

山内壮夫《宇部産業祈念像》と 〈戦後民主主義時代のモニュメント〉

藤 井 匡

はじめに

筆者はこれまで日本の野外彫刻を四つの時期に分類して考察を行ってきた^①。それは、明治二十年代からの〈銅像〉、太平洋戦争終結後からの〈戦後民主主義時代のモニュメント〉、一九八〇年代の〈彫刻のあるまちづくり〉、一九九〇年代後半以降の〈パブリックアート〉と〈アートプロジェクト〉に区分される。

そして、こうした考察の際には、〈設置者の望み〉と〈彫刻家の望み〉の分裂と調停という観点を導入する必要性があることも指摘してきた。展覧会で発表される彫刻作品とはことなり、注文主の依頼によるコミッションワークでは、その意向を無視したまま仕事を進めることはできないからである。同時に、主体性をもった近代のアーティストであれば、展覧会に出品される彫刻作品と同じく、自

身の表現の達成を目指すだろう。実際に設置された野外彫刻には、そうした両者の関係性が刻印されることになる。前記の四つの分類はこの両者の関係のあり方のちがいとして理解することができる。

本稿で考察の対象とするのは、〈戦後民主主義時代のモニュメント〉のひとつで、一九五六年に山口県宇部市に設置された山内壮夫〔一九〇七—一九七五〕の《宇部産業祈念像》【図1】である。

山内は北海道岩見沢市の出身で、少年期を札幌市で過ごす。東京高等工芸学校（現在の千葉大学工学部）を卒業後、一九二九年から国画会を発表の場とするが、一九



図1 山内壮夫《宇部産業祈念像》1956年
宇部市真締川公園設置

三十九年に新制作派協会〔現在の新制作協会〕彫刻部を立ち上げ、そこを拠点に活動を行ってゆく。

山内は活動の初期からモニュメント制作に対する強い意識をもっていた^②。戦時中は戦争にまつわる主題のモニュメントを手がけることもあったが、多くの活動が行われたわけではない。その志向が実現するのは終戦後であり、地縁のある北海道を中心に、全国各地にモニュメントを設置するようになる。《宇部産業祈念像》もそうした戦後期のモニュメントとして設置されている。

宇部市は、一九六一年以降、隔年で野外彫刻展を実施してゆくことで「彫刻のまち」として知られることになるが、この野外彫刻展が開始された背景には、山内の宇部市での活動があったと考えられる^③。宇部市の野外彫刻展は一九八〇年代に全国的に展開する〈彫刻のあるまちづくり〉のモデルのひとつとなるもので、そうした点から、本作は歴史的に重要な位置にあるといえる。

本稿では、最初に、《宇部産業祈念像》の設立の経緯から、本作における〈設置者の望み〉と〈彫刻家の望み〉の関係を確認する。次に、詳細な記述を行うことで本作の造形的特徴を明らかにし、そこに影響を与えた先行作品について考える。最後に、本作の主題である「家族」の像の意味について、当時の日本の社会状況を含めての考察を行うことにする。

1 《宇部産業祈念像》の設立経緯

本章では、《宇部産業祈念像》の設立経緯について、宇部市の地元新聞である『宇部時報』〔現在の『宇部日報』〕の報道と、山内の日記およびスケッチ〔ともに中原悌二郎記念旭川市彫刻美術館所蔵〕を参照しながら確認する。基本的には、前者には〈設置者の望み〉が、後者には〈彫刻家の望み〉が現れるはずだが、実際には、両者とも相手の〈望み〉を尊重するかたちで事業が進められたことがわかる。

明治期からの〈銅像〉の場合、〈設置者の望み〉が〈彫刻家の望み〉よりも圧倒的に優位にあり、一九八〇年代の〈彫刻のあるまちづくり〉では、〈彫刻家の望み〉が尊重される傾向にあった。その中間にある〈戦後民主主義時代のモニュメント〉は、両者の関係としても、その中間に位置すると考えられる。

(1) モニュメント設置の決定

最初の新聞記事は、一九五五年十二月十九日に、宇部商工会議所で建立委員会を組織としたことである。この段階では、制作者は未決定であるため、ここに示されるのはすべて〈設置者の望み〉になる。それは、主に、次の四点である。炭鉱殉職者の慰霊を目的とするが、将来への飛躍も象徴するものとする。墓のようなものではない

く、近代的なデザインによる碑とする。予算は三百五十万円で募金によってまかなう。市制三十五周年、石炭祭復活五回目となる一九五六年十一月の除幕をめざす。

注目されるのは、このモニュメントが炭鉱事故による殉職者の慰霊碑として計画されたことである。この時期のモニュメントは「平和」「自由」「産業」「建設」といったイデオロギーやスローガンの掲出を目的とするものが多いとされるが、そうであったとしても、実際には、慰霊碑として計画されるものが相当数にのぼる。⁵⁾ 本作の出発点もそこにあった。

宇部の石炭採掘事業は江戸時代末期には開始されていたが、近代化の進む明治二十年代以降に大きく発展することになる。太平洋戦争後の経済復興に際しても、一九六七年の閉山まで、石炭産業がその中心にあった。そうしたなかで、坑道内での事故も起きていたのである。⁶⁾

二回目の委員会は翌年の一月二十一日に開催。設置場所を市庁舎西側の真締川畔緑地帯に決定、碑を像にするか塔にするかは引き続き研究とあり、制作者は依然として決まっていなかった。

(2) 制作者の決定

三回目の委員会は三月二日に開催。ここで、制作者を山内壮夫にすること、像の名称を《宇部産業祈念像》とすること、そして、ギ

リシア神話のプロメテウスを想定した半抽象の男性像とすることが決定される。

制作者の選定理由については、山内の日記（三月十三日）に「聞くと長崎の国際文化会館に昨年取着けた母子像を見るに及び作者は自分に決まった由（中略）市長はじめ関係者も見に行ったそうで」と記述されている。この《母子像》（一九五五年）【図2】は佐藤武夫設計の長崎国際文化会館の前庭に設置されたもので、雑誌『建築文化』一九五五年八月号や『新建築』一九五五年九月号に写真入りで紹介されている。この像の顔貌や身体、衣文などはかなり単純化・抽象化されており、新聞記事にある「半抽象」はこうした造形性を指していると考えられる。事実、《宇部産業祈念像》の衣文表現はこの《母子像》にきわめて近い。ここでは、制作者だけでなく、像の造形的な方向性も決定されたことになる。



図2 山内壮夫《母子像》（模型）
1955年 中原悌二郎記念旭川市
彫刻美術館所蔵

ところで、この像を見るために長崎まで出向いたとするならば、同時期に設置され、国際文化会館から徒歩圏内にある北村西望（一八八四—一九八七）の《平和祈念像》（一九五五年）を見なかったとは考えづらい。建立委員会が決めた《宇部産業祈念像》という名称も《平和祈念像》の影響を受けている可能性が高い。そして、炭鉱労働者を表象するのであれば、筋骨隆々とした男性像を得意とした北村の作風もふさわしくないわけではない。だが、それは選択されなかった。山内が宇部に地縁のない彫刻家であることも合わせると、制作者の選定は彼の半抽象的な造形性に基づいてのことといえるだろう。

では、その選定を主導したのは誰だったのか。推測になるが、新聞記事にある委員会のメンバーを見るかぎり、それを主導できそうな人物は岩城次郎になる。岩城は学生時代に東京帝国大学で美学を専攻、当時は宇部市立図書館長の職にあり、後年には宇部市野外彫刻展の実現に尽力することになる⁸⁾。岩城を主導者と考える理由には、主題をプロメテウスとしたこともある。天界の火を人間に渡したことで罰を受けるプロメテウスを石炭産業の殉職者と結びつける解釈は理解できるが、そのような解釈を行うには相応の専門知識が必要になる。そのことを考慮するならば、それも岩城になるのではないか。

もっとも、この主題が実現することはなかった。主題は〈彫刻家

の望み〉を委員会が受け入れるかたちで決定する。

(3) 主題と像容の概略決定

モニュメント制作の依頼を受けて、山内は三月と五月に宇部市を来訪する。いずれも建立委員会への説明を行うためである。したがって、ここでは〈彫刻家の望み〉が中心となる。

三月二十八日の山内の提案は、九尺（約二百七センチメートル）のブロンズ像で、三人を組み合せて団結の強さを表現することと、「市民のもの」と感じられる像にすることである。

像高はのちに低くなるが、それは主に予算の都合によっている。また、二人像や三人像を有機的に連結させるのは、当時の山内が繰り返し取り組んでいた造形で、本作もその延長に考えられていたことがわかる。ちなみに、日記や残されたスケッチには、プロメテウスについて検討した形跡がないため、こちらの主題は最初から考慮されなかったと思われる。

「市民のもの」と感じられる点については、後年、もう少し詳しく述べられている。

当時の宇部市には、戸外に建てられた彫刻といえは渡辺翁の銅像が唯一のものでした。私はこの機会に公園や街頭に建てられる「市民共有の彫刻」という美術作品に対する観賞と公共性の

例証を作ることが、私に与えられた至上命令のように、声なき声として聞えたことも制作に大きな力となりました。

祈念像はその名が示すように全市民の意志と情感の象徴でなければなりません。即ち宇部市の過去と未来に対する全市民のロマンの造形化が制作の眼目でした。また慰霊碑的な莊重性や未来への希望を湧かせる新鮮さも備えなければならず、その構想をまとめるまでは苦しい陣痛の毎日でした。

私は建立の母体は全市民であり「自分たちの育ち住みついた土地への愛情と願いを表した像」という気持を表現するには高い所から見下したり見上げたりする設計ではなく、あくまでも自分たちと同レベルにあつて愛撫できるような作品でありたいと願い、そこが生活の中に何らか美意識の支柱になつて豊かな環境を自然に作り上げてゆく、そんな気持を説明して諒承して頂いた次第です⁹⁾。

ここでは、モニュメントが「市民のもの」と感じられるために必要なこととして、台座を低くすることが述べられるが、それは戦前期の銅像(顕彰像)と対極的なアプローチである。

戦後になると、銅像の台座の高さは像自体の高さ程度に抑えられることが一般化するが、戦前期の銅像では、像高をはるかに越える高さの台座が用いられていた。引用文中の「渡辺翁の銅像」は一九

三六年に設置された朝倉文夫(一八八三—一九六四)による《渡辺祐策像》(戦時中に供出、現在の像は戦後の再鑄造)を指す。像主は宇部興産株式会社(現在のUBE株式会社)の初代社長だが、この時代の銅像の例にもれず、像を大きく見上げることになる高い台座を備えている。山内の主張は、台座の高さの変更によつて、像主と市民との関係を変えることにあつた。このモニュメントにおいて、戦後民主主義の思想は、まずは、この点に現れているといえる。

この新聞記事には、予算を四百五十万円に増額することも記載されている。理由としては、当初に想定していた単独像ではなくなつたことが考えられる。

(4) 主題と像容の詳細決定

山内は五月二十二日に再び宇部市を訪問、ここで説明を行い、その後の実制作に入る。このときの提案は、男女の像で像高は八尺(約二百四十センチメートル)、台を含めて約十四尺。加えて、正面に小さなハンマー型の彫刻を置き、詩を刻むことも提案されている。台座の高さが像高よりも低く設定されているのは、前述したとおり、銅像とのちがいを意識したからだろう。

像については、新聞記事に山内の次のコメントが掲載されている。

産業殉職者の慰霊と将来の発展を一つに現すため、男で過去を

現わし女で未来の発展を祈る姿を示し明るく前面にもつて来た。シャベルの柄の端は繁栄の枝をつけ、これを過去の男と未来の女がしっかりとささえ、女にはみりの実を手に持たせた。衣のシワのようなものは、工業都市であるので、メカニックな感じを出すために構成した。市民のものであるという親しさをもつために台は低くする。下の台の正面にハンマー型の小さい彫刻を置き、それに「宇部の土地に眠りし人々よ、安らかなる夢の中より、われらとともに明日を祈らん」といった意味の詩を刻んだらと思う。¹⁰⁾

山内がこのように提案するまでの経緯については、彼の日記と残されたスケッチからうかがうことができる。【図3】山内が当初に構想したのは男女の間に小さな子どもがいる家族像で、中央の樹木



図3 山内壮夫《宇部産業祈念像》(スケッチ) 1956年 中原悌二郎記念旭川市彫刻美術館所蔵

はシャベルと一体化したのではなく、男性が左手でツルハシをもつ姿となっていた。なお、この家族像(三人像)が男女像(二人像)に変更されたのは、日記によれば、やはり経費の問題である。正面の碑文については、最終的にはハンマー型ではなくなるが、彫刻家からの提案を設置者が受け入れることになる。こうした文章の使用は、山内が本作の制作直前に手がけていた《海難犠牲者慰霊碑》(試作)〔一九五六年〕でも試みられている。その文章は「かぜよなみよやみよこころあらばともにいのらん」というもので、《宇部産業祈念像》の文体や文面とよく似ている。なお、本作の碑文は、のちに推敲が加えられ、「宇部の土地にねむる人々よやすらかな夢のなかからわれらとともにあしたを祈るう」に修正されている。

(5) 制作の流れ

山内の制作の流れは彼の日記から追うことができる。それは、六月二日までを構想、七月三十一日までを実制作、十一月一日の除幕式の前までを鑄造および設置と、三つの段階に区分できる。

第一の構想では、三月十三日の依頼の時点から「如何にこの雰囲気と調和したモニュマンを制作すべきか、未だ現場を見ないだけに頭の中がその想像の風景で一杯である」と、構想を開始した様子うかがえる。二日後には、菊池一雄(一九〇八―一九八五)による男性三人の像である《自由の群像》(一九五五年)への言及があること

から、群像を意識していること、そして、菊池のものよりも各像が緊密に結びついた構成にする考えが示される。なお、この段階のものと思われるスケッチでは、像高と台座高の比例が完成作とほぼ同じで、台座を低くするのは当初からの構想だったこともわかる。

こうした構想は宇部市を訪れて現地を確認した三月二十八日以降も継続されるが、それと前後して、伊藤忠雄に製造費用の相談〔三月十七日〕を、東迫璋に台座費用の相談〔四月七日〕を行っている。かなり早い時期のように思えるが、おそらく、どの程度までの群像が予算的に可能かを探っていたのだろう。同時期には、北村善平に制作助手の依頼〔四月二日〕も行っている。

五月に入ると、男女のモデルを雇ったのデッサン〔女性モデルは五月一日から十二日、男性モデルは五月十四日から十八日〕を行い、並行して1/4サイズの模型制作にも着手する。この模型制作は二度目の宇部市訪問をおえた六月二日まで続けられる。

第二の実制作では、六月八日から十一日まで芯棒づくりが、その翌日から土付けが行われる。日記にあるのは、「男の右足の位置を少々後方に引くことにしたので芯棒を取替え」〔六月十七日〕、「顔後の手なども付けたので霧囲気が出て来た」〔六月十八日〕、「シャベルを立てる」〔六月十九日〕、「男の上部の調子を整へる。北村君には木の杖をやってもらふ」〔七月五日〕、「シヤベルと樹木を決める」〔七月九日〕、「大詰に来た。北村君にサインを作ってもらふ」〔七月

二十九日〕といった過程である。

七月に入ると、台座図面の作成も行われる〔七月八日から十九日〕。この図面は、宇部市役所からの要望によって、やや低いものに修正される〔七月二十六日・二十七日〕。

第三の製造および設置では、粘土像を石膏像にする作業〔八月一日から十二日〕があり、その直後から製造の作業がはじまる。鋳型の制作は八月二十四日まで、続いて、先に男性像が、後に女性像が製造される。製造された像は東京都美術館での「新制作協会展」に出品するために九月二十日に搬送され、終了後に鋳造所に戻されて、着色の作業が行われる。

九月に入ると、碑文にも着手する。九月七日から十一日に文章の推敲、十二日に清書、二十五日に完成する。

宇部での設置作業は十月に入ってからで、台座の設置は十月五日頃から十四日まで、彫刻の設置は十月二十八日と二十九日に行われた。

2 作品の記述

本章では、《宇部産業祈念像》【図4】の造形的特質を明らかにするため、作品の詳細な記述を行う。具体的には、姿勢、比例と量感、動きの表現、顔貌と表情、（かたまり）と空洞、衣文と持物、

地山と台座の順に見てゆく。



図4 山内杜夫《宇部産業祈念像》
1956年

(1) 姿勢

成人男女二人の立像で、向かって右に男性が、左に女性が立つ。両者の手前中央に、下側がシャベル、上側が枝と葉をつけた樹木になったものが垂直に立てられて、男性はそれを左手で握り（右手は女性の腰に回している）、女性もそこに左手を添えている（右手は胸の前で球を抱えている）。

男性は右脚をやや後ろに引いて立つが、顔は正面を向いており、首をひねった状態になっている。重心は身体のほぼ中央にあり、体重は両脚にほぼ均等に分けられる。特徴的なのは左腕のたくましさで、それを強調するように、ノースリーブの衣服の肩の箇所の稜線がはっきりと表わされる。この左腕に呼応するように、両脚も丸太

のような太く力強いものとなる。下半身の着衣は大腿部の中央あたりまでと短いため、両脚の間に空間が生まれている。

女性の身体はほぼ正面を向いており、首のひねりは加えられていないが、左脚の膝を軽く曲げたコントラポスト（片脚重心）の姿勢をとる。この左膝に呼応して右側の腰がやや上がるが、極端なものとはなっていない。コントラポストは、一般的には、動きの表現として理解されるが、像の正面を向く姿を妨げることはなっていない。着衣は丸首のもので、おそらくは手首まである長袖。下は足首まで隠れる長いスカート状のもので、左脚はすべて隠されるが、右脚部分には、ほぼ等間隔に四つの大きな切れ込みがつけられている。

男女ともに正面をまっすぐに見据えるが、男性の方がやや顎を上げる一方で、女性はやや顎を引いている。目線としては、男性がやや遠くを、女性がやや近くを見ていることになる。

(2) 比例と量感

男女ともに量感のある身体を備える一方で、頭部は小さめにつくられおり、その頭部の小ささを強調するように、首は太くつくられる。古代ギリシア彫刻の均整のとれた八頭身のプロポーションよりも、頭部はやや小さい程度に収められており、そのことが二人の身体の量感を強く見せることに貢献する。

量感のポイントは、男性像では手前に出した太い左腕を中心とす

る上半身に、女性像では手前に曲げられた左膝とやや上がった右腰を中心とする下半身に置かれる。正面から見て、右上と左下にポイントがあることになるが、両者をつなぐラインが男性の身体の奥行きと逆方向になっており、そのことによって像全体の正面的性格が保たれている。

こうしたプロポーションが示すのは、本作が実際の日本人の身体を再現することを求めた表現ではないことだが、それと同時に、神々の姿を理想化された人間として表わすような表現でもない。抽象化や理想化が加えられているものの、現実の世界のなかで生きていく人間から切り離されることのない姿といえる。

(3) 動きの表現

男性像の首や女性像の腰のひねりなど、彫刻表現における動きの表現も見ることができ、全体としては動きの少ない像である。たとえば、足の親指を反り返らせることや、それを地山からはみ出る位置におくことで動きを暗示することも可能だが、そうした表現も避けられる。膝関節や肘関節もとりたてて強調されるわけではなく、特徴的な衣文も、身体との距離がどの位置でもほぼ一定である。垂直の方向性が強く、地山の面積のなかに像のすべてが収まるように配されることも動きの表現を抑制するように作用する。

動きの表現の抑制は、この像に求められたのが、現実の時間の流

れのなかに存在することではなく、それを超えた永遠を表象することだったのに由来すると考えられる。首・肩・腰にひねりの加えられない正面性を伴った彫刻は、一般に、永遠を表わすのにふさわしいとされる。この像は厳密な意味での正面性をもつものではないが、それに近づけた表現になっている。

立体物であれば、原則として、三六〇度すべての方向からの鑑賞が可能である。しかし、この像の場合は側面や背面には特段の情報はなく、前方からのみ鑑賞されることが想定されている。鑑賞方向の制限は、本作が慰霊碑として構想されたことに端を発するといえるが、動きの表現はそうした意味でも抑制されたのだろう。

(4) 顔貌と表情

男性像がやや丸顔、女性像がやや面長というちがいはあるが、基本的には、同じ造形性を備えている。男性はおそらく短髪、女性は後頭部でひとつに束ねることで頭髪の量感を抑え、頭全体を卵形のひとかたまりのものとす。鼻や口を小さくつくること、両耳も小さく頭部に沿った浮彫的な表現とすることで、この卵形は明確になっている。

両者の顔貌は単純化・抽象化されており、特定の人物を表象するものとはなっていないが、ヨーロッパ彫刻の顔貌表現とは異質で、日本に暮らす身近な人々を想起させるものとなっている。ヨーロッパ

彫刻の理想化された姿の場合、鼻を額の高さから直線的に延長させ、押し潰したような平坦な鼻梁で強調するが、この像では、鼻は両目の間のくぼんだ箇所から出発し、鼻梁も強調されていない。そのため、逆に、額の前方への張り出しが強調されることになっている。

両目は大きめにつくられ、いくらかの強調が行われている。眼球は省略されて空洞になっているが、手前に引き出された上瞼と奥まった下瞼の落差が目を立て的に感じさせている。瞼は一重で表わされるが、エッジをやや立ち上げることで、見た際の印象が強くなるよう工夫される。目尻をやや下を向けることで「優しさ」を表現すると同時に、目の印象の強さと固く結んだ口によって「意思の強さ」も表現している。

(5) 〈かたまり〉と空洞

人間の姿をブロンズ彫刻にする場合、とくに、等身大以上のサイズにする場合には、内側を空洞とするのが通例である。重量の問題や材料費の問題が関与してのことだが、中身が中空であるにもかかわらず、彫刻家たちはそれを中身の詰まった〈かたまり〉に見えるように表現してきた。それは、主に、表面とかたちの処理によって行われる。そうした箇所に視覚的な強度を与えることで〈かたまり〉を表現してきたのである。本作の場合も同様で、目の表現から

中空が明らかなのにもかかわらず、〈かたまり〉としての強度を備えたものとなっている。

表面は全体として凹凸を抑えるように表現されるものの、制作の際の小さなへら跡が無数に残されているなど、単調な面にはなっていない。細部の丁寧な処理によって、鑑賞者の視線は表面に沿って次々と移動することなく、その位置に留まることになる。〈かたまり〉を意識させるためには、こうした表面の性格が必要となる。

この〈かたまり〉や量感の表現にかんしては、対比となる空洞の配置が効果的となる。本作では男性の両脚の間になるが、後ろから見ると、垂直方向の脚と水平方向の衣文の交差によって空洞となっているのがわかる。この空洞はやや丸みを帯びた格好となっており、鑑賞者の視線をその内側に誘うよう工夫されている。

(6) 衣文と持物

衣文は、布が身体の凹凸を反映することと、布が重力によって垂れ下がることの相関関係から生まれる。剛直な事物のように明確なかたちをもつわけではないので、流動的といえるかたちといえるが、そのために、それぞれの地域や時代によって、衣文はさまざまな形状で表わされてきた。

本作の衣文の表現は極端といえる厚みをもつのが特徴である。類例があまりない表現であるため、作者の個性的な表現といつてよい

だろう。手前から見ると、そうした表現は下半身に集中しているが、背中あたりにも同様の表現が行われている。稜線を強調したシャープな表現だが、実際には、幾何学的な平面の組み合わせではない。それよりもやや膨らんだ形状となっており、そのことが中身の充実感を暗示することになる。

子細に観察すると、男性の衣文の方がややシャープで、女性の方が少しだけ丸みを帯びている。それらは男性の身体の剛直さと女性の身体の柔らかさをそれぞれ補強する。男性の方は両脚間にある空洞を意識させる効果も備える。

持物とは、人間像に道具などをもたせることで像の性格を明らかにするもので、とくに、宗教彫刻で重要とされてきた。近代彫刻においては、表現としては必須ではないものの、具体的な意味を表わすために導入される場合がある。本作では、それが枝葉のついたシャベルと女性の右手の球体である。シャベルの意味は、炭鉱での採掘で使用される道具ということで明瞭であり、それが成長を意味する樹木に接続することで、過去から未来へのつながりが示される。

この樹木の葉は彫刻としての空間の形成にも貢献する。基本的に、葉はすべて正面を向いているが、それでも、各々がわずかながら奥行きを示す。上方のものは葉がやや手前に傾いており、男女像との間に距離をつくっている。男性の脚に近い葉は奥側に傾いてお

り、その先にある空洞に鑑賞者の視線を誘導するように機能する。

(7) 地山と台座

地山とは彫刻を支えるために足元に設置されたプレートを指す。とくに立像の場合は、ふたつの小さな足裏で背の高い物体を支えなければならず、物理的に不安定になりやすい。転倒防止の観点からも必要とされるものである。

この地山をどのようにするかも彫刻家の表現となる。本作の場合、明確な矩形であること、表面の凹凸を抑えることに特徴がある。仮に、これを不定形にする場合、それは像の正面性を不明瞭にしたいという意図であったり、粘土から像が生成してくるプロセスを暗示したいという意図の現れであったりするが、そうした表現は回避される。そこからは、像の正面性を明確にすることや、時間を超越した存在として像を位置づける意思が読み取れる。

台座には、一般的に、彫刻を見やすい高さに設定する物理的機能と、表象される人物を顕彰する社会的機能とがあるが、本作では、台座高は低く抑えられる。戦前の銅像の台座とは対照的だが、それは、表象される人物が高名な政治家や軍人や経済人ではなく、一般市民としての労働者とその家族ということもあるだろう。

低く抑えられた台座に対応するように、手前に大きなスペースが確保されている。手前のスペースが広いのは、ここで慰霊祭を執

行うことが最大の理由だろうが、空間全体として見た場合、水平に広がる空間のなかに彫刻を位置づけることが求められたためにも受け取れる。このことも、戦前の銅像での垂直方向の強調と好対照をなしている。

3 先行作品からの影響

こうした造形性の由来について、先行研究で指摘されてきたのは、山内がエミール・アントワヌ・ブールデル（一八六一―一九二九）やヘンリー・ムーア（一八九八―一九八六）の影響を受けていることである。前者は主に戦前期、後者は主に戦後期に見ることができ、本章では、『宇部産業祈念像』に即して、そうした影響がどのように現れているかを確認する。

（1）ブールデルからの影響

山内の初期作品から影響の見られる彫刻家がブールデルである。ブールデルは一九二〇年代から一九三〇年代の日本の彫刻家たちの多くに影響を与えていた。山内が最初に作品を発表する国画会彫刻部は、パリでブールデルに直接に師事した金子九平次（一八九五―一九六八）や清水多嘉示（一八九七―一九八二）を中心としており、この時点では渡欧経験のない山内に間接的ながらも影響を与えたと

考えられる¹⁾。

『宇部産業祈念像』でいえば、女性像の姿勢や下半身と腕の豊かな量感、頭部が小さく上半身の量感を抑制したプロポーションなどは、ブールデルの『ペネロプ』（一九〇五―一二年）を想起させるものである。また、人物の足元から伸びる樹木を手でもつ姿は、ブールデルのアルベール將軍記念碑（一九一三―一三年）の四つの寓意像、とくに『勝利』の像に近い。同じ寓意像でいえば、『自由』の着衣の首回りや、ふたつの腕形を貼りつけたような女性の胸の表現も類似するといえる。

もっとも、こうした特徴は、本作よりも、山内の戦前期の作品により直接的に見られるものである。たとえば、山内の『楽徒』（一九三五年）【図5】の量感やコントラポストの様子などには、『ペネロプ』などのブールデルの着衣の女性立像の影響が明らかであ



図5 山内壮夫《楽徒》(石膏原型)
1935年 中原悌二郎記念旭川市
彫刻美術館所蔵

る。《宇部産業祈念像》では採用されていないが、粘土の質感を残すような表面の処理、平行に近い状態で重力方向に流れる重厚な衣文、縁取りを加えた上下瞭で膨れ上がる角膜を押さえるアルカイックな目の表現、額から直線的に延びた鼻梁や硬さのある頭髮表現などもブルデルに由来するといえるだろう。

ポーズでいえば、《光（光ハ東方ヨリ）》（一九三九年）の、前傾姿勢で、片手を頭上に、片手をまっすぐ後方に伸ばす男性像は、ブルデルの《モントーバン戦没者記念碑（一九八三―一九〇二年）》の《剣を持つ戦士》に淵源があると考えられる。《弓をひくアイヌ》（一九三九年）は、明らかに、ブルデルの《弓をひくヘラクレス》（一九〇九年）を参照している。幼児を肩の位置に掲げる長崎国際文化会館の《母子像》は、ブルデルの《捧げものの聖母子》（一九一九―一九二二年）に由来するのだろう。人物の足元から伸びる樹木を手でもつ姿は、《宇部産業祈念像》に先行して、《荒野（アイヌ民族への長恨歌）》（一九三九年）などに登場している。

もともと、札幌市の《女神像》や夕張市の《労働のモニュメント》を制作した一九五〇年頃を境として、山内はブルデルの様式を離れてゆく。事実、一九五六年十月六日の日記には、ブリヂストン美術館（現在のアーティゾン美術館）でのブルデル展を見た感想として、「深き感銘あり」としながらも、次のように記している。「若し二十才代にこの展覧会を見ることが出来たらどれだけ勉強になった

ことかと、そんなことを痛感した。今の自分の仕事はブルデル的解釈から抜出しているし、より近代を意識しているからである。」

だが、潜在的であったとしても、《宇部産業祈念像》にも、ブルデルの影響は確かに見ることが出来る。

（2）ムーアからの影響

ブルデルの様式を離れた山内にとって重要な参照源となったのがムーアである。その影響は山内にかざられたことではなく、一九五〇年代前半の日本では「一見ムーア風な作品」が数多く現れていた¹²。ただし、作品の本格的な紹介は一九五九年の「第五回日本国際美術展」を待たねばならず、この時点では依然として滞欧経験のない山内は、主に、写真によってそれを受容したと考えられる。

山内は、一九五〇年代に入って、二人あるいは三人を有機的に連結させる（身体同士が密着する箇所をもつ）彫刻を開始する。【図6】身体と顔貌がともに単純化・抽象化された表現で、人物同士の隙間は空洞として表現される。こうした造形性はムーアに由来するものである。

《宇部産業祈念像》と比較できる作品を探すならば、ムーアの作品のなかでは抽象化の度合いが少ないセント・マティウ教会（ノーズンプトン）の《聖母子像》（一九四三―四四年）になるだろう。堂々とした体躯にたいしてやや小さめの頭部、太い腕や首回りの表現な



図6 山内壮夫《三人像》(石膏原型)
1954年 中原悌二郎記念旭川市
彫刻美術館所蔵

どはプールの彫刻にも見られるものだが、滑らかに仕上げられた表面や、頭髪の量感を抑制して卵形に表現される頭部、小づくりな鼻・口・耳、地山と一体化するように平板になった足先の表現はプールの彫刻には見られない。

何よりも、横方向に連なる帯状の衣文は、この像からの直接の影響といえるように思われる。ただし、山内の作品では、衣文の単純化・抽象化がより進行しており、直接的な引用というよりも、ムーアの表現を参照したうえで独自の表現を導いたといえる。ムーアの《聖母子像》では、両脚の間が彫り込まれて窪みとなっており、衣文は彫り残されたように見えるが、山内の作品では、女性の下半身の量感と衣服の量感とを並行させて、どちらが基底面なのかをあいまいに不明瞭にする操作が行われている。こうした発想はプールの像にもムーアにもない。おそらく、日本人の身体性に基づきながら、モ

ニユメントとしてふさわしい量感を得るために開発された方法なのだろう。

また、「家族」という主題を考えると、当然のことながら、ムーアの《家族》(一九四九年)とまったく無関係だと考えることはむづかしい。この像の衣文は隆起したラインではあるものの、やはり水平方向に連なるものとなっている。山内がこの主題を展開するうえでも、ムーアは重要な参照源だったと考えられる。

4 「家族」という主題

《宇部産業祈念像》は当初は「家族」の像として構想されたものだった。この主題は、旭川市忠別橋に設置の《家族》(一九五五年)や、新潟市庁舎に設置の《家族》(一九五七年)など、この時期の山内の彫刻に繰り返し登場する。では、この時代において、この主題はどのような意味をもっていたのだろうか。

確かに、複数の人物を有機的に連結させるという造形的課題に取り組もうとする山内自身の態度が前提にあり、「最も小さな共同体の姿に象徴された愛と調和」という彼自身のテーマ追及もある¹³⁾。背景には、ムーア作品の影響もあるだろう。しかしながら、本作がモニユメントとして計画された以上、そこには、社会全体で共有すべき理念が込められていたはずである。つまり、この時代において、

「家族」は達成すべき目標だったのである。正確には、核家族世帯と呼ぶべきだが、太平洋戦争後の日本においては、それが政治的・経済的に推進されていた。

政治的には、夫は仕事、妻は家事を担うことで豊かな家族生活をめざす政策が行われてゆく。背景には、新しい日本国憲法で定められた人格の尊厳と両性の本質的平等に基づいて民法が改正され、戦前の上下型の夫婦関係から平等型の夫婦関係への変化がうながされるという事情があった。¹⁴ 明治時代に制定された民法典では戸主権が強く、イエの存続を目的とする規定が数多くあったが、民法改正によってそれらが廃止され、サラリーマンと専業主婦による核家族が法的にバックアップされる。これが社会全体で実現すべきものと考えられたのである。

時には、政治体制、外交、経済制度をめぐって深刻なイデオロギー的対立があったにしろ、戦後のイデオロギー状況の中では、「家族の豊かさのために」という価値意識に関しては、各勢力が反対意見を表明することはなかった。自由主義者であろうと、社会主義者であろうと、家族生活を守り、豊かにすることを主張したのである。¹⁵

経済的には、高度経済成長期に入ってゆくなかで、新たな都市労働者

働者が大量に求められたという事情がある。第一次産業の就業者は、一九五〇年には四八・五パーセントだったが、一九六〇年には三二・七パーセントに、一九七〇年には一九・三パーセントに減少する。¹⁶ それだけの人口が都市に流入することになるが、それを支援するために、一九五五年に日本住宅公団(現在の独立行政法人都市再生機構)が設立され、戦後日本の都市家族のモデルを提供する。その後も、住宅取得優遇措置などによって、都市部での住宅取得を容易にする条件が整備される。¹⁷

明治期から戦前までのイエが零細経営の農業の維持に適したモデルだったのにたいして、戦後の核家族世帯は都市労働者を基軸とする経済活動に適したモデルである。一九五〇年代後半のモニュメントに登場する「家族」の主題はこうした時代の価値観を反映しているのである。

もっとも、現在では、こうした価値観への疑義も提出されている。戦後の「家族」も国家による管理の単位として機能するものだったこと、そして、両親と子どもからなる家族を最良とする価値観からはみだす存在を貶める効果をもったことなどが理由である。¹⁸ また、大人たちによる理想の未来を子どもにおしつけることで、現在の価値観を不動化させることに貢献するという批判は、この時代の「家族」のモニュメントにも該当するだろう。

他方、モニュメント自体の成立条件もやがて困難になる。国家全

体としてひとつの価値観を共有することが困難になってゆくからである。「今まで統合されていなかったもの、人々、地域を統合して一つの近代国家を作った」というプログラム。「中略」みんなと同じ価値観がある程度共有しないと近代国家が成立しない。それをつくるということと、近代彫刻でモニュメントをつくるという事はプログラムとして、問題群としてほとんど同じであった。²⁰⁾

どのようなモニュメントであっても同じだが、『宇部産業祈念像』はこうした時代の特徴と限界を背負っている。それが本作を〈戦後民主主義時代のモニュメント〉と呼ぶ理由である。

おわりに

〈設置者の望み〉は〈彫刻家の望み〉の分裂と調停という観点から考えた場合、『宇部産業祈念像』は両者に満足を与える結果をもたらしたといえる。

多くのモニュメントを実現した山内だが、『宇部産業祈念像』については、除幕日である十一月一日の日記に「我が生涯の最良の日であらう」と記し、年末の十二月三十一日には「宇部の記念碑を制作する機会を与へられたことは〔中略〕幸運なことだったと感謝しなければならぬ。恐らく我が生涯に於ける特筆すべき作品であり、一つのエポックであった。あの作品に対する情熱は永久に持ち

つゞけるであらう。」と回顧している。こうした記述から、〈彫刻家の望み〉としては、その多くが達成されたと考えられる。

他方、『宇部産業祈念像』が〈設置者の望み〉も満足させるものだったことは、後日の山内と宇部市との関係から推測できる。

山内は翌年に宇部市内の明幸堂画廊で個展を開催、出品作品のひとつであるブロンズ彫刻《葦》(一九五六年)²¹⁾は宇部市の購入となり、現在はときわ湖水ホールに展示されている。一九六〇年には俵田翁記念体育館前にブロンズ彫刻《若人たち》が設置されるが、それを山内に依頼したのは、建立委員会の会長で、宇部商工会議所の会頭だった中安閑一である。この《若人たち》の設置に際して、山内は宇部新川駅前にセメント彫刻《鳥とあそぼう》(一九六〇年)を寄贈する(現在は東新川緑地に移設)。一九六四年にはセメント彫刻《母のひざ》が商工会議所から宇部市に寄贈されるが、これを進めたのは商工会議所専務理事だった弘長務で、『宇部産業祈念像』の制作・設置に際して、彫刻家との調整窓口になっていた人物である。

宇部市は一九六一年から野外彫刻展を隔年開催することになり、一九八〇年代の〈彫刻のあるまちづくり〉に指針を与えてゆくことになる。〈設置者の望み〉を十分に満たすことのできた山内の彫刻は、次の動きを導く重要な役割を果たしたのである。

(ふじい・ただす／東京造形大学)

註

- (1) 拙稿「野外彫刻史のなかの『八王子の彫刻』」「八王子の彫刻」東京造形大学研究報別冊一七号、二〇二一年、一一一―一二六頁。なお、本稿は広島芸術学会令和四年度総会・第三十六回大会におけるシンポジウム「広島まちなか探訪―野外彫刻、モニュメントを中心に―」での筆者のパネリスト発表「広島の野外彫刻―歴史的背景からの検討」の内容を発展的に考察したものである。
- (2) 先行研究の主なものは以下となる。佐藤友哉「山内壮夫」『北海道立近代美術館紀要』五・六号、一九八三年、五四―六七頁。柴橋伴夫「山内壮夫論」『美術ペン』九四号、北海道美術ペンクラブ、一九九八年、一一―一四頁(次号以降に連載)。寺地亜衣「山内壮夫のモニュメント―戦前―戦後期にかけて」『北海道立美術館・芸術館紀要』二八号、二〇一九年、三一―一頁。
- (3) 拙稿「第一回宇部市野外彫刻展の歴史的位置」『東京造形大学研究報』二三号、二〇二二年、一〇七頁。
- (4) 木下直之『銅像時代もうひとつの日本彫刻史』岩波書店、二〇一四年、四二―四三頁。
- (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、一九九五年、一八六頁。
- (6) 拙稿「都市と彫刻のレイヤー―広島野外彫刻を読み解く」『Search & Destroy』九号、東京造形大学CSLAB、三五頁 <http://cs-lab.zokei.ac.jp/wp-content/uploads/2022/10/SD9.pdf> (最終アクセス二〇二三年三月一日)。
- (7) 上田芳江 編著『ふるさとの想い出 写真集 明治大正 昭和 宇部』国書刊行会、一九七九年。
- (8) 上田芳江 山崎盛司『緑で公害から町がよみがえるまで―宇部市緑化二〇年の記録―』カンデラ書館、一九七一年、七四頁。
- (9) 『美のさんばみち』⑮／特別寄稿山内壮夫「ウベニチ」一九七二年七月六日。
- (10) 「過去と未来を男女の姿で表徴 産業祈念像のデッサン出来上る」『宇部時報』一九五六年五月二十四日。
- (11) 齊藤祐子「国画会の彫刻と清水多嘉示」『清水多嘉示資料―論集Ⅰ』武蔵野美術大学彫刻学科研究室、二〇〇九年、二九〇―三〇三頁。
- (12) 三木多聞「ムーアと日本の彫刻」『現代の眼』一七八号、東京国立近代美術館、一九六九年九月号、六頁。
- (13) 中村聖司「山内壮夫」『ビューマニズムの系譜―日本の具象彫刻10人展・1930s-1950s』同展実行委員会ほか、一九九八年、八七頁。
- (14) 森岡清美『現代家族の社会学』放送大学教育振興会、一九九一年、一一〇頁。
- (15) 山田昌弘「迷走する家族―戦後家族モデルの形成と解体」有斐閣、二〇〇五年、一四三頁。
- (16) 正村公弘『図説戦後史』ちくま学芸文庫、一九九三年、二八一頁。
- (17) 山田「迷走する家族」一四二頁。
- (18) 千田有紀『日本型近代家族どこから来てどこへ行くのか』勁草書房、二〇一一年、三六頁および一八〇―一八一頁。
- (19) 大槻とも恵「核災害後の『未来』の表象とチャイルド・リディーマー福島に現れた《サン・チャイルド》像を再考する」『彫刻2―彫刻、死語／新しい彫刻』(小田原のどか 編) 書肆九十九、二〇二二年、五〇―八―五七九頁。
- (20) 「パネル・ディスプレイション2..今、プールの彫刻とは何か?」での岡崎乾二郎の発言。『国際カンファレンス記録集 東アジアにおけるプールのインパクト』武蔵野美術大学彫刻学科研究室、二〇二一年、二四一頁。
- (21) 宇部市発行の『宇部の彫刻』(一九九三年)では、この作品は一九六三年制作の《若人》となっているが、山内の日記の記述から、本稿での表記が正しい。なお、本作が《若人》と呼ばれるようになった経緯については不明。