

# 火のないところに煙は立たず

[論文]

—ル・コルビュジエの原画に基づいて制作された東急文化会館の緞帳について—

加藤 道夫\*

## No Smoke without Fire

— On the Rideau of Tokyu Cultural Center Designed by Le Corbusier

KATO Michio

The aim of this paper is to situate the rideau of “Pantheon” theater in Tokyu Cultural Center [Tokyu Bunka-Kaikan] in the career of Le Corbusier as an artist. The results are the followings. 1) The seeds of «taureau» covers all of his painting genres: still life (object types and objects with poetic reactions), figure (female), mythology and landscapes. 2) The rideau was related to his tapestries collaborated with Pierre Baudouin through dessins. 3) It realized the peak [floraison] of his «taureau» series as a rideau. 4) It composed of the «taureauX» and «taureauXI». 5) There exists another rideau project of for Sakakura, based on «I dreamed [je vais]» series, which has not been executed as a rideau. 6) It is located almost in the center of bull-related mythology: from the rape of Europa to Adriane. 7) He picturized his final message of «Between-two [Entre-deux]» in the rideau.

キーワード：ル・コルビュジエ、坂倉準三、東急文化会館、緞帳  
Le Corbusier, Sakakura Jyunzo, Tokyu Bunka-Kaikan, Rideau

### 1. はじめに

国立近現代建築資料館は、東急電鉄株式会社から寄贈された旧東急文化会館にあった劇場「パンテオン」の緞帳（以下「東急緞帳」と略記）を所蔵している。東急文化会館は、ル・コルビュジエのアトリエで勤務した坂倉準三の設計で、東急緞帳は坂倉がル・コルビュジエに原画を依頼して川島織物合資会社（現：株式会社川島織物セルコン）の製作で実現した。

坂倉は、『東急文化会館竣工記念パンフレット』において、ル・コルビュジエから送付された原画を添えて、東急緞帳が「闘牛第14号」であり、ル・コルビュジエの連作〈牡牛〉の14番目の作品にあたと紹介している（図1）<sup>1</sup>。

これまでデッサンを含むル・コルビュジエの絵画作品については多くの研究がなされてきた。しかしながら、東急緞帳に関しては未詳の部分が多い。その要因は以下の2つに大別できる。

第1は、東急緞帳が日本で製作されたため、特に海外の研究者にとって、情報が限定されていることである。ル・コルビュジエでさえ完成した実物を見た経験はなく、参照可能な原資料は自身が作成して坂倉に送付した原画と「東京の劇場の緞帳：牡牛 XIV 作成のために添えられた注釈 [Note pour accompagner la tapisserie formant rideau du Théâtre à Tokyo TAUREAU XIV]」（以下「注釈」）に

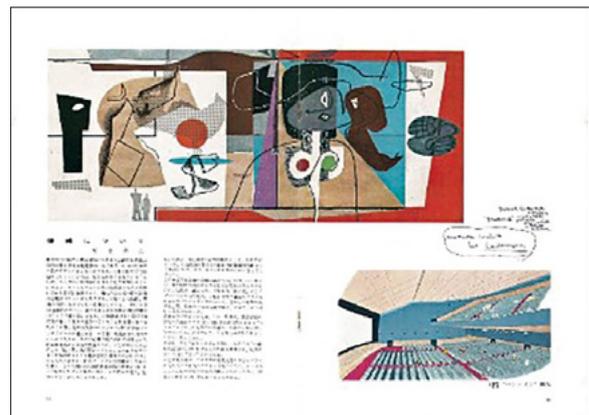


図1 『東急文化会館竣工記念パンフレット』 pp.12-13

ほぼ限られている<sup>2</sup>。

第2はその逆である。東急緞帳は彼が画家として制作した多くの作品に根ざしており、直接関連する連作〈牡牛〉の系譜をたどるだけでも形成期から晩年にいたる彼の絵画作品全体をカバーしなければならない。そこでは、複数のテーマが断続的に反芻されるだけでなく、変異や転移を通じて相互に関連付けられ複雑なネットワークを構成している。

それを裏付けるように、連作〈牡牛〉の開始（誕生）直後の1954年に「得も言われぬ空間 [espace indicible] 草

\*国立近現代建築資料館 主任建築資料調査官、工学博士

稿」において次のように振り返っている。「火のないところに煙は立たず。根のないところに果実はならず。種子がなければ根は生えず」(N. Jornod et al., 2005-2, p. 873)。

また、最晩年の1965年にはデッサンを通じて段階的に観察と探究を続けたと記している。

「デッサンする [dessiner] こと、それはまず見る [regarder] ことであり、観察 [observer] し、発見 [découvrir] することである。(中略) 私はずっと前から描いている。風景、建築、ビストロのグラスと瓶、ランタンの膜、貝、石、肉屋の骨、小石、かわいい女性たち、諸動物。それらが段階的な道程 [les étapes] であり、鍵 [les clefs] ……である」(Petit, 1968, 頁付なし)。

以上の記載を東急緞帳にあてはめると、以下のような仮説を立てることができるだろう。1) デッサンを通じた複数の種子の発見を出発点とし、2) それぞれの種子の展開(根)を通じた〈牡牛〉という果実の誕生を經由して、3) 連作〈牡牛〉の一つにあたる《牡牛XIV》、すなわち東急緞帳へと至る。

本研究は、この仮説の下で、東急緞帳を彼の画家としての作品群が織りなすネットワーク上に位置づけることを目的とする。そのため、当館が保有する坂倉準三建築設計資料を参照しつつ、以下の4段階でこの仮説を検証することとした。

- 1) 形成期から〈牡牛〉誕生までの過程における複数の種子を特定し、デッサンを通じた段階的道程と関連付ける。
- 2) とりわけ、〈女性〉イメージに着目し、これまで関連付けられることのなかった連作〈私は夢を見ていた〉と関連付ける。
- 3) 彼のタピスリ制作の内に位置づける。
- 4) 連作〈牡牛〉をその起源となる作品群と関連付け、東急緞帳を連作〈牡牛〉の展開が織りなすネットワークの内に位置づける。

本研究で参照した他の主な資料は以下のとおりである。まず、『ル・コルビュジエと彼のセーブル街35番地のアトリエ全作品集1952-1957』と *Le Corbusier lui-même* (邦訳『ル・コルビュジエ自ら語る生涯』) を参照した。いずれも彼自身による説明が記されており、「230 m<sup>2</sup>」という巨大なサイズが強調されている。

前者では、「綴織 [tapisserie]」というタイトルで、『マリー・キュトリのためのタピスリ』(1935-36)、ピエール・ボドゥアンとの協働制作のタピスリ群とチャン

ディーガルの高等法院のために制作されたタピスリ群と合わせて東急緞帳が紹介されるほか、モデュロールが使用されたと記されている(ボジガー, 1997, p. 128)。

後者はジャン・プティガル・コルビュジエの回想をもとに死の直前に編纂した自叙伝にあたる。そこには、東急緞帳の原画制作の経緯がより詳しく説明されている(詳細後述)<sup>3</sup>(Petite, 1970, p. 118(邦訳) p. 265)。

彼の油彩画作品と関連するデッサンについては以下を参照した。第1はナイマ・ジョルノとジャン＝ピエール・ジョルノが編纂した油彩画のカタログ・レヴネ(全2巻)である。同書は、彼の油彩画を網羅するだけでなく、関連する習作デッサンに加えて、連作〈牡牛〉の誕生について彼が記した草稿や手紙など複数の原資料を提供する。他のデッサンについては、ダニエル・ポーリーが編纂した以下の展覧会カタログ：*Le Corbusier Drawing as Process*<sup>4</sup>と水彩画を含むデッサン集成：*Le Corbusier catalogue raisonné des dessins TOME I* と *Le Corbusier catalogue des dessins 1917-1928 TOME II*<sup>5</sup>を参照した。タピスリについては、マルティヌ・マティアスによる展覧会カタログ *Le Corbusier œuvre tissée* が彼のタピスリ制作に特化した貴重な情報を提供する<sup>6</sup>。

また、チャンディーガルの高等法院のタピスリ群については、*Modulor 2* でモデュロールを用いた制作方法が紹介されるほか(Le Corbusier, 1955, pp. 280-290)、『チャンディーガル ル・コルビュジエ以後40年』に8つの小法廷(A~H)のために制作されたタピスリの原画とその完成写真を確認できる(Gordon et Kilian, 1991, 頁付なし)。また、その制作のために描かれた図面群がル・コルビュジエ財団(以下「FLC」と略記)保有の *Le Corbusier Archives* に収録されている。

加えて、ル・コルビュジエによる *Le poème de l'angle droit* [直角の詩] と *Entre-deux* [二つの間で] という2冊の詩画集を参照した。前者は、彼が60歳代に制作・刊行(1947-1953制作、1955刊行)した作品で、図像あるいはリトグラフと詩文によって、〈牡牛〉の誕生に関する情報を提供する(Le Corbusier, 1989)。後者は、彼が70歳代を迎えるにあたって構想された作品で、1928年に始まる画家ル・コルビュジエの活動を総括する作品である(Le Corbusier, 1964)。序文にあたるテキストプレートに加えて、ロードイド<sup>7</sup>による版画プレートとそのフォルダを兼ねたテキストプレートから構成され、断片的に連作〈牡牛〉に関する情報を提供する。

## 2. 〈牡牛〉の種子の形成

### 2.1. 形成期（-1917）

形成期の絵画制作について、前述のポーリーによるデッサン集成の第1巻を参照して以下のような彼の活動を確認した。

彼は、地元の工芸学校時代の教師レプラトゥニエによる指導の下、風景や動植物など自然に由来する多くの諸対象を描いた。そして、それらを幾何学的に再構成して、装飾デザインに展開させていた。工芸学校卒業後には、イタリア旅行（1907）から東方旅行（1911）にかけての旅を通じて、多くの建築や都市景観を描いた。その後、彼の絵画作品のテーマが、キュビズム風にデフォルメされた《二人の人物と海岸》（1912-1913, FLC 4086）のような人物画や《オイロペの略奪》（1912-1913, FLC 4494）などの神話画にまで広がっていった。

1917年に故郷のラ・ショー＝ド＝フォンからパリに居を移し、直後に官能的な裸婦が描いた水彩画《うづくまる女》（1917, FLC 4506）を制作した。また、パリで出会ったアメデ・オザンファンの勧めにより、静物画《花と本》（v. 1917, FLC 204）や宗教画《ピエタ―十字架からの降下》（1917, FLC 205）などの油彩画も描くようになった。

以上要約すると、形成期における彼の絵画作品のテーマは、自然に始まり、建築、神話、宗教、人物（裸婦）、静物が加わることで、当時の絵画ジャンル全体をほぼカバーすることが確認できた。

### 2.2. ピュリスム画家ジャンヌレ：種子-1の確立

パリに拠点を移した翌年、彼はオザンファンと共に『キュビズム以後』を出版し、ピュリスム（純粹主義）を提唱した。そこで彼らは科学のような普遍性を求めて絵画を機械と関連付けた。そして、絵画作品の制作を通じて絵画対象を楽器やガラスなどの機械による量産品に限定し、それらを〈オブジェ・タイプ（典型的対象）〉と名づけた。その結果、それまで容認された自然、人物（女性）、神話などに根ざした絵画対象が排除され、絵画ジャンルもほぼ静物画に限定されるに至った<sup>8</sup>。こうして確立したピュリスム期の静物画が〈牡牛〉誕生の種子の一つ：種子-1となった。

### 2.3. 画家ル・コルビュジエにおける種子の探求

#### 2.3.1. デッサンを通じた自然：種子-2の探求

彼は、1925年あたりから石ころ、木の根、（牛の）骨、貝殻などをピレネー近郊や大西洋岸のピケなどで収集していた。それらは、機械を範とする〈オブジェ・ティ

プ〉に対立する自然に由来する対象である。前者が普遍的形状を有するのに対して、後者は形状の多様さを特性に持つからである。

そして、後者のデッサンを通じて、ピュリスム絵画からの脱却と後に〈詩的反応を伴うオブジェ〉と呼ばれることになる絵画対象：種子-2とそれらの油彩画への導入が準備された。

#### 2.3.2. 〈詩的反応を伴うオブジェ〉：

##### 種子-2の確立と〈オブジェ・タイプ〉との共存

1920年代末に〈詩的反応を伴うオブジェ〉が油彩画に積極的に導入されるようになった。種子-2の確立である。並行して、ピュリスムで確立した〈オブジェ・タイプ〉の形状が歪み、〈詩的反応を伴うオブジェ〉と共存するようになった。

その変化は、絵画対象を〈オブジェ・タイプ〉に限定して普遍的形態を志向するピュリスム絵画からの逸脱につながった。これを受けて、彼は「ジャンヌレ」と署名してきた絵画作品に「ル・コルビュジエ」と署名するようになった。ピュリスム画家ジャンヌレの終焉かつ画家ル・コルビュジエの誕生である。

#### 2.3.3. デフォルメを通じた〈女性〉イメージ：

##### 種子-3の探求と確立

彼の絵画作品における女性イメージの起源をたどるなら、ピュリスムの提唱以前に遡れる。その後、ピュリスムの確立と共に女性モチーフが絵画対象から排除された。それが彼がオザンファンと分かれた後に回帰する。1926年頃から1928年にかけてジョセフィーヌ・バーカーを含むダンサーのデッサンが描かれた。そして、1929年には南米講演で出会ったバーカーの裸婦デッサンを描き、1930年に妻イヴォンヌと結婚してからは彼女の裸婦デッサンを描いた（Pauly (2022), pp. 299-321）。こうして反芻された裸婦デッサンが、デフォルメを通じて彼の油彩画の主要な絵画要素となった。種子-3の確立である（以下、こうして確立した女性のイメージを「〈女性〉イメージ」と表記）。以降〈女性〉イメージが油彩画の主要な絵画対象となった<sup>9</sup>。

## 3. 〈女性〉イメージの展開

### 3.1. 神話イメージ：種子-4との接続

次に海に浮かぶ島々のイメージと関連付けられる女性像を描いた作品群に着目したい。いずれも海中にうづくまる裸婦が描かれ、その上半身が海に浮かぶ島々に見立てられ、左上に太陽もしくはその代替としての

ゼウスが描かれて神話イメージ(種子-4)との接続を示唆している。

それらは、《海の上でうずくまる女性》(1945, FLC 189)に始まり、《眠る女性〈鳥々は、半分水に浸かった女性の体、船をその胸の内に受け入れる〉》(1945, FLC 410)においてタイトルにオデッセイの歌詞が埋め込まれ、明示的にオデッセイと関連付けられた。そして、ピエール・ボドゥアンとのタピスリ《オデッセイ》(1948)として結実した。その下部には上記の油彩画のタイトルに埋め込まれた歌詞が織り込まれている<sup>10</sup>。

### 3.2. 連作〈私は夢を見ていた〉との接続

関連して、海に浮かぶ鳥々の派生と考えられる連作〈私は夢を見ていた〉を取り上げたい。東急綴帳と密接に関連することになるからである。

ジャン・ルイ・コーエンは、同連作の出発点としてロンドンのパークレイホテルで1953年3月に描かれたデッサン(FLC 1331)を挙げている(Cohen, 2015, p. 127)。そこでは、バスタブの端が消去されて水面が広がっており、下部に「私の浴槽で=諸島[archipel]の形成」という記載がある。ル・コルビュジェが浴槽の水面上にはみ出た自らの足を、海面に浮かぶ鳥々に見立てたこと、すなわち輪郭の変形を伴うことなく海に浮かぶ鳥々という自然景観へと転移させたことがわかる<sup>11</sup>。関連して、同様の図が1929年の南米講演においてリオの自然景観として描かれ、その後、微妙に姿を変えて1942年刊行の『人間の家』に掲載されたことに注意を喚起したい(Le Corbusier, 1942, p. 69)。自然景観:種子-5との接続を示唆するからである。

以上の事実は、過去に描かれたリオの自然景観が浴槽で回帰して、牡牛と鳥々=女性を併置した油彩画《私は夢を見ていた(第1バージョン)》(1953年8月21日, FLC 160)として結実したことを示唆している。

付け加えるなら、コーエンは、〈私は夢を見ていた〉を主題とする習作スケッチ群について、マーガレット・ハリス=ジェダーが知性と美貌を兼ね備えた理想の女性であり、ル・コルビュジェが「LC(牡牛)とマーガレットとの交わり」を夢想した反映であるという見方を示している(Cohen, 2015, pp. 128 & 148)。

二人が出会った当時、ル・コルビュジェはイヴォンヌ・ガリと結婚して間がなかった。対してマーガレットは離婚直後で、慰安のためにコルソーを訪れていた。彼女は彼の母の家(1925)を見つけて二人が出会った。実際に関係をもったかは問題ではない。ここで芽生えた二人の関係が、禁断の交わりを想起させることが重要

である。なぜなら、牡牛と女性の交わりという神話イメージへと接続するトリガーになるからである。

すなわち連作〈私は夢を見ていた〉は、以下の神話イメージと関連づけられる。1) 牡牛に化身したゼウスとオイロペの交わり、2) こうして誕生したミノス王の妻パーシパエと牡牛の交わり、3) その禁断の交わりがトリガーとなって、夢を介してハリスが招喚され、連作〈私は夢を見ていた〉で〈鳥=女〉とル・コルビュジェの足が隣接・並置された。そして、その重要性を示唆するように『二つの間で』で反芻された。

以上をまとめると、連作〈私は夢を見ていた〉は、海に浮かぶ鳥々というイメージを媒介に、デッサンあるいは絵画作品を通じた以下のような連鎖の内に位置づけられるだろう。

- 1) 海に浮かぶ鳥々⇒リオの景観(自然)⇒浴槽に浸かるル・コルビュジェの足(人物・男性)
- 2) 海に浮かぶ鳥々⇒オデッセイにおける海に浸かる女性の体(人物・女性)
- 3) ル・コルビュジェとハリスの禁断の交わりの夢想
- 4) 夢を介した〈鳥=女〉の招喚⇒人物(男性)と人物(女性)の隣接・並置⇒連作〈私は夢を見ていた〉
- 5) 『二つの間で』(1964)における反芻

### 3.3. 〈牡牛〉の種子の確立と諸イメージの展開

〈牡牛〉という果実に先行する複数の種子の確立と〈女性〉イメージの展開過程における他のイメージへの接続を要約すると以下ようになる。

- 1) ピュリスム以前には景観を含む自然の対象、女性、神話などが幅広く描かれていた。
- 2) ピュリスムで絵画対象が〈オブジェ・タイプ〉:種子-1に限定された。
- 3) その後、デッサンによる探求を通じて、〈詩的反応を伴うオブジェ〉:種子-2、追いかけるように〈女性〉イメージ:種子-3が確立し、画家ル・コルビュジェの誕生につながった。
- 4) ロンドンのホテルでの浴槽の経験が連作〈私は夢を見ていた〉制作の起点となり、神話イメージ:種子-4や自然景観:種子-5への廻行的接続を準備した。

## 4. ル・コルビュジェのタピスリ制作

ル・コルビュジェのタピスリ制作との出会いは、〈牡牛〉の誕生に先立つ。それは、タピスリ振興の活動家でモダニストのパトロンでもあったマリー・キュトリによる原画の提供依頼から始まった。最初のタピスリ《マ

リー・キュトリ》(1936, FLC 1)は1935年に依頼を受けて1936年に完成し、これに対応する女性と漁船を描いた油彩画《タピスリ《マリー・キュトリ》のためのカルトン》(1936, FLC 12)が描かれた。同タピスリの右上には「Le Corbusier / 36」と織り込まれ、同油彩画の左下にも「Le Corbusier / 36」と署名されており、両者が同一テーマを異なる形式で実現した作品であることを示している<sup>12</sup>。

その後、ピエール・ボドゥアンとの継続的な協働制作が始まった。二人の関係について、ル・コルビュジエは『全作品集第6巻』に次のように記している。「かつてオービュッソンの絵の先生だったピエール・ボドゥアン氏から、タピスリを過去の再現から引き離すために下絵(カルトン)を描いてほしいと頼まれた。今日では、3つの織工場(オービュッソンにあるタピスリの3つの工房)でこの振興案に従って仕事をしている」(ボジガー, 1977, p. 128)。『ル・コルビュジエ自身』によれば、1948年にピエール・ボドゥアンがル・コルビュジエにタピスリの製作原画を描くように依頼した(Petite, 1970, p. 100 (邦訳) p. 221)。これを裏付けるように1948年制作の《オデッセイ》が存在する。その後、これとは別にル・コルビュジエはチャンディーガルの高等法院のために9点のタピスリを制作した。内1点(144㎡: 12m×12m)は大法廷のために、残り8点(54㎡: 7m×7.85m)は小法廷のために制作された。東急緩帳は以上のタピスリの延長上に位置づけられる<sup>13</sup>。

## 5. 〈牡牛〉誕生への道程

### 5.1. 〈オブジェ・タイプ〉を描いた静物画の変異

#### 5.1.1. 《ヴァイオリンとヴァイオリンケース(赤)》

《牡牛 I》の直前に《ヴァイオリンの変異》(1952, FLC 432)が制作された。ジョルノ等によるとその写真の裏面に《ヴァイオリンとヴァイオリンケース(赤)》のクロッキーが描かれており、《ヴァイオリンの変異》(1952, FLC 432)が《ヴァイオリンとヴァイオリンケース(赤)》(1920, FLC 303)と《積み上げられた皿のある静物あるいは〈月光〉》(1920, FLC 305)を90度回転させたデッサンの抽象的総合であり、それらが〈牡牛〉へ変異する過渡的作品であると説明されている<sup>14</sup>。

#### 5.1.2. 「得も言われぬ空間」における記載

《牡牛》の誕生について記した「得も言われぬ空間」(1954)の草稿(N. Jornod et al., 2005-2, p. 873)には《牡牛 IV》誕生にいたる4つの絵画作品を示すクロッキーが描かれている。本研究では、図柄とその下の記載からそれ

らに対応する4つの油彩画を以下のように同定した。1)《アルカシヨンの漁船、グラスと瓶》(1930, FLC 95)の下半分、2)《バルセロナの陥落》(1939, FLC 380)、3)90度回転した《大きな溝付グラスと赤いスカーフ》(1940, FLC 226)、4)《牡牛 IV》(1953, FLC 437)。

### 5.1.3. 《大きな溝付グラスと赤いスカーフ》への系譜における複合イメージの誕生

ル・コルビュジエは、《大きな溝付グラスと赤いスカーフ》(1940, FLC 226)の写真とそれを見て描いたクロッキーを示しつつ、90度回転した《大きな溝付グラスと赤いスカーフ》の写真をインド上空の飛行機で見て、〈牡牛〉へと変異する過程のスケッチを描いたと記し、次ページに《牡牛 IV》(1953, FLC 437)を掲載した(Le Corbusier, 1960, pp. 232-233)。

そこで、彼の油彩画作品を遡って《大きな溝付グラスと赤いスカーフ》とほぼ同一の構図を持つ複数の絵画作品を調査した。その結果、以下のような油彩画の系譜を確認できた。1)《紫のサイコロとローズの瓶》(1926, FLC 330)を出発点とし、2)《テーブルクロス上のグラスと瓶》(1929, FLC 213): 左から2本目の瓶のペンギン化(〈瓶=ペンギン〉の誕生)、3)《アルカシヨンの漁船、グラスと瓶》(1930, FLC 95)<sup>15</sup>を経て、4)《大きな溝付グラスと赤いスカーフ》(1940, FLC 226): 前作品の下半分を反芻(図4参照)。

ここで注目したいのは、上記の過程で誕生した〈瓶=ペンギン〉や〈グラス=仮面〉である。〈牡牛〉の誕生の下になった絵画の系譜の内に、〈オブジェ・タイプ〉からの変異が内包されるからである。その重要性を反芻するように、それらが最晩年に制作された『二つの間で』において、《テーブルクロス上のグラスと瓶》が版画プレートとして反芻されるだけでなく、溝付きのグラスが仮面に、瓶がペンギンへと変異したことを示唆するテキスト(詩文)が添えられるにいたった。「溝付のグラスは英雄の仮面 / 《女性-水差-瓶》の / 一団となった3匹のペンギンが / 見つめる、卵をうみながら」(Le Corbusier, 1964, pl. 5 text pl. verso)。

### 5.2. 〈詩的反応を伴うオブジェ〉(種子-2)の構成

ジョルノ等は、1940年にピレネー近くの保養地オゾンで描かれたデッサン《諸対象の構成: 小石、牡牛、牧人など》を挙げ、連作〈牡牛〉の出発点(種子-2)であると記している(N. Jornod et al., 2005-1, p. 307)。その根拠とされたのが「牡牛の展開を示すデッサンを伴う手稿」(年代未詳, 個人蔵)(N. Jornod et al., 2005-1, p. 306, ill. 238)

である。そこでは、左端の「小石、根、牛、ジャルド 60」と記されたスケッチから、順に「牡牛 I」、「牡牛 IV」、「牡牛 X」と記されたスケッチ群が並び、〈牡牛〉誕生の経緯を図示している<sup>16</sup>。

〈牡牛〉の誕生について、もう一つの事例が『直角の詩』に記されている。彼は、その C. 1 肉体の項で次のように記している。

「一つの幻影の構成要素が集められる。

鍵となるのは枯れた切り株と小石

二つとも拾われた ピレネーの谷間の道で。(中略)

何度も描いたり 描きなおしたりしているうちに

小石と根っこからなる 牛が

牡牛になった」

(下線筆者、Le Corbusier, 1989, p. 75 (邦訳) 頁付なし)

C. 1 肉体の項に添えられたリトグラフがその具体的事例を示唆している。また油彩画《牡牛 XI》(1955-1956, FLC 165)の右半分にこの種の〈牡牛〉が描かれている。しかし、『直角の詩』制作以前に遡って連作〈牡牛〉の中にこの種の油彩画を特定できなかつた<sup>17</sup>。

## 6. 連作〈牡牛〉の展開

### 6.1. 連作〈牡牛〉の分類

〈牡牛〉の連作は油彩画だけで21作品に達し(N. Jornod et al., 2005-2, p. 874)、《牡牛 XIV》とされる東急綴帳と《牡牛 XIV bis》とされる<sup>18</sup>タピスリ《奇妙な鳥と牡牛》を含めて以下の23作品にのぼる(表1)。

- 1) 《牡牛 XIV》を除く《牡牛 I》から《牡牛 XVIII》。
- 2) 4つの《牡牛 I》: 同タイトルの《牡牛 I》が二つ、加えて《牡牛 I bis》と《牡牛 I ter》が存在。
- 3) 未完の《牡牛》(v.1964, FLC 448)。
- 4) 二つの《牡牛 XIV》: 東急綴帳と《牡牛 XIV bis》: タピスリ《奇妙な鳥と牡牛》。

また、ル・コルビュジエは《牡牛 VIII》から《牡牛 XIII》が〈牡牛〉の開花にあたりと記している<sup>19</sup>。

したがって、《牡牛 XIV》にあたる東急綴帳を理解するには連作〈牡牛〉の開花と関連づける必要がある。

### 6.2. 〈牡牛〉の開花への準備段階

#### 6.2.1. 「開花」に先立つ作品群

まず、「開花」に先立つ《牡牛 I》から《牡牛 VII》を分析する。それらの制作年代を見ると、以下のようなになる。1) 《牡牛 I》から《牡牛 I ter》までの4作品が1952年、2) 《牡牛 II》から《牡牛 IV》までの3作品が1953年、

3) 《牡牛 V》から《牡牛 VII》の3作品は開花期の《牡牛 VIII》が制作された1954年に重なっている。そこで、本稿では上記の3つのサブグループに分けて検討する。

#### 6.2.2. 《牡牛 I》の4作品

《牡牛 I》と《牡牛 I (2)》は横長、《牡牛 I bis》と《牡牛 I ter》は縦長の構図をとる。しかし、後者の下半分を除けば、同一の構成要素の組み合わせである。その共通属性は以下のとおりである。1) 上部に牡牛の角を連想させる弓型(牡牛のしるし)と耳を想起させる紡錘形、2) その下に牡牛の頭部を想起させる形、3) 眼には眼球が描かれない、4) 中央付近の水平線を挟んで下部に牡牛の鼻を想起させる二つの(渦状の)円。

#### 6.2.3. 《牡牛 II》から《牡牛 IV》

《牡牛 II》から《牡牛 IV》は、いずれもやや縦長で《牡牛 I bis》と《牡牛 I ter》と同様の構図をとる。ただし、《牡牛 II》以降では眼球が描かれており、人物の顔により近づいているという印象を与える。

《牡牛 II》で初めて牡牛の尻尾が明示的に描かれた。また、右下に「28-53」、背面に「牡牛2. 1928-53. Le Corbusier 牡牛 II」と記されており(N. Jornod et al., 2005-2, p. 884)、同作品が1928年の画家ル・コルビュジエの誕生にまで遡ることが示唆されている。

また、《牡牛 III》では「Atlas」という副題がつけられるだけでなく、「チャンディーガル」と記されてインドとの関連が示唆されている。そして、前述したように《牡牛 IV》は《大きな溝付グラスと赤いスカーフ》を90度回転した写真を見て描いたクロッキーと関連付けられる(Le Corbusier, 1960, p. 232)ことから、〈牡牛〉誕生の一翼を担う作品であることがわかる。

#### 6.2.4. 《牡牛 V》から《牡牛 VII》

これらの作品も《牡牛 I bis》から《牡牛 IV》までの作品と同様に縦長の構図をとる。ただし、よく観察してみると以下の特徴がみられる。1) 《牡牛 V》以降で、牡牛の頭部の脇に女性の髪の毛が描かれる。2) 徐々に〈牡牛〉の頭部がほぼ正面視に近づき、描かれた眼がより写実的になり、《牡牛 VII》ではほぼ人間の女性の顔のように変化している。3) 《牡牛 VI》と《牡牛 VII》では、中段右側に人間の手のひらが加わり、人物(女性)像のようにも見える。

要約するなら、《牡牛 V》から《牡牛 VII》は〈牡牛〉が〈女性〉へと徐々に変異する過程を示す作品群と位置付けられる。

6.3. 〈牡牛〉の開花：《牡牛Ⅶ》から《牡牛ⅩⅢ》

1954年から1955年にかけて制作された《牡牛Ⅶ》から《牡牛Ⅹ》は縦長の構図をとる。《牡牛Ⅶ》では女性の頭が牡牛の頭に重ね合わされた<sup>20</sup>。また、中央下に左右に組み合わされた手が描かれ、続く《牡牛Ⅷ》と《牡牛Ⅹ》では上下の組み合わせに変化している。

以上から、これらの3作品ではほぼ同一のシルエットのうちに牡牛と女性が併置されていることが確認できた。この段階で1953年までに探求された〈牡牛〉から〈女性〉への変異を伴う両者の共存が完成したと考えてよいだろう。こうした重ね合わせによる〈牡牛〉と〈女性〉との共存は、『直角の詩』（1947-1953）のC.4肉体の詩画テキストに描かれた図像とも重なる。そこでは、女性のシルエットに牡牛の頭、角、尻尾が、あるいは牡牛のシルエットに女性の頭や手が重ね合わされていた。そして同一の画像が版画集『ユニテ』（1953）の#1でも

反芻され<sup>21</sup>、同様の構図で《牡牛ⅩⅢ》が制作された。

残りの《牡牛Ⅺ》と《牡牛Ⅻ》はいずれも画面が左右に二等分され、以下のような二種の〈牡牛〉が隣接・並置されている。《牡牛Ⅻ》の右側の図像は、《牡牛Ⅶ》から《牡牛Ⅹ》までに確立した〈牡牛〉と〈女性〉の重ね合わせによる共存を90度回転したものである。《牡牛Ⅺ》の右側と《牡牛Ⅻ》の左側に描かれた図像は『直角の詩』で説明された〈詩的反応を伴うオブジェ〉の構成にもとづいている。《牡牛Ⅺ》の左側に描かれた二つの幾何学図形は先行する《頭と両手》（FLC 80, 1955）に由来する（N. Jornod et al., 2005-2, p. 916）。

次に重要なのは、《牡牛Ⅹ》に「オイロペの略奪」、《牡牛ⅩⅢ》に「ミノタウロスの誕生」と記されて連作〈牡牛〉と神話の接続が明示されることである。

補足するなら、《牡牛Ⅺ》は、左右反転した構図でタピスリ《奇妙な鳥と牡牛》として反芻されることから、

表1 連作〈牡牛〉および関連作品全リスト

	作品番号	タイトル	制作年	形式	FLC番号	サイズ (cm)	署名	記載内容 (署名を除く)	構図 (コンポジション)	所蔵	備考
〈牡牛〉の先駆け	—	《ヴァイオリンの変異》	1952	油彩画	432	160×130	Le Corbusier	右下に「20-52」	上部に振れた2本のロープ、中央に牡牛の胴体、下部に對の丸(鼻)	パリ、国立現代美術館	同油彩画の写真の背面に《ヴァイオリンとヴァイオリンケース》のクロッキー
〈牡牛〉誕生とその派生	I	《牡牛I》	1952	油彩画	158	83×160	Le Corbusier	左側中央に「52」、右端近くに「13時半に始めて15時半に完了」	横長、上下にほぼ二等分、中央に水平線、上部に頭と角、下部に對の渦巻き	FLC	スケッチブックK43で反芻後に「《ヴァイオリンのある赤い静物》の変形」と記載
		《牡牛I(2)》	1952	油彩画	449	82.5×160	—	—	同上	個人蔵	
		《牡牛I bis》	1952	油彩画	429	168×97	Le Corbusier	左側下部に「52」	縦長、上部に角と頭、水平線を挟んで、中央に對の丸(鼻)と胴体、下部に對の渦巻き	個人蔵	
		《牡牛I ter》	1952	油彩画	430	161×87	Le Corbusier	右下に「52年4月26-7日」背面に「アンドレとマルタ・ヴォジャンスキのために、友情、1952年5月25日」	同上	個人蔵	
	IIからIV	《牡牛II》	1953	油彩画	159	162×114	Le Corbusier	右下に「28-53」、背面に「牡牛2, 1928-53. Le Corbusier 牡牛II」、署名の下に四角で囲んだ数字の7	やや縦長の画面。上部で横断する水平線の不在。中央下部に水平線。他は同上	FLC	
		《牡牛III アトラス・チャンディーガル》	1953	油彩画	436	162×114	Le Corbusier	左側の下部に「53」背面に「アトラス・チャンディーガル LC 1953」	やや縦長の画面を上部の水平線で分割。他は同上	ロンドン、テートギャラリー	インドとの関連を示唆
		《牡牛IV-アンデルノ》	1953	油彩画	437	162×130	Le Corbusier	左側上部に「53」	やや縦長の画面を水平線で上下に二分割、上部に上下に二つの顔を併置、水平線を挟んで、中央に對の丸(鼻)と胴体、下部に左右で組み合わされた手	個人(大阪銀行)	著書に《大きな溝付グラスと赤いスカーフ》1940の写真を90度回転して誕生と記載(Le Corbusier, 1960, p. 232)
(参考)		《私は夢を見ていた(第1バージョン)》	1953	油彩画	160	130×162	Le Corbusier	左下に「53年10月21日」背面に「私は夢を見ていた53年10月21日」	横長画面を左右に二等分。左に浴槽に浸かるLCの足、右に〈鳥=女〉	FLC	デッサンで探求された《私は夢を見ていた》の油彩画『二つの間で』(1964) Pl. 10で反芻
〈牡牛〉の展開、〈女性〉との共存の探求	VからVII	《牡牛V》	1954	油彩画	161	195×97	Le Corbusier	左下に「54」、背面に「牡牛V. 54年3月 Le Corbusier」	縦長の画面に水平線。下部に對の渦巻き	FLC	牡牛の頭部右に女性の髪の毛
		《牡牛VI》	1954	油彩画	176	195×97	Le Corbusier	右下に「54」背面に「牡牛VI-Le Corbusier 54」	縦長の画面、下部の對の渦巻きの右上に開かれた手	FLC	牡牛の頭部左わきに女性の髪の毛、中央右に手の挿入
		《牡牛VII》	1954	油彩画	439	195×97	Le Corbusier	左下に「バケ(Paquets) 54」	縦長の画面に水平線。他は同上	個人蔵	同上

	作品番号	タイトル	制作年	形式	FLC番号	サイズ (cm)	署名	記載内容 (署名を除く)	構図 (コンポジション)	所蔵	備考
《牡牛》の 開花、 《牡牛(男性)》と 《女性》との 共存の確立	VIII から X	《牡牛VIII》	1954	油彩画	162	195×97	Le Corbusier	左下に「54年4月25日」 背面に「牡牛 VIII 54 Le Corbusier」	上部に二つの顔を上下に並 置、水平線を挟んで、中央 に丸(鼻)と胴体、下部 に左右で組み合わされた手	FLC	上部の二つの頭は、ル・コ ルビュジェ(男性)とイヴォ ンヌ(女性)に対応
		《牡牛IX》	1954- 1955	油彩画	163	195×97	Le Corbusier	背面に「牡牛IX 54年10月7 日. 55年1月 Le Corbusier」	縦長画面を上下に二等分、 上部に水平線。その下に頭 と鼻、下部に上下で組み合 わされた手	FLC	上下に組み合わされた手
		《牡牛X》	1955	油彩画	164	195×97	Le Corbusier	右下に「オイロペの略奪」 背面に「牡牛 X. 55. Le Corbusier」	同上	FLC	同上 《オイロペの略奪》(1912- 1913)の反芻
	(参考)	《頭と手》	1955	油彩画	80	38×46	Le Corbusier	右下に「55」 背面に「C.F.リトグラフ」	やや横長の画面を左右に二 等分、左上に白い幾何学的 頭、右下に反転した頭、左 下と右上に開かれた手	FLC	直前の《手を合わせた女性 と男の頭》(55年1月, FLC 270)の展開 直後の《牡牛XI》の左半分 で反復
	XI から XIII	《牡牛XI》	1955- 1956	油彩画	165	130×162	Le Corbusier	右下に「55年クリスマス」 「56年N(新年)牡牛XI」 背面に「牡牛XI. 55年クリ スマス -56年新年. Le Corbusier」	やや横長の画面。上部に水 平線、その下で画面を左右 に二等分、左に2種の幾何 学的頭を水平に併置、右に 《詩的反応を伴うオブジェ》 の構成	FLC	右は「直角の詩」に記載さ れた《詩的反応を伴うオブ ジェ》の構成の体現 左右反転して、タビスリ 《奇妙な鳥と牡牛》として 反芻
		《牡牛XII》	1956	油彩画	252	130×162	Le Corbusier	左側下に「牡牛12 56年 2月」	やや横長の画面を左右に二 等分、左に《詩的反応を伴 うオブジェ》の構成と二つ の開かれた手、右に90度 回転した牡牛の頭と鼻	個人蔵	
		《牡牛XIII》	1956	油彩画	167	130×162	Le Corbusier	右下に「牡牛XIII Pentecôte 56」、その下に「ミノタウ ロスの誕生」 背面に「牡牛XIII. 56年5 月. Le Corbusier」	上部に水平線、その下部で 手を組む人物の頭?と胴 体、手の下に小さな牡牛? の頭	FLC	神話「ミノタウロスの誕生」 と接続
二つの 縦帳案	XIV	《東急縦帳 案 《牡牛XIV》 相当	1956	デッサン	未詳	98×238	Le Corbusier	右下に「9.50×22.80のタ ビスリー+隠れる部分=9. 80×23.80 “牡牛 XIV” 東京のため、劇場の縦帳 坂倉によるコンタクト」 「ル・コルビュジェ カッ プマルタン 1956年8月 20日」	著しく横長、左から《牡牛 XI》の左半分、巻貝を想起 させる幾何学図形、《牡牛 X》の上半分、上下に組 わされた手	国立近現代 建築資料館	ピュリスムの静物画に由来 する《牡牛XI》と《詩的感動 を伴うオブジェ》に由来す る《牡牛X》の総合
		XIV bis	《私は夢見て いた》 (劇場の縦帳 計画案)	1956	デッサン (トレー シングパ ーバーに 鉛筆)	0004	19.4× 50.5	Le Corbusier	右下に「L-C 26/8/56 縦帳 Osaka (Saka)」	著しく横長、《私は夢を見 ていた(第1バージョン)》 に同じ	未詳
		《牡牛14bis》 :《奇妙な鳥 と牡牛》	1957	タビスリ	未詳	218×360	Le Corbusier	右下に「57」	横長画面を左右に二等分、 左: 水平線をまたいで牡牛 と鳥の頭、右脇に《小石(横 顔)》と上下に組み合わさ れた手、右: 幾何学的頭	大成建設	連作《私は夢を見ていた》 の展開 《牡牛XI》を左右反転した タビスリとして反芻
縦帳以降 の連作 《牡牛》の 展開	XV から XVIII	《牡牛XV》	1957	油彩画	243	162×130	Le Corbusier	左下に「56年1月28日」 「牡牛XV」	やや縦長の画面を中央付近 の水平線で上下に二分割。 頂点を共有した二つのピラ ミッド、上部に奇妙な人 物、下部に牡牛	個人蔵	『二つの間で』(1964)Pl. 13で反芻 写真の裏に「牡牛XIVとい うタイトルは東京の劇場の 縦帳、XIV bis はオービュ ッソンのタビストリ《奇妙 な鳥と牡牛》に割り当て」 と記載
		《牡牛XVI》	1958	油彩画	168	162×130	Le Corbusier	中央下に「52年7月14日 牡牛XVI」 背面に「Le Corbusier. 牡牛 XVI 1958」	《牡牛VII》の反芻、右下に鳥	FLC	右下に鳥の図
		《牡牛XVII》	1958	油彩画	440	162×130	Le Corbusier	やや縦長の画面を水平線で 上下に二等分。右下に巻 貝。その中に「牡牛XVII 58 年9月17日」	やや縦長の画面を上下に二 等分、上部に上下反転した 牡牛の頭、水平線を挟んで 左下に牡牛の足、右下に巻 貝	個人蔵	巻貝
		《牡牛XVIII》	1959	油彩画	441	162×130	Le Corbusier	右下に「59年9月 牡牛XVIII」 その上に座った牡牛のシェ マ	《牡牛XV》の反芻	大成建設	《牡牛XV》の反芻
	最終 作品	《牡牛》	v. 1964	油彩画 (未完)	448	53×30	—	—	縦長、《牡牛IV》に類似	FLC	未完

油彩画とタピスリをつなぐ作品でもある。

要約するなら、ル・コルビュジェにとって「牡牛の開花」とされる作品群は二つの形式（重ね合わせと隣接・並置）に基づいた〈男性〉イメージと〈女性イメージ〉の共存の確立と神話やタピスリとの接続を示している。

#### 6.4. 「牡牛の開花」後の展開

「牡牛の開花」後に東急緞帳を挟んで油彩画《牡牛XV》(1957, FLC 243)から《牡牛XVIII》(1958, FLC 441)と未完の《牡牛》(v. 1964, FLC 448)が制作された。

ここでは、東急緞帳制作直後に制作された油彩画《牡牛XV》に着目したい。最晩年に制作された『二つの間で』(1964)ではほぼ同一の作品がロードイッドで反芻され、以下のように記されているからである。「ここではアジアの目覚めが表現されている。異なった土地からきたもの、脈略のない要素(後略)」(Le Corbusier, 1964, pl. XII text pl.)。ル・コルビュジェはインドの州都チャンディーガル建設のため、1951年から1963年にかけて計23回インドを訪問している。したがって「アジアの目覚め」とは、インドとの接触を通じた彼自身による「目覚め」を示していると考えられる。

以上を踏まえて「牡牛の開花」を遡及して捉えるなら、連作〈牡牛〉の制作過程で探求された〈男性〉イメージと〈女性〉イメージの共存は、ヨーロッパとアジアという二つの文化との共存と読み替えることもできるだろう。それは、自己という主体を中心に他者である自然を同化するヨーロッパの世界観から自然と共存するアジア的世界観への転換を示唆している。だとするなら、《牡牛XV》の直前に日本(アジア)の劇場のために構築された東急緞帳も、「アジアの目覚め」を含蓄する作品であるといえるだろう。

### 7. 東急緞帳について

#### 7.1. 東急緞帳の原画と製作

ル・コルビュジェにより《牡牛XIV》と記された東急緞帳の原画について、彼は以下のように記している。「8月20日(金銀細工師のように)デッサンから紙を切り抜き、貼り付けて、嵩上げして[rehaussés]、彩色された原画[maquette]の制作を終了した。8月21日朝、説明文を書き上げ、東京への輸送の手はずを整えた……」(Petite, 1970, p. 118(邦訳) p. 265)。

ここから東急緞帳の原画最終案は、坂倉にせかされて制作されたことがわかる。東急緞帳もまた、当時の川島織物合資会社において急ピッチで製作され、東急文化会館への設置に先立って、1956年11月に京都市立

美術館(現：京都市京セラ美術館)で披露された。巨大な緞帳が3か月足らずで製作されたことになる。

#### 7.2. 東急緞帳のサイズと現況確認

ル・コルビュジェによる東急緞帳のための原画の右下には以下のように記されている。「 $9.50 \times 22.80$ のタピスリ+隠れる部分= $9.80 \times 23.80$ 」(Mathias, 1987, p. 81)。ここから東急緞帳の可視部分が $9.5 \times 22.8$ mであり、両側に各50cm、上部に30cmの「隠れる部分」を含めて $9.8 \times 23.8$ mで製作するよう指示されていたことがわかる。しかし、当館が保有する資料概要によると東急緞帳のサイズは「 $9.8 \text{ m} \times 22.6 \text{ m}$ 」と記されており、高さは一致するものの幅に20cmの差がある(表2)。

そこで、川島織物セルコンで行われた見学会を機会に緞帳の計測を行った。大きすぎて総長は計測できなかったため、黒の枠線を基準として左上角を計測した(図2)。その結果、黒枠から10cmの余白を含んで可視部分とすると、「隠れる部分」が左端で0.5m、上端で0.3mとなることがわかった。すなわち、隠れる部分についてル・コルビュジェの指示通りに製作されていることが確認できた<sup>22</sup>。

表2 東急緞帳のサイズ

	可視部分のサイズ(m)	隠れる部分のサイズ(m)
A: ル・コルビュジェの製作用原画	9.5 × 22.8	9.8 × 23.8
B: 資料概要(当館)のサイズ	データなし	9.8 × 23.6
B-A: 高さ		0
B-A: 幅		0.2

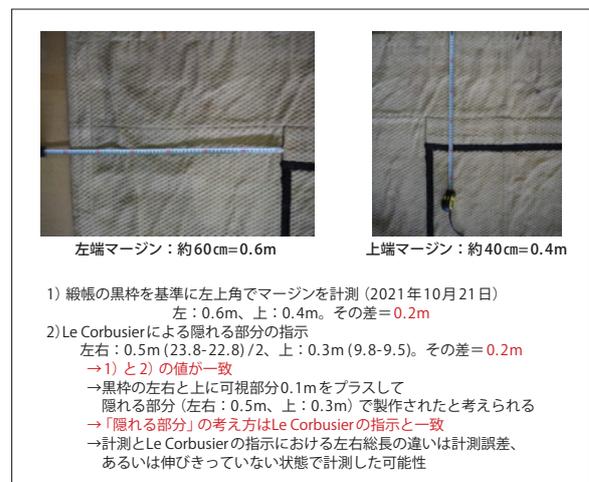


図2 東急緞帳の左上角の計測(2021年10月21日)

### 7.3. 東急綴帳の構成

東急綴帳に先行して、ル・コルビュジエはスイス学生会館の談話室に『直角の詩』の4つのリトグラフに対応する作品を隣接・併置した壁画を制作していた<sup>23</sup>。この先行例を念頭に見直すと、東急綴帳も複数の作品が隣接・併置されている可能性がある。そして、その可能性を示唆するテキストを彼のスケッチブック K43 (Fondation Le Corbusier, 1982) に発見した。

その表紙には「インド/1956-3/2 5月」と記されており、その制作年代が東急綴帳の最終案の構想時(1956年8月20日)直前にあたるのがわかる。K43は「牡牛の誕生52年8月10日」と記された1952年に遡る《牡牛I》の誕生を回想するデッサンの反芻からはじまる(ibid. 652)。続いて、56年5月6日から7日にかけて、組まれた手のスケッチが描かれている(ibid. 656-662)<sup>24</sup>。そして、リヨンで開かれる展覧会(1956年6月23日-11月10日)の展示作品リストや展示計画のスケッチ(1956年5月15日付)(ibid. 665-666)とチャンディーガルの議事堂に関するデザインスケッチ(ibid. 671-683)を挟んで以下のテキストがある。

「空間の概念 / 海ホライズン / “1922 T80” / 砂 / “暖炉” アクロポリス 1918 / 月のある構成 1928 T80 海の光景 / 大弓 [Arbalète] I 1954 (?) / 牡牛 XI + XII (?) 海 / 水平 + 垂直による空間 / ヴォリューム / 空からのパースペクティブ (パースペクティブのない) / (後略)」(ibid. 684, 下線筆者)<sup>25</sup>。

ここでは(海の)水平線、アクロポリスや月を挙げて、彼の画家としてのキャリアが総括されている。対応する油彩画作品は、順に《垂直の静物I》(1922, FLC 317)、《暖炉》(1918, FLC 134)、《月のある静物》(1929, FLC 146)、《大弓 ロンドン1》(1953, FLC 434)と考えられる。末尾の作品は、《3人の音楽家》(1936, FLC 11)と《音楽家たち》(1937, FLC 367)のロンドンにおける反芻であり、ロンドンでのデッサンに遡る連作《私は夢を見ていた》と関連付けられる。そして、その油彩画の制作を挟んで、東急綴帳の構想時に同作品がもう一つの綴帳案として構想されるにいたった(詳細は後述)。

以上から直後の記載「牡牛 XI + XII ?」も東急綴帳に関する記述である可能性がある。そこで、東急綴帳が《牡牛 XI》と《牡牛 XII》の隣接・並置であると仮定して、比較・検証を試みた。その結果、東急綴帳の左半分が《牡牛 XI》とほぼ同一であるものの、右半分は《牡牛 XII》とは著しく異なっており、東急綴帳と一致しないことが確認された。

しかし、「牡牛 XII」を「牡牛 X」と読み替えると東急綴帳の構成に非常に近い構成になることがわかった<sup>26</sup>。そこで、東急綴帳の構成を《牡牛 X》+《牡牛 XI》と捉え直して、比較・分析を行った。

分析に当たっては、便宜上、東急綴帳、《牡牛 X》と《牡牛 XI》を以下のように分割した。

- 1) 東急綴帳を左右に4分割し、左から順に左1、左2、右1、右2とする。
- 2) 《牡牛 X》を上下に分割して、それぞれ《牡牛 X》上と《牡牛 X》下とする。
- 3) 《牡牛 XI》を左右に分割して、それぞれ《牡牛 XI》左、《牡牛 XI》右とする。

分析結果をまとめると以下ようになる(図3)。まず東急綴帳の左1が《牡牛 XI》の左、右1が《牡牛 X》上とほぼ同一図像の反芻であることが確認できた。次に右2と《牡牛 X》下を比較すると、東急綴帳の右2で《牡牛 X》下の上下に組み合わされた手というモチーフが位置を変えて反芻されていることがわかった。

残りの左2のイメージは《牡牛 XI》には見られない。しかし、以下の理由から東急綴帳の左2に描かれたイメージが巻貝に置きかえられたと推定される。1) 『直角の詩』A. 3環境のテキスト30ページに添えられた図に近い。それが何であるかは具体的に記されないものの、章のタイトルである環境すなわち自然に由来する<sup>27</sup>。2) 《牡牛 XI》右に描かれた図像が〈詩的反応を伴うオブジェ〉の構成に基づく第2のタイプの〈牡牛〉である。3) 《牡牛 XVII》(1958, FLC 440)では右下に署名を内包する巻貝が描かれ、連作〈牡牛〉と巻貝の関連が示唆されている。

東急綴帳が《牡牛 X》と《牡牛 XI》の総合であるとする、それは以下のような彼の画家としてのイメージ探求を内包する。1) 《牡牛 X》を介して、1-a) ピュリスム時代の静物画に由来する〈牡牛〉の誕生。1-b) 連作《牡牛》の展開過程における〈女性〉イメージとの共存。1-c) 上下に組あわされた手が象徴する二つの融合。2) 《牡牛 XI》を介して、2-a) 二つの頭による〈男性〉イメージと〈女性イメージ〉の並置、2-b) 巻貝による〈詩的反応を伴うオブジェ〉。

要約するなら、東急綴帳はそれまでの彼が探求したイメージの並置によって彼の画家としてのキャリアを総合する作品であるといえるだろう。

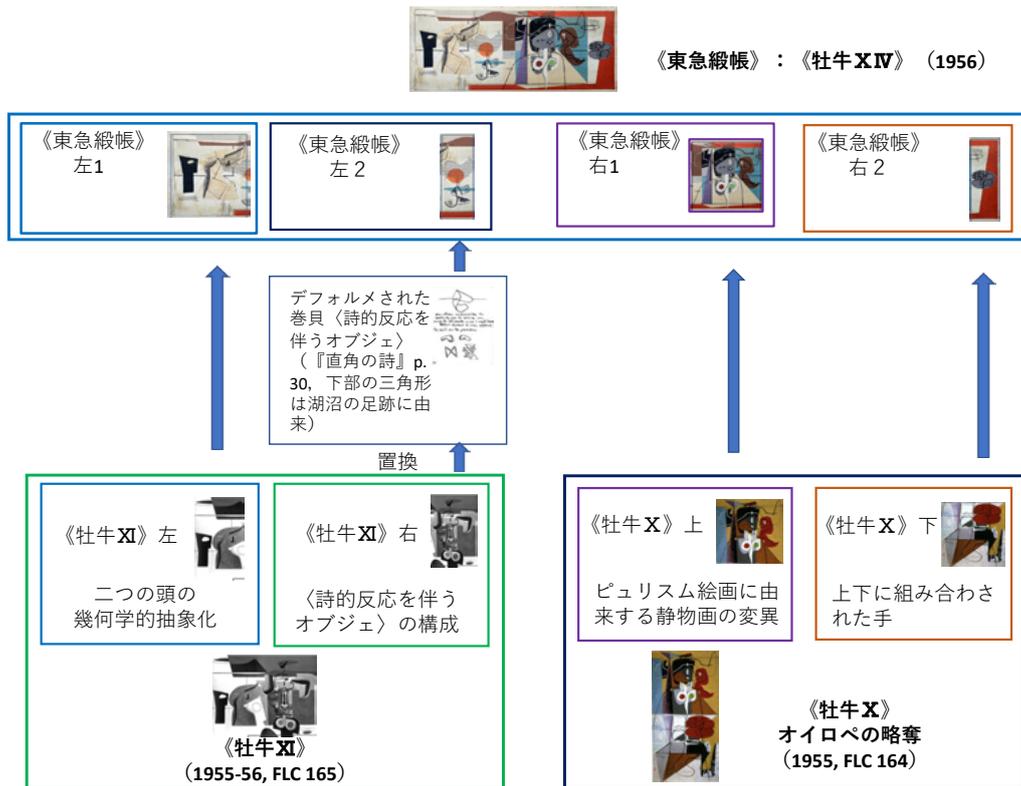


図3 東急綴帳の構成：《牡牛XI》+《牡牛X》(図解)

## 8. 神話イメージとの接続

### 8.1. 東急綴帳と連作〈私は夢を見ていた〉との接続

本研究の過程で、もう一つの綴帳案の存在を示す習作：《劇場の綴帳のためのプロジェクト》(1956, FLC 0004)を発見した(Cohen, 2015, p. 131)。それは連作〈私は夢を見ていた〉の反芻である。その右下には以下のように記されている「綴帳大阪(サカ) [rideau OSaka (Saka)] /56年8月26日」。この記載は、このプロジェクトが坂倉による大阪の劇場の綴帳 [rideau] のために構想されたことを示唆している。

残念ながら、どの劇場のために考案されたかを示す具体的な資料は発見できなかった。しかし、当館が保有する坂倉準三建築設計資料を調べると、《南海会館》の一連の図面群(実施設計図)が存在し、それ以外に1956年に大阪で劇場を内包する建築は設計されていないことがわかった。したがって、同綴帳プロジェクトは《南海会館》(竣工1957年)の劇場の綴帳のために構想されたと考えられる。

以上から、「〈牡牛〉の開花」直後にあたる1956年、坂倉設計の劇場のために二つの綴帳案が構想されたことが明らかになった。一つが東急文化会館の劇場の綴帳(《牡牛XIV》)であり、もう一つが同じく南海会館の劇場

のための綴帳(計画案)である。前者は先行する連作(牡牛)の2作品の隣接・並置として連作(牡牛)の延長上に実現したのに対して、後者は連作〈私は夢を見ていた〉の延長上に構想されるものの実現することはなかった。

その後、未完に終わった綴帳案に代わって《牡牛XI》を左右反転した構図を持つタピスリ《奇妙な鳥と牡牛》が実現し、《牡牛XV》の写真の裏面に「(牡牛) XIV bis は(中略)タピスリ《奇妙な鳥と牡牛》」と記された(注18参照)。

同作品を単独に見てもどかが鳥でどかが牡牛かわかりづらい。もう一つの綴帳として構想されたLC(牡牛)と〈鳥=女〉を隣接並置した〈私は夢を見ていた〉と関連付けて、このタイトルが理解できる作品である。

以上の事実は、同時期に構想された二つの綴帳が、これまで独立した連作と考えられてきた〈牡牛〉と〈私は夢を見ていた〉を関連付ける結節点になっていることを示している(図4)。

### 8.2. 東急綴帳の神話イメージとの接続

振り返るなら、東急綴帳の主要な構成要素となった《牡牛X》にはその右下に「オイロペの略奪」と記され、《牡牛XIII》には「ミノタウロスの誕生」と記されていた。

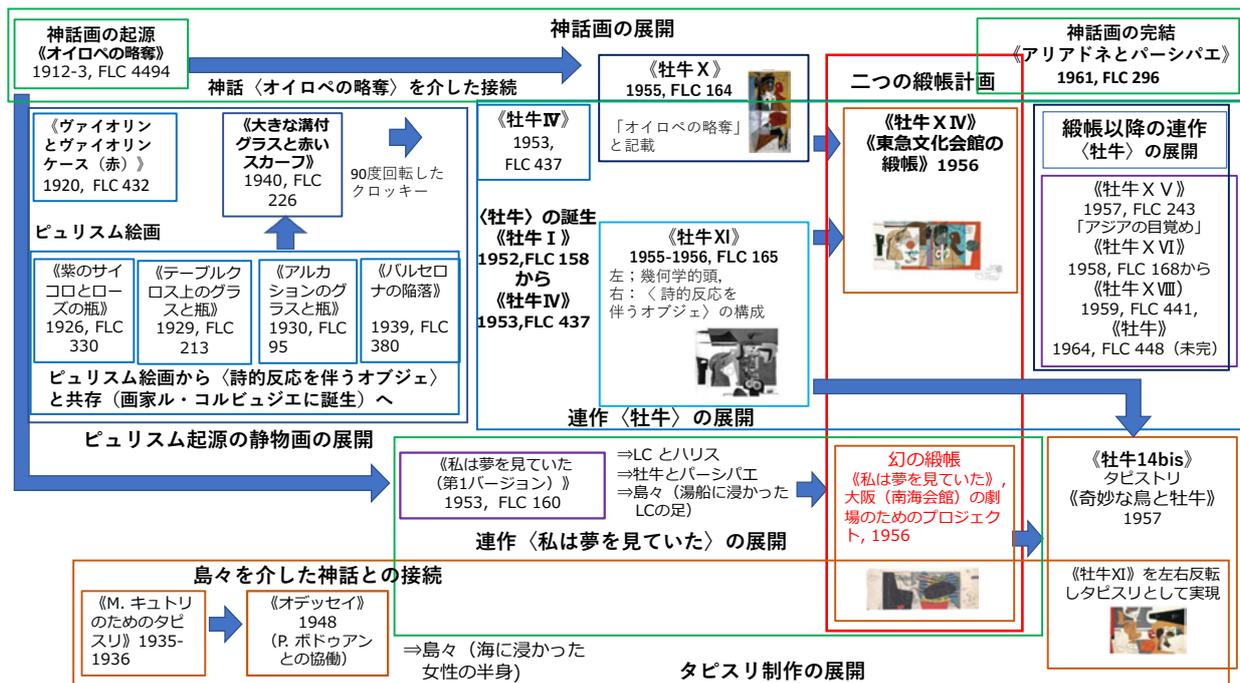


図4 ル・コルビュジエの絵画作品とタビスリにおける東急緞帳の位置づけ

そこで、オイロペの略奪に始まりアリアドネにいたる神話の観点から〈牡牛〉を描いた彼の絵画作品を調査した。その結果、以下のように4種、5作品の存在が確認できた。

- 1) オイロペの略奪 (ミノス王の誕生) :
  - a) 《オイロペの略奪》 (1912-13, FLC 4494)
  - b) 《牡牛X》 (1955, FLC 164)
- 2) ミノタウロス誕生につながる牡牛とパーシパエ (ミノス王の妻) の交代 :
 

《私は夢を見ていた》 (1953, FLC 160)
- 3) ミノタウロスの誕生 :
 

《ミノタウロスの誕生》 (1956, FLC 4155)
- 4) アリアドネ (パーシパエの娘) :
 

《アリアドネとパーシパエ》 (1961, FLC 4153)

以上の事実は、東急緞帳が、形成期の《オイロペの略奪》に始まり晩年の《アリアドネとパーシパエ》で完結する牡牛関連神話の探求のほぼ中央に、位置づけられることを示している。

## 9. 結論

本研究の結果を要約すると以下ようになる。

- 1) 東急緞帳のもとになった〈牡牛〉の種子は以下をカバーする。静物 (〈オブジェ・タイプ〉、〈詩的反応を伴うオブジェ〉)、〈女性〉イメージ、神話イメージ、

自然景観。

- 2) 東急緞帳に先駆けて、タビスリ制作がはじまり、ボドゥアンとの共同制作《オデッセイ》では、海に浮かぶ島々が表現されていた。
- 3) 東急緞帳は、連作〈牡牛〉の開花 (《牡牛Ⅷ》から《牡牛ⅩⅢ》) を緞帳という形式で実現した作品である。
- 4) 東急緞帳の構成は、〈オブジェ・タイプ〉を構成要素とする静物画 (種子-1) の延長上に位置づけられる《牡牛X》と〈詩的反応を伴うオブジェ〉 (種子-2) の構成に基づいた《牡牛XI》の隣接・並置に由来する。すなわち、東急緞帳は開花期の油彩画が内包する〈牡牛〉の二つの種を総合する作品である。
- 5) 東急緞帳と同時期にもう一つの緞帳が構想された。それは連作〈私は夢を見ていた〉の緞帳化であり、坂倉が大阪で設計した南海会館のものと考えられる。
- 6) 東急緞帳は、形成期の《オイロペの略奪》から晩年の《アリアドネとパーシパエ》に至る牡牛関連神話のほぼ中央に位置づけられる。

本稿を締めくくるにあたって、彼が最晩年に制作した『二つの間で』を改めて参照したい。そこには以下のように記されている。「複数の極 [des poles] が必要だ。複数の岸 [des rives] が必要だ。二つであることが必要だ

……すべては二つの群れの中でしか生じない。あるいはわれわれ二人、あるいは二者のあいだでしか」(Le Corbusier, 1964, 巻末プレート)。また、『牡牛XV』を反芻するテキストにおいて「アジアの目覚め」と記されていた。

以上の記載を踏まえると、東急緞帳は以下のような他者との共存を示しているといえるだろう。第一に、連作〈牡牛〉で探求されたのは〈牡牛(男性)〉に対立する〈女性〉という他者との共存であり、東急緞帳も同時期に緞帳としても構想された連作〈私は夢を見ていた〉も夢を介した同様な他者との共存だった。次に、直後の〈牡牛XV〉に関するテキスト「アジアの目覚め」は、ヨーロッパに對立するアジアという他者との共存を示している。その他、東急緞帳には、自然、神話、夢などさまざまな他者との共存が認められる。

要約するなら、東急緞帳は彼が創作活動の中で培ったさまざまな他者を内包し、それらを一者に還元することなく、共存という形式で併置するに至った彼の画家としての創作活動を総合する作品である。

#### 注

- 1 東京急行電鉄株式会社編『東急文化会館(竣工記念パンフレット)』、東京急行電鉄株式会社、v.1956、pp.12-13に添えられた原画はル・コルビュジェの原画デッサン(Mathias, 1984, p. 81)とほぼ同じである。ただし、右下に記されたメモが右に移動されている。坂倉が「taureau」を「闘牛」と邦訳した理由は未詳。
- 2 『全作品集第6巻』の「綴れ織り[tapisserie]」で「東京のさる劇場の緞帳」として掲載される図版は、右下に欠けが見られるなどの理由から東急緞帳ではなく、原画のトリミングと考えられる。
- 3 彼は8月18日作成のスケッチについて「モデュロールのおかげで確実な組織化と調和による壮麗さを得る」と記している。しかし、モデュロールの具体的適用に関する記述はない。
- 4 同書は〈牡牛〉を含む複数の連作に関する情報を提供するものの、東急緞帳そのものに関する情報は断片的である。
- 5 Pauly (2019) と Pauly (2022) は、彼のデッサン集成(全4巻を予定)の第1巻と第2巻であり、1902年から1929年までのデッサンを網羅する。
- 6 日本に送付された原画の内、Pl. 2が掲載されるだけでなく、補遺に(東急緞帳: 牡牛XIV作成のために添えられた)注釈が掲載されている。テキストから図版はPl. 1-3の3枚あったと考えられる。注釈には以下のような項目で緞帳製作のための説明と指示が記されている。1. Pl. 1に記載された緞帳の可視部分。2. Pl. 2とPl. 3に基いて色彩について。3. Pl. 2とPl. 3に基づきa) 左下に描かれた二人の人物像、b) 黒の線描、c) 格子縞、d) 型について。4. テクスチャー。ここでは羊毛が想定されている。対して、実現案は裂地がレーヨンである。
- 7 ローイド板を版とする白黒反転の版画。
- 8 〈オブジェ・タイプ〉において、絵画対象、その形状と色彩の関係は以下のように整理できる。すなわち、絵画対象: 形状=多:1であり、形状が普遍の典型(タイプ)として一元化される。対して、形状: 色彩=1:多であり、色彩は絵画対象の固有色から自立するだけでなく、典型として一元化された〈オブジェ・タイプ〉の形状に対しても複数の色彩が割り当てられる。
- 9 彼の〈女性〉イメージ導入の極みを象徴する作品がアイリーン・グレイ設計のE1027の壁面に描かれた《3人の人物》(1938)である。
- 10 これとほぼ同様の図が『直角の詩』の序文に添えられた(Le Corbusier, 1955, p. 9)。
- 11 同様のイメージが1955年に反芻された(Krustrup, 1986, 頁付なし)。海の中で横たわる女性の裸身として描かれ、ひざや胸などのその突出部が島々と関連付けられ、ロンドンの浴槽でのル・コルビュジェの足により近いものとなっている。
- 12 Mathias (1987, p. 26) に掲載されたカルトンはこの油彩画がトリミングされたもので、制作年が1936年と記されている。ただし、この作品はマリー・キュトリ同様に下絵を提供しただけで、協働作業の開始はボドゥアンとの1949年と考えられる。マティアスによれば、「ピエール・ボドゥアンは、1962年7月25日に記された長い手紙の中で、1949年12月に始められた協働を総括(bilan)している」(Mathias, 1987, p. 20)。
- 13 彼にとってボドゥアンと共同制作したタピスリはそれまでのものとは異なる。「共同作業を始めてすぐ、彼は基本方針を定めた。タピスリはタンスカバーではないし、絵画でもない。それは床に届いていなければならない。タピスリは壁画となり、住まいの壁面絵画となり、装飾ではなく、建築の有用な要素となる」(Petite, 1970, p. 154(邦訳)p. 353)。タピスリは、このように飾られる部屋(空間)に固有な壁画に準ずるものと考えられた。しかし、ミュラル=ノマド(遊牧民の壁)と名づけられたように、壁画とは異なり、丸めて持ち運び可能な建築要素だった。
- 14 ジョルノ等はその根拠として、ル・コルビュジェが同油彩画の写真の背面に記したメモを挙げている(N. Jornod et al., 2005-2, pp. 860-861)。そこには「1920 1950 / 1920のタブローのクロッキーを示す[donner]」と記され、その下に絵画のコンポジションを示すクロッキーが描かれ、その右横には「得も言われぬ空間を参照」と記されている。さらに、ジョルノ等はル・コルビュジェによるロナルド・アレイ(テートギャラリー学芸員補佐)に宛てた手紙を挙げて、「牡牛」が1920年のタブローとその作品を横にした写真から誕生したと説明している。手紙には以下のように記されている。「私はあなたのために「牡牛」の歴史を確立しました。あなたは物事がどの

ように生まれたかを見るでしょう(後略)」「ル・コルビュジェのロナルド・アレイ氏への手紙」(1958年6月25日, FLC-C2-11-22, N. Jornod et al., 2005-2, p. 1043)。また、同作品の署名の下に「20/52」と記され、同作品が1920年制作の油彩画の延長上にあることが示されている。

- 15 〈牡牛〉誕生の直前に制作された《ヴァイオリンの変異》(1952, FLC 432)では、《アルカシヨンの漁船、グラスと瓶》(1930, FLC 95)に描かれたロープに加えて、牡牛の胴体と尻尾、対の渦巻き、後に「牡牛のしるし」と名づけられた牡牛の角に由来する三日月状の形状などが描かれており、前者が後者の延長上にあることがわかる。
- 16 左端のスケッチに描かれた「ジャルド60」という記載から対応する作品は、モーリス・ジャルド編のル・コルビュジェのデッサン集(Jardot, 1955)に掲載された図版60にあたる。同書は80枚のデッサンの集成であり、その選択について「ル・コルビュジェに負う」という記載がある。ジョルノ等が掲載した図版(N. Jornod et al., 2005-1, p. 306, ill. 239)は上下が反転している。
- 17 C. 4 肉体の項に添えられたリトグラフには、彼が『二つの間で』で「牡牛のしるし」と呼んだ牡牛の角を頭にねじ込んだ女性の裸婦像が描かれている。それは〈牡牛〉が〈女性〉イメージと関連付けられる準備段階を示唆している。
- 18 《牡牛XV》の写真裏面に東急緞帳が《牡牛XIV》、タピスリ《奇妙な鳥と牡牛》が《牡牛XIVbis》にあたと記される(N. Jornod et al., 2005-2, p. 928)。
- 19 「テーマ自体が展開し、その開花(おおよそ牡牛Ⅷ～XⅢ)を経て、そしてテーマに関する感性の変化とタブローの諸要素の新しい配置へといたしました」(「ル・コルビュジェのロナルド・アレイ氏への手紙」(1958年6月25日, FLC-C2-11-22)。この手紙の写しが下記に掲載されている(N. Jornod et al., 2005-2, p. 1043)。
- 20 ジョルノ等はル・コルビュジェと妻イヴォンヌに対応付けている(N. Jornod et al., 2005-2, p. 909)。
- 21 表題となる「ユニテ」は1952年に完成したマルセイユのユニテとも重なり、同版画集がその完成に合わせて制作されたことを想起させる。
- 22 東急緞帳が株式会社東急電鉄から当館に寄贈される際に作成された「東急の東急緞帳について(平成25年6月17日)」に記される作品の現況は以下のとおりである。

#### 【作品現況】

本体：白地部分表面に(繊維中までは浸透しきっていない)茶色の筋状、面状汚れが多数ある。四周、部分に黒ずみ、汚れが目立つ。裏面に茶染み。裏化粧裂(緑地平絹)に切れ、破れ。吊紐に塵埃等による汚れ、染み、切れ、裂け。

素材：レーヨン、科学染料。ドビー織(機械織)。一部(臙脂、緑円)綴織。

技法：裂地は縫い継ぎ。部分的に地と別裂をアップリケ。黒曲線は黒紐を綴じ付け。

保管：短辺を軸にして巻いた状態。

- 23 スイス学生会館談話室の壁画では『直角の詩』の以下の4つのリトグラフに由来する絵画が隣接・並置されている。1) C. 1 肉体、2) E. 4 性格、3) E. 3 性格、4) C. 5 肉体(Krustrup, 1986, p. 107)。この内、3)は以下の油彩画が対応する。《蠟燭を伴う女性I》(1946, FLC 412)から《蠟燭を伴う女性IV》(1947, FLC 419)(N. Jornod et al., 2005-2, p. 796 & 810)。
- 24 スケッチブックK43には組み合わされた手を描いた多くのデッサンが存在する(K43-656~662)。内656~659は56年5月6日から7日にかけてミノタウロスの誕生をテーマとして描かれた。
- 25 “1922 T80”と記される作品については、1923年の独立展のために制作されたT80の《垂直の静物I》をラ・ロッシュが購入したという記録がある(N. Jornod et al., 2005-1, p. 383)。水平線のイメージは、『直角の詩』E. 2 性格、p. 92に掲載された後、東急緞帳の原画制作直前にあたる1956年5月6日に鉛筆デッサンとして反芻された(ル・コルビュジェスケッチブックK43-60)。『二つの間で』のText Pl. 5に「水平線が/静寂をひろげる/夜の上に/海岸で」と記され、その下に東急緞帳と同様の地形を伴う水平線が描かれている。
- 26 スケッチブックの記載と東急緞帳の不一致については、以下の二つの可能性が考えられる。1) スケッチブックに記載された「?」が示唆するように、「XI+XII」ではなく「X+XI」の勘違いである。2) 当初は《牡牛XI》と《牡牛XII》の組み合わせで構想していたが、《牡牛X》と《牡牛XI》の隣接・並置に変更した。2)に相当するデッサンが見られないことから1)の可能性が高い。
- 27 ジョルノ等は、《アルカシヨンの漁船、グラスと瓶》(1930, FLC 95)の解説で、頂点を共有した二つの三角形について、彼のスケッチブックB9-582を挙げて、泥の中の足跡を象徴していると説明している(N. Jornod et al., 2005-1, p. 480)。

#### 参考文献

- 1 ウィリ・ボジガー編：ル・コルビュジェと彼のセーブル街35番地のアトリエ全作品集1952-1957, A.D.A. EDITA Tokyo, 1977.
- 2 Cohen, J.-L. : La série *Je rêvais*, 1953-1960 : Musée Picasso (éd) : *Le Corbusier, le jeu du dessin*, Éditions Hazan, 2015, pp. 128-131.
- 3 Gordon, C. & Kilian, K. : *Chandigarh: Forty Years after Le Corbusier*, ANQ Documents, Architectura & Natura, 1991.
- 4 Fondation Le Corbusier (ed) : *Le Corbusier Sketchbooks 2 1950-1954*, The Architectural Foundation and The MIT Press Cambridge, 1981.
- 5 Fondation Le Corbusier (ed) : *Le Corbusier Sketchbooks 3 1954-1957*, The Architectural Foundation and The MIT Press Cambridge, 1982.
- 6 Jardot, M. : *Le Corbusier dessins*, Deux Mondes, 1955.
- 7 Jornod, N. et Jornod J.-P. : *Le Corbusier catalogue raisonné*

- de l'œuvre peint Tome I*, Skira, 2005.
- 8 Jornod, N. et Jornod J.-P. : *Le Corbusier catalogue raisonné de l'œuvre peint Tome II*, Skira, 2005.
  - 9 Krustrup, M. : *Le Corbusier L'Illade Dessins*, Borgen Copenhagen, 1986.
  - 10 Le Corbusier : *Maison des Hommes*, Librairie Plon, 1942. 邦訳『人間の家』、鹿島出版会、1977.
  - 11 Le Corbusier : *Modulor 2*, Éditions de L'Architecture d'Aujourd'hui, 1955, 邦訳『モデュロールII』、鹿島出版会、1976.
  - 12 Le Corbusier: *Le Corbusier My Work*, The Architectural Press London, 1960.
  - 13 Le Corbusier: *Le poème de l'angle droit* [直角の詩], Le Corbusier & Éditions Connivences, 1989 (originally published by les Éditions Verve, 1955). 小野塚昭三郎訳、ル・コルビュジエ『直角の詩』展、ギャラリー・タイセイ、1994.
  - 14 Le Corbusier : *Entre-deux* [二つの間で], Éditions Forces-Vives, 1964.
  - 15 Martine Mathias : *Le Corbusier œuvre tissée*, Philippe Sers, 1987.
  - 16 Pauly, D. : *Le Corbusier Drawing as Process*, Yale Univ. Press, 2018.
  - 17 Pauly, D. (éd) : *Le Corbusier catalogue raisonné des dessins TOME I . Années de formation et premiers voyages. 1902–1916*, AAM Éditions, 2019.
  - 18 Pauly, D. (éd) : *Le Corbusier catalogue des dessins TOME II Début de l'activité picturale. 1917–1928*. AAM Éditions, 2022.
  - 19 Petit, J. (éd) : *Le Corbusier Dessins*, Les Editions Forces-Vives, 1968.
  - 20 Petit, J. : *Le Corbusier Lui-même*, Editions Rousseau, 1970. 邦訳：田路貴裕＋松本裕訳『ル・コルビュジエみずから語る生涯』、中央公論美術出版、2021.

#### 追記

本稿は、2022年12月23日に実施した川島織物セルコンに向けた東急緞帳に関する講義（ZOOM）を発展させたものである。当館所蔵の東急緞帳は川島織物セルコンに保管されており、同講義は2021年9月に実施された関係者向け見学会が契機となって実現した。

(2022年5月9日原稿受理)