■ 研究論文

宇部市における彫刻設置事業の開始

Beginnings of the Ube City Sculpture Installation Project

竹田 直樹*

Naoki TAKEDA

摘要：1961年に開始される宇部市の彫刻設置事業は、美術作品としての彫刻を計画的、継続的に都市空間に設置する、いわゆる「彫刻のある街づくり事業」の第1号である。ここでは数多くの抽象作品が日本で初めて設置の対象となった。この事業の開始時に関与した人々の事業に対する期待を分析した結果、彫刻により都市環境の改善を図りたい宇部市と社会から自律した作品を自由に制作したかった彫刻家の期待の間には大きな齟齬が存在したことがわかった。両者の媒介となったのが、美術評論家の土方定一であり、土方は設置事業と野外彫刻展を組み合わせることにより、この問題の解決を図り、さらに彫刻自体の発展に重大な貢献を果たした。

1. 研究の目的

前報¹⁾では、1950年代の日本の彫刻設置事業を対象として、その目的や特徴について分析と考察を行った。本報では、1961年に開始される山口県宇部市の彫刻設置事業を題材にする。この設置事業は、美術作品としての彫刻を計画的、継続的に都市空間に設置する、いわゆる「彫刻のある街づくり事業」の第1号として特別な意味をもつ。後に全国に波及する数多くの同種の事業について考える上で、その原点としての影響の大きさから重要性が高い。本報は次の点について説明することを目的とする。

1) 1950年代には「平和」「自由」「建設」というような戦後の新しい価値観を表現する男女の裸像が主として設置されていた。このような状況下において、宇部市においては、なぜ、抽象作品を主体とする純粋な美術作品がはじめて設置の対象となったのか。

2) 宇部市の設置事業は、野外彫刻展を開催して入賞作品を買取り市街地の中から適切な場所を探して設置するという形態をとる。なぜ、それぞれ独立して実施可能な設置事業と野外彫刻展が組み合わされたのか。

3) 設置事業開始から40年を経過した現在、当初の目的あるいは関係者の期待はどのように達成されたのか。

宇部市の彫刻設置事業に限定した学術研究は見当たらないが、柳生による綿密な取材に基づく美術雑誌への報告がある。²⁾

2. 研究の方法

日本で最初の試みとなった宇部市の設置事業には、多様な分野の人々が関与し、異なる多数な視点からの発想が均衡し成立したと考えられる。

本報では、まず、設置事業開始時の経緯を分析することにより、どのような分野の人々が関与したのかを整理する。次に、各分野の人々の思惑がどのように均衡したかを明らかにし、上記目的の1)と2)を説明する。具体的には、各分野の人々が、それぞれ如何なる社会的状況に置かれていたのかを把握した上で、各分野の人々が設置事業に何を期待したのかを明らかにする。その期待の均衡するところが、実施に移された設置事業であったと考える。さらに、各分野の人々の設置事業への期待は異なる内容であったと想定されるので、それらの異なる期待がどのように達成されたのかを現状をふまえて分析し、上記3)を明らかにする。

以上全てのプロセスにおいて、入手した文献、資料を分析対象とする。

3. 宇部市における彫刻設置事業の概要

宇部市の彫刻設置事業については、宇部市が所有、管理するウェブサイト上に設けられた「宇部の彫刻」と題するホームページにその詳細が公開されている。ここでは、以下の論考に必要な情報の概要を整理する。

設置事業は、1961年の開始当初から、2年毎に野外彫刻展を開催し、入賞作品を買取り設置するという方法が継続されている。面積188haの総合公園である常盤公園が、野外彫刻展の会場となる。1961年の第1回展は「宇部市野外彫刻展」、1963年の第2回展は「全国彫刻コンクール応募展」という名称であったが、1965年の第3回展以降は「現代日本彫刻展」となり、2001年には第21回展にあたる「第19回現代日本彫刻展」が開催された。

当初、展覧会にテーマは設定されなかった

が、1969年の「第3回現代日本彫刻展」以降は、毎回次のようなテーマが設定されている。1969年「三つの素材による現代彫刻—ステンレス・アルミニウム・プラスチック」、71年「材料と彫刻—強化プラスチックによる」、73年「形と色」、75年「彫刻のモニュマン性」、77年「現代彫刻の抽象と具象と」、79年「彫刻のポエジー」、81年「緑の町と彫刻」、83年「人間讃歌」、85年「風土と彫刻」、87年「太陽讃歌」、89年「光と大地」、91年「宇部讃歌」、93年「翔（はばたく）」、95年「輝（かがやく）」、97年「煌（きらめく）」、99年「爽（湖とモニュマン）」、2001年「凜（街とモニュマン）」。

野外彫刻展の主催者は、一貫して宇部市であるが、1963年以降は、毎日新聞社が加わり、さらに、年度により日本美術館企画協議会あるいは現代日本彫刻展運営委員会が加わる。また、1963年以降、宇部興産株式会社が協賛する。

野外彫刻展の選考委員会は、初期には5名であったが、近年では18名に増加している。メンバーは増加傾向にあるが、その入れ替りは多くはない。開始当初からのメンバーである建築家の大高正人以外は、全て美術関係者で、その大半が美術評論家である。美術館の館長クラスが多い。美術評論家以外では毎回彫刻家が2、3名含まれる。

宇部市は、毎回5、6点から10点前後の作品を買取り市内に恒久設置している。これまでに、寄贈などその他の方法により入手した作品を含めて約170点が設置された。

設置場所は、大きく3つに分けてとらえることができる。一つは、宇部新川駅周辺を中心市街地で、散在するように約50点が設置されている。ただし、真綿川公園や市立図書館

*姫路工業大学自然・環境科学研究所／兵庫県立淡路景観園芸学校

館外構部のように集中的な設置場所が存在する。もう一つは、郊外地域で、約 20 点の作品が広い範囲に点在するように設置されている。最も重要な設置場所は、野外彫刻展の会場でもある常盤公園で、約 100 点の作品が集中的に設置され、常盤公園は宇部市野外彫刻美術館という別称をもつ。

現在、宇部市は「緑と花と彫刻のまち」を市のキャッチフレーズとして、設置事業を継続している。

4. 設置事業開始時の経緯と分析対象となる分野の整理

宇部市における彫刻設置事業開始時の経緯については、柳生³⁾、上田芳江⁴⁾、弦田平八郎⁵⁾、宇部市公園緑地課⁶⁾などが文献としている。それらを総合して簡潔に整理すれば次のような内容となる。

宇部市は戦時中に市街地の大部分を消失したが臨海部の工業地帯と炭坑地帯は奇跡的に残り、戦後の急速な復興が可能となった。しかし、無秩序なバラック状の市街地の形成、驚異的レベルの公害の発生、日常的な暴力団抗争など、環境の悪さで全国的に有名になってしまう。このような中で、最重要課題とされたのが公害防止と都市基盤整備ならびに緑化であった。緑化は積極的な取組みがなされたものの、当時の社会状況では直営圃場を整備し、直営施工を実施するほかに、限られた予算と職員数の中で短期間にめざましい成果を上げるというわけにはいかなかった。植栽対象の樹木が挿し木により育てた小さな苗木が多く、生長に時間を要するという問題もあった。そこで、より簡単に目に見える効果が得られる花が注目され、1955 年に商工会議所の提唱で「宇部を花で埋める会」が、つづいて 1958 年に市女性問題対策審議会の提唱で「市内公園を花で埋める会」が発足した。これらは花の植えられそうな場所を整え種子をまくという事業だが、予算が編成されたわけではなく民間からの寄付を財源としていた。

花の事業は一定の成果を上げ定着するが、1958 年に市職員が寄付の残金 10 万円の中から高さ約 80cm のセメント像を購入し、宇部新川駅前に設置したところ評判になる。後に常盤公園前庭に移設されるこの作品は、ファルコネ作「ゆあみする女」ということになっているが、模造作品で庭園材料に近い。しかし、これがきっかけとなって 1960 年市女性問題対策審議会が「町を彫刻で飾る事業」の実現を提言する。

提言を受けた市は、美術評論家の土方定一[1904-1980]の指導を得て、1961 年に「宇部市野外彫刻展」を常盤公園で開催する。ここでは、16 人の彫刻家が招待されている。1963 年には「全国彫刻コンクール応募展」

と名称を変更し、招待に加えて一般公募を行った。この時には、95 人の彫刻家が応募した。1965 年には一般公募による「第 1 回現代日本彫刻展」が開催され、前述したように同展は隔年開催として継続し今日に至る。

「町を彫刻で飾る事業」は、彫刻展開催ごとに入賞作品を買取り賞として取得、設置する方法で、一貫して公園緑地課が担当所管となり推進されている。当初の買い取り金額は一点あたり数十万円程度の範囲であり、彫刻家にとっては材料代にも満たない金額であった。

以上のような経緯から、設置事業開始時に関与した人々の所属する分野を整理すれば、第一に設置事業の主体となった宇部市、第二に彫刻の制作を行った彫刻家、第三に両者の媒介となった美術評論家の 3 つの分野を上げることができると考えられる。これらを以後の分析の対象とする。

5. 宇部市の置かれていた社会的状況と設置事業への期待

(1) 宇部市の置かれていた社会的状況

1960 年前後の宇部市の状況は、設置事業開始時の経緯の中で触れたとおりである。基本的には、無秩序な市街地の形成、大気汚染などの公害、暴力団抗争に関連した教育問題が大きな課題であった。無秩序な市街地の形成に対しては都市計画が、大気汚染などの公害に対しては煤塵対策が、また、両者に対して都市緑化が重視された。ただし、都市緑化は困難を極めたようで、公園緑地課⁷⁾によれば、「ヤナギ、ポプラなどを挿し木して街路樹の苗を育てることであった。(中略)宇部市の市街地の多くは干拓やボタの埋立てで造成された土地で、樹を育てる土質ではなかった。そのため樹を植えるためには、樹 1 本あたり、5～6 m²の客土と 10kg 近い施肥をして樹が育つ土壌をつくることから始める必要があった。また、食うに事欠く戦後の荒んだ時代である。『樹を植えて腹のタシになるか』とばかりに、せっかく植えた苗は、夜毎に 100 本、200 本と引き抜かれ折り捨てられたりした。職員の仕事は抜かれれば植え、折られれば植えるということのくりかえしであった。」というような状況であった。当時の都市緑化事業は一朝一夕に成果を得るものではなかったのである。

また、暴力団抗争の与える教育への問題も深刻で、当時市女性問題対策審議会会長であった上田⁸⁾は、「町の経済基盤であった炭坑が全面閉山になった。朝鮮戦争が終わった頃から、斜陽化を続けていた石炭産業に対して、企業は転換の方策をたてていたから、市民の経済生活には大きい変化は見られなかったが、精神的な不安はかくせなかった。それが少年非行とつながって現れたのである。炭坑町に

喧嘩はつきものと考えられている。暴力団の抗争を見る少年の眼には、それが英雄的な行動に見えたようである。」としている。テレビ番組ではない実際の暴力団抗争に日常的に児童が接するという現実があったのである。

(2) 宇部市の設置事業への期待

宇部市の設置事業に対する第一の期待は、教育的な効果に関するものであった。1958 年に設置されたファルコネ作品に対して、上田⁹⁾は、「小学生がスケッチブックを持って集まるようになった。黒シャツのお兄さんたちの喧嘩を面白がって眺めていたころの小学生と、考えあわせないではいられない光景であった。町に彫刻を置く運動の発想はここからである。」としている。さらに、この作品が 1959 年に突然移設された際に、上田¹⁰⁾は「わたくしは怒りました。あの彫刻は市民の寄付で買ったものだから、市にはこれを管理する責任がある。盗難だ、いたずらだと市民から騒がれない前に、移転のことを市民に知らせるのが市民サービスというものではないか。わたしの言い分はこのようなものでしたが、話しているうちにわたしの怒りはエスカレートしていきました。もともと山崎課長が勝手にあんなところに小さな彫刻を買ったことに問題がある。町に彫刻を置きたいのなら、それはそれでまた置く方法があるのに、わざわざかばかりの残金で手近いところに売っているものを買ってくるから、場所を変えるときにも手軽にどこへでも運べるものである。」と述べている。ここから、安価な模造品を市職員の裁量の範囲で適当に設置するのではなく、然るべき彫刻を然るべき方法により設置すべきだという思いが読み取れる。このような発想から、彫刻設置事業を作品の選定から設置まで計画的、制度的に行うことへの必要性が認識され始めたと考えられる。ここで求められた作品のイメージについて上田¹¹⁾は「どうせ置くらば本ものを。子孫への遺産として残してやる価値のある芸術品を。豊かな者も貧しい者も、誰でも何時でも眺められる場所にそれを置こう。昔の人が、地蔵様や、庚申塚や、里程標の傍でふと足を停めたように、人の流れを止めるような彫刻を町に。」としている。ここから、設置事業開始前に求められた彫刻とは、本物の彫刻、すなわちコピー作品ではないオリジナル作品であり、それは美術作家によって制作された純粋な美術作品であったと考えられる。その作品は、1950 年代の裸像のように「平和」や「自由」というような戦後の価値観を表現し、市民を教導するように駅前広場や都市公園の中心にそびえ立つ記念碑的な性質をそなえている必要はなかった。この点については、「ゆあみする女」という題名通りの具象形態を示すファルコネ作品が、そうした記念碑的な性質をもつもの

ではなかったことから類推できる。一方で、芸術作品としての価値が明確に期待されていた。

また、宇部市は設置事業を都市緑化事業の一分野として認識したようだ。その背景には、設置事業のきっかけとなったファルコネ作品の設置が緑化事業の中で派生的に生じたという経緯がある。さらに「町を彫刻で飾る事業」という事業名称からも明らかなように、当初から都市景観の改善に対する彫刻の効果が期待されていた。これが宇部市の設置事業に対する第二の期待である。1966年に制定された「宇部市緑化運動推進委員会」の規約には、「第八条、委員会は次の事業を行う。（１）花いっぱい運動の推進に関する事項（２）宇部を彫刻で飾る事業の推進に関する事項（３）公園緑化事業に対する協力に関する事項（４）緑化の推進と啓もう宣伝に関する事項（５）その他委員会の目的達成上必要と認める事業に関する事項」という条項がある。ここから、彫刻が花や緑と同列に、都市環境に貢献するものだという認識が存在したことがわかる。こうして、個々の作品が放つメッセージの内容の重要性は低減し、都市環境における作品の存在そのものが重要性を帯びた。したがって、市街地に多数の作品が存在する状況が期待されるようになる。

6. 彫刻家の置かれていた社会的状況と設置事業への期待

（１）彫刻家の置かれていた社会的状況

1960年前後の彫刻の状況について、美術評論家の河北倫明¹²⁹は、「実際、ちょうどこの1960年の頃から彫刻界にはすこしずつ新しい風が吹きはじめた。その年の夏には前衛彫刻家のグループである『集団現代彫刻』が結成されるし、翌61年になるとユーゴスラビアの国際彫刻シンポジウムの第1回が開催された。日本からは田中栄作と…（中略）そうしたシンポジウムや野外彫刻コンクールといったような催しは、以後、国内でもさかんとなり、そうした催しの回ごとに彫刻の内容形式ともに近代風から現代風へ脱皮が行われた。1963年に催された国立近代美術館の『彫刻の新世代』展には、文字どおり30年代生まれの新人たちが勢ぞろいしたが、そうした新人たちが従来のよどんだ彫刻界の空気をはねとばし、のびのびと作風の幅をひろげたのは、同じ年の真鶴における世界近代彫刻日本シンポジウム、あるいはその秋宇部で行われた第1回全国彫刻コンクール応募展あたりからであった。こうした新しい舞台が開けてくる一方、材質の面でも、従来の石膏やブロンズや木や石などのほかに、多様な新物質が用いられ、とくに合成された多彩な新材料の登場は作家たちに新しい制作法や発想をうながした。人物や動物の像をブロンズや木で写

實的に作るといった従来の彫刻観はほとんど解体し、むしろ単なる物質、単なる構造、単なる形態をいかに内面化し精神化するかの方に課題が移行した。ことに広大な彫刻シンポジウムの会場は、新人たちに従来の彫刻台上にちんまりとまとめられた彫刻でない巨大なひらかれた彫刻とでもいうべきものの造成をうながした。彫刻が物体化していく一方において、それはもはや従来のように観客に面して遠くから観照されるいわゆる鑑賞芸術品ではなくはじめたのである。1960年代に入ると、世界的に彫刻界が大きく変化してくる。いや彫刻界だけでなく、美術ぜんたいが新しい転換期のただ中に突き込んでいく感じがあり……」としている。1960年前後は、彫刻における時代の転換点であったことがわかる。日本での近代彫刻から現代彫刻への転換点は、1960年前後にあったと考えてよい。

1960年前後の彫刻家の状況について、美術評論家の三木多聞¹³⁰は、「ところが近代彫刻の彫刻概念の崩壊過程の苦しみと全く無縁であった日本の彫刻は、戦後急速に自由化し、頻繁化した国際交流のなかで、いきなり抽象表現主義の衝撃も含めた崩壊状況の真只中につきだされたわけである。戦前からの蓄積をもつ作家たちの困惑をよそに、戦後の若い彫刻家たちは、先輩たちをかんじがらめにしていたヨーロッパ近代彫刻（それもロダンの系列のみであるが）を唯一の教典とする対ヨーロッパ・コンプレックスから開放され、通信交通の発達による同時性を実感としながら、自由で大胆に、かなり楽天的な態度で制作しはじめた。」としている。1960年前後に、若手の彫刻家が、従来の価値観や権威から脱却して、一斉に新しい表現に向かったことがわかる。

（２）彫刻家の設置事業への期待

1963年の「全国彫刻コンクール応募展」で大賞を受賞した彫刻家の志水晴児¹³¹は、当時について「1963年の事。今から30年程前、私は30歳代の初めであった。学生時代の具象彫刻から次第に半具象に、そして受賞した『執念-い』は最初の抽象作品だった。素材も粘土から石膏直付、木彫、石彫と変わっていった。この作品はコンプレッサーと削岩機を買って初めて作ったものである。学生の頃師事した石井鶴三先生は彫刻とは立体感動であると云いその言葉を私は抽象作品にも具現しようとしていた。貧乏と激しい労働に何度か彫刻を止めようとした。途中で放棄しなかったのは作品の題名通り『執念』そのものであった。『い』とはその最初の作品という意味がある。」としている。ここから、志水が自らにとっての新たな試みを、宇部の展覧会に展出していたことがわかる。宇部市の開催した野外彫刻展は、彫刻家にとって新しい試みの

発表の場としての性質をもっていた。

1963年と65年に作品が買取りとなった彫刻家の五十嵐芳三¹³²は、当時について「宇部の野外彫刻展は、この様な思考過程の中で、従来学んでいた具象彫刻から野外に置く彫刻としての抽象化へと進むものでした。当時、宇部は私としての実験の場でありましたし、常盤公園の広さは無限の可能性を持ったものでした。」としている。五十嵐もまた、宇部市の野外彫刻展を自らの新しい試みの実験の場としてとらえていた。

1963年に作品が買取りとなった彫刻家の斎藤聖香¹³³は、1960年に次のような一文を残している。「極めて一般論として—芸術は精神的な生活過程に属するものである限り、無上のものでなければならない。云いかえれば、上部構造の一種である。芸術が単なる表現とちがうという点は、自立的な鑑賞の対象であると云うことを深く認識したい。然し、鑑賞の対象にならないものであるとしたら、それは芸術とは何のゆかりもない。芸術が自立的な鑑賞の対象であるということを自覚したい。（中略）彫刻を鑑賞する場合、直接体に感動をおぼえるか、あるいは、面とか、量とか、線などの構成を知る態度が望ましい。したがって、題名なる文字は記号に過ぎない。」ここから、斎藤の芸術の自律性を重視する姿勢が読み取れる。さらに、作品が純粋に感覚的に鑑賞者にとらえられることを期待していることがわかる。

1963、65、66、69、73、75、79年に作品が買取りとなり、数多くの作品を宇部市に設置した、彫刻家の土谷武¹³⁴は、当時について「野外展に私が出し始めた頃、技術と労働に埋没するのは表現者ではないと言われた一時期でもあった。30代の後半から40代であった私にとって、造ることは考えることと感じることが同時に進行しなければならなかった。ので、発注してものを造ることなど考えられなかった。この自負によって、石や鉄を素材に自分を造り変える作業にとりかかることができた。野外展の作品は、後で公共の場へ置かれたとしても、不特定多数の観者を説得するいわゆる記念碑とは異なる。作品は1人1人の観者に語りかけるものでなければならない。この関係の成り立ちようもないものは、野外彫刻としても認めがたいと考えている。」としている。土谷もまた、公共空間に置かれることになる自らの作品の記念碑性を否定することにより、芸術の自律性を重視する態度を示している。

以上のように彫刻家には、二つの態度が見られることがわかる。一つは野外彫刻展を新しい試みとしての作品の発表の場としてとらえる態度であり、もう一つは芸術の自律性を重視する態度である。この二つの態度は、設

置事業よりも展覧会を重視する考え方に結びつく。特に土谷の態度はその傾向が顕著である。設置事業の初期に関与した彫刻家の態度は全般的に、このような傾向が明確で、設置事業に貢献すること、すなわち宇部市の市街地の環境改善に貢献しようという態度を示す記述や発言が見あたらないところに特徴がある。この点に関して、1961年の「宇部市野外彫刻展」開催時に、常盤公園の造成を行うなど、設置事業開始時に最も大きな貢献を果たした彫刻家である向井良吉¹⁸⁾の興味深い発言がある。これは、1980年に宇部市で開催された「21世紀の都市デザインを考える全国シンポジウム『ひろばと緑と彫刻と』」において、造園家、都市計画家、建築家、美術評論家などが行った、彫刻の都市景観改善への有用性についての議論に対する発言である。「先ほどパネル・ディスカッションで先生方がいろいろ話をされまして、よほどあの時立って抗議を申し込もうかと思ったんですがこらえておりました。やはり作者としますと、批評家はいろいろなことを申されますが作家の心理をご存じない方が多いんじゃないかと思えます。ご覧になったかどうか判りませんが、常盤公園の私が造った『蟻の城』というのがありまして、上についている鉄の屑が2t近くあるんですが、2t近くのものを持たせるために地中の中に4tぐらいのものが入っております。ですから、底にある目に見えない何かをもっと見つめて頂きたいと思いがしきりに起きまして、先ほども非常に腹が立って仕方ありませんでした。しかし、私がなぜ宇部にひかれて彫刻を作るようになったかと申しますと、今日の主題は公共性ということになっておりますが、私は作る側が公共性などを考えたら彫刻などは出来ないと思うんです。ですから公共性云々ということは置かれる立場の方が選択されることであって、作る人間はもっと別の所へ問題点を置いて取り組まなければいけないと思うんです。(中略)彫刻というものはやはりそういうものだと思うんです。理屈でつくるのではなく、身体の中に脈打っている血の流れが自然につくらせるのが、それが彫刻だと思うんです。」この発言から、向井が自らの作品が公共性を帯びることを、全く期待していなかったことがわかる。向井は、社会から自律した作品を造りたかったのであって、宇部市の市街地をよりよいものとするための作品を造ろうとは考えていなかったのである。彫刻家のこうした発想の背景には、当時、芸術の自律性に対するイデオロギー的ともいえる思想が流行していたことが指摘できる。

この思想の源流とそれが都市空間に美術作品が導入される際にどのような影響を及ぼしたのかについては、近年になって建築家の松

畑強¹⁹⁾によって整理されたところだが、その中で、芸術の自律性に関する思想の原点に関して、「1939年に左翼系の批評誌『パルチザン・レビュー』に発表されたクレメント・グリーンバーグの『アヴァンギャルドとキッシュ』という論文は、現代美術におけるその後の基本的テキストのひとつだとされてきた。たとえば、グリーンバーグはこの論文でカントを引用しながら『芸術の自律性』を媒体の還元不能性に求め、結果として当時支配的だった社会主義リアリズムに対し、こののち支配的になっていく抽象芸術への端緒を開いたとされてきたのである。(中略)しかしながら繰り返すようだがグリーンバーグのこの論文が歴史的に果たした機能は、公共芸術との関連で一瞥を与えておく価値があるだろう。」という指摘がある。基本的には、芸術の自律性に関する思想は、その背景に社会主義リアリズムとの対立関係、言い替えるなら冷戦構造との関連を持つもののだとしても完全には否定され得るものではなさそうだ。

以上から、彫刻家は設置事業に対して、設置事業自体よりも野外彫刻展に対しての期待が大きかったことがわかる。彫刻家は、社会から自律した芸術作品を造り、それを野外彫刻展において発表したかったのである。そして、その背景には、若い世代の彫刻家が、時代の転換期にあって、これまでの作品とは異なる今までにない新しい表現を示し、彫刻家としてデビューしたいという思いがあったと類推できる。したがって、社会から自律した作品を造りたいと考える彫刻家が、社会的なテーマをもつ作品を造りたくなかったことは自然なことであったといえる。また、当時の彫刻家にとっては野外彫刻展への作品出展が第一義的な目的であり、結果としてその作品が市街地に設置されることは付随的な意味しかもっていなかったと考えられる。

7. 美術評論家の置かれていた社会的状況と設置事業への期待

(1) 土方定一の位置づけ

次に、美術評論家の置かれていた社会的状況について整理しなければならないが、ここで美術評論家全般について、論じるのは適切ではないと考える。宇部市における彫刻設置事業開始時に関与した美術評論家は、土方定一人であり、土方の考え方が設置事業全般に圧倒的な影響を与えたことが明白だからである。この点について、河北²⁰⁾は「さらに、人の和についていえば、土方定一氏の情熱的なプランに呼応して、星出寿雄宇部市長、岩城次郎図書館長、それに上田芳江女史、また柳原義達、向井良吉の両彫刻家、それに有能な市の相原幸彦、坪彦兄弟をはじめ、多くの協力者たちを擁して、創設時代から今日の中

村勝人市長体制に至るまで、彫刻推進のためのみごとな連携活動が成就されてきている。」としている。柳生²¹⁾は「岩城次郎氏は、東京大学美学部出身で、鎌倉の近代美術館の副館長であった土方定一氏と面識があった。金のない宇部市に、どのように現代彫刻を持ち込んでいくか、ということが岩城次郎氏のテーマであった。土方定一氏の助言と援助によって、それは1961年の『宇部市野外彫刻展』として実現された。」としている。建築家の大高正人²²⁾は「それはともかく、もう15、6年も、野外彫刻展の運動を御手つだいしてきて、この運動の質や展望は、土方先生の思想の枠の中で育ち展開し、その人格と不可分に存在するのだということがわかった。」としている。以上のように、宇部市の設置事業を分析する場合、美術評論家という集団ではなく土方個人の分析が大切である。

(2) 土方定一の置かれていた社会的状況

土方は、戦後間もなく美術批評を開始するが、1940年代後半から1950年代にかけて、新聞紙上において盛んに美術界の体制に対する批判を繰り返している。この時期には、戦前よりの各種団体展が再開され、新団体の結成が相次いでいた。土方は、とりわけ戦前の権威主義的な風潮が復活することを恐れていたようだ。繰り返し論評した官展(日展)問題に関して、「明治40年以来、現在に至るまで、国家(文部省)の美術政策なるものが、このような官展だけを保護していたのであって、これが美術の封建的な官僚統制の形態であることはだれの眼にも明白であろう。こういう官展一本やりという封建的な官僚体制が現在に残っている国は世界にどこにもないのであって、本来は大正期の二科、昭和期の独立、新制作派などの在野団体が闘って訂正しなければならなかったのものであるが、封建的な官僚国家の圧力の下で途中で挫折したのものである。といって、終戦後もそういう封建的な美術統制になる官展の形態を続けねばならぬ必要はどこにもないのである。」²³⁾という内容がある。権威主義的で統制的な美術団体が支配する美術界を刷新したい土方の思いが率直に表われている。このことは逆に、当時の美術界が、戦前の封建的な風土になお深く支配されていたことを意味する。

こんな状況下において、読売新聞社主催の日本アンデパンダン展(1949)、朝日新聞社主催の秀作美術展(1950)、毎日新聞社主催の日本国際美術展(1952)、現代日本美術展(1954)などマスメディアによる新たな視点からの大規模な展覧会が開催される。土方も自らが勤める神奈川県立近代美術館の企画として、集団58野外彫刻展(1958)と集団60野外彫刻展(1960)を開催している。これらはいずれも既成の美術団体の枠とは無関係な

企画であった。土方は、美術界の骨格を形成する美術団体の枠を取り払いたかったのである。しかし、当時の社会状況の中では、そうした企画もなかなか実現できなかったようだ。大高²⁴⁾は「とくに抽象的な作家の力作は、市民には全く分らないという理由で展覧会はたえず風前のともしびであった。」と当時を振り返っている。1950年代の土方は、官展（日展）問題などを批判しつつ、上記のマスメディアによる展覧会やベネチアビエンナーレなどの海外の展覧会、イタリアの彫刻家の紹介、ヨーロッパの野外彫刻展などに関する大量の批評を残している。

（3）土方定一の設定事業への期待

土方は早い時期から、彫刻と都市空間あるいは社会との関係の重要性について指摘している。1958年には、ヨーロッパの野外彫刻展を紹介したあと、「野外彫刻展が戦後の新しい現象となっている、野外で彫刻を愉しむということばかりではない。廿世紀の近代彫刻がアトリエのなかの実験に従っているうちに忘れていた彫刻の社会性を回復しようとしていることが、つぎに大切なことだ。これは建築家、彫刻家、画家が協働して、われわれの生活空間を合理的に美しくしようということである。」²⁵⁾としている。この時期に、早くも美術作家と建築家のコラボレーションの重要性を指摘したことは驚きでもある。また、都市景観への関心も高く、1960年には、「都市美ということがいわれて、駅の前広場におぎなりに花壇のようなものがつくられ、裸婦像が横になったり、立ったりする。駅の近代建築のもっている抽象的な構造の美学は、その前の広場、花壇に調和したものを要求している。であるから、近代建築の抽象的な美しさに調和しながら、同時に広場として、また、花壇として独立した美しさと独立した性格を持った広場がつくらねばならない。それには、すぐれた造園家の参加が必要になってくる。都市計画は、ぼくがいうまでもなく都市計画家、建築家、造園家の協同による設計を必要とするが、現代日本にこの近代的な造園家が現れないのは、どういうことであろうか。そして、彫刻も、それらと調和しながら彫刻は彫刻としての力強い構築で、広場のなかに明るく息づいていなければならない。」²⁶⁾としている。都市景観の魅力を高める上で、造園とともに彫刻が重要な役割を果たし得ることを指摘しており、執筆の時期をふまえば、宇部市の彫刻設置事業への期待に直結する考え方だといえよう。

ではあるが、土方が彫刻設置事業に期待したのは、こうした都市景観の改善に対する彫刻の新たな可能性と役割に関わるものだけではなかった。1974年には「われわれ（柳原義達、向井良吉、大高正人）が宇部市の委託

によって運営委員となり、同市の常盤公園で野外彫刻展をはじめから、もう15年になる。ヘンリー・ムアその他の彫刻家が訴えている『わたしの彫刻は野外に置いてほしい』という彫刻自体の願望と、戦後の日本の彫刻家の成長に答えようというのが、われわれの意図であった。」²⁷⁾としている。ここに示された第一の意図、すなわち彫刻を野外に置くという考え方には二つの意味が込められている。1963年の「野外の明るい光線の下に立っている彫刻の魅力は忘れがたい。そこでは、彫刻のひろがり（あるいはフォルム）は明るい光線によってきざまれた明暗のなかで明るく笑うようであり、彫刻のもっている量塊（ボリューム）は大きな自然空間のなかで、はじめて息づく感がある。そして、ひろがりや量塊との関係に彫刻の造型はかかっているから、野外の明るい光線のなかで、彫刻は、はじめて生物のように活気にみちてくる。（中略）と同時に、これまでアトリエの中での実験的な作業に従っていた近代彫刻は、アンリー・ローランズがいつているように、アトリエから外にでて社会と接触する段階にはいつている。」²⁸⁾という内容のとおり、一つは、太陽光線を浴びた風景の中の彫刻が美しく見えるという考え方であり、もう一つは、彫刻の社会性の回復に関わる考え方である。後者は、前述した都市景観の改善に対する彫刻の新たな可能性と役割に繋がっていく。そして、この2つ意味は、1963年に宇部市で開催された「全国彫刻コンクール応募展」の図録に書かれた「参加作家はこの自然環境のなかで、あらためて野外に置かれた彫刻の本質を反省し、彫刻の持つ自然的、精神的環境について反省せざるを得なかったにちがいない。現代彫刻の新しい実験と前進のための第一歩がここにはじまった、といっても誇張ではなからう。」²⁹⁾という文章の中に集約されていると見てよい。

次に第二の意図、すなわち戦後の日本の彫刻家の成長に答えるといえる考え方は、初期の「現代日本彫刻展」に設定されたテーマの中に反映される。前述したように同展においては第1回展と第2回展ではテーマの設定が行われなかったが、それ以後は毎回テーマの設定が行われ、土方がこれに主体的に関わっていた。1969年の第3回展は「三つの素材による現代彫刻―ステンレス・アルミニウム・プラスチック」、1971年の第4回展は「材料と彫刻―強化プラスチックによる」、1973年の第5回展は「形と色」というものであった。これらは、いずれも素材に関わるテーマであり、ここから彫刻自体の発展を促すような意図が感じられる。この点について土方は1975年に「戦後の現代彫刻は『金属彫刻の時代』といわれているように、これまでの彫刻の材料であった木、石、ブロンズ、

鉄はもちろんのこと、近代工業技術が開発した新しい材料を使用している。宇部市、野外彫刻展は第3回を『三つの素材による』としてステンレス、アルミニウム、プラスチックをテーマとし、第4回は『強化プラスチック』による現代彫刻をテーマとしている。第5回は『色と形』をテーマとして、現代彫刻が示す色が材料の色であるのか、材料（たとえばステンレス）が反映する環境の色であるのかなどを実験するにあった。これらの実験的な制作のなかで、材料の彫刻的可部性が明らかになり、また異なった材料による組み合わせの親密感が示されることになる。」³⁰⁾としている。つまり、初期の野外彫刻展は、彫刻自体の発展に貢献する実験的な色彩の濃いものであった。

以上から、土方は、宇部市の設置事業に対して、次の3点を期待していたと見ることができる。①彫刻の社会性の回復―具体的には都市景観の改善に対する彫刻の新たな可能性と役割の発見、②彫刻を野外に設置しより美しいものとする、③彫刻自体の発展。ここで、野外彫刻展と設置事業を融合することにより、上記の①②③全てが同時に達成される構図が浮かび上がる。つまり、野外彫刻展によって彫刻が発展し、当時の「平和」を表現する裸像などとは全く異なる、発展した新しい彫刻が都市景観の改善に貢献しつつ、新たな社会性の回復を果たすというのが土方の設置事業に対する期待だったのである。

8. なぜ、抽象作品を主体とする純粋な美術作品が設置の対象となったのか

（1）ここまでの分析に基づく整理

宇部市は劣悪な都市環境を改善しなければならぬ状況にあった。このような状況下にあつて、ファルコネ作「ゆあみする女」という模造作品の設置をきっかけとして、彫刻が都市空間において果たす教育的効果を偶然発見した。そして、その作品が模造作品であったために、できれば本物の作品が欲しいと考えた。また、彫刻設置事業が当初より緑化事業に組み込まれたため、彫刻が花や緑と同列に都市景観の改善に貢献するという観点から、個別の作品が表現するメッセージの内容ではなく、作品の存在自体が重要性をもつことになった。このため、数多くの作品が必要となった。宇部市にとって設置の対象となる彫刻は、本物の彫刻であれば、その内容はどのようなものでもよかったのである。

当時の彫刻家は、時代の転換点にあつて、新しい試みに関する実験の場が欲しかった。また、芸術の自律性が重視される風潮の中で、これまでにない斬新で自由な表現への渴望があった。結果として多くの彫刻家によって抽象作品が造られた。

土方定一は、権威主義的で統制的な美術団体が支配する美術界を刷新したいと考えていた。また、設置事業の中に彫刻自体の発展の場を設定したかった。

以上のような3つの視点からの欲求が均衡して、日本で初めての多数の抽象作品が設置の対象になった。

（２）抽象作品の登場に関わる小考察

宇部市は抽象作品を期待していたわけではない。ファルコネ作品が古典的な具象作品であったことから宇部市が抽象作品を積極的に期待したとは考えにくい。一方で1950年代の主流であった記念碑的な裸像も宇部市の期待するものではなかった。芸術作品としての価値をもつ本物の彫刻が欲しい。ただし、予算は限定されている。このような条件下にあって、当時まだ価値の定まらない実験段階にある抽象作品が、その価値を土方に保証される形で浮上してきたのである。いうまでもなく1960年前後の日本には、明治期から熟成されてきた具象彫刻が存在し、それらは歴史ある団体展において主流を占めていた。これらの作品の多くを土方は、官展問題に代表される論調の中で権威主義的なものとして否定していた。また、それらはヨーロッパの著名な彫刻家の作品ほどではないにせよ高価なもので、宇部市にとって入手は困難であったと類推できる。そして、彫刻家は実験的な作品に対して発表の場を与えられたことを喜びつつ、しかし、宇部市の設置事業に対する期待に応えようとは考えずに抽象作品を制作したのである。

9. なぜ、設置事業と野外彫刻展が組み合わされたのか

（１）ここまでの分析に基づく整理

宇部市は数多くの本物の彫刻を計画的、制度的に設置していきたく考えた。野外彫刻展を開催して入賞作品を買取り設置するという方法は、計画的で制度的なものであるという点で、この条件を満たすものであった。いうまでもなく、計画的、制度的な設置事業の推進方法は、他にも考え得るものであったであろうが、野外彫刻展による方法は、買取り賞として安価に多数の作品を入手できるという点で、経済的背景が脆弱であった当時の宇部市にとっては好都合であった。

当時の彫刻家は、新しい試みに関わる作品発表の場が欲しかった。また、芸術の自律性が重視される風潮の中で、設置事業に参加して、宇部市の景観の改善に貢献しようという意欲は希薄であった。彫刻家にとっては野外彫刻展に出展できることが大きな魅力であった。

土方は、都市景観の改善に対する彫刻の新たな可能性と役割を認識していた。しかし、

当時は、まず彫刻自体が発展しなければならない段階だと考えていた。そのためには、彫刻家の新たな試みの実験場となる野外彫刻展が必要だと考えた。

以上のような3つの視点からの欲求が均衡して、設置事業と野外彫刻展が組み合わせられた。

（２）設置事業と野外彫刻展の組み合わせに関する小考察

さらに考察を加えるなら、宇部市は野外彫刻展の開催を期待していたわけではなかったが、彫刻の入手の方法について土方に打診したところそのような提案がなされ、それを受け入れることにしたのである。当時は文化行政に対する価値観はまだ存在していなかったから、宇部市が野外彫刻展を主催することに対して魅力を感じたとは考えにくい。だが、設置事業に必要な作品の入手のために合理的な面があったので宇部市はそれを採用したのでと推測できる。土方は当時、ヨーロッパにおける数多くの野外彫刻展を見て、盛んにそれを紹介していたし、1958年と60年には神奈川県立美術館において自らそれを企画していることから野外彫刻展をやりたいかったのは明白である。その目的は、彫刻自体を発展させることにあった。宇部市が彫刻に関心をもっていたので、それを利用したのだと言っても全面否定されるものではないかもしれない。しかし、一方で土方は、宇部市が野外彫刻展の入賞作品を入手することが、市民にとっても価値あることになると確信していたのだと思う。この点に関連して大高³⁰⁾は、「土方先生は私より余程腹の立つことがあったにちがいないのに、いつもにこにこしていられる。幾山河をこえて来た人格のようによく出来る辛抱なのだ」と私も分かるようになるのである。『賞金はそう多くなくて良い』などと、けっしてそうは思っておられないことを口にしながら、次第に、すぐれた作品の良さを人びとに認めさせて行く、その逆説の使い方の見事さは、『市民や作家への愛情の深いためきおやじ』というような風があった。」としている。ここから、土方が何としてでも野外彫刻展を開催したかったこと、ならびに当時の宇部市と土方の関係が理解できる。そして、彫刻家は宇部市の設置事業への期待とは半ば無関係に野外彫刻展における作品発表に挑んだのである。

10. 設置事業開始当初の関係者の期待はどのように達成されたのか

（１）宇部市の期待はどのように達成されたのか

宇部市は設置事業に、劣悪な都市環境改善への効果を期待していた。具体的には、都市空間において彫刻のもたらす教育的な効果ならびに都市景観の改善効果である。いうまで

もなく、それは宇部市の市街地に対するものである。そして、170点を越える作品が設置されることにより、その期待は概ね達成されたと推測できる。宇部市役所のホームページ³²⁾には宇部市のプロフィールとして「このように市民一丸となった自治精神の高揚とまちづくりへの情熱は、その後の都市緑化や公園整備などさまざまな分野に幅広い展開を見せました。特に彫刻によるまちづくりに関しては、国内有数の歴史と権威を誇る『現代日本彫刻展』の開催をはじめ市内随所への作品の設置も多くに及び、本市固有の情景を醸成しています。」とされている。

しかし、入手した6割近い作品が常盤公園に設置され、常盤公園が野外彫刻美術館としての性質をもつに至った点に注目する必要がある。これは、設置事業開始時には全く想定されていなかった結果である。なぜ、このような結果を招いたのであろうか。その原因は、野外彫刻展の審査基準に関連する。野外彫刻展は純粋な美術展覧会としての性質を持ち、その審査基準は、対象作品がいかに宇部市の都市景観改善に貢献するかではなく、その作品がいかに美術作品として優れているかという点にある。したがって、入賞作品が買取られた場合、適切な設置場所が見つからないという問題が往々にして生じ、結果的に188haの規模をもつ常盤公園においてしか設置できなくなるケースがある。この点について、宇部市公園緑地課³³⁾は、設置事業成功の要因として次のような理由で常盤公園の存在を上げている。「成功の要因（中略）4. 常盤公園があったこと。一常盤公園は、自然環境（湖水）と広い空間に恵まれ、作家の自由な表現、創作上の実験の場として寛容に作家と作品を受け入れてきた。また多くの市民も『ウーム、ワカラナイ』とつぶやきつつ、半ば面白がってそれを許容してきた。もしも常盤公園すなわち宇部市野外彫刻美術館がなかったなら、宇部の野外彫刻展は別の形の展開をたどらざるをえなかったであろう。」ここから、常盤公園は、単に物理的な空間によって彫刻を受け入れてきただけでなく、野外美術館としての性質を持つことにより、美術を鑑賞する場となり、一般市民にとって難解な美術作品を一般市民に許容可能とする機能をもったことがわかる。これに関連して公園緑地課³⁴⁾は、次のような問題点を指摘している。「しかし、近年ますます多様化する素材と表現方法のもとで、現代芸術の可能性を追求しあるいは社会の矛盾や問題を提起・表現しようとする作家の意識や試みを受容することで成り立つ『展覧会』と、よりモニュメンタルなものやわかりやすい具象的なものをという『町を彫刻で飾る事業』との間には考え方にへだたりが生じる場合がある。最近の『まち

おこし』や『イベント志向』『行政の文化化』ブームの中で両者の融合調和を図りつつ事業を進めることは、必ずしも容易ではない。」ここから、設置事業に適切な作品が必ずしも入手されていないことがわかる。これは、野外彫刻展と設置事業を組み合わせたために生じたネガティブな結果である。

宇部市の設置事業当初の期待は、この点に関して、必ずしも完全には満たされなかったと言うことができる。ではあるが、「現代日本彫刻展」に対する美術サイドからの称賛や、野外美術館を持つに至った点は、宇部市にとっては予想外の成果であり、達成されなかった当初の期待をこれらの成果が補完していると考えられるかもしれない。

（２）彫刻家の期待はどのように達成されたのか

設置事業開始時の彫刻家は、時代の転換点にあって、新しい試みに関する実験の場が欲しかった。また、芸術の自律性が重視される風潮の中で、これまでにない斬新で自由な表現への渴望があった。宇部市の野外彫刻展はこれらの期待を十分に満たすものとして土方によって企画され、実際そうであったと推測できる。数多くの彫刻家が、宇部市の野外彫刻展によってデビューを果たし、彼らの中には現在、美術大学の教官など要職に付いているものも多い。彫刻家は、わずかな金額で作品が買い取られるという問題はあったにせよ、彼らの望む表現が野外彫刻展において可能になったという点で、当初の期待は達成されたと考えられる。しかし、彫刻家は自らの作品の社会性を否定しつつ、それらの作品の約４割は市街地に設置され都市景観の改善に貢献する社会的な存在になったのである。程度の差はあるかもしれないが、野外美術館となった常盤公園に設置された作品も同様に一定の社会性をもたざるを得ないのは明白である。この部分は、芸術の社会からの自律にこだわった当時の彫刻家の期待とは異なると考えられる。

しかし、近年の彫刻家の考え方には変化が読み取れる。1981年と85年に作品が買い取りとなった石黒鏑二³⁵⁾は、「何も無い空間こそ最も可能性があるといった視点に一旦立ち戻り、真の街づくりに参加するところに来ているのかもしれない。」とし、1988年と91年に買い取りとなった鹿田敦史³⁶⁾は、「そのような空間で、私の彫刻が、さりげなく視覚的リズムを与え続け、人に問いかけてくる作品であってほしいと思う。」としている。これらは、どちらも都市景観の改善への意欲を示すものだといえる。さらに、1987年に買い取りとなった土田隆生³⁷⁾は、バス停のベンチになる作品を制作し、「『アルウィン・ニコライの陽—＜眩驚＞』は、第12回展に出

品したものであるが、翌年（1988年）の9月に宇部市のメインストリートの常盤通りに設置された。そのことが私にとって大変うれしかったのが、数ある宇部市内の彫刻の中で、この彫刻が『常盤通振興会』という、一町内会による市民買上げの設置作品の第1号と成ったことであり、そのことにより“市民が彫刻に腰掛けるとバランスがとれ、作品は完成する。その時、座った人も彫刻の一部と成る”という、私の制作のコンセプトが完全に実現したことである。すなわち今、私の彫刻はバス停で待つ人々のベンチとなり、母子の記念写真のための腰掛けと成っている。」としている。これは、作品の公共性を目指す姿勢を明確に示す内容で、設置事業開始時の前述した向井に代表される彫刻家の発言とは正反対の態度であり興味深い。また、1991年に買い取りとなった本郷重彦³⁸⁾は、「これらの作品は現在も子供達の遊び相手やモニュメントになり、今日の作家活動に大きな励みとなっている。」として同様に作品の公共性や社会性をポジティブにとらえている。

設置事業により作品が社会性を帯びるという問題は、当初の彫刻家の期待とは対立する性質をもっていた。だが、以上のように設置事業は彫刻家自体の考え方に変質をもたらしたと考えることができる。

（３）土方定一の期待はどのように達成されたのか

土方は、設置事業に①彫刻の社会性の回復—具体的には都市景観の改善に対する彫刻の新たな可能性と役割の発見、②彫刻を野外に設置しより美しいものとする、③彫刻自体の発展、の３点を期待していた。

①と②については、数多くの作品が宇部市内に設置され、結果的に都市景観の改善に寄与するものとなったのであるから、その期待は達成されたと考えられる。ただし、彫刻が都市景観の改善に貢献するためには、設置場所をふまえた制作が行われるべきであるのは明白である。これによって、はじめてサイトスペシフィックな作品が実現するのである。当時、こうした概念は存在しなかったが、それでも土方は1960年、ロッテルダムの野外彫刻を紹介する中で「その建築の、コールシンヘル通りの歩道のところに、ナウム・ガボの金属構成の彫刻（鉄、1957年）が立っている。金属構成の清潔なファンタジーを持った巨大な抽象彫刻で、ウィゼンベークがいているように、とかく水平に単調になりやすい近代都市のなかに垂直のアクセントをいれて、近代都市の空間に興味深い変化を与えている。」³⁹⁾と解説している。このような見解並びに前述した建築家と美術作家のコラボレーションの必要性などに関わる発言から、都市景観の改善に貢献する彫刻がその設置場所を

踏まえて制作されるべきだという認識を土方は当然持ち合わせていたと推測できる。しかし、土方はそれを採用せずに野外彫刻展を開催して、入賞作品を買い取り、適切な場所を探して設置するという方法を採用したのは、③彫刻自体の発展のために野外彫刻展が必要だったからである。また、当時の彫刻家が抱いていた芸術の自律性への思いを考慮すれば、この時期、作品の社会性や公共性を直接的に課題としなければならなくなる設置場所をふまえた作品制作は、彫刻家にとって望むものではなかったと推測でき、土方は当然これを避けたかったと考えられる。したがって、彫刻の都市景観の改善に対する期待は、当初より土方自身の中で、若干の後退を余儀なくされていたのではなからうか。ではあるが、設置場所をふまえた作品制作や彫刻家と建築家のコラボレーションは、後に他都市の設置事業の中で実現され、今日の主流になっていることを踏まえれば、土方の期待は他都市において十分に達成されたといえることができる。③彫刻自体の発展に対する期待は、山田泰夫⁴⁰⁾らが指摘したように宇部市の野外彫刻展が彫刻家の登竜門としての役割を果たすようになったことから十分に達成されたといえてよい。多数の彫刻家が宇部の野外彫刻展での受賞を実績として他都市における設置事業に関与する機会を得たのである。宇部市の野外彫刻展は、彫刻自体の発展に寄与し、日本の彫刻家の育成に大きく貢献した。

11. まとめ

日本で最初の試みとなった純粋な美術作品としての彫刻を計画的に設置する宇部市の彫刻設置事業は、宇部市、彫刻家、土方定一の３者の期待をそれぞれ満たす形で成立した。都市環境の改善を図りたかった宇部市の期待と社会から自律した作品を自由に造りたかった彫刻家の期待の間には大きな齟齬が存在したが、土方が双方を結びつける役割を果たしたのである。ただし、その齟齬は宇部市の設置事業の中では解決されず、現在においても内在されたままになっている。

それでは、宇部市と彫刻家の双方にとって、当初の選択はベストではなかったのかと言えば、そうではないと思う。宇部市にとっては、本物の彫刻を入手するといっても、当時の彫刻は未発達で、土方が考えたように、やはり彫刻自体の発展をまず支援する必要があった。また、作品が設置事業に活用され社会性を帯びることが当時の彫刻家にとっては本意ではなかったのかもしれないが、一部の彫刻家であったとしても、彼ら自身が後にその価値に目覚めていくことを思えば、設置事業への参画は価値のあるものであったといえよう。それ以前に、土方が考えたように、彼らは設置

事業に参加することにより、芸術の自律性と引替えに全面的に放棄してしまった芸術の社会性を都市景観の改善に貢献するという新たな形で獲得したのだと言うこともでき、このような評価を行うのは不適切なことではないのかもしれない。

土方にとっては、野外彫刻展と設置事業が2つの別々の事業として依頼されれば、理想的であつただろうと考えられるが、そのような機会を待つことは現実にはできなかった。おそらく当時の土方は、降って湧いたような宇部市の話に、飛びついたのではないだろうか。長い間温めてきた自らの夢を一気に実現したのだと思う。アメリカ合衆国やフランスでも、宇部市と同時期の1960年前後に、相次いで計画的で制度的な彫刻設置事業を開始するが、これらは公共建築建設時にその事業費の1%を美術作品のために使用するというようなタイプのもので、宇部市の設置事業とは異なる形態をとっていた。それらの目的は経済的観点からの芸術家の保護を重視しており、やはり宇部市の設置事業とは異なっていた。野外彫刻展はヨーロッパ諸国で1940年代後半から行われていたが、設置事業とは無関係であった。宇部市の設置事業は先進諸国のやり方を真似たものではなく独自のものである。

宇部市は日本の彫刻の発展に十分に貢献したのであるから、そろそろ設置事業の方法の見直しを検討すべき時期にあるのではないだろうか。宇部市の設置事業は、“純粹”な美

術展覧会としての野外彫刻展に出品された作品の中から、“純粹”に美術作品として優れた作品を買い取り設置するものである。ここでの“純粹”とは、芸術の社会からの自律性を意味する。設置対象となる作品は、サイトスペシフィックな性質さえ考慮されない“純粹”な美術作品が主流であった。仮に、前述したように、芸術の自律性に関わる思想が、社会主義リアリズムとの対立関係の中で成立していたと考えるなら、ベレストロイカやベルリンの壁の崩壊とともに、過去のものとなった社会主義リアリズムと同様に、芸術の自律性に関わる思想の社会性もまたその存在基盤を融解しつつあるのではないだろうか。現実には、アメリカ合衆国はレーガン政権以降、“純粹”な美術作品、主として巨大な抽象彫刻の設置事業に対する連邦政府直轄の助成事業の予算を大幅に減額している。1980年に土方が没したことが、宇部市における必要以上の同一形態による事業継続に影響しているのかもしれない。土方は1966年に社会主義リアリズムを「社会主義リアリズムの美学は、その現実的な内容についていつも語るが、その創作方法については明確な造型方法を示すことができなかった。このことは、マルクス主義が現実の変革についての理論と方法をもつ一般的な内容を示しているが、創作方法としての造型方法については、一般的な内容(主題)の積極的な側面を写實的に再現することを主張しているにすぎなかった。そういう意味で、作家の主観的解釈を拒否したテー

マ美術となり、批評もともすれば、テーマ批評になりやすいことである。従って、デモンストレーションとかストライキとか、新しい対象と主題は現れているが、新しい世界観にともなう、新しい見方(造型方法)は現れず、結果として、かえってアカデミックな、ともすれば画一的なリアリズムで描くことになっている。」⁴¹⁾と批判している。土方は、日本国内の官展問題に代表される権威主義的な美術界を批判すると同時に社会主義リアリズムに対しても否定的な見方をしていたのである。ベレストロイカを知らずに去った土方は、冷戦構造の中で基本的には自由主義陣営の美術の発展を目指していたのだということも可能なのかもしれない。現在、美術を取り巻く社会情勢は土方の思想を越えて大きく変化しているのである。

宇部市の設置事業は1968年にそのままの形式で神戸市に拡大し、以後「彫刻のあるまちづくり事業」は、多様な形態を取りながら全国各地の自治体に取り入れられていく。その過程で日本の現代彫刻は大きな発展を遂げることができた。1990年代後半からは、美術作家と建築家や造園家のコラボレーションが一般化し、大規模なアートプロジェクトが展開されるようになっていく。

土方は日本の彫刻設置事業の開祖として、日本の美術史ならびに都市計画史の双方において評価される必要があると思う。特に、今日、都市計画サイドでの評価がほとんどされていないことは残念である。

参考文献

- 1) 竹田直樹 (2001): 日本における1950年代の彫刻設置事業: ランドスケープ研究 64(5), 461-464
- 2) 柳生不二雄 (1983): 彫刻のあるまちづくり=宇部市一爐灰のまちに、みどりと花と彫刻を、その30年の歴史から: 三彩, 108-115
- 3) 前掲2), 110-112
- 4) 上田芳江 (1983): 花と緑と彫刻: 文化行政とまちづくり [田村明, 森啓編]: 時事通信社, 84-89
- 5) 弦田平八郎 (1993): 宇部の野外彫刻30年の歩み: 宇部の彫刻, 宇部市, 8-10
- 6) 宇部市公園緑地課 (1992): 野外彫刻展と常盤公園: 宇部市役所, 1-4
- 7) 宇部市公園緑地課 (1991): 煤煙の町から花いっぱい町へー緑と花と彫刻の町づくりー: 宇部市役所, 105
- 8) 前掲4), 86
- 9) 前掲4), 88
- 10) 前掲2), 113
- 11) 前掲4), 88
- 12) 河北倫明 (1969): 国内招待作家など, 第1回現代国際彫刻展: 箱根の森美術館, 145
- 13) 三木多聞 (1969): 現代彫刻への招待ー近代から現代へ, 第1回現代国際彫刻展: 箱根の森美術館, 170
- 14) 志水晴児 (1993): 作者のことば: 宇部の彫刻, 宇部市, 22

- 15) 五十嵐芳三 (1993): 作者のことば: 宇部の彫刻, 宇部市, 49
- 16) 斎藤聖香 (1960, 1993 掲載): 作者のことば: 宇部の彫刻, 宇部市, 57
- 17) 土谷武 (1993): 作者のことば: 宇部の彫刻, 宇部市, 61
- 18) 21世紀の都市デザインを考える全国シンポジウム実行委員会 (1983): ひろばと緑と彫刻と [弦田平八郎監修]: 172-174
- 19) 松畑強 (2001): 都市と美術と公共性と: ランドスケープデザイン 23, 141
- 20) 河北倫明 (1993): 刊行にあたって: 宇部の彫刻, 宇部市, 7
- 21) 前掲2), 114
- 22) 大高正人 (1977): 野外彫刻展と土方先生のこと: 土方定一著作集付録月報第8号, 平凡社, 1
- 23) 土方定一 (1948): 官展問題の結論: 毎日新聞, 8月8日号
- 24) 前掲22), 2
- 25) 土方定一 (1958): 野外彫刻展の方向ー彫刻の社会性回復: 朝日新聞, 1月27日号
- 26) 土方定一 (1960): 彫刻ー都市・建築ー共通した理想像がほしい: 朝日新聞, 6月11日号
- 27) 土方定一 (1974): 都市環境と彫刻ー野外空間への積極参加ー市民意識の変革を期待: 朝日新聞, 2月5日号
- 28) 土方定一 (1963): 彫刻の新しい可能性ー第

- 1回全国彫刻コンクール展: 毎日新聞, 9月23日号
- 29) 土方定一 (1963): 第1回全国彫刻コンクール展図録: 宇部市, 1
- 30) 土方定一 (1975): 人間存在としての彫刻ー宇部市の野外彫刻展にみる疎外環境化への強い批判: 読売新聞, 10月25日号
- 31) 前掲21), 2
- 32) <http://www.city.ube.yamaguchi.jp/syoukai/rekisi.htm> (2001年7月1日)
- 33) 前掲6), 4
- 34) 前掲6), 5
- 35) 石黒鏞二 (1993): 作者のことば: 宇部の彫刻, 宇部市, 151
- 36) 鹿田敦史 (1993): 作者のことば: 宇部の彫刻, 宇部市, 183
- 37) 土田隆生 (1993): 作者のことば: 宇部の彫刻, 宇部市, 185
- 38) 本郷重彦 (1993): 作者のことば: 宇部の彫刻: 宇部市, 215
- 39) 土方定一 (1960): ロッテルダムの都市と彫刻: 美術手帖 10月号, 147
- 40) 山田泰夫, 塚田洋一 (1984): 都市環境と彫刻: 横浜市調査季報 80, 51
- 41) 土方定一 (1966): 日本の近代美術: 岩波新書, 岩波書店, 154-155

(2001.7.28 受付, 2001.11.17 受理)

Summary : Ube City's sculpture installation project began in 1961. As a 'town planning through sculptures project' this marked a first attempt to install sculptures as works of art within an urban context according to a long term, evolving plan. It was also the first time in Japan that a large number of abstract works were selected for installation. However, results from an analysis into the expectations held by the people involved in the project early on reveal a wide difference of opinion. Indeed, there was a great difference in the expectations held by those representing Ube City and the artists. The former were seeking to improve the urban environment through sculpture while the latter expected to be able to produce their creations free from any public interference or conditions. The art critic Hijikata Teiichi acted as mediator between the conflicting parties and was instrumental in bringing together the sculpture installation project with an outdoor sculpture exhibition to help resolve the differences. This initiative in itself served as a significant contribution to the development of sculpture.

図書紹介

現代雑木林辞典

全国雑木林会議編

百水社刊／星雲社発売，2001年9月

A5版，340頁，2600円＋税

雑木林に新たな価値を見つけて社会に提案する。そのために欠かせないキーワードを全て網羅し，わかりやすく解説したのが本辞典である。「現代」という一言を加えた背景には，雑木林に対する全国的な関心が高まって10年以上過ぎ，雑木林保全の活動が市民権を得たこと，そして過去の森林文化を継承するだけでなく，新しい時代の要求に対応できるよう具体的に実行可能な提案を進める，という執筆者達の熱い思いがあるからである。

この辞典を編集した全国雑木林会議は，ランドスケープ研究61巻4号で中川重年氏が述べているように，放置された雑木林の保全活動を市民参加によって行う人々の情報交換の場であり，全国的なネットワークである。そして，執筆者は全国雑木林会議と関係の深い，プランナー，研究者，大学教員，NPO，自治体職員など，職業もキャリアもまちまちの69人である。その中には，造園の分野において雑木林の管理のあり方を先駆的に提示し，市民による雑木林の保全の必要性をいち早く唱えて実践してきた学会員諸氏も多く含

まれている。

本辞典は，執筆者の具体的な体験と調査による最新の知見に基づいた，新しくユニークな構成となっている。総論，活動，管理，生態など10の分野にわけて雑木林をとらえ，それぞれの項目ごとに関連する文献と執筆者のプロフィールが紹介されているのである。また，内容によって汎用性が高い，やや専門的，専門的と3段階にわけて表示され，読者の立場や必要性に応じた使い分けができる。

そして，何よりも興味深いのは，循環思想を基調に，それぞれの執筆者の雑木林感，思い入れを尊重した形で，里道，自治体事業としての里山管理，雑木林と音楽，鋸と鉋，プランナーの役割など，135にもわたる項目が解説されていることである。例えば，「ボイ山の崩壊」では，10年生前後で伐採し，燃料や粗朶として利用していた新潟県魚津地方のボイ山の地域性，歴史性ととも，治山用資材としての今後の利用の方向が示されている。また，クヌギ，ナラ類の粗朶を用いてテナガエビやウナギなどを獲る「柴漬け漁」では，雑木林の副産物が内水面の伝統的漁業の役を担い，生態系の一環としての役割を果

たしてきたことが克明に記されている。

1960年代の燃料革命により雑木林の役割が失われ，その中で忘れ去られようとする地域独自の知恵や生活技術を取り上げ21世紀にも通用させていく，という視点は，今後の地域計画，あるいは市民ボランティア活動のあり方に具体的な示唆を与えてくれるであろう。過去から現在，そして未来に向けて多角的に「雑木林」を理解する上で必須の雑木林百科である。

(深町加津枝・記)