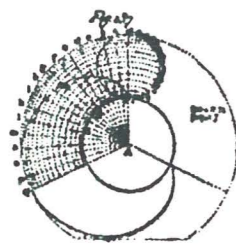


組織と作品

坂倉建築研究所の12年

楨文彦



坂倉建築研究所が坂倉準三氏の病歿を期に、新しい組織として出発してからちょうど12年が経過したという。この12年間、それまで坂倉準三建築研究所の関西探題であった西沢文隆が、現・東京事務所長の阪田誠造らと共に新しい集団指導性を確立し、極めて水準の高い作品群をつくってきたのである。その数多い作品の中でも、いくつかはひとつひとつが十分に作品批評の対象となり得るものであった。もちろん、代表的な作品をコメントすることによって同研究所の全貌を浮彫りにすることも可能であったかも知れないが、私が特に興味をもったのは、このように注目するにたる多くの建物をつくり出してきた組織と、作品およびその背後にある建築に対する思想との関連性であった。従って、ここでは設計事務所論として、坂倉建築研究所を、作品を媒体としながら分析してみたいと思う。

はじめに断っておきたいことは、私自身、坂倉事務所（以下、現および旧坂倉研究所の略称として用いる）は、たいへん昔、故・坂倉準三氏がまだ元気でいられた頃、用があってお訪ねしたことが一度あるだけであり、その時も事務所の中は殆どみていない。また、現在事務所所員の数やどの位であるとか、平均年齢がいくつであるとか、給与がどうのということも知らないし、また知る必要もないと思っている。重要なことは、あくまで作品を通して、坂倉事務所を理解し、その上で現在おかれている我々の建築状況を認識することなのであり、その間の推論の構築は、すべて手元にある資料と、これまでみてきたいくつかの建物から私自身が得た実感に基づくものである。

●
現在の坂倉事務所を論ずるためには当然のことながら、その前身、坂倉準三建築研究所時代および建築家としての故・坂倉準三自身にまで遡らねばならない。私が坂倉準三の名に最初に触れたのは、彼の処女作でありデビュー作となった1937年パリ万国博覧会の「日本館」であった。まだ学生時代であったが、ロートの編纂による数々の国際的問題作を集めた建築作品集はル・コルビュジェのシリーズの作品集とともに当時の学生にとって近代建築のバイブルのひとつであった。例えば、当時まだフィンランドに属していたアールトのヴィプリの図書館、ル・コルビュジェの週末の住宅、ロートとマルセル・プロイヤーの共作になるチューリッヒの集合住宅と並んで、彼の「日本館」は造形の新鮮さにおいて充分他の巨匠の作品と伍して劣らないものがあった。

戦後、坂倉が創立した坂倉準三建築研究所の代表作といえば、当然のことながら先ず1951年にたった「日仏学院」と「神奈川県立近代美術館」を挙げねばならない。中央線でお茶の水駅をすぎると、「日仏学院」のユニークなマッシュルーム状の柱頭と細い縦長のサッシュが作り出す表層は、まだ戦後の傷跡が生々しく展開する周辺風景の中からぬけ出た、極めて印象深いものであったし、同年出来た「神奈川県立近代美術館」は水・ピロティ・階段・幾何学的なマッス・プレファブの壁体が、ひとつのアンサンブルとなって、周辺の鎌倉の自然の中で軽やかに浮び上がってくる。我々がこの中から先に述べたパリ万博の「日本館」のテーマとその残像を見つけ出すことは極めて容易であろう。

建築家としての坂倉準三を理解するために同年代に属する前川国男、さらに先輩にあたる例えば山田守、堀口捨己、吉田鉄郎、山口文象と比較する時、一層明瞭となる。彼の先輩たちが一時期、多かれ少なかれ分離派、表現派の影響を受けたのと違って、大学も建築科でなく美学出身であった坂倉が、直接ル・コルビュジェのもとで近代建築の修業を受けたことは重要視しなければならない。彼には先輩たちがもった1920年代の日本特有のモダニズムの影響が少なかったし、また、ライバルの前川が経た日本伝統との相克も作品の上では表面化していない。その意味で、彼の作品には日本の同時代の作家の中では1930年代のインターナショナルスタイルがもっとも端的にあらわれているといえてよい。確かに「日本館」の外壁のウロコ壁に日本の伝統の断片をみることが出来るが、その主題はあくまで幾何学形である。ただしここで注目しなければならないことは、坂倉準三がこのふたつの作品の中で示したインターナショナルスタイルは決して建築としてstyleへの固執と純化を目指したものでない点である。例えば、「日仏学院」のマッシュルーム状の柱頭と、ガラスサッシュの構成に、厳密



パリ万国博覧会「日本館」 1937

には同じ部分ではないがオランダの建築家ヨハネス・ドイカー（1890-1935）のゾンネストラールのサナトリウムあるいは同時代のオーウェン・ウィリアムスの靴工場（1932）と同じ初期近代建築の芳香を感じることが出来るし、鎌倉の「近代美術館」には、パリの「日本館」と同様に彼が感性でとらえた日本的なものが、そのスケールのとらえ方にあらわれ始めている。別な言葉でいえば、大正という時代と文化の重さを通り抜けることなくとらえた彼自身のインターナショナルスタイルは、逆にそれをリファレンスとしながら、自由な解釈とそこから飛躍を可能にしたのである。あるいは彼独得のロマンチズムに彩どられたインターナショナルスタイルとでもいうべきであったろうか。この自由さの意義は後々50年代、さらに現在の坂倉事務所がつくってきた一連の作品と、前川国男の事務所の作品群を比較するとき一段と明瞭になる。

先に述べたように、前川国男の近代建築の解釈と追求の中には、一貫して自己の土俵というかデザインの領域への固執がある。例えば、前川国男の場合、本来建物の生命を維持すべき機構を支持するものとしての技術に関心がむけられる。従って、表層としてのコンクリート打放しを放擲しなければならないという結論に達した時、ちょうど古い技術や材料の廃絶と同じ態度がみられる。そこには建築の表現からの要求が第一義的には採用されない。従って、打込みタイルがその代りに採用されれば、建築の形態も部分的な表現の手段も、打込みタイルの外装が許す範囲において操作されることになる。一方、同じモダニズムの展開の中でも、坂倉準三の場合、より幅の広い形態と表層の操作がみられるのである。例えば、1961年の「塩野義製薬研究所」あるいは、1964年の「岩手放送会館」では、当時流行であった本ぎねのコンクリート打放しがコルビュジェスタイルの表層に適用されるが、その頃から70年にかけて関西に出来た一連の住宅、あるいは「芦屋市民会館」の2×6のパネルを縦方向につかった打放しの表層には、全く異ったコンクリートのマチエールが模索されている。もちろんそこにはまだ関西探題であった西沢文隆の個性の影が強くみられるが、重要なことはそうした建築作品の中に同時併行型というか、様々な試みが既に坂倉準三が事務所の代表であった時代にあらわれてきていることであろう。

故・坂倉準三を偲んで出版された本に「大きい声」と名づけられたように内向的な前川に較べて坂倉は、声の大きい（必ずしも声がよくとはいえなかったが）外向性の強い楽天的な性格であった。私が当時聞いて記憶していたところによれば、坂倉は後年、もちろん彼の参加はイニシャルのデザインに専らあてられ、その段階を超えれば担当する所員の裁量にまかせることが多くなったという。事務所の規模の拡大と繁栄が齎すひとつの結果であるとするならば、それも当然なことであるが、一般的にいって事務所が次第にこのような傾向を帯びてくると、営業の発展は別問題として、そのデザインの質に関しては明暗二路にわかれてくる。つまり多くの場合、優れたスタッフがこの時期に去ることにより次第に初期のアイデンティティを失っていくのである。私の見る限り、坂倉事務所においては、坂倉準三の人間のスケールもあって、彼の歿後、1970年以後のデザイン展開の土壌が既に60年時代から次第に蓄積されてきたといえてよいのではなかろうか。別な言葉でいえば、アイデンティティが逆に高まる方向にあったということである。もちろん、ここで断っておかなければならないことは建築事務所の生成に神話なぞは存在しないということである。建設業とか一般の大企業の場合、かれらの集団としての努力と、その集積はその会社にとって決定的な意味をもっている。建築事務所といえども、単に受注量の拡大とか、あるレベルを保った建築の生産性に限っていうならば、集団のもつ力は評価しなければならない。しかし、それ以上のレベルの建築をつくりだすためには、絶対に少数であっても（極端な場合一人でもよい）ある人材の存在を必要とするのであり、しかも人材は決して事務所が、あるいはボスがつくりだすのではなく、その人自身がつくりだすものである。従って、坂倉事務所の場合も先に述べた西沢・阪田その他何人かのユニークな人材がそこに、その時点において集団として存在していたという偶然性を強調してよいと思う。と同時に、1970年以降の同事務所の数々の充実したデザインの展開の背景に、そうした偶然な出会いを、かれらがひとつのアイデンテ

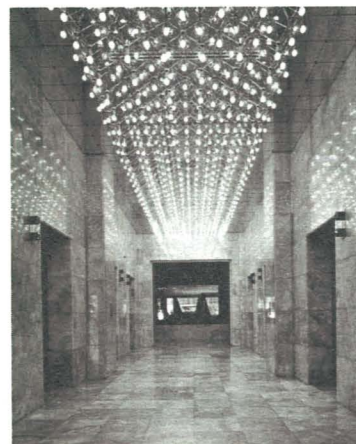


神奈川県立近代美術館 1951 1966

ィティのある組織としてつくりあげ維持することによって、大げさというならば、歴史的な事実にしてきた点については極めて高い評価をすべきであろう。というのは、明治以後日本における建築事務所の生成の歴史をみる限り、こうしたケースは極めて稀だからである。なぜならば、企業と違って建築事務所における人材は凝集することなく常に拡散し続けるからである。現在、日本で数百人にのぼる大組織も、その前身においては、例えば、石本喜久治、久米権九郎、松田軍平、佐藤武夫といったおのおのの生涯のある時期においては極めて個性の強い作家を中心とする小事務所であったのが、やがてそこから次第に個性が風化され、組織としての体質が前面に押し出され、作品から作者をアイデンティファイすることが難しくなる。日本最大の設計組織日建設計を代表する顔としての建築家が大阪の薬袋公明、東京の林昌二であることに異論はないであろう。その中で明確な事実日は建がこのふたりの建築家を育てあげたのではなく、偶然の出会いを行ったふたりが今日の日建の顔の形成に決定的な役割をはたしているということであり、ここからも人材の出会いはいはより偶然である（逆にその離散により必然性がある）という主張がここでも裏づけられることになる。

先に述べたように、坂倉事務所の第二期の形成、すなわち坂倉準三の歿後、70年の初めにかけての時期は、残された事務所員にとって単に従来の事務所を事業として継承していく難しさに加え、それを新しい次の展開のバネとしていく上において、我々の推測する以上に困難な時期であったに違いない。今この時期に完成したいくつかの作品をみると、「ホテルパシフィック東京」、「ピラ・セレーナ」等が挙げられる。この中で私が特に高く評価するのは「ホテルパシフィック」のインテリアである。私が見聞するところでは、このホテルの設計の始まりは知らないが、それまで関西の仕事が中心であった西沢が、事務所の第二期の初めにあたって、東京のスタッフとともに全力投球した作品であるときいている。確かにその外観は、初めてパール・タイルをつかったという以外に特に目立ったところはないが、そのインテリアにおける「わざ」ともいべきか、様々な豊饒な材料を駆使し、変化のある空間・部屋をつくりあげ、エレベーターの内部、インディケーター、客室にいたるまで恐らく日本のシティ・ホテルとして最高の水準をつくったと思う。それが職人的に優れた感性をもっていた西沢の影響が大であったか否かは私もよく知らないが、この作品が少なくともその後の坂倉事務所の新しい展開を十分に暗示しているといえる。

この稿を書くにあたって戴いた『坂倉事務所1940-80』の作品集を見ていると、この40年間に同事務所が手がけた建物・プロジェクトの数に先ず圧倒されるであろう。中の大という決して大組織でない事務所がこれだけの数の仕事を仕遂げたというだけでも大変なことであり、その生産性の高いことに驚く。次に注目すべきは、この10年間の代表的作品をみると、その規模・種類・コスト等において極めてヴァリエティに富んでいるとともに、デザイン自体がおのおのの条件・状況に応じて柔軟な姿勢によって様々なデザインの展開がみられるし、繰返し述べるように、その多くにおいて大胆な構想が緻密なディテールの裏づけによって、高い水準のデザインを獲得していることに注目しなければならない。市庁舎のような公共建築から、デパートという極めて商業的な施設まで、また、学園から公団の集合住居まで、あるいは青少年センターといった福祉施設から高級な個人住居までこうした高い水準が獲得されているのである。特に私の印象に残っている作品を1970年の周辺に求めると、先ず和歌山の「ホテル・ブルースカイ(1969)」、「芦屋市民会館・ルナホール(1969)」、「大阪府総合青少年野外活動センター(1967-71)」が挙げられるであろう。特に「ホテル・ブルースカイ」はそれまでどちらかといえば真面目であった坂倉事務所の作品の中に初めてウィットが正面切って出てきたものとして注目してよい。同じ頃、ニューヨーク万国博覧会の施設でフィリップ・ジョンソンが見せたのと同じ諧謔性が、いくつかのガラスボックスの並置にみられるのである。こうしたリラクセスした近代建築に対する態度は、その後坂倉事務所が手がけた様々なリクリエーション施設へのアプローチを幅広いものにしていくといえるのではないだろうか。ところが「大阪府総合青少年野外活動センター」とその後今日まで同事務所が手がけ



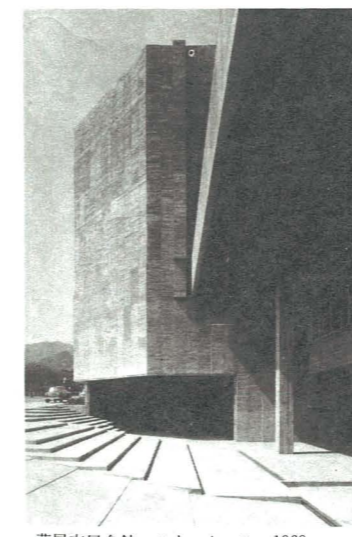
ホテルパシフィック東京 1971



ホテルブルースカイ 1969

個人を中心とする所員が一心同体となって仕事を遂行すれば、一個人の能力はフルに生かされましようが、一個人の限界に留ります。我々は各自独立し、異なる意見やアイデアをもち寄り、互いに火花を散らし、結論へ導くことによって、屈折多く而も筋金の通った作品を創り出そうという志を同じくする設計家集団であります。各人がその好むところに従って異なった方面の知識に深く突込み、感覚を研ぎ澄ます努力をつづけております。浅い知恵の持ち寄り意見で意見を聞かせては烏合の衆にしかかなり得ないことを自覚しております。

(「坂倉建築研究所の在り方」より)



芦屋市民会館・ルナ・ホール 1969

撮影：レトリア(P.43下 P.44上)
写真提供／新建築社(撮影：小川泰祐)(P.45)
写真提供／新建築社(撮影：荒井政夫)(P.44下)

た一連の青少年のための活動施設には、明らかにアールト的なものへの傾斜（少なくともその外観において）が、そして先にも触れた「芦屋市民会館」でも北欧的な建築がもつ情緒への回帰がみられるのである。「神奈川県立近代美術館」がいささかジャポネスクであったとしても一応ミース的な系列に属する作品であるとする、坂倉事務所は既に第二期への変換期に先だて、近代建築の代表的言語をすべて渉猟してしまっていたのであり、それがその後の同事務所の建築の発展方向を決定的にしているといえる。

集団としての坂倉事務所が、ひとりのマスターを中心に製作を続けてきた前川、丹下、大江に較べて、当然よりフレキシブルであったのは、先に述べた坂倉準三のオープン・エンドな近代建築に対する見方と併せて諒解しようとしても、第二期においてかれらはこうして獲得した様々な建築言語を駆使して、都市的（広義には環境的）建築の創造ということに次第にその焦点を合せてきているように思われる。例えば、一連の公共集合住宅の緻密な、あるいはピラ・シリーズにおける中央吹抜け空間の発見等にかれらの関心の一端が窺われるし、一方、新宿西口駅前の再開発、あるいは「東京都立夢の島体育館」では全く違った都市状況の中でここでは極めて男性的ともいべき建築のロマンを追求し、成功させている。「夢の島体育館」は、一年程前に私自身親しく見学する機会があったが、コルテンの半円ドームをテーマにしたこの総合体育館は、夢の島というシュールリアリスティックな周辺の風景が作りだすある種のリアリズムを巧みに建築造形の中に展開した点で同事務所後期の代表作に挙げられるであろう。もうひとつ、「群馬ロイヤルホテル」も、「ホテル・パシフィック」の小型判として中型地方都市ホテルの水準を一挙に高めた作品であるといえる。坂倉事務所の在り方について先にも触れた『坂倉建築研究所1940-80』において次の様に述べている(欄外参照)。この一節にも窺えるように、彼ははっきりと坂倉事務所は単なる集団設計事務所ではなく、ひとりひとりが建築家である一種のオートノマスな組織であるべきであると述べている。はたしてこれは努力目標なのであるか。あるいは現実にそのようなユートピア集団なのであるか。今まで挙げてきたいくつかの作品および今回最近作としてこの号に収録された作品の中のいくつかを併せてみると、彼があるべきとするあるひとつの設計事務所の在り方について、充分その意図を、これら作品群の幅と質の中に見出すことが出来るであろう。しかし一方、同じく作品の中のいくつか、あるいは作品の中のある部分をとってながめてみると西沢の意図するひとつのアイディアルな設計事務所の在り方が、いかにそれを維持し発展していくことが困難であるかが同時に明瞭になるのである。特にそれらの個々についてここで指摘する余裕をもたないが、そのひとつに他の大型組織設計事務所と共通するある種のアノニマスな顔がデザインのアプローチの節々に時としてあらわれるということである。坂倉事務所は決して超大型組織事務所ではない。しかしこの事務所の活動の範囲は、充分広い社会的活動と責任を建築の上ではたしているといえるのであり、またそのようでありたいという事務所の意思表示も作品を通して、あるいは代表者たちの言からも十分に読みとれることが出来るのである。それだけに今日の、次第に管理化されている社会の中で、施主の意向、社会の意向、あるいは法規という静かな、しかし大きな力を認めた上で、建築家はその力を利用し綱引きを行っているといえる。常に抵抗することのみがわざではないという自覚がいつしか、デザインの上においても蓋然的なものの集積におちいり、結果としては先に述べたようなアノニマスなマスクを覆ってあらわれ勝ちであるからである。しかし同時に今日、テクノクラートによって推進され、管理化社会を代表する組織建築家と、個人建築家の間の対話の断絶が次第に明瞭になってきている時に、このような坂倉事務所の実験と努力は極めて貴重なものなのである。恐らく西沢のように極めてセンシティブな建築家は、このようなかたちで事務所を運営していくことがいかに困難であり、矛盾にみちたものであるかを、そして建築家の出会いというものが宿命的に一回性の強いものであることをすべて承知の上で、なおかつ細い困難なみちを歩もうとする意欲に敬意を表するとともに、今後の同事務所の発展に注目していきたいと思う。

(建築家)