

岡本太郎と愛知

石崎 尚

はじめに

岡本太郎(1911~1996)は20世紀の日本を代表する芸術家である。画家として出発しながらも、著述やパブリックアート、インテリアデザインなど多方面で活躍し、とりわけ1970年の日本万国博覧会(大阪万博)でのテーマ展示プロデューサーとして広く知られるようになった。戦前戦後の日本美術を振り返る際には必ず言及される存在といつていいだろう。

愛知県美術館(以下、当館)では、2023年1月14日から3月14日までの会期で「展覧会 岡本太郎」を開催した。これは過去最大規模で開催された回顧展で、大阪中之島美術館と東京都美術館、そして当館という3つの大型館を巡回した。三会場それぞれが異なる趣向を凝らすという方針のもと、当館では冒頭の一室で「岡本太郎と愛知」と題したコーナーを作り、愛知県に関わりのある岡本太郎作品を紹介した(図1)。



図1 「展覧会 岡本太郎」愛知会場風景

岡本太郎が長らく活動の拠点とした東京、最大の作品《太陽の塔》が生まれ今もなお残り続けている大阪。あるいは文化人類学的な調査の対象となり、重要な著作を生んだ沖縄や東北地方。深い関わりを持ったこれらの場所に比べると、岡本と愛知との接点はそれほど多くないように思われるかもしれない。しかし、よく調べてみると、岡本太郎は愛知という場所と、意外なほど多くのつながりを持っていたことが明らかになった。こうしたエピソードの一端を上記のコーナーで紹介したのである。

本論は同展を準備する過程で明らかになった事柄を中心に、岡本太郎と愛知との関わりを論じるものである。これによって岡本の芸術家人生のいくつかの重要な転機が、愛知という場で生まれていることが明らかになるだろう。と同時に、愛知県における産業と美術による協働の一端を示すことができるはずだ。

また、本論の参考資料として「岡本太郎と愛知に関わる年表」を作成した(45~46頁)。煩雑な記述になるのを避けるため、本論で省いた事柄はそちらに記載したので適宜参照されたい。なお、本論では個人名の敬称を省略した。出典を記載していない全ての図版は、岡本太郎記念館からの提供による。

1. 岡本太郎と愛知の窯業

1-1 伊奈製陶のモザイクタイル壁画

岡本太郎が最初に愛知と関わりを持ったのは1952年のことである。この前年の3月に世田谷区上野毛の自宅に風呂場を作るため、岡本は伊奈製陶（後のINAX、現LIXIL）の東京の担当者であった小林凱金と会っている。この時に風呂場に用いるタイルを選定するとともに、自作をタイル画で制作することを小林に相談したという¹。

伊奈製陶は1924年に愛知県知多郡常滑町（現・常滑市）に設立した企業で、土管・タイルの生産で戦前に大きく業績を伸ばした企業である²。設立前の1907年前後からモザイクタイルの試作を始め、1910（明治43）年に名古屋の鶴舞公園で行われた関西府県連合共進会で公式発表を行った³。ただし、太平洋戦争中にはタイルは不要不急品とされ、タイルを全く生産しない時期もあった。戦後にタイル生産を再開したが瀬戸や美濃で作られる安価な製品に押されて需要が少なかったために、芸術的な用途に用いる高級施釉モザイクタイルを開発した⁴。これが当時、市販のモザイクタイルとしては最も小型な3分5厘（約11mm）角の「アートモザイックタイル」という製品である。同社は小磯良平（神戸オリエンタルホテル）、東郷青児（熱海富士屋ホテル）など、著名な画家に依頼してこの製品を用いた壁画制作を作っていた。

つまり、岡本太郎が小林凱金とタイル画の制作を相談したというのは、著名画家と伊奈製陶の共同作業による一連の施工例に連なるものであり、見事に伊奈製陶のプロモーションに一役買つものであった。ともすると、タイル画の制作は実は小林の方から持ちかけた話だったかもしれない、という気さえしてくる。

とにかくにも岡本はタイル画の制作に乗り出すが、その第1作は岡本の油彩画《群像》を元に伊奈製陶の職人がタイル画に仕立てた《群像》（図2）であった。この時期の新聞記事には、「モダンアートの実用化？」という見出しで岡本のタイル画への挑戦が皮肉たっぷりに紹介されている⁵。《群像》は2年前の第3回美術団体連合展に出品された作品なので、タイル画の原画として新たに描かれたものではない。岡本としては手元にあった作品の中から、手ごろなサイズのものを渡したのだろう。試作品としての《群像》の出来栄えに満足した岡本は、自分でもいくつかの修正を施した後、デパートで展示することも考えたようだが実現はしなかった。

この時に岡本がタイル画に見出した可能性は、一言でいえば素材としての耐久性であった。建材であるタイルを用いて絵を制作することで、既に他の画家によるいくつかの先例

1 「常滑の岡本太郎1952」（INAXライブミュージアム、2023年1月14日～3月14日）の解説パネルより。

2 『伊奈製陶株式会社30年史』伊奈製陶株式会社、1956年、15～34頁。

3 同書、115～116頁。

4 同書、138頁。

5 「美術人論断 モダンアートの実用化？ 岡本太郎 強引だが存外無邪氣で純真」『東京新聞』1952年6月10日夕刊8面。

があったように、建築物の装飾という自作の新しい発表の場が生まれることとなる。それはひいては、芸術が個人に所有されるべきではなく、広く大衆に共有されるべきであるとする岡本の思想に見事に合致する。その意味では、岡本が目論む現代芸術の大衆化を実現しうる素材として、目の前に伊奈製陶の「アートモザイックタイル」が登場したのである。風呂場の新築をきっかけとした伊奈製陶との出会いは、まさに渡りに船だったといえよう。



図2 《群像》1951年



図3 《太陽の神話》1952年



図4 《太陽の神話》制作中の岡本太郎

1951年12月、いよいよ本格的なタイル画の制作を開始した。その本腰を入れた最初の作品が《太陽の神話》(図3)である。下絵の制作が始まつて以降も、この作品の仮タイトルは《人々》、《朝昼夜》、《夜と曙を捕える太陽》と何度も変更されている。このタイトルの変遷だけを見ても、当初は前作の《群像》と意味的に近い《人々》だったのが、太陽という主題が徐々に前面に出てきているのが分かる。下絵の完成を経た1952年2月12日から15日まで、岡本は満を持して常滑で制作を行い、タイルの色味を確認している姿などが写真に残されている(図4)。この時に中部日本新聞の取材を受けた岡本は下記のような談話を残している。

私の油絵の原色を基調としてマチエールとタイルの色がぴったりしているので魅力をもった。これまで芸術的につくられたタイル作品は、タイルをあらゆる形に割って組合されているが、私のこの作品は、角のタイルをそのまま生かしているから、色の番号を組合せるだけで、マスプロができる訳だ。これまでの芸術は手工業的なオリジナルを尊んできたが、芸術作品も一面インダストリアルに改革されてもいいと思う⁶。

ここで岡本がタイル画のマスプロ(ダクション)、つまり大量生産に言及しているのは興味深い。確かに、旧来のモザイク壁画とは異なり石の加工が不要なので、タイルの配列と色の番号を記した設計図があれば、アートモザイックタイルを用いて全く同じ図柄のタイル画を複数制作することは理論上は可能である。つまり岡本がタイル画に見出した芸術の大衆性とは、単に耐久性のある素材を用いた壁画装飾として公共空間での作品展示に適しているというだけではなく、タイル画それ自体も大量生産することでいくつもの場所に同じ作品を設置することが可能となる、という点にもあったのである。ただし、やはり数万個にものぼるタイルを一つ一つ並べていく手間を要するからか、岡本太郎作の同じ絵柄のタイル画が複数制作された例は確認されていない⁷。

この時に完成したタイル画《太陽の神話》は2月28日から3月18日まで第4回日本アンデパンダン展(会場:東京都美術館、主催:読売新聞社)に出品された。オープン前日に会場で岡本自身が目地の部分を着色するという念の入れようであった。2月の常滑行き以降、急ピッチでこの作品の制作を進めていることから、当初からタイル画は同展へ出品する予定だったと考えてよいだろう。

今度私はモザイク・タイルで絵画を描いた。輝かしい原色を混えた五十数種類のニュアンスの組合せによる画面は、発色の純粹度においては油絵よりもむしろ優れている。新しい芸術の可能性である。

現在、やや製作の困難さがあるが、これは過程を機能的に合理化することによって直ちに解決される。しかもこの分野では芸術は直ちにインダストリーに結びつく色彩番号さえ記録しておけば、オリジナルと全く同一の製品が無数に大量生産できるのである。

しかしこの芸術の方式は過去の固定観念からすれば納得できないふしがあるかもしれない

6 「春の画壇へタイルの大作」『中部日本新聞』1952年2月14日朝刊4面。

7 東郷青児、高井貞二らのタイル画は複数制作され、セット販売されたという。INAXライブミュージアムの後藤泰男氏のご教示による。

い。かつて優れた美術品といえば極めて稀でありだからこそまた尊いと考えられた。従つて少数特權者の専有物であったのだが、今日の芸術の形式はシネマ、ラジオ、テレビジョンに見られる如く、極めて大量に生産され、ひろく一般の身近にふれる。絵画も技術的に大衆との結びつきを考えて行かなければならぬ。タイル画はその一つの手段である（二科会員）⁸

先に引用した新聞記事に続き、ここでもまた美術作品の大量生産について言及している。その初期の文章で早くも「芸術は大衆のものだ。芸術は自由だ」⁹と説いた岡本太郎にとって、芸術と大衆は切っても切り離せないテーマであった。

また、映画やラジオ、テレビといった他のメディアとの比較で、タイル画を論じていることも興味深い。映画やラジオは戦前から親しまれていたものの、日本でテレビの本放送が始まったのは1953年2月1日のこと。つまりこの文章を発表した当時（1952年3月）、まだテレビは実験放送の段階にあり、日常的に人々の目に触れるものではなかった。しかしながら岡本は、この新しいメディアがいずれマスメディアの主役の地位を獲得することを見抜いていたかのようである。映画やテレビとは異なり絵が動かないという特性はあれど、岡本のなかでタイル画は、より多くの人々に自分のヴィジョンを届けるためのメディアとして捉えられていた。あるいはそれは、藪前知子が指摘するように「『絵画』というメディアを大衆に向けて刷新する」試みであったかもしれない¹⁰。

岡本がモザイクタイルに、テレビやラジオという新時代のメディアと比肩しうる可能性を見出していた一方で、むしろ壁画というタブロー以前の社会性を持った絵画のあり方に近づいていることを指摘する声もあった。吉川逸治は「大壁画と取組み、そこに実現されることによって、近代絵画自身堅牢な性格を得てくることであろう」と述べた後に、「国際展に、岡本太郎のタイルの大制作が出ていることは、ようやくわが国でも端緒について近代絵画の壁画的分野への進出のモニュメントとして心強い」と高く評価する¹¹。

この試みは早くも奏功した。アンデパンダン展での《太陽の神話》の発表直後、その技術を用いた壁画制作の依頼が舞い込んでくるのである。依頼人は建築家の坂倉準三。ル・コルビュジェのもとで働いていた坂倉は、パリ時代の岡本と交流があった。その坂倉が設計を担当した、地下鉄日本橋駅から高島屋へ通ずる地下通路に設置する壁画を、岡本が作ることになったのである。依頼を受けた岡本はすぐさま設置場所を訪れ、その翌日には下絵に着手している。この壁画制作のために1952年4月10日から13日まで、再度常滑を訪れる事になる。高さ2メートル、幅が15メートルという巨大な壁画を制作するため、制作中のタイル画を高い所から見下ろし、竹竿を伸ばして修正の指示を出す岡本の姿が残ってい

8 岡本太郎「芸術の工業化」『博報堂月報』1952年3月1日、1面。

9 岡本太郎「芸術觀—アヴァンギャルド宣言」『岡本太郎著作集 3 私の現代芸術』講談社、1979年、311頁。

10 藩前知子「岡本太郎の芸術と『大衆』」『東京都美術館紀要』No.29、公益財団法人東京都歴史文化財団 東京都美術館、2023年、24頁。藩前はこの中で、共同制作の可能性について言及しているが、《太陽の神話》がアンデパンダン展に出品された当時、名古屋出身の美術評論家柳亮も同様に共同制作という点に注目して言及している。この作品のある種の開かれ方に同時代の観客が気付いていた証左であろう。柳亮「第四回日本アンデパンダン展評」「美術手帖」no.55 美術出版社、1952年4月号、64頁。

11 吉川逸治「近代絵画」『みづゑ』No.563 1952年7月号、美術出版社、22頁。

る(図5)。《創生》と名付けられたこの壁画には、後に岡本の代表作となる《太陽の塔》に似たモチーフが画面の中央に描かれているが、岡本によれば「まだ植物から進化していない人間が、恐龍と足の生えている雲にはさまれて立っている図」¹²だという。また、《創生》というのは恐龍が生れ出る時の場面ゆえに名付けられたようだ¹³(図6)。



図5 《創生》制作中の岡本太郎

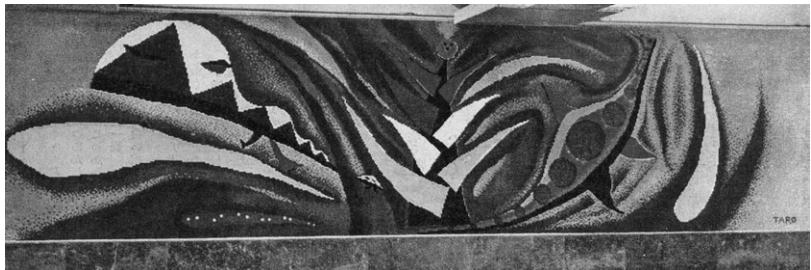


図6 《創生》1952年(図版出典:『街の中の岡本太郎』川崎市岡本太郎美術館、2018年、16頁)

この壁画は同年の4月30日に落成した。《太陽の神話》が大きなインパクトを残したとはいえ、それはあくまでも展覧会での出品であり、実際には一部の美術愛好家たちしか見ることが出来なかった。その意味では、不特定多数の通行人に向けて発信されたパブリックアートとしてのタイル画は、《創生》によって初めて実現したといつていいだろ。都心の百貨店へ向かう地下通路というこれ以上ない場所を得て、岡本の標榜するマスメディアとしてのタイル画は多くの人々の目に触れたことだろう。通行人の多くは、それが著名な画家による芸術作品だとは気付かずに通り過ぎていたかもしれない。いや、むしろ作者の存在が忘れられてこそ、真に芸術は大衆のものになったと言えようか¹⁴。

岡本のタイル画は発表当時から反響があり、複数の新聞などに多く取り上げられた。こ

12 『毎日グラフ』毎日新聞社、1952年5月20日号、30頁。

13 「地下道に大壁画」『毎日新聞』1952年4月24日朝刊3面。

14 この高島屋の壁画の仕事は本職のデザイナー達にも刺激を与えたようだ。亀倉雄策は、勝見勝、阿部展也との鼎談の中で、「僕らの仲間は、非常に興味を持って岡本氏のタイル壁画を見ておりますよ」と述べている。「座談会 絵画と装飾」『アトリエ』通巻第308号 1952年8月号、アトリエ社、1952年、52頁。

れに手応えを感じたのか、岡本は矢継ぎ早にタイル画の第3弾となる《ダンス》に着手。同じ1952年の5月7日から10日まで常滑の伊奈製陶に滞在して制作し、第1回日本国際美術展に出品された。この作品は同年10月に高島屋大阪店で展示されたのち、1969年までの18年間に渡って同店新館の大食堂に飾られていた。

この《ダンス》は2011年に修復されたのだが、その際に、タイルの上から色を塗ったものが見つかったという。

「赤」の一部に表面の色が剥がれ、下から黄色いタイルが覗いている箇所がありました。岡本太郎の求めた「赤」は、実はやきものでの再現が最も難しく、当時の伊奈製陶のモザイクタイルのカラーチャートには存在しない色でした¹⁵。

つまりアートモザイクタイルでは岡本の求める赤の色が出せず、それゆえに仕方なく《ダンス》のタイルの上から色を塗ったというのである。他の色ならまだしも、それが赤なのは致命的だった。いうまでもなく赤こそは岡本太郎を象徴する、一番重要な色だからである。「この血の色こそ生命の情感であり、私の色だと感じつづけていた」¹⁶と語る岡本にとって、そこは譲れない一点だったはずだ。そもそも後から色を塗るのであればアートモザイクタイルを使う意味はない。苦肉の策とはいえ、思い通りの色が出せないことは岡本と伊奈製陶が袂を分かつ理由になったのかもしれない。やがて伊奈製陶に代わって、「うちならば赤が出せる」と岡本を口説いた近江化学陶器が、焼き物での作品作りのパートナーとなっていましたのである¹⁷。それゆえにこれ以降、岡本太郎と伊奈製陶との共同制作は残されていない。例えば1956年、松竹セントラル劇場のロビーにモザイクタイル壁画《青春》が設置されたが、制作を担当したのはミスズアートスタジオ(岐阜県多治見市)であった。

なお岡本がタイル画を手がけるきっかけを作った小林凱金は、1955年に夫人とともに雑誌『ALD』を創刊、岡本太郎も《貢(たばこ)セット》という陶器で作った小道具の写真を載せている¹⁸。おそらくこれも伊奈製陶で焼いたものであろう。だが、雑誌は1号だけで廃刊となる¹⁹。その後、伊奈製陶での20年間の経験を元に1957年に独立して小林窯業と近代モザイク社を設立し、数多くのモザイク壁画に携わった。小林が監修し妻の綾子が執筆したモザイクの入門書には、伊豆堇山富士見ランドに設置された岡本太郎のモザイクタイル壁画も紹介されていることから、伊奈製陶との付き合いが終った後も小林と岡本の縁は続いているようである²⁰。

さて、岡本太郎のモザイクタイル壁画を振り返る時、一つの疑問が浮かび上がってくる。それは何故、この時期に岡本太郎のモザイクタイル壁画が愛知県内に作られなかつたのか、ということだ。名古屋を中心とするこの東海地方は、戦後モザイクタイル壁画のメッカとも

15 「蘇れ！岡本太郎の「ダンス」プロジェクト 岡本太郎が常滑で制作したタイル画再生の記録」https://inax.lilix.co.jp/company/news/2011/080_newsletter_0224_771.html(最終閲覧:2024年11月18日)

16 岡本太郎『美の呪力』新潮社、1971年、88頁。

17 畑中英二『岡本太郎、信楽へ—信楽焼の近代とその遺産—』信楽焼振興協議会、2015年、115～119頁。

18 『ALD』1号、城南書院ALD出版社、1955年、15頁。

19 大石敦子「芸術への夢から生まれた新産業—小林凱金・綾子夫妻のモザイク・タイル—」『婦人之友』第56巻第3号 1962年3月号、婦人之友社、1962年、74～79頁。

20 小林凱金監修、小林綾子著『モザイクを始める人のために』池田書店、1966年、65～66頁。

いうべき場所であった²¹。伊奈製陶が関わった名古屋市内のモザイクタイル壁画としては、高井貞二による名古屋ミリオン座、太田三郎による名古屋千歳劇場が紹介されている²²。しかるに常滑の伊奈製陶で盛んにタイル画の制作に励んでいた岡本太郎の作品は、後述する1970年の《日月の壁》まで長らく存在しなかった。愛知に縁もゆかりもない高井貞二がミリオン座の仕事を残している所を見ると、岡本が愛知出身ではないから、という理由だけでもなさそうだ²³。伊奈製陶と岡本のつながりはやはり小林凱金あってのものであり、クライアントも首都圏に集中したため、結果的に愛知県内には作品が残らなかったのかもしれない。

1-2 伊奈製陶での立体制作

伊奈製陶との共同作業によって生まれた岡本太郎の作品はタイル画だけではない。1952年、《創生》を制作するため、4月10日から13日まで常滑を訪れた岡本は、タイル配置作業の待ち時間を利用して陶彫作品《顔》を3体制作している。



図7 《顔》制作中の岡本太郎



図8 《顔》のマケット (写真提供:INAXライブミュージアム)

21 『壮観！ナゴヤ・モザイク壁画時代』INAXライブミュージアム、2021年。

22 前掲『伊奈製陶株式会社30年史』139頁。なお、伏見ミリオン座の壁画は高井貞二、壁面彫刻は建畠覚造と中島快彦、と3人とも行動美術協会の会員が担当している。下記を参照。「名古屋の映画館 ミリオン座」『新建築』vol.26 no.8 1851年8月号、238~241頁。この記事のなかで名古屋は造形芸術に关心の高い地域とされている。

23 1955年、名古屋のCBC婦人ホールに森田元子による壁画ができる際、画家の安藤幹衛は、東京の画家ではなく地元の北川民次に描かせるべきだったという主旨の発言をしている。安藤幹衛「壁画について」『愛知県文化会館美術館ニュース窓口』第17号、1956年、4~5頁。

この作品のきっかけとなったのは華道家・勅使河原蒼風らとの座談会である（出席者は岡本、勅使河原のほかに水沢澄夫、藤川栄子、土門拳、安部公房の計6名）。1951年11月に行われた座談会に、下記のようなやり取りがある²⁴。

勅使河原 だから（引用者註：いけばなを）おやりなさいよ。藤川さんがやったり、岡本さんがやったりすれば、みんな認められる。私がやってると損なんだ。あんなものつまらないとかわからんとかいうようにばかにされてね。岡本さんが何か一つ花をさしたといったら、みんな問題にしますよ。（略）

岡 本 去年、お花の方から人が来て何か書いてくれといって来た。ただ断っても悪いからおれがお花をつくってやるといった。その時プランを立てたのです。ぼくは花器をくるんですよ。ところが焼く窯がない。これは実にたいへんなことなんですよ。勅使河原さんと違って焼く窯を見つけるだけだってたいへんな仕事なんです。だからやめちゃったんです。

つまり、生け花について何か文章を書いてくれと頼まれ、文章よりは実際に花器を作つて見せた方が早いと思い作品のプランはできたものの、それを焼くための窯が見つからなかつた、という訳である。それが《創生》の制作で伊奈製陶を訪れたことで、ついに実現するチャンスが巡ってきたのである。

無論、岡本が手がける以上は単なる花器で済むわけはない。むしろ、花器という概念を覆すオブジェとして制作されたのがこの《顔》であった。この座談会には先に引用した箇所以外にも興味深い所がある。

藤川 そうすると、あなたと全部逆ね、わたしは。（笑声）美しくちゃいけないというし、まとまっていないといえばそこがいいというし。（笑声）

岡本 そんなことは問題じゃないですよ。ちょっと話は違うが、きょう実は縄文式の土器を見たんです。実に沢山の問題がある。とにかく素晴らしいものだよ。

土門 縄文式というのは、日本民族のものかね。あれは実にアクの強い妙なものだね。

岡本 僕は、やはり日本民族の芸術と考えたいね。

「きょう実は」と述べていることから、岡本が東京国立博物館で縄文土器との運命的な出会いを果たしたのが、1951年11月7日だったと分かる²⁵。生け花の革新性について議論する場でわざわざ自分から縄文土器の話題を出し、さらには自らの花器のプランについても言及しているのだから、常滑で《顔》を制作する際に縄文土器のことは当然念頭にあったはずだ。縄文土器に出会った岡本が、興奮冷めやらぬままに執筆した「四次元との対話—縄文土器論」を『みづゑ』に発表したのが翌52年の2月²⁶。つまり、まさに縄文土器ショックのただなかにあったこのタイミングで、土を使った立体造形を作ろうという時に縄文土器

24 「いけばなあれこれ放談会」『季刊 草月』3号、草月会出版部、1952年1月、27頁。

25 対談の冒頭に「昭和二十六年十一月七日 於 銀座オリムピック」と明記されている。同書、22頁。

26 岡本太郎「四次元との対話 縄文土器論」『みづゑ』558号 1952年2月号、美術出版社、3~18頁。

が脳裏に浮かばなかったとは考えにくい。

「芸術史に於て彫刻は常に一定の空間を占める塊として扱われて来た。ところが、その外部であった空間を内に取り入れ、造形要素に転化せしめ、遂には空間そのものを彫刻化したのは20世紀のアヴァンギャルド、抽象主義彫刻家達の偉大な功績である」²⁷。このように岡本は、彫刻史における虚のボリュームとしてのヴォイド(空洞)の発見を正しく評価する。その上で「ところが縄文土器に於ける空間処理はこれらのアヴァンギャルド芸術に比して豪も劣らないばかりではなく、むしろ、より激しい」²⁸と論じる。これを踏まえた上で《顔》の造形に注目すると、正面から見たときの顔と胸の部分に大胆にヴォイドが取り入れられていることが分かる。左右の対称性が強調され、大きく張り出した胸など女性の身体的な特徴を持った造形も土偶的な表現といえそうだ²⁹。この作品について岡本自身は下記のように述べる。

これは普通の彫刻ではありません。実は一種の花器なのですが、所謂「花器」ともかけ離れたものです。

大分前、「おはな」の批評を頼まれたのですが、興味がないので断りました。たってと云うので、口で云っても意味がない、それなら実際に作ってお目にかけましょうとつい約束してしまいました。

勿論、私は「おはな」をいける気はみじんもありませんし、新しい形式の芸術を作らなければ、私がやる必要はないと思います。先ず第一に花器を全く創造的な観点から取り上げなければならないと考え、此の度機会を得て作ったのがこの作品です。

繰り返して云いますがこれは「花器」でも「彫刻」でもありません。芸術を一つのジャンルに決めてかかり、「あれは絵になっていない」とか、彫刻である・無い等と云うグロテスクな評価は奮い(ママ)芸術觀で、もう御破算にしなければなりません。そういう固定觀念から脱け出して、限りなく自由で即物的な、オブジェの方向に発展させて行きたいものです。画でも彫刻でもおはなでもない、そこにある何ものかズバリであり、それが激しく純粹に根源的感動をゆり動かす、そういう作品が芸術なのです。

またこの作品は決して単純に一つのものではありません。この固定したフォルムをぶっ壊す、様々の異質をかみ合せ、千変万化する、そのことを予想して作っているのです。不動と動の対照による無限のメタモルフォーゼであり、それはオブジェの世界に新しい段階をひらくものです。

すっかり乾かしてから窯に入れます。秋には、全く変わった形相で展覧会場にお目みえる予定です³⁰。

この作品を制作中の写真が残っている(図7)。だが、岡本の作ったマケット(図8)を元に、職人がかなりの部分を手助けして大型化したというのが実際のところであろう。いず

27 同書、7頁。

28 同書、7頁。

29 ちなみに《顔》が「ハニワと土偶の近代」展に出品された際には、作品解説の中で「岡本太郎の作品にはストレートな縄文土器や土偶のモチーフが意外と登場せず、本作もむしろハニワを連想させる」と言及された。『ハニワと土偶の近代』NHK・NHKプロモーション・毎日新聞社・東京国立近代美術館、2024年、188頁。

30 岡本太郎「『花器』でない花器」『藝術新潮』第3巻第7号 1952年7月号、新潮社、83頁。なお、これが掲載されたのは『藝術新潮』の中の「カイエダール」という、芸術家たちが自分の本業以外の作品を紹介するコーナーであった。

れにせよ、この作品は岡本が最初に手がけた立体作品として記念碑的なものである。いうのも、画家として出発したはずの岡本は、1960年代以降各地に公共彫刻を設置していくようになって以降はむしろ立体造形の分野で、その存在を世間にアピールしていくからだ。無論、その最大のものが大阪万博の《太陽の塔》であるのは言うまでもない。そして、真横に伸ばした両腕と真正面を見据えた顔という《太陽の塔》の基本的なポーズが、《顔》を作った1952年の時点で既に登場していることに留意しよう。ある意味、モニュメントでありながらモニュメントを否定する《太陽の塔》は、花器でありながら花器を否定する《顔》によって先取りされていたのである。

この作品は勅使河原との約束を果たすべく、1952年11月28日から12月3日まで開かれた第28回草月流展（銀座松坂屋）に出品された。しかも花器らしく、枯れ枝とカラフルなストッキングをあしらった岡本流のいけばなとして、タイトルも《樹人》（図9）と付けられた。これが優れたいけばなかどうかの判断は保留しておくとして、確かに伝統的ないけばなを真っ向から否定したものではあるだろう。この2年後に、岡本は《顔》にまた別の機能を持たせることになる。父・一平の七回忌にあたって、《顔》を墓碑として多磨霊園に建てたのである³¹。



図9 《樹人》(いけばな) (図版出典:『街の中の岡本太郎』川崎市岡本太郎美術館、2018年、19頁)



図10 《樹人》(ショーウィンドー) (図版出典:『別冊みづゑ』3号、美術出版社、1953年、45頁)

31 岡本太郎「父一平の墓」『アトリエ』通巻第346号 1955年12月号、アトリエ出版社、1955年、86~87頁。

樹人的イメージと太陽

常滑で制作された一連の作品のなかに共通して現れる、樹人的イメージについて少しばかり考えてみたい。ここで樹人的イメージと呼んでいるのは、植物と人間が合体したかのような、あるいは両方の要素を兼ね備えた図像のことである。伊奈製陶との共作第1弾となつた《群像》は、前年の個展に出品した油彩画をモザイクタイルに置き換えたものだが、ここにはすでに4、5体の人体が描かれ、その背景には葉を思わせる形が描かれている。また、背景には全体的に緑色が使われており、色彩においても植物を喚起させる。

続く第2弾の《太陽の神話》は画面中央に、顔の部分に太陽がはめこまれ両手を横に伸ばしたような像、つまり後の《太陽の塔》を思わせるイメージが描かれている。画面左側は月あるいは惑星を背負った人間だろうか。画面右側には簡略化された樹木が配置されている。太陽系の中心に太陽があり、そのエネルギーの恩恵を受ける他の惑星や地球上の植物が図式化されているようだ。

第3弾の《創生》は、横長の壁面の中央に顔のある植物が立っているというもの。先に引用した岡本のコメントを参考にするならば、画面の左側が足のついた雲で右側の赤い生き物が恐竜ということになろう。植物から進化する前の人間というの岡本の独特な発想だが、自然と共生していた頃の人間というように理解できるだろうか。

そして第4弾の《顔》が、草月流展では《樹人》というタイトルで生け花の花器として使われたことは既に述べた。岡本は同じ《樹人》というタイトルの作品を1951年に描き、同年の岡本太郎展（日本橋三越／11月1日～6日）に出品しているが、こちらは蕾のなかから可愛らしい人間が顔を覗かせている作品であり、いけばなの《樹人》とは似ても似つかない。また、1953年9月に日本橋高島屋で行ったショーウィンドー8面のうちの一つも、《樹人》と名付けられていた。こちらは木の枝を模した造作物に様々な婦人服がかけられているというものだった（図10）。放射状に木の枝が伸びて、そこに衣服あるいはストッキングがかかる点で、いけばなもショーウィンドーも共通する。

岡本が1956年に発表した文章「黒い太陽」には、こうした植物的人間のイメージの源泉を求めることができる。

人間という種族が生れて、育ち、植物のように、魚族のように、動物のように、のびて地上にはびこって行った間、いつもその身体いっぱいに太陽が輝いていた。（略）だから太陽は人間文化のはじめから人格化されたのだ。西欧の神話ではアポロという若々しい男性であり日本では天照大神という偉大なる女性³²。

ここには植物だけではなく魚や動物なども登場しているのだが、太陽との直接的な関係を重視するならば、やはり光合成によって生育する植物こそがイメージの源泉となるだろう。これを踏まえるならば、岡本がこの時期に樹人的イメージを繰り返すのは、岡本なりの太陽の人格化であり、岡本流の神話のキャラクターを生み出していると考えることもできるだろう。同じ文章で岡本はこうも書いているのだから³³。

32 岡本太郎「黒い太陽」『リビングデザイン』第20号 1956年8月号、美術出版社、1956年、11頁。

33 ただしこの文章は、「太陽へのうた」という雑誌の特集への寄稿（岡本以外は清家清、亀倉雄策、高橋錦吉が寄稿）だったため、多少なりとも特集の企画に寄り添う意図もあったかもしれない。

だが私がこのように幻想的に太陽を神話化したとしても、もちろんそれは原始人や子供とは同質であり得ない。彼らにとってそれは本当に生きものであり、その関係は直接的だが、私にとっては詩的な要請であり、逆に失われた神秘の奪回なのである³⁴。

一方で別の対談では、こうした太陽や月といったモチーフは必ずしも岡本が本心から入れたいと考えている訳ではなく、それを見る大衆が作品を理解するための一つの手がかりに過ぎないとも述べている。

僕は月でも太陽でも、何でもかまわないけれども、ピープルというものはあなたみたいなインテリ的な、教養をもっていない。というよりは、ピープルは、もっと素朴に何かよりどころを探すものです。日光に行って鳴竜とか、何とかの眠り猫、そういうものは全然本質と関係ないが、かなり強力に、具体的にひきつけるものだ。ピープルはそういうものですね。だから、そういう引っかかりをあたえるということは、本質的な問題でないようで、また本質的だ³⁵。

ピープル（大衆）のための引っかかりでしかないのだから、必ずしも月や太陽である必要はないというのは、韜晦として少し差し引いて考える必要があるかもしれない。だが、いずれにしても、岡本のなかに胚胎していた原像としての樹人的イメージが、常滑で土に触れるうちに作品のなかで次々に顕在化してきたことは重要だろう。いうまでもなく土とは植物を育むために必要な物質であり、土そのものを用いて作品を作ることは、縄文土器との出会いを経た岡本にとって、とりわけ示唆に富んでいたに違いない。この樹人的イメージは、《太陽の塔》やその内部の《生命の樹》などに形を変えて、その後も岡本にとって重要なモチーフとなる³⁶。

1-3 日本陶管の陶板レリーフ

1956年9月26日、大和證券の新社屋が東京都千代田区大手町の呉服橋交差点角に完成した。このビルの8階と9階には450人収容できる大和證券ホールがあり、社内での催し物以外に貸ホールとして講演会や音楽会にも使われた³⁷。このホールの吹き抜け階段に設置されたのが岡本が初めて取り組んだレリーフ壁画《踊り》（図11）である。この陶器によるレリーフを製作したのは愛知県刈谷市の日本陶管。同社は明治12年に常滑で陶弘社として創業し、耐酸陶磁器、鉄道用、下水用、耕地整理用など各種の陶管を販売してきた企業である³⁸。とりわけ同社の技術者・馬渡豪は東京職工学校を1923年に卒業したタイル業界の

34 前掲「黒い太陽」、14頁。

35 岡本太郎・芦原義信・神代雄一郎「絵画と建築の協力について 8つのテーマによる討議」『別冊みづゑ 17 現代の壁画』美術出版社、1957年、45頁。

36 岩田ゆず子は《日の壁》に至るまでの太陽が登場する一連の作品について、描かれたモチーフを詳しく分析した上で、太陽をはじめとする岡本の代表的モチーフが出揃った分岐点として、旧都庁壁画を位置付けている。岩田ゆず子「岡本太郎の旧東京都庁壁画をめぐる考察」『女子美術大学芸術学科紀要』No.9、女子美術大学芸術学部芸術学科、2009年、13~35頁。

37 『大和證券60年史』大和證券株式会社、1963年、380頁。

38 『常滑の陶業百年』とこなめ焼協同組合、2000年、14~15頁。



図11 《踊り》(図版出典:『大和証券百年史』株式会社大和証券グループ本社、2003年、314頁)

逸材で、技術開発で日本のタイル業界に貢献した³⁹。1966年時点でのデータでは陶管全体に占める同社製品のシェアは約30%で、資本金1億2,000万円、従業員は400名、東京に本社を置く業界随一の規模を誇る会社だった⁴⁰。

赤のタイルの発色をめぐって岡本太郎と伊奈製陶の蜜月が終わり、1956年以降両者の協働が絶えたことは既に述べた。小林の近代モザイクとの関係は続いていたのだが、モザイクタイルではなく、レリーフ制作の技術提供が可能な企業を新たに探した結果、日本陶管の存在が浮かび上ってきたのだろうか。残念ながら日本陶管がこの仕事に関わるようになった経緯は不明だが、ほぼ同時に進行していた旧東京都庁作品を制作したのも日本陶管なので、責任の伴う大規模な仕事を受注可能な企業を求めたということはあるだろう。しかし、日本陶管は同じ愛知県内の伊奈製陶の同業他社であり、皮肉といえば皮肉である。

岡本は1957年の鼎談のなかで「モザイクタイルはどうしてもどっちかというと弱いのです。だからもし陶板でやつたらずっとすごくなる」⁴¹と述べている。1956年には松竹会館セントラル劇場のモザイク壁画《青春》を設置する一方で、大和証券ビルに陶板レリーフを設置しているが、素材の強さや迫力に関しては後者に軍配をあげている。また、松竹会館の仕事ではタイルの施工でトラブルに見舞われたという。このこともその後の岡本が陶板レリーフを選択していく一つの理由になったかもしれない。

《踊り》は縦約10メートル、幅約7メートルの作品で、階段を昇り降りしながら見る作品なので、斜め方向にカラフルなモチーフが移動していく構図になっている。各イメージはかなり抽象化されており、《踊り》を説明するような具体的なモチーフは見当たらない。むしろ、それぞれのパートの色と形の躍动感のみで作品のテーマを表現しているかのようだ。レリーフというだけあって、各モチーフはベースの部分から高く盛り上がっている。こうした立体感のある表現はモザイク壁画では難しく、レリーフでこそ実現可能なのだろう。

39 日本のタイル文化編集委員会・編『日本のタイル文化』淡陶、1976年、75頁。

40 「らいばる 日本陶管 愛知陶管」『水道公論』1966年11月号、日本水道新聞社、91頁。

41 前掲「絵画と建築の協力について 8つのテーマによる討議」、47頁。

ただし、一般的なレリーフが遠近法を使用して、実質的にはわずかな奥行きのなかにそれ以上の見た目の奥行きを表現するのに対して、岡本のレリーフは全てのパーツが同じ平面上にランダムに配置されており、奥行きを表現しようという意図は見当たらない。引いて見たときの奥行きよりも、むしろ間近で見たときのデコボコした立体感の方を優先したのだろう。むしろ、ここでの凹凸は奥行き表現という視覚的なトリックに奉仕するための道具としてではなく、凹凸それ自体を表現するための自律的な凹凸になっている。

この凹凸による表現に着目する時、かつて岡本が縄文土器について述べた次の描写が思い起こされる。「異様な衝撃を感じさせるのはその形態全体の到底信じることも出来ないようなアシンメトリーである。それは破調であり、ダイナミズムである」⁴²。《踊り》は階段の踊り場というそもそもアシンメトリー(左右非対称)な空間に設置された。そして翌年の都庁の壁画も、色と形のアシンメトリーをさらに強調するようにレリーフの凹凸が画面を縦横無尽に走っているような印象を受ける。つまり岡本にとって陶板レリーフは、画面の中にアシンメトリーな凹凸を導入する格好の素材だったのだろう。しかし残念なことに、再開発によりこの大和證券ビルそのものが2017年に解体され、この作品も姿を消した。

岡本太郎と日本陶管の関わりでいえば、次の旧東京都庁の作品の方がより重要だろう。1952年、東京都庁舎の指名設計競技で丹下健三案が採用された。翌53年に国際アートクラブ日本支部の設立を依頼された岡本は、瀧口修造、植村鷹千代らとともに丹下を会員に加えている⁴³。これ以降、現代芸術研究所での現代芸術講座をはじめとする、様々な場で二人は協働しており、丹下が担当する都庁舎の仕事に岡本が関わるのも自然な流れだったのだろう。

この旧都庁舎のために、縦約6メートル幅約4.5メートルの《日の壁》と《月の壁》、縦約2.5メートル幅約4メートルの《建設》、上下2面に分かれ縦5.6メートル(上下計)幅4メートルの《赤》《黄》《緑》《青》の計7つのレリーフ壁画が制作された。日本陶管で丹下と岡本がともに写る写真(図12)と、岡本が《日の壁》制作中の写真(図13)が残されている。いくつかのパーツに分けるとはいえ、これだけの大きさのレリーフを制作、焼成するためには、大規模な工場を持つ企業に頼む必要があつただろう。その点で土管を始めとするインフラ系の陶器を専門とする日本陶管は、岡本らが必要とする技術と規模を備えていたと思われる。無事に完成したこの都庁舎は、1959年にフランスの建築雑誌が主催する第1回国際建築絵画大賞を受賞した。

与えられた空間のなかでどのように作品を置くかということについては、岡本もかなり考えを巡らせたようだ。最終的に都庁のエントランスホールの吹き抜け壁に《日の壁》、そこから左に回り込んだ面に《月の壁》、周囲の廊下や階段に《赤》《黄》《緑》《青》、そして2階のエレベーターホールの奥に《建設》が設置された⁴⁴。1957年の鼎談でその配慮について詳しく語っている。

42 前掲「四次元との対話 縄文土器論」、7頁。

43 前掲『街の中の岡本太郎』、25頁。

44 前掲『街の中の岡本太郎』、27頁。



図12 日本陶管での丹下健三と岡本太郎



図13 《日の壁》制作中の岡本太郎

岡本 (略) 絵描きが自分勝手にこういうものを作りたいとかねがね思ったものをあてはめるのではなくて、何も考えずにその場所に行って最初に触れてきたもの、ひらめいたイメージが正しいんです。あの場合、はじめに行ってみたらあのピロッティの渋みとコンクリートの打ちっぱなしでしょう。大きな橋の橋桁を下から見上げるような感じなんだ、装飾がないし、その時はいろいろなルーバーなんかまだついてないし、仕上げ前だから、すごく荒々しい。よし、これを全部下から押し上げてやろうと思った。それが一番中心になる日の壁です。(略)⁴⁵

一番のメインである《日の壁》によって、全体を上に押し上げるというのは、太陽が上にのぼるイメージを付与することによって(吹き抜けという上に抜けていく感覚を持った空間に置くことで)見る者の意識を上へと向かわせるという意味だろう。建設現場に行って自分の体で空間を体験した後で、直感的に「よし、これを全部下から押し上げてやろうと思った」というのも実に岡本らしい。その10数年後に「よし、この世界一の大屋根を生かしてやろう」と《太陽の塔》で大屋根をぶち抜くのを予感させるようだ。

岡本 僕は都庁の場合、中にはテーマのある意味のある壁を三つぐらいつくったわけですが、それとは別な意味で、前面にブルーと赤と緑と黄色を主調にして抽象的な構成をしたんです。全然色のない、黒とグレーしかないようにいわば裾模様的にわりと効いていると思うのです。あれがなかったら…

芦原 非常に具合が悪いですね。

岡本 冷たいし割切れない感じがすると思う。あれを日本人の好みの中間色かなんかで、味のあるやり方をとったらもたないので。建築が死んじゃうし、やはりあれだけのそうとう強いものに対して原色で、陶板はマチエールとしてもそうとうきついものですから、ああいうものをぶつけた⁴⁷。

こう語っているようにコンクリート打ちっぱなしの空間に、どぎつい原色を与えて建物を活性化させるのが4つの色の壁画だったようだ。このように建物の空間全体を考慮して、色による効果を計算していくやり方は徹底している。

岡本 たとえば都庁の「建設」というエレベーターホールにある壁ね、あれは大体遠くからずっと廊下を伝って見通せるもので、手前に真赤なエレベーターの壁面がある。それと重なり合うところは全部グレーにして色をつけてないです。近寄って、それとかみ合わないようになってから、原色がズバッと出てくるのです。だからはじめはそのエレベーターの色と壁画とはけんかしない⁴⁸。

45 前掲「絵画と建築の協力について 8つのテーマによる討議」、38頁。

46 岡本太郎「万国博に賭けたもの」『対極と爆発 岡本太郎の宇宙1』筑摩書房、2011年、555頁。なお、初出の『日本万国博一建築・造形』(恒文社、1971年)は未確認。

47 前掲「絵画と建築の協力について 8つのテーマによる討議」、38頁。

48 同書、38頁。

このように岡本は壁画に向かっていく鑑賞者のアプローチを計算した上で、最も効果的な配色を作品に加えていることがよく分かる。「建築に従属する装飾ではない、もっと本質的な壁画を提唱したい」⁴⁹と考えた岡本が、都庁という建物のなかで作品の役割を理解しつつ、丹下建築との「対決」を行い、それが共作として見事に結実したのが都庁の仕事だった。

極端に考えれば、絵画は平面に描いた彫刻であり、彫刻は素材、及び空間を手段にした絵画である、とも言える。その意味ではどちらもオブジェであり、イメージであり、また世界なのだ。

私はこのような考えのもとに陶板レリーフの壁画を作った。感覚的、また概念的なイメージとしての絵画の世界と、実在するものの抵抗、空間のスリル、この二つの次元、異質を、同時に、そしてむき出しにたたきつける。そういうことによって、より生活的な世界を作り上げることが出来ると考えたのだ⁵⁰。

平面と立体の両方の要素を兼ね備えた陶板レリーフは、絵画と建築の中間に位置するようなメディアであり、岡本は旧都庁舎の壁画という仕事に適したこの素材を戦略的に用いたのだった。ところが、岡本太郎というスター作家の仕事に、同業他社が割り込んできたのを面白く思わない者がいた。モザイクタイルとの出会いをもたらした、伊奈製陶陣営の小林凱金である。小林は自著のなかで都庁の壁画を手厳しく批判する。

東大丹下健三教授設計の、東京都庁舎に岡本太郎先生の陶板(テラコッタレリーフ)の何枚か刈谷の馬渡豪氏の製作で飾られたが、正面の三面や二階の二科展に出た「建設」など僕は、タイル業者としてつぶさに観察したが、所謂ドライな批評だが余りいただけない。

理由は第一に、レリーフを作る工員がモダンアートを理解して居ない事、第二は原色が低温釉であれだけの巨大なテラカッタ(ママ)は無理な事と何か色がにごった感じで中途半端だと思った。そこへゆくと昨春高島屋で開かれた、コルビジェ、レジェ、ペリアン三人展に出たレジェのレリーフの巧さ、原色の美しさは印象に残った⁵¹。

ここでの小林は実に率直な物言いだが、タイル屋の意地をも感じさせる内容である。だが、日本陶管と岡本の関係も長続きしなかった。旧都庁舎に続いて翌57年に日本陶管は第11回ミラノ・トリエンナーレの出品作《陽》の制作も担当する⁵²。しかし都庁の次に丹下と岡本がタッグを組んだ国立代々木競技場第一体育館の仕事は、前述したように日本陶管ではなく滋賀県の近江化学陶器が担当したのだった。

49 岡本太郎「純粹芸術と建築の結合」『新建築』第33巻第6号 1958年6月号、新建築社、12頁。

50 岡本太郎「彫刻について」『黒い太陽』美術出版社、1959年、58頁。51 小林凱金・中島義明『タイルと衛生陶器の知識並施工法』城南書院、1960年(第3刷)。

51 小林凱金・中島義明『タイルと衛生陶器の知識並施工法』城南書院、1960年(第3刷)。

52 前掲『青山時代の岡本太郎1954-1970』、183頁。

1-4 三郷陶器のティーセット

1977年1月、岡本がデザインしたティーポット《夢の鳥》のセットが発売される。これは三郷陶器(愛知県尾張旭市)が岡本にデザインを依頼して実現したものだ。1932年創業の同社は、57年よりディズニーと提携したキャラクターものの陶器を販売している。また、65年からは高級化路線のティーセットも発売して業績を上げた⁵³。岡本太郎への依頼はこの二つ、つまりキャラクターラインと高級化路線が合致したものと言えるだろう。つまり、一度見たら忘れられない強烈な個性を持ったフォルムを売りとし、かつ知名度の高い芸術家の作品でもあるという点を兼ね備えた岡本に白羽の矢が立ったわけである。

このティーセットを宣伝するチラシには、岡本の文章が掲載されている。

岡本太郎創作 “夢の鳥”

生活のなかの夢

飲み、食べ、みんなでつどう。

そういう時、

目の前の器がきまりきったものでは

何かつまらない。

いつも、新しい発見。

そんなよろこびがほしい。

今度私が作った陶器。

変った色、形をしているが、

実用と夢がとけあつた、

情感的な生きものなのだ。

ティーセットにはピッチャー、碗皿6客、ポット、シュガーポット、クリーマーが含まれ、一式50,000円というから、当時にしてはかなり思い切った金額設定だったのではないだろうか。そのためか、この岡本デザインの食器類の売り上げはあまり芳しいものではなかったという。とりわけ鳥のピッチャーなどはデザインに忠実に作ると、重心が上の方にあって安定せず、製作中に壊れてしまうケースも多かったようだ。

このティーセットの原型をデザイン中の写真が残っている(図14)。岡本敏子(秘書、のちに養女となる)とともに尾張旭市の三郷陶器を訪れた岡本は、工場の技術者たちと色々と相談をしながらデザインを進めていったようだ。完成後、「TARO」の署名を入れるのに乗り気ではなかった岡本に、会社側が頼み込んでなんとか署名してもらったというエピソードが残っている。



図14 《夢の鳥》制作中の岡本太郎
(写真提供:三郷陶器株式会社)

53 三郷陶器の歴史については下記を参照のこと。『三郷陶器のDinner wareに翔けた人々』三郷陶器のDinner wareに翔けた人々編纂さわやか懇親会、1997年。

2. 岡本太郎と愛知の工業

2-1 愛知模型製作研究所と太陽の塔模型

1967年6月、岡本は日本で初めての開催となる日本万国博覧会のテーマ展示プロデューサーに就任する。就任依頼を何度も断った上での決断であった。しかし実は、彼は依頼を断りつつも《太陽の塔》に関する最初のスケッチを描いていたのである⁵⁴。そして怒涛のごとく万博の仕事に邁進していくのだが、岡本太郎と万博については既に多数の先行研究があるので、ここではそのなかから愛知に関わる部分のみ紹介していこう。

万博のシンボルゾーンの工事を進めていたのは大林組、竹中工務店、藤田組のJV（共同企業体）で代表は大林組だった。そのうち、太陽の塔については竹中工務店が担当した⁵⁵。この太陽の塔の建設工事のうち、模型の作製と鉄骨を担当したのがともに愛知県内の企業である。それを伝える新聞記事を引用しよう。

いま「人類の進歩と調和」をテーマに内外の展示館、記念館の建設が着々と進行しているが、会場のカナメとなるシンボルゾーンの中央には“太陽の塔”を中心に左側に“母の塔”右側に“青春の塔”がテーマ館の大屋根をつきぬけてそびえたつ。

この三つの塔はいずれも岡本太郎氏の作になるもので、巨大なスケールと見事な造形は人々を幻想の世界へとひきこむだろう。さて、これを実際に造るとなると種々の困難を伴うものである。現在、愛知県稻沢市片町の池田工業稻沢工場で鉄骨部門の建設が進んでいる。

同社は従来から鉄骨、橋梁、船殻構造およびスチール、アルミサッシの設計製作を行ってきたが、その技術を生かして三つの塔の製造に鋭意取り組んでいるので、“太陽の塔”は高さ六十メートル、総重量二百七十一トン、素材はパイプ五十トン、H形鋼二十五トン、構形鋼十トン、SM材プレート百六十トン、ハイテンションボルト約十トンを使用する。すでに胴体部は工場での仮組み立てを終わり、近々これをこまかく分解して晴れの本舞台、千里ヶ丘の万博会場まで輸送する。ついで十月いっぱいまでに頂部、腕部および“母の塔”“青春の塔”的製作にかかる。

同社の池田兼吉会長や技術陣の話では「製作には非常に苦労した。なにしろ、〇・二ミリの誤差まで計っているまったくの職人芸によるものだ。採算は度外視、まったく万博であればこそやっているのだ」と、どでかい“芸術品”的骨組みに悲鳴をあげながらも、「この技術があすに生きる」と意欲は十分。

同社の会議室に五十分の一の模型が置いてあるが、これでも名古屋市の愛知模型製作研究所が二か月、五人がかりで二百万円を費やしたほどのシロモノで、実物をつくるまでにどれほどの困難が待ちかまえているかがわかるというものの⁵⁶。

ここで名前の挙がっている池田工業と愛知模型製作研究所の仕事について見ていくたい。記事での登場順とは逆だが、まずは模型を担当した愛知模型製作研究所（現・愛知模型コンサルタント）から。同社は亀井万衛が1957年に清洲町（現・清須市）に作った模型製作を専門

54 平野暁臣『太陽の塔』小学館クリエイティブ、2018年、161頁。

55 同書、189頁。

56 「万国博“太陽の塔”仮組み立て終了」『鉄鋼新聞』1969年7月18日2面。

とする会社である⁵⁷。亀井は垣見伊七という彫刻師に師事したのちに独立し、寺社仏閣や飾時計の彫刻を作る仕事を経て、満州奉天の盛京精器で働いた。戦争中に満州にいた際に炭鉱会社（盛京精器かどうかは不明）の木工部長を務めており、その時に初めて見よう見まねで模型を手がけたという。終戦後の1953年に帰国し、満州時代に知り合った山根氏とともに大阪の山根工務店（現・株式会社ヤマネ）を創業した後、独立して愛知模型製作研究所を設立した。現在は息子の亀井隆が2代目として同社を引き継いでいる⁵⁸。

記事に登場する模型は現在も池田工業の社内に大切に保管されている（図15）。これを見ると、愛知模型製作研究所が請け負ったのは、鉄骨製造に特化した模型の製作だということが分かる。土台の部分は白く覆われているが、腕の部分から上は金色の鉄骨部分がむき出しになっている。土台は石膏製で鉄骨にあたる部分は真鍮をハンダで付け、上から金色で塗装したという。また、顔の部分は真鍮の板を叩いて形作り、避雷針の部分も真鍮で細かく作ってある。そして写真からは分からぬのだが顔の目の穴には電球を仕込んであり、当時は光らせることができたという⁵⁹。

よく見ると鉄骨だけではなく、鉄骨同士のジョイント部分も細かいパーツで作ってある。このように設計図通りに実際に模型を作つてみることで、図面上の間違いを発見することもあるという。まだCADや3Dプリンタなどが存在していなかった時代に、一度模型を組み上げるということは図面の確認工程も兼ねていた。当時、同社が手がけていた模型は大体1つあたり30～40万円が相場だったというから、太陽の塔の200万というのは破格の値段だった。同社が手がけてきた模型の中でも特段手間がかかったというから、当然といえば当然かもしれない。後述するようにこの正確な模型は《太陽の塔》の鉄骨を製造する池田工業に送られ、鉄骨の構造を示すためのモデルとして使われた。



図15 《太陽の塔》
鉄骨製造用模型(筆者撮影)

2-2 池田工業と《太陽の塔》の骨組み

池田工業株式会社は1931年、池田兼吉が名古屋市千種区上野町に一般建築金物の製作販売業を営む会社・池田工業所としてスタートした。戦後の1946年に株式会社に組織変更するとともに工場を増改築し、鋼製建具製作と鉄骨加工業務を開始。《太陽の塔》の鉄骨部分は、同社が1963年6月に建てた床面積8,900m²の稻沢工場で製作された（先に引用した記事にあるように《母の塔》と《青春の塔》も同社の製作）。この工事の概要が業界紙に掲載されている。

57 『産経会社年鑑 第4版第2』産業経済新聞社年鑑局、1963年、204～205頁。

58 愛知芸術文化センター地下1階のフォーラムに展示されている、愛知県文化会館の模型も同社が製作したものである。

59 筆者による亀井隆・星野鎮両氏へのインタビュー、2022年11月29日。

工 期	昭和44年2月～昭和44年11月
構 造	工場は全溶接、現場は高力ボルト接合
建築規模	鉄骨部高41m、腕の水平長64m 柱脚部の直径Y軸17.43m X軸16.1m
鉄 骨 量	280t
材 質	STK50—10%、STK41—40%、SM50A—30%、SS41—20%
溶 接 量	工場129m/t
高力ボルト	現場59p/t
鉄骨工事	池田工業株式会社 ⁶⁰

これを見るだけでもとてつもない規模の工事だったことが分かる。当時、池田工業には當時70人程度の社員がいたが、そのほとんどは約半年間この仕事にかかりきりだったようだ。無論、《太陽の塔》のような複雑な鉄骨製造を受注するのは同社としても異例中の異例のこと。愛知模型製作研究所が作った模型が最初に届いた際に、「本当にこんなものが作れるのか」と社員一同どよめいたそうだ。当然、その間他の仕事は受けられないため、経営的には大赤字だったというが、それでも万博の仕事をできるのであればという心意気で社員一丸となって頑張ったという。図面は全て手描きで3次元的な曲面も含め、工場内であらゆるパーツの1分の1の原寸の図面を描いた。この原寸大図面を確認するために丹下健三も同社を訪れ、高いところから見下ろして細かい部分の修正を指示した⁶¹。

設計が終わってからようやく鉄骨の製造に入るわけだが、特に難しかったのは塔の首にあたる部分の湾曲だった。総重量280トンの鉄骨というのは、同社が普段請け負うビルなどの鉄骨量に比べれば特段多いわけではない。だが、通常のビルの鉄骨ではほとんど発生しない曲げの作業工程が、この仕事の難度をおし上げてしまった。というのも、鉄骨を曲げても狙った角度で曲がる部分はほんの一部しかできず、使えずに捨ててしまう部分が大量に出てしまったからである。この時の鉄骨1トンあたりの作業単価は、今でもあり得ないほどの高値だったという。現在では曲げる作業そのものは外注することが多いが、当時はそれも含めて全て池田工業が行った。同社のメインの業務は鉄骨製造だが、当時は橋梁や船の舵なども作っていたため、様々な技術を持っていたからである⁶²。その点も同社に依頼が来た理由の一つかもしれない。

全ての鉄骨の製造が終わり工場で仮組をしたが、顔の部分は仮組には間に合わなかつた。やむを得ず、肝心の顔の部分は現地でのぶつけ本番で取り付け作業を行ったため、関係者は無事に完成させられるかどうか不安で仕方がなかったという。顔の部分をヘリコプターで持ち上げて取り付ける作業は時間がかかったが、なんとか取り付けに成功。関係者は安堵し、池田兼吉会長と岡本太郎は完成を祝って現場で記念撮影をしたという。

同社は日頃から新日鉄との縁が深く、《太陽の塔》の鉄骨製造もそこから来た話だったと

60 鉄骨橋梁協会『鉄骨橋梁年鑑 第8巻』城南書院、1971年、416頁。

61 筆者による平澤実・松本換吉両氏へのインタビュー、2022年12月1日。

62 橋梁といえば1889年のパリ万博のエッフェル塔を建てたエッフェルは、橋梁技術者であった。ここには万博の塔と橋梁をめぐる興味深い関係が見られる。

いう。輸送の手間を考えれば大阪で使う鉄骨は大阪の近くで作った方が良さそうなものだが、愛知県稻沢市でわざわざ作るからには技術力を買われてのことだったのだろう（あるいは、大阪の同業他社は既に万博の別の建物で多忙だったということもある）。同社はその後、オイルショックの影響で和議に至り、会社としても厳しい時期を迎えた。その際に社内の様々なものを整理して処分したが、《太陽の塔》の50分の1の模型と青焼き図面（図16）だけは何があっても手放さなかったという。その後、経営の立て直しに成功し、2005年の愛・地球博では日立館、名古屋市館（大地の塔）や政府館の一部を製作した。その際にも《太陽の塔》の経験が活かされた。模型と図面は今でも会社の宝として大切に保管されている。

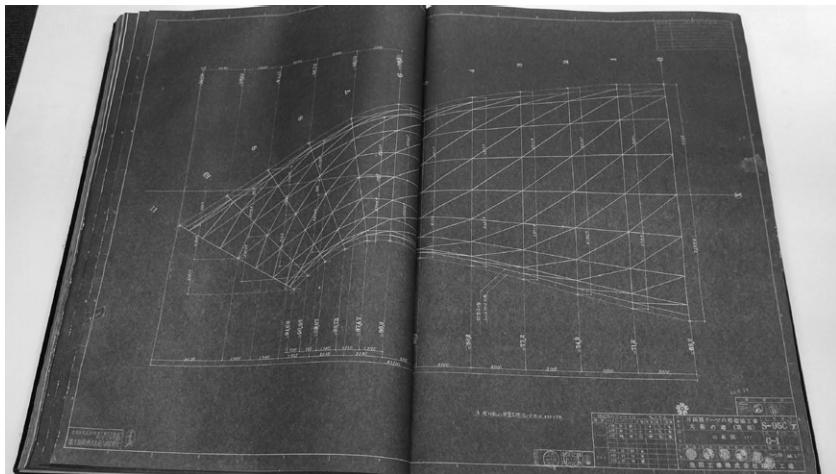


図16 《太陽の塔》鉄骨製作用図面(筆者撮影)

2-3 東海興業と《若い太陽の塔》

1968年12月23日、万博の広報担当が岡本のアトリエを訪れる。その用件は中日新聞が主催する名古屋でのイベントに、太陽の塔を30メートルに縮小したモデルを展示したいという意向を持っている、というものだった⁶³。このイベントは、名古屋鉄道（名鉄）と中日新聞が主催し、名鉄が経営する犬山ラインパークで1969年3月15日から6月15日まで開催された「万国博と世界お国めぐり」のことである。万博のプレイベントとして位置付けられ、会期もちょうど本番が始まる1年前の日付からスタートしている。すでに万博のテーマ館として太陽の塔のスケッチやその構想は発表されていたために、イベントでもそのミニチュアを設置したいと考えたものと推測される。

ところが万博と同じものを作るのはつまらないと考えた岡本は、別の塔を作ると回答し、それが恒久的に設置される塔という案に変わっていった。年が明けて1969年1月9日に岡本は愛知県犬山市を訪れ、その日の内に竹中工務店に工事を依頼している。その後、一気に原型制作をはじめとする一連の作業をフルスピードで進めて、なんと3か月後の4月26日に除幕式を迎えたという。言うまでもなく、この時期には既に万博の準備も佳境を迎えていたことから、本務である万博の仕事を進めながら、同時にこういったそれ以外の仕事も進めていたことになる。その処理スピードたるや驚異的なものだ。

63 前掲『太陽の塔』、190頁。

『若い太陽の塔』という名称は、万博の方の《太陽の塔》との繋がりを持たせつつ、「若い」をつけることによって本家とは別のニュアンスを持たせている。その工夫は造形面においては、塔の中階まで上がる螺旋階段に見られる。《太陽の塔》《青春の塔》《母の塔》という3つの塔のうち、《青春の塔》は当初の案では床から屋根までが螺旋階段でつながっていたものの、多数の観客が階段を使うことに安全面から難色を示されて断念したという経緯がある。つまり、《若い太陽の塔》の「若い」には、実現しなかった《青春の塔》の螺旋階段を別の形で生まれ変わらせたという意味も込められている⁶⁴。

さて、「本務」で手一杯なのは竹中工務店も同様である。岡本からの依頼を受けた同社は、この塔の製作を現地犬山からも遠くないある企業に依頼する。それが名古屋市港区南陽通に本社を構える東海興業株式会社(現・東海プラントエンジニアリング株式会社)であった。戦時中の1943年6月14日に株式会社東海組として創業した同社は、名古屋火力発電所における荷役とそれに伴う雑作業からスタートした企業である。やがて火力発電所の土木建設工事なども請け負うようになり、各種の配管や製缶工事の増加に対応して、1951年に東海興業株式会社と社名を変更した⁶⁵。

岡本側の記録には竹中工務店に依頼したとあるものの、下請けの形で東海興業に話が回ってきたと考えるのが自然だろう。当時を知る関係者によると、岡本太郎の芸術品を鉄で製造しないか、という話だったという⁶⁶。勿論、同社の本来業務とは何ら関係がないが、荷役からスタートした創業以来、頼まれたことはなんでもやってみるという社風が、海のものとも山のものともつかないこの仕事に取り組ませたのかもしれない。竹中の仕事を受けることが多かった同社だが、とりわけその技術力には定評があった。鉄による造作はおもに鉄骨から作るものと鉄板から作るものに二分されるが、同社はとりわけ鉄板の加工に強く、「板物は東海興業」と言われるほどであった。

製作にあたってはイラストのような簡略な図面しかなかったため、大変苦労したが、何とか無事に岡本が思い描いていたような姿になって完成したという（顔の部分は他社が製造したFRP製）。《若い太陽の塔》の除幕式が終わったあとのことだと思われるが、岡本は東海興業の社員らに「鉄の美は素晴らしい」とその出来栄えを褒めたたえ、その晩の宴会では大いに盛り上がったという。

こうして無事に完成した《若い太陽の塔》であるが、同じ敷地の日本モンキーセンターから「作品が学術施設には相応しくない」というクレームが出てしまう。そのため塔は解体されるが、1975年に現在設置されている遊園地エリアの丘の上に移設される。やがて老朽化のために2002年から立ち入りが禁止されるが、岡本太郎生誕百年に合わせて企業や市民から寄付を募り塔を修復した⁶⁷。現在も輝きを取り戻した塔に上ることができる。また、2022年の「展覧会 岡本太郎」に合わせて放送されたNHK教育テレビ番組の『TAROMAN 岡本太郎式特撮活劇』では、主役のTAROMANの顔に《若い青春の塔》の顔が使われるなど、従来とは異なる層からの注目を浴びている。

64 『街の中の岡本太郎』川崎市岡本太郎美術館、2018年、51頁。

65 『75周年記念社史』東海プラントエンジニアリング、2019年、52頁。

66 筆者による浅井誠一・岡泰之・小柳勝則三氏へのインタビュー、2022年11月25日。

67 前掲『街の中の岡本太郎』、51頁。

2-4 東海興業と《生命の樹》

《若い太陽の塔》で岡本太郎と協働した実績を作った東海興業社は、その直後に本家《太陽の塔》内部の《生命の樹》の製作も請け負うことになる。時系列で見てみると1969年の4月26日に犬山で《若い太陽の塔》の除幕式が行われ、9月24日には《生命の樹》の確認検査のために岡本が同社を訪れている。この間、わずか5ヶ月である。当然これだけの規模の構造物なのだから、《若い太陽の塔》と《生命の樹》の製作期間は被っていてもおかしくないし、そもそも竹中工務店は両方とも同社に依頼する腹積もりだったのかもしれない。

《生命の樹》の製作にあたって、最初に高さ1メートルくらいの模型と図面が現代芸術研究所から東海興業宛てに送られてきたという⁶⁸。その模型を元にして、製作のために必要な詳細な図面を起こすのが大変で何日もかかったという。具体的には様々な方向から模型に光を当てて、それで出来た影をトレースしていったのである。実際の製作工程においては何をおいても、曲がりくねった枝の加工に苦労した。元々、同社は鉄板を加工して作るコンビナートの巨大タンクやサイロが主力商品である⁶⁹。鉄板加工の技術力には自信のある同社だったが、《生命の樹》の幹や枝は全て円錐状に先が細くなっている、しかも先細りになりながら曲がっていくので、それを模型に近づけながら角度をつけ、さらにその先にまた別の部材を合わせていくのに非常に苦労したという。今でこそコンピュータで3Dの計算をするのはお手の物だろうが、この当時に全て手作業で行ったことを考えると気が遠くなりそうだ。最終的に使用した鉄の総重量は約30トンだったという。

夢いっぱいの万国博づくりに急ピッチ。そのシンボルゾーンお祭り広場の大屋根（高さ二十メートル）中央にくっきりと顔を突き出す高さ六十三メートルの「太陽の塔」づくりが最近の話題。“奇抜なアイデアマン”で知られる制作者岡本太郎氏の指導で、顔の取り付け作業などが着々現地で進んでいるが、この太陽の塔の中に飾られる「生命の樹」も名古屋市南区潮風町十四、東海興業社の工場内でほとんど出来上がった。“高くのびあがり、無限に進歩してゆく人類を象徴”する太陽の塔内で、観客がエスカレーターに乗って生命発生の原始から、機械文明時代の人類まで生物の進化過程を見ながら塔の上へ進んでいく展示物がこの「生命の樹」。

マンモス象、サル…動物など約二百体が枝々に飾られるこの樹は高さ四十九メートル、枝幅十二メートルもある巨大な鉄製。根本の直径は一・二メートル、六月初めから連日十五人の若い作業員がかかりっきりで、総工費も千七百五十万円。

九月二十四日には岡本氏も検査にやってきた。同社伊藤永吉製造課長は「岡本氏の作品は犬山市の“若い太陽”いらい二度目、枝のねじれや角度をつくるのに一番苦労した」と語り、ホッとした顔⁷⁰。

地元の名古屋タイムズが報じたのは工場内で仮組みをして、全体像が見えたときのものだろう。この時の写真が残っているが(図17)、まるで巨大なタコのような生物が手足をあ

68 この図面は「展覧会 岡本太郎」の終了後、愛知県美術館が仲介する形で岡本太郎記念館に寄贈された。

69 愛知県美術館10階屋外展示室に設置されている、今井瑾郎の《大地》も同社の製作による。

70 「やがて万博を飾る 岡本太郎作 生命の樹」『名古屋タイムズ』1969年10月5日朝刊8面。

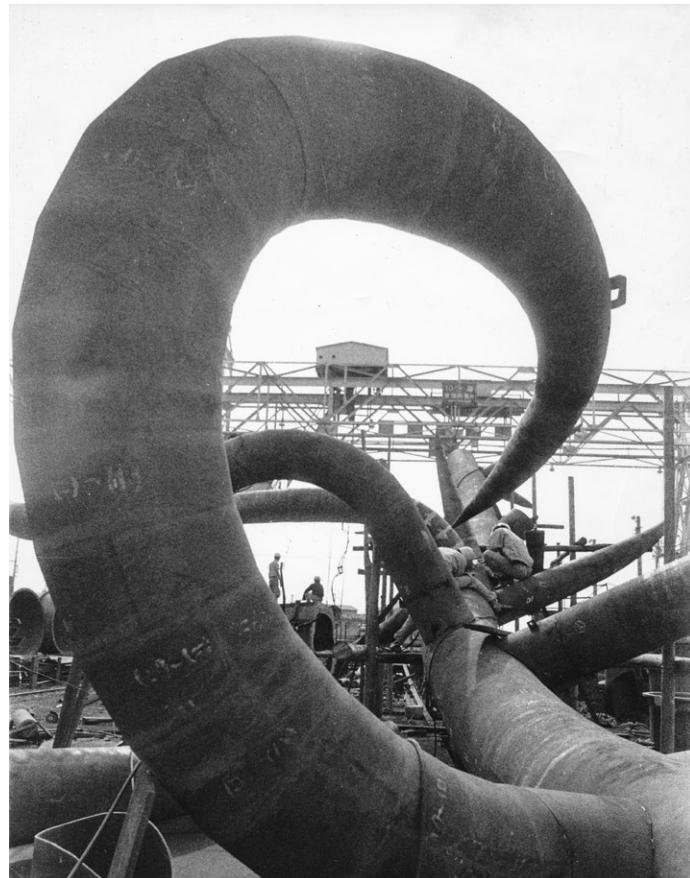


図17 《生命の樹》仮組の様子(写真提供:東海プラントエンジニアリング)

げて横たわっているような、途方もないスケール感である。《太陽の塔》を紹介する書籍のなかで「これほど複雑な造形を高い精度でつくりあげた加工技術は驚異的と言うほかない」⁷¹と言及されているが、筆者も全く同感である。果たして、今現在もう一度同じこれをクオリティで作れる企業はあるのだろうか。まさに高度成長期の日本の技術力の高さをいやといふほど感じさせてくれる写真である。

この仮組検査後に一度解体し、何十台ものトラックに乗せて現地に運んでもう一度組み上げるのだが、何せこのように異様な形をしているので、それを運搬するための計画も綿密に組み立てた上での作業であった⁷²。現地で足場を高く組み、パーツを一つずつ順番につなげて溶接するという難しい作業も同社が行った。この組み上げには約10人の人工で2か月程度かかったという。

こうした製作にまつわる裏話を聞くと、《太陽の塔》という傑作は岡本太郎という天才がたった一人で作りあげたものではなく、数多くの職人のプライドをかけた仕事が積み重なってできたものだという、当たり前の事実に今更ながらに気付かされる。

71 前掲『太陽の塔』、93頁。

72 生命の樹は11月15日から現場への搬入が始まった。同書『太陽の塔』、195頁。

3. 岡本太郎と愛知の商業

3-1 ロイヤルホテル弁天閣の《日月の壁》

岡本は1970年から翌年にかけて4つの大きな仕事を名古屋に残している。いうまでもなく大阪万博で一躍名を挙げた岡本太郎というブランドに、名古屋の企業が目を付けたのである。ただし、この4つの仕事はどれも商業施設の装飾デザインであり、それが同時期に名古屋に集中したというのも、普通では考えられないことである。以下、一つずつ紹介していこう。

「名古屋4部作」の最初は、1970年4月にロイヤルホテル弁天閣に設置したモザイクタイル壁画《日月の壁》である。タイルの施工は小林の近代モザイク社が担当した。ロイヤルホテル弁天閣は、かつて名古屋市中区栄4丁目にあったホテルである。熱田で弁当屋・食堂を経営していた神谷一英が、名古屋駅前の勢州館を引き取って旅館経営に乗り出したのが「旅館弁天閣」であり⁷³、多角経営を進めるなかで高級料亭「春日野鈴木」のあった土地に1970年4月にオープンしたのがロイヤルホテル弁天閣である⁷⁴。地下1階、地上6階建てのビルで総合結婚式場、宴会場などを備えていた。神谷は愛知県旅館組合連合会長、東部飲食共同組合理事長など多数の要職を務めた人物であり、そのような辣腕経営者が新しいホテルをオープンするにあたって、岡本太郎に仕事を依頼したというのが興味深い。一流の商売人が岡本の「商品力」に目を付けたというわけである。

ただし、神谷が岡本にこの仕事を依頼した経緯などは不明である。作品は左側に擬人化された月が、そして右側に同じく擬人化された太陽が描かれた構成だ。イタリアのスムースガラスを使用したこの壁画も近代モザイク社の施工によるもので、同社は岡本の筆の勢いとフォルムの強さを再現すべく努力したという。当初、正面右側の白いフォルムは陶板を使用する計画だったが時間が足りず、代わりに木材とベニア合板で5～8cmの厚みで表



図18 《日月の壁》(写真提供:川崎市岡本太郎美術館)

73 『月刊観光』No.392 1999年5月号、日本観光協会、64頁。

74 神谷一英『風雪七十余年』愛知県旅館環境衛生同業組合内神谷一英氏伝記刊行会、1976年。

面が波打つ壁を作り、その上に白色磁器タイルを不規則に貼った⁷⁵。

同ホテルは1999年4月30日に、国際観光ホテル整備法に基づく政府登録ホテルの登録を抹消しており、この前後の時期に営業終了を迎えたようだ。名古屋市中区栄4丁目の住所地は2024年現在、コインパーキングになっている。閉業した頃まで《日月の壁》が残っていたかどうかも定かではない。

ただし、やや気になるのは設置された時期である。1970年4月といえば同年の3月15日に万博が開幕した直後、岡本は非常に多忙だった時期である。万博の準備を進めつつ、同時に《日月の壁》の仕事をしていたのだと思われるのだが、岡本らしい無茶といえば無茶なタイミングで仕事を引き受けたものだ。なお、後述する商業施設の仕事はこの《日月の壁》が先鞭をつけた形になっており、翌年に大作の依頼が一気に舞い込んでくるきっかけを作ったかもしれない。

3-2 安井家具での岡本太郎インテリア展

次に、「名古屋4部作」ではないが同じ1970年の仕事を紹介しておこう。安井家具(現・ファニチャードーム)は、安井治三郎が1914年に安井タンス店として大須に開店した、名古屋の地元企業である。1936年には治三郎が名古屋タンス商工組合長に就任するなど、名古屋の家具業界で重要な役割を果たしてきた⁷⁶。この安井家具の名古屋本店が、創業55周年記念事業の目玉として開催したのが、1970年7月26日から8月20日までの会期で行われた岡本太郎インテリア展だった⁷⁷。時期的には同年3月に開幕した大阪万博がまだ開催中なので、万博の話題に便乗した広報戦略である。同社は1964年に有志の家具専門店が中心となって設立したジェフサ会 (Japan Excellent Furnishings Sales Association=日本優良家具販売協同組合)に、出発時から参加して研究会や情報交換を行い、治三郎の長男・治郎はその理事長も務めた。そのジェフサ会の仲間である大阪の日三家具が持ちかけてきたのが、この展覧会だったという⁷⁸。

日三家具は1968年11月14日から12月25日まで、同店の店舗で岡本太郎ファンタジック家具店を開催し、《坐ることを拒否する椅子》や《光る彫刻》などの岡本によるインテリア作品を展示、一部は即売していた⁷⁹。また、岡本がデザインしたFRP製の《手の椅子》も日三家具が製作し、万博のテーマ館に展示している。こうした岡本との良好な関係を元に、第2弾として企画したのが岡本太郎インテリア展だったと考えられる。名古屋の安井家具の後には、福岡の河村家具店(10月10日~31日)でも開かれたが、これもやはりジェフサ会の繋がりだったのだろう。

安井家具では、店舗の2階に80坪のスペースを確保して展示が行われた。万博開催中ということもあり、新聞やテレビに大きく取り上げられ、安井家具の知名度向上に貢献し

75 橋村元弘「近代モザイクと仕事の記憶」『Mosaic:モザイク会議会報』14号、モザイク会議、2011年、14頁。76 安井家具100周年記念誌編纂委員会『安井タンス店からファニチャードーム 新たな時代へ』安井家具株式会社、2014年、14頁。

77 岡本太郎インテリア展開催時の店名は変体仮名を用いた「やすいかぐ」だが、煩雑になるためにここでは一貫して「安井家具」を用いることにする。

78 津田一孝『ファニチャードーム物語 安井家具百年の歴史』安井家具株式会社、2014年、134~138頁。

79 佐藤玲子・杉田真珠(編)『岡本太郎年譜』『青山時代の岡本太郎 1954-1970』川崎市岡本太郎美術館、237頁。

た⁸⁰。この時の記録写真を見ると岡本太郎と桑原幹根愛知県知事がテープカットを行っている⁸¹。会場にはミニチュア版の太陽の塔が置かれ、インテリアが所狭しと並んだほか（図19）、壁に太陽の塔の顔を描いており、岡本らしいサービス精神が感じられる。



図19 岡本太郎インテリア展（写真提供:FDペイホールディング株式会社）

3-3 オリエンタル中村の《星・花・人》

「名古屋4部作」の二つ目の仕事は1971年11月2日にお披露目された、オリエンタル中村の壁面レリーフ《星・花・人》である。オリエンタル中村は1954年に開業した百貨店で、地元名古屋の中村呉服店をその前身とする。広小路通と大津通が交わる栄交差点に面する名古屋の一等地に位置し、現在の名古屋三越の場所にあった。名古屋の百貨店といえば、やはり地元のいとう呉服店からスタートした老舗の松坂屋が一歩抜きんでていた。そこで、当時の松居修造社長は「打倒松坂屋のためには若さ、新しさで対抗するしかない」と考えただといいう⁸²。栄交差点はいわば名古屋の顔であり、当時の百貨店の社長や宣伝部員は栄交差点でどうアピールするかに知恵を絞った末に、栄交差点に面した側の4階から7階までの4フロア分の外壁に大きく掲げたのが《星・花・人》だったのである。元からこの建物は交差点に面した部分がセットバックしており（上から見下ろすと45度の角度で角を落としている）、その3面にまたがる独特の壁面をうまく活かしたデザインとなっている。

作品のタイトルは「天に星、地に花、人に愛」という同店のキャッチフレーズを元にして付けられた。中央に大きく配置された二人の人物は、今まさに抱擁しようと近づいており、周囲には、星や花が複数ちりばめられた構成である。店名を大きく表示した柱の部分によって、左側のウイングが他から分断されてしまっており、作品としては統一感に欠けるのがやや惜しいが、流石に店名をおろすわけにはいかなかったと思われる。なお、この壁画のデザインはオリエンタル中村の包装紙や商品を入れる紙袋にも使用された。

この壁画がユニークなのは、間接照明を仕込んで夜間にはライトアップされたことだ。そもそも話の発端が、いかに栄交差点にアピールするかという点にあったわけだから、これは実に理に適っており、夜の栄でひと際輝いていたであろうことは残された写真（図20）

80 前掲『ファニチャードーム物語 安井家具百年の歴史』、138頁。

81 戦後愛知の芸術分野において、桑原幹根の果たした役割については下記を参照されたい。石崎尚「桑原幹根の文化行政」『アイチアートクロニクル1919-2019』愛知県美術館、2019年、148~150頁。

82 「なごや特走隊 カンガルー像と壁画のその後は 栄の交差点で輝いた名古屋の顔」『中日新聞』2006年6月19日朝刊24面。



図20 夜間の《星・花・人》



図21 《愛の広場》(写真提供:川崎市岡本太郎美術館)

からもうかがわれる。しかも、単に光るだけではなく「照明は大部分間接照明で造形を浮かせ、一部調光調色、点滅を加え美しい変化と動きを作り、全体の美を構成しており、壁画の昼の美しさをあざやかに変える日本では類のない光を取り入れた芸術作品」として「名古屋最大の繁華街、栄交差点の環境美を著しく増進させて」いたという⁸³。

しかしながら、オリエンタル中村が三越の傘下に入り、1980年に店名が名古屋三越になった際にこの壁画は外して、岡本の許可を得た上で取り壊されたという⁸⁴。いつ取り外されたのかについては正確な記録が残っていないが、10月1日の店名変更を前に9月29日には三越のシンボルであるライオン像が設置されたという記録がある⁸⁵。そこから推測すると、より大規模な工事が必要な壁画の取り外しは、遅くとも9月下旬までには完了していたと考えて良いだろう。こうして、岡本による力作の壁画は9年も経たずして失われてしまった。

83 「照明のデータ・シート No.358 名古屋市 オリエンタル中村 光る壁画」『照明学会雑誌』第56巻第9号、照明学会、1972年。

84 前掲「なごや特走隊」、24面。

85 「情報コーナー」『中日新聞』1980年9月30日朝刊9面。

3-4 松坂屋の《愛の広場》

「名古屋4部作」の三つ目の仕事は1971年11月17日にお披露目された、松坂屋中央1階のシンボルゾーン《愛の広場》である(図21)。この頃の松坂屋名古屋店は同業他店の増改築が相次ぎ、サカエチカ(地下街)も完成し、さらに近郊の量販店の台頭などがあり苦戦を強いられていた。市内の4つの百貨店の売り上げに占める松坂屋のシェアも徐々に落ち込んでいたのである。そこで、同店は「格調と若々しさ」を長期経営目標に掲げ、若さに訴える店づくりをするために売り場面積を拡大する必要があった⁸⁶。

《愛の広場》はこのリニューアルオープンの目玉として企画されたもので、1階の中央に設けられた広場に、男女の出会いをモチーフに岡本がデザインした高さ3.9mの《愛の像》を置き、周囲の空間には岡本がデザインした椅子のある休憩スペースとして、あるいはイベントを行うための空間として使われた。この増築は当時としてはかなり思い切ったものだったようで、当時の報道は以下のように伝えている。

松坂屋の増築はこれから百貨店商法にも大きな影響を与えそう。売り場をすべて商品販売のために使用するのではなく、思い切ったサービス用にさこうという動きが出始めてきたことだ。松坂屋百貨店の増築後の店舗構成をみると、一階に一億円をかけて“愛の広場”をつくっている。これは岡本太郎氏がデザインしたもので、買い物に関係なく一般の人に普通の広場と同様、休息、話し合いの広場として利用してもらうのがねらい。“土一升金一升”的土地を、まったく販売に関係のない部門に使用するのは、全国のデパート業界でも初めてのこと。さらに各階には幅二・七メートルのショッピング通りを設け、ゆったり買い物が出来るようにしたほか、五階のベビー託児所、専門医のコンサルティングコーナーの設置など、これまでのデパートには見られないサービス部門の拡充が目立っている。

記事は続けて、オリエンタル中村と松坂屋の共通点についても触れている。

また先月、オリエンタル中村が外装工事をしたさい、岡本太郎氏の大壁面に同氏のオブジェをとりつけたのに続き松坂屋もこんど外壁を夜間は光り輝く壁に仕立てるなど、お客様へのアピールにあの手この手の作戦が火花を散らしている⁸⁷。

つまりオリエンタル中村の光る壁画に対抗して、松坂屋の外装も照明の効果を取り入れたという見立てである。だとするなら、岡本の作品は期せずして栄の街の夜景に大きな変化をもたらしたといえるだろう。この《愛の広場》の意図について、岡本は下記のように述べる。

“愛こそ生きがいだ” 孤独な人間同士が めぐりあい一体になる 男は女にひかれ 女性は男性をもとめる 人間と人間は男と女は 強烈に燃える 人間ばかりでなく いのち

86 松坂屋70年史編集委員会『松坂屋70年史』松坂屋、1981年、152頁。

87 「松坂屋あす新装開店 店舗大型化競争へ先陣」『中日新聞』1971年11月16日朝刊5面。

あるものすべてに 壮大な生命の輪を くりひろげる この広場あなたは ほんとうの生きがい「愛」に めぐりあってほしい⁸⁸。

ちなみにシンボルゾーンという用語は、前年の大阪万博でも使われており、会場を南北に貫く幅150メートルの太い通路のことを指していた。直訳すれば「(万博を)象徴する区域」ということになろうか。万博の場合はシンボルゾーンにお祭り広場や《太陽の塔》が置かれて、万博のテーマ「人類の進歩と調和」を伝える役割を担っていた。松坂屋の場合もこれにならって、人々が待ち合わせをしたり休憩をしたりという、買い物以外の豊かな時間を過ごすためのスペースとして設置されたものと思われる。シンボルゾーンという用語といい岡本太郎のオブジェといい、万博にあやかろうという意図がやや露骨だが、カンフル剤を欲していた商業施設としては、6,000万人以上の動員を果たした世紀の大イベントを参考にするはある意味当然のことだったのかもしれない。

11月16日に行われた除幕式に参加した岡本は、「現在の日本は有償ばかりのエコノミーを追いすぎている。これからはこの広場のような無償のものがたくさんあっていいのではないか」と挨拶した⁸⁹。その日から早速愛の広場はイベント会場としても使われ始め、ヤングフェスティバル、三田佳子サイン会、ヤマハエレクトーン演奏会などが行われた⁹⁰。また、16日の夜には「愛と夢と花と」と題したCBCの増築完成記念テレビ特別番組が、店内から実況中継する形で放映され山村聰、佐良直美、由紀さおりと共に岡本太郎も出演したようだ⁹¹。ただし、この《愛の広場》がいつ頃まであったのかは不明である。

3-5 エスカ地下街のシンボルゾーン

四つ目の仕事は同年の12月1日にオープンした、エスカ (ESCA=Eki-nishi Shopping Center Avenue) 地下街のシンボルゾーン《幻想の広場》である(図22)。前の二つ、オリエンタル中村と松坂屋は栄エリアのデパートだったが、エスカは名古屋駅エリアの地下街で対照的な商業施設である。初日の12月1日の正午から除幕式が行われ、岡本も挨拶をした⁹²。

日本で最初に本格的な地下街が作られたのは名古屋だとされている。地下鉄ができる以前の名古屋は、交通渋滞がひどく事故も多発していたため、地上の交通渋滞緩和を意図して、地下鉄と地下街を共同で設計して進められた⁹³。1957年3月にオープンしたサンロード(旧ナゴヤ地下街)が最初でメイチカ、ユニモールなどがそれに続き、エスカは名古屋で7番目に出来た地下街であった。

この《幻想の広場》についても岡本の言葉が残っているので引用しておこう。

広がりゆく新都心のシンボルとして
名古屋は今日の日本にとって重要な都市だ。

88 「愛の広場誕生」(広告)『中日新聞』1971年10月28日朝刊12面。

89 「愛の広場も除幕 松坂屋盛大に増築完成披露」『中日新聞』1971年11月16日夕刊10面。

90 「サンデー松坂屋」(広告)『中日新聞』1971年11月20日夕刊4面。

91 「いよいよあす10時増築完成OPEN」(全面広告)『中日新聞』1971年11月16日夕刊3面。

92 「駅西」の面目一新 エスカ花やかな店開き」『中日新聞』1971年12月1日夕刊8面。

93 中根千絵・村手元樹『名古屋謎解き散歩』株式会社KADOKAWA、2013年、31~35頁。

しかし、現代文化の上では特に誇る特徴を示しているとは言えない。だが、それは今、かえって幸運な条件である。新鮮な活力、心がまえによって、新しい、そして自由な出発が、可能だからだ。東海道メガロポリスの中心に位置するここに、これからの日本の夢がひらける。私は、それに情熱を感じ、協力したいと思っている。

新幹線が鮮やかに通過する名古屋駅前に、新たな生活のスペースが生まれた。私はその中心部にモニュメンタルな造型の広場を作り、この都市のドラマと生命力を象徴した。“幻想の広場” 生活の神秘とよろこびを、魂のリズムとして伝える。この夢のポイントを起点として、創造的な文化がふくらんで行くことを願う⁹⁴。



図22 GG《幻想の広場》(写真提供:川崎市岡本太郎美術館)

残された写真を見ると、リボンが舞うような造形を中心にして右側に太陽を背にした人物がこちらに向かって大きく腕を広げ、左側には大型の彫刻（《樹靈II》と同タイプの作品か）が配置されている。先述したように太陽と樹木は1950年代から継続するテーマであり、《幻想の広場》も、「都市のドラマと生命力」の象徴としてこれらのオブジェを用いたものと思われる。

エスカの15周年に合わせて改装が行われ、その際に作品は返却されたというから1986年頃までは《幻想の広場》は残っていたことになる。

3-6 1971年の仕事をめぐって

1971年に限ってもオリエンタル中村、松坂屋、エスカという3つの商業施設に岡本太郎の作品ができたわけだから、いくらなんでも名古屋からの仕事の依頼が集中し過ぎではないか。あるいは、同業他社のクライアントを三つもかけもちすることなど、何ら気にすることなく仕事を引き受けているのがいかにも岡本らしいと言うべきか。とはいえ、万博がオープンしてからも何かと多忙だったことは想像に難くないが、ロイヤルホテル弁天閣を含め名古屋だけで4つの仕事を同時に進行させていた岡本のヴァイタリティには驚かざる

94 「GO WEST! 新しい都心の誕生！きょう12時 新幹線名古屋駅西地下街エスカオープン」『中日新聞』1971年12月1日朝刊10面。

を得ない。名古屋におけるこの岡本太郎の大作ラッシュは新聞記事にもなっている。

芸術の秋—この十一月、名古屋で岡本太郎氏が制作した“三つの大作”ができる。まず二日は、百貨店では全国で初めてのオリエンタル中村の「光る大壁画」が除幕され、ついで十六日には松坂屋の「愛の広場」を披露、十二月一日オープン予定の名古屋駅西地下街エスカを色どるシンボルゾーン「幻想の広場」も完成間近だ。

「光る大壁画」オリエンタル中村の北西かど。縦十四・十五メートル、横三十二・三メートルという超大作品で、四階から八階(ママ)までの外壁をおおうことになる。男のレリーフ、女のレリーフ、それに星と花を組み合わせてテーマは「天に星、地に花、人に愛」。岡本氏は「都市は機能だけでなく人間的、芸術的であるべきだ。その意味で、この壁画に生きる喜びを打ち出した」としている。約八千万円かかった。

完成記念式は二日午前九時五十分から同店北玄関で行われ、岡本氏が一日店長を勤める(ママ)予定。

また完成を記念して「愛のバザール」(中日新聞社会事業団など後援)が、二日から七日まで、各階に特設会場を設けて行なわれ、純益金の一部は中日新聞社会事業団に寄託される。

「愛の広場」 増築している松坂屋一階中央広場に約一億円かけてつくられている。これも岡本太郎氏の作品。愛がテーマで、広さ約五十平方メートルの中央に高さ三・九メートルのシンボルゾーン。愛の泉、花びらのいす、拒否のいす、手のひらのいすなどと男と女の愛を表現した作品が並ぶ。十六日に披露。

「幻想の広場」駅西地下街「エスカ」の中央に出来る。太陽と人間、時間の経過、夜の神秘を表した三つのモニュメントを“動き”と“光”で色どる作品。広場の名前は岡本氏が名付けた⁹⁵。

これを読むと《星・花・人》に続き、《幻想の広場》でも電飾による光の演出があったようだ。確かに残された写真を数枚見る限りでは、右側の太陽から伸びる光線は、色が緑、青、赤など様々な色に変わる仕掛けになっていたようだ。光だけでなくそこに動きも取り入れられている点は、オリエンタル中村と共通する。岡本がこうした要素を作品に取り入れていることは、同時代の現代美術の動向と比較してみると興味深い。というのも、1960年代末から70年代初頭にかけて、日本の現代美術シーンではライトアート(光を取り入れた作品)やキネティックアート(動きを取り入れた作品)、さらにはその両方を兼ね備えた作品が一世を風靡していたからだ。たとえば、毎日新聞社が主催する現代日本美術展では、ライトアートやキネティックアートの出品作品が明らかに目立つようになっていた。この状況について、1968年当時を振り返った美術評論家の峯村敏明は「感覚バカ的な光と反映と動きの装置」と批判した⁹⁶。

こうした動向は大阪万博でその頂点に達したと言われている⁹⁷。つまり、1971年の《星・

95 「都心に芸術のかおり 岡本画伯が“三つの大作”」『中日新聞』1971年11月1日朝刊7面。

96 峰村敏明「連載現代彫刻を考える 実在を代行したモノ」『現代彫刻』28号、聖豐社、1979年、49頁。

97 仲口亜里果は戦後のライトアートの動向を振り返った上で、日本のライトアートは1970年の大阪万博で頂点に達したと結論づけている。仲口亜里果「日本における光の芸術戦後:日本美術とライトアートの位置づけ」『日本デザイン学会研究発表大会概要集』日本デザイン学会、2000年、29頁。

花・人》や《幻想の広場》は1960年代末頃からの現代美術における流行を、パブリックアートに大胆に導入したという点で実に岡本らしいアレンジだったのである。このことは岡本自身が新技術を多用した万博の展示物について「作りもの、見せものの強烈な色・光・音に、耳目がさらわれて、存在としての人間が空しくなってしまっては意味がない」⁹⁸と述べていることを考慮するとさらに興味深い。

商業施設の広告に関していえば、岡本は1953年に日本橋高島屋で8面のショウインターのディスプレイを担当している。この時に岡本が述べた言葉は名古屋での仕事を考える際にも有効だろう。「今日の芸術家は遙かに広く一般の生活のなかに働きかけていくべきであり、そこに逞しい芸術の雰囲気を作り上げていくのである。(略)道行く人を単なる好みだけでなく、もっとドキッさせなければ芸術にはならないし、又本当のコンマーシャリズムも生きて来ない」⁹⁹。作品鑑賞を目的としていない人々に対して、どれだけアピールできるかという「見せる」技術は、この時に培われたに違いない。その技が遺憾なく発揮されたのが《星・花・人》や《幻想の広場》といった、名古屋の連作だったのである。

ちなみにこの時期、名古屋における交通事情は地上から地下へとシフトしていた。1971年3月29日には現在の名港線にあたる金山一名古屋港間が開業、さらに同年12月20日には市役所(現在の名古屋城)一大曾根間が開業するなど、既に開業していた東山線に加えて市内を南北に結ぶ名城線が(この時点での計画において)全線開通した。その一方で、地上を走る市電は1969年以降続々と廃止され、1971年11月と翌72年1月31日に行われた四路線の廃止によって、都心部からは市電の姿が消え、ついには1974年3月31日をもって全ての市電が廃止された。つまり、日常的な通勤や買い物などの移動は、徐々に地上ではなく地下に移行していった。このような時期において、オリエンタル中村や松坂屋の光る装飾は、地上に人の流れを取り戻そうとする動きと捉えることが出来るし、エスカの開業も地下へと移って行った人々の消費行動を受け止める格好の場を作ったといえるだろう。つまり、岡本によるこの年の3つの作品は、名古屋の都市計画が生んだ庶民の移動手段の変化とも決して無関係ではなかったのである。

さて、宿泊施設であるロイヤルホテル弁天閣を別として、オリエンタル中村、松坂屋、エスカ地下街と3つの商業施設に作品を設置した岡本であるが、そこには意外な共通点があった。まずはリニューアルを伝える3施設の新聞広告を見比べてみよう(図23~25)。広告に登場するのはオリエンタル中村の場合は若いファミリー層のイラスト。松坂屋はピンキーとキラーズ、エスカはチェリッシュ(中心メンバーの松井夫妻は名古屋出身)を起用している。つまり、いずれもヤング層へのアピールに注力していたことが広告のイメージから分かるのである。

このことは各施設の販促イベントの内容からも伝わってくる。オリエンタル中村は光大壁画完成記念の「愛のバザール」の広告で「CBCビップ・ヤング ファンの集い 集まれヤング!」として、東西ディスクジョッキー交歓大会を開催している。若者向けの深夜のラジオ番組CBCビップ・ヤングを招いた販促イベントを行ったことが分かる¹⁰⁰。ラジオといえば松坂屋の方も「愛の広場」にCBCラジオのサテライトスタジオが開設され、松坂屋がスポ

98 岡本太郎「祭り」岡本太郎・泉靖一・梅棹忠夫編『世界の仮面と神像』朝日新聞社、1970年、2頁。

99 岡本太郎「私のWINDOW DISPLAY」「別冊みづゑ」3号、美術出版社、1953年、45頁。

100 「愛のバザール」(広告)『中日新聞』1971年11月6日夕刊2面。



図23 オリエンタル中村の新聞広告(図版出典:『中日新聞』1971年11月6日夕刊2面)



図24 松坂屋の新聞広告
(図版出典:『中日新聞』1971年11月16日夕刊3面)



図25 エスカの新聞広告
(図版出典:『中日新聞』1971年11月30日夕刊2面)

ンサーの番組「0時半です松坂屋ですカトレヤミュージックです」を毎日生放送した¹⁰¹。また、エスカにもCBCのサテライト「エスカスタジオ」が開設され、オープン初日にはチャーリッシュがゲストとして訪れた¹⁰²。このように1971年秋に岡本太郎がかかわったオリエンタル中村、松坂屋、エスカの3つを見比べてみると、どこもCBCラジオとタイアップ企画を打ち出していることが分かる。松坂屋の広告は『愛の広場』について、「男と女をテーマにして愛の像を中心にして(略)きっと素晴らしいドラマの生まれる、価値のある若者の広場になると信じます」と謳う¹⁰³。各商業施設がヤング層向けの新しいシンボルを生み出そうという際に、真っ先に声をかけたのが岡本太郎だったという事実そのものが、万博の翌年というタイミングにおける岡本の知名度の高さを物語っている。名古屋の商業施設はこのネームバリューにあやかろうと、企画が被ってしまうことも顧みず岡本に依頼し、岡本はこの同時多発のオファーに対して、見事それぞれの期待に応えたのだった。

4. その他の関わり

4-1 久国寺の梵鐘

愛知の産業という括りからは少し外れてしまうが、愛知県内の宗教法人と岡本太郎が協働した珍しい例についても紹介しておこう。1965年、名古屋市北区の久国寺に新しい梵鐘が設置された。これが岡本が初めて手がけた『歓喜』という名の梵鐘である。

久国寺は江戸時代中期に創建された寺院で、1945年に3回の大空襲を受けたが周囲が焼け野原になったにもかかわらず奇跡的に残ったという。この寺の梵鐘は第二次世界大戦中の金属類回収令によって回収され、戦後もずっとそのままだった¹⁰⁴。その再建を思い立ったのは同寺の十五世住持、大智勇賢(俗名:水田恒男)である。大智勇賢師は8歳で得度し、1930年代に『孟子新解』¹⁰⁵『大鏡新解』¹⁰⁶などの研究書を執筆し、戦後も布教師として活躍した人物であった。

師は岡本の書いた本などを読み、「釈尊の悟りの境界にも通じる点を、岡本太郎先生の作品に見出して驚喜し」¹⁰⁷、ある日突然岡本のもとを訪ねたという。そして、どんな形でもいい、何年かかってもいいからと梵鐘の制作を依頼したのであった¹⁰⁸。この突然の依頼に面食らった岡本であったが、難しいがやり甲斐のある仕事であると直感して引き受けたのである。そして「かつて世界の歴史に見ることのなかった、張りきった形。今日、伝統的なスタイルに窒息している形而上学に、新鮮な形と響きをもりこみ、宇宙の声明をひらきたい」¹⁰⁹と工夫した結果、34本もの角が飛び出た突飛なデザインになってしまう。

この形は、岡本の次のような考えに基づいていた。「モチーフは宇宙を象徴する。この一個の鐘に万物を濃縮するのである。それは仏教の教義のなかでも広大な宇宙観である『曼

101 松坂屋70年史編集委員会『株式会社松坂屋70年史』松坂屋、1981年、153頁。

102 「GO WEST! 新しい都心の誕生!」(広告)『中日新聞』1971年12月1日朝刊10面。

103 「新しいマツザカヤはお応えします」(広告)『中日新聞』1971年11月9日夕刊10面。

104 前掲『街の中の岡本太郎』、42頁。

105 水田勇賢『孟子新解』改進書房、1929年。

106 水田勇賢『大鏡新解』改進書房、1931年。

107 『岡本太郎 鐘と炎展』パンフレット、東京画廊、1965年。

108 岡本太郎「梵鐘“歓喜”的誕生一百尺竿頭一歩をふみだした作品一」『大法輪』1966年2月号、98頁。

109 前掲『岡本太郎 鐘と炎展』パンフレット。

荼羅』の思想に通じる。梵鐘自体が曼荼羅であって、打ち鳴らすと、仏・菩薩・妖怪・人間・動物・宇宙全体…森羅万象が叫ぶ」¹¹⁰。

名古屋からもほど近く、鋳物の街として知られる三重県桑名市で代々鋳物業を営んできた中川梵鐘の中川正知は、岡本の作った石膏原型を見て、鐘が鳴るかどうか自信がないと答えた¹¹¹。鳴らなくてもいい、という岡本に押し切られて鋳造してみたところ、無事に完成¹¹²。打ってみると角同士が共鳴するおかげで、何ともいいようのない複雑微妙な残響が長く続いた。

桑名の郷土史家で、戦前に詩人や画家として活躍した平岡潤は、この梵鐘《歓喜》について「妖怪（幽霊）あり、動物あり、仏様あり、そしてあらゆる人間をはめこみ、人間を双手をあげて天に向って感謝喜悦の情を訴えている構図である」と述べ、岡本太郎のデザインを高く評価するとともに、それを高度な鋳造技術によって実現させた中川正知のことも讃えている¹¹³。

この梵鐘はまず完成披露の展覧会が東京画廊（1965年8月2日～7日）で行われたのち、1965年10月24日に岡本やイサム・ノグチらが見守るなか、久国寺で鐘供養が行われた。翌年には梵鐘の第2作となる《太陽の鐘》が日通伊豆富士見ランドに設置され、1989年には岐阜の大垣女子短期大学に《歓喜》の1/4スケールの鐘《歓喜の鐘》が設置された。

4-2 慶和幼稚園の《あそび》

1982年3月、名古屋市南区の慶和幼稚園のホールにモザイク壁画《あそび》が設置された（図26）。これは同園の伊東忠男理事長（当時）が、園舎の建て替えに合わせて岡本に依頼し



図26 《あそび》1982年（筆者撮影）

110 岡本太郎「久国寺の梵鐘“歓喜”」『美術手帖』1965年10月号、95～96頁。

111 前掲『街の中の岡本太郎』42頁。

112 前掲『久国寺の梵鐘“歓喜”』97頁。なお、この完成した鐘の音を武満徹に聞かせて、お墨付きをもらったエピソードも残っている。前掲「梵鐘“歓喜”の誕生一百尺竿頭一步をふみだした作品一」、104頁。

113 平岡潤『桑名の文化—平岡潤遺稿』平岡潤遺稿刊行会、1977年、202～206頁。

たものである¹¹⁴。「子どもたちが樹木の力強さに加えて、世界で羽ばたくように」というイメージで描かれたもので、近くで見ると樹木と人間だが離れてみると顔に見えるという、岡本が好んで使うダブルイメージの手法が用いられている¹¹⁵。ここでも樹木と人間が一体となって表現されているのである。筆者も一度、現地で見学したがこの壁画を前に、子どもたちが滲刺と遊んでいるさまは、芸術作品と生活空間の幸福な関係の実例のように感じられた。先述したように愛知は壁画に用いるモザイクタイルの本拠地でありながら、1970年にロイヤルホテル弁天閣の《日月の壁》ができるまで、岡本太郎のモザイクタイル壁画が長らく存在しなかった。また、ロイヤルホテル弁天閣も1999年頃にはなくなっているので、誰もが自由に入れる場所にある作品ではないものの、今も現存している作例として《あそび》は貴重なものである。

4-3 第20回造形おかざきっ子展

愛知県岡崎市は子どもの美術教育が盛んな土地で、1964年に第1回造形おかざきっ子展が行われて以降、半世紀以上にわたって継続されている。これは授業時に制作された全児童・生徒の作品をできるだけ多くの人に見てもらい、子どもたちひとりひとりの創造性を伸ばしたいという図工・美術教師たちの強い思いから生まれたものだった。

1983年11月、その造形おかざきっ子展の記念すべき第20回展に、特別ゲストとして岡本太郎が招かれた(図27)。写真を見ると、子どもたちが特別出品された岡本の《午後の日》と同じポーズを取って記念撮影しており、実にほほえましい。当時、展覧会の開催に尽力していた古橋睦典らが中心となって岡本の招聘を実現させたのだった。岡本は下記の言葉を案内状に寄せている。



図27 第20回造形おかざきっ子展での岡本太郎
(写真提供:古橋睦典)

「おかざきっ子展」を見た。ほんとうに驚いた。

「あっ、これはピカソも岡本太郎もかなわねえな」と思う作品がブラーと飾ってあった。子どもは、他人の目なんか気にしていない。実に自由で、無邪氣で、創造的だ。だからすごいものができるんだ。ほんとうに感動したなあ。岡崎へ来て嬉しかった¹¹⁶。

114 森村陽子「街に息づく太郎芸術」『中日新聞』2006年8月3日朝刊22面。なお、作品に使われているのはイタリア製のガラスモザイクとのこと。後藤泰男氏からのご教示による。

115 前掲『街の中の岡本太郎』、83頁。

116 『第20回おかざきっ子展案内状』、1983年。

また、展覧会の初日に子どもたちに向って熱いメッセージを送った¹¹⁷。その後、造形おかざきっ子の活動が発展して、おかざき世界子ども美術博物館が開館する。それと前後して、岡本の《午後の日》が収蔵され、開館記念式典にも岡本は出席した¹¹⁸。

5. 岡本太郎と愛知の関わりから見えてくるもの

ここまで窯業、工業、商業と大きく3つに分けて岡本太郎と愛知の関わりについて振り返ってきた。こうして改めて列挙してみると、岡本と愛知の間にこれだけの接点があったという意外な事実に驚くとともに、一体どうしてこれほど多くの仕事が生まれたのかという疑問が沸き起こってくる。一つ一つはそれぞれ個別の案件だが、それがこうやって積み重なると岡本と愛知の間には何か深い縁があったのでは、と考えてみたくもなる。この中には伊奈製陶のモザイクタイルなど、過去の展覧会で度々取り上げられたエピソードもある一方で、池田工業や東海興業などこれまでの岡本太郎研究ではほとんど言及されてこなかった事例も少なくない。

岡本太郎は『日本再発見—芸術風土記』(1958年)、『忘れられた日本—沖縄文化論』(1961年)、『神秘日本』(1964年)など、1950年代の終わりから日本の地方に目を向けている。だが、愛知という場所はそのような岡本の感性を刺激した場所とは異なり、現地を訪れて調査したことを著作にまとめてはいない¹¹⁹。にもかかわらず、これほどの足跡を愛知に残しているということ自体が、岡本と愛知の不思議なつながりを感じさせる。

伊奈製陶や日本陶管といった愛知の窯業と協同することで、岡本は絵画よりも堅牢で、かつ大衆に向けてアピールできる新しい素材を手にすることができた。これを足掛かりとして、その後の岡本はパブリックアートやモニュメントの仕事を増やしていく。モザイクタイルや陶板レリーフによる作品を手掛けていくなかで、彼は素材の持つ表現力と耐久性のバランスを取る方法を感覚的に身に付けていったのだろう。

東海興業や池田工業といった愛知の製造業は、《太陽の塔》という岡本の一世一代の大作を具現化するための、縁の下の力持ちであった。岡本の描いたプランは、鉄板の加工や鉄骨の製造という現場のプロフェッショナルな仕事を抜きにしては到底実現しなかった。彼らは持ち前の技術力を生かして、万博という国家的なイベントを成功させるために、採算を度外視し職人のプライドをかけて困難な仕事を完成させた。

オリエンタル中村、松坂屋、エスカなどの愛知の商業施設は、リニューアルオープンや新規オープンの目玉として岡本に大規模なパブリックアートを依頼した。これは、万博で頂点に達した岡本太郎というネームバリューにあやかろうとしたものだが、岡本の側からすれば大衆に届いてこそ芸術は意味があるという持論を実践するまたとない機会であり、同時に照明器具を用いた作品は自身のパブリックアートを、その見せ方においてさらにアップデートするものであった。

117 岡崎の美術教育編集委員会『岡崎の美術教育—その歩みと業績』岡崎市現職教育委員会図工・美術部、1993年、124~126頁。

118 同書、186~189頁。

119 『太陽』に掲載された紀行文は貴重な例外で、東海道をめぐる旅の途中で見聞した豊橋や御油について言及している。岡本太郎「うるとら東海道五十三次 岡本太郎の自動車旅行」『太陽』no.7 1964年1月号、平凡社、107~114頁。

名古屋は東西をつなぐ中継点である。岡本は伊勢や岐阜にもパブリックアートを残しているが、かつて何度も降り立った名古屋駅で乗り換える際に、昔の記憶を呼び起こすこともあったのだろうか。

最後に、岡本太郎と愛知の関わりを研究する意義について考えてみたい。第一に愛知の戦後美術史のなかに岡本太郎を位置づける、ということが挙げられる。これまで「20世紀愛知の美術」(1993年、愛知県美術館)や「『名古屋』の美術〈これまでとこれから〉」(2006年、名古屋市美術館)、「アイチアートクロニクル1919-2019」(2019年、愛知県美術館)など、愛知・名古屋地域の美術史を振り返る展覧会は何度か行われてきた。しかし、伊奈製陶との関係について言及されたものを除けば¹²⁰、岡本太郎がこの地で残した仕事については年表などでも取り上げられることはなかった。《太陽の塔》は美術作品というよりも建築工事にカテゴライズされるべきもので、愛知の企業は数多くある下請けの一つに過ぎない、という意見もあるかもしれない。だが、岡本太郎という稀有な才能が、その時点で持てるものを全て注ぎ込んだものを芸術作品として捉えないことの方が不誠実である。そして、それを実現するための根幹の部分に、愛知の企業の技術力が活かされたことは「ものづくり王国」と言われる愛知として、もっとアピールしていい事実だろう。

また、これは筆者が「アイチアートクロニクル1919-2019」に関わった際に痛感したことでもあるが、美術館がその地域の美術史をまとめる際に、どうしても既に美術館などに収蔵されている作品を中心にして組み立ててしまいがちだ。これは展覧会として、作品を一か所に運び込む以上、ある意味では当たり前のことなのかもしれないが、別の言い方をすれば「動産としての美術作品」ばかり見てしまい、「不動産としての美術作品」を見落してしまうこともある。「展覧会 岡本太郎」でオリエンタル中村の模型を展示したところ、実際に多くの鑑賞者がそれを懐かしがって喜んでいる光景を目にした。屋外にあって誰もが目にできる美術作品は人々の記憶に残り、結果として地域の歴史を形作ってきた。そのことを筆者は改めて思い知らされた。まさにそれこそが岡本が生涯をかけて追求したものなのだ。「動産」ばかりに目を向けてしまい、愛知という場所の歴史に深く関わった作品を等閑視してしまうのは惜しいことだ。つまり岡本太郎という存在に注目することは、愛知の美術シーンにおける「不動産としての美術作品」の重要性を再認識し、それらをも含めた愛知の戦後美術史を再編する必要性に気付かせてくれるのだ。

《歓喜》は確かに従来の梵鐘と比べればかなり突飛なものかもしれないが、愛知県には桃太郎神社や五色園など浅野祥雲による風変わりなコンクリート彫刻が乱立する寺社がいくつもあることを踏まえれば、宗教心を特殊な造形物と結びつけるのは当地の一つの個性とも考えることができる。また、オリエンタル中村をはじめとする百貨店が外装や内装を岡本に依頼したことを、単なるコマーシャリズムと片付けるのは簡単である。だが、岡本の作品と、それを風変わりで面白いものとして受け入れた人々との関係性に着目するとき、作品を起点としてクライアントとフラヌール(遊歩者)の一時的な関係が成立した、名古屋という街のある時期における創造性を積極的に評価する視座もありうるのではないか。

120 大長智広「戦後の瀬戸・常滑—窯業地における美術展開の一段面」『アイチアートクロニクル1919-2019』愛知県美術館、2019年、110頁。

また一方で、岡本太郎研究としてもある一つの地域に焦点をあてることは、別の切り口から岡本の仕事に迫ることにもなるのではないだろうか。こうした企画の先例としては既に『岡本太郎の沖縄』（小学館クリエイティブ、2016年）、『岡本太郎の東北』（小学館、2017年）などの出版物があるが、冒頭でも言及したように愛知という一見強固な結びつきのなさそうな場所にあえて注目することで浮かび上がってくるものもある。モザイクタイルや《太陽の塔》、光る壁画などはそれぞれ全く別の経緯によって岡本が手掛けたことになった仕事だが、それらが全て愛知で行われたという点に注意を向けると、岡本が断続的に残してきた仕事に従来とは異なる別の文脈を見出すことができるはずだ。それは大衆といかに向き合うか、という彼の創造のための一つの実験場としての愛知という文脈であり、岡本の挑戦を温かく受け入れたものづくりの土地という文脈でもある。今後「岡本太郎と○○」という枠組みで愛知以外の様々な（かつ意外な）土地との関わりに着目することで、新しい岡本太郎研究が生み出されるかもしれない¹²¹。

岡本太郎と愛知のつながりを調べていくなかで特に筆者の印象に強く残ったのは、岡本本人と直接触れ合った人々が皆、口をそろえて岡本の人柄に感銘を受けていたことである。彼が大阪万博のような大仕事を成功に導くことができた理由はいくつもあるのだろうが、そのなかの一つに仕事で関わった人との誠実な向き合い方があったのではないかと思う。それは自分の要求を押し通すだけではなく、状況の変化に臨機応変かつしなやかに対応していく彼の仕事術に由来するのだろう。岡本に多くの仕事を依頼した愛知という場所は、この破天荒な芸術家の発想を柔軟に受け入れ、彼の芸術家人生に豊かな経験をもたらした。今改めて岡本太郎と愛知の関わりを総体として振り返ると、それはどちらか一方だけが得をするというものではなく、持ちつ持たれつの互恵的な関係だったのではないかという思いを強くする。

付記：

本稿の元となったのは、「展覧会 岡本太郎」（愛知会場）の一コーナー「岡本太郎と愛知」でした。この構想を相談した際に、東海興業や池田工業についてご教示頂いた平野暁臣氏に心からの謝辞を捧げたいと思います。氏のご助言がなければ上記の展示もあれほど充実したものにはならず、その副産物としての本論も生まれていなかったと思います。また、展覧会準備中から大杉浩司氏にはひとかたならずお世話になりました。『街の中の岡本太郎』をはじめとする氏のこれまでの研究の蓄積を抜きにしては、この研究は成り立たなかっただでしょう。調査段階ではこのお二方以外にも、下記の方々に大変お世話になりました。浅井誠一、井田泰久、伊東慶、大西毅、岡泰之、小澤俊文、加古真司、片岡香、亀井隆、後藤泰男、小柳勝則、佐藤信夫、立花嘉乃、富永晃一、長谷川善文、畠中英二、平澤実、古橋睦典、星野鎮、松本換吉、森上千穂、安井聖二の各氏のお名前をここに記して、心からの感謝を申し上げます。

表記のない写真は全て岡本太郎記念館からの提供
岡本太郎の作品図版および岡本太郎が写る写真は全て
©岡本太郎記念現代芸術振興財団

121 例えば「展覧会岡本太郎」のカタログに載せた筆者の原稿は、「日本人の記録」展と岡本の関りを論じた「岡本太郎と広島」であった。石崎尚「岡本太郎と広島」『展覧会 岡本太郎』NHK、NHKプロモーション、2022年、300～301頁。

岡本太郎と愛知に関わる年表

石崎 尚 編

凡例:この年表は岡本太郎と愛知に関わる事項をまとめた年表である。

作成に当たっては基本的に『青山時代の岡本太郎 1954-1970』(川崎市岡本太郎美術館、2007年)所収の「岡本太郎年譜(佐藤玲子・杉田真珠編)」に依拠し、いくつかの項目を追加した。

新たに追加したものは備考欄に下記の略称を用いて媒体名を載せた。その他、新聞の場合、例えば「中日2006/06/19朝24」は『中日新聞』2006年6月19日朝刊24面を意味する(全て名古屋本社版ないし中部本社版)。

当該展覧会の目録 → 目録

当該展覧会の図録 → 図録

『日本美術年鑑』昭和16年度版、美術研究所、1942年 → 日本美術年鑑1942

『太陽』no.7 1964年1月号、平凡社 → 太陽

『二科七十年史』社団法人二科会、1985年 → 二科七十年史

『岡崎の美術教育—その歩みと業績』岡崎市現職教育委員会図工・美術部、1993年 → 岡崎の美術教育

「常滑の岡本太郎1952」(INAXライブミュージアム、2023年)展解説パネル → 常滑の岡本太郎1952

1956	昭和31年	45	7月12日 『中部日本新聞』に静間良次との対談「芸術の伝統と近代化」が掲載される。 9月25日 大和証券ビルの8階ホールに日本陶管(刈谷市)で制作した《踊り》を設置。 9月28日 旧東京都庁舎に日本陶管で制作した《日の壁》《月の壁》を設置。 9月26日～10月10日 第41回二科展(丸栄百貨店)に《建設》を出品。	中日1956/07/12朝11 中日1956/09/29夕5
1957	昭和32年	46	7月14日 『中部日本新聞』に中村三之丞との対談「新大臣見参」が掲載される。 7月27日～11月4日 第11回ミラノ・トリエンナーレに日本陶管で制作した《陽》を出品。 9月26日～10月10日 第42回二科展(愛知県文化会館美術館および丸栄百貨店)に《二つの顔》を出品。 11月20日～28日 第4回日本国際美術展(オリエンタル中村百貨店)に《虫と子供》を出品。	中日1957/07/14夕1 目録
1958	昭和33年	47	7月18日 『中部日本新聞』に「抽象の世界」が掲載される。 9月25日～10月12日 第43回二科展(愛知県文化会館美術館)に《原始》を出品。	毎日1957/11/20夕5 中日1958/07/18朝10 図録
1959	昭和34年	48	1月1日 『名古屋タイムズ』に大江健三郎、加藤秀俊、中根千枝との座談「若い世代の発言」が掲載される。 9月26日～10月11日 第44回二科展(愛知県文化会館美術館)に《猫と人》《動物》(※《動物》は彫刻)を出品。 11月11日～19日 第5回日本国際美術展(オリエンタル中村百貨店)に《マスク》を出品。	名タイ1959/01/01朝15 毎日1959/11/08夕2
1960	昭和35年	49	9月27日～10月10日 第45回二科展(愛知県文化会館美術館)に《眼》《裂けた顔》《時間》《サカナ》(※《サカナ》は彫刻)を出品。	
1961	昭和36年	50	8月15日 二科会からの脱会を表明。 8月? 第6回日本国際美術展(オリエンタル中村百貨店)に《遊ぶ》を出品。	
1963	昭和38年	52	8月? 第7回日本国際美術展(オリエンタル中村百貨店)に《黒い顔》を出品。 11月3日～5日 「うるとら東海道五十三次 岡本太郎の自動車旅行」の取材で愛知県を訪れる。見学した場所は豊橋、御油、赤坂、豊田、宮の船着場。	『太陽』
1964	昭和39年	53	1月 『太陽』1月号発行。 3月20日～4月1日 全国巡回の「岡本太郎展」を名鉄百貨店(名古屋市中村区)で開催。 3月24日 『朝日新聞』(名古屋版)に久野真との対談「ヨーロッパ文化は退屈だ」が掲載される。 4月1日 『中部経済新聞』に「現代の芸術 岡本太郎氏の講演から」が掲載される。 11月29日 『朝日新聞』(名古屋版)に「誤解させよう 誤解しよう」が掲載される。	朝日1964/03/24朝11 中経1964/04/01朝15 朝日1964/11/29朝20
1965	昭和40年	54	4月7日～10日 婦人公論文化講演の夕(豊橋市公会堂)にて「美しく生きる」と題して講演を行う。 8月2日～7日 鐘と炎展(東京画廊)に梵鐘《歡喜》の石膏原型を出品。 8月7日～18日 第8回日本国際美術展(愛知県文化会館美術館)に《千手》を出品。 10月24日 久国寺(名古屋市北区)に梵鐘《歡喜》を設置。	名タイ1965/10/25夕4
1966	昭和41年	55	5月26日 梵鐘《歡喜》の制作実話にもとづくドラマ「芸術劇場 ある梵鐘との対話」がNHKテレビで放映、岡本と水田勇賀住職も出演。 11月8日～19日 第7回現代日本美術展(愛知県文化会館美術館)に《悲しい動物》を出品。	
1967	昭和42年	56	6月1日 メルサ(後のメルサ駅前店)内の喫茶店「コロンパン」の店内に絵画作品《夢》が展示される(2006年8月の退店まで)。この作品は現在、東急プラザ原宿「ハラカド」6階に展示されている。 11月5日～17日 第9回日本国際美術展(愛知県文化会館美術館)に《天空に我あり》を出品。	コロンパンに照会
1968	昭和43年	57	7月12日～21日 第8回現代日本美術展(愛知県文化会館美術館)に《明日の神話》を出品。	
1969	昭和44年	58	1月9日 犬山ラインパークを訪れ《若い太陽の塔》を設置する場所を確認。 1月22日 名古屋ドレスメーカー女学院主催の講演会「公開教養講座 美しく生きる」を東別院青少年会館(名古屋市中区)で行う。 2月 《若い太陽の塔》を制作。 4月26日 日本モンキーセンター(犬山市)に設置した《若い太陽の塔》の除幕式を行う。 9月24日 生命の樹の検査のため東海興業社を訪れる。 12月 《若い太陽の塔》が撤去される。その後、別の場所に移設。	名タイ1969/10/05朝8
1970	昭和45年	59	4月 名古屋ロイヤルホテル弁天閣(名古屋市中区)に《日月の壁》を設置。 7月26日～8月20日 岡本太郎インテリア展を安井家具(名古屋市大須)で開催、家具の即売も行う。	名タイ1970/04/22夕8
1971	昭和46年	60	11月2日 オリエンタル中村百貨店(名古屋市中区)に壁面レリーフ《星・花・人》を設置。 11月16日 松坂屋百貨店中央1階(名古屋市中区)に設置したシンボルゾーン《愛の広場》の除幕式に出席。 12月1日 名古屋駅エスカ地下街(名古屋市中区)に設置したシンボルゾーン《幻想の広場》の除幕式に出席。	中日1971/11/01朝7 中日1971/11/16夕10
1977	昭和52年	66	1月 三郷陶器(尾張旭市)がティーポット《夢の鳥》を発売。	
1978	昭和53年	67		
1979	昭和54年	68		
1980	昭和55年	69	9月頃か オリエンタル中村百貨店の《星・花・人》が撤去される。	中日2006/06/19朝24
1981	昭和56年	70		
1982	昭和57年	71	3月 慶和幼稚園(名古屋市港区)のホールにモザイク壁画《あそび》を設置。	
1983	昭和58年	72	11月3日 第20回造形おかざきっ子展(岡崎市康生町／菅生川河川敷)に訪れる。これがきっかけとなり岡崎市が《午後の日》を収蔵。	岡崎の美術教育
1985	昭和60年	74	5月4日 おかざき世界子ども美術博物館の開館記念式典に出席。	岡崎の美術教育
1996		85	1月7日 死去	

2024年度 愛知県美術館研究紀要 第31号

2025年3月発行

編集・発行 愛知芸術文化センター 愛知県美術館
〒461-8525 名古屋市東区東桜1-13-2
Tel: 052-971-5511 (代)
<https://www-art.aac.pref.aichi.jp/>



制 作 共生印刷株式会社

Bulletin of the Aichi Prefectural Museum of Art No.31
2025

Edited and Published : Aichi Prefectural Museum of Art
1-13-2 Higashisakura, Higashi-ku, Nagoya 461-8525 JAPAN
Tel: +81-52-971-5511
Printed : Kyosei Printing Co., Ltd.