

藤井 匡

Tadasu FUJII

第1回宇部市野外彫刻展の歴史的位置

On historical position of *The 1st Ube Outdoor Sculpture Exhibition*, 1961

本稿は2021年3月に東京造形大学研究報別冊17として刊行した『八王子の彫刻』に収録した「野外彫刻史のなかの『八王子の彫刻』」の延長に執筆したものである。この論考では、日本の野外彫刻の歴史を〈設置者の望み〉と〈彫刻家の望み〉の関係から考察を行ったが、そのなかで、1961年にはじまる山口県宇部市の彫刻事業を、この両者の〈望み〉を調停する試みとみなせることを指摘した。その役割を担ったのが美術館、具体的には、神奈川県立近代美術館の副館長だった土方定一のものである。土方は、先行して、美術館主催の展覧会として「集団58野外彫刻展」と「集団60野外彫刻展」を実施しており、宇部市の彫刻事業はそれを継承するものとして出発するが、その最初の展覧会が「第1回宇部市野外彫刻展」である。

宇部市の野外彫刻展は、かたちをやや変えながら現在まで続いており、1980年代から1990年代の初頭にかけて、日本各地で多数実施されることになる「彫刻のあるまちづくり事業」の重要なモデルのひとつもなった。しかしながら、こうした事業においては、〈設置者の望み〉と〈彫刻家の望み〉との調停者として美術館が積極的に関与した事例はほとんどない。逆にいえば、1960年代初頭の野外彫刻展において、美術館の果たした役割が現在では見えにくくなっているのである。そのため、本稿では、当時の資料を紐解きながら、その役割について具体的に考えてゆくことにする。

まず、日本の野外彫刻の歴史を〈設置者の望み〉と〈彫刻家の望み〉の関係から再確認した上で、「第1回現代日本彫刻展」の出品作品を見てゆくと、それが〈設置者の望み〉とギャップをもっていることが見えてくる。そこから、展覧会と並行して実施された設置事業「宇部をテーマとした彫刻」を両者の〈望み〉を調停する試みとして位置づけることができること、さらに、「第1回現代日本彫刻展」と「宇部をテーマとした彫刻」を併せた、土方の当時の目的が都市そのものを美術館化することであったことを述べてゆく。

1. はじめに

本稿は2021年3月に東京造形大学研究報別冊17として刊行した『八王子の彫刻』に収録した「野外彫刻史のなかの『八王子の彫刻』」¹の延長に書かれたものである。この論考では、日本の野外彫刻の歴史を〈設置者の望み〉と〈彫刻家の望み〉の関係から考察を行ったが、そのなかで、1961年にはじまる山口県宇部市の彫刻事業を、この両者の〈望み〉を調停する試みとみなせることを指摘した。その役割を担ったのが美術館、具体的には、神奈川県立近代美術館（鎌倉近代美術館）の副館長だった土方定一（1904－1980）の考えだった。土方は、先行して、美術館主催の展覧会として「集団58野外彫刻展」と「集団60野外彫刻展」を実施していた。宇部市の彫刻事業はそれを継承するものとして出発するが、その最初の展覧会が「第1回宇部市野外彫刻展」[図1]である。

宇部市の野外彫刻展は、かたちをやや変えながら現在まで続いており、1980年代から1990年代の初頭にかけて、日本各地で多数実施されることになる「彫刻のあるまちづくり事業」の重要なモデルのひとつともなった。しかしながら、こうした事業においては、〈設置者の望み〉と〈彫刻家の望み〉の調停者として美術館が積極的に関与した事例はほとんどないといえる。逆にいえば、1960年代初頭の野外彫刻展において、美術館の果たした役割が現在では見えにくくなっているのである。そのため、本稿では、当時の資料を紐解きながら、その役割について具体的に考えてゆくことにする。

実際のところ、宇部市においても、〈設置者の望み〉と〈彫刻家の望み〉の調停はそうすんなりと進んだわけではない。1961年に「第1回宇部市野外彫刻展」が行われたのち、1963年に「第1回全国彫刻コンクール応募展」、1965年に「第1回現代日本彫刻展」が開催されている。つまり、「第1回」とい



図1 第1回宇部市野外彫刻展 屋外展示
(第1会場)1961年

以下のものを含め、画像はすべてときわミュージアムからの提供による。

う言葉を展覧会名に含んだものが3回続けて行われているのである。このことは当時に行われた試行錯誤を反映しているといえるだろう。

さらに、この時代には、野外彫刻展の開催と並行して、他のかたちでの事業も実施されていた。そうした事業は、宇部市においても積極的に継承されることはなかったものだが、〈設置者の望み〉と〈彫刻家の望み〉の調停という観点を導入することで、この段階で、そうした事業が必要とされた理由も見えてくることになる。

2. 〈設置者の望み〉と〈彫刻家の望み〉

まずは、〈設置者の望み〉と〈彫刻家の望み〉の分裂を日本の近代彫刻の歴史のなかで考えてみたい²。

日本の野外彫刻の歴史はヨーロッパの都市におけるモニュメントの導入が試みられた明治以降のことと考えられる。とくに、明治20年代以降、国家プロジェクトとして銅像の建立が盛んになってゆく。³ 明治20年代といえば、大日本帝国憲法が公布され（1889年）、帝国議会が設置される（1890年）、日本がヨーロッパ流の近代国家の体裁を整えてゆく時代である。ほぼ同時に、帝国博物館の設置（1889年）や東京美術学校の開設（1887年）も行われている。銅像だけでなく、美術や文化の全体が国家の政策に強く規定されていた時代なのである。

それからやや遅れて、アーティストの個性を尊重する近代美術の価値観もヨーロッパから入ってくる。それを担ったのは欧米から帰朝したアーティストたちだが、彼らの考えを代表するのが、明治43年に発表された、高村光太郎（1883－1956）の「緑色の太陽」⁴である。ここでは、芸術家の人格に無限の権威を認めようとする、その人格を出発点として作品を評価することが主張されている。こうした思想がいわゆる「大正の個性派」⁵の活動を導いてゆくことになる。

問題は、この〈設置者の望み〉と〈彫刻家の望み〉が本来的に一致するものではないことである。そのことは、主題の決定権ひとつをとってもわかるはずである。欧米留学から帰国した光太郎が父である高村光雲（1852－1934）から銅像会社の話もちかけられてショックを受けるのは、⁶ 両者の分裂を自覚していたからに他ならない。日本の野

外彫刻の歴史は、この〈設置者の望み〉と〈彫刻家の望み〉をいかにつなぐかという観点から考えることができるのである。

現在でも、野外に設置される彫刻として最初に思い浮かぶのは銅像だろう。言葉としては、ブロンズ製の彫像の意味だが、通常、政治家や軍人や経済人など、社会的な功績のあったと考えられる人物を顕彰する目的で、公共空間に設置される肖像を指して用いられるものである。肖像彫刻は江戸時代以前からつくられてきたものの、そこには、公共空間に設置することが顕彰になるという発想はない。これは、近代になってからの新しい考えなのである。

銅像の実現には像主・施主・作者の三者が必要になるが、関係でいえば、施主（注文主）が圧倒的に強い立場にある。このことを木下直之は次のように語っている。「第一の像主は絶対不可欠であるが、銅像建立が顕彰という動機に発する以上は、第二の施主が決定的な役割を演じる。たとえ像主が建立を拒んでも、銅像は実現する。また、作者は施主に指名される第三者に過ぎない。施主の意に添わなければ、いくらでも交替可能だからだ。施主の権限は絶対なのである。」⁷

とはいえ、彫刻家たちは、近代のアーティスト



図3 山内壮夫《産業祈念像》1956年
宇部市 所蔵 撮影：脇坂進



図4 山内壮夫《若人たち》1960年
宇部市 所蔵 撮影：脇坂進



図2 朝倉文夫《渡辺祐策像》1936年
宇部市 所蔵 撮影：脇坂進

として、その状況に無対応だったわけではない。たとえば、ロダニズムの彫刻家である荻原守衛（1879—1910）は、銅像においては像主の偉大なる人格を表わすことでその偉大性を想起させることと同時に、銅像建設の空間や場所が妥当であることが重要だと考えていた。⁸ 三上満良は、このことを、後の野外彫刻が環境と対話し、都市に創造的な空間を作りだすことを求めてゆく先駆と位置づけている。⁹ また、銅像制作において社会的にもっとも成功した彫刻家である朝倉文夫（1883—1964）[図2] は、1931年に野外彫刻展を主宰するなど、彫刻家の側から社会との関係構築を試みている。¹⁰ こうした動きは施主の権限に対抗する彫刻家の意思の表明と見なすことができるように思われる。

太平洋戦争後になると、戦後民主主義の風潮のなかで、平和・自由・健康・建設といったイデオロギーやスローガン、人間にとって根元的に賛美する必要がある概念と関連するテーマを人間像によって表象した野外彫刻が増加する。宇部市でいえば、山内壮夫（1907—1975）による1956年の《産業祈念像》[図3] や1960年の《若人たち》[図4] が該当する。竹田直樹によれば、これらの彫刻では銘板に作者名が示されることは少なく、事業の責任者、資金の出資者、設置の経緯の説明に留まることが多いという。¹¹ その意味では、〈設置者の望み〉が優位にある状況は変化していないといえることができる。

しかし、〈彫刻家の望み〉がまったく置き去りにされたわけでもない。1950年代の初頭から日比谷公園などで開催された「春の野外彫刻展」のように、歴史的な文脈や社会的な文脈から比較的ニュートラルな公園が重要なサイトとして意識されるようになるが、¹² その理由のひとつには、この場所では、施主の意向に左右されない表現が実現できると考

えられたことがある。このことを田中修二は次のように述べている。「社会の価値観の転換は公共的空間の性格を一変させ、彫刻はその変化に強く結びつくことで、自らのアイデンティティを確立しようとしたともいえる。その最も重要な場所が、さまざまな公共的空間のなかでも歴史的な文脈から切り離すことの容易な公園という空間であった。」¹³

〈設置者の望み〉と〈彫刻家の望み〉の両立がある程度の達成を見せるのは、設置と展覧会がセットとなった事業からといえる。この観点に立てば、1961年にはじまる、宇部市の彫刻設置事業が重要な意味をもつことが理解できる。ここでは、公園を会場として展覧会を開催すること、そして、そのうちから市内に恒久的に設置する作品を選定することの二段階のプロセスで実施される。この方法であれば、都市景観の向上を図る〈設置者の望み〉と、発表する場を求める〈彫刻家の望み〉は、とりあえずは両立が可能となる。

このアイデアは神奈川県立近代美術館の副館長だった土方定一によるものだが、その後の多くの都市の「彫刻のあるまちづくり事業」に影響を与えてゆくことになる。土方が中心的に関与した、1968年にはじまる「神戸須磨離宮公園現代彫刻展」や、1969年にはじまる彫刻の森美術館（箱根）での一連の野外彫刻展でも同様の形式が採用されている。

ここで重要なのは、両者の〈望み〉を接続する役割を果たしたのが美術館だったことである。事実、「第1回宇部市野外彫刻展」の出品作品は神奈川県立近代美術での「集団58野外彫刻展」「集団60野外彫刻展」の出品作品とかなりの数が重なっており、巡回展と考えてもよい性格があるといえる。野外彫刻における美術館の役割は後に失われてゆくが、両者の〈望み〉を実現するという観点からは、大きな意味をもっていたのである。

とはいえ、先にも述べたとおり、このときにも〈設置者の望み〉と〈彫刻家の望み〉を結びつけることは容易に達成されたわけではない。ここからは、その段階で生じた両者の〈望み〉のギャップと、その調停がどのように行われたかを確認したい。

3. 第1回宇部市野外彫刻展

まずは、「第1回宇部市野外彫刻展」の出品作品

を確認することからはじめたい。この展覧会が巡回展という性格をもっていることが明確になるからである。

このとき、B4用紙の両面に印刷をして、二つ折りにしたリーフレットが発行されている。表面に展覧会の会場に作品が展示された状態の写真が掲げられているので、会期初日からではなく、やや遅れて配布がはじまったと思われるものである。会期は7月18日から9月17日の2ヶ月間、会場は宇部市常盤公園、主催は宇部市と宇部市教育委員会となっている。開くと、出品者名と出品作品名が記載されており、裏面には宇部市立図書館長だった岩城次郎による「現代日本の彫刻家たち」というテキストが掲載されている。このリーフレットの形式は、鎌倉での「集団58野外彫刻展」と「集団60野外彫刻展」の出品目録と同一の形式になっているので、それを踏襲したものと考えることができる。

これらの展覧会の出品作品を表にすると文末に掲げたものようになる（なお、作品名のうち、明らかな誤植や現在の呼び名と異なっているものには修正を加えた）。16人の彫刻家による59点が出品されているが、その半数近い28点が神奈川県立近代美術館での二回の野外彫刻展に出品されたものと重なっている。

また、それ以外の作品も含めて、制作年からもわかるように、宇部市の展覧会のために新たに制作されたものは見当たらない。すでに発表済みの作品が選ばれているのである。唯一、制作年が1961年となっているのが柳原義達（1910-2004）の《犬の唄》だが、これは同年5月の「第6回日本国際美術展」に出品されたものである。のちに、宇部市の野外彫刻展への出品は未発表作品に限定されることになるので、大きなちがいがあるといえる。

この展覧会が巡回展としての性格をもっていたことを裏打ちする資料が、宇部市のときわミュージアムに残されている。B5サイズ原稿用紙4枚に鉛筆書きされたメモのようなものである。執筆者名はないものの、筆跡から、土方の書いたものと判断することができる。また、日付も入っていないが、実際に行われたこととの異同もあるために、企画のかなり早い段階で書かれたものと推定される。

1枚目の「事業計画」の言葉に続いて、次のように記述されている。「毎年、神奈川県立近代美

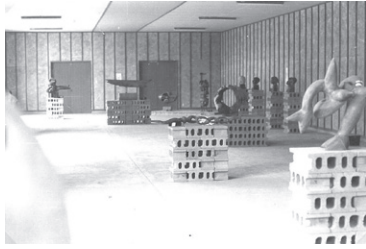


図5 第1回宇部市野外彫刻展 屋内展示
(第2会場) 1961年

術館が組織した野外彫刻展(室内小品をふくむ)を主とし、委員会が推薦する作家の作品をふくめて、宇部市で、野外彫刻展を開催する。」補足をすると、鎌倉での展覧会は「野外彫刻展」という名称であるものの、屋内での展示も併せて行われていた。同じように、「第1回宇部市野外彫刻展」でも屋内の展示スペースが設けられている。[図5]

ここでの「委員会」とは、宇部市彫刻運営委員会のことで、メンバーは、土方のほかに、彫刻家の向井良吉(1918-2010)と柳原、建築家の大高正人(1923-2010)、そして図書館長である岩城の5人である。現実的に考えて、おそらくは、岩城をのぞく東京在住の4人を中心に選考を行うことを考えていたと思われる。

このメモからわかるのは、「第1回宇部市野外彫刻展」の出品者が、神奈川県立近代美術館での展覧会の出品者と、委員会の選定した出品者に区分されることである。前者に該当するのが、阿井正典(1924-1983)、木村賢太郎(1928-)、昆野恆(1915-1985)、建昌覚造(1919-2006)、中島快彦(1917-1983)、向井良吉、毛利武士郎(1923-2004)、森堯茂(1922-2017)の8名、そして、作品は異なるものの、「集団58野外彫刻展」に参加し、「集団60野外彫刻展」のリーフレットにテキスト「集団60野外彫刻展から」を掲載(朝日新聞1960年8月22日に掲載されたものの再録)している柳原も含めて、半数以上が前者に該当することになる。

もっとも、これは当時から明らかにされていたことである。宇部市役所の発行する広報誌1961年8月3日のものには、展覧会開催を周知する記事が大きく掲載されているが、そのなかに、これが「鎌倉で開かれたビエンナーレ展第一回、第二回の出品作に、新たに具象作品を加え」て行われるものであると記されている。¹⁴ただ、正確には、具象彫刻だけではなく、抽象彫刻も追加されている。ここにあって具象彫刻の追加を記載している理由は、後述する、追加の経緯から理解することができるだろう。

後者はふたつのグループに分けられる。最初のグループは準備の初期段階のリストに記されているメンバーである。このリストを作成したのは、筆跡から、神奈川県立近代美術館の学芸員だった朝日晃と思われるが、そこには、前者のうちから柳原をのぞく8名と井上武吉(1930-1997)、小谷謙(1920-2012)、田中栄作(1933-)、戸津侃(1930-)、レオン・ターナー(1931-)の5名が記載されている。当初の予定では、この13名による抽象彫刻の出品が予定されていたようである。

佐藤忠良(1912-2011)と舟越保武(1912-2002)、そして柳原による具象彫刻についての記述が登場するのは、7月6日付の向井から宇部市彫刻運営委員会事務局に宛てた書簡である。原稿用紙4枚に書かれたものだが、そのなかに「具象作品の追加輸送については 柳原義達氏の裸婦像ブロンズ二点 佐藤忠良氏の胸像ブロンズ 舟越保武氏の大理石作品等を決定」という記述がある。3人の作品が他のものよりも遅れて運送されるということだが、3人の参加自体が遅れて決定したようである。

理由として考えられるのは、最初に決定していた作品がすべて、いわゆる抽象彫刻だったことである。この点においては、展覧会が開催される宇部と作品を選定する東京との間にギャップがあったことが想像される。このことを示すのが、向井が展覧会終了後に執筆した新聞掲載の文章「「彫刻都市」の手ごたえ」¹⁵である。このとき、向井は抽象彫刻である《トーテム》[図6]を出品しており、この言葉はそうした立場から述べられたものである。

近代彫刻——それも主として抽象にたいする市民の批判や反応がどうであったかは直接の声を聞かなければわからない。しかしはじめて新しいものに接した人たちがまごつきや戸まどいを示したとしてもそれはむしろ当然のこと。回をかきねるにつれてやがては鑑賞眼が養われ、おのずと批判の目をひらかれるものと思われる。

ここでは、抽象彫刻にたいする市民の無理解については、回を重ねるにしたがって、次第になくなるのではないかという見通しが述べられているが、逆にいえば、このときの宇部市で求められていたのは抽象彫刻ではなかったことになる。つまり、宇部市の側から具象彫刻の要望があったと考えることができるのである。



図6 向井良吉《トーテム》1960年

抽象か具象かというはなしが持ち上がることに
ついては、確かに、向井のいうとおり、慣れ不慣
れの問題が大きかったとは思われる。しかし、そ
れだけではなく、ここには〈設置者の望み〉と〈彫
刻家の望み〉との間にギャップがあったと考える
こともできる。つまり、当初からの〈設置者の望
み〉の達成には、抽象彫刻ではなく、具象彫刻が
必要だったということである。そのことを確認す
るためには、この時点で、設置者がなにを求めて
いたのかをおさえる必要があるだろう。

4. 宇部の〈望み〉と東京の〈望み〉との ギャップ

このとき、宇部市はなぜ彫刻設置事業をはじめ
ようとしたのだろうか。この点については、書類
が残されていないので、地元新聞の記事を参照し
ながら確認してゆくことにする。

直接の契機は、1960年9月22日の新聞に掲載さ
れた記事から知ることができる。宇部市の女性問
題対策審議会が市内に彫刻作品を設置することを
求めて、市役所に要望書を提出するというもので
ある。¹⁶

宇部市女性問題対策審議会ではさる8月の第46
回会合で市内数カ所に彫刻作品を建造すること
を決めたが、このほど宇部市あて要望書を出し、
運動展開のための委員会設置などについて協力
を求めた。
設置される委員会では発展する宇部市を表現す
るため市内の作家を選定して彫刻作品の製作を
依頼、必要経費の募金や設置場所の選定なども
行うことになっているが、とりあえず市内5カ



図7 山内壮夫《鳥と遊ぼう》1960年
宇部市所蔵 撮影：脇坂進

所に1・5メートルのセメント像を建造する計画
がたてられている。

この記事では、その彫刻が「発展する宇部市を
表現する」ものであることと「市内5カ所に1・5
メートルのセメント像を建造する」ことが要望に
含まれていると伝えている。「第1回宇部市野外
彫刻展」に出品されたものとはちがう方向性なの
だが、この二点が重要だと思われるのは、後述す
るように、それが展覧会とは別のかたちで実現す
ることになるからである。しかし、気になるのは、
なぜ1.5メートルのセメント像だったのかである。
ここでは、ある特定の彫刻が想定されていたと考
えることができる。

それは1960年8月に国鉄（現在はJR）の宇部新川
駅（当時の名称は宇部駅）の前に設置された山内
壮夫による《鳥と遊ぼう》[図7]である。¹⁷ 制作者
によって寄贈されたものだが、宇部興産宇部セメ
ントのフライアッシュセメントで制作されたこの
彫刻の像高は1.4メートルほどである。素材とサ
イズの点で要望書の内容と一致するだけでなく、
時期としても、同年の8月と9月で連続している。
当初の〈設置者の望み〉はこうしたものだったと
考えられるのである。

もうひとつ、〈設置者の望み〉を伝える記事があ
る。8月25日の新聞だが、こちらには「第一回の
テーマは「母子像」とされる予定」と記されている。
¹⁸ こうした主題が求められたのは、要望書を提出
したのが女性問題対策審議会だったことと関係が
ある。

当時、その会長を務めていた上田芳江は、長年
にわたり、宇部市の彫刻事業に市民サイドから深
く関与することになるが、彼女によれば、彫刻設
置の目的は青少年の非行防止、そのための健全な
都市環境をつくることにあった。太平洋戦争後の

宇部市は石炭産業で栄えるものの、人口が急激に増加したために、さまざまなトラブルを抱えることになった。上田の言葉を使うならば、「ちょうどそのころ宇部は暴力団がばっこする、白昼街なかでピストルの射ち合いはある、白刃で大喧嘩をしているというような町」¹⁹ だったのである。こうしたなかで、女性たちが求めた平和の理念がこの「母子像」には込められているのである。

では、〈彫刻家の望み〉の方はどうだったのだろうか。それを一言でいえば「美術館からの解放」になるだろう。ただし、注意する必要があるのは、ここでいう美術館とは、土方の主導した神奈川県立近代美術館ではなく、公募団体展の会場となっていた上野の東京都美術館を指していることである。

宇部市彫刻運営委員会のメンバーで、後年まで宇部市の彫刻展に中心的に関与することになる向井良吉は「都市彫刻への試み」という文章を『藝術新潮』1961年9月号に発表している。²⁰ この文章は「酸素が足りない美術館」という言葉から書きはじめられており、大きくふたつに分けられる構成となっている。前半が東京都美術館での秋の公募団体展のはなし、後半が宇部市の野外彫刻展のはなしである。向井は、前者については「湿っぽく淀んだ館内の空気は、作品にはソッポをむいて、ものうく居眠りをつづけている。作品の呼びかけに、答えようとはしない」、後者については「それぞれの作品が開放された喜びに、生き生きと輝いて見えた。ひとつひとつが空を望んで伸びあがり、いっぱい胸を張り、大地にわだかまり……脈々と息づいていた」と対比的に語っている。このときの〈彫刻家の望み〉は、ひとつには、野外という開放的な展示空間を獲得することにあつたのである。

そして、このときの〈彫刻家の望み〉はもうひとつあつた。それは都市のモニュメントをつくることである。²¹ 向井は朝日新聞1961年3月11日の「彫刻都市をつくらう」²² で、次のように書き記している。「彫刻の帰っていく場所は、どこかにあるのではなくて、作らなくてはいけないのだ。建築家や造園家の努力も得て、帰れる故郷に築きあげなくてはダメだと考える。」これに続いて、19世紀後半のパリやウィーンの都市改造計画と彫刻の関係、第二次世界大戦後のオランダ・ロッテルダムに設置されたオシップ・ザッキン(1890-1967)の彫刻《破壊された都市》を事例として引き、

最後を「むかしから、彫刻はそうした都市のものだった」という一文で結んでいる。この要求は、端的に言えば、彫刻の社会的機能の獲得とってよいと思われる。

ちなみに、この当時、向井は上野の東京文化会館大ホールの音響壁面と緞帳の制作にたずさわっている。この建物の設計者は前川國男(1905-1986)だが、前川建築設計事務所のなかで、それを担当したのが、宇部市彫刻運営委員となる大高正人だった。抽象彫刻の社会的機能の獲得という〈望み〉が宇部市の彫刻事業にもちこまれた理由としては、ここでの成功体験もあつたと思われる。²³

このふたつの〈彫刻家の望み〉のうち、とくに後者については、美術館の巡回展としての性格をもつ「第1回宇部市野外彫刻展」とは異なった方向性をもつものである。つまり、〈設置者の望み〉も〈彫刻家の望み〉も、美術館の巡回展としての性格をもつ「第1回宇部市野外彫刻展」では達成不可能なものが含まれていたことになる。実は、1961年の時点で進められていた計画は野外彫刻展だけではなかった。並行して「宇部をテーマとした彫刻」も進められていたのである。〈設置者の望み〉と〈彫刻家の望み〉が直接的に重なってくるのは、むしろ、こちらの方であり、この事業が「宇部市野外彫刻展」を補完する役割を担っていたのである。

5. 宇部をテーマとした彫刻

土方による事業計画の2枚目には、「宇部市のための都市と彫刻展」について記されている。向井の「彫刻都市を作ろう」にも「六月には「野外彫刻展」を、十一月には「都市のための彫刻展」を宇部市で催す準備が進んでいる」とある。両者ともに「彫刻展」という言葉を使っているが、実際には、展覧会の形式をとらない彫刻設置事業として実現することになる。それが「宇部をテーマとした彫刻」である。ここでは、この事業の進行をときわミュージアムに保管されている書類から確認してゆきたい。

まず、展覧会が終了して約2週間後の1961年10月1日付で、小谷謙、向井良吉、森堯茂、柳原義達、レオン・ターナーの5人に試作品制作の委嘱状が出されている。いずれも「第1回宇部市野外彫刻展」の出品作家である。

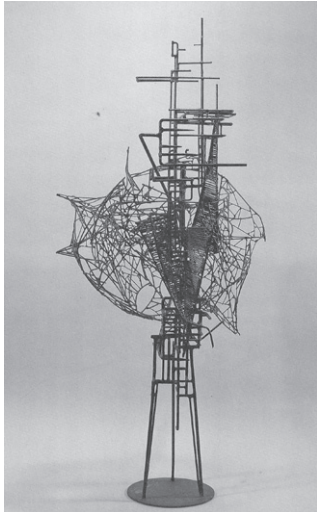


図8 小谷謙《記念碑》1961年
宇部市所蔵 撮影：脇坂進



図9 森堯茂《巢》1961年
宇部市所蔵 撮影：脇坂進

彼らによる5点の彫刻試作品は、「11月3日から宇部市渡辺翁記念会館における宇部市芸術祭に於て市民一般に展示するものとする」と事務文章に記されているが、このとき、実際に展示が行われたかどうかについては確認がとれていない。しかし、遅くとも12月にはすべてが揃い、市庁舎で一般公開されたようである。これらの試作品のうち、向井のものをぞく4点が現在でも宇部市に残されているが、小谷の《伸びる形態》[図8]が高さ110センチメートル、森の《巢》[図9]が高さ130センチメートルほどである。現在からすれば、決して大きなサイズではないものの、「第1回宇部市野外彫刻展」に出品された多くの作品とそれほど変わらない大きさといえる。ただ、これらの試作品は、その後、野外ではなく屋内に展示されることになる。その意味では、やはり、試作品として位置づけられていたと思われる。

続いて、12月15日に、市役所会議室にて選定の協議会が開催されている。このときの参加メンバーはすべて宇部市の在住者で、市役所の職員と市民の代表で構成されている。そして、年が明けた1962年3月19日には、「彫刻の町づくりの会」という名称での会合が行われており、ここには、市民の代表と市役所の職員のほかに、土方と向井が参加している。注目されるのは、そのときのものとして残されている書類のメモ書きの一番下にある書き込みである。宇部市内の5ヶ所が記されているが、これは当初の「市内5ヶ所に1・5㏍のセメント像を建造する」という要望を想起させるものである。当初の要望はここにつながっていると考えられるのである。

もうひとつ、「宇部をテーマとした彫刻作品選定協議会議題」という書類に「議事録」と記入されたものが残されている。日付が入っていないものの、こちらの方がより具体的な内容になっているために、3月19日より後のものと考えられる。この議事録の冒頭には「母子像(わかりやすいもの)」と書かれているが、このことも、女性問題対策審議会の要望に含まれていたものである。このように、〈設置者の望み〉としては、少なくともこの段階では、巡回展としての性格をもつ「宇部市野外彫刻展」以上に「宇部をテーマとした彫刻」の企画が重要な意味をもっていたように思われる。

とはいえ、この議事録からも当初の〈設置者の望み〉とはやや異なった方向に進んでいることが読み取れる。もっとも、最初に5人の彫刻家に試作品を依頼した段階からそうだったともいえるだろう。5人のうちの4人が抽象彫刻の作家だからである。ここには、「集団60野外彫刻展」の出品作品をすべて抽象彫刻とした土方の意向が反映されていると考えることができる。

議事録によれば、具象彫刻1点と抽象彫刻1点を設置するという提案が市長から出たようである。このうちの抽象彫刻については、「宇部をテーマとした彫刻」試作品のなかから向井の案が選ばれ、常盤公園で《蟻の城》[図10]が現地制作されることになる。この作品は、1962年11月22日に制作がはじまり、12月6日に除幕が行われている。²⁴ 実際に向井が提出した試作品は真鍮による《飛翔する形態》だったのだが、それがそのまま実現したわけではない。予算の問題もあったのだろうが、宇部興産宇部鉄工所からスクラップの鉄材をもらい受け、それを溶接で組み上げる制作方法がとられたことも、変更理由のひとつとなったはずである(向井は、後年、同様の制作方法で《懸ける》(1979年)も現地制作している)。〈彫刻家の望み〉のひとつだったモニュメントはこうしたかたちで実現することになったのである。

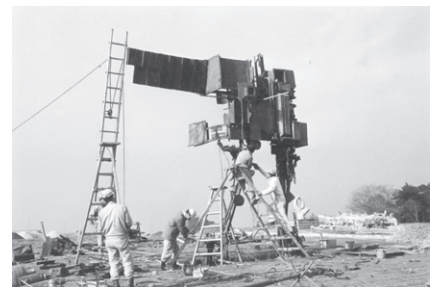


図10 向井良吉《蟻の城》制作風景 1962年

6. 野外美術館の構想

もう1点の具象彫刻についてだが、こちらにも土方の意向が示されている。そのことがわかるのが、議事録にある「セメント裸婦像—木内克」という箇所である。

この木内克(1892—1977)の作品[図11]は現在も宇部市に残されている。1962年10月23日の新聞記事が、この彫刻が宇部に到着したと宇部信用金庫前に設置予定であることを伝えている²⁵(ただし、実際には、常盤公園に設置されたようである)。この記事では、作品名が《裸婦のトルソ》となっており、宇部市では現在でもこの名称が使われているのだが、神奈川県立近代美術館が1959年度に購入した《寝そべる裸婦》と同一の作品である。正確には、この彫刻を新たに複製したものである。

もう一度、土方の事業計画に戻りたい。2枚目の「宇部市のための都市と彫刻展」のなかに「版權」についての記述がある。このとき、土方は彫刻が複製可能であることに注目していたのである。このことは、土方が1963年1月14日の毎日新聞夕刊に発表した「複数芸術としての彫刻」²⁶から読み取ることができる。この文章は仏像について論じたものだが、複製が可能である点においては、近代の彫刻も同様に考えられていたことになる。

さらに、事業計画の4枚目には「木内克 トルソー 鎌倉近代美術館」と記されている。つまり、土方は宇部市で彫刻事業を開始する最初からこうした企画を計画していたことになるのだ。興味深いのは、野外彫刻展とは対照的に、こちらには柳原義達、木内克、舟越保武と具象彫刻の作家の名前が並んでいることだろう。土方はこうしたかたちで〈設置者の望み〉を実現しようと考えたのかもしれない。ちなみに、ここに記されている柳原の《座る女》[図12]は「第1回宇部市野外彫刻展」に出品されることになり、展覧会終了後に宇部市が購入している。この作品はしばらくの間は常盤公園内の植物園に設置されていたものの、1967年に、市街地にある宇部新川駅近くに移設されることになった²⁷(その後、同じく市街地にある真締川公園に移設されている)。

こうした複製による彫刻の設置は、このあとに3回ほど行われており、向井と木内のものと合わせると5点になる。3点はいずれもブロンズ像。



図11 木内克《寝そべる裸婦 (裸婦のトルソ)》
1960年 宇部市 所蔵 撮影：脇坂進



図12 柳原義達《座る女》1958年
宇部市 所蔵 撮影：脇坂進

1963年10月に除幕された藤川勇造(1883—1935)の《裸立像》[図13]、同年11月に除幕された荻原守衛の《女》[図14]、1965年5月に設置された中原悌二郎(1888—1921)の《若きカフカス人》[図15]で、いずれも市役所周辺の市街地に設置されている。²⁸制作年でいえば、藤川のが1933年、守衛のが1910年、悌二郎のが1919年で、3人も戦前に亡くなっているため、この時点でも、同時代の作品というよりも歴史的な作品と見なされたはずである。この選定から考えても、土方は、比喩的な意味ではなく、リテラルに都市を美術館にしようと考えていたように思われる。²⁹

そのように考えるならば、巡回展としての性格をもつ「第1回宇部市野外彫刻展」の位置づけがより明確になってくる。1951年に日本で最初の近代美術館として開館した神奈川県立近代美術館はまとまったコレクションをもたないまま出発したことで知られる。そのために、企画展を連続的に開催しながら、そのなかでコレクションを形成してゆく方針がとられることになった。³⁰その10年後、土方は同じ方法で都市そのものを美術館にすることを試みたといえるだろう。また、「第1回宇部市野外彫刻展」の際に、屋内展示のセクションが設けられた理由や、野外展示の場合でも、長期的な耐久性の乏しい作品が出品されていることも、こうした文脈から理解することができるはずである。

巡回展としては、さらに、1962年11月2日から6



図13 藤川勇造《裸立像》1933年
宇部市所蔵



図14 荻原守衛《女》1910年
宇部市所蔵



図15 中原悌二郎《若きカフカス人》
1919年 宇部市所蔵

日まで、宇部市役所集会堂で「チャドウィック、アーミテージ彫刻展」が開催されている。リン・チャドウィック(1914-2003)とケネス・アーミテージ(1916-2002)という、ポスト・ヘンリー・ムーア世代のイギリスの彫刻家の2人展だが、これは同年の8月5日から9月20日まで神奈川県立近代美術館で開催された同名の展覧会の巡回である。出品作品も完全に一致している。もっとも、この展覧会は、宇部市だけではなく、福岡県の八幡美術工芸館にも巡回しており、実際には、神奈川と福岡とを移動するその間に宇部をはさみ込んだものと思われる。

こうした展覧会は1967年の「第2回現代日本彫刻展」での堀内正和(1911-2001)による屋内彫刻10点の特別陳列や、1969年の「第3回現代日本彫刻展」で併設展示された「日本近代彫刻の史的展望」につながってゆくことになる。このように、土方は宇部市の彫刻事業を宇部市だけで完結するようには考えてはいなかったのである。

そのことは、1963年の「第1回全国彫刻コンクール応募展」の企画からも理解できる。この展覧会は「第1回宇部市野外彫刻展」の2年後に開催されたものだが、会場は同じ場所であるものの、その名称は「宇部市野外彫刻美術館」に変更されている。ここからも、都市をそのまま美術館化しようという土方の意図を読み取ることができる。

もうひとつ、この展覧会では、主催者が毎日新聞社、宇部市、日本美術館企画協議会の三者に変わっている。新聞社については、全国公募を告知するために求められたのだろうが、それだけでなく、日本美術館企画協議会も加わっているのだ。この協議会は、この時代に、土方が日本各地の美術館のネットワーク化を目的に立ちあげたもので、もちろん、宇部市野外彫刻美術館もここに加わっ

ている。

その立場は公募要項の趣旨文にも見ることができ。執筆者名はないものの、文体の特徴(たとえば、「美しい」という形容詞の使用)から、土方が執筆したものと考えて差し支えないものである。

日本美術館企画協議会は 昨秋の集まりで 現代日本の若い彫刻家を鼓舞し ようやく高まらんとする現代日本の未来の彫刻像の発展のために 全国彫刻コンクールを開催したいことを話しあい 多くの美術館の賛同を得た その第1回として 新しい緑の都市計画と 常盤公園のなかに 野外彫刻展示のための美しい野外彫刻美術館をもつ宇部市が適当であると考えていたが 宇部市及び宇部市野外彫刻美術館からの希望もあって ここに 第1回全国彫刻コンクールを宇部市で開催することに決定した

三者主催の展覧会ではあるものの、この文章の主語が「日本美術館企画協議会」となっていることが重要である。このように、土方の構想は、宇部市に限定して考えるのではなく、美術館のネットワークのなかで都市と彫刻との関係を構築するものだったのである。

実際には、この次に行われる、1965年の「第1回現代日本彫刻展」では公募の部門は停止され、それが再開されるのは1973年の第5回展になる。それでも、1981年の第9回展まで、日本美術館企画協議会は宇部市の野外彫刻展の主権者に名を連ね続ける。そのかわりには、1963年以降、さらには1983年以降も宇部市の野外彫刻展にそれぞれの美術館の名前を冠した賞が提供されるかたちで継続してゆくことになるのである。

本稿では1963年以降の展覧会に詳しく触れることはできないが、土方の考えていた日本各地の美術館をネットワーク化する構想のなかに、宇部市の彫刻事業が当初から含まれていたことは確かである。

7. おわりに

最後に、山口県宇部市の彫刻設置事業の開始をめぐる一連の動きを〈設置者の望み〉と〈彫刻家の望み〉の調停という観点からまとめたい。

まず、〈設置者の望み〉だが、女性問題対策審議会が望んだのは、青少年を健全に育成できる良好な都市環境の形成で、そのために、彫刻の主題としては母子像が意識されていた。結果的には、宇部市に設置されるのは抽象彫刻が大半を占めてゆくことになるが、最初期の段階では、母子像ではなかったものの、具象彫刻を含めたかたちで事業が進められてゆくことになった。

この時代に行われたブロンズ彫刻の複製による作品の取得は、その後、宇部市で行われることはなくなる。私見になるが、土方のなかでは、1973年にはじまる「長野市野外彫刻賞」にそれが継承されていったと考えられる。長野市の彫刻事業は、毎年、4点程度を設置するかたちでスタートするが、すでに発表された作品(塑像だけでなく木彫も)を新規にブロンズ鋳造したものが多くを占めている。³¹

また、〈彫刻家の望み〉では、とくに抽象彫刻を手がける作家たちが求めた野外という設置環境の獲得は、公園での展覧会開催というかたちで実現してゆくことになる。もっとも、後年に野外彫刻が大規模化してゆくと、展覧会の会場にふさわしい作品と市街地での設置にふさわしい作品が乖離してゆくことが問題になってくる。これは1960年代以降の彫刻の概念・形式・素材技法などのドラステックな変化によるもので、野外彫刻もそうした変化を反映したことによっている。

他方、もうひとつの〈彫刻家の望み〉であった、モニュメントという彫刻の社会的機能の獲得はあまり進展しなかったといえる。1967年の「第2回現代日本彫刻展」に併せて、二度目の「宇部をテーマとした彫刻」として、井上武吉の《わく》[図16]が現地制作されている。しかし、この作品はモニュメントとしての性格を強く打ち出したもの

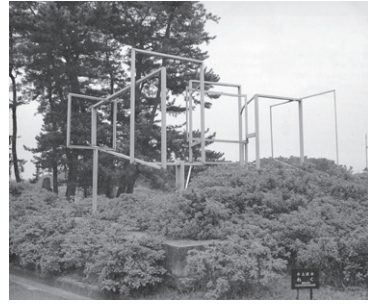


図16 井上武吉《わく》1967年(2003年に補修改作)
宇部市所蔵 撮影:脇坂進

ではなかった。複数のアルミニウムのフレームをとおして、その向こう側の景色を眺めるもので、当時の「環境芸術」の動向とのかかわりをもつ作品といえる。³² 向井の《蟻の城》は直接の後継をもたなかったがゆえに、逆に、長期間にわたり、モニュメントとしての性格を発揮することになったということもできるのである。

このように、現実としては、〈設置者の望み〉も〈彫刻家の望み〉も、叶えられたところもあれば、叶えられなかったところもあったといえる。しかし、重要なのは、それにもかかわらず、宇部市の彫刻事業が現在まで継続されてきたことだろう。それは、そこそこであったとしても、両者ともに自分たちの〈望み〉が叶えられていると考えたために可能となったはずである。このことは、調停者としての美術館の役割が機能していたことを意味するといえるように思われる。

註

- 1 拙稿「野外彫刻史のなかの『八王子の彫刻』」『東京造形大学研究報別冊17 八王子の彫刻』2021年3月、121-126頁。
- 2 本章は「野外彫刻史のなかの『八王子の彫刻』」の内容に加筆・修正を行ったものである。
- 3 古田亮「国家と彫刻」『日本彫刻の近代』淡交社、2007年、65-71頁。
- 4 高村光太郎「緑色の太陽」『芸術論集 緑色の太陽』岩波文庫、1982年、79-87頁。
- 5 匠秀夫『大正の個性派』有斐閣、1983年。同書において、匠は「緑色の太陽」を「芸術における個性的表現の意義の洗礼を受けた新婦朝者たちがいおうとしたことを決定的に代弁した」と述べている(21頁)。
- 6 高村「父との関係」『芸術論集 緑色の太陽』41頁。
- 7 木下直之『銅像時代 もうひとつの日本彫刻史』岩波書店、2014年、42-43頁。
- 8 荻原守衛「東京市の銅像を論ず」『彫刻神髄 新装版』中央公論美術出版、1978年、95頁。
- 9 三上満良「彫刻の社会史 銅像からパブリック・アートまで」『日本彫刻の近代』19-24頁。
- 10 齊藤祐子「彫刻の社会化—東台彫塑会展と構造社展を中心に」『大正期美術展覧会の研究』(独立行政法人文化財研究所東京文化財研究所編)中央公論美術出版、2005年、449-475頁。

- 11 竹田直樹「日本の彫刻設置事業の変遷とパブリックアート」『日本のパブリックアート』誠文堂新光社、1995年、186頁。
- 12 柳生不二雄「戦後の抽象彫刻と野外彫刻展についての断層—1950年代のことごと—」『昆野恆展図録』同実行委員会、1995年、106—110頁。
- 13 田中修二『近代日本彫刻史』国書刊行会、2018年、560頁。
- 14 「日本で初めての野外彫刻展開催」『広報うべ』宇部市役所、1961年8月2日。
- 15 向井良吉「「彫刻都市」の手ごたえ」掲載紙名・月日不明(ときわミュージアムに切り抜きが保存されている)。副題に「第一回宇部市野外彫刻展をかえりみて」とあるように、展覧会終了後に書かれたものと考えられる。
- 16 「市内5カ所に彫刻」『ウベニチ』1960年9月22日。なお、女性問題対策審議会とは、太平洋戦争後、女性の福祉と地位の向上を目指して設置された諮問機関。1949年4月16日に山口県女性問題対策審議会が発足し、それに倣って、県内市町村にも設置された。上田芳江『女審三十年の軌跡』山口県・女性問題対策審議会三十周年記念誌編集委員会、1979年。
- 17 「鳥と遊ぼう」微笑みかけるセメント像」『ウベニチ』1960年8月12日。
- 18 「みどりの街に白い彫像」『宇部時報』1960年8月25日。
- 19 上田「ひろばへの郷愁」『ひろばと緑と彫刻と』(弦田平八郎 監修)21世紀の都市デザインを考える「ひろばと緑と彫刻と」全国シンポジウム実行委員会、1983年、77頁。
- 20 向井「彫刻都市への試み—宇部市野外彫刻展—」『藝術新潮』1961年9月号、73—76頁。
- 21 モニュメントとは、個人、事件、思想などを顕彰し記念して、永久に残すことを目的とする作品を指しており、美術作品についてこの言葉を使うときは偉大さ、高雅さ、耐久性などのイメージがあり、本質的なことではないにしろ形の大きさも問題になる。『オックスフォード西洋美術事典』講談社、1989年、1135頁。そのうえで、土方はこれからのモニュメントが「もはや個人の「記念を永遠化するため」の故人の胸像を制作するのではなく、われわれの社会生活のなかを愉しくする共同の精神の現われ」となることにその意義を見出している。「彫刻のモニュマン性とはどういうことをいうのか」『土方定一著作集 12 近代彫刻と現代彫刻』平凡社、1977年、273頁。こうした意味で、特定の記憶の後世に伝達するものはないとしても、向井の《蟻の城》をモニュメントと呼ぶことができるはずである。
- 22 向井「彫刻都市をつくろう」『朝日新聞』1961年3月11日。
- 23 向井と大高は静岡県沼津市の《芹澤光治良文学碑》(1963年)でも協働での制作を行っている。
- 24 「鉄骨づくりの蟻の城」『ウベニチ』1962年11月22日。「巨大な“蟻の城” 除幕式」『ウベニチ』1962年12月7日。
- 25 「木内克氏の作品とどく」『ウベニチ』1962年10月23日。
- 26 土方定一「複数芸術としての彫刻—理想的な複製を責任ある機関で」『土方定一 美術批評 1946—1980』(匠秀夫、陰里鉄郎、酒井忠康 編)形文社、1992年、420—423頁。
- 27 「座る女” 植物園に」『ウベニチ』1961年12月18日。「駅前広場に“座る女”」『ウベニチ』1967年11月8日。
- 28 「市役所前にブロンズ「裸婦像」」『ウベニチ』1963年10月26日。「野外色どる彫刻二つ除幕 真綿川畔は青銅の「女性像」」『ウベニチ』1963年12月26日。「若きカフカス人」建つ」『ウベニチ』1965年6月2日。「若きカフカス人」真綿川畔緑地帯に据え付ける」『宇部時報』1965年6月2日。なお、この三点は、現在、屋内に展示されている。
- 29 土方は、逆に、「近代美術館は将来、美術図書館活動、研究所的な活動もしなくてはならないであろうし、野外彫刻展のような活動もしなければならなくなるにちがいない」として、近代美術館の活動としても野外彫刻展が必要だと考えていた。「守備範囲に多くの疑問—国立近代美術館の諸問題」『土方定一美術批評 1946—1980』528頁。
- 30 柳生不二雄「1950年代の思い出」『小さな箱 鎌倉近代美術館の50年 1951—2001』(神奈川県立近代美術館 編)求龍堂、2001年、86—96頁。
- 31 『長野市の野外彫刻』長野市野外彫刻賞運営委員会(編集・発行)、1990年。
- 32 『環境芸術』は1960年代に新しく登場した動向で、工業製品であるプラスチックやプレキシガラスなどの新しい素材や、蛍光灯やネオン管などの光を素材として使用することが特徴的である。素材や造形の実体のもつ閉鎖的な面を、光や空間といった一種の状態におきかえることで、芸術を開かれたものにするという意図があるという。『現代美術小事典』PARCO出版局、1974年、42—43頁。野外彫刻においては、1967年頃から、ステンレス鋼やアルミニウムを鏡面状に加工して用いるものが多く登場するが、それらはモニュメントの「偉大さ、高雅さ、耐久性などのイメージ」とは相容れない性格をもつことになる。井上の場合、『わく』が制作された1967年から鏡面処理を施した金属を用いるようになる。

本稿は屋外彫刻調査保存研究会でのオンライン発表(2021年7月24日)の内容に加筆・修正を行ったものである。

第1回宇部市野外彫刻展出品作品リスト

作者名	作品名	制作年	素材	集団60	集団58
阿井正典	作品(28)	1955	木	○	
	根(作品31)	1956	木	○	
	海(作品37)	1958	木	○	
	波(作品58)	1958	木	○	
	華	1960	コンクリート	○	
井上武吉	作品	1958	鉄		
	貌	1959	鉄		
	孵化No.1	1960	鉄		
	孵化No.2	1960	鉄		
	虚説	1960	鉄		
木村賢太郎	作品37	1958	御影石	○	
	作品41	1959	御影石	○	
	作品42	1959	御影石	○	
	あらい	1956	小松石		○
	トルソー	1957			○
	洗濯機以前	1957	御影石(万成)		○
	作品48	1960	御影石		
小谷謙	記念碑	1960	コンクリート		
	群像	1960	合成樹脂		
昆野恆	作品1960A	1960	コンクリート	○	
	座った形態	1956	コンクリート		○
	鳥	1960	コンクリート		○
	作品C	1960	石膏		
	風	1960	コンクリート		
佐藤忠良	魚商の女	1960	ブロンズ		
	うれ	1959	ブロンズ		
建畠覚造	有機体	1959	セメント、鉄	○	
	祖	1958	木、セメント、鉄	○	
	鳥	1958	ポリエステル、鉄	○	
	生態	1958	木	○	
建畠覚造	核と殻	1959	ポリエステル、鉄、セメント	○	
	展開	1960	ポリエステル、鉄、セメント		
	殻態	1960	ポリエステル、鉄		
田中栄作	力		楠		
	流れ雲		楠		
	作品		楠		
戸津侃	膺の弱い女	1956	ブロンズ		
	樹	1959	コンクリート		
	臺	1960	コンクリート		
中島快彦	作品57	1957	コンクリート、鉄	○	
	作品58	1958	コンクリート	○	
	華	1958	コンクリート	○	
	庭のオブジェ	1958	コンクリート	○	
	二つの偶	1960	コンクリート	○	
舟越保武	萩原朔太郎像	1955	ブロンズ		
	R嬢	1955	砂岩		
	魚		大理石		

作者名	作品名	制作年	素材	集団60	集団58
向井良吉	トーテム	1960	ZAS合金	○	
毛利武士郎	鳩の巣	1959	コンクリート	○	
	作品A	1960	コンクリート		
	作品	1960	鉄		
森亮茂	脱殻	1956	コンクリート		○
	鳥	1956	コンクリート		○
柳原義達	犬の唄	1961	ブロンズ		
	座る女	1958	ブロンズ		
レオン・ターナー	作品A	1959	御影石		
	作品B	1960	御影石		
	作品C	1960	木		
	作品D	1960	大理石		
16	59			21	7