

《つくる》と《ゆく》に見るイサム・ノグチのモダニズムとその限界：  
広島平和記念公園のための平和大橋と西平和大橋の欄干デザインをめぐって

内山尚子\*

Isamu Noguchi's Modernism and Its Limitation in *Tsukuru* and *Yuku*:  
Handrails of the Peace Bridge and the West Peace Bridge for the Hiroshima Peace Memorial Park

UCHIYMA Naoko

Abstract

In the early 1950s, the Japanese-American sculptor Isamu Noguchi (1904-1988) designed handrails for two bridges, the Peace Bridge and the West Peace Bridge, for the Peace Memorial Park in Hiroshima. The construction of the park, initiated by the architect Kenzo Tange, was conducted within a post-war sentiment in Japan that sought a pacifist identity of the nation to replace the wartime fascist image. Noguchi's participation was appreciated in accordance with the international appeal of the city's reconstruction project.

This paper examines some of Noguchi's photographs of Jantar Mantar, India, during his post-war travels, the Bollingen Journey, as potential image sources of his handrails. Although critical of the modernist idea of 'art's autonomy', Noguchi saw 'universality' within the abstract form and presumably applied this idea when he was working for Hiroshima. While his handrails had been appreciated journalistically as a symbol of the reconstructed city, some voices suggested suspicion about the sense of alienation that the modernist design brought. The discord between Noguchi's utopian thought and the reception of his art marks the limitation of the modernist aesthetics that aspired for the ubiquity of art.

Keywords : Isamu Noguchi, Peace Bridge, West Peace Bridge, Hiroshima Peace Memorial Park, Modernism

はじめに

日系アメリカ人の彫刻家、イサム・ノグチ（1904-1988）は、1950年5月に約20年ぶりに来日し、建築家、丹下健三の招きにより、1949年以来丹下がイニシアチブをとっていた広島平和記念公園建設のプロジェクトへと参加した。広島におけるノグチについて、先行研究では《原爆慰霊碑》を取り上げたものが多数を占めている<sup>(註1)</sup>。ノグチは《慰霊碑》をデザインしたが、その案は広島市によって却下された。その理由について、抽象的な様式や費用が要因と言われたともいうが<sup>(註2)</sup>、ジョン・コリアーに宛てた手紙の中でノグチは、丹下から、おそらくアメリカ人であるためだろうと伝えられたと記している<sup>(註3)</sup>。これが少なくとも一つの理由でありえたことは、平和記念都市建設専門委員会のメンバーでもあった岸田日出刀の、「この大切な記念施設のへソに当る慰霊堂は、何としても日本人の手による作でありたい」<sup>(註4)</sup>という言葉が示している。しかし、1950年代の伝統論争におけるノグチの位置付けを分析した足立元は、より広い戦後日本の文化的文脈の中で、ノグチの作品や「日本文化」の解釈が当時ある種の「オリエンタリズム」として倦厭されたことを指摘する<sup>(註5)</sup>。広島におけるノグチの活動は、「原爆を投下したアメリカ人であるがゆえの排除」という視点では掴みきれない側面を持っている。

---

キーワード：イサム・ノグチ、平和大橋、西平和大橋、広島平和記念公園、モダニズム

\*平成23年度生 比較社会文化学専攻

広島には、ノグチがデザインしたもうひとつの建造物である平和大橋と西平和大橋の欄干が存在する（図1、2）。橋の欄干に、平和記念公園の中心に設置される慰霊碑ほどの重要性が与えられなかった可能性は否めない。しかしながら、ノグチの国籍や幾何学的なフォルムにかかわらず欄干のデザインは1952年に実現し、70年近い年月を経た今日もなお平和記念公園へのアプローチを飾っている。本稿では、先行研究ではあまり論じられていない両橋に注目し、欄干の建設を戦後日本が平和国家として新たな国のイメージ形成を模索した時代の文脈に位置づけることにより、この時期の日本におけるノグチの活動の新たな側面に光を当てる。具体的には、平和公園建設の概要とそこでの橋梁の位置付けを確認した後、作品のイメージ・ソースに着目することでノグチとグリーンバグ的モダニズムとの距離を探るとともに、作品に作者の意図を越えてどのような意味が与えられたのか、批評や他の美術作品の中に欄干のデザインの受容の様子を探っていききたい。



図1 イサム・ノグチ、平和大橋《つくる》  
1951-52 ©The Isamu Noguchi Foundation and  
Garden Museum, New York / ARS - JASPAR.  
【画像出典】筆者撮影，2016年



図2 イサム・ノグチ、西平和大橋《ゆく》  
1951-52 ©The Isamu Noguchi Foundation and  
Garden Museum, New York / ARS - JASPAR.  
【画像出典】筆者撮影，2016年

## 1. 広島平和記念公園建設プロジェクトと「ヒロシマ」の位置付け

敗戦直後の厳しい財政状況において都市再建の費用を税収で賄うことは難しかったため、広島市は特別法制定を国会に働きかけた。広島選出の衆議院議員、寺光忠が中心となって草案を作成した「広島平和都市建設法案」は、1949年5月10、11日に衆参両院を通過し、7月7日には広島での住民投票でも圧倒的多数で可決され、8月6日に公布された<sup>(註6)</sup>。広島公文書館所蔵の『広島平和都市建設構想思案』第3項「新生日本の象徴」は、制定されたばかりの日本国憲法に言及しつつ、広島を再建を、ひとつの都市の復興にとどまらず、戦後平和国家として日本が生まれ変わる象徴として位置付けている。

日本は平和國家の建設を新しい國是とし、憲法に於いて次のように宣言する。(中略) 更にかつての日本が國家生存の最大要件とした軍備を完全に撤廃し、一切の戦争を放棄し、もつて平和愛好を衷心より誓うのである。(中略)

爾來廣島市は、中世三百年に亘り封建社會の典型的城下町として發達し、近代に入つては日本における有数な軍事都市として發展して來たのである。それが原子力 (atomic energy) 解放史の劈頭に於いて壊滅したのである。その廢墟の上に恒久平和を象徴する都市を創造することは、正に國內的には新生日本のあるべき姿の象徴體を得たことを意味し、國際的には新生日本の國是に対する國際社會の信義を得る所以になるのであらうと信ずるのである<sup>(註7)</sup>。

原爆投下後の広島再建のプロジェクトのこうした位置付けの背景として、GHQによる言論統制の時代から、広島に被害に心を寄せ平和を願う声が国外から寄せられていたことは無視できない。1952年までGHQによる占領下にあった日本では、特に1949年までは厳しいプレス・コードも敷かれたが、アメリカでは1946年8月、雑誌『ニューヨーカー』にジョン・ハーシーによる『ヒロシマ』が発表された。6名の被爆者の苦しみを描いたこのルポルタージュは、販売部数の多い文芸誌に掲載されたことで原爆被害の深刻さを英語圏の読者に広く伝え、反核運動「ノーモア・ヒロシマズ」の引き金となった<sup>(註8)</sup>。広島市の職員であった矢吹憲道は、ハーシーの描いた6名の被爆者の一人、谷本清に宛てた1949年5月16日付の書簡の中で、『ヒロシマ』が広島平和都市建設法案の国会での採択に果たした意義を強調し、寺光の『ヒロシマ平和都市法』の序文をハーシーに打診しているとも記している<sup>(註9)</sup>。さらに、アメリカだけでなくヨーロッパや南米、オセアニア諸国からも支援が寄せられていることを刊行物にまとめることで、広島市は「ヒロシマ」を平和都市として再建する国際的意義を強調した<sup>(註10)</sup>。

さらに広島市は、市の状況を国外にも積極的に発信した。例えば、1950年の6月から8月に、広島市市長の浜井信三と広島県知事の楠瀬常猪は欧米各地を回り、原爆の被害状況と都市再建について説明した。これに際して作成されたリーフレット『ピース・シティ・ヒロシマ』にも、国際的な平和都市としての広島の新たな位置づけが明記されている。

ヒロシマはもはや広島や日本人々のためだけにあるのではない。それは全人類の社会に属するものなのである。広島市の都市計画はこうした考え方を中心に進められている。従って、広島市の都市計画の中心的なテーマは、平和と幸福を追求する人類に与するための究極的な街を作ることである<sup>(註11)</sup>。

このように、広島市の復興は国内だけでなく国際社会を意識して進められ、その構想段階から広島を国際平和都市とすることが目指された。直野章子が指摘するように、「全体主義的な軍事国家から民主主義の平和国家へと生まれ変わりつつある日本の象徴として、広島市の復興は推奨された」<sup>(註12)</sup>のである。しかしながら、平和政策への転換を支えたレトリックには問題も指摘される。原爆を終戦に始まる平和な社会の原点と位置付けることにより、日本の戦争責任や原爆を投下したアメリカの責任を問うことは難しくなった<sup>(註13)</sup>。加えて、「唯一の被爆国」としてのアイデンティティを鮮明にすることは、被爆者の中に、戦後日本国籍を剥奪された旧植民地の人々が多数含まれた事実もまた覆い隠すものであった<sup>(註14)</sup>。しかしその一方で、以下に見ていくように、国際性を志向する平和都市建設の文脈は、すでにアメリカで名声を得ていたノグチには活動の機会を与えるものであった。

## 2. 広島における「橋梁」の建設とノグチへの依頼

平和記念公園において、原爆ドームと慰霊碑、平和記念資料館本館を南北に結ぶ直線は、平和大通りと垂直に交差しており、平和大通りが元安川と交わる地点に平和大橋が、本川と交わる地点に西平和大橋が架けられた。橋の構造の建設には、アメリカ政府が占領地域の経済復興のために設けた「対日援助見返資金」から9,000万円が拠出された。橋の建設は1950年11月2日に始まり、1951年9月20日に竣工を迎えた<sup>(註15)</sup>。

爆心地となった広島市の中心地は6つの川の流れるデルタに位置し、「東洋のベニス」を自認していた<sup>(註16)</sup>。『広島平和都市建設構想草案』の「橋梁」の項目を見ると、都市再建の過程において、川に架かる橋は異文化をつなぐものの換喩として位置付けられている。

広島は川に囲まれた六箇の洲（中略）の上に成る都市である。（中略）

橋は土地と土地とを結ぶものである。その土地に住む人と人とを結ぶものである。その人が有つ文化と文化とを結ぶものである。橋はすべてのものを結ぶ媒介体である。

若しこの数多き橋に、世界の各地に於いて或は各國に於いてはぐくまれた文化を象徴する形相を興え、しかもその文化の所属する國名なり、地名なりをこれらの橋名として冠することが出来るならば、過去に於ける全人間文化の総合的所産たらしめようとする平和都市の本質をより高く具現する所以となるであろう<sup>(註17)</sup>。

「水の都」広島において、橋梁には、単なる構造物というだけでなく、隔てられた人々をつなぐ手段、つまり、国際性を志向する平和都市ヒロシマ建設の理念を体现するものとしての意味合いが付与されていたのである。

このような意味づけを与えられた広島の橋のうち、平和記念公園の玄関口でもある平和大橋と西平和大橋にノグチが欄干をデザインした経緯を見ていくと、まず、丹下が市長室所属の広島市職員藤本千万太に宛てた1950年5月27日付の書簡の中に、来日して間もないノグチと会い、「平和会館の模型の写真を見て、大いに歓談」したという記述がある<sup>(註18)</sup>。この時ノグチは、「今アメリカで彫刻、建築方面で新進として声名をはせている人」と紹介された<sup>(註19)</sup>。国際的プロジェクトにおいて国際交流の換喩としての橋梁をデザインするにふさわしいとみなされたのであろうか、欄干のデザインはノグチに依頼された。同年8月21日にノグチはこれを承諾し<sup>(註20)</sup>、翌1951年6月11、12日には広島で現地調査を行なった<sup>(註21)</sup>。8月には、市長が独断で行った人選、橋のデザインの安全性、市が支出することとなった50万円という依頼料をめぐって市議会で疑問の声が上がったが、最終的にノグチへの依頼は可決された<sup>(註22)</sup>。8月31日付で浜井市長がノグチに宛てた書簡では、欄干のデザインが世界各地からの来訪者たちにとって印象的なものとなるであろうという言葉とともに、10月20日に開通予定であると記されている<sup>(註23)</sup>。台風の関係で工期半ばから両橋の通行は可能となったが、11月末と翌年4月のノグチの広島再訪を挟んで建設は進められ、1952年6月3日に完工式を迎えた<sup>(註24)</sup>。

1951年8月18日に浜井市長に宛てた書簡の中で、ノグチ自身は橋のデザインに関して、平和大橋は「建設の理念（中略）新たに自己の生活を建設する者の特に再建広島理念（中略）を伝えるもの」、西平和大橋は「その形が何か船に似た所であり、出離の理念（中略）広島がその記念となった悲劇の経験よ、さらばということを伝える」と述べ、前者を《つくる》、後者を《ゆく》と名付けた<sup>(註25)</sup>。

### 3. 橋の欄干のイメージ・ソース：「ボーリングンの旅」と抽象の「普遍性」

次に、こうしたノグチの理念が欄干のデザインという具体的な形になるプロセスで、何が参照されたのか検討する。上記の通り、完成後より西平和大橋の欄干には船を想起させるという指摘があったが、その形態的な着想はどこに求められたのだろうか。ノグチはしばしば写真をもとに作品を制作したが、特に1950年代以降は自ら撮影した写真を参照することも珍しくなかった<sup>(註26)</sup>。1950年の来日は、ノグチがアメリカのボーリングン財団から助成金を得て1949年から断続的に展開した世界旅行の一環であった。こうした周辺の状態を踏まえ、本稿では、「ボーリングンの旅」の過程で撮影した写真が広島の橋の欄干デザインのイメージ・ソースとなった可能性を新たに指摘したい。

ノグチが「ボーリングンの旅」を計画した当時のアメリカの美術界では、クレメント・グリーンバーグをはじめとするモダニズム／フォルマリズムの批評家によって芸術の「自律性」が唱えられていた<sup>(註27)</sup>。これに対しノグチは、ボーリングン財団に提出した助成金の申請書において、芸術にかつて宗教が有していたような社会的意義を取り戻し、個別化の進む芸術の諸領域を再統合する必要性を指摘し、芸術がコミュニティに根ざした状況をひとつの理想形として調査することを提案した<sup>(註28)</sup>。1950年の来日時に「藝術と集團社会」という題目で開かれた講演会で、ノグチは次のように語っている。

今日では、いかにして社会と藝術の繋りが出来るかということが（中略）問題になっている。個人の自由だけでは十分でなく、その表現だけでも十分でなく、それは商業主義に入っていく危険が多いということを知って来ているのである。（中略）個々の作家が社会から切離れて傍観者となったら、藝術家は役者になってしまう。困ったことに観衆と離れてしまった舞台の役者なのである。かつて藝術家は集團社会の中に於て働いた、現代のわれわれは同じ道を見つけなければならない<sup>(註29)</sup>。

ノグチのこの時期の主張は、芸術の自律性とメディウムの純粋性を評価するグリーンバーグ的モダニズムへの抵抗と考えられる<sup>(註30)</sup>。しかし、世界各地で先史時代から現代に至る遺跡や宗教施設の中に人々の暮らしに息づく芸術の姿を見たノグチの言葉には、普遍主義的なプリミティヴィズムの視点を見ることもできる。例えば、旅の過程で目にしたものについて、雑誌『アトリエ』でノグチは次のように記している。

即ちそれら古い芸術が私に示して呉れたものは、人間の心こそがその生死を賭けてうみだした《オリジナル》なものこそ、人種や、時代をこえて普遍的なものである——という確証でした。時代と、もに移り変わる芸術様式の多様性や、言語風俗の相違に関係なく、直接私達の心に語りかける唯一の言葉といったものがあるように思われるのでした。純化された、アブストラクト・アート（抽象芸術）の世界はその有力なひとつに違いない——という発見でした<sup>(註31)</sup>。

広島橋の橋を目を向けると、落下防止の柵としての機能にとどまらない幾何学的な欄干のデザインは、ノグチが旅の途中で訪れたインド、ジャイプルの遺跡、ジャンタル・マンタルの写真に着想源を持つと考えられる。ジャンタル・マンタルは18世紀前半にジャイ・シング2世によってジャイプルやデリーに作られた天文観測所で、ノグチはここを1949年から翌年初頭にかけてのインド滞在中に訪れた<sup>(註32)</sup>。そこで見たものと後の作品との関連については、例えば、デリーのジャンタル・マンタルの観測施設のひとつに、滑り台型の彫刻《スライド・マントラ》(1986)との類似が指摘される<sup>(註33)</sup>。同様に、本稿では、ラーシ・ヴァラヤ・ヤントラという施設の写真に複数見られる、中心にまっすぐ伸びる階段を挟んで弧を描くように伸び上がる両翼の形態(図3、左手前にある観測施設の形態に注目)が、橋桁を挟んで左右に弧を描く西平和大橋の欄干のデザインと類似することを指摘する。さらに平和大橋を特徴付ける円形のモチーフも同遺跡には複数存在し、やや俯瞰で撮影することでそうしたフォルムを強調するノグチの写真は、幾何学的形態に向けられた彼の関心を示唆している(図4)。

ノグチはこの遺跡の写真の一部を1951年に美術雑誌『ポートフォリオ』に発表し、その中で次のように述べている。

純粹に幾何学的なフォルムにデザインされているという点で、それらの近代の抽象彫刻との近似性は驚くべきものである。(中略) ジャイ・シングの構造物は空間を規定する神秘的な彫刻である(中略)それは、用途を持たない建築、または用途のある彫刻と呼ぶことができるかもしれない。多くの彫刻がそうであるように、用途が示唆されるのである<sup>(註34)</sup>。

18世紀のインドの観測所の幾何学的なフォルムを近代の抽象彫刻と比較している点は、前出の引用においてノグチが指摘した芸術の「普遍性」を想起させる。加えて注目したいのは、そこに「用途」が指摘される点である。

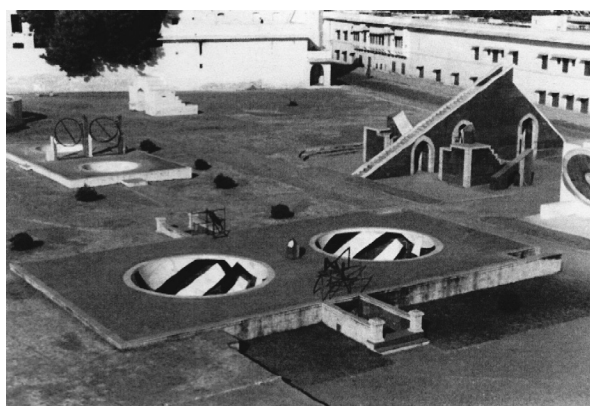
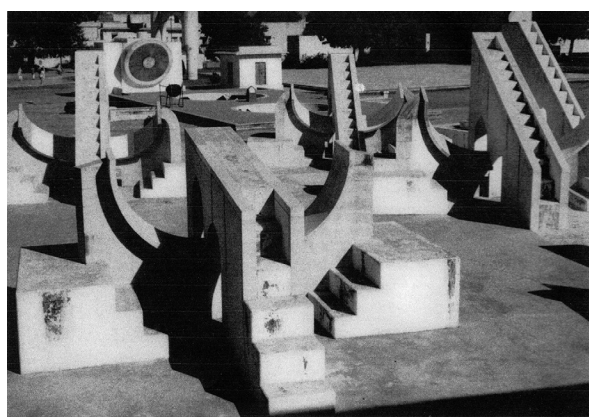


図3(左)および4(右) ポーリングゲンの旅よりインド、ジャイプルのジャンタル・マンタル観測所、撮影：イサム・ノグチ、1949-1950頃 ©The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York / ARS - JASPAR.

【画像出典】 図3：Isamu Noguchi and W. J. C., 'Observatories of the Maharajah Sawai Jai Singh II', *Perspecta*, vol. 6, 1960, p. 72.

図4：Matthew Kirsch, *The Jantar Mantars of Northern India: Noguchi as Photographer*. exh. cat., New York: The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, 2015, p. 5.

抽象的な造形の共有に注目することによって、ノグチはフォルマリズムでは評価されない社会的有用性を持つ彫刻の姿をジャンタル・マンタルに見ている。換言すれば、抽象的な造形に一定の普遍性を見る一方で、そこに芸術を社会に結びつける要としての「用途」を指摘する点において、ノグチのモダニズムはグリーンバーグらの美学には集約し得ない特徴を持っているのである。橋はそもそも用途を持つが、加えて、天体観測の機能を持つジャンタル・マンタルから着想を得ることによって、ノグチは橋のデザインに、芸術の「自律性」を承認するような「純粹芸術」ではなく、社会の中で「役割」を持つものとしての彫刻のあり方の理想像を投影したと言えるだろう。そして、原爆投下後の広島においてその「役割」とは、苦しみに別れを告げ再び立ち上がる市民に寄り添うことであり、その思いが、抽象というモダニズムの表現言語を用いながらも、旅立ちを想起させる西平和大橋の船底のようなフォルムと、人々を鼓舞するような平和大橋の上向きの曲線という具体的な造形に結びついたと推測することができる。

#### 4. 欄干デザインの受容：評価と批判

このように、ノグチにとって彫刻の理想像を実践する場となった両橋の欄干デザインを、同時代の人々はどのように受け止めたのだろうか。「水の都わが広島を飾るこの二つの大橋を、この著名な藝術家ミスターイサム野口によつて作られたことは、世界の広島市として、名所の一つを加えられたものと思います」<sup>(註35)</sup>という市議会での評価に違わず、完成後の批評を概観すると、ノグチによる橋のデザインは広島復興の象徴として概ね好意的に受容された。例えば1952年3月19日の『中国新聞』に掲載された「原爆の子」には、平和大橋の写真とともに、次のように記されている。

原爆に打ちひしがれ、水魔におびかされたほくにも、いまイサム・ノグチさんの手で春がおとずれてきました、両腕を高々と大空に向ってのぼし、平和の春をいまこそ思うぞんぶんに満喫しようと思います、たとえ、もはや平和が力以外では支えられないと考える人たちが平和の題目をなんらかの目的のために使う人たちに朝に夕にふみつけられいじめつけられても、僕だけは一生けんめいな気持で平和の春を喜ぼうと思っています<sup>(註36)</sup>。

「原爆の子」は被爆した子供達の手記を連載したものであり、戦争に対する恐怖よりも平和への願いが際立つよう編集されたことが指摘されるが<sup>(註37)</sup>、ノグチの橋はまさにこうした編集の意に沿う形でここに登場している。同じく『中国新聞』で、復興した広島の名所を紹介する「新ヒロシマ・スケッチ」という連載の中でも、平和大橋は、「うわさほど珍奇ではなく、原爆ドームとのコントラストはノー・モア・ヒロシマズと未来への希望、さらにたくましい建設を表徴している」と評価される<sup>(註38)</sup>。さらに吉田三郎は平和大橋に関し、「その親柱の姿は市民の顔が天に向つて永遠平和で、且広島建設の理念に基く建設の願ひをたくましく笑えんでいる姿の様相であるとも見える」と述べ、西平和大橋についてはその形が船の竜骨を思わせることに触れ、「出離、即ち、広島が原爆で受けた悲劇の苦悩は、この船に乗つて西方のかなたに去つて帰らない『ノー・モア・ヒロシマズ』の意にも通じる」と、いずれも平和を願う文脈で欄干のデザインを評価している<sup>(註39)</sup>。GHQの占領が終了し、国内でも原爆の被害が徐々に一般市民に知らされ始める中、『アサヒグラフ』が1952年8月6日号に組んだ原爆の被害特集は、被爆の惨状を詳細に伝えることで再軍備の可能性に警鐘を鳴らすものであった<sup>(註40)</sup>。その表紙では、復興を遂げた広島で平和を享受する喜びを象徴するかのよう朗らかに微笑む女性の背景に、大きく空に伸び上がるような平和大橋の姿が写されている（撮影：板井正夫、モデル：佐伯桂子）（図5）。

このようにノグチの欄干デザインは平和都市としての広島復興を象徴するイメージ形成の一端を担ったのだが、肯定的な評価の中に時としてある種の陰りが見られることも看過できない。『毎日新聞』広島版のある記事に掲載された「喜んでいいことかわからないが、右岸の中島には平和大橋がかかり、平和公園の建設がすみ、この附近一帯は世界平和をねがうもののメッカとなった」<sup>(註41)</sup>という言葉には、平和大橋を含む平和記念公園の建設を手放しに褒めそやすことへのためらいを読み取ることができる。また、先出の『アサヒグラフ』原爆被害特集号に掲載された、ハーシーの『ヒロシマ』の6人のその後を追う特集に引用された佐々木とし子の言



図5 『アサヒグラフ』, 1952年8月6日号表紙  
 【画像出典】『アサヒグラフ』1952年8月6日号表紙

葉にも、

年に一度は広島に帰りますが そのたびに驚くことばかり 昔の広島のはすつかり失われ 落ち着きがなく  
 なり 復興というよりは新しい街が出来て行くようで 平和大橋も私にはピッタリしません<sup>(註42)</sup>

とある。ここでも平和大橋は広島復興の一要素として登場するが、賞賛ではなく違和感が示されている。対外的な平和都市建設の理念に基づいて進められる計画は、その地に暮らす被爆者たちの実情に必ずしも則したものでなかった。建設計画が始まった時、被爆者たちは身体の不自由や貧困、差別に苦しみながらもバラックを建て市内で生活の再建を始めていた。平和公園の建設はそうした人々の生活の場を一掃するものであり、そこには「原爆被害という悲惨な過去に蓋をしようとする意図が見え隠れする」<sup>(註43)</sup>のだった。

1953年に日教組プロが制作した映画「ひろしま」(監督：関川秀雄)は、GHQ占領後の広島の人々の間にある分断に光を当てた作品である。映画の冒頭には平和大橋と広島駅前に集まる浮浪者たちが登場し、復興の進む広島とそこから取り残された人々の姿が対照的に表わされる。美術スタッフとしてこの映画に携わった画家、高山良策は、1954年に絵画《矛盾の橋》(図6)を制作し、これを同年の「第二回平和美術展」に出品した。タイトルが示唆する通り、作品の中心に描かれるのはややデフォルメされた平和大橋である。橋の背景には丹下の設計した平和記念資料館本館と、実現はしなかったが1949年のコンペティションの段階で提示されていた丹下による慰霊碑のアーチが描かれ、また、原爆ドームも橋の欄干に絡みつくように表わされている。橋の欄干の円盤状の飾りに上に描かれるのは、被爆者の治療ではなく原子爆弾の影響を調査するためにアメリカが設置した原爆傷害調査委員会(ABCC)の施設と推測できる。高山の作品に描きこまれたのはいずれも戦後の広島を代表する建造物だが、シュルレアリスティックにデフォルメされて人気のない光景は、祝祭的な平和都市のイメージとは程遠く、むしろ人間を排除しているようにさえ見える。画面の下部に描かれた唯一の人物像である裸体の女性は、おそらく被爆者を象徴するものである。不条理を告発するかのように左手の人差し指で天を指しつつも、威圧的にそそり立つ欄干の円盤状の飾りの元に伏した姿勢で描かれる彼女の頭部は前方に垂れ、その表情を知ることはできない。それは、ABCCの施設を模したような構造物に付けられた眼のモチーフがあたかも監視するかのようによりこちらに視線を投げかけてくるのとは対照的である。この作品においてノグチの橋は、『アサヒグラフ』の表紙で快活に微笑む女性像の背景に写されたのとは対照的に、声を上げることさえできない市井の人々に対して平和記念公園の建設がもたらす抑圧を象徴するかのよう描かれているのである。



図6 高山良策, 《矛盾の橋》1954, 油彩, 板橋区立美術館蔵  
【画像提供】板橋区立美術館

## おわりに

「アメリカ人であること」が障害となった慰霊碑とは異なり、平和大橋および西平和大橋の欄干のデザインはノグチに委ねられ、概ね好評のうちに完成に至った。当時すでにアメリカの美術界において名声を得ていたノグチにデザインを依頼することは、国際性を志向する広島再建のプロジェクト、中でも異文化交流の換喩としての橋梁の建設意図に合致するものであった。こうした文脈の中で、完成後、平和大橋と西平和大橋は「平和都市ヒロシマ」の象徴として扱われるようになっていった。

広島橋の欄干デザインは、「ボーリングンの旅」の記録写真から幾何学的な造形を転用したことに目を向けると、人種や時代に左右されることのない「普遍性」と「用途」を併せ持つことで社会と結びつくものとして、当時ノグチが理想とした芸術のあり方を実践した試みと考えられる。しかし本稿は、同時代の言説や表象の中で、ノグチのデザインした橋（とりわけ円盤型の飾りが目を引く平和大橋）が、時として、被爆者の心情と乖離して独善的に進められる広島再建の象徴のように表わされたこともまた指摘した。上向きの曲線を多用した欄干のデザインにはおそらく広島の人々を励まそうという思いが込められたのだが、高度に抽象化されることで、そのデザインは、激励とも威圧とも読み取り得るものとなってしまった。それ故に、個別化された社会的状況への細やかな応答を欠き、一部の受け手たちには近づき難い印象を与えてしまったのだろう。具象的でない様式の選択は、世界を旅し、人々の生活の中に息づく芸術のあり方に普遍性求めた当時のノグチの美学に呼応したものである。しかし、欄干デザインを受容の中に見られるある種のほころびは、皮肉にも、ノグチの信じた「普遍性」の抱えるあやうさが露呈してしまったことを示しているのである。

## 【謝辞】

高山良策作品の著作権を管理されている方、および、イサム・ノグチ庭園美術館、朝日新聞社の関係者の方々には、本稿への作品図版掲載のお許しをいただき、板橋区立美術館の担当の方からは掲載のための図版をご提供いただきました。また本稿執筆に際し、外部審査員の先生には貴重なご助言を賜り、天野知香先生には懇切丁寧なご指導をいただきました。ここに記し、心よりの感謝を申し上げます。



## 【註】

1. Bert Winther, 'The Rejection of Isamu Noguchi's Hiroshima Cenotaph: A Japanese American Artist in Occupied Japan', *Art Journal*, 53(4), 1994, pp. 23-27. Bert Winther-Tamaki, *Art in the Encounter of Nations: Japanese and American Artists in the Early Postwar Years*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2001. 越前俊也, 「丹下健三『広島計画』と原爆ドーム: 旧産業奨励館が『焼け野原』から『平和の象徴』へ至った経緯について」, 『文化学年報』, 61号, 2012, 109-148頁。越前俊也, 「イサム・ノグチの《広島死没者祈念碑》案: その制作時期と起源について」, 『文化学年報』, 62号, 2013, 296-319頁。越前俊也, 「イサム・ノグチ《広島の亡き人々のための記念物》再考」, 『美術史』, 179号, 2015, 117-132頁。
2. Letter from Isamu Noguchi to John Collier, dated 4<sup>th</sup> Feb. 1953. File Source: Project Series: Hiroshima Memorial for the Dead, 1951-1953, Folder 1 of 4, p. 2, The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York.
3. *Ibid.*
4. 岸田日出刀, 『縁』, 相模書房, 1958, 85頁。
5. 足立元, 『前衛の遺伝子: アナキズムから戦後美術へ』, ブリュッケ, 2012, 297頁。
6. 広島市, 『広島新史 年表編』, 広島市, 1986, 59, 61-62頁。
7. 広島市市長室, 『広島平和都市建設構想試案』, 1950年4月, Nos. 27-28, 広島市公文書館蔵。
8. 直野章子, 『原爆体験と戦後日本: 記憶の形成と継承』, 岩波書店, 2015, 76頁。
9. 矢吹憲道による谷本清宛の書簡, 資料番号: c1993-974-1, 広島公文書館蔵。『ヒロシマ』の日本語版は1949年に出版された。
10. 『「平和と広島」に関する国外からの書簡』, 広島平和協会, 1949, 広島市公文書館蔵。
11. Anon., 'Central Theme of Hiroshima City Planning', *Peace City: Hiroshima*, City of Hiroshima, c. 1950, n.p. 広島公文書館蔵。筆者訳。
12. 直野, 前掲書, 2015, 74頁。
13. 同上, 71-75頁。
14. 同上, 127-128頁。
15. 吉田三郎, 「広島市の平和大橋勾欄と慰霊碑の設計不採用問題について」, 『建築と社会』, no. 33, 1952, 5頁。
16. 広島市市長室, 前掲書, 1950, No. 50, 広島市公文書館蔵。
17. 前掲書, 1950, Nos. 54-55, 広島市公文書館蔵。なお、「属」は、原文では「尸」に「虫」と表記されている。
18. 中川利國, 「<資料解説>『丹下健三書簡綴』(藤本千万太資料)について: 広島市公文書館所蔵資料との関係を中心として」, 『広島市公文書館紀要』, 第27号, 2014, 40 (19) 頁。
19. 同上。
20. 中国新聞社, 『ヒロシマの記録: 年表・資料篇』, 未来社, 1966, 53頁。
21. 著者不明, 「“立派な平和都市の建設を” イサム・ノグチ氏ら広島視察」, 『毎日新聞』, 1951年6月12日, 3頁。
22. 吉田, 前掲書, 1952, 7-8頁。
23. Letter from Shinzo Hamai to Isamu Noguchi, dated 31st Aug. 1951, File Source: Project Series: Hiroshima Memorial for the Dead, 1951-1953, Folder 1 of 4, The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York.
24. 筆者不明, 「両平和大橋きょう完工式」, 『中国新聞』, 1952年6月3日夕刊, 1頁。1951年から53年にかけての日本におけるノグチの動向については、越前, 前掲書, 2013, 302-303頁に詳しく整理されている。なお、平和大橋・西平和大橋の完成時期について、越前は、吉田, 前掲書, 1952に倣い、1951年9月20日を竣工日としているが、本稿では、同日を橋の構造の竣工日と捉えた上で、『中国新聞』の記事を踏まえて1952年6月3日を、欄干を含めた両橋の完工式の日とすることとした。
25. 吉田, 前掲書, 1952, 5頁。
26. 写真を用いたノグチの作品制作については、拙稿「イサム・ノグチの《ユネスコ庭園》をめぐる「日本庭園」の意味について」, 『比較日本学教育研究センター研究年報』, 7号, 2011, 121-136頁。「ポーリンゲンの旅」の写真については、次に詳しい。小橋祥子, 「イサム・ノグチ、レジヤの旅: ヒロシマのプロジェクトを中心に」, 『美学芸術学』, 20号, 2004, 81-97頁。Matthew Kirsch, *The Jantar Mantars of Northern India: Noguchi as Photographer*. exh. cat., New York: The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, 2015.
27. 例えば, Clement Greenberg, 'Towards a Newer Laocoon', *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism, Volume 1, Perceptions and Judgements, 1939-1944*, John O'Brian, ed., Chicago, IL: The University of Chicago Press, 1986 [1940], pp. 23-38.
28. Isamu Noguchi, 'Bollingen Proposal', *Noguchi: The Bollingen Journey: Photographs and Drawings 1949-1956*, exh. cat. New York: Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, 2003, n.p.
29. イサム・ノグチ, 「芸術と集団社会」, 『美術手帖』, 1950年7月号, 5頁。
30. Winther-Tamaki, *op. cit.*, 2001, pp. 119-120.
31. ノグチ・ノグチ, 「モダンということ: 広島問題にふれて」, 『アトリエ』, no. 309, 1950, 39頁。

32. イサム・ノグチ美術館のジャンニン・ビウーノ氏と筆者の2019年11月22日付のメールによる。
33. Kirsch, *op. cit.*, 2015, p. 9.
34. Anon., 'Astronomical City', *Portfolio: The Annual of the Graphic Arts*, George S. Rosenthal and Frank Zachary, eds., Cincinnati, OH: Zebra Press, 1951, n.p. 筆者訳。
35. 「昭和二十七年広島市議会三月定例会議事速記録第十号」（1952年4月11日），『広島市議会速記録』，1952，315頁，広島市議会事務局 市政調査課蔵。
36. 広島市大手町校一年生，「原爆の子」，『中国新聞』，1952年3月19日夕刊，1頁。
37. 直野，前掲書，2015，94-97頁。
38. 角浩，「新ヒロシマ・スケッチ」，『中国新聞』，1952年5月14日夕刊，2頁。
39. 吉田，前掲書，1952，6-7頁。
40. 著者不明，「“頻ニ無辜ヲ殺傷シ……”」，『アサヒグラフ』，1952年8月6日，3頁。
41. 著者不明，「元安川」，『毎日新聞』広島版，1952年5月24日，4頁。
42. 著者不明，「“ヒロシマ”のモデル告知板」，『アサヒグラフ』，1952年8月6日，22頁。
43. 直野，前掲書，2015，75頁。