

(所収：京都工芸繊維大学美術工芸資料館 建築アーカイヴ研究会『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』2011年)

紀元前1世紀の古代ローマの建築家ウィトルウィウス (Vitruvius) が著した『建築についての十書 (De Architectura Libri Decem)』は、現在に伝わる西洋最古の建築書であり、古典主義建築の典拠として大きな影響を与えつづけた。京都大学で長く教鞭をとった森田慶一は、ラテン語で書かれたこの建築書を翻訳して古典古代の建築論を研究したが、その高度な学問的業績は西洋古典文献学のなかでも評価されるほどで、1974年には建築学会大賞が贈られている。このように森田は厳格な文献学者として名を残したが、その研究はあくまで建築家として作品をつくるための足場を求めてなされたのであった。みずから「苦行道」と呼んだ建築家と研究者の両立の道の過程で、実現された建築作品は十数棟にすぎない。「建築」を知らずして、建築の制作に埋没することはできなかつたためである。「建築」の本質を求めて、その起源である古代の建築論に取り組む道は険しいものであつたらう。しかし、森田が見つめていたのは、ラテン語のなかに埋もれた観念的な建築ではなく、目の前に現前する物体としての建築であり、その生き生きとした生命だったのである。この一点が森田を文献学者から区別し、建築家たらしめている。若い森田はそうした建築の本質に「<sup>くみた</sup>て」という言葉を造語した。そしてその着想は古典建築の秩序原理の探求によって豊かな内容が与えられ、建築作品として実現されていった。

## 1920年

1920年、卒業を目前とした東京帝国大学建築学科の学生が立ち上げた分離派建築会は、日本で最初の近代建築運動として歴史に刻まれている。西洋の様式建築の学習と導入が一段落し、工業技術を取り入れた建築の革新が急速に進行していた時期のことである。森田はメンバー6名のなかでは周辺的存在だったと言ってよいだろう。当時の東京帝国大学建築学科では、学生は2年の頃から意匠と構造に分かれ、それぞれ意匠演習あるいは構造演習を履修していた。中心メンバーの4名は意匠班に属していたが、構造班の森田と矢田茂にも声がかかった。構造班のなかで二人のデザイン力が秀でていたからである\*1。

その頃、上級生であった野田俊彦の「建築非芸術論」が大きな波紋を投げかけていた\*2。野田は表題のとおり建築の芸術性を否定し、建築を構造と機能の合理性から成立させることを主張したが、その徹底した合理主義的思想に対する反発が、分離派の設立動機のひとつとなったのである。彼らは構造至上主義に激しく反発し、建築家の内的個性の表現として建築の芸術性をうったえた。その情熱的なメッセージは刊行された作品集に収められている。森田も野田に代表される考えを批判したが、構造派に属していたこともあって、構造至上主義をいったん受けとめ、そのうえで乗り越えていこうとした。その歩みは分離派作品集に順次発表された三つの論考から知ることができる。

最初の論考「構造派に就いて」は、1920年に刊行された分離派最初の作品集に掲載された。他のメンバーが芸術的制作用意欲を高らかに謳歌しているのとはすこし異なり、森田は視点を変えて構造と芸術性の問題を論じている。ここで森田が対面しているのは彼が「構造派」と名づける構造至上主義であり、「建築による表現の大部分を構造学で解決しようとする一派」である。それは構造力学的合理性ばかりでなく、「目的にかなうこと」「材料を正しく用いること」といった広い意味での合目的性まで含めた科学的思考を原理とする立場である。

森田が批判するのは、構造派が建築の芸術性を否定あるいは過小評価している点である。構造派の作品は「概念的知識からの作品」であるが、芸術としての建築は「内心の切実な要求」なしには生まれられないというのである。そして、次のように言葉を重ねている。

建築が芸術であるためには、その建築には表現された生命がなければならぬ。個性の深みで味つけられていなければならぬ。

\*3

「生命」あるいは「個性」を建築の芸術性の根源とする考え自体は森田に独自のものではなく、たとえば堀口捨己も同じように生命的な芸術的表現本能を賞揚している。さらに言えば、「生命」は明治後期から大正期にかけて勃興した様々な思想潮流のなかで一大テーマとなっていた。生命の開放は芸術表現だけでなく、政治・社会思想の根拠とされていたのである。森田のこの言葉はそうした流れのなかで発せられた。

この論考と合わせて作品集に掲載されたのが卒業制作「屠場」である(図1)。これは作品集のなかでやや趣を違えていて、他のメンバーの作品が若者らしく飛翔する想像力に溢れているのに対し、森



図1 「屠場」  
(出典：『分離派建築會 宣言と作品』)

田の作品はそれらに較べるとかなり抑制された表現となっている。外観パースを見ると、矩形のヴォリュームの本体棟、メインエントランスと塔のネガポジ反転するアーチ、細長い煙突、これらの絶妙なバランスが図られているだけである。建物本体と塔の薄い縁取り、それに時計盤をくり抜く植物的形象にわずかな装飾性が見られるだけである。にもかかわらず、森田は作家としての熱い感情の発現を唱えるのである。

もっと華やかな主観的な感情、情練が溢れていてもよいはずだ。そしてそれが芸術の真の領分でなかろうか。自分の建築は縛られたものでありたくない。もっと自由な感情の豊かな芸術品でありたい。<sup>\*4</sup>

発せられた言葉はかならずしも肉体化した思想と一致しない。言語化された観念がひとり歩きすることはしばしば見られる。主観的感情あるいは主体的な意欲の表出としての芸術という考えは、分離派メンバーのライトモチーフであったが、森田はこれを自分の思想として肉体化していなかったのではないだろうか。むしろ、結論として述べられる次の言葉が、森田の生涯を貫いた思想といえる。

元来、芸術品は芸術家の人格の現れであって、芸術品の内容はただ芸術家が現そうと思ってその形式に託したもののばかりでなく、芸術家が意識しているとしていないとにかかわらず、その形式の内に表現されているもののすべてでなければならぬ。自分らは表現しようとする生命をびったりと表現できるまで努力しよう。自分たちの個性の深みの全部を挙げて仕事をしよう。・・・そして恐れよう、意識して表現しようとした内容よりも無意識に作品に現れる自分達の人格を恐れよう。<sup>\*5</sup>

作品にあらわれる作者の人格あるいは個性が作品を芸術品たらしめる。しかし、その人格や個性はかならずしも自覚された意識的なものではなく、無意識的なものも多く含まれる、というのである。むしろ無意識的なものの方がはるかに大きいかもしれない。だからこそ、それは精神ではなく「生命」と呼ばれるのだろう。作者はそうした自己の無意識的生命も含めてさらけ出してしまうために、芸術的表現は恐ろしい行為なのだ。作品をつくるためには、同時に自己の人格も陶冶しなければならない。若い森田が建築家としての出発点で、すでにこうした認識に到達していたとは、じつに驚くべきことである。

## 1921年

森田は1920年7月に卒業すると、内務省に勤務した。翌年に刊行された『分離派建築会の作品 第二巻』は社会人として参加し、計画案「ある役所」と論考「工人的表現」を発表した。おそらく勤務の合間に時間を見つけるのは難しかったのだろう。「工人的表現」はわずか2頁の小論にすぎない。しかし、構造派の合理性至上主義を乗り越えるための切り口として、「構造」に対する「構立て」という言葉が、自信なさげではあるが提示されている点が注目される。

森田の論旨は明快で、建築の新しい潮流を「工人的表現の形式」として捉え、それは「構造的表現の形式」をも含むものであることが論じられている。構造的表現の形式とは、力学的合理性の直截な表現であり、「構造の純一さ」が追求されたものである。これに対して、工人的表現の形式では構造の純一さそれ自体が目的ではなく、自己の表現が構立てられた形に向かって企図される。しかし、線・面・ヴォリューム・色調などの視覚的現れは、構造を基礎として構立てられなければならない。堀口捨己はこれらの要素を「構成」として探求していったが、森田は「構成」という語を使わなかった。それらは構造から分離できない構立てだったのである。

この小論とともに発表された計画案「ある役所」では、分離派に特徴的なアーチの造形がメインエントランスと階段室の窓の二カ所に抑えられ、代わりに建物全体が円弧に曲げられている(図2)。パラペットには古典様式を簡略化したコーニスが付加され、類似の意匠が繰り返されたエントランス庇をゴシック的プロポーションの細長い柱が支えている。「屠場」と同じく簡素で清潔感のあるデザインではあるが、森田が論じた「構立て」をこの案に見つけることはできない。建築の本質は概念では捉えられつつあったが、それを表現する具体的な方法はまだ暗中模索の状態だった。

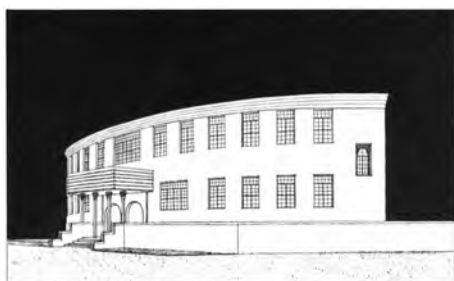


図2 「ある役所」  
(出典：『分離派建築会の作品 第二刊』)

## 1924年

三番目の論考「構造に就いて」は『分離派建築会の作品 第三刊』に掲載された。森田は1922年12月、設立直後の京都帝国大学建築学科に助教授として赴任している。森田を誘ったのは主任教授の武田五一であり、武田は設計実務の経験がなかった森田に「農学部正門」と「楽友会館」の設計機会を用意した。「構造に就いて」が発表された1924年は、これら最初の建築作品があいついで竣工した年でもあった。

タイトルに関するかぎり、最初の論考「構造派に就いて」とは「派」の有無が違うだけである。しかし、「構造派に就いて」が実作のない

学生あがりの時期に書かれ、構造派を批判するというかたちでしか自分の考えを表明できなかったのに対し、「構造に就いて」では実作の経験を通して実感として獲得した考えが述べられている。「工人的表現」のなかでは思いつき程度に示された構立てという言葉には、より確かな内容が与えられた。

論考のなかで、構造と構立てをはっきりと区別された。それぞれが関わるころの「力」がまったく異なっているのである。構造があつかう力は力学的、解析的力であって、それは「概念的なもの」である。一方、構立てに関わるのは「生の力」で、それは「構造の背後に予想される力」である。構造力学で分析される力は「力そのもの」ではない。森田は積み上げられ、組み上げられた物体が表出する力に生命的な意味を感得しているのである。そのことが煉瓦によって説明されている。煉瓦は工場で作られ、現場に商品として運びこまれるだけでは建築の世界のなかでなんら意味をもたない、と述べ、つぎのように続けている。

その煉瓦が煉瓦工の手に渡って、それが据えられるべき位置に据えられた時はじめて意味があるのだと思います。この一枚の煉瓦はもはや生命があるのだと思います。その意味、その生命が建築の核心です。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。すでに積まれた煉瓦と、なおこの上に積まれるべき煉瓦とのあいだに存する構立ての世界のものです。

\*6

森田はひじょうに微妙なところを見つめている。積み上げられる煉瓦を構立てと言っているのだが、それはけっして構法的なことを述べているのではない。積み上げられた煉瓦として、われわれに現れる、その現れを構立てと語っているのである。次の一節がこのことを示している。なお、文中の「構造」は「構立て」に置き換えて読まれるべきであろう。

私の構造は合目的性とはなんの関わりもないものです。私たちが建築のなかに没入してながめる時、構造が私たちの心に呼びかける強さ、深さは構造されたものの功利性に基づくのではなく、構造みずからの内に潜む純粋なものに属するのです。<sup>\*7</sup>

構立てというものはそれに没入してながめられたものなのである。しかし、それは色や形といった要素に分解されるような印象派的なものではなく、強さや深さといった全体的な力や意味として現れる

ものであり、そのかぎりで生命的といえるものである。このような現れとしての構立ては、作家の個性と観照者の目が交差するところに生じるだろう。

もちろんすべての芸術の世界は作家の個性に映ずる世界です。作家が異なれば無論のこと、同じ個性からの所産でも時々刻々その観照の世界が同じでない以上、いちいちの建築は皆おのおの特有の実現された意味、生命を持つでしょう。<sup>\*8</sup>

建築家は構造体も仕上材も含めて、すべての物を構立てる。森田が構造に代えて構立てという語を導入したのは、構造体と仕上材の区別を無化し、建築を構成するありとあらゆる物的要素について、その大きさや形・位置が正確に定められるべきと考えたからであろう。森田が会うことになる詩人ポール・ヴァレリーの言葉が思い出される。それは「エウパリノス」という対話篇の一節で、ヴァレリーは「建築に細部はない」と断じた。すべてを精密に形づくる建築家にとって、主となる躯体と付加的な細部といった区別はありえない。すべては等しく精密に形づくられ位置づけられるのである。

このような構立てに建築家の個性が反映されるということには、もはや説明を要しないだろう。ありとあらゆる部材は建築家の意志や直観によって構立てられる。そうして個性的であり、その意味で生命的な「建築の世界」が表出するのである。

私たちは建築家です。私たちは自分の世界、建築の世界を何ものにも煩わされない静けさでながめています。それはこの腕、この鉋を通してです。しかして、それはこの腕、この鉋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。私たちの貧しい頭ではそれはどれだけ分析しても分析しきれない世界です。<sup>\*9</sup>

現出する構立てられた建築の世界は「生の世界」であって、分析的知識の及ぶところではない。建築家の血のかよった実践と観照者の無垢な目の交錯する地点に生じる表現的な世界は、学問的な知識が捉えることのできるものではないし、こうした建築の世界を作りだすために学問的な知識が必須なのでもない。森田はこうしたことを十分承知している。しかしその上でなお、建築の世界、建築の本質を求めて、学問的探求へと向かおうとするのである。

建築の本質を知識的に知らないでも真の建築家は真の建築を

作ります。偉大な建築学者はかならずしもいい建築の作者ではありえないと思います。それにもかかわらず、私は自身の建築の建築たるゆえんを心の内に省みる衝動をさけることができません。それが正道であるにしても邪道であるにしても。<sup>\*10</sup>

森田は二つの建築作品を手がける機会を得て、いっそう作品づくりに邁進する道を選ぶこともできた。建築とはいっさいの物的構成要素の構築であり、それが表出する生命的世界であるという認識を獲得できれば、作家としては十分にやっていくことができたに違いない。しかし、森田はそのような認識では満足できなかった。建築の本質にはまだ遠く及ばないと痛感されたのだろう。そのため、「建築」の起源を求めて、ウィトルウィウスの建築書の研究に着手することになった。なんという迂路を選択したことだろう。作家の道としてはやはり「邪道」だったのではないだろうか。しかし、それは森田の衝動であり、森田の生きた個性の選択だったのである。

「京都帝国大学農学部正門」と「京都帝国大学楽友会館」は、森田のなかで構築するという考えが醸成されていく時期に完成した。「農学部正門」は他に例を見ないきわめてユニークな外観を呈している(図3)。ゴシック建築を連想させるひし形断面の四本の柱が垂直性を強調し、梁が省略された水平に延びる瓦葺きの屋根をいきなり支えている。さらに柱の重々しい量塊感と屋根の軽快感が鋭い対比をなしている。また、主門は屋根までフルハイトの開口とされているが、脇門は尖頭アーチが壁をくり抜き、これも対比をつくっている。アーチの曲線はよく見ると単純な円弧ではなく、4つの円弧でつくられるオジーアーチに似ていて、ゆらめくようにかすかに蛇行し、生命的な微動が感じられる。小さな作品であるが、垂直性と水平性、重さと軽さ、空間と面といった対比が構築されて織り込まれている。

「楽友会館」は白いヴォリュームの組み合わせという、分離派に特徴的な手法が踏襲されている(図4)。ひとつの母屋が、壁面の出入りと高さの微妙な変化によって、エントランスのある中央部とその両翼に分節されて見える。そしてそれらの壁面には、1階は矩形、2階は半円アーチの窓がリズムに変化をつけながら配置されている。しかし、このような要素は意匠的な構築にとどまっている。構造的な構築がもっとも感じられるのは、エントランス底を支える列柱であろう。Y字型の柱には複雑なテーパーがつけられていて、「農学部正門」のひし形柱よりもさらに表現的になっている。しかし、Y字の先端は「農学部正門」と同じく梁を支えることなく、丸い屋根の天井裏へと消えている。柱—梁という構造的な構築が表現さ

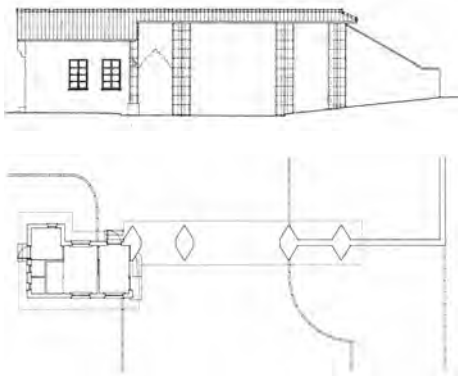


図3 「京都帝国大学農学部正門」

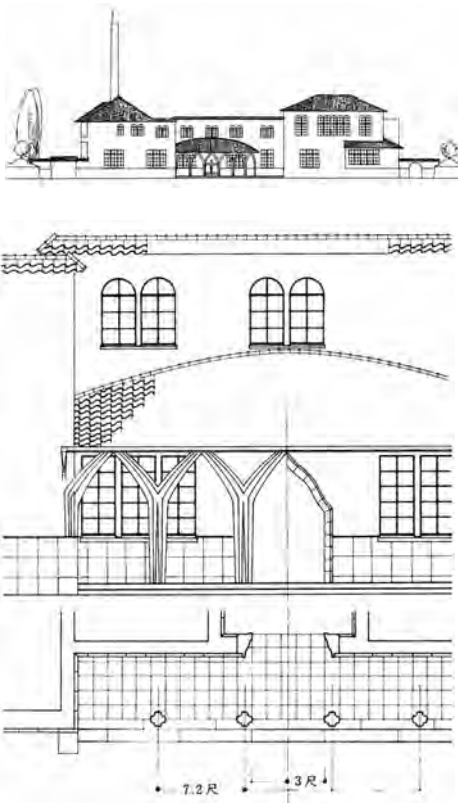


図4 「京都帝国大学楽友会館」

れているわけではない。意匠的なものと構造的なものの統一的な構立てが実現されるのは、古典建築の研究を経たのちまで待たなければならなかった。

### 1922年—32年

「構造に就いて」の末尾には、「建築の建築たるゆえん」を探る道への衝動が吐露されていたが、森田はその頃にはウィトルウィウスの研究に出会っていたのだろう。それが正道だろうが邪道だろうが、ともかくウィトルウィウス研究を決意したのである。

1922年に森田は京都帝国大学に着任すると、設計に携わりながらも、すぐに研究者として研究テーマを模索しはじめた。「建築とはどんな芸術だろうか」という疑問を抱えていたようである<sup>\*11</sup>。そこで文学部の講義を聴講しはじめた。当時の文学部には西田幾多郎をはじめとするいわゆる京都学派の教授陣が名を連ねていた。森田の遺品の中には朝永三十郎が担当した西洋哲学史の受講ノートが残されていて、文学部の時間割のメモ書きも見いだされる。当時の森田の生活が思い浮かばれて興味深い。

もっとも森田の興味をひいたのは美学者深田康算の講義だった。なかでもアリストテレスの詩学に関する講義は研究の道を見いだす重要な契機になった。内容そのものよりも、「精緻な原典批判に基づく解釈」という研究方法が古典建築に対する森田の関心を引き起こしたのである。京都に来てまもなく、建築学教室の書庫のなかで英訳のウィトルウィウス建築書を手にはしたが、研究対象として本格的に取り組みはじめたのは深田の講義に触発されてからであった。以来、森田は英、独、仏の現代語訳を渉猟し、それらの比較考察に取りかかった。しかし、やがてラテン語原典にあたる必要性を感じ、文学部でギリシア・ラテン語を担当していた田中秀央に指導を受け、2、3年でひととおり読めるまでになった。そうして積み重ねた研究の成果は、京都帝国大学建築学教室から刊行された研究雑誌『建築学研究』に、1927年の創刊号から連続して6編の論文として発表された。それらは「キトルーキウスの建築論的研究—特に数個の建築論的概念に就いて—」としてまとめられ、1932年に学位請求論文として提出された。1922年の助教授着任から10年後のことである。このあいだ、ラテン語の習得と原典からの邦訳、先行する解釈の比較検討という作業が地道に続けられた。森田のこの研究に対する情熱の深さがうかがい知れる。

学位請求論文はウィトルウィウス建築書に著された美学的な6つの原理に焦点をあてている。ウィトルウィウス建築書は多分に技術書の性格が強く、これら美学的原理が体系的に論述されているわけ



ではない。森田はそうした限界を指摘しつつも、様々な解釈を比定しながら、組織的で包括的な理解を提示しようとしたのであった。それは建築の構立ての原理として探求されたに違いない。さきに述べたとおり、森田は建築をたんなる構造ではなく、芸術的要素も含む構立てであるという見解に到達していたのだが、知的探求心はそこにとどまらず構立ての原理の探求へと向かい、その一つの手がかりとしてウィトルウィウス建築書が解明されたのである。森田の慎重で厳密な研究方法によってそれは十分に文献学的研究の水準にあったと思われるが、にもかかわらず作るために知ろうとしたその動機のゆえに、森田はみずからの研究を「建築論的研究」と呼んだのだろう。

### 1934年から戦後

森田はウィトルウィウス研究を上梓すると、すぐに在外研究員としてフランスへ旅立ち、1934年まで滞在した。その間、パリ大学美術考古学研究所のシャルル・ピカール教授のもとで世話になり、講義に出席し、古典考古学の豊富な資料を渉猟することもできた。ウィトルウィウス建築書の文献研究だけから古典主義建築の知識を得ていたことに不安を感じていた森田は、現実の建築を知るために考古学の世界に飛び込んだのである。文献資料にあたっていても、その視線の先にはつねに実体的な建築が据えられていた。1933年の夏には、研究所で得た知識をたずさえて2ヶ月あまりギリシアを旅行し、数多くの古代遺跡を訪れている。

オーギュスト・ペレの建築作品とポール・ヴァレリーの詩と詩学に接する機会は、おそらくこの外遊中にもあっただろう。建築家と詩人、ジャンルは異なるがフランス文化に深く流れる古典主義の伝統は、森田の建築世界に新しい一面を付け加えることになった。

帰国後、田中秀央の監修による『ギリシア・ラテン叢書』の一冊としてウィトルウィウス建築書が刊行された<sup>\*12</sup>。戦争が激しく繰り広げられていたさなかのことである。続いて戦争末期から戦後にかけて社会が混乱するなか、ヴァレリーの「エウパリノス」の翻訳作業に打ち込んでいった。建築や都市がつぎつぎに瓦礫の山と化す現実と直面しながら、ヴァレリーが語る美しい秩序の詩的世界に没頭したのである。翻訳は1958年に出版されている<sup>\*13</sup>。

### 1952年—1972年

古典建築研究に専念するあいだ、1927年の北野病院、1930年の今村邸を最後に、森田は建築制作から遠ざかっていた。ところが四半世紀ちかくの時を経てふたたび制作が再開され、1952年に「京都大



図5 「京都大学基礎物理学研究所  
湯川記念館」

学基礎物理学研究所湯川記念館」が完成した。

「湯川記念館」は古代ギリシア建築の柱―梁構造を鉄筋コンクリート造の近代建築に翻案した構立てである(図5)。柱間を埋める壁と窓の割付けが厳格なリズムを刻み、三角形を積層したクロストラと浅い円弧のバルコニーが抑制の効いた活気を与え、頂部のコーニスが全体をひとつにまとめて引き締めている。柱―梁構造とそれに取り付く壁・窓・コーニス・バルコニーといった要素が一体となってひとつの構立てられた建築作品を実現している。ことさら人目をひく意匠は断固として拒否され、部分が全体のもとに調和した静謐な佇まいを醸しだしている。官能的で熱情的な生命とは別の、知的で冷静な生命がこの建築には潜んでいる。

「湯川記念館」はオーギュスト・ペレのヌーバール=ベイ邸との近似が指摘されている。たしかに並べてみると、それが模倣であることを認めないわけにはいかない。しかし、範型の模倣こそ、まさに古典主義の根本なのである。そのように考えるなら、「湯川記念館」で模倣されたのはペレの作品にとどまらない。フランス語の韻律とともに味読していた「エウパリノス」の詩的建築精神も、模倣の対象とされただろう。

森田に即して言えば、古典主義とは構立ての格率を厳格に遵守する制作態度なのである。格率に対するそうした真摯な姿勢が構立てとして実現され、そこに作者の人格が反映されることになる。それは、自由な想像力の飛翔に精神をゆだねる浪漫主義的態度とはまったく対極をなしている。森田はそもそも古典主義的態度は日本の芸術伝統に希薄であり、なじみの薄いものであると認識していたが、それでもあえて古典主義を引き受ける道を選んだのである。それが建築の本質へと通じるものと確信されたからに違いない。

しかし、古典主義的構立てに生命的活気を注ぐのはなかなか難しいことである。格率は定型へと慣習化してしまう危機にたえずさらされている。また、構立てが作者と観照者の交差する場に現出するものであることから、観照者にも古典主義的態度が求められる。ところが、戦後のモダニズム建築はしだいに浪漫主義への傾斜を強めていった。そうした流れの彼岸で、京都国立博物館の「収蔵館」(1956年)、「事務所」(1963年)、「新陳列館」(1965年、図7)をはじめ、古典主義スタイルの作品が作りつけられた。それは定型への退落を注意深く避けつつ、同じ格率をそのつど新たに引き受けながら、みずみずしい生命を吹き込む作業だっただろう。森田はそうした古典主義の道を、最後の作品となった「日本イタリア会館」(1972年、図7)に至るまで歩み続けたのであった。



図6 「京都国立博物館新陳列館」



図7 「日本イタリア会館」

(森田慶一の古典主義的精神をもっともよく理解し継承しているのは、加藤邦男京都大学名誉教授であろう。参考文献にあげた加藤の論考は、森田の作品と思想を精確かつ端的に解説していて、その文体自体が古典主義的美を体現している。ぜひ一読されたい。)

- \*1 吉田宏彦、「分離派の旗擧げの頃」、『建築文化』1952年11月号、p. 29。
- \*2 野田俊彦、「建築非藝術論」、『建築雑誌』1915年10月号、日本建築学会、pp. 714-727。
- \*3 森田慶一「構造派に就いて」『分離派建築會 宣言と作品』、p. 34。なお、文中の漢字仮名表記、句読点などは読みやすさを考慮して一部改変している。以下の引用も同様。
- \*4 同書、p. 35。
- \*5 同書、p. 35。
- \*6 『分離派建築會の作品 第三刊』、p. 22。
- \*7 同書、p. 22。
- \*8 同書、p. 21。
- \*9 同書、pp. 24-25。
- \*10 同書、p. 25。
- \*11 森田慶一「ウィトルウィウス研究回顧」。以下、次節までこの記事に多くを負っている。
- \*12 森田慶一訳『ウィトルウィウス建築書』、生活社、1943年。
- \*13 ポール・ヴァレリー『エウパリオスまたは建築家』内外印刷、1958年。

#### 参考文献

- 森田慶一「構造派に就いて」(分離派建築會、『分離派建築會 宣言と作品』、岩波書店、1920年所収)
- 森田慶一「工人的表現」(分離派建築會、『分離派建築會の作品 第二刊』、岩波書店、1921年所収)
- 森田慶一「構造に就いて」(分離派建築會・関西分離派建築會、『分離派建築會の作品 第三刊』、岩波書店、1924年所収)
- 森田慶一「キトゥルーキウスの『理論』」(板垣鷹穂・堀口捨己編『建築様式論叢』、六文館、1932年)
- 森田慶一『建築論集』、彰国社、1958年
- 森田慶一「日本建築学会・大賞 ウィトルウィウス研究ならびに西洋古典学に基づく建築論形成への貢献ーウィトルウィウス研究回顧ー」、『建築雑誌』1974年8月号、日本建築学会、pp. 677-679
- 森田慶一『建築論』、東海大学出版会、1978年
- 森田慶一訳『ウィトルウィウス建築書』、東海大学出版会、1979年

建築論研究グループ編、「森田慶一作品」、私家版、1986年

加藤邦男、「建築家・森田慶一 日本における近代建築の自覚のはじまり」、『SD』1987年6月号、鹿島出版会、pp. 60-72 (第2特集「建築家・森田慶一」所収論考)

#### 図版出典

- 図1:『分離派建築會 宣言と作品』
- 図2:『分離派建築會の作品 第二刊』
- 図3-5:『森田慶一 建築作品』
- 図6,7:『森田慶一 建築作品』撮影・福留剛