

## 木村五郎の石膏原型

—彫刻制作における星取り法、技法書等—

武井 敏

はじめに

写真の像(図1)は、一昨年当館に寄贈された木彫家・木村五郎(一八九九—一九三五年)の石膏原型である。両脚にひびが入っているもののそのほかには大きな破損箇所はなく保存状態はおおむね良好であるが、残念ながら作品名、制作年ともに不詳である。日本美術院で研鑽を積む一方で、日本農民美術研究所の講師として各地で木彫を教えた木村らしい作品で、一人の農婦をモチーフにしている。農婦は頬かむりし重そうな籠を背負い、右足を一歩前に出し歩いている。少し前傾した姿勢、両



図1 木村五郎《農婦(仮)》石膏原型、制作年不詳  
45.5×19.8×26.4cm

手で籠紐を掴む様子から、おそらく冬の寒い風を受けながら大切な作物を運搬しているところと想像される(以下《農婦(仮)》とする)。

この作品によく似た木彫《街へ》(一九三三年(昭和七年))の写真が木村の没後に日本美術院から発行された『木村五郎作品集』(一九三七年(昭和一二二年))に掲載されている(図2)。《街へ》は左側に農婦、右側に児童が並ぶ。《街へ》の農婦は上述の《農婦(仮)》とほとんど同じ姿をしているが、左手を籠紐からはずし児童の手をやさしく握っている。二つの作品には、人数やポーズのほかにも違いが見られる。つまり仕上げの程度である。《街へ》と《農婦(仮)》のディテールを比較すれば、衣服や籠の描写のちがいは歴然としている(図3、図4)。木村は「コツコツと作品を練り上げて、高みに引き上げていく以前に結果が見えてしまうタイプ」だったというから、仕上げを途中で放棄した可能性も否定はできないが、《農婦(仮)》は木彫の像を制作するための原型であったため、細かいディテールを省略したのである。《農婦(仮)》



図2 木村五郎《街へ》木彫、昭和7年(1932年)



図4 《街へ》部分拡大



図3 《農婦(仮)》部分拡大

が原型として作られたことは、像の形を特徴づける箇所(例えば肘、籠の角など)に茶色い点が打たれており(図5 矢印筆者)、星取り法を使った形跡が窺えることから、間違いないだろう。

木村は、木彫制作において原型を使用することについて、彼が執筆した木彫の

ここで木村が「大体の手引き」「凡その形態」というように、原型は作り込むものではなく、形のおおよそを把握するためのものであったとすれば、『農婦(仮)』のディテールが作り込まれていないのも納得がゆく。

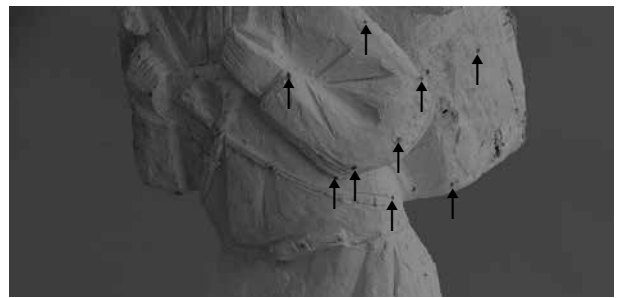


図5 《農婦(仮)》部分拡大



図7 木村五郎『木彫作程』扉、金星堂、1933年(昭和8年)



図6 木村五郎『木彫の技法』扉、アルス、1926年(大正15年)

のよう

の冒頭で原型について次

ついでに技法書『木彫の技法』(アルス、一九二六年(大正一五年))(図6)とその改訂版『木彫作程』(金星堂、一九三三年(昭和八年))(図7)の両者において「原型」という項目をたて、原型についての説明、原型を使った木彫制作、原型制作の用材と用具の説明、土附けの心構え、石膏取りのそれぞれについて頁を割いている。その

木彫における原型

木村は「原型は木を彫るための足し」であり、「本来ならば、木彫の原型は同じ木彫で作られた原型が本当」としながらも、原型を使用する三つのパターンすなわち「見取り」「碁盤目取り」「コンパス取り」について次のように説明する<sup>4</sup>。

「見取り」とは、原型と木材を並べて置き「之から彫るべき形の大体の標準を決めてゆく技術的に一番手軽く、究竟的に一番真剣な原型使用の方法」である(図8)。

「碁盤目取り」とは、「原型に縦横の線を引いて碁盤目として、この目を標準に木材にも同じ碁盤目を引き原型の碁盤目に合致するところまで彫る方法」である。これは原型の拡大の際に適用される方法でもある。壁画において原画を拡大する際にも使われる方法であるが、木彫は絵画のように平面でなく凹凸、起伏のあるために碁盤目がなかなかうまく引けない。この引けないところがまた良いところで、それは「原型に頼ることなく木を彫る身構へに油断が入」らないためと説明する。

「コンパス取り」については、功過があるが「大体の当りをつける」ことや「生産的に同一作品を数点作る」ことに有効と述べる一方で、初めからこの方法を知るとインク壺のような小品にすら使うようになったり、粘土と全く同じ木彫を作るようになり「木としての興味は殺がれ」



図8 木村五郎『木彫作程』の挿図27(『木彫の技法』には写真の挿図はない)

るため、初学者にはお勧めできなく、説明を割愛するとしている(図9)。

ついでながら、この原型制作についての注意点として、塑造のよ

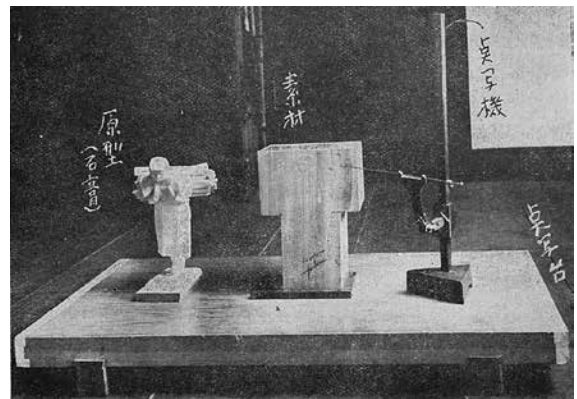


図9 木村五郎『木彫作程』の挿図28

うに土付けをしているにもかかわらず、「木彫意識を閉却」せずに「之は木彫に於いて鑿でかう彫るべきところだ、と云ふ如く粘土を握つてゐて木彫効果を思慮しなければならぬ」とする。この考え方は、盛り上げることで体積を増やしながらかる形作る製造をしながら、体積を減らしながらかる形作る木彫を思考するという、いわば正反対の考えを同時進行させることであり、興味深い。

日本における星取り法

ここで星取り法について若干振り返っておこう。星取り法は古代ギリシアにおいて紀元前一世紀よりずっと以前から発展させてきた方法と考えられ、一九世紀になって大きな関心事となるものの、二〇世紀になると機械的転写への軽蔑が起こり、直彫りへ回帰したとされる<sup>6</sup>。

日本へこの技術をもたらした人物については不詳だが、日本が殖産興業を推進するなか一八七六年(明治九年)に開校した工部美術学校に招聘されたイタリア人教師ヴィンチェンツォ・ラグーザがこの技術の普及に一役買ったのは間違いないだろう。模作を重要な教育と考えていたラグーザには星取り法の痕跡のうかがえる大理石彫刻《人柱像》が残され、また木彫家・米原雲海は、ラグーザに学んだ小倉惣次郎からコンパスを

使った星取り法を伝えられている。小倉はそのほか山崎朝雲、新海竹太郎、北村四海らにもこの技術を伝えた。そして米原はやがて平櫛田中にこの技法を伝えていくのである。さらに東京美術学校塑造科の初代教授・長沼守敬はコンパスを使った星取りの効用を鼓吹し、これらの後、東京美術学校の木彫科、塑造科の両科で星取り法が教授されたという？

### 星取り法に対する批判ほか

作品を転写する際に有効な技法も次第に非難の声が寄せられた。

一九二三年（大正一二年）、藤井浩祐はその著『彫刻を試みる人へ』のなかで、「三つの規定点を持ったコンパス」を使う方法では「原形と一分一厘違はぬやうに写すことは無理」であり、この方法では「木や石は土や金と異つたそれ自体の性質から生じる特有の妙味」があるが、それを生かせないため、批判的な態度をとる。さらに最終的に木彫になることを念頭に置いていたとしても塑造を原型として始める制作は「作家としての純性を欠く」という。この考え方は先の木村とは相容れない主張である。最終的には、七分通りまではコンパスを使用するのは差支えないが、表面を上げる時は材質を考慮して機械に頼らない方法を勧めている。

一九二七年（昭和二年）に北原鉄雄が編集発行した『アルス大美術講座（第一巻）』（アルス）は、素描、油絵、水彩画、東洋画、彫塑、版画その他についての技法書である。彫塑については、高村光太郎が彫塑總論、藤川勇造が塑造、石井鶴三が木彫、北村正信が石彫、藤井浩祐が銅、保田龍門が人体、朝倉文夫が肖像、池田勇八が動物・小品のそれぞれについて記述している。このなかで石井鶴三は、コンパスの利用で木彫は大変簡便になり「之を進歩だとする人もある」が「歎かしく思ふ」と言う。それは「塑造は内から外に及ぼし、木彫は外から内に及ぼすと云ふ相反した性質をもつ」との考えからであった。ただ作品の複製

用としては「最も便利な機械で、此点では決して捨つべきものではありません」と補足する。

一方、同書のなかで北村正信はコンパスについて、「原型から石に写すにあたって、最後まで片時も離すことの出来ない、最も大切な道具」とし「この力をかりなくては、原型から寸分たがはず写す方法はなく、木彫なり石彫なりに最も大切なものはコンパスでありまして、これが精良であるか否とは、やがて作品の出来栄えの良否となるのであります」と言うばかりか、「コンパスあつての彫刻だと申してもよろしい」とさえ言っている<sup>10</sup>。

一九二七年（昭和二年）、それまでの原始的な点写機（コンパス）を木彫の大作に使えるよう一九一三年（大正二年）頃に改良した最初的人物と自ら語る長谷川栄作は「点写機とは即ち原型をそのまま、実材に写す道具<sup>11</sup>」であることを紹介し、これを用いて作る彫刻法についてはさまざま議論があると言う。これを使用しない木彫家の意見として「一旦塑造で原型を作つたものをそのまま、機械によつて木彫に写すと云ふ事は、その作品が塑造的になつて、木彫のとしての真の味ひを發揮」できないこと、「創作的熱情を原型とする最初の塑造の制作のためには折角の木彫にかゝつた時にはすでに此の熱情が委縮して新鮮さが現れない」ことをもつともな見解として伝える<sup>12</sup>。しかし、「労力はよろしく文明の利器（筆者注…点写機）を応用して補ふ事が賢明<sup>13</sup>」と、労力の削減に貢献する点写機の効用を謳う。さらに点写機を使った利点について、長谷川は、木彫家がほとんど用いない便利な方法として、点写機に挽落し用定規を装置させ、線を引くと、ただ引いただけの線にもかかわらず「立体派の彫刻を見るごとく単純な直線の綜合のうちに面白い味が出る<sup>14</sup>」と言う。これは、点写機を写す道具としてだけでなく、形を生み出す道具としての可能性をも広げる考え方で興味深い。

一九三二年（昭和七年）、金子九平治はその著『新彫塑の造り方』のなかで「明治以来塑造を造る事がいつてからは木彫を造るにもこの星取り方法に依つて造る事が便利であり、また原型そのまゝを木に移し取る事が比較的完全に出来るから今日では多くこの方法で行はれてゐる」と記し、続く文面でも星取りを批判することも推奨することもなく淡々とこの技法を説明している<sup>15</sup>。

時代は下つて一九六七年（昭和四二年）に発行された『新・技法シリーズ 彫刻をつくる』のなかで、舟越保武は「星とり法の反省」として「コンパスによる星とりの方法では、確かに原型と同じ点を求めることができず、点はあくまで点であつて、面ではありません。（中略）面の微妙なカーブは像の生殺にかかわつており、作家の眼が最後にこれを決定するのです」とし、星取りは要点だけにし、それ以上は作家の眼で進めるべきであり、石彫の魅力はそこにあると言ふ<sup>16</sup>。

これら六名の彫刻家の星取り法についての見解と先述の木村の見解を合わせてみても、まさに諸説紛々、個々の彫刻家によつて考え方が随分異なることがわかる。どの考え方が正しいというのではなく、このように多様な捉え方のある技法であつたということが、かえつて当時の日本彫刻界においてはアクチュアルな問題だつたことを想像させてくれ、かつ彫刻家の多様な芸術観の一端を垣間見ることができよう。

以上、概略的であるが、星取り法の盛衰とその賛否について紹介してきた。木村がおそらく木彫作品の制作のために準備した石膏原型《農婦（仮）》は、日本における星取り法の受容史のなかの興味深い一例と言えるだろう。

## おわりに

今回、木村五郎の石膏原型に残る星取り法の跡から当時の星取り法に

ついて調べるにあたり、木村が著した『木彫の技法』のほか何冊かの技法書をひも解くことになつた。調査し考察した結果を上述のようなノートとしてまとめたが、星取り法（三点コンパス法や星取り機）の実際や日本において出版された彫刻に関する技法書の歴史について、もっと丹念に調べる必要を感じている。技法書は、技法を説くばかりでなく、執筆者の芸術観が如実に表れた文章が散見されるだけに、技法と芸術観の両者の変遷を明らかにしてくれる可能性がある。たとえば木村の著作を読むと動勢に対する意識が非常に強かつたことがうかがえるのである。

また次のような中原悌二郎の事例もある。中原は自身のマニフェストとも言える小文「彫刻家になつた動機及びその態度」のなかで、動機として荻原守衛に薫陶を受けたこと、加えてロダンに対する敬愛の程、そして芸術上の態度は「絶対的な写実主義」を目指していること、高村らのテキストを頼りに彫刻研究を進めていることを、次のように語る。

故彫刻家荻原守衛氏が仏蘭西から帰つて来られたのに遇ひ、其の作品を見まして非常に感激し、屢々同氏を訪問して、芸術上に関する種々の教訓指導を受けました。（中略）今でも私は暇ある毎に、ロダンの製作の写真から手を放したことがあります。（中略）彫刻上の手法については、高村光太郎氏、木村莊八氏等の翻訳になつたロダンに関する著書の中に、ロダン自ら出来るだけ細かに、出来るだけ具体的に説明して居ります。是等の著書は、私の反復愛読して居る処のものなのです。此の所謂ロダンの「彫刻の手法上に於ける原則」に従つて、私は自分の研究の歩を進めて見たいと思つて居るのです<sup>17</sup>。

この小文が書かれたのは一九一六年（大正五年）十月のこと。荻原の

作品に非常に感激し、ロダン作品の写真を傍らに置いて研究し<sup>18</sup>、木村の翻訳『ロダンの芸術観』（洛陽堂、一九一四年（大正三年））や高村が雑誌に寄稿した翻訳を頼りとしていたことがわかる（高村の『ロダンの言葉』の発行は同年十一月）。中原がロダンに関する翻訳に従って制作を進めていたことに関しては、近年藤井匡氏が、石井鶴三の語る中原の制作方法「先で土で卵なりの塊をこしらへて、その上に直ぐ眼鼻を作っていく<sup>19</sup>」と高村による翻訳「ジユヂト クラデル筆録」の「最初、「塊まり」を研究し、築き上げなければいけません。頭は形の変つた卵なりの様に見えます<sup>20</sup>」との照応関係を指摘している<sup>21</sup>。つまりところ中原は、厳密に言えば一九一六年（大正五年）の時点では、先達の「作品」と「言葉」とを頼りに自身の芸術を自覚的に構築していたのである。しかしながら、中原のほかに教本、技法書、ハウツー本といったものを頼りに制作していた事例は目にすることがなく、中原の事例は非常にめづらしいものかもしれない。

その一方で、技法書というよりはロダンの芸術観をまとめた高村の編訳『ロダンの言葉』が当時の若者を感化したことはよく知られている。舟越保武は繰り返し愛読し「これだ、これ以外にない」と彫刻の道を選び<sup>22</sup>、佐藤忠良は「興奮して読んだ<sup>23</sup>」と言い、清水多嘉示は「読まれない者があるならそれ等の人の不幸は大きい<sup>24</sup>」とし、柳原義達は「造形家にとってのバイブル<sup>25</sup>」とさえ呼んでいる。

日本近代彫刻史の展開を語る際、荻原守衛は実作品で、高村光太郎は言葉で、それぞれ牽引した、としばしば言われる。高村のように大きな影響力を持った書籍の事例は少ないかもしれないし、中原のように書籍に書かれた技法を実践した資料は見つからないかもしれない。それでも、作品が生み出され、それを論じる言葉が生み出され、それらが複雑に絡み合いながら展開しているのが美術の世界でもあるわけだから、技法書、

荻原守衛の『彫刻真髓』のような遺稿集や自伝、そのほか彫刻や彫刻家に関する書籍の発行状況や内容についてまとめてみることは、日本彫刻界の一端を理解することにつながるかと考えられ、これは今後の課題としたい。（引用は適宜旧漢字をあらためた）

謝辞 本稿を執筆するにあたり、藤井明氏より貴重なご助言を賜わりました。記して感謝いたします。

- 1 千田敬一「これは彫刻になっております」―木村五郎の彫刻とその生涯―『ブイツーツリユーション』、二〇〇五年（平成一七年）、五七頁参照。
- 2 木村五郎『木彫の技法』アルス、一九二六年（大正一五年）、七八―一〇五頁参照。木村『木彫作程』金星堂、一九三三年（昭和八年）、一〇七―一二五頁参照。後者では「石膏型取法は続刊に述べたい」として石膏取りの説明が大幅に削減されている。『木彫の技法』の巻末には、後藤工志『水彩画の描き方』、中澤弘光、森脇忠共著『スケッチの描き方』、三宅克己『水彩画の描き方』、山本鼎『油画の描き方』のそれぞれが紹介され、本著がシリーズ本の一冊であったことがうかがえる。
- 3 木村『木彫の技法』、七八頁参照。改訂版では「木彫で云ふ原型とは、普通粘土又は油土で作られるところの下ごしらへを云つてゐる。粘土また、油土は添削自由なものであるから、之で豫め彫像の形態、構造、動勢、面の傾向などを研究しておくので、故に爰では塑造となる訳である」と文面が変わっている。木村『木彫作程』、一〇七頁参照。
- 4 木村『木彫の技法』、七九―八一頁参照（参考：木村『木彫作程』、一〇八―一一三頁）。
- 5 木村『木彫の技法』、八九頁参照（参考：木村『木彫作程』、一二四頁）。
- 6 ルドルフ・ワイトコウアー著、池上忠治監訳『彫刻―その制作過程と原

- 7 理」中央公論美術出版、一九九四年（平成六年）、三〇頁参照。  
日本における星取り法の受容については、吉田朋世「具象彫刻における可能性」（二〇一八年（平成三〇年）度 学位（博士）論文）（<https://www.grad.osaka-geidai.ac.jp/app/graduation-work/doctoral-dissertation/production-no52-thesis.pdf>）、一一―一五頁参照。
- 8 藤井浩祐「彫刻を試る人へ」東亜美術社、一九四一年（昭和一六年）、一〇六―一頁参照。なお、本著は一九二三年（大正一二年）に中央美術社から初版が発行され、翌二四年に改版、二五年に四版、二八年に五版、二九年に六版が発行されたという。『彫刻を試る人へ』については、田中修二「藤井浩祐の彫刻観―穏やかで純真な自然の見方」『ジャパニーズ・ヴィーナス 彫刻家藤井浩祐の世界』（展覧会カタログ）、井原市立田中美術館／小平市平櫛田中彫刻美術館、二〇一四年（平成二六年）、一一五―一二頁参照。
- 9 石井鶴三「木彫」、北原鉄雄編『アルス大美術講座（第一巻）』アルス、一九二七年（昭和二年）、一七―一八頁参照。
- 10 北村正信「石彫」、同書、八―九頁参照（本著は、たとえば石井鶴三「木彫」、北村正信「石彫」という項目ごとに頁を打っており、通し頁番号はない）。
- 11 長谷川栄作「彫塑の手ほどき」博文館、一九三四年（昭和九年）、一二二頁参照。点写機については二二―二六頁ならびに一八二―九三頁参照。本著は二七年に初版、三一年に五版、三四年に六版が発行された。筆者が参照した第六版の巻末には、横井弘三「油絵の手ほどき」、赤城泰舒「水絵の手ほどき」、藤井達吉「美術工芸の手ほどき」のそれぞれが紹介され、本著がシリーズ本の一冊であったことがわかる。
- 12 同書、一八二頁参照。
- 13 同書、一八三頁参照。
- 14 同書、一八八―九一頁参照。
- 15 金子九平次「新彫塑の造り方」春陽堂、一九三二年（昭和七年）、四三頁参照。
- 16 舟越保武「石彫」、建昌覚造、尾川宏、舟越保武、佐藤忠良、植木茂、井上武吉共著『新・技法シリーズ 彫刻をつくる』美術出版社、一九六七年（初版・一九六五年）、一一八頁参照。
- 17 中原悌二郎「彫刻家になつた動機及びその態度」『彫刻の生命』中央公論美術出版、一九七八年（昭和五三年）、一九―二〇頁参照。また中村彝が中原没後に記した追悼文にも萩原に感化された様子が記されている。これについては、中村彝「藝術の無限感」中央公論美術出版、一九七七年（昭和五二年）、六七頁参照。
- 18 中原の収集したロダン作品の写真については、『碌山美術館報』本号、一五―二〇頁参照。
- 19 石井鶴三「中原君と私」、中原信編『彫刻の生命』、アルス、一九二二年（大正一〇年）、三〇―一頁参照。）
- 20 高村光太郎「ロダンの言葉」阿蘭陀書房、一九一六年（大正五年）、一九五―九六頁参照。
- 21 藤井匡「ロダニズムという視覚…中原悌二郎の（老人像）について」『東京造形大学研究報』二〇号、二〇一九年、二二七頁参照。
- 22 舟越保武「選んだ道」『舟越保武画文集 巨岩と花びら』筑摩書房、一九八二年（昭和五七年）、六九―七〇頁参照。
- 23 佐藤忠良、舟越保武「思い出す人々」『対談 彫刻家の眼』講談社、一九八三年（昭和五八年）、六〇―六一頁参照。
- 24 清水多嘉示、今井りん宛書簡（一九二六年（大正一五年）二月二二日付書簡）（『碌山美術館報』第二〇号、二〇〇〇年（平成一二年）、二七一―二八頁）参照。
- 25 柳原義達「高村光太郎―自然の中に動勢をさぐる―」『柳原義達美術論集 孤独なる彫刻』筑摩書房、一九八五年（昭和六〇年）、一四〇頁参照。