

分離派建築会100年展

展覧会記念シンポジウム①「分離派建築会—新しい様式を求めて」

会場：パナソニック汐留美術館 5 階ホール

日時：2020年10月31日（土）午後2時～午後3時50分

【田路】 京都大学の田路です。よろしくお願いいたします。

今日は、コロナの感染拡大という非常に難しい状況の中、たくさんの方にお集まりいただきまして、どうもありがとうございます。シンポジウムの開催方法について汐留美術館の方々と随分相談させていただきました。オンラインでやるのか、そもそも開催できるのかとか議論がありましたけれども、何とかこういう形で今日は開催することができて、大変うれしく思います。

分離派建築会とは、あまり今までお聞きになったことのないグループだと思います。1920年、ちょうど今から100年前に、東京帝国大学を卒業する6名の学生がグループをつくって、自分たちの新しい建築に向けたメッセージを世の中に問うていこうということで結成したのが、この分離派建築会です。会としてはそれから8年間続いただけであとは自然消滅ということになってしまいましたが、活動した1920年代、建築も社会も激動するこの時代に新しい建築を求めて格闘したその軌跡を御紹介したいと考えてこの展覧会に至りました。

1920年代の建物というのは、関東大震災とか第2次世界大戦、震災と戦災を経験しておりますのでなかなか残っていません。そのうえ、100年

前の建物ですから経年劣化をして、震災、戦災を生き延びても、その後、取り壊されてしまったものが非常にたくさんあります。ということで、建物がほとんど残っていない建築を展覧会で紹介するという非常に難しい企画となりましたけれども、いろいろな資料を集めて展示を構成しました。

分離派建築会の彼らの主張というのはまさに青年の主張で、明治時代に国を挙げて一生懸命西洋から導入しようとしてきた歴史主義の様式建築から分離しようということが、この分離派建築会の掲げた一番の目標となります。その後、モダニズム建築というものがヨーロッパからどんどん入ってきますが、このモダニズム建築がやがてフリースタイル、様式を持たない建築、個人の創造性、独創性を重要視する建築を目指すことになりました。現在、世界中を見渡しましても、建築の「様式」について語られることはほとんどなくなってしまったと言えます。

しかしながら、様式のない建築は果たして何をもたらしたのでしょうか。100年前の分離派建築会は単純に様式を否定しただけではなく「新しい様式」を求めて格闘したということをもう一度振り返り、彼らの格闘の跡をたどりながら、今日の我々の置かれている建築の状況、社会の状況を考え直してみたいというのが、私たちが研究会を通して考えてきたことであり、この展覧会を通して訴えたいことです。

香山壽夫先生は、東京大学で長年設計教育に携わってこられた建築家の先生で、現在も活発な設計活動が続けていらっしゃいます。今日は建築家という視点から、この100年前の若い建築家の活動を振り返っていただきます。

藤岡洋保先生は、日本の近代建築がご専門で、幅広く建築資料を収集され、

ヒアリング等を行いながら研究を進めていらっしゃいます。特に分離派建築会の一人である堀口捨己については詳細な調査研究を発表されていますので、今日は専門家の観点からお話が聞けることを楽しみにしています。

まず初めに香山先生からお話をお願いいたします。

【香山】 香山でございます。いま御紹介いただきましたように、どうも私が一番年寄りだということで始めに話させていただきます。私が大学を卒業したのは1960年ですから、分離派の人たちの卒業のちょうど40年後ということになります。私が本郷の、建築学科に進学したときは、まだ戦争の跡が残っていた頃で、辰野金吾以来の歴代の卒業設計が製図室の片隅に山積みになっていた。その中から、今回の展覧会できれいに飾られている分離派の図面も引っ張り出して見たりして、まあ、大分破いたりもしたという、そういう時代であります。何とそれから既に60年の月日が流れて100年たった。時代というのはこういうふうに動いていくのかと、個人的な感慨もあります。思い出してもいろんな建物が消えましたね。電車に乗ってお茶の水から東京駅に入っていくときには必ず右側に山田守のリズミカルな放物線の上昇が現われ目を奪われたものであります。それも消えたし、有楽町で降りて銀座に行くときに数寄屋橋の上からお堀に映る姿を眺めた石本喜久治の朝日新聞本社、高校生のときにスケッチした記憶がありますが、それも消えた。

そのように建物はどんどん消えていったわけですが、しかしこの宣言文、有名な、「我々は起つ」という言葉から始まるこの宣言文は、今読み直しても心が躍るような名文ですね。ここには変わらない青春の躍動という

か、若者が行動に立つ決意の輝きがあります。これは恐らく、いつまでも人の心を捕らえる力を持っているものでしょう。私達が卒業したときの1960年代は学生運動の盛んな頃だった。まあ、学生は全員マルキシズムだったと言ってもいいような時です。学生だけじゃない、先生方も、評論家も、大体そんなものでありましたから、この文章は革命を誘う「アジ」、扇動の言葉にも響いたわけですね。ですから、その後読んだ幾つかの近代建築を論じた本の中でも、分離派を革命家、新しい様式を日本に持ち込んできた革新者だというふうに書かれているものも多くありますが、これからが問題です。果たして彼らはそうだったのか。

それは大きい問題で、すでに冒頭で田路先生もふれられたことですが、確かに彼らはそれまでの古いものを打倒するということで立ち上がった、これは間違いなことでもあります。しかし、本当に革命家と呼んでいいのか。では少なくとも、新様式を導入した人たちであったかという点、これもどうも、そうではない。これは、この展覧会を見てもはっきりわかることですが、彼らの前に既に新様式と言われているものが流行している。もう流行し過ぎているぐらいのところですよ。そうしますと、彼がこの宣言文で「我々は起つ」と言ったのは、何に向かって起ったのか。これが問われるべき問題になる、と私は思います。この鍵は宣言の第2文に――第2文はしばしば省略されるのですけれども――私はここに鍵があると思っております。すなわち、ここで彼らは「過去建築圏内に眠って居る總のものを」と言っている。ということは、決して伝統を否定しているというふうには受け取れない。しかも、それを否定するのではなく、続けて「目覚めさせるために」と言っている。

「目覚める」、これはルネッサンスということです。ルネッサンスという言葉の元になっているイタリア語のリナシエーレ *rinascere* というのは再び目覚めるということですから、ここで言っているのは再生させるということにほかならない。すなわち彼らは、決して様式を否定したのではない。すなわち様式、一言で言えば形態の形式、と言っていいと思いますが、その形式に命を与えたいと願った。今の建築の形式には命がないと彼等は見た、だから、それに命を与えたい、命を目覚めさせたい、それを主張したのだと考えていいと思います。

さて、そのことを考えるときに大切なのは、建築における様式とは何かという問題です。様式 (style) という言葉は、本来いろんな風に使われる一般語です。Styleの語源がラテン語で *stilus* = 羽根ペンであることが示しているように、元々は文章の文体のことを言ったわけです。個人的にいろんな人の文体が違う、それがスタイルということですから、まあ個人的な違い、特性、の意味に使ってもいいわけです。しかし建築で使うときには、今はあまりにも雑多な意味で使われていますから、今日の、これからの議論においては、「建築における様式とは社会的に共有され、そして共通に使用される建築の形式のことである」ということで用いたいと思います。

建築史という学問の、ひとつの分野に「様式論」がありますが、これはそれぞれの様式の特質を比較し、分類する学問です。各様式の要素、言語でいえば単語、そして構成法、言葉でいえば文法、その要素と構成の特色にもとづいて、様式を分類する研究です。そう考えてみますと、建築の様式、建築の形式、とは形の言葉とも言えることに気付きます。ロマネスク様式とゴシ

ック様式とはどう違うか。更に同じゴシックもフランス・ゴシックとイギリス・ゴシックでは、その要素の形、構成の形式にどう違いがあるか。それを論ずることが「様式論」です。書院の様式と数奇屋の様式、とはどう違うか、まあ、様式にはいろいろあるわけですね。細かく分類し出すと切りがない、古典様式も幾つにだって分類できるわけで、ああだこうだといろいろな分類が可能です。「様式論」は過去の学問で、もう古い、と言われることもありますが、私はこの勉強は好きですね。私は、その専門の研究者ではありませんが面白いですね。

ところで私は、「様式」について考える時に、従来の様式論のように、要素と構成に着目して分類する、という方法とは別に、ひとつの様式がどのように形成され、維持されてきたかに着目することも、面白いと思っています。歴史の専門家ではないので、勝手なことを言うのを許していただきたい。そのように考えて、古今東西の様々な様式を見てみますと、図示しましたように、大きく言うと2つのタイプがあることに気がつきます。ひとつのタイプは、ここで「ギルド的な制度」と名付けたもので、すなわち職人集団によって経験的につくられていて、たとえば徒弟制度といったシステムによって、世代から世代につながれて保たれていく、こういうものがひとつ目のタイプです。代表的なのが西ヨーロッパの中世のギルド、石工の組合、が創り出したゴシック様式ですが、広く言えばどんな文化でも、大体伝統的な様式とはこのタイプです。経験的につくられて、集団の中で維持されてきたものの全てが、このタイプです。日本の様式は基本的にこれだと言っていいと思います。

ところが、もう一つのタイプがあります。これには、ここで私が「アカデミックな制度」という名前をつけましたが、ひとつの知的な集団によって理念的につくられる、あるいは理論的に組み立てられたもので、権威の制度と教育の制度を伴っていることがその特徴です。そのような、社会的制度、システム、によってきちんと維持されていく、そういうものがアカデミックな制度、本来の意味でのアカデミズムというものです。アカデミズムによって形成された代表的な様式が、近世の西欧がつくり出した古典主義と言っているでしょう。

フランス古典主義建築の代表作をひとつあげろと言われるなら、私は、パリのパンテオンをあげます。ひとつひとつの形の要素、そして全体の構成、どれをとりあげても完璧です。こうしたひとつひとつの建物が素晴らしいだけでなく、その集合した町、パリを始めとする様々な都市を美しいものにつくり上げた。それが、古典主義という様式の成果です。それを育て、守ったのが18世紀フランスにおいて確立されたアカデミー・フランセーズ・デ・ボザール、フランス美術院、です。フランスという国にとって新しい正しい様式は何か、具体的には15世紀ルネサンス以来の古典様式から、様々なバロック様式が生まれているときに、正しいバロックが何かということを国家的に決める権威を与えられたのがアカデミー。それをきちっと学生に教えるために設立されたのが、エコール・デ・ボザールという教育機関でした。これはまことに完璧な制度でしたからほとんど18世紀、19世紀、の200年西欧を支配し、さらにはアメリカに渡って20世紀の20年、1920年までを支配したと断言してもいい。まことに見事な教育のシステムです。これが

エコール・デ・ボザールのシステムと言われているものです。

ところがこの立派に完成した建築教育の制度は実は日本には入っていませんでした。私がここで言いたいこと、分離派を論ずるにあたって、特に注目していただきたいことは、このことです。日本に様々な西洋の様式が入ってきた、エコール・デ・ボザールの存在も勿論知られてはいたでしょう。しかし、それが教育システムがきちんと日本に移入されることはなかったのです。しかしアメリカには完璧に移されまして、何と1920年代まで、アメリカの代表的な建築学校は完璧にエコール・デ・ボザールのシステムで教育していたわけです。私がアメリカで教わったルイス・カーンという先生は、まさにこのアメリカのボザール教育の中から育った建築家でした。

それが実際にどんな教育であったのか。1920年代のペンシルバニア大の学生が作った図面で見えていただきたい。そして分離派の時代の日本の学生の図面との違いに注目していただきたい。エコール・デ・ボザールのシステム特徴を簡単に申しますと、ひとつは、歴史の授業と設計の授業が完璧に一体になっているということです。歴史の講義があって、設計、製図の授業がある。これは日本でもそうですけれども、そういうものじゃない、一体です。一体ということは、歴史の授業とは設計の基本となる建築の形、形の要素をきちっと教え、身につける科目であるということです。ただ知識として頭で覚えるだけじゃ駄目で、手できちっと描けるようにならなければいけない。それが終わったら次の段階に進める。完璧でないと進めないということです。大体、1年生で半分の学生が落第する。日本みたいに、落第しても、後で救ってあげるとかなく、一切、終わりです。そのぐらい厳しくきちっとやる。

このきちんとした段階を踏んでいく。これが、本来の「カリキュラム」の意味ですが、これがもうひとつの大きな特徴です。日本ではそういう形でのカリキュラムはないと言っていい。教育について調べる際は、単に科目名を調べても、大した意味はなく、その中身と科目間の連関を見ていくことが大切です。

実際の学生の作品を見ていただきましょう。これが設計の最初の課題。ポーチの柱と枠組みと入り口の開口部を作るだけのもので、いわば、建築の基本要素を習得する課題です。段階を踏んで進んでいく。始めから建築全体を設計させる、等という乱暴なことはしない。そういう課題が出て、エスキースをやり、それが先生に合格と言われたら次の課題をやります。これは次の段階で、見事なドローイングですが、左側は柱列、コロネードを作れという課題で、まだ部分的な演習です。

もうちょっと進んだ段階に至ると、ようやくエレベーションを設計します。左の一層はまだ簡単です。右は二層重なってるエレベーションの演習です。二層をやるのは難しいんですね。二層目と一層目とをどういうふうに違えるのか、その比例はどうかといったポイントを正しくやらなくちゃいけない。そういう段階を踏んで進み、段階毎に先生がそれを承認する。この図面に星印が押してありますが、これはその承認印で、それをもらえたら次に進めるわけです。

そのように進んでいって、やがて、こういう平面計画を伴う課題に入る。こっちは市庁舎の課題、こっちは酪農の農園Dairy farmですが、そこで初めて平面計画を含む設計が許される。ここに至るには3年、4年かかる。今の

設計課題のように、入ったときからすぐ美術館を設計しろとか、コミュニティセンターを設計しろなんて、そんなことはあり得ない。

それで最後に、いよいよ卒業設計、ディプロマ、に至るわけですが、普通、卒業設計に至る学生は入学時の2割程と言われている、それ以外は全部、カリキュラムの途中で脱落する。これはもうきびしいものですが、それだけに提出に至ったディプロマは壮大なものです。この図面は1914年のペンシルベニア大学の卒業設計で、その図面の大きさはほとんどこのスクリーンの半分くらいで薄墨を使って描かれている。(挿図参照) 薄墨は分離派の人たちも使っておりますが、その薄墨の使い方表現の豊かさ、その技術の巧みさは、雲泥の差といわざるを得ない。これはもう、本当に驚くべき図面です。



Figure 270. "A City Hall for a Commission Form of Government," by Harry Sternfeld. Paris Prize, 1914.
(See plan on page XII.)

私が、申し上げたいことは、今見ていただいた、こういう西欧で確立された教育のシステムは、日本には入ってきていなかった、ということです。従って、分離派の時代には、西欧の様式輸入はすでに終わっていたとは、簡単に断言はできない。そもそも日本に来たジョサイア・コンドルは、そういう教養を身につけていた人ではないのです。その後、続いて辰野金吾がイギリ

スへ行った、誰がその後ヨーロッパへ行ったと言ったって、結局、今の視察団みたいに見て回っているだけです。基礎からの教育の入る余地はない。日本においては、建築アカデミズムの体系、ボザール教育の如き系統的教育、は入ってきたことはないのです。ですから、それに対抗しようとか、否定しようとかいったって、そもそも対抗する相手が存在していない。それはモダニズムのパイオニアと言われるル・コルビュジエとかライトが直面した状況とは違うのです。彼等が、何かを言わんとする時、常に、二言目にはエコール・デ・ボザールを罵って「あの、かたくななアカデミストたち」と言っている。そのぐらい強烈なアカデミズム、古典主義、があったということが彼らを鍛えたわけですが、日本にはそんなものはなかった。

分離派の時代の状況を示すもう一つ例を見ていただきます。面白い題の本で『洋風建築設計者の虎の巻』。これが出たのはちょうど1920年の分離派宣言の3年ぐらい前で、それから10年後改訂されてまた出された本です。これは何と、18世紀にイギリスで書かれたチェンバーズの『Civil Architecture』の和訳です。この原著は英語圏では広く読まれて、学生に使われた、まさに虎の巻と言うべき本なんですね。お見せしているのはその1ページだけを取っていますが、どういうふうにつくれば完璧なイオニア式のものが描けるかということを解説しているもので、全く便利な本です。私がペンシルバニア大学に留学した時でも、図書館の学生用参考書の棚に何冊も並んでいたような本です。ですから、後に「虎の巻」と改題して出版した時、訳者の中村与資平は「ちょっと下品な題をつけたけど、これは本当に役に立つんだ」といってわざわざ、前書きして断っている位です。これが日本で最

初に翻訳されたのが、明治時代なら分かりますが、何と20世紀に入って1913年、しかも再版されたのが分離派の10年後の1930年、中をめくって見ますと、辰野金吾先生が格調高い、堂々たる文章で推薦文を書き、こういうことを言われている。「この頃は新様式というのがいろいろ流行っているが、まあ、それもいいだろう。いいけれども、それをやるためには歴史的な様式をしっかりと勉強しろと」。それにはこの本が最適です、と述べてある。翻訳者の中村与資平に至っては、この方は分離派の人たちの十数年前の先輩ですが、「この頃新様式がはやっているが、あれはもう機能的じゃない、使いにくい、しかも金がかかる」。普通モダニズムについてと言われると正反対のことですね、様式主義の建物の方が使いやすいし安く造れると、こう書いているわけです。私の、言いたいのはどっちが正しいということではありません。言いたいことは、そういういろいろな考えが入り乱れた時代が、彼ら分離派の人たちは大学を出た時だったということです。

ということで、彼らは「起った」。見事に起ちましたが、何に向かって起ったのか。私がここで言いたいのは、ル・コルビュジエやライトが戦いの目標にしたような、強固に確立されたアカデミズムがあって、それに体当たりをするぞという決意には残念ながらなり得る状況ではなかったということです、では彼らの前にあったのは何か、それは壮大な混沌です。混乱としか言いようがない時代です。国の外では国と国が命がけで戦う時代、国の中ではマルキシズムや労働運動が起き、大学の中ではいろんな思想がうごめき争っている、建築に限っても、新しい構造、RC、鉄骨の構造、そういった様々な技術の問題そして新しい社会的公共的建築タイプの問題、等々が出てきた。

異なる、様々な種類の問題が噴出しぶつかりあっている時代です。今日のコロナの流行と比較するなんていうのは実に浅薄な議論です。そんなものとは全然違う巨大な混沌です。訳が分からないものに向かって彼らは起ったのです。これを革命家といえますか？　むしろ、何か修行者か殉教者かと言いたいような悲壮なもののように僕は思えます。ですから、「分離派」の運動には、確たる中心、方向がなかったことは、当然です。従って、彼らがやがて、それぞれの道を進んでいったことも必然です。純粹で、眞正な進み方だった。ここまでが、今日私の言いたいことの前半です。

ということで、ここからは、分離派の作品について、私にとって、とりわけ興味がひかれる点について、簡単に触れて参ります。

まず、堀口捨己。宣言文の中で際立っている、「起つ」という言葉、あるいは「目覚める」という言葉、これは彼の卒業設計の中にも用いられていますから、彼がこの有名な宣言文の起草者だったということはまず間違いない。客観的にもそう言われていますが、そういう強い性格の人でした。しかし堀口は一方で非常に繊細な精神の持ち主だったと思える。たとえば彼の詠んだ和歌。彼は建築の勉強をする前から和歌をつくって、既に世に発表している。これは田路先生の本の冒頭にも出てきます。本当にすばらしい歌で、こういうすばらしい歌を詠む繊細な精神、感覚を持っている人が、様式とか建築の形に無関心であるわけがない。彼はのちに様式なき様式、あるいは様式の本質というものに向かっていったと思いますが、そういうことは彼の感覚からいって必然だと私には思われます。個々の様式は、彼にとって気に食わない様式がいっぱいあったかもしれません。様式そのもの、形そのもの、形の、

繊細で微妙な世界に対して堀口はたいへん敏感な人だったと僕は思います。

もう一点、彼の卒業設計で私の関心を引くのは、建物の上のむくむくむくとしたこの形です。これは何だろう。じつはこういう形がほかの分離派の人たちの中にもいろいろ見られるんですね。中から膨らんできたような形といいたいでしょうか、それとも、建築で人間を包み込む形といいたいでしょうか、そういうものがある。これは、言ってみれば空間です。空間と言っても外から言う空間ではなくて、中から建築を押し上げてくるような力を持つ空間、こういうものは、この下の繰り返される楕円形のアーチにも感じられる。この空間に対する意識の目覚めとも言えるべきものは、それまで、西洋建築の外から見た形だけを追ってきた日本の建築にとって、新しい芽生えといっているような気がします。

堀口捨己は、茶室の研究で有名であります。私はそれについて一言を言う資格も、その気もないのでありますが、この名古屋にある八勝館の御幸の間、これは自身も何遍も行きまして、実際にそこで何遍かお酒をいただいて経験しておりますが、いい空間です。この写真でもある程度示されているように、どこかに凜としたものがある。これを数寄屋というものであると言って間違いはないのですが、数寄屋の持っている何か気楽さというか、あるいはアドリブ、変形、崩しというようなものとは、とても違う性質に見えるような気がするのです。細部においては非常にきちんとした典拠、先例とのつながりがある。これは藤岡先生がすでに幾つもの論文で書かれておられることです。そういうことからしますと、堀口先生に茶室もいいが、書院をやっていてくださったらどうなるんだということを思わざるを得ないのです。

それにつけ思うのは、ちょっと飛ぶようですが、藝大におられた吉村順三先生が亡くなられる一寸前に、お話を聞いたことです。その時、吉村先生はこう言われた。「この頃の若い人はみんな数寄屋、数寄屋、茶室、茶室と言いますが、私は、それを勉強する前に書院をしっかりと勉強するべきだと思います」と言われたことです。ははあ、そういうものかと。確かにアメリカのニューヨーク近代美術館の中庭に戦後間もなく、先生が造られたのは書院でしたね。そんなこともあるので、もし堀口先生がそういうことに関心を……、まあ、関心はもちろん持っておられたでしょうが、我々に対して整理したような研究を残していただけていたらよかったと思ったりもするわけです。

私が大学を卒業した1960年代から、堀口先生は明治大学においてこういう建物を数多く造られた。あの卒業設計にどこかつながるのか、判ずるのは難しいのですけれども、建物外側に沢山斜路が巡っている。空間の動きの表現か、と考えたりしますが、建物の中に入りますと、内部にはそういう空間の動きは無い。狙っていたのだが、実現できなかったのか、それが待たれていたというべきか。

次に、山田守の設計。卒業設計を見ますと、やっぱりこの膨れ上がる形がある。ぶわっと膨れ上がる、これが僕の興味を引きます。しかし、これは平面図を実際見ますと、中身は非常にスタティックな円形の空間で、動きがあるっていうことではないのですけれども、何か動きへの期待がある。その期待がすばらしい作品に結実していたのが、4年後の分離派の展覧会に提出された、この作品模型。これは今回の展覧会にも写真が出ておりますね。「父の墓」と題されたものでありますが、まさに空間の造形の迫力を見せている

と僕は思います。2つのアーチから外の空間を吸い込んで内部に至って、それが内部において上昇し、それがこの大きな、石か粘土か何なのか、コンクリートのかたまりか、を押し上げている。この形、力に満ちているこの形を、彼が「ヴォリュームのシンフォニー」と呼んだのも非常によく分かる。しかし、これは残念ながら計画案にとどまり、実現しなかった。

しかし、続いてほとんど同時に、大傑作ができ上がる。これはもう言うまでもない大傑作です。建築を勉強する前の僕でさえ、電車が神田駅を過ぎて東京駅に着く前に、目が離せないような建物でした。電車のスピード、そのリズムと共鳴している、こういう建築はこの先にも後にもない。大学を出て5年もたたない人がよくこんなものを造った。山田守がすごいのか、造らせた周りの人がすごいのか。まあ、両方でしょうか。

山田守はのちの時代にもずっとこの曲線の形を繰り返している。飯田橋にありました逡信病院、3面に波が揺り返すようなきれいな曲面を持っていて、その周りを回ると、何かこう揺さぶられるような、そういう感じがしたものであります。これも端部に斜路があり、この写真ではちょっとしか見えていませんが、中央にスパイラルの階段があって上昇しているわけではありますが、しかし、建築空間全体としてそういう動きをもつというところまでは、至っていない。そういうふうになるところまで時が至っていなかったのか、そういうことを思いながら見たりします。まあ、話し出すと山田守の建物については面白い、関心のあるところもいろいろありますが、時間ですから次に行かせていただいて。

瀧澤真弓。6人の中では作品は少ない人の一人ではありますが、この作品に

は特別に関心が向く。これは日本農民美術研究所と言われる建物で、彼の故郷、信州上田の近くに建てられたものですが、今はもうない。農民の手仕事から芸術を生もうという運動のために建てられたもので、当時、関心と呼んで、運動のためのお金も多く集まった。しかし、その関心が去るとともに、この建物の維持ができなくなって、やがて売られて、今はもう跡形もないと聞いております。しかしこういう運動は、私が先にふれました建築の様式の形成、維持のシステムの、アカデミズムではない、もう一方のつくり方、すなわち、職人や手仕事をやる人の集団が徐々につくっていく様式、まさにこれはそれにあたるものです。

19世紀の、イギリスではアーツ・アンド・クラフツ運動に大きい影響を与えた大思想家ジョン・ラスキンという人がおります。文章も華麗ですが、話す言葉に人の心を揺り動かすような力があつた。ラスキンの演説会には大勢の人が集まって、失神した婦人も少なくなかったと言われるぐらいですから、いかにすばらしい演説だったかと思います。建築を語り、絵画を語り、それから職人を語り、文化を語り、理想を語り、社会を語った。社会思想家であります。日本では、断片的に彼の本が読まれただけで、総合的にラスキンの影響を受けた建築の動きはなかったと思いますが、社会運動として日本ラスキン協会というのが結成されたりもしている。これが瀧澤眞弓、あるいはその影響の下でバウハウスに近づいた蔵田、あるいは山口文象といった人たちがどういうふう考えていたのか。私が若ければもう少し調べたいと思うところです。

最後、どうしても僕が忘れがたいのは森田慶一先生。私は一度だけ親しく

お会いしたことがある。敬服して、森田先生と呼ばざるを得ないのですけれども、亡くなられる2年前にお会いしていろいろお話を聞く機会を持てた。稲垣栄三先生と相談して東大に来ていただいた。本当に静かで、控え目な方でした。卒計の作品にもそれは表れていますね。迫力に溢れている、といったものではない。しかし、改めて、今考えてみるとこの時代、迫力が出せる時代じゃないですね。様式がない時代に迫力を出すには何をするか。それは、大声を出すか、大げさな身振りをするか、この2つです。これは今日の建築もみんな同じ。静かに物を言うためには、社会の形式がなくちゃいけない。でも森田先生は、そういう大げさな声、大きな声を発し、よくも分からないことで大げさな身振りをしてみせる、そんなことがなされる方ではなかった。

その後京都大学に行かれて、楽友会館を造られた。これも控え目で静かですけど、いい建物ですね。この静けさ、品格、これはまさに古典主義に通じるものだと思います。この展覧会にいい写真があるので、僕は感心いたします。このポーチのわずかに膨れ上がる形、これは私が見ますと、分離派の人たちに共通に見られるあの盛り上がる形です。しかし、森田先生が生涯力を尽くしたのは実際の具体的な建築の設計、あるいは具体的な様式ではなかったと言っていいと思います。様式の底にあるものに先生の関心は向かったわけで、それがこの、有名なウィトルウィウスの建築書の研究です。私は学生のとときにこれを神田の古本屋で手に入れた。戦時下の昭和18年にもう触ると今にも崩れるような粗末な紙で出されたものですが、その研究に精魂を込めた。ウィトルウィウスの研究は西ヨーロッパではルネッサンス以来500年、数多くの人が研究を重ねて、どれだけの本が書かれたか分からない。そ

の壮大な対象に、森田先生は単身で挑んだ。壮大なる挑戦だったと言わざるを得ない。

東大の研究室に来ていただいてお話しいただいたのは、亡くなられる前の1982年だったと思いますが、何を聞いても、「いや、私がやったことは大したことではありません。何も成すことができませんでした」と繰り返されるだけで、ノートを取ることもないぐらいでした。そのときに、2冊の本をいただきました。この『西洋建築思潮史』という、東海大学で講義されたときの講義録をまとめた私家版での小さな本、そしてもう一つ、この左側の本は、京都大学での最終講義を後でまとめた本で、これは京都大学の加藤邦男先生から頂いた、僕の宝物ですが、この中に、森田先生のお考えの中核がある。そう僕は思います。これが、この文章です。

長い、文章の最後のところで、森田先生はこういうふうに言われているんですね。「秩序とか、格というものは、必ずしも意識されているとは限りません」。「意識されているならば、それは古典主義者でしょう。古典主義者は、それを意識することに努力し、浪漫主義者は意識しないことに努力している」。「(我々日本人は) 古典的な生き方というものを、本当には理解していないのではないか。もっと我々はそういう理解を深めていく必要があるのではないか」。これは、古典主義というものの一番深い定義です。古典主義とは、形式について意識する精神のことである、そうした精神が日本には形成されてこなかった、と森田先生は言われている。

そうしますと、元に返りまして、分離派の戦いというのは、一体何に対して、何に向かうものだったのか。おそらくそれは、このような巨大な問いを

抱えた、壮大なものであったのではないか。それは、建築を目指す者にとって永遠の間であり、永遠の挑戦なのではないか。ただし、多くの者は、そのことに無自覚であり、彼等は、100年前に自覚した人達であったということではないか。

そんなところで、私の話を終わらせていただきます。

【田路】 香山先生、どうもありがとうございました。(拍手)

「様式」という言葉を独自に定義され、今まで聞いたことのない「ギルド的」、「アカデミック的」という観点をお示しいただきました。それから、分離派建築会メンバーの作品についても解説いただき、展覧会の全体像を分かりやすく話しいただきました。どうもありがとうございます。

では、藤岡先生、引き続いてよろしく願いいたします。

【藤岡】 藤岡です。よろしくお願いします。

今日は、「様式の呪縛」というタイトルで、建築史の立場から「様式」という概念について考えてみたいと思います。

建築史における「様式」は、「時代精神」とか、「空間」、「気候風土」、「材料」、「国民性」のようなものとともに、過去の建築を分類、整理するための、そして、過去の建築を理解可能にするためのツールです。建築史という学問は18世紀にはじまったので、そんなに歴史がありません。美術史と同じですね。その頃の建築のデザインのやり方は「歴史主義」といわれるもので、先ほど、香山先生が言われた「様式建築」と同じものです。要するに、過去の建築様式を適用して立面を整えるやり方のことです。それに対して、建築史は、その設計の善し悪しを判断するときに、これは北方のイタリアのロマ

ネスクの様式に倣っているから正しい、というように、学問的な裏づけを与えるものにもなりました。

そもそも、設計において、なぜ過去の建築様式を使うことになったのか。その理由として、「国民国家」の成立が重要だと私は考えています。ちょっと話が拡散するかもしれませんが、お付き合いください。

いま世界中にあるほとんどすべての国は「国民国家」といわれるものです。国境を画定して、その内側の人々を「国民」として位置づけます。でもその「国民」は、移民で成り立っているアメリカのように、実は寄せ集めの集団にすぎない。でも、ほかの国から攻められたときには、兵隊として国を守ってもらわないといけないし、税金を払ってもらわないと国は成り立たない。ですから、国民国家を司る側からすると、「国民」の一体化を図る必要があるわけです。

そのために、いろんな仕掛けが必要となります。例えば、国民の声を聴くために議事堂が新たに必要になる。行政が円滑に行われるために官庁建築が、治安を守るために警察署や裁判所が必要になる。啓蒙のために博物館、美術館が必要になる。あるいは、高等教育をするために大学のような教育施設が必要になる。さらには、資本主義に伴って、オフィスビルが必要になる。あるいは、鉄道が営業をはじめると、今度は、駅という新しいビルディングタイプが必要になります。

これを設計者の側から見たらどうなるかというと、良心的な設計者ならば、それぞれのビルディングタイプにふさわしい表現を与えたい。でも、悲しいかな、それらのビルディングタイプには前例がない。そこで、過去の建築様

式に何らかの意味を重ねて、それぞれのビルディングタイプの機能や建物が建つ場所の特性を表現する、それが歴史主義だったのです。要するに、過去の建築様式に、ある意味を重ねて建物の機能や場所性を表現しようとしたのです。

具体例をあげますと、これ（アルテス・ムゼウム）はベルリンにある博物館ですけれども、ネオ・クラシシズムです。「ネオ」という字がついているのは、「新たな」という意味で、この場合は、古代ギリシャ、古代ローマの様式のリバイバルという意味ですね。この建物では古代ギリシャの神殿建築の姿を適用しています。なぜならば、美術館、博物館は、世の中の規範となるものを展示するべきもので、ヨーロッパで古典や規範というと古代ギリシャ、古代ローマのものということになるので、古代ギリシャ様式を適用しているということは、この建物は規範となるものを収めた建物だということです。

このパリのオペラ座は、華やかでドラマチックな演劇を演じるところなので、様式は、華やかなバロック様式がふさわしい。これ（サント・ジュヌヴィエーヴ図書館）は、ネオ・ルネッサンス様式です。ルネッサンス様式は、古代ローマ様式のリバイバルですけれども、図書館という、世の中の知という大事な価値を収めている建物だから、古典的な様式がふさわしいというわけです。あるいは、教会建築では、ゴシック様式がよく使われました。これは、中世こそがキリスト教が一番栄えた時代であることに由来します。

ちなみに、念のために申し上げますが、いまわれわれが「ゴシック様式」と呼ぶデザインををやっていた中世の工匠たちは、ゴシック様式でやってい

ると考えていたわけではありません。彼らは単に習ったことをやっていただけです。そして、野心のある人は、できれば同業者をあっと言わせたい、新しい建築を創りたいと思ってつくっていたわけです。それを後世の我々が「ゴシック様式」と呼んでいるのです。

そして「場所性」についてですが、これは「新大阪ホテル」の建物です。大阪の中之島に建っていたホテルなんですが、ここではヴェネチアン・ゴシック様式が使われています。なぜか？大阪、大阪といえば水の都、水の都といえばヴェネチア、ヴェネチア特有の様式といえばヴェネチアン・ゴシックだからです。何だ、連想ゲームかとおっしゃるかもしれません。そのとおりなんです。でも皆さんは、これを簡単に笑うことはできない。皆さん、中之島に建つホテルにふさわしいデザインをお願いしますと言われたら、どうします？その正解はないのです。

歴史主義は、「国民国家」形成期にビルディングタイプが一挙に増えたことへの対応策として登場し、建築史はそれをサポートする役割を担っていたということです。

歴史主義では、各時代にその時代特有の様式が存在したことが前提になっているわけですね。その話を敷衍すると、現代には現代特有の様式があるべきじゃないかということになり、それが新しい様式を求める動きにつながっていきます。日本でも、例えば20世紀の初めに建築学会で、「我国将来の建築様式を如何にすべきや」という討論会が2回開かれました。私が注目したいのは、その「様式」を規定する要因として何が想定されていたかということで、この討論会の講演者がその要因についての見解を共有していたこと

です。その要因として想定されていたのは、気候風土や技術、材料、国民性でした。こういうものが様式を規定する。気候風土や国民性は変わらない。でも、材料や技術は時代によって変わるから、それにふさわしい、新しい様式があってしかるべきだという論法になる。様式を規定する要因として先に挙げたものを重視するというのは、イギリスの建築史家のフレッチャーやファーガソンの影響で、日本の建築家が親しんでいた本です。ちなみに、ドイツ語圏の建築史では、様式を規定する要因として、「時代精神」や「空間」が重視されました。

ここで注意を喚起したいのは、建築史の知見が新しい様式を要請する基盤になっていたことです。いいかえれば、建築家は、建築史のツールである「様式」という概念を当然のものとして、新しい建築を求めているということです。

でも、「様式」というものは人為的に作りだせるものなのではないでしょうか？そもそも「様式」というのは、過去の建築を分類するためのツールのはずで、なのに、ここではそれを未来に延長して適用しようとしています。つまり、未来の建築の歴史家が「〇〇様式」と名づけるであろうデザインを人為的に創り出そうとしているのです。そこでは、「様式」という概念の適用範囲を超えてしまっています。論理的にあり得ないことをやろうとしている。

「様式」という概念は、過去に遡及するときに限って有効なのに、それを未来にも適用しようとしています。歴史主義からの脱出を図ろうとした建築家も、それほどまでに「様式」という概念に囚われていたのです。これは日本だけではなく、ヨーロッパやアメリカでも同じような傾向が見られました。

では、分離派建築会は、この「様式」という概念をどう見ていたか？それを、堀口捨己を例に説明しましょう。結論から言えば、彼も同じでした。それは以下の引用にうかがえます。

「故に建築の様式は国は時代の異つたものではないのです（中略）現代はどうしても現代の様式を作らなければなりません。現代の日本は現代の日本の様式を作らなければなりません。」（『分離派建築会宣言と作品』[岩波書店、1920]、pp.10-11）

「新しい様式」を創り出すべきだと言っている。現代の日本は、現代の日本の様式を創らなければいけないと言っています。

分離派は、個性の表出を重視していたので、「模倣」を批判していました。歴史主義、つまり過去の建築様式を適用するのは「模倣」だから駄目だ。それから、海外の新しい建築に倣うのも「模倣」になるから駄目だ、日本独自の表現でなければならないと言っていますが、実際には、彼らの表現はドイツ由来の表現主義でした。つまり、自由曲面や鋭角を多用する建築です。言葉は勇ましくても行動が伴っていない。それは当然のことで、理論だけでは形を決めることはできません。そのためには美学が必要になりますし、機能や構造などについてのさまざまな要求をひとつの形に統合するための何らかの方法論が必要なのですが、それを提案しようとしたふしは見られません。

ちなみに、分離派建築会時代に堀口捨己が主張していたことと、後に彼が主張したことの間には違いが認められます。まず分離派を立ち上げた時、つまり1920年にどのように考えていたかを示すのが以下の文章です。

「こゝに柱があるとします。それは計算上支へ得る太さでありましてオプ

チカルイリユージョンを起すやうな不精確さが通有である人の目には適せないことがあります。私等の美意識に訴へて堪へられない太さでありますならば、その太さを私は直に変へるのに躊躇しません。(中略) 私は力学上これで充分だからこれでいと云ふほどに構造に捕はれ度くはありません。私等の欲求に適する様にそれに安全な方へならば抑揚をつけることが必用であると思ひます。」(同前、pp.11-12)

ここで彼が言っていることは、構造計算で最適な柱の断面積が決まったとしても、それに囚われないということですね。つまり、構造的に安全であれば、太くするのは構わない。構造解析の結果より自分の感性を優先することです。構造合理性よりも自身の美学を優先させると主張していたわけです。

でも、1923～24年にヨーロッパを見て回ってから、軌道修正を図り始めました。それが見えはじめるのが1926年の吉川邸の設計に着手した頃からで、合理主義重視にシフトすることになりました。それを象徴する言葉が、先ほど香山先生からも紹介があったように、「様式なき様式」です。これだけじゃ、ちょっと意味が分からないので、これが出てくる文章を紹介しましょう。

「建築は事物的な要求があつて工学技術が高められた感情の裏付けをもつて解決し充す処に生ずると思ふのであるから、建築設計の前には様式はないのである。然し建築の後に其形は何等かの様式をもつあらう。それ故にそれは『様式なき様式』である(中略) 事物的な欲求が充される所に建築の形が自然に生じて様式が生れるのであつて、様式が先にあつて事物的要求がそれ

に押しこめられるのとは全く正反対なのである。」(『国際建築』1939年2月号、pp.63-64)

これは、「大島測候所」(1939)ができたときに、「新時代建築の神話 其他」というタイトルで記した文章の中に出てくるものです。「大島測候所」はモダニズムの建築ですが、ここで彼が主張しているのは、形は機能への対応などの「結果として」生じるということです。分離派結成の頃の主張とはかなり変わっています。

「様式なき様式」という言い方も分かりにくいのですが、「建築設計の前に様式はない」の「様式」は、歴史主義で適用される「様式」のことを指している。結果としてできる「様式」とは、要するに「デザイン」、「設計」ということですね。ですから、「様式なき様式」というのは、あるべき建築の形は、機能分析などの「結果として」得られるものだという主張です。

この文章は、後にもう一度彼の文章に登場します。それは、堀口捨己自身が編纂した作品集『堀口捨己作品・家と庭の空間構成』(鹿島出版会、1974)で、その冒頭に上記の文章を採録したうえで、タイトルをわざわざ「様式なき様式」に変えています。この標語こそが建築家としての彼のキャリアを貫くテーマだといいたいわけですね。ここでも、モダニズム建築の正当性を主張するのに「様式」という概念を持ち出していることに注意しましょう。だから、彼は――彼もと言うべきでしょうが、「様式」という概念の枠内で新しい建築のことを考え続けていたのです。

同様のことがほかの建築家にも見られます。例えば岸田日出刀という、当時の東大の、この頃はまだ助教授だったと思いますが、意匠、デザインの先

生ですね。丹下健三の師匠とも言える人ですが、『建築の様式』（誠文堂、1930）という小冊子を出版しています。実際には建築史の本なのですが、最後の章で、新しい建築がヨーロッパで19世紀半ばにはじまり、日本では大正10年前後からはじまったとに言っています。彼も、様式が決まる要因としていろいろなものを挙げていますが、それまでのものとそれほど変わらない。まず要因を天為的素因と人為的素因に大別して、その枠内のいくつかの要素によって様式が規定される。その中に変わるものと変わらないものがある、気候風土などは変わらないけれど、材料などは変わるから様式が変わっていく、という考え方をみてとることができます。

ここでも建築史という学問が彼の思考を規定していることが分かります。いいかえれば、「様式」という概念で過去の建築を分類、整理したうえで、それを未来に向けて適用して、あるべき建築を語る。これが当時の建築家たちのやり方だったのです。それぐらい「様式」という概念が建築家を支配している。建築家が新しい建築について語るとき、建築史がその思考法を規定しているということです。ここで、なぜそうなのか、新しい建築を考えるにはほかのやり方はないのかという疑問が湧いてきます。

一旦、建築史という学問が体系化されると、建築家は意識的、無意識的に、それを前提に建築を語るようになります。実は、このやり方は現在まで続いている。当人が意識しているか、いないかに関わらず、時間軸の一番先端のところにいるという意識を持って建築を語るやり方が一般的になった。というか、いったん建築史を知ってしまうと、それを無視してデザインについて語ることができなくなったということでもあるわけですね。こんなことを言

ったらおかしいと思われるかもしれませんが、私は建築の歴史の研究者ですが、建築史自体が不完全なもので、イデオロギーなのだとことを認識していただきたいと思います。であるからには、その理論の成り立ちや枠組みを意識する必要があるということなのです。

例えば、「日本建築史」という分野があります。これは「日本建築」の歴史です。でも、ここでいう「日本建築」って何でしょうか？実際には、日本建築史というのは竪穴式住居からはじまって、神社の発生、仏教建築の流入、そして、その日本化。それから、次に中国から新しい様式が仏教建築に入ってくる。その次は住宅建築やお城の話になって、最後に茶室や町屋で終わる。この説明の体系では、日本に建った建築全てを対象にしているのではありませんし、説明の対象も時代によって変わっています。

この「日本建築」が中国や朝鮮半島の建築とどこが違うんですかと西洋の人から聞かれたら、皆さん、答えられますか？その答えは、さっきの国民国家の話を持ち出すと分かりやすく、要するに、国民国家にとって、国民の一体化を図るために、すばらしい伝統があるんだ、すばらしい過去があるということを訴えることに意味があって、ここでいう「日本建築」は、ありていに言えば、「世界に誇ることができる日本特有の建築」という意味なのです。だからこそ、神社とかお茶室とかが重視されることになります。つまり一種のイデオロギーだということです。もちろん、それを無意味だと言っているわけじゃありません。私自身、建築史を教えてきたので、その意義は説明できるのですが、このようなことを意識しないと、「様式」という概念の呪縛から離れられない。要するに、建築史においては、未来を語ることは原

理的にできないという制約があるということを、認識していただきたいのです。

ここで、堀口を中心とする近代のモダニストに話を戻しますと、主張はすごく勇ましいんですが、形に統合するための方法論がない限り、香山先生の言い方を借りれば、アカデミズムとしての様式というか、型がないと設計の指針が得られないということです。でも、戦前の日本の建築界にそれを模索した形跡はありません。結果として、何となくどこカル・コルビュジエやライト、ミースに似ているような建築がたくさんつくられるようになった。

その一方で、彼らが敵視した歴史主義には型がありました。例えば建物のビルディングタイプの特徴を説明するのに、様式を使ってその連想で機能や場所性を表現しようとする。あるいは、規範を表現するために左右対称にするというようなものですし、3階建てだと2層構成で、それ以上だと3層構成にするというような「型」(手法)がありました。

モダニズムに関してもうひとつ確認したいことがあります。それは、モダニズムが日本ではほとんど何の抵抗もなく受け入れられたという事実です。ただし、モダニズムが全てのビルディングタイプに適用されたわけではないことも事実です。小学校には適用されるけど、大学の本館には適用されない。住宅とか小学校、病院、工場のような、「清楚明快」と形容できるビルディングタイプにだけ使われている。ということは、これもひとつの「様式」だったということです。歴史主義の側から見れば、新様式が加わったということにすぎない。つまり、日本のモダニズムは歴史主義の中に吸収されたということです。ですから、モダニズムは歴史主義を乗り越えたのではなくて、

新しいひとつの様式として、要するに、歴史主義の範疇で日本の建築界に受け入れられたということです。

それらを象徴するのが、堀口捨己の「忠霊塔設計計画案」(『現代建築』1940年4月号)で、これは、先ほどの大島測候所よりも後に提案されたものです。ここで彼は、堂々と、この記念建造物にゴシック様式のバラ窓や五重塔などの相輪を引用したと述べています。彼にとっても、モダニズムはオールマイティの建築ではなかった。記念建造物には適用されない。そこには過去の様式を使っていいんだということです。ですから、戦前の日本では、歴史主義とモダニズムは、対立しているようで、実際には重なりあっていたともいえます。

さらにひとつ付け加えるならば、モダニズムは「形の意味」を不問にしました。例えば、歴史主義では、過去の様式に何らかの意味を重ねてビルディングタイプの特性、場所性を表現していたのですが、モダニズムは、「形の意味」を不問に付しました。なぜならば、モダニズムの美学がもともと抽象美重視だったからですし、機能分析などから「結果として」形が決まるという考えにこだわったからです。

ここで、念のために、モダニズム建築の定義を確認しておきたいと思います。それは、近代化に前向きに対応することを目指した建築で、合理主義を基盤とし、線とか面のような抽象的、幾何学的な要素のコンポジションによって美がつけられるという新しい美学に基づく建築のことです。

テオドール・リップスという美学者が1903年と1906年に『美学』という本を書いて、抽象美を説いたのがこの美学のはじまりです。だから新

しいんですね。そして、「合理主義」とは何かというと、理に合うことがいいということで、うわべの多様さの裡にあると考えられる普遍的、本質的要素を重視しました。

例えば松があるときに、なぜ松だと分かるか。それはそこに共通の特徴を見ているからですね。一本一本、姿は違うけど、その裏に潜む共通の特徴、たとえば針のような葉を持つというようなことから分かる。建築というのは、基本的に一品生産ですから、古今東西、極めて多様だとも言えるのですが、合理主義的建築観ではそうは考えない。そもそも、建築を成り立たせるために必須の要素とは何か？それを抽出してそれだけで建築をつくったとしたら、それは真の建築に必須の要素を必ず含むことになるから、いつどこに建てても「真の建築」になるはずだということです。

それから、近代の科学技術はグローバルに適用可能、つまり普遍的なものである。それを活用するのはいいことになります。その一方で、装飾は本質的なものじゃないから排除すべきものになる。そこには「形の意味」が入る余地はまったくありません。

じゃ、モダニストたちはどうふるまったかというと、実際には、歴史主義の手法をこっそりとというか、単純化して使っています。例えば左右対称の構成や列柱などですね。これは記念性を表現するという歴史主義の定番のやり方をシンプルにして、オーダーのような装飾はつけずに使っている。

今では、「様式」という言葉を目にすることはほとんどなくなりました。そうはいっても、「形の意味の表現」というテーマは消えたわけではありません。さっき紹介したように、中之島にふさわしいホテルをつくってほしい

と施主が言ったときにどうするかという問題は残っているわけです。

ここで私は、別にモダニズムを否定しているわけではありません。ただ、モダニストたちが言ったように、歴史主義を乗り越えたとか、オールマイティーな建築だというのは正しくないことを言いたいだけなのです。もっと言えば、「模倣」ということについても、この語は否定的に使われますけれども、本当にそうなのか？例えば窓とか柱のようなものは建築家の共通のボキャブラリーです。ル・コルビュジエ風の窓を使うことが「模倣」で片付けられるのかというようなことも問題になり得ると思います。ここで、なぜ模倣を否定するのかというと、それは、それは「新しさ」にひたすら価値を見る近代特有の思い込み（ドグマ）によるものです。分離派のメンバーも例外ではなかった。ひたすら「新しさ」を求めるという一種の強迫観念が、彼らに「過去の建築圏より分離する」と言わせたと思います。

私は、建築の新しさというのを、「新しい形の発明」にではなくて、多くの場合。「既存の形やモチーフの新しい組合せや解釈」にあると思っているので、歴史主義の建築の中にも「新しい」と言えるものがあると思っています。

それから、分離派の評価ですけれども、分離派の歴史的意義を、日本における新しい建築のパイオニアと見る方がいらっしゃるかもしれませんが、それは正しくありません。これも先ほど冒頭に香山先生もおっしゃったように、実は、その「新しい建築」はすでに現れていました。過去の建築様式を使わないアール・ヌーヴォーは、明治末に日本に導入されていましたし、日本では、そのウィーン版の「セセッション」がすでに流行していました。セセッ

ションのパターン・ブックが出るぐらい流行っていたので、分離派のいう「新建築」がどういうものかは、実は分からない。歴史主義を「模倣」と見て、それを否定したいという焦燥感を示すものに過ぎないと言っていいと思います。

それでは、分離派建築会の意義はどこにあるかというと、日本初の建築運動をはじめたことです。自分たちの考えを社会にアピールするというやり方が新しい。これは高く評価すべきだと思います。

それから、彼らが何に対して戦っていたのかですが、それは「構造派」と呼ばれた人たちです。「構造派」の言い分は「建築非芸術論」を唱えた野田俊彦の主張に集約されます。建築は「工学」と「美術」の組み合わせと見られているけれども、この「美術」は要らないという主張です。例えば、用途のない塔を付けるとか、左右対象にするのは無用だというわけです。要するに、歴史主義的なやり方を批判している。その点では分離派の主張と通じるところもありました。

「建築非芸術論」という名称は、当時東大助教授だった内田祥三^{ちやうざ}が野田の卒業論文を建築学会の機関誌『建築雑誌』に発表させたときに内田がつけたものです。卒業論文が『建築雑誌』に載るのは異例です。ということは、構造学者がそれを後押ししていたことを意味します。その後ろには佐野利器という構造学の大ボスがいました。分離派は、その構造派に対して異議申立てをしたわけです。

だからこそ彼らは、「芸術」の定義にこだわっています。建築は、空間芸術か時間芸術かというように、「芸術」の定義にこだわったのは構造派に対

抗するためでした。

最後に、堀口捨己の「新しさ」を指摘したいと思います。それは彼の芸術理解です。実は、野田の「芸術」と堀口の「芸術」の定義は異なっていました。野田俊彦が批判した「芸術」は歴史主義の美学を意味していました。でも、堀口の「芸術」は、テオドール・リップスが1903年と1906年に『美学』で提唱した新しい理論に沿うもので、線や面、ボリュームという抽象的な要素のコンポジションで美がつくられるというものでした。日本の建築界でそれをはじめて提唱したということが、これは堀口個人に帰すべきことでもあります。分離派の評価のひとつとして挙げられると思います。

以上です。私の話を終わらせていただきます。どうもありがとうございました。(拍手)

【田路】 藤岡先生、どうもありがとうございました。

様式史という19世紀にできた建築史、歴史学という学問が作り上げた「様式」という視点によって建築家がその上で思考を働かせ、その中で、建築家たちがどのように取組んだのかといったことについてお話しいただきました。

(休憩)

【田路】 それでは、4時までディスカッションをさせていただきます。最後に、会場の皆様からご質問をお受けしたいと思いますので、よろしくお願いいたします。

余談ですが、最初に宣伝をさせていただきます。展示会場の売店で展覧会カタログが販売されています。大変好評で、たくさんの方にお求めいただいています。今まで分離派建築会についてのこういったまとまった資料あるいは書籍はほとんどありませんでした。貴重な図版や文献リストが付いていますので、研究に役立てることもできますし、眺めても非常に楽しい本になっています。ぜひご購入ください。

カバーが2種類あるので、別のカタログが2冊あるように見えますが、2種類あるのではなく、帯がリバーシブルになっているだけで、中身は一緒です。だまされて2冊買わされたということがありませんように。

それからもう一冊、分離派100年研究会で8年間にわたってやってきた成果を『分離派建築会 ― 日本のモダニズム建築誕生』として出版することができました。これは600頁ほどのなかなか読み応えのある論文集ですが、価格は5,000円弱で、頁当たりの単価は安くなっています。ご関心のある方はぜひお読みください。

それではディスカッションに入ります。今日は「様式」という視点から、分離派建築会が過去建築圏の様式をどのように捉え、どのように立ち向かい、どのように取り組んでいったのかということについてお二人の先生方からお話をいただきました。ただ、この「様式」という言葉がなかなか難しいかと思います。

香山先生とは、建築の様式ということについて少し前から何回かディスカッションをさせていただいていますが、香山先生はこの「様式」を「形態言語」、あるいはもう少しやさしく「かたちことば」と言い換えていらっしゃる

います。このことについて、まず香山先生から補足いただけるでしょうか。

【香山】 田路先生、いいポイントを言っていた。僕も様式という言葉を使って今日は話をしましたが、様式というものは、先に藤岡先生がいろいろ詳しくお話しされたように、時代によって、目的によっていろいろなふうに使われるので、これを議論することは大切だと思いますが、短い時間で議論するのは確かにちょっと何がポイントか分からないかなという、自分がしゃべっていてもそう思ったんです。

今、田路先生が示唆されたように、簡単に言えば、僕にとっても一番大切な問題で、そして、僕が思うに分離派の人にとっても問題だったと思うのは、形の形式がなくなっているという状況についてどう向い合うべきかということだったと思います。それは形の言葉の問題、と言ってもいいと思うんです。

僕たちは言葉で、今、日本語という言葉でお互いに話しています。それで分かり合っていますが、実は建築も本来はそういうものだったと言っているんです。様式と言うと、またややこしくなりますが、一つの統一を持ってできた町並み、江戸時代であれ中世ヨーロッパであれ何時何処であれ、僕たちが行ったときに、そこで迷うことはない。

例えば、飲み屋に行きたくなって、飲み屋というものを探すのに全然苦労しない。飲み屋とお寺を間違えることはないからです。60年前初めてイギリスに行ったときでも、イギリスパブに行こうというときに、歩いていけばパブに行きつき、これがパブであるということはまず迷うことはない。ギリシャの小さな集落にいたって、飲み屋に行くのに迷うことはない。それは建

築の形が人間共通の言葉になっているからです。

逆の例を言います。例えば、僕が現在の、渋谷、青山なんかのビルの中に入っていって、そこでイタリア料理屋に行こうと思ったときに、サイン、あるいはスマホを見ない限りそこに到達することはできません。ということは、建築が言葉になっていないということです。それは今、日本の町を歩いてもみんなそうです。ということは、今、僕たちは建築がお互いをつなげる言葉になっていない世界に生きているということです。これは、分離派が起こったときも、分離派の人々が思ったものは、こういう問いだったと思うんですね。こういうごちゃごちゃ、様式が入り乱れているときに、それが何なのか分からないときに、本当に一つの人間の社会ができるのか。具体的には町ができるのか。この問いは今日の問題でもあります。そして、さらに言えば、そんなのなくたっていいという主張もあるのが今日です。そんなのなくても生きていけます、そんなものある必要ないじゃないかと。そして、表現はみんな各自勝手いいんだと、何か各自が勝手に叫んでいるような状況だということです。

これは言わば原始的な状況です。文明というものを人間が持つまでは各自勝手な叫び声を上げていた。今日の建築はいわばそれに似ているわけです。各自勝手な叫び声を出して、でっかい声を出せば怒っているんだろうと思うぐらいで。泣いていれば泣いてるだろうと思うけど、例えば、言葉で微妙な言語があったときに、何か言ったときに、その言葉があの人には深い悲しみを持っているんだろうなといったような表現が、言葉が、我々から今失われてきていますね。これはもう僕が年とったせいだけでなく、若い人としゃべ

っているときにこそすごく感じることです。言っている意味は記号みたいに分かるけど、悲しくて言っているのか、喜んで言っているのか、その底にあるものは何なのか、分からないことがある。これは若い人だけじゃありませんよ、テレビなんかを見ていると、本当にこの人たちは言葉の専門家かと思うようなぐらいの混乱を示している。これが全体像です。ですから、これからの時代の建築は、ますますそうになっていくのではないか、憂うわけですが、分離派の人たちは、100年前に、そのことを憂いたということではないか。しかし、その人たちが答えを出したのかどうか、今、藤岡先生の話を知っていると、ますます知りたくなるような気もするんですね。そんなものはなくてもいいって言っているような気もする。表現が個人的でいいということは、共通の言葉はどうでもいいってということなんです。

最後に引いた森田慶一先生が、やはり格とか秩序と言っているのが、やはりそれが要るでしょうとあの先生は控え目に言っているわけですね。なくてもいいというものはありますね。僕はだんだんそっちに帰ってきている気もするんです。ほとんど僕たちはネアンデルタール人とかクロマニヨン人が初めて会ったときぐらいの会話しかできない世界に向っているような気がします。必要ならAIのコンピュータで言えば意見は通じる、何が欲しいと分かる、そういう世界になっています。形の言葉というのはそういうものではなくて、みんながお互いに形だけ見て了解できるというものであるはずです。それが様式の存在意義です。なくてもいいんだと、個人的な表現だけでいい、そういう主張もあるかもしれない。そういう意識、自覚の分かれ目がこの分離派の時に生まれたんじゃないかなという感じもします。建築を様式と言わ

ない方々にも、建築が人間と人間をつなぐ形の言葉だということはわかるでしょう。歴史的な様式はみんなそうだからです。

だから、堀口先生を始め分離派の人達が、「過去を目覚めさせる」と言った意味は、様式的な言語であれ抽象的な言語であれ建築は、そういう人と人との間をつなぐ言葉にならねばならないと考えたのだと私は思います。

【田路】 ありがとうございます。

藤岡先生は先ほど、モダニズム建築が形の意味を拒否する、あるいは否定するというような話をされたと思います。今の香山先生のお話を受けて、分離派建築会のメンバーたちが形の言葉、意味という観点から、様式ということとをどのように考えていたかということについてご意見をいただけるでしょうか。

【藤岡】 歴史主義を否定しているので、「形の意味」については語っていません。「様式」については、先ほどお話ししたとおりです。彼らが重視していたのは、歴史主義に代わる新しい建築が必要という主張で、自分たちが率先して日本の建築を変えていくという意気込みを持っていたと思います。でも、それが実現できたとは言いがたいですし、生き残りのメンバーが後に行った座談会の中でも、分離派を立ち上げて8年ぐらい経って、若い建築家から分離派は古いと言われはじめたことを本人たちも認めていたわけですから、彼らの思いが実現しなかったことは事実です。でも、少なくとも堀口捨己は、自分が改革の先頭に立つという意識を強く持っていたと思います。

【田路】 展覧会の第6章では「構成」をテーマに紹介しています。この

構成という言葉は堀口捨己も熱心に研究したもので、とくに茶室と結びつけてその構成を考えたりしていました。私は堀口にとって「様式」ということを「構成」という言葉で捉え直していこうとしていたのではないかと思うのですが、その点はどうでしょうか。

【藤岡】 堀口捨己は、ヨーロッパの新しい芸術運動に通じていました。文学にもかなり詳しくて、たぶん、分離派を結成する直接のきっかけになったのは白樺派の運動だと思うんですけど、彼のいう「構成」は「コンポジション」の和訳というニュアンスが強いのです。でも彼は建築においては、「構成」だけでいいとは言っていません。建築である以上、構造や機能にも対応しないといけない。それを示すのが、創宇社という山口文象などがつくった若手の建築家のグループに対する彼の批判です。創宇社の展覧会に抽象彫刻のようなプロジェクトが展示されているのを見て、それは彫刻であって建築ではないと批判しています。要するに「構造」や「機能」という要素が抜けていることを問題視しています。堀口は「構成」だけでいいとは考えていませんでした。

【田路】 先ほど香山先生が紹介してくださった分離派建築会の宣言文の中にあるとおり、彼らは建築を芸術化したい、自分たちの芸術欲求からそれを表現するんだということを盛んに言っています。そういうすごくパーソナルな内面的な欲求というものと、それから様式であるとか言葉とかといった、社会的なものとの折り合いというものがいずれ問題になってきますね。そのところで、彼らには相当いろいろな葛藤があり、堀口はパーソナルな芸術欲求の表現に形式を与えるために「構成」というものを求めていたと思うの

ですが、先生方はどうお考えになりますか。

【藤岡】 堀口捨己がいう「構成」は、テオドール・リップス流の新しい美学のことで、装飾を付けることによってではなく、線や面などの抽象的・幾何学的な要素のコンポジションによって美がつくられるということです。様式については、ほかの建築家と同じようなレベルにとどまっていると思います。

それから、堀口捨己の言説を読み解くうえで注意しなきゃいけないのは、彼の文章は非常に戦略的で、事実をそのまま記したものではないということです。さっき言われた「社会」についても同様です。例えば、「紫烟荘」（1928）は埼玉県の蕨に建てられたことになっていますが、実際の住所は川口なんですけれども、アムステルダム派風のこの建物をつくったときに、「建築における非都市的なもの」をテーマにしたと記していますよね。その背景にあるのは、関東大震災復興事業です。当時は都市計画が建築界にとって一番大きなテーマなのに、「紫烟荘」という小住宅をどういう意味づけで発表するかを考えたわけです。実際のところは裕福な呉服商の妾宅にすぎなかったのに、それにあえて「非都市的なもの」に意味があるという理屈を付けて発表した。戦略的に振る舞うというのが彼のやり方です。ですから、彼の文章をまるごと受け入れないほうがいい。どういう戦略がそこにあるのかということに注意すると、彼の意図が見えてきます。

そして、堀口の「構成」について注目されるのは、その要素に抽象的なものだけではなくて、「自然」が含まれていることです。草とか石とか水などです。それを含めての「構成」なのです。だからこそ彼は「庭園」を常識か

ら離れて理解したのです。

明治大学の「造園」の授業の冒頭で、堀口は学生に問いかけました。「皆さん、東京で一番美しいところはどこでしょう。私は、それを『庭園』と呼ぶ」と言います。彼の答えは、「皇居のお堀端」で、それを堀口は「庭園」と呼ぶのです。言い換えれば、彼にとっての「庭」は「人工物と自然物による空間構成」です。「建築」とほぼ同義です。それがわかると、彼の作品をよく理解できるようになります。町中の密集地に向く建築ではない。明治大学和泉キャンパスの第二校舎にしても、南側に木を植えていますよね。校舎においても、庭をあわせてつくっている。彼の建築が基本的に田園的な要素を含んでいたのも事実です。彼自身の好みと理論の組み合わせでできていることが分かれば、堀口作品はかなり理解しやすくなると思います。

【田路】 香山先生は建築家として設計を実際にされていますが、先生の表現というものも当然おありでしょうし、その一方で様式とか、言語といったことにいつも直面していらっしゃると思います。そういったご自身の設計活動も交えて、この話をどのように考えられますか。

【香山】 これも建築を考えたときの一番基本的な問題、先ほど形言葉ということも言いましたが、個人の表現と集団の持つ表現、形式、の対立と葛藤の問題だと思うんですね。それは、いつでも基本的には設計する人間の根本にある問題です。すなわち共通の言葉を使わなければ設計はできない。しかしながら、共通の言葉を使って、どのようにしても個人のイメージが表現できるか、ということで、要するに形がなければ個人の表現もできないわけで、その葛藤が建築設計者の根本にある。この展覧会カタログの文章の中で、

田路先生が創作という言葉が使われています。創作というのは、普通、集団に対して個人がやる行為のことです。個人創作は共通の言葉を必ず使うわけです。小さな1つの部屋を作るときであれ、大きな都市計画をやるときであれ、あるいは連続的な公共的な建築をやるときであれ、必ず個人の頭の中に入れているイメージと、これが集団のイメージといかに重なるかという問いが常にあるわけです。

だから、それを意識的に考えたのが、1920年のこの6人と言って、いいのじゃないかなと僕は思うんですね。というのは、それまでの明治の辰野金吾先生の時代には、個人その前に国家の大目的もはっきりしていたし、もう必死に大馬力で建築を作っていたという時代、個人の表現なんかに悩んでる暇はない。

でも、それに悩み始める時代が来た。それがこの時です。例えば、野田俊彦の「建築非芸術論」は、あれはその名前からいって彼らは構造派で、しかも建築は芸術じゃないと言った人間だというふうに言われていますが、実はまったくの反対で、この時の東大で最も芸術の才能にあふれていると衆目の認めるところにあったのが野田だったんです。内田祥三先生の書かれた本に載っている美しい図面や絵の多くは彼の描いたものです。内田先生が一番買ってたのは野田さんなんですよと何度も聞いた。しかし、その生来の芸術家だった彼が建築の本質をずっと考えたときに、そんな簡単に建築は芸術だと言ってないだろうっていうことを言ったのが「建築非芸術論」であります。建築の芸術性を否定したなんてそんなもんじゃない、むしろ擁護したものでもある。

ということで、建築家の中で自分の頭、胸の中に浮かんでくる、茫洋とした最初のイメージ、それが社会共通のイメージにどう重なるのか、つながるのか、それを勝手に個人の創作とってつながるのか、やはり人と人をつなぐ基本の形すなわち様式、森田先生の言葉で言えば秩序なり格、すなわち松尾芭蕉の言う、「格に入り、格を出ずれば自在得るべし」。個人の自由の創作、自在ですね、自在の創作は格の無いところで自分だけのことを勝手にやっただけのいか程の意味を持ち得るか。何と江戸時代に松尾芭蕉がすでに言っていることですよ。この展覧会を見ていて考えたのは、分離派のその6人は江戸の終わりから明治の初め西洋文明に接し、近代に直面した、まだ混沌とした時代の中で、初めて自覚的にその事を考え始めたということじゃないかと思っています。

分離派のすぐ後に卒業した岸田日出刀先生は僕たちが最後に習った先生であります。岸田先生は卒業設計でこの6人に勝る造形意匠を力強いコンテのタッチで、沸き返るような図面を描いて、それは息をのむようなものでした。しかし岸田先生は戦後はほとんど怒ったように口をつぐんで何も言わず、大学を去った。そういう悩みがこの時代にあったのかなと思ったりもします。

【田路】 藤岡先生は、分離派建築会のメンバーたちの創作ということはどうのように見ていらっしゃるでしょうか。

【藤岡】 敵だった「構造派」は、科学技術に全面的な信頼を寄せていました。科学技術が進歩すれば、最適な形が得られるようになる、と。つまり、個性ではなく、進歩した科学によって誰でも最適解が得られるようになることを期待したのです。これを主体（建築家）と客体（建築）の関係で説明し

直すと、構造派は、理想の建築は客体の側にあると見たということです。それに対して分離派は、理想の建築を決めるのは主体のほうだと主張したことになります。たとえば、構造解析で最適の断面積が計算できたとしても、その断面の最適解は複数あり得て、その中から主体が選ぶ取ることが「創作」という行為だということです。堀口捨己らが「創作」の重要性を訴えたのはそのように考えていたからです。

【香山】 堀口さんはすばらしい和歌を詠んだ人ですね。僕、堀口先生について詳しいわけではないし、和歌に造詣が深いわけでもありませんが、ただ建築をやってる人間の一人ということだけで、胸に突き刺さるように心に響いて忘れられない和歌があります。それはこういう和歌です。「烏口の穂先」、烏口というのは今はもう使いませんが、設計製図するときのとがったペンのことで、磨いて使います。「烏口の 穂先に思ひひそめては 磨(と)ぐ日静かに 雪は降りけり」という歌です、すばらしいでしょう。烏口のこの光った穂先の鋭さと、この雪がしんしんとして降ってくる柔らかさの対比。そして烏口を研ぐという、いよいよこの最後のドロ잉にかかるという心の高揚。「烏口の穂先に思ひひそめては磨ぐ日静かに雪は降りけり」こんなすばらしい歌を詠むそういう繊細な人が、胸の奥底に個人で画いていた建築はどんなものだったのか。勝手に想像するんですけどね。僕には分からない。ついに実際にお会いすることはなかった。

【田路】 堀口は歌作を嗜みました。歌を詠むという行為、これは和歌ですから、自由詩ではなく、構成というか規則がばっちりあるわけですね。様式美とも言えます。藤岡先生は、堀口の歌作と建築設計とのあいだの関連性

についてお考えがありますか。

【藤岡】 直接的にはその間に関係を認めにくいんですけども、堀口が「構造派」に反論したときに和歌を持ち出して説明しているのが参考になるかもしれません。「構造派」は、建築は、彫刻や絵画と違って「中途半端な芸術だ」と批判しました。彼らに言わせれば、絵も彫刻は製作者が自由にできるから「完全な」芸術だけれども、建築には構造や機能などの制約があるから、「不完全な」芸術だというわけです。それに対して、堀口は、それらは「制約」じゃなくて建築という芸術を成立させるための「前提条件」だと反論しました。和歌にも31文字で構成するという「前提条件」がありますが、その枠の中には無限の自由度があるとして、建築もそれと同じだと述べたのです。

そして彼は、自身の心情を和歌で表現しています。たとえば、「たかくおもひ きよく生きなむ ねがひにぞ すきびとみとを えらびたりしか」などは、彼の建築家・研究者としての在り方を象徴する和歌だと思いますね。堀口の多彩な関心が彼の「表現」に収斂するのが注目点です。絵画や庭園、茶の湯、和歌などいろんなことに関心を持っていましたが、それらが有機的につながっている。和歌には、自然に対する彼の関心が示されています。それは、彼の建築や庭園のつくりかたに通じています。

【田路】 それでは、会場からご質問を受けたいと思います。時間が限られていたので堀口捨己を中心にした話に偏ってしまいましたが、いかがでしょうか。

【質問者】 ありがとうございました。建築関係の仕事をしています。

展覧会もざっと拝見しましたが、分離派建築会の建築とか思想というものがやっぱり僕にはいまいちぴんときていません。例えば、分離派建築会の展覧会に出品されたのが分離派の建築であって、それぞれのメンバーが別のところでやったのは分離派の建築なのかどうか。そこに線引きをするべきなのかどうなのか。その辺がぼんやりしています。6人のメンバーのそれぞれの関わり方も違っただろうし、個性も違ったでしょう。今日の様式の話にも通じるとは思いますが、「これはネオ・バロックの建築です」、「これはゴシックの建築です」と言うと、すごく安心して分かりやすいのですが、そういうふうに分離派の建築です、分離派の思想ですと言ったときに、そこに本当に大事なものがあるのかという感じがして、分離派の輪郭というのはどこで描けるのだらうという疑問があります。それで分離派の仕事がぼんやりしてしまうわけです。最初の「我々は起つ」というのはすごく鮮明ですが、それ以外の分離派の仕事の輪郭がはっきりしないところがあって、その辺を教えてくださいましたらと思います。

【田路】 藤岡先生、いかがですか。

【藤岡】 今の質問の答えになるかどうか。教科書的な言い方をすれば、分離派とは、建築が芸術であることを認めてくださいといった人たちのことです。分離派は、会則や会費もない、各自が自由に活動する団体でした。展覧会に出品した作品を新聞に紹介してもらったり、本を出版したり、各自の活動に制約がない、ゆるやかな団体で、それこそが私は分離派の魅力でもあると思うんですけどね。彼らは、今では当たり前の行為である、自分の考

えや作品を発表すること、社会に向けて発表するということを日本の建築界ではじめてやりました。それが分離派の歴史的意義です。個々のデザインや後々の活動にまで視野に入れると、話が拡散してしまう。要するに、分離派とは、建築の芸術性を強く訴えたグループであり、その主張を展覧会を開くなどしてアピールしたグループということになるんじゃないかと思います。

【質問者】 事実として何かがあって、分離派の思想とか、分離派の建築という輪郭を描くことはできないのでしょうか？

【藤岡】 その思想は建築の芸術性を主張したということですね。彼らの作品は、一般的には表現主義ですが、実作はけっこう多様で、さきほど紹介された森田慶一の楽友会館（1925）はスパニッシュ様式です。だから、実際には過去の「様式」を否定していない。石本喜久治の朝日新聞社（1927）も、表現主義なんだけれども、ほかのメンバーのデザインとは印象がかなり違います。森田慶一のスケッチの主調はセセッションといえますし、矢田茂のものはもっとシンプルで、おとなしいという感じがあるので、共通項を見つけるのはかなり難しいと思います。

【田路】 もうお一人、もしいらっしゃればいかがでしょうか。

【質問者】 香山先生のお話の中で、何に対して分離している、何に対して起つんだという疑問に対して解説があり、また様式にはギルド的なものとアカデミック的なものの2種類があると説明されました。僕は伝統木構造の会をやっていますが、いわゆる職人の技という体に染みついた大工さんの知恵、仕事の知恵というのがあります。それから、学者さんとか設計者の知識というのかな、設計の意図というか、その辺が融合して、設計者も学者さん

も職人さんが非常に仕事がやりやすいような計画の設計をすることで、よりいい建築を造っていくことができるというのがあると思います。分離派の時代、この二つがあって、世の中が混沌としていて、何に対して起つのか、戦うのかが分からない。藤岡先生からはモダニズム建築が様式みたいになったという話もありましたが、この時代には、ギルド的なものとアカデミック的なものが融合して、よりよい建築を造っていくっていう、そういう流れはなかったのでしょうか。

【香山】 それは面白い問題です、私に十分な説明はできないですが、瀧澤真弓が作った日本農民芸術研究所という提案と、それが目指した運動そのものが、まさに、そういうのを目指していたものでしょう。あるひとりの芸術家のものじゃなく、職人や手仕事の人たちの中から芸術が生まれるという理想です。これは中世の時代を理想とした、ゴシックリバイバルの人たちあるいは、アーツ・アンド・クラフツの運動はまさにそれを理想の方法論にしたわけですね。ジョン・ラスキンは、それを更に広げて、社会的な理想にしたわけで、彼は古典主義といったような国家的な様式を否定し、農民の手仕事の中から生まれる社会でなければいけないと考えた。日本でもラスキン支持者の人たちはそういうことに共鳴したわけだし、それは、社会主義に近い面も持っている。社会主義はいろんな面がありますが、中世主義というのは社会主義、コミュニズムが生まれるひとつの基盤で、みんな一緒に働き、共通の価値観に支えられるという理想でしょう。だから、そういう当時の社会の動きとのつながりもあったんじゃないかと僕はと思いますが、僕は調べてないのでそれ以上は知らない。しかし、広くいえば、この理想は広く、私達の心

の底にあるもので、いろんな形で今もあります。例えば街並みなんかを一生懸命保全しようという人たちの動き。地方に帰って自分たちで何か小さな集団で会社を作ったり農業したり物作りしようとした動きも大きく言えば、それはみんな心の中にあるひとつの社会の理想でしょう。それは消えずにあるんじゃないですか。今後それはさらに大きくなっていくのか、ただ世の中のどこか隅っこで細々と生きていだけなのか、それは分からない。でも、そういう動きに、僕は心の底で共感するわけですけどね。

【質問者】 地域主義というか、地域を大事にしたり、山を大事にしたり、地域の活性化につながるような、そういう建築の造り方によって、地域に根差したよりよい町並みができていくとか、そういう裏づけがない中で日本の建築がどんどんできていくことに対して、非常に危機感を感じています。今はコロナ禍ですが、当時もそういう感染症があって早く亡くなった方もいました。この分離派建築会100年展は、次の日本の建築や時代をどうやってつくっていくかということを考えるうえで、非常にタイムリーに的を射た企画だなと思ってすごくいろいろ勉強になりました。ありがとうございました。

【香山】 それは確かにあることだなと僕も思っています。ただ、今後どういう動きになるのか、僕なんかはもうくたばりかけてるから分からないが、私たち人間の中には何かあるんでしょうね。何かそういう方向も明らかにして、具体的に示していけるといいですね。この展覧会で「田園」という言葉でくくられている思想も大きく言えば、そういうことかなと思ったりするんだけど、手仕事というか、共同体という概念はこれから、改めて大きい意味を持ってくると、私は思います。

【質問者】 田園を大事にするとか、手作りの物を大事にするとか、そういうのは何か物づくりの出発点のような気がするんですよね。ありがとうございました。

【田路】 ありがとうございました。最初のご質問は、分離派建築会の思想というのは一体何なのかよく分からないというご質問だったと思います。1920年代の大正期は、大正デモクラシーとして知られている時代ですが、私は今よりもはるかに言論が自由だったのではないかと考えています。今はSNSなどいろんなツールがありますから、誰もが自由に発言できるチャンスを持っています。一方、この大正時代には、じつにたくさんの建築雑誌が発行されていて、東京帝国大学の大先生から、一般の読者までが投稿し、自由にディスカッションが繰り広げられていました。非常に自由な時代だと思うんですね。その中で、いろんな意見や考えが戦わされていて、分離派建築会もその中の一つの運動としてありました。一概に分離派建築会イコールこれですというのはやはり言いにくいわけで、いろんな考え方の中で彼らも試行錯誤していたと思います。

それを少しでも分かりやすく解き明かしてみよう、整理してみようというのがこの展覧会で、章構成の中に幾つかのキーワードを入れました。今おっしゃっていただいた「田園」もそうですし、「彫刻」、「構造」、それから「構成」、そういうキーワードで展覧会が構成されています。それらは彼らが考えたテーマ、問題、課題だったと考えています。そういう目で展覧会をご覧いただくと、彼らが考えた問題の広がり、こういった問題が彼らの心を捉えていたのかということをご理解いただけるでしょう。恐らく、そこには1

00年後の現代の我々にも考えさせる示唆のある議論が展開されていたように思われます。そういったことをこれからも考え続けていくつもりです。

時間を超えてしまいましたが、今日はここまでとさせていただきます。皆様、どうもありがとうございました。(拍手)

—— 了 ——