

銀座5丁目尾張町「ライオンビヤホール」(1939年)とその壁画

—— 建築家・図師嘉彦の言説を手がかりとして

星野 睦子

はじめに

1939(昭和14)年4月、東京市京橋区銀座5丁目尾張町(現・東京都中央区銀座5丁目8番地/銀座4丁目交差点南側角)で改装工事が完了した「ライオンビヤホール」[図1、2]および2階ホールの壁画[図3、4]について、今日、美術史あるいは建築史においても検討されることはほとんどない。原因として、1945年1月にはじまる銀座空襲により建物諸共焼失して以降^①、存在の事実自体が忘れられてしまったことがあげられる。実際、当時の経営母体であった大日本麦酒株式会社を前身とする株式会社サッポロライオンにも記録は残されていない^②。

さらに、設計を手がけた建築家および壁画の構成を担当した美術家いずれの経歴にも記載はなく、現在ではごく限られた人々の記憶のなかにわずかな痕跡を残すのみとなっている。建築家は図師嘉彦(1904~1980)、美術家は野口道方(1906~1991)である^③。

本稿は、戦中戦後の混乱のなかで失われた「ライオンビヤホール」とその壁画を再構築する試みである。まず1、2章で、1930年代半ばの銀座における壁画の隆盛について藤田嗣治(1886~1968)の作例を中心に検討する。3章では、「ライオンビヤホール」と壁画の実際を当時の建築雑誌掲載の記事や写真および図面より再現する。とくに「ドイツ風俗壁画」^④と評された2階ホールの壁画については、30年代銀座の他の作例との比較検討と同時に、30年代後半の、日本がドイツとの政治的文化的連携を深めながら太平洋戦争へ突き進んでいく時代背景を考慮した検討が必要である。4章では、壁画制作を主導した図師の論考や周辺資料を活用してその壁画観を考察し、壁画に託されたもう一つのメッセージについても言及したい。

文献資料は限られているが、『新建築』『国際建築』『建築世界』『建築雑誌』をはじめ当時の主要建築雑誌に掲載された建築写真や図面、工事概要は非常に有効であった。図師については、新たに発見された自筆原稿を含む未公開資料(以下「図師文書」と略記)の活用と検討、また、図師と野口双方のご遺族や関係者の方々から貴重な証言を得ることができた。幸運な巡り合わせに感謝したい。

1. 1930年代「モダン銀座」の壁画熱

「ライオンビヤホール」改装工事中の1939年3月、すでに銀座では、銀座通りの飲食店を中心に多彩な壁画が制作されていた。通りを南下しながら順にあげていくと、銀座4丁目「ブラジル珈琲ショールーム」(藤田嗣治、1934)、5丁目「森永キャンデーストア」(堀野正雄写真、1935)、6丁目「銀座コロパン」(藤田嗣治、1935)、7丁目「銀座ビヤホール」(菅原栄蔵原画、1934)の計4

件。銀座通り沿いではないが、銀座西7丁目「ロンモ婦人洋装店」(藤田嗣治、1936)、西銀座7丁目「コットンクラブ」(野田英夫・寺田竹雄、1936)といった具合である[表1]。

舞台は30年代半ば。著述家・石角春之助がその特徴を「美しさにある。モダンにある」とし、その長所を「先鋭的であり、超時代的であらねばならない」と記した「モダン銀座」である^⑤。その目抜き通りに面した店舗を中心に、わずか2年のうちに壁画が次々と制作されるという状況を“ブーム”と呼んでもよいだろう。『アトリエ』『みずえ』など美術雑誌はこぞって特集を組んだ^⑥。

ブームを牽引したのは藤田嗣治である。銀座4丁目2番地に竣工したばかりの教文館・聖書館ビル1階に開設された「ブラジル珈琲ショールーム」の、のちに「大地」と呼称される縦3.6m、横18mの大壁画が、日本で制作した最初の壁画となった。1934年10月半ばのことである。以降1937年までに、藤田は東京、大阪、京都、そして、秋田を行き来しながら7件の壁画を制作した^⑦。うち3件は銀座の商業店舗で制作したものである。藤田の壁画だけではない。「銀座ビヤホール」のガラスモザイク壁画、「森永キャンデーストア」の写真壁画など、多種多様な壁画がわずか2年の間に、しかも4丁目から7丁目に集中して制作される。

この壁画ブームは、当時から度々言及されたメキシコ壁画運動やアメリカの連邦美術計画を一つの論拠としつつも、銀座という一大商業区の都市空間ならではの展開をみせる。銀座の壁画は、国や行政ではなく民間の依頼により、中小規模の商業店舗の壁面に描かれていくのである。そこでまず、「モダン銀座」の都市景観、大衆消費の現場の様相について確認しておきたい。

1930(昭和5)年3月、関東大震災(1923)からの復興事業の完了を祝う「帝都復興祭」において天皇の市内巡幸が挙行された銀座通りは、震災以降30年代半ばまでに大小の多様な店舗が建ち並ぶ^⑧。岡本哲志によれば、1935年までに約130棟の近代建築が竣工し、とくにデパートをはじめとした大規模建築が銀座通りを中心に短期間のうちに集中して建設された^⑨。

1934年9月発行の『資生堂グラフ』は、洋装の女性たちの街頭スナップと複数の店舗外観とのフォトモンタージュで誌面構成した記事において、銀座には独特の「匂い」があり、それを醸し出す第一の要因はデパート、喫茶店、レストラン、カフェーをはじめ変化に富んだ建築物であると記す。そして、これら建築物は人々に刺激を与えると同時に、多様さのなかにも「知らず統一が作られ」、「銀座の気分」をつくりだしているとした^⑩。

通りのなかでも尾張町交差点(現・銀座4丁目交差点)周辺は、松屋、三越、松坂屋の三大デパートが競合し集客力を誇っていたが、1932年5月、交差点の北側角地に

服部時計店（現・和光）が再建される。時計台を冠した、桜色の万成石をふんだんに用いたネオ・ルネッサンス様式の優雅なたたずまいは、銀座通りに面した4丁目西側の一角に再びステータスを与える。岡本哲志によれば、明治以来の「銀座の顔」として、同時計店をはじめ、木村屋パン店、御木本真珠店（現・ミキモト）などの「サクセスストーリー」が描かれてきた一角である⁽¹¹⁾。

翌33年9月、「教文館及び聖書協会共同事務所」（教文館・聖書館ビル）が、同じく4丁目西側の北側に竣工する。地上9階地下2階建、鉄筋鉄骨コンクリート造。直線と平面で構成されたデザインは、服部時計店とは対照的なモダニズム建築である。界限で最も高層であり、屋上に設置された塔屋のアール・デコの装飾も、一際目を引く建築物であった⁽¹²⁾。藤田は同ビルの一角で、日本で最初に手がけた壁画の制作に着手することになる。

2. 銀座通りと藤田嗣治の壁画

(1) 「ブラジル珈琲ショールーム」壁画

1934年10月、教文館・聖書館ビルの一角を改造した「ブラジル珈琲ショールーム」が開店⁽¹³⁾。藤田の壁画、のちの「大地」が公開される。店内の半分を占める壁面いっぱいには「人物47人動物15匹、ブラジル、リオ・デ・ジャネロ附近の町から田舎、丘へかけて、コーヒー農園を遠くに描いた」大作である⁽¹⁴⁾。藤田によれば、ブラジル珈琲宣伝部とブラジル大使館の依頼を受けての制作であったが、画家は銀座という地の利についてもよく認識していた。のちに藤田自身、文芸誌『改造』1936年3月号で発表した「現代壁画論」において、銀座を「日本で最も通俗的な街頭」と呼び、同地で壁画を制作する意義を次のように述べている。

私の画で街道を歩く無教育な都人の多少なりとも美術眼を開き趣味心を起させ、若い人達を教育して高上させ得る事が出来れば、非常な幸福であると思つて銀座へ出る事を却って好んでやった位である⁽¹⁵⁾。

そして、銀座で次々と竣工していた近代建築の店舗名をあげ、壁画によってこれらに室内装飾を施せば「豪華版銀座名物は永久的の国宝」となること、また、行政に頼らず、民間と美術家が協力してこの動きを銀座から日本全国に広め「壁画の時代」をつくること、結果、「豊富な美術国としての日本」が再生するだろうと主張する⁽¹⁶⁾。芸術家としての理想を語るなかにも進取の気性、時代の風潮を鋭敏にとらえるセンスがうかがえる発言である。

壁画「大地」については林洋子をはじめとする先行研究において詳細に検討されている⁽¹⁷⁾。よって本稿では、当時の銀座の観衆の目にどのように映ったかに着目し、

『国際建築』1934年12月号掲載の平面図（縮尺・1/150）およびビルを施工した清水組（現・清水建設株式会社）所蔵の建築写真より考察し⁽¹⁸⁾、若干の補足としたい。

まず、ショールームが開設したのは教文館の後方に連なる聖書館1階の北側の角である。平面図から概算すると間口6.1m、奥行7.2m。店内は南方の角の内側に曲面を設け、南東および南西の壁面を連続させて壁画の設置面とした。壁面の横幅は概算で約13m⁽¹⁹⁾。この壁面に隙間なく、鮮やかな色使いで描かれたほぼ等身大の異国の老若男女の群像は圧巻であったろう。店の北東および北西は大きなショーウィンドーで構成され、入口は北方の角。すなわち、客が店に足を踏み入れるや目の前に異国のパノラマが広がる設計になっていたと推察される。

(2) 「銀座コロバン」壁画

1935年10月、藤田が銀座で手がけた2件目の壁画が完成する。6丁目西側の、銀座通りに面したフランス菓子店「銀座コロバン」である。店舗の改装に際し、2階の天井画6点を依頼されての注文制作であった。田園であそぶ雅な衣装の女性や少女を天使や小動物と共に描いた6点はロココ期の雅宴画を想起させ、繊細かつ優美な様式は店の室内装飾にも用いられた。完成の約1ヶ月前、制作中の藤田をアトリエに訪ねた新聞記者が「ルイ王朝時代の宮廷画家たりシワトー、ブーシェ、フラゴナール等々の画風を取り入れ、絢爛目もあやなる中に新日本の味を盛ろうと努めている」と記した作品群である⁽²⁰⁾。

ところで、この際藤田は記者に対し、壁画に関する持論を披露している。「今や絵画は貴族や富豪の手から大衆のものへと移らなくてはいけない時だ」と語り、「洋画大衆進出論」を説くのである⁽²¹⁾。完成後程なく記した随筆でも、芸術家は「大衆のための奉仕も考え」るべきで、「国民全部に、美術愛好と鑑賞の機会を解放することに努力しなければならぬ」と主張した⁽²²⁾。藤田にとって、壁画制作の目的は、自らの芸術によって日本国民に美術鑑賞の機会を与え、教育を施すことであり、藤田はこれを「大衆のための奉仕」と位置づけたのである。日本随一の繁華街である銀座において、評判の店舗の壁面を提供された画家は使命感をもって制作に臨んだ。ときに酷評されもしたが、よくも悪くも、壁画は店と共に話題となった。

以降も藤田は制作の傍ら、壁画に関する論考をしばしば発表する。『アトリエ』1936年7月号掲載の「壁画の新しい方向」はその最後のものである。ここで新たに提案されたのは「商工業と大衆を結ぶ役割を持つ壁画」、商品の生産過程を大衆に効率的に解説するような「宣伝的意味」をもつ壁画であった⁽²³⁾。換言すれば、広告媒体としての壁画の利用である。そして、この「宣伝的意味」をもつ壁画としての役割を最も効果的に担ったのが「ラ

イオンビヤホール」の壁画であったと考えられる。

3. 「ライオンビヤホール」とその壁画

(1) 1930年代後半の時代背景

1939年4月、尾張町交差点の南側角地において「ライオンビヤホール」の改装工事が完了し、壁画が公開されたとき、時代は一変していた。前年の38年5月、日中戦争（1937年7月～）の激化を受け国家総動員法が施行され、日本は戦争という新たな熱狂へ突き進んでいた。

工事着工の同年3月末には、中央物価委員会が砂糖、清酒、ビール等の公定価格制を発表。6月、国民精神総動員委員会によるパーマネントやネオンの禁止等を含む生活刷新案の決定を受け、銀座の飲食店もネオンを自粛。そして9月、第二次世界大戦が勃発する。壁画ブームを牽引した藤田は、早くも38年10月、海軍省囑託として藤島武二、石井柏亭らと共に漢口攻略戦に従軍していた。

すなわち「ライオンビヤホール」と壁画は、戦争が国民生活に加速度的に浸透していく時期に完成したのである。しかも、同ビヤホールが位置する尾張町交差点は、日中戦争勃発を受けて周辺の女性店員が街頭に立って以来、「千人針」のメッカとなり、漢口陥落（1938年10月）を祝う飾りつけのなか提灯行列が練り歩き、工事着工の2ヶ月前（1939年1月）には帝国陸軍の戦車隊大行進が挙行されるなど、時代を直に映し出す場所となっていた⁽²⁴⁾。

「ライオンビヤホール」の壁画については、『新建築』1939年5月号掲載の下絵（色図）から全体図がわかる[図5]⁽²⁵⁾。ドイツの民族衣装の女性たち、葡萄の収穫、ダンス、音楽、農具、サイロ、ビールジョッキ、ビール工場など複数の要素を4つのシーンに構成した作品である。穏健な写実による一見牧歌的な光景だが、この時期すでに親ドイツの世論が形成されていた点は見逃せない。たとえば1938年8月、日独防共協定締結（1936年11月）に伴う両国青少年の相互親善事業の一環として「ヒトラー・ユーゲント」の一団が来日。全国各地を訪問し、行く先々で熱烈な歓迎を受けていた⁽²⁶⁾。すなわち、ドイツの民族衣装の女性たちを主人公にしたのは時局に沿った選択であり、“ドイツ礼賛”の姿勢を示すことはとりわけ注文主の企業の立場からすれば必然であったといえる。

一方、制作者の立場からするとどうであったか。そこでまず、壁画制作を主導したと考えられる建築家・図師嘉彦について論じることからはじめたい。

(2) 建築家・図師嘉彦の銀座風景

図師嘉彦は「劇場建築の専門家」として知られる建築家であり、『日本の劇場回顧』（1947）をはじめ多数の著作を残している。その一方で、戦前戦後を通じて左翼の

建築運動に積極的に関わり、戦後は建築運動の統一をめざした「新日本建築家集団（NAU）」の設立（1947）に参加。また、「近代建築」の規定をめぐるマルクス主義の立場から『『ヒューマニズムの建築』論争]⁽²⁶⁾（1947～48）を展開するなど、近代建築運動史にも名を残した。

しかし、図師が設計者としてモダニズム建築を志向し、黒を好んで用いたことも現在ではほとんど知られていない。渋谷区桜丘町の「渋谷Dマンション（SDM）」（1971）は白と黒のコントラストが斬新な後期の作例だが⁽²⁸⁾、同じくモダニズム建築を志向した初期の一例といえるのが「ライオンビヤホール」である。よってまず、工事着工までの図師の経歴をみておきたい。

1904（明治37）年、明治期における鉄道経理の確立に尽くした図師民嘉の次男として東京に生まれる。1929年3月、早稲田大学理工学部建築学科卒業。大蔵省営繕管財局工務部囑託、(株)鹿島組勤務を経て、1933年から翌34年までの約1年間、「建築視察のため欧米に外遊」する。帰国の翌35年、「図師建築設計事務所」設立⁽²⁹⁾。そして、1937年6月、東京府吉祥寺にて「前進座演劇映画研究所及び共同住宅」竣工⁽³⁰⁾。同作品で新進建築家として注目された図師が、東京市内の繁華街ではじめて手がけた店舗建築が「ライオンビヤホール」であった。

「ライオンビヤホール」は、関東大震災直後に「バラック」として再建されて以降、ほぼそのまま残存していたものである。本来ならば本建築に建て替えるところを、時局柄かなわず、構造補強、営業面積の拡大、内外装デザインの一掃の3点を主目的とした「大改造」が実施された⁽³¹⁾。「斬新的であると同時に帝都の中心地の建物としての品を保たせ」なければならないという図師の言葉には、銀座での初仕事に対する意気込みがうかがえる⁽³²⁾。

大震災直後から次々と出現したバラック建築も、昭和に入ると鉄筋コンクリートへの建て替えが進み、「復興銀座」の誕生に建築家が力を発揮した⁽³³⁾。夫人の図師静江氏によれば、東京で生まれ育った図師にとって銀座はなじみの街であった⁽³⁴⁾。震災当時19歳の建築家志望の学生が、瓦礫の街が復興し、現代建築家による多彩な表現が銀座の景観を新たに形成していくプロセスを大きな関心をもって観察していたろうことは想像に難くない。

藤森照信は「新しい銀座」の誕生を1930年前後としている⁽³⁵⁾。ちょうど図師が大学を卒業し、建築家への一歩を踏み出した時期である。不運にも、29年秋のアメリカに始まる世界恐慌の影響が日本にも及び、大卒者の就職率が約30%という「昭和恐慌」の直中への船出となった。

(3) 「ライオンビヤホール」竣工まで

図師が「ライオンビヤホール」の改装設計にあたり、「帝都の中心地」で対峙することになったのは、銀座のシンボルである時計塔を冠した服部時計店である。服部時

計店のネオ・ルネッサンス様式の優美なたたずまいに対し、図師が選んだのは、直線と平面で構成されたモダン・デザインであった〔図1、2〕。建築用資材の統制により鉄の使用はかなわず木造のままとなったが、人造大理石を巧みに用い、水平連続窓も特徴的である。開口部を大きくとったのは、客が「心地よく飲酒せしめ」るために換気や採光に配慮した結果でもあった⁽³⁶⁾。服部時計店側からみると、長方体の前方両端の角を垂直に切り落としたような形体と漆黒の外観は要塞のようでもあり、異彩を放っていたろうことは容易に想像できる。

しかし、当時の建築雑誌掲載の建築写真や工事概要より細部を検討すると異なる表情が見えてくる。たとえば、正面大窓回りと左右の出入口回りは琉球トラバーチン（石灰岩の建材）貼り、扉上方の正面鏡板は褪紅色のイタリア産大理石。出入口天井部には円形の外国産白大理石が横並びに四個象嵌され、黒玉鶉トラバーチンで縁取られている。正面に掲げられた「LION BEERHALL」はネオンサインとなっており、チューブランプをおさめた木枠は淡黄色に彩色された。一際目を引くビールジョッキのレリーフも大理石。中央にライオンを図案化したエンブレムと「LBH」のロゴが嵌め込まれている⁽³⁷⁾。

法規上の問題、改装ゆへの構造上の制限、建材不足などの困難を克服しながら「自由なデザイン」を確保し⁽³⁸⁾、大衆向けの親しみやすさを演出する一方で、人造石と自然石を巧みに組み合わせ、細部に象嵌を施すなどして「帝都の中心地」にふさわしい「品」を追求したといえる。

設計にあたり図師が参考にしたと考えられるのが、2ブロック先の7丁目角に位置する「銀座ビヤホール」（現・ビヤホールライオン銀座7丁目店）である⁽³⁹⁾。設計は菅原栄蔵（1892～1867）。「ライオンビヤホール」の経営母体であった大日本麦酒が本社ビルを竣工し、1階をビヤホールとしたものであった。直方体に近い形体、平滑な壁面、水平連続窓などモダン・デザインを範としつつ、1階正面外壁には幾何学模様の彫刻が施され、ガラスが市松模様にはめ込まれた。店内も天井や梁に彫刻が施され、柱は深緑色、側壁は朱色のタイル張り。タイルは瀬戸の窯に特注したものである。そして、店内正面には菅原自ら原画を描き、制作を統括した大画面のガラスモザイク壁画（縦1.8m、横4.8m）が設置される〔図6〕⁽⁴⁰⁾。

当初、「ヨーロッパの酒神にちなんでギリシア女性による麦や葡萄の収穫の大画面」を岡田三郎助門下の辻永に依頼したが、結局、日本画で「素石」の雅号をもち、岡田に洋画の指導も受けていた菅原自身が同壁画をはじめモザイク画12点の原画を描くことになった⁽⁴¹⁾。結果、「ギリシア女性」は黒髪の東洋的風貌に変更され、遠景にビール工場の煙突が描き込まれるなど、収穫を祝う古典的

図柄に東洋と近代が混在することになる。

壁画制作にあたりガラス工芸家・大塚喜蔵（1890～1968）が約250色のモザイクガラスの開発から着手し、国産の材料を用いた初の作例となった⁽⁴²⁾。かくして重厚な装飾が施された店内にふさわしい、壮麗な壁画が完成する。

一方、「ライオンビヤホール」は内装も壁画も軽やかな明るい仕上がりである。店内は木材と白壁からなる一見簡素な造りだが、1階床はモザイクタイル、2階床は床材を市松模様に張り、天井回り縁は濃青色、化粧柱は縦板と濃青色に彩色した横板を交互に張るなど変化をもたせ、内装においても「自由なデザイン」が追求された。ただし、1階メインカウンターの上にはイタリア産大理石を用い、その両脇に設けた杉材格子の仕切りは中央部に店のシンボルであるライオンの図像を浮彫りにしたガラス板をはめ込むなど主要部分は細部まで趣向を凝らし、品格を備えたデザインに腐心した様子がうかがえる⁽⁴³⁾。

次節では、本稿の主眼であるドイツの民族衣装の女性たちを描いた2階Aホールの壁画について検討する。

（4）「ライオンビヤホール」壁画と美術家たち

まず、壁画は1階から2階へと続く階段側面に設置され、全体図は2階にあがってはじめて確認することができた〔図3、4〕。制作は「建築美術協会」。メンバーは、総合・図師嘉彦、構成・野口道方、執筆・黒田外喜男、鍋谷伝一郎、納富進、坂本正春、田坂乾の計7名。野口以下6名は文化学院大学部美術科で洋画を学んだ石井柏亭門下であった。ドイツの民族衣装の女性たちを主人公に、ビールジョッキを持ち運ぶ（遠景にビール工場）（右）、葡萄の収穫と余暇（中央下）、祝祭の音楽とダンス（左）、農作業へ向う（中央上）という4つのシーンがモンタージュされた作品である〔図5〕。この画題が、30年代後半における日独の政治的文化的連携と親ドイツの世論の反映とみなせることはすでに述べた。

造形的特徴としては、「銀座ビヤホール」壁画の絵画的表現とは対照的な線の表現があげられる。ただし、葡萄や遠景のビール工場など共通のモチーフが含まれるのは見逃せない。すなわち、生命と豊穡、労働と祝祭といった古典的テーマを、対照的な様式・技法を用いて描いた作品ともいえよう。また、藤田がかつて提案した「商工業と大衆を結ぶ役割を持つ」、ビヤホールの「宣伝的意味」を備えた壁画である。大衆向けの分かり易さという点でも、写実による簡明な表現のほうが勝るであろうし、作家性をむしろ排した、観光ポスターのようにもみえる表現様式にも同様の効果が期待できる。

モンタージュによる画面構成については、銀座通りを隔てた斜向いの「森永キャンデーストア」2階に設置されたような写真壁画の影響も指摘できる〔図7〕。同壁画

を日本の写真壁画の嚆矢とし、30年代における流行を論じた川畑直道は、パリ万国博（1937）出品に先立ち銀座で一般公開された「日本観光写真壁画」について検討している⁽⁴⁴⁾。同壁画は、富士山、鎌倉大仏、国会議事堂をはじめ新旧の名勝と舞妓、桜、鯉のぼりなど日本風俗がフォトモンタージュによって構成された、巨大な観光ポスターともいえるものであった。展示場所は銀座6丁目の松坂屋。図師ら「建築美術協会」のメンバーが、この写真壁画の大作を直接目にした可能性も考えられる。

「ライオンビヤホール」壁画の構成を担当した野口道方は、戦後、染色工芸家として活躍する美術家であり、絵画作品はほとんど残されていない。「糊纏」（こけち）の染色技法を確立し、衝立や屏風など立体作品にも応用するなど独自の「造型染色」の道を切り開いた⁽⁴⁵⁾。文化学院に大学部美術科が新設された1925年入学の第一期生であり、卒業は28年。同期に村井正誠がいる。ご子息の野口幸忠氏によれば、村井と同様、画家を志してパリ留学を希望したが家庭の事情等ありかなわなかった⁽⁴⁶⁾。

以降30年代末まで、野口は1930年協会洋画展覧会（1928～30）を皮切りに、二科会（1929～30）、独立美術協会（1932～34）、国画会（1936～39）など様々な公募展に出品し、美術家の道を模索する⁽⁴⁷⁾。目録掲載の作品図版から独立美術協会展出品の3点の絵柄が確認でき、とくに激しい筆致による風景画や太い輪郭線を用いた人物画にはフォーヴィズムの傾向が見出せる。白黒図版から色使いは確認できないが、フォーヴィズムが1930年協会や独立美術協会によって追究されたことに照らせば、当時の野口が探求した表現様式であったと推察される。

じつは野口は1929年から48年までの経歴を公表しておらず、「ライオンビヤホール」に関する言及もない⁽⁴⁸⁾。略歴には「体制下の翳りに意欲を喪失し、沈黙する」と記す一方で、本当は「絵画と工芸の相剋」「染めの本質に対する疑義とその解明における、芸術性と商業性」等々について芸術的葛藤があり、この「内部告発」によって一切を休止するに至ったと付け加えた⁽⁴⁹⁾。

野口の関心が工芸へ向かうのは30年代半ばと推察される。1936年の第11回国展の工芸部に「染色屏風」を出品以降、工芸作品の出品が続くのである。すでに35年暮れの個展に蠟燭染めの帯やバッグを展示しており、この際、油絵の1割程度の値段で販売した布摺版画による静物画や風景画は「好ましい甘美な味わい」が好評であった⁽⁵⁰⁾。そして1939年4月、野口は第14回国展に「型染草果文片側帯」を出品する。「ライオンビヤホール」竣工の頃である。ご子息の幸忠氏によれば、世田谷区成城にあったアトリエの図面を自らひくなど野口は設計もした。教会の壁に設置するガラス絵のデザインなども行ったという⁽⁵¹⁾。工芸へと関心をシフトさせていた時期の野口にとって、壁画制作は新たな挑戦であったといえるだろう。

続く終章では、図師の壁画観について論じる。

4. 建築家・図師嘉彦の壁画観

(1) 壁画制作における建築家と美術家

壁画の総合を担当した図師は、建築家と美術家の協働について一家言もっていた。「壁画とは建築に一つの雰囲気と性格を与えるに役立つべきもの」と断言し、美術家の建築家への協力を促すのである⁽⁵²⁾。『建築世界』1939年6月号掲載の「ライオンビヤホールの改造とその壁画」においても「建築に於いては飽くまで建築家が主導的でなければならず、壁画制作も建築の設計者が「全般的総合的に統合」する役割を担うと主張し、さらに続ける。

壁画というものは決して、それ自体孤立してあったのでは意味をなさないのではないかと思う。画家の個性が一旦殺され、建築と融合調和して後にその個性が再び生きて来て始めて良い壁画が生れて来るのだと考える。室の構成、色調、明暗、材料、用途等々の様々な要素と相助け、室により高雅な深みを与える事に壁画が役立ってくれる事を私は望んでいる。⁽⁵³⁾

図師はまた、「最悪の失敗」例についても言及している。

画としては非常に立派な作品でありながら、室とはまるで分離して存在し、あるいは甚だしきに至ってはあたかも絵画の展覧会場のごとく、室が絵の従属物あるいは借物であるかのごとき感を抱かせる壁画…（以下略）。⁽⁵⁴⁾

藤田の壁画と展示空間との関係を想起させる記述である。たとえば「ブラジル珈琲ショールーム」壁画にはブラジルの風俗やコーヒー農園が描かれ、ショールームとしての体裁は保たれてはいる。しかし、室は何よりもまず画家が自身の芸術を披露するための空間であった。藤田が一瞬たりとも「個性」を放棄しないことは壁画に描き込まれた自画像の、絵筆とパレットを手に観者を見据える視線が示している。その強烈な自意識は建築家が美術家を主導するという図師の主張とは相容れない。

前述のように、銀座の壁画ブームは30年代半ばのことであり、図師が建築事務所を開設する時期と一致する。事務所は帝劇ビル（日比谷）、銀座皆川ビル、三菱第12号館（丸の内）と移転するが⁽⁵⁵⁾、いずれも尾張町交差点まで徒歩圏内である。目抜き通りに沿って次々と制作され話題となっていた壁画に図師が無関心だったとは考えにくく、「ライオンビヤホール」の壁画制作にあたっては、研究を怠らなかつたと考えるのが自然であろう。

(2) 「建築美術協会」と恩師・今和次郎

壁画制作における建築家の優位を主張する図師は、建築家が美術家の協力を容易にえられるよう両者の間を仲介し、同時に「建築美術」について啓蒙的かつ実行的組織として「建築美術協会」の結成を宣言する。そして、現在「今和次郎先生始め有志」によって基礎が固められつつあると付け加えた⁽⁶⁶⁾。

じつは図師が自身の設計した建物に壁画を取り入れたのは「ライオンビヤホール」がはじめてではない。前年の38年7月に竣工した北海道函館市の「日魯漁業社員倶楽部」(現・ニチロビルディング)にも壁画を取り入れている。長姉が当時の社長・窪田四郎に嫁いでいた関係で設計を依頼されたようだが⁽⁶⁷⁾、38年から翌39年にかけて、図師は満州や室蘭における研究調査を官民から委託され、北方で集中的に仕事をする機会を得ていた⁽⁶⁸⁾。

「日魯漁業社員倶楽部」は直方体に近い形体と水平連続窓からなるモダン・デザインを基本に、建物正面は1階に黒御影石と稲田御影石を用いた以外は薄黄色(部分的に赤色)のタイル貼りとし、窓のサッシとシャッターは濃青黒色、玄関シャッターはホワイトブロンズに彩色するなど、カラフルな建物であった⁽⁶⁹⁾。そして、3階大会議室に設置されたのが、今和次郎(1888~1973)による「会社事業を表徴したる」壁画である⁽⁶⁹⁾。雑誌掲載図版から、北海道を中心に北洋漁業の海域を示す絵柄と推察され、内側に何か描き込まれた複数の円が見える。

工学院大学図書館「今和次郎コレクション」に同壁画の下絵原案と思われる水彩デッサンが3点収蔵されており、うち1点が上記絵柄とほぼ一致する⁽⁶⁹⁾。ベーリング海と満州にあたる部分に7つの円が描かれ、余白の「北斗七星 コノ中に会社関係のものを一つずつ図案風に描く」⁽⁶⁹⁾との書き込みから、制作者である今の意図がみえてくる。北斗七星を模した7つの円に事業に関連するモチーフを描き入れ、北洋漁業の海域を示す地図と組み合わせ、会社の事業を象徴的に表現したのである。

「考現学」を創始した今和次郎は農村、民家研究から服飾、風俗等々多岐にわたる業績を残した建築学者・民俗学者だが、銀座との縁も深い。震災直後に「バラック装飾社」を設立して急ごしらえのバラックを装飾するため奔走し⁽⁶⁹⁾、また、銀座の街頭で風俗調査を行い、スケッチを駆使した「東京銀座街風俗記録」(1925)としてまとめ、これが初の考現学調査となった。

図師にとって、今は早稲田時代の恩師にあたる。図師は大学卒業前後から先輩の竹内芳太郎らが結成した「民族芸術の会」の一員として各地で民俗芸能の調査を行い、その成果を機関誌『民族芸術』で発表している⁽⁶⁹⁾。詳細なイラストを駆使した内容は、図師も「考現学」の実践者であることを示している。先輩の竹内は今の直弟子であり、『民族芸術』には今もしばしば寄稿した。図師静江

氏によれば、夫婦同士で一緒に旅行するなど、今と図師は公私にわたる親交が生涯続いたという⁽⁶⁹⁾。

「日魯漁業社員倶楽部」壁画の制作の経緯、技法等詳細はわかっていない。ただし、図師は今との間に理想の協力関係が築けたのであろう。先の「建築美術協会」について、図師はまた、計画から1年余、「実行的にはすでに世にその作品を送り出し」たとも記しており⁽⁶⁹⁾、時期的にみても、日魯漁業の壁画をさしていると考えられる。

(3) 壁画の向こうの人々

もとより図師は、時局柄、建築される建物が「芸術的貧困に陥りやすいのを憂い」、壁画に期待をかけていた。

壁画は最も下層な(単層的に)建物にまで普及させたいし、そういった建物にむしろ必要を感じるのである。例えば、傷病兵の保護院だとか、労働者のアパートだとか、職工食堂、小学校、託児所等々に非常に安価にして、優秀なる作品が、泥絵具でもよい、必要に応じて存在したならばと思う事がよくある。⁽⁶⁹⁾

壁画の必要を説いたのは藤田も同じであった。しかし、図師が壁画の向こうに見ていたのは、藤田が30年代半ばに唱えた「大衆」と同義ではないことに注意したい。壁画制作を「大衆のための奉仕」と位置づけた際、藤田が想定したのは自身の芸術によって教育を施すべき不特定多数の人々であった⁽⁶⁹⁾。一方、上記の引用に明らかなように、図師が想定したのは労働者階級の人々であり、病人、子供、働く母親といった社会的弱者であった。図師が志向したのは、彼らの暮らしをささやかに彩り、慰め、あるいは励ますための壁画であったといえようか。

設計者としての図師は、30年代に仕事をはじめた多くの建築家と同様、労働者の暮らしに関心をよせ、よく研究し、劇団共同住宅、従業員娯楽施設、保育所などの設計に心を砕いてきた。すでに大衆酒場として定着していたビヤホールもこのなかに数えられる⁽⁶⁹⁾。1933年4月から約1年をかけた欧米外遊の際は、パリ郊外で建設中であった労働者向け高層集合住宅団地「シテ・ド・ラ・ミュエット」(のちの「ドランシー収容所」)を視察し、多数の現場写真を添えた記事を建築雑誌に寄稿している⁽⁷⁰⁾。

図師がとりわけ研究したのはソビエト連邦の住宅建築とその背景の思想であった。デビュー作「前進座研究所及び共同住宅」(1937)は劇団研究所に座員が家族単位で暮らす共同住宅を併設し、食堂、炊事場、浴室、洗濯場などを共用部分としたもので、図師は後年、「当時ソ連で盛んに建設されていたドーム・コンムーナに多くの影響を受け」たと記している⁽⁷⁰⁾。すでに1931年、「ドーム・コンムーナ」を「共産主義的社会」において新たに創設された集合住宅のタイプと定義し、「共産住宅」の訳語を

あて論じていた⁽⁷²⁾。さらに1939年、「ライオンビヤホール」の次に手がけた「戸越保育所」一計画では壁画が設置されることになっていた一に関連する論考でもソ連への関心を隠さない。学齢以前の乳幼児の「概して労働階級の師弟に供せられ」る託児所建築について、ソ連の保育教育施設「幼稚園」に範をとって論じている⁽⁷³⁾。

以上、30年代における凶師の言動を確認した上で、改めて「ライオンビヤホール」壁画に目を向けると、そこには「ドイツ礼賛」とは異なるもう一つのメッセージが込められているようにみえる。

おわりに

1939年4月、現・銀座4丁目交差点の南側角地で竣工した「ライオンビヤホール」とその壁画について検討と考察をおこなった。まず、当時の建築雑誌掲載の写真や図面、工事概要を駆使して「ライオンビヤホール」と壁画の実際を再現した。その上で、壁画について二つの視点から検討した。第1に、30年代半ばの銀座で隆盛した壁画ブームにおける他の作例との比較。第2に「ドイツ風俗壁画」と評された絵柄について、時代背景一とくに日独の政治的文化的連携の強化一を考慮した検討である。

結論として、第1に、「ライオンビヤホール」壁画は収穫や祝祭といった古典的テーマを現代風にわかりやすく表現しつつ、宣伝効果をもたせた壁画であること。また、建築や営業内容に合わせた表現様式が選択されたこと。造形的にはとくに写真壁画の影響が指摘された。

第2に画題だが、ドイツの民族衣装の女性たちを主人公としたのは時局にそった選択であったと考えられる。国家総動員法の施行により戦時体制が確立へと向かうなか、日独防共協定締結を契機とする両国の政治的文化的連携の強化、親ドイツの世論を反映したものであった。

ただし、一つの疑問が残る。中央上部に描かれた質素な身なりの女性たちがドイツ農民とは特定できず、そのイメージにソ連の集団農場の女性労働者が重なる点である〔参考図版〕。30年代日本の反共政策一治安維持法による国内共産主義運動の弾圧、国際共産主義運動を仮想敵とする日独防共協定の締結一に対する凶師の言動は明らかにされていない⁽⁷⁴⁾。しかし、前述した1939年の論考に示されたようなソビエト連邦とそこで実践されていた(と考えられていた)思想への支持の表明、さらには日本現体制への反対の意志表明を「ライオンビヤホール」壁画でも試みたとはいえないだろうか。これを一つの仮説とし、今後の課題としたい。

(1) 1月27日の最初の銀座空襲では辛うじて焼け残ったことが、警視庁のカメラ担当であった石川光陽撮影の写真のう

ちの1点で確認できる。石川光陽『東京大空襲全記録』森田写真事務所編、岩波書店、1992、38頁。

- (2) 同社ホームページ掲載の社史(年表)には、同ビヤホールの1931年開店当時についての記載はあるものの、1939年改装に関する記述は見当たらない。唯一、改装店舗正面からの写真が掲載されているが、同社広報によれば、掲載の経緯など詳細は不明。
- (3) 今回、凶師の未公開資料(株式会社山並建築研究所蔵。以下、「凶師文書」と略記)が発見されたが、同時期の業績に関する自筆原稿等含まれているものの、本件に関する資料は見当たらない。
- (4) 「ライオン・ビヤホール」『建築雑誌』1939年8月号、1080頁。
- (5) 石角春之助『銀座解剖図』丸之内出版社、1934、2頁。
- (6) 「特集・現代壁画」『アトリエ』1936年7月号、3-23頁。「壁画研究」『みずえ』1936年1月号、50-76頁。
- (7) 近年、藤田が1930年代に制作した壁画に関する研究が進展し、二つの展覧会に結実している。「レオナルド・フジタよみがえる幻の壁画たち」展、北海道立近代美術館ほか、2009。「壁画《秋田の行事》からのメッセージ 藤田嗣治の1930年代」展、秋田県立美術館、2013。
- (8) 1930年代の銀座通りの建築物と評価については主として「銀座モダンと都市意匠」展図録および別丁資料「銀座建築マップ」(資生堂企業文化部、1993)を参考にした。一次資料としては主として以下を用いた。石角春之助『銀座秘録』東華書荘、1937。木村莊八編著『銀座界隈』および別冊「アルバム八丁」東峰書房、1954。『震災復興〈大銀座〉の街並みから 清水組写真資料』銀座文化史学会編・発行、1995。『銀座社交料飲協会八十年史 銀座 酒と酒場のものがたり』GSK・銀座社交料飲協会、2005。
- (9) 岡本哲志『銀座四百年 都市空間の歴史』講談社、2006、185頁。
- (10) 「銀座の秋」『資生堂グラフ』1934年9月号、2-3頁。
- (11) 岡本、前掲、163-166頁。
- (12) 「教文館及び聖書協会共同事務所」『建築雑誌』1934年1月号、131頁。設計はアントニン・レイモンド。戦前・戦後の日本で多くのモダニズム建築を手がけた。
- (13) 改造設計もレイモンド。「ブラジル珈琲店ショールーム」『国際建築』1934年12月号、334-335頁。
- (14) 藤田嗣治「現代壁画論」『改造』1936年3月号、6-7頁。
- (15) 同前、8頁。
- (16) 同前。
- (17) とくに以下に詳しい。林洋子『藤田嗣治 作品をひらく』名古屋大学出版会、2008、367-371頁。中野悠「藤田嗣治の壁画制作」『フィロカリア』2013年3月、前掲、75-80頁。
- (18) 「ブラジル珈琲店ショールーム」前掲。『震災復興〈大銀座〉の街並みから』前掲、81-87頁。
- (19) 藤田自身の説明より5mほど短いことになる。

- (20) 「突如銀座の喫茶店へ 大天井画の作品 制作を急ぐ藤田嗣治画伯」『都新聞』1935年9月14日付。
- (21) 同前。
- (22) 藤田嗣治「壁画に就いて」『地を泳ぐ』書物展望社、1942、193頁。文末に「昭和10年〇月」と記されている。
- (23) 藤田嗣治「壁画の新しい方向」『アトリエ』1936年7月号、3頁。
- (24) 石川光陽『痛恨の昭和』岩波書店、1988年。ほか。
- (25) 「ライオンビヤホール階上ホール壁画」(色図)『新建築』1939年5月号、口絵、頁付けなし。
- (26) 中道寿一『ヒトラー・ユーゲントがやってきた』南窓社、1991。
- (27) 布野修司『戦後建築の終焉 世紀末建築論ノート』れんが書房新社、1995、120-145頁。
- (28) 「渋谷Dマンション」『近代建築』1971年2月号、125頁。
- (29) 函師の自筆原稿「履歴書」1969年現在、タイプ原稿「株式会社 函師建築設計事務所 略歴」1965年現在(共に「函師文書」)。
- (30) 『国際建築』1937年8月号をはじめ建築専門誌計5誌の掲載が確認できる。函師によれば、イタリアの建築雑誌『カサベラ』は「日本のシュール・リアリストの作品」と紹介したという。函師の自筆原稿「前進座」日付なし(「函師文書」より)。
- (31) 函師嘉彦「ライオンビヤホールの改築」『国際建築』1939年6月号、235頁。
- (32) 同前。
- (33) 藤森照信「銀座の都市意匠と建築家たち」『銀座モダンと都市意匠』展図録、前掲、31-39頁。
- (34) 函師静江氏インタビュー(聞き手：星野。2013年6月7日および24日、渋谷のご自宅にて実施)。
- (35) 藤森、前掲、35頁。
- (36) 函師「ライオンビヤホールの改築」、前掲。
- (37) 「銀座ライオンビヤホール」『新建築』1939年5月号(226-228頁)ほか、以下を参照した。『国際建築』1939年6月号、176-180頁。『建築世界』1939年6月号、10-15頁。『建築雑誌』1939年8月号、1079-1081頁。
- (38) 函師「ライオンビヤホールの改築」、前掲。
- (39) 1978年に全面改装され現在に至るが、内装と壁画はほぼ当時のまま。屋上の塔屋部分にも往時がしのばれる。
- (40) 「大日本麦酒株式会社(東京)」『国際建築』1934年5月号、125-133頁。
- (41) 菅原定三『美術建築師・菅原栄蔵』住まいの図書出版局、1994、140頁。ガラスモザイク壁画完成までの経緯については本書所収の以下の資料を参考にした。「素石菅原栄蔵のモザイク研究制作沿革記」(1962)および「モザイク壁画座談会筆記録」(1964年11月)、198-215頁。
- (42) 『ビヤホールに乾杯』双思書房編・発行、1994、59-66頁。
- (43) 註37参照。
- (44) 川畑直道「写真壁画の時代 パリ万国博とニューヨーク万国博国際館日本部を中心に」五十殿利治編『帝国と美術』国書刊行会、2010、426-434頁。
- (45) 野口道方『糊綴』美術出版社、1979。『糊綴—野口道方遺作集』ビジュアルプロデュース編・発行、1995。
- (46) 野口幸忠氏インタビュー(聞き手：星野。2013年8月2日、電話にて実施)
- (47) 『近代日本 アート・カタログ・コレクション』37巻、63巻、74巻、75巻、青木茂監修、東京文化財研究所編纂、ゆまに書房、2002-2004。
- (48) 制作を担当した5人のうち、その後の画歴が確認できた田坂乾、納富進の場合も同様である。両者は石井柏亭や安井曾太郎らが1936年に創立した一水会に参加し、やがて堅実な写実による穏やかで品のよい風景画の名手として知られることになる。
- (49) 野口『糊綴』前掲、14-15頁。
- (50) 佐波甫「展覧会評」『美術』1936年2月号、62頁。
- (51) 野口幸忠氏インタビュー、前掲。氏によれば、戦時中の野口は徴用されて家族と共に中国にわたり、「新民会」(中華民国新民会)の施設の設計などに携わった。
- (52) 函師「ライオンビヤホールの改築」前掲。
- (53) 函師嘉彦「ライオンビヤホールの改造とその壁画」『建築世界』1939年6月号、73頁。
- (54) 同前。
- (55) 函師の自筆原稿「履歴書」1969年現在、前掲。
- (56) 函師嘉彦「ライオンビヤホールの改造とその壁画」、前掲。
- (57) 函師静江氏インタビュー、前掲。
- (58) 南満州鉄道副総裁・大村卓一の委嘱による「満州邦人住宅の調査と対策」(1938)および、室蘭の栗林商船社長・栗原徳一の委嘱による「寒冷住宅採暖実験」(1939)。順に函師の自筆原稿「満鉄」日付なし。函師の自筆原稿(無題)1965年7月5日付(共に「函師文書」より)。後者の成果は日本雪氷協会の機関誌『雪氷』1941年巻7号に発表された。
- (59) 「日魯漁業社員倶楽部(函館)」『国際建築』1938年11月号(374-377頁)ほか以下を参照した。『建築知識』1938年11月号、8-11頁。『建築雑誌』1939年1月号、149-151頁。『日本建築士』1939年3月号、115頁。
- (60) 『建築知識』同前、11頁。ほか。
- (61) 「今和次郎 採集講義」展図録所収、青幻舎、2011、212-213頁。
- (62) 同前、212頁。
- (63) 藤森、前掲、17-31頁。
- (64) 函師嘉彦「両舞台大橋座の調査」『民俗芸術』1930年8月号、31-34頁。ほか。函師の劇場建築への関心も、同会における調査研究活動を通じて深化していったと推察される。
- (65) 函師静江氏インタビュー、前掲。

- (66) 図師「ライオンビヤホールの改造とその壁画」前掲、73頁。
- (67) 同前、73-74頁。
- (68) ただし、藤田の壁画が設置された空間は必ずしも大衆向けであったとは言いがたい。注文主の一人「銀座コロパン」創業者の門倉國輝が後に語ったところでは、同店は菊池寛、市川猿之助など文壇や古典芸能の関係者、ときに皇族や華族も姿を見せ、「銀座好きの社交場」のようになっていたという。「座談会証言・ギンザ一世紀3」『銀座15番街』1976年5月号、20頁。
- (69) 20年代末のビヤホールの様子が以下によく描写されている。松崎天民『銀座』銀ぶらガイド社、1927、119-122頁。
- (70) 図師嘉彦「Drancy 訪問・フランスの定型化建築・大労働者住宅建設現場視察記」『建築世界』1935年4月号、25-34頁。同施設はパリ陥落後の1941年8月以降パリ解放の44年8月まで、ナチス・ドイツによって、フランスのユダヤ人を強制収容所へ移送するための一時収容施設に転用された。
- (71) 図師の自筆原稿「前進座」、前掲。
- (72) 図師嘉彦「エス・エス・エス・エルに於ける住宅問題展望

—その一傾向』『国際建築』1931年2月号、7-10頁。

- (73) 図師嘉彦「託児所建築に就いて」『国際建築』1939年8月号、313-325頁。
- (74) 当時非合法であった日本共産党の地下印刷工場の設計を図師が担当したとの証言がある。今泉善一「大森事件のことなど」（聞き手：本多昭一、藤森照信）『建築雑誌』1985年1月号、31頁。また、当局に拘束された経験も一度ならずあったようである。図師静江氏インタビュー、前掲。同インタビューに同席くださった次女の小磯摩耶子氏によれば、当時の図師は「はっきりと反体制」であった。小磯氏は、軍の仕事を敬遠し、日本の敗戦を明言する図師の姿を記憶している。

謝辞

本稿執筆に際し、ご遺族や関係者の皆様から貴重な証言とご教示を賜った。図師静江氏、小磯摩耶子氏、野口幸忠氏、山並義也氏、また、詳細な書誌をご提供くださった堀勇良氏、松隈章氏にも、改めて御礼申し上げます。

(ほしの むつこ)

表1 1930年代銀座の壁画

制作年	設置店舗（当時の住所）	制作者	画題、テーマなど	材料など	現在の所蔵
1934年4月	銀座ビヤホール （銀座7丁目1）	菅原栄蔵（原画） 大塚喜蔵（制作）	ビール麦の収穫	ガラスモザイク	現・サッポロライオン 銀座7丁目店（東京）
1934年10月	ブラジル珈琲ショールーム （銀座4丁目2）	藤田嗣治	戦後、「大地」と呼称	油彩・カンバス	ウッドワン美術館 （広島）
1935年10月	銀座コロパン2階 （銀座6丁目2）	藤田嗣治	ヴァトー風雅宴図6点	油彩・カンバス	迎賓館（東京）
1935年12月	森永キャンデーストア2階 （銀座5丁目2）	堀野正雄（写真） 森永製菓広告課	スペインの舞踊家 マヌエラ・デル・リオ	フォトモンター ージュ	戦火で焼失
1936年1月	コットンクラブ （西銀座7丁目）	野田英夫	「アメリカの印象」	テンペラ絵具・	戦火で焼失 「紙で裏打ちしたポプリン布」
		寺田竹雄	「アメリカのサーカス」	「紙で裏打ちしたポプリン布」	
1936年2月	ロンモ婦人洋装店2階 （銀座西7丁目5）	藤田嗣治	洋装の女性たちを デザイン画風に	黒ペンキ、白壁 ナイフ	戦火で焼失
1939年4月	ライオンビヤホール2階Aホール （銀座5丁目1）	建築美術協会 函師、野口他5名	「ドイツ風俗壁画」 4シーンのモンターージュ	?・「クロスボ ード」	戦火で焼失

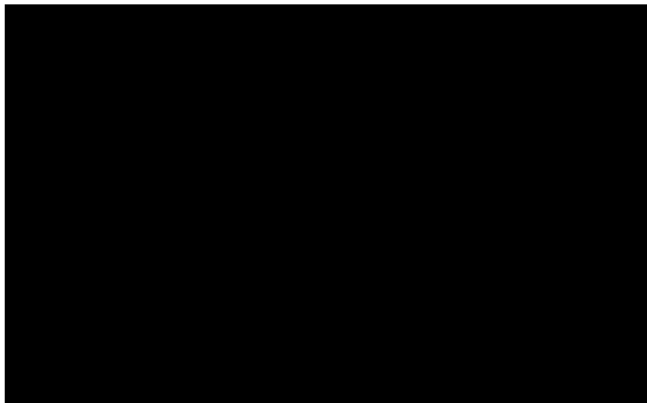


図1 「ライオンビヤホール」正面全景 1939年4月竣工

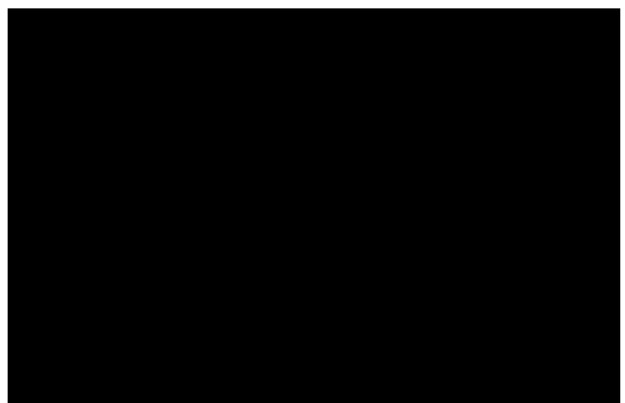


図2 「ライオンビヤホール」外観部分

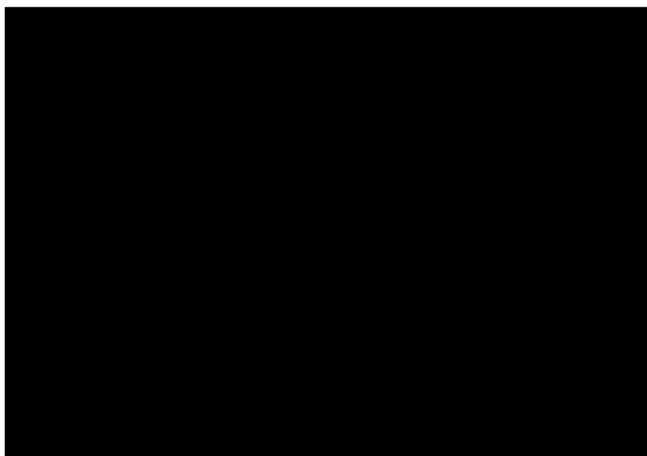


図3 「ライオンビヤホール」2階Aホールと壁画

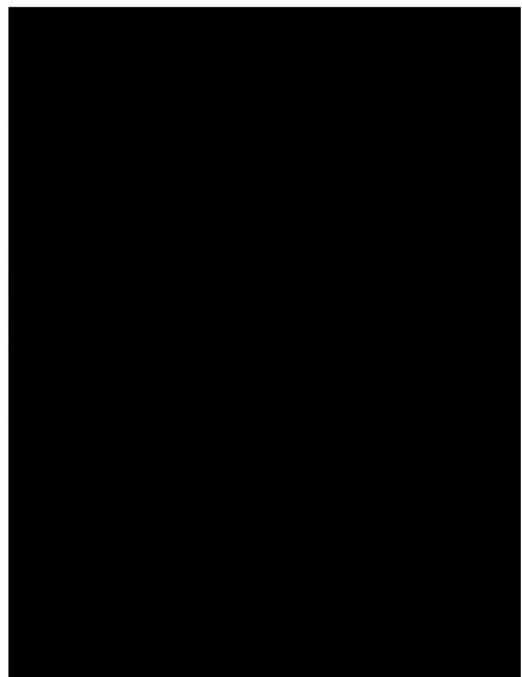


図4 「ライオンビヤホール」階段部分と壁画

[図版典拠]

[図1] 『建築世界』1939年6月号、10頁

[図2] 『新建築』1939年5月号、226頁

[図3] 『新建築』1939年5月号、228頁

[図4] 『建築世界』1939年6月号、13頁



図5 「ライオンビヤホール」壁画下図 1939年

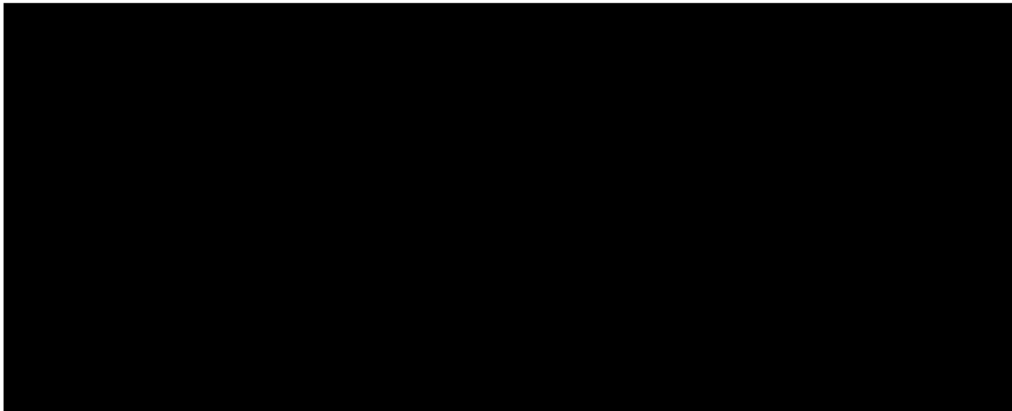


図6 「銀座ビヤホール」壁画 1934年

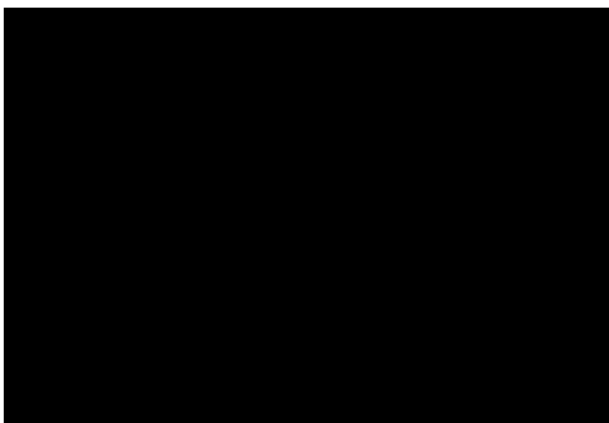
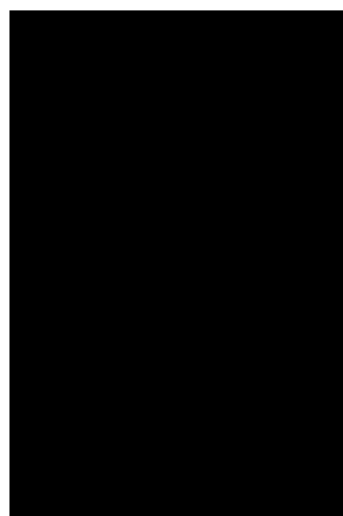


図7 「森永キャンデーストア」2階店内と壁画
1934年



[図版典拠]

[図5] 『新建築』1939年5月号、口絵

[図6] 『大日本麦酒株式会社三十年史』

浜田徳太郎編、大日本麦酒、1936年、口絵

[図7] 『国際建築』1936年1月号、4頁

[参考] (ソ連の集団農場の女性労働者)

Mark Markov-Grinberg, *Happy Maternity Stavropol Territory, 1935.*, in ex.cat., *Propaganda and Dream: Photographing the 1930s in the USSR and the US*, Leah Bendavid-Val, Washington DC, and Stemmler Publishers GmbH, Thalwil/Zurich and New York, 1999, p. 98.