

[PL.1]

イサム・ノグチ、丹下健三 《HPCNM001 慰霊施設7面総合図（広島の死者のためのメモリアル）》1951年12月14日、

鉛筆、トレーシングペーパー、57.4x109.0cm、ハーバード大学デザイン大学院フランシス・レーブ・ライブラリー、丹下健三アーカイヴ蔵、寄贈：丹下孝子氏、

協力：丹下憲孝氏、撮影：中村 尚明

Isamu Noguchi and Kenzo Tange, <Plans, Sections, and Elevations of the Memorial Facility in Hiroshima,

HPCNM001, (Drawings for Isamu Noguchi's Memorial for the Dead of Hiroshima)>,

1951, Kenzo Tange Archive, Gift of Mrs. Takako Tange 2011.

Courtesy of Francis Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design. Courtesy of Mr. Paul Noritaka Tange.

Photo : Naoaki Nakamura

【新出資料】

イサム・ノグチと丹下健三による《広島の子者のためのメモリアル》図面 (ハーバード大学デザイン大学院フランシス・レーブ・ライブラリー蔵) — 彫刻家と建築家の真のコラボレーションの記録

中村 尚明

はじめに

イサム・ノグチがデザインした広島平和公園慰霊施設案《広島の子者のためのメモリアル》(1951-52年、以下《広島メモリアル》)は、広島平和記念都市建設法(1949年)の下で1950年に着工された広島平和公園・同記念館の建設事業に、翌1951年、新たに加えられることになった公共的記念作品^{モニュメント}のプロジェクトであった^[1]。1950年5月2日に19年ぶりに日本に到着してほどなく、イサム・ノグチは平和公園の設計者丹下健三と会い、その計画について聴く機会を得た。世界で最初に実戦使用された原子爆弾による犠牲者のための記念作品にノグチは強い関心を表明した。その年の夏以降、丹下から広島市長浜井信三への再三にわたる働きかけの結果、1951年11月末、ノグチは平和公園の慰霊施設デザインを丹下の協力者として担当することになり、その直後から翌年1月または2月頃にかけて丹下及び大谷幸夫ら東京大学工学部の丹下研究室のスタッフの協力を得て、模型と図面の制作、模型写真の撮影などを行った。それらをまとめた慰霊施設の提案資料が遅くとも1952年2月初旬までに、平和公園の設置主体である広島市に提出された。しかし、広島市長の諮問機関として広島平和記念都市建設計画の立案・審議を行う広島平和記念都市建設専門委員会における二回に渡る討議によって同案は却下され、代わって丹下健三が急遽作成・提出した慰霊碑案が1952年2月27日の同委員会で採用されることになった。その結果ノグチの慰霊施設プランは実現することなく終わった^[2]。

一般にイサム・ノグチの「慰霊碑」として知られる《広島メモリアル》は、永年にわたり彫刻家ひとりによる作品として語られてきた。何よりも作品が実現しなかったことに加えて、ノグチ本人も多くを語らず、史料が少なく、作品の姿を伝える画像資料が少数の模型写真に限られていたことなどが全体像の解明を困難にしていた。その一方、近現代美術史の作家中心的研究姿勢、作品を作家の生涯や内面の反映として解釈する傾向が、この作品のもつ社会的性質に注意を向けさせなかったことも否定できない。既に進行中の、いわばその都市の未来が託されている重大な公園建設プロジェクトの中に新たな施設を加えること、そのために彫刻家を参加させることは、既存の建物の任意の場所に置く作品を彫刻家に求めることとは事情が全く異なり、設置者、設計者、彫刻家それぞれに様々な社会的要件を課し、彼らの側でもそれらを単に満たすだけ

[1] 丹下健三による平和公園競技設計当選案に含まれていなかった慰霊堂が追加される経緯については下記拙稿参照。小論では、平和公園内の慰霊施設の位置を決定した広島平和記念都市建設専門委員会の第4回会議(1951年2月)及び同委員会意見書(同年8月)をもって慰霊施設の追加が決定されたと解釈する。拙稿「イサム・ノグチ作《広島の子者のためのメモリアル》実現されざる記念作品と芸術ビジョン、長谷川三郎との関係をめぐって」Dakin Hart and Mark Dean Johnson ed., *Changing and Unchanging Things - Noguchi and Hasegawa in Postwar Japan*, Oakland: University of California Press, 2019, pp.102-109 (和英併記。英文pp.82-101)

[2] *ibid.* pp.103-105

にとどまらない、様々な工夫がなされたに違いない。そのプロセスがまず解明されなければならない。それ故、慰霊碑や慰霊堂のデザインの全てが初めから一貫して彫刻家または建築家の裁量に委ねられていたことを前提とした作品や資料の解釈は避けるべきである。

また、当時から語られた「ノグチの慰霊碑」却下の理由は、「個人的な芸術であり難解であること」^[3]と「ノグチがアメリカ人であること」^[4]であった。前者は抽象芸術には普遍性がない、それは個人の芸術だということであり、後者は作家個人の属性をことさらに問題化することである。それらは今日も少なからぬ人々が了解する一般的な芸術の理解度やナショナリズムとは違うレベルの、当時のリアルな社会的関心事を見えにくくしているのではないだろうか。

こうした考えの下に、論者はこれまで設置者である広島市が平和公園慰霊施設に求めた設計要件を明らかにし、ノグチがそれに応えつつ意匠にどのような意味を込めたのかを中心に考察してきた^[5]。小論では、平和公園への慰霊堂追加という社会的課題に対する設計者丹下健三と彫刻家イサム・ノグチの工夫が具体的に如何なるものであったのかを明らかにしたい。

《広島メモリアル》に関する史料調査を続ける中で、論者は幸いにも株式会社丹下都市建築設計の丹下憲孝氏のご好意により、ハーバード大学デザイン大学院フランシス・レーブ・ライブラリー (Harvard University Graduate School of Design, Francis Loeb Library: 以下GSDと表記) の丹下健三アーカイヴ (Kenzo Tange Archive) の資料の中に、イサム・ノグチが関係した広島の慰霊碑の図面が含まれていることを同社よりご教示いただいた^[6]。2019年6月と7月に現地にて調査を行ったところ、《広島メモリアル》即ち広島平和公園のノグチによる慰霊施設を表した図面5枚を確認することができた。小論ではこの新出資料の紹介を最初の目標とし、第1章で図面の概要を目録化し、その内容を記述する。第2章では図面の内容を総合して慰霊施設の個々の建築要素の寸法、配置、仕様と共に主な特徴を記述する。第3章では図面から得られた知見をイサム・ノグチと丹下健三それぞれの文章と照らし合わせることで、この作品が彫刻家と建築家の緊密なコラボレーションによって設計されたことを明らかにする。第四章では丹下健三とイサム・ノグチのコラボレーションの動機を考察し、ふたりが共有した関心事を明らかにする。終章ではイサム・ノグチ研究における《広島メモリアル》図面の資料としての意義を考察する。

図面の図版について、所蔵先のハーバード大学デザイン大学院フランシス・レーブ・ライブラリーに対象となる図面の同館によるデジタル画像化とその使用許可を申請していたが、オリンピックイヤーに向けた国際展への貸出予定資料の修復のため、スキャン前に必要な小論対象図面の修復が遅れることになった。そのため小論では論者が現地調査した際に撮影したデジタル画像を代用させていただくこと、正式な図版を別稿で改めて紹介することで同ライブラリーの許可をいただいた。こうした事情により、小論の図面図版の品位に限界があることをご了解願いたい。

また、図面や描かれた建築要素の記述は論者の美術史的関心に基づいたものであり、建築学的、あるいは建築史的観点からの記述様式を踏まえたものではないことをご承知願いたい。

[3] 「慰霊碑設計を葬らる 浜井市長と対決に来広」中国新聞1952年4月8日

[4] *ibid.*, 同様の記述が同日付け読売新聞にもある。後年、専門委員会委員だった岸田日出刀は自伝で、アメリカ人であるノグチは慰霊堂設計者に相応しくないと自分が主張したことを明かしている。岸田日出刀『縁』1958年 pp.84-85

[5] 拙稿 (前掲註1)

[6] 株式会社丹下都市建設設計会長丹下憲孝氏、同社塩谷恵子氏には貴重な情報提供と本調査と図版掲載に関するご協力並びに御許可を頂きました。心より感謝申し上げます。また、GSDフランシス・レーブ・ライブラリーのイネス・ザルドゥエンド氏とミシェル・ペイルドン氏には現地調査、図版使用に関し一方ならぬご高配をいただきました。ここに記して感謝申し上げます。本調査は「イサム・ノグチと長谷川三郎展」のための論者の米国出張に際し、ニューヨークからボストンへの調査出張追加を快くご許可下さった横浜美術館の理解により可能となりました。ここに記して謝意を表します。

第1章 GSD所蔵《広島メモリアル》図面

1-1 《広島メモリアル》関連資料中のGSD所蔵図面の位置づけ

イサム・ノグチが1951年から1952年にかけて制作した《広島の死者のためのメモリアル》のデザインを直接伝えるオリジナル資料として今日まで知られているものは、①ノグチ・ミュージアム（ニューヨーク）が所蔵する、東京大学丹下研究室で大小2種類の模型を撮影した一連の写真^[7]、②神奈川県立近代美術館葉山館所蔵の、慰霊碑彫刻の地上部分と地下部分を一体で表現した石膏模型^[8]（図7、以下「葉山モデル」）の2件である。さらに文書による資料として、③イサム・ノグチが雑誌『アーツ・アンド・アーキテクチャー』誌の編集者ジョン・エンテンザに宛てた1953年2月4日付け書簡がある^[9]。

本慰霊施設案の事実上の審査機関となった1952年2月の広島平和記念都市建設専門委員会には、上記の模型写真と共に平和公園内での設置位置や建築仕様を記載した慰霊施設の図面が提出されたと考えられるが、上記①の模型写真のごく一部が1952年4月8日の新聞紙上やその後の美術雑誌、ノグチ作品集などに掲載さ



（図7-1（正面）、7-2（東側面））

イサム・ノグチ《広島の死者のためのメモリアル》1/10石膏模型 1951-52年、石膏、着色、h.53.0×w.59.0×d.29.0cm、神奈川県立近代美術館葉山館蔵

れたほかは^[10]、広島市から図面が公開された痕跡はなく、その後も第三者から発表されることはなかった。GSD所蔵図面はこの重要な空白を埋める資料であることを以下に見ていく。

これらとは別に、1982年に米国での設置を前提に新たに地上部分のみ制作された《広島メモリアル》の花崗岩製及び石膏製の模型が知られているが、1952年版のモデルとは形状、規模ともに大きく異なっており、1952年の《広島メモリアル》とは別のプロジェクトとして分類されるべきである^[11]。

[7] ノグチ・ミュージアム（ニューヨーク）蔵の写真群で、オリジナルは主にコンタクトプリントと思われる。論者の確認できた限り、同館のObject identifier番号で38件、カット数は100余点を数えるが、重複するものもある。拙稿p.104

[8] イサム・ノグチ《広島原爆慰霊碑のためのマケット》1952年頃

[9] ノグチ・ミュージアム（ニューヨーク）蔵、拙稿pp.104-106

[10] 新聞紙上については註3及び註13参照。イサム・ノグチ「モダンということ：広島問題に触れて」『アトリエ』No.309、1952年8月。イサム・ノグチ『ノグチ』美術出版社、1953年、plates 70, 71, 72

[11] 拙稿「解説：長谷川三郎の戦前期の抽象作品とイサム・ノグチの二つ目の《広島メモリアル》モデル」『イサム・ノグチと長谷川三郎—変わるものと変わらざるもの 横浜美術館出品目録』p.14

1-2 イサム・ノグチと丹下健三チームによる5枚の広島平和公園慰霊施設図面の概要

ハーバード大学デザイン大学院フランシス・レーブ・ライブラリーの丹下健三アーカイブは、2011年に丹下孝子氏より寄贈された丹下健三の建築図面、建築模型、クリッピング、手稿ノート類、出版物等、1936年から2002年までの資料を所蔵する。その中に広島平和公園とその周辺施設（児童図書館等）の図面約268点を19のホルダーにまとめたファイルA008「広島平和会館・広島平和記念公園、1950-1964」がある^[12]。図面の大部分はトレーシングペーパーに鉛筆で描かれたもの（一部複写を含む）で、年代は建設初期段階の平和公園整地図（1950年）に始まり、平和記念館陳列館（1950年以降）、慰霊施設（1951～52年）、平和記念館本館（1952年以降）、同集会場（1953年以降）、慰霊碑の何度かの改修、平和の灯計画（1980年代）に関するものまで長期にわたる。

今回の調査で上記のファイルの中から確認されたイサム・ノグチの《広島メモリアル》の図面を表1に示す。何れも縦約55～58cm、横約107～109cmのトレーシングペーパーに鉛筆で引かれたもので、一部例外はあるものの、原則として左上隅に図面番号と、右下隅に表題欄が黒インクのスタンプで捺されている。

図面番号は、HPC（広島ピースセンター）、M（MonumentまたはMemorial=慰霊堂の略号とみられる）に001～005の個別番号がスタンプされ、CとMの間にNが朱の色鉛筆で書き足されている。5枚中1枚には、表題欄上辺に沿ってイサム・ノグチの直筆（鉛筆、HPCNM001）で“Designed by Isamu Noguchi”、2枚にはスタンプ文字で“DESIGNED BY ISAMU NOGUCHI”（HPCNM003, 004）と記されており、他の2枚も図面内容がこれらと同一の建物を指していることから、Nはイサム・ノグチがデザインした案であることを示す追記と思われる。これによりGSD所蔵の広島平和公園関連ファイル中の他の慰霊施設案図面からノグチの案を識別できる。

表題欄は、上から一行目に「広島平和公園及記念館設計圖」、四行目に「丹下健三計画研究室・東京大学建築学教室」と刻印された、広島平和公園設計プロジェクト専用の表題スタンプで、中二行二列に「図面名称」、「縮尺」、「設計年月日」、「設計」の4つの記入欄がある。同じ表題スタンプがGSD所蔵の慰霊施設以外のHPC番号をもつ図面でも用いられていた。設計欄は設計（作図）者名を書き入れるためと思われるが5枚とも空欄である。図面名称欄は鉛筆で、設計年月日及び縮尺欄はスタンプ文字で記入されている。但しHPCNM005のみ、縮尺欄が空欄で、設計欄に縮尺が捺されている。

設計年月日はHPCNM001が1951年12月14日、HPCNM002と同003が1952年1月24日、HPCNM004が1952年1月25日、HPCNM005が1952年1月28日である。これらを各製図完了の日と考えれば、これまで不明であった広島市への本提案資料の提出時期は1月末から2月初旬、本案を検討した広島平和記念都市建設専門委員会の1回目の開催時期も1952年2月前半頃と推測できる^[13]。

5枚の図面はいずれも1枚に複数の図を掲載する。各図とも完成度は極めて高く、建築部分の詳細寸法は元より、「仕上表」に基づく材質、工法の違いを示すパターンまでが細部まで鉛筆で丁寧に描き分けられている。これらが間近に迫った施工に向けて最終段階まで詰められた図面であることが、製図担当者の強い意気込みと共に伝わってくる^[14]。

[12] GSD, The Kenzo Tange Archiveの所蔵資料は下記URLで検索可能。

https://hollisarchives.lib.harvard.edu/repositories/7/archival_objects/23418（2020年3月7日現在）

[13] 本案を含む慰霊施設設計案の専門委員会における討議は2回行われたことが浜井信三の広島市議会答弁（1952年4月11日）でわかっている。2回目の専門委員会が2月27日であったことは新聞報道で確かめられているので、1回目は2月前半と考えることができる。「昭和二十七年広島市議会三月定例会議事速記録第十号 昭和二十七年四月十一日」、pp.323-324。

「広島平和記念碑 感激の設計に断り状」、毎日新聞1952年4月8日

[14] 慰霊堂は1951年度事業に計上され、遅くとも1952年3月31日までに着工する必要があった。

以下、全5枚の図面毎に、図面番号、同名称、掲載内容、資料としての特徴を記述する。なお、図面名称及び建築各部分の呼称は原則として図面中の表記に従い、「」内に示す。但し、図面中に名称記載がなく、論者が仮称する場合や、呼称が重複し、識別のため補足を要する場合は名称の後に（ ）を付し適宜追記した。1枚の図面に掲載された個々の図の名称は、図中の記号を用いる場合があるため（例「A-A'断面図」）、表1にこれを転記して図毎の番号を付し（例：HPCNM001の上段左から右、下段左から右に向かって順に1-a,1-b…等）、その上で図が表す具体的対象を補記した。

また、《広島メモリアル》が指示する施設の総称について、小論では「慰霊碑」とその周辺の地上、地下の施設一式を含む呼称として「慰霊施設」を用い、「慰霊碑」は地上と地下を一体で貫くアーチ型の記念碑彫刻部分の呼称として用いる。なお、GSD図面では「慰霊碑」が彫刻部分の呼称であるだけでなく、例えば「慰霊碑平面詳細図」（HPCNM002）のように、慰霊施設を総称する場合がある。これは正式名称というよりも、平和公園プロジェクトの設計対象を数多く抱えた設計現場の便宜を優先したためと考えられる。

①HPCNM001「慰霊施設7面総合図（仮題）」（図1）

図面名称欄無記入の本図面は上下二段にわたり七図を配する。上段左から、平和公園敷地内での慰霊施設の位置を示す縮尺1:200の「配置図」（1-a）、慰霊施設の一階（1-b）と地階（1-c、地下）の平面図2面（いずれも1:100、以下同）。下段左より、一階と地階を軸上に貫く「A-A'断面図」（1-d）、同じく慰霊碑手前を東西方向に貫く「B-B'断面図」（1-e）、慰霊施設地上部分の正面（1-f）と側面（1-g）を示す立面図2面。さらに「演壇」、「階段」、「通路」、「記名室」、「奉納箱」、「記念碑」（別途詳細図では「慰霊碑」）と名付けられた主要建築部分の「仕上表」から成る。この1枚から慰霊施設の全体像を、主な材料や工法を含めて把握することが出来る。これを「慰霊施設7面総合図」（または「総合図」）と仮称する。本図面の設計年月日から、慰霊施設の全体像は1951年12月14日までに確定していたとみることが出来る。また唯一、表題欄の上に鉛筆でIsamu Noguchiの直筆サインを持つ。

②HPCNM002「慰霊碑平面詳細図」（図2）

紙面上下に二図を配する。共に縮尺1:50で、平和広場に面した「演壇」及び「階段」から「慰霊碑」の立つ「祭壇」までの地上部分を表す「一階平面詳細図」（2-a）と、地下部分を表す「地階平面詳細図」（2-b）、及び紙面左下の面積表から構成される。

③HPCNM003「慰霊碑各部断面詳細図」（図3）

上段に縮尺1:50で「演壇」から軸上に地階通路を経て「記名室」に至る地上及び地下の南北断面を示す「A-A'断面詳細図」（3-a）、下段に紙面左から「記名室」を東西に横断する「B-B'断面詳細図」（3-b）、演壇から地階へ降りる吹き抜け式階段室と地階通路の接続部分を東西断面で示す「C-C'断面詳細図」（3-c）、平和広場と慰霊施設敷地レベルを連絡する階段（東階段と仮称）の軸断面を示す「D-D'断面詳細図」（3-d）の四図から成る。これらの断面位置は総合図中の「一階平面図」（1-b）に示されている。

④HPCNM004「慰霊碑トップライト部分詳細図」（図4）

縮尺1:10で紙面左には、慰霊碑が載る祭壇床の、慰霊碑両脚部の中間に設置されるトップライト（地階「記名室」天窗）を、慰霊碑の背面側より指定位置でカットした「E-E'断面詳細図」（4-a）を配する。紙面右は上下二段に分けられ、上段にはトップライトを祭壇上から見た「平面詳細図」（4-b）、下段にはトップライトと記名室を南北軸上にカットした「A-A'断面詳細図」（4-c）を描く。さらに4-cの記名室天井と床

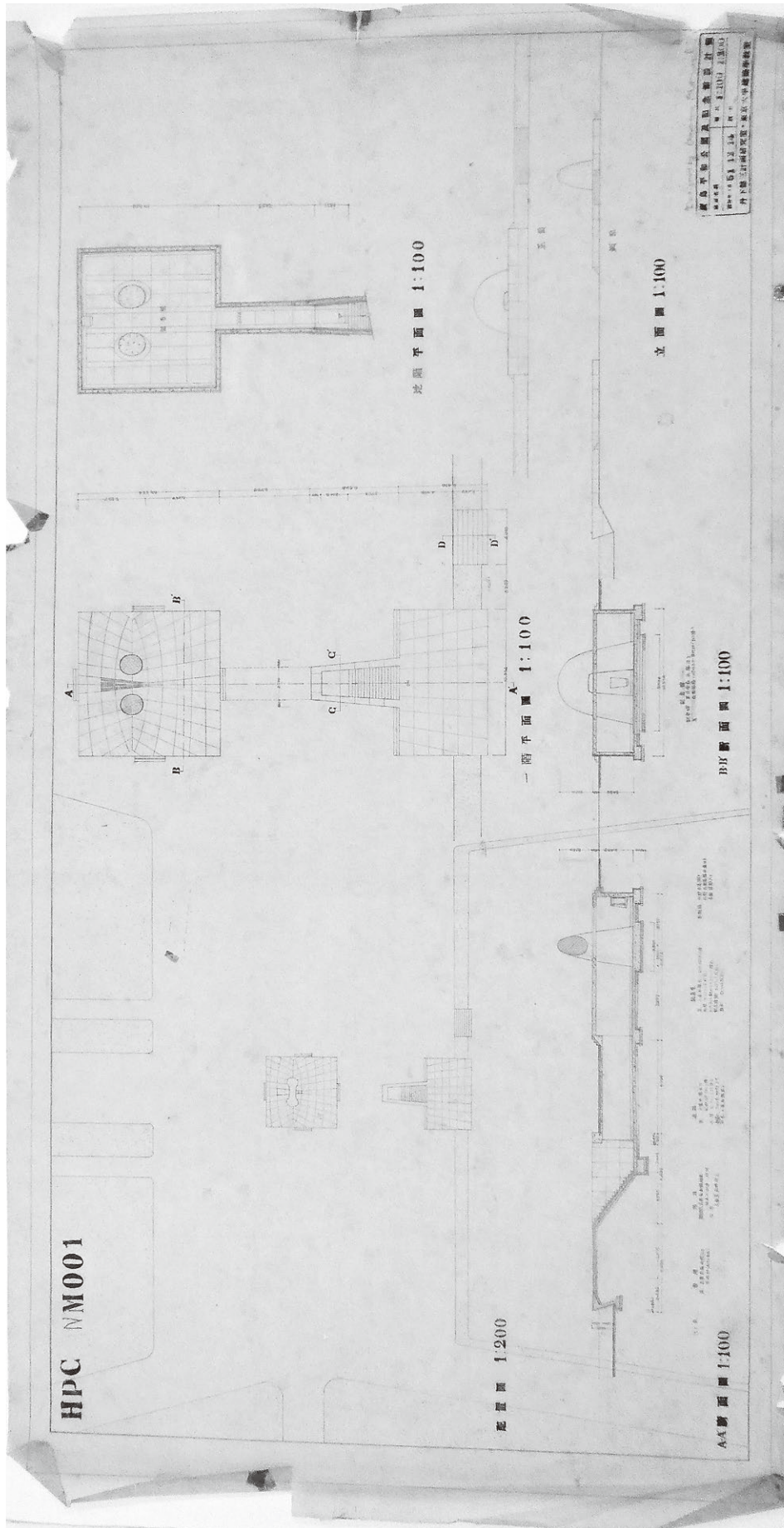
面の間のスペースに、記名室側から見たトップライト周りを示す平面詳細図（4-d）を挿入して、計四図を狭い紙面中に巧みに配置している。断面図のカット位置は「平面詳細図」4-bに示されている。この天窓部分はノグチ・ミュージアム所蔵の模型写真（図11、13）では単なる台形開口部として写っていたため仕様不明であったが、本図から、人造石研き出しの床面に円形プリズムガラス54個を埋め込んだ天窓であることが判明した。プリズムガラスのメーカー及び型番も図面中に記載されている。

⑤HPCNM005「慰霊碑配筋図」（図5）

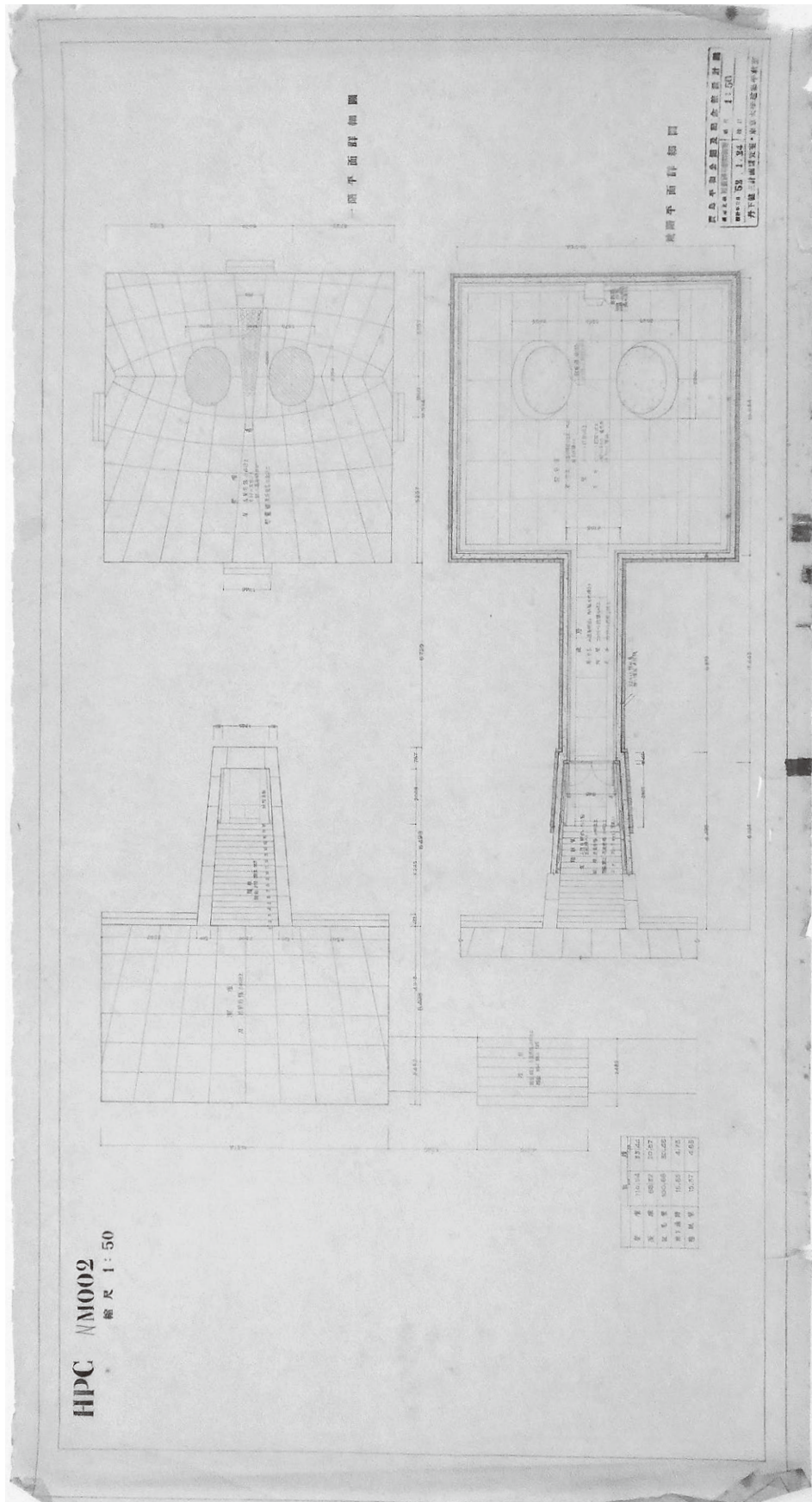
縮尺 1:20、1:40、1:50で鉄筋コンクリートによる「演壇」、「祭壇」、地下「通路」、「記名室」の天井、床、壁面、並びに慰霊碑地階支柱部分の配筋位置を13の平・断面図で指定したもので、3部に分かれている。紙面左から天井部分を示すグループ「スラブ配筋図 平面 1/50：断面 1/40」、壁と床を示す「基礎伏及配筋図 平面 1/50：断面 1/40」、図面右に、慰霊碑の地下脚部断面を示す「柱-詳細 1/40」と「地下通路」天井の演壇側階段吹き抜けとの接続部「B2-詳細 1/20」、同「記名室」天井との接続部「B1-詳細 1/20」を示す。本案が承認され次第直ちに施工にかかるべく準備がなされていたことを本図は示している。

表1：イサム・ノグチと丹下健三による広島平和公園慰霊施設図面一覧（ハーバード大学・丹下健三アーカイヴ蔵）

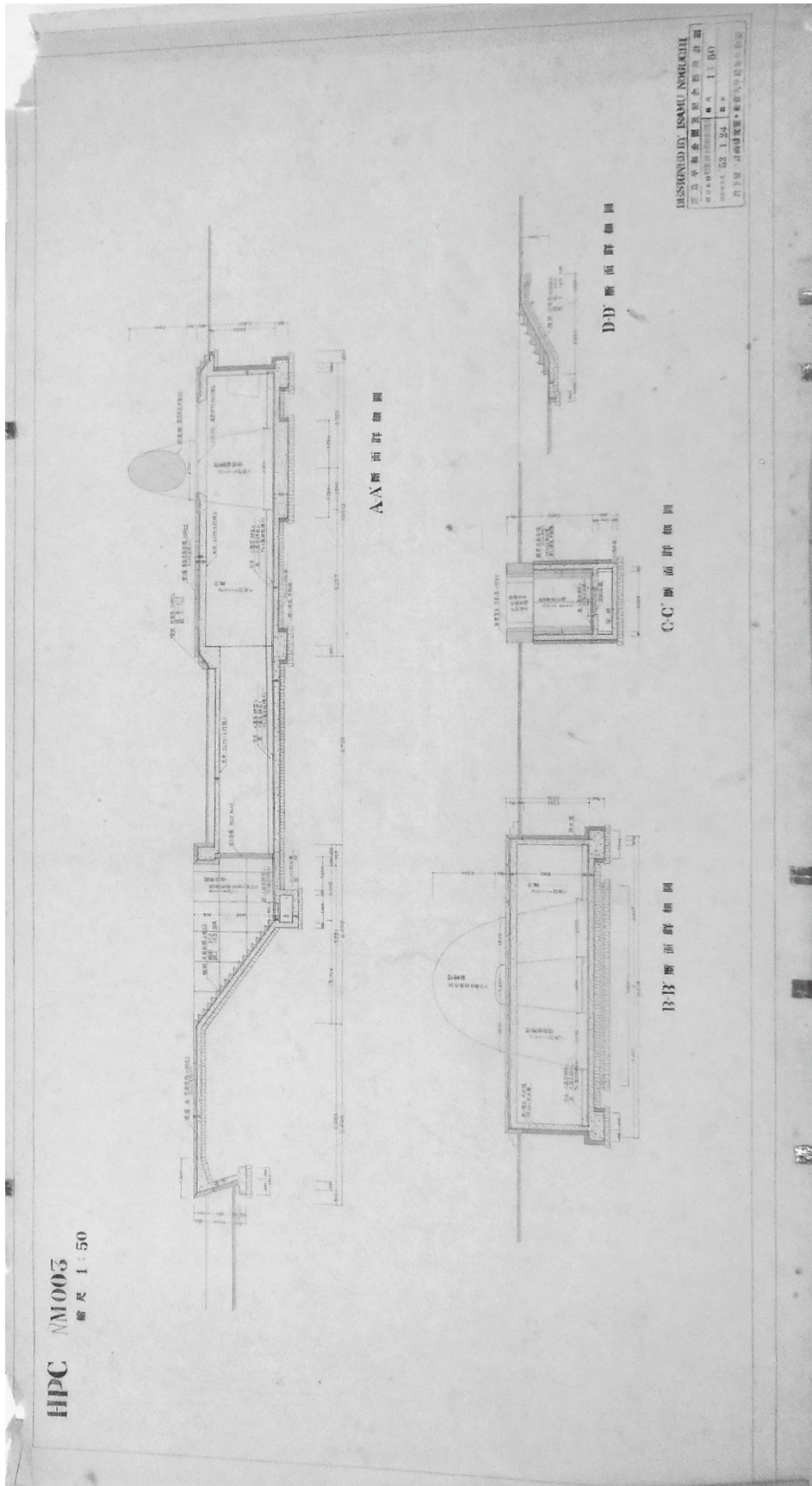
図面番号	名称	設計年月日	内容	材質・技法	設計者印	署名	サイズ	図版番号
HPCNM001	(慰霊施設7面総合図)	12.14.1951	1-a:配置図(1:200) 1-b:一階平面図(演壇、吹き抜け式階段室、東階段、祭壇、慰霊碑、1:100) 1-c:地階平面図(記名室、慰霊碑脚部断面、奉納箱、地下通路、1:100) 1-d:A-A'断面図(演壇、吹き抜け式階段室、地下通路、記名室、慰霊碑、奉納箱、1:100) 1-e:B-B'断面図(記名室、慰霊碑、1:100) 1-f:立面図(正面1:100) 1-g:立面図(側面1:100)	トレーシング ペーパー、 鉛筆、 インク	右下、スタンプ、 [丹下健三計画研 究室・東京大学建 築学教室]	右下スタンプの上部、 鉛筆、 [Designed by Isamu Noguchi]	57.4×109.0cm	1
HPCNM002	慰霊碑平面 詳細図	1.24.1952	2-a:一階平面詳細図(1:50) 2-b:地階平面詳細図(1:50)	トレーシング ペーパー、 鉛筆、 インク	右下、スタンプ、 [丹下健三計画研 究室・東京大学建 築学教室]		58.0×108.9cm	2
HPCNM003	慰霊碑各部断面 詳細図	1.24.1952	3-a:A-A'断面詳細図(演壇、地下階段、 地下室及び慰霊軸断面詳細、1: 50) 3-b:B-B'断面詳細図(慰霊碑及び地下 室横断面、1:50) 3-c:C-C'断面詳細図(地下通路前室 横断面、1:50) 3-d:D-D'断面詳細図(広場側階段軸 断面、1:50)	トレーシング ペーパー、 鉛筆、 インク	右下、スタンプ、 [丹下健三計画研 究室・東京大学建 築学教室]	右下スタンプの上部、 スタンプ、 [DESIGNED BY ISAMU NOGUCHI]	57.9×109.0cm	3
HPCNM004	慰霊碑 トップライト部分 詳細図	1.25.1952	4-a:E-E'断面詳細図(1:10) 4-b:平面詳細図(1:10) 4-c:A-A'断面詳細図(1:10)	トレーシング ペーパー、 鉛筆、 インク	左下、スタンプ、 [丹下健三計画研 究室・東京大学建 築学教室]	左下スタンプの上部、 スタンプ、 [DESIGNED BY ISAMU NOGUCHI]	54.9×107.6cm	4
HPCNM005	慰霊碑配筋図	1.28.1952	スラブ配筋図(平面1:50、断面1:40) 基礎伏及び配筋図(平面1:50、断面 1:40) 柱-詳細(1:40) B2-詳細(1:20) B1-詳細(1:20)	トレーシング ペーパー、 鉛筆、 インク	右下、スタンプ、 [丹下健三計画研 究室・東京大学建 築学教室]		57.5×109.3cm	5



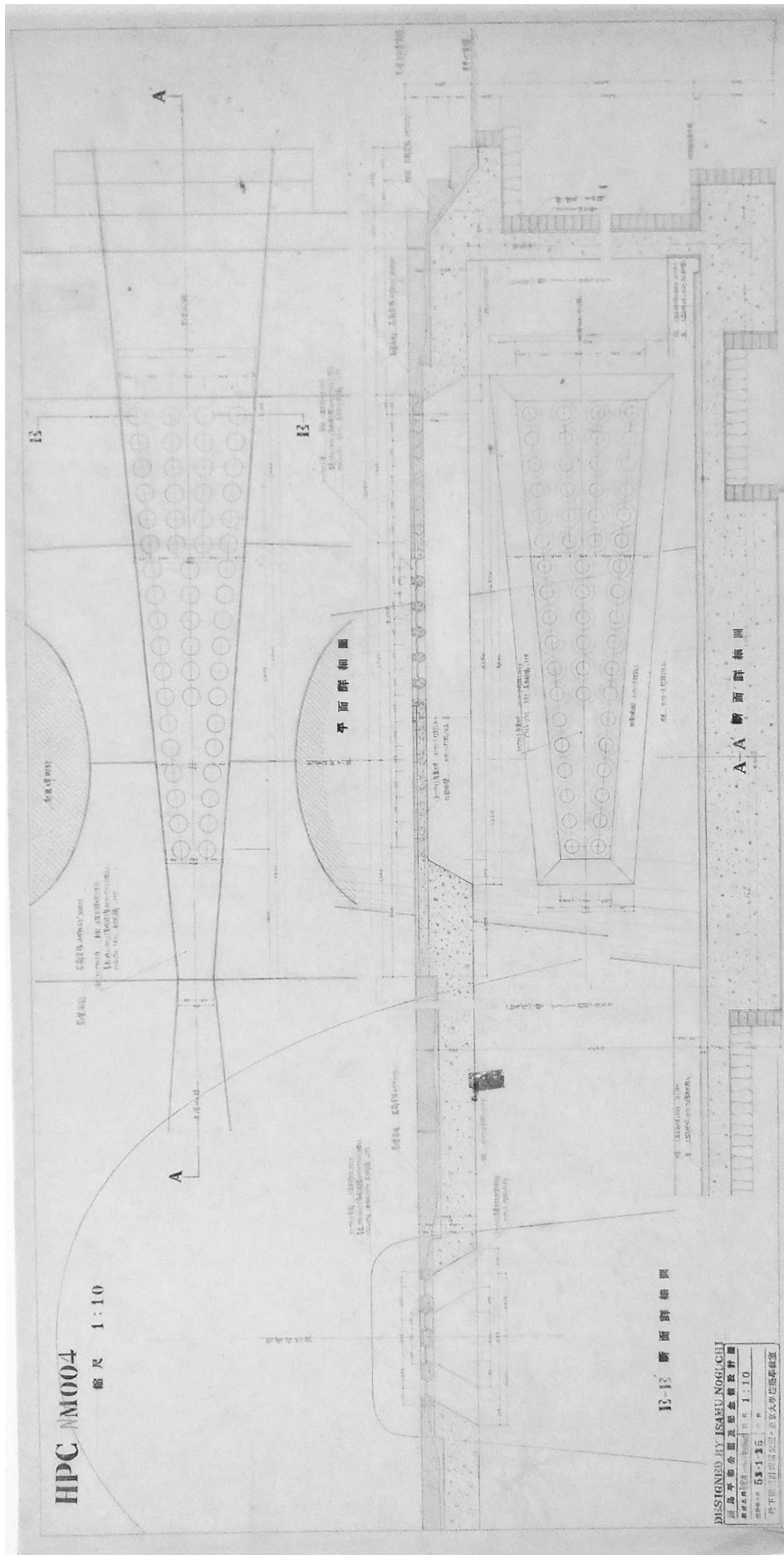
(図1) イサム・ノグチ、丹下健三
 《HPCNM001 慰霊施設7面総合図(広島の死者のためのメモリアル)》1951年12月14日、鉛筆、トレーシングペーパー、57.4×109.0cm、
 ハーバード大学デザイン大学院フランシス・レーブ・ライブラリー、丹下健三アーカイヴ蔵、寄贈：丹下孝子氏、協力：丹下憲孝氏、撮影：論者
 Isamu Noguchi and Kenzo Tange, <Plans, Sections, and Elevations of the Memorial Facility in Hiroshima, HPCNM001,
 (Drawings for Isamu Noguchi's *Memorial for the Dead of Hiroshima*)>,
 1951, Kenzo Tange Archive, Gift of Mrs. Takako Tange 2011.
 Courtesy of Francis Loeb Library, Harvard University Graduate
 School of Design. Courtesy of Mr. Paul Noritaka Tange, Photo : Naoaki Nakamura



(図2) イサム・ノグチ、丹下健三
 《HPCNM002 慰霊碑平面詳細図 (広島の子の死のためのメモリアル)》
 1952年1月24日、鉛筆、トレーシングペーパー、58.0×108.9cm、
 ハーバード大学デザイン大学院フランシス・レーブ・ライブラリー、丹下健三アーカイヴ蔵、寄贈：丹下孝子氏、協力：丹下憲孝氏、撮影：論者
 Isamu Noguchi and Kenzo Tange, 《Cenotaph Detailed Floor Plans, HPCNM002, (Drawings for Isamu Noguchi's Memorial for the Dead of Hiroshima)》,
 1952, Kenzo Tange Archive, Gift of Mrs. Takako Tange 2011.
 Courtesy of Francis Loeb Library, Harvard University Graduate
 School of Design. Courtesy of Mr. Paul Noritaka Tange, Photo : Naoaki Nakamura



(図3)
 イサム・ノグチ、丹下健三
 《HPCNM003 慰霊碑各部断面詳細図（広島の死者のためのメモリアル）》
 1952年1月24日、鉛筆、トレーシングペーパー、57.9×109.0cm、
 ハーバード大学デザイン大学院フランシス・レーブ・ライブラリー、丹下健三アーカイヴ蔵、寄贈：丹下孝子氏、協力：丹下憲孝氏、撮影：論者
 Isamu Noguchi and Kenzo Tange, 〈Cenotaph Sections, HPCNM003 (Drawings for Isamu Noguchi's Memorial for the Dead of Hiroshima)〉,
 1952, Kenzo Tange Archive, Gift of Mrs. Takako Tange 2011.
 Courtesy of Francis Loeb Library, Harvard University Graduate
 School of Design. Courtesy of Mr. Paul Noritaka Tange, Photo : Naoaki Nakamura



(図4)

イサム・ノグチ、丹下健三

《HPCNM004 慰霊碑トップライト部分詳細図（広島の子の死のためのメモリアル）》

1952年1月25日、鉛筆、トレーシングペーパー、54.9×107.6cm、

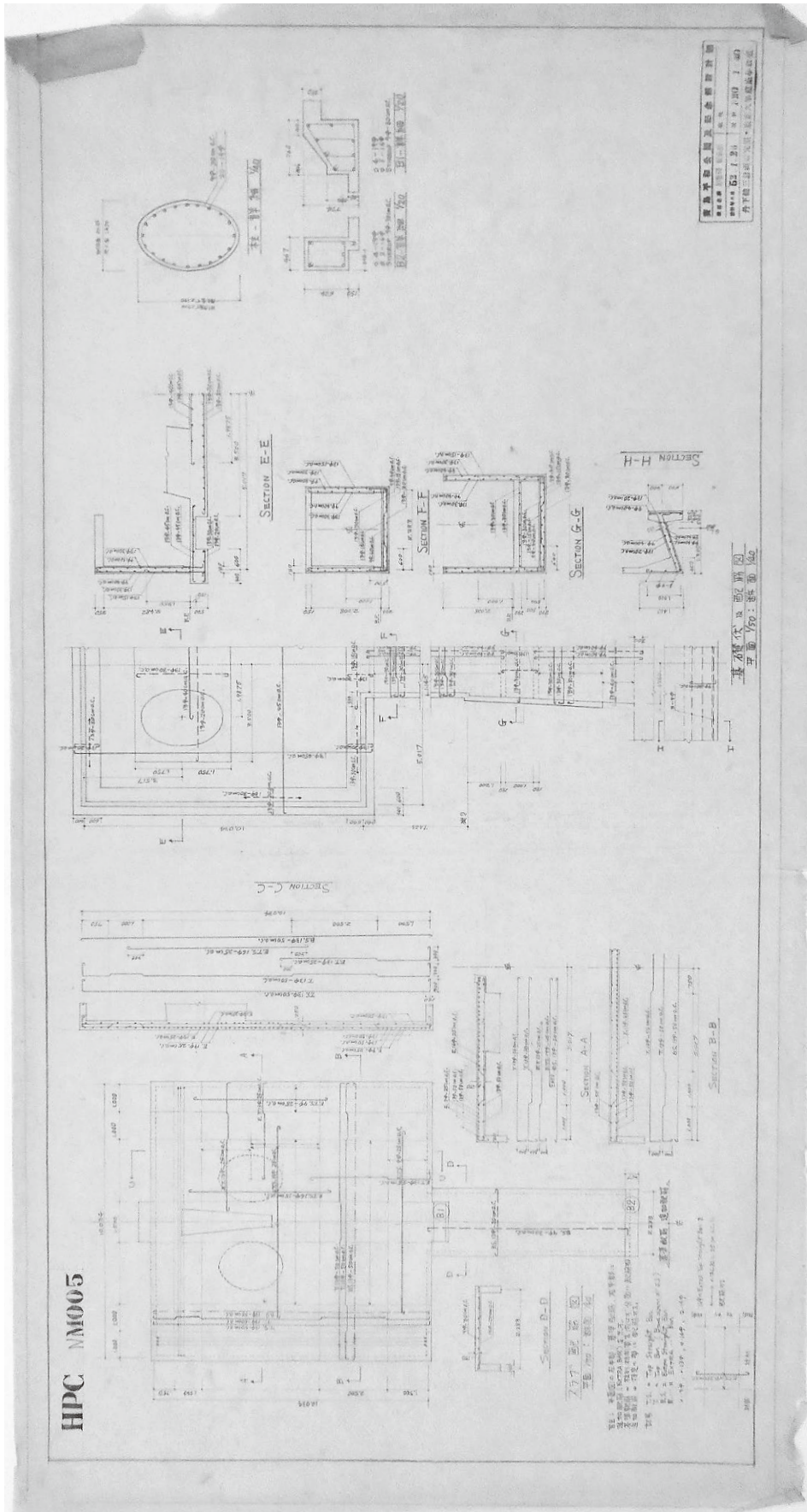
ハーバード大学デザイン大学院フランシス・レーブ・ライブラリー、丹下健三アーカイヴ蔵、寄贈：丹下孝子氏、協力：丹下憲孝氏、撮影：論者

Isamu Noguchi and Kenzo Tange, <Cenotaph Detail Drawings of the Toplight, HPCNM004 (Drawings for Isamu Noguchi's Memorial for the Dead of Hiroshima)>.

1952, Kenzo Tange Archive, Gift of Mrs. Takako Tange 2011.

Courtesy of Francis Loeb Library, Harvard University Graduate

School of Design. Courtesy of Mr. Paul Noritaka Tange, Photo : Naoaki Nakamura



(図15)

イサム・ノグチ、丹下健三

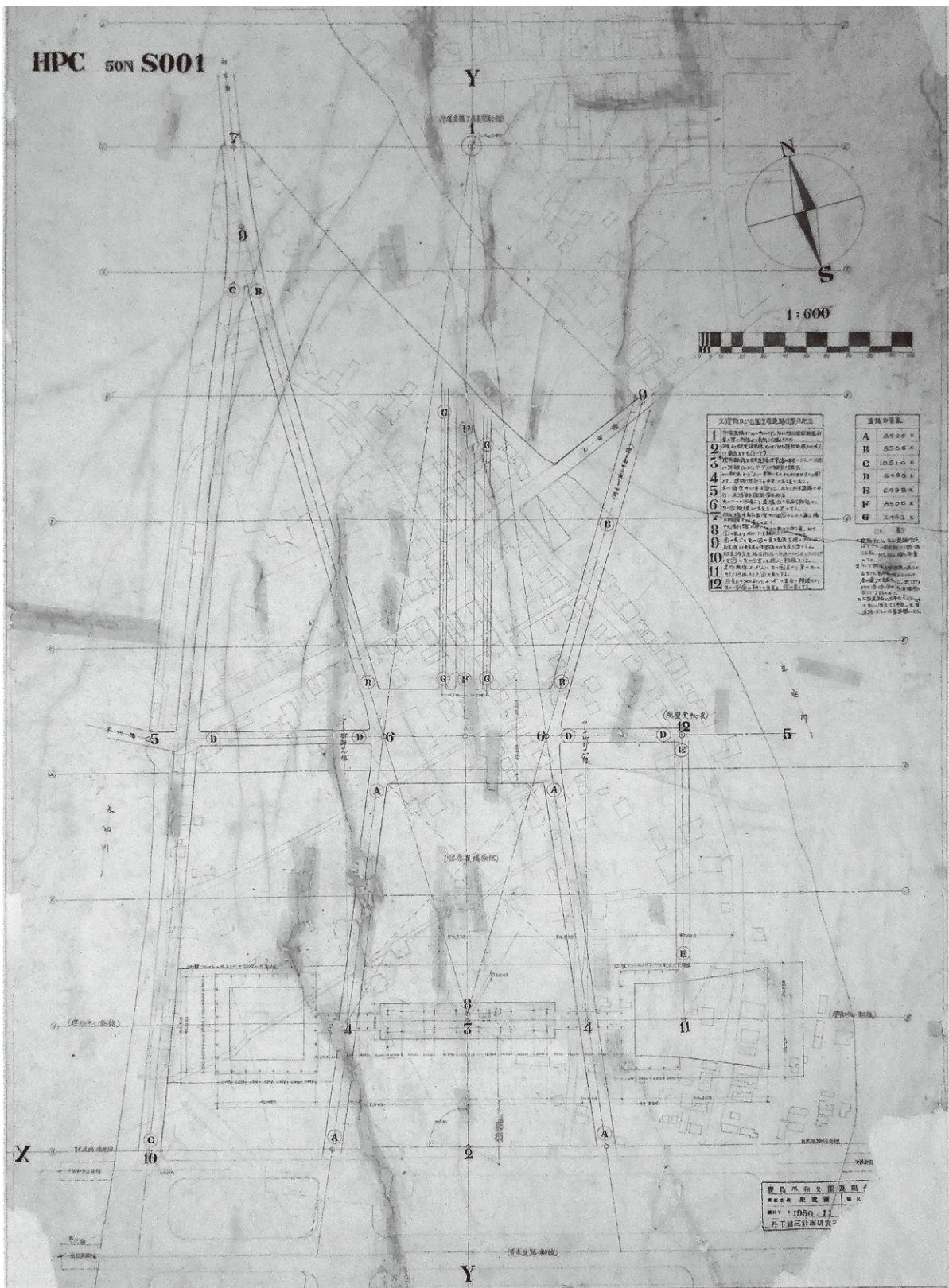
《HPCNM005 慰霊碑配筋図 (広島の死者のためのメモリアル)》1952年1月28日、鉛筆、トレーシングペーパー、57.5×109.3cm、

ハーバード大学デザイン大学院フランシス・レーブ・ライブラリー、丹下健三アーカイヴ蔵、寄贈：丹下孝子氏、協力：丹下憲孝氏、撮影：論者

Isamu Noguchi and Kenzo Tange, (Cenotaph Detail Drawings for Bar Arrangement, HPCNM005 (Drawings for Isamu Noguchi's Memorial for the Dead of Hiroshima)), 1952, Kozo Tange Archive, Gift of Mrs. Takako Tange 2011.

Courtesy of Francis Loeb Library, Harvard University Graduate

School of Design. Courtesy of Mr. Paul Noritaka Tange, Photo : Naoaki Nakamura



(図6)

丹下健三《HPC50NS001 配置図》

1950年11月、鉛筆、トレーシングペーパー、105.5×77.9cm、

ハーバード大学デザイン大学院フランシス・レーブ・ライブラリー、丹下健三アーカイヴ蔵、寄贈：丹下孝子氏
協力：丹下憲孝氏、撮影：論者

Isamu Noguchi and Kenzo Tange.

〈Site Plan, HPCNM001 (Drawing for Hiroshima Peace Park)〉,

1950, Kenzo Tange Archive, Gift of Mrs. Takako Tange 2011.

Courtesy of Francis Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design. Courtesy of

Mr. Paul Noritaka Tange, Photo : Naoaki Nakamura

第2章 慰霊施設案の全体像

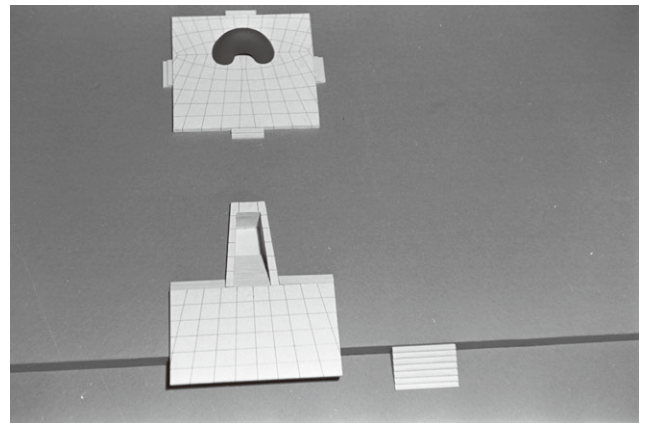
次に上記5図面を元に、これまで知られているノグチ・ミュージアム所蔵の模型写真、神奈川県立近代美術館葉山館所蔵の石膏模型と適宜照合しながら、イサム・ノグチと丹下健三による慰霊施設案の全体像を記述してみたい。各部分の名称は原則として図面中の表記に従い、必要に応じて補足する。また、施設の構成要素毎にGSD図面中の掲載図番号を（ ）内に記した。

2-1 慰霊施設の敷地 (1-a, 1-g) (図6、図8、図9)

GSD所蔵のHPC(広島平和公園関連)図面群の内、平和公園全体の配置図として慰霊施設設計時の前提となったものは、1950年11月の日付をもつ「配置図」(HPC50NS001、図6)並びに同「整地計画図」(HPC50NS002)と考えられる^[15]。この配置図には「平和アーチ」と「慰霊堂」の位置が書き込まれているが、1951年2月の第4回広島平和記念都市建設専門委員会の審議によって「慰霊堂」はアーチ張間中心直下の地下に変更された^[16]。これを踏まえてこの配置図を見ると、慰霊施設の敷地(以下「敷地」と表記。幅約95m、奥行き約45m)は平和公園中心部に位置する。南側は台形の平和広場に面し、北側からは「原爆遺構 元産業奨励館」(原爆ドーム)方向に3本並進する直線歩道G、F、Gが伸びる。平和広場、敷地、3本歩道は広場南側の平和記念館陳列館の中心と原爆遺構を結ぶ軸線上に配置されている。東西方向には、西側の本川(太田川)にかかる本川橋際の中心点から100m道路と平行に元安川に向かって東進する歩道Dが敷地を貫いており、この道路軸線が敷地奥行きを中心線となる。平和広場は南端の陳列館前から敷地に向かってゆるやかな下り勾配となっており、北端で敷地レベルとの間に1m(慰霊施設図面の表記。整地計画図では750mm)の高低差が出来る。広場と敷地との境界は法面になっている(1-g)。

2-2 慰霊施設の構成要素

GSD図面上に描かれた慰霊施設は、地上(一階)、地下(地階)を併せて以下の7つの要素から成る。平和記念館陳列館から、平和広場を下って正面突き当たりに「演壇」と、その右手(東)に「階段」(東

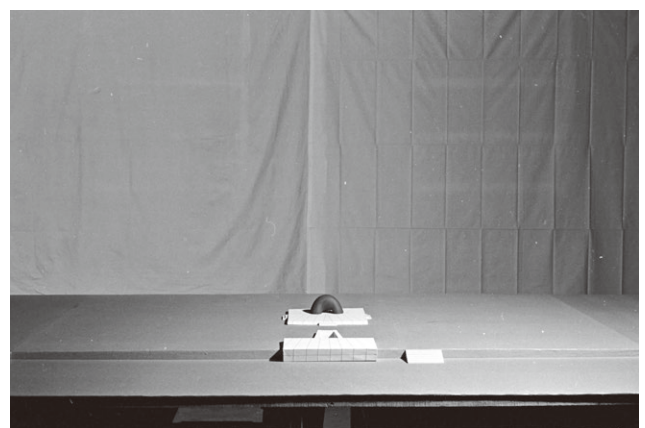


(図8)

イサム・ノグチ《広島メモリアル》

模型写真①、1951-52年、ノグチ・ミュージアム・アーカイヴ(ニューヨーク)蔵 ©The Noguchi Museum / ARS

平和広場と慰霊施設敷地の境界(画面下)が斜面ではなく裁ち落としになっているため、その分だけ東階段がやや広場側にせり出している。図面では演壇と東階段のせり出しは同じで、演壇と東階段の南端は一直線上に揃う。



(図9)

イサム・ノグチ《広島メモリアル》

模型写真② 1951-52年、ノグチ・ミュージアム・アーカイヴ蔵 ©The Noguchi Museum / ARS

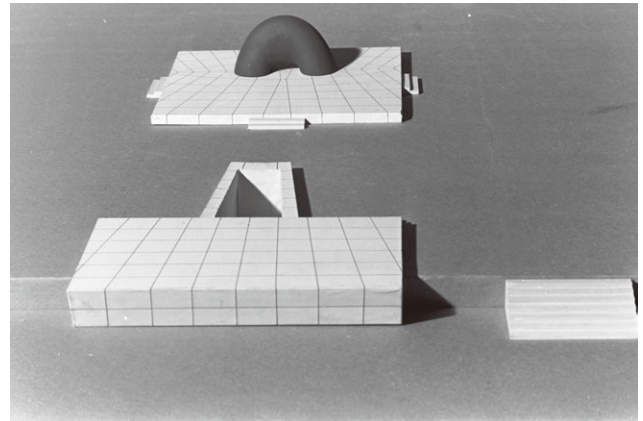
[15] GSD所蔵のHPC図面中、ノグチと丹下による慰霊施設以前の設計年月日をもつ平和公園全体の「配置図」、「整地図」はこれらが唯一のものであった。

[16] 拙稿、前掲書(註1)、p.104

階段)が見える。

①「演壇」(2-a, 3-a) (図10)

公園の軸上に、平和広場に向かってやや前のめりにせり出した舞台状の「演壇」(幅10514mm、奥行き6498mm、広場からの高さ1450mm)が位置する。床は敷地から450mm高く、仕様は広場に面した正面及び側面ともに鉄筋コンクリートのスラブに「花崗岩張り小叩仕上げ、モルタル目地入り」である。石色の指定はないので、灰白色の花崗岩板の表面に槌目をつけた仕上げと思われる。敷地から演壇へ登る幅3507mmの階段が床北辺の左右に振り分けて付けられており、踏み面219mm、蹴上がり163mmで3段ある。床目地は、北側の祭壇中心に向かって収斂する放射状の直線9本と、これ



(図10)
イサム・ノグチ《広島メモリアル》
模型写真③ 1951-51年、ノグチ・ミュージアム・アーカイヴ蔵
©The Noguchi Museum / ARS

と交差する東西方向の直線5本からなる。目地の間隔や位置を示す数値は記載されていないが、図面で確認する限り放射状の線は演壇北辺を十等分(1051.4mm)、東西方向直線は演壇東西辺を六等分(1083mm)しているようである。目地は演壇の正面と側面にも施されている。

②吹き抜け式「階段室」(2-a, 2-b, 3-a, 3-c)

「演壇」北辺中心に直結する台形の開口部は演壇床から地階に通ずる吹き抜け式の「階段室」(以下「吹き抜け式階段室」、演壇側の全幅3500mm、奥行き6498mm、祭壇側の全幅2454mm)である。階段の幅は台形プランに沿って最上段2500mmから地階に向かって漸減する。踏み面219mm、蹴上がり163mm、18段から成り、花崗岩張り小叩き仕上げ。吹き抜けの「階段室内壁」も「花崗岩張り表面小叩き仕上げ、モルタル目地入り」である。最下段の地階床面の仕上げは「人造石研ぎ出し、アルミ製目地棒入り」である^[17]。この吹き抜け式階段室と「祭壇」地下の「記名室」へと続く地下通路との間には、「ブロンズキャスト浮彫入り」の両開き式「記名室出入口扉」が設けられている。浮彫のイメージは図中に描かれていない。階段室地階床面から敷地レベルまでの高さは2482mm、出入口幅は1546mmである。

③東「階段」(2a, 3-d)

演壇から東側に3249mmの間隔をおいて、平和広場北辺から1m高くなった慰霊施設敷地に通じる「階段」(以下「東階段」、幅4016mm、奥行き2482mm)が設けられる。路面蹴上共に花崗岩張小叩き仕上げ、路面354mm、蹴上143mm、8段である。

平和広場から慰霊施設へのメイン・アクセスとなるこの階段が、演壇正面ではなく、全体のシンメトリーを破ってこれのみ東側にやや離れて設置されている点は注目される。演壇から北側に離れて設置される祭壇と共に、複合体としての慰霊施設に空間的な広がり生まれるだけでなく、来訪者の動線に複雑な動きが生じる。

[17] 人造石とは床などの表面仕上げの一種で、大理石や花崗岩などの碎石をセメント、砂、顔料と混ぜて水練りしたものをスラブ上に塗りつけ、乾燥後研磨して仕上げたもの。

④「祭壇」(2-a, 3-a, 3-b, 4-a, 4-b, 4-c) (図11)

演壇、吹き抜け式階段と同一軸上に、後者から6729mmの間隔をおいて「祭壇」(幅10514mm、奥行き10514mm、敷地からの高さ450mm)が位置する。演壇とは床の幅、高さが等しく、側面も含めて花崗岩張り小叩き仕上げ、モルタル目地入りの仕上げも同じである。祭壇の四辺には中央に階段(幅1746mm、路面219mm、蹴上150mm、花崗岩小叩き仕上げ、3段)が設けられ、敷地の四方向からのアクセスを可能としている。

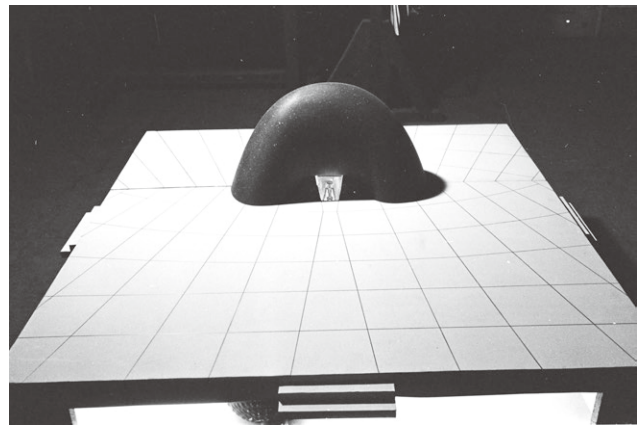
祭壇上にはアーチ型の「慰霊碑」と、その両脚の間に台形の「トップライト」(南端幅250mm、北端幅950mm、奥行き4000mm)が配される。祭壇床の目

地は演壇の場合と同じく幾何学的な放射状の網目を構成する。床の中心から1500mm北側に後退設置される慰霊碑の東西軸を弦として、そこから南北両方向に左右対称に広がる縦(南北)目地と横(東西)目地が引かれる。目地位置の細部寸法は記入されていない。弦における縦目地の間隔は均等ではなく、祭壇軸上で交わる左右一組の縦目地交点、同じ軸上にある横目地の円弧の中心と何らかの関係を結ぶと推測される。横目地は、南端の一本目と慰霊碑直下の弦が直線、他は軸上に中心をもつ円弧と思われる。トップライトの輪郭は目地に一致しており、その南辺は祭壇の中心と一致している。トップライト床面は花崗岩の床面と同一平面で、人造石研ぎ出し仕上げの地に、「着色ガラス・ブロック(岩城硝子製No.50プリズム)埋込み、プリズム・ガラスφ120、54ヶ 長手間隔175」と指定されている。ガラスの色は指定はされていない。平面図上では台形の輪郭に沿って円形のプリズムガラスが2列から4列配置される。

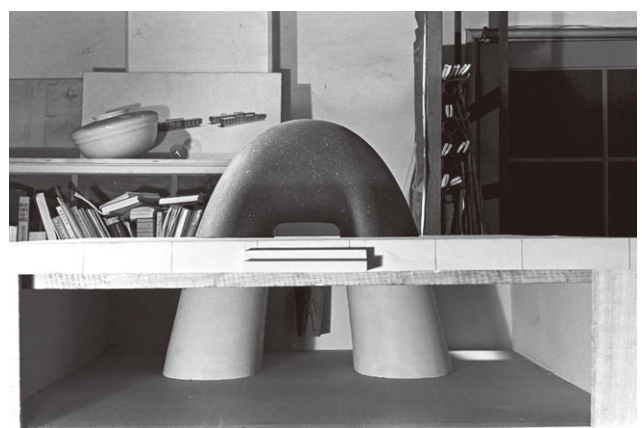
トップライトは祭壇床上で唯一慰霊碑の横軸と交差する区間で、なおかつ祭壇及び敷地の中心点を示す重要な位置を占めている。

⑤慰霊碑(2-a, 2-b, 3-a, 3-b, 4-a, 4-b) (図7、12)

この部分は現存する葉山モデルと比較しながらみてみたい。慰霊碑は祭壇の軸上に、心間で1500mm北側に位置する。以下寸法値には葉山モデルの実測値を()内に示す^[18]。地上部分の幅4740mm(約441mm)、高さ2540mm(約251mm)、アーチ下面の開口部は幅1400mm、高さ340mm、祭壇床面での慰霊碑脚部心間は3070mmである。地上部分の仕様は「黒花崗岩水磨き仕上げ」である。慰霊碑両脚部は祭壇床を突き抜けて地階の「記名室」の床に達する。祭壇床面から記名室天井面までの厚さ400mm(約25mm)の連結部分を経て、記名室床から天井までの両脚の高さは2502mm(約



(図11)
イサム・ノグチ《広島メモリアル》
模型写真④ 1951-52年、ノグチ・ミュージアム・アーカイヴ蔵
©The Noguchi Museum / ARS
大型模型による祭壇と慰霊碑。トップライトから奉納箱正面レリーフが見える。



(図12)
イサム・ノグチ《広島メモリアル》
模型写真⑤ 1951-52年、ノグチ・ミュージアム・アーカイヴ蔵
©The Noguchi Museum / ARS
大型模型によるアーチ型慰霊碑と記名室。
図3参照。

[18] 2017年2月28日所蔵館の許可を得て神奈川県立近代美術館葉山館にて論者が手作業により測定できた限りの数値を記載する。

247mm)。連結部以下、記名室床までの慰霊碑脚部は鉄筋コンクリート製で、仕上げは記名室内壁や天井と同じ「コンクリート打ち放し」である。地上と地下を合わせた慰霊碑の全高（連結部を含む）は5442mm（約530mm）、全幅6000mm（約590mm）となる。

慰霊碑が実現したとして、その全体が同時に見渡せる視点は実際に存在しないにもかかわらず、それは彫刻として地上と地下の連続性、一体性を強く感じさせるデザインである。慰霊碑の形状を見ると、正面と側面の輪郭はそれぞれ地上から地下へと滑らかにつながる放物線を描き（3-a, 3-b, 4-a）、アーチ中央の軸断面（垂直方向）は楕円と放物線を組み合わせた輪郭を持つようである（3-b斜破線部）。脚部断面（水平方向）は祭壇床に接する面で幅1670mm、奥行き2150mm（約190mm）の楕円、記名室床に接する面で幅2025mm（約200mm）、奥行き2900mm（約290mm）の楕円の輪郭をもつ。但し、慰霊碑の輪郭線の詳細な数値表記はGSD図面に記載されていないため、ここでの放物線、楕円等の記述は数値的確認に基づくものではない^[19]。慰霊碑形状の幾何学的性質を明らかにすることは今後の課題としたい。この慰霊碑を立体的にイメージすれば、記名室内ではコンクリート打ち放しの、奥行き方向に長い楕円断面をもつ左右一対の脚部が、床から天井中央のトップライトに向かって斜めに伸び上がり、天井に近づくに従ってその楕円径が縦横共に徐々に窄まっていく。地上の黒花崗岩部分は正面・側面とも輪郭が放物線的アーチを描く一方、正面下端中央には地上に出た両脚間を架橋する水平の輪郭が現れる。記号に例えれば慰霊碑はA字型の正面とΛ字型の側面を滑らかに繋ぐ三次元的な曲面で構成されており、その端正な輪郭はフリーハンドの造形とは対照的な工業製品、例えば流線型自動車の車体のような、計算に基づく数学的な形状によるものといえるだろう^[20]。

一方、葉山モデルの実測値はGSD図面中の当該寸法の十分の一にかなり近い数値といえる。また輪郭やプロポーションにおいても両者はよく近似しており、葉山モデルが《広島メモリアル》慰霊碑部分の1:10スケールのモデルであることは、ノグチ・ミュージアムの模型写真と共に、GSD図面によっても裏付けられるといえよう。

GSD図面で慰霊碑輪郭の詳細寸法が省略されている理由は、彫刻部分としてイサム・ノグチひとりの分担とされたためと考えられる。

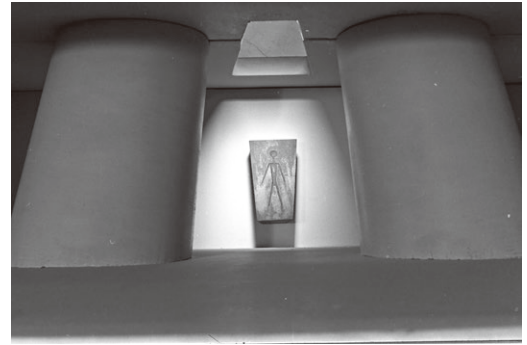
次に地階を見てみよう。地階は祭壇直下の記名室と先述の吹き抜け式階段室、両者を連絡する地下通路から構成される。

[19] GSD所蔵の丹下健三による広島原爆慰霊碑最終案の図面には、屋根型の慰霊碑の輪郭曲線の変化を一定間隔ごとに表示した詳細図（HPC M007：日付表題欄欠損、HPC M009：1952年5月6日）が含まれていたことを確認した。ノグチの慰霊碑についても制作作業用の詳細図が予定されていた可能性があるといえよう。

[20] 写真で比較する限り、葉山モデルの輪郭（図7）と、GSD図面中の1/50の立面図（3-b）、1/10トップライト立面詳細図（4-a）に描かれた慰霊碑の輪郭は極めて近い。葉山モデルの精密な立体測定が期待されるところである。

⑥記名室 (2-b, 3-a, 3-b, 4-c, 4-d) (図13)

祭壇をそのまま天蓋とする箱型の記名室は、4壁面の外周を「押さえ煉瓦半枚積」で囲み、アスファルト防水層を経て「コンクリート打ち放し」の内壁と天井をもつ。押さえ煉瓦壁の外周は祭壇と同じ幅10514mm、奥行き10514mm。室内(内法)は幅9854mm、奥行き9854mm、天井高さ2502mmである。内壁下端には「人造石研出し、アルミ製目地棒入り」の中木(高さ180mm)が表現される。床も中木と同様の仕上げで、縦横にアルミ棒の目地切が入る。目地の間隔は慰霊碑脚部の接地面の楕円の接線(幅2025mm、奥行き2900mmの長方形)を基準に縦横の位置を決めたようである。内壁北面の中央には死没者の名簿を収める「奉納箱」が壁から突出するように取り付けられる。その仕様は、「内部 木造(桐)、外部 花崗岩張り水磨き仕上げ、表面 浮き彫り入り」と指定されている。レリーフのある表面(正面)は上辺が広く下辺が狭い台形、側面形状は長方形の上端を壁にやや深く埋め、下端を突き出させた形で、正面レリーフがやや上向きになる。正面から見ると奉納箱の輪郭はトップライトの台形輪郭と呼応し、正面レリーフがそれを見上げるようなデザインである。ノグチ・ミュージアム所蔵の模型写真では、表面の浮き彫りデザインが3種類あったことが確認できる。内2案は人間の全身像を抽象化したもので、そのひとつはノグチが1936年にメキシコシティのアベラルド・ロドリゲス市場の壁面に制作したレリーフ《歴史 メキシコ》中の教会の場面にある、台形の棺の蓋に表された人物像を彷彿させるが(図13)、他方、ノグチが1950年に長谷川三郎と東京国立博物館で見た銅鐸の人物紋をも想起させる^[21]。奉納箱の位置、寸法の表記は書き込まれていないが、これもイサム・ノグチひとりの担当であったからであろう。奉納箱から記名室の軸に沿って地下通路まで視界が確保されている。



(図13)

イサム・ノグチ《広島メモリアル》
模型写真⑥ 1951-52年、ノグチ・ミュージアム・
アーカイヴ蔵©The Noguchi Museum / ARS
大型模型による記名室内部。慰霊碑両脚部、
奉納箱正面レリーフ(図11と絵柄が異なる)、
トップライト。

トップライトを記名室側から見た「トップライト床裏天井」はコンクリート打ち放し仕上げ。その周囲には室内に向かって広がる台形の斜面が「トップライト凹部」を構成し、同じくコンクリート打ち放し仕上げである。着色ガラスブロック(プリズムガラス)の周囲は曲面で、室内に向かって光の拡散が考慮されている。トップライト部の厚さは祭壇側の人造石層とスラブを合わせて90mmで、周囲の天井厚さ400mmに比してかなり薄い。

なお、記名室を含む地階にはトップライト以外に人工照明が想定されたと思われるが、これに関する表記は図面中にみられない。

⑦地下通路 (2-b, 3-a)

階段室側出入口扉から記名室開口部まで全長7533mm、天井高さ2008mm、幅1746mmの通路である。内壁と天井はコンクリート打ち放し仕上げ、壁面には記名室と同じく高さ180mmの中木が人造石研ぎ出し、アルミ製目地棒入りで表現され、床面も同様の仕上げで記名室と揃えてある。通路と記名室の間には扉はない。通路床面の目地パターンは記名室の奉納箱前からの目地と連続し、階段室床まで続く。

[21] 拙稿、前掲書(註1)、p.107

第3章 イサム・ノグチと丹下健三のコラボレーション

3-1 ジョン・エンテンザ宛て書簡に見るノグチの記述

イサム・ノグチが『アーツ・アンド・アーキテクチャー』誌の編集者ジョン・エンテンザに宛てた1953年2月4日付け書簡で、《広島メモリアル》の設計作業が丹下健三や彼のスタッフたちとの「コラボレーション」であったと記していたことは注目に値する。ノグチ本人による広島慰霊施設設計作業に関する最も詳細で時間的隔たりの少ないこの記述は、半分ほどの文章が抜粋、一部手直しされてエンテンザが編集する『アーツ・アンド・アーキテクチャー』誌1953年4月号に模型写真5点と共に掲載されたが、件の抜粋文にコラボレーションに関する記述は含まれていなかった^[22]。本書簡について論者は既に別稿にて紹介したが、ここではGSD図面との照合とコラボレーションに関する記述確認のため、主要部分を改めて訳出する。コラボレーションに関する語には原文を付した。(論者訳)

(前略)

全ては(あなたに話したように)私が橋(「平和大橋」と「西平和大橋」の高欄:論者補)をデザインし終わった後のことで、その時、建築家の丹下健三と広島市長浜井信三の両氏から、私が「お位牌入れ(“Oi hai ire”)」、つまり原子爆弾の死者を記念するための名簿の保管場所のデザインに協力する(collaborate)ことを依頼された。

私の参加について、我々三人は広島での茶の席で合意したのだ。それは広島へ橋のなにかについて監督するために行った時だった。私は頼まれた。そして私の分担(share)を無報酬で引き受けることに同意した。(中略)

その時私に与えられた必要条件是、コア(core)、つまり名簿の保管場所を地下に設けよと指定していた。地下の洞窟(そこに我々皆が戻る)、それは遺族にとっての慰めの場となるが、さらにそれだけでなく、私の考えで、やがて死者の後を継ぐ先々の世代の子宮を連想させようと思った。地面の上には全ての人が見て思い出すためのシンボルを置くことになっていた。

私たちはこのプロジェクトのために幾月か一緒に働いた。丹下氏、彼のスタッフ(associates)たち、そして私で、場所は東京大学の彼の研究室であった。関心の中核を「平和公園」の全体計画(the whole scheme)の中に統合しようと努めたが、それはまさしくコラボレーション(collaboration)であった。彫刻的要素(the sculptural element)のみが私ひとりの分担だった。

やりがいのある課題だった。私は彫刻が物としての彫刻である必要はないと考えた。それは一種のエネルギーの集中状態でもあり得よう。つまり小児を保護する住処のような、先史時代の埴輪の屋根に範をとった私のシンボリズムは、さらにこれを誕生と死に、平和のアーチを破壊のドームに同一視するものだった — この中にすべてが語りつくされていた。丹下さん自身はそもそもアーチを提案していたが、最終的に放物線的なコンクリートの殻状屋根を建てることになった。

[22] やがてその記事が翻訳されて美術出版社から1953年に出版されたノグチ作品集に同じ模型写真と共に掲載された。

Isamu Noguchi “A Project Hiroshima Memorial to the Dead.” *Arts & Architecture* 27, no.4 (April 1953), pp.16-17.

イサム・ノグチ『ノグチ』前掲書(註10)

それ（ノグチの慰霊碑：論者補）は基壇上で、その背後から真下にわたる明かりによって輝く黒花崗岩の塊だった^[23]。この不吉な重量の両足はコンクリート製で地下に降り、箱を貫通し、そこが固定位置になっていた。この重たい脚柱の間には、壁面から片持ち梁で支えられた花崗岩の箱が見え、その中に世界で最初の原子爆弾による死者の名前が収められることになっていた。

違いといえば、彫刻と建築というだけのことだったのではなかろうか。全てが順調に、最高に友好的コラボレーションの中で（in the most amicable collaborations）進み、あらゆる障害を克服した。そう思われた。最後の最後に決定的な判断が下されるまでは。（後略）

この書簡は、広島慰霊施設の彫刻的要素のみがノグチひとりの分担であって、それ以外の設計は、彫刻家イサム・ノグチと建築家丹下健三、そして彼の研究室のメンバーたちの緊密なコラボレーションによるものだったことを明確に物語っている。浜井、丹下、ノグチの3人はノグチがコラボレートすることに合意したのだった。そして広島市長から示された要件が第一に死没者名簿を収める地下の慰霊堂であり、その地上に慰霊碑を置くというものであったこともわかる。それを受けてノグチは家形埴輪の破風板と箱型の居室部分をアーチ型の碑と箱型の記名室へと抽象化することで慰霊碑と慰霊堂を一体としたデザインを考案したのである（図12）^[24]。ノグチがエンテンザ宛の書簡中で詩的な表現で記述した施設の概要は我々が確認したGSD図面のそれと矛盾しないことは明らかである。

3-2 GSD図面に見る慰霊施設の全体計画への統合作業の実際

「関心の中核を平和公園の全体計画の中に統合しよう」としたとノグチが記すコラボレーションが、GSD図面で具体的にどのように反映されているかを確認してみよう。

関心の中核、即ち慰霊施設の中心である一体化した慰霊碑と地下慰霊堂の位置は、平和公園全体配置図に描かれた敷地中心に予め定められていた^[25]。丹下健三は広島から戻ったノグチが直ちに東京大学の丹下研究室で「何かに憑かれた人のように、粘土とたたかいはじめた」と述べているので^[26]、最初にノグチによって慰霊碑モデルが作られ、それと一体となる慰霊堂（祭壇と記名室）がノグチのアイディアに沿って共同でデザインされたとみてよいであろう。加えて、浜井はワシントンD.C.近郊のアーリントン墓地にある〈無名戦士の墓〉に倣い、慰霊碑の前に「祭りのできる広場」（礼拝所）を置き、「吹き抜け式として」地下慰霊堂とつなげるイメージを持っていた^[27]。これに相当するものがGSD図面にみられる演壇と吹き抜け式階段室であり、平和広場と敷地をつなぐ東階段と共にこれらの建築要素が彫刻家と建築家の統合作業でデザインされたと推察される。このデザインの特徴は、複数の主要な要素を「慰霊碑と地下慰霊堂」と「演壇と吹き抜け式階段室」の二つの島にまとめて敷地軸上に置き、これに「東階段」という第三の要素を加えて、全体を直角三角形形状に配して中心部とファサードを構成していることである。そうした構成や基本的な意匠の方針（デザイン）は、GSD図面に記された署名と「Designed by Isamu Noguchi」の文字から、慰霊施設のデザイナー

[23] この部分の原文の意味は明確ではない。“glowing at the base from a light from beyond and below”とあるが、前章で確認したように図面に照明装置の記載はなく、lightは建築用語で明り取り窓の意味もあるため、台形のトップライトからの光を指すものと考え上記の訳とした。

[24] 家型埴輪とノグチの慰霊碑・地下慰霊堂の関係については拙稿、前掲書（註1）、pp.106-107

[25] 拙稿、前掲書（註1）、pp.103-104

[26] 丹下健三「広島計画1946-1953」『新建築』vol.29, no.1, 1954年1月、p.14

[27] 拙稿、前掲書（註1）、pp.104-105

としてのイサム・ノグチの発案であったのだろう。設計にあたっての彫刻家と建築家チームの課題は、ノグチのデッサンを元に、各要素の寸法、間隔、仕様の決定を通して、慰霊施設を平和公園全体と調和させることにあったと考えられる。

3-3 寸法と間隔 — 二つの尺度（モジュール）の使用

この度のGSD慰霊施設図面によって、彫刻部分や目地を除き、施設全体の詳細寸法が初めて明らかになった^[28]。慰霊碑を含む建物の大きさの決定が極めて建築的な課題であることは言うまでもない。それ故、慰霊碑彫刻のデザインが先行したとしてもその大きさをイサム・ノグチが一存で決めたとはいえない。各建築要素の大きさと配置は相互に密接に関係しており、敷地内でのバランスだけでなく、公園全体との調和が求められたはずだからである。

丹下健三がイサム・ノグチとの共同設計作業を具体的に綴った文章は確認されていない。その一方で丹下は、1954年に雑誌『新建築』に発表した「広島計画1946～1953」の中で、「平和記念陳列館」（今日の平和資料館本館。以下「陳列館」）及び「本館」（今日の東館）の設計に際して「人間の尺度」と「社会的尺度（社会的人間の尺度）」の二種類のモジュールを採用したことを明らかにしている。

それによれば、グロピウスが近代建築のために「人間の尺度」を主張したことに対し、丹下は、「近代社会における群衆の尺度、高速度交通の尺度」としての「社会的人間の尺度」を考え、「広島の平和会館（今日の平和記念館及び平和公園の総称：論者補）の実施設計にあたって、それら二つの尺度の対位によって、建築を構成してみよう」とした。陳列館では、「社会的尺度」による主構造と、「人間の尺度」によるピロティ部の階段踊場や「鳥籠構造をなすルーバー」が交錯する。同館のピロティは階高6498mm、スパン（柱同士の心間）10514mmで設計され、「20,000人を入れる広場の門として適当」な「社会的尺度」をもつ一方、ピロティ中央東隣りのスパンに設けられた階段に続く踊り場は、平和広場、慰霊施設敷地、さらに原爆遺構への眺望を得られる部分で、その階高2482mmは「人間の尺度」を示すという。

「10514：6498：4016：2482：1534：948：586：362：224：138：86：52の系列を（「と」の誤植：論者補）、それぞれの1/2の値をもつ系列があらゆる部分の寸法を決定しているのであるが、そのなかに、6498を主調とする社会的尺度と、2482を主調とする人間の尺度との対位が試みられているのである。」^[29]

平和公園へのメイン・エントランスとなる陳列館のピロティの階高とスパンの縦横比6498：10514は、いわゆる黄金比（1:1.61803...）に相当し、丹下が示した数値系列は隣り合う二つの数値が黄金比になる。そしてまた、隣り合う三つの数値の内、最上位の数値は下位の二つの数値の和である（例：10514=6498+4016）。個々の値の1/2の系列、5257：3249：2008：1241：767：474：293：181：112：69：43：26も同様である。なお苅谷哲郎によれば、長方形の縦横比にこれらの数値を適用する場合、人が比率の微細な違いを識別できない「知覚の許容誤差」が生ずるので、現実の設計ではそれを見込んで黄金比に対して±6%、つまり1.521（94%）～1.618（100%）～

[28] イサム・ノグチの実現されなかった数々の記念作品案は、正確なサイズが不明の場合が多い。この《広島メモリアル》の慰霊碑も1982年の花崗岩モデルと混同され、地上高4mから6mまで諸説あった。そこから例えば藤森照信による次のような言説も導き出された。「高さ5mの巨大な黒御影の碑があつた場所に座る光景を想像してほしい。肝心の原爆ドームは影に隠れ、人は、イサム・ノグチの作品に手を合わせることになる。もちろん丹下の、はるかに原爆の残骸を望むというコンセプトは喪われる。」丹下健三、藤森照信『丹下健三』新建築社、2002年、p.153

[29] 丹下健三「建物の尺度について、または空間と社会」、「広島計画1946-1953」『新建築』vol.29, no.1, 1954年1月、p.11

1.715 (106%) の範囲内に収まるように最終的なプロポーシオンが決定されたようである^[30]。

これらを踏まえて、上に見た慰霊施設の主要寸法から丹下の二つの尺度の系列に明確に当てはまる数値を捜すと次のようになる(単位: mm)。近似値の場合は()で示す。

社会的尺度	人間の尺度
① 演壇 幅10514、奥行き6498、	演壇床の敷地から平和広場への迫出し2482
② 吹き抜け式階段室 (演壇側幅3500 \div 10514/3)、奥行き6498	地階床面の敷地からの深さ2482 (ブロンズ扉の幅1546)
③ 東階段 演壇からの距離3249=6498/2、階段幅4016 階段幅と階段奥行きの和6498	階段奥行き2482
④ 祭壇 幅 10514、奥行き10514	
⑤ 慰霊碑	(祭壇床上の高さ2540)
⑥ 記名室	(天井高2502) (奉納箱前の通路幅1950)

この他に、慰霊施設の周囲を含め、平和公園内の他の部分でこれらの尺度が用いられた部分を先に見たHPC50NS001の配置図(図6)から拾うと以下のようなになる。(左:社会的尺度、右:人間の尺度)

- ⑦ 敷地北側に発する3本の歩道G,F,Gの道路幅中心間10514
- ⑧ 上記道路Gの幅員2482mm
- ⑨ 公園西側の本川に沿った道路Cの幅員10514
- ⑩ 敷地を東西に貫く道路Dの幅員6498
- ⑪ 平和記念館本館から北上して道路Dと交わる道路Eの幅員6498
- ⑫ 記念館本館1階のコロナードのスパン6498、階高6498、奥行き4016^[31]
- ⑬ 記念館公会堂1階のコロナードのスパン6498

丹下健三ら建築家の側から見れば、慰霊施設を平和公園全体計画に統合する作業とは、既に着工されていた平和記念館陳列館のピロティエーをはじめ公園内各所で用いていた社会的尺度と人間の尺度の対位、つまりふたつの尺度の調和的併存を慰霊施設においても効果的に適用し、2万人を収容する平和広場に面する「社会的空間」としての意味と、「祈りの場」としての意味を演出することであったといえよう^[32]。

[30] 荻谷哲郎「丹下健三の都市軸構想と階層構造法に関する考察 丹下健三の都市デザインその1」『日本建築学会計画系論文』vol.79, no.696, p.562

[31] 大谷幸夫他「ピロティエー — 社会的空間」『新建築』vol.30, no.1, 1955年、p.59

[32] 丹下は、平和公園を大きく「記念館」、「広場」、「祈りの場」、「原爆の遺骸」の「四つの基本的な施設」に分けて説明していた。丹下健三他「広島平和記念公園及び記念館当選図案1等: 広島平和記念都市に関連して」『建築雑誌』756号、1949年、p.43。大谷他「ピロティエー」p.59

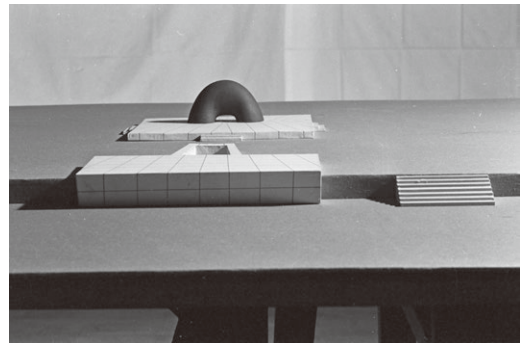
同軸配置の関係にある陳列館ピロティのスパンと演壇、祭壇の幅を社会的尺度である10514mmで揃えたことによって、ピロティ中心から同一幅の見えない直進路が平和広場を貫通し、慰霊施設に向かって伸びているような印象が生まれる。

しかしその進路は上端が突出した演壇の正面によって一旦遮られ、3249mm（6498mmの1/2）の間隔をおいた東階段に導かれる。その幅4016mmは社会的尺度に含まれるが、奥行き2482mmと黄金比の関係にあり、ここで社会的尺度と人間の尺度が結びつけられる。これは「社会的空間」と「祈りの場」を連絡する東階段の重要な位置づけの現れといえよう。

階段を演壇正面とせず、東側だけに別置することで慰霊施設ファサードを公園全体のシンメトリーから唯一逸脱させるこの発想は、別稿で紹介予定の本案以前及び以後の丹下健三独自の慰霊施設プランには見られず、イサム・ノグチ案の特徴である。それだけにその寸法の決定にはチームワークによる綿密な工夫が凝らされたと推察される。先述のように「慰霊碑と祭壇」「演壇と吹き抜け式階段室」「東階段」の3グループは、演壇の南西角、祭壇の北西角、東階段の南東角を頂点とする直角三角形を構成するが、その短辺17789mmと長辺30239mmの比は1:1.699となり、知覚の許容誤差内で黄金比を示している。

平和広場全体を北に向かって緩やかに掘り下げることで生じた慰霊施設敷地との高低差が、階段の動的配置を可能としているが、その差は1mである^[33]。最も低い広場北端から見た演壇及び祭壇の階高は1450mmで、ほぼ成人の目の高さくらいの演壇上端が慰霊碑を覆い隠すことはない。慰霊碑の祭壇床からの高さは僅か2540mmながら、広場から見れば高さ1450mm、幅10514mmの花崗岩張りの演壇正面を視覚的な台座として、ピロティを潜る時から一貫して来場者の視界に捉えられているのである（図14）。しかも敷地の高さはピロティ下の地面と等しく、慰霊碑の実質的な地上高は3mに満たない。また碑の高さと「人間の尺度」2482mmとの差58mmは、遠望を考えれば無視し得る範囲と見なしてよいだろう。よって平和広場側から見た慰霊碑は、社会的尺度の幅の演壇もしくは祭壇に対して、人間の尺度の高さで立つことになり、陳列館のピロティとルーバーまたは踊り場の関係と同じく丹下の言う二つの尺度が交錯（対位）する場となっていると考えられる。

さて、記名室への動線は東階段を上ると少し前進した後左折し、演壇の背後で再度左に転じて陳列館側に向き直り、北辺から演壇に上る。壇上で右折を繰り返して反転し、慰霊碑を礼拝できる。そこから吹き抜け式階段室を下って記名室の奉納箱まで一直線に導かれる。その間、慰霊碑の高さ、階段室床までの深さや記名室の天井高に人間の尺度もしくはその近似値が現れる。



(図14)
イサム・ノグチ《広島メモリアル》
模型写真⑦ 1951-52年、
ノグチ・ミュージアム・アーカイヴ蔵、
©The Noguchi Museum / ARS
慰霊施設正面。

[33] 平和広場をスロープとして敷地と高低差をつける案は、1950年5月に丹下がノグチから受けた提案で、丹下はぜひ実行したい旨、5月27日付広島市長室藤本千万太宛て書簡で表明している。「〔翻刻〕『丹下健三書簡綴』（広島市公文書館所蔵藤本千万太資料）』『広島市公文書館紀要』27号、2014年6月、p.19

この書簡には、段差部分の敷地側に「舞台のようなものを作ったということです」と記した丹下のスケッチがある。丹下の広場スロープ化の申し出は実行されることになり、GSD所蔵の1950年11月付け「整地計画図」（HPC50NS002）では、広場と敷地の高低差750mmが指定され、且つ斜面の中央部に舞台状の張り出しをつくり、その左右に階段（6段）をシンメトリカルに配するよう作図されており、ノグチ案慰霊施設のアシンメトリーとは趣を異にする。書簡の時点でのノグチは丹下の競技設計案に対して敷地にアクセントを与えるという趣旨のアドバイスをしたと考えられる。

記名室の天井高2502mmも2482mmに近似の人間の尺度であって、その考えは「地下室は普通の日本家屋の高さ」という記者発表説明にも反映されたと考えられる^[34]。こうして慰霊碑、記名室、さらに階段室床における垂直方向の人間の尺度と、演壇、祭壇の水平方向に現れる社会的尺度とは、大勢のくぐる門である陳列館ピロティのスパン10514mmが、少数の人が上って慰霊碑や原爆遺構を遠望・瞑想する踊り場の階高2482mmに対すると同様の対位的関係を結び、2万人が集う平和広場と、「遺族の慰めの場」、あるいは個人の祈りの場としての慰霊施設を共に性格付け、結びつけているのである。

また、慰霊施設の仕上げの内、記名室内を慰霊碑の脚部も含めてコンクリート打ち放しとしたことが、陳列館ピロティの仕上げと揃えるためであったことは明らかであろう。

こうした全体計画の中で、彫刻家イサム・ノグチ担当の慰霊碑は、地上と地下の二つの視野から別々に捉えられざるを得ない位置にありながら、むしろそうであればこそ、見る者がどちら側にあっても同じひとつの慰霊碑を明確にイメージできるような彫刻の全体像がまさきに発想されたと考えられる。従って、あらかじめイメージした地下室の円柱を太らせたり傾斜させたりしたのではなく、地上部分に単体で完結するオブジェ（物としての彫刻）を載せたのでもないのである。地上の小さな慰霊碑の地下に記名室（慰霊堂）を作るという条件の下で、ノグチは家形墳輪の高く誇張されたアーチ型の破風板と箱型の居室との垂直方向の組み合わせに着想を得て、アーチ型の慰霊碑と箱型の祭壇及び記名室を一体としてデザインした。水平方向では、地上部分で正面、側面どちらからみてもシンメトリカルな慰霊碑は、祭壇床の目地や四辺の階段を介して南の演壇、及び敷地の東西北方向の道路と結びつけられている。慰霊碑は彫刻として自立しながらも、あくまで建築と構造的一体性を感じさせる形体を与えられている^[35]。こうしてみると、イサム・ノグチにとって家形墳輪は、「小児を保護する住処」を示唆するだけでなく、建築と彫刻との融合の象徴でもあったといえるだろう。

第4章 イサム・ノグチと丹下健三を結びつけたもの

以上に見たように、イサム・ノグチがデザインした慰霊施設の寸法、配置、仕上げは、平和公園の全体配置図及び平和記念館陳列館との調和を十分考慮して決められ、小さな慰霊碑の彫刻的存在感を示すと同時に丹下健三による「社会的尺度」と「人間の尺度」の対位のシステムにしっかりと組み込まれていた。イサム・ノグチが「最高に友好的なコラボレーション」と評した丹下健三チームとの共同設計作業は、建築家たちにとっても同じ思いであったに違いない。

ところで、イサム・ノグチと丹下健三をここまで強く結びつけたものは何であろうか。両者がコラボレートするためには、共有できるビジョンを相互に見出すというような、積極的な理由があったと考えるのは自然であろう。

[34] 毎日新聞1952年4月8日（註8参照）

[35] イサム・ノグチは1939年のニューヨーク万国博覧会の労働パビリオン（実現せず）のファサードを飾る労働者像をデザインし、コンペで当選した。この作品（石膏模型）は建物の特徴付ける垂直翼型支柱と、水平のバルコニーとの交差部を下から支える半身像で、人物の軸線に垂直翼が一致するだけでなく、頭頂部はバルコニー下面に沿うように水平にされ、大きく広げられた両腕がフィンを支える金属ロッドを受け、胸元からさらにロッドが放射状に広がる形体で、審査員はその「(建築) 構造との有機的類似性」を評価した。ノグチが建築との一体性を意識した結果といえよう。

Amy Lyford, *Isamu Noguchi's Modernism, Negotiating Race, Labor, and Nation, 1930-1950*, Berkeley : University of California Press, 2013, pp.58-61

4-1 丹下健三による記念作品としての「コミュニティセンター」

ノグチと出会う以前の丹下は、広島市との間に慰霊堂をめぐる問題を抱えていた。丹下は競技設計当選案で公園中心部の巨大な平和アーチとその直下の慰霊碑を想定していたが、広島市は同じ中島の北端に1946年に仮設された納骨堂と礼拝堂の機能を引き継ぐ慰霊堂を競技設計後に新たに要求したのである^[36]。その結果、平和アーチ東側脚部の外側に新たに慰霊堂の位置が書き込まれた。それは略図面や公園全体の石膏模型の中に小さな口の字型の建物として表現されたが、具体的な建物のスケッチや設計図はGSD図面群からも確認されていない。先に見た1950年11月付けの配置図（HPC50NS001）は、その無相の慰霊堂の位置が正確に落とし込まれた唯一の図面である。しかし広島市はその位置を不満とし、最終的に広島平和記念都市建設専門委員会の議論を経て、1951年2月の第4回専門委員会で平和公園中心部、アーチ張間中央直下に、地下慰霊堂をもつ慰霊碑を設置するとの結論を得た^[37]。

丹下が競技設計当選案の段階から慰霊堂の設置に消極的であった理由は、彼が中島公園（後の平和公園）に思い描いていたコミュニティセンターのビジョンにある^[38]。1946年11月以降、戦災復興院から広島復興都市計画のための基礎調査と土地利用計画に参加するよう委嘱を受けていた丹下は、中島公園に関する広島市長の諮問に対してコミュニティセンターの建設を進言していた。それは広場、集会場、会食場、図書室、展示室、原爆資料室からなるもので、やがて丹下の競技設計当選案で複合的機能をもつ平和記念館と平和広場として具体化された。丹下はこの複合的施設に、単に広島市民の生活再建の中核としての機能だけでなく、爆心地であり、広島を中心であり、広島発祥の地でもあるその土地に由来する「あの広島を記憶を、統一ある平和運動にまで展開させていくための実践的な機能」を与えようとする。彼はその施設を「平和を創り出すための工場」と呼び、「それ自身が、われわれの時代の新しいモニュメントであって、それに加えて記念塔のごときものの必要を認めなかった」と述べ、被爆の記憶を糧として平和を生産する機能を付与された「極めて特殊なコミュニティセンター」が既に記念作品なのだと主張する^[39]。

建築家は通常のコミュニティセンターを超えて、土地即ちコミュニティの記憶と結びついた活動を支援する機能、例えば原爆資料展示室や国際平和運動の集会場などを盛り込むことによって、人々を結束させることが出来、その結果、利用者が新たなコミュニティを形成しつつ、自ら記念作品の意味を創り出すような場を提供することができると考えている。

[36] 拙稿、前掲書（註1）、pp.103-104

[37] 拙稿、前掲書（註1）、p.104

[38] 今日の意味でのコミュニティセンターは比較的小規模な地域コミュニティを対象とした文化・教育・リクリエーションのための施設を指すが、丹下は広島市全体を対象としつつ、国際的な連帯をもたらす具体的な施設を構想していた。一方、千代章一郎は丹下の「コミュニティ・センター」を「都市のコア」と同義に解釈し、都市コミュニティの中心としての広場という意味で捉え、必ずしも具体的施設とは看做していない。「丹下健三自身はこのような近代の新しい『コア』を『コミュニティ・センター community center』と呼んでいるが…」

千代章一郎「丹下健三による『広島平和公園計画』の構想過程」『広島平和科学』34、2012年、pp.65-66

[39] 丹下、「広島計画」p.7

この他、この部分の要約には下記も参照した。

丹下他、「当選図案」p.42。丹下健三「平和都市建設の中心課題としての平和会館」『新都市』vol.4、no.8、1950年8月、財団法人都市計画協会、p.16。大谷幸夫他、「ピロティー」p.58

戦後間もない日本において戦災都市復興の中心施設としてコミュニティセンターを計画すること自体が新しいと思われるが^[40]、それに記念性を付与するための丹下のこうしたコンセプトは、造形による象徴を不要とし、広島市民はもとより、施設を訪れる全ての利用者が建築とのコミュニケーションを通して自らに直接関係する意味を発見するためのデザインと言い換えることができる。私たちはそこに建築家丹下健三の社会へのコミットメントの特徴を見るべきであろう。

都市計画の視点から広島「コア」として平和公園を構想する丹下にとって、建築と立地は機能の上だけでなく意味内容的にも不可分一体であった。その認識の下で設計されてはじめて施設の社会的機能が発揮されると共に記念性が表現されるのである。

従って丹下にとっては、平和公園全体が記念作品としてのコミュニティセンターであるといえるが^[41]、広島市が求めた「慰霊堂」は丹下が想定した記念性とは別に、納骨と名簿の保管機能を担う独立施設であって、なおかつ公的・私的な礼拝の場ともなる記念作品としての造形が必要とされた^[42]。既に意匠の基本構想が固まっているコミュニティセンターとしての平和公園にこの新たな造形的記念作品を統合するために、丹下は彫刻家の協力を必要としたのである。

4-2 イサム・ノグチにとってのコラボレーション

一方、イサム・ノグチもまた、建築と都市計画を結びつけた丹下と同じように、社会的実践を通して彫刻とコミュニティを結びつけようとしていた。彼は1950年5月の来日記念講演「芸術と集団社会」において、旧来の個人ための芸術を克服し、建築、彫刻、庭園など様々な芸術分野が社会の福利のために相互に関連し合う芸術ビジョンを提示した^[43]。それはノグチの世界旅行を可能にしたボーリングン基金への助成申請文の主旨を綴った「諸芸術の再統合に向けて」（1949年）の中にも明確に示されている。

ひとつの彫刻が創造され、作品として存在することにおいては、個人が所有することよりも、公衆が楽しむことの方がはるかに重要である。この目的を逸しては、彫刻の意味そのものが疑問視される。彫刻とは、個人の実存の瞬間を定義し、様々な願いを抱く私たちの環境を明るく照らす造形的且つ空間的な様々な結びつきなのだ。（中略）

無秩序な産業主義が人を専門的なコーナーへと追い込み、次第次第に自分の役回りは見物人なのだと思います。いわば、個人が自身のエトスをそこから見出すべき創造性の最も重要な領域が軽視された結果、彼の生存そのものが危機に曝されているのだ。この精神的な願望の先端において、実存の意味が再び探し求められている。それがリクリエーションのプロセス（recreative process）であり、あらゆる種類の芸術家が最大限の力を発揮して私たちのニーズに等しい環境を建設することを要求してい

[40] 丹下は「戦いの終わった平和の記念に何かモニュメントが建てられるべきか」との問いに対して、記念碑も慰霊塔も罪悪であり、「有機的な統一あるコミュニティの新しい建設」の中心施設としての「コミュニティ・センターの建設がまず復興の第一歩」であり、それが「われわれの時代のモニュメントとなるであろう。これが、世界の進歩的な建築家のほとんど共通ともいえる答となったのである」と述べている。進歩的な建築家の先例を丹下がどこに見出したかは今後調査したい。丹下「中心課題」、p.16

[41] 丹下は広島でのプロジェクトに彼独自の名称を与えていくが、時代と共に変遷する。1950年8月の『新都市』中の記事では、中島地区の平和公園と平和記念館を併せた全体を「平和会館」と呼んでいる。コミュニティセンターとしての平和公園＝会館という発想の現れといえよう。その後、1954年の『新建築』の記事では平和記念館を「平和会館記念陳列館」「本館（コミュニティ・センター）」と命名している。丹下「中心課題」p.17

[42] 拙稿、前掲書（註1）、pp.104-105

[43] イサム・ノグチ「芸術と集団社会」『美術手帳』no.31、1950年、pp.3-5

る。何らかの目的をもった社会的末端に向けて諸芸術を再統合することが求められている。それによって、建築家、画家、彫刻家、造園家それぞれに限定された範疇が許す範囲での現状のアウトレットを拡大することができるのだ^[44]。

ノグチの芸術再統合のビジョンは、大恐慌時代以降に彼が経験した建築家や画家とのコラボレーションで培われたものであった。この観点において重要な視座を提供しているのがエイミー・ライフオードの研究である。彼女は、1933年の《鋤に寄せるモニュメント》以来、イサム・ノグチが主に1930年代から40年代に手掛けながら、計画もしくは模型にとどまり、実際に建設されることなく終わった社会的機能をもつ作品（記念作品を含むパブリック・アート）の系譜を明らかにした。その中で彼女は、ニューディール政策下の連邦政府によるPWAP（Public Works of Art Program）や自治体の芸術家支援政策の保守的傾向に不満をもつイサム・ノグチら米国の先進的な芸術家たちが、他分野の芸術家とのコラボレーションにいかにか熱心に取り組んでいたかを指摘している^[45]。以下ライフオードの研究からノグチのコラボレーションワークを二つ見てみたい。

イサム・ノグチが参加したコラボレーションによるパブリック・アートとしては、メキシコシティのアベラルド・ロドリゲス市場の壁面レリーフ《歴史 メキシコ》（1936年）がよく知られているが、彼はその直前（1934年）にフィラデルフィアの靴下工場労働組合員のための集合住宅「カール・マックレイ・ハウス」に設置される予定だった、スト中に暗殺された労働組合員の慰霊碑《カール・マックレイ・メモリアル》の石膏模型（設置されず）を手掛けていた。労働組合からこの建物の設計を委嘱された建築家オスカー・ストノロフらは、彫刻家や画家とチームを組んで「靴下労働者の生活」との明らかな繋がりを示すような「ひとつの共同芸術作品（a cooperative work of art）」を作ろうとした。それは幼稚園、屋外プール、演劇、音楽、ダンスのためのホールをも備えた複合施設で、芸術家は屋外彫刻や壁面装飾を提案し、「真のコラボレーションの精神」を反映する全体計画を建築家と共に練り上げることによって、「芸術の統合（art synthesis）」を創り出すよう期待されていた^[46]。

ここには既にコミュニティセンター的な機能が計画されているだけでなく、芸術家とのコラボレーションを通してコミュニティの成員が自らの社会的関心事とすることが出来るメッセージを表現しようとする建築家の姿勢を見ることが出来る。「ストノロフのモデルケースは、コラボレーションとコミュニティを志向したプロジェクトに対するノグチの考え方に影響を与えた」とライフオードは述べている^[47]。

二つ目の例をみてみよう。ノグチはその後、ストノロフらと共に新しい芸術家集団「建築家、画家、彫刻家の共同」（The Architects, Painters, and Sculptors Collaborative：以下略称APSCと表記）に参加し、そこでもうひとつのコミュニティセンターのプロジェクトに携わっている。それは「米国の平均的コミュニティ」向けに、APSCメンバーが共同でデザインした、文化、教育、リクリエーションの施設を備えたコミュニティセンターの模型で、1937年にニューヨークで展示された。そのデザインは米国でかつて例を見ないコミュニティセンターとして注目を集め、スタンダードモデルとしての普及が期待された。建築批評家フレデリック・

[44] Isamu Noguchi, "Towards a reintegration of the arts," *Isamu Noguchi Essays and Conversations*, pp.26-28（論者訳）

[45] Amy Lyford, *Noguchi's Modernism*, pp.13-65 イサム・ノグチの《鋤に寄せるモニュメント》はPWAPに提案されたが、「純粋に彫刻的」とは看做されないと理由で却下された。ibid. p.14

[46] Lyford, *Noguchi's Modernism*. p.46 ストノロフやノグチらが共有した、芸術諸分野の再統合による、芸術の社会への再統合のビジョンは、ブルーノ・タウトによる「芸術のための労働評議会」の綱領（1918年）や、グロピウスによるバウハウス設立主意書（1919年）にも見られる。ノグチが1930年の欧州からアジアへの旅行でドイツやソ連を経由したことは、バウハウスやタトリンへの関心に基づくものであったろう。ドイツ革命期の芸術統合のビジョンの米国（ニューディール時代）と日本（第二次大戦後）への影響について引き続き調査したい。

[47] Lyford, *Noguchi's Modernism*. p.51

グトハイムは「独裁ではなく協力することへの建築家の共感的熱意に画家と彫刻家が応えた、我々の時代で殆ど初めての事例と思われる。そして誰もが、完成して生き続ける建物の中で自分の芸術が奉仕する社会的な機能を意識し、それに集中していた」と述べ、芸術家のコラボレーションの社会的意義を讃えた。ストノロフ設計の建物は円形プールを囲むコロナードを中心に3棟が放射状に配され、その内外が21名の画家や彫刻家による壁画や彫刻で飾られることになっていた。設計は当初から建築家と画家、彫刻家の集団作業で進められ、「利用者に人気のある活動と様々な美術作品とが連関するように意識的な努力が払われた」。イサム・ノグチもこのプロジェクトの芸術家メンバーに名を連ね、彫刻《正午》を制作し、別の彫刻家による《夜明け》と対とすることになっていた。しかしながらノグチの作品の画像資料はない^[48]。

ライフォードによれば、1930年代から40年代にかけてのノグチの目標は、アメリカ社会における芸術家の立場を、社会にとって重要なコミュニティの一部として再び位置づけることだった^[49]。

ノグチは財政的に可能な限り、美術批評と市場のシステムからできるだけ遠ざかろうとした。そうしたものは個人としての芸術家を、大恐慌期のアメリカ社会の変化のために生まれつつある運動の共同体主義的理想 (communitarian ideals) とは相容れない立場に置くものだった。(中略) 彼は将来を見据えた社会的関心に基づくプロジェクトで共同制作者のひとりとして働く道を (way to work collaboratively) 見出した。この新しい仕事は、集団でのコミュニケーションを可能にし、そして美術市場を駆動する貨幣と作品の交換の中では喪われてしまう芸術家、作品、公衆の相互作用を始動することができるその能力故に重要なものとなるはずだった^[50]。

ライフォードはノグチのこうしたコラボレーションの実践が、作家の個人性の解消による芸術実践の集団社会化までも視野に入れたラディカルなものであることを次のように述べている。

彼 (ノグチ) は、作家個人の著作者性、関与、技術、そしてアイデンティティがコラボレーションの実践の中で解消してしまうことで、芸術実践の新しい社会的モードを引き起こすことが出来ると考えていた。「作品 (仕事)」とは、何かを共同で作るプロセス—社会的な相互作用、交渉と妥協—にもなるし、その中で全体としてデザインされた、多面的価値をもつプロジェクトが、それまでの芸術家、対象 (作品)、購入者の関係の大部分に見られる一対一の相互作用に代わって、コミュニティの相互作用とコミュニケーションを生み出すような、新しい美学的成果にもなるのだ^[51]。

1950年代初頭に話しを戻せば、第二次大戦後の冷戦の始まりと新たな核戦争への差し迫った危機感が、ノグチに再び芸術と社会の乖離を克服しようとした大恐慌時代の自らの挑戦へと目を向けさせ、両者が結びついた世界の遺構を訪ねる「リクリエーションの研究」の旅へと彼を駆り立てたといえるだろう。そして他ならぬ19年ぶりの日本で、ノグチは彫刻を通してコミュニティの成員に直接働きかける機会を求めた。広島以外でも、例えば慶応義塾大学新萬来舎での谷口吉郎とのコラボレーションに際しても、ノグチは「英雄を讃えるような風の記念建造物でもなく、又一個人の追憶に中心を置いたものでもありません。それは、すべての人々の為に」作られる

[48] Lyford, *Noguchi's Modernism*, p.56

[49] Lyford, *Noguchi's Modernism*, p.7

[50] Lyford, *Noguchi's Modernism*, p.63 (論者訳)

[51] *ibid.* (論者訳)

と述べたことは良く知られている^[52]。

イサム・ノグチが丹下健三から平和公園の、そして慰霊堂問題の核心部分ともいえる、記念作品としてのコミュニティセンターの理論を聴いたことは十分想定できる。そこに新たに加えられる慰霊施設に彫刻家として協力を申し出、また求められたノグチは、「統一的な平和運動の中心となる」という丹下の言葉に、1930年代のコラボレーションワークで仲間の建築家や芸術家たちと共有した、芸術と社会のコミュニケーションに根ざした両者の再統合のビジョンを読み取ったにちがいない。そしてまさしくそのことが建築家丹下健三への芸術的共感となって、彼とのコラボレーションを強く動機付けたと見ることができるだろう。丹下がAPSCのコミュニティセンターを以前から知っていたかは定かではないが^[53]、ノグチからその経験談を聴いて「大いに意気投合」^[54]した可能性は十分あり得るだろう。

まとめ

GSD所蔵のイサム・ノグチと丹下健三による広島平和公園慰霊施設図面の資料としての意義

今回紹介したGSD所蔵の広島平和公園慰霊施設図面5枚は、永年わずかな資料を元に様々な姿で推測されてきたイサム・ノグチによる《広島の死者のためのメモリアル》の1952年1月末時点でのプランであり、広島平和記念都市建設専門委員会に提出された最終案とみられる。本図面群により、慰霊施設の規模、配置、仕様が明らかとなった。その寸法から、慰霊施設が丹下健三の「社会的尺度」と「人間の尺度」の二つのモジュールの対位によって平和公園の全体計画に分ち難く結びつけられていることがわかった。それは単に建築部分だけでなく、イサム・ノグチ単独の担当であった慰霊碑の寸法にも適用され、全体がノグチの基本プランを元に彫刻家と建築家の緊密なコラボレーションによって設計されていることも判明した。これらの分析結果は、ノグチがエンテンザに宛てた書簡に記した「まさしくコラボレーションであった」という認識、及び浜井信三の広島市議会での答弁における「(丹下氏が責任を負い)野口氏が丹下氏と協力して仕事をしていくことは、さしつかえない」という認識とも一致する^[55]。

従ってイサム・ノグチの《広島の死者のためのメモリアル》は、少なくともプロジェクトとしてみた場合、厳密には「イサム・ノグチと丹下健三による広島平和公園慰霊施設案」と表記されるべきであろう。この未着工に終わった設計案は、進行中の平和公園プロジェクトの中に慰霊施設を追加する課題に対して、彫刻家と建築家がコラボレーション（芸術統合）という工夫で応えようとしたこと、その前提として、コミュニティが必要とする社会的機能と、コミュニティの成員に直接働きかけ、彼らひとりひとりが自らの関心事として「記念」^{メモリアル}の意味を新たに紡いでいくような芸術的表現とを、記念作品の中で統合するというビジョンを、両者が共有していたことを示している。

ライフォードは、先に紹介したノグチの1930年代のコラボレーションの痕跡を明らかにする調査の中で、資料の少なさ、特にノグチが分担したデザインそれ自体を示す画像資料の多くが失われていることに言及し、そうした状況に加えて美術史や美術批評の作家＝個人中心主義と実在作品主義、さらに作家自身による言及

[52] イサム・ノグチ「劇的な舞台」『国際建築』vol.17, no.5, 1950年11月、p.31

[53] 丹下のコミュニティセンター観がどのように形成されたのかは今後の調査課題としたい。

[54] 丹下健三発 藤本千万太宛書簡1950年5月27日付け。藤本は当時広島市長室勤務で、丹下と浜井との連絡窓口であった。『丹下健三書簡綴』p.18

[55] 「昭和二十七年広島市議会速記録」p.323

の少なさによってコラボレーション作品の多くが研究の視野に入らず、イサム・ノグチの芸術の全体像が極めて偏向したものになっている危険性を指摘している^[56]。それだけに、GSD図面群は1930年代以降イサム・ノグチの芸術的関心と活動の中心を占めていた、社会的機能をもったコラボレーション作品の重要な事例のひとつを、ほぼ完成段階で記録した稀にみる資料といえることができるだろう。

もとより、オリジナル図面の価値は美術作品同様に汲み尽くされるものではない。本図面群によってもたらされる史実に関する様々な知見、また、葉山モデルとの比較による形体分析などについて、正式な図版を入手し次第、稿をあらためて論じることとする。

(横浜美術館主任学芸員)

[56] Lyford, *Noguchi's Modernism*. pp.63-65.こうした状況は《広島メモリアル》についての過去の研究や言説にも当てはまる。この作品はコラボレーション作品として認識されることさえなかった。小論冒頭で紹介した、ノグチがアメリカ人であることを反対理由とした岸田日出刀の真意は、競技設計当選案の実施と当選者の意匠尊重にあり、それを一貫して主張してきた岸田が、コラボレーションを認めることはできないということであった。これについては別稿で論じたい。

New Findings

Isamu Noguchi and Tange Kenzo's *Drawings for the Memorial to the Dead of Hiroshima* (Collection of the Francis Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design): Documentation of a True Collaboration Between Sculptor and Architect

Nakamura Naoaki

(Senior Curator, Yokohama Museum of Art)

<*The Memorial to the Dead of Hiroshima*> (1951-52, referred to below as the “Hiroshima Memorial”), designed by Isamu Noguchi for Hiroshima Peace Park, was never built. Because original materials that conveyed the actual image of the memorial were missing for many years, the specific scale and specifications of the facility were largely unknown, and for many years it was interpreted as a cenotaph designed by the sculptor Isamu Noguchi and evaluated based only on a few photographs showing part of a maquette at the time it was designed, and on a maquette of the monument for the dead of Hiroshima newly designed in 1982.

However, the plan for the memorial facility was only later added to the Hiroshima Peace Park, which was already under construction. This circumstance must have been subject to various social conditions and requirements, and in order to fully grasp the scope of the project it is necessary to investigate how the architect, sculptor, and the municipal government sought to meet these terms and add their own ideas.

Fortunately, during an ongoing historical survey of the Hiroshima Memorial, the author was kindly informed by Mr. Paul Tange Noritaka and his company Tange Associates that archival materials in the Kenzo Tange Archive at the Francis Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design (referred to below as “GSD”) include drawings for the Hiroshima Memorial, in which Isamu Noguchi was involved. During visits to GSD in June and July 2019, the author located five drawings for Noguchi's proposed memorial facility in Hiroshima Peace Park. The primary goal of this essay is to introduce these newly identified materials. The essay will consist from the following sections: Section 1 contains a table summarizing the drawings and text describing their contents and Section 2 describes the key features of the memorial facility along with the dimensions, layout, and specifications of architectural elements based on the contents of the drawings. Section 3 compares findings from the drawings with texts written by Noguchi and Tange, and shows that the work was designed through close collaboration between the sculptor and the architect. Next, Section 4 examines motivations for the collaboration between Tange and Noguchi and highlights their shared interests, referring to Amy Lyford's study of Noguchi's collaborative works from the 1930s. The final section discusses the significance of the Hiroshima Memorial drawings in the context of Noguchi studies.

The Hiroshima Peace Park memorial facility drawings in the GSD collection are plans for Noguchi's Hiroshima Memorial as of the end of January 1952, and appear in effect to be the final proposal submitted to the examining organ, the Hiroshima Peace Commemorative City Construction Specialized Committee. The dimensions of each element of the memorial facility revealed in this group of drawings indicate that the two modules employed by Tange Kenzo in his designs of the Peace Park and the Peace Hall, the social module and the human module, were also applied to the memorial facility design. This applies not only to architec-

tural aspects but also to the dimensions of the cenotaph sculpture, for which Noguchi had sole responsibility, and it is clear that the memorial facility was not only inextricably linked to the overall park design, but was also designed through close collaboration between sculptor and architect. These findings are supported by Noguchi's letter to editor John Entenza of *Arts & Architecture* magazine summarizing the particulars of the Hiroshima Memorial, which states that it was "a most amicable collaboration."

Thus, at least when viewed as a comprehensive project, Isamu Noguchi's Hiroshima Memorial is more accurately described as "Isamu Noguchi and Tange Kenzo's proposal for a Hiroshima Peace Park memorial facility." This design proposal, on which construction never commenced, indicates that the common interest of sculptor and architect lay in integrating in their memorial project the social functions required by the community as a whole, and artistic expression that encourages members of the community to discover meanings directly relevant to themselves.

In her study outlining the surviving evidence of Noguchi's 1930s collaborations, Amy Lyford points out the lack of evidential material, especially the fact that many visual materials documenting designs in which Noguchi played a part have been lost. This makes the GSD drawings all the more rare and valuable, for these are documentations from a stage near completion of the project that reveal an important example of collaborative work with social significance, which was central to Noguchi's artistic concerns and activities from the 1930s onward.