

「構造社」研究

— 平和記念東京博覧会から結成まで —

齊 藤 祐 子

はじめに

- 一、平和記念東京博覧会の彫刻
- 二、平和記念東京博覧会と「構造社」
- 三、その後の展開 — 「構造社」結成まで
おわりに

はじめに

大正から昭和にかけての彫刻の特色として、建築や工芸といった諸芸術と密接な関係をもつ総合的な活動が展開されたことがしばしば挙げられる。その典型的な例が一九二六（大正一五）年に結成され、一九四四（昭和一九）年ま

で活動を続けた彫刻団体「構造社」である。齋藤素巖（一八八九—一九七四）と日名子実三（一八九三—一九四五）を中心にして発足した「構造社」は、都市環境の変化や美術の大衆化に伴う商業美術の繁栄などを背景として、「彫刻の実際化」を団体のスローガンとして掲げ、建築装飾やモニュメント、公園及び庭園の装飾、商業美術、工芸などを制作、発表し、そのユニークな活動は注目を集めた。当時、彫刻を展覧する団体として主なものに、官展である帝展をはじめ院展、二料展などがあつたが、いずれも彫刻を社会に実用化するような試みは行われていなかった。そのため、「構造社」展は「彫刻界稀有の展観」と評された。なかでも「建築との融合」を図る目的で制作された

「綜合試作」は反響を呼んだ試みであった。それは、あるテーマに沿って計画された複数の会員による合作であり、初期の「構造社」の活動における最大の特徴であったといつてよい。

このような「構造社」の試みは、諸芸術の区分けが美術制度上で明確化されて行く中で生じた「綜合芸術観」を視野に入れた実践であったと考えられるが、そこには建築との関係性という彫刻の本質にも関わる問題が意識されており、更には空間へと意識を広げていく次世代の彫刻観に繋がる可能性をも孕まれていることが指摘できる。

「構造社」の重要性に関しては、既に、彼らの活動の最盛期と考えられる一九三〇（昭和五）年に刊行された『世界美術全集』の中で、昭和の彫刻界において特筆すべき団体の一つとして取り上げられたように、早くから言及はされてきた⁽³⁾。しかしながら、これまで、日本近代彫刻史上に明確に位置付けようとする研究はなされておらず、通史の中で断片的に触れられるのみであった。例えば、三木多聞氏は『昭和の文化遺産』の中で、「大正十五年に彫刻と建築との関係を重視して組織された齋藤素嚴、日名子実三らの構造社などに新しい動きが見られ始めた」と言及

し⁽³⁾、毛利伊知郎氏も『昭和の美術』において「建築と彫刻との総合を唱えるという、当時としてはユニークな造形活動を展開した」と述べている⁽⁴⁾。

そのような状況下において、いち早く「構造社」の活動に着目し、日本近代彫刻の展開における重要性を論じた伊豆井秀一氏の「陽成二と『構造社』」は、研究の基礎固めをした点で極めて貴重な論考である⁽⁵⁾。伊豆井氏は、「構造社」に会員として参加した陽成二（一八九八—一九三五）を中心に、一九三五（昭和一〇）年までの活動を詳細に検証しており、稿者も「構造社」研究にあたっては多くの示唆を得た。

本稿では、前述の先行研究に拠りながら、これまで等閑視されてきた「構造社」の活動の全貌を明らかにし、日本近代彫刻史上に位置付けることを目的とした「構造社」研究の足がかりとして、先ず、後に「構造社」を主宰することになる齋藤素嚴を中心に、同会結成以前の活動について検討する。とりわけ、「構造社」が「建築と彫刻との融合」を目指すようになった動機を考察するため、同会の中堅となる大半の作家が参加した一九二二（大正一一）年の平和記念東京博覧会（以下、平和博と略述）を中心的に取

り上げたい。

その理由の一つは、平和博が「構造社」結成の重要な契機となっていることを推測させる、齋藤素巖の文章が残されているからである。素巖は一九二二（大正一一）年の『読売新聞』紙上で「まだ工房から開放されていない彫刻家たちに対して、博覧会が新しい練習課題を呈供して居ると云ふ事が考へられる。造形芸術の最大の特性——つまりそのモニユメント的、総合的方面に——ついて今までひどく冷淡に過ぎて来た彫刻家たちが、平和博の装飾彫刻などによつて多少考察の機会を得たとすれば、一時的の博覧会芸術だとしても必ずしも貶すべきではない」と、平和博の彫刻家にとつての意義を積極的に評価した⁽⁸⁾。更には「これからも機会さえ多ければ、此の方面に我々の世界を開拓して行く事も出来そうだ」と、その後の活動の方向性を示唆するような発言を行っていた⁽⁹⁾。したがつて、本稿では平和博を重要視するとともに、それを出発点として、以降、結成までの同会会員の足取りを追つて行くことにした。

いま一つ、平和博に関しては、分離派建築会（一九二〇年結成）の設計による建築が実現した最初の機会としてこれまで幾度となく取り上げられてきたが、それは専ら建築

史に限られており、彫刻史では見過ごされてきた観がある⁽¹⁰⁾。しかしながら、当時の博覧会が新しい傾向の建築を世に問う実験的な機会としての役割を担っていたということを考慮すれば、博覧会は都市空間においてどこよりも先ず最初に、新しい傾向の建築と彫刻家が出会う場であった、といつても過言ではないだろう。したがつて、当時建築に接近することで彫刻の新たな可能性を探究した、具体的な事例が示されている博覧会の重要性は看過できないのである。

既に、東京府主催で開催された一九一四（大正三）年の東京大正博覧会（以下、大正博と略述）において、会場の建築とその装飾となる彫刻の融合が博覧会における重要なテーマとなっていた。『東京大正博覧会事務報告』には「本会ノ建築ニ於テ特ニ装飾上留意シタル点ハ建築ト姉妹芸術タル絵画彫刻其他ノ応用美術トノ調和ヲ現出セシメタルニアリ」と記載されている⁽¹¹⁾。この大正博に続く平和博では当時新進気鋭の建築家の集まりであった分離派建築会会員が起用され、その会場構成は、表現派風の外観をもつ建築と彫刻が総合的に計画されるという画期的なものであった。その点において、平和博は彫刻史の立場から見て

も、建築を含めた周囲の環境と彫刻とがどのように関連付けられたのかを検証するに値する貴重な事例であるといえる。

以上の理由から、本稿では平和博の彫刻を中心に取り上げる。第一章では、平和博の会場建築の装飾を通して、当時の彫刻家が実際の建築物に対してどのように取り組んだかを考察する。第二章では、平和博と「構造社」の関連性を具体例を挙げて検討する。第三章では、平和博以後の「構造社」会員の足取りを、とりわけ、同会を結成する齋藤素蔵と日名子実三の活動について辿ってみたい。最後に、以上の考察を踏まえて、「構造社」結成の意味について検討するとともに、今後の研究課題について展望する。

一、平和記念東京博覧会の彫刻

上野公園一帯を会場として、東京府主催による平和記念東京博覧会が幕を開けたのは一九二二（大正一一）年三月一日のことである。（七月三二日閉幕）。開催の第一の目的は第一次世界大戦の終結後の世界平和を記念することであったが、その主旨には「平和の克服の記念」に引き続

き、従来の殖産興業だけでなく「海外貿易の発展」、「国民文化の進展」が付け加えられている¹⁰。それは、日本を含めた、当時の世界情勢の変化を背景として打ち出された方向性であった。

一九二二（大正一〇）年に開催されたワシントン会議では東アジアの国際秩序や列強の軍備縮小に関する条約が締結され、以後、日本政府は国際協調、経済外交を重視し、貿易振興に力を注ぐようになっていた。また、第一次大戦中の好況は国内の資本主義を進展させ、地方からの労働力を吸収した東京では人口の集中が促進された。都市化が進み、都市生活者を中心に大衆文化が華開くのもこの時期である。第一次大戦を境に、東京はそれまでにない発展を遂げたといつてよい。そのような社会状況を踏まえて、平和博は前回の大正博より更に規模を拡大して開催された。

例えば、出品分類については、前回の大正博に比べ、社会事業、航空及び運輸を加え一四部一八〇類から一七部二〇五類へと増加した。様々な娯楽施設、見世物が登場した他、新しい都市生活の提案として、実物の住宅を展示する文化村が設けられたのも特色である。また、国内はもとより海外及び植民地に宣伝用ポスターを配布するなど観覧者

を誘引するためのPRにも力が注がれた。結果、会場にはおよそ一、一〇〇万人が訪れた。

博覧会会場は上野竹之台の高地を第一会場とし、不忍池付近の低地を第二会場と定め、建築家の伊藤忠太が顧問として会場構成を担当した。主会場にあたる第一会場には、正門から、博覧会の事務局や東京自治会館、美術館、奏楽堂、建築館、平和館、化学工業館、染織館、染織館別館、製作工業館、文化村などが設けられた。平和塔からはじまる第二会場は、不忍池にかかる観月橋の正面に位置する池塔を中心に、向かって左手に交通館、航空館、鉱産館、林業館が、右手に動力館、機械館、電気館、外国館、奏楽堂などが配された。また、平和塔右手付近には、北海道館や樺太館をはじめとする特設館が設営され、その他、会場の各所に民間企業や団体の私設陳列館が設けられた(図1)。

特設館や私設陳列館以外の府営の建築に関しては、工事総括監督に任せられた鶴飼長三郎を筆頭に、小倉強を主任として、浜岡(蔵田)周忠や瀧澤真弓、堀口捨己ら分離派建築学会会員の他、十数名の東京府工営課の技術員が設計にあたったという(1)。

会場内に配置される建築に關しては、早くから当局にお

いて重要な課題となっていた。とりわけ、各館にどのような建築様式を採用するかが議論を呼んだ(2)。顧問に任せられた伊藤忠太は、当初から、今回の博覧会では旧来の実例を模倣あるいは改竄したものではなく、全く新しい独創的なものにしなさいという考えを持っていた。そこで採用されたのが、まだ若手の建築家集団であった分離派建築会の会員たちであった。これまで、博覧会といえは建築界でも重鎮といわれる建築家が設計を担当するのが慣例であったため、こうした若手の起用というのは極めて異例のことであった。新進建築家の起用に關して、伊藤忠太は「目下我建築界には多数の新進気鋭の建築家があつて、新しい理想の下に新しい製作を試むべき機会を俟つて居らるゝのであるから、自分は是等の新建築家を迎へて其の手腕を充分に揮ふべき機会を利用したのである」と述べている(3)。

そこで彼らが手がけた博覧会建築は、世紀末に起きたセツション運動の刺激を受けながら、第一次世界大戦後のドイツやオランダで勃興した、放物線を基本とした表現派の建築に極めて近い作風を示すものであった。例えば、ドイツのダルムシュタットに建てられたJ・M・オルブリックの成婚記念塔との類似性がつとに指摘されている堀口捨

己の池塔(図2)は、その典型的な例として挙げることができる(14)。他にも代表的な作例を挙げるとすれば、同じく堀口捨己の作品として、木骨アーチを用いて館内に無柱の空間を生み出した機械館、動力館(図3)がある。この作品は幾何学的な形を採用したドイツ表現派風の外観と合わせて高い評価を得た(15)。また、瀧澤真弓の第一会場奏楽堂(図4)や浜岡(蔵田)周忠の七階建てからなる平和塔(図5)なども話題となった作品である。これらは、いずれも当時の建築界に生じていた新傾向の建築様式を積極的に採用するという方針に沿って計画されたものであった。

また、『東京府史 行政篇』で「その建築様式は全く従来の博覧会型を脱して(中略)、総合の美を表現した最も清新なるもの」と記述されているように、今回の博覧会では、個々の作品の完成度と合わせて、会場全体の統一感を図ることが目指されたのも特徴である(16)。それは、各館の建築様式の選定について伊藤忠太が「三角、四角、円形と云ふやうに建築物の形式を單純としその色調も赤、赭紅、樺、鼠と何れも淡い一色で彩つたものが今回の建築物の特徴である、其の結果は角や円の建築形式が相合して、

そこに快感を催すと共に建築美を感じるやうにした」と、従来のように個々の建築を別々に設計せず、各館の建築様式がお互いに調和して、大きな集合建築を形成するような方針を提案していたことから窺われる(17)。

このような建築様式の選定方針は、各館の外観だけでなく、室内装飾にも適用された。『平和記念東京博覧会事務報告』の中には「装飾ノ形式ハ多ク戦後独逸ニ勃興シタル表現派又ハ表現派ヲ加味シタルモノヲ採リタルヲ以ツテ從來ノモノニ比シ華麗ノ観ヲ示セリ」とある(18)。

それでは、このような従来とは異なる斬新な博覧会建築に対して、装飾を担当した彫刻家はどのように取り組んだのであろうか。以下、次のような順序で考察を加えることにする。まずはじめに、『平和記念東京博覧会事務報告』に従い、同博覧会の建築装飾担当者として記載のある彫刻家が制作した、府営の陳列館の建築装飾及び会場内に設置された噴水について検討する。次いで、その他の彫刻家が制作した府営の陳列館の建築装飾や特設館、私設陳列館、会場内の庭園装飾についても簡単に紹介したい。

平和博の建築装飾を制作するにあたって、全体を取り仕切ったのは新海竹太郎(一八六八—一九二七)である。新

海は前回の大正博でも顧問として建築装飾に携わっていた。この他、『平和記念東京博覧会事務報告』には、当時新進の彫刻家であった堀進二（一八八〇—一九七八）、国方林三（一八八三—一九六七）、浅川伯教（一八八四—一九六四）の三名が担当者として記載されている⁽⁹⁾。彼らによって制作された作品は次のようなものである。

第一会場

正門 〈福神像（恵比寿）〉 堀 進二

〈福神像（大黒）〉

平和館 〈女神像〉 二点 国方 林三

噴水 〈母神像〉

〈天使像〉 十点 浅川 伯教

第二会場

噴水 〈童子群像〉 国方 林三

〈水禽〉 四点 堀 進二

これらは全て、構造は木骨漆喰仕上げ、表面には石膏が塗布された。このような建築装飾及び噴水の装飾を制作するにあたっては、何よりも先ず、設置される建築や周囲の環境との調和が重視された。しかしながら、今回の博覧会建築は専ら表現派風の外觀を示すものであったため、装飾

を施すにあたっては相当に苦心した様子が窺える。先ず、第一会場から見よう。

従来の博覧会における第一会場正門がどのようなものがあったか、その変遷を前回の大正博（図6）、更に一九〇七（明治四〇）年開催の東京勸業博覧会（図7）まで辿ってみると、平和博正門（図8）ではその様相が一変していることが窺われて興味深い。エジプトの建築様式を採用したという正門には、向かって右手に〈福神像（恵比寿）〉（図9）が、左手には〈福神像（大黒）〉（図10）が、花壇を台座として設置されることになった。それらは博覧会会場を訪れる観覧者が最初に眼にする装飾であるという点を考慮して、一般にも馴染み深く、祝祭的な気分を高める恵比寿大黒がモチーフとして選択された。彫刻はともに、正門の建築様式に合わせて直線的で、一見したところ木彫を思わせるような面の処理が印象的である。

正門から平和館までの敷地に開けた広場一帯は第一会場における建築装飾の中軸たる観がある。平和館の正面に設置された〈女神像〉（図11・12）を担当した国方林三は新海竹太郎とともに、大正博の建築装飾にも携わった経験を持つ彫刻家である。平和の象徴として制作された〈女神

像)は双方とも薄布を纏った裸婦像として表現されており、流れるような衣文や、華冠をあしらったという頭部の表現、台座のかたちに特徴があり、装飾的な効果が工夫されている。全体としてオリエンタルな雰囲気を漂わせているこれらの彫刻は、平和館の建築様式に対し「写生を離れた一種不可思議なものでなければ調和が取れない」と判断した新海竹太郎の制作意図に沿って提案されたものであった⁽²⁰⁾。

噴水の辺に据えられた〈母神像〉(図13)も〈女神像〉と同様、国方林三の作品である。どちらかという写真実表現に比重をおいたこの作品は、構図に関しても過去の実際に踏襲したかたちになっており、前述した〈女神像〉とは同一作家の作品ながら趣を異にしている。

噴水の両側の柱頭装飾は浅川伯教の手による〈天使像〉(図13)である。浅川伯教は今日では李朝陶器の研究者として知られているが、一九二〇(大正九)年には第二回帝展に初入選するという経験をしており、平和博でも高い評価を得た彫刻家であった。〈天使像〉について、例えば建築家の中村鎮は「独逸近代建築家が好んで噴水や池水の縁に置く配置方であり、又其の小児像そのものも独逸彫刻家

の手法らしい処がある」と指摘しつつ、平和博の建築装飾の中では最も成功した作例であると述べている⁽²¹⁾。また、今回の博覧会建築に対して終始辛口の批評を寄せていた野田俊彦も「池の廻りの柱もその上の小児の人影も大へん好い」と好意的であったが、総体的には「その柱列の配置がせ、つましく池と噴水があんまり小規模で、これを前景にして左右相称でない平和館を見た処はどうしても私人の庭園である」と苦言を呈している⁽²²⁾。

次に、第二会場の主たる装飾は外国館前広場に設営された噴水に見ることができ、中央には国方林三の〈童子群像〉が、池の縁に沿って堀進二の〈水禽〉が装飾として設置された(図15)。これらの作品には写真表現を基調とした手法が選ばれた。それは噴水の設営された場所が古典的な建築様式を採用した外国館を背景とする位置にあったためである。構図に関しても、三体の立像を組み合わせた〈童子群像〉を中央に据え、池の周囲に水鳥を表した〈水禽〉を配するというように、西洋の各都市にある噴水の装飾にもまみえられる構図が踏襲されている。

以上が、平和博の建築装飾担当者として囑託を受けた彫刻家の作品である。平和博では、彼ら以外にも府営の陳列

館や私設陳列館等、会場内に彫刻作品を制作した彫刻家が多くいる。しかしながら、現段階では今だ調査の過程にあるため、実作はもとより、図版だけでも確認の取れる作品は極めて少ない。また、私設陳列館の装飾に用いられた彫刻は商標を立体化したものなど、商業美術の観点から捉える方が適切と思われる作品が少なくない。したがって、本稿ではそれ以外の建築装飾で、且つ図版で確認の取れる作品のみを取り上げることにした。なお、これらの作品はタイトルが定かではないが、便宜上、雑誌等の記載をもとに仮題を採用する。仮題であることを明示するため、表記は(一)綴じとした。以下に検討する作品は次の通りである。

第一会場

花壇の彫刻 (裸婦像) 浅倉 文夫

第二会場

機械館の室内装飾(等身群像) 長谷川栄作

住友館正面の装飾(天女) 水谷 鉄也

それでは、第一会場から見て行こう。

会場内に設営された噴水や彫刻は、しばしば園芸会との提携により、周囲に花壇を伴うことが多かった。朝倉文夫

の裸婦像(図16)はその典型的な例である。この作品は第一会場の奏楽堂と染織別館の間に位置する花壇の中央に設置されたもので、裸婦の立像を素直に表現している点からいえば、博覧会の装飾としては極めてオーソドックスな部類に含まれる。雑誌記事によれば、この作品に限っては、朝倉文夫が主宰する東台彫塑会(一九一九年設立)と園芸会社の共同出品というかたちが取られていたようである(23)。東台彫塑会では前年に開催された第一回展で、既に家庭園芸会との総合展という形式で、花壇や樹木を背景に彫刻を展示するユニークな展示方法が試みられていた。したがって、引き続き平和博でも共同出品というかたちが取られたものと思われる。

第二会場では、機械館の室内装飾の一つとして、石膏像が設置されたことがわかっている。長谷川栄作(一八九〇—一九四四)の男女一組の立像(図17)である。平和博では府営の館内装飾の設計施工はいつさい同会で取り行う予定だったが、予算決定が遅延したため、一部については個人及び民間企業に依託したという経緯がある。長谷川栄作もその一人で、前述した平和博の建築装飾担当者には含まれないものの、府営である機械館の室内装飾を個人として

請け負うことになった。図版では、それがどのような作品だったのか詳細な点は確認できないが、齋藤素庵の作品評によればイヴァン・メストロヴィツチ風の表現が見られる力作であったようである(24)。また、機械館の設計にあたった堀口捨巳も「グングン運転してゐる動力機械が、一杯に陳列されて、それに疲れた心持を憩ふ処が是非必要であるため(中略)長谷川栄作氏の男女立像が据ゑ付けられることになったのは幸でした」と、この作品が装飾として採用されたことについては好意的であった(25)。

最後に第二会場に設営された住友館(図18)の建築装飾について紹介したい。平和博では民間企業及び団体による私設陳列館が全体で三四棟設営されている。それらは各自各様の意匠で人目を引き、会場に光彩を添える役割を果たしていた。なかでも住友館はひときわ評価が高く、私設陳列館の部門で名誉大賞を与えられた。同館正面の装飾を担当したのは水谷鉄也(一八七六一一九四三)であったという。新聞記事では「水谷鉄也氏の大作の天女が住友特設館の正面露台上座つている。建築のおとなしい様式に似合はしく古風におとなしく収まつている」とある(26)。ここで「天女」と呼ばれている作品は、おそらく図版中央に見ら

れる坐像を指しているものと思われる。

さて、これまで博覧会の装飾として制作された様々な彫刻について見てきた。それでは、前述の作品は総体としてどのように受けとめられたのであろうか。そこで、平和博評を通観すると、建築装飾を取り上げている評者の多くが建築家であるということに気付かされる。例えば、平和博特集を組んだ『中央美術』(一九二二年五月号)では、前述の中村鎮及び野田俊彦が建築装飾に関する批評を行っている。なかでも中村鎮は「若い建築家達が近代独逸の建築などに教へられて、よい意味の建築と彫刻との結合を企てた事」を平和博の意義の一つに挙げて、更に「この事は今後建築家のためにも又彫刻家のためにも良い教訓であつた」という展望をもつて、今回の試みを積極的に評価している(27)。

評者のほとんどが建築家で構成されていたのは、彫刻が従来から建築の意匠の問題と関連性を持っていたこと、また、新傾向の建築が実現された機会として博覧会建築への注目が極めて高かったという事情にもよるが、当時の時代背景も一因していると思われる。大正から昭和にかけて、資本主義の発展に伴い人口集中が促進された東京では新た

な都市建設への希求が高まっていた。本格的な都市計画の指針として都市計画法及び市街地建築物法が公布されたのは一九一九（大正八）年のことである（翌年、施行）。このような動きと前後して、建築を主体とし、絵画、彫刻、工芸といった諸芸術を統合しようとしたウィーン分離派をはじめとするヨーロッパの新思潮が受容され、その結果、分離派建築会を先兵として建築の近代化を推進する大小の建築団体が結成されるようになる。したがって、都市化の歩みに伴い従来 of 建築観を見直す気運が勃興していた建築界では、当時新しい都市建設の一つの視座として、中村鎮のいう「建築と彫刻の結合」という問題に早くから関心が寄せられていたと考えることもできよう。

一方、彫刻家の批評では同時開催の美術展に焦点を当てたものが多く、建築装飾への言及ははなはだ少ない。それらは概ね、仮設の建築に付設された作品であるという性質上、二義的なものとして捉えられた観がある。まだ調査の過程ではあるが、積極的に批評を試みているのは齊藤素蔵一人であったといえる。

歴史的にみると、彫刻は建築や工芸といった諸芸術と密接に関わりながら発展してきた。しかし、明治初年に始ま

る洋風彫塑の移入から芸術の一分野としての自律性を獲得する過程において、彫刻は専ら写実的な裸婦像や肖像、トルソなど限られた範囲での制作に始終する傾向を示すようになっていた。したがって、平和博評に見られる建築装飾への関心の薄さは、当時の彫刻家の多くが、依然としてそのような流れの内部に位置していたことを表している。しかしながら、言い換えれば、このような状況であったからこそ平和博は当時の彫刻界に強い刺激を与える画期的な出来事であったということができよう。

この後、例えば「構造社」に見られるように、都市化に対応するかたちで、アトリエから屋外の都市空間へと進出する動きが活発化するようになる。そのような流れを視野に入れれば、平和博が以降彫刻の概念を拡大し、多様な展開を推進する上での、一つの契機になったという仮説も導き出せる。以上の点を踏まえて、平和博に関しては彫刻の諸問題を考える際の事例として今後も検討される必要があると思われる。

二、平和記念東京博覧会と「構造社」

平和博と「構造社」の直接的な関わりは、同会場内の美術館において開催された展覧会にある。本展で美術館に陳列された彫刻作品は審査官による出品が七点、無鑑査が八点、入選が六四点の計七九点である。彫刻室の陳列状況は写真(図19)によつて確認できる。後に「構造社」の中心作家として活動する彫刻家で平和博の美術展への出品者は以下の通りである。

齊藤 素巖 〈疲れた人〉

〈早春〉

陽 咸二

〈無〉

銅賞受賞

清水三重三

〈唄〉

荻島 安二

〈鏡〉

〈M子〉

銅賞受賞

日名子実三

〈工房の女〉

褒状受賞

後藤 清一

〈摩登伽〉

それでは、代表的な作例を幾つか挙げ、本展出品作について具体的な考察を加えてみたい。先ず、齋藤素巖は〈疲れた人〉と〈早春〉(図20)の二点を出品しているが、後

者の作品は会場内でも珍しいブロンズの浮彫であり、注目に値する。当時、浮彫を手がける彫刻家は稀であり、その意味で浮彫の制作は素巖の作家活動の特徴づけている。素巖の浮彫は大別して、労働者階級を題材に社会的風刺の意味合いを帯びた作品と、浪漫的で詩情溢れる作品とに分けられるが、〈早春〉は後者にあたる作品と見なされる。浮彫への取り組みは「構造社」時代にはいつそう意欲的に行われ、その探究は大規模な作品からメダル類の小品にまで及んだ。それらの一連の作品群は「構造社」展において常に注目を浴びた。

また、陽咸二は初期において、写実を基調とした堅実な手法による作品を制作していたが、本展に発表した〈無〉(図21)では細部にはこだわらず、量塊性への考察が深められており、作風に変化が見られる。「構造社」において、形態の単純化を推し進める実験的な試みを行ったことを考慮すれば、〈無〉はその過渡期にあたる作品として位置づけることができよう。

陽咸二とともに東台彫塑会の個性派として知られた荻島安二は、写実的な肖像彫刻〈M子〉を出品する一方、デフォルメした人体と、独特なポーズによる線の効果が印象

的な（鏡）（図22）を出品した。後者の作品には、マネキンの制作など、商業美術を含め多岐にわたる活動を展開した萩島の特質を窺うことができる。

以上、前述の齋藤以下六名の作品から三点を取り上げ、当時の個々の作風について考察した。これらの出品者中に受賞者が多いこと、そして、その受賞者がいずれも東台彫塑会の会員であったことが注目される。

実際、本展の彫刻部門は東台彫塑会が一手に引き受けた観があった。審査官は全て朝倉文夫を中心とする東台彫塑会会員で占められており、そこには齋藤素巖も含まれていた。審査官の選考をめぐって北村西望や建島大夢らが組織する曠原社（一九二一年設立）が不出品を表明したため、出品者も多くは東台彫塑会の会員であり、他には木彫研究会や日本美術院会員が含まれた程度であった。

第一章で見たように、東台彫塑会は園芸会と共同出品というかたちで会場の装飾にも携わっており、その意味では彫刻界の中でも平和博に深く関わった団体であったといえる。先に紹介した「構造社」会員となる作家は会場の建築装飾に直接関わったわけではなかったが、美術展の参加者であり、また、東台彫塑会に所属していたという関係上、

他の彫刻家と比較して、より近い立場から平和博の動向に注目していたと考えて差し支えないだろう。

なかでも齋藤素巖は審査官兼出品者として美術展に参画しただけでなく、美術展及び建築装飾の双方に言及した数少ない評者の一人でもあった。したがって、平和博から様々な着想を得ていたであろうことは想像に難くない。そこで、特に「モニユメント的」、「総合的」方面への開拓という素巖の主張に注意しながら、以下に私見を述べてみたい。

素巖との、あるいは「構造社」との関連で平和博が重要視されるのは、まず、同会場が近代的な建築の建ち並ぶ都市空間を現出していたという点にある。この空間は、通常では公園に相当するオープン・スペースを伴っており、そこに様々なかたちで彫刻が導入されたという事実は、都市環境における公的空間への彫刻設置の将来的な展望が示されたと考えてよい。なぜなら、同博覧会の開催目的には、新しい都市生活の提案という側面があったからである。

公的空間への彫刻設置は従来から行われていたが、都市の美観という視点から捉えようとする傾向が顕著になったのは大正期に入ってからのことと思われる。オープン・ス

ペーソスの一例として公園に着目した場合、『東京百年史』によれば、明治以降の府下公園開設の増加に伴い、大正期に公園の存在意義を問い直す気運が生じ、環境整備への要請が高まっていたという⁽²⁸⁾。そのような動きに美術界も無関心ではなく、例えば『美術新報』を通観すると一九一五(大正四)年に国内外の噴水特集が組まれ、新海竹太郎ら彫刻家の談話とともに、範例となる様々な作品の図版が紹介されている⁽²⁹⁾。また、翌年には黒田鵬心により、都市の美観という観点から東京市内に既設の記念像が再考されている⁽³⁰⁾。これらはほんの一部に過ぎないが、都市化の歩みに伴い、彫刻の持つ様々な機能が見直されつつあった当時の美術界の一側面を伝えている。

そこで改めて平和博を見てみると、朝倉文夫の裸婦像のように、国家や国家に功労のある人物を顕彰するという従来からの立場とは異なる、オープン・スペースの美観を形成する一要素としての機能に着目した、彫刻の新しい導入法が見られる。一方、彫刻の持つ社会的価値や社会的メッセージを伝える媒体としての機能に着目した場合、「平和」や「産業」をシンボル化した、新しいテーマによる作品が登場していることにも留意しておきたい。これらは、

彫刻の活用範囲の拡大につれ、その目的も多様化することが示された好例といえよう。

次に、彫刻と台座の関係について考えてみたい。平和博では唯一中村鎮がこの問題について憤嘆している。中村は朝倉文夫の裸婦像を例にとり「如何に日本の彫刻家が其の像の置かる可き台座との調和又其等のある可き位置に対するしつかりした見当のついて居ないかが恚うした小出品にも暴露されて居るのではないか」と指摘した⁽³¹⁾。

確かに、これまでの流れを鑑みれば、彫刻家の関心は専ら彫刻そのものの制作に向けられ、台座は単に作品の陳列台として顧みられない傾きがあった。勿論、早くには新海竹太郎の(ゆあみ)(一九〇七年)など、台座の意匠を作品の重要な構成要素として提示したものもあった。また、明治以降建設された銅像では、国家や大衆の求めに応じた、その時代思潮に相応しいかたちの作品が建築家との協力によって実現されてはいた。

しかしながら、時を経るに連れ、従来の型通りの作品が求められる一方で、黒田鵬心の指摘する「柔らかかみのない事、自由の欠けてゐる事」を改善すべき点として、一つの作品の中で彫刻と台座が有機的に統合されるような新しい

展開の必要性を唱える声も聞かれるようになっていたのである(32)。そのような動きに呼応してか、一部では彫刻家の立場からもより積極的な姿勢で台座への関心が寄せられ、建築家の仕事として考えられていた部分、例えば銅像の台座や、あるいは噴水なども含め、制作から設置に関わる作品の全ての要素を彫刻家の仕事とする意識が芽生えつつあったように思われる。

このように、彫刻家の活動範囲が広がりつつある状況下、実際の制作にあたる際に必要なのは、作品内容(テーマ・形態・素材・大きさ・色彩・芸術性等)、設置場所、作品数などの諸要素を包括的に検討することであろう。この問題に関して齋藤素巖は平和博評の中で次のように論じている。

「平和博の彫刻を一覧すると、心を強うする点がないでもない。それは作家たちが場所柄と仕事の性質とを飲み込んで、周囲に一致しようとして居る点である。これだけでも進歩と云ふ事が出来るがそれ以上、場所に応じたスキームによつて統一的構図を形造ると云ふ事がなく、ただ連絡のない断片的な塑像を陳列して居るに過ぎない事は、まだまだと云ふ物足りない感じを起させる」(33)。

空間を認知し、記憶し、イメージする能力が身体的な感覚を通じた経験によつて培われるものであるとすれば、その場の空間に居合わせ、実見することのできた経験は大きい。未だ多くの問題を残した作品であったとしても、ここで問題点として指摘された事柄は、以後の課題として認識された可能性がある。加えて、制作に関する具体的なヴィジョンの形成を促す機会として、平和博の果たした役割も看過できないだろう。その意味で「此の方面に我々の世界を開拓して行く事も出来そうだ」という素巖の発言は極めて示唆的である。

ところで、素巖が行った平和博の批評では建築にアプローチする際の良き範例として海外作家の動向に言及するなど、単なる感想に止まらない踏み込んだ指摘が認められる。そこで取り上げられた海外作家はイヴァン・メストロヴィッチ(一八八三—一九六二)やフランツ・メツナー(一八七〇—一九一九)などで、ともにウィーンの子セツション展にも参加し、建築装飾やモニュメントの制作で名の知られた彫刻家である。例えば、一九二六(大正一五)年刊行の蔵田周忠著『ロダン以後』では「批評家アーサー・ロエスターは(中略)青銅に秀れた人としてロダンを、彫

塑家としてメシユトロヴィッチを、建築的彫塑家としてメツツネルを並び称してゐる」と紹介されている⁽³⁴⁾。

「構造社」会員の諸作に見られるメストロヴィッチの影響については、既に伊豆井氏が指摘している通りである⁽³⁵⁾。「構造社」が発行したパンフレットや主だった美術雑誌等をあたってみると、実際には「構造社」会員のメストロヴィッチに関する言及は稀であり、齋藤素庵に到っては「構造社」結成後の言説の中には一つも見出せなかった。しかしながら、前述のように平和博に関連した展評では各所でメストロヴィッチに関する言及がなされ、当時の素庵の深い傾倒ぶりが如実に窺われる。この点についても、平和博と「構造社」の接点として明記しておきたい。

さて、これまでは平和博を通して「構造社」の活動を考察する際、どのような点に注目すべきか、素庵の批評家としての活動に着目して検討してきた。次に、平和博と「構造社」展とを比較しながら更に考察を続けてみたい。平和博にやがて「構造社」展において開花する種子が見られるからである。

一九二七（昭和二）年九月、東京府美術館で第一回展を開催してから、戦局により一九四四（昭和一九）年に解散

するまでの間に「構造社」は全体として計一六回の展覧会を開いている。そこでは多種多様な素材、形式による彫刻を発表する他、第二回展から絵画部及び雑の部が新設され、多岐に渡る活動が展開された。会員一人あたりの出品数が多いだけでなく、第二回展以降三部構成となり、また第三回展からはしばしば「綜合試作」が発表されたため、「構造社」展では会場構成にひととき配慮が見られる。

例えば、通常の展覧会では主として作家別に作品をまとめて陳列する傾向がある。しかし、展覧会の作品目録に添付されている会場平面図によれば、「構造社」展ではそのような方法はとられていない。会員以外の公募作品をまとめるということもない。唯一集められているのはメダル類の展示であり、それ以外は所要所に浮彫やミニユメントに類する作品を配置するなど、会場に変化をもたせる効果が図られている。

会場平面図と合わせて、美術雑誌に掲載された会場風景の写真を見ると「構造社」展の特色を一層明確にすることができる。例えば、第四回展（図23）、第五回展（図24）、第六回展（図25）を見てみよう。会場の中心には同展の呼び物となる作品が配置され、その周囲に様々な傾向

の作品を陳列する他、会場の各所に大小の観葉植物が飾り付けられている。そこには、彫刻には色彩がないため、絵画などに比べて自ずと単調になってしまいがちな陳列室を何とか工夫して変化のあるものにしていこうとする積極的な姿勢が窺われる。

このような会場構成への配慮は、一つには様々な要素を統合して一つの空間を形成することに対する関心の現れであると推察できる。例えば、建築との関連性を重視して彫刻のみを扱う団体として発足した「構造社」が、以降絵画や工芸等の室内装飾にも関心を寄せたことを考慮すれば、彼らが建築を主体に室内外の空間を総合的にプロデュースしていこうとする意識をもっていたと考えることもできるだろう。

一方、他の理由としては「構造社」が彫刻の啓蒙活動を意図していたことが挙げられる。そこで、再び平和博の会場風景を想起すると、美術館内に限らず各館では一般観覧者の憩いの場として噴水を設置する、あるいは会場内の装飾として彫刻の台座に花壇を使用するなど、「構造社」展と共通する幾つかの要素が見出せる。

そもそも博覧会は物と人とを結ぶために設けられた機会

である。したがって、一般観覧者の足を止め、陳列物により興味を抱かせるよう、様々な趣向が図られた。「構造社」はこのような博覧会の要素を取り入れることで、一般鑑賞者の足を会場に向けさせ、日頃馴染みの薄い彫刻との接触を促そうという考えを持っていたのだろう。一九〇七（明治四〇）年の文部省美術展覧会開設以降、美術は大衆にも開かれて行ったが、彫刻の鑑賞は大正に入っても尚、一般化するまでには到っていなかった。そのような状況を改善し、彫刻の振興を図ることは、とりわけ在野の彫刻団体として発足した「構造社」にとっては重要な課題の一つとなった。第一回展を入場無料で開催したことや、作品解説からエッセイまでを含んだ独自のパンフレットを発行するなど、「構造社」の様々な活動からも推察することができる。このような彫刻の大衆化を図りつつ、広く社会の中で実用化の方向を探究する社会性といった要素も「構造社」の大きな特色といえる。

以上、「構造社」の活動を平和博との関連性の中で見てきた。ここでは「構造社」を研究する上で今後も検討すべき必要性のある幾つかの課題を見出すことができた。しかしながら、「構造社」の結成、あるいは活動内容を平和博

との関係に限定して捉えるのは早急だろう。したがって、平和博を通して考察した点を踏まえたと、以後「構造社」会員がどのような活動を行ったか見る必要がある。とりわけ、建築をキーワードとして、「構造社」結成までの齋藤素蔵と日名子実三の活動を辿ってみたい。

三、その後の展開 — 「構造社」結成まで

平和博の翌年にあたる一九二三（大正一二）年九月一日、東京を中心とする周辺地域を襲った関東大震災は未曾有の被害をもたらした。それは市街地を一夜にして焼土と化す衝撃的な出来事であったが、以降、帝都復興計画というかたちで大規模な都市計画が推進され、街の景観が大きく変化して行ったことを考慮すれば、関東大震災はその前後を隔てる時代の分水嶺であったといつてよい。

震災後、本建築の建設が本格化するまでの間、家屋の倒壊や焼失によって野外での生活を余儀なくされた被災者、あるいは公共機関の手によって、公園をはじめとする空地に多くの仮設の住宅、商店が建てられるようになった。それらは当初からバラックと呼ばれ、この時期だけに特有な

街の景観を形成した。同年九月一四日付けの『東京日日新聞』では「バラックが沢山出来た」という見出しとともに市内各所での大規模なバラック建設の様子を報じている³⁶⁾。

特に、下町を中心とする商業地区では、建築家とともに、多くの美術家の参画により斬新な意匠のバラックが続々と登場した。このようなバラックの美化運動ともいえる動きはジャンルを問わず、かなり広い範囲で展開されたようである。今和次郎を中心とする「バラック裝飾社」を筆頭に、「マヴォ」や「日曜社」、「X会」、「綜合美術協会」などの団体の他、洋画家の中村彝、山下新太郎、上野山清貢ら多数の美術家がバラック裝飾に手を染めたという³⁷⁾。それらは震災復興期における美術界の一動向を示すものとして注目に値する。

このようなバラックをめぐる様々な活動に対して、齋藤素蔵、日名子実三も無関心ではなかったようである。それは、彼らが一九二四（大正一三）年三月の『読売新聞』紙上で、計七回を数える銀座と浅草のバラック批評を試みていることよって裏付けられる³⁸⁾。彼らはともに東台彫塑会の会員であったという関係上、既に知己の間柄であつ

たと思われる。とはいえ、「構造社」がこの二人によって結成されることを考えれば、連名による批評活動は極めて興味深い。

さて、二人のバラック批評を通観すると、彼らが一連の試みに対しては好意的であったことがわかる。例えば、日名子はバラックに見られる建築の新様式の登場を「当然来るべくして来れる様式」と位置づけた後、「バラックを見る渡したとき、その隠れたる若い建築家や装飾家の萌出づる心を懐しむと共に、それを採用した商店の主人の勇氣と趣味の程も窺はれて面白い」と述べている⁽³⁹⁾。藤森照信氏によれば、日名子はバラック装飾の先陣をきつた「バラック装飾社」のメンバーの中に、その名を連ねていたという⁽⁴⁰⁾。したがって、同社では周辺に位置していたとはいえ、日名子が街頭に見られる活発な活動に肯定的であったのも頷ける。しかしながら、実際の批評はというと、彼らの語り口は概ね印象的なもので、個々の作品に関してそれほど踏み込んだ指摘は行っていない。そもそも彼らの関心事は建築を通して彫刻の新たな造形表現を獲得することにあつたと考えられるため、人目をひく大胆な意匠は仮設の建築なればこそだが、装飾が先行する作品の在り方には多

少なりとも異論があつたようである。また、特に日名子はほぼ同時期に住宅の設計も試みていたといい、その探究は建築の構造的な部分にこそ向けられていたことが推察される⁽⁴¹⁾。後に結社する団体の名称が単なる装飾を意味しない「構造社」であつたという事実もこの点と無関係ではないだろう。日名子が「バラック装飾社」に属しながら同社の活動に積極的に関わっていないなかつたのも、それが建築へのアプローチであつたとはいえ、同社の活動内容と自身の行き方の間に相容れないものを感じていたためかもしれない。

ともかく、バラック街の動向に関心を寄せていたことは平和博以後に見せる建築への接近を示す一つの例と見なしてよいと思われるが、ここで、もう一つ付言しておきたいことがある。それは彼らにとつてバラック街を探訪した経験が美術家と社会の関わりを強く意識させる出来事であつたと思われる点である。実際、バラックをめぐる広範な展開には、仕事を請け負うことで糊口をしのぐといった生活上の目的とは別に、美術家の社会的意識の表れと受け取れる側面があつた。この問題に関して五十殿利治氏が次のように指摘している。

「震災後の朝鮮人虐殺や甘粕事件などが社会不安を惹起した状況下で、老若を問わず、また画壇での立場を問わず（中略）画家たちもそれぞれに将来について切迫した気持ちを抱き、糧道を確保するとともに画家として社会に貢献することに心をくだいたのだ」⁽⁴²⁾。

震災を一つの契機に、美術家と社会を繋ぐ存在として大衆の存在が大きくクローズアップされるようになり、芸術の在り方も変化して行く。大衆の生活の場と密着したバラック街での美術家の活動はその端緒と考えてよいだろう。このような美術界の動向は「構造社」が対社会的な貢献を視野に入れる活動を展開するにあたって、少なからず影響を及ぼしたと考えられる。

さて、先のバラック装飾を通しての考察では、専ら建築に対する関心の程を確認することができた。彼らの関心が制作という具体的な行動へと移行された様子は、バラック街というよりは、同時期に開催された展覧会場に見ることが出来る。

一九二四年四月一三日（同月二九日閉会）、国民美術協会を主催とする帝都復興創案展が竹之台陳列館を会場に開催された。前年一二月に発行された『国民美術』創刊号で

は、早くも同展の開催を告知している⁽⁴³⁾。そこには同展が建築部を中心とする「帝都復興に関する創案」展であること、また同時開催として、デルスニス将来のフランス現代美術展を併設する旨が明記されている。ところで、帝都復興創案展の組織には「バラック装飾社」の今和次郎も参画していた。今は同展開催に向けて早い時期に「建物に就いての幻影たる色々な創案を陳列して広く多数の人々に公開する」だけでなく、「一般が広く切実に要求してゐるところの一般都市計画、公園乃至庭園、家具室内装飾等の創案に就いても展覧も是非加へねばならぬ」と提言している⁽⁴⁴⁾。それは同展が新しい都市建設へのヴィジョンを問う総合的な展覧会を目指していたことを示している。開催直前の三月、『国民美術』誌上で同展への出品規定など細目が発表された⁽⁴⁵⁾。そこには同展の総合性が具体的に記されている。内容を見ると建築の他、都市計画図案、室内装飾、庭園及び公園、記念像、看板やポスター等、創案の募集が多岐に渡って要請されたことがわかる。

特に目を引くのは懸賞競技が計画され、作品公募が行われたことである。規定の第一六条として「大震災災記念堂造物創案懸賞規定」が設けられたのは、多くの被災者を出

した関東大震災の記憶を長く人々の内に留め、祈念しているようにする主旨による。ここでいう「記念營造物」とは「塔、碑、像、建築物、街路、門、噴水、橋梁、広場、庭園等」と、広範なもので、都市計画創案等、応募作品の中から数名を挙げて「プライズカップ」を授与することが定められた。それらは同展に参加した建築及び園芸等の諸団体の作品とは別に、国民美術協会に割り当てられた陳列室に展示されることになった。

『国民新聞』によれば、同展の総出品数は約千五百点にも上った(46)。マヴォをはじめとする諸団体がお互いにその特質を競い合ったことが話題となったが、その一方で懸賞競技への反響も少なくなかった。同紙では「主催の協会出品は最後の四室に分陳され、都市計画図案や懸賞で募集した大震災記念建造物の図案及模型の出で居るのが興味の種」と報じられている。具体的にどのような作品が陳列されたのかは、同展の目録を未見のため不明な点が多い。開幕当日の『東京朝日新聞』によれば、陳列された図案及び模型の内、納骨堂と記念館がその大半を占めていたという(47)。「万朝報」では、一九名による三一点が陳列されたとあり、注目作として模型に〈江戸東京文化炎上〉、〈納

骨堂〉、図案に〈歌舞伎のための野外劇場〉、〈対外感謝記念塔〉が挙げられた(48)。それらはテーマこそ異なるが、各々特色を発揮した力作であったようである。国民美術協会の初代会長にあたる中條精一郎は「懸賞競技の方面には、建築家、彫刻家の出品が可成あつて、面白い結果を見せて居る」と、その印象を語っている(49)。

ところで、この懸賞競技には日名子実三も参加していた。陳列されたのは〈死の塔〉(図26)、先の〈文化炎上碑〉(図27)の二点で、ともに記念碑であったことが確認できる。先ずは〈死の塔〉から見てみよう。日名子の制作活動の展開を振り返って見ると、本作品ほど建築に対して本格的に取り組んだ例はない。その探究ぶりは中央に位置する塔の簡潔な表現や、全体的な構成への配慮に示されている。国民美術協会彫刻部の会員小倉右一郎は二点の作品を比較した上で〈死の塔〉を「全体から見て大変面白いと思ひます、殊に其大体の構造は宜いと推賞したい、且つ前方の群像彫刻の辺にて、棺を抱いて慟哭して居る所を取り囲んで、立つたり座したり、跪いたりせる七人の裸女の、悲痛の情はポーズに依りて、好く現はれ纏りも結構と思ひます」と、作品全体に統一感のある点を高く評価している(50)。

一方、〈文化炎上碑〉は瓦礫と化した建築の一部を背景に裸婦の群像を浮かび上がらせることで、震災というテーマを象徴的に表現した作品となっている。このような構成の仕方は台座を伴うかたちで考案されてきた銅像等の記念碑とは一線を画する。そこには、従来にも増して記念碑という形式における建築と彫刻の有機的な繋がりが意識されているように思われる。

このように、〈死の塔〉と〈文化炎上碑〉では建築と彫刻の融合を目指す方向性が明確に打ち出されている。これらは共に好評を博し、今和次郎も「懸賞出品の日名子氏の記念碑では彫刻家の建築的努力を忠実に勉めてゐるのを見せられた。建築家以外の人々の建築芸術への接近として感謝してをかねばならぬ」と評価した⁵¹。なお、日名子は〈文化炎上碑〉により「大震災記念堂造物創案懸賞」を受賞した。懸賞競技のプライズカップ受賞者は日名子を含め、西村時好〈復興計画図〉、岡本肇〈共同住宅〉ら計三名であった。

一方、齋藤素巖はといえば、やはり日名子と前後して興味深い作品を残している。〈墓〉(図28)と題されたこの作品は一九三三(大正一二)年五月に開催された第二回東台

彫塑会展出品作である。作品の背景に樹木が見られるのは、同展が竹之台陳列館の他、野外での展示を行ったためである。本作品から感得できるのは、明らかな建築への指向である。素巖が活動の基盤としていた帝展及び東台彫塑会への出品作を通観してみると、今回のように記念碑に類し、且つ建築的な作品は見られない。同展が平和博の翌年であることを考えれば、本作品は「モニユメント的方面」の開拓が具体的なかたちで提示された一つの例と見なすことができる。素巖と日名子がほぼ同時期に記念碑という形式において同様の探究を行っていたことは、「構造社」結成に繋がる活動として重要な意味をもつ。

そして、一九二五(大正一四)年に大きな転機が訪れる。同年七月一七日、東台彫塑会が解散声明を発表した。総会員数が四四名を数え、彫刻界の主流派と目されていた団体であっただけに、同会の解散は波紋を呼んだ。同会の中心作家であった素巖と日名子は、今回の事態を契機に朝倉のもとを離れることになる。

更に、同年の十一月、素巖は『中央美術』誌上に「帝國美術院当局者に寄す」と題した帝展批判文を発表した⁵²。素巖は一九一七(大正六)年の文展初入選以降、

官展作家の仲間入りをしていたが、一九二三（大正一二）年からは委員として帝展彫刻部に深く関与していた。そのような立場から派閥間における主導権争いに始終する帝展の在りようを批判したことは帝展からの離脱を表明したに等しい。

このような動きを布石として、翌一九二六（大正一五）年九月二四日、彫刻の研究と発表を目的とする「構造社」が発足することになった。当時では珍しい在野彫刻団体の誕生である。当初、会員は素巖と日名子の二名のみであったが、その後同会の主旨に賛同した濱田三郎（一八九二—一九七三）、中牟田三治郎（一八九二—一九三〇）、清水三重三（一八九三—一九六二）らが会員に加わった。そして翌年九月、客員として陽威二を迎え第一回構造社彫塑展を東京府美術館で開催することになる。「構造社」の本格的な活動がはじまった。

おわりに

以上、平和博を出発点として「構造社」が結成されるまでの足取りを見てきた。その過程では、建築に接近するこ

とで彫刻の新たな可能性を探究し、また、それを広く社会の中で実用化するという対社会的な意識が醸成されていった様子を確認できたように思う。とりわけ、平和博以後に開催された東台彫塑会展及び帝都復興創案展では、その方向性が具体的な作品となって明示されたことは注目に値する。

大正期後半には、都市化の進展、それに伴う大衆の出現など近代を画する現象が生じていた。そのような社会状況の変化に刺激を受けて、美術界では昭和へと繋がって行く様々な動きが胎動していた。「構造社」も例外ではない。前述したように、「構造社」が本格的な活動を開始するのは昭和に入ってからのことである。そのため、従来の研究では彼らの活動の最盛期にあたる昭和初年の動向を中心に語られてきた傾きがあった。しかしながら、「構造社」の結成が前述したような大正期後半の流れと密接な関係を持っていたとすれば、今後の研究にあたっては同会結成以前の展開も視野に入れて、更に検討を続ける必要性があるだろう。

また、本稿では専ら「構造社」との関連性からではあるが、平和博やバラック装飾、帝都復興創案展など、震災をはさんだ一時期の、特色ある活動を通観してきたが、それ

らを彫刻史の立場から見たとき、今だ未整理な問題が多いことに気づかされる。

例えば、都市空間における彫刻の在り方について多面的な考察の必要性が唱えられている昨今の状況を考慮すれば、「構造社」を含め、当時アトリエから屋外へと進出して行った彫刻家の活動及びその作品についての検証は今日の課題として重要性を帯びてくる。

加えて、海外作家の受容の問題も同様である。これまでは、ロダンやブールデル、マイヨールといったフランス近代彫刻家の影響を中心として語られてきたが、本稿で触れたメストロヴィッチなど、その他の海外作家の紹介が大正から昭和にかけての彫刻の展開に少なからず関与していたことは意外に知られていない。この問題に關しての調査、研究も今後の課題となるだろう。以上の点を踏まえて、更に研究を深めて行きたい。

註

- (1) 『世界美術全集』第三五巻 平凡社 一九三〇年 一八一—九頁。

- (2) 前掲註(1) 参照。
- (3) 『昭和の文化遺産』第五巻彫刻 ぎょうせい 一九九一年 一一〇頁。
- (4) 『昭和の美術』第一巻 毎日新聞社 一九九〇年 一二四頁。
- (5) 伊豆井秀一「陽威」と「構造社」、『埼玉県立近代美術館紀要』第二号 一九九五年。
- (6) 齋藤素巖「平和博の彫刻を評す」〔上〕、『読売新聞』一九二二年三月二六日 七面。
- (7) 齋藤素巖「平和博の彫刻を評す」〔下〕、『読売新聞』一九二二年三月二八日 七面。
- (8) 平和記念東京博覧会の建築について詳細に検証した論考の一つとして長谷川幾「神殿か獄舎か」(相模書房 一九七二年 五六—五九頁)がある。
- (9) 『東京大正博覧会事務報告』上巻 東京府廳 一九一六年 一一六頁。
- (10) 『平和記念東京博覧会事務報告』上巻 東京府廳 一九二四年 三頁。
- (11) 藏田周忠「近代建築史」相模書房 一九六五年 一九〇頁。また、工営課職員に關しての詳細は『平和記念東京博覧会事務報告』下巻の五九二—五九四頁を参照。
- (12) 『平和記念東京博覧会写真帖』東京博覧会写真帖発行所 一

一九二二年 一一一—一三頁。

(13) 伊東忠太「平和記念東京博覧会の彫刻」、『中央美術』八巻五号 一九二二年五月 四頁。

(14) J・M・オルブリッヒの成婚記念塔と堀口捨己の池塔の類似性については長谷川堯氏が指摘している(前掲註7)。また、藤島亥治郎氏は堀口を含め当時の建築家の多くがオルブリッヒの作品に影響を受けたことを証言している(佐々木宏『近代建築の目撃者』新建築社 一九七七年 一八四頁)。堀口は平和博の翌年一九二三(大正一二)年からおよそ一年間渡欧しており、その間にダルムシュタットにも訪れている。その印象を語った談話では当時の傾倒ぶりを窺うことができる(佐々木宏『近代建築の目撃者』新建築社 一九七七年 二四—二八頁)。

(15) 建築家の中村鎮は「第二会場でも最も注意を惹くもので且つ最も優れたものは動力機械館であらう。屋根は総て楕円形の板の小屋根が組まれて何処からが壁とも屋根とも見分けのつかぬ様な形になつて居る。家の形も色も可成に人に奇異の感を抱かせるであらう。この板で小屋を組む事などは日本では珍しい事としても決して驚く可きものではないが、ただ博覧会などを機会に慥うした変つた方法を大胆に行つて見る処に博覧会らしい意味を持つ。その上其の形態が近代建築家中の構造的創作に突進して居る一派の人達に依つてなされつつある構造的合理を基礎

とする美の創造と云ふ行方のものである(中略)自然形態を模せず、人類の知識の集積たる構造形態の上に美の創造をなさんとする建築意匠の上からは充分注意に値するものである」と述べている(中村鎮「平和博の建築意匠と装飾」、『中央美術』八巻五号 一九二二年五月 五五頁)。また、長谷川堯氏はこの作品を大正期における日本の表現派建築の代表作と位置づけている(前掲註8)。

(16) 『東京府史 行政篇』第三卷 東京府 一九三五年 七二—七三頁。

(17) 前掲註(12) 一三頁。

(18) 前掲註(10) 二〇四頁。

(19) 前掲註(10) 一四三—一四四頁。作品タイトルは「平和記念東京博覧会事務報告」に従つた。

(20) 新海竹太郎「平和博建築装飾の彫刻」、『中央美術』八巻五号 一九二二年五月 六〇頁。

(21) 中村鎮「平和博の建築意匠と装飾」、『中央美術』八巻五号 一九二二年五月 五三頁。

(22) 野田俊彦「平和記念東京博覧会建築物漫評」、『中央美術』八巻五号 一九二二年五月 四三頁。

(23) 露壇「平和博の彫刻の評」、『中央美術』八巻五号 一九二二年五月 一五四頁。

(24) 前掲註(7) 参照。イヴァン・メストロヴィッチ(一八八三

一 一九六二) はクロアチア出身の彫刻家で、セセッションの影響下に単純な形態と情熱的な表現をもつスラブ民族独自の様式を確立した。建築家としても活躍したメストロヴィッチの名声は日本にまで波及し、その影響を指摘できる作例は大正、昭和を通じてしばしば見受けられる。メストロヴィッチについては前掲註(5)にある伊豆井秀一氏の論文に詳しい。

- (25) 堀口捨己「第二会場の建築に就て」『中央美術』八巻五号 一九二二年五月 三六頁。
- (26) 前掲註(7) 参照。
- (27) 前掲註(21) 五七頁。
- (28) 『東京百年史』第四巻 東京都 一九七二年 八六二―八七三頁。
- (29) 『美術新報』一四巻九号 一九一五年七月。
- (30) 黒田鵬心「東京市の記念像に就いて」『美術新報』一六巻二号 一九一六年二月 一一―一四頁。
- (31) 前掲註(21) 五四頁。
- (32) 前掲註(30) 参照。
- (33) 前掲註(6) 参照。
- (34) 蔵田周忠「ロタン以後」中央美術社 一九二六年 二一―二二頁。
- (35) 前掲註(5) 参照。
- (36) 「バラックが沢山出来た」『東京日日新聞』一九二三年九月

一四日 二面。

- (37) 五十殿利治『大正期新興美術運動の研究』改訂版 スカイドア 一九九八年 二九二―三〇〇頁。
- (38) 齋藤素巖、日名子実三「仮装の銀座と浅草(一)」『読売新聞』一九二四年三月四日 七面、「同(二)」一九二四年三月五日 七面、「同(三)」一九二四年三月六日 七面、「同(四)」一九二四年三月七日 七面、「同(五)」一九二四年三月八日 七面、「同(六)」一九二四年三月十一日 七面、「同(七)」一九二四年三月十二日 七面。
- (39) 齋藤素巖、日名子実三「仮装の銀座と浅草(二)」『読売新聞』一九二四年三月四日 七面。
- (40) 藤森照信「今和次郎とバラック装飾社 ―震災復興期の建築―」『カラム』(新日本製鉄) 八八号 一九八三年 六二―六三頁。
- (41) 日名子実三「紺屋の白袴」『建築新潮』五巻六号 一九二四年六月 四―六頁。
- (42) 前掲註(37) 参照。
- (43) 「国民美術協会会務報告」『国民美術』一卷一号 一九二三年二月 二二頁。
- (44) 今和次郎「建築創案展に就いて」『国民美術』一卷一号 一九二三年二月 二〇頁。
- (45) 「国民美術協会主催帝都復興創案展覧会規定」『国民美術』

一卷三号 一九二四年三月 一六頁。

(46) 「帝都復興創案展」『国民新聞』一九二四年四月一七日 五面。

(47) 「けふ蓋開けの復興草案展覧会」『東京朝日新聞』一九二四年四月一三日 五面。

(48) 「帝都復興創案展」『万朝報』一九二四年四月一五日 三面。

(49) 中條精一郎「帝都復興創案展に就き」『国民美術』一卷五号 一九二四年五月 一頁。

(50) 小倉右一郎「復興展所感」『国民美術』一卷五号 一九二四年五月 七頁。

(51) 今和次郎「建築創案展覧会の感想」『中央美術』一〇卷六号 一九二四年六月 一七三頁。

(52) 齋藤素敏「帝国美術院当局者に寄す」『中央美術』一一卷一 一号 一九二五年一月 一五五—一六一頁。

〈付記〉

本稿執筆に関わる調査にあたって、陽威二の御遺族、佐久間雅哉氏をはじめ、以下の方々に御教示と御協力を賜りました。記して御礼申し上げます。青木茂氏、伊豆井秀一氏、濱崎礼二氏、宇都宮美術館。

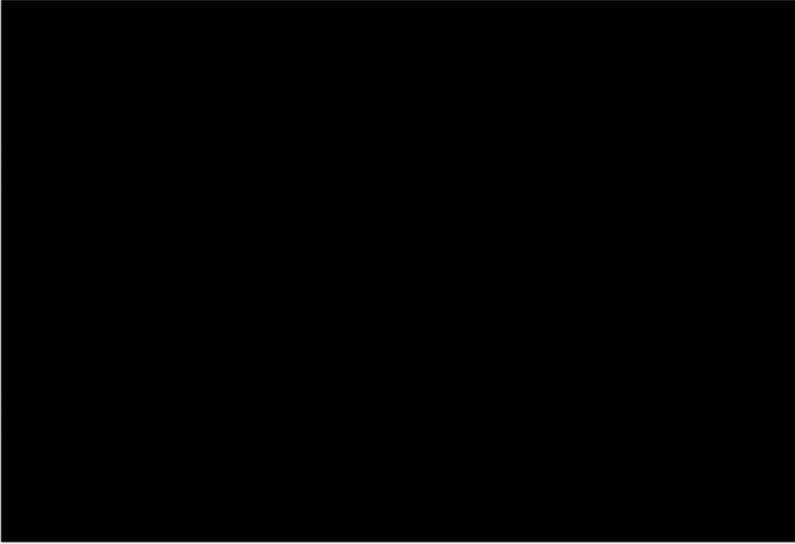


図1 平和記念東京博覧会会場全図 1922年（『博覧都市 江戸東京』江戸東京歴史財団 1993年所収）



図2 堀口捨己〈池塔〉1922年（『平和記念東京博覧会事務報告』上巻 東京府廳 1924年所収）

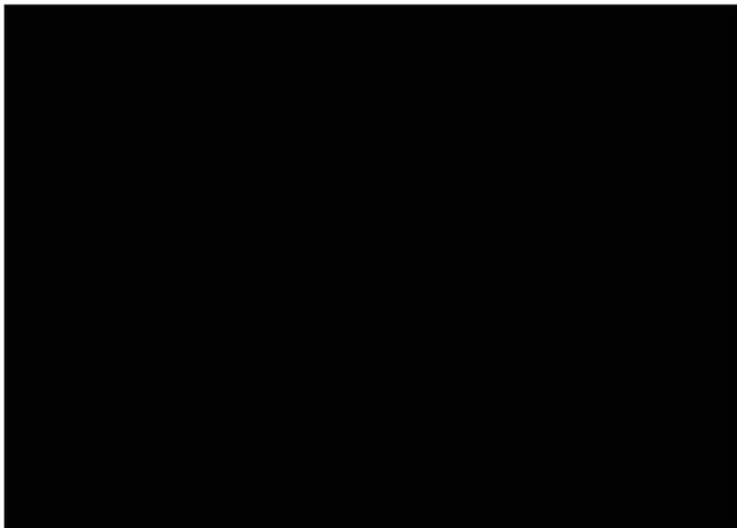


図3 堀口捨己〈機械館・動力館〉1922年（『平和記念東京博覧会事務報告』上巻 東京府廳 1924年所収）

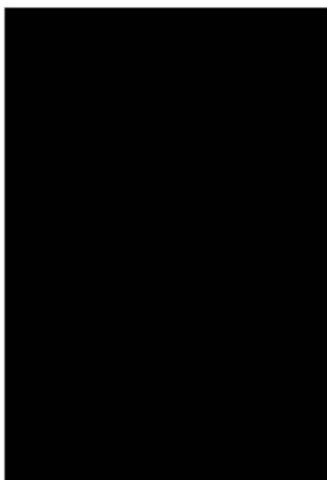


図5 浜岡（蔵田）周忠〈平和塔〉1922年（『平和記念東京博覧会事務報告』上巻 東京府廳 1924年所収）

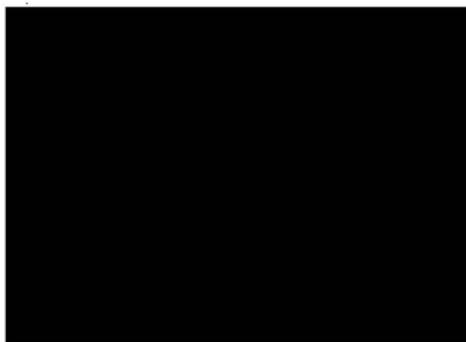


図4 瀧澤真弓〈第一会場奉楽堂〉1922年（『平和記念東京博覧会事務報告』上巻 東京府廳 1924年所収）

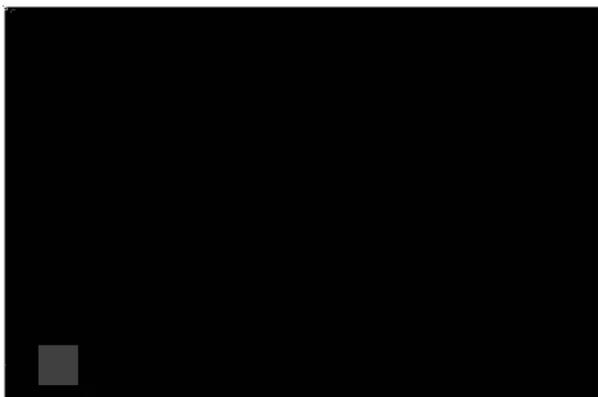


图6 大正東京博覧会第一会場正門 1914年（『博覧都市 江戸東京』江戸東京歴史財団 1993年所収）

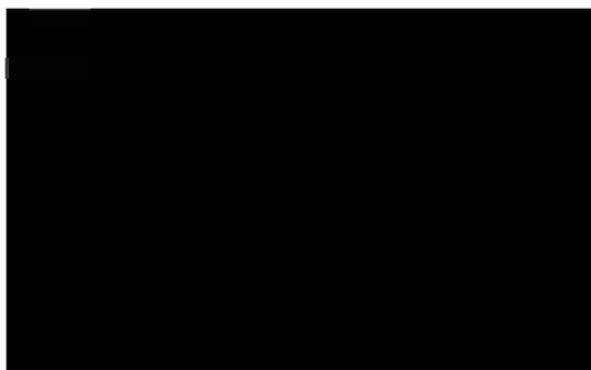


图7 東京勸業博覧会第一会場正門 1907年（『博覧都市 江戸東京』江戸東京歴史財団 1993年所収）

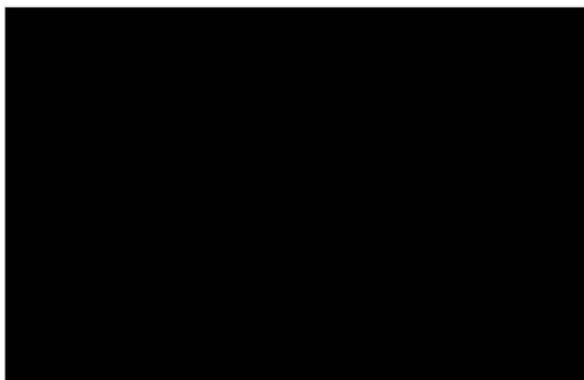


图8 平和記念東京博覧会第一会場正門 1922年（『平和記念東京博覧会写真帖』東京博覧会写真帖発行所 1922年所収）

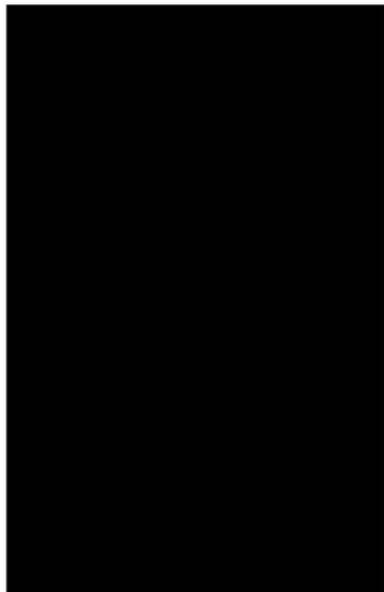


図10 堀進二〈福神像(大黒)〉正門(左)
1922年(『平和記念東京博覧会写真帖』
東京博覧会写真帖発行所 1922年所収)

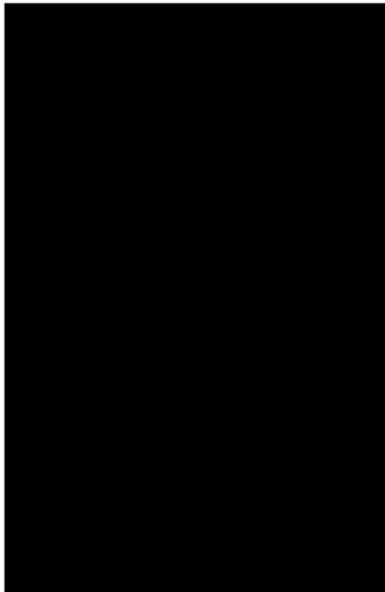


図9 堀進二〈福神像(恵比寿)〉正門(右)
1922年(『平和記念東京博覧会写真帖』
東京博覧会写真帖発行所 1922年所収)



図12 国方林三〈女神像〉平和館正面(左)
1922年(『平和記念東京博覧会写真帖』
東京博覧会写真帖発行所 1922年所収)

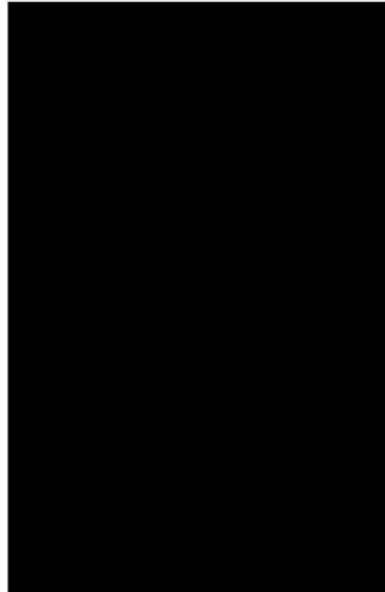


図11 国方林三〈女神像〉平和館正面(右)
1922年(『平和記念東京博覧会写真帖』
東京博覧会写真帖発行所 1922年所収)



図14 浅川伯教〈天使像〉第一会場噴水 1922年（『平和記念東京博覧会写真帖』東京博覧会写真帖発行所 1922年所収）

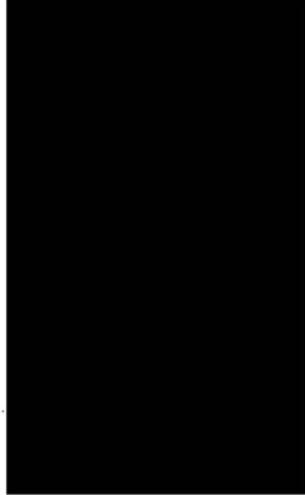


図13 国方林三〈母神像〉第一会場噴水 1922年（『中央美術』1922年5月号掲載）

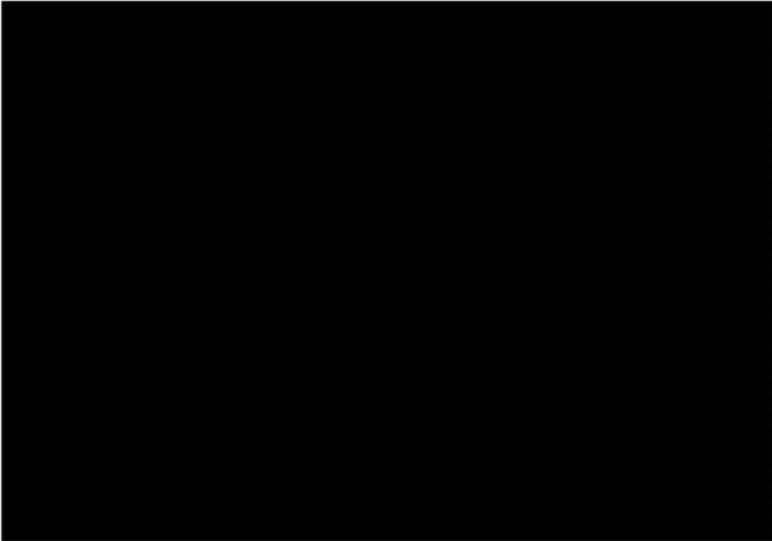


図15 国方林三〈童子群像〉 堀進二〈水禽〉第二会場噴水 1922年（『平和記念東京博覧会写真帖』東京博覧会写真帖発行所 1922年所収）



図16 朝倉文夫による裸婦像 1922年（『平和記念東京博覧会事務報告』上巻 東京府廳 1924年所収）



図18 住友館 1922年（『平和記念東京博覧会事務報告』上巻 東京府廳 1924年所収）

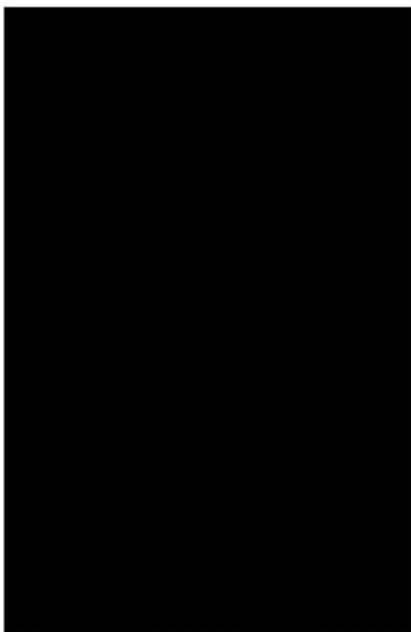


図17 長谷川栄作による等身群像 機械館内部 1922年（長谷川堯『神殿か獄舎か』相模書房 1972年所収）

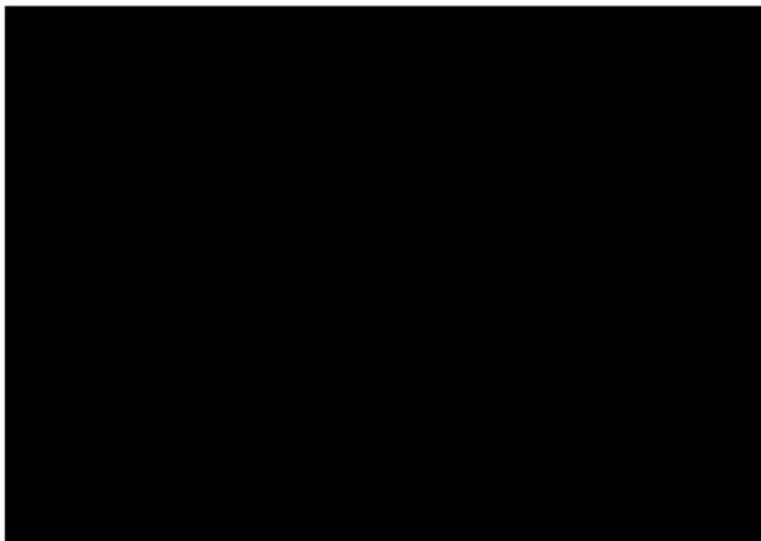


図19 美術館彫刻室 1922年（『平和記念東京博覧会事務報告』上巻 東京府廳 1924年所収）

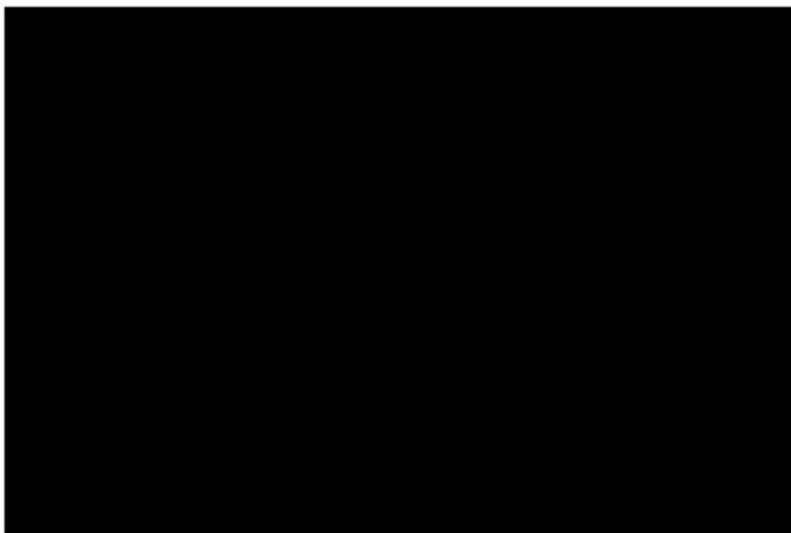


図20 齋藤素巖〈早春〉1922年（『平和記念東京博覧会美術館出品図録』美術工芸会 1922年所収）

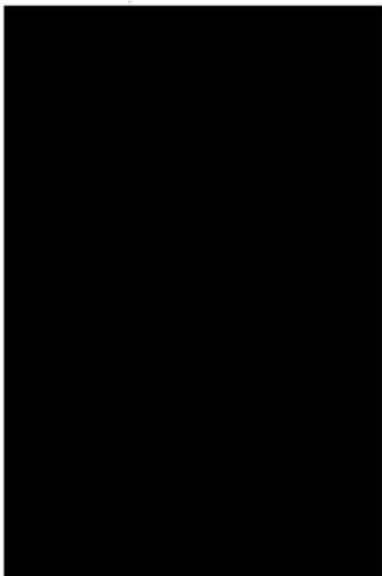


図22 萩島安二〈鏡〉1922年（『平和記念東京博覧会美術館出品図録』美術工芸会 1922年所収）



図21 陽成二〈無〉1922年（『平和記念東京博覧会美術館出品図録』美術工芸会 1922年所収）

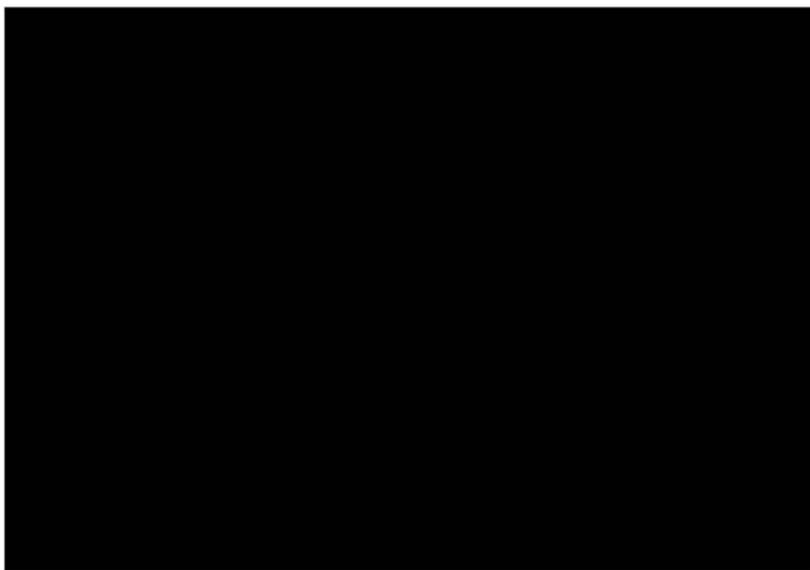


図23 第四回構造社展の一部 1930年（『アトリエ』1930年10月号掲載）



図24 第五回構造社展の一部 1931年（『美之国』1931年10月号掲載）

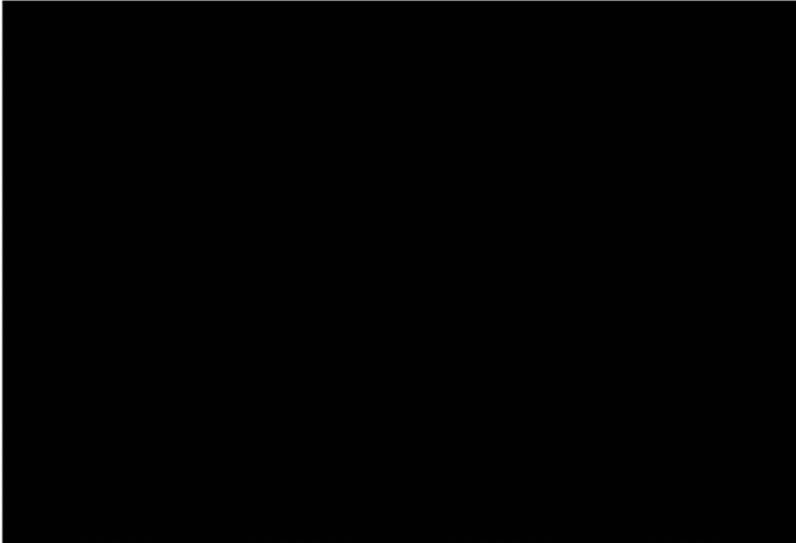


図25 第六回構造社展の一部 1932年（『美術新論』1932年10月号掲載）

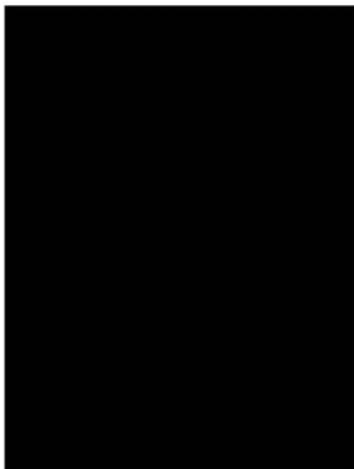


図27 日名子実三〈文化炎上碑〉1924年
（『中央美術』1924年6月号掲載）



図26 日名子実三〈死の塔〉1924年（『国民美術』1924年5月
号掲載）

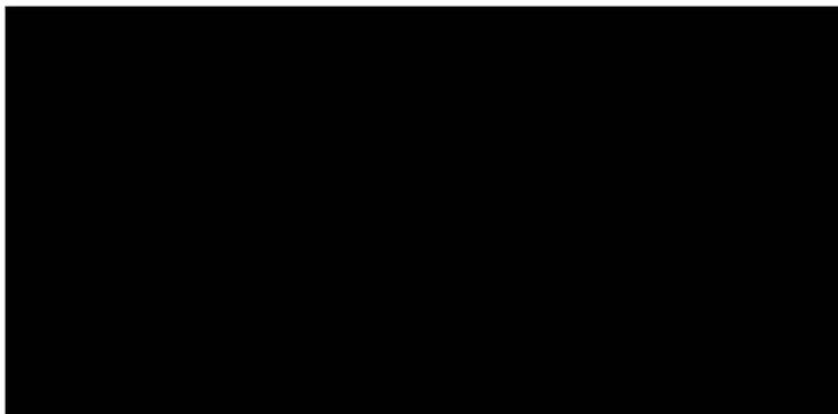


図28 齋藤素巖〈墓〉1923年（『美術月報』1923年6月号掲載）