



倉俣史朗のデザイン構想に関する一考察 : 空間としての家具デザインという視点から

橋本, 啓子

(Citation)

美術史論集, 14:36-54

(Issue Date)

2014

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81010450>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81010450>



倉俣史朗のデザイン構想に関する一考察

―空間としての家具デザインという視点から―

《キーワード》倉俣史朗・デザイン・家具

橋 本 啓 子

一、はじめに――「記憶」という源泉

倉俣史朗（一九三四―一九九二）は、一九六〇年代から九〇年代にかけてインテリア・デザインおよび家具、プロダクト・デザインの分野で活躍したデザイナーである。今日、倉俣の名を内外に知らしめている所以が彼の造形の奇抜さにあることは否定できないだろうが、それにも増して人々が語るのは、その奇抜さが詩的、もしくは幻想的世界の広がりを感じさせることである。そのような印象をもたらす倉俣のデザインの例として彼らが真っ先に挙げるのは、肘掛椅子《ミス・ブランチ》（一九八七、図1）であろう。この椅子を所蔵するニューヨーク近代美術館の名品選は、その詩的世界を次のように描写している。

この椅子において、倉俣は造花のバラを透明アクリルの塊の中に宙づりにした。花は床に影を落とし、浮遊しているか

にみえる。それは、あたかも時間と空間の内部で凍りつき、重力から解放されたかのような姿だ。「空中」の、夢のようなバラの姿は、この椅子が、その見えにくい構造で以てわれわれの体重を支えるのだらうという期待を見事に打ち砕く――それは、この作品にドラマティックなサスペンスをもたらす超現実的な効果なのだ。^①

《ミス・ブランチ》のデザインは、テネシー・ウィリアムズの戯曲『欲望という名の電車』（一九四七）のエリア・カザン監督による一九五一年の映画版を倉俣が一九八〇年代に鑑賞したことから構想された。赤い造花のバラのモチーフは、ミス・ブランチ役のヴィアン・リーが「赤い薔薇の服を着ていた（赤い薔薇を服に付けていたのかもしれない）」^②ことに由来するとされる（同映画はモノクロ映画であるが、倉俣が何故に「赤い薔薇」と語ったかは不明である）。したがって、この肘掛椅子は、ミス・ブランチというヒロ

インを詩的に表したものと受け止めてよく、それが詩的であるに足る所以は、右記の解説文にあるように、透明アクリルの塊の中に宙づりにされたバラが、単なる装飾的モチーフとして捉えられずに、時間と空間の内部で凍りついている、あるいは、重力から解放されて浮遊しているかのように感じられることにある。

倉俣の知己であった建築家の伊東豊雄はこの《ミス・ブランチ》の特徴について、慧眼ともいえるべきコメントを寄せている。

倉俣さんの作品は「空間」だったのではないでしようか。僕がよく一緒に仕事をした家具デザイナーの大橋晃朗さんと倉俣さんの作品が最も違うのは、大橋さんはかたちで表現したけれども、倉俣さんは空間を表現したかったんじゃないかということ。ホンコンフラワーの椅子も、椅子らしいクラシックなかたちを持っているけれども、倉俣さんにとっておそらくかたちはどうでもよくて、透明な空間の中に花が浮かんでいるという状態こそ重要だったのではないか、と思うんです。³⁾

ホンコンフラワーとは安っぽい造花の意であり、伊東のいう「ホンコンフラワーの椅子」は、《ミス・ブランチ》を指している。彼が述べるとおり、座と肘がつくる「透明な空間の中に花が浮かんでいるという状態」は、確かにこの肘掛椅子を、椅子という物というよりは、「空間」にせしめているといえる。倉俣の家具デザインには独創的な形状のものが多数あるのはもとより、一見、伝統的な形状にみえるものも考え抜かれた末の洗練に満ちているから、彼がか

たちを軽視していたことはあり得ない。だが、このコメントで伊東が、鮮やかな色彩と奇抜な形態が詩的雰囲気醸す大橋晃朗の家具と、《ミス・ブランチ》との比較を行ったのは、空間のような家具をつくるという発想が倉俣に独特のものであることをいわんがためだろう。

実際、倉俣の家具には、《ミス・ブランチ》のような透明アクリルの家具以外にも、それが空間であるような印象を抱かせるものが多い。もっとも顕著な例は、彼が一九六〇年代末に数多く手がけた透明アクリル板やガラス板を素材とする家具である。透明素材はいうまでもなく、家具の内部空間をあらわにする。そして、一九八〇年代には、肘掛椅子《ハウ・ハイ・ザ・ムーン》（一九八六、図2）のようにエキスパンドメタルというメッシュ素材が家具の内部としての空間を生じさせる。

このような家具を構想するにあたっては、「空間としての家具」という考えが念頭にあったように思うが、実のところ、倉俣がそうした考えを口にしたたり、記したことは一度もない。それにもかかわらず、彼の家具の多くが明らかに「空間的性質」といふべきものを備えるに至ったのは、彼がこのようなデザインをまったく別のところから発想したゆえのことだろう。本稿ではそれが何であるかについて検証を試みたいと思うが、たとえば、彼が、《ミス・ブランチ》が示すような「浮遊」の表現に執着したことは彼に特有の発想として挙げられる。倉俣の浮遊の表現には、《廻転キャビネット》（一九七〇、図3）のように赤いアクリルの抽斗を空中に舞わせるものや、テーブル《サリー》（一九八七）のように巧妙な脚の組み

合わせを以て、天板が十全な支えを持たず浮いているようにみえるもの等、さまざまな手法があり、透明素材を用いることはそのひとつに過ぎない。ゆえに、透明家具の空間的性質は、ものの浮遊の表現のひとつの結果としてもたらされたと考えられる。本稿ではまず、その発想の過程を辿ることをしたい。

そして、もうひとつ、倉俣に独特の思考として推察されるのは、彼にはそもそも、家具を空間と見なす特異な態度があったのではないかとということである。この仮説は、彼が記した子ども時代の記憶の文章から導かれている。倉俣は、彼自身の子どもの時代の記憶こそが己のデザインの発想の源であると主張してやまなかった。以下の倉俣による記述は、それを高らかに述べたものである。

ひょっとして日記が書けるのではないかと錯覚するほど鮮明な記憶があり、風向きで、雲の形で、もろもろのこととその日その時が蘇がえる。ぼくが今、デザインをするという行為の中でこれ等の幼少年期の体験が非常に大きな要素となっている。というよりも執拗に固執することによりそれを糧としていると云った方が適切だろう。(中略)そして今、自分の造ろうとしているものはヒョットして子供の時造ろうと思っていたものを具現化しているような気もする。多くのデザインはけしてロジカルなものではなく単なる思いつきにすぎない。その思いつきの中にあとで気がつくといつも体験がオーバラップしているように思える。⁽⁴⁾

倉俣は幼少年期の具体的な記憶を幾度も回想しており、その中には、家具を空間と見なす感覚を少年の倉俣が有していたことを示唆するものもある。したがって、彼がデザインの発想に際し、幼少年期の記憶をその糧としていたならば、子ども時代のその特異な感性が、空間としての家具という特異なデザインの淵源である可能性があるだろう。本稿ではこれについても試論を展開したい。

二、ものが浮遊する場としての空間的家具

透明素材を用いた倉俣の一九六〇年代の家具デザインは、空間的性質を有する家具という彼の特異な様相をもつとも明示するものだろうが、透明アクリル板で家具や什器をつくること自体は、一九五七年に始まるスペース・エイジの時代に世界中で実践されており、倉俣自身、その影響を強く受けたはずである。しかしながら、倉俣にとって透明素材は流行の素材である前に、ものが「浮遊」するイメージを生じさせる手段として選ばれた素材であったとみなすべきだろう。事実、彼は、「素材が先にあつて それを使い 何かをやろうということはすくなく やりたいことのために素材をさがすことのほうが多い⁽⁵⁾」と語つてもいる。それゆえ、たとえば、倉俣による《プラスチックの洋服ダンス》(一九六八、図4)においては、イタリアのザノッタ社が一九六八年に販売開始し、デザイン界を驚かせた透明ポリ塩化ビニールの肘掛椅子《プロウ》(設計一九六七)とは異なり、透明素材が、洋服が浮遊する虚構的な空間としての家具の創出に一役買っているのである。こうした透明素材に対する独

特の眼差しは、若き頃の倉俣が商品ディスプレイ用の什器のデザインという仕事を通じて培ったと思われる。

倉俣は一九五三年に東京都立工芸高等学校木材科を卒業後、東京・荒川の帝国器材家具工場に勤務したが、一九五五年に桑沢デザイン研究所リビングデザイン科に入学、一九五七年に三愛宣伝課に入社している。婦人洋品の販売業である三愛は当時、東京の銀座を中心に店舗を増やしており、彼はそれらの店舗のディスプレイやインテリア、什器をデザインする仕事にかかわった。一九六三年の竣工以降、銀座のランドマークとなる三愛ドリームセンターの商空間と什器のデザインも手がけることになるが、彼はこのとき、透明アクリルによる大きなショーケースをデザインした(図5)。このデザインで注目すべきは、ショーケースの内部でガラスの棚板を受ける片持ちの棚受けまでもが透明アクリルでつくられたことである。それが倉俣独自のアイデアであり、細部のデザインながら彼にとってきわめて重要な意味を持ったことは、一九七三年に建築批評家・長谷川堯との対談において、自身のアクリルの代表作について、「一番古いところは、ぼくが三愛にいたころにやったショーケースのなかのガラス棚をキャンチ〔引用者注…片持ちの意〕で受ける棚受けが最初だったかもしれない」と即座に答えたことが示している。倉俣の目論みは、棚受けを透明素材にすることで、棚の存在をできるだけ排除しようということだったに違いない。それにより、陳列された商品が宙に浮いているような状態をつくりだそうとしたことは自明である。そうしたアイデアは、彼が商品を陳列するショーケースのデザインを行うインテリア・デザイナーとなったからこそ、生

み出されたのだろう。

とはいえ、この長谷川との対談が行われた一九七三年前半の時点では、倉俣は、この「ものを浮遊させる」というアイデアに自信が持てなかったようである。彼は、長谷川からアクリルが彼自身にとって持つ意味を尋ねられて、次のように答えている。

むずかしいな。その質問の直接の答えにはならないと思うけどアクリル的な素材への出会いはずいぶん昔です。あの飛行機の防弾ガラスの破片。あれは擦るとなんかドロップのような甘い匂いがするでしょう。(中略) 甘いものない時代だったから子供ごろにすごく印象にのこっている。だけどさっきの質問 どうだろうなあ。アクリルなどがもっている透視性とかそういったものがものの非在化みたいなことを実現するし それに透明な支持材 ピラミッド家具やワゴンの側板やさっきの構造体のカバーなんかも同じなんだけど アクリルを使うとものが宙にういたような感じにすることの面白さみたいなものがあるかもしれない。それをアクリルの洋服ダンスなんかでは不透明な素材は扉を閉めてしまわしたものを隠れてしまっただけど アクリルだとしまったものをいつまでも見ていることができる。あたりまえのことだけど そんなことしかいえないなあ……⁽⁶⁾

この発言において倉俣は、アクリルという素材がものを非在化したり、ものが宙に浮いている、あるいは扉を閉めてもそれがみえる

状態を生じさせるという考えが、「あたりまえ」のものでしかないとして、自らこれを一蹴している。また、彼は、アクリルのドロップのような甘い匂いが子ども時代を想起させることをも語っている。このように、倉俣の話には突然、前後の脈絡なく彼の幼少期の記憶が顔を出す。それは、彼にとって幼少期の記憶が、アクリルがものを非在化するといった造形上の論理と同等の、もしくはそれ以上に重要な意味を有するためである。

実のところ、浮遊の表現にせよ、何にせよ、彼の特異なデザインの源泉はひとつきりではない。子ども時代の記憶や同時代のデザイン、建築の影響はもとより、フェリーニ作品を中心とする映画からの刺激や、宮沢賢治や梶井基次郎等の文学の幻想的、刹那的雰囲気やその詩的な言葉等、彼の出会いあらゆるものは彼のデザインの源泉となった。倉俣いわく、そのようにいろいろなものが、「何かを中心」に惑星のようにぐるぐるといつも頭の中で廻って「おり、「その惑星のスピードが何かを感じた時、急にスピードを上げ瞬間的に形になって」⁷⁾いったという。さらに彼は、匂いが突如、時間を越えて数十年前の記憶を瞬間的に引き出すとも述べている。⁸⁾惑星のように廻る源泉のスピードを上げる「何か」とは、数十年前の記憶、すなわち、彼の子ども時代の記憶に違いないだろう。「何かを感じる」とは多分に、ひとつの惑星が彼の幼少の頃の意識や感覚を突然引き出し、そうして引き出された意識や感覚が「形」となって現われることなのである。

ゆえに、アクリルの甘い匂いは、少年時代の倉俣が戦機の防弾ガラスの破片を擦って甘いものの代わりにしたことを彼に想起させ、

その記憶はまた、別の戦時下の記憶を呼び起こし、そうした記憶の連鎖が最終的には、インテリア・デザイナーの仕事である収納家具のデザインにおいて、「ものが浮遊する状態」を表すことを彼に思いつかせたといえようか。もともとアクリルの匂いと浮遊の表現とが実際にこのように連鎖するものであったかどうかは分からない。だが、確かにいえることは、無関係にみえる倉俣の子どもの頃の記憶と彼のデザインとは根底において必ず結びついていたということなのである。そうした結びつきは他者の目にはきわめて非合理に映るが、次章で詳述するように、通常、非合理として捉えられる思考こそが倉俣のデザインに詩的、幻想的性格をもたらしのであり、彼に関するもともと興味深い点であるに違いない。

倉俣は最終的には、その夢想のような非合理の連鎖を堂々と語るようになるが、一九七三年という時期はそうではなかった。この頃の倉俣は可能な限り、論理的であろうとしたのである。それは、彼が当時の美術の概念的な傾向に共振したせいもあるが、それ以外に批評家の多木浩二が彼を知的なデザイナーとして評したことに応えたいとする気持ちがあったことが大きいだろう。

アクリルの意味についての長谷川の質問に上手く答えられなかったと感じた倉俣は、この対談の直後に、より論理的な、あるいは「あたりまえ」の思考よりは一步進んでいると彼自身が考えたであろう答えを見出すことになる。この答えにはもはや、非論理的な「アクリルの甘い匂い」は組み込まれていない。彼は長谷川に電話をかけ、こう述べた。「……あの何で透明な素材を使って家具を作るかというギョーさん〔引用者注…長谷川のあだ名〕の質問……結局すべて

のことが「引力」に帰着するんじゃないかと考えたんです。」⁽⁹⁾続けて、倉俣が長谷川に語ったのは、「引力」というわれわれが日頃、無関心であるものが物理的にも精神的にも世界を支配しており、レオナルド・ダ・ヴィンチやマグリット、ル・コルビュジエ等の仕事も突き詰めれば、「引力」を問題とするものに見えるという彼の考えだった。⁽¹⁰⁾そして、自らの「宙に浮いたようなアクリルの棚」についても、「マグリットの絵の青空の中に浮んだ椅子や楽器のように 何も支持なしに浮んでいればそれが一番いい。その時にはじめてデザインが派生してくる」⁽¹¹⁾と述べている。

引力とものの浮遊の関係性として真つ先に考えられるのは、ものの浮遊が引力に抗して行われるということだろう。倉俣は無論、これに気づいていた。長谷川との対談から程なくして彼が記した《レディスショップタカノ》の一九七三年のインテリアの改装（図6）についてのコメントはそれを明示するものである。

自分の中で核を問われた時、戦争体験がベースになっているのは確かであるが、現実的には〈引力〉に引かれて源を求めてしまっている。

今、最大の理想は商品のみを空間に陳列することであり、その時始めてデザインを見るのではないかとさえる。

ここにおけるピアノ線や商品のみを示した鳥籠のようなケースも、はからずも引力への抵抗の表明かもしれない。⁽¹²⁾

このように彼は、ピアノ線を水平方向に数本張って商品棚の代わ

りとしたデザインと、鳥籠のようなショーケースのデザインがともに「引力への抵抗の表明」であることをほぼ認めている。そして、ここでも、自らの基盤が戦争体験にあることを認めつつ、引力への抵抗をそれとは切り離して捉えているのは、やはり論理的でありたいとするためだったろうか。いずれにせよ、ここでは、引力への抵抗の表現がピアノ線や透明ガラス板を用い、箱としてよりも「空間」として感じられるような什器を設計することで果たされていることに注目したい。引力への抵抗を表現するという考えが、什器の空間化という発想をもたらしたことを倉俣は確実に意識していた。一九七六年に彼が気儘に記した詩のような文章はそれを端的に示している。

透明。

フレーム・レス。

床面が一枚でありたいこと。

壁に絵を掛けるのではなく壁自体が絵でありたいこと。

ぼくのなかで〈継ぎ目〉の問題は大きい。なぜだろうか。永遠性への憧れか。重力から浮遊したいことへの空間化か。⁽¹³⁾

ここで述べられている「継ぎ目」の問題とは何を指し、その問題がいかに「重力から浮遊したいことへの空間化」と結びつくのかについては、一九八一年に再び倉俣が長谷川に語った次の言葉が考察の糸口となるだろう。

ほんとガラスのかかわりといえば、やつぱり三愛にいた頃が最初かなあ。二〇数年前になるけど、そこでショーケースをデザインするでしょ。それをフレームレスでやりたかった。ショーケースのフレームが商品のじゃまをしているような感じで、できれば商品だけが中空に浮んでいればいいなと思ってフレームレスを考えた。棚受も透明なアクリルで作ったんですが、まだ意識としてはレス・イズ・モアみたいなものはなかったけど（後略）⁽¹⁴⁾。

つまり、「継ぎ目」は、商品だけが中空に浮かぶようなショーケースにとつて排除すべき要素であり、それゆえ、フレームレスは「重力から浮遊したいことへの空間化」に結びつくのである。さらに、この対談においては、「重力から浮遊したいこと」が彼にとつて何を意味するのかがはつきり述べられる。

もう一〇年くらい前になるけれども、あなたに多くのデザインの〈核〉になるものは何だろうか、と聞かれたことがあったよね。その時にしばらく考えたあとで「引力」という言葉が頭に浮かんで、それをあなたに電話したことをおぼえている？ 引力の存在と、それを切りはなそうとすることが、多くのデザインにどこかでつながっているのじゃないか、とその時ふと思っただけ。とにかく自分自身があらゆる拘束から離れて浮きたい、もし自分が浮遊できたら……と思うわけ。よく心が浮き浮きする、というでしょう。浮くというのはほんとにとつて何かあるんだな。

それでガラスを使ったりアクリルを使ったりして、透明な材料で浮かせようしたり、キャンチレヴァーを使ったり、あるテキストイルのショールームでやったことだけど、磁石を使って布地を天井から吊り上げて浮かしてみたり（四季ファブリック・一九七四）いろいろ試みてみた。⁽¹⁵⁾

すなわち、引力への抵抗とは、あらゆる拘束から離れていくことであり、それが浮遊の表現への固執を促したことに倉俣は思い至ったのである。もつとも、このインタヴューから六年を遡る一九七五年に、彼は、「天国とは正に重力からの開放区であり、人間の願望の表現ではあるまいか。（中略）どうもぼくのことじつけかもしれないが重力が理由（わけ）もなく自分の中で拡大してゆく」⁽¹⁶⁾と記している。このとき彼は、自らの浮遊の表現があらゆる拘束からの解放の願望を意味することに気づきつつも、はつきりとはそれを把握していなかったのだろう。だが、遅くとも一九八一年にはそれが確実に意識されることになった。

したがって、浮遊の表現を家具において実現するためには、ものが浮遊する場としての空間が必要であり、それゆえ、収納家具は透明なガラスやアクリルでつくられることで空間化されたと解釈できる。しかし、先の倉俣の発言に明らかのように、彼の浮遊の表現は必ずしもつねに空間的性質を伴うわけではなく、テキスタイルのショールームではサンプルの布地を浮かせたり、収納家具においても《廻転キャビネット》（図3）のように抽斗そのものを浮遊させることを行っている。とはいえ、この一九八一年の長谷川のインタ

ビューにおいて、彼は、そのように物自体を「無理やり」浮かせることに疑問を抱き始めていることを語るのである。

この二年ほどですけどね、ここんところへきてちよつと考え方が変わってきていると自分でも思う。さつき〈引力〉のこと話したでしょ、そのためにキャンチをつかったり、磁石を使ったりいろいろやって〈無重力〉の状態に近いものをつくろうと苦労した。ところがこのごろそういうふうに無理やり仕掛でやるのが、なんとなくなってきた。同じ引力をテーマにするにしても、もう少し違う方法があるんじゃないか。たとえばものすごいカタマリの感じのテーブルがあるとする。でもなんだかわかんないけど浮遊感がある、というようなものがつくれないか、と考えるようになったわけ。

そのことから〈色〉の問題に出会ったといえるかもしれない。⁽¹⁷⁾

物を無理やり浮かせる手法に代わるものとして、倉俣が思い描いたのは、浮いていないカタマリでありながら、浮遊感がある物をつくることだった。そして、彼はこのインタビューの直前に手がけたティールーム《5 フォールン》（一九八一、長野・松本）において、淡いピンク色で塗装した内壁がシャーベットのような質感を持ち、壁の物質性を消し去っていることが浮遊感をあらわすと感じている。淡いピンクという「色を感じるかどうかのすれすれの色」⁽¹⁸⁾が物質というカタマリに浮遊感をもたらしたのである。色を用いてカタマリに浮遊感を与える試みはその後、テラゾーに色つきガラスを混

入した「スターピース」という独自の素材を開発し、ガラス片が煌めくそのカタマリで以て《KYOTO》（一九八三）のようなテーブルや収納家具を生み出すことへと展開される。

しかしながら、浮遊感のあるカタマリというデザインの真の実現は、《ミス・ブランチ》（図1）によって果たされたといえるべきだろう。この肘掛椅子はまさしく重いアクリルのカタマリでありながら、透明アクリルであることにより、その内部に封じ込められた赤い造花のバラが浮遊感をもたらす。そして重要なのは、ここに至って、浮遊感の演出がふたたび「空間」の要素を通じて行われていることである。この空間は、透明アクリルのカタマリでつくられるがゆえに、ものの浮遊の表現を元来空っぽの内部を持つ収納家具から椅子のデザインへと発展させた。《アクリルの椅子》（一九九〇、図7）では、羽毛が椅子の内部に封じ込められる。また、透明アクリルに色つきアクリルが組み合わされることで、色が浮遊するテーブルや花瓶等も手がけられる（《プラセボ》一九八九、図8）。

したがって、倉俣による浮遊の表現への固執は、空っぽの内部を持つ透明な収納家具に始まり、透明アクリルのカタマリの椅子やテーブルに至るまで、彼の家具デザインに空間的性質をもたらしたひとつの大きな要素であった。まさに伊東が見抜いたとおり、倉俣にとっては、「透明な空間の中に花が浮かんでいるという状態こそ重要だった」のであり、家具はものが浮遊する空間として捉えられたのである。

しかしながら、《ミス・ブランチ》の赤いバラのモチーフがヴィヴィアン・リーの着ていた「赤い薔薇の服」に由来するように、こ

の肘掛椅子のデザインは倉俣にとつて、ミス・ブランチという人間そのものを象徴でもあったはずである。実際、倉俣には椅子や家具を人間のように捉え、その中に自分自身をみるところがあった。そして、これらの家具の多くは、透明家具でなくてもやはり空間的性質を有するのである。家具を擬人化する倉俣の眼差しと彼の家具の空間的性質とはいかにして結びついているのだろうか。両者をつなぐのは彼の子ども時代の空間に関する記憶であると思われる。次章ではこれについて考察する。

三、自己の象徴としての空間的家具

最初に倉俣のきわめて特異な発想を探り上げたい。左記の引用は、彼が一九八五年のインテリア作例《イッセイ・ミヤケ・レデイス 小倉フォロン》(福岡・小倉、図9)について記したものである。

「イッセイ・ミヤケ・レデイス(小倉)」は、八四年「ママ」にパリの「イッセイ・ミヤケ」で試みた布を硬化させる方法に加えて、七二年にデザインしたランプの、ランプの内側をイメー
ジして試みたものです。¹⁹⁾

ここで言及されているランプとは、《ランプ オバQ》(一九七二、図10)のことであり、このランプの笠はアクリル板を電気炉で熱して軟化させたものを、円形や正方形、球形等の物体の上にかぶせて冷やし、アクリル板が自重により垂れ下がるままに自然成形する方

法でつくられている。したがって、それは垂れ下がった布のような形状を有するが、倉俣は一九八三年の《イッセイ・ミヤケ パリ・サンジェルマン》のジャージ素材をポリウレタン加工で固めたドレープが囲むインテリアに佇むうちに、それが《ランプ オバQ》の笠の内側であるかのような夢想に捉われたのかもしれない。そして、《イッセイ・ミヤケ・レデイス 小倉フォロン》の場合は、初めから《ランプ オバQ》の内側の拡大としてのインテリアが構想されたのだろう。

いずれにせよ、ランプの内側を店舗空間に拡大するという発想は特異きわまりない。この発想は、倉俣にとっては物の外形よりも内部のほうが重要であったことを指し示しているのだろうか。否、このランプに関する限り、彼が外形を軽視したとは考えにくい。というのも、《ランプ オバQ》は、マルセル・デュシャンの《三つの停止原器》(一九一三―一九一四)に想を得ているからである。²⁰⁾デュシャンが三本の一メートルの帯を高さ一メートルの場所から落とし、床に着地した帯のかたちを、「偶然」がつくり出したかたちとしてカンヴァスに固定したのと同様、倉俣も《ランプ オバQ》のアクリルの笠を自重で垂れ下がるままに自然成形させた。したがって、両者ともに外形が、作品の企図、すなわち、作者の独自性の価値を問うことにおいて重要な役割を担っているのである。

ならば、ランプの内側を店舗空間に拡大するという発想はどこから来たものであるのか。倉俣は初期の活動にあたる一九六〇年代末から一九七〇年代にかけて、多数の抽斗家具のデザインを手がけている。左記の引用は、抽斗を好んでつくる理由を倉俣自身が記した

ものだが、ここにかがえるのは彼が子どもの頃から抽斗の内部に特別な関心を抱いていたことであり、それはつまるところ、ランプの内側に対する関心に通じるものであるかもしれない。

数年前、多木浩二氏に抽斗を好んで作る意味を問われたことがあります。

子どもの時、ごちゃごちゃした抽斗の中に探し求めていたものは、コマやメンコという物理的なものではなく、ひよつとして存在しない何かを探していたようであり、その延長上で抽斗が好きで作っていると答えました。

今、この押入れについての記憶を思い出していた時、ふと感じたことは、その抽斗の中に求めていた何かとは、自分自身の存在であったのではないかという気がしました。⁽²¹⁾

右記の文章は一九七九年に書かれたものであるが、倉俣はその三年前にも同様の主旨の文章を記している。

ひとつの〈物〉が触発し、見えなかった空間を引きずりだす。その時〈物〉は始めて意味を持つ。

乱雑なおもちゃ箱に求めていたものは型のある玩具ではなく、目に視えないものを探していたような気がする。抽斗にも同じことがいえる。

ほくにとつて、抽斗は収納物ではなく、中に入っているものへの期待である。⁽²²⁾

ふたつの文章において倉俣は、子どもの頃に抽斗の中をかき回しては、「存在しない何か」あるいは「自分自身の存在」を探し求めたことを思い起し、そこから、彼にとつて抽斗とは「収納物ではなく、中に入っているものへの期待である」と結論づけている。倉俣の手になる抽斗家具のデザインは、S形の輪郭線を描く《変型の家具 Side 1》(一九七〇)を初めとして特異な外形を有するものが少なくない。それにもかかわらず、彼の抽斗に対する思いはあくまで、抽斗の「中に入っているものへの期待」、すなわち、その内部に向けられているのである。しかもその内部は、彼にとっては単なる空っぽの空間ではなく、「自分自身の存在」があるやもしれぬ虚構としてイメージされる空間である。このような「空間」と「自己」との結びつきは、彼が子ども時代空間の記憶について記した次の文章にもあらわれているだろう。

庭を掃いているとき、陽のとどかない葉の裏陰や、石の横にふと懐かしい空間を発見する。また部屋の片隅にもひっそりと息づいている空間を見ることがある。いや空間というよりも、むしろ静止した時間を見るときは、自分が適切かもしれない。その霧のような時間の輪郭に魅せられる空虚な中で、反射的に自分の生命を強く感じることもあるが、なぜだろう。これは子供の頃からくり返し続く体験でもある。この魅力ある空間は、ときには路地裏であり倉庫であつたり、空地であり、いつも正面や中央ではなく、内側の人気の疎な部分にその共通性を見るが、決して陰ではなく、明るく、さわやかで透明な時間を持つ

ていて、異次元の入口のように誘惑的でもある。⁽²³⁾

倉俣が子どもの頃から成人した今に至るまで、自分の生命を強く感じるのは、陽のとどかない葉の裏陰や路地裏等であり、それはいつも「空虚」な「内側」であった。さらに彼は、その空虚な内側を抽斗や押入れの内部にも、路地裏や空地にも見出している。すなわち、彼にとっては家具も外部空間もすべて空虚な内側であり、そこに己の存在をみていたと解される。

ゆえに、ランプの内側を店舗のインテリアと転化させることは、倉俣にとってはおそらく自然のことだったのだろう。もともと《ランプ オバQ》には大小さまざまな種類があり、もともと大きいものは高さが八二センチもあるから、床に占めるその大きさからいって、内部の空間の存在を強く意識させるものには違いない。倉俣が《ランプ オバQ》の拡大としてのインテリアを思いついたのも単にそういった理由であるかもしれない。

とはいえ、われわれも、そしておそらくは倉俣も、《ランプ オバQ》の内部が果たして実際にどのような空間であるのかは知り得ない。《イッセイ・ミヤケ・レディス 小倉フォロン》のインテリアは、あくまでこのランプの内部のイメージ、つまり、その空想としてのインテリアなのである。FRP樹脂で硬化された布がつくる壁を通して放たれる光と影は、まさに虚構的な、かつ空虚な空間を現出させる。あたかもランプの内部が外部に反転されたかの如く、ランプの笠の光る表面は部屋の内壁と化するのである。この内部と外部の反転の感覚は、やはり倉俣の子ども時代の閉じた空間に関する

記憶にその遠因をみることができないのではないか。

子供の頃、雨の日は家でよくカクレンボをして遊びました。隠れ場所はおっぱら押入れや洋服箆笥の中でした。あの薄暗い中で息を潜めて外のオニの気配をうかがっているうちに、魔法でもかけられたように別の世界に引きこまれ、襖の透間からもれる光は生命へのかけ橋の如くまばゆく映りました。

(中略) その日常見馴れたはずの室内がやけに新鮮に見える、その風景の中で自分を探すオニの姿を見つけた時から、オニに自分を投影、重複させ、いつしか自分自身がオニになり、自分が自分を探しているような幻覚にとらわれた記憶が幾度となくあります。オニの姿に自分を投影し、消滅した自分を探すというゲームは、今、私の中に存在する自己の間で存続しています。⁽²⁴⁾

かくれんぼのときの押入れ、洋服だんす、物置きなどのあの薄い闇は、肉体が溶けていくような、意識だけが中空に浮遊する感覚がある。⁽²⁵⁾

オニに見つからないように押入れや箆笥の内部に隠れた倉俣少年は、暗い闇の中で透間からもれる外部の光に生を感じつつ、外部にいるオニの姿に、肉体が溶け、中空に浮遊する意識だけとなった己を投影させる。彼の意識が箆笥の内部から外部へと移動することは、内部と外部の反転という彼の感覚を示唆するものであるかもしれない。だが、その一方で、この内部から外部への意識の移動はまった

く別の次元のことを伝えるエピソードでもあるように思える。それは、きわめて単純なことながら、筆者がこれまでに推察したように、倉俣にとっては、筆筒の内部も、その外部としての部屋の空間も一様に「空間」に他ならないということではないか。そして、その空間とは、彼自身がそこに存在すると夢想される、虚構の空間としてイメージされたものではなかったか、ということなのである。

そうであれば、倉俣の家具デザインは「空間」でなければならなかったと解釈できよう。無論、倉俣の家具デザインのすべてが建築的な意としての空間、つまり空っぽの空間としての性格を持つわけではないが、家具を虚構の空間としてみる特異な眼差しが、彼の家具の多くに空間的性質をもたらしたことは確かだろう。エキスパンドメタルのみでつくられた《ハウ・ハイ・ザ・ムーン》(図2)についての倉俣のコメントはまさにそれを物語る。

こししばらく、エキスパンド・メタル(金網)を使った作品を手がけていたんですけれども、それは抽象的な言い方をすれば、モノのボリューム感を消してしまつて、かろうじて残っている輪郭だけで椅子なら椅子というモノを成立させようというものなんです。言ってみれば「空虚感」というのかな。それが、僕が家具やインテリアをデザインしていく上で、常に根底にあるものなんです。あるいは虚構感とよんでもいいんだけど、そういうウソっぽさに魅かれるんですね。それは多分、子供の頃に不思議に感じた、青空が出ているのに雨が降るといふ天気雨、あるいは病気で寝ていると母親が掃除するんで布団ごとよそへ

引っぱられていく時の感覚や、新しい家に引越して荷物を運び入れた時の不安や期待感やいろんな感覚が混流交差するときの感覚、自分がどこかへ舞い上がっていくような、そういう体で覚えた虚構的な感覚を引きずっているのかもしれない。⁽²⁶⁾

量感がなく輪郭のみの肘掛椅子はまぎれもなく空間としての椅子であり、それは虚構としての空虚な空間である。この虚構は、倉俣自身が子どもの頃に体で覚えた感覚であつた。それはいい換えれば、虚構的な空間が彼自身を象徴するものなのである。倉俣はかつて、家具が彼自身にとって「永遠に、精神的内傷」の産物なのではなからうか、また存在としても。⁽²⁷⁾と記している。彼の「精神的内傷」は、子どもの頃に手でかき回した抽斗の中やくれんぼをした筆筒の中にあるのだろう。倉俣の「精神的内傷」としての「内部」は、インテリアという内部だけでなく、内部としての家具を生んだ。この特異な発想をもたらした彼の記憶は、子どもがみる夢のような世界の無限の広がり家具の内部に宿したのである。

四、おわりに

これまでみてきたように、倉俣の家具が空間的性質を備える要因としては、彼の家具デザインの構想に「ものが浮遊する場」としての家具をつくるという発想があり、さらには、家具を「空間」としてみるという独特の眼差しのふたつが可能性として指摘できる。前者の構想を体现したのは、アクリルやガラス等の透明素材を用いた

家具であり、後者の構想の場合は、エキスパンドメタルを素材とした家具がその代表例として挙げられるだろう。また、後者の構想に関しては、作者の子ども時代の空間に関する記憶にその源泉をみることができ、それらの記憶において空間は、彼が自己の存在を探す場として立ち現れる。自己の象徴としての空間は、家具を外形としてではなく内部の空間とみなし、さらには空間的な家具を自己の象徴としてみなす態度を倉俣にもたらしたと考えられる。

そのように考えれば、『ミス・ブランチ』の空間的性質は、「ものが浮遊する場」と「自己の象徴としての空間」のふたつの企図を体現したものといえるだろう。事実、『ミス・ブランチ』について倉俣は、「僕の一部にブランチ・デュボワは棲んでいる気がする」と述べている。それは、赤いバラの存在が浮遊感をもたらしものであると同時に、孤独なミス・ブランチの象徴でもあり、そこに倉俣が幼い頃の自分自身を重ね合わせていたからかもしれない。バラが浮遊する透明な内部では、倉俣が子どもの頃にみた光景が時空を超えて広がり続けるのである。

註

- (1) Shiro Kuramata, *Miss Blanche Chair* comment written by Bevin Chinel, in Paola Antonelli, *Objects of Design from the Museum of Modern Art, The Museum of Modern Art, New York, 2003*, p. 275. (訳は執筆者による)
- (2) 倉俣のアシスタントであった五十嵐久枝と中村啓二は、赤いバラのモチーフについて、「ブランチ・デュボワが赤い薔薇の服を着ていた(赤い薔薇を服に付けていたのかもしれない)ところに所以があるらしい」と記している。次を参照。田中一光監修『倉俣史朗』財団法人アルカンシエール美術財団、

一九九六年、四八頁。

- (3) 「特集 倉俣史朗」『AXIS』六二号(一九九六年七月八月号)、二二頁の伊東豊雄によるコメント。

- (4) 倉俣史朗「記憶」『To』七号(一九七六年春号)、一一四頁。

- (5) 倉俣史朗、黒川雅之、伊藤隆道「デザインの中で素材をどう生かしているか」(鼎談)『商店建築』一九七七年三月臨時増刊号、七一頁。

- (6) 長谷川堯「伝説」にたまたまクラマタの秘境」『商店建築』一八巻五号(一九七三年五月号)、一九九頁。本稿三九頁上段に引用した倉俣の言葉も同記事同頁。

- (7) 倉俣史朗「デザインを呼び起すのは意識下に沈殿している様々な映像」(インタヴュー)『WAVY』(発行:ヤマガタエイチアンドエフ)一四号(一九八九年七月号)、三頁。

- (8) 同前参照。

- (9) 長谷川堯「伝説」にたまたまクラマタの秘境」前掲、二〇〇頁。

- (10) 長谷川堯「ショーケースの悲哀——あるいは沈黙するクラマタの財産」『商店建築』年一八巻六号(一九七三年六月号)、二〇五頁参照。

- (11) 同前。

- (12) 倉俣史朗「新宿 タカノ」『ジャパンインテリア』一七一号(一九七三年六月号)、五四頁。

- (13) 倉俣史朗「空感・雑感・実感」『ジャパンインテリア』二一一号(一九七六年一〇月増刊号)、一三七頁。

- (14) 長谷川堯「倉俣史朗が語る ガラスあるいは浮遊への手がかり」(インタビュー)『SPACE MODULATOR』五八号(一九八一年二月号)、二頁。

- (15) 同前、四頁。

- (16) 倉俣史朗「山荘T」『ジャパンインテリア』一九四号(一九七五年五月号)、六五頁。

- (17) 長谷川堯「倉俣史朗が語る ガラスあるいは浮遊への手がかり」前掲、六頁。

- (18) 倉俣史朗「ティールーム(ファイブ・ホルン)」『ジャパンインテリア』

二六一号（一九八〇年二月号）、七二頁。

- (19) 倉俣史朗「倉俣史朗 記憶と想像力の交点に生み出されるデザイン」『建築知識』三二九号（一九八五年一〇月号）、六〇頁。
- (20) 拙稿「デザイン・オブジェという家具」『美術史論集』（神戸大学美術史研究会）八号（二〇〇八年二月）五三―五四頁参照。
- (21) 倉俣史朗「〈押入れ〉でふと思い出したこと」『モダンリビング』二号（一九七九年夏号）、一六二―一六三頁。
- (22) 倉俣史朗「空感・雑感・実感」前掲、一三七頁。
- (23) 倉俣史朗「インテリア・私のアングル 21 介段」『室内』一九七五年九月号、七頁。
- (24) 倉俣史朗「〈押入れ〉でふと思い出したこと」前掲、一六二頁。
- (25) 倉俣史朗「無重力願望と幼少年期の記憶」『オムニ』一九八三年八月号、九九頁。
- (26) 倉俣史朗「『うつせみ』のインテリア」（インタビュー）『CHANCE』七号（一九八八年夏号）、八頁。
- (27) 倉俣史朗「無題」『ディテール』五八号（一九七八年秋号）、七二頁。
- (28) 「He is a DESIGNER His name is 倉俣史朗 Sh・I・N・C loves Him」『Sh・I・N・C (Shooting Information Network & Communication)』二号（一九八九年）、三三頁。

写真クレジット

岩崎寛 (STASH) 図 7

小川隆之 図 3

平井広行 図 9

藤塚光政 図 1、2、4―6、8、10

橋本啓子（はしもと・けいこ）

一九八七年 慶應義塾大学文学部文学科英米文学専攻卒業

一九九二年 英国国立イースト・アングリア大学美術史・音楽学科修士課程
修了

一九九三―一九九九年 東京都現代美術館学芸員

一九九九―二〇〇二年 兵庫県立近代美術館（現兵庫県立美術館）学芸員、
および同館展覧会コーディネーター嘱

二〇〇六年―現在 神戸大学文学部・国際文化学部非常勤講師

二〇〇九年 神戸大学大学院総合人間科学研究科博士後期課程修了

二〇一一年―現在 神戸学院大学人文学部専任講師



図1 肘掛椅子《ミス・ブランチ》1988年
 デザイン：倉俣史朗
 製作：イシマル
 アクリル、造花、アルミニウムパイプにアルマイト染色

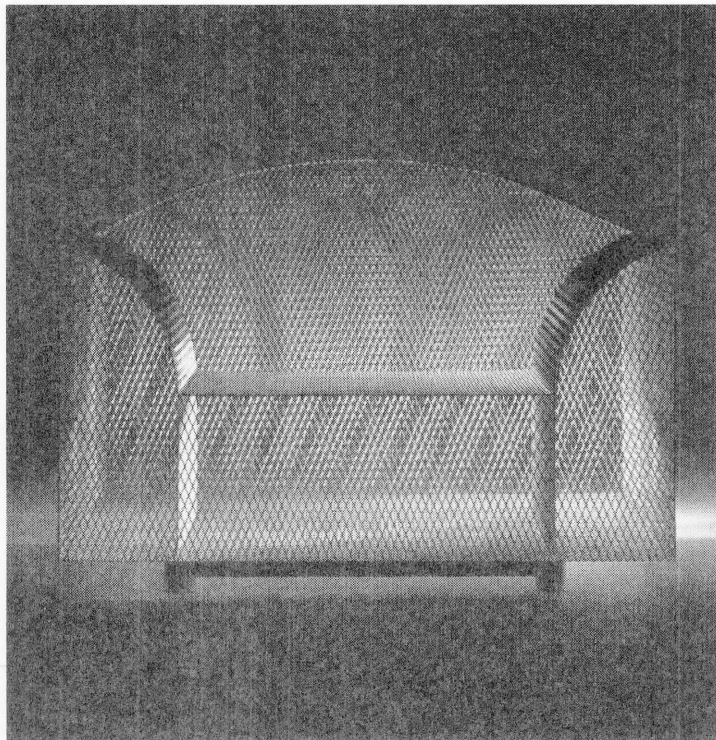


図2 肘掛椅子《ハウ・ハイ・ザ・ムーン》1986年
 デザイン：倉俣史朗
 製作：寺田鉄工所
 スチールエキスパンドメタル、ニッケルクロームメッキ

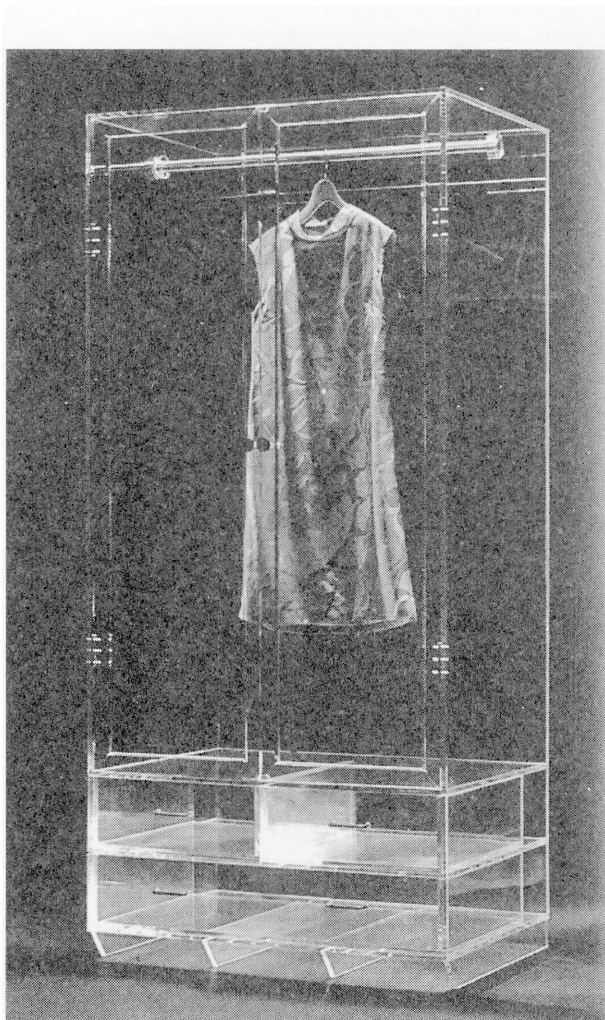


図4 《プラスチックの洋服ダンス》1968年
デザイン：倉俣史朗
製作：(株)イシマル
透明アクリル板

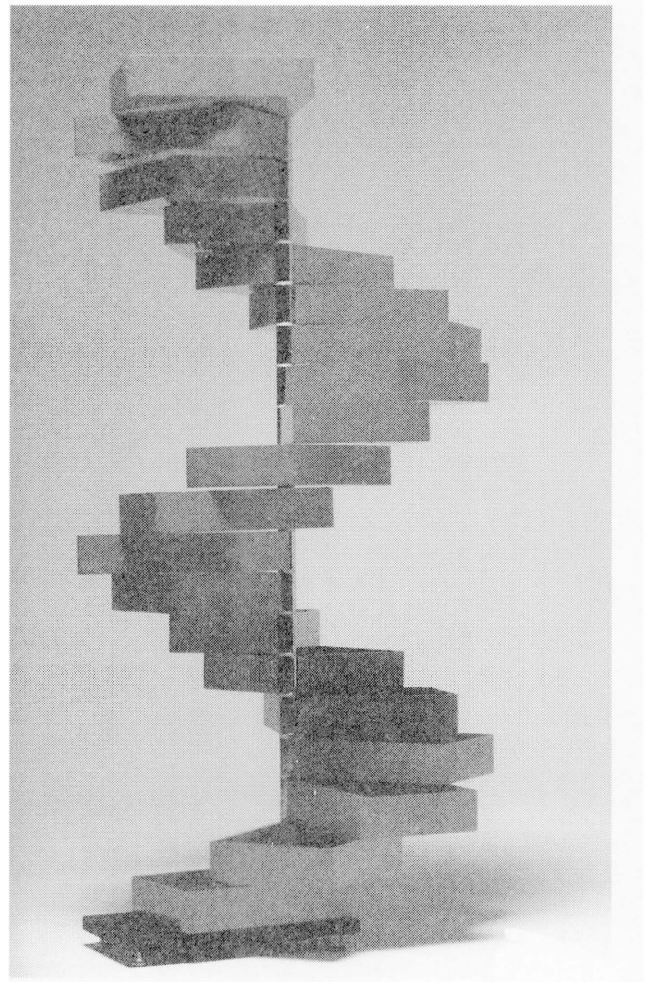


図3 《廻転キャビネット》1970年
デザイン：倉俣史朗
製作：イシマル
スチールにクロームメッキ塗装、プラスチック板

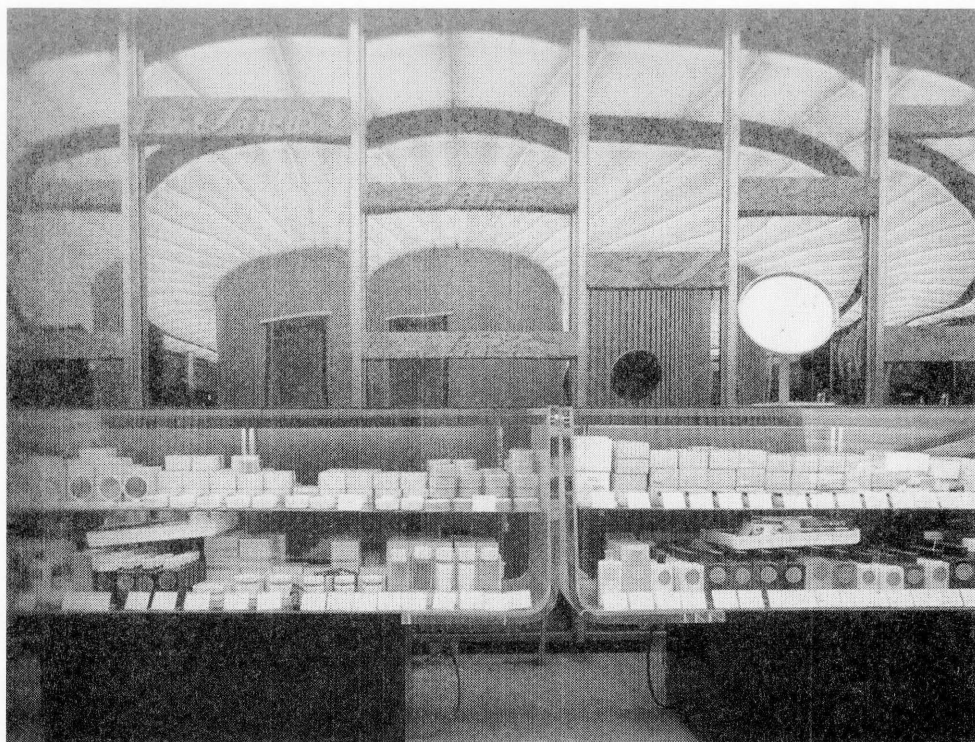


図5 《ショーケースデザイン 三愛ドリームセンター》 1963 年
デザイン：倉俣史朗
アクリル、スチール



図6 《レディースショップタカノ》 1973 年
東京・新宿
デザイン：倉俣史朗
協力：内田繁

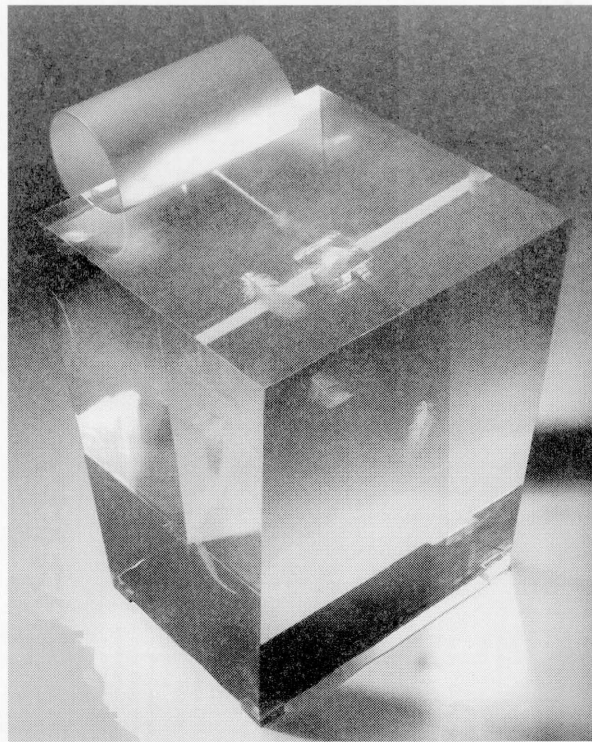


図7 《アクリルの椅子・羽根入り》 1990年

デザイン：倉俣史朗

製作：イシマル

アクリル、アルミニウムパイプにアルマイト染色仕上、羽毛

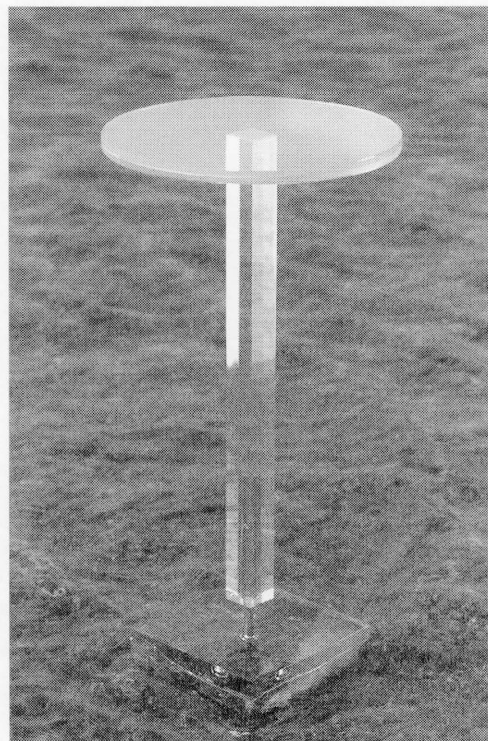


図8 テーブル《プラセボ》 1989年

デザイン：倉俣史朗

製作：イシマル

ガラス、アクリル、ステンレススチール



図9 《イッセイミヤケ・レディス 小倉フォロン》 1985年
福岡・小倉
デザイン： 倉俣史朗

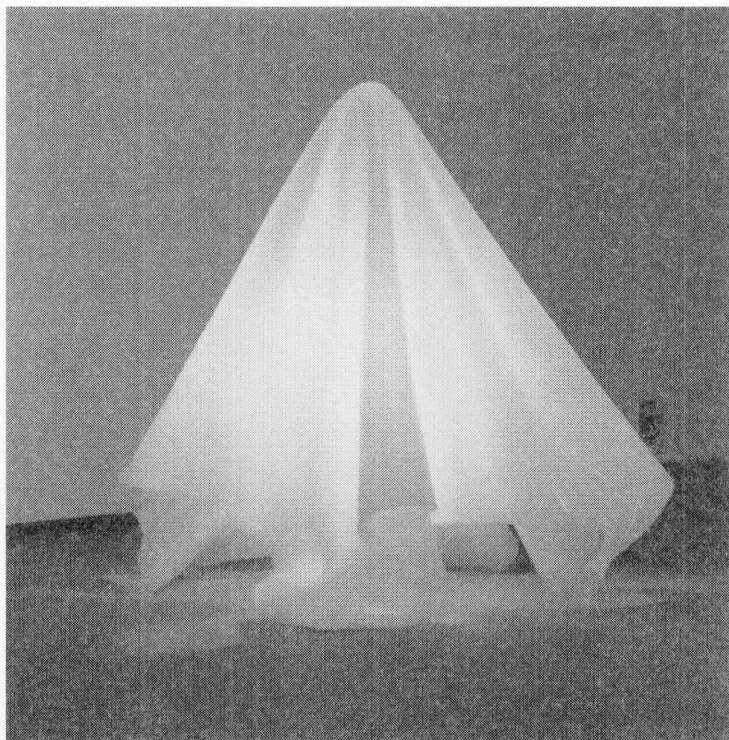


図10 ランプ《オパQ》 1972年
デザイン： 倉俣史朗
製作： イシマル
アクリル板、内臓照明