

岡本太郎《太陽の塔》の研究

著者	春原 史寛
雑誌名	藝叢：筑波大学芸術学研究誌
巻	18
ページ	45-84
発行年	2002-01-28
URL	http://hdl.handle.net/2241/00153613

岡本太郎《太陽の塔》の研究

春原史寛

はじめに

本稿は一九七〇（昭和45）年に開催された日本万国博覧会において、テーマ・パビリオンの一部を構成していた岡本太郎の《太陽の塔》（図1）に関して一考察を行うものである。

日本万国博は「人類の進歩と調和」をテーマとして、約半年に渡る会期中に六四〇〇万人余りの観客を動員した、日本の高度経済成長を象徴するような国家プロジェクトであった。その会場の中心に、テーマを示す展示館として、《太陽の塔》の他に、《母の塔》《青春の塔》などから構成

されたテーマ館が岡本の監督により建設されたのである。そして会期の終了後、会場内の建築物の多くが撤去され、跡地が万博公園として整備された中、《太陽の塔》は残されて、今日まで立ち続けているのである。

万国博の会場内には、政府や世界各国、日本の企業が「進歩と調和」を表現するため、多数の芸術家や、建築家、デザイナー、各分野の知識人を動員し、進歩的な前衛芸術や、最先端の技術による建築が作られていった。前衛芸術と大衆の大規模な出会いということでこの万国博の性格の一面を説明することも出来るだろう。主催者である万国博覧会協会によって、施設の建設、展示の制作においてプロデューサー制度がとられて企画・設計・建設・展示・運営

がなされ、美術家、音楽家、建築家など異分野の専門家間の連携による展示や展示館の建設が行われた。日本では万国博を境に「展示というのは明らかに新しいコミュニケーションのメディアである」という認識が生まれ、総合的コミュニケーションのメディアとしての展示の意味が社会的に認知されたということも万国博の成果であると言える(1)。岡本太郎も万国博に動員された芸術家の一人であり、《太陽の塔》も、岡本がプロデューサーとなり、共同作業によって完成したものである。そして《太陽の塔》はまさしく「総合的コミュニケーションのメディア」の性格を有していたのである。

しかしながら、一方には多くの問題・矛盾を抱えているとして開催に反対する人々もいた。その「ハンバク(反博)」の批判の矢先は、万国博を開催する政府に、そして動員されていった知識人・芸術家・建築家・デザイナーなどにも向けられ、メディアを通しての反博論はもちろん、万博拒否粉碎のデモとしても現れた(2)。そこに最も大きく関連していたのは、一九七〇年の安保改正の問題であり、これに関して、政府は万国博で安保改正への批判をそらすようとしているのではないかという批判が行われた。万

国博のモニュメントを作った岡本と《太陽の塔》にも反博の批判が向けられていったの言うまでもない。

一 日本万国博覧会テーマ館

(1) 岡本の万国博参加

岡本はどのような姿勢で万国博に臨み、何を表現しようとしたのだろうか。岡本は万国博のテーマ「進歩と調和」について「この表現に抵抗を感じた」という(3)。それは、このテーマの中の「進歩」は未来ばかりを見たものであつて、「人間的・精神的な前進」ではなく、同じように、テーマ中の「調和」は譲互の精神で、お互いの我慢による表面的調和であると感じたからである。本来の「進歩と調和」とは「矛盾を内にはらみながら、それを跳躍台として飛躍してゆくダイナミック」なものであるべきだと岡本は考えていたのである(4)。したがって岡本はむしろ、「人類の進歩と調和」というテーマを逆手に取り、「いい意味のアイロニーとして」生かして行こうと考えたのである(5)。また、岡本は自らの作り上げた万国博について、桑原武夫との対談中で次のように語っている。

「ぼくは象徴的というんだけど、こんどの大阪の万国博では、べらぼうなことをやりたいと思うんです。べらぼうなことという、日本人はまだ封建社会の道徳観が頭の中に残っているから、なにか悪いことで、危険なことと考え勝ちだ。だから無難な答案しか出てこない。無難なものはいくらうまくできても魅力がない。失敗するようなもの、べらぼうなものは、悪口をいわれるかもしれないけれども、悪口をいいながら何となくひかれてしまう。そういう物が現代の日本の文化に一番欠けていると思うのです。」(6)

ここで言う「べらぼうなこと」として打ち出されたのは、「祭り」としての万国博であった。岡本が「祭り」という概念を用いたのは後述することだが、パリ大学で学んだ民族学の素地があつてのことである。この「祭り」によつて岡本は、人々に失われてしまった人間性を回復させることを意図したのである。岡本が万国博に協力したのは、彼が「毎日々々の惰性的なあり方をつき破る、あらゆるチャンスを逃したくない」と考えていたからであり、「どんなきつかけで用意された場であろうと、万人に向かつて開かれている以上」は、それを生かそうと考えてい

たからである(7)。たとえその「チャンス」が体制によつて用意された万国博であつても、大衆に「人間であること」をつかみ取らせるためならばそのチャンスを利用すべきだと考えたのだ。そのような意図により、テーマ館と《太陽の塔》は始めから評価を意識せずに作られたのである(8)。その結果、《太陽の塔》は知識人や美術関係者の反感を買つたが、「無条件のピープルに喜ばれ」、そして「万国博の成功の一つはあの塔にあると言われたくらい、人気者になつた」のである(9)。

もちろん岡本は、そのような、テーマを「アイロニー」として利用し、「べらぼうなもの」を突きつければ、批判を受け、誤解されるということを感じていた。プロデューサーを引き受ける前後の時期には「そんなことをすると傷つくからやめなさい。血を流すだけだ。骨折り損のくたびれもうけだ。やめた方がいい」ということを周囲から忠告されたが、「大いに血だらけになり、傷だらけになつても、やるべき」ことであり、同時にそのような態度は「これまでもぼくはそうやってきた」ことであり、そのことこそが、岡本にとつての「生きる証」だったのである(10)。岡本は芸術家や知識人などの「エリート」の存在

理由」を、そのような「血だらけになり、傷だらけに」なことに求めているのである(11)。このような岡本の万国博に対する態度は、万国博のような、体制側の行う国家的プロジェクトに対する芸術家や建築家の参加の問題にも関わってくるものである。特に一九六〇年代の反体制的な風潮が強かった社会背景を考えると、その問題はより顕在化してくる。またこの問題は、《太陽の塔》の評価にも大きく影響してくる根本的なものである。先程、反博論について触れたが、そのような万国博の抱える問題に対して、吉本隆明が一九七一年八月号の『美術手帖』誌上での磯崎新との対談中、次のように述べていることは注目に値する。

「ぼくは当初から割り切りがあるんです。建築家も芸能家もそうだと思うけど、昔からどう考えたって一種の職業的な部民みたいなものとしてしか成り立ってこなかったと思うんですよ。一人の建築家が建築について内的な構想力を持つていて、それを実現するための手段、機会を与えられるということ、まず問題の外である。だからどんな機会でもそれは自分の構想力実現のためには使うんだ、そういうふうにつきり割り切ることはできないものではないかね。」(12)

吉本は、自分の構想を実現するために万国博に参加すること自体には「倫理的に」全く問題ないと言う。問題となるのは「行きつ放し」、つまり参加することに何の問題意識を抱かないということであると述べる。吉本は、そのような、現実の問題を自覚しながら万国博に参加する態度を「二重底——言いかえれば、自らの理想は存在し、それを実現させる手段は問わないことと、現実の問題では、自らが体制と建築家・芸術家の構図の中にいるという自覚を持つことを同時に意識するということであろう。また「理想」と「現実」を切り離す態度とも言えよう——と呼ぶのだが、日本の現状では、体制にピクアップされてそこで仕事をすると、万国博参加者への批判のように「あいつけしからん」という声が上がリ、また体制の元での仕事には「経済的な基盤」と、ある程度の「自由」という魅力があり、ピクアップされると元の「二重底」に帰り得なくなるといっているのである。したがって、ピクアップされた者の脚を倫理的に引つ張ることと、一旦そこに行つて帰れないということは同じ構造であり、その癒着を断ち切るべきだと述べている(13)。実は岡本の万国博参加の姿勢は、岡本自身の「一番のハンパクは太陽の塔だよ」という発言から

も分かるように(14)、この吉本の論理に近いのではないか。上述したように、たとえ体制から与えられた万国博であっても、その「チャンス」を利用すべきだと考え、自ら万国博に《太陽の塔》を作ることによって、人々に失われてしまった人間性を回復させることを意図していたのである。この点は、反博論には万国博の存在自体を否定するような議論が多かったことと比較して、根本的に異なっている部分である。

(2) 《太陽の塔》—西洋でも日本でもないもの

以上に見たような意図から、具体的に作られたテーマ館は、三つの層(地上Ⅱ現在・地下Ⅱ過去・空中Ⅱ未来)に分けられたものであった。それは岡本が「何万人、何十万人がはいれるところは一つの空間ではムリだ」と説明しているように、第一に大量の観客の流れを停滞させることなく動かすためでもあった(15)。もちろんそれ以前の問題としてテーマ館は彼の世界観の形象化で、三つのそれぞれの世界が独自に完結して存在しながらも一つであるという「マンダラの宇宙」であり、この全体がテーマの「進歩と調和」を表現するものであった(16)。

テーマ館と《太陽の塔》を作品として見た詳細とその成立までの過程は、『岡本太郎・EXPO'70・太陽の塔からのメッセージ』展図録(川崎市岡本太郎美術館)が非常に詳しくここでは繰り返すことはしないが、《太陽の塔》(図1)、《母の塔》(図3)、《青春の塔》(図4)から構成されたテーマ館を訪れた観客は、《太陽の塔》の地下、塔内、空中を巡り、生命が発生して心を持ち、人間となり、現代へと、さらには未来へと進んでいく過程を体験するという壮大なものであった。特に塔内にある「生命の樹」(図5)はその過程を象徴している。

このテーマ館の一部である《太陽の塔》の造形については改めて検討するが、両手を広げているのは、「無邪気に輝いている」こと、「太陽と、宇宙と合体する」ことを象徴しているという(17)。そして《太陽の塔》は「神霊が降臨する依代」であり、同時に「即人間であり超人間的なもの」で、「人間の生命の、根源的イメージとしての『心臓』であったと岡本は言う(18)。先に述べたように、岡本が万国博のシンボルとしてこのような「ペラボンなもの」、つまり《太陽の塔》をつきつけたのは、万国博という「祭り」を境にして、経済成長に象徴される日本ではない新し

い日本人像が生まれることを望んだからである(19)。

それではこの岡本の万国博に対する姿勢が、『太陽の塔』の思想的側面にどのように具体化されたかを見てみよう。

岡本は鶴見俊輔との対談の中で、自らの『太陽の塔』について「万博に作るものは、西欧美学にはない、また日本の伝統にもないもの」であり、「現時点では孤独な日本人が環境と対決して、アンチ日本を打ち出すことが本当の日本だと思うのだ」と述べている(20)。つまり『太陽の塔』はモダニズムと伝統主義の両方を否定したものであったのである。さらに岡本は、過去には存在しなかった「アンチ日本が一番日本だと理解しなければいけない」と主張し、「現存する日本に対しての抵抗の上に生まれた」ものこそが、本当の日本であると述べる。したがって、日本万国博当時の、日本と出てくるものが、「過去の夢」である伝統的なものであり、形骸化したわび・さびや神社・仏閣などの「日本的」なものばかりであるという状況を否定しているのである(21)。

この立場を裏付けていたのは、岡本の「環境に対するオール否定」という「反時代精神」であった。戦後の一九四〇・五〇年代、彼は周囲に蔓延していた伝統主義を否定

し、「新しいもの」を主張した。そして未来を指向し、過去が否定された万国博の時点では、今度は近代主義である「新しいもの」を否定し、根源的なものを主張しているのである(22)。そして、岡本の反時代精神は未来に対する受動的なオプティミズムの批判でもあった。岡本は「どうしたって未来は情報産業時代になるだろうし、ならざるをえないだろう」と述べているように、未来を絶望視していたのではなく、あくまでも「あたえられた条件」として否定を行ったのである。これらのことは、例えば「最も孤独なポイントというのは普遍性を持っている。何よりも普遍性を持っている。だから、妥協的であったり、一般的な形式をとる方が普遍性を失い、逆に非常に孤独なところで自分を決意して持ち出すほうが、はるかに普遍性をもつという弁証法だな」という発言に現れているだろう。

『太陽の塔』は「証明されない」からこそ芸術として強い存在であるというのだ。そして彼は最初から「大衆の啓蒙」を意図して、美術界からの評価を放棄している。これだけの条件が揃えば評価されないことも当然であり、反対に大衆には受け入れられていったのである(23)。

この「証明されないほうが芸術の場合では強い」という

ことについては、岡本の考える「呪術」という視点からも説明できる。彼は、『みずゑ』一九六四年二月号に「芸術は呪術である」と、つまり「人間生命の根源的渾沌を、もつとも明快な形で突きだす」ものであると述べた上で「共通の価値判断が成り立たない、自分一人だけにしかはたらかないマジナイ。芸術（絵画）はそういうものであつていい。ところがもしそれがいったん動きだせば、社会を根底からひっくりかえすのだ。といつてもこの力は、強烈にかかわりながら、人々に気づかれぬ。感覚などという狭い意識の表層を媒介にするのではないからだ。まるで無感覚と思われる領域、巨大な幅ではたらく」と書いている（2）。岡本は「通用する芸術（絵画）などというものは不潔である」と考えており、芸術には三つの段階、すなわち「洗練された趣味の段階」、「理解をこえて、ぐんと腹に迫ってくる。その精神、内容がうつつくる」段階、「すべての理解はこえられてしまつてゐる。―何でもないもの」の段階の三つがあると述べている。先の引用に見られるのは、もちろん第三の段階であり、『太陽の塔』もそこに当てはまるのであろう。もちろんこの思想は、岡本の作品全般に当てはめることができるのだが、「共通の価値判断が

成り立たない」、「社会を根底からひっくりかえす」、「まるで無感覚と思われる領域、巨大な幅ではたらく」といった表現は、後の一九七〇年の、『太陽の塔』そのものの性格を指しているとも捉えることができる。

さて、最後に『太陽の塔』の彫刻性と建築性の問題に言及しておこう。『太陽の塔』は「塔」であるから建築であるようだが、実際には「建築」の概念に収まらない造形性がある。

岡本は『新建築』一九五八年六月号の「建築と絵画」で、建築への芸術家の協力を指して「芸術と建築の結合。それによる、生きがいのある総合空間」と述べている。彼のその試みは、『太陽の塔』以前の都庁舎壁画などの作品であった。しかしもう一步進んで、建築に非建築家である芸術家が参画すべきだと考え、「今日、モニュメンタルな建築において、芸術が全体の中核になるということは当然考えられる」と述べ、無目的な芸術が主となり、実用空間が従となる建築の実例として、祭壇という絶対中心に規制された空間である宗教建築を挙げている。そして「天井から壁から床までまわり中全部、人間が芸術の宇宙の中にとじ込められてしまうような魔術的空間」を、つまりはまさ

しく『太陽の塔』を実現すべきだと主張するのである(25)。

(3) 『太陽の塔』のイメージとメディア

ところで、実は岡本太郎以前に、万国博に対して「お祭り」という概念を打ち出した人物が二人いた。万国博会場計画委員であった西山卯三と丹下健三である。西山と丹下は、「お祭り」を象徴するものとして、例えば会場の中心であるシンボルゾーンに「お祭り広場」を構想していた。

岡本は「祭り」と「お祭り」を全く異なったものとして捉えている。彼の目指したものはもちろん「祭り」である。「祭りは神聖なものだが、お祭りはある程度ふざけたものなんだ」と述べているように、岡本は、万国博に「お祭り広場」が作られることを一応評価しているものの、「なぜ『祭りの広場』にしなかったか」という疑問を投げかけている。そして一九六七年春に「祭りの広場」に訂正してほしいと提言したのだが、結局それは小さい字句の問題であり、どちらでもよいと捉えられ、訂正は行われなかった。岡本は一九六四年の東京オリムピックにおいても、『朝日新聞』紙上で「演じるものが見るもので、見るものが演じるもの」になれる広場を作ることを提案してい

ることも見逃せない事実である(26)。

では、西山と丹下は「お祭り」をどのようなものとして捉えていたのだろうか。一九六六年二月六日、第二回会場計画委員会が行われ、議事録によると、京都大学教授の西山から基本計画の基礎調査についての報告があったが、その中で西山は、機械化や情報産業の発達により人間性が失われていく中で「人間接触の喜びというふうなものをいかにもう一度ここで考え直すか、機械文明の中でもう一度人間と人間が、極端に申せばお祭りのようなもの、そういうふうな広場といったようなものがここでひとつ考えられやしないか」と述べている(27)。おそらく、ここで初めて万国博に対して「お祭り」という表現が登場するのである。

その後の四月六日の第三回会場計画委員会では、西山から「日本万国博覧会会場基本計画(第一次案)」が提出された。その中の「計画方針」には、前述の「お祭り」を会場内に具体化すべく、「お祭り広場」が考案され、「人々の憩いやレクリエーションのための空間、さらに現代における新しいコミュニケーションとしての人々の人間的な交歓の大デモンストラーションの場」として説明されており、「人々の主体的な参加によるさまざまな催し物が行われ」

ることが計画されている(28)。

そして五月二三日の第四回会場計画委員会では、会場基本計画第二次案が出、九月六日に行われた第五回会場計画委員会では、会場基本計画第三次案が出され、会場計画委員会を辞任した西山卯三にかわり、丹下健三が「お祭り広場」について、「大きな屋根を持」つものであり、「そこに集まる人間も一緒になって、一つのモニユメンタルな空間をつくると申しますか、その辺全体が一つのモニユメントになる、会場全体のシンボリックなモニユメントになる」と説明している(29)。この説明から分かるように、丹下の構想していたお祭り広場も、西山のそれとほぼ同じようなものだろう。

しかし、これら西山や丹下の言う「お祭り」は、確かに岡本の考える「祭り」と重なる部分があるものの、異なる部分が多いのである。岡本は新聞などのメディアにおいて、繰り返し自分の「祭り」の理念について説明している。例えば、『読売新聞』一九七〇年三月二日夕刊には、「祭りとお祭りとは違う。お祭りは、遊びに過ぎない。祭りは、人間がその全存在をかけるもの」であり、「神霊が降臨する依代(よりしろ)つまりは《太陽の塔》を中

心に人々が集まり、「自分自身を消費する」のだという岡本の主張が見られる。

この記述は、岡本自身の言葉で、その思想を正確に伝えている。だが一方に、多少ニュアンスの違いが見られるものがある。例えば『日本経済新聞』一九七〇年三月三日夕刊には「テーマ展示プロデューサー岡本太郎氏の口ぐせは『万国博は「祭り」だ。これはバカ騒ぎの「お祭り」とは違う。哲学をもった祭りなのだ』。巨大な人類の祭り。テーマを表現するシンボルゾーンに、お祭り広場を造ったのもそういう意味からだ」と書かれている。

厳密に言えば、お祭り広場は岡本の構想によって作られたものではない。それはあくまで「お祭り」であって「祭り」ではなかったはずだ。岡本のメディアに対しての露出が頻繁であるのに対して、丹下健三や西山卯三の発言は、建築雑誌などには掲載されることがあっても、一般の新聞などには、岡本の発言に比べるとその掲載の頻度は少ない。それに加えてこの引用のように、記者の主観を通した岡本の思想についての記事も存在する。実は岡本の万国博に関する発言の多さが、岡本の「祭り」と、万国博の「お祭り」を、結果として混同させることになっている、つま

り「祭り」の「テーマ館」ではなく「お祭り」の「テーマ館」として岡本の仕事が捉えられてしまった面があったように思われるのである。

(4) 万国博広報と《太陽の塔》

既に見てきたように、《太陽の塔》は岡本の「祭り」の中心的な存在であったが、万国博は《太陽の塔》に万国博のイメージの象徴という役割をも付与していた（もちろん《太陽の塔》はテーマ館として、そのように成り得る素地を有していた）。その役割とは広告媒体としての《太陽の塔》の使用であった。万国博開催前・会期中において、例えば新聞・雑誌においては万国博自体の宣伝や、企業によるパビリオンの宣伝が、広告を通して盛んに行われている。万国博の宣伝は主催者の日本万国博覧会協会によって行われているが、その広告の中心的なモチーフは《太陽の塔》であった。いや、企業による広告にも《太陽の塔》は頻出しているのである。これは、いかに《太陽の塔》が万国博の象徴として突出していたかを示すものである。しかも、その象徴とは万国博の進歩的側面を強調したものである。そこには、《太陽の塔》に込められた本来の岡本の思

想ではなく、メディアによって大量複製された「イメージ」としての《太陽の塔》があるのではないだろうか。そして万国博では「万国博グッズ」と呼ばれる商品が販売されていた。そこでも中心的なモチーフとなったのは《太陽の塔》である。例えば多くのガイドブックは《太陽の塔》を表紙に使い、《太陽の塔》の模型は何種類も作られているのである。これも「イメージ」としての《太陽の塔》の大量複製ではなからうか。これらの「万国博グッズ」は実に多くの大衆によって消費されたに違いない。

倉林靖が、「反近代をねらった『お祭り』という概念も結局は国家による万博イメージ戦略の中で利用され、まさに資本主義的な「消費」の概念に変換されてしまったということになる」と書いているように⁽³⁰⁾、前述した「祭り」の「お祭り」化と、進歩の「イメージ」としての《太陽の塔》の氾濫が一つの原因となつて、《太陽の塔》は「高度経済成長の波に飲みこまれてしまった」のではないか。そして、同じく倉林が「その後のマスコミにおける岡本の位置をある程度象徴するものでもあるだろう」と指摘するように、ジャーナリズムにおける岡本のその後の評価と在り方、そして良かれ悪かれ「《太陽の塔》の岡本太郎」

のイメージを決定してしまったと言えるだろう。

二、《太陽の塔》の造形 — 「太陽」「仮面」「縄文」

ここまで本論では万国博の中における《太陽の塔》とテーマ館の意義、そして岡本の万国博への参加について考察してきた。では《太陽の塔》を一つの作品として見た時、その造形や色彩などの表現はどのようなものを意図して作られていたのだろうか。実は岡本自身は《太陽の塔》の造形や色彩の意図についてほとんど言及していない。したがって《太陽の塔》を作品として解釈するには、彼の著作や言説から再構成したり、仮説を立てるしかないということも言えるのである。

《太陽の塔》(図1)の胴体部は、白色であり、人らしきものが両腕を広げたような有機的な姿をしている。この広げられたものが腕か否かについては、岡本自身が「《太陽の塔》が両手をひろげて、無邪気に突っ立っている」と語っていることから腕と確認できる⁽³¹⁾。この腕は僅かに後方に沿って伸びており、その根元は胴体部の背面寄りにある。腕の取り付けられている高さが妙に低い位置である

のは面白い(十字架に見えないようにするためか)。その腕の横の胴体部を上下に赤いギザギザの紋様が走っている。この塔の外観には三つの顔があり、岡本は「上から未来、現在、過去と三つの顔を取り付ける」と述べている⁽³²⁾。つまり、「黄金の顔」が未来、「太陽の顔」が現在、「黒い太陽」(図2)が過去である。胴体部正面の腕の高さにある「太陽の顔」は、白色でほぼ円形の、その中心に亀裂が入っている顔で右半分が左半分に多少重なるように作られている。またこの顔は平面ではなく、胴体部から立体的に飛び出して付けられている。胴体部背面、腕の高さには「黒い太陽」が配置されている。この「黒い太陽」の円形の顔の部分は信楽焼きの黒いタイル三千枚、炎の部分は半透明で暗い緑色のモザイクガラスで作られている。一本の炎は塔の両腕の中段までも伸びている。塔頂部には銅板製の「黄金の顔」がある。円形で、丸くくり貫かれ、ライトが組み込まれた穴の眼と、中心に縦方向の鼻のようにも見える突起がある。また、角のような装飾の施された避雷針も取り付けられている。塔の胴体部とは通路とシャフトにより間隔を空けて取り付けられており、「黄金の顔」の後ろに見える塔頂部は青く塗られている。塔全体の形態

に注目すると、僅かに左右非対称になっている。塔の左手は右手よりも高く伸びているようだし、赤い文様も、「黒い太陽」の炎も左右それぞれ異なった曲線をもっており、有機的な印象を強くしている。

さて、岡本は万国博以前に《太陽の塔》につながるような立体作品をいくつも制作しているのだが、それらから確認しておきたいのは、《太陽の塔》が生み出される基本的思考や、そこに見られる部分的形態が以前から既に生み出されていたということであり、《太陽の塔》も早くから彼の芸術を貫いているある姿勢に基づくものであろうということである。立体作品に限って見て行くと、造形や大きさという点でもミニュメントという点でも、一九六二年一月に東京・池袋駅前広場に立てられた、高さ一六メートルのアルミ製クリスマスマニュメント《メリーポール》(図8)が《太陽の塔》につながる要素を持つ最初の作品である。巨大さももちろん、本体から伸びるいくつもの腕、そしてその有機性である。また大きくはないが早くも一九五二年の《顔》(図7)には円形の顔や伸ばした腕が見られる。さらに全体の形態との関連を見るならば、一九五一年の油彩作品《樹人》(図10)の画面左上の形態が興味深

い。

このように見てくると一九五〇年代にある起源が存在すると言えるのではないだろうか。そこで当時のことを考えると一九五一年の「縄文の発見」が想起されてくるのである。そこで本論では、岡本における「縄文」とそこに関連する「太陽」「仮面」という観点から《太陽の塔》を考えてみたい。

(一)「黒い太陽」

岡本にとって「太陽」という存在は、幼少時代から非常に印象的なものであったらしく、彼の作品の中に、平面・立体を問わず、頻出するモチーフでもある。例えば、《太陽の塔》はもちろんのこと、東京都庁舎に作られたレリーフ《日の壁》(一九五六年、図9)、パリ国際センターに設置されたレリーフ《太陽と月》(一九七五年)などはいずれも明らかに「太陽」をモチーフとしたものである。また以下に注目すべき「黒い太陽」という文章を引用するが、その他「ゴッホの太陽」にも言及するなど、著作の中にも現れるモチーフである。

一九五六年の『リビングデザイン』に掲載された「黒い

太陽」という文章で岡本は、今日に存在する科学によって解明され尽くしてしまつた太陽を「分析され、散文化され、われわれの根源的な生命のよるこびと断ち切られて、無感動になつてしまつた」⁽³²⁾と分析し、そのような太陽の代わりに、現代の人間の心の中には「暗い、やきつく光を持つた―黒い太陽」(岡本はそれを「現代的ニヒリズム」と呼ぶ)⁽³³⁾が輝いていると説明する。岡本は芸術によつて、そのような太陽を「全人間的」に「芸術的」に生き返らせることで、「価値観念を根源的に逆転」⁽³⁴⁾することを試みるのである。彼は、その試みを比喩的に「黒い太陽に、矢をはなとう。そして赤いカニをしとめなければならぬ」と述べる⁽³⁵⁾。

ここで、この「黒い太陽」に記されている岡本の詩篇の全文を以下に引用する。この詩篇中の表現が、《太陽の塔》背面の「黒い太陽」と地下展示に関連しているように思われるのである。

「ある日／太陽は 真赤な／巨大なカニである／あしたにガサガサザワザワと音をたてながら／一方の空からのしあがつて来て／空いっぱい透明な液のなかを泳ぎくぐり／真昼／無数の爪を伸ばしきりに伸ばして襲いかかり／やが

て真赤に鮮血をほとばしらせながら／西の空に落ちこんでゆく／―再び暗黒の深夜にたちのほつてくる

巨大な赤／無数のスカイブルー／その彩りの交錯／そしてガザガザザワザワという／不気味でしかも底なしに明るい音楽が／灼熱の残像として私の心にやきつく

太陽は人間の腹だ／このすばらしいイメージがむずむずと／生きている人間の腹のなかにあつて／そこから精気がもりあがり／たちのぼっている／人間という種族が生まれて育ち／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つていった間／いつも身体いっぱい太陽が輝いていた／陽光によつて人間は生をうけたに違いない／最初の女性は太陽によつて懐胎した／太陽こそだから／女性にとつては輝かしい男性であり／逆に男性にとつては母胎なのである」

《太陽の塔》の地下に設置された「地底の太陽」(図6)は左右にそれぞれ四本の、波状の脚のようなものをもっており、背後は照明により赤く照らされている。ここから断定できる根拠はないが、上の詩篇中の太陽を示す「真赤な巨大なカニ」とは、この「地底の太陽」につながっていると説明できる(ちなみに、一九七三年の油彩作品《海辺の

肖像(図11)において、太陽の形態がカニとして表わされていることを山下裕二が指摘している³⁶⁾。こちらはハサミが描かれまさにカニであるが、ハサミがないことを除けば《海辺の肖像》と「地底の太陽」の造形には類似が見られる。また「太陽は人間の腹だ」という表現からも、地下展示(岡本は地下展示を人間の「はらわた」とも呼んでいた)にあるこの顔のことであると考えられる。この「地底の太陽」こそ、現代に存在する、乗り越えるべき「黒い太陽」に対応する、岡本の理想である「根源の昔」の太陽であろう。「黒い太陽」は「この世の中の不調和、矛盾などすべてに憤りを表わしている」のである³⁷⁾。

以上に見たように、《太陽の塔》の「黒い太陽」と「地底の顔」については、この一九五六年の「太陽」に関する記述が、そして「黒い太陽に、矢をはなとう」という試みが具体化したものだったと言えるのではないか。

(2) 民族学的視点からの「仮面」

岡本の作品の中には先に述べた「太陽」と同様、「顔」のモチーフも頻出する。そこには「仮面」に対する岡本の民族学的な解釈による思考が関係していると考えられる。

岡本は、一九七〇年の『芸術新潮』に掲載した「わが世界美術史」という万国博会期を前後に挟んだ連載の中、「仮面の戦慄」という文章において、「面とイニシエーション、世界観の確立」の問題を検討している。ここでは、岡本がパリで学んだ人類学・民族学の視点から人間の「顔」の特色、様々な民族の「仮面」とイニシエーションの関係と存在意義が論じられている³⁸⁾。

岡本の考える「イニシエーション」とは、根源の昔から行われていた「一人前の人間になるための関門として」の儀式であり、「保護された幼児」から「一人前の男」として生まれ変わるといふ「母親との訣別」でもあった。だが岡本は、現代はイニシエーションを失った時代だと考える。しかしそのような時代でも「若者は意識下で、自分自身にイニシエーションを課し求めて」おり、学生運動に参加する学生たちが身につけるヘルメットや、顔に巻いたタオルも面の一種であり、変形したイニシエーションだと述べている。その行動の意味を大人たちは全く理解しないので、若者は「自分たち同士でイニシエーションを挙行」し、「ゲバ棒をふるい、石を投げる」というのである。つまり大人社会が制度として若者にイニシエーションを行わ

せたのはもちろん、若者自身も自ら自己に課したのであり、岡本は「人間が目ざめる頃に、己と他の姿、その関係を決定する。生命の条件として、自ら望み、捉えると考えるのが本質ではないか」と考えているのである。

ところで岡本は、「儀礼を受ける若者たちが暗い中で戦慄的に面に出会すというのは極めて数多い例である」というように、その「イニシエーション」においては「仮面」が重要な役割を果たしたと考えており、次のように述べている。

「まことに人間というのは根源的に矛盾的存在なのである。自分と、自分を越えたものを、いつも自分の内にもち、そしてその双方をしつかりとつかんでいなければ本当には生きられないのだ。引き裂かれた存在、その矛盾の意識は決して他の動物には見られない。そして、矛盾を克服するために、逆にさらに矛盾した様相で身をよそおい、一だんとそれを深める。仮面――。人間存在の矛盾律、その言いよらない二重性を克服するために仮面が存在していると思えない。」

これはどのような意味なのであろうか。ここで言われている「矛盾」と「二重性」には、仮面の特徴が関係してい

る。岡本の分析する仮面の機能とは、第一に、面をかぶることで、周囲からの反応が変化し、孤独になる。かぶった仮面の裏側さえ見えず「暗黒を手さぐり」する。第二に、この他者と孤独な自己の関係を、「儀式の場において上から統一する、神秘的な絶対感」があり、儀式を成立させた。第三に、仮面をかぶった人物を見る側では、面をかぶった姿は異様だが、それは同じ人間がかぶっていることを知っている。しかし、かぶっている瞬間は「驚異的な存在」となっているのである。第四に、仮面自体も、作られたものでありながら、「それがかぶられ、うごきだすと、もう仮面ではなくなる」。以上のように、「二重性、二つのモメントが交錯しているからこそ、極めて人間的だ。だから心底戦慄させられ、恐怖感をおぼえ、神秘にうたれるのである」と述べられている。つまりイニシエーションにおける仮面の意義とは「仮面の神秘を通じて、人間精神の矛盾の深みを若い日に象徴的に体験させる。人生の出発点であるイニシエーションにおいて、強烈な衝撃としてつきつける」ことである。そしてそこに現れるのは「運命を裂く、裂かれたような面」であるといっているのである。

ここで、仮面についてはひとまず置いておき、岡本のも

う一つのモチーフである「顔」についての記述も見ておこう。先に挙げた『美の呪力―わが世界美術史』の、「増補・仮面脱落」³⁹で、人間の顔について岡本は興味深い指摘を行っている。

「常日頃、おもしろいと思っていることの一つなのだが。子どもはもちろん、大人にしても、馬・牛・ライオンなど、動物を描くとき、全体のイメージを捉える。中略全体像を表現しないと、たとえ親しい動物でもイメージにならないのだ。

ところが、人間を描くときはなによりまず顔だ。丸を描いて、チョンチョンと目を二つ。口をつければ、それでもいい。人間像になる。中略全身像はむしろ生活を示すために描くのであって、ただの人間なら、顔だけで十分なのである。」

この「人間は顔だけ、動物は全体」という違いについては、「顔は人間全体である。存在の象徴」と述べている。だが、文明化によって現代人は顔を失ってしまったというのである。この顔が人間存在の象徴であるということをも根拠として、岡本は万国博テーマ館の地下展示に「民衆生活のもっともひらいた感動である仮面・神像」を展示したの

であり、それらは「意識・無意識に、ゲンとぶつかっている、人間生命の渾沌の重み」を持った、つくりものではない、生活に密着したものであった。

ここで、論点を仮面に戻そう。「面とイニシエーション、世界観の確立」の問題から岡本が至った結論は「仮面脱落のこの時点においてこそ、強烈に世界を造形し、彩り、変え、社会を戦慄さす仮面をつきつけていかなければならないということ」であった。自分がこうありたい姿を目指すことで他人には奇異に見られる。それは誤解されるということだが、「仮面」によって「自分でない、自分以上のものをつき出し、そのことが「強烈に存在を引き裂く。それによって、より高い次元に存在を輝かす」ことができるのである。そこで岡本が作るべきだと考えた仮面については、次のように述べられている。

「われわれはわれわれのまったく新しい次元の面を作り出し、世界をおおわなければならない。ノミをふるい、木を彫って面を作る時代ではすでない。また芸術と称して、キャンヴァスに絵の具を塗り、展示会場という特殊な場に出したり、劇場という枠の中にいくら造形された場面を組みあげても、ただそれだけのことだ。もっと社会に働きか

け、全体をふるい起こす強烈な彩りを投げつける。それは赤だったり青だったり、濃い緑であるかもしれない。絵の具の赤よりも黒よりもさらに激しく、なまなましく社会を彩る。現実的に参加する「面」。それが現代という虚無の森林の中で、奇怪な顔を忽然とつき出し、新しい生きがいをはひらく。かつての超人間的な霊の仮面が共同体に働きかけていたのと相通じる役割。しかしおよそ違った形なのである。」

《太陽の塔》は芸術という枠の中に作られたものではなかった。そして、前述したように「社会に働きかけ、全体をふるい起こす」ことを意図していた。この引用の中に登場する色彩、「赤だったり青だったり、濃い緑」は、それぞれ《太陽の塔》のギザギザの「赤」、「黄金の顔」の下にある首の「青」、そして背面の「黒い太陽」の「濃い緑」に対応すると説明できる。「奇怪な顔」である「黄金の顔」の眼は丸くくり貫かれ、サーチライトが設置されている。塔本体に僅かな隙間を持って附属している様子は仮面のように見えるし、素材がこの部分のみ金属であることも仮面を暗示しているのではないだろうか。そして《太陽の塔》の四つの顔のうち、「黄金の顔」と「太陽の顔」だけが顔

であつて太陽ではない。つまり、「黄金の顔」は、岡本の仮面に関する思想を示したものだと思えることができるのである。そして、胴体部前面の「太陽の顔」については、前述したように、「黄金の顔」という「仮面」によって、「より高い次元に存在を輝か」されるべき、「引き裂かれた存在」そのものである「顔」と言えるのではないか。

岡本は《太陽の塔》を表裏一体のものだと述べている。「塔正面の太陽の顔は怒りをたたえ、背面の黒い顔は静かな表情をしている。だが、怒りの表情の裏には「笑い」を、また平静の中には「憤り」をこめて私はつくったつもりだ」というのである⁽⁴⁰⁾。そうだとすれば、「太陽の顔」が中央に亀裂を持った造形で作られているのは、「怒り」と「笑い」を同時にもった矛盾した存在を表現するためだったのかもしれない。その顔が円形という単純な形態であるのは、丸と目と口があれば人間全体を表わすという顔についての思考から来るものであろう。

(3) 「縄文」の発見

一九五一年、岡本は東京国立博物館で縄文土器を見て「縄文の美」を発見し、その衝撃を翌年の『みずゑ』に

「四次元との対話—縄文土器論」として発表した(図12)(4)。この論文において岡本は、まず「伝統」とは何かという問題を確認している。なぜならば、縄文土器の「荒々しく不協和な形態・文様」には弥生式土器や埴輪などに見られる「日本的感性」が見られない、つまり縄文土器が日本の伝統とは結び付けられないのが当時の日本の一般的な見方であったからであつたからだ。そこで岡本が主張する「伝統」とは、単なる過去ではなく現在であり、「不動不変ではない。むしろつねに変貌し、瞬時も同一ではない。動的にこれを把握しない限り、主体的に生かし、推し進めることはできない」というものであつた。したがつて、たとえ縄文と弥生の間文化的な断絶があつたとしても、縄文の「原始的たくましさ、純粹さ、つまり人間における根源的情熱」を今日に生きる自分たちのものとして取り上げて、「新しい伝統」を打ち立てること、それこそが岡本にとつての「日本におけるアヴァンギャルド芸術の大きな課題」であつた。以上のように岡本は「伝統」について確認した上で、具体的観察と究明に入っている。

岡本は、縄文土器の形態の独自性はその生活様式が決定したものであると述べる。つまり縄文期は狩猟生活の時代

であつたが、弥生期は定住・農耕生活であつたという違いである。狩猟では、食糧を確保するため闘い動的であり、大猟であれば歓喜の祭りをを行い、獲物を求め移動し、「未知の世界への探検」を行う。そこでは「孤独」と「偶然」が世界観を決定し、また、人々は狩猟に必要な、獲物の気配を感じる空間的感覚が鋭敏でなければならぬ。したがつて縄文土器の造形を見ると、激しく躍動、展開する隆線紋、「形態全体のアシンメトリー」、そして二〇世紀のアヴァンギャルド芸術、抽象主義彫刻にも劣らない完璧な空間処理が見られる、つまり「三次元的感覚」を持つという。だが一方の弥生時代には、「闘争」はなく、農耕により食糧の確保が保障された「一定の規律をもった繰り返し」であり、この時代の造形は「幾何学的」、「静的」、そして「二次元的」なのである。

岡本は最後に、三次元的な空間性の現代美術的な捉え方ではない、縄文土器の呪術的側面—「四次元」への指向を指摘する。それは、縄文期における神秘性が「原始社会では可視の世界と不可視の世界とは、神秘的断絶なしに、端的につながっている」という「前論理的思考形態」であり、「獲物である一匹の熊が、一個の石、土偶、あるいは

一人の人間であるかもしれない。縄文人は決してそれを疑わない。したがって、熊を捕らえるにはその石か土偶に呪術をもって働きかければよい」というものであるという。

よって、縄文期の人々にとって獲物は神であり、敵であり、食糧でもあるという矛盾がある。彼らはその矛盾に引き裂かれ、それに対して「原始のたくましさ」によって耐え、「動的」で「弁証法的」な「自然と、人間との生命のかねあい」——「四次元との対話」によって克服するというのだ。そこで岡本は次のように述べる。この記述がこの「縄文土器論」の核心を突いているように思われる。

「われわれにはすでに四次元との対話はない。しかし、まるで彼らが超自然の世界と交渉したように、同じく不可視ではありながら極めて現実的に迫ってくる切実な問題にふれている。それは単なる美学に関わりはない。原子爆弾が炸裂し、ふたつの世界の対立があり、奇怪な経済恐慌が起こる。それはさながら原始社会における精霊のように、よしにつけ悪しきにつけ、極めて現実的にわれわれの生活に関わってきているのである。それが一応芸術に無関係なように、切り離して考えるところに今日の芸術のための芸術の不幸がある。単なる趣味、嗜好を土台としたオペティミ

スティックな味の美学は芸術家が職人として、真に社会的な現実と遮断されていたマニファクチャ時代の遺物なのである。」

この「縄文土器論」にあるように、岡本にとって縄文土器は美的対象として優れていただけでなく、現実世界に芸術の課題として「今日われわれのものとして取りあげ」るべきものの象徴であった。そして前述の引用に見られるように、岡本は「真に社会的な現実」と交渉するような芸術を志向していたことになるだろう。《太陽の塔》を含む一九五〇年代からの一連の岡本のパブリックなモニュメントの制作の意図にもこの社会性への志向は関連するはずである。また、この「縄文土器論」中には、後の万国博にもつながるであろう「祭」という語句も登場している。したがって《太陽の塔》を考える上で最も重要な概念の一つとして「縄文」を挙げることは不自然ではないし、岡本自身が縄文土器から衝撃を受けたように、万国博において大衆に《太陽の塔》を突きつけて「新しい日本人像が生まれることを望んだ」のかもしれない。

もう一つ付言すると、梅原猛が、縄文期の土偶である《ハート型の顔をした土偶》（群馬県吾妻町・郷原遺跡出

土、縄文後期)について「この像を見てピカソなどの前衛画家の作品を思い出す人が多いかもしれない。岡本太郎のつくった『太陽の塔』も、どこかこれと一脈通じるものがある」と指摘しているように(42)、単純に形態的印象としても《太陽の塔》には「縄文」が込められているように感じられる。広げられた腕や、顔の表情などの類似である。これは岡本自身がこの《ハート型の顔をした土偶》など、いくつかの土偶を撮影した写真が残されていることから伺えることである(図13)。《太陽の塔》の全体の造形には「縄文」が込められていたのは間違いないのではないか。そして、《太陽の塔》、ひいてはテーマ館全体の在り方が「縄文土器論」に述べられている「新しい伝統」の一つだったのであろう。

この土偶について《太陽の塔》との造形的な関連を指摘するならば、さらにもう一つ考えなければならぬことがある。それは《太陽の塔》胴体部正面の「太陽の顔」の下に走る波線である。縄文期の土偶を見ると、その多くは腹部に線を持っているという。この土偶の腹部の線については、梅原猛が考察を行っているのだが(43)、多くの土偶に共通する五つの要素、すなわち「土偶は女性である」

「土偶は子供を孕んだ像である」「土偶は腹に線がある」「土偶には埋葬されたものがある」「土偶はこわされている」ことを挙げ、出産に際し死亡してしまった母親の体内で、閉じ込められたまま死んでしまった胎児の霊をあの世に送るために、妊娠した女性が死亡した場合、腹部を切り胎児を取り出し、女性を胎児とともに土偶を付けて葬ったのではないかと指摘している。これは祖先の霊が再生した霊である「胎児の霊」を、母親の中に閉じ込めておくことが起るという縄文人の世界観による行為であると述べられている。この説の有効性の程度については不明だが、《太陽の塔》の胴体部の線と、縄文期の土偶の線との造形的関連性を見ることはできないだろうか。

ここで見てきたように、《太陽の塔》のそれぞれの造形は、塔全体には「縄文」が、「黄金の顔」と「太陽の顔」には「仮面」が、そして「黒い太陽」と「地底の太陽」には「太陽」が対応するように、岡本の様々な思想に基づくものであるが、最終的に主張せんとするところは一つのこと集約されているように思われる。

一九五六年の「黒い太陽」では「黒い太陽に、矢をはなとう。そして赤いカニをしとめなければならぬ」と、

「黒い太陽」を人間的・芸術的に生き返らせることを試み、一九七〇年の「仮面の戦慄」によって「現代という虚無の森林の中で、奇怪な顔を忽然とつき出し、新しい生きがいをはひらく」ことを意図している。そしてこの二つの考え方の基礎になっているのが「縄文の発見」ではなかったか。もちろん、これらの思想は《太陽の塔》に限らず、他の作品にも当てはめることができるものであるが、前述したように、大規模な「社会の転換」を意図した《太陽の塔》には強烈に現れたのかもしれない。

三. モニュメントとしての《太陽の塔》

(一) 《太陽の塔》を巡る言説

万国博当時の《太陽の塔》の受容について考えた場合、この塔に対しては、大衆から、そして建築界、デザイナー界、美術界などから各雑誌を通して、さらに新聞紙上においても、様々な批判や批評が行われていた。本論では、それらの中から特に興味深い《太陽の塔》の「モニュメント性」について触れた『新建築』と『美術手帖』の二つの言説を取り上げて考察してみたい。

『新建築』一九七〇年四月号の「特集 EXPO '70」では、最初に「お祭り広場」の構想を提案し、万国博会場計画委員を途中で辞任して丹下健三に後を譲った西山卯三が、丹下の大屋根に対して、そして岡本の《太陽の塔》に対して次のように述べている。

「お祭り広場の上には高価な実験としてのスペース・フレームができあがったけれど、屋根の機能はたさず、お隣の韓国館の貧弱なフレームとどちらがうのかとクビを上げさせる。人目をひきつける偶像のような『モニュメント』はつくりたくないという最初の方針はいつの間にか消え、苦心のランドマークであるエクスポタワーもかすむほどのあやしげな偶像が、折角6本の足で軽がる(?)とささえてみせた大屋根を、大げさな身ぶりでこれがささえているような姿で出現した。桜をもじったシンボルマークと同じ通俗さで人びとを感心させ、『進歩と調和』の七〇年エクスポをこれでシンボライズさせている。まず実質はその辺のところであろう。」⁽⁴⁾

この西山卯三の論点は、「大げさな身ぶり」「偶像」「通俗さ」などの語句から見るに、《太陽の塔》の持つ単純性や分かりやすさを批判しているように思われる。そして

《太陽の塔》が「モニュメント」であることや、「シンボライズ」の否定が行われている。

ところで邦光史郎によれば、一九六六年二月六日に行われた第二回会場計画委員会の席上で、西山が提出した基礎調査報告書には二つの「政治的意見」が記されていたという。それは、「来るべき七〇年は安保改訂の年である、そこでわが日本は、平和希求国として、中国をいつまでも仮想敵国視せず、むしろ決然たる態度をとって、これを迎え入れるべきである」というものと、「会場計画案を広く大衆の前に示し、各労組の意見をも聴くべきである」というものであった。この「政治的発言」が、「日共のシンパ」である、というように委員会での排斥を引き起こし、西山卯三の辞退へとつながったというのである⁽⁴⁵⁾。そのような思想的立場からの《太陽の塔》論には、大衆の注目を集める、体制に迎合したモニュメントであるという批判が込められているのであろう。このような批判は、実際には《太陽の塔》への批判の、ある程度の割合を占めていたと思われる。

次に、万国博を大きく取り上げている『美術手帖』一九七〇年七月号増刊を見ると、注目すべき「インヴェイジブル」という概念が登場している（山口勝弘、伊藤隆康、泉真也が用いている）。実はこの概念が万国博における《太陽の塔》の在り方を大きく位置づけたのではないかと思われるのであり、それは《太陽の塔》が立っていた「お祭り広場」にも関係してくる。この概念は、モニュメントとしての《太陽の塔》に関わってくるものでもあり、前述のような建築雑誌における《太陽の塔》のモニュメント性否定にも関連すると思われるのである。

(2) 「インヴェイジブル・モニュメント」

《太陽の塔》をモニュメントとして考えた時、先程確認したように「インヴェイジブル」という概念が、《太陽の塔》の評価にある影響を与えていたように思われる。西山の発言も関連しているようである。そして、お祭り広場と《太陽の塔》の関係が重要になってくるのであるが、お祭り広場の諸装置の設計を担当した磯崎新が《太陽の塔》について批判的に述べている論文「テクノロジー・芸術・体制」がいくつかの示唆を与えてくれるのである。

西山が言うような、「人目をひきつける偶像のような『モニュメント』はつくらぬ」という最初の方針」とは何

か。そこで、まずは《太陽の塔》が立っていた日本万国博
シンボルゾーンと、特に「お祭り広場」の計画の意図につ
いて確認したい。

万国博会場の核であるシンボルゾーンの最も初期の構想
は、会場基本計画委員であった西山卯三らの京都大学万国
博調査グループの、会場予定地の調査と、会場企画の発案
によるものであった。そこで西山によって第一次案、第二
次案が出されたのであるが、第三次案と最終の第四次案
は、同じく会場計画委員であった丹下健三によるものであ
り、大屋根の計画も生み出されたのである。まず、一九六
六年四月六日の第三回会場計画委員会の議上で発表された
会場基本計画第一次案では、計画方針の基本事項が三つ挙
げられているのだが、第一に、会場全体が「社会にあまね
く存在する智慧の結果をはかる未来への実験場」であり、
「未来都市のコアのモデル」として構成されること。第二
に、自由な「個々の空間の造型」がある上で、「テーマの
精神が十分に生かされるよう総合的に、かつ、全体として
の調和が保てるように計画すること。第三に、展示以外
に「人々の憩いやレクリエーションのための空間、さらに
現代における新しいコミュニケーションとしての人々の人

間的な交歓の大デモンストレーションの場を計画する」と
いうことである。西山によれば、これらはそれぞれ万国博
の「進歩性、総合性、大衆性」を示しているという。そし
て、それぞれが「自然、文明、文化」をも示すというので
ある⁴⁶⁾。このような方針は会場全体に当てはまるのはも
ちろん、それらが集約されて表現されるべきだと考えられ
たのがシンボルゾーンであった。このシンボルゾーンに
は、「自然、文明、文化」のそれぞれに当てはまる、自然
と人工との調和を示す「環境」（そのシンボルとして人工
湖）、情報科学の象徴の「人工頭脳」、人間協和のための
「お祭り広場」の三つが配置され、そのグループの中心に
「テーマ館」を置き、これら全体が「中心的な建造物」に
なり、「抽象的なモニュメントというものはあえてつくら
ない」とすることが考案されている⁴⁷⁾。この「テーマ館」
は、協会が運営し、万国博のメインテーマとサブテーマに
従って「各国が代表的な展示品を出品する館」であり、会
場の「インデックス」としての役割が期待されていた。し
かし、この基本方針が発表された会場基本計画委員会の翌
日、一九六六年四月七日の第六回テーマ委員会において
テーマを会場に具現化するためのテーマ館の設置が協議さ

れ、全く異なった《太陽の塔》を含むテーマ館が後に実現する訳である。

以上に見たように、「抽象的なモニュメント」を作らず、シンボルゾーンの「中心的な建造物」がモニュメントとなるということは既に一九六六年の時点で決定している。これが西山の言うところの「最初の方針」であろう。後の会場計画第二次案は、大きく変更されてはいない。そして丹下健三の第三次案、そして多少修正を加えられた最終第四次案を見ると、「青空が見えるところにも何かの工夫で屋根をかけた。梅雨どきの雨とか夏の暑い陽くらいはさえずりたい。しかし青空は見えているというふうなもの考えた」というように、大屋根の構想が登場している(48)。そして丹下も西山の計画とは多少異なるもの、お祭り広場とそこに集まる人間が「一つのモニュメンタルな空間をつくり、シンボルゾーン全体が「会場全体のシンボリックなモニュメントになる」ような構想を行っている(49)。そしてこの丹下健三のマスタープランに基づき、実際の設計を担当したのは、お祭り広場周辺に限って言えば、大屋根とデッキは神谷宏治と福田朝生、お祭り広場は山田篤、お祭り広場の諸装置は磯崎新という人選であつ

た。

ここで先ほど触れた、磯崎新の論文について見ておこう(50)。この磯崎の三章立ての文章には日本万国博前後の時期の「お祭り広場」に関する言説と、それに加えて岡本の《太陽の塔》に対する批評も盛り込まれている。そして、万国博に関する「体制」についての言及が見られるのだが、その中で、ナチスの党大会に触れて、芸術と体制という問題が論じられているのである。

「1. 演出された祭りーシュペーアとナチの建築」では、磯崎は一九三四年のナチス党大会を「現代史のなかで、もつとも効果的に演出された国家的規模での祭典」と捉え、それを記録したリーフェンシュタールの映画『意志の勝利』について「もし、演出という言葉のなかに、虚構を現実化するという意味がこめられているとすれば、この『意志の勝利』は、まさに政治的なプロパガンダを演出したといってもいい。しかもそれは『祭り』をつうじてなされているのだ」と述べている。続いて、磯崎は、自身が建築家として、記念祭典場観客席を設計した建築家アルベルト・シュペーアの「石造の擬古典主義様式」に注目したいと述べている。ここで注目すべきことは、磯崎が「祭り」

という言葉を使用しているように、ナチスの「祭典」について述べながら、ここで日本万国博に対する見解をほのめかしているようなのである。磯崎は次のように述べている。

「シュペーアの設計した祝典場の建築は、国家的な祭りというイベントを発生させる装置であった。巨大な人間集団がその場に出現するとき、はじめて、祭りの空間が成立するような、舞台でもある。個として対応することで感知できるような均衡感はこの必要とされていない。(中略) そののつべらぼうの広場が、人間集団によって、埋められたときの光景だけがイメージされている。だから、旗や幟や、サーチライトのような、一時的な要素があえてこの大理石のうえにかぶせられていった。」

次の「2. テクノロジーの呪物性―坐礁した機械、あるいは絶対建築」では、磯崎は「建築の記念性」に言及し、「現代の建造物のすべてのなかにひそまされている祭祀的な性格は、つまるところ建築の記念性の問題にいきあたるはずである。モニュメントこそが実はあらゆる時代・地域にかかわらず、その民族や国家が共同観念の究極の形態として、建築に与えたもののはずであった」と述べる。

そして「3. 不可視の記念碑―『お祭り広場』、その退廃の記録」では、「いったい、『不可視』のものが、モニュメントたりうるだろうか」という言葉で始められ、ついに日本万国博に論が及ぶ。この「不可視のモニュメント」とは、磯崎が万国博の「お祭り広場」において行った「見えないもの」を見えさせることは可能であるか、そして「現代をささえるような共同観念を触発するモニュメント」という概念が存在しうるだろうか」という試みのことであり、この試みは次の二つの「不可能なもの」に対して突きつけられていた。すなわち、「モニュメントは、ひとつの共同体の形象化でなければならぬのに、現代は、まさに共同観念自体の成立契機さえ失われてしまった(中略)それ故にこそ、近代建築は徹頭徹尾モニュメントに抗してきたのだ」ということ、そして、モニュメントは「一九三〇年代のドイツと、四〇年代のソ連において、その統括の祭祀者としてのみ有効性を認められた」ということである。

一九六七年、「お祭り広場」の構想の、最初の提案で磯崎は、「重々しさ」や「壮大さ」が過去となった現在では、モニュメントとして、エレクトロニクスに支えられた「微妙」で「精密」、「錯綜しているが一律化し組織化されてい

る」ものが有効であり、「可動性・移動性、機構化・統合化」された、物理的実態を強調しない、巨大イヴェントを発生させる場こそが、現代の「祭り」である万国博に適していると述べる。そして「現代技術を駆使した装置」と人間とが「時空間の中で一本化」していく「ダイナミックな総体」を「インヴィジブル・モニュメント」と呼んでいる。

しかし万国博を経た結果、彼の「お祭り広場」をインヴィジブル・モニュメントにする試みは、同じくお祭り広場に立った岡本の《太陽の塔》によって失敗したというのである。彼は《太陽の塔》を次のように批判している。

「インヴィジブルなもの、本来可能なかぎり中性的な形態にささえられているべきであつただろう。屋根のもつ構造体は、その鈍重な重量感をのぞけば、広場の開放的な性格を保つ役割ははたし得ている。これに付随する微少な要素も別に問題にするにあたるまい。しかし、広場に出現した『太陽の塔』はその巨大さで他を圧倒しただけではなく、その偶像性、すなわち卑俗なイコノロジーによって、この万国博の全体のシンボルに化すだけの意味を表示したものであつた。」

磯崎は《太陽の塔》を全く「中性的な形態」ではない「巨大な偶像」、そして「人形」であると述べ、お祭り「広場は、圧縮されて、この偶像の背後に押しこまれ、それしも、落下傘のような屋根をもった観覧席で、にぎにぎしくとり巻かれている」というのである。そして次のように《太陽の塔》を「図像的なもの」として分析する。

「このような巨大な偶像の原型をたどれば、日本の各地の山上に建設されている巨大な観音像であろう。(中略) 太陽の塔の原像は、このような通俗的な理解力を手がかりにして、万国博の会場を圧倒しただけでなく、情報メディアがもつ単純な繰り返し効果と重なり合つて、一挙にこの「祭り」における司祭の役割をはたしはじめた。それは可視的であるだけでなく、図像的なものであつた。すくなくともエッフェル塔のような構築物ではない。ハリボテの像なのである。」

つまり「近代建築は一貫して、偶像的なイコノロジーを否定してきた」のであり、それまでの万国博では、エッフェル塔のような偶像的ではない「巨大テクノロジーの直截な表現である構築的なモニュメント」を建ててきたのだが、《太陽の塔》は、いわば「古代的な記念碑」であつて、

構築的・機械的なものを破壊するという日本万国博の主権者側の「内的な意図」に同意しているというのである。磯崎はそこに見られる構図をヒトラーの戦略に重ねあわせている。ヒトラーは、工業社会の論理であるテクノロジーズを用いながらも、そこに血や土といった「北方ドイツ的な暗く重いイメージ」を導入して行つたのだが、それが、日本万国博においては、「情報化した社会においては、卑俗な凶像の方が情報操作に有効である」という理由から《太陽の塔》が建てられたという構図と、酷似しているからである。

だが、《太陽の塔》が建つことが決定し、インヴィジブル・モニュメントが敗退したとしても、お祭り広場自体の存在は残っているわけで、磯崎は自らの課題を変更して、今度はお祭り広場を、広場に入りこんだ観客がイベントの参加者となり、「空間の中に多様な応答を可能にするような場」として成立させることを目論んだようだ。そのことによつて偶像的なモニュメントである《太陽の塔》を無意味化しようとしたのである。だが果たしてそれは失敗した。主催者側によつて広場は管理され、「自発性・偶発性・即興性」は排され、「あらかじめ計画し、演出してみ

せるという、やはり観客にものを与える」ものにされてしまったというのである。そして万国博において、この二つの「敗北」を経験した磯崎は、後には「全身から力がぬけおちるような徒労感だけが残ってしまった」と語っている。

以上が磯崎論文の概要である。これを一言でいってしまえば、『出来事』そのものをモニュメントにするという、固定的で不動でおしつけがましいモニュメントという概念を破壊する作業が、挫折してしまつた」過程であろう⁽⁵⁾。しかし、このような議論が出てきた背後には、何らかの社会背景が関連しているのではないだろうか。それは磯崎の言う、ヒトラーの政策と日本万国博との関連と、「古代的な特性を持った記念物」が「回転現象」を起こして一九七〇年において復活したという「70年万国博を支えた基本的なイデオロギー」の問題ではないか⁽⁶⁾。

ここで想起されるのは建築評論家の宮内嘉久の万国博批判である。彼は一九六九年の『朝日ジャーナル』に、万国博は「にせの祭り」であると書き、「既存の体制に根底的な「否」(ノン)をつきつける」べきだと主張している。そしてその「にせの祭り」の演出において重要な役割を果

たした、丹下健三傘下の基幹施設グループと、岡本以下のテーマ展示に関わったグループの責任を追究し、「建築家という職能の自己変革」の問題でもありと述べているのである(53)。宮内の批判の立脚点は、「かつて戦争協力が不問に付されたような状況を、歴史は二度と許しはしないであろう」という言葉に表れている。

この宮内の批判に見られるように、建築界において、国家によるプロジェクトである万国博に建築家が参加するかどうかについて大きな議論が行われたことは、布野修司も指摘しており、宮内は「戦争責任」または「転向」の問題を万国博の問題に重ね合わせていたというのである。また布野は、菊地昌典『一九三〇年代論』、久野収『三〇年代の思想家たち』、「日本文学における一九三〇年代」などのように、一九七〇年代に三〇年代が頻繁に「主題化」されたことを指摘しているが、その理由の一つは「一九三〇年代に二〇世紀における基本的なテーマがほとんど出尽くしている」という意識「、そしてもう一つは、「一九三〇年代と一九七〇年代をオーバーラップさせる(昭和)を通底するものへの危機意識がそれを支えていたから」であると述べている(54)。

万国博の準備期にあたる一九六〇年代後半は、ベトナム戦争と反戦運動、そして安保闘争など、反体制運動がまだまだ激しい時期でもあり、主に左翼系の評論家や建築家からの万国博批判は、『太陽の塔』の評価にも影響を及ぼしていることだろう。磯崎新が「テクノロジ・芸術・体制」を書いたことも、このような動きに全く無関係ではあるまい。

(3) 《太陽の塔》における「巨大さ」の必然性

ここで、インヴィジブル・モニュメントという概念について、もう少し詳しく見ておきたい。このインヴィジブル・モニュメントという概念は、泉真也によって「今回の万国博を風靡した二つの概念」(「インヴィジブル・モニュメント」と「環境芸術」)の内の一つと捉えられているように、ある程度の影響力を持ったようで、インヴィジブル・モニュメントを語っているのは磯崎新だけではない。例えば丹下健三も「情報のネット・ワークをインビジブルな空間の中に設定するひとつの作業」という発言を一九六六年の時点でしている(55)。その他の例を見てみよう。

インヴィジブル・モニュメントを考える上で、非常に示

峻に富んでいるのが、『美術手帖』一九七〇年七月号増刊に掲載の、山口勝弘「二つの文化と環境への志向」である。山口は具体的な万国博についての言及の前に、まずいくつかの前提を挙げているのだが、それを三つの点にまとめてみると、第一に、アメリカの建築家の「第一次大戦後から文明が（通信手段を中心に）インビジュアルの方向へ向かっている」という指摘に対し、我々が環境と言うものを、インヴィジュアルなものとしては捉えにくいという事実（この例として、はじめてラジオが登場した時、人はラジオから声が出てくることを不思議に思ったということが挙げられている）があるということ。第二に、ラジオからテレビへのメディアの変化により、人間の環境との関係が、全感覚的ではなく、より視覚的になり、「内容を伝達するためのメディアが、いつの間にかメッセージとしての意味を持つている」という、マクルーハンの批判があるということ。第三に、前述のマクルーハンの指摘のように、視覚メディアとして万国博を見た場合、「内容とか意味のレベルで判断され、人間の全体的体験である環境というインヴィジュアルなものとしての捉え方がなされていない」というように、視聴覚メディアとして万国博が正確な認識を受

けていないというのが山口の考えであるということ。この三つが前提である(56)。

山口は第三の前提から、お祭り広場について「巨大な大屋根と個人芸術家のシンボルとの対比もしくは、対立としてしか捉えられていない」と述べている。つまり、お祭り広場の構想が、「インヴィジュアルモニュメントとしての環境論から出発していた」のであり、「情報化社会での具体的なコミュニケーションの場の実現」であつたことが認識されていないということである。お祭り広場のほかにも、いくつかのパビリオンでその試みが行われたが、それについても認識されていなかった。山口はその原因を、環境を分析的に捉えるといくつかのメディアの集合体になり、さら個々のメディアを並べると、結局インヴィジュアルな環境が見失われてしまうからだと述べている。

また、先に触れた泉真也は、インヴィジュアル・モニュメントの考え方、つまり、現代という時代は、「一つの巨大なもの」が時代を記念するように、物がモニュメントになる時代ではなく、システム技術のような「眼には見えないもの」が真に時代を記念するという考え方は、全く正しいと指摘している。その概念が「レトリック」になり造形家

やデザインを熱中、陶醉させ、見えないものは作りようがないので、例えば人々の行動を誘発するような装置を作り、装置の作り出す磁場のような空間が人間をコントロールするような、いわばモニュメントとなるという概念が生まみ出され、お祭り広場も作られた。しかし、インヴィジブル・モニュメントの概念の背景には、「物質への不信、物から離れようという潜在的な欲求」があり、お祭り広場や大屋根は、結局空虚さしか生み出していないのではないかと、泉真也は指摘しているのである。人間に働きかけることのできるメディアとしての、強固な存在感のある造形を生み出すには、物質を放棄した言葉の操作では不可能だということであろう(57)。

さて、山口勝弘、泉真也がインヴィジブル・モニュメントについて述べる所を見てきたわけだが、お祭り広場の構想が、「インヴィジブルモニュメントとしての環境論から出発していた」ことが認識されていないのは、山口や泉が指摘するように、万国博における、お祭り広場やいくつつかのパビリオンのインヴィジブル・モニュメントの実験が、結局は「環境を分析的に捉える」という手法や「物質を放棄した言葉の操作」では成り立たなかったということでは

ないか。また磯崎新の述べるように、《太陽の塔》がそれを阻害したことになったのかもしれない。それらは、万国博を、メディアや情報化社会の問題、環境の問題、また建築の問題の、実験の場として捉える立場であれば、「インヴィジブル・モニュメント」という課題が重要になってくるといふことの結果であろう。

しかし、その点で、岡本の万国博への参加の立場は多少異なっているように思われる。確かに岡本も博覧会の実験的な性格について、例えば一九九六年に有田で開催された陶芸博のシンボル広場の造形を担当する際に「博覧会だからこそ、ふだんはとてやらないような、実験的なことが出来るんだ」と、その実験で得られる技術・経験が「博覧会のメリットの一つ」だと考えているように(58)、《太陽の塔》の性格の一つは、例えば建築と芸術の総合の実験だったかもしれない。だが何度か述べたように、岡本は「祭り」によって大衆に失われてしまった人間性を回復させることを意図したのであり、それは彼の作品の制作態度(特にモニュメント)に一貫している姿勢であり、もちろんこちらが主目的だったに違いない。

もう一つ指摘しておこう。岡本は一九五九年一月に沖

繩を旅行し、翌年には『中央公論』に「沖繩文化論」を連載開始、一九六一年には『忘れられた日本』（中央公論社）として刊行している。この中で岡本は「何も無いこと」の眩暈」と題し、沖繩本島の見るべき所をほとんど廻った結果、自然は美しいのだが、発見として「グンとこちらにぶつかってくるもの」、つまり「いわゆる『文化』というもの」がなかったと書いている。しかし、そのような中で最も岡本を感動させたのは物理的な実体がほとんどない「御嶽」(図14)であったという。御嶽とは、岡本の説明によれば「神の降る聖所である。この神聖な地域は、礼拝所も建っていないければ、神体も偶像も何も無い。森の中のちよつとした、何でも無い空地。そこに、うつかりすると見過ごしてしまう粗末な小さい四角の切石が置いてあるだけ」というものであり、それに感動を覚えたという(59)。そしてその空間は何もないからこそ逆に神聖さを示すというのである。岡本は、その「清潔に、なんにもなかった」ような御嶽から圧倒された感覚を、「日本人の血の中、伝統の中に、このなんにもない浄らかさに対する共感が生きている」からだと分析する。そしてそれと対照的なのが、神聖感から遠ざかった形式主義に陥った、「いかつい鳥

居、イラカがそびえ、コケオドカシ。安手に身構えた姿」の「今日の神社などと称するもの」であるというのである(60)。

この「何も無いこと」の眩暈」は、民族学的なものと環境論とでは次元が異なるとしても、どこかインヴィジブル・モニュメントの概念と接点がないだろうか。泉真也の言葉を借りれば「装置の作り出す磁場のような空間が人間をコントロールするような、いわばモニュメントとなる」ものとして御嶽を考えることは可能であろう。そうだとすれば、岡本は《太陽の塔》のような巨大なモニュメントではなく、「何も無いこと」の眩暈」を感じさせるモニュメントを作ることでもできたはずである。少なくとも、そうであれば《太陽の塔》ほどの批判はなかったのではないか。岡本の「『祭りの広場』の真ん中には、神霊の依代がなければならぬ」といふ発言に対する答えとして、「神霊の依代」である御嶽を置くこともできる。しかしそれをしなかったのはなぜか。

はじめに現実的なことをいえば、岡本が《太陽の塔》を突きつけようと意図した「大衆」とは、例えば農協などの団体客や子供に代表されるように、それまでのいわゆる

「美術」の受容層ではなかったということ、そしてテーマ館であるからには、大量の観客の流れを停滞させることなく動かす必要があったということ。この二点から考えれば、見た瞬間の印象で何かを感じさせるための形態の単純化と、思想の具象性、そして大規模化は必然的なことである。次に思想的なことだが、まず何よりも岡本が万国博に作るべきだと考えたのは「ペラボーなもの」であった。そして万国博に際して岡本が、科学よりも「もつと無条件に感動できるもの、それはあまりいたくないけれども芸術だと思ふな。芸術の感動というのは、規模や金額の大小にかかわらず評価されるし、あとにも残る」と述べているように、同時にそれが「芸術」である必要があった(62)。そして、彼の思想の土台になっている滞仏時代を思い出すと、一九三七年にパリ万国博の跡地に開設された民族学博物館の展示を見た印象を次のように語っている。

「何といつても、抽象論で人間存在を研究するのはまるで違つた、なまなましい現実の彩りがここにはある。時空を超えた人間本来のあり方、そこからわき出てくる、むつとするほど強烈な生活観。ダイレクトにこちらにぶつかつてくる。こんな具体的な資料を土台に、われわれ抽

象的理論よりも、それを超えた人間学を学ぶべきではないか。」(63)

こうして岡本は、「抽象論で人間存在を研究する」哲学科から、「まったく実証的に、研究者の主観や思惑、感情を排除して、対象そのものをとらえ」る帰納的な民族学科に移つたと述べている。無論これは芸術活動のあり方とは正反対であったのだが、それは岡本の「対極主義」を示しているようで興味深い。この思想は、後の「縄文土器論」を通して《太陽の塔》にもつながっているだろう。芸術でありながら、大衆へのメッセージが込められた「ダイレクトにこちらにぶつかってくる」ような「ペラボーなもの」であり、同時に万国博のシンボルとしての役割を果たすには、インヴェイジブル・モニュメントでは不可能であったのではないか。岡本は「分析された環境」ではなく、より感覚的、人間的なものを志向していたのである。

おわりに

万国博から三〇年余り、大部分の建造物が消えた会場後で、テーマ館の地下展示は閉鎖され、空中展示も取払われ

ながら《太陽の塔》は今日も立ち続けている。万国博の後に大衆を巻き込んで、何らかの影響を残すことが出来たのは《太陽の塔》だけではないだろうか。岡本のモニュメントに共通する、大衆と社会に自らの芸術結び付けようとする一貫した態度は、万国博の場でも変わることはなかった。どのような場であつても、人々にこの塔を突きつけることで、専門家からの批判の根拠になるような弊害よりも、社会的に資する部分が多いと考え、自らの芸術論を「実践した」ということは何よりも評価されるべきことかもしれない。そして、今日までこの塔が残っているというのは、現代にもそのような美術家が必要とされているという面があるということではないだろうか。

註

- (1) 日本展示学会『展示学事典』ぎょうせい 一九九五年 四頁。
- (2) 宮内嘉久『「ノン」をいえない建築家―疑似前衛のイメージづくり―』『朝日ジャーナル』一一卷三号 一九六九年一月一九日号 一六頁。
- (3) 岡本太郎『岡本太郎の本5』みすず書房 二〇〇〇年 二二二頁。
- (4) 同前 二二二頁。
- (5) 桑原武夫・岡本太郎「万国博への期待と不安」冒険の精神を『朝日ジャーナル』九卷四四号 一九六七年一〇月二二日号 一〇一頁。
- (6) 同前 九七頁。
- (7) 前掲 岡本太郎『岡本太郎の本5』 一一二〇頁。
- (8) 岡本太郎『岡本太郎の本1』みすず書房 一九九八年 二四六頁。
- (9) 同前 二四六―二四七頁。
- (10) 前掲 桑原武夫・岡本太郎(対談)「万国博への期待と不安」冒険の精神を 九七頁。
- (11) 岡本太郎「芸術と遊び―危機の接点」『SD』一九六七年五月号 一八頁。
- (12) 磯崎新・吉本隆明(対談)「都市は変えられるか」(吉本隆明『どこに思想の根拠をおくか 吉本隆明対談集』筑摩書房 一九七二年) 三三〇頁。
- (13) 同前 三三三―三三四頁。
- (14) 岡本敏子『芸術は爆発だ! 岡本太郎痛快語録』小学館 一九九二年 二四頁。
- (15) 前掲 桑原武夫・岡本太郎「万国博への期待と不安」冒険

- の精神を」一〇〇頁。
- (16) 前掲 岡本太郎『岡本太郎の本5』二二三頁。
- (17) 同前二〇八頁。
- (18) 「日本万国博⑨」『読売新聞』一九七〇年三月二日(夕刊)。
- (19) 前掲 岡本太郎『岡本太郎の本5』二〇八頁。
- (20) 鶴見俊輔編『語りつく戦後史Ⅲ』思想の科学社一九七〇年九一〇頁。
- (21) 前掲 桑原武夫・岡本太郎「万国博への期待と不安」冒険の精神を」。
- (22) 前掲 鶴見俊輔編『語りつく戦後史Ⅲ』八頁。
- (23) 前掲 岡本太郎『岡本太郎の本1』二四六―二四七頁。
- (24) 同前 七一八頁。
- (25) 同前 九八一―一〇〇頁。
- (26) 前掲 桑原武夫・岡本太郎「万国博への期待と不安」冒険の精神を」九九頁。
- (27) 日本万国博覧会協会『日本万国博覧会公式記録 資料集別冊 D-2 専門委員会会議録2 会場計画委員会会議録』一九七〇年四二頁。
- (28) 同前 六七頁。
- (29) 同前 一七七頁。
- (30) 倉林靖『岡本太郎と横尾忠則』白水社一九九六年一九頁。
- (31) 岡本太郎「万国博に賭けたもの」(『岡本太郎・EXPO'70・太陽の塔からのメッセージ』川崎市岡本太郎美術館二〇〇〇年)六頁。
- (32) 『読売新聞』滋賀版一九六九年一〇月二日(朝刊)。
- (33) 前掲 岡本太郎『岡本太郎の本1』一二頁。
- (34) 同前 一三頁。
- (35) 同前 一二頁。
- (36) 山下裕二(監修)「図版構成 黒い太陽の神話 太陽の塔から岡本太郎へ」(『ユリイカ』三一巻一一号一九九九年一〇月号)九〇頁。
- (37) 前掲『読売新聞』滋賀版一九六九年一〇月二日(朝刊)。
- (38) 岡本太郎「仮面の戦慄」(『岡本太郎の本4』みすず書房二〇〇〇年)九三―一〇六頁。
- (39) 前掲 岡本太郎『岡本太郎の本4』一六六―一七七頁。
- (40) 岡本太郎「笑い」『日本経済新聞』一九七〇年三月一〇日(朝刊)。
- (41) 岡本太郎「四次元との対話―縄文土器論」(『美術手帖』七九四号二〇〇〇年一〇月号)五二―六六頁。
- (42) 梅原猛・渡辺誠「人間の美術1 縄文の神秘」学習研究社一九八九年一四二頁。
- (43) 同前 一四二―一七〇頁。
- (44) 西山卯三「日本万国博の構想と現実」(『新建築』一九七〇年四月号)一九七頁。

- (45) 邦光史郎『幻想の祭典 日本万国博』講談社 一九七〇年 九四―九五頁。
- (46) 前掲 日本万国博覧会協会『日本万国博覧会公式記録 資料集 別冊D3 専門委員会会議録2 会場計画委員会会議録』六六一―六八頁。
- (47) 同前 六九―七〇頁。
- (48) 同前 一七五頁。
- (49) 同前 一七七頁。
- (50) 磯崎新「テクノロジー・芸術・体制」(東野芳明編『学問のすすめ22 芸術のすすめ』筑摩書房 一九七二年) 一三三―一六七頁。
- (51) 同前 一六二頁。
- (52) 同前 一六一頁。
- (53) 宮内嘉久「『ノン』をいえない建築家―擬似前衛のイメージづくり」(『朝日ジャーナル』二二卷三三号 一九六九年一月一日号) 一七一―一九頁。
- (54) 布野修司『布野修司建築論集Ⅲ 国家・様式・テクノロジー―建築の昭和』彰国社 一九九八年 三三三頁。
- (55) 丹下健三・川添登(対談)「デザイン・建築・都市」(『デザイン批評』第一号 一九六六年一月) 七一頁。
- (56) 山口勝弘「二つの文化と環境への志向」(『美術手帖』三三三〇号 一九七〇年七月号増刊) 一八六一―一八七頁。
- (57) 泉真也「物としてのデザイン」(『美術手帖』三三三〇号 一九七〇年七月号増刊) 二〇二―二〇三頁。
- (58) 岡本敏子「岡本太郎が、いる」新潮社 一九九九年 一三〇―一三三頁。
- (59) 岡本太郎「沖繩文化論―忘れられた日本」中央公論社 一九八八年 四〇―四二頁。
- (60) 同前 一六八―一六九頁。
- (61) 「日本万国博⑨」『読売新聞』一九七〇年三月二日(夕刊)。
- (62) 前掲 桑原武夫・岡本太郎「万国博への期待と不安」冒険の精神を」一〇一頁。
- (63) 前掲 岡本太郎「岡本太郎の本」二二四頁。

図版典拠

- 『岡本太郎・EXPO'70・太陽の塔からのメッセージ』展図録 川崎市岡本太郎美術館 二〇〇〇年(図1―5)
- 『多面体 岡本太郎』展図録 川崎市岡本太郎美術館 一九九九年(図7、9―13)
- 『日本発見―岡本太郎と戦後写真』展図録 川崎市岡本太郎美術館 二〇〇一年(図14)
- 川崎市岡本太郎美術館提供(図6、8)

〈付記〉

本稿は平成二二年度筑波大学芸術専門学群卒業研究「岡本太郎『太陽の塔』の研究」に基づくものである。本誌掲載にあたり、紙幅の関係で第三章「『太陽の塔』に関する言説」を削除することとしたが、これについては別稿を用意したい。

尚、卒業研究ならびに本稿の執筆に関わる調査で、岡本敏子氏、岡本太郎記念館、川崎市岡本太郎美術館、同館村田慶之助館長、大杉浩司氏の協力を得ました。記して謝意を表します。

また、卒業研究の主題がまだ明確には定まらないとき、万博記念公園で『太陽の塔』を前にして、三神弘彦先生より長時間にわたり伺ったお話によって鼓舞され、研究を進める原動力となりました。厚く御礼を申し上げます。

(すのはら ふみひろ)

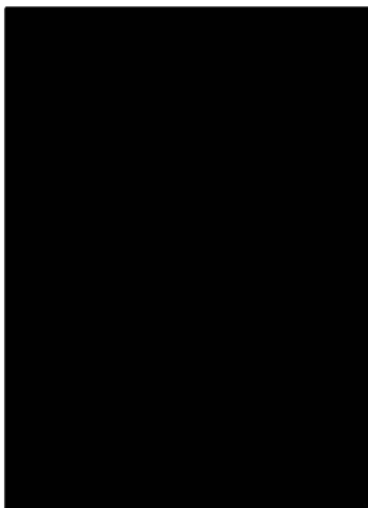


図2 《太陽の塔》 黒い太陽

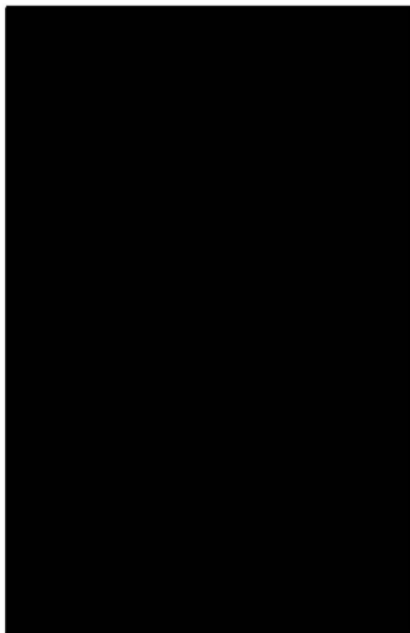


図1 《太陽の塔》 太陽の顔・黄金の太陽



図4 《青春の塔》

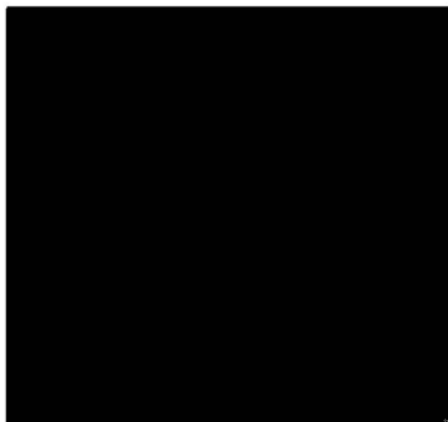


図3 《母の塔》

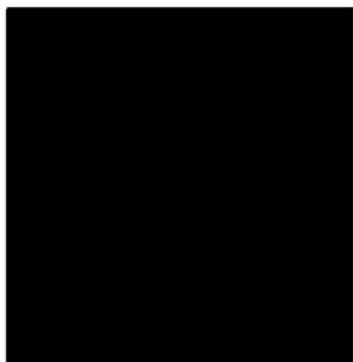


図7 《顔》1952年

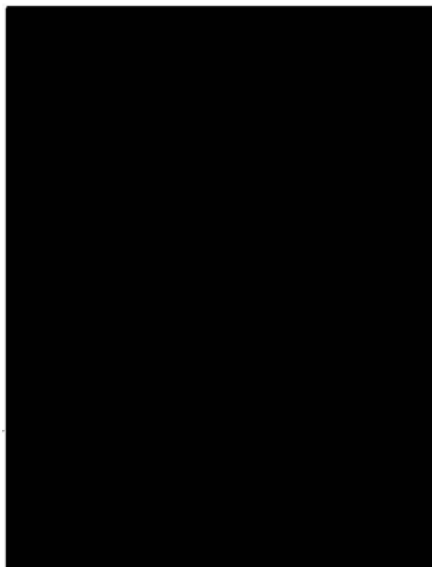


図5 《太陽の塔》 塔内・生命の木

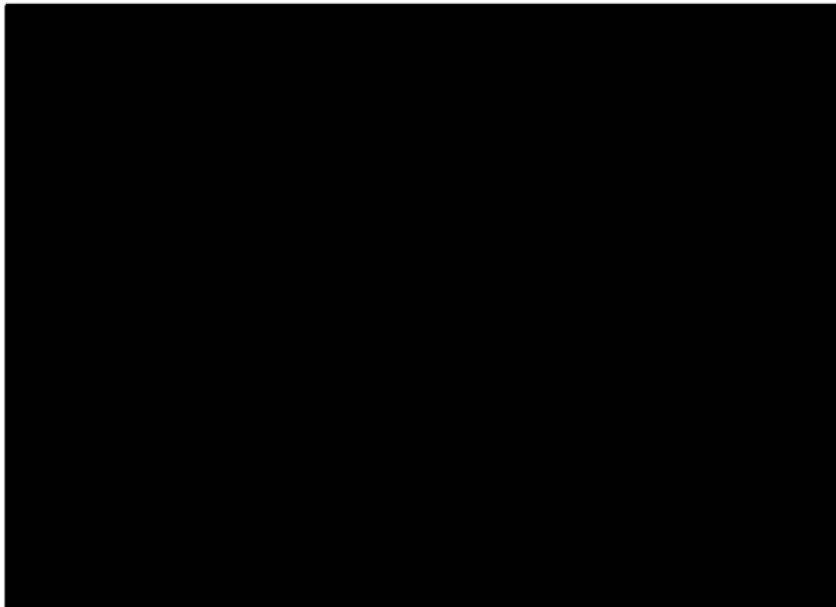


図6 《太陽の塔》 地下・地底の太陽

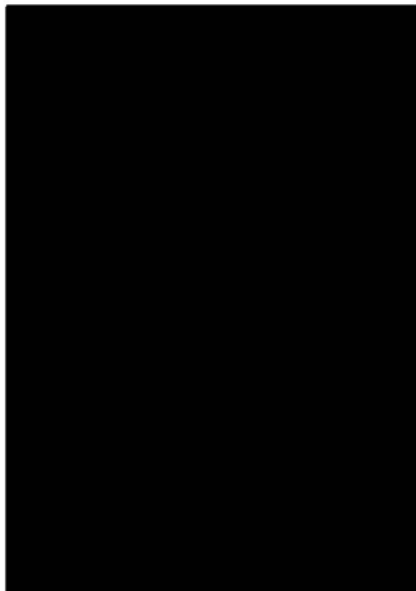


図9 《日の壁 (原画)》1956年



図8 《メリーボール》1962年

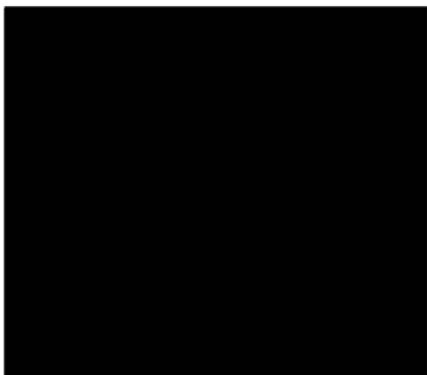


図11 《海辺の肖像》1973年

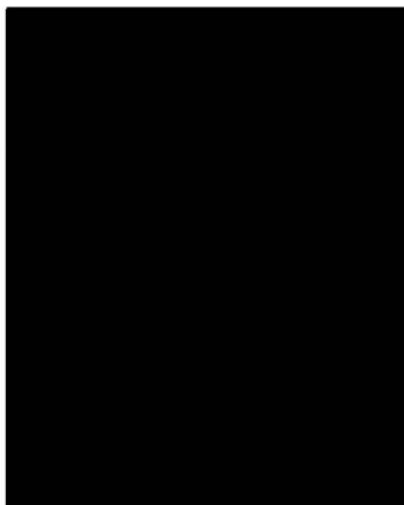


図10 《樹人》1951年



图13 岡本太郎撮影《土偶》1956年

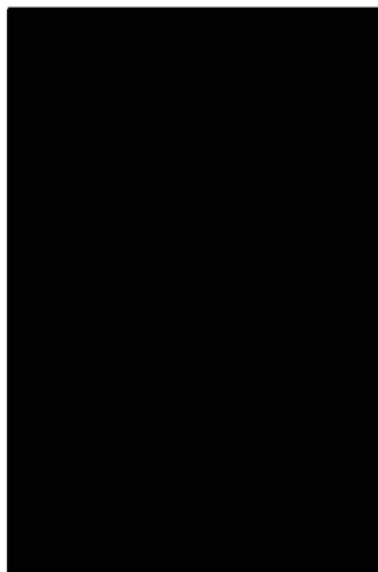


图12 岡本太郎撮影《縄文土器》1956年

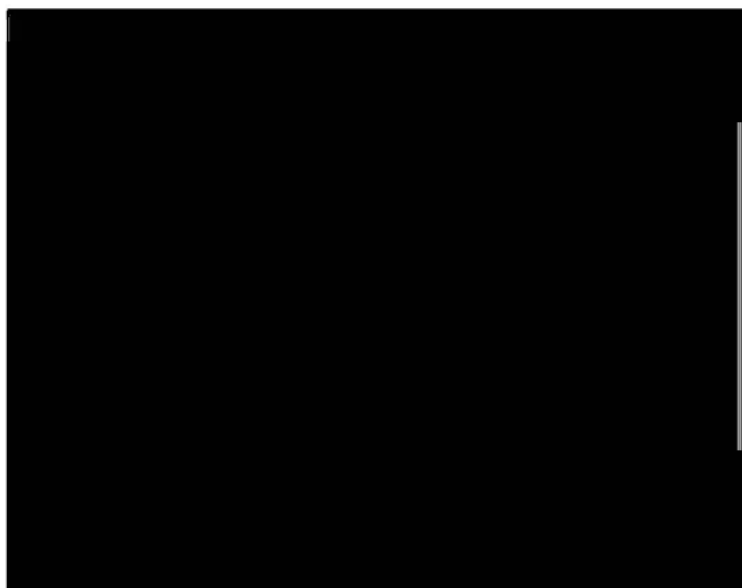


图14 岡本太郎撮影《御旗》