

八王子の彫刻

藤井 匡〔編著〕

目 次

まえがき 4

1. 八王子の彫刻 5

- (1) 北村西望の彫刻 7
- (2) 西望賞の作家たち 13
- (3) 人間を表わす 33
- (4) 再構成された人体 48
- (5) 生命のイメージ 60
- (6) 幾何学から出発する 74
- (7) 素材との対話 87
- (8) 環境を知るための装置 97
- (9) 八王子をテーマとした彫刻 110

2. 論 考 119

- 野外彫刻史のなかの「八王子の彫刻」 藤井 匡 121
- 八王子彫刻シンポジウムについて 井田勝己 127
- 第4回八王子彫刻シンポジウムの思い出から 齋藤亜紀 132
- 公共空間の彫刻と向き合う時代へ 高嶋直人 137

3. 資 料 141

- 作品リスト 142
- 八王子市彫刻事業年表 148

あとがき 154

まえがき

八王子市の彫刻設置事業は、1975年の市長の呼びかけにより、東京造形大学と多摩美術大学の教員作品13点を設置したことにはじまる。日本の地方行政による彫刻設置事業は1960年代の宇部市（山口県）と神戸市にはじまるが、八王子市の事業は比較的早い時期に開始されたものとして知られる。こうした「彫刻のあるまちづくり」事業が日本各地で多数実施されるようになるのは1980年代から1990年代前半にかけてであり、八王子市の試みは後続する事業のモデルケースのひとつとして影響を与えることになった。

八王子市ではいくつかのアプローチを並行して彫刻作品の取得を行ってきたが、その中心となったのが、1976年から1995年の間に10回開催された「八王子彫刻シンポジウム」を通じての取得（44点）と、1982年から1998年までの「日彫展」における「西望賞」の受賞作品の取得（19点）である。それ以外にも、都市整備に関わる事業や公共施設の開設に関連するかたちで設置された彫刻も多い。なお、八王子市は市内に100点の彫刻を設置することを目標に掲げてきたため、目標点数に達した現在では、新たな彫刻の設置は行われていない。

野外彫刻の解説を1冊の書物に掲載する場合、作者別や時代順、あるいは設置場所によって分類する方法があるだろう。しかしながら、そうした形式では、複数のアプローチが導入された八王子市の事業の全体像を示すことは難しいと考えた。そのため、本書では作品の性格に基づいた分類を行っている。他に、八王子市の彫刻事業についての論考を4本収録、さらに、作品リストと八王子市彫刻事業に関する年表を掲載した。

本書が実際の作品を鑑賞する際の案内役になれば幸いである。

1. 八王子の彫刻

【凡例】

- ・作品データは原則として、[作品番号 制作者 作品名 制作年 素材
サイズ：幅×奥行×高さ(cm) 設置場所]の順に記載している。
- ・作品データは八王子市学園都市文化課より提供されたものに基づいているが、一部に訂正を加えている。
- ・作品番号は本書での分類にしたがって新たに付したものである。
- ・設置場所は2019年3月末時点のもので、今後、移設される場合もある。
- ・解説文はすべて藤井匡が執筆した。

(1) 北村西望の彫刻

長崎の《平和祈念像》の制作者として知られる北村西望（1884－1987）の彫刻を八王子市は5点所有する。西望は100歳を超える長寿であり、明治・大正・昭和と長きにわたって制作を行った。その過程においては作風の変遷も見られるが、この5点は彼の芸術を知る上でのバランスのよいものとなっている。

作者が最も得意としたのは筋骨隆々とした男性像の大作だが、それ以外にも女性や子どもをモデルとしたものも含まれており、また、戦前期の粘土の柔らかさを生かした作風と戦後期の石膏直づけによる荒々しい作風の両方を見ることができる。いずれにおいても、「主観を身上として浪漫的な感情を作品に投入する」（中村伝三郎「北村西望 その人と芸術」）といわれる特徴を確認することができるだろう。

西望は長崎県南高来郡南有馬村（現在の南島原市）生まれ。東京美術学校（現在の東京藝術大学）在学中の「第2回文部省美術展覧会」（1908年）で初入選を果たし、以後、同展（戦後は「日展」）を中心に発表を行ってゆく。1921年から1944年まで東京美術学校の教授として後進の指導にあたりると同時に、この時期には《山縣有朋元帥騎馬像》（1930年）や《板垣退助翁像》（1938年）、《児玉源太郎大将騎馬像》（1938年）などの国家的なモニュメントを手がけている。1953年には東京都武蔵野市の井の頭公園の土地を借用して個人のアトリエを建設（現在は井の頭自然文化園彫刻園として公開されている）、ここで制作を行った《平和祈念像》は1955年に長崎市の平和公園に設置された。1958年には文化勲章を受章、文化功労者として顕彰されている。



1

北村西望 西望自刻像

1984年

ブロンズ 45×30×50

片倉エリア 片倉城跡公園

作者が100歳の時のもので、おそらくは、そのときの自分の顔よりも、やや若い頃をイメージして制作されたと思われる。人物の胸から上を扱う胸像は古代ローマ時代に成立した形式だが、本作のように、両腕を肩から省略し、背中を斜めに大きくカットする形式は日本の近代彫刻でも頻繁に用いられた。彫刻家の常ではあるが、西望も肖像（顕彰像）を数多く手がけており、代表的なものとしては、山縣有朋、板垣退助、児玉源太郎といった政治家や軍人の像が知られる。そうした経験によって培われた確かな技量は、柔らかい表情をつくり出す目の周囲の表現などにうかがわれるが、同時に、シャツの襟あたりを中心とした剛直な描写に西望作品の特徴を見ることができる。



2

北村西望 将軍の孫

1918年

ブロンズ 44×30×96

八王子駅北口エリア

八王子駅入口交差点

モデルは西望の長男である北村治禧で当時3歳、日露戦争で戦死した橘周太中佐の銅像を制作するために預かっていた、遺品の軍靴をはいた姿を制作している。ここでは、大人用の靴の大きさとモデルの子どもの小ささとの対比が魅力となっている。西望の初期作品には、粘土の柔らかさを十分に活かした表現が多く見られるが、本作でも軍靴の柔らかい質感がよく表わされている。円形の穴をあけたような目の表現や、前後に波打つような身体の扱いも、こうした粘土の特性をうまく用いたものといえる。視覚的な中心が軍靴に集まることを避けるため、大きな帽子をかぶることによってバランスを取っており、大きく厚くつくられた左耳も同様の効果を期待してのことだろう。



3

北村西望 若き日の母

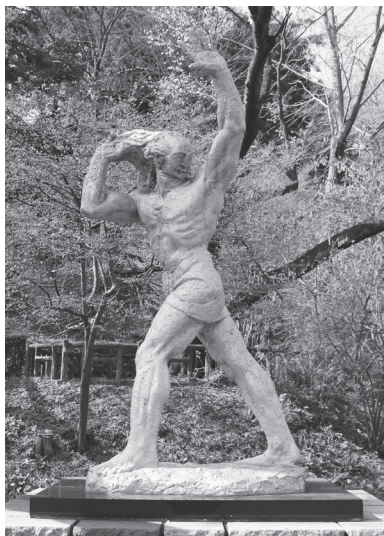
1984年

ブロンズ 94×94×175

八王子駅北口エリア

八王子駅入口交差点

地山には西望のサインと一緒に「1984」という数字が刻まれており、これが制作年なのだが、自身の1925年の作品に基づいての再制作という意味がある。そのため、戦後期ではなく、戦前期の西望作品の特徴が明らかに現れている。本作で目につくのは、雲のようにも見える不定形な地山と、フリルのついたエプロンのダイナミックとも呼べる表現である。その効果によって、鑑賞者の視線は顔を中心とする上半身に集中することになる。横に平べったく、やや下ぶくれ気味な顔の輪郭は西望作品に繰り返し登場するもので、本作では特に2人の表情の対比が興味深い。後ろを振り返る母親の姿勢は、自身の過去を回顧する彫刻家の態度を表わしているようにも思われる。



4

北村西望 浦島—長寿の舞

1950年

高純度アルミニウム 110×70×241

片倉エリア 片倉城跡公園

作者の代表的な技法である石膏直づけの特徴がよく現れた作品。ブロンズではなく、高純度のアルミニウムによる鑄造が行われたのも、この技法による造形性を生かすためろう。筋骨隆々の男性像で、演劇的とも称される大きな身振りを用いるのは、明治末期のデビュー当時から一貫しているが、戦後期には、全体をあまり奥行きのないかたちにまとめることや、荒々しく表面を仕上げる表現なども加わるようになった。手先や足先を大きくつくることは、彫刻に力強さを与える手段として常套的に用いられるものだが、本作では、さらに、手首や足首も極端に太くつくられている。再現性に対する意識は後退して、表現主義的ともいえるダイナミズムが全体を支配している。



5

北村西望 夢

1970年

ブロンズ 60×35×58

八王子駅北口エリア 八王子市夢美術館ホワイエ

本作のような、身体を折り曲げて、両脚と接するようにした裸婦像は日本の近代彫刻に繰り返し登場するものである。人間の姿をひとつのかたまりとして表わすのに都合のよいポーズであり、肉同士を押しつけ合うことで生まれる変形によって、女性の肉体の柔らかさを表現することもできるからである。石膏を直づけする技法によっており、素材を削り取った痕跡も明瞭に残されているが、硬質な印象はない。特に、背中から臀部にかけての丸みを帯びたかたちが美しい。両目を閉じた表情はタイトルの「夢」に由来するものだが、平面的で穏やかな表情のために、仏像を連想させるところもある。頭に蝶々が止まっているが、こうした分かりやすい寓意も西望作品の特徴である。

(2) 西望賞の作家たち

「西望賞」は「日彫展」(日本彫刻会展覧会)の全出品作品の内から選出される最高賞で、彫刻家・北村西望の寄付により設立された基金によって創設された。八王子市はその内の第1回から第19回の受賞作品を所有している。同展は1980年設立の社団法人日本彫刻会(2010年より公益社団法人)の主催するもので、展覧会名称はその前身である社団法人日本彫塑会(1970年認可)から継承したものである。「日彫展」自体は野外彫刻を対象とした展覧会ではないため、屋外環境に対応するように、ブロンズへの鋳造と台座の設置が新たに行われている。日本各地で実践された「彫刻のあるまちづくり事業」の多くでは、抽象彫刻の設置が主流となってきた。そのなかで、これら作品は八王子の彫刻を特徴づけるもののひとつとなっている。

毎年の展覧会での受賞作品であることから、統一的なテーマがあるわけではないものの、この19点の作品を見ると、その傾向が分かってくる。芸術作品は、一般的に、形式と内容(造形性と文学性)からなるといえるが、これらの作品は、その内の文学性を強く感じさせるものである。西望自身の作品も「演劇的」と評されることがあるが、これらの作品でも人物のポーズ、特に手の動きと持ち物が大きな役割を果たしている。演劇におけるポーズの導入は、イタリアのルネサンス美術などにおいても行われていたものだが、造形的な自律性を求めてきた20世紀美術のなかでは珍しく、他とは異なった性格をもつ系譜と見なすことができる。

なお、受賞者のひとりである木内禮智は、他にも《みどりの風》という作品を設置しているが、こちらは「(3) 人間を表わす」で取り上げる。



6

溝口寛 貌

1980年

ブロンズ 22×29×33

片倉エリア 片倉城跡公園

英語では「head」（頭像）と呼ばれるが、日本では通例として「首」（首像）と呼ばれる。古代からある胸像に対して、この首像という形式は新しい。20世紀になって大きく展開したもので、19世紀末にロダンが胴体部分だけを扱った「トルソ」という形式を確立して以降のことといえる。本来的には野外彫刻に適した形式とは呼べないものの、本作の場合、造形的にもサイズの的にも力強さを感じさせるもので、空間に対抗する存在感を放っている。額を大きくつくる一方で、ほほの部分の鋭い面に仕上げ、その先にある耳は小さく、奥まった位置にある。鋭角的なあごの表現も奥行きを表わしたものだといえる。それらの関係性がこの彫刻にかたまりとしての強さを与えている。



7

長江録弥 希望

1981年

ブロンズ 44×35×127

片倉エリア 片倉城跡公園

胴体の前で両手を合わせるポーズや左右対称の髪型など、上半身には正面性という性格が見られるが、下半身は左側を遊脚とする「コントラポスト」（片足重心）。手前側に踏み出した右足に体重を乗せたことから、前に進むように感じる。それが「希望」というタイトルと結びつくことになる。鳥をモチーフとした芸術表現でもっとも一般的なのは、鳩によって「平和」を表わすことだろう。元々は旧約聖書に記された「ノアの箱舟」に由来する寓意だが、実際に芸術表現として広まるのは、第2次世界大戦後のピカソからである。本作の場合、鳥は鳩ではなくツグミだという。越冬のために渡ってくる鳥によって、春を待つという意味を表わしているのかもしれない。



8

坂坦道 酔っぱらい

1982年

ブロンズ 43×45×170

片倉エリア 片倉城跡公園

本作で最初に目が向かうところは強調された腹部である。左肩から落ちかけている上着が左の腰のあたりにまとまり、ヴォリューム感が補強されている。一般的な人間像で強調されるところである胸は平坦に、両足も小さくつくられているが、タイトルによって、安定感ではなく、不安定さを目指していることが理解できる。こうした主題の淵源は18世紀のロマン主義にある。古典主義が理性的なものを志向したのとは対照的に、ロマン主義は感性的なものを尊重した。近代美術で繰り返される、頹廢的な芸術家のイメージもここに由来する。本作の場合、様式的にもロマン主義的である。明確にかたちをとらえることよりも、浅い凹凸の生む陰影を重視した表現になっている。



9

木内禮智 春風

1983年

ブロンズ 46×61×197

片倉エリア 片倉城跡公園

記念碑的（モニュメンタル）な性格を備えた堂々たる女性像。左脚を一步踏み出し、布を握った右腕を頭上に掲げるが、胴体部分では正面性や垂直性が強く示されており、重力に抗して立ち上がる姿となっている。モデルの輪郭を明確に表わす方法や、骨格や筋肉を確実につかまえるアプローチ、意志の強さを感じさせる顔貌表現、左右対称の髪型も記念碑的な印象をつくり出すことに貢献している。部分を見ればやや動きが感じられるものの、上に向かう右腕のつくる弧と下に向かう左腕の弧とを呼応させるなど、全体のバランスは十分に保たれている。「春風」というタイトルは布を脱いだモデルのポーズや、手前に出した脚に重心をかけた姿勢によって表わされている。



10

雨宮淳 独

1984年

ブロンズ 40×50×100

片倉エリア 片倉城跡公園

彫刻の歴史は人間像の歴史とほぼ重なるが、人間の姿で何を表現するかは多種多様である。古くは神々の姿や王侯貴族の肖像、抽象的な概念を人間の姿で表わす擬人像も制作されてきた。20世紀に入ると、芸術表現が主題から解放されるなかで、純粋な造形性の追求も行われるようになる。人間のかたちや動きは複雑であるがゆえに、人間像（特にヌード）は格好のモチーフとなったのだ。本作はその文脈にあるもので、左肩と右膝にアクセントを置き、そこから連動して生まれるかたちを丁寧に追いかけている。人間像では髪の詳細に個性が表われやすい。前髪が手前側に張り出しているのは作者の特徴的な表現だが、おそらくは、顔貌との間の陰影を重要視したものだろう。



11

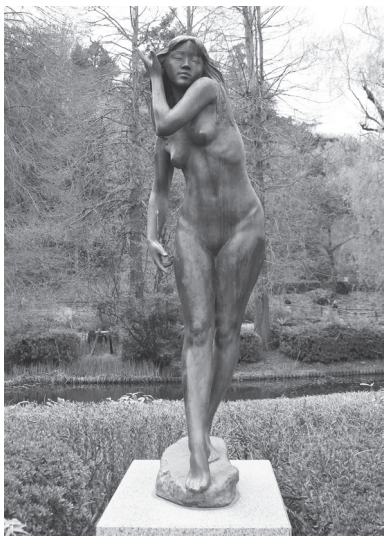
宮瀬富之 早く来ないかなあ

1985年

ブロンズ 27×29×121

片倉エリア 片倉城跡公園

横から見るとはっきりするのだが、彫刻としてはやや珍しいポーズである。両足かかとに重心をかけ、腰を後ろに引き、上半身を前に倒している。立像ながらも垂直性の表示を目指してはいない。大きな動きを伴った表現の目的は、おそらく、奥行きを感じさせることにあったのではないだろうか。それは腰のところだけでなく、両手でコートの襟を手前に引っ張る姿勢からもわかる。全体に比して、首の表現が力強いのはそうした志向に由来するのだろう。細い身体にまわりつくような衣服の表現もそうだし、頭部の小さな面長の顔、唇を突き出すような表情もこれに加わる。首を起こすことで表情がはっきりと確かめられるが、タイトルの意味はここを中心に伝達される。



12

土田副正 春を感じて

1986年

ブロンズ 50×60×175

片倉エリア 片倉城跡公園

右脚を大きく前に出しているものの、腰は正面に近い向きで、左肩を強く前に出しているものの、顔はほぼ正面を向いている。実際にやってみれば、相当に無理のあるポーズだとわかるが、ここでは、そうしたことは問題ではない。奥行きと広がりという、相反する方向性をひとつの彫刻のなかに収めることが試みられたものと考えられるからである。再現的な表現から離れるわけではないものの、抽象的ともいえる形態を追求する意識をうかがうことができる。目を閉じた女性の表情は優美だが、それと同時に注目したいのが、両手の指の「表情」である。両手ともに人差し指と中指を柔らかく内側に曲げているが、この部分が彫刻全体の微妙なニュアンスをつくり出している。



13

瀬戸剛 少年

1987年

ブロンズ 40×40×136

片倉エリア 片倉城跡公園

片足に体重をかけて、もうひとつの足のかかとを地面から離す「コントラポスト」と呼ばれる姿勢の作品。両手の位置から、古代ギリシアの彫刻家ポリュクレイトス（紀元前4世紀）制作の《ドリュフォロス（槍をもつ人）》を参照したことがわかる。動く動作を開始する人間の姿を想起させる、ゆるやかにS字を描くこのポーズは、ブロンズや大理石に生命感を吹き込むものと考えられ、ルネサンス期以降、特に古典主義の彫刻家たちによって繰り返し用いられた。本作の場合、原作とは支脚（体重を支える脚）と遊脚（膝を曲げた脚）が左右逆になっており、必然的に、上半身の位置も変化している。人間の動きをどのように彫刻にするか、作者ならではの研究が行われている。



14

今城国忠 雪の朝

1988年

ブロンズ 40×40×150

片倉エリア 片倉城跡公園

木を素材とした彫刻を中心に制作する作家のもので、この作品も、元々は木彫だったものを、野外での耐久性を考慮してブロンズに鑄造し直したものである。そのことは木の幹の感じを残している足下の地山の表現や、顔貌に浅く残されたノミ跡、マフラーを表わすためのリズムカルなタッチなどからうかがうことができる。コートの際やスカートの裾なども木彫らしい表現となっている。心棒に粘土をつけてゆく塑造とは異なり、ブロックを彫ってゆく木彫では中心軸がはっきり現れることが多いが、本作もやはりそうである。そのなかでも、左足をほんのわずかだけ開いたのを起点とすることで、左手と右手の前後関係、少しだけ傾けた首が連続的な動きとして理解される。



15

江里敏明 ダンスिंगオールナイト

1989年

ブロンズ 54×65×125

片倉エリア 片倉城跡公園

1986年12月にはじまるバブル景気（平成バブル）を象徴するディスコ文化に取材した作品。長い前髪を左右に分けるワンレン（ワンレングス）や、身体に密着してそのラインを強調するボディコン（ボディコンシャス）がその代表だが、かかとの細いハイヒールや、大きめのアクセサリーも当時の流行を伝えている。古代より、彫刻は「聖なるもの」を表象してきたが、ヨーロッパでは19世紀に同時代の風俗を表わすものが登場する。日本の近代彫刻にもそうした作例があり、本作はその流れのなかに位置づけられる。頭部の位置は右脚の上にあって重心を外してはおらず、ここでのダイナミックな動きは、右肩を大きく突き出す上半身のひねりからもたらされている。



16

山本眞輔 憧れ

1990年

ブロンズ 30×30×125

片倉エリア 片倉城跡公園

両足を並行に揃えた正面性の明確なポーズを採用するが、これは、あごをやや上げ、背筋を伸ばして遠くを見る姿を生かすためのものだろう。こうした姿と少女という年齢のモデルによって「憧れ」という抽象的な概念を表現している。作者はイタリアへの留学経験をもつが、本作にもその影響は見られる。フランス流のごつごつした（ロダンのような）作品とは異なった、ジャコモ・マンズーの作品に見られるのと同様のしなやかさが示される。特に、両脚の膝下ののびやかなラインにその特徴がよく現れている。首が長く、頭部の小さいプロポーションだが、これは18世紀のロココ時代に流行したものに近く、力強さではなく、繊細さや優美さを表わすためのものである。



17

久保浩 アテネの戦士

1991年

ブロンズ 76×50×176

片倉エリア 片倉城跡公園

アテネは古代地中海文明において中心的な役割を果たした都市国家。後のヨーロッパ文明にも多くの影響を与えており、ヨーロッパ美術で「古典」といえば、ギリシア（とその影響下にあったローマ）の彫刻を指してきた。本作の主題はこうした歴史に基づいて選ばれている。両脚を左右均等に大きく開くことで堂々とした印象を与え、首をやや左に向けることで動きをつくり出す。兜の下顔貌は省略されているが、ガウンの下にある身体（特に左腕）をはっきりと表現することで実在感を確保している。コリントス式と呼ばれる兜やクシポスという剣のデザイン、柄のパルメットやガウンのメアンダー（ギリシア雷文）の文様もその時代と地域に由来するものを採用している。



18

桑山賀行 風景－海－

1992年

ブロンズ 125×110×250

片倉エリア 片倉城跡公園

風景画は数多くあるが、風景彫刻はあまり聞かない。伝統的に、彫刻のモチーフは人間と動物にほぼ限定されてきた。群像によって物語を表現することも行われてきたが、それほど多くはない。木や石や粘土を素材とするならば、単体の「かたまり」での表現が得意となり、風景のような「ひろがり」の表現は苦手となるからである。本作の場合、風景自体の「ひろがり」ではなく、その内にあるモチーフの組み合わせるという換喩的な表現をとっている。砂浜に半ば埋まったような古びた漁船を中心とするが、そこに風景をいかに感じさせるかがポイントとなる。斜め向きの配置、部分が欠落したような線や面、動きの異なる3羽のカモメなどが「ひろがり」を想起させている。



19

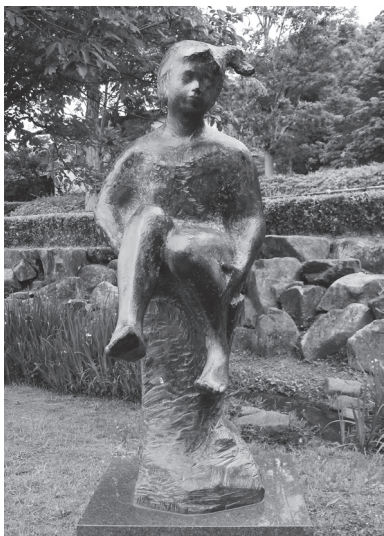
石黒光二 夢につつまれ

1993年

アルミニウム 50×75×125

片倉エリア 片倉城跡公園

横から見るとよくわかるが、頭からお尻までを包む布がつくる曲線が全体の方向性を決定づける。右手で首の左側の布を、左手で太腿の右側あたりの布をつかんで、両方の膝をやや高く上げているが、これはタイトルにある「つつまれる」イメージに由来するのだろう。そこから、全体の姿は卵形に収められることになった。正面から見ると、両脚が交差する真上あたりに両方の肘が位置しているが、この配置からも分かるように、バランスの決定は慎重になされている。お尻の下にある地山との接点は小さいものの、安定感を感じることができるのだ。身体は比較的に凹凸を抑制した滑らかな表現となっている分、目を閉じた顔貌表現の細やかさに意識が向かうことになる。



20

東山俊郎 春休み

1994年

ブロンズ 60×80×150

片倉エリア 片倉城跡公園

元々は木彫で制作したものを、野外での展示に際してブロンズに鑄造した作品である。粘土でつくられたものとは違う、木を彫った感覚がよく残っている。たとえば、両腕の肘の内側の空間。完全に穴をあけるのではなく素材を薄く残しているが、中心に向かって円形に彫り進めていった過程がわかるようになっている。椅子となる大きな地山の表面も荒々しい。胴体や膝上はやや短縮したかたちで、ひとかたまりだった素材の感覚を保持しているが、それが子どもというモデルの選択とうまく合致している。彼女の座る地山の側面と奥まった位置の右肩、手前に位置する左肩と右の膝下と呼応する関係をつくっており、この対角のラインが全体の造形的な方向性を決定している。



21

井上久照 和の角笛

1995年

ブロンズ 60×65×182

八王子駅北口エリア 八王子ス

クエア東側

左右の足をやや開いて並べて置き、体重を均等にかけて真っ直ぐに立つ男性の野性的な姿。この堂々とした姿に合わせて、衣服の手前側の広がりもほぼ左右対称になっている。顔はやや斜めを向くが、これは笛が真正面にくるのを避けるためだろう。笛は両手でもつが、左手が手前、右手が奥となっており、顔の向きはこの位置関係にも対応している。荒い衣服の表現とは異なり、笛の表面は滑らかに仕上げられるが、中東に取材したという彫りの深い顔貌とも好対照をなしている。横から見ると、息を吸い込むのにやや反り返った姿勢となっており、男性の堂々とした姿がより明確となる。裾は手前が短め、背中側が長めに設定してあり、この姿勢を強調する効果を生んでいる。



22

名嘉地千鶴子 追憶の風がふく

1996年

ブロンズ 48×35×100

川口やまゆり館

肩の広がりを抑え、両腕を斜め下に伸ばすことで安定した三角形構図を描くが、それにも増して、本作の特徴は軽やかさにある。胴体は薄く、裾や大きく広がった袖口では内側の空洞がわかるようになっている。後ろ側に回ると、背中部分が省略されており、空洞がはっきりと見える。もうひとつの特徴は毛糸のような髪の毛の表現である。通常の塑造ではかたまりで表わされるもので、本作のようなラインによる表現は珍しい。この髪の毛の表現に対応するように、顔は幅が狭く、奥行きが深くなっており、鼻筋のラインが強調されている。首回りは広く確保されており、細く長い首もはっきりと示される。肩の上あたりまで縦に流れる髪を生かすことのできる構成となっている。



23

亀谷政代 司 ダナエ(黄金の雨)

1997年

ブロンズ 80×50×180

片倉エリア 片倉城跡公園

「ダナエ」はギリシア神話に登場する女性。黄金の雨に変身して侵入してきた主神ゼウスとの間に英雄ペルセウスが誕生する。西洋美術ではルネサンス期以降に好まれた画題で、著名なものでは、16世紀のティツィアーノ、17世紀のレンブラント、20世紀のクリムトなどの絵画が知られる。彫刻の表面に多数ある、小さな点のような盛り上がりにより金色を施すことで物語が表わされている。表現としての特徴は、女性の姿を空中に浮遊するように位置づけることにある。正面から見たときに、上半身の胸の反りが印象づけられる一方で、後方に引かれた下半身はあまり意識されない。顔、右手、左足と身体を断片的に提示する方法も浮遊感をつくり出すことに貢献している。



24

鷺見香治 長い髪

1998年

ブロンズ 80×80×160

片倉エリア 片倉城跡公園

ルネサンス期のティツィアーノから印象派のルノワールまで、長い髪を束ねる女性の姿は繰り返し美術のモチーフとなってきた。本作はその系譜に連なるものといえる。これらの作品に共通するのは、モデルが自分の行為に没入していて、鑑賞者を見返してこないことである。そのために、エロティシズムを喚起するところがあるが、本作では、そうしたものに陥らないための配慮もうかがわれる。顔貌はあまり理想化されておらず、モデルに忠実に表現したと思われるもので、身体は豊満でありながらも生々しくなりすぎないように抑制されている。髪をつかむために上げられた両腕の肘がつくる四角形の空間に、このポーズを選択した作者の造形的興味があったと思われる。

(3) 人間を表わす

歴史を振り返ると、彫刻のモチーフの中心には常に人間の姿があった。後期旧石器時代に遡るものも発掘されているが、一般には、後のヨーロッパ美術で古典の位置を占めた古代ギリシアの影響が大きい。ギリシアでは、神人同形論（神と人間は同じ姿をしている）を背景に、多くの神像＝人間像がつくられた。そして、それらは人間の姿を単に再現するものではなく、理想化された身体比例（プロポーション）を重視したものだ。ヌード表現は、本来は、この理想的な身体比例を明らかにするために導入されたものである。さらに、キリスト教においては、人間（アダム）が神の似姿として創造されたという記述や、イエスという人間に神が受肉したとする思想などから、やはり人間像が中心に置かれることになった。さらに、王侯や貴族の肖像制作がアーティストの重要な仕事だったことも大きい。

近代になると、美術は宗教や世俗の権力から離れて独自の道を歩くようになるが、それでも、人間像の価値が落ちることはなかった。アーティストの身近にあるモチーフであると同時に、立体物で表わすには極めて複雑にできているものだからである。このなかで、トルソのような断片によって彫刻を成立させるアイデアも生まれてきた。個々の造形性の研究においても他に代わるものがないモチーフだったのである。

昔も今も、人間の姿にはそれほどの違いはないともいえる。だが、そのなかで、彫刻家たちは各々の時代の価値観や自身の芸術観に応じて、多様な人間像を展開してきた。似たようなものであったとしても、仔細に観察すれば、異なった個性があることが見えてくる。その可能性が尽きることはない。



25

黒田嘉治 立つ女

1967年

ブロンズ 40×35×172

八王子駅北口エリア

西放射線ユーロード

シンプルな題名が表わすのは、作者の意識が、人間の姿を通して観念を提示する寓意ではなく、形式的（造形的）な美の追求に置かれていることである。左足をやや外側に踏み出した「コントラポスト」と呼ばれる姿勢が採用されているが、これは古代ギリシアの古典期の彫刻に由来するもので、全身でS字形を描くことで、頭から足先までに連動する動きを表現するものである。本作の場合、上半身は正面性が強いものとなっているが、左足の対角にある右の手のひらを開き気味にすることでバランスが確保される。上半身の正面性は胴体部のヴォリュームの豊かさを十分に表わすためのものだろう。胸の前に置かれた両手のつくる空間もその存在感を伝えることに貢献している。



26

木内禮智 みどりの風

1979年

ブロンズ 40×40×154

多摩ニュータウンエリア

柏木小学校北交差点

タイトルに含まれる「風」は少女の真正面から吹いていることが分かる。両足のかかとを浮かせて爪先立ち、両膝をやや曲げることで、下半身は前傾する格好になる。それに対して、上半身は強く胸を張り、目線を高めに設定して、重力に対するバランスを確保している。両者の関係によって少女の身体のしなやかさが表わされている。風をつかまえるように掲げられた大きな帽子は、後ろの方をつかんだ格好になっているが、帽子を頭部よりも手前に置くことで、一歩踏み出した左脚の角度と対応させている。身体に密着したシャツ、スカートの後ろ側の裾のひるがえり、左右に二分して結んだ髪を宙に浮かせたのも、見えない風を視覚化するための工夫といえるだろう。



27

高橋洋 ひざし

1985年

ブロンズ 158×60×115

八王子駅北口エリア 西放射線ユーロード

素材はすべてブロンズだが、少女と人形が粘土を用いて作者の手でつくられているのに対して、ベンチには木目が現れていることから、既製品を型取りして使用したことがわかる。素材を統一することによって、本来的には異質であるもの同士が結びつけられているのだ。日常の情景になじむような、何気ない様子が表わされているものの、彫刻としての空間は十分に計算されている。少女は顔をやや右に、身体をやや左に向けることで、斜めの方向性が示される。その延長上に人形が位置しているが、その顔はやや左に傾けられる。少女と人形の前後関係も含め、奥行きに対する意識がうかがわれる。こうして生み出された空間が平面的なベンチとの対比をもたらしている。



28

千野茂 慈

1987年

ブロンズ 41×90×147

久保山公園

椅子としてはやや高めのものに腰掛けた母親が、両膝の上で立ち上がる子どもを支える様子が描かれる。身体や顔貌の凹凸が抑え気味に表現されることもあり、組体操のような2人の人物の構成するラインが主眼となっている。母親の腰から膝と伸ばした両腕の、2本の物理的なラインが目に残るが、もう1本、両者の見つめ合う眼差しも想像的なラインと呼べるだろう。さらに、母親の背中とやや前傾した椅子のライン、子どもの背中と母親の膝下のラインも対応関係にある。母親の胸から下腹部にふくらみが加えられているが、これは母性の表現と思われる。逆に、太腿の上側やふくらはぎに見られる盛り上がり、反り返るような足の指からは力強さを感じることができる。



29

淀井敏夫 海の鳥と少年

1981年

ブロンズ 63×71×290

西八王子エリア 市役所

心棒に直接に石膏をつける方法で制作された作品。作者は1955年頃からこの技法を用いているが、その理由は、飛ぶ鳥と人間の間を表現することにあった。粘土では困難な、細いかたちや薄いかたちをつくるために導入されたのである。この技法の特徴は、少年と海鳥をモチーフとする本作でも十分に示されている。だが、単に細いだけの彫刻ではない。胸部や大腿部には一定のヴォリュームがあり、引き伸ばされた膝下や肘先との対比が緊張感ある造形性を生み出している。中心線は明確な垂直性を示し、踏み出した右足や反り返った頭部もそのバランスのなかに位置づけられる。台座の前面には、本来は別の作品である《南の海》(1980年)が組み込まれている。



30

圓鰐勝三 平和な朝

1979年

ブロンズ 290×60×320, 104×72×167

西八王子エリア 市役所

作者の人間像は肩から腕へかけての造形に特徴があり、一見ただけで、他の彫刻家のものと区別ができるほどである。解剖学的な正確さの追求を離れた、抽象的あるいは装飾的といえる表現で、そうした造形性は本作でも発揮されている。また、奥行きが浅いレリーフ的な造形性もよく現れている。2体の女性像は平行に近いかたちで位置しており、各々の腕や脚も並べたように配置される。下半身に貼りついたような布も奥行きをあまり伴っていない。さらに、重力感の希薄さも指摘できる。女性像も少年像も片足の爪先で立っているからだ。作者の彫刻は心象世界を表わしたものとされるが、それは、重力から解放されたような伸びやかな表現から生まれるものといえる。



31

竹田光幸 永遠 愛

1986年

楠 103×103×378

高尾エリア

エスフォルタアリーナ八王子

上下ふたつの手は同じかたちをしている。中指と薬指はほぼまっすぐ、人差し指と小指はやや反り返った位置を取り、指の関節が軽く曲げられる。高村光太郎の代表作《手》(1918年)に近いが、それよりも、光太郎も参照した仏像の「施無畏印」に由来するのだろう。「畏れることはない」という意味で、東大寺の大仏の右手もこの印相である。上方に取りつけられた円形も「聖なるもの」を表わす光輪のように見える。同時に、石や金属よりも柔らかい木を素材に、丸みを帯びたかたちを彫り出したことから、なまめかしい印象も生まれている。下側の大きな手が男性、上側のやや小さな手が女性にも見えてくるのだ。国際連合による「国際平和年」を記念して設置された彫刻。



32

竹田光幸 創造

1999年

檜 90×80×260

八王子駅北口エリア

クリエイトホール

積み重ねた球形に上から触れる大きな手と、左前足を前に突き出した犬で構成された彫刻。手が表わす人為性と素材の木の自然性、そして、両者の中間に位置する犬の組み合わせによって「共生」というメッセージを伝えている。造形的には、両者には別種のものが用いられる。犬の方は、近代の木彫に数多く見られる、小さな切子面をつないでゆく方法によって、量塊的に表現される。手の方は、仏像の技法に近い、流れるような形状と表面が用いられる。後者には、素材であるケヤキの木目の美しさが引き立って現れる効果も加わる。流麗な手の造形からはエロティシズムを想起することもできるが、それよりも、仏像の手（印相）に由来する「聖なるもの」の印象が強いだろう。



33

中本成紀 私影 (IDENTITY)

1975年

御影石 46×43×85

八王子駅南口エリア 市民体育館

御影石による男性像。西洋美術の歴史においては、彫刻に使用される石材は大理石が中心となっており、その影響下に、日本でも明治期以降、大理石彫刻が試みられてきた。20世紀後半になると、御影石も使用されるようになるが、大理石よりもはるかに硬いため、解剖学的な人体を制作することは困難といえる。そのなかで、本作は写実を高い水準で達成しており、同時に、素材の特性を生かした量塊性の強い表現を実現している。特に、肩から背中にかけての骨格や筋肉の把握の仕方が美しい。肩を大きくひねることで、筋肉が連動的に伸び縮みする様子が明確になり、無機質な素材に生命感が与えられる。また、視線を水平に向けることで、明確な垂直性も表わしている。



34

鈴木徹 史雲 '80

1980年

御影石 177×88×105

多摩ニュータウンエリア 大塚橋鹿島側緑地

本作のように、人間の胴体部分をモチーフとしたものは「トルソ」と呼ばれる。ロダン以降の近代彫刻で多くの彫刻家たちが試みてきた形式だが、それ以前には、顔のない状態で彫刻が成立するとは考えられてこなかった。ロダンが破損した古代彫刻の断片に美を発見したことが、20世紀の抽象彫刻を生み出す原動力のひとつになったのである。男性の身体をモデルとした本作の主眼は力強さの表現にある。そのために、等身大を超えるサイズが設定され、大理石よりも硬質な御影石が使用される。形態的には、たくましく発達した胸筋や腹筋や大臀筋が解剖学的な正確さでとらえられる。アーチをつくるポーズから生まれる筋肉の伸張や屈曲も緊張感を生み出すことになる。



35

小野寺優元 大地

1976年

御影石 194×120×78

八王子駅南口エリア 市民体育館

横たわる女性像だが、かなりのデフォルメが加えられている。肩の部分が短縮的に表わされる一方で、腹部から臀部、大腿部にかけては大きなヴォリュームが与えられる。胸のところを折り曲げるようにすることで生まれる、左脇の下側の空間とヴォリュームとが対比的な関係を築いている。作者が「女性の形（フォルム）をかりて、人間の持っているおおらかさとたくましさを表現した」というように、人間の姿を通して抽象的な概念を表わす寓意的な表現である。題名に即して、本作を大地との比較から見ると興味深い。素材の姿が現れる太腿の大きな切断面は地面そのものを暗示しており、太陽光を反射する上方の研磨した曲面は遠くの山並みを連想させることになる。



36

坂井彰夫 風の中の母子

1982年

御影石 72×85×196

高尾エリア 元八王子事務所

母子像はキリスト教を軸とするヨーロッパ美術において、中世以来、中心的な主題のひとつになってきた。そうした伝統をもたない日本で母子像が多く制作されるようになるのは、太平洋戦争終結後、「平和」を象徴する意味においてだった。本作はその歴史に連なるものといえる。正面から見ると安定した三角形構図だが、母親の右側がやや弓なりになっていることが分かる。こちらから吹いてくる風から守るように、子どもは左側に配置される。ざっくりとした顔貌表現、ヴォリューム感のある胸部や腹部など、プリミティヴともいえる、手を加えすぎない造形によって、強さや大らかさを表現している。背中側の、風を受けて広がるスカートの表現はかなり特徴的である。



37

水島道雄 地韻

1980年

御影石 110×120×220

西八王子エリア 教育センター

右肩から首の後ろを通して左肩の上に抜けるかたまりが目につくが、これは月を表わしたものだという。首の位置をやや後方に下げて月と一体化させ、見上げる姿としたのは、空にある実際の月を意識させるためだろう。この部分に対応するように、頭部、胴体、揃えて折り曲げた両脚に豊かなヴォリュームが与えられる。特に、身体の手前側にある両膝が月の部分とのバランスを保つ役割を担っているのが分かる。左肩からまっすぐに下ろされた左腕も螺旋形を描く月の軸となる働きをしている。ただし、背中側から見たときの印象は随分と違うものとなっている。後方にひねった右腕や背中中のラインのつくるウェーブは、月が大きなかたまりを形成するのとは対照的である。



38

朴憲烈 旅

1993年

御影石，大理石 127×76×200

石川市民センター

石を前面から一方向的に彫り進めた、レリーフのような形式だが、女性の姿は大きく浮き上がり、ほぼ丸彫りに近い格好となっている。他方、両手にそれぞれもったトランクはほとんどが石のなかに埋まっている。女性像に物語的な要素を加えるためにこうした形式が選ばれたのだろう。女性は左足に重心をのせた「コントラポスト」の典型的な立ち姿だが、それだけに、背景の荒々しい形態や表面との対比が鮮やかに見える。背景は、建築を思わせる水平と垂直の面の組み合わせと、並木道のような風景を連想させる具象的な要素からなる。並木の部分には薄い大理石で透かし彫りのような表現が行われており、光を透過させる素材の使用によって空の様子も表わされている。

(4) 再構成された人体

20世紀に入ると、人間像の表現には再現性を離れた「再構成された人体」が登場するようになる。その理由のひとつには、古代ギリシアの理想化された人間像に代わり、アフリカやオセアニアの彫像や仮面がアーティストたちのモデルとなったことが挙げられる。キュビズムやフォーヴィズム、シュルレアリスムなどにその影響が認められるが、そこでは、古典的な「美」よりも、彫刻が発する「生命感」が求められることになった。もうひとつの理由には、産業の発達によって身近な存在となった機械からのインスピレーションがある。キュビズム、未来派、アール・デコなどが関与するが、その内には、ロボット（機械製の人間）やサイボーグ（機械と人間の複合体）のようなイメージも登場する。さらには、同じ時期に登場する抽象芸術との境界があいまいになる表現も現れてくる。人間像はアーティストたちのより自由な発想を受け入れる舞台となったのである。

「近代では身体は主体とも客体ともされてきた」（イウォナ・ブラズウィック、サイモン・ウィルソン『テイト・モダンハンドブック』五十殿ひろ美訳）と語られるように、私たちは表わされたモデルを意識するだけでなく、それを表現するアーティストのことも強く意識するようになった。ゴッホの自画像では、描かれた画家の姿と同時に、描いている画家の行為も意識される。ピカソのように、アーティストとモデルとの恋愛関係が大きな話題となることもある。

このセクションでは、人間像の枠組みのなかにありながらも、形態に積極的な加工や変形が行われている彫刻を取り上げる。これらでは、重厚なヴォリューム感や軽快なリズム感などが強調されて表わされている。



39

工藤健 風に立つ

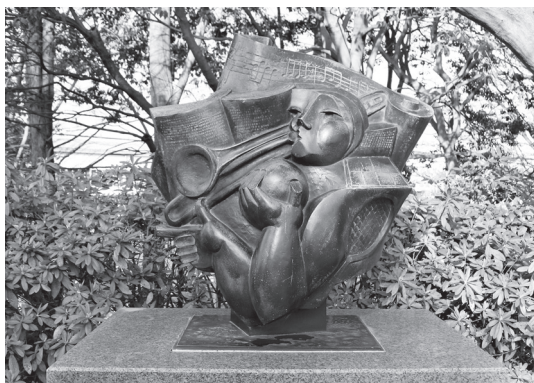
1983年

ブロンズ 60×60×200

多摩ニュータウンエリア

南大沢中学校西側歩行者専用道路

キュビスム的に再構成された人間の姿。彫刻ではアレクサンダー・アーキペンコのものなどが知られるが、面を単純化してとらえた上で、ふたつの面が接するところに現れる稜線によって全体の姿を理解させるところに特徴がある。キュビスム絵画では、平面に立体的なモチーフの各面を展開して並置することが行われるが、彫刻の場合は曲面で処理されることになり、人工的な印象が生み出される。機械と生命という対比的な両者が結合するため、近未来的な人間の姿が想起されるかもしれない。本作は3点で接地する安定した構成で、両足とも爪先立ちすることから生まれる上昇感を、左胸を通るラインが引き継いでおり、最終的には、強調された鼻筋のラインと一体化する。



40

工藤健 集いの詩

1980年

ブロンズ 70×50×80

多摩ニュータウンエリア 南大沢中学校南西角

レリーフのような正面性の強い形式だが、平面的な印象はなく、力強いヴォリューム感が全体にみなぎっている。両肘を重ねた箇所を起点に、上に向けて扇形に広がってゆくが、その中心に位置する左腕から鼻筋のラインがもっとも強く浮き上がって見えるのが印象的だ。もうひとつ、左上の楽譜が巻かれたところを起点とする扇形も確認できる。こちらは、右上での楽譜のひるがえりと右手が指し示す方向によって、空間へのさらなる広がり暗示している。レリーフ形式にしたのは、楽器や楽譜、ボールやラケット、そして書物などの多彩なモチーフをひとつの彫刻のなかに収めようとしたことにある。中学校の前に設置されており、クラブ活動のイメージと結びついてくる。



41

松本進 太陽がやってくる

1976年

鉄 110×208×250

八王子駅北口エリア

あったかホール

抽象性と具象性を併せもった作品。特に、前後左右で表現を使い分けた頭部にその両面性がよく現れている。全体としては、鉄板をグリッド状に組むことで、人体のおおよそのかたちがつくられる。部分的に隙間を残した箇所では、鉄板が直交する幾何学的なラインが完成後の段階でも見えている。鉄板を重ねるようにして隙間を埋めた箇所には丁寧な熔接が施されており、複雑な形状をもった人間の姿の再現を目指す志向があることを確認できる。ザ・ビートルズの楽曲「Here comes the Sun」がイメージの源泉になっているというが、彫刻と太陽光がつくり出す影のかたちの面白さが意識されているようだ。細い円筒形の支柱や長い脚部の表現はここに由来すると思われる。



42

鈴木徹 作品

1974年

御影石 135×105×74

高尾エリア 京王電鉄めじろ台駅

全体に緊張感がみなぎった作品。そのことをもつともよく示すのは、台座からはみ出し、天板よりもやや下がった位置にある、揃えられた両足先のつくる鋭角なかたちである。横たわるポーズではあるものの、接地面は非常に小さい。首を垂直に引き上げたことによるもので、ほとんど右肘だけで体重を支えるような格好である。この右肘を起点に胴体は上向きの弧を描くことになり、結果、垂直に向かう上半身と水平に置かれる下半身の関係は強くひねられたものとなる。そこから生まれる緊張感が彫刻全体を支配しているのだ。身体は大腿部でふたつのパーツに切断されるが、単なる並置に見えないのは、エネルギーが切断部分を超えて流れるように感じられるためである。



43

桜井敏生 微風

1975年

御影石 160×75×71

高尾エリア 京王電鉄めじろ台駅

横たわる女性の姿に基づきながらも、彫刻全体のリズム感を生み出すためにデフォルメが加えられている。もっとも明らかなのは胴体と両腕の肘がつくる三角形の空洞だろう。手前側（右腕）は下、奥側（左腕）は上に配置されるが、両者は大きさ、かたち、位置によって結びつけられて四角形を形成する。左肩に寄せた頭部につながる首のラインは右腕のラインと一致するが、そこから分岐した別のラインが胸から腹部へと流れてゆき、胴体と一体的に表わされた右手のところで合流する。奥側の握られた左手もアクセントになっている。直角三角形を構成する折り曲げられた両脚ではヴォリューム感が強調されており、両腕のつくる、空洞による三角形と響き合うことになる。



44

桜井敏生 横たわる女Ⅳ

1976年

御影石 191×73×108

北野エリア 北野台中央公園

仰向けに寝そべった女性の姿で、両手で抱えた頭部と両膝とを強く引き起こした格好となっている。こうしたポーズは原石のかたちに対応することから構想されたものだろう。彫る部分を少なくすれば、その分、素材のもつ存在感が最後まで残存するからである。事実、左右対称の姿勢、ヴォリューム感の強い腕や脚、大づかみにとらえられた顔貌の表現も石の存在感を生かしたものとなっている。折り曲げられた両脚や胸の部分のヴォリュームが特に強いが、これらは小さめの顔と両腕の間にできる空洞と対応する関係にある。彫刻全体にノミ跡が均一に残されているが、石の存在感を示す記号として機能しており、台座として用いられる加工前の石との対比も生まれている。



45

杉山功 メイドン・ボエジ

1982年

御影石 135×136×153

西八王子エリア JR西八王子駅

右の膝を立て、左の膝を水平に置く。この下半身はほぼ正面を向いているが、両手で抱えた頭部は右膝の上に位置している。上半身を強くひねったポーズが採用されているのだ。一般に、こうしたひねりは彫刻に生命感を与える目的で導入されることが多い。ロダンの《考える人》がその代表だが、本作はそれよりも20世紀初頭のプリミティヴな彫刻と類縁性をもっている。解剖学的な正確さを離れて、素材のもつ原初的な力を引き出すことが試みられるからである。そのため、表面もノミ跡の残る荒々しい状態に留められている。本作でのひねりは、むしろ、石の量塊性を強調するために採用されたものといえるだろう。作品の題名(MAIDEN VOYAGE)は「初航海」を意味する。



46

丸山映 肖像

1976年

御影石 190×45×220

北野エリア 京王電鉄北野駅

ふたつの異なるイメージが同時に読み取れる。上下に二分された石の上半分は、日本地図の北半分のようにも見えるが、下半分の石に足先が表わされているために、全体としてはスカートをはいた女性を横からとらえたようにも見える。三陸海岸がウェーブのかかった長い髪に、能登半島が両手を合わせた格好に見えるのだ。作者は平面的な像に厚みをもたせて立体化する方法を繰り返し用いており、本作もそうした方法に基づいて制作されているが、ダブルイメージというアイデアもその方法から導かれているように思われる。本作はつくり込みすぎない感覚を残しているのが特徴で、下の石のざっくりとしたストライプ状の凹凸をスカートの襷に見立てるところが興味深い。



47

丸山映 紺碧の空へ

1978年

御影石 48×61×191

西八王子エリア 横川橋

横川橋に設置された「水、風、緑、空」をテーマにした4作品の内、本作は「空」を表わしたものである。この作品の特徴は、立体物でありながらも、正面から見た抽象的なかたちと側面から見た具象的なかたちという、別々のものが同居することにある。これは、紙を切り抜いてできるような平面的（輪郭線的）なかたちに、そのまま厚みを加えてゆくことで達成された。側面像である、膝をついて上方を見上げる女性の姿は、日本の近代彫刻の代表作である荻原守衛の《女》（1910年）によく似ている。ただし、《女》と比較すれば、本作のポーズは膝のつき方が浅くなっている。ジグザグの格好になった輪郭が縦方向に伸び、そのことで、空に向かう方向性がより明確に示される。



48

酒井良 友の顔（達々）Ⅰ

1978年

御影石 73×64×98

八王子駅北口エリア

東放射線アイロード

人間の顔貌をモチーフとしたものというが、再現的ではなく、抽象彫刻に分類されるものだろう。作者は「友人から受けたイメージを、顔そのものとしてでなく、内面的なものとして表現した」と語るが、目に見えないものを表わす方法として抽象化が行われたのだ。左右非対称の姿だが、数多くの要素をうまく構成することでバランスが保たれる。手前側の横のラインは向かって右から左に奥まってゆくが、それに呼応して、その上側には広い面が配置される。頂点の上向きと手前向きの突起の位置は、台座の軸線よりも右側に寄っているが、それも違和感なく受け取られるようになっている。背面では、台座の上側に垂直のラインを入れてバランスを補う工夫も行われている。



49

酒井良 生

1988年

御影石 142×102×290

多摩ニュータウンエリア 大塚公園

ヨコ・タテ・ヨコと3個の石材を重力に抗して積み上げたシンプルな構成である。非常に簡略化されているものの、どこか人間の姿を思わせるところがある。両腕も顔のパーツも省略されているのだから、かたちとして似ている（似せている）わけではない。鑑賞者の連想をうながすように仕向けることで、そのように思わせているのだ。たとえば、下の石の浅い窪みのラインは両脚を、上の石の突出した箇所は頭髮を連想させる。真ん中の石のわずかなふくらみは胴体のように見えてくる。本来的に、石という無機物で生命をもった人間を表わそうとするならば、鑑賞者の「感情移入」を誘発する仕掛けが必要となる。本作ではその仕掛けがシンプルに取り出されているのだ。

(5) 生命のイメージ

抽象という言葉の辞書的な意味は「事物または表象からある要素・側面・性質をぬきだして把握すること」。20世紀に入ってから登場する抽象彫刻の場合、人間や動物や植物の姿を単純化することで、その本質的なものに集中して表現することを指す。ロダンの次の世代にあたるコンスタンティン・ブランクーシの、丸みを帯びた形態と磨き上げられた表面による、人物や動物の彫刻が先駆的な役割を果たし、1930年代以降のジャン・アルプの植物や雲のかたちを連想させる造形も重要な位置を占める。「再構成された人体」の展開は、この時代の「生命感」の表現の追求が後押ししたといえる。

実際には、彫刻をこのように抽象化する方法には特定の傾向が見られる。主に、人間や動物を基調とする場合は「動き」を、植物の場合は「成長」を暗示する方法によって行われるのである。もちろん、石や金属でできた彫刻が本当に動いたり、成長したりするわけではない。そのため、内側から外側に向かってふくらんでゆくようなヴォリューム感、ひねりを加えた形状などによって、それを暗示する方法がとられることになる。こうしたアプローチには、ギリシア彫刻やロダン彫刻で開発された造形方法が導入されており、彫刻の長い歴史を継承していることがわかる。

形態の抽象化が進めば、当然のことながら、元のモチーフの姿を特定することは困難になる。そこから、逆に、ひとつの形態に複数のイメージを重ね合わせるという、シュルレアリスム的な発想も生まれてくる。横たわる人体のかたちと山々の連なる風景を結びつけたヘンリー・ムーアの作品は、戦後期の日本の彫刻家たちにも大きな影響を与えることになった。



50

岡野裕 雲

1976年

大理石 40×36×58

八王子駅北口エリア

大横保健福祉センター

一般的に、抽象彫刻は図形に基づいた幾何学的抽象と、生命あるものを単純化した有機的抽象に区分されるが、本作は後者に属するものである。丸みを帯びた突起が配置されるが、これらのかたちは、石が植物のように成長して生まれたようにも思える。丁寧に磨かれることで浮き上がった大理石の縞模様も成長のイメージを強化する。タイトルにあるように、作者は明確な姿をもたない本作を雲にたとえるが、実際の雲がさまざまな連想を引き出すように、本作の形状もいろいろなものに見立てることができる。たとえば、向かって左側で縦に並ぶ突起を子どもに、右側上部の突起とその下のゆるやかなカーブを母親に見立て、母子像として理解することもできるかもしれない。



51

大貝滝雄 風の香

1975年

御影石 65×21×90

八王子駅南口エリア 市民体育館

有機的な抽象に分類される彫刻だが、人間像を暗示させる要素を多分にもっている。大きく前屈して、伸ばした両手が両足首をつかむ姿といえよいだろうか。身体はライン状のものとして扱われるが、頭と腰に相当する部分には一定のヴォリュームが与えられる。肘や膝にあたる箇所のわずかな折れ曲がりも、身体のイメージを連想させることに貢献している。全体の姿は、正面性が強く、フラットな印象を与えるものだが、同時に、上部の折れ曲がりなど、それと直交する奥行き方向も意識されている。腰の上あたりの凹みは、張り出した台座と空洞をつくる曲線とを連続させるように機能する。磨かれた表面の映り込みもこうした凹凸の関係を複雑なものに見せている。



52

大貝滝雄 みどりの浮標

1978年

御影石 140×57×106

西八王子エリア 横川橋

横川橋に設置された「水、風、緑、空」をテーマにした4作品の内、本作は「緑」を表わしたものである。題名の「浮標」とは、船舶が航行する際の目印など、水面に浮いた構造物を指す。その意味では、本作は浅川の水面上に浮いたようにあるのを想像しながら見るべきかもしれない。いわゆる有機的抽象に分類されるものだが、下部の径が太く、上部の方が薄い本作では、全体が横長の姿に収まっていることも含めて、垂直方向への意識はあまり感じられない。むしろ、前後関係の複雑さに主眼が置かれているといえる。台座上の部分から左右に分岐する箇所には、ひねりを加えたような表現が見られる。右上に向かって細くなっていく様子は奥行きを暗示するようでもある。



53

渡辺隆根 海

1979年

御影石 81×27×84

西八王子エリア

豊福西八王子駅前ビル前

上部に切り込みのある円形による抽象彫刻だが、そのなかに生命的なイメージが含まれている。題名から考えれば、原初的な生命体の姿にも、波の運動する様子にも、水のなかを泳ぐ魚の軌跡にも思えるが、それを具体的に決定する必要はないだろう。円形に基づいた幾何学的抽象を、わずかの操作によって、生命感のある姿に置き換えたことに注目したい。円形の下にあたる箇所はやや押し潰されたような格好で、他方、横の箇所はわずかに縦に引き伸ばされる。上の箇所は、ややずれた位置やかたちで呼応するが、その部分を厚めにつくることで、やがては連続するかもしれない成長性に加えられる。研磨された表面が反射する光も一律にならず、形態にゆらぎを与えている。



54

大成浩 風拓 No.3

1975年

御影石 100×72×115

八王子駅北口エリア 西放射線ユーロード

左右対称の姿で、中央部を縦に通り抜けるラインがシャープなエッジを描く一方で、両側のふくらみは柔らかく丸い。これは、風（歴史）が通りすぎた後に残った芯と、そこから、植物の新しい息吹きが芽生え、育つ様子を表現したものという。縦のラインは、手前から見ても横から見ても、真ん中がわずかながら窪んでいる。それは、左右のかたちが増大してゆくのに対応して、中央部分が減少した結果のようにも想像できる。それと、見逃すことができないのが、彫刻の下側にある台座らしきものである。彫刻の上の方と同じ姿をしており、残りの部分が地中に埋まっているように感じられる。同じかたちを積み重ねる手法によっても、植物の成長するイメージが表わされる。



55

大成浩 風拓 No.4

1978年

御影石 105×107×322

八王子駅南口エリア

八王子消防署

《風拓 No.3》と同一のシリーズにある作品。植物の成長するイメージの表現であることは同じだが、作品の大型化に伴って、異なった特徴も登場している。前作では垂直方向のかたちの反復は暗示されるに留まっていたが、本作では縦長の石材を用いることで直接的に表現されている。とはいえ、下部と上部はふくらみの途中での切断を行っており、上下方向へのさらなるつながりが暗示されている。一般に、作品が大型化すると鑑賞する距離も遠くなる。それを意識して、表面を荒々しい状態のままに留め、そこに現れる光と影の効果に主眼を置いたようである。ふくらみと縦のラインの関係は緊密で、側面には、日本の伝統的な文様「立涌文」にも似た柔らかい曲線が出現する。



56

渡辺隆根 四つの形

1976年

御影石 142×70×200

八王子駅北口エリア

浅川大橋南交差点

生き物の姿を想起させる有機的抽象は20世紀前半のヨーロッパで登場する。内的な力によって、植物のように成長していくイメージが彫刻に付与されたものである。本作はその延長上にあるものだが、それとは違う性格も見られる。比較的薄い石を用いて、左右対称の姿を示しているため、人間の胴体部（トルソ）の印象も含まれるものとなっているからである。同時に、両側の側面に、原石の状態のままの表面がわずかながら残されていることも重要である。この箇所によって、無機的な石が有機的な生命へと変わっていく様子が暗示されるからだ。正面の、磨き上げる以前の段階で加工を留めた表面も、こうした生成変化の表現として用いられたものと考えることができる。



57

五十嵐芳三 八王子'88 発芽

1988年

本小松石 100×76×176

多摩ニュータウンエリア 大塚公園

長年の自然の風化によって生まれたザクザクとした岩の表情、そこから少し彫り込んだ本小松石（安山岩）特有のザラザラとした質感、大きく彫り込んでツルツルに磨き上げた状態、この3種類の表面が統合されてできた彫刻である。面白いのは、奥まった（窪んだ）ところにゆくにしがたって丁寧に加工されていることだろう。外形よりも空洞の方に主眼が置かれているのだ。こうした空洞の表現は20世紀のイギリスの彫刻家ヘンリー・ムーアにはじまる。かたまりとなった物体に穴をあけることで、逆に、ヴォリューム感や生命感が生まれることが発見されたのだ。本作では、空洞となった箇所を中心に、植物が放つ（見えない）エネルギーが広がってゆくことになる。



58

竹田光幸 樹下に集う

2011年

楠, ステンレス鋼 55×55×370

八王子駅南口エリア

オリンパスホール八王子

空に向かって成長していく樹木の様子が表わされているが、その表現のために、木という素材が重要な役割を担っている。上段下段ともに8枚、計16枚に分割してから再び接合することで、柔らかにS字を描く姿が上昇するイメージが与えられる。水平方向に短く反復的に刻まれたノミ跡も、木材の質感を強調すると同時に、上へ上へと積み重ねられてゆく様子を指し示す。接地面を少し浮いた位置に設定したことや、内部を空洞にしたことも、存在自体に軽さを付与することに貢献する。足元に鏡面のステンレス鋼を敷いて彫刻を映し込むところも面白い。接合に用いた角材が前後左右にやや張り出しており、樹木の幹から伸びる枝の様子を重ね合わせて見ることができる。



59

小泉俊己 千年の道

1996年

ブロンズ, 御影石 280×280×800

多摩ニュータウンエリア

南大沢文化会館

八王子市が繁栄する基礎となった繊維産業を主題とした彫刻。大きな桑の葉を数多く表面に象ったブロンズの円錐形を中央に置き、そこから三角柱が螺旋形を描きながら空に伸びてゆく。この形状は、顕微鏡写真で見ると、絹糸の断面が三角形になっていることに由来する。その周辺には御影石による4個の楕円形が配置されるが、これらは繭を表わしている。重力に抗して垂直に立ちあがる三角柱のつくる、縦方向のラインによって記念碑性が生み出され、それがタイトルに込められた、はるか長い時の流れと結びつく。螺旋形は同じかたちのものをふたつ、中央部が細くなるように、正立と倒立でつないでいる。均一な太さではないために、見る角度によって姿が変化する。



60

ヤネツ・レナーシィ 自然と時

1984年

御影石 210×110×110

八王子駅北口エリア 西放射線ユーロード

上面に表わされた渦巻模様が水を暗示する。意外かもしれないが、御影石と水とは親和性が高い。このことは、雨の日に、ぬれた御影石の美しさを見るとわかるだろう。水を表わすには、波紋を意味する同心円を用いることもできるが、ここでは、中心から周縁への展開をスパイラルのラインが用いられる。中心部では溝が深く間隔も狭いが、周縁に向かうにしたがって、浅く広がっていく。エッジの箇所での切断を無視するようにラインが連続してゆくため、彫刻のエネルギーが、石を超えて、空間にまで展開してゆくように感じられる。同時に、そのエネルギーは石の内部に浸透するようにも感じられる。こちらは、原石のままの表面を残した断面の厚みによるものである。



61

緒方良信 水紋

1984年

御影石 390×115×225

保管中

磨かれた御影石の表面は水面を連想させるところがある。本作はそうしたイメージを出発点とする。丸みを帯びた三角錐の傍らに板状の石2枚を並べ、それらを貫通するように中央に溝を刻み、その内側にウェーブする帯状の石を加える。山頂から平地まで水が流れくる情景が想起されることになる。平地のウェーブは同一形態の反復だが、山の方では頂の側に集中させており、水の流れ落ちる様子が想像できる。古来、彫刻は宗教と結びついて「聖なるもの」を表わしてきた。西洋では古代ギリシアの神人同形論がその基盤となったが、日本では神々の住む山の姿で表わされることもあり、《那智滝図》のような鎌倉時代の絵画もある。本作はその系譜に連なるものといえる。



62

田中康二郎 作品 '88

1988年

御影石, 鉄 358×167×133

多摩ニュータウンエリア 大塚公園

表面にほとんど加工を施していない直方体の石が、並べられたり積まれたりしている。石材所に置かれたままの状態に見えるかもしれない。これは石と鉄という異質な素材を対比させるために行われた「表現」なのだ。一定間隔でドリルを入れて割られた、石のザラザラとした表面が滑らかな鉄の姿と強いコントラストをつくる。石が地面に対して傾けて置かれるのも鉄との関係によっている。柔らかく曲げられた筋状の鉄は石にからみつく蔓系の植物のようにも見えるし、細い水の流れのようにも見える。よく見ると、鉄を配置するために石に彫られた溝の側面が丁寧に磨かれていることが分かる。大半が未加工な状態のなかで、この部分の加工は際立って見えることになる。

(6) 幾何学から出発する

抽象芸術には、事物の本質を抽出しようとする生命体的（有機的）なタイプとは別に、もうひとつ、幾何学的な形状から出発するタイプがある。円、三角形、四角形といった図形から考えてゆくものだが、そのルーツは1910年代のヨーロッパの抽象絵画にあるといえる。この時代にカンディンスキー、マレーヴィチ、モンドリアンらがほぼ同時にこうした抽象絵画を手がける。当時流行した神秘主義思想に基づいて、彼らは目に見えないものの表現を追求したのである。彫刻の領域では、ピカソの影響を受けたロシア構成主義のウラジーミル・タトリンが最初の抽象彫刻と呼ばれるものを生み出すが、これも幾何学的なかたちに立脚した表現だった。

もともと、幾何学ということであれば、古代ギリシアの彫刻にすでに導入されていた。《ミロのヴィーナス》が黄金比で成り立っていることが知られるように、理想的な人体比例とは、目に見えるものの再現ではなく、「再構成された肉体のイメージ」（ケネス・クラーク『ザ・ヌード』高階秀爾、佐々木英也訳）を意味している。さらに遡れば、古代エジプトの彫刻でも厳格な比例関係が導入されており、幾何学と彫刻の関係には長い歴史があるといえる。

この状況を加速させたのが、1960年代のアメリカで登場するミニマル・アートである。直方体や円筒形といったシンプルな姿をした物体をシンプルに提示したものだが、その背景には、鉄板のような産業材料が積極的に用いられるようになったことがある。こうしたものでは、彫刻に込められる意味や内容は極めて少なくなるが、そのことが、彫刻とその周囲の関係性を重要視する方向性をもたらすことになった。



63

秋山礼巳 空間の面

1978年

御影石 110×65×270

八王子駅北口エリア

西放射線ユーロード

直線的に構成された抽象彫刻で、成り立ちはシンプルだ。直方体の石の中央部を相似形にくり貫いた、細い枠のような姿となっている。使用されるのは、水平線と垂直線、斜線も45度の角度のものだけで、角の部分に直角二等辺三角形が、それ以外の部分に平行四辺形が登場する。かたちを合理的に思考するところから生まれた彫刻といえる。だが、実際に作品に対峙すると、逆に、複雑なかたちとして知覚される。正面を向いた部分と斜めに奥行きをもった部分が一体化することでイリュージョンが生まれるからである。この感覚は作品の成り立ちを理解したからといって消えるものではない。単純さと複雑さの結合が、長時間見ても見飽きない魅力をもたらしている。



64

丸山映 積

1978年

御影石 130×100×329

八王子駅南口エリア 市民体育館

耐久性に優れた石材を使用すること、大きな物体を重力に抗して垂直に立てること、全体の姿を容易に把握できる幾何学形態に還元すること。こうした特徴は、本作が彫刻が誕生する起源のひとつとされるモニュメント（記念碑）としての性格をもっていることを意味している。下方が荒く、上方が丁寧に仕上げられるところは、鑑賞者の視線を上の方に引き上げる効果がある。最上部はピラミッド（四角錐）を上下に組み合わせたかたちになっているが、それらは向かって右の角の方に少しずつ配置されており、見る人間の心理も含めて、動きをつくり出している。対角にあたる左の下方を同じような角度で切り抜くことで、全体の造形的なバランスを保つことが試みられる。



65

新妻實 眼の城 '88

1988年

大理石 210×154×379

多摩ニュータウンエリア

富士見台公園

長細い直方体の石ふたつの上に、水平に置かれた立方体に近い形状の石。立方体に近い石の前面と背面には規則的な加工が施されており、タイトルにある「眼」はこの部分を指しているのだろう。これは石の外形から割り出されたデザインで、内側に向かって連続的に、均一な幅で彫り込まれている。このような、特定のシステムに基づいて規則的な加工を反復してゆくのはミニマル・アートでよく行われる方法である。こうすることで、内側の加工と外形とが一致することになり、作品の外部にある意味から独立した、自律的な存在を生み出せるのだ。ただし、本作の場合、石の外形を整えていないために、作品の内部にその揺らぎが伝達、反復されているところに特徴がある。



66

新妻實 無限 '88

1988年

大理石 180×202×356

多摩ニュータウンエリア

富士見台公園

直方体の白い石の広い面の中心に円形の空洞をつくり、その上に、左右対称となるように直方体の黒い石をふたつ乗せた姿をしている。巨大なサイズで重量も相当なものになっているはずだが、実際に見ると、人間の存在を超越するような圧倒的なスケール感を与えるものではない。空洞の位置や左右のバランスに少しでも変化があれば、鑑賞者の経験は大きく異なったものになるはずだが、それが意図的に取り除かれているのだ。こうしたクールな感覚は1960年代のミニマル・アートに端を発する。こうした作品では、金属などのシャープな素材の使用が一般的だが、石による本作では、人工的になりすぎないように配慮しながら、稜線を明らかにする造形が行われている。



67

岩崎幸之助 階段-柱-

1993年

御影石 82×91×350

北野エリア 北野台わかば公園

本作で表現されているのは回転する運動感である。もちろん、重量のある大きな石が本当に動くわけではなく、そのように感じさせる表現が行われているということである。足元を見ると、少しずつ角度を変えた小さな段差があり、それに連続する向きに1本の柱が建てられる。柱の中央部分には螺旋階段のような規則的な凹凸が刻まれる。これがキュビズム絵画に見られるファセット（切子面）を連想させるのは、角度が鈍角であることや稜線が少しだけ丸みを帯びていることが理由なのだろう。この階段は最終的には上方にあげられた穴の延長につながるが、柔らかなカーブと磨かれた石の表面感によって、運動感が穴に吸い込まれてゆくように感じられる表現になっている。



68

藁谷収 太陽の風景－IX

1991年

御影石 200×251×191

横川下原公園

水平に置いた石の奥側に垂直の石が位置している。横から見ればL字形だが、正面性が強いため、水平の石が鑑賞者側に向かって敷かれたように思われる構成である。水平に1個、垂直に3個が配された楕円形は表面が丁寧に磨かれており、原石のままの表面やノミ跡の残る表面と対比をなしているが、全体としては、異質なものの統一感が意識される。原石の姿が想起されるのは、水平の石では、手前の楕円形と奥の上側の平面の高さを一致させること、垂直の石では、向かって右の楕円の右側をまっすぐに近づけたことによる。作者の意図は「人間が創り出した文化と自然がいつでも調和すること」にあるが、見るだけでなく、触れることによってそれを理解させるものといえる。



69

中井延也 石の詩

1976年

御影石 180×75×180

高尾エリア JR高尾駅

基本的には、リングの中心に球形を配置した幾何学的な抽象彫刻と呼べるだろうが、実際に鑑賞すると相当に複雑なものであることが分かる。その理由は、左上と右下のパーツの関係の複雑さに起因する。全体としては確かにリングなのだが、丁寧に加工された右下と比べて、左上のところは石のかたまりのような印象を与えている。両者をつなぐ2箇所は、外形を見れば細くなっているものの、内形を見れば細くなっていない。そのため、見方によって、左上と右下は連続しているようにも、左上が突き出しているようにも感じられるのだ。表面の加工に粗密の違いをつくっていることや、リングが正円ではなく、やや押し潰されたような格好になっているのもポイントだろう。



70

原透 時間塊

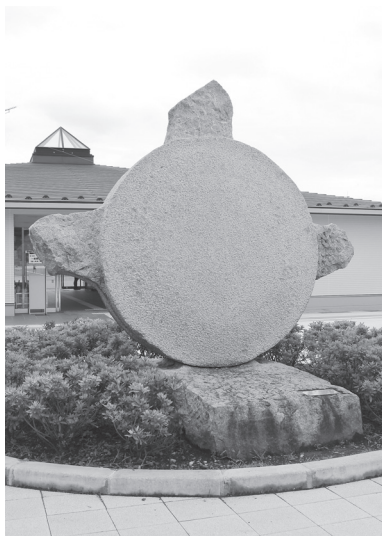
1995年

御影石 145×90×235

高尾エリア

元八王子市民センター

L字形を描くふたつの石が組み合わさった格好の彫刻。ふたつの石の関係はほぼ点対称（中心点で180度回転させたときに同じ姿になる）となっているものの、表面の処理には違いがある。上側の石では正面が全面的に磨かれるが、逆に、下側の石ではその形状が磨かれないままに残される。そのため、両者の関係は凹と凸、ネガとポジのようなものを想起させる。上下の石ともに内側の角に柔らかいかたちの窪みを加えているため、元々は真っ直ぐだった石が外的な力によって曲げられたように思えてくる。窪みの周辺の表面をやや盛り上げるように処理することで、曲げられた部分のヴォリュームが押し出されて隆起したように思わせることも、こうした連想を補強している。



71

小林亮介 風祭

1976年

御影石 280×55×135

八王子駅南口エリア 富士森公園

垂直に立てられた円盤の上部と左右に突起物を伴った姿だが、作者によれば、嵐を鎮めるための祭りで使用される太鼓をモデルとしたという。だが、それ以外にも「かざぐるま」を表わしているようにも見える。円盤の中心部分がややふくらんでおり、正面から吹いてくる風を周囲に流しているようにも思われるからだ。円というかたちは回転をイメージさせるものだが、それに加えて、3本の突起物の先端にある尖った角度が同一方向にあることや、それが円盤に対して粗いつくりとなっていることも回転運動を暗示する。台座に用いられる長細い石の奥側に彫刻を設置することで、手前側に空間をつくり出しているが、これも風の存在を感じさせるための表現となっている。



72

古島実 燈標

1993年

御影石 197×74×236

中野市民センター

「燈標」とは船舶の運航安全のために設置される灯りだが、本作では、下の部分が構造体を、上の部分が光を表わしている。六角形の柱2本を積み重ねた厳格なかたちの上に、両側と上面を不定形な姿とした横長の石が乗せられるが、正面から見たときに中心線が一致することや、視覚的な左右バランスが配慮されていることで、上下での一体感は強い。政治家や軍人などを顕彰するための像は、高い台座を設えて、頭上をはるかに超える高さに設置されるのが一般的だった。本作の上下はそうした彫刻と台座の関係を思わせるが、逆に、両者を一体化（両方を彫刻化）している。彫刻を周囲から切り離してしまう台座を消すことで、周囲の景観と結びつくことが目指されている。



73

ブラッド・ゴールドバーグ 原型1984

1984年

御影石 70×63×187 (2点)

八王子駅北口エリア コニカミノルタサイエンスドーム

向かい合った2羽の鳥を連想させる作品。実際には、三角形や四角形といった幾何学図形が組み合わされているのだが、それらのバランスの妙によって、ユーモラスな生き物の姿がイメージされることになる。こうしたイメージの生まれる理由のひとつは稜線を強調しすぎないこと、もうひとつはノミ跡を羽毛に見立てること。結果として、底面が大きい安定感のある構成のなかに、空を飛ぶことのできる鳥の姿が喚起されるのである。興味深いのは、原石を割る際にできるドリルの穴を表現に取り入れることである。斜めに入った何本かの長いラインが羽根の様子や顔の表情のように見えてくる。むしろ、このラインを生かすところから本作の構想は出発したようにも思われる。



74

岡野裕 二つの笑い

1982年

御影石 319×61×128

国道20号高倉町西交差点

両端が上に反った、瓦に似た姿の石が積み重ねられているが、各々の前面と背面に人間の唇を連想させるラインが加工されるのがポイントである。ラインの両端には穴がけられ、そこから下向きに弧が描かれる。再現性が乏しいにも関わらず、このラインと石の形状の呼応関係から笑顔をイメージすることができるのだ。ラインの下側を浅く削って軽い陰影をつくり出すこと、やや突き出したラインの上側だけに磨きをかけることは、鑑賞者の視線をここに注目させる効果をもたらす。地面上の台となる石を見ると分かりやすいが、上下の石の重心を中心から左右に大きくずらしていること、突き出した側の反りを強くすることで、全体がスイングするような感覚を導いている。

(7) 素材との対話

抽象彫刻がもたらしたもののひとつに素材の新しいとらえ方がある。伝統的に、彫刻は石や木や金属でつくられてきたが、それが人間の姿を表わしている場合、素材が特別なものと考えられたわけではなかった。例えば、仏像が木でつくられたとして、普通に考えれば、私たちがそこに見るのは木ではなく、仏の姿である。しかしながら、それが抽象的なかたちとなったとき、そこには何よりも木の姿が現れてくることになる。素材が彫刻の表現内容になったといってもよいかもしれない。

日本で抽象彫刻が形成されるのは1950年代だが、当時、抽象彫刻を手がけた彫刻家たちは「素材との対話」という言葉をよく使っていた。彫刻家が事前に思い描いたイメージを具体的な素材を用いて実現するのではなく、素材に触れるプロセスのなかで最終的な姿を導いてゆくアプローチである。「対話」という言葉が示すように、ここでは、彫刻家と素材とは対等の立場に置かれている。また、こうした際に用いられるのは、主に、石や木といった自然物で、金属のような一次加工されたものは少ない。その意味で、ここでの対話は人間と自然の関わりを表わす意味をもったものといえる。

こうした彫刻を見るときには、視覚だけではなく、触覚が喚起されることも特徴的である。作者が石を彫っていったプロセスを追体験するような気持ちになるのだ。実際、表面にあえてノミ跡を残す作品も多い。あるいは、表面を滑らかに加工することで、鑑賞者が実際に彫刻に触れるよう誘う作品もある。どちらにしても、鑑賞者は制作中の彫刻家の立場から作品に見たり触れたりすることが求められている。



75

手塚登久夫 梟家族Ⅱ

1986年

御影石 39×50×152, 47×43×155

高尾エリア 梶田運動場

垂直に並び立つのは擬人化されたフクロウ。鳥類のなかでは珍しく、人間と同様に、頭部の前面に目がついているため、そもそも擬人化しやすい存在といえる。こうしたフクロウには古くから寓意的な意味が与えられてきたが、作者の場合、そうした意味よりも自身の子ども時代の記憶が重要だという。そのことは本作の素朴なつくりからもうかがえる。電動工具やエア工具の普及した時代にあえて手で彫ることにこだわり、動きのない正面性の強いポーズを採用し、左右のバランスをわずかに崩すことで表情を与える。モチーフを上積み重ねる方法はネイティブ・アメリカンのトーテム・ポールも連想させる。父フクロウの頭の上にあるのは様式化された樹木の表現だろうか。



76

関敏 礎

1980年

御影石 210×90×55

八王子駅北口エリア あったかホール

つかみどころのない不思議なかたち。まずは触れることから始めた方がよさそうだ。事実、触れるのに適した高さに設置されているのだから。丁寧に磨かれた石の表面に沿って手を動かしてゆくと、この表面がとても複雑につくられていることがわかるだろう。曲面にも幾何学的なものと有機的なものがあるが、本作は后者で、仔細に関わらないと魅力が伝わってこない。そうすれば、本作のかたちの意味がわかってくる。書物のページをめくって開いたような格好で、石の内部に触れることがイメージされているのだ。彫刻は、大きくは、見るためのものと触れるためのものに分かれる。身近な存在である野外彫刻では実際に触れることができるのが楽しみのひとつである。



77

吉井講二 ひょっとこ

1975年

御影石 120×110×70

高尾エリア 京王電鉄めじろ台駅

比較的小さな3個の石が寄り集まってできた彫刻。それぞれ、外側はきれいに研磨された表面で、逆に、内側には荒々しいノミ跡が残されている。石の上部には円筒形の突起がつくられているが、すべて内側に湾曲しており、各々の石の関係を緊密なものに感じさせている。タイトルの「ひょっとこ」は、この円筒形を突き出した口のかたちに見立てたものだろうが、当初からその姿を表わすことを考えていたのではなさそうだ。おそらくは、作品が完成に向かうなかで事後的に見出されたイメージだろう。石は重量物ではあるが、小さく分割することで、ひとりの人間の手に負える範囲に収めることができる。制作中の作者の身体と石との関わりが残存している彫刻である。



78

増田正和 箱の中

1984年

御影石 210×110×110

八王子駅北口エリア 西放射線ユーロード

この石の箱は、もちろん、あけることはできない。おそらくは、中身も中心まで石が詰まっており、空洞ではないはずだ。逆説的だが、あけられないということが内部への連想をうながすのである。本作の直方体に近い姿は、作者の手に届いた時点の、原石の姿を生かしたものだだろう。そこから、少しずつ角を落とし、表面を整えることで、このかたちが導かれた。図面化することができないような微妙なラインは、本作が作者と素材との対話から生まれたことを示している。手の届かない石の内部（箱の内部）に触れることを願うように語りかけたのである。作者は他に「石の座布団」のような作品も制作しているが、本作でも、鑑賞者が直接に手で触れることが求められている。



79

オズワルド・スティム 無題

1978年

御影石 206×65×208

高尾エリア

国道20号長房団地入口交差点北

五角形の石の板を垂直に立てた姿だが、どこか生命を連想させるところがある。その理由は5個の角と5本の辺が上手に操作されることにある。底辺の両端から立ち上がる2本の辺はS字を描くことで柔らかい印象を与える。この石が重力に対して自重を支えられず、やや押し潰れた様子にも見えるだろう。S字のカーブの深さが左右で異なることで運動感が生まれている。上方3箇所の角は鋭利な姿で、頂点をやや厚めにして全体の中心軸をつくる一方、他の角をやや薄めにしてS字の運動感を周囲の空間へと伝達する。手前側の面には多数の浅い突起がつくられていることも生命感の表現といえる。この箇所だけに磨きがかけられており、手で触れるとそのことがよくわかる。



80

富樫一 和

1980年

御影石 230×67×214

高尾エリア 東京医科大学八王子医療センター

左右のふたつの石によってリングのかたちをつくり、その姿によってタイトルの「和」を表わしている。それぞれの石はひとかたまりだが、水平に規則的なラインを入れることで、細長い石のブロックを積み重ねたように見せている。また、完全な等間隔ではなく、上の方をやや狭くすることから、重心を下方に置く意識があるのもわかる。実際には、そのラインを起点として、微妙なふくらみや窪み、前後左右のずれを細かく加工したことが本作の印象を決定づける。鑑賞者はリングという幾何学形を瞬時に把握するのではなく、細部を目で追いながら次第に全体像を理解することになる。そこから、時間をかけた作者の手仕事を、その時間とともに追体験する感覚が生まれる。



81

マーティン・シュナイダー 石の歌

1991年

御影石 200×200×70

JR北八王子駅

明確なかたちとして把握することの難しい彫刻。おそらく、作者は事前に明確な完成図を思い描くことなく、原石に対応する姿勢で制作を進めていったと考えられる。上の面からは四角形が想起されるが、これが原石の姿だったのであろう。角の部分に大きな丸い突起をつくり、その間の稜線に小さな突起を並べるが、大きさ、向き、かたち、間隔などに規則性は感じられず、ランダムに並べられたように見える。石の内側から力が加わったかのように、上面の中央がやや盛り上がっているが、これらの丸い突起はその力の流れに呼応するようだ。他方、石の下側は円形に整えられている。四隅の下側を削り落としてつくられたもので、上面と違和感なく連続するように見える。



82

マチエ・スザンコフスキー デッサン

1982年

御影石 182×110×191

石川町あさくらの公園

本のページを開いたような格好で、その内側に、外形を縮小したようなかたちが二重に反復されている。もちろん、石には年輪はないのだが、それを意識したような表現である。鉱物である石も植物と同じように成長する存在だと考えられているのだろうか。よく見ると、右側と左側が完全に一致しているわけではないところが面白い。年輪も片方は立体的に彫り出され、もう片方は線刻で表わされるに留められる。左右の石のかたちは両方とも平行四辺形だが、傾いている角度は逆になっている。こうした左右での違いが運動感をもたらすことになるが、それが「成長する石」というイメージに重なってくる。植物が発芽した当初の双葉の状態を連想させることになるのである。



83

高岡典男 記憶の尻尾

1995年

御影石, 大理石 110×100×400
多摩ニュータウンエリア 別所公園

いわゆる「割り戻し」と呼ばれる技法が用いられている。石にドリルで穴をうがち、一度分割してしまう。それらを別々に加工してから再び接着すると、加工した面と割れた面が対比的に現れるのだ。本作の場合、両者の対比というよりも、柔らかに加工された全体の姿に、形態的にも意味的にも、ずれを導入することが求められたのだろう。上下で色の異なる別々の石が用いられているが、その接合部分が完璧に一致するように加工されるのとは対照的である。割り戻すことで、タイトルにある「記憶」が本来的にもつ、連続と断絶という性格が表わされているのかもしれない。垂直の軸線や形態の輪郭がややあいまいになっていることも、この「記憶」の表現といえるだろう。

(8) 環境を知るための装置

彫刻の形態の抽象化や簡略化が進行すれば、必然的に、観賞者の視線は彫刻そのものに留まらなくなり、彫刻とそれが置かれる空間の関係に向かうようになる。これは1960年代のミニマル・アートがもたらした大きな功績のひとつである。その延長上に、彫刻を通して、観賞者のまなざしをその周囲に向けることを主題とする作品が登場する。こうした作品では、表現される内容が彫刻のなかに詰まっているのではない。彫刻はあくまで装置や媒体として位置づけられるのである。

装置としての彫刻は、屋内の展覧会場でも可能だが、野外の環境に置かれた際に大きな効果を発揮する。屋内の場合、その環境は、ある程度、人為的にコントロールできるが、野外の場合、そこには自然のさまざまな要素が関与してくる。太陽の光、空の青さ、雨や風といったものは季節ごとに違った趣をもっており、一日のなかでも刻々と変化してゆく。こうしたなかで、変化を示さない彫刻が、変化を続ける環境を測るための指標となるのである。また、美術展覧会に訪れるのとは異なり、日常生活の延長で彫刻を見ることになる鑑賞者との関わりも積極的に受け入れられている。

さらに、エコロジーを主題とする彫刻も登場してくる。日本の公害問題は1960年代から顕在化するようになるが、彫刻を通じて自然をとらえることを試みたアーティストたちは、こうした自然と人間とのバランスの崩壊を重要な課題と見なしたのである。世界経済の発展に伴って、環境破壊は地球規模で進行するようになったが、地球や宇宙の規模で自然をとらえてきた彫刻家たちはこうしたことも自らの問題として取り上げている。



84

前田耕成 空

1976年

御影石 94×81×139

八王子駅南口エリア 市民体育館

抽象的なかたちをしているが、その全体像に注目するよりも、特定の視点から眺める方が作者の意図ははっきりする。黒い御影石の内側は、手前が大きく、奥の方が小さい形状となっており、手前から彫刻の向こう側の風景を見ると、線遠近法（パースペクティヴ）の効果が発揮される。そのなかを1本の浅いエッジが通り抜けているが、それが鑑賞者の右目と左目の位置を指示しているようにも思われる。白い御影石による八角形の台座も、上方がやや小さくなるかたちをしており、上部の石の形状と呼応しているといえる。黒い御影石は上に向かって開かれた姿となっており、その研磨された表面に空がわずかに写り込む。太陽や風などとも関係を結ぶ様子が示されている。



85

ポール・アッシュエンバッハ 関係

1980年

御影石 55×560×105

八王子駅北口エリア あったかホール

長細い石の造形物が3個、帯のように並列されている。おそらくは、長い面に正対するようにはではなく、彫刻に沿って歩きながら見てゆくものだろう。そうすれば、上の三角形の斜線が奥行きを増大したり、縮約したりするように感じられる。つまり、本作は横幅が長いのではなく、奥行きが深いのだ。彫刻全体を低い位置に設定することや、3個のパーツに分割することは、反対側の情景を遮らないようにするためと思われる。幾何学的なかたちを基調とながらも、わずかに傾いた面などを導入することで動きを暗示するが、それが向こう側の情景とリンクしてくる。風に揺れる樹木の枝葉や人の通過による動き、天候や季節での変化なども気づかせてくれる装置となっている。



86

菊地伸治 地平線の記憶

1991年

御影石，ステンレス鋼 344×80×118

清水公園

横倒しの細長い石をくり貫き、そこに地平線の広がる風景が描写される。矩形の石は風景画の額縁のようにも見えるが、ステンレス鋼で台座から浮かせ、重量感を削減したことがそうした印象をもたらす理由となる。内側は上下対称に近い形状で、下側が丘陵、上側が雲の広がり进行している。下側にある階段やピラミッドがそうした意味を読み取らせるのだ。中央の細長い空洞に向けて、上下ともに斜めに彫り進めた結果、奥行きは遠近法的にも表わされることになった。加えて、一段一段を目で追うことになる階段というモチーフも奥行きを暗示する。ジグザクに折り曲げられた階段は、雪舟の水墨山水画にも登場するもので、これも奥行きを感じさせる効果をもっている。



87

渡辺隆根 波頭

1978年

御影石 52×58×130

西八王子エリア 横川橋

横川橋に設置された「水、風、緑、空」をテーマにした4作品の内、本作は「水」を表わしたものである。魚釣りに用いるウキのような姿だが、作者によれば、半円形の下部が水を、円錐形の上部が魚を象徴しており、「形にとらわれず、様々な姿で存在する生物の力強さを表現した」という。本作の特徴は底面積の小ささにある。石は重量のあるものだが、物理的な曲げの強度は強くない。意外と折れやすいのだ。表現としても、水面を表わした横方向のラインが水平ではなく、視覚的には少し後方に傾いているように見える。こうした不安定ともいえる要素をあえて用いたのは、人工性の強い橋に対抗して、視覚的なゆらぎを導入する目的があったのではないと思われる。



88

大成浩 風洞 No.2

1978年

御影石 97×30×193

西八王子エリア 横川橋

横川橋に設置された「水、風、緑、空」をテーマにした4作品の内、本作は「風」を表わしたものである。特に、ドーナツ状にあけた穴が風の流を感じさせる。しかしながら、単に空洞をつくっただけで吹き抜ける風が感じられるわけではない。単純な形状のなかにもさまざまな工夫が施されている。まず、全体のかたちは縦長の直方体の角を落とした、正面性の明確なもので、手前の面が風の流れをせき止めるように立ちはだかる。中央の穴を、その前面から滑らかな曲面と表面仕上げでつないだことで、空洞へと風が誘導される様子が想起されるのだ。外側の曲面も一見は同様だが、両サイドに一周する稜線をわずかに表わすことで、内側との視覚的な差異化を図っている。



89

大成浩 風の標識 No.2

1976年

御影石 136×62×227

八王子駅南口エリア 富士森公園

作者がライフワークとして取り組むシリーズ。音響測定の世界標準に使用する音叉をモチーフとしたもので、二股に分かれた金属の間に音が発生するのを参照して、2本の石の柱の間を通り抜ける風が、音を発する様子をイメージしている。ここでの風は、文字通りの意味というよりも、自然全般を表わす言葉だろう。シリーズの最初期にあたる本作では、石の存在感を伴いながらも、比較的軽やかな印象を与えるものとなっている。2本の柱はきれいな円筒形で、下側も均一の太さを保持しているために、腰高な感じのする造形となっているからだ。作者がアートディレクターを務めた八王子彫刻シンポジウムの第1回の作品で、会場の富士森公園にそのまま設置されている。



90

大成浩 風の標識 No.42

1997年

御影石 140×90×215

多摩ニュータウンエリア

柳沢の池公園

作者が継続的に取り組むシリーズだが、最初期のものとは異なった造形性を見ることができる。外形を四角い姿に維持することで正面性がより強くなり、分厚くなった下側によって重厚感が加味されている。曲面は二股に分岐した内側にのみ見られるが、それも均一ではなく、角の部分を丸めることに留められる。外側と内側の対比は表面の仕上げにも見ることができる。水平線を規則的に刻んだ荒々しい外側に対して、磨き上げられた内側の面は抵抗感なく風を通過させてゆくようだ。本作が重厚感一辺倒に陥っていないのは、接地面にゆるやかなカーブを加えたことや、外側の面をやや反り気味に加工した効果による。初期の作品との比較から、さまざまなものが見えてくる。



91

前川義春 直径24000mmの円周上における1対2対4の弦

1993年

御影石 954×105×102

多摩ニュータウンエリア 南大沢中郷公園

典型的には、フランス式庭園と日本式庭園の違いに現れるが、西洋と日本の自然観は異なっている。前者は自然を完全に制御することを目指す、後者は自然と対立せずに関係を築くことを目指す。西洋で生まれた美術は前者の自然観を根底に置いている。それは徹底的に人工的なものと見なされるのである。作者は両方の文化の間で彫刻を考えており、本作では、人工的なものと自然的なものが拮抗する関係を築いている。正方形を断面とする長い石を、中心から左右対称に、1対2対4の比率で分割するところに人工的な性格が見られる。他方、割られた面は石そのものの自然の表情を見せており、ゆるやかなカーブも下側の土盛りの姿（自然）を直接に反映したものである。



92

山口牧生 夏至の日のLand-Mark
(八王子)

1986年

御影石 104×100×210

多摩ニュータウンエリア 内裏谷戸公園

一見したところは、やや傾いた状態で地面に突き刺さっている、シンプルな直方体の石である。このように記述すれば、人為的な印象の強いものに思われるかもしれない。だが、実際に作品の前に立ったときの印象は正反対で、とても自然な感覚の強いものに思えてくる。その理由は、一見はシンプルなかたちが彫刻家によって丁寧につくり込まれたことにある。どの面を見ても、どの稜線を見ても、同じものはひとつもない。とても複雑につくられているのだ。ここでのつくる行為は、素材を人間の方ではなく、自然の方に近づけてゆくものといえる。石を傾ける角度は夏至の日の正午の太陽の位置に合わされており、自然のみならず、宇宙とも呼応することが目指されている。



93

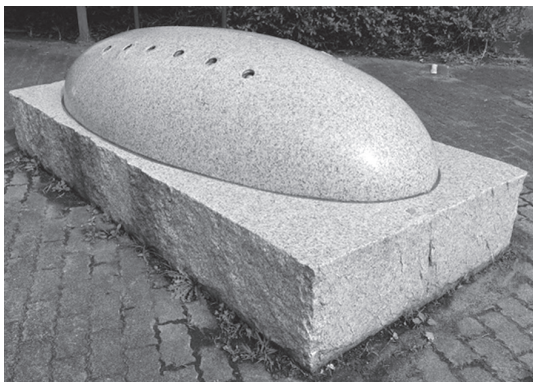
大木達美 化石

1976年

御影石 190×170×130

国道16号バイパス左入橋交差点

モチーフは卵と金属製の六角ナット。自然や生命を象徴する卵と機械部品として製造されるナットは相反する意味をもっているが、異質なものの突飛な組み合わせ（ディペイズマン）というシュルレアリスム的な印象は薄い。その理由は、ひとかたまりの石から両者を彫り出したことによる、本来的な一体感にあるのだろう。ナットの外側のかたちが、広がりながら卵と合体することも理由のひとつといえる。六角形の口のある壺のように見えるのも、同一の素材からつくられたことに由来するはずである。幾何学的なナットに対して、卵の方は不整形だが、それが自然という意味を担うところもある。卵のかたちと呼応するように、台座の石もゆるやかなカーブを描いている。



94

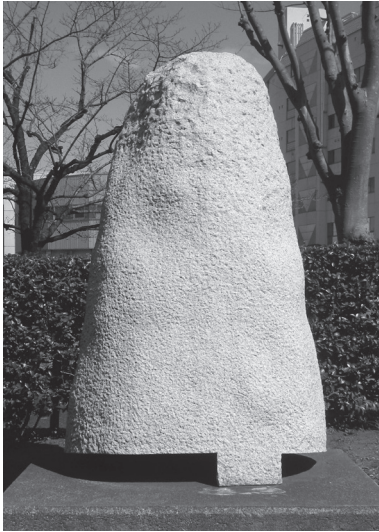
大木達美 化石

1986年

御影石 257×121×86

多摩ニュータウンエリア 内裏谷戸公園

観念的にはともかく、実際の物体に即していえば、永遠不変の存在はない。ただ、そのなかでも、もっとも耐久性があると考えられるのが石である。人類の歴史においても、出来事の記録を永遠に残そうとするモニュメントで、こうした素材の特性が利用されてきた。地面に寝そべるような姿をした本作は、モニュメントというよりも、タイムカプセルに近いものとなっている。こうした発想が生まれたのは、制作と同じ年に、チェルノブイリでの原子力発電所事故が起きたことと無縁ではないはずである。彫刻に埋め込まれたアルミニウムとナットは20世紀の科学を象徴し、鉛は毒を暗示するという。作者は「この作品が永久に化石にならないことを祈っている」と述べている。



95

前田耕成 大気の底

1982年

御影石 132×90×213

北野エリア 山野美容芸術短期大学前

タイトルからも分かるように、注目点は彫刻の底面に置かれている。大きく重たい石を支えているのはわずかな面積であるように思われるし、それも重心から外れた位置にあるように思われる。こうした不安定さを表現することで、作者は現代の社会に対する批判的なメッセージを投げかける。全体としては何ともいえない茫洋とした姿になっている。これは、何にも似ていないような形状にすることと、輪郭線のようなもので瞬時に把握できる形態にしないことによって可能となる。こうした造形性によって、底面のシャープなラインとの対比を鮮やかに見せることが行われる。上方に向かうにしたがって表面を荒く仕上げたのも、こうした対比を強調することに貢献している。

(9) 八王子をテーマとした彫刻

市庁舎の横を流れる浅川（多摩川の支流のひとつ）に架かる鶴巻橋には8点の彫刻が設置されている。この橋は都市計画事業の一環として1983年に開通したもので、これらの彫刻も同時に設置されている。起点となる両岸左右の4点はほぼ等身大、橋の途中の4点はやや小さめで、全体としての統一感がよく考慮されたものとなっている。そして、この統一感は主題が八王子をテーマとした彫刻で揃えられていることも大きい。取り上げられる時代も、古代（1点）、中世（1点）、近世（2点）、近代（2点）、現代（2点）となっており、バランスも配慮されていることがわかる。

近代以降、モダニズムの価値観のもとに、彫刻は自律した造形性を追求するようになり、意味する内容は重要視しない方向に進んできた。だが、歴史的には、絵画も彫刻も、特定のメッセージを伝達するメディアの役割を担ってきたものである。たとえば、古代ローマ時代には皇帝の肖像彫刻が大量につくられたが、それは新聞もテレビもインターネットもない時代に、広大な帝国内の人々に統治者を知らせるためのものだった。明治以降に制作される銅像もその系譜にあるといえる。だが、そうした個人の顕彰とは異なり、この8点では八王子という都市の歴史を広く共有することが目指されている。

作者の橋本次郎（1919－1997）は埼玉県川越市の出身。1947年の「第3回日本美術展覧会」（日展）で特選受章、後に会員となり、審査委員、評議員も務めた。また、東京学芸大学で後進の指導にあたり、1983年に名誉教授となる。太田道灌や頼山陽といった歴史的人物の顕彰像の制作を行ったことでも知られる。



96

橋本次郎 鶴舞

1983年

ブロンズ 110×42×196

西八王子エリア 鶴巻橋

8点の彫刻が設置されている鶴巻橋は、多摩川の支流である浅川を渡るコンクリート製の橋で、現在の市庁舎の建設に伴って1983年に架けられた。名前は市民による公募で選ばれたもので、それを擬人化して表現したのが本作である。八頭身の理想化された若い女性がひきしまった表情で、左手を垂直に伸ばし、右手を水平に広げる。その間を橋の名称に由来する1羽の鶴が飛び立つ様子が描かれている。足元から膝上にかけての衣服には市花のヤマユリが刻まれるが、布の装飾を超えた象徴的な表現となっている。裾からわずかに見える足先は、親指の位置から右足と分かるが、ドレープからは左右どちらかの判別は難しい。これはヤマユリの表現を優先させた結果だろう。



97

橋本次郎 八王子

1983年

ブロンズ 60×78×191

西八王子エリア 鶴巻橋

八王子の名前の由来となった牛頭大王（神仏習合の神）の8人の王子（八王子）を造形化した作品。八王子という地名は日本各地にあるが、本市の場合、八王子城にある八王子神社が地域の信仰を集めたことから、中世には地名として定着することになったと考えられている。彫刻の中心に位置するのは市木であるイチョウ。王子たちは下段に3人、中段に3人、上段に2人が配されるが、各々が向く方向はバラバラとなっている。どちらが正面ということはないために、本来的には、周囲をめぐりながら鑑賞する作品といえる。薄い木の葉を粘土で表わすことは難しく、やや重たい印象を与えているが、一番上にある羽根はそれを軽やかに見せようとしたものなのかもしれない。



98

橋本次郎 由比の牧

1983年

ブロンズ 86×30×110

西八王子エリア 鶴巻橋

平安時代中期に成立した『延喜式』によれば、当時は馬の産地であった武蔵国には4箇所御牧（朝廷直轄の牧場）が設置されていた。この内の「由比の牧」が現在の八王子市にあったと考えられている（一説によれば現在の式分方町付近）。騎馬像は西洋では古くからある形式だが、前脚の片方を宙に浮かせて動きを表現することがよく行われる。本作の場合、すべての脚が接地しており、躍動感はあまり感じられないが、これは馬上の人物を軍人ではなく少年としたことと関係するのだろう。少年の顔と向きを合わせるために馬はややひねった姿勢を取り、体重のかかる左前脚は伸びた状態となる。それに合わせて、少年の左脚の甲を下向きに置いて、人と馬の一体感をつくり出している。



99

橋本次郎 松姫

1983年

ブロンズ 52×50×110

西八王子エリア 鶴巻橋

松姫（信松尼）は武田信玄の五女で、織田信長の嫡男である信忠と婚約した女性。「三方ヶ原の戦い」による両者の手切れ、武田氏の滅亡、「本能寺の変」での信忠の自刃が続くという戦国の時代のなかで激動の前半生を送る。八王子に落ち延び、22歳で出家した後はやや穏やかな生活を営むことができたようである。頭に乘せた平坦で大きな市女笠が特徴的だが、全体を足元へ向けて逆円錐形とすることで、姫君の華奢ではかない印象をつくり出している。左足の方がやや前に位置するものの歩幅は小さい。これも時代に翻弄される女性のイメージと合致するだろう。一般的に、市女笠には白色の薄い布が垂れ下がるが、その部分はワイヤーメッシュという異素材で表現されている。



100

橋本次郎 千人同心

1983年

ブロンズ 37×50×110

西八王子エリア 鶴巻橋

八王子千人同心は江戸幕府の職制で、武田家滅亡後に家臣たちが徳川家康に召し抱えられたことを起こりとし、「関ヶ原の戦い」の頃に、代官頭で八王子に陣屋を設けた大久保長安の発案により千人の体制が整えられた。その後は、幕末まで、天領である八王子城下の治安維持や甲斐方面の防備のほか、日光東照宮の防火と警備の役も担当した。本作では、群像ではなく、千人をひとりの人間に代表させるかたちで表わしている。陣笠、具足に羽織という格好で、右手に短めの槍をもち、左手は刀にかける。強く胸を張り、遠くを真っ直ぐに見つめることで意思の固さを表現する。同時に、右足を一步踏み出し、左半身の衣文を後ろに流すことで力強く前進する様子を示している。



101

橋本次郎 桑の都

1983年

ブロンズ 68×60×160

西八王子エリア 鶴巻橋

関東山地と武蔵野台地の境に位置する八王子では、古くから養蚕や機織りが農家の大切な仕事となってきた。集まった繭や生糸、織物などを商う市が開かれるようになり、さらには、大消費地である江戸へ、開国後は横浜への出荷を行う一大集積地に発展していった。本作はそうした歴史を、カゴを抱えて桑の葉を摘む若い女性の姿で表現する。特徴的なのは、足下の近くに桑の木を象徴的に配したことである。葉の茂りを広がりとして表わすために、幹の奥行きは浅いものに留められる。幹の斜めに走る向きが着物の衿や両腕の肘先の向きと平行線を描いており、これが全体の造形性を決定する。爪先を省略したのは鑑賞者の意識をカゴと桑の木の関係に集中させるためだろう。



102

橋本次郎 タやけ小やけ

1983年

ブロンズ 69×55×113

西八王子エリア 鶴巻橋

童謡「夕焼け小焼け」の作詞で知られる詩人の中村雨紅（1897-1972）は東京府南多摩郡恩方村（現在の八王子市恩方町）の出身。日本の代表的な童謡のひとつであるこの曲は、雨紅自身のふるさとの情景を歌ったもので、大正時代の1919年に作詞、草川信によって1923年に作曲が行われた。その歌詞をそのままイメージしたという本作は、向かって左側に少年、右側に少女（兄と妹だろう）が並び立つもので、夕日を指さす少年の右手の動きに合わせるように、ふたりとも右脚に体重をかけている。固く結ばれた手と、少女を気にかけるように夕日から視線を外した少年の表情が印象的だ。衣服にある十字や井桁は緋織りの代表的な文様で、普段着の姿が平和な日常を感じさせている。



103

橋本次郎 乙女

1983年

ブロンズ 100×61×145

西八王子エリア 鶴巻橋

八王子をテーマとした連作のなかで唯一のヌードによる表現。他の作品が主に歴史に取材するものであるのに対して、本作では現代が扱われている。西洋美術の歴史のなかでは楽器のモチーフは繰り返し登場する。17世紀のフェルメールのようにアレゴリー（寓意）として用いられたり、20世紀のピカソのように造形性に焦点が当てられたりときまざまだが、本作の場合、現代の風俗を表わす意味を担っている。その意味では、桃山時代から江戸時代初期の近世初期風俗画に登場する楽器の意味に近いかもしれない。この部分は実際のアコースティックギターから直接に型取りしたと思われるが、フラットな造形性が女性の柔らかさを感じさせる表現と対比を生み出している。

2. 論 考

野外彫刻史のなかの「八王子の彫刻」

藤井 匡

1. 〈設置者の望み〉と〈彫刻家の望み〉

本稿では、「八王子の彫刻」が日本の野外彫刻の歴史のなかでどのような位置にあるかを考えてゆく。そ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が、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入ってくる。この〈設置者の望み〉と〈彫刻家の望み〉は本来的に一致するものではない。1909年に欧米留学から帰国した高村光太郎（1883－1956）が父・光雲から銅像会社の話をもちかけられてショックを受けるのは、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。

この観点に立てば、1961年にはじまる、山口県宇部市で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、公園を会場としての展覧会を開催すること、そして、その内から市内に恒久的に設置する作品を選定すること、二段階のプロセスで実施される。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。このアイデアは鎌倉近代美術館（現在の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」に影響を与えてゆくことになる。八王子市の事業も、大局的には、そうした流れのなかに位置づけることができる。

2. 銅像から野外彫刻へ

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。肖像彫刻は江戸時代以前からつくられてきたが、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

らの新しい考えであり、日本が近代国家の体裁を整える明治20年代以降に盛んになってゆく。

銅像の実現には像主・施主・作者という三者が必要だが、関係でいえば、施主が圧倒的に強い立場にある。「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。」¹

とはいえ、彫刻家たちは、近代のアーティストとして、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「偉大なる人格を表彰して以て其の高風英姿を想望せしむる」ことだけでなく、「銅像建設の位置が當を得て居るか否か」が重要だと考えた。² これは、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出す」ことを求めてゆく先駆として位置づけられる。³ 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）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た。⁴ これらは施主の権限に対抗する作者の意思の表明と見なすことができる。

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（中略）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⁵（八王子では富士森公園に設置された圓鋳勝三《平和》が該当する）。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（八王子では北野駅前に設置された《北野土地区画整理事業完成記念像》が該当する）。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。

だが、〈彫刻家の望み〉がまったく置き去りにされたわけではい。「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ー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。」⁶ 〈彫刻家の望み〉が〈設置者の望み〉と拮抗するようになるのは公園での野外彫刻展が定期的 to 実施されるようになってからだが、その前提に

は、彫刻家たちのこうした活動があったのである。

3. 野外彫刻展と彫刻シンポジウム

〈設置者の望み〉と〈彫刻家の望み〉の両立が図られるようになるのは、設置と展覧会がセットとなった事業からといえる。こうした形式を定着させた土方の功績は大きい。彼が中心的に関与した「神戸須磨離宮公園現代彫刻展」(1968年から)や、彫刻の森美術館での一連の野外彫刻展(1969年から)でも同様の形式が採用された。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」の出品作品は鎌倉近代美術館での「集団58野外彫刻展」「集団60野外彫刻展」の出品作品とほぼ重なっており、巡回展と考えるとよい性格がある。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。

1975年にはじまる八王子市の彫刻設置事業もこうした文脈のなかにあるが、それだけでなく、野外彫刻展と並ぶもうひとつの柱である彫刻シンポジウムについても述べておく必要がある。『三彩』誌上に「彫刻のあるまちづくり」を連載した柳生不二雄は、八王子市を取り上げた回(1985年4月号)で彫刻シンポジウムについて大きく論じている。野外彫刻展を実施していない八王子市の事業の特徴のひとつがここにあるといえる。

彫刻シンポジウムとは、複数の彫刻家たちが寝食を共にしながら制作を行うもので、オーストリアの彫刻家カール・ブラントルの主導によって、1959年にウィーン郊外のサンクト・マルガレーテンで開催されたものをはじまりとする。それが日本に導入されるのは1960年代だが、ここにも〈設置者の望み〉と〈彫刻家の望み〉の両方が関与する。東京オリンピックに関連する「世界近代彫刻日本シンポジウム」(1963年)や大阪万博に関連する「国際鉄鋼彫刻シンポジウム」(1969年)といった国家プロジェクトと結びついた大規模な事業を〈設置者の望み〉、「日本青年彫刻家シンポジウム」(1968年)のような彫刻家たちの自主運営による事業を〈彫刻家の望み〉に重点が置かれたものと見なすことができる。

八王子の彫刻シンポジウムは、そうした歴史を継承しながらも、彫刻を都市空間に設置するという新しい視点をもつものだった。それは後続する他都市の事業に影響を与えることになったが、それは〈設置者の望み〉と〈彫刻家の望み〉のどちらかを突出させることなく、両者をつなぐ方向性を示したことによる。実際には、彫

刻シンポジウムでは彫刻家主導という性格が強いため、こうした整理の仕方は図式的にすぎるかもしれない。ただ、それを彫刻設置事業の枠組みのなかで考える上では有効な視点だと思われる。

4. 野外彫刻を再評価すべき理由

本稿でも使用する「野外彫刻」という言葉については、藤島俊會が重要な指摘を行っている。「屋外彫刻」ではなく「野外彫刻」という言葉が使用されてきたのはなぜか。「野外彫刻は、戦争で焼き尽くされた都市の復興に伴って起こった（中略）野外彫刻という概念には大自然がセットになって含まれているといってもよく、戦後日本の復興の姿に重ね合わされてくる。」⁷ そこに込められた戦時中の抑圧からの解放という意味は、設置者にとっても彫刻家にとっても求めるものだったのである。東京都主催、小野田セメント後援による1950年の「第1回林間彫刻展」は、組織、会場、趣旨を変えながら1973年まで継続されてゆくが、その会場は常に公園だった。⁸ 戦後の野外彫刻の重要な場所として公園が挙げられる理由はこの言葉自体に内包されているのである。

さらに、この価値観は日本各地で彫刻設置事業が活発化する1980年代の価値観とも合致する。1983年に宇部市で開催されたシンポジウムにおいては、建設省（現在の国土交通省）が「うるおいのある町づくり」の推進と都市公園の整備の必要性を語っている。⁹ これは当時の一般的な価値観を反映したものであり、討論においても、次のような発言が行われている。「緑とか彫刻とか言っているということは我々日本人の願望でもあると思うんですが、ある種の定着への願望で、今まで落着きのない経済成長の網の中で定着した落着き感というものをややもすると失ってきているし、逆に願望も大きいんじゃないかと思います。」¹⁰

こうした彫刻設置事業は1990年代半ばを境目に大きな転換を迎える。行政機関の予算を一気に縮小させることになったバブル経済の終焉は大きな要因だが、それだけでなく、時代の価値観の変化も見逃すことはできない。1994年には立川駅前の再開発事業のなかで行われた「ファーレ立川」が、翌年には新宿の商業ビルを舞台とした「新宿アイランド」が竣工し、「野外彫刻」という言葉に代わって「パブリックアート」という言葉が一般に使用されるようになる。さらに、2000年からは「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」が開始され、「アートプロジェクト」という言葉も広く用いられるようになる。

何が変わったのか。求められる価値観が「うるおい」や「やすらぎ」から「にぎわい」へと移行したのである。そのことは、2003年に宇部市で行われたシンポジウムで祝祭の必要性が語られたことから分かる。¹¹〈設置者の望み〉が経済発展を求める方向にあり、〈彫刻家の望み〉もそれに歩を合わせてきたのがこの四半世紀の動向だったといえる。もちろん、それはこの両者だけの話ではなく、社会一般の価値観を反映したものである。

だが、そうした価値観のもたらす弊害が自覚されるようになってきたことも事実である。自由主義的な経済政策を進めてゆけば、必然的に、経済格差は大きくなってゆく。そして、2011年の東日本大震災や2020年のコロナ禍は私たちに価値観の変更を迫ることになった。いま、「生活(life)」の意味が改めて問われているといえる。そうしたなかで、公園の野外彫刻を新たな視点から再評価してゆく必要があるのではないかと考えている。

(東京造形大学 准教授)

註

- 1 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。
- 2 荻原守衛「東京市の銅像を論ず」『彫刻神髓 新装版』中央公論美術出版、1978年、95頁。
- 3 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』淡交社、2007年、19-24頁。
- 4 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。
- 5 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。松尾豊はこうした彫刻を「象徴的野外彫刻」と呼び、そのルーツを大正中期の堀進二や吉田三郎らによる建築の装飾彫刻の試行に求めている。『パブリックアートの展開と到達点 アートの公共性・地域文化の再生・芸術文化の未来』水曜社、2015年、39-40頁。
- 6 田中修二『近代日本彫刻史』国書刊行会、2018年、560頁。
- 7 藤島俊會「文化としての野外彫刻を考える そもそもは野外彫刻から始まった」『パブリックアートの展開と到達点』（松尾豊 著 附論）222-223頁。
- 8 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』同展実行委員会、1995年、106-110頁。

- 9 加瀬正蔵「来賓挨拶」『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、13-14頁。
- 10 「第二分科会 街の景観をどう変えるか」での栄久庵憲司の発言『ひろばと緑と彫刻と』154頁。
- 11 中原佑介「基調講演“現代彫刻とまちづくり”」『第20回現代日本彫刻展 記念シンポジウム報告書』第20回現代日本彫刻展記念事業実行委員会、2003年、41頁および「パネルディスカッション“アートと出会うまちづくり”」での酒井忠康の発言、同書、58頁。

八王子彫刻シンポジウムについて

井田勝己

1. 彫刻シンポジウムとは

シンポジウムの語源は古代ギリシャ語の symposion にあり、本来は哲学などの知的な談論を興じた祝宴等をさしているが、そこから英語の symposium (談話会、討論会)の意となっている。彫刻シンポジウムは、基本的には作品を制作しながら、彫刻家どうしが互いに談論を興じ理解を深めあう場と考えることができる。一般的に使用されているシンポジウムという言葉から受ける誤解を避けるために、ワークキャンプ等といった呼び方を用いて、シンポジウムという言葉を使用しない方向も出てきている。見方を変えると、昨今盛んになっているアーティスト・イン・レジデンスといってもよい部分がある。

世界で初めての彫刻シンポジウムは、オーストリアの彫刻家カール・プランテルの考えから生まれたものである。1957年にプランテルが、ブルゲンランド州政府からオーストリアとハンガリーとの国境に位置する境界石の制作依頼を受けて、オーストリアのある採石場で制作をした時に発案したものである。

2. 日本における彫刻シンポジウム

1959年(昭和34年)からのユーゴスラビア国際彫刻シンポジウムに日本人作家が参加したことが刺激となり、1963年(昭和38年)に世界近代彫刻日本シンポジウムが神奈川県真鶴半島道無海岸で開催された。朝日新聞社の主催によって開催されたこのシンポジウムの参加作家は、木村賢太郎、鈴木実、野水信、本郷新、水井康雄、毛利武士郎、カルデイス、クーチェリエ、シニョーリ、イヴマン、ボンセ、リプシの12人であった。

続いて1968年には、山口牧生、増田正和、小林陸一郎の3人により小豆島で石彫シンポジウムが企画された。全国に呼び掛け、自費自弁での参加を訴えたところ、北は秋田、南は宮崎から40数名もの参加者があった。その後、1969年(昭和44年)の大阪であった国際鉄鋼彫刻シンポジウム等をはじめ、全国各地で様々な規模と内容の彫刻シンポジウムが開催されるようになり、やがて街づくり運動、都市再開発

のひとつの方法として1990年代から2000年代にかけて全国的な広がりを見せた。最盛期には1年間に各地で18もの彫刻シンポジウムが開催されるに至ったが、バブル景気後退後は次第に下火となり現在に至っている。また、野外彫刻のあり方や、彫刻の概念の変化等も伴い「越後妻有アートトリエンナーレ」や「瀬戸内国際芸術祭」といった別のかたちで開催する傾向に変化していった。

日本における初期段階の彫刻シンポジウムは、共同制作を行った山口県萩市のものを除いて、どちらかといえば彫刻家の作品制作を中心としたシンポジウムであり、現在日本で行われているシンポジウムとは内容的に少々違っている部分がある。ただ、野外に彫刻を設置するという行為と野外で作品を公開制作するという行為が連動して、日本の地域社会、行政そして都市開発に影響を与えたのは事実である。

3. 八王子彫刻シンポジウム

日本における彫刻シンポジウムは、先に述べたように、神奈川県真鶴半島道無海岸で開催されたものが最初であるが、八王子市の場合、1976年に第1回シンポジウムが開催されている。これは日本においては比較的早い段階での開催となる。以後隔年で10回が20年間の歳月の中で開催され、1995年に閉幕をしている。延べ参加作家は44名を数え、優秀な作家が多いことも注目される。そして、この彫刻シンポジウムは後進地域で開催された彫刻シンポジウムに様々なかたちで大きな影響を与えた。

私は、学生時代に第3回八王子彫刻シンポジウムを目撃した。興奮をしながら、作家たちの制作ぶりを見た記憶がある。1988年より始まった米子彫刻シンポジウムを開催する際、大いに参考にさせていただいた。鳥取県米子市での彫刻シンポジウムでは、最初の4回は一般市民の寄付で賄われ、5回から10回までは米子市の予算で運営された。八王子市と同じように隔年の開催で20年間続き、現在は休止中になっている。そのような経験から、彫刻シンポジウムには以下の三つの理念が必要かと感じている。

- (1) 社会教育の場としての彫刻シンポジウム
- (2) 都市計画を念頭に置いた運営
- (3) 彫刻家たちに制作の場を提供すること

以下はこの3点に絞って八王子彫刻シンポジウムのケースを分析してみたい。

(1) 社会教育の場としての彫刻シンポジウム

彫刻の制作を一般公開することによって、社会の中での彫刻の啓蒙を図ることができる。八王子市の場合は2年毎に開催したわけであるが、そうすると、八王子市民は2年毎にシンポジウムを見に行くことが可能である。初期の他地域でのシンポジウムはどれも単発的なものが多かったため、一時的に一般の市民から注目されたとしても、それが理解され浸透してゆくところまでには至らなかった。しかし、八王子市の場合、長期間にわたって同じ場所で何度もシンポジウムを開催したことや、彫刻シンポジウムに一般の市民も参加できるようにと林間彫刻教室を開いたことに大きな意味があった。林間彫刻教室とは、彫刻シンポジウムの聞かれている期間の数日をさいて、彫刻シンポジウムに参加している作家の指導によって、50センチ立方の大谷石を一般市民の人たちに彫ってもらい、作品にしてゆくという内容である。このことによって、市民と彫刻、市民と作家のコミュニケーションがより一層円滑になったようである。

長期間にわたって彫刻シンポジウムを開催することができたひとつの理由は、彫刻シンポジウムの中に市民の参加する場をつくることできたことにある。行政側にもその目的を理解してもらうことで、連携をとりながら計画的に行うことが可能となるのである。

(2) 都市計画を念頭に置いた運営

完成した彫刻を設置するうえでは、当然のことながら、都市空間及び環境を配慮する必要があるため、都市計画を念頭に置いた彫刻のあり方が問題となってくる。八王子市の場合、行政との綿密な話し合いなどを通してかなり効果的に作品が設置されており、一応のところ成功例といえる。他方、都市は時代による環境変化があるのは当然であり、八王子市の場合、その変化に伴い彫刻作品の移設作業などを行っている。このことは他地域の行政と比べ大変優れている部分といえよう。

(3) 彫刻家たちに制作の場を提供すること

特に若い作家が中心となるが、彫刻家に制作の場を与え、日本における野外彫刻

の発展に寄与することがあげられる。八王子市の場合、ベテラン作家と若い作家をバランスよく招き、また海外の作家の参加もあって、広がりのあるかたちとなっている。国内の多くの彫刻家に刺激を与え、日本の野外彫刻の発展に大いに資するものとなったことはこの彫刻シンポジウムの大きな収穫といえよう。

4. 彫刻シンポジウムの問題点

作品を制作すること、または彫刻を取得する手段としては、やはりオーダーメイドの方が時間的にも制作環境的にもレベルの高いものが制作できる確率が高い。しかしながら、社会教育としての効果を考えるならば、彫刻家が設置される都市に住み、地域の人たちと交流をしながら作品を制作するところにも捨てがたい魅力があるように感じる。彫刻の啓蒙活動の側面から考えると、隔年10回で20年間も継続すれば、一応の目的を達成したのではないかと私は経験的に考えていた。そして、彫刻の取得手段としては、彫刻シンポジウムからオーダーメイド方式に移行した方がよいのではないかと考えていた。しかし、それは大きな間違いであったと思うようになった。

野外彫刻という文化は日本においては基本的に明治以降のもので、その一般化は都市環境の重要性が叫ばれ始めた戦後以降のものである。欧米との歴史と比較してみれば、ごく最近に意識されたといつてよいと思う。そのような中で「彫刻公害」という言葉も誕生したのであるが、20年といった時間は現段階の日本においてはまだ短いものといえる。八王子市のような都市計画を踏まえた設置計画とメンテナンスがかなり綿密に行わなければ、先に述べたような「彫刻公害」と呼ばれる現象を引き起こす可能性があると考えられる。

日本では「彫刻のある街づくり」というスローガンが盛んに叫ばれてきた中で、比較的先進地域であった八王子市は宇部市や仙台市と違ったアプローチで彫刻のある街づくりを達成してきた地域でもあり、彫刻シンポジウムという側面では、他の後進地域に多大な影響を与えた実績もあるということを忘れてはならない。現在の八王子市の状況を考えると、上記のような諸問題に関しても、市当局の努力は地道ではあるが確実に実施されつつあるように思われる。しかし、八王子市の場合もやはり、他地域とともにその例外ではなく、シンポジウムの終焉に伴い徐々に市民の関心が薄らいできていることは事実として受け止めなければならないだろう。今後、一般市民により理解を広げてゆくことを考えれば、再度彫刻シンポジウ

ムを開催するという考え方もあってよいのではないだろうか。

(彫刻家、東京造形大学 教授)

第4回八王子彫刻シンポジウムの思い出から

齋藤亜紀

東京造形大学の彫刻科に入ったばかりの夏、第4回八王子彫刻シンポジウムの手伝いをするようになった。シンポジウムのディレクターだった大成浩先生からの誘いだった。

女子ばかり4人が集められ、それぞれ一週間交代で会場での雑務を請け負った。会場となった富士森公園の一角には、シンポジウム本部としてプレハブ小屋が建てられており、大成先生が常駐し、作家たちの休憩や、来客への対応などに使われた。

海外からマチエ・スザンコフスキーが招かれ、国内から二科会の前田耕成、新制作協会の坂井彰夫、国画会の岡野裕、同じく国画会の杉山功が、公園での公開制作を行った。

参加作家の他に東京造形大学の研究生だった菊池伸治が作家たちの助手を務め、鉄鑿を作ったり、道具の手入れをした。

期間中、作家たちは部活合宿のように同じホテルに滞在し、寝食をともにした。手伝いの私たちは、朝早くからプレハブ小屋に通った。

朝、作家たちがホテルから会場にやってくるとお茶を出し、冗談に付き合った。そして、しばらくすると誰ともなしに、パイプ椅子から立ち上がり、その日の作業を始めた。作家たちが出払うと、手伝いはお茶の片付けをし、プレハブ小屋の裏手に置かれた洗濯機に放り込まれた洗濯物の続きをした。プレハブ小屋の中と外を行き来しながら、時折、作家たちの様子を伺った。

授業で、切り出したきりの本小松石を立方体に仕上げるという課題に悪戦苦闘したばかりだった。けれど、授業のそれとは石の硬さも大きさも桁違いだった。

大きな石と対峙する作家たちは、さっきまで冗談を言い合っていた人たちとは別人のようだった。

大きな音を立て削岩機やグラインダーで大まかな形を整えると、鑿で石を研る小気味好い音がプレハブ小屋に響いた。午前中の作業を終えると、作家も手伝いも皆で車に乗り合って、近所の蕎麦屋や定食屋に出かけ昼食をとった。作家たちは、ひとりで麺類と丼物を両方頼んで、時にはビールを飲んだ。

昼食を終え、会場に戻ってくると、作家たちは会場に置かれているビーチチェアで横になった。海外のシンポジウムでは、しっかり昼寝をして、その後ビーチに行き泳ぐのだ、と作家の一人が話してくれた。

シンポジウムの参加作家杉山功さんは大学の先輩だった。杉山さんは研究室に席を置き、大学の石場（石彫場）で制作していたので、何度となく話したことがあった。

杉山さんはシンポジウムに参加を決めた頃、大成先生や留学経験のある作家たちなどから、イタリアへの留学を強く勧められ、留学の準備を進めているところだった。本人としては、皆に背中を押されたから仕方なくといった風だった。

その後、イタリアの大理石の産地であるカッラーラのアカデミアに進んだ。現在もカッラーラに工房を構え、制作を続けている。

このテキストを書くにあたり、杉山さんに当時のことについて話を聞いた。

「シンポジウムは大成先生から誘われた。初めてのシンポジウムだった。その頃は、まだシンポジウムが何かよくわからなかった。シンポジウムというと、東欧のイメージがある。ポーランドとかブルガリアとかで理念的なものが発展したと思う。同じクラブハウスに寝泊まりして、ディスカッションしたり、意見を交換したりして作家の理念を共有する。崇高な理念があった。今はもうただの共同制作とか、いろんな意味で使われている。イタリアでもお祭りのおまけみたいなものもある。何が主体なのか、わからないものもある。」

このシンポジウムのディレクターだった大成先生は、1969年ユーゴスラビア国際彫刻シンポジウムを始め、1971年、1974年にオーストリアのリンダブルン国際彫刻シンポジウムに参加したことがあった。その経験から1976年に八王子でのシンポジウムを企画した。

「大成先生は、リンダブルンの理念を受け継いで、八王子でシンポジウムを行おうと考えた。大成先生には、シンポジウムにロマンがあったんだと思う。」

杉山さんは、会期中、大成先生が参加したリンダブルンでの写真をみせられ、その出来事や理念についての話を聞かされたという。

リンダブルン国際彫刻シンポジウムは、作家たちにとって神話的な意味を持つ。リンダブルンをきっかけに、日本でも各地で彫刻シンポジウムが開催されることに

なったが、当初はリンダブルンの理念をベースにすることが多かった。その後、多くのシンポジウムが開催されるようになると、リンダブルンへの傾倒は希薄になり、その理念も変化していった。

「八王子では、リンダブルンのように、長い時間をかけてお互いのことを話すということではなかった。けれど、他の人が制作しているのはよく見た。特に前田耕成さんの作品が好きだった。二人でたくさん話しをした。」

前田さんの作品は立ち上る雲のような形で、頭頂部の鑿跡が荒く残され、下方に行くに従って鑿跡が整えられ、グラデーションのようになっていた。その本体は、台座から少し斜めに持ち上げられるような格好で設置された。

「何気ない形のようにいて、足元はピチッと精巧に作られている。コンセプチュアルというのではない。フォルムの仕事だ。会期中に会話を重ねていくうちに、世の中を斜めに見ているようなニヒリスティックな部分も見えた。造形大にはない多摩美テイストといったものを感じた。まさにフォルムの仕事。作品の中にインテリジェンスを感じた。」

1975年多摩美術大学大学院を修了した前田さんは、日本抽象彫刻の旗手である建畠覚造に薫陶を受けたことが想像できる。一方、東京造形大学は佐藤忠良を中心に具象を叩き込み、石彫は大成先生と新制作の渡辺隆根先生が指導した。両氏とも抽象作品を制作していたが、大学での指導では、その造形思想に触れることはなかったという。

「シンポジウムで使ったのは、茨城県稲田の白い御影石だったと思う。稲田の白御影は、とてもきれいな石だ。東京駅や最高裁判所などに使われたりしている。」

シンポジウムでは、作家それぞれに、約11トンの白御影の原石が用意された。

「シンポジウムに初めて参加した。肉体的にも精神的にもギリギリだった。それにそれなりに大きな作品を仕上げなくてはならない。シンポジウムは、一人で最後までやらなければならないから、手順や時間の計算ができなければならないかった。できなかったらどうしようという怖さもあった。」

シンポジウムでの初めての制作で現実的なプレッシャーを感じていた。それを技術的な配分を学ぶことで克服していった。

「一生懸命やった。やらなかったら終わらないと思った。白御影というのは、決まっていたから、動きがあまりない、固まったようなものを作りたかった。ダルマ

のようにゴロンとしたものを作ろうと思った。御影の石っていうのは、壊れやすいものとか、細いものとか、繊細なものは合わないと思っている。素材に対して、強いものは強く使った方がいい」

当時の杉山さんの作品は、人体の腕や脚などが体ラインに沿って簡略化され、大きな塊に集約させるといった構成が多かった。このシンポジウムでの作品《メイドン・ボエジ》の片膝を立て、両腕で頭を抱えているポーズも、1987年からの同名のシリーズ《メイドン・ボエジNo. 1》で試みられた人体構成だった。

「頭と腕が一緒になって一体化しているでしょう。そういう説明のない形、顔の表情のない形。具象でも説明のない、具象でも抽象的な、感覚的な部分のある作品にしたかった。」

人体に対する明確なイメージをあえて、具体性のない、個人の個性を消した形にして表現しようと試みた。

「シンポジウム中は、結構、プレッシャーをかけられた。叩きで仕上げたかったけれど、何日も、終わるまで、磨け、磨けて、言われ続けた。」

シンポジウムには、大成先生の他に彫刻家の大木達美さんがオルガナイザーとして参加していた。大木さんは、大理石の産地であるイタリアのカッラーラに渡り活動していた国画会の石彫家東京造形大学出身だった。杉山さんにとっては、6級上の大先輩だった。

「なんで磨けて言われるのかわからなかった。やりたようにやりたかった。喧嘩のようになったけれど、結局、嫌だって言って、叩きで終わった。」

鉄鑿の鑿跡で、石の表面に残る力強さを表したいと考えていた。杉山さんの興味は、表面を磨き整えた「形」にではなく、形の中に存在する精神のあり方にあった。形に込める精神にいかに関心を持てるかを加えることができるかが重要だった。自分のメソッドを使って、精神を具現化することが、作品を作っていく上でのコンセプトだと気づいた。これが現在の制作にも繋がる応えになった。

杉山さんは制作した作品に《メイドン・ボエジ》というタイトルをつけた。これは、1960年代を代表するジャズ・ピアニスト、ハービー・ハンコックが1965年にリリースしたアルバム“Maiden Voyage”に由来する。邦題は『処女航海』である。

「この頃、ジャズにどっぷりだった。なんかその時、俺のイメージだった。」
アルバムに収録された5曲は全て“海”をイメージして作られた。アルバムのタイ

トル曲“Maiden Voyage”は、印象的なイントロから、粛々と繰り返されるリズムが自然の摂理を感じさせる。海と山に囲まれた静岡県清水市出身の杉山さんが共鳴したのうなずける。

“Maiden Voyage”は、ハービー・ハンコックが新生ジャズの師であるマイルス・デービスのもとを離れた後、制作した5番目のアルバムである。全曲オリジナルで構成されたアルバムはジャズの新境地を開いたとして名盤となった。

シンポジウムの後、イタリアに渡った杉山さんの船出とも重なる。

シンポジウムの手伝いをする機会を得て、作家の生業を間近に見ることができた。作家それぞれが作品に込める想い、そのバックグラウンドを知る経験だった。

(美術教育研究者)

公共空間の彫刻と向き合う時代へ

高嶋直人

1. なぜ公共空間の彫刻を活用・保守するか

本稿は、「八王子の彫刻」の事例を中心に、公共空間に設置された彫刻に対する地域住民の積極的な関わりについて、その必要性を考えることを目的とする。野外に設置された彫刻の活用・保守については、多くのケースが有事の際に迫られる対応を指すことが多い。当然その場合は、設置経緯や作品の状態、作品環境の調査、所有者の意向の確認など、それぞれの専門家の知識、技術が必要不可欠となる。例えば、作品が破損したときには作家や彫刻修復家、イベントを行うときにはアートマネジメントの専門家に、自治体からそれぞれの専門分野へ対応を依頼することが一般的だろう。しかし、それらのような特別なタイミング以外、つまり私たちの日常生活の中で、公共空間に設置された彫刻といかにして向き合うべきか、再確認をする時を迎えているのではないか。

そもそも私たちは、なぜ公共空間にある彫刻を活用・保守しなければならないのだろう。その理由を「先人たちが設置したものだから」、「著名な彫刻家の作品だから」とするだけでなく、私たち地域住民自身が彫刻を活用・保守していく価値を新たに創りあげていく必要はないだろうか。つまりそれらの作品の活用・保守には、地域住民が積極的に作品を親しみ、その場で共有した実感や知識を蓄積しているという状態が求められているように思われる。勿論、日常かどうかに関わらず専門家や自治体との連携体制は前提であるが、活用・保守の必然性は日常の中で地域住民が創り出すことができる。私たちが直接関わるのが可能だという公共空間の彫刻の体験独自のその可能性は十分に大きい。

2. 作品と親密になるまで鑑賞すること

では積極的に作品に親しむとは、具体的に何をすれば良いだろうか。私はまず、八王子市の「彫刻のあるまちづくり事業」で設置された作品を実際に鑑賞した。今までは八王子駅周辺の風景しか知らなかったが、電車やレンタルサイクルで市内を巡り、一点一点撮影をしながら作品と向き合った。まず印象を受けたことは、それ

ぞれの作品の設置場所とのバランスの良さだった。八王子の「彫刻のあるまちづくり事業」で設置された作品は、特に野外設置を前提に制作された作品ではない。その上、公園内や文化施設敷地内、橋上などで市民の目に止まる設置場所が選ばれつつも、環境との不自然さを感じさせる作品がなかったのだ。また、市内中央部や片倉城跡公園などアクセスしやすいエリアに集まっており、その他の作品も比較的にJR線や京王線沿線に点在しているものが多い。それでも、広大な面積を持つ八王子市の隅々に作品は設置されているため、1日かけて計103点の全作品を鑑賞することは難しい。以前は「彫刻パネル展」という市内の全作品の写真パネル展が開かれていた¹が、八王子市民にとっても広域に及ぶ作品の全体像をイメージし、一度に鑑賞を行うということは現実的ではない。他の自治体でもこのように作品が市内に分散して設置されるケースは多いが、前述の通り市民にとっても身近なエリアが選ばれているため、エリアごとに市民同士で自由な作品鑑賞会を行うことが可能だろう。

鑑賞と言っても、作品の形や色を見る視覚体験のみというわけではない。市内のほとんどの作品は台座も低く作られ、手が届く位置にある。石材の彫刻が多いが、石材でも磨かれた肌面と割れ肌面の違い、石の温度などを発見するように触覚での体験を含めてもう一度作品を鑑賞する。

また野外の彫刻では、定期的なクリーニングも十分に鑑賞方法と言って良い。風雨や鳥、昆虫、微生物などの影響に晒される作品は、素材自体にわずかな変色、変形などを引き起こしてしまうことが多い。クリーニングで汚れを落とすことで作品に集中し、錆や藍藻類の発生、固定状態などの作品の異常にも気づくことが可能な上に、埃が溜まりやすい微妙な凹凸、作品の構造に至るまでを体感することができる。この点は、説明をするよりいち早く実体験の機会を設けた方が早いかもしれない。クリーニングにはメンテナンスの経験者が参加することが望ましいが、例えば公園の木の下にあるような作品には木の葉や樹液などが落ちてくることが多いが、それらを簡単に払ったり拭き取ったりする行為だけでも彫刻の鑑賞と言える。思わぬところに木の葉がたまるような溝があることに気づくこともあるだろう。

積極的に作品に親しむことは、作品と親密になる感覚を覚えるまでこのような鑑賞体験をすることであり、そこで生まれた小さな発見や疑問を蓄積するという行為があってこそ、活用・保守が行われる新しい価値になり得るのである。

3. 体験や情報を共有できるか

市民参加とその成果の蓄積には、市民間で意見交換ができるような「コミュニティ」の存在は有効である。前述のような鑑賞体験が行われても、少しでも感じたことを共有する相手がいなければ、自身の中でもその感情はまとまらず、結局市民にとっての作品体験の記憶というものは忘れ去られてしまう。作品の評価について市民同士で討論をするべきとまでは言わないが、一定のコミュニティが存在すれば、作品について語り合う場を作ることは可能だろう。それは、作品のガイドや清掃を行うボランティアグループのような組織が作られれば良いとは限らない。この場合、活動自体は有意義ではあるが、それらのガイド内容や作業内容をマニュアル化してしまう可能性がある。既に全国にはそういった活動を共同で行う市民グループが存在しているが、今後はその共同性を日常における鑑賞体験の蓄積に活かし、発信することが求められる。コメントや画像のシェアが可能なSNSが活用されることも充分に考えられる。

また、周知の通り八王子市では「彫刻のあるまちづくり事業」の一環として、彫刻シンポジウムや林間彫刻教室といった市民参加型のイベントが開かれていた。彫刻シンポジウムでは「彫刻作家と語る集い」というディスカッションが開催され、作品のガイドやメンテナンスについて市民と作家間の質疑応答が行われたことの記録も存在する。さらには出品作家が講師となった彫刻見学ツアーの記録の中では、彫刻に触れながら鑑賞する参加者の様子の写真も残されている。² 彫刻シンポジウムは第10回（1995）を最期に終了したが、市民の鑑賞体験の蓄積が求められる中で、過去の記録を意義のあるものとして情報共有し、知識にできるかどうかは重要な問題である。

4. 新しい公共性へ

1992年6月1日発行の市報「広報はちおうじ」に、市民から「彫刻の設置計画を教えて」という標題の質問と、当時の文化課からの返答が併せて掲載されている。文化課からは、昭和53年から始まった八王子市の「彫刻のあるまちづくり事業」は、文化的景観と潤いを持たせ、彫刻を媒体として市民のコミュニケーションの場を広げることを目的としたものだという旨の返答がある。一方で現代の市民にとっては、市内に彫刻作品が設置されていようといまいと、全国の美術館や芸術祭の情報を得て足を運び、多くの作品を鑑賞することは容易になっている。コミュニケーシ

ョンの場について言えば、もはや彫刻以外に多彩な媒体を使った手段を得ている。今回述べたような、市民主体の鑑賞方法や共有の必要性を通して彫刻の活用・保守に価値を創りあげていくことを掲げるならば、そのような社会の変化を踏まえて「彫刻のあるまちづくり事業」を再考しなければならない。

それでも情報化社会の中で新たに「八王子の彫刻」の作品について発信することや、新しいコミュニティ作りの手段を練っていくことは難しくない。八王子市の公式ホームページではすでに作品紹介やマッピングが行われており、SNSとの連携によってそれらの情報をシェアすることは今すぐにでも可能だ。そこで重要なことは八王子市民もそれらの発信や活動の主体であるかということだろう。市民が美術に関する情報を全国から受信できるのならば、市民が発信できる「八王子の彫刻」の情報とは何か。それは、今まで述べてきた市民それぞれの「鑑賞体験からの実感」であり、「情報共有からの知識」である。

現代において、公共空間に設置される彫刻作品が活用・保存される意義を感じているのは極めて一部の人間だろう。しかし、新しい価値を市民主体で生み出していくことは可能であり、その先には今までに経験のない新しい種類の公共性が生まれるのではないだろうか。

(屋外彫刻研究者)

註

- 1 『広報はちおうじ』、1992年、11頁。
- 2 『第9回八王子彫刻シンポジウム』TAMAらいふ21ー八王子彫刻フェスティバル実行委員会、1994年。

3. 資 料

作品リスト

No.	作者名	作品名	制作年	素材	サイズ (W×D×Hcm)	設置場所		備考
(1) 北村西望の彫刻								
1	北村 西望	西望自刻像	1984年	ブロンズ	45×30×50	片倉エリア	片倉城跡公園	
2	北村 西望	将軍の孫	1918年	ブロンズ	44×30×96	八王子駅北口エリア	八王子駅入口交差点	
3	北村 西望	若き日の母	1984年	ブロンズ	94×175×94	八王子駅北口エリア	八王子駅入口交差点	
4	北村 西望	浦島ー長寿の舞	1950年	高純度アルミニウム	110×70×241	片倉エリア	片倉城跡公園	
5	北村 西望	夢	1970年	ブロンズ	60×35×58	八王子駅北口エリア	八王子市夢美術館ホワイエ	寄贈：株式会社日野自動車
(2) 西望賞の作家たち								
6	溝口 寛	貌	1980年	ブロンズ	22×29×33	片倉エリア	片倉城跡公園	第1回西望賞
7	長江 録弥	希望	1981年	ブロンズ	44×35×127	片倉エリア	片倉城跡公園	第2回西望賞
8	坂 坦道	酔っぱらい	1982年	ブロンズ	43×45×170	片倉エリア	片倉城跡公園	第3回西望賞
9	木内 禮智	春風	1983年	ブロンズ	46×61×197	片倉エリア	片倉城跡公園	第4回西望賞
10	雨宮 淳	独	1984年	ブロンズ	40×50×100	片倉エリア	片倉城跡公園	第5回西望賞
11	宮瀬 富之	早く来ないかなあ	1985年	ブロンズ	27×29×121	片倉エリア	片倉城跡公園	第6回西望賞
12	土田 副正	春を感じて	1986年	ブロンズ	50×60×175	片倉エリア	片倉城跡公園	第7回西望賞
13	瀬戸 剛	少年	1987年	ブロンズ	40×40×136	片倉エリア	片倉城跡公園	第8回西望賞
14	今城 国忠	雪の朝	1988年	ブロンズ	40×40×150	片倉エリア	片倉城跡公園	第9回西望賞
15	江里 敏明	ダンシングオールナイト	1989年	ブロンズ	54×65×125	片倉エリア	片倉城跡公園	第10回西望賞
16	山本 眞輔	憧れ	1990年	ブロンズ	30×30×125	片倉エリア	片倉城跡公園	第11回西望賞
17	久保 浩	アテネの戦士	1991年	ブロンズ	76×50×176	片倉エリア	片倉城跡公園	第12回西望賞
18	桑山 賀行	風景ー海ー	1992年	ブロンズ	125×110×250	片倉エリア	片倉城跡公園	第13回西望賞
19	石黒 光二	夢につつまれ	1993年	アルミニウム	50×75×125	片倉エリア	片倉城跡公園	第14回西望賞
20	東山 俊郎	春休み	1994年	ブロンズ	60×80×150	片倉エリア	片倉城跡公園	第15回西望賞
21	井上 久照	和の角笛	1995年	ブロンズ	60×65×182	八王子駅北口エリア	八王子スクエア東側	第16回西望賞
22	名嘉地 千鶴子	追憶の風がふく	1996年	ブロンズ	48×35×100	その他	川口やまゆり館	第17回西望賞

No.	作者名	作品名	制作年	素材	サイズ (W×D×Hcm)	設置場所		備考
23	亀谷 政代司	ダナエ (黄金の雨)	1997年	ブロンズ	80×50×180	片倉エリア	片倉城跡公園	第18回西望賞
24	鷺見 香治	長い髪	1998年	ブロンズ	80×80×160	片倉エリア	片倉城跡公園	第19回西望賞
(3) 人間を表わす								
25	黒田 嘉治	立つ女	1967年	ブロンズ	40×35×172	八王子駅北 口エリア	西放射線ユー ロード	
26	木内 禮智	みどりの風	1979年	ブロンズ	40×40×154	多摩ニュー タウンエリ ア	柏木小学校北 交差点	東京都多摩都 市整備本部よ り移管
27	高橋 洋	ひざし	1985年	ブロンズ	158×60×115	八王子駅北 口エリア	西放射線ユー ロード	
28	千野 茂	慈	1987年	ブロンズ	41×90×147	その他	久保山公園	寄贈：住宅・ 都市整備公団
29	淀井 敏夫	海の鳥と少年	1981年	ブロンズ	63×71×290	西八王子エ リア	市役所	
30	圓鐔 勝三	平和な朝	1979年	ブロンズ	290×60×320 104×72×167	西八王子エ リア	市役所	
31	竹田 光幸	永遠一愛一	1986年	楠	103×103×378	高尾エリア	エスフォルタ アリーナ八王 子	
32	竹田 光幸	創造	1999年	樺	90×80×260	八王子駅北 口エリア	クリエイトホ ール	
33	中本 成紀	私の影 (IDENTITY)	1975年	御影石	46×43×85	八王子駅南 口エリア	市民体育館	
34	鈴木 徹	史雲 '80	1980年	御影石	177×88×105	多摩ニュー タウンエリ ア	大塚橋鹿島側 緑地	第3回八王子 彫刻シンポジ ウム
35	小野寺 優元	大地	1976年	御影石	194×120×78	八王子駅南 口エリア	市民体育館	
36	坂井 彰夫	風の中の母子	1982年	御影石	72×85×196	高尾エリア	元八王子事務 所	第4回八王子 彫刻シンポジ ウム
37	水島 道雄	地韻	1980年	御影石	110×120×220	西八王子エ リア	教育センター	第3回八王子 彫刻シンポジ ウム
38	朴 憲烈	旅	1993年	御影石, 大理石	127×76×200	その他	石川市民セン ター	第9回八王子 彫刻シンポジ ウム
(4) 再構成された人体								
39	工藤 健	風に立つ	1983年	ブロンズ	60×60×200	多摩ニュー タウンエリ ア	南大沢中学校 西側歩行者専 用道路	東京都多摩都 市整備本部よ り移管
40	工藤 健	集いの詩	1980年	ブロンズ	70×50×80	多摩ニュー タウンエリ ア	南大沢中学校 南西角	東京都多摩都 市整備本部よ り移管
41	松本 進	太陽がやってくる	1976年	鉄	110×208×250	八王子駅北 口エリア	あったかホー ル	

No.	作者名	作品名	制作年	素材	サイズ (W×D×Hcm)	設置場所		備考
42	鈴木 徹	作品	1974年	御影石	135×105×74	高尾エリア	京王電鉄めじろ台駅	
43	桜井 敏生	微風	1975年	御影石	160×75×71	高尾エリア	京王電鉄めじろ台駅	
44	桜井 敏生	横たわる女Ⅳ	1976年	御影石	191×73×108	北野エリア	北野台中央公園	第1回八王子彫刻シンポジウム
45	杉山 功	メイドン・ポエジ	1982年	御影石	135×136×153	西八王子エリア	JR西八王子駅	第4回八王子彫刻シンポジウム
46	丸山 映	肖像	1976年	御影石	190×45×220	北野エリア	京王電鉄北野駅	第1回八王子彫刻シンポジウム
47	丸山 映	紺碧の空へ	1978年	御影石	48×61×191	西八王子エリア	横川橋	
48	酒井 良	友の顔(達々)Ⅰ	1978年	御影石	73×64×98	八王子駅北口エリア	東放射線アイロード	
49	酒井 良	生	1988年	御影石	142×102×290	多摩ニュータウンエリア	大塚公園	第7回八王子彫刻シンポジウム
(5) 生命のイメージ								
50	岡野 裕	雲	1976年	大理石	40×36×58	八王子駅北口エリア	大横保健福祉センター	
51	大貝 滝雄	風の香	1975年	御影石	65×21×90	八王子駅南口エリア	市民体育館	
52	大貝 滝雄	みどりの浮標	1978年	御影石	140×57×106	西八王子エリア	横川橋	
53	渡辺 隆根	海	1979年	御影石	81×27×84	西八王子エリア	豊福西八王子駅前ビル前	
54	大成 浩	風拓 No.3	1975年	御影石	100×72×115	八王子駅北口エリア	西放射線ユーロード	
55	大成 浩	風拓 No.4	1978年	御影石	105×107×322	八王子駅南口エリア	八王子消防署	第2回八王子彫刻シンポジウム
56	渡辺 隆根	四つの形	1976年	御影石	142×70×200	八王子駅北口エリア	浅川大橋南交差点	第1回八王子彫刻シンポジウム
57	五十嵐 芳三	八王子'88 発芽	1988年	本小松石	100×76×176	多摩ニュータウンエリア	大塚公園	第7回八王子彫刻シンポジウム
58	竹田 光幸	樹下に集う	2011年	楠, ステンレス鋼	55×55×370	八王子駅南口エリア	オリンパスホール八王子	
59	小泉 俊己	千年の道	1996年	ブロンズ, 御影石	280×280×800	多摩ニュータウンエリア	南大沢文化会館	
60	ヤネツ・レナーシィ	自然と時	1984年	御影石	210×110×110	八王子駅北口エリア	西放射線ユーロード	第5回八王子彫刻シンポジウム
61	緒方 良信	水紋	1984年	御影石	390×115×225			第5回八王子彫刻シンポジウム

No.	作者名	作品名	制作年	素材	サイズ (W×D×Hcm)	設置場所		備考
62	田中 康二郎	作品 '88	1988年	御影石, 鉄	358×167×133	多摩ニュー タウンエリ ア	大塚公園	第7回八王子 彫刻シンポジ ウム
(6) 幾何学から出発する								
63	秋山 礼巳	空間の面	1978年	御影石	110×65×270	八王子駅北 口エリア	西放射線ユー ロード	第2回八王子 彫刻シンポジ ウム
64	丸山 映	積	1978年	御影石	130×100×329	八王子駅南 口エリア	市民体育館	第2回八王子 彫刻シンポジ ウム
65	新妻 實	眼の城 '88	1988年	大理石	210×154×379	多摩ニュー タウンエリ ア	富士見台公園	第7回八王子 彫刻シンポジ ウム
66	新妻 實	無限 '88	1988年	大理石	180×202×356	多摩ニュー タウンエリ ア	富士見台公園	第7回八王子 彫刻シンポジ ウム
67	岩崎 幸之助	階段－柱－	1993年	御影石	82×91×350	北野エリア	北野台わかば 公園	第9回八王子 彫刻シンポジ ウム
68	葉谷 収	太陽の風景－IX	1991年	御影石	200×251×191	その他	横川下原公園	第8回八王子 彫刻シンポジ ウム
69	中井 延也	石の詩	1976年	御影石	180×75×180	高尾エリア	JR高尾駅	第1回八王子 彫刻シンポジ ウム
70	原 透	時間塊	1995年	御影石	145×90×235	高尾エリア	元八王子市民 センター	第10回八王子 彫刻シンポジ ウム
71	小林 亮介	風祭	1976年	御影石	280×55×135	八王子駅南 口エリア	富士森公園	第1回八王子 彫刻シンポジ ウム
72	古島 実	燈標	1993年	御影石	197×74×236	その他	中野市民セン ター	第9回八王子 彫刻シンポジ ウム
73	ブラッド・ ゴールドバ ーグ	原型 1984	1984年	御影石	70×63×187 (2点)	八王子駅北 口エリア	コニカミノル タサイエンス ドーム	第5回八王子 彫刻シンポジ ウム
74	岡野 裕	二つの笑い	1982年	御影石	319×61×128	その他	国道20号高倉 町西交差点	第4回八王子 彫刻シンポジ ウム
(7) 素材との対話								
75	手塚 登久夫	梟家族Ⅱ	1986年	御影石	39×50×152, 47×43×155	高尾エリア	梶田運動場	第6回八王子 彫刻シンポジ ウム
76	関 敏	礎	1980年	御影石	210×90×55	八王子駅北 口エリア	あったかホー ル	第3回八王子 彫刻シンポジ ウム
77	吉井 講二	ひょっとこ	1975年	御影石	120×110×70	高尾エリア	京王電鉄めじ ろ台駅	
78	増田 正和	箱の中	1984年	御影石	210×110×110	八王子駅北 口エリア	西放射線ユー ロード	第5回八王子 彫刻シンポジ ウム

No.	作者名	作品名	制作年	素材	サイズ (W×D×Hcm)	設置場所		備考
79	オズワルド・スティム	無題	1978年	御影石	206×65×208	高尾エリア	国道20号長房団地入口交差点北	第2回八王子彫刻シンポジウム
80	富樫 一	和	1980年	御影石	230×67×214	高尾エリア	東京医科大学八王子医療センター	第3回八王子彫刻シンポジウム
81	マルティン・シュナイダー	石の歌	1991年	御影石	200×200×70	その他	JR北八王子駅	第8回八王子彫刻シンポジウム
82	マチエ・スザンコフスキー	デッサン	1982年	御影石	182×110×191	その他	石川町あさくらの公園	第4回八王子彫刻シンポジウム
83	高岡 典男	記憶の尻尾	1995年	御影石、大理石	110×100×400	多摩ニュータウンエリア	別所公園	第10回八王子彫刻シンポジウム

(8) 環境を知るための装置

84	前田 耕成	空	1976年	御影石	94×81×139	八王子駅南口エリア	市民体育館	
85	ポール・アッセンバッハ	関係	1980年	御影石	55×560×105	八王子駅北口エリア	あったかホール	第3回八王子彫刻シンポジウム
86	菊地 伸治	地平線の記憶	1991年	御影石	344×80×118	その他	清水公園	第8回八王子彫刻シンポジウム
87	渡辺 隆根	波頭	1978年	御影石	52×58×130	西八王子エリア	横川橋	
88	大成 浩	風洞 No.2	1978年	御影石	97×30×193	西八王子エリア	横川橋	
89	大成 浩	風の標識 No.2	1976年	御影石	136×62×227	八王子駅南口エリア	富士森公園	第1回八王子彫刻シンポジウム
90	大成 浩	風の標識 No.42	1995年	御影石	140×90×215	多摩ニュータウンエリア	柳沢の池公園	第10回八王子彫刻シンポジウム
91	前川 義春	直径24000mmの円周上における1対2対4の弦	1993年	御影石	954×105×102	多摩ニュータウンエリア	南大沢中郷公園	第9回八王子彫刻シンポジウム
92	山口 牧生	夏至の日のLand-Mark (八王子)	1986年	御影石	104×100×210	多摩ニュータウンエリア	内裏谷戸公園	第6回八王子彫刻シンポジウム
93	大木 達美	化石	1976年	御影石	190×170×130	その他	国道16号バイパス左入橋交差点	第2回八王子彫刻シンポジウム
94	大木 達美	化石	1986年	御影石	257×121×86	多摩ニュータウンエリア	内裏谷戸公園	第6回八王子彫刻シンポジウム
95	前田 耕成	大気の底	1982年	御影石	132×90×213	北野エリア	山野美容芸術短期大学前	第4回八王子彫刻シンポジウム

No.	作者名	作品名	制作年	素材	サイズ (W×D×Hcm)	設置場所	備考
(9) 八王子をテーマとした彫刻							
96	橋本 次郎	鶴舞	1983年	ブロンズ	110×42×196	西八王子エ リア	鶴巻橋
97	橋本 次郎	八王子	1983年	ブロンズ	60×78×191	西八王子エ リア	鶴巻橋
98	橋本 次郎	由比の牧	1983年	ブロンズ	86×30×110	西八王子エ リア	鶴巻橋
99	橋本 次郎	松姫	1983年	ブロンズ	52×50×110	西八王子エ リア	鶴巻橋
100	橋本 次郎	千人同心	1983年	ブロンズ	37×50×110	西八王子エ リア	鶴巻橋
101	橋本 次郎	桑の都	1983年	ブロンズ	68×60×160	西八王子エ リア	鶴巻橋
102	橋本 次郎	タやけ小やけ	1983年	ブロンズ	69×55×113	西八王子エ リア	鶴巻橋
103	橋本 次郎	乙女	1983年	ブロンズ	100×61×145	西八王子エ リア	鶴巻橋

八王子市彫刻事業年表

年代	八王子市の歴史	八王子の彫刻事業
1917	市制施行	
1928	上水道の給水を開始	
1930	市庁舎が天神町の第四尋常小旧校舎へ移転	
1939	市歌（北原白秋作詞、山田耕筰作曲）を制定	
1941	市立高等女学校（現在の富士森高等学校）が開校	
1950	初の市立保育園（子安）を開設	
1951	三多摩で初めて小学校の完全給食を実施	
	市庁舎が本町に完成・移転	
1952	初の市営住宅である高倉町住宅が完成・入居開始	
1954	市立図書館を上野町に開設	
1959	し尿処理場が北野町に完成	
1961	市立高尾自然科学博物館を開設 第1回市民祭（3万人の夕涼み）を富士森陸上競技場で開催	
1963	工学院大学が中野町に移転・開校	
1964	八王子が東京オリンピックの自転車競技会場となる 世界で初めて「親切都市宣言」を行う	
1965	人口が20万人を超える	
1966	東京都八王子市元八王子町に東京造形大学開学	
1967	「郷土資料館」を上野町に開館	
1969	北野下水処理場が運転を開始	
1971	全国に先駆けて、ノーカーデーを実施	
1972	甲州街道で歩行者天国を実施	

年代	八王子市の歴史	八王子の彫刻事業
1973	苫小牧市と姉妹都市の盟約を結ぶ	
1974	日光市と姉妹都市の盟約を結ぶ 人口が30万人を超える	
1975	多摩ニュータウンの建設が開始	11月 市長の呼びかけにより、東京造形大学、多摩美術大学の教員作品13作品を設置。 大成浩《風拓No.3》、酒井良《友の顔（達々）I》、松本進《太陽がやってくる》、岡野裕《雲》、小野寺優元《大地》、中本成紀《私の影（IDENTITY）》、前田耕成《空》、大貝滝雄《風の香》、渡辺隆根《海》、桜井敏生《微風（そよかぜ）》、吉井講二《ひょっとこ》、鈴木徹《作品》 ※その後1作品が作者の意向により引き上げられ、現在は12作品
1976	市の木「イチョウ」と市の花「ヤマユリ」を制定	7月－9月 第1回八王子彫刻シンポジウムを開催。渡辺隆根《四つの形》、小林亮介《風祭》、大成浩《風の標識No.2》、中井延也《石の詩》、丸山映《肖像》、桜井敏生《横たわる女IV》
1978		4月 横川橋に、渡辺隆根《波頭》、丸山映《紺碧の空へ》、大貝滝雄《みどりの浮標》、大成浩《風洞No.2》を設置 7月－9月 第2回八王子彫刻シンポジウムを開催。秋山礼巳《空間の面》、大成浩《風拓No.4》、丸山映《積》、オズワルト・スティム《無題》、大木達美《化石》
1979	「保健センター」を平岡町に開設	
1980		7月－9月 第3回八王子彫刻シンポジウムを開催。関敏《礎》、ポール・アッシェンパツハ《関係》、水島道雄《地韻》、富樫一《和》、鈴木徹《史雲'80》
1982		3月 第1回西望賞受賞作品として、溝口寛《貌》を取得（同年3月設置）。第2回西望賞受賞作品として、長江録弥《希望》を取得（同年3月設置）。北村西望《浦島一長寿の舞》を片倉公園に設置

年代	八王子市の歴史	八王子の彫刻事業
1982		7月－9月 第4回八王子彫刻シンポジウムを開催。杉山功《メイドン・ボエジ》、坂井彰夫《風の中の母子》、前田耕成《大気の底》、岡野裕《二つの笑い》、マチエ・スザンコフスキー《デッサン》 12月 第3回西望賞受賞作品として、坂垣道《酔っぱらい》を取得（同年12月設置）
1983	人口が40万人を超える 元本郷町三丁目に市庁舎が完成・移転	5月 鶴巻橋に、橋本次郎《八王子》、《由比の牧》、《松姫》、《乙女》、《桑の都》、《千人同心》、《夕やけ小やけ》、《鶴舞》を設置 9月 市役所新庁舎建設記念として、圓鐔勝三《平和な朝》、淀井敏夫《海の鳥と少年》を設置
1984		2月 第4回西望賞受賞作品として、木内禮智《春風》を取得（同年2月設置） 3月 再開発事業として三崎町公園に黒田嘉治《立つ女》を設置 7月－9月 第5回八王子彫刻シンポジウムを開催。増田正和《箱の中》、ヤネツ・レナーシィ《自然と詩》、緒方良信《水紋》、ブラッド・ゴールドバーグ《原型1984》
1985	「中央図書館」を千人町三丁目に開館	3月 第5回西望賞受賞作品として、雨宮淳《独》を取得（同年3月設置）。再開発事業として中町公園に高橋洋《ひざし》を設置
1986		1月 第6回西望賞受賞作品として、宮瀬 富之《早く来ないかなあ》を取得（同年1月設置）。 7月－9月 第6回八王子彫刻シンポジウムを開催。手塚登久夫《皇家族Ⅱ》、山口牧生《夏至の日のLand-Mark（八王子）》、大木達美《化石》
1987		2月 第7回西望賞受賞作品として、土屋副正《春を感じて》を取得（同年2月設置） 4月 国際平和年記念として、竹田光幸《永遠愛》を設置（2014年9月移設） 12月 千野茂《慈》を久保山公園に設置（住宅・都市整備公団より寄贈）

年代	八王子市の歴史	八王子の彫刻事業
1988		<p>2月 第8回西望賞受賞作品として、瀬戸 剛《少年》を取得(同年2月設置)</p> <p>7月－9月 第7回八王子彫刻シンポジウムを開催。五十嵐芳三《八王子 '88 発芽》、酒井良《生》、田中康二郎《作品 '88》、新妻實《眼の城 '88》、《無限 '88》</p> <p>10月 第9回西望賞受賞作品として、今城 国忠《雪の朝》を取得(同年10月設置)</p> <p>12月 北村西望《西望自刻像》を片倉公園に設置</p>
1989	「こども科学館」を大横町に開館	<p>3月 八王子駅入口交差点に北村 西望《将軍の孫》《若き日の母》を設置</p> <p>10月 第10回西望賞受賞作品として、江里 敏明《ダンシングオールナイト》を取得(1990年3月設置)</p>
1990	「絹の道資料館」を鏈水に開館	6月 第11回西望賞受賞作品として、山本 眞輔《憧れ》を取得(1991年3月設置)
1991	市の鳥「オオルリ」を制定	<p>7月－9月 第8回八王子彫刻シンポジウムを開催。高嶋文彦《風船と女の子》、マーティン・シュナイダー《石の歌》、藁谷収《太陽の風景一IX》、菊地伸治《地平線の記憶》</p> <p>9月 第12回西望賞受賞作品として、久保 浩《アテネの戦士》を取得(1992年3月設置)</p>
1992	流域下水道の浅川処理場と八王子処理場を開設	5月 第13回西望賞受賞作品として、桑山 賀行《風景一海一》を取得(1993年3月設置)
1993	「甲の原体育館」を中野町に開館 東京造形大学宇津貫キャンパスへ移転、全面開校	<p>7月－9月 第9回八王子彫刻シンポジウムを開催。岩崎幸之助《階段一柱一》、前川義春《直径24000mmの円周上における1対2対4の弦》、朴憲烈《旅》、古島実《燈標》</p> <p>9月 第14回西望賞受賞作品として、石黒光二《夢につつまれ》を取得(1994年3月設置)</p>
1994	芸術文化会館「いちょうホール」を本町に開館	9月 第15回西望賞受賞作品として、東山 俊郎《春休み》を取得(1995年3月設置)

年代	八王子市の歴史	八王子の彫刻事業
1995	多摩地域で初めて市消防団に女性団員が入団	7月－8月 第10回八王子彫刻シンポジウムを開催。原透《時間塊》、大成浩《風の標識No.42》、高岡典男《記憶の尻尾》 9月 第16回西望賞受賞作品として、井上 久照《和の角笛》を取得(1997年1月設置)
1996	「夕やけ小やけ文化農園」(現在の「夕やけ小やけふれあいの里」)を上恩方町に開園	9月 南大沢文化会館開館記念として、小泉俊己《千年の道》を設置 11月 第17回西望賞受賞作品として、名嘉地千鶴子《追憶の風が吹く》を取得(同年12月設置)
1997	人口が50万人を超える 学園都市センターを八王子スクエアビル内(旭町)に開設	5月 第18回西望賞受賞作品として、亀谷政代司《ダナエ(黄金の雨)》を取得(同年10月設置)
1998		8月 第19回西望賞受賞作品として、鷺見香浩《長い髪》を取得(同年11月設置)
1999	生涯学習センター「クリエイトホール」を東町に開設 戸吹ゆったり館を開館	3月 東京都多摩都市整備本部より移管換にて、工藤健《風に立つ》、木内禮智《みどりの風》を取得 9月 クリエイトホール開館記念として竹田光幸《創造》を設置
2001	地域循環バス「はちバス」北西部コースの運行を開始	4月 東京都多摩都市整備本部より移管換にて、工藤健《集いの詩》を取得
2003	夢美術館を八日町に開館	10月 美術館開館記念として、北村西望《夢》を設置(株式会社日野自動車より寄贈)
2004	不登校児童・生徒のための小・中一貫校「高尾山学園」を館町に開校	
2005	「先端技術開発・交流センター」を旭町に開設	
2006	八王子駅南口地区市街地再開発組合が設立 中国・泰安市、台湾・高雄市、韓国・始興市と海外友好交流都市を結ぶ	
2007	保健所政令市に移行 都内初の道の駅「八王子滝山」を開設	

年代	八王子市の歴史	八王子の彫刻事業
2008	京王線沿線7市(八王子・府中・調布・町田・日野・多摩・稲城)の図書館相互利用を開始	
2009	大学コンソーシアム八王子を設立	
2010	八王子駅南口地区市街地再開発「まちびらき」 八王子駅南口総合事務所を開設	
2011	戸吹スポーツ公園を開園 新市民会館「オリンパスホール八王子」を子安町に開館	4月 オリンパスホール開館記念として、竹田光幸《樹下に集う》を設置
2012	市内初の日本庭園「高尾駒木野庭園」を開園	
2013	スポーツ祭東京2013・東京多摩国体が開催され、都内最多の6競技を市内で実施	
2014	総合体育館「エスフォルタアリーナ八王子」が狭間町に開館	
2015	都内初の中核市に移行 「高尾599ミュージアム」を開設	
2016	神奈川県小田原市・埼玉県寄居町と姉妹都市盟約を結ぶ	
2017	市制施行100周年を迎える	

作成：竹下和貴子

あとがき

本書は2018年度の中から翌年度にかけて行った受託研究の成果を公開するものである。編著者である藤井匡は、東京造形大学彫刻専攻の井田勝己教授とともに「八王子市彫刻アドバイザー」を2018年度から務めており、解説文の執筆はそこでの議論から生まれたものである。

八王子の彫刻は主に屋外空間に設置されているが、コンディションは比較的良好といえる。維持管理についてはある程度成功しているといえるだろう。しかしながら、その一方で、市民の認知度については多くの課題が残る。この課題は八王子市だけでなく、他都市も抱えているものだが、本書の刊行は課題解決のための第一歩としたいとの考えによっている。

もちろん、この課題は本書のみで解決できるものではない。今後、他の方法を含めて検討する必要がある。たとえば、現在の「八王子彫刻フォトマップ」も使い勝手のよいものとはいえない。また、彫刻自体のメンテナンスは成功しているとしても、その周囲との関係に問題がある作品も散見される。これは事業の開始から半世紀近くが経過したことで、周囲の状況が変化したことによる。個人的には、本書とは別のかたちでの作品解説（紹介）の必要性も感じている。これらは今後の課題である。

本書の刊行においては多くの方々にご助力をいただいた。受託研究に関しては、八王子市学園都市文化課、東京造形大学学術交流課の職員の方々に労を執っていた。また、井田勝己、齋藤亜紀、高嶋直人の三氏には、ご多忙中にも関わらず、論考執筆を快く引き受けていただいた。竹下和貴子氏には編集の協力と「八王子市彫刻事業年表」の作成をお願いした。ここに記すことで、感謝の意を表わしたい。

写真撮影／Photo Credit

八王子市学園都市文化課（提供） No. 34, 61

高嶋直人 No. 94

藤井 匡 上記以外のすべて

東京造形大学研究報 別冊 17

八王子の彫刻

発行日 2021年3月31日 第1刷

編著者 藤井匡（ふじい・ただす）

発行 東京造形大学

192-0992 東京都八王子市宇津貫町 1556 Tel. 042-637-8111 Fax 042-637-8110

URL <http://www.zokei.ac.jp>

制作・印刷・製本／俵風人社