



Title	倉俣史朗の1970年代のインテリア・デザインにおける 感覚的なものについて
Author(s)	橋本, 啓子
Citation	デザイン理論. 2007, 51, p. 59-72
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/51141
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

倉俣史朗の1970年代のインテリア・デザインにおける 感覚的なものについて

橋 本 啓 子

神戸大学大学院博士後期課程

キーワード

倉俣史朗, インテリア・デザイン, 1970年代, 感覚

KURAMARA Shiro, Interior Design, 1970s, Sense

1. はじめに
2. 《マーケットワン》—— 仕器が空間へと同化されたアルコール
3. 《ブティックイッセイミヤケ フロムファースト》《ミルクボーイ
& ミルク》—— 浮遊, ジャイアント, 表情と味
4. おわりに

1. はじめに

戦後日本のインテリア・デザイン, 家具デザインを代表するデザイナーとして知られる倉俣史朗(1934-1991)が, 日本の商業空間にもたらした最も大きな衝撃のひとつは, 彼が1960年代末に開始し, 1970年代を通じて商業空間の場で実践した禁欲的, 抽象的なインテリア・デザインである。ガラスやアクリル, ステンレス, FRP等で作られた無機的な空間や原初的な幾何学形の形態を特徴とするそのデザインは, 装飾的なモチーフによる店舗内装が一般的であった時代にあって, 当時のデザイナーたちを大いに刺激した¹。

倉俣は, 1955-1956年の桑沢デザイン研究所在籍時にバウハウスを初めとするモダン・デザインの作品と思想に触れており, 1960年代半ばには岩淵活輝がラワン材張りの壁面を連続させることで示した非装飾的な空間《クラブ ラ・カルタ》(東京, 1965)に多大な影響を受けている²。だが, 幾何学的抽象による禁欲的なデザインの実践を彼に促したのは, モダン・デザインの発展的継続への志向というよりはむしろ, 1960年代に発生した美術動向であるミニマル・アートへの強い関心であった。当時の商業インテリア・デザインをめぐる状況を知る森山和彦と内田繁は, この美術動向が倉俣に影響を与えたことを明言しており³, 倉俣自身もまた, 1986年に1970年代の活動を回顧して, 「むしろ, バウハウスのようなデザインの動きよりも, ダン・フラヴィン, ラリー・ベル, クリスト, ジャッド, というアートの方に興味が強くなっていったし, たぶん, 田中信太郎や三木富雄なんかとつきあっていたのも影響しているかもしれません」と語っている⁴。

実際、倉俣が1969年に手掛けた宝飾店《タカラ堂》（静岡、1969年）は、支持体のない大きな矩形のガラス板が唯一の意匠上のエレメントである点で、田中信太郎がその前年に東京画廊で発表した1灯のハロゲン電球と1本のピアノ線、1枚のガラス板によるインスタレーション作品《点・線・面》（1968）の強い影響を窺わせる⁵。同様に、30本の蛍光管が床から天井まで垂直に立つショールーム《エドワーズ本社



図1 《エドワーズ本社ビル》

ビル》（東京・南青山、1969）（図1）や、内部に蛍光管が仕込まれたL字型の構造体が連続する洋品店《パンタロンショップ ミューズ》（東京・青山、1972）のインテリアも、倉俣によって、ダン・フレヴィンや田中の蛍光管を素材とするアイディアにミニマル・アートに特有の反復の要素が加えられたものと見なされ得る。

さらに、倉俣が《タカラ堂》に関して、「この店舗のなかで やってみたいと思ったことは 最少限のエレメントと最少限のシステムによる不変的なものをつくることだった⁶」と述べたこともミニマル・アートの影響の顕れとして捉えられ得る。最小限性という概念は、1960年代の多くの人々がミニマル・アートの根本的な思想として見出したものであるためである。倉俣は、少なくとも1972年に至るまで、「最小限の要素」や「デザインの要素を極限まで削除する」等が自作のテーマであることを繰り返し述べた⁷。

したがって、1960年代末から1970年代にかけての倉俣による禁欲的、抽象的なデザインの展開に、作家のミニマル・アートへの関心が深く介在したことは確かであると思われる。だが、その一方で、この時期の彼の作品は、必ずしもミニマル・アートの影響と言って済ますことのできない特異な性格をも有していたことを述べておく必要がある。それを同時代において指摘したのは、批評家の多木浩二であった。

多木は、《エドワーズ本社ビル》のデザインがフレヴィンの作品を想起させつつも、それとはまったく異なる意味を有すると断言した⁸。このインテリアにおいて、アクリルチューブで包まれ、垂直に立つ蛍光管は、照明、およびアクリルの商品棚の支柱としてのふたつの機能を担っている。多木によれば、そのデザインは、ショールームに求められる様々な機能から派生的、付加的な要素が取り去られることで照明と棚という、ショールームにとっての本質的かつ最少の機能が導き出され、それに蛍光管とアクリル板という最少のエレメントが与えられたものである⁹。すなわち、倉俣が機能と物との結びつきを独特なカタチで最小限の要素に純化する発想を有していたことがここでは指摘されている。さらに多木は、そうした発想のもとに生み出された倉俣のデザインが、既存の事物や機能のあり方に対するアイロニーやパラドクスと

しての意味を生じさせていると述べた。《エドワーズ本社ビル》の例で言えば、光を発するはずの照明器具は見当たらず、通常は光ることのない柱が光っている、というパラドクスが引き起こされているのである。

多木による指摘は、倉俣の禁欲的なインテリア・デザインが、デザインの対象である空間に求められる機能、および造形の要素を最小限の構造に統合せしめるという思考の所産であり、その統合のさせ方が通常おこなわれる方法とはきわめて異なるがゆえに、合理的なものとして確立されたはずの既存の空間構造の価値を転覆させる意味を伴うことを明らかにした。この見解が、倉俣自身の考えとも符号するものであったことは、彼が1970年に「最小限の要素で単純化することにより、商品や人間と空間とのかかわり合いを明確にすることができ、本来の意味での機能性と合理性への手掛かりができるのではないか……機能性に対するまちがった位置づけのために、人間は逆にそれらのものに支配されているのではないだろうか¹⁰」と記したことが示している。すなわち作家自身もまた、己の禁欲的なデザインが合理主義に対する疑問を人々に意識させるものとなることを意図していた。それは、倉俣がいわば形態美のような、かたちそのものの価値よりも、かたちが引き起こす思考や意味といった観念的なものの存在を重視していたことを明示する。

したがって、かたちではなく観念的なものを重視する態度は、ミニマル・アートからの影響以上に1970年代の倉俣の活動の特徴づける重要な要素のひとつであると考えられ、そのような観念的なもののひとつが、物と機能についての合理主義の価値観の転覆という意味であったことは明白である。だが、倉俣のこの時期の作品を改めて分析すると、具体的なかたちではない観念的なものではあるが、アイロニーやパラドクスのような意味は持ち得ない観念的要素の存在もまた、彼の作品に見出されるのである。それらは多種多様であり、ひとつの概念の範疇に包括され得るものではない。強いて共通する要素を挙げるならば、いずれも合理主義のような知性や理性ではなく、人間の本能的な感覚に訴える要素であると言って良いだろう。

倉俣のインテリアがこの種の要素を備えていたことは、たとえば、長谷川堯が、《テキスタイルショールーム 四季ファブリック》（東京・赤坂、1974）（図2）から受けた印象について記した記述から窺える。長谷川は、このステンレス板の壁と天井で覆われた空間が、「何かしら絶対的なものを顕

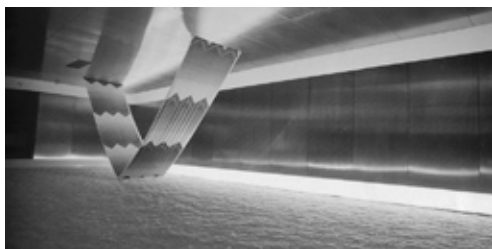


図2 《四季ファブリック》

現する」空間であると感じると共に、その空き缶の内部のような空間に佇んだ際に、「ぼくの心が腰掛ける場所を見つけることができずに」苛立ちを覚えたと述懐しているのである¹¹。

長谷川の記述が示唆するのは、このショールームの空間が何かしら絶対的なものの顕現を感じさせることや、不安や苛立ちの感情を引き起こすことである。それらはきわめて感覚的なものであって、意味を有するものではないから、人間の理性ではなく感覚に訴えた効果であるというべきであろう。そして、このような効果が引き起こされる理由は、必ずしもこのインテリアが禁欲的な造形であるということのみによっては説明され得ない。したがって、倉俣がこの種の効果を具体的なかたちではなく、心に残る印象という意味での観念的なものとして重視し、意図的にその表出を企てた可能性が指摘できるのである。

本論においては、そのような可能性を示す顕著な例として、倉俣による記述に見出される、空間をアルコーヴと見立てる彼の考えや、什器を浮遊させたり、あるいはそれを巨大化させる発想を採り上げる。そして、それらの発想が、倉俣の作品が人間の感覚に直接訴える要素を備えることに大きく作用したであろうこと、すなわち、そのような感覚的なものの付与が意図的なものであった可能性について、1970年代の三つの作例を通じて考察する。考察にあたっては、倉俣自身による記述や、批評を含む他者による先行研究¹²を参照すると共に、筆者が関係者に対して行ったインタビューを手掛かりとした。また、1970年代の倉俣のインテリア作品はすべて現存していないことから、本考察は現在入手可能な作品写真、および図面の分析に基づくものとなっている。

2. 《マーケットワン》—— 什器が空間へと同化されたアルコーヴ

1970年に倉俣は、白い壁面を主な要素とするインテリア・デザインを複数手掛けている。レストラン《スピーククロウ》（東京・六本木、1970）、メンズショップ《マーケットワン》（東京・銀座、1970）（図3）、ブティック《ヴォーグ》（東京・原宿、1970）はその例であるが、これらに共通して見出されるのは、後述するように、いずれも、「什器が空間へと同化されたアルコーヴ」としての姿を呈していることである。本章における《マーケットワン》についての分析は、そのきわめて禁欲的な造形としてのアルコーヴの姿が、倉俣によって意図的に提示された形態であることを示すだろう。



図3 《マーケットワン》

紳士服のブランド「エドワーズ」の店舗である《マーケットワン》は、東京・銀座6丁目にある「尾張町ビル」（1933）の1階部分に入る店舗として設計された。尾張町ビルは、外壁の下層部分を覆う組石積みが西洋の古典主義建築を思わせる建物であり、2軒先にある交詢社ビ

ル（1929築，2004改築）と共に，いわば洋風の街の雰囲気
を醸し出している。しかしながら，倉俣が構想したのはそ
のような西洋の伝統的な様式に真っ向から抗う店舗デザイ
ンであった。間口から奥にまっすぐ伸びる細長い矩形の空
間である《マーケットワン》は，壁と天井が木型成形によ
る白いFRPで覆われており，さらにそのFRPは間口の
外へと張り出して，ビルの石積みの外壁を覆っている。つ
まり，この店舗は石造りの洋風の建物に白いカプセルが嵌
め込まれたような様相を呈しているのである（図4）。



図4 《マーケットワン》外観

沖健次は，倉俣が，日本人の西洋趣味への挑発ともとれるこの店舗デザインをハンス・ホライ
ンの《レッティ蠟燭店》（ウィーン，1965）に刺激を受けて構想した可能性があることを筆
者に伝えている¹³。《レッティ蠟燭店》もまた，単純な鍵型にくりぬかれた平板なアルミニウ
ムのパネルのファサードが，ウィーンの石造りの建物に嵌め込まれたデザインであった。さら
に，《レッティ蠟燭店》の内部もアルミニウムを主な素材として仕上げられた幾何学抽象の造
形による表現であった。沖は，ホラインに作品に関する倉俣の関心は専ら，「新しい空間やデ
ザインが引き起こす反歴史的な意味や，そのような手法」であったと解している¹⁴。言い換え
ればそれは，FRPという新素材やアルミニウムのような工業用素材を用い，抽象的な形態を
モチーフとすることで，歴史性等の意味や属性を一切持たない中立的な性格をデザインに付
与することを倉俣が意図したということであろう。西洋風の石造りの建築という与件は，そ
のような中立的な性格を持つ空間を際立たせる格好の舞台となることを，倉俣はホラインの作品
から読み取ったと思われる。

《マーケットワン》の内部もまた，ホラインによる別の店舗デザイン《ブティックCM》
（ウィーン，1967）の影響を窺わせる。両作品共に，FRP成型によって商品棚や引出しが壁
面に組み込まれた内装となっているからである。FRPの素材がもたらす無味，無臭の印象と，
壁面に組み込まれた什器の形態が単純な矩形や線であることによって，このふたつの作例は共
に禁欲的な空間である。だが，両者の決定的な差異は，《ブティックCM》では複数の個別の
家具ユニットが壁に嵌め込まれているのに対し，《マーケットワン》では，商品棚があたかも
単一の継ぎ目のない壁面がつくる凹凸として見えるようにつくられていることである。このよ
うに什器を壁面に同化させる手法は，白い漆喰の壁面全体が格子状の商品棚となっている
《ヴォーグ》にも見出される。

加えて，《ブティックCM》においては天井と壁の区別が明確であるが，《マーケットワン》
ではそうではない。後者においては，天井と壁の境目となる角がアールの線を描くことにより，

床、および奥にある鏡の扉面を除いて、1枚のプラスチックの面で覆われたかのような空間が実現されている。そのような内部が、石造りのビルの外壁にはみ出したファサードの効果と相俟ってこの空間をより一層、カプセルのようにみせていることは、ホラインの作例に喚起された反歴史的なものの表出という意図とは別に、何らかの異なる思考が本作の背後にあった可能性を強く窺わせる。

そのような思考の存在は、《マーケットワン》の壁面上に設けられた《壁の椅子》(図5)について倉俣が述べた言葉から推測され得る。人型をした壁面として形容できる《壁の椅子》は、椅子に坐るポーズをとる人物の塑像制作を倉俣が彫刻家に依頼し、それを型にして壁面を人のかたちに窪ませる手法により制作された¹⁵。倉俣は、1970年にこの椅子について、現代の複雑な社会において人間が探し求めているものが、「決して座り心地の甘い椅子ではなく、自分が失っているものを回復するための、己の“ヌケガラ”」ではないかと発言している¹⁶。さらに、1981年には次のように述べている。



図5 《壁の椅子》

「昨年あるところでインテリアをテーマにしたシンポジウムをやった時に、……インテリアの概念はあくにとってアルコーブ (Alcove) のようなものだ、というようなことを話した。……あくは10年ほど前に「壁の椅子」というのをつくったことがある。FRPの壁に人間の形をした穴があいているやつ、その中にスッポリ入って腰かけるやつね。……今考えると結局あれはあくのアルコーブ (の原型) だったんじゃないかな、という感じがしたわけ。あの椅子にしても、ふつうのアルコーブにしても、そこに入って坐る時には、正面からはいらないよね。どうしてもあそこは背中から入りたくなるでしょう。そこになにかがあるんじゃないかなあ。つまり自分がみことたのない背中を、穴におし込めていくみたいな行為ね¹⁷。」

この引用文において注目されるのは、倉俣が《壁の椅子》と彼が手掛けるインテリアを共に、アルコーブとして捉えていることである。一般に、アルコーブは、建築内部において壁面の一部を窪ませてつくられた空間を指すが、この引用からは、倉俣がアルコーブに対して特別な意味を見出していたことが明らかである。彼が言うアルコーブとは、人間が正面からではなく、背中からそこへ入りたくなるような衝動に駆られる穴、すなわち、複雑な社会に生きる人間が自分を取り戻そうとして入ってしまう「己の“ヌケガラ”」を意味する。倉俣の妻である倉俣

美恵子によれば、それは、人間や動物が本能的に安全性を嗅ぎ取り、無意識に自分の弱点である背中を押し込めてしまうような場所である¹⁸。このような視点は、アルコーヴの本来的な機能や意味から引き出されたものであるというよりもむしろ、アルコーヴが人々に対して引き起こす感覚に着目して発想されたものであると言って良い。それゆえ、倉俣がインテリアをこの特別な意におけるアルコーヴとして見なしたことは、彼が自らのインテリアに対して、アルコーヴが呼び起こす人間の本能的な感覚のようなものを付与することを考えていたことを示すだろう。そのような考えは、人間の本能的な感覚に訴えるものとしてのデザインという彼独特のデザイン観であると言えることができる。

したがって、《マーケットワン》の白いカプセルの内部のような姿は、ホラインの作例に刺激された反歴史的な意味の表出という手法と共に、インテリアを人間の本能的感覚を刺激するアルコーヴとして捉える倉俣独特の思考の所産であると言える。そして、実際に《マーケットワン》が、人々の感覚に訴えるデザインとなったことは、とりわけ、アール面がつけられたファサードの存在によって、客が「洞窟でも入るようにスーとはいる¹⁹」店となったことや、坂本正治が、「誰でもひとりでに中へ吸いこまれてしまうような²⁰」店舗である、と述べていることが示している。それはおそらく、1枚のプラスチックの皮膜のような面が内部から外部へとみ出ししているかのような禁欲的な造形が、店舗であることよりも、自らが本能的に引きずり込まれるアルコーヴをまず、人々に想起させるからだろう。すなわち、倉俣の造形の禁欲性、あるいは最小限性は、アルコーヴという形象的記号のみを人々に意識させる役割を担われていた部分があった。しかも、その造形はアルコーヴとして認識されることによって何かしらの意味を人々に感じさせるわけではなかった。なぜなら、アルコーヴという記号が示す内容自体が、すでに述べたとおり、有意味なものよりも感覚的なものが支配的であるからである。それゆえ、自らのインテリアをアルコーヴとして捉え、それを禁欲的な造形として具現化する倉俣の思考は、意味ではなく感覚的なものの表出を意図するものであったと言うより他ないのである。

3. 《イッセイミヤケ フロムファースト》《ミルクボーイ&ミルク》—— 浮遊、ジャイアント、表情と味

《マーケットワン》がアルコーヴという形象的記号を介して、倉俣の禁欲的、抽象的なインテリア・デザインに人間の本能的感覚に訴えるものが付与されたものであるならば、《イッセイミヤケ フロムファースト》(図6)は、同様の意図が彼独特の仕器の扱い方を通じて試みられた例と言える。山下和正の設計、浜野明宏のプロデュースにより東京・南青山に新築された商業ビル「フロムファーストビル」(1976)内の三宅一生のブティックとして設計されたこ

の店舗は、縦1.2m、幅2.4m、厚み6cmの大きな矩形をした接客用テーブルがキャンティレバー構造で支えられて壁から突出しており、あたかも空中に大きな板が浮遊しているかのような印象を与える。

このように什器に原初的なかたちを与え、空中に浮遊させる発想は、《ミルクボーイ&ミルク》（東京・神宮前、1974）（図7）にも見出される。この作例においては、直径16cmの2本のスチール・クロームメッキのハンガー・パイプが部屋全体を貫き、ガラス面のファサードを突き破って道路側に飛び出す巨大なステンレスの丸棒と化している。

《イッセイミヤケ フロムファースト》においては大きな板が、そして、《ミルクボーイ&ミルク》においては巨大な丸棒が浮遊する光景は、疑いなく、観る者に驚きの感情を引き起こす。そのような感情は、ひとつには、物が通常備えているはずの重力が失われていることで喚起される。そうした効果が作者によって意図されたものである可能性は、倉俣が「引力」を自らのデザインの主要なテーマとして認識していたことに見出されるだろう。彼は、遅くとも1973年には、物を浮遊させることに対する自らの執着が地球の「引力」に対する関心に起因するものであると述べており²¹、その後も幾度となく引力の概念と自身のデザインとの関わりについて記述している²²。

倉俣が最初に浮遊の表現を試みたのは、1960年代末に透明なアクリルで什器をつくり、什器を非在化させることでそこに置かれる物を空中に浮遊するものとしてみせたインテリアであった。透明なカプセルが什器として用いられた《西武百貨店カプセルコーナー》（東京・渋谷、1968）や、透明アクリルのショーケースで構成された《レディースショップ タカノ》（東京・新宿、1969）等のインテリア作品はその典型例である。倉俣はそうのように透明アクリルを素材として扱う過程で、「常に潜在意識の中に抵抗するもの」を知覚していたと語る。そして、そうした「非意識化において……抗していたのは、……〈引力〉ではなかったかと思う」と述べている²³。



図6 《イッセイミヤケ フロムファースト》



図7 《ミルクボーイ&ミルク》

《イッセイミヤケ フロムファースト》や《ミルクボーイ&ミルク》における什器の浮遊の表現が、このように透明アクリルを素材とした1960年代後半に萌芽をみた引力への抵抗という彼の思考を受け継ぐものであることは歴然としている。そして、特筆すべきことは、倉俣にとって「引力」とは、われわれがそれを当たり前のものと見なしているために全く関心を持たないものに他ならず、彼は、そのような無関心にうずもれているものを表出させることが真のデザインの始まりであると考えていたことである²⁴。ドナルド・A・ノーマンによれば、われわれに見慣れたものや注意を払わないものに意識を向けさせるデザインは、感情の一種である「情動」が巧みに用いられたデザインである²⁵。その定義に従えば、引力の存在を契機とした倉俣の浮遊の表現は、まさに感情、すなわち人間の感覚に訴えるデザインとなることが意図されたものであると捉えられるだろう。

さらに、《イッセイミヤケ フロムファースト》や《ミルクボーイ&ミルク》の什器が人々を驚かせるもうひとつの理由は、それらが物理的にきわめて「大きい」ことである。《ミルクボーイ&ミルク》のハンガー・パイプが巨大なパイプであることは明らかにみて取れ、《イッセイミヤケ フロムファースト》のテーブル板も接客用のテーブルとしては必要以上に大きいサイズを有していることは確かである。

実のところ、倉俣は、「大きい」ことに対して機能や意味を超えたものを見出していた。彼が1976年に提案した未実現のプロジェクト《階段のための住宅》について寄せた記事はそれを明示する。

「……この家は客が多いこともあって、ジャイアント・テーブルを用いた。ジャイアント・テーブル・家具でいつも思うことは単なる小型のものを比率拡大すれば、それは『ビッグ』として量の領域のように思える。それは平面的に拡大されたテーブルが甲板も準じて厚くなるということではないように思えてしかたがない。これは言葉の綾かもしれないが、『ジャイアント』というのは物量を越えた世界のような気がする。その辺の微妙さが空間での存在性と大きく関り合いを持つのではないだろうか。それはぼくの好む『表情があって、味がない』ことにも連なるのかもしれない²⁶。」

倉俣が「ジャイアント」なものに対して抱く見解は、レム・コールハースが1994年に提起した「ビッグネス」の建築の概念に通底するものを想起させる。コールハースによれば、「ビッグネス」とは、登山家がエヴェレスト山に登る動機が単に「そこにその山があるから」であるように、われわれが理由もなく惹かれるものである。それゆえに、「ビッグネス」の建築は、われわれが確かであると思うものを謎めいたものに変容させたり、われわれが善悪につ

いての判断のような理性的な思考を行うことを停止させるインパクトを有すると彼は述べる²⁷。すなわち、コールハースにとって、「ビッグネス」は、われわれに理性的な判断を越えた何かを意識させる様態に他ならず、その何かとはおそらく、理性と相反するものである不合理の感覚や感情として言い換えられるものである。

倉俣もまた、このような感覚や感情を「大きい」ものに嗅ぎ取っていたであろうことは、彼が『ジャイアント』というのは物量を越えた世界のような気がする」と記したことが十分に示唆する。それゆえ、《イッセイミヤケ フロムファースト》のテーブル板や、《ミルクボーイ & ミルク》の巨大なハンガー・パイプは、浮遊するだけでなく、「ジャイアント」であることによっても、人間の理性よりも感覚に訴えるデザインとなることが作家自身によって企てられたものと考えて良い。同様の企ては、倉俣が《山荘T》（山梨・山中湖、1975）において実現させた、部屋全体が手すりも何もない巨大な階段と化せられたインテリアにも明らかに見出される。

そして、彼が先の引用において、自らが好むデザインが「表情があって、味がない」ものであると述べていることもまた、彼のデザインが感覚的な要素を備えることと関わりがあるように思える。「表情」と「味」は同義の言葉であると言えるが、倉俣にとっては全く異なる意味を有するものであった。

沖健次によれば、倉俣にとって「味」とは、漆や石、木等が絶対的に持つクオリティーであり、それはデザインのみを浮上させようとする際に障害になるものである²⁸。倉俣が「味」をそのように捉え、自らのデザインにおいて「味」を回避しようとしたことは、彼が木の木目を「味」と評していることや²⁹、デザインに「味が出てはだめだと思う³⁰」と語っていることから窺える。すなわち、倉俣が嫌った「味」とは、おそらく木目のような伝統的に趣があると思われるテクスチャーであったと考えられるのである。他方、彼の言う「表情」とは何であったかと言えば、倉俣のアシスタントを務めた近藤康夫、および桑山秀康は各々、「味」については明解だが「表情」については不明瞭であると筆者に語っている³¹。

ここで、「表情」が意味するものについてのひとつの仮説を提示しようと思う。倉俣の言う「表情」とは、これまでに論じたような人間の本能的な感覚に働きかける要素を禁欲的な造形が備えていることではないだろうか。この仮説が前提とするのは、ひとつには、倉俣のインテリア・デザインが単色に塗られたFRPや透明なアクリル、ステンレス等の平滑な面から成り立つ、「味」のない表現であるということである。もうひとつの前提は、先の引用文において、「味」と「表情」の差異として示唆されているものが、「ジャイアント」の空間における存在性であって、その存在性とは人間が大きなものに対して抱く「物量を越えた世界」という感覚であるということである。これらの前提から、彼が好む「表情があって、味がない」状態とは、

「感覚的なものの要素があって、禁欲的である」という推論が引き出され得るのではないか。すなわち、「表情」という倉俣の言葉は、まさに彼が、自らの造形が単に禁欲的な幾何学的抽象であることを好まず、人間の感覚に訴えるような要素を持つことを欲した言葉として捉えられるのである。

以上のように《イッセイミヤケ フロムファースト》と《ミルクボーイ&ミルク》において大きな什器が浮遊していることは、人間が引力や大きさに対して抱く感覚に訴えることによって成り立つデザインを倉俣が思考し、その具現化を企てた結果であると考えられる。そのような思考は、人間の感覚を契機とした考えである点で、インテリアをアルコールと見なす思考と同列に扱われるべきものであろう。加えて、禁欲的、抽象的な造形としてのインテリアにおけるそのような感覚的なものの表出が、作家自身にとっても強く意識されたテーマであったろうことは、倉俣が「表情があって、味がない」と述べたことにも示唆されているように思えるのである。

4. おわりに

本論において提示を試みたのは、多木浩二が指摘したアイロニーやパラドクスと同様、具体的なかたちによる表現ではない観念的なものではあるが、アイロニーやパラドクスのように「意味」を喚起しない、感覚的なものとしての要素が倉俣の1970年代に見出されることである。そして、その背後に作者による明確な思考があることについて検証を試みた。

このような感覚的な要素は、「意味」を生じさせないために、必ずしもアイロニーやパラドクスと等価な意義を有するものではないかもしれない。だが、この要素は人間の理性よりも感覚に訴えるものであるために、合理主義の転覆のような意味よりも当時の人々にとって、有意義なものとして捉えられた可能性がある。久田毅が、《エドワーズ本社ビル》のヴァリエーションとして倉俣が手掛けた《カネボウのディスプレイ》（東京・帝国ホテル、1970）について、蛍光管が放つ光が戸惑いを覚えるほど眩しく、その「光の暴力」こそが、ディスプレイの「真の意味」であると明言したことはそのことを示唆するだろう³²。加えて、北原進は、倉俣の《マーケットワン》、あるいは《スピークロー》について次のように発言している。

「〔クリエーターが用いる〕材料自身はアノニマスなものだし、そのもののとらえ方とその構成のしかた、その中に入る人間のとりえ方みたいなものによって、やはり違ってくるんでしょうね。ですから彼の作品を見て、たとえば部屋の中に1灯電気がついている、白い箱の中に1灯ということをひしひしと感ずるわけです。彼の思考というか、観念を。……白い箱の中に1灯光源を設けるという構成は、アノニマスじゃないかと思うんです。

そこに明解な観念が入っているという、そこら辺が、アノニマスな材料を選択して使用する段階で、その材料構成の意味によってクリエイターの姿勢が明確に分かれていくんじゃないかという気がする³³。」

《カネボウのディスプレイ》や《マーケットワン》、《スピーククロウ》は、いずれもアノニマスな材料を単純に組み合わせた造形に過ぎない。さらにこれらのインテリア作例は、明快なアイロニーやパラドクスの意味を伴っているわけでもない。しかしながら、久田が《カネボウのディスプレイ》の蛍光灯の光にディスプレイの「真の意味」を見出し、北原が「白い箱の中に1灯」というアノニマスな材料構成に作者の「思考」や「観念」の存在を感じるの、これらの作品が禁欲的、抽象的造形であることやアイロニーやパラドクスの意味を有すること以外の要素を有しており、それが久田や北原の心を揺り動かしたものであるからであろう。本論で指摘を試みた倉俣の作品の感覚的なものは、そのような要素のひとつであったように思われるのである。

註

- 1 その刺激は、1970年代初頭に「倉俣氏調」の「禁欲的」な空間が模倣される現象を生じさせた。次の文献を参照。「経験主義を超えるクリエイションを発見したか」（太田隆信、渡辺一男、宮脇檀、北原進による座談会）『商店建築』1973年1月号（vol. 18, no. 1）。
- 2 倉俣は1980年に《ラ・カルタ》に関して、「この空間に魅了され、刺激され、挑発され、翌年自分の事務所を持ち独立した」と記している。「作家の選んだインテリア・デザイン10題」（選者は伊藤隆康、北原進、倉俣史朗、光藤俊夫、竹山実）『ジャパンインテリア』1980年1月号（no. 250）、42頁参照。
- 3 森山和彦「インタビュー インテリアの離陸」『S D』1986年5月号（no. 260）、74頁、内田繁「近代インテリアデザインの潮流 ― 明治・大正・昭和」内田繁・沖健次編『日本のインテリア Vol. 1 デザインの奔流』六耀社、1994年、24頁参照。
- 4 倉俣史朗「インタビュー 内部からの風景4」（沖健次によるインタビュー）『S D』1986年5月号（no. 260）、42頁。
- 5 田中信太郎が倉俣に与えた影響については、拙論文「一九六〇年代の倉俣史朗のインテリア・デザインをめぐる一考察 ― 同時代の美術との関わりの観点から ― 」（『美術史』162冊（2007年3月）を参照されたい。
- 6 倉俣史朗「貴金属の店 タカラ堂」『商店建築』1969年3月号（vol. 13, no. 3）、73頁。文中の「最少限」は原文のまま。
- 7 主な例として次の文献を参照。倉俣史朗「商業空間での創造活動とは？」『ジャパンインテリア』1970年12月号（no. 141）；倉俣史朗「〈ルミ・サーフェス〉の空間」『ジャパンインテリア』1972年4

- 月号 (no. 157)。
- 8 多木浩二「合理的制度へのアイロニー」『SD』1971年1月号 (no. 75), 27頁参照。
 - 9 多木浩二「ミニマル・インテリア」『デザイン』1969年9月号 (no. 125) 参照。
 - 10 倉俣史朗「商業空間での創造活動とは？」(前掲〔註7〕), 50頁。
 - 11 長谷川堯「クラさんのアキカンに寄せて」『SD』1974年4月号 (no. 116), 51頁。傍点は原文のまま。
 - 12 倉俣に関する学術論文としては、岡田栄造『クラマタデザインの精神的機能に関する論文』(九州芸術工科大学芸術工学部卒業論文, 1993年)が挙げられるが、その他の先行研究は主に雑誌等に掲載された批評記事であり、その数は国内分で250件以上、海外分で80件以上に上る。主要なものとしては、多木浩二(註8, 9参照), 沖健次(渡辺姫佐子との共著「透明性 その概念——倉俣史朗 ガラス・アクリル」『建築文化』1993年7月号 [no. 561] ほか), 内田繁(註3参照), 川崎和男(「夢の形見に 倉俣史朗デザイン論」『AXIS』no. 70-73, 75-90 [1997-2001年])による批評が挙げられる。また、1996年の東京・原美術館における回顧展「倉俣史朗の世界 Shiro Kuramata 1934-1991」の図録として刊行された田中一光監修『倉俣史朗』(財団法人アルカンシェール美術財団, 1996年)は倉俣の活動を概観した唯一の文献である。倉俣本人による著述に関しては、彼を含む複数のデザイナー、写真家等が執筆したエッセイ集『サンドイッチ・サイレンサー』(共著, 王立出版, 1974年), 3冊の作品集『倉俣史朗の仕事1967-1974』(鹿島出版会, 1976年), 『倉俣史朗の仕事1967-1981』(PARCO 出版局, 1981年), 『倉俣史朗の仕事1967-1987』(PARCO 出版局, 1988年), エッセイ集『未現像の風景』(住まいの図書出版局, 1991年), スケッチ集『STAR PIECE 倉俣史朗のイメージスケッチ』(TOTO 出版, 1991年)がある。また、多木浩二『四人のデザイナーとの対話』(新建築社, 1975年)は多木と倉俣による長い対談を収録している。さらに、雑誌等に掲載された本人による著述、インタビュー、シンポジウム記録等は100件以上に上る。
 - 13 沖健次が2007年2月12日に筆者に宛てた電子メールによる。沖は1973-1976年に倉俣のアシスタントを務めた。なお、『レッティろうそく店』は、ホラインによる別の店舗デザイン『ブティックCM』(ウィーン, 1967年)と共に、倉俣が定期購読していた『Domus』誌に掲載された('Candele a Vienna', *Domus*, maggio 1966 [n. 438], pp. 17-20; 'La sigla é la facciata', *Domus*, novembre 1967 [n. 456], pp. 13-16)。また、磯崎新「建築の解体・1 ハンス・ホライン」『美術手帖』1969年12月号 (vol. 21, no. 320), 98-119頁においてもこのふたつの作例が紹介された。
 - 14 沖健次が筆者に宛てた電子メールによる(同前)。
 - 15 筆者が2006年10月18日に行った倉俣美恵子へのインタビューによる。クラマタデザイン事務所には、人物像の原型を挟んで倉俣と彫刻家が打ち合わせをする様子を小川隆が撮影した写真が現存する。
 - 16 倉俣デザイン事務所に保管された1970年発行の誌名不明の記事「Current Design - MARKET ONE EDWARD'S」に掲載された倉俣の言葉による。
 - 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」(インタビュー)『SPACE MODULATOR』1981年2月号, 16頁。傍点は原文のまま。
 - 18 筆者が2007年6月7日に倉俣美恵子に対して行った電話によるインタビューによる。

- 19 倉俣デザイン事務所に保管された1970年発行の誌名不明の記事「Current Design - MARKET ONE EDWARDS」に掲載された店員の言葉による。
- 20 坂本正治「銀座はどこまで駄目なのか」『商店建築』1970年9月号 (vol. 15, no. 9), 171頁。なお、この有機的なファサードは、《マーケットワン》の隣の店舗への客の動線を妨げるという苦情が近隣から出たことにより、《マーケットワン》開店の数日後に取り外された。
- 21 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』1973年6月号 (vol. 18, no. 6), 205頁参照。
- 22 主な例として次の文献を参照。倉俣史朗「回転キャビネット」『ジャパンインテリア』1973年5月号 (no. 170)；倉俣史朗「新宿 タカノ」『ジャパンインテリア』1973年6月号 (no. 171)。
- 23 倉俣史朗「回転キャビネット」(前掲〔註22〕), 64頁。
- 24 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」(前掲〔註21〕), 205頁参照。付言すれば、倉俣は1980年代後半には、物を浮遊させること、すなわち、物の引力を絶つことに既成概念からの「自由」や「解放」の意味を見出すようになる。例として倉俣史朗「無重力願望の椅子」『家庭画報』1987年3月号 (vol. 30, no. 3) を参照。
- 25 ドナルド・A・ノーマン『エモーショナル・デザイン』岡本明ほか訳、新曜社、2004年参照。
- 26 倉俣史朗「階段のための住宅」『ジャパンインテリア』1976年7月号 (no. 208), 59頁。傍点は原文のまま。
- 27 Rem Koolhaas, 'Bigness, or the problem of Large', Rem Koolhaas and Bruce Mau, *S, M, L, XL*, Second edition (First edition, 1995), The Monacelli Press, New York, 1998.
- 28 筆者が2007年4月3日に沖健次に対して行ったインタビューによる。
- 29 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』1977年3月臨時増刊号, 73頁参照。
- 30 安藤忠雄、伊藤隆道、倉俣史朗、田中信太郎、横山尚人、榎木戸利明、山口勝弘「シンポジウム＝デザインのなかのオリジナリティー」『ジャパンインテリア』1969年12月号 (no. 129) 参照。
- 31 筆者が2007年3月13日に近藤康夫に対して、2007年4月4日に桑山秀康に対して行ったインタビューによる。近藤は1977-1981年に、桑山は1975-1979年に倉俣のアシスタントを務めた。
- 32 久田毅「ディスプレイ 倉俣史朗の〈光〉のディスプレイ」『デザイン』1970年8月号 (no. 136), 17頁参照。
- 33 「problem 方向への探索 = 多木浩二・倉俣史朗・北原進・羽原肅郎」(座談会) 日本インテリア・デザイナー協会編『インテリアの時代へ 日本のインテリアデザイン2』鹿島出版会, 1971年, 148頁。