

森田慶一、増田友也にみる「構造」と「表現」

西村 謙司 日本文理大学 工学部建築学科

序

周知のように分離派建築会での森田慶一の文章は、「構造」の「表現」を課題とする論考であった。それが発表されたのは、組積造(メーソンリ)ではない構法として、鉄骨造や鉄筋コンクリート造といった力学的知識を前提とした建築構法技術が開発されて間もない1920年代初期のことであった。近代化とともに進展した自然科学を基礎とした力学や材料開発にもなって、建築制作の基本的な考え方が変質していく時期であり、自然科学に基づいた〈技術〉と対照的な〈芸術〉との葛藤が課題となる時期であったと推察される。若き森田は、そのような建築論的課題に直面し、初めから「構造」の「表現」という難題に取り組むことになった。他方、奇しくも、その直弟子の増田友也が死の前年に当たる1980年、最後に取り組んだ課題も「木造塔婆」を巡る「構造」と「表現」の問題であった。本稿では、この60年間で決して解決したとはいえない〈建築の「構造」と「表現」〉の問題に彼らがどのように向き合っていたのかを解明することを試みる。

①「構造派に就いて」、「工人的表現」、「構造に就いて」は、以下を参照。「構造派に就いて」(分離派建築会:『分離派建築会宣言と作品』, 岩波書店, 1920年)、「工人的表現」(分離派建築会:『分離派建築会の作品 第二刊』, 岩波書店, 1921年)、「構造に就いて」(『建築雑誌』, Vol.92, No.1121, pp.28-29, 日本建築学会, 1977年4月)(初出は、分離派建築会・関西分離派建築会:『分離派建築会の作品 第三刊』, 岩波書店, 1924年)(これらは、森仁史監修:『叢書・近代日本のデザイン 25』, ゆまに書房, 2009年に収められている。)煩雑を避けるため、以下、これらの論文の引用はカギ括弧で括って記し、特に個々の該当箇所を注記しない。加えて、引用文の原文には、下線や強調文字はないが、本論文の内容理解を促進するために、引用文に、下線、強調、ナンバリングを付したが、これは全て引用者によるものであり、以後、これについて特記しない。また、既往研究として、田路貴浩:『構立てと生命——森田慶一の建築と思想』、『もうひとつの京都——モダニズム建築から見えてくるもの——展カタログ』, 京都工芸繊維大学 美術工芸資料館 建築アーカイブ研究会, 2011を参照。

1. 森田慶一にみる「構造」の「表現」

森田慶一は、分離派建築会の展覧会開催にもなって、「構造派に就いて」、「工人的表現」、「構造に就いて」という構造の表現に関する三編の論文を発表している^①。その文章を読むと、それが単に建築を構造的観点から設計することを賞賛するものではないことが確認できる。以下、その様子を見ていきたい。

1-1 「構造派に就いて」

まず、第1回分離派展覧会にあわせて発表された「構造派に就いて」という論文の冒頭で、森田は、当時の日本の建築界の現実が、「建築による表現」の大部分を構造學で解決し様とする「構造派」の「一派」が、自然科学に基づいた力学や応用力学の所産として建築物を建設しようとしており、「建築非藝術論」まで論じられるような状況であったことを記している。そうした状況において、

森田は、「理智的、客観的」であるが、「構造學の命ずるまゝに建築する」「構造派」の「製作態度」によって、「建築が藝術であり得るか」という問いを投げかけている。森田にとって建築における芸術性は必然であった。論文内では、「内心の切實な要求なしに藝術は生れない」。「建築が藝術である爲には其建築には」〈表現された〉〈生命〉「がなければならぬ」と言って、森田が芸術としての建築を追究する建築観を強く担っていることが言明されている。そして、その芸術としての建築にとって「内心の切實な要求」や「生命」が〈ある〉ことが重要であると指摘しているのである。加えて、〈個性の深み〉「で味つけられて居なければならぬ」とも言っている。

これに続けて、「力学の教へたまゝに築き上げた**構造物**の何處に生命の表現があるか」、「何處に個性の閃きを認める事が出来やうか」と言い、〈生命の表現〉や〈個性の閃き〉に基づいた建築の芸術性を認めようとしないう「建築非藝術論」を掲げる「構造派」に対して徹底抗戦する構えを示している。少し感傷的で、論理的飛躍はあるが、建築が「非藝術」であるとする「構造派」に対して、建築が芸術であることを主張する森田との決定的な立場の違いが明示されている。そして、力学に基づいた「構造」そのままの表現による構造物は芸術作品となり得ることが困難なのであり、建築が芸術になるためには、「生命の表現」や「個性の閃き」「内心の切實な要求」が表現されている必要があると森田が考えていたことを確認することができる。

また、「構造派」の「美」に関して、次のようにも述べている。

ペーターペーレンスのタービン工場の批評において、それが「分析的な力学美」、「純然たる科学上の眞」が現す「美」として評価されていることに対して、それは〈古代中世の美〉や〈詩美〉とは異なった「美」的評価であり、何処にも〈豊かな情緒の美しさ〉が働くものでもなく、「詩美というものは一切地上から滅び去ったかと思はれる様な盛な物質文明の内に生ひ立つた建築」と酷評している。ここでも森田が、近代的な自然科学に基づく分析的な「美」と古代・中世の芸術的でポエティックな「美」との違いを明確に分けて見ていることを確認することができる。

さらに、「構造派は其成り立ちに於て他の新建築と同じく破壊的である」、「單に破壊に終つて建設ではなかつた」と冷徹に言い放っている。

1-2 「工人的表現」

続く分離派建築会の第2回展覧会では、「工人的表現」という文章を発表している。もちろん前回の「構造派に就いて」を踏まえての論考であろう。「構造派に就いて」で課題となった自然科学に基づく力学の所産としての「構造」の表現という建築の技術的あり方と「生命」の表現という建築の芸術的あり方という対立項のなかで問題となった建築の「表現」ということにテーマが移行してい

ることに加えて、芸術としての建築が追究されるなかで芸術としての絵画や彫刻との違いがクローズアップされて来て、その上で「感覚的」と異なった「工人的」という建築の特殊性が問題視されてきている。

冒頭部では、「建築を一つの藝術的作品」として捉えた過去の有数の作品を挙げている。ここではイスラム建築、インド建築、ゴシック建築のほか、19世紀の建築研究者も見ていた「極彩色を施して居た」ギリシアの神殿を挙げている。日本建築では、力学的動態を美しく立面に示した〈法隆寺伝法堂〉や建築構造に関心が高かった重源の〈東大寺南大門〉を採り上げ、建築物を構成する構成要素に内在する力の流れが可視化され、それが意匠的に評価されている作品が選ばれている。「構造派に就いて」では、森田が理想とする建築が〈芸術としての建築〉とされたが、そこでは具体的な事例が示されてはおらず、それが一部示されたのであろう。また、「構造派に就いて」で対立したのは、あくまでも芸術を否定する「構造派」の排他的で合理主義的な傾向に対してであって、あくまでも森田は、建築に内在する「構造」や「力」の作きを否定しているわけではないことを明らかにする意図もあったと考えられる。

他方、これらの古建築に対して、19世紀中頃から20世紀初頭の近代という時代の特色として、「建築の形式」において「工人的傾向」があるとし、それを「これまでにない特別の潮流」と感じていることが記されている。

この「工人」に関しては、森田が独自の論調で次のように記している。すなわち、「建築は必ず何等かの材料によつて組立てられなければならぬ」、「其構立て方は材料の種類や、建物の種類によつて色々と異つて来る」とあり、建築「材料」に応じた建築「構法」に加えて、「建築の種類」つまり建築で課題となる「機能」に拠る設計のあり方を「構立て方」という独特の言葉で示そうとしている。そして、「この構立てられた建築の中に自己を表現しようとする、斯う云ふ傾向を工人的な傾向と名づけやう」と言い、その構造・材料・構法・機能を踏まえて「構立てられた建築の中に」〈自己〉を〈表現〉しようとする傾向を〈工人的傾向〉と名づけたことを明らかにしている。

さらに、建物の意匠的・形態的観点からの表現形式である「面や、線や、塊や、色調」が皆〈工人的な基礎〉に基づいて形成されているとし、「工人的傾向」に基づく表現形式を「塊や、面や、線や、色調等に限られてゐた従來の建築の感覚的形式」の〈領域の延展〉として、それを「感覚的形式」の基礎的上位概念として位置づけているのを確認することができる。

これらの論理展開は微妙であるが、整理してみると、〈自己〉を表現しようとする意志、ないし志向が、〈工人的な基礎〉となり、その基礎に基づいて、「面や、線や、塊や、色調」といった感覚的な表現形式が延展されるように、建築構造・材料・機能を工夫し、知的で構築的に「構立てられた建築」が成立した時、そのあり方を〈工人的傾向〉とし、それが近代建築の表現形式の特徴を示している

として、〈工人的〉という言葉に意味を持たせようとしていたと解される。

続けて、同論文内では、「構造的」と「工人的」を対比して、その両者の内容を分別しようとしている。すなわち、「構造的な表現形式」では、「構造の純一さが重要な問題となつて来る」が、「工人的な表現形式」では「構造の純一さ其物が直接に要求されるのではなしに」、〈自己〉の「表現」が「構立てられた形」^{（ママ）}「に向つて」「企圖されること」「が必要なのである」としている。しかし、ここでも論旨は、〈自己〉の「表現」に帰結し、必ずしも「工人的」の意味を明らかにすることができているわけではなく、〈自己の表現〉と〈「構立てられた形」という独自の「構立て」という言葉を用いて構成された形〉とを結びつけることによって、〈工人的〉の意味を明らかにしようとしているのみで、先の論述内容が繰り返されているとしか解し得ない。そのことを示すように、「この構立（ママ）の構造が純一であれば、それが所謂構造的なのであつて、眞の構造主義の建築は形式に於ては工人的な傾向の特に潔癖に現れたものと見ることが出来ないだらうか」（丸括弧内引用者）、「建築に於て其構造が如何なる意味を持つかと云ふ事は今でも私は明瞭に頭に書き出すことが出来ない」と、その論理展開は縮小し、論題となった「工人的」の意味内容を明らかにする〈構立て〉の議論は次の論文に持ち越されることになるのである。

1-3 「構造に就いて」

3本目に当たる「構造に就いて」では、冒頭で次のように述べている。

私はこの建築の本質、建築をして建築たらしむる意味、云ひ換へれば建築そのものは構造ではないかと思ひます。

第1回目の「構造派に就いて」で問題視していた「構造派」批判を覆すような問題発言が繰り返されている。さらになお、その「構造」は、「建築」の〈本質〉、「建築をして建築たらしむる」〈意味〉、「建築」〈そのもの〉であると言うのである。「構造派に就いて」での議論とは、真反対のテーゼが投げ出されているように見える文章が綴られている。

ただし、続く文章で次のように述べている。

私はこれまで使ひ馴れて來た言葉から**構造**と云ふ言葉を撰び出しました。然しこの言葉は使ひなれて居るだけに又誤解をも伴ひ易いと思ひます。この點からむしろ「構立て」と云ふ様な言葉が適當かも知れません。

すなわち、この「構造」という言葉は、森田にとって特別な意味を持つ言葉で

あり、通常の「構造」とは意味が異なっていて誤解を招くので、「構造」という言葉の言い換えとして、「^{くみ}構立て」という独自の言葉が提示されているのである。「^{くみ}構立て」という言葉は、「工人的表現」でも用いられていたが、そこでは所謂「^{くみ}構法」を意味する程度であったと見られるが、ここでは、新たに「くみたて」と読むように、「^{くみ}構」に「くみ」という振り仮名が記されている。通常「くみたて」は、「組み立て」と表記するから、この「組み立て」とも異なった独自の術語として提示しているのであろう。では、森田が、この論文内で言う「^{くみ}構立て」や「構造」は、何を意味しているのであろうか。まず、次の文章を見ておきたい。

構造と云ふ言葉の裡には建築を形造つてゐる木や石や鐵等の材料の内に作るく力の關係が直ちに想像されます。その力は純粹に知識的な、構造力学の取扱ふ解析的な力でもあり得ます。私達はこの力の知識に依つて建築をその形態にまで持ち來すことが出來ます。然しその力はどこまでも概念的なものであつて建築そのものたり得ません。

この文章のなかで、森田は、「構造」という言葉について、それが「建築を形造つてゐる木や石や鐵等の材料の」〈内に作るく〉〈力の關係〉を意味していると説いている。つまり、森田の言う「^{くみ}構造」や「^{くみ}構立て」は、あくまでも建築の形成要素の一つである「材料」の〈内〉に^{はたら}く〈力の關係〉のことを意味しているのであって、必ずしも、力学や応用力学の所産としての建築「構造」のみを示しているわけではないことを明らかにしている。換言すれば、森田の言う「^{くみ}構造」は、ある種の〈力〉と、その「力」と「力」の〈關係〉、に拠って二重に構成された^{システム}組成としてあり、「その力」の一つとして、「純粹に知識的な、構造力学の取扱ふ解析的な力」があるとしていると解される。すなわち、「材料」の内に^{はたら}く〈力〉が、構造派が重視する「解析的な力」の場合に、通用の建築「構造」という言葉が意味をなしていると考えていて、そこに^{はたら}く〈力〉が「解析的な力」では無い場合も在ると考えているのであろう。

そして、これに続けて、「力の知識に依つて建築をその形態にまで持ち來すことが出來ます」と文章を綴っている。つまり、森田は、「構造」という言葉の意味を「材料」に内在する〈力の關係〉と捉えており、その〈力〉が構造力学の取り扱う「解析的な力」の場合に、建築で通用されている「構造」と同義となると解するとともに、その知識的な〈力〉を根拠として建築の形態が構築され得ると考えていたのである。

しかし、その一方で、「その力はどこまでも概念的なものであつて建築そのものたり得ません」とし、構造力学に基づいて算出された「解析的な力」を根拠として建築の「形態」をつくりあげたとしても、その「力」はあくまでも「概念的

なもの」であるから、〈建築そのもの〉には成り得ないとしている。つまり、構造力学に基づいて案出された建築「形態」では、それを〈建築そのもの〉と言うことができないとし、そうした「解析的な力」以外の〈力〉が^{はたら}作いて始めて「建築」が〈建築そのもの〉になる、建築が建築そのものとしてのアイデンティティーを得る、と考えていたと解されるのである。そうして、芸術的な建築を標榜する森田は、そのような「解析的な力」以外の〈力〉を根拠とした〈関係〉を含めて、〈構造〉と呼び、次のように議論を展開しようとしていた。それは以下の文章に示される通りである。

建築の本質である構造の背後に豫想される力はもつと^{なま}生の力です。
構造力学で分析された力はその力の大きな影かも知れませんが^{はたら}力そのものではありません。

ここでは、また新しく「^{なま}生の力」、「^{はたら}力そのもの」といった鍵語が提示されている。そして、これらの〈力〉が建築に^{はたら}作る時に建築が「本質」的にあり得るとしているのである。加えて、〈建築の本質である構造〉とも言っており、森田が求めている「構造」が、「建築の本質」を意味するものであり、その「背後」に「^{なま}生の力」、「^{はたら}力そのもの」が^{はたら}作る時に、「建築の本質である構造」が成立すると考えていたことも確認できる。そして、「^{なま}生の力」、「^{はたら}力そのもの」が^{はたら}作る時、「構造」は「建築の本質」を示すこととして意味を顕し、その様態が別に「^{くみ}構立て」という特記的な言葉で示されたのであろう。もちろん、この「^{なま}生の力」、「^{はたら}力そのもの」は、「構造派に就いて」(第1回分離派展覧会にて発表)で提示された「生命」という言葉に通底する言葉として用いられてもいよう。

他方、森田は、自身の言う「構造」の意味をさらに明らかにすべく、「煉瓦」(煉瓦工)の事例を引き合いに出して究明を深めている。文章を引用すれば、以下の通りである。

煉瓦製造工場に堆高く積上げられた煉瓦には何時かは建築場に運ばれる商品としての意味はあり得ませうが、そのまゝではこの煉瓦は私達の建築の世界と何の係りがありませう。その煉瓦が煉瓦工の手に渡つて、それが据へらるべき位置に据へられた時始めて意味があるのだと思ひます。生命があるのだと思ひます。その意味、その生命が建築の核心です。

工場に高く積み上げられた煉瓦は、いつかは建築現場に運ばれる「商品」に過ぎず、そのままでは「建築の世界」とは何のかかわりも無いとする。ここでは、材料自体のもつ形態の意味は捨象されているが、他方で、その煉瓦が職人(煉瓦

工)の手に渡し、建築の成立へ向けて「据へらるべき位置に据へられた時」(煉瓦の適材適所性という関係が成立する時)に、始めてそこに建築的な〈意味〉や〈生命〉が見出され、「建築の世界」とのかかわりが表されてくるとしている。森田の言う「構造」や「^{くみ}構立て」は、この適材適所性を担って作る^{はたら}〈力の関係〉、換言すれば、個々のあるべき〈場所〉において作る^{はたら}適切な力の関係性(場所性)の成立を示していると解される。そして、この適材適所性という〈力の関係〉(「構造」、「^{くみ}構立て」、場所性)が成立すると同時に見出された「その意味、その生命」、つまり、適切な〈力の関係性〉とともに性起した「生命」や「意味」を、「建築の核心」としている。

ここでもやはり、建築の根拠として「生命」が挙げられているが、さらに「意味」という言葉が用いられてきていることにも注意しておきたい。続けて、次のように、「世界」という言葉が多用されてきていることも確認できる。

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。

つまり、「煉瓦製造工場に堆高く積上げられた」一枚の煉瓦は、その場所においては「色」や「形」の世界を構成するものとしてあったが、その煉瓦が、建築の成立へ向けて、個々に据えられるべき場所に据えられた時、「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、適材適所性と言われるような力の関係性が組み立てられ、そのように組み立てられた関係に基づいて、構成・構築された世界が、「構立ての世界」(適材適所性が作る^{はたら}世界)と呼ばれているのであろう。そして、その「^{くみ}構立て」の世界の初まり(世開)において、「建築の核心」としての〈生命〉や〈意味〉が見出されていると解される。

そして、この文章は、以下の引用文に繋がられている。

私は建築が構造そのものの實現であると説いて來ました。

これまでの議論を踏まえれば、ここでの「構造」は、もちろん「解析的な力」を根拠とした建築「構造」を示しているわけではなく、〈生の力〉、〈力^{なま}そのもの〉、〈生命〉を表現する職人、工人、建築家の一つのあり方を示す「^{くみ}構立て」(工人的傾向)のことを示していると解釈できよう。(実際に、上記引用文の「構造」を「^{くみ}構立て」と置き換えて読んでみるとこの文章の見え方が変わってくる。)とすれば、ここでの「建築」は、「もの」としての「建築」(名詞)のみならず、行為としての「建築」(動詞)をも示しているとして解釈するのが適切であるように思われる。そして、そのような〈生の力〉、〈力^{なま}そのもの〉、〈生命〉が、「構立て」

(構造)を介して、建築物や建築創作・建築行為に見出され〈表現〉され得た際に、「構造そのもの」が実現され、「建築」が「そのもの」として成立すると言わんとしていると解される。つまり、「世界」においてある「人」が、世界において、ものの内に〈生の力〉、〈力そのもの〉、〈生命〉の意味を「構立て」として見出す時、そのものが意味(こと)をとまって「構造そのもの」として実現し得、「建築」が、物象と事象の関わり合いによって、構造的に〈生命〉を担った意味ある「構立て」として成立する一つの形象(現象)として表現された際に、「建築が構造そのものゝ実現」と言われる出来事が成立すると見ていたと推される。

さらに、「建築が構造そのものゝ実現」と言うことの意味を補完するようにして、次のように述べている。

私は建築が構造そのものゝ実現であると説いて來ました。然しそのことは數年前、屢々私達當時の建築學生の耳を刺激した「構造即建築」論とは全く意味を異にして居ます。所謂「構造即建築」論が純粹に功利的な立場からの議論である場合は全く我々とは交渉のない問題であります、それがその議論の結果に建築と云ふ藝術を豫想してゐる限り私の主張はこの論と混合され度くありません。建築が完全に構造力學の命ずるまゝに、主觀の要素を全くぬきにして、つまり小さな個性など云ふ成心に拘れないで、建築が造られた時最も美しいのだと云ふ事とは建築の美しさが構造そのものゝ実現であると云ふことゝは違ひます。

森田の言う「構造そのものゝ実現」としての「建築」論とは、「『構造即建築』論とは全く意味を異にして」いて、それが「純粹に功利的な立場からの議論」であれば、なおさら、「全く我々とは交渉のない」とし、「構造力學の命ずるまゝに」、〈主觀の要素〉や〈個性〉を抜きにして成立するものではないとしている。そして、続けて次のように述べている。

私の構造は合目的性とは何の關りもないものです。私達が建築の中に没入してながめる時、構造が私達の心に呼びかける強さ、深さは構造されたものゝ功利性に基くのでなく、構造自らの内に潜む純粹なものに屬するのです。

この引用文には、「建築の中に没入してながめる」とあり、感情移入説を前提とした議論のようにも推察されるが、「建築」を単にモノとして、名詞的にのみ解すると、とりわけ難解な一文になっている。「建築」を動詞として解釈し、〈建築制作〉の「中に没入してながめる」と読み、「構造」を「構立て」として動名

詞として読むと、続く文章の意味が少し通りやすくなってくる。さらに、「建築」を動名詞として制作と制作物の双方の関係として解釈すると論理は複雑化するが建築家による建築行為の実状を示していて、森田はそのような建築制作者の視点で自己自身を反省的に「純粋な」心慮に基づいて「建築の中に没入して」「ながめ」ようとしていたのではないかと推される。後にも触れるが、建築論の端緒が示されている文章とも言えるように思われる。

また、この文章の前後で用いられている「合目的性」が何との「合目的」かが示されておらず、理解が困難である。前後の文脈から推察すれば、一つには、所謂、自然科学の知識に基づく建築「構造」や建築「機能」が、合理的にその目的と合致して建築形態が造り出されるようなあり方、もう一つには、森田が究明しようとしている〈生の力〉、〈力そのもの〉、〈生命〉のような「内」に潜む「内」からの^{はたら}作きではなく、「解析的な力」のように、合理的に導き出される抽象的な「外」への限定的な目的に向けた一方的な作用を示していると解される。

また、この文章は、冒頭に「私の構造」とあるように、森田の「構造」の独自性を示していることを確認することができる文章である。つまり、森田の〈構造〉は、繰り返されているように所謂、構造力学を根拠とする建築「構造」とは異なっており、上記引用文にあるように、〈心〉に、〈強さ〉や〈深さ〉を呼びかける動的な^{はたら}作きの関係であって、〈生の力〉や〈力そのもの〉に拠る〈力の関係〉と考えられている。

さらに、森田の言う「構造」には、〈内〉があって、そこに〈純粋なもの〉が〈潜〉んでいて、「構造」は〈純粋なもの〉に従属するとも言われている。「構造」(構^く立^りて)の「内」に潜む〈生の力〉や〈力そのもの〉に通底するであろう〈純粋なもの〉が見出された時、そこを根拠にして、そこに従属的に、「私の構造」(構^く立^りて)が成立すると考えていたのであろう。そして、そのように〈純粋なもの〉を基盤として〈構造〉が^{はたら}作^{はたら}く時、その内なる作きに応じて、内なる〈心〉に、底深くある〈純粋なもの〉、〈生の力〉、〈力そのもの〉に支えられた〈強さ〉や〈深さ〉が呼びかけられて来ると言っていると解される。もはやこの森田の〈構造〉は、所謂建築「構造」とは、異質的にかけ離れた考え方によって意味づけられており、そうした特殊な意味をもった言葉として独自に解釈する必要がある言葉になっている。

また、別の観点から、「私には構造の意味の實現に無限の生命を汲取らうと主張する立場からは、装飾は全然建築美には不必要なものです」と言っている。

この文章も「構造」を通常の「構造」として読むと解釈が難しい。やはり、この「構造」も森田の「構造」、つまり「構^く立^りて」として読解するのが適切であろう。その上で、〈構造〉の〈意味〉の解釈次第で、単なる〈生命〉を超えた〈無限の生命〉を汲み取ることができると言っているのである。建築の構造力学の「構造」

からは考えられ得ようの無い「構造」と〈生命〉が関係づけられており、加えて、その〈生命〉は、限り無い、尽きることの無い〈無限の生命〉を指しているのである。すなわち、〈純粹なもの〉、〈生の力〉、〈力そのもの〉と通底する〈無限の生命〉は、無限の限り無い底深くに潜んであるからこそ「汲取」(くみ・と)られること(解釈すること)であり、そのような底深く潜む尽きることの無い〈無限の生命〉、〈生の力〉、〈力そのもの〉という「力」を介した「構造」(力の関係)(構立て)の意味解釈が、森田の「構造」にとって重要なことであったと解される。

さらに、そうした立場においては、もはや意匠的観点からの「装飾」は不必要とも言う。加えて、本文では、「建築が空間藝術として分有して居る彫刻的要素、繪畫的要素」をすら、「排斥したいと主張」している。「これらに關心を持てば持つだけ」〈建築の純粹性〉「を妨げるものだと思います」と、排他的に一途に〈建築の純粹性〉を求めている。加えて、「純粹な表現を弱め、薄めるものだと思います。パルテノン^{パルテノン}は極彩色であつた昔よりも純白の今の方が確かに優れて居ることを確信します」と言っており、意匠的な観点からは、排他的な近代合理主義的傾向を支持している一面があるようにも見受けられる。

また、先の合目的性に関して、次のようにも述べている。少し長くなるが重要な指摘もあるので押さえておきたい。

①建築の合目的性も同じく外的の性質です。②それが如何に重要なものであつても内面的たり得ません。③建築美の或部分を受持つとしても合目的性に建築そのものを内面的に動かす力はありません。④建築の合目的性は美の世界に關しては多くは消極的な役目しか負うて居ないのでないかと思ひます。⑤物質的なものに煩はされ易い今の世に合目的性が強く主張されるのは、繪畫に枠がはめられ、彫刻が臺にのせられるのと同じ意味で、建築を愛するもの、優しい心づかひではありますまいか。⑥合目的性が表現の爲の表現の立場からは拘束であるにしても、建築の起源を考ふればそれは必然的、不可避的のものです。此の世の住の爲に家が始まり、あの世の住の爲にピラミッドが創まり、神の住の爲に寺院が創められたのです。⑦そしてそこからすべての建築が生まれて來ます。存在の爲に必要なものは最早拘束ではありません。⑧私達は建築を愛するが故に、建築そのものが直ちに生命であるが爲に私達は喜んで間取を考へるのです。

先ず、引用文の⑦に、「存在」の「爲に」とあることに着眼したい。ハイデガーの『存在と時間』の初版が出版されたのは1927年であり、本文章は1924年に発表されている。また、増田友也が「ために」と副題で記した「建築的思惟について——存在論的建築論のために」は、そのほぼ半世紀後にあたる1975年に発

表されている。今となつては、難解にて取るに足らないとされるかもしれない建築の「存在」の問題は、その間、紆余曲折はあったであろうが、50年間、森田と増田によって究明され続けていたとも見られる。

増田の「存在論的建築論のために」では、道具存在というあり方を介して、明らかにされる本来的な人間存在のあり様を踏まえた存在論に基づく建築論が「ために」として一つの研究目的として掲げられていた^②。この論考を介して見ると、森田の言う「合目的性」に関する本文章は、また見え方が変わってくる。引用文の冒頭から見ていくと、森田の言う「合目的性」とは、「外的の性質」と言われ、「合目的」の「爲に」、「爲に」、「爲に」と外へ向けて目的を連鎖させて、最終的に確定し得る一つの目的に到達することを欲求する仕方の一方的なあり方を示していることを確認することができる。ここで大切なことは、森田が否定的に見ている「合目的性」が、「内面的」たり得ず、「内面的に動かす力」が^{はたら}作ることなく、「外」にしか向くことのない性質を示しているということであろう。そのことは同時に、森田が「内面的」であること、「内面的に動かす力」が^{はたら}作ることが、建築において大切で在ると考えていたことを示している。そして、この「内面」とは、建築の内面であり、それは建築物の内面、建築制作が内面的に行われること、建築作品の住み手の内面に働きかけることなど、多様な「もの」の内面を示していると推察される。また、最終的に確定的な目的が断定的に明示され得ないような超越的な事象を示す目的は、ここでの一方的に外的な「合目的性」に適合するものではないと思われる。

この引用文も、建築論にとって重要な鍵語が多用されているが、飛躍が多く、注意深く読まなければ、森田が言わんとする本来の意図を聴き逃してしまうことになる文章である。特に、引用文の三文目の「建築美」が問題になる部分から、「合目的性」の捉え方が変わってきているので注意して見ておきたい。すなわち、森田が否定するのは、内面的でなく、外にしか作用しない「合目的性」である。他方、「建築美」に関しては、建築のあり方が、「外的の性質」しか示されず、「内面的に動かす力」が^{はたら}作ることの無い場合には、「合目的」となることが無いことが予想される。「美」は、人の「内面」と密に関わって成立する事象で、外的指標のみで測り切ることはできない価値であるために、森田自身「合目的」の捉え方を変えていかざるを得なかったのであろう。

引用文の5文目では、唐突的に、「合目的性」が「建築を愛するものゝ優しい心づかひ」と結びつけられた文章が出没している。改めて、4文目を見ると、「合目的性」が「美の世界」に消極的な役目しか負っていないとしているが、消極的には役目を担っていて、それが5文目の、絵画において額縁にあたる「枠」、彫刻において台座や壇にあたる「臺」の譬喩として説かれている。「枠」や「臺」に譬えられる「合目的性」は、愛されるべき芸術作品を外から支え、それが置かれる場所との関係を整える役割を「優しい心」持ちをもって担うものであるが、

② 増田友也：「建築的思惟について——存在論的建築論のために」、『増田友也著作集Ⅳ 風景論 存在論的建築論』、pp.225～329、ナカニシヤ出版、1999年所収（初出は、『建築雑誌』、pp.917～922、日本建築学会、1973年9月、および、人間・建築・環境六書 編集委員会：『人間・建築・環境六書 6 歴史と未来』、pp.181～256、彰国社、1975年）。また、本論文については、西村謙司：「『存在論的建築論』ということ（一）」、『建築論研究』第3号、pp.47～61、2024や西村謙司：「『存在論的建築論』ということ（二）——増田友也の『聖なること』の意味」、『建築論研究』第4号、pp.47～95、建築論研究編集委員会、2025を参照のこと。

③「表現の爲の表現」は、表現自身が目的となるような「表現」を示唆しており、他の同様の事例として挙げられる「歩行のための歩行」「舞踏のための舞踏」などと同様で、歩くことによって、始点から終点への移動が完了し、終点という始点以外への目的に到達することを目的とした行動を指しているのではなく、散歩のように、移動目的を定めることなく、歩くこと自身に内在する魅力が引き出されてくるような歩行、または、舞踏を意味している。表現によって表現に内在する「生命」が発揮されてくるような表現であり、表現自身が魅力的にあるような表現で、そのようなあり様を自己目的性とする。このようなあり方は、ポール・ヴァレリーが大切にしていたあり方であり、森田がヴァレリーの著作に親しむなかで、このフレーズが記されたと推測される。同様に「建築を愛する」というフレーズも「ぼくの神殿は、愛されるものが人を動かすように、人を動かさなければならぬ」(森田記：p.238)の「愛」を踏まえているように思われる。ポール・ヴァレリーが“Eupalinos ou l'Architecte”を執筆したのは、1921年であり、この論文の執筆時に森田がこれを読んでいた可能性はあると考えられる。翻訳は、森田慶一：『建築論』、東海大学出版会、1988を参照。

④ 増田友也の後期論文に当たる「建築なるものの所在について」(『増田友也著作集Ⅳ』、p.105、ナカニシヤ出版、1999年)で、増田はハイデガーを参照し、「小論の 在る そのことについてと 建築なるもの にかかわる部分 および 空間 についての部分 は、ほとんど Heidegger に依存する、(中略)、在る そのことが 生きる ことであり 生きる ことが 住まう そのことであり 思惟する ことであり 思惟する ことが 建築する そのこと にほかならぬ とすれば 迂遠なようでも 在る そのことについて思いをめぐらせざるを得ないであろう」とし、「存在」を

直接、芸術作品を創作する内的な作き^{はたら}ではないと見ているのであろう。また、6文目では、「合目的性」に適う「桀」や「臺」は、あくまでも芸術作品を限定する道具であるために、限定「桀」として、「表現の爲の表現」を「拘束」するものになってしまうとも言う。この「表現の爲の表現」は、ヴァレリーが言うような、自己目的性を担っているあり方を示唆する「表現」のあり方を説いていると察せられ^⑤、この「爲に」は、単なる外への志向性ではなく、内への志向性、内からの志向性をも含むあり方で、上述の森田の「合目的性」の「爲に」の「爲」と異質な意味を担っていると解される。「合目的性」から導き出された「桀」を超出するような芸術的な輝ける「表現」の成立をも示唆しているのであろう。そして、同時に、「建築の起源」というテーマが浮上して来ている。

7文目以降では、「合目的」の対象が明確化している。ただし、ここで「目的」とされた対象に到達するには、単に外向きの作き^{はたら}のみ見ていては適うことのない「目的」ばかりである。すなわち、「建築の起源」として挙げられているのは、「そこからすべての建築が生まれて来」と言う「此の世」「あの世」「神」の「住」であり、「家」「ピラミッド」「寺院」である。「家」はともかく「ピラミッド」や「寺院」を「住」とするのは違和感があるとも思われ得るが、森田が、「そこ」「から」すべての「建築」が「生まれて」「来」る「建築の起源」を「住」として押さえているのは、見逃すことはできない。そして、これらの「住」の成立は、外向きの客観的とも言われるような冷たい機械的な作き^{はたら}のみ見ていては叶えられないことである。〈住まい〉の成立は、内的な作き^{はたら}抜きに成立するものではなく、心の底において、腑に落ちる気分とともに成立するものであるからである。後年、増田の「建築的思惟について——存在論的建築論のために」で採り上げられたハイデガーの「建てる 住まう 考える」では、「建てる」ことの根底に「住まう」ことが在ると言われていたとされるが、その議論を先取りするかのようにして、「建築」の「起源」に「住」があるとしていることに改めて注目される^④。

そして、その直後に、「存在の爲に」「建築を愛するが故に」「建築そのものが直ちに生命であるが爲に」という文章が続いているのである。ここでは全く唐突的に「存在」という言葉が表れてきており、そのこと自体、不思議にも思われる。しかし、「存在の爲に」の言い換えに、「建築そのものが直ちに生命であるが爲に」というフレーズが用意されており、森田が当初から問題にしていた芸術としての建築の根拠となる「生命」の「表現」という考えを想起すれば、「生命」が、「生きる」「命」、つまり、「存在」(あるそのこと)を言い表しており、それが「建築そのもの」をも意味し、その表現が建築の芸術性を担っていると考えていたと解することには、それほど違和感がないように思われる。

そして、そのような「存在」を根拠として「間取」を考えるとされている。この「間取」という言葉も、通用の「間取」を意味しているのか、「間」「取」として、「空間」「時間」の意味を「汲取」(くみ・とり)、存在を根拠とする意味世界を

意味する「在る そのこと」、「生きる こと」、「住まう そのこと」、「思惟する そのこと」の通底性を確認している。この増田の存在論的建築論に関する言及内容が、半世紀前に発表された森田の初期論文で先取りされていることを確認しておきたい。ハイデガーの「住まう」ことに関する言及も戦後のことである。(ハイデガーは、1951年にダルムシュタットで、「Bauen, Wohnen, Denken」というテーマで講演した。その際、「建てる」こと「思惟する」ことの関係性について言及しており、その講演内容が後の建築家の建築論に影響を与えた。)

構立^{くみ}てることをも示唆しているのか明らかではない。しかし、断片的ではあるが、現代の建築論的観点から見れば重要な指摘が続くこの文章の文脈を踏まえると、この論文を存在論的建築論の嚆矢としてみる解釈の余地もあるように思われる。

また、続けて、以下のような文章も記されている。

建築は三次元の空間を所縁として具象されるものですから、所謂空間藝術、形象藝術に属します。然し空間藝術であるべきものは建築の外に繪畫、彫刻があります。工藝品も此内に入るべきものでせう。(工藝品がそれ自身の藝術の世界を持つか如何かは私には未だ疑問ですが)。而してこれ等は皆互いに他を以て換へることの出来ない獨立の藝術の世界を構成して居ます。各々が各々の意味の上に立つて居ます。又一つの建築は他の建築とは互いに異つた生命の現れです。すべての藝術品は一々的に皆個性の顯れです。建築の世界、彫刻の世界、何々の世界は、この一々同一でない藝術品を分別して自己の世界に屬せしめると同時に又さらに高い階段にある形象藝術に統一さるべき運命を持つて居ます。建築も繪畫も彫刻も共に形象藝術を創作する作用そのものが別な方向に放射したものだと思ひます。それですから建築を建築として規定し、彫刻を彫刻として規定するものは空間藝術の創作作用です。空間藝術そのものにどれだけ外的な性質を加へて見ても建築の本質も、彫刻の本質も明かにすることは出来ません。

ここでは、建築が、繪畫・彫刻・工芸品と同様に、空間藝術・形象藝術であるという共通のカテゴリーに分類される一方で、そのカテゴリーのなかの、それぞれのジャンルごとの個々の作品が、それぞれ他に換えることのできない独自の特徴を表しながら「獨立の藝術の世界」を構成していることが説かれている。そして、個々の芸術作品は、それぞれ独立して異なったオリジナルの「生命の現れ」であり、「個性の顯れ」であると言う。それ故、個々の作品は、それぞれ独自の意味「世界」を構成し、「建築の世界」、「彫刻の世界」、「何々の世界」を表現している。そして、その個々の作品のそれぞれには、「生命の現れ」、「個性の顯れ」が内包されているが故に、個々の芸術作品の一々は、個々の「自己」(アイデンティティー・オリジナリティー)が見出された「自己の世界」においてある作品として独立的に深く強く在るとともに、「自己」(人が人で在り、ものがもので在ることのアイデンティティー・オリジナリティー)の表出としての空間藝術・形象藝術として昇華されて作品となっていると言うのであろう。

そして、この個々の建築を建築、彫刻を彫刻、人を人、ものをものとして、

個々のアイデンティティーとオリジナリティーを確立させつつ、空間芸術・形象芸術として成立させる根拠として、「創作する作用^{そのもの}」、「創作作用」という作き^{はたら}(力)が見出され、言われている。これもこれまでに挙げられた「無限の生命」、「純粹なもの」、「生^{なま}の力」、「力^{はたら}そのもの」と通底する作き^{はたら}と見て良いのであろう。

若き森田にとって、建築を芸術として捉え、建築の根拠として、「生命」、「個性」、「生^{なま}の力」etc.を見出すことは揺るぎない真実としてあったのである。分離派展覧会における「構造」に関する3本の論文の中で、「構造」、「構立て」の言葉の定義に揺らぎはあっても、建築を「生命」の「表現」とする見方は終始一貫している。

初期三部作のなかで、森田の視線は、建築の芸術性を主張することを目的として、「構造派」の言う「構造」批判から、「工人的」な「表現」の問題に移行し、「構造に就いて」では、改めて、「構造」の意味を深釈していくことによって、「表現」ということの受け止め方、建築行為や制作といった建築に関わる人間のあり方の問題に移行していったように見受けられる。そして、人間の表現としての建築表現が、他の芸術と異なって、「構立て^{くみ}」(工人的)という独自のあり方で行われることによって、「建築」が「そのもの」として現象し、生命の表現、存在の表現として、「建築」が自ら「自己」(アイデンティティー・オリジナリティー)を発起するという仕方では表現されるべきとする存在論的建築論が既にして追究されていたようにも見受けられる。そうして、その後、時を経て、この森田が端緒を見出した独自の建築論は、やがて増田友也に継承され、「存在」、「あるそのこと」を根幹とする「存在論的建築論」へ受け継がれていくのではないかと推されるのである。

森田の論文は、ここで終わらず、さらに続けて、「建築家」の定義についての話題へと論考が繰り広げられている。長い文章であるが、大切なことが記されているのでそのまま引用しておきたい。

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、この匏を通してです。而してそれはこの腕、この匏を通してだけ形に表出されるのです。その表出された世界が**建築**です。それは**眞の世界、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(ママ)分析しきれない世界です。

繰返して云ひます。私達は**建築家**です。そして**私達自身の世界**を持って**居ます**。この世界はもうそれが**建築である限り完全**なのです。それを分析してその**完全さ**を**証明する必要はありません**。私達が**眞に美しい**(これは綺麗とか優美とか云ふ限られた意味でないことは

勿論です) 建築を創った時の心持、それはそれだけで充分な喜びと安心です。(略) 私達のこの腕、この匏を通じてその相を宿したのが私達の理想の世界です。この實現だけですべては充分です。今さら他人らしくこの生の世界を振り返って考へて見る必要はないと思ひます。建築の本質を知識的に知らないでも眞の建築家は眞の建築を作ります。

第2回分離派展覧会で発表された論文のテーマは、「工人的表現」であった。ここでは突然のように「工人」という術語が用いられ、「構造」や「構法」と建築表現の関係の解明が試みられていた。そして、「構造に就いて」では、職人としての「煉瓦工」が譬喩として挙げられ、「構造」の意味の解明が試みられていたのは見てきた通りである。ここで、改めて、「建築家」という言葉が「私達」という言葉をともなうて出て来ている。この「私達」が森田以外の誰を指すのかは定かではないが、分離派展覧会をともにに行っている「建築家」教育を受けたことを自負する東京大学建築学科の同志であると推察しても悪くはなからう。

そして、ここに来て、森田のなかで、改めて「工人」でもなく、「職人」でもない、「建築家」としてのあり様が課題になっていたと見るができる。そもそも「工人」という言葉を選出してきた由來が問われ得るのであるが、仮に、この「工人」を19世紀ヨーロッパでゼセッション運動の原動力となったギリシア建築の研究者による建築論のなかで問題になったであろう「テクトニク」の語源とされる「テクトン」(tectōn)だと推察してみれば、「工人」という特別の術語が、「建築家」を意味する「アルキ・テクトン」(architectōn)との比較のなかで出てきた訳語だと見ることも不可能ではなからう。そして、その「archē」(アルケー)の意味は、後に、森田がウィトルウィウス研究やギリシア建築の研究を通して、言語化していく「初・原、原理、首位・頭^{かしら}」という意味をもって解釈されている^⑤。そして、後年、「建築」を、建物としてではなく、「建築家」の職域や職能から、動名詞として、「職人あるいは手技の工人」の術ではなく、「原理的知識」をもち、「職人たちの頭」に立ち、諸技術を「統べ」、「制作」を「企画」し「指導」しうる「工匠」の〈技術〉と定義している。

そして、ここでは、「工人」「職人」との比較のなかで、特に「建築家」としての独自性を示そうとしている文章として、引用文の2文目に注目することができる。

この文章では、森田を含む「私達」「建築家」が、何物にも煩はされない「静けさ」において、住んで「居」る「自分」の「世界」を「ながめて」いる風景の様態が語られている。森田の言う「建築家」は、「自分の世界」「建築の世界」に自ら住むとともに、その「世界」内で、ものごとのあり様を見るとともに、さらにその「世界」自身を自ら「ながめて」「居る」という内省的な二重視線の作きを発起する術を有する人である。そして、その二重視線^{はたら}が作くのは、「静けさ」において

⑤ 森田慶一：『建築論』, p.161, 東海大学出版会, 1988を参照。次の文章も同箇所を参照。また、森田はこの書で、「τέκτων」(テクトン)を「tectōn」とし、「ク」に当たる読みを「c」で記している。

と言われている。錯綜し混乱した雑踏の場所ではない。どちらかという「純粹」な「静けさ」が求められているのであろう。そのなかで二重性が働いているという複層的で静かな全一的な場所である。加えて、その行為自身が、言葉で言語化されている。それが、「私達」が「建築家」として在ることの条件でもあると考えていたのであろう。「無限の生命」、「純粹なもの」が微かに^{はたら}く「静けさ」に見入り、考え、思索するとともに、詩作的に「生の力」、「力^{なま}そのもの」^{はたら}「創作する作用そのもの」を見出している二重視線が^{はたら}く情景が、言われ、語られているようでもある。そのような場所が、「建築の世界」と言われている。

そして、そのような「静けさ」において澄(住)んで「居」て、そのように住みつつある「自分」の「世界」を自ら「ながめて」「居」るという経験が言葉を通して言われている。その上で、そのような「住まうこと」の成立した澄(住)んだ静かな「住まい」は、「この腕」という身体、「この鉋」という道具を通して実現され、「自分の世界」、「建築の世界」として「形に表出」されると言う。そして、「建築」とは、その「表出された世界」のことを言い、それは、必ずしも所謂(実体)として限定されるモノではなく、形象として見出されるものであると解されているようである。そしてそのような「住まい」として成立した世界は、分析という仕方では解することのできない「分析しきれない世界」であるが、それ故、深遠なる「眞の世界」、「生命の世界」と明言されている。そして、森田の言う「建築家」は、このような完全なる「自身の世界」(そのものとしての世界)、「理想の世界」をもって「建築」を構築する人だと考えられ規定されていると解される。そして、続けて、「眞の建築家は眞の建築を作ります」と言われている。デミウルゴスを語る文脈でプラトンが記していたように、眞実の建築世界の構築は、あくまでも、制作者のあり方^{くみ}そのものに根拠があると考えていたことが明らかにされている^⑥。建築においては、そのような「眞の建築家」としての人間像に拠る「構築^{くみ}て」が「眞の建築」の根幹になると考えていたと解されるのである。

⑥ デミウルゴスについては、西村謙司：『建築家 磯崎新と『聖なるもの』(1)～(3)』、建築論の問題群05〈日常／聖〉、ウェブサイトnote, 2024を参照のこと。プラトンの思想において、〈建築作品が眞実性を示していれば、眞の建築家〉とする解釈は、論理的誤謬があり、その解釈では、建築作品の眞実性が、第三者によって担保されていることが前提となっている。しかし、建築作品の制作時には、その第三者は不明である。また、始原(アルケー)ではなく、目的(テロス)に固執しているとも見られる。あるいは、自らの作品を自ら眞実とすることのできるエゴイスティックな自信家による新の建築家解釈ということになる。

1-4 第1章まとめ

森田慶一は、分離派建築会の展覧会開催にともなって、「構造派に就いて」、「工人的表現」、「構造に就いて」という構造の表現に関する三編の論文を発表するなかで、自身の「構造」解釈を深めていた。本章を終えるに当たって、その経緯をまとめておきたい。

まず、「構造派に就いて」では、建築が「非藝術」と論じられる時勢において、構造力学に基づいて建築を表現しようとした「構造派」に対して、建築の表現は芸術的であるべきとする森田の決定的な立場の違いが明示されていた。そして、力学に基づいた「構造」そのままの表現による構造物は芸術作品となることが困難であり、建築が芸術になるためには、「生命」や「個性の閃き」、「内

心の切實な要求」が表現されることが大切であると考えていたことを確認した。

続く、「工人的表現」では、自然科学に基づく力学の所産としての「構造」の表現という建築の技術的あり方と「生命」の表現という建築の芸術的あり方という対立項のなかで問題となった建築の「表現」ということにテーマが移行していた。また、芸術としての建築が追究されるなかで、同類の絵画や彫刻との違いがクローズアップされて来て、その上で「感覚的」と異なった「工人的」という建築の特殊性が課題となっていた。

そのなかで、森田は、〈自己〉を表現しようとする意志、ないし志向が、〈工人的な基礎〉となり、その基礎に基づいて、「面や、線や、塊や、色調」といった感覚的な表現形式が延展されるように、建築構造・材料・機能を工夫し、知的で構築的に「構築てられた建築」が成立した時、そのあり方を〈工人的傾向〉とし、それが近代建築の表現形式の特徴を示しているとして、〈工人的〉という言葉に意味を持たせようとしていた。しかし、ここでは必ずしも「工人的」の意味を明らかにすることができているわけではなく、〈自己の表現〉と〈構築てられた形〉とを結びつけることによって、〈工人的〉の意味を明らかにしようとしているのみであった。そして、この課題は次の「構造に就いて」に持ち越されていった。

「構造」の「表現」に関する森田の初期三部作のまとめにあたる「構造に就いて」では、森田は、自身が言う「構造」が、通常の建築「構造」とは異なって、「建築」の〈本質〉、「建築をして建築たらしむる」〈意味〉、「建築」〈そのもの〉を示しており、それを、「構築て」という独自の言葉で定義しようとしていた。

そして、その「構造」や「構築て」が、建築の形成要素の一つである建築「材料」の〈内〉に作る〈力の関係〉を意味しているとし、それが、ある種の〈力〉、「力」相互、「力」と「材料」の〈関係〉に拠る多層構成として成立すると解された。そのある種の〈力〉の一つとして、構造力学による「解析的な力」があり、通常の建築構造は、この力によるシステムのことを言い、「構造派」は、この「解析的な力」を根拠として建築の形態が構成されると考えていたとした。

しかし、森田は、この「解析的な力」を根拠として建築の「形態」をつくりあげたとしても、その「力」はあくまでも「概念的なもの」であるから、〈建築そのもの〉とは成り得ないとし、「建築」が〈建築そのもの〉になる、建築が建築そのものとしてのアイデンティティーを得るには、「構造」の「背後」に「生の力」、「力そのもの」が作る〈力の関係〉が肝要であり、そのような「力」が作いた際に、「構造」は「建築の本質」を示し、その様態が別に「構築て」と言われるとした。

また、煉瓦職人によって、煉瓦があるべき場所に本来的に場所を得て据えられた際、つまり、適材適所性（適切で理想的な場所性）という、材料や場所に内包された「力」の作きの適切な関係性が成立した際に、初めてそこに建築の〈意味〉や〈生命〉が見出されるとし、それを「建築の核心」としていた。そして、個々

の材料が、個々に理想的な関係性(適切な場所性)の成立を得ている状態が「^{くみ}構立て」と言われ、そのような関係性の成立を支えている〈力の関係〉を「^{くみ}構造」と解した。そして、森田は、そのような「^{くみ}構立て」を、感覚的に作られる制作のあり方とは異なって、「^{はたら}工人」に独自の制作のあり方と考えるとともに、「^{はたら}工人的表現」で課題となった「^{はたら}工人」の意味を明らかにしていたと解された。

さらに、森田は、「^{なま}構造」の内に「^{なま}生の力」、「^{はたら}力そのもの」が作る時の建築の「意味」を明らかにすることとして、「^{なま}生の力」、「^{はたら}力そのもの」が、内から「^{はたら}構造」として作用するとともに、人の「^{はたら}内面的に」作る「^{はたら}力」でもあり、それ故、その「^{はたら}力」が、人の内なる〈心〉に、〈強さ〉や〈深さ〉を呼びかける動的な^{はたら}作きで、その「^{はたら}力」の^{はたら}作きによって人に建築の「意味」が示されてくると解した。そして、その「^{はたら}力」を換言して、〈^{はたら}純粋なもの〉とも言っていた。

見方を変えれば、それは、〈^{はたら}純粋なもの〉を基盤として〈^{くみ}構造〉(^{はたら}構立て)が作る時、その内なる^{はたら}作きに应じて、内なる〈心〉に、底深くある〈^{はたら}純粋なもの〉、〈^{なま}生の力〉、〈^{はたら}力そのもの〉に支えられた〈強さ〉や〈深さ〉が呼びかけられて来て、建築の「意味」がリアルなこととして解されて来るとされた。そしてまた、森田の「^{はたら}構造」の「意味」の「^{なま}實現」に求められていた、限り無い^{はたら}作きを示している〈^{はたら}純粋なもの〉、〈^{なま}生の力〉、〈^{はたら}力そのもの〉と響き合って、〈無限の生命〉は、深慮に基づいて、「^{はたら}汲取」(くみ・と)られること(解釈すること)が大切になる出来事として捉えられていると解された。

加えて、「^{はたら}構造」に作る「^{なま}生の力」のあり方を明らかにするために、「^{はたら}解析的な力」との比較の中で、その〈向き〉に着眼して「^{はたら}力」のあり方の類系を説いていた。

すなわち、「^{はたら}解析的な力」は、客観性を担保する観点から、「^{はたら}内面的」たり得ず、「^{はたら}内面的に動かす力」が作ることなく、「^{はたら}外」にしか向くことのない「^{はたら}外的の性質」を示しているとした。

他方、芸術的な〈生命の表現〉というあり方に見出される「^{はたら}構造」に作る「^{なま}生の力」は、「^{はたら}表現」自態が自己目的化されて「^{はたら}表現」が成立する「^{はたら}表現の爲の表現」という言い方で示される〈生命の表現〉を目的とする「^{はたら}力」であり、単なる外への志向性ではなく、内への志向性、内からの志向性をも含む「^{はたら}力」であるとした。このように、構造派の示す「^{はたら}構造」の「^{はたら}表現」と森田のめざす「^{はたら}生命の表現」としての「^{はたら}構造」に作る「^{はたら}力」の違いが原理的に明らかにされていた。

さらに、森田は、「^{はたら}生命の表現」としての建築行為・建築制作の活動において作る「^{はたら}生の力」の発源場所(目的に対する^{テロス}始原、あるいは、内からの志向性の根拠)に着眼し、「^{はたら}建築の起源」を問題にしていた。すなわち、森田は、その「^{なま}生の力」が生起する場所、つまり、「^{はたら}そこ」「^{はたら}から」すべての「^{はたら}建築」が「^{はたら}生まれて」「^{はたら}来る」「^{はたら}建築の起源」を「^{はたら}住」として押さえていた。加えて、その根底に在る「^{なま}生の力」や「^{はたら}生命」(生きる命)を「^{はたら}存在」という言葉で換言しており、「^{はたら}建築の起源」(建築のオリジン・^{はたら}建築そのもの)を「^{はたら}存在」に見ていたことも確認した。

また、森田が、芸術としての「生命の表現」と「自己」の表現の関係にも着眼していたことを確認した。すなわち、森田は、個々の芸術作品を、それぞれ独立して異なったオリジナルの「生命の現れ」(生きる命の現れ)であり、「個性の現れ」であると考えており、それ故、芸術作品は、それぞれ独自の意味「世界」を構成し、表現していると考えていた。加えて、個々の「生命」や「個性」の根底において^{はたら}作くとともに、個々の「生命」や「個性」を表徴する「自己」の「存在」(人が人であり、ものがもので在ることのアイデンティティー・オリジナリティー、そのもの、あるそのこと)が、空間芸術・形象芸術として昇華されて、芸術作品が芸術作品となっていることを明らかにしていた。そして、この個々のアイデンティティーとオリジナリティーを確立させつつ、個としてかけがえない空間芸術・形象芸術を成立させる根拠として、「無限の生命」、「純粹なもの」、「生^{なま}の力」、「力^{ちから}そのもの」に通底する「創作する作用^{はたら}そのもの」、「創作作用」という^{はたら}作き(力)が見出され、言われていた。

若き森田にとって、建築を芸術として捉え、建築の根拠として、「生命」、「内心の切實な要求」、「個性」、「建築の本質」、「建築をして建築たらしむる意味」、「建築^{なま}そのもの」、「生^{なま}の力」、「力^{ちから}そのもの」、「純粹なもの」、「無限の生命」、「住」、「存在」、「創作する作用^{はたら}そのもの」、「創作作用」、「自己」、「建築」の世界、「眞」の世界、「生^{なま}」の世界、「自身」の世界、「理想」の世界、を見出すことは揺るぎない真実としてあった。分離派展覧会における「構造」に関する3本の論文の中で、「構造」、「構立て」の言葉の定義に揺らぎはあっても、建築を深慮された「生命」の「表現」とする見方は終始一貫していた。

他方、初期三部作のなかで、森田の視線は、建築の芸術性を主張することを目的とした(「構造派」の)「構造」批判から、「工人的」な「表現」の問題に移行し、「構造に就いて」では、改めて、「構造」の意味を深釈していくことによって、「表現」の意味や建築制作のあり方の課題の究明に移行していた。そして、人間の表現としての建築表現が、他の芸術と異なって、「構立て」(工^{くみ}人的)という独自のあり方で行われることによって、「建築」が「そのもの」として現象し、生命の表現、存在の表現として、「建築」が自ら「自己」(アイデンティティー・オリジナリティー)を発起するという仕方で表現されるべきとする存在論的建築論が既にして追究されていたと解された。同時に「構造」の「背後」^{はたら}に作く「力」の内容を明らかにすることは、その「力」の始原(アルケー)を探究する試みでもあった。そして、この3本目の論文の締めくくりとして、「工人」でも「職人」でもない、「建築家」(アルキ・テクトン)のオリジナリティーが示されていたのである。

そして、論文の末尾に、以下の文章が記されていた。

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、この匏を通して
です。而してそれはこの腕、この匏を通して**だけ形に表出**されるの
です。その表出された世界が**建築**です。それは**眞の世界、生命の世**
界です。

改めて、これまでの論考を踏まえて解釈すれば、以下のようになる。

「建築家」は、何物にも煩はされない「静けさ」において、住んで「居」る「自
分」の「世界」を「ながめて」いる人である。「無限の生命」、「純粹なもの」が微
かに作く「静けさ」に見入り、考え、思索するとともに、詩作的に「生の力」、「力
そのもの」^{はたら}「創作する作用そのもの」^{なま}を見出す人である。そして、そのような
「静けさ」において澄(住)んで「居」て、そのように住みつつある「自分」の「世
界」を自ら「ながめて」「居」るという経験を言葉にもたらす人である。その上で、
「住まうこと」の成立した澄(住)んだ静かな「住まい」(世界)を、「この腕」とい
う身体、「この匏」という道具を通して「意味」あることとして表現し、「自分の
世界」、「建築の世界」として「形に表出」する人である。その「世界」は、「眞の
世界」、「生命の世界」とも換言される「世界」である。「建築家」は、このような
完全なる「自身の世界」(そのものとしての世界)、「理想の世界」をもって「建
築」を構築する人である。

そして、最末尾に、プラトンが記したデミウルゴスのように、建築において
は、制作者のあり方**そのもの**に根拠があるのであって、「眞の建築家は眞の建
築を作ります」と言われている。建築においては、そのような心澄んだ「眞の
建築家」としての人間像に拠る「^{くみ}構立て」(「^{たくみ}心・工」)が「眞の建築」の根幹にな
ると解されたのであろう^⑦。

⑦ 西村謙司：『米花物語』にみ
る「心たくみ」の場所論的解
明、『日本建築学会計画系論
文集』No.543, pp.281-288,
日本建築学会, 2001年を参
照。

2. 森田による構造史観

森田は、分離派建築会での「構造」に関する論文の発表後、50年を経た1970
年2月から月刊誌『建築士』に8回にわたって「構造システムの流れをたどる」
というタイトルで、建築「構造」に関する文章を高橋慶夫と連名で発表してい
る^⑧。これは、西洋建築を主とし、その構造システムの歴史の変遷を顧みてい
く森田と高橋の対話に基づいた文章である。文中に「堅苦しい論文」ではない
との注記はあるが、古代から現代までの西洋建築の構造システムの流れが明快
に説かれている名文になっている。

そのなかで、古代ギリシアから18世紀の終わりまでの2500年間にわたる
「西洋の建築構造の歴史」について、端的にそれが「メーソンリの歴史」である
と説いている。「メーソンリ」とは、「石・煉瓦・コンクリートのような圧縮に

⑧ 森田慶一、高橋慶夫：「構造
システムの流れをたどる」
〔『建築士』1～8, 日本建築士
会連合会, 1970年2～9月〕

耐える力の大きな材料を集積して密実な重い厚い建築主体を造り、外力に抵抗させる構造」のことで、要するに、石や煉瓦などによる〈組積造〉を意味する。つまり、森田は、ギリシア以北の所謂西洋では18世紀の終わりまで構造システムは「メーソンリ」と呼ばれる組積造によるもので、構造システムの抜本的な改変はなかったと見ているのである。アーチ、ボールド、ドームも基本的にはメーソンリの技術を出るものではなく、ゴシック建築もやはり石積み为基础とする建築であったと考えている。そのことは同時に、19世紀以降、構造システムのあり方に大きな変革があったことをも示唆している。

19世紀の構造システムを見ていく前に、森田のギリシア神殿の建築構造システムの解釈を確認しておきたい。

そもそも紀元前6世紀以前の神殿は、乾いた粘土塊によるブロックを組積して造られていたとし、当初はブロックの組積造にとって強度的に合理的な円形・楕円形平面を取っていたとしている。そして、その後、機能的・造形的要請から矩形平面へ移行し、直方体の箱状で建てられたとしている。しかし、それでは外壁面に直接雨があたり、劣化が促進されることから、箱形構築物の外壁面を雨水から保護するために、軒の出が必要となり、軒を深くする要請とともに、軒先を木柱列で支えた廊を外側に巡らすようになって、周柱廊形式の神殿の基本プランが成立したとしている。さらにその木柱列が石へと置き換えられ、我々が目にするパルテノン神殿のような神殿の中心部の神室が石を材料とするメーソンリの矩形平面の箱形構築物によって造られ、その四周に石材による柱列が設けられた二重構成(壁と柱、中心と周縁)の建築として成立したと解釈している。

さらに、森田は、具体的にパルテノン神殿の矩計図を挙げ(図1)、その柱列の円柱が、高さの短い円筒状の石造ブロックを空積みして柱形を成形したもので、柱頭部に置かれた梁も、我々が知る柱・梁による一体的な構造システムを構築するものではなく、神殿の外観を形成する垂直材に対する水平材として、意匠上、柱頭間を架け渡すものでしかなかったことを示している。加えて、箱形の神室と周柱廊を形成する柱の間、つまり軒の出を構成する軒材は、「単に天井の板石で連絡されているだけ」でできており、周柱廊をなす円柱は、一体的な柱・梁の構造システムの一部ですらなく、「自由に立つ独立柱」であったと解している。つまり、森田は、パルテノン神殿の外観を構成する列柱は、構造的には軒の出を支える支柱でしかないのであるが、意匠上、美しく立派な列柱として見せるための装飾的構成要素であったと見ていたのであろう。また、メーソンリの石材によって構築された箱形の神室を構造的な中心コアと見ると、柱形を模って組積されたメーソンリの石材による独立柱は、意匠的には重要であるが、力学的には大きな役割を担っているわけではなく、機能的に見れば、雨よけのための「被膜」のような構成要素であったと考えることができる。

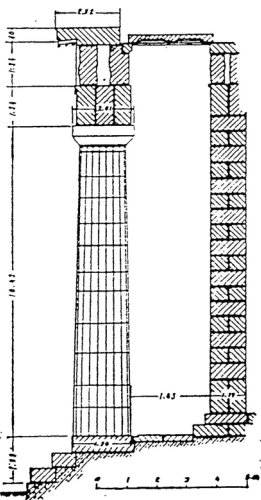


図1 パルテノン神殿矩計図
出典：森田慶一「構造システムの
流れをたどる」より引用

ゼムパーなど19世紀のギリシア建築の研究者もこうした観点からギリシア神殿を見ていたことが想像される。彼らはさらにギリシア神殿を「白亜の殿堂」とは異なって、装飾的・被膜的に彩色された色鮮やかなものとして見ていたのであり、そのような建築観を基に、「テクトニク」概念の解明を試み、「原始の小屋」を提示した建築論とは異なった新しい建築論を構築していったと推察される^⑨。

⑨ ゼムパーの「テクトニク」に関しては、川向正人：『近現代建築史論——ゼムパーの被覆／様式からの考察』，pp.172-174およびp.182，中央公論美術出版，2017年を参照。

また、ワグナーの郵便貯金局に関しては、同上書，pp.234-235および川向正人：『オットー・ワグナー建築作品集』，東京美術，2015年を参照。

ちなみに、ここでは建築の構造システムに着眼して、ギリシア神殿の説明が試みられていたが、森田が初期論文で示した「構立て」(森田の「構造」)の例に挙げられていた適材適所性(場所性)の観点から、この神殿を解釈してみたい。建築的場所と造形に着眼した試論である。

場所の「構立て」という観点から、ギリシア神殿を見ると、まず、中心に「聖」なる場として意味づけられた神室が、メーソンリの石材による箱形構築物の内側に形成された空虚によって構成されていると解釈することができる。大地の上に据えられ、天空に聳えるようにして建てられたエジプトのピラミッドは、組積された石材が内部を充填し、部分的に開けられた空洞にはミイラが埋葬されたが、ギリシア神殿の神室を形成する組積された石材による箱形構築物は、空虚を包む伽藍堂のようにして建てられて、神々の住まいを形成している。このように、「聖」なる場として意味づけられた神室を形成する箱形構築物は、適材適所性に基づいて空虚の四方を囲うようにしてメーソンリの石材によって構築され、巨大な箱状の物体を形成しているが、その内部の空虚は、単なる暗闇として構成されていたと推察される。その故に、箱形構築物に穿たれた開口部から、〈闇〉の中に、唯一無二の〈光〉が差し込む場所となって、神の啓示を示しつつその「住」が形成されていたと推される。

ギリシア神殿は、この「聖」なる場として意味づけられた神室を中心に、同心円状に場所が構成されている。すなわち、空虚の神室の周囲を囲うようにして壁が四方に建てられ、空虚を内包する箱状の形態が表現され、さらに、その周囲に神室の巨大なスケールと比較すると人間のスケールとも見られる不思議なスケールで構成された回廊が廻らされ、その外側に神室とスケールを合わせて列柱が箱形構築物の四周に廻らされて立てられている。そして、その列柱は、構造システムの観点からは、柱・梁による一体的な軸組構成によって構造化されているわけではなく、あくまでも縦方向に短い円筒形石材が組積されて「独立柱」を模って形成され、それが横並びに立てられたものである。見方によっては、「被膜」的で「装飾」的な構成要素となって神殿の外観を美しく彩っている。また、その列柱はエレクトイオンのように神像が基壇の上に立ち並び、神々がその大きな屋根を支えている表現として形成される場合もある。

そして、その列柱による外観は、「美」的な価値を担って、「建築物を構成する諸要素、基壇とか柱とか梁とか柱上帯とかの間に、あるいは柱自体のうちで

⑩『日本大百科全書 ニッポニカ』、小学館、1984年の田中喬による「建築」(建築技術における素材・形態・目的・作者)の項目内の文章より引用。ちなみに田中は、
「ローマ時代のウィトルウィウスはその著『建築十書』において、シュンメトリア symmetria なる建築原理をとくに取り上げた。それは、宇宙の大いなる調和につつましく参与する地上の建築物に枢要の原理と解され、西洋では歴史を通じて現代まで強い影響力を与えた」とし、それを「数比的世界秩序にまでかかわる原理」と解釈し、日本の「木割」との違いを示している。(ただし、『建築十書』から田中の解釈を導き出す文章を探すのは困難である。むしろ、日本の尺寸の基準がそうであるように、人体寸法との関係に関する記述の方が詳しい。)

も柱基、柱身、柱頭とかの間に、相互に簡単な整数比などの比例関係が設定され、それらがモデュルスとよばれて基準尺度にされる柱身下部直径によって通約して測られるべきであるとする原理^⑩」である「シュンメトリア」と言われる比例原理によって構成され、屋根形を模る破風と基壇の間に聳える列柱を表現している。このように、空虚・壁・回廊・列柱という平面構成のギリシア神殿の外観は、シュンメトリアというある種の比例秩序によって「美」的世界の究極が追究され、外観の被膜構成を彩っている。時に、彩色が装飾されていた場合もあるとされ、ギリシア神殿の立面構成においては、「白亜の殿堂」と見る一部のモダニストの解釈と異なって、比例と彩色によって「美」的世界が構築されていたと解される。

また、その主たる外観を形作る立面のファサード(正面)構成は、ギリシアの大地に聳える高台に基壇を構え、天上へ向けて垂直性を表現している。そして、基壇と上層部を形成する屋根の間は、組積造によって構成された列柱によって「構立て」られていた。列柱の上には、神々の彫像が散りばめられた破風を載せ、頂点を有する三角形の屋根の表現でファサードが模られている。つまり、この立面表現は、正面性の強い看板建築のような被膜的表現になっており、加えて、屋根自体も、石材によって造られたわけではなく、木造で構築され、屋根の全体構成も実質的に妻側の表現がファサード(側面・裏面に対する正面)を為す切妻形式で「構立て」られていたと考えられる。

さて、その一方で、森田による19世紀以降の構造システムの変革に関する解釈を確認しておきたい。

19世紀の構造変革の契機として、「構造力学の発達」と「鋼の大量生産技術の開発」が挙げられている。前者の力学の発達に関しては、ルネサンス期の数学・力学の発展を経て、フックによる弾性体に関する法則(1660)という応用力学が17世紀に進展し、それが19世紀初頭にヤングやボアソンによって拡充されたとする。構造部材に内在すると解される応力の力学もマリオットによる梁に働く二つの応力の解明(1660)、オイラー(1757)、クラペイロン(1860)による材料力学の発展により、19世紀中頃には、各部材に生ずる応力を数的に解析することができるようになったとしている。そして、1851年のロンドン万国博のクリスタル・パレスを嚆矢とし、パリ万国博のエッフェル塔(1889)や機械館など、19世紀後半には建築構法として自然科学を基礎とした鉄構造が多方面で用いられるようになってきたことを確認している。

他方、この鉄構造を成立させるために、建材としての鉄という材料の開発も進められていた。先ず、鉄の普及の契機として、18世紀中頃のイギリスで、木炭の代わりにコークスを用いて鑄鉄が安価で多量に供給されるようになったことが挙げられている。しかし、建材として求められているのは、引張り力に強い錬鉄であり、鑄鉄の普及はメーソンリ構造の一部材を充たすものでしかな

かった。1775～79年にイギリスのセヴァーン川に架けられた鑄鉄の大アーチ（直径約30m）がそれに当たる。そして、先のクリスタル・パレスは、その鑄鉄構造の総決算に当たる構造物とされている。

18世紀には錬鉄の供給も豊かになったが、1856年にイギリスでベッセマーが製鋼法を開発することにより、錬鉄よりもさらに強靱な鋼が多量に生産されるようになり、建材として用いられるようになった。1898年のエッフェル塔や機械館は鋼構造によるもので、19世紀末になってようやく、メーソンリとは異なった鉄（鋼）の材料特性が活かされた軸組の構造システムとして鉄構造が確立されてきたのである。森田等による分離派運動のわずか20数年前のことである。

また、同時期の1879年、アメリカのシカゴでもルバロン・ジェニによって梁材に鋼を用いた10階建ての高層ビルが建てられている。その後、同建築家によって、鋼の立体グリッドによる高層ビルが建てられ、軸材として鉄を用いた自立的構造システムが欧米において確立した。そして、その立体グリッドがそのまま外観を構成する建築を普及させたのも一連の単純な合理的発想を契機としていたのであろう。若き森田が問題視した表現方法である。

建材の開発は鉄のみではなく、鉄とコンクリートを併用した鉄筋コンクリートの開発も同様に進められていた。

コンクリートに関しても、森田は原初的な場面から究明を試みている。周知のようにコンクリート自体は古代ローマ建築で主要構造材料として用いられていたが、その後、忘れ去られた材料となっていた。産業革命とともに石や煉瓦より安価なコンクリートが需要されるようになったのは、18世紀末である。もちろん鉄と組み合わされて使用されたわけではないので、構法の考え方としては、メーソンリの域をでない。

コンクリートと鉄が組み合わされてくるのは、19世紀からであるが、一体的な柱・梁構造が開発されるのは、1887年に、フランスのモニエがコンクリートの中に鉄棒を挿入した柱と梁の特許を得た後であったという。鉄とコンクリートを組み合わせて新構造を開発するのは、フランスのアンヌビクで、当初は、床板、単純梁、独立支柱など、個々の建築要素にそれを適用する技術を開発し、やがて柱と梁を一体的に架構させる連続梁の発明にこぎつけたとされる。引張と圧縮という異種の力を組み合わせた鉄とコンクリートによる複合構造は、アンヌビクによって生み出され、主筋、助筋、螺旋巻筋、上端筋など、コンクリートの中の鉄筋の形態操作によって合理的な構造を開発していった。なかでもキャンチレバーの発端となる「はね出し構造」の発明は、鉄筋コンクリート造の可能性を発展させ、建築意匠の次世代的発想を膨らませていく契機を提示する。これが後にサヴォア邸に見られる横長の連続窓を有する壁面のよう

に近現代建築の被膜的要素を構成する鍵を提示することになる。現代で流通しているカーテンウォールの概念である。この技法により、意匠が構造から解放されるとともに、両者が分断し、構造の表現や色彩的な装飾表現に限定されることのない建築の外観・内観の自由な立面表現が可能になったのである。このようにアンヌピクによって鉄筋コンクリート造特有の架構システム(軸組やキャンチレバー)が考案されたことによって、メーソンリを基本とする建築構造のあり方に大きな変革がもたらされるとともに、構造と意匠、構造と表現のあり方が別の次元で問題になってくるようになったのである。19世紀は、このような事情から、構造と表現の関係、つまり、「テクトニック^⑪」のあり方が根本的な所から課題となってくる時代であったのである。そして、その後、この課題に対して日本で当初期に真摯に取り組もうとしたのが、前述の分離派建築会で発表された「構造」の「表現」を問題にした森田慶一の論文であったことを、西洋建築の構造史を明らかにするこの論文によって改めて知ることができるのである^⑫。

また、次章との接続を想定し、ここで、19世紀の構造革命によって、自在な「被膜」構成を成し遂げて建築された初期の事例として、ゼツェションのウィーンの郵便貯金局(1912年、オットー・ワグナー)を挙げて、その意匠の構成を簡単に確認しておきたい。

この建築は、内も外も被膜によって構成されていることを内外壁の意匠的特徴として表現されたりベット等のディテールによって知ることができる。そして、現実的な建物の力学構成を担う構造体は、内壁と外壁の間、つまり、被膜の内側に隠蔽され、被膜という装飾的要素で内外の意匠空間を表現している。もちろん、建物の概観ヴォリュームは構造体の規模と連動して表現されており、構造体の概容が全く表現されていないわけではない。しかし、建築の外観も内観も被膜状の立面展開によって「美」しくデザインされ、そのようなキャンチレバーとカーテンウォールを駆使した近代的な意匠を提示しているのである。他方、このような「被膜」による覆屋で構造体を匿い覆屋自身が建築の外観を表現するという構成は、心柱と覆屋、桔木と野小屋によって形成される日本の中世以降の木造塔婆の建築構成と近似的であると解されることを章を変えて見ていきたい。

3. 増田の「構造的現実と表現的真実」

増田友也は、1978年3月の京都大学退官にあたって、「建築以前」というテーマで講義を行った。この内容は、『増田友也著作集V』に収められている^⑬。講義の冒頭で、「実は恥しいことですがけれども、『建築』というのは未だによく分からない」と言い、その〈よく分からない〉「建築」の方に眼差しを向けながら考

⑪ 「テクトニック」に関しては、Kenneth Frampton, edited by John Cava: *Studies in Tectonic Culture The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, The MIT Press, 1995 (ケネス・フランプトン (訳: 松畑 強 他): 『テクトニック・カルチャー 19-20世紀建築の構法の詩学』, TOTO 出版, 2002) や Eduard F. Sekler: *Structure, Construction, Tectonics*, (György Kepes: *Structure in Art and Science*, pp.89-95, George Braziller, New York, 1965) を参照。

⑫ 建築を「非藝術」とし、単に自然科学に基づく構造力学をそのまま表現する合理的発想(野田論文参照)ではなく、建築構造の解釈と建築構造の表現、構造と表現の関係の問題に真摯に向き合うことを勧奨している。(野田俊彦: 『建築非藝術論』, 『建築雑誌』343, pp.435~454, 1915.7, 日本建築学会を参照。)

⑬ 増田友也: 『増田友也著作集V (建築以前 建築について)』, ナカニシヤ出版, 1999年

えていく話になるとして講義が始められている。国立大学の退官にあたって、改めて、建築の真実の不確かさを確かなものとし、なお、その不確かな建築の真実を問い究明していく「建築家」(プロフェッサー・アーキテクト)としての学術的姿勢が明らかにされているのであろう。そして、そのような増田の「建築」への原初的問いが、森田の学位論文『ウィトルーウィウスの建築論研究』を動機としていることが明らかにされ、改めて、ギリシア文化への関心、「ἀρχιτεκτονική」(architectonice)、「ἀρχιτέκτων」(architéctōn)の解明、「建築」の起源へ向けて、講義の論考が展開していく様子を当時の記録から確認することができる。そのなかで、増田は、「私自身も森田先生の手のなかから一步も出れていないということ、また出ようとも思わないと言うことを言っておきたい」としながら、森田の文章を徹底して増田なりに解釈しながら、〈分からない〉とする「建築」の意味を分かる限り解明していくのが退官講義の主たる内容であった。退官講義という世代交代の期を得て、学術知の「伝統」の問題を自らのものとし、自らが過去の業績から学び得たことと、それを元に自らが明らかにしたことの内容を次世代にどのように受け渡していくのかを課題とした講義であったと考えられる。このように退官講義で増田は、森田から何を学び得たのかを徹底して再確認していくとともに、森田から学び得たことを基盤として建築の真実の究明を深めていく可能性を示唆する内容としたのであった。その伝統的な学術活動の姿勢は、退官後の増田の研究活動でさらに拍車を掛けて継続されている。退官後の研究業績を確認すると、「建築について」(1978年4月)、(仮題)「建築とは何か」(1978～1981年)、「木造塔婆について」(1980年)などがあり、森田の研究範囲を越えて、ギリシア文化を基盤とした「建築」の意味の究明、あるいは、東アジアの仏教建築の解明を通じた建築の「構造」と「表現」に関する講演や論述が行われている¹⁴。森田が常に始源や原初に向けて学び、そこから翻して伝統的に創作的学術活動を行ったのと同様に、森田と歩調を合わせるようにして、増田も、東洋への方向を視野に入れながら、退官後から活発に将来へ向けて建築論研究を推し進めようとしていたことを知ることができる。その一方で、残念ながら、森田が最初に取り組んだ建築の「構造」の問題が増田にとって最終講義となってしまったのである。

¹⁴ 「木造塔婆について」以外は、『増田友也著作集Ⅴ(建築以前 建築について)』に掲載されている。「木造塔婆について」は、死の前年、福山大学の学内外講義で話した内容が記録されたものである。講演録は公表されていないが、それを元にその内容を確認することができるものは公表された。西村謙司：『昭和55年10月講義「木造塔婆について」にみる増田友也の建築観』(『福山大学における増田友也の活動：シンポジウム』、シンポジウム「福山大学における増田友也の活動」準備委員会、2025年11月(国会図書館蔵))を参照のこと。

¹⁵ 増田友也：『構造的現実と表現の真実 中世的伝統の理解のために』(『NATIONAL DESIGN』, pp.10-14, 1967年8月)(増田友也：『増田友也著作集Ⅰ』, ナカニシヤ出版, 1999年に再録) 既往研究として、野村俊一：『「構造的現実と表現の真実」を読む——三昧寺三重塔と大森健二』, 『増田友也の建築世界』, p.150-153, 英明企画編集株式会社, 2023などがある。

そもそも、増田が「構造」と「表現」を明示的に問題にしたのは、「構造的現実と表現の真実 中世的伝統の理解のために」(1967)(森田の「構造システムの流れをたどる」(1970)の公表の3年前に当たる)という論文であった¹⁵。ここでは、地方の三昧寺三重塔という木造塔婆を採り上げ、その建物の構造・構法について建築史学の研究成果を踏まえて見ていくなかで、「構造」と「表現」という観点から、日本の中世の仏教建築のあり方を明らかにすることを試みていた。「構造的現実」と「表現の真実」という対照的な論題からも明らかなように、建築の「構造」は、建築物に関わる外力に応じて「現実」的に対応することが求め

⑮ 増田は、ギーディオンを森田と同様に、ウィーンの分離派運動や絵画のビュールスムに共通の現代性を見出した建築家として評価するとともに、「構造」と「表現」の関係に関する議論で誤解を招いたと解していると推察される。

⑯ 誤解されがちであるが、ギーディオンが必ずしも「構造」やその材料が率直に表面に現れていなければならぬ」と言っているわけではないと増田は述べているのであって、実際、ギーディオンの著作から「構造」やその材料が率直に表面に現れていなければならぬ」という発言を探すのは困難である。

⑰ ジェフリー・スコットは、Scott Geoffrey: *The Architecture of Humanism A Study in the History of Taste*, Constable (London), 1914で、以下のように記している。“The fallacy consists in assuming that the forms of architecture are determined by structure or by function, whereas in fact they are determined by the imagination.”(誤訳は、建築の形態が構造や機能によって決定されると想定する点にある。しかし実際には、それらは想像力によって決定されるのである。)、*“Architecture is not the servant of structure; structure is the servant of architecture.”*(建築は構造の従属物ではない。むしろ構造こそが建築に従属するものである。)*“The essence of architectural beauty lies not in the facts which a building may express, but in the forms which express them.”*(建築美の本質は、建築が表現しうる諸事実そのものにあるのではなく、それらを表現する形式のうちに存する。)

⑱ 注15で挙げた野村の文章によると、増田が、建築史学を専門とする大森健二の研究に拠ってこの論考を行っていたことが明らかにされている。増田は、木造塔婆の造形において、「構造」と「意匠」の分断が「枯木」と「支割」システムの完成を契機としていると解釈する論考を行っている。

られ、その解法によって建築造形のサポート状況が示されるのに対して、建築の「表現」的観点からの仏教建築の造形は、「現代建築においては構造やその材料が卒直に表面に現われていなければならぬ」という当時の「現代建築」に関わる人たちの建築観とは異なって、力学や応用力学といった自然科学に基づく「現実」的解法とは異なった仕方の仏教建築の「真実」が暗示される仕方で建築表現が行われていたということを明らかにする論考が試みられている。

その論文の冒頭では、森田と少し位相を変えながらも、同様に、1920年代の漠然とした functionalism のなかで発せられた「form の純粹さ」というフレーズを、「form」自身の「純粹さ」のあり様や意味を究明していく方向ではなく、「生の機能や構造」が純粹にそのまま「form」^{ナマ}として造形されていれば「それ自体で充分美しい」、という〈軽卒な〉受け取り方に置き換える一般的傾向があったことを先ず問題視している(1920年代という時代への着眼や、「純粹」という言葉、無くても通用するであろう「生」に「ナマ」という振り仮名を振っていることに注意しておきたい)。そのような一般的な〈傾向〉や「空間化されないような機能は建築にはありえない」とする「機能の空間化」(用)の問題や「造形されない構造もまた建築にはありえない」とする「構造」(強)の「造形化」と言った建築の重大課題に対する問題提起に対して、〈軽卒〉で安直に答えたかのようにして振る舞う専門的建築技術者に対する建築家の「sincerity」や「morality」に訴えかけたギーディオンによる言動が、誤解され^⑮、当時の「現代建築」において「構造やその材料が卒直に表面に現れていなければならぬ、と決めてかかる傾向」に拍車をかけ、さらに、そのような傾向を基礎として、「日本の伝統的建築がその通りである、と伝説的に誤認」される状況を生み出したとする、増田の建築思潮史的観点からの考え方が明らかにされている^⑰。

また、「建築」は「構造」の従者ではないので、「構造」や「機能」によって建築の「形態」が決まるのではなく、「the imagination」(構想力)が大きな要因になっているとするジェフリー・スコットの建築「表現」(形態)と「構造」の関係の考え方に対する課題を採り上げ^⑱、「構造的現実と、表現的真実とは別ものなのである」とする。そして、「このまことに初歩的な理解を失念」したことによって、日本の伝統的建築が「構造やその材料が卒直に表面に現われて」いるとして「評価」する識者や、むしろその逆であるとする識者による両極端に分かれた「評価」が生じてきたと見ている。そして、増田の本論考や増田の最終講義となった「木造塔婆について」では、日本の木造塔婆の構法を日本建築史学の研究成果に拠りながら丁寧に確認することによって、それが「構造的現実と、表現的真実とは別もの」として建てられていたことを確認していく^⑲。加えて、森田が距離を置いて見ていた西洋のルネサンス建築も含めて、「ヨーロッパの建築的伝統も、以下に述べる日本のそれも、ともに構造的現実よりも」、「表現的真実を追究」したものであったとして評価しようとしている。そして、今日

のこのような誤解や偏見が生じた理由として、「あまりにも過重な事物や物量の重視」する「一般的状況」のものの見方にあるとしている。さらに、このような「一般的状況」が、「材料と言う名の事物」や「構造と呼ばれる現実」を重宝する傾向を生み、本来建築において追究されるべき「表現」という「まことに人間的な機能」(下線引用者)を「圧倒」していると見ているのである。

増田の木造塔婆に関する一連の論考は、そうした偏ったものの見方からは捉えられ得ていない日本の伝統的建築の実際の「構造」と「表現」のあり方を明らかにすることを目的として執筆されたものである。そして、増田がこの論文を契機として、若き森田が課題として掲げた建築「構造」と「表現」との関係解明に対して、改めて取り組んでいこうとしていたことを確認することができる。

では、増田が言うところの日本の伝統的建築における「構造」と「表現」の乖離、あるいは、「構造的現実」の表現としての構法のあり方、また、「表現的真実」の造形は、どのように行われていたと増田は捉えていたのであろうか。以下、章を変えて見ていきたい。

4. 増田による構造史観

4-1 「構造的現実と表現的真実 中世的伝統の理解のために」

「構造的現実と表現的真実 中世的伝統の理解のために」で、増田は、「日本のいたるところで見ることのできる」当時の地方工匠によって建築された「日本の中世建築一般」を「考えてみる」ことをサブテーマとし、その事例として、「三明寺三重塔」という木造塔婆を採り上げて、建築の「構造」と「表現」の問題に取り組んだ。文中には、「構造上の日本的 vocabulary、特にその軒廻りの技術的処理において、完成を示す最も初期の遺構」、「中世的、視覚的表現における、基本理念を示す貴重な遺構」とあり、増田が、三明寺三重塔を日本の中世に普及していた木造塔婆のヴォキャブラリーを用いて構成された初期の事例で、軒廻りの高度な技術的処理が示されたものとして評価し、その形式的特徴を明らかにすることを目的として、この論文を執筆したことを知ることができる。

この三明寺三重塔の特徴を論考に倣って記しておく、それは、方3間、3層、廻り縁付きの木造塔婆で、第1層と第2層を和様、第3層を禅宗様としているものである。様式をちりばめて全体を作り上げている点は、金閣寺や銀閣寺に共通する「趣味性」を表現しており、様式の創作より、むしろ多様な形式的要素を美的に構成していくようなあり方が「中世庭園」や「中世芸術」の一つのモチーフであると増田は見ている。

基本的な躯体構造は、亀腹の上に礎石を据え、そこに方3間の合計12本の「側柱」を建てることによって形成されているとする。現代の軸組構法とは異なっているので、増田は方3間の「入側柱」を躯体構造とは別物としている。

加えて、内陣の来迎柱も後方にずれていて、力学的に躯体構造の一要素をなしているわけではないことを注記している。さらに、木造塔婆の中心的要素である「心柱」も、柱自体は、第1層の小屋組の構成要素の一つである大梁に載せられ、頂部は左義長束に組み込まれているのみで、特に躯体構造との接触はなく、力学的には、左義長束から吊り下げられ、大梁の上に載る重しのようなもので、単なる「荷重」にすぎないとする。つまり、「心柱」は、「構造的現実」という観点からは、木造塔婆の内部の空中に置かれた円形(多角形)断面の細長く重い鉛直体と見られる不思議な物体であることが確認されているのである。「表現的現実」という観点からは、後述する増田の最後の講義にあたる「木造塔婆について」で語られているように、木造塔婆を構成する主要な躯体構造による「覆屋」の内部に「独立柱」として立柱されている「心柱」として真実「仏」が象徴的に表現されていると見ているのであろう。このように、三明寺三重塔も他の一般的な日本の伝統的木造塔婆と同様に、中心に「心柱」があり、その「覆屋」として、木造塔婆の外観が「側柱」による主要構造体によって形成されていることが確認されている。

この「側柱」による主要構造体は、柱の下部では、貫材によって固められ、柱頭では、軒廻りの組物を形成する三手先斗供と一体的に「井桁の箱ごしらえ」を形成するように水平材が貫通しているとする。この垂直材を構成する柱と水平材を構成する貫材や突出肘木によって木造塔婆は「虫籠^㊿」のような枠組み構成の構造体を形成し、それを上方に段重ねの重箱を重ねるように、三層ないし五層で重層させていくことによって、三重塔や五重塔として形成されていると見ている。いわゆる現代の軸組構法的なあり方とは異なる仕方の独特の構法で建てられていることが確認され、当時の日本の伝統的建築の構造と表現の関係の誤認に対して注意を促す文章を綴っているのである。

そして、この「虫籠」のような「井桁の箱ごしらえ」の上部に、日本の伝統的建築の見せ場を構築する屋根を含む「軒廻り」を形成する組物が組み込まれているのであるが、外観からも想定されるが、この組物は、ずいぶん複雑で多様な部材によって構成されている。特に、屋根の「美しさ」を演出するために、正方形平面の屋根の隅角部は、上方に反り上がっており、その反りをほぼ直方体の木造部材で構築していくのであるから、細部において複雑な事情が絡んでくるのが想像される。特に小屋の内部、「その隅のあたりでは、こまぎれのような小部材で埋めつくされて」おり、その様子を増田は「素人細工」のようであるとしている。そして、これらの組物を構成する木材の部材による構法は、「ありとあらゆるつぎ方で」「縦横無尽につなぎとめているのにすぎない」のであって、「構造的洗練さなどはまったくどこにも見られぬ」としている。また、これらの構法について、後の「木造塔婆について」では、木材による「ブロック造」とも言っており、かなり特殊なタイプの構法に類別化されてしまうが、近

㊿ 西村謙司：「昭和55年10月講義『木造塔婆について』にみる増田友也の建築観」(『福山大学における増田友也の活動：シンポジウム』、シンポジウム「福山大学における増田友也の活動」準備委員会、2025年11月(国会図書館蔵))を参照のこと。

代に至るまでの西洋建築の「メーソンリ」による構法概念による組み立て方と同類のものとして類系化され得るのかもしれない。

つまり、「構造的現実」という観点から、この三重塔を見る限り、構造力学的に洗練されているとは言い難く、むしろそのような自然科学を優位におく現代的観点(単純な合理的解法を求める構造力学的観点)からこの塔婆を見ても意味がなく、増田は、それとは対照的に、「表現的真実」を重視するという仕方で木造塔婆が構築されていたことを明らかにしようとしていたのである。そして、この外観を構成する屋根と化粧天井の間の「野小屋」の中にあって、塔婆の屋根の重要な躯体構造を担う「桔木」(キャンチレバー)によって、日本の伝統的な屋根や軒廻りの美しさが保たれていると見ている。その「桔木」が出現したのが13世紀で、増田が中世とする時代にあたる14世紀以降に「桔木」が野小屋に挿入され、屋根や軒廻りの「構造」負担を軽減し、屋根や軒廻りの「表現」の自由度が担保される技術が進められていったと増田は見ているのである。増田は、この時代を「表現的真実、の中世的達成の時期」と見るとともに、それが日本の地方にまで展開し一般化していることを明らかにするために、三明寺三重塔という地方の一塔婆を採り上げてこの文章を書いたと解されるのである。

論考ではさらに、日本の木造塔婆において、「構造的現実」よりも「表現的真実」が重視されていることを立証すべく、化粧垂木を構成する垂木の芯々間隔を「支」というモジュールとし、その整数比を基準として構築される比例関係のシステムである「支割り」によって、塔婆を構成する他の部分の寸法や木造塔婆全体の躯体構造の基準を為す「柱間寸法」が決められるようになったとしている。そしてその完成期を13世紀末から14世紀と見ている。また、木造塔婆の「美しさ」を演出する屋根を支持する軒の出の深さを決める「出桁の壁面からの出」が「支割り」によって決まるのがやはり14世紀半ばであり、増田が言う「中世」にこれが一般化していったとしている。さらに、斗供を構成する斗や肘木の寸法も「支割り」によって決められるようになり、「六支掛け」という技法も開発されるようになってくる。全ては化粧「垂木」の寸法、あるいは、垂木間の芯々間隔の寸法を基準とする比例システムで、木造塔婆が如何に構造的要素を担うことの無い〈化粧〉「軒裏」の〈化粧〉「垂木」の「表現」の「美しさ」を大切に建てられていたかを論証している。

加えて、その軒裏の意匠を洗練させるために生み出された「ろんじ」垂木も14世紀中葉に完成しているとし、この「中世」の基軸をなす14世紀に、外観意匠を「美しく」表現して設計するための垂木による比例システムが完成したことを明示するとともに、軒廻りを構成する斗供も化粧天井も、「構造的」にはその役割が失われていったと解している。すなわち、増田は、この技法の完成とともに、日本の中世の木造塔婆においては、「構造的現実」という観点からは、構造の洗練さを求めるよりは、むしろ、それを犠牲にして、「表現的真実」を追

究する姿勢が確立されたということを明らかにしているのであって、そのことがこの文章の執筆目的であったことを確認することができるのである。つまり、増田は、重源による大仏様や禅宗様の建築を除く、日本の伝統的な和様の木造塔婆が、「構造やその材料が卒直に表面に現われて」いるとして「評価」されていることに対する誤解を払拭するとともに、日本の中世の木造塔婆が、それらの誤解と異なって、構造的な洗練さや宗教的意味より、むしろ、外観の形式的な「美しさ」を演出し表現することが大切にされていたことを明らかにする論考を試みていたことを確認することができるのである。

しかし、この木造塔婆に関する論考は、この論文で終わることはなかった。京都大学退官後、亡くなる前年に福山大学の企画で行われた増田の3回にわたる講演会で、「木造塔婆について——伝統ということ」というテーマで講演を行い、その際、改めて、日本の木造塔婆を採り上げ、論考を行っている。ここでは、「表現的真實」の表現のあり方にまで議論が進められている。以下、項を変えて見ていきたい。

4-2 「木造塔婆について——伝統ということ」

「木造塔婆について——伝統ということ」は、増田が亡くなる前年に福山大学の主催によって行われた公開講義(3回)の記録である。この講演に関しては、既に拙稿「昭和55年10月講義『木造塔婆について』にみる増田友也の建築観」(『福山大学における増田友也の活動：シンポジウム』、シンポジウム「福山大学における増田友也の活動」準備委員会、2025年11月(国会図書館蔵))にて述べたので詳述は避け、要点のみ確認し、「構造」と「表現」が課題となっている本論と接続して、改めて、増田の講演内容の背景となっている論考意図の解釈を試みたい。

この講演は、福山大学の創立5周年を記念して行われたと推され、「伝統ということ」という副題が添えられた「木造塔婆」についての論考である。福山市中央公民館、尾道市役所、福山大学の3会場で行われ、3会場ともに講演題目は同じであるが、内容が少しずつ異なっており、3つを通して聞くと全容が確認できるような構成になっている。幸い、講演の録音記録と講義録が遺されており、その全体像を知ることができる状況になっている。ここでも「木造塔婆」の具体的な事例として採り上げられたのは、有名な国宝建築の明王院五重塔や浄土寺多宝塔ではなく、西国寺三重塔である。これも日本の中世の地方に一般的に建てられた木造塔婆を代表するものとして選択されたのであろう。

講演の内容は、大きく2部構成になっていて、前半で、「仏教の創始と伝承の経緯」を述べ、後半で、「日本の木造塔婆の形式的特徴」を説いている。また、前半は、3章構成で、1. 仏教の創作と伝統、2. ストウパの意味と形式、3. ストウパと木造塔婆の異同となっており、最初に、仏教創始の経緯を説き、その後、インドから、中国、韓国、日本への仏教の伝承史が述べられている。

続けて、「釈迦」の死にともなって建てられた「仏陀」の墓「ストゥーパ」の形式的特徴と日本の木造塔婆の異同が述べられている。後半は、前述論文と同様に、日本の木造塔婆の屋根や軒廻りの構成に着眼し、屋根の反りと隅木、軒の出と組物、桔木、垂木の二重性、化粧軒、木割と六枝掛を論点とした論考が行われている。異なっているのは、法隆寺東塔の心柱、大野丘の塔、「柱」という漢字の解字に関する論考が加えられ、前述論文の執筆後、増田の木造塔婆に関する考え方が縦横に展開していることを知ることができる内容になっている。

そして、この講演内容と前述論文を比較すると、この間の増田の木造塔婆の「表現的真実」についての思索の深まりを確認することができる。すなわち、前述論文では、日本の中世建築の特徴を明示するために、地方の木造塔婆である三明寺三重塔を具体的事例として採り上げ、その構法や構造上の特徴を明らかにすることによって、日本中世の伝統的木造塔婆が必ずしも建築構造と建築造形の一致を目的として建てられていたわけではなく、あくまでも、外形的「表現」の美しさを目的として、「支割り」という比例システムを完成させて建てられていたことを説いていたが、この講演では、そのような日本の木造塔婆の構法や構造の特徴のみでなく、塔婆の内部に立てられた「心柱」の〈意味〉を明らかにすることを目的としていたと解される。

この講演で採り上げられた木造塔婆の事例は、上記の瀬戸内海沿岸部のもの以外では、修復時にそれまで挿入されていた「桔木」(野小屋を構造力学的に支えるキャンチレバー)を創設当時には無かった後補のものとして取り除いた平安中期の醍醐寺五重塔や法隆寺五重塔、大野丘の塔である。この3者ともに、必ずしも野小屋に隠された「桔木」(キャンチレバー)に「構造」を託して、外観「表現」の美しさを追究するものではなく、「構造」と「表現」の両方の中で苦心して立ち上げられたものである。

特に法隆寺五重塔は、創建後、構造的には耐えきれなくなり、後に外観に見える束で屋根の四方が支えられるようになり、創建当初の姿との変質具合が外から見て確認できるようになっている。また、法隆寺五重塔の「心柱」の下部には大きな穴があり、昭和期にさまざまな論争があったことが知られている。少なくとも、その穴に仏舎利が収められた幾重にも重ねられた容器があったことは事実として知られている。そして、その事実の真の意味、仏舎利に出会うことによって明らかにされる仏教や木造塔婆の真実の意味を明らかにすることが講演の目的でもあったと解される。

『日本書紀』の〈大野丘の塔〉に関する記述を確認すると、〈仏舎利〉を入手した蘇我馬子が大野丘に「塔」を「起」てたことが記されている^④。そして、その「塔」は「柱頭」に「舎利」を収めるようにして建てられていたことを該当の文章から確認することができる。そのことから、日本の木造塔婆の原初の姿として、「柱」と「舎利」が重要な関係と意味をもっていたことが確認されている。他方、

④『日本書紀』巻第二十 敏達天皇紀に「起塔於大野丘北、(略)、前所獲舎利、蔵塔柱頭」とある。ちなみに、分離派建築会のメンバーが建築の初めに言葉で記した分離派宣言も「我々は起つ」から始まり、この「起つ」が鍵語として建築宣言の全文が構成されている。

森田の初期論文に見られる森田の純粋な建築を追究する姿勢は、この「起」という漢字で記される原初的なあり方を自らのものとして担っていたことに拠るのかもしれない。「建つ」は、「起つ」と記される時にこそ真意をくみ取ることができるとも解される。

法隆寺では「心柱」の下部の穴中に「舍利」が安置され、「舍利」―「心柱」―「相輪」によって形成される垂直軸の形象が、「舍利」の本来の意味である「仏陀」の象徴性ととも意味づけられて立てられたと推察され、その「心柱」の覆屋として現在我々が外観で確認することができる五重塔の姿があるという解釈を明らかにする内容の講演が行われている。

そして、講演では、その「柱」と「舍利」が大切にされることになった経緯を日本に伝承される以前の仏教史から確認していたのである。すなわち、仏教は、そもそもインド亜大陸に伝統的に普及していたバラモン教と呼ばれる教えを否定的に継承する仕方です「ブッダ」(仏陀：覚者という意味)となった「釈迦」が現れたことを創始とする。その釈迦(仏陀)の死を契機として、その存在が形象・象徴された遺骨を「舍利」と呼び、それを安置内包するようにして造られた仏舎利塔が「ストゥーパ」と呼ばれた。言うなれば、釈迦の墓にあたるもので、もともとの形態としては、増田が「土饅頭」と表現するような〈土盛り〉だったと推察される。『仏陀伝』に拠ると、ストゥーパの建立目的は、そこで祭礼を行うことにあったとされており、遺された者が、仏陀となった釈迦の教えに傾聴・聴従し、仏の救済を明らかにするとともに、自ら覚者となる発願を明らかにする場所として立てられたと推察される。そのため、「ストゥーパ」と「舍利」が分かちがたく結びついて「塔」の成立根拠となっていたことを増田は明らかにしていくのである。

ちなみに、増田は、講演のなかで、『説文解字』を確認することによって、漢字の「塔」がこの仏教用語「ストゥーパ」の読みを継承している外来語であることまで確認している。つまり、中国大陸で漢字が普及した際に「塔」という文字は必ずしも一般化しておらず、中国大陸に仏教が伝来されて後に、「塔」という言葉が大陸内で用いられるようになったと見ている。「塔」は、「stūpa」の子音(s)が省略された音訳によって創作された文字で、その新出文字としての「塔」という漢字の意味は、あくまでもインド亜大陸で普及した「ストゥーパ」を継承するものである。そして、「ストゥーパ」という言葉が漢字「塔」へ翻訳変換されることにともなって、釈迦(仏陀)の墓である「ストゥーパ」(土盛り)が建物としての「塔」に変質し、言葉をともなった建物として、中国、韓国を経て日本に伝来されたと考えられているのである。「高い構築物」を意味する現代の一般常識的観点からのみで仏教の「塔」の意味を解釈してしまうと、その本質的意味の解釈を誤ってしまう危険性があるとともに、森田が行ったように、原初(アルケー)に遡って意味を確認することの大切さを知ることができる論考が行われている。

そして、そのことは、「塔」という文字の形式的意味の解釈のみならず、「塔」と呼ばれる建物の意味の解釈にも通じるところがあろう。日本の木造塔婆も本来の意味を介して見れば、それはあくまでも「釈迦(仏陀)」の舎利塔、墓であ

り、そこで「ブッダ」(覚者)の願いを明らかにする場所であったのである。では、日本の木造塔婆は、「塔」という文字と同様に、その本来の意味が忘れられてしまったのであろうか。あるいは、木造塔婆には、その伝統的形跡は遺されていないのであろうか。「伝統」的建築とは如何なることであらうか。木造塔婆の構造の形式的表現の変遷とその〈意味〉を探究しつつ、そのような問いを投げかけながら増田は講演を行っていたように見受けられる。

他方で、増田は、インドのサンチーの仏塔に拠って「ストゥーパ」の概形を示し、その頂部の「伏鉢」と「傘蓋」が日本の仏教塔婆の「相輪」に継承(形象)されたと解釈している。すなわち、「心柱」の頂部に接続され、木造塔婆の外観として確認することのできる「相輪」がまさに「ストゥーパ」を形象(継承)し、それを「心柱」が支え、その線上に「舍利」が安置されることに拠って、「ストゥーパ」の真の意味(真実)としての釈迦(仏陀)の舍利塔(墓)という表現が形成されていたと見ている。そして、そもそも釈迦(仏陀)の墓(舍利塔)に〈直面〉するということは、真実の覚りを得た釈迦(仏陀)への聖なる〈出会い〉を意味することであり、真実の覚りを開くべく自らのあり様を糺すこと、その願いを発願として明らかにすることであると考えられる。増田が本講演でわざわざ仏教創始以前を含めた仏教史を説いたのもこうした木造塔婆の内に匿われた心柱の真の意味を垣間見、解釈することを目的としていたと解される。そして、増田が究めた「表現的真実」の「真実」の解明は、仏陀(覚者)の象徴である木造塔婆の内に匿われた「心柱」の真の意味の究明を契機として試みられていたと推される。

そのことを確認することができるように、講演のなかで、増田はさらに「心柱」の真意を明らかにするために、「柱」自身の意味の究明に果敢に挑んでいる。その究明は中国の殷の時代へ遡って行われ、「柱」という漢字が成立する以前の甲骨文字に着眼している。知ろうとする内容究明のために、どこまでも原初に遡って原理を究明していく建築家(*architectōn*)としての姿勢を確立させていくのである。そして、「柱」という漢字の構成要素の一つである「主」が、語源的には「示」と同根であり、これらの文字が、甲骨文字の「丁」に由来していることをつきとめる。その上で、「丁」や「上」が示す文字の垂直性に着眼し、上から下へ、下から上へという垂直的な志向性が、「示」や「主」という文字の意味として託されていると解釈し、「柱」に大地と天空を媒介する垂直の意味が託されていることを明らかにしている。これらの中国古典の究明から、「柱」の形式的表現が文字に含意された垂直の意味に相応して形成され、それが、大地に突き刺さり、大地から天空へ伸びて、大地と天空の間を繋ぐ(掘立柱)(縦長の細長い物体で、大地に突き刺されることによって天空への垂直性を表す一本の独立柱)としてダイナミックに表現され、天・地・人・神という四方界の世間的な意味を担った建築表現として形を顕わにしていくという解釈を深めて

いたと推される。

このような語源究明や類例表示によって、増田は木造塔婆の「心柱」が、そもそも、掘立柱であり、それが大地の上下を貫いて垂直に立つことによって、天・空と呼応し、そのような天空と大地の間という大自然の中に立つ世界存在の表象として「心柱」の本来の意味を見出すことを試みている。そして、木造塔婆が、仏という聖性の象徴という意味を担う「心柱」を囲い守るようにして、外観で確認される「覆屋」を構築し、その「覆屋」は、「支割り」と言われる比例美を駆使した日本の審美性によって、組物を組み立て、外観の全体を美しく表現するようにして建てられたと解したと考えられる。

そして、法隆寺や伊勢神宮の心柱や心の御柱も同様に、そのような意味を担う具体的形象の象徴として見立てていくとともに、増田は、「木造塔婆」が、「聖なること」「あるそのこと」「生命」の源、「生^{なま}の力」、「力^{ちから}そのもの」を呼び覚ます「ブツダ」(覚者)を象徴し、大地と天空を媒介し、天・地・人(死にゆくもの)・仏(神的なもの)の四方界を集摂しつつ全一的に場所が「構^{くみ}立て」(Gefüge)られる「もの」として結構された建築であることを明らかにすることを試みていたと考えられるのである^⑫。

⑫ 増田の存在論的建築論と重ねて「Gefüge」を解釈する手がかりとして、ハイデッガーの、Heidegger Martin: *Bauen Wohnen Denken*, In *Vorträge und Aufsätze*, Neske (Pfullingen), 1954の以下の文章は参考できる。“Weil das Bauen Orte hervorbringt, kommt mit der Fügung ihrer Räume notwendig auch der Raum als spatium und als extensio in das dinghafte Gefüge der Bauten.”(建てるものが場所を生み出すので、それらの空間の成立とともに、必然的にまた空間そのものが、spatiumとして、そして extensioとして、建築物の物的な「構成(組み立て)」の中へ入り込む。)また、増田の存在論的建築論に関しては、以下を参照。西村謙司:「『存在論的建築論』ということ(二)——増田友也の『聖なること』の意味」、『建築論研究』第4号, pp.047～095, 建築論研究編集委員会, 2025

結

森田慶一は、第一回分離派展覧会の「構造派に就いて」という論文で、当時の「構造派」が求めた「構造」的表現に対して、「芸術」的表現の重要性を説くとともに、建築が「生命の表現」として芸術的にあるべきことを主張していた。ここでは、建築の表現が、「構造」を根拠とするのか、「生命」(芸術)を根拠とするのかという二項対立が明示されていた。

しかし、森田が第三回分離派展覧会で提示した「構造に就いて」では、「構造」という言葉の概念が見直され、森田が自ら「構造」という言葉の意味を定義するとともに、それを「構^{くみ}立て」と命名し、「構造」の「表現」が建築において重要なあり方であるとの見解を示していった。その「構造」は、いわゆる構造力学の「構造」を意味するものではなく、ある「力」の「関係」を示すことであり、その「力」のあり様によって、「構造」の意味が変わってくるものであった。そして、森田が重要視したのは、「生^{なま}の力」(「力そのもの」)であった。それは言い換えれば「存在」とも言われており、森田が求めた「構造」の「表現」は、換言すれば、生命(存在)の現象構造の表現であった。

そのような森田による建築の「構造」と「表現」の解釈を踏まえ、増田は、日本の木造塔婆という具体的な建築物を事例に挙げて、「構造」と「表現」の問題を「構造的現実」と「表現的真実」という枠組みで捉え直して論考を行っていた。ここでは、日本の中世木造塔婆が「桔木」や「支割り」技術の開発とともに、屋

根や軒廻りなどの造形的工夫によって外観の美しい表現形式を完成させるとともに、屋根を構築する主たる構造体が野小屋の中に隠されることによって、現実的な力学の問題を解決しようとしていたことが明らかにされていた。すなわち、「構造」より意匠的「表現」に優位性をもたせて、木造塔婆という建築が構築されていたことを明らかにしていた。

さらに、増田の死の前年に講演された「木造塔婆について」では、木造塔婆の内部に匿われた「心柱」の解明に焦点があてられ、聖なる真実を意味する仏陀（覚者）の象徴である「仏舎利」塔としてのストウパの翻訳形式である「塔」の中心部にあり、真実を表徴する「心柱」が、仏（神的なるもの）と人、そして、天空と大地を集摂する四方界の「^{くみ}構立て」の表現であり、「心柱」の真の意味に出会うことによって、真実を知る契機としてはたらく木造塔婆という建築の意義を明らかにしていた。