

Title	万人のための芸術：新萬來舎の意味するもの(記憶としての建築空間： イサム・ノグチ/谷口吉郎/慶應義塾)
Sub Title	The Art for Everybody : The Meaning of the Shin Banraisha(Architectural Space as Memory : Isamu NOGUCHI, Yoshiro TANIGUCHI, and Keio University)
Author	新見, 隆(NIIMI, Ryu)
Publisher	
Publication year	2005
Jtitle	Booklet Vol.13, (2005.) ,p.64- 71
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000013-04211349

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

万人のための芸術

——新萬來舎の意味するもの——

新見 隆

[ノグチのモダン・プリミティブ]

じつに独創的な、インテリアだ。

晴れ晴れとしたすがすがしさが、ここにはある。

けれど、どこか、痛々しい。

20世紀でもっとも、特異で、類例のないインテリアだ。

20世紀屈指の、天才的な造形家であったノグチを、あらゆる側面から読みとく鍵となる仕事であることは、まちがいない。

インスピレーションの源泉には、さまざまなもののが、混在する。

超時代的に、地理横断的に、アマルガムとして、混在する。そしてその、合金そのものが、ノグチじしんの、作家としての個性を形成している。

ノグチの、世界文化的な造形力が、ここにある。

ノグチは、稀有な造形家であったばかりでなく、世界文化の、編集者、調合者でもあったからだ。

30年代、ノグチがニューヨーク・スクールのなかで頭角をあらわすまで、どっぷりとつかった、シュルレアリズム。ヨーロッパから伝播した、有機的、生命形態的な、造形性がある。そのオーガニックで、バイオモルフィックなものは、ノグチが生涯をつうじて執着した、生命の根源的な造形、「生のゆらぎ」だった★¹。

ゆらぎは、運動といいかえてもいいが、またちがう。ひとつの生命が、宇宙の運動と触れあう、その磁力の軌跡のようなものだ。

ゆらぎはまた、もっとおおきなうねりになった時、円環のかたちをとるのが、ノグチの、メイン・ヴォキャブラリーだ。

晩年の石彫の代表作、《エナジー・ヴォイド》のように、宇宙生命の巨大なうねりが、すべてを吸いこんで渦まき、還流して、内側にヴォイドをうむ。速度ゆえに、激しさゆえに、そのかたわらに、空無をうむ。実在のすぐそばの、非在。高速度で動くもののそばの、静かな空虚。あかるい、晴朗な孤独。

ノグチの生涯さえ思わせる、このイコンのような造形的特性。

それは、プランクーシ流のモダニズムが長い漂泊のはてにたどりついた、もうすでに、西でも東でもない、原初的な風景といつてもいい。

そしてまた、ノグチ好みの、民俗的、土着的造形がある。そこそこに、偏在する。

風土と気候から、人間が直接抽出した造形だ。

アフリカだの、インドだの、インカやマヤ、アメリカ・インディアンもある。民族的な遺跡では、インドのジャイプール、マヤのテオティワカン、そしてインカのマチュピチュ。これらはいこう、彫刻からランドスケープに移行するノグチの、もっとも重要な、風土的なインスピレーション源になる。

プリミティヴな風土は、どうじに、古代的なもの、アルカイックでもある。

なぜなら、このふたつの文化的態度によってはじめて、ノグチはインターナショナル、グローバル文化たりうるからである。

「モダン・プリミティヴ」ということばを使う。

ノグチが終始一貫して愛しつづけたのは、制度化されていない、近代化されていない、ものと人間との、ダイレクトな接触から生まれる空間と、その匂いだ。

そしてもちろん、そこには日本がある。

すべての、ノグチ的な日本が、ここでも、文化的アマルガムとしてある。

侘びサビ系（弥生—寝殿づくり）の白いものも、民俗系（縄文—堅穴づくり）の赤いものも、ぜんぶ混ぜこぜであって、ノグチにしかわからない合金の、見えない材料になっているのが、じつにすがすがしい★²。

ノグチの造形は、折衷趣味とは、まったく持ち味を異にする。

そして誰もが気づいたのは、床が、いちばん下の石張り、二ばんめの木の床のフローリング、そして小上がりというか、床の間を背負った、莫蘿敷きの面と、三つのレヴェルをつくっていることだ。

ここで、東西を持ちだすのはちょっと気がひける。

むしろうがって、世界文化の編集者たるノグチが、非文明の石と、文明の床を、調停する第三のものとして、莫蘿のアジアと日本を考えたのだとしたら、何だか30年代の伝統論争みたいだが、そのほうが、もっとおもしろかろう。

新萬來舎のインテリアは、ノグチが世界にむけて、世界文化の造形者としてみずからを宣言した、一大マニフェストだった。今日では、そう読める。

[モダン・プリミティヴの金字塔]

総合的なインテリアであり、ランドスケープであり、彫刻作品でもある、新萬來舎のもつ意味は複合的だ。

それは20世紀に、前人未踏の仕事を謎として残したノグチの、生涯と仕事の、おおきな分節点とランドマークであることに、とどまらない。

このインテリアは、国際的な潮流であった1950年代モダン・プリミティヴの、世界的な代表作である。

それは、こういうことだ。

戦後の美術、デザイン建築に、世界的な潮流としてあらわれたものに、1950年代の、今日あいまいに、ミッド・センチュリー・モダンと称されている傾向がある。

1950年代、コルビュジエは、変貌する。20年代から、未来のテクノロジーを先読みするかたちで、機械美学の旗手だった建築家は、戦後の、マルセイユのユニテ・ダビタシオン、インドのシャンティガールの計画あたりから、変貌する。

それまでの、透明な空間構成と、シャープでぱっきりした仕上げから、ざらついた、分厚いコンクリート打ちっぱなしの、深い、深海のような空間へ移行する。

世にいう、ブルータリズムのはじまりであり、晩年の代表作、ラ・トゥーレットの修道院から、ロンシャンの教会までつづく、モダニズム建築が、未見の怪物として立ちあらわれる時代だ。今日その変貌は、じつは30年代、アルジェの都市計画や、材料不足から乱石積みをやった住宅から始まっている、と多くが指摘する。

機械主義の20年代から、有機的造形の50年代へ、というのはいささか定式化されすぎたものかもしれない。

そこに、39年のニューヨーク万博に、オーロラのように波うつ巨大な壁のフィンランド館で登場した、アルヴァー・アールトをくわえる。

ノルディック・モダンでは、デンマークのヤコブセンや、家具のハンス・ウェグナー。

アールトのフィンランド館を絶賛した、アメリカの巨匠ライトの、グッゲンハイム美術館からの、50年代。スパイラルや、インディアンのテント、ティピが巨大化したような異色の建築群。

アメリカの戦後のモダン・デザインに、プリミティヴな土着性、メキシコや中南米のフォーク・アートを持ちこんだ、アレクサンダー・ジラード。

今日、ミッド・センチュリー・モダンのスターとして、もてはやされる、チャールズ・イームズ。

世界的現象は、日本にも波及した、のかあるいは、同時多発的な、共振だったのか。

むろん、まずは、戦後を牛耳った、ノグチの盟友、丹下健三の、広島平和公園プロジェクトから、香川県庁舎にいたる、コルビュジエ、プラス、日本空間の一大実験建築群がある。丹下建築のおおくのインテリアをデザインしたのは、これまたノグチの親友だった、悲劇の天才デザイナー、剣持勇だった。新萬葉舍もちろん、手伝っている。

ノグチの交友関係は、みなすべて、この、モダン・プリミティヴにつらなる。

生け花を、巨人的なレヴェルでアートに変えた、勅使河原蒼風の、叛乱する、アルカイックなアヴァンギャルド。民俗学者にして、日本発見者、岡本太郎。

ノグチが北大路魯山人の窯で焼いた、あの、大胆不敵で宇宙人のような、縄文人のような、陶器の彫刻に、評論家、滝口修造も、日本の美術がすすむべき新しい方向を感じて、エールを送っている。滝口がこの時代、考えていたのも、モダン・プリミティヴこそが、イコール、新しい、クリエイティヴなインターナショナルたりうる、ということだった。

余談だが、あの魯山人でさえ、魅力はあるが自分にはよくわからない、といっていたノグチ流の、モダン・プリミティヴに感化されたとしか思えない作品を、いくつも残している。あまり、知られてはいないが。

ノグチの萬來舎は、ほんらい、こうした50年代の、グローバルな、モダン・プリミティヴの潮流のなかに、位置づけられるべきものである。しかも、その中心的な、代表作として。

あるいは、もしかしたら、ノグチの萬來舎も、ふたつのものを、そのかたわらにおいてみないことには、そのほんとうの意味は、よくわからないのかも知れない。

それはまず、同時代にやった、そしていこう手を染めなかった、陶器の彫刻群。そして50年代から200以上もしつように、改良を繰りかえした、照明デザイン、《あかり》のシリーズである。

また、日本のモダン・インテリアの展開は、この50年代モダン・プリミティヴを準備するかたちで、じつは戦前の、20年代後半、昭和の初期から、さまざまに試みられてきた。

それぞれ系譜を異にするとはいえ、いずれも、たんなる和洋折衷を超えた、グローバルで、深化したかたちの、世界文化の、内的な調合を目指してきた。それこそが、インテリアにおける、モダニズムの意味するものだったからだ。

剣持勇の師匠だったブルーノ・タウトが30年代にやった、工芸指導は、竹や漆、莫蘿などの地場産業の材による、モダン・インテリアの示唆だったし、その代表例として、熱海にやった、日向邸のインテリアがある。40年代戦争直前には、これまた工芸指導所に、コルビュジエの共同者だった、シャルロット・ペリアンがきて、山形で同じように、デザイン試作をした。

いっぽう、民藝運動のひとたちは、20年代後半から、積極的にこれも、朝鮮やら、中世ゴシックやらを、日本の土着性と合金させるようしながら、モダン・インテリアに向かう。

上野の博覧会から、大阪に移築された、民藝館、通称三国荘にはじまる試みは、30年代になってからの、京都五条坂の、河井寛次郎自邸、そして駒場の日本民藝館へと、つらなる★³。

ノグチの新萬來舎は、こうした戦前の、モダン・プリミティヴの総決算とみることもできるし、また、後に、戦後のインテリアを主導した、剣持勇が提唱した、ジャパニーズ・モダンの、礎だったと位置づけることもできるのである。

そうした、縦軸、横軸の、交わりに、このインテリアがある。

[彫刻を捨てた彫刻家]

新萬來舎は、長く忘れられていた存在である。

利用されなかつたからだ。

利用するすべを、誰も知らなかつた、といつてもいい。

孤独な存在だった。

ひっそりとして、美しくもあり、独特な味わいもあつたが、誰とも連絡をもたず、関係を生まず、ただ黙ってそこに在つただけだ。

皮肉ないいかただが、屋外に置かれた、誰にも愛されず、誰の眼にもとまらない、肖像彫刻に似ている。

かつての屋外彫刻は、いまはパブリック・アートなどと呼ばれて、いつまでもやされているようだが、見てもらえない彫刻は、どうしようもなく、かわいそうだ。よくよく見れば、それこそベンチがわり、ひどい時には掃除道具を立てかける壁にしかなっていない彫刻すらある。

彫刻の宿命のいちぶが、そんな状況にもあらわれている。

彫刻とは、悲惨で、孤独な宿命を背負っている。

それは、ノグチじしんとよく似ている。

だから、ノグチはこの彫刻の宿命に、生涯向きあつた。向きあわなければ、生きてはいけない、そんな苛烈な人生だった。

いっしゅの、宿命を、感じさせる。

そういうことは、いくつかの例外において、たぶんあるのだろう。

3年前に出版されて、絶賛された、ドウス昌代による渾身の評伝、『宿命の越境者』にくわしい。

死後12年たつて、20世紀の激動を文字どうり生きた、日米混血の天才的な個性は、ますます注目をあつめている。とりわけ、若い、これから活躍しようとする、建築家、ランドスケープ・デザイナー、インテリア、工業デザイナーたちが、その指針をノグチに求めようとしている。

これは、いっしゅ、世界的な傾向である。

だがいっぽう、ノグチがやろうとしたこと、その真の意味が解き明かされているとは、とてもいえない。それどころか、かなりの割あいで、誤解もされている。正直にいえば、私もそのひとりだと告白しなければならない。

21世紀をになう、あらゆる種類の、ものづくりにかかわる人が、ノグチからもっと多くを学ぶべきだ。そう、私は確信する。

多くのジャンルを跳梁跋扈しながら、何にでも抜群の造形力を発揮した。

こんなに、「形をつくる」才能のあった人は、20世紀の天才をいろいろ当たっても、ちょっとめずらしい。ただ、だからノグチを彫刻家でなく、器用なデザイナー、と思った人が多かったのではないか。

もちろん、ここにも、落とし穴はある。彫刻家、というと、20世紀モダニズムの伝で、ノグチが師事もした、ブランクーシのように、求心的で、削って、削って、さいごに残った、抽象の本質だけを取りだした人、という思い込みがある。あるいはそういう傾向でないと、認めない、という風潮がある。そのせいで、ノグチのようなタイプが、正統から退けられるくらいはあった。

それはそれで、べつだん問題はないのだが、これにはノグチは、当てはまらない。正統と、傍系という論議には。

ノグチのやった仕事は、知られているように、じつに多岐にわたる。

戦前までの、肖像彫刻、マーサ・グラハムの舞台の仕事、この時期の、うすい板を組みあわせた抽象彫刻、そして光の彫刻ルナーと、数は少ないが、その周辺のインテリアやプロダクトのデザイン。

戦後は、広島の平和公園のための、橋の欄干のデザインや、慰靈碑の設計など。そして、日本じゅうの前衛を震撼させた、陶器の彫刻と、岐阜から世界へ発信した《あかり》のデザイン。

リーダース・ダイジェスト・ビルから、本格的に、庭とランドスケープへの挑戦がはじまる。パリのユネスコ庭園。香川県牟礼に、アトリエと住居をかまえるのは、60年代の終わりから。古建築の移築をふくめて、広大な一画ぜんたいを、ひとつの巨大な、地球彫刻にした、ランドマーク的記念碑だ。そしてそれが同時に、本格的な、石彫のはじまりとなる。20世紀芸術の、謎をとくための、ひとつの聖地とも思われる。

ノグチにとっての60年代、70年代というのは、建築家と積極的に共同して、世界じゅうを飛び回りながら、ランドスケープの仕事をしてゆく、飛躍の時代でもある。共同作業ゆえの、さまざまな物理的、精神的労苦を、ものともしなかった。そしてむろん、実現されなかつたものが、多い。それは、最晩年、死の年の設計である、モエレ沼公園までつづく。この時代、アトリエにこもって、ひたすら単体の彫刻をつくっていたなら、ノグチはまったく別の、高い評価を、20世紀の文化から貰えただろう。

だがノグチは、そうしなかった。むしろ、積極的に。

その結節点が、戦後すぐにある。

ものすごい、生涯の仕事の軌跡だが、いっけんばらばらに見えるが、じつはまったくそうではない。

その終始一貫こそが、彫刻に対するノグチの思いを知れば、ああなるほど、とわかるようになる。そのポイントに、戦前の前半生と、壮年期いこうの戦後を区切るばかりでなく、ノグチの彫刻観が、変化するというか、ほんとうに深まる契機がある。

これは、新萬來舎の時期にぴったりと重なる。

私の場合、ノグチの晩年の石の抽象彫刻が、はじめは、わかりにくかつた。

いまでもむろん、とてもわかったとはいえない。そこで私は、ノグチを21世紀的な、むろん従来の意味でではけっしてないが、新しいタイプの、総合的なデザイナーかもしれない、と誤解していた時期があった。

ただ、ノグチを世界の芸術家に押しあげたのは、まごうかたなく、この最晩年の仕事、60歳以降、84で死ぬまでの、石彫群である。まさしく前人未踏、といつていい。

自然石そのままの肌、鑿あと、石切り場で割ったあと、機械による掘削と、研磨、それらが渾然一体となって、ひとつの宇宙を出現させる。

60年代から、棲みついたというか、アトリエと住居を構えた、香川県は牟礼町である。

とんでもない、仕事である。

とうてい、理解できない。

もちろん、よくよく見ていくれば、ミケランジェロや、ブランクーシなど、偉大な先達を本歌取りしているものも、もちろんある。亡くなった、弟の野口ミチオさんに、「彫刻は、昔から、ぜんぶ人間さ」と、言われてはっとしたこともあった。

たしかに彫刻なのだが、ノグチは、多くをここから出さなかった。

きょくたんに言えば、この土地でしか出来ず、この土地でしか生きられない、そういう特殊なものとして、これらの彫刻群を構想した。

これも絶対に、従来の、モダン・アートが考える彫刻概念を超えている。

ノグチは、出来あがって設置されて、そうして忘れされてしまう、そういう彫刻の宿命に耐えられなかつた。それに、挑戦した。

その出発点は、じつは1950年、新萬來舎の仕事と時期を同じくする。

直接の契機は、1949年から、19ヶ月、二回に分けておこなつた、ユーラシアの、主に古代遺跡の探訪の旅だつた。ストーンヘンジから、ブルタニユの巨石群、ローマ、ギリシャ、エジプト。そして、インドは、ジャイプールの天文台から、アジャンタ、エローラ。そして、アンコールワット。途中、日本に立ちよつたのが、慶應義塾の仕事を依頼されるきっかけにもなつた。

題して、「レジャーの研究」。

ノグチは、奨学金の申請書に、はっきりとこう書いてゐる。

二度の世界大戦で、疲弊した人類に、彫刻は、なんらかの貢献をしなければならないこと。その意味の土台を失つたとはいへ、かつて宗教施設にあつた彫刻のような、社会的、共同体的な意味を、彫刻がとりもどさなければならぬこと。そのためには、個人の家や、美術館で、たんに鑑賞されるだけの彫刻ではないものを、自分は目指したい、ということ。

ノグチは、モダン彫刻への決別宣言ともとりうる、マニフェストを書いていらい、ランドスケープへ、広場のデザインへ、公園や遊び場のデザイ

ンへと、その勢力を転回する。

60年代、70年代は、よく知られているように、ノグチが、行政や建築家や、都市計画家と、コラボレーションしたというか、苦闘した、おおいなる苦悩の時代だった。

おおくのプロジェクトが、実現しなかった。

その意図も、理解されなかった。

それでも、あくことなく、自然や土地や、風土とのコミュニケーションをめざした。

彫刻が、触り、滑ったり、触れたりされること。

身体的な記憶にまで、開かれること。

子供が遊んで、その体の記憶で、芸術とか、コミュニティーとかを経験できる、文化をつくる一員となりうこと。

近代によって失われた、すべてをいっきょに回復させようという、ノグチの野望的なプロジェクトの全貌が、ここにあらわれる。

だがそれが、ほんとうにあらわれたのは、最後のプロジェクトが、死後完成した瞬間だったのでないか。

さいごに、ふたたび、新萬來舎にもどうう。

ここは、使われる場であるべきだった。

そこは、触って、身体で感じて、四季の風や陽の光り、そんなもののなかで、彫刻が息づいている場だった。

そして、人びとが集い、語り、コミュニケーションする場だった。

ノグチが構想したもの、萬來舎にこめたメッセージとは、場、環境、造形、文化、人が、それこそいったいになった、新たな、見えないユートピアだったのではなかろうか。

ここはあきらかに、生涯を徹底して孤独に生きたノグチの夢見た、見えない共同体の造形であったのではなかろうか。

註

☆1——「生命のゆらぎ」というのは、彫刻家飯田善国さんの指摘を借りた。

☆2——建築家磯崎新さんからの、示唆を借りた。

☆3——建築史の藤森照信さんも、民藝のインターナショナルな性格について、指摘しておられる。

(にいみ りゅう・武蔵野美術大学芸術文化学科教授／近現代美術史)