

分離派建築会100年展

展覧会記念シンポジウム②「分離派建築会と大正美術界」

会場：パナソニック汐留美術館 5 階ホール

日時：2020年11月 8 日（日）午後2時～午後3時50分

【田所】 皆様、本日は新型コロナのこういう状況下にもかかわらずお越しくださいまして、まことにありがとうございました。

この展覧会は、京都大学の田路先生をはじめ、分離派100年研究会のメンバーで8年間にわたって作業を続けてまいりまして、また、その成果ということで、このような機会をつくっていただきまして、美術館の皆様には改めて感謝申し上げます。

また、本日は2回目のシンポジウムとなりますけれども、大正美術界ということテーマに、少し広い文脈から分離派建築会の活動、また1920年代の美術と建築をめぐってお話を進めていければと思います。パネラーに日本大学の大川三雄先生、また、神奈川県立美術館の水沢勉先生にお越しいただきました。

分離派建築会は美術と建築の双方の分野に深く関わり、また当時の非常に錯綜した時代状況の中で、ひとつの建築の方向性を指し示したとされています。建築のほうでは「モダニズム」と呼ばれる建築の出発点というようなことで位置づけられていますが、この時代状況と関連して見てみると、そう簡単には言えないというか、非常に複雑な動きが読み取れます。今回の展覧会でも、「都

市」あるいは「田園」、また「彫刻」、「構成」などさまざまなキーワードで各章が編まれています。今回のシンポジウムでは、そうした各テーマをめぐって、その背景、それからまた現代にまで至る近代という時代における美術と建築の流れという広い視野のもと、お二人の先生方からお話をいただければと思います。

それでは、まず水沢先生からどうぞよろしくお願いいたします。（拍手）

【水沢】 皆様こんにちは、水沢と申します。よろしくお願いいたします。僕は美術史が基本ですので、建築史のことはあまり詳しくありませんが、大正期から昭和初めの時期くらいの日本の近代における文化の変化とか在り方というのがどういうふうに起きてきたのかということを神奈川県立近代美術館の展覧会に関わることで、自分なりに様々な資料を見てきたという経験はあるのではないかと思います。でも、なかなか学芸員というのは、調べて次から次へと資料を見ることは飽きることはないんですけど、それを整理するのが一番苦手で、ではそれを全体としてどう見るかということは、なかなか人の前で話す機会もないし、皆さんが美術館へ学芸員の話聞きに、ギャラリートークに行くと、何で細かいこんな話まで知ってるんだろうと思うけど、では、その時代はどんなのっていうと、そんなことはあまり話さないみたいなところがあります。

でも、今回のこの分離派建築会100年というのは、すごく大きな節目で、やはり日本の文化のありようをちょっと捉え直すというのか、そういうことをするための絶好の機会であるというふうに思いました。私自身も研究会の第2回の発表のときに参加して、非常に拙い発表をしました。とてもこれは論文集に書けるようなものではないなと思っていたら、コロナ禍のおかげで時間がで

きて、ただ、あんまり調査ができないというのがつらかったですけれども、最近様々なデータがWebに上がっていて、オンライン的な調査ということで少し、逆に時間があることで、考える時間と調査ができました。

そんなことも踏まえて、この1910年から20年ぐらい、つまり日本の分離派建築会が始まる前ぐらいの状況を、今日はまず前半にお話しして、後半で幾つか意見交換や情報の確認などができればというふうに思っています。私に与えられているのは30分の時間です。では始めましょう。

私の今日の話のテーマは、「諸芸術の交流」という、この一点にほぼ尽きると思います。皆さん御存じのとおり、1919年のバウハウスはあらゆる芸術を統合して、その頂点に建築があると考えました。これはヨーロッパの基本的な考え方ですよね。日本の場合はそういう考え、アジアの場合はそういう考え方は決して、基本に根づいているというふうには思えないんです。第1回のシンポジウムで香山先生が、ジョサイア・コンドルが日本に来て教えたけど、様式というものの基礎は、日本の近代建築の中にはきちんと定着していないのだと仰っていましたが、だから様式の対立としての日本分離派ではないです。だからそういう形で、日本分離派建築会とは何ぞやと問うてもよく分からなくなるということも、最後の質疑応答にも確認できたことじゃなかったかなと思って私は聞いていました。

その背景にですね、諸芸術が交流しているという現実が、今風に言えばトランスナショナル、国境を越えて、20世紀になったと同時に広がっているというふうに思います。その流れの中で、日本の事例としての分離派建築会が生まれてくるまでのダイナミズムを感じさせてくれるような事例を御紹介すると

というのが私のお話の趣旨です。じゃあ、スライドに入りましょう。

とても奇妙なスライドを選びました。会場にはこの写真はありません。でも、ある意味、これも本当に諸芸術の交流を象徴しているような写真です。これは1938年の夏だろうと文学史の人は推測しています。これは立原道造ですね。立原道造は四季派の詩人として有名で、ものすごく好きだという人もたくさんいると思います。また同時に建築家でもあった。非常に若くして、39年には死んでしまいますから、彼は、まとまった建築の仕事というのは、石本喜久治事務所にいたときに図面を引いたものが、現存するものが幾つかある程度で、彼のオーサiershipというか、彼自身が造った建築というのは残念ながらないですね。アイデアがちょっと実現したような形になっているものがあるだけです。

でも、この写真はとっても象徴的な写真です。石本喜久治の事務所で撮られているんですね。よく文学史の本を見ると、ここだけがトリミングされてポートレートになっているんです。それはそうですよね。立原道造を見せたいんだから。

ちょっと次のスライドに変えてみましょうか。この一番最初のこの情けない写真は、僕がコピーでずっと持ち歩いていたものです。ですから、コピーだから折れちゃって、しわくちゃになってて、実はこれの正確な元データは、僕は持ってないです。恐らく管理しているのは、石本建築事務所ではないと思います。肖像権の問題もあって、石本建築事務所にこのデータはないと思います。

この写真は、僕がコピーを持ち歩いていた理由のひとつを説明してくれるんですが、これは神奈川県立近代美術館で2004年に開催した展覧会のカタログ

グの挿図です。何の展覧会かというと、ウィルヘルム・レームブルックという彫刻家の展覧会です。ウィルヘルム・レームブルックは20世紀初頭のドイツの最大の彫刻家です。

近代彫刻史というのは非常にバランスが悪くてですね、ロダン以降の、ロダンのメインストリームが基本、近代彫刻になっちゃっています。日本人も、ロダンから直接教わった人はほとんどいないけど、ブールデルからは非常に学んでいますから、やっぱりそういうロダン筋の近代彫刻が日本の美術教育においてもメインストリームで、レームブルックに習った人なんて一人もいません。だからレームブルックは日本の近代彫刻の中では傍流も傍流なんですね。御存じのように、レームブルックも1919年にベルリンで自殺してしまいますから、結局彼の影響力はそんなに及ばなかった。

でも、これはそのときの展覧会のカタログの挿図で、これは立原道造記念館からデータをもらった。だからヴィンテージプリントを持っているのかどうかは分かりません。持っているのかもしれませんがね。ここにウィルヘルム・レームブルックの彫刻がある。これは今、会場で展示されていて、現存するんです。立原道造がここにいて、後ろに石本喜久治事務所の本棚があって、一番上のところに、レームブルックの、頭部、胸像と頭部の中間ぐらいの感じですけど、女性の首が飾られているわけです。何か日常をちょっと切り取ったような写真のように思うかもしれないけど、これはとても象徴的ですね。レームブルックという、日本ではほとんど評価されていないこの彫刻の持ち主は石本喜久治です。大切に、仕事場の本棚の、かなり目立つ場所に飾ったわけですね。

道造はこういう人ですね。非常に若くして、25歳で死んでしまった、夭折

の詩人ですね。この翌年には死んでしまっています。

これはさっきの写真、僕のぼろぼろのほうを大きくしてみました。後で時間がある人は、ぜひ下で本物を見てください。まさにこれが今展示されてます。

これは、テラコッタなんです。ブロンズじゃないんですね。ですから、これからブロンズ抜いているので、これがまさにユニークな作品じゃないかと僕は思っています。つまり彫刻家自身が自分の手でこねて創ったものを焼いて、焼き上げたテラコッタがこの像だろうと思うんです。世の中に、この彫刻がまだほかにあるのは、これを基にして、ここから型を取ってブロンズ抜いたものだから。それを僕らは世界中の美術館で、結構鑑賞しています。でも何と、恐らくオリジナルに一番近い状態のものを石本喜久治は22年から23年だったかな、ヨーロッパにいた間に購入しているんですね。それを日本に持ってきて大事にして、現在まで伝わったということです。

ちょっとわき道にそれますが、この作品はどういうふうに紹介されてるかという、52年の「表現派展」、55年の「現代ヨーロッパ彫刻小品と日本作家四人展」という展覧会が開かれています。このデータは僕が今働いている神奈川県立近代美術館の開館1年後のもので、このとき何をやっているかという「イサム・ノグチ展」をやっています。すごい影響力があった。イサム・ノグチを見た人はこの表現派展を見て、イサムの彫刻も見ただけど、レームブルックの彫刻も見ただけです。それをもう一回展示したんですね。その55年のほうの出品目録の表紙がこのレームブルックだったんですね。ということは、これを恐らく企画した土方定一という当時の副館長は、レームブルックをものすごく高く評価して、特別な撮影をして、それをこういうチラシの配布物の表に

印刷したわけです。

もう一つ気になるのが、立原道造が座っていた一番上の棚の左側にあったものです。これはいろいろな人に聞いて、僕は2003年の展覧会のカタログには、「バウハウス風の物入れ」というふうに表現してしまいました。あんまり根拠ないな、と今思っています。バウハウスだと、こんなメッシュの細かいものじゃないんじゃないかと。

これは、ちょっとやっぱり最近気になって見ていると、ヨーゼフ・ホフマンの、つまりウィーン工房のくず箱とか、物入れとか、文房具入れたりするとか、書類入れとか、そういうのに使われる汎用性のある箱じゃないかと思いますね。今見せているのはニューヨーク近代美術館のデータですね。ヨーゼフ・ホフマンと完全に断言していますね、1905年、つまりウィーン工房ができた頃に作られたものだ、量産されたものだろうということをニューヨーク近美MOMAは書いています。高さは10.8センチ、さっきのレームブルックの頭部が30センチぐらいだから、ちょうど合いますね。だから、こんなようなものをやはり石本喜久治さんは非常にいいなと思って事務所に買っていたんじゃないかというふうに思います。これがウィーン工房のものであると断言することは、一種の類似品かもしれないし、分からないけど、でもそういうような発想のものを持っていたということは確実であるということが分かります。

それでウィーンに話がいきなり飛んでしまうんですが、諸芸術の交流というテーマを挙げたときに、ベルリンやミュンヘンにも分離派はあったけれども、圧倒的に諸芸術の交流という点で影響が強かったのはウィーン分離派です。これは間違いないんですね。それはなぜかというと、日本の白馬会の画家たちも、

ウィーン分離派の展覧会はウィーンに見に行っているからです。それは裏づけられるからですね。その影響が確実にたどれるのです。

この非常に有名な写真。クリムトが真ん中に座っている。このとき会長ですからね、一番影響力のある人だった。まるでゼウスのように座っていますね。仲間たちがいます。分離派の創立メンバーたちと言っていいでしょう。これは1902年の写真ですね。クリムトを好きな人はよく見ている写真かもしれません。これは何のときかというと、第14回展のときですね。第14回展というのは1902年に開かれて、テーマはベートーヴェンだったんです。何でベートーヴェンがテーマになったかという、ここの部分に、今はライプツィヒのゲヴァントハウスのホールに飾られているマックス・クリンガーが創ったベートーヴェン像、多色の彫刻の、非常にユニークな、巨大なベートーヴェン像がここに飾られたんですね。クリンガーはそれを制作するのに長い時間がかかった。ウィーン分離派の国外会員の1人がクリンガーでしたから、クリンガーのその作品が完成するというのを祝いして、発表する会をやろうということになった。そのとき分離派のメンバー全員がベートーヴェンをテーマに制作をした。今年はそんなことやっているところないですね。生誕250周年なのに。でも芸術家たちがベートーヴェンに捧げる作品を創るベートーヴェンの大展覧会というときです。そのときクリムトは「ベートーヴェン・フリーズ」という巨大な壁画を描いたんですね。それは現存しています。今はウィーンの分離派会館の地下に移設されて永久展示されている。それが完成したときの写真なんですね。

ですから、作業が終わって、みんな一段落している。もう寝たいという人もいます。演技しているようですが、みんなおどけたポーズをして、この頃の芸

術家たちの集合写真の特質って、誰か分析してほしいですね。実は日本の美術学校の集合写真も、この頃はみんなふざけています。演劇的な何かを演出している人がいるんじゃないかと思えるのです。写真を撮る側に。何かそういうようなのを感じます。これはクリムトがもうほんとと神であるみたいに、みんながリスペクトしているということを明らかに表していますね。

そういう影響というのはこの時点で日本にもう、かなりじかに伝わっているんです。20世紀初めの分離派の活動、ウィーンの影響は、日本に大きく及びます。その一例を実に小さなもので見つけるとすれば、これは1905年にできた絵はがきです。これをデザインしたのは藤島武二です。藤島は、ヨーロッパに行って帰国後《黒扇》とか、有名な絵を描きますけども、このときまだヨーロッパに行っていないんですね。行く前の藤島というのは完全にゼツェッシヨニストというか、分離派的画家なんですね。その精髓と言っているようなものがこの1905年に作った絵はがきです。データはこう確認できます。三つの光というふうに、3枚あるのですが、その中のこれは「星」、STELLAとなっていましたね。金属凸版で創られていますから、非常に表面がエンボスのように、数字も記号も、全部でこぼこになっているんですね。ですから凸版で創ってあるもので、絵はがきとしては一番凝っているものだろうと思います。すみやというところが刊行して、「絵葉書展」という展覧会があったんですが、そのときの金賞をもらっている。日本での評価が一番高い絵はがきとして評価されたものです。こういう作品は小さな作例ですけども、まさにクリムトたちの分離派の活動が日本に影響を及ぼしている、はっきりとした例であるというふうに言えるでしょう。

クリムトたちと、どこかでやはりそういう精神を藤島は何か感じ取っているんですね。ですから下に英語で詩が書かれています。ちょっとこれ読んでいると時間がなくなっちゃうから割愛しますが、これを詠んでいるのはイサム・ノグチのお父さんであるヨネ・ノグチです。ヨネ・ノグチも世紀転換期にアメリカに行って、英語を書く詩人として大成功しているんですね。それで編集者の女性との間にできたのが、イサムなわけですね。そのイサムが生まれた1年後にこの詩は書かれているわけですね。何か不思議な縁でつながっていくわけです。

そのウィーンのつながりということを、この前の分離派の研究会のときにもちょっと発表したんですけども、その頃は意識はしてたんですけども、その中でまだ調べ切れなかったもののひとつが、この『青鞥』という、日本の女性解放の歴史にとっては一番重要な雑誌ですね。平塚らいてうが発刊した雑誌です。その雑誌の表紙というのはみんなよく知ってたんですけども、文学史の人も当然これを言及してるんです。この創刊号の後書きがあって、そこにもこの表紙のことは書かれているんです。ですからこれを描いたのが、『智恵子抄』の長沼智恵子だということも分かっていたし、みんな知ってました。ただし、誰もこの絵が、智恵子がこんな絵をいきなり描くのかっていうふうにはちょっと思っていて、何かイメージソースがあるよね、っていう議論は、美術史も、文学史の人も随分していました。

そのときはプレ・ラファエライツというか、ラファエル前派の絵ではないかとか、やはり、僕なんかはウィーン分離派が感じられるねというようなことは言っていました。でもまだ正式な論文のようなものではなくて、研究者たちが、こ

れは水から上がるビーナスであると。何か新しい女神が女性の権利を主張しているみたいな、何か女性が独り立ちをするイメージにふさわしいと指摘しています。それは平塚らいてう自身もそういう言い方をしているんです。だから同人たちも、これがどこから生まれたかを知らなかったんですね。長沼智恵子もそのことは一言も言わなかったために、僕らはこのイメージソースをずっと知りませんでした。

僕、3年前ぐらいに薄々と気が付いたんです。このコロナで時間をもらえたので、実に重箱の隅をつつくような細かいことをうだうだと書いているのが、今度の京都大学の論文集の中に入っています。もし御関心があったら読んでみてください。そうすると、智恵子がどんな状況下でこれを描いたのか。あと、実は同じ絵を使っているようで使っていなくて、途中で変更している。なぜ変更したのか。これは推測でしかないけど、そういうことの推測も、僕なりに考えたものを発表しました。これは、ちょうどこれを描く頃に智恵子が光太郎とつながろうというときですね。だから、いわゆる光太郎との生活が始まる前の智恵子ですけども、そのときに使ったイメージには、こういうもとのイメージがあった。これは何かというと、ヨーゼフ・エンゲルハルトの画集の中に入っていたんです。絵自体は1904年に描かれました。ところが1909年に、ウィーン分離派でエンゲルハルトの個展が開かれたんです。そのときに彼の、それまでの画業をまとめた画集が出たんです。これは、その表紙です。その中を見ていくと、「Neun Blätter Werkzeichnungen für Holzintarsien」と書いてありますね。だから木の装飾で創るパネルのための9枚のデッサンというか、素描というふうにエントリーがされています。86番。しかもちゃんとカラー

図版が載っている。その真ん中に、この図像が載っているんですね。この図像を全部見ていくと、これはいわゆるビーナスではなくて、アーサー王伝説の物語だという根拠もはっきりするんです。こういう水から出てくるような姿は、湖の女というのは、マリーンという予言者がアーサー王を連れていくときに登場しますから、もう絶対それだと分かるわけです。

恐らく智恵子が見ていたのはこの絵です。そうすると発表する2年前に印刷されたものです。しかもカラーで。だから当時の東京にいる美術家たちは、そういう雑誌を貪るように読んでいましたから、それを見たときに、智恵子はどう記憶したんだと思いますね。これを何かの自分の作品に取り入れたいと思って、剽窃と言うとちょっと言い方が過ぎるかもしれませんが、でも、この図像に対する共感を、自分たちの出発の雑誌の表紙に転用したわけです。その後、変えるのはなぜかという問題は、僕の文章を、関心のある人は読んでみてください。

これは1920年、分離派の建築家たちが集まっている写真です。これは今回も展覧会で大きく紹介されていますね。日本分離派建築会という、ほぼこのイメージを思い浮かべる人が多いのではないかと思います。強いメッセージが何か込められた写真だと、もう見た瞬間にみんな思うんじゃないでしょうか。幸い撮影の年が、1920年2月3日ということも分かっているんです。これは、撮影した場所は東京帝国大学の第二学生控え所と読むのでしょうか、そういう場所で自分たちの習作展をまず発表したんですね。これは第1回展の前にやったことです。確か第1回展は7月だったでんすね。白木屋でやった。これは学生だから、帝国大学の中のスペースを利用してやった展示だったわけ

ですね。そのとき集まっているメンバーです。ここは石本喜久治。一人一人は皆さん後で調べてみてください。会場でも分かります。

僕が注目したのはここです。これはもう一つの写真。2枚、ヴィンテージが伝わっているようです。こちらは石本事務所のほうに伝わっているほうじゃないかと思います。これは幸い台紙も残っていて、Mochizukiという写真館でプリントして、みんなに配付したんだろーということも分かりますね。それぞれが受け取ったときに名前を書いたりしたんじゃないかと思うんです。ここに日にちが書いてありますね。そういうデータが分かるわけです。

ここに石本喜久治がいて、彫刻が置かれているわけです。その細部を見るとこういうふうになっているわけですね。この台座を分析したいなと思うんですけど、こういうのは工芸史とかデザイン史の人が分かるかな。僕には、すぐには正確には分かりません。ただ、いわゆる1910年代の終わり頃のスタイルというよりも、世紀転換期ぐらいのスタイルだろうと思います。ですから、やや古い、明治30年代、40年代に日本にあってもおかしくないような装飾が施された、ある種、擬古主義的な部分も持っているスタイルの台座ですね。その上に、これは、姿で見ると石膏像か彫刻が置かれていることが分かる。でも、いかにこの彫刻を、大事な役目を与えているかというのは、このとき自分たちも、絵画、彫刻という第二部をつくっていて、自分たちの作品も、そういう絵や彫刻も並べたことが新聞記事によって分かるんですね。学生ですから、まだ建築を実地に造れるはずはないから、図面は発表し、それと同時に、自分たちの芸術的な衝動を、絵画、彫刻の部門もつくって並べたということは当時の記事によって分かる。そういう展覧会なんだということを絶対に伝わるよう

に、ここに置いてあったのかもしれないけど、わざわざ集合写真でこの彫刻の周りに集まろうとって記念写真を撮った。石本に至っては、右手をその彫刻台の上のところに手を当てて、まるで彫刻と一緒にいるというような、ちょっと無意識の身体的な言語かもしれませんが、そういうメッセージも見る側は感じる。だから彫刻がすごく大事なんだということが、この写真だけで分かるんじゃないかと思います。

まあ、このぐらいのレベルのもので判断するということはとても危険ですけども、やっぱり昔からこれを見て何となく気になるなと思っていて、これだという断定はできないにしても今回いろいろ考えて、こういうようなスタイルの彫刻に対する共感があって、この作品を置いたんじゃないかと思えるわけです。これはやっぱり特別な置き方だと思います。

これは、何かというと、中原悌二郎という人の《憩える女》という作品です。中原悌二郎は《若きカフカス人》の像などの有名な作品があるし、作品をまとめて見るには、出身地の旭川にある記念館に行かないと作品を全部見ることはできませんけれども、33歳という短い生涯で創った作品はほぼ残っているんです。それはブロンズで抜いたりしてあるということもあって、比較的、生涯に創った作品の全貌が分かる。これももう最後の頃の作品のひとつということが分かりますね。

こういう作品を分離派建築会のメンバーたちは、共感を持って集合写真の中に入れていくということです。これは彼らの何か出発点における、共感しているような芸術はどういうものなのであるかということを、私たちに残してくれたメッセージではないかというふうに思っています。

ちょっと最後に、何か理屈っぽいことを語りましたが、言いたいことは、この1920年ぐらいまでの間の芸術の展開というのは非常に複雑で様々な要素があるということです。それを語ろうというときに、分離派という言葉はなかなか逆に便利な言葉だといえるのではないのでしょうか。混沌たるいろいろな要素をその中に投げ込むことのできる、ある種の大風呂敷的な言葉、要するに既存の存在しているものには満足できないから、自分たちの在り方を追求して、自分たちの足で立とうみたいな意味合いですから。もともとはSecessioというラテン語ですね。それはローマの元老院に対して怒った市民たちが、自分たちが山のほうに逃げて、丘に逃げて分離してしまったという、そういう政治行動を意味するSecessioから来ているわけですから、既存の権力や表現に対して、紋切り型に対して、違うものを求めるということなので、何を言ったっていいわけです。

でも、そういうふうに考えたとき、20世紀初めの芸術の様相というのはまさにそうだったんじゃないのかと思えてくるのです。そういうもののひとつが日本における分離派建築会であり、それはヨーロッパで明確に運動として発生した分離派運動から分かれた光が日本に注ぎ込まれて、日本にはまたそれを映し返すような、鏡像になるようなものが生まれた。そういう時期が、まさに1920年ぐらいまでの20世紀の状況で、ここにはドイツ語で「Stilpuralismus」と書きましたが、この状況をなるべく発展史的な、単線的な論理で説明せずに、様式がたくさん併存しているような状態を、むしろ、まずは一旦受け入れて、情報を確認して、その相互のつながりを分析していく、そのことによって、言ってみれば20世紀の最も都市文化が花咲いたときだと思いますが、次の2

0年代の様相の前提というものをより正確に分析できるのではないのでしょうか。というふうに、僕はその論文の最後を締めくくっているわけです。

どうも皆さん、ありがとうございました。（拍手）

【田所】 水沢先生、どうもありがとうございました。美術と建築の接点をめぐって、幾つかの象徴的な写真を拝見させていただきながら、貴重なお話しをおうかがいしました。いずれ、総合芸術というような、美術と建築の総合化をめぐって、この時代どのような取り組みがなされたのか、後半にまたお話を伺っていただければと思います。

続けて大川先生、どうぞよろしく願いいたします。

【大川】 こんにちは。よろしく願いいたします。

私は分離派建築会の周辺にどういう動きがあったのかというのを少し整理してみたいと思います。

私は去年の3月まで、お茶の水にあります日本大学の理工学部で40年近く勤めておりました。日本大学の理工学部の前身は1920年に、日本大学高等工学校という、夜間の2年制の専門学校でスタートしました。1920年は分離派建築会の発足した年です。創設者で初代の校長は佐野利器という人物、世界的に知られた構造学者ですね。言わば分離派の人たちの仮想敵というべき人物によってつくられた中堅技術者養成のための学校ということになります。

大学へ入ったときには私はアーキテクト志望ですから、入学してみてびっくりしました。校歌が「若きエンジニア」で、アーキテクトという名前は出てきません。それと構造や実験の授業がやたらと多かったですね。大学に残ることになって、自分が育った中堅技術者養成のための学校、いわば非エリートの学

校の卒業生たちは一体どういう活躍をしたのだろうかという関心を含めて、日本の近代建築史という分野を研究テーマにしました。

非エリート層という言い方は非常に曖昧です。国立であれ、私立であれ、大学に通う人たちは皆さんエリートと言えどエリートなんですけどね、ここで言う非エリートというのは、少なくとも昭和戦前期までは、いわゆる帝国大学卒業というエリートに対し、それ以外の学校との格差が間違いなく存在していました。そういう人たちを総称して、ここでは非エリートという言い方をしております。

今からもう30年以上前ですが、中村鎮や蔵田周忠、そして山口文象といった人たちのことを調べる機会がありました。私の日本近代建築史研究の始まりは、こうした非エリート層の活躍を調べることからスタートしたわけです。

工手学校、今の工学院大学は1887年の設立で、かなり古い歴史があります。ここは歴史主義を中心に学んだ東大卒の建築家をサポートするという目的でつくられました。さらに活況を呈してくるのは1910年の早稲田や1920年の日本大学あたりからで、日本が工業立国を目指して、中堅技術者の数を増やそうということで、いろいろな教育機関が増え、建築界の底辺が広がってくるようになります。

一方、明治末になりますと、帝国議会議事堂の様式をどうするのかという様式論争が建築界を挙げての話題となり、それをきっかけに、建築を論じ合うという風潮が出てきます。またそれを紹介するメディア、建築雑誌なども発刊されるという動きが現れてくるわけです。明治末から大正初期頃は建築を目指す若い人たちは、仲間が集まると、熱っぽく建築を語りあったようです。いわゆ

る建築論の季節ともいえる時期であったのだろうと思います。

分離派建築会以前には「建築無名会」と「建築青年会」、そして「ミネルヴァ会」といった動きがありました。この「建築無名会」と「建築青年会」というのは、明治41年に東大を卒業した後藤慶二さんを中心に集まったグループです。後藤さん自身は構造もできるしデザインもできるというスーパースターで、後輩の面倒見が良いので周りに後輩たちが集まって、いわゆるサロンを築き上げていました。その中で「虚偽論争」と「俊鎮論争」という論争があったということが雑誌等の記録で今日に伝えられているわけです。

虚偽論争というのは、中村達太郎という東大の長老の教授と、山崎静太郎という若手が、当時の日本橋辺りに建てられていた木骨レンガ造の建築に対し、構造的に虚偽ではないかという問題提起をしたことから始まった論争です。最終的には山崎さんが、将来の建築は構造イコール建築という傾向に向かうという、今日の機能主義建築論に近い革新的な論考を発表しています。この論争に同期である後藤慶二さんが加わることで、構造イコール建築という新しい建築像に対して、共感しつつもその危険性を提示することで大変レベルの高い論争になったのが虚偽論争です。

もう一つが俊鎮論争で、野田俊彦さんと中村鎮さんという2人の間で行われたものです。野田さんの東大の卒業論文、当時は与えられたテーマである「鉄筋コンクリート造と建築表現」という課題に対して野田さんが書いた論文大変に出来がよかったものですから、指導教官である内田祥三先生が、「建築非芸術論」という過激なタイトルに変えて『建築雑誌』に発表したわけですが、それが大変話題になりました。それに対して、早稲田出身の中村鎮さんは、野田

さんの歴史主義からの脱却と工学的視点という点を認めつつも、やはり建築は芸術であると主張しました。しかし、それは“科学の上に立つ芸術”であるべきだと提唱しています。ただ実社会での経験のない若い頃の論ですから“科学”の中身に対してリアリティーがなく空論に終わっている。それが中村鎮さんのその後の人生に対しては大きな影を残しています。

私が研究を始めた頃は中村さんは亡くなっておられましたが、奥様はまだお元気でした。訪ねていったときには大変喜んでいただきました。44歳という若さで亡くなられたことから、志半ばでの様々な想いを抱かれていたことを切々と話されました。『中村鎮遺稿』という本を頂戴し、図面資料を見せていただき、中村のお弟子さんにも紹介していただきました。中村は福岡の出身で中学卒です。台湾総督府の雇員となりましたが、今で言う非正規のアルバイトみたいなものです。鬱勃たる思いがあり、早稲田に建築を学ぶコースができたというので、いても立ってもいられずに早稲田の予科に入ります。第2期生です。貧しい境遇でしたので、早稲田の建築を創設者である佐藤功一先生にお願いをして、書生のような形で佐藤家に寄宿しながら学校に通い、授業料も免除してもらったようです。勉強熱心で優秀、論客であるということから、『建築と装飾』という早稲田系の建築雑誌の編集を手伝っています。早稲田は、これ以外にも『建築評論』などの建築関係の雑誌を出しています。日本における建築出版活動、あるいは建築ジャーナリズム活動ということを考えるときには、早稲田の果たした役割というのは大変大きいものがあると思っています。いわゆるアカデミズムに対するジャーナリズムという構図がこの頃から生まれてきているわけです。

佐藤功一に憧れて大学に残りたいと考えていたようですが、断られた晩には、一晩中、号泣したというエピソードが遺稿に紹介されています。佐藤功一の推薦で陸軍に職を得ますが、官庁営繕機構における技手（ぎて）という職種でした。これが帝大卒ですと技師という職種になります。技手というのは製図工ということです。我慢できずその後は、東洋コンクリート(株)や日本セメント(株)といったコンクリート関係の会社に入っています。

その環境の中で、かつて自分が考えていた新しい技術と表現というテーマに対する関心が再び沸き上がってきたようです。鉄筋コンクリート造の可能性が追求された時代でしたが、その欠点のひとつは高価という点です。それには型枠大工の技術的な問題などもあります。もっと安く一般に普及させるための方法として中村が考案したのが中村式鉄筋コンクリート造、通称「鎮ブロック」というものです。ブロックですが、通常とものとは違ってL字型にすることによって組合せを自由にしている。現場まで持ち運ぶのに積み重ねができますから、大量のものが一気に運べるという経済性もあります。これを組み合わせ、中に鉄筋を入れてコンクリートを流し込みますので、型枠が要らないわけです。壁だけではなく、床や天井もすべてブロックで造ることができるという大変にユニークな技術です。

関東大震災で耐震上の実績が実証されたことから、京都工芸繊維大学の本野精吾という、近年評価が高まっている建築家がこの技術を使って作品を造っています。1920年に商標登録を経てから12年間で、およそ119棟の建物が実現しています。場所は北海道から沖縄までで、北海道は函館大火の後に、耐震耐火の技術として店舗併用住宅などに採用されています。中村建築研究所の京都出

張所は本野精吾邸の隣にあり、本野さんを中心に昭和2年から始まった日本インターナショナル建築会とも深い関わりを持っていたわけです。

鎮ブロックの技術はなかなか優れもので、近年、再評価が高まっていますが、当時は経営的にもかなり厳しかったようです。経済的なやり繰りを前提に、鎮ブロックで美しい建築をつくることが中村の大きなテーマだったのですが、道半ばにして亡くなられてしまいました。建築運動との関わりも強く、最後には新興建築家聯盟という、昭和5年に発足するはずだった幻の建築運動の設立にあたっては総会の議長なども務めています。幻に終わった新興建築家連盟が潰されてしまった3年後にこの世を去っています。

次にミネルヴァ会という動きですが、これは関根要太郎、山中節治、蔵田周忠といった面々の集まりです。東大出身で逓信省を経て独立し活躍していた三橋四郎という建築家の事務所にいた人たちです。三橋は京都の三条通に残っている中京郵便局の設計者ですが、建築の設計以外にも様式論争のシンポジウムのパネラーとしても参加していますから、論客として知られていました。それから『和洋改良大建築学』という体系立った建築学の本も書き、当時発刊された『建築世界』という雑誌には資金提供もしています。三橋はそうした建築関係の書籍や雑誌の出版等に強い関心を持っており、その下で働いていたことが蔵田周忠に大きな影響を与えたのだらうと思います。

三橋事務所の先輩格である関根要太郎、その実弟の山中節治、そして山中と早稲田での友人だったのが蔵田周忠の3人が一緒になってミネルヴァ会という小さな会で展覧会をはじめとする建築活動をしています。蔵田さんは工手学校を出て、三橋四郎事務所と曾禰中條事務所で実務を学び、それから早稲田に入

り、早稲田時代には中村鎮と一緒に雑誌の編集の手伝いもしています。早稲田には佐藤功一さんの元にいた今和次郎さんによって民家研究が始まりますが、そのメンバーでもあります。

蔵田は平和記念東京博覧会の際に実務的な役割として参加し、そこで分離派の堀口さんと出会って分離派建築会の第2回目から参加をしています。分離派のメンバーにはない実務経験と、ドイツ語をはじめとする語学に堪能であること、豊富な知識と実務経験というあたりが評価されて分離派に誘われたのだと思います。その豊富な知識の一環としては、『近代建築思潮』という本を1924年に書いていますが、これはモリスのアーツ・アンド・クラフツやゼツェッションなどを紹介した近代建築の通史として、日本で初めてのまとまったものです。当時、近代建築を勉強しようと思ったら、蔵田さんの本を読むしかありませんでした。その他にも、家具のほうで型而工房という組織をつくるなど、設計者、執筆者、教育者という3本柱で大きな功績を残しました。

私が蔵田を調べ始めた頃は、亡くなられて5年目くらいの頃で、蔵田先生の所蔵本や資料が武蔵工業大学、今の東京都市大学に寄贈されたという話を聞き、その閲覧をお願いに行きました。当時はまだ段ボールが山のように積まれたままの状態でしたが、手伝わせてもらえないかとお願いし、ゼミ生だった矢木君という学生が武蔵工大に通い詰めて、その整理を手伝いました。現在は蔵田文庫という立派な特別室が作られ、日本の近代建築史研究をするための珠玉のような資料室となっています。東京都市大学には岡山理香さんという研究者もいらして、彼女がその資料を基にして着々と研究を進められています。今回の分離派の展覧会も、この蔵田文庫の恩恵をかなり受けていると思います。

展覧会をご覧になられた方は、展示の最初に後藤慶二さんの絵がおかれ、その隣に三橋四郎さんの作品が展示されています。それから一巡して、出口あたりは蔵田周忠の作品で終わっています。今回の分離派建築展の影の主演は蔵田周忠ではないかと思います。蔵田さんに関しては今まで評価が定まらなかったのですが、今回のこの展覧会を機に、再評価が高まっていくのではないかと考えております。

このミネルヴァ会の活動が1919年頃と言われていますが、その翌年の1920年に分離派が登場するわけです。大変華々しいスタートを切るわけですが、分離派の人たちの活動と、ミネルヴァ会や建築青年会とはどこが違うのか。ジャーナリズムの台頭により虚偽論争や俊鎮論争などが記録として残されていますが、それは建築界だけの情報ですね。それに対して分離派建築会は朝日新聞をはじめとする新聞各社、それから大正教養文庫の象徴とも言える岩波書店などのバックアップがあって、建築界という枠を超えて大きな反響を及ぼしたという辺りが一番大きな違いだろうと思います。

1920年以降、分離派は毎年のように展覧会を重ねていきますが、その3年目の1923年に関東大震災が起きるわけです。震災によって東京と横浜はほぼ壊滅的な状態になるわけですが、大災害を受けた後というのは人々の人生観や生活観、あるいは美意識など様々なところで大きな変革が起こるようです。そのことは現在のコロナ禍で皆さんが実感しているだろうと思います。

関東大震災以降の1927から28年ぐらいまででしょうか、美術と建築とが入り混じって、大変に活発な動きを見せた時代があります。レジュメの第3章の部分です。

最初にブラック装飾社とマヴォ（MAVO）という動きが出てきます。ブラック装飾社というのは今和次郎さんを中心とするものです。今さんは東京美術学校の出身です。当時の藝大には建築科はありません。図案科という今で言うデザイン科の出身ですが、吉田謙吉、中川紀元、神原泰らの「アクション」という美術グループや、「尖塔社」という東京美術学校のOBたちを集めて始めたのがブラック装飾社です。東京の街には本建築の前の仮建築のような建物が続々と建ち上がる中、味気ないブラック建築をカンヴァスに見立てて、若いアーティストたちがそこにペンキで絵を描くということを商売にしたグループです。

通常、今さんが東京美術学校の学生や後輩たちを集めての活動といわれていますが、正確には、この時期の今さんは東京美術学校を卒業して早稲田に所属しています。美術学校のときの先生である岡田信一郎の推薦で早稲田に入り、震災の頃は35歳ですでに教授になっていました。ですから早稲田の教授だった今和次郎が東京美術学校の後輩たちや卒業生たちと一緒にそうした運動を始めたということです。

早稲田の方でも佐藤功一や佐藤武夫といった人たちを中心に震災の調査をしたようですが、それは建築的な被害調査で、今さんが行ったような、ブラックに絵を描いて生活空間を明るくしようというような発想はなかったようです。しかし今さんの活動は、結果として美術と建築との関係に一石を投じることになったと思います。

ブラック装飾社の活動は当時の一般社会には好意的に受け取られたようです。ただし建築界ではほとんど無視されています。唯一、分離派のメンバーの

1人である瀧澤眞弓と今次郎との間で論争があったことが記録されています。瀧沢は建築と装飾との間に、価値観が異なるものが混在しているとの批判を行っています。この論争は通常に通史の中ではほとんど触れられませんが、藤森照信先生の『日本の近代建築』という本の中では数ページにわたりこれに触れています。恐らく今和次郎やブラック装飾社の活動が、ご自分が立ち上げた路上観察学としての活動と相感ずるものがあったからだろうと思います。瀧沢と今の論争にたいして興味深い考察を加えています。

ここで大事なことは、都市や建築が美術の対象になったということで、震災という時期に生まれたひとつの意識の表れだろうと思います。ブラック装飾社の活動を見て、建築分野に関心を持ったのがマヴォという前衛芸術家集団です。村山知義という大正期の新興美術運動の中心的人物が立ち上げた組織です。村山はドイツに原始キリスト教を学びに行きますが、ワイマール期ドイツの非常に混沌とした状況の中で、様々なアバンギャルドの動きが絵画、建築、彫刻、映画、音楽などで展開されていたことから、それにのめり込んで帰国し、日本におけるアバンギャルドの運動として、マヴォという組織を立ち上げるわけです。尾形亀之助、柳瀬正夢、大浦周蔵といった面々です。この村山は既成の概念を壊し、既成のジャンルの枠を外すということを基本姿勢とする方ですから、それまでの絵の具を使った絵画に対して、自然の材料や金属などを貼り付けた絵画を創ったり、果ては額縁をはみ出したような絵を創ったりします。最後は総合芸術としての演劇のほうに向かい、舞台空間でも非常に斬新的なものを創り上げ、さらには劇場をはみ出して都市に躍り出るといった動きを見せますが、建築にも強い関心を持っていました。

この「カフェキリン」は今さんが手がけたブラック装飾社の作品では必ず挙げられる代表的な作品ですが、建築そのものの設計は曾禰中條建築事務所で、壁面の装飾だとかインテリアなどをブラック装飾社が手がけています。

こちらの「森江書店 看板」はマヴォの作品で、当初はこの程度の素朴なものです。看板のところに絵を描くといった程度ですが、「マヴォ理髪店」ではファサード全体をデザインしています。さらに本格化し建築家とのコラボレートなども増えてきます。これは「吉行美容院」です。吉行あぐりという、以前にテレビドラマにもなった有名な美容師がいますが、その方の美容院ですね。ちょっと写真が小さいのですが、これは「葵館」という劇場です。正面のレリーフや、構成主義的なインテリア、この緞帳のデザインなどもマヴォがやっています。村山さんの関心は、最終的には演劇に向かいますが、その舞台美術の代表作がこの「朝から夜中まで」という舞台です。これは築地小劇場の土方与志さんの演出で、舞台装置をマヴォの村山さんが担当したものです。ロシア構成主義のような斬新な演出をして、大変話題になりました。村山さんの名前を一躍とどろかした作品となり、その後は戦前戦後を通して演劇人として活躍することになるわけです。

この翌年に帝都復興草案展というのが行われました。これは国民美術協会が主催した展覧会で、震災後の東京の復興のためのビジョンを問うものでした。国民美術協会というのは、大正2年に設立され、すでに10年ぐらい活動されていました。この時期は会長が中條精一郎という建築家でしたので、震災をテーマにこれからの復興のビジョンというものを美術界から提案をしようということで企画されたものです。黒田朋心という、日本で最初の建築評論家が企

画の中心にいたようですし、国民美術協会には建築部があって、この時の主任が今和次郎さんでした。今さんの他には、建築部のスタッフとして瀧澤真弓さん、それから当時は岡村蚊象といわれていた山口文象さん、そして野田俊彦さんの3人が国民美術協会の建築部のスタッフです。大変に面白い顔ぶれですね。

復興のビジョンですから、当初は建築関係者だけでやろうという意見もあったようですが、今さんが強く主張して、折角だから建築以外の人にも入ってもらおうということになり、全部で9つのグループになった。マヴォは村山さんが直接会長である中條さんにも強く参加を申し出たと言われています。分離派建築会、創宇社建築会、マヴォ、ラトーは東大グループで、岸田日出刀を筆頭とした同期生の会ですね。長谷川輝雄さんは東大の建築史のほうで将来を嘱望されたのですが、早死にしてしまいました。蒲原重雄さんも岸田さんの同期なのですが、司法省に行って、皆さん御存じの小菅の刑務所、今の東京拘置所の設計を担当した方です。それから早稲田のほうは今井兼次さんが中心で、佐藤武夫さんなど入っている。

面白いのは東京美術学校には金沢庸治さんを中心とする楊風会という会があって、この人は、卒業後に岡田信一郎の事務所に入っています。現在の東京藝大の敷地の中にある正木記念館という和風コンクリート造の設計者で、なかなかデザイン力のある方です。それから前田健二郎さんは、昭和戦前期において“コンペの前健”と評されて軒並みコンペに応募して入賞を果たした人物です。水谷武彦さんは岡田信一郎の代わりに海外渡航の機会を得て、バウハウスに入学し、帰国後は東京美術学校に残って活躍した人です。それから藤田巖さんは後に山脇家に婿に入って山脇巖となります。美術と建築の接点を考察する

うえで大変重要な人物ですね。山脇さん学生時代から美術関係の様々な活動を行い、「三科」や「劇場の三科」といったアバンギャルドな芸術運動にも参加していました。卒業後は横河工務所に入り、後に茶道界の重鎮でもある山脇家のお嬢様の山脇道子さんと結婚します。夫婦二人でバウハウスに行かせてくれることを条件で婿入りをし、夫婦でバウハウスを体験した人物です。日本大学の芸術学部には建築のコースがありますが、山脇さんは戦後の日本大学芸術学部の教育に深く関わり、その基礎をつくられた方です。

その他にも総合美術協会、庭園協会、木材工芸学会といった組織が参加し、9つのグループで大変ユニークな展示が行われました。

これがマヴォの展示の様子です。ほかの展示は模型、図面等で、従来の分離派的な展示と変わっていないのですが、マヴォの展示は、こうしたアバンギャルドな様相を見せています。何か大学の学園祭の展示を思わせるようなものですね。これは村山の「マヴォ本部」という建物の提案です。これは「マヴォ本部の建築的理念」という展示です。マヴォには建築家も入っていました。早稲田出身で陸軍省に勤めていた加藤正雄さんという方は、あまり詳しくは知られていないのですが、建築家としてマヴォの活動に加わっていた人です。

創字社のメンバーが一番影響を受けたのは、マヴォの作品だったと思います。帝都復興創案展の展示内容は『建築新潮』という雑誌の中にかなり詳しく紹介をされていますが、そこで紹介されている論評の多くはマヴォの作品についてのことが多いんですね。やはりすごく過激ですし、従来の概念を壊すような提案に対して、ちょっと躊躇する人もいたようですが、褒める人もいて、恐らく一番影響を受けたのはこの創字社の連中だと思います。それまでは分離派に憧

れて造形、芸術運動を展開してきたわけですが、このマヴォ作品との出会いは全く異なった価値観の下に新しい芸術の在り方というものを追求するひとつのきっかけになったのではないかと思います。

関東大震災のあった1923年に創宇社は生まれました。設立時のスローガンには、関東大震災で焼け野原となった都市に、美しい建築により美しい都市をつくりたいという目的が掲げられています。中心人物は皆さん御存じの山口文象さんですね。もともとは浅草の大工さんの息子ですけれども、蔵前の職工学校を経てから苦学をし、実力を高め、分離派に参加するなど徐々に歴史の表舞台に上り詰めた人物です。努力家であり人間的魅力を持った人物だったと言われています。広範な交友関係としては美術や文学や演劇、あるいは土木関係、それから思想分野にまでの広がりがあります。画家の前田青邨のお嬢様と結婚していますが、残念ながら5年ほどで別れてしまっていますが、前田青邨自身は、文象さんを自分の養子にしたかったというくらい彼に惚れ抜いていました。

それと仲田定之助と中原実の2人が、その後の山口文象という人物を考える上ではキーマンですね。仲田定之助は高田商会という日本とドイツの商取引を行う大きな会社に勤めていて、仕事の関係でドイツに行くときに、その船の上で石本喜久治と出会います。そこで初めてバウハウスの存在を知り、美術や新しい芸術に惹かれ、のちに新興美術の評論家の第1人者になります。日本に最初にバウハウスのことを紹介したのはこの人物です。もう一人、中原実さんというのはハーバード大学の出身のお医者さんですが、前衛芸術家としても知られています。九段にあった日本歯科医専という学校は、お父様が作った学校ですが、のちに中原実さんが受け継がれて校長になりました。山口文象がドイ

ツへ帰国して最初のデビュー作である日本歯科医専というのは、この方をパトロンにして誕生した作品です。こうした様々な交友関係の中から戦後の山口文象を支えるパトロネージュのネットワークが生まれてきているということになります。

ここでのポイントは創宇社と新興美術との出会いですね。先ほどの帝都復興創案展と、それ以後は「三科」や「単位三科」、そして「単位三科」の延長で行われた「劇場の三科」、これらに創宇社全体が関わって、様々な活動をしていくことになります。しかし1927年の三科形成芸術展覧会のあたりを最後に、こうした一連の動き止まり、美術界の人たちはプロレタリア美術のほうに向かい、建築界の人は、美術・造形運動ではなく純粋な建築運動の方にシフトしていくことになるわけです。

創宇社の連中がどのような影響を受けて何をやったのか。そのひとつとして挙げられているのは演劇関連のものです。これは仲田定之助と山口文象が創り上げた「ファリフォトン」という環境芸術作品です。この立体造形が舞台上を右へ左へ動きます。それに音や光が加わるという作品です。山口文象も演劇や舞台装置、舞台空間には大変関心があり、これをきっかけに戦後にも様々な作品を創っていくことになるわけです。

この当たり今回のテーマ中心となるところですので、後ほどもう少しい話を水沢先生にも補足していただければと思っています。

この後の運動についてはレジュメの裏側に表として載せておきました。新興建築家連盟という幻の建築体が、1930年に創宇社建築会の発展系として設立が企画されるのですが未完に終わる。設立直前に読売新聞に「建築界に赤」

という記事が載せられることによって、あっという間に雲散霧消してしまった組織です。

ここに至るまでにいくつかの組織があります。例えばZ B会、これはZweckbauという、アドルフ・ベーネという建築家のいう合目的建築という言葉からとった名前です。中心にいたのは石原憲治さんという東京市営繕にいた建築家です。東京市営繕というのは帝都復興に関わった組織ですから、建築局のトップにいた佐野利器さんのもとで、実際の復興事業に動いた面々ですね。都市美協会という組織も立ち上げています。それから松成信夫や野呂英夫さんも東京市営繕のメンバーながら、一方で論客として新しい建築を模索するために評論活動などを行っているグループです。

もう一つのA S会（明日の会）は川喜田鍊七郎という、蔵前の出身者で無名時代に「ウクライナ劇場」の国際コンペに4等入選して建築界にデビューするのですが、その後は、バウハウスに一度も行っていないが、新建築工芸学院を銀座に立ち上げて、山脇夫妻や水谷さんたちバウハウス体験者たちと一緒に、バウハウス流の構成教育を展開した人物です。

分離派建築会を皮切りに、創宇社建築会、Z B会やA S会、都市美協会といったグループで活躍していた人々が大同団結する形で新興建築家連盟が立ち上がるはずでした。新興建築家連盟というのは幻に終わってしまい実質は何の活動もしていないわけですから、当然、歴史上の評価も定まっていません。しかし、彼らは何をやろうとしていたのか、当時のモダニズム建築家は何を目指していたのかという点は非常に大事なところです。それを継承する動きが青年建築家連盟、デザム、建築科学研究会、青年建築家クラブという流れです。そ

ここでは“科学として建築”を追求しようという動きが起きていました。建築科学研究会では『建築科学』という名前の小冊子を出して検証を行っています。こうした動きがひとつの契機となって、日本において建築計画学というものが生まれてくるわけです。外国ですと、デザイナーとエンジニアが建築を造っていくのですが、日本の場合はその間にプランナーという存在があり、計画学という学問体系があります。つまり使う人の側に立って建築を検証する学問ですが、そういうものがこの建築運動の中から生まれてきたということだろうと思います。

この年表は1930年の7月から1年間、その年内に何回か打合せや準備会をやっていたことを示す年表です。こちらは誰が参加したかが示されています。フルに参加している人が中心的役割を果たした人物ということになるわけです。新興建築家連盟は、研究部、宣伝部、実行部、批判部、互助部、連絡部、庶務部、という組織構成になっており、谷口吉郎や前川國男といった建築家も入っていますし、単なる造形・芸術運動ではなく、建築界そのものの民主化を念頭におき、建築界そのものをどうこれから変えていくのかということに対して、実践的な内容を持った組織を狙っていたということが分かるわけです。

この運動体が潰されてしまって、最後には日本工作文化連盟という、新興建築家聯盟の中にいたエリート層たちが堀口さんを中心にもう一度集まり、イデオロギーを抜きにして新たにつくった組織が日本工作文化連盟です。昭和15年は紀元2600年、神武天皇から始まって2600年の記念すべき年で国を挙げてのお祭りがあったのと、その年に東京オリンピックと日本万国博覧会が企画されていました。それに向けて建築界全体として何とか政治とコミットし

たいという目的の下につくられたのが日本工作文化連盟です。この運動を最後に戦前期が終わることになります。

【田所】 大川先生、どうもありがとうございました。（拍手）

分離派建築会の同時代の状況、またその前後の建築界の流れについて、特に美術家との交流などをめぐって、大きく流れを御紹介いただきました。後ほどまたお話を伺っていければと思いますが、どうもありがとうございました。

（ 休 憩 ）

【田所】 それでは後半として、ディスカッションのほうに移っていきたいと思います。

水沢先生、大川先生、貴重なお話をどうもありがとうございました。幅広い流れの中で分離派建築会の周辺をめぐって御紹介いただきました。また、水沢先生からは、美術と建築の接点、そうした視点を御提示いただきまして、この点についてまずはディスカッションの出発点にしていきたいと思います。特に大川先生のお話の中にありましたマヴォ、それからブラック装飾社、三科などの同時代の美術界の動向がございましたけれども、やはりその中に、美術家たちの作品も建築のプロジェクトに近づいていくというようなところも感じられます。特に村山知義などの中心的な人物は、建築を最終的な表現形態として念頭に置いていたようなところがあり、自身も「三角のアトリエ」であるとか、様々な美容院であるとか、そうしたプロジェクトの設計にみずから関わっています。当時の美術家たちが建築に何を託そうとしていたのか、こうした点についてまずは話題にさせていただければと思います。この点をめぐって、水

沢先生いかがでしょうか。

【水沢】 村山も非常に総合的な大正の生命主義をひとりで体現したような、多彩な人物だったんですね。彼の中では、背景にいつも社会変革あるいは、よりよい生活の在り方の追求とか、文化と生活の在り方をすごく密着して考えていて、「自分の全てが沸騰する」というような言い方をするんだけど、でも、沸騰しても、それが全部自分であるみたいな総合性を非常に強く求めたんですね。そうすると、既存の表現は何かみんな古めかしくて、一旦は否定しなければならないという時期を通過したのが、マヴォ的な、ダダ的な状況だったというふうに思います。

だから日本の近代の、ある種の臨界点みたいなものは、大正期に一気に文化が成熟して、ヨーロッパの大戦後の混乱を目の当たりにしてきた村山は、ダダに当然行くのです。その次の構成主義というロシアから下りてくる動きに関しては、予感はしていたが、そのときベルリンではリシツキーなどが動き始めているけど、まだそんな前面にいないから、それはあまり理解できず、ちょうど構成主義と表現主義の間のような自分の在り方を意識的構成主義という言い方でちょっとイデオロギー化したというか、思想的な整理をした。でも、実際の表現の出力としては、全ての分野で何か自分を表現してみたいということで、その中に建築も含まれたということだと思いますね。

【田所】 いま「生活」というお話がありましたけれど、アバンギャルド的な新興美術運動については、単に文展とか日展とかの官展に対抗するというだけではなく、芸術が美術館の中だけでなく、人々の生活の中に入り込んでいて、新たに定義され直さなければいけないというような、そうした目論見もあ

ったかと思います。関東大震災もその背景をなしていたように思いますが、この点についてはいかがでしょうか。

【水沢】 村山に即してみると、関東大震災のほうが結果的に自分の考えている状況を眼前に展開してくれたということだと思います。彼は世界が一回つくり直されたほうがいと予感していたわけだから、それをドイツの敗戦と混乱の中で目の当たりにして、そこではこういう抽象表現的なものも、やがて現れようとする次の構成的な世界も少しかいま見えてて、そういうものを自分は全て体現してみたいと思って帰国したと思います。ですからそれを勢いづけてくれたのが関東大震災であり、彼も恐らく、関東大震災がなければ創宇社などとなつなるとか、そういう展開はやっぱりなかったでしょうね。だから、都市が一旦壊れて、それをどういうふうにつくり直していくかという、リセットされる瞬間に自分の理念を大きな声で主張する機会が来たと思われまゝ。全くの素人なわけだけど、マヴォの仲間と建築もどんどんやっちゃおうよというような。それがブラック装飾社とも重なり合ったと。そういう時代の展開だったんじゃないかなと思います。

【田所】 ありがとうございます。大川先生、引き続き同じ質問をさせていただければと思います。分離派建築会もやはり、前回のシンポジウムの際にテーマとなりました、「様式」にもとづいた建築のつくり方を否定してというような側面が一方ではありますが、その先には都市の再編、それから人々の生活環境をもう一度新たにつくり直していこうというような意識もあったのかと思います。こうした点について、大川先生、どのように捉えていらっしゃるのでしょうか。

【大川】 美術と建築との出会いということで、美術のほうは水沢先生からお話あったような動きがありました。建築の方では創宇社のメンバーたちが、美術家たちの動きから何を学んだのかということがひとつポイントだろうと思います。分離派が登場し、独特の芸術観の下に造形芸術運動が展開され、それに憧れて創宇社もスタートしたわけですが、回数を経るにつれて、分離派の方は当初の夢のような計画案から変化し、各自が実作などを展示するようになるわけですね。こうした成果を前にして、分離派を追隨していた創宇社にしてみると忸怩たるものがあったと思います。

エリートの方々は、計画案がそのまま自分の仕事につながるような環境にあったわけです。一方で自分たちには、いつまで経ってもそうした機会はないわけです。いつまでも分離派に追隨するだけでは…というときに、美術界との出会いがある。マヴォの村山のように全ての既成概念をぶち壊すという過激な発想に対し、創宇社のメンバーたちはうなずける部分が強くあったのだと思います。新しい時代の価値観を生み出すための解体作業という認識をもち、そうした中から、徐々に自分たちが求めるモダニズム建築の姿が、具体的にはプロレタリアート向けの様々なプロジェクトとして生まれてくるわけですが、そういうものに目覚めていくひとつの大きなきっかけになったと思います。

関東大震災という未曾有の体験から、分離派も変化を余儀なくされ、さらに創宇社自体の動きも大きく変化していくというダイナミックな展開がこの時期に表れていたと思います。

【田所】 お話の中に非エリート層ということがありましたけれども、創宇社の山口文象の経歴は、最初は、逋信省の……。

【大川】 雇員ですね。

【田所】 雇員ですかね。

【大川】 そこから技手まで昇格します。

【田所】 技手、そういうような階級的な意識というのやはり背景にあったかと思います。

【大川】 信じられないかもしれませんが、逓信省の中では技師と技手では、食堂もトイレも別なんです。技手の人がうっかり技師のトイレに入ろうとして大変怒られたとい記録も残っています。それぐらい実は歴然としたヒエラルキーがあったようです。ですから技手と言われる人たちは技師のつくり上げるプロジェクトをただ作図するだけです。でもすごく優秀な技手になってくると、ディテールを描いたりできる技術を持っている人がいるんですけど、でも計画そのものの根幹をデザインするということは絶対できないんです。そういうヒエラルキーがあります。山口文象さんは頑張って雇員から技手まで行くんですけど、技手で逓信省の仕事に多少デザイン的な、設計的なことに多少なりと関与できたのは山口文象さんだけだったと言われています。

【田所】 そのような美術と建築の領域横断的というか、なにか「総合芸術」とでも言えるようなものに向けての動きですね。この問題がやはりこの時代を大きく特徴づけるかと思うんですけども、その舞台になった都市というものが、やはり関東大震災で大分変わっていく。美術のほうも、それ以前は美術館で団体展が行われていたような状況が、様々な画廊や、そのうちカフェとか、喫茶店であったり、それから本屋とか文具店などでも美術家が個人展をするようになります。関東大震災後の混乱した状況の中でということもあるかと

と思いますが、美術というものがなにか都市の中に拡散していくような状態がつくられていたように思います。展覧会の形式の変化という点もこの時代を非常に特徴づけているのではないかと思います。水沢先生、いかがでしょうか。

【水沢】 関東大震災以後、どうしても都市というと東京が中心に語られることになるんですね。そのときに、先ほど言ったような、ある意味、古い芸術観が背景にある表現主義のような、表現主体の、とにかく全てのヒエラルキーのトップに置くような考え方から、もう少し集合的な創作の在り方へ形が徐々に変わり始める。マヴォというのは共同制作をたくさんするという特徴があるわけですね。そういうときに、都市の中に拡散していくというすごいエネルギーをマヴォは発揮したわけです。ほかのグループでは、日本未来派もあったけど、全然そのエネルギーは違う。日本未来派もこれではいかんというので傘下になって、マヴォと合同しようというふうな動きにまたなるわけですね。

建築のほうにちょっと寄せて考えるならば、空間の質を変えるような動きがやっぱり1923年、関東大震災以降は確実に生まれていた。それまではアマチュアの趣味的なレベルで、何か独特の空間を追求するという動きはあったし、また、表現主義の時代には、ある種の世紀末の、田園に理想の芸術家のコロニーを求めるような発想は白樺の中にもあった。でもそういうものが、ある意味、これだけ破壊されてしまった都市を目の前にしたとき、あんまり有効ではない。それで実践的なことを考えていく動きが出てきたときに、美術史の目で見ると、ならば、「画廊九段」は画期的で、全く新しい個人のスペースなんだけども、そこに多くの芸術家たちが、利益追求でもなく、いわゆる貸出し画廊、賃料を取るわけでもなく、ある程度契約のお金があったと思いますけど、自由に作品が

発表できる場になるという、画廊九段というのが、中原実によってつくられたというのは、やっぱり画期的なことですね。

たしかできたのが1924年。24年の暮れだったかな、「首都無選展」というのを開きます。首都無選展というと、首都はこれ、東京なわけですが、無選展というのはアンデパンダンですよ。要するに審査員がいない。応募して、このスペースに持ってきたら並べていいですよ。無選ですから選者がいない。そういう展覧会というのは、日本ではそれまで1回もないわけですよ。いつでも審査員の問題で、ゴタゴタ、問題が起きているわけですけども、無選展といって実現できてしまったのはこの画廊九段であろうと思います。そういうのは、マヴォや村山なんかの動きと、やっぱりどこか精神的に、時代の精神としては同質のものになってる。そういう空間が東京に生まれたということは、やっぱりあるとないとでは全然違うことじゃないかなと思います。

1930年の帝都復興祭ぐらいのときの一区切りまで、日本の20年代の芸術も非常に多様で面白い展開をして、どこが優位で先導しているとか、どっちが遅れているとかではない、一種の多様性が一気に生まれるという状況ですね、20年代文化の特徴です。そういうものが、やはりこういった中原実のようなアマチュア建築家が芸術的な空間をつくるということによって、規模は小さいけど、確実に実現されている、ということは絶対見逃さないほうがいいと思います。

実際、その画廊九段で展示されたものというのは美術史の歴史を考える上でも非常に興味深い作品が展示されています。石本喜久治のコレクションも並べられたと思います。ええ。それは「北欧美術展」というタイトルで作品展が画

廊九段で開かれるんです。そうすると、それまではフランスのほうをもっぱら向いていた黒田清輝にしても、それに反発したフェウザン会のような人たちも、基本はフランスを向いていましたけど、それがもうちょっと違う方向性というか、違うベクトルもあるということがはっきりしたのはその頃じゃないかなと思います。

【田所】 表現のあり方も随分変わって、劇場の三科などに見られるような、演劇空間が美術と建築を結びつけるメディアになっていくということがありました。裸で演じて警察が来たりなどと当時の新聞記事に出ていますが、表現の形式そのものが大きく変わっていったというのがこうした問題に関わっていきますでしょうか。

【水沢】 そうですね。築地小劇場というのは画廊九段と同じような、すごい実験的なスペースになってたということで、そこに、先ほど大川先生からのご説明にあったような、村山の「朝から夜中まで」という、これは一幕通しでやっちゃうような、構成主義で全部創った、その場面を使い分けることでシーンが変わっていくという作品もあった。やはり通しでスペースを利用するという新しい舞台装置の考え方を実践したのも、実はこれが最初だと思います。だから一度もやったようなことのないことが次々と実現していくということだと思いますね。

【田所】 ありがとうございます。大川先生、建築のほうから「都市」という問題についてはいかがでしょうか。

【大川】 今日は建築運動を中心に話しましたので、とくに触れなかったんですけども、この時期の大きな出来事としては関東大震災の帝都復興事業が

あります。後藤新平さんをトップに、建築では佐野利器さん建築課長となって、焼け野原の再開発事業を行ったり、鉄筋コンクリートで復興小学校を造ったりというような動きがあります。それを実際に担ったのが、さっきお話ししたZB会のメンバーたちが所属する東京市の営繕課です。国家的な規模で活動によって、震災復興時というのは、大変に美しい街が東京に生まれていた時期だろうと思います。彼らは仕事の上では都市計画的のことを担当しながら、仲間たちとの運動としては、鉄筋コンクリー造に対する知識などを基に、モダニズム建築の姿を理論的に模索することを繰り返していたわけです。

ZB会の石原憲治さんは都市美協会の活動の中心にもいた人です。世界的にこの時期は、各都市で都市美が話題になっている時期でした。日本において都市美という概念が生まれたというのは実はたいへん画期的で、それもこの関東大震災の後におけるひとつの成果だと思うんですね。いつの間にか、都市美という意識が大分薄れてきてしまって、この震災復興時の美しい東京の姿は、第二次大戦の戦災時に骨抜きにされて今日に至っている。この都市美協会がつくった『建築の東京』というすばらしい豪華本があります。そこにはこの時代に造られたモダニズムの名作がきれいな写真で載っています。それが東京全図にプロットされ、いかに東京が生まれ変わったかというのを示す、震災復興の成果を示す素晴らしい本が出ています。

【田所】 ありがとうございます。最後にお2人に伺わせていただきたいのですが、先ほど村山についてのお話の中で「意識的構成主義」というキーワードが出まして、村山のこの「意識的」というのが非常に気になっています。分離派建築会のメンバーもそうかと思いますが、何か創作していく上での

よりどころをどこに見い出していくかという、今度は芸術家や建築家の内面の問題となるかもしれませんが、既存の様式とか流派とか、そういうものを足がかりにしながら、この時期に「創造」とか「創作」というような問題が改めて問われた時期でもあるように思います。この点は、今回の展覧会と、また分離派100年研究会のひとつのテーマでもあったのですが、芸術家の在り方がこの時期に変わっていったというようなことをめぐってうかがいたいと思います。また現在、ちょうど100年経ったわけですが、その後の、この100年という時間も考慮に入れていただいて、では現代の建築や美術がどうなっているか。遠大なお話になってしまいますけれども、そうした芸術家の在り方の変化、またその現在の状況などをめぐって何か御意見ございましたらお教えいただけますでしょうか。

【水沢】 この前、藤岡先生が、要するに展覧会をすること自体が表現だと、分離派建築会はまさにそういう、展覧会をするということが表現である。だから内容がどうこうといって、様式がどうこうという議論はあんまり意味がないというか、自分たちの表現を提示して見せることがすごく大事なことで、それまではそんなふうに建築のことはあまりやらなかったんじゃないかと発言されていました。美術に関していうと、いろいろな場所で個展をやるという試みは、高村光太郎が小さな琅玕堂という画廊をつくったぐらいから、みんなやり始めるわけですね。そうすると夏目漱石なんかも琅玕堂に行って、自分の好きな作家の絵を買ったりする。ようやくインテリたちが美術を理解し、見て、買う、今度個展するのは誰だみたいな、そういう流れが出てきます。例えば、長沼智恵子も琅玕堂で作品を並べている。

そういうふうになると、もう全然それまでの美術の流通の仕方も変わるということが起きてきて、やっぱり展示する、展覧会をするということが、何かはっきりと大正期ぐらい、明治末から大正期ぐらいになると、個人レベルも含めたすごく重要な表現になったと思いますね。グループにおいても。その勢いがやはり1920年ぐらいにひとつの頂点に達していく。それは第一次大戦が終わり、日本ではいろいろ、米騒動とかいろいろな問題があったけれども、でもやはり、社会がある程度落ち着いて、成熟して、そこへ、例えば美術の場合はブルリ्यूクとパリモフというロシア未来派のメンバーが直接日本に来て制作をして、作品を発表する。そうするとロシア未来派の作品は東京のど真ん中で見られる。星製薬のビルの中で展示される。それももうウラジオストクから500点ぐらい持ってきて並べる。すごいことですよね。そういうようなインパクトが20年代には次々と起きている。1920年に起きているんですね。これは何か符号、何かやっぱりそういうモダニズムの世界的な動きが、何か極東まで覆い尽くしていく動きの中にあったというふうに思えます。

そういう中で、それまでの芸術から次へと行きたいというふうに強く望んだ村山のような人が、都市の中で、また発表の形態を舞台にしたり、喫茶店を使ったり、いろいろなことをすることで、言ってみれば都市を攪拌するぐらいのエネルギーを発揮し始めた。これはかなり、みんなに影響を与えていますよね。例えば髪型一つ取っても、マヴォイストのおかっぱ。建築家でおかっぱはいるんですか。

【大川】 いや、しないと思います。

【水沢】 山口文象はおかっぱにはならないですか。

【大川】 なってないですね。

【水沢】 そうか。中原中也はおかっぱですよ。

【田所】 藤田嗣治さんもですよ。

【水沢】 中也は完全マヴォイストですよ。うん。でももう次の世代になると熱冷めてて、立原道造のおかっぱってないです。やっぱり時代が変わるんですね。でも、そのくらい何か、ファッションにまで影響を強く与える。それは大正期全般はそこまではいかない。だから都市文化全体を何か、語弊あるけど、ある種、新しい文化で感染させちゃうぐらいの力がマヴォの中には、あったんじゃないかなと僕は思います。

【田所】 大川先生いかがでしょうか。

【大川】 アートと建築の接点というのは非常に今日的な課題だとも思っています。現代でも、非常にアートに近い建築作品を造る人もいますしね、それから建築家以外の芸術家が建築作品を造るケースなんかも増えています。そうした作品をどう評価していくのか。僕自身は、アートに近い建築というのは余り賛成ではありませんが、ただ必要性は感じています。丈夫で機能的な建築だけを造っていると建築そのものが枯渇してしまうので、やはり常に刺激を受けて、新しいものに挑戦していく姿勢は大切だと思っています。

一方、建築の本質はオーナーですから、やっぱり画家や彫刻家が自分で材料を買ってきて自由に造るのと違って、建築の場合はオーナーがいて初めて自分の仕事が始まるわけでね、そのオーナーに迷惑をかけてはいけないというのは建築家の基本姿勢だと思うんです。

その点、アートと建築が密接な関わりを持った山口文象さんを見ると、

芸術家として新しい芸術に対して関心があり、またそうした素地の持っている人が、建築のオーナーになって、彼に仕事を与えていくわけですね。こういう形がある意味では理想に近いと思います。だから建築家というのはオーナー次第です。素晴らしいオーナーというのはお金があって、かつ芸術に関心がある、そういう方々だと思いますが、対等の知識と美意識を持っていないと、理想的な付き合いはできないと思うし、建築家はオーナーとともにものを造っていくという意識を持たないと心配だと思っています。

たとえば先ほどの仲田定之助、中原実さんですね。山口文象さんは初期の頃ですと、番町集合住宅というドイツのジードルングを思わせる超高級の賃貸アパートを造っているんです。あのオーナーは有島武郎の弟の有島生馬です。敷地は自殺をされた有島武郎さんの邸宅の跡地です。それから御存じのとおり、文学者の林芙美子さんも彼の施主でした。

そういうふうに、やっぱり様々な分野の人と付き合いながら、オーナーも建築家も納得尽くで新しいものに挑戦してモノをつくっていくという在り方というのをもう一回見直す必要がある。この間の新国立競技場の問題なんかもありますけど、この時代は、現代の建築や建築界の有り様を考える上でもひとつのヒントになるのではないかと思います。

【田所】 ありがとうございます。それでは、会場からも御質問いただければと思いますが、皆様いかがでしょうか。

【A】 今日はどうもありがとうございました。水沢さんの話を聞いていたときに、今、おかっぱの村山という話もありましたし、大正時代というのは割

と女性の社会的な地位向上ということで、結構女性が力を持つようになってきましたよね。村山がそれでおかっぱにしたというのは、中性的なものを彼ももしかしたらちょっと意識していたのかなという感じがしました。美術や文学では、結構、女性の文学者だったり、女流画家だったり出てきていますけども、建築分野はちょっとマッチョな世界だけに、なかなか女性が出てくる機会とか、建築教育を受ける機会ってなかったかと思うんですね。

私の中で、頭で思い浮かぶのが、土浦亀城さんと信さんご夫婦で、信さんは女性建築家として、活躍していた方かと思います。ほかにも山脇巖さんの奥さんの道子さんは、建築家ではないんですが、テキスタイルの勉強をされてきたということで、もしかしたらご夫婦で、名前は出てこなかったんだけど、夫婦で実は活動し、支えているそういったかたが、もしかして、けっこういるのかなという気がしました。ヨーロッパでも、マッキントッシュも奥さんがテキスタイルデザイナーだったり、この時代、何か分離派の表現がマッチョではなく、曲線を使っていたり女性的な表現をしているので、彼らアーキテクトも、ちょっと女性を意識して表現していたのかなという気がしたので、もしそこら辺の、女性が彼らにアドバイスを与えたとか、何か影響を与えた人とかがもし御存じでしたら教えていただきたいなと思います。いかがでしょうか。

【田所】 これは水沢先生に……。

【A】 両方をお願いします。特に建築のことが聞きたいので大川先生にも聞きたいと思います。

【大川】 建築界は厳しいですね。土浦信さんですけど、ご主人の土浦さん以上に、ライトは自分の愛弟子としてかわいがったんですよね。帰ってきてか

ら、かなりいい住宅を造って雑誌に発表しています。ところが事務所内では所員たちが、女性の上司から何かを命令されることに対して反発が起きる。それから現場では職人さんたちが動かない、ということで、やむなく信さんは建築の筆を折って絵のほうに進まれるという、そういう経緯があったようです。

やはり建築界というのは保守的ですね、それに対し自由学園のような自由教育の中では、女子教育というのはすごく発展していたように思います。その辺の流れをもうちょっと突き詰めると、もっと意外な女性の活躍の姿が見えてくるのかなという気もするんですけどね。ちなみに村山知義さんは、お父さんが早く亡くなられ、お母様は婦人之友に勤めているんです。それで女性ひとり育て上げられたわけです。婦人之友社と、羽仁夫妻の自由学園の中ではすごくかわいがられた。村山という破天荒で革新的な人物を生み出したのは、あの自由学園の自由教育の成果だと思うんですね。そういう中には、まだ世に知られていない女性の活躍もあったんじゃないかなというふうには思っています。

【水沢】 今の村山つながりで言えばね、やっぱり奥様の籌子さん、比較的若く、40ぐらいで亡くなられてしまったけど、村山籌子、本名は岡内籌子、高松出身ですね。彼女というのはずば抜けた才能の持ち主で、彼女も実は婦人之友の記者として雇われていたんですね。有名人に取材する記者みたいな仕事をしていたんです。その間に詩を書いたりもしていた。そこで知義さんが超スターになっていたので取材して、恐らく知義さんが好きになっちゃったんですね。それでいつの間にか結婚しちゃったという2人です。だから2人ともおかっぱになってたという、そういう2人です。結婚式のときも2人はおかっぱで記念写真を写している。

でも籌子さんと一緒に彼がつくった絵本は、実はほとんど籌子さんのテキストがヒントじゃないかと思います。『3びきのこぐまさん』のアニメも、あれは実際、アニメをつくった作画の仕事は、全部自由学園の生徒たちがするんです、たしか。そういうつながりで言うと、籌子さんが、やっぱりすごく大事な役目をしていて、知義さんの創造活動の中で、特に文学との接点を持っている部分は、やっぱり籌子。映画の「初恋」という、映画監督としてつくったものも、原作はアメリカのものだけど、舞台は高松です。滝沢修が主人公、一番大事な役をしていますけど、あれはやっぱり奥さんの育った文化環境というのかな、あるいは非常に前近代的な家庭の中で苦しむ若者というような設定を、やっぱり奥さんの生活の背景も描きたいと思って書いたものだろうと思います。それを映画化したものだろうと僕は思っているんですね。

そういう点で、籌子は、戦前の知義の創作にはいつでも、出会ってからは影響を与え続けていたと思います。時に、むしろインスピレーションを与えるほど強いものを、恐らく彼女のほうが引っ張って行って、それについていくようにして知義は挿絵を描いたり、アニメを作ったりしたということかと思います。

【田所】 後半、随分、村山は絵本を作っているんですね。

【大川】 たくさん作りましたね。

【田所】 はい。最後にもう一つほど、何か御質問ございましたらいかがでしょうか。どなたか、では岡山先生。

【岡山】 先生方、ご講演ありがとうございました。東京都市大学の岡山です。今の大川先生のお答えにちょっと補足なんですけれども、土浦信子さんのお話に関して、1930年代に蔵田周忠とブルーノ・タウトが、「等々力ジー

ドルンク」と言って、世田谷の等々力に集合住宅を造ろうとしまして、**31戸**のお家をそれぞれ建築家に任せる計画の中で、実は土浦亀城さんと信子さんに、それぞれ1棟ずつ任せたんです。なので、蔵田先生とタウトは、信子さんの建築家としての資質を信じていて、1棟任せたいなと思ったようなんですね。ただ、これは実現しなくて、蔵田自身が4棟を設計しただけで終わってしまったんですけど、でも、このエピソードというのは、土浦信子さんの建築家としての実力を、やはり同時代の人たちも認めていたということだと思うので、付け加えさせていただきます。ありがとうございます。

【田所】 補足のお話、どうもありがとうございました。

それでは、この辺で終わりたいと思いますが、最後に水沢先生からお一言。

【水沢】 分離派建築会が出発したのは1920年で、その間に関東大震災が23年にあって、30年に帝都復興祭が行われる。そのときのアイコンと言っているような作品がそれぞれの時期にある。例えば20年だったら中村彝のエロシェンコ氏を描いた肖像というのは1920年を象徴しているものだと思います。23年はマヴォの人たちの活動がそれを象徴していると言っているでしょう。

1930年の建築との兼ね合いで、それを描いた作品で印象的なものを挙げろと僕は聞かれたら、やっぱり古賀春江の《窓外の化粧》を挙げたい。あそこは港が描いてあって、バウハウス風のRCの建物があって、その屋上にスカートがほとんど上がるほどに、踊るように足を跳ね上げた女性が青空を背景にして描かれて、下には船があって、左下には工場の内部が見えて、工場の真ん中にはマネキンが描いてあって、マネキンは僕らに向かって手を差し伸べている。

そのモチーフは、実はほとんどバウハウスなんです。あの手を出している、マネキンの姿にはオスカー・シュレンマーのイメージがどこかにあり、それと同時に、水谷武彦が載ってる号だったと思うけど、モホイ＝ナジの金属造形の教室で、生徒たちが金属板の丸いところに手を出して、シルエットが金属の背景から手が見えるというのを面白がっている、それが古賀春江の《窓外の化粧》にそのまま引用されているんです。

だからあの《窓外の化粧》というのはかなりバウハウスの絵だと言っていいと思うんだけど、なかなか日本近代美術史の人間はそこまで踏み込んでデザイン性を断言しないんだけど、でも今後、建築史の人などにもっと見てもらおうと、僕の妄想じゃないというふうに言ってほしいんだな。神奈川県立近代美術館で展示すること多いし、ぜひ見ていただきたい。1930年の帝都復興は、まさにこの古賀春江の《窓外の化粧》だろうと思います。

ただ、もう一言いうと、これはあくまでひとつの理念なんですね。じゃあこのとき東京がこうだったのといったら、そうじゃないだろうということです。これは何か、古賀春江という人は、言ってみればまだ、違和感がある外国の何かの感じをこの中に組み込みたいのであって、東京をリアルに描きたいわけではない。東京の復興という先に見えてくる、何かユートピア的な空間を描こうとしているだけだ。でも、その結果としてやっぱり日本分離派建築会が造った聖橋とか、それと、僕ちょっと関係がもう一つ分からないけど、国会議事堂も出来上がっていくわけで、そうすると東京の中心部の建築そのものの様相がリアルに変わる。それを描いている人は誰なのというのも、ちょっと建築の人たちから教えてほしいと。

僕自身の全く個人的関心で、藤牧義夫という、1911年に生まれて35年に行方不明になっちゃった、版画家の描いた、全部で60メートルの白描絵巻とかには、帝都復興の小学校とか永代橋とかが、次々と描かれているんです。それもちょうと建築史の人が見ると全然違う見方ができるんじゃないかなと思います。それもぜひ何か感想を聞かせてほしいなと思っています。すみません、知恵を借りたいです。

【田所】 ありがとうございます。よろしいでしょうか。大川先生からも何かもしお一言あればどうぞ。

【大川】 山口文象さんを調べているときには2つ、大変に印象深いことがありました。ひとつは大学院生と落合の辺りを歩きまわって林芙美子邸を見つけたのですが、緑敏さんという若い御主人がまだお元気で、中に入れてもらいました。モダニズムの住宅だと思っていたら、本格的な数寄屋建築でしょう。しかも素晴らしいもので、それから建築家の手がけた数寄屋に関心を持つひとつのきっかけになりました。

もう一つは、最晩年の様子を山口さんの奥様に伺うため、自邸の居間で話をした折、亡くなられる時の様子を伺ったところ、居間でご夫婦で談笑し、大好きなタバコを大きく吸い込んだまま、ぴたりと動きが止まって、次の瞬間、落ちた煙草の灰を拾うかのように前のめりに倒れられたそうです。奥様から見て、山口文象先生というのはどういう方だったのかと質問した時に、「名優ですよ。モダニズムの建築家としての舞台で見事に演じ切った名優の生涯だっと思っています」と語られていました。非エリート層の出身者が歴史の表舞台に立つまでの苦労と努力を、そばで見ておられた奥様の実感として強く印象に残ってい

ます。

【田所】 ありがとうございます。

それでは、お2人の先生に長い時間にわたりまして大変な貴重なお話を伺わせていただきまして、まことにありがとうございました。改めてお2人に対し、拍手をいただければと思います。(拍手)

—— 了 ——