

わがユリイカ——なにをいまさら

森 仁史

還暦を目前にしていまさら気づくというのはまことにうかつというか、いやむしろ愚かなことに違いないが、何せ己自身のことなのである。同時にこのようなうかつな人間であることも自覚しつつあるのだからせんかたないことなのだ。この年末年始にスコットランドの若いミュージシャンの音楽を聴きながら仕事をした。一様にはないにせよ、彼らが自分達の荒涼たる風土や音楽的ルーツ、即ちケルト音楽に対して意識的であることに心引かれた。スコットランドの音階はいわゆる四七抜き音階で、日本の伝統音楽にはありふれた音列であり、それは永らく演歌の音階でもあった。諸兄も「蛍の光」や「故郷の空」(「麦畑」)でお馴染みだろう。いずれもロバート・バーンズが伝承曲を記録したものののだが、文部省唱歌として明治二十一年頃に輸入された。文部省音楽掛や大和田建樹がつけた歌詞は原曲とはひどく異なっているが、我が先人たちもこの音世界に何やら親近感を感じたようだ。ただ、筆者は演歌や民謡は苦手であり、伝統そのものはどちらかと言えば遠ざけてきたし、それは今も変わらない。

では、何がいまの自分に響いてきたのかというと、それは伝統を意識する現代人の感覚なのではないかというのがつい最近の我が結論なのである。もちろん流通している伝統というものがうかつに信用ならないということはホブズボウムたちの強調するところであり、あれほど有名なスコットランドのキルトさえ十八世紀後半の創作でしかないことが論証されている。伝統を守るべき指標として尊ぼうと息巻くのは嫌だが、その伝統がもしかすると伝えているかもしれない固有の文化の古層は尊重したいと思うのが私の原質なのである。さらにまた、そうした古層に根ざす意識が現代

に有効な表現として立ち現われたときに放たれる美しさに魅惑される自分に気づいたのである。それがロバート・バーンズをうたうエディ・リーダーの歌声や杉や籐を生かした剣持勇の家具に素直に感動する理由なのだろう。あるいはもつと以前に、武満徹の《ノヴェンバー・ステップ》を初めて聴いた早朝に、言いようのない血の沸き立つ感覚は今でも思い起こすことができる。このときはまだ二十代だったから、それからすぐにすべきことに駆けばもう少しましな仕事ができたらうに。

もちろん、ホブズボウムが指摘するように、こうした関心の焦点がひとつには近代社会の成立やナショナリズムの成り立ちに向かっていることは事実であり、筆者もそれには人後に落ちないつもりだが、同時にホブズボウムはジャズ評論の人としても活動しており、彼はジャズを「二十世紀世界文化の最も重要な現象」だと考えているのである。

こうした伝統と近代について日本人は近代化以降様々な自己発見とそれに基づき営為を積み重ねてきた。美術について考えてみれば、やはり岡倉覚三から始めるべきだろうし、それを凌ぐ構造を提起した者がなかったように思う。だから、その後彼の与えた枠組みは基本的には一九三〇年代までは変更なしに持続展開してきたのであり、それがウルトラナショナリズムの激昂のなかでアジアの盟主に躍り出す重要な導火線にされていたのだ。いまもつてなお、我々が《日本画》をめぐる討論しなければならぬのはその呪縛が有効であるからであり、そこから自由なのはもしかしたら岡倉が理論化せずじまいとなった《工芸》なのではないかと思っているのである。

丹下健三と剣持勇が一九五〇年代から協働した空間は伝統を最新の現代技術を用いて再生させたというんで、抜きん出た成果としていいだろう。しかし、それ以前に谷口吉郎の《藤村記念堂》(一九四七年)(図1)がある。これは戦後建築が日本の伝統と取り組んで差し出された回答としては跳び抜けて早い試みであり、丹下とは別な文脈で戦後の日本建築の先端を切り開いたのは確かである。それは地域文化の表象としての文学者の顕彰、つ



1 谷口吉郎《藤村記念堂》(現、藤村記念館)



2 『文芸』創刊号 (昭和19年11月)

鳴館の取壊しへの思いから始まっていることはそれをよく表わしている。

避けることのできない解決すべき課題であり、動機であったことに触れないではいられないのだ。その際、谷口はドイツにおけるシンケルに呼応する存在としてさりげなく《築地ホテル館》や《第一国立銀行》などの擬洋風建築に触れている。この立場はのちに明治村建設とその集積の範囲と意義につながっているし、アカデミックな近代建築理解とは乖離する主張であった。明治村への道程が昭和十五年(一九四〇)旧鹿

まり近代的遺産として無形の文学を形に留めることで、それに関わる人々の意識の結節点をつくらうという目論見とその手法としての地域文化運動のあり方という二つの局面においてもきわめて特徴的な建築だった。

谷口の最初の著作は『雪あかり日記』(東京出版、昭和二十二年)であるが、これは谷口が野田宇太郎に勧められて『文芸』創刊号(河出書房、昭和十九年十一月)(図2)から連載したエッセイが基本になっており、しかも、この雑誌には「意匠：谷口吉郎」とあるから、それなりに関わりも深かったはずである。少しく縦長で癖のある明朝体の雑誌タイトルは中学時代から文字を描くことに執着していた谷口の手になるものであろう。戦時のこととして表紙はもはや文字だけで構成されているが、題字と発行年月出版社名がえび茶色で印刷されている。創刊号の文字は少しづつ高低を変えて並べられ、ただそれぞれがうみだした空間のバランスだけがデザインの眼目となっている。その禁欲的な趣はかなり個性的でこの当時としては目につく表紙だったろう。野田が新たな文芸誌の創刊を「日本伝統の美しき精神を米鬼から護り抜くことに重ね合わせようとしていたり、佐藤春夫が「退廃的なものが健康に立ち直って進展しようとする光明の面に向かっているのは国家

のために喜ばしい」などと記しているのに対して、谷口の連載一回目のエッセイは一九三九(昭和十三)年十一月から翌年八月にかけてドイツでの初めての滞欧体験を務めて抑制した調子で綴っている。全体は幾つか体験したエピソードをばらばらにつないだようにみせながら、周到にドイツ(プロシヤ)の国民国家としての隆盛とその過程において近代国家づくりを重用され自らも献身した建築家シンケルのなしたことを総合的に読み解き、考えようとしている。シンケルは谷口の理解によれば、「十九世紀の建築において「驚くべき革新性」を一旦は主張しながら、「記念碑性」としての古典主義に転回する。それは時代の精神に適應するためであり、芸術としての建築たらんとするためであった、と。シンケルを「台目的建築」の提唱者として位置づける見方は谷口自身が「製鉄所」を卒業設計に選び、工場建築の構造や計画に関心が深かったことに裏付けられているのだらう。こうした叙述を通して、日本の建築家の使命をシンケルのそれに準えたいというのが谷口の真意と思われる。谷口は『高等建築学』第十八巻で「サイロ」の執筆分担者になり、戦前のデビュー作であり代表作が《水力実験室》(一九三三年)であることを想起する必要があるかもしれない。また、この巻には山越邦彦「冷蔵庫」、「格納庫」も収録されているのが興味を引く。谷口は建築が近代性を身につけようとするとき、それが伝統のどのような継承と換骨を必要とするのか、同時に機能や技術革新はそこにおいて

谷口がその志向や思念に照らして、一九五〇年代のいわゆる伝統論争にあまり積極的な発言を残していないことを訝しく思っていたのだが、それはこの『雪あかり日記』に彼の言わんとする総てが尽くされているからなのだと気づいた。それほどまでこの著述は穏やかでかつ周到に伝統と近代について諄々と説きすすめている。

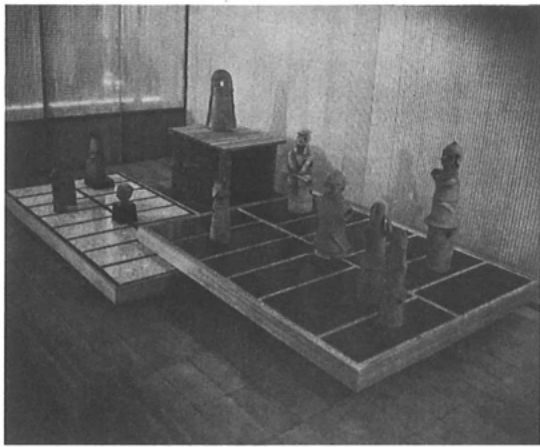
このベルリン行きは東京帝大建築学科主任であった伊東忠太の勧めによるものであり、新たに建設の予定されていた日本大使館の施工に立ち会うためであった。この当時ドイツでは新築の建築はすべて第三帝国様式に統一されていたが、とくに中庭に日本庭園を設けることが予定され、谷口は伊東の指示をうけて設計図を携えて渡欧したのであった。庭は池山回遊式で十三重塔や飛び石が置かれることになっていた。しかし、谷口らの探索にもかかわらず、ベルリンや北ドイツの地質環境では日本の庭石に相応しい石は全く存在せず、谷口はニューヨーク万博に設けられた日本庭園の石を運ぶことを立案する。ちょうどこの庭石探しの最中に、日本から日名子実三設計のかの《八紘基柱》への石の寄贈を依頼された日本人クラブから相談をうけ、谷口は大使館建設にも使用していたドイツ大理石を推薦している。しかし、戦争が切迫しはや大使館建設は許されなくなり、最後の日本便となった日本郵船靖国丸にからくもノルウェーから乗り込み、北米を経由して帰国した。この船には国際会議と講演のため初めて渡欧しベルリン滞在中であった湯川秀樹も予定を取りやめ乗船していた。湯川はかなり寂しく暗い気分であつたようだが、北米でアインシュタインに初めて会うことが叶った。

この靖国丸は春日丸と同時に昭和五年（一九三〇）進水したのだが、このとき三十四歳だった松田権六は日本郵船に強く申し出て、一等ペラランダの一枚の扉に藤と蛇籠、清流の蒔絵を施した。松田はすでに大正十五年から並木製作所で万年筆に蒔絵を施し、その耐久力に自信があり、漆芸の現代生活への応用に人一倍関心があつたからだった。松田も漆工を鑑賞品としてガラスケースに閉じ込めようとは考えない人間だったのである。しか

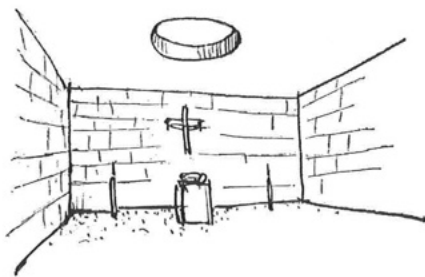
し、靖国丸が昭和十四年海軍に徴用され潜水母艦となつたとき、扉は取り外され行方不明になつたという。帰国する二人はこの扉を眺めて何を想つたろうか。

この谷口の思いを身近に意識したのは東京国立近代美術館工芸館（一九七六年改装、谷口吉郎設計）に設置された床の間の展示空間の存在である。同館は今年めでたく三十周年を迎えたのであるが、谷口は実はこれに先立つ本館（一九六九年、谷口設計）の設計時においてもやはり床の間を設けようとして、学芸員諸氏の猛反対にあつてやむなく矛を修めた体験があつた。谷口はすでに山種美術館（一九六六年）で実証済みの展示手法を近代美術館が受け入れられないのは承服しがたかつた。だから、いわば自らの宿望を工芸館で果たしたのであるが、確かに床の間は日本人が完成させた美術鑑賞の道具としてきわめて洗練され、整つた装置であることは間違いない。谷口の近代美術への構想はこの工芸館で唐突にもちだされたものではなく、一九五五年開館三年後の国立近代美術館における「現代の眼—日本美術史から—」展で展開されたものである。同展で谷口は展示構成を担当し、埴輪を磨いた御影石のうえに直に並べ、屏風に合わせて畳の縁の色を替え、染織作品のあわせて背後の色を取り合わせ、展示される作品に相応しくなるよう光源に変化をつけた（図3）。また、中庭には堀口捨己設計による光悦作の庭の写しをしつらえたが、谷口にとつて庭は日本の美を語るのに欠かせないと考えたからだった。近代的装置としての美術館における古美術の展示としてはかなり画期的な手法が用いられたと言ふべきだろう。今見ると多少危険な部分もあるように感じるが、戦後日本からもう一度伝統を掴み出そうとする熱意を感じることができる。

谷口がベルリンでドイツ近代建築への考察の手がかりとしたシンケルの《無名戦士の墓》（ノイエ・ワツヘ）（一九一六—一八年）の内陣はドイツ大理石で覆われ、ドーム天井に丸窓があげられ、谷口が見たときには正面に木製の十字架と第一次大戦で敗戦国となつたドイツの銀貨とオーストリアの金貨とを鑄つぶした花輪が置かれていた（図4）。戦後、東ベルリン時



3 「現代の眼—日本美術史から—」 会場



4 谷口吉郎「無名戦士の墓スケッチ」
〔雪あかり日記より〕

代には永遠の炎をともしたガラス彫刻が置かれ、「ファシズムと軍国主義の犠牲者のための追悼所」となった。さらに統一後はケーテ・コルヴィツツ《ビエタ》の拡大レプリカが置かれ、「戦争と暴力支配の犠牲者のための国立中央追悼施設」となった。こうした変転はただ政治的外皮にすぎないのだが、ドームと空虚というとりあわせから直ぐに思い浮かぶのはローマの《パンテオン》であり、閉から空へという劇的な対照はシンボリックな精神性にはおあつらえ向きの装置なのではないかと思つた。そこに置かれるオブジェが変わればたちまち追悼の意味合いを変えることすらできる程なのだ。この意味では床の間に等しい装置としての機能を発揮する建物なのではないか。それをベルリン滞在中の思考の糧にしていた谷口が四十年後に日本の美術館で実践しようとしたことになるだろう。これは谷口が藤村記念館で旧住宅を地表の基礎だけで示し、その空虚のつくりだすイメージから作家の文学性への追慕を効果的に織り成そうと意図していたことと同根のように思う。こうした谷口の文学性は彼の建築の大きな拠りど

ころとなつており、それは彼がしばしば文学碑（この名称は戦後のものらしいが）を手がける理由でもあつたろう。

だから、一方で公的に人々が集い往きかう丹下らの大規模な公共建築による戦後日本イメージの現出に対して、個人の想像力に依拠しようとする谷口の空間はきわめて対蹠的な趣にあるのは当然である。谷口は声高に伝統を見せようとはせず、語られざる美、あるいは美術作品がかもす気配を建物や建築的造形物に引き寄せることで、日本の伝統を滲ませようとしていた。それを可能とするのが谷口の言う意匠力なのではないかという気がする。その領域のなかでは設計者も時空を超えて伝承や共感を可能とするし、それを受けとめる人々の思いを羽ばたかせる建築こそが谷口の求めるものだったのだろう。しかし、この手法はひたすらニュートラルであることを求める近代的展示施設とは相容れないものであり、この意味で谷口の博物館建築はあまり成功していないように思う。しかし、それもこれも構造や意識という近代の枠組みとの切磋の後にうまれるものにほかならず、それゆえに設計者の意匠力をつよさと美しさの根拠があるのだらうと考えてみた。

一寸

第三十三号 二〇〇八年二月

新・旧刊案内33

書痴、戦時下の発禁本を読む そのV
大野静方、栗田萬二郎のことなど

第三十三号目次

青木 茂

新・旧刊案内33

青木 茂 1

書痴、戦時下の発禁本を読む そのV

大野静方、栗田萬二郎のことなど

筒井年峰について

岩切信一郎 10

行方不明後の《藤牧版画》の足跡(3)

大谷 芳久 15

—藤牧版画の後摺りについて17

凶画教育者列伝(三) 林竹治郎(その一)

金子 一夫 24

職人桜

丹尾 安典 28

三点の石版画から——玄々堂の弟子たち

森 登 33

銅・石版画遺聞29

わがユリイカ——なにをいまさら

森 仁史 38

小林かいち展・その後

山田 俊幸 42

執筆者別一覧 第十二号から第三十二号

45

■近況報告。といつてもこの第三十三号の出る日でいえば去年の十一月九日

の古書即売会で、注文しておいた次の二冊を得た。

・川原利也『南湖院と高田畊安』昭和五十二年十月、私刊(製作、中央公

論美術出版) A5判、一八九ページ、図版多数

・『小泉清画集』一九八九年一月、恒文社、二四×二二cm、原色四九・モ

ノクロ一八八図、ほか

である。「一寸」の同人たちとこの日に買った本を見せあっているうちに、画

集の鈴木秀枝・ワシオトシヒコ編の年譜に「一九二二年(大正一〇)二二歳。

肺に異状を訴え、茅ヶ崎南湖院に入院。療養一年余、ために美校を中退す

る。」とあり、一方の手に南湖院の本があるのに驚いた。しかも南湖院の

方は隣席の同人森さんが中央公論美術出版へ入社した早々に手がけた本だ

という。

「砂丘と月見草と南湖院」が茅ヶ崎のシンボルだったというが、国木田独

歩が明治四十一年にこのサナトリウムで病歿し、小杉未醒がそこ(第三病

舎だという)での病臥図を描いているのを知って、三十何年前、僕は麻

布の龍土軒を尋ねたことがあり、それを見ることを得なかったのが心残

りで南湖院の名を忘れなかった。去年二月に茅ヶ崎市美術館で「萬鉄五郎

の茅ヶ崎」というシンポジウムが市民大座談会があつて僕も参加したが、

二十枚ほどの茅ヶ崎を描いた萬の絵のライドが写されると、必ず南湖院

を起点にしてその絵は北だ東だいや西だと、市民の声は活発に混乱して有