建築論研究

Journal of Architectural Theory

05 建築とテクトニック

目 次

特集「建築とテクトニック」

木村 智 …… *003*

近代建築の離大地性

熊澤 栄二 …… *004*

ヴィオレ＝ル＝デュクのエクレクティスム
――様式と構法のあいだで

後藤 武 …… *043*

壁のゆらぎ（ムールス）――近代建築における「構造」（論）

千代 章一郎 …… *058*

ピエル・ルイジ・ネルヴィの
フェロセメント建築群に関する建築論的研究

木村 智 …… *085*

身体化した技術
――カルロ・モリーノの山岳建築について

北川 佳子 …… *094*

森田慶一、増田友也にみる「構造」と「表現」

西村 謙司 …… *110*

研究ノート

建築家・喜多村幸夫と建築論の京都学派
市川 秀和·藤原 美樹·尾崎 安弘…… *146*

シンポジウム「増田友也の福山における活動について」を終えて
藤原 美樹 …… *157*

ガウディの「ある観念の詩」の言説について
入江 正之 …… *175*

あとがき …… *191*

創刊にあたって

森田慶一は、建築論の課題を「建築とは何か」を問うことだとしました。建築する前に、まず建築を知らなければならないと考えたからです。その森田の問いを引き継いだ増田友也は、建築家として精力的な設計活動を繰り広げつつ、建築論を建築の「原初」の問いへと突き詰めました。増田は建築が立ち現れる間際を凝視し、その現場を現象学的に、そして存在論的に探求したのです。二人の先学が教えているのは、建築論とは研究対象によって区分される一分野ではなく、研究の視座だということです。建築を科学的に外から観察するのではなく、建築という営みに巻き込まれつつ、その根本的な根拠を探究すること、言い換えるなら建築の「アルケー」を探究することが建築論です。

工学に属する建築学には具体的で実践的な研究が求められていますが、森田と増田が切り拓いた建築論はこうした工学的知をはるかに逸脱することになりました。「建築とは何か」という問いは、建築物の意味や価値を問題にしているからです。意味や価値というものは物自体のなかにあるのではなく、物と人間とのあいだに生まれます。したがって建築の意味の問いは人間のあり方、人間の存在理由にまで広がり、それは哲学の領域に近づくことさえあるでしょう。

こうしたアルケーの探究には、物事をじっくりと突き詰めて考え、その考えを自由に論じ合う対話の場が求められます。「対話」を意味するギリシア語の dialogos には dia という接頭辞が含まれます。これは元来「あいだを通って」という意味であり、もともと多数のあいだを通る言葉が dialogos でした。建築のアルケーに関心する研究者が自由に考えを披露し、何の制限もなく討議を繰り広げることができる対話の場所。このような研究のパブリックスペースとして本誌は創刊されました。

田路 貴浩

特集「建築とテクトニック」

建築家のウィトルウィウス以降にイタリアのフィレンツェで２人の建築家が誕生した。それらは建築の外観のデザインを得意とするレオン・バッティスタ・アルベルティと、構造や構法までもデザインすることができたフィリッポ・ブルネレスキである。

また、増田友也は体育館計画や京大会館計画を行う中で、構造と表現の分離に着目するようになった。「構造的現実と表現的真実――中性的伝統の理解のために」では、中世和洋建築の三明寺の三重塔に対して、「構造的洗練さなどはまったくどこにも見られぬと言っても過言ではない」と述べ、構造美の欠如を批判している（『増田友也著作集Ⅰ』p.180）。われわれも建築の構造美の問題をどのように考えれば良いのだろうか。

その考察として、テクトニックを建築論で取り上げてみようと思う。テクトニックとは、ギリシア語の tekton を語源とし、「結構」と訳された言葉である。元々は大工や建設者を意味する言葉であった。彼らの「技芸」がテクトニックと捉えられ、「事物を構築する美的判断」という意味が付加されている。それに対して、ケネス・フランプトンはゴットフリート・ゼンパーの建築芸術の四要素である炉、基礎、骨組、被覆を取り上げた。さらにはその理論を発展させて、基礎に該当するステレオトミックと骨組を意味するテクトニック（結構）を建築の原型とした。また、被覆を地域固有の文化として、建築の原型と共に現代建築への検討を適用可能としている。いわばテクトニックを考えることは、均質化から逃れるための一つの方法である。ここで、地域固有の風景・文化に共振する建築は可能だろうかという問いを立ててみよう。近年、増田友也について自然を論じた建築家として再評価する動向もあり、自然で構成される地域固有の風景と建築を考えることは極めて現代的な問題である。画一的な建築を嫌う批判的地域主義を支持する立場において、テクトニックは架構の骨組以上の意味を持ち、空間を超え風景の質を確立する重要な要素となる。今またテクトニックを問い、自然・風景の観点から建築論の分野を問い直そう。

木村 智

建築論研究　第５号（2026）pp.004－042

近代建築の離大地性

熊澤 栄二　（独）国立高等専門学校機構 石川工業高等専門学校

1. はじめに

昭和十七年（1942年）八月、世界的な仏教学者としても活躍した鈴木大拙（1870−1966）が齢七十一歳にして故郷である金沢からほど近い富山県石動において「大地と宗教」（『一禅者の思索』講談社学術文庫792, pp.99−125, 講談社, 1987年）の講演を行っている。この時期は、まさに大東亜戦争の転換点とも言われるミッドウェー海戦の二か月後、またその引き金ともなったドーリットル空襲により、帝都が史上はじめて空襲に晒された四か月後にあたる。

「大拙は都会の近代生活を人間性を否定する方向にあるものと分析し，人々が人間性を回復するには，人間の生と大宇宙の永遠性とが交流する「大地の生活」の再評価が重要であるとした」（水野友晴「〈第２部　地質・資源の文化と思想〉再考、鈴木大拙「大地」の思想――地質学との接点を求めて」／『日文研共同研究報告書第200号／日本文化の地質学的特質』, p.105, 国際日本文化研究センター, 2024年）と水野は講演の要旨を紹介している。しかし、大拙はその講演のおよそ半分を費やして近代建築と日本建築を比較しながら、それぞれの特徴を具体的にそして平易に語りかけている。建築を学ぶ者としては、むしろ水野が指摘する大地の生活そのものよりも、この前半部分にこそ魅かれてしまうのは技術者としての性であろう。

ところで、近代建築については「人間性を否定する方向」すなわち「大地を離れる近代生活」として語られる一方で、日本建築については「大地の生活」が色濃く反映した「大地に坐る誠の生活」（大拙 op. cit. p.111）として特徴づけられている。大拙の講演から約八十年が過ぎた現代の目を以て大拙の指摘を省みても未だ色あせることはない。「われらのいわゆる近代生活なるものは、こういう地方にいるとあまり目に着きませんが」（ibid., p.99）と講演の地である石動に配慮して断りがいれられている。近代生活に馴染みがない田舎の生活者に対してやや大袈裟に語られている嫌いも拭えないが、二十一世紀も四半世紀を過ぎた現在、講演地であるかの田舎にも近代生活は既にあたりまえの風景[1]になってしまった。

さて、本論をすすめる上でその視点とも言うべき論点を紹介しておこうと思う。大拙は一貫して、「近代生活の離大地傾向」（ibid., p.123）として「今日の時

❶ 私事ではあるが、石動から一駅、10㎞圏内に居住している。

勢」「時代」(ibid., p.99) を批判的に語るが、この「大地」は大拙にとって建築の在り方を決定づける主要原因として語られる。すなわち離大地性の「離−」の運動を「建築のテクトニクス」❷として、その力学を論ずる必然性もここにあると考える。近代化という地殻構造がいかに形成され、また「大地」というプレートからいかに乖離するのか。その軌跡を追跡するためにも、はじめに大拙の近代建築批判の要諦を観察することにしたい。

2. 大拙の近代建築批判

2.1 離− 自然としての近代建築

大拙は、近代生活の特徴として、「近代生活では何もかも機械的になるのです」との結論から語られる。このことは「学問的に言えば、科学化して行くのです。……何もかも科学で支配させるようになるのです。そしてすべてが、組織化し、機械的になるのです」と言い換えられていく (ibid., p.100)。

この結論を例証するように近代的な建物の在り方が描写される。「かような高い建物を造るということは、これは建築術というものから見ると、なかなかの知識と技倆の要ることなんです。……上方に高い建物ができるのには、他方、地面の下に、それだけ深く掘り込んでおかんといけない。……専門的なものがなくてはならぬ。力学・数学・物理学・建築材料学などの知識が要る。また、この知識ばかりではなく、気象学・地質学などについても、色々の研究が要るであろう。そういう点で、どんな建物を造るにしても、非常に科学や実際的機械学の力が要るのです」(ibid., p.100f.)

さらに高層建物内の生活環境を維持するためにエネルギーの問題が語られる。「いよいよこれができ上るというと、そこには、昔のような石油や灯油のランプを点けるわけには行かぬ、夜昼の差別なしに明りを採る必要があるのです。……光は要るので使わねばならないが、そうすると、熱が出る、……そこで近頃は熱の出ない蛍光灯というものの発明があって、それを利用することになっている。……高い建物となると、……一気に、二十階、三十階をも昇り降りのできるために、あの函のようなエレベーターができて、電力で昇ったり降りたりしなければならない。……普通の日本在来の建物であるならば、囲りを開け放しておけばよいが、高層建築では四囲を開け放しておけない、……そこで電気仕掛けで、扇風機を使わなくてはいけない、或は室の中を冷やす冷房装置という事が必要である、或は暖房もいる。そうすると近代生活は全く人工的になる」(ibid., p.101f.)

これらの語りに続けて「物理学や何かでで き上った建物、その中に入る時、既に色々の機械でできたものに頼らなくてはならぬ。そうしてその中へ入ってしまうと、冬も夏も変わらないということになる。自然界の気候などからあ

❷ オンライン語源辞書ethmonlineによれば、tectonic(adj) および tectonics(n) の語源は以下の通り解説されている(https://www.etymonline.com/search?q=tectonic, 2025年7月25日参照)。

tectonic(adj.)
1650s, "of or relating to building or construction," from Late Latin *tectonicus*, from Greek *tektonikos* "pertaining to building," from *tekton* (genitive *tektonos*) "builder, carpenter, woodworker; master in any art (sculpture, metal-work, writing)," from PIE (引用者注：Proto-Indo-European) root *teks- "to weave," also "to fabricate." The geological sense, "pertaining to the structure of the earth's crust," is recorded from 1887.

tectonics (n.)
1899 in the geological sense, "structural arrangement of the rocks of the planet's crust," from tectonic (also see -ics); earlier it meant "building or constructive arts in general" (1850).

また『英語語源辞典』(寺澤芳雄編: 研究社, p.1410, 1997年6月) によれば、
tectonic adj. 1《1656 Blount》構造上の；構築の . 2《1894》〖地質〗地質構造上の . ◆LL *tectonicus* Gk *tektonikós* skilled in building ← *téktōn* carpenter, builder(⇨ TECHNIC): ⇨ -IC[1]. ◇初例は *tectonick* の形で.

まり支配を受けないということになる。かような具合で、近代の都会生活は段々自然というものを離れて行くのです」との総括からも、「離－自然」こそが大拙の近代建築観におけるテクトニクスと言えるであろう。

2.2 離－大地としての都会生活

大拙は、さらに近代的な建物により構成される都会の生活について語る。「街へ出て見ると、地面すなわち大地を踏むということが無くなった。……現今の町の生活になると、そんなに大地を踏まなくてもよい。大地を踏まなくてもよいんだから、大地を益〻離れて、大地とは直接の交渉がなくなる。……近代の街というものは、そういう具合になって、よほど自然と相離れて行くようになってしまっているのです。かような処に生活すると、人間もまたそういうふうに自然を遠ざかる人間になるのです」(ibid., p.102f.) という。近代建築の周囲は大地――この場合は地面を意味するが――から遠ざかる。この意味で建物の外部もやはり「離－自然」であると大拙は指摘しているのであろう。

このような近代都市の中での住まい方について続けて次のように切り出す。「今日、一軒毎に家を建て、そして少しの庭でも持っているということは、はなはだ不経済であるというので、いわゆるアパートなるものができた」(ibid., p.103) と。大拙はこの「不経済」そのものについては特にこれ以上の説明を加えていないが、話の筋から察するに、面積あたりに対する居住者数の効率性を勘案して不経済と断じているのであろう。「そしてそのアパートなるものは、皆借り物であって、自分の所有の物ではない。そこには自分の先祖代々が住んできたというわけではなく、ただ自分だけが、四、五年前に来たということで、いずれまた出て行くんである。すなわち宿借りの生活であります。それでは定住ということが無くなる」(ibid., p.103f.)

この定住ではない住み方について大拙は「一時的」と言い換えているが、家族の在り方を検討することでその性格がより鮮明になる。「大地はこれに反して、誠に永遠性そのものである。そうして都会的近代生活をせぬ地方人はこの永遠性を分有している。昔からの位置さえも変らぬ処に何百年も住んでいて、先祖代々ということが言われている。また「家族」ということも、永遠の意味で考えられている。元来、家族というものは、大地即地面を離れては無いものなのです」(ibid., p.104) と断言している。大拙は土地あるいは大地を離れて家族が成り立たないことを、「家族主義」の扇動と「墓」の問題を取り上げて論じている。

ところで建築学の分野においても、大正期から昭和初期にかけて改良住宅が大きな課題となったが、建築プランについても接客間の形式から中廊下式の導入には確かに「家族主義」がその主張にあった❸ことを想起させる。あまりにも有名な多摩ニュータウン、高蔵寺ニュータウンなどの戦後の家族主義の在り方を理想とした巨大ニュータウン計画の多くが廃墟化していることを目の当た

❸ 中廊下式の発生については、木村徳国の学位論文「明治時代の住宅改良と中廊下形住宅様式の成立」に詳しいとされる。特に木村は「「住宅改良会」主催設計競技 (1916) の入選案3案を「完全な中廊下形住宅様式として良いのである」と評している」(横井浩志・鈴木義弘「日本住宅近代化過程における洋室付加の影響に関する史的解釈の再考」／『日本建築学会計画系論文集 第88巻 第814号』, 2023年12月, p.3206) とある。中廊下式の典型と評価される剱持初次郎の「懸賞募集」第1等案が1916年であるので、大正中期には中廊下式により家族中心の生活が一般住宅として定着したと見なしてよいであろう。

りにする現在、建物そして都市の合理性を徹底させることがかえって地域の荒廃をひきおこすことは周知の事実である。

従って、都会の近代的生活における大拙の素描からは「離－大地」というテクトニクスを観ることができる。特にこの文脈における大地は土地という具体的な表象をともなうが、本質的には永遠性という時間の問題が潜んでいることは注目してよいであろう。

3. 受容性としての建築構造

3.1 コンクリート造の非受容性

大拙は近代建築と日本建築との対比から、建物の構造そのもの、すなわち建築のテクトニックに話を進める。「ここらでは、家が木造であるので、近代的都会の建築とは大変相違している。都会の煉瓦やコンクリートの建物は、日本古来の建物のいずれも木造であるのと大いに違うのはもちろんであるが、このコンクリートや煉瓦の建物は、なるほど、火事の恐れや或は空襲の害を受けるといった方面から考えると、それでなくてはならぬ、木造ではいけないのです」(ibid., p.106f.)

京都の建物疎開の開始は、空襲が激しくなる昭和19年7月からなので、そのおよそ二年前にもかかわらず空襲の備えとして建物に対して防火性能の必要性が説かれたのはドーリットル空襲の衝撃からであろうか。その点においては、木造の劣位性も意識されている。さらに木造については「都会を飾る荘厳性もない」あるいは「木造の家屋は煉瓦などでできた高い建物の中に並んでいると、都会の美観というか、都会の威厳というかが大いにかけて見える」(ibid., p.109)と異口同音に指摘されている。木造をいわば他山の石としてコンクリート造のもつ荘厳性、威厳といった性格が説かれている。いずれの意味としてもコンクリート造には、人を圧するような、また人気を寄せ付けない厳しさを彷彿とさせ、木造の親しみやすさや親近感とは真逆であることは確かであろう。

さらに、「あんな建物は、単に幾何学的感じが濃いだけで、あまり美術的な感じがしない。またわが国では、特に湿気の関係を考えないといけない」(ibid., p.107)と大拙の手厳しい指摘が続く。「で、この例ですが、東京あたりに二、三十年前に建てたものが、梅雨ですか、夏ですかになると、みな湿気を帯びて、ベチャベチャになるといいます。そうなると住むことができない」と大正期に建てられたコンクリート造[4]に苦言を呈している。湿気だけではなく、音の響きについても「今のように喋舌っていても、音響は木に幾分か吸い込まれるが、コンクリートになると少しも吸い込まれずに、直ちに反響してくる」(ibid., p.108)と言う。

以上、大拙によるコンクリート構造批判を枚挙してみたが、防災性能、荘厳性、幾何学形態による美的な感じの欠如、湿気をはじめとする気候風土性の欠

[4] 昭和17年より20-30年前となると、大正12年(1923年)関東大震災前の鉄筋コンクリート造の建物を指している可能性が高い。塩手らは「関東大震災では、鉄筋コンクリート造は概して被害が少なかったが、米国式構法によるものや、配筋が不備なものは被害が発生した」(「大正時代後期に建てられた歴史的建造物の解体調査および実大フレーム載荷実験　その1　解体部分における配筋調査およびこれより推定される当時の設計方針」/『日本建築学会大会学術講演集(東北)』, 2009年8月, p.661)と指摘している。特に大正8年公布「市街地建築物法」の改正がなされた大正13年以前の建物では、耐震設計が行われていないことはよく知られているが、実際に米国式異形鉄筋システムである「カーンバーシステム」では、せん断補強筋であるスターラップは皆無であり、当時の設計法では鉛直荷重のみの検討であったという。

如、音声の非吸収性などいずれの特徴にも周囲環境からの独立性や単独性、あるいは自律(立)性を示唆しているように思われる。翻って、コンクリートという近代技術による製造物に対して大拙は、まわりの環境からの影響を受容しない在り方について語っているのであろう。

近代の建物批判のおわりに突然、「また近代の都会の町々を縦横にかけまわる電車です。都会の建物及び交通というものは、やはりそうしたものでないと具合が悪いんでしょうが、今のところでは東洋的なるものと大いに相違しています」(大拙 loc. cit.)と電車の例をだして話を端折ってしまう。電車については特段筋立てて話されていないので唐突感は否めない。しかしこれも近代交通体系が自律的に周囲環境との折り合いとは無関係に、環境からの影響を受容しない在り方をしている、との主張[5]を託していると見なせば筋も通るであろう。

3.2 木造の受容性

改めて、大拙は近代の都会的偉観について、その要因を「土地的環境を離れて、独立して建てることができる」(ibid., p.109)と自らの解釈を示している。その一方で、木造のもつ価値についてコンクリート造と真逆の在り方が語られる。「しかし、都会を離れた処で日本流の建物を見ますと、地面すなわち大地と切り放されない限り、優美な、崇い、一種の森厳性というものさえが、この日本の建物にあるのであります。すなわちお宮などに詣でたとしますと、その建物は、建物だけとしては存在の意義を持たないで、これが、大地すなわち四囲の環境と一つになって取り入れられる時、大いにその価値を発揮します」(ibid., p.109)と指摘する。このことをさらに社の持っている有難味あるいは厳かさは「社自体が持っているのでなくて、環境と合併するところにその価値を出すのであります」と強調する。社とはそもそも杜であり森を意味している[6]ことからも明らかであろう。

さらに大拙の注目は屋根に至り、木造の本質とも言うべき大地との親和性が語られる。「宮や寺の屋根にしますと、寺の屋根は、宮の屋根と異う点もあるが、宮の屋根は、森の中に置かなくては、その厳か味がなくなるわけであり、寺の屋根の方は、あの屋根のなだれというか、スーッとなっているところ、あのスウィープは、町の中にあっても、その建築のもつ威厳性を保って行けるのでありまして、和やかな曲線美は、それ自身で維持して行けると思います」(ibid., p.110)と語る。宮の屋根は四囲の森と一体となることで文字通りその森厳性が発揮されるが、寺の屋根は町と一体化することでその威厳性が表現される訳ではない。むしろ、寺の屋根は、そこに坐る人の心を落ち着かせる力を発揮させる威神力の現れと説く。「これは高いところから下に加わって来るもの」と言い換えられるが、まさに「諸仏が目に見えてこない形でわたしたちの仏道の歩みを手助けする力、覚りを実現(経験)させるために働きかけてくる力」[7]の表象

❺ 和辻哲郎も『風土――人間学的考察』(岩波書店, 1979年5月)において、大拙とはまた異なる角度から、日本家屋、都市、電車などの交通体系を論じている。「道路や電車線路の異常な延長、電線やガス管などの異常な分量、交通のために要する時間と神経の浪費、これらすべてだだっ広さにもとづくと言える。つまり日本では、大都会になればなるほど不便なところになる。経済的にも心理的にも非常な浪費をしながらしかも生活はいっこうに快適にならない。それが帰するところ都会と家との不釣り合いにもとづくのである。」(『第三章　モンスーン的風土の特殊形態／二　日本／ロ日本の珍しさ』, p.192)との記述から、和辻が初稿を起こした昭和４年往時の状況においても、鉄道網が日本の経済状況や住宅事情を反映せずに敷設されていたと実感していた人も一定数いたことが分かる。

❻ 拙稿「アンチポデスとしての建築――虚実の反転」(『建築論研究　第４号　建築と自然・聖』,『建築論研究』編集委員会, 2025年)の「3. ヒエロファニーとミアレ」に考察をしているので参照されたい(p.32f.)。

❼ 兵藤一夫：「威神力」, 教員エッセイ　読むページ, 大谷大学, 2025年7月25日参照, https://www.otani.ac.jp/yomu_page/b_yougo/nab3mq0000011588.html
兵藤は「「威神力」とは、サンスクリット語 anubhāva (アヌバーヴァ)の訳語で、原義は「実現させるもの」「経験させるもの」である。」と説明する。

として人を大地（永遠性）の上に坐らせる（anubhāva: 実現させる／経験させる）ものであろう。

それ故、大拙が近代建築に対する総括として「近代風の建築は、皆大地を見ずして、空を見ることになっているんであります。……それで近代建築は、段々とこの大地との親しみを薄らげて行くのです」(ibid., p.110) と語る。この言葉は確かに建築の意匠論として、近代建築の造形原理と邂逅を果たす。越後島は「インターナショナル・スタイルとは、いってみれば「壁面がつくるロの字型（引用者注：自由な完結）」の完結効果を前面に押し出して強調し、「構造体のコの字型（引用者注：大地に依存した完結）」を最低限の線材へと、視覚的に価値低下させたものだった。「純粋立体」も「ピロッティ」も、あるいは「新しい技術」も、何よりそんな「空中での完結」の表現手段として意味を持っていたはずである」[8]と指摘している。コーリン・ロウならば、インターナショナル・スタイルとは表層の平滑さ[9]に近代建築のテクトニックを認めるかも知れない。しかし大拙ならば、むしろそれを基礎づけている「建築を大地から離脱させている動き」のうちに本質的な近代建築のテクトニクスを見出すにちがいない。

❽ 越後島研一：世紀末の中の近代　オットー・ワグナーの作品と手法／建築巡礼10, 丸善, 1989年3月, p.41f.

❾ コーリン・ロウ(Colin Rowe, 1920–1999)は、ル･コルビュジエにとって実現した最初の作品であるヴィラ・シュオブを取り上げつつ「そしてこの立面はさらに、背後のヴォリュームからの厳然とした独立性を主張しており、表層的に探る限りほとんど無関係にみえるほどである。事実、もしその簡潔で、角ばった特徴が建物の他の部分の曲線的な配列と無関係であるならば、その排他的で直線的、自己完結的な形態は庭側に現れている構成の型まで否定してしまうように思われる。」(コーリン・ロウ／伊藤豊雄・松永安光訳,『マニエリスムと近代建築』, p.38, 彰国社, 1981年) と分析を行う。

4. 建築の近代化の背景

4.1 工業化というテクトニクス

近代建築の批判として離大地性を語り終えたのち、大拙の批判の目は工業化に向けられる。工業化による人間疎外とも言うべき状況のまなざしの先には、人間性の恢復あるいは救済としての宗教の果たす役割が語られる。結論を急ぐが、「宗教は農に依存するというか、或は農そのものが宗教であると言ってよいところがあります」(ibid., p.121) との示唆には「大地はそんなに穢い物でも何でもかでも、皆収めてしまう。そしてまた収めたものから、新たな生命を産み出させる」(ibid., p.120) という大地の慈悲あるいは浄土とも通底するその「はたらきの具体」として大拙は農（業）に注目している。大地は一切を覆蔵しかつ生み出す。このはたらきこそ自然そのものであり、古語のムスヒに通じる（vid.「アンチポデスとしての建築――虚実の反転」, p.27f.)。われわれ人間はその自然の循環のひとつであるからこそ「大地とわれらの身体というものはすこぶる密接な関係をもっているものです。大地がすなわちわれらのからだそのものなのである。大地とはわれら、大地とは人間という事であります」(大拙 op. cit., p.121) と帰結する。従って「大地を離れる事は、人間でなくなること、人間性と絶縁することである。大地を離れては人間は駄目なんです」(ibid.) と矢継ぎ早に語られる。

ところで大拙は、離大地性ともう言うべき動向を主宰しているものとして近代生活をあげる。「近代生活というものは機械生活・科学生活・工業生活・大量生産生活で、皆概念ででき上ったものである。近代生活は概念生活・抽象的

生活であると言ってもよいわけであります。そういう生活は皆ことごとく大地という最も具体性のものを離れている」(ibid., p.121f.) と喝破する。この近代生活を成立せしめる根拠として大拙は「工業的の方面」に注目し、その離大地性を扇動する仕組みとして大量生産を、さらにその動性のなかにある人間存在の存在様式として分業に言及する。

生産コストを抑えるためには手作りでなく、日用品の機械化、特に「それぞれの部分品だけを特にこしらえる機械」(ibid., p.112) をいくつも取り揃える必要を大拙も認める。大量生産のためには「部分部分を専門的にこしらえて、而してそういうようにこしらえられたものを最後に一つに集めて組み立てる」と描写する。このようにして人間の労働は部分最適化され全体の工程を知らぬまま「自分は何もわからないと言わなければならぬ。一つの機械を動かしている人は、その機械と製品は知っているが、それが全体の上においては、どんな役割をつとめているのか、それはわからぬ」と言われる (大拙 loc. cit.)。さらにすべての労働が機械的に分業的にできるということになると、この機械を使うと思っている人間が機械化して、彼は却ってそれに使われるということになる。このような状況下において「靴で申せば、カガトを拵える人間は、まるで靴のカガトになってしまうというわけであります。そうなると「人間」というものは無くなってしまう[10]。人間の創造性、潤いとか柔か味とかいうようなものは、ことごとくそっちのけで、ただカガト一点張り、それを作る機械そのもので行くことになるのです」[11]と説く。またこの状況は「手工ならばとにかく、機械で作るということになると、作り手はその機械の一部になるより外ない」(ibid., p.114) あるいは、「始めは使うためにこしらえた機械であったが、今後はそれに逆にこっぴどく使われる」(ibid., p.116) とも語られる。

近代的生活を底支えしている大量生産時代のこのような大拙の批判は、確かにM. ハイデガー (Martin Heidegger; 1889–1976) の後期技術論で語られるゲ・シュテル (Ge-Stell) 論にも通底するであろう。それ故に「人間と機械」との関係として表象される以前の、大拙が語る大地の健やかなる現われが近代社会生活においてすっかり変容し、人間と機械との緊密な関係として現れるサイバネティクスの時代をいかに招来させたのか。この歴史的な転換点の探求こそが近代的な建築のテクトニクス、すなわち建築における離大地性の始原となるであろう。

4.2 技術社会のテクトニクス

> 君の著作『労働者』(一九三二年) は、ヨーロッパのニヒリズムを第一次世界大戦後のその局面に於て記述することを果たした。……『労働者』は「能動的ニヒリズム」(ニイチェ『権力への意志』第二二番、第二三番、そ

[10] 因みに、リセ時代、アラン (Alain/Émile-Auguste Chartier; 1868–1951) に師事し、のちに哲学の教職に就いていたシモーヌ・ヴェイユ (Simone Weil; 1909–43) は、25歳のとき自らの意思でアルストン社やルノーなどの工場で女工として働いた (田辺保訳／『工場日記』ちくま学芸文庫, 筑摩書房, 2014年)。その中で労働の非人間性について省察し労働者の根こぎの状況を改善するためにサンディカリズム (syndicalisme; 労働組合主義) に傾倒する。第7章参照。

[11] 大拙 op. cit., p.113。この件については、例えばジョン・ラスキンの『ヴェネツィアの石——建築・装飾とゴシック精神』(内藤史郎訳：法藏館, 2006年10月) に近代社会における工場制の分業がいかに人間を摩耗させるのかを異口同音に記録している。「最近、分業すなわち労働の分割という偉大な文明による発明が研究され、大いなる完成の域に達した。ただし、私達はそれに虚偽の名を与えた。真実を言えば、分割されたのは、労働ではなく、人間なのであろう。人間が単なる部分に分割され、生命の小断片、パン屑の切れっぱしにまで粉砕された。それで、人間に残された英知の小片は一本のピンや釘を製造するのにも十分でなく、ピンの先端や釘の頭部を作るのに疲れ果てる。……もし私達がどんな透明な砂粒でピンの先端が磨かれるかを見れば、それが拡大されて人間の魂の砂粒と分かったら、私達はそこにも幾らかの損失があると考える。」(p.261f.)

の他随処）の局面のうちに属している。この著作のなした行動は、その著作がすべての現実的なものの持つ「全面的な労働性格」を、労働者という形態から、見え得るようにすることに、存していたし――変転した機能においてはいまなお存している――。そのようにして、最初は単にヨーロッパ的であったに過ぎなかったニヒリズムは、それがもつ全地球的動向にいて現れている。

（M. ハイデガー「有の問い」／『杣道』ハイデガー全集 第9巻, p.488）

ハイデガーが、E. ユンガー（Ernst Jünger; 1895–1998）還暦の挨拶として送った「「線」を越えて」に対する評論であるので、1955年の著述である。近代の労働形態に西洋のニヒリズムの具体を見るユンガーの鋭い洞察に、然しものハイデガーも敬服する。特に、1930年以降の彼の「技術論」ではユンガーの「世界の動員としての技術」の脈絡を踏まえて技術の本質を語ることからも、大きな影響を受けたことは間違いない。ユンガーは、労働者の形態の最終段階では「最大の様式を持つ国家統治術と支配が、すなわち世界支配が可能となろう」（川合全弘訳『労働者 支配と形態』（以下『労働者』）, p.194, 月曜社, 1932年）と示唆しているように、労働者として動員する「技術」は、国家統治術、端的には「国家」として現れる。

ユンガーが注目する技術において「機械は、人間同様、二次的な役割を演じる。機械は、この言語が語られる発声器官の一つにすぎない」（ibid., p,197）と語られるように、この技術とは個別の機械に関する知識のことではなく、人間を含む存在する「全体」が動員をかけられるかの「力」である。人は縷々、技術が「人間により制御されるべきもの」として語るが、ユンガーのそれは全く逆である。技術とは、世界を動員し人間を労働者として仕立て、存在する一切のものを技術的な機構全体の一部に組み入れる（支配する）力そのものである。それ故、「技術は自らの経済的な担い手、自由競争、企業合同、国家独占に担われつつ、それらを超えて次第に帝国的統一の準備へと進む」のであり、「いかなる分野においても、諸々の大計画の奉仕者として現れる。しかし技術の究極の使命は、何時いかなる場でも随意の程度に支配を実現する」（ibid., p.221）という。また技術による人間の支配は、技術時代を生きる人間によって、本質的に制御し難い。

こうして、独特の技術的手段を利用する者の身に起こることは、自由の喪失であり、大小の事柄に及ぶ自らの生活規則の弱体化である。自宅に電気を引く者は、ひょっとしたら従来よりも大きな便利さを享受するかもしれないが、しかし自分でランプを灯す者に比べて確実に独立性を失う。機械、技師、専門労働者を導入する農民国家や有色民族は、目に見えるか見えないかはともかく、自分たちが馴染んできた絆を、ダイナマイトで吹き飛ばすような仕方で爆破されて

しまう従属状態に陥る。(『労働者』, p.211)

さて、ユンガーが『労働者』を執筆するおよそ十年前の1919年に、テクノクラシーという概念が米国で誕生している。この術語の成立の歴史のなかにも、国家と技術の関係をみることができる。Wikipedia の Technocracy の項目で、そのはじまりが解説されているので、以下に私訳にて紹介する。

> カリフォルニアの技術者であるウィリアム・ヘンリー・スミスが「科学者や技術者などの公務員を起用した効率的に運用する国民統治法」を説明するために、テクノクラシーなる言葉を1919年に造語したとの記録が残されている。しかしその言葉は造語される前にもしばしば使用されていたようである。スミスはテクノクラシーという用語を、『インダストリアル・マガジン(57)』誌の1919年「'テクノクラシー' 工業民主主義を確立するための方法と手段」という記事において使用している。説明のなかで彼は、工業民主主義：既存の企業もしくは革命を通じた決定の中に労働者を統合する運動、にも言及している。
>
> 1930年代には、ハワード・スコットの影響とともに彼が創設したテクノクラシー運動を通じて、その用語は価値エネルギー指標を活用する「技術的意志決定政府」を意味するようになった。スコットは、資源の利用可能性に応じて、erg(エルグ)やJ(ジュール)のような単位で呼称されるエネルギー証により変換された金額をもとにして、最適な国内エネルギー予算を算出し、北米人口に応じて均等に予算配分を行うことを提案している。(「用語の歴史」8／テクノクラシー, Wikipedia)⓬

1919年には、工業民主主義の名の下で科学者および技術官僚による国内エネルギーの管理と国民統治の方法が記録されている。二十世紀初頭において、全体として存在するもの存在である技術が、国民・国家の全体を工業民主主義においていかに統合するのか、その動向を知ることができる。

5. 技術による世界動員の起源

5.1 人間による自然支配の基礎――カントにみる技術支配の基礎づけ

ところで、一切のものを技術的な支配に置くためには、その技術的支配の対象となる自然そのものの位置づけの変更が行われていたことも、確認する必要がある。技術による自然支配の条件は、I. カント(Immanuel Kant; 1724–1804)に

⓬ 原文を以下に表す。
William Henry Smyth, a California engineer, is usually credited with inventing the word technocracy in 1919 to describe "the rule of the people made effective through the agency of their servants, the scientists and engineers," although the word had been used before on several occasions. Smyth used the term Technocracy in his 1919 article "'Technocracy'—Ways and Means to Gain Industrial Democracy" in the journal *Industrial Management* (57). Smyth's usage referred to Industrial democracy: a movement to integrate workers into decision-making through existing firms or revolution.
In the 1930s, through the influence of Howard Scott and the technocracy movement he founded, the term technocracy came to mean 'government by technical decision making,' using an energy metric of value. Scott proposed that money be replaced by energy certificates denominated in units such as ergs or joules, equivalent in total amount to an appropriate national net energy budget, and then distributed equally among the North American population, according to resource availability.
(Technocracy, *Wikipedia*, 2025年7月25日参照, https://en.wikipedia.org/wiki/Technocracy#Characteristics)

よって既に予告されている。諸自然物の産出の可能性の認識について、「意図的に産出されたもの」と「目的として産出されたもの」の原因として判断する箇所に鋭い指摘を認めることができる。以下は、「第77節　自然目的という概念がそれによって私たちに可能的となる人間的悟性の特有性について」／『判断力批判』第２部目的論的判断力の批判」(344 seq.)(原佑訳『カント全集 第８巻』より)から抜粋し、自然支配の確立の基礎を追跡してみよう。

> したがって、人間的悟性とは別の或る(高次の)悟性なら、自然のメカニズムのうちにも、言い換えれば、もっぱら一つの悟性がそのために原因として想定さるとはかぎらない一つの因果結果のうちにも、自然のそうした諸産物の可能性の根拠を見出しうるかもしれないことが否認されることはない。(346)

諸自然物の目的によってその産出の認識に至った認識か、もしくはその原因によってその認識を得たものか、区別を指摘する件である。自然の総体を認識するという過度な判断力の適応は、当然理性によりその誤用は慎むべきものとして議論される。しかし、人間を超えた「(高次の)悟性」ならば、自然のメカニズム全体を把握できる可能性が示唆されている。ア・ポステリオリに、しかもその全体の一部を経験的な諸法則からしか把握できない人間的な悟性ではなく、「至高の悟性」(362)であれば、ア・プリオリにその作用因からメカニズム全体が把握される可能性を「消極的に」示している。

仮に、カントによる厳格な悟性の適応範囲を遵守したとしても、既に、暗黙の裡に、「自然はある産出の機構(メカニズム)」として把握されねばならないことが分かる。たとえその機構全体が超感性的基体(353)のうちに仮定されたとしても。自然の産出を、そのメカニズムとして把握することの重要性は、時にその原因が獲得不能であっても、そのように自然を定位することを自然探求の絶対的な条件として、カントは要求していたことにある。それ故、カントは自然の探求のために、次の条件を提示することになる。

> 自然のメカニズムを自然の産出において見落とさず、自然の産出の説明において見過ごさないことは、理性にとって限りなく重要である。というのは、このメカニズムなしでは諸物の自然本性をみぬくいかなる洞察も獲得され得ないからである。(354)

技術による自然支配の基礎条件は、自然の産出能力を「メカニズム」として措定する、この見通しのなかで開示される。自然そのものは、至高の悟性をもつ最高存在者(354)にのみア・プリオリに説明が許されないという(厳格な)条件

を付したとしても、メカニズムとして自然を知ること、精通していること、すなわち「テクネーとして」自然の産出が限界づけられていることには変わりはない。それ故、次に示す比喩は、人間の悟性の限界について人びとが考えがちな例として、またカントが建築（技）術を交えて紹介している点でも――建築における自然の模倣という問題を考える上でも――貴重な示唆に富んでいると言えよう。

> たとえ人が、或る最高の建築技術師が、昔から現にあるがままの自然の諸形式を直接的につくりあげたと、あるいは、その経過のうちでまさに同一の模範にしたがって連続的に形成される自然の諸形式を前もって定めたと認容しても、このことによって自然の私たちの認識はいささかも促進されたことにはならない。（354）

この話は、建築を学ぶ者にとっても興味深いのは勿論、それ以上に、「自然の産出がある技術的なものとして、あるいは技術的な見通しの中で具現化しうる（カント自身は自覚していたかは兎も角として）可能性」を示している点で重要である。

「或る最高の建築技術師」は、直後の文脈から、先の最高存在者のことを意味していることは明白である。言い換えるならば、たとえ、至高の悟性を獲得した最高存在者が、自然が示す様々な諸形式（フランス古典主義でいうところの範型 modéle）をつくりあげたとしても、自然の産出の諸形式を受肉した作品（必ずしも建築作品のみではない）から、つまりその諸形式から、下から上へ（ア・ポステリオリに）自然のメカニズムを、人は看取しえない、と表明されている。なぜなら、もしそれが可能ならば、同語反覆のアポリアに嵌る――結果を前提として、結果に至る――からとカントは付言している。

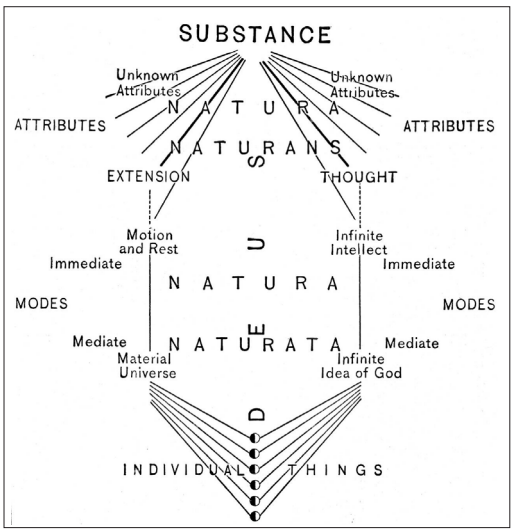


図 B. スピノザの図式
©JewishEncyclopedia.com

カントがラインホルト宛て書簡で「私の判断力批判」として上梓されることを予告したのが1789年10月（出版は1790年）なので、18世紀末には、西洋における「技術による自然支配」の下描きが既に示唆されていたと言えよう。カントですら、自然の産出性は「メカニズム」として把握していたことは特筆すべき観点である。

遡ること1世紀前のB. スピノザ（Baruch De Spinoza; 1632–77）における自然の産出は、natura naturans として思惟されている。ユダヤ教史におけるスピノザの再評価に貢献したJ. ジェイコブス（Joseph Jacobs; 1854–1916）の図式（"SPINOZA, BARUCH (BENEDICT DE SPINOZA)," *Jewish Encyclopedia.com*, 2025年7月25日参

照，https://www.jewishencyclopedia.com/articles/14638-van-den-ende-franz）においてもそれ（能産的自然）はDEUSの一側面として表現されており、さらに“Unknown Attributes”と書き込まれていることからも、nature（これまでの文脈からいうと自然の産みだすこと）がテクネーにより把握されうるある種のメカニズム＝機構である、という発想（あるいは視点）そのものが欠落しているのである[13]。

[13] 自然のメカニズムとしての把握には、17世紀の物理学における数学的資料による充実を論じる必要がある。17世紀初頭では、物理学にとって数学は有用であることは認められていた。G. ガリレイ(Galileo Galilei; 1564-1642-1642)の金言には「自然という書物は数学の言葉で書かれている」が有名である。古典物理学を確立したことで有名なI. ニュートン(Isac Newton; 1642-1727)のプリンキピア *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*（自然哲学の数学的諸原理）は1687年刊行と考えると、17世紀中旬には自然の数学的な表象が本格的に開始されたと考えて良いであろう。

5.2 人間による自然支配の基礎
――カンシーの建築理論にみる技術支配の基礎づけ

建築家としての立場から、カトルメール・ド・カンシー（Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy; 1755-1849）が『系統的百科全書・建築』（あるいは『建築歴史辞典』(1832)）で建築技術の独創性（優越性）ともいうべきその本質を示したのは、遅くても1788年に遡る。僅差であるが、カントより1年ほど早く自然を機構として捉えていた可能性を指摘できるであろう。

> ※こうして、この芸術［建築］は見かけ上は他の二つの芸術［彫刻、絵画］よりも素材に隷属しているように見えるが、実際は、これらの芸術よりも理想的で知的で形而上学的なのである。自然がこの芸術に対しては、到る所で類比しか与えないことをわれわれは見てきた。この芸術はその範型［自然］を模倣するというより、むしろ、その範型と対等に扱われるものである。この芸術は範型に付き従うのではなく、範型と併行にある。この芸術は見るものを造ることなど一切しないが、造るところを見るのである。それゆえこの芸術は、その模倣までもが独創的なのである。この芸術が学ぶのは効果などではなく、原因なのである。自然に匹敵するこの芸術の持つ秘密は、自然の歩み、自然の精髄、自然の手段の数々を学ぶことにまさしく限定される。他の諸芸術は、模倣したりあるいは矯正したりする創られた範型を持つが、建築は自らの範型を創り出す。この範型は自然の秩序であり、何処にも見当たらないが、到る所に存在している。※建築はこの範型をある時は大空の調和の中に、また天体の動きの中に、更にある時は人間や他の生物の賞嘆すべき機構[14]の中に見い出す。建築の模倣の真の原型が存在するのは、宇宙を統御する至高なる知性の中なのである。建築は、世界の製造における最高存在のように、自らの作品において、それを小規模にしたかたちで作動する。すなわち、触知できる感覚的な範型のないまま建築は、秩序や配列の観念から諸々の巧みな適用を引き出し、この適用の効果をわれわれに感じさせるのである。
>
> （白井秀和『カトルメール・ド・カンシーの建築論』, p.51ff., ナカニシヤ出版, 1991年,

[14] Wikisource で公開されている原典画像では、dans l'économie admirable de l'homme et des autres créatures（人間や他の生物の驚嘆すべき秩序のうちに）とある。白井は、カトルメールにおける構成概念の分析を通じて、エコノミーの概念に内包されていた構成概念が、コンポジシオンとして外化する過程を明らかにしている。この点を踏まえると、ここでの「機構」という訳語は、必ずしもカントが論じる自然のメカニズムと同義ではなく、むしろ部分と全体の組織性・秩序性を含むものとして理解する必要がある。(2025年7月25日参照 ,https://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Page:Encyclop%C3%A9die_m%C3%A9thodique_-_Architecture,_T1.djvu/134&action=edit&redlink=1)

Quatremère de Quincy: *Encyclopédie*, tom I, p.120f.より翻訳, 下線部は引用者による）

建築家は、至高なる知性、カントの言うところの最高存在のもちうる至高の悟性、をもつことはかなわない。それゆえに感性として決して掴めない範型（自然の諸形式）の究極の原因である原型は、「宇宙を統御する至高なる知性の中」にのみおいて存在するとカンシーも示している。つまり建築家は、その原因そのものは把握できないとしても、（自然の歩み、自然の手段の数々を学ぶことを通して）自然の範型と匹敵する範型を自らに創り出すことにより、自然のもつ効果を自らの作品のうちに示すのである。

十八世紀末には、自然に対する人間の態度変更がおこったことをカントの批判哲学を通して確認した。この歴史的転換の兆しは先鋭的な哲学思想にのみあらわれたのでなく、フランス古典主義の牙城としても知られるエコール・デ・ボザール（École des Beaux-Arts; 国立美術学校）の美術アカデミーの終身書記としてその理論的・政治的権威を揮ったカンシーの建築制作論のなかに垣間見た。頑強な古典主義建築思想の根底のただなかにロマン主義的な根源的な自然の概念のあらわれ、そして冷徹にも自然そのものを機構・秩序として把握する確かな近代人としての自然に対する態度をそこに見届けたのである。

5.3 主体の変容——人間機械論の起源

さて、「自然への態度」変更は、対象性としてその存在の相関者である認識の主体、つまり人間存在の主体性そのものの変容として確認される。intelligenceは確かに、人間の本質的な一要素であることは疑うべくもなかろうが、人間の本質の「すべて」として了解することには一定の保留が必要である。そもそも理性的な動物 rational animal ——「知性的な何か」——を人間本質として見なすのは、スコラ学における animal rationale すなわち古代に定式化された「理性を持つ生き物（ζῷον λόγον ἔχον）」として知られている伝統的な人間解釈に由来している。さらに、アリストテレス（Ἀριστοτέλης; 384–322 BC）が人間の幸福（εὐδαιμονία）を検討するにあたり「人間に固有のはたらき（ἔργον）」[15]を「ロゴスを有する（λόγον ἔχον）魂の活動（ψυχῆς εἶναι）」（『ニコマコス倫理学』第1巻7章（1098a14））とするこの議論こそが、先の解釈の直接の起源として確認できる。

しかし十七世紀に入り、この伝統的な人間の解釈である理性的な動物が極端な形 cogito ergo sum により遂行されることになる。この歴史的事件について、R. デカルト（René Descartes; 1596–1650）による真理の変更、すなわち「真理を確実性」とする読み替えが実行されたことは注目に値する。cogito がはなつ閃光の鮮烈さゆえこの転倒は表立つことはないが、表象する主体（subject/das Subjekt）性に立脚した近世の形而上学がこの転倒を地盤として開始されるのは論をまたないであろう。人間の思惟とはデカルト的な意味においても「表象する思惟」

[15] エルゴン（ἔργον）という語のもつ根本性格のため、この語の邦訳は特に難しい。アリストテレスがこの語を基に エネルゲイア（ἐνέργεια）を造語し、エンテレケイア（ἐντελέχεια）、そしてデュナミス（δύναμις）と対比させ、存在者の存在を規定したことでも知られている（『形而上学』Θ巻第8章 b10あたり）。このエネルゲイアがドイツ語で「現実」を意味する die Wirklichkeit (wirken はたらく、作用するに由来する）に訳された経緯として、キケロ（Marcus Tullius Cicero）がエネルゲイアをラテン語の「現実態」actualitas (actus 行為、agere 行なうに由来する）に翻訳したことによる（木村敏, 村本詔司共訳／メダルト・ボス編：『ハイデガー ツォリコーン・ゼミナール』, p.130, みすず書房, 1991年）。

本文中ではエルゴンを「はたらき」として日本語訳をおいたが、渡辺邦夫・立花幸司共著『ニコマコス倫理学（上）』（p.58, 光文社古典新訳文庫, 2015年）による。ちなみに加藤信郎は「働き」（『ニコマコス倫理学』／アリストテレス全集13, p.19, 岩波書店, 1978年）、高田三郎は「機能」（『ニコマコス倫理学（上）』, p.33, 岩波文庫33, 1971年）と訳している。先の『形而上学』における件で、ウーシア（οὐσία）との近さにおいてエネルゲイアとデュナミスをアリストテレスが検討していることを踏まえると、このエルゴンは本来的には「存在が自らを現実化する固有の遂行／形成の運動」を意味するであろうし、さらに「そのもの自身を形づくる存在」という意味で理解できるであろう。

であり、従って真理とは表象の「確実性」を意味しているのである。しかもこの表象の確実性は、あらゆる存在するものを計算可能なものとして表象する、つまり主体の前に(vor)- 立てること(stellen)により、すなわち現前するもの(present)を主体に対して再度(re)、心的なイメージとして顕す表象すること(representation /die Vorstellung)により可能になる。つまり十八世紀人であるカントが自然をメカニズム〈として〉捉えることは全く正当な理由によるものである。

ところで二十一世紀現在、人工知能AI(artificial intelligence)に関する議論はいよいよ喧しくなってきた。コンピュータ科学分野における発明家、科学哲学・技術哲学者、そして人工知能研究の世界的権威として知られるレイ・カーツワイル(Ray Kurzweil: 1948–)の提唱する技術的特異点が近づいているとの宣言(*The Singularity Is Near: When Humans Transcend Biology* (2005))において、その到来は2045年と予言されていたことも記憶に新しい。AIの名付け親でもあるジョン・マッカーシー(John McCarthy: 1927–2011)にせよAI時代の寵児カーツワイルにせよ、ともに計算機科学者(computer scientist)であることは、表象する思惟の時代を象徴していて感慨深い。

しかし、AIに代表される人間機械の可能性は、デカルトのフランシーヌ人形をはじめとして、十八世紀の唯物論者であるラ・メトリイ(Julien Offray de La Mettrie: 1709–51)により「形而上学的な夢」[16]として暗示されていたのである。すなわち十七世紀の偉大なる理性の時代のはじまりにおいて、既にまた同時に人間機械論がその影として告知されていた。啓蒙の光が強さを増すにつれて、その影である人間機械の可能性も色濃く実体化されていたのである。別言すれば、近世の理性を象徴するcogitoと人間機械論とはヤヌス(Janus)神のごとく双面神であり、その生い立つ土壌こそが、自然をメカニズムとして表象する近代人の根本動性なのである。

伝統的な形而上学の終焉とともに現われた機械論的世界観という野火は、デカルトが当初「精神」として設定[17]したファイアウォールを超え延焼することは定めであった。これを悲劇と呼ぶならば、近い将来AIはその運命の苛烈さに耐えかね、その母にして妻であるcogitoの形見を以てその両目を潰すことになるであろう。しかしこれを喜劇と呼ぶならば、「ゆりかごから墓場まで、人の感性、倫理観を共有し、人と一緒に成長するパートナーAIロボットを開発し、豊かな暮らしを実現する」[18]ムーンショットが目指す、燦然たる荘厳されたAGI社会の中でcogitoは極楽往生をはたすであろう。

離大地性のはじまりを見届けるために、デカルト以降の「自然」に対する態度変更の歴史を通覧してきた。近世における形而上学のテクトニクスを起動してきた一切の存在するものを表象する思惟は、その対象として現れる自然のみならず、その思惟そのものも「確実性」という真理のテクトニクスの変動に

[16] 澁澤龍彦:「人形愛 あるいはデカルト・コンプレックス」には次のような指摘がある。「この十八世紀の哲学者の唯物論的認識は、同時にまた、たとえ生命のない機械であっても、それが「技巧と数奇を凝らして作られ」さえすれば、一つの自律的な精神世界を成立せしめる場合がある、という確信をも示しているであろう。つまり、人間はあくまで一つの機械であるけども、機械もまた、一つの人間存在になり得る可能性があるにちがいない、という形而上学的な夢を暗示しているのである。」(『澁澤龍彦全集8』, 河出書房新社, 1994年1月, p.454)。

[17] 澁澤は「十七世紀の哲学者デカルトは、その娘の死をふかく悲しんで、一個の精巧な自動人形をつくらせ、これを「わが娘フランシーヌ」と呼んで愛撫したという。……このような自己愛の変形した心理をわたしは「デカルト・コンプレックス」と名づけたいと思う。わたしは思うのだが、これはコギトの哲学者にとっても、真に名誉ある命名というべきではあるまいか。むろん、デカルトもまた、ラ・メトリイの先輩として、すべての動物を一種の機械と見なす立場をとっていたが、理性を有する人間はその限りにあらず、と考えていた。「肉体においては一切がメカニズムである、精神においては一切が思惟である」と彼は述べている。」(澁澤, op.cit., p.439)と指摘している。

[18] 内閣府「ムーンショット目標3 2050年までに、AIとロボットの共進化により、自ら学習・行動し人と共生するロボットを実現」の「ムーンショットが目指す社会」を参照のこと(https://www8.cao.go.jp/cstp/moon shot/sub3.html, 2025年7月25日参照)。

より、AIとして変容をとげてきたことを目撃したのであった。デカルトが実体として措定した延長そして思惟は、どちらも計算可能性つまり確実性という真理のテクトニクスのもと「表象されたもの」と化していく。しかしわれわれの世界とは、次のようなものであることはむしろ肌感覚として理解している――すなわち離大地性の「離－」の源はとめどもない、一切を呑み込む、表象化の自律的運動であり、この運動そのものが計算可能化の歴史として現前していることを。

6. 現代建築のテクトニクス ――調和を築くこと

6.1 テクノクラートによる社会構想

「ル・コルビュジエはテーラーとフォードへの賛美を書いた。そして「自動車のような住宅」、「住宅は住む機械である」と高らかに宣言したのである」(桜井哲夫『「近代」の意味――制度としての学校と工場』, p.144f., NHKブック470／日本放送出版協会, 1984年12月) とル・コルビュジエ (Le Corbusier; 1887–1965) のテクノクラート思想としての側面[19]を桜井は指摘する。

近代の離大地性として、工業化という現象を、またその背景に計算可能性による確実性という真理のテクトニクスをみてきた。この世界史的な運動の前には、デカルトが実体と認めた延長そして思惟ですら、それ自身の絶え間ない表象化の波にさらされているのであった。改めて、離大地という運動がテクノクラシー運動として先鋭的なかたちをもってあらわれた二十世紀初頭に注目してみたい。この時代は産業構造、政治経済そして戦争、これら国家事業において労働者という名において知られる一切の存在の性格が全面的に展開した[21]ことは先に示した。

さて、ル・コルビュジエの思想が「テクノクラートによる社会構想という一九三〇年代の基本的な潮流とみごとにふれあっている」(ibid., p.150) と評価する桜井の見解は、『プラン (*PLANS*)』誌の第8号 (1931年10月) にル・コルビュジエが寄稿した「新しい都市が古い都

⑲ この桜井の発言を裏付ける資料については、管見の及ぶ限り確認ができなかったが、「第一次世界大戦後の世界で」とこのル・コルビュジエの言葉を前置きしていたことより、『レスプリ・ヌーヴォ』誌 (1920–1925) を示唆していた可能性は高い。また同誌ではアメリカの大量生産方式を「近代の精神の純粋形態」として称賛していたことからも、同誌からの引用である可能性は高いと思われる。

桜井は、テクノクラシーという理念誕生の歴史について、近代化過程において「学校」が果たした民衆の平等化＝均質化の社会学的な役割を基軸にしながら、「テクノクラートの社会制御の夢」(p.171) として考察している (第二章および第三章)。テクノクラートとしてのル・コルビュジエの評価のためにも、以下にテクノクラシー創設までの歴史を桜井の論考に沿って紹介する。

工場の時間と空間を均質化しようと構想したその起源としてF.W. テーラー (Frederick Winslow Taylor; 1856–1915) が提唱するテーラー・システムに桜井は注目する。テーラーの思想は工場民主化というべきもので、「熟練を解体し、情報を集中管理しつつ、工場内のメンバーの平等化＝均質化を実現」(p.123) するためのカノンあるいはその思想を意味している。桜井はこのテーラーの科学的管理法を「工場の哲学」(p.126) と呼ぶ。

一方、テーラーの工場の哲学とともにH. ミュンスターベルク (Hugo Münsterberg; 1863–1916) がはじめて精密な科学による雇用者の「選別」の理論として「産業心理学」の誕生を論じている (p.126ff.)。「テーラーの場合はすでに工場で働いている人間たちをどう変えるか、というところに問題が置かれていたのに対し、ここ (引用者注：ミュンスターベルクの心理学) では、工場に入れる前に選別を行ってしまうという主張が提出されているのである。」(p.128) という。テーラーは「工場文化 (ショップ・カルチャー)」の中で醸成された哲学であったのに対し、ミュンスターベルクの産業心理学は「学校文化 (スクール・カルチャー)」による支配、すなわち技術エリートによる「効率の帝国」を目指していたと桜井は総括する。

1911年にテーラー協会の設立を皮切りに、テーラー主義の継承者としてH. L. ガント (Henry Laurence Gantt; 1861–1919) が現れる。ガントは、現在においても生産管理ツールとして有名なガントチャートの生みの親であり、労働者の生産性の測定法を開発したことでも広く知られている。ガントは「一九一六年一二月に「ニュー・マシーン (New Machine)」という政治的組織を創設している。

ここで、ガントは、工場のなかと同様に社会全体の効率化を企図する」(桜井, op. cit., p.135) が、特にガントが影響を受けのが、T. B. ヴェブレン (Thorstein Bunde Veblen; 1857–1929) であった (p.136)。ヴェブレンの『技術者と価値体制』(*The Engineers and the Price System*, 1921) において、「技術者のソヴェト (Совет)」論とも知られた「技術者による産業の支配」が積極的に語られていたという。このヴェブレンが1919年に「技術同盟 (Technical Alliance)」をH. スコット (Howard Scott; 1890–1970) とともに組織したと桜井は解説している (p.138)。

スコットの独自のテクノクラシー哲学は、1930年代を通じて引き起こされた経済恐慌を克服するために「貨幣制度を変革し、「科学による統治――技術の力による社会制御」が実現されなければならないとまでスコットは主張していく」(p.140) ことになる。スコットがひき起こしたテクノクラシー運動は、全米に多くのテクノクラート集団を誕生させ、特にCCT (Continental Committee on Technocracy: テクノクラシーに関する大陸委員会) では1933年5月までに70の地方組織に25万人のメンバーを擁したとされるまで拡大したとある[20]。1920～30年代にかけて技術者による「テクノロジーによる社会制御」が語られた。ヨーロッパ大陸では、第一次大戦前からテクノロジー信仰としてイタリア「未来派」は存在していたが、戦後アメリカリズムとして一般化されたのは、フォード主義 (生産力向上) とテーラー主義 (労務管理) が融合したもの、と桜井は説く (p.141)。

⑳ *CCT Bulletin No.13* によると"nation-wide membership of 250,000, six regional divisions, and more than seventy local units. (国内で25万人、6地区で70支部を超える)"(1933年5月22日) と発表されている。ただしDavid Adairの"*The Technocrats 1919–1967: A Case Study of Conflict and Change in a Social Movement*," (M.A. Thesis, Simon Fraser University, January 1970.) によると、Adair はCCTを「小規模な革命運動 (small-scale revolutionary movement)」と評価している点からも、25万人規模という桜井の引用には誇張が含まれていた可能性があることは考慮すべきであろう。このCCTの設立について、以下のブログ記事が詳しく報告しているの参考にされたい。

1932年、スコットをはじめとする技術進歩と経済変化の問題に関心を持つ人々がニューヨーク市で会合を開きました。彼らのアイデアは全国的な注目を集め、ハワード・スコットとウォルター・ラウテンストラウフによってコロンビア大学に「テクノクラシー委員会」が設立されました。このグループは短命に終わり、1933年1月に「大陸テクノクラシー委員会」(ハロルド・ローブ率いる)と「テクノクラシー社」(スコット率いる)という2つのグループに分裂しました。(「アメリカ合衆国とカナダ」／「テクノクラシー運動」／『*JMEDIA.WIKI*』, 2025年7月25日参照, https://jmedia.wiki/wiki/Technocracy_movement)

さらに、このスコットによる「テクノクラシー社(Technocracy Inc.)」の突然の終焉については、21世紀現在において巨大テック企業の創業者の一人イーロン・マスク氏の祖父に当たるJoshua Norman Haldeman(1902–74)が1950年南アフリカ共和国に移動する前に関与していたことを示す興味深い報告が記されているので、次に、その要約を示す。

派閥争いが激しかった大陸テクノクラシー委員会は1936年10月に崩壊した。しかし、テクノクラシー社は存続した。1940年10月7日、カナダ王立騎馬警察はテクノクラシー・インコーポレーテッドのメンバーを非合法組織への所属の疑いで逮捕した。逮捕者の一人は、レジーナのカイロプラクターでテクノクラシー・インコーポレーテッドの元取締役であり、イーロン・マスクの母方の祖父でもあるジョシュア・ノーマン・ハルデマンであった。

因みに Darts & Letters において、産業時代において北米におけるテクノクラシー運動の大要を紹介しつつ、ジョシュアのカナダ時代におけるテクノクラート思想とともに、ポスト産業時代の寵児でもあるイーロン・マスクとの立場・思想との違いに触れており興味深い (Darts & Letters, The story of Technocracy, Inc, and its ties to Elon Musk (Technocracy Now, pt. 1), 『YouTube』, 2025年7月25日参照, https://www.youtube.com/watch?v=xO-JX-jASIs)。

㉑「事実上、ル・コルビュジエの都市計画に関する最後の著作」と訳者である山口知之が評する『三つの人間機構』(p.217, 鹿島出版会, 1978年)の第二章「労働の倫理学」の冒頭において、ル・コルビュジエは「この百年来、人間存在のなかにもたらされた機械の受遺者たる現代社会は、牧歌的でも好戦的でもない。労働にささげられた文化に突入する。労働はあらゆる社会機構に浸透し、何人もその宿命から逃れることはできない。……」(ibid., p.52) と論じている。

㉒ ル・コルビュジエの従兄弟にあたるピエール・ジャンヌレ(Pierre Jeanneret; 1896–1967)が第二次大戦中にレジスタンス運動に参加したことで、一時期、ヴィシー政権に与していたル・コルビュジエと袂を別っていたという有名な逸話からも1930年代から終戦までル・コルビュジエが国家社会主義寄りの政治的立場を取っていたことが分かる。

㉓ 例えば、『輝く都市』において「だが目的は、国の中枢が、技術者が、使用者と指導者とが、いいかげんではない、健全な意図の下に一致協力し、現代の正しい歩みにしたがって、後向きではなく、前に向って進んで行くことができよう」(坂倉準三訳, SD選書33, p.204)とある。

市にとってかわる〜《輝く都市》に向けて(*Une nouvelle ville remplace une ancienne ville — Vers la ville radieuse*)」を根拠にしている。曰く「権威！プログラムをつくること。そしてプログラムに基づいて働くこと、プログラムを実現すること。つまり、秩序の祝福をひろげること」(桜井 loc. cit.)と。

このプラン誌の編集者として、フィリップ・ラムール(Philippe Lamour; 1903–1992 編集長)はジョルジュ・ヴァロア(Georges Valois; 1878–1945, ファシズムの先駆者)の協力者であり組合国家論(État corporatif)を掲げ、後のフランス国家社会主義的計画主義の首領、ユーベール・ラガルデル(Hubert Lagardelle; 1874–1958)は革命的サンディカリズム(Syndicalisme)から国家社会主義へ転向し、後にヴィシー政権下で労働大臣として労働組合組織と国家統制を結びつけた政治家・理論家、ピエール・ウィンター(Pierre Winter; 1891–1952 ウィンター博士)はル・コルビュジエの健康都市論の共同研究者にして身体・労働・都市を統合する「生政治的都市論」を展開する国家主義的衛生の思想家、といった肝いりの左翼革命思想・運動家の集まりであった。特に桜井が「奇妙な雑誌」として「レーニンの言葉とムッソリーニの言葉を同じページに掲げる」(桜井, p.146)と指摘しているが、左派系の計画経済理論と右派系の国家統制論を同時に推進する㉒急進的な計画主義思想の雑誌であったことがうかがえよう。いずれにせよ1931年当時、ル・コルビュジエが都市計画を「政治的・社会的革命の装置」㉓として見做していたと想像することはさほど難くはない。

ル・コルビュジエの機械文明に対する称賛は、著作のいたるところに見つけられる。機械が現代文明にもたらす革新性、将来性に対するオプティミスティックな明るい言葉こそル・コルビュジエの真骨頂と見るのが趨勢であろうが、彼の都市理論の形成期でもある三〇年代の言葉のなかにもペシミスティックな響きを聞きとることができる。「一八三〇年、まさに機械文明の誕生期」(坂倉準三訳『輝く都市』SD 選書33, p.59, 鹿島研究所出版会, 1968年, 原題 *Manière de penser l'urbanisme*(以下 MPU))からおよそ百年間についてル・コルビュジエの総括を見てみよう。

全く重大な、深刻な、意味深い、しかもあらゆる領域にわたる一般的な事件が起こった。すなわち機械文明が生まれたのである。それのもたらした近代の諸大戦という苦い果実（MPU, p.21）

（アテネ憲章第8条）機械文明の世紀にはいって、人間の行動や、その地上の分布、その諸活動に大いなる混乱がもたらされた。高速度交通機関の利用による無制御な都市への集中化は、歴史上に例を見ない急激な、世界共通の変化である。都市の中に、混沌界が侵入してきた。（吉阪隆正編訳『アテネ憲章』SD 選書102, p.60, 鹿島出版会, 1976年（以下 CA））

機械文明の最初の百年の苦悩のなかで、労働は、ところによっては、つぎの例証に窺われるように、良心と風土をそれが伴うあらゆるものと同時に漆黒にした。（山口知之訳『三つの人間機構』SD 選書138, p.52, 鹿島出版会, 1978年（以下 TEH））

両大戦以前の機械文明の百年間[24]を手放しで賛同していた訳ではない。むしろ機械のもたらす急激な、しかも抜本的な変化、破壊的な側面を見据えたうえでル・コルビュジエが機械への賛美を送っていたことには留意が必要であろう。そもそも彼にとって「機械」とは何を意味し、また期待していたのであろうか。

[24] ル・コルビュジエは、機械文明時代を二期に分けて捉えている。「われわれは現代における次のようなきわめて重要な事実をこの会議の作業の冒頭に据えることがぜひとも必要であると考える。すなわち、近代社会はその最初の百年間の征服、論争、混乱を通過して、一つの文明の性格をついに規定できる結論に至った。それは新しい住居のあり方である。新しい住居の創設によって機械文明の第二の時代は普遍的建設時期にはいるのだ。活気あり、希望あり、人間的な作品、〈本質的喜び〉をもたらす事業である。」（吉阪隆正訳「建築科の学生たちへの談話」／CA, p.145, 鹿島出版会, 1976年）

6.2 建築的中心課題の再定義

「「機械」という近代現象は人間精神の改造を断行する」（前川国男訳『今日の装飾芸術』SD 選書10, p.119, 鹿島研究所出版会, 1966年（以下 ADA））の言葉からル・コルビュジエは「機械の教訓」をはじめる。さらに「「機械」は人類全史において絶大なる重大性をもった現象であり、人間の精神そのものが今や「機械」によってその新しい鋳型に鋳こまれようとしている」（ADA, p.128）との断定的な表現からも機械の出現を「文明史的できごと」として捉えていたことがわかる。この章では『レスプリ・ヌーヴォ（*L'Esprit Nouveau* 新精神）』誌の共同編集者である放浪の詩人ポール・デルメ（Paul Dermée: 1866–1951）の語り部として、ル・コルビュジエは機械礼賛の詩を捧げる。

放浪と馬鹿騒ぎとのあげく、疲れ果て重い足を引きずる彼の前には、忽然として姿を現したものは直截な明快な未知の景観であった。
ポールは独語ちた。
「ああこれは何という変わり方だ！　先生たちはみな俺を欺いていたのだ。半透明の母岩の中にはめ込まれた先生たちは何も見なかったに違いない。

今こそ俺は俺の周囲に組織され形造られ、磨かれて高らかに自己を宣言している世界を見る。現象の一切を統率する意識をもった一つの世界！」
放浪の詩人ポールは機械を発見した。(ADA, p.122)

「現象の一切を統率する意思をもった一つの世界」、未知の景観として立ち現れてくる世界とともにポールはまさに「機械」を発見する。機械とは、組織化し、形づくるものであり、またそのように形づくられたものである。さらに続けて「ポールはかつて「自然」のうちに見出して魂の高翔と歓喜の戦慄とを禁じ得なかった悪魔のように完全な正確な機能を「機械」の中に再発見した」(ADA, p.124)とも語る。機械と自然との本質的な類似性を語るル・コルビュジエの「機械」を単に即物的な工作物に「のみ」局限するのは明らかに無理があろう。

ポールを取り囲む全体は、自ずから組織化することにより形づくられる。その形成そのものが自らを一層の高みへと磨き上げること、またその顕われがそのままそれ自身の宣言となる――すなわち世界として宣言されるのである。この世界つまり現象の一切として現象する全体のなかに、ポールは確かに「意識」を直観したのであった。付会の説との誹りを免れぬであろうが、ここにデカルトの思索との偶然とは思えぬ一致が見える。

そしてこれらの機能(引用者注：この人間の身体の中に生じる諸機能)はすべて、理性をもたぬ動物がわれわれと等しくもっている機能なのである。ただし私はそこに、かの考えるはたらきに依存し、人間としてのわれわれのみに属する諸機能は、見いだしえなかった。このほうの機能がすべて見いだされるのは、のちに、神が理性的精神をつくり、私の述べたあるしかたでそれをうえの身体に結合した、ということをさらに想定したうえのことであった。(野田又夫訳「方法序説」／『方法序説・情念論』中公文庫, p.59, 中央公論社, 1974年)

デカルトは、人間の身体のなかに精巧な機能を観るが、神が身体に「理性的精神」を結びつけた[25]とする。すなわちル・コルビュジエ(もしくはポール)も、機械のなかに精巧な機能を観るが、精神が機械に意識を結びつけた、と見ることもできるであろう。さらに、デカルトの「完全なる神の現存」の確信の議論(「方法序説」)についても同様の論理的な対称性を見いだすことができる。

デカルトは三角形の三つの角の和が二直角であることの明証性・確実性において、完全な存在としての神を確信する[26]。同様に、機械の中に「悪魔のように完全な正確な機能」を見いだす「魂の高翔と歓喜の戦慄」において、現象の一切を統率する「意識」を確信する。ル・コルビュジエによる合理的精神により

[25] 「情念論」においてさらにこの件は詳細に議論される。17世紀人であったデカルトも ガレノス(Γαληνός：129年頃-216年頃)の三つの精気(πνεῦμα)論を踏襲し、瞳孔の収縮／拡大に関する論考を示している。人間の意志と瞳孔の開閉の運動が必ずしも一致しない点を踏まえて「自然は、瞳孔を広げたりせばめたりするに必要なしかたで精気を視神経のほうへおしやるところの、腺の運動を、瞳孔を広げまたはせばめようとする意志に結合せず」(p.129)と論ずる。

[26] デカルトの「完全なる神の現存」確信(デカルト, p.49)については、観念の明証性と「完全性の観念は不完全な私から生じない」という因果律の二つを使い説明していることに留意は必要であるが、この証明を形式的に次のように三段論法として再構築することも可能である。参考までに以下に示す。
「三角形の観念にはその三つの角の和が二直角に等しいことが含まれ」ることの明証的／確実であることを小命題、「完全な存在者の観念の中に現存ということが含まれている」を中項として、大命題である「完全なる者は神であり、現存する」ことが証明される。ちなみにアリストテレスのいう真の学問的論証(ἀπόδειξις)においては、中項(μέσον)が結論の原因(αἰτία)として追及される。

ものごとの本質を直観する態度に、デカルト的な直観的・本質的把握の類似性あるいは論理的な対称性が認められよう。

ところで「建築科の学生たちへの談話」は、吉阪によると1957年ミニュイ刊の再版のおりにアテネ憲章とともに加えられたという(CA, p.214)。この学生との談話のなかでル・コルビュジエは『レスプリ・ヌーヴォ』誌を創刊したおりに、「住居に根源的な重要性を与え、〈住むための機械〉と形容して、住居の総括的な完全な解答をもとめた」(CA, p.144)と述べ、次のように機械の語源を交えてその本質を披露している。

> 〈機械(マシーン)〉という言葉は辞書によればラテン語とギリシア語に由来し、技と策という意味を持ち〈ある種の効果を生み出すために組み合わされた装置〉だという。この策という言葉がとくにわれわれを問題の核心へと導き、偶然性という――この動いて定まらぬもの――を取り押さえ、そこに必要かつ十分な枠組みを構成することで生活をうち立て、人間の幸福にすべてを捧げる形で、技をこれに動員できるということである。(CA, loc. cit.)

ル・コルビュジエが参照した辞書そのものは不明である。しかし文字通りフランス語machineの語源は、ラテン語のmachinaおよびギリシア語のμηχανήとして特定できる。またμηχανήのフランス語訳としてmoyen(手段)、expedient(方策)、artifice(工夫・仕掛け)、dispositive(装置・仕掛け)が相当する。

これらの説明からも、ル・コルビュジエのいう機械とは、第一義的に製作された工作物のみを意味すると断定することはできない。「問題の核心へと導き」、「必要かつ十分な枠組みを構成する」技(moyen)つまり、住居をル・コルビュジエ的に機械として捉えるならば、建築家が直面するのであろう様々な生活の諸問題を組織化する策(expedient)にして、策を立てること、同時に建築家の技術の総動員により住居としてその組織立てられたものを具現化する技を意味する[27]と言えよう。つまり機械の第一義には工作物を意味しないこと、そのため彼の機械という概念は、住居、都市、労働、社会、そして自然にまで幅広く適応されまた包含することができたと言えよう。

つづけて「輝く都市」へのル・コルビュジエの言及が続く。

> 一九三五年に『輝く都市』が出版された。〈輝く〉という言葉は偶然添えられたのではない。機能的なものをこえて意識に触れるからだ。なぜならこの事項(現にわれわれの生きている驚異的な事件の数かず)はすべて意識にかかわり、経済や技術に優先して、その正しい復権によってのみとどのつまりわれわれの作品の計画要綱も作成することがで

[27] この策と技について、ル・コルビュジエの詳細な言及は見いだされないが、文脈上この件以降の具体的な話により推定は可能である。策については住居に関する理論、いわゆる“une machine à habiter(住宅は住むための機械である)”であり、住居(新しい住居のあり方)を中核とした都市計画論が展開され、曰く「人間が椅子から立ち上がるやいないや、都市計画はすべてに関わりをもつ」(「建築科の学生たちへの談話」, p.149)と述べられている。

一方で、技については「建設の技にはさまざまな配慮を要するが、なかでもこれまで虐げられてきた〈同胞〉に注意を集中し」(loc. cit.)とある。その直前にはオーギュスト・ペレとル・コルビュジエ自身が紹介されており、これらの同胞は、特に「設計・施工者で施工・事業者の系譜に属しており」加えて「一九〇〇年頃コンクリートと取り組み、建築に有効に導入せしめた」とある。つまり技とはコンクリート造などの技術革新の系譜を指している。

きたからである。(CA, loc. cit.)

「輝く」という語句は都市という言葉を美しく飾る修辞語ではない。輝くは「経済や技術」つまりすべての「機能的なもの」を超えて「意識」に触れることをいう。つまり輝くとは意識への道であり、輝くことを通して意識は世界を統率するとも言いかえられるであろう。さらにここで語られている意識とは、この「住居の建築」の章を読み解いていくと[28]、「あらゆる人びとの生活を形づくるもの」への「注意」であることが分かる。この具体的なヴィジョンについて、ル・コルビュジエは冒頭で、次のように宣言する。

> 定住するすべての社会の中に、出現するすべての文明の中に、正当な場を占めること。まず人びとを家に住まわせ、天候不順や泥棒から守り、とくに住戸の周囲に平和をもたらすようにあらゆる措置を講じ、自然の法則に反する危険を犯(ママ)すことなく調和した生存の時を続けられるようにすること。(CA, p.143　下線部は引用者による)

「自然の法則に反する危険を冒すことなく」とは「調和した生存」が満たすための単なる条件と読むべきでない。むしろ同語反復的なつまり定義として読み取る必要がある。すなわち、意識とは「自然の法則に即した調和した生存の時を続けられるようにする」ことであり、「住居に根源的な重要性を与え、〈住むための機械〉と形容」した動機そのものである。ゆえにル・コルビュジエは「建築的関心の中心に人間を再び据えた」(ibid., p.144) という帰結に至る。この意識から「輝く」に象徴された、あらゆる機能的な解決、技術的な挑戦、総じて「機械」がある。

彼は、「新しい住居の創設」よって機械文明の第二の時代、すなわち普遍的建設期に入ると明言している。「技術的問題(合理主義と機能主義)を超える事業である。新しい意識の純粋かつ本質的、根本的な発現である。「今後は新しい意識の基づく観点なしは、建築および都市計画に関する諸問題を考えることはできない」」(CA, loc. cit.) といわれる。

ところで談話のあった1942年に、アカデミー(académie)によるはるか周回遅れの概念が「一つの大発見」としてフランス建築界において称揚されている状況に、然しものル・コルビュジエもよほどの驚愕を覚えたようである。「ドミズム、すなわち住居に関する建築科学」の話題が皮肉を交えて国立美術学校の学生らに披露されるが、彼自身はこのドミズムそのものを揶揄しているようではない。

およそ二十年前に公開されたル・コルビュジエによる建築の革新の福音はついにとどかず、いまだacadémieとCIMAを中心としたmoderne(現代派)との建

[28] 読解の過程は煩雑のため注記に示す。本論で示した引用の後半の読み取りを進める。「経済や技術に優先して」とは先の「機能的なもの」を意味しているとしたら、この機能的なものを超えて、あるいは優先するものとは「その復権」を指していると解するのが至当であろう。つまりこの論理的な等比関係からも、引用後半は「経済や技術に優先して、〈意識の正しい復権〉により計画要綱も作成できた」との読み取りが成り立つ。計画要綱の作成は翻って、この談話がなされた1942年現在においてル・コルビュジエが問題にしている「意識」が、復権を要求するような、ある種の没落、頽廃、棄却などのネガティブな状況に置かれていたと解釈できるであろう。ちょうどこの文脈に当たるのが以下の語りである。

> 金銭の力関係で引き起こされるさまざまな要素、利益競争、性急さによって、人間をその尊厳から引きずり落とし、屈従によって押しつぶし、品位ある生活を求める根本的権利を忘れさせるよう相場を決めてしまったような今日の住居形式を容認することはできない。諸君も承知のように、パリの美術学校では、建築教育の最も大きな施設だが、いまだかつて住居が講義題目に現れたことはないのだ。あらゆる人びとの生活を形づくるのに注意が向けられていないのだ。」(「建築科の学生たちへの対談」, p.143　なお、下線部は引用者による)

この引用からも明らかなように、フランス最大の規模を誇るエコール・デ・ボザールの建築教育において、ル・コルビュジエが建築の最重要課題とした「人の生活を形づくることへの注意」という意識への涵養が全く手つかずなことを糾弾している。まさにこの喫緊の状況を鑑み「計画要綱」すなわちアテネ憲章を提唱したのである。

築界分断という停滞状況は解消されない。こうした機械文明第二期の躍進を妨げている状態に苛立ちを覚えているのである。この1942年という年[29]はアカデミーが喧伝するような「建築科学の提唱の段階」にはすでになく、CIMAでの長年にわたる国際的な研究実績をもとに実践的な都市計画大綱としてアテネ憲章がすでに公布され、いよいよ人が生きる領域全体を問題として輝く都市の社会実装が世界中から待ち望まれていた時期であった。

さて建築の根本課題がル・コルビュジエによって再定義されたが、その建築術の実践とはいかなるものであろうか。再度、「新しい住居の創設」の問題にもどることにしよう。ル・コルビュジエは若き建築家へ、住居へ携わることこそがこれからの機械文明世界創設への献身であると、実直にまた力強く鼓舞するのである。

> 建築に携わる者にはこれを天賦とすることを要求していることを。住居に奉仕することは（住居は人を守るほかに仕事も、物品も、制度も、思想も保護する）、建築が愛の行為であって、演出ではない。権威を失墜した文明が新しい文明に変容しようとするこの時代にあって、建築に打ち込むことは、宗教にはいること、信ずること、身を捧げること、おのれをゆだねることである。（CA, p.149）

「住居への奉仕」とは、「人間を再び建築的課題の中心に据える」というル・コルビュジエの再定義を踏まえれば、まさに建築術の実践そのものである。機械文明の時代の到来向けてその実践に「打ち込むこと」は、新しい世界・文明を拓くために、「身を捧げること、おのれをゆだねること」であり、それは宗教的実践と酷似する

[29] この談話にある「研究のアトリエ」では、「国際連盟会館の設計の後、一九三〇年ごろ、諸君の仲間の一グループが、いっしょに美術学校にアトリエを開いてくれと私に頼みにやって来た。」（「建築科の学生たちへの談話」／『アテネ憲章』, p.176）とある。ボザールは1920年代に「アトリエ・リーブル（自由アトリエ）」制度の拡充にともない学部に著名建築家を招聘し学生指導を依頼する動きが活発化していた。1924年にル・コルビュジエ自らがパリのセーブル通り35番地にアトリエを開設した年にボザールでのアトリエ開設依頼があったこと、また国際連盟会館の設計競技参加が1927年にあったことから、少なくとも1942年までには二度のアトリエ開設依頼があったと見るべきであろう（この談話の緒言にあたる「今日の言葉」には1957年にもアトリエ開設依頼があったことが示唆されている）。ちなみにこのセーブルのアトリエについてル・コルビュジエは「セーブル街の私のアトリエは、いつの間にか二百人近くの若い建築家たちの世界中からの集合中心地になっていた」（ibid., p.179）とその盛況ぶりが語られている。

この談話があった1942年はル・コルビュジエにとって政治的戦略が破綻した年として極めて象徴的である。談話の中でも語られているように、アトリエ開設依頼を断ったおりに「私の先輩であるオーギュスト・ペレに話を持っていくように勧めた」（loc. cit.）とある。ペレが自由アトリエをボザールに開設したのが奇しくも1942年、新学年が開始されるのが10月であり、加えて「一九四二年一〇月一七日　パリにて」（ibid., p.180）との談話の奥書が記されているので、この談話はペレのアトリエ開設の時期とちょうど重なる。つまりこの1942年は古典派復権を象徴する出来事として受け止められた可能性もある。

加えて政治的な状況としてアルジェ計画が否決されたのも1942年6月14日（推定）であった。アルジェ総督による裁定の根拠になった「北アフリカ土木（建設・公共事業・建築都市計画）」6月4日号には、ル・コルビュジエの発言として「偉大な人間というものはよけいなものだ。凡庸さのほうが望ましい。……歴史や、芸術的崇高さや、家々を打ち壊さなければならない、教授たち、歴史家たち、シェークスピア、ゲーテ、アシル（シラーと言いたかった）、ワグナーはくそくらえ、ベートーベンも」（ibid., p.178の原注１）が記されている。ナチスの傀儡政権であったヴィシー政府下において、このようなゲルマン文化の神聖性への侮辱は大きな政治的スキャンダルであり、ヴィシー政権への協力の立場をとったル・コルビュジエにとっては、深刻な打撃として受け止められたと考えられる。

さらに同年パリのモランセ社から『建築について』と題された本が国立博物館長、国立高等美術学校長、ルーブル校教授、ルイ・オートクールの共著で発表され、「「スイスでは、アレクス・ド・サンジェ氏はル・コルビュジエ氏をボルシェズムの先駆と見做している」（一六九頁）」（loc. cit.）との酷評に対して皮肉交じりに注記している。明らかにル・コルビュジエを左翼・革命思想の象徴として描く政治的非難であり、ヴィシー政権の文化政策（反モダニズム・反左翼）に抵触させた嫌いも指摘できるであろう。

この談話の緒言にあたる「今日の言葉」（1957年）には「それは占領中のことであった。フランスでは、近代建築は悪しき精神の担い手、混乱の部分的責任者、すなわち近代建築は伝統を裏切り、いかがわしい世界を展開したからだと告発された。このような避難はナチス当局からと同時にモスクワからも投げつけられた」（ibid., p.133）と1942年当時のル・コルビュジエの政治的コミットがまさに四面楚歌の状況に陥っていたことがわかる。

ヴィシー政権は建築家を国家管理下に置くため1940年に建築家協会（Ordre des architectes）を創設したことをきっかけにル・コルビュジエの接触――この接触により従兄弟のピエール・ジャンヌレとの協力関係は決裂する――がはじまった。しかしアルジェ計画の拒否にみられるように1942年には当政権に対するル・コルビュジエの影響力は完全に排除され、一年八カ月にわたる政権への接触が徒労に終わるのが決定的になるのが、まさにこの談話が行われた時期にあたる。

連合国によるモロッコおよびアルジェ上陸作戦であるトーチ作戦が実施されたのが同年11月8日であり、その三日後に連合国に対する地中海防衛強化のため、イタリアとナチス共同によるアントン作戦が実施されるとヴィシー政府は完全にナチスの支配下に、そしてフランス自由地域もナチスの検閲下に完全に置かれることになる。

これらの状況をふまえると「一九四二年という不幸な年に一つの大発見」というフレーズに込められたル・コルビュジエの苦渋の思いが実感できるであろう。ヴィシー政府下では国家再建を掲げ都市計画を重視した状況を好機ととらえ、彼の都市計画構想を実現するためには「国家権力」が唯一の実現に向けたアプローチであったとル・コルビュジエが考えていても不思議ではない。

ちなみに1947年に出版された『輝く都市』の二章は「一九四三年およびそれ以後」である。その冒頭に「一九四三年という年は、特にこれと目立った性格はないが、それまで積み重ねてきた来た誤謬に革新の曙の光が見え始めた方向転換の年だといっても良いであろう。」（坂倉準三訳, p.19）と記されており、先に論じてきた「一九四二年という不幸な年」というル・コルビュジエの発言に対する傍証となるであろう。

という。つまりその実存はまさに「愛の行為」[30]として宗教的な受難（建築界受難の時代）を引き受けるパッションにもなり得るのだろう。勿論、学生への薫陶という意図はあるにせよ、ル・コルビュジエにとって建築術の実践とはまさに、機械文明中興という歴史的事業を己の任として建築することにより引き受ける覚悟性、このことを本質的に意味しているのであろう。

6.3 マスター・ビルダーもしくは建築家

『輝く都市』は、1933年の第４回CIMAでの主要テーマ「機能都市」において「“輝く都市”理論として、……主要課題に取り上げられ、世界の新しい世代の建築家たちの研究の対象となった」（坂倉準三「旧版あとがき」／MPU, p.270ff.）研究の集大成であることは言うまでもないであろう。“輝く都市”理論のはじまりは、『ユルバニスム』においてル・コルビュジエ自身が明かしている。「私は、技術的分析と建築的総合によって、人口三〇〇万の現代都市の計画をたてた。その制作は、一九二二年一一月、パリのサロン・ドートンヌ展に出された。……続いて都市計画の新しい原理を表明するためにこの本を書くように求められ」た（樋口清訳『ユルバニスム』SD 選書15, p,152, 鹿島研究所出版会, 1968年（以下U））とある。

いずれにせよ、『輝く都市』が三百万人のための現代都市論（1922年）につづくヴォワザン計画（1925年）以来、ル・コルビュジエが最も深くそして精緻に現代都市の具体的な可能性を展開した最大の理論書（1933–35年）[31]であり、坂倉の「彼の畢生の仕事である。彼の不世出の天才のすべての建築活動がこの基の上にのっている」（坂倉, p.271）との評価が、まさにこの書の重要性を示している。

この本の扉の頁にはプラトンの『饗宴』の一節が引用され、続く第一章の「アスコラルの介入」の最後にはデカルトとE. T. ジラール（Gillard）[32]の言葉が格言として引かれている。

> 〈自然が作ったものと、人間精神が作ったものとの間には統一がある〉（デカルト）
> 〈自然の絶対の主権を認めたデカルトは、理性の権利にある限界を置き、また言葉の優先権にも限界を置いた。大切なのは個々の言葉ではなくて、現実そのものなのである〉（MPU, p.16）

ジラールについて具体的なことは未明であるが、ル・コルビュジエによる原注として「Dr. E. T. Gillard: Synthèse univerelle（宇宙的総合）」（MPU, p.15）とある。この書き込みからもデカルトの研究者というよりは、むしろ自然の全体である宇宙と人間精神との総合や統一を志向する思想家であったことがうかがえる。またジラールからの引用として〈……すべて帰するところは、人間精神に宇宙の秩序を尊重させようとする自然の反応に他ならない。〉（MPU, loc. cit.）との件からも、ル・

[30] 愛（amour）と精神（esprit）のフランス語のもつ核となる概念について、ヴェイユの議論が参考になるであろう。「真実にして純粋なる愛は、それ自体が真理の霊（エスプリ）である。それは《聖霊（サン・テスプリ）》である。霊（エスプリ）と翻訳されるギリシア語〔πνεῦμα〕は、文字通り、火の息吹き、火と混じた（ママ）息吹きを意味する。そして古代においては、今日の科学がエネルギーという語で指し示す観念を指していた。従って、《真理の霊》とでも表現すべきものは、真理のエネルギー、活動する力としての真理を意味する。純粋なる愛、どんな代償を払おうと、どんな場合であろうと、虚言をも誤謬をも拒否する愛は、この活動する力である」（「第三部 根をもつこと」／『根をもつこと』, p.334）とある。ル・コルビュジエのこの「愛の行為」という意味は、まさに精神（esprit）の現実の活動状態（ἐνέργεια）と言うべきであろう。

[31] 『アテネ憲章』翻訳者の吉阪は、「訳者解説」において「一九三五年の『輝く都市』の出版以前に彼が都市計画にかかわりのある案」（p.186）とあるように、初版は1935年である。戦後に書籍として加筆・修正を加え*l'Architecture d'Aujourd'hui*（『AA』現代建築）社から1947年に出版されたものが、現在書籍版として普及している。

[32] Gilliardの日本語表記は、坂倉準三の訳によった。ル・コルビュジエはジラールの理論を援用しつつ、都市機能を三つの道具（機能性）に分類して、三つの都市機能（経済的、家族的、精神的諸施設）を弁証法的に、これらの機能を止揚するジン・テーゼ（Synthase）として「生きる喜び」をル・コルビュジエは提示する（『輝く都市』, p.69）。

コルビュジエは都市計画という営みに「宇宙的総合」のヴィジョンを重ねていたのであろう。

さてここから、先のル・コルビュジエによるデカルトおよびジラールからの引用について見てみよう。「自然が作ったもの」と「人間精神が作ったもの」との間にデカルトが「統一」を論じたとの出典については管見のおよぶ限り探し出すことができなかったが、この言葉を敢えて巻頭にのせた真意に注目すべきであろう[33]。このデカルトの格言（「デカルト的精神」と言い換えられる）とは、ル・コルビュジエが文献学的な精緻さを以て解釈した言葉ではなさそうである。このことは先のジラールの格言「大切なのは個々の言葉でなくて、現実そのものなのである」にも示されている。つまりジラール風に言えば、建築家もしくは都市計画家として、「デカルトの思惟をそのように捉えたという現実」こそ大切なのである。このデカルト的精神は文脈にあわせて、繰り返しこの『輝く都市』に引用されている。

> 自然の中にも人間の中にもあるこの統一、この法則こそが仕事に生命を与えるものなのである。法則が認識され、容認されれば、寄生物や残滓物などは何らの生存権を持たなくなる。（MPU, p.66）

E. T. ジラール博士は、西洋の知恵と東洋のそれとを対比させつつ、**生きる喜び**を探し求め、自然と人間との間の接触を可能にする**調和**の高次方程式を追究している。
機能主義時代の最初の空想家であったシャルル・フーリエ[34]も、（すでに一〇〇年以上も前に）その社会構造の基本尺度として、**生きる喜び**ということを採り上げた。
デカルトは、宇宙的秩序の法則を表明し、もって人類に、新しい時代（近代）への見透しを与えた。〈**自然が作り出したものと、人間精神が作り出したものとの間には、一つの統一がある**〉（MPU, p.117, ゴシック体は原文のまま）

[33] デカルトの自然に対する理解を示す言葉として「自然の主人かつ所有者 (les maîtres et possesseurs de la nature)」(野田又男 訳「方法序説」第6部／『方法序説・情念論』中公文庫, p.75, 中央公論社, 1974年) の句は有名である。佐藤真人は「著名な科学史・文明史研究者の伊東俊太郎氏はたびたび、現代の環境破壊の淵源となる思想の一端をデカルトに帰している。氏によれば、デカルトの機械論的自然観は、「自然の人為的再構成、操作、支配を通じて人間中心の近代文明を作り上げることに貢献してきた」ものであり、そこにこそ「自然に対する態度の脱倫理性のひとつの根源がある」(「デカルトの『自然の教え』とは何か――ストア派の自然本性概念との対比で――」, 日本倫理学会専門間対話 WG, 2026年7月15日参照, https://sites.google.com/view/jse-dialogue/authors-note/2020sato) と紹介し、「デカルトはしばしば、自然の精細と、それとは対照的な人工物の粗さについて述べている。デカルトにとって自然は研究し、解明し、そこから学んで模倣する存在でこそあれ、「再構成」したり「操作」したり、ましてや「支配」するものではなかった」(loc. cit.) と解説している。
「1645年9月15日エリザベート宛書簡」ではデカルトは精神の本質について「精神が身体なくして存続し、身体よりもはるかに高貴である」(野田訳「書簡集」／『方法序説・情念論』p.263) という精神の本質を理解することが「死を恐れることのないようにさせる」と説く。その実践として「人が神の作品を正当に判断すること」すなわち「宇宙の延長についての広大な観念を、もつこと」(loc. cit.) を推奨している。
しかしもし宇宙の広大な観念をもてず「これら天界のすべてが地球のためにのみつくられ、また地球は人間のためにのみつくられてる」と考える場合、「ひとをしてややもすれば、この地上がわれわれの主要な住みかであり、この地上の生がわれわれの最上の生である、と考えさせるからであり、また、われわれの中に真実に存在する完全性を認識するのではなくて、他の被造物に、それらが実はもっていないところの不完全性を帰属させることによって、われわれ自身を他の被造物の上に置くようになり、不都合な傲慢な心をいだいて、神の計画に介入しようとし、神とともに世界を導く役割をもとうとするに至り、そこから無数のむなしい不安や不満が生まれる」(loc. cit.) と説く。
佐藤の説明を借りるならば、人間が自然を「「再構成」したり「操作」したり、ましてや「支配」する」ことつまり「神の計画に介入する」「神とともに世界を導く」などということが起き得るのは、自然が神の作品であることを理解せず、「想像された空間のみしか考えない」場合であり、デカルトを単純に自然支配の思想家として位置づけることには留保が必要である。
少なくともデカルト自身は、人間が神の立場から世界全体を導こうとする態度を傲慢として戒めており、自然を神の作品として理解する倫理的契機を保持していた。この点で、デカルトの思想を一義的に「人間中心の近代文明」の思想的源泉とみなす解釈には再検討の余地があるだろう。
ちなみに第7章でも取り上げるシモーヌ・ヴェイユの断片においては自然に対する科学のあり方を三種に分けている。
断章3 宇宙を神の作品とする。宇宙をひとつの芸術作品とする。
これがギリシア科学の目的 (オブジェ) である。
古典科学の目的。われわれが自身のうちにみいだす知によって「自然の主人にして所有者となる」(**ギリシアの神とはまったく異なる神への同化**)。(ア・プリオリな再構築。解読された暗号文にもとづく未知の暗号の類推。)
現代科学の目的。代数学の言語で自然の規則性を表明する。自然を利用するために。
目的はひたすら劣化の一途をたどる。
進歩のあるところ、水準は必然的に劣化する。「術は果てなく、生は短し」。
(冨原眞弓訳,「美」／『重力と恩寵』岩波文庫, p.255, 岩波書店, 2017年)

[34] フランソワ・マリー・シャルル・フーリエ(François Marie Charles Fourier: 1772–1837)。Wikipedia によると『四運動の理論』(Théorie des quatre mouvements et des destinées générales) を執筆・刊行する。

この中でフーリエは、宇宙には物質的、有機的、動物的、社会的運動の4つの運動があるとし、彼は社会的運動において物質的世界におけるニュートンの万有引力の法則に匹敵する「情念引力の理論」を発見したと宣言する。フーリエはこの情念引力論に依拠した1620人から成る農業アソシアシオン(association, 協同体)、すなわちファランジュ(フランス語版)の建設を提唱した」とある(「シャルル・フーリエ」『Wikipedia』、2026年7月15日参照, https://ja.wikipedia.org/wiki/ シャルル・フーリエ)。

デカルト的精神――自然と人間とは、統一と調和を保っているものであって、自然の外に拵えものの社会があるのではない。
アルジェの概略図は、二つの文明の歴史が相会する都会の都市計画を代表するものであって、そこは、地形の変化と美しい風景とに富み、その地勢は二つの大陸に跨っている。その未来は洋々として果てしなく、明確な原理に基づく堅実さと、人間と自然、毎日の現実と高い意志との見事な協同によって生み出された多様性と、柔軟性とを予告してくれる。
行政責任者、建築家兼都市計画家、技師は、一国の運命を左右すべき都市の運命を、その手の中に握っているのである。(MPU, p.196f.)

以上に見てきたように、ル・コルビュジエがいうデカルト的精神において、自然的なものと人間的なものとが統一されて保持されている。この統一については、文脈に応じて法則、生命、調和そして生きる喜びとして言い換えられている。この「統一」の状態はアルジェ計画を例にとりながら、自然と人間が織りなす多様な社会、地形の変化に富む美しい風景[35]として語られている。

ところで『今日の装飾芸術』(1925年)は「告白」の章で締められている。この終章の意図についてル・コルビュジエ自ら「君はよろしく過去二十五年間――詳しく言えば、深刻な進化の道程において加速度をもって施転(ママ)しつつあった時代における、君の懐疑と飛躍とを人々にしらしめなければならない。君は君自身を説明し、君の思索の理論を説明しなければいけない。君は読者に対して君の著書の終わりに一つ告白を公表することを許して貰うべきだ」(ADA, p.217ff.)と、劇中劇よろしく独白がはじまる。

ル・コルビュジエが十代半ばにわずかにとどかぬ頃「エロイコ・コンケラン(Heroico-Conquerant)主義運動にたずさわり装飾芸術のみが神聖な仕事であると先験的に容認していた」(ADA, loc. cit.)という。この頃、師事していた先生が次のように彼に語ったという。

「ただ自然のみが人間に霊感を与えるのだ。自然のみが真だ。そして自然のみが人間の仕事の最後の支えである。しかし現代の風景画家の単に外観だけをかくやり方は決して真似してはいけない。自然をめぐる因果を学べ、そして形を探り、生命の進展を究めよ。そこから自然を総合して、装飾(ornaments)を創造せよ」と。彼は小宇宙ともいうべき装飾に対する崇高な観念をもっていた。(ADA, p.219)

十代半ばのジャンヌレ少年のもつ創造の理念は、すでにル・コルビュジエその人であった。自然に敬意を払い、内在する秩序そして生命を見いだす。さら

[35]「建築科の学生たちへの談話」においてル・コルビュジエは「風景は建築構成の基盤である。私はこのことを一九一一年にリュックを背にプラハから小アジア、ギリシアに長い旅をした時に知った。私は風景の中に設定された建築を発見した。いやそれ以上であった。建築が風景を表現し、その場所の主となった人間の演舌であり、雄弁であったのだ。……アルジェにおいては、たとえば高さのもつ建築的資源がこれに相当する。海辺からフォール・ランプルールへの二〇〇メートルをぐんぐんと登ると海は次々に広がりを増して行き視界の最上段にまで至る。カビリアの山々が現われ、やがてアトラス山脈も。なんと詩情を秘めた光景であろうか」(CA, p.153)

に自然を総合する態度は、表現こそちがえど、先に見てきた「デカルト的精神」の神髄と言っても過言ではなかろう。ル・コルビュジエにとって、秩序化、組織化、標準化……そのものが目的でなかったことを伝える貴重な逸話である。況や自然のもつ大いなる秩序を見出し組織化することで自然を支配し、制御するという近代人的な欲望とも凡そ無縁な話である。

装飾芸術に与していた青年期から、創作の先にあるものは生命であった。前節において「輝くは「経済や技術」つまりすべての「機能的なもの」を超えて「意識」に触れる」の言葉に注目してきたが、ル・コルビュジエの原体験を通じて、われわれはこの意識が指し示す質について垣間見ることができる。すなわち生命であり生きる喜びであったと。これはジラール博士が探求した「自然と人間の間の接触を可能にする調和の高次方程式」すなわち「生きる喜び」にもぴたりと符合する。

本章の前半において、われわれはテクノクラートの都市計画家としてル・コルビュジエを追跡してきた。フォードの生産システムあるいはテーラーの生産管理システムを称賛したことにも触れた。政治的にはサンディカリズムの急進的社会改革思想の活動家と見なされていた頃も同じ「デカルト的精神」をそのうちに宿していたとするならば、テーラーへの称賛は単に労働管理システムとして効率化の側面のみを評価していたとは考えにくい。むしろ自然の中にその秩序性を見出したように、労働環境に内在する労働の秩序性ないしは組織性をル・コルビュジエは称賛していたと見なすべきであろう。

いやしくもテーラー自身も若いころ職人環境の中で経営を学び、その哲学は「工場文化」の中で醸成された[36]ことを忘れてはならない。

> 工事場を工業化すれば、機械工の作業班のように繊細で知的な職人の作業班をつくることができる。
> 機械工は二〇年前に始まり、職人世界の上の階級を成している。……
> 建物の工賃はテーラー式管理法によって分類されよう―各人は、能力に応じて、なされた仕事の報酬を受け取る。(U, p.166)

> 私は工業の圏内に巻き込まれている自身を発見した。
> 機械、テイラー・システム、原価、支払期日、貸借表。
> 大戦後の技術研究は至るところに組織と創造との夢を育んだ。
> 工夫と想像の企業の組織、ここに生産的な個性の誕生となる。しかしこの個性もいつかは死んで行く人間以上の何物でもない！(ADA, p.239ff.)

テーラー・システムへの言及は管見のおよぶ限りこの二例を読み取ること

[36] テクノクラシー運動については注[19]に詳細をまとめたので参照されたい。なおテーラー・システムについては、次章で注目するシモーヌ・ヴェイユの『工場日記』において「わたくたちは、機械と同じように扱われているのよ……だれかほかの人が、わたしたちにかわって、考えてくれるのだわ……」(これはまさに、テーラーの言葉である。しかし、深い悲しみをこめて、彼女はそういった)。」(田辺保訳『工場日記』, ちくま学芸文庫, p.184, 筑摩書房, 2014年) と言及されている。
さらに訳者である田辺保による解説には「三六年にレオン・ブルムの人民戦線内閣が成立し、諸種の改革や団体協約などを実行にうつすまでは、工場の環境も労働条件も最低といってよい劣悪さの中にあった。しかも、生産効率をあげるためにテーラー・システムのような科学的管理法が工場内に導入され、時間測定によって一定時間内にある分量の仕事を果たすというスピードと能率が労働者に課せられた。賃金も従って、出来高払いの能率給であった。賃金の絶対的な低さとともに、こうした合理化がどれほど労働者を屈従におとし入れ、その人間性を踏みにじるものであったかを、シモーヌ・ヴェイユもまたあらゆる場面に体験し、くりかえし具体的な例に即してその隷属の苦しさを告発している」(p.266) とある。テーラー・システムのとらえ方についても、ル・コルビュジエとヴェイユの理解はほぼ真逆に近く、留意が必要である。

ができたが、そのいずれも冷たい経済合理性による効率性にのみ注目しているのではない。『ユルバニスム』では、労働者の組織論また労働賃金の支払いの組織論に触れているのに対し、「告白」では組織と創造との夢が語られる。これら人間的なものと自然的なものとを組織化し工場、緑地、住居、公園……を統一し調和あるものとして、まさに「生きる喜びとしての都市風景」をル・コルビュジエは見出していたのである。

これらの知見をもとに、改めて『輝く都市』の扉、プラトンの『饗宴』の一節が引かれている意図に迫りたい。言わずもがな、扉に冠せられた一節にこそ、この大著全体の意図をひもとく鍵が示唆されていよう。

> ……創造の才に恵まれたすべての詩人、芸術家達は、智恵や、魂のもろもろの他の徳性の父ではなかったろうか。そして――とディオティメスはさらにつけ加えていった――その智恵にも多くの形があるが、最も美しい、最も高い智慧は、都市と家庭を組織する仕事にたずさわるものである。それを名付けて、人は慎重と正義という……。(MPU, p.9)

ソクラテスに「恋愛道を教えた」とされる「マンティネイアの婦人であるディオティマ」[37]の話が引用されている。Διοτίμα をディオティメスと表記されているが、フランス語表記の Diotime の語尾「e」を戦前の習慣で「エス」とラテン語風に転写したために起こったのであろう。プラトンの原文(ステファヌス版全集の209A7-B1)から大きく補足が加えられた訳文となっているが、これはフランス語訳本に起因する。

文献学的な精査[38]はともかく、飽くまでフランス語訳がル・コルビュジエの琴線にふれた箇所が大切である。それは「最も美しい、最も高い智慧は、都市と家庭を組織する仕事にたずさわるもの」の件にちがいなく、まさに先のデカルト的精神の合致をわれわれは見る。さらに次頁にル・コルビュジエの言葉が書き記されているが、『饗宴』からの引用と響き合う形で理解する必要がある。内容そして書籍の構成から考慮しても、これは引用された一節への解題なのである。

> ……これからの努力すべきことは、現在の社会を不統一から救い、それを調和へと向けることである。世界は今、調和を必要としており、調和をもたらす人々の手によって導かれてることを必要としている。(MPU, p.10)

ディオティマの「都市と家庭を組織する仕事」をル・コルビュジエは「調和をもたらす」と理解していたことを暗示している。加えてル・コルビュジエは「日

[37] 鈴木照雄訳／プラトン「饗宴――恋について」／『プラトン全集5 饗宴 パイドロス』, p.74 (201D), 岩波書店, 1974年

[38] 特に重要な箇所として「都市と家庭を組織する仕事」は φρόνησις πολιτική に当たる。そのままの訳であれば「政治の実践的な知」となる。πολιτική に対応するフランス語の politique (政治) には、ギリシア語に含まれる cité (都市)と foyer (家庭) の語感が消えるため、訳語として補われたのであろう。鈴木訳本 (プラトン全集) においても「国と家」(p.93) と意訳されている。
なおポイエーシスについての知 (フロネーシス) は、『国家』において体系的に追及されているのは周知のとおりである。ポイエーシスのうち政治術こそが最も優れた知として論じられている。「組織する」に当たる言葉は原文には該当する語が無い。飽くまでも意訳であることに留意が必要である。

本の人たちにと次の言葉を贈ってくれた」(MPU, p.271) と坂倉があとがきにて紹介していることは、その証左となるであろう。

> 恐らく日本にいるわれわれの友人達は、調和のとれた文明（必要なのは調和である）の中に希望を持ち得る理由をこの書の中で見付けてくれるであろう。(MPU, p.271)

ル・コルビュジエのメッセージはすでに明らかであろう。「調和のとれた文明」を築くこと、このことが建築家として第二期の機械文明の時代の課題であることがこの大著の全体を通して示されているのである。

以上、ル・コルビュジエの機械概念から都市計画の思想を読み解いてきたが、二十世紀の巨匠が畢生の仕事としてきたのは「調和のとれた文明」の構築である。本論の関心に即して言い換えるならば、まさに近代における離大地性への積極的な挑戦あるいは建築術の実践であったと総括ができるであろう。こうしてル・コルビュジエは、機械文明の第二期において、建築家が人間の生活世界を再び調和へ導くべき使命を担うと考えた。

しかし、同じ機械文明のただ中で、人間の根が奪われつつあることを、まったく異なる角度から見つめた思想家がいた。シモーヌ・ヴェイユ (Simone Weil; 1909–43) である。

7. 大地へ根をもつこと

7.1 ル・コルビュジエの企て

シモーヌ・ヴェイユのカイエ (cahier; 雑記帳) に次の断章が残されている。

> 断章9 現代人の生は無謀さに浸蝕されている。無謀さが万象――精神および行動、公共および私的な生――を蝕んでいく。（たとえばスポーツ。選手権――陶酔または不快をもよおすほどの興奮、朦朧となるまでの疲労困憊、等々。）芸術も頽廃する。均衡など消えうせた。（ル・コルビュジエの企ても虚しい……。）カトリックの保守運動も部分的にはかかる傾向への反動である。たしかにカトリックの儀式は無疵で残っている。一方で、カトリックの儀式が人間実存とまったく関係がないのも事実である。(冨原眞弓訳「34章 代数学」／『重力と恩寵』岩波文庫, p.266, 岩波書店, 2017年 下線部は引用者による)

この断章について、訳者である冨原はル・コルビュジエの生没年とともに建築の特徴を紹介しつつ「周囲の景観と建物とが絡みあうピロティや屋上庭園が

特徴的である。社会とのつながりを重視するが伝統からの脱却を強調するという意味で、伝統との継続性を維持するが社会との関係性は希薄なカトリック教会との対照をなす」(ibid., p.406) とこの断章の解釈を示している。

冨原の解説は、ル・コルビュジエとカトリック教会の保守運動の反動とを、対称的な図式に置くことで、きわめてバランスの良い理解を提供してくれる。ル・コルビュジエにおける社会とのつながりの従事に対する伝統からの脱却という関係[39]は、カトリック教会における伝統の継続性と社会との関係性との希薄化という関係とちょうど逆対称的でもあると言えよう。

[39] この冨原の解説に近い構造を示すヴェイユの言説を以下に示す。「未来のことのみを考えようと過去に背をむけても徒労に終わる。そのような態度に可能性があるように信じるのは危険な錯覚である。」(山崎訳,「第二部　根こぎ」/『根に持つこと』, p.82)

ただし、この断章の前半には現代人の無謀さ、公共あるいは私的な生の浸蝕としてのスポーツ、あるいは芸術の頽廃という文脈が語られている。特に、「芸術も頽廃する」という文脈でル・コルビュジエが名指されている意義は、余白として残されている。ヴェイユの意図はともかく、このカイエの編集者であるギュスタヴ・ティボン (Gustave Thibon; 1903–2001) は、この断片を「代数学」の章の中におさめていることは、極めて意味深長と言えよう。

現代人の無謀さとしてヴェイユがあげたスポーツへの陶酔、興奮、疲労感といったものは1940年代だけでなくその八十年後の現在、スポーツの商業化はマスメディアによる扇動により一層強く実感するところであろう。芸術の頽廃も含めこれらはすべて、近代社会における「根こぎ (déracinement)」の状況を描写しているとも考えられる。

さらにル・コルビュジエが、「芸術」の文脈において取り上げられているならば、やはり冨原が指摘するような「社会とのつながりに従事する」側面を考慮しつつ、彼の「建築作品としての芸術性」についてヴェイユが批判している、と考えるべきであろう。

ところで、ル・コルビュジエは『ユルバニスム』の「まえがき」に、次のような言葉を残してる。

> 家は、新しい建築の問題を課す——全く新しい実現手段の問題を課し、新しい生活様式に適した完全に新しい平面の問題を課し、新しい精神状態から生ずる美の問題を課すことによって。(U, p.10)

この家が課した諸問題は、「美、経済、完全、近代都市」において「現在の都市は、幾何学的でないために死にかけている。高層に建てること、それは不格好で無思慮な敷地——今日、あるのはこれだけだ——を規則正しい敷地にかえることだ」(U, p.164) と断言されるが、さらに「大量生産」においてもほぼ同様の主張が繰り返される (U, p.205)。この主張の直後に

> 規則的な設計の結果は、大量生産である。大量生産の結果は、標準

であり、完全さである（聖の創造）。
大量生産がすべてを支配する。大量生産なくして、もはや正常な値段で工業生産をすることはできない。大量生産なくして、住宅問題を解決することは不可能である。（U, p.205ff.）

一方、冒頭に引用した『重力と恩寵』の第34章「代数学」のはじめにヴェイユの次の断章が、ル・コルビュジエの主張と比較考察を可能にする視点を提供してくれる。

断章1　現代世界の頽廃（デカダンス）の特徴のひとつは、努力と努力の成果をむすぶ関係性を具体的に思考できないことだ。これを忘れてはならない。介在物が多すぎる。他の場合とおなじく、関係性は思考ではなく事象のなかにやどる。すなわち、金銭のなかに。
金銭
機械使用（マシニスム）
代数学
現代文明の三つの怪物。完璧なる類比。（p.263）

ヴェイユの「金銭」に対してル・コルビュジエの「正常な価値で工業生産をする」こと、「機械使用」に対して「大量生産」もしくは「工業生産」、「代数学」に対して「幾何学」[40]というみごとな構成的な類似性を形成している。

このまま図式的な構成をもとに判断するならばヴェイユが頽廃となづけた「現代文明の三つの怪物」がル・コルビュジエの大量供給住宅の在り方にぴたりと当てはまる。それゆえに、ヴェイユが「芸術も頽廃する」のなかに「ル・コルビュジエ」の名をあげた、と形式的に判断することもできそうである。

残りの「均衡など消えうせた」の句についてはどうであろう。飽くまでも頽廃の文脈で理解する限り、「現代世界の頽廃の特徴のひとつは、努力と努力の成果をむすぶ関係性を具体的に思考できないことだ」という。ヴェイユが頽廃の中にあげている「代数学」について、大嶋仁は次のように解説する。

ギリシャ数学がある程度まで数論や解析を発達させたにしても、その基本は幾何学であった。幾何学とは図形の科学であるから、つねに目に見える現実とのつながりを持っている。そのような具象性は代数にはない。代数はもともと抽象的なのだ。
代数は抽象的であればこそ、すなわち抽象的な記号を用いればこそ、異なった数学の分野を一つに結ぶことができる。計算が簡便化されるだけでなく、あらゆる事象を一般化して表現できるのである。

[40] 代数学と幾何学については、後述する大嶋の解説に譲る。代数の抽象性による「具体的な成果の置き去り」が十七世紀以降の科学の発展となったことをヴェイユの解釈として紹介している。一方、ル・コルビュジエは幾何学について次のように語っている。

幾何学は、周囲を知覚し、自己を表現するためわれわれが得た方法である。
幾何学は基礎である。
それはまた、完全、神性を意味する象徴の物質的な支えでもある。
それはわれわれに、数字の高揚した満足をあたえる。
機械は幾何学から生まれる。現代はそれゆえ、きわめて幾何学的である。現代は、その夢を幾何学の喜びに向ける。現代の芸術と思想は、一世紀の分析の後に偶然的な事実の彼方を探り、そして幾何学によって、数学的秩序、ますます普遍化される態度に導かれる。（『ユルバニスム』, p.10, ただし下線部は引用者による）

ル・コルビュジエにおける幾何学は機械の起源として語られるように、機械との類比性の高さを指摘できる。ヴェイユの場合も「代数学」断章1にも記されているように、金銭、機械使用、代数学に対して「完璧なる類比」と記されているように、機械（使用）と代数学の類比性の高さが語られている。
しかし、ル・コルビジュエの幾何学についての言説は、『建築をめざして』（*Vers une Architecture*, 1923）においてもまた『モデュロール』（*Le Modulor*, 1950）においても、建築形態という具象のなかにみせるある種の神性――トラセ・レギュラトゥール（tracé régulateur）にみる幾何学的な作図体系あるいはモデュロール（le modulor）における人間的尺度をもとにした黄金比そしてフィボナッチ数列による幾何学的秩序の構築など――が随所に語られているため、ヴェイユが問題にする代数学とは根本的に異なる。

だが、他方では、具体的世界が置き去りにされる。そういう代数が十七世紀ヨーロッパの科学で駆使され、それが科学のめざましい発展を可能にした。その結果、科学は人々の日常感覚、常識からかけ離れたものになったのである。（「第1章　シモーヌ・ヴェイユにおける代数と詩」／『科学と詩の架橋』, p.28ff., 石風社, 2022年）

ヴェイユの代数学への批判的な洞察で大切なのは、数学で表現される事象と具体的な世界との断絶にある。幾何学は「目で見える現実」という具体性により、数学で表現される事象との間は架橋されている。そのためこの代数学への批判的考察が、ヴェイユにとっての近代機械文明全体の「根こぎ」状態という手厳しい診断につながる。

それゆえ、頽廃の特徴とは「努力と努力の成果を結ぶ関係性」すなわち均衡が「具体的に思考できない」こと、つまり代数学的な関係となること、と断片をつなぎ合わせれば理解できるようになる。したがって「芸術も頽廃する。均衡など消えうせた」の句とは、芸術そのものが代数的となること、つまり作品と現実の世界との均衡関係が見えなくなってきたことを象徴している、と条件付きながら理解できるであろう。

ここで「作品と現実の世界」というのは、「数学と現実」に対応させるための方便であるため、ヴェイユ自身の言葉にもどり確かめることにしよう。

断章4 芸術の目的。空間と時間をわれわれに感知させる。（「第33章美」／『重力と恩寵』, p.256）

断章21 芸術に（無媒介的な）未来はない。というのも、あらゆる芸術は集団に帰属すべきなのに、もはや集団の生は存在せず、死せる集団しか存在しないからだ。（ibid., p.261）

芸術とは本来、時間と空間を感知させる媒介的な働きがある。しかし時間と空間とはデカルト的な、いわば感覚器官をとおしていかに「延長」が把握されるかという情念論的な意味では断じてない。その芸術が帰属する集団、すなわち根づかれた民族により共有される具体的な世界として、その深みは神への恩寵への媒介を直観させるものでなければならない。

「芸術も頽廃する」の句の直前は、根こぎとなった現代人の生についての警句であったことを踏まえると、頽廃しつつある芸術とは、「根こぎとなった現代人」つまり「死せる集団」に帰属している状況をヴェイユは目撃していたのではないか。それゆえ芸術が均衡を保つべき根づきの世界との「均衡」はすでに消えうせた、と断ずるのである。

第33章「美」の断章21には、芸術の再生として「深きにある民衆的源泉に端を発する演劇、さらには建築も」とあるが、件の「芸術も頽廃する」(第34章「代数学」の断章9)の芸術は、演劇や建築のみならずひろい意味での芸術を指すとも考えられる。しかしヴェイユはこの断章9においてル・コルビュジエを名指ししていることからも、この芸術には建築が強く意図されていると考えるのが至当であろう。

以上の考察から、第34章「代数学」の断章9における「芸術も頽廃する」とは民衆的源泉との関係を失くした芸術、特に建築芸術の頽廃を論じたものだと帰結する。となるとここに奇妙な矛盾があらわれる。「ル・コルビュジエの企ても虚しい」とは、今までの議論の前提としてきた『ユルバニスム』を傍証に例示した大量生産住宅のことを揶揄しているという素朴な見通しは成り立たなくなる。

そもそも、ル・コルビュジエの企てが何を示唆しているのであろうか。ヴェイユが目にした体験からの言葉と考えれば、その企てに対する方向性はつかめるかもしれない。例えばアトリエ・オザンファン(Maison-Atelier Ozenfant; 1922–23)は「「源初的感覚」を表明する幾何学的な秩序の探求の軌跡」を示す作品として、またレスプリ・ヌーヴォ館(Pavillon de l'Esprit Nouveau; 1925)であれば「「近代建築の五原則」として鮮やかに定式化された建築理論の一徴表」を示す作品として、いずれも機械文明を予言した作品[41]であり、そこから「ル・コルビュジエの企て」を汲んでいたと考えるのが妥当ではないであろうか。

これら二十年代を中心とした作品群——考えにくいが『輝く都市』などの都市計画プロジェクトも含めて——に対してヴェイユが「根こぎ」の表徴と見ていたならば、「虚しい」というよりは、むしろ根こぎにされたフランスにおける「力」[42]の象徴として語られるであろう。ファシズムやマルキシズムあるいは大企業の工場を徹底的にその攻撃の対象としたように、自己を高めるもの、労働者を抑圧するもの、果ては過剰さや「無謀さ」として語られていたのではないだろうか。

ヴェイユ自身も、戦後の復興期に建設される住宅や建物が「おそらくいくたの世代にわたって社会生活全体を決定することになる」ことを自覚しており、したがって「あらかじめ、近い将来における産業企業体の組織化にかんする明確な考え方を確立しておかねばならない」(山崎庸一郎訳「第二部 根こぎ」/『根をもつこと』春秋社, p.108, 1967年)と提言している。ル・コルビュジエとは違う立場から、彼女も労働組合論を基に仔細にわたる分散型の工業小都市論と言うべき都市計画の骨子を展開している(ibid., pp.108–113)ことは忘れてはならない。

それゆえ「虚しさ」とは、ル・コルビュジエの企てそのものが、この四〇年初頭であっても、それを実現するに適切な状況が熟していないことに対するヴェイユの感慨であったと受け取る余地も残されていよう。

芸術の再生の可能性について、ギリシア芸術から十九世紀芸術までの歴史を

[41] アトリエ・オザンファン、およびエスプリ・ヌーヴォ館に対する評価については中村貴志「ル・コルビュジエの言葉による生涯と作品」(『ユリイカ総特集 ル・コルビュジエ』vol. 20–15, p.110, 青土社, 1988年)によった。

[42] 「力」についての概念は『重力と恩寵』の冨原の「訳者あとがき」の解説が参考になる(p.434ff.)。またヴェイユは「根をもつこと」の後半においてこの「力」と摂理、必然のメカニズムについて集中的な論考を残している(pp. 372–383)。

概観したうえで、「《一体主義（ユナニスム）》そのものも戦前でなければ成立しえなかった」（「第33章　美」／『重力と恩寵』, p.261）とヴェイユは語る。さらに「一九一四年以降、まったき断絶が生じる……大いなる無秩序（アナルキア）の渦中からでなければ、芸術の再生はあるまい。……深きにある民衆的源泉に端を発する演劇、さらに建築も」（ヴェイユ loc. cit.）と断じている。「大いなる無秩序の渦中」という重力を担うことを通して、つまり徹底した根こぎの経験を通してでなければ、建築の再生もない、と言うことであろう。

ヴェイユとル・コルビュジエは、機械文明が人間の根を奪うという同じ問題を見ていた。しかし、その応答の方向はまったく異なる。ル・コルビュジエは外的世界の再構築へ、ヴェイユは内的世界の再構築へ向かったのであった。この分岐こそが、離大地性の「離」の二つの実践形態を示していると言えよう。

7.2 離大地への応答

ヴェイユの断章にあらわれたル・コルビュジエの企てへの注目は、近代建築への否定を動機としたものではない。むしろ機械時代をともに生きた哲学者と建築家との立場のちがいから、離大地性を描きだすための補助線として見るべきであろう。

ヴェイユは高等中学リセの哲学教授でありながら、女工として工場体験へと飛び込んでいくなどアカデミーにおける哲学研究を拒否し続けたことでも有名である。一方、ル・コルビュジエもフランス建築界のアカデミーと真っ向から対立していたことは前章でも論じてきた通りである。

また政治思想も双方、サンディカリズム（労働組合主義）の思想をもちながら、ヴェイユは最晩年には自由フランス側に、ル・コルビュジエはヴィシー政府側に与していた。ヴェイユは実際には叶わなかったが、前線での戦闘員に志願する一方、ル・コルビュジエは急進的な計画主義・国家社会主義思想家の一面をもっていた。

この二人はあらゆる点で真逆に近い立場でありながら、不思議と極めて近い歴史的俯瞰的な視点あるいは課題意識をもっていた。二十世紀にあらわれた機械文明における離大地傾向という文明史的テクトニクス[43]に対して、それぞれの向き合い方を観測することは、その全体像をつかむことに寄与するであろう。

前章においても触れたが、ヴェイユも戦後の再建事業として、工業を人間生活に根づかせる施策を提案している。彼女自身1934年から8か月間の未熟工として労働を行い、日々の単純労働の中で思考を奪われていく体験を通して労働者の自尊心がいかに壊れていくかを『工場日記』のなかで詳細にわたり書き記している。それゆえヴェイユは「労働者の根こぎ」の章末に「戦後の再建事業は、ただちに工業労働の分散を鉄則としなければならない」と説く（「労働者の根こぎ」／『根をもつこと』, p.113）。

[43] 多木浩二はル・コルビュジエの政治的関与について、「我々はある種の、しかも大きな政治、リオタールの考えるところとは違って大きな物語としての政治との関連の中にあることは自覚しないわけにはいかない。コルビュジエはこのことを、自分が人類史のある時点にコミットするように体現していたように見えます」と語り「コルビュジエの政治学というものに二、三〇年代の巨大な歴史――あえていいますと「帝国主義（と呼ばれる資本主義の段階）の歴史学――というものを読んでいこう、と思っています」とある（多木浩二, 八束はじめ「〈ル・コルビュジエ〉とは何か？――現時点のとらえ方の枠組みをめぐって」／『ユリイカ　総特集　ル・コルビュジエ』, p.46ff.）

> 大工場は解体されなければならない。大企業は、多数の小工場に直結した一つの組立工場となる。これら小工場は田園に分散し、その各々は一名ないし数名の労働者よりなる」。(「労働者の根こぎ」／『根をもつこと』, p.108.)

大工場のプレス工程での労働を通じて、官僚的かつ非人間的に企業組織が細分化されていた実感[44]から大工場、大企業の解体を最優先に説く。この点はル・コルビュジエの工業論と真っ向から対立している。アスコラル(ASCORAL)の第八研究部会〈企業〉において「なによりもまず、建造を合理化し、建物を工業化し、建物を機械の支配力の下にゆだねなければならない。それこそ、実際にこの衝に当たる者の仕事であり、将来の実業家、企業家に期待するところなのである」(「11の部会の研究による理論確立」／MPU, p.265)と記しており、加えて『レスプリ・ヌーヴォ』誌を出版した1920年代にル・コルビュジエは「企業の倫理は変革された。大企業は今日、健全な倫理的な機関である」(吉阪隆正訳「革命か変革か」／『建築をめざして』SD 選書21, p.205, 鹿島研究所出版会, 1967年(以下 VUA))との見解を披露している。ところでル・コルビュジエの工場組織論については、アスコラルの一員である H. デュブレーユ[45]による次の言葉に集約されている。

> 建築は、有用であると同時に調和のとれた一つの全体を創出せんがために、素材を選択、配置しようとする。それと同時に、組織化も、人々の間に調和のある平衡状態が確立されるように、彼等を選択し、地位に就かせようとする。このように、組織化も一種の観念的建築であり、その組織全体は感銘的でさえあるので、最も非抽象的な人々でも頻繁に「社会機構」なる表現を用いるほどである。(「道徳的条件」／TEH, p.53)

一方、ヴェイユの『工場日記』の序文に寄稿したアルベルチーヌ・テヴノンによると彼女は、社会主義とは「労働者の経済的支配であって、国家の官僚的・軍事的な機構による支配ではない」のであり、労働組織の中に「機能という名による抑圧」という新しい抑圧の形式が生まれることを見ているという。続けてヴェイユは「実際に働く人たちが、秩序だて統合する人たちに従属することによって成り立っている生産の様式においては、おのずから、官僚階級の独裁という特徴をもつ社会構造を生み出すかもしれないということが、知られていないのだ」(田辺保訳「序」／『工場日記』ちくま学術文庫, p.10f., 筑摩書房, 2014年)と指摘しているようである。このことは先の分散型の工業小都市像を示した後にも断固として論断されている。

[44] この実感については、「アルベルチーヌ・テヴノン夫人にあてた手紙三通」(『工場日記』, p.255)を要約した。

[45] イヤサント・デュブルイユ(Hyacinthe Dubreuil; 1883–1971)か？「道徳的条件」に次の原注がある「本章は、自動車産業における元労働者、職工長であり、経済学者、社会学者でもあるH. デュプレーユによって作成された。」とある(p.52)。Wikipediaによると「改革派のデュブレイユの野望は、企業内の集団間の取引システムに基づき、収益の公平な分配にバランスを取る「理想的な工業都市」を建設することでした。」とある(https://fr.wikipedia.org/wiki/Hyacinthe_Dubreuil, 2026年7月15日参照)。

とにかく、以上のような社会生活形態は、資本主義的でも社会主義的でもない。
それはプロレタリアート的境遇を解体させる。しかるに、社会主義と名づけられているものは、実際において、あらゆる人間をその境遇に追い落とす傾向があるのだ。(「労働者の根こぎ」／『根をもつこと』, p.113)

ヴェイユは「機能」あるいは「組織」という概念のなかに、労働者を抑圧する新たなる形式、つまり構造を、その鋭い知性において見抜いていた。そのため生産手段である「機械は企業の所有とはならない。各地に分散した小工場がこれを所有し、かつそれらの小工場もまた、個人的ないしは集団的に、労働者たちの所有物となる。各労働者はさらに、住宅と若干の土地を所有する」(ibid., p.109) との理想的な労働組合論を謳う。

一方、アスコラルあるいはル・コルビュジエら急進的な社会改革派は、機械文明の第一期において「即席で間に合わせるのに急いだため、工業は勝手に集中し、今まであった都会を法外に大きなものとし、そしてこの間、一方では—まさにそのために—工業が労働力をどんどんあつめて絶えず増大していくので、国土は次第に見捨てられてしまった」(MPU, p.40) との状況に対して、「現代社会にその新しい生存理由を示し、来るべき最初の時期——機械主義文明の調和期——のために、行動の目的を教える」(MPU, p.212) ことを目指していたことからも、やはり国家権力など力による国土の組織化を指導しているという自負の念が透かし見えてくる。

この二人の相違は、本質的に労働者にとっての「技術労働の意味」のちがいとしてさらに闡明にあらわれる。ヴェイユの描いた工場においては、次のような労働教養ともいうべき教育が課せられるという。

労働者のひとりひとりに、自分が生産する部品の有する正確な機能と、他人の努力をまってはじめて克服される困難とをはっきりと認識させるための技術的講演、彼らが製造に協力した製品がどこに行くか、どのような人たちがそれを利用するか、いかなる種類の社会、日常生活、人間環境においてそれらの製品が場所を占めているか、および、それがどんな場所であるかを教えるための地理的講演に、残りの時間は捧げられなければならない。(「労働者の根こぎ」／『根をもつこと』, p.109)

このような労働教養が課される意図は、労働と生産されたものとの乖離により労働の根こぎを防ぐためであろう。ジョン・ラスキンが『建築の七灯』にお

いて意匠家が制作の実地に通暁すべきことを説いた精神、あるいはウィリアム・モリスが示した工房精神（クラフトマンシップ）[45]に通じるであろう。その一方、ル・コルビュジエが描く工場生産には既に、工房精神は存在しないが、しかし集団的な精神はあるという。

> 工業は部品の量産に入った。機械が人間と密接に仕事をしている。知恵の淘汰は乱れることなき確実さで行われ、手下、職工、係長、技師、部長、所長おのおのその場がある。所長の素質のある者は長く手下に止まってはいない。すべての地位は開かれている。専門化が人を機械に結びつける。……父はもはや子にその小さな職の多くの秘密を教えることはない。他人の係長が厳格に仕事を監督し、限られた密度高い仕事をするだけだ。……工房の精神はもう存在しないが、もっと集団的な精神は確かにある。もし職工が賢いならば、彼の労働の宿命を理解し、それ相当の自負を持つようになるだろう。オート誌が、某社が時速二六〇キロを出したと書くとき、職工たちは集まって、「われわれのつくった車がやったのだ」というだろう。これは倫理的に判断されるべきことだ。（「建築か革命か」／VUA, p.198ff.）

ヴェイユの場合、冒頭にも記したが、長期間にわたる単純労働と監督者の絶え間ない叱責、過労による身体の疲弊により労働者の自尊心が破壊されていく現場を、そしてフランスきっての自動車会社ルノーの組み立てラインでの流れ作業において、誤差や遅れがすぐに可視化され、隣人との連帯もまた競争となる相互不信が生々しく現れる現場を体験してきたという（「ボリス・スヴァリーヌへの手紙」／『工場日記』, p.250f.）。しかしル・コルビュジエの話では、ヴェイユと同じく自動車組み立て現場を想定しているにもかかわらず、違和感をおぼえるほど牧歌的と言わざるを得ない。確かに、ル・コルビュジエは、ヴェイユのような過酷な工場労働、労働組合運動を通して労働者に寄り添ったという記録は皆無である。

ところでル・コルビュジエも工場における労働の過酷さについて――その実感はないであろうが――その状況については十分に把握していたようである。

> 機械文明の最初の百年の苦悩のなかで、労働は、ところによっては、つぎの例証に窺われるように、良心と風土をそれが伴うあらゆるものと同時に漆黒にした――労働－懲罰、労働－代償、労働－非人間的。結果から原因に遡って、アスコラルは逆に建築と都市計画の範疇で、人間の行為、行動のなかの秩序の思考、創造的躍動をまさに労働――毎日の、そして生涯にわたる恒久的行為――という名に移

[45] 高橋杉川訳／ジョン・ラスキン「訳者序」／『建築の七灯』（岩波文庫, p.3, 岩波書店, 1930年）、岡田隆彦編『アールヌーボーの源流　ウィリアム・モリスとその仲間たち』（双書美術の泉34, p.7, 岩崎美術社, 1978年）を参照した。なおこの労働教養の必要性について、ヴェイユの次の説明が参考になるであろう。「自分がしている仕事が、いったい何に使われるものかをまったく知らないでいることは、非常に意気をくじけさせるものである。自分がいろいろと力をつくしているところから、一つの生産物が生れ出てくるのだという感じをいだくことができないからである。自分もまた、生産者の列に加わっているのだという自覚を持つことができない。それにまた、労働と報酬との間の関係についてもわからない。ただ、やみくもに仕事が課せられ、でたらめに報酬が払われるように思っている」（「断片」／『工場日記』, p.198f.）。

行させる事物的手段を発見する。(「労働の倫理学」／TEH, p.52)

前章で参照した箇所とも重複するが、ル・コルビュジエは労働の非人間的な過酷さそのものに対して介入するのではない。「建築と都市計画の範疇」において、むしろヴェイユ的に言うならば人間の尊厳の回復を「事物的手段」により実践したと言えよう。つまり、あの異様な明るさで描かれた労働における「集団の精神」とは、事物的な解決手段が十全に講じられた「後」の世界像とすれば筋がとおる。それゆえに未だ到来せぬ、機械文明の第二期の労働倫理の確信が謳われていたと理解すべきであろう。

ヴェイユの分散型の工業小都市像を生みださせた原体験は、すでに何度も言及してきたように過酷な労働体験からであったが、ル・コルビュジエの場合はどうであろうか。その負の経験は「蝸牛の殻」として象徴的に語られている。

> 現在の工業の物凄い活躍、これについては当然大いに関心があるのだが、刻々にわれわれの目前に、直接あるいは新聞雑誌を通じて目を見張るような新しい物ごとを見、なぜかと心配したり、喜んだり、不安がったりする。これら現代生活の物品は最後には現代的な心の在り方をつくり出す。そこで古くて腐った、いわば蝸牛の殻、われわれの巣に目をやり、それが毎日の接触で窒息させられ、腐敗し、無用で効果の上がらぬものであることを驚きをもって見直すのだ。一方至る所に何かを生産する機械が見られ、しかも立派に、純粋につくり出している。われわれの住む機械は、結核菌だらけの古くさいかくれ場所だ。日々の活動、工場で、事務所で、銀行で、健全な有用な生産的なそれと、家庭のどれもこれもおくれた生活との間に橋をかけていない。どこでも家庭は殺され、時代錯誤なものの奴隷に結びつけて心を堕落させている。(「建築か革命か」／VUA, p.200f.　下線部は引用者による)

人間を囲繞する物品つまり事物的環境全体が「心の在り方」をつくるというこの観点は、ル・コルビュジエの建築そして都市計画へのパトスを理解するうえで、この上なく重要な鍵語となろう。住居が結核菌におかされ、家庭は殺され、人心の堕落を建築家として、あまた目にしてきたのであろう。旧世代の人間の巣――住居ですらない――である蝸牛の殻が腐敗しているという深い自覚が、住居の刷新にはじまる都市計画として、人間が住まうすべての環境の革新にとどまらず「建築全体への革命」へと突き動かしてきたのである。

ヴェイユは機械労働において「人間の尊厳」が喪失していく現場を、ル・コルビュジエは人の住まいである住居の腐敗により「人間の尊厳」が喪失してい

く現場をともに同世代人として体験したのであろう。それと同時に文明史的な視点に立って、機械文明の時代の到来において、ヴェイユはヨーロッパ社会全体が根こぎの状態に陥っていると診断し、その死の間際まで「根をもつこと」の可能性を「恩寵」がみせる神的なメカニズムとして追求した。没後膨大なカイエは発見され『重力と恩寵』としてまとめられ、その福音は世にとどけられた。一方、ル・コルビュジエは、セーブルのアトリエでのアスコラルの研究活動、CIAM 国際会議を経て、これら長年にわたる研究成果がアテネ憲章として結実し、この壮大な都市理論をもとに建築世界全体の刷新を企てていく。

実存的なアプローチから根こぎという文明史的な病を超えていくヴェイユ、そして事物的環境へのアプローチから機械文明第一期の克服を企てたル・コルビュジエ。それぞれのアプローチはまったくことなるが「人間の尊厳」において、ともに世界史的な離大地の趨勢に対する、大地への回帰というテクトニクスを準備したのである。

7.3 大地への帰還

近代生活あるいは直接には近代建築のなかに現れてきた自然や土地からの乖離について鈴木大拙の言葉をなぞりながら「離大地傾向」と大拙が名づけた文明史的な出来事の根本原因の追究、そしてその傾向のただなかにおいてル・コルビュジエ、シモーヌ・ヴェイユがこの機械文明の第一期の克服にどのように挑戦してきたかを観測してきた。離大地傾向という力学の兆候として、「確実性」という真理の判定基準の変更が、cogitoを基盤とする十七世紀の偉大なる理性の時代つまり近代の成立を準備するのかを見てきた。しかしその最終形態において絶え間ない cogito の表象化の波は cogito そのものをも呑み込み、それ自身をも表象化する「力」として現代に姿を現してきていることを確認した。

この文明史的な運動の最終段階において人間は「労働者」として、その生きる世界は「技術世界」として実現していることを実感する。しかし、この動きは人間の欲望や傲慢さなどの個人道徳の問題に還元されるものではない。これは、大拙も指摘するように「近代生活は一種宿命的なもの」(大拙, op. cit., p.124)であり、近代という時代固有のテクトニクスつまり「離大地」の具体的な現れなのだから。

さて、考察を終えるにあたり、大拙からはじまりル・コルビュジエ、ヴェイユへとつらなる近代の離大地傾向に対するそれぞれの応答――偶然にも1942年を観測の定点とした応答とはなったが――について振りかえることにしよう。

大拙は、近代建築そして大きくは近代生活の全体のなかに、概念的で抽象的、ことごとく論理で塗り固められた世界、人間が生きている具体性から乖離した生活について宗教者の立場から批判した。大地とはこの具体性の全体のことであり、人間がそこから生まれてそこへと還る場所、久遠の時をそこから汲み

とることができる足下の現実のことであった。そのため大拙は、「大地がすなわちわれらのからだそのもの」(ibid., p.121) とも言う。二十世紀半ばまでの後期現象学運動においても、大地あるいは身体を軸とした具体的な生活世界への回帰への呼びかけであったことが想起されても良いであろう。

大拙は、離大地傾向のうちで失われた人間性の回復のための唯一の方法は「自己反省にほかならぬ」(ibid., p.124) という。しかも「一方では近代の文化生活に対して鋭き批判を加えると同時に、他の一方では自己の内生活に向って深刻なる反省を続けること」(大拙 loc. cit.) と主張している。この真意を明かす資料はもとより無いが、自己の外と内それぞれに鋭く深い反省とは「近代生活により構築された世界」はもとより、自己の内面においても「近代生活によりすっかり人間性としてのその尊厳を喪失した自己の内面」への両面の反省を示しているのであろう。つまりこのような両面の反省が同時に起き得るとしたら、すでにそれは「まことの自己」からの省み、すなわち真のわれわれである「大地」からの省みでなければならない。大拙が「「照顧脚下」と禅寺の玄関[47]口に書いてある」(大拙 loc. cit.) に触れた意図は、自己の本源 (久遠の時である大地) から宿命としての近代生活へ出ること、つまり己の任としてこの近代人の宿命である機械文明を担いきることを意味していると考えられよう。

大拙は「大体のところは、人間性の回復とその向上」であり「実際この解決がつかない限りは、種々な思想や施設も何にもならぬ」(大拙 loc. cit.) と言う。実際、ヴェイユは工場労働を通して人間の尊厳が単純機械労働により壊れていく様を徹底的に自己内省することにより、「注意」への感覚を研ぎ澄ました。彼女の徹底した注意により、西洋文明そのものがすでに「根こぎ」の状態にあることが自覚された。彼女にとっての「根づかせること」とは「肉体労働は社会生活の霊的中心でなければならない」(『根をもつこと』, p.391) と結ばれている。つまり肉体労働という霊的行為を通して、自己を虚しくし、世界を恩寵として受け取る現代人の世界の向き合い方なのである。

一方、ル・コルビュジエは、「建築的関心の中心に人間を再び据える」(CA, p.144) こと、すなわち〈住むための機械 ; une machine à habiter〉を都市計画の全体の中核とすえるドクトリンである「アテネ憲章」を世界に向けて創案し、精神と自然の調和をめざし、建築の世界全体の刷新を企てた。

この二人は大拙の言葉を借りるならば、一方では「近代の文化生活に対して鋭き批判」を加えたル・コルビュジエ、他の一方では「自己の内生活に向かって深刻なる反省」を続けたヴェイユ、という近代的な自己をめぐる内外からの鋭くまた深い徹底した反省の二つのあり方であった。この三者の根づきは、それぞれが異なる立場、取り組みによる「離大地」という「近代のテクトニクス」への応答であったことを示しているのである。

[47] 玄関はもともと「玄妙に入る関門」の禅語から由来し、その原典は「老子河上公章句／上」の成象「谷神不死, 是謂玄牝。玄牝之門, 是謂天地根。」(「維基文庫」の「老子河上公章句／上」による。https://zh.wikisource.org/wiki 老子河上公章句／上，2026年7月15日参照) である。

断章34　みずからの根を絶たねばならない。樹木を切り倒し、それで十字架を作り、日々、この十字架を担わねばならない。
社会的にも植物としても自身の根を断つこと。
あらゆる地上の祖国（patrie）から自身を追放すること。
かかる仕打ちを外部から他者に加えるのは、脱－創造の代替（ersatz）であり非実在（irréel）を生みだす。
だが自身の根を断つときは、より多くの実在（réel）を求めているのだ。
自我（moi）であってはならない。だが、集団的自我である〈われわれ（nous）〉はさらによくない。
都市（cité）はわが家にいる感覚を与える。
流謫の地にあっても、わが家にいる感覚をもつこと。
都市は根こぎへといたる代替である。
不幸にも、根づきを変容させる手掛かりも得られぬままに根を失ってしまうなら、いかなる希望が残されているというのか。

断章35　場所のないところに根をもつこと。

（ヴェイユ「第９章　脱－創造」／『重力と恩寵』, p.76 f.）

建築論研究　第5号（2026）pp.043－057

ヴィオレ＝ル＝デュクのエクレクティスム ――様式と構法のあいだで

後藤 武　建築家／後藤武建築設計事務所

1. はじめに

中世ゴシック建築の価値を19世紀に見出し、その保存修復に生涯を捧げたウージェーヌ・エマニュエル・ヴィオレ＝ル＝デュク。彼は新古典主義の「折衷主義（エクレクティスム）」が支配するエコール・デ・ボザールを追われ、新古典主義と敵対するネオ・ゴシック派閥のイデオローグだと考えられてきた。とりわけ日本においては、中世ゴシック建築の信奉者としてしか認識されていないのが実情である。確かに彼は、中世ゴシック建築を合理的な建築だとして高く評価している。日本ではヴィオレ＝ル＝デュクは保存修復家として受容されている。しかしそもそもの彼の保存修復の主たる目的は、保存修復の作業を通してゴシック建築の原理を正確に把握し、その原理を活用して19世紀の新しい建築設計の指針を生み出すことにあった。中世ゴシック建築を中心的なモデルとして19世紀の新しい建築を導き出そうと試みたのである。近年日本語にも翻訳された彼の『講話 II』[1]では、ゴシック建築の原理に鉄の部材を組み合わせた新しい建築の構築方法が模索されてもいる。

これまで西洋建築史の歴史記述では、新古典主義の折衷主義とゴシック建築の合理主義の対立図式が19世紀建築史を理解する基本図式として流通してきた。この図式は果たして本当に正確だったのだろうか。ヴィオレ＝ル＝デュクを中心とした19世紀の建築理論家たちの仕事を具に検討していくと、折衷主義と合理主義という明快な対立図式では理解し得ない状況に直面することになる。ジークフリート・ギーディオンをはじめとする近代建築のイデオローグが近代建築の成立の起源を、ゴシック建築を合理的に解釈したヴィオレ＝ル＝デュクに求め、その対立項として形骸化した新古典主義の折衷主義を措定して歴史記述の一貫性を保ってきた過程が浮かび上がってくる。折衷主義と合理主義の対立図式は、近代主義者のイデオロギーによって導き出されたものではなかったかという疑念も生まれてくる。もう一度19世紀の建築理論家たちのテクストそのものに立ち返り、折衷主義と合理主義の関係の布陣を整理し直す必要があるのではないだろうか。

ヴィオレ＝ル＝デュクのテクストを精読すると、ゴシック建築に限らず、古代ギリシャ建築、古代ローマ建築、ビザンティン建築に関する記述が非常に多

❶ Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'Architecture*, Douzième Entretien, tome 2, Paris, Édition Morel, 1872. 邦訳 ヴィオレ＝ル＝デュク、『建築講話 II』飯田喜四郎、黒岩俊介訳、中央公論美術出版、2024年。

い。古代ギリシャ建築に関しては、ゴシック建築と並んで高く評価している記述も多く見受けられる。ビザンティン建築のペンデンティヴ・ドームに関しては、ゴシックの架構システム以上に合理的だと論じてもいる。これらの記述は、彼をゴシック建築原理主義者と捉えているばかりでは、説明がつかない。筆者はすでに、2020年に刊行した『鉄筋コンクリート建築の考古学――アナトール・ド・ボドーとその時代』[2]の中で、ヴィオレ=ル=デュクが、古代ギリシャ、古代ローマ建築、ビザンティン建築、ロマネスク建築、ゴシック建築といった諸様式の中に潜在する原理を抽出し、それらの原理を新たに再統合することで、19世紀の新しい建築を生み出す複合的な建築設計の方法論を考案していたことを論じている。その彼の方法論を変移の歴史理論と名付けておいた。

❷ 後藤武、『鉄筋コンクリート建築の考古学――アナトール・ド・ボドーとその時代』東京大学出版会、2020年。

ブルーノ・フカールは、ヴィオレ=ル=デュクのテクストをセレクトして自ら序文を付した『合理的エクレクティスム』[3]と題された書籍において、ヴィオレ=ル=デュクの仕事をいわゆる折衷主義と区別して、合理的なエクレクティスムという言葉を見出している。この書籍はヴィオレ=ル=デュクのテクスト抜粋集という性格のため、フカールは序文でヴィオレ=ル=デュクの仕事をエクレクティスムとして読解する可能性を示しておきながらも、具体的な議論が展開されぬままに終わっているところが残念である。しかし、合理主義とエクレクティスム（折衷主義）という建築史学において長らく対極にあると考えられてきた二つの概念を結びつけてヴィオレ=ル=デュクの仕事を捉え直そうとする態度は、今改めて注目に値するように思える。ジャン・ピエール・エプロンは1997年に上梓された『エクレクティスムを理解する』[4]において、19世紀エクレクティスムの広範な再解釈の中で、エクレクティスムの中心人物の一人として彼を位置づけている。ただ、エプロンの書籍もヴィオレ=ル=デュクに触れた箇所は僅かで、彼の理論を具体的に論証しているわけではない。

❸ Bruno Foucart, *L'éclectisme raisonné* choix de textes et preface de Bruno Foucart, Denoël, 1984.

❹ Jean Pierre Éperon, *Comprendre l'éclectisme*, Éditions Norma, 1997.

そこで本論考では、かつて筆者がヴィオレ=ル=デュクの理論を変移の歴史理論として考察した解釈を発展させ、変移の歴史理論をエクレクティスム（折衷主義）の一つの様態として捉え直し、その思考の可能性を考察してみたいと思う。日本では、エクレクティスム éclectisme は折衷主義と訳される。折衷主義は、表層的なパッチワークとして一般的には否定的に使われる語である。筆者は『鉄筋コンクリート建築の考古学――アナトール・ド・ボドーとその時代』執筆時は、19世紀折衷主義に対立するものとしてヴィオレ=ル=デュクの合理主義を捉えていた。しかしこの対立概念に依拠しすぎると、ヴィオレ=ル=デュクが複数の様式を横断しながら原理が合理的に変移していく過程を捉えようとしていたことを取り逃してしまう。歴史的な様式を横断して建築が形成される過程を複合的なシステムとして考察するヴィオレ=ル=デュクの方法は、かつて19世紀に哲学者ヴィクトール・クーザンや18世紀にドニ・ディドロが定義していたエクレクティスム＝折衷主義の本来の考え方に実は近い。19世

紀フランスにおけるエクレクティスム éclectisme の語の使用を辿りつつ、この論考では特にヴィオレ＝ル＝デュクのエクレクティスムの建築思考が孕む現代的可能性について考察する。そのため本論考では、折衷主義をエクレクティスムと名付け直し、その本来的な意味に基づいて考察する。

2. 混淆する新古典主義とネオ・ゴシック

18世紀から19世紀に設計された建築を具体的に検証していけば、新古典主義が折衷主義でネオ・ゴシックが合理主義だという対立はすぐさま疑わしい図式であることが分かる。例えば、18世紀後半の新古典主義の傑作として知られるジャック・ジェルマン・スフロによるサント・ジュヌヴィエーヴ教会[5]。この建物は、コリント式の柱頭を持つ列柱を配列してペディメントを冠し、ギリシャ十字平面を持つ典型的な新古典主義の形式である。竣工後まもなく亀裂が発見されたことで列柱空間を壁で覆う改修が施されはしたものの、サント・ジュヌヴィエーヴ教会は竣工当初は壁も少なく、室内はほぼ柱だけが林立する空間であった。ゴシック建築の構造にも興味を持っていたスフロは、ゴシック教会堂の柱が林立する空間の中を動き回る魅力をサント・ジュヌヴィエーヴ教会にも、もたらそうとした。

❺ ジャック・ジェルマン・スフロのサント＝ジュヌヴィエーヴ教会の構造原理に関しては、以下を参照のこと。Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Jacques-Germain Soufflot*, Éditions du Patrimoine, 2004.

柱だけによって巨大なドームを支えること。これが、スフロがサント・ジュヌヴィエーヴ教会の設計において直面した課題であった。古代ローマ建築は、巨大なコンクリート・ドームを支えるために分厚いコンクリートの壁を必要としていた。その後古代ギリシャ人はコンスタンティノープルで、古代ローマ人のドーム架構技術を継承しつつも、そのドームを４本の柱で受けるペンデンティヴ・ドームの形式を発明する。分厚い壁を柱に置き換えることに成功したギリシャ人たちはしかし、推力を受けるために４本の柱の外側にお椀のような形状をした部位を挿入せざるを得なかった。中世ゴシック建築は、ビザンティンのペンデンティヴ・ドームのお椀の部分をフライング・バットレスと呼ばれる部位に置き換えた。ヴォールトの垂直性を強めて推力を軽減させた上で、細い柱状のフライング・バットレスを外部に露出させることで推力をフライング・バットレスに負担させたのである。室内では柱が鉛直荷重を受け、屋外ではフライング・バットレスが推力を受け、その中間に存在している壁は、極力ガラスを多用していくことになっていった。スフロはサント・ジュヌヴィエーヴ教会において柱だけでドームを支える課題に直面したが、その際にスフロが援用したのが、この中世ゴシック建築の構造原理だった。ペンデンティヴ・ドームを戴く屋根架構。そのペンデンティヴの部分をフライング・バットレスに見立てて推力を負担させ、鉛直力も推力も全て柱状の部材で受けているように見せようとしたのである。

一見すると新古典主義の典型のように見えるサント・ジュヌヴィエーヴ教会だが、柱だけによってドームを支持しようとする新古典主義の究極の夢は、中世ゴシック建築構造の原理を援用することによって実現可能になったのである。サント・ジュヌヴィエーヴ教会は、こうしてその構造原理に着目すると、古代ギリシャ建築とビザンティン建築、そして中世ゴシック建築の構造原理が合理的に再構成されて統合されていることが分かる。従来新古典主義に分類されてきたこの時期の建築群を構造原理に着目してもう一度精査してみると、同じように中世ゴシック建築の構造原理を導入しているものが多いことが分かる。

スフロが先見的に見出していた古代ギリシャ建築とビザンティン建築、中世ゴシック建築の構造原理の混交は、19世紀に入るとロマノ=ビザンティン建築と呼ばれる新しい建築様式を生み出していくことになった。19世紀の教会堂建築の設計の現場で着想されはじめたロマノ=ビザンティン建築は、ゴシック建築からロマネスク建築へと遡り、さらにその始原としてのビザンティン建築のペンデンティヴ・ドームへと遡り、新しい建築様式形成を模索していった。19世紀のキリスト教会堂を設計するにあたって、中世の盛期ゴシック教会堂をモデルにすることに限界を感じていた建築家たちは、ゴシック建築からロマネスク建築へと遡行し、さらにはビザンティン建築のペンデンティヴ・ドームを再解釈することに可能性を見出していくことになる。ヴィクトール・バルタールやルイ・オーギュスト・ボワローらは、ビザンティンのペンデンティヴ・ドームを採用した新しい19世紀のキリスト教会堂を提示していくことになる。

こうしてみると、19世紀の建築史を新古典主義の折衷主義と中世ゴシック建築の合理主義とのイデオロギー闘争として記述するのはいささか抽象的にすぎることが分かってくる。むしろ両者は混じり合いながら、合理的な混成が模索されていったと言うべきなのである。

3. 建築のエクレクティスム

19世紀に新古典主義とゴシック建築を合理的に混成させようとした建築理論の代表的なものとして、セザール・ダリのエクレクティスムが挙げられる。ダリはボザールには入学しなかったものの、フェリックス・デュバンのアトリエで修行した建築家である。彼はヴィオレ=ル=デュクに先駆けて、司教区建築家としてアルビのサント=セシル大聖堂などの修復に従事する。いくつもの建築誌を発刊し、理論家・批評家としても活躍。フーリエ主義者としても知られている。彼は、同時代の哲学者ヴィクトール・クーザンのエクレクティスムの哲学を参考にして、建築のエクレクティスムを構築していく。1869年に公

刊された *Revue générale de l'architecture et des travaux publics: journal des architectes, des ingénieurs, des archéologues, des industriels et des propriétaires*[6]に、ダリは「未来の建築について：フランスのルネサンスに関して」と題された論文を投稿している。この論文は、フランスのルネサンスとは何かを考察している。イタリアのルネサンスは古代ローマの復興と考えられてきたが、フランスのルネサンスは、ギリシャ、古代ローマ、ビザンティン、ロマネスク、ゴシックといった様式の合理的な統合の結果として現れてきた。これをダリは、エクレクティスムと捉える。ここで言うエクレクティスムとは表層的、記号的なパッチワークではない。ダリによればフランスにおいては、異なる様式のそれぞれの構造原理が合理的に合成されて、新しいルネサンスが何度も生まれているという。

1840年のコレージュ・ド・フランス講義「ルネサンス」[7]において歴史家ジュール・ミシュレは、15世紀イタリアの文学上の再生現象を総称して、古代芸術の「ルネサンス」と名付けて定義づけた。ヴィオレ＝ル＝デュクの伯父・家庭教師だった人にエチエンヌ＝ジャン・ドレクリューズがいる[8]。ドレクリューズは、ミシュレが15世紀にフィレンツェで起きた芸術運動に限定してルネサンス概念を捉えていたのに対して、その概念を拡張してフランス中世の中には段階的に何度もルネサンスがあったと論じる。フィレンツェでは中世を否定した古代ローマの復興だったが、フランスはすでに中世に古代ローマの延長線上にルネサンスがあった。セザール・ダリのフランス・ルネサンス議論は、ドレクリューズのものに近い。

ここで重要なのは、エクレクティスムとは全く異なる断片的な要素がただ無関係に寄せ集められているわけではないという点である。ヴィクトール・クーザンは、彼の哲学をエクレクティスムと要約し、その先駆者として哲学者ドニ・ディドロの仕事を挙げている。ディドロは『百科全書』の項目「エクレクティスム」において、哲学のエクレクティスムを建築の比喩で語っている。

> 「また、あらゆる面で崩壊した広場をついには捨てて、もう一つの広場へ移らなければならない必要性、それが同じ運命にすぐに会うので、またもっと別の広場（それも時がすぐに破壊するが）に移らなければならない必要性から、別の建築家たちは広々とした野原に移る決心をしたのである。彼らはそこに多くの崩壊した広場の材料の中からまだ丈夫なのを用いて、永続的で、永遠の、他の多くの町を破壊してきた力に対して持ちこたえられる、一つの町をつくろうというのである。この新しい建築家たちがエクレクティストと呼ばれる。[9]」

ディドロは、サンクレティスムとエクレクティスムとを峻別している。ディドロによればサンクレティスム Syncrétisme とは、表層的な思想のパッチワーク

❻ César Daly, De l'architecture de l'avenir: A propos de la renaissance française In *Revue générale de l'architecture et des travaux publics: journal des architectes, des ingénieurs, des archéologues, des industriels et des propriétaires*, Paulin &Hetzel. 1869. pp.10-71.

❼ Jules Michelet, Cours au Collège de France, I. 1838-1844, Bibliothèque des Histoires, Éditions Gallimard, 1995.。

❽ E.-J.Delécluze, *Carnet de Route d'Italie (1823–1824) Impressions Romaines*, Biovin et Cie, Éditeurs, 1942.

❾ Denis Diderot, L'Encyclopédie,1er éd.1751, tome 5,p p284. La nécessité d'abandonner à la fin une place qui tomboit en ruine de tout côté, de se jetter dans une autre qui ne tardoit pas à éprouver le même sort, & de passer ensuite de celle-ci dans une troisieme, que le tems détruisoit encore, détermina enfin d'autres entrepreneurs (pour ne point abandonner ma comparaison) à se transporter en rase campagne, afin d'y construire des matériaux de tant de places ruinées, auxquels on reconnoîtroit quelque solidité, une cité durable, éternelle, & capable de résister aux efforts qui avoient détruit toutes les autres: ces nouveaux entrepreneurs s'appellerent *éclectiques*.

である。それに対してエクレクティスム Éclectisme とは、一つの流派に属すことなく、異質な思想を合成させて一つの体系を創造する哲学的営為の立場を言う。ディドロは、近代合理主義哲学の祖であるルネ・デカルトこそ、エクレクティスムの代表的哲学者であると言う。デカルトこそ、あらゆることを疑ってさまざまな思考の断片を合成し、一つの体系的哲学を生み出した人物である。

ヴィオレ=ル=デュクは『建築講話』第10講「19世紀の建築と研究の方法」[10]の中で、ルネ・デカルト『方法序説』[11]の４つの格率に基づいて19世紀の建築を生み出す設計手法を論じている。デカルトと言えば合理主義者というイメージが強いが、19世紀においては、エクレクティスムの文脈でデカルトが参照されていたのである。ヴィオレ=ル=デュクは中世ゴシック建築の構造原理を最も高く評価していたものの、それ自体の限界や問題点も指摘している。その限界を乗り越えるためにビザンティン建築に遡行してペンデンティヴ・ドームを再生させて19世紀の新しい建築を生み出そうとしていた。その観点から考えると、ヴィオレ=ル=デュクの思考は、セザール・ダリの言うエクレクティスムと呼びうるものなのではないだろうか。

しかし注意しておかなければならないのは、ヴィオレ=ル=デュク自身はエクレクティスムの語をセザール・ダリの言うような、異質な思想を合理的に合成するという意味で用いてはいない。例えば『11世紀から16世紀フランス建築の理論事典』第９巻「ユニテ」で彼は次のように書く。

> 「しかし一人の建築家が自らの思考を表現するために、多岐にわたる源泉から着想を得てこのプログラムの要求を満たすことがいかに難しいかが分かるだろう。多くの現代建築家たちがユニテの法則を認めずその可能性を否定している。そして一種の曖昧なエクレクティスムを称賛している。曖昧なエクレクティスムは、芸術家の思考に見合ったかたちを与えてくれる表現を北や南の過去の中に探しに行かせる。これらの芸術家は、この雑多な資料の山の中から未来の建築が生まれてくると言うだろう。しかしこれまでのところ、思考の無秩序と混乱しかそれは表現していない[12]。」

ここで言う「曖昧なエクレクティスム」は、ディドロが言うサンクレティスムに対応していることは明らかである。「多岐にわたる源泉から着想を得てこのプログラムの要求を満たすこと」こそをヴィオレ=ル=デュクは19世紀の建築設計の方法として推奨しているわけだが、これはまさにダリの言うエクレクティスムと全く重なっている。語法の微妙なずれがあるものの、ヴィオレ=ル=デュクの建築設計理論を「曖昧ではない」エクレクティスムとして解釈することは妥当であるように思われる。エクレクティスムの語源的な意味に立ち戻っ

[10] Viollet-le-Duc, Entretiens sur l'architecture, A.Morel & Cie 1864, pp. 449.

[11] René Descartes, *Discour de la méthode*, in Oeuvres de Descartes, Librairie philosophique, J.Vrin, 1973. 邦訳ルネ・デカルト『方法序説』谷川多佳子訳、岩波書店、1997年。

[12] Eugène Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, Tome neuvième, pp.340, article《unité》, Édition BANCE — MOREL de 1854 à 1868, mais on comprendra qu'il est difficile à un architecte qui, pour exprimer sa pensée, va puiser à des sources très-diveres, de remplir ce programme. Nous reconnaissons volontiers que beaucoup d'architects, de nos jours, n'admettent pas la loi d'unite, qu'ils en nient la puissance, et préconisent une sorte d'éclectisme vague, permettant à la pensée de l'artiste d'aller chercher dans le passé, au nord et au midi, les expressions propres à donner une forme à cette pensée. Ces artistes affirment que, de cet amas de documents mêlés, il sortira *l'architecture de l'avenir*. Peut-être; mais, en attendant celle du present n'exprime le plus souvent que le désordre et la confusion dans les idées.

て解釈することによってこそ、ヴィオレ=ル=デュクの試みの射程がより浮かび上がってくるように思われるのである。

4. ヴィオレ=ル=デュクのエクレクティスム

すでに拙著『鉄筋コンクリート建築の考古学――アナトール・ド・ボドーとその時代』においても論じたことだが、ヴィオレ=ル=デュクの歴史理論は、歴史を変移する連続体として捉えようとする性質を持っている[13]。

18世紀末のフランスにおける建築理論は、事物の外観の可読性に基づいて建築を分類し、体系化する方向に向かっていった。その作業の中心にいたカトルメール=ド=カンシーは、「カラクテール(caractère)」という語をとりわけ重要視し、目に見える外観上の特徴と内在的な機能とを相関関係に置く分類体系化を行っていく[14]。この体系化がアカデミーの内部で制度化されていくさなかで、19世紀に入ってアカデミーをはじめとした建築設計の現場で一つの方法論が隆盛をきわめていくことになる。組み合わせ理論である。諸様式が並列し、部位が組み合わせ可能なパーツとして整備された時、それらを表層的に寄せ集めて建築の全体が構成されてしまいがちである。ヴィオレ=ル=デュクが「一種の曖昧なエクレクティスム」と呼んで批判した事態である。

ゴシック建築の擁護者として知られるヴィオレ=ル=デュクは、曖昧なエクレクティスムに抵抗する合理的な理論武装を行うために、《le style》の概念を独特の仕方で彫琢していった[15]。ヴィオレ=ル=デュクは、分類体系としての様式概念を反転させる意味を《le style》に込め、19世紀の様式形成を先導していこうとした。ヴィオレ=ル=デュクの《le style》の概念は、理論解剖学者ジョフロワ・サン=ティレールの「プランのユニテ」概念や、ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテのモルフォロギーにおける「原型」概念を参照して生み出された。

自然界の生物の多様な形態群を生成させる単純な原理の発見に触発されながらヴィオレ=ル=デュクは、人工物としての建築もまた原理に基づいて設計されるべきだと考えた。分類に基づく組み合わせ理論とは異なる形態生成の理論を生み出すことによってのみ、19世紀の様式は可能だと考えていた。材料から構造が導き出され、さらにそこから装飾形態が論理的に導き出されることによって、《le style》を所持する建築が生まれる。ヴィオレ=ル=デュクの建築理論は、有機体論の系譜に位置づけられてきたが、活きた有機体の全体性を顕揚するホーリスティックな有機体論とは区別して考察されるべきものである。それはむしろ、無機的なものの生命化の位相で解読されるべきものである。ヴィオレ=ル=デュクは水晶を基礎モデルとしながら、それを鉄による機械論モデルへと接合させながら、来るべき建築の構造概念を理論化していった。水晶、人体、建築、山脈へとメタモルフォーゼを経ながら構築されるヴィオレ=

[13] 後藤武『鉄筋コンクリート建築の考古学――アナトール・ド・ボドーとその時代』東京大学出版会、2020年。第一章　石から鉄へ――物質間を翻訳するヴィオレ=ル=デュク。この論文の「4. ヴィオレ=ル=デュクのエクレクティスム」は、拙著第一章を改編した上で再掲したものである。

[14] Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture*, tome 2, Paris, Librairie D'adrien Le Clere, 1832, pp. 500-503.

[15] Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, l'article «style», tome 8, Paris, Édition Morel, 1866, pp.474-497.

ル=デュクの構造概念を、出来る限り動態的な姿のまま素描してみよう。

ヴィオレ=ル=デュクは、定冠詞複数形の《les style》と定冠詞単数形の《le style》を区別している[16]。《les style》は、時代や流派の特性（caractère）を表象する分類体系であり、様式という訳語が日本語としても定着している。例えばカトルメール=ド=カンシーが様式を論じる場合には、時代や流派の特性（caractère）を表象する分類体系を指している[17]。その意味でヴィオレ=ル=デュクは、様式の概念を意図的に作り直していると言える。《le style》とはヴィオレ=ル=デュクにとって、数ある建築物の中でも優れた建築のみが持ちうる一つの原理を指す。複数の多様な様式を指示する《les styles》とは異なり、諸様式に通底する一つの原理が《le style》である。自然界に存在する生物群は例外なく《le style》を保持しているにもかかわらず、人工物には《le style》を持つものが少ないとヴィオレ=ル=デュクは主張する。「灌木の一枚の葉、一輪の花、一匹の昆虫は《le style》を所持している。なぜならそれらは本質的に論理的な法則に従って成長し、発展し、生き続けるからである。一輪の花からは、何も抜き取ることは出来ない。一輪の花の組織においては、各部分は機能に適した形態を採用して、その機能を強調するように造られているからである。」とヴィオレ=ル=デュクは言う[18]。

ヴィオレ=ル=デュクの《le style》概念は、ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテの「原型」概念や、ジョフロワ・サン=ティレールの「プランのユニテ」概念からの影響のもとに構想されていると考えられる。1837年にヴィオレ=ル=デュクの親しい友人だったシャルル・マルタンは、ゲーテの自然史に関する著作を集めて註釈した翻訳を出版する[19]。その中には、植物変態論を中心とした植物学関係の論文、地質学関係の論文、そして比較解剖学（動物学）に関わる論文が集められている。比較解剖学の章の中では、ジョルジュ・キュビエとジョフロワ・サン=ティレールとのアカデミー論争が取り上げられており、ジョフロワ・サン=ティレールを論じた「動物哲学の原理」が収録されている。ジョフロワ・サン=ティレールは、動物の形態生成には単一のプランが存在しており、単一のプランがまるで折紙を折り分けるようにして哺乳類になり、甲殻類になっているという仮説を構想していた。あくまで類の独立性を主張していたキュビエとジョフロワ・サン=ティレールとの間で論争に発展していくことになる。ゲーテはジョフロワ・サン=ティレールに近い立場から、動物の前肢骨の変移過程の分析を通して、ジョフロワ・サン=ティレールの「プランのユニテ（unité de plan）」概念を自らの「原型（Urform）」概念に引き寄せていく。

ゲーテの「動物哲学の原理」では、用語法に関してジョフロワ・サン=ティレールを批判的に捉えている[20]。ジョフロワ・サン=ティレールは、自らの理論構築に際して、プランのユニテ（unité de plan）、材料（matériaux）、構成（composition）、枝分かれ（embaranchement）という概念を使用している。プランという言葉は建

[16] Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'Architecture*, Sixième Entretien, tome 1, Paris, Édition Morel, 1872のとくにp.179からp.192にかけて、ビザンティン建築の起源をめぐる議論の中で、《le style》の定義付けの議論がされている。

[17] Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture*, tome 2, Paris, Librairie D' adrien Le Clere, 1832, pp. 500-503.

[18] Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'Architecture*, Sixième Entretien, tome 1, p. 183, «Une feuille d'arbuste, une fleur, un insecte, ont du style, parce qu'ils croissent, se développent, se conservent par des lois essentiellement logique. On ne peut rien enlever à une fleur, car dans son organisation chaque partie accuse une fonction en adoptant la forme qui convient à cette fonction.».

[19] Johann Wolfgang Von Goethe, *Œuvres d'histoire naturelle de Goethe Comprenant divers mémoires D'anatomie comparées de botanique et de géologie*, traduits et annotés par Ch. -Fr. Martins, Paris, AB. Cherbuliez et Cie, 1837.

[20] Ibid., pp. 177-182.

築の設計を連想させ、実際にジョフロワ・サン=ティレールは建物の比喩を用いている。材料という言葉も建築物で使われる言葉だし、構成も設計の用語である。枝分かれは大工の専門用語で、線材としての木材を組み合わせたものを指示する。ジョフロワ・サン=ティレールは、人工物である建築の比喩で自然界の生命を唯物論的かつ機械論的に把握しようとしている。ゲーテは、この比喩的な用語法が厳密さを欠くと主張している。しかし、ヴィオレ=ル=デュクは逆にここに可能性を見出したのではないか。建築の比喩で生物の変移を考えるジョフロワ・サン=ティレールの思考が、生物の比喩で建築を考えるヴィオレ=ル=デュクの思考に転移したと考えるのも可能だと思われる。

ヴィオレ=ル=デュクは、建築の立場からジョフロワ・サン=ティレールの用語法を積極的に取り入れているように見える。ヴィオレ=ル=デュクの考える《le style》という概念は、十八世紀の自然史学者ジョルジュ・ルイ・ビュフォンが使用していた概念に近い。ヴィオレ=ル=デュクは、建築の世界でカトルメール・ド・カンシーらが考えていた複数の交替する様式を表す《les styles》の持つ意味内容に対して、自然史における《le style》概念を意図的に移植しようとした痕跡がある。ビュフォンは、《le style》の実現のためにはよく彫琢されたプランが必要だと論じているが、これはのちのジョフロワ・サン=ティレールの「プランのユニテ」概念に繋がる。

こうした概念を戦略的に彫琢しながら、ヴィオレ=ル=デュクは建築史を一つの変移する連続体として捉えようとした。系統発生的な観点から生物の発生を論じたジャン=バティスト・ラマルクや、それを引き継ごうとしたジョフロワ・サン=ティレールは、その立場を変移説（トランスフォルミスム）としていたが、ヴィオレ=ル=デュクはまさに建築史を一つの変移説として描き出そうとしたのである。とはいえデュクは、歴史を通史として体系化してはいない。アカデミー・デ・ボザールでの講義録を書籍化した『建築講話』の中では時代順に西洋建築史における変移の過程が論じられてはいるものの、それは通史と呼ぶにはあまりにも扱われている事例が少なく、偏りがあると言わざるを得ない。体系化は、弟子の建築家アナトール・ド・ボドーや、歴史家オーギュスト・ショワジーがより厳密なかたちで行うことになった。しかしデュクの理論の中にはすでに、材料とプログラム、地域性の変化に応じて変移する建築の構造や装飾を分析し、その変換ルールを特定していこうとする態度が見てとれる。

ギリシャの切石組積造は、木構造を翻訳したものだと論じられてきた。ヴィオレ=ル=デュクも『建築講話』の第一巻第二講で論じているように[21]、ギリシャ神殿の円柱は皮を剥いだ樹木の幹だったものであり、柱頭は木造で桁を受けるための部材だったし、トリグリフは梁の端部、コロナは垂木の鼻だったというわけである。たしかにインドや中国には、木構造をそのまま石に翻訳した事例があるとヴィオレ=ル=デュクは言う。しかしギリシャは、木構造の翻訳では

[21] Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'Architecture*, Sixième Entretien, tome 1, p. 228.

ない。彼によれば、木造で掘立て柱を並べて梁を架け渡そうとするとき、一直線に水平に並べるのに最も有効なのは、四角断面に加工することであり、円柱はむしろ合理的ではない。一方で石切り場で巨大な一本柱を切り出す時に、運搬上最も合理的なのは円柱形である。自重で斜面を回転させながら神殿まで運搬するために最適な形として、円柱は選びとられた。その他、あらゆるギリシャ神殿のディティールが、石という物質であることによって導かれた合理的な解法の結果であることを、ヴィオレ=ル=デュクは論証しようとしている。ギリシャは、切石組積造ならではの構造へと変移させているがゆえに《le style》を持ち得たのだというわけである。

ロマネスクはペリグー大聖堂においてビザンティンのペンデンティヴ・ドームを導入したが、そこには単純な翻訳関係はない。モノリスの軽い煉瓦コンクリートのペンデンティヴから、切石組積のペンデンティヴに材料を変えた時、そこには架構システムの根本的な変移が生まれていた。軽い煉瓦に比べて大型の切石は自重が重いために推力が大きくなる。したがってペンデンティヴを基本にしながらも、過大な推力を受けるシステムを生み出していくことになった。その過程には、ビザンティンだけでなく切石でヴォールトを組んでいたシリアからの影響も考慮することをヴィオレ=ル=デュクは忘れてはいないが、こうした変形の過程を経てロマネスクは、四本の支柱で支持される大型切石で造られたヴォールトという前例のないシステム開発に成功した。だからロマネスクは、ヴィオレ=ル=デュクにとって《le style》を持つ優れた芸術なのである。切石組積造の可能性を最大限に拡張したのが、ヴィオレ=ル=デュクにとってはゴシック建築だった。楣を柱で受けるギリシャ建築を石で成立させたギリシャ人が、古代ローマのコンクリート・ドーム技術に直面して生み出したのが煉瓦コンクリートによるビザンティン・ペンデンティヴだった。ビザンティン建築は、ギリシャ建築の原理と古代ローマ建築の原理という二つの互いに相容れない原理を合成することによって、全く異質な新たな原理を生み出したとヴィオレ=ル=デュクは言う。

そしてそのビザンティン・ペンデンティヴが石に翻訳されてロマネスクという新たな形式が発明され、さらに細い柱で尖頭ヴォールトを高く支持するゴシックが生み出されたわけである。ゴシックはヴィオレ=ル=デュクにとって、石という物質から導き出される構築の到達点を示すものである。彼にとっては、建築は変移＝メタモルフォーゼするがゆえに、ゴシック建築の原理が、過去のギリシャ建築の原理をも内在化させることが出来るわけである。ヴィオレ=ル=デュクには、その後のルネサンスも新古典主義も停滞に見えた。かなり偏向した歴史観だが、彼にとってルネサンスは、古代ローマの原理の単純な反復に過ぎなかった。ヴィオレ=ル=デュクは、建築の歴史をトランスフォルミスムとして捉え、新たな材料から導き出される《le style》を所持した建築を設計する

方法論を歴史の中に見出そうとしたのである。

ヴィオレ=ル=デュクは、盛期ゴシック建築の構造原理を最も優れたものだと考えていたことは確かである。しかし盛期ゴシック建築は、諸様式との並列的な関係の中で排他的に選別された特権性を付与されていたわけではない。むしろギリシャ建築から連続的に地域性がもたらす諸条件に拘束されながら構造変換を経て産出された到達点であった。ヴィオレ=ル=デュクによる中世建築以前の建築史解釈は、これまであまり注目されて来なかった。1994年に刊行されたジャン=ミシェル・ルニオーによる『ヴィオレ=ル=デュクあるいはシステムの熱狂』[22]の第四章では、ヴィオレ=ル=デュクがゴシック建築の歴史解釈から出発して建築の世界史を構想していく様子が手短に描き出されている。しかしここでは変移説の観点からヴィオレ=ル=デュクの歴史観が論じられてはいない。

[22] Jean-Michel Leniaud, *Viollet-le-Duc ou les délires du système*, Paris, Éditions Mengès, 1994.

ヴィオレ=ル=デュクの歴史理論は、19世紀の歴史主義的混迷の時代の中で優れた建築を設計するための目的から逆算して構想されたものだった。しかし彼の変移説は、進化の歴史の到達点が最良の結果をもたらすものだと解釈してはいない。彼にとって建築は、ルネサンス以降現代に至るまで原理の発明がなく、退廃を引き起こしてしまっているからである。芸術の再生現象は、退化した形式の芸術に基づいて起こるものではない。初期の形式に回帰して力を充填することによって、芸術は新たな長い生命を獲得することが出来るのだとヴィオレ=ル=デュクは言う。歴史を遡行して初期の形式に立ち戻り、そこから新たに原理を見出していくことが目指される。ヴィオレ=ル=デュクの変移説は、淘汰によって生み出される進化過程とは異なる時間性を持っている。原理の生成と衰退を繰り返すのが建築の変移だが、衰退した原理はその都度初期の原理へと遡行的に回帰することによって生き返る永劫回帰的な性質を持っている。進化の時間性と逆方向の遡行する時間が組みこまれることによって、建築の変移が遂行されるというのが、ヴィオレ=ル=デュクの変移説だった。

ポル・アブラムは『ヴィオレ=ル=デュクと中世の合理主義』の「第二章 建造物の安定性」において、ヴィオレ=ル=デュクのゴシック建築構造概念の中でも最も特徴的な「均衡の原理」と「弾性の原理」を批判的に検討している[23]。ゴシック建築のピアの基部をピン接合に近い解釈をするヴィオレ=ル=デュクは、19世紀に技師によって生み出された鉄構造からこの解釈を着想したのではないかと、アブラムは一言記している。アブラムはこの仮説をこれ以上展開することなく、ヴィオレ=ル=デュクの鉄骨構造を論じることもなかったので、この議論は80年のあいだ置き去りにされてしまっているが、改めて展開するべき主題だと考える。

[23] Pol Abraham, *Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval*, Paris, Vincent, Fréal, 1934, p. 73.

1840年、26歳のヴィオレ=ル=デュクはヴェズレーのマドレーヌ教会の修復監督に任命され、はじめて中世教会堂の修復現場に入ることになる。フライン

グ・バットレスが崩落した文字通りの廃墟と化したマドレーヌ教会を実測調査する経験を皮切りにして、ヴィオレ=ル=デュクは中世ゴシック建築の構造理論を独自に構築していく。その視線は創建当初の工匠たちの思考を辿り直す考古学的なものであったはずだ。しかしながらゴシック建築の廃墟は彼に、それまでの切石組積造の構造システムとは根本的に異なる原理を見出させることになった。あるべきはずのものが欠落する倒壊寸前の教会堂たちは、ヴィオレ=ル=デュクの建築解剖学に大胆さを付与したと言ってもよいのかもしれない。ゴシック建築はピン支持の柱基を起点にして「均衡の原理」と「弾性の原理」を持つ動態的なシステムだという解釈がそれである。この二つの原理はまさに、19世紀に発明された鉄骨建築の原理である。ヴィオレ=ル=デュクは、材料は異なれども13世紀のゴシック建築は、19世紀の鉄骨建築の先駆的な原理の発明だったのだと言う。ヴィオレ=ル=デュクがゴシック建築を顕揚するのも、このためである。ヴィルヘルム・ヴォリンガーは後にゴシック建築を石による石の否定と解釈した。細い柱で大空間を支持させるゴシック空間の構造原理を切石組積造の伝統から切り離して解釈するヴィオレ=ル=デュクは、石という物性の極限を追求するゴシック建築の構造原理を理論化したとも言える。

ヴィオレ=ル=デュクは『中世建築辞典』第四巻の項目「構築」の中で、ディジョンのノートルダム大聖堂のトリフォリウムとピア上部の分解図を描いている[24]。この図は、ブルジェリの『人体解剖学総論』の中に描かれる人体の脊柱の分解図にとてもよく似ている。ヴィオレ=ル=デュクは身廊の交差リヴ・ヴォールトのリヴから流される力を片持ちの柱頭で受け、側廊のリヴ・ヴォールトのリヴを柱頭の反対方向で受けることによって、天秤のような釣り合い状態を保っているのだと論じている。そしてこうした釣り合い状態を仮想したとすれば、柱の柱基はピヴォット・ヒンジによるピン支持だと考えなければならない。事実『中世建築辞典』第五巻の項目《スケール(Echelle)》では、ゴシック建築の柱基がピン支持だからこそ、細い部材で成立しているのだと論じている[25]。

ヴィオレ=ル=デュクによればゴシック建築は、不動の量塊だった古代ローマ建築とは異なり、互いに自由に動きうる独立した構造部分の集積である。ディジョンのノートル=ダム大聖堂は、諸力が拮抗する動態的な状態、つまり限界釣り合い状態で静止している。作用する力と反力に応じて変形しながら新しい釣り合いを自ら作り出す存在として、ヴィオレ=ル=デュクは解釈している。この原理の成立に大きな役割を果たしているのが、フライング・バットレスであり、ゴシック建築の構造特性としてリヴ・ヴォールトとフライング・バットレスが取り上げられるのは、まさにこの原理の実現に最も重要な役割を果たしている部位だからである。

19世紀の様式形成においてリファレンスになりうるのは、ヴィオレ=ル=

[24] Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, l'article «Construction», tome 4, Paris, Édition Morel, 1854, p. 141.

[25] Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, l'article «Echelle», tome 5, Paris, Édition Morel, 1861, p. 150.

デュクにとっては当然のことながらこうしたゴシック建築だった。ヴィオレ=ル=デュクが生きた19世紀という時代は、新たな様式が見出せずに複数の歴史様式が混在するエクレクティスムの時代だった。エクレクティスムの時代にあって、鉄という新たな材料は、材料の側面から新しい建築を生み出す可能性を孕んでいた。均衡と弾性の原理に基づくゴシック建築の原理をさらに展開させるためには、鉄の使用が最も相応しい。切石組積に圧縮力を負担させ、錬鉄に引張り力を負担させることで、新たな均衡の原理を生み出すことが出来るからである。

フランス建築における19世紀は、鉄という材料の台頭の時代だった。パリ植物園の温室が1836年にはシャルル・ロオー・ド・フルリによって設計され、アンリ・ラブルーストのサント・ジュヌヴィエーブ図書館の竣工が1850年、パリのレ・アールの竣工が1853年だった。エコール・デ・ポンゼショセとエコール・ポリテクニークで教えたクロード・ルイ・マリー・アンリ・ナヴィエが弾性の理論を発展させたおかげで、鋳鉄と錬鉄、鋼鉄の使い分けによって圧縮と引張りの役割分担に基づく建築の設計理論が急速に開発されていくことになる[26]。

[26] Claude-Louis Marie Henri Navier, *Résumé des leçons données à l'école des ponts et chaussées sur l'application de la mécanique à l'établissement des constructions et des machines*, Paris, Chez Carilian-Goeury, 1833.

指物師出身だったルイ・オーギュスト・ボワローは、ヴィオレ=ル=デュクの熱心な読者であり、ネオ・ゴシックの建築家として鉄を架構に使用したネオ・ゴシック教会の設計を行いはじめる。1856年にはパリにサン・トゥージェーヌ・サント・セシル教会を竣工させている[27]。柱は鋳鉄で、架構には錬鉄ないしは圧延鋼も組み合わせて使用している。1864年にはパリ郊外のヴェシネにサント・マルグリット教会を設計しているが、これはやはり鋳鉄と錬鉄、圧延鋼を架構と柱に使い分けつつ、壁は切石組積ではなく、フランソワ・コワニェによるベトン・アグロメレ、つまりコンクリートを使用している。ボワローはヴィオレ=ル=デュクと同じく13世紀ゴシック建築の構造原理の優位性を認めつつ、それが必ずしも与条件としてのプログラムを完璧に解決していないことを主張している。推力受けとして外部に突出するフライング・バットレスは内部と外部の一致を妨げてしまっていると考えるのである。そこでボワローが評価するのが、推力受けを内在化したビザンティン建築のペンデンティヴである。ボワローは自らの鉄による架構をペンデンティヴ・ネットワーク・システムと名付け、外部の控え壁やフライング・バットレスを消去して、その機能を室内側に内在化するシステムを展開していく。

[27] ルイ・オーギュスト・ボワローに関しては、以下の論文を参照のこと。Bruno Foucart, «La Cathédrale synthétique de Louis-Auguste Boileau», in *Revue de l'art*, no. 3, 1969, pp. 40-66.

ボワローとヴィオレ=ル=デュクの間で、1855年に論争が起きている[28]。ミシェル・シュヴァリエが1855年の万国博覧会における鉄の建築について論じた文章の中で、建設途中だったサン・トゥージェーヌ・サント・セシル教会にも触れている。これに触発されてヴィオレ=ル=デュクは、『建築の百科全書(*L'Encyclopédie d'architecture*)』誌上でボワロー宛の書簡の形式で文章を発表してい

[28] Présentation de Bernard Marrey, *La querelle du fer: Eugène Viollet-le-Duc contre Louis Auguste Boileau*, Paris, Éditions du Linteau, 2002.

る。ヴィオレ=ル=デュクの論点はいくつかあるが最も中心となる論点は、ボワローが建築家としてというよりは指物師の延長で建築に取り組んでおり、鉄の使い方が石の翻訳に過ぎず、鉄という物質から導き出される使い方がもっと他にあるはずだというものだった。

ジョフロワ・サン=ティレールの理論解剖学からの類推によって、ヴィオレ=ル=デュクは建築史を物質と構造の変移の過程として考えはじめた。ヴィオレ=ル=デュクの建築史をこの観点から解釈し直すことは、彼を単純にゴシック・リヴァイヴァルの推進者としてのみ捉える研究史を修正することになる。ヴィオレ=ル=デュクが19世紀に生み出されるべき建築の条件として措定したのが、盛期ゴシック建築が生み出した均衡と弾性の原理を踏まえた上で、その原理を変移させることだった。ヴィオレ=ル=デュクにおける鉄の使用は、変移の過程として歴史をモデル化することによってはじめて正当化される。建築史はヴィオレ=ル=デュクにとって、材料の条件が変わることで新たな変移が生み出される過程として捉えられたからである。つまり変移説は、鉄という新素材の導入を理論的に根拠づける。もちろんここには、マンフレッド・タフーリが危機意識とともにヴィオレ=ル=デュクに読みとった歴史のイデオロギー化や歴史の歪曲が潜伏していることは確かである[29]。しかし歴史のイデオロギー化の過程そのものを分析の俎上に載せない限り、ヴィオレ=ル=デュクの歴史イデオロギーが同時代の建築を生成させたメカニズム分析は完遂しえない。

㉙ Manfred Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Bari, Editori Laterza, 1968. 邦訳『建築のテオリア　あるいは史的空間の回復』八束はじめ訳、朝日出版社、1985年。

ポル・アブラムによって、ヴィオレ=ル=デュクの均衡と弾性の原理が批判的に解釈されて以後、ヴィオレ=ル=デュクの構造概念は静的な秩序として安定性を持ったものとして解釈されてきた。しかし、ヴィオレ=ル=デュクの考える均衡と弾性の原理は、鉄骨トラス構造に端的に表現されているような動的平衡を示唆するものだった。有機体を機械論的な運動構造として捉える視点からの類推によって、切石組積であるにもかかわらず動的平衡を実現しているという論点が可能になった。均衡の原理と弾性の原理に基づくヴィオレ=ル=デュクのゴシック建築構造解釈を、ゴシック建築の不安定な廃墟がもたらした虚妄だと断罪することは容易いだろう。実際引張り力が圧縮力の十分の一にも満たない石が、均衡の原理を満たして成立しているとは考えにくいところもある。いかにそれが現代の材料工学の知見からすれば、切石組積の構法にとっては信憑性が薄いものであったとしても、盛期ゴシック建築を動的平衡状態として捉える視点に立つことによって、鉄の構築が歴史的に肯定されることになったのであり、石と鉄が複合して役割分担を担うシステム構築の中に、新しい建築の可能性を見出す視点が成立したわけである。ヴィオレ=ル=デュクが用いた《le style》の概念は単数形だった。しかしそれは、合理的な構造システムを備えていれば、複数の異なる構造に付与されうる概念である。共時的な概念である構造が、通時的な変換過程を経て異なる構造へと変移する。ヴィオレ=

ル=デュクは、構造概念に時間性を導入することによって、建築の生成を進化の過程として理論化しようとしたのである。

5. おわりに

新古典主義の折衷主義と中世ゴシック建築の合理主義との対立図式は、時を隔てて反復してきた。例えば歴史性を捨象した近代主義の合理性に対して、その後のポストモダニズムでは歴史主義を復活させた折衷主義的な態度がよしとされた。その際、近代主義の歴史性は忘却され、ポストモダニズムの合理性は無視されてきた。ポスト・モダニズムを牽引したロバート・ヴェンチューリの『建築の多様性と対立性』[30]。複雑な全体を標榜していたにもかかわらず、パッチワークのような継ぎ接ぎのポスト・モダニズムを誘発してしまった。19世紀エクレクティスムの文脈の中でヴィオレ=ル=デュクの思考を再読することによって、継ぎ接ぎのポストモダニズムを超えた、歴史をふまえた建築設計方法論を考えることが出来るのではないか。この論文が、そのための布石となることを願っている。

[30] Robert Venturi, Complexity and Contradiction in Architecture, 1966. 邦訳ロバート・ヴェンチューリ『建築の多様性と対立性』伊藤公文訳、鹿島出版会、1982年。

建築論研究　第5号（2026）pp.058－084

壁（ムールス）のゆらぎ――近代建築における「構造」（論）

千代 章一郎　島根大学学術研究院環境システム科学系

1．はじめに――構造の閾域

「木工術もまた、幅広い分野を包含している。木製の屋根骨組とそれを支える柱に加え、家庭用品の大部分がこの分野に属している。また、ある程度、石造の建物の一部と金属による建設術も包含している。

石工術は、石工や土木技術者の技術だけでなく、モザイク職人、木彫職人、象牙彫刻職人、金属彫刻職人も石工術の対象である。宝石職人でさえ、その作風の原則の一部をこの技法から得ている。」❶

❶ Gottfreid Semper, *Stil in den technischen und tektonischen Kunsten oder praktische Âsthetik*, Verlag für Kunst und Wissenschaft, Frankfurt a. M., 1860, p.11.

十九世紀ドイツの理論家ゴットフリート・ゼンパーによれば、とりわけ「木工術（テクトニクス）」は最も原初的な原芸術をもたらす行為のひとつである「囲い」の術であり、織り編まれた被覆でもあった。ゼンパーはもうひとつの「石工術（ステレオトミクス）」に言及しているが、前者に優先権を与えると同時に、架構的な体系を「構造」として概念化する素地を整えた。

しかしここで、ある転倒が起こっている。

「編んだものが元々そうであったように、後に軽い畳壁が堅固な土壁、煉瓦壁、あるいは石造の切石壁へと変貌を遂げても、それは現実に、あるいは観念的に、かつての意義、すなわち仕切の真の本質を保ち続けた。

絨毯は仕切、つまり空間の目に見える境界であり続けた。その背後の壁体は、しばしば非常に頑丈であったが、空間とは無関係の目的、たとえば安全、支え、耐久性の向上などのために必要となった。」❷

❷ Gottfreid Semper, *Die vier Elemente der Baukunst*, Vieweg und Sohn, Baraunschweig, 1851, pp.57–58.

力学的な観点から見れば、建てる術はまず堅牢性を保証することが必要であり、それを補完する装飾がある。絨毯はあくまで装飾的な演出であり、空間を決定づけるものではない。しかしゼンパーの立場からみれば、空間の性格を表現するのは、なによりもまず絨毯である。つまり、今日、誰もが直感的に理解

できる建てる術の原理は、建築史において最初から存在していたわけではなく、ゼンパーにしたがえば「編織術」から木工術への延長線上に生まれた概念ということになる。

反対に、ゼンパーと同じ一九世紀の建築論者であるウジェーヌ・エマニュエル・ヴィオレ＝ル＝デュクやオーキュスト・ショワジーは、ゼンパーとは異なって「建設」に第一義的な重要性を与えた。ヴィオレ＝ル＝デュックにとって、ゴシック建築は尖ったアーチ、細い柱、フライング・バットレスなどに基づく一連の建設技術であると同時に、合理的思考の体系でもあった（図1）。

> 「理性によって説明できない純装飾的な刳形を用いた建造物は、風格にとって最も根本的な特質の一つに欠けている。私たちによく知られている建築のうちで、理性と感覚とに満足させる例形を持つのは、古代ギリシアと中世フランスの世俗流派の建築だけである。」❸

❸ Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, Tome1, 1863, pp.305–307.

ゼンパー以前の文章を、「美学的な言説」と呼ぶなら、ヴィオレ＝ル＝デュックに代表される論考は「建設的な言説」として分類することができる。

「建設的な言説」には次の四つの特徴がある。1）材料への言及。石や木の物

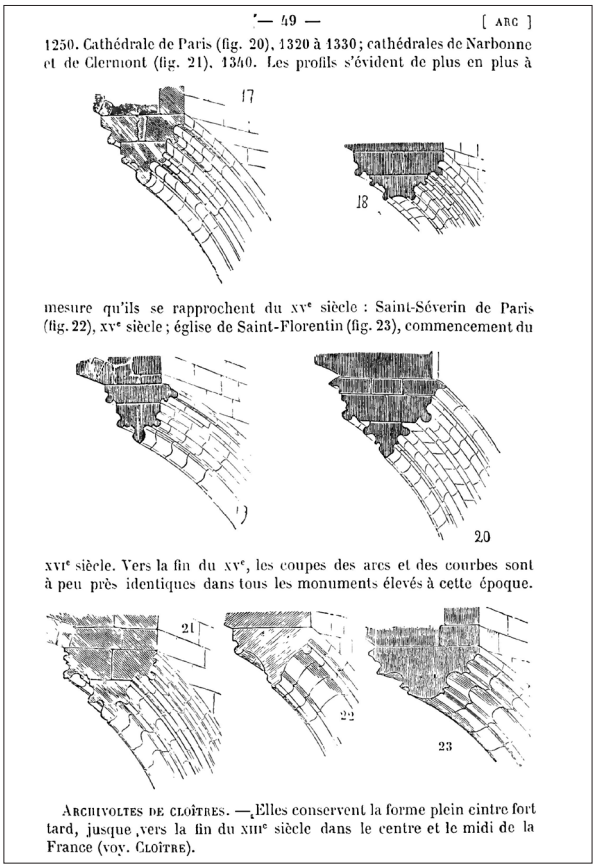


図 1 ヴィオレ＝ル＝デュックによるゴシック建築のリブ・ヴォールトの解剖❹

❹ 図版出典：Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, Tome1,1854, p.49.

質的特性について、少なからず言及され、建てる行為の前提となるものが記述される。2）解剖学的視点。建物を建てる術の要素に分割して、各々の部材の役割が建てる過程にしたがって記述される。3）建築の原初の推論。建設という時間を拡張し、時間を遡行することによって歴史的な流れに建設の問題を置く。4）装飾という対概念の導入。取り替えできないものと取り替えできるもの、主要なものと副次的なものが分離され、後者の美に代わって前者に価値が置かれる。

ゼンパーよりさらに百年前、「建設的な言説」の萌芽のひとつは、十九世紀イエズス会の司祭マルク＝アントワーヌ・ロージエによる原初の小屋についての文章である（図2）。



図2　ロージエの「原初の小屋」の挿絵❺

❺ 図版出典：Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, nouvelle Édiiton, Paris, 1755.

「私がいま述べた素朴な小屋は、建築のあらゆる壮麗さを想定するための規範であった。本質的な欠陥に陥るのを避け、真の完成を手中に収めるのは、実施に際してこの原初の規範のもつ単純さに近づきながらである。垂直に立てられた木材にわれわれは円柱の観念を付与した。その上に水平に置かれた材に対してはエンタブラチュアの観念を与えた。最後に、屋根をかたちづくる斜材にペディメントの観念を託した。」❻

❻ Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, nouvelle Édiiton, Paris, 1755 (1753), pp.9–10.

神学者としてのロージエの建設の理解は、極めて即物的かつ空想的であり、このような建てる術を思いいたった合理的な動機も、「規範（モデル）」を実証する説得

力のある事例もなかった。あくまで「観念」の産物であり、J・N・L・デュランの『比較図集』(1799－1801)や『講義要録』(1802)によってその科学的根拠が批判されることになる。

しかし、建物の材料に「観念」を付与する以前の段階に、木材であることの意味がはっきりと意識され(特徴1)、小屋が建てられる過程(特徴2)、その上で人類が最初に建てたであろう原初の小屋が描き出され(特徴3)、そこに装飾の予兆となるエンタブラチュアやペディメントに言及されている(特徴4)。

小屋の美よりも小屋を建設する過程を記述したロージエの論考は、建築をまるで人体の解剖のように捉える十八世紀の啓蒙主義的な知性とも共鳴している。実際、ドゥニ・ディドロ、ジャン・ル・ロン・ダランベールが編纂した『百科全書』(1751－77)の「建築」の項目に「建設」という建築の項目はなく、「骨組」がそれに置き換えられている。ジャック＝フランソワ・ブロンデルによる建築の定義は年代記的であり、歴史の先行事例に基づいて、原初の小屋から始まり、自らの実践に進んでいく。

> 「建造物のさまざまな建設のなかでも、骨組の建設は最も古く、その起源は世界の起源にまで遡る。最初の人々は、地球の内部に秘められた鉱物資源、外部からの生産物しか知らず、森で木を切り出して最初の小屋を建てた。その後、より大規模な建物を建てた。今日でも建築は、柱を形成する木工[の技術]に負っている。もしそれが木の形状を模倣したのだとすれば、オーダーの構成のなかで最も美しい部分のひとつである。」❼

❼ Denis Diderot, Jean Le Rond d'Alembert et Louis de Jaucourt, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751–1772, Tome3, p.214.



図3『百科全書』における建設の工程❽

❽ 図版出典：Denis Diderot, Jean Le Rond d'Alembert et Louis de Jaucourt, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751–1772, vols.23, « charpente », pl.I.

つまり「骨組」は、単なる架構の術ではなく、様式の美を潜在した包括的な概念であり、建てる術にはじめから備わっていた。『百科全書』はそれを図版として明確に解剖している(図3)。

それは啓蒙主義の時代になって、はじめて建物の「骨組」を特権化する新しい読み方が登場したことでもある。逆に言えば、「骨組」という眼差しは、建築史においてはじめから存在していたわけではなかった。

たしかに古代ローマのウィトルウィウスは建築の「強」を今日的な「構造」ではなく、「城壁」や建物の「壁体」や「壁」として理解していた。たとえ原初の小屋が、最

初は二股の支柱を立て、その間に枝を配置し、泥で壁を塗っただけであったとしても、「単なる小屋だけではなく、煉瓦壁で基礎をつくり、石で壁を築き、木材と瓦で屋根をかけた立派な家を造り始め、次いで研究を尊重して不定な不正確な判断から正確なシュムメトリアの理論にまで到達した」[9]。

「建設的な言説」の特徴2）と特徴3）に関わるウィトルウィウスの文章は[10]、「強」の概念や記念碑の永続性の概念とも関わる問題群を示唆している。近世の建築家たちが、古代遺跡に触れたことを過小評価することはできない。ヴィオレ=ル=デュクもまたヴェスレーのラ・マドレーヌ教会堂の修復から建築家の履歴を重ねた。合理的な理論はあっても、建物の応力の流れの科学的根拠はそれほど明確ではなかった。理論、そして実験と実証によって、「建設的な言説」が書かれ、「構造」の概念が生まれた。

かりに現代建築が装飾的であるとすれば[11]、それは建てる術を脅かすカタストロフを等閑視して自己崩壊しつつある現代建築の危機を露呈しているのであろうか。あるいは、現代建築はこれまでとは異なる「構造」を表現しているのであろうか[12]。

＊　＊　＊

「構造」そのものがひとつの発明である。つまり、「構造」という概念そのものが生成的であり、「構造ではないもの」との微妙な閾域を内包している。「構造」を問題にしなかった二十世紀の建築家はいないが、とりわけ構造的なものの閾域（つまり建てる術そのものへの問い）を正面から問題にし、それを論考として書き、他者に向けて語った建築家がいた。オーギュスト・ペレ、ル・コルビュジエ、そしてジャン・プルーヴェである。これらの建築家は相互に影響を受けながら、「建設的な言説」を伴って新しい閾域を開いた。もちろん、近代的な「構造」概念に関わる言説として取り上げるべき言説は、他にも数多くある。しかしここでは、「構造」概念の変容の特異点に位置する言説とその実践を照らし出すことに注力したい。

鍵語は「肉」、「装備」、「皮膜」。すべて「構造」の概念から見れば副次的な概念である。そして、人間の身体を連想させる概念である。「肉」や「皮膜」は直接的な人間の組成を思わせる一方、「装備」は人間の衣服を思わせる。これらは、決して副次的な概念ではない。皮膚が人間の第二の脳と呼ばれるのは、それが骨よりも人間的であり続けることの前提条件であるからかもしれない。

いずれにしても、大切なことは、このような概念が二十世紀の建築家自身によって探究され、実践されたという事実である。それは「構造」の閾域をつくりだすこと、つまるところ新しい「構造」概念をつくりだすことに他ならない。そしてそれは、ウィトルウィウスの「壁」の伝統とつながっている、というのが筆者の主張である。

❾ *De Architectura*, Liber II, Caput1, 7.

❿ ウィトルウィウスは『建築書』の第二書において特徴1）を、特徴4）については、とりわけ柱のオーダーとして第三書と第四書で、表面の壁画や塗装については第七書において言及している。つまり『建築書』こそが「建設的な言説」の原型であった。

⓫ 「現代の多くの建設事業では、構造よりも皮膜の処理の方がはるかに重要である」(Antoine Picon, *L'ornement architectural, entre subjectivité et politique*, Presses polytechniques et universitaires romaindes, 2016, p.29)

⓬ 以下の「構造」(あるいは「壁」) の論考は、主に「建設的な言説」の特徴2）を射程としている。特徴3）は装飾の起源にも関わる問題であり、特徴4）と結びつけて論じる必要がある。特徴1）の物質性の問題は、「建設」のすべての論考に関わっている。

2. 歌う柱

建設の起源

オーギュスト・ペレ(Auguste Perret, 1874－1954)の時代にはすでに鉄筋コンクリートは普及していたし、鉄骨造の技術的発展も急速に進んでいた。ペレを鉄筋コンクリートによる建設の先駆者と見なすことはできないが、ペレが鉄筋コンクリートに着目したのは、鉄よりもはるかに耐久性があり、建築の堅牢性を保証するからであった。しかし、ペレはこの新しい材料を石造の安価な代用品とはしなかった。まるで棟梁のように、建設事業のたびに実験と検証を重ね、この新しい材料の可能性を追求していった。構想を図面に落とし込んで現場に伝えるルネサンスの建築家像(あるいは概念に固執する近代の建築家像)からは程遠い姿であるが、理論家としての自負もあった。

ペレは晩年、「建築理論への寄与」(初出は1947年)において、オーギュスト・ショワジーの建築原初論を建設技術の観点から言及している。

> 「もともと建築は木造軸組だけであった。火事を避けるため、頑丈に建設した。そして、木組の威信は、釘の頭にいたるまで、その特徴をすべて再現した。この瞬間から、いわゆる古典建築は単なる装飾に過ぎなくなった。そのうちに、ロマネスク様式が定着し、その後ゴシック様式、リブと飛梁などの石造の骨組がヨーロッパ全土に広がっていった。そしてついに鉄骨が登場し、さらにフランスで生まれた鉄筋コンクリートの骨組が、真正な建築で世界を覆い尽くす準備が整った。」⓭

⓭ Auguste Perret, *Contribution à une théorie de l'architecture*, 9 avril 1952.

ペレが言及する建築の歴史は「骨組 charpente」の発展過程であり、その過程にはいかなる断絶も飛躍もない。木、石、鉄、コンクリートという素材の移り変わりにも関わらず、部材の連結による建設は普遍であり、「真正」である。ペレはすでに、ル・ランシーの教会堂(1923)(図4)の建設後の1925年、シャンゼリゼ劇場(1913)の「骨組の純粋性」について言及しているように⓮、「骨組」の歴史がはじめからペレの建築を支え続けていたことになる。

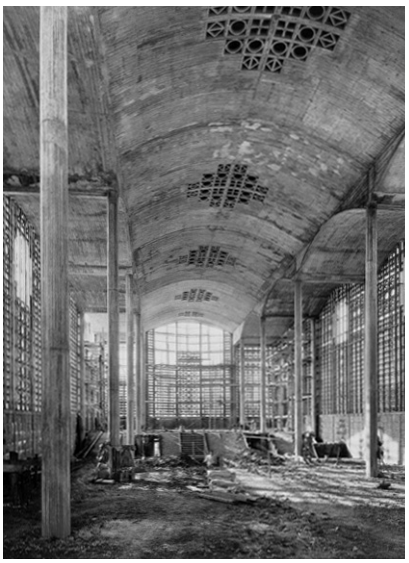


図4 建設中のル・ランシーの教会堂(1903)内部⓯

しかしペレの理論的な根拠は、木造の原初の小屋だけではなかった。それは同時に、人間の物理的な特徴である人体の骨格とも関係している。「建築理論への寄与」の断章には、次の文章が続く。

⓮ Marie Dormoy, « Interview d'Auguste Perret à L'Exposition des Arts décoratifs », *L'Amour de l'art*, mai 1925.

⓯ 図版出典：sous la direction de Maurice Culot, David Peyceré et Gilles Ragot, Les frères Perret, L'œuvre complète, Institut français d'architecture, Éditions Norma, Paris, 2000, p.124.

「今日の大きな建造物には、鉄骨または鉄筋セメントコンクリートの骨組が使われている。建造物にとっての骨組は、動物にとっての骨格のようなものである。骨組は建物にとって、動物にとっての骨格のようなものである。動物の骨格がリズミカルで、バランスが取れ、左右対称であるように、また最も多様で多様な器官を含み、支えているように、建造物の骨格も構成的で、リズミカルで、バランスが取れていて、左右対称でなければならない。建物の骨組は、その機能と目的に必要な、最も多様で多様に配置された器官や生物を含むことができなければならない。」[16]

[16] Auguste Perret, *Contribution à une théorie de l'architecture*, 9 avril 1952.

もちろん人間の身体は骨格によって物理的に支えられ、その運動能力を規定している。それは建物でも同様である。しかしペレの理論的な綻びは、この構造的な「骨」が露出されている点にある。

「骨組の一部を隠そうとする者は、建築における唯一正統かつ最も美しい装飾を奪うことになる。柱を隠す者は犯罪を犯している。偽の支柱を立てる者は犯罪を犯す。」[17]

[17] *ibid.*

アドルフ・ロースが人間の皮膚に彫られた刺青を文明の退廃、あるいは未開民族の野蛮とみなし、人体に例えられた建築の表面的な装飾性を「犯罪」として断罪したこと以上に、ある意味では前衛的である。ペレは「骨組」そのものの隠蔽を徹底して断罪する。人間の比喩としてみれば、極めて奇妙な人体像である。工場のロボットのように、ペレのつくる人体＝建築には「骨」が露出していなければならない。

「骨」が表現されていれば、刺青があっても問題はない。事実、ペレはある種の装飾は否定していない。反対に、ロースの建物の躯体(骨)は隠されて、その健康的な外壁面(皮膚)はときに白色に塗装され、ときに大理石で覆われる。鉄筋コンクリートの柱と床スラブによるル・コルビュジエの「ドミノ」もまた、多くの場合隠されている。むしろ「ドミノ」は、いろいろな衣装を羽織るように自由にファサードを構成することができなければならない。人間の表情がさまざまであるように、建物の雰囲気もさまざまであり、いろいろな塗装も、いろいろな被覆材料も、いろいろな仕上げも可能である。

しかしペレの場合、あくまで「骨組」が露出していることが必要条件とされる。この時点ですでに、ペレの建物は本当の人体ではないが、さらなる矛盾は、この「骨組」を「柱」に還元していることである。原初の木造建築では、少なくとも柱だけで骨組を支えているわけではない(叉首の骨組は別として)。古典建造物の柱とエンタブラチュアの構成もまた、柱と楣の原初的な石造の骨組の昇華で

あるとすれば、「骨組」を「柱」に代表させるこの理論的な矛盾が、ペレの「骨組」の特異性を物語っている。

柱の根源性

骨組は隠されてはならない。しかしこの規範は、ペレの建設において文字通りに表現されているわけではない。支えるものすべてが美しいわけではなく、そこには美しくあるべき要素が選択もしくは強調される。

> 「内側であろうと外側であろうと、支柱という荷重を支える部分を隠す者は、建築の最も高貴な要素、最も正当な要素、最も美しい装飾を失うことになる。
> 建築とは、支持体［柱］を歌わせる芸術である。」[18]

[18] *ibid.*

晩年の1952年にペレがこう宣言するとき、そこにはある種の演出がある。ペレの建物では、水平的な要素については、コーニスを除いて、控えめな表現であることも多い。つまり、柱と梁は完全な等価性を保っているわけではなく、究極的に許されるべきではないのは、ペレの場合、やはり柱の隠蔽である。「歌う柱」が見出されても、梁や楣が歌うことはない。ペレにとって、ギリシア人たちが達成した「調和」は、「柱」を建てることから始まる。美しい人間は、起立している。

しかし「歌う柱」は、ペレの発明ではない。ペレはポール・ヴァレリーとは1920年頃から近しく、しばしばヴァレリーの論理の明晰性について言及している。一方のヴァレリーは、『エウパリノス』(1921) において、「沈黙する建築、語る建築、歌う建築」のなかでも、「歌う柱」の芸術を特権化する。

しかしヴァレリーは、「柱の歌」を詠んだが[19]、「歌う柱」とは言わなかった。エウパリノスはパイドロスに言う。「あるものは黙し、あるものは語り、またあるものは、これが一番稀であるが、歌うということの気づきはしなかったか」。「歌う」ことは、ヴァレリーにおいて、建物自体の振る舞いであり、決して「柱」に特化した役割ではなかった。

[19] cf., « Cantique des colonnes », 1913.

柱の「肉」

ヴァレリー的な概念を付与される以前のペレの論文、論考としては異例の長文、1935年に書かれた『フランス百科事典』の草稿は、「歌う柱」の概念のはじまりを示している。

> 「その内外を問わず、支持部分である柱を隠す者［建築家］は、最も高貴な建築要素、最も正当で最も美しい装飾を奪う。建築は支持体を歌わせる芸術である。

円柱、柱、支柱などを隠す者が過ちを犯しているとすれば、虚偽の円柱をつくるという罪を犯す者である。演説の美しさについて語るフェヌロン［17世紀フランス神学者］が言っている。「装飾だけを目的としたものを建造物に入れるわけにはいかない。つねに美しい比率を目指し、建物を支えるために必要なすべての部分を装飾に変えなければならない」。そしてレミー・ド・グルモン［19世紀ランスの批評家］は、『様式の問題』においてこの言葉を引用して、こう付け加えている。「三十の言葉で、フェヌロンは建築の理論のすべて、そしておそらく芸術の理論全体を私たちに与えた」。

骨格は充填物によって完成する必要があり、その選択は目的を満たさなければならない。外装の場合、それらは防水でなければならない。」[20]

[20] Auguste Perret, « Le style architectural », *Encyclopédie française*, 1935.11.

骨格（柱）には充填物が必要であるというこの論理は、柱の隠蔽性の否定とは矛盾しないのであろうか。ペレはこの重点物を「肉」として、1925 年の「骨組」への言及の 1 年後にはすでに語っている。「骨組」の純粋性を表現するということは、柱をむき出しにすることかと問われたペレは、次のように答えている。

「いいえ、技術者の仕事はあまりにも抽象的です。純粋な方程式であって、人間の作品ではありません。私たちには骨がありますが、肉で覆われています。技術者の仕事には十分な肉がありません。技術者はそれを感じて、装飾家に装飾の助けを求めます。装飾を加えることによってエッフェル塔のラインは崩れ、アレクサンドル橋は鈍重になってしまいました。」[21]

[21] Charles Billard, «Enquête auprès des maîtres de l'architecture. Pour que l'architecture travaille avec nous. I – Idées d'Auguste Perret », *Mon bureau*, 1926.2.

ペレにとって、いずれも万国博覧会の祝祭的な建造物であるエッフェル塔やアレクサンドル橋の鋼鉄構造体を飾るのは「余計な装飾化」であり、ドイツ装飾芸術に対する批判と同じ論理を繰り返している。要するに、骨組に対する肉付けの表現が間違っているのであり、人体の振る舞いに例えるなら、不均等な肉付きでは歌うように踊ることができないのと同じことである。

さらに 2 年後、ペレは「肉」のことを次のようにも語っている。

「大いなる不幸、それは装飾と建築をつねに別々に扱うことです。それはそれとして、装飾芸術は、過度な裸体化や、「板」を放棄して、より「肉厚な」なアーチへと進化を示していると思っています。しかしながら過剰、研究のための研究、そして構造の軽視には気をつけなければなりません。」[22]

[22] G. Brunon Guardia, Georges Charensol, « L'exposition nous donnera-t-elle un style 1937 ? «Nous vivons dans le désordre universel comment voulez-vous qu'un style naisse ? » nous dit M. Auguste Perret», *L'intransigeant*, 1937.10.28.

平滑な面だけが表現される「ヴォリューム」を批判したペレにとって、骨組の見えない「板」のような建物は論外である。骨組は装飾芸術としての「肉」をまとわなければならない。骨と肉のどちらかだけで人間が生きていけないように、建築においても、どちらかを強調することは体系化の放棄である。「ヴォリューム」は「骨組」が不明瞭であり、「骨組」だけの建物も「人間の作品」ではない。ペレによれば、骨に肉がついてより「肉厚な」建築となる。

生き生きとした壁

ペレは弟子であったル・コルビュジエの住宅作品を「ヴォリューム」主義と批判し、1920年代からその評価を変えることはなかった。

> 「裸が流行するなか、建築家たちは裸を装飾に変えている。才能に欠ける人はいないのですが、きらめくような色彩、空と充の対比を追求する芸術家や画家もいます。しかし、そのような建設は嘘です。柱を隠すような表面の覆いは、時の経過や悪天候によっていずれ露わになってしまいます。たしかに新しいスタイルを主張しているのですが、その人為的な効果は払拭しなければなりません！　意志と誠実さをもって、構造を組み立てることが必要です。建造物の構造はその外観を決定する必要があります。」㉓

㉓ Marcel Zahar, « Parlons architecture », *La Presse*, 19 février 1928.

新しい世代の建築家たちは、ヴォリュームに任意に操作して空間を構成している。ペレにとってそれは柱の隠蔽であり、壁によって柱を隠すことは、壁の表面に装飾を施さなくとも、壁そのものが構造的真実を阻害する「装飾」である。

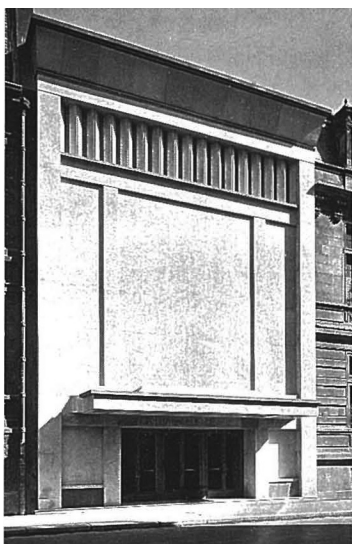


図5 カルディネ通りの音楽ホール（サール・コルト）（1929）の外壁㉔

㉔ 図版出典：sous la direction de Maurice Culot, David Peyceré et Gilles Ragot, *Les frères Perret, L'œuvre complète*, Institut francais d'architecture, Éditions Norma, Paris, 2000, p.179.

一方、ペレのカルディネ通りの音楽ホール（サール・コルト）（1929）の石張りのファサードは、コンクリート造の柱と梁、コーニスを際立たせるような壁である（図5）。「装飾」としての壁を拒否する壁が「裸」であることは、躯体の力学的構造が強調されているときにこそ「肉」として際立ってくる。

裸にされた無垢の壁は、柱が隠蔽されていない限り必ずしも装飾を排除するものではない。むしろペレは、積極的に装飾を壁面に施している。

1932年、シャンゼリゼ劇場（1913）を念頭に置いて、ペレは壁画の意義について問われ、こう答えている。

「私は逆に、「壁を尊重する」と呼ばれるような制限のすべてが、偉大な壁画の発展を妨げてきたと考えています。壁画は、ある場所をシルエットで切り取るものではなく、画家が新たな雰囲気を創造するものであるべきです（その雰囲気が造形的なものであればの話ですが）。」㉕

㉕ Angel Zarraga, « Une solution à la crise des arts plastiques. Notre enquête auprès des architectes sur la possibilité d'une renaissance du travail en équipe. « La peinture à fresque doit être un matériau », nous dit Auguste Perret», *Excelsior*, 28 décembre 1932, p.225.

装飾はもはや柱という主に対して従ではない。「壁を尊重する」ということは、壁の表面にまったく手を加えないことではない。それは「制限」である。そこには、ペレの一世代後の前衛建築家たちの均質な表面を構成する「純粋なフォルム」に対する嫌悪感があったと思われる。柱を覆うような薄い壁を「肉」にするためには、厚みを持たせ、壁画などの装飾を付与することによって「雰囲気」を醸し出すことが必要である。

そしてペレは、その「雰囲気」づくりのさまざまな可能性を建設の実践において追求するようになり、コンクリート型枠の痕跡を重要視するようになる。それはおそらく1920年代後半からであるが、言説においても、1935年、ペレはヨーロッパで二千年以上にわたって使用されている練土㉖の建設技術による泥壁づくりの方形の家に触れ、その外壁の表情を称賛している。

㉖ « pisé ». 版築土とも。

「こうして建設された壁には、型枠と呼ばれるパネルの跡が見られ、取り外されたスペーサーによってできた四角い穴も残っています。これらのパネルの跡と四角い穴は壁に生気を与え、建設方法から直接生じる装飾を構成し、多くの場合非常に幸せな効果をもたらします。この効果に敏感でない人もいます。彼らは壁に漆喰を塗り、穴を埋め、こうして最も正当な装飾を奪ってしまうのです。」㉗

㉗ « Les agglomérés », Auguste Perret, *Encyclopédie franfaise*, novembre 1935, p.262.

ル・コルビュジエもまた、民族的な旅において壁の肌理の表情の豊かさに気づいていたが、ペレにとって、漆喰によって壁の表面を平滑な面にしてしまうことは、ヴォリューム主義の建築家の方法である。それに対してペレは、1930年代に入ると、国有不動産保管所（1934）や土木事業博物館（1937）の内外壁の石張りに微妙にニュアンスの異なる色調の大理石を使用するようになる。すなわち、紋様のような装飾に加えて、型枠の痕跡や石張りの石材の色彩、そしてさらに骨材やセメントの調剤を工夫することによって㉘、「雰囲気」を生み出そうと腐心する。

㉘ « [Textes pour l'Encyclopédie française] », Auguste Perret [juillet 1939], pp.381–382.

そこには、パルテノン神殿がペレの念頭にあった（図6）。パルテノン神殿が柱だけではなく、壁との関係によって雰囲気が現象することをペレは読み取っていた。

「建造物は、真実の素晴らしさによって、美しさを達成しなければならない。本物とは、それを担い、守る栄誉と手間を持つものすべてである。ルネサンス期から現代にいたるまで、建築家たちは、様式にと

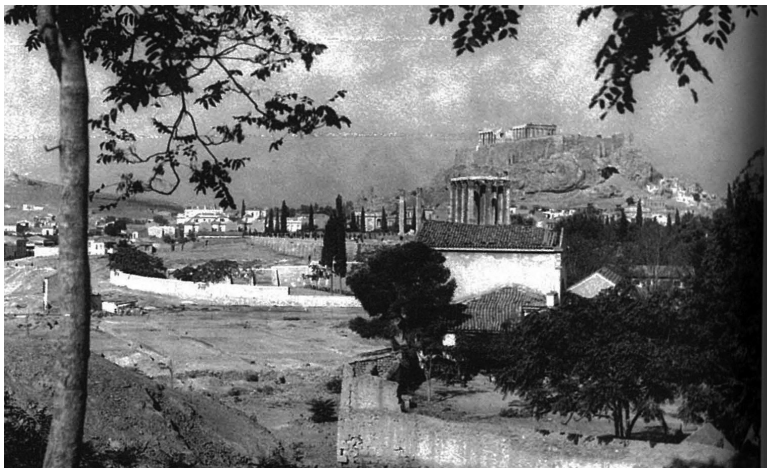


図 6 ペレが収集したアクロポリスの丘の写真[29]

㉙ 図版出典：sous la direction de Jean-Louis Cohen, Joseph Abram et Guy Lambert, *Encyclopédie Perret*, Éditions du Moniteur, Paris, 2002, p.348.

らわれないむき出しの壁を活気づけるためには、偽の庇や柱、無駄な帯を、従来の定石にしたがって取り付ける以外に方法を見出してこなかった。今日もまた、ギリシア、ビザンチウム、中世の偉大な時代と同様に、建築は真実であり得るし、そうでなければならない。」[30]

㉚ « Architecture », Auguste Perret [vers 1944–1945], p.416.

「歌う柱」には充填物がある。そしてその柱が「歌う柱」であるためには、「壁」が必要である。空間を「活気づける壁」がなければ建築の「真実」が達成されない。「活気づける柱」と言われなかったのは、「柱」そのものはその「壁」の存在によって「活気づけられる」からである。そしてペレの建築が歴史につながるのは、この「柱」と「壁」の相互作用という点にある。石材に匹敵する物質的な存在感が必要である。

実際、ペレにとって、「壁」は「柱」の充填物であると同時に、相互補完的に（あるいは相互に自律的に）ペレの建築言語となっている。少なくともペレの「壁」は、「柱」と同様に、1920年代から1930年代にかけて大きく変容を遂げ、彫塑的、絵画的な装飾からコンクリートの肌理としての装飾へと変容を遂げながら、その重要性が増し、その古典性を強めていく、しかしそれは、表面の彫刻的な装飾性を消去しているという意味では、ペレの言説には近代性が色濃く反映されている。

3. ドミノの家

「ドミノ」の隠蔽性

1917年にパリに拠点を移す前後から、ル・コルビュジエ（1887～1965）ことシャルル＝エドゥアール・ジャンヌレは、1910年に鉄筋コンクリート施工会社（SABA）を設立、1916年には工業研究株式会社（SEIE）にも参加している。1914年には、ジャンヌレの幼馴染みの技術者マックス・デュボワとともに鉄

筋コンクリートによる建設法を研究開発し、「ドミノ」を特許申請している。ジャンヌレのねらいは、のちに共同することになるジャン・プルーヴェの工場経営とは方針が異なっていた。プルーヴェは鋳鉄建具を受注しながら徐々に生産販路を切り開き、製品を改良し、建設の材料の生産を手がけるようになったが、ジャンヌレの工場経営は、材料や建設方法の研究所のようなものであり、生産よりも施工、つまり建物を建てることそのものが最終目標であった。

> 「鉄筋コンクリートによる再建の体系［ドミノ型住宅(1914)］をお見せしますので容赦なく批判してください。しかるべきときに重要な助言をいただきたいと思っています。」[31]

[31] AFLC, E1-11-164, Charles-Édouard Jeanneret à Auguste Perret, 1915.5.3.

「ドミノ」の開発の一年後、ペレにこう報告するとき、ジャンヌレはまだなにも「ドミノ」による建物を建設していない。ル・コルビュジエとして雄弁にこの建設法を語るのは、1920年に発表されたシトロアン型住宅第1号であり、ル・コルビュジエの『全集』第１巻に掲載された「ドミノ」の概念図であった(図7)。林立する柱に梁のない床スラブを層状に挿入する。

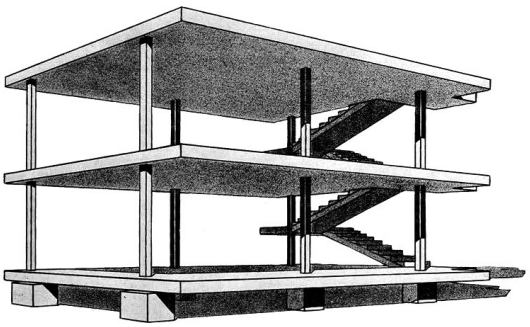


図7 ル・コルビュジエによる「ドミノ」の理論と実践[32]

[32] 図版出典：AFLC, Le Corbusier et Pierre Jeanneret, W. Boesiger et O. Stonorov ed., *Œuvre complète 1910-1929*, Girsberger, Zurich, 1930, p.23.

> 「残るはこの骨組の内部に住居を設置するだけである。「ドミノ」の骨組の寸法が、その柱の配置の具合のよさによって内部に無数の組合せを可能にし、ファサードからは思うだけの採光がとれる。」[33]

[33] Le Corbusier et Pierre Jeanneret, W. Boesiger et O. Stonorov éd., *Œuvre complète 1910−1929*, Girsberger, Zürich, 1930, p.23.

しかし、ペレが「隠蔽」と指摘するように、「ドミノ」は露出しない。柱とスラブによる「ドミノ」は、新しい建築の「自由な立面」を表明する外壁がなければならない。つまり、「ドミノ」が「ドミノ」たる所以は、「ドミノ」を消去することであるという逆説が成立する。露出しているのは、「ピロティ」の柱だけである。ペレの考えにしたがえば、「ドミノ」は理念の表現であり、「骨組」の原理ではない。ペレは「ドミノ」のスラブを「骨組」の構成要素とは認めなかった。「ドミノ」のスラブは空間構成要素であり、力学を無視して任意に拡張可能であるように見える。

「装備」の誕生

ル・コルビュジエが伝統的な建築学的概念を変更としていたのは、「骨組」の概念だけではない。『近代建築名鑑』(1926)におけるレスプリ・ヌーヴォー館の「室内装飾」を、ル・コルビュジエは次のように述べる(図8)。



図8 レスプリ・ヌーヴォー館(1925)の室内装飾[34]

[34] 出典：ALFC, L2-13-40.

> 「家具はここでは、すでに完成している建築をもっともらしくするようなものではない。家具が建築をつくる。賢者や貧者の粗末な棚も、豪奢に取り巻かれることを願う人びとの最も高価で豪華な棚になり得る。そこで私たちは装飾芸術の決定的な変革の概要を示した。すなわち棚である。手で自由に操作でき、必要であると感じられる正確な場所に適合し、規格の問題を解決するべく応用された工業の発展によって実現された完璧な機能をもつ棚である。」[35]

[35] Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne*, Les Éditions G. Crès et Cie, Paris, 1926, p.145.

もはや家具は、「建築」の付加物でも、単なる装飾でもなく、「オブジェ」でありながら、空間構成としては「ドミノ」以上に重要なはたらきを担っている。レスプリ・ヌーヴォー館におけるル・コルビュジエのねらいは、建物の動かせない要素(ドミノ)と、動かせることのできる要素(家具)の形式的な統一ではなく、両者の関係を逆転させることにある。「家具が建築をつくる」。その考え方を明快に表現するには卓や椅子よりも「棚」が有効である、とル・コルビュジエは考える。なぜなら、「棚」は「壁」のようなものであるからである。

> 「装備とは、家庭生活に必要な各種要因を分類し、問題を解決することである。無数の家具、いろいろな姿形をまとい、さまざまな名をつけられたものに代って、標準の棚を壁に組み込み、壁に寄せ、住戸の中で毎日正確に使われる場に置き、目的に応じて内部に装備する。」[36]

[36] Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1910–1929*, Girsberger, Zurich, 1929, p.100.

ル・コルビュジエは、『全集』第1巻(1929)のレスプリ・ヌーヴォー館の解

説において、「家具」の代わりに「装備 equipement」という言葉を用いるようになる。建築の（そして建設の）出発点となる「棚」の問題は、ル・コルビュジエによると壁との形式的な関係に集約される。「装備」としての棚は、「壁に寄せる」従来の棚だけではなく、壁から分離して間仕切壁として機能する棚、そして、「壁に組み込まれる」棚がある。つまり、「装備」というル・コルビュジエにとっての建築の根本問題は、「壁」の問題と切り離すことができない。

1920年代の「装備」論以後、ル・コルビュジエが再び「装備」に言及するのは、独自の寸法体系の理論とその応用を論じた『モデュロールⅠ』(1950)と『モデュロールⅡ』(1955)である。

壁との関係は、1920年代よりむしろ単純化されている。『モデュロールⅡ』(1955)における「窓」の探求の履歴について、ル・コルビュジエは元の所員と次のような対話をしている。

> **元所員**「そうして、年とともに、ガラス壁が「部屋の第四番目の壁」となりました。もはやすべてがガラスではなくなったのです。不透明な板が入っています。書棚がこれについています。卓がこれに寄りかかっています。……窓は家具の一部類に属するようになります。それ自体が、内外において、建築化されるのです。」
> **ル・コルビュジエ**「それだけではありません。インドでは、呼吸という問題を取り上げ、内部の換気を問題にしているのです。ガラス壁の二つの機能を仕分けました。つまり、換気することと採光することです。」[37]

[37] Le Corbusier, *Modulor 2*, Les Éditions de L'Architecture d'Aujourd'hui, Paris, 1955, pp.193–194.

1920年代の棚のように、棚が三次元の空間のなかのオブジェとして自立し、場合によってはそれ自体が間仕切壁として空間を分ける仕掛けになってもよいはずである。しかしル・コルビュジエは、ミース・ファン・デル・ローエの方法とは真逆の方向に家具配置の問題を発展させ、あくまで壁との一体化に執着するようになる。「装備」はもはや空間に自立するオブジェの可能性を放棄し、概念的には新しい「壁」の概念を構成している。

したがって、本来の壁に穿つ窓さえも「装備」の問題に含まれる。窓は、装飾芸術におけるシャンデリアに代わって、自然採光の装置である。したがって、実質的に最後の作品集となる『忍耐強き探求のアトリエ』(1960)において、ル・コルビュジエはブリーズ・ソレイユの日除け装置でさえ、「装備」として位置づけるようになる（図9）[38]。

[38] Le Corbusier, préface de Maurice Jardot, *L'Atelier de la recherche patiente*, Les Éditions Vincent, Fréal & Cie, Paris, 1960, p.275.

『モデュロールⅡ』(1955)において、ル・コルビュジエはそのような新しい「壁」を「面」と呼んでいる。



図9『忍耐強気探究』(1960)に掲載された
チャンディガールの総合庁舎(1958)の
ブリーズ・ソレイユ[39]

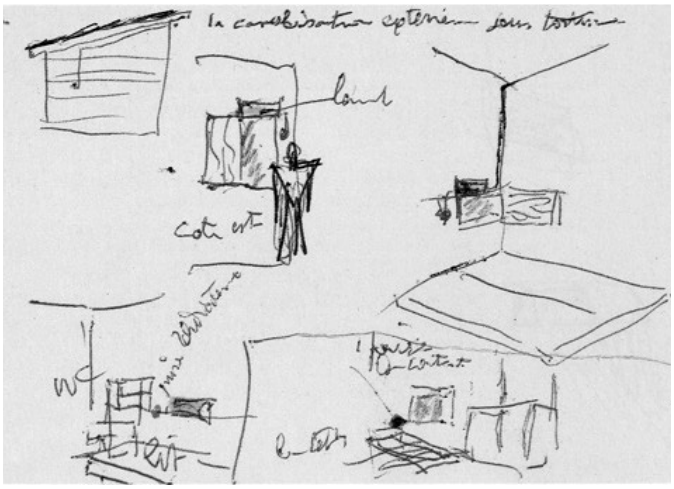


図10 ル・コルビュジエのカバノン(1952)の
室内装飾の検討
(1952年6月22日)[40]

「住みうる細胞的な空間を実現すること。ここにも精度が生理的にも精神的にも快さを生み出すもととなる。この住みうる細胞的空間はそれ自体が人間的な尺度の無数の組み合わせ可能な表面を提供してくれる。」[41]

カプ=マルタンのル・コルビュジエの別荘、カバノン(1952)についてこの記述は、「装備」の到達点を要約している。カバノンは家具、卓、照明、壁画すべてが不動の作り付けであり、壁だけではなく、天井にも「装備」が行き渡っている(図10)。椅子だけは動かすことができるが、基本的に内部の居住空間において最後に動くものは、人間の身体そのものにほかならない。身体を取り巻くものは一回的な自然を制御するための普遍的な「装備としての面」であり、衣服から建物まで、その境界は限りなく曖昧になっていく。こうして、「壁」自体は不動でありながら、それ自体では厚みのない「面」として可変性を備えるという両義性を宿すことになる。

野生の壁

カバノンの「面」は物理的な厚みに乏しいとはいえ、荒々しい木の外壁である。チャンディガールの建物はどれもインドの職人たちの手の痕跡を残す工業化による平滑で均質な表面とは程遠い仕上げである。その「野生のコンクリート」は、ペレが「生き生きとした壁」を目指したことと無関係ではない。

ル・コルビュジエの「野生のコンクリート」は、ル・プラデのヴィラ・ド・マンドロ(1931)の石積の壁にも、スイス学生会館(1932)の階段のガラスプロック壁にも認めることができるが、ル・コルビュジエが外装されない「野生の[打放の]」状態を手帖に言葉として残すのは、マルセイユのユニテ・ダビタシオンの竣工時であった。

[39] 図版出典：Le Corbusier, préface de Maurice Jardot, *L'Atelier de la recherche patiente*, Les Éditions Vincent, Fréal & Cie, Paris, 1960, p.275.

[40] 図版出典：*Le Corbusier, Le Corbusier Carnets 2 1950-1954*, Fondation Le Corbusier, Paris, The Architectural History Foundation, New York, Éditions Herscher / Dessain et Tolra, Paris, 1981, p.595.

[41] Le Corbusier, *Modulor 2*, op.cit., p.255.

「人間的な規模で／現代技術の堅牢性を備え、野生の［打放の］コンクリートの新たな輝きを体現している。／そして、当時の驚異的な資源を、社会の基盤である家庭に役立てるために造られた」[42]

決して望んだものではなかったが、施工の質の劣悪さがル・コルビュジエにもたらしたものは、物質としての建築の美であった。

その偶然を、ル・コルビュジエは必然に変える。

「ドミノ」の柱とスラブを純粋に可視化したようなアーメダバードのヴィラ・ショーダン(1956)において、ル・コルビュジエは、いわゆる「近代的な様式」や豪華な素材を使うこと戒め、伝統的な生活を尊重しながら、「単純性」を追求する。ル・コルビュジエは、ヴィラ・ショーダン(1956)を「避難所」と呼んで回想している(図11)。

「ショーダンになにを与えたのであろうか。宮殿である＝機能的な住宅である。ショーダンの財産と野生の［打放の］コンクリートと色彩を使って、私が与えたもの：夏の日陰、冬の太陽、年中の冷気の循環。まっとうな部屋がある。各々の部屋＝避難所＝小さな家がある。一階の小さな部屋を出て二階のテラスへ。そこは日陰であり避難所である。空気はつねに循環する。屋根に登って寝る。主人や来客はどこでも避難所にいて、魅了され、満足している。ロワールの城であろうか。そう、知的な王子様」[43]

「装備」が壁となったヴィラ・ショーダンにおいて繰り広げられる生活は、最小限かつ根本的な「避難所」としての住まいである。そこは「城」でありながら豪奢なものはなにもなく、自然と同調する自由な活動があり、それを阻害する家具や器機はない。カバノン(1952)における「装備された面」をアーメダバードに置き換えた生活空間であり、「野生の［打放の］コンクリート」の言説は、ペレの「生き生きとした壁」の表現、あるいはむしろその先の「ドミノの家」の表現である。

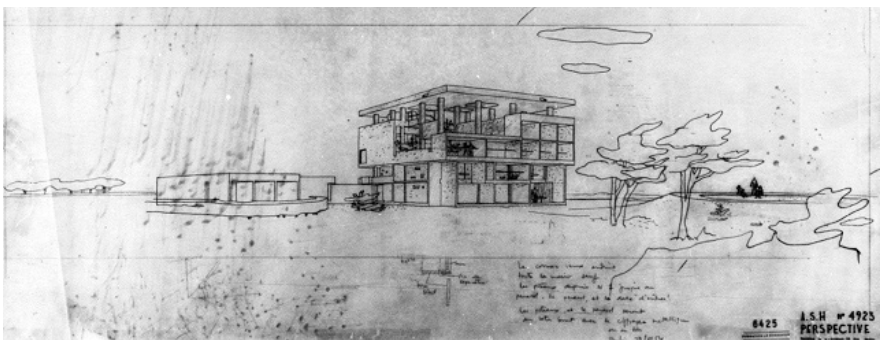


図 11 ヴィラ・ショーダン(1956)の透視図[44]

[42] Le Corbusier, *Le Corbusier Carnets 2 1950–1954*, Fondation Le Corbusier, Paris, The Architectural History Foundation, New York, Éditions Herscher / Dessain et Tolra, Paris, 1981, p.842, [1952.10.14].

[43] Le Corbusier, *lui-même*, Fondation Le Corbusier, Paris, The Architectural History Foundation, New York, Éditions Herscher / Dessain et Tolra, Paris, 1981, p.451, 1955.11.13.

[44] 図版出典：*Le Corbusier, Le Corbusier Carnets 2 1950–1954*, Fondation Le Corbusier, Paris, The Architectural History Foundation, New York, Éditions Herscher / Dessain et Tolra, Paris, 1981, p.595.

工業的な洗練をめざしていたプルーヴェでさえ、ル・コルビュジエの「壁」の表現性を認めていた。プルーヴェは『自伝』となる1982年のインタビューで「野生の壁」についてこう説明している。

> 「私の仕事を見にアトリエを訪れ、自分のものとはかけ離れたやり方を高く評価してくれました。彼［ル・コルビュジエ］は生涯を通じて、工業家に協力を呼びかけ続けていました。「工業家のみなさんは私のもとに来てください、一緒に建築の工業化を実現しましょう」。私は工業化の実践者であるが、ル・コルビュジエは個人主義者であり本質的に職人であったから、実のところ彼がそうした経営者らと同意にいたることは決してあり得なかった。ル・コルビュジエの創作のすべてに手づくりの職人的傾向があった。ご存じのようにひどい仕上げのコンクリート、野生の［打放］コンクリートへの熱意、少し曲がった格子、それらすべては僕の考えと逆です。しかし彼はこれらを好んで、高く評価していました。」[45]

[45] Jean Prouvé, *Jean prouvé par lui-même*, Édition du Linteau, Paris, 2001, pp.74–75.

表面の仕上げに関して、ル・コルビュジエとプルーヴェは考え方も表現もまったく逆であったが、ナンシー派の職人の風土に育ったプルーヴェが、ル・コルビュジエの「壁」に愛着を覚えていったことも事実である。

4. 建設者

構造のアルファベット

ジャン・プルーヴェ（1901～1984）は、建築作品としての完成度よりも、建設の過程を注視する。達成できたものよりも、そこにいたる過程での問題点に新たな創造の可能性があると考える。プルーヴェの職能は、技術者や建築家の枠に収まらない。ル・コルビュジエはプルーヴェを「建設者」と呼んだが、建設する者であるならば、講演や対談において積極的に語ることは職能ではない。ましてや、書物を書く必要も、作品集をまとめることも、「建設者」の第一の仕事ではない。大規模な工場の経営者であったプルーヴェに、教育的、啓蒙的な目的があったとしても、それはなによりも工場内の職人のために語られるべき言葉である。もちろん、語ることによって、あるいは書くことによって、自己を反省し、自己を創造するような建築家もいる（ル・コルビュジエはその典型かもしれない）。しかしプルーヴェの反省は、材料に触れることにおいて基本的に完結していた。

実際、プルーヴェは個展の展覧会を開催するのは、65歳を超えてからであり、プルーヴェの仕事の全体像を示す書物の出版計画も同時に始まっている。スイスのアルテミス出版の提案であり、数年をかけて検討されたこの書物は

1971年に出版されることになる[46]。結果としてプルーヴェが直接的に関与した唯一の作品集である(『自伝』を除く)。

書名は、『ジャン・プルーヴェ、工業化による建築』(以下、『工業化』)。作品を紹介する書物というよりも、プルーヴェの理念と方法を要約する書名であり、言説のほとんどは、講演会録やインタビューの抜粋や断片である。書かれた文字よりというよりも語られた言葉から、そしてプルーヴェから提供された図版とその説明文から、この書物は構成されている。

最初の章「建物の構造」は作品集全体の三分の一を占める。この章の冒頭見開き頁に描かれたプルーヴェによる躯体の図解図は、この書物のために作成された(図12)。この作品集の編者のひとり、ベネディクト・フーバーによると、こ

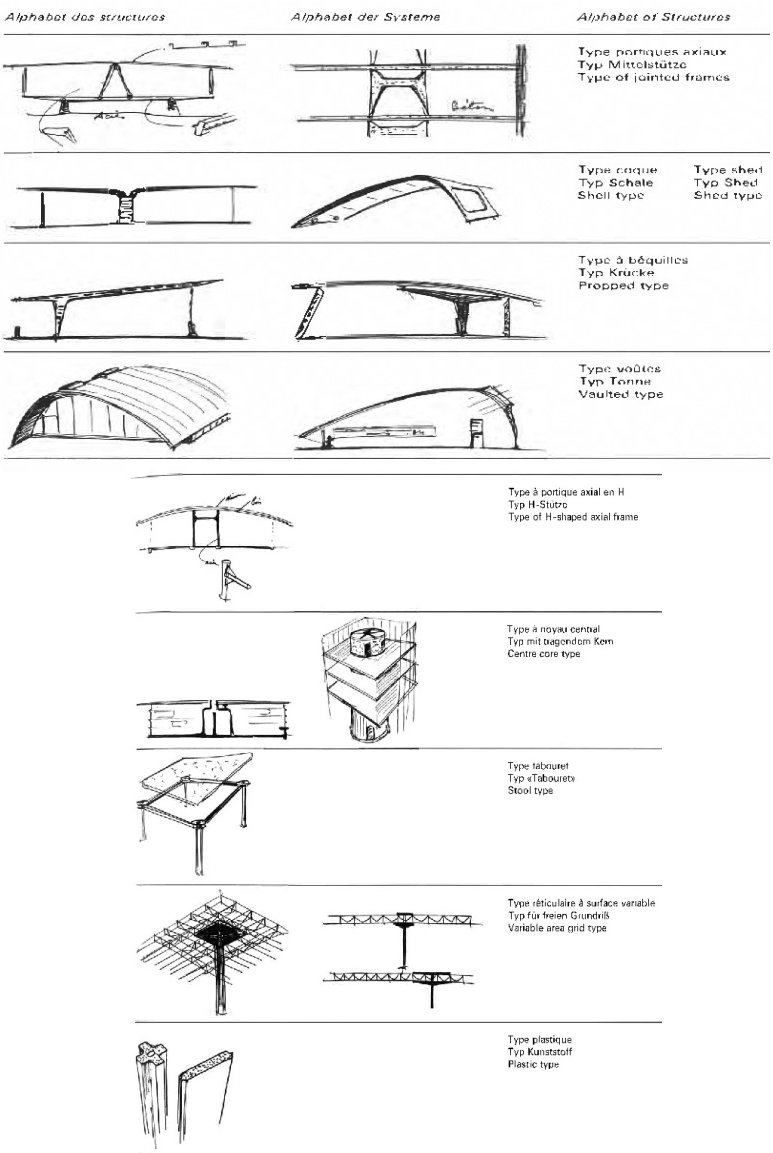


図12 プルーヴェによる「構造のアルファベット」[47]

[46] cf., Benedikt Huber et Jean-Claude Steinegger éd., *Jean Prouvé, Une architecture par l'industrie*, Architektur Artemis, Zürich, 1971.

[47] 図版出典：Benedikt Huber et Jean-Claude Steinegger éd., *Jean Prouvé, Une architecture par l'industrie*, Architektur Artemis, Zurich, 1971,pp.28–29.

の図解図はプルーヴェが「構造のアルファベット」として描いたものである[48]。

しかしながら、フーバーの整理とは裏腹に、「構造のアルファベット」を検証してみると、必ずしも年代順の活動記録にはなっていない。そのうえ、最終的に9つに類型化される躯体の仕組みは、ある基準にしたがって論理的かつ体系的に整理されたものでもない。その構造の型が開発された年代によって時系列に並んでいるように見えるが、実際にはそうなっていない。そして読者にとって最大の謎は、一般に「構造」と考えられない類型が「構造」とされていることである。

たとえば、少なくとも「ポルティーク型」(建物中央の門型の支柱によって屋根を支える)だけが二種類あり、逆に「コック型」と「シェド型」(殻型の一枚屋根によって室内空間を形成する)は図表としては、ひとつにまとめられている。また、最後の類型である「プラスチック型」は、建設の部材を柱状や板状に分解され、建物の力学的な仕組みを説明するものではない。さらに、「タブレ型」も、ダブレ(板状の水平面)そのものは主要な支持体ではなく、支持柱の上に板(タブレ)が載る建設法である。類型のこのような不可解さは、プルーヴェの建設の探究が漸次的に発展せず、導入された製造加工の機械や新素材との出会いによって、結果的に形式的な不統一性をもたらしていることが要因かもしれない。

しかしそれは、プルーヴェの「構造」が、一般的に考えられるような「構造」ではないからでもある。「構造のアルファベット」は、建物の表現としてみれば(つまり「構造のアルファベット」として描かれた素描や選ばれた事例からみれば)、鋼材であれ、アルミ材であれ、あるいはプラスチック材であれ、あらゆる材料を最小限化することにおいて共通している。部材の種類・数量が少なければ経済的であるというだけでなく、組立・解体が容易になり、恒常で大量生産することもでき、それに伴って品質の向上を図ることができる。同時代の建築家たちもまた同じことを目論んだが、不思議なことに、理論家ではなかったプルーヴェが「構造」概念をその言説の中心に据えていた。そして、その継続的研究の成果を多様に展開し、アルファベットの文字を増やすようにして蓄積していった。

プルーヴェの建物には、ペレの「骨組」のように、ゴシック的なものと古典的なものが併存しているわけではなく、むしろル・コルビュジエの「ドミノ」の場合のように、ある独創的な建設法が反復して用いられている(ル・コルビュジエもプルーヴェも、その選択基準についても必ずしも論理的でないことがしばしばである)。おそらくプルーヴェはそのことを自覚して「構造のアルファベット」と名付けたのかもしれない。アルファベットの文字のひとつひとつに優劣はない。ある文字が選ばれ、あるいはある文字が組み合わされて語(構造)となり、ひとつの建物が建設される。「アルファベット」は、いわば「準・構造」である。

しかしそれでも、「アルファベット」には、母音に相当するものはあった。そのことは、1957年から13年にわたって在籍した国立工芸院(CNAM)における講義に反映されている。

[48] cf., Catherine Dumont d'Ayot and Bruno Reichlin ed., *Jean Prouvè The Poetics of Technical Objects*, Vitra Design Stiftung gGmbH, Weul am Rhein, 2006, pp.56–57.

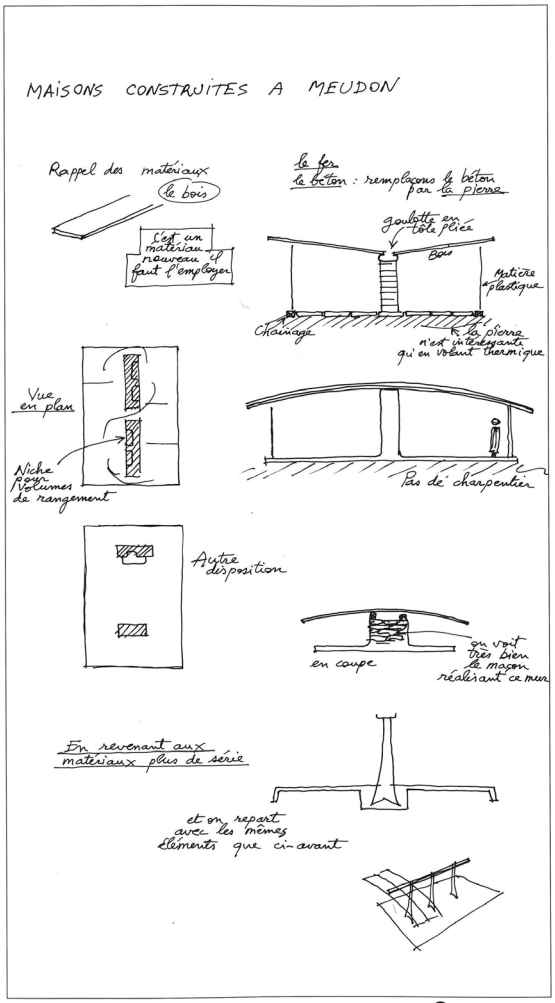


図13　ポルティーク型の多様性[49]

構造の母音

「構造のアルファベット」の第一の類型であるポルティーク型は、『工業化』においてムードンの住宅(1952)によって例証されているが、講義においては、主にナンシーのプルーヴェの事務所(1947)によって比較的詳しく説明されている。

プルーヴェの素描は、ポルティーク型の原型的な着想から始まる。原型は、ポルティーク型に特徴的な門型の柱ではなく、中央の石積の壁に梁が渡される形式である。それによって建物の外壁が開放され、等間隔に配された柱もないために空間の自由度が高まる。そしてさらに、中央の壁を鉄骨の門型柱にすれば、室内空間の開放性が高まると同時に、力学的な安定性が増す。すなわち、「ポルティークによって構造の安定性を実現できる」[50]。門型はコンパス型も可能であり、さまざまな可能性を秘めている。「結論――技術的専門家としての完璧な知識／これによって、この図以外の方法で建築することも可能である。」[51](図13)。ル・コルビュジエの「ドミノ」の柱とスラブにはない可変的な構造であり、柱に絶対的な優位性を与えるペレとも異なっている。

このポルティーク型がさらに進化し、H型の形状のポルティーク型となるのは自明のことであるのかもしれない。契機は、1930年後半からの熱帯型住居の探究であり、緊急住宅や軍事建物だけではなく、植民地建物はフランスの重要な国家的な政策でもあった。当然のことながら、プルーヴェはその研究を当時すでに開発されていたポルティーク型の応用によって追求した。

しかし、熱帯型住居は都市型住居とは異なる与条件があった。すなわち、昼夜の温度差とそれに応じた生活様式である。そしてなにより、工場が近くにない砂漠での建設である。そこでプルーヴェは、建設の材料を部品に分解し、フランス本土で完全に工業生産、現場に輸送し、現場で短期間に建設される仕組を追求した。まさに「アルファベット」全体に通底する材料の最小限化である。講義では、それが図解図によって明快に示されている(図14)。

さらに興味深いことは、熱帯気候の最適解としてのこのポルティーク型に汎用性が見出されたことである。ポルティーク型は積層建物や学校建築にも応用され、フランスのサン＝テグレーヴの学校(1963)などとして建設された。ル・

[49] 図版出典：Jean-François Archieri et Jean Prouvé, *Prouvé, cours du CNAM 1957–1970*, Mardaga, éditeur, Liège, 1990, p.36.

[50] Jean-François Archieri et Jean Prouvé, *Prouvé, cours du CNAM 1957–1970*, Mardaga, éditeur, Liège, 1990, p.36.

[51] *Ibid.*

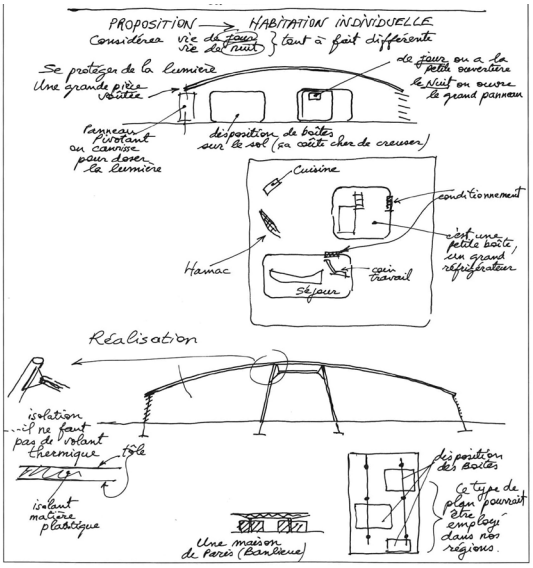


図14　熱帯型住居のポルティーク型構造[62]

[62] 図版出典：Jean-Francois Archieri et Jean Prouvé, *Prouvé, cours du CNAM 1957–1970*, Mardaga, éditeur, Liège, 1990, p.148.

コルビュジエの「ブリーズ・ソレイユ」がやはり熱帯地方の日除装置として開発され、しかしパリでの建設にも応用されたように、プルーヴェのポルティーク型は、「熱帯型住居」と「都市型住居」を相互に横断する。

カーテンウォール

プルーヴェの「建設」は端的に「構造」の別称でもあるが、重要なことは、「構造」と「皮膜」はプルーヴェの「建設」において分かち難く結びついていることである。

プルーヴェが「皮膜」を「装飾」として否定するとき、それは「皮膜」が構造を隠してしまうからであり、オットー・ヴァーグナーのファサードも、アドルフ・ロースのような室内装飾の大理石も、プルーヴェなら否定するであろう。第二次世界大戦後、1946年の講演において、プルーヴェは説明している。

> 「これらの新しい要素［素材］によって、建築家は非常に多彩なシンフォニーを奏でることになります。建物の構造は依然としてそこに存在し、その存在を押し付けてくるので、立面図においても平面図においても建築家には最大限の自由を与えなければなりません。
>
> 最近の退廃的な建築は、貧しい建築家が建物の構造をカモフラージュしようとした結果だと思います……。コンクリートの立方体をつくり、その間に骨や肋骨や梁と思われるものを隠そうとする。私たちは金属やコンクリートを使って建物をつくりましたが、外見からはそのようなことは感じられません。恐ろしい仕事です。」[63]

[63] 'Il faut des maisons usinées', lecture given in Nancy, 6 February 1946.

ル・コルビュジエの「自由な立面図」もまた、ペレが批判したように「ドミノ」



図15 クリシーの人民の家(1938):
カーテンウォールの外壁[左]と断面図解図[右][54]

[54] 図版出典:[左] Peter Sulzer, *Jean Prouvè, Œuvre complête, vol.2*, Bikhäuser, Basel, 2000, p.208;[右] 筆者作成。

の柱とスラブを隠すようにファサードを覆ってしまえば「ヴォリューム主義」に陥る可能性がある。しかしまた逆に、「構造」が明快に視覚化されていればよいわけでもない。最も端的な事例は、いわゆる「カーテンウォール」である(図15)。プルーヴェは最晩年の1983年、手紙でのインタビューで次のように答えている。

> 「カーテンウォールについてのご質問にお答えします。カーテンウォールの発明者は私だと言われ、長い間イライラしていました。それはクリシーの人民の家の直後に起こったと思います。たしかに私は、ファサードが荷重を支える要素でなくなるように建設物を構想した最初の一人です。それは工場で製造され、構造体に取り付けられる非常に軽いものになりまし、だからこそカーテンウォールという言葉が生まれたのです。面白いことに、同じことを二年かそこらでやったアメリカ人は、それをカーテンウォールと呼びました。
>
> 私にとって、カーテンウォールはある種の建設の構成要素に過ぎないので、[それ自体では]とくに意味はありません。建築家が私のところに来て、「こんなところにカーテンウォールの一部を置いてください」と言われたとき、「なぜですか」と聞きました。「モダンにするため」、ということだったのです。だから、それを認めるわけにはいきません。カーテンウォールがよくて貼るのか、[とにかく]あちこちに貼るのか、どっちなんですか、と。[カーテンウォールは]骸骨の皮膚のようなもので、なにかを補完するものです。それだけのことです。」[55]

[55] 230J52, Question à Jean Prouvé Parc de La villette 1983, Fonds Jean Prouvé, No659.

プルーヴェによれば、自立する構造に付随する要素であるカーテンウォールには「装飾的精神」への落とし穴がある[56]。任意にガラス壁面にしたり、石板を貼り付けたりすることは、構造そのものを同じように軽視している。構造と皮膜にはなんらかの必然性がなければならない。

[56] cf., Entretien avec J. Prouvé, propos recueillis par P. L. Debomy, CIMUR, no33, 1968, p.37.

ペレが「肉」という用語で説明したように、プルーヴェは「皮膚」を「構造」と

関係づけている。ペレの建物は骨も肉も見える奇妙な人体であったが、プルーヴェの人体は、もっと自然である。『自伝』となる1982年のインタビューにおいて、プルーヴェはカーテンウォールを人体の比喩によって説明する。

「カーテンウォールを発明したとは思ったこともありませんでした。一九三四年から一九三五年にかけて建設したクリシーの人民の家[(1938)]よりすっと以前に、私は建築をつくる新しい方法、つまり材料の使い方の新しい方法を心に描いていました。[というのも]その頃の建物はすべて耐力壁で支えられていましたが、私はこれと異なる構造の建物をイメージしていました。人間が骨格を持っているように、金属やコンクリートの構造を持っていて、そこに骨格の論理的補完を加える必要がありました。こうして軽量ファサードにより建物を包み込むアイディアが生まれたのです。構造はそれ自身で完結しているから、構造に役割のない材料をいたずらに加えて荷重を増やすのは意味がありません。ちようど、構造に床スラブを載せて支えるように、私たちは一個のカーテン状の壁に見立てて、「カーテンウォール」と名付けました。構造を包む皮膜は断熱性も備えるべきであるから、カーテンウォールは技術上の複雑さを伴います。このため、皮膜のもつ物理的品質は、従来のものとは異なり、調節可能な機能をもった装置を組み込む必要がありました。おそらくクリシーはカーテンウォールを備えた建築の最初の例です。しかし建築の一部を構成しているカーテンウォールを建築全体から切り離すなどということは、私には決して思いつきませんでした。」[57]

[57] Jean Prouvé, *Jean prouvé par lui-même*, op.cit., pp.24–26.

構造に取り付けられるカーテンウォールは、人間の身体が骨と肉から成り立っているように(ペレ)、構造と皮膜は切り離すことはできない(プルーヴェ)。

そしてさらに、プルーヴェにとって、人間の皮膚がその土地の気候に順応しているように、他の素材に置き換えることもできない。皮膚は肉よりも敏感である。

「……建物の外皮は、断熱、遮蔽、採光、保護などの機能に応じて変化させることができなければなりません。単層または複層ガラス、さまざまな皮膜となるサンドイッチパネル、ある種の金属接合材、これらすべてを断熱補強材と組み合わせて、これらの機能を実現できます。」[58]

[58] Catalogue des Etablissements CIMT *Jean Prouvé*. Vers 1965.

建物(人体)を「構造(骨格)」として捉えることは、必然的に「皮膜(皮膚)」という概念を要請する。この論理にしたがえば、たとえ建物の表面が平滑な面であっても、必然性のない面は「装飾」に過ぎないということになる。

真実の皮膜

プルーヴェはとりわけ無造作なボルト締めを極端に嫌悪する。『自伝』となる1982年のインタビューにおいて、プルーヴェはボルトの前時代性について述べている。

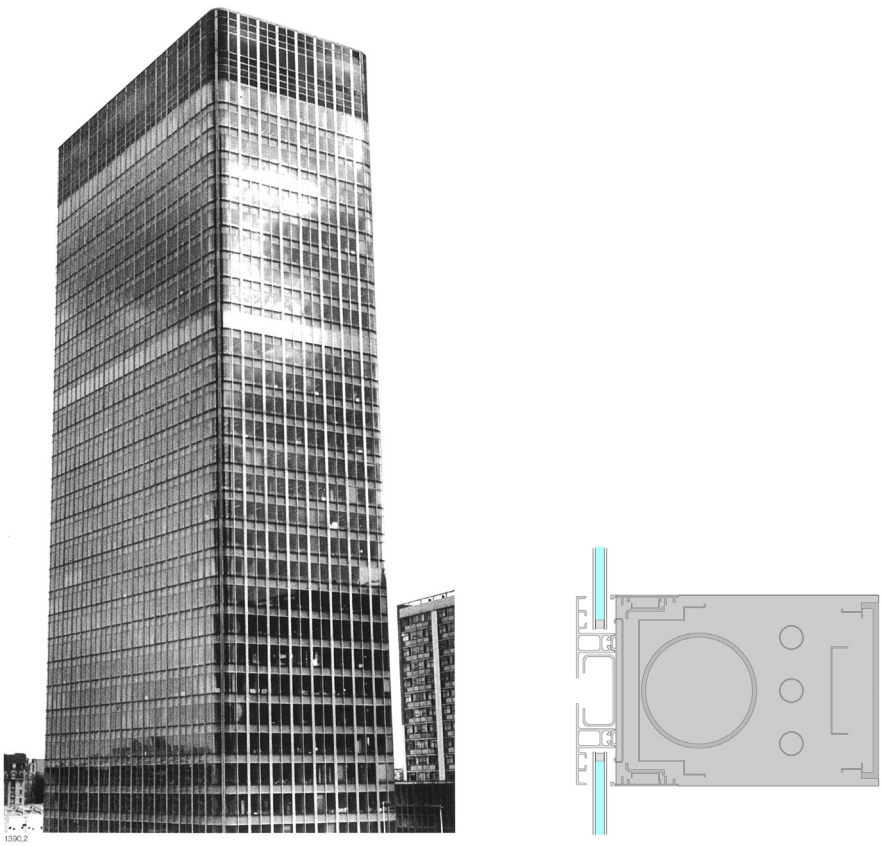
「私にとって、通常の形状、つまり従来のリベットを使った組立のために設計された建設には、溶接はまったく相応しくないということを発見したことが、大きかった。重量が削減できたわけでも、なにより革新的な技術的変化が本来引き起こすはずの新たな創作表現が得られたわけでもなかったからです。

ただその一方で、無限の可能性が鋼板にもたらされたように思えました。鋼板は、切断したり、折り曲げたり、丸めたり、熱を加えることによって、直線的なものから美しい曲面まで、あらゆる用途に完全に適しています。

……

新しい技術、新しい造形[が必要です]。カモフラージュやうそ、ごまかしはなし。」[59]

[59] in *Soudure et Techniques Connexes* 718 (July-August 1950), pp.147–48).



[60] 図版出典：[左] Peter Sulzer, Jean Prouvé, *Œuvre complète, vol.4*, Bikhäuser, Basel, 2008, p.209, p.210；[右] 筆者作成。

図16 ノベル・タワー（1969）：
カーテンウォールの外壁[左]と断面図解図[右][60]

もちろんプルーヴェの好みも反映されるのであろうが、ボルト締めは部品の量も多く工期も長くなる。人民の家の時代にはまだ十分ではなかったが、プルーヴェは技術的にもっと単純で明快な接合部がつくれるという自信もあった。しかし、その実現が容易ではないことも自覚していた。プルーヴェにとって、唯一の例外は、ラ・デファンスの超高層ビル、ノベル・タワー(1969)だけである(図16)。

> 「そのなかで、私のやり方やカーテンウォールシステムは、建築の断片にすぎませんでした。いくつかの例外を除けば、カーテンウォールが構造と真に一体化し、本物の皮膜を形成しているノベル・タワーのような例外を除いては、構造と皮膜が互いに補完し合うような、全体として本当にまとまりのあるものになることは稀であったのです。」[61]

[61] Jean Prouvé, *Jean prouvé par lui-même*, op.cit., p.92.

かつてプルーヴェは、カーテンウォールはあくまで構造から自立する要素と捉えていた。カーテンウォールは端や床スラブから突出する。しかしノベル・タワーでは、その突出部をできる限り少なくすることによって、カーテンウォールは構造と皮膜が相互に自立するというよりも、相互補完的に一体化する。このときはじめて、カーテンウォールは「真実の皮膜」となる。プルーヴェにとって、それは石積の壁の伝統につながる「誠実さ」の証であった[62]。

[62] Jean-François Archieri et Jean Prouvé, *Prouvé, cours du CNAM 1957–1970*, op.cit., p.36.

しかしそれは、人体の骨格と皮膚の明快な分節性を損なう可能性も秘めている。建物の強さ、堅牢性の感覚が庇護された場所に必要であるなら、あまりにもしなやかな人体は、どこか不安をもたらすことにならないであろうか。新しい技術と素材を追求し建設者プルーヴェの「皮膜」の言説は、突き詰めればプルーヴェ自身の論理の破綻をもたらすある種の美学の問題を孕んでいる。

5. おわりに── ウィトルウィウスとの対話

少なくともペレも、ル・コルビュジエも、「構造」は、その言説において特権的な鍵概念ではなかったことは重要である。プルーヴェでさえも、「アルファベット」は準・構造に過ぎなかった。建てることの術が、つまり「建設」という方法的課題が問いであった。そこには構造的なものと装飾的なものは、ときに混ぜ合わされ、ときに逆転し、ときに解体される。「構造」と「非構造」は二項対立的ではなく、もっと相即的で変幻自在な閾域がある。二十世紀の建築はその深さと拡がりを言説として残している。

古代ローマのウィトルウィウスの伝統においては、「堅牢さ」は用と美と並ぶ建築の鍵概念であり、単なる物理学的な強度の問題だけではなく、永遠性を保証する概念であり、社会性や階級性を象徴する概念であった。つまり、伝統的建築の柱は、その物質的存在そのものが社会の宗教的あるいは政治的な力を

帯びていた[63]。ローマ帝国の記念碑、バチカンのサン・ピエトロ寺院、ナチスドイツの総督官邸など、権力的な表現は、建物の物質的な「力」と比例していた。

近代において、それが工業化された物質による柱と梁に還元されると、柱はますます細くなり、壁はますます薄くなる。鉄骨造や鉄筋コンクリート造の柱・梁の構造によって、躯体から分離された「壁」はほとんど間仕切壁のように自由に操作することが可能になった。「カーテンウォール」も発明された。「壁」や「柱」の象徴性を排除し、「装飾」のない「ヴォリューム」としての建築こそがデモクラシー（あるいはフラットな社会）の表現である、というわけである。

しかしペレにとって、ル・コルビュジエの建築は審美的な「ヴォリューム主義」でしかなかった。たしかにそこには「柱」は雄弁ではなく、重厚さを失った「壁」だけがある。大地から立ち上がるはずの「壁」はそれ自体としての存在価値を失い、壁も天井も、床もすべて等価な空間構成要素であるかのように見える（図17）。

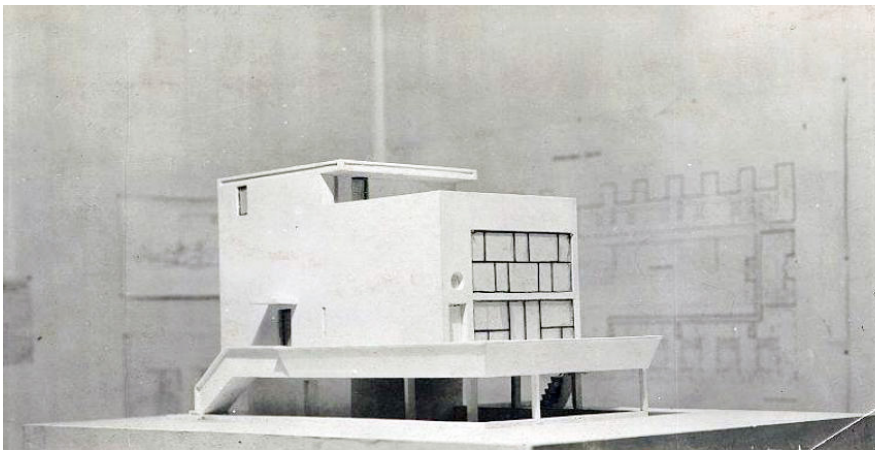


図17　ル・コルビュジエのシトロアン型住宅（1920）の模型[64]

はたして近代主義建築は本当に「力」を失ったのであろうか。かつてのような政治的な「力」ではないにしても、近代の建築家は依然として「壁」にこだわっている。ペレの「裸の壁」、ル・コルビュジエの「野生の壁」、あるいはプルーヴェの石積の壁に代わる「真実の皮膜」は、いずれも「建設的な言説」の特徴２）に深く関わっている。

これらの言説が、いずれも身体の比喩として語られているのは偶然ではない。ルネサンスにおいてフィラレーテやフランチェスコ・デ・ジョルジュが擬人化した列柱が人体に例えられていたように物質としての新しい「壁」は、そのまま新しい人間の閾域の探究を促している。近代の建築家たちもまた、「人間の本性」を問いとしたウィトルウィウスとその壁の問題に出会っていたというわけである。表層化する今日の社会において、物質の力が問われているのかもしれない。

[63] とりわけそれは柱の問題であり、「壁」以上に「オーダー（秩序）」として、男女の、そして共同体の隠喩になってきた。cf., Joseph Rhykwert, *The Dancing Column, On Order in Architecture*, The MIT Presse, Cambridge, Massachusetts, 1999.

[64] 図版出典：AFLC, Citrohan 1992.

建築論研究　第５号（2026）pp.085－093

ピエル・ルイジ・ネルヴィの フェロセメント建築群に関する建築論的研究

木村 智　立命館大学デザイン・アート学部

１．はじめに

フェロセメント（Ferro Cemento、以下F.C.）という建築材料に活路を見出したピエル・ルイジ・ネルヴィは第二次世界大戦終戦以降、建築に利用し始めている。それは後に「ネルヴィ・システム」として戦後のネルヴィの代表作に位置付けられていった。特に、F.C. 製の天井部分を持つローマの小体育館は、近年改修されて利用されている。また、トリノの労働会館については、改修して再利用する計画は発表されているが、実施されていない状況もある。さらに、トリノの展示館については、展示場Ｃホールの天井面にフェロセメンスラブが使用されているが、主展示場にスラブが増設されるなどの改修の実施が進んでいる。社会的な役割を終えて、解体されることが多いが、ネルヴィ作品群の中でF.C. を利用されたものについては、建物全体が残されている。その価値を見出していくことが今後必要であるのではないか。

一方で、F.C. 関連の作品についての建築史上の記述は、K. フランプトンの『テクトニック・カルチャー』に見出せる。フラットスラブ工法が使われたガッティ毛織物工場を、ウジェーヌ・エマニュエル・ヴィオレ・ル・デュクとアナトール・ド・ボドーの継承作品として取り上げている❶。重要な素材であることがわかるが、それらの作品群が個別に紹介されることはあっても、その全体像を捉えることは現状できていない。本研究では、ネルヴィの戦後の作品群におけるF.C. 作品に着目をして、その建築史的・構築文化的位置付けを試みる。

他の研究者によるネルヴィのフェロセメント作品に着目した研究としては４名のものが挙げられるが、それぞれ個別の事例紹介に留まっている。まず、C. グレコの著書においては、フェロセメント製の船から、トリノの博覧会・展示館（～1948）までを研究対象としている。ローマの倉庫として、フェロセメントが最初期に使われているネルヴィの事例がまとめられている。さらに、グレコによるその他の重要な研究として、特許資料を研究対象としたものもある❷。続いて、A. ボローニャは、ネルヴィの業績の通史をまとめている。その中でフェロセメントについて１章分を設けて論じており、その素材を通じて、ネルヴィにどの様な設計理念があったのかについて論じている❸。より詳細な研究として、G. ネリの研究がある。その中では、ミラノの見本市のためのパビリオ

❶ Kenneth Frampton, *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, The MIT Press, 2001.

❷ Claudio Greco, *PIER LUIGI NERVI: Dai primi brevetti al Palazzo delle Esposizioni di Torino 1917-1948*, Quart Edizioni Lucerna, 2008.

❸ Roberto Gargiani and Alberto Bologna, *The rhetoric of Pier Luigi Nervi concrete and ferrocement forms*, EPFL Press, 2016.

ンの耐震診断を行い、その構造的特徴を検証して、この素材の利点を整理している❹。さらに、F.C.利用の分類項目の一つに特化したP.ソロミタの研究がある。ネルヴィの作品歴の中で、アーチ・ヴォールトを用いた屋根の作品群の発展史を記述している❺。

続いて、著者のこれまでの研究について述べる。ネルヴィの著書『建築の美と技術』に記載の作品群におけるフェロセメント製の作品の調査を行なった

表1の11作品について、F.C.の使用箇所を特定して、それを①「躯体全体」、②「屋根」、③「片持ち梁のように利用範囲を一部に限定する」という3つに分類している。そして、F.C.製のフラットスラブについて、グリッドからスラブ内の主応力線の表現に変わっていくことを指摘した❻。さらには、倉庫や展示会場の建設において、キノコ型の構成の柱とフラットスラブの構成が完成したことを明らかにしている。

❹ Gabriele Neri, *Capolavori in miniatura. Pier Luigi Nervi e la modellazione strutturale*, Silvana,2014.

❺ Pasqualino Solomita, *Pier Luigi Nervi vaulted architecture: Towards new structure*, Bononia University Press, 2015.

❻ 拙稿「ピエール・ルイジ・ネルヴィのフェロセメント建築について　その2」, 日本建築学会, 日本建築学会大会学術講演梗概集（北海道), pp.535-536, 2013,8.

表1　F.C.の作品リスト

竣工年	施工会社	建築作品	フェロセメント使用箇所			分類
			躯体	屋根	型枠	
1943	ネルヴィ&バルトリ社	帆船イレーネ	●			(1)
1945		ローマの倉庫	●	●		(1)
1947		海軍兵学校のためのプール		●		(2)
1948		帆船ネンネーレ	●			(1)
1949		トリノ博覧会・主展示館		●	●	(2)
1950		トリノ博覧会・Cホール		●		(2)
1952		ボローニャのタバコ工場			●	(3)
1953		ミラノの見本市		●		(2)
1953		ガッティの毛織物工場			●	(3)
1959		フラミニオ競技場		●		(2)
1961		トリノ労働会館			●	(3)

出典：筆者作成

2. 研究の目的、方法、対象

この研究では、F.C.が戦後どのように使われていったのか、その使用箇所、役割に着目しながら、特に屋根形状の観点からその系譜を構成することを目的とする。また、F.C.は労働賃金が比較的に安く済むイタリアの状況下で成立する技術である。そのため、一種のヴァナキュラー性を持ち得ており、イタリア独自の技術であるので、その意義を考察する。

そうした目的を明らかにするために取る研究方法は以下の通りである。一つはネルヴィが著者となっている著書や作品集にまとめられた作品リストを見直すことである。次に、ネルヴィに関する既往研究も対象とし、F.C.製の作品がどれだけあるかの確認を行う。最後に、計画案の図面をモデリングして、検討案と実施案の構造的な解析を行う。比較により、なぜ実施案が採用された

のかについて考察を行う。こうした手順を建築的リバースエンジニアリングと呼んでいる。研究対象としては、ネルヴィの著書『正しく建てる(*Costruire Correttamente*、以下CCと表記)』に掲載されている作品の図版と❼、C. グレコの作品リストの中で、F.C. が使われているものとした。それらをまとめて、表2を作成している。

❼ Pier Luigi Nervi, *Costruire Corettamente*, Hoepli. 1965, 2010 (2nd).

表2 F.C.製の作品リスト

竣工年	建築名	フェロセメント使用箇所			分類	備考
		躯体	屋根	型枠		
1943	Motoveliero <Irene> モーター船・イレーネ	●			I	X
1945	Capannone in FC per uso Magazzio ローマの倉庫	●	●		I	XII, XIII (Fig.2)
1947	Piscina dell'Accademia Navale di Livorno 海軍兵のためのプール		●		II	XV
1947	La Fiera di Milano ミラノの見本市		●		II	XXXVIII
1948	Ketch da diporto "Nennele" 帆船・ネンネーレ	●			I	XI
1949	Salone principale di Torino-Esposizioni トリノ博覧会・主展示館		●	●	II	XIV, XXII~XXIX
1949 −50	Salone C di Torino-Esposizioni トリノ博覧会・ホール C		●	●	II	XIII(Fig.2), XXX, XXXI
1949	Manifattura Tabacchi di Boligna ボローニャのタバコ工場		●	●	III	XL, XLI, XLII
1950	Rotonda per ristorante レストランのための円形ホール			●	II	XXXII, XXXIII
1951	Maggazzini per sale in Tortona トルトナの塩倉庫			●	IIIv	XXXIV
1951	Lanificio Gatti(Salone tessitura – L.32m) ガッティの毛織物工場(勾配天井)		●	●	III	XXXVI
1953	Palazzo dello Sport di Vienna ヴィエナの体育館		●		IIId	LXIV ～ LXIX (7枚)
1953	La Fiera di Milano ミラノの見本市		●		II	XVI, XVII
1953	Lanificio Gatti in Roma ガッティの毛織物工場			●	IIIf	XLIII, XLIV, XLV
1956	Palazzetto dello Sport, Roma ローマの小体育館		●	●	IIId	XC ～ XCVIII (9枚)
1959	Stadio Framinio フラミニオ競技場		●		IIIc	IC ～ CXI (12枚)
1960	Palazzo dello Sport, Roma (EUR) エウルの大体育館		●		IIId	CXII-CXXVI (15枚)
1961	Palazzo del Lavoro, Torino トリノ労働会館		●	●	IIIf	CXLII-CLII (10枚)
1966	Aula delle Udienze, Città del Vaticano ローマ法皇謁見ホール		●		IIIf IIIv	※ C.Greco, p.280

出典：筆者作成

※ 備考の英数字は『正しく建てる』の中の図番号を記載している。
※ 1966年の作品は、『正しく建てる』に未記載だが、C. グレコの著書の中で作品リストに挙がっている。
※ 分類(Ⅰ)とは、建造物の躯体(柱・壁)に利用されたもの(建築以外も含む)のことである。
※ 分類(Ⅱ)とは、建築の屋根を構成する部材として利用されたもののことである。
※ 分類(Ⅲ)とは、屋根や床スラブなどを打設するための型枠として利用したもので、そのまま一体となって屋根面、天井面を構成するもののことである。
※ 分類のⅢの後の小文字はそれぞれ、c：片持ち梁，d：ドーム，f：フラットスラブ，v：ヴォールトを意味する。

3. F.C.作品について

ネルヴィは第二次世界大戦後に主にF.C.を作品に活用している。戦前は未実施のプロジェクトとして計画しただけで実施には至っていない。この章では、のちにネルヴィがF.C.を用いて建設した作品を取り上げるが、まずは、F.C.とはどういった材料なのかの確認を行う。CCの中では、F.C.が「重なり合った金属網のセットとセメントモルタルとを固めること」で製作されるという説明がなされている[8]。まずは、建築にではなく船という構築物に使われているが、そうしたF.C.の導入期の事例を見てみよう。

❽ Pier Luigi Nervi, *Costruire Corettamente*, Hoepli. 1965, 2010 (2nd), p.29.

3−1. フェロセメント導入期

ネルヴィは戦後直後にフェロセメント導入期として、その建設素材を船の本体に用いている。もしくは、建築物の柱、壁、屋根といった躯体に利用している。船の制作は2例ありイレーネとネンネーレである。また、躯体利用は、ローマの倉庫の1例であった。躯体の利用以降では、柱・壁ではなく、屋根を構成するために利用される。さらに、屋根を構成するための型枠として利用され、現場打ちコンクリートと併用して、混構造としての屋根が形成されていった。ここからは、屋根・天井面の構成方法をアーチヴォールト、ドーム、片持ち梁、フラットスラブという4つに分け、その形式ごとに特徴を述べていく。

3−2. アーチヴォールト

この使い方は、大屋根を構成する事例として、最初期から検討されていたものである。1945年のローマの倉庫における屋根にもこの形式が使われている(図1)。さらに、1947年の海軍兵学校のためのプールでは、半円形状のアーチ

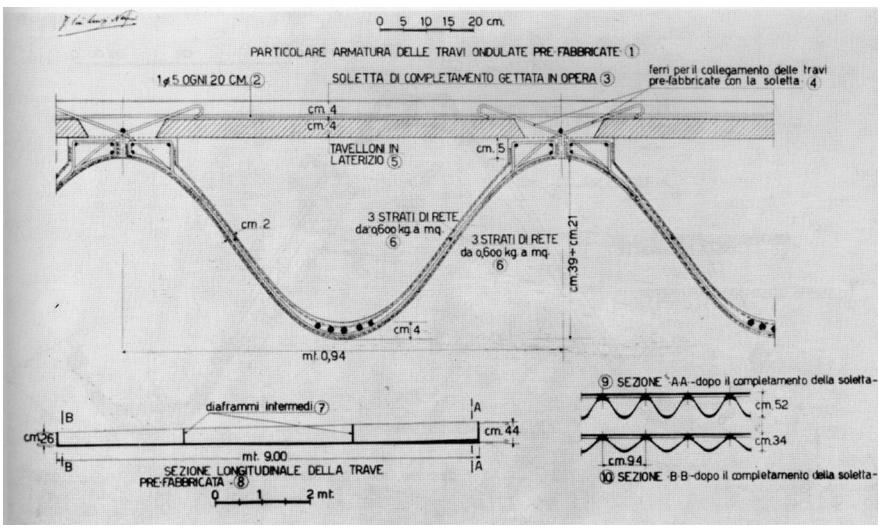


図1

出典：Pier Luigi Nervi, *Costruire Correttamente*, Hoepli. 1965, 2010 (Seconda edizione riveduta ad ampliata).

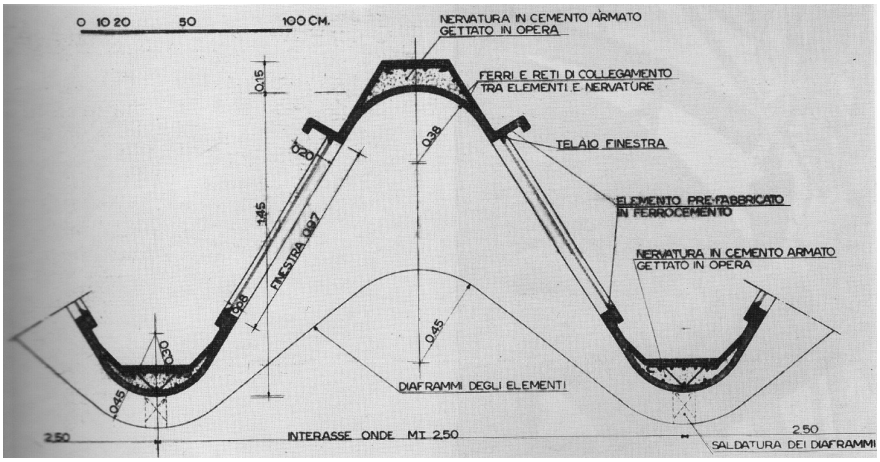


図2

出典：Pier Luigi Nervi, *Costruire Correttamente*, Hoepli. 1965, 2010 (Seconda edizione riveduta ad ampliata).

ヴォールト天井が構成されている。さらに、トリノ博覧会・主展示館(1949)では、小分けにしたF.C.製の部材を複数並べることで、一体となる屋根面を構成する方法がとられている(図2)。さらに、この形式の集大成としては、ローマ法皇謁見ホール(1966)がある。謁見用のホールの全体がアーチヴォールトで構成されている。

3－3. ドーム

続いて、レストランのための円形ホール(1950)のようなドーム建築にフェロセメントが使われた事例を参照する。この事例では、直径18.8m程のリブ付きの天井面が構成されている。ただし、著書の中にはフェロセメントの記述がなく、不確定な状況であるけれども、この頃のドーム建築にフェロセメントが導入されていたと推察される。次に、ローマの小体育館(1956)がある。そのドームの直径は60mで、複雑なリブが天井面に構成されている。そして、エウルの大体育館(1960)も建設されるが、この事例では、直径130mの天井面が構成されている。小体育館よりも大きな範囲を屋根が覆っている。

3－4. 片持ち梁

大屋根を作る際に片持ち梁を平行に並べていく形式もあった。ネルヴィにおけるフェロセメント製の片持ち梁の大屋根の最初期の事例として、1953年のミラノの見本市のパビリオンがある(図3)。張り出し部分の長さは、6.0m－1.8m＝4.2mであった。また、1959年に竣工したフラミニオ競技場もある。それは片持ち梁の張り出し部分の長さが14.54mとなっており、ミラノの見本市の事例よりも10m以上も大きくなっている。

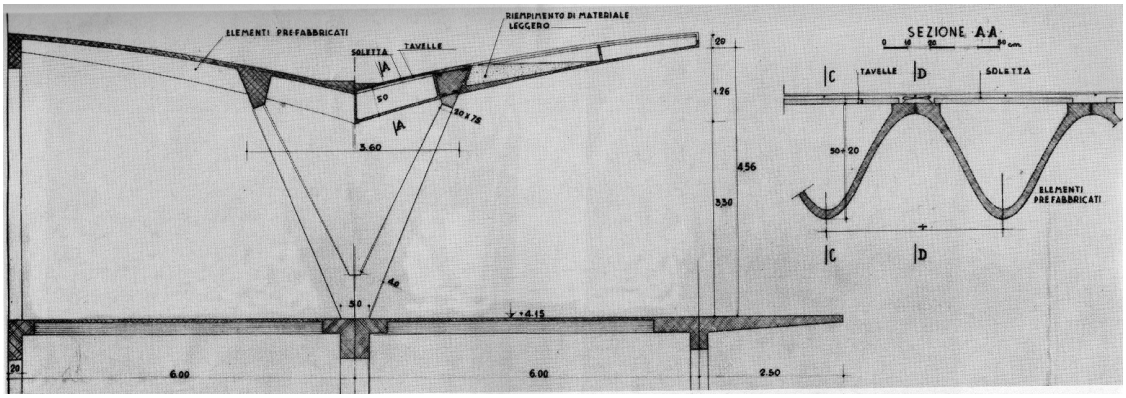


図3

出典：Pier Luigi Nervi, *Costruire Correttamente*, Hoepli. 1965, 2010 (Seconda edizione riveduta ad ampliata).



図4

出典：Pier Luigi Nervi, *Costruire Correttamente*, Hoepli. 1965, 2010 (Seconda edizione riveduta ad ampliata).

3−5. フラットスラブ

ボローニャのタバコ工場は、1952年に竣工したもので、フェロセメントが型枠として利用された初期事例である。この事例の天井面については、図4のように施工されている。ロの字で区分されており、天井面の各縁にあたる部分においては梁幅が太くなっており、曲げモーメントに配慮する意図がみられた。格子状にリブが設けられており、大梁と小梁の区別もないが、柱や梁に接続する部分のリブ幅は大きくなっている。

次に、1953年竣工のガッティの毛織物工場では、この竣工案の前にリブの模様の検討がなされる。この作品を検討するために、図5のような天井面に生じる等応力線が描かれた。格子状の梁の間に曲線が描かれている（図5）。最終的には、直線状の梁が弱められて円形の梁型に変換されている。また、柱間を

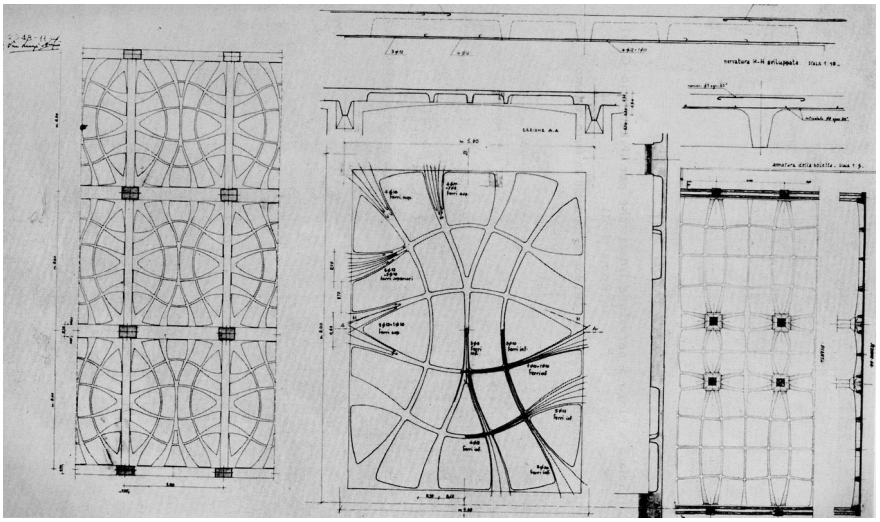


図5

出典：Pier Luigi Nervi, *Costruire Correttamente*, Hoepli. 1965, 2010 (Seconda edizione riveduta ad ampliata).

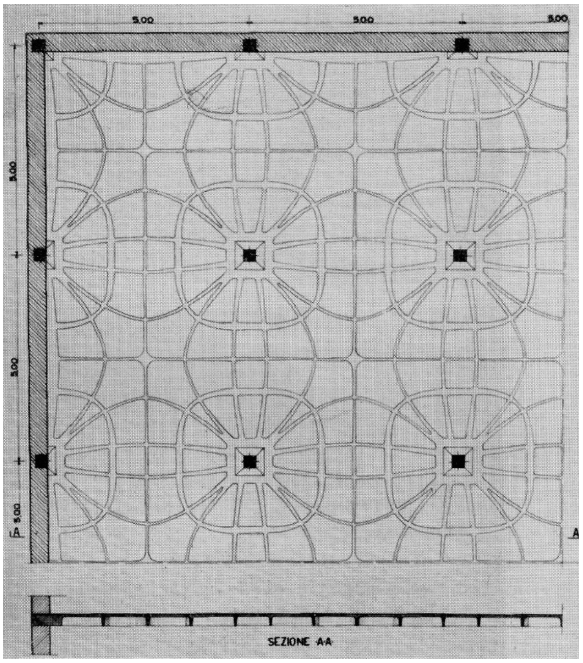


図6

出典：Pier Luigi Nervi, *Costruire Correttamente*, Hoepli. 1965, 2010 (Seconda edizione riveduta ad ampliata).

延びる放射状の梁型もみられた（図6）。

次に、エウルの大体育館（1960）では、ホワイエ部分にリブ付きのフラットスラブが設けられている（図7）。さらに、トリノ労働会館（1961）という作品では一階の展示スペースにフェロセメント型枠を用いた梁型天井が採用されている。ガッティの事例と比較すると、直行ではなく斜行する直線状の梁型がみられる。大きな展示空間を覆うためや二階床スラブの自重を支えるためにより安定した抵抗力が求められた結果として、斜格子梁が必要となった（図8）。さ

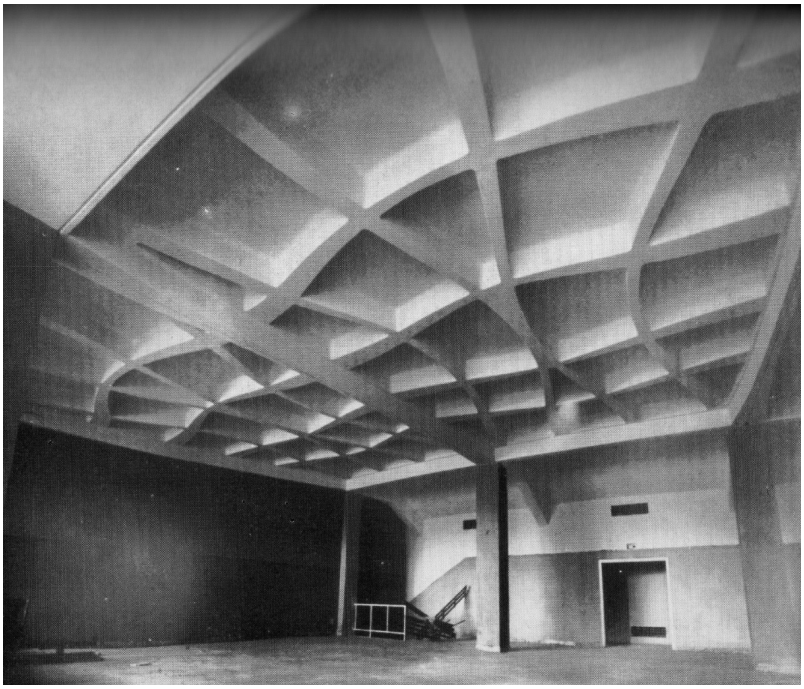


図7

出典：Pier Luigi Nervi, *Costruire Correttamente*, Hoepli. 1965, 2010 (Seconda edizione riveduta ad ampliata).

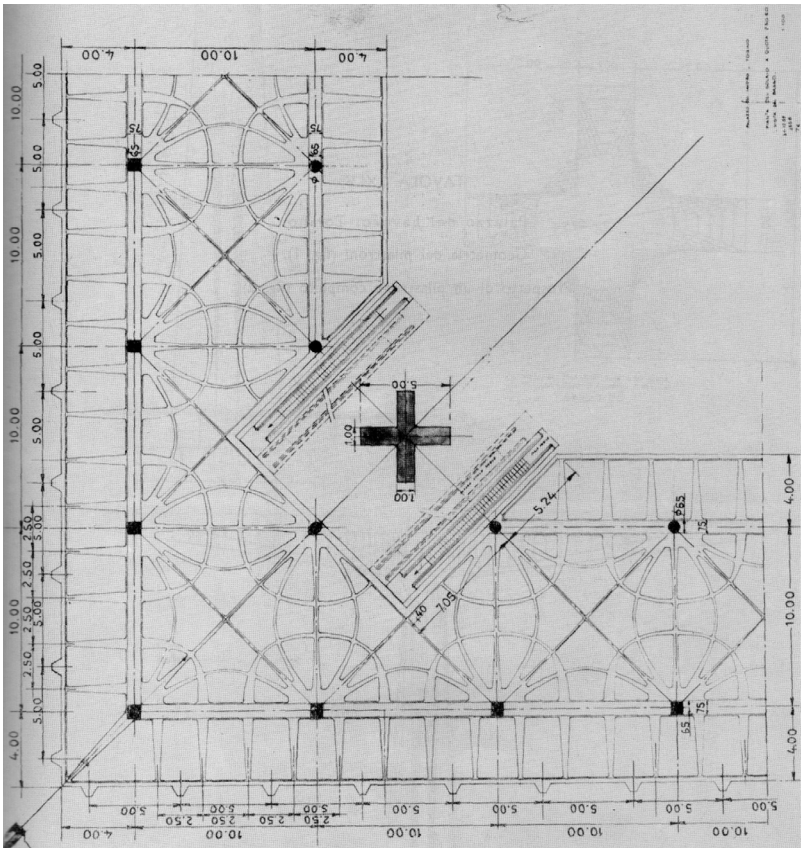


図8

出典：Pier Luigi Nervi, *Costruire Correttamente*, Hoepli. 1965, 2010 (Seconda edizione riveduta ad ampliata).

らに、エントランスホールにおいても特異な梁天井が見られた。エントランスホールの天井や２階スラブがある外周部の１階の天井部は、リブ付きのスラブになっている。最晩年のネルヴィの作品の中に、ローマ法皇謁見ホール(1966)という事例もある。ホールの全体がアーチヴォールトとなり、ステージ上部にリブ付きのフラットスラブ形式にて天井面が構成されている。

4. まとめ

戦後のネルヴィの作品の中で、屋根を構成するためにフェロセメントを利用したものは、①アーチヴォールト、②ドーム、③片持ち梁、④フラットスラブという４種類に分けられることを確認した。その中で、フラットスラブについては、実施案以外にも別の形態が示された案が検討されていた。スラブの部材内の応力をそのままリブにして表現する方法から、構造的に合理的な形のリブに変更されている。

建築論研究　第5号（2026）pp.094 －109

身体化した技術
――カルロ・モリーノの山岳建築について

北川 佳子　FLOT/S 建築設計事務所

はじめに

本稿は、戦後イタリア建築研究の一部として、カルロ・モリーノ（Carlo Mollino, 1905–73）の技術思想と山岳建築におけるその実践について考察するものである。

アルプス山岳地域は近代建築の実験場と称されることがある❶。その地域は20世紀までにスキーや登山などの余暇産業、観光や資源開発によって繁栄し、またそれに伴いインフラ整備が行われるなど土木・建築技術も発展した。フランスでは1960年代から70年代にかけて「プラン・ネージュ」（La plan de neige）と呼ばれる国家主導の高地の統合型リゾート開発が策定されたことにより❷、公共交通網やリゾート施設などの大規模な地域開発が行われて都市計画家や建築家が参画した。そこで展開された山岳地域特有の計画理論や建築の設計手法としては、ローラン・シャピス（Laurent Chappis, 1915–2013）によるスキーコースとリフトの軌道を中心に据えた地域計画、シャルロット・ペリアン（Charlotte Perriand, 1903–99）による、敷地の傾斜と地形に沿ったボリュームの配置によって景観と内部生活空間を融合させたレザルク（Les Arcs）❸などが挙げられる。一方、イタリアではフランスとは異なり、地域開発や別荘などのプロジェクトの多くは民間企業や個人によるものである。その中でモリーノは伝統的な山岳建築の構成要素を翻案し、金属、コンクリートなど近代建築で用いられる建材や当時の最新の構法を組み合わせた建築を30年にわたり提案しつづけた。それらは運動の瞬間を結晶化したような独特の形態であり、また代表作のラーゴ・ネーロのスリットヴィア駅複合施設については「イタリア建築の中でも最も立体的（三次元的）な建物の一つ」と評価されていた❹。

ローカルな建築家：モリーノに対するゼーヴィの再評価

モリーノは、主にトリノ、そしてトリノが属するピエモンテ州などイタリア北東部で活動していた建築家であるが、生前はイタリア内外の建築批評において特別な評価を得ることはなかった。しかし建築史家ブルーノ・ゼーヴィ（Bruno Zevi, 1918–2000）は、モリーノ没後に刊行された作品集で次のように述

❶ 例えばアントニオ・デ・ロッシは著書で「アルプス――近代建築のラボラトリー」と称する章を設けて山岳建築を論じている。IV. Le Alpi, laboratorio per l'architettura moderna, De Rossi, Antonio, *La Costruzione delle Alpi. Il Novecento e il modernismo alpino (1917–2017)*, Donzelli Editore, pp.141–210, 2016.

❷ 吉沢直・呉羽正昭、フランスにおけるスキー観光の現代的特性、地理空間、14–2、地理空間学会、p.34、2021年。

❸ Arc 1600, Arc 1800, Arc 2000と呼ばれる標高別の3つの拠点で構成されている。

❹ Smith, G.E. Kidder: L'Italia costruisce. Sua architettura moderna e sua eredità indigena, Edizioni di Comunità, Milano 1950, p.188, in: De Rossi, A and Dini, Roberto: *La montagna di Carlo Mollino*, Ulrico Hoepli Editore, p.18, 2023.

べてその独自性を強調する。

> カルロ・モリーノは(……)非順応主義(Anticonformista)と極端な個人主義を貫いたが(……)、生前には建築史の中でほとんど言及されなかった。(……)彼は、主に活動の場としたトリノおよびピエモンテの建築伝統の中に存在する、最も純粋な要素を孤独に継承した人物だった。実際、その作品の中に地域の建築の最も純粋な要素を取り入れ、それらを真の意味でのポスト・モダン建築という文脈において独自の個性を与え現代化させている。しかしモリーノが近代建築運動の他の建築家たちに対して自らの独創性(そして孤立)を保っているのは、単に「国際的ではなく、よりローカルである」とみられる特殊な背景によるものだけではない。それは建築と並行して、多岐にわたる一連の活動に情熱を傾けて深く通じ、それらを魔法のように建築へと移し替えたことである。(……)個人的な情熱から言語、技術、形態を引用することで近代建築のあらゆる慣習的な規範を打ち破り、そのことが彼の作品を極めて複雑なものにし、国際的な現代建築史の展望において絶対的に唯一無二の存在たらしめている。彼は多種多様な経験を吸収し、奇術師のような熟練した手つきで、独自の解釈を加えて再構成する(……)❺。

ゼーヴィはモリーノを、地方の建築伝統を継承しながらそれを世界に通じる現代的な言語に翻訳しただけでなく、建築と並行して情熱をかけた飛行機、スキー、レーシングカー、写真などの活動を独自の表現に昇華し、建築の中で再構成して複雑な作品を生み出した唯一で孤高の存在として定義づけようとした❻。したがって、そういった活動と建築との関係を明らかにすることはモリーノの作品を読解する一助となり、また戦後イタリア建築史に彼の建築作品を位置付けることが可能になるだろう。後者に関して、本論文ではとくにモリーノの山岳建築に関係の深い活動であるスキーに着目する。モリーノの回顧展をゼーヴィとともに主催したブリーノ・ジョヴァンニ(Brino Giovanni、生没年不明)が「モリーノが山岳地域に傾倒したことは、彼の滑降競技への情熱と切り離せない。彼は(……)国内の競技レベルにおいて、またスキー連盟の組織の中でも中心的な役割を担うほどの実績を築き上げた」❼と述べ、モリーノのキャリアにおけるスキー関係の活動の重要性を強調している。本論文では、モリーノの建築活動とスキーに共通する思想があると想定して、まず、彼の講演内容から技術に対する理論を明らかにし、つづいて著作『滑降技術入門』❽における山と身体の関係、そしてスキーにおける技術についての考え方を読み解いたのちに、建築作品における技術を介した山岳環境と身体そして建築の関係を考察する。作

❺ Zevi, Bruno: Introduzione, in Brino, Giovanni ed.: Carlo Mollino. *Architettura come autobiographia*, Idea Books, p.19, 2005.

❻ また、建築批評家、歴史家のマンフレッド・タフーリ(Manfred Tafuri, 1935–1994)も「モリーノは建築界の異端児 (enfant terrible) として、自らの多岐にわたる関心を絶えず相互に交差させていた」と、彼の活動の特異性を指摘した。Tafuri, Manfred (translated by Jessica, Levine): *History of Itaian Architecture, 1944–1985*, The MIT Press, p.210, 1989.

❼ Brino, Giovanni: Montagna e discesismo, in Brino, G. Carlo Mollino. *Architettura come autobiografia*, p.47.

❽ Mollino, Carlo: *Introduzione al Discesismo*, Casa editrice Mediterranea, 1951.

品分析では、モリーノの山岳建築に特徴的な片持ち梁を有するフュルゲン索道到着駅（Stazione di arrivo della funivia al Fürggen）の初期構想と計画案を取り上げる。

モリーノの技術論－１　比例と芸術の関係

モリーノの技術論は、1951年の国際会議での講演とその翌年の討論、また彼が執筆したスキー教本『滑降技術入門』に現れる。51年の講演では建築の構築術＝テクトニックに直接言及しないものの、芸術と技術に対する関係性が述べられた。

１．国際会議「神聖なる比例」（Divina Proporzione）、第９回ミラノ・トリエンナーレ、1951年

1951年第９回ミラノ・トリエンナーレの会期中の9月27日から29日まで、国際会議「神聖なる比例」が開催された[9]。戦前の機能主義に向かう建築運動に対して、戦後はより人間的な側面を再考する方向に転換していたことがこの会議の背景にあり、また戦間期に盛んであった比例や宇宙空間の測定可能性に関する論考が、戦後になると「黄金分割」を自然現象や芸術現象を解釈する鍵となって復活しており、またルドルフ・ウィトカウアー（Rudolf Wittkower, 1901–71）の『ヒューマニズム建築の源流』（*Architectural Principles in the Age of Humanism*, 1949年）と、ル・コルビュジエ（Le Corbusier, 1887-1965）の『モデュロール』（*Le Modulor*, 1950年）が刊行された[10]。比例を多様な視点から扱うという目論見のとおり、会議ではウィトカウワー、ル・コルビュジエ、マックス・ビル（Max Bill, 1908–1994）、ルーチョ・フォンターナ（Lucio Fontana, 1899–1968）など当時のイタリアとヨーロッパの建築・芸術分野の重要人物や、黄金比例に関する著作で知られる数学者マティラ・ギカ（Matila Ghyka, 1881–1965）、ゼーヴィなど歴史家が講演を行い、美学者のベネデット・クローチェ（Benedetto Croce, 1866–1952）が名誉委員に就任した。

この国際会議で技術（tecnica）をテーマに掲げて講演したのはピエール・ルイージ・ネルヴィ（Pier Luigi Nervi, 1891–1979）とイニャッツィオ・ガルデッラ（Ignazio Gardella, 1905–1999）である。ネルヴィは「技術（tecnica）」を「人間が自然のエネルギーや物質を自身の目的のために利用するために設ける手順」と定義し、技術を突き詰めると一つの答え（標準形態、forma-tipo）にたどりつき、例えば橋のデザインにおいては形態の自由がなくなるだろうと述べた[11]。このように技術に絶対的価値をおくネルヴィの主張に対してガルデッラは異議を唱え、形態の決定には人間の価値が存在すること、また標準形態とは一つの科学的仮説に過ぎないもので、特定の形態が永続することは疑わしいと述べる[12]。

❾ この会議の内容は、A.C. CimoliとF. Iraceが編纂し、書籍にまとめている。Cimoli, Anna Chiara and Irace, Fulvio: *La divina proporzione*. Triennale 1951, Electa, 2007.

❿ Cimoli, A.C.: Il Primo Convegno Internazionale sulle Proporzioni nelle Arti: una storia interrotta, *Ibid.*, pp.202–203.

⓫ Nervi, Pier Luigi, Le proporzioni nella tecnica, *Ibid.*, p.77–80.

⓬ Gardella, Ignazio La tecnica e le arti, *Ibid.*, p.118–119.

2. モリーノ『比例の修辞学と詩学』⓭、1951年9月29日

モリーノは国際会議の３日目に登壇し、近代以降の芸術論、とくにクローチェの美学論を援用して、比例などの幾何学の法則は芸術とは関係がないことを主張した⓮。彼はまず、それまでの登壇者が建築の平面やファサードに幾何学や解析学を持ちこんで一般法則を導き出そうとすることについて「科学的体系や物理法則に支配されたものによって芸術作品を理解し、ましては創造することは不可能である」と批判する。そしてそのような法則化（＝コード化、codificazione）を用いるという誤りの原因は、彼らが生理学的快楽（piacere fisiologico）である「美」（bello）と美的現象である芸術（arte）を混同している点にあると指摘し、「法則化は芸術のために練り上げられた理論的価値、すなわち単なるレトリック（修辞的）な価値」であり、それ自体は美学的価値と共通するところはないと述べる。

彼は、クローチェ美学の外美的概念（concetto extra-estetico）の「“美（Bello）”はスコラ学派の（……）公式の中に見出される“それ自体の知覚が快いもの”である」という一文を引用して「美」と「快（piacere）」の関係の根拠とする。そして「快」については、数学者フェルマー（Pierre de Fermat, 1607–1665）の最小時間の原理、さらに心理学者ヴェルトハイマー（Max Wertheimer, 1880–1943）のプレグナンツの法則に言及して、比率など数学的に定式化したリズムが快感をもたらすのは、脳がそれを最小の努力で「原始的に（primordiali）」認識できるからである、と認識論的な解釈まで展開する。

つづいて、先述のネルヴィの講演の主旨を「構造力学的問題の解決は“ただ一つの解”に必然的に向かうという限界があるが、このことは芸術における主観性という自由の終焉を意味するのではないか」という問いとして解釈し、その問いに対して「自然法則である最小努力の検証に向かう」人間の作品は「自然そのものの作品と一致」するという限界があり、そこでは「人間の空想的自由」すなわち芸術が、「自然の“鉄の掟”の中でおのずと消滅してしまう」と、ネルヴィの主張に同意する。モリーノは、比例などの最小努力の法則によって規定された形態の「美」を認めつつも、それらは快楽主義的な性質であり、技術的価値しか持たないもので、美的な事象すなわち芸術とは関係ないことを繰り返す。また、ネルヴィの唱える標準形態は価値観の変化によってはその形態の機能性そのものが拒絶される可能性があり、そしてそのことによって新しい詩学、つまり芸術が始まりうることを示唆する。

最後に、比例のような形式言語の使用は芸術作品の生成において「必要」でもなければ「十分」でもないこと、その言語によって現れた「美」が「芸術」に向かうどうかはそれを選択する趣味性、言いかえれば個別の詩学に委ねられると結論づけて、講演題目の修辞学すなわち比例と、詩学である芸術の関係性を明らかにした。

⓭ Mollino,Carlo: *Retoriche e poetiche della proporzione*, Domus, vol.269, pp.33–34, p.67, 1952.

⓮ 会議開催前の主催者側への手紙の中で、講演の招待を快諾しつつも「比例には神聖なものなど一つもない」と自らの立場を明らかにしていた。Cimoli, A. C. and Irace, F., p.214.

モリーノの技術論－2 技術と芸術について

討論会「機能主義と合理主義への忠誠か、あるいはそれらからの逃避か？」、1952年[15]

[15] Mollino,Carlo in conversation with Belgiojoso, Lodovico, Gardella, Ignazio and Murat, Augusto Cavallari: Fedeltà o evasione dalla funzionalità e dalla razionalità?, *Atti e Rassegna Tecnica della società degli ingegneri e degli architetti in Torino*, N.7, pp.193–203, July, 1952. 討論会のテーマは①建築における技術の影響、②合理的と機能的、有機的な要件とその妥当性、③①②をもとにした機能性や合理性を超えた形態の可能性についてであった。

ミラノ・トリエンナーレの国際会議の翌年、モリーノはガルデッラと建築家グループBBPRのロドヴィコ・ベルジョイオーゾ(Lodovico Belgiojoso, 1909–2004)とともに、機能性や合理性を超えた形態の可能性について討論会を行った。

まずガルデッラは、芸術〈Tecne〉と芸術〈Ars〉の語源が同一であるという古典的な芸術の意味を述べたのち、その二つの言葉に対する今日の技術至上主義的な誤解を指摘する。その誤解の一つは完全な技術が芸術であるという考えであり、例として、前年の国際会議でのネルヴィの主張である「技術の完成によって建築も一定の形式、標準形態に行き着くのではないか」という問いを取り上げ、それに対して「人間という絶えざる変数、すなわち歴史の中に生きる我々の存在そのものが、建築が固定的な形へと凍結していくのを防ぐ」と述べて、前年と同じ主張を繰り返す。また、「芸術が表現手段から切り離され、技術によって分解された」というもう一つの技術主義的な誤解については、時間の概念が芸術と技術の対立の可能性を排除できると述べる。

一方モリーノは、技術は芸術作品の存在を可能にするものの、それは芸術作品としてではなくあくまで物理的な物体として存在させるに過ぎないと述べて、芸術と技術を区別する。

> 私は、技術的研究や科学が進展する(……)ことで、建築が純粋に技術的な次元に封じ込められてしまうと考えている。当然ながら、**私はこれを一つの限界として断言する**(原文大文字表記)。その限界においては、ただ一つの解決策が存在するが、そこにある解決策は詩的な次元としての「私自身」の外側にあるものだ。(……)実際、自然[16]はあらゆる状況に対して完璧でただ一つの解決策を提示するが、だからといってそれが直ちに芸術となるわけではないのだ。(……)純粋に技術的な作品というものが極めて美しいということはあり得るが、それは自然の造形物と同じ美しさであって、まだ芸術とはいえない(……)。

[16] モリーノは「無限に多様な生命それぞれに対して無限かつ特殊な物質的条件によって導きだされた限界値としての正解を解決している」ことを理由に、自然を、合理的に解決する能力である技術の巨大な見本とみなす。*Ibid.*, p.195.

討論会は有機的建築と機能主義的建築をもう一つのテーマとしていたが、モリーノは、それらの区別は分類学的、歴史的価値しか持たず特定の趣味性(gusto)に対応しているに過ぎないものであると述べる。そして本物の芸術作品は、たとえルネサンスのような時代の潮流で育まれたとしても、それを自身のものとして昇華させ、一種のクーデターのような力によって趣味性＝共通する感性(gusto)の規範を突破したときにのみに芸術の域に到達するものであると、芸術

と趣味性の関係性を示す。

このように、モリーノの定義する「グスト(gusto)」は二通りの意味の揺れがある。彼によると一方の「趣味性(gusto)」は、「あらゆる人が、したがってあらゆる精神、あらゆる個人、あらゆる手段、あらゆる生命体がその一生の特定の時期においてある一定の方向へと抱く欲求(esigenza)」、言い換えると建築様式のような大きな潮流であり、もう一方の「感性(gusto)」はより個人的な反応や感受性に近く、前者の趣味性に対してクーデターを発動させるものである。

つづいてモリーノは、「技術的な次元を超えて芸術に到達する方法は無用なものへの逸脱(slittamento nell'inutile)を認める」ことである、と持論を展開する⓱。まず「建築の真正性は機能的な正しさとは全く別のことに依存する」と述べ、さらに今日の具体的な例として、斜面に立つトラス構造による片持ち梁を用いた建築をスケッチする(図1)。彼は芸術になりうる技術の使い方の一つとして人間の感覚的な欲求を表現することを提案し、さらに美しい建築とは「技術的な目的や洗練された構造的工夫を実利とは無関係なまでに昇華させたものである」と述べ、上述の片持ち梁の建築を次のように説明する。

> 私はトラス式の片持ち構造を用いることで、その(美しい建築という)テーマを際立たせる構造体を作り上げた。この場合、私は建設技術を極限まで駆使したが、それは無用なるものへと向かうためである。表現上の目的のために、むしろこの技術を限界まで使いながらも、機能的には不正確な方法で用いたのだ。つまり起点となるヒンジを(直訳:私自身が後退するように)後方へと引き下げて支柱を傾斜させ、そこから前方へと(直訳:私自身を投げ出すように)一気に解き放つよう突き出させたのだ⓲。

⓱ モリーノにとっての「逸脱」とは、技術的な次元から芸術の領域に突破する個体の力であるが、前年の国際会議での講演とこの討論会のテーマの連続性から、クローチェの美学論との関係を試みるならばこの「逸脱」は芸術である直覚(と表出)に対応するものと考えられる。クローチェ、ベネデット著、細井雄介訳、『美学綱要』、中央公論美術出版、p.13, p.150、2008年。

⓲ *Ibid.*, p.199.

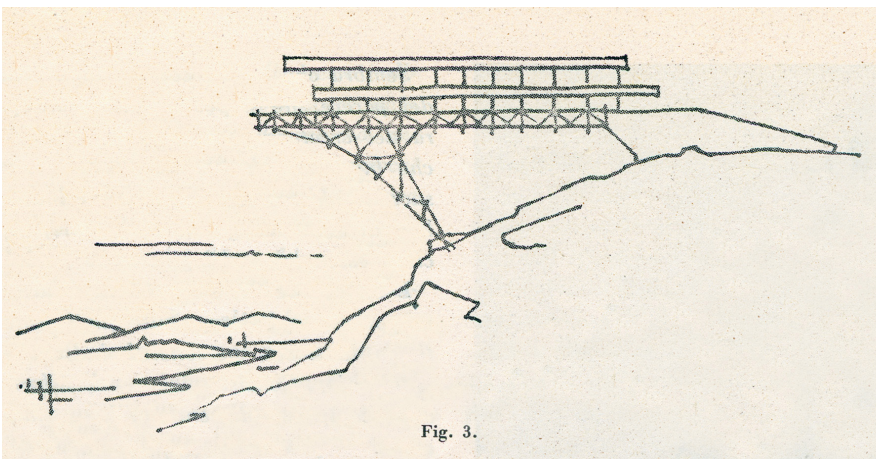


図1　1952年の討論会で描かれたスケッチ

Carlo Mollino, Fedeltà o evasione dalla funzionalità e dalla razionalità? in *Atti e Rassegna Tecnica della società degli ingegneri e degli architetti in Torino*, N.7, pp.193-203, July, p.197, 1952 ©Courtesy Museo Casa Mollino

レトリックとしての技術：モリーノの山岳建築の特徴

モリーノは比例などの法則や技術は芸術を達成するためのレトリックであると述べていたが、建築設計におけるその主張の実践を確認するために、ここでは山岳建築における彼の設計手法を先行研究に基づいてまとめる。

モリーノは1934年から急逝する73年まで山岳地域の設計に携わり、実作は多くないものの、基本構想や未完のプロジェクトを含めた数は60あまりになる。また1930年に伝統建築の実地調査をまとめ、1950年代にはトリノ工科大学に山岳建築研究所を設立し、フランコ・アルビーニ（Franco Albini, 1905–77）ほかイタリア国内外の建築家や専門家らと山岳建築会議を開催していた。自身の設計活動と並行して行ったこのような活動については、有識者や一般の人々と山岳地域の民家に対する認識や開発に伴う問題点などを共有することがその目的だったと考えられる[19]。しかし彼は、伝統を「新しい形が連続する活気のある流動的なもの」と捉えて「同時代の世界を表現し、建設する」権利を唱えていた[20]。

モリーノの設計した山岳建築については、デ・ロッシ（Antonio De Rossi）とディーニ（Roberto Dini）が共著論文において、建築家がアルプス地域の伝統的な山小屋の構成要素を用いて独自に意匠に翻案したことを指摘している[21]。また一次史料とともに全作品を紹介した共著書においては、その設計方法についてシュルレアリスムなど同時代の前衛芸術の手法を引用しつつ、その形態操作を1.（伝統建築の形象の）援用と歪曲、2.（遺構の）解体と再構成、枠付け、オブジェ・トルヴェ、3. 変態的・超記号的な変容（素材の転換と超意味的な転換）、4. 誇張された提喩（細部への過剰な意味の集約）の４つに分類している[22]。

その先行研究を参考にすると、モリーノの山岳建築のうち木造および木造との混構造、そして地形を活かした斜面にある作品に限定した場合、技術＝構築的レトリックに関わる形態上の特徴は次のようにまとめられる。1. 民家の勾配屋根を引用し変形したトラス構造の小屋、2. 伝統的山小屋の高基礎とその上の穀倉という構成を参照したヴォイド／マッスの二層構成と片持ち構造、3. 高基礎の石や木材などをコンクリートに変換、4. 高基礎と穀倉の間のねずみ返しを翻案したキノコ型のオブジェ。本論文ではこれらの特徴のうち、トラス構造の小屋やラーゴ・ネーロのスリットヴィア駅複合施設、別荘のピロティテラスで見られる2. の片持ち構造に着目する。この構造は上述のデ・ロッシらによる分類の3. 変態的・超記号的な変容（素材の転換と超意味的な転換）で取り上げられていること、またモリーノが52年の討論会で図示した（図1）ものであり、理論と実践の関係が検証可能な明快な形態であることが、その選択の理由である。ところでデ・ロッシはこの片持ち構造について、スイスの建築家パウル・アルタリア（Paul Artaria, 1892–1956）の1932年のヴァルテンベルク（ドイツ）の週末住宅計画案（図2）[23]が前例にあることを指摘する。またさらに、そのスイスの建築

⑲ モリーノの山岳地域の活動については以下参照。北川佳子：カルロ・モリーノの山岳地域の建築について その１、トラス構造の山小屋計画案を対象として、日本建築学会大会学術講演会、2023年9月、pp.271–272.

⑳ Mollino, C.: Tabù e tradizione della costruzione montana, in *Arti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri degli Architetti in Torino,* aprile 1954. Ferrari, Napoleone: Mollino. Casa del Sole, *AdArte,* pp.37–41, 2007 に再掲。

㉑ De Rossi A. and Dini, R., Gli «effetti» della tradizione. Trasmutazioni dell'architettura storica nell'opera di Carlo Mollino, *ArchAlp*, No.7, pp.73–81, 2021.

㉒ De Rossi, A. and Dini, R.: *La montagna di Carlo Mollino. Architetture e progetti nelle Alpi*, Hoepli, pp.7–25, 2023.

㉓ Artaria, Paul, Wochenendhaus in Wartenberg in alta Baviera, in De Rossi, A.: *La Costruzione delle Alpi. Il Novecento e il modernismo alpino (1917–2017)*, p.165.

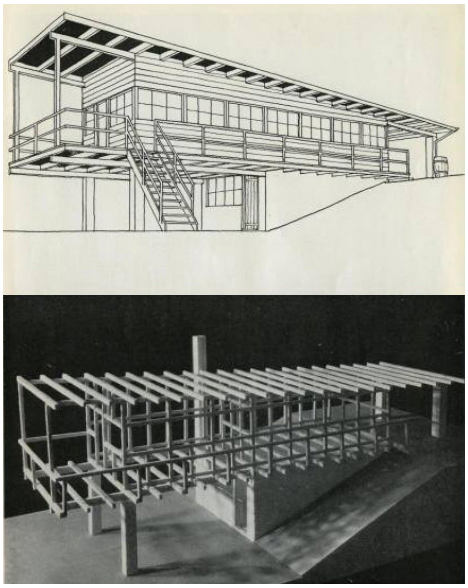


図 2　Paul Artaria, Wochenendhaus in Wartenberg, 1932

家が1936年に著した『スイスの木造住宅』[24]の中に上述の週末住宅が掲載されている[25]ことから、モリーノがその書籍を通して片持ち構造の住宅を目にした可能性も指摘する[26]。

スケッチ（図1）の持ち出し構造は、同時期に設計していたフュルゲン索道到着駅の初期段階のスケッチ（図3）と同じ構成であることが先行研究において指摘されている[27]。また、モリーノによる解説を直訳すると「私自身がヒンジとともに後退して支柱を傾け、そして前方に身を投げ出す（mi sono arretrato con la cerniera d'imposta inclinando il piedritto per poi rilanciarmi in avanti）」となり、スキーヤーのジャンプのように構造と一体化した建築家の身体の、溜めから跳躍までの一連の動きを表している。一人称である上に再帰動詞（mi, rilanciarmi）が用いられていることから、この建築が自らの身体的経験を表象することを示唆していると言える。そこで、彼が建築の実践と並んで深く傾倒した活動であり、また道具を介して身体と地表面、すなわち山と密接に関わる活動であるスキーに着目する[28]。モリーノによるスキーの技術論を読解して、山岳環境と身体の関係、さらに身体を介した運動の技術とスタイルについて考察する。

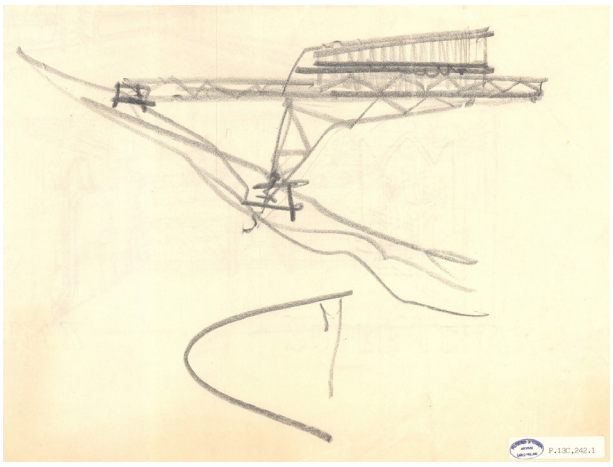


図3　フュルゲン索道到着駅初期スケッチ（年代不詳）

Carlo Mollino, ACM_P13C_242_1r.　©Courtesy of the State Property Agency, Carlo Mollino Archive held at the Polytechnic University of Turin, Archives Section of the Gabetti Library

㉔ Artaria, Paul, Schweizer Holzhäuser, Wepf, Basel 1936.

㉕ *Ibid.*, pp. 118–119.

㉖ De Rossi, A. *Ibid.*, p.452　デ・ロッシはさらに、モリーノのトラス構造の小屋に類似した1920年のオーストリア、テッセンベルクの休暇小屋（Ferienhütte, Tessenberg）が同書に掲載されていることも指摘する。*Ibid*, p.171.

㉗ Seira, Pier Enrico: Stazione funiviaria al Fürggen, 1950-53, in *Catalogo delle opere, Carlo Mollino. 1905–1973*, Electa, p.232, 1989.

㉘ *Ibid.*, p.53. デ・ロッシとディーニは「スキーはアルプス空間の特性と現代の特性の双方に共鳴する運動の美学を備えており、この観点からスポーツ的要素と芸術的要素が自然環境と密接に関わり合いながら不可分に融合した、他に類をみない統合体を示す」と述べている。

運動性＝身体を介した技術とスタイル

『滑降技術』(Introduzione al Discesismo、1951年)にみる山と身体の関係

モリーノは1934年にスキーを始めて、当時の世界記録保持者のレオ・ガスパール(Leo Gasperl, 1912–97)と親交をもつようになる。その後にスキーインストラクターとなり[29]、イタリア冬季スポーツ連盟(以下 FISI, La Federazione Italiana Sport Invernali)のスキー学校・養成委員会の委員長を務め、50年に FISI 公認スキー教員として『滑降技術入門』を著した。建築家としては37年にガスパールの店舗[30]や51年頃のトレンティーノ=アルト・アディジェ州の FISI の事務所など、スキー関係者の建築も設計した。

『滑降技術入門』は、本文ほか200枚の写真と212の挿絵が掲載された、総334ページに及ぶスキー教本である。スキーと力学の関係、基本姿勢、ジャンプ、ターンなどの基本動作、そしてハの字で旋回するシュテム・ボーゲン、パラレルの原型であるクリスチャニアとその応用、回転競技のスラロームまで、当時開発されたほぼすべての技法が写真、透視図、ダイアグラム、立断面図などとともに理論的に丁寧に解説されている。モリーノは本文のほかすべての挿絵と56枚の写真、装丁まで手掛け、さらに自らモデルとして10枚の写真に登場している。また、1951年刊行のガスパールによるスキー教本第二版[31]の挿絵を制作し、また著者紹介を執筆していることから、スキー技法の解説と出版においてもそのプロスキーヤーの影響を受けていたことは明らかである。

タイトルの「滑降」(Discesismo)は、重力を利用して斜面を下りるスキーという活動の全体系を意味する。刊行の背景となる近代スキーの歴史は19世紀後半の丘陵地域のスキーに始まり、そののちに山岳スキー(アルペンスキー)に展開される。20世紀に入るとスキー板、靴とくに締具などの用具が開発されるとともにスキーの技法も多様化する。また1920年にハンネス・シュナイダー(Hannes Schneider, 1890–1955)とアーノルド・ファンク(Arnold Fanck,1889–1974)による映画『スキーの驚異(Wunder des Schneeschuhs)』が公開され、そして24年に同名の技術書が出版されるとアールベルク派の技術が急速に普及し、スピードを競う国際大会が多く開催されるようになった[32]。そしてモリーノが教本を著した1950年代はスキー技術の転換期であり、オーストリア発祥のシュテム・ターンを基礎とするアールベルク派と、フランス派のパラレル・スキーの技術が活発に議論された。

モリーノはスキーを物理現象として捉え、重心、慣性の法則、回転を引き起こす偶力、モーメントなどの力学の基本とともにクリスチャニア(パラレル)などの技術の原理を解説する(図4)。また最大傾斜線を滑り降りる際の基本姿勢は常に重心を前方に、つま先の上に乗せた前傾姿勢であることを繰り返し強調し、その姿勢の要である足首の屈曲の解説においては、ビンディング(締具)の「斜めの牽引力とアキレス腱のアンカー(ancoraggio)によって身体が(大地に接する)スキーと

[29] Ferrari,Napoleone: Mollino. Casa del Sole, *AdArte*, p.28, 2007.

[30] Negozio “Casa degli sports”, Breuil. De Rossi, A. and Dini, R.: *La montagna di Carlo Mollino. Architetture e progetti nelle Alpi*, pp.96–97.

[31] Gasperl, Leo: *Discesismo*, Hoepli, 2nd edition, 1951, in. *Ibid.*, p.50. ガスパールは引退後、FISI によって1936年のオリンピックのイタリア代表スキーチームのコーチに招聘されて選手育成につとめた。in. *Ibid.*, p.13.

[32] 中浦皓至『スキー技術の歴史と系統』、北海道大学図書刊行会、pp.33–41, p.58、1991年。1924年にシャモニでの冬季オリンピックの誕生を機に国際スキー連盟(FIS)が創設され、翌年から世界選手権が始まる。また、1936年の第４回冬季オリンピックガルミッシュ・パルテンキルヘン大会においてアルペンスキーが正式種目となった。

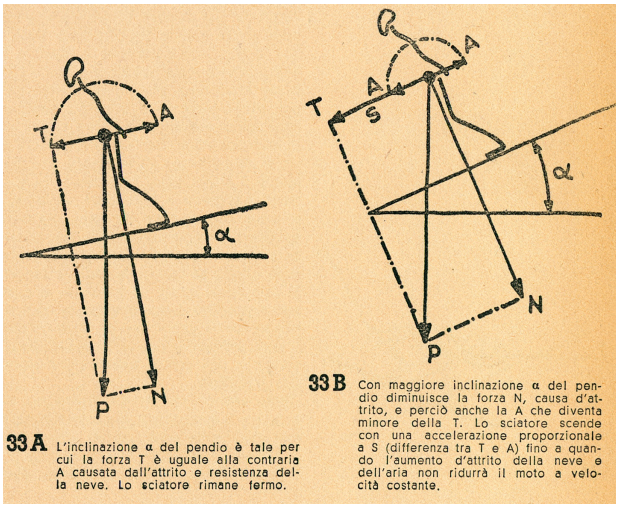


図４ モリーノ『滑降技術入門』第三章
力学とスキー　挿絵

Carlo Mollino, Introduzione al Discesismo, Casa editrice Mediterranea, p. 53, 1951
©Courtesy Museo Casa Mollino

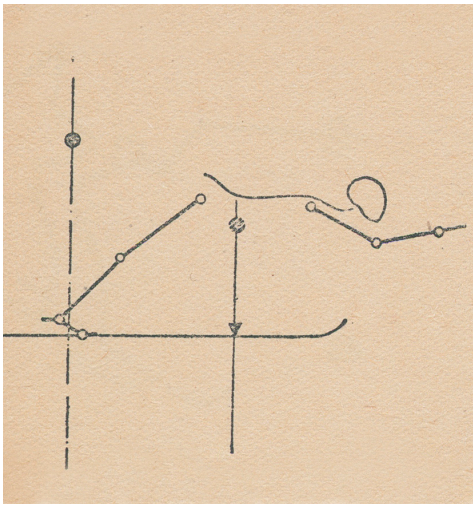


図５ モリーノ『滑降技術入門』第四章
基本姿勢　挿絵

Carlo Mollino, Introduzione al Discesismo, Casa editrice Mediterranea, p. 60, 1951 ©Courtesy Museo Casa Mollino

結びつく」と述べて身体を構造体に喩える。膝ではなく足首を最大限に曲げ、踵がスキーの表面をかすめるように浮くような「(ビンディングによって)斜め方向に引き止められながら前方へ身を投げ出しているような感覚(sentita come una proiezione all'innanzi)」を意識することを勧める。また、そのような基本姿勢における力の均衡状態からさらに身体を前傾させた姿勢が、ジャンプ競技の滞空姿勢と一致することを解説する(図5)。一方で、通常の滑降では中庸を心がけ、極端な前傾姿勢は最終的な手段であると注意する。



図６ モリーノ『滑降技術入門』第九章
ジャンプ、「壁」、大きなコブと窪み　挿絵

Carlo Mollino, Introduzione al Discesismo, Casa editrice Mediterranea, p. 82, 1951 ©Courtesy Museo Casa Mollino

図５のような極端な前傾姿勢については、スキー板と地表面の傾きは異なるものの、モリーノが52年に「前方に身を投げ出す」と解説した持ち出し構造の構成(図1)と比較できる。基本姿勢の均衡を崩した状態は、図１の説明で主張した「技術を極限まで駆使した」「逸脱」させた状態と対応するだろう。また、地形を利用したジャンプも「前方に身を投げ出す」ことを示した身体の動作であり、ジャンプの際にストックを補助的に突いて踏み切ることを解説した[38]写真では(図６)、ストックが持ち出し梁を支持するトラス状の構造体と類似した役割を担

[38] *Ibid.*, pp.86–88. なお、この教本はスキージャンプ競技ではなくスピードを重視したダウンヒル競技向けのため、モリーノは低空飛行の重要性を説き、離陸直前でも滞空中でも前傾姿勢を維持して前へ体を伸ばすことを提唱する。

うことを示している。

ところで、この教本の執筆の意図の一つは「初心者や中級者が自分自身とスキーを独創的に深く解釈し、それらに一体化するような状態になるよう導くこと」である。それはすなわち、「正しい技術の範囲内で地形、雪質、スピードといった状況に最も適し、自身と調和する個人の変奏、すなわち自己の解釈」を彼らが発見することである。モリーノによれば自己の解釈となる「スタイルは模倣するものではなく、最も効率的で汎用性の高い技術を下敷きにしながら自らの内側から自然とつくり出されるもの」である。彼はフランスの博物学者ビュフォン(Georges-Louis Leclerc de Buffon, 1707–88)の演説「文体論について」で述べた言葉「文は人なり(Le style est l'homme même)」を引用し、スキーに置き換えて「スタイルが技術を形作る(lo stile plasma la tecnica)」と付け加える[34]。文体が思考の秩序の立て方、つまり人を表すというビュフォンの発言に対するモリーノの主張は、固定された技術に自分を当てはめるという一般的な指導ではなく、基本的な技術をベースにしつつ自らの解釈によって現れたスタイルが、分析され規範化され、その結果あらたな技術を生み出す、すなわち技術の展開を意味する。

[34] Mollino, C. *Discesismo*, pp. 21–22.

モリーノは技術とスタイル、流派の定義とそれぞれの関係性を次のように定義する。

> 技術(Tecnica)は、ある芸術(……)など何らかの実践的な事柄を最大限の効率で行うための、科学的根拠(……)に基づいた一連の規範のことである。技術は絶えず変化して(……)時代とともに進化する。
>
> スタイル(Stile)とは、特殊な、あるいは一般的な経験や要求に直面した際の、ある「個性(individualità)」による技術の解釈である。そのような個性が技術を形成するのである。
>
> 流派(Scuola)は、環境が課す諸条件や特性が人々の身心的な特質と一致し、それが集団において共有されるときに立ち現れる、技術への共通かつ特有の解釈である[35]。

[35] *Ibid.*, p. 224.

モリーノの51年の技術論と比較するならば、スキーにおけるスタイルは、個性(individualità)による技術の解釈であることから、技術論における感性(gusto)に対応し、またスキーにおける流派は、集団において共有される趣味性(gusto)に対応すると言えるだろう。

モリーノは流派の具体例として、当時の各流派の「象徴」であった「パラレル・クリスチャニア(スキー板を平行にしたまま回転する技法で、現在のパラレルターンの基礎)」についてのオーストリア、フランス、スイスの流派について、ターンのプロセスであるテールの抜重と回旋を比較しつつその特徴を述べる[36]。モリーノによると、これらの流派は雪質や地形など、それぞれ特定の環境条件とパ

[36] *Ibid.*, pp. 220–232.

フォーマンスの要求に応じた形となっている。具体的には、速度とターンの即時性が増すにつれ、また深雪から整備されたコースへとスキー環境が変わるにしたがい、オーストリア派からフランス派を経てスイス派へ移行する。そしてこの三流派の分析の後に、自ら考案したスタイル、すなわち架空の「イタリア派」を提示する。それは重心の移動を最小限に抑えることによって最小の努力で最大の効果、迅速さ、そして安全性を得ることを理想としたものである。具体的には、ターンのプロセスを①重心を動かさずにリュアードなどによってテールを解放して抜重する、②両膝のひねりと上半身の屈曲によってエッジに荷重し、遠心力に対応することによって横方向の軌道を修正する、③上半身を支点として、その慣性を利用して回転する、という動作を特徴とする。

スキーにおけるスタイルと技術そして身体の関係は、モリーノが主張した芸術と技術、芸術家の関係と比較することが可能であろう。スキーにおいては個人の身体から生まれたスタイルがあり、そのスタイルから要素を抽出し法則化したものが技術であるが、創作活動においては芸術家は自身の外側にある作品において芸術家個人の突破力によって技術を逸脱させ、芸術作品に至らしめる。いずれの場合も、技術はスキーのスタイルや芸術の最終目標ではないが、スキーヤーと芸術家の双方の目標を達成させる手段として欠かせないものである。

片持ち構造の実践：フュルゲン索道（ロープウェイ）到着駅計画案（Stazione di Arrivo della funivia, Fürggen、1951－52年）

モリーノは1947年10月3日付の手紙において、1952年のスケッチ（図1）と同じ片持ち構造のフュルゲン索道到着駅の初期構想について記している[37]。

> 来春に向けて、モンブランに建設する山小屋ホテルを検討している。それは、金属製のトラス構造（高圧電線の鉄塔のようなもの）の上に載った、断熱性のある金属の箱（コルゲート・アルミニウム製）だ。その箱は、標高約4,300メートルの稜線に固定される。これは時速140㎞の嵐に耐えうる装置（apparecchio）として設計され、気流を計算に入れた高所建築の興味深い事例になるだろう（……）。

また同年10月20日付のミラノの建築家ジオ・ポンティ（Gio Ponti, 1891–1979）に宛てた手紙に添付されたスケッチにおいても、計画中の山岳建築としてラーゴ・ネーロのスリットヴィア駅複合施設、トラス構造の小屋などとともにこの計画案のスケッチがあり、「ホテル・シェルター（モンブラン）、鉄とアルミニウム（Rifugio albergo（Monte Bianco）ferro e alluminio）」という説明が記されている[38]。

[37] De Rossi, A. and Dini, R.: *La montagna di Carlo Mollino. Architetture e progetti nelle Alpi*, p.134.

[38] 1947年10月20日付、ポンティへの手紙に添付されたスケッチ。*Ibid*, p.9.

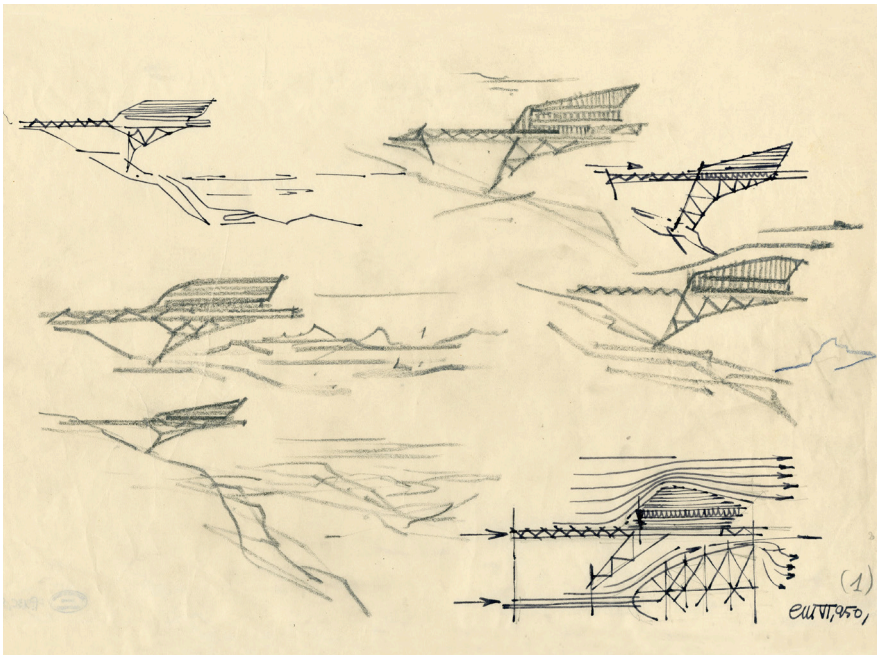


図７　フュルゲン索道到着駅初期スケッチ（年代不詳）

Carlo Mollino, ACM_P1 3C_9_8　©Courtesy of the State Property Agency,
Carlo Mollino Archive held at the Polytechnic University of Turin, Archives Section of the Gabetti Library

初期案のスケッチ（図3、図7）では、山から谷に向かって吹く強風を受け流すような空気力学的な観点から外形が検討されている。平面では頂点が谷に向かうように配置された放物線の形状で、断面では傾斜面からの片持ち梁に６ｍと書き込まれていることから、おそらく専門家による構造計算の結果を反映したものと思われる。片持ち梁の支持体はトラス状で、接地点までの先細りする形状のスタディが繰り返される。図１のスケッチでは「前方に身を投げ出」して山から離れようとする構造体の基部の踏み込みの状態が示されたが、図７のスケッチでは、建築を山から引き剥がそうとする風の抗力と、それに抵抗して山に留まりつづけようとする、図１とは反対向きの支持体の抵抗力の状態が示されている。図１は人間を建築に置き換えているものの、図３、図７とともに、山岳環境という自然の地形と力学と対峙し、抵抗する人間あるいは建築の姿を表そうとしたと考えられる。

計画はその後、ロープウェイ到着駅として、51年12月に発表された[39]。敷地は標高3,497ｍの国境線のイタリア側に位置し、マッターホルンからほど近い場所である。技術者で実業家のローラ・トティーノ（Dino Lora Totino, 1900–80）はウィンタースポーツの発展というアイデアを実現するために、1936年からマッターホルンの山麓にあるヴァッレ・ダオスタ自治州のチェルヴィニア[40]にスキーリゾート開発を計画した。トティーノはこの町とマッターホルンを結びつけるという構想を抱いていた。その第一歩としてのプロジェクトでは、隣接駅プラン・メゾン（Plan Maison）からフュルゲン駅までの距離2,900ｍ、標高差

[39] Mollino, Carlo: La stazione della funivia del Fürggen, *Prospettive*, vol.1, 1951.12, pp. 32–37.

[40] 現在のブレイユ=チェルヴィニア（Breuil-Cervinia）。マッターホルン（Matterhorn）はイタリア語でモンテ・チェルヴィーノ（Monte Cervino、Cervino は鹿の角の意味）と呼ばれる。



図８　チェルヴィニア　スキーリゾートを描いた スカーフデザイン

Carlo Mollino, 推定1952年頃
©Courtesy Museo Casa Mollino



図９　フュルゲン索道到着駅　外観スケッチ

Carlo Mollino, ACM_P13C_9_2　©Courtesy of the State Property Agency, Carlo Mollino Archive held at the Polytechnic University of Turin, Archives Section of the Gabetti Library

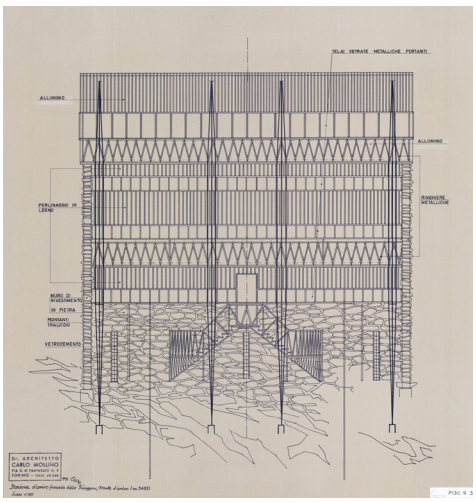


図 10　フュルゲン索道到着駅　谷側立面

Carlo Mollino, ACM_P13C_9_3　©Courtesy of the State Property Agency, Carlo Mollino Archive held at the Polytechnic University of Turin, Archives Section of the Gabetti Library

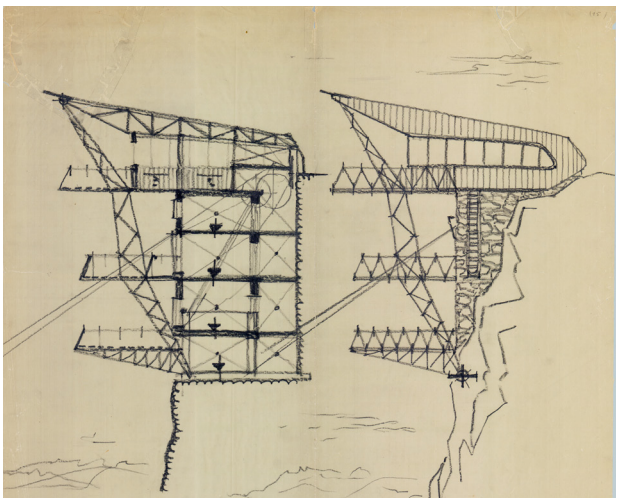


図 11　フュルゲン索道到着駅 断面図・側面図

Carlo Mollino, ACM_P13C_9.22　©Courtesy of the State Property Agency, Carlo Mollino Archive held at the Polytechnic University of Turin, Archives Section of the Gabetti Library

900mを中継塔なしで単一スパンで結ぶロープウェイの構造を技術者のツィニョーリ（Vittorio Zignoli）が担当し（図8）、到着駅をモリーノが設計した[41]。谷側のプラン・メゾン駅からのロープの張力に耐えるために建築の基部は鉄筋コンクリート造となり、急峻な斜面の岩盤に埋め込まれてアンカーの役割を果たし、また基部から空中へ片持ち梁が計画された（図9、10、11）。モリーノは出版社への私信において次のように述べた。

[41] Bolzoni, Luciano: Ghost Station, *Domus*, vol.889, pp.19–25, 2006.2.

これは、標高の高い場所での建築の提案であり、新しい建設コンセプトでもあると信じている。この建築は文字通り岩盤にアンカーで繋ぎ止められている。たとえ部分的ではあってもその支持基盤を確保するために、岩盤をダイナマイトで爆破して切り出す必要があった。それ以外は、すべてが宙に突き出した片持ち構造となっている[42]。

[42] 出版社宛の図面資料に添えられたモリーノの手紙の内容であり、監修者によって掲載された。Mollino, Carlo: *Ibid*, p.32.

索道到着駅の機能として、谷からの支索などの張力と、その張力に抵抗して均衡を保とうとするアンカーという仕組みが示されるが、モリーノは建物の主な構成要素として初期段階で提案した片持ち梁も複層階で計画している。搬器の重力とワイヤーロープの張力などの人工物の力学だけでなく、当初構想した自然と建築との力学的な関係も示そうとしたと考えられる。

（基部の）機械設備を格納する構造のほかに、（建物は）石造の3つの階層で構成され、その上部を、屋根とパネルにアルミニウム押出し材を用いた金属構造のレストランホールが覆う。この構造は、下層にある客車の到着プラットフォームの上に張り出している。外部では（二重の膝のように）2度折れ曲がる4本のトラス支柱からなる金属構造が、乗降プラットフォーム、その上の屋根付きテラス、そして先端の張り出し部分を支えている。地上階では、待合室を通り氷河へと開かれた岩のギャラリーにアクセスできる。そこは有名な登山ルート、そして何よりスキーのダウンヒルコースへの中継地点となっている[43]。

[43] *Ibid*.

駅舎を実施する段階になると、高地という敷地条件、2,900m の駅舎間を中継塔なしで繋ぐという建築主側の要望、モリーノの提案する片持ち梁と鉄骨トラスの構成など、技術的に厳しい条件が重なった。さらに山岳地域特有の気候・天候のために工事可能な時期が夏季の4ヶ月に制限されたため、モリーノの計画案は大幅に変更された。竣工した構築物は索道の土台そのもののような直方体コンクリートの重厚な外観となり、モリーノが計画した待合室やレストランはなくなり、かろうじて建物内のバーの内装とその家具だけが実現された。そしてこの建物は、1993年に積雪の重みでケーブルが落下したことにより閉鎖された。

結

モリーノは理論において、技術を芸術やスキーのスタイルと区別して、それ

を、芸術家やスキーヤーが目標を達成させるための手段とみなしていた。彼によると、建築が技術的な次元を超えて芸術に達する方法は、技術を突き詰めて無用になるまでに逸脱することである。その具体例として「私が前方に身を投げ出す」と擬人的な言葉遣いで示した片持ち梁の構造は、スキーにおける基本姿勢の均衡を崩すまでに前傾した状態、あるいはジャンプの滞空姿勢の図や写真と類似しており、『滑降技術入門』においては身体を建築のような構造体とみなしていたと考えられる。

また、フュルゲン索道駅計画案においては、ロープウェイという人工的なシステムのほかに、持ち出し構造を谷側に設けることによって、山岳地域という自然環境に対峙する建築の姿を示そうとした。このことはモリーノの技術論における、自然の力に抵抗する個性や個体によるクーデターのような力の導入を試みたと言えるだろう。

テクトニックは建設者たちの「技芸」や彼らの「物や作品」の「美的判断」などの意味と捉えられ、また建築史家ケネス・フランプトン(Kenneth Frampton, 1930–)によって建築を構成する一つの「骨組の結構術」として論じられてきた[44]。本論で扱ったモリーノの山岳建築の片持ち梁のように、斜面と重力、あるいは風に対して抵抗を示す構成、すなわち環境である自然と主体である建築の関係性を物理的、視覚的にも明確に示す構成は、単なる技術の意味を超え、自律した建築の姿を示していることから、それらをテクトニックと呼ぶことを提案したい。

[44] ケネス・フランプトン著、松畑強+山本想太郎訳『テクトニック・カルチャー』、TOTO出版、pp.17–19、2002年。

建築論研究　第５号（2026）pp.110 －145

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ともなって、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言い得ない〈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．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している❶。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」

先ず、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、

❶「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。

森田は、「理智的、客觀的」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、「力學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來やうか」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「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。

ペーターベーレンスのタービン工場の批評において、それが「分析的な力學美」、「純然たる科學上の眞」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〈豐かな情緒の美しさ〉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つ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(はたら)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「工人的な傾向」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來る」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從來の建築の感覺的形式」の〈領域の延展〉として、それを「感覺的形式」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來る」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」「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來ないだらうか」（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來ない」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出されている。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**（くみ）」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、「構立て」という独自の言葉が提示されているのである。「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「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、「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「構立て」や「構造」は、何を意味しているのであろうか。先ず、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**作らく力の關係**が直ちに想像されます。その力は純粋に知識的な、構造力學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」〈内に作らく〉〈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「構造」や「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〉に作く〈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「構造」は、ある種の〈力〉と、その「力」と「力」の〈関係〉、に拠って二重に構成された組成としてあり、「その力」の一つとして、「純粋に知識的な、構造力學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」の内に作く〈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、そこに作く〈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〉が作(はたら)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生(なま)の力です。構造力學で分析された力はその力の大きな影かも知れませんが**力そのもの**ではありません。

ここでは、また新しく「生(なま)の力」、「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〉が建築に作(はたら)く時に建築が「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「生(なま)の力」、「力そのもの」が作(はたら)く時に、「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、「生(なま)の力」、「力そのもの」が作(はたら)く時、「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「構立(くみ)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「生(なま)の力」、「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

エ）の手に渡り、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「構立て」は、この適材適所性を担って作く〈力の関係〉、換言すれば、個々のあるべき〈場所において作く適切な力の関係性〉（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」、「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」（適材適所性が作く世界）と呼ばれているのであろう。そして、その「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、以下の引用文に繋げられている。

> 私は**建築**が**構造そのもの↘実現**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「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「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(なま)の力〉、〈力そのもの〉、〈生命〉の意味を「構(くみ)立て」として見出す時、そのものが意味(こと)をともなって「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(くみ)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實現」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實現」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**構造そのものゝ實現**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」論が純粋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が、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**構造そのものゝ實現**であると云ふことゝは違ひます。

森田の言う「構造そのものゝ實現」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「純粋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。私達が建築の中に沒入してながめる時、**構造**が私達の**心**に呼ひかける**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**純粋なものに**屬する**のです。

この引用文には、「建築の中に沒入してながめる」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「中に沒入してながめる」と読み、「構造」を「構(くみ)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、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」(構立て)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」(構立て)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〉が作く時、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「構立て」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、〈純粋なもの〉、〈生(なま)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(なま)の力〉、〈力そのもの〉という「力」を介した「構造」(力の関係)(構立て(くみ))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」〈建築の純粋性〉「を妨げるものだと思ひます」と、排他的に一途に〈建築の純粋性〉を求めている。加えて、「純粋な表現を弱め、薄めるものだと思ひます。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、建築を愛するものゝ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。今となっては、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❷。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」が作(はたら)くことなく、「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」が作(はたら)くことが、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」が作(はたら)く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の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、

❷ 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）――増田友也のいう『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。

直接、芸術作品を創作する内的な作(はたら)き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「枠」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「枠」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❸、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「枠」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(はたら)き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來」ると言う「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」とするのに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」「來」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(はたら)き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(はたら)き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❹。

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」を考えると言われている。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

❸「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」(森田訳：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。

❹ 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

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　こと」、「建築する　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、「住まう」ことと「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（くみた）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**に屬します。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來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來ません。

ここでは、建築が、絵画・彫刻・工芸品と同様に、空間芸術・形象芸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芸術・形象芸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（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」、「純粋なもの」、「生の力」、「力そのもの」と通底する作き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」（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**靜けさでながめて居ます**。それはこの腕、この鉋を通してです。而してそれはこの腕、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。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つて居ます**。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**を證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）**建築を創つた時の心持**、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、この鉋を通じてその**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（なま）の世界**を振り返つ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って出て来ている。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ろう。

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ことができる。そもそも「工人」という言葉を選出してきた由来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ろう。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❺。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。

❺ 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。

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（はたら）きを発起する術を有する人である。そして、その二重視線が作（はたら）くのは、「静けさ」において

と言われている。錯綜し混乱した雑踏の場所ではない。どちらかというと「純粋」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」、「純粋なもの」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」「創作する作用そのもの」を見出している二重視線が作く情景が、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、真実の建築世界の構築は、あくまでも、制作者のあり方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❻。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「構立て」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。

❻ 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、〈建築作品が真実性を示していれば、真の建築家〉とする解釈は、論理的誤謬があり、その解釈では、建築作品の真実性が、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、自らの作品を自ら真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。

先ず、「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「感覺的」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。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〈構立てられた形〉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、「構立て」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「構立て」が、建築の形成要素の一つである建築「材料」の〈内〉に作く〈力の關係〉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」が作くことが肝要であり、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「構立て」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「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「構造」と解した。そして、森田は、そのような「構立て」を、感覚的に作られる制作のあり方とは異なって、「工人」に独自の制作のあり方と考えるとともに、「工人的表現」で課題となった「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、「構造」の内に「生の力」、「力そのもの」が作く時の建築の「意味」を明らかにすることとして、「生の力」、「力そのもの」が、内から「構造」として作用するとともに、人の「内面的に」作く「力」でもあり、それ故、その「力」が、人の内なる〈心〉に、〈強さ〉や〈深さ〉を呼びかける動的な作きで、その「力」の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「力」を換言して、〈純粋なもの〉とも言っていた。

見方を変えれば、それは、〈純粋なもの〉を基盤として〈構造〉（構立て）が作く時、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「構造」の「意味」の「実現」に求められていた、限り無い作きを示している〈純粋なもの〉、〈生の力〉、〈力そのもの〉と響き合って、〈無限の生命〉は、深慮に基づいて、「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、「構造」に作く「生の力」のあり方を明らかにするために、「解析的な力」との比較の中で、その〈向き〉に着眼して「力」のあり方の類系を説いていた。

すなわち、「解析的な力」は、客観性を担保する観点から、「内面的」たり得ず、「内面的に動かす力」が作くことなく、「外」にしか向くことのない「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「構造」に作く「生の力」は、「表現」自態が自己目的化されて「表現」が成立する「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「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「力」であるとした。このように、構造派の示す「構造」の「表現」と森田のめざす「生命の表現」としての「構造」に作く「力」の違いが原理的に明らかにされていた。

さらに、森田は、「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く「生の力」の発源場所（目的に対する始原、あるいは、内からの志向性の根拠）に着眼し、「建築の起源」を問題にしていた。すなわち、森田は、その「生の力」が生起する場所、つまり、「そこ」「から」すべての「建築」が「生まれて」「來」る「建築の起源」を「住」として押さえていた。加えて、その根底に在る「生の力」や「生命」（生きる命）を「存在」という言葉で換言しており、「建築の起源」（建築のオリジン・建築そのもの）を「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、「個性の顕れ」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」の根底において作(はたら)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、個としてかけがえのない空間芸術・形象芸術を成立させる根拠として、「無限の生命」、「純粋なもの」、「生(なま)の力」、「力そのもの」に通底する「創作する作用そのもの」、「創作作用」という作(はたら)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」、「建築そのもの」、「生(なま)の力」、「力そのもの」、「純粋なもの」、「無限の生命」、「住」、「存在」、「創作する作用そのもの」、「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(くみ)て」(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」に作(はたら)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、この鉋を通してです。而してそれはこの腕、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。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、以下のようになろう。

「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」、「純粋なもの」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」「創作する作用そのもの」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、「この鉋」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「構立て」(「心・工」)が「眞の建築」の根幹になると解されたのであろう❼。

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❽。これは、西洋建築を主とし、その構造システムの歴史的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

❼ 西村謙司：『『栄花物語』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。

❽ 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、ボールト、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を基礎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(あいだ)、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分ですらなく、「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。

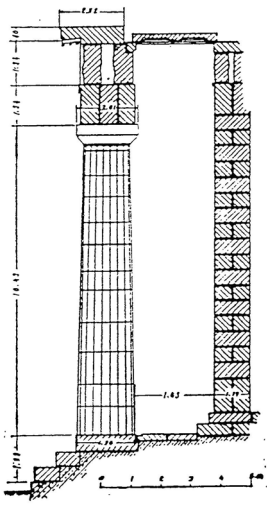


図1　パルテノン神殿矩計図
出典：森田慶一「構造システムの流れをたどる」より引用

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❾。

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、先ず、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、その列柱はエレクテ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

❾ 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、ワー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・ワーグナー建築作品集』, 東京美術, 2015年を参照。

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ポ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（1898）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鋳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、鋳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

[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。）

かった。1775～79年にイギリスのセヴァーン川に架けられた鋳鉄の大アーチ（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、その鋳鉄構造の総決算に当たる構築物とされている。

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、構造の表現や彩色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。このようにアンヌビ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⓫」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⓬。

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、ゼツェシオ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、その意匠的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リ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。

⓫「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。

⓬ 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勘案している。（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。）

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⓭。講義の冒頭で、「実は恥しいことですけれども、『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

⓭ 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)としての学究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(*architectonicē*)」、「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歩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した建築の「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。

そもそも、増田が「構造」と「表現」を明示的に問題にしたのは、「構造的現実と表現的真実　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、地方の三明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「表現的真実」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

⓮「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。

⓯増田友也:「構造的現実と表現的真実　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:「『構造的現実と表現的真実』を読む――三明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。

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の純粋さ」というフレーズを、「form」自身の「純粋さ」のあり様や意味を究明していく方向ではなく、「生(ナマ)の機能や構造」が純粋にそのまま「form」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(「20年代」という時代への着眼や、「純粋」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[16]、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

[16] 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ピューリ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。

[17] 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。

[18] 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." (誤謬は、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。)

[19] 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「桔木」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。

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と、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。「表現的真実」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[20]」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ことが想像される。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

[20] 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」というモデュールとし、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」を大切にして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。そこでは、「表現的真実」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．ストゥーパの意味と形式、３．ストゥー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」の鬩ぎ合い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[21]。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、

[21]『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(た)つ」から初まり、この「起(た)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「舎利」が安置され、「舎利」―「心柱」―「相輪」によって形成される垂直軸の形象が、「舎利」の本来的意味である「仏陀」の象徴性とともに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「舎利」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「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「舎利」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「舎利」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的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、その本来的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ろうか。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「舎利」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)の舎利塔(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(舎利塔)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(*architéctōn*)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「土」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的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的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開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的審美性によって、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」、「力そのもの」を呼び覚ます「ブッダ」(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(神的なるもの)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[22]。

[22] 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."(建てること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) ── 増田友也のいう『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。そこでは、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。そこでは、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」塔としてのストゥー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「構立（くみた）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。

建築論研究　第5号（2026）pp.146－156　研究ノート　Research Note

建築家・喜多村幸夫と建築論の京都学派

市川 秀和　福井工業大学工学部建築土木工学科
藤原 美樹　福山大学工学部建築学科
尾崎 安弘　旭鉄工所／福山大学 OB



図1 福山大学名誉教授・建築家・喜多村幸夫（中央）
出典：福山大学「喜多村幸夫アーカイブ」より

建築の本質は人間の価値観にあり、そこに建築が位置を占め得るか否かが問題なのである。そして、その場で私がなし得ることは、建築の原理――内在的原理に基づく建築の発現以外にはない。私は建築の内在的原理の発現について責任がある。建築にたづさわる人はすべてそうあるべきである。

建築とは、大きく、勁く、堂々として、不同不変、そして完結すべきものと常々想い、学生諸君にも話すのですが、これらをひとつにまとめてその上に自ら品格が備わるとすれば理想の建築でありましょう。到底及ばぬことでしょうが、そのように心してやっていきたいと思って居ります。

喜多村幸夫の言葉

1．建築論の京都学派とその地域的展開

本稿[1]は、京都大学の独創的な建築学研究の一つとして知られる「建築論の京都学派 Kyoto-School of Architectural Theory」が京都・関西圏から周辺地域へ学術展開したことに着目し、その新たな地域拠点を掘り起こすことを目的として、福山大学をケーススタディとした初歩的な第一報である（図1）。

❶ 本稿は、2025年11月29日に広島県福山市で開催されたシンポジウム「福山大学における増田友也の活動」における市川の発表原稿「増田友也と喜多村幸夫」に加筆修正したものであり、文責は市川にある。



図2 武田五一、藤井厚二、森田慶一
武田と藤井は福山市出身である
出典：図録『武田五一・田辺淳吉・藤井厚二』ふくやま美術館 2004年



図3 増田友也と森田慶一
(1955年頃)
出典：前川道郎「師森田慶一先生」『京大史記』1988年

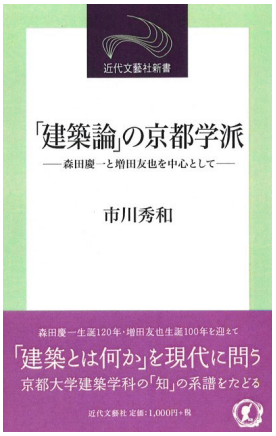


図4 市川秀和著
『「建築論」の京都学派』
(近代文藝社 2014 年)
出典：福井工業大学市川研究室

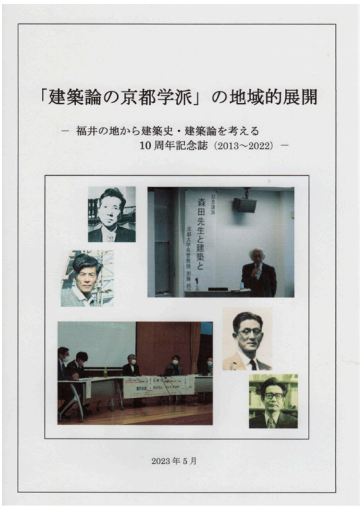


図5 市川秀和編
『「建築論」の京都学派の地域的展開』
(福井工業大学 2023年)
出典：福井工業大学市川研究室

まず「建築論の京都学派」について概説しておきたい。大正9 (1920) 年に武田五一を中核として藤井厚二や森田慶一、天沼俊一、坂静雄らが現在の京都大学工学部建築学科を創設した(図2)。そして昭和初期から戦後復興期にかけて、森田と卒業生の増田友也が、学際的な知のネットワークを活用して、独自の「建築論」研究を展開した(図3、4)。その思索と制作をまとめて「建築論の京都学派」と呼んでいる。

かかる森田と増田の下で優秀な建築家や研究者など数多い門下生が育ち、母校の位置する京都を拠点にして関西圏から北陸・東海、さらに全国各地へと展開した。その中でも大学教員となって研究教育を実践した事例には、母校の京都大学や関西圏、周辺地域において確認できる。例えば、北陸・福井の地を新たな拠点として福井大学と福井工業大学における地域的展開の実態については既に本誌第１号[❷]に報告したほか、小冊子(図5)に纏められている。

❷ 市川秀和(2019)「建築論研究の新たな拠点づくりと地域的展開をめざして」建築論研究 第1号

そこで建築論の京都学派の地域的展開にみる研究射程には、森田と増田の建築論が門下生へ如何に受容されたのか、あるいは逆にそこから森田と増田を如何に批判的に捉え直せるのか、さらにかかる建築論の新たな可能性を次代へ如何に継承展開できるのかなど、有効な視座が多々見出せるであろう。

以上のことから本稿は、北陸の福井に続く新たな拠点として、備後の福山へ研究視座を向け、京都大学退官後の増田が赴任した福山大学建築学科に着目して、その後継者となった喜多村幸夫(1933～2010)を具体的に取り上げる。喜多村の研究教育活動は、建築制作の実践が専ら中心であったが、ヨーロッパ近代建築と古典主義、日本建築の造形意匠と空間現象、ハイデッガー哲学に拠る存在論的建築論を問い続けていたのであり、建築論の京都学派の中心的問題と重なる。以下に喜多村の生涯を辿りつつ作品と思想を簡潔に報告したい。

2．建築家・喜多村幸夫（きたむらゆきお）の生涯と建築作品

2－1 敦賀の窯元の家に生まれて

喜多村幸夫は、1933（昭和8）年9月2日に福井県敦賀市の中心部に位置する鋳物師町にて、父・作太郎と母・知代の二男として生まれた。祖父・謙吉は地元の豪商・大和田家から喜多村家の養子となり、のちに銀行頭取・商工会議所会頭・町長まで務めた人物であり、また書画を好む風流な文化人としても広く知られた。父・作太郎（図6）は、いもじ焼窯元の初代陶芸家として大正期より独自な作風を創り出して活躍し、柳宗悦や棟方志功、荒川豊蔵らの有名な民藝グループと親交した。こうして国際貿易港・敦賀の豊かな風土で、芸術文化の暮らしに恵まれた家庭で幸夫は育ったという。なお兄・午郎は、陶芸家・富本健吉の下で修業した後に家業を継いで2代目となり、その子息の朋太が現在3代目を継承して地元敦賀を中心に幅広く活躍中である。

さて昭和初期の裕福な幼年期を過ごした幸夫にとって12歳の終戦直前に、ふるさと敦賀が大空襲で凄惨な廃墟と化した経験は、その人生に大きな意味を齎した（図7）。戦後復興事業による急速な再建が進む時期に中学・高校生活を過ごした喜多村は、得意な絵画を活かせる「建築家」を志したという。



図6　喜多村作太郎
（1894～1971）
出典：図録『喜多村作太郎陶芸展』敦賀市立博物館 1994



図8 大学生になった頃の喜多村幸夫
（1933～2010）
出典：福山大学「喜多村幸夫アーカイブ」より



図9　森田慶一
（1895～1983）
出典：前川道郎「師森田慶一先生」『京大史記』1988



図10　増田 友也
（1914～1981）
出典：渡部英彦氏蔵



図7　1945年7月12日の大空襲で廃墟となった「ふるさと敦賀 中心部」
出典：図録『古写真が語る敦賀』敦賀市立博物館 2021

2－2 建築家をめざして京都大学へ

1952（昭和27）年3月に地元の進学校の敦賀高校を優秀な成績で卒業した喜多村幸夫（図8）は、同年4月に京都大学工学部建築学科に合格して京都へ移り住んだ。大学生となった喜多村は、生涯の恩師となる森田・増田とめぐり逢い、優秀な同輩・先輩・後輩らに囲まれて建築を学び始めた（図9、10）。

喜多村の入学した昭和27年は、満州帰りの若き増田が教員2年目であり、建築設計等の専門授業は森田を中心に増田が補佐した。また同学年に白井剛、先輩に前川道郎や川崎清、後輩に加藤邦男や田中喬、瀧光夫など個性的な学生が大勢集い、後の増田の設計活動を支えるメンバーとなる（表1）。喜多村の遺族

表1 森田慶一・増田友也の主な門下生たち（網掛けは後の「福山大学教員」）

卒業年		主要な学生名				
1954	昭和29	前川道郎	室谷誠一			
1955	昭和30	川崎清				
1956	昭和31	白井剛	**喜多村幸夫**			
1958	昭和33	加藤邦男	田中喬	藤原勉	満野久	渡部英彦
1959	昭和34	土井崇司	瀧光夫			
1961	昭和36	粂田勲				
1962	昭和37	岡崎甚幸	玉腰芳夫			
1964	昭和39	谷口興紀	番斎	水田一征	田中光	
1966	昭和41	小野泰				
1967	昭和42	前田忠直	林一馬			
1969	昭和44	人長信昭				
1971	昭和46	中村貴志	松本静夫			

出典：福井工業大学市川研究室



図11 喜多村幸夫の学生時代の課題作品（左・中央：絵画実習、右：設計作品「学生宿舎」）
出典：福山大学「喜多村幸夫アーカイブ」より

の手元に残された学生時代の石膏デッサンや水彩スケッチ、図学・レタリング（図11）を見れば、美しく多才なデザイン力が満ち溢れて、森田や増田から大いに期待されたことは間違いないだろう。

喜多村は充実した大学生活の最後に卒業研究（設計：小美術館、論文：ルネサンス）❸を提出し、同期の白井と就職の道を選び、昭和31年3月に卒業した。なお増田の設計活動は始まったばかりであり、門下生が大学院へ進学して設計スタッフとなるのは数年後である。喜多村は上級公務員試験を受験して無事に合格し、戦前から優れた官庁設計で知られた「郵政省」へ就職した。

❸ 喜多村幸夫の卒業研究は、ご遺族の許可を得て京都大学図書館にて確認している。卒業論文の正式タイトルは「ルネッサンスにおけるアカデミックなもの及びアカデミズム」である。

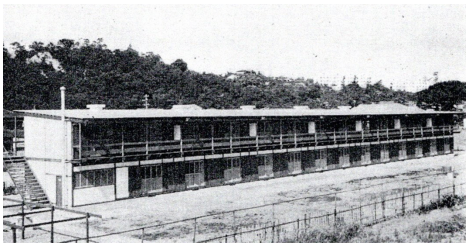
2－3 郵政省の技師へ

喜多村は、1956（昭和31）年4月より大阪郵政局建築部に勤務し、郵政技師としての日々が始まった（図12）。その1年後に大阪大学を卒業した東孝光（1933～2015）が入局した縁で、生涯の親交を深めることになる。



図12 郵政技師となった頃の喜多村幸夫
出典：福山大学「喜多村幸夫アーカイブ」より

喜多村の第1作は、郵政省職員宿舎標準設計として取り組んだ「吹田垂水宿舎／木造」（図13）であり、日本建築協会『建築と社会』（昭和34年7月号）に掲載されて「青年技術者顕彰者」に選ばれた。この表彰での喜多村が増田研出身者の第1号であり、これに続いて同輩・後輩の多くが選ばれている。その後に「園部郵便局」や「明石逓信診療所」（図14）などRC造の実務設計にも従事し、これらの建築作品には戦前からの郵政建築の伝統スタイルに取り組みつつも、師・森田と増田に通じる洗練された古典的品格が漂っている。



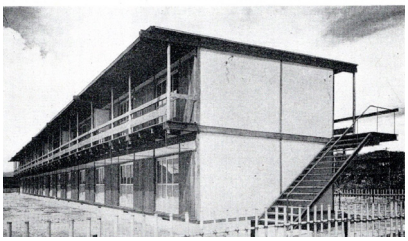


図13　大阪郵政局吹田垂水宿舎（木造）　郵政省職員宿舎標準設計
出典：福山大学「喜多村幸夫アーカイブ」より



図14　明石逓信診療所 1959（昭和34）年
出典：福山大学「喜多村幸夫アーカイブ」より

郵政技師となって５年が経つ頃、同期の白井が師・増田の設計活動を手伝うために母校へ戻ったことを伝え知った喜多村は、同じ局内の東孝光が坂倉準三の大阪事務所へ転職したことも合わさって、このまま官庁の技師を続けるよりも「建築家の道」を歩み出すために、母校の増田の下へ帰る決心に至ったと思われる。1961（昭和36）年8月に喜多村は、郵政省を退職した。

2－4 恩師・増田友也の下へ

28歳の喜多村は、増田に導かれて昭和36年9月に文部教官として母校・京都大学工学部建築学教室の助手に着任した。師の下で設計活動を続ける機会を得て、日々の増田から建築家としての設計姿勢とともに、人間としての生き方も学んだ。増田は、喜多村を始め門下生と設計作業に猛烈に真摯に打ち込み、また深夜まで美酒を飲み交わしながら「建築の存在の意味」を語り合い、そのうえ自分の「生きる意味」を誠実に問いかけ続けた。こうした増田の建築論と人間性が放つ深い魅力に、門下生たちは強く惹かれていったのである。

増田と喜多村の第１作は「京都市立体育館」コンペ（図15）であり、戦後日本のモダニズム建築が求めたル・コルビュジエ志向や新しい構造表現を反映して、増田からダイナミックな吊屋根構造の設計アイデアが大まかに提示され、喜多村が図面で幾度も検討を重ねてパースで描いて纏め上げた。

これに続く「鳴門市庁舎」（図16）はRC造であるが、オーバーブリッジでつながるS造の鳴門市民会館と対比的でありながら、市庁舎の外観をH型鋼で幾何学的にデザインする増田のアイデアを喜多村が工夫して実現した。

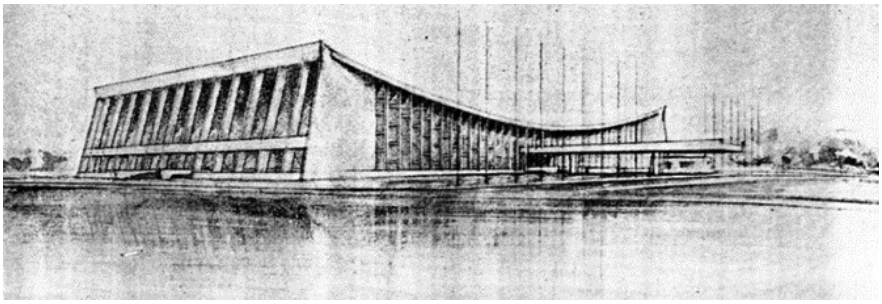


図15　京都市立体育館・コンペ計画案パース 1961（昭和36）年
出典：『新建築』1962年12月号



図16　鳴門市庁舎　1962（昭和37）年：DOCOMOMO Japan 選定建築物
出典：『増田友也 生誕100周年記念建築作品集』同実行委員会 2015





図17［左］ 京都市山ノ内浄水場 1963（昭和38）年
図18［右］ 大福機工 新社屋 1967（昭和42）年
出典：福山大学「喜多村幸夫アーカイブ」より

2－5「ゲンプラン」から「生活環境研究所」へ

1963（昭和38）年に増田の下で「設計事務所ゲンプラン」が設立された。そこで喜多村が設計チーフとして担当した「京都市山ノ内浄水場」（図17）では、鳴門市民会館の外観意匠が巧みに援用されている。続く「大福機工 新社屋」（図18）では、「東山会館」や「智積院会館」と同様にル・コルビュジエの「壁」表現を正面外観で大胆に試み、増田研の独自なスタイルが大いに発揮された。次の「関西セミナーハウス」（図19）は、論理的な空間構成と洗練された造形意匠による静謐な品格が全体性に満ち、周囲の歴史的環境に新たな風景を創り出した。

1971（昭和46）年に「生活環境研究所」代表となった喜多村は、「鳴門市共済会館」（図20）や「阿波町庁舎」（図21）等で、その設計姿勢を貫いた。



図 19　関西セミナーハウス・日本クリスチャンアカデミー 1967 (昭和 42) 年
出典：福山大学「喜多村幸夫アーカイブ」より



図 20　鳴門市共済会館
1972 (昭和 47) 年
出典：福山大学「喜多村幸夫アーカイブ」より



図 21　阿波町庁舎
1978 (昭和 53) 年
出典：福山大学「喜多村幸夫アーカイブ」より



図 22　福山大学・喜多村研究室
(1985 年頃)
出典：福山大学「喜多村幸夫アーカイブ」より



図 23　福山大学 図書館・管理棟
1980 (昭和 55) 年
出典：福山大学「喜多村幸夫アーカイブ」より



図 24　福山大学 喜多村ゼミ
2001 (平成 13) 年
出典：福山大学「喜多村幸夫アーカイブ」より

2－6 師・増田とともに福山大学へ

増田は1978（昭和53）年3月の定年退職を目前に、設計活動を支えてくれた門下生が経済的に安定した大学教員に就く努力を重ねていた。1975年開学の広島県の福山大学における翌年の「建築学科」新設に合わせて、増田研の門下生が次々と移り、1980年4月には増田自身が喜多村とともに着任した。

増田と喜多村は鳴門市の設計現場へ通いつつ、福山大学での教育指導に当たった。卒研生（常松光政）を指導した後、増田は緊急入院して翌1981年8月に死去したため、増田の後継者として喜多村は設計教育の中心的な責任者となって学科の基礎づくりに邁進した（図22）。また「図書館・管理棟」（図23）等の大学施設設計にも深く関わり、現在もキャンパス中心部にシンボルとして建つ「管理棟」は、ランドマークとして学生と教職員に親しまれている。

喜多村ゼミ（図24）には、設計意匠を志望する優秀学生が数多く集まり、喜多



図25　喜多村幸夫［右］退職記念講演会 2006（平成18）年
出典：福山大学「喜多村幸夫アーカイブ」より

村は厳しくも温かい指導で技術者への成長を導きつつ、卒業後でも温かいエールを送り続け、静かに見守っていたという。そして2006年3月に72歳となった喜多村は、記念講演「日本の住居――書院造と町屋」を以て26年の教員生活を終え、たくさんの教え子たちに囲まれて退職した（図25）。

3．喜多村幸夫の建築論――「円通寺庭園」をめぐって

これまでの考察から喜多村の担当した建築作品を通して、師・森田と増田が深く影響していることが確認されたであろう。特に増田の設計態度が、喜多村における建築思考の基底となっていた。福山大学の喜多村研究室の壁面中央には、増田の「揮毫：君看双眼色 不語似無愁」が掲げられており、喜多村にとって増田に日々問いかける、あるいは増田から問いかけられている、そうした師との対峙をもって凛とした心境を常に求めていたように思われてならない。

次に喜多村が思索した建築論とは何か。そこで教員生活26年で唯一の論文「円通寺庭園」[4]に着目しなければならない。1985年の教授昇任に当たって執筆した紀要論文と考えられるが、増田における日本住宅・庭園論（『家と庭の風景』）とハイデッガー哲学（『芸術作品の根源』）に基づく存在論的建築論の喜多村独自の解釈を通して借景庭園として有名な円通寺庭園の成立根拠を考察したもので、従来の庭園研究とは全く異なる鋭敏な内容である。なお論文発表当時のゼミ演習での「円通寺庭園」の板書が残されている（図26）。

❹ 福山大学工学部紀要 第7号 1985年

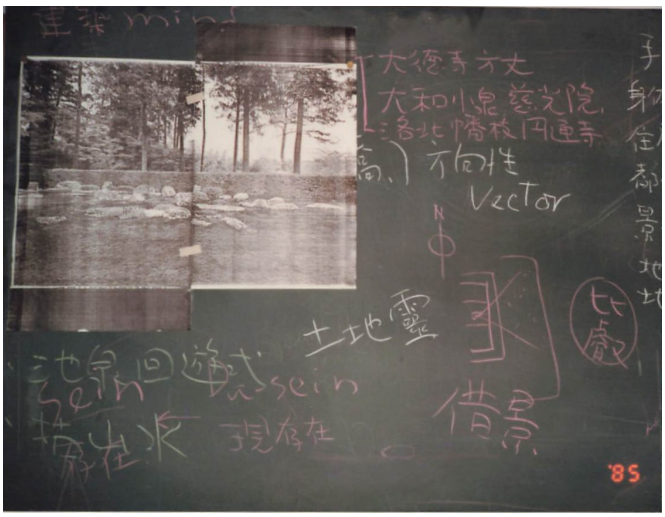


図26　喜多村幸夫によるゼミ演習「円通寺庭園」の板書（1985年）
出典：福山大学「喜多村幸夫アーカイブ」より

❺ 増田友也『家と庭の風景――日本住宅の空間論的考察』ナカニシヤ出版1985年(『増田友也著作集』第Ⅲ巻所収、ナカニシヤ出版1999年)

増田の『家の庭の風景』❺では円通寺の名称が一か所だけ見られるに過ぎないことから、喜多村のユニークな着眼に拠ることは確かなであろう。ただ増田の「借景庭園」の捉え方(半隔離)が特徴的であることから、喜多村自身が敢えて円通寺庭園を考察対象に選出し、増田の思索の継承展開を意欲的に試みたとも考えられる。まず増田の捉えた借景庭園とは、次の通りである。

> 造庭におけるもっとも特徴的な半隔離は　借景　の技法であろう。借景とは庭園と　その外部の遠景とが　表現的に　有機的に積分されることである。眺望への志向を　或は風景への構成意志を　空間的に実現する　それは一つの手法である。それはこの場合　庭園とその外部とを　必ずしも直接せしめることではなく　むしろ　その直接が　庭園そのものの囲いによって遮断されるのであるが　この遮断が　即ち計算された半隔離でなければならぬのである。その囲いの材料と　構造と　寸法とが　この心理学的効果に関する計算にもとづいて　決定されるのである。このことは　風景そのものの現象的構造が　象徴的である　と言う理解にもよるのであろう。
>
> (増田友也『家の庭の風景』ナカニシヤ出版　p.168)

喜多村が、借景庭園の内と外を媒介する半隔離に注視した増田の論点を踏まえながらも最重要視したのは、半隔離の「籬(まがき)」ではなく、円通寺庭園の成立に不可欠と捉えた苔の大地の「石組」であった(図27)。



図27　円通寺庭園(国指定名勝：京都市左京区岩倉)　比叡山を遠望した借景庭園
出典：福井工業大学市川研究室

石組は全体として石理色調に繊細な派手やかさを持ちながら穏やかである。単調といえるほどに抑制的に、線状に水平に且つ籬に平行して雁行し、中に目をそばだたせるような大石はなく、立石も周辺主として籬のまぎわに極めて低くおさえられて立つ。いづれも深く掘り据えられ、それらの分布は、園地の左奥隅を頂点とする三角形状に前辺斜辺を低く、奥はやや高く、残地には配石を一切見ない。そして庭面のすべては、青苔の漣を思わせるようなひろがりのうちにある。

以上が喜多村の論文の冒頭書き出しである。続いて借景庭園を構成する遠景の「比叡の山容」や「中景としての木立の視覚的効果」に触れつつ、喜多村の独自な視点として「石組」の中に「坐す石」と「伏し入る石」を見出し、ここにハイデッガーの『芸術作品の根源』で解き明かされた世界（不伏蔵）と大地（伏蔵）の闘争を援用することで、「濃密な風光の存在感」を放つ「庭と比叡の全空間」を見事に考察し、借景庭園の新たな解釈を提示した。庭園の存在の意味から庭園の生成する根源へと眼差しを深く注入し、ものがものとなる真理を洞察しようと試みたわけである。そして末尾で「円通寺庭園におけるこの坐し石と伏しかくれんとする石、この二石は建築である」と鋭く指摘し得たが、喜多村の論述には不十分さを認めざるを得ない。しかし増田から学んだ建築論の継承展開に挑んだ喜多村の目論見を真摯に受け止め、この論文の視座をさらに深めることで「建築論の京都学派」の新たな可能性が開かれるに違いない。

4．喜多村幸夫の「遺したもの」

戦後直後の森田慶一・増田友也に学んだ喜多村幸夫をめぐって、その建築家としての生涯を辿りつつ、主要作品と論文を紹介した。これにより喜多村による師の建築論の継承展開を見出すとともに、森田と増田を逆照射する視座が確かめられたのであり、「建築論の京都学派」研究のケーススタディとなった。

2006年3月に退職した喜多村は、5年前に自ら設計した京都の自宅で過ごし、2010年12月に死去した（図28）。この終の住まいは、清楚で白い立方体のモダニズム建築であり、洗練された寸法とプロポーションによる空間構成、そして1本の大樹に寄り添った吹き抜けのリビングに佇むと、喜多村の人柄が今なお伝わってくる。今後、喜多村幸夫の「遺したもの」が福山大学喜多村研 OB を中心に「アーカイブ」として大切に保存活用される予定である。



図28 晩年の喜多村幸夫
出典：福山大学「喜多村幸夫アーカイブ」より

最後に喜多村のご遺族を代表して、二女・明里さんのご協力に深謝したい。

建築家・喜多村 幸夫　　略歴・主要作品 一覧

略歴	1933（昭和08）年9月2日	福井県敦賀市鋳物師町にて生まれる
	1952（昭和27）年3月	敦賀高等学校 卒業
	1956（昭和31）年3月	京都大学工学部建築学科 卒業 卒業設計「小美術館」／卒業論文「ルネサンス」
	1956（昭和31）年4月	大阪郵政局建築部（郵政技官）就職
	1961（昭和36）年9月	京都大学工学部建築学教室助手（文部教官）着任
	1963（昭和38）年9月	設計事務所 ゲンプラン 設計担当役員
	1969（昭和44）年4月	京都大学非常勤講師（建築設計演習担当）
	1971（昭和46）年10月	一級建築士事務所 生活環境研究所 代表役員
	1980（昭和55）年4月	福山大学工学部建築学科助教授 着任
	1985（昭和60）年4月	福山大学工学部建築学科教授 昇任
	2006（平成18）年3月	福山大学定年退職、名誉教授となる
	2010（平成22）年12月26日	死去（77歳：戒名 清心院志建希堂居士）
論文	1985（昭和60）年	「円通寺庭園」福山大学工学部紀要 第7号
主要作品❻	**郵政省**	
	1958（昭和33）年	大阪郵政局吹田垂水宿舎　　掲載誌：建築と社会 1959/7
	1959（昭和34）年	明石逓信診療所
	増田研究室	
	1961（昭和36）年	京都市立体育館コンペ　　掲載誌：新建築 1962/12
	1962（昭和37）年	鳴門市庁舎（DOCOMOMO Japan 選定建築物）
	設計事務所ゲンプラン	
	1963（昭和38）年	京都市水道局山ノ内浄水場
	1967（昭和42）年	日本クリスチャンアカデミー関西セミナーハウス
		大福機工株式会社 新社屋　掲載誌：建築 1968/3
	一級建築士事務所 生活環境研究所	
	1972（昭和47）年	鳴門市共済会館
	1973（昭和48）年	鳴門市北灘西小学校
	1978（昭和53）年	阿波町庁舎
	福山大学	
	1980（昭和55）年	福山大学三蔵会館
	1984（昭和59）年	福山大学図書館・管理棟
	2001（平成13）年	自邸（終の住まい：京都府長岡京市）

❻ 田路貴浩編著『増田友也の建築世界』(英明企画編集2023年）の「増田友也研究室作品リスト」における「設計担当」と「喜多村幸夫アーカイブ」に基づいて作成した。

建築論研究　第５号（2026）pp.157－174　研究ノート

Research Note

シンポジウム「増田友也の福山における活動について」を終えて

藤原 美樹　福山大学工学部建築学科

1. 増田友也と尾道

筆者の生まれ故郷の尾道には、今も心に刻まれた建築があります。増田友也（1914－81年）設計の尾道市役所（1960年竣工）と尾道市公会堂（1963年竣工）です。幼少期から親しんだこの二つの建築は、海（尾道水道）に面して建ち、その堂々たる佇まいで訪れるものをいつも圧倒的な存在感で迎えてくれました。近代建築でありながら、千光寺や浄土寺が点在する山麓の景観、かつては「家船（えぶね）❶」が行き交った海辺の情緒と見事に調和し、新たな町のシンボルとして市民に愛されていました。

その融和の秘密は増田の設計思想にあります。建築家であり教育者であった佐藤重夫❷は「尾道市庁舎について」『新建築』（第35巻第8号）で次のように評しています。

> 「質素な外観はこの地方の倉を連想させて好ましい。設計者は薬師寺東塔を意図したのではなく、結果として当麻寺東塔のような佇まいになったのであって、決して浄瑠璃寺の塔のようなものではなかった。彼の力量は、土蔵の壁であれバルコニーとガラスの壁であれ、この庁舎を力強く包みながら、尾道の街にふさわしい雰囲気を添えた点にある」（p. 38）

佐藤重夫は東京大学で岸田日出刀❸らに師事し、建築や木橋に機能美を見出した人物です。薬師寺東塔やブルーノ・タウトの思想を通して「建築は謙虚であることが美の本質」と悟り、建築の本質を追究し続けました。彼が「塔」と表現した尾道市庁舎は西洋建築の模倣ではなく、日本の伝統的建築様式美を現代的に解釈したものでした。残念ながら現存しない両建物ですが、山と海に抱かれた尾道の文化的記憶として私たちの心に生き続けています（図1、2）。

❶ 筆者は2011－2015年、尾道家船ほか国内外の水上生活者の調査を実施した。

❷ 佐藤重夫（1912－2003年）は、岡山県早島町出身の建築家である。戦後、福山や倉敷の復興計画に携わった。設計を中心に建築計画、意匠を担当した。また、民家や集落の調査を行い記録したことは、後の民俗建築研究に繋がる。

❸ 岸田日出刀（1899－1966年）は、講義「建築計画概論」において「建築とは何か」「建築の本質」について追求している。著書『日本文化第六十三冊　日本建築の特性』に日本建築の美しさは屋根にあり、また日本建築の造形の特色は直線的であることが述べられる。



図1　旧尾道市庁舎（1960年竣工）
出典：尾道市文化振興課提供



図2　尾道市公会堂（1963年竣工）
2020年に解体　出典：尾道市文化振興課提供

2. 増田友也の建築

増田氏は1957年より1981年に逝去するまでの24年間に61件の建築を設計し、その３分の１は鳴門市に集中しています。2022年12月に、筆者は初めて増田の鳴門建築群を訪れ、以下の代表的作品を実見しました。鳴門市文化会館(1982)、鳴門市島田小学校(1981)、鳴門市桑島幼稚園(1976)、瀬戸小学校体育館(1977)、北灘西幼稚園(1974)、鳴門市第二中学校(1978)、鳴門市北灘東小学校(1972)。

これらの建築は、圧倒的な存在感と高い建築美を持ち、深い感動を覚えるとともに、増田建築研究への熱意をさらに強くするものでした。

現在、福山大学建築学科２期生、増田ゼミに所属していた常松光政氏と共同で、増田建築の体系的な研究を進めています。以下に研究概要を述べます。



写真１　鳴門市文化会館
京都大学増田友也研究室＋
一級建築士事務所「生活環境研究所」
出典：筆者撮影（2022年12月）



写真２　鳴門市瀬戸幼稚園
京都大学増田友也研究室＋
一級建築士事務所「生活環境研究所」
出典：筆者撮影（2022年12月）



写真３　鳴門市島田小学校・幼稚園
京都大学増田友也研究室＋
一級建築士事務所「生活環境研究所」
出典：筆者撮影（2022年12月）



写真４　鳴門市第二中学校
京都大学増田友也研究室＋
一級建築士事務所「生活環境研究所」
出典：筆者撮影（2022年12月）

「増田友也の研究　増田友也の目指した新しい建築教育について」❹

増田友也は1980年に福山大学に着任し、大学院レベルの内容を建築学科2年生の「建築論」、４年生の「建築特論(空間論)」に取り入れるという革新的な教

❹ 藤原美樹／常松光政　日本建築学会学術講演梗概集、pp.97-98、2021

育を展開しました。増田の講義データ（音声データ）を分析すると、彼の教育方針が当時の建築教育の枠組みを大きく刷新し、福山大学に新しい建築教育の方向性をもたらしたことが明らかになります。その内容は、建築の外見や内部構成といった実践的知識に留まらず、哲学者の理論を援用しながら「建築の前提条件」そのものを問い直すという点に特徴があります。講義では、建築家の在り方に繰り返し言及し、ヘーゲルの弁証法的手法（These → Anti-These → Syn-These）を用いて議論を多角的に展開することで、本質的な理解へと導く対話型の授業スタイルを確立しました。このような増田の教育アプローチは、具体例を多用して学生の理解を深める工夫が凝らされており、福山大学における建築教育の新たなモデルを創出したと言えます。

「増田友也の研究　その２　福山大学における建築思想の進化について」❺

❺ 藤原美樹／常松光政　日本建築学会学術講演梗概集、pp.17−18、2022

本研究では、京都大学時代の思想と福山大学での講義内容の変遷を比較検討しました。福山大学の講義資料（音声・ノート）からは、増田が「物」「道具性」「道具から空間への飛躍」という概念をより体系的に深化させていたことが明らかになりました。これは京都大学時代には見られなかった特徴であり、当時のスタイルが「建築の原点」を細部まで追究するものであったのに対し、福山大学では現象学（特にフッサール）を基盤とし、弁証法的アプローチにより「空間論」に至る論理構造を緻密に明示しています。さらに、第三者にも理解しやすい形で理論を再構築している点は、増田の京都大学退官後の思想を深く掘り下げ、補完する貴重な記録となっています。こうした理念の深化は、彼の建築思想の質的向上を示すものであり、福山大学における研究活動の重要な意義を示しています。

「増田友也の研究　その３　フッサールへの思惟の展開」❻

❻ 藤原美樹／常松光政　日本建築学会学術講演梗概集、pp.807−808、2023

増田は京都大学在職時代（1950−1978年）、ハイデガーの存在論『存在と時間』を基盤に、存在論を深化させ、道具性＝道具的連関や世界内存在（In-der-Welt-Sein）の概念をさらに発展させ、「世界として投げ返す」段階にまで推し進めていました。一方、福山大学時代の講義（1980−1981年）では、存在論としては主にハイデガーを扱いながらも、その道具性＝道具的連関に関する説明の詳細さは京都大学時代ほどではありませんでした。代わりに認識論としてフッサールの現象学、特にエポケー（現象学的還元）や志向性（Intentionalität）、さらに純粋意識の概念が重視されました。増田は「見る対象は射映（Abschattung）によって積み重なり、構成され、志向性の先に対象が形成される」と論じ、この現象学的理解を展開しています。講義の中ではデカルトの「Cogito ergo sum（我思う、ゆえに我あり）」を志向性の具体例として繰り返し引用し、学生にわかりやすく説明していた点も特徴的です。こうした福山大学での存在論から空間論への展開には、京都大

学時代とは異なるアプローチが見られ、存在論的アプローチからの一定の脱却、すなわちフッサールへの方向転換がうかがえます。また、京都大学時代には道元の『正法眼蔵』に対する思索を深めていた増田ですが、福山大学の講義では道元に限らず松尾芭蕉の俳句、セザンヌや葛飾北斎の絵画、メルロ=ポンティの身体論など、多様な文学・美術・哲学の具体例を援用して議論を広げています。これは、フッサールがフランツ・ブレンターノの志向性（Intentionalität）を出発点に現象学を構築したように、増田がハイデガーとフッサールの思想を対比・統合しつつ発展させ、建築的空間の現象についてより深い考察を行ったことを示しています。以上の点を踏まえると、増田の福山大学時代の思想展開は、単なる進化ではなく既存の認識を補完・拡充しつつ深化させたものであると位置付けるべきであり、その評価には慎重かつ多角的な検討が求められます。

「増田友也の研究　その４　講演「木造塔婆」について」❼

❼ 藤原美樹／常松光政　日本建築学会学術講演梗概集、pp.841−842、2024

増田は晩年の1980年10月、「木造塔婆について――伝統ということ」と題した講演を３部作として内容を変えながら行いました。その講演内容から、二重性に関する論点を下記①〜⑩に整理しました。

①軒の深さに伴う二重垂木の発生
②軒反りへの対応による尾垂木の二重化
③軒反り・二重垂木から派生する木負（きおい）と茅負（かやおい）の二重構造
④深い軒からの二重垂木が力垂木（ちからだるき）を生んだ過程
⑤尾垂木の二重性が二重隅木（すみき）の発生につながった経緯
⑥木負・茅負・軒反り・力垂木が野屋根を形成する構造
⑦野屋根内部における桔木（はねぎ）の考案
⑧支掛け・支割り・六支掛けの完成と論理の確立
⑨心柱（しんばしら）との構造的無関係性――最終的には掘っ建て式工法による、１階屋根裏の梁上から立てる外装と心柱の二重性
⑩構造と意匠の完全分離に伴う木造塔婆デザインの衰退

福山大学での講義では話題が心柱・刹柱（さっちゅう）に移行。蘇我馬子が司馬達等から舎利を受けて大野の丘に建てた塔を物部氏が斫り倒した事例や、永寧寺の掘っ建て式心柱を挙げつつ、中国の刹柱（地中埋め込み式）の習俗――殷代・漢代の起源説や伊勢神宮の「心の御柱」にまで講義が及びましたが、これも概要にとどまり時間切れとなりました。

「増田友也の研究　その５　講演「木造塔婆」から心柱、刹柱の考察」❽

（1980年10月 福山大学学内講演「木造塔婆について――伝統ということ」より）

❽ 藤原美樹／常松光政　日本建築学会学術講演梗概集、pp.1041−1042、2025

心柱の構造的独立性について：講演においては、八角形断面の心柱が「基壇上３m 下から固定されていた」という事例が言及されており、これは極めて重要な指摘です。心柱は地上約30mにわたって一本の材で構成されますが、構造体としての力学的要求には直接的には関与しません。法輪寺・法起寺の事例や尾道・西国寺三重塔の検証からも、五重塔建設において心柱の先行建立が必須だったのは建築工程上の慣習であって、構造上必然性ではなかったことが確認されます。

二重の歴史的系譜：「心柱（『刹』の誤記説も存在）」がインドの卒塔婆伝統に由来し、一方で高層木造建築技術は中国に起源を持つという二重の歴史的系譜に注目しています。両者の間に直接の結びつきはなく、この「木造の二重性」は心柱の変遷過程（掘立柱→礎石設置→江戸期の中吊り構造）にも反映されています。飛鳥寺・四天王寺の伽藍配置では塔が中心的存在として舎利信仰を体現しましたが、心柱は象徴的装置であり構造要素ではありませんでした。のちに法隆寺・薬師寺では塔の位置が伽藍の中心から移動し、意匠的・精神的意味がより顕在化しています。特に仁和寺（888年建立）の例では、心柱が四天柱や仏像群に囲まれて礼拝対象化し、その宗教的機能が明確に示されています。

刹柱の語源と実態：『日本書紀』の「大野の塔」破壊記事（物部氏による「刹柱斫り倒し」）に関連し、村田治郎は中国建築用語「刹柱」または「檫（せつ）」を援用しました。講演で言及される「斫代刹柱」の記述は、塔の最上部にある相輪（露盤・伏鉢・九輪・宝珠など）を指す中国語「塔刹（tǎshā）」に対応すると解釈されます。したがって、刹柱は相輪そのものであり、心柱とはその起源や意義を異にするものです。

心柱は舎利信仰の象徴として発展した非構造材であり、刹柱は相輪を支える中国由来の塔頂部装置であります。両者の混同は語義の誤用によるものであり、建築史的には明確に区別される概念です。

以上、福山大学建築学科第２期生で増田友也氏の下で学んだ常松光政氏との共同研究を通じて、増田友也が提唱した建築理論の体系的理解とその実践的応用の解明を継続的に進めてきた内容について、まとめて紹介しました。

こうした研究成果を、建築関係者のみならず、建築を志す学生の皆様ならびに地域の方々とも共有すべく、2025年11月29日に「増田友也の福山における活動について」と題するシンポジウムを開催しました。そこでは、増田建築の理論的体系とその現代的意義について、多方面から検討を行いました。以下にその概要を示します。

3. シンポジウム「増田友也の福山における活動について」

3.1 基調講演「増田友也の建築作品と建築論」について

田路貴浩氏（京都大学大学院工学研究科建築学専攻教授）

増田友也氏の建築作品とその思想的背景について、京都大学の田路貴浩教授に基調講演を賜りました。以下にその要旨と、内容のメモを紹介します。

●講演要旨

建築家・増田友也(1914–1981)の人物像・作品・研究思想を包括的に紹介するシンポジウムの基調講演であり、同時に増田の建築思想――建築が「形態ではなく空間による自然の象徴」を目指す――を中心に、技術・資料・哲学的背景を横断して解説するものである。前半は1950年代から1970年代に至る具体的作品群(住宅、公共建築、上下水道インフラ、大学施設、鳴門での多数の建築など)を年代順・技術背景とともに紹介し、改修・法規対応の現況(鳴門市文化会館は改修中で2027年夏再オープン予定、鳴門市民会館等は2024年に解体)にも触れる。後半では道元やハイデガーを参照しつつ、「清浄本然なる山河大地」に根差した自然観、半隔離(半透明)による「自然(じねん)」の象徴化、乱反射をもたらす木製型枠による打ち放しコンクリート仕上げ、象徴が「指し示して消える」矢印のメタファーなどを、平易に解説する予定である(難解で眠くなる可能性ありとの断り付き)。資料群は京都大学桂図書館に多数保管され、京都大学研究資源アーカイブで一部公開されている。

1．増田友也の人物像・経歴

- 生没と人物像
  - 1914年生、1981年没。講師は1981年入学のため面識なし。「容姿端麗」「哲学的で難解な建築論」の人物評。
- 学歴・所属・職歴
  - 淡路島八木出身。姫路高校から京都大学へ。36歳で京大講師、1963年教授昇格、1978年退官後福山大学教授、翌年逝去。
  - 戦時中は満州でコンクリート船(厚さ10cm、3隻試作)の軍事プロジェクトに従事し、コンクリート技術を体得。
- 世代的文脈
  - 丹下健三と同世代。東京に丹下、京都に増田という対置。代々木競技場(1964)を意識した京大講堂＋体育館一体計画を構想。
- 作風と仕事量
  - 約30年に濃密な実務。プレストレストコンクリートやシェル構造など最先端技術を用いるモダニズムのコンクリート建築を一貫追求。1970年代のポストモダニズム台頭期にも揺るがず。



写真５　会場　学校法人福山大学社会連携推進センター９階大講義室

2．研究・著作・思想

- 著作と出版
  - 生前印刷物や未刊原稿が没後収集され、1999年以降合本出版（現時点で入手困難）。
- 思想的背景と講義方針
  - 道元・ハイデガー参照の難解な建築論。講義後半でエッセンスをわかりやすく解説予定。
- 建築の目的
  - 建築は形態ではなく、光・陰翳・半透明性・素材性による「自然（本然）」の象徴作用を目指す。

3．京都大学アトリエ／資料・アーカイブ

- アトリエの運用（当時）
  - 小さな RC アトリエが事務所登録や家賃なしで設計事務所的に稼働していた時代の実態。写真に指導風景（書物を開きゼミ的場）。
- 資料保管・公開
  - 桂図書館に大量の図面・写真保管。研究資源アーカイブで約10%公開（青図、バラ図面箱、写真）。導線は複雑。
- 資料数量
  - 図面約１万５千点、写真７千点、文書資料80点。

4．作品紹介（1950年代）

- 自邸（増改築で全体 RC 化）
  - 若き日の自邸写真が残る。こぢんまりながら居心地の良いプラン。
- 最小限店舗併用住宅（建部邸：歯科＋住居）

◦戦災復興期の「最小限住宅」潮流に呼応。1階診療所、2階住居。

• 南淡町庁舎（淡路島）

◦プレストレスト梁で10m超スパン。日本の多層構造への早期適用例。学会作品賞ノミネートも本人が電話で辞退。

5．作品紹介（1960年代）

• 鳴門市民会館（実質体育館）

◦市民に広く利用。2024年に隣の市庁舎とともに解体、現庁舎は内藤廣設計。

• 京都市上下水道局・下水ポンプ場

◦機械スペースを包む立派なシェル構造。後段の思想説明に重要作として再登場。

• 京都大学工学部校舎群の建て替え

◦高度成長期の定員倍増に伴う多数整備。

• 蹴上浄水場（上水場の長大建物）

◦都市インフラでの大規模経験。

• 衣笠山の家（京大教員住宅）

◦コンクリートで日本的内部空間創出の試み。現存する。

• 東山会館（京都市施設）

◦中庭とレリーフ。閉鎖・取り壊し済み。

6．京大センター計画・1970年代の展開

• 京大センター計画（講堂＋体育館一体型／1964～構想）

◦鳥の翼のような形態で背中合わせに接続。代々木競技場の影響が推察される。

• 豊岡市民会館（1971）

◦長らく建替え議論も近年は改修方針で進行。

• 京大会館（体育館のみで縮小実現）

◦外周の阿弥陀くじ状RCルーバーが特徴。学会作品賞最終候補も倉敷アイビースクエアに敗北。潮流がポストモダニズムに移る中、増田はモダニズムを貫徹。

• 鳴門での多数作品（1970年代）

◦市内に合計19棟設計。学校施設の再利用を市が推進。共済会館は取り壊し。瀬戸幼稚園は四枚風車状シェルの幼稚園はリノベ再利用中。

7．鳴門市文化会館の改修と法規

• 経緯と再オープン

◦1982年オープン（増田逝去翌年）。築約40年を経て改修中。設計監理は香山建築研究所、施工は大林組。2027年夏に再オープン予定。

- 空間と法規課題
  - 大きな吹き抜けが柱梁のみで成立する伸びやかな空間は現行法規では新規再現困難。防火区画と防炎区画の不備に配慮しつつ空間性を壊さない復元的改修。

8．光の空間操作（半隔離）と具体事例

- 半隔離の概念
  - 障子や半透明ガラスで「光は通すが視線は遮る」。柔らかい光が「自然（本然）」を象徴。仁和寺・遼廓亭、大徳寺・孤篷庵の伝統的事例を参照。
- 事例展開
  - 鳴門市民会館（1961）：三辺すりガラス、天井反射で柔光。低予算の中で空間的発見。
  - 鳥羽下水処理場（1961）：四面半透明で拡散光がふわっと入る。出来上がって価値を認識。
  - 京大会館計画（1960年代後半）：外壁透過光を模型でスタディ。未実現の代替として体育館でルーバーやトップライトによる拡散光を採用。
  - 鳴門市文化会館：重厚な外観と内部の明るさ、時間とともに移ろう影。橋本氏がタイムラプスで壁面の影の動きを記録。

9．コンクリート素材と光の質・ディテール

- 外剛内柔の対比
  - 外壁は一六尺木製パネル型枠で成形された縦ルーバーにより重厚・威圧的な存在。粗面コンクリートの乱反射が内部にマイルドな光をもたらす。安藤忠雄のシャープな光に対し、増田は拡散光を志向。
- 施工・納まり
  - ルーバー寸法体系、ガラス取り合い、結露対策、断熱配置（Y字梁近傍の細長い断熱／クッション状断熱）など現場調整の具体。台風時の窓破損対応、喜多村先生の現場常駐など。

10.「自然（本然）」と象徴の理論

- 道元「清浄本然なる山河大地」
  - 可視的自然（草木）と「自ずからそうなる」生成・変化そのものとしての自然を区別。四季の移ろい・輪廻的感受性と接続。
- 夢窓疎石の苔寺（西芳寺）枯山水
  - 山腹石組が水の流れを象徴。蘇東坡の詩を内的参照と推定し、渓流音＝仏法の本念の声という禅的解釈。「無常説法」により自然全体が宗教世界そのもの。
- 象徴＝「指し示して消える」矢印

◦指東庵にまつわる中国故事の類型を援用。建築は対象（自然層）へ視線を導く「矢印」として機能し、注視の瞬間に指示物自体は消える。

• 半隔離空間とわびさび

◦障子越しの拡散光が得も言われぬ雰囲気を生成し、形ではなく光・陰翳が意味を立ち上げる。

•「天然／本然」と不可知の自然層

◦人間中心－人工－自然－不可知自然の重層モデル。地中深層、地震活動、野生生態など我々の知を超える自然の全体性へ、建築の象徴作用が眼差しを喚起。

11. 作風の発展と記録の役割・国際文脈

• 気づきから理論化へ

◦初期作で偶発的に生じた光環境を端緒に、模型・ディテールで意識的に実装へ。タイムラプス映像記録が空間特性の認知を助ける。

• 国際的展開

◦日本建築論の英仏翻訳、二川幸夫の写真が理論と体験の媒介として引用。

12. 技術的ディスカッション断片

• ＨＰシェルと手描き設計

◦相互アーチを直線で接続する複雑なＨＰシェル形態（船を逆さにしたような形）を手描きで設計した困難。

• 鳥羽下水処理場の現場課題

◦台風対応、ガラスと上部コンクリートの五分隙間処理、結露抑制の断熱工夫など、即興的な現場解決。



写真６ 田路貴浩氏
増田友也氏の紹介



写真７ 田路貴浩氏
人間中心－人工－自然－不可知自然の重層モデルについて

3. 2 パネルディスカッション

本パネルディスカッションでは、建築家・増田友也氏の設計思想とその継承を多角的に考察する各登壇者による貴重な講演と活発な意見交換が行われ、大変有意義な討論の場となりました。まず、常松光政氏（株式会社都間土建常務取締役／福山大学建築学科2期生）が「福山大学時代の増田友也先生」と題して、学生時代の貴重な体験談をもとに、師弟関係の実態を生き生きと語られました。続いて、西村謙司氏（日本文理大学工学部建築学科教授）に「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」と題して発表いただきました。最後に、市川秀和氏（福井工業大学工学部建築土木工学科教授）に「増田友也と喜多村幸夫――建築論の京都学派の視点から」と題してご発表をいただきました。

各発表後の質疑応答では、参加者から多くの質問が寄せられ、登壇者の先生方には丁寧かつ示唆に富むご回答をいただきました。以下にその要旨と、内容のメモを紹介します。

常松光政氏（株式会社都間土建常務取締役／福山大学建築学科２期生）
演題「福山大学時代の増田友也先生」について

増田友也教授に直接師事された常松光政氏から教育者としての増田氏の実像とその建築思想について、貴重な体験談を伺いました。

●講演要旨

1．プロローグ

常松氏は昭和52年、工業高校（建築科）から福山大学へ進学した。大学では一般教養科目（数学・英語・物理学）に苦戦しつつも、専門科目では工業高校で習得した知識を活かせた。しかし、高校での建築教育は「公式や概念を暗記させる」ものであり、深い理解がなかったことに後で気付いた。

2．増田友也先生との出逢い

４年生時に増田友也教授のゼミに配属された。増田先生は京都大学名誉教授で、自由奔放な風貌と革新的な思考の持ち主であった。「建築空間論」の講義は従来のユークリッド空間を否定する現象学的アプローチを採り、学生たちに衝撃を与えた。

3．建築空間の展開

増田先生は「点」や「線」の定義から根本的な問いを投げかけ、形而上的な建築観を覆した。講義ではフッサール、ハイデガー、メルロ＝ポンティなどの哲

学や、禅・茶道・芸能など東西の思想を織り交ぜながら、建築を「現象学的存在論」として捉える方法を教えた。

4．卒業研究

増田先生から与えられた卒業研究テーマは「瀬戸内海の栽培漁業」であった。通常の建築設計とは異なり、海域の生態系調査から始め、自然と一体化した研究施設を構想した。増田先生の指導は「風景との調和」「海からの視点を重視する」というもので、厳島神社や中国・雲崗石窟を例に挙げつつ進められた。

5．福山大学で増田先生が求めたもの

増田先生は京都大学側の反対を押し切り、福山大学で教鞭を執った。その背景には「教育の本質は場所や学生のレベルに関係ない」という信念があったと推測される。常松氏は増田先生の教えを「一子相伝」のように受け止め、深く学び取ろうとした。

6．教育者と実作家としての増田先生

増田先生は実作（建築設計）と教育の両面で優れた人物。戦中・戦後の過酷な経験から「存在証明」を重視し、建築を通して自己と世界の関係を問い続けた。「理解できないのは学生の欠点」という厳しい言葉も、命懸けの教育観の表れだった。

7．空間論の核心

増田先生の建築論の鍵は「トポス（場所）から空間を盗み取る」という概念である。例えば、厳島神社の「海からの視点」や仏像の「指先の先にある不可視のもの」を捉えることが、真の建築空間の創造につながると説いた。

8．エピローグ

増田先生は「本物の建築家になるには７年かかる」と語り、４年制大学の限界を指摘した。卒業間際には「君看双眼色　不語似愁無」という漢詩を贈り、戦争体験を背景にした深い憂いと未来への期待をにじませた。

まとめ

福山大学建築学科２期生・常松氏が増田友也という異才の建築家から受けた影響を、哲学・教育・実践の側面から紹介した回想録とも言える報告でした。増田先生の思想は「現象学的建築論」を基盤とし、伝統的な建築教育を根底から問い直す内容でした。その教えは単なる技術指導ではなく、「生き方そのもの」を建築に投影するものであり、常松氏の人生観にも深い影響を与えたことがうかがえます。



写真８　常松光政氏
４年生になり、増田氏に直接指導を受けた



写真９　常松光政氏
増田氏による即興的設計指導記録：飲食店の紙ナプキンに増田氏がスケッチして指導、1980年

西村謙司氏（日本文理大学工学部建築学科教授）

演題「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」について

日本文理大学の西村謙司教授から、増田友也が1980年（昭和55年）10月に行った「木造塔婆について」の講演を分析し、考察した内容の紹介が行われました。

●講演要旨

増田友也（1914－1981）は1980年10月、「木造塔婆について」と題する講義を福山市中央公民館、尾道市役所、福山大学の３会場で行った。この講義では、国宝・重要文化財指定の明王院、浄土寺、西国寺の木造塔婆を題材に、仏教と木造塔婆の歴史的経緯を通じて伝統の本質を探究した。

増田の建築観の特徴

1. 歴史的・体系的なアプローチ：個々の建築物をその原初的事態から遡り、時代と地域を超えた建築過程を解明する
2. 伝統と創作の関係性：仏教がヴェーダ宗教の否定的継承として創作されたように、伝統は単なる継承ではなく創造的発展を伴う
3. 形態と意味の対応：建築形態の背後にある本質的意味を追究する姿勢

木造塔婆の分析

1. インドのストゥーパとの比較：
◦ 日本の木造塔婆は層状楼閣形式だが、頂部の相輪（伏鉢と傘蓋）にストゥーパの伝統が継承



写真10　西村謙司氏
「木造塔婆について」概要説明



写真 11　西村謙司氏
掲載建造物［左より］：明王院五重塔（福山市、国宝、1348年建立）、浄土寺多宝塔（尾道市、国宝1328年建立）　西国寺三重塔（尾道市、国重要文化財、1429年建立）

◦心柱に仏舎利を安置する点で本質的関連性

2. 構造と意匠の関係：

◦隅木による屋根反りの実現とその力学的課題

◦組物の発展による軒の出の深化

◦桔木の導入による構造と意匠の分離（「革命的な変化」）

3. 日本的審美性：

◦屋根の縦横比と逓減曲線

◦軒先の反りと垂木配置

◦「六支掛」による意匠の体系化

4. 心柱の象徴性：

◦仏舎利を安置する聖なる柱としての役割

◦漢字「柱」の語源分析を通じた垂直性と聖性の解明

◦大地と天空を媒介する建築的意味

結論

増田の建築観は、形態の背後にある本質的意味を歴史的・体系的に探究する姿勢に特徴がある。増田は、木造塔婆の分析を通じて、伝統の創造的継承、構造と意匠の緊張関係、建築の聖的次元を明らかにした。特に「心柱」をめぐる考察は、建築が単なる物理的構築物ではなく、文化的・宗教的意味を担う存在であることを示している。

市川秀和氏（福井工業大学工学部建築土木工学科教授）

演題「増田友也と喜多村幸夫――建築論の京都学派の視点から」について

福井工業大学の市川秀和教授により、増田友也を師とする喜多村幸夫の思想的連関について、建築論の京都学派という新たな視点から考察が行われました。

●講演要旨

1．研究の背景と目的

- 福山大学50周年：建築学科創設に尽力した増田友也のシンポジウム開催を機に、増田の後継者である喜多村幸夫（1933－2010）を「建築論の京都学派」の視点から分析する。
- 建築論の京都学派の定義：京都大学建築学科で、武田五一を起源とし、森田慶一から増田友也へ続く教員・門下生の人間関係と学際的なネットワークから生まれた独自の建築思想・実践。森田と増田の理論を基盤に、門下生による継承と展開を探る。

2．喜多村幸夫の生涯と建築活動

- 生い立ち：福井県敦賀市で陶芸家の家系に生まれ、芸術的な環境で育つ。戦後の復興事業に触れ、建築家を志す。
- 京都大学時代（1952－1956）：森田慶一と増田友也に師事し、クラシックな意匠と哲学的な思索を融合する姿勢を学ぶ。同期の白井剛や後輩の田中喬らと交流。
- 郵政省時代（1956－1961）：官庁建築に携わりつつ、古典的品格のあるデザインを追求（例：吹田垂水宿舎）。
- 京都大学助手時代（1961－1971）：増田研に戻り、「京都市立体育館」コンペ、「鳴門市庁舎」などの設計でダイナミックな構造表現を試みる。
- 1963年9月に設計事務所ゲンプラン設計担当役員、1971年10月に一級建築士事務所「生活環境研究所」の所長に就任。鳴門市共済会館（1972）では、建築を都市的ネットワークの一部としてとらえ、人と組織、施設相互を結びつける「結節点」として設計された作品であった。
- 福山大学時代（1978－2006）：増田と共に建築学科の基礎を築き、「図書館・管理棟」などを設計。教育者として多くの人材を育成した。

3．建築思想の核心

- ハイデッガー哲学の影響：存在論的な建築観を探究。論文「円通寺庭園」（1985）では、増田の「半隔離」理論を発展させ、庭園内の石組に「世界（顕在性）」と「大地（潜在性）」の対立を見出す。
- 古典主義と近代化の統合：ヨーロッパの意匠・日本空間の現象学的研究・



写真12　市川秀和氏
喜多村幸夫氏の紹介



写真13　市川秀和氏
増田研究室の卒業生について

ハイデッガー哲学を独自に融合。

4．京都学派における位置付け

- 森田・増田からの継承：建築の「存在的意味」を問う思索的な姿勢を受け継ぐ。
- 逆照射の可能性：喜多村の実践を通じて、森田・増田の理論の多様性や限界を再考する端緒を提示。

5．結論

- 遺された課題：喜多村の設計実践と論文は未整理の部分が多く、門下生や関係者によるさらなる研究が期待される。
- 京都学派の拡張：喜多村の生涯を通じ、建築における「人間性」と「学際性」の重要性を再確認。

質疑応答および来場者参加状況

本シンポジウムには総勢82名の方々にご来場賜りました（内訳：研究者17名［21%］・学生24名［29%］・一般参加者41名［50%］）。この参加者構成から、本研究テーマが専門家だけでなく、広く地域社会からも関心を集めていることが示唆されます。特に一般参加者の割合が半数であることは、建築文化の地域浸透を考える上で極めて意義深い成果と言えます。

4．おわりに

「福山大学における増田友也の活動」と題しました本シンポジウムは、多数のご来場者様の温かいご支援を賜り、盛会裏に終了することができました。謹んで厚く御礼申し上げます。



写真14　パネルディスッカッションの様子
左から市川氏、西村氏、常松氏、田路氏



写真15　パネルディスッカッションの様子
質問に回答する常松氏

登壇者の皆様から賜りました学術的知見により、建築家として、また教育者としての増田友也氏の多面的な活動像が、以下の観点から浮き彫りとなりました。

1. 教育者としての功績：福山大学建築学科における教育理念と実践方法
2. 設計思想の特質：モダニズム建築と日本伝統様式の融合への独自アプローチ

とりわけ、増田氏と直接ご交流のあった関係者様から頂戴した貴重な証言は、当時の教育現場の息吹を伝えるとともに、現代の建築教育にも通じる深い示唆に富むものでした。これらの成果は、単なる建築理論研究の枠を超え、地域建築文化の再評価と継承において、極めて重要な学術的意義を有するものと確信しております。

また、当日は会場の後方で増田設計による「旧尾道市庁舎」の図面コピーの

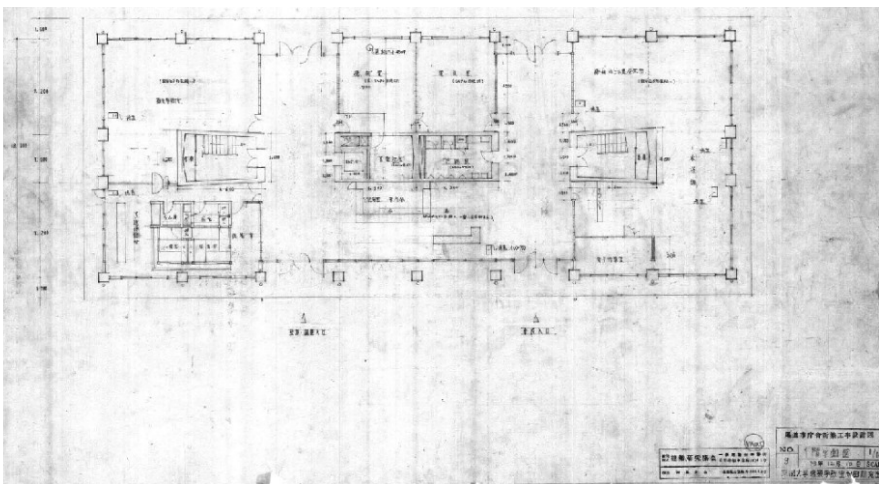


図 3　「尾道市市庁舎新築工事設計図」1 階平面図　昭和 33.12.10
出典：京都大学建築学教室増田研究室

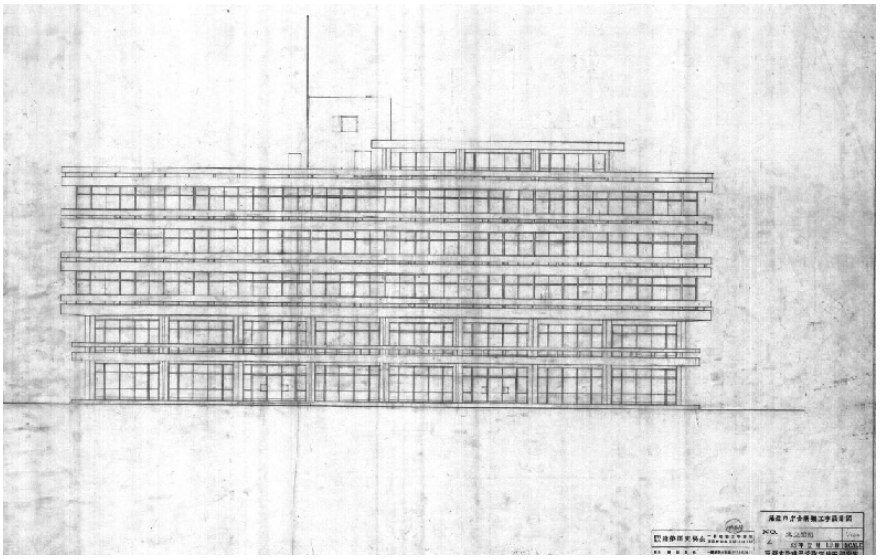


図４「尾道市市庁舎新築工事設計図」北立面図　昭和 33.12.10
出典：京都大学建築学教室増田研究室

展示を行いました。この展示は、戦後モダニズム建築の貴重な遺産である同庁舎の設計思想や建築技術を来場者に伝えることを目的としていました。

今後の研究課題

戦後日本建築の思想的系譜とその現代的意義を明らかにするために、下記３つの研究課題をすすめ、日本的空間論の継承方策や地方大学における建築教育モデルの可能性を探求します。

1.「**増田友也の建築理念と現代建築への展開**」：モダニズムと日本伝統の融合手法を現代建築へ応用する方法論の構築
2.「**喜多村幸夫建築思想の系統的再構築**」：卒業設計「小美術館」を起点とする思想的変遷の追跡
3.「**福山大学建築教育の変遷・増田友也のアプローチを中心に**」：京都大学退官後の福山大学における教育・実践スタイルの変化と影響

これらの課題を相互関連的に検討することにより、日本的空間論の継承方策、地方大学における教育モデルの検証が可能となります。

本シンポジウムの開催にあたり、ご登壇者の皆様をはじめ、全ての関係者様のご尽力により、学術的にも組織的にも円滑な進行が可能となりました。改めて心からの感謝を申し上げますとともに、今後とも変わらぬご指導・ご協力を賜りますようお願い申し上げます。

建築論研究　第５号（2026）pp.175－190　研究ノート　Research Note

ガウディの「ある観念の詩」の言説について

入江 正之　建築家／DFI 一級建築士事務所・早稲田大学名誉教授

序；はじめに

アントニ・ガウディ・イ・コルネット Antoni Gaudí i Cornet（1852－1926）の人と作品について、カタルーニャ、スペインをこえて世界的な広がりをもって膨大な論稿、書籍を中心に発表されてきた❶。日本においては昨今もガウディ展が継続的に開催されている。確立されたイメージは特異な想像力の卓抜なる建築家像であり、代表的作品とされるサグラダ・ファミリア贖罪聖堂に表徴される天才建築家という一般的な評価、定義づけに収斂するだろう。死後100年、2026年における躯体建築部の竣工の熱気がその評価を幻惑するかのようだ。あたかも幻想的なヴィジョンを持つ特異な人物としての在りようだけを、浮き彫りすることを目的とするかのように。そのことによって、はたしてガウディはどのような思考過程を築き上げて自らの建築について論理付け、表現したのだろうか、このこと自身が看過されてきたと言える。本稿はこの視点から起稿することを目的としている。

1. 問題のありよう

アントニ・ガウディ研究において共通の理解として、これまで当然のこととして了解してきた中に、大きく取り逃がしてきた事実があるのではないか？❷そこから、さまざまな論が改めて生み出されてくるだろう。ガウディの人と作品を理解する上で、「自然」というキーワードにしろ、「幾何学」というキーワードについてもガウディの残した言説に現れた重要な概念である。しかし、ガウディの建築制作から離れた外的な標識と捉えて分析して「満足して」しまってきたと言えないか？❸　さらに建築作品が歴史的遺構化の過程に在ること、その実在の強さによって論ずる側の観念の働きがある段階から止まってしまっていないだろうか？　そのようなことがここにある主題を突き動かしている。

スペイン、カタルーニャが生んだ建築家アントニ・ガウディを明らかにすることは、どのような意味を持つだろう。建築という領域で近代を体する近代建築がその合理主義、あるいは機能主義を世界へとその思想と形相を敷衍する過

❶ G.R.Collins,The American Association of Architectural Bibliographers Papers Vol. X、1973。Antonio Gaudí and the Catalan Movement 1870-1930、The Univ. Press of Virginia、1973。アメリカ、コロンビア大学のガウディ研究者であった G.R. コリンズが編纂した20世紀後半までの関連する資料に関する集成である。その後今日まで多種多様なジャンルからの膨大な一連のものが公表されているのが今日の状況と言える。

❷ ガウディ研究が21世紀に入って特に顕著な動向は、一種の観光的視点だろう。1928／29年刊行された J.Rafols による伝記、“Antoni Gaudí” 以降彼に関する歴史的資料の限界を背景に、サグラダ・ファミリアの建設現場の映画、また建設された身廊部にフォーカスした写真集が多くの観光客を引きつけている。この現象はガウディ研究自身の一つの里程標で止まっているということだろう。

❸ スピノザ『デカルトの哲学原理』、「人は何か新しいものを概念する場合、必ずその概念あるいは観念の原因を求めるからである。そして彼らは、その概念のうちに想念的に存するのと同じ量の実在性を形相的ないし優越的に含んでいるある原因を指定することができると、それで満足してしまう」（傍点筆者）。この引用における概念に、幾何学や自然が当たるだろう。概念にガウディ作品を関連づけることで、「満足してしま」っていないか。

程で、教条的とも言える強い潮流に別の匂いを嗅ぎ取ろうとする美術、芸術分野の眼差しが捉えた建築として、ガウディの一連の作品が20世紀後半に世界の情報となったことが、ガウディ論の系譜という視点から理解される[4]。当該分野が時代の思潮とは相違する、その時代だけにとどまらないものとしてガウディ作品の造形や色彩、また作者の思想の背後にある“自然”を直観したのだろう。そのような視点からも、ガウディが自然についてどのように考えていたのか、問うことは有意味なことにちがいない。

❹ 池原義郎、入江正之、高橋栄一、「日本におけるアントニオ・ガウディ論の系譜Ⅰ／Ⅱ」、『日本建築学会大会学術講演梗概集』(関東) 昭和五〇年一〇月／同Ⅱ(東海) 昭和五一年一〇月。

2. 研究方法に内在する問題

2－1 研究資料の範囲

ガウディの人と作品の研究も建築作品から、図面やスケッチ、言説など残された資料に依ってなされてきた。建築の思想・考え方については、ガウディが残した言説、自ら記した覚書が手掛かりとなる。前者はガウディが生涯関わったサグラダ・ファミリア贖罪聖堂の工事場に訪れたバルセロナ建築高等技術学校(現カタルーニャ工科大学建築学部)の学生たちを中心にガウディが語った言葉、もちろんガウディの言葉を蒐集した彼らの記録を編集したもの、それゆえ彼の晩年60代の頃の言説を中心とする。当時学生であったカタルーニャの建築家たちJ. ラフルス、P. ブアダ、J. バルゴス、C. マルチネイ等は後にさまざまにガウディの言説を整理し続け、それを元に伝記を著し、さらにサグラダ・ファミリアの解説書も著している。また、ガウディのサグラダ・ファミリア贖罪聖堂の工事場で共同したD. スグラニェス、P. キンタナ、あるいは他の作品に関わった建築家や、施工者、職人たちの残した記録も採集されてきた。

後者は1878年ガウディがバルセロナ建築高等技術学校を卒業し、建築家の資格を取得したその年前後から彼自身が書き継いだ装飾に関する覚書である。主題は1878年8月10日と日付も明記され、「装飾について真剣に研究しようと思う」で始まる。このころは建築分野では様式、様式を形成する装飾、オーダーなどが中心的な建築語彙であった。こちらの命名ではこの貴重な一次資料を「日記装飾論」とした。装飾という建築語彙をどのように扱うのか、その取り扱いに意識が傾けられる、26歳頃の青年期の若き建築家の建築論と言えるだろう。というのは「装飾」から始まりながら、「偉大なる聖堂」のヴィジョンを総合という理念の基に実現するべく、日を継いで書かれた覚書であること、ガウディはこれ以降、建築に関するまとまった言説を記すことはなかったからである。言説が体系的に書かれたものではないがゆえに、建築論としてまとめる意志よりもガウディにとって、ここに記した建築的ヴィジョンを実現することだけが前景化されていた、と言える。言語で表明した体系的なものの反映として、あるいは理論的なものを実現することが彼の建築ではなく、表記したこ

とを実現することの実践が目指されたのである❺。

ほかにそれ以前に書かれた『ラ・ラナシャンサ』誌への装飾芸術展の展覧会のレポートの投稿(1881年)、またこの資料が保管されているレウス博物館に展示されている関連した覚書資料がある。「カザ・パイラル(旧家)」について、覚書であるレウス博物館原稿等この博物館に保管されている「覚書」など数編の記録がある程度である❻。ガウディの設計チームでさまざまな作品に関わったレウス同郷の建築家D. スグラニェスにこれらの資料を生前に託していたことで、それらは残存した。D. スグラニェスはスペイン内戦で命を落としている❼。

ほかに卒業したバルセロナ建築高等技術学校に残された学生時代の課題作品のオリジナルが残っている。若い建築家時代に機関誌に投稿した記事類、いくつかの手紙が残されている。これらがこの主題を考察する手がかり資料である。

資料という面では、歴史において仮定は意味をなさないが、ガウディが亡くなった後に、サグラダ・ファミリアの地下にあったアトリエに残された貴重な図面やさまざまな素描や、覚書、石膏模型類等さまざまな設計活動の進行を記録する資料が膨大に存在したのである。この工事場を訪れていた学生であったジュゼップ・ラフルスは後年当時、バルセロナ建築高等技術学校の教授であり、建築家でもあり、歴史家であった。彼がこの膨大な資料の整理総括者となった。この役割によって、最初のガウディの伝記作者の役割も担う。しかしこの貴重な活動と蓄積も、1936年のスペイン内戦(スペイン市民戦争)のバルセロナにおける市街戦の暴動によって、サグラダ・ファミリア地下聖堂のガウディの墳墓が荒らされるような事態とともに、資料も灰燼に帰してしまった。

つまり、その結果、ガウディの設計事務所とも言うべきサグラダ・ファミリアのアトリエ以外のものだけが僅かに残っていたことになる。近年では、ブアダによるクルニア・グエイ教会の逆つり実験写真から起こした同教会に関する著作や、ガウディ研究の碩学といえるJ. バセゴダやG.R. コリンズが著した、僅かに残されたドローイングを改めて収集して作成したガウディのドローイング集も貴重なものといえる。あまり公にされていないが、ガウディ生誕100周年に設立された「ガウディ友の会 Amigos de Gaudi」(1952年)の秘書であったE. カサネリェスは、グエイ公園内に世界におけるガウディに関連する著作、論文、記事を収集した「Hemeroteca de Gaudi ガウディ新聞記録保管所」を設立してガウディ普及活動を進めており、《コロニア・グエイ教会》の構造計算書の荷重拾いの書類を保有もしていた❽。

2−2　資料の取り扱いの問題

ガウディを研究することはこの明確な資料的限界の認識と、眼前に残された時間を刻印してその場所に残る作品群の前に立つことを自覚しなければなら

❺「偉大なる聖堂」については、入江正之、『日記装飾論』と総合としての聖堂建築のヴィジョン;アントニオ・ガウディ・イ・コルネ研究、No.342、pp.146-156、1984年8月による。ガウディが残した言葉に、自分は考える人間に属しているのではなく、行動する人間に属していると、彼の態様を自ら言っている。

❻ Apunts sobre la casa pairal (伝統的な家長の家) についての記事, 1978年、またL'Exposiciò D'Arts Decorativas, en l'Institut del Foment del Travall Nacional. La Renaixensa, Janer/Febrer de 1881.「国立労働奨励省における装飾芸術展に関する批評」記事。

❼ Juan Bassegoda Nonell, El Gra Gaudi, p.72資料の中で、「日記はサグラダ・ファミリアの資料室に移り、そこからいくつかがalgunos、ドミンゴ・スグラニェス・グラスによって、1927〜1936年の間の日付にレウスの博物館に移譲された」とある。

❽ 1978年スペイン政府給費生としての留学時、故E. カサネリェス夫人のご厚意により、グエイ公園のF. バランゲー設計になるガウディ自邸、後のガウディ博物館の一室を使用して、倉庫内にある世界で公表されたガウディに関して書かれた新聞・雑誌記事の保管資料に目をとおすことができた。また、構造荷重の拾いによる構造図については、夫人宅で目を通しコピーをすることができた。

ない。建築家について論じる場合に、建築の制作過程におけるエスキス類、図面資料やエスキス模型などの一次資料は跡付ける橋頭堡である。たとえば当時ゲーテの植物論も知られており、ガウディの植物の研究として参照されていた、あるいはガウディ言説の中に明記されている、というようなことがあれば自然観の貴重な論点を与えるだろうが、これまでにそれに触れたガウディの言説は垣間見えない。反映という概念があるが、ガウディの作品制作は言説で拵えられた理論を建築に適用するような制作態度とは一線を画している❾。

❾ ルネサンスの建築家たちは、例えば比例論を基底とした建築論といった著作を多くの建築家たちが著し、それに基づくような自らの作品を制作するという姿勢が見られた。近代では著作執筆活動と建築デザインを両輪として近代建築をリードしたル・コルビュジエの事例もある。ガウディの建築については言語で表現したものを反映してのデザイン、そして制作という過程は見当たらない。

この状況を受けて、現在のガウディ研究は一面的に見れば1920年代のラフルスの伝記、ブアダのサグラダ・ファミリア贖罪聖堂の著作、J. バルゴスのガウディとの対話に基づく伝記、C. マルチネイのガウディによって語られたサグラダ・ファミリア贖罪聖堂について（マルチネイは後年、『ガウディ――生涯・作品・理論』を著している）、それらの内容を大筋で繰り返している、ということも間違いではない。各々の著作者のガウディ作品に対する印象批評が加味されるという形式である、と言える。

これまでに探索できたガウディの自筆原稿類、また僅かなドローイング類などによる論及が一段落し、彼の日常に関連する資料も引き出されるようになる。設計料の支払いに関する裁判もそのひとつである。またガウディアトリエに関する設計組織のレポートも貴重なものであるが、近年の彼の人と作品に関する伝記は、古典を超えることはない、ということである。

以上の事柄が告げているのは、私たちが当然として見過ごしてきた資料の実在性の問題があるように思う。実在する資料が限られていることが、実在する資料で明らかにしなければならないことと連動しているがために起こる事態と考えて見る段階に、ガウディに関する研究はいたっているのではないか？

すなわち現在の言葉で言えば、ガウディの設計事務所であり、アトリエであり、協力者である建築家たちが作品ごとに参集した貴重な設計場であり、デザインに関する様々な資料が残され、それらをガウディの言葉を聞き取ったバルセロナ建築技術高等学校 ETSAB の卒業生であり、出身大学の教授でもあった J. ラフォルスがガウディの死後、既述したように資料を整理したという記録もある。しかし、すべてが内戦により灰燼に帰すという事態が起こり、現在までその結果が今述べている事象に関わるのであった。今後もガウディと関わった人々の子孫から何らかの資料は出るかもしれない、が確実であるわけではないという状況と言える。

3.「日記装飾論」におけるガウディの認識論について

3−1　対象の認識について

この視点から目に留めるべき叙述が「日記装飾論」に伺われる。おそらく、

この覚書の執筆に影響を与えたと思われる著述はいくつか指摘できる。ひとつは当時の多くのカタルーニャの建築家たちにも影響を与えたフランスのヴィオレ・ル・ドュック Violet-le-Ducによる『建築辞書』(ガウディ自身は原本37頁でギリシャ、ゴシック様式との比較の箇所で『建築講話』を挙げて自らこの事実を記述している)、またもう一つはカタルーニャの文学者・美学者でバルセロナ大学教授であったマヌエル・ミラ Manuel Milà の『美学の諸原理、或いは美の理論』の影響もうかがわれる叙述である。ガウディがバルセロナ建築高等技術学校在籍時に、ミラはバルセロナ大学文学部の美学の教授であり、ガウディはミラの著作を読むとともに、講義を受講したと予測できる。ガウディの覚書とミラ・イ・フンタナルスの著作における芸術家の創作に言及した部分とを既に対応させている[10]。

また、前述したE. カサネリェスは、ガウディに影響を与えた一人として、ミラとともに哲学者F.X.Ll. リョランス・イ・バルバ Francesc Xavier Llorens i Barba について言及している。ガウディはバルセロナ大学の哲学の教授、F.X. リョランス・イ・バルバの講義を受講したようだ。バルバは1847年から大学を辞すまで、地理学と形而上学の講義を担当した。いわゆるバルセロナ学派と呼ばれる哲学者で、彼は哲学的思考の展開について、先住民／ネイティブの思想が徐々に現れて来たと述べているが、彼の講義の聴き手たちがカタルーニャ・ラナシャンサ(ルネサンス)の作品や政治的カタラニズムを展開することに関連するものだろう。カタルーニャの代表的詩人 J. バルダゲー、彼の友人であったトラス・イ・バジェス師、文学史家メネンデス・ペラヨらは彼の受講者、あるいは弟子であったという。そして、ガウディの名も明記されている。

ガウディはこの章の主題とする叙述の前後で、装飾彫刻をテーマにギリシャの彫像や中世キリスト教の彫像に触れている。「偉大なる聖堂」のヴィジョンの実現のための装飾彫刻の探求に関わろう。たとえば前者でいえば、神殿の破風に表された競技者のたくましい形態とありあまるほどの生命ある色彩について述べ、それにたいして後者における道徳的特性に基づく慎ましやかな表現を対比させている。

> 「ある主題を選びそれを表現するとき、興味の対象はこの主題が与える霊感であることは疑う余地はない。そこでもし興味ある特性を明らかにする方法を発見するなら、私たちはすべての人々の眼にこの主題を親しみのあるものにするであろう(Al escoger un asunto para representarlo es indudablemente por el interes que inspira ahora bien si encontramos un medio para hacer patente la cualidad que nos interesa, haremos el asunto simpatico à los hojos de todos, ...)」(原本64頁)。

ギリシャの神殿建築や中世の聖堂建築の装飾彫刻の主題表現に見事に表出

[10] 入江正之・池原義郎、アントニオ・ガウディ・イ・コルネ研究――“日記装飾論”と彼の建築理念について、日本建築学会論文報告集、310号、pp.161–170、1981年12月。山村健、建築家アントニ・ガウディ・イ・コルネットの建築論的言語における思想的系譜に関する研究、2012年2月、早稲田大学提出学位論文。ここではマヌエルの兄の画家 Pau Milà による人体解剖術に伴うガウディとの関係も敷衍されている。

されている特性、前者においては色彩ある躍動的な生命感であり、後者はキリスト教の宗教 religion の語源であるレリーヒオ religio（慎ましさ）である[11]。

⓫ K. ケレーニィ著、高橋英夫訳、神話と古代宗教、新潮社、p.165。

主題表現の表出の方法を、人は対象をどのように捉え、捉えたものをどのように表出するかの根本的な認識の課題から読み解こうとしている。歴史様式における装飾表現は表出すべき意図のもとに表現されている。それを見るものに霊感を与える特性を見事に表出してきている。その表出の仕方を知れば、多様な表現ができるだろうと見通すのである。そのために、根本的な問題として、人と対象の関係に着目して、人が対象を捉えることの様態について触れていくことになる。はじめに、その主題を人は対象をどのように捉えるのだろうか、として次のように述べる。

「私たちは、ある対象の思い出を直観的に詩的なものにし、それをさらに美しいものにつくりあげる（.....el recuerdo de un objeto lo tenemos instintivamente poetizedo, ensanchamos su grado de belleza, ...）」（原本66頁）。

私たちは実在する対象を思い出 recuerdo として、直観的に詩的なものという観念として捉え、この観念を対象とする観念の観念、つまり美しいものに作り上げるという形で把持するというのである。

「もしこのような観念の働きが私たちに快い印象を与えるのであれば、思い出は何度も何倍も加わるだろう」。

「……それゆえ、これらの性質を楽しむためには、その対象を良く知ることが必要であり、その場合にも思い出はこの対象を一層美しくするであろう。さらに、私たちがもし、これ程心楽しませる思い出の性質を強調するならば、思い出すことによって印象が衰えるというよりは、その印象はむしろ一層強まり、他のものはおそらく無に帰するであろう。（ ....., para gozar pues de estas cualidades es preciso conocer el objeto y en este caso el recuerdo nos hace ver el objeto mas bello y ademas si acentuamos las cualidades por el cual nos ha parecido tan agradable indudablemente que la impression no menguara' de la idea del recuerdo puesto que coparativamente han subido reduciendo las demas a cero, ...）」（原本65頁）

観念対象である実在する対象の想念的本質である観念、それは喜びや快さの思い出として人の中に記憶され、対象をよく知ることでこの観念の働きに着目することで、快い印象が一層強まることになろう。

思い出を介して、人の対象を捉える感じ取り方へと移り、快く受け取られた

ものはよき思い出として保存され、さらに思い出すことでより思い出は増幅されることになろう、それゆえ対象をよく知ることで、対象の感じ取り方も豊かにすることができるだろう、という筋で展開される。対象を捉える観念の働きに注視して把持の仕方を、対象をよく知ることと受け取る側に生ずる快い印象の強弱などの面から着目する。対象を捉える観念の働き、あるいは対象を捉える方式という視点から、実在する対象を捉えていたことが理解される。

3－2 対象認識における「思い出」の内実について

ここでガウディの論旨展開の部分で散見される、「思い出 recuerdo」という言葉、その概念について確認しておきたい。「思い出」という日常的な言葉遣いにおける個々の事象に対する感懐、「なつかしさ」のような意味に止まらない。ガウディにとって、建築制作にかかわる対象認識の取り扱いに対応している、と見通すからである。

前節で取り上げた研究資料に関連して、ガウディが晩年に残した対話記録をまとめた文献資料に触れた。ジュアン・バルゴス J.Bergos やセザル・マルチネイ C.Martinell らのものが個別に公刊されている⑫。サグラダ・ファミリア贖罪聖堂の建設現場での対話でもあり、中心は聖堂に関する構想について等の、当時の学生たちからの質問に対する彼の考え方を述べたもの、また建築一般に関わるさまざまな事柄についてである。そのなかで、日常的な事柄として語られるゆえに看過されがちであるが、最も印象的な言説は生まれ故郷であるレウス Reus やリウドムス Riudoms の原風景についての、彼の情熱的ともいえる語りである。

⑫ Joan Bergòs, Conversaciones de Gaudí con Bergòs。及び Cesar Martinell、Gaudí i la Sagrada Familia explicada per ell mateix などである。Puig Boada はさらに後年に、El pensament de Gaudí, Compilaciò de textos I comentaris per Isidre Puig-Boada, (1981) を著している。

ガウディの「思い出」はひときわ故郷の原風景の自然に収斂していたようだ、印象深いと言える。事例を示せばこのようである。

> 「私は花の植木鉢と共に、葡萄やオリーブの樹々に取り巻かれながら、また鶏の鳴き声、小鳥のさえずりや昆虫の羽音で元気づけられ、背景のプラーデスの山々を眺めながら、私は自然の、いつも私の師匠であるこの自然の全く純粋で快いイメージをとらえるようになった」(Bergos、Gaudi: l'home I l'obra（ガウディ、人と作品), p.14 より)。

あるいは、ガウディは自然を身体全体で、五感をもって捉えている。

> 「私たちのエニシダを、一度も見たことない人々にどのように理解させよう？　枝や花々、純粋に金色をした黄の花々、数キロも離れていても感じられる香りある花々を」(Joan Bergòs, Conversaciones de

Gaudí con Bergòs)、と。

これらの言葉から身体全体で知覚を働かして、故郷の自然を甘受していることが伝わってくる。ガウディがこうした故郷の日常の「思い出」を発した折に、マルチネイは彼から受け取った情感を次のように伝えるのである。「赤みがかった地表面、緑のハシバミの樹々、うっそうたる葡萄畑、常緑の灌木林に映える銀色のオリーブの樹々、遠くに見える地中海の輝く青さを懐かしがった」、と。

4.「思い出」という対象認識の在りようについて

ここではガウディの対象認識をその特質という視点から考察する。身体で直截に受け止められたものは、既述したように晩年まで受け継がれるが、幼年時に最も近い青年期の建築家として実践に入る直前に、言語により「思い出」という概念を対象認識の問題として捉えていた。「日記装飾論」において、総合の理念に依拠する「偉大なる聖堂」(「日記装飾論」原本 p. 58) のヴィジョンを記述する過程で述べられた。建築家として実現すべき事柄とともに、対象をどのように認識するかを並置して考えていたということであり、このことの意味は大きい、と考える。というのは、建築を制作することと、対象をどのように認識するかを同値に置いていたからである。

彼の対象認識の記述から、ガウディが対象を認識する主体と認識対象の関係を前景化して、その構図から論を展開する認識論的意図は見られない。すなわち、対象に対して、主体の意識や知覚を介する認識論を展開する普遍化の意図は、ここにはないという意味である。

対象と認知するときに、主体側に「思い出 recuerdo」として対象は「つねにすでに」認知されるのであり、対象は「思い出」という意識の在りようにおいて捉えられている。対象は主体にとっての対象として名辞されるとき、「つねにすでに」[13]さまざまな感情を伴って「思い出」という観念として、主体に認識されているのである。それゆえにそのことに関して喜びや、悲しみの感情と一体となって、記憶されるのである。

この認識の在りかたについてその特質を、どのように理解するべきかという観点から、二人の哲学者と思想家の言説の一端を取り上げ、穿鑿することにしたい。一つは観念という視点から、B. スピノザにおける対象・実在と観念についての叙述を、さらに対象の捉え方ということから、K. マルクスが『資本論』において触れている自然の対象物と人の関わりに関する叙述を提示したい。彼らの思惟の一端に見られる認識について考察することで、ガウディの対象認識の特質について補完するものである。

[13] 國分功一郎は『スピノザの方法』で、スピノザが『エチカ』において、実体、属性、本質について、「実体はつねにすでに属性によってみずからの本質を表現している」、として論述する。この在りかたがガウディにおける「対象」を「対象の思い出」として捉える仕方に通じていると思われるゆえに、ここに引用してその性格の理解の一助とするものである。國分功一郎、『スピノザの方法』、みすず書房、2011年、pp. 318–320。この部分で、認知は気づきという意味として使用している。

著作『スピノザの方法』において國分功一郎は、スピノザの「哲学的態度の根源」(p.47)とされるものとして、スピノザの『知性改善論』から次のような一節を引用する。「何かを知っている者は、自分が何かを知っていることを知っている」。國分はこれを、スピノザがデカルトに窺われる「疑うこと」が引き連れる論理の「無限遡行」を断ち切る一節としている。この一節では「……自分が何かを知っているかどうかについて、自分の外に、それについての基準を求める必要はない。……自分が何かを知っているということをどうやって相手に証明したらよいかがまったく問題とされない」、と。ここからスピノザは次のように述べて自らの哲学の根源を明らかにする。「事物の十全な観念あるいは想念的本質をもつ人のみが最高の確実性の何たるかを知りうる」、と[14]。

[14] 國分、『スピノザの方法』p.51、また『知性改善論』畠中尚志訳、p.32。畠中訳では「事物の妥当な観念あるいは想念的本質をもつひとのみが最高の確実性の何たるかを知り得ることが明らかである」。

ガウディにおける対象は、「思い出」として認知される対象であり、自分が対象を思い出として認知するかどうかを「自分の外に」それについての基準を求める必要もないとともに、自分が思い出として名指された対象をなぜ「思い出」としたかを「どうやって相手に証明したらよいかがまったく問題とされない」ということだろう。ガウディの対象の「思い出」は、スピノザの「何かを知っている者」が何かを対象という名辞とするとき「つねにすでに」思い出として認知している、そのことを「知っている」様態といえる。わたしが対象を感受し、知っていること、「何かを知っている者」が自分が感受したものを知っていることを知っている、という対象との初源的な出会いという性格のものと捉えてよいだろう。スピノザが述べるように、すべての個物は実体(神、あるいは自然)の変状である様態であるとすれば、ガウディにとって感受される対象は、自然において無限に開かれており、感受すべき対象に満ちて現前していた、と言える。

次に、マルクスにおいては、『資本論』の筋でいえば脇道と言えるだろう、自然の生成物の収穫に関する労働についての初源的な考察の部分にある。前置きで、蜜蜂の巣作りは下手な大工を超えている、しかし大工は「すでに頭の中でそれを作り終えている」[15]として、人間の優位性について観念の働きに即して言及する。この観念に関連して、道具について「道具の意味」の項で、「このようにして(たとえば「樹木の果実のような、人間に対してもぎ取られるようにしてあるものに触れて(筆者注記)」)自然にある物そのものが労働者の器官になる。労働者はこうした器官を自分の身体の器官とともに利用し、聖書の教えとは反対に[16]、自分の自然の姿を延長するのである」。

[15] カール・マルクス『資本論』経済学批判第1巻、Ⅱ、p.15 中山元訳、日経BPマーケティング、2012。向坂訳もあげておく。「かくて自然的なものそれ自体が、彼の活動の器官となる。聖書の言葉にもかかわらず、彼が自身の肉体諸器官に付加して彼の自然の姿を延長する器官となる」。

[16] 訳者は「あなたたちのうちの誰が、思い煩ったところで自分の背丈を一ペキュス(約45cm)ほどでも伸ばせるであろうか」(マタイによる福音書、第六章第二七節)としている。

この叙述は、(果実のような)対象は労働者(人)と対している眼前にある座標的位置に存在するのではなく、それ自身が労働者(人)との関係において、対象自身が労働者(人)に対する在りようとして身構えて、在る。果実であればもぎ取られる「自然の手」のように自らを提示しているというのである。(果実のような)対象は労働者(人)に対置されているのではなく、労働者(人)は「自然の手」に自

らの器官(手)を延長するのである、捥ぎ取る、と述べる。

この意味で言えばガウディにおける対象は、主体があって個物があるというのではなく、対象の「思い出」の在りようとして「つねにすでに」労働者(人)に捥ぎ取られる手のように在ることによって対している、とガウディは対象を捉えていたのだろう。カタルーニャにおける信仰の岩塊であるムンサラット山塊は、サグラダ・ファミリアの誕生のファサードの表現や、カザ・ミラのムーブマンに譬えられるのもこのような在りように連関して捉えられよう。

5. 対象の「思い出」である自然について

5−1 クッソーの著作について

ここで、サグラダ・ファミリア贖罪聖堂のガウディの創作態度を明らかにする著作を、取り上げたい。著者はガウディの年代記において、特にリウドムスでの体験から感受された自然観から求索する。彼は長年、サグラダ・ファミリ贖罪聖堂の石膏モデルの職長を務めたジョルディ・クッソー・アングレース Jordi Cussò i Anglès[17]であり、彼はガウディの幼年時における自然に触れあう環境に着目する。彼の論旨は生物、特に植物に関する考察と研究によって跡付けられており、『ガウディのサグラダ・ファミリア――自然のモニュマン』[18]がそれである。彼は晩年、この著作に関わってガウディの幼年期を過ごした地域に、自ら追体験を課すように移住している。

クッソーによれば、ガウディは病弱であった幼年時代、母親アントニア・クルネット・イ・ベルトラン Antonia Cornet i Bertranから自然のさまざまな対象の観察を介して養育を受けた、という。「彼の幼年時代は将来の仕事に決定的な要因をもたらしただろう。というのは彼の母親は時間を使って、彼を彼女のそばに預かってリウドムスや鍋釜製造のマセット(母アントニアの家系の小さなボイラーメイカーの工場の農園)の家庭の自然に囲われて、環境をガウディに観察することを教えた」、という。そこは彼らが定期的に訪れた場所であり、樹木や植物、家畜動物があふれていたのである。ガウディはこの場所をこうよく言ったものである。「あれはわたしが最も素直に、楽しく自然を眺めたときである」。

それらのイメージは滴々として周囲に対する尽きない関心と理解、さらに畏敬となって、「固有で有機的な‘自然主義的な建築’の考え方の方向へ彼を導いたに違いない。そのコンセプトが彼のすべての建築に展開されることになる」、とクッソーは述べている。この幼年時代の記憶が建築家として世界へ踏み出す時に引き出されて、この覚書に対象認識の問題にかかわって言語によって記された、と考えられる。

ガウディにとって幼年時から晩年に引き継がれる故郷レウスやリウドムス

⓱ Jordi Cussò i Anglès, Gaudí's Sagrada Familia-A monument to nature, ed. Milenio, 2010.

⓲ 彼は1942年生まれであるが、サグラダ・ファミリア贖罪聖堂の最初の北側に伸びる回廊のロザリオの小礼拝堂で洗礼を受けた。1951年には最初の聖体拝領をこの地下堂で受け、そして、後にサグラダ・ファミリアの石膏モデルのアトリエに入り、職長として内戦で破壊されたガウディ生存時の石膏模型を収集、復元作業を進めた。

の自然の風景についての「思い出」は、幼年時代は身体への勁い印象として受け止められたものが、晩年には‘語り言葉’として表現される。ガウディは、バルセロナ建築高等技術学校 ETSAB に入学するべくバルセロナに移住し、建築学を修得し建築家の資格を取得した後に、それまで学んだ事柄から装飾を主題とする覚書「日記装飾論」にまとめる。この折に、幼年時に身体に記憶として感受された対象の「思い出」を、この観念を時間的に近接する建築家という立場において、「日記装飾論」に対象認識の問題として‘言語’によって書き留めた、と言える。

このように「思い出 recuerdo」の概念の内実は、伝記作者たちが述べるように、故郷レウスやリウドムスのガウディの幼年時代に感受した自然であろう。身体の病弱な息子に対する母アントニアの養育を介して、感受された自然の諸形象群が彼の内部に、その素晴らしい性質と豊かさをもって受け入れられ、記憶され持続されてきた、と言える。この事象は、クッソーの著作におけるサグラダ・ファミリア贖罪聖堂のガウディが関わった部分における、装飾から躯体表現に至るまでの生物（植物）研究と連関させて、時間軸上に三つの時期における具体例を示すことで、「思い出」という対象認識をもって、ガウディの建築における自然の持す意味とその性格を明らかにすることができる、と見通すのである。

5－2 3つのフェーズ phase と自然諸形象の認識について

5-2-1 自然の諸形象の直截な表現のphase

最初の時期、それを第一フェーズとすれば幼年期に最も近い時期の「日記装飾論」に記された、自分の机の装飾に関する自然の諸形象による表現の記述を取り上げる。ここで明記された生物たちは、博物誌的文献からの引用では決してない。彼の幼年時代の日常において掴み取られたものに他ならない。机の装飾に対する表記の克明で執拗な表現は、生物群への五感を伴った感覚にあふれているからである。「思い出」に生きられている生物たちが、デザイン対象である机の表層に構想される[19]。

この小スケールで展開される机のデザインは、その表現形式が数年後、サグラダ・ファミリア贖罪聖堂の主任建築家（聖堂の機関誌『El Propagador』、後に『Temple』と名称変更となる「聖ヨセフ信仰普及」の機関誌であるが、においては1906年に公にされる）として、聖堂の後陣のピナクルやガーゴイルに表現される展開へとつながる、と考える。P. ビリャールによって既に始められていた、地下堂の上に立ちあげられる後陣の部分において、さまざまな部位に植物や動物の像が配置される。机のスケールと聖堂後陣の小礼拝堂のスケールの差異を越えて、熟知した身の回りの動物や植物に至るまでの凝縮された「思い出」という対象が、同質の方法で実際の表現へと展開されたことをうかがわせる[20]。もちろん、聖堂におけるさまざまな諸形象は聖堂の宗教的象徴という意味を担って表現されている。

⑲「日記装飾論」における机の装飾に関して。「やはりこの机のスケールには、蝶や蜜蜂、のような昆虫は中央面には位置的にも、モチーフとしても適していると言えよう。爬虫類は特に竜やとかげや蛇は側面にふさわしい。中央の昆虫は、かまきり、殿様バッタ、いなごなどであろう……。そのために希少な花あるいは貴重な果実がこの目的を果たし、それをさらに見栄えよくすることができよう。果実、野性的なみざくらの実、桑の実、樫、コルク樫、月桂樹、そしてオリーブが求められよう。そして、繁茂した桑の実の間に、かまきり、あるいは蜂が配されよう……」。「日記装飾論」原本 pp.41-42、入江正之編著、『ガウディの言葉』pp.87-88、1991年4月。

⑳ クッソーの著書からの後陣の装飾について。「小礼拝堂の列柱の中間点に屋根の雨水を処理するために、ガウディはガーゴイルを作り、カタルーニャの両生類や爬虫類を形象化した。全部で14匹の生物（カエル、サンショウウオ、トカゲ、蛇、そしてほかの獣）礼拝堂の前面壁ややピナクル（小尖塔）に、一連の小麦の穂や鎮痛作用を持つ野生植物がみられ、それらは聖堂周りの野原に生えていた。ガウディは共同者たちにそれらを集めてくるよう頼むのが常であった。小礼拝堂の高い部分の欄干を装飾するために、植物のモチーフに頼り続けた。糸杉の枝々、ヒマラヤスギ、ファンパーム、ローズツリー、オリーブ、や他の樹種である。彼が後陣の階段室の外部ファサードで繰り返した一つの装飾、そこには蝸牛の形をしたガーゴイル、西側には陸蝸牛、東側には海蝸牛が見いだされる。小尖塔の頂部には、彼は石に彫刻された数種の花々の蕾を配した」。

5-2-2 自然の「観察」を介する表現のフェーズ

次の時期、第二フェーズではサグラダ・ファミリア贖罪聖堂の建築家として地下堂から後陣部、そして誕生のファサードの基部に取り掛かる時期に現れる植物の装飾表現についてである。後陣から誕生のファサードへと工事が進展して、基部から少しずつ三つの玄関が立ちあげられていく。キリスト誕生を主題とする聖書上の主題が、具象的なさまざまな形象によって表現されていく。一例として、クッソーは基部ペデスタル部分のフリーズに見えるヨセフ、マリア、イエズス・キリストのアナグラムに着目する。たとえばエジプト避難の聖家族像における聖ヨセフのアナグラム、また大工イエズス像におけるイエズス・キリストのアナグラムは、見落としそうな微細な細部ディテールに、クッソーはガウディが遺したドローイングを提示して、「パッションフルーツの枝のディテールと、イエズスのアナグラム。ドローイングの十字は誕生のファサードのフリーズに彫刻された十字に非常に似ている」と、説明を加える。鉛筆の素描で枝を捕まえるコルクスクリューの詳細が描かれている。同時に一筆書きで、枝の動きに擬えて十字も描き添えている。

さらに「パッションフルーツの樹の枝」や「パッションフラワーの樹のフック」、「フックを持つ植物」の葡萄の写真も載せて、「このフリーズは枝をつかむつる植物によって広がるフックを呼び起こす（参照、前掲書 p.35一連の写真）。イエズスのシンボルにおける十字架 cross の形は、ほとんどパッションフルーツ（クダモノトケイソウ）の枝に同一 identical であり、ガウディによるデザインである」、とガウディの植物研究が深められていることをうかがわせるのである。

すなわち第一フェーズの自然の諸形象をそのままに、その生命感を提示する段階から、ここではサグラダ・ファミリアのアトリエでの植物等の研究、自然の諸形象の諸法則に基づく変容を見事にとらえる「観察」が提示されている、と言える。

5-2-3 自然の諸形象の諸法則の発見と表現の駆使の第三phaseについて

第二フェーズにおける「観察」は深められ、生物における植物の成長の法則を聖堂建築の有機体全体に関わる構造と形態の総合のレベルへ、すなわち第三フェーズへと展開されていくことになる。

中央身廊部の柱群について、初期の歴史様式の考察のレベル、さらにその変容過程で様々な試みが実験される。既に多くの文献における諸研究に開示されている。20世紀に入る晩年期には集中的に多様な試みがなされる。クッソーは石膏モデルの職長という立場から、次のように注目すべき事柄を述べている。

一つの石膏モデルの発見があった、というのである。「スペイン内戦の始まりの年、1936年に破壊されたガウディのオリジナルの石膏モデル（S.1/10の中央身廊部の模型）の集積の中に、ガウディが植物の葉の成長と配置に関する研究に

費やした長い年月を理解する鍵となる一つのピースを彼ら職人たちが見つける。その対象となる葉はアベリア（アベリア・フロリブンダ／メキシカンアベリア、学名 *Abelia floribunda*）とキョウチクトウ（学名 *Nerium oleander*）で、当該のモデルに最も類似している」、と。掌サイズの大きさで、三枚の葉の外形の輪郭が螺旋状に上昇しつつ、上部で円錐状に縮減されている。ガウディの柱の最終形に展開する原型である、と。

サグラダ・ファミリア贖罪聖堂の中央身廊部の柱は、長い年月を費やした研究の上に方法が定まっていった。この石膏モデルの残滓からの一つのモデル発見は、第二フェーズで述べたように、植物の成長の「観察」を通して成長の法則性の研究と、それとともにある幾何学における線織面（放物面、双曲面、螺旋面等）の関連の実験と研究が行われていたことを確証するものであった。

発見された石膏モデルは植物の成長における葉序（新芽の葉の配置）[21]、を対象としたものである、とクッソーは述べる。アベリアの葉序を示す写真を著書に添えている。三枚の葉を一グループにして、太陽光に最大限に葉をさらすために、茎や枝の周りで二方向に螺旋上昇して成長する。葉群の三つの頂点を結ぶと正三角形が得られ、上から見れば、それらは右、左の二方向に60度回転する螺旋運動で上昇する。下部の三角形は仮想の円筒内に内接し、そして上部のそれらは円錐の内側に内接する（葉群の段階的成長の結果として）。この運動は環境の一定の刺激に対する反応である。つまり、光や、気候、引力、あるいは地球の軸の周りの回転、すなわち向性 tropisms などに対して。それらは正の向性でも、負の向性でもありうる、と。

キョウチクトウの枝に関して、さらに一つの発見を提示する。三枚の葉の一グループの成長の枝の内側の髄が、断面写真を添えて節近くでは髄の形状が三角形であるのにたいし、中間部では葉群の両方向への螺旋状の成長過程により、三角形は途中で二方向への60度の回転を介して六角形に変形することを明らかにしている。これはサグラダ・ファミリアの中央身廊部の柱における最終案のデザインの変遷と重ね合わせられる。ガウディが遺した現在の中央身廊部柱の形状は、基部の多角形の平面形がある高さまで基部の形態が上昇するにつれて、中央身廊部の柱の軸上に二重螺旋に成長する表現をもって、すなわち螺旋状に二方向に回転しながら凹凸部を放物面で柔らかくされて、柱頭部でほぼ円形となる生命ある植物の成長過程をなぞらえているからである。

このようにガウディにおける対象認識である「思い出」の内実が、虚弱な身体の幼年期から自然を周辺環境として直截に感受したフェーズから、建築家になるべく大学における専門知識の取得と一体化されて、自然の諸形象は建築家としてのデザインの対象として展開されるフェーズへ、さらに実験と研究の実践とともに法則性の発見と、線織面幾何学の認知とその駆使を重ね合わせながら、植物の成長に仮託された自然の生命感へと高めながら、サグラダ・ファミ

[21] 葉序とは植物における茎に対して葉が配列する一定の規則的なつき方を指す。互生、対生、輪生の3つの法則があり、光合成効率を高めるための戦略と言われ、つき方の法則にはフィボナッチ級数などの数学的な規則性を持つ、と。

リア贖罪聖堂のデザイン過程とが展開されたことが理解されよう。

このように対象認識である「思い出」の内実である自然の諸形象に関する理解が深まる過程が、ガウディの建築的ヴィジョンである「偉大なる聖堂」の実現へと具体的に進展したことが、ここに提示できた、と考える。

6.「ある観念の詩 la poesía de ciertas ideas」の言説について

建築家として晩年に至るまで、「思い出」の内実が建築制作の思想と連関して、時間的に醸成され、継続され、受け継がれてきたことが明らかにされた。そして、「日記装飾論」の対象認識についての叙述の最終部分で、ガウディは次のように述べる。この叙述は「……自然についての観念……（ ..... la idea de la naturealeza ..... ）」という観念 idea というフレーズが直前にある。この観念を用いて、「形態の美しさは、私たちが眺めている形態に正しく反映しているある観念の詩である（ ..... la belleza de la forma es digamoslo asi la poesía de ciertas ideas que se reflejan exactamente en la forma que contemplamos, ... ）」（原本66頁）、と。

この一連のガウディの考察は優れて実在と観念の関係を捉えたそれである。人は美しい花、あるいは優れた建築を見て、それら実在する対象（個物）を観念、ガウディは「ある観念の詩」と称するのであるが、それとして心に留めるということである。対象の「思い出」を観念の観念として「ある観念の詩」と述べていよう。実在する対象を人は「ある観念の詩」、思い出としての美しいもの、快いものとして捉えるということである。哲学者スピノザの言説に擬えるならば、実在したものは「観念の詩」という観念であるということである。

これまでの論旨については、ガウディに関する研究において言及されてこなかった、彼の青年期の対象の捉え方という問題を指し示している。すなわち、ガウディの幼年期に母アントニアから促されて身体全体をもって感受された自然の諸形象は、「つねにすでに」対象の「思い出」として感受され、建築家資格取得時に改めて観念の観念として認識されて「ある観念の詩」という言葉に結実された、と考えられよう。

「ある観念の詩」という認識は、実在する対象は観念としてとらえられている、ガウディにおける決定的な思想の転機を与えただろう。既述したように、建築に関して言語で記述することは皆無であった。口頭で語りかけることはあった。ガウディにはマルクスのいう労働者（人）の前にある果実のようなもののように、自然という「偉大なる書物」を開くことで現れる諸形象が働きかけてくることに対応することをとおして、新たなる知見を建築に向けて開いていくことだけが、可能なる様態にあったことを示唆しているのである。自然の諸法則の発見に努めることとはそのような様態であることを意味した、と言える。

「ある観念の詩」の叙述は「日記装飾論」の後半部に記述された数行であり、

26歳の青年期の思考であり、ガウディ晩年のサグラダ・ファミリア贖罪聖堂に関わる専門的な思考の深まりを考慮すれば、青年時という一時期の思想と考えることもできよう。たしかに、たとえば「日記装飾論」で「聖堂の外面的性格」について述べている部分では「ヴォールトとアーチの横圧力をバットレスによって示すこと」、あるいは「正方形に内接する球状の形態」に関する叙述などは、彼における年代的な知見に関わるだろう。建築家としての経験をとおして乗り越えられていった課題等も多くみられる。果たしてそうだろうか。

実在する対象の「形態の美しさ」は、それに対応する、あるいはそのように感じ取る主体の観念であり、ガウディは「ある観念の詩」とする。ここで重要なことは、ガウディの幼年期に感受された自然の諸形象は1878年、26歳の時点で、実在するものであると同時に、「ある観念の詩」という観念として、明確に認識（把握）されたのである。彼が母親の促しによって、眼にし、感受した実在する周辺環境の自然の諸形象である「思い出」を、その美しい形態、「ある観念の詩」という観念であることとして明確に捉えた、ということである。

このことは建築家の活動に入る時期に認識されたことであり、自然という「常に開かれてある偉大な書物」を開くことで、多くの知見を得ること、知ることを重ねていくことを、それら知見を豊かにするとともに、形相的存在としての建築を「行為の人」であるガウディは立ちあげることが前景化されたこと、を意味しよう。晩年に聞き書きされた自然という「偉大なる書物」への言及は、建築家として自然を唯一の書物として読み解いていく姿勢の表明であった、と読み替えられよう。同時にガウディの対象認識が深められる発端の言葉であったろう。

「ある観念の詩」が導くところは、スピノザの『知性改善論』（第33節）における「真の観念（実際我々は真の観念を有するから）は、その対象と異なる或るものである」（スピノザの研究者國分はここに見える「異なる」は、観念と観念対象の「対等まで意味している」と述べている）における観念と観念対象（スピノザの言う「観念はそれ自体が他の観念の対象になりうる」の「他の観念の対象」にあたる）の対象認識の枠を乗り越えたところにある一つの想念へと開かれて行ったと、考える。ガウディは身の回りにある自然の諸形象も含めて対象を観念として捉える認識を持するということであり、設計行為において様々な対象に開かれてある在りかたを持ちえたことが明らかにされた、と言える。

この稿ではサグラダ・ファミリアを対象としているが、他の作品においても相違する与件を介して、さまざまな自然から諸形象の諸法則を読み取り適用していくのである。すなわち、それはガウディにおける建築のデザインの方法に高められていったと考える[22]。

以上、青年時に覚書に書き留められた一連の叙述に見える「ある観念の詩」

[22] 執筆者はデザインの方法を、大地と天空という名辞と、それらを橋渡すものとしての生長する樹木という観念のつながりおいて、ガウディの作品の系譜について稿を既に制作し終えている。仮題、「天空への誘い――生長する樹木」である。

の言説は、アントニ・ガウディの創作態度における「自然」そして「幾何学（線織面）」という鍵語を導く基本的な思想を、さらにガウディの作品のデザインの方法を形成する発端であったと、と考える。

あとがき

第４号（2025年8月）「建築と自然・聖」から、１年以内で刊行したかったのですが、やや過ぎてしまったことをお詫び申し上げます。それでも、なんとか2026年度内にはみなさまにお届けできました。また、それらの中でテクトニックというテーマに対して幅広い問題意識が提示されたことを嬉しく思います。執筆者のみなさまと各論考に目を通していただいた読者の方々に深く感謝を申し上げます。

最後に、ピエル・ルイジ・ネルヴィがテクトニックに関して外観と建築本体の関係性について語った言葉を紹介して、今後の建築論研究の中でテクトニック研究が進展することを期待したいと思います。

> 建築にとって、とくに建築設計においてと言うべきか、外観と内部の完璧な一致、そして、誠実で実直な意図というものは良いものを創出する上で不可欠な前提なのである。
>
> 『建てることは科学か、それとも芸術か』
> (*Scienza o arte del costruire?*), 第1章 , 1945年

（文責　木村智）

『建築論研究』編集委員

市川 秀和
猪股 圭佑
木村 智
朽木 順綱
熊澤 栄二
黒田 智子
近藤 康子
下川 勇
杉山 真魚
千代 章一郎
田路 貴浩（代表）
田中 明
西村 謙司
藤原 学
松本 裕
水上 優

建築論研究 第5号 Journal of Architectural Theory

発行日 ——— 2026年11月30日

編集・発行 —— 建築論研究会（The Architectural Theory Society）
〒615-8540 京都市西京区京都大学桂Cクラスター
C2棟 田路・猪股研究室内

DTP・印刷 —— 英明企画編集株式会社 https://www.eimei-information-design.com/

©2025 建築論研究会 Printed in Japan ISSN 2434-9755