

# 建 築 叢 林

——平安神宮界限を歩く——

呉 谷 充 利

## 平安神宮

『細雪』が発禁になる。谷崎潤一郎がこの小説の稿を起こしたのは太平洋戦争が勃発した翌年、昭和 17 年である。戦時下の言論統制は耽美派をもって呼ばれたこの稀有の作家の自由を縛った。戦争がおわってようやく昭和 23 年 7 月、「婦人公論」で完結することになるこの長編の小説のなかに、主人公一家の京都めぐりがある。

「彼女たち（幸子、悦子、雪子、妙子の四姉妹）がいつも平安神宮行きを最後の日に残して置くのは、この神苑の花が洛中に於ける最も美しい、最も見事な花であるからで、円山公園の枝垂桜が既に年老い、年々色褪せて行く今日では、まことに此処の花を描いて京洛の春を代表するものはないと云ってよい。」と彼は書いている。その一節である。

彼女たちは、毎年二日目の午後、嵯峨方面から戻って来て、まさに春の日の暮れかろうとする、最も名残の惜しまれる黄昏の一時を選んで、半日の行楽にやや草臥れた足を曳きずりながら、この神苑の花の下をさまよう。そして、池の汀、橋の袂、路の曲り角、廻廊の軒先、等にある殆ど一つ一つの桜樹の前に立ち止って嘆息し、限りなき愛着の情を遣るのであるが、蘆屋の家に帰ってから、又あくる年の春が来るまで、その一年じゅう、いつでも眼をつぶればそれらの木々の花の色、枝の姿を、眼瞼の裡に描き得るのであった。

「細雪」の妖艶な世界に描かれる平安神宮は、深緑色の瓦屋根、朱塗りの柱列と垂木、鵬を思わせる見事な造形を見せている。宮内省内匠寮にいた木子清敬と後に名をなす伊東忠太（1867-1954）によって設計されたこの華麗な建物は、平安遷都千百年を記念して明治 28 年（1895 年）に建てられている。

が中国趣味を思わせるやや反り上がった庇は伝統の誇張のゆえであるのか。そうだとすれば、明治の文明開化への焦りがこれを支える和魂への必要以上の思い入れとなってそこに現われたのではあるまいか。がおそらく、表現されるこの建物のそうした華麗さを華麗さとして、谷崎はみずからの文学にこれを取り込んだのであろう。

平安神宮を正面に見るこの神宮通りに大鳥居が架けられている。大鳥居を真ん中にして斜

め右手方向に京都市美術館があり、斜め左手前に国立近代美術館がある。平安神宮、京都市美術館、京都国立近代美術館さらにこの隣りに京都府立図書館が連なるこの界限は、近代京都の華麗な一画である。

が、その華麗さの一步奥に刻まれたものもある。平安遷都千百年を記念する神宮上棟の影には非情な鋼鉄の世界が微妙に隠されていたことを谷崎は見逃していた。感情を押殺した冷徹な一つの顔が日本の近代に頭をもたげてくる。昭和の軍部の台頭である。

### 『京都市美術館』

谷崎の「細雪」の執筆はじつはこの時代と重なっている。言論の統制をもってする昭和初期の権力の行使はやがて絶対的な服従へと人々を強いてゆく。平安神宮造営から三十八年を数えた昭和八年（1933）『京都市美術館』が建てられる（写真1）。

「日本に都市の城壁は存在しなかった」といわれる。たしかに西洋の中世都市、たとえばアッシジ（イタリア）や西安（中国）に見るような都市の城壁は日本のどんな都市にも見当らない。戦国一の武将とうたわれた武田信玄は兵卒をもってその代わりとしたというから、戦術においても城壁はわが国においてさほど重要なものでなかったのかもしれない。城壁が西洋や中国に見るほど重要な役割を果たさなかった理由は、おそらく四周を海に囲まれているため、蛮族の突然の侵入に遭わなかったからであろう。

奈良や京都の都は中国の隋や唐をまねて造られている。左右対称で碁盤目の道路網は歴然とこれを示しているが、この二つの都市に城壁は造られなかった。先人は中国の城壁を模倣しなかった。もっと正確に言えば、模倣する必要はなかった。したがって、奈良や京都はじつにのどかな都市の表情を見せている。アッシジや西安に見るような蛮族の侵入に備える都市の緊張感はどこにない。

しかしながら、京都市美術館の黄色い煉瓦張りの頑丈な壁を見ると、それらの都市の城



写真1 京都市美術館 昭和3年（1933）

壁の威容さがなんとなく思い出される。美術館の煉瓦の黄色い壁はそれほど剛悍なのである。左右対称をなす剛悍な壁は、頂部に緑色をした妻入りの三角形の瓦屋根を祀っている。瓦屋根に見えるが、じつは銅板で、葺かれた屋根の軒下に内部の展示室の明かり取りの窓が帯状にめぐらされている。巨大な蛇腹のように見えるこの明かり取りのガラス窓は強い水平のアクセントとなって建物に一層の威厳を与えている。

造られた年代の1933年から推していえば、近代建築を象徴する鉄筋コンクリート造がすでに完成している。この時期に造られた秀作の例を挙げれば、安井武雄の「大阪ガスビル」（大阪御堂筋、1933年）「同潤会青山アパート」（東京、1927年）あるいは山口文象の「山田邸」（鎌倉、1936年）などがある。

これらの作品は、合理的な構造と意匠とをもって近代建築の新しい生命を見事に歌いあげている。水平の屋根、太陽の光を存分に取り入れる大きなガラス窓、これらの建物のそうした造形は新たな近代建築の意味をわれわれに語りかけている。

ところが、美術館はもともと鉄筋コンクリート造には不要な、中央に鎮座させた妻入りの三角屋根とこれに連なった緑青銅板葺きの瓦に似せる屋根を抱いている。こうした屋根は鉄筋コンクリート造の雨仕舞としては不要である。つまり、近代の合理的な見方では割り切れない何かがそこにあることになる。

その造形がいわゆる「帝冠様式」と称せられる。『建築大辞典』（彰国社）にはそれは「昭和初期ナショナリズムの台頭を背景として、無国籍または国際的な様式の近代建築に対抗して主張された様式。構造は鉄筋コンクリート造または鉄骨造で、これに伝統的な屋根を載せるのを最大の特徴とする。」と説明されている。

この時代をさぐってみれば、前年の昭和七年（1932）5.15事件が起こり、時の首相犬養毅が暗殺され、このあと政党内閣は軍部内閣にとって替わる。また「満州国」の建国が宣言され、1937年日中戦争が始まる。この時期、日本は戦争への道をひた走りに走っている。

「国威発揚」はこのような時代の背景を考えてみれば、容易に想像がつく。美術館はこうした時、造られている。人心を一つにする国威のシンボル化こそ、焦眉の課題であった。美術館の威容さはそのような背景を暗にもって生まれたといえよう。

政治権力の絶対化による人心の支配という近代におけるこの策謀は、唯一つ、日本の近代にのみ見た問題ではなかった。こうした政治権力はナチズムやスターリン体制においてさらに尖鋭化されている。卍十字の疑似古典主義の建築と巨大なレーニン像という、二つのシンボルは人心の掌握と支配のための巨大な権力装置と化して、ヒットラーとスターリンの政治体制を支えたのである。

1932年におこなわれた「ソヴィエト宮」のための競技設計は、政治的野望の道具と化した建築のヒステリックな教条主義を余すなく見せている。このなかで、ル・コルビュジエとピエール・ジャンヌレの案は内部の機能を外部の造形に端的に表現している（写真2）。こ

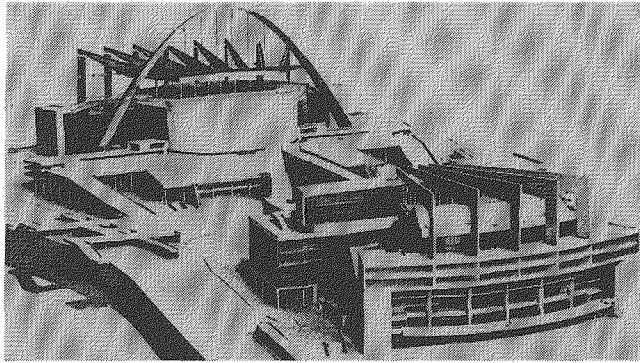


写真2 ソヴィエト宮 ル・コルビュジエ&ピエール・ジャンヌレ（案）1932年

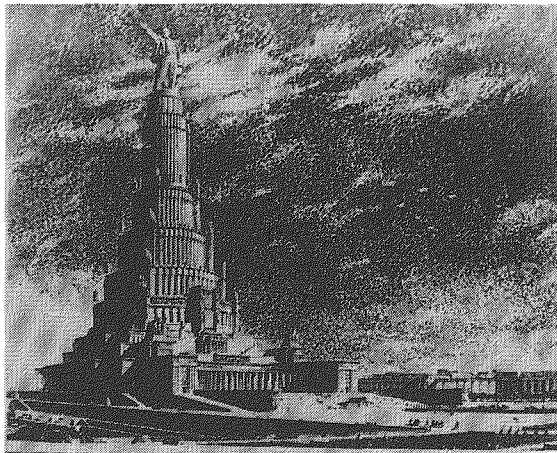


写真3 ソヴィエト宮 B. ヨハン、V. ゲルフライク、V. シュフコー（案）1932年

れに対して、B. ヨハン、V. ゲルフライク、V. シュフコーのものは円筒形のピラミッドの頂きに巨大なレーニン像を鎮座させ、これを絶対的なシンボルとして熱狂的に歌いあげている（写真3）。

「ソヴィエト宮」という同じテーマにたいする二つの案のこれほどまでの大きな違いを目のあたりにするとき、われわれは建築の造形にたいする人間の作為がいかに容易であるかを感じさせられるのであるが、それゆえにこそ、その造形の営みはいかに真摯なものでなければならぬか、心底実感する。このことはどれだけつよく主張しても言い足りぬものがあるう。

京都市美術館の建物がこうした政治的意図をもつ建物といわば相同的な相貌をもち、究極はこれに行き着くことをわれわれは否定しえないが、「京都市美術館」が建設される経緯について「大禮記念京都美術館年報」（昭和八年）に次のように書かれ、このなかで伝統的美術が高く評価されている。

京都市は平安の旧都として絢爛たる我が文化の母胎であると共に、世界芸術史上に卓越せる地歩を占むる日本美術の源泉であることは汎く内外に了知せらるる所であり、現代に於てもまた美術工芸及び美術の都として新日本文化の一面を代表して居るのであるが、時恰も昭和三年の秋 聖上陛下この地に於て登極の大礼を挙げさせ給ふに当り、市民有志の間にこの曠古の祝典を永遠に慶祝記念し奉る為に現代美術及び美術工芸の真の殿堂たるべき美術館建設の議が翕然として起こったのである。

美術館の設計はその案を一般から懸賞付きで公募することになる。審査員は、石本恒升、伊東忠太、太田喜二郎、岡田信一郎、片岡安、菊池完爾、清水六兵衛、佐藤功一、武田五一、安川和三郎の十名であった。

懸賞募集は昭和五年七月十五日に締め切られ、懸賞金三千圓が懸けられた一等案に前田健三郎の案が選ばれて、この一等案を基礎として美術館が建てられている。竣工したのは昭和八年である。建築様式は「日本趣味ヲ基調トセル近世式」であり、柱頭のディテールに見る雲形肘木などはそうした「日本趣味」をよく現わしている（写真4）。

日本近代の大きな不幸はこうした政治的国威発揚において、切妻の三角形の屋根や柱頭の雲形肘木がシンボルとなる日本の伝統性を編みあわせてしまったことにあろう。それが仮にレーニン像やヒットラーの像であったとしたなら、これを引き倒してしまえばそれでよかった。が日本の伝統性そのものがシンボル化されたことは結果としてみれば、当の糾弾すべき対象がとめどもなくその範囲をひろげ、ついにはその輪郭をさえ失くしてしまつて、つまるところ自家撞着するような自身の内へと返り、みずからが根本にもつべき矜持、もっといえばアイデンティティーの喪失にさえ及んだとしてもけっしておかしくはなかった。

事実、敗戦においてこうしたテーマを集約する国家と伝統の問題は困難をきわめて今日に

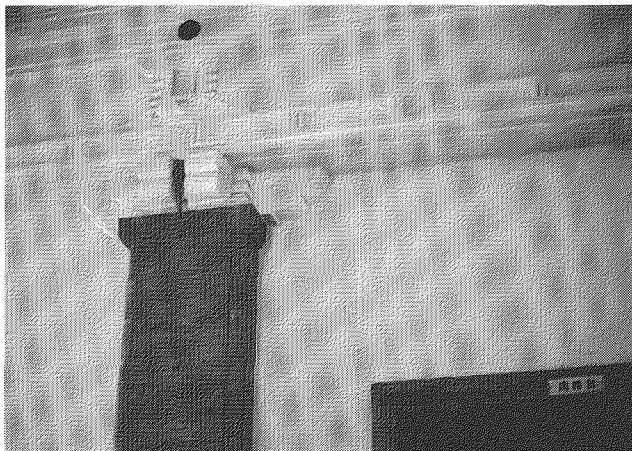


写真4 京都市美術館 柱頭のディテール

至り、われわれはいまなお明瞭なこれにたいする解決の糸口をさえ掴めないでいる。

### 『京都国立近代美術館』

ところで、この神宮通りを挟んで京都市美術館の斜め向かいにもう一つの美術館が建てられている。『京都国立近代美術館』である（写真5）。竣工はずっと時代を下って1986年、設計したのは槇文彦である。正面から見て建物はガラス張りの階段室を左右にもつ対称形の幾何学的構成をもっている。建築作品としてのこの美術館の見所はなんといってもそこに使われているガラスである。ガラスはおそらくこの作品を構成するもっとも重要なモチベーションであったと思われる。作品の幾何学的構成はそれゆえに彫刻的なヴォリュームではなく平板なファサードとなってどちらかといえば地味でいわゆる人目を驚かすような立面にはなっていない。

ところが建物の内部に入ってみると、われわれは息をのむような華麗な風景がひろがるのを見る。階段を上がってゆくと、神宮通りに面して最上階の三階中央部に設けられるラウンジ・ホールのある大きな窓があり、東山の美事な山並みが眼の前に広がる。このホールでしばらく休んで二面がガラス窓のその階段室を下りる。ガラス窓の縦長のスリットは、ゆたかな水をたたえる琵琶湖疏水の川面を透かして見せる。疏水べりの樹木が季節の風を川面に映し出している。

疏水に架かる朱塗りの橋、神宮通と仁王門通のにぎあいが階段室のガラス面を通して見える。ラウンジ・ホールから階段室への建築的プロムナードは、こうした風景を重奏的につなぐ時間的・空間的体験を奏でている。

この時間的・空間的体験はわれわれにとっていったい何を意味しているのであろうか。階段を下りる。階段を踏みながら、われわれは自身の重みを感じる。手摺りにかけた手が階段

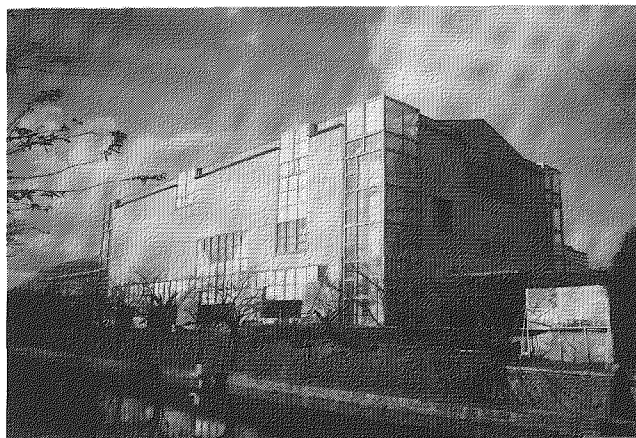


写真5 京都国立近代美術館 槇文彦 1986年

の踊場をまわる僅かな自身の遠心力をとらえている。足首で調整される複雑なこの身体の運動に風景が引き込まれる。足と眼が同時にはたらい、空間が前後につながる。うごきながら見、みながら動く、この時間的・空間的体験においてわれわれは制御される自身の身体を感じる。

映写機がスクリーンに映像を映し出すがごとく、風景のプロムナードはこの身体によってつむぎ出されている。われわれがここに見なければならぬものは単なる風景の連鎖ではない。このプロムナードにおいて初めて生み出される風景の風景ともいべき一つの世界とこれに相即するいわば映写機のような存在としての肉体的、神経的な身体 of のしくみである。

ところで、身体はじっとすれば自身を看過して対象を見る。同様に単調な動きもまた身体を慣らし、身体はいつしかその動きの世界に取り込まれてしまつてその正体は隠れてしまう。こうしたことが起こっているとき、われわれはその身体をじかに感ずることはできない。風景のわずかな変化、微分的なそうした風景の偏差において生み出されるそのドラマにおいておそらくはじめてわれわれはけっして現われ出ない身体 of の正体を識る。

したがって、二面全面がガラスで囲まれたその階段は、近代建築史上、われわれが考える以上に重要な意味あいをもってくる。それは隠されつづけてきた身体をまさに詩っている。いま、これにたいする京都市美術館の階段をいえば、それは観照される彫刻としてのそれであり、われわれは芸術作品のオブジェのようなその階段を目のあたりにして、みずからの身体を忘却する。

## 近代の光

設計者の意図を華麗なまでに展開する風景 of のガラスの階段はじつはこれを遡る一つの建築をもつ。1911 年、ワルター・グロピウス (1883-1969) がアルフェルド・アム・マインに造つた『ファグス靴工場』である (写真 6)。彼は、構造体から分離したガラス面で建物の全体を覆い、壁面の一角に階段室をつくる。二面ガラス張りのこうした階段は、彼がこの三年あと同じようにケルンに造る『ドイツ工作連盟博覧会モデル工場』(1914 年) においてより特徴的に現わされている (写真 7)。

ジークフリード・ギーディオンのよれば、このようなガラス張りの階段は四次元空間を表現している。つまり水平の X 軸、垂直の Y 軸、

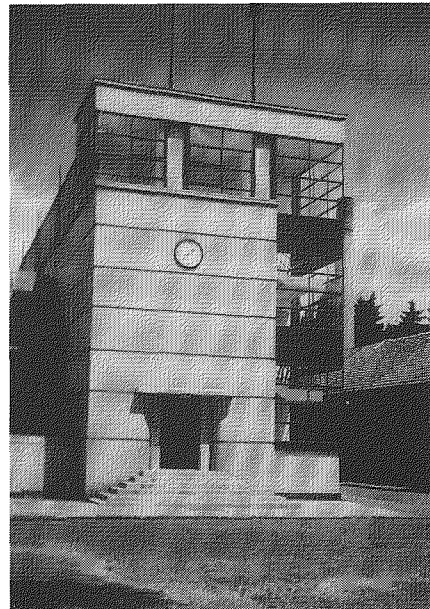


写真 6 ファグス靴工場 ワルター・グロピウス 1911 年

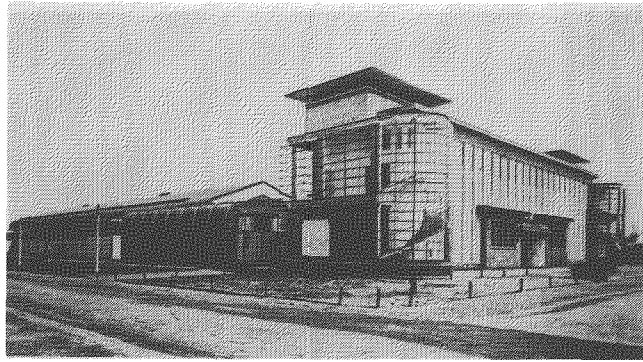


写真 7 ドイツ工作連盟博覧会モデル工場 ワルター・グロピウス 1914 年

奥行の Z 軸に示される三次元の空間に対して、もう一つの次元である時間がそこに現われている。たしかに古典的な建築は彫刻的な芸術作品の意味をもって観賞され、それは眺める視覚的な対象として自ら存在している。

ところがワルター・グロピウスのガラスの階段室に見るような近代建築は、こうした三次元的な立体に留まる彫刻的な意味を超えて、われわれの空間における運動そのものを造形において表現している。京都国立近代美術館のガラス壁面の階段は、じつをいえばグロピウスのこうした階段に通じている。彫刻の階段がガラスの階段へと変わる近代建築の重要な一つの意味がそこにある。京都市美術館の階段とこれにたいする京都国立近代美術館のそれは近代建築のこの展開を明瞭に記している。

ところで近代建築の成立に決定的な役割をはたすガラスについて触れておきたい。ガラスは元はといえば宝石に伍するものとして人間に愛でられてきた。奢侈としてのガラスが日常的な用具となる。壁が透明なガラスになり、外部と視覚的につながる。このことによってわれわれの空間感覚は大きく変化する。

人類の歴史における空間感覚のこの変容を記念碑的に決定づけた出来事こそ、1851 年のロンドン万国博覧会であった。「クリスタル・パレス」(「水晶宮」)と呼ばれた会場は全長 560 メートル、全幅 120 メートル、高さ 30 メートルの巨大な建造物で全面ガラスで覆われていた。設計したのはジョセフ・パクストン (1803-1865) である。彼は、これを遡る 1840 年チャッツワースにかなり大きな温室を完成させている。じつはこの温室こそがクリスタル・パレスのもとになった建物なのである。

ところでロンドンといえば、われわれはすぐ賑やかな大都会を思い浮かべるのであるが、地球儀をまわしてみると、思いのほか高い緯度に位置していることがわかる。日本でいえば、その緯度は北海道を超えるサハリンの中央やや北側に当たっている。つまり、そこは光の少ない寒い地方なのである。そのようなロンドンの気候を考えてみれば、英国人が光のあふれるはるかな南国に思いを馳せることは容易に想像できる。



とはいっても、これを実際に現実のものにすることは至難の技であった。川崎寿彦の『楽園のイングランド』によれば、オレンジの樹は南国の楽園にたいする憧憬をミニチュア化し、その樹に託される人工の南国の所有は富裕貴族階級のプレステイジ・シンボルであったという。

十九世紀になると、ストーブの稚拙な南国のオレンジジュリー<sup>(1)</sup>は劇的にガラスの温室になる。1851年のロンドン万国博覧会において、その温室が見事な水晶宮へと昇華する。近代のこの劇的な光の空間出現の立役者こそ、先述したジョセフ・バクストンである。その光の空間はまさに南国の楽園へと遡るものにほかならなかった。

R. L. チャンスの板ガラスの新しい製法と鉄の精錬技術の進歩によって可能になる「鉄」と「ガラス」の空間はじつはそのなかにこうした楽園願望を含みもっていた。科学の根底には人類の魔術にたいする憧憬がひそんでいる。そうした憧憬がモチベーションになってじつは科学や工学技術を発展させている。クリスタル・パレス（水晶宮）を見事な鉄とガラスの空間というだけでは足りない。そこに見る光の空間は南国の楽園の工学技術による創出を意味していたのである。

S. ギーディオンは『空間 時間 建築』を著わし、クリスタル・パレスによって高らかに宣言される近代建築の新たな空間の意味を洞察する。近代建築には一つの難問があった。建築の歴史において力学のしくみである構造と精神的な表現としての意匠は建築的に統一され、その造形美を競いあってきたのであるが、近代において、この二つが不幸にしていわれるエンジニアの造る構造体と建築家の精神的な表現である意匠に乖離し、分離する二つの部分になってしまう。

S. ギーディオンの言葉を借りれば、「19世紀の不幸の大半は、工業や技術が機能的な意義を有するだけで、情緒上の満足を満たすものではないという当時の確信に起因している。諸々の芸術は、日々の現実からまったく隔離されて、芸術だけの孤立した分野に追放されていた。その結果、生活は統一と均衡を失い、科学と工業は堅実な歩みを進めていたにもかかわらず、感情の孤立した分野では、極端から極端へと動く動揺しか存在していなかったのである。」（新版 S. Giedion 著 空間 時間 建築 2 太田實訳）

### 新たな空間概念とキュービズム

十八世紀にはじまる産業革命の目をみはる発展とは裏腹に日々の現実からはわれわれの情感を真に満たす芸術的感情が著しく後退したのであるが、ギーディオンは近代における芸術の復権を力強くうたいあげるものとしてキュービズムを挙げている。固定した一つの視点がひらくルネサンスの遠近法の空間にたいして、キュービズムは対象のまわりを巡る多角的な視点をもって新たな絵画を構成する。

ギーディオンによれば、「幾世紀かにわたる構成的事実として優位を占めていたルネサン

スの三次元に、第四の元、つまり時間が加わったのである。」彼は、そのような近代の新しい空間の意味として、時間と空間が一つになる「時－空間」を言う。こうした「時－空間」はピカソの絵画に見事に描かれ、その絵画はまさに新たな空間概念を象徴的に現わしているという。

このキュビスムの「時－空間」を実際の建築作品において創りあげたのがワルター・グロピウスである。ギーディオンは自らの著『空間 時間 建築』のなかでグロピウスが設計した『ファグス靴工場』（1911年）のガラスの階段室を挙げ、「内部空間と外部空間とのあいだの透き通ったカーテン」は、このあと同じように設計する『ドイツ工作連盟博覧会モデル工場』（1914年）の螺旋階段を完全に包みこみ、階段は空間の中に捕捉され、固定された運動そのもののように見えると述べている。

京都国立近代美術館の同様な隅角部のガラス壁面の階段は、ワルター・グロピウスによって捉えられ造形化された近代建築の情感的エッセンスであるこの「時－空間」を引継ぎながら、これをさらに風景のなかに溶け込ませ内部と外部の貫入しあう空間のみごとな美しさを表現する。

ところで、空間と時間とが一つになるギーディオンのいう「時－空間」を可能にするものはいったい何であるのかを問えば、それは、畢竟「身体」にほかならぬ。時－空間のその世界は、筋肉を行使する身体とこれに不即不離につながる外界の感覚の生起によっていわばつむぎ出されている。この身体こそを近代は主題化した。

ルネサンスばりの目をみはる彫刻の階段をまえにしてわれわれはたじろぐ。身体は彫刻の階段に圧倒され、硬直する。オブジェと化した階段はその瞬間われわれを近づかせない。身体を忘却した視覚がそこにあるだけである。観照はこの隔たりにおいて初めて可能になる。見るためには触れてはならないのである。それは観照の掟である。

身体の主題化はこれをいわばコペルニクス的に転回する。ガラスの階段は、昇降する運動のなかに昇降する自身の身体を感覚として生起させる。美事な風景はそうした身体の運動に付随するように眼前に流れている。この身体の世界は著しく生命的なことがらであり、紛れもなく生理学的・神経学的な人体のしくみがはたらいている。

この人体を分かちあうものこそ、ほかならぬ人類である。ここにおいて初めて世界共通の言語がみずからのなかに発見されたわけである。人類的価値におけるこの新たな言語の世界は、まさに階段を昇降する身体の心地よさ、身体のその快適さとなって現われ出て、これに不即不離するガラスの風景世界が視覚化される。

快適さは身体から生まれる。その快適さを人類は分かちあっている。誤解をおそれずにいえば、それは近代文明の営みとしての商品的価値であり、原資にほかならぬ。近代におけるキュビスムの決定的な功績は二十世紀的価値としてのこの新たな造形言語をみずからの芸術においてまさに切り拓いたことにあろう。

### 前川國男：『京都会館』

日本趣味に国際様式が対峙し、文字通りに大きく変貌する日本近代の姿をわれわれはここに見るのであるが、同じ界限、平安神宮を正面に見て、手前の通りを左に進むと、打放しコンクリートで出来たもう一つの近代建築が建っている。「京都会館」である（写真8）。設計したのは前川國男である。

彼はシベリア経由でフランスに着く。ル・コルビュジエに学ぶためであった。十七日間の長いシベリアの旅路を終え、1928年4月18日、彼はついに念願したル・コルビュジエを訪ねる。1920年代後期のこの時期にル・コルビュジエは「住宅は住むための機械である」と標榜しながら、自ら宣言する近代建築の5原則、1. 自由な平面 2. 自由なファサード 3. 横長の窓 4. ピロティ 5. 屋上庭園 を完成させている。

前川國男の回想によれば、ル・コルビュジエとピエール・ジャンヌレは、彼がル・コルビュジエのアトリエを訪ねたその日の午後、完成したばかりのモンジュ邸に連れて行く。完成したばかりの作品をル・コルビュジエその人によって案内され、目のあたりにしたこのときの感動を前川國男は終生忘れることはなかった。1965年に他界した師ル・コルビュジエを追悼しながら、彼はこのことを深い感謝を込めて回想している。

前川國男はちょうど二年にわたるル・コルビュジエのアトリエ生活を終えて、1930年の春、帰国する。しかしながら、帰国した彼を待っていたものは未曾有の経済恐慌である。軍部の靴音が高まる。建築界には「日本趣味」が掲げられる。近代の西洋主義が是正され、国威が発揚されてゆく。翌1931年、「帝室博物館」のコンペ（設計競技）がおこなわれる。

前川國男はこれに応募する。応募案は『帝室博物館』に期待される「日本趣味」に真っ向から反対した面目躍如たるル・コルビュジエの近代建築の方法、横長の窓とピロティをもつ大胆な幾何学的構成を示している。このときの彼の自負がつよくそこに込められたのである



写真8 京都会館 前川國男 1960年

が、「負ければ賊軍」<sup>(2)</sup>であった。

彼はこの落選案を受けて、「敵に対した最後の捨身の体当りの闘志」<sup>(3)</sup>ぶつけ、「自分にとって日本にとって、世界にとって重要な事は素晴しき展望を許す水平線への努力である」<sup>(4)</sup>と弁じる。偏狭なナショナリズムを超える二十世紀近代建築への彼の揺るぎない信念がこの一文に凝縮している。

が、それにしても「帝室博物館」に対した前川國男の案と「ソヴィエト宮」に対したル・コルビュジエの案の設計競技における構図はなんと似ていることか。『帝室博物館』が巨大なレーニン像を鎮座させる国家のモニュメントであるとはいえないにしても、国威に連動するこれらの古典的表現に対していえば、二つの案はいわば一個の人間に寄り添う空間感覚をもって構成されている。近代建築とは象徴的な権威の表現よりもより身体的な空間の問題として存在した。前川國男が師ル・コルビュジエを継承した大半の思想はそこに存在している。近代における国家と人間という根本的なテーマは前川國男において明確な輪郭をもつ。

かれは「文明と建築」(1964)<sup>(5)</sup>について述べ、日本の近代が直面する二つの大きな問題を挙げている。一つは、西欧文明とは異なる風土、別個な精神をもつ日本においてそれが果たして育つかということであり、もう一つは、西欧文明そのものが内に孕む危うさである。工業化と近代化の急速な進歩に取り残される人間、これが彼が見たものであった。資本の利潤と利害、強大な官僚機構あるいは科学や技術、工業そのものがもつ単純化や抽象化が招く非人間的なもの、近代文明におけるこの人間の不在に対して、彼は「人間」の存在そのものを言う。

近代建築を真に近代建築たらしめるもの、前川によれば、それは「人間」に対する使命感にはかならなかった。この「人間」に対する使命感は、平明に言えば人間的な要求である。人間的な要求は、無論、個としての一人の人間から生まれる。これに対して、国家や資本が近代の機構として働く。結果としてそこに産み出される非人間的なものを彼は凝視する。

この状況を先取りしたものが十八世紀フランス革命期における新たな運動としての社会主義と無政府主義であった。彼は述べている。

前者（社会主義）は、その統一的な世界観の連続的な発展をふまえつつ、その強大な権力機構を伴って今日に及んでいるが、後者（無政府主義）は、徹底的な権力の否定によって、〈自由〉と〈平等〉、〈自愛〉と〈他愛〉の矛盾を克服しようとした。しかし、権力の否定はまた自らをまもる組織と力の欠如につながり、自滅してしまった。とはいえ、あの時代に〈権力国家〉に対して〈人間社会〉をおきかえ、〈資本の恣意〉に対して〈人間的必要〉をおきかえようとした無政府主義の存在した事実、私は多大の驚異と共感をもつ。（『一建築家の信条』）

彼は政治的な権力のゲームに身を置いて、無政府主義を言っているのではない。そこに見る「人間的必要」と「人間社会」に建築家として深い共感を示している。この一文のまなざしの深さに新鮮な感動をおぼえるのは筆者だけではあるまい。

「近代建築が最初に西欧で、近代建築としての真の自覚をもったのは、これが〈人間〉に対する使命感を自覚した時であった。このヒューマニティーに対する深い使命感と自恃にもかかわらず、建築はいつか人間の寄託を裏切らざるを得なくなった。」（『一建築家の信条』）彼はこのように言うのである。

「文明と建築」と題するこの論文は 1964 年に寄稿されている。京都会館は 1960 年に竣工され、彼がル・コルビュジエのもとで学んでから、三十年を越える歳月が流れる。この作品にはそうした「人間の建築」と彼の血肉となったル・コルビュジエの近代建築の方法が生きている。

二条通りにひろく開かれたピロティによって人々は建物の中庭の広場におのずと導かれる。都市と建物は、歩道－ピロティ－中庭広場によって一体化され、つながれている。開演を俟つ人々の臨場感が自然に高まる見事な空間構成である（写真 9）。群衆を強制する空間の狭隘さはここには無い。中庭広場には開放された安堵感が漂っている。そこには前川國男の言う「人間的必要」が満たされている。ここに見る空間のドラマを可能にしたものこそ、人間の必要に相即するヒューマニティーとしてのまなざしである。

中庭広場は、大きく張り出して水平線を強調する二階のバルコニーによって取り巻かれている。中庭と階段で結ばれる二階のこのひろいバルコニーのテラスは、幕間の時間を季節の外部へと誘っている。そこから、左京の風景が覗く。バルコニーはまたこの建物を象徴する水平線となっている。同じように二条通りに面した正面も反り上がった屋上のパラペットや同様なバルコニーによって水平線が作られ、そうした水平線の表現はこの建築作品のつよいモチーフであることがわかる（写真 8）。



写真 9 京都会館 中庭広場から二条通を望む。

彼が二十六才のとき、帝室博物館の設計競技に破れ、「負ければ賊軍」のタイトルをもって「自分にとって、日本にとって、世界にとって重要な事は素晴らしき展望を許す水平線への努力である。」と書いた悲願の近代建築が約三十年の歳月を数えて奇しくも帝室博物館のスタイルを移す京都市美術館と同じ界限に建てられたのである。

京都会館の水平線はこの間三十年の近代建築への自恃を込めて余りあるものがあるだろう。これにたいする彼のつよい決意が熱き感情をもってそこに滲み出しているのを見るのはけっして筆者一人ではあるまい。街路とつながって一つになる中庭の広場、張り出されたバルコニーのテラス、日本の風土に耐えるように増打ちされた打放しコンクリートと打込みタイル、これが創る近代建築の肌裡、京都会館のこの造形を貫くものは、人間の必要の表現としての水平のひろがりであった。その空間のひろがりは大膽な水平線となってここに現われた。その表現はヒューマニティーにたいする自恃とこれにたいする自身の強い使命感を証するものにほかならない。

しかしながら、その奥深くには一つの深淵がのぞいている。国家と人間の問題である。人間にたいする使命感は彼をして無政府主義へと傾けさせる。が、人間社会が国家なくして果たして成立するのか。そうでないとするなら、国家はその社会を真に人間的なものたらしめ得るのか。あたかも日本近代の星座を象るがごとく平安神宮界限のこの作品群のきら星のごとく放つ光彩のかげにこの根本の問題が深く横たわっている。その風景は、人間社会の意味を考えることへとわれわれを導いてゆく。

### ピカソ「ゲルニカ」

ところで、近代におけるこうした国家と人間の極限をピカソの「ゲルニカ」(1937)は描く。近代文明が内に孕んだ一つの構図がこの絵画に鮮烈に表現されている。1937年4月26日スペイン北部の町ゲルニカをナチスが空襲する。この無差別爆撃の暴虐を彼は渾身に怒りを込めて絵画に現わした。国家の極限における人間の否定と不在、これに抗する人間の叫びをキュービズムに描くこの絵画は裏をかえせば国家を超えるヒューマニズムの存在を逆説的に宣言しており、まさに人類的なヒューマニズムの二十世紀における出現を高らかに歌うものにほかならない。キュービズムはここに近代絵画の一流派を超えて、まさに人類史における新たな人間的価値をみずから体現していたといえよう。

### 明治日本

西洋との通商がひらかれたその時から西洋の文明はときに「コロニアルスタイル」としてときに「西洋趣味」として日本の地に移植されるのであるが、明治政府はこうした欧風化を「文明開化」の名のもとにじつに国家予算の半資を投じて招聘する「お雇い外国人」を通して実現していく。日本の近代化は国家の政策的欧化運動として強力に推進されたわけであ

る。

この周知の事実、あらためて考えてみると日本の近代そのものの成り立ちを雄弁に語ると同時に一つの問題を浮彫りにしている。日本が西洋に範を見るその近代とは別言すれば産業革命とこれに基づく経済的な資本の論理であり、さらにこれを支える国家の強力な官僚機構にはかならなかった。

近代の冷たい機械文明にたいする人間の論理、その反旗のもとに、たとえば J. ラスキンやサン・シモン、フーリエあるいは E. ハワードやエンゲルスといった先達が隊列をなし闘っている。したがって、言ってみれば日本の近代は西洋文明が内にもつ「機械」と「人間」の問題、さらに移植される西洋文明とこれにたいする日本の伝統性という二重の問題を抱え込んで成立したわけである。

人間社会の風俗をも国家が指南するという日本の近代の正当な解釈は簡単ではない。人間の自発性、これこそが人間をして人間たらしめる一つのゆえんであり、これに源をもつ人間の提起こそが西洋の近代を真に人間たらしめている。この闘いの隊列において冷たい機械の論理に人間の感情が注ぎこまれてそれは人間的なものになった。西洋の近代に見るこの人間の問題は考えてみれば移植しようがなかった。移植しえたのは「洋才」である。それはどこまでも成果物としての科学技術であり、産業であり、制度であり、スタイルであった。

J. コンドルの設計した『鹿鳴館』（明治 16 年）はこうしたことを象徴して余りあろう。日本の近代は風俗をも絡み取られ西洋化されたわけである。『鹿鳴館』に象徴されるお雇い外国人の活躍を仮に日本近代の第一世代と呼んでみよう。この第一世代には、ジョバンニ・カベレッティ（伊）、ウィリアム・アンダーソン（英）、シャストル・ド・ボアンヴィル（英）、ヘルマン・エンデ（独）、ウィルヘルム・ベックマン（独）といった建築家が名を連ねている。

この第一世代のあと、西洋人によって造られたそうした西洋式建築を日本人自らがつくるようになる。華々しい明治のこの日本人初の建築家を列举すれば、辰野金吾、片山東熊、妻木頼黄、曾禰達蔵などである。

工部大学校を出発点とする彼らの教育は、流派に分かれ、たとえばイギリス派の辰野金吾、曾禰達蔵、ドイツ派の妻木頼黄、フランス派の片山東熊と称されている（藤森照信『日本の近代建築』）。工部大学校というのは明治六年に創設された明治政府お墨付きのわが国初の工学教育機関であり、西洋に範を見るまったく新しい建築教育制度がここに始まった。明治の近代は何よりもまず官僚機構の制度として築きあげられる。

国家と文明がいわば一瞬のうちに一つになる。日本の近代とはまさにそのような時代なのである。もっといえば、権力と人心が国家というシンボルによって統一されるのであり、日本の近代はそもそもそのはじまりにおいて危険な危うさを秘めていたといえる。がこの国家と人心の相克こそは翻ってみれば西洋の近代を正統にかたちづくる一つの文明論的構図であ

った。近代の人間の意味はこの対立が生む熾烈な闘いのうえに築かれたからである。

こうしたことからいえば、明治の美事な作品群の影にじつは一つの危うさが巣くっていた。華々しい榮譽に浴した明治の建築家たちの心中には、半月のように寄り添うある不確かさと不安とがよぎっていたのではあるまいか。辰野金吾が還暦の祝賀の席で洩らした次の言葉はそのような明治の時代の影をいまわれわれにふと語ってきはしないか。

「建築界の前途は建築家の将来とともに尚遼遠でありまして、創業期に於ける無秩序と不安に充ち充ちておりました。而して当時、白面の書生に過ぎない我々は、只闇中摸索をなすの外はなかったのであります。」(参 藤森照信『日本の近代建築』)

### 分 離 派

こうした明治はやがて大正へとその時を移す。「大正デモクラシー」の名を残すわずか十五年のこの時代はしかしながら日本近代の果実となった。日本の近代はここに一つの実りを結ぶ。外的には日清、日露の戦勝によって、内的には技術や制度において果たされる西洋文明の摂取によって、国家の存亡にかかわる一種の脅威として存在した西洋という外圧を日本人がはね返し、自由な気風をもって自身の近代を深く見つめるようになる。それが大正期の日本であった。

そうした大正期の幕開けを告げることになる一つの作品が、現在では当時の正面のみを残すだけであるが、平安神宮界限の一画に建っている。武田五一（1872-1938）の手になる『京都府立図書館』（明治42年）である（写真10）。幸いにもかろうじて残されたその建物の正面は明治日本の威信を賭けた大げさな意匠から離れ、軽快でのびやかな曲線を描いている。武田五一は自由で平明な精神をもって明治の次の時代をここに表現している。茶室の研

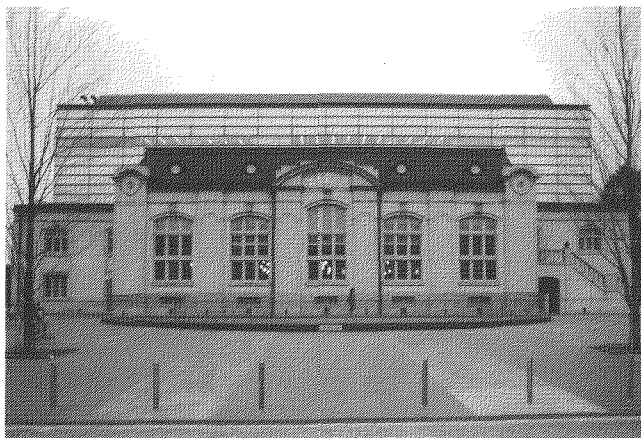


写真10 京都府立図書館 武田五一 明治42年（1909）



究からさらに彼は留学したヨーロッパでアール・ヌーヴォーに触れる。(藤森照信『日本の近代建築』)それらの作品は彼の心を捉えた。留学したのは明治三十三年(1901)であり、このときアール・ヌーヴォーはその地でまさに絶頂期を迎えている。彼はアール・ヌーヴォーのその美しさに心酔する。

帰国して設計した『福島行信邸』(明治38年)は彼をして真正のアール・ヌーヴォーの建築家たらしめている。この作品が見せるアール・ヌーヴォーのしなやかな線、その表現はまた武田五一その人がもつ精神の自由さ、平明さをも語っていよう。円暈のごとく漂うその自由さ、平明さ、その光彩はじつは白明の日本近代の一つの輝きではなかったか。

そうした大正期を象徴する一つの事件が起きる。

「宣言

我々は起つ。過去建築圈より分離し、総ての建築をして真に意義あらしめる新建築圈を創造せんがために。

我々は起つ。

過去建築圈内に眠つて居る総てのものを目覚めさんために溺れつつある総てのものを救はんがために。

我々は起つ。

我々の此理想の実現のためには我々の総てのものを悦びの中に献げ、倒るゝまで、死にまでを期して。

我々一同、右を世界に向つて宣言する。

分離派建築会」

大正九年二月、卒業を間近に控えた有志六名が大学の構内で開いた作品展がその七月、日本橋白木屋に場所を移す。作品展において彼らは自分たちの思想をこのように訴えた。卒業者は全部で十五名であったが、そのうちの六名による展覧会であり、六名は石本喜久治、堀口捨己、滝沢真弓、矢田茂、山田守、森田慶一であった。

ウィーン・ゼツェッション<sup>(6)</sup>に倣ったものとはいえ、このグループの結成の意義はけっして小さなものではない。社会的な観点から見れば、まず明治国家建築の牙城であった東京帝国大学においてこれを自ら断ち切る過去との訣別が宣言されたことである。さらにこの宣言がアカデミックな大学から市井に場所を移してなされていることが注目される。

作品を紹介する冊子(『分離派建築会 作品 第三 千九百廿四年』)の文面を辿ってこの展覧会を追うと次のようになる。

大正九年二月、本郷の大学内ではじめて分離派建築会の私的な習作展覧会がひらかれる。七月、日本橋の白木屋にこの場所が移される。このあと、大正十一年五月、関西で第一回目

の展覧会が京都高島屋で会員の石本喜久治の渡欧送別会を兼ねて開催される。翌大正十二年六月、東京星製薬樓上でもっとも盛大な第三回展覧会がひらかれ、同じく会員の堀口、大内の渡欧送別会を兼ねる。

大正十三年四月には国民美術主催の復興展に分離派が室を設けて出展する。同年五月に大坂三越で第二回関西展覧会がひらかれ、分離派最初の講演会がおこなわれる。演題は以下のようなものであった。

森田慶一 分離ということ  
堀口捨己 オランダの建築運動  
石本喜久治 三つの傾向  
滝沢真弓 音楽的視点より

である。

さらに十一月、松屋呉服店で第四回展覧会がひらかれ、このとき上記の冊子が刊行される。

このなかに収録された分離派建築会の作品のタイトルは以下のようなものである。

石本喜久治	Composition
	デパートメントストア
	支店銀行
	ある学校
滝沢真弓	野外音楽堂 (一)
	同 (二)
	公館
濱岡周忠	小劇場試作
	中央行政廬
	東京駅東口試案
堀口捨己	船川氏の画室と小温室のついた住宅
森田慶一	公館
矢田茂	祠堂
	電機製作所
	高層建築のスケッチ
	ある土地の記念館
山田守	父の墓

公会堂  
倉庫  
岡村蚊象 丘上の記念塔  
住宅

岡村蚊象（後の山口文象）は新たに加わったメンバーである。この新しい会員を得たよろこびがはしがきに述べられている。これらの作品群にはまさに宣言文に鼓舞されるがごとき若き情熱がほとばしり出ている。作品は官より民に立脚点を移して、官の規範の様式美を民の自由な造形美へと変えている。ここに見る変化は言ってみれば革命的でさえあろう。

国家と官僚制にもとづく明治古典建築の終焉を分離派はここに告げている。こうしたことを考えてみると、この宣言文に名を連ねた六名の決意には一種の悲壮感さえ、あったに違いない。おそらくそれはわれわれが想像する以上のものであったろう。

#### 森田慶一

作品集の刊行に寄せられている森田慶一の一文をここに引いてみたい。「構造に就いて」と題し、彼は述べている。

私達は建築家です。私達は自分の世界、建築の世界を何物にも煩はされない静けさでながめて居ます。それはこの腕、この鉋を通してゝす。而してそれはこの腕、この鉋を通してだけ形に出さるのです。その表出された世界が建築です。それは真の世界、生命の世界です。私達の貧しい頭ではそれはどれだけ分析しても、分析しても分析しきれない世界です。

森田慶一の目は何よりもまず絵画や彫刻とちがった独自の意味として建築が何であるかということに向けられている。建築をして建築たらしめるこの根本が彼の言う「構立て」である。「構立て」という言葉を彼が使ったのは、いわゆる「構造」という似た言葉と混同されないためであり、彼の言う「構立て」はいわゆる当時の「構造即建築」をけって意味しない。

しかしながら、彼はこの言葉の真に意味するものを正鵠を得て語るができなかった。

私はこの構造、構立て、力そのものをその相のまゝで明瞭な言葉に表す手際をもつてゐないのが残念です。

彼はこのようにいわば心中を吐露するのであり、このことは逆にいえばそれが言辞を超え

て彼のなかに存在していたことになるのであるが、彼はそれでもこれを敢えて説明しようとする。

（煉瓦が煉瓦工の手に渡つて、それが据えられるべき位置に据えられた）この一枚の煉瓦は最早色の世界のものでもなければ形の世界のものでもありません。既に積まれた煉瓦と、尚この上に積まるべき煉瓦との間に存する構立ての世界のものです。

この構立ての世界としての建築は森田によればけっして外から与えられはしない。いわゆる合目的性も建築の本質にとって外的なものであり、建築そのものはもっと内面的な力によって動かされる。建築の起源は生命の必然であり、そこに拘束があるはずがないと彼は言う。いかなる分析をも超えてこの腕、この鉤を通してだけ表出される形の世界、そこに表出された世界こそ生命の世界としての真の建築であると彼は述べている。

この根本に森田のものを観る一つの「静けさ」があった。その「静けさ」においてなお彼は自身の建築の所以を省る衝動をさけ得なかった。つくることとみること、制作と観想という二つの精神が森田のなかに存在していた。

「……偉大な建築学者必ずしもいゝ建築の作者ではあり得ないと思います。それにも係らず、私は自身の建築の建築たる所以を心の内に省る衝動をさけることが出来ません。それが正道であるにしても邪道にしても。」末尾の言葉である。世にいう「森田建築論」のはじまりがここに告げられている。

大正九（1920）年新設の京都大学に教授として赴任することになった武田五一は、大正十一年森田慶一を助教授として迎え入れる。大正期の京都大学におけるこの武田五一―森田慶一という新たな布陣は、日本の近代建築の歴史を見ると、重要な意義をもとう。明治の国家主義的建築観にたいして、大正期に発露を見る人間的自由に基づくもう一つの建築観が

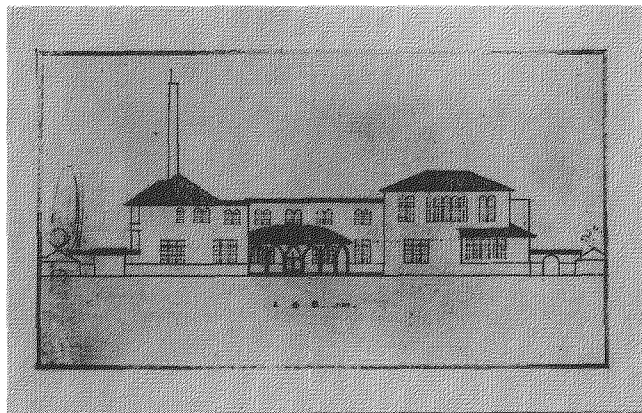


写真 11 楽友会館（公館）下図 森田慶一 大正 13 年（1924）

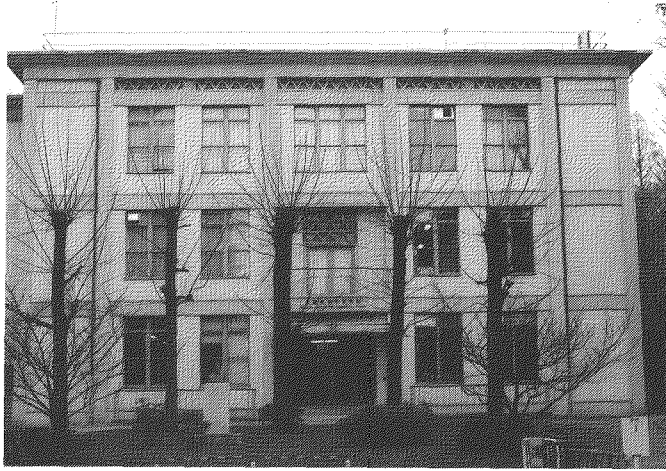


写真 12 湯川記念館 森田慶一 昭和 27 年（1952）

建築教育の場に新たな砦として築かれるからである。

このあと、京都大学創立二十五周年を記念して大正十四年（1925）『楽友会館』が建てられる。森田慶一はこの建物を設計している（写真 11）。作品は「分離派」を生きるこのときの自由を見事に表現していよう。

これに先立って、武田五一が大正十一（1922）年『建築学教室本館』を設計している。この二つの建物が現わす自由でしなやかな曲線こそ、大正近代の新たな建築の生命をまさに詩うものにはかならない。森田慶一は寡作の人であった。その森田が創ったもう一つの作品が大学の構内にある。『湯川記念館』である（写真 12）。建物の竣工は時代を下って昭和二十七年（1952）年であるから、分離派の若き士であった彼が『楽友会館』を設計してから、二十七年の歳月を数えてこの作品が創られる。

この間、彼のなかで何が起こったのか。そう思わせもする作風の大きな変化がこの作品に現われている。なによりも、『楽友会館』の華ともいうべきのびやかにしなった云いような曲線の美しさが消え、建物はシャープな直線によって構成され、優れて古典的な作品となっている。『楽友会館』を青春の情熱のほとばしり出る浪漫主義と仮にいったみれば、『湯川記念館』はこれと対極する冷静で理知的な古典主義を示している。

一建築家に見る作風のあまりにも大きなこの変化は、いわゆる転向をさえ窺わせる。はたしてそうであったのか。森田慶一は次の一文を『建築論』（東海大学出版会）に書いている。少し長くなるが、そのまま引用する。

古来しばしば神の作品に擬せられてきた自然物に対し、建築は人間によって作られた物である。建築は自然界にあって人間が他の動物と区別される特質の一つである造物能力の具体的な現われであり、造物能力の生産物の一つであって、もっとも根元的な人間

作品である。というのは、人間の造る物一般は何らかの目的に向かって造られるが、建築ではこの目的が、他の物のそれと較べて、複雑だということである。鋤は、誰がそれを使おうとも、ただ土を耕せばよい。コンピューターはその機構がいかに複雑であるにしても、それが目指す結果はおそろしく単一である。ところが、建築の目指すものは、人間の生存・生活のすべての面に係わり、人間そのものに密着していて、途方もなく複雑なのである。だから〈建築する〉という造物行為は多面的な目的に向かってなされ、結局建築という一つの作品を生むのである。この終局目的に達するための多くの目的系列を整理し、建築を全一的に把握しようとする知的欲求が生ずるのは当然である。

森田慶一は神に代わるデミウルゴス（造物主）としての人間の存在を云う。この人間の営みを把握する一つの知がここに述べられている。この知は作ではない。「建築論は、あくまで建築を全一的に把握しようとする理論的要求に応ずるものであって、建築家に何か規範的な知識を与えるのが本旨ではない。まして実技に役立つ知識を与えるものではない」と彼は言う。

分離派森田慶一その人にとって、建築することはもっと直接的ないかなる分析をも超えて表出される生命的なことがらであった。「建築する」ことに対するこの「建築を知る」というもう一つの根本の問題はすでに分離派以来森田慶一その人のなかで深く存在した知的欲求であった。それが「全一的」という言葉に結晶する。彼は、「作」ることをさえ「知」ろうとした。彼にとって、「みる」ことは「つくる」ことを凌いだ。

森田建築論の理論的仮設は、簡単にいえばこのようになる。建築は、たとえば西洋のウィトルーウィウス以来の美・用・強にそのことが端的に示されるように、まず多面的な意味をもって成立している。建築のそうしたありかたを分析し、建築のより本質的な問題をそのなかで捉えながら、なおその上に分割できない建築がどのようにしてそれらの存在の仕方から形成されるのか。

驚くべきことに建築にたいする森田のこの考えかたと寸分変わらず分かちあうような一つの知性があった。ポール・ヴァレリーである。

人間は全一の中に三つの重要なものを識別する。すなわち、そこに自分の肉体を見出し、そこに自分の魂を見出す。そしてその他の世界がある。この三者間には絶えず取引が行なわれていて、時には混同さえおこる。…（中略）…こうして、肉体は有用なものあるいは単に便利なものをわれわれに欲求させ、魂はわれわれに美を要求する。しかし、外の世界はわれわれにどの作品にも強さの問題を考えさせる。

森田はポール・ヴァレリーの『エウパリノスまたは建築家』からこの言葉を引く。瞠目す

べき人間の一つのまなざしがここに開かれている。魂の問題をさえ全一のなかに見ようとする。そんなことが果たしてできるのか。究極において対象化できないもの、それこそが魂の定義ではなかったか。それを見ようとする。ポール・ヴァレリーの驚嘆すべき精神の人間的深さと究極的な知性への問いがここにあらう。

それをまた「建築論」の問いとして同様に見すえた森田慶一の眼は澄みわたっている。遡って云えば、それはまた彼の精神の「静けさ」が導いたものであったろう。「創ることを見る」、「制作の観想」という森田建築論の根本の意味はポール・ヴァレリーの制作哲学へと同化し、そこに一つの到達点を見たといえる。森田建築論のこのテーマは、さらに加藤邦男によって『ヴァレリーの建築論』<sup>(7)</sup>として展開される。

ところで、日本の建築学においてこうした問いを初めて論じたのが伊東忠太であるといわれる。藤森照信によれば、「建築を物として作るだけでなく言葉によって論ずるという日本にはまったく欠けていた行いをはじめて試みたのはコンドル先生で来日早々、辰野金吾ら工部大学校の学生を前に〈建築とは何か〉について講演し、パンフレットにまとめて与えた」のである。彼によればこれをテーマとする伊東忠太の『建築哲学』（明治25年）は美にたいする踏込みにおいてJ. コンドルよりも深いものがあったという。

伊東忠太はこうした建築論と建築の実作とをもって、一つは、『法隆寺建築論』に示される伝統の発見において、もう一つは伝統的様式の発展としての「進化主義」の建築において日本の近代建築に新しい分野を開いたとされる。平安神宮の設計に携わったのはほかならぬこの伊東忠太であった。

しかしながら、この建築にたいする優れた着眼も彼をしてより普遍的な近代建築へと向かわしめはしなかった。結果としていえば、伝統的様式を根本に見据えるこうした彼の考えかたは容易に日本近代の国家主義と結びあうことになる。伊東忠太の限界がそこにあった。

こうした伝統への回帰に見る伊東忠太の『法隆寺』にたいし、武田五一の『茶室』がある。前者は国家の威信を象徴した古代の比類のない建築であり、後者は中世の町衆の手になる作品である。そこには国家のそうした威信を賭ける意匠はない。この二つの伝統的建築の違いは、同様に伊東忠太と武田五一を大きく隔てる。武田五一は、より自由な精神を近代建築に見出し、ゆく。武田五一の自由な精神は歴史的にみればさらに森田慶一へと受け継がれ、発展する。

こうしたことを改めて考えてみると、森田建築論が日本の近代においてもつ重要な一つの意義が明らかになってくる。一言でいえば、それはまったく自由な精神における建築への問いである。大正期の文学や美術、社会の同様な群像の分かちあうこの自由な精神が森田慶一においてはより具体的に「全一的」という言葉に現わされたのである。

この「全一的」という言葉こそ、いわゆる西洋の単なる模倣でもなく、かといって伝統的な様式への回帰でもない、近代の真の知にたいする一つの視点をひらいている。この言葉は

修辭的レトリックにはじまる西洋の日本への移植を真に知の問題として捉え直しているからである。

日本の近代は大きく二つの極に揺れた。西洋主義と日本回帰である。このジレンマを森田の眼はまさに切り拓いていた。それは建築の問題を国家から人間の知へと返している。森田慶一の不朽の功績がここにある。彼の思想は、ヴァレリーの制作哲学へと導かれた。

『湯川記念館』に返ってみると、その作品は森田のこうした観想の知をまさに造形化した感がある。この作品は自らの建築論の造形的表明ではなかったか。この作品の優れて古典的な表現は分離派以後の彼の軌跡を辿ると明瞭である。年譜によれば、彼は1934年から1936年にかけて西洋古典建築研究のためフランスとギリシアに赴いている。西洋古典主義がもつ知性に彼は向かう。この起源たる『ウィトルーウィウス建築書』のラテン語からの訳出は並々ならぬ自身の決意を語ったものにほかならぬ。

ところでそうした古典的知性を近代建築の新たな生命として美事に結晶させたオーギュスト・ペレーの作品が彼の心をとらえたことは容易に想像できる。オーギュスト・ペレーの作品の一つ『フランクリン街のアパート』（1903）を見ると、鉄筋コンクリート構造は外形の意匠として隠されることなくシンメトリーを構成している。壁面の葉飾りの文様の繊細さに嘆息がもれる。窓面やバルコニーの比例、そうした要素のすべてが一つに結び合いながら加藤邦男の言葉をここに借りればまさに「出でくる華」<sup>(8)</sup>の如く造形の艶麗な世界が現われている。

『湯川記念館』はこうしたオーギュスト・ペレーの作品に自身の建築の一つの理想を見た森田慶一の渾身の作であろう。ところでこの作品に見る古典的な表現はもう一步深く考えてみると、物理学者「湯川秀樹」その人の知性に、古代ギリシアに遡る造形の知性をもって応えようとしたもう一つのモチーフがあったのではあるまいか。

『湯川記念館』は無論物理学者「湯川秀樹」その人に届くものでなければならない。森田慶一は記念館の建設という制作の世界に湯川秀樹その人をいわば再解釈するわけであり、その知性を建築の造形として表現しようとしたといえるかもしれない。森田慶一の「多くの目的系列を整理し、建築を全一的に把握しようとする知的欲求」としての建築論は「あくまで建築の領域内での体系化であって、それだけで建築の課題がすべて網羅されているわけではない」と彼自身が語るとおり、全一論を約すれば、それは建築学的意図における制作の根源的な知性として存在している。

筆者はこの全一的な見方を実在する人間に敷衍してみたい。つまり、全一を制作の問題から実存的な人間の相へと移して人間の存在そのものにおいて改めてこれを考えてみたいのである。逆にいえば、この見方において狭義の建築学はやや遠のくであるが、しかしながら建築家の万能主義は場合によっては空虚な虚構の世界に人間を押し込んでしまう、言うなれば不当な権力の行使にあたることはないとはいえない。



したがって、この見方は神に代わる万能の人デミウルゴスとしての建築家の営みを実存する人間に返す視点をもっている。人間については人間そのものに目を向けなければならない。これは揺るぎのないことがらである。そうだとすれば、そこから改めて建築が考察されねばならぬ。そのことはまた日本近代の根本の問題としてあることもまた確かである。筆者が『湯川記念館』から「湯川秀樹」その人の世界に入ろうとすることは論理として飛躍しているがじつは迂遠なこうした動機をもっている。

## 湯川秀樹

湯川秀樹その人の知性は何によって支えられ、いかに成立したのか。このことについて、建築学的意図を離れて、少し考えてみたい。なによりもまず、湯川秀樹その人となりについて見てみよう。自伝「旅人」は次のようなことを書いている。

「湯川さんが物理学者になるなんて、考えても見ませんでしたわ」小学校時代の同期生の会に出席し、彼と机を並べていた一女子生徒の言葉を彼は自伝に載せている。それほどに彼は文学書を読んだのである。が秀でた数学の才能はすでに現われていた。彼は等差級数の和を求める公式を誰に教わることもなく彼流の仕方でやってのけていた。彼は書いている。

幾何学によって、私は考えることの喜びを教えられたのである。何時間かかっても解けないような問題に出会うと、ファイトがわいてくる。夢中になる。夕食に呼ばれても、母の声は耳に入らない。苦心惨憺の後に、問題を解くヒントがわかった時の喜びは、私に生きがいを感じさせた。

しかし彼は数学ではなく、理論物理学の道に進む。自分の将来を数学から理論物理学へと見定めた心理のなかに彼の心の世界が語られている。じつは高校（三高）の数学の先生にたいする彼の反感が一つあった。彼は授業の一端を次のように書いている。

この先生は、学生の全部が、一字一句ももらさずにノートしていないと、きげんが悪い。しかも講義のスピードは非常に速いのだ。よほど注意していないと、ついて行けない。三高へ入って間もなくのことである。この先生の時間中であつた。聞きとれない所があつて、私はふと手を休めた。…（中略）…

『小川君（湯川のこ）』とげとげしい目であつた。きつい声であつた。クラスの者全部が、はっとしてペンをとめた。私は、周囲の視線が自然とこちらに注がれるように感じた。…（中略）…その時は、先生の度を越した厳格さに反発する気持ちを起こすだけの余裕もなかった。が、授業がすんでしまってから、私はなぜ、それほどまでに語気つよく注意されねばならなかったのか、よくわからなかった。これ

は数学ではなくて、軍事訓練と同じだと思った。

この先生は病状のため、ノートをとることができなかった級友にたいしてさえ、弁解を許さなかった。「君はもう今日から以後、僕の講義に出なくてよろしい」と言われたその学生は蒼白になった。落第を意味していたからである。

出来ていたはずの立体幾何学に「小川…」と自分の名を呼ばれて、彼は自分の耳を疑う。級友の一人があとでこの先生は自分の証明のしかたとちがうとだめなんだと教えてくれる。彼はこう書いている。

少年はいきり立って、もう数学者には絶対になるまいと決心した。先生に教えられた通りに、答えなければならない学問。そんなものに一生を託すのは、いやだ。

が、彼は続けてこうも書いている。

それにしても、私はやはり数学者にならなくてよかったと思う。私はどこまでも行っても、思考の飛躍に最大の喜びを発見する人間であった。水ももらさぬ論理で、たたみこんで行く手順は、私の関心の中核ではなかった。それにまた、理論物理学者として、理想と現実の間の矛盾に悩むのが、私の性に合っているようにも思われる。

物理学者における理想とは数式的な定理、法則のことであり、現実とは実証的なデータである。数式の記号は現象の象徴であり、このシンボルとして機能している。彼が胸中を吐露する最後の一文は何と制作に似ていることか。制作における理想とは畢竟かたちの美にあり、現実とは諸々の条件である。制作とはそうした現実の諸々の条件を一つのかたちに総合化して美を生むことにはかならない。ここに見る精神の創造的営みはまさに軌を一にして同じといわざるを得ない。

あくる朝になって、昨夜考えたことを思いかえしてみると、実につまらないことである。私の期待は夢魔のように、朝の光とともに消え去ってゆく。こんなことが何度くりかえされたか知れない。

この精神の営みを支えるものはけっして水ももらさぬ論理のたたみ込みではない。それはまさに矛盾に直面し、とめどもなく逡巡を繰り返し虚無さえをも引き込んでいわば絶望の淵を歩くような一つの精神である。

こうした視点に立てば、湯川秀樹その人もまた制作する人にはかならない。全身全霊を賭

けたその営みこそが彼の理論物理学の生命そのものであったからである。「私が一番恐れたのは日本であろうと外国であろうと、自分のやりたくない問題を押しつけられることであった。私は自分の研究に、知・情・意の三つをふくむ全智全霊を打ちこみたかった。中途半端な気持では、研究の全然やれない厄介な人間であった。」自身の言葉がこれを明瞭にしている。

文学への耽溺は彼にとって余技ではなかった。文学はじつは彼の精神の屋台骨を支えていた。なかでも、ドストエフスキーと近松門左衛門は、長い読書遍歴のなかで、彼が愛読した二人の作家であった。こうした文学が見せる優れて感情的な表現と理論物理学における彼の精神はいったいどのように結びあっているのだろうか。

「私の中の芭蕉」-1970年-と題した一文で大学生の頃を憶い出して彼はこう書いている。

大学へ入って、いよいよ物理学の研究一筋ということになった私には、どこかで読んだ「見る処、花にあらずといふ事なし、思ふ所、月にあらずといふ事なし」という『笈の小文』の一節が、まるで自分のために書かれたようにさえ感じられたのである。今にして思えば、その頃の私は、芭蕉をひそかに自己と同一視していたのである。一つのことを思いつめ、全知全霊をそれに集中しようとする。自然に対する感応が、心の中に電流を誘発する。それを十七文字に凝縮して放電させる。芭蕉はそれにすべてをかけようとした。そこには、しかし、同じことの繰返しがあってはならなかった。一句一句の中に新しい発見がなければならなかった。それは自然の中から新しい実体、新しい法則を発見しようとする私の努力と、心情的に極めて近いと思ったのである。

芭蕉の句の世界に注がれる彼のまなざしは深い。一つの句が生まれんとする眼には見えない空白の張りつめた緊張とそこにおける芭蕉の句の苦闘を彼はまさしく見ている。出来上がった句を彼は観賞しているのではない、句がまさに生まれんとする、その創作の真只中にある俳人の生みのドラマこそを見て自身をそこに同一化している。自然の中から新しい実体、新しい法則を発見しようとする彼の努力と、自然に対する感応が心の中に電流を誘発してそれを凝縮して放電せんとする、十七文字への全知全霊を賭けた歌人の集中力は彼にとってほとんど同一のものであった。湯川秀樹という非凡な知性は、これと表裏する深い感性と一つのものであった。そうした彼の感性は少年期からつづいた文学への耽溺によって一つには培われていた。

『カラマーズフの兄弟』から「大審問官」と「叛逆」のところを引いて彼は述べている。有神論か無神論か、ドストエフスキーは稀有の筆致で、この人間にとっての大問題を語ろうとする。結論としていえば、人間の真相にしても自然界の真相にしても真実はそうした二者

択一的な論理を超えてもっと奥深いものがありはしないか。湯川秀樹は考えるのである。「大審問官」においてイワンは人間の幸福は自由を捨ててはじめて存在するという特異な議論をすすめるのであるが、この議論の仕方に湯川秀樹は、あるかないか、プラスかマイナスかというように一つのものを二つに分けてゆくプロセスの積重ねに帰着しうる現代科学の重要な性格、彼の言う「両分説」を見る。

ドストエフスキーは、直接科学について何もいっていないとはしながらもそれでも「私には（そのことが）現代科学の根底にふれているような感じがして仕方がないのである。」と彼は述べている。二元論的な取捨選択の発展としての科学の思考を支える柱である「両分説」—dichotomy—を彼は疑う。

人間の心理だけでなく、人間をふくんだ自然界についても、人間の感覚で捕えられる外面的事実や意識に浮ぶ内面的事実のほかに、もっと奇妙なものをふくむ、もっとスケールの大きな、もっと奥行きのある全体を考えることによって、真相がより完全に把握されるのではないか。（文芸の世界『カラマゾフの兄弟』）

彼は単なる科学の人ではなかった。彼の深い感性がこれを超えて存在していた。そうした感性は少年期からの膨大な読書遍歴によって育かれた。読書は彼に何をもたらしたのであろうか。近松門左衛門の浄瑠璃が一つにはこれを語っている。彼は中学生のころから浄瑠璃を「書かれた文学」として親しんで、読みものとしての浄瑠璃に不思議な魅力を感じている。それは、「大人にならないとわからない、いや大人になっても、まだ奥底の知れない世界をかいま見る」そうしたことがもつ一つの魅力であった。

彼は、近松の浄瑠璃の文章の二重構造つまり書かれ、唄われるその文章が「深層心理の表現にどのような効果を発揮しているか」という点に関心の焦点をおくようになったと述べている。それは、文字の意味と音韻の表現が浸透しあって一つの文章に結ばれる絶妙の奥底の知れない世界である。

奥底の知れないその世界が近松門左衛門によって描き出される。近松門左衛門の創作の世界について彼はこう述べている。

浄瑠璃の詞章は出生・経歴のいちじるしく違う単語や文体の複雑な混合物であり、それらを統合して、有機的な働きをさせるところに作者の苦心があり、さらにこれに加わる節づけしやすい韻文的性格を条件として近松門左衛門は、それらの要求を同時に満たす見事な詞章をあるいは言葉の多義性、あるいは音韻的なつながりを利用して連想を発展・転化させることによって魔法のように生みだした。（「心をとめて見きけば」）

湯川秀樹その人が近松門左衛門に見る創作の世界は、じつは物理学における自身の探求とそこにかたちづくられる秩序の理論的構築にピッタリと重なりあってはいないか。容易にその謎を明かさない自然の奥底とこれをさまざまにとらえるいわば出生・経歴のちがう理論の断片、それらの複雑な混合としての理論の連繋、これを有機的に統合する上位の「同定」<sup>(9)</sup>理論は、ついに「中間子論」を完成する。多義的理論、新たな相互の理論のつながり、これを統一する原理の構築……、彼がこの理論に逢着するこうした道程は、近松の浄瑠璃の苦心の道程と平行している。

否むしろ、彼は自らの創造の世界をそこに見ていたといったほうがよいかもしれない。こうしたことからいえば、そこに見る創造の世界はマラルメやヴァレリーの詩世界とさえ分かちあうものをもっている。つくることの意味がいわば人間の存在を賭けた精神のいとなみにおいて等しく問われていることが明瞭になるからである。

ところでそうした世界の「奥底」をいえば、それはまた湯川秀樹その人の精神の掘って来るところを見ることにほかならぬ。彼は、詩と科学について述べている。

詩と科学、遠いようで近い。近いようで遠い。…（中略）…このふたつはどちらも自然を見ること、聞くことから始まる。薔薇の花の香をかぎ、その美しさをたたえる気持と、花の形状をしらべようとする気持の間には、大きな隔たりはない。しかし、薔薇の詩をつくるのと顕微鏡を持出すのではもう方向がちがっている。……

科学者とはつまり詩を忘れた人である。詩を失った人である。そんなふうに見える。一度失った詩は、もはや科学の世界にはもどって来ないのか。（「心ゆたかに」）

こう自問しながら彼は言う。

ごみごみした実験室の片隅で、科学者はときどき思いがけなく詩を発見する。そしてしろうと目にはちっとも面白くない数式の中に専門家は目に見える花よりもずっと美しい自然の姿をありありとみとめるのである。（「心ゆたかに」）

詩と科学は同じところから出発しているのみならず、行きつく先もじつは同じなのではなろうか。この二つは途中の道筋のちがいはあるにしても根本において同一のものであると彼は言う。全き人間的なまなざしにおいて、生み出される奥底からの自然の美、それこそが湯川秀樹その人が求めつづけたものである。

彼はこの意味において、詩人であり、科学者であった。その詩はまた世界の奥底へと旅しながら、これを伝えようとした一人の人間の魂の叫びでもあった。

もっとも奥深い存在の意味、底知れぬ闇のようなその奥底につるべを落とし、汲み汲み上

げるその無償のいとなみにはじめて明るみに出される不可知の知化、単に暗というのではないまさに闇の明化ともいうべき、もっとも困難な人間のなしうる限界の限界を歩もうとした一つの精神の存在がここにあらう。

ここに現われ出る驚嘆すべき不可知の知化、それは畢竟何ものかをつくることにほかならない。湯川秀樹その人はこの意味において真に制作する人であった。そこに見る精神の深さはそのゆえにはるかな高みとなって出現した。一物理学者としてのその存在は、日本の近代に生きた知性のまさに頂きであったとここにいわなければならない。

ところで彼が生まれたのは明治四十年（1907）であり、多感な青年時代を彼は京都で過ごす。大正八年（1919）京都第一中学に入学した彼はその後京都大学に進み二十二才のとき卒業している。昭和四年（1929）のことである。

この年譜からわかるように、日本近代の果実たる大正期から昭和初期のもっとも恵まれた時代に彼は青少年期を迎えている。加えて、彼が「（三高は）一中よりもっと前から、〈自由〉を旗印としていた」というその気風のもとに、これを謳歌したその学びの舎で、彼は自身の多感な青春時代を送っている。

湯川秀樹という稀有な才能といえども、おそらくこうした自由な精神なくして開花はしなかったろう。大正期から昭和初期に形成されるもっとも豊饒な土壤に根をはって彼は激動の昭和を越える。日本の近代は湯川秀樹という一人の天才を通して美事に開花した。

湯川秀樹その人の知性を森田慶一は古代ギリシアに遡る造形において称えようとした。森田慶一も西洋近代の一つの知性を通してまたみずから制作の根源へと馳せていた。ここに期せずしてむすばれる『湯川記念館』はこの果てしない制作のドラマのへの門となっていま見えてこないか。その風景の世界がいま建築作品につながれてここに現われてくる。

#### 注

- 1) (もし先述のイーヴリンの記述を信用するとすれば、) 最初期の〈オレンジリー〉は、オレンジの木を庭に定植したままであり、冬期にはそれらの木を「ストーブで暖めた板の仮小屋で囲う」という、原始的なものであった。川崎寿彦：楽園のイングランド 河出書房新社 1991 p. 144 による。
- 2) 帝室博物館設計競技に破れた前川國男は、その落選案に添えて「負ければ賊軍」というタイトルのこの一文を〈国際建築〉1931年6月号に発表している。
- 3) 上記の文中の言葉
- 4) 同文文中の言葉
- 5) 〈建築年鑑〉1964年版（美術出版社刊）に掲載した前川國男の論文
- 6) 19世紀末オーストリアのウィーンに起こった過去の様式を断ち切る芸術運動。画家クリムト、建築家としてオルブリッヒ、ホフマンなどが中心メンバーであり、「分離派」と呼ばれる。
- 7) 加藤邦男：ヴァレリーの建築論 鹿島出版会 昭和54
- 8) 加藤邦男は、森田慶一の言う「全一」とは分析的総合のことをいうのではなく、そうした分析的総

合を超え出た「出でくる華」であると語る。

- 9) 広辞苑を引けば、同定は、同一であることを見きわめることとあるが、「同定」というこの言葉に込めた自身の考えが次のように説明されている。「月は地球のまわりをぐるぐる回っている。リングは地面に落ちてくる。…(中略)…ニュートンがそこから出発して、結局において発見したものは何であったか。一つは両者の運動の法則が同じだということですね。運動しているということは子供でもわかるが、運動を支配している法則はニュートンによって、はじめて明確になった。それが運動の三法則です。これこそ月やリングだけでなく、あらゆる物体の運動に共通する本質だということがわかった。同定さるべき本質が、そこにあった。」湯川秀樹：創造の世界 朝日新聞社 昭和 46「同定ということ」

#### 出典

谷崎潤一郎 細雪(上) 新潮文庫 平成十五年

#### 写真

写真 2：近代建築史図集 日本建築学会編 p. 56 彰国者刊

写真 3：同上

写真 6：Frederic J. Schwartz：The Werkbund Yale University Press New Haven and London p. 186 p. 4

写真 7：近代建築史図集 日本建築学会編 p. 49 彰国者刊

写真 11：分離派建築会 作品 第三 1924