

ISSN 1881-6770

横浜美術館

研究紀要

第 24 号

Bulletin of Yokohama Museum of Art No.24

Bulletin of Yokohama Museum of Art No.24

横浜美術館 研究紀要 第24号
Bulletin of Yokohama Museum of Art No.24 2023

目次

【研究ノート】

1920-40年代の在米日本人写真家たちに関する基礎調査 2 —河野浅八と下島勝信「欧米寫眞藝術界鳥瞰」について

大澤 紗蓉子 | 9

Research Notes

Basic Research on U.S.-resident Japanese Photographers in the 1920s-1940s Part II: Kono Asahachi and Shimojima Kaye's Article “Overview of the Western Photographic Art Scene”

Osawa Sayoko | 105

丹下健三による3つの広島平和記念公園慰霊施設案と イサム・ノグチの設計参加前後の広島市の戦災死没者慰霊施設計画

中村 尚明 | 23

Tange Kenzo's Three Designs for the Memorial Facility in Hiroshima Peace Memorial Park and the City's Plan for a Memorial to Atomic Bomb Victims as Seen in Relation to Isamu Noguchi's Participation in the Project

Nakamura Naoaki | 106

西村有の絵画作品分析

～マグリットとウイトゲンシュタインの考察を通して～

中村 康裕 | 71

An Analysis of Nishimura Yu's Paintings Based on a Consideration of René Magritte and Ludwig Wittgenstein

Nakamura Yasuhiro | 108

横浜美術館の教育普及における所蔵作品とボランティアの関わり —自主グループ活動の共同性から新たな価値創造へ—

端山 聡子 | 79

The Commitment of the Volunteers in the Education Project to the Collection at the Yokohama Museum of Art

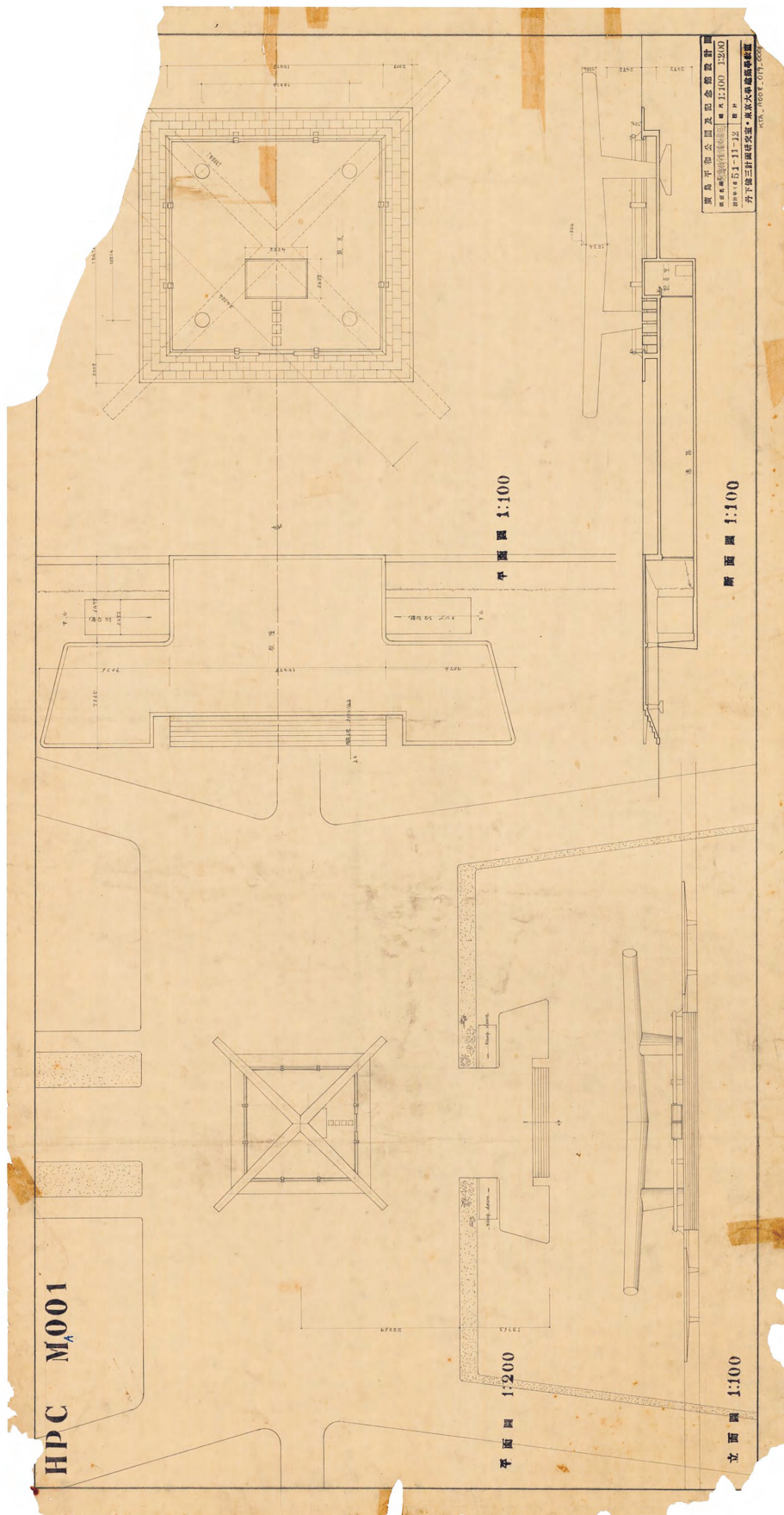
Hayama Satoko | 109



図版1 河野浅八《池の幻想》1931(昭和6)年、ゼラチン・シルバー・プリント、34.6×27.6cm、東京都写真美術館蔵
Kono Asahachi, *Pond Fantasy*, 1931, gelatin silver print, Tokyo Photographic Art Museum



図版2 下島勝信《ほこりっぼい道》1927(昭和2)年、ゼラチン・シルバー・プリント、26.6×34.2cm、東京都写真美術館蔵
Shimojima Kaye, *Dust Trail*, 1927, gelatin silver print, Tokyo Photographic Art Museum



図版3 丹下健三《HPCMA001 慰霊碑平面立面断面図》1951年11月12日、鉛筆、トレーシングペーパー、56.2×106.3cm、ハーバード大学デザイン大学院、フランシス・レーブ・ライブラリー、丹下孝子氏、協力：丹下憲孝氏。所蔵先によるスキヤニング画像
 Kenzo Tange, 〈Floor Plans, Section, and Elevation, HPCMA001〉 November 12, 1951. Tange Kenzō (1913-2005). The Kenzo Tange Archive, Gift of Takako Tange, 2011. Hiroshima Peace Center. Folder A008_019. Courtesy of the Frances Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design. Courtesy of Mr. Paul Noritake Tange.



図版4 西村有《a car running in the green》2015年、
油彩・カンヴァス、112×145.5cm、個人蔵



図版5 西村有《scenery passing》2016年、
油彩・カンヴァス、167.8×220cm、個人蔵



図版6 ルネ・マグリット《人間の条件》1933年、
油彩・カンヴァス、100×81cm、
ワシントン・ナショナル・ギャラリー蔵
La condition humaine, 1933, oil on canvas, 100×81cm,
National Gallery of Art, Washington



図版7 ルネ・マグリット《田園の鍵》1936年、
油彩・カンヴァス、80×60cm、
国立ティッセン＝ボルネミッサ美術館蔵
The Key of the Fields (La Clef des champs),
1936, oil on canvas, 80×60cm, Museo Nacional
Thyssen Bornemisza, Madrid



図版8 オンライントーク事業配信中の職員



図版9 心の教育ふれあいコンサート連携の「ヨコビ探検隊」ツアーの様子(屋外彫刻の周りで)



図版10 「事前ガイダンス」や「展覧会 ココがみどころ！」はグランドギャラリー内で大型モニターを使い、二人一組で行った



図版11 ヨコハマトリエンナーレ2017でのギャラリー・ツアー風景



図版12 ヨコハマトリエンナーレ2017での「事前ガイダンス」や「ヨコトリ ココがみどころ！」風景



図版13 所蔵作品カードのボックス

【研究ノート】 1920-40年代の在米日本人写真家たちに関する基礎調査 2 —河野浅八と下島勝信「欧米寫真藝術界鳥瞰」について

大澤 紗蓉子

はじめに

写真家・河野浅八は、1876(明治9)年に熊本県宇土郡大見村(現・宇城市不知火町大見)に生まれた。1897(明治30)年、移民として単身渡米し、カリフォルニア州ロサンゼルスに暮らし、同地で写真を始めたと考えられている。写真家としての活動はプロとして生計をたてるものではなく、アマチュアとしてその表現を探求するものであった。そのため河野の作品は、当時のアマチュア写真家の中で規範とされていた絵画主義=ピクトリアリズムの動向に沿うものとなり、とくに河野は風景を得意とした。

河野の作品がはじめて公の賞を受賞するのは1924(大正13)年、ロサンゼルスで現在も発行が続けられている日系人向け新聞『羅府新報』が主催したアマチュア向け写真コンテストでのことであった。そこで副賞を受賞した作品《Evening Breeze》(挿図1)は、現在、宇城市不知火美術館と東京都写真美術館に収蔵されている。河野はこの賞の受賞時点で48歳。写真家としては遅咲きのスタートといえる。

その受賞作である《Evening Breeze》は、いまもロサンゼルスにあるホレンベック公園(Hollenbeck Park)で撮影されている¹。写真には、公園内に造設された人工の湖水沿いを歩くふたりの人物を中心に、芝生や木々の広がる公園の様子が俯瞰で収められている。明るく照らされた小道、木々の影が落ちる芝生、風で波打つ湖面と、平面的に構成されたそれらの要素が、ゆるやかな明暗のグラデーションとなって公園の美しさを伝える作品だ。

この《Evening Breeze》以降、河野はアメリカのみならず、イギリス、フランス、イタリア、スペイン、カナダなど、欧州を中心とする各国の写真サロンに、自身の作品を応募するようになる。現在のところ、国内で確認できる河野の作品は、在米日本人写真家のなかでも比較的多く、前述したふたつの美術館と横浜美術館、ほかに個人蔵のものがある。

しかしながら、第二次世界大戦前の約10年という短い活動期間であったこと、米国を活動拠点としたことなどもあり、河野に関する国内の研究は、郷里の宇城市不知火美術館のみが行っている状況にある。そこで本稿では、宇城市不知火美術館の先行研究にもとづき、河野の年譜



挿図1 河野浅八《Evening Breeze》1924(大正13)年、東京都写真美術館蔵

を掲載する。編集にあたっては、宇城市不知火美術館と東京都写真美術館が所蔵する資料と作品調査によって明らかになった範囲で、各作品の具体的な国際サロンへの出品歴を記載した。

すでに宇城市不知火美術館の調査により、河野がかなりの数の国際サロンに入選を重ねていたことは知られているが、改めて年譜を概観すると、1924年から1932年の9年間に、少なくとも10ヵ国48回を超える国際写真展やサロンに河野の作品が入選していることが確認できた。そしてひとつの疑問として、なぜ河野はこれほどまでに各国の国際サロンに応募を続けたのかという点が浮かんだ。そこには一体どのような目的意識があったのか。この疑問に対して、現在のところ、河野の手記や書簡などが発見されていないため、その意図を探ることは困難を極める。

しかしながら、戦前に河野とともにロサンゼルスで活動した写真家・下島勝信²が『日本写真会会報』に執筆した「欧米寫眞藝術界鳥瞰³」(1929-30年)と題する文章のなかで、下島周辺の在米日本人写真家らが国際サロンへの出品を重ねることで確かめようとしていた事柄の片鱗を確認することができた。そのため本稿では、下島の文章を起点に、河野ならびにその周辺の在米日本人写真家たちの活動の背景の一端を記すことにしたい。

河野浅八年譜

- ・本年譜は、宇城市不知火美術館が作成した河野浅八の年譜をもとに、筆者が2023年1月現在までに国内にある河野作品および資料等で確認した事項を加筆したものである。
- ・各作品の出品歴は、作品の台紙裏面に貼られた出品ラベルを典拠とした。ラベルの内容・詳細が判読できないものは省略した。
- ・作品のタイトルは、作家存命中に全日本写真連盟『国際写真サロン』図録に掲載された和名、台紙裏面に記載された英名ならびに宇城市不知火美術館の登録名(英名)を優先して記載した。
- ・東京都写真美術館、横浜美術館の所蔵作品については、照合用に各館の収蔵品番号を[写：] [横：]としてタイトルの後に記載した。

年	年齢	
1876 明治9	0	■12月29日 熊本県宇土郡大見村(現・宇城市不知火町大見)に生まれる。父は河野茂作、母はヨト。2人兄妹の長男。青年時代は大工として働く。
1897 明治30	21	■単身渡米。渡米後に従事した仕事の詳細は不明だが、リトル・トーキョーにあった岩田美術店で写真技師をしていたとも、自身で写真材料店を営んでいたとも、ハリウッドの映画製作・配給会社RKOラジオ・ピクチャーズの写真部門でレタッチャーをしていたともいわれる。
1910 明治43	34	■11月28日 廣瀬けいと結婚。けいには3人の連れ子がいた。
1924 大正13	48	■《Evening Breeze》が『羅府新報』(ロサンゼルスの日系人向け新聞)の写真コンテストで副賞を受賞。
1925 大正14	49	■4月 《Morning at Sea》[写：10102157]がシアトル・カメラ・クラブ(アメリカ)の第1回サロンに招待展示される。東京都写真美術館が所蔵する《Morning at Sea》の台紙裏面には河野の住所が記載されている。「151 N. Chicago St / Los Angeles, Calif. / U.S.A.」
1927 昭和2	51	■3月19日-4月17日 《Summer Time》がピッツバーグ・サロン(アメリカ)の第14回サロンに入選。
1928 昭和3	52	■10月16日 《Three Gulls》がブルックリン・インスティテュート・オブ・アート・アンド・サイエンス(アメリカ)写真部門のサロンに入選。 ■《Geometric Study》[写：10102173]がブリティッシュコロンビア王立農工協会(カナダ)の第8回ニューウエストミンスター国際写真展に入選。 ■《Just Arrived》がカメラ・エンスージアスト・オブ・サンディエゴ(アメリカ)の第1回パシフィック・コースト写真サロンに入選。 ■《Summer Time》が『Photograms of the Year』1928年版(発行：ロンドン・サロン)に掲載される。

年	年齢	
1929 昭和4	53	<ul style="list-style-type: none"> ■1月 《Spreading Sea》[写：10102155]、《Summer Time》、《Serenity》がバッファロー・カメラ・クラブ(アメリカ)の第10回サロンに入選。 ■3月23日-4月22日 《Serenity》[横：2018-PHJ-024]がピッツバーグ・サロン(アメリカ)の第16回サロンに入選。 ■4月15日-27日 《Good Times》[写：10102183]、《Winding By》[写：10102191]、《Three Gulls》がピクトリアル・フォトグラファーズ・オブ・アメリカの第3回サロンに入選。 ■5月-6月 《Winding By》[写：10102162]が全日本写真連盟の第3回国際写真サロンに入選。東京都写真美術館が所蔵する《Winding By》[写：10102162]の台紙裏面には「在米羅府市 河野浅八ノ返送の住所ハ 東京市牛込区薬王寺町七十四番地 渡辺方 飯塚典義宛」と記載。《平和な村》(Peaceful Village)が同展図録(発行：朝日新聞社)に掲載される。 ■8月23日-9月7日 《Just Arrived》[写：10102200]、《Spreading Sea》がトロント・カメラ・クラブ(カナダ)の第38回サロンに入選。 ■9月 『Camera Craft』(サンフランシスコで発行された雑誌)が主催する月例写真コンテストで1等を受賞(受賞メダルあり、受賞作未確認)。 ■10月 《平和な村》(Peaceful Village) [写：10102169]、《Culture Home》[写：10102184]、《Evening Breeze》[写：10102170]、《Through the Years》[写：10102203]、《Three Gulls》がサラゴザ写真協会(スペイン)の第5回サロンに入選。 ■10月 《Three Gulls》が第24回パリ国際写真サロン(フランス)に入選。 ■11月 《Good Times》[写：10102183]、《Smoke》[写：10102180]、《Three Gulls》がヨーテボリ国際写真展(スウェーデン)に入選。 ■11月15日-30日 《Three Gulls》がカメラ・クラブ・ニューヨーク(アメリカ)のサロンに入選。 ■12月 《Winding By》[写：10102181]、《平和な村》(Peaceful Village)、《Three Gulls》が第1回ロチェスター国際写真サロン(アメリカ)に入選。 ■《Good Times》[写：10102183]、《Three Gulls》が第20回ロンドン・サロン・オブ・フォトグラフィー(イギリス)に入選。 ■《絶えざる動き》(Perpetual Motion) [写：10102176]、《Three Gulls》がアイリッシュ・サロン・オブ・フォトグラフィー(アイルランド)の第2回サロンに入選。 ■《Shadowed Walls》[写：10102198]、《Spreading Sea》、《Three Gulls》がカメラ・エンスージアスト・オブ・サンディエゴ(アメリカ)の第2回パシフィック・コースト写真サロンに入選。 ■ブリティッシュコロンビア王立農工協会(カナダ)の第9回ニューウエストミンスター国際写真展に入選(受賞メダルあり、入選作未確認)。 ■《Three Gulls》がフォト・ピクトリアリスト・オブ・ミルウォーキー(アメリカ)のサロンに入選。 ■《Three Gulls》が第1回シカゴ国際写真サロン(アメリカ)に入選。 ■《Yucca》、《Suiren》が『Pictorial Photography in America』Vol.Vに掲載される。またピクトリアル・フォトグラファーズ・アメリカの第3回国際サロン入選作として翌30年までセントルイス市立美術館、デンバー美術館ほかで展示される。
1930 昭和5	54	<ul style="list-style-type: none"> ■3月21日-4月20日 《Evening Ride》[写：10102172]、《平和な村》(Peaceful Village)、《Three Gulls》がピッツバーグ・サロン(アメリカ)の第17回サロンに入選。 ■5月-6月 《Three Gulls》が全日本写真連盟の第4回国際写真サロンに入選。 《小波》(Ebb Tide)が同展図録(発行：朝日新聞社)に掲載される。 ■6月 《Three Gulls》がカリフォルニア・カメラ・クラブ(アメリカ)のサロンに入選。 ■10月 《Bare Branches》[写：10102163]がサラゴザ写真協会(スペイン)の第6回サロンに入選。 ■12月 《Solidity》[写：10102195]、《Waves》が第2回ロチェスター国際写真サロン(アメリカ)に入選。 ■《Pacific Harbour》[写：10102199]、《Solidity》[写：10102195]が『La Métropole』(アントワープのフランス語圏住人向け新聞)が主催する国際写真コンクールに入選。 ■第2回シカゴ国際写真サロン(カナダ)に入選(受賞メダルあり、入選作未確認)。 ■第21回ロンドン・サロン・オブ・フォトグラフィー(イギリス)に入選(受賞メダルあり、入選作未確認)。
1931 昭和6	55	<ul style="list-style-type: none"> ■3月20日-4月19日 《絶えざる動き》(Perpetual Motion) [写：10102175]がピッツバーグ・サロン(アメリカ)の第18回サロンに入選。 ■5月-6月 《Into the Deep》[写：10102202]、《Roundelay》が全日本写真連盟の第5回国際写真サロンに入選。《絶えざる動き》(Perpetual Motion)が同展図録(発行：朝日新聞社)に掲載される。 ■10月 《Rolling Sea》が第26回パリ国際写真サロン(フランス)に入選。 ■10月1日-15日 《池の幻想》(Pond Fantasy)がカメラ・クラブ・ニューヨーク(アメリカ)のサロンに入選。 ■10月19日 《池の幻想》(Pond Fantasy)がブルックリン・インスティテュート・オブ・アート・アンド・サイエンス(アメリカ)写真部門のサロンに入選。 ■《絶えざる動き》(Perpetual Motion) [写：10102175]がフィエラ・ディ・ミラノ(イタリア)で開催された第1回国際写真展に入選。 ■《絶えざる動き》(Perpetual Motion) [写：10102176]、《Three Gulls》がベルギー写真協会(ベルギー)の第10回サロンに招待展示される。 ■《池の幻想》(Pond Fantasy)がコダック・カメラ・クラブ・オブ・ロチェスター・ニューヨーク(アメリカ)のサロンに入選。 ■《Dream of Autumn》が第3回シカゴ国際写真サロン(アメリカ)に入選。 ■《池の幻想》(Pond Fantasy)が『Photograms of the Year』1931年版(発行：ロンドン・サロン)に掲載される。

年	年齢	
1932 昭和7	56	<ul style="list-style-type: none"> ■1月 《絶えざる動き》(Perpetual Motion) [写：10102176]がカメラ・ピクトリアリスツ・オブ・ロサンゼルス(アメリカ)の第15回サロンに入選。 ■3月18日-4月17日 《池の幻想》(Pond Fantasy) [写：10102161]がピッツバーグ・サロン(アメリカ)の第19回サロンに入選。 ■5月-6月 《池の幻想》(Pond Fantasy) [写：10102194]が全日本写真連盟の第6回国際写真サロンに入選。 ■《池の幻想》(Pond Fantasy) [写：10102161]がフランス写真映画協会の第27回サロンに入選。 ■《Into the Deep》[写：10102202]がアート・インスティテュート(アメリカ)の第4回シカゴ国際写真サロンに入選。 ■《池の幻想》(Pond Fantasy)がフォト・ピクトリアリスト・オブ・ミルウォーキー(アメリカ)のサロンに入選。 ■《Rolling Sea》がシカゴ・カメラ・クラブ(アメリカ)のサロンに招待展示される。
1934 昭和9	58	<ul style="list-style-type: none"> ■妻けいと郷里に帰国。 ■熊本市内のアマチュア写真家の団体「新光会」「ウツソー会」「旭光会」「写友倶楽部」などで指導にあたる。 ■5月25日-29日 九州日日新聞社の主催により熊本市銀丁ホールで「河野浅八作品展」開催。約170点出品。 ■この頃(または1936年)、自身の代表作をまとめたポートフォリオを制作。
1943 昭和18		<ul style="list-style-type: none"> ■6月14日 大見にて病気で死去。享年66。

在米日本人写真家たちの国際サロン進出に関する背景 —下島勝信「欧米寫眞藝術界鳥瞰」より

1924(大正13)年の《Evening Breeze》発表以降、およそ9年の間に河野の作品が多数の国際写真展やサロンで入選を遂げたことは繰り返し述べてきた。では、在米日本人写真家らが活発に活動を展開した1920年代、国際的な写真サロンの状況はどのようなものであったのか。

『日本写真会会報』1929年9月号に掲載された「欧米寫眞藝術界鳥瞰」のなかで、下島は「現在各国を通じて、インターナショナルと呼称する写真展覧会は明らかに分りませんが、私の記憶だけでもかなりありますから、全部だと夥しい数に上ると思ひます⁴」と記している(本稿の下島の引用文では、旧字体を新字体に変更した)。そのなかでも、最も活動が盛んであり、かつ権威的な地位を築いていたのがイギリスの「王立写真協会」(1853年創立)と「ロンドン・サロン・オブ・フォトグラフィー」(1894年創設。以下「ロンドン・サロン」)であった。両者は、芸術写真に対する見解の相違から新旧派とも呼ばれ、下島ら当時の写真家たちの間では、王立写真協会が守旧派、ロンドン・サロンが進歩派と認識されていた。下島は、それぞれの思想の違いを次のように説明する。

先づ守旧派のそれをいふ事にしませうならば

「芸術の根本(伝統的約束を意味す)は不変であるから、是を顧みない作品は何等の価値がない。是れに触れない作品は奇怪であつて何の生長も進展もない。芸術家の執るべき方法はあらゆる時代を通じて、不変なる絵画の約束の精神と、理想とを、如何に表現すべきかに在る。伝統に追従して是が改善を計るを以つて芸術写真の大道とする。先輩の発見せる大道を避けて、暗黒なる邪道に入る事は、是を以つて改善なり、進歩なりといへない」といふのであります⁵。

次は進歩派のいひ分にうつりませう。進歩派といふ位ですし、衝突を免れ難いといひました通り、これは

守旧派と余程隔りがあるやうです。(中略)曰く

「大凡そ芸術家としての不断の希望は、自然の生命美を表現するに在り、同時に芸術家はこれに対して不断の努力を怠らない。形式は時代、環境に応じて常に变化するが、その表現を試みんとするはむしろ自然の趨勢であらう、時代を背負ひ、時代に魁^{さきがけ}する芸術家のつとむべき処であらう。内面の生活に触れ、自然に且つ絵画に試みられざりし形態を精巧に表現すべきである。一枝葉、一輪の花、建築の一角と雖も之に新らしい生命を認め得たらんには其精神の表現を試みる為め古来の形式を離れ、構図の単純化、力と光との案配を強く表し、在来の絵画に怠られたる芸術的印象の発揚につとめるを躊躇すべきではない。徒らに絵画の伝統を追ふに急にして時代に逆行する事を知らないで、ただ空間を歩行するに過ぎないものは個性表現への進歩に対して重大なる障害であらう云々」

と喝破して居ます⁶。(筆者註：文中の傍点は下島による)

これらの文章のなかで強調されているのが、絵画と写真の関係に関する両者のスタンスの違いである。守旧派は芸術写真家に「不変なる絵画の約束の精神と、理想とを、如何に表現すべきか」を求めていたことに対して、進歩派は「構図の単純化、力と光との案配を強く表し、在来の絵画に怠られたる芸術的印象の発揚」に努めるべきだとした。つまり両者は、芸術写真の実践の帰着点としては、自然の印象を芸術家の感情や意思、解釈を通して表現するという点で一致するものの、王立写真協会を代表とする守旧派は伝統的な西洋絵画が達成してきた表現方法に追従することを推奨する一方で、ロンドン・サロンを代表とする進歩派はそうした「絵画的写真」を超えて、写真独自の表現を目指す姿勢を尊重していた。

そしてこの進歩派の傾向を最も体現する写真家として、下島はエドワード・ウェストンの名前を挙げる。アメリカ西海岸の写真家として初めてロンドン・サロンの会員になったウェストンは、1919年にはサロンを離れ、下島が「欧米寫眞藝術界鳥瞰」を記したときはすでにストレート写真にもとづく近代写真の実践者として独走していた。下島は、ウェストンの作品を「古来の絵画が現し得られない、写生し能はざる材題の比類なき特色を作品によつて現す⁷」と紹介している。

では、当時のサロンの傾向として、このような新旧の対立があるなか、下島やその周辺の在米日本人写真家らがとった立場はどのようなものだったのか。『日本写真会会報』1930年1月号に掲載された「欧米寫眞藝術界鳥瞰(四)在米日本作家の國際的進出」のなかで下島は次のように振り返る。

経路といひましても帰着する所はつまり、写真藝術の歸趨^{きすう}する所を知らぬ、混沌たる状態が導いたものでして、今にして思ひますと怪我の功名位にはなつて居りますがしかし、よく手探りで茲迄歩いて来たものだと思はずに居られないのです。

伝統的な陳登^{ちんとう}に陥つた作品も、新奇な自家満足の作品も等しく一方に偏^{へん}して居る訳ですが、しかしいづれにしてもその中心は絵画の構成だつた事は間違ひないと思ひます。そこへ参りますと、日本人は墨絵といふ写真にはうつつつけのものを知つて居りますし、自然の觀方も欧米人の追従をゆるさないものがあると信じて居りましたので、或ひは日本の伝統に偏した事になるかも知れませんが、しかし私達は私達の作品を提^きげて立ち、全世界に亘つてあらゆる写真展覧会の門を叩いて見て、どういふ風に迎へられるか、如何なる反響があるか、他山の石以つて彼等を磨くに足るとなすか否や等兎もあれ世に問ふ必要があるとしまして、

一つは勿論勉強になるといふ事も手伝ひ在米会友(筆者註：日本人カメラ・ピクトリアリスト・オブ・カリフォルニアの会員のうち数名は日本写真会の会員でもあった)と共に出品の^{しょうよう}徳漣を受けました展覧会へは必ず出品する事に申し合せまして、過去三五年間に亘つて私達は完全に世界をその倍も周つた程各地の展覧会へ、先方でも驚く位多数の力作を堂々と出品したのであります⁸。

「経路といひましても帰着する所はつまり、写真芸術の帰趨する所を知らぬ、混沌たる状態が導いたものでして」とあるように、彼らは自分たちの表現の行き着く先を見定めることなく、また、欧米で凌ぎを削る新旧両派のいずれの立場をとることもなく、まずは案内を受けた展覧会には必ず出品し反応を見る、というスタンスを取った。「イギリス、フランス、ドイツからイタリー、オランダ、ホルトガル、スエーデン、オースタリー、ハンガリー、チエコスロバキヤ等を始め欧州各国の都市二十五六ヶ所⁹」に及んだといわれる各国への出品は、「総じて多大な反響を呼び起し非常に好感を以つて迎へられた事は間違ない¹⁰」として、下島は総括もしている。文中で過去3-5年間にわたって世界をその倍も周つたと記されるが、この文章が執筆された年のちょうど5年前が、羅府新報主催の写真コンテスト開催年にあたり、下島や河野らの間で芸術写真に対する意識が急速に高まった時期と重なる。

日本人写真家らの国際サロンでの評価をめぐって —『The Photographic Journal』1931年12月号より



挿図2 下島勝信《Design Japonica》1925(大正14)年頃
(『Photograms of the Year』1925年版より)

『日本写真会会報』1930年1月号に掲載された「欧米寫眞藝術界鳥瞰(四)在米日本作家の國際的進出」で下島は、「伝統的な陳登に陥つた作品も、新奇な自家満足の商品も等しく一方に偏して居る訳ですが、しかしいづれにしてもその中心は絵画の構成だつた事は間違ひないと思ひます」と記している。このことは、彼らの作品が絵画主義=ピクトリアリズムをベースに展開していたことを示している。

事実、ロンドン・サロンが発行した『Photograms of the Year』1925年版に掲載された下島の作品《Design Japonica》(挿図2)を見ると、そこには日本趣味にもとづいて作られたサロン調の典型といえる世界観が広がっていることが確認できる。日本の伝統に依拠することで各国の国際サロンの反応を見ようとした彼らの作品は、表層的な異国趣味で持て囃されることが圧倒的に多かったようではあるが、そうした傾向を看過できない批評家にとっては気に障るものであった。そ

の一例として、イギリスの守旧派の批評家F.C.ティルニー(Frederick Colin Tilney)の反応が挙げられる。

ティルニーは、『Photograms of the Year』1924年版以降、イギリスやアメリカで発行された写真年鑑や雑誌のなかで、数回にわたり日本人の作品に対する評価を記すようになる。例えば『Photograms of the Year』1924年版では、日本人の作品(挿図3)について次のように記されている。

日本の写真家たちは、装飾に対する民族的な傾向から、私たちの感覚では絵にならないと考える、とても奇妙な組み合わせを選んでいる。タンカイ・スズキの《Snow Flower》は、自然をよく観察する人にとっては興味深いものだろうが、これを図版やプリントにする価値があると考え人はどれほどいるだろうか?その上に掲載されたK・スギモトの作品《Autumn》は、効果的な空気遠近法により、単なる装飾にもう一つの要素を加えている。その色調の変化も魅力的である。したがって、このプリントは、西洋人の心に訴えるものがあるといえる¹¹。(筆者による意訳)



挿図3 K・スギモト《Autumn》(上)、タンカイ・スズキ《Snow Flower》(下)
『Photograms of the Year』1924年版より

ここで言及されている写真家たちは在米日本人ではないが、ティルニーの評価の基準が西洋絵画の伝統に則っているかどうかにあることが確認できる。

こうした風景に対する感覚の違いは、やがて新旧派の論争にまで発展する。1931年10月16日、王立写真協会で開催された芸術写真家らの会合のなかで、イギリスの写真家で批評家のハーバート・ランバート(Herbert Lambert)は、その年の秋の各サロンに入選した芸術写真の傾向について述べつつ、ロンドン・サロンに展示された河野の作品《池の幻想》(図版1)をめぐるF.C.ティルニーの評価に疑問を呈する。王立写真協会が発行する『The Photographic Journal』1931年12月号には、ランバートが行った議論の様子が記録されている。筆者不明であるが以下に引用したい。

特にロンドン・サロンは、風変わりな作品を推奨したことで非常に非難され、また見方によっては称賛された。(中略)ある新聞は、ロンドン・サロンは人間が普段見慣れない鳥瞰図などの珍しい写真ばかり入選させていると記した。こうした議論のなかで興味深いのは、「スタント」という言葉が一体どういう意味で使われているのかということである。F.C.ティルニーほどの優秀な批評家が、ロンドン・サロンのある作品について、「(この写真は)スタントに分類される純粹写真(pure photography)の完璧な作例だ」と評しているのを見て、ハーバート・ランバートは驚きを隠せないでいる。その作品とは、ある日本人による《池の幻想》と題

された写真だ。それは睡蓮の池の写真で、優れた技術に裏打ちされた、熟達した写真家による作品である。しかしこの作品は「スタント」と呼ばれた。「スタントとは何なのか？」ランバートは、この言葉がこれほど適切に使われていない事例はないと言った。

(中略)彼は出席したピクトリアリスト(写真家)たちに、何が「スタント」なのかを尋ねた。それは単に新しいものという意味ではないはずだ。それに、飛行機やビルの高層階から、人は容易に景色を俯瞰することができるのだから、鳥瞰図の写真スタントと評するのも、必ずしも正しい議論とは言えない。

すると出席者の一人が、スタントとは単に珍しさに対して用いられるもので、作品の装飾性や美しさとは無関係のものではないかと示唆した。その例として、彼はロンドン・サロンに展示された、ただ画面に砂が広がり、その両端に2足の布靴のつま先が見える写真を挙げた。このような作品は、単に注意を引くために制作されたものと言わざるを得ない。一方で《池の幻想》は、非常に美しく、決してスタントではないと述べた。

また別の出席者は、数年前、カメラを高く掲げてレンズをできるだけ低く落とし、前景を誇張して撮ることが流行したと述べた。ティルニーは当時そうした作品を大いに批判し、長い間そういった傾向の写真スタントと表現していたと説明した。

(中略)

どのようなジャンルの展覧会でも、例えばロイヤル・アカデミーを例にすれば、絵画は写真の展覧会と同様に、写実派、ロマン派、装飾派というカテゴリーに分類される傾向にある。しかしここ数年、写真におけるもっとも顕著な傾向のひとつは、写実と装飾とが何らかのかたちで融合していることである。自然をストレートに写しとった写実的な傾向であっても、作者の動機や効果において非常に装飾的に仕上げられる作品が増加している。ランバートは、前世紀の印象派絵画の影響を受けたロマン派の作品よりも、こうした作品のほうがはるかに写真の精神に近いと感じている。彼は、ロマン派の作品が高く称賛されていることを承知の上で、このように述べたのである¹²。(筆者による意訳)

河野の代表作とされる《池の幻想》は、このような経緯によって広く知られるようになった。この作品は、モネの睡蓮を想起させる印象派の絵画の影響を受けたものといえるが、絵画主義の写真家たちが好んだソフトフォーカス・レンズなどを用いることなく、シャープなレンズの描写力を生かしたストレートな手法で被写体を撮影している。

この議論が行われた1930年代初頭は、1920年代にドイツで誕生した新即物主義がアジアやアメリカ大陸を含む多くの地域で知られており、この動向に影響を受けた写真家たちは絵画主義を批判し、極端なクローズアップや仰角によって、人間の目では捉えられない事物の様相を写真に収めることを目指していた。ランバートは、こうしたヨーロッパの前衛に影響を受けた表現こそが、「写真の精神」を体現するものとする進歩派のひとりであった。ゆえに絵画を規範としつつも、遠近法を無効とする構図であり、かつ明瞭な映像世界をもつ《池の幻想》は、ランバートには好ましく思われ、ティルニーのような守旧派には伝統を無視するものと捉えられたのであろう。

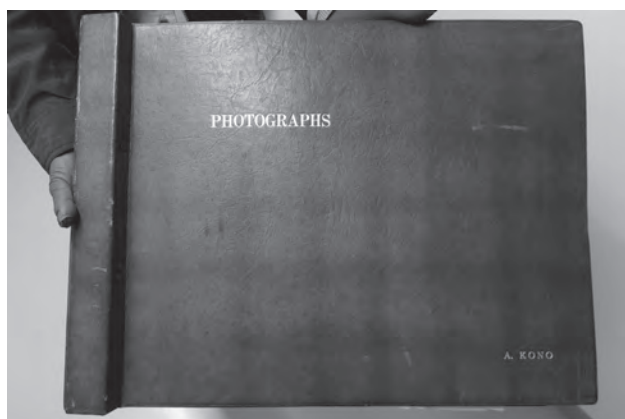
在米日本人写真家たちの表現は、下島が「写真芸術の帰趨する所を知らぬ、混沌たる状態」とした在り様がむしろ効力を発揮し、守旧派と進歩派のしがらみに囚われることなく、双方の傾向をあわせもつことが可能となっていた。

ところで「スタント(stunt)」とは、日本語では「曲芸、妙技」と訳すことができるだろうが、この議論内では「(特に広告や政治の領域で)人目を惹くために行われる行為」という辞書的な意味がもっとも近いといえる。この形容詞を用いて河野の作品を評したティルニーの意図としては、新奇さのみを狙い、芸術性に欠けるということを言いたかったのであろう。日本国内においては、河野浅八というあまり知られていない写真家の作品が取りざたされたこともあり、この王立写真協会の議論は、写真界における新即物主義を日本に紹介した写真家の森芳太郎が、『アサヒカメラ』1932年4月号に掲載された「世界における新興写真運動の推移」という文章のなかで紹介している。

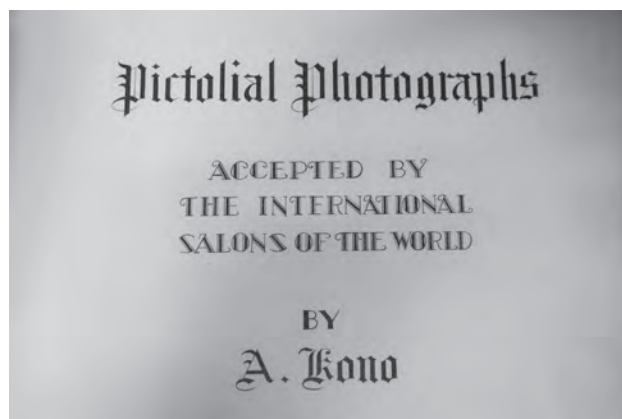
国内に残る河野浅八作品について

国内の公立美術館が所蔵する河野のプリント調査を行った所見を記しておきたい。まず、河野の郷里である熊本県の宇城市不知火美術館が所蔵するプリントについて。同館の所蔵作品は、1993(平成5)年に河野の生家から発見されたプリント群である。これらは発見当時、「四つ切サイズの写真68枚を収めたアルバム」と「4×5インチのフィルムが1500枚以上収納された17冊のネガアルバム」であったと『熊本日日新聞』1993年9月5日に記されている。現在のところ、アルバムに収められていたプリントは個別に額装され、同館の収蔵庫に保管されている。

当初作品が収められていたアルバムの装丁を確認すると、牛革製の表紙(挿図4)に「PHOTOGRAPHS／A. KONO」とあり、中表紙(挿図5)には「^{原文ママ}Pictorial Photographs／ACCEPTED BY THE INTERNATIONAL SALONS OF THE WORLD／BY A. Kono」と記載されている。アルバムの名称としては「世界の国際サロンに入選した芸術写真群」と意識できる。河野は帰国後、数多くの作品が国際サロンに入選した実績を買われ、地元の写真家たちに写真の指導を請われるほか、熊本市内で170点あまりの作品を出品する個展を1934(昭和9)年に開催する。この個展の後、展覧会を主催した九州日日新聞本社の社長と面談する河野の様子が報道されている¹³。それによると、このアルバムは社長との面会時に展覧された作品集であった可能性が高い。



挿図4 宇城市不知火美術館が所蔵する河野浅八の写真が収められていたアルバムの装丁



挿図5 同アルバムの中表紙



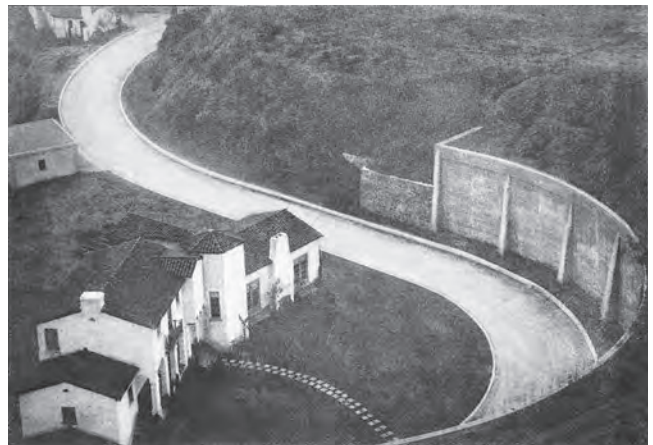
挿図6 河野浅八《Geometric Study》
1928(昭和3)年、東京都写真美術館蔵

東京都写真美術館が所蔵するプリントは、58点中53点が台紙に貼られており、そのうち23点の裏面にはサロン票がある。また、同じ筆跡で題名や住所なども記されていることから、滞米期に実際に国際サロンに出品されたプリント群といえる。

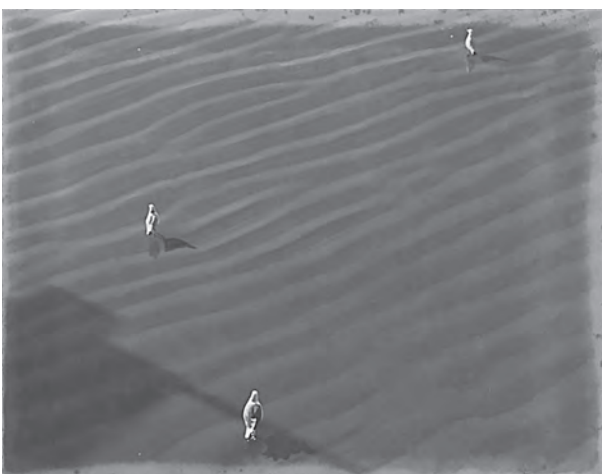
河野の作品は、王立写真協会の議論のなかでも評されていたように、熟達した技術力に裏打ちされている。実際に確認できた作品をもとに述べると、《Geometric Study》(挿図6)では、ランプ周辺に覆い焼きをした痕跡が認められることから、明暗のコントラストを生み出すための繊細な工夫が画面作りの際に施されていることが確認できる。《Winding By》(挿図7、8)においては、東京都写真美術館と宇城市不知火美術館が所蔵するプリントに大きな違いが見られ、東京都写真美術館の作品では比較的ストレートにプ



挿図7 河野浅八《Winding By》1929(昭和4)年、
東京都写真美術館蔵[作品番号10102162]



挿図8 河野浅八《Winding By》1929(昭和4)年、
宇城市不知火美術館蔵



挿図9 河野浅八《静寂》1929(昭和4)年頃、
横浜美術館蔵



挿図10 河野浅八撮影、1929(昭和4)年頃、
宇城市不知火美術館蔵

プリントが制作されていることに対し、宇城市不知火美術館のプリントでは写真がまるで木炭画のように見える操作が施されていた。また、後述する宇城市不知火美術館の資料のなかで、横浜美術館が所蔵する《Serenity》のネガ画像を確認することができた(挿図9、10)。これらを見比べると、河野が入念に構図作りを行っていたことを知ることができる。

おわりに

宇城市不知火美術館は、河野の生家に残されていたネガアルバム全点の画像を、地元の写真家と協働し、デジタルデータ化する作業を完了させている。そのなかには、滞米期や帰国後に撮影された河野の家族や友人たちの写真があり、それ以外に作品制作を見据えた習作と推測される写真なども含まれている。

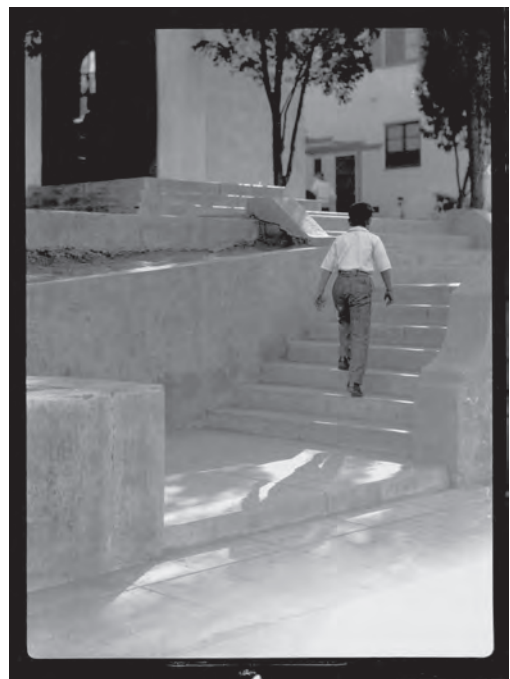
そのなかの一枚には、筆者が『横浜美術館研究紀要』第23号に執筆した研究ノートで触れた、福山秀治の作品《帰家》と同じ場所で撮影されたと思われる写真があった(挿図11、12)。また、東京都写真美術館が所蔵する下島の作品《ほこりっばい道》と同様の場所で羊の群れを撮影した写真なども確認できた(図版2、挿図13)。



挿図11 福山秀治《帰家》1931(昭和6)年頃
(『第5回国際写真サロン』より)



挿図13 河野浅八撮影、撮影年不詳、宇城市不知火美術館蔵



挿図12 河野浅八撮影、撮影年不詳、
宇城市不知火美術館蔵



挿図14 タイゾウ・カトウ《Sunlight and Shadow》
1921(大正10)年頃
(『Photograms of the Year』1921年版より)

このネガ画像とは少し離れるが、さらにもう1点言及したいのが、河野の《Evening Breeze》が、同じく戦前にリトル・トーキョーで活動し、河野が同作で羅府新報のコンペティションの副賞を受賞した年に、36歳の若さで亡くなったタイゾウ・カトウの写真《Sunlight and Shadow》(挿図14)とも類似していることだ。こうした同様のモチーフ、類似した構図の写真があることは、彼らが同志として、あるいは師弟として、かなり密接な関係性のなかで切磋琢磨していたことを示すものであるだろう。

芸術家としてではなく、労働者として西海岸に移住し、そこで自分たちの文化を花開かせようとした彼らの活動には、アマチュア特有の自由さがありつつも、趣味という以上に「自分たちは国際社会において一体何者になり得るのか」という切実な問いと、その確認作業があったことが今回分かったように思う。日本人、あるいは日本にルーツをもつ写真家たちの歴史を語るにあたり、掘り起こされるべき事項がまだまだ数多く残されていることを実感する。

(横浜美術館 学芸員)

【謝辞】

本稿の執筆にあたり、宇城市不知火美術館の元学芸員である浦田恭代氏には貴重なご助言、資料閲覧の機会を賜りました。また東京都写真美術館、宇城市不知火美術館より作品・資料の画像をご提供賜りました。ここに記して、厚く御礼申し上げます。

- 1 Dennis Reed, "Making Waves: Japanese American Photography Between the War," *Making Waves: Japanese American Photography, 1920-1940*, Japanese American National Museum, p.14.
- 2 下島勝信(英語名:Kaye Shimojima):1888(明治21)年2月8日、現在の長野県上伊那郡中川村に生まれる。没年不詳。1907(明治40)年渡米。1910(明治43)年頃にはサンフランシスコでハウスクリーニングの仕事をしてたと記録される。その後、カリフォルニア州サクラメントに移り、アメリカ人写真家に雇われて同地で芸術写真を知る。1923(大正12)年頃ロサンゼルスに移住。1926(大正15/昭和元)年には、リトル・トーキョーでアマチュア写真家による「日本人カメラ・ピクトリアリスト・オブ・カリフォルニア」を結成。同会の中心的な存在となる。1929(昭和4)年初頭頃に帰国。同年初夏に「日本写真会」に主宰者・福原信三の推薦で入会。以降は撮影技術に関する単著の発行、雑誌『アサヒカメラ』や『写真新報』への寄稿や月例審査員などを務める。戦後は『カメラ』や『カメラ毎日』などの雑誌に写真技法や風景写真にまつわるエッセイを寄稿し、その名前は1957(昭和32)年頃まで確認できる。
- 3 下島勝信「欧米寫眞藝術界鳥瞰」は、全6回にわたり『日本写真会会報 光と其階調』に掲載された。掲載号は以下のとおり。
 - ・「欧米寫眞藝術界鳥瞰(一)」1929年9月(7巻3号)
 - ・「欧米寫眞藝術界鳥瞰(二)英國の卷 終篇」、1929年10月(7巻4号)
 - ・「欧米寫眞藝術界鳥瞰(三)フランスの卷 全」、1929年12月(7巻6号)
 - ・「欧米寫眞藝術界鳥瞰(四)在米日本作家の國際的進出」、1930年1月(8巻1号)
 - ・「欧米寫眞藝術界鳥瞰(五)イタリーの卷」1930年2月(8巻2号)
 - ・「欧米寫眞藝術界鳥瞰(六)米國の卷」1930年4月(8巻4号)。なお、筆者が『横浜美術館研究紀要 第23号』(2021年)p.14に記載した年譜内で(三)の掲載号が誤っていた。ここに記して訂正する。
- 4 下島「欧米寫眞藝術界鳥瞰(一)」『日本写真会会報』1929年9月、p.6。
- 5 同上、p.7。
- 6 下島「欧米寫眞藝術界鳥瞰(二)英國の卷 終篇」『日本写真会会報』1929年10月、pp.9-10。
- 7 同上、p.10。
- 8 下島「欧米寫眞藝術界鳥瞰(四)在米日本作家の國際的進出」『日本写真会会報』1930年1月、p.7。
- 9 同上。
- 10 同上。
- 11 F. C. Tilney, "Pictorial Photography in 1924," *Photograms of the Year, 1924*, Iliffe & Sons Limited, p.7.
- 12 "Pictorial Photography: Reflections following the Annual Exhibitions," *The Photographic Journal*, vol., LXXI, January to December, 1931, The Royal Photographic Society of Great Britain, p.455.
本資料は以下で閲覧可 <https://archive.rps.org/archive/volume-71?>(参照 2022-12-13)
- 13 『九州日日新聞』1936(昭和11)年6月21日、朝刊5面。

丹下健三による3つの広島平和記念公園慰霊施設案¹と イサム・ノグチの設計参加前後の 広島市の戦災死没者慰霊施設計画

中村 尚明

はじめに

広島市の平和記念公園に立つ原爆死没者慰霊碑、正式名「広島平和都市記念碑」は丹下健三の設計によるものである。それ以前に、実現されなかったイサム・ノグチの慰霊施設案があったことはよく知られている。しかしそれらの他に、さらに複数の慰霊施設案が存在したことは知られていない。

小論はハーバード大学デザイン大学院(Graduate School of Design)フランシス・レーブ・ライブラリー丹下健三アーカイヴ(以下GSD)が所蔵する、丹下健三が独自に設計した3つの広島平和記念公園慰霊施設案(内1案は実施案。他2点は新出)の図面を紹介し、作品の特徴と資料的意義を記述すると共に、これら3案と、イサム・ノグチが丹下健三と協同して設計した同慰霊施設案《広島の死者のためのメモリアル》(以下識別のため「ノグチ案」と表記)をめぐる史実関係を、広島市による平和記念公園への戦災死没者慰霊施設計画の展開と共に検証するものである。これまでこのような視点からノグチ及び丹下による慰霊碑案の成立過程が記述されたことはない。

この作業には3つの目標がある。第一にこれまで十分に解明されていないノグチ案の成立と廃案に関わる史実関係を検証・整理することである²。ノグチの慰霊碑については長年僅かな模型写真を手掛かりに語られてきたが、ノグチが1951/52年頃制作した慰霊碑彫刻部分の石膏模型が公開されたことに加え、GSD所蔵のオリジナル図面5点が確認されたことで、設計案の全体像が明らかとなった³。ノグチ研究では、1930年代以降ノグチが建築家や他の芸術家たちと協同したコミュニティ・センターやモニュメントなどのプロジェクトの重要性がライフワードによって指摘されているが、その多くが実現せず、史資料、特に作品資料が乏しい⁴。そうした中で、同じく実現しなかった社会的芸術協同作品である平和記念公園慰霊施設案は、具体的な作品資料が現存する希少な事例である。その成立と廃案までの史実検証は、彫刻家が1950年代初頭の日本で取り組

1 小論の対象施設名称は「慰霊堂」、「慰霊碑」、「記念碑」と変遷したため、それらを包括する呼称として「慰霊施設」を用いる。

2 ノグチの広島原爆慰霊碑案成立までの史実関係に関する先行研究・文献としては以下のものがある。ドウス昌代『イサム・ノグチ-宿命の越境者』下 講談社、2000年、99-109頁／越前俊哉「丹下健三『広島計画』と原爆ドーム」同志社大学文化学会『文化学年報』61、2013年、109-148頁／同「イサム・ノグチの《広島死没者記念碑》案-その制作期間と起源について」『文化学年報』62、2013年、296-319頁／同「イサム・ノグチ《広島の亡き人々のための記念物》再考」日本美術史学会『美術史』65(1)、2015年、117-132頁

3 拙稿「【新出資料】イサム・ノグチと丹下健三による《広島の死者のためのメモリアル》図面(ハーバード大学デザイン大学院フランシス・レーブ・ライブラリー蔵)-彫刻家と建築家の真のコラボレーションの記録」横浜美術館研究紀要21、2020年、9-37頁

4 Amy Lyford, *Isamu Noguchi's Modernism. Negotiating Race, Labor, and Nation, 1930-1950*, Berkley: University of California Press, 2013

んだ芸術協同の実際を理解する上で不可欠な作業である。

第二に、広島市の戦災(原爆)死没者慰霊施設計画がノグチ及び丹下の設計案をどのように方向付けたのかを確認するべく、計画の推移を、作品資料、即ち具体的な設計案と共に読み解くことである。これは記念施設に於いてどこまでが設置者のビジョンに基づき、どこからがデザイナーの創意であるかを見極めることでもある⁵。広島市、とりわけ市長浜井信三のビジョンと、設計者ノグチ及び丹下、並びに市議会や請願への市の対応を確認し、納骨のための記念施設として計画された「慰霊堂」が最終的に名簿のみを納める「記念碑」として実現するまでのプロセスを可能な限り明らかにする⁶。特に広島特有の事情として、1946年以来慰霊祭の中心であった中島慈仙寺跡(慈仙寺の鼻)の供養塔施設の再建問題が浜井の慰霊堂ビジョンの形成に及ぼした影響を確認し、広島の戦災死没者慰霊施設の記念施設としての特殊性を明らかにする。併せてこれまで未解明であった、平和記念公園への納骨が断念された原因と共に、広島平和記念都市建設専門委員会(以下「専門委員会」)がノグチ案可否を決定できた理由と、その否決理由についても考察する。

第三に、丹下健三が平和記念公園・記念館設計で目指した第二次大戦後のモダニズム建築における新たな記念性(モニュメンタリティ)について、丹下はこれを慰霊施設においてノグチとの芸術協同で実現しようとしたが、それがノグチ案否決で阻まれたとき、いかなる解決を図ろうとしたかを考察することである⁷。

今日、モニュメントへの関心は美術や歴史の議論の中で高まっている。広島の平和記念施設⁸に関して、美術史家、建築史家は設置者ではなく作者の意志に関心を向けてきた一方、歴史家や文化研究者の中には平和記念公園全体を「記憶」のコントロールを読み解くためのテキストか記号と見る傾向がある⁹。その実現が最後まで流動的だった慰霊施設案の理解には、ノグチと丹下の作品への視点と、社会的視点の両方が不可欠であり、成立プロセスの正確な史実確認が求められる。

広島市の慰霊施設計画立案から設計要件確定までのプロセスとノグチ案の作品解釈は別稿で論じたが¹⁰、ここでは新たな資料を元にそれを補うと共に、浜井信三の慰霊堂ビジョンが最初に確認できる1950年から、丹下健三による記念碑(広島平和都市記念碑)が建設された1952年までを主な対象としたい。

5 例えばノグチ案の地下室はノグチの発案と考えられてきた。越前2013、同2015

6 浜井の慰霊堂案に納骨の観点から注目した歴史家の先行研究として次のものがある。

西井麻里奈「遺骨から見る原爆死没者慰霊碑－濱井信三における「復興」と「平和」の狭間－」『待兼山論叢.日本学編』49、2015年、75-94頁

7 丹下健三が平和記念公園・記念館で目指した「モニュメンタリティ」については下記を参照。

拙稿「イサム・ノグチと丹下健三による広島平和記念公園慰霊施設コラボレーションの背景－記念施設としてのコミュニティ・センターを中心に」『横浜美術館研究紀要22、2021年、91-109頁

8 平和記念施設とは、広島平和記念都市建設法(1949年)に基づき国の補助を受けて広島市が実施する建設事業の内、平和記念都市であることを象徴する施設の総称で、平和記念公園、記念館、慰霊施設等が含まれた。「平和記念施設」は他の施設よりも国の補助率が高い。

9 Ran Zwigenberg, The most modern city in the world: Isamu Noguchi's cenotaph controversy and Hiroshima's city of peace, *Critical Military Studies*, 1(2), 2015, 102-115/ラン・ツヴァイゲンバーグ(若尾他訳)『ヒロシマ－グローバルな記憶文化の形成』名古屋大学出版会、2020年、61-63頁/米山リサ(小沢他訳)『広島 記憶のポリティクス』岩波書店、2005年、1-6頁

10 拙稿「イサム・ノグチ作《広島のためのメモリアル》 実現されざる記念作品と芸術ビジョン、長谷川三郎との関係をめぐって」Dakin Hart and Mark Dean Johnson (ed.), *Changing and Unchanging Things, Noguchi and Hasegawa in Postwar Japan*, Oakland: University of California Press, 2019, 102-109頁(和文), 82-101頁(英文、図版)

第1章 丹下健三による三つの広島平和記念公園慰霊施設案とその意義

GSDには、イサム・ノグチと丹下健三のコラボレーションによる広島平和記念公園慰霊施設案図面5点(表1、図1~5)の他に、丹下健三が独自にデザインした三案の慰霊施設図面計8点が所蔵されている(いずれも丹下孝子氏寄贈。表1、図6~13)。これら8点は1952年に施工された実施案と、1951年と1952年に作成され、実現しなかった二案に分類される。いずれも未公開であったが、2021年末より所蔵先のwebサイトで閲覧できるようになった¹¹。

これら三案の前に、丹下は平和記念公園の慰霊施設を二案構想していた。ひとつは1949年の競技設計当選案に描かれた、公園中央の平和アーチ頂部の直下に位置する慰霊碑(図14)で、そこには納骨できる施設はなかった。市の要望に基づき、丹下は1949/50年頃同じ平和アーチの東側脚部外側に慰霊堂(図15)を追加した。これら両施設は公園全体の配置図(または同石膏模型)で確認できるのみで、それ自体の建築図面は伝えられていない。いずれも構想に留まり、1950年以降新たな慰霊施設案が求められていた¹²。

ここで取り上げる三案の図面は、慰霊施設設計へのノグチ参画までの経緯や、ノグチ案却下後の慰霊施設案の展開を知るうえで重要な知見をもたらす。これらをノグチ案と併せてみる時、広島市が平和記念公園慰

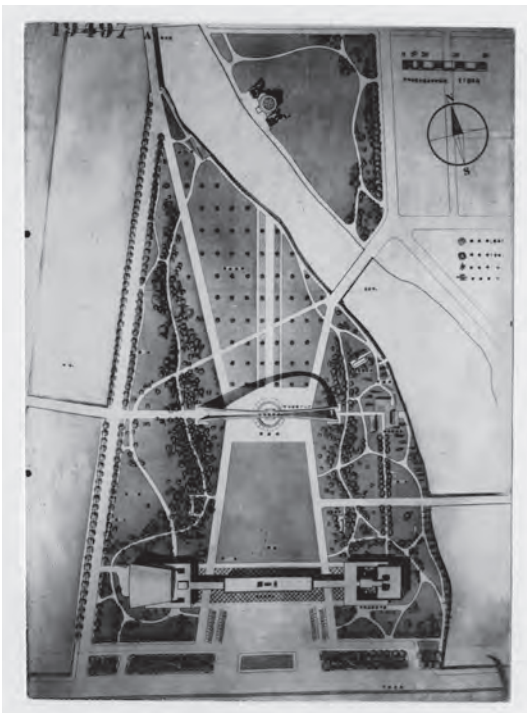


図14 丹下健三他《広島平和記念公園・記念館競技設計応募作品(平面図)》1949年、所在不明の原図の写真複写。広島市公文書館蔵。敷地中央に円形の泉水で囲まれた「慰霊碑」。

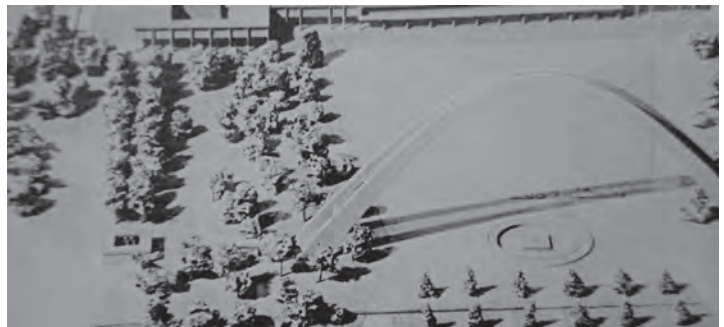


図15 丹下健三他《広島平和記念公園・記念館(石膏模型)》(部分複写)。1949/50年頃。公園中央を北側から見る。左下の口の字型の建物が追加された慰霊堂。写真出典：丹下健三、川添登『現実と創造 丹下健三 1946-1958』美術出版社、1966年、図50(原版：平山忠治)

11 ハーバード大学丹下健三アーカイヴの下記のサイトよりフォルダーを選択して閲覧できる。但し同アーカイヴの全ての資料ではなく、画像公開は順次進行中である。[https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:493421243\\$Ii](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:493421243$Ii)(参照2023-1-11)

12 これら二つの構想については拙稿2019、103-104頁参照。追加された慰霊堂の位置はGSD所蔵の図面HPC50NS001(配置図、1950年11月)でも確認できる。拙稿2020、20頁(図6)

霊施設に何を期待したのか、そしてそれが実現できなかった経緯が浮かび上がってくる。本章では丹下による三案を各図面に記された「設計年月日」(作図終了日)に基づき、作成順に丹下案A、同B、同C(実施案)と仮称し、以下案毎に図面構成とそこから読み取られる建築案の内容を記述し、「図面内容」として当該案図版と共に別頁にまとめる。以下本文では必要に応じて当該案とノグチ案及び先行案を比較すると共に、図面の資料的意義として、図面内容を関連歴史資料と照合しつつ、ノグチと丹下のコラボレーション前後の史実解明に関わる事柄を記述する。

1-1)丹下案A：〈慰霊碑平面立面断面図〉図面番号 HPCMA001(設計年月日1951年11月12日、図6)、
HPCMB001〈慰霊碑・平面立面断面図〉(1951年11月26日、図7)

*図面名称は各図面標題に記載のもの。記載のない場合は()で仮称を付す。以下同。

①「ふたつの鳥居を交差させた形」の慰霊碑をもつ丹下案A

丹下案Aに直接言及した史料として、イサム・ノグチが1953年2月4日にアーツ&アーキテクチャー誌の発行人ジョン・エンテンザに宛てた書簡草稿(以下「エンテンザ宛書簡」)を挙げることができる¹³。〈広島の子供のためのメモリアル〉の設計依頼から否決後までの顛末を約1年後に詳細に綴ったこの書簡で、ノグチは「自分が設計に参加する前に」、丹下による二つの先行デザインが廃案となっていたが、内ひとつはジェファーソン・メモリアル競技設計のサーリネンによるアーチに似ており、いまひとつは「それよりずっと小さく、ふたつの鳥居を交差させた形(crossing of two torii)」であったと記している。前者が平和記念公園・記念館競技設計当選案にあった「平和アーチ」を指すことは明らかである。丹下案Aの慰霊碑部分を正面または側面から水平方向に見れば、梁の先端が玉垣よりも突出し、やや上向きであることからこれを反りあがる笠木に見立てることができ、柱を含めたシルエットは簡潔な神明鳥居から貫を取り去り、柱を短くしたもののように見える。二つの貫なし鳥居を笠木の中心で交差させたような慰霊碑の形状は、エンテンザ宛書簡中の“crossing of two torii”という記述とよく合致している¹⁴。図面 HPCMA001とエンテンザ宛書簡は共に、ノグチの参加前に丹下により二つの鳥居を交差させた形の慰霊碑案が作られたという同じ史実を示している。

②ノグチが慰霊施設設計に参加することへの広島市との正式合意が1951年11月末のノグチの二度目の来広時であり、ノグチ案の制作はその後に行われたこと

先行研究ではイサム・ノグチへの慰霊碑の設計依頼が決定されたのは、1951年早春とする説と、同年11月

13 ノグチ・ミュージアム・アーカイヴ(The Isamu Noguchi Archive)が所蔵するこの書簡は、宛名にJohnとのみ記載されているが、広島の子供のための慰霊施設案設計についてノグチが記した現存する文書中、最初かつ最も詳細な記述である。この書簡をジョン・エンテンザ宛とする根拠については拙稿2019、106頁、註40参照。Isamu Noguchi letter to “John”(John Entenza), C1952, The Isamu Noguchi Archive, MS_WRI_019_001

14 ドウス昌代は前註と同じ書簡を「ジョン・コリア宛書簡」と解釈していると考えられる。彼女はその引用で「二つの鳥居に屋根をかけたよう」と訳しているが、crossingの意識と思われる。ドウス昌代『イサム・ノグチ』下、107頁。

とする説があった¹⁵。丹下健三は1950年8月から翌年9月にかけてイサム・ノグチを平和記念公園に設置される「記念作品」の設計者として広島市に推薦してきたにも拘わらず¹⁶、丹下案Aの設計年月日から、1951年11月までは同公園の慰霊施設案を自ら作成しなければならない状況にあったことになる。そして丹下案Aがエンテンザ宛書簡の通りノグチの参加前に作られたのであれば、その時点までノグチ案は具体的には存在せず、またノグチの設計参加は広島市との間で合意されてはいなかったのである。エンテンザ宛書簡では、ノグチの慰霊施設設計参加は橋を現場で監督するために広島に行った際に浜井信三市長、丹下、ノグチの三者で合意されたとあるので、その時期は1951年11月末とみられたが、丹下案Aの図面はこの見解を裏付ける物証といえる¹⁷。丹下案Aの「設計年月日」は、HPCMA001が1951年11月12日、HPCMB001が1951年11月26日である。前者はノグチ再来日(16日)の直前、後者はノグチが丹下と共に2度目に広島を訪問した当日にあたる。この時の丹下の目的こそノグチの参加を広島市長に認めさせることであった。広島市長、丹下、ノグチの三者合意までの経緯については、次章で浜井信三の議会答弁を踏まえて再度検証する。

③丹下案Aの配置と主な構成要素がノグチ案と共通しており、両案共、第4回専門委員会で浜井信三が提案した設計要件を反映していること

丹下案Aは平和記念公園南北軸上の敷地中心に位置し、平和広場に面した「祭壇」、公園中央の敷地中心に位置する「泉水」と「慰霊碑」、祭壇階下の吹き抜け通路、泉水地下の「記名室」から成っていた。一方ノグチ案は、公園南北軸上に広場に面した「演壇」と吹き抜けの「階段室」、敷地中心に「祭壇」と「慰霊碑」を配し、祭壇地下に「記名室」を擁する。ノグチ案の「演壇」東側には南北軸からオフセットされた「階段」が加わるが、主な構成要素とその軸上配置は丹下案Aと共通しており、両案は同じ設計要件に基づいて設計されたと考えられる。

ノグチ案の設計要件は、浜井信三が第4回専門委員会(1951年2月21日)で提案し、岸田日出刀の支持を得て確定した「慰霊堂」の配置と構成要素を元にしていた。浜井の提案した「慰霊堂」とは、地表には小さな慰霊碑があり、その下に遺骨と過去帳を納める地下室を備えており、広場に面して礼拝所(丹下案Aの祭壇、ノグチ案の演壇に相当)を設けて吹き抜けを介して地下室とつなぐというものである。慰霊碑、納骨室、礼拝所の三位一体構成は、後の平和記念公園となる中島の北端、慈仙寺跡に1946年に建設された供養塔と納骨・礼拝堂(図20、後述)を引き継ぐものである。浜井の提案を聞いた岸田はパリ凱旋門下の無名戦士の墓が地下に遺骨を埋葬していることを引き合いに出し、平和アーチ直下への碑と地下室の設置を支持した。こうして「慰霊堂」は、平和広場に面した敷地の中心に設置されることになった¹⁸。広島市はこの第4回専門委員会

15 ドウスは「ジョン・コリア宛書簡」に基づき11月としていた。越前は1951年早春とし、「6月の時点でノグチが慰霊碑をつくることは公然の事実とされていた」としている。ドウス『イサム・ノグチ』下、99頁／越前「広島死没者記念碑」298-299頁、304-305頁

16 「〈翻刻〉『丹下健三書簡綴』(広島市公文書館所蔵 藤本千万太資料)」『広島市公文書館紀要』27、2014年、34-35頁、37-38頁(書簡15、16、20、22、23)

17 エンテンザ宛書簡1頁

18 「第4回広島平和記念都市建設専門委員会要点記録」3-10頁、広島市公文書館蔵

を重視し、中国新聞記者河口豪を同席させた。決定事項は翌日の同紙広島版に記事掲載された¹⁹。

浜井の地下室案について、美術史家越前俊哉は既にあったノグチの地下慰霊堂案が伝わったものであると推測した²⁰。しかし丹下案Aの配置と構成要素もまた、第4回専門委員会での浜井提案と照応しており、それは浜井提案がノグチ参加以前に慰霊施設的设计要件とされていたためとみるべきだろう。また、浜井は自らの提案のモデルとして、1950年7月末に訪れたワシントンD.C.近郊アーリントン国立墓地の「無名戦士の墓」が、「私の考えた慰霊堂と同じでありました」と同委員会で説明している²¹。そして後述するように、浜井の地下室構想は1950年5月まで遡ることができるのである。

丹下案Aとノグチ案が浜井提案と異なる点は、地下室への納骨が想定されていないことである。これについては浜井提案の背景と共に第3章で述べる。

1-2)丹下案B：〈(全体配置図：戦災犠牲者記念碑)〉図面番号 HPCMC004(1952年4月14日、図8)、〈(慰霊碑立面図：戦災犠牲者記念碑)〉HPCMC005(1952年4月14日、図9)、〈(慰霊碑平面図：戦災犠牲者記念碑)〉HPCMC006(1952年4月14日、図10)、参考図〈中国新聞1952年3月6日掲載の凸版図版「原爆で倒れた犠牲者記念碑」〉(図17)

①丹下案Aとの比較

- 地下室と吹き抜け部がなくなる

丹下案Aにおける、広場に張り出した祭壇と慰霊碑とを公園の南北軸上に配置し、特に慰霊碑を敷地の中心とする点は丹下案Bでも踏襲されている。しかし最大の違いは、丹下案Aにおける吹き抜け部と地下室が丹下案Bではなくなっていることである。そのため、名簿を安置する櫃は地下室ではなく地上の慰霊碑の閉じられた室内に置かれる。丹下案Aとノグチ案で踏襲された浜井提案の重要な要件が活かされていない。

- モダニズムから埴輪を再現したリアリズムへ

図面内容で記したように、丹下案Bの慰霊碑は家形埴輪を明確に想起させるリアリズムを特徴とし、丹下案Aがより抽象化されたモダニズムの語法であることと対照的である。

②否決されたノグチ案に代わり専門委員会で承認された丹下健三による慰霊施設案

丹下案Bの3図面の内容は1952年3月6日の中国新聞の記事「平和公園内に建立計画 原爆で倒れた犠牲者記念碑」に凸版図版で掲載された「記念碑」見取り図(図17)と一致していると考えられる。記事には次のようにある。

19 中国新聞1951年2月22日「一億一千万円の国庫補助 戦災死者の碑建設も本決り」・同紙河口豪記者の名は第4回専門委員会要点記録の出席者一覧に記されている。慰霊堂をめぐるこの審議は決して「密室」的なものではなかった。

20 越前「丹下健三「広島計画」」126頁、138頁

21 「第4回専門委員会要点記録」9頁。浜井はスイスで開かれた「道徳再武装(M.R.A)」世界大会出席後の米国訪問で、1950年7月28日前後ワシントンD.C.に滞在している。Moral Re-Armament, *Mission to the West*, 1950, 33

広島市はかねて中島平和公園内に原爆で倒れた人々の霊を慰め、平和への祈りをこめる戦災犠牲者記念碑(仮称)の建立を計画、この設計を東大工学部丹下健三助教授に依頼していたが、上京中の佐々木市建設局長が四日帰任、五日設計原案を発表した。同設計は丹下助教授が日本古代の住宅を表すハニワ土器からヒントを得て設計したもので、高さ六十センチ、十一メートル四方の基壇の中央に幅六メートル五十、奥行六メートル、高さ五メートルのハニワ型記念碑を設け、その内部に原爆死亡者の過去帳をまつる奉霊台を安置するようになっている。また基壇の周囲はミカゲ石張りで上部は同じくミカゲ石の玉石ジャリを敷きつめ、鉄筋コンクリート打放しの表面はヒノキの木目を浮出させた壮麗なもの、この記念碑は現在同公園に建設中の平和記念陳列館の階下吹き抜け中央から旧産業奨励館ドームを見渡す線上に工費三百万円(うち三分の二は国庫補助)で近く建立に着手、五月末には完成する予定である²²。



図17 中国新聞記事 昭和27年3月6日「平和公園内に建立予定 原爆で倒れた犠牲者記念碑」(部分)協力：丹下憲孝氏／中国新聞社

見取り図と丹下案Bの図面を比較すると、見取り図に祭壇は描かれておらず、基壇と記念碑(慰霊碑)、そして通路の一部を描き入れてどこが正面かを表している。正面に対して棟を横向きとした配置、棟瓦の表現、斜めに立ち上がる破風板、閉じられた妻部が図面と照応するほか、基壇と玉垣、基壇に至る通路がほぼ一致している。記念碑が公園南北軸上に位置するという記事の記述も図面と一致する。記事の見取り図と丹下案Bは同一の案とみられる。記事中にはさらに記念碑と基壇の主要寸法をはじめ、御影石張り、御影石の玉砂利、コンクリート打放工法など、図面では未記入の情報が多く含まれ、これを補うものとなっている。見取り図に「ハニワ型記念碑」と明記していることと併せ、設計者の本案説明文(未確認)の内容が反映されたと思われる。

広島平和記念公園慰霊施設の建設までの経緯を知るうえで、この記事の意味するところは大きい。広島市建設局長佐々木銑が持ち帰って発表したこの「設計原案」は、後述するように東京で開催された専門委員会でノグチ案が否決された後、丹下健三が短期日の内に作成し、専門委員会と建設省に承認された案だか

22 中国新聞1952年3月6日

らである。これまではノグチ案却下後に採用された丹下の慰霊碑案が平和記念公園に施工された広島平和都市記念碑であるとされてきた。しかし、記事の見取り図と丹下案Bは次に見る丹下の実施案(丹下案C)とは大きく異なるのである。

1-3)丹下案C：〈(慰霊堂断面・平面・配置図)〉図面番号 HPCM007(設計年月日欠落、図11)、〈(慰霊堂立面図)・断面等肉厚寸法図〉HPCM008(設計年月日欠落、図12)、〈詳細図〉HPCM009(1952年5月6日、図13)

①丹下案Bとの比較：「慰霊堂」の90度転回と脱リアリズム

公園南北軸上に広場に面して祭壇を設け、「慰霊堂」を敷地中心に配置する浜井提案の要件は丹下案Bと同様に踏襲されている。また同提案の重要部分であった地下室と吹き抜け部が含まれないことも同じである。

丹下案Bの記念碑は三角柱を寝かせたような直線的構成(コンクリートの版構造と思われる)で、コンクリート打ち放しによるその形態は家形埴輪を彷彿させるリアリズムの造形であった。対して丹下案Cの「慰霊堂」は曲面で構成され、馬の鞍のような放物線状の断面をもつ一体のシェル型であり、再現的細部をもたない。また、丹下案Bが神社のように棟を横向きとして広場側正面に高さ4m以上、幅6.5mにわたり屋根の斜面が立ち塞がり、背後への視線を遮っているのに対し、丹下案Cは峰(棟)を縦方向に配置し、吹き抜けの妻を正面とした開放的なつくりとなっている。丹下による「慰霊堂」の正面観はこの丹下案Cの段階ではじめてアーチ型となり、その吹き抜けの開口部から「奉霊箱」の背後に旧産業奨励館(原爆ドーム)を遠望できるようになった。

寸法については丹下案Bの基壇の幅(縁石を除く)が23,510mmと試算されるので、丹下案Cの基壇幅12,996mmはかなり縮小されている。これは「慰霊堂」の峰を縦置きとしたことに起因する。丹下案Bの記念碑の寸法は報道によれば高さ(破風板頂部と思われる)5m、幅6.5m、奥行き(妻の幅)6m。丹下案Cの「慰霊堂」は高さ約3.6m、幅(妻の幅)約4.7m、奥行き約8.3mで、両者を筒形穹窿として比較するとより低く細長いプロポーシオンへと変化している。また、丹下案Cではノグチ案と同様に平和記念公園・記念館のためのモジュールの数値系列²³が大々的に適用されている。10,514(通路と基壇階段を合わせた奥行)、6,498(基壇の南北奥行きの1/2、階段と祭壇の奥行の和)、4,016(祭壇奥行)、2,482(階段奥行)、2,008(奉霊箱長さ)、1,241(奉霊箱幅)、948(広場前階段の全高)、767(奉霊箱の高さ)、362(慰霊堂壁体正面接地部の肉厚、玉垣高さと同手摺幅)、224(玉垣支柱の幅)等細部にまで及んでいる。

②記念作品としてのシェル形穹窿

丹下案Cは丹下案Bより約三週間後に作図完了されたものである。その間に丹下は「慰霊堂」の方向を90度転回させ、その形態を家形埴輪の屋根を模すリアリズムから数学的・抽象的なもの(モダニズム)へと大きく変更した。コンクリートによる過去の建築様式の再現・折衷は、震災記念堂(東京都慰霊堂)への辛辣な批判に示される通り丹下が平和記念公園・記念館の設計から排除しようとした古い記念施設の表現語法に

23 拙稿 2020、28-29頁参照

他ならない²⁴。丹下はそれを否定する「近代建築」の立場から、平和記念公園・記念館を都市計画論に根差した「コミュニティ・センター」として構想することで新たなモニュメンタリティを実現しようとし、「慰霊堂」を過去の記念施設として競技設計当選案に含めなかったほどである²⁵。

丹下案Bが提案者のこうした方針にそぐわないことは余りにも明白であり、むしろ丹下は意図的にそのようなスタイルにしたと考えるべきであろう。その理由は第3章で述べる。ノグチ案の却下で再び振り出しに戻された丹下は一旦B案を提出するが、家形埴輪屋根のリアルな再現から脱却する方途を探っていたことは想像に難くない。丹下案Cの「慰霊堂」のコンクリート打放しによるシェル形穹窿の先例を、丹下は1939年チューリヒで開かれたスイス博覧会(Schweizerische Landesausstellung 1939)に出品された構造家ロベール・マイヤール(Robert Maillart, 1872-1940)の《セメントホール》(図19:「スイス博覧会セメント館」とも呼ばれる)に見出したのではないだろうか。《セメントホール》は、19世紀に脚光を浴びた鉄骨構造による大穹窿が耐久性の問題から敬遠されていた時代に、薄手の鉄筋コンクリートによって大空間を架構する軽量かつ耐久性に富むシェル形穹窿(甲殻穹窿: Schalengewölbe)が実現できることを示して注目され、日本でも同年中に雑誌『国際建築』で紹介された²⁶。それは放物線状の断面をもつ穹窿(地上高15.1m、張り間約16m、全長21.4m)と下部構造からなる。穹窿の外側では胴の中程に二本のアーチ形のリブ(家形埴輪の破風板を想起させる)が設けられ、内部空間中央を横に貫く橋と一体となって地中のアンカーとつながり、穹窿を地面から持ち上げ、外側両側面には低層の側廊が付加されていた。シェルの妻部は大きな吹き抜けとなっ

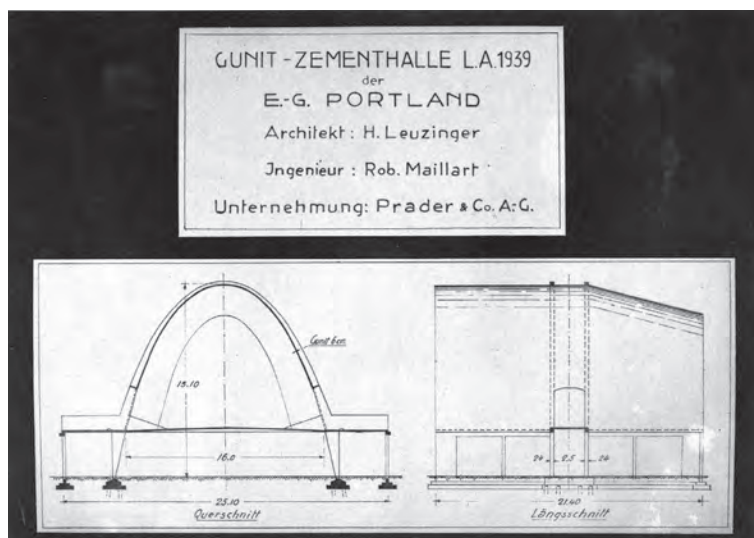


図19 ロベール・マイヤール《セメントホール》図面、1939年スイス博覧会(チューリヒ)パビリオンとして建設(現存せず)。Robert Maillart (Ing.) & H. Leuzinger (Arch.), Gunit Zementhalle für die Landesausstellung 1939 in Zürich: Plan. Photo: copyright ETH-Bibliothek, Zürich, Bildarchiv

- 24 丹下健三他「広島市平和記念公園及び記念館競技設計当選図案1等—広島平和記念都市に関連して—」『建築雑誌』64(756)、1949年、42頁
- 25 丹下が平和記念公園・記念館を記念施設としてのコミュニティ・センターとして構想したことについては拙稿2021参照。
- 26 S. Giedion, *Raum, Zeit, Architektur*, Studiopaperback, Verlag für Architektur Artemis, Zürich, 2. Auflage, 1978, Abb.282, 283, S302/David P. Billington, *Unbekannte Beiträge Robert Maillarts zur Konstruktion dünner Betonschalentragerwerke*, *Schweizer Ingenieur und Architekt*, 102(22), 1984, 449-455/「Maillart アーチ・1939瑞西博」『国際建築』15(11)、1939年11月、469頁

ており、建物の内外から構造が観察できる。それは大きな穹窿(天井)を2対の橋脚で風船のように宙に浮かせて見せるパビリオンであった。この穹窿と側廊を家形埴輪の屋根と居室に見立てることが出来る。丹下案Bで家形埴輪の居室を除去し屋根を地面に直置きした丹下であれば、今度は《セメントホール》から橋と側廊を除去してシェルを単体で見せる発想を得たとしても不自然ではない。図面 HPCM007で見たように丹下案Cでは断面と肉厚が最大となるシェル両端部をリブの代わりとして地中に延長し、その先端4箇所アンカーを設けている。吹き抜けの妻を正面とすることも《セメントホール》の配置に倣ったと見ることが出来る。丹下は戦後シェル構造の設計案、《広島平和記念聖堂》(1948年)と《上野動物園のための水族館》(1949年)を手掛けていた。特に前者の妻を正面とするシェル形穹窿の聖堂は《セメントホール》を想起させ、我々の丹下案Cを予告しているように見える。聖堂の説明文において丹下は「シャーレン架構(Schalengewölbe)と思われる：論者)自身のなかに、——その合理的な経済的な筋の組成のなかに心を動かす新しい表現を発見しようとした」と述べている²⁷。そして丹下案Cが作図されていた同時期の1952年4月、丹下研究室では構造家坪井善勝との協同作としてシェル構造の《広島児童図書館》の図面が作られていた²⁸。丹下は《広島平和記念聖堂》設計の頃よりシェル構造の重要作例の資料に目を通していただであろう。《セメントホール》が丹下の関心を惹いたとすれば、近代建築技術そのものを表す形の象徴性の故であったろう。丹下はマイヤールの先例に鉄筋コンクリート技術のひとつの到達点としての象徴性と、家形埴輪の屋根と居室のアナロジーを見出し、シェル形穹窿を丹下案Bの埴輪の屋根のように地面に直置きすることによって、平和記念館陳列館(現「平和記念資料館本館」)と本館(同「東館」)のデザインと同じく日本建築の伝統を昇華したモダニズム建築の記念作品としたのではないだろうか²⁹。

第2章 浜井信三の議会答弁と イサム・ノグチの設計参加からノグチ案却下後に至る経緯

今日知られている限り丹下が丹下案BからCへの展開を語った文章はない。先述の通り丹下案Bは1952年3月5日に見取り図として発表されていた。同年4月8日の毎日新聞によれば、専門委員会が丹下案Bの採用を決定したのは1952年2月27日であった。ノグチのエンテンザ宛書簡によれば、ノグチ案否決後、丹下は新たな案を4日間で作成するよう命じられたという。寸法さえ未記入の丹下案B図面の日付1952年4月14日が暗示するのは、同案の放棄と丹下案Cへのシフトであろう。そこに至るまでの時日は、このままノグチ案を廃案にする

27 「広島平和記念カトリック聖堂競技設計案」『建築雑誌』743、1948年8月、44頁

28 GSD丹下健三アーカイブには、「広島児童図書館」の図面13枚が所蔵されており、内9枚は1952年4月23日、1枚が4月24日の設計年月日をもつ。表題欄には丹下健三計画研究室・東京大学建築学教室のスタンプに加え、坪井善勝研究室のスタンプが捺されたものが2点確認された。

29 管見の限りこれまで丹下の広島平和都市記念碑とマイヤールの《セメントホール》との類似性を指摘した先行研究はない。藤森昭信は広島平和記念聖堂がオスカー・ニーマイヤーの「《聖フランシス教会》(1943年)に刺激された結果に違いない」と記している。丹下健三・藤森昭信『丹下健三』新建築社、2002年、133頁

ことへの丹下の抵抗、あるいはノグチ案復活にむけての行動の期間でもあったと解釈できるだろう³⁰。そして丹下案Cへの着手は、ノグチ案復活の可能性が潰えたと判断された時期と考えられる。

1952年4月7日にイサム・ノグチは山口淑子を伴い広島市役所に浜井信三を訪れ、専門委員会で否決された案を修正する用意があるから何とかこれを活かすことはできないかと要請した。浜井はノグチの立場に同情しつつも、既に市議会の承認も得て工事発注を済ませた案件でありこれを白紙に戻すことはできないと返答した³¹。この面談後記者会見が行われたが、二人の談話はノグチが浜井に抗議に来たというタイトルの下に新聞各紙の報ずるところとなった³²。報道が契機となって浜井は市議会で経緯の説明を求められた。1952年4月11日の広島市議会定例会での浜井の答弁記録は、ノグチ案を審議した専門委員会の会議録が伝えられていない中で、市側の経過説明としての唯一の史料である³³。その中で浜井はノグチの慰霊施設設計参加決定からノグチ案却下に至る経緯を説明している。先行研究ではこの浜井答弁は注目されず、ドウスもごく一部を紹介しているに過ぎないので³⁴、主要部分を別頁「資料」に引用(「」内原文)した上で、他の資料と照合・検証しながら丹下案A、B、Cとノグチ案をめぐる史実関係を4つの観点から明らかにしたい。

2-1) ノグチの「慰霊碑設計」参加をめぐる三者合意までの経緯と丹下案A

浜井によれば、丹下からイサム・ノグチを平和記念公園の「慰霊碑設計」に参加させてはどうかと相談されたのは1951年に2回あり、初めは丹下から、2度目は丹下とノグチが来広した時であった。2度目は前章でみたように11月26日から27日にかけてである。では最初はいつか。「相談」が面談であったとすると、ノグチが初めて来広し丹下と市内を視察した6月11日から13日の間である可能性は、浜井の発言から丹下ひとりの時と思われるので考えにくい。ノグチの11月16日の再来日に先立ち、丹下は1951年10月18日から2、3日間滞在の予定で広島を訪れている。これを報じた10月19日付け毎日新聞(中国版)記事はCIAM8(第8回近代建築国際会議)で丹下の発表した広島計画が脚光を浴びたことが見出しとなっている³⁵。しかしCIAM8が開催されたのは記事の3箇月以上前の7月前半で、既に読売新聞が類似の標題の下に7月21日付けで詳報済みであった³⁶。些か時期外れの毎日新聞の記事は、丹下を「広島市が原爆爆心地を中心とした一帯に建てる平和会館、原爆陳列室、同慰霊碑、児童図書館などの設計者」と紹介し、来広の目的を「平和会館の工事視察のため」として彼の談話を掲載している。その末尾で丹下は「原爆犠牲者の慰霊碑などの設計図は今度よく現地を視てピース・センターにマッ

30 岸田日出刀の回想によれば、猪熊弦一郎、坂井範一、イサム・ノグチが丹下立会の下で岸田に面会し、翻意を促したが岸田はこれに応じなかった。ノグチもエンテンザ宛書簡で岸田との面談に触れている。岸田日出刀『縁』相模書房、1958年、85-86頁／エンテンザ宛書簡2頁

31 浜井の市議会答弁による。下記註33「議事速記録第十號」324-325頁

32 確認できた新聞報道は次の通り。中国新聞、毎日新聞、同中国版、読売新聞、朝日新聞、日本経済新聞。いずれも1952年4月8日掲載

33 「昭和二十七年広島市議会三月定例会議事速記録第十號、昭和二十七年四月十一日」、313-331頁、広島市議会事務局市政調査課蔵。内小論関連部分を321-327頁より抜粋引用する。

広島市議会に対して市側がノグチ案に言及したのもこの浜井4月答弁が唯一のものである。この市議会議事録を見る限り、議員からの批判の主旨は市長の措置の道義性を問うもので、ノグチ案と丹下案の内容やその良否には触れていない。同議員は浜井がノグチに勾欄デザインを依頼したことをむしろ「市長の卓見」と称賛している。「議事速記録第十號」315頁

34 ドウス『イサム・ノグチ』下、103-104頁

35 毎日新聞(中国版)1951年10月19日「世界の権威者も称賛 平和都市建設(広島) 建築会議出席の丹下氏語る」

36 読売新聞1951年7月21日「“平和公園”中心に復興 原爆の広島 世界建築学界が注目」

チしたものをつくりたい」と述べている。

この記事の本当の目的は、平和記念公園の慰霊碑設計に丹下が近々着手すると報じることであろう。従って彼の来広の目的は慰霊碑に関することであり、浜井の答弁にあったノグチ参加に関する丹下の最初の相談がこの時行われたと考えられる。そこでの浜井の回答は「公園、記念館、慰霊碑等はすべてその設計を丹下」に委せているというものであった。記事の丹下紹介文と浜井答弁の類似は明らかであろう。この面談でノグチの参画を一旦は断わった広島市が、年度内着工対象である慰霊施設設計案を早急に提出するよう丹下に求めたことは十分考えられる。そして浜井との面談から帰京した丹下が制作した設計案が、我々の丹下案A(11月12日、26日)であったといえる。

2-2) 浜井が丹下とノグチに提示したノグチ参加の条件、及び専門委員会による承認を実施の前提とした理由

浜井の答弁に戻ろう。11月26日または27日、丹下から再度ノグチ参加の打診があった時、浜井は佐々木建設局長を二人の下に派遣して大きく3つの条件を伝えた。

- ①第三者への新たな依頼としてではなく、丹下の責任の下にノグチを協力者として参加させることは差し支えない。
- ②出来上がった設計は、委員会(専門委員会、建設省、市会建設委員会の3機関)の承認が必要であり、必ず採用されるとは限らない。
- ③市の財政上、ノグチへの設計料は払えない。

その後浜井はノグチらを夕食に招待し、佐々木が伝えた条件を確認した。エンテンザ宛書簡においても、ノグチは「広島での茶の席で、浜井、丹下、私の三人で合意した」と記しており、浜井の答弁と一致している³⁷。ノグチが丹下の協力者として慰霊碑の設計に無償で参加するという点でも同書簡と答弁は照応する。この「無報酬」であることも、この合意が6月またはそれ以前ではなく11月であったことを裏付けている。なぜなら丹下はノグチの6月来広に先立つ1951年5月1日付広島市長宛書簡で、慰霊堂の設計料をノグチに打診するつもりであること、そして浜井との面談後の6月29日付書簡でノグチからの支払い希望時期を伝えているからである³⁸。浜井、丹下、ノグチの6月面談では慰霊堂(碑)設計料が話題になったのである。

ノグチへの設計依頼を1951年早春とする説の裏付けの一部として挙げられる史料は、上記二つの丹下書簡中の別の記述と、ノグチに同行した毎日新聞記者船戸洪吉のレポートである³⁹。

確かに浜井は1950年8月頃より丹下がノグチを平和塔もしくは慰霊堂の設計者に迎える希望をもっていることを、同年8月から9月にかけての丹下の書簡を通して、また8月31日に日本橋三越におけるノグチ作品展で自

37 エンテンザ宛書簡1頁

38 『丹下健三書簡綴』34-35頁(書簡22, 23)

39 越前「広島死没者慰霊碑」305頁

ノグチ6月来広を伝える中国新聞、毎日新聞の記事では、ノグチは「慰霊碑といったものを設計してみたい」と述べており、希望表明と思われる。船戸の同行レポートも4箇月後に毎日紙上ではなく別の媒体に掲載されている。中国新聞1951年6月12日「イサム・野口氏来る ヒロシマの『慰霊碑』設計」/毎日新聞1951年6月12日「立派な平和都市の建設を」イサム・ノグチ氏ら広島視察」/船戸洪「ムッシュウ・ノグチ」『芸術新潮』2(10)、1951年10月、123-126頁

らノグチと面談して承知していた⁴⁰。また、1951年1月の第3回専門委員会(浜井、岸田日出刀欠席)の席上、佐々木建設局長が「慰霊堂はイサム野口さんに考えてもらってはと市長が言っておられました」と浜井の意向を伝えてもいる⁴¹。1951年5月1日付書簡で丹下はノグチの制作場所を確保したと伝え、6月29日付書簡ではノグチが「9月に帰京次第仕事にかかる予定」とも記している(帰京は11月となった)。しかし同じふたつの書簡にある慰霊碑設計料に関する記述、10月の丹下単来広、11月の丹下案Aの存在を併せて考えると、丹下は浜井の決断を促すために自らの積極的な準備状況と希望的見通しを書簡に記していたと解釈される。6月面談での浜井は、建設費見込み1,000万円の半分以上を寄付に期待している慰霊碑の新たな設計料について回答を保留したとみるのが自然である⁴²。それ故にこそ丹下の10月来広の必要があり、議会答弁での浜井は設計料が話題となった6月面談に言及しなかったのである。

先行研究では、専門委員会は広島平和記念都市建設の「最終決定権をもつ」⁴³とされてきたが、正確には広島平和記念都市建設を「専門的立場から立案審議する」ために設置された広島市長の諮問機関であった⁴⁴。元々「慰霊堂」をめぐる専門委員会の議論は先述の通り1951年2月の第4回の審議で浜井提案に副った方針が出ており、専門委員会は慰霊施設の要件を含む答申(意見書)を1951年8月6日に広島市長に提出して諮問機関としての役目を終えていた⁴⁵。慰霊施設は既定方針に副う限り設計が出来次第、建設省の国庫補助額チェックと市会建設委員会の承認さえ得られれば着工は可能であったと考えられる。しかし浜井は敢えて専門委員会を再招集して設計案を審議させたのである。

浜井のこの判断には、「新橋」と「新大橋」(現「平和大橋」と「西平和大橋」)の勾欄設計料を広島市からイサム・ノグチに支払うに当たって市会建設委員会で「市長の独断的措置」を非難されたことが影響したと思われる。平和大通りの平和記念公園前の東西にかかるこれらの橋は、建設省中国四国地方建設局(地建)がいわゆる「見返り資金」で工事を進めていたが、立地が平和記念館に近いため勾欄をそれに合わせた意匠にしたいと地建から丹下健三にデザインが依頼された。丹下はこれをイサム・ノグチに依頼し、ノグチも同意した。しかし地建は設計料が払えず、丹下はノグチとの6月来広時に浜井信三を頼った⁴⁶。この時の三者面談では慰霊堂に加え橋勾欄の設計料が話題になったのである。浜井は勾欄設計料については広島建設委員会⁴⁷の賛同を取り付け、同委員会が広島市に50万円を寄付し、これを市からノグチに支払うこととした。この件が規則に副って市会

40 『丹下健三書簡綴』35頁、37-38頁(書簡15、16、20)／三越での浜井とノグチの面談については拙稿2019、104頁および同註32、33参照。

41 「第3回専門委員会要点記録」14頁、広島市公文書館蔵

42 慰霊堂建設費の額と寄付金については第4回専門委員会の浜井の発言による。当該年度の市の慰霊堂予算は400万円であった。「第4回専門委員会要点記録」5頁、13頁

43 ドウス『イサム・ノグチ』下104頁。同様の記述は他にも数多くみられる。

44 「昭和二十六年四月 広島平和記念都市建設事業進捗状況報告書」1-2頁、広島市公文書館蔵／拙稿2019、105頁、同註25

45 広島平和記念都市建設専門委員会「広島平和記念都市建設計画についての意見書」1951年8月6日、4頁(第3節 原爆犠牲者の慰霊施設)、広島市公文書館蔵

46 丹下がノグチに勾欄デザインを依頼した経緯について：丹下健三「広島計画1946-1953」『新建築』29(1)、1954年、12頁／同「五万人の廣場」『芸術新潮』7(1)、1956年、78-79頁。また、丹下は6月29日付けで広島市長室藤本宛に、浜井への勾欄デザイン料についての謝意を記している。『丹下健三書簡綴』34頁(書簡23)

47 広島建設委員会は、広島商工会議所と県・市が中心となって組織され、広島県内戦災地の建設に協力し、その資金を募集することを目的としていた。主に海外からの寄付金の受け入れ機関となり、それを県や市に配分していた。『広島新史資料編Ⅱ』広島市、昭和57年、192-202頁

建設委員会で審議された際、浜井は「イサム野口氏が是非共設計させて欲しいと云うので地建に交渉したところ快諾を得たので野口氏に依頼したが、その後国庫からは設計委託料を支出できないと云うことなので広島建設委員会に諮った」と説明した⁴⁸。浜井は丹下からの依頼であることを伏せ、自らノグチにデザインを依頼したと述べたのである。その結果、複数の委員は市長が市議会に事前相談なくノグチに依頼したことを非難した。審議は二日にわたり、最終的に「市民の代表機関に対して其の承認なく市長が独断的措置を取りたることは遺憾であるので将来かかることなきよう嚴重に警告を發たるに對し右履行する旨の確約を得たので原案通り承諾する」と市会建設委員会委員長報告に記された上で、8月10日の市議会定例会で承認された⁴⁹。

建設省所管の橋の勾欄デザイン料を浜井が自らの責任で市から支出させたのは、平和記念公園の設計者丹下への配慮に加え、上に見た翌年4月の答弁中で自ら「非常に好き」だと明かしたように、前年三越でのノグチ作品展でまとまった数の実作を見、面談することもできたノグチの「アブストラク的な芸術」を浜井が高く評価していたからでもあろう。11月末のノグチを加えた浜井との面談に際して、丹下はノグチ案の制作と実施に自信のあることを示して浜井を説得したと思われる。浜井はノグチへの慰霊施設デザイン依頼を橋とは別の形で実現するべく、丹下の責任を明確にした上で市会建設委員会と建設省はもとより専門委員会の事前承認を条件にしたのである⁵⁰。

2-3) ノグチ案の制作期間と専門委員会での審議、及び否決理由

丹下健三の回想によれば、丹下と共に広島で市長の同意を得たノグチは、「東京に帰るなり」東大の丹下研究室で粘土による模型制作に励み、ノグチの結婚式(12月15日)の殆ど前日まで作業した⁵¹。帰京が11月29日以降として、12月14日までの僅か半月間で少なくともノグチ案の要となる石膏模型⁵²と、慰霊施設の全体像を表す図面 HPCNM001(図1、設計年月日1951年12月14日)が作成されたと考えられる。極めて短期間ではあるが、ノグチは前年の夏に慶應義塾新萬來舎のための彫刻〈無〉の原寸大模型、彫像〈若い人〉の1/2模型を含む三越での展覧会出品作二十数点を僅か2週間ほどで完成させた実績がある。彼の集中ぶりは作業場となった工芸指導所の剣持勇らを驚嘆させ、剣持はノグチを「千手観音」に喩えたほどであった⁵³。よって二週間はノグチ案の模型と総合計画図の制作期間として不自然ではない。

浜井答弁によれば、広島市は提出されたノグチ案を建設省に見せ、その後専門委員会で浜井も出席して協

48 「建設委員会会議録(昭和26年)八月八日(水)」広島市議会事務局市政調査課蔵

49 「建設委員会委員長報告昭和廿六年八月拾日」、「昭和二十六年広島市議会八月定例会議事速記録第四号昭和二十六年八月十日(金曜日)」151頁。共に広島市議会事務局市政調査課蔵

50 浜井は先の議会答弁の中で、「記念碑の責任者は市長」であるから「市長が独断でやることは可能」であるが、「この種のもの」は、すべて市民感情、あらゆる考え方、皆さんの気持ち、すべての人の意見を入れて、設計すべきである」との考えから、「まず専門委員会にかけ、しかして市議会の建設委員会にも相談」して決定したと述べている。
「議事速記録第十號」325頁

51 丹下「五萬人の広場」79頁

52 ノグチ案の模型は縮尺の異なる大小2種類が制作された。神奈川県立近代美術館葉山館所蔵品は大型模型(縮尺1:10)に当たり、慰霊施設彫刻部分の地上と地下を一体で表現したものである。小型模型(現存せず、縮尺不詳)は写真から判断して地上部分のみを表現していたと思われる。それぞれ周囲の建築部分模型と組み合わせて撮影されたコンタクトプリントがノグチ・ミュージアムに残されている。12月半ばまでに少なくとも彫刻部分の模型が作られたと考えられる。大小の模型とその写真については拙稿2019参照。

53 剣持勇「工芸指導所におけるイサム・ノグチ」『工芸ニュース』18(10)、1950年10月、19-23頁

議したが結論は一旦保留された。保留後専門委員以外の専門家を招いて二度目の協議をした結果、ノグチ案は難解で遺族の気持ちに副わないとの理由で否決され、広島市は丹下健三に「あらためて設計をしなおす」ように伝えたという。二度の協議で具体的に何が問題となったのか、設計責任者の丹下にどのような条件が示されたのかについて浜井は語っていないが、専門委員会の結論はノグチ案の修正ではなく全面否定であったようである。一方、委員のひとりであった岸田日出刀は後年の回想で、「この大切な記念施設のヘソに当たる慰霊堂は、何としても日本人の手による作でありたい。しかも当代稀にみるすぐれた青年建築家丹下健三が一等当選者となり、精魂を傾けてその計画設計に当たるべき慰霊堂の設計を、何で好んでアメリカの彫刻家イサム・ノグチにやってもらう必要があるのか？」と強く主張して委員会の賛同を得たと記している⁵⁴。外部専門家の氏名や2回にわたって審議した専門委員会の日付は明らかではない。

先行研究ではノグチ案否決の理由として岸田の「慰霊堂は日本人の手で」という論点が注目されてきた。ノグチ自身も、否決理由の一つは自分が外国人であることだと丹下から聞いたと広島市役所での記者会見で語っている⁵⁵。その後新聞、雑誌で展開されたノグチの慰霊碑をめぐる論争の起点としてこの論点を取り上げる研究者のひとり、歴史家ツヴァイゲンバーグは、朝鮮戦争での米軍の大規模爆撃を機に日本への原子爆弾投下の背後に人種主義的次元を読み取る議論が復活し、日本の知識層を中心に西洋中心的モダニズム志向から反米的かつアジアと連帯する立場へのシフトが生じたことを背景に、平和記念公園の「トランスナショナルなモダニティ」に包摂されていた人種主義思考がノグチ案否決によって表面化したと指摘する⁵⁶。

しかし岸田の反対意見には「日本人」の他に「1等当選者」という今一つの論点があることを看過してはならない。1948年、岸田は競技設計結果が往往にして実施と結びつかない日本の現状を是正すべく、日本建築学会において「建築設計競技執行基準」を取りまとめた。そこでは競技設計後の建築実施における1等当選案(協同提案も含む)の採用、設計監理の1等当選者への依頼を原則とする旨が明記され、さらに競技設計審査員は「当選案が正しき姿で実施されるよう」主催者と当選者を仲介する任務があるとされた⁵⁷。岸田が競技審査に加わった平和記念公園・記念館についても、着工後開かれた第3回と第4回の専門委員会で北村徳太郎、石本喜久治両委員が丹下の当選案を批判し、石本からは競技設計2等案を彷彿させる変更意見が出された。岸田は第4回専門委員会でこれらを悉く論駁し、かつて自ら審査評で批判した平和アーチを含めて当選案を擁護したのである⁵⁸。同じ顔触れの専門委員会でノグチの慰霊施設案審議で、仮令日本人であっても丹下以外の者の設計を認めることは岸田にとって論外であったと思われる。上に見た岸田のふたつの論点の内、主眼は1等当選者の丹下が設計に当たるべきことにあったとみるべきだろう。この理由はまた、ノグチが岸田から直接聞いたとエンテンザ宛書簡で述べている理由、「1等当選者の丹下は外からの助力に頼ってはならない」とも一致す

54 岸田『縁』85頁

55 毎日新聞(中国版)1952年4月8日

56 Zwigenberg, "The most modern city in the world" 7, 10-11

この他、美術史家がノグチ慰霊碑論争を扱った次の論考がある。

Bert Winther, *The Rejection of Isamu Noguchi's Hiroshima Cenotaph - A Japanese American Artist in Occupied Japan*, *art journal*, 53(4), 1995, 23-27

57 日本建築学会設計競技基準委員会「建築設計競技執行基準に付て」『建築雑誌』746、1948年12月、1-4頁

58 「第3回専門委員会要点記録」11-14頁／「第4回専門委員会要点記録」5-10頁

る⁵⁹。岸田の記す通り「日本人」の論点が委員多数の賛同を得たとすれば、それは岸田が巧みに当時の反米的な世論動向を示唆して自らが目指す結論を得たということではないだろうか。第4回までの専門委員会の議論で「日本人」や慰霊堂をナショナル・モニュメントとする議論が出たことはない。岸田の「日本人」の論点は世界の平和運動の中心たることを目指す平和記念公園の主旨とも矛盾し、広島市が受け入れられるものではなかった。

ノグチ案図面5点の内、HPCNM002から005の4点の設計年月日は1952年1月24日から同28日にわたっている。これらも提出資料に含まれたとすれば、浜井の出席した最初の専門委員会は1月末から2月初旬に開催されたと推定される⁶⁰。ノグチ案を否決した2回目の専門委員会には浜井は出席せず佐々木建設局長が出席した。丹下の代替案、即ち我々の丹下案Bは、2月27日に開かれた3回目の専門委員会で承認され、建設省も同意し、上に見たように3月5日記者発表に付された。ノグチが記すように丹下が代替案の設計に4日の猶予しか与えられなかったとすれば、ノグチ案を否決した2回目の専門委員会は2月20日過ぎと推定される⁶¹。一方、ノグチへの不採用通知は3月上旬に浜井の通達によってもたらされたとされる⁶²。またノグチは、不採用を知ったのは決定後1週間近くたった後であり、その間丹下らと毎日顔を合わせて仕事をしていたと回想している⁶³。従ってノグチ案の制作は、1951年11月末頃に始まり、翌年1月28日までの期間に5枚の図面、大小の石膏模型、その写真が制作され、そして広島市への資料提出後も施工開始に向けて、提出図面に詳細寸法の記載がなかった彫刻部分や、「階段室」の浮彫付き青銅扉など細部の準備を含め1952年2月末または3月初頭まで続けられていたと考えられる⁶⁴。

2-4) 丹下案Bにおける家形埴輪のリアリズム的表現の理由

浜井の答弁によれば、専門委員会がノグチ案を不採用とした理由はノグチのアメリカ国籍ではなく、アブストラクトな慰霊碑は難解だというものである。僅かな時日のうちに代替案の提出を求められた丹下は、ノグチ案不採用に対する葛藤を抱えつつも、専門委員会で確実に採用されるデザインの必要性を認識しただろう。丹下が目指すモダニズム建築の新たなモニュメンタリティを実現しようとするならば、専門委員会で再びアブストラクトと見なされて受け入れられない可能性を十分予想したはずである。いわば窮余の策として、丹下は専門委員会の採用決定に目標を絞り、敢えて旧来の記念的建造物の手法であるリアリズムで歴史的手本を誰の目にも明白に印象付けることを意図して、家形埴輪の屋根部分を再現し且つそのことを説明文に明記したのではないだろうか。丹下案Bの記念碑の形態と神社風の配置は、1942年に「大東亜共栄圏建設記念営造計画競技設計」で一等当選した丹下の〈大東亜建設忠霊神域計画〉における神明造を模した本殿の、軒下に比し

59 岸田の真意は同じ回想中の些か皮肉めいた一文で暗示されているように思われる。「当の丹下君」が「慰霊堂の作者」にノグチを迎えたことに「むしろ大きな誇りと歓びを感じていたのかもしれない。もしそうだとしたら—どうもそうだったらしい—『弟子の心師知らず』と同君からうまれたことであろう」。岸田『縁』86頁／エンテンザ宛書簡2頁

60 先に見た4月8日付新聞報道によれば、ノグチ案を協議・否決した専門委員会(建設協議会と誤記される場合もある)は1月(読売新聞、日本経済新聞)とする記事と2月(中国新聞)とする記事がある。

61 論者は拙稿2019においてノグチ案否決を丹下代替案採用と同じ2月27日の専門委員会によるものとしたが、これは誤認であり、ここに訂正させていただく。拙稿2019、104頁

62 毎日新聞(全国版)1952年4月8日

63 イサム・ノグチ「モダンということ：広島問題にふれて(インタビュー)」『アトリエ』309、1952年8月、41頁

64 ノグチ案「階段室」については拙稿2020、22頁参照。

て著しく深い切妻屋根の形状と、棟を横向きとした配置を強く想起させる⁶⁵。この忠霊神域計画の当選案説明文の中で丹下は、「尚諸々のかたちには一切の歴史の確認なき偶然なるものを避けた。歴史の確認するかたちの中にこそ将来への大いなる発展の崩核がふくまれる故である」と記し、歴史様式参照の正統性を主張していた⁶⁶。丹下案Bで敢えてこの方式に立ち戻ったものの、丹下は平和記念公園・記念館競技設計当選案説明文に力説した通り、あくまでもその克服を目指していたことが丹下案BからCへの展開に表れている。丹下にB案をそのまま施工する意図ははじめからなかったと思われる。

イサム・ノグチはもとより浜井信三と丹下健三にとってもノグチ案の否決は予想外の結果であった。しかし平和記念都市建設五か年計画で昭和26年度実施を定められた慰霊施設は1952年3月中の着工を逃せば予算執行できなくなるため、浜井は苦渋の決断をせざるを得なかったのである。

広島市は丹下案Bをもって市議会承認を得、年度内着工を期して大林組と工事請負契約を交わした。但し本格着工は4月15日と報じられている⁶⁷。これは丹下案Bの作図終了日の翌日に当たる。その後丹下案Cの図面が5月6日頃までに作図された。5月末の段階では慰霊碑シェルの内側仮枠と玉垣の工事中で、6月初旬にはシェル外側仮枠が施工された⁶⁸。除幕式は8月6日であった⁶⁹。

第3章 慰霊堂から慰霊碑、そして記念碑へ： 浜井信三の慰霊堂ビジョンと慰霊施設名称の変遷

3-1) 記念施設としての慰霊堂と納骨：広島戦災供養会と「供養塔」新設問題

イサム・ノグチに関する評伝や先行研究では、ノグチ案《広島の死者のためのメモリアル》は「慰霊碑」とされてきた。その否決後に施工された丹下の実施案(丹下案C)は原爆死没者慰霊碑または慰霊碑と通称されるが、広島市における正式名称は「広島平和都市記念碑」であり、原爆死没者名簿を納めるとはいえ、その名称から慰霊施設としての性格は読み取りにくい。その一方で平和記念公園北端部、かつて「慈仙寺の鼻」(慈仙寺跡)と呼ばれた場所には今日「原爆供養塔」(図21)が存在し、その地下には納骨堂が設けられ、引き取り手のない原爆死没者の遺骨が納められている。

浜井信三の当初の計画は、平和記念公園の中心に「慰霊堂」を新設し、そこに1946年に仮設された慈仙寺跡の旧「供養塔」施設の納骨堂をはじめ市内各所に仮埋葬・保管された引き取り手のない遺骨を移し、新たな慰霊の中心とすることであった⁷⁰。戦後復興期の広島市の文書に見られる「慰霊堂」と「供養塔」は、どちらも納骨

65 ちなみに丹下は1953年、この本殿は「ハニワ風のコンクリートの版構造」であったと語っているが、発表当時の審査評では「鉄筋コンクリートに依る『神社』」と見なされていた。丹下のこの言葉は丹下案Bに適合すると思われる。

吉田五十八他「国際性・風土性・国民性・現代建築の造形をめぐって」『国際建築』1953年3月、4頁／前川國男「競技設計審査評」『建築雑誌』56(693)、1942年2月、960頁

66 『建築雑誌』56(693)、963頁

67 中国新聞1952年5月31日「着々『ハニワ型』」

68 ibid.及び毎日新聞(広島版)1952年6月8日「慰霊碑の建築着々進む」に掲載の写真

69 朝日新聞1952年8月6日(夕刊)

70 浜井信三『原爆市長』原爆市長復刻版刊行委員会、2011年、206頁／拙稿2019、102-103頁

する慰霊施設を意味する。広島戦後史研究では「供養塔」と平和記念公園の「慰霊碑」との関係は殆んど触れられていないが⁷¹、浜井の慰霊堂ビジョンには慈仙寺跡の旧供養塔施設に代わる「新納骨供養塔建設」を求める広島戦災供養会の運動が影響を及ぼしていた。

広島戦災供養会(以下「供養会」)は、遺骨の収集・供養を目的として1946年1月、広島市戦災供養会(会長は広島市長)として発足し、同年6月から7月にかけて慈仙寺跡に供養塔・納骨礼拝堂を建設(実務は広島市社会課及び建築課が担当)、その管理を所轄し、毎年の慰霊祭を主催してきた⁷²。1950年に政教分離の原則に基づき市から独立し、地元各界の代表者からなる民間組織へと改組された⁷³。旧供養塔(「戦災死没者仮供養塔」)は卒塔婆型の塔で、隣に「戦災死没者納骨堂及礼拝堂」が併設されていた。市建築課設計のこの建物は火灯窓をもつ仏教風の堂で、24尺四方の礼拝堂の背面に幅12尺、奥行6尺の延長部を付して納骨堂としていた(図20)。建設以来、引き取り手のない遺骨の中心的な安置場所となり、毎年8月6日の慰霊祭の中心施設であった。木造、モルタル壁、枡葺き屋根ながら竣工後数年の内に老朽化し、恒久的な納骨・慰霊施設の建設が強く求められるようになった⁷⁴。その運動の中心となったのが供養会である。

1950年5月19日に開催された広島戦災供養会役員会への報告書に、同会会長(川本精一市議会議員)、同理事長(柿原政一郎)らが慈仙寺跡の供養塔施設に代わる慰霊施設案について浜井信三市長と大島六七男助役に面談した際の間答が記されている。それによれば浜井は「記念公園原案を図示して」、「設計者の案による超宗教的な記念碑(又は塔)を納骨堂(地下室とし度)の上に立て、外国の無名戦死者記念碑に似たるものとし度」との案を示した。これに対し柿原理事長が「納骨塔は礼拝法要に適する建築物を伴はねばならぬ」と主張すると、

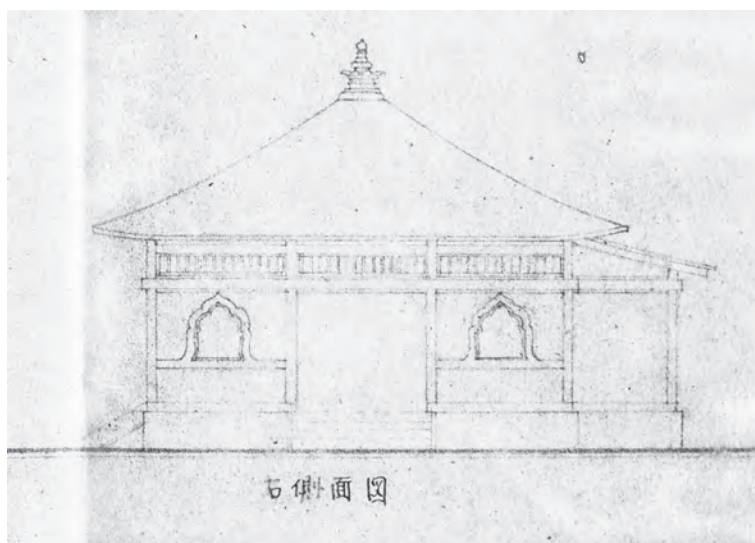


図20 広島市(復興局)建築課《戦災死没者納骨堂及礼拝堂設計図》より「右側面図」1946年7月。本文註72参照。広島市公文書館蔵。仏教風の堂が礼拝堂、右手の張り出し部分が納骨堂である。

71 宇吹堯『ヒロシマ戦後史』岩波書店、2014年、228-232頁／堀川恵子『原爆供養塔忘れられた遺骨の70年』文藝春秋、2018年、42-44頁

72 「工事施工伺 戦災死没者納骨堂並礼拝堂新築工事 昭和二十一年七月二十二日」、「昭和二十一年五月 金銭稟議決裁簿 供養会」広島市公文書館蔵／広島戦災供養会『慰霊の記録 原爆供養塔』2017年

73 供養会『原爆供養塔』9頁／広島市ホームページ「原爆供養塔ができるまで」<https://www.city.hiroshima.lg.jp/site/atomicbomb-peace/15507.html>(参照2023-1-11)

74 慈仙寺跡の納骨・礼拝堂の詳細については同新築工事の伺書中(上記註72)の仕様書による。

浜井は「それならば公園計画以外の別箇所」はどうかと応じた。柿原は「公園内に納骨塔を設ける場合宗教的な礼拝堂を敷設する事は寧ろ当然で」あり、「超宗教といふのは無宗教又は宗教排斥の意ではない筈」と反論した。対して浜井は、向後川本会長と対談を重ね、設計者の意見も聞きながら「調節の工夫を考へる」と返答した。また慰霊施設の財源が確保できていないとの大島助役の説明に対し、供養会は七回忌(1951年8月6日)までに納骨を急ぎたいと述べた⁷⁵。柿原は1946年広島市に戦災死没者の遺骨整理と供養塔建立を直接働きかけた人物である⁷⁶。

この面談の日付は判然としないが、役員会開催告知が5月17日なのでその日までに行われたとみられる。報告書中の「設計者」とは丹下健三である。平和記念公園慰霊施設に関して以下の3点が注目される。

①浜井は訪米以前、しかも丹下からノグチの情報を得る前から、丹下の競技設計当選案の慰霊碑に地下室を設けて納骨する案、即ち慰霊碑の慰霊堂化を考えていた。

手本として外国の無名戦死者記念碑が挙げられたが、浜井は第4回専門委員会でアーリントンの無名戦士の墓に言及した際、それを訪米まで「知らなかった」と述べているので、ここでは他国の事例を考えていたと思われる。それを浜井が何によって知ったのかを示す資料はないが、専門家の助言を受けたとすれば、丹下は既に平和アーチ東側に慰霊堂を配置する案(図15)を出していたので考えにくく、岸田日出刀がパリの凱旋門下の「無名戦士の墓」の碑と地下の棺の例を助言した可能性が考えられる⁷⁷。この面談の少し後、丹下は広島市長室宛て1950年5月27日付書簡の中で、イサム・ノグチと会ったことを初めて報告し、ノグチが平和記念公園の平和広場を掘り下げて傾斜をもたせ、これに面する慰霊碑敷地を舞台状に高くする提案をしたが、「小生らも考えていたこと」なので実施したいと記している⁷⁸。この提案から「慰霊碑付近に関するノグチの構想」が既に始まっていたとする先行研究があるが⁷⁹、仮にノグチの提案が地下室と関連するのであれば、浜井の地下室構想を丹下が先に受け、それを聞いたノグチが丹下の考えと同様の助言をしたとみる方が自然である。

②この時点での浜井は、公園内慰霊施設には超宗教的な碑を置き、礼拝法要のための建築物(礼拝堂)は認められないとしていた。

③供養会は平和記念公園内であっても、納骨施設だけでなく、宗教的祭祀のための礼拝堂の設置を強く主張した。柿原の言葉から、「超宗教的な碑」に対する反発が読み取られる。これに対し浜井は「調節の工夫」を検討するとした。

75 広島戦災供養会「御案内」(役員会開催案内)1950年5月17日／同「報告書」1950年5月19日。共に広島市公文書館蔵。「報告書」には浜井らとの面談が「本日」とあるが、和文タイプ印刷であること、「御案内」には役員会が5月19日午前10時開催とあることから、面談は5月17日以前と考えられる。

76 浜井『原爆市長』101-102頁。柿原(かきばる)政一郎(1883-1962)は元衆議院議員(1920-1924)、元宮崎市長(1935-37)、元宮崎県会議員(1937-1942)。社会活動家、実業家でもあり、1924年広島臨港土地株式会社を設立、宇品地区の開発事業を行った。1945年広島市宇品の自宅で被爆。1946年広島市戦災供養会顧問、1950年広島戦災供養会理事長(1961年名誉理事長)。荒川如矢郎『柿原政一郎』柿原政一郎翁顕彰会、1977年

77 先述のように、岸田は第4回専門委員会で浜井の地下室案を支持し、パリの無名戦士の墓に言及している。

78 『丹下健三書簡綴』40頁(書簡13)

79 越前「広島計画」137頁

供養会は浜井・大島との面談後、1950年9月11日役員会において、平和記念公園ではなく広島城址(大本営跡)に「新納骨供養塔」を昭和25年度内に建設し、そこに翌年6月までに旧供養塔と市内に分散安置された遺骨を納め、七回忌法要にあたる8月6日の慰霊祭に間に合わせるよう求める意見書「広島に於ける平和都市建設並に戦災者供養に関する意見書」を決議し⁸⁰、1950年11月8日に「広島戦災供養会趣意書」と共に請願書として市に提出している⁸¹。先の浜井との面談における柿原は、平和記念公園への設置自体に反対していたわけではなかった。城址への設置案はその後の供養会内での議論で新たに提案されたと考えられる⁸²。趣意書では供養祭祀の重要性が強調され、「宗教的な精神感動を排斥し去らんとするは、共産党的唯物論である」とし、「犠牲者の供養祭祀が宗教的な形式を採用するといふだけの事実で、公的保護を拒むのは妥当でない」と主張している。これは浜井の言う超宗教的な碑と、礼拝堂排除論への批判とみられる。広島城址への設置については、「広島県市民と遺族達との強き要望に鑑み、歴史的、精神的繋がり最も深い」ことを理由としている⁸³。

広島市議会は供養会の請願を1950年12月11日、広島市議会建設委員会(以下「市会建設委員会」)に請願「戦災者納骨堂建設に関する件」として付議する。その審議記録は3点伝わるが、結論の表現に微妙な違いが認められる。まず委員会会議録(抄録)では、佐々木銑復興局長(当時)が「大本営跡に建設の要望なるも、平和記念塔の中へ500万円(2/3国庫補助)でつくる計画があるから2箇所へ建設する必要もないと思うので記念塔に作ることで了承願いたい」と述べた。「平和記念塔」とは丹下の平和記念公園計画中の平和アーチを指す。これに対し委員長が「一箇所^{ママ}に作ることに決して異議ないかと諮り賛成決定す」とある。次に同委員会の開会結果報告では、「市の計画予定の記念塔^{ママ}に作ることに折衝することを要望し採択と決定」とある。これを受けた12月23日市議会の議事速記録によれば、市会建設委員長が「請願者より大本営跡西側に建設されたいとの要望もありませんが、平和記念塔に建設する市の計画がありますので、市理事者において請願者と協議の上、一箇所に建設するよう要望いたして、納骨堂建設方を承認、本請願を採択」したことが報告され、「報告通り請願を採択すること」が承認された⁸⁴。市は5月の供養会への浜井の説明通り平和記念公園への慰霊堂設置計画に一本化することを求めたのであり、これを承認するのであれば城址への設置請願は「採択」とはならないはずである。市議会の結論は市の案を供養会の城址案と併記した上で納骨堂の一箇所への建設を強調し、設置場所について明確な判断を避けている。市が請願者(供養会)と「協議」して決めればよいと、いわば市に下駄を預け

80 広島戦災供養会「第五回役員会報告」1950年9月11日／同「広島に於ける平和都市建設並に戦災者供養に関する意見書」(案文)1950年9月6日。共に広島市公文書館蔵

81 広島戦災供養会長砂原格「新納骨供養塔建設ご協力方懇請について」1950年11月30日／広島戦災供養会「広島に於ける平和都市建設並に戦災者供養に関する意見書」(以下「供養に関する意見書」)／同「広島戦災供養会趣意書」(以下「供養会趣意書」)1950年8月6日。3点は一綴りの文書。広島市公文書館蔵／中国新聞1950年11月9日「新納骨供養塔の建設を陳情」

82 供養会は1950年8月7日緊急理事会を開き、「広島戦災供養塔の位置決定に関し」協議している。砂原会長名の理事宛て開催通知のみ現存し、議事録はない。

広島戦災供養会長「緊急理事会開催について(仮題)」1950年8月4日、広島市公文書館蔵

83 「供養会趣意書」

84 「建設委員会会議録十二月十一日」、「建設委員会結果報告十二月十一日」及び「昭和二十五年十二月二十三日議会速記録」『広島市議会会議録昭和25年(1)』、広島市議会事務局市政調査課蔵。

これら議会の記録中に請願者名は記されないが、内容から11月8日に広島戦災供養会が提出した請願と同一とみられる。

たのである⁸⁵。市議会に対する供養会の影響力の大きさが窺える。この時の市議会議長砂原格は供養会会長でもあった。

広島市は設置場所に関して供養会の納得を得られなかったようである。請願提出直後から「採択」後にかけて開かれた第2回から第4回までの専門委員会で、広島市は「市の有力者たち」が日清戦争時の大本営跡である城址をはじめ御便殿跡などのいわゆる聖跡への慰霊堂設置を求めていることを述べ、それらの問題点を指摘している⁸⁶。また専門委員会と並ぶ平和都市建設に関する市長の諮問機関として、市民の意見を聴取するために設置された「広島平和記念都市建設協議会」の第2回会議(1951年3月30日)では、委員長の藤田若水(元広島市長。後に供養会会長)が供養会を代弁して市の平和記念公園への慰霊堂設置計画を批判し、城址への設置を強く主張した⁸⁷。

第4回専門委員会での浜井の慰霊施設提案では、「小さな慰霊碑」と納骨のための地下室に、「その(碑の)前で祭りのできる施設」として「吹き抜けの礼拝所」が加えられていた。この「祭り」とは宗教的祭祀と解される。先に浜井が供養会に対し礼拝堂の平和記念公園への設置に反対したのは、同専門委員会で納骨施設を地下にする理由として浜井が挙げた「GHQの指令」(政教分離の原則)によるものと考えられる⁸⁸。しかし城址への新納骨供養塔設置請願を受け、浜井は先の面談における供養会柿原理事長の礼拝堂要求に配慮し、地下納骨室と吹き抜けでつながる舞台状の礼拝所を設けることで、平和記念公園での宗教的祭祀を可能としつつ、堂(上物)としないことでGHQの指令との調整を図ったとみることができる。浜井はアーリントン墓地を訪れた際、石棺状の「無名戦士の墓」(1932年設置)を囲む「プラザ」と呼ばれるテラスから「祭りのできる施設」のイメージを得たと思われる⁸⁹。それは供養会に約束した浜井の「工夫」であり、やがて丹下案Aの「祭壇」とノグチ案の「演壇」として具体化される。こうして浜井はあくまで慰霊堂の平和記念公園への設置を目指し、専門委員会の支持を得たのである。

85 広島戦後史の研究者宇吹暁は1953年11月25日の中国新聞記事を引用し、1950年11月の供養会の納骨堂請願に対し市会建設委員会は「現在地への再建を認めた」と記しているが、これは市議会の玉虫色の結論を後年供養会側から解釈した記事と思われる。供養会は1953年に城址ではなく平和記念公園内の旧供養塔施設現地再建を請願するが、記事はこの1950年12月の市議会の結論をその論拠として主張していると理解される。

宇吹暁『平和記念式典の歩み』財団法人広島平和文化センター、1992年、101-102頁／中国新聞1953年11月25日「納骨堂供養塔 現地再建の陳情 広島戦災供養会が決議」

86 「第2回専門委員会要点記録」2頁、4頁／「第3回専門委員会要点記録」13頁、14頁／「第4回専門委員会要点記録」3-5頁

87 「第2回広島平和記念都市建設協議会要点記録」1951年3月30日、22-24頁

88 「第4回専門委員会要点記録」5頁。ここで浜井が公設の戦災死没者慰霊施設の指標とした「GHQの指令」が具体的に何を指すかについては日本政府を介した規制等を含め引き続き調査したい。W.P.ウッダードによれば、GHQで政教分離と信教の自由に関する政策を担当した総司令部民間情報教育局(CIE)宗教課は、日本政府を介して当初国や地方自治体による戦没者の記念碑の建立を規制したが、その後公的な戦没者追悼施設が存在しなかったため国民の不満が高まり、戦没者のための神社が公的な施設と見なされるようになり、政教分離と信教の自由の原則に逆行する危険があると判断した。そこでCIE宗教課は方針を転換し、戦没者記念碑規制の修正に反対しない旨を日本政府に口頭で伝えたという。その際、記念碑は「ほどほどの大きさ」に限られ、「宗教的象徴」をもたず、教育施設または宗教施設の敷地に建立すべきでないことなどの条件が付された。

この口頭伝達の時期は明記されていないが、文脈から1948年5月以降と思われる。戦没者記念碑が可能であれば、戦災死没者のそれも同様に解釈できる。上記の大きさと宗教的象徴なしの条件は浜井の指標と重なっている。ウィリアム・P・ウッダード(阿部美哉訳)『天皇と神道』サイマル出版、1972年、180-181頁

89 1950年当時のアーリントン国立墓地無名戦士の墓周辺の様態については下記の史料を参照した。
G.カート・ピーラー(島田真彦他訳)『アメリカは戦争をこう記憶する』松籟社、2013年、194-195頁

浜井が「無名戦士の墓」を手本としたのは、それが「宗派を超越した」意匠であると同時に、公的な「記念施設としての墓」であったためと考えられる。但しそれは戦前の忠霊塔的な意味においてはではない。平和記念公園慰霊施設が「戦没者」ではなく「戦災死没者」のためであることは、第3回専門委員会の席上、広島市が護国神社への合祀案を「ピカドンの犠牲者は別にまつりたい」として退けたことから明らかである⁹⁰。浜井は自伝の中で、「この記念公園を市民の憩いの場とすると同時に、公園の中心に慰霊碑を建てて、永遠の平和を祈念する、市民の精神涵養と鼓吹の場とする」構想であったと述べている⁹¹。浜井にとって慰霊堂こそ平和記念施設の中心であった。戦災死没者の慰霊施設が平和記念施設となるのは、その犠牲が戦争終結をもたらしただけでなく、核兵器使用の結果を世界に示し、人々に恒久平和の必要を理解させ、国際的平和運動を導くと考えられたためである。そこには国家的意味合いはなく、忠霊塔や欧米の無名戦士の墓がナショナル・メモリアルであることと性質を異にしている。また、身元不明の一戦死者を代表として埋葬する無名戦士の墓に対し、広島市の慰霊施設は将来発見される遺骨を含め引き取り手のないすべての戦災(原爆)死没者の遺骨を納める。それが爆心直近の平和記念公園にあることで、戦災を現場で象徴するのである。この点も米仏の「無名戦士の墓」が首都の既存の記念施設内に作られたことと異なる。

浜井は広島では仏教徒が多いので仏教風にしてはとの意見もあるが、慰霊堂は特定の宗派に偏らない意匠であるべきだと強調し、この原則を占領終了後将来にわたり尊重する意向を示している⁹²。それは旧供養塔施設の仏教風建築からの脱却を示唆している。供養会の請願提出の翌日に開かれた第2回専門委員会においても、浜井は「私個人の考えから申しますと慰霊堂はセンスのすっきりとした宗教にとらわれないメモリアルなものとして作りたい」と述べている⁹³。メモリアルなものとは記念施設の意味であろう。丹下のモダニズムやノグチのアブストラクトはそうした浜井の意向に適った意匠を可能にするものであった。新たな慰霊施設をめぐる供養会と浜井のビジョンの相違は、浜井が「平和記念施設」としての慰霊堂を目指したのに対し、供養会は供養祭祀のための供養・納骨塔を求めたことにあり、彼らは「超宗教的」な記念施設(または記念碑)を望んでいなかったのである。供養会は納骨供養塔を「県市民崇敬のシムボル」(「国民」ではない)とし、「広島のもっと精神的な場所」である城址に設置することで、平和運動に「具体的な精神的な基盤を与えたい」と主張したが、そこにはイデオロギー的動機よりもまず、コミュニティの死者を市中の最も尊い場所に祀りたいという、死者への敬意をめぐる当時の人々の伝統的な心情が読み取られるべきであろう⁹⁴。他方、城址即ち明治天皇の「大本営跡」を拠り所とするその「精神」が、封建時代と明治以降戦前までの帝国日本の精神と繋がることも否定しがたい。広島市はそうした場所を公設の戦災死没者慰霊堂の立地としては不適切と考えたのである。供養会の請願に対する広島市の一連の動きは、戦災死没者慰霊堂を平和記念都市の象徴としたい浜井の意向に基づき、

90 「第3回専門委員会要点記録」13頁

91 浜井『原爆市長』206頁。この回想(1967年初版)では慰霊堂ではなく慰霊碑となっている。

92 「第4回専門委員会要点記録」4-5頁

93 「第2回専門委員会要点記録」3頁

94 「供養会趣意書」及び「供養に関する意見書」。先述の第2回広島平和記念都市建設協議会における藤田若水は、「最も尊い場所に祀る」ことを主張している(前註87参照)。宗教的事柄の社会的地位に関する日本人の伝統的な見方の一例とし、GHQ・CIE宗教課のスタッフであったウッダードは興味深い指摘をしている。GHQは政教分離が宗教を国家の拘束から解放し、その社会的地位を高めると考えていたのに対し、「日本の伝統的な見かた」では、宗教が政府とのかかわりあいを失うことでその地位は低下すると受け取られたという。ウッダード『天皇と神道』216頁

戦前の思想と価値観からの脱却と新憲法下での思想及び信教の自由を新たな慰霊施設の前提としていたことの表れとみてよいであろう。

3-2) 慰霊堂から慰霊碑へ

広島平和記念公園慰霊施設についての諮問に対し、専門委員会では第2回(1950年11月9日)から浜井提案のあった第4回(1951年2月21日)まで一貫して「原爆犠牲者の遺骨及び銘を納める」ための「慰霊堂」について議論されていた。ところが、1951年8月6日付の専門委員会の答申(「意見書」)では、「慰霊堂」の文字は消え、代わりに「慰霊施設」とされ、浜井提案にあった「納骨」や「地下室」にも触れられていない⁹⁵。

考えられる理由のひとつは、第4回専門委員会で浜井が地下室を提案した際、「公園の中には堂より碑がよい」⁹⁶と述べたことを受け、その後の議論で慰霊堂と慰霊碑の呼称が混在していったことが考えられる。但しこの会議では納骨施設とする前提が揺らぐことはなかった。この議論の後に発行された広島市『市政要覧昭和25年(1950年)版』でも平和記念施設として「慰霊堂」を昭和26年度に予算400万円で設置する旨が記されている⁹⁷。

丹下がノグチの設計参加を発意したのは「慰霊堂」を任せる意図からであるが、現存する広島市長室宛の丹下書簡を見る限り、丹下は1950年8月から9月の段階ではノグチの「平和塔」もしくは「記念作品」を平和記念公園に誘致したいと記していた⁹⁸。その後浜井にノグチを伴う面談を要請する1951年5月1日付書簡ではじめて丹下は「イサム野口氏、慰霊堂のこと」と記し、広島訪問後の6月29日付書簡では対象を「慰霊碑」と改めている⁹⁹。広島市が1951年12月にまとめた「広島平和記念都市建設計画」でも平和記念施設の欄に「慰霊碑」と記されている¹⁰⁰。

第1章で見たように、丹下案A、B、Cいずれも納骨設備を持たず、施設名としての図面標題も丹下案Aは「慰霊碑」であった。ノグチ案の図面標題も「慰霊碑」であり、「納骨」は指示されていなかった。これらの資料から見て、1951年6月頃、広島市における慰霊施設の名称が「慰霊堂」から「慰霊碑」へと変わったと考えられ、その背後には慰霊施設への納骨が問題視されたことが窺える。

3-3) 納骨施設に対する「建設省の反対」と「公園施設基準」

浜井は回想録の中で、平和記念公園の「慰霊碑」地下室への「納骨」が認められなくなった理由として、「遺骨を収めればそれは墓である。普通公園に墓を作らせるわけにはいかない」との理由で「政府」(建設省)が反対し

95 専門委員会「意見書」4頁

96 「第4回専門委員会要点記録」4頁

97 広島市『市勢要覧昭和25年(1950年)版』1951年3月31日、140頁

98 「丹下健三書簡綴」35頁、37-38頁、(書簡15、16、20)。これらの書簡で丹下がノグチへの依頼対象を「平和塔」、「記念作品」と記しているのは、丹下が慰霊堂と自らの平和アーチを合わせて「記念作品」と称し、これをノグチに委ねようと考えていたことを示唆する。

99 「丹下健三書簡綴」34-35頁(書簡22、23)。1951年6月12日付中国新聞記事は「イサム・野口氏来る ヒロシマの『慰霊碑』設計」と題され、記事中のノグチのコメントも「『慰霊碑』といったものを設計してみたい」とある。同様の表記が同日付毎日新聞記事にも見られる。

100 下記註106参照

たと記している¹⁰¹。既往文献ではしばしば「公園法」が建設省の反対の論拠とされてきたが、「都市公園法」の成立は1956年でありここには該当しない¹⁰²。この時点で注目すべき公園緑地関係の規制としては、「都市公園法」成立に向けた前段階として1951年6月7日付建設省都市局長名で都道府県知事に通達された「公園施設基準」がある。

通達「公園施設基準」は、元来先進諸国に比して面積的に甚だしく僅少な日本の都市公園が、戦後復興の中で様々な非公園的施設の用地として転用される事態が頻発し、それによって機能停止に至る公園が増大しつつある状況を防止すると共に、公園の機能を十分に発揮し、利用の増進を図ることを目的として定められた。その内容は、公園内の「施設に対する制限は厳重でなければならない」との方針の下に、「適切な施設」を具体的に列挙し、公園敷地に対する建築の面積比率等を定めている。列挙された公園施設の中に墓は含まれない。適用対象には「都市計画事業または特別都市計画及び別途事業により营造物として設置した公園並びに建設中の公園」が含まれる¹⁰³。

「公園施設基準」通達の時期はノグチが丹下と共に初めて広島を訪れ浜井と面談する直前に当たる。浜井の回想にある「政府の反対」とはこの通達と関連しており、その反映として広島市は納骨する慰霊堂から納骨しない慰霊碑へと名称変更したと解釈することができる。

しかしながら、「公園施設基準」の広島平和記念公園への適用については次のふたつの点で疑問が残る。

①「公園設置基準」を作成した建設省都市局施設課は、広島平和記念公園・記念館建設の国庫補助を所轄しており、その計画段階から広島市と密接な連絡を取り合っていた。さらに課内で「公園施設基準」が準備されていたと思われる1951年1月と2月に、東京の広島市役所平河寮で開催された第3回及び第4回の専門委員会に同省から八嶋三郎都市局長と佐藤昌施設課長が出席していた。彼らは平和記念公園の慰霊堂が納骨施設であることを知っていただけでなく、専門委員会議事記録を見る限り、広島市による納骨の説明に一切反対せず、「慰霊堂」の昭和26年度着工に前向きな姿勢を示していた¹⁰⁴。

②佐藤昌は後年の座談会で、広島・長崎の記念公園はいずれも「記念施設」と位置付けられ、「公園とは言えなかった」と述べている¹⁰⁵。広島市が1951年12月に建設省に提出した「平和記念都市建設計画」でも、平和記念公園は「記念施設の部」に分類され、国庫補助対象とすべきその他の大小公園を列挙した「公園緑地並びに公園道路の部」とは区別されている¹⁰⁶。専門委員会で八嶋、佐藤らが納骨に反対しなかったことはこうした理解に基づいていたと考えられる。

それにも拘わらず、1951年6月の「公園施設基準」通達を機に建設省が平和記念公園の納骨施設に異を唱えた

101 浜井『原爆市長』206頁

102 『炎の日から20年—広島の系譜2』中國新聞社、1966年、248頁

103 長松太郎「公園施設基準について」『公園緑地』3(13)、公園緑地協会、1951年10月、41-43頁

104 「第3回専門委員会要点記録」14頁

105 「座談会 公園緑地行政のあゆみ—歴代公園緑地担当課長は語る—」『公園緑地』38(1)、37頁

106 「広島平和記念都市建設計画」1951年12月広島市長濱井信三から建設大臣野田卯一宛。昭和26年12月6日広島市議会建設委員会議事録(広島市議会事務局市政調査課蔵)に添付の資料。

とすれば、それまでの姿勢を急遽転換したということであり、些か唐突の感を禁じ得ない¹⁰⁷。

平和記念公園慰霊施設への納骨断念は、広島市にとって上に見た供養会や市議会への納骨堂新設の説明が無効になることを意味する。このような情勢にも拘わらず、浜井信三は1951年10月の丹下との面談及び11月末のノグチ、丹下らとの合意においても慰霊施設の地下室案を放棄しなかった。地下室は納骨と名簿のためであったが、丹下案Aでは名簿のための「記名室」とされた。この「記名室」に「大人の寝棺5杯分」と浜井が述べた遺骨を納める余地は見出せない¹⁰⁸。ノグチに対しても「犠牲者の名前を納める場合は地下にせよ」との条件が示された¹⁰⁹。実際、納骨場所とする指示はノグチ案の図面にも見出されないが、ノグチの地下室は丹下案Aに比して5倍の面積を擁し、将来の納骨にも対応しうる余地があるといえよう。通達を受けた広島市は地下室に納める対象から遺骨を一旦除外し、名簿のみとすることで公園施設基準との整合を図ったと考えられる。それほどまでに広島市が地下室に固執したのは、それまでの経緯を踏まえ、建設省の通達にも拘わらず将来の納骨を視野に入れていたからではないかと推測される。浜井は先の答弁中で、ノグチ案は「建設省にも通ら」なかったと述べた。建設省都市局施設課は、同案提出で初めて広島市が地下室案を維持していることを知り、納骨問題と絡めて公園施設基準を盾に強く反対したのではないだろうか。それ故丹下案BとCは地下室なしで設計されることになったと推測される。

3-4) 慰霊碑から記念碑へ

ノグチ案に代わり専門委員会と建設省に承認された丹下案Bは1952年3月11日、市会建設委員会に議題「平和記念碑の設計について」として上程された。佐々木銑建設局長が資料を示しながら、工費300万円のうち3分の2が国庫補助であること、この碑の設計者は丹下健三東大助教授であること、近々着工し5月末までには竣工させる見込みであることを説明し、委員の賛同を求めた。これに対し委員からは「供養塔」とこの碑との関係はあるのか、「市は平和公園内に供養塔の建立を許す意志があるのか」との質問がなされ、佐々木は記念碑と供養塔が「全く別個」であり、供養塔の公園内建立については「市長の意見を聞かなければ返答できない」と述べた。また委員長長の「これは二十六年度で施工するのか」との質問に、佐々木は「左様である。年度内に施工しないと予算が打ち切りになる」と応え、丹下案Bは市の原案通り承認された。なお同会議録中にノグチ案への言及はない¹¹⁰。

委員の質問は上に見た1950年12月の市会建設委員会における、城址への納骨堂建立を求める供養会の請願

107 広島平和記念公園・記念館の建設時期が、建設省を中心に都市公園法制定の機運が高まりを見せていた時期と一致することは注目される。同法成立の経緯は内山正雄の下記解説を参照。丹下、ノグチが広島で浜井と面談して間もない1951年6月26日には同市内で建設省の外郭団体(当時)である公園緑地協会(専門委員会委員の北村徳太郎は同協会の理事長)主催の「第7回大都市並びに中国四国地方公園緑地協議会」が開催された。毎日新聞広島版によれば、同会には「六大都市を含む二十県、二十四市代表が出席して」「公園の維持、管理を法文化する公園法の制定促進を決議」した。同会の記録は入手できなかったが、内山によれば「『公園施設基準』の実施運営が報告された」。公園緑地協会は昭和11年に設立され、事務局は内務省(戦後建設省)施設課に置かれた。

内山正雄「都市公園法成立経緯管見」『造園雑誌』46(3)、217頁／毎日新聞(広島版)1951年6月28日

108 「第4回専門委員会要点記録」9頁

109 エンテンザ宛書簡1頁

110 「建設委員会会議録(昭和二十六年)三月十一日(火)」(摘録。昭和26年度会議録であり、日付は1952年3月11日を指す)広島市議会事務局市政調査課蔵

に対して市が平和記念公園内の平和記念塔の中に建てるのでこれに一本化したいとした説明と、丹下の「記念碑」との関係を問いただしたのである。請願審議に際しても説明に当たった佐々木の今回の返答から、記念碑は納骨施設(供養塔)ではないが、市は必ずしも納骨堂新設を放棄したわけではないという苦しい立場が伝わってくる。地下室をもたない丹下案Bの慰霊碑はこうして「平和記念碑」または「記念碑」として承認された¹¹¹。広島市の平和記念公園中心への慰霊施設一本化計画は事実上頓挫し、浜井の記念施設としての慰霊堂案は記念碑として実施されることになった。

ノグチ案の慰霊碑(地上部高さ2.5m、幅約4.7m)と比較するとはるかに大きな丹下案Bの記念碑は浜井提案の「小さな碑」ではなく家形の「上物」であり、浜井が回避しようとした堂そのものに見える。その意味でも慰霊碑から記念碑への改称は広島市の苦肉の策であったようにも思われる。

丹下案BからCへの変更にあってもはや専門委員会は開かれなかった。中島慈仙寺跡の旧供養塔施設は残された。供養会は1953年、城址ではなく旧供養塔施設と同じ場所への供養塔・納骨堂再建を請願する旨決議した¹¹²。それが市によって今日ある「原爆供養塔」(図21)として恒久的な姿に再建されたのは1955年8月である。設計は専門委員会の委員のひとりであった石本喜久治である。御陵を模した直径16mの円形土盛りの頂上にモダンな相輪塔を、地下に納骨堂を配する。礼拝堂はないが、地上の碑と地下納骨堂という平和記念公園慰霊施設の要件は踏襲されている。但しデザインは供養会が求めた宗教的色彩を感じさせる。平和記念公園内の納骨施設再建に当たり、市の佐々木建設局長は史跡建築物の改修と称して建設省の反対を論破したと伝えられる¹¹³。浜井信三が当初納骨と祭祀可能な記念施設としてイサム・ノグチと丹下健三に託そうとした平和記念公園の慰霊施設は、こうして死没者名簿を納める丹下の「広島平和都市記念碑」と、遺骨を納める石本の「原爆供養塔」に二分された。



図21 石本喜久治《原爆供養塔》1955年。土盛りと頂部の相輪塔から成り、土盛り地下に納骨堂がある。提供：広島平和記念資料館

111 広島市『市勢要覧昭和26年版』(1952年7月31日発行)186頁では、「平和記念施設5ヶ年計画及び工事進ちょく状況」一覧に「記念碑」と記されている。

112 中国新聞1953年11月25日

113 『炎の日から20年』254-255頁

結び

平和記念公園慰霊施設設計案を作品案の変遷としてみると、建築図面が存在しない2案：①競技設計当選案の平和アーチ直下の慰霊碑、②平和アーチ東側の慰霊堂、そして図面化された4案：③丹下案A、④ノグチ案、⑤丹下案B、⑥丹下案C(実施案)の実に6案が構想または制作された。

広島市の戦災死没者慰霊施設設計案の歴史は上に見たように複雑である。そこには広島市の平和記念公園建設設計案だけでなく、中島慈仙寺跡の旧供養塔施設の再建をめぐる供養会と広島市のビジョンの違いという広島特有の事情が大きく作用していた。そうした中で浜井信三は主体的かつ積極的に自らの慰霊堂ビジョンを提示した。それは単なる記念碑ではなく、記念性と機能を併せ持つ慰霊施設であった。記念性とは平和記念公園の中心として被爆都市広島を象徴することであり、機能とは、公的または一般の慰霊の場であるだけでなく、引き取り手のない原爆死没者の遺骨すべての安置場所となり、肉親の遺骨を得られなかった遺族たちのための私的な宗教的祭祀の場ともなることである。これは戦争の記念施設として特殊な例である。例えば米国の両世界大戦後の戦争記念施設をめぐる議論には、精神的象徴としての彫像や塔などの記念碑か、市民生活向上に役立つ学校、図書館、コミュニティ・ハウスなどの公共施設に銘板を掲げた「活用できる(リビング)メモリアル」か、というふたつの潮流があったが、浜井の象徴と機能の融合はこれとは異質である¹¹⁴。納骨・祭祀の機能を重視した供養会も、城址(大本営跡)への設置によって記念性を求めた。しかしその場所は封建時代と明治以降敗戦までの軍都広島を象徴に他ならない。市議会が浜井に突き付けた大本営跡か平和記念公園かの選択肢は、戦前日本の古い近代の継続か、戦後民主主義の新たな近代かの選択である。浜井は慰霊施設の記念公園への設置を一貫して追求し、また納骨を禁じられても地下室案を維持した一方で、大本営跡には何も建てず緑地の公園とすることを主張した¹¹⁵。浜井は新たな近代を選ぶ一方で、古い近代を覆い隠そうとしたのではなかった。

イサム・ノグチは彼の《広島のためのメモリアル》について、地上の碑は「すべての人が見て思い起すため」、地下室は「遺族の慰めのため」と説明した¹¹⁶。ノグチはこの課題の特殊性をよく理解していたと思われる。丹下健三にとって平和記念施設の中心は平和記念館であったが、彼もまたそのことを理解したからこそ、競技設計当選案に慰霊堂を追加し、さらにそれを放棄してノグチとの協同を選んだのであった。

市議会の支援を得られない浜井のビジョンを後押ししたのは専門委員会、特に岸田日出刀であった。浜井はノグチ案を専門委員会の審議に付すことを内心楽観していたのではなかったか。予想外のノグチ案否決は浜井の慰霊堂ビジョンの、そして丹下がノグチとの芸術協同で求めた新たなモニュメンタリティの否定でもあった。岸田はノグチの排除と丹下単独による設計を承認させたが、ノグチ案否決理由を意のままにすることはできなかった。アブストラクトが「難解である」という否決理由は、モダニズム建築にも適用され、平和記念館のデザインも疑問視されうることになる。丹下案Bのリアリズムはそうした懸念の表れであろう。岸田が回想録でノグチのデザインを称賛しつつ、自らの否決理由を披歴した理由の一端もそこにあるのかもしれない。

114 ピーラー『アメリカは戦争をこう記憶する』169-174頁、208-214頁

115 「第4回専門委員会要点記録」19頁

116 エンテンザ宛書簡1頁

れない。アブストラクトとリアリズムは、建築に限らず戦争記念作品の表現として今日も議論の対象となる選択肢である。モニュメントの意匠と政治・思想は連関する。ノグチ案否決が投げかける今日的課題は、日本では「原爆を落とした国アメリカの彫刻家」という理由それ自体は批判されることなく定説化していること、今ひとつはアブストラクトが否決され、リアリズムが承認されたことにあるのではないか。

広島市が地下室を失った平和都市記念碑に死没者名簿を納め、「過ちは繰返ませぬから」と死没者へ呼びかける誓いの碑文を置いたことは、それが記念的慰霊施設であることを示す浜井の意志の現れといえる。丹下が施工段階でリアリズムからシェル構造のモダンな埴輪へと大胆に変更したことは、新たなモニュメンタリティを実現しようとした平和記念公園設計者の意志の現れといえる。

(横浜美術館主任学芸員)

表1：イサム・ノグチと丹下健三による広島平和記念公園慰霊施設図面一覧(ハーバード大学・丹下健三アーカイブ蔵)

凡例：表記は図面中の記載に従ったが、記載のないものは()内に論者が補記した。サイズは2019年6月の現地調査における実測値で、一部実測できなかったものを空欄としたが、同じ慰霊施設案(本文中の丹下案B及びC)の他の図面とはほぼ等しい。図版番号1-5：ノグチ案、同6-7：丹下案A、8-10：丹下案B、11-13：丹下案C(実施案)

図版番号: Drawing No.	名称: Title	設計年月日: Date	内容: Contents	材質・技法: Medium	設計者印: Stamp of designer	署名: Signature	サイズ: Dimension	図版番号: Plate no.
HPCNM001	慰霊施設7面総合図	12.14.1951	1-a:配置図(1:200)、1-b:一階平面図(演壇、吹き抜け式階段室、東階段、祭壇、慰霊碑、1:100)、1-c:地階平面図(記念室、慰霊碑脚部断面、奉納箱、地下通路、1:100)、1-d:A-A断面図(演壇、吹き抜け式階段室、地下通路、記念室、慰霊碑、奉納箱、1:100)、1-e:B-B断面図(記念室、慰霊碑、1:100)、立面図(1-f:正面1:100、1-g:側面1:100)	トレーシングペーパー、鉛筆、インク	右下、スタンプ、「広島平和公園及記念館設計部」、「丹下健三計画研究室・東京大学建築学教室」	右下スタンプの上部、鉛筆、 [Designed by Isamu Noguchi]	57.4×109.0cm	1
HPCNM002	慰霊碑平面詳細図	1.24.1952	2-a:一階平面詳細図(1:50)、2-b:地階平面詳細図(1:50)	トレーシングペーパー、鉛筆、インク	右下、スタンプ、「広島平和公園及記念館設計部」、「丹下健三計画研究室・東京大学建築学教室」	右下スタンプの上部、 スタンプ、 [DESIGNED BY ISAMU NOGUCHI]	58.0×108.9cm	2
HPCNM003	慰霊碑各部断面詳細図	1.24.1952	3-a:A-A断面詳細図(演壇、地下階段、地下室及び慰霊碑軸断面詳細、1:50)、3-b:B-B断面詳細図(慰霊碑及び地下室横断面、1:50)、3-c:C-C断面詳細図(地下通路前室横断面、1:50)、3-d:D-D断面詳細図(広場側階段軸断面、1:50)	トレーシングペーパー、鉛筆、インク	右下、スタンプ、「広島平和公園及記念館設計部」、「丹下健三計画研究室・東京大学建築学教室」	右下スタンプの上部、 スタンプ、 [DESIGNED BY ISAMU NOGUCHI]	57.9×109.0cm	3
HPCNM004	慰霊碑トップライト部分詳細図	1.25.1952	4-a:E-E断面詳細図(1:10)、4-b:平面詳細図(1:10)、4-c:A-A断面詳細図(1:10)、4-d:トップライト記念室側平面詳細図(1:10)	トレーシングペーパー、鉛筆、インク	左下、スタンプ、「広島平和公園及記念館設計部」、「丹下健三計画研究室・東京大学建築学教室」	左下スタンプの上部、 スタンプ [DESIGNED BY ISAMU NOGUCHI]	54.9×107.6cm	4
HPCNM005	慰霊碑配筋図	1.28.1952	スラブ配筋図(平面1:50、断面1:40)、基礎伏及び配筋図(平面1:50、断面1:40)、柱一詳細(1:40)、B2:詳細(1:20)、B1:詳細(1:20)	トレーシングペーパー、鉛筆、インク	右下、スタンプ、「広島平和公園及記念館設計部」、「丹下健三計画研究室・東京大学建築学教室」		57.5×109.3cm	5
HPCMA001	慰霊碑平面立面断面図	11.12.1951	A-a:平面図(1:200)、A-b:平面図(1:100)、A-c:立面図(1:100)、A-d:断面図(1:100)	トレーシングペーパー、鉛筆、インク	右下、スタンプ、「広島平和公園及記念館設計部」、「丹下健三計画研究室・東京大学建築学教室」		56.2×106.3cm	6
HPCMB001	慰霊碑・平面立面断面図	11.26.1951	B-a:平面図(1:200)、B-b:平面図(1:100)、B-c:立面図(1:100)、B-d:断面図(1:100)	トレーシングペーパー、鉛筆、インク	右下、スタンプ、「広島平和公園及記念館設計部」、「丹下健三計画研究室・東京大学建築学教室」		56.2×108.7cm	7
HPCMC004	(全体配置図:戦災犠牲者記念碑)	4.14.1952	(平和記念公園全体配置図、縮尺未記入)	トレーシングペーパー、鉛筆、インク	右下、スタンプ、「広島平和公園及記念館設計部」、「丹下健三計画研究室・東京大学建築学教室」		54.7×105.6cm	8
HPCMC005	(慰霊碑立面図:戦災犠牲者記念碑)	4.14.1952	5-a:(正面立面図、1:50)、5-b:(側面立面図、1:50)	トレーシングペーパー、鉛筆、インク	右下、スタンプ、「広島平和公園及記念館設計部」、「丹下健三計画研究室・東京大学建築学教室」		54.9×107.4cm	9
HPCMC006	(慰霊碑平面図:戦災犠牲者記念碑)	4.14.1952	(慰霊碑平面図、1:50)	トレーシングペーパー、鉛筆、インク	右下、スタンプ、「広島平和公園及記念館設計部」、「丹下健三計画研究室・東京大学建築学教室」		(実測値なし)	10
HPCM007	(慰霊堂断面平面図・配置図)	標題欠損	7-a:断面図(側面:1:50)、7-b:断面図(正面:1:50)、7-c:平面図(1:50)、7-d:配置図(縮尺表記欠損)	トレーシングペーパー、鉛筆、インク	標題欠損		(実測値なし)	11
HPCM008	(慰霊堂立面図)・断面等肉厚寸法図	標題欠損	8-a:側面立面図(1:50)、8-b:正面立面図(1:50、部分欠損)、8-c:断面等肉厚寸法図・底面肉厚図(1:20)、8-d:正面肉厚寸法図(1:20、部分欠損)	トレーシングペーパー、鉛筆、インク	標題欠損		58.2×94.5cm	12
HPCM009	詳細図	5.6.1952	9-a:正面展開図(1:20)、9-b:正面立面図(1:20)	トレーシングペーパー、鉛筆、インク	右下、スタンプ、「広島平和公園及記念館設計部」、「丹下健三計画研究室・東京大学建築学教室」		58.4×100.5cm	13

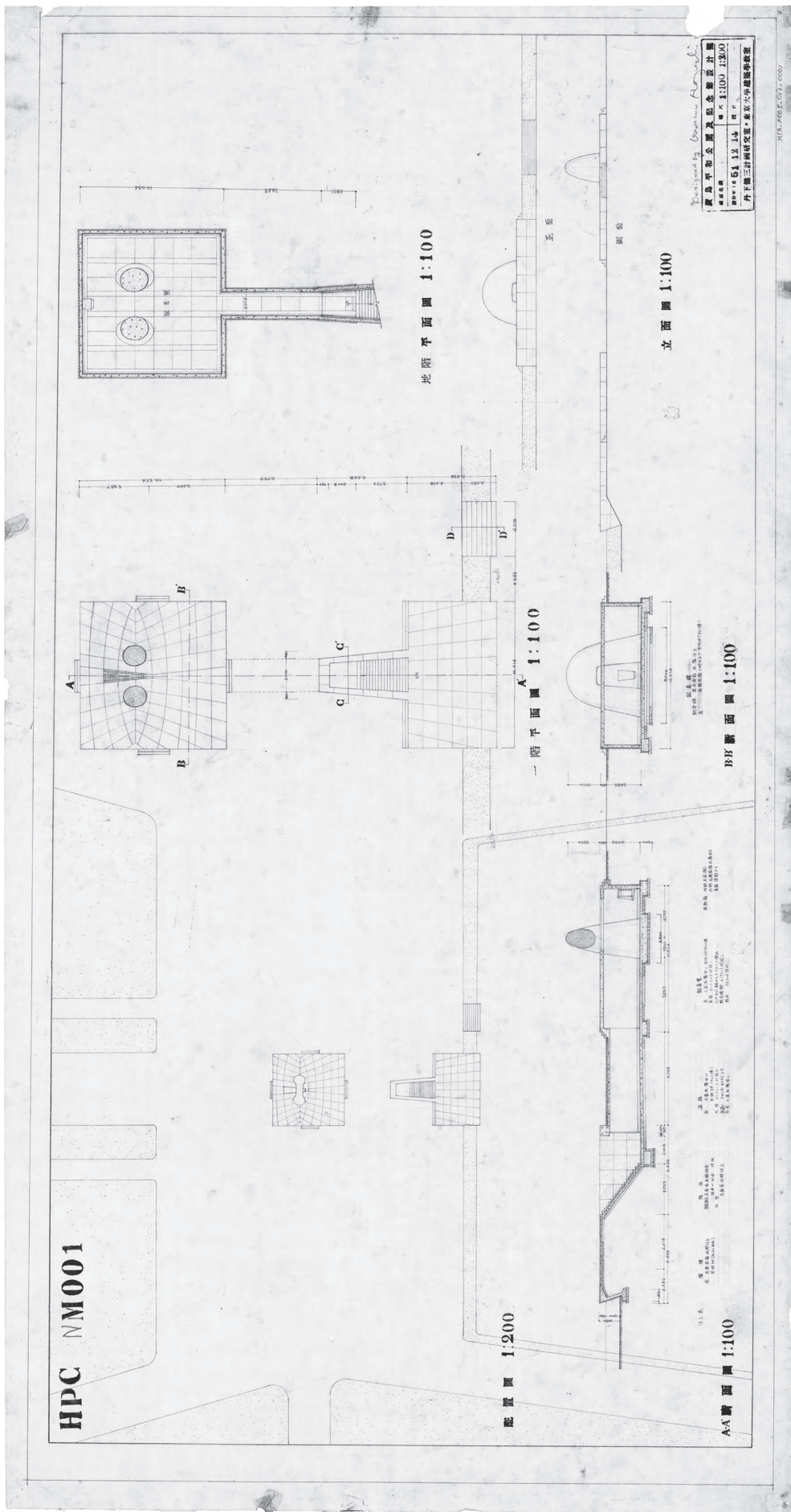


図1 イサム・ノグチ、丹下健三《HPCNM001 (慰霊施設7面総合図)》1951年12月14日、鉛筆、トレーシングペーパー、57.4×109cm、ハーバード大学デザイン大学院フランス・レーブ・ライブラリー、丹下健三アーカイブ蔵。寄贈：丹下孝子氏、協力：丹下孝子氏、協力：丹下憲孝氏。所蔵先によるスキミング画像
 Isamu Noguchi and Kenzo Tange, 《Plans, Sections, and Elevations of the Memorial Facility in Hiroshima, HPCNM001》 December 14, 1951.
 Tange Kenzō (1913-2005). The Kenzo Tange Archive, Gift of Takako Tange, 2011. Hiroshima Peace Center. Folder A008_017. Courtesy of the Frances Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design. Courtesy of Mr. Paul Noritake Tange.

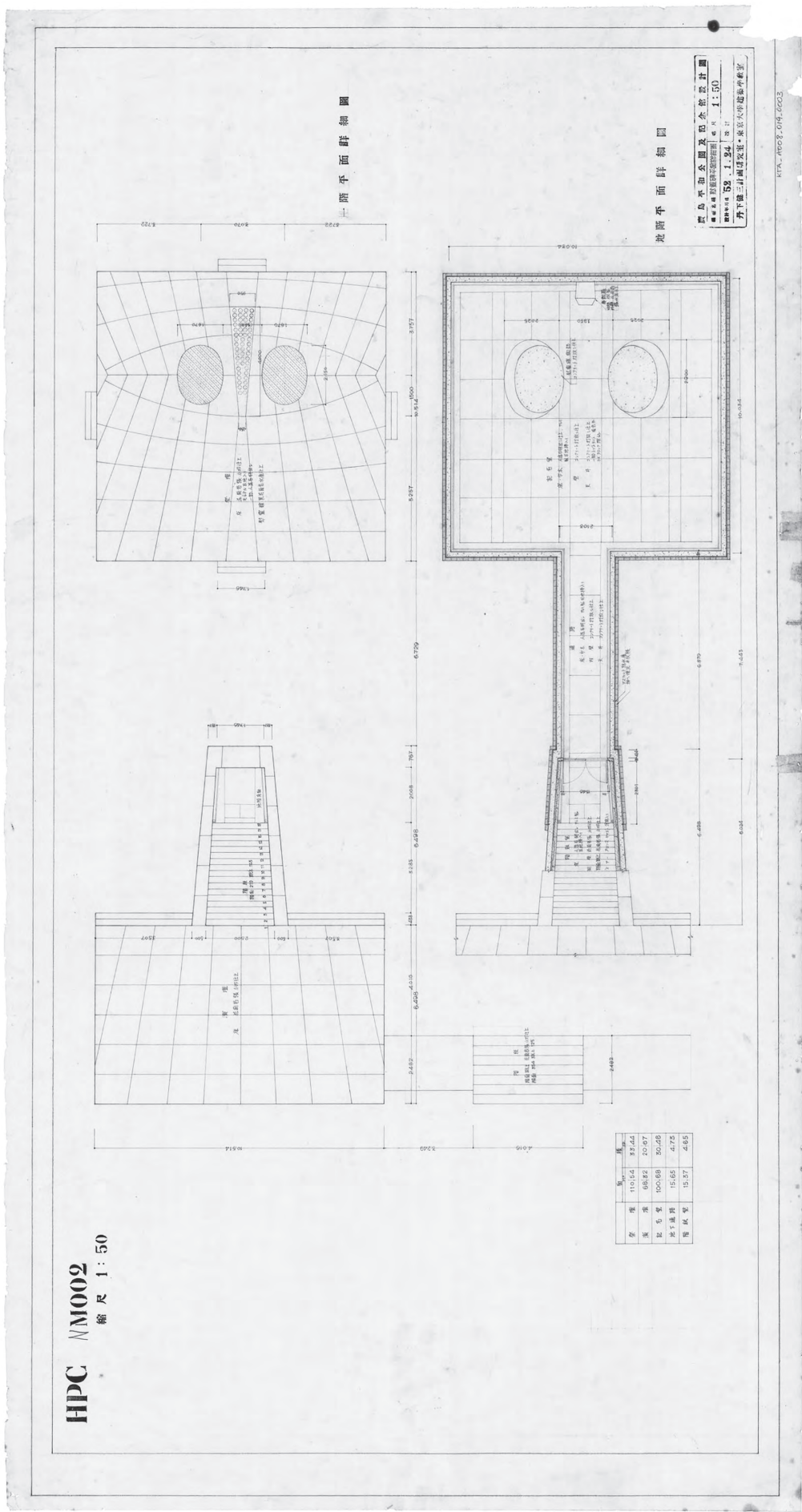


図2 イサム・ノグチ、丹下健三《HPCNM002 慰霊碑平面群細図》1952年1月24日、鉛筆、トレーシングペーパー、58.0x108.9cm、ハーバード大学デザイン大学院フランシス・レーブ・ライブラリー、丹下健三アーカイブ蔵。寄贈：丹下孝子氏、協力：丹下憲孝氏。所蔵先によるスキヤニング画像
 Isamu Noguchi and Kenzo Tange, 《Cenotaph Detailed Floor Plans, HPCNM002》 January 24, 1952.
 Tange Kenzō (1913-2005). The Kenzo Tange Archive, Gift of Takako Tange, 2011. Hiroshima Peace Center. Folder A008_019. Courtesy of the Frances Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design. Courtesy of Mr. Paul Noritake Tange.

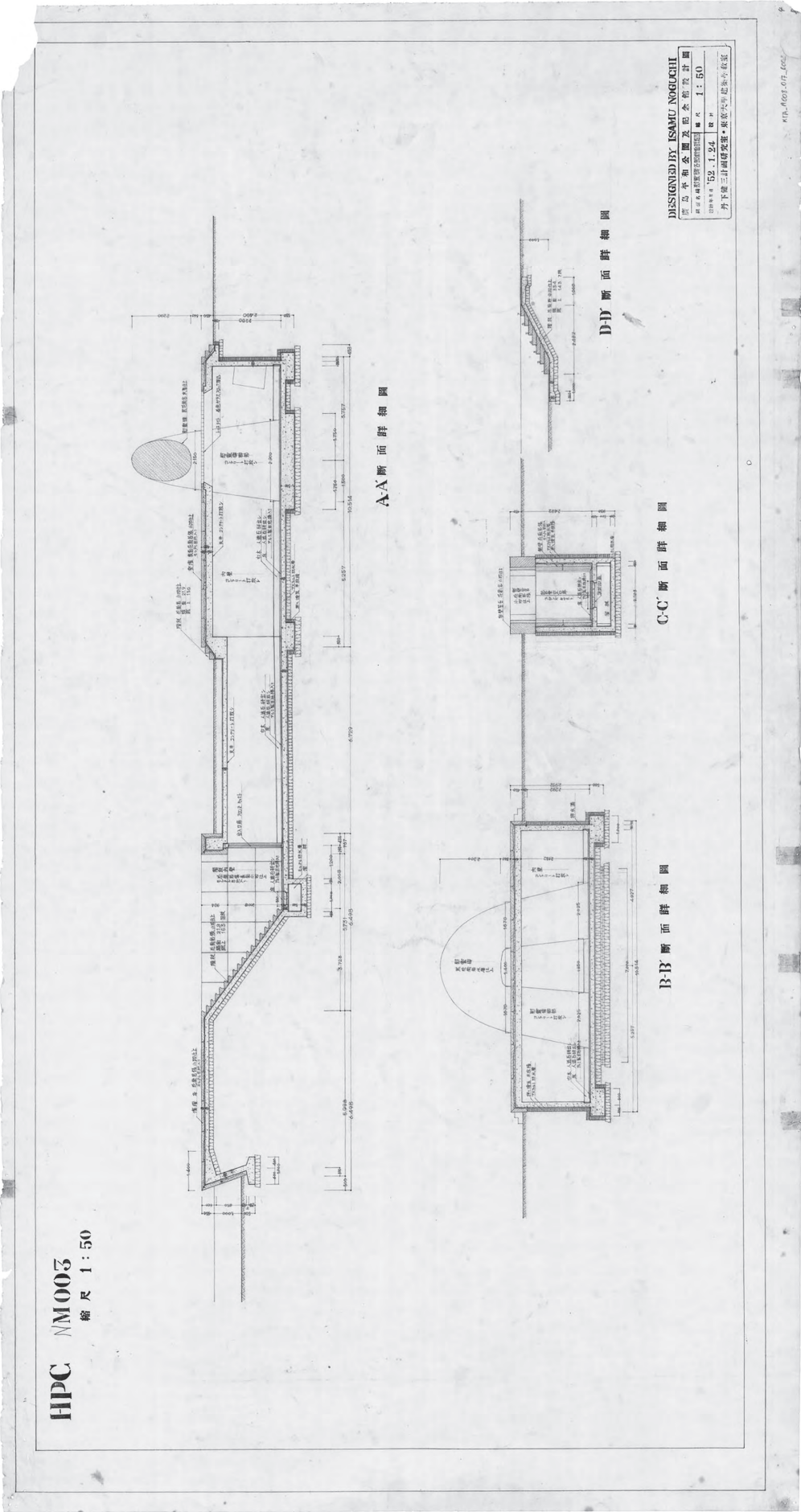


図3 イサム・ノグチ、丹下健三《HPCNM003 慰霊碑各部断面詳細図》1952年1月24日、鉛筆、トレーシングペーパー、57.9×109.0cm、ハーバード大学デザイン大学院、フランシス・レーブ・ライブラリー、丹下健三アーカイブ蔵。寄贈：丹下孝子氏、協力：丹下憲孝氏。所蔵先によるスキヤニング画像
 Isamu Noguchi and Kenzo Tange, 《Cenotaph Sections, HPCNM003》 January 24, 1952.
 Tange Kenzō (1913-2005). The Kenzo Tange Archive, Gift of Takako Tange, 2011. Hiroshima Peace Center. Folder A008_017. Courtesy of the Frances Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design. Courtesy of Mr. Paul Noritake Tange.

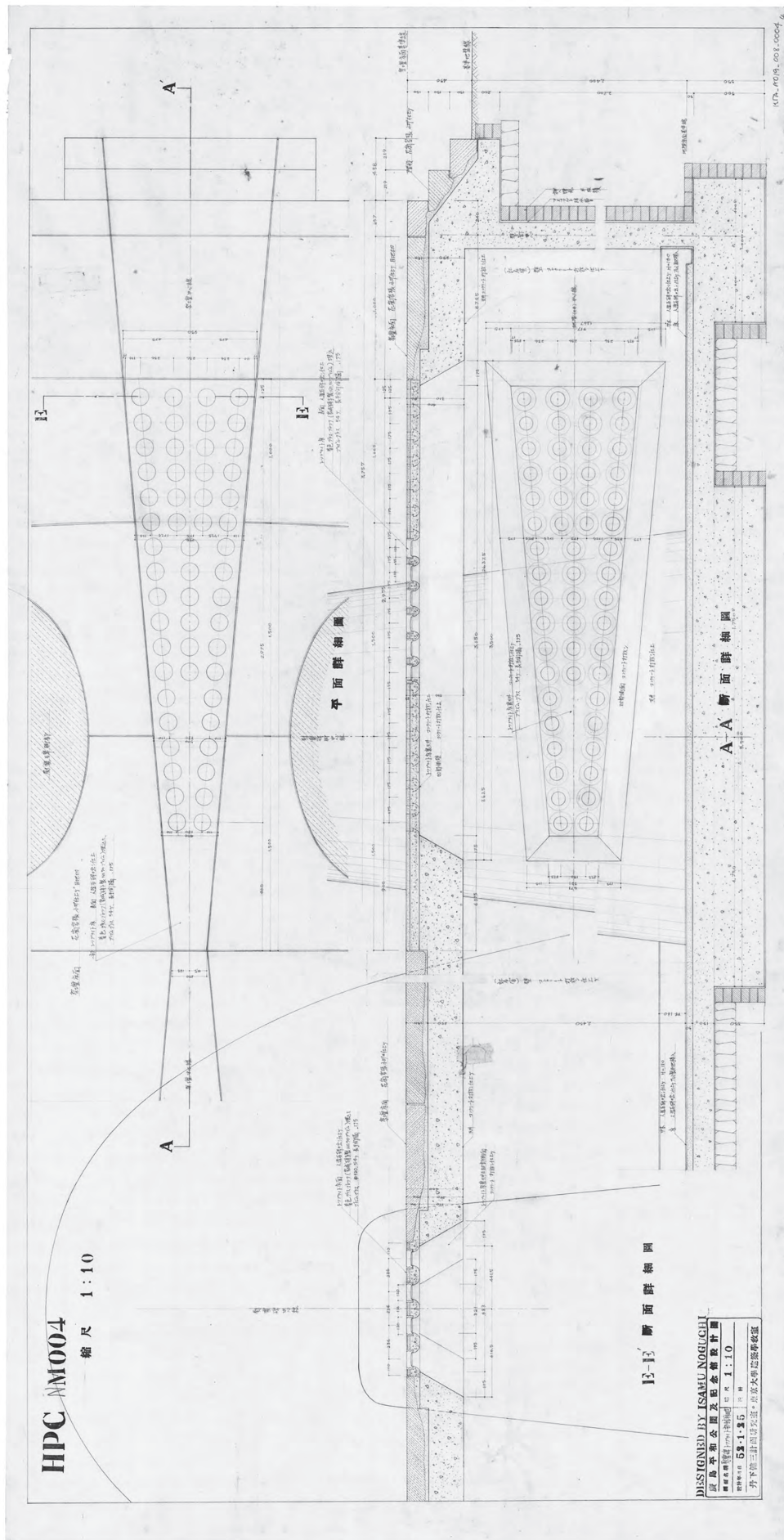


図4 イサム・ノグチ、丹下健三《HPCNM004 慰霊碑トップライト部分詳細図》1952年1月25日、鉛筆、トレーシングペーパー、54.9×107.6cm、ハーバード大学デザイン大学院フランシス・レーブ・ライブラリー、丹下健三アーカイブ蔵。寄贈：丹下孝子氏、協力：丹下憲孝氏。所蔵先によるスキミング画像
 Isamu Noguchi and Kenzo Tange, 《Cenotaph Detailed Drawings of the Toplight, HPCNM004》 January 25, 1952.
 Tange Kenzō (1913-2005). The Kenzo Tange Archive, Gift of Takako Tange, 2011. Hiroshima Peace Center. Folder A008_019. Courtesy of the Frances Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design. Courtesy of Mr. Paul Noritake Tange.

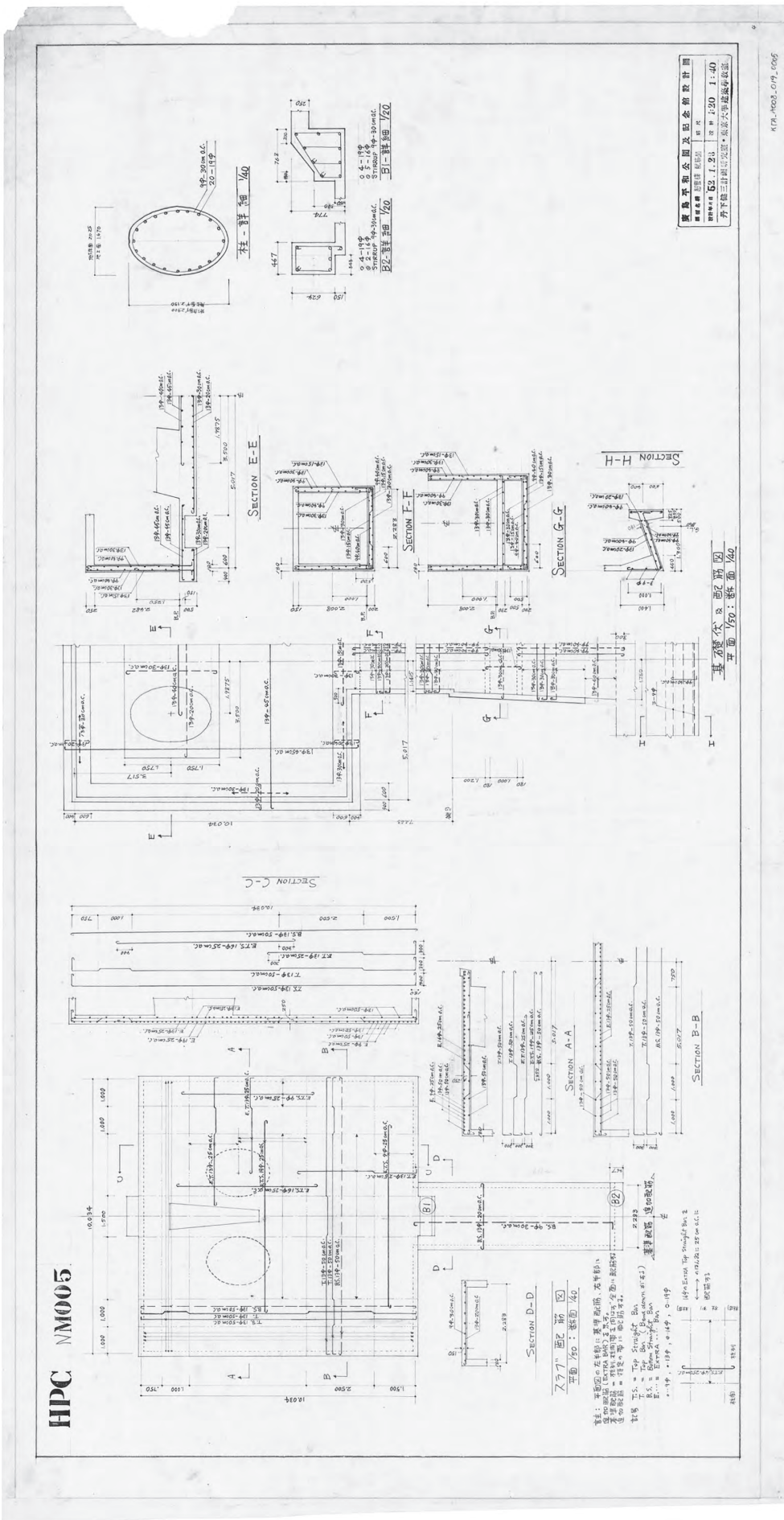


図5 イサム・ノグチ、丹下健三《HPCNM005 慰霊碑配筋図》1952年1月28日、鉛筆、トレーシングペーパー、57.5109.3cm、ハーバード大学デザイン大学院、フランシス・レーブ・ライブラリー、丹下健三アーカイブ蔵。寄贈：丹下孝子氏、協力：丹下憲孝氏。所蔵先によるスキヤニング画像
 Isamu Noguchi and Kenzo Tange, 〈Cenotaph Detailed Drawing for Bar Arrangement, HPCNM005〉 January 28, 1952.
 Tange Kenzō (1913-2005). The Kenzo Tange Archive, Gift of Takako Tange, 2011. Hiroshima Peace Center. Folder A008_019. Courtesy of the Frances Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design. Courtesy of Mr. Paul Noritake Tange.

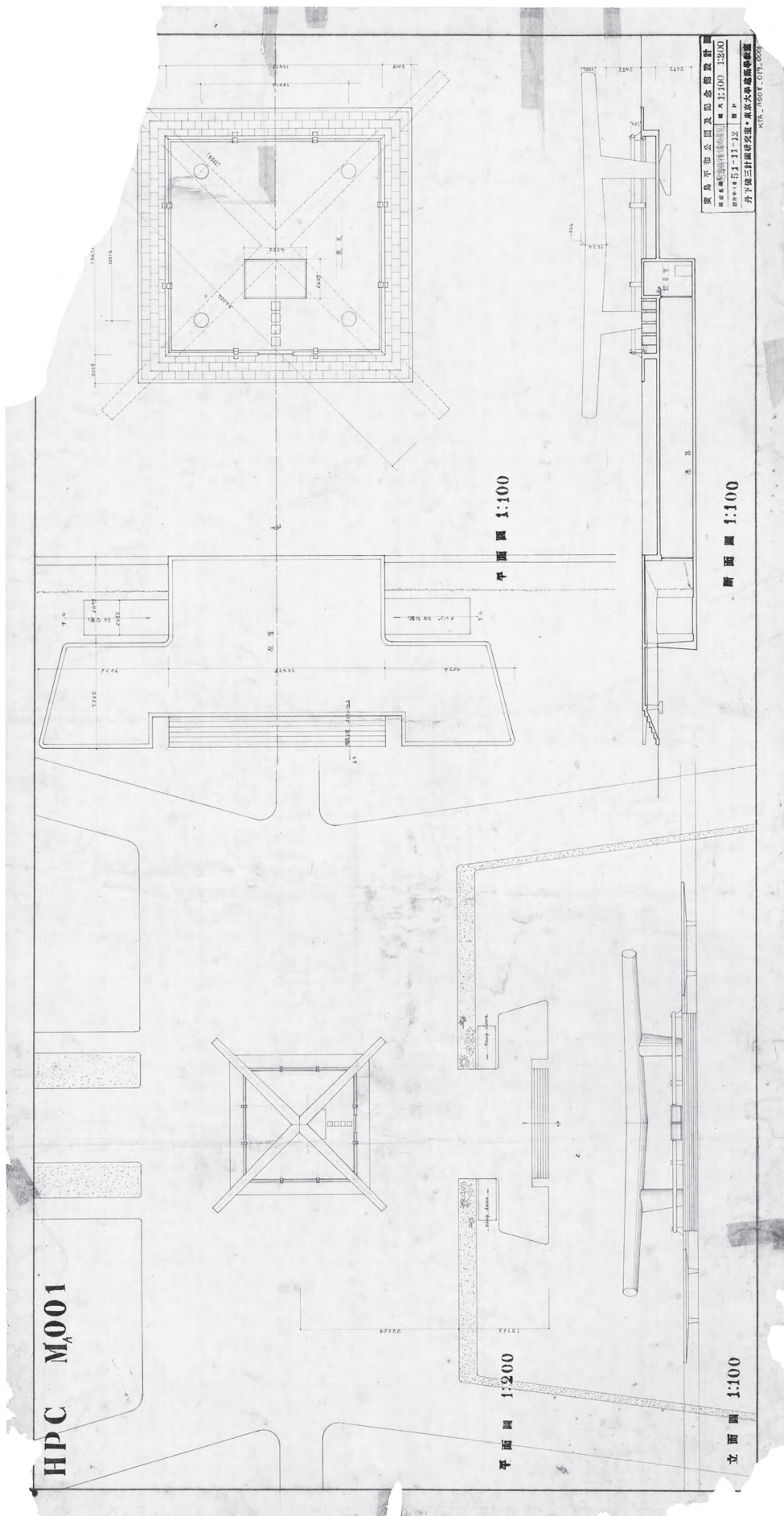


図6 丹下健三《HPCMA001 慰霊碑平面立面断面図》1951年11月12日、鉛筆、トレーシングペーパー、56.2×106.3cm、ハーバード大学デザイン大学院、フランシス・レーブ・ライブラリー、丹下健三アーカイブ蔵。寄贈：丹下孝子氏、協力：丹下憲孝氏。所蔵先によるスキミング画像
 Kenzo Tange, 〈Floor Plans, Section, and Elevation, HPCMA001〉 November 12, 1951.
 Tange Kenzō (1913-2005). The Kenzo Tange Archive, Gift of Takako Tange, 2011. Hiroshima Peace Center. Folder A008_019. Courtesy of the Frances Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design. Courtesy of Mr. Paul Noritake Tange.

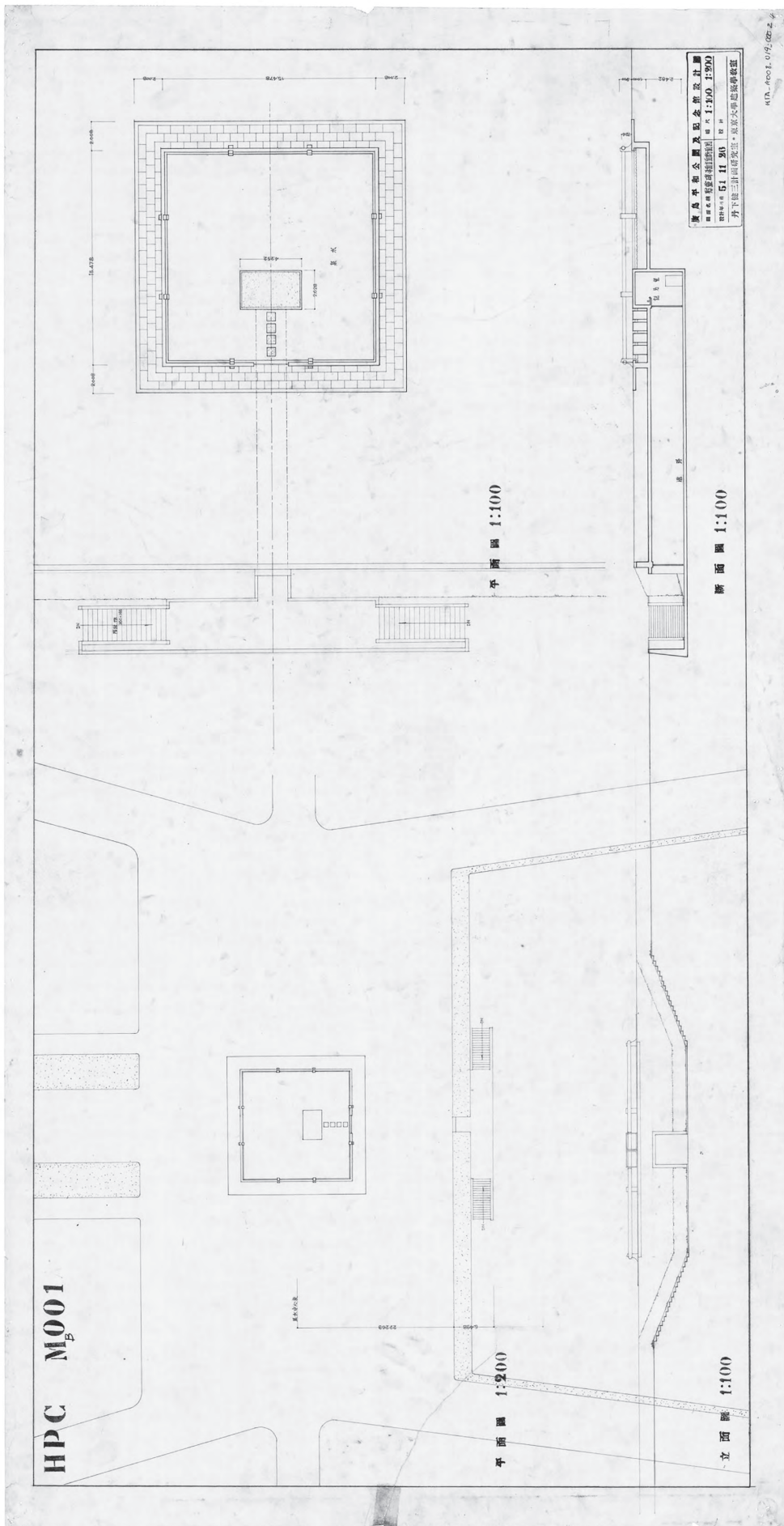


図7 丹下健三《慰霊碑・平面立面断面図 HPCMB001》1951年11月26日、鉛筆、トレーシングペーパー、56.2×108.7cm、ハーバード大学デザイン大学院、フランシス・レーブ・ライブラリー、丹下健三アーカイブ蔵。寄贈：丹下孝子氏、協力：丹下憲孝氏。所蔵先によるスキャニング画像
 Kenzo Tange, 〈Floor Plans, Section, and Elevation, HPCMB001〉 November 26, 1951.
 Tange Kenzō (1913-2005). The Kenzo Tange Archive, Gift of Takako Tange, 2011. Hiroshima Peace Center. Folder A008_019. Courtesy of the Frances Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design. Courtesy of Mr. Paul Noritake Tange.

丹下案A図面内容：〈慰霊碑平面立面断面図〉図面番号 HPCMA001(設計年月日1951年11月12日、図6)、

〈慰霊碑・平面立面断面図〉HPCMB001(1951年11月26日、図7)

* 図面名称は各図面標題に記載のもの。記載のない場合は()で仮称を付す。以下同。

①図面構成(以下図面中に記載の施設・部位等の名称は初出時に「 」内に表記)

この案はふたつの図面からなり、いずれも敷地全体の平面図(A-a、1:200。HPCMA001に含まれる個別の図をA-a、A-b・・・HPCMB001をB-a、B-b・・・とする)、祭壇と慰霊碑の場所を拡大した平面図(A-b、B-b、1:100)、慰霊施設正面の立面図(A-c、B-c、1:100)、慰霊施設の軸線に沿った地下を含む断面図(A-d、B-d、1:100)の4図を収めている。両者の違いは、HPCMA001(以下MA001)が地上の「慰霊碑」と南側の広場に突き出た「祭壇」を含めて描いている他、祭壇両脇から地下へ降りる通路を「ランプ」としているのに対し、HPCMB001(以下MB001)では慰霊碑と祭壇を省略し、地下へのアプローチをランプではなく「階段」としている。後者に描かれた意匠や寸法は一部を除き前者と一致していることから、両者は同一案の図面であり、MA001が総合図、MB001が地下へのアプローチを表すための図とわかる。ちなみに図面左上の図面番号は、両図ともスタンプ文字でHPCMA001とあり、Mの次にAまたはBがインクで小さく補筆されており、両図が同一案であることを示唆している。MA001、MB001ともにノグチ案図面に見られた材料や仕上げの詳細な記載はなく、寸法値が未記入の部分がある。また、図面番号にはノグチ案を示す記号Nはなく、ノグチの関与を示す署名等の書き込みもない。

②慰霊施設の配置及び構成要素

ノグチ案と同じ平和記念公園中央の慰霊施設敷地の南北軸上に、南から順に階段を備えた「祭壇」、敷石と玉垣で囲まれた正方形の「泉水」が配される。祭壇は南側の平和広場上に位置し、広場より1m高い敷地の縁から突出している。泉水上には慰霊碑が立つ。泉水中から立ち上がる4本の脚部に支えられ、それらを対角線方向に結ぶ二本の梁が、泉水の中心上で直角に交差し、慰霊碑を構成している。泉水側面の中心線(B-a「泉水中心線」)は敷地の東西軸と一致しており、慰霊碑と泉水は敷地の中心点に配置されていることがわかる。祭壇、泉水、慰霊碑はいずれも左右対称形で、配置もシンメトリーを厳格に守っている。凸型の平面をもつ祭壇(幅33,630mm、奥行き13,763mm)の正面中心には幅15,478mm、高さ1,001mm(蹴上がり143mm×7段)の階段が設けられ、両側には祭壇の翼部が広場側に左右対称に張り出している。翼部床下は吹き抜けで、左右各4本の支柱が正面及び側面から見える。祭壇と敷地を正面階段と同じ幅で繋ぐ部分の階下には、左右両側から地下に降りる一対の斜路(MA001、「ランプ1/6勾配」)または階段(MB001、蹴上がり146mm×18段)が設けられ、敷地南北軸に沿った地下通路の入り口に繋がる。泉水を囲う敷石帯の幅は2,008mm、泉水の一辺は祭壇広場側の階段幅と同じ15,478mmである。断面図(A-d、B-d)によれば敷石は敷地と同一面であり、段差は設けられていない。玉垣の正面中央には両開きの扉が設けられ、そこから泉水中に4つの角柱の飛び石を経て碑石(仮称。幅4,252mm、奥行き2,628mm)が置かれる。碑石は慰霊碑中心よりもやや手前に位置し、内部に地下室(床面と平和広場レベルの差2,482mm)が設けられて「記名室」とされ、地下通路と繋がっている。断面図では地下通路への開口部の上に柵状のものと、奥に矩形が描かれているが説明はない。矩形は恐らく犠牲者の名簿を納める櫃と思われる。

慰霊碑の二本の梁は丸い断面をもち、その太さは二本が交差する中心点(厚さ1,534mm)から先端部(厚さ1,004mm)に向かって徐々に細くなっている。梁の対角線方向の全長は34,004mmであり、側面から見ると梁は中央が下がった浅いV字型をなし、二本が交差する中心点の頂部は先端部高さより224mm低い。脚部も丸い断面を持つが、その輪郭は床から梁に向かってやや太くなっており、平和記念館陳列室のピロティの柱を想起させる。また、脚部と梁の接合部の外側は、泉水床面からの高さ2,482mmで、平和広場レベルを基準とした地下室及び通路の床面レベルの値と一致する。

ノグチ案図面では慰霊施設各部の寸法に、丹下健三が平和記念公園と記念館のために用いたモジュロール(黄金尺)としての「社会的尺度」と「人間の尺度」の広範にわたる適用が確認されたが、時期的に先行するこの丹下案Aでは、上にみた各部寸法の内、泉水の一辺の長さ10,514mmが「社会的尺度」、慰霊碑脚部及び地下床面レベルの2,482mmが「人間の尺度」に該当するのみで、モジュロールの大々的な適用は見られない。ノグチ案との寸法上の共通性は、丹下案Aの広場レベルを基準とした地下床面レベル2,482が、ノグチ案(図3)の敷地レベルを基準とした地下床面レベルとして用いられている点である。

意匠面では、玉垣の円形断面のレールを片持ち式の支柱と組み合わせたデザインがノグチの新大橋(西平和大橋)《ゆく》の勾欄デザイン(図16)を想起させる。また、方形の碑石を泉水と敷石で囲うプランは、丹下による平和記念公園・記念館競技設計当選案のアーチ頂部下の慰霊碑と円形の泉水(図14)を引き継いでいる。



図16 イサム・ノグチ(撮影)〈新大橋「ゆく」の勾欄(部分)〉1952年頃、ノグチ・ミュージアム・アーカイブ(ニューヨーク州)蔵、資料番号 08888.4
〈Hiroshima Bridge Railings; Hiroshima, Japan. Yuku (to depart); West Bridge〉 ca.1952. Photographer : Isamu Noguchi. The Isamu Noguchi Archives, 08888.4, ©The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York / ARS-JASPAR

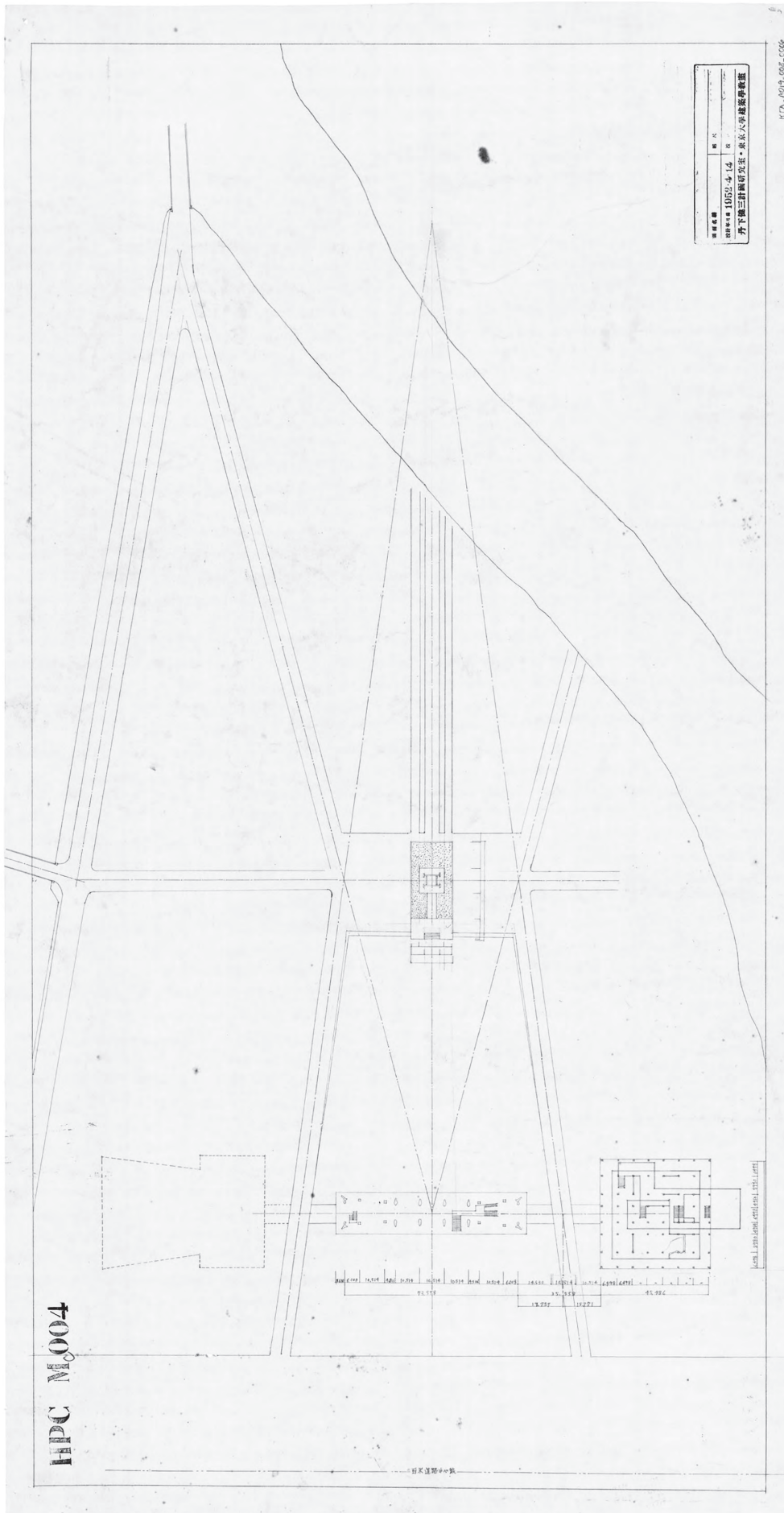


図8 丹下健三《HPCMC004 (全体配置図: 戦災犠牲者記念碑)》1952年4月14日、鉛筆、トレッシングペーパー、54.7×105.6cm、ハーバード大学デザイン大学院フランシス・レーブ・ライブラリー、丹下健三アーカイブ蔵。寄贈：丹下孝子氏、協力：丹下憲孝氏。所蔵先によるスキヤニング画像
 Kenzo Tange, (Site Plan, HPCMC004) April 14, 1952.
 Tange Kenzō (1913-2005). The Kenzo Tange Archive, Gift of Takako Tange, 2011. Hiroshima Peace Center. Folder A008_019. Courtesy of the Frances Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design. Courtesy of Mr. Paul Noritake Tange.

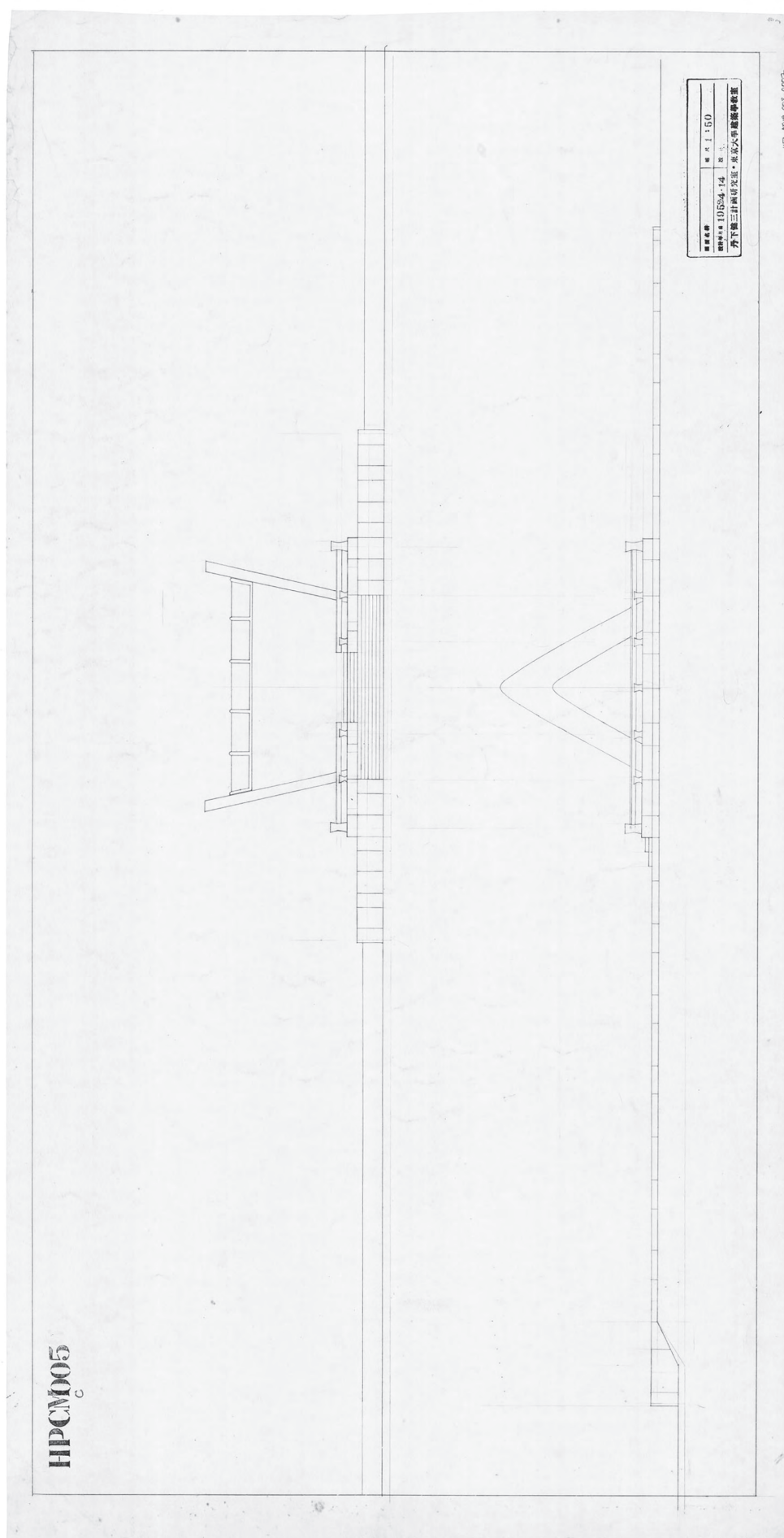


図9 丹下健三《HPCMC005(慰霊碑立立面図：戦災犠牲者記念碑)》1952年4月14日、鉛筆、トレーシングペーパー、54.9×107.4cm、ハーバード大学デザイン大学院、フランシス・レーブ・ライブラリー、丹下健三アーカイブ蔵。寄贈：丹下孝子氏、協力：丹下憲孝氏。所蔵先によるスキヤニング画像
 Kenzo Tange, <Section and Elevation, HPCMC005> April 14, 1952.
 Tange Kenzo (1913-2005). The Kenzo Tange Archive, Gift of Takako Tange, 2011. Hiroshima Peace Center. Folder A008_019. Courtesy of the Frances Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design. Courtesy of Mr. Paul Noritake Tange.

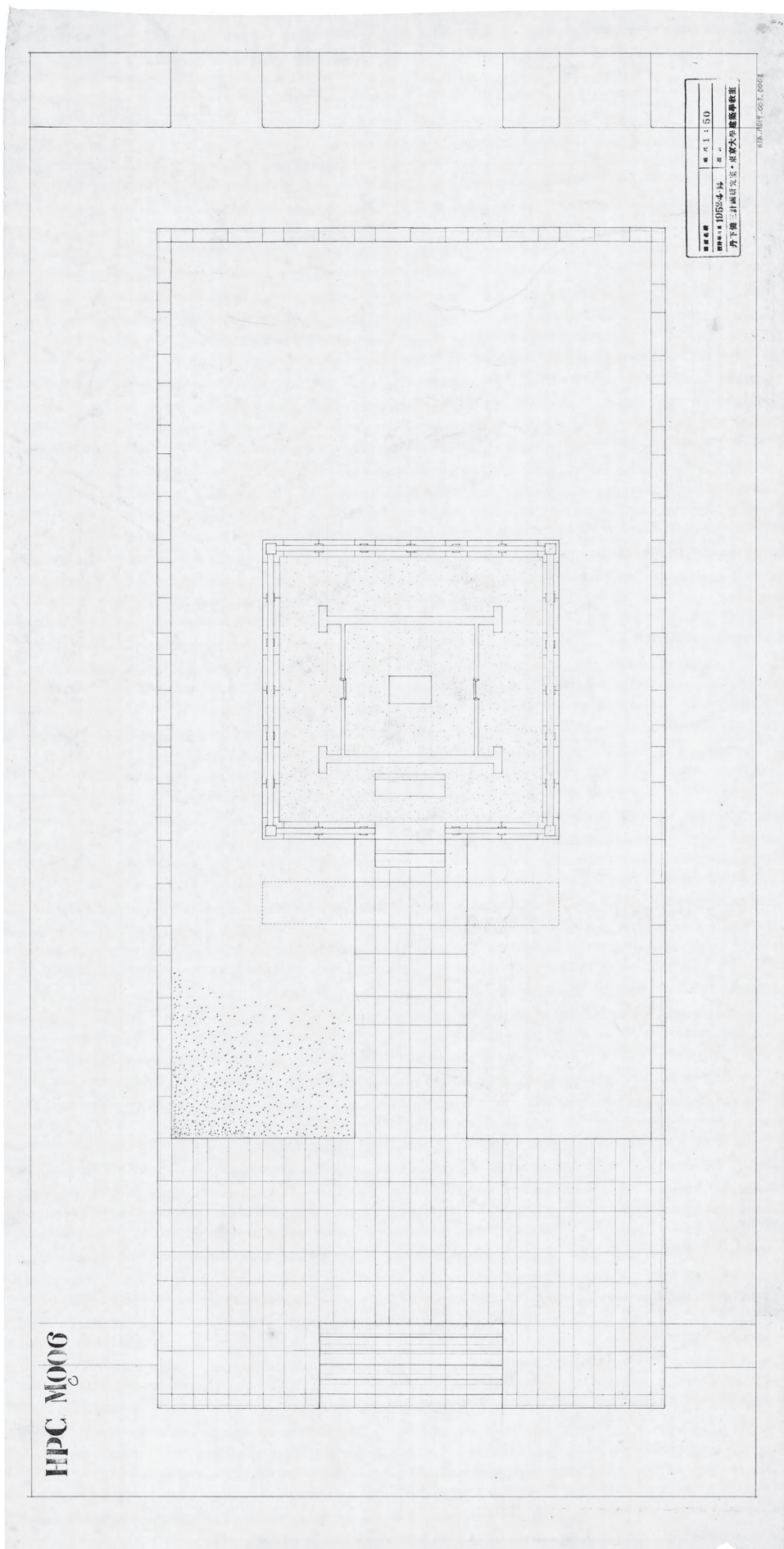


図10 丹下健三《HPCMC006(慰霊碑平面図：戦災犠牲者記念碑)》1952年4月14日、鉛筆、トレーシングペーパー、ハーバード大学デザイン大学院フランチス・レーブ・ライブラリー、丹下健三アーカイブ蔵。寄贈：丹下孝子氏、協力：丹下憲孝氏。所蔵先によるスキヤニング画像
 Kenzo Tange, 〈Floor Plan, HPCMC006〉 April 14, 1952.
 Tange Kenzō (1913-2005). The Kenzo Tange Archive, Gift of Takako Tange, 2011. Hiroshima Peace Center. Folder A008_019. Courtesy of the Frances Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design. Courtesy of Mr. Paul Noritake Tange.

丹下案B図面内容：〈(全体配置図：戦災犠牲者記念碑)〉図面番号 HPCMC004(1952年4月14日、図8)、〈(慰霊碑立面図：戦災犠牲者記念碑)〉HPCMC 005(1952年4月14日、図9)、〈(慰霊碑平面図：戦災犠牲者記念碑)〉HPCMC006(1952年4月14日、図10)

丹下案Bは3枚の図面からなる。いずれも図面名称は空欄である。図面番号HPC(広島ピースセンター)とM(メモリアルまたはモニュメント)から、広島平和記念公園の慰霊施設であることがわかる。Mの次のCはインクによる手書きで書き足されており、3枚がひとつの設計案であることを示す識別記号と考えられる。

HPCMC004(図8、MC004と略記。以下2図面もMC005、MC006)は平和記念公園全体図に道路、広場、平和記念館、慰霊施設、旧産業奨励館の位置を落とし込んだ略図で、平和記念館については中央の陳列館と東側の本館のみ一階部分の柱間寸法が書き込まれている。縮尺表記はない。これによると、丹下案Bの慰霊施設は慰霊碑(仮称)部分が敷地の中心に位置し、広場に面して丹下案Aの祭壇に当たる部分(以下祭壇)がやや張り出し、その中心軸上に階段が設けられている。また、慰霊施設全体は南北軸に沿った長方形を成しており、その東西辺の敷石を除いた幅は敷地北側から発する3本の道路とその間の緑地帯を含めた全幅に等しく、平和記念公園配置図HPC50NS001の表記に従えば23,510mmとなる。丹下案Bの3図面とも慰霊施設部分の寸法は記載されていない。

MC005(図9)は縮尺1:50で、慰霊施設正面(5-aと附番。以下同)と側面(5-b)の立面図2図を表す。正面図では、平和広場から一段高くなった敷地中央に、石張りと思われる祭壇が、その軸上に7段の階段が設けられる。背後には石を貼った慰霊碑の基壇(仮称)が見え、その軸上に階段を、縁に沿って玉垣を配する。階段は3段で基壇レベルに達する。その背後に階段と同じ幅で見られる矩形は、平面図(MC006、図10)によれば慰霊碑前の献花台のようなものである。

慰霊碑は切妻屋根の形状で、破風板と棟瓦が表現されている。特に破風板は棟より高く左右斜めに聳え、家形埴輪(例えば図18のような)の屋根部分を再現した(リアリズム)ように見える¹。特筆されるのは屋根の配置で、棟が横向き(妻部が側面、屋根が正面)とされていることである。玉垣と相まって、神社本殿の配置を想起させる。平面図と併せてみると玉垣の支柱は角柱ながら盃のように中ほどがくびれており、手摺の断面は図面から読み取れないが、上面に笠石のような表現もみられる。

側面図では、祭壇が広場側に張り出しているのがわかる。慰霊碑の破風板の輪郭は直線的な三角形ながら外側と内側で傾斜角がやや異なり、破風板の頂部が高く、家形埴輪の破風板を参照したことをうかがわせる。

MC006(図10)は縮尺1:50の慰霊施設平面図である。材料や仕上げの記載はないが、祭壇部分、慰霊碑基壇に至る通路、慰霊碑基壇の縁とその外周を囲う縁取りが石張りと思われる。基壇上には階段に面して献花台らしきものが置かれ、慰霊碑破風板の末端部分が碑の四隅に描かれている。妻部は東西とも壁で塞がれ、それぞれの中央に引き戸付きと思われる開口部がある。慰霊碑内中央に位置する矩形は名簿を収める櫃と考えられる。



図18 《家形埴輪 白石稲荷山古墳出土》
(東京国立博物館蔵)

1 例えば〈白石稲荷山古墳 家形埴輪〉(図18、東京国立博物館蔵)は傾斜した破風板、棟瓦のような表現、逆台形の屋根面など丹下案Bと共通点が多い。

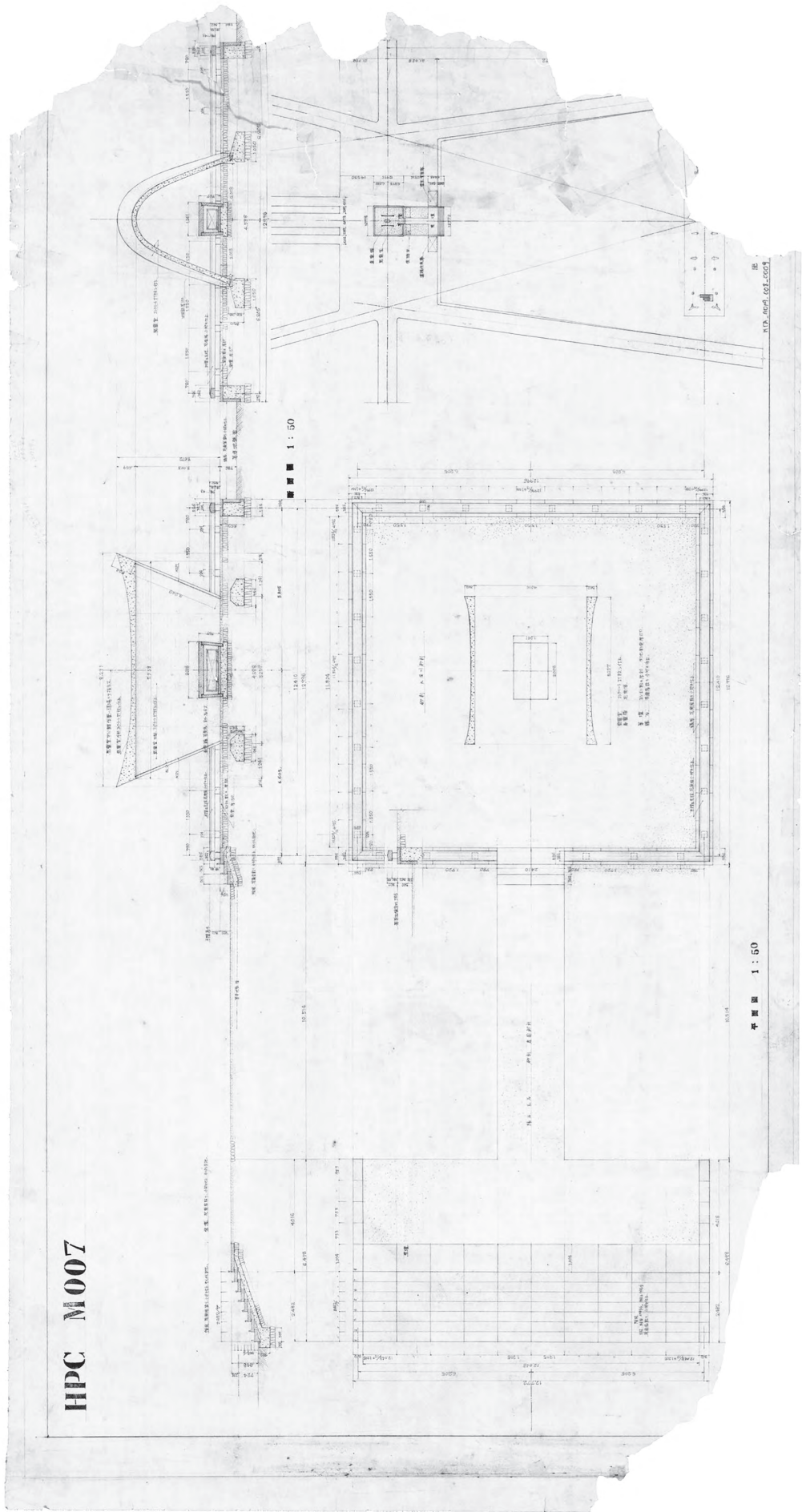
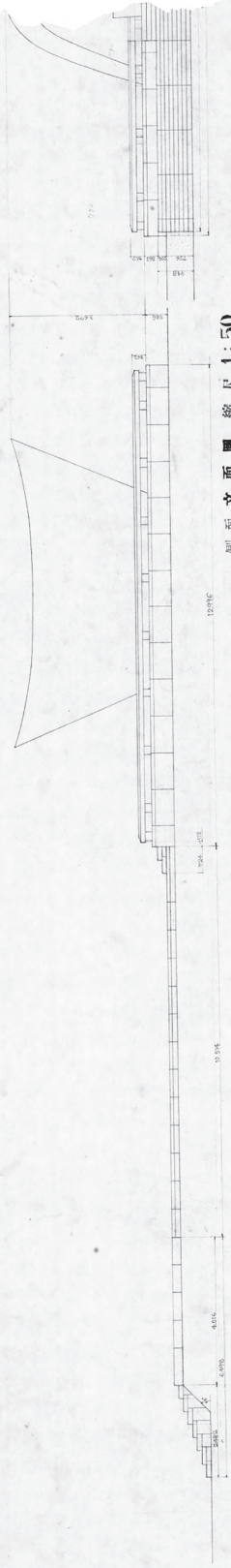
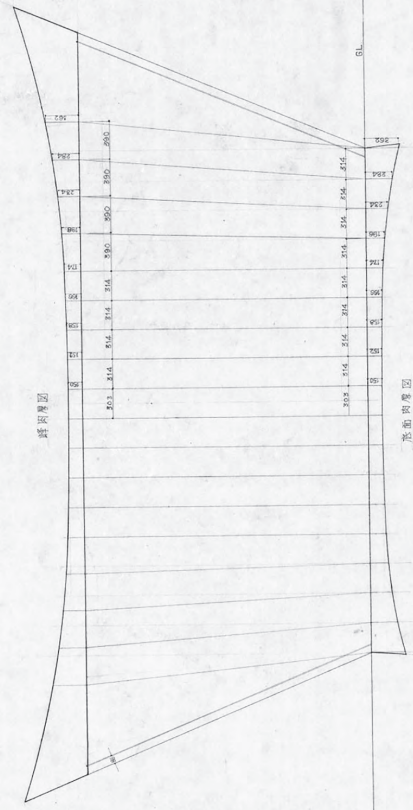


図11 丹下健三《HPCM007(慰霊碑断面図・平面図・配置図)》(1952年5月頃)、鉛筆、トレーシングペーパー、ハーバード大学デザイン大学院フランシス・レーブ・ライブラリー、丹下健三アーカイブ蔵。寄贈：丹下孝子氏、協力：丹下憲孝氏。所蔵先によるスキヤニング画像
 Kenzo Tange, (Cenotaph Section and Floor Plan, HPCM007) n.d. (ca. May, 1952),
 Tange Kenzō (1913–2005). The Kenzo Tange Archive, Gift of Takako Tange, 2011. Hiroshima Peace Center. Folder A008_019. Courtesy of the Frances Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design. Courtesy of Mr. Paul Noritake Tange.

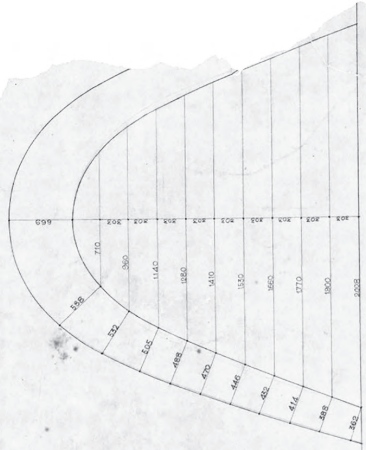
HPC M008



断面立面圖 縮尺 1:50



断面等肉厚寸法圖 縮尺 1:20

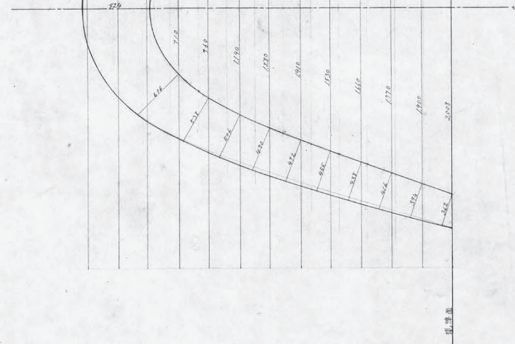


断面等肉厚寸法圖

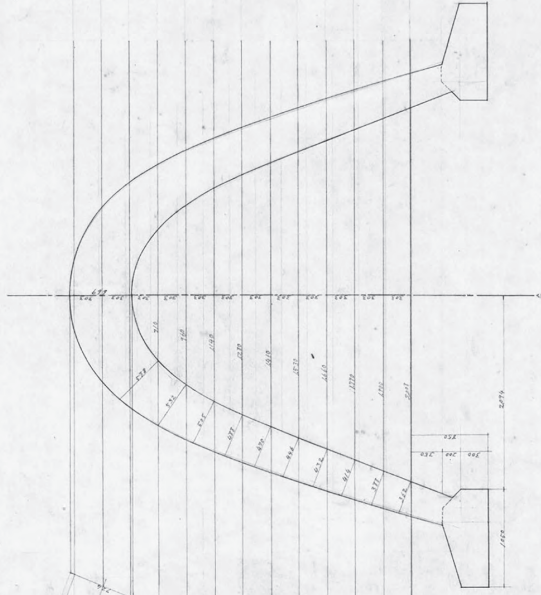
図12 丹下健三《HPCM008(慰霊碑立面図)・断面等肉厚寸法図》(1952年5月頃)、鉛筆、トレーシングペーパー、58.2×94.5cm、ハーバード大学デザイン大学院フランシス・レーブ・ライブラリー、丹下健三アーカイブ蔵。寄贈：丹下孝子氏、協力：丹下憲孝氏。所蔵先によるスキヤニング画像
Kenzo Tange, <Cenotaph Construction Grid Plan, Section and Elevations, HPCM008> n.d. (ca. May, 1952).
Tange Kenzō (1913-2005). The Kenzo Tange Archive, Gift of Takako Tange, 2011. Hiroshima Peace Center. Folder A008_019. Courtesy of the Frances Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design. Courtesy of Mr. Paul Noritake Tange.

HPC M009

正面展開図



正面立面図



広島平和公園慰霊館新設計画
 建築名称 新設館 図案 No. 120
 建築年 1952-53 年 月 日
 丹下健三計画研究室・東京大学建築学専攻

118-A019-001-0011

図13 丹下健三《HPCM009詳細図》、1952年5月6日、鉛筆、トレーシングペーパー、ハーバード大学デザイン大学院フランス・ラブ・ライブラリー、丹下健三アーカイブ蔵。寄贈：丹下孝子氏、協力：丹下憲孝氏。所蔵先によるスキミング画像
 Kenzo Tange, < Cenotaph Construction Grid Sections, HPCM009 >, May 06, 1952.
 Tange Kenzō (1913-2005). The Kenzo Tange Archive, Gift of Takako Tange, 2011. Hiroshima Peace Center. Folder A008_019. Courtesy of the Frances Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design. Courtesy of Mr. Paul Noritake Tange.

丹下案C図面内容：〈(慰霊堂断面・平面・配置図)〉図面番号 HPCM007(設計年月日欠落、図11)、〈(慰霊堂立面図)・断面等肉厚寸法図〉HPCM008(設計年月日欠落、図12)、〈詳細図〉HPCM009(1952年5月6日、図13)

丹下案Cも3枚の図面からなる。図面番号に手書きの識別記号は入らず、細部寸法、材料、仕上げ指示が入念に書き込まれており、広島平和記念公園慰霊施設実施案として作図されたと考えられる。HPCM007(「007」と略記、以下二図も008、009)と008は損傷のため表題部が欠落しているが、009の表題部から1952年5月初旬頃描き上げられたと思われる。なお図面中の書き込みに「慰霊堂」とあるため、ここでは「慰霊堂」と記述する。

007は4図から成り、慰霊施設側面(7-a)及び慰霊堂正面(7-b)の「断面図1:50」、慰霊施設の「平面図」(7-c)1:50、平和記念館、平和広場、慰霊施設敷地を含む配置図(7-d、縮尺欠損により不明)を表す。

008も4図から成り、「側面立面図縮尺1:50」(8-a)、正面立面図(8-b、標題縮尺欠損、1:50と思われる)、側面の「断面等肉厚寸法図1:20」(8-c)、正面肉厚寸法図(8-d、1:20と思われる)を表す。側面の図では、凹型に湾曲する外面に応じた肉厚を指示するため、長手方向に303mmピッチで肉厚寸法を示す「峰肉厚図」(垂直方向断面)と「底面肉厚図」(水平方向断面)が付加されている。

009は2図から成り、縮尺1:20で「正面展開図」(9-a)と「正面立面図」(9-b)を表す。正面展開図は「慰霊堂」壁体の正面が頂部から脚部に向けて傾斜しているため、これを平面に描き起こして立面図では現れない各部の実寸を記した図と考えられる。立面図では地中のアンカーが描かれている。

施設の構成は平和記念公園南北軸上に、平和広場側から「階段」(幅12,772mm、奥行2,482mm、花崗岩貼り、小叩き仕上、モルタル目地、8段、蹴上がり118.5mm)、「祭壇」(幅12,772mm、奥行4,016mm、南端部：花崗岩貼り、小叩き仕上、モルタル目地、その他通路と同仕様)、祭壇北辺から慰霊堂基壇に向かう通路(「縁石玉石」、「砂利(敷)岩国砂利」、基壇の階段を含む長さ10,514mm)、「基壇」(一辺12,996mmの正方形、「砂利 太田川砂利」砂利敷き厚80mm、下地割栗厚150mm、縁石花崗岩貼り小叩き仕上)、基壇中心に「慰霊堂」(コンクリート打放し仕上、高さ3,672mm、幅4,740mm、奥行8,291mm)と、慰霊堂内部中心に「奉霊箱」を配する。基壇は玉垣(高さ362mm、手摺幅362mm、支柱幅224mm、手摺及び支柱花崗岩小叩き仕上)で囲まれている。丹下案AとBでは祭壇が平和広場側に突出していたが、丹下案Cでは祭壇南側の縁が敷地南縁の法面上端と一致して敷地内に収まり、階段の下部3段ほどが平和広場に突出する。祭壇の両脇には西に「遺族代表席」、東に「祭主、貴賓席」のスペースが記され、通路の基壇手前両側には「供物台」のスペースが予定されている。

資料

広島市長浜井信三による市議会答弁記録 1952年4月11日

出典：「昭和二十七年広島市議会三月定例会議事速記録第十號 昭和二十七年四月十一日」

(広島市議会事務局市政調査課蔵)321-327頁より抜粋。「 」内原文。

「昨年(1951年：論者)丹下健三氏より、中央の記念公園に造る慰霊碑の設計を、野口氏がやりたいという希望をもっておられるが、それはいかなるものであろうかという相談があったのであります」。記念公園全体の設計は懸賞公募により当選した丹下健三グループによるものなので、「あの公園を当初の予定通り造り上げていくためには、どこまでもその設計を丹下氏に依頼することが、最も適切であると考え」(中略)「爾来公園の設計、及び記念館のただいまの戦災死者の慰霊碑等につきましては、すべてその設計を丹下氏にお任せすることにいたしまして、今日に至っておるのであります」。(中略)

「その後野口氏を伴いまして、丹下氏が広島に参りまして、やはり同じ希望を申し述べられましたので、その際に私は特に佐々木建設局長を直接に丹下氏並びに野口氏のところへやりまして、(中略)この際第三者に、あの設計を依頼することは、一応できないことになっておるのだ。しかしながら、もしも丹下氏が野口氏の協力を求めて、丹下氏の責任においてこれをやるならば、それは私の方としては、さしつかえないということが一つと、——一つは御承知のように、野口氏の芸術は世界的に非常にすぐれたものであることは間違いないと思いますが、あのアブストラックなあの芸術が、すべての人にアピールするとは考えるけれども、——委員会において必ず採用するということはできない。私は特にこの点につきましては、私自身個人といたしましては、野口氏のあのアブストラック芸術は、非常に好きなのであります。しかしながら、ものがものだけに、戦災死者の碑である場合に、やはり市民の感情というものを無視して、これを設計すべきでないという考えをもっておりましたし、もちろんこれを決定いたしますのには、建設省の許可を得なければなりませんし、もちろん先ほどのお話にありました平和都市建設専門委員会として、特に建設省も協力いたしまして、人選して作った専門委員会を東京にもっておりますが、必ずこの専門委員会にもかけなければならないと考えておりました。——下心があったことと考えておるのであります。

市議会の、少なくとも建設委員会(市会常任委員会のひとつ：論者)等には相談して、その設計をきめて行きたい。——こういう下心も、私もっておりますので、これらの各機関が、すべて一致して、これを認めない限り、これを採用すべきではないという考え方がありましたので、特に第二にこのことはよく丹下氏と野口氏に話しておったのであります。第三番目には、そういうふうには協力を得ることは、非常にありがたいことであるが、そのための特別設計料は出しかねるのだ。これは市の財政状態、予算の関係からして、丹下氏に支払うもの意外には、出せないのだがということを、話しておいたのであります。これは建設局長が特に折衝いたしまして、夜、野口氏を招待いたしまして、晩餐の席上においても、私のはっきりと裏付けしておいたことなので、これは野口氏におきまして、それは承知だ。——ではそれを承知で丹下氏と協力して仕事をして行くことは、さしつかえないという話でありましたので、それはどこまでも設計については、丹下氏が責任を負わなければならない。

(中略)

その後丹下氏がほんとうに野口氏と東大のあの研究室で、机を並べて共同作業をやられたそうであります。

そしてその設計が出て参ったのであります。先般新聞紙上に写真にのっておったあれであります。——そこでこれを最初に建設省に相談いたしまして、続いて専門委員会にかけたのであります。最初のこの専門委員会には、私出席いたしまして、いろいろ専門委員と協議いたしましたのでありますが、この設計は留保になりまして、あらためて専門委員以外の専門家をまじえて、一つもう一度専門委員会を開いて決定しようじゃないかということになりまして、——二度目の専門委員会には、私出席しませんで、佐々木建設局長を上京させまして、これに出席させたのでありますが、その結果建設省におきましても、専門委員会におきましても、芸術のよしあしは別としまして、戦災死者の霊をまつるものに、このような難解なものは性質上やるべきでない。もう少し戦災死者の遺家族のことを考えて、その心にぴったりと合うものを造るべきであるということで、一応否決になったのであります。そこでわれわれといたしましては、どうもすでにできた設計が、専門委員会にも、建設省にも通らないので、あらためて設計をしなおすようにということをお丹下氏に伝えまして、丹下氏があらたに設計をいたして参りましたのが、過日建設委員会におかけしましたあの埴輪形式の記念碑なのであります。それが専門委員会も通りまして、建設省もこれならいいということになりましたので、こちらに持って帰りまして、市議会の建設常任委員会に付議いたしましたところ、これまた異議はないということであったので、これを私どもといたしましては、実施に移しまして、今日大林組の手において、これを建設させることに相成っておるのであります」。 (以下略)

西村有の絵画作品分析

～マグリットとウイトゲンシュタインの考察を通して～

中村 康裕

1. 西村作品の作品分析：白い膜とは何か？

ここに一つの絵がある。道路の上に白い車が描かれている。その車は走行しているように見える。だからだろうか、車は歪み、車の向こうの風景はぼんやりしている。車には人が乗っているが、これもぼんやりしていて定かではない。作者が、例えば車に乗っていて、その車窓越しに、対向車を見ているから、動きを感じる構図になっているのかもしれない。その車窓越しに対象の車を見ているからだろうか、何かうっすらと半透明な白い膜のようなものが、作品全体を覆っている。夢の中の風景を描いたように、はっきりしていない。このように全面にすりガラスのレイヤーのようなものが描かれている絵画作品を筆者は他に知らない。

これは西村有(1982年生まれ)の《a car running in the green》(図版4)である。横浜市民ギャラリーあざみ野で開催された「あざみ野コンテンポラリー vol.9 今もゆれている」展(2018年)¹に出品された。これは風景を描いた作品である。西村が自身で見た風景を絵に描いたわけであるが、作品全体を覆う半透明のガラスのような膜が何を表現しているのか分からない。風景、それはここでは車であり、道路であり、木々であるが、これらを見るとき、鑑賞者は白い膜のようなものを通して見ることになる。この白い膜は何かということが、本稿のテーマとなる。

西村は風景を描くとき、「自分が日常の景色と対面している。そのかたちとか色とか、もっと、いろんな感覚が人間に備わっていて、そこの前に立っているような感じが見る人に伝わればいいなと思っています。そういう意味で風景というものを、“自分がいる風景”というものを、描いています」²と言うように、その風景の中に“自分がいる風景”を描いているのだ。「風景を描く時は、風景を描くというかたちでそこに進んでいくのですが、そこで出てきたものに自分が反応しながら、どれだけ脱線していけるのかという課題があります」とする。「自分が反応」とは、風景と自分が関わりを持ちながら、その中で生まれてくる風景を描くということだろう。西村の制作スタイルとは、日常の中で“自分がいる風景”を描くと同時に、鑑賞者も西村と同じ場所に立っているように感じる絵を描いていることになる。鑑賞者は西村とともに、この白い膜の前に立っていることになるのだろうか。

西村の制作スタイルをもう少し見ていこう。西村は「主観であるイメージを基に絵を描くと、モチーフと主観の間にズレが生じてしまうことに気づいた」³と言う。西村が見ているモチーフとしての風景と西村の主観とのズレが、この膜のようなものに反映しているのだろうか。ズレが生じる時に、西村は「それならば、色や

1 この展覧会は、そのテーマである「特定あるいは不特定の風景」を、アーティストが現実＝風景にそれぞれの視点で向き合いながら制作した作品から構成されている。

2 「あざみ野コンテンポラリー vol.9 今もゆれている(2018年)」展パンフレット、p.5

3 「ARTNAVI」『美術手帖』2016年7月号、美術出版社、p.9

線が生み出す環境下でのモチーフの“あり方”を描写したいと思うようになりました⁴と言う。モチーフである風景のあり方を突き詰めていくことで、この膜のようなものが生じるのであろうか。例えを挙げれば、我々には、西村自身が別の車に乗っていて、その車窓のガラス越しに走行中の車を描いたように見える。“自分がある風景”として、モチーフのあり方を追求していくと、この車窓のガラスも風景の一部となったのであろうか。「街中を歩いたり、電車の車窓から流れる景色を眺める間、建物や人などいろいろなものが目に留まる。絵画の中でも同様の経験をしています⁵」とある。西村は日常のなにげない風景の中で目にした車を、何か憧れを抱くような眼差しで見つめ、走っている車が遠ざかろうとするのを呼び止めているように見える。西村がこの絵の中に、自身の発見や経験を織り込ませ、そこから生まれる感情を描いているのかもしれない。そうだとすれば、西村は“自分がある風景”を描くことで、あたかも自分が絵の中に居るように描いているのではないだろうか。

西村のこうしたスタイルが最も反映されている作品が《scenery passing》(図版5)である。ここでもまた西村が乗り物に乗って、その窓ガラス越しに見える風景を描いているように見える。西村が、何かの乗り物に乗って走っていることで、風景が流れているのかもしれない。この作品の全体も白いシワだらけの半透明な膜で覆われている。鑑賞者もまた西村と同じ視線で風景を見るのであるが、やはり膜のようなものが、鑑賞者の前に、いわば強制的に配置され、膜を通してしか風景を見るができない。もしこの膜が、例えば電車の車窓であるならば、電車の中にいる西村の側から外を眺めた時、窓ガラスは乱反射し、風景はぼんやりするはずである。西村は、「結局は、自分が見ている世界しか描くことができない⁶」と言うように、あくまでも西村が見ている世界、つまり「西村がある風景」を描いている。これまで述べてきた風景という語を世界と呼ぶならば、西村はくもりガラスのような膜、いわば半透明な窓ガラスを通して世界を見ていると言っていいだろう。鑑賞者もまたこの膜を通してしか風景を見るができないのである。

両作品の共通点として、西村が鑑賞者の視線の前に配置した白い膜は、車や電車の内と外を隔てる、半透明な窓ガラスではないだろうか。この白い膜が窓ガラスであると仮定して、本稿は進んでいく。

2. マグリットの絵画分析：窓から窓ガラスの問題へ

ここでルネ・マグリット(René Magritte/1898-1967)の《人間の条件》(図版6)を取り上げる。それは窓の問題、そして鑑賞者と描かれる風景の間に何かを配置する点で、共通項が見出されるためだ。この作品も、鑑賞者の視線の前に、風景と同一と思われる風景を描いたカンヴァスを配している。窓の外風景を見ようとするならば、カンヴァスに描かれた風景を見ることで、外の風景を見ることになる。むしろ風景を見ているというより、カンヴァスに描かれた風景を見ている。このモチーフについて、マグリットは次のように述べている。

「窓の問題は《人間の条件》の中で見られる。部屋の内側から見てみると、このカンヴァスによって隠された

4 前掲書

5 前掲書

6 前掲書

風景の一部を正確に描いている絵を、窓の前に配置した。この絵の上に描かれている木は、カンヴァスの背後の外の木を隠している。鑑賞者は、この絵がある部屋の内側にいるように感じ、かつ思念によって⁷、現実の風景の外側にもいるように感じるのである。それはつまり我々はこのように世界を見ているということである。我々は世界が我々自身の外側にあるように感じているが、しかし我々は我々における表象しか持ち合わせていないということである。⁸

この絵は、像が二重になっている。木という像は窓の手前に置かれたカンヴァスに描かれ、その向こうにも同様の木の像が予想される。それと同時に、カンヴァスが部屋の内側に見え、その向こうの同じであるはずの像が窓の外にあるように見える。マグリットによれば、その風景はカンヴァスを通じて、「思念によって」⁹外の風景を見ていることになる。さらにマグリットは、我々が日常で見ている現実の像についても、カンヴァスに描かれている絵を見るように、「思念によって」立ち現れる表象を見ていると言うのである¹⁰。

マグリットは幼少のころ絵画を描くことが、マジック“action magique”に見えたことと回想し、絵画にその喜びを表現するようになったと言っている。絵を描きはじめていく中で、「この喜びを表現した絵は、興味深い経験を置き換えたもの」となり、そうした経験が結果として「現実の世界を抽象の素材として見る」ようにさせていく。このような視点の転換によって、マグリットは「あたかも目の前にある幕(あるいはカーテン“rideau”)があるかのように、風景を見る」¹¹ようになる。マグリットの目の前に幕を配するように、我々の前にもカンヴァスを置く。現実の世界であるはずの風景自体も実はマグリットの絵の中ではもはや抽象の素材となって、カンヴァスと同様に、我々が風景を眺めるその手前に置かれる。マグリットの絵が意味するところは、我々が現実の風景を見るとき、その見たものは、我々の前にある何かに映った像を見ているのと同じである、ということである。つまりマグリットは、この作品で、「思念によって」世界を表象として見ている、ということを示している。

《人間の条件》を発表した後、マグリットは風景の前にカンヴァスではなく、今度は窓ガラス自体を配置する。それが《田園の鍵》(図版7)である。部屋の中に窓があり、その向こうに外の風景がある。窓ガラスは割れ、窓

7 思念は、“pensée”の訳語として本稿では統一することとする。後述するウイトゲンシュタイン『論考』で、“Gedenke”の仏訳(註23参照)が“pensée”となっており、日本語訳の底本とした『『論考』『青色本』読解』(黒崎宏訳・解説、産業図書、2001年)では「思念」となっているためである。「思念」とは「心の中で思い描く像」のこととする。ノーマン・マルカム『ウイトゲンシュタインと宗教』(黒崎宏訳、法政大学出版局、1998年、p.55)によれば「思念は、心的要素の構造」としているからである。これはウイトゲンシュタインが1919年8月にラッセルと交わした手紙の中の記述を根拠にしている。

8 René Magritte, *Écrits complets*, Flammarion, 2001, No.46, p.144(以下EC, 日本語訳は全て筆者訳)

9 EC, No.42, p.111にも同様の記述があるが、「思念によって“par la pensée”」が書かれていない。前掲書(No.46, p.144)に追記されたものと思われる。

10 思念と像の関係をマグリットが説明している箇所がある。1963年にアンドレ・ボスマンス(André Bosmans)に下記のように書いている。ここで現実対象＝言語＝像＝思念という構造を見ることができる。後述する『論考』が示す世界の構造と類似している点が注目される(註14参照)。「像(発語“parole”、絵画、音楽など)は思念の表現ではない。像は思念そのものである。つまり像は考えていることと同一である。像は不思議な出来事のように呼び起こされる。しかし像は像の不思議さと見たところ変わらない。絵画に描いた像は、発語とは混同することはないが、発語と同等のものである。像が示し得るもの、つまり発語は言語が語っていることを言い得るのだ。諸像が「示す」という語を描いているものと発語が語っているものはしかしながら同一のものである(しかしながら同一であり得る)。(EC, No.108, p.380, 脚註3)

11 EC, No.46, p.142

の下に散乱している。割れて落ちた窓ガラスの破片には窓の外の風景が映されている。窓ガラスが風景の前に配され、鑑賞者は風景を見ようと思えば、強制的にこの窓ガラスを介さねばならない。鑑賞者はこの窓ガラスを通じて風景を、つまり世界を見ているならば、「思念によって」立ち現れる表象を見ていることとなる。その表象は一つには、割れた窓ガラスの向こうには、ガラスなしに見える風景、つまり世界があることを示している。もう一つは、向こうにあるはずの風景、世界が割れた破片に映し出されていることを示している。もしガラスが割れていないのであれば、透明な窓ガラスを通して、外の風景が見えるだけの絵となる。窓ガラスが割れ、割れ落ちたガラスに外の風景を描いたことで、この絵は何を示しているのだろうか。

3. ウィトゲンシュタイン『論考』における「言語」：世界を映す鏡

ここで我々は、ルートヴィヒ・ウィトゲンシュタイン(Ludwig Wittgenstein/1889-1951)の像の理論を経由することで、《田園の鍵》をより明確に理解するだろう。像の理論は主にウィトゲンシュタイン『論理哲学論考』¹²(以下『論考』、引用の際はTLPとする)で展開される。『論考』は難解とされ、現代哲学を大きく変えた。「理性」「経験」「感性」などを通して世界を見るという視点が、『論考』以降、「言語」から世界を見るという視点に変わっていったからである。『論考』においては、世界を映す鏡のような「言語」を通して、我々は世界を見るのである¹³。では『論考』の「言語」を中心に考察していこう。

『論考』は、世界がどのようにできているか、を考察した著作である¹⁴。「世界は、[原子的]諸事実の総体であって、〈もの〉の総体ではない」¹⁵(TLP: § 1.1)。その世界は、「分解されると、[原子的]諸事実になる」¹⁶(TLP: § 1.2)。その諸事実は「事態の記述である」¹⁷(TLP: § 4.023)から、「真なる要素命題をすべて述べ上げる事によって、世界は完全に記述される」¹⁸(TLP: § 4.26)。バートランド・ラッセル(Bertrand Russell/1872-1970)が言うように『論考』は論理的原子論である。

12 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-Philosophicus (Logisch-Philosophische-Abhandlung)*, Routledge & Kegan Paul, 1922邦訳として『論考』『青色本』読解(黒崎宏訳・解説、産業図書、2001年)を引用する。

13 「鏡に映し出される像」という『論考』の考え方に見られるような「自然の鏡」の概念が西洋哲学の中に支配的に存在することをリチャード・ローティは『哲学と自然の鏡』で批判的に述べている。心的事象という何らかの实在を映し出す鏡のような考え方が、哲学の根底に存在することを批判している。この著作は「〈自然の鏡〉に映った表象の集合としての人間の知識という観念からわれわれを解放し、かくして〈鏡(ガラス)のような本質“Glassy Essence”〉という観念(リチャード・ローティ『哲学と自然の鏡』野家啓一訳、産業図書、1993年、p.128)を放棄することを主眼としている。マグリットが言うように、世界を「表象“représentation”」としてみる、という考え方もこの批判を受けなければならない。ここで言われている〈鏡(ガラス)のような本質“Glassy Essence”〉は、本稿の「窓ガラス」のイメージに合致している。

14 『論考』は難解であるが故に、様々な解釈がある。一例をあげれば、『論考』という著作が語っているのは、次のようなことである。事態の集合としての世界があり、次に、それに対し、それと同じ論理形式を有する思念の集合があり、最後に、その様な思念の外在化としての、命題の集合があると主張する。つまり『論考』は、世界を基にして、そこに同じ論理的形式を有する〈世界→思念→言語〉の三層構造があることを言っている。黒崎宏『言語ゲーム一元論』(勁草書房、1997年、p.96)、「後期ウィトゲンシュタインを統一的に理解する試み」の章を参照。

15 『論考』『青色本』読解、p.37

16 前掲書

17 前掲書、p.60

18 前掲書、p.77

言語は、記述された「命題の総体」¹⁹(TLP：§ 4.001)であり、その命題は「現実の像」²⁰(TLP：§ 4.01)である²¹。その「像は、現実の模型である」²²(TLP：§ 2.12)。世界は像²³として、世界が鏡に映るように、映し出される²⁴。その像は写像の形式、つまり論理的形式を通して「命題」の総体を成立させる。「命題」の総体が「言語」であるから、世界は像という形で、「言語」に映し出されていることになる。

4. マグリット《田園の鍵》：世界を表象として見ること

マグリット《田園の鍵》を分析していこう。『論考』に従えば、風景は「現実の像」を窓ガラスに鏡のように映し、「現実の模型」としての風景を像として映す。割れ落ちたガラスに映る像は、現実的な観点からすれば、部屋の片隅の像を映し出しているもおかしくない。窓ガラスはふつう無色透明であるから、ガラス自体は透過し、部屋の片隅の像がガラスに映るはずである。しかし割れ落ちたガラスには、窓枠の外の風景が描かれ、「現実の像」を映し出していない。風景と像は、その関係性を失っていることになる。さらに言えば、割れたガラスの窓枠の向こうに見える風景がそのまま映っているのだから、割れた窓枠の向こうに見える風景は、『論考』に従えば、空白であるべきである。

《田園の鍵》という作品を通して、我々はどのような「表象」を見るのであろうか。我々はこの作品で、二つの風景を同時に見ることになる。割れた窓枠の向こうに見える風景、そして割れ落ちたガラスの破片に映る風景の二つである。現実的に考えれば、割れ落ちたガラスに風景が写っているのであるから、ガラス自体に風景がペイントされている、とも言える。そうであるとすれば、割れ落ちたガラスは「不透明」である。本来透明であるはずのガラスが、割れ落ちたガラスによって「不透明」さが示される。割れた窓枠の向こうに見える風景が空白ではなく、描かれたのは、ガラスの「不透明」を我々に表象として示す仕掛けなのである。ガラ

19 前掲書、p.57

20 前掲書、p.58

21 正確に言えば、その「現実の像」は「命題の真理関数」(TLP：§ 5/前掲書、p.84)であるが、本稿ではこの点については説明しない。

22 像の理論は、ワイトゲンシュタインが従軍中に思いついたアイデアである。「ある雑誌で、パリで起こった自動車事故に関する訴訟事件の報告を読んだ」ことに起因する。「事故を説明する模型が法廷に差し出されていた。ワイトゲンシュタインは模型とのあいだに対応関係があるので、その模型が事故を示している、と思いついた。ここからヒントを得て、命題の側と世界とのあいだに同じような対応関係を見ることによって、さらに命題が事態のモデル、あるいは事態の像を示している、と思いついた」。つまり「命題の諸部分が結合される方法－命題の構造－は、実在の事態の諸要素の可能的な結合、つまり可能的事態を描いている」レイ・モンク『ワイトゲンシュタイン』(みすず書房、岡田雅勝訳、1994年、p.126)を参照。

23 ウイトゲンシュタイン『論考』の仏訳は2冊ある。Pierre Klossowski 訳(Éditions Gallimard, 1961)、Gilles-Gaston Granger 訳(Éditions Gallimard, 1993)。ドイツ語の「像“Bild”」に対して、フランス語の訳語を、前者は“tableau”、後者は“image”を当てている。本稿では“image”を採用する。なぜならばマグリットの「像“image”」との親和性を保つためである。『論考』における「写像」の仏訳は、どちらも“la forme de représentation”としている。ドイツ語では、“Form der Abbildung”である。マグリットが使用する「表象“représentation”」は『論考』における「写像」に相当するのではないと思われる。

24 『論考』の中に「鏡“Spiegel”」についての記述は1箇所しかない。「全てを包括し、且つ、世界を映し出す論理が、これらの特殊な論理記号を用いる仕方はどうなのだろうか。それは唯、これらの論理記号[が命題]を結合して、限りなく精妙な網状組織に、[世界を映し出す]巨大な鏡[言語]に、編み上げていくように、である。」(TLP: § 5.511、『論考』『青色本』読解、p.102)訳者の黒崎が「鏡」を「言語」として補足している点が注目される。しかしこの翻訳のあとで黒崎は「この断章の真意は読みにくい。この訳は私(黒崎)の推測に基づく意識である」と補足している。

スの「不透明」さを意識させることで、マグリットは鑑賞者と描かれる風景の間に、つまり我々と世界の間に、「不透明」なものがあることを示そうとしているのだ。像と現実対象との対応関係を壊すことによって、我々が表象の世界に住まうことを強調したと言えるだろう。マグリットは我々の日常でも、世界を表象として見ている、ということを示しているのだ。

5. 風景を見る構図：透明な窓ガラス

『論考』においてウイトゲンシュタインが、「言語」を通して世界を見ているように、マグリットは、「透明／不透明」な窓ガラスを通して世界を見ていると言えるだろう。この文脈で言えば、白い膜のような窓ガラス、つまり「半透明」な膜を通して世界を見ているのが、西村の絵なのである。

『論考』では要素命題が世界を写像する。要素命題は、事態を構成している現実対象が、それと対応関係にある名前(名辞)の配列を映している。この対応関係は写像の形式で成立している²⁵。その写像の形式は、論理的形式のことであり、それら自体は、写像されない²⁶。つまり写像関係自体は写像できない、ということだ。「言語」と世界を繋いでいるのが写像の形式、論理的形式であるから、それらは「透明」である。そして「透明」な写像の形式、論理的形式とは、我々が考察してきた「言語」のことである。

ウイトゲンシュタインは『論考』の後に、自らの理論を批判して、『論考』で語られた「言語」の問題を「論理の透明な純粋さ“Kristallreinheit”」²⁷、あるいは別のところで「透明な純粋さ“Kristallreinheit”という先入見“Vorurteil”」²⁸と批判的に述べている。つまり『論考』においては、「透明」な「言語」を通して、世界を見ている、と言ってよいだろう。

ここで、西村、マグリット、ウイトゲンシュタインがどのように風景(世界)を見ているかを図式してみると以下のようなになる。

『論考』	： 鑑賞者→窓ガラス(透明／「言語」)	→ 風景(世界)
マグリット	： 鑑賞者→窓ガラス(透明・不透明／表象)	→ 風景(世界)
西村	： 鑑賞者→窓ガラス(半透明／白い膜)	→ 風景(世界)

25 「写像関係は、像の諸要素と諸対象の間の対応関係によって、成り立っている」(TLP: § 2.1514、『『論考』『青色本』読解』、p.43)

26 「しかし像は、自らが有する〈写像の形式〉は写像出来ない:像は、自らが有する〈写像の形式〉を、示しているのである。」(TLP: § 2.172、前掲書、p.44)「〈写像の形式〉が〈論理的形式〉であるならば、その像は論理的像と言われる。」(TLP: § 2.181、前掲書)

27 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher 1914-1916, Philosophische Untersuchungen*, Werkausgabe Band 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, 107, p.297. 引用部分の文章は以下である。「現実の言語を我々が考察すればするだけ、現実の言語と我々の要求の間にある矛盾がだんだん強くなっていく(論理の透明な純粋さ“Kristallreinheit”が私にとって明らかになるのではなく、要求だったのだ)」(筆者訳)。理想的な言語、『論考』でいう記号言語という要求によって、論理の透明性を追求せざるを得なかったということである。『論考』で語られる論理を、後年のウイトゲンシュタインは透明なものとして見ていることがわかる。

28 前掲書、108、p.298(筆者訳)

6. 西村という「私」の独我論的位置：半透明な白い膜

窓ガラスという媒体を通して、風景(世界)を見るという構図を明らかにした。『論考』の考察を通して、マグリットの作品を解釈し、窓ガラスが、表象、「言語」であると位置づけた。では西村の白い膜のような半透明な窓ガラスは、どのように解釈されるだろうか。先の図式を念頭におけば、西村の半透明な窓ガラスが「言語」に相当するのではないだろうか。そして“自分がある風景”における自分が西村本人であるのであれば、それは「私」のみが描かれた“自分がある風景”ということなのであろうか。『論考』に従って、「言語」について考えてみることで、白い膜のような半透明な窓ガラスと自分としての「私」の位置が明らかになるだろう。

「言語」は、『論考』によれば、「私のみが理解する言語」²⁹(TLP: § 5.62)のことである。その言語の限界が「私の世界」の限界を意味している。「その限界は、ただ言語の中においてのみ定められ得るのであり、その限界の彼方に在るものは端的に無意味」³⁰であるから、「言語」によってのみ「私の世界」は限界づけられる。その「私は、私の世界(小宇宙)」³¹(TLP: § 5.63)であり、その「言語」を持つ「私」が存在するのであれば、「私」である「思考し、表象する主体は存在しない」³²(TLP: § 5.631)ことになる。なぜならば、「言語」の内に「私」は内在しており、「言語」の外側から「私」を語る事が出来ないからである。『論考』が語っていた世界とは、「私の世界」のことであり、ほかに別の世界があるとしても、「私」のみが理解する「言語」で語られる世界なのである。だからこそ「私の言語の諸限界(die Grenzen)は、私の世界の諸限界を意味する」³³(TLP: § 5.6)。にもかかわらず、なお「私」は存在する。「私」は「世界をこの世界として存在させている世界の実質そのもの」³⁴と言えるのだ。これが『論考』の独我論の論旨である。

『論考』の独我論に基づけば、「西村の言語の限界」、つまり我々が語ってきた「西村の白い膜の限界」は西村の存在する世界の限界を示すことになる。「西村の言語の限界」は、西村が風景を描くことの限界のことである。西村は、先に引用したように、描いた風景の「前に立っているような感じが見る人にも伝わればいいな」と考えている。描くことの限界の彼方にある「鑑賞者」に対して描くことは、『論考』によれば無意味である。しかし西村は「そういう意味で風景というものを、“自分がある風景”というものを」描いている³⁵。西村は「西村の言語の限界」に留まり、鑑賞者がその作品の前に立っているように“自分がある風景”を描いている。西村という「私」の位置がどこなのかと考えると、白い膜のような「半透明」な窓ガラスの上、つまり西村の絵画の境界線上にある、という奇妙な結論に至る。この境界線こそが我々がいままで論じてきたマグリットの「透明／不透明な窓ガラス」であり、西村の「半透明」な白い膜ではないだろうか。本来「透明」で見えないはずのこの境界線

29 『『論考』『青色本』読解』、p.112。ここでは独我論が語られるのであるが、黒崎の解説によると「私のみが理解するこの言語の諸限界が私の世界の諸限界を意味するとすれば、この私の世界は私のみが理解する世界なのであり、他人には理解できない世界となる。かくして各人はそれぞれ自己の世界に閉じこもり、そこには相互理解は存在しない事になる。即ち、各人の世界には窓が無いのである」としている。この「窓が無い」という指摘は本稿にとって示唆的である。

30 前掲書、p.35

31 前掲書、p.113

32 前掲書

33 前掲書、p.111

34 永井均『ワイトゲンシュタイン入門』筑摩書房、1995年、p.82

35 「ARTNAVI」『美術手帖』2016年7月号、美術出版社、p.9

の内側に、つまり「言語の限界」に、西村という独我論的「私」が存在することになる。西村の描いた白い膜は実は西村自身の現れではないだろうか。透明でも不透明でもない半透明な膜として、西村が現れている。これを裏付ける記述が、『論考』にある。「ここにおいて人は、独我論は、厳格に遂行されると、純粋な実在論と一致する、ということを知る。独我論の自我は、大きさのない点へと収縮し、その自我に対応する実在が残るのである。」³⁶(TLP: § 5.64)西村の描いた「私」という実在は、透明でも、不透明でもないのであるから、「大きさのない点」として西村という自我に対応する実在が残る。だからこそ、「半透明」な膜となって西村という「私」が書き込まれていることになる。風景の中にうっすら膜として実在している西村が入り込んだ絵は、その言葉のとおり“自分がいる風景”なのである。

36 『『論考』『青色本』読解』、p.114

横浜美術館の教育普及における所蔵作品と ボランティアの関わり —自主グループ活動の共同性から新たな価値創造へ—

端山 聡子

主に1980年代以降、日本の美術館においてボランティアは「市民が参画する美術館であること」の表れとして、また、来館者と美術館をつなぐ媒介役(メディエーター)として普及がみられた。美術館ボランティアとして担う活動には、所蔵品展・企画展などでの来館者向けのトーク、プログラムの企画や実施補助、資料整理、大がかりな現代アート作品の制作補助などが代表的なものであろう。横浜美術館でも1989年の開館以来、ボランティア活動は様々な事業に関連して学芸・教育の両セクションで行われてきた。

2012年、教育普及グループが新設され、従来からあった子どものアトリエ、市民のアトリエに加え、教育プロジェクト¹が設置された。教育プロジェクトのボランティア活動として、最初に取り組んだのが視覚に障がいのある方の鑑賞サポートで、いわゆる社会包摂(ソーシャルインクルージョン)のプログラムであった。その後、社会包摂を含むさまざまな事業のサポートをはじめ、ボランティア自身が担う事業も増えた。たとえば所蔵作品に関連する企画展・コレクション展のトーク、近隣のみなとみらいホールで行われる「心の教育ふれあいコンサート」²の参加小学校を対象とした横浜美術館体験ツアー、「ヨコビ探検隊」(図版9)、ヨコハマトリエンナーレガイドサポーター(以下ガイドサポーター)³としてのトークなどである。また、「来館者案内」として、横浜美術館のグランドギャラリーで来館した方との交流やニーズに応じたサポートをする活動もあった。

ヨコハマトリエンナーレ2020から、2022年12月現在までは、新型コロナウイルスの感染対策のため、活動の場を主にオンラインに移行し、学習活動をベースとする成果還元として一般の方々を対象にしたトークを実施している。

教育プロジェクトのボランティア活動は、生涯学習社会におけるボランティアとして⁴、個人やグループでの学びを来館者やプログラム参加者に還元するという循環を生むように設計している。本稿においては、所蔵作品と関わる活動である「自主グループ活動」に焦点を当て、美術館の資源である所蔵作品を軸に展開しているそのボランティア活動の趣旨、内容、方法、成果を担当者として振り返る。

なお、教育プロジェクトボランティアの活動の全体を示す資料として、本稿の末尾に「教育プロジェクトボランティア沿革(抜粋)」を付す。

1 ボランティアの「自主グループ活動」とは何か

教育プロジェクトボランティアの立ち上げから3年後、2015年に始まった「自主グループ活動」とは、ボランティアメンバーと職員によるテーマをもったグループ活動である。ボランティアが所蔵作品や作家について

学び、あるいは自分たちで調査をし、その蓄積や学習成果を使ってプログラム化して美術館来館者やプログラム参加者に還元することを構想した。学習(インプット)とその成果の社会還元(アウトプット)としてのボランティアによるトークプログラムや事業サポートの活動が、自然なつながりをもつよう配慮した。

一方で自主グループ活動は、いわゆる美術館ボランティアにおける課題を乗り越えるためのひとつの方策でもあった。その課題を3点挙げる。

第一にボランティアは美術の専門知識が学芸員や美術館の文脈からのみの享受に偏りがちで、作品理解が研究者や学芸員の知識をそのまま受け止めるという縮小再生産になり易い(いわばミニ学芸員化)、第二に専門性のある美術館職員に連なるという階層意識から、ボランティアが活動コンテンツを通じて職員との対等な関係性や協働性を構築しにくい、第三は、第一と第二から美術館が組織したボランティアは受け身的で主体性が低いことが課題と言われることなどである。こうした課題を念頭に自主グループ活動を創設し、運営した。

(1)活動内容—資源としての所蔵作品に対するアプローチ—

ボランティアが美術館と来館者を媒介し、人々に還元できるコンテンツをつくるボランティア活動を行うためには、どのような内容で活動を組み立てればよいのだろう。

ボランティア活動の資源(リソース)には、横浜美術館の所蔵作品と展覧会があり、それに加えて横浜美術館とその立地エリア(みなとみらい地区)の現在および歴史的特質もある。そして、ボランティア育成においては、研究者や学芸員と近似した美術観を持つような縮小再生産の方向性を目指さず、ボランティア自身が学ぶことでつくられる作品解釈や、美術に対する概念を構築するような発展性のある活動を検討した。そのためには美術館の所蔵作品や展覧会から学ぶことに加えて、ボランティア自身が学習の主体になるための核となるコンテンツが必要であった。そのような考えから設置したのが「ヨコハマ・アートマップ」「描かれた物語」「丹下健三勉強会」という自主グループ活動であった。

「ヨコハマ・アートマップ」は、横浜の風景が描かれた所蔵作品と、現在の横浜の街のフィールドワークにより、描かれた当時と現在の風景を比較するという活動である。「描かれた物語」は、作品に物語のどの場面が描かれているのかを検討するというテーマを設定した。「丹下健三勉強会」は、横浜美術館建築の設計者の丹下健三と横浜のみなとみらい地区、横浜の街づくりの変遷を見ていく。このように作品に関わるもう一つのテーマを設定し、作品内容と重ね合わせていくことで、ボランティア自身が能動的に調べる領域が格段に増え、視野が広がるのである。

(2)運営—主体的な活動をつくるための仕掛け—

自主グループ活動の運営は、ボランティア自身が持つ経験やスキルを活かし、自主性を発揮し、コンテンツを通じたコミュニケーションを活発化させ、相互に協力し、影響を与え合い、時には議論を経て進めていくグループワークを基本とした。活動の場が開放的・民主的であること、ボランティアが活動の主体となることなどに留意した。とはいえそのような運営は容易ではない。たとえば会社員の経験者が豊かであれば、ボランティア活動に対しても組織のピラミッド構造を模した考え方が強くなる。あるいは職員との関係性については、いわゆる教師—生徒のような学校的な上下関係になることもある。ボランティア同士、あるいは

職員と対等な関係性を作ることは簡単ではないが、職員がそうした場をつくる努力をし、行動で示すことで、徐々に場が醸成されていく。それはたとえば、ボランティアからの提案を実現に向けて多角的に討議することや、議論を尽くして決めた内容を行うことなどを通して示される。

自主グループ活動の運営に際し念頭にあったのは、自然史系博物館での学芸員と参加者による共同的な調査・研究の展開や、公民館での住民の学び、職員との関係性、戦後の社会教育の理論⁵、1960年代のアメリカで始まったワークショップの手法⁶などであった。具体的には、平塚市博物館で浜口哲一が実践した教育プログラムを通しての調査から展示までの展開や、神奈川県下の博物館の連携による市民参加型調査からつくられた『神奈川県植物誌』⁷の成果、そしてこれらの活動の背景にあった伊藤寿朗の「第三世代の博物館」や「地域博物館」の概念などである。加えて寺中作雄らが構想した公民館の意義や目的、宮原誠一の世界教育論、片野親義、手塚英男ほか多数の優れた社会教育主事の仕事にみられる民主主義に貫かれた社会教育の実践例、1970年前後のアメリカの造園家、環境デザイナーのローレンス・ハルプリン、妻でダンサーのアンナ・ハルプリンによるワークショップの理論と実践も特筆すべき先行例である。特にハルプリンらは1980年代の日本の美術館において新しい教育普及として始まった「ワークショップ」と呼ばれる参加型、体験型の活動のルーツのひとつでもあった。

2 ボランティアの学習を支える仕組み

自主グループ活動のみならずボランティア活動全体においても横浜美術館の所蔵作品や展覧会などを活動の土台としていたため、ボランティア活動全体で学習を蓄積し、それを資源として活用するために下記のような仕組みや方法を用いている。

- ①ボランティア活動に資する「研修会・勉強会」の実施(来館／オンライン)
- ②作品や作家を調べるための「美術情報センター」との連携
- ③文献資料を収集し共同で使う「文献のキャビネット」
- ④所蔵作品を知るための「作品カード」
- ⑤定期メールによる連絡
- ⑥「ボランティア開室日」(来館／オンライン)の導入
- ⑦交流・相談・会議のためのオンライン会議システム(Zoom)の導入(2020年6月～)
- ⑧オンラインで活動するための「共有サーバー」Google Workspaceの導入(2021年10月～)

筆者が横浜美術館に着任したのは2013年9月で、膨大な所蔵作品をどのように把握し、理解していけばよいか思案した。文献のキャビネット、作品カードなどのツールは、ボランティアのみならず職員にとっても所蔵作品の基本的な知識や理解が不足している場合に有益であった。

(1) 研修会・勉強会の実施(①)

これまで、月に1回のペースで、研修会や勉強会を実施している。研修会は活動に不可欠な内容のため参加必須であり、勉強会は任意参加とした。それらの内容は横浜美術館のミッションや沿革、所蔵作品について、

教育プロジェクトボランティアの活動の趣旨や、文献調査の方法についてなどであった。活動に必要なスキルとして、版画や彫刻の技法を知る体験、人の話を聞く姿勢を醸成する傾聴や作品の見方を深める対話による鑑賞のワークショップ、自主グループ活動のテーマに関連した研究者の講義などもあった。そのほか、所蔵作品や作家、丹下健三設計の建築の見学会、オンライン講座、ビデオ配信による勉強会など様々な内容と方法で研修会、勉強会を実施している。2021年秋以降の研修会・勉強会のうち所蔵作品に関連し、かつ外部講師によるものは、一般の方を対象にしたオンラインレクチャー⁸として実施し、そこにボランティアも参加するという方法で実施している。

(2)美術情報センターの利用と文献のキャビネットの共有(②③)

横浜美術館の美術情報センターの資料を用いて、2014年前後からボランティアと職員が所蔵作品に関する文献を集めた。その数年後、ボランティア開室日には横浜美術館8階のフロアで、美術情報センターの所蔵図書が閲覧できる仕組みがつくられ便利になった。作家・作品ごとに文献資料を整理し、紙ホルダーに入れ、スチールキャビネットで共有した。頻繁に調べる作家や作品は、年々文献資料が増え、ファイルが厚くなっていった。2022年12月現在、4段キャビネットは6個になった。



挿図1 作家・作品の文献を格納しているキャビネット



挿図2 作家別ファイルと作品別ファイルがある

教育プロジェクト事業の大部分がコレクション展や所蔵作品と関連するので、この文献のキャビネットは、自主グループ活動以外の教育プロジェクト職員による「コレクション展ギャラリートーク」、中学校の美術科教員と授業案をつくる「中学校・美術館合同研究会」、「コレクションと学校をつなぐ鑑賞会」、「社会的自立に困難をかかえた若者の支援プログラム」などの教育プロジェクトが実施する教育プログラム、横浜トリエンナーレのガイドサポーターの育成などでも活用した。

(3)所蔵作品カードの作成と活用(④)

1989年から『横浜美術館収蔵品目録』が発行されている。基本的な作品データに白黒の小さい作品図版が添

えられた、A4サイズ1ページに9点が掲載される冊子である。2015年2月に、これまで出版された目録の各ページを拡大コピーして切り取り、A5サイズの厚紙に貼り、所蔵作品のカードを作成し、作家別に収納する作業をした(図版13)。学習ツールをつくる目的でボランティアが製作し、延べ3週間でおよそ12,000点(当時)のカードが完成した。作家別に所蔵作品を調べる場合や、テーマ別に作品を選び出す際に活用した。

(4) ボランティア開室日とオンライン会議システムの導入(⑥⑦)

横浜美術館の8階のフロアがボランティア活動の場所となったのは、2015年3月からだった。共有フロアだったので、「ボランティア開室日」(以下開室日)として月に4~7日を設定し利用希望者が来館した。開室日はボランティア同士の会議、職員への質問や活動内容の相談、トーク原稿についての相談や校正、調べ物などの個人学習、文献の収集や文献資料の閲覧などの機会として利用された。

横浜美術館が休館中の2021年10月からは、新型コロナウイルスの感染対策としてオンラインによる自主グループ活動および開室日となった。2022年夏からは感染防止対策を徹底した上で、オンラインによる開室日に加え、横浜美術館仮事務所PLOT 48へ来館する開室日を開始した。

オンラインの会議システム(Zoom)の導入は、ヨコハマトリエンナーレ2020のガイドサポーター育成時からである。2020年3月の研修会をオンラインの動画(YouTube)配信に切り替えて以降、7月に再開されたガイドサポーターおよそ70名の育成事業はすべてZoomを利用し、ガイドサポーターが担うトークもオンラインで実施した。

(5) 定期メール、共有サーバーの利用(⑤⑧)

ボランティア活動に関する連絡は、発足当初から定期的に一斉メールで、毎月2回程度、活動内容やスケジュールなどを伝達する方法をとってきた。ボランティアが担う一般向けトークの準備段階では、職員とメールによる原稿の提出や校正のやりとりなども頻繁に行われた。

ヨコハマトリエンナーレ2020でガイドサポーターのオンライントーク実施にあたり、メールを使い添付ファイルでやりとりすることに限界を感じた教育プロジェクト職員から共有サーバー導入の提案があり、Google Workspaceの機能のうち共有サーバー(GoogleドライブおよびGoogleサイト)を取り入れた。このシステムを2021年10月から導入し、各自主グループ活動の資料やトーク原稿、会議録、スケジュールの共有に用いている。対面が叶わないコロナ禍の状況で大いに役立った。

3 自主グループ活動「ヨコハマ・アートマップ」「描かれた物語」「丹下健三勉強会」

自主グループ活動は、設置順に「ヨコハマ・アートマップ」(2015年~)、「描かれた物語」(2016年~)、「丹下健三勉強会」(2018年~)の3種類である。2019年までは教育プロジェクト全ボランティアのうち、希望者が参加する自主グループ活動であったが、休館中は横浜美術館仮事務所PLOT 48に活動場所が移ったこと、休館中は教育プロジェクトの事業を縮小したことにも影響を受け、2021年10月からのボランティア活動は自主グループ活動のみとなった。したがって、ボランティアメンバー全員が3種類の自主グループ活動のひとつ以上に所属し活動している。ここでは、その内容について述べていく。

(1) ヨコハマ・アートマップ—所蔵作品と横浜の風景を重ね合わせる—

所蔵作品から横浜の風景が描かれている絵画などを前述の作品カードを用いて選び出し、「描かれた横浜」の一覧表を作成した。その中から各メンバーが担当する作品を選び、フィールドワークで調査を行ない、グループ内で発表した。プロセスとしては、作品に描かれた内容を詳しく見て、描いた画家について文献を集めて調べ、描かれた実際の場所に足を運び、写真を撮り、描かれた風景と実際の風景を比較した。一覧表とは別に、Googleマップを用いてボランティアと職員で共有する資料も作成した。横浜を描いた作品と実際の風景が毎年調査され、現在は全132点となった。

2016年10月からの展示「コレクション展第2期」では、最初のセクション「描かれた横浜」⁹を、教育プロジェクトが企画・担当した。この展示関連のプログラム「美術で街歩き—描かれた横浜をたずねて」は所蔵作品に描かれた横浜の風景の魅力と、実際の街のみどころを重ね合わせて案内をするものであった。これがボランティアによる最初の街歩きで、下記の4コースを実施した¹⁰。

- ①みなとみらいコース(横浜美術館周辺)
- ②横浜海岸通りコース(山下公園周辺)
- ③横浜懐古ゆめロードコース(桜木町～馬車道)
- ④港の風景コース(山下公園周辺)



挿図3 美術作品との街歩きの事業では、写真パネルで作品を紹介した
撮影：加藤健

ヨコハマ・アートマップの活動の派生として、また「描かれた横浜」と関連して『季刊誌 横濱』(特集 20世紀の画家が描く横浜)¹¹でも当館の所蔵作品を中心に桜木町、関内、山下公園、山手、本牧といった横浜の街を代表する地を描いた絵画・写真が取り上げられ、筆者を含む教育プロジェクトの職員も執筆した。

2019年に開催した企画展「原三溪の美術 伝説の大コレクション」展の関連プログラムのひとつ「原三溪で横浜街歩き ゆかりの地と美術を訪ねて」では、原三溪市民研究会メンバーと教育プロジェクトボランティアが合同で街歩きプログラムを企画し実施した¹²。

ほかにも2018年と2019年にはJICA課題別研修「博物館とコミュニティ開発コース」で国立民族学博物館における長期の滞在研修のうち1日を引き受け、10人ほどの海外からの研修生(以下JICA海外研修生)が来館した¹³。

この時に、横浜美術館の教育普及というテーマでボランティア活動を中心に筆者がレクチャーし、ボランティアが英語で所蔵作品を使った街歩きを行った。ペリー来航からの横浜の近代史を作品と街歩きで伝える英語トークは企画からボランティアに関わってもらい、実施した。

横浜の臨海部(中区と西区の海沿い)は賑わいのある観光地であり、開港以降の横浜の中心であり続けた地域である。このエリアを歩き、描かれた当時の風景を探することで街の成り立ちや変遷を知ることになる。フィールドワークでは、作品に描かれた場所を訪れることでの発見もあった。たとえば中西利雄の《横浜風景》(制作年不詳)が挙げられる。ホテルのロビーに飾られたかつてのアメリカ領事館の写真を見る目的でボランティアメンバーとアメリカ領事館があった場所(現在のホテルモントレ横浜)を訪れた。写真を確認してホテルを出ると《横浜風景》に描かれている赤煉瓦の建物があることに気づいた。これはかつての英国七番館で、現在は戸田平和記念館として建物の一部が残されていた。他にも、國領経郎の《山手風景》(1937年)に描かれた洋館の残された一部をフィールドワークで探し出したこともある。ヨコハマ・アートマップばかりではなく「描かれた物語」の自主グループ活動においても、今村紫紅の《竹取翁》(1912年)で描かれた斧の実物(前田青邨旧蔵品)を探し、博物館の展示を見に行くなど、フィールドワークから作品の内容に関する新発見がいくつもあった。2022年からは当初作成した4コースをベースに、オンラインでの街歩きトークの3コースを一般対象で実施している。

(2) 描かれた物語—物語を調べ、作品と重ねて読み解く—

「描かれた物語」は、古今東西の物語の中の場面が描かれた作品と背景の物語を重ね合わせて読み解くことをテーマに調査した。

物語は古より、人間の悲しみ、絶望、共感、教えなどを現代まで伝えている。慰めや励ましを得ることもあれば、頭の中に情景を思い描き、想像力を膨らませるというように、それぞれの人が何らかの物語との付き合いを経験している。2016年4月より開始した活動では、最初に作品カードを使って物語を描いた作品を選び出した。所蔵作品には、ギリシャ神話、旧約聖書、伊勢物語、源氏物語、竹取物語のほか、中国の故事や仏教の説話など様々な物語が描かれていた。所蔵作品から386点の作品が選び出され、「日本&中国」「中国」「西洋」などのカテゴリーでリスト化された。その中からメンバーが各々関心ある作品を選び、物語のどの場面を描いているのか、画題となった物語はどのようなストーリーなのかなど、作品と物語の両者を調べて内容をまとめ、毎月1回「描かれた物語」活動日に順次発表した。2018年には年間を通じて取り上げる物語をひとつに絞ることで、成果が共有しやすいのではないかとというメンバーからの提案があり、伊勢物語をテーマに調査と発表に取り組んだ。

2022年12月、一般の方を対象に実施した初めてのオンライントークでは、活動日に発表があった全82点をトークの素材として検討し、下記の2種類を作成した。

- ①「描かれた『竹取物語』—光る少女の伝説」は、日本で最も古い物語とされる竹取物語を画題とした作品についての話である。所蔵作品のうち、長谷川潔の銅版画による挿絵と今村紫紅、小林古径の日本画を取り上げた。
- ②「亡き人への想い—ギリシア神話と能の世界から」は、ギリシア神話にある豎琴の名手オルフェウスと妻の別れ、能の演目「松風」の汐汲の姉妹と在原行平との別れの話を通して「愛する人を失う」という共通性

がある物語を描いた作品を取り上げるようになった。

取り上げたのは近代の彫刻や絵画であるが、画題となる物語は日本の平安時代のものや、紀元前からあるものなど、長い伝承期間を経た古典文学であった。ひとつの物語(竹取物語)でトークをまとめ、それぞれの画家が描いた場面の違いを取り上げるのと、愛する人を失うことをテーマにトークをまとめるという切り口の違いもボランティアメンバーの話し合いの中で決まっていた。

(3)丹下健三勉強会—横浜美術館の建築とみなとみらい地区の変遷を重ねる—

2016年8月から横浜美術館8階の開室日を利用して横浜美術館を設計した丹下健三の建築についてのボランティア有志の勉強会が開始され、その後丹下健三による横浜美術館の建築も所蔵作品のひとつではないかというメンバーからの提案を受け、2018年に3つ目の自主グループ活動として設置された。発足当初に調査するテーマについて話し合い、分担して、毎月の活動日に発表した。横浜美術館の建築にとどまらず、みなとみらい地区の沿革と横浜美術館、丹下健三や丹下に関係する建築家について、あるいは横浜美術館所蔵作品のうち、丹下と交流のあった美術家たちの作品についても調べた。

2021年3月からの大規模改修工事のための横浜美術館の休館前に、丹下建築を象徴するグランドギャラリーでのボランティアによるトークを計画していた。しかしながら2020年1月末からの新型コロナウイルスの感染拡大により、休館前には実現できなかった。2022年はこれまでの調査から「横浜美術館 建築のヒミツ vol.1 みどころ発見！編」¹⁴を作成し、横浜美術館公式Twitterで発信した。その後ボランティアメンバーは2023年に実施予定のオンライントークの準備を始めている。横浜美術館のリニューアルオープン後にグランドギャラリーを舞台にボランティアトークが実現されることを期待したい。

4 グループワークでつくるボランティアトーク—原稿を書く、まとめる、話す—

自主グループ活動から一般参加者を対象とするトークを作成するには、内部の学習活動から外部(他者)へ伝えるための飛躍とも言える考え方の転換が必要である。まず、参加者を想定し、それまでの調査・発表の内容を吟味してテーマを立案する。次にトークプログラムの開始から終了までの構成案(シナリオ)を出し、原稿を分担して書き、まとめる。そして画像を用いてパワーポイントを作成し、リハーサルを何度か繰り返し、本番を迎える。完成までの長いプロセスが合議で行われる。互いの考えや執筆した原稿を尊重しながらも必要な意見を言い、時には不足する技能や情報などを補い合い、実施に漕ぎ着ける。

教育プロジェクトのボランティアが担うトークは、自主グループ活動から生成するトークだけではなく、さまざまなものがある。しかしながら、学びや調査を資源にグループワークを通じて共同で原稿を作成し、そこに教育プロジェクト職員がファシリテーターとして加わり完成し、来館者・参加者に提供するという流れは、これまで述べてきた自主グループ活動からのトーク展開の基本的な考え方や枠組みと同様である。

(1)休館前(2021年2月)までのボランティアトーク

2014年2月、企画展「生誕140年記念 下村観山展」で一般参加者を対象としたボランティアによるトーク「展

覧会「ココがみどころ！」をはじめて実施した¹⁵。同年8月からの横浜トリエンナーレ2014で、サポーターによるガイド活動の実施計画があったことから、下村観山展は、育成プロセスとトークの質を検討するためのトライアルであった。以下に教育プロジェクトのボランティアによるトークの種類を記す。

- ①企画展・コレクション展での「事前ガイダンス」「展覧会 ココがみどころ！」(図版10)
- ②横浜トリエンナーレ2014、2017、2020におけるガイドサポーターとしての「事前ガイダンス」「ヨコトリココがみどころ！」「ギャラリー・ツアー」「作品前トーク」「作品解説」「オンラインガイド ココがみどころ！」(配信型、交流型)ほか(図版11、12)
- ③横浜トリエンナーレ2017、2020や横浜美術館での英語ほかによるトーク
- ④心の教育ふれあいコンサート参加小学校を対象とした美術館体験ツアー「ヨコビ探検隊」
- ⑤企画展関連や、JICA海外研修生を対象に実施した、所蔵作品を使った街歩き



挿図4 教育プロジェクトが企画した「ペリー来航展」では、展示室内で「展覧会 ココがみどころ！」を実施 撮影：加藤健

ここからもわかるように、大きくわけて横浜美術館の休館前までの教育プロジェクトのボランティアによるトークは、自主グループ活動をベースにおこなう所蔵作品を使った街歩き、横浜トリエンナーレに関連する多様なもの、当館所蔵作品やコレクション展、所蔵作品が多数含まれる企画展に関連するもの、横浜美術館内外を巡る小学校高学年との少人数のツアー「ヨコビ探検隊」や英語によるトークなどである。

(2) グループワークでトークをつくる—事前ガイダンス／展覧会 ココがみどころ！—

①と②にある「事前ガイダンス」「展覧会 ココがみどころ！」は、横浜美術館の展覧会や横浜トリエンナーレを来館者が観覧する前に催しの趣旨をわかりやすい言葉で伝え、コンテキストに沿った鑑賞の機会を提供するという目的で実施した。したがって企画展、コレクション展、横浜トリエンナーレそれぞれの開催趣旨と、展示概要や趣旨につながる作品を1点以上紹介するという構成が基本である。育成プロセスにおいては、トークカーとして活動するボランティアに必要な資質を醸成する機会としても捉えていた。そのためにはトークの目的、テーマはどうあればいいか、参加者はどのような人々かなどをグループで話し合うことから始めている。

そして、事業の開催趣旨を理解し、自分たちの言葉で整理し、まとめ直す。共同で原稿を作成する過程で、メンバー同士が考えを相互に理解しあうこと、言葉で伝えること、協調していくことの難しさと楽しさを体

験する。取り上げる作品は丁寧にみてディスクリプション(叙述)し、作品の解釈について議論し、併せて関連文献を読んで参考にする。学びのプロセスには「対話による鑑賞」の方法も取り入れた。学芸員や研究者が書いた言葉をそのまま使うことなく、あるいは作者の人生やメッセージに作品を安易に重ねてしまうような飛躍する解釈でもない。まずは来館者がみる¹⁶作品を同じ目線で、つまり自分たちの目の前の作品に対して時間をかけて詳細にみることで、ボランティア自身がわかること、気づくことを重視してトーク原稿が作成される。

トークの構成案(シナリオ)を合意した後、各パートの原稿をメンバーで分担し、上映する画像を選び、情報の示し方などを調整して、まとめていく。原稿と上映スライド(PPT)が概ね揃ったところでリハーサルをして、トーク全体の調和を検討し、細部にわたる改訂を行ない、完成となる。

職員は討議のファシリテーションを担い、時には目的に沿うような軌道修正や原稿の書き方、言葉の選び方、画像の作成方法の指導も含め、活動を支え、完成へと導く役割を果たす。トークの立案から完成・実施までがひとつのワークショップでもある。共同作業として行うことの難しさはあるが、原稿に多様なフィードバックがあり、行き詰まった時のアイデアも出て、完成時にはボランティア各自の学習成果を総合的にまとめ、発揮するトークとなる。

ヨコハマトリエンナーレ2014、2017、2020でガイドサポーターとして活動するには、観覧前に参加申し込みをした団体(一般/学校)に対して横浜トリエンナーレの沿革、その開催年のテーマや趣旨を伝え、代表的な作品を1~3点紹介する「事前ガイダンス」を担当することが必須であった¹⁷。なぜならば、このトークが担当できるということは、横浜トリエンナーレ全体を理解しているからである。グループワークを経て、テストトークというハードルを超えないと、事前ガイダンスを担うことはできなかったが、これもグループワークで原稿を作成した。実施においては二人で担当し、一人が話をして、もう一人がパソコンを操作し大型モニターで画像を上映した。横浜美術館の企画展で行う場合もトリエンナーレと同様、15分程度で展覧会の趣旨や特徴を説明し代表的な作品を紹介した。

2021年秋以降の自主グループ活動で作成した35分程度(交流を含み60分)の一般向けのトークは、新型コロナウイルスの感染拡大のためにオンラインでの準備や実施を余儀なくされた。ひとつのグループが8人程度でトークを準備したが、ボランティアメンバーからの発案でトーカーが順次交代して行うことになった。リレー方式のオンライントークという他に例をみない特徴となった(図版8)。



挿図5 自主グループ活動やオンライントークでは、ボランティアメンバー各自が自宅から接続し、ホストコンピューターは横浜美術館であった
撮影：加藤健

5 教育プロジェクト職員にとっての自主グループ活動—学習支援と場の運営—

職員の役割はファシリテーターである。まず美術や作品理解にむけて必要な導入や学習支援をする。取り上げる作品・作家と美術史をふまえ、作品のディスクリプション(叙述)と解釈、そこからの意味生成の範囲を広く、深く検討しなくてはならない。学習(インプット)から成果の社会還元(アウトプット)としてのトークまで、長期にわたり変遷がある。自主グループ活動では取り上げる作品と、もうひとつの要素である街のフィールドワーク、物語、街づくりの歴史などが加わるので、職員の専門性を超える領域を扱うことになる。

運営においては「創造的な場を醸成」するようにファシリテートする。バックグラウンドも年齢も多様なメンバーの人生経験を活かし、それぞれの能力や割ける時間を見極めながら、参加し、発言してもらい合意形成をする共有の場を運営する。事業の目的や構成メンバーによっても、実施に至るプロセスは変わる。職員は、事前制御をできるだけせずに、予定調和ではない(結論ありきではない)会議を通して、民主的な場を醸成するのである。時には意見の対立や、異論も出るが、それもオープンエンドクエスチョンとしてグループで意見交換をして決めていく。

ローレンス・ハルプリンらの「RSVPサイクル」ないしは「RSPVサイクル」¹⁸によるワークショップの流れとして、螺旋状に伸展する学びや活動¹⁹を行うファシリテーションを目指す。ハルプリンらのいうところの「ワークショップ」とは、バックグラウンドが異なる人々が、自分たちの経験その他を資源として確認し、共同で場を運営し、目的に向けて行動計画を立て、実際にやってみることで「創造に向かう集団創造」(collective creativity)²⁰を発揮するという考え方である。自主グループ活動の運営で援用した方法のひとつは、この意味での「ワークショップ」であった。

6 成果と課題—みることを通じた価値創造と伝達／ボランティア活動の課題—

これまでみてきたように、自主グループ活動では作品をめぐる共同的な学びや開かれた場での討議から、能動的に知ること、みることへの意識が生まれる。作品に関する読み解きは、グループ内での意見交換により妥当性が検討され、またフィールドワークなどの調査を伴うので事実を踏まえた実証性も検討される。画家や彫刻家の「つくる」という創造性が語られる一方で、美術や作品を「みる」こと、それを「読み解く」こと「意味生成をする」ことの創造性については、明確なリアリティがない人も多いだろう。自主グループ活動では、丁寧にみることから始まる「みる」ことの創造性の体験が最終的にトークという形でまとめられ、発揮される。わずか数点の作品についてでも、みること、学ぶこと、そこからの解釈は尽きないという経験が、文化資源としての美術作品への尊重につながっている。ボランティアメンバーが多様なアプローチで作品を解釈し、新たな意味を生成できることは、文化的な豊かさの証左であり、こうした活動が生まれるのは、美術館という生涯学習施設が文化を伝承し、公開するからなのである。総括すれば、自主グループ活動に参加するボランティアは、人生経験やスキルを活かし、共同で作品を調査し、読み解き、語ることによって、横浜美術館の所蔵作品の新たな価値を創造し、社会や人々へ伝える存在となったと総括できるだろう。

最後に自主グループ活動を含むボランティア活動の課題についてごく簡単に触れておきたい。

美術館も所蔵作品も公共財であり、美術館職員の在籍期間よりもはるかに長く存在し続ける。学芸員やエデュケーターは、その公共財を活用して現代社会に資する活動を創出する専門職員として美術館に配置されている。その一方で美術館ボランティアは、どこに位置するのだろうか。利用者の側においてももっとも深く美術館や作品を利用する人々なのか、美術館職員に連なりその末端に位置して活動する人々なのか。無償の活動であるがゆえにどこまで何をすればいいのか／しなくてもいいのか、位置付けや捉え方は美術館によっても職員の職位によっても様々に見解が分かれる。ボランティアをはじめとする市民の参画を曖昧にせず、美術館の活動の一部として積極的に意味を与え、位置付ける必要があると考える。

自主グループ活動は、本稿の最初にあげたとおりボランティア活動における3つの課題を乗り越えるためのひとつのアプローチでもあった。本稿で詳述したように開かれた場で活動を営むことはボランティアにとっても職員にとっても容易ではない。職員は、ボランティアそれぞれの多様な考えや意見に耳を傾け、その一方で美術館として、あるいは教育普及や実施するプログラムの方針を鑑みながら、具体的な方策を検討し、運営に反映させるべきものは取り上げていく。それぞれの考えや意見も時には対立し、矛盾を孕むこともある。また、何かを選択すれば、何かを選択しないことになる。教育普及として達成すべき目的と、営まれる活動との整合性についても、概念レベルにおいても実際のな方法レベルにおいても、考え、検討し続ける。つまり、開かれた場で合意形成し、論理的にも破綻せずに、柔軟に変容し継続していくためには終わりなき葛藤を伴うのである。

そして、この論考としての課題もあげるならば、ボランティア活動に限らず、教育普及の活動を論述するにあたり、筆者も含め、企画者や実施する側の論理だけでは成果の検証としては十分ではないということである。本稿に即して言えば、ボランティアとボランティアが担う活動に参加した方々を対象に調査をおこない、事業や活動を評価する必要があると考える。それは、プログラム参加後、体験後のアンケート等で採取する一義的な評価だけではなく、参加者それぞれの体験の質的な分析と実施事業の目的を併せて検討し、総合的に評価することが求められる。

(主任エデュケーター／主任学芸員)

- 1 1989年の開館当初より、造形を中心に活動する「子どものアトリエ」と「市民のアトリエ」があった。2012年に教育普及グループが新設され、教育普及グループ内に、上記ふたつのチームに加え、「教育プロジェクト」が設置された。
- 2 「心の教育ふれあいコンサート」とは、横浜市教育委員会による市内の全小学校高学年を対象としたクラシックコンサートの鑑賞会。実施日数10日前後で、横浜市内約350小学校の主に5年生が来場する。横浜美術館から徒歩7分程度の距離にあるみなとみらいホールで毎年開催している。
- 3 横浜トリエンナーレのサポーター活動は多岐にわたり、ヨコハマトリエンナーレ2014、2017、2020において、教育プロジェクトが育成を担当したガイドサポーターの活動があった。
- 4 2008年の社会教育法改正で学習成果の活用の実施と奨励が社会教育施設等での教育活動に求められるようになった。中央教育審議会の答申『新しい時代を切り拓く生涯学習の振興方策について～知の循環型社会の構築を目指して』(2008年2月)を受けて、神奈川県では第10期神奈川県生涯学習審議会が『図書館や公民館や博物館などの生涯学習拠点としての可能性について考える～「知の循環」による神奈川の生涯学習のあり方～』(2012年6月)を神奈川県知事に提出した。筆者はこの審議会の委員だった。

- 5 端山聡子「本研修のねらい—美術館と公民館での経験から—」『第26回学芸員研修会報告書 社会教育・生涯学習の歴史と実践—美術語の教育普及活動を考えるために—』全国美術館会議、2013年3月、pp.8-11。
- 6 ランドスケープ・アーキテクトのローレンス・ハルプリン、ダンサーのアンナ・ハルプリンの述べるワークショップの概念と方法。ローレンス・ハルプリン、ジム・バーンズ「集团的創造とRSVPサイクル」『集団による創造性の開発—テイキング・パート』杉尾伸太郎、杉尾邦江訳、牧野出版、1989年、pp.32-66。
- 7 神奈川県下の博物館が協働した市民参加型調査の結果として、1988年と2001年に発行された本。詳細は、端山聡子「第7章 資源の蓄積と公開」『博物館教育論』財団法人放送大学教育振興会、2014年、pp.123-125。
- 8 「横浜ベイエリアの歴史と文化を巡る」シリーズ講座(2022年度)①明治の横浜を歩く—残された着彩写真を題材に一、②大正の横浜を歩く—関東大震災の写真と絵画を中心に一、③横浜ゆかりの建築家たち—それは「象の鼻防波堤」からはじまった—「横浜美術館コレクションを深掘りする」シリーズ講座(2023年度)①写真家 奥村泰宏・常盤とよ子夫妻が写した戦後横浜の光と影、②③描かれた能楽—収蔵作品を中心に、④建築家 堀越英嗣が語る 横浜美術館の設計プロセスと師・丹下健三の仕事
- 9 横浜美術館コレクション展 2016年度第2期「描かれた横浜」
<https://yokohama.art.museum/exhibition/archive/2016/20161001-473.html>(参照2022-12-05)
 下記の4テーマで、58点の所蔵作品と描かれた場所をマッピングした地図パネルを展示した。
 ①新しい街の建設—みなとみらい21地区②港の風景—海岸通り・山下公園③丘の上の風景—本牧・山手④暮れなずむ風景—石渡江逸のまなざし
- 10 「描かれた横浜」関連プログラム「ボランティアによる美術で街歩き」
https://yokohama.art.museum/static/file/exhibition/collection2016part2_event.pdf(参照2022-12-05)
- 11 「特集20世紀の画家が描く横浜」『季刊誌 横濱』(No.54 2016年秋号)神奈川新聞社、2016年、pp.4-55、p.65。
<http://www.kanagawa-np.com/yokohama/backnumber/issue54.html>(参照2022-12-05)
- 12 「原三溪で横浜街歩き ゆかりの地と美術を訪ねて」
<https://yokohama.art.museum/exhibition/archive/2019/20190713-538.html>(参照2022-12-05)
- 13 国立民族学博物館Archives 博物館とコミュニティ開発
<https://older.minpaku.ac.jp/research/sc/training/museology>(参照2022-12-05)
<https://older.minpaku.ac.jp/research/sc/training/museology/museology18>(参照2022-12-05)
- 14 「横浜美術館 建築のヒミツ vol.1 みどころ発見！」編をまとめたもの
<https://yokohama-art-museum.note.jp/n/n63e96b2fa2de>(参照2022-12-05)
- 15 「生誕140年記念 下村観山展」(会期：2013年12月07日～14年02月11日)当館所蔵の作品も多数展示されることもあり、この展覧会が最初の「展覧会 ココがみどころ！」として横浜美術館グランドギャラリー内で、大型モニターを用いて実施された。
- 16 「みる」の文字には見る、視る、観る、診る、覧る、看る、など様々にあり、それぞれの意味により使い分けがあるので平仮名で表記した。
- 17 ヨコハマトリエンナーレ2020「オンラインガイド ココがみどころ！」03(ニック・ケイヴ)
<https://www.youtube.com/watch?v=WbLSGI3dZs4&t=1s>(参照2022-12-05)
- 18 木下は、RSVPサイクルのほかにRSPVサイクルがあり得ることを述べている。木下勇「ワークショップを考える重要なキーワード」『ワークショップ—住民主体のまちづくりへの方法論』、学芸出版社、2007年、pp.55-56、pp.188-193。
- 19 ローレンス・ハルプリン、ジム・バーンズ「集团的創造とRSVPサイクル」『集団による創造性の開発—テイキング・パート』杉尾伸太郎、杉尾邦江訳、牧野出版、1989年、pp.32-66
- 20 木下勇「ワークショップを考える重要なキーワード」『ワークショップ—住民主体のまちづくりへの方法論』学芸出版社、2007年、pp.55-71。

2012年に新設された教育プロジェクトが担当したボランティア活動を年度別の資料としてまとめた。横浜トリエンナーレでのガイドサポーターの育成方法は、自主グループ活動の育成方法と深く関連しているが、紙幅の都合で本文には記載しなかった。本資料のデータ作成では、石塚美和(教育プロジェクト)の協力に感謝し記す。

- 凡例
- 事業名、プログラム名の固有名詞は初出のみ「 」を付した。
 - 固有名詞の表記や実施回数は横浜美術館年報およびヨコハマトリエンナーレ2014、2017、2020の報告書を基準にしたが、末尾にあげた教育プロジェクト所蔵データを参考に統一を図った箇所もある。
 - ヨコハマトリエンナーレに関しては、実施内容と実績を別記した。

■ 2012(H24)年度

教育プロジェクトは主に「鑑賞」に関する教育普及を担うチームとして発足した。一人ひとりの美術館体験が鑑賞を通してより豊かで多様になるために、また、市民のための美術館としての文化的土壌の形成等を目指し、「鑑賞パートナー」の名称でボランティアが発足した。スタート当初は視覚に障がいのある方のアテンドと対話による鑑賞を行うため、研修会などを経て実践に着手した。「視覚に障がいのある人となない人がともに楽しむプログラム」や視覚に障がいのある人となない人双方の鑑賞が深まるきっかけとなるよう構想された「鑑賞サポートシート」を用いて、館内誘導や視覚障がいのある方との作品鑑賞を実施した。これは前年度より文化庁の助成を受けた事業の一部であり、2012年度はより多くの参加者を迎えるべく、「サポートシートでたのしむ横浜美術館コレクション」を開催した。また、子どものアトリエの「夏休み子どもフェスタ」を教育プロジェクトとの合同事業として、鑑賞パートナーは、市内中学校の美術科教員有志の方々(「アートティーチャーズ・サポーター」)とともに、来館した子どもたちの鑑賞サポートを行った。

採用期間：2012年11月11日～2013年3月10日／2013年1月13日～3月10日

登録者数：16名

(夏休み子どもフェスタ)鑑賞サポーター4名+アートティーチャーズ・サポーター14名

2012(H24)年度活動一覧

- | | |
|----------------------------------|-----|
| • 研修会・反省会 | 11回 |
| • 視覚に障がいのある人となない人がともに楽しむプログラム | 3回 |
| • サポートシートでたのしむ横浜美術館コレクション | 4回 |
| • 夏休み子どもフェスタでの鑑賞サポーターの活動 | 7回 |
| • 夏休み子どもフェスタでのアートティーチャーズ・サポーター活動 | 8回 |

■ 2013(H25)年度

鑑賞パートナーが視覚に障がいのある方への理解を深めるための研修を継続した。来館者にサポートシートの趣旨や使用方法を案内するほか、視覚に障がいのある方の館内誘導や鑑賞のサポート役としても活動し、その実践からシートの内容検討も行った。新しい試みでは、企画展の来場者への観覧前の事前ガイダンスとして、ボランティアが展覧会の趣旨と代表作品を紹介する「展覧会 ココがみどころ！」を始めた。ボランティア活動の基盤として、収蔵作品、障がいのある方について、および他館の事例などへの理解を深めるための研修会や勉強会を継続した。

夏休み子どもフェスタに関しては、このイベントのみに参加するボランティアがいたほか、市内の中学校美術科教員のボランティアであるアートティーチャーズ・サポーターも加わった。

採用期間：2013年6月1日～2015年3月31日／2013年10月1日～2015年3月31日

登録者数：26名+子どもフェスタ限定鑑賞ボランティア3名+アートティーチャーズ・サポーター10名

2013(H25)年度活動一覧

・研修会・勉強会・見学会	17回
・視覚に障がいのある人とない人がともに楽しむプログラム	5回
・展覧会 ココがみどころ！（「下村観山」展）	4回
・夏休み子どもフェスタでの鑑賞サポート	8回
・夏休み子どもフェスタでのアートティーチャーズ・サポーター活動	11回

■ 2014(H26)年度

鑑賞パートナーを「教育プロジェクトボランティア」と改称した。ヨコハマトリエンナーレ2014(以下ヨコトリ2014)のガイドサポーターの育成および実施期間において、「ヨコハマトリエンナーレガイドサポーター」(以下「ガイドサポーター」)と教育プロジェクトボランティアは合流して活動した。この期間のみ教育プロジェクトボランティアは、ガイドサポーターと呼称した。教育プロジェクト職員が全ガイドサポーターの育成を担当した。ヨコトリ2014では、団体(一般/学校)向けの「事前ガイダンス」、来場者と横浜美術館会場を巡る「ギャラリー・ツアー」、新港ピア会場では「作品解説」をおこなった。トーク準備のため、美術館8階のスペースを利用する「開室日」が設けられ、職員への相談や自主的な学習の場として活用された。

前年度に続き、横浜美術館の企画展において展覧会 ココがみどころ！が実施された。「特別支援学校のための鑑賞プログラム」が新しく始まった。研修会や勉強会を継続し、収蔵作品の学びの一環として全所蔵作品の作品カードを作成した。ヨコトリ2014で始まった開室日が教育プロジェクトボランティアの活動でも継続され、定着した。

採用期間：2014年4月13日～2015年3月31日

登録者数：54名(うち、ガイドサポーターとして51名が活動)

2014(H26)年度活動一覧

• 教育プロジェクトボランティアの研修会	2回
• 展覧会 ココがみどころ！(「魅惑のニッポン木版画」展)	26回
• 特別支援学校のための鑑賞プログラム	3回
• 所蔵作品カード作り	13回
• (教育プロジェクトボランティア向け)開室日(8F)	7回

横浜トリエンナーレガイドサポーターの育成

横浜トリエンナーレサポーターには多岐にわたる活動があり、そのうちのひとつとしてガイドサポーターの活動がある。これを「美術館チーム」と呼称し、教育プロジェクトがガイドサポーターの育成を、会場での運営は黄金町エリアマネージメントセンターが担当するという分担でおこなった。

採用期間：2014年4月5日～11月30日

登録者数：106名(うち、教育プロジェクトボランティア51名)

• ヨコトリ研修会・勉強会(展示見学会含む)	35回
• ヨコトリ開室日(8F)	33回

ヨコハマトリエンナーレ2014での活動

• サポーターによる事前ガイダンス「ヨコトリ2014 ココがみどころ！」

ヨコトリ2014について学んだガイドサポーターが、団体(一般/学校)に対し、15分程度、ヨコトリ2014の趣旨、基本情報、作品の見どころを紹介するという事前ガイダンス「ヨコトリ2014 ココがみどころ！」を行った。全ガイドサポーターが6グループに分かれ、グループごとに一般向けの原稿を作成し、テストトーク(全2回実施)を経たガイドサポーターが二人一組で担った。一般向けの原稿完成後、小学生向けの原稿を執筆したグループもあった。事前ガイダンスは事前申込制で実施した。

実施回数/参加者数/ガイドサポーター人数：99回/3,380名/44名

• サポーターによるギャラリー・ツアー(会場：横浜美術館)

横浜美術館会場入り口で来場者を対象に参加者を募集し、展示会場を巡りながら複数の作品を解説するギャラリー・ツアーを45分程度で実施した。事前ガイダンスのテストトークを経たガイドサポーターのうち希望者が原稿を作成し、ギャラリー・ツアーを担った。途中から実施日を週2日から4日に増やし、1日あたりの実施回数も大幅に追加して実施した。

実施回数/参加者数/ガイドサポーター人数：74回/893名/35名

• サポーターによる作品解説(会場：新港ピア)

新港ピア会場の展示作品のうち4作品をガイド対象作品とし、全ガイドサポーターから希望者を募った。一人2作品の原稿を執筆し、リハーサルを経て1作品8分程度の作品解説を行った。参加者は作品の前でガイドサポーター自身が募った。作品解説は、事前ガイダンスを担当できなかったガイドサポーターにとってはガイドトークの機会でもあった。

実施回数/参加者数/ガイドサポーター人数：24回/440名/9名

■ 2015(H27)年度

ボランティアが担う企画展での展覧会 ココがみどころ！を引き続き実施。みなとみらいホールで開催される「心の教育ふれあいコンサート」(以下ふれあいコンサート)との連携プログラムを開始した¹。ふれあいコンサートとは、市内の全小学校(5年生)がクラシックコンサートを聴くという教育委員会の事業。この事業参加校を対象に、美術館内外をボランティアと巡るツアーを「ヨコビ探検隊」という名称で実施した。ボランティア1名が5~7名の小学生(主に5年生)とチームになってコミュニケーションをとりながら巡る、という内容。また、生きづらさを抱えた若者を対象とした「若者支援プログラム」が前年度からスタートし、今年度からボランティアがプログラム当日に加わり事業をサポートした。他にも「中高生プログラム」、特別支援学校の鑑賞プログラムの事業をサポートした。

収蔵作品から横浜の風景が描かれた絵画を調べ、現地の風景の調査を併せておこなう自主グループ活動「ヨコハマ・アートマップ」がスタートした。ヨコトリの開催年でなくともサポーター活動を継続しようと横浜トリエンナーレサポーターとの合同ゼミ活動もあった。

採用期間：2015年3月8日～2016年3月30日

登録者数：40名

2015(H27)年度活動一覧

・研修会・勉強会・見学会	34回
・展覧会 ココがみどころ！(「石田尚志」展)	28回
・展覧会 ココがみどころ！(「中島清之」展)	24回
・ふれあいコンサート連携プログラム(ヨコビ探検隊)	5回
・中高生プログラムサポート(「蔡国強」展)	12回
・若者支援プログラムサポート	3回
・特別支援学校の創作・鑑賞ワークショップサポート	2回
・ヨコトリサポーターとの合同ゼミ活動	10回
・ヨコハマ・アートマップ	28回
・所蔵作品カード作り	1回
・開室日	34回

■ 2016(平成28)年度

ボランティアが担うプログラムには例年の展覧会 ココがみどころ！、ヨコビ探検隊に加え、本年度は初めて英語で横浜美術館を紹介するトークを実施した。さらに、ヨコハマ・アートマップのメンバーは実際に横浜の街を歩き、横浜の風景を描いた作品を紹介する「美術で街歩き—描かれた横浜を訪ねて」を初めて一般参加者に向けて行った。これはコレクション展第2期の一部「描かれた横浜」(教育プロジェクトが企画)に関連する事業である。

事業サポートでは中高生プログラム、若者支援プログラム、特別支援学校の鑑賞プログラムを担当した。

収蔵作品から古今東西の物語が描かれた作品を選び出し調査・発表をする「描かれた物語」がスタートし、自主グループ活動は2種類となった。開室日を利用しボランティア有志が「丹下健三勉強会」を始めた(2018年に自主グループ活動として設置)。

横浜トリエンナーレサポーターとの合同ゼミ活動が継続された。

採用期間：2016年3月11日～2018年3月31日

登録者数：65名

2016(平成28)年度活動一覧

・勉強会・研修会・見学会	28回
・展覧会 ココがみどころ！(「富士ゼロックス版画コレクション×横浜美術館」展)	24回
・英語で横浜美術館紹介	1回
・「美術で街歩きー描かれた横浜をたずねて」(アートマップ)	4回
・ふれあいコンサート連携プログラム(ヨコビ探検隊)	3回
・中高生プログラムサポート	11回
・若者支援プログラムサポート	2回
・特別支援学校プログラムサポート	2回
・横浜トリエンナーレサポーターとの合同活動	10回
・ヨコハマ・アートマップ	26回
・描かれた物語	11回
・開室日	49回

■2017(平成29)年度

ヨコハマトリエンナーレ2017では事前ガイダンス、ギャラリー・ツアー、「作品前トーク」(前回展の作品解説にあたる)ほか、多種多様なトークが行われた。トークの種類、実施回数が飛躍的に伸び、ガイドサポーターによるトークの参加者合計数が1万人を超えた。

ヨコトリ以外では、中高生プログラムや若者支援プログラム、特別支援学校プログラムなどの事業サポートがあった。ヨコハマ・アートマップ、描かれた物語の自主グループ活動も継続した。

採用期間：2016年3月11日～2018年3月31日

*2017年3月12日～11月23日ガイドサポーターとして活動

登録者数：65名(うち、ガイドサポーターとして41名が活動)

2017(平成29)年度活動一覧

・研修会・勉強会・見学会	8回
--------------	----

• 中高生プログラムサポート	11回
• 若者支援プログラムサポート	2回
• 特別支援学校プログラムサポート	2回
• ヨコハマ・アートマップ	3回
• 描かれた物語	3回
• (ヨコトリ含む)開室日	83回

横浜トリエンナーレガイドサポーターの育成

研修会、勉強会をおこない、ガイドサポーターと教育プロジェクトボランティアが合流して、ガイド活動をおこなった。ガイドサポーターを7~8名程度の14チームに分け、チームごとに事前ガイダンスの原稿作成や、作家・作品の情報交換、交流を通して事前ガイダンスほかのさまざまなトークの活動の実施につなげた。

採用期間：2017年3月12日~11月23日

登録者数：107名(うち、教育プロジェクトボランティア42名)

研修会：14回

ヨコハマトリエンナーレ2017での活動

• 事前ガイダンス(会場：横浜美術館)

団体(一般/学校)向けの事前ガイダンス(約15分間)は事前申込制で、来場した団体にヨコトリ2017の趣旨と作品を数点紹介した。ガイドサポーターが二人一組で実施した。その他、英語による事前ガイダンスや、来場者個人に声をかけ、数名集まったら実施するという「いきなり事前ガイダンス」を新たに実施した。トーク原稿作成にあたり、前回のヨコトリ2014の事前ガイダンス実績から、①小学校4年生以下、②小学校5年生~中学校3年生、③高校生以上の3種類を用意し、内容、言葉づかいや話し方を工夫した。トークリハーサルを経て、69名が事前ガイダンスを担った。

実施回数/参加者数：団体100回/4,410名(英語によるガイダンスも含む)、

個人71回/736名 合計5,146名

• ギャラリー・ツアー(会場：横浜美術館)

事前ガイダンスのトークリハーサル終えたガイドサポーターのうち、希望者46名がトーカーとアテンダが交代して実施する約30分間のギャラリー・ツアーをおこなった。1作品5分程度で、2~3作品の原稿を作成し、リハーサルを経て二人一組となり、4作品をツアーした。

実施回数/参加者数：187回/1,664名

• 作品前トーク(会場：横浜赤レンガ倉庫1号館/横浜市開港記念会館地下)

一般来場者を対象に、3名以上の参加者をトーカー自身が集めて実施する作品前トークをおこなった。赤レンガ倉庫会場では、各トーカー1作品7分程度の原稿、トーク時間は参加者との会話も含めて15分程度だった。参加者が2作品を続けて聞けるように実施時間を工夫した。

実施回数/参加者数：横浜赤レンガ倉庫1号館 174回/1,691名

・「ヨコトリ2017をチラ観しよ！」(会場：横浜美術館前庭とグランドギャラリー)

事前ガイダンスのトークリハーサル終えたガイドサポーターのうち希望者が、子どものアトリエの事業「親子のフリーゾーン」参加者を対象としたツアーを無料ゾーンで実施した。

実施回数／参加者数：77回／624名

・「ヨコトリを多言語でご案内」(会場：横浜美術館グランドギャラリー)

海外からの来場者に声をかけて、会話形式で実施した。ヨコハマトリエンナーレ2017の趣旨やグランドギャラリーの2作品についてなどを参加者の希望に応じて話した。原稿執筆、リハーサルを経て主に英語、中国語で実施。

実施回数／参加者数：30回／63名

■ 2018(平成30)年度

ボランティアが担ったものは、「イサム・ノグチと長谷川三郎」展での展覧会 ココがみどころ！、ヨコビ探検隊や英語による同展覧会紹介だった。加えてJICAが海外の博物館の専門家を招聘する「博物館とコミュニティ開発」コースの海外研修生を受け入れた際には、英語による美術で街歩きを、横浜の近代史を辿る内容で実施した。

事業サポートでは、中高生プログラム、若者支援プログラム、特別支援学校の鑑賞プログラムなどを担当した。

自主グループ活動に丹下健三勉強会が加わり、3種類となる。横浜美術館や収蔵作品についての勉強会・研修会も実施。所蔵作品カード整理と文献収集も続けられた。

採用期間：2018年5月13日～2019年3月31日

登録者数：54名

2018(平成30)年度活動一覧

・研修会・勉強会・見学会	26回
・展覧会 ココがみどころ！（「イサム・ノグチと長谷川三郎」展）	45回
・企画展紹介Talk in English Exhibition Highlights! (英語)	7回
・ふれあいコンサート連携プログラム(ヨコビ探検隊)	7回
・JICA海外研修生対象の、美術で街歩き(横浜の近代史) (英語)	1回
・中高生プログラムサポート	11回
・若者支援プログラムサポート	4回
・特別支援学校プログラムサポート	2回
・ヨコハマ・アートマップ	10回
・描かれた物語	10回

- 丹下健三勉強会 11回
- 開室日 44回

■ 2019(令和1)年度

教育プロジェクトが企画した「絵でたどるペリー来航」展で、展覧会 ココがみどころ！が実施され、展覧会の中心となる所蔵作品、伝ペーター・B.W.ハイネ《ベルリ提督横浜上陸の図》に焦点を当て、各ボランティアの視点を活かし二人一組で15種類のトークが行われた。「原三溪」展では原三溪市民研究会有志と連携し、作品を使った街歩きを行った。前年度同様JICAの海外研修生へ英語での街歩きも行った。

本年度は来館者に館内のご案内や障がいのある方をサポートする「来館者案内」があった。小学生、中高生、特別支援学校、生きづらさを抱える若者など特定の対象者へ向けた事業サポートのほか、3種類の自主グループ活動も続けられた。所蔵作品カードの整理や文献収集、開室日を通して、作品およびコレクションへの理解を深める活動も行われた。

採用期間：2019年4月20日～2020年3月31日

登録者数：経験者47名+新規34名 計81名

参加者数：のべ2,043名

2019(令和1)年度活動一覧

- 研修会・勉強会・見学会など 10回
- 展覧会 ココがみどころ！（「絵でたどるペリー来航」展） 40回
- JICA海外研修生対象の、美術で街歩き（横浜の近代史）（英語） 1回
- 来館者案内 52回
- ふれあいコンサート連携プログラム（ヨコビ探検隊） 7回
- 中高生プログラムサポート 10回
- 若者支援プログラムサポート 3回
- 特別支援学校プログラムサポート 2回
- ヨコハマ・アートマップ 9回
- 描かれた物語 9回
- 丹下健三勉強会 9回
- 開室日 38回

■ 2020(令和2)年度

コロナ禍で中止となった事業が多いが、ヨコハマトリエンナーレ2020のガイドサポーター活動を中心に、その他の活動もオンラインで行った。これまでのヨコトリ2014、2017と同様、準備・実施期間にはガイドサポーターと合流して活動した。実施したのは「オンラインガイド ココがみどころ！」の交流型および配信型の2種類で、交流型ではヨコハマトリエンナーレ2020の概要と作品の魅力を紹介するとともに、参加者同士

の交流の時間を設け、ガイドサポーターと参加者が交流した。大学の授業や、海外を含む遠方からの参加など、これまでにない参加者が多数含まれていた。オンラインガイド ココがみどころ！配信型は動画配信だった。

ヨコトリ2020後は、3つの自主グループ活動、勉強会、開室を利用したの文献収集や所蔵作品カードの整理などを続けた。

採用期間：2020年4月1日～2021年2月28日

*4～10月はガイドサポーターとして活動

登録者数：81名

2020(令和2)年度活動一覧

・研修会・勉強会・見学会など	3回
・ヨコハマ・アートマップ	4回
・丹下健三勉強会	4回
・描かれた物語	3回
・開室日	12回

新型コロナウイルス感染症拡大防止の影響により中止となった事業

- ・来館者案内
- ・JICA海外研修生の研修会
- ・中高生プログラム
- ・若者支援プログラム
- ・特別支援学校プログラム

横浜トリエンナーレガイドサポーターの育成

2022年1月ガイドサポーターは129名の登録であった。コロナの感染拡大があり、2月のガイダンスはかろうじて実施したが、2月29日～3月15日に美術館は臨時休館となり、3月中旬からの研修会、勉強会がすべてYouTube配信となった。4月7日～5月25日の緊急事態宣言後もYouTube配信を継続した。6月はじめにヨコトリ2020の開幕が決定され、6月末に当初登録した全ガイドサポーターを対象に改めて継続の意向確認をとり、ガイドサポーター72名の育成を再開した。コロナ禍のため、研修のレクチャーで可能なものは録画しYouTube配信した。グループワークや、リハーサルはすべてオンライン会議ツールでおこなった。6～8名ずつ10グループに分かれて、ミーティングを重ねながら事前ガイダンスであるオンラインガイド ココがみどころ！の原稿を作成した。

ガイドサポーター登録人数：129名→72名(6月末)

採用期間：2020年2月半ば～11月半ば

研修動画配信：9回(ガイダンス2回含む)

トーク原稿作成のためのグループワーク(オンライン)：36回

会場下見(実地)：4回

トークリハーサル(オンライン)：18回

ヨコトリ開室(オンライン)：10回

ヨコハマトリエンナーレ2020での活動

・オンラインガイド ココがみどころ！交流型

ガイドサポーターが横浜美術館(8階)に来館し、二人一組でヨコハマトリエンナーレ2020の趣旨、概要、作品の見どころをオンライン会議ツールで紹介した。事前申込制で団体・個人を対象とし、英語や中国語も実施した。大学の博物館学などの授業での受講や、九州などの遠方や、海外からの接続などがあった。ガイドサポーター登録人数：129名(実活動人数：57名うち教育プロジェクトボランティア：26名)

実施方法：オンライン

実施回数／参加者数／ガイドサポーター人数：92回／845名／57名

・オンラインガイド ココがみどころ！配信型

ガイドサポーター一人での事前ガイダンス動画を撮影しYouTube配信した。

実施方法：オンライン配信

配信型のサポーター活動者数／種類：12名／12種類²

動画総再生数(8月23日～10月11日)：3,871回

■ 2021(令和3)年度

横浜美術館は休館中のため、仮事務所PLOT 48に移転した。休館にともなう事業の縮小により、ボランティア活動はヨコハマ・アートマップ、描かれた物語、丹下健三勉強会の3種類の自主グループ活動のみとした。新型コロナウイルスの感染にも配慮し、10月からの活動に際しGoogle Workspaceを導入し、クラウドサーバーによる情報共有や資料閲覧やオンライン会議ツール(ZOOM)でミーティングをおこなうなど、活動の全てをオンラインとした。ヨコハマ・アートマップは、2022年3月に、福岡市美術館、国立西洋美術館のボランティアに協力を呼びかけ、一般対象に次年度オンラインで実施する「横浜美術館コレクションと歩く ヨコハマ・アートウォーク」(3種類)のリハーサルをおこなった。丹下健三勉強会は、横浜美術館の建築の魅力について、館の公式Twitterで発信した。描かれた物語は作品を調べ、グループ内発表をおこなった。このようなグループでの学習に並行して、研修会や勉強会を開催した。研修会は一般の方々に対するオンラインレクチャーのテーマをボランティアの自主グループ活動のコンテンツと重ね、一般向けのオンラインレクチャーがボランティアの研修会としても成立するような企画をたてた。開室日もオンラインでおこない相談や個人学習を促した。作品カードの作成・整理、文献調査を行った。

採用期間：2021年10月～2023年2月(予定)

登録者数：47名

2021(令和3)年度活動一覧

• 研修会、勉強会	6回
• 横浜美術館コレクションと歩く ヨコハマ・アートウォーク(3種類) (アートマップ)	3回
• 「横浜美術館建築のヒミツvol. みどころ発見! 編」(Twitter) ³	12回
• ヨコハマ・アートマップ	18回
• 描かれた物語	6回
• 丹下健三勉強会	6回
• 開室日	20回

■ 2022(令和4)年度

昨年に引き続き休館中のためリニューアルオープン後の活動を見据え、様々な学習とボランティアが担うオンライントークの準備と実施をオンライン中心で続けた。ヨコハマ・アートマップは一般を対象としたオンライントークを3種類、全9回実施した。描かれた物語は2つのチームに分かれて、初めてのオンライントークを作成した。4月から実施内容を検討し2種類のトークを完成、12月に一般を対象にオンラインで実施した。丹下健三勉強会は年度末までに館の公式Twitterで2回発信予定、また、2つのチームに分かれて翌年度実施のオンライントークの準備を開始した。いずれも3種類の自主グループ活動の学習成果を一般の方々にプログラムを通して還元するためである。本年度中には自主グループ活動から作られたオンラインによるトークプログラム(7種類)が全て揃う予定。

採用期間：2021年10月～2023年2月(予定)

登録者数：47名

2022(令和4)年度活動一覧(2022年12月現在)

• 研修会、勉強会	5回
• 横浜美術館コレクションと歩く ヨコハマ・アートウォーク(一般対象) (「横浜美術館から広がるみなとみらい」「横浜懐古 桜木町駅周辺今昔散歩」 「コレクションでめぐる横浜今昔～海岸通り編～」)	9回
• 横浜美術館コレクションでめぐる物語の世界(一般対象) (「描かれた『竹取物語』—光る少女の伝説」 「亡き人への想い—ギリシャ神話と能の世界を通して」)	2回
• ヨコハマ・アートマップ	11回
• 描かれた物語	12回
• 丹下健三勉強会	8回
• 開室日	31回

【参考文献】

- ・『横浜美術館年報』(2013-2020年度)
- ・『ヨコハマトリエンナーレ2014「華氏451の芸術：世界の中心には忘却の海がある」記録集』
- ・『ヨコハマトリエンナーレ2017「星と星座とガラパゴス」記録集』
- ・『ヨコハマトリエンナーレ2020「AFTERGLOW—光の破片をつかまえる」記録集』

以下は教育プロジェクト所蔵データ

- ・ヨコトリ2014活動まとめ
- ・ヨコトリ2017ガイド&インクルーシブ事業結果報告
- ・ヨコトリ2017トーク5種類比較表
- ・ヨコトリ2020ガイドサポーター活動まとめ資料

-
- 1 ふれあいコンサート連携プログラムのヨコビ探検隊は、横浜トリエンナーレ開催年には実施していない。
 - 2 横浜トリエンナーレサポーターのページには配信した動画(12種類)がアーカイブされている。
<https://www.youtube.com/watch?v=WbLSG13dZs4&t=1s>(参照2022-12-11)
 - 3 横浜美術館ウェブサイトに配信したものがnoteにまとめられ掲載された。
<https://yokohama-art-museum.note.jp/n/n63e96b2fa2de> (参照2022-12-12)

Research Notes

Basic Research on U.S.-resident Japanese Photographers in the 1920s-1940s Part II : Kono Asahachi and Shimojima Kaye's Article "Overview of the Western Photographic Art Scene"

Osawa Sayoko

(Assistant Curator, Yokohama Museum of Art)

The photographer Kono Asahachi was born in Omi-mura, Uto-gun (now Omi, Shiranuhi-cho, Uki City), Kumamoto Prefecture in 1876. In 1897, Kono emigrated to the U.S. alone and took up residence in Los Angeles, where he is believed to have started taking photographs. Unable to make a living as a professional photographer, he pursued the medium as an amateur. Kono's works were in keeping with the Pictorialist movement that was popular among many amateur photographers of the day.

In 1924, Kono began submitting his works to a wide range of photo salons in the U.S. as well as many other countries, primarily in Europe. Compared to other Japanese photographers who emigrated to the U.S. before World War II, a large number of Kono's works by have been located in Japan. These are contained in the Uki City Shiranuhi Art Museum, Tokyo Photographic Art Museum, Yokohama Museum of Art, and private collections.

However, as Kono was only active for a brief period of approximately ten years before the war, and he was based in the U.S., research on his activities in Japan has only been conducted by the Uki City Shiranuhi Art Museum, which is located in his hometown. In this paper, I have compiled a chronology of Kono's life and work based on the museum's prior research. In the chronology, I included a detailed foreign exhibition history of Kono's works to the extent that was possible based on a survey of the documents and works contained in the collections of the Uki City Shiranuhi Art Museum and Tokyo Photographic Art Museum.

Although research conducted by the Uki City Shiranuhi Art Museum has already established that Kono submitted works to a large number of international salons, in reexamining the chronology I found that in the nine-year period from 1924 to 1932, Kono's works were selected for more than 48 international photo exhibitions and salons in ten countries. This lead to questions such as, "Why did he continually submit his works to so many places?" and "What was his purpose for doing so?" As it happens, understanding Kono's intentions is at present extremely difficult, as Kono's notes and letters have not yet been found.

But based on an article titled "Overview of the Western Photographic Art Scene" (1929-1930) by the Los Angeles-based photographer Shimojima Kaye which appeared in the *Japan Photographic Society Bulletin*, I was able to confirm that the U.S.-resident Japanese photographers in Shimojima's circle often submitted their works to international salons. Shimojima, whose given name was Katsunobu but went by Kaye in the U.S., was active at the same time as Kono. With this article as a starting point, I provide some background on the nature of the activities of Kono and other Japanese photographers of the era.

Tange Kenzo's Three Designs for the Memorial Facility in Hiroshima Peace Memorial Park and the City's Plan for a Memorial to Atomic Bomb Victims as Seen in Relation to Isamu Noguchi's Participation in the Project

Nakamura Naoaki

(Senior Curator, Yokohama Museum of Art)

As is widely known, Kenzo Tange arrived at his design for the Cenotaph for the Victims of the Atomic Bomb (formally known as the Memorial Monument for Hiroshima, City of Peace; located in Hiroshima Peace Memorial Park) after the original 1952 proposal, made by Isamu Noguchi in collaboration with Tange, was rejected. Lesser known is the fact that Tange drafted two additional designs for the facility in 1951 and 1952.

In researching this paper, the author located eight drawings for three designs by Tange Kenzo for the memorial facility that are housed in the Kenzo Tange Archive, part of the the Francis Loeb Library collections in the Harvard University Graduate School of Design (GSD). The first (hereafter, Design A) consists of two drawings dated November 12 and 26, 1951. The second (Design B) consists of three drawings dated April 14, 1952. And the third and final design (Design C) consists of three drawings, one of which is dated May 6, 1952. In this paper, the author provides descriptions of the drawings and examine their historical significance by comparing them with the design Isamu Noguchi made in collaboration with Tange, and referring to archival documents related to Tange and Noguchi as well as those related to the Hiroshima city government and city council. These materials enable us to trace changes in the city's program for the memorial facility as reflected in both Tange's and Noguchi's designs while also shedding new light on how Noguchi came to participate in the memorial project, and Hiroshima's rejection of his proposal. The following is a summary of the author's findings:

1. From the time that Tange won the Peace Park design competition until the final plan for the Memorial Monument was approved, six designs (five by Tange, one by Noguchi) were made for the facility: Cenotaph under the Peace Arch (1949), Memorial Chapel on the East Side of the Arch (1949–1950), Design A (Oct.-Nov. 1951), Noguchi's design (Nov. 1951–Jan. 1952), Design B (Feb.–April 1952), and Design C (April–May 1952).
2. Both Design A, drafted shortly before Noguchi's participation, and Noguchi's own design consist of three architectural elements (a stage, cenotaph, and underground chamber), situated in the center of Peace Park. Both of these designs conformed to requirements stipulated by the city government. The idea of the three architectural elements originated with then Mayor Hamai Shinzo, who sought to build a cinerarium under the cenotaph in the center of the park as early as May 1950, and subsequently added the stage, making it possible to hold religious rituals, in front of the cenotaph.
3. Tange made Design B after Noguchi's design was rejected by the Hiroshima Peace Commemorative City Construction Specialized Committee. The realistic design, inspired by the roof of a house-shaped *haniwa* (terracotta clay figure), was intentionally adapted by Tange based on the committee's argument

that Noguchi's abstract cenotaph would be incomprehensible. Once the committee approved Design B, Tange switched to Design C, a modernistic shell construction that was apparently inspired by Robert Maillart's Cement Hall at the 1939 Swiss National Exhibition.

4. Hamai's memorial facility program met with opposition from two sides. The Hiroshima War Memorial Service Association, headed by the city council chair, called for a memorial tower and cinerarium to be built on the former site of Hiroshima Castle (also the site of the Imperial Headquarters during the Sino-Japanese War), and rejected Hamai's "suprareligious" memorial in Peace Park. His idea was also opposed by the Facilities Division of the Ministry of Construction, which was providing financial support for the Hiroshima Peace Commemorative City Construction project. In June 1951, the division issued the Park Facilities Standards, effectively prohibiting the erection of a cinerarium in the park. Despite this, Hamai continued to push for an underground chamber whose function was limited to a repository for victim's names (as depicted in Design A and Noguchi's design). Ultimately, this proposal was also rejected by the ministry. Instead of an underground facility, Design B and C called for a repository box of names positioned on the floor of the memorial.
5. The Hiroshima Peace Commemorative City Construction Specialized Committee, which rejected Noguchi's design, was not a decision-making body but rather an advisory organ to the mayor. Hamai agreed to Noguchi's design on the condition that it first be approved by the committee. This enabled him to avoid using his own authority to make a decision – an important concern because he had previously met with criticism from the city council for commissioning Noguchi to design the handrails on two bridges near Peace Park without prior consultation.
6. Kishida Hideto, a member of the Specialized Committee who had supported Hamai's program for the memorial facility, led the opposition to Noguchi's plan, arguing that the design should be made by a Japanese national. However, Kishida's primary concern was that the winner of the competition would also design the facility. In the committee's previous discussions, he protested any proposal that called for any eclectic alteration to the original plan. For Kishida, any proposal by a person other than Tange, even a Japanese national, was out of the question. He finally succeeded in nixing Noguchi's design based on the premise that anti-American sentiment had risen in Japan following the outbreak of the Korean War. Yet, Kishida's argument was not used as the official reason for rejecting the design.
7. Both Noguchi's abstract art and Tange's modern architecture met with Hamai's approval by satisfying the requirement that the design did not skew toward any one religion. After rejection of Noguchi's design, Hamai's plan for a memorial facility was realized only in a restricted form: Tange's Memorial Monument, which houses the register of victims' names at the center of Peace Park. Subsequently, upon the request of the Hiroshima War Memorial Service Association the Atomic Bomb Memorial Mound was erected in the north part of the Park in 1955, which consists of a small pagoda on a mound and an underground cinerarium, designed by Ishimoto Kikuji, a former member of the Specialized Committee.

An Analysis of Nishimura Yu's Paintings Based on a Consideration of René Magritte and Ludwig Wittgenstein

Nakamura Yasuhiro
(Yokohama Civic Gallery Azamino)

In this paper, I provide an analysis of the paintings Nishimura Yu, who was featured in a group exhibition called *Azamino Contemporary Vol. 9: Uncertain Landscape*, held at the Yokohama Civic Gallery Azamino in 2018. In particular, I decipher the meaning of the “white film” that appears in Nishimura’s works by considering René Magritte’s paintings and the linguistic theories forwarded by Ludwig Wittgenstein in his book *Tractatus Logico-Philosophicus* (hereafter, *TLP*). My primary focus is two of Nishimura’s paintings: *a car running in the green* (2015) and *scenery passing* (2016). Nishimura has stated that he uses the creative process to depict “landscapes that include me.” In this paper, I conclude that the white film-like elements that completely cover his works are actually a faint depiction of the artist’s own existence.

I also provide the following details on the process that I used to reach my conclusion. It was my supposition that the white film in Nishimura’s paintings was a window. I compared them with the windows in Magritte’s works *The Human Condition* (1933) and *The Key of the Fields* (1936). By depicting the transparent and opaque qualities of windows in his works, Magritte conveyed his view of “landscapes as representation.” I also demonstrate how a window is equivalent to language in Wittgenstein’s discussion of picture theory in *TLP*.

By equating the windows in Magritte’s works with language as it is defined in *TLP*, we might then say that Nishimura’s white film is also equivalent to language. In that case, why do these windows, which should be transparent, have a translucent appearance? Based on Wittgenstein’s contention that language is characterized by a solipsistic aspect (“my language”), we might then say that the white film is Nishimura’s personal language. And since the limitations of one person’s language limits the world, Nishimura’s white film is a reflection of his world. And as Nishimura is reflected in the film not as a transparent but a faint existence, he appears faintly in front of the landscape. The windows are not transparent; they project the existence of Nishimura. This explains why Nishimura depicts landscapes that include himself.

The Commitment of the Volunteers in the Education Project to the Collection at the Yokohama Museum of Art

Hayama Satoko

(Senior Educator/Senior Curator, Yokohama Museum of Art)

The museum's volunteer activities, first undertaken in the Education Project in 2012, have been implemented based on a combination of the following three elements: 1. basic study for all activities; 2. support for the programs that were implemented in the Education Project; and 3. volunteer talks designed for museum visitors. In this paper, I focus on volunteer group activities related to no. 1 and 3. Launched in 2015, the volunteer group activities, conducted by volunteers and the museum staff, involve the works contained in the Yokohama Museum of Art collection. At present, they consist of three types: Yokohama Art Map, Stories in Pictures, and Tange Kenzo Studies.

In Yokohama Art Map, works that depict Yokohama scenery are selected from the museum collection, and by engaging in fieldwork in the streets of the city, participants compare the pictures with present-day landscapes. Meanwhile, in Stories in Pictures, participants read the story that serves as the subject of a given work, and then try to figure out which scene from the story is depicted in the work. In Tange Kenzo Studies, participants research the museum building and its architect, Tange Kenzo, and examine the effect that they have had on town planning in Yokohama.

In addition to consulting literature related to artworks and architecture, these activities are distinguished by the use of another perspective (such as Yokohama scenery, stories, and town planning) in order to interpret the content depicted in artworks. These volunteer group activities aim to achieve learning by enabling participants to conduct their own research, repeat presentations within each group, and share their findings. The activities are conducted using a group-work style in which the participants engage in discussions until they reach an agreement. This is intended to emphasize the democratic and participatory nature of the process and making the volunteers the subject of the activities.

The participants then present a variety of talk programs in which they introduce the results of the group study to museum visitors. In these talks, the participants make the most of their life experiences and skills in researching, interpreting, and discussing artworks as part of a group, so as to imbue the artworks in the Yokohama Museum of Art collection with new value, and convey this to other people and society.

In this paper, as the leader of the programs, I consider the aim, content, methodology, and results of the museum's volunteer group activities up until this point. At the end of the paper, I have also included a history of the volunteers in the Education Project as reference material.

横浜美術館研究紀要 第24号

令和5年3月31日発行

編集：横浜美術館学芸グループ

翻訳：クリストファー・ステイヴンズ (pp.105-109)

発行：横浜美術館
(公益財団法人 横浜市芸術文化振興財団)
〒220-0012 横浜市西区みなとみらい3-4-1

[横浜美術館 仮事務所]
〒220-0012 横浜市西区みなとみらい4-3-1 PLOT48
Tel.045-221-0300

印刷・製本：株式会社 野毛印刷社

©横浜美術館 2023

Bulletin of Yokohama Museum of Art No.24

Date of Issue : March 31, 2023

Edited by Curatorial Department, Yokohama Museum of Art

Translated by Christopher Stephens (pp.105-109)

Published by Yokohama Museum of Art (Yokohama Arts Foundation)
3-4-1, Minatomirai, Nishi-ku, Yokohama 220-0012 Japan

[Yokohama Museum of Art Temporary Office]
PLOT48, 4-3-1, Miatomirai, Nishi-ku, Yokohama 220-0012 Japan
Tel.+81(0)45 221 0300

Printed by NOGE Printing Corp.

©Yokohama Museum of Art 2023