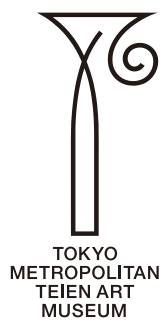


東京都庭園美術館 美術館講座 2022

講演録



「東京都庭園美術館 美術館講座 2022」講演録

はじめに	5
------------	---

東京都庭園美術館 美術館講座 2022

第1回

「旧朝香宮邸から建築を語る」	7
----------------------	---

妹島和世（東京都庭園美術館館長）
2022年10月14日（金）

第1回スピンオフ企画

テーマ展示「ランドスケープをつくる」第2回 「スカイハウス再読」関連座談会「菊竹清訓氏を語る」	23
--	----

伊東豊雄（建築家）
内藤 廣（建築家・東京大学名誉教授）
富永 護（建築家・法政大学名誉教授）
妹島和世（建築家・東京都庭園美術館館長）
大西麻貴（建築家・横浜国立大学大学院 Y-GSA プロフェッサーアーキテクト）
前本哲志・照井甲人・藤本梨沙（横浜国立大学大学院 Y-GSA 学生）
2023年1月21日（土）

第2回

「アール・デコと装飾の魅力」	49
----------------------	----

天野知香（お茶の水女子大学教授）
2023年1月27日（金）

第3回

「朝香宮家のアール・デコ」	73
---------------------	----

牟田行秀（東京都庭園美術館副館長）
2023年2月17日（金）

はじめに

東京都庭園美術館は昨年度、当館をより深く理解していただくために「美術館講座」を開設いたしました。ここに収められたのは、その収録原稿です。本講座は、東京都庭園美術館と親和性の深い＜建築＞＜装飾＞＜美術＞＜庭園＞といった主題の中から随意テーマを選び、館外からの有識者や専門家をお招きし、また当館スタッフによるトークを中心とするイベントとして実施するものです。＜建築＞＜装飾＞＜美術＞には美学的視点からみたアール・デコ様式を主軸とするテーマはもとより、広く美術館で取り組む主題や領域を、さらに＜建築＞には、創造に纏わる概念から修復・保存といった技術的要素をも含む内容を、また＜庭園＞には造園や歴史的背景、茶室等のテーマを織り交ぜ、各主題についての多面的なアプローチを試み、来館者の皆様にとってより親しみやすい美術館を目指そうとするものです。

昨年度着任した妹島和世新館長による第1回目の開催にはじまった本講座には、実に多くの皆様にご応募いただきました。会場空間の制約上選外となり、当日ご来場いただけなかった皆様にも、本記録をご参照いただければ幸いです。

最後になりましたが、本講座にご応募・ご聴講いただきました皆様、本講座に関心をお持ちいただきました皆様、そしてご登壇いただき、またお力添え賜りました各関係者の皆様に、心より御礼申し上げます。

2023年 4 月

東京都庭園美術館

第 1 回

2022年10月14日

旧朝香宮邸から建築を語る

妹島和世（東京都庭園美術館館長）

旧朝香宮邸から建築を語る

妹島和世（東京都庭園美術館館長）

どうも、こんばんは。ご紹介いただきました妹島です。この7月から館長を務めさせて
いただいております。

今日は「これからの美術館」についてお話しいたします。

皆さんには今まで、庭園美術館をいろいろな形で楽しんでいただいていたかと思います。
私たちは、今、さらに多様な楽しみ方を提供できないだろうかとディスカッションを始め
ています。今からお話することはまだ決まっていることではなく、イメージのようなも
のです。

現在ミュージアムショップは新館に移っていますが、以前のように、ゲート横にショッ
プとギャラリーが一緒になったような、庭園美術館ならではの場所があると良いのではな
いかと考えています。それから、庭を含めて全体を回遊できるようにすること、そして雨
が降っても休める「東屋」のようなものがあったり、テンポラリーな作品に出会えたりす
ると良いのではないのでしょうか。

さらに旧朝香宮邸には、現在見学できる場所以外にも、いくつかの中庭や部屋がありま
す。セキュリティなどさまざまな問題はありますが、少しでも皆さんが触れられるよう
になったら良いのではないかと話し合っています。たとえばどこかの部屋をライブラリー
のようにしたら、展示のないときでも建築や装飾のリサーチをしている人などが来られる
かもしれません。アール・デコがとても特徴的で貴重な場所なので、そこにより特化した
美術館になればいいなと思っています。

こうしたことを美術館内部で話し合っていますが、もう少ししたら、いろいろな方々に
ご意見を伺いながら、みんなでこの場所を大切に育てていけたらと考えております。
世界中にはいろいろな先例があります。ここからは私の自己紹介にもなりますが、今まで
携わってきた建物のなかにどのような例があったか、簡単に説明させていただきたいと思
います。

美術館は、広い意味でパブリックスペースであり、過去と現在と未来をつなぐ場所では
ないかと私は思っています。ですからそこに建築をつくるだけでなく、そこをどのよう
に使うていくか、使われていくかをこれまで考えてきました。

これからの美術館について

- A そこにあるものとの関係
- B 街とプログラムとの関係
- C 環境と人をつなぐ場所

というような点から考えたいと思っております。

美術館が、人同士がそこで出会い、つながれるような場所になること、そして未来に何かを伝えていく場所になったらいいなという思いがあります。

具体的に9つの建物を通して説明できればと思います。

1. ツォルフライン・スクール (2006年)
 2. ルーヴル・ランス (2012年)
 3. 日立駅自由通路及び橋上駅舎 (2011年)
 4. ラ・サマリテーヌ (2021年)
 5. 金沢21世紀美術館 (2004年)
 6. ニューミュージアム (2007年)
 7. スタッドシアター・アルメラ (2004年)
 8. ROLEXラーニングセンター (2009年)
 9. ART GALLERY OF NEW SOUTH WALES EXPANSION, SYDNEY MODERN PROJECT
(2022年)
- ※()内は竣工年

1. ツォルフライン・スクール (2006年)

ドイツのエッセンにあるツォルフラインの炭鉱が、2001年にユネスコの文化遺産に指定されました。ここは150年間ほど、炭鉱と、炭を燃料にした鉄鋼業が栄えた、大規模工業地域で、工場や製品を運んだ線路などが、今も街にいろいろな形で残っています。

ツォルフラインでは、昔からの建物とその周辺とで新しい場所をつくろうという構想があり、その一環として、私たちは学校をつくりました。

工場群が残っている場所に建てる学校なので多少荒々しい、単純なものを、周囲の既存建物と同じような箱のような形のものをつくろうと考えました。

クライアントである財団の方は「鉄骨でつくれないか」「透明なものがよい」という意

見でした。ドイツではとくにその当時、鉄骨造はとても高額でした。予算が非常に限られていたので、比較的安価なコンクリートで透明なものをつくるのが、私たちのチャレンジとなりました。



ツォルフェライン・スクール©SANAA

この地域は日本に比べて大変寒いので、一般的に、20～30cmほどのコンクリートの壁をつくり、その外側に10cmの断熱材を入れ、そしてもう一度仕上げとしてコンクリート壁を設けることになります。つまり壁が70～80cmになり、どんなに窓を開けても穴が穿たれた建物のように見えてしまいました。

そこで環境エンジニアの人が思いついたのが、コンクリート壁のなかにお湯を通して、建物を地面とほとんど同じ温度に保つことでした。ここは炭鉱の跡地だったので地下から23～32℃のお湯が湧き出ており、それを川に捨てていました。そのお湯を利用して、厚さ30cm、1枚のコンクリート壁の、壁の奥行きがない透明な建物ができあがりました。窓からはこの地域の産業遺産が見えるようになっています。

ちなみにこの学校は2006年竣工の新しい建物ですが、世界遺産の一部に入るものとしてユネスコから新たな審査を受けました。

2. ルーヴル・ランス (2012年)

ルーヴル・ランスはルーヴル美術館の分館で、パリから特急で1時間半ほど行ったところにあります。美術館のない北ヨーロッパのこのあたりが選ばれました。

ランスも炭鉱の街で、1987年に閉山しています。掘ったものが積まれ、周りより5、6m高い場所を作っており、その台形のような形が非常に特徴的な風景となっています。炭鉱の跡地を公園など文化的な場所にして、全体を地域のための場所にしていこうという計画です。



ルーヴル・ランス©Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa / SANAA, Tim Culbert +Celia Imrey / IMREY CULBERT, Catherine Mosbach

コンペの要項の1つに、「美術館ではあるが、地域の人々の散歩にも使われるような公園にもしたい」というものがありました。

美術館の外壁はアルミの鏡面仕上げを特徴とし、印象派の絵画に出てくるような、北ヨーロッパの柔らかい水平的な光が差し込み、まわりの風景を柔らかく映します。かつての社宅である煉瓦造りの建物などの周囲のものと一体となれるような美術館を考えました。

また、いろいろな歴史の遺産を大切に残そうと考えました。例えば、駅から敷地のなかに入っていく引き込み線路の跡を歩道として使い、駅を出て線路跡を辿りながら街を歩くと美術館に辿りつくのです。そのような全体的な計画も一緒に立てられました。

ランスの街と美術館の関係は建物のかたちにも表れています。全長約400mほどある大きな建物なので、ただの長方形の建物をつくると、残しておきたい産業遺産にぶつかってしまいます。それをなるべくかわすように、地形にも合わせながら、少しカーブした形をつなげています。

それから敷地が丘の上で、地形が斜めになっており、美術館の端と端では3mほど地盤の高さが違います。建物の床を水平につくると、端では建物が2階建てのようになってしまいます。そこで床にゆるい勾配をつけ、屋根もゆるい片流れにして、地形になじむようにと考えました。

もう1つ、コンペの要項にあったものに《時のギャラリー》があります。

ルーヴル美術館は紀元前4000年前から19世紀終わりまで約6000年分の作品をもっています。それを時代順に置き、その先に自分がいるのだと感じてもらいたいというのが、美術館が一番実現したかったことで、本当におもしろいと思いました。

《時のギャラリー》の壁には外壁と同じアルミを使い、壁に映った展示作品と自分の姿を見たり、年代の表記があり、自分の歩いている時代が確認できるのです。

ところで時代順に作品を見ていくと、初めは彫刻、その後だんだん絵画が混じってきま

す。また、地域によって石の色が異なるため、並ぶ彫刻の色も変わります。ルーヴル美術館の人たちは「シビリゼーション」という言葉を使っていましたが、どの都市が栄えたか、時間の流れとともに見てとることができるのです。



ルーヴル・ランス@SANAA

また、一般的な展示室のように壁に作品がかかっていると、「展示物と鑑賞者」という感じになりますが、ギャラリー全体に作品を並べたので、とても近くに、パーソナルに見ることができる空間になりました。今まで隠れていた、作品の後ろ側の落書きなども見られ、とても特徴的な並べ方ができあがったと思います。

そして《時のギャラリー》からガラスのギャラリーに入ると、その向こうにこの地域の特徴であるボタ山が見えるようになっています。紀元前4000年から約6000年分歩いて現在に到着して、今のランスの街が見えるのです。のちのちはここに現代アートを飾りたいというのが、ルーヴル美術館のこれからの目標です。

3. 日立駅自由通路及び橋上駅舎（2011年）

日立は、山と海に挟まれた細長い街で、駅の監修と市役所の設計をさせていただきました。市内側と海との間にJRが通っており、その線路の上に日立駅があります。

私は日立で育ちました。この街では家の2階や学校の教室など、どこにいても海が見えます。海を見て、ああこっちが東だなと判断していたくらいです。ところが駅からは海が見えず、私は高校生の頃から、もったいないなと思っていたのです。そこで機会があったときに、海の見える駅舎と自由通路をつくろうと考えました。

おかげさまで大変評判になったのですが、みなさんが撮った写真をよく見ると、駅舎ではなく、すべて海なんですよ。もっとも、地域の人たちから「犬を連れてここに来たり、散歩のルートにここを使ってますよ」など、いろいろなことを聞けるようになって、私も

嬉しかったですね。



日立駅自由通路及び橋上駅舎@SANAA

4. ラ・サマリテーヌ（2021年）

次はパリの中心部にある大きな商業施設の改修についてお話しします。

この施設はセーヌ川からリボリ通りまでの4つのブロックにまたがって建っています。そのなかに高級ホテル、大きなデパート、オフィス、それからソーシャルハウジングという低所得者層用の集合住宅と幼稚園が入っており、いろいろなものがミックスしたような施設となっています。

建物の改修計画については、この4棟のうちセーヌ川に近いアールデコの3棟は昔の状態を再現しました。残りの1棟は、17世紀につくられた部分と19世紀につくられた部分が併存しており、建築の歴史家との協議の上、17世紀の部分を残し他を建て替えることにしました。



ラ・サマリテーヌ@SANAA

ではこの建て替える部分のファサードをどうするか。



ラ・サマリテヌ@SANAA

街並みをリサーチすると、ルーヴル美術館のほうから商業施設にかけて、建物の窓のピッチで街のリズムがつくられていることや、商業施設側に近づくにつれピッチがランダムになっていることに気がつきました。そこで新築のファサードには向かいの建物の窓ピッチに合わせたカーブガラスを用いて、街のリズムを反射させることにしました。

保存対象の建物はもともとあった陶板画をすべて取り外し、オリジナルの色を調べて修復したり、サッシ割などを復原しました。



ラ・サマリテヌ@SANAA

驚いたことに、保存対象の建物の床は下から7階まで、全部ガラスブロックでつくられていました。光が上から下まで美しく入ったのだらうと思うのですが、当然使いにくく、途中で真っ黒に塗りつぶされたようです。改修の際には、現代のセキュリティ上、ガラスの床は使用許可が降りませんでしたが、部分的に下にコンクリートの床をつけて、できる

だけ透明感があるようなものを再現しました。

それから改修計画では新たな中庭をつくり、4棟をつなげたことで、施設全体に人の流れをつくっています。

5. 金沢21世紀美術館（2004年）

次は金沢の美術館についてお話しします。まずこのコンペでは、美術館と交流館という2つの建物をどうつくるかが課題となっていました。

施設は街の中心、市役所と兼六園の間にあります。もともとは学校で、誰も入れないような場所でしたが、コンペの要項には「みんなが賑やかに来られるようなものにしたい」「普段着でも来られるような場所」「交流館と美術館を回廊でつないだり、中庭があり……」などと書かれていました。



金沢21世紀美術館@SANAA

交流館は活気があるのに美術館はシーンとしていて誰もいないのではつまらないと思います、私たちは交流館と美術館を1つにまとめ、公園のような場所にする計画を提案しました。どこからでも入れて、正面と裏がない、ガラスに囲まれた丸い建物です。

コンペに通ったのち、市の担当チーム、キュレーターのチーム、そして私たちという三者で、美術館と交流館をゆるやかに分けつつ、どうやって一緒にするのがよいか、みなでスタディを行いました。

そして最終的に、街のなかを歩いているような施設になりました。施設全体で大きな展覧会をすることもできますし、複数に分けることもできます。いろいろなところに扉を複数設けているので、いろいろなかたちで無料ゾーンをつくることも可能です。場合によっては20名のキュレーターを招き、1つのテーマにそってそれぞれが違うものを用意するなど、さまざまに発展できます。

ギャラリーとギャラリーの隙間が通路となっています。歩き進むと時々、建物の端から端まで見通すこともできます。二度、三度来るうちに、自分が今どこにいるかわかったり、それから「もう一度あれを見たい」と思ったときに行き方を自由に組み立てられたりするといったなと考えました。



金沢21世紀美術館@SANAA

かつて女学校などさまざまな学校がありましたから、記念樹がたくさん植えられていました。私たちはそれをなるべく残して、ギャラリーのように並べました。普通、木は三角形に配置していくものだと言われたのですが、どちらかというと木のいわれを1本ずつ見ながら歩けるようにしています。

館内には、常設と企画展の他にいくつかのコミッションワークが、建築と一体になったものとしてあります。長谷川祐子さんが考えられたことで、ここではレアンドロ・エルリッヒの《スイミング・プール》などが有名です。天気やそのときによって必ず違う表情をしていますし、作品によっては1年かけて何かを表現するというものもあり、同じ作品であっても何度も見に行きたくなります。

それから日比野克彦さんが子供たちと行った「朝顔プロジェクト」というワークショップでは、美術館に運び込まれた朝顔の苗を建物の外壁を囲む形で植えました。それぞれの苗には履歴書があり、「あ、こういう道を辿ってきたんだ」とわかります。外壁が丸いので、このプロジェクトのための建物に思えておもしろかったです。最終的に建物が朝顔ですべて隠され、内から外を見たところ、大変驚いたことに外壁であるガラスが消えてしまいました。ガラスについては私たちも、建物をつくるときに、透明にして施設がなるべく外とつながるようにしていましたが、やはり反射があるので、普段はその存在がわかります。しかし、ガラス壁の向こうに緑（朝顔）のスクリーンができると反射がなくなり、館内からガラスが見えなくなりました。そのため屋根下の庇空間を歩いているような感じに

なりました。日比野さんと子供たちのプロジェクトによって、自分たちでは考えたことのないような空間が作りだされたのです。

建築というものはとても鈍重で、私たちは日々、それをどう変えられるか考えているのですが、やはり「使う」ということが本当にクリエイティブなことなのだと気づきました。「使う」と言うとすぐに「使いやすいかどうか」「便利かどうか」といった話になりがちですが、そうではなく、いろいろな「使い方」で多様な空間ができてくるのです。

そして最後にもう1つ。あるとき美術館外の方が、隙間をあけて配置した館内のギャラリーをふまえて、「自分の運営するギャラリーも、この美術館から1つ飛んできたと見ることができる」と言ってくださり、なるほど本当にそうだなと思いました。「今、21世紀美術館でこれを行っているから、私は自分のギャラリーでこれをやろう」などと、街の人々がそれぞれ何かを始められるということです。

次第に、若い人たちが金沢に帰ってきて、美術館の周りに美術館と関係のあるものをつくりだすということも起きました。森山大道氏のアート作品を鑑賞できるバー（Lip Bar）や、レアンドロの作品を置いている小屋のようなもの（KAMU Center）などがあります。ネットワークが街のなかにどんどん広がっていきました。

6. ニューミュージアム（2007年）

次はニューミュージアムという、ニューヨークにある、現代美術を扱う美術館です。

1800年頃にマンハッタンにできた、バワリーという通りがあります。安く飲む店や博打を打つところ、売春宿などがだんだんにつくられ、そうしたものにおもしろさを求めるアーティストが来たりもしたのですが、危ない場所になっていました。

そのようなところに美術館をもってくるということで、ニューヨーク市長もお祝いに来られたりして大変喜ばれたのですが、完成したのち、高級なギャラリーやホテルが周囲に



ニューミュージアム©Dean Kaufman

たくさんできて、良くも悪くも妙に綺麗な場所になりました。前のおもしろさは減ったと思いますが、とても安全な場所にはなりました。

建物は、敷地面積が小さく、各階の空間を上積みするシンプルな構成のため、各階の側面を揃えて1枚の壁のようにすると、閉鎖的な建物になってしまいます。そこで、都市規制による前後の道路からのセットバックだけではなく、左右もセットバックさせて箱を開こうとしました。箱と箱のずれたところは、内部に光を入れたり、展示場所になったり、人が出てくるテラスになったりします。つまり街と美術館が会話できるようになりました。ここに来た人はアートだけではなく、マンハッタン自体を楽しめます。また街の人にとっては、美術館のなかから展示室が飛び出てきたように見え、箱のずれた部分を楽しめます。

7. スタッドシアター・アルメラ（2004年）

これはオランダのアルメラという、アムステルダムから電車で15分くらいの新興住宅地につくった、劇場と市立カルチャーセンター 2つの用途をもつ施設です。

このあたりはほとんどが埋立地で、人工湖もあります。湖の沿岸にはプロムナードが計画されていたので、私たちはそれを残し、湖の上に施設を浮かべる計画を立てました。

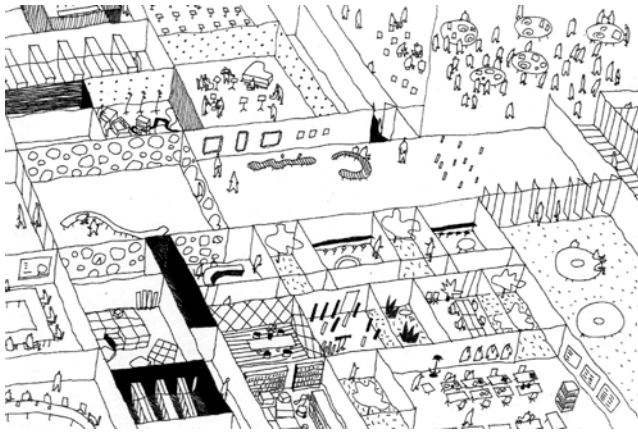


スタッドシアター・アルメラ©SANAA

施設内には、大、中、小という3つの劇場があります。そしてカルチャーセンターでもあるので、絵画教室やピアノ教室など、小さな部屋もたくさん入っています。劇場だけが立派な施設ではなく、劇場と小さな部屋が対等に存在する施設にしようと思いました。

私たちが意識したのは、まっすぐ自分の目的地に行くことも、いろいろな人の活動を見ながら待ったり休んだりもできるような、「公園」のような場所をつくることでした。

建物の平面図でおわかりいただけると思いますが、廊下があまり廊下的ではありません。廊下を少し広くして待合室やホールのようにし、部屋同士がどどんつながって全体がで



スタッドシアター・アルメラ©SANAA

きるように考えました。湖の上にいろいろな場所が浮かんでいて、そこを自由に回遊できるようなものをつくりました。

8. ROLEXラーニングセンター（2009年）

スイスにある工科大学のラーニングセンターについてお話ししたいと思います。スイスにある2つの連邦工科大学のうち、フランス語圏のローザンヌ校のものです。

この大学の学長は、優秀な人に国外ではなくここに残ってもらえるようにしたいと考えて、大学のまわりに先生用の寮や、シンポジウムのできるホールをつくったりしています。そうした取り組みの一環としてラーニングセンターがつくられることになりました。



ROLEXラーニングセンター ©Alain Herzog

このコンペでは「新しい学習の場」を提案することが求められました。ここの敷地は広く、いろいろな学科の人が集まれる場所がありませんでした。そこで私たちは、みんなが会う場所こそが、これからの学びの場ではないかと思って提案しました。



ROLEXラーニングセンター ©SANAA

ワンルームの建物、つまり空間の仕切りがない施設です。このなかにレストランや、本を読むための静かな場所、収容人数800人程のホールなどが入っています。私たちは起伏による「丘」とパーティションとして働く「中庭」をつくることによって、複数の空間がゆるやかに併存するようなものを考えました。建物の起伏部分である「丘」の下を通り抜けて、向こう側にある既存のキャンパスにアプローチできます。

この建物はいろいろな点でチャレンジングなものでした。

まず冷暖房の問題に対しては、基本的にレマン湖からの涼しい風を入れることにしました。室内が暑くなると、コンピューター制御で「中庭」側の扉が開き、風が入り、室内の熱い空気が「丘」の高いところから外に放出されるという仕組みになっています。窓の位置を工夫して、室内に心地よい風が通るように細かな調整を行いました。

さらに音環境に関しては、「丘」をつくることで生まれる室内の高低差や、「中庭」の存在によって、賑やかな場所と静かな場所が両立するようにしています。

ちなみにエントランスは建物の中央につくりました。エントランスとは基本的に施設の外側に存在するものですが、ここでは「丘」の下を通り抜けることで中央のエントランスに向かい、建物のどこへもアクセスしやすいようになっています。

センター内には電車のようなものが走っていて、それがバリアフリーのエレベーター代わりとなっています。

このような工夫をもとに、いろいろな場がワンルームのなかにあるラーニングセンターをつくりました。

9. ART GALLERY OF NEW SOUTH WALES EXPANSION, SYDNEY MODERN PROJECT (2022年)

シドニーモダンというオーストラリアのギャラリーについてお話しします。

この敷地のエリアは、みなさんよくご存知のオペラハウス、ボタニカルガーデン、そしてオフィス街と住宅街が存在する地域で、とても大きな州立美術館があります。今回私たちは州立美術館の増築を行いました。



ウェルカム・プラザ Photo© Iwan Baan

まずコンペの敷地見学の説明で驚いたのは立地条件でした。もとの州立美術館の隣には公園と高速道路があり、高速道路の上には橋が掛かっています。また海辺なので、産業遺産となっているオイルタンクも隣接していました。増築する施設は、橋とオイルタンクの上が敷地であると説明されたのです。つまり土がないという状態でした。

私たちはギャラリーを3つ、それぞれの土地のレベルに1つずつ設置しました。一番下が4つめのギャラリーで、既存のオイルタンクです。

各レベルからそれぞれ異なる風景が見えるようになっており、上から順番に4つのギャラリーを巡ったのちは、最後に上に戻ってくるようになっています。ギャラリーのボリュームの上や周囲を歩くことで、隣接している公園と美術館を一体のものとして感じられるようなものになったと思います。

さらに、新しくつくる美術館と既存美術館とをつなぐ場所は、ガラスのキャノピーで覆われています。ここはパブリックな場所で、24時間誰でも通ることができます。気候が良いので、たくさんの子供たちがクラスで見学に来た際にナップサックを預けられるような場所やカフェも、外につくりました。

それから美術館の外で擁壁として使われている土を、館内の壁に利用しています。最初にお話ししたエッセンのときと同じように、産業遺産や地域の土などを積極的に美術館内

に取り入れようとしています。



ニュー・サウス・ウェールズ州立美術館新館 Photo© Iwan Baan

今日は自己紹介をかねて、私がこれまでつくってきたものについてお話しさせていただきました。庭園美術館は本当にすばらしく、たくさんの可能性があるところだと考えています。未来につながるような場所を皆さんとつくっていくことができたらと思っておりますので、これからどうぞよろしくお願い致します。

(了)

第1回スピノフ企画

2023年1月21日

テーマ展示「ランドスケープをつくる」

第2回「スカイハウス再読」

関連座談会「菊竹清訓氏を語る」

伊東豊雄（建築家）

内藤 廣（建築家・東京大学名誉教授）

富永 護（建築家・法政大学名誉教授）

妹島和世（建築家・東京都庭園美術館館長）

大西麻貴（建築家・横浜国立大学大学院 Y-GSA プロフェッサーアーキテクト）

前本哲志・照井甲人・藤本梨沙（横浜国立大学大学院 Y-GSA 学生）

※肩書はイベント開催時のものです

テーマ展示「ランドスケープをつくる」 第2回「スカイハウス再読」 関連座談会「菊竹清訓氏を語る」

大西麻貴(以下、大西)：みなさんこんばんは。本日はお忙しいなか、お集まりいただきましてありがとうございます。司会を務めさせていただきます大西と申します。

ご覧いただいた方も多いと思うのですが、今、この庭園美術館では「スカイハウス再読」という展覧会が、横浜国立大学Y-GSAと妹島和世さんのワークショップとして開かれています。本日はそれにまつわるシンポジウムを開催したいと考えております。

のちほど登壇される方々をご紹介しますと思いますが、まずは妹島和世さんのほうからこの会の趣旨や、いきさつなどを少しお話しいただきたいと思っております。では妹島さん、よろしくお願いします。

妹島和世(以下、妹島)：こんにちは。今日はお足をお運びいただきまして、どうもありがとうございます。

去年の7月から庭園美術館の館長を務めさせていただいておりますが、来てみましたら大体2年先くらいまで美術館の計画がほぼ決まっていた。それでできることから始めてみようと思って、ちょうどゲートのすぐ横にあまり活発に使われていなそうな旧門衛所を見つけたので、そこで何かを始めてみようと思い立ちました。入口のすぐ横にある小さな場所ですが、庭園美術館に訪れた人がまず最初に出会う場所なので、そこが、その時々のおもしろいものが早いテンポで展示される場所になったらいいなと思っています。

それから、みなさん今日ここに来ていただいておりますが、庭園美術館はすごく広い庭園のなかに旧朝香宮邸と新築部分という建物部分があります。建物と庭園を回遊でき一体的な美術館となると素晴らしいだろうと考え、この展示室ではランドスケープ的な展示、庭、建物、家具、アートなどのつながりを考えられる展示をできたらいいなと考えました。多少強引に10月から始めました。1回目は石上〔純也〕さんという若い建築家の徳島文化芸術ホール(仮称)という、新しい立体的な公園のようなホールの提案の展示をし、今回が2回目の展示となりました。

今回の「スカイハウス再読」は、横浜国立大学Y-GSAの学生たちの作品です。この場所が若い人に開かれた、何か若い人の発表の場としても機能したらいいなあと思っております。この「再読」という課題は、小嶋一浩さんがもともとY-GSAで始められた課題なのですが、Y-GSAでワークショップをすることになったとき、それを引き継がせていただきました。と言いますのも、私が日本女子大学の2年生のときに受けた、今日も来てくださっている富永譲先生の授業で、自分が興味をもった建築を選び、資料を集めて分析し、図面

を集めて詳しい模型をつくり、その写真をとって発表するというものが、すごくおもしろかったし勉強になったと今でも思っているからです。それで多少共通する再読というワークショップをやってみようと思いました。そして少しずつできあがってきたスカイハウスの再読の成果は、建築と地形の関係、その土地のもつ歴史との関係が浮かび上がってきて、庭園美術館のゲート横に展示するのにぴったりだなと思ったので、今回この展示をさせていただきます。

今日は、学生が自分たちで考えたことをまず発表して、そのあと伊東豊雄さんと内藤廣さんに菊竹事務所でのご経験を含めてお話しいただきます。最後までどうぞ聞いてください。よろしくお願いします。

大西：妹島さん、ありがとうございました。それでは早速、第一部に入りたいと思います。

まずは横浜国立大学大学院Y-GSAから今回のワークショップに参加した学生3名に、菊竹清訓さんについての簡単な研究発表という形でお話しいただきます。ではよろしくお願いします。

■Y-GSA学生による「スカイハウス再読」

前本哲志：ご紹介いただきました、横浜国立大学大学院／建築都市スクール“Y-GSA”の前本と照井と藤本が発表します。よろしくお願いします。

今回のスカイハウス再読は、僕たち3人だけではなく、十数名のY-GSAの学生と教員の方々が一緒になって取り組みました。

最初に、この「スカイハウス再読」というタイトルの「再読」という言葉についてお話しします。「再読」は2011年に当時Y-GSAの教授であった小嶋一浩さんによって始められた研究の取り組みです。そのときの課題文には、「再読」という言葉にRe-interpretation、再解釈という訳が当てられています。過去の名作建築を一つ決めて、それを図面や文献をもとに分析し、大きな模型をつくって、新しい言葉でその建築を説明してみるというものです。それがのちに、小嶋さんから現在Y-GSA教授の乾久美子さんに伝わって、今年から妹島和世さんによって引き継がれました。その初年度となる今年は、菊竹清訓さんの自邸として建てられたスカイハウスを「再読」しました。

スカイハウスは、戦後復興の時代に「モダニズム建築」や「メタボリズム建築」という言葉とともに生まれた住宅建築で、今もなお日本が世界に誇る名作建築の一つであると思います。このスカイハウスをどのように「再読」しようかと考えたときに、彼が生まれ育った福岡県久留米にフォーカスして、そこで経験したもの、見たものを集めることにしました。菊竹さんの故郷を起点としてスカイハウスを説明することで、菊竹さん自身の思想に

アプローチすることができるのではないかと考えました。

藤本梨沙：展示をご覧になった方は見覚えがあると思うのですが、この2枚の絵が私たちの「再読」において、とても大きな意味をもつものとなりました。



展示「スカイハウス再読」の一部
写真上部、パネル左：菊竹清訓氏によるスカイハウスのドローイング
（情報建築 所蔵／文化庁国立近現代建築資料館 提供）
写真上部、パネル右：瀬ノ下流し「かわのはし」（篠山神社 提供）
写真下部：スカイハウス周辺の地形を表現した模型（S=1：200）

2枚を並べて見てみると、何か似ているなと思いませんか？左側は菊竹さんが描かれたドローイングで、スカイハウスから周辺の風景を俯瞰的に眺めたような構図になっています。

右側の絵は、彼の生家のあった福岡県久留米市の郷土資料館に展示されていたものです。右下の鳥居は「水天宮」という神社です。菊竹家が地主として代々お世話をしていた神社で、そこから、敷地のすぐ隣を流れる筑後川や対岸の自然などを望む構図で描かれています。

福岡県久留米の航空写真を見ると、水天宮のそばの川を挟んだ反対側に自然が広がっているのがわかります。先のスカイハウスのドローイングでも、大通りを挟んだ対岸にある小さな住宅群や夕日が描かれていて、そういうものにとってもよく似ていると感じました。

そしてこちらがスカイハウスの周辺を表現した模型です。スカイハウスがここ〔画面右〕に建っていて、このあたり〔画面中央〕を大通りが通っています。スカイハウスから西側の対岸の景色がよく見え、それが先ほどの水天宮だと筑後川に当たり、構図がよく似てい

と感じました。このように彼が生まれ育った環境と自邸であるスカイハウスを建てた環境に、いくつもの共通点を見つけたことから、子供の頃の記憶や原風景などがスカイハウスになんらかの影響を与えているのではないかと思います。

また、彼の子供時代を語るうえで欠かせないのが筑後川の氾濫です。筑後川は生家のすぐそばを流れていて、彼も幼少期に3回も洪水を経験しています。

もう一つ大きいものが彼の出自です。彼の家は地主で土地をたくさんもっていたのですが、戦後GHQによってその土地は没収されてしまいました。菊竹さんは、農家の方と地主とが一体となって維持していた土地の仕組みが壊されてしまったことに大変怒りを感じていらっしゃったようで、そのようなことがスカイハウスの特徴でもある、大地から離脱して宙に浮くということにも影響していると思われます。

ただ、それだけではなく、スカイハウスにはやはり子供の頃に大好きだった風景を連想させるものがあり、私たちは本人も自覚していない潜在的なつながりのようなものを一番に感じています。

少し余談になるのですが、私の実家も同じ福岡県の久留米にありまして、帰省したときに生家の近くを探検してみました。すると近所の方から当時のお話を伺うことができました。また私が小学生のときに学んだ久留米出身の偉人と菊竹さんの間につながりがあったというおもしろい発見があったので、少しだけご紹介させていただきます。

久留米出身の画家に坂本繁二郎さんという方がいらっしゃるのですが、みなさんご存知でしょうか。彼の実家が菊竹家のすぐそばにあって、両家をご近所同士だったのです。

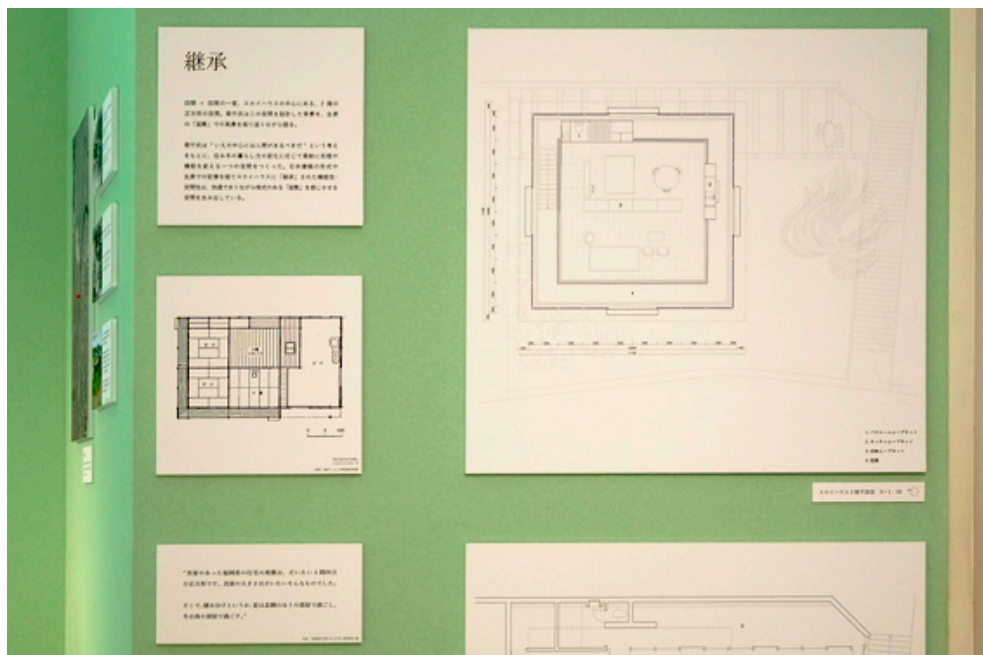
坂本さんという方は久留米の学校で絵を教えていたのですが、その教え子にはブリヂストン社長の石橋正二郎さんもいらっしゃいます。その石橋正二郎さんは、菊竹さんに石橋文化センターなどを始めとするたくさんの建築を依頼されていた方で、菊竹家とも祖父の代から親交があったと言われています。今回、私はこのような久留米の偉人ネットワークを聞いて感動しました。

この時代の久留米には坂本繁二郎さんのほかに、その坂本さんと同級の青木繁さんという画家だったり、石橋正二郎さんという実業家など、歴史に名を残す偉人がたくさん出てきています。菊竹さんはそれを間近で見ており、彼のつくる建築に宿っている時代を切り拓くようなパワーは、このようなところからも来ているのではないかと感じたりもしました。

照井甲人：こちらは菊竹さんの、生家にまつわるお話のなかで出てくるものに似た、一般的な民家の平面図です。こちらスカイハウスの平面図とよく似ている四つ間取りの平面構成で、そのなかを什器の配置や建具の開閉によって住みこなすという形式になっていま

す。菊竹さんは生家での暮らしを振り返って、たとえば夏は涼しい北のほうで暮らして、冬は暖かい南のほうで暮らしていたと述べていました。また先ほど、地主であるという話がありましたが、冠婚葬祭のときには地域の人が集まる一つの大きな空間として生家を柔軟に使っていたということも述べていました。

スカイハウスの平面図を見ると、ムーブネットや四周にまわされた建具によって、柔軟に大きな一つの空間を住みこなすということを実現しています。生家での暮らしから、日本的な空間の過ごし方という伝統を受け継いでいると、私たちは考えました。



左：代表的な日本民家の例（「野口家住宅平面図」浦和くらしの博物館民家園 提供）
右：スカイハウス2階平面図

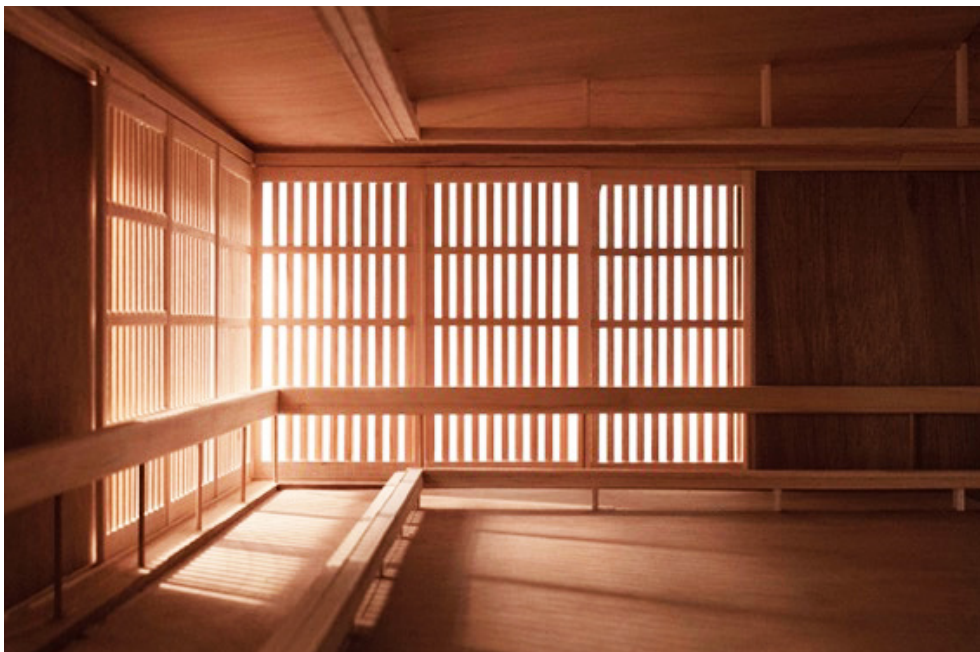
一般的にムーブネットはメタボリズムの文脈のなかで、技術の革新とともに一つの装置として現れたものですが、菊竹さんの生家での経験を通してスカイハウスを見ると、ムーブネットや建具が日本的な空間の住まい方、暮らし方を象徴するものとして、考案されたものと考えられるのではないのでしょうか。

前本哲志：この建築は壁と床と屋根がRCでつくられているのですが、自分たちで最初に模型を制作してみたときに、その内部空間からは、すごく日本的なものを感じ、驚きました。

この写真上部は、雨戸を閉めているときのもの（内部）で、写真下部は雨戸を開け放ったときのものです。まず天井がとても低く、この空間の四隅が開け放たれているということなどから、RCというよりは日本建築の空間性があると思いました。

また、この仕切りや鴨居、ムーブネットを支える足などが全部床から離れているような

造りになっています。障子も、普通はこの下段と上段が敷居と鴨居にくっついているものが多いと思うのですが、スカイハウスの場合は付かずに浮いているという徹底した仮設性があります。このようなものを通して奥を感じさせる透明感というのは、やはり日本の伝統的な民家のなかで暮らしていた菊竹さんだからこそ、自然と出てきた意匠、デザインなのではないかと思いました。



スカイハウスの模型写真（雨戸を閉めているときのもの）

今回、模型を木でつくったのも、そのような「再読」の意図があります。コンクリート部分も木造のようにつくすることで、何か日本建築的な空間性を感じざるを得ないものとして見ていただけるような模型をつくれたのではないかなと思っています。

僕たちは菊竹さんと実際にお会いすることはなかったのですが、このあとの先生方のお話を聞きながら、菊竹さんがどのような方であったかをさらに知る機会になればいいなと思っています。ありがとうございました。

大西：前本君、藤本さん、照井君、ありがとうございました。学生のみさんからこのような読み解きをしたという提示がありましたので、また座談会のときなどにも何かお話しできたらと思います。

■ ショートレクチャー 菊竹清訓氏とスカイハウス

大西：それでは続いてショートレクチャーという形で、建築家の伊東豊雄さんに15分ほどお話しいただきたいと思っています。

みなさんもお存知かと思いますが、伊東さんは日本を代表される建築家で、菊竹清訓さんの事務所にお勤めになっていたという経歴がございます。伊東さん、よろしくお願い致します。

伊東豊雄(以下、伊東)：こんばんは。よろしくお願いします。

今の学生さんの話は、なかなか良いなと思ってまして、僕の話がしやすくなりました。僕は何が菊竹清訓をしてスカイハウスをつくらしめたかということに絞って、お話をさせていただきたいと思います。

1950年代は、若い方は生まれていないと思いますが、僕が中学生から高校生くらいの時代ですね。戦後の住宅建築の名作がたくさん生まれた年代で、清家〔清〕さんの《斎藤助教授の家》という家もその一つです。この建築同様、水平性が強くて平屋で、すごく繊細にできている住宅が非常に多い。広瀬鎌二さんや池辺陽さんなどに共通すると思います。

丹下〔健三〕さんの自邸は1953年につくられています、これは明らかに桂〔離宮〕のプロポーションを研究したうえでつくられた家で、大変美しい立面がつけられています。

そのようなときに、まったく違うスカイハウスが1958年にできたのです。今までの《丹下邸》や《斎藤助教授の家》が非常に繊細で、数寄屋を思わせる家だったのに対して、これは非常に力強く、先ほど学生さんが言っておられたように、明らかに民家の延長上にあると思います。

ここから先の3枚のスライドは、菊竹さんがレクチャーをされたときに、ご自分で出されたか、あるいはインタビューを受けたときに、ご自分で使われた映像だと思われます。この絵には、筑後川が流れていて、久留米があって、背後に筑紫平野と吉野ヶ里遺跡があります。筑後平野の菜の花が一面に咲いている映像も、おそらく菊竹さんがご自分で選ばれたと思います。若い頃を偲ばせる風景が印象的だったのだらうと思います。

それから吉野ヶ里遺跡には、高床で方形の屋根が掛かっている遺跡が復元されて今も残っています。それがスカイハウスの原型であったとは菊竹さんは言っておられないし、僕も必ずしもそうだとは思いませんが、ご自分で写真を出しておられたので、なんらかの影響を受けたのだらうと思います。

僕は1965年から69年まで菊竹さんのところで働かせていただいたのですが、65年に入所する前に、スカイハウスに挨拶に伺ったのです。そのときに一番印象に残っていたのがエントランスの上に掲げられていた家紋です。

木瓜（モッコウ）という種類の家紋です。実はたまたまですが我が家の家紋も「庵に木瓜」で、木瓜という花が家形のなかにあるというものです。菊竹家の紋もどうも木瓜紋の

一種らしい。

何を言いたいかというと、なくなってしまった自分のご実家、それは庄屋さんの家だったのでおそらく立派な民家だったろうと思いますが、菊竹さんはスカイハウスをつくったときに、その民家がなくなってしまったというすごく強い思いを建築にしたと思うのです。

菊竹さんの育った環境やふるさととは、戦後の農地改革によってなくなってしまった。それについて菊竹さんは晩年、本当に怒っていました。日本の文化をアメリカが潰したと怒っていたのを、僕は何度も聞きました。なくなってしまった自分の実家。なくなった自分のふるさと、そのようなものへの想いが、この力強いスカイハウスをつくらせたのではないか。ですから《丹下邸》や清家さんの《斎藤助教授の家》など、頭や意識でつくったものとはまったく違う、何か身体の内側から出てきたものがスカイハウスであったように思えます。

もちろん僕はスカイハウスを初めて訪ねた当時、菊竹さんの家紋などを見て、そのような身体性の家だとは理解すべくもありませんでした。ただ大学4年生のときに、菊竹さんのオフィスで1ヶ月働かせていただいたときに、当時まだ丹下研究室におられた黒川〔紀章〕さん、磯崎〔新〕さんたちとは設計や考え方がまったく違う人だなと思いました。

僕はまだ学生的时候には、建築ってそんなにおもしろいのかなとずっと思っていたのですが、菊竹事務所の1ヶ月で、ああ設計とはすごいことなんだと学んで、その最後の日に「来年から働かせてください」と言って、菊竹事務所に入れてもらったのです。今思うと、スカイハウスがその原点になっていたのではないかというのが、今日僕がみなさんにお話ししたかったことです。どうもありがとうございました。

大西：伊東さん、ありがとうございました。スカイハウスが「ふるさと」という過去とつながっていることと、それがまったく新しい違う形で立ち現れてきたという、その両方が伝わってくるレクチャーをありがとうございました。

続きまして、日本を代表する建築家で、やはり菊竹清訓さんの事務所で勤められた経歴のある内藤廣さんにショートレクチャーをいただきたいと思います。内藤さん、よろしくお願い致します。

内藤廣(以下、内藤)：よろしくお願いします。僕はスライドがないので明るくしてもらっても良いのですが(笑)。伊東さんがスライドを準備されるというので、じゃあスライドなしでいこうと決めて来ました。お話しさせていただきます。

今日、妹島さんたちがつくられた大きな模型の展示を見て、その印象を少し申し上げたいと思うのですが、つくづく変な建物だなと(笑)。

たぶんみなさんは、スカイハウスが非常に構造的にできているように思われたかもしれませんが、確か谷資信先生が構造だったと思うのですけど、よく見れば奇妙な構造です。たとえば壁柱みたいなものが立ち上がっていて、その内方に格子梁が床を形成している。ワッフルスラブですね。でもあの建物は、柱が外にずれています。本来であれば格子梁のところに壁柱がくるべきですが、外にずらしているので、冷静に見るとすごく異様な建物です。なおかつHPシェルがその上に載っているわけですが、それが今度は壁柱の上に置かれている。HPシェルなら本来端部はもっと梁状になるはずですよ。ですから一見、構造的な建物に見えますが、実は大変複雑で難しいことをやっている、というように私には見えました。これは新たな発見で、やはり模型をつくってみたいとわからないものだなと思いました。

考えてみればミース〔・ファン・デル・ローエ〕の《ファンズワース邸》も、すごく合理的なようでいて、実は柱と横の梁がずれています。H形鋼が外にあって、その横に張り付けたように梁があります。今日は模型を見せていただいて、何か似たようなものを感じました。合理性や整合性を越えて、菊竹さんがどうしてもあのような形にしたかった、というすごく強い意志が感じられます。これが今日の印象です。

それで、今日みなさんにお伝えしたいことは二つあります。

一つは菊竹さんの作品集にご本人が書いた文章から、改めてそうかと思ったことで、私の記憶に強く残っているものです。そのまま読んだほうが良いかな。

地震・洪水・台風・火災・旱魃などの不安にたいして、疫病・騒音・大気汚染・放射能などの公害不安がある。また家族秩序の崩壊・道徳の混乱・新興宗教の乱立・異常興奮・集団ヒステリー・犯罪・性の錯倒・原子戦争への恐怖・制御を越えた技術進歩・コンピューター・オートメーションによる人間疎外など底の深い不安があげられる。

(『菊竹清訓 作品と方法 1956-1970』菊竹清訓・川添登 編著、美術出版社、1973年、p. 34)

この書き出しでスカイハウスの説明が始まります。だけどここに書かれた状況は今とまったく同じですよ。このような不安や不安定要素が世界を覆っているなかで、家族というものが人間が暮らす最小単位としてどうしても必要で、その家族が根城にするもの、寝起きし暮らす核となるような住居がどうしても必要なのだ、そのための住居を自分は提供したいと書いているのです。

とてもわかりやすい。ですからこの文章に改めて感動したのと同時に、菊竹さんが当時問題にしていたものは今の問題でもあるということです。では今われわれ建築家はそうい

うものに対して何か提案できているかどうか。少し心許なさを感じます。

住宅に対するこのような発想は、おそらく近年の建築界にはなかったですね。もう一度スカイハウスを見ると、建築の形態の純粹さや、建築家の意思みたいなものを感じると同時に、その成り立ちの根底にある菊竹さんの思いのようなものを、もう一度思い出してみる必要があるのではないかと思います。

それで年代を調べると、スカイハウスができた1年後に伊勢湾台風がありました。これが阪神淡路大地震が起きる前の日本の災害の最大死者数を出したものです。5000人余りの人が亡くなっています。スカイハウスは伊勢湾台風の前にできましたが、先ほどの写真〔Y-GSA学生の発表〕にもあったように、台風や洪水などがそれまでもいろいろあったわけです。そうすると山地の少し上がったところにピロティ状に住居を確保するという思いはわかります。本当はこんな話は三陸でも議論すべきだったのではないかと、思いました。

それからもう一つ、今日いろいろ資料を見ていて発見があったので、それをみなさんにどうしても伝えたいと思ったことです。先ほど田の字プランの話がありましたが、菊竹さんから、昔の家はお葬式やお祝い事のときに全部開け放って、みんなで使えるような場になっていたという話をよく聞かされました。それでスカイハウスの4年後くらいにできる吉村順三さんの《軽井沢の山荘》を見てみたら、バルコニーを除いた内方の面積が7200角なのです。要するにスカイハウスの内方の、テラスを除いたところの正方形と、吉村順三さんの《軽井沢の山荘》は同じ四間角なわけです。これは僕にとっても驚きでした。

ちなみにスカイハウスよりもう少し遡ると、増沢洵さんの《最小限住居》や、池辺〔陽〕さんの《立体最小限住居》などは、もっとずっと小さいですね。暮らすのにギリギリのサイズです。とてもおもしろいと思いました。

菊竹清訓という人が求めたある種のすごく大きな構想、それから時代と向き合った姿勢みたいなものと、その後吉村順三さんが向き合ったものとの違いとは何だろうと考えてみました。おそらくこの短い時間のなかで時代がそのように移ったのでしょうか。

つまりこの頃から、次はもうオリンピックだ、いろいろあるけれど、ともかく明るい未来だという風潮になっていく。それが行き過ぎると今度は、でも人間の心の安寧も大事だよ、ということになる。吉村さんの《軽井沢の山荘》への思いというのは、たぶんそこから側の気分を代表するかたちになっていったのではないかと思います。

ですから住宅というものは、すごく時代を映すのだろうと思います。伊東さんが説明されたように、スカイハウスより前の清家さんの住宅、それから菊竹さんがまた一つページをめくって、その後吉村さんがまたもう一段変えていく。そのときにある種、時代が蘇るように正方形というものが出てきます。菊竹さんは田の字プランです。吉村さんは田の字プランではないけれども、正方形のようなものに平面を閉じ込めていったときに何が見え

るのか、という意識もあったのではないかと思います。対照的なこの二つの住宅、それと同じサイズの平面、これらをよく見るとその裏に時代が透けて見えてくるような気がしています。

先ほど語られていないことを少しだけ補足すると、僕は富永さんや伊東さんのような優秀な所員ではなく不良所員で（笑）、所員としてはあまり役に立たなかったと思うのですが、やはり強烈に記憶に残っていることはいくつかあります。僕の菊竹さんに対する印象は、やはり技術に対してものすごくポジティブな考え方をする人だったというものです。

エピソードを一つ言うと、ある大きなプロジェクトで、わりと大きな空間があって、その中央のところに柱が要するというのが構造の松井源吾先生の見解。スタッフの僕はそれを菊竹さんに伝言する。でも菊竹さんはその柱をどうしても取りたいわけです。そうすると僕に聞くわけですよ。「君はこの柱はあったほうが良いと思うか、ないほうが良いと思うか」と。「あったほうが良い」なんて答えられないですよ（笑）。「いや、ないほうが良いと思います」と。ではどうしたら良いのか。

どうしたら良いのかといっても松井先生は要と言っているので困っていると、菊竹さんは、「じゃあその柱をタングステンでやったらどうだ」と言ったのです。これにはちょっとびっくりしました。タングステン、これは戦車や船舶の熱い鋼板を撃ち抜く徹甲弾や航空機用の素材ですね。強度が鉄よりはるかに高いので、これを使えば断面が数分の1の細い柱にはなりますが、そんなもの、お金がかかってできるはずもない。ですが菊竹さんはそうした切り替えをする。思考のなかでそのような展開ができる人です。それ以外にもいつも技術的な話を言われて驚くことが多かったです。

菊竹さんを語るときに、やはり「技術」というものは欠かせないのではないかと思います。スカイハウスにしても当時、構造的にもものすごく高度な技術を使っています。シェルだって、当時それほど簡単にやれたわけではないですよ。エドゥアルド・トロハだとカフエリックス・キャンデラだとかが、ようやくシェル構造やHPシェルをやっているくらいなのに、当時世界最先端だったそれを屋根に掛けようというわけです。それもかなり無理をして。普通であれば、スカイハウスの真ん中に柱を立ててしまえば、構造的にはすごく楽なはず。でもどうしても柱を立てたくなかったのですね。こういう挑戦のなかで、ものすごく難しい作業を谷先生や松井先生などが解いて、菊竹さんの建物をサポートした。やはり技術面を少し見てほしいなと思いました。大体時間ですので、話を終わらせたいと思います。

大西：ありがとうございました。ミースとの比較や、菊竹さんの問いの根源性など、さまざまな問いかけが含まれていました。伊東さんが清家さん、丹下さんと菊竹さんを比べて

いらした一方、内藤さんのレクチャーでは、吉村さんとの比較のなかで、菊竹さんの獨自在性が現れてくることに気付かされました。ぜひこのあとの話のなかで、そうしたことを深めていけたらと思いました。

ではこのあと5分休憩の予定なのですが、事前打ち合わせをしたときに、この盛り上がっている感じをそのまま続けたほうが良いのではということになりまして、もしお許しいただけるようでしたらそのままトークに入りたいと思います。

■ 座談会 菊竹清訓氏の問題意識

大西：それでは早速、座談会を始めたいと思います。今回、同じく日本を代表する建築家であり、菊竹先生のところでお勤めになられていた富永譲さんが聞きに来てくださっているので、急遽ゲストに加わっていただきました。伊東さん、内藤さんのお話を受けてでも構いませんし、展覧会をご覧になっての感想や、それ以外のことでも構いませんので、少しコメントをいただきながら始めたいと思います。

富永譲(以下、富永)：突然のことでチョット驚いています。僕は横浜国立大学の秋学期に教えているので、模型をつくっているときも、迫力のあるものができあがると思っていたのですが、今日見ると完成度が非常に高く、自分たちで撮ったという写真も光の具合などがすばらしかったです。伊東さんと内藤さんのお話もおもしろかったです。

普通、建築をつくるときは、さまざまな条件や試行錯誤があって、コルビュジエなんかはそれを「建築というのは忍耐強い探求だ」と言っている。だけどこの建物に関しては、もう一瞬のうちに頭のなかでできたのではないかなと思います。

モーツァルトの楽曲というのはオーケストラなど、全部彼の頭のなかでできているものを、忘れないうちに冗談を喋りながら書き写していったものだといわれています。スカイハウスは全体も部分部分のディテールも非常にアイデアに富んでいて、すばらしいものですが、モーツァルトのように、一瞬にして頭のなかで構築されていたものを書き写したのではないかという気がします。

伊東さんが仰っていたように、おそらく菊竹さんには思考するときの身体的な経験というものがあって、その経験の総体というものが頭のなかで建築的に構築されていた。たとえば《東光園》のように一個一個のディテールに驚きがあり、一生懸命工夫したようなアドリブに満ちた建物なども、何かそのような感じがします。

内藤さんはスカイハウスについて変な建物だと言っていましたが、やはり具体的で物質的でありながら、しかも思考の透明性がある。精神的で抽象的であるものが一挙にできあがっていて、経験の複雑さのようなものを書き下した。合理性という意味では柱と床版の

関係は《ファンズワース邸》も似たところがあって、それを変な建物というかどうかですが……。人間的なものと技術については丹下さんの《代々木体育館（国立代々木競技場）》もそんなところがあって、坪井善勝はそれを「美は合理の近傍にある」と言っていました、その問題だと思うのです。

物質的であってしかも抽象的であるとは、そのようなものです。ですからそのようなものが、自分の住まいの経験の秩序が頭のなかで構築され、書き写されていると感じました。そんなことでよろしいでしょうか。

大西：ありがとうございます。

では最初に、スカイハウスが、丹下さんや清家さんの数寄屋的な建築の価値観とはまったく異なる垂直性をもって立ち上がってきたと同時に、民家をはじめとする日本に古くから続く精神性と深くつながっているという、ある種の新しさと根源性を持ち合わせた家であるというお話が伊東さんからあったと思います。そのあたりについてどのように感じられるか、内藤さんに伺いつつ、伊東さんにも再度お話を伺えたらと思います。

内藤：僕に来ると思わなかったので何も考えてなかったです（笑）。ええと、精神性という話ですね。

菊竹さんは私の世代からすると少し不思議な感覚をもって、「日本」や「和」という考え方に対してストレートというか、もともとそうしたものを体質としてもっておられたと思います。先ほどのパースでも、背景の日の丸は普通は描かないですよね。菊竹さんの絵には必ずあのような和モダンというか、そのような癖というか、伊東さんも家紋を紹介されていましたが、おそらく戦後失ってしまったいろいろなものに対する強烈なノスタルジーのようなものが、デザインソースとして埋め込まれているという感じはありました。

大西：伊東さんはいかがでしょう。

伊東：そうですね。やはり戦後の民主主義が始まったとき、何かそのようなものに対して、日本の伝統や文化が失われていく怒りがすごく強かったのだらうと思います。

ですから戦後の50～60年代になると川添〔登〕さんが「伝統論争」と言ったように、日本的なものを近代建築のなかにどうやって埋め込むかということをしごく意識していたと思います。その意識は、丹下さんが《香川県庁舎》のような非常に綺麗で繊細なつくり方をしたのに対して、菊竹さんはもう少し荒っぽいといいますか、もうダイレクトにしごく強く出てきています。やはり身体の内側から、そのようなことを考えていたのではない

かという思いが僕は強いです。

大西：ではもう少し、ふるさと性といいますか、「日本らしさ」のようなところを掘り下げてみたいと思います。

たとえば戦後の作家や美術家の態度というものを見ると、時代の風潮としては、「日本」というものを明言しづらい雰囲気があったのではないかと思います。今でもやはり、日本の伝統につながっていることをダイレクトに言うよりも、どちらかというと民主的な立場のなかで建築を語ることのほうが多かった。ですが今回Y-GSAの学生の読み解きでは、いたって自然に彼のふるさと風景とのつながりが出てきて、それが私としては印象的でした。

御三方には、そのような菊竹さんが怒りとともに引き継いでいたふるさと性のようなものや、日本の伝統的な空間性などを、ご自身の建築のなかに引き継いでいくということについて、菊竹さんから学んだことや、あるいはご自身がその後考えてこられたことなどお聞きできたらと思います。

ではまず富永さんにお聞きしても良いでしょうか。

富永：菊竹先生は特に「日本の住宅」と言われています。要するに外側があって、庇があって、縁側があって、ガラス戸や障子があって、座敷がある。そのような室内をつくりあげる秩序、関係性のエレガンスです。室内の場が、時々天候や、スルスルと移動する建具によって一瞬のうちに変容してゆく楽しさ、その融通性。

スカイハウスでいうと、庇と縁側を仕切っている壁柱に引き込まれる無双戸のシステムや、欄間と地窓にガラスがあって建具が浮遊しているというあれは、本当に菊竹空間の根源にあるものであり、やはりご自分の経験だと思うんですね。

ほかの外見はとてもメカニク的な表現になっているように見えるプロジェクトでも、ディテールの一つひとつに着目すると、その潜在する秩序というものが絶対的にあるわけですね。グラデーションというか、外部から室内に至るコントロールされた被膜が何枚も立ち並んでいる。

それは《パサディナハイツ》など、ああいうものでも風景があって、庭があって、室内に至る秩序がおそらく根本にはある。「日本の住宅」の特質、世界に誇る住まいの美しさ、掛け替えのなさを体現するんだという先生の思想。根は深いなと思いました。いかにグッドデザインだろうと、これはいかんということをはっきりと言う。それは身体的なもので核にあったものだろうなと思います。

大西：伊東さんはいかがでしょう。

伊東：妹島さんは話さなくて良いのですか？

大西：妹島さんがどうしてスカイハウスを再読しようと思ったのかということ、あとでお聞きしたいと思っています。

伊東：では先に。僕は菊竹さんから少し離れて今の問題として話したいと思います。戦後、近代主義を日本人は圧倒的に受け入れて、それが絶対的なものだ、善だと受け入れてやってきましたが、どこかでやはり、日本人は自然を排除するという近代主義的なものに対して、違うのではないかと、身体的に感じ続けていると思うのです。それをどのような形で、もう一回顕在化できるのか、建築として再現できるのかということが、僕にとっては今、最大のテーマです。ですから自然と建築の関係は、やはりすごく大きな問題であり続けています。

今度、2月4日に「建築ってなんだろう」というレクチャーをするので、その予告編みたいになってしまいますが、この正月に夏目漱石をずっと読んでいました。なぜかという、彼は明治維新の前年に生まれていて、彼が小説を書いた頃の一般の人たちがどのように近代というものを感じていたのか興味があったからです。

夏目漱石は近代文明というものをかなり批判しています。たとえば電車に対して、みんな同じところに連れて行かれるのだ、自分は拉致されていると感じる、というようなことを書いています。他の作家たちは近代西洋文明を肯定的に受け入れながら小説を書いていたけれど、夏目漱石は近代文明をすごく批判的に捉えていて、かなり違うことを書いている感じがしています。

ですから日本人のなかでは、そのような割り切れない感情がずっと渦を巻いていたのではないかと。戦後民主主義は絶対的なものだと、それに対して「日本的なもの」と言うと、右寄りの人間だと押さえつけられてきたけれども、やはりそこには抑えきれない何か自然に対する想いがあり、それをどのようにもう一度、われわれは表現できるのか。

今の日本の政府はアメリカにこんなに追随していて良いのかというような思いがあります。ロシアとウクライナの関係を見ても、やはり日本はアメリカにくっついているだけでは危ないなと思い始めました。台湾の問題と絡んで、急に防衛費を上げようとしているけれど、そういう問題ではなくて、われわれはどうやって戦後の民主主義からもう一歩進んだところで思想をもてるのか、今、問われているような気がしています。

大西：ありがとうございます。内藤さん、今の言葉を受けていかがでしょう。

内藤：今から伊東さんと3、4時間いただいて議論したい(笑)。いや、本当にそう思います。このようなものは思考訓練として、日常的にやっていかないといけないのではないかと思います。先日磯崎さんが亡くなられて、伊東さんが弔辞を読まれましたけれど、磯崎さんの問題意識も似たようなところがあったのではないかと思います。

菊竹さんに話を戻すと、これは伊東さんも富永さんも賛同されると思いますが、常人ではありませんでした。菊竹さんは集中力が尋常ではなかった。その現場は、伊東さんも富永さんも直接立ち会っておられたと思います。ものすごく、集中力は鬼気迫る感じで、ほぼ狂気の人でしたね。そうすると、所員なんてどうでも良いんですよね。菊竹さんが本当に集中したときは近寄れません。想像するに、おそらくいろいろなものの要素が、頭のなかで一瞬に像を結んでいるんです。

今日、遠藤勝勸さんが来ていたら本当は遠藤さんに聞いたほうが良いと思うのですが、僕は遠藤さんから《徳雲寺》の納骨堂の話を聞いたことがあります。僕は《徳雲寺》を菊竹さんのすばらしい作品の一つだと思っているのですが、最初は全然違う平面形だったそうです。図面がまとまった朝、菊竹さんが来て「これは違う」と言って、できあがった図面の上にスケッチを描いていって、まったく形の違ったものが1日のうちにできあがったということがあったそうです。私がいた頃は少し勢いが落ちていたかもしれませんが、おそらく伊東さんや富永さんがいらっしゃった頃は、日常茶飯事で、そんなことが起きていたんじゃないかと思います。

おそらく菊竹さんには、先ほど伊東さんが言われた、体質的な、あるいはノスタルジーと言ったら言葉が悪いですが、失ったものに対する個人的な強い思いや、日本社会の変わりようへの反発、そして片一方では技術革新の話、という相矛盾するものが頭のなかに強烈にあって、それがある瞬間に結び合って焦点をつくるような感覚があったんじゃないかと思います。あの狂気の時間帯は、そのためのパワーが噴出するのに必要だったのではないかという気がしています。焦点が合ったときに、ものすごいエネルギーになるわけです。ある種、天才ですね。私たち常人がやろうと思ってもできないような、思考や想像の跳躍力のようなものをもっている人だったと思うし、スカイハウスはまさしくその出発点だったのではないかと思います。

大西：ありがとうございます。以前伊東さんにインタビューさせていただいたときも、菊竹さんから身体で考えることを教わったと伺いました。この話はまたあとで詳しく伺えたらと思います。

ではその前に、妹島さんに伺います。今回なぜスカイハウスを再読対象に選ばれたのか、また妹島さんとスカイハウスの出会いなど、お話しただいて良いでしょうか。

妹島：いろいろなところで話していることですが、まずスカイハウスは自分が建築をやるようになった契機だったということがやはりあります。伊東さんにとってもそのような建築だったということは今日初めてお聞きしたような気がしました。

子供の頃は田舎暮らしでしたし、建築なんてまったく知らない環境でしたが、母がとっていた雑誌でスカイハウスの写真を偶然見て、大変な衝撃を受けたということがありました。その後、大学受験のときに進路についてどうしようかなと考え、昔建物に興味があったことがあったなーと思い出して、日本女子大学の住居学科を受験して入学しました。

そして入学して間もないときに図書館で、スカイハウスの写真に偶然巡り合いました。これが子供の頃に自分が見たものだったのだと気がつき、そこから建築というものがすごく身近に感じられるようになり、なんとなくそのまま、ここまで歳を重ねてきたというのが思いとしてあります。

あるとき菊竹さんからお電話をいただいて、『梅林の家』という鉄板だけでつくった、私のなかでは物理的に一番不透明な家をご案内したことがあります。その頃の菊竹さんは「狂気」というより、とても優しそうで、家を見て「透明ですね、透明ですね」と仰るのです。私は何を言われているのかちょっとわからなかったのですが、それを見て菊竹さんは、「妹島さん、透明というのは多様だということなんです」と仰いました。そのとき「外国」と言ったか「西洋」と言ったかわからないのですが、「彼らは透明ということがわからないんですよ」と仰って、私はハハーッと感服したということをよく覚えています。

それからまた少し経って、菊竹さんのご自邸（スカイハウス）を見せていただく機会に恵まれました。うかがって本当に興奮したのですが、帰ってからその興奮をスタッフの人に説明しようと思うと、自分が一体何を見てきたのか説明ができないのです。とても美しく、快適で、それがどのようにつくられているのか説明しようとするとうまくできない。たとえば廊下の外にガラスがなかったこととか、現実のことと思えないで、何か夢の時間を過ごしてきたのではないかという思いでした。それでもう一度スカイハウスをしっかりとわかりたいと考え、今回学生の人と「再読」でとりあげました。

模型をつくってみて、これが見たものだったのだとやっと理解できたように思います。先ほども申し上げましたように、ガラスが外になくて障子があって、実際に体験したときは、廊下のところが中だったのか外だったのか、帰ってきたらわからなくなってしまったくらいの勢いだったのです。ものすごくラディカルにつくられていながら、空間はものすごく自然なのです。

スカイハウスは今日みなさんも仰ったように、建物を地面から持ち上げているので、物理的には大地から離れているわけですが、それだからこそランドスケープが連続しランドスケープと一体的に立っている。そして室内に座しているとまわりの環境に包まれ、空中に浮いていながら同時に大地への連続感に包まれます。

今日のお話を聞きながら、確かにこれまであまり私は意識してこなかったのですが、伊東さんが示されたように、清家さん、丹下さんと同じ時代に全然違うものがつくられていたのだと、あの写真を見て改めて思いました。

スカイハウスは大地から離れて、バーンと強そうでいながら、周囲と柔らかく一体的な、それからどこまでも広がる建物だと思います。スカイハウスの内部に座していたら、本当にどこまでも宙に広がっていった感じがしました。そして外周の板戸を閉めたら暗くなって陰のなかにいるようでしたし、それを少しずつ開けていただいたときは、見ているうちに音もなくフワッと明るくなったり。非現実的な体験のようでした。それが模型をつくったことで、こういうことで成り立っていたのかと一つひとつわかりました。

学生の人もいろいろ試行錯誤しながら本当に真面目につくって、とても良い勉強になったと思います。

大西：ありがとうございます。富永先生は妹島さんの先生だったと伺っていますが、妹島さんがスカイハウスを「再読」することは意外に感じられますか。それとも、なるほどなと思われますか。

富永：やはり、なるほどなという感じはしますね。菊竹さんの一瞬にして全体のイメージができあがっていくところに興味をもたれるのだらうなと思いました。

「再読」のことで少し違うのですが、憶えているのは、菊竹さんの前の奥さん、紀枝さんという方が話していたことです。このスカイハウスのなかになると夕方になると、日が傾き西から光が室内に忍び寄ってくる、と。床面がオレンジ色に染まっていくというようなことを住宅の説明文で書かれていたのです。そんな「生活の一齣」、普通の住宅ではそのようなことはありえません。ですが、スカイハウスは地窓がガラスで十何センチ浮かんでいるから起こりうる。人間の生活のすがたの時間、将棋で言えば10手先、20手先が、設計ですでに読み込まれていたのではないかと思います。生活の多彩な経験というものが、一つのディテールのなかに込められているのではないかなという感じがしています。すばらしいなと思いますね。

■ 菊竹清訓氏の身体性

大西：先ほど少しお話にあった、菊竹さんが身体で考えるということをもう少し詳しくお聞きしたいと思います。菊竹事務所において、菊竹さんが身体から考えることをみなさんが、どのように受け取られているか伺いたいです。それから会場にもいろいろな方がいらしているので、このあと少しコメントをいただきたいと思います。まず伊東さん、いかがでしょうか。

伊東：身体で考えることについては、菊竹さんは天才なのです。こんなことを言うと菊竹さんはお墓のなかで怒っているかもしれませんけれど、やっぱり天才って、数学者のように20代のときが一番冴えていて、30～50代になるとだんだん、もう余生みたいになってしまうのではないかと思います。菊竹さんはそれに近いタイプの人だったと思うのです。ですから、本当に直感的にすごい人でした。

僕も事務所で、菊竹さんが松井源吾さんという構造家と打ち合わせをしているところを傍で見っていました。松井さんが「まあこれはできないけど、こういうことならできるんじゃない？」というヒントを出したときに、菊竹さんは一気にひらめく。別のアイデアに行ってしまうのですがひらめくのです。そのようなものすごい力をもっていましたし、そのようなときには具体的な案が出ていました。

たとえば「システム」という言葉に対して、僕らは言語的に、やはり理性で「システムとはどういうことを意味しているだろうか」と考えてしまいます。ですが菊竹さんは「システムはお城の石積みだ」と言うわけですから、僕らは度肝を抜かれてしまいます。お城の石積みは、科学的にそれほどきちんと説明できるものではないけれども、石工の人たちが積んでいくと、すごく頑丈なものができる。それがシステムだと菊竹さんは具体的に言うのです。このような、やはり天才でしか思いつかないような発想の仕方がとても印象的でしたね。

僕らが菊竹事務所に入る前に、遠藤勝勸さん、内井昭蔵さん、それから久慈〔小川惇〕さんという「御三家」と呼ばれた3人がいて、その下に土井〔鷹雄〕さんと武者〔英二〕さんがいました。僕らが「五人男」と呼んでいたこの人たちは、菊竹さんが何か思いついて、たとえばスカイハウスみたいなものについて「こうだ！」と言うと、もう一斉に動き出します。内井さんがプランを描いて、遠藤さんがディテールの断面詳細を描き始めて、小川さんはエレベーションを描く。一斉にやっていました。

僕らがその少しあとくらいに入ってしまったときは、仙田〔満〕さんや長谷川逸子さんなどの世代です。それで仙田さんと僕は理屈ばかりを言うわけですが、天才ではないから(笑)。近代主義的にものを考えようとする。〔菊竹さんが〕「か・かた・かたち」なんて言うのと、『か

た』ってなんだ?」と言葉で考えようと思います。そうすると菊竹事務所はダメになっていってしまう。だから僕や仙田さんが入ったことによって、菊竹事務所はずいぶん衰えたような気がします。何も言わないで一斉に描き始めるような人たちが、菊竹事務所では一番ありがたいスタッフだったわけです。仙田さんや僕は手を動かさず文句ばかり言う(笑)。そういうことになったときに、菊竹事務所はガタがきた。だから申し訳ないことをしていたと今でも思っています。

大西：内藤さんの時代はいかがでしたか。

内藤：僕らはその伊東さんが壊してしまった菊竹事務所のずいぶんあとに入っていますから(笑)。

真面目に言うと、僕がいた時期はすごく迷っていたのではないかという感じがありました。迷うということは、集中力をもちにくくなるということです。たとえば技術的なことを発想するにも戸惑いがありました。それからこれは正しいかどうかわかりませんが、僕がいた頃は村野〔藤吾〕さんの設計の仕方みたいなものに、菊竹さんは少し惹かれていた時期があったと思います。

たとえばディテールです。ドアの押し手だとか、引き手だとか、それから細部とか。そのようなものにとってもこだわり、そこから全体を考えるということをしていたので、力が弱くなっていたかもしれません。すごく迷っているな、という印象が僕は強かったですね。伊東さんがおられた頃の菊竹事務所と僕がいたときの菊竹事務所は、ずいぶん違ったのだらうと思います。

ただ思考の仕方や発想の仕方は、おそらく60年代も70年代もそれほど変わってなくて、直感的に捉えたものを建築という形になかなか落としきれない、そういうもどかしさのようなものがあつたと思います。

伊東さんが菊竹さんを「身体的な人」と言われましたが、僕が驚いたのは、パースなどを体全体で描くことです。要するに、肘と肩まで使って体全体で描くようなものではないとエネルギーが出てこないような感じがありました。一方で、渡されるスケッチは逆に小さくて、ハガキくらいの紙にコチョコチョっと描いてあって、「これだ」と渡される。でもプロジェクトが進んでくると、身体を使ってものすごい勢いでパースを描く。それもマジックですよ。太い色つきのマジックを大体3本か4本用意しておいて、トレーシングペーパーにガツと描く。それがまた非常にうまいのです。いろいろなタイプの建築家がいると思いますが、そんなとき、菊竹さんは体全体を使って建築に向かっていくような感じがありました。

大西：ありがとうございます。富永さんにも菊竹さんの記憶を、何かお聞きしたいのですが。

富永：確かに、絵がものすごく良かったです。勢いのあるタッチで早かった。描き始める構図の角度、物を見る視点からすでにできあがっているみたいでした。たとえば《萩市民館》の中空に浮かんでいる天蓋シェルターの鉄骨架構を見上げるパース、背景に山脈があって、雲がザアッと動いています。もう絵描きの才能でした。今日、坂本繁二郎と青木繁が同郷だったとありましたけれど、先生もそのことを時々仰っていましたね。そうした今の大学生ではまったくないような素養があらかじめあったような感じがします。

■会場からの感想・質問

大西：時間が迫ってきたのですが、もし良かったら、会場のほうからも少しコメントをもらえたらと思っています。西沢〔立衛〕さん、良かったら全体に対してでも、展覧会に対してでも良いのですが、少しコメントをいただけないでしょうか。

西沢立衛：今日はありがとうございました。展覧会もこのトークも、すごくおもしろかったです。両方とも同じ建築を語っているけれど、全然角度が違うと感じました。展覧会のほうは分析的なアプローチで、スカイハウスの重要さを明らかにする俯瞰的な視点がすばらしく、他方でトークのほうは、まさに生身の菊竹清訓と直面した方でなければ言えない言葉の数々で、菊竹さんとスカイハウスの真実の姿を伝える力を感じました。展覧会で描かなかった姿がトークでダイレクトに伝わってきて、建築の生きた姿というのを感じました。トークと展覧会の両方で、さらに理解が深まったような気がします。

展覧会でもこのトークでも「日本の住宅」という話が出て、確かにそれはそうだなと思うのですが、スカイハウスに対しては同時にアジア的といいますか、南アジア、すごく風通しの良い海流を感じるような建築という印象をもっています。中国大陸に建つ砂漠の建築などではなく、何かこう海流に接する地域を想起させるような建築です。それが菊竹さんの出身地である九州から始まっているからなのかはわかりませんが、近代日本や東京を中心とするような日本というより、もっと昔から続いてきている何か地域性のようなものや、アジア的な海流のなかに出てくる建築という印象を強くもっています。いずれにしても今日はありがとうございます。

大西：ありがとうございます。北山〔恒〕さんもいらしているので一言いただけたらと思うのですが。北山さんはY-GSAの元校長であり、この学校をつくられた方でもあります。

北山恒：どうもありがとうございました。今日のお話を聞いていて、すごく理解ができたような気がします。

伊東さんが仰った「大きな物語」(J・F=リオタール)に対する怒りについてですが、「大きな物語」とは民主主義でもあるし、意識や理性、資本主義や社会システムでもあります。それら近代がつくってきたものに対する怒り、「そうじゃないだろう」というところから始まっていることは、今日伺っていてもそうなのだと思います。

大きな社会の動きに対しての異議申し立てを建築という形式で表現することは、今でもできるのではないかなというあたりを、伊東さんが議論されようとしている気がしています。菊竹さんがずいぶん早く気がついていたこの「大きな物語」への抵抗は、今、まさに僕たちの切実な問題になっているということを感じて、すごく現代性のある企画だと思います。ありがとうございます。

大西：ありがとうございます。会場みなさんからの質問やコメントなどもお受けします。挙手いただけると嬉しいのですが。はいどうぞ。

参加者：今日は貴重なお話をありがとうございます。菊竹さんは当時から社会などに意識を向けて自邸をつくられたということですが、今そのようなこともなかなか難しい時代になってきているなかで、内藤さん、伊東さん、富永さんは自邸をつくられています。当時または今、菊竹さんにご自身を比べて何か考えていらっしゃるがあれば、お聞きしたいです。

大西：一言ずつみなさん、お答えいただいても良いですか。それぞれご自邸をつくられたときに菊竹さんから何か引き継いだことがあるかという質問と考えて良いですか。

参加者：はい。

内藤：僕は菊竹事務所を辞めたときくらいに自宅の設計をやっていたので、当然意識しないわけがなかった。ただ、菊竹さんがいわゆる核家族というもののホームベースとしてスカイハウスを提案されたのに対して、僕は少し違った方向を提示したかった。ある種の多様性を受け止めるようなあり方、多世代で住めるようなものにしてみようと思っていたので、そこは全然違います。菊竹さんの考え方の反対をやってみようと思って自宅を設計した記憶があります。

大西：伊東さんはいかがでしょう。

伊東：1984年に《シルバーハット》という住宅をつくりました。都市を森と考えて、東京という森でいろいろなものを集めてきてプリミティブハットをつくるとどのようなものになるだろうかという考え方でつくりました。先ほど西沢さんが、スカイハウスをアジア的なものと言いました。アジア的と言われたものの背後を考えていくと、アジア的というより、もう少しプリミティブなものへの嗜好が菊竹さんにはあったのではないかと僕は受け取っています。ですから見てくれはまったく違うのですけれど、何か原初的なものをつくってみたい、住宅というよりは、そこへ戻っていったらどういふものになるだろうかということとてつくってみたところは、菊竹さんからのなんらかの影響があったのかもしれません。

まあものすごく雨は漏るし、当時のワイフからはもう悪評たらたらでした（笑）。

大西：ありがとうございます。富永さん、いかがでしょう。

富永：70年経った自宅について説明すると、まず、僕がまだ中学校1年くらいだった頃に父がつくった普通の分譲地に建つ住宅がありました。当時大工さんのつくる住宅は、間取りは普通ですが、融通性があって、大工の技が凝らされていました。35年ほど前に敷地の真ん中にあったその水回りの架構を切除し、切妻を真っ二つに割り、2メートルほど曳家移動、60cm持ち上げて、新しく自分の設計した3階建とジョイントさせました。まったく違う二つの空間のあいだを行き来する住まいはおもしろいのではないかと、一方で畳の部屋などもあったほうが良いのではないかとといった感じでつくりました。

僕は1967年から72年まで菊竹事務所にいたのですが、そのあと菊竹先生は1977年にスカイハウスにサンルームをつくったり地下に場所をつくったりして、どんどん積極的に、完結像というか統一した空間性をもったものをみずから改変されていたので、なんだかあの当時は少し違和感がありました。

内藤さんは、菊竹さんはあの頃変わっていったと言っていました、やはり先生が『人間の建築』『人間の都市』といったハンディな本を出版されたのちのことです。僕には当り前の表題を何故つけるのかと思ってましたが、北欧のアルヴァ・アアルトの建物を見に行き帰ってきたあとで、施工途中であるのに《旧岩手県立図書館》のインテリアはすごく影響を受けて変更があった。「身の生活のよもやまを大事にしなきゃいかん」という感じの話になってきたわけです。思考の抽象性、透明性、精神性、それが建築だ、というところに迷いが出てきた。「生活重視」になってきたことと、積極的にスカイハウスを改造したことは、先生のなかでその頃、大きな思想の転回が何かあったのかなという感じが

しています。

大西：ありがとうございます。他に何か質問のある方はいらっしゃいますか。

神保学芸員：実際にスカイハウスにお住まいだったご親族にもお越しいただいております。せっかくなのでコメントをいただくのはいかがでしょうか。

大西：もしよろしかったらぜひ。マイクを持って行きますので、コメントいただけると嬉しいのですが。

菊竹雪：突然のことで驚いております。長女の菊竹雪と申します。隣におりますのはスカイハウスに住んで守ってくれている長男家族、菊竹三訓、孫の潤、陽子でございます。

今日はすばらしい講演、そして展覧会をありがとうございました。さすが横浜国立大学の学生さんだと思いましたが、模型と写真です。まるでスカイハウスにいるように感じる写真で本当に驚きました。さぞかし大変なことだったと思います。どうもありがとうございました。

それから伊東先生、私の先生でもありました富永先生、また内藤先生、そしてこの展覧会、講演会を企画していただきました妹島先生に、改めまして感謝を申し上げたいと思います。

一言だけ。みなさまにとりましては、スカイハウスは一つの建築かもしれませんが、われわれにとりましては、われわれの住処であり住宅であり、育った場所です。ある見方をすると父の建築は非常に斬新であり、強い建築だといわれるかもしれませんが、父のつくった住宅は、本当にあたたかく、住み心地良く、スカイハウスは繭のような空間でした。一方で、何か背中がフッと伸びるような凛とした、そういう気持ちにさせてくれる場所でもあったように感じております。余計なことを申し上げました。ありがとうございました。

大西：すばらしい言葉をありがとうございました。今の言葉で本当に今回の展覧会の空間を、生きたものとして受け取れるようになりました。ありがとうございます。

最後に妹島さんに、今回の感想や今後の展望も含めて、少しお話しいただいて終わりにしたいと思います。

妹島：菊竹雪様から大変すばらしいまとめのお言葉をいただきました。ありがとうございます。仰る通り、スカイハウスは、斬新でありながらあたたかく、繭のような空間でありながら背中がフッと伸びるような凛とした気持ちにさせてくれる場所である、と思います。

伊東さんが今日何度も問題提起された「建築にできること」を、今改めて考えようとするときに、いろいろなことを教えてくれる建物だと思います。今回の経験をもとに、Y-GSAではもう少し「再読」のワークショップを続けてみようと考えております。

最後にこれからの庭園美術館についてお話ししたいと思います。はじめにも少しお話ししましたが、今美術館内では、建物と庭全体を使って何かできないだろうか、全体を美術館として経験できるような回遊する動線を考えようとしています。あるいは、本館の一部で使われていないところを開けて、たとえばアールデコに特化したライブラリーをつくれなにかとか、話し合っております。つまりお客様がいつ来ても何かやっている美術館です。室内だけがアートと触れ合う場所でなく、敷地全体に広げられたらと思っております。それを、みなさまと一緒に作りあげていけたらと思っております。今回の旧門衛所のギャラリーはその一つ目の試みでもあります。今申し上げました構想はまだ考え始めたばかりで時間がかかると思いますが、トライアンドエラーを続けて、できることを少しでも始めていこうと思っております。みなさまと一緒に、何か参加していただけたら嬉しく思います。これからもどうぞよろしくお願いします。今日はありがとうございました。

大西：妹島さん、ありがとうございました。

今回はみなさんとこの場を共有できてとても嬉しかったです。ありがとうございました。

(了)

第 2 回

2023年 1 月27日

アール・デコと装飾の魅力

「アール・デコ」と女性たち

——女性たちによる女性たちのための装飾

天野知香（お茶の水女子大学教授）

「アール・デコ」と女性たち ——女性たちによる女性たちのための装飾

天野知香（お茶の水女子大学教授）

天野知香：本日は本当にお寒いなか、お集まりいただきまして誠にありがとうございます。

今日はこの日本有数のアール・デコ建築を伴う庭園美術館でこの時代の装飾に関する話をする機会をいただきまして、誠にありがとうございます。「アール・デコと装飾」といいましても広く多様な側面がございますので、今日はとくにフランスを中心に、「アール・デコ」の時代と女性の関わりに焦点を当ててお話しさせていただきたいと思っております。

「アール・デコ」という言葉は、1925年にパリで開かれた現代産業装飾芸術国際博覧会の名称をもとに、そこで使われたフランス語の装飾芸術 *art décoratif* から来ていることはよく知られています。庭園美術館の建物も、朝香宮夫妻がこの博覧会を訪れたことが契機となってこのような様式で建てられることになったと伝えられています。この博覧会はもともと19世紀の後半からフランスやイギリスを中心に盛んになっていた、産業革命以後の産業芸術や装飾芸術の刷新や振興をめざした運動の延長線上に開かれたもので、第一次世界大戦前から構想されておりました。第一次大戦などによって延期され、結局この博覧会は戦後の1925年に実現されています。25年の博覧会は、時代に即した現代的な産業芸術・装飾芸術の創造をめざした国際的な博覧会であったことが知られております。世紀末以降、芸術と装飾が融合することで開花した一点制作の豪華な装飾芸術を中心に、一方で20世紀の産業の発展を背景に、大量生産を視野に入れた機能的でシンプルな家具や建築の傾向もすでに登場していました。

この博覧会の中心の一つとなった組織である装飾芸術家協会は、博覧会の4年後である1929年に実質的に分裂致しまして、より機能的で産業生産とも融和したモダンな傾向を中心にした現代芸術家協会（UAM）が設立されました。そしてアール・デコ博で新しい傾向を代表したロベール・マレ＝ステヴァンスを中心に、ル・コルビュジエやシャルロット・ペリアンなども新たな協会展示に参加するといった流れになります。言い換えれば1925年の博覧会は、豪華な手仕事による装飾芸術が主導的な役割を果たした最後の舞台でもあったといえます。

さて1900年万博でその成熟した姿を示した、世紀末のいわゆる「アール・ヌーヴォー」と称される装飾芸術に対して、20世紀に入ると少しずつ趣味の変化も起きていきます。1910年代には世紀末様式の反動としての「新様式」と呼ばれるような流れも出てまいります。さらに第一次世界大戦というヨーロッパにとりまして大きな社会変動を経た1920年代

には、20世紀初頭のフォーヴやキュビズムをはじめとする前衛的な芸術に基づく新たな造形や、飛行機やラジオ、映画、自動車、大型客船といった技術革新に伴う速さや高さ、距離や現実感をめぐる新しい感覚がもたらされ、これに応じた流線型や産業的な素材を用いた機械美学のようなものも出てまいります。

そして一方ではこの時代、ヨーロッパでは交通や通信の発達に加え、植民地主義がますます隆盛になり、そうしたものを背景としてアフリカやアジア、南アメリカを含めた、よりグローバル化する世界の多様な意匠や技術、素材を取り入れた、いわゆるエキゾティスムの流行、そしてさらには戦後の「狂乱の時代」と呼ばれる開放感と裏腹に、秩序を回復しようとする、より保守的な傾向、あるいはヨーロッパの原点としての古典主義への回帰、といった様々な要素が入り混じった形で、新たな造形傾向が展開されるようになりました。

現在この美術館で開かれている展覧会『交歓するモダン 機能と装飾のポリフォニー』でも示されている通り、世紀末ウィーンなどではすでに幾何学的に明快なフォルムが示されており、各国が互いに影響を受けながら展開されたのが、一般的にはより大衆的な趣味に応じた、しばしば左右対称で明確な幾何学的形態や色彩、そして多様な質感を特徴とする、いわゆる「アール・デコ」と呼ばれるこの時期の装飾の傾向といえるでしょう。それはまさに多様なモダンの概念が交歓し、装飾と機能や構成が共存と葛藤を繰り返した時代でもありました。

Ⅰ 女性と「アール・デコ」

この庭園美術館の建設にあたっても朝香宮妃の役割は少なからぬものがあつたと推測されますが、第一次世界大戦後の「アール・デコ」の時代には、この時代の芸術や装飾と結びついた女性の活躍も顕著になりました。世紀末の装飾芸術でも女性のためのアクセサリや服飾など、女性に関わるアイテムが多く制作されましたけれども、「アール・デコ」の時代の装飾においては、さらに女性の活動を特徴づける様々なアイテムが制作されました。この時期の流行のスタイルのドレスや帽子に加え、コンパクトや女性用のタバコ入れやヴァニティケースといった外出する女性のためのアイテムは、この時代を特徴づけるものだといっても過言ではないと思います。

こちらに〔スライドで〕お見せしているアクセサリやアイテムの一部^{※1}は、この時代に漆の素材を使って新たな造形を展開したジャン・デュナンという金工の専門家によるものです。同時にこの時代は女性の作り手も活躍しました。

ジャン・デュナンはマダム・アニエスという女性帽子作家と協力して、漆を使った服飾

※1 ジャン・デュナン《コンパクト、タバコ入れ、バックル》真鍮、漆、卵殻など 1925年頃 京都服飾文化研究財団

や帽子なども製作しています。そしてこちらの図版は、当時流行していた釣鐘型の帽子、クロージュです^{※2}。デュナンの漆における卵殻を用いた技法を使っており、マダム・アニエスとともに制作したものです。デュナンはマダム・アニエスのアトリエも構成しています。

また当時の女性の社会進出に応じて盛んとなった美容産業をリードしたヘレナ・ルビンシュタインは、今も続く化粧品のブランドを起こしましたが、このヘレナ・ルビンシュタインのコンパクトの一つもこの時代を代表する様式の特徴を顕著にとどめています。

第一次世界大戦中、戦場に取り残された男性たちに代わって女性たちは様々な仕事に携わり、社会に進出する契機を得ました。しかし戦後の旧秩序を回復させようとするイデオロギーは女性たちを再び家庭に追いやります。とはいえ第一次大戦で夫や父を失い外で働くことを余儀なくされる女性たちも多く存在しましたし、一部の女性たちはもはや後戻りすることなく自ら社会へと出て行くようになりました。そうした女性たちの活動の拡大は、それに伴うアイテムを発展させます。コルセットでウエストを締めつけて、胸や腰そして長い髪といった女性性を強調する19世紀後半のスタイルに対して、大戦後は直線的なウエストラインと短いスカート、さらにはショートヘアによって、少年のような女性すなわちギャルソンヌ風のスタイルが流行します。

ギャルソンヌとはフランス語の少年「ギャルソン」という言葉をあえて女性化させた「少年っぽい女性」を意味する言葉です。1922年にヴィクトール・マルグリットという人が書いた『ギャルソンヌ』という小説によって、時代を象徴する女性像を指し示す言葉として流布しました。この小説では理想的な結婚につまづいたブルジョワ女性が、家を出て自ら室内装飾の仕事を持ち、多様なセクシュアリティを展開しながら人生を模索する様子が描かれています。

ギャルソンヌ・ファッションにおける短いスカートは、異性愛男性の性的な欲望をそそる対象ともなりました。しかしその一方で非常にマニッシュといひましようか、男っぽくてユニセックスな要素を孕んだこうしたファッションは、この時期の女性における旧来の女性性からの解放の欲望と、多様なセクシュアリティの実践とも結びつきました。

もちろん風俗として描かれるギャルソンヌの表層的なあり方は、結局のところ男性の欲望の新たな対象となるだけで、必ずしも自立した生き方を実現することのできる女性はい多くはありませんでした。それでも世界各国の女性たちが家や地域のしがらみから離れて、芸術の中心地パリをめざして集まり、自らの自己実現を試みるといった傾向がみられました。

この時期のフランスの有力な批評家は、ここ50年間（1920年代における「ここ50年間」

※2 マダム・アニエス、ジャン・デュナン《クロージュ帽》羊毛、卵殻 1925年頃 パリ、装飾美術館

ですから1870年代から20年代にかけてということですが、女性の芸術家はかつてなく増えたと指摘しています。実際第一次大戦後、多くの女性たちが芸術や装飾芸術の分野でこれまでにない活躍を展開することになります。

こちらはアメリカ出身のダンサー、ジョセフィン・ベイカー※³です。彼女が人気を博して、その姿がアイコンとして流行したのもこの時代です。パリは黒人差別の厳しかったアメリカに比べて、彼女に賞賛と自由と成功をもたらしましたが、一方で当時の彼女の大衆的イメージが、フランスにおける植民地主義を背景とした、性的欲望を孕んだアフリカ幻想と結びついていたことも事実です。

また先ほど少し触れましたが、女性の社会進出は、それに伴う女性のための美容やファッションの需要を増やし、こうした新興産業はまたそれに携わる女性の進出を比較的容易にしました。つまり男性によって占められていない新しい業界だったので、女性の参入が比較的容易だったということです。モダンでシンプルな女性ファッションを実現したシャネルやヴィオネ、あるいはランヴァン、スキャパレリ等の女性のファッション・デザイナーや、先ほど言いました美容のブランドを起こしたヘレナ・ルビンシュタインのような女性たちが活躍したのもこの時代でした。彼女たちは作り手としてだけではなくて、自らも芸術や装飾芸術の注文主となって、この時代の芸術や装飾を盛り立てていきます。

Ⅰ タマラ・ド・レンピッカ

この時期を代表する画家の一人であるタマラ・ド・レンピッカは自身をまさにこうしたモダンな女性として描いています。これは彼女による《私の肖像》※⁴という、自分を描いたもので、車の運転席に座っています。つまり自分で車を運転するという非常に主体的で活動的な、そしてこうした新しいアイテムを使いこなす女性として自らを示しています。

裕福なポーランド人の家庭に生まれた彼女はロシアで結婚しますが、ロシア革命に遭遇して夫とともに亡命し、パリでキュビズムに関与したアンドレ・ロートという画家などに学びます。そして上流階級の肖像画などを中心に描き、1920年代に画家として成功することになります。彼女はロートに学んだキュビズムの幾何学的な抽象化や多視点を具象的な人物像と結びつけた独自の様式を展開します。

筆触を残さない滑らかで硬質な肌合いをもち、自身のセクシュアリティをアピールするそのモダンな女性像は「倒錯したアングル」（アングルは19世紀のアカデミックな画家ドミニク・アングルのこと。筆触を残さないなめらかな肌のアカデミックな女性ヌードを代表した。）と当時から呼ばれて注目されました。その硬質な肌合いや幾何学的な形態の単

※³ 《舞台衣装であるバナナ・スカート姿のジョセフィン・ベイカー》写真 1927年

※⁴ タマラ・ド・レンピッカ《私の肖像》板、油彩 1929年 個人蔵

純化は、同時代の「アール・デコ」の美学とも呼応しています。彼女自身バイセクシュアルであったともいわれていますけれども、彼女の描く女性像は性的なアピールを伴いながらも、男性の欲望に満ちた眼差しを跳ね返す強さと自己充足を示しています。

こちらは二人の女性を描いたもので、《二人だけの秘密》^{※5}というタイトルでも知られております。二人の女性の非常に親密で秘密めいた関係を暗示しています。同時に彼女たちは先ほど見た釣鐘形の帽子をかぶっていて、まさに当時の流行ファッションを体現するような姿で描かれています。

こちらの絵^{※6}はぴったりした衣服が体のラインを明確に示しています。胸などの形態は幾何学的に整理された形になっていて、セクシーですが、非常に硬質で簡単に触れられないような女性の身体イメージが展開されています。

それから次の作品^{※7}は肖像画の一つで乗馬服をまとっています。乗馬服自体は必ずしも新しい主題ではありませんけれども、非常にマニッシュで男っぽいポーズで描かれており、やはり当時の多様な女性のあり方を示す肖像画になっています。

彼女の描く肖像画の背景には、抽象化されたビルの立ち並ぶ様子や都市を連想させるようなものがよく選ばれています。

こちらは歌手だった女性を描いたもので、彼女の夫が注文した肖像画^{※8}です。画面左端を見ると背景として古典的な柱が描かれていて、衣服も先ほどから見ているような現代的なものではなくて、何か白い布のようなものをまとっています。全体として古典的なイメージにも見えるのですが、人物に注目すると当時流行のショートヘアですし、手元を見ますとマニキュアをしっかりと塗っており、やはり当時の非常にモダンでファッションブルな女性であることが示されています。

こちらはシュジー・ソリドールという歌手^{※9}です。この人は今日では有名、無名の、たくさんの画家たちに自分の肖像を描かせたことでも知られていて、肖像画の注文主としても非常に重要な位置を占めています。先ほどのジャン・デュナンや、あるいは藤田〔嗣治〕なども描いています。彼女は同性愛者としても知られていて、レンピッカの恋人ともいわれています。やはり彼女の身体も、非常に幾何学的に整理された形で表現されています。

※5 タマラ・ド・レンピッカ《二人の友（二人だけの秘密）》カンヴァス、油彩 1928年 ステファノ・コンティーニ・コレクション

※6 タマラ・ド・レンピッカ《手袋をした若い女性》板、油彩 1932年 パリ、国立近代美術館

※7 タマラ・ド・レンピッカ《ド・ラ・サル公爵夫人》カンヴァス、油彩 1925年 ヴォルフガング・ジョーブ蔵

※8 タマラ・ド・レンピッカ《マージョリー・フェリーの肖像》カンヴァス、油彩 1932年 ヴォルフガング・ジョーブ蔵

※9 タマラ・ド・レンピッカ《シュジー・ソリドールの肖像》板、油彩 1933年 カーニュ、グリマルディ城美術館

この《緑の美しきラファエッラ》^{※10}のモデルに関しても、レンピッカとの関係が指摘されています。このような非常に滑らかで筆触を残さない肌の表現は、19世紀の画家であるアングルなどが展開した伝統的な、アカデミックで理想化されたヌードの描き方とつながります。しかしその一方で形態は幾何学的に単純化されていて、滑らかさを通り過ぎて、何か金属板でできているような非常に硬質な感じを与えます。そして官能的なポーズをしていて男性のまなざしを引き込むように見えながら、しかし一方でこの金属の板のような非常に硬質な肌合いが、ある意味では他者を寄せ付けない自己充足のようなものを感じさせる雰囲気に満ちています。こうした金属的な質感は「アール・デコ」の装飾や彫刻の人物像とも共通する、この時代のある種の美学を孕んでいます。

そして彼女は1920年代の末に、当時のよりモダンな建築を代表したロベール・マレ＝ステヴァンスや、妹であり、マレ＝ステヴァンスの指導を受けて当時の女性としては珍しい建築の学位をもった建築家となるアドリエヌ・ゴルスカに斬新なアトリエを作らせます。このアトリエは当時雑誌などでも紹介されています。この写真^{※11}はそのアトリエで撮影されたイメージで、写っている女性はレンピッカです。彼女は自身が作り手として活躍する一方、まさに新しい装飾様式の注文者ともなり、またそうした空間で自らがモダンな女性のあり方を体現する存在としてポーズをとっています。

こちらもアトリエの室内の写真^{※12}なのですが、非常にモダンですね。このクッションにはタマラ・ド・レンピッカのイニシャルがついていて、まさに私の部屋よとちゃんとアピールされています。女性がこの時代に自分自身のアトリエをもつことの意味は、非常に大きかったといえるでしょう。この時代としても、もっともモダンな最先端の様式とってよい室内です。

ちなみにレンピッカの妹のアドリエヌ・ゴルスカという人は、まだあまりわかってはいないといえますか、研究がそれほど進んでいる人ではありませんけれど、サラ・リプツカというヘレナ・ルビンシュタインの肖像画を描いた人と一緒に仕事をしたりもしています。サラ・リプツカは実は画家であると同時に装飾家でもあります。それから後で紹介致しますアイリーン・グレイという、建築家でもあり装飾家でもある人がいます。この人は最初漆装飾をしていたのちに建築家に転じるのですが、この転じるときに建築の手解きをしたのがゴルスカともいわれていて、いろいろなつながりが見えてきます。

※10 タマラ・ド・レンピッカ《緑の美しきラファエッラ》カンヴァス、油彩 1927年 個人蔵

※11 《メシャン街29番地の自宅の寝室のレンピッカ》写真 1930年頃

※12 ロベール・マレ＝ステヴァンス、アドリエヌ・ゴルスカ《レンピッカ邸、パリ》写真、1930年

Ⅰ マリー・ローランサン

さてこの時期に活躍した画家はレンピッカにとどまりません。マリー・ローランサンもよく知られていると思います。現在の展覧会でも少し触れられていますね。彼女はピカソやブラックがキュビズムを展開していた20世紀初頭に彼らとともに活動していましたが、やがて彼らの造形的な実験から離れてゆきます。彼女は当時の批評において自らに重ね合わされていた、必ずしも肯定的ではないニュアンスをもって言及される場合も多かった女性性や装飾性といった特質をあえて引き受けることで、男性前衛芸術家たちから距離をおきます。そしてのちにインタビューで自身が「のびのびとできる」と語った女性たちの世界へとあえて引きこもります。彼女は淡い色彩と柔らかい筆致を通して、女性たちが音楽やダンス、動物たちを伴って楽しく過ごす自足した世界を中心とした独自の作風を展開して、20年代に人気作家となるのです。彼女はキュビズム時代から装飾芸術の仕事にも携わっていました。

時間の関係であまり細かくスライドの文字を読み上げることができず、申し訳ないのですが、ここにあげましたのはローランサンに対する批評です。この当時ローランサンの恋人だったアポリネールは批評家としても重要な人で、彼女の芸術の女性的な要素をやはり強調しています。これは表面的には褒めてはいるのですが、ピカソやブラックとは違う彼女の女性としての特質を強調することで、いわゆる一般的な主流の前衛とは区別するというニュアンスも帯びています。のちの批評のなかには、必ずしも良い意味ではなく「装飾的」という言葉を彼女の絵画と結びつける批評もありましたが、しかしだからといって彼女は装飾との関わりをやめるわけではありません。こちらの絵^{※13}はまだキュビストたちの仲間だった初期のものです。彼女はこうした装飾の仕事にも加わっています。

この写真^{※14}は1912年のサロン・ドートンヌに出品された「メゾン・キュビスト」という室内装飾の展示です。サロン・ドートンヌとは前衛芸術が登場する場所の一つとなった当時のサロン、展覧会組織ですが、1903年の創設当時から世紀末の諸芸術の統合という理念のもとに、装飾芸術の展示にも力を入れていました。

このサロン・ドートンヌは1912年には若手の装飾家の出品を後押ししておりました。「メゾン・キュビスト」の中心になったのは、アンドレ・マールという、もともと画家として出発してこの頃装飾家に転じた人物です。彼は世紀末の装飾の反動としての「新様式」と当時称された傾向を示す新たな室内装飾を提示します。ここにレイモン・デュシャン＝ヴィヨンやマルセル・デュシャン、ジャック・ヴィヨンといった、デュシャン兄弟たちや、ロ

※13 マリー・ローランサン《窓間壁装飾画IV,II》カンヴァス、油彩 1912年 東京、ローランサン美術館

※14 アンドレ・マール《「メゾン・キュビスト」サロン・ブルジョワ展示風景（パリ、サロン・ドートンヌ）》写真 1912年

ジェ・ド・ラ・フレネイ、ジャン・メッツアンジェ、フェルナン・レジェといった、いわゆるキュビストたちが参加することになります。フェルナン・レジェとアンドレ・マールは同郷で、アトリエを一緒に共有したこともある友達同士でした。そうした付き合いもありましてキュビストたちがここに加わっています。ローランサンもここに、壁のメダイオン（円形もしくは楕円形画面）の装飾で参加しています。

こちらの写真^{※15}はメゾン・キュビストの別の部屋です。この暖炉上装飾の絵もローランサンのもので、それからこれ^{※16}は、この前年にアンドレ・マールがやはり同じサロン・ドートンヌに展示した室内装飾の一部で、ここでもローランサンが暖炉上装飾の絵画を描いています。

ローランサンはこのメゾン・キュビストの中心になったアンドレ・マールと、その後も親しく交流しております。アンドレ・マールの娘の肖像を描いていますし、アンドレ・マールと共同で衝立^{※17}を制作しています。図版のキャプションに「ジェーン・ルヌアールのために制作したものと同型」という説明書きをつけましたけれども、ジェーン・ルヌアールという人は女優であり、コレクターでもあった人で、ローランサンの作品などを多くもっていました。

それからアンドレ・マールはやがて装飾家のルイ・シュエと一緒に「アール・デコ」の時代の代表的な装飾家になっていき、アール・デコ博でも活躍します。1919年に《シャルル・ステルンのサロン》を構成したときにもローランサンが絵を提供しています。

また20世紀初頭の重要な服飾デザイナーであり、この美術館で今開かれている展覧会のなかでもさかんに取り上げられているポール・ポワレにはニコルという妹がいて、そのニコルとローランサンは生涯を通じて非常に親密な友人となります。ローランサンはニコルの姿を何度か描いており、1919年の作品^{※18}では自身とニコルの二人の姿を描いていますが、そこでは二人の親密な関係がうかがわれます。

そしてニコルは「アール・デコ」の時代の代表的な装飾家となるアンドレ・グルーと結婚してニコル・グルーとなります。ローランサンはニコルを通じてアンドレ・グルーと共同制作も行い、今回の展覧会に出品されています椅子^{※19}もそうですし、壁紙なども制作しています。

※15 アンドレ・マール《「メゾン・キュビスト」寝室展示風景（サロン・ドートンヌ）》写真 1912年

※16 アンドレ・マール《「書斎」：ロジェ・ド・ラ・フレネイの暖炉、マリー・ローランサンの装飾画（サロン・ドートンヌ）》写真 1911年

※17 マリー・ローランサン《衝立》 アンドレ・マール制作（ジェーン・ルヌアールのために制作したものと同型）1926年

※18 マリー・ローランサン《鳩と女たち（マリー・ローランサンとニコル・グルー）》カンヴァス、油彩 1919年 ポンビドー・センター所蔵、パリ装飾美術館に寄託

※19 アンドレ・グルー、マリー・ローランサン《椅子》黒檀、鼈甲、布 1924年 東京都庭園美術館

それからこのアンドレ・グルーという人は1925年のアール・デコ博にも参加しています。アール・デコ博では装飾芸術家協会を中心に、「フランス大使館」をコンセプトとした展示が催されました。つまり、ここは大使夫人の部屋、ここは大使の部屋……といったようにフランス大使館を想定したモデルルームがいくつか制作されました。そのときにアンドレ・グルーが「大使夫人の部屋」というものを担当します。その「大使夫人の部屋」にローランサンはやはり絵画を提供しています。

こちらの写真^{※20}に写っているタンスは、アンドレ・グルーのガリュシャ(サメやエイの皮)を用いたこの時代を代表するタンスで、同じ部屋にローランサンの作品が置かれています。また、もう一つ「大使夫人の部屋」の寝室のほうにもローランサンの絵が飾られています。このようにアンドレ・グルーとのコラボという形でローランサンの絵画はこの時代の室内装飾と有機的に関わっていくことになります。

またやはり服飾デザイナーで、美術や装飾芸術のコレクターとしても重要だったジャック・ドゥーセという人がいます。このジャック・ドゥーセはピカソの《アヴィニョンの娘》なども一時持っていた人でもあります。彼は20年代の末に最先端の「アール・デコ」の様式で自分のアトリエを構成します。様々な作品を飾ったその家は、当時のメディアにやはり紹介されておりまして、そのなかでローランサンの作品などが置かれているのがわかります。ローランサンの作品はこのように多様な形で当時の室内装飾と関わっていきました。

そしてキュビズムの時代から彼女が描く主題は、同時代の男性芸術家たちが描くような欲望の対象としての娼婦のような女性たちではなくて、音楽や動物とともに自足して楽園的な環境を楽しむ女性たちです。こちらの絵^{※21}はキュビズムの様式がもっとも顕著な作品の一つですが、すでにこの時期から男性を意識せず、複数の女性たちだけで楽器を奏でてダンスをしているという、当時のブラックやピカソが描くのと異なった情景を描いています。つまり彼女独自の主題は、もうすでにここで登場しています。その後も様式は変化していくのですが、ローランサンはこうした女性たちだけが楽しく動物たちと集っているというようなイメージを繰り返し描いていきます。

彼女自身も20年代に人気作家になりますので、一種のセレブ女性のような形で雑誌に紹介されたりもするのですが、ローランサン自身も当時の有名女性の肖像画を描いています。こちらはシャネルの肖像^{※22}ですね。シャネルはあまり気に入らなかったということが伝えられていますが、今日よく知られている作品の一つです。

※20 アンドレ・グルー《「フランス大使館」大使夫人の部屋（パリ、現代産業装飾芸術国際博覧会）》写真 1925年

※21 マリー・ローランサン《優雅な舞踏会あるいは田舎での舞踏》カンヴァス、油彩 1913年 東京、ローランサン美術館

※22 マリー・ローランサン《シャネル嬢の肖像》カンヴァス、油彩 1923年 パリ、オランジェリー美術館

それから先ほどからチラチラと名前が出ておりますヘレナ・ルビンシュタインの肖像^{※23}も描いております。これは30年代に入った頃のものですけれども、堂々としたヘレナ・ルビンシュタインの姿を残しております。

Ⅰ注文主となる女性たち

先ほどから申し上げていますように、こうした成功した女性たちは自身が活躍する一方で肖像画の注文主になったり、さらには装飾的な室内を注文したりして、「アール・デコ」とも関わっていくことになります。

たとえばヘレナ・ルビンシュタインはアンドレ・グルーにパリの自分のビューティーサロンを装飾させています。それからこちらの写真^{※24}はもう少し後になりますけれど、30年代にサン・ルイ島というパリの真ん中あたりにルビンシュタインがもっていたアパルトマンです。これはアンドレ・マールと一緒に活動したルイ・シュエが階段をデザインをしています。

こうした事例はさらに広く見ることができます。先ほどローランサンところで少し名前を挙げましたジェーン・ルヌアールという女優は、ローランサンなどの作品をコレクションする一方でアンドレ・マールとルイ・シュエに家を建てさせ、そこに住みます。その家のなかで、自分の肖像^{※25}をヴエイヤールという世紀末にナビ派として活躍した画家に描かせています。

こちらの写真^{※26}は非常に華やかな部屋のように見えるのですが、バスルームです。ここにバスタブがあります。これがまさにルイ・シュエとアンドレ・マールがデザインした家の中でもっとも華やかな部屋ともいわれているものです。バスタブは大理石で、緋色のヴェルヴェットのカーテンが吊るされていて、腰掛けにはヒョウ皮が敷かれています。他にも鏡には線彫りで植物などが描かれているという大変豪華なバスルームです。ルヌアールはこれを注文して作らせて、そこで自分の肖像画を描かせています。

またこの肖像画を描いた同じヴエイヤールは、この展覧会でもいろいろなところで出てきている服飾デザイナーのジャンヌ・ランヴァンの1933年の肖像画^{※27}も描いています。こちらは、ジャンヌ・ランヴァンがウジェーヌ・プリントというやはり当時の非常にモダンな傾向を代表する装飾家に作らせたオフィスで仕事をしている姿ですね。非常にモダン

※23 マリー・ローランサン《ヘレナ・ルビンシュタインの肖像》カンヴァス、油彩 1934年 ワシントン、ナショナル・ポートレート・ギャラリー

※24 ドラ・マール撮影《ヘレナ・ルビンシュタインのパリ、サン＝ルイ島のアパルトマン（奥の階段はルイ・シュエのデザイン）》写真 1937年頃

※25 エドゥアール・ヴエイヤール《ジェーン・ルヌアール》カンヴァス、油彩 1926-27年 個人蔵

※26 ルイ・シュエ&アンドレ・マール《ジェーン・ルヌアール邸浴室》大理石の浴槽、線刻されたガラス

※27 エドゥアール・ヴエイヤール《ジャンヌ・ランヴァン》カンヴァス、デトランプ 1933年 パリ、オルセー美術館

でシンプルな書棚を背にした彼女がテーブルに座っています。彼女の娘は貴族と結婚しており、その娘の像がこのテーブルに飾られています。そして様々な仕事道具であったり、電話から伸びる線など新しい機器なども描き込まれています。

彼女は緑の洋服を着て穏やかに座っています。胸元に少し赤い線が見えますよね。これはレジオン・ドヌールの勲章の略綬です。毎日大きな勲章をぶら下げて歩くわけにはいかないのですが、略綬という簡略なものをつけることで、あ、この人はレジオン・ドヌールをとった人だなとわかって少しリスペクトしてもらえるということになります。その姿で描いているということは、つまりもうランヴァンがこのとき功成り名遂げた女性であることを示しているわけです。こうした功成り名遂げた女性の仕事姿が、彼女自身の力で作らせた最先端の仕事場でこのような形で描かれているのは、まさにこの時代ならではの女性肖像のあり方だといえるだろうと思います。

ランヴァンはまた、この展覧会でも示されているようにポール・イリーブにメゾンのロゴを作らせて、装飾家のアルマン・ラトーという人に香水瓶^{※28}を制作させています。

それから彼女は1920年に貴族の館を手に入れ、それを改装して自分のアパートマンにしているのですが、そのときにやはりアルマン・ラトーに装飾をさせています。展覧会でもその写真^{※29}が出品されています。このランヴァンの建物自体はもうないのですが、ランヴァンの娘は貴族に嫁いでいて、その筋の人が建物を管理していたので、この館が65年に壊されるときにそこにあった材や家具や装飾などがパリの装飾美術館に寄贈されました。それをもとに装飾美術館はこのランヴァンの部屋を再構成して展示しています。その様子がこの写真^{※30}です。

ランヴァンはこうした形で自身もクリエイターとして活躍しながら、当時の装飾家に仕事を注文することによっても当時の装飾芸術に関与することになります。ちなみにこれはバスルーム^{※31}ですね。これも大変豪華なバスルームです。

Ⅰ ソニア・ドローネ

ローランサン同様、キュビズムに参加した画家であり、布を使っていち早く抽象的な造形を展開したソニア・ドローネという人も、当時の重要な女性芸術家の一人で、やはり現在の展覧会で触れられています。彼女は1911年に子供を産みますが、この時期夫のロベール・ドローネはパリの街をテーマにした油彩画の大作を描いております。そして一方の彼

※28 アルマン・ラトー、ポール・イリーブ《ジャンヌ・ランヴァンの香水瓶》アルページュ 1925年 海の見える杜美術館

※29 《ラトーによるマダム・マレ＝ランヴァンの邸宅》『ガゼット・デュ・ボントン』1924-25年 no.6

※30 アルマン＝アルベール・ラトー《ジャンヌ・ランヴァンのためのブドワール》1925(2005)年 パリ、装飾美術館

※31 アルマン＝アルベール・ラトー《ジャンヌ・ランヴァンのための浴室》1924(2005)年 パリ、装飾美術館

女は何をしていたかといいますと、子供のためのベッド・カバー^{※32}をパッチワークで作りました。

彼女はロシア出身で、パッチワークで子供のための寝具を作るということ自体はロシアの農婦がやっていたことと同じだとソニアは言っています。ですがやった結果はこのような色面をつなぎ合わせた抽象造形の一早い作例となっております。実際こうした手法のパッチワークによる作品が、その後展覧会などにも出されることになりました。さらに彼女はこうした手法で衣服も制作しており、当時の前衛雑誌などにも紹介されています。

ソニアの夫であるロベール・ドロネは自分が展開していく新しい造形方法を「同時主義（シミュルタネイズム）」と名付け、ソニアのほうも絵画とともに、布、服飾でそうした造形傾向に従った作品を展開していきます。ロベールはこうした衣装の試みについて、まさに着られることでシミュルタネイズムが動きを得たと評価しています。

しかしやがて、抽象芸術は基本的に前衛の主流の動きとして語られることになります。あくまで大芸術として絵画や彫刻のなかで展開されるものとして、ずっと語られていくのです。ドロネ夫妻に関しても、ロベールは油彩で制作し、真正な芸術家として扱われましたが、ソニアは服飾などデザインに関わったということで少し軽く扱われてきました。とはいえ逆に考えればソニアは抽象という造形を、モダニズムから排除されてきた布や身体といったものとあえて結びつけ、新しい方向性を示したともいえるわけです。それはまさに女性たちの新しいアイテムとして展開されていくことになります。

こちらはアール・デコ博での写真^{※33}です。ロベール・マレ＝ステヴァンスによる新しいモダンな傾向をもったパヴィリオンの前で、ソニアがデザインした衣服と、ソニアのデザイン（ペイント）による自動車が撮影されています。

それから彼女はアール・デコ博では毛皮商のエイムという業者と共同でブティック・シミュルタネを出展しています。この時期彼女は自動車用の帽子も作っていて、これも当時の活動的な女性のための新しいアイテムでした。

こちらはブティック・シミュルタネ^{※34}の写真（2枚）です。2枚のうち、カラー写真のほうは近年のソニア・ドロネの展覧会のなかでブティック・シミュルタネの雰囲気をも再構成したものです。彼女の新しく非常に抽象的なフォルムを含んだテキスタイル・デザインが展示されています。

彼女はこうした抽象的なデザインの布でコート^{※35}から水着^{※36}に至る様々なアイテムを

※32 ソニア・ドロネ《ベッド・カバー》布 1911年 ポンピドー・センター

※33 ソニア・ドロネ《自動車と衣服（現代産業装飾芸術国際博覧会）》写真 1925年

※34 《ブティック・シミュルタネ（現代産業装飾芸術国際博覧会）》（カラー写真は再構成したもの）写真 1925年

※35 ソニア・ドロネ《グロリア・スワンソンのためのコート》ウールの刺繍 1925年頃 個人蔵

※36 ソニア・ドロネ《ファッション・スケッチ 水着》1928年 パリ、個人蔵

制作しました。このようなデザインは彼女の絵画^{※37}と地続きな形で展開されているともいえます。

それからこれもアール・デコ博の写真^{※38}です。マレ＝ステヴァンスによる庭園にマルテル兄弟の《キュビストの木》と呼ばれるコンクリートのモダンな彫刻のあるところで、ソニアの衣装をまとったモデルたちが撮影されています。こうしたソニアが展開する幾何学的なフォルムは、キュビズムと結びつけられる新しい造形として認められると同時に、当時の植民地主義を背景として紹介されるアフリカの造形^{※39}とも結びついて、当時の新しい趣味やスタイルを形成していきます。

そしてさらに、彼女は映画のための衣装デザインをしたり、室内装飾の家具用の布^{※40}も制作していて、これもロベール・マレ＝ステヴァンスとの協働になります。

このように彼女は抽象的な造形というものを身体や布というメディアを通して新たに切り拓き、展開した芸術家ということができます。

Ⅰ アイリーン・グレイ

19世紀から、装飾芸術の領域のうち刺繍や織物（ソニアも織物でしたが）といった領域に関しては女性の存在が認められていたわけですが、総合的な室内装飾の構成で活躍する女性の存在は必ずしも多くありませんでした。とくにフランスではいわゆる「装飾芸術家」のなかで女性は少なかったわけです。世紀末を代表する装飾家エミール・ガレにしてもリックにしても、皆男性でした。

しかし「アール・デコ」の時代における女性、たとえばアイリーン・グレイは室内装飾家、さらには建築家としても活躍します。彼女はアイルランドの上流出身でした。「アール・デコ」の時代に初めて、独創的な装飾芸術の素材として重要な位置を占めるようになる漆をいち早く使って家具製作を行ったり、モダンで抽象的な敷物（ラグ）のデザインをした他、総合的な室内装飾や、さらにはル・コルビュジエの先を行くモダンな建築において活躍した女性です。彼女の作った建築はコルビュジエが唱えた理念を彼に先立って実現していると同時に、彼の「普遍性」を標榜する理念とは異なった側面を示しています。

彼女が建築に向かう際、コルビュジエとの関係とともに、ジャン・バドヴィッチという男性の存在が重要であったことがよく指摘されるのですが、このジャン・バドヴィッチがアイリーン・グレイと出会ったとき彼女は40歳くらいで、バドヴィッチは25歳くらいのま

※37 ソニア・ドローネ《ローブ・シミュルタネ 三人の女性、形態、色彩》カンヴァス、油彩 1925年頃 マドリッド、ティッセン＝ボルネミッツア美術館

※38 《ソニア・ドローネの服を着るモデルたち（現代産業装飾芸術国際博覧会）》写真、1925年

※39 《中央アフリカの装飾》*L'Illustration*, 17 octobre 1925, 表紙

※40 ロベール・マレ＝ステヴァンスの家具、布はソニア・ドローネ《マダム・ロシニョール邸サロン》写真、1926年頃

だ学生でした。経済的にも人生経験の上でも 그레이のほうが優っており、二人の関係はよくいわれるような、男性の指導者によって建築に導かれたという関係では必ずしもないことが伺えます。

アイルランドの上流の生まれだった彼女は20世紀の初頭にロンドンのスレード美術学校で学び、ロンドンにいた時期から漆に関心をもっていました。1902年にはいったんパリに渡り、画塾で学んだりしたのち、1907年までにはパリに居を構えるようになります。パリに來た当初は絵を描いていたのですが、やがて当時パリにおりました日本人の漆職人である菅原精造という人に会い、漆というメディアを使って制作を始めます。

それまで漆はもちろん西洋で知られておりました。16世紀以降日本の漆器は西洋に輸出されており、東洋の漆を西洋でも模倣するという事は古くから行われていました。しかし漆という素材を新しい装飾芸術の素材として使い、独自のデザインを展開するということは、たとえば世紀末の「アール・ヌーヴォー」の時代には一般には知られていません。つまりそうしたことを初めて積極的にやったのが、このアイリーン・ 그레이であるといえるだろうと思います。彼女は菅原精造に技術的な面でサポートを受けながら、まったく新たなデザインで漆の作品を制作していきます。また同じ頃、幼馴染のイヴリン・ワイルドという人と織物、とくにラグ（敷物）の制作を始めます。

なお先ほどジャン・デュナンという漆の作家に言及しましたがけれども、ジャン・デュナンはアイリーン・ 그레이に菅原を紹介してもらって、その技術を学んでいます。デュナンは両大戦間の漆装飾の第一任者となりますが、オリジナルの漆制作を先に行っていたのはアイリーン・ 그레이であり、デュナンはそれを見て、後から漆をつかった装飾芸術に向かうということになりました。

彼女の初期の漆の作品は、20世紀初頭のパリで、色彩豊かでエキゾチックな舞台装飾などを伴う斬新な演目で大評判となったバレエ・リュス（ロシア・バレエ）や象徴主義の影響が強いイメージを展開しています。

しかしもなく、たとえばこの屏風^{※41}であれば、表側は古典主義的ともいえる人物像が展開されているのですが、裏は完全に抽象的な造形になっており、非常に斬新な造形が漆というメディアで展開されていることがわかります。この屏風は、先ほどローランサン^{※42}の絵が置かれているアトリエのところで名前を挙げましたジャック・ドゥーセが買いました。

ジャック・ドゥーセはアイリーン・ 그레이の初期（1910年代）の作品をいくつか買った重要なパトロンとなります。彼は先ほど言いましたように、20年代の末にアール・デコの

※41 アイリーン・ 그레이 《運命》四曲屏風（表裏）木、漆 1914年 個人蔵（ジャック・ドゥーセ旧蔵）

デザインで最新鋭のアトリエを作りました。そのアトリエが紹介されたときにアイリーン・グレイの家具が写真にたくさん写り込んでいます。

たとえばこれはその一つで、東洋美術を置いた部屋^{※42}なのですが、中央にある机^{※43}はアイリーン・グレイによるもので漆で制作されています。この机の紐については、本当はアイリーン・グレイは付けたくなかったけれどジャック・ドゥーセの希望で付けたといわれています。

それからこちらもジャック・ドゥーセのアトリエ^{※44}です。税官吏ルソーの絵やキュビズムの作品、モディリアーニなどたくさんのコレクションが見えます。中央にアイリーン・グレイによる小さな丸テーブル《ビルボケ（剣玉）》^{※45}が置かれています。テーブルの天板に剣玉の意匠が施されています。やはりこれも漆の家具です。

それからこちらも非常に斬新な階段^{※46}なのですが、階段下にもアイリーン・グレイの古典的な意匠のついた机が置かれています。

こうした漆制作を行っていましたが、やがて彼女は総合的な室内装飾というものに携わることになります。1919年に服飾ブランドのシュザンヌ・タルボを買い取ったジュリエット・レヴィという女性がいたのですが、彼女のためにアパートマンの内装を手掛けています。

この時期アイリーン・グレイの製作した漆の屏風^{※47}がこちらです。屏風を構成する小さな板が一枚一枚全部動くようになっていて、全部閉めると風も光も入らなくなります。漆ですから手作りですし手間がかかる作り方をしているのですが、一方で非常にモダンな外観と機能性を合わせもっています。

彼女の作るものは、しばしばこのような機能的で可動的な要素をもっています。非常に手の込んだ装飾芸術の手法を使っているのだけれども、彼女のその後にも共通する特質やモダンな要素を備えた作品として、この屏風は彼女の代表作の一つとなっています。

こちらがジュリエット・レヴィの部屋^{※48}です。この壁面を漆で装飾しています。後で紹介しますが、漆で作られた長椅子も見られます。

こちらの写真^{※49}もジュリエット・レヴィの部屋の一部です。今回の展覧会で展示され

※42 《ジャック・ドゥーセのアトリエ：オリエント室 ヌイイ＝シュル＝セヌ》*L'Illustration*, 3 mai 1930

※43 アイリーン・グレイ《ロータス》テーブル、木、漆、琥珀、象牙 1915年頃 個人蔵

※44 《ジャック・ドゥーセのアトリエ：サロン ヌイイ＝シュル＝セヌ》*L'Illustration*, 3 mai 1930

※45 アイリーン・グレイ《ビルボケ（剣玉）》テーブル、木、漆 1915年頃 個人蔵

※46 《ジャック・ドゥーセのアトリエ：一階の階段 ヌイイ＝シュル＝セヌ》*L'Illustration*, 3 mai 1930

※47 アイリーン・グレイ《ブリック》屏風、漆 1922 / 1925年 個人蔵

※48 アイリーン・グレイ《「サロン」ジュリエット・レヴィのためのロタ通りのアパートマン 漆の壁面パネル》1919-22年改装

※49 アイリーン・グレイ《「サロン」ジュリエット・レヴィのためのロタ通りのアパートマン 漆の壁面パネル、テーブル》1919-22年改装

ている写真では壁の一部が金色になっていますが、こちらの同様の写真にはグレイの手書きの文字で「これは金ではない、銀だ、色が違う」と書いてあります。おそらく壁が金色になっている図版が表に出たのに対して、色が違うと書いているのです。敷物も抽象的な意匠で非常に斬新ですね。これもアイリーン・グレイのデザインです。そしてこの部屋では、ジュリエット・レヴィの息子の肖像^{※50}が藤田嗣治によって描かれています。藤田の描いている背景はおそらくグレイによる壁だろうと推測されます。

こちらは先ほどのジュリエット・レヴィの部屋にあった長椅子^{※51}ですね。堂々とした男性が威厳を持って座る椅子ではなくて、細身の女性が身を委ねるような形態をしており、船を象っています。実際ジュリエット・レヴィがこれに横たわってポーズをとっている写真^{※52}が残っています。

アイリーン・グレイは色漆による多様な色彩も使いますが、黒をベースに金や銀を施すといった漆の色彩はこの時代の一つの流行にもなっていきますし、この時代の黒に対する趣味としてたとえばシャネルのブラック・ドレスともつながっていきます。シャネルは自分自身、コロマンデルといわれる中国の漆の屏風コレクターでもありましたから、漆というものはこの時代の趣味といいましょうか、色彩と質感を含めたテイストの一つの核としてあったといえるだろうと思います。

さてアイリーン・グレイは1923年には、総合的な室内構成の作品を装飾芸術家協会のサロンに出品します。ここでも彼女はジュリエット・レヴィのために用いた可動式の漆の屏風と同じタイプで白く塗装したもの（先ほどのものは黒かったのですがこれは白の屏風です）、それから象牙や羊皮紙を用いたランプ、漆の家具を使っています^{※53}。

ソファの上には毛皮を置き、基本的には「アール・デコ」の豪華な装飾芸術の粋組みを示しているわけですが、しかしその一方で先ほどご紹介したような屏風の形態や機能性であるとか、この壁面装飾やラグに見られる大変大胆で抽象的な造形を展開している点は、非常にモダンな特質をも示しています。

フランスではまだこの時期、こうした総合的な装飾を展示する装飾家としての女性は非常に珍しいものでした。ですからそれ自体が注目されましたし、同時にこの奇抜な造形は当時の批評などでは驚きと揶揄をもって受け止められることもありました。しかし彼女のこうした新しい造形はオランダなどでも雑誌で紹介されて、オランダの前衛グループ、デ・スタイルのメンバーにも注目されることになります。

※50 藤田嗣治《ヴァイオリンを持つ子供》カンヴァス、油彩 1923年 熊本県立美術館

※51 アイリーン・グレイ《ピローグ（丸木舟）》長椅子、漆 1919-1922年 個人蔵

※52 アドルフ・ド・メイヤー《ロタ通りのアパルトマンでグレイの長椅子に座りポーズをとるジュリエット・レヴィ》写真 1922年ごろ

※53 アイリーン・グレイ《モンテカルロのための寝室＝閨房》1923年 装飾芸術家協会展

彼女はこうした漆を中心とした装飾の仕事をやりながら、20年代の後半には建築に関心をもっていくことになります。そして20年代の後半に、南仏のロックブリュヌ＝カップ＝マルタンの海沿いの崖っぶちの高台に非常にモダンな建築^{※54}を制作し、そこに置く家具も産業的な素材を使ったモダンなものとして構成しています。

この建築はル・コルビュジエを彷彿とさせるものの、彼の本格的な住宅建築の実現に先立っています。建築の要素として、「ピロティ」という2階を柱で持ち上げるやり方を一部とっており、平らな屋根にしてそこがガーデンとなる「ルーフガーデン」をとりいれています。また自由な立面図、自由な平面図、水平窓といったコルビュジエが近代建築として示した原則に一見沿っているように見える建築です。

しかし細部をよく見てみますと、彼のいわゆる「住むための機械」という、普遍的なニーズに沿ったある種の原則論で成り立っているような近代建築とは、まったく異なったコンセプトを示しています。彼女はコルビュジエが主張した衛生や健康といった普遍的理念に対しても、それが住む人一人ひとりの快適さや心地良さに優先されるものではないと語っています。

こちらはその内装（リビング・ルーム）^{※55}ですけれども、造形としてはモダンですね。ラグもモダンなものになっています。写真手前右に写っているのは現在の展覧会で展示されているものと同種の《トランザット・チェア》です。

窓辺の机^{※56}の上にはコルクが貼られてあります。なぜコルクを貼るかというのと、机の上にコップを置くとカチッと音がするのが嫌だから、静かにしなやかに置けるようにしたということです。単なる合理主義ではなく、使う人の感性といったものを重視するようなやり方です。

それから入り口から入ってきてリビング・ルームに入るのですけれども、先ほどの写真左奥の部分が少し奥まわってしまっていて一目で見渡せなくなっています。右手奥の壁の裏がシャワー・ルームになっていて、その左側の部分が少し奥まわっていて、ここに仮眠ができるベッドが置いてあるのですが、それがパッと見えないようにわざととしています。すべてを見通せるようにするのではなくて、ちょっと隠れ家的な部分を作ることによって心地良さを確保するという配慮も示されています。

他にもベッド周り^{※57}の開閉する戸棚や可動する小テーブルなど非常に可動性の高い、住む人のニーズに従って展開していく造りになっています。

※54 アイリーン・グレイ、ジャン・バドヴィッチ《E.1027》1926-29年 ロックブリュヌ＝カップ＝マルタン

※55 《E.1027》リビング・ルーム：《トランザット・チェア》、肘掛け椅子《ビベンダム（太鼓腹）》、敷物《センチメートル》、テーブル他

※56 《E.1027》ベランダのダイニング・テーブル

※57 《E.1027》仮眠ベッドの収納、ベッド脇可動式テーブル

また先述のリビング・ルームに壁面装飾があり「旅への誘い」というボードレールの詩が引用されています。これもまたある種のロマン主義的な要素、いわゆる近代主義的な合理主義とは反する感性的で抒情的な要素というものも示しています。

さらにこちらは一階の来客用寝室^{※58}です。この閉じたキャビネット^{※59}を見るとどうやって使うのか一見とまどいを感じますが、引き出しのところが横に回転するようにスライドして開きます。アイリーン・グレイの家具はこうした意外な仕掛けや可動性を通して使う人の驚きや喜びといった要素を孕んでおり、彼女は感覚的で感情的なものを喚起し活気づけるような様々な仕掛けを構想しています。このような点で、彼女の建築や内装は単に合理的な「住むための機械」というコンセプトとはまったく違った方向性を示しています。実際彼女はこの建物に関して、友達を呼ぶことやスポーツが好きな個人のために作った家だといっています。個人の喜び、快樂といったものは決して住むための合理性と矛盾しないのだというコンセプトで作られているのです。当時の写真^{※60}を見ると寝台に毛皮を置くというような、「アール・デコ」の豪華な装飾とも結びつく触覚的な要素も取り入れている、アイリーン・グレイの仕事は合理的で普遍的な機能性と結びついたモダニズムという一つの面では決して捉えきれない、多様性と差異を示しています。

またアイリーン・グレイも女性同士の様々な関わり合いのなかで制作をしています。彼女はおそらくバイセクシャルで、ダミアという歌手と非常に親密な関係にあったともいわれています。これは彼女の肖像写真^{※61}です。ベレニス・アボットが撮っています。まさに断髪で非常にマニッシュな当時のモダンな女性です。彼女はこれ以前にも男装姿の写真を残しています。

またアイリーン・グレイと織物を一緒に制作したイヴリン・ワイルドという人がいます。この人はやがてアイリーンと別れて、今度はエア・ド・ラナックスというアメリカ人のやはり女性装飾家のパートナーとなって、一緒に織物制作をするようになります。

アイリーン・グレイはジャン・デゼールという彼女の家具などを売るお店をパリにもちます。その店には、たとえばスキャパレリがタンスや肘掛け椅子など4点を購入した領収書などが残っておりまして、こういった自身が自立した女性デザイナーも彼女の顧客であったことがわかります。

さらにアイリーン・グレイはナタリー・バーニーというアメリカ出身の文筆家とも交流しています。当時のパリでレズビアンとしても知られていたバーニーは自分の家に男女を問わず多くの芸術家を招いて芸術家サロンを開き、またとりわけ女性芸術家の援助もして

※58 《E.1027》来客用寝室の作り付けワードローブおよび洗面所（奥に鏡《サテライト》）

※59 《E.1027》居間用回転引き出し付き低層キャビネット 着彩木材 1926-29年 個人蔵

※60 《E.1027》主寝室兼書斎

※61 ベレニス・アボット撮影《アイリーン・グレイ》写真、1926年

いました。アイリーンはそのサロンのメンバーでもあったといわれています。そしてナタリー・バーニーのパートナーであったロメイン・ブルックスという画家も、アイリーン・グレイのラグを買ったといわれています。このバーニーのサークルにはローランサンなども加わっていたといわれておりまして、こうした女性芸術家たちの国際的な交流は、当時のパリにおける彼女たちの創造的な活動にとって非常に重要な意味をもっていたということが指摘されています。

当時女性が芸術家になるのは社会通念上も非常にハードルの高いことでした。女性は芸術家のためのモデルになったり、あるいは芸術家を助けるいわゆるミューズという役割になるのが当然だとみなされていて、女性が自分でものを作るとは、女性としてのあり方を逸脱しているといわれがちな時代だったのです。そのようななかで芸術家として立っていかうとする女性たちは、女性同士で連帯することによって孤独を避けることができました。顧客になるという形で実質的にも助け合い、そしてまた精神的にも、創造するという行為が逸脱ではなく、肯定されるべき行為であることを確かめ合うためにも、こうした女性たちの連帯は重要だったといわれています。

ちなみにアイリーン・グレイとル・コルビュジエの関係についてもご紹介致します。このアイリーン・グレイの家は現在見学できますし、カラー写真もたくさんあるのですが、今日はわざと昔の写真を使っています。というのは、現在あちらこちらの壁にコルビュジエの絵が描かれている状態だからです。

このアイリーン・グレイの建物は「E. 1027」と名付けられました。EはアイリーンのE。「10」はアルファベットの10番目であるJで、ジャン・バドヴィッチのJです。「2」はバドヴィッチのB。「7」がアイリーン・グレイのG。ですからこれはジャン・バドヴィッチとアイリーン・グレイのイニシャルが組み合わさった暗号のようなものになっているのですね。

この建物は、建てる時は二人で一緒に建てて、二人の建物ということでこうした名前を付けたわけですが、実際にはしかしアイリーン・グレイが図面を引いています。建築現場に立ち会ったのもアイリーン・グレイで、資金を出したのももちろん彼女です。可動式の窓の工夫や螺旋階段やピロティの使用などはバドヴィッチの提案とされていますが、それ以外はほとんどアイリーン・グレイが作っています。

この建物は最初二人で使っていたのですが、やがてバドヴィッチが一人で使うようになります。バドヴィッチという人は、前衛的な建築を紹介する建築雑誌の編集者であり、コルビュジエとも親しく、のちにこの家にコルビュジエを招くのですが、そのときにコルビュジエは複数の壁に勝手に壁画を描きました。そして彼は自分の文章のなかで、つまらない壁に自分の絵が精神を与えたのだと書き、その壁画を自分の作品として記録するときも建

物は誰が作ったか一切書きませんでした。

アイリーンはこのことに傷ついて抗議をするわけですがコルビュジエは開き直って、突っぱねます。あまつさえその後この建物のすぐ下に「カバノン」といわれる小屋を作りました。でもやがてその下の海で泳いでいて亡くなってしまうのですが。とにかく、おそらくこの建物に非常に執着しているのですね。すばらしいと思いつつも悔しかったのだと思います。ともあれ近年の建物の改修においてもコルビュジエの壁画は残されたままとなりましたので、今日は壁画のない古い写真を使いました。

このようにアイリーンといえば、ル・コルビュジエ、それからジャン・バドヴィッチとの結びつきという形で語られますし、「男性芸術家に導かれる女性芸術家」というような物語が一般的です。しかし実際には先ほどからご紹介しているように、20年代にはいろいろなところで女性同士のネットワークが張り巡らされており、そのなかで女性芸術家たちが主体的に活躍していたという実態があることも忘れてはならない要素ではないかと思います。こうした女性たちの連帯、そしてモダンな芸術の創造という問題は、今日「サフィック・モダニティ」や「サフィック・モダニズム」という形で注目されている現象ともいえます。（「サフィック」は古代の女性詩人である「サッフォー」から来ています。）

ちなみにこの図版^{※62}の人物が先ほどご紹介したナタリー・バーニーで、彼女の肖像を描いたのがロメイン・ブルックスです。ロメイン・ブルックスもアメリカ出身で、フランスで活躍した画家であり、ナタリー・バーニーと恋人関係でした。彼女は非常にダンディで、かつフラヌールとしての自画像^{※63}を描いています。

それからこちらはシャナ・オルロフというロシア出身の彫刻家がブルックスの肖像として制作した作品^{※64}で、オルロフの作品もアイリーン・グレイのお店に展示されていました。

先ほどロメイン・ブルックスがアイリーン・グレイのラグを買ったと言いましたけれども、ロメイン・ブルックス自身も室内装飾に非常に興味をもっていました。その部屋は残っていないのですけれども彼女の家を知っている人の当時の文章のなかで、彼女の家は白と黒だけで構成されている独特な室内だったことが書かれております。そうしたテイストは、アイリーン・グレイがジュリエット・レヴィィのために作ったアパルトマンのテイストとも近いものがあつたのではないかと推測されます。

この図^{※65}は何かといいますと、ナタリー・バーニーの自伝的な著書に彼女が自分で付けたものです。上部に実際にバーニーの家にあつた「友情の神殿」が描かれ、その下にた

※62 ナタリー・バーニーとロメイン・ブルックス 写真 1915年頃

※63 ロメイン・ブルックス《自画像》カンヴァス、油彩 1923年 ワシントン、国立アメリカ美術館、スミソニアン・インスティテューション

※64 シャナ・オルロフ《ロメイン・ブルックス》ブロンズ 1923年 ブローニュ＝ビランクール30年代美術館

※65 ナタリー・バーニーの著書『精神の冒険』（1929年）に付されたバーニー自身による図

くさんの名前が書かれた部分があって、その中央にお茶のセットがあります。ティーポットとお茶とティーテーブルがあって、そのまわりに彼女のサロンに集った人たちの名前が書いてあります。そのなかにローランサンやアイリーン・ 그레이の名前も見えます。つまりバーニーのもとに集った人々の交流の記録なのです。

ブルックスはナタリー・バーニーの肖像^{※66}に馬の像を伴って描いていますが、これは乗馬を得意とした古代の女性戦士アマゾン^{※66}を暗示しており、バーニーを古代の女性戦士と重ね合わせています。

Ⅰ アール・デコ時代のポリフォニックな創作

産業化と大衆化に順応し、規格化され、普遍性を標榜するモダンなインターナショナル・スタイルへと転換してゆく前夜に位置した、「アール・デコ」の時代の芸術や装飾は、多様なイデオロギーと人々の様々な欲望が交錯する、混沌とした時代のあり方がある意味では体現していました。植民地主義のグローバルな状況を背景に、多様な地域の特質をモダニティや古典主義と融合させながら、豪華な素材と手仕事による装飾芸術の最後の輝きとして展開したこの時代の装飾には、西欧と非西欧の多彩な魅力とともにその権力関係やイデオロギーもまた孕まれていました。一方でそれは、東の間であれ解放された、女性たちによる女性たちのための多彩な活動とアイテムが生み出された時代でもあったといえるのではないかと思います。

アメリカに始まる大恐慌は1930年代にヨーロッパにも波及し、文化状況も変化してゆきます。その煽りを最初に受けるのは、弱い立場である多くの女性芸術家たちでした。しかし両大戦間、とりわけ1920年代を中心として、それまでの制約から解放された多彩な女性たちの、女性同士のネットワークに支えられた活動は、この時代の一つの相貌を確かに打ち立てていったといってよいでしょう。

タマラ・ド・レンピッカ、マリー・ローランサン、ソニア・ドローネ、アイリーン・ 그레이といった今日ご紹介した女性芸術家たちは、いずれも男性中心のモダニズムの美学によって長らく排除されてきたか、軽視されてきた芸術家たちです。彼女たちの再評価はいずれも1970年代以降顕著となります。

マリー・ローランサンに関しては比較的忘れられるという状況は少なかったかもしれないのですが、タマラ・ド・レンピッカとアイリーン・ 그레이は二人とも、一旦ある意味で忘れられていき、70年代以降、再注目されていくという歴史がありました。それからソニア・ドローネに関しては先ほど言いましたように、名前はつねにロベールとともに言及さ

※66 ロメイン・ブルックス《アマゾン ナタリー・クリフォード・バーニーの肖像》カンヴァス、油彩 1920年 パリ、カルナヴァレ美術館

れるものの、ロベールは芸術家として語られるのに対して、ソニアはデザインと結びつけられて軽視されるくらいがありました。

ローランサンに関しては、今、閉館してしまいましたけれども、ローランサン美術館という素晴らしい美術館が日本にあります。つまりローランサンのコレクションは日本にたくさんあり、それはもちろん集めた重要なコレクターの方の情熱の賜物ですが、逆に言えばフランスは彼女の作品を手放したとも言えます。すでに見た通り、ローランサンも、女性画家として、モダニズムの主流の芸術家たちと少し区別された位置付けが続いてきました。

しかし主に1970年代以降彼女たちの活動が詳細に見直されるようになると、彼女たちの存在は、男性中心のモダニズムに単に付け足されるだけの存在ではなかったことが明らかになっています。彼女たちは男性中心のモダニズムの要素を自分たちの手で捉え直し、自分たち自身のために作り変えながら、新たな世界を切り開きました。レンピッカやローランサンの女性像、ソニアの抽象と布の結びつき、グレイの装飾や建築が、当時の主流の動向にもたらした多様な形でのずらし、あるいは差異は、それ自体がそれぞれ非常に重要な意味をもっていました。それもまた、この時代の“モダン”が、実際には多様なあり方、まさにポリフォニックなあり方をしていたことの証左に他なりません。本日はその一端をお伝えできれば幸いだったと考えております。長時間ありがとうございました。

(了)

第3回

2023年2月17日

朝香宮家のアール・デコ

旧朝香宮邸の歩き方

—— パリでみつけた宮邸誕生の物語

牟田行秀（東京都庭園美術館副館長）

旧朝香宮邸の歩き方 ——パリでみつけた宮邸誕生の物語

牟田行秀（東京都庭園美術館副館長）

※本稿は、2023年2月17日に東京都庭園美術館にて開催された「美術館講座 第3回」の収録原稿を掲載したものです。

僕（このほうが話しやすいので、今回は「僕」でお許しください）がこの庭園美術館に学芸員として採用された1992年の時点で、旧朝香宮邸に関してわかっていたことというのは、実はとても限られたものでしかありませんでした。

宮内省^{たくみりょう}内匠寮工務課の技師、権藤要吉が基本設計を担当し、主要室内の内装についてはフランス人のインテリアデザイナー、アンリ・ラパンに委ねられ、1933年に建てられた朝香宮家の邸宅であるということは、1983年に美術館が開館した時点ですでにわかっていました。

それではなぜラパンが起用されたのか、あるいはラパンとはどのような人物であったのかということになると、実はまだまだわからないことだらけだったのです。ましてや大食堂の壁面レリーフ、銀色のプラスターの壁面がありますけれども、そのレリーフを手掛けたブランショとなると、生没年も含めて本当に謎だらけの彫刻家だったのです。そうしたところから僕の学芸員人生は始まり、現在に至るまでの大半を朝香宮邸の謎解きに費やしてきました。結果、学芸員としては他に大して誇れる実績もないまま来てしまったのですけれども。

これまでの講座で第1回、第2回を務めていただいた先生方のように、例えばアール・デコの真髄は何かとか、旧朝香宮邸の建築的特性についてというような専門的な話はできませんけれども、代わりに今日は、自分自身が好奇心の赴くままに続けてきた宮邸探求の旅を皆さんと一緒に振り返りたいと思います。

（ここからはちょっと画像を見ながらお話をしたいと思いますので、少し暗くしていただけないでしょうか。）

というわけで、題して「旧朝香宮邸の歩き方——パリでみつけた宮邸誕生の物語」というデジタル紙芝居の始まりです。ここからは投影画像に沿ってお話をしていきたいと思います。

■土地の歴史

ここで自己紹介を兼ねまして、旧朝香宮邸となる前のこの地の歴史について、少し振り返ってみたいと思います。僕はもともと美術館の学芸員になる前に、港区内で遺跡の発掘

調査をしていました。発掘調査といっても港区内ですから、大半が江戸時代の遺跡です。一般にイメージするような繊細で知的な作業ではなくて、^{エンピ} 円匙と呼んでいた大きなスコップを持ってガンガン地面を掘るという肉体労働をしていました。そのような環境で過ごしてきたこともありまして、現在美術館となっているこの白金台周辺の歴史についても、もともと関心はもっていました。



国土地理院『地理院地図（電子国土Web）』より白金台周辺

これは国土地理院さんが発行している地図です。この地図の真ん中あたりに庭園美術館があります。まわりの部分は現在、国立科学博物館附属自然教育園という施設になっています。

この地図上、二つの施設の間には境界がありません。よく一体の施設だと間違われます。自然教育園の中に庭園美術館があると思われる方も、日本中にまだたくさんいらっしゃるのですが、あくまでもこちら〔庭園美術館〕は都立の施設で、そのまわりを囲む自然教育園は国立の施設です。ただそれを近代まで遡って見てみると、もともとこの地は「白金御料地」という、現在では史跡に指定されている皇室財産でした。

そしてこの地にはそれ以前からの歴史もあります。もともとこの周辺では「白金^{かんし}館址遺跡」という遺跡の発掘も行われていますが、中世まで遡るとこの地には「白金長者」なる豪族の館があったという伝承が残されています。その痕跡らしきものが自然教育園の中に「館跡」という形で紹介されていますし、また当館の敷地内でもそれらしき土塁の跡を見ることができます。

近世紀に入ると、この地は讃岐高松藩主松平家の下屋敷として使用されました。これは江戸時代に発行された『江戸切絵図』というもののから引っ張ってきたもので、この部分〔中央〕が現在の庭園美術館と自然教育園に相当する部分です。

真ん中あたりに「松平讃岐守」と書いてある部分が、今の庭園美術館と自然教育園のある土地になります。

讃岐高松藩松平家の下屋敷が具体的にどのような様子であったのかは、現在資料が残さ



『尾張屋版 江戸切絵図』『目黒白金辺図』より

れていないので詳しくわかってはいません。ただ同藩歴代藩主の業績を各代ごとに記した記録があり、この白金台の下屋敷は先代藩主の隠居所であったことなどが書かれています。

また5代頼恭^{よりたか}というお殿様の時代に、国元の高松では御薬園^{おやくえん}が作られます。それを受けて白金台の下屋敷の地でも薬草の栽培が始まり、それを指導したのは平賀源内であるといわれています。実際にこの地を源内が訪れたかどうかはわかりませんが、江戸時代にはそうした使われ方をしていた土地だと記録にあります。

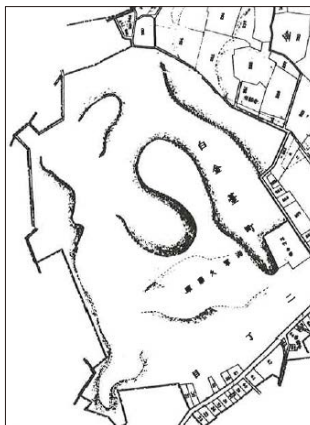
皆さんのなかで、高松に行かれた際に栗林公園^{りっりん}という綺麗な庭園を訪れた方もいらっしゃると思います。この白金台の下屋敷の地にも栗林公園を模して作られた庭園があったと記録されています。地形的に見ますと当時御殿のような建築物があったのは、おそらく現在美術館の建物が建っているあたりだったのではないかと推測されます。そして現在の自然教育園を含む大半の地は、もともと庭園として活用されていたのではないかと思います。当館の庭園内にも立派な松が生えていますが、これは宮邸の建設に当たって、下屋敷時代からの樹々を意図的に残した名残のようです。

さて近代に入ると、この松平家下屋敷は明治、大正初期にかけて海陸軍の火薬庫として使用されるようになります。

目黒通りが地図の左下から右斜め上にかけて横切っています。現在の美術館正門は中央

左：内務省地理局
『東京実測図』（1888年）より

右：東京郵便電信局
『東京芝区全図』（1898年）より



下あたりです。のちに朝香宮邸になるのは地図の中央付近から左下半にかけての一面で、こうして見ると火薬庫時代に建築物が置かれていたのは、大体が自然教育園の敷地内ということになります。

実は、皆さんが今いらっしゃるこの新館を建てる時、発掘調査を行いました。ここはもともと「旧白金御料地」という遺跡になっているからです。

これはそのときの写真です。



現在の駐車場付近から検出された大溝

この新館の裏手、駐車場になっているあたりを掘ったところ、大きな溝が出てきました。これは近世以前にまで遡る可能性もあると推測されています。中世、この地に「白金長者」なる（長者かどうかは知りませんが）豪族の屋敷があったことが伝承として残っていますが、そのことを想起させて大変興味深い発見ではないかなと思います。

実は、美術館の周囲をずっと囲むように、ちょっとした木立が残されているのですが、これは土塁の跡だと推測されます。おそらくこの旧宮邸を囲むように土塁があり、その中



海陸軍火薬庫時代の遺構

に堀と思われる溝が掘られていたという、まさに中世の館の特徴を想起させる痕跡が発掘調査でも確認されたということです。

続いてこれは、火薬庫時代の遺構だと思われるものです。まだ現在の新館を建て直す前の古い建物が建っているときに発掘調査をしました。その際に出てきた火薬庫時代の痕跡です。これは今も遺跡として保存し、皆さんの足元にそのまま残されています。

この地が火薬庫時代を経て御料地になるまでの沿革は、宮内庁の公文書館で確認できます。当時の帝室林野局というところで、『白金御料地沿革誌』という詳細な資料が作られました。

本地御料ニ編入ノ事情ニ就キテハ当時宮内省ニ於テ皇族御繁栄ニ伴ヒ将来皇族ニ賜フヘキ邸地トシテ或ハ又霞ヶ関離宮廃止ヲ予想シテ迎賓館設立計画等ノ為メ予メ其敷地ヲ都下ニ用意セントスル処アリシニ由ルト仄聞ス

帝室林野局『白金御料地沿革誌』より（以下の引用も同様）

*本文章内では漢字を旧字から新字に改めています

つまりもともと海陸軍の火薬庫であったところを、皇室の繁栄に伴って新たな宮邸用地として活用するため御料地に編入したということが読み取れます。

さらに見ていくと、ここですね。

大正十年一月十七日 本御料地ノ西南部ニ於テ九千八百坪ヲ朝香宮賜邸地トシテ御料地ヨリ除却セリ之ヲ最初ノ宮邸地域トス

もともと明治、大正に入って、新たな皇族のレジデンスを作る計画があって、最初に朝香宮家がその一部を賜ったということになります。

ところがそれから間もなく、この部分です。

本御料地ハ〔…〕利用方針ノ変更ニ由リ昭和三年六月十二日当局ニ返還セラレタリ

要するに皇室のレジデンスとすることをやめて、もとの御料地として皇室にお返ししますよということです。少しややこしいのですが、レジデンスにするという使い方と皇室財産としての御料地という扱いは違うようです。ここで読み取れるのは、朝香宮が御料地の一部を賜っただけで、他の宮家に下賜することはもうやめたということです。

その際にですね、

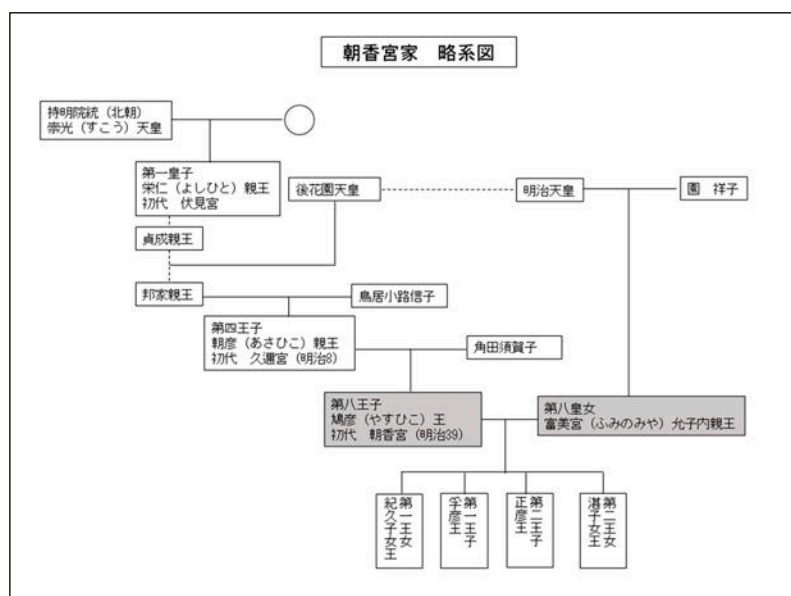
内匠寮主管中〔…〕本御料地内ニ於テ地均シ、旧火薬庫土堤ノ取毀、排水管ノ埋設其他施設スル処多カリキ

ということが書いてあります。今、自然教育園になっているところも含めて、将来の皇族邸地とするための基本的な工事は、実は済んでいたものと思われます。ですから自然教育園も地下を掘ると、このときに整備された排水管や何かが出てくるのではないかと思います。

■ 朝香宮家の歴史

今となっては「朝香宮って誰？」という世代もすごく増えてきているので、ここで改めておさらいをしておきたいと思います。

まず朝香宮家の妃殿下〔允子妃〕のほうは大変わかりやすく、明治天皇の第八皇女です。天皇家の内親王ということになります。一方の殿下〔朝香宮鳩彦王〕ですが、実は天皇家と直接的につながるのは南北朝の時代まで遡らないといけません。



崇光^{すこう}天皇あたりから始まって、伏見宮家の初代である崇仁親王^{よしひと}から、室町時代、江戸時代とずっと続いてきた歴史のある宮家です。そして明治に入って伏見宮邦家親王^{くにいえ}という方のところから一気に新設の宮家が増え始めます。

先ほどご紹介した『白金御料地沿革誌』にあった「皇族御繁栄ニ伴ヒ」とは、こういった背景があったわけです。要するに宮家が増えてしまって、これらの方々の邸宅を用意し



久邇宮朝彦親王

なければいけなかったので、この白金台の地が選ばれたということのようです。

さて朝香宮鳩彦王のお父宮である久邇宮朝彦親王^{くになのみやあさひこ}という方について、日頃ご紹介する機会もなかなかないので、少しお話しさせていただきます。

伏見宮邦家親王の第四王子として誕生した朝彦親王は、若くして出家されました。青蓮^{しょうれん}院^{いん}という京都の門跡寺院の門主になったのです。ですが少々故あって還俗をされて、青蓮院にいるまま宮様になり、最初は青蓮院宮と名乗られていました。その後、中川宮^{なかがわのみや}と名乗られるようになります。

中川宮であった頃が、この方にとって一番激動の時代だったと思います。当時はまだ江戸時代です。そして皇女和宮と十四代将軍徳川家茂のご結婚、いわゆる公武合体を朝廷側の窓口として推進したのがこの方でした。それ以降、八月十八日の政変ですとか、長州派の派閥によるいろいろな圧力がかかっているところを、幕府方の松平容保（京都守護職）たちと一緒に跳ねのけます。しかしそれが故に明治に入ってから、明治維新を成した旧薩長の勢力に虐げられてしまうのです。旧広島藩にお預けになったりして不遇の時代をかこつ憂き目に遭います。



左：朝香宮允子妃
右：朝香宮鳩彦王

それを明治天皇が大変憐れまれ、朝彦親王に久邇宮という称号を授けて新たな宮家を創

立させます。その久邇宮家の第八王子として誕生されたのが朝香宮鳩彦王となるわけです。

次の写真のうち右端が鳩彦王です。左端は弟の東久邇宮稔彦王、中央が従兄に当たる北白川宮成久王で、お三方とも同年代です。



左から
東久邇宮稔彦王、北白川宮成久王、朝香宮鳩彦王

こちらは允子妃がまだお若かった頃のお写真です。明治天皇には四人の皇女がいましたが、御長女がこちら〔写真一番左〕の常宮昌子内親王。次女〔手前〕が周宮房子内親王。そして三番目〔一番右〕が富美宮允子内親王。そして一番下〔中央〕が泰宮聡子内親王です。



手前から周宮房子内親王、泰宮聡子内親王、
常宮昌子内親王（左奥）、富美宮允子内親王（右奥）

この明治天皇の四皇女はそれぞれが各宮家に嫁がれています。御長女は竹田宮家、二番目が北白川宮家、三番目が朝香宮家、そして四番目が東久邇宮家というように、明治天皇の四皇女は、先ほどの鳩彦王の兄弟あるいは従兄の方々とそれぞれご結婚されているのです。皆さん年代も近いですし、そういったご関係もあって非常に仲が良かったようです。朝香宮家には4人のお子様がいらっしゃいました。御長女が紀久子女王、二番目が孚彦王、

三番目が^{ただひこ}正彦王、四番目が^{きよこ}湛子女王というように二男二女です。しかし朝香宮邸で実際にお部屋が設けられたのは、このお三方〔孚彦王、正彦王、湛子女王〕のものでした。この宮邸が完成する前に、御長女の紀久子女王は佐賀の旧藩主であった鍋島侯爵家に嫁がれていらっしまったのです。下のお三方と両殿下のお住まいとして建てられたのが朝香宮邸ということになります。

ちなみに鳩彦王はもともと久邇宮家にお生まれになったのですが、明治39（1906）年に明治天皇の特旨をもって朝香宮の称号を賜り宮家を創立されています。これにも少々おもしろい話があります。

新しい皇族家ができるとき、皇室にゆかりのある土地やお寺、あるいは山の名前が選ばれるということは、皆さんご存知だと思います。朝香宮家に関しても最初は「^{あさまのみや}朝熊宮」になるはずだったらしいのです。伊勢に朝熊ヶ岳という山があります。ここは伊勢神宮の鬼門に当たるところで、金剛證寺というお寺が建っています。父宮の朝彦親王が伊勢神宮の祭主を務められていたご縁での選定でした。ところが、「熊」が入っていかめしい宮号は嫌だと、どうも鳩彦王が仰ったそうです。それで朝熊ヶ岳のすぐ近くにあった朝香山に由来して、「朝香宮」ではどうかということになったそうです。本当か嘘かわかりませんが、朝香家の方々は鳩彦王からそう伺ったと仰っています。

これは、明治43（1910）年に鳩彦王と允子内親王がご結婚され、祝宴が開かれた際に記念の品として贈られたボンボンニエールです。



朝香宮鳩彦王と允子内親王御成婚記念のボンボンニエール
1910年 個人蔵

■ 朝香宮鳩彦王の海外視察

朝香宮家が成立してご家族が徐々に増えていくなか、鳩彦王は大正11（1922）年に単身欧米への視察旅行に出られます。「軍事御研究」という名目でした。当時皇族方の習いとして、ある年齢以上になると見聞を広めるために海外視察の旅行に出ることが、ごく当たり前に行われていました。朝香宮家の場合もそれに則って鳩彦王がヨーロッパへ旅立った

ということです。



出立時の鳩彦王と允子妃

当時のことですから飛行機の直行便などというものはもちろんありません。まずは東京から特別列車で北九州の門司へ行きます。そして門司港から日本郵船の伏見丸という船に乗ってヨーロッパのマルセイユまで行くという欧州航路でした。門司からマルセイユまで、当時の船旅で大体40日ほどかかったといわれています。香港や上海、エジプトなどいろいろ寄港をしていくのですね。寄港地で数日の停泊期間があるので、現地に上陸して観光をしたりということが、鳩彦王に限らずごく日常的に行われていたようです。この船旅の途中、鳩彦王はカイロをまわってピラミッドを見学されたりもしています。

下：日本郵船伏見丸の絵葉書
右：ピラミッドの前で記念撮影をする鳩彦王



そしてマルセイユから鉄路でパリに入られるわけです。パリに到着した鳩彦王は、ホテル・マジェスティックという高級ホテルにまず落ち着かれました。

先ほど鳩彦王単身でというお話をしましたが、実際には身のまわりのお世話をする御用掛の方がお二人随行されています。ボディガードとしての藤岡萬蔵武官と、通訳を兼ねた学習院大学の英語教師、稲葉三郎先生を伴って、三人で渡欧されるわけです。

この渡欧に当たって、皇族の身分のままだと堅苦しいですし、警衛を付けなければなら



ホテル・マジェスティックの絵葉書

ないなど、相手国に対しても、また待遇に関してもいろいろ気を使わなければいけないことから、やはりこれも当時の習いとして、皇族（朝香宮）ではなく伯爵として出かけるのです。「朝伯（爵）」という仮の身分です。伯爵として日常生活を送るため、現地ではかなり自由なふるまいができたようです。

当時すでに、鳩彦王の従兄に当たる北白川宮成久王と房子妃（允子妃の実姉）夫妻がパリに滞在していました。成久王も「北伯」としてパリでのご生活を楽しんでおられたようです。しかし翌大正12（1923）年、北伯夫妻とともにドライブに出られた先で、鳩彦王は自動車事故に遭われてしまいます。

これは実際の事故現場の写真です。



事故現場の写真

この時、成久王がハンドルを握られていました。スピードが出過ぎてしまってハンドル操作を誤り、沿道の木に激突してしまったという痛ましい事故です。この事故で成久王はほぼ即死でした。そして同乗されていた房子妃と鳩彦王も大けがを負ってしまいます。瀕死の重傷だったそうです。

これは当時発行された新聞記事です。大々的に取り上げられていますね。

車が激突したアカシアの並木はもうなくなっていましたけれども、僕が訪れたときにはこのような北白川宮成久王の慰霊碑が建っていました。



事故を報じる当時の新聞各紙

最近Googleマップで改めて事故現場を調べたら、この慰霊碑は撤去されてしまっていました。代わりに一本、ポールの先に取り付けられた鉄板みたいなものに、日の丸の印が付いているだけになっていました。残念です。



事故現場付近に建つ北白川宮成久王の慰霊碑
(2003年当時)

僕が現地を訪れた際、事故現場の近くに自動車修理工場がありました。事故に遭った車はその修理工場が引き取って、何十年にも渡ってずっと保管してくださっていたとのこと。すでに車体は失われていて、ラジエーターグリルとタイヤだけが残っていました。これらを感慨深げに眺めていると、「欲しかったらあげるよ」と言われました。

ここ「事故車写真のラジエーター部分」にアビオンボアザン（ボアザン飛行機）というエンブレムがついています。これがもう当時の写真と照らし合わせても同じものなのです。事故車のパーツなんて気味悪いなと思いますけれども、やはりこの瞬間から朝香宮邸の物語は始まっていると思うのです。このまま朽ちていくのはどうしても惜しいなと思ったので、ではいただきますと…。ただし持って帰るには重かったので、後から輸送業者を手配して引き取らせていただきました。今は庭園美術館の収蔵品になっています。取り敢えず保護はしたのですが、資料の性格上なかなか公開しづらいですよ。いつか機会があった

ら皆さんにもご覧いただきたいと思います。

左：事故車のラジエーターグリル
右：事故車のタイヤ



事故に遭ってしまった鳩彦王について申しますと、最初は現場近くのベルネーという町の病院に救急搬送され、そこで応急処置を施されます。その後アルトマンという外科の権威の先生がいらっしゃったパリのヌイイの病院に転院され、そこで回復を待つということになりました。



左から朝香宮鳩彦王、稲葉三郎氏、相馬孟胤子爵

これは病床にいる鳩彦王〔写真左〕と、通訳で行かれた稲葉先生〔中央〕、御用掛の相馬^{たけたね}胤子爵〔右〕です。相馬子爵は、江戸時代は磐城中村藩のお殿様だったお家のご当主です。祖先は平将門にまで遡るという名家です。鳩彦王の事故後、新たに御用係として現地に赴かれています。

もうお一方、通訳として同行した学習院大学の稲葉先生ですが、現地で張り切って英語でしゃべったところ、あなたの英語はシェイクスピアだと言われてほとんど通じなかったそうです。もし今日このなかに稲葉先生のご関係の方がいらっしゃいましたら申し訳ありません。

話を事故の件に戻しますと、この報を受けて、日本に残っていた允子妃は急遽パリへと赴くことになります。この事故が起きたのは4月1日でした。一報を聞いた允子妃は「エイプリルフールの冗談でしょう」と仰ったと伝えられていますが、とにかくにも鳩彦王の看護のため、急遽允子妃もパリへと向かわれました。鳩彦王と同じく船旅で現地へと向かうわけですね。

左：寄港地での允子妃一行
右：病床の鳩彦王と允子妃



パリに着き、病床にいる鳩彦王を訪ねて無事であることを確認した允子妃は、安心してパリでの生活を謳歌されます。この写真でも、もうお姿がパリジェンヌそのものになりきっていますよね。ただこれは別に軽薄なふるまいということでは全然なくて、当時の皇族は今でいうところのファッションリーダーなのです。『皇族画報』などというものが今以上に盛んに出版されておりました。当時の女性たちは、最先端のファッションを身にまとわれた妃殿下の姿を見て最新のモードを知るといった時代だったのです。ですから允子妃が最新のファッションを取り入れていることは、ある意味日本の文化度がそれだけ高まったことを意味するので、当時としては大変好ましいこととして捉えられていたようです。

さて、鳩彦王は退院できて少しずつ日常生活を取り戻されていきます。これはおそらくブローニュの森にある池を、リハビリを兼ねて散策されているときの写真だと思います。この後、徐々に夫妻揃ってのパリ生活を楽しまれるようになっていきました。



ブローニュの森を散策する鳩彦王と允子妃

ところで、鳩彦王は最初、ホテル・マジェスティックに入られたというお話をしました。その後、パリ16区のアパルトマンに移り、そこをパリにおける拠点として生活を開始します。このアパルトマンは、ヴィクトル・ユーゴー広場という、凱旋門近くの瀟洒な住宅街の中にある広場の近くに所在していました。

コノ建物ノツバキガ
私タチノ
アパルトマンデス
コノ銅像ハ毎日ナガメテ居マス



日本の家族へ送られた絵葉書

これはパリから日本のご家族にあてて送られた絵葉書です。

現在のヴィクトル・ユーゴー広場はこんな感じです。銅像は戦争のために失われてしまったのか、いまは代わりに噴水が設置されています。それ以外は周辺の建物を含めてそのまま残っていますから、景観は当時とほとんど変わっていません。



左：夫妻が暮らしたアパルトマン
右：ヴィクトル・ユーゴー広場

アパルトマンがある通りは、現在はレイモン・ボワンカレ通りと改称されていますが、当時はマラコフ通りといわれていました。88番地にある、今も残っているこのアパルトマンの最上階がパリでの「朝香宮御殿」でした。

ここを拠点に、最新のファッションに身を包んだ允子妃は、御用掛として一緒に渡仏した杉岡ゆく女史と一緒にパリのいろいろなところを訪れています。これはエッフェル塔の足元です。

エッフェル塔の下で佇む允子妃（右）
と杉岡御用係（左）



フランスの貴族と交流する
朝香宮鳩彦王

鳩彦王のほうはといいますと、軍事視察の合間に現地の貴族たちと交流をしています。伯爵名義で渡仏していても、皇族としての立場で交流を図ることは行われていたようです。これは侯爵家の方々と一緒に狩猟を楽しんでいるときの写真ですね。もうすっかり怪我も癒えて、日常の生活を取り戻されました。

実は鳩彦王は写真がお好きだったようで、滞欧中にドイツからカメラを取り寄せています。それを使って、允子妃や御用係の方たちとの記念撮影を楽しんでいます。この写真の撮影場所はどこだったか最初わからなかったのですが、数年前にパリ市内のビュット・ショーモン公園を訪ねたときに「ここだ！」と思いました。

左：ビュット・ショーモン公園を訪れた允子妃
下：現在のビュット・ショーモン公園



この岩山は人工的に作られています。ここはかつて採石場だった土地を、後に公園として整備したというものです。素敵な公園ですからパリに行かれることがあったら、ぜひ訪れてみてください。

■ パリでの生活

現在、庭園美術館には鳩彦王が単身日本を発たれてから、允子妃とともに夫妻揃ってパリを出発するまでに使ったお金の領収書（受領證）が、ほぼすべて保存されています。ただこれは宮邸時代から庭園美術館にずっとあったわけではなくて、古書店に出たものを美術館が買い戻したものです。

購入に際して、当時の管理職からずいぶん嫌味を言われました。「領収書というものは本来、物を買ったらタダでもらうものであって、お金を払って買うものじゃない」と。ですが今になってみると、買って置いて良かったと思っています。例えばこの写真右下に写っているのは、パリにあるラリックのブティックで同社の代表的な作品（《火の鳥》など）を買ったときの領収書なのです。



《受領證綴》東京都庭園美術館蔵

この領収書を丹念に調べることによって、夫妻の現地での生活がほぼわかりました。いつ何時どこに行って何を食べたか、何を見たかなどですね。それとともに残された状況証拠すなわち写真など、いろいろなものを突き合わせていくと、向こうでの生活がある程度



左：左から允子妃、宮岡御用係

右：現地で購入したレコード
（東京都庭園美術館蔵）

イメージできるようになります。

これはマニュエル兄弟写真館という当時パリでも人気のあったスタジオで撮られた、允子妃と宮岡御用掛のポートレートです。宮岡御用掛は允子妃をパリまで送り届けた後、すぐに帰国してしまったので、その際の記念に撮影されたものだと思います。夫妻はレコードといますか音楽もたいへんお好きで、現地で蓄音機と大量のレコードを買われています。パリのアパートマンで日常的に音楽を楽しんでいたのではないのでしょうか。

お食事については、メゾン・プルニエという高級海鮮料理で有名なお店に結構頻繁に通われていました。このレストランはお住まいがあったヴィクトル・ユーゴー広場のすぐ近くであって、アール・デコのデザイナーが手掛けた内外装になっています。これは夫妻が通っていた当時の絵葉書ですが、まさにアール・デコそのものです。

当時発行された
メゾン・プルニエの絵葉書



この店は今も残っています。印象的な外観ですね。店内はこのような感じです。夫妻が海鮮料理のキャビアを楽しんでいた頃の内装が、今もそのまま残っています。



左：現在のメゾン・プルニエ（外観）
右：メゾン・プルニエの店内

ちなみにこれ、写真は撮らせてもらえたのですが、お値段が高級過ぎて食べる勇気はありませんでした。

允子妃はパリで新たに水彩画を習い始めました。もともと幼少の頃から芸術に対する造詣がとても深い方でして、特に絵を描くことがお好きだったようです。これは現地で水彩画を習い始めた頃に描かれた作品です。「NA」というのは「Nobuko Asaka」のイニシャル

ルですね。結構お上手でいらっしゃいます。

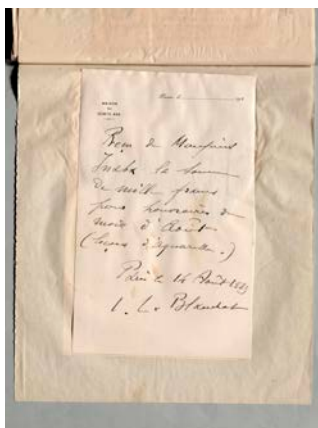
允子妃による水彩画



允子妃に水彩画の指導をしていたのは誰か…。先ほどの受領証を丹念に見ていくと出てきました。これです。手書きで「水彩画のレッスン料として」と記してあります。

この〔領収書下の〕部分、「I.L. Blanchot (ブランショ)」とサインされています。このお話の冒頭で、大食堂の壁面レリーフを手掛けたブランショに関しては謎の彫刻家以外の何者でもなかったとお話ししましたが、ここで彼との接点が出てきたのです。これを見つけたときは本当に鳥肌が立ちました。「見つけた！」って感じです。

ブランショの領収書は複数枚残っています。おそらくパリ滞在中、允子妃は定期的にブランショによる水彩画の指導を受けていたのではないかなと思います。このブランショと宮家との交流はかなり親密なものであったようです。



水彩画レッスン料の受領証

この小立像は允子妃が現地を立たれる際にブランショがプレゼントしたものです。ブランショはもともと彫刻家ですから、允子妃をかたどった立像を贈ったのですね。これは建物公開展の際に公開していますので、ぜひその機会にご覧いただきたいです。

立像の台座側面に、フランス語で〈記念に〉と彫り込みがなされています。ブランショと朝香宮家との間には、お金を払って水彩画のレッスンを受けていた、単なる先生と生徒という以上の関係があったのではないかなと、僕は思っています。

左：ブランショ《朝香宮允子妃殿下小立像》
1925年 東京都庭園美術館蔵

右：水彩画を描く允子妃



ちなみにブランショについては調べれば調べるほど、かわいそうになってしまうのです。アール・ヌーヴォーの頃はそこそこ仕事があったのですが、アール・デコの時代になるとまったく売れなくなってしまって、美術に関する本を出したり、今でいうカルチャーセンターの講師をしたり、このような水彩画の指導などをして生活していたようです。

■ アール・デコ博覧会

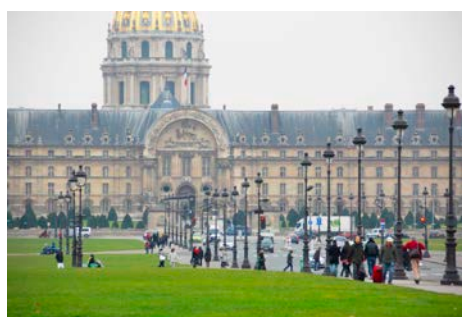
さて、そうこうしているうちに1925年を迎え、ここでいよいよアール・デコ博覧会というものが出てくるわけです。

この博覧会がどのようなものであったかという話は、今まで庭園美術館で開催された展覧会で多々ご紹介してきていますし、これからの展示でも取り上げる機会がたくさんあると思うので省略させていただきます。ともあれ当時の最先端の装飾美術が集められた博覧会でした。この会場を夫妻も揃って訪れています。

これは博覧会が開催されたパリのアンヴァリッド前にある広場です。この手前にセーヌ川が流れていて、左岸と右岸の間にアレクサンドルⅢ世橋という綺麗な橋が架かっています。



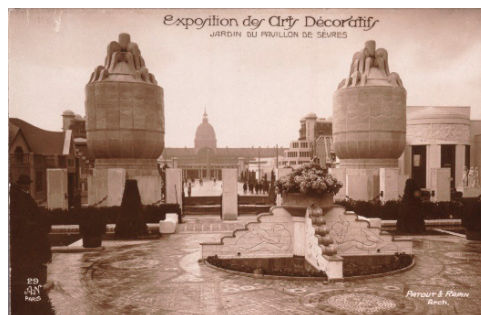
アール・デコ博覧会の絵葉書



現在のアンヴァリッド前の広場

この博覧会を主催した装飾美術家協会という、インテリアデザイナーの集まりである団体があったのですが、その副会長をしていたのがアンリ・ラパンです。のちに朝香宮邸の内装を手掛けることになるラパンが、この博覧会でインテリアデザイナーとしても実行委員としても活躍をしていました。

これはラパンがデザインを手掛けたセーヴル製陶所館の中庭です。



セーヴル製陶所館の中庭

少しわかりにくいですが、中庭の奥、アンヴァリッドの前に広場があって、その真ん中にガラスの噴水が立っています。これは当時すでに巨匠として世界的な名声を博していた、ルネ・ラリックが手掛けた大噴水です。噴水の夜景はこちらです。

この噴水は一つひとつが女神の形をしたガラスでできていて、それを積み上げています。写真からも、女神像の上部から水が噴き出ている様子が分かります。

このアール・デコ博覧会には「光と水の祭典」というキャッチフレーズがついています。当時パリの市内に電気の供給が始まり、それまでガス灯であった街中の照明が次々と電気照明に変わりつつあった時代です。そうした時代に開かれた博覧会なので、電気と水が各所で積極的に取り入れられていました。また噴水から流れ落ちる水の描く放物線などは、アール・デコの代表的な装飾のモチーフになっていたりもしています。

ラリックはメイン会場の一番奥まった、中心となる広場に噴水を展示し、そのすぐ近くに自身のパビリオン（展示館）をもち、その中でガラス作品を展示しています。文字通りラリックはこの博覧会において大活躍をしていました。



左：ルネ・ラリックの大噴水（夜景）
右：ルネ・ラリック

その博覧会を、鳩彦王と允子妃も1925年の7月9日に夫妻揃って見学をされています。この時は日本の皇族「朝香宮」としての正式視察でした。案内に立っているのは、当時のフランス美術局の局長であったポール・レオンという方です。このときの映像が残されています。建物公開展の折などに時々流していますので、ご覧になった方もいらっしゃるかもしれません。

リュールマンという当時大変人気のあった装飾美術家がいる、その人が手掛けたコレクター館というパビリオンを夫妻はまず、ご覧になっています。

これはそこから出てくるときの映像から切り取った画像です。画像左下が允子妃で、中央が鳩彦王ですね。実際の映像で見ると、允子妃の表情が大変印象的です。満面の笑みをたたえていて、そこで見たものが本当に心に残ったというか、感銘を受けたのではないかなと思わせるような表情をなさっています。

左：アール・デコ博を見学する朝香宮夫妻コレクター館を見学し終えた

右：朝香宮鳩彦王(写真中央)と允子妃(左端)



ついでラパンが中心になって手掛けていた国立セーヴル製陶所館での映像の一部です。セーヴル製陶所というフランスを代表する窯があり、そこが出展していたパビリオンを見学して、今、出てきたところですね。



国立セーヴル製陶所館を見学し終えた朝香宮夫妻
允子妃(右から2番目)の肩付近に壺が写っている

ちなみにここ〔画像右〕に壺が映っています。これ実は、色がついていまして青い壺なのです。おそらくこのときの壺ではないかと思うものが今、庭園美術館に収蔵品としてあります。

もともと庭園美術館には博覧会に出展されていた壺をプロトタイプとして、後からセーヴルで量産された同型の壺を収蔵しているのですが、ある日突然某ネットオークションに「東京都庭園美術館旧蔵 セーヴルの蓋付壺」と題された青い壺が出品されていることに美術館のスタッフが気付いて、ちょっとした騒ぎになりました。

報告を受けて僕は何をしたか…。慌てて収蔵庫に走りました。そして実際に収蔵品の壺がちゃんとあるかどうか、つまり盗まれてはいないかということをまず確認しました。ありましたね。安心しました本当に（笑）。

ということは、オークションに出ている「庭園美術館旧蔵」の青い壺は何なのだとということになります。幸いにしてこの壺を出品していたのはきちんとした国内のギャラリーさんで、連絡先も明記されていたので、即座に電話をかけました。

「もしもし、庭園美術館です。当館旧蔵の壺というものを現在ご出品されていますけれど、そちらで間違いありませんか。貴社がオークションで庭園美術館旧蔵と仰っている壺ですが、現在もこちらの収蔵庫にあります。不思議ですね」

という話をしたら先方も慌てて、「ちょっと事実誤認だったようです。一旦出品を取り下げます」と仰るので、すかさず「その壺、見せてください」とお願いしました。

この壺を見に出品元のギャラリーまで行ってみたところ、なんていうんですかね。これは飾りの壺ですから、実際の壺としての役割はもともとないのです。庭園美術館にもとからある青い壺のほうも底に穴が開いています。なぜかという、実用というよりも飾り壺ですから、台に固定するための穴が開いているのです。オークションに出品されていた壺も、やはり底部に穴が開いていて、その横に「1925」と記してありました。底部には汚れも付着していて、どこかに固定されていた痕跡がある。館で持っている壺よりも出来が良い。これ欲しい、と即座に思いましたね。

先ほどお話しした通り、アール・デコ博でのセーヴル製陶所のパビリオン入口の両脇には、二個一対でこの壺と同型の青い壺が飾られていました。この壺に「1925」と書かれていたことから考えると、この壺は博覧会に出品されていたもののうちどちらかなのではと思ったからです。まあ、思っているだけで確証はないのですが、そのほうが何か夢がありませんか。

そこから真剣にギャラリーと価格交渉をしました。学芸員ってそういうこともやるのですよ。館で何を収蔵するかというときも、きちんと調査研究をして、お値段の交渉もします。そして東京都の委員会にかけて許可をいただいたものが、晴れて美術館の収蔵品になるわけです。この壺も、幸いギャラリーのご理解を得ることができて、現在では当館の収蔵品となっています。

1925年に製作され、オークションで売りに出されたこのセーヴルの壺が、もしかしたら

アール・デコ博覧会の際に朝香宮夫妻と出会っていたかもしれないな、そう思いながらこれからの展覧会を見ていただくと、とても幸せな気分になれるのではないかと思います(笑)。

■ ヨーロッパ周遊の旅

パリでの生活を満喫されたご夫妻は、その後ヨーロッパ周遊の旅へと出られます。やはり「伯爵」といっても本来は皇族ですから、やることのスケールが違いますね。自動車を買って、その車で各国へ旅立たれるわけです。



朝香宮夫妻と現地にて購入された車

いろいろなところに行っています。そのうちの「南佛御旅程概見圖」というものが残っています。



「南佛御旅程概見圖」1924年頃 個人蔵

行きは鉄道を使い、帰りは車でパリまで戻っています。その旅行のときの写真が残されています。ちなみに行きは列車を使い、車で帰ってきたということは、往路は運転手さん一人でこの長距離を回送したのでしょうか。大変だったと思います。

この「南仏御旅程」の目的地は、カンヌ近くにあるカップ・マルタンという小さな町でした。そこに当時、大変なお金持ちであり実力者であったアルベール・カーンという銀行家が別邸を構えていまして、そこを訪ねたわけです。朝香宮家はカーンと親交があり、その関係は帰国してからも続いています。



和装姿の鳩彦王と允子妃

カーンは資産家ですから、カラー写真を撮ることができる当時最新の技術「オートクローム」を扱えるカメラマンも雇っていたのです。これはオートクローム技法で撮られた夫妻の写真です。現在パリにあるアルベール・カーン博物館に原版があります。日本から着物をお持ちになって、こうした交流の場では積極的にお召しになっていたのでしょうか。



カメラを手にする朝香宮鳩彦王

そしてそのカーンの別邸からパリに向けた壮大な自動車旅行が始まります。これは滞欧中に購入したカメラを手にしている鳩彦王です。現在でも、このとき撮影された数千枚という単位の、本当にたくさんの写真が関係者のお手元に残されています。

鳩彦王も允子妃も皆さんそれぞれ思いおもいにアルバムを作られているのです。当館でも時々ご紹介していますが、手書きでコメントを付された写真もあつたりして、本

当にその旅行を楽しまれてきたご様子がよくわかります。これはアルプスの雄大な自然を背景にして自動車旅行を楽しまれているときの写真ですね。あまりにも疲れてみんな寝てしまっていますけれど。当時は舗装されている道ではないため砂埃が舞うことから、皆さんゴーグルをつけていらっしゃいます。日本での皇族としての生活からは想像もできないような自由な経験を、おそらく現地ではされたのだと思います。

アルプス山脈を背景に記念撮影



パリ帰還途中でひと休み

そしてその自動車大旅行が終わると、今度はイタリア旅行に出かけています。これは皆

左：ベニスの大運河
右：フォロ・ロマーノ（ローマ）



左：コロッセオ（ローマ）
右：撮影地不詳（北欧？）

さんよくご存知のベニスです。ローマにも行ってます。滞欧中、スウェーデンやノルウェーなど北欧のほうにも足を伸ばされています。

この集合写真には鳩彦王は写っていないので、撮影したのはおそらく鳩彦王自身だと思います。こちら〔左から2番目〕は允子妃です。そして〔左端が〕シェイクスピアの稲葉先生。中央が相馬子爵、そしてその隣が藤岡武官、右端が杉岡御用掛です。

北欧旅行中のひとコマ。
左から稲葉氏、允子妃、相馬子爵、藤岡武官、杉岡御用係



藤岡武官は「恩賜の軍刀」の授与にも選ばれた人でした。恩賜の軍刀とは、軍学校などで成績優秀、頭脳明晰、しかも腕も立つということで、卒業の際に天皇から直接賜るもの（軍刀など）です。ですから藤岡武官は大変な腕前だったと思います。現地で実際に武官として腕を振るう場面はなかったようですが、やはり皇族が海外に出られるというときにそうした方が選ばれて、現地で一緒に行動されているというのは、ボディガードの役割も担っていたのでしょうね。杉岡御用掛は、允子妃と一緒に日本から現地へ向かわれて、そのままお世話をするための御用係として帰国まで行動を共にされていた方です。

しかしこの写真は、皇族とそれにお仕えする人々という構図ではないですね。允子妃の隣であぐらをかいてますよね、稲葉先生。日常の生活を共にしているわけですから、あちらでの生活において、皇族とそれにお仕えする人々という関係ではなくて、まさに家族のような信頼関係ができていたのではないかなと思います。

朝香宮邸の誕生に関しては、パリ滞在中にアール・デコ博覧会を見学されたことが契機となり、帰国後アール・デコスタイルのお住まいをお建てになった、というただひとこと



左から
ボナル御用掛、朝香宮鳩彦王、杉岡御用掛、允子妃

で済むような動機ではないように思います。事故も含めて、滞欧中のこうした一つひとつの体験がすべて重なり合って、そしてこのようなアール・デコの館を作ろうと思うに至ったのではないかと、僕はそうに思っています。

これはパリのアパートマンで撮ったお写真ですね。本当にいい顔をされています。鳩彦王と允子妃と杉岡御用掛と、現地で雇用された御用掛のボナルさんです。

■ 朝香宮夫妻の土産物

朝香宮夫妻は1925年10月末に、パリ（フランスのル・アーブルの港より海路）から一旦ニューヨークに渡ります。そしてアメリカ大陸を横断して日本に帰ってくるという世界一周のルートで帰国するわけです。



帰国を前に夫妻で記念撮影

この際、夫妻はいくつか興味深い品々をお持ち帰りになっています。箱の題箋に「硝子製金魚模様花瓶壺個」と書いてあり、この画像だと見えづらいのですが、その右下に「仏国よりお持ち帰りの品」と書いてあるのです。お気付きの方もいらっしゃると思うのですが、これはラリックなのです。

先ほどご紹介したパリの受領証のなかには、この作品を購入した際の記録に相当するも



ルネ・ラリック《フォルモーズ》
1919年 個人蔵

のはないのですが、夫妻は他にも何度かラリックのブティックに行ってお買い物をしている痕跡があります。その際に記念の品としてお求めになったものではないかなと思います。この他にもお子様方へのお土産としてラリックのペンダントを買ってきたりしているので、ラリックは結構お気に入りのブランドだったのではないかなと推測しています。

そしてこれ。当館でも大人気である、ロイヤルコペンハーゲンの三羽揃いのペンギンです。これもやはり箱書きの裏に「大正十四年十二月 両殿下御帰朝ノ節御持帰品」とあります。

ロイヤルコペンハーゲン
《三羽揃ペリカン（ペンギン）》
1902年頃 東京都庭園美術館蔵



これ、保管用の箱の蓋表には「三羽揃ペリカン」と書いてあるのです。なんで？って感じですよ。おそらく荷物が日本に着いて宮邸に届けられて、それらを整理している過程で、お側の御用を務めていた女官さんたちが「これ何だろう」と。そうしたら殿下が「これはね、ペリカンと言ってね…」みたいなことを仰ったんじゃないかと僕は考えていますが、その実はわかりません。ただこれは明確にペンギンの像なのですが…。

これについても、ちょっとおもしろいエピソードがあります。先ほど、僕がこの美術館に就職した頃は謎だらけだったというお話をしました。謎はいっぱいあったのですが、物は全然なかったのです。朝香宮邸としての建物はありましたが、当時使われていた家具や、こういった身のまわりの品々はほとんど何もなく、外に出てしまっていました。そして当時、そういうものをお持ちの方がいろいろなところいらっしゃるという情報が、徐々に徐々に集まってきていました。ですから建物を紹介する展覧会を開催しようとする、そういった方たちにその都度連絡をとって「殿下の書斎の電話台を貸してください」などと出品交渉をしていました。今となっては懐かしい思い出です。

そののち現在に至るまで、いろいろご理解、ご協力をいただいたりして、また時にはお金で解決したりして、外に出ていたお品を徐々に美術館のなかに戻す活動をしてきました。そしておかげさまで、宮家旧蔵の家具ですと言えるものが館のほうにもそれなりに戻ってきてまして、現在ご覧いただくことができています。

さて、僕が庭園美術館に入って最初に担当した展覧会は建物公開展でした。「建物公開展って何をやるのですか」と先輩の学芸員に聞いたら、「建物そのものを紹介するんですよ」と言われて、それでいいのかなと思っていたら、それなりにちゃんと家具などを配置してください、所蔵者のご連絡先はこれこれです、ということでした。それで電話をかけまくって家具を集めて、初めての展覧会を無事に開くことができたのですが、そのときにとても気になったのがこのペンギンだったのです。

このペンギンは、宮邸竣工時「小客室」に飾られていたことが当時の写真からわかっていました。先輩学芸員に「この写真に写っているペンギンもないのですか」と言ったら、それはもうどこに行ったかもわからないという話だったのですけれど、それから20年ほど経て、ある日突然電話がかかってきました。



竣工当時の小客室（部分）

電話口「大正14年の12月に帰国された宮家というのは、そちらの朝香宮様ですか」

牟田学芸員「そうだと思います」

「今、手元にそういう箱書きを伴ったペンギンの像があります」

「ペンギンですか!? もしかして、それって三羽揃っていませんか」

「そうです」

「それ、右向いてますか、左向いてますか!？」

というのは、古いお写真に写っているペンギン君たちが右を向いているのです。「左向いてますね」と言われて、なんだ違うのかと一瞬がっかりしたのですが、「でもこれ、クルッと回すと右向きます」と言われました。「ええっ!」と、こちらが驚いた声を出すと、電話の主も初めて素性を明かしてくださいまして、表参道にある老舗の骨董店さん「富士鳥居」さんという店の御店主、栗原直弘さんでした。

「今からちょっとそれ、見に行ってもいいですか!？」とその場でお約束を取り付けて、その日のうちに会いに行きました。感動しましたね。もう本当に涙を流していました。つ

いに出会えたという感じです。このペンギンと再会、と言っても私は初めてですけどね。「はじめまして、お帰りなさい」みたいな感じですけども。そこでの感動の仕方があまりにも凄まじかったらしくて、栗原店主が「今、決めました。これは美術館に寄贈します」と仰ってくださいました。もう覚悟を決めて、次のボーナスをすべて注ぎ込んででも自分で買おうと思っていましたから、「いくらかな、いくらかな。御店主いくらって言うのかな、いくらまでだったらなんとかなるかな」と相当困った顔をしていたのでしょうね。それを見たご店主が「寄贈します」と仰ってくださって、晴れて宮邸に戻ってきました。後から栗原店主がこのときのことを振り返って、「生き別れの親子が再会したようだった」と明かされています（笑）。

これは内部の後輩学芸員にもあまり話したことの無いエピソードですが、今思い出したので少しご紹介させていただきました。

■ 宮邸建設の立役者たち

そして日本に帰ってきてから、先ほどの白金御料地となっていた、本来であれば皇族方のレジデンスとなるはずだったこの地で、朝香宮邸の建設計画が始まるわけです。

それについて中心となって動いたのは、宮内省内匠寮工務課というセクションの権藤要吉という優秀な技師さんでした。これが当時の宮内省内匠寮のスタッフで、最前列の真ん中に座っているのが権藤技師です。

この権藤技師が中心となって宮邸建設計画が進められるのですが、その際に設計図書というものを宮内省のほうで作成しています。『朝香宮邸新築工事録』、これは現在も宮内庁の公文書館に残されています。



宮内省内匠寮の人々
(最前列中央が権藤要吉技師)

もうひとつ、実際に支出をした関係、要するに契約書類です。いろいろ物や工事を発注し、それに対して請負契約を締結した宮家側の記録として残された『御新築関係費書類』という一式があります。

そういったものが残されていて、ある程度、日本側が担当した工事の概要を知ることができます。



『御新築関係費書類』日本大学生産工学部図書館蔵

権藤技師自身は朝香宮と前後する形で、やはり欧米の貴族の邸宅や公共建築を研究するために数年間研修旅行に出ています。もちろんアール・デコ博覧会も見ていますし、各国の最新の建築の動向なども見えています。詳細な日記も残されていますので、権藤技師がどこへ行って何を見たかを知ることができました。朝香宮新邸の建設計画に対して、まさに適任だった技師さんでした。

権藤技師が中心となって朝香宮新邸の建設計画が始まったのは、だいたい昭和4(1929)年頃からだと思います。同時に主要室内の内装については、アンリ・ラパンに直接委ねたという希望が宮家から出されています。



権藤要吉技師の旅券 個人蔵

これがアンリ・ラパンです。先ほどアール・デコ博覧会で活躍をしていたとお話ししました。

そういった希望を宮内省は受けて、ラパンとのやりとりについては宮家を中心となって進められたといわれています。中心となってといっても誰か間に入っていたのでしょうか、宮内省経由ではなくて、フランス側とのやりとりは宮家側でルートを作って、発注や仕様の詳細が決定されていったようです。ただそのあたりの経緯は現在でもまったくわかっていません。

冒頭にお話しした通り、なぜラパンにインテリアデザインを託したのかという疑問が浮かびます。一番単純に考えられるのは、おそらく25年のアール・デコ博覧会を見学したときにラパンと会い、面識があったからお願いしたのではないかというものです。ですが実際それを裏付けようと思って調べれば調べるほど、博覧会におけるラパンとの接点はありませんでした。当時パリで発行された新聞を各紙取り寄せていろいろ調べましたが、ラパンのラ字も出てこないのです。美術局の役人の名前などはたくさん詳細に出てくるのですが、美術関係者の名前はほとんど出てきません。ですからそこで接点を見出すことはできていません。



アンリ・ラパン

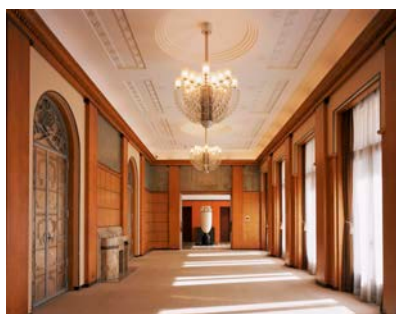
1925年7月9日に行われた夫妻揃っての博覧会見学というものは、日本の皇族朝香宮としての公式訪問です。先ほどの受領証やご家族にあてた絵葉書などの内容を見ていくと、どうもそれ以外にも何度か博覧会に行っていますね。アール・デコ博覧会が当時最新の装飾美術を目の当たりにするきっかけになったのは間違いないのですが、それは7月9日の一度だけではなくて、たびたびそうした経験をされていたのではないかなと思います。そのなかでラパンの作品やラリックなど、いろいろと目にされる機会もあったのではないかと思います。ただラパンと宮家との直接的な接点はわかっていません。

これは博覧会でラパンも装飾に加わった、「あるフランス大使の館」といったテーマで展示されたパビリオンの一部です。これらはラパンが中心になってまとめた「グランサロン」という大客室です。

「あるフランス大使の館」内の「グランサロン」1925年 アール・デコ博覧会



もうご説明する間でもなく宮邸の大客室そのままですよ、この空間。（そのままと言ったらちょっとあれだけど…。）おそらくこの展示は当時、朝香宮夫妻も見たのだと思います。



東京都庭園美術館 大客室



東京都庭園美術館
朝香宮鳩彦王の書斎（ラパン担当）



アール・デコ博覧会「あるフランス大使の館」書斎（ピエール・シャロー担当）

さらにこれはラパンが手掛けた殿下の書斎です。博覧会でもこの書斎と似たような展示がありました。これは、ラパンではなくピエール・シャローという別の装飾美術家が手掛けた展示です。円形のドーム天井と、こうした機能性を優先したようなスタイルの家具が当時博覧会において展示され、それを鳩彦王も見た可能性があるということです。



装飾美術館に展示されている
ピエール・シャロー《書斎》装飾案

結果として宮邸にも、博覧会でのシャローの書斎に近いものが、ラパンによって実現されています。これはおそらく朝香宮家のほうから希望が出されたのだと思うのです。こういうスタイルの部屋が欲しい、博覧会で見た書斎が欲しいといったことが、かなり積極的

に具体的に希望として出されたのではないかなと僕は思っています。

ちなみにこの博覧会で出品されたピエール・シャローの書斎の家具は今、パリにある装飾美術館という装飾美術をテーマにした美術館に収蔵されています。



左：装飾美術館の展示より
中・右：装飾美術館の展示室風景

この美術館はルーヴル宮の一角にあり、誰でも見ることができます。それ以外にも博覧会に出品されていたリュールマンの家具などが多数収蔵されていますので、現地に行かれただけで訪れることをお勧めします。

僕は美術館に入って以来、ラパンが宮家の新廷の内装を手掛けた経緯をどうしても知りたくて、今に至るまで調査を続けています。ここからは調査報告のような形になります。

情報として、ラパンがセーヴルの仕事をしていたことはわかっていましたので、セーヴルの製陶所のアーカイブに行っいろいろ調査をしたりもしています。これはセーヴルからラパンに支払われた報酬の明細書です。



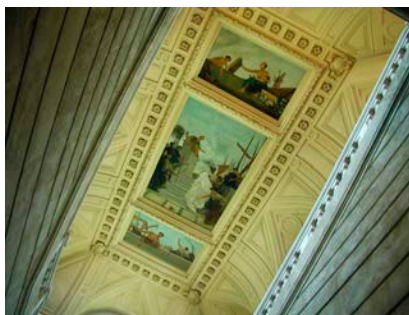
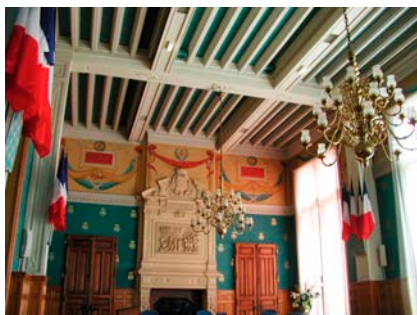
ラパンに支払われた報酬の明細書
セーヴル製陶所文書館蔵

博覧会でセーヴル製陶所パビリオンの仕事を手掛けたのちに、ラパン自身はセーヴル製

陶所の芸術監督のような立場で、いろいろな製品のデザインや監修などを行っています。

その他にもパリの15区だったかな、区役所の内装なども手掛けています。

これは特別に許可をいただいて撮影した区役所の壁画の写真で（許可を取るのも結構大変だったのですけれども）、ラパンが手掛けた壁画です。



パリ15区役所内の壁画

それからこれはフランスの図書館で見つけた資料です。ラパンが1932年の美術サロンに出展したモックアップの写真です。「ある貴族の館」みたいなタイトルだったと思うのですが、一見して朝香宮邸のモックアップだとわかります。



朝香宮邸大広間ほかのモックアップ写真
（『ラ・コンストラクション・モデルヌ』
No.13 1932年所収）

日本にデザイン案を送る前に、ラパンはそれをサロンに出展しているのですね。これが実際にどのくらいの大きさの模型だったのかわかりませんが、こういった具体的なイメージを掴めるものを制作して、おそらく日本にも送っていたのだらうと思います。ラパン自身は一度も日本に来たことはありませんでしたから、建設に際しては詳細な図面も必要で

すし、いろいろなやりとりが日本とパリとの間で行われたはずなのですが、現在に至るまでその断片すら出てきていません。一方で、こういった状況証拠的なものは徐々に出てきつつあります。この模型（モックアップ）自体は今どこにあるのか、残っているのかさえもわかりませんけれども…。

そうしたなかで、これはもうラパンの関係者と直接コンタクトを取るしかないと思い、いろいろ調べてついにその方々と会うことができました。

これはパリ郊外のある町に建っている、ラパンの親族のお住まいです。もともとラパンの姪夫妻の住まいとして、ラパンと弟のジャックという建築家が一緒に設計をしたお家です。今もそのまま残っています。



ラパンと弟のジャックが設計したマリネ邸
「シャンテリエヌ」

テレビ番組のように「こんにちは、庭園美術館です！」と言って突然訪ねたわけではなくて、事前に丁寧なやりとりを重ねた末に許可をいただいて、やっと伺うことができました。中に入れていただくと、ラパンが手掛けたこのような家具が残っていました。

右：ラパンがデザインした食器棚
左：ラパンがデザインした食卓テーブル



ラパンの家具を見つけたことが嬉しくて、この後展覧会のために日本に持ってきてご紹介したことがあります。フランスから家具を持ってくるのは大変なので、ものすごくお金がかかってしまい、上司から怒られてしまいました。

ご親族のお手元にはこういったラパンの写真ですとか……。



マリネ邸の庭でくつろぐアンリ・ラパンと夫人

あとはこれ、装飾美術家協会の会合のときの写真です。右端を見てください。上が少し足りませんが、これ、皆さん「アー！」ですよ（笑）。



装飾美術家協会バンケットの写真 1933年

旧朝香宮邸の中をよくご覧になっていただいている方は、即座におわかりだと思います。「次室（つぎのま）」にある香水塔の本体部分なのです。これは唯一無二なものではなくて、セーヴル製陶所で「ラパンの輝く器」と題されて、いくつかシリーズで作られているようです。これの上に載るものも、美術館に今あるような噴水の渦巻き模様だけではなくて、いろいろな形のものが試作されています。ですからこれは現在皆さんがご覧になっている宮邸の香水塔そのものではありません。しかしこれを初めて見たときは、やはりびっくりしましたね。

ちなみに器の前に座って横を向いている人物がラパンです。おそらくこの写真には当時の名だたる装飾美術家の人たちがずらりと並んでいるのですが、僕はラパン以外には関心

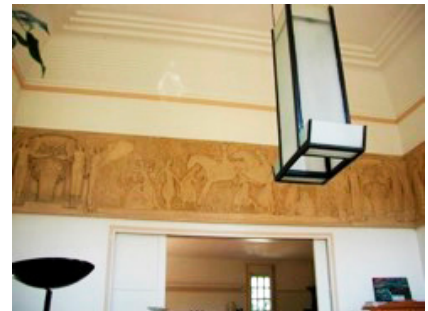
がないので、どれが誰だかまでは調べていません。

あとは庭園の構成プランのようなものや、ラバンのポートレート写真もありました。



左：庭園のプラン（ラバンによるデザイン画）
右：アンリ・ラバン

「シャンテリエヌ」と名付けられたこのお家の中にはレリーフがあります。



マリネ邸の室内装飾レリーフ

気が付いた方もいらっしゃるかもしれませんが、このレリーフは、アール・デコ博覧会で「あるフランス大使の館」の大客室（グランサロン）に装飾として使われていたこの部分〔写真上部〕です。

これが実は、ラバンの建てたこのお家の中に移設されて残されていたのですね。感動し



アール・デコ博覧会
「あるフランス大使の館」
グランサロン

ました。さすがにこれはお借りするわけにはいかなくて、展覧会には出品できなかったのですが、今もそのまま残されていると思います。

こちら〔左から2番目〕が、ラパンの弟ジャックのお孫さんであるギヨーム・ラパンという方です。後ろからそっとお顔を出しているおじいさんは、ラパンの姪の配偶者エミール・マリネ氏です。二人の女性はマリネ家の方々です。



アンリ・ラパンの親族

ラパンにはこどもがいなかったもので、現在はこの方々がアンリ・ラパンに一番近い親族ということになります。

実は、展覧会に合わせて親族の皆さんを日本にお呼びし、朝香家の御当主と握手をしていただきました。僕としては歴史的な瞬間だと思って興奮しましたが、全く話題にならなかったですね（笑）。でもそうしたご縁でほとんど家族のようなお付き合いをさせていただいて、今でもフランスに行くのご挨拶に伺ったりしています。

マリネ氏はかろうじてラパンのことを記憶されていました。ただし、日本の皇族邸の仕事をしたということや、具体的なやりとりについてはわからないと仰っていて、有効な証言は得られませんでした。マリネ氏によると、ラパンはとても背が高く、物静かだが誠実かつ温厚な人柄もあって、周囲から慕われ、誰もが彼と一緒に過ごすことを望むような、



左：マリネ邸の建築模型
右：マリネ邸のテラス

そんな人物だったようです。

これは1925年に完成したマリネ邸の建築模型です。これがあるならば宮邸に関する資料も何かあるのではないかと思って家中搜索したのですが、何も出てきませんでした。

このマリネ氏はとてもチャーミングな方で、「研究頑張ってね！」と去り際に笑顔で見送ってくださったのですが、残念ながらこの後それほど間を置かずして亡くなられてしまいました…。

アンリ・ラパンの姪の配偶者エミール・マリネ氏



もうひとつ残念といえば、このイヴォンヌ・ブリュナメルさんというアール・デコ研究の第一人者についてです。先ほど少しご紹介したパリの装飾美術館の館長をかつて務められた方です。ブリュナメルさんには本当にお世話になりました。



イヴォンヌ・ブリュナメル氏と牟田学芸員

今われわれは「アール・デコ」という言葉を普通に使っていますが、そのアール・デコという言葉を作った方です。要は1925年の博覧会当時には、アール・デコという用語はまだなかったのですね。博覧会が開催された年をとって1925年様式と称したり、日本では「モダン」という言い方をしていたようです。アール・デコという呼称が世の中に広まるようになったのは、このブリュナメルさんが1960年代に装飾美術館で、1925年の博覧会をテーマとした展示をなさったときからです。彼女が略称としてアール・デコという言

葉を使い始めたことが契機となって、広く使われるようになったというわけです。ブリュナメールさん自身、装飾美術全般にわたる偉大な研究者でしたし、ラリックの専門家でもありました。

ブリュナメールさんからいろいろ公私にわたって励ましていただいたのですが、残念ながら一昨年だったかな、亡くなられてしまいました。調査に行き詰まってつらいときも、「頑張りなさい！」と、本当にいろいろな場面で励ましてくださり、そのときのことを思い出すたびに泣きそうになってしまいます。

亡くなった方といえば、これはラパンが友人の画家アンリ・ベレリ＝デフォンテーヌのために手掛けた墓〔左の写真〕です。パリのモンパルナス墓地にあります。モザイクや彫刻も施してあって、友人のためにとても綺麗に装飾していますが、ラパン本人のお墓はこちらです〔右の写真〕。「FAMILLE RAPIN」と彫ってあるだけです。ラパン夫妻とその両親がここで眠っています。

左：ラパンの友人アンリ・ベレリ＝デフォンテーヌの墓

右：ラパン夫妻とその両親の墓



先ほどご紹介したギヨームさんに「ラパンのお墓はどこにあるの」と尋ねたところ、「モンパルナスだよ」と言うので、墓地中歩き回ってやっと見つけました。僕はパリに行くたびにお墓参りしているのですが、おそらく現地の人でもラパンのお墓を訪ねることは、今あまりないのかなと思います。まして日本人でラパンのお墓をお参りしているのは僕だけではないかと思うので、みなさんもしご関心があったら、ぜひモンパルナス墓地のラパンに会いに行ってください（笑）。

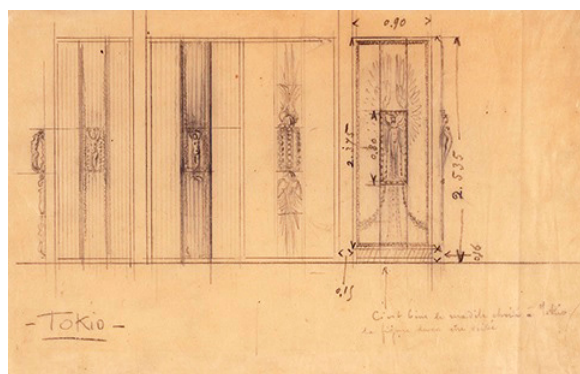
ルネ・ラリックの作品が宮邸内に残された経緯に関しては、先ほどからご紹介している通り、朝香宮夫妻がもともと興味をもっていたこともあり、その関係でラパンを介して、宮邸の内装にも彼の作品をと夫妻が望んだ結果ではないかなと思います。謎だらけのフランス側とのやりとりのなかで、このラリックに関してだけは例外的に、日本と調整をした

記録が残っています。



東京都庭園美術館
正面玄関のガラスレリーフ
ルネ・ラリック作

この正面玄関扉のデザイン画は、実は今、日本にあります。長野県諏訪市にある北澤美術館に所蔵されていて、庭園美術館でも過去にラリック展を開催したときに何度かご紹介したことがあります。ラリックのほうから4案装飾パターンが提示されて、そのうちの一番右側が日本で選ばれたものです。右下にその際のメモ書きのようなものがあり、これはラリック自身の筆跡だそうです。〈これが東京で選ばれたモデル、ただし人物に薄布を着せること〉と記してあるそうです。



ルネ・ラリックのデザイン画
《朝香宮邸扉》1931年
公益財団法人北澤美術館蔵

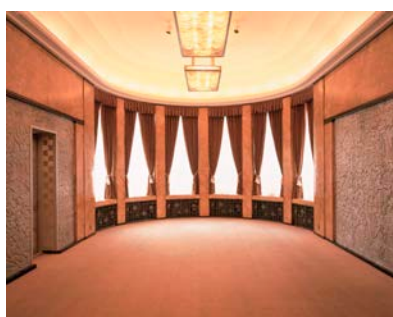
このデザイン画から、ラリックが提示したのは裸婦像でしたが、それを日本側が検討した結果、デザインとしては右端の女性像で、裸ではまずいから衣を着せてねと回答しているということです。そうして、今われわれが見ることのできるこのガラス扉が出来上がりました。

僕は美術館に入ったばかりの頃にこの話を聞き、裸婦像に衣を着せろと仰ったのは允子妃ではないかなと思っていました。鳩彦王は「このままでいいじゃないか」と仰ったんじゃないかと…。允子妃が「オモウサマ、いくらなんでもそれは…。宮邸ですよ」…なんてやりとりを想像していたのですが、いろいろと調べていくうちに、衣を着せろと仰ったのは、

実は鳩彦王のほうではないかなと思いはじめています。允子妃は想像以上に芸術に対する深い造詣をお持ちだったことがわかってきたことで、案外衣に関するやりとりも、想像とは逆だったのではないかなと最近では思っています。もちろん確証はありませんけれど。

ラリックはこのようなことで、かろうじて日本とのやりとりがうっすらとわかります。ですがラリックが起用された経緯というものも、きちんと裏付けられているわけではないので、あくまでも推測でしかありません。

そしてこれは宮邸の大広間にある、ブランショが手掛けたレリーフと大食堂に残されたプラスターのレリーフです。



左：ブランショによる大広間の大理石レリーフ《戯れる子供たち》

右：東京都庭園美術館の大食堂

先ほどから何度も申し上げている通り、ブランショの詳細については、僕が美術館に入った頃は一切わかりませんでした。ただ受領書の調査から、妃殿下がパリに滞在されていたときに水彩画を習っていた先生であるところまではわかりました。そこから先、どうするか…。

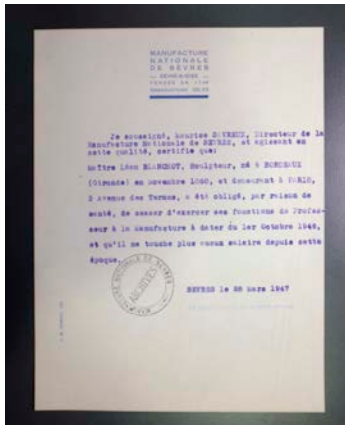
ブランショに関して本腰を入れて調べ始めると、結構いろいろなことがわかってきました。例えばルーヴル美術館が入っているルーヴル宮の一角に、こうしたニッチの中に人物



ルーヴル宮のニッチ（壁の装飾用のくぼみ）に設置されたブランショ作の彫刻

像がいくつも並んでいる装飾が施されていますが、そのうちのひとつをブランショが手掛けていました。

あとこれはですね、セーヴル製陶所のアーカイブで見つけました。実はブランショもセーヴルで仕事をしていて、ラパンと同じような役職に就いていた時期があります。



ブランショに関する書類
セーヴル製陶所文書館蔵

こちらはフランスの国立公文書館です。ここに行ってブランショの資料をダメ元で開示請求してみたところ、出てきました。

綴りの表紙に赤字で〈故人です〉という但し書きがあり、その下にSculpteur 〈彫刻家〉だとあります。そして当時の住まいが書いてあるのです。パリ市内14区のトンプ・イソワール通り37番地に当時ブランショは住んでいた、と。中を開くとこのような写真が出てきました。



左：フランス国立公文書館
右：ブランショに関する書類の綴り



真ん中ではないですよ。左端がブランショです。右側の男性は顧客で、ブランショはこの方の胸像を作っているわけです。うまいですね。彫刻家としての腕前はかなりのものだったと思います。でも売れないのですけどね。



ブランショ（左端）と胸像のモデルとなった男性

そしてこれは当時国に対して提出している、質問に答える形での自己PRです。これが出てきたことによって、1868年11月ボルドー生まれということまで全部わかりました。髪の色は何色、瞳の色は何色ということが書いてあったりもします。彫刻家としていろいろな観察眼に長けています、とも…。



公文書館に残るブランショの自己PR

そしてどうも飛行機乗りだった時期もあるようなのです。飛行機で敵地の上空に乗り込み、そこで素早く敵情視察をしてスケッチにまとめて持ち帰ることができるアピールしています。第一次世界大戦が勃発すると、もう40歳を過ぎていたはずですが、自ら志願して戦地に赴いているのです。要するに愛国心が大変強かったのですね。

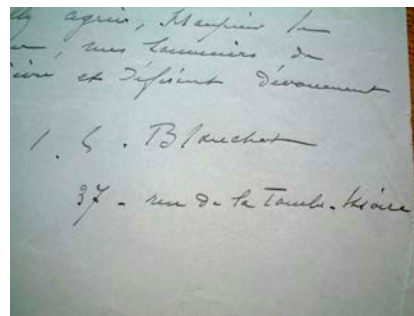
さらに驚いたことに、この写真が出てきました。これはフランス語で〈パレ・ドゥ・フランス・アサカ 東京 1930から1931〉と書いてあります。宮邸のレリーフを手掛けていたときに手元の控えとして撮影をした写真です。それがパリに残されていました。これを見つけたときも大変感動しました。

さらに公文書館にもセーヴルで仕事をしていたという記録がありました。1925年のアール・デコ博覧会のセーヴル製陶所パビリオンですね。先ほど朝香宮夫妻が公式視察をして青い壺が云々と言ったあのパビリオンですけれども、実はその建物の装飾にもブランショは関わっていたのです。ここでもラパンとの接点が出てきました。

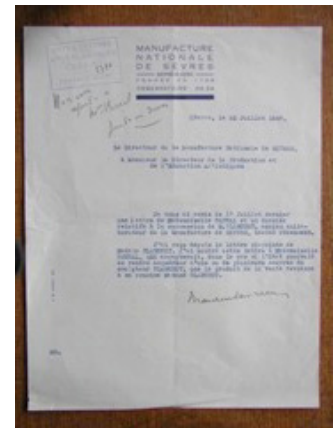


宮邸のためのレリーフ《戯れる子供たち》
の記録用写真

ただこの記録、内容的には〈ブランショさん、あなたに発注をしたパビリオン外壁装飾のためのレリーフが納期に間に合っていないよ、早くしてください〉という督促状なのです。どうしようもないですね。



ブランショ直筆のサインと
住所が記された書類



そのなかにも、やはり「L.L. Blanchot」というサインがあって、〈37番地トンブ・イソワール通り〉と書いてあります。

行ってみました、トンブ・イソワール通りなところ。これは僕が実際に現地で撮った写真で、ここが37番地です。

現地を訪ねてあることに気が付いてしまいました。この中央右寄りの建物が、ブランショ



トンブ・イソワール通り35番地（中央左）
と37番地（中央右）

が宮邸のための仕事をしていたときに住んでいた37番地です。その同じとき、ラパンも宮邸の仕事をしているわけですね。ラパンの住まいはラスパイユ大通りという別の場所にあったのですが、彼がアトリエとして使っていたところは、なんとトンプ・イソワール通り35番地なのです。それがどこかという、こちらの中央左寄りの建物です。

35番地と37番地。もうほとんど壁を挟んでお隣同士…。これはたんなる偶然なのでしょう。同じ時期に宮邸装飾の仕事をしていたインテリアデザイナーと、宮家とも私的に交流のあった彫刻家。こんな近いところで…偶然とは思えないですね。

ここから、朝香宮家から誰か適任のインテリアデザイナーはいないかと相談を受けたブランショがラパンを紹介した、というある種のストーリーが浮かび上がってきます。今後はそれを裏付ける作業が待っています。

モンパルナス墓地にあるブランショの両親の墓



ちなみにその後何をやったかという、ブランショのお墓探しに行きました。(今回はお墓の話ばかりなんですけれども。)これ実は、ラパンのお墓のすぐ近くで見つけました。

これはブランショ自身ではなく、ブランショの両親のお墓です。ラパンの墓の近くにブランショの両親の墓があったという些細なことだけで、僕は感激してしまいました。やはり両者に何か関係があったのではないかなという気がしてなりません。

朝香宮鳩彦王と允子妃、ラパン、ラリック。そして最後に鍵を握るのが謎の彫刻家ブランショではないかなと思っています。

今年、庭園美術館は開館40周年を迎えます。実は僕の人生計画では、これまでに日本とフランスのやりとりの過程が資料として出てきていて、その成果を40周年の記念展覧会にまとめるということになっていました。残念ながら、現在に至るまでまだ資料を見出すことができていません。パリ中というかフランス中を探し回ったのですが、本当に不思議なくらい見出すことができていないのです。ですから今日のレクチャーの結論としては、まだよくわからないことだらけであることがわかったということになります。

しかし諦めたわけではありません。好奇心と体力の続く限り探求の旅を続けようと思っていますし、いつかすべての謎が明らかになって、皆さんにまたご紹介できる日が来るこ

とを僕自身は信じています。もし僕が果たせなかったとしても、今日この場で皆さんと一緒に話を聞いてくれている後進の学芸員たちが、きっと志を継いで実現してくれるのではないかなと期待しています。(みんな聞いてくれる?) なんだか引退会見のようになってしまいましたけれど、今日のお話は大体こんな感じで終えたいと思っています。

そうだ、中には嬉しいこともありまして、こうして地道に調査を続けていると、やはり情報が集まってくるのです。先ほどからご紹介をしている、允子妃と一緒に現地に行かれた御用係の杉岡女史のお孫さんが、実は今日、この場に来てくださっています。

それも本当に偶然なのです。数日前にお電話があって、「たまたま2019年に庭園美術館を特集したNHKの『ブラタモリ』を数年遅れで見えたら、祖母らしき人物が映っていた。ちょっと気になったので祖母が仕事をしていたところを見たい」というご希望だったので。そこで、今度こういうレクチャーがありますから、それに合わせていらしゃいませんかとお誘いをしたところ、今日ご参加くださっています。そして新たに、杉岡御用係が日本から旅立たれたときにお使いになっていた旅券や、現地で撮られたお写真をまとめたアルバムなどの資料をお持ちくださりました。

こうして少しずつですが、いろいろなことが徐々に明らかになりつつあります。今も現在進行形でプロジェクトを展開していますので、皆さんもしどこかで何かの情報にめぐり合うことがあったら、ぜひご一報ください。できれば僕が元気なうちに、お願いします。

ということで、レクチャーになったのか、なっていないのか、よくわかりませんが、今日の僕の話はこれで終了としたいと思います。ご清聴ありがとうございました。

(了)