

採 蓮

Siren

第九号

No.9

目次

Contents

採蓮のいわれ 4

The Implication of "Siren" 5

図版 6

Plates

リアルワールド——現実世界 スイス現代美術展 水沼啓和 11
Talking about the Real World: Contemporary Swiss Art Mizumura Hirokazu 37

橋本正司の彫刻作品——本館所蔵作品の紹介 藁科英也 19
Hashimoto Shoji Sculptures in the Chiba City Museum of Art Collection Warashina Hideya 35

寄託作品紹介《椿図屏風》について 松尾知子 36
Introducing Camellia Screens on Deposit at the Chiba City Museum of Art Matsuo Tomoko 48

平成十七年度 千葉市美術館の活動 49
Fiscal Heisei 17 Activities of Chiba City Museum of Art



図2：橋本正司《かたち》1954 千葉市美術館蔵

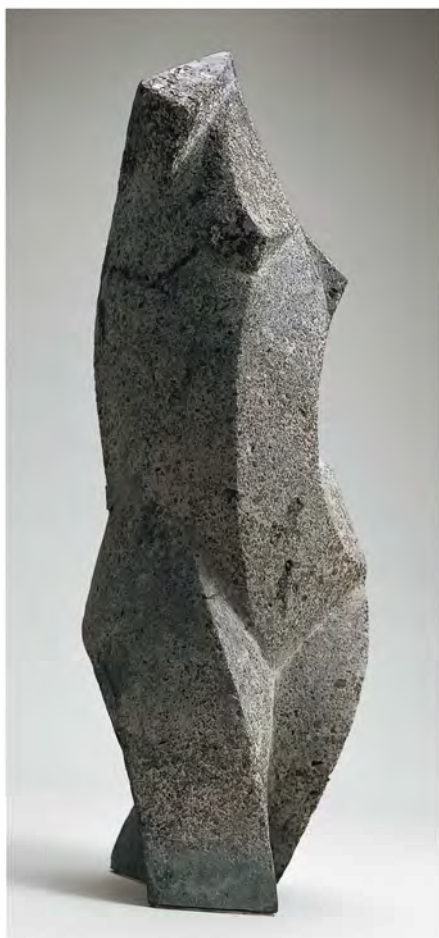


図1：橋本正司《トルソ》1953 千葉市美術館蔵
猪田浩史氏寄贈



图3：橋本正司《作品》1954 千葉市美術館蔵

橋本正司の彫刻作品——本館所蔵作品の紹介

藁科英也

1..

点と、筆致を生かした肥瘦さまざまな線、そして大らかな色面を持った絵画空間の作品で知られる津高和一（一九一—一九五）が、一九五五年一月一七日未明に起こった阪神・淡路大震災によって西宮市の自宅が倒壊したために夫人と共に不慮の死を遂げてから、すでに十年以上が経つ。

津高の歿後、複数の追悼展が相次いで開催された。その中のひとつ、兵庫県立近代美術館（現・兵庫県立美術館）が歿年に開催した「津高和一とゲンビの作家たち 一九五〇年代のモダニズム」は、津高という芸術家が成立した時代と、彼を育んだ集団に焦点を絞った展覧会だった（註¹）。この展覧会で、橋本正司（一九三三—生）の《作品》（一九五四）も、初出以来四十年振りに展覧会場に陳列された。

その後、橋本のこの作品は千葉市美術館の所蔵となった。続いて当館では彼の同年の制作による《かたち》（一九五四）を収集、しばらく間を置いて猪田浩史氏からこの二点に先んじる《トルソ》（一九五三）を御寄贈いただく機会に恵まれた（註²）。

以下、本稿では橋本のこの三点の作品の成立とその背景について、作者自身による証言を交えた紹介を行う。

2..

橋本正司は一九三三年、農業を営む父・橋本甚太郎、母・とよの四男として京都府綴喜郡大住村現・京田辺市に生まれた。『橋本正司彫刻作品集』（二〇〇三）所載の「橋本正司年譜」（以下、「年譜」と略記）に拠れば、四五年四月に京都市立第二工業学校窯業科に入学するが、四八年四月に新制高等学校の発足に伴い、京都市立伏見高等学校（現・京都市立伏見工業高等学校）窯業科に編入した（註³）。この進学は本人の希望ではなく、手に職を持つことにこだわった父の方針だった（註⁴）。

橋本は高校で船津英次（一九二—八四）と浅見賢一（一九一八—九四）から塑像の手ほどきを受け、これが彫刻との初めての出会いとなった。船津と浅見は共に一九三六年、彫刻家・沼田一雅（本名・勇次郎 一八七三—一九五四）が中心となって結成された日

本陶彫協会に同人として参加している。

橋本の彫刻（あるいは、領域をおしひろげて立体造型、と考えてもよい）に対する関心はこの高等学校在学中に育まれていった。この理由のひとつとして、陶芸家・八木一夫（一九一八—七九）との出会いがある。

八木は一九三一年に京都市立美術工芸学校彫刻科に入学しているが、同期に浅見がいた。そして彼は一九三七年、商工省が設置していた国立陶磁器試験場の伝習生となり、同試験場で沼田の指導を受けたことから日本陶彫協会に参加。同会で京都高等工芸学校出身の船津と知り合った。橋本が八木と出会った経緯は、この八木と教官たちとの関わりによる。橋本が出会った当時、八木は四八年に山田光（一九二四—二〇〇一）や鈴木治（一九二六—二〇〇一）たちと共に、新しい陶芸のあり方を志向した集団・走泥社を結成したばかりだった（ちなみに、鈴木は一九四三年に京都市立第二工業学校窯業科を卒業している）。

私が初めて八木一夫先生にお逢いしたのは一九四九年で、当時の私は新制度の高校生でクラスの子生徒にモデルになつてもらつて首の塑像に取り組んでいた時期です。

私達の実技の先生(引用者註…浅見)が、八木先生と京都市立美術工芸学校彫刻科の同組で、又沼田一雅氏に共に師事した事もあつて時々逢つておられた様です。同席した私は、八木先生の独特の語り口と、これからの美術の方向についてのエネルギーな芸術論に驚きました。今から考えるとその前年の七月に走泥社が結成されており、又一〇月にパンリアル美術協会が結成されたところで、長い戦争による美術の中断された状態から、朝日が登る様に京都の古い町々に照らされた時期であつた事と思ひ出されます。……(橋本正司「京都美大入学前後」・原文のまま…註5)

高等学校の教官と八木、彼らを指導した沼田はわが国における近代彫像を確立した人物だった。本稿では沼田が目指した彫像について詳しい言及は行わない。しかし、東京美術学校で竹内久一(一八五七―一九一六)に見出され、フランス留学中にはオーギュスト・ロダンの指導を受けたという経験を持つ彼の作品について、たとえば現在東京藝術大学に残

る《正木直彦像》(一九三六)などを見する限り、それは素材が陶というだけで、一般的通念としての彫刻と変わるところがない。橋本は、船津たちの指導を通じ、沼田が学んだロダンに代表されるヨーロッパ近代彫刻を遠望するようになった。

敗戦からの出発と云う時期に、「日本画・陶芸」と云うジャンルから最初の前衛運動が起つたのも京都ならではの土地柄とは云え、伝統を重んずる場所からすれば当時の京都の人々の大きな驚きは大変なものだつたろうと思ひます。この様な大きなうねりがこの京都の地に表出されだした頃の私は、前衛美術に対してまったく無知で、再刊された美術手帖等に掲載された、ロダン、ブルデル、マイヨール、デスピオ等のフランス彫刻の記事を読み、又高村光太郎の「造型美論」を書店から買つて来て、新知識の様に受け入れておりました。(橋本 前掲文…註6)

その一方で、走泥社の活動が橋本に影響を与えた。この影響の大きさは、「年譜」の一九五一年の項目に具体的に記されている。

三月 同校(引用者註…京都市立伏見高等学校

校)卒業。卒業制作に素焼の前衛花器を提出。窯業科長より「こんな作品を出した生徒は学校始まって以来」と言われる。陶芸家、鈴木治の前衛的作風に影響を受けていた。(「年譜」…註7)

この卒業制作は(恐らく)現存しておらず、記録写真も残っていない。橋本の記憶によれば「手捻で板などによつて叩いて成形をし、ヘラで削つて仕上げた」約三五〇ミリメートルの素焼きだつたという。当時の鈴木の前衛的作風は、《クリスマス》(一九四九)や《双頭壺》(一九五一)などからうかがうことができるように、後年自らが「泥象」と呼んだ作品群とは異なり、あくまで器物の範疇を守っている。八木のあゆみで考えるとすれば、当時彼はまだ《ザムザ氏の散歩》(一九五四)を手掛ける以前である。橋本が高校を卒業する頃はまだ走泥社のメンバーたちの制作というものは全体的に、意匠の斬新さはあつたとしても、数年後(一九五〇年代半ば以降)の、壺の口を閉じて表現としてのオブジェというありようを獲得するまでの、いわば助走期間に該当している。橋本が今日自らの卒業制作や鈴木の当時の作品を「前衛」と回顧する根拠は、このような意匠の斬新さのみにあつたわけではない。このように理解してしまうと、それは単に表相的な模倣の連鎖に止まつてしまふし、結果的には橋本が良き先達として見て

いた走泥社の同人たちの作品までも不当な批判にさらされてしまう。彼が語ろうとする「前衛」とは、表出された作品やその意匠の新しさ、というよりも、そのような「もの」を生み出そうとする精神そのものを指していると理解しなければならぬ。正村美里が一九四〇年代末から五〇年代前半までの京都の陶芸界の革新を目指す青年たちの姿について、「新たな創造への模索、既成の価値観を打破したいといった精神の高揚が先に立つばかりの、具体的創作とは結びつかない、文字通りの試行錯誤」^{註3}だったと指摘している通り、橋本の語る「前衛」という言葉は、この「精神の高揚」そのものを指している。

船津たちから学んだ彫刻という表現、そして走泥社の活動に触発された「前衛」への関心が、橋本を彫刻の抽象的表現に導くことになった。

3

橋本正司は一九五一年三月に高等学校を卒業し、翌月京都市立美術大学(現・京都市立芸術大学)彫刻科に入学。大学では辻菅堂(本名・為吉 一九一〇—八二)と堀内正和(一九一一—二〇〇二)から彫刻を学んだ。

本稿の冒頭に記した、現在当館が所蔵する《トルソ》(図1)は彼が同科の三回生への進級課題として

一九五三年に制作した作品である。本作品のサイズは高さ六三〇×幅一九〇×奥行二四〇ミリメートルで、セメントによって造られている。

《トルソ》は、右手を高く伸ばそうとする運動が作品全体を統べており、伸ばした手の腋から胴を経て腰にいたる緩やかなふくらみが、左側の胴に向かつて凹んでいる、より曲率が強い面との対比によって、相対的に右手を伸ばす運動と皮膚の張りに転化している。この動きを側面から見ると、胸部から腹部(あるいは胴)の、内側から張り出している運動を右臀部でいったん受け止め、再び前方に向かっている右大腿部で支えているように構想されている。ただし実際には、この運動を受け止めるには臀部の量塊性が乏しい。また、背面から臀部の処理が反対側の面に対して平板であり、右上腕部から右大腿部の運動に対して作品の左側が従属的に扱われている。これは、(当時の)作者が制作に当たって全体性に関する考察を充分に行っていないことを示している。

本作品でトルソの面は連続しておらず、稜線によっていくつかの(曲)面によって分割され、それが内部の運動の動きや方向を顕在化させており、歴史的に見ればキュビスムの手法による作品である(わが国におけるオシップ・ザッキンの彫刻作品の受容、その動向の中で考察を行うことも可能かも知れない)。

このような表現は一九五〇年代初頭の日本にあつては新しい傾向の範疇にある上、それを大学に入学して二年目の学生が手掛けるということ自体、従来の美術学校では想像できなかった。また、彫刻の材料としてセメントが用いられている作例としても初期に属する^{註4}。

本作品を制作した直接の状況については橋本自らの回想「京都美大におけるセメント彫刻と私」がある。この回想には彫刻科の教官だった堀内との関わりについて記されているが、素材であるセメントを用いた点に記述の重点が置かれており、造形上の発想について記されてはいない。ただし、堀内の《横たわる(横の作品)》(一九五二)について「先生の作業を拝見する機会もあり、色々と刺激を受けました」^{註5}と記されている。堀内のこの作品は一九五二年三月に大丸(京都)で開催された二科京都作家展で発表しているため、制作時期は橋本の作品と重なっているものと推測される。本稿準備中に堀内のこの作品について実見する機会を得ることが出来なかったが、作品写真で確認する限り、後述する彼の同時期の作品《海辺》(一九五一 千葉市美術館蔵^{註6})と同様、横たわる人体の各部を簡略・抽象化させた作品であることが判る。

ここで、橋本を大学で指導することになった辻と堀内、ふたりの一九五〇年代初期に到るまでのあゆ

みを簡単にたどる。

橋本が入学した京都市立美術大学は京都市立美術専門学校を基礎として一九五〇年に開学したばかりだった。辻は四九年に専門学校教授に就任していたが、大学開学に伴い大学の助教授を兼任、堀内は五〇年に専門学校教授兼大学講師に就任していた。辻が京都で教鞭を執る契機は、本人によれば菊池一雄（二九〇八―八五）の推薦によるものであり、堀内は辻の推薦だった。二人は一九三一年頃から交流があり、橋本が大学に入学した当時、彼らは自分たちの考える彫刻教授法を確立しようとしていた^{註13}。

辻の回想から引用する。

学校は新制の大学になったのだから、昔風な美術教育を一新したいと私は考へた。抽象的な形体の構成と、木や石や金属その他の実在を使つて彫刻を教へることにしたい。ただこれは大変骨の折れる事だが、やり甲斐のあることだと思ふ。だからこれをやらう。と堀内に私の考へて話をした。彼も賛成だといふので、そこで始めたことだった。……（辻督堂「堀内正和について」・原文のまま…^{註13}）

続いて、堀内の回想から。

実技のほうでは、着任して三年目（一九五三）に、それまでの自然観察・人体写生を基本とする教授法を改め、単純な幾何学形の組み立て練習から出発する新しい教授法に切り替えました。最初に針金で水平・垂直の直線が直角に折れ直角に交わる構成練習を行い、次に平面構成、次に円筒・円錐・メビウスの帯などの曲面構成、それから幾何学的立体構成、これを一年間行い、二年になると自然形態の観察、モデルを見てこれを写す訓練、三年目は今まで学んできた形体を鉄・木・石などの実材で作りに出す練習、そして四年では自由な発想による個人的創作という順序の教授法です。（堀内正和「形に出会いたい」…^{註14}）

このような教授法には、一九三〇年代に辻と堀内を知り合った頃の、彼らの彫刻研究の体験が反映している。

一九三三年の第二〇回再興日本美術院展に彫刻作品《千家元唐氏像》が初入選した辻は、三五年に新海竹蔵（一八九七―一九六八）の推薦によつて日本美術院研究所に入所した。しかし、「モデルを見て粘土でその形を寫すことを續けてゐるうちに、モデルを寫すことがどうしていちばんよい勉強の方法だと云へるのか、そしてモデルにたよらないで、イメー

ジによつて作ることが何故いけないのか。といふ疑問」（辻・原文のまま…^{註15}）から独自の彫刻研究に乗り出し、《婦人像》（一九三九）や《村の男》（一九四二）などの、「作品」としては具体的でありながら「もの」の構造性が強く感じられる木彫の作品群を手掛けるに到った。

一方、堀内は青山学院中等部在学中の一〇代半ばかり村山知義（一九〇一―七七）の『構成派研究』（一九二六）などを愛読しており、その出発点から抽象的表現に対する関心が強かった。一九二九年に入塾した二科会の研究所・番衆技塾では、藤川勇造（一八八三―一九三五）の「モデルを凝視しその形姿を忠実に写す」（堀内）指導にあきたらず、「人体の微細な凹凸を省略して大きな平滑面にしたり、ある部分の動勢を強調するためにそこだけ長く伸ばしたり」していた（同…^{註16}）。この点、辻の場合と同じである。堀内の回想から引用した新しい美術大学のカリキュラムを再び参照すると、辻と堀内のこのような三〇年代の体験や制作上の関心といったものがそのまま反映されていることが理解できるし、そしてまた、カリキュラム編成中の彼ら自身がその関心の延長線上で制作を續けていた。

さらに、辻の「モデルにたよらないで、イメージによつて作」つた一九三〇年代後半の作例として二点の木彫を挙げたが、戦争を挟んで五五年までの人

体像の展開では、具体的には《坐像》(一九五二 豊田市美術館蔵)に見られる通り、人体像という形状に踏みとどまりながら、作者の関心は明らかに対象(モデル)の再現などではなく(この作品では、作者がモデルを用いたことも疑わしい)、彫刻そのものを成立させる三次元の幾何学的な構成にあることが表明されている。辻と堀内はこの志向に関しても共有する部分が大きかった。堀内の場合には辻と比較すると健康疾患や戦争(と、それに関わる美術)に対する嫌悪に端を発する制作中断など、断片的にならざるを得ないが、五一年頃までの作品を辿るならば、《Cubi》や《壺》(共に一九四九)、あるいは《海辺》など、辻の作品と同内容、同じ造形思考にあるものが当時の代表的作例として挙げることができる。辻と堀内が自らのあゆみの中から導き出し、大学で実践しようとした方法論を要約すれば、対象(ここではモデル＝人体を念頭に置く)の観察から内部の構造を掴み取ろうとするロダニスムの方法論に対する反撥であり、逆に内側(構造)の理解を優先しようとする姿勢である(もともと私見では、辻たちの反撥はロダニスムそのものに向けられたというよりも、むしろこの思考が日本に導入されて変質した、視覚的再現性と主観的写真がないまぜになった表現への反撥、そして変質・硬直化した造形思考を無自覚なままに唱える風潮への個人的嫌悪だったと考

えられるのであるが)。面の平滑な処理と大胆なデフォルメ、そして内部から像を支えているであろう構造に着目した橋本の《トルソ》は、まさにこのような辻＝堀内の制作と思考に導かれた作品だったと位置づけることができる。

橋本と同時期に辻と堀内の指導を受け(橋本の先輩に当たる)、後に自らも同じ大学で教鞭を執った山崎脩は次のように回想している。

デフォルメされた人体や、人体からイメージされた形体を二人の師がモデルなしに制作するかたわらで、ようやくモデルありで何とか形体になつていた吾々は、はぐらかされたような思いで眺めていたものだ。辻先生のためまない実践と、堀内先生の淡々とした論理とがうまく噛合つて、私が専攻科を終了して助手として残る頃、所謂カリキュラムらしい表が学生の前に提示された。……(山崎脩「彫刻科史略考」…註17)

この一節からも、当時の彫刻教育の中でモデルなしで制作することがいかに目新しいことであったかがうかがわれる。山崎は続けて、堀内の回想に記されているカリキュラムについて記している。

前述の如くモデルを置いて塑像のみに明暮れ

していた当時の日本の美術学校彫刻科において、このカリキュラムの占めた位置は特記に値する。一回生は入学当初から堀内先生の指導により一年間にわたり幾何学形態の構成訓練を重ねたが、思考型の学生には、つきない喜びの発見につながったであろうが、直情型の学生には、この上ない苦痛であつたようだ。……(山崎前掲文…註18)

橋本は、この「思考型」学生の典型といえる。彼の《トルソ》の制作年を考えれば、さきに引用した堀内の回想に見られる「着任して三年目(一九五三)に、それまでの自然観察・人体写生を基本とする教授法」を教師の側が新しい教授法(カリキュラム)に改めようとする以前から、「思考型」学生たちは辻＝堀内の新鮮な造形思考を摂取しようと懸命になつていたことになる。

ところで、《トルソ》に現れている問題、つまり全体性に関する考察の乏しさについて検討すれば、原因は人体の構成の観察が未熟であることに起因している。作者自身の責任は当然としても、この問題もやはり指導した辻＝堀内の造形思考(と指導法)に由来したものではなかったか。

「モデルにたよらないで、イメージに」による彫刻制作を志向した辻たちの発想が、実はモデルを前に

した制作の中から考え出されたものであったように、本作品の問題点は皮肉にもモデル(対象)を前にして、観察―分析―再構築の思考訓練を充分に行っていたれば回避できる可能性があった。自らの造形思考を新設の大学で実践しようとする教師と、新しい表現を自らの手によって試みようとする学生の――若者らしい――性急さが重なり合い、問題を抱えてしまったのではないか^(註19)。その意味でも本作品は、京都市立美術大学彫刻科の揺籃期を象徴するにふさわしい作品となつている^(註20)。

4

橋本正司が京都市立美術大学で学んでいた期間は、一九五一年から五五年までの間である。

大学在学中の橋本が、師となつた辻管堂と堀内正和のふたりから強い影響を受けたことは、前項で見た《トルソ》成立の背景から明らかであるが、現存する作品や資料を基にすると、造形表現の上では辻よりも堀内に近い作品が多く見られる。具体的には、橋本が一九五四年三月の第三回関西総合美術展に出品し第二席を受賞した《かたち(非合)》はその形状から、堀内の《海の花》と《作品》(共に一九五二)に触発されたものと考えられる。

しかし、両者の作品が共通する点は外見だけである。堀内の作品がどちらもメビウスの帯を一本の軸

で支えるという成り立ちに還元され得る性格であることに對し、橋本の作品は師のような幾何学が持つ明晰さよりも、強調された面――植物の葉のような――の存在感で成立しており、《トルソ》にも現れていた、曲面が持つ有機性に関心があつたのではないかと推測される。この点、大学入学直後に堀内から彼の《海辺》制作を通して学んだ、「粘土を使わないじか付けの技法」^(註21)が役立つことになつた。針金で芯を組み、石膏を付ける技法は、制作過程で微妙なカーヴの表現が可能であり、それは自らのイメージの三次元的な再現ではなく、制作する過程で生成する「もの/作品」そのものが持つイメージとの對話が型を用いる場合よりもはるかに自由度が増すからである。

この橋本の有機的なものへの関心は、当時摂取していた造形思考が大学を通して学んだものの他に、もうひとつの要素が存在していたことを示唆している。それは、植木茂(一九三―八四)の作品である。植木は一九五〇年に自由美術家協会を退会し、やはり共に退会した矢橋六郎(一九〇五―一八八)、村井正誠(一九〇五―九九)、山口薫(一九〇七―六八)、中村眞(一九一四―六九)たちと同年モダンアート協会を創立。協会結成の翌年である五一年には下関から大阪に移住していた。

植木は一九三五年に彫刻の制作を決心し、独学の

期間を経て三七年の第一回自由美術家協会展には早くも抽象的表現による作品を発表していた。正式な美術教育を受けた経験をほとんど持たない植木は、自ら海外の情報などを参照しつつ、有機的フォルムを志向した作品と構成主義的傾向の作品という二系統の作品を創り上げ、三〇年代後半には前者に自らの造形を絞るようになった。彼の造形は抽象的な表現であつても、堀内のような三次元における空間の幾何学的な考察を造形へと結びつける手法ではなく、専ら素材との對話を重ねることによって有機的なフォルムを獲得する制作手法を独自に編み出していた^(註22)。前述の橋本が制作した《かたち(非合)》は一見堀内的な形態を示しながら、制作手法の点ではこの植木の立場に拠っている。

橋本自らが編んだ「橋本正司全彫刻目録 一九五一―二〇〇三」(以下、「作品目録」と略記)には、《かたち(非合)》に類する作品が一九五四年を中心とした三年間に全七点掲載されている^(註23)。それらは堀内的造形ではなく、むしろ植木作品との親和性を強く感じさせる。その中の一点、《作品》(一九五四)などは、緩やかに削り出されたボディに大きな穴を穿つという、植木が五〇年代後半になって自作の最も大きな特徴とした表現を先駆けて見ることすらできる。

この当時の植木の位置について考えるためには、

一九五〇年代の京阪神地域にあって新しい造形表現を志向したアーティストを束ねた現代美術懇談会（略称・ゲンビ、以下本稿でも略称を使用）と彼の関わりについて紹介することが、理解の一助となる。

ゲンビは、一九五二年十一月、吉原治良（一九〇五―七二）、須田剋太（一九〇六―九〇）、山崎隆夫（一九〇五―九二）、田中健三（一九一八生）そして植木と中村の六人の連名で懇談会発足の呼びかけが京阪神の関係者たちに送られて発足した。事務所は植木の自宅気付である。この案内状の冒頭、「今回同じエスプリをもつて新しい造型を志す人々が、各団体を考えずに、自由な個人の立場からお互に忌憚なく語り合う会をつくる事になりました」（原文のまま^{註24}）とある通り、「同じエスプリ」＝抽象的表現への志向を軸に、絵画・彫刻だけではなくデザイン・陶・いけばな・書など多方面のジャンルにわたる表現のアーティストたちが懇談会に参加し、五二年の暮から五七年の夏にかけて、四〇回以上の例会（研究会）が開かれた^{註25}。例会にはその都度トピックスが選ばれており、橋本との関係では五三年九月に八木一夫が「モダンアートと前衛陶芸」という演題で講師を務めている他、堀内が懇談会をきっかけに開催されたゲンビ展の第一回（一九五三）と第四回（一九五八）に出品している。

下関から大阪に転居したばかりの植木が、いきな

りゲンビの中核的な位置を占めることになった理由は、一九三〇年代の自由美術家協会からモダンアート協会結成を共にした大阪出身の中村の誘いがあつたことや、自らが彫刻家となつた機縁が関西とも縁が深かつた長谷川三郎（一九〇六―五七）との交流によるものだったことなど、いくつか推測できる。しかし何よりも日本国内で三〇年代から抽象（ないしは非形象）的表現を手掛けた経験を持つ、数少ない彫刻家だったことが最も大きい^{註26}。

一九五〇年代前半、辻と堀内は前項に記した通り、自分たちのメソッドをようやく軌道に乗せたばかりだった。そして、五〇年に建畠寛造（一九一九―二〇〇六）の誘いで行動美術協会彫刻部に参加する大阪の今村輝久（一九一八―二〇〇四）が「半具象的な形態から非形象的なものへと移行し、しばらく模索が続いた」^{註27}。時期は五六年になつてからであり、今村に数年遅れて同じ団体に参加した京都の野崎一良（一九二三生）も事情は今村と変わらない。更に、四六年から大阪市立美術館内に開設された大阪美術研究所の彫刻部では院展彫刻部に参加していた保田龍門（一八九一―一九六五）が指導していたが、後に堀内と同年に同じ鉄を素材として用いながら全く異なるタイプの彫刻を制作することになる村岡三郎（一九二八生）はこの研究所を五〇年に修了したばかりであり、山口牧生（一九二七―二〇〇一）の入所

は翌五一年である。後に、現代彫刻の一大拠点として多くの作家たちが活躍することになる京阪神も、五〇年代はまだその途上にあつた。転居したばかりとはいえ、植木という抽象的な表現を彫刻に結実させる作家が、この時期大阪に住んでいたことの意味は現在の私たちの想像をはるかに超えていたのではない。橋本が学外で参考にした存在が彼であつたことは、当時とすればごく自然なことだった^{註28}。

植木が集団の中核的存在として設立の当初より関わっていたゲンビは、一九五〇年代に計五回の展覧会を開催している。そのため、現在でも展覧会開催を当初からの目的とした集団であるかのように誤解されがちであるが、実体は前項に記したとおり、新しい造形についての情報の交換・討議の場であり、そのなかから展覧会開催の機運が生まれた。

一九四五年以降、京阪神ではこのような「場」がさまざまなかたちで生まれている。これは、GHQの寛書によって治安維持法が廃止（一九四五）され、集会・結社・思想の自由が保障されたことが関わっている。敗戦直後には「文化国家」としての再生を語り合う場という性格が見られるが、時間の経過に伴って、旧官展の復活に抗議する場、さらにはゲンビのように新しい造形表現を語り合う場、という性格などに変化・展開していった。

「場」は、特定のメンバーによる集団が形成する

パターンと、それとは逆に「場」の中から集団が発生するパターンの二つに大別される。たとえば、ゲンビは前者であり、ゲンビが母胎のひとつとなった具体美術家協会（一九五四年結成）は後者に該当する。

当時の京阪神の芸術（ここでは造形）集団の特徴として目立つ点は、特定の表現分野（絵画、書、陶芸等）の集まりであったとしても、多かれ少なかれゲンビ的な性格、異なった分野との交流を図っていた。これは展覧会でのコラボレーションであったり、あるいはメンバー以外も参加可能な勉強会といったかたちによって具体化されていた。集団が「場」を形成するということである。このことは組織としての集団の周囲に、緩やかな緩衝帯としての「場」を設けることであり、この緩衝帯同士が人間の往来によって結びつき、個々の集団が点として存在せず、相互に結びついていた。陶芸家・宇野三吾（一九〇二―一八八）を中心として一九四七年に結成された四耕会もそのような集まりのひとつだった。橋本がゲンビの展覧会に出品したきつかけは、この会の勉強会に出席した際に勧められたことによる。

橋本がゲンビの展覧会に出品した記録は一九五四年の秋から暮にかけて開催された第二回展（註29）の一度限りであり、本人の記憶によれば例会への出席は二度だけだったという。これは正式な事柄に限つ

てのことであって、実際のところ関係者たちとの交流は盛んだった。この年の初夏（五月あるいは六月）、当時モダンアート協会に参加していた流政之（一九二三生）に伴われ、橋本は初めて植木茂をアトリエに訪問している。

橋本は一九五四年当時、まだ大学の三回―四回生（二〇―二二歳）である。その数ヶ月前の二月に東京都美術館で開催された第四回モダンアート協会展に《作品》（現存せず）を初出品している。これは四回生にならないと各団体展に出品してはならない、という大学の内規を犯しての出品だった。

5.

当館が現在所蔵している橋本正司の彫刻作品は冒頭に記したとおり、一九五三年はじめ頃に制作された前述の《トルソ》と、翌五四年に制作された《かたち》および《作品》の三点である。五四年の二点について前出の「作品目録」では《作品》が先（作品番号〇〇九）に、《かたち》が後（同〇一二）に配列されているが、これは時系列の順番で見ると逆で、制作が早かった作品は後者である。

なお、「作品目録」には一九五四年制作の作品は九点掲載されており、その内訳は、

A群…木や石膏を素材とした作品で、植木茂的

（一部、堀内正和的）なフォルムを有したものと
五点

B群…鉄板を湾曲させた作品 三点
C群…鉄棒を熔接した作品 一点

となっている（註30）。当館の《かたち》はC群、《作品》はB群に属する。

《かたち》は、鉄棒を熔接して制作された抽象的な彫刻である。熔接については、技術と経験がなかった橋本が手掛けるには無理があった。彼は、当時既に鉄棒を熔接した立体の制作を試みていた流政之（彼がこのような制作を行っていた背景には、植木茂との関わりがあったと推測される）から京都市内で展示器具の制作をしていた鋒山製作所の鋒山弘（生歿年未確認）を紹介され、制作は鋒山が行った。これは橋本が三回生修了直後、一九五四年三月のことだった。鋒山は、五四年以降の堀内作品の数多くを実際に制作した人物でもある。

一九五四年、堀内正和も彼の学生だった橋本とはほぼ同時に、鉄棒を熔接した彫刻の制作に乗り出している。堀内は五三年から六一年の間、京都にあったマネキン会社・大和マネキンの依頼を受けて断続的にマネキンの制作をしていたが、鋒山が同社の仕事を請け負ったことから二人は知り合い、その縁で鋒山は堀内の作品制作を行うことになったとい

う^{註31}。橋本と堀内はそれぞれ別の「伝手」で鋒山に制作依頼をしたことになる。彼らがなぜ鋒山に制作を依頼しなければならなかったかについては、次に引用する堀内の文章に詳しい。

……作品にサインをしないばかりか、第一、自分の作品を自分の手で作ることがはなはだ少い。僕が鉄を熔接すると、鉄は曲がつては困ると思っている方向に曲がる。着けたつもりのところは後でぼろりともげてしまうので、またやり直すと、今度は過熱のために、とんでもない方向にそってしまつて、収拾のつかぬ状態になる。そんな異相な形相をかえつて美しいと見るのが近頃の流行のようだが、僕の好みはこの流行についていけない。思つたようにキチンと仕上がらないと、気がすまぬのだから、甚だ古風というべきだ。そこで、熔接はその道のヴェテランである鋒山弘さん（行動に彫刻を出品している）の手をわずらわす。この人の腕は確かだ。僕のマケットを正確に拡大して下さる。作者の僕は小さなマケットを作るに過ぎぬ……（堀内正和「作家の記録 形式主義者の独白」・原文のまま…^{註32}）

歴史的に見れば、線そして面の構成による彫刻は

一九一〇年代のロシア・アヴァンギャルドの作品群に見出すことができる。そして、鉄棒を熔接した最初の彫刻は、パブロ・ピカソ（一八八一年—一九七三年）が二八年にフリオ・ゴンザレス（一八七六—一九四二）の工房で彼の協力（橋本や堀内が鋒山に依頼したように）を得て制作した《人物》だった。このような海外の動向は（若干の時間のずれはあるが）同時期に日本に紹介されていた。

植木茂は彼の師であつた三岸好太郎（一九〇三—三四）を通じて、ピカソのころかみを一九三三年頃には知つていたと推測することが可能であるし、五〇年代初期には既に《作品（3）》（一九五二）のような鉄棒による構成を実践している^{註33}。また、堀内も「ピカソの鉄線作品は当時（引用者註…一九三六年頃）写真で見てひじょうに好きで憧れていた」^{註34}。植木の場合、制作の中心は木彫であつたために鉄を素材とした彫刻は、貴重な事例ではありながらもその後の制作は断片的で、次に繋げるような展開には到らなかった^{註35}。むしろ植木に遅れて鉄を扱った堀内の方が、素材としての鉄を自ら再発見すること、自らのその後の制作活動と作品の展開が決定付けられている。ともあれ、このように橋本の周囲、学外の先達や大学の教師たちは——各自の展開は措き——以前からピカソによつて始められた、鉄棒を熔接して制作する彫刻の存在を知り、関心を持つて

いた^{註36}。

ここで、橋本が制作した《かたち》に実際に当たつてみたい（図2）。

本作品は、高さ九九〇×直径五六〇ミリメートル、太さ（径）が八ミリメートルの鉄棒が用いられている。三本の鉄棒が鼎立することで全体が支えられ、そのうちの一本は上方に延び、これが作品全体を支える物理的な軸である。そして、この軸は鼎立部そして上部の二箇所でクランク状に曲げられているが、上部では接地面に対して水平に枝を張りだし、他の諸要素を展開させている。基本的に鉄棒Ⅱ線は接地面に対して水平と垂直であるように配されて、幾何学的な厳密性はないものの、おおむね角張つた曲がり方を見せ、いくつかの要素に見られる緩やかなカーブがアクセントとなっている。

本作品に見出される疑問点は、「もの」としての物理的な軸が「作品」の脊椎とでも言うべき軸となっているか、という点にある。

鼎立部から垂直に伸びている軸のある程度までの部分（他の要素が取り付けられていない部位まで）を「作品／もの」とは異なつた、鼎立部Ⅱスタンド、軸Ⅱポールという台座的な性格を帯びた存在として指定すると、上部の構造はどのように捉えられるか。この場合、他の要素が枝状に軸から張り出しているとは言え、軸そのものが大きく曲げられてい

ること、他の要素と等価(相対的)な関係になり、

物理的機能として軸の役割を果たしていても、「作品／もの」の構造を支える軸であるとは言い難い。

これとは異なり、全体をひとつの「もの／作品」として考えた場合はどうか。作者は軸に取り付けられた上部の要素のうち、ひとつは軸に対して平行に、視線を鼎立部まで導くように配している。この要素が存在することによって、作者が物理的な軸を作品の脊椎に擬していた意図が明らかになっている。しかしこの要素は——残念なことに——中空で途切れており、鼎立部が所有している筈の周囲の空間との関わりは薄い。これが、物理的のみならず視覚的にも、上部の複雑さを下部、特に鼎立部の三本が集約した一点のみ(人間に喩えると、骨盤と脊椎が結合するあたりか)が受け止め、不安定な印象を与えている。

続いて、橋本の《かたち》と堀内の作品を比較してみたい。堀内が一九五四年、初めて鉄棒を熔接して制作した《線B》は、下部のベースから垂直に伸びた鉄棒は明らかに上部の構造体を中空に浮かせるためのものであることが理解出来る成り立ちとなっている。この鉄棒を軸として視覚的には上部の構造体が「やじろべえ」のようにバランスをとっており、構造体の一部として捉えることはできない。

《線B》について、堀内自らは次のように回想し

ている。

この年、京都学芸大学の工芸の先生が鉄工芸をやり始めたので、早速僕はその研究室に行つてこの作品(引用者註…《線B》)を作った。前年の《作品A》と全くよく似た形だが、石膏だとしても地に這う獣になつてしまうのが、鉄だとうだ、嬉々として空飛ぶ鳥になるではないか、と僕は大いにうれしくなった。……(堀内 正和「テクニク・ノート」…註37)

また、やはり同様に制作されている『作品』のAからDまでの四点での作品では、径(太さ)が異なる鉄棒を用いることで、「作品／もの」の骨格とそこから派生した部分との関係が明示されている。橋本の《かたち》に見られた問題は、堀内の作品ではいずれも巧みに回避されている。

それでは、ふたりの作品は次のようなピカソ彫刻の特質をどこまで受容していたか。

……重要なのは、明らかに、まだ、作られた形態周囲の空間の組織化である。ピカソは当時(引用者註…一九二八—一九二九年頃)、針金による立体構成を作り出していた。それらは「裸婦」とか「頭部」という名で分類されうるものでは

あったが、完全に抽象的で、カーンワイラーが正しく理解しているように、「空間に線でかかれたデッサン」という性格と「透けている彫刻」という性格を同時にもっている。線によるデッサンが紙の表面を構成し、——閉鎖的ではないにせよ——内的な空間と外的な空間を形成したごとく、表面というものをため、純粹に構造的な骨組にまで切りつめられたこの種の彫刻は、張り巡らした線のなかに、単にそこに閉じ込められた空間のみならず、周囲の環境をも開かれた形態の放散により編成するのである。……(ピエール・デックス 太田泰人・訳「ピカソと近代彫刻の革新」…註38)

「空間に線でかかれたデッサン」と「透けている彫刻」の性格は割り切れるものではない。しかし、橋本の《かたち》や堀内の同時期の鉄棒を用いた彫刻を照らし合わせてみれば、共に前者が強い。

堀内の作品については、前述の『作品』のAからDまでの前段階と見做すことが可能である《線A》(一九五四 兵庫県立美術館蔵)を含めて通覧すると、単純なもの(組み立て)から複雑なものへと展開しようとする足取りをたどることが出来る反面、彼の作品が「純粹に構造的な骨組にまで切りつめられた」とは考え難い。これは言い換えれば作品を

成り立たせている線の性格が、ある「もの」を単純化・抽象化したものか、それとも「もの」に内在する骨格であるか、という問題でもある。堀内作品の傾向は（現存する作品を見る限り）前者に対する意識が強く、「透けている彫刻」という、周囲（ここでは「現実」としても良い）の空間と「もの／作品」の関係性に対する意識が乏しい。かえって橋本の《かたち》の方が問題点を抱えているため、後者の意識によつて制作されているという理解が可能である。これによつて「透けている彫刻」、周囲の空間に対する橋本の関心は、堀内以上であつたと考えることができる。

6..

前項で紹介した橋本正司の《かたち》が、周囲の空間に対する意識を有している、という解釈は作品の（構造としての）成り立ちが不明な点があるためにあくまで推測に止まる。しかし、この作品に引き続いて同じ一九五四年に制作し、同年に開催された第二回ゲンビ展で発表した《作品》（図3）は、《かたち》が志向していたと思われる、周囲の空間を作品の要素として取り込もうとする発想が明快に表現されている。

《作品》は全体で二四一×八〇七ミリメートル（最大）、厚さ一ミリメートルの鉄板を丸め、一端が

内側に入り込むような状態に作られている。極めて簡単な成り立ちで、一見作者が廃材を拾い上げて即興的に作つたかのように見える。

作品（＝鉄板）を曲げる以前の状態に戻してみると（図4）、中心からややずれるかたちで大きな膨らみがあり、大まかに見れば左右は点対称である。外側の点Aと内側の点Cを長さ約五三ミリメートルの鉄線で熔接して結び、立ち上がらせている。それだけでは膨らみのある部分が床面に接していないためにバランスがとれず、これを補うために点Bの位置に約五五ミリメートルの鉄線を熔接して支えとしている（この時点で「作品／もの」の前後が決定する）。更に湾曲した鉄板の頭頂部にマッシュルームの断面状の切り込みを入れ、外側に向かつて直角に折り曲げ（立ち上

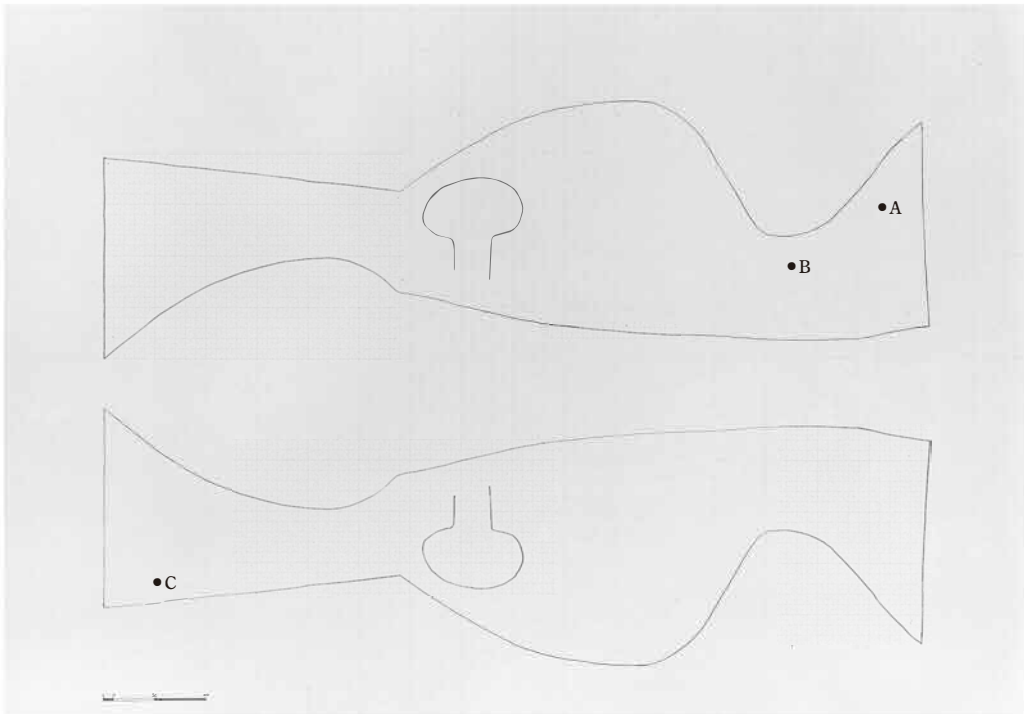


図4:《作品》の展開図

げ)ている。結果的に本作品のサイズは、高さ三八〇×幅二五五×奥行二八〇ミリメートルであり、全体としては人間が蹲った姿を思わせる。

本作品を正面から見ると、向かつて左側の接地面から始まる鉄板の運動は、空間を抱え込み、再び接地面を過ぎたあたりから内側に入り込み、そこから徐々にまくれ上がっている。見る者に対して頭部の(鉄板の)面とその真下に位置する、まくれ上がった面は違う面を向けており、視線はメビウスの輪の回転を追う場合と似た動きとなる。ただし、完全なメビウスの輪であれば、多くの場合視線はあくまで帯の表面をなぞるばかりに過ぎない(このことは、堀内作品に見られるメビウスの輪が証明している)が、本作品では鉄板の端が中空に消え、視線を鉄板が抱え込んでいる空間に解き放っている。そして、鉄板の左右に点対称に配された、衝角状の先端を形成するためのカーブは、左側の鉄板が立ち上がる力と、内側における視線の放散を効果的なものとしている。

鉄板が丸められる以前に見られた緩やかな膨らみの箇所は、作品を立ち上げた際には右側面後方に向かって張り出している。右側面は、作品中最も鉄板が「面」としての広がりが見られている箇所であるが、この広がりとは本作品を他の向きから見た場合とのバランスを損ないかねない限度まで与えられてい

る。この危険性は同時に、(作者の意図として)本作品ができるだけ周囲の空間を「もの／作品」に取り込み、そして抱え込むことで、それらを「作品／もの」を形成する「負の量塊」として扱おうとする姿勢があることを明示することにもなっている。これは、素材からも補強されている。従来の彫刻とは異なった性格のこの量塊について、素材として用いられた鉄板の断面、その薄さは、文字通り「空気のように軽い」量塊が存在することの確からしさをより強調している。

本作品の比較のための作例を、外郭の形状の類似例によって求めると、辻晉堂が制作した陶彫《寒山》(鳥取県立博物館蔵)が近いかも知れない。もっとも、辻の制作は一九五八年であり、直接の関連を推定し難い。橋本作品に見られる「抱え込まれた空間」を辻の作品でもいくらかは見出せるとしても、彼の作品では陶(の面)によって空間は細分化されており、「負の量塊」性は感得し難い。堀内正和の作例ではどうか。一枚の面に還元できる立体造形、という橋本の発想は堀内の《Exercise 2》(千葉市美術館蔵・図5)などを思い出すことができるが、本作品の制作は五十六年である(堀内の作例の場合、完全に一枚の面に還元することはできない)。形状における特徴のいくつか——具体的には簡素な頭部の処理や後方に突き出た張り出し、そして「抱え込まれ

た空間」など——を勘案すれば、既述した堀内の《海辺》(図6)が、比較のための作例としての条件を備えている。

橋本は一回生の夏、この彫刻の制作現場に立ち会っていた。

「海辺」と題された石膏作品で、針金で芯を組まれ、それに石膏をじかに付けていく仕事で、私は初めて粘土を使わないじかけの技法に感じ入ったり、びっくりしたりしました。この作品は特に我々学生が捨てた石膏型の破片(四面になっている)を拾い集めて貝殻のような凹んだ形に破片をつなぎ合せて作っておられました。先生は廃品貝殻彫刻と悦に入っておられました。この作品より私は堀内先生の仕事に強く引かれていく事になります。(橋本正司「驚きと反発と尊敬の四年間」…註39)

後年、堀内自らが記した作品の覚え書を引用する。

初め針金で芯を組み、石膏をじかにつけていった。こういう題はその頃は減多につけなかった。この彫刻はミロの真似みたいなところがある。量塊ではなく貝殻のような凹んだ形を考えていた。凹んだ形はヘンリー・ムーアの影響か



図6:堀内正和《海辺》1951/95 千葉市美術館蔵
(1995年にブロンズ鑄造。原作は石膏)



図5:堀内正和《Exercise 2》1956 千葉市美術館蔵

も知れない。台なしで、海辺の砂浜に置くとい。肘、尻、片足の三カ所で立つ。前の足が浮いているところが得意なんだが、第三六回二科展出品。二科会会員努力賞受賞。(堀内正和「テクニク・ノート」・原文のまま…註4)

橋本と堀内は共に《海辺》の凹んだ腹部についてのみ記しているが、《作品》との関連性を考える上で特に重要な箇所は、その正反対の側に見られる背面の緩やかな膨らみである。これが、《作品》の後方に突き出た張り出しと呼応する。周囲の空間、そして見る者の視線を受け止める(堀内)か、後方に導く(橋本)かの違いはありながらも、特定の方向性を持った動きに従って決定された形状である点では共通している。違う点は、(堀内作品のあゆみとしては記述が前後してしまうが)やはり前項で見た堀内の場合と同様、彼の作品においては「作品／もの」と周囲の空間との関係性が乏しいことである。

さきに引用した堀内の自作小註を読む限りでは、《海辺》は空間をたつぷりと抱え込みながら、しかし作者の視点は空間ではなく、凹んでいる「もの／作品」の形状に向けられている。ちなみに、橋本は《作品》をより単純化させた、発展形とも考えられる《かたち》を同年に制作している。これは、六二年に堀内が制作することになる《海風》をやはり連

想させるが、両者の特徴は《作品》と《海辺》の場合と変わらない(註5)。

橋本は第二回ゲンビ展に《作品》を出品した際、京都市美術館での展覧会初日に植木茂から作品を褒められたという。

7

一九五五年以降の橋本の作品は、本稿でみた鉄棒や鉄板を素材とした作品から、再びセメントや木、石膏を用いて量塊性のある作品(これは複数の量塊を組み合わせた作品を含む)へと移行し、空間を作品の構成要素として取り扱おうとする姿勢は六四年まで中断している。

これにはいくつかの理由があると推測されるが、《かたち》や《作品》のような作例は小品だからこそ実験が可能なのであって、サイズを引き延ばしただけでは成功した作品にはならないこと、そして熔接等の技術および経済的諸問題などが、若い——繰り返しになるが、当時まだ二一、二歳の——橋本にとって壁となつたのではないかと。

一九五七年、ゲンビは八月の例会を最後に開かれなくなり、一月から翌月にかけて京都と大阪で五回目の展覧会を開催したことで、その活動は終了した。

そして一九五八年一二月、橋本は関西を去り、埼玉に転居している。

註..

- 1..津高和ひとゲンビの作家たち 一九五〇年代のモダニズム(兵庫県立近代美術館 一九九五年一二月九日—九六年一月二日)
本稿は、同展を担当した平井章一氏の調査に負うところが大きい。
- 2..それぞれ、次の年度に収集を行った。
《作品》 一九九六年度
《かたち》 一九九七年度
《トルソ》 二〇〇二年度
なお、《トルソ》が当館に寄贈されるに当たっては所蔵者である猪田浩史氏の他、乙野裕、中村幸男両氏の御理解・御協力をいただいたことをこの場を借りて御礼とともに記します。
- 3..「橋本正司年譜」橋本正司彫刻作品集 橋本正司彫刻作品集刊行会 二〇〇三年五月三十一日 一九二頁
- 4..本稿で出典を明記しない橋本の事項は、筆者が二〇〇五年一〇月に氏に対して行った質問に対する回答に基づく。
- 5..橋本正司「資料編 三人の思い出 京都美大入学前後」『辻菅堂没後一〇周年記念特別企画展 辻菅堂・八木一夫・堀内正和——一九五〇年代京都から…新たな造形への出発——』米子市美術館 一九九一年 一三七頁(註3 作品集に再録)
- 6..同掲書
- 7..註3と同
- 8..正村美里「陶に記す——山田光の半世紀をたどる」山田光——陶の標——岐阜県美術館 伊丹市立美術館 目黒区美術館 一九九九年 一三九頁
- 9..次の文献を参照のこと。
柳生不二雄「戦後の抽象彫刻と野外彫刻展についての断

想——一九五〇年代のこと」と『昆野恆展図録』昆野恆展実行委員会 一九九五年 一〇六—一〇八頁

- 10..橋本正司「京都美大に於けるセメント彫刻と私」註3 作品集 一三一頁
- 11..ただし、当館所蔵の作品はオリジナルの石膏作品を一九九五年にブロンズ鑄造したもの。
- 12..辻菅堂「美術院研究所を皮切りに」辻菅堂著作集 泥古庵雑誌 三彩社 一九九二年九月一五日 二四四—二四七頁(初出 一九七五)
- 13..辻菅堂「堀内正和について」現代の眼 東京国立近代美術館ニュース 第三〇六号 一九八〇年五月 四頁(註12 著作集に再録)
- 14..堀内正和「形に出会いたい」『Book』堀内正和 作品集集成 美術出版社 一九九六年五月一五日 二八二頁(初出 一九八六)
- 15..辻菅堂「泥古庵雑誌 煩と簡」辻菅堂陶彫作品集 講談社 一九七八年一〇月一〇日 一四二頁(註12 著作集に再録)
- 16..堀内正和「立方体と球」渋谷区立松濤美術館 開館5周年記念特別展 堀内正和 渋谷区立松濤美術館 一九八六年 一五頁(註14 作品集資料集成に再録)
- 17..山崎脩「彫刻史料略考」百年史 京都市立芸術大学 京都市立芸術大学 一九八一年三月一日 四二二頁
- 18..同掲書
- 19..本報告の初稿を御確認いただいた橋本氏より、《トルソ》は「モデルを前にして皆で制作したが、他の仲間には具象だったのに、自分だけがああいうかたちのものを作った」という指摘をいただいた。
ちなみに、堀内正和は後年、橋本正司の彫刻は三角柱が基本形態になっており、その萌芽は既に《トルソ》に見られることを指摘している。「……三角柱嗜好は彼に生得のものであるらしく、京都美大在学中に作った彼の裸婦像(引用者註《トルソ》を指す)に既にその芽生えが現れていた。それは凹面と凸面が両側から押し寄せ、突き上げられた稜線が鋭く走り、その動きの曲直緩急によって全体が整合されたよい作品であったが、あの稜線の下には明らかに三角柱が潜在していた」。

堀内正和「終始一貫三角野郎」註3 作品集 九頁(初出 一九八五)

20..《トルソ》は京都市美術館で開催された美大作品展(一九五三年三月一八—一九日)に出品された。当時としては斬新な《トルソ》の表現は、学内他科の教師から批判(「学生は習作をもって授業を受けるのであって、今はやりの作品を作るのは学校の方針に合わないのではないか」)を受けたが、辻と堀内の擁護によって進級作品として認められた。

その後、本作品は京都市美術館での展覧会を見た猪田七郎(一九一七—一九九三)が購入した。京都の喫茶店を代表するイノダコーヒの創業者として知られる猪田はまた、二科会会員(最終的には監事を務める)でもあった。恐らく、橋本作品の購入は当時二科会に所属していた堀内(一九四七年に会員推挙、六六年に退会)との繋がりだと思われるが、経緯は不明。

猪田を良く知る乙野裕氏によれば、東郷青児(一八九七—一九七八)が入浴の際——例えば、かつて京都朝日会館の壁面を飾っていた大壁画《平和と団結》(一九五二)の制作をはじめとして——などは猪田が「付ききり」で世話をしていたという。猪田の人生と画業をここで辿るには紙幅が足りないし、またその準備もない。臼井喜之介は著書のなかで猪田について「京都のチャーター会の会員でもあり、静物がうまい」(『新編 京都味覚散歩』白川書院 一九七〇)と記しているが、私は未見。ただ現在、京都市美術館が所蔵する彼の《壬生大念佛・羅生門》(一九七三)、《壬生大念佛・夜討曾我》(一九八〇)には土着的幻想が描かれている。これらは、彼が北脇昇(一九〇一—一九二一)や小牧源太郎(一九〇六—一九八九)などといった画家たちと、同じ時代に同じ街を歩いていたことを想起させる作品となっている。

橋本正司「驚きと反発と尊敬の四年間」現代の眼 東京国立近代美術館ニュース 第三〇六号 一九八〇年五月五頁

21..同掲書

22 薬科「量塊の変容——植木茂の木彫作品を中心に」河井寛次郎と植木茂 ふたりの木彫 千葉市美術館 二〇〇一年 一〇四—一二八頁

23 「橋本正司全彫刻目録 一九五一—二〇〇三」 註3 作品集 一三八—一三七頁

24 「現代美術懇談会(デンビ)の例会」津高和一とデンビの作家たち」展カタログ 兵庫県立近代美術館 一九九五年 三三頁

25 同掲書 三三頁

26 註22と同

27 今村輝久(編)「今村輝久 年譜」今村輝久展 伊丹市立美術館 一九九〇年六月一日 四三頁

28 大阪美術研究所で上田暁の指導を受け、一九五〇年代前半まで郷里である伊丹市に住んでいた二科会の曾山節雄(一九二六—一六三)は、堀内や橋本たちとほぼ同時期に鉄を素材とした抽象的形状の作品を制作していたが、現存する作例に乏しく、今回比較できなかった。また、橋本は後年、曾山と知り合うことになるが、それは橋本が関東に移住してからのことだった。

竹内厚子「資料紹介——曾山節雄の淡彩ドローイング」『東京都現代美術館紀要』東京都現代美術館 一九九六年三月二五日 二九—三七、三九頁

東京都現代美術館(編)『東京都現代美術館 収蔵作品図録I』東京都現代美術館 一九九七年二月二八日 一一一、一九四—一九五頁

29 一九五四年に開催された第二回デンビ展の会場と会期は次の通り。

大阪 一月二—一八日 松坂屋
京都 一月二—二六日 京都市美術館
神戸 一月二—一六日 朝日会館

30 「作品目録」には鉄棒を素材とした作品は《かたち》しか掲載されていないが、「年譜」には目録掲載分以外にも同

種の作品があったことが記されている。そのため、A—C各項の点数は正確なものではなく、この時期に制作された作品の傾向(その割合)として理解した方がよい。

一九五五年八月に開催されたモダンアート協会京都作家展には、目録未掲載の鉄棒による《エスキース》が出品されており、会場の記録写真(「年譜」一九三頁)からその形状は推測できる。この作品なども、前年に制作された可能性がある。

31 堀内正和と鋒山弘の関わりについては橋本氏の他、二〇〇五年一月に宮永東山氏より教示を受けた。

32 堀内正和と「作家の記録 形式主義者の独白」美術ジャーナル 通巻第三〇号 一九六二年六月「二二」頁

33 註22と同

本節の準備中、植木茂の御遺族である植木末魚子さんに問い合わせたところ、植木の熔接を用いた一九五〇年代初頭の彫刻は「自分(彫刻家)では無理なため、鶴橋あたりの鉄工所に発注していた」という。彼が行った鉄材の熔接導入と作品制作の外部発注は、本稿で取り上げた日本人の彫刻家の中では戦後でもかなり早い例と推測される。

私は以前、次の報告で「いつぱんに(日本の)抽象彫刻の分野において熔接技術を用いた鉄彫刻のころみは五四年、堀内正和の《線A》と村岡三郎の《1954年7月》(共に一九五四)がはじめての実践とされており……」と記し、この植木のころみを考慮していなかった。

薬科「勅使河原蒼風の立体造形」草月とその時代 一九四五—一九七〇」展カタログ 草月とその時代 実行委員会 一九九八年 二二、五九頁

34 堀内正和「ピカソの彫刻からうけたもの」『ピカソ全集8 彫刻』講談社 一九八二年五月二日 一二六頁

35 田中晴久「植木茂試論——金属彫刻の展開——」植木茂展 下関市立美術館 一九八七年 一六一—一六五頁

36 この時期の日本では、鉄を素材とした立体造形は彫刻の分野よりもむしろ、いけばなの領域に多く見られる。これは、草月流の初代家元だった勅使河原蒼風(一九〇〇—一九九)が一九五〇年の第一回美術文化協会展で発表

した《散歩》(図7)を皮切りとして、草月流のみに止まらず他流派の作例にも見出すことが出来る。たとえば、橋本が《かたち》を制作していた五四年、産業経済新聞(大阪本社版)の婦人経済欄(五面)ではいけばなの写真がカットとして定期的に用いられているが、一〇月二日には洛陽末生流初代家元の山中祥白(一九〇八—一九二二)が鉄棒を用いていた《希望》が掲載されている(図8)。

いけばなにおけるこのような鉄材を用いた立体造形(構成物)の導入については、それが花材の延長であるか、あるいは花器のそれであるかという微妙な問題はあっても、本稿で記した橋本の周辺に当時、彫刻の分野以外でも(一見)近似した作例があることは留意しなければならぬ。

37 堀内正和「テクニク・ノート」『アート・テクニク・ナウ10』堀内正和の彫刻 河出書房新社 一九七八年二月二八日 七五頁

ところで、堀内が一九五四年に鉄棒を熔接した作品を



図7 堀内正和「散歩」一九五〇 財団法人草月会蔵

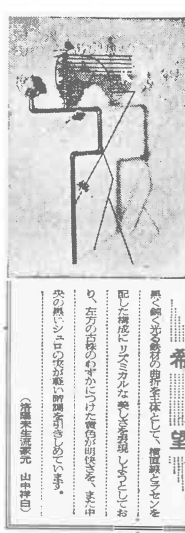


図8 山中祥白《希望》一九五五 『産業経済新聞(大阪本社版)』一〇月二日より転載。

制作するに至った周辺の事情について見ると、ここで引用しているテキストには鋒山弘の名は見られず、「京都学芸大学の工芸の先生」の研究室で《線B》を制作したと記されており、鋒山とは異なるもうひとりの協力者があったことを伝えている（残念ながら現時点に至るまで、京都学芸大学の教員中、堀内の回想に該当する人物がたれであるかについては、同定できないままとなっている）。

五四年当時、堀内の鉄彫刻の制作、その技術的側面を助けた人物は現在のところ、この二名に限定されている。彼らが堀内に協力した時間的なときさきについて、いくつかの堀内の回想と橋本の記憶を総合すると、堀内は先ず「京都学芸大学の工芸の先生」の元で《線B》のみを制作し、その後鋒山の協力を得て《線A》以降の作品群が制作することになったと仮定することができる。協力者の交代は一九五四年のいつごろ起こったか。作品の系列の上では《線B》と《線A》に続く《線C》、そして鉄板を組み合わせた《作品》が前述の二点に先んじてこの年の四月に開催された二科春季展（松坂屋・銀座東京）に出品されている（AとBはこの年の九月に東京都美術館で開催された第三九回二科展で発表されたところから、長期に見積もったとしても一月から三月にかけての間でできごとだっただろう）。

そして、この期間の短さと二科春季展に出品されていた作品が《線》の構成と「面」の組み合わせに拠る鉄彫刻であったことは、堀内の鉄彫刻制作の最初期は、階梯を踏まえた《線↓面》への展開というよりも、現場ではほぼ同時に着手されていたことを物語っている。

ビエール・デックス 太田泰人・訳「ピカソと近代彫刻の革新」 註34と同 一四頁

39 註20と同
40 註37と同 七四頁

41 《かたち》や《作品》など、橋本の一九五四年当時の鉄を素材（それが鉄板か、鉄棒であるかの種類を問わず）とした作品は、本文で見たとおり、空間を「作品／もの」の一部として扱おうとしている。この指（志）向の類例を同時期の国内に求めようとすれば、一九五一年に結成され

た実験工房のメンバーである北代省三（一九二一—二〇〇一）が一九五二年頃から種々の機会に発表していた、モデルやスタビルが挙げられる。

北代の制作活動が本格的になった時期は、アジア・太平洋戦争が終結し、彼がサイゴンから復員して後、一九四八年からであり、当初は絵画から出発している。彼の当時の交流圏には先達として斎藤義重（一九〇四—二〇〇一）がおり、彼を加えることによって、（厳密には橋本と堀内のような関係ではなかったにせよ）五〇年代における表現の傾向として次に示す系列づけが可能である。

村山知義
平面から立体造形へ 斎藤義重・北代省三
（彫刻）…堀内正和・橋本正司

私は、斎藤が平面から立体造形に展開するなかで、その空間の質は現実（＝物質）的なものとは異なるのではないかと以前記したことがあった。この見解は現在でも変更する必要はないものと考えている。今回橋本作品を考えるうえで比較を行った堀内の作品、それが帯びている空間の質は、斎藤作品の場合と同じである。堀内は一九五四年に初めて手掛けた鉄（を素材とした）彫刻の制作について後年、「……翌年（引用者註…一九五四年）から鉄の熔接をはじめ、それまで頭のなかだけで考えていた線と面による空間構成が純粹な形で実現できるようになったので嬉しくなつたと記している。彫刻家にとって三次元のこの現実の空間とは、「頭のなか」と等質あるいはその延長に過ぎなかった。

相互関係の検証は他稿に譲るとして、村山の著作に影響を受けたことをしばしば語っていた斎藤と堀内のふたりは、揃って現実の空間とは異なる次元に自作を展開させていたことになる。

堀内正和「みつ昔まえのことなど」『坐忘録 オフザケツセ&クソマジメレクチャクチャ』美術出版社 一九九〇年一月一日 二〇五頁（初出 一九八〇）
薬科「反対称」について『斎藤義重展図録』斎藤義重展

「追記」 本報告を纏めるに当たり、作者である橋本正司氏をはじめ、植木未魚子（植木茂アトリエ記念館館長）、大竹輝明（章月美術館学芸員）、小栗茂樹、産経新聞大阪本社 編集局調査部、洲鎌佐智子（京都府京都文化博物館学芸員）、平井章一（兵庫県立美術館学芸員）、道越隆夫（京都市立伏見工業高等学校校長）、三代宮永東山、山中祥巧（華道洛陽末生流三代家元）各氏の御協力を賜りました。末尾ながら謹んで御礼申し上げます。

（二〇〇六・一・二八 薬科記）

Hashimoto Shoji Sculptures in the Chiba City Museum of Art Collection

Warashina Hideya

Hashimoto Shoji (b. 1933) began to create and display sculptural works in the early 1950s, while he was still a student at the Kyoto Municipal University of Arts. Born in Kyoto, Hashimoto studied ceramics at the Kyoto Municipal Technical High School. Through teachers at the school he was introduced to Yagi Kazuo (1918-79) and Suzuki Osamu (1926-2001), both founding members of the Sodeisha group of avant-garde potters. This introduction heightened Hashimoto's interest in new sculptural forms. Hashimoto studied under two sculptors at university, Tsuji Shindo (1910-81) and Horiuchi Masakazu (1911-2001). Both men had begun displaying sculptures in the 1930s, and both represent the Japanese sculpture world's anti-Rodinist search for new expression. Through their guidance, Hashimoto sought an understanding of abstract art as he participated in study groups such as the Gendai Bijutsu Kondankai (known as Genbi and one of the source groups for the internationally renowned Gutai group) and the Shikokai, which studied avant-garde ceramics along side the Sodeisha in the 1950s.

The Chiba City Museum of Art collection includes three works by Hashimoto dating to the 1950s. They were all revolutionary for their time in Japan in terms of both material and expression. *Torso* (1953) is made of cement; *Form* (1954) was created from iron rods, while *Work* (1954) was made by curving sheet iron. In particular, the two works made from steel reveal that Hashimoto had surpassed his teachers in his approach in which he gives equal importance to the art object itself and to its connection with its surrounding environment.

Hashimoto's works also stand up against those new forms of sculpture being created in America and Europe at the time. These works reveal the artist's keen sensibilities and the nature of his interests and environment from high school through university as he experienced the contemporary art movements of his surrounding Kyoto, Osaka and Kobe region. While none are large in scale, each indicates post-war Japan entering a new age after its defeat in World War II.

(Translated by Martha McClintock)

千葉市美術館研究紀要
採蓮 第九号

二〇〇六年三月三十一日発行

編集・発行 | 財団法人千葉市教育振興財団
千葉市美術館

二六〇一八七三 千葉市中央区中央三一十一八
電話 〇四三一三二一三三二一(代)

編集担当 | 松尾知子

制作 | 印象社

Bulletin of Chiba City Museum of Art
Siren No.9

March 31, 2006

Edited and Published by
Chiba City Museum of Art
3-10-8 Chuo, Chuo-ku, Chiba 260-8733 JAPAN
Phone. 043-221-2311

Produced by
Insho-sha

ISSN 1343-148X