

2009 年度 修士論文

自然と建築 — そのかたちとレトリックについて
Nature and Architecture - Studies on the Forms and Rhetoric

赤坂 惟史
Akasaka, Yuishi

東京大学大学院新領域創成科学研究科
社会文化環境学専攻

目次

第一章 序	3-6
1-1. 研究の動機／目的／姿勢	
1-2. 論の構成	
第二章 背景と方法	7-12
2-1. 秩序と自然	
2-1-1. 秩序の変形 2-1-2. 自然による変形	
2-2. 分析の方法	
2-2-1. レトリック 2-2-2. 基本的態度と<レトリック> 2-2-3. 分析の手順	
第三章 <レトリック>各論	13-51
3-1. 内部「容れる」	
3-1-1. 「容れる」こと 3-1-2. <植木鉢> 3-1-3. <テラリウム> 3-1-4. <コートヤード>	
3-2. 境界「纏う」	
3-2-1. 「纏う」こと 3-2-2. <パーゴラ>	
3-3. 境界「擦る」	
3-3-1. 「擦る」こと 3-3-2. <長城> 3-3-3. <橋> 3-3-4. <ピーチハウス>	
3-4. 近接「近づく」	
3-4-1. 「近づく」こと 3-4-2. <東屋> 3-4-3. <ロτζア>	
3-5. 遠隔「指す」	
3-5-1. 「指す」こと 3-5-2. <風車> 3-5-3. <ディスプレイ> 3-5-4. <灯台> 3-5-5. <ゲート>	
第四章 結	
4-1. 分析のまとめ	52-57
4-2. 考察	
4-3. おわりに	
4-3-1. プリコラージュ／転用／かたち 4-3-2. 本稿の意義	
付録	
謝辞	

第一章 序

1-1. 研究の動機／目的／姿勢

数年前、地中海沿いのあるリゾート地をバスで通過することがあった。海岸線から二百メートルほどセットバックした車道を、地中海を左手に見ながらバスは走っていた。左の車窓からは、車道と海岸線の間に超大型ホテルの乱立する光景が、右の車窓からは、大量のヴィラが緩い斜面に群生する光景が、それぞれ見えた。「地中海」や「リゾート」といったものの解釈に基づくそれらのデザインはあまりに個別的で、総体として見るとまさに百花繚乱なのだが、免罪符のごとき「地中海風」の植栽を一樣にまとめている。まさに「自然」が次の開発プロジェクトであって（中略）開発が済んだら、エデン。」¹⁾というわけである。

この光景を目の当たりにして以来、筆者の中で大きく浮上したのが、「建築と自然」というごく当たり前で、かつ根源的なテーマである。

人間が作った世界—「文化」—と人間が存在する世界—「自然」—は、最も重要な概念として様々な分野の形成に不可欠なものであった。²⁾諸々の芸術表現や建築も、自然観に意識的／無意識的に支えられて創作され、また逆にその形成に寄与してきた。たとえば、文学や絵画における描写に自然観が反映され、またそれらが新たな「自然」を発見し自然観を育んできたことは、数多くの研究が明らかにするところである。

建築や都市計画の分野におけるひとつの例を挙げることにする。社会改良家エベネザー・ハワードの《田園都市》や建築家ル・コルビュジエの《輝く都市》は、緑地という都市計画上のポキャラリーを積極的に使用することで、緑地をもたない都市は非「人間的」であり改善すべきである、というような問題設定を生んだ。つまり、「緑地=人間」という自然観を仮構したといえる。このことを指摘した近代都市開発の反対運動家ジェイン・ジェイコブスによれば、今日彼らに何の関心を持たないものであっても「完全にこの基礎原理に支配されている」のだという。³⁾ならば逆に、その仮構された自然観に、建築や都市計画は規定される

だろう。

このように、建築は自然観をヴィジュアル化する。この目に見える自然観のことを、「自然の見方」と呼ぶことにする。



fig1 輝く都市

建築は自然の見方に規定され、また自然の見方を規定するという側面がある。これを研究するにあたって、どういった観点があり得るだろうか。現在、最も関心を集めているものの一つはエネルギーや環境、サステナビリティといった語によって括られるテーマである。しかし、筆者は目に見える自然との付き合い方に関心がある。建築を「物質的な構築」と定義するならば、建築することは何らかの形で自然の破壊を伴うのは明らかである。このことは、他の諸芸術におけるよりも建築と自然との関係をより密に、そして建築における自然観という問題をより複雑かつ重要なものとする。しかし、筆者は「自然の破壊」ということに着目して、「構築の罪」を弾劾する立場からこの問題と取り組もうとするのではない。そうではなくて、ある種の「自然の破壊」を伴うとしても、それを超えて建築と自然が結び結ぶ審美的で人間の感情に訴えかける両者の関係を分析しようとするのである。

ドイツの哲学者ゲオルグ・ジンメルは「橋と扉」において、外界（=自然界）の事物の形象は両義性（たがいに結合または分離）を帯びて見えるとしたうえで、人間を「直接的な意味でも象徴的な意味でも、また身体的な意味でも精神的な意味でも、私たちはどの瞬間をとっても、結合したものを分離するか、あるいは分離したものを結合する存在」であると述べている。⁴⁾つまり、自然は結合と分離を不断に往復するもので、人間は唯一そして常に結合と分離の能力を発揮するものである。ジンメルは、分離したものを結合する意志の具現化としての「道の敷設」という特別に人間的な

1) レム・コールハース「新加坡歌路——ポチヨムキン・メトロポリスのポートレートあるいは三十年のタブラ・ラサ」、『10+1』No.50、2008年、p195

2) エイドリアン・フォーティ『言葉と建築』、坂牛卓訳、鹿島出版会、2005年、p328

3) 西沢大良「近代都市」、『10+1』No.1、1994年、pp52-53

4) ゲオルグ・ジンメル「橋と扉」、『ジンメル・コレクション』、北川東子編訳、鈴木直訳、ちくま芸文庫、1999年、pp91-93

事業の頂点に、「橋」の建設を据える。橋は「分離したもの」を実用目的のために「結合する」のみならず、その「結合したこと」を直接視覚化するからこそ「審美的価値を帯びる」のである。そして、

橋が芸術作品と異なるのは、いかに橋が自然を超えるあらゆる綜合作用をそなえていようと、やはり自然の景観のなかに組みこまれているということだ。⁹⁾

と述べるように、「橋」の考察を通して、ある種の彫刻を除いた他の諸芸術と建築との区別化を図るとともに、自然と建築の関係の本質にまで達している。

分離した谷を橋によって結合することで人は新たな視覚を手にする。ひとつは、ジンメルから学ぶような「建築は自然を統一しつつ、それに組み込まれる」という風景である。もうひとつは、今まではなかった「橋上」というものからのまなざしである。この二つの視覚を提供するのが、それぞれ「自然風景の構成要素(景)としての建築」と「自然の観測装置(場)としての建築」であるといえるだろう。



fig2 アグアス・リブレス水道橋



fig3 アグアス・リブレス水道橋からの風景

5) 同上、p94

「自然の見方」は、この二重性の成立する状況に現れるのである。本稿は、その状況、及びそこで生みだされる意味とそのプロセスを分析する。そして、それによって、建築がいかに「自然の見方を規定しているか」また「それによって規定されているか」を描写することを目的とする。

1-2. 論の構成

第一章では、本稿の目的とともに、姿勢について説明した。

第二章では、分析にあたって、背景としての普遍的な理論に触れ、本稿の独自の立ち位置を説明するとともに、その方法を示す。

第三章では、収集した具体的事例を第二章で示した方法によって分析し、その結果をまとめる。

第四章では、分析結果を概観して考察を加え、本稿の意義を示す。

第二章 背景と方法

2-1. 秩序と自然

本節でまとめる理論の性質は、本稿のとる、スケールや機能、時代、地域、有名／無名、建築／非建築問わず事例を収集して分析するという横断的な姿勢とは異なり、建築に限定された理論であるといえる。しかし、これを拡張して援用することで、分析対象の収集の助けとした。

2-1-1. 秩序の変形

ル・コルビュジエが『プレジジョン』において、

建築を創造するとは秩序〔オーダー〕を与えることである。何に秩序を与えるのか？機能と物体である。¹⁾

というように、一九二〇年代から一九六〇年代にかけてのモダニズム建築において、「秩序」は強力な概念であった。一九六〇年代の建築家たちは、この「秩序」を格好の標的としてモダニズム批判をおこなった。それはまず、モダニズム建築家によって濫用されたために概念として弛緩していたからであり、またそれが固有のパラドクスを孕んでいたからであった。その徹底的な批判は、アメリカの建築家ロバート・ヴェンチャーリによって始まる。²⁾

ヴェンチャーリは『建築における多様性と対立性』において、

正当な意味での秩序は、現実の複雑な事からの諸々の対立性を受け入れるものである。それは、現実との関係において、強いるとともに、受け入れもするのだ。³⁾

と述べる。ヴェンチャーリにとっての秩序とは、制御するとともに自発性を認めるものである。つまり、それは正確さだけでなく破

調をも許容する。それでは、秩序を破ることが正当化されるのはどのような理由によるのだろうか。ヴェンチャーリは二つの理由を挙げる。ひとつは、プログラムや環境、経験のあらゆるレベルで「変化と混乱が起きているという事実」であり、もうひとつは、「人間の作った秩序には、結局は限界があるということ」である。秩序が状況に適っていないならば変更や練り直しは必須であり、そのときに生じる「変則と不確実性」は妥当なのである。⁴⁾この点で、ヴェンチャーリは後述するコンテクスチュアリズムと連続する。そして、

「不完全なところ」のひとつもない建物は完全なところも一つもないと言えるが、それと言うのも、正反対のものを対比させることで意味が生ずるからである。また、手のこんだ不一致が建築を活性化することもある。⁵⁾

というように、秩序固有のパラドクスを指摘するとともに「秩序を破ること」によってその「意味が強化される」ことを評価するのである。つまりヴェンチャーリは、「秩序は正統的なモダニズムが想定したのとは異なる仕方理解され、異なる場所に見出されるべきであると訴えたのだ」。⁶⁾

アメリカの建築家であるトム・L・シュマツハーは、「理想形」という言葉を使ってこのことを論じている。プラマンテのテンピエットのような「小さなパヴィリオンは、プログラムや敷地の条件がもうほんの少し複雑であつたら実現できなかったであろうような理想的な姿をしている」。⁷⁾この理想形は、二十世紀に至るまで建築に影響を与え続けてきた。特にモダニズムの建築家は、あらゆるタイプの建物に対してこのような理想形態をあてはめようとしたのだ。しかし多くの場合彼らは、この理想形をプログラムや敷地条件をはじめとした状況に従い、緩和せざるを得なかったのである。シュマツハーは、そのようなモダニズムの建築家に対するヴェンチャーリの『建築の多様性と対立性』における指摘、批判をふまえて、コンテクスチュアリズムについて述べる。「コラージュ」を「形態的にばらばらのものを所与のコンテクスト

4) 同書、p80

5) 同書、p81

6) エイドリアン・フォーティ、前掲書、p371

7) トム・シュマツハー「コンテクスチュアリズム—都市の理想形とその変形」、八東はじめ訳編『建築の文脈—都市の文脈—現代をうごかす新たな潮流』、彰国社、1979年、pp137-138

1) ル・コルビュジエ『プレジジョン—新世界を拓く 建築と都市計画』、井田安弘訳、芝優子訳、鹿島出版会、1984年

2) エイドリアン・フォーティ、前掲書、pp368-371

3) ロバート・ヴェンチャーリ『建築の多様性と対立性』、伊藤公文訳、鹿島出版会、1982年、p79

の中にはめこむ」作業とした上で、

コンテクスチュアリズムが説明しようとするものとは、理想形態がいかんしてコンテクストの中での調節を受け、また「コラージュ」として用いられうるのかということ⁸⁾

であるとする。つまり、「理想形」（＝秩序）がいかん物理的なコンテクストによって変形を受け、またその中にはめこまれるか、ということの説明するのがコンテクスチュアリズムだということである。

以上のようにヴェンチューリとシュマツハーを引用することで、「秩序は、物理的なコンテクストによる変形を許容すべきものであり、破調を伴うことで意味を強化するものである」ということが得られた。ちなみに両者ともに、そのような近代建築における希有な例として、ル・コルビュジエとアルヴァ・アアルトの作品を挙げていることを付言しておく。

2-1-2. 自然による変形

これまでの議論を本稿のテーマに引き寄せるために、隈研吾の『新・建築入門』⁹⁾を参照しよう。

隈は二十世紀末の建築の混乱の背後に、建築という制度の否定、解体のムーブメントを見る。そしてその原因、実態を探るべく、構築という概念を解明しようとするのである。表紙に抜き出された次の一文からも明らかのように、自然との関係は本著作における大きなテーマである。

自然を殺すことの恍惚、そして罪悪感。(中略)このパラドクスは構築の永遠のテーマであった。¹⁰⁾

ギリシア時代から十八世紀まで、構築物は美しく完全なものであって、その外部は醜く乱雑であった。構築物は外部に対して圧倒的に優位であったのだ。

このテーゼは、十八世紀のある概念の発明によって反転されることになる。プロイセンの哲学者イマヌエル・カントは、「美なるもの」を認識システムの内部にあるものを感じる美であり、「崇高なるもの」を認識システムの外部にあるものを感じる美と定義した。そして、後者の代表的なものが、雄大な自然を感じる美であるとする。イギリスの哲学者エドマンド・バークも『美と崇高について』において、自然と崇高な美について論じている。

この「崇高なる自然」という概念によって従来のテーゼは反転され、「美しく、崇高にして、完全なものは、自然という名の外部である。」というのが新たなテーゼとなる。これにより、

透明なシステムを内部に構築するのではなく、外部としての自然へと従属すること、「自然に帰る」こと¹¹⁾

が、構築物に求められるようになった。そしてこのテーマは、十九世紀から現在に至る建築デザインの底部を、通奏低音のように流れ続けているのである。隈はその思想を、アーツ・アンド・クラフトやアル・ヌーボー、フランク・ロイド・ライトの有機的建築、そしてミース・ファン・デル・ローエの「ガラスの箱のような建築」にも見出している。

この「自然への従属」というテーマは、先述のヴェンチューリやシュマツハーのように物理的なコンテクストによる秩序の変形を受け入れる姿勢と響きあう。秩序という概念が強力で、有効であったモダニズム全盛期においてはこのテーマは鳴りを潜めていた。が、その概念に弛緩が見られるようになった一九六〇年代になり、それが再浮上することになったとも考えられる。いずれにしても、「自然によって建築の秩序を変形する」ことは建築の大きなテーマとなったのである。

一方隈は、先に引用したように、ギリシア以来人間は「構築の罪」を隠蔽する目的で植物を建築に取り込んできた、という論も展開している。アル・ヌーボーやライトの有機的建築、そしてそれにしばしばあしられる植物を模した装飾、さらにはエコロジカル・アーキテクチャーがしばしば自身を満たす植物をもその系

8) トム・シュマツハー、前掲書、p139

9) 隈研吾『新・建築入門—思想と歴史』、筑摩書房、1994年

10) 同書、p70

11) 同書、p192

譜の延長上に捉えるのだ。



fig4 ジェネラル・フーズ本社ビル

第一章で述べたように、筆者はこの観点から論じるのではない。むしろ今例に挙げた建築は、十九世紀以降テーマとなった「自然への従属」への解答として捉えるべきではないか。それは、自然の力を借りて建築の魅力を高めていると考えられるのである。このように、自然を建築に取り込むことも「自然によって建築の秩序を変形する」ことの一つであるといえる。

2-2. 分析の方法

前節の議論は、「自然と建築との関係」についての、建築界におけるある種の普遍的な理論に関するものであった。筆者はそこに現れる価値観に共感しつつ、本稿においては、より個別的・具体的な議論をするつもりである。本節では、そのための分析の方法を提示する。

2-2-1. レトリック

修辞学者である佐藤信夫は『レトリック認識』¹⁾において、伝統的なレトリックを再検討し、長い間気づかれることのなかった「発見的認識の造形」とでも呼ぶべき機能をそこに見出すことを試みた。紀元前から十九世紀末までに築き上げられてきた伝統レトリックの技術体系は、近代以降の合理主義によって単なる技法として矮小化され、忘れ去られてしまった。しかしそもそもレトリックは、文法学や論理学が規制、是正しようとした、言葉の関与する営みの中でもすぐれて人間的な側面に取り組むものであったのである。佐藤のいう「発見的認識の造形」はこの人間的側面にあたる。それは人間が意味を生みだす（発信者として意味を「作りだす」ことも受信者として意味を「読みとる」こともともに含む）ときの、その動態をとらえようとする表現の形式のことである。

レトリックはあくまで基本本文を修辞するものだが、そこにこそ人間の認識の創造性がある。人工言語や文法、文型が排除するこういった部分は、自然言語や語言葉には溢れている。アメリカの建築理論家であるグwendリン・ライトは、「ヴァナキュラー」という言葉によって、このことを言語のみならずデザインにまで拡張する。つまり、

いつの時代にも、ヴァナキュラー（現地訛）からは、抽象的な理論や学びとった引用などは生まれず、ことわざしか生みだされなかった。（中略）上手な語り手と同様、デザイナーのヴァナ

キュラーもまた、先例を創意で味付けしたり驚きで気を引いたり、かすかなささやきを突然の叫びで破ったりする。どちらの語り手もこれまで気づく者もなかった秘密の手がかりや隠された意味などをそれとなく示して、聴く者見る者にとってそれまで解りきったものであったものを見直すように誘うのだ。²⁾

ということである。ライトが「ヴァナキュラー」をつかったように、筆者は「レトリック」という概念によって、自然と建築における人間的側面を語ろうとしている。

2-2-2. 基本的態度と<レトリック>

本研究にあたり、「自然との関係の強い」と思われる事例を、スケールや機能横断的に収集し、それらを観察することで、建築の「自然に対する五つの基本的態度」を見出した。内部における「容れる」、境界における「纏う」^{なぜ}「擦る」、近接における「近づく」、そして遠隔における「指す」である。これらの「態度」は、基本本文として考えられる。

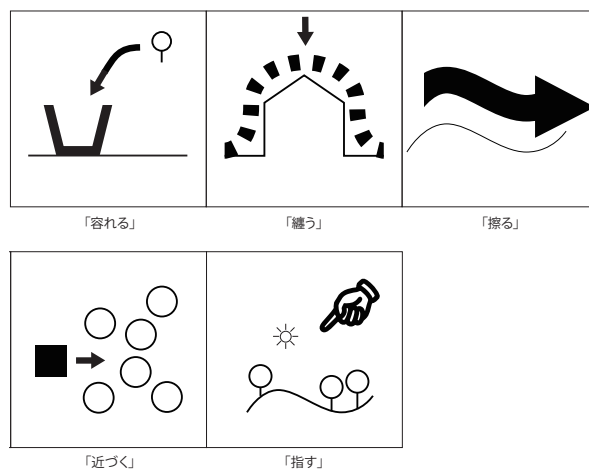


fig5 五つの基本的態度

基本本文としての態度を成立させる建築的「かたち」がある。このかたちに注目して、さらに事例を十三個に分類した。このかたちのことを、本稿では<レトリック>として呼称し表記することにする。なぜそのような名を冠するかと言えば、<レトリック>はその

1) 佐藤信夫『レトリック認識』、講談社、1992年

2) グwendリン・ライト「モダン・ヴァナキュラー」、a+u332号、1998年5月

かたちのもつ特徴によって、基本文を独自のやり方で修辞する機能を持つからである。〈レトリック〉は、「容れる」に対する〈植木鉢〉〈テラリウム〉〈コートヤード〉、「纏う」に対する〈パーゴラ〉、「擦る」に対する〈長城〉〈橋〉〈ビーチハウス〉、「近づく」に対する〈東屋〉〈ロτζア〉、「指す」に対する〈風車〉〈ディスプレイ〉〈灯台〉〈ゲート〉である。

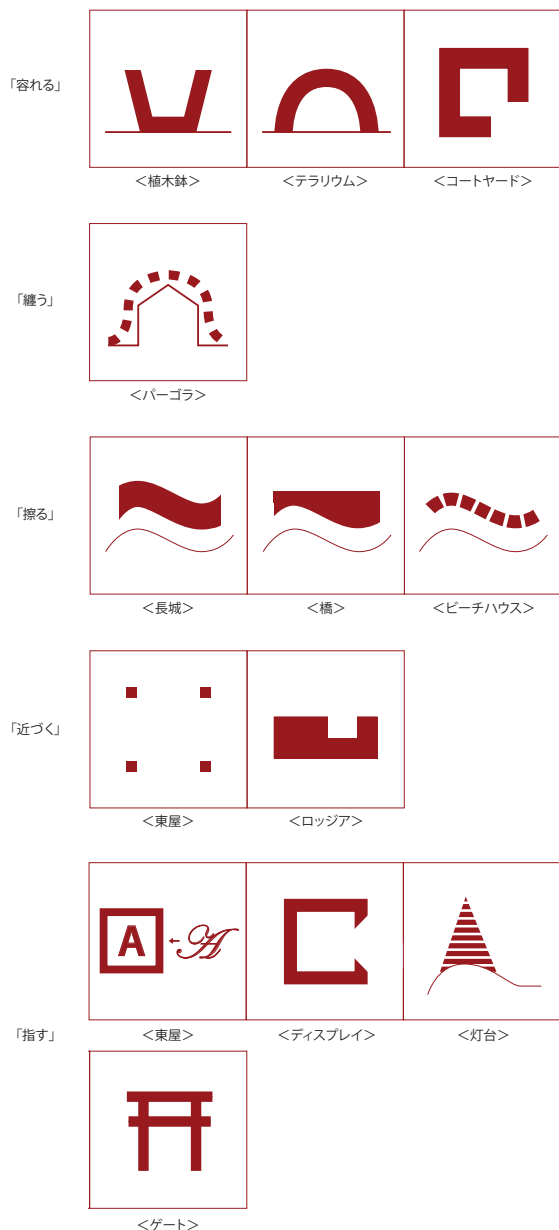


fig6 十三個の〈レトリック〉

佐藤が言語におけるレトリックの分析を通して「ことばの営

みにおける人間的側面」を描写するように、本稿では上記のように定義した〈レトリック〉の分析を通して「自然と建築との関係」—建築の二重性の成立する状況—における人間的・審美的側面、すなわち創造的な認識を描写するのである。そしてそのことは、個別的・具体的な、建築と自然の見方に迫ることである。つまり、

自然の見方=基本的態度+〈レトリック〉

と定式化される。

2-2-3. 分析の手順

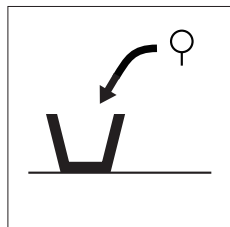
以上をまとめると、

- (1) 収集した事例から「自然と建築との関係」における「建築の自然への基本的な態度」を抽出する。それは基本文である。
- (2) この基本文を成立させている建築的なかたちを分類する。分類されたかたちを〈レトリック〉と呼称・表記することにする。
- (3) 〈レトリック〉がいかんして基本文を修辞しているか、について分析する。
- (4) (3)の分析を通して、「自然と建築との関係」—建築の二重性の成立する状況—における、人間的・審美的側面を描写する。つまり自然の見方を、である。

というようになる。これが本稿の分析の手順である。

第三章 <レトリック>各論

3-1. 内部「容れる」



3-1-1. 「容れる」こと

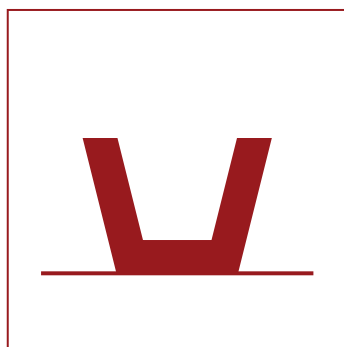
容れる [いれる]

:外から、ある限られた範囲内へ移す。中におさめる。

自然を「容れる」という基本的態度は、自然を「自身の手の内に入れる」ということであり、すなわち「自然の所有」であり、それに伴う「自然の制御」である。自然を「容れる」ためには、それをおさめる容器的な装置、いわば「容器性」という属性をもつことが必要となる。また対象である自然に何らかの加工を施すことが伴う。

以下では、「地面との切断」を行う<植木鉢>と「外気との切断」を行う<テラリウム>、「周囲との切断」を行う<コートヤード>を説明する。基本的に、前者の二つは平面的かつ断面的に、後者は平面的に、それぞれ切断を行うものである。

3-1-2. <植木鉢>



園芸にとって、植木鉢はなくてはならないものである。植木鉢の歴史は土器までさかのぼるといわれるが、江戸時代の鉢植え

としての園芸の興隆により幅広く行われるようになった。この植木鉢の性質が明確な形で現れているのが盆栽である。

盆栽流布の端緒は、江戸末期から明治初期の文人墨客であるといわれている。江戸時代後期には、南画・文人画の画家たちにより、真景図という実際の写生にもとづいた山水画が描かれるようになる。¹⁾南画の画家たちは『芥子園画伝』という画人の古典入門書とも言うべき本を範にしていた。その『芥子園画伝』において注目すべきは、中国南宋画における深山幽谷の世界を構成するための「部品」として、画中に使う樹木の樹形などが名称付きでフォーマット化されていたことである。このような書物を扱っていた江戸末期の文人たちが、鉢植えにおいて『芥子園画伝』が教える樹形を再現しようとしたことは想像に難くない。これが盆栽の起源なのである。²⁾



fig7 『芥子園画伝』挿絵

このような盆栽というものに見られる植木鉢の特徴は、「カテゴリー性」と「ポータブル性」である。植木鉢には原理的に拡大指向性がない。というのも、それはミニチュア化することを求めて成立したものであるし、また上に開いた「お椀」のようなかたちは、巨大化し移動不可能になるならばその意味を失うからである。これらのことから、今そうであるように、植木鉢は選んで組み合わせたり、好きな場所に集合させたりすることを促すと考えられる。

大野秀敏は「まちの表層」の中で、武家住宅の庭園と裏長屋

1) 青木茂『岩波近代日本の美術(8)—自然をうつす 東の山水画・西の風景画・水彩画』、岩波書店、1996年

2) 大川信行「盆栽論序説 新古典盆栽考、もしくはガレージキット入門」、landscape network 901*編著『READINGS (2) ランドスケープ批評宣言【増補改訂版】』、INAX出版、2006年、p97

の共同通路に置かれた植木鉢とを対比させて、

武家住宅では、都市のなかに自然を囲い取り、建物はその自然のなかに囲まれて置かれる。裏長屋の住人は、鉢植という極端に人工化された自然を人工的な環境のなかに置き、それを眺める。理念として一方では自然のなかに人工的秩序をもち込んだのであり、他方は人工的秩序のなかに自然を置いたのである。³⁾

と述べる。<植木鉢>は、その「カタログ性」と「ポータブル性」を活かして、人工的環境の中に自由自在に自然物を持ち込むための「道具」なのである。そのかたちは、スケールの上でそれほど変化しない。つまり<植木鉢>はほとんどの場合、植木鉢そのものであると見てよい。以下では、(1)屋外に置く、(2)屋内に置く、(3)境界に置く、(4)固定する、というように使用方法を分けて、事例を検討していく。

(1) 屋外に置く

下の左の写真のような状況は、日本の住宅によく見られる事例である。コンクリートで固められた駐車スペースに、植木鉢を集合させることで庭をつくっている。右の写真では、植木鉢という単位を直線上に並べることで隣地との境界線を明示している。このような住人の創意工夫は、街を歩いているとよく見かけるものであり、それはもちろん日本以外の場所でも同じである。



fig8 住宅地の植木鉢

これはポルトガルリスボンの旧市街における事例である。細い街路が入り組み、レベル差を取り込んで迷路的な一帯を形成している。そして写真のように、壁に沿って並べられた植木鉢がその路地に彩りを添えているのである。

大野によれば、町家における犬矢来や駒寄せのように裏長屋

の植木鉢も空間的アイデンティティを明確化する働きがある。⁴⁾つまり住人の気配を感じさせるのである。それは同時に道行く人の目を楽しませるものでもある。



fig9 リスボン旧市街の植木鉢



fig10 パークランド・ビルディング

植木鉢は建築家による作品においても使われている。オランダの建築家集団MVRDVの集合住宅である《パークランド・ビルディング》の共有テラスには巨大な植木鉢が置かれている。この通常の大きさを超えた植木鉢と置かれた場所から、集合住宅としての空間的アイデンティティ、すなわちある種の共同性の表現となっている。

(2) 屋内に置く

最初の事例は、アメリカの建築家チャールズ・ムーアの《バーンズ邸》である。建築内のあちこちに植木鉢が置かれている。天高の高さと通路の幅の狭さというのも相俟って、上記のリスボン旧市街の路地のような様相である。

3) 大野秀敏「街の表層」、横文彦他著『見えがくれする都市』、鹿島出版会、1980年、p174

4) 大野秀敏、前掲書、p148



fig11 パーンズ邸

次は西沢立衛による《HOUSE A》である。複数の矩形の部屋がずれながら連続したような平面をもつ。これにより生まれる輪郭の凹凸に庭が入り込んでくる。室内には種々の植木鉢が置かれる。平面形状の力を借りつつ、植木鉢は室内をに庭のような雰囲気を持ち込んでいる。また石上純也による《KAIT工房》は、「点で平面を描く」というアプローチによって、三〇五本の柱が支える白い空間が達成されている。植木鉢の緑はその白い空間に非常に映えると同時に柱により見え隠れする。白い柱と散在する植木鉢が、まるで林のように無数の関係を作っているのである。



fig12 HOUSE A



fig13 KAIT工房

(3) 境界に置く

境界に置く場合は、(1)屋外に置く場合と、(2)屋内に置く場合の両方の効果がある。

フランスの建築家ユニットであるラカトン&バツサルは「とに

かく安価に」建築を作ること追求している。そのため彼らの作品には植木鉢が頻出し、その工夫も多い。

ボルドーにある《経営科学大学》は外皮の部分に植木鉢のためのスペースがある。植木鉢の位置や、植えられる植物は設計の重要な位置を占めている。



fig14 経営科学大学における植物のリスト・植木鉢の配置図

また境界に設置することによって、外観を彩るとともに内観にも影響を及ぼしている。その効果は、3-3-2.<パーゴラ>と同様に、①建造物と自然の境目のぼかしになること、②室内に柔らかい光が入ること、③建物の外壁に、時間や季節によって変化する細やかな表情を作ること、④通行人への贈り物となること、である。⁵⁾



fig15 経営科学大学の外観・内観

ラカトン&バツサルの作品をもうひとつ挙げる。《パリ・ノールヴィルバント展示会場》がそれである。



fig16 パリ・ノールヴィルバント展示会場

5) クリストファー・アレグザンダー他著『パタン・ランゲージ』、平田翰那訳、鹿島出版会、1984年、pp601-602

ファサードがダブルスキンになっており、その間に植木鉢が置かれる。ここでも植木鉢に植えられる植物は入念に計算され、さらには植木鉢を超えて植物が上方に育っていくような工夫が施されている。それにより外観や、内観、そして差し込む光にも変化が生じるだろう。つまり、人間の手の内からはみ出していくような自然の動きがデザインに取り込まれているのである。

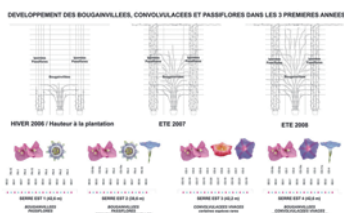


fig17 パリ・ノールヴィルバント展示会場における、植木鉢の設計

(4) 固定する

植木鉢が固定される、つまり建築の部分が植木鉢として設計される場合である。ポータブル性は失われるが、その狙いや、使用のされ方、植物は<植木鉢>とっていい。

ポルトガルの建築家であるアルヴァロ・シザの《ボウサの集合住宅》は、「(1)屋外に置く」場合と類似した使用法である。外廊下の手摺の足元が掘り込まれ、固定された植木鉢として機能している。発色のいい赤色のゼラニウムが植えられ、それに合わせた階段や外廊下の手摺の赤色がとともに、クリーム色のヴォリュームに映えている。それらが作り上げる統一感、集合住宅の空間的アイデンティティ、すなわち共同性の表現となっている。



fig18 ボウサの集合住宅

次はル・コルビュジエによる《繊維業会館》である。インドのアーメダバードに建てられたこの建築は、ブリーズ・ソレイユの足元が掘り込まれ、固定された植木鉢となっている。その効果は

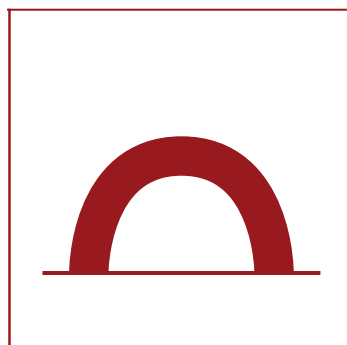
写真からもわかるように、「(3)境界に置く」場合と類似する。



fig19 繊維業会館

以上の議論から、<植木鉢>における「自然の制御」は、建築の周囲に空間的アイデンティティ—個性や共同性の表現—をつくったり、内部空間に庭や街路のような外部的な雰囲気をもたらすために、「道具」として自由自在に自然を扱う姿勢があるといえる。

3-1-3. <テラリウム>



十九世紀の医師ナサニエル・バグショー・ウォードの画期的発明である《ウォードの箱》は、植物の運搬・栽培用の容器である。都市における汚染した大気の中で植物を栽培するために、そして商品価値のある植物の運搬のために非常に流行したのだった。特に後者のための機動性は申し分なく、大きな影響力を持つ農産品の生産において、地理上の独占を直接招くものとなった。⁶⁾



fig20 ウォードの箱

《ウォードの箱》の意味するところは「目的としての自然の制御」である。原型においては<植木鉢>同様ポータブルであるが、「ガラスの覆いを植物にかぶせる」というかたちを保ちつつスケールを超えて展開していく。ひとつひとつの植物を覆っていくよりも、植物群をまとめて管理した方が効率的であるからである。またそのかたちは、シェルターを作る＝内部空間をつくる、という発想であり、それ自体が《ウォードの箱》とは異なる用途に供せられる可能性をもっているといえる。こうした拡大化・転用化傾向によって、「自然の制御」という目的は失われていく。それ

6) 五十嵐太郎+東北大学五十嵐太郎研究室「温室建築の歴史」、五十嵐太郎編『建築と植物』、INAX出版、2008年、p59

ではどのような意味を発するのか。(1)拡大、(2)転用にわけて見ていくことにする。

(1)拡大

《ウォードの箱》を拡大したものとして、キュー・ガーデンズの《パーム・ハウス》を挙げる。様式的な志向の吹っ切れた鉄とガラスによる近代建築である。大空間に熱帯の植物が繁茂する温室という建築は、別の場所から植物を「運搬」し「栽培」するための《ウォードの箱》の忠実な拡大であるといえる。鋳鉄と積層材、ガラスの徹底的な規格化、プレファブ化によって実現された《クリスタル・パレス》は、温室技師ジョセフ・パクストンの設計によるものであった。



fig21 パーム・ハウス

このように<テラリウム>は、温室の系譜として技術と結びついて様々な用途に展開するのである。温室は熱帯植物の「目的としての制御」であるといえるが、それとともに見せ物としての演出をとまなう空間でもある。

(2)転用

ムーアの《ニューヨーク近郊の家》には「オレンジジュリー」と名付けられた廊下のような場所がある(平面図の2)。



fig22 ニューヨーク近郊の家

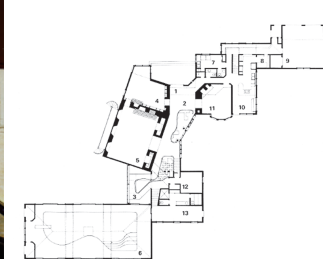


fig23 ニューヨーク近郊の家 平面図

十八世紀に流行したオレンジジュリーは、宮殿に組み込まれた栽培施設であり、装飾が施された一種の社交場であった。そもそも

のオランジュリーは寒気から柑橘類の樹木を守るための仮設物であり、冬がくる前に樹木の覆うように建てられるものである。ストーブで暖められた内部において、樹木の中を散策することができた。



fig24 ダイダイ栽培温室

《ニューヨーク近郊の家》においても、人はトップライトから光が差し込む中、散策するように植物の横をすり抜けていく。その意味でこそ、この廊下がオランジュリーなのである。「目的」ではなく、建築内部を彩る道具としての通過「空間」なのである。

MVRDVの《パジャマ・ガーデン》は形態的に温室の直接的引用であるし、またその比喩をつかって説明もされる。「レストランや会議場、図書館といった公共的な用途に供する《パジャマ・ガーデン》は、自然光に満たされた庭すなわち温室としてデザインされ、内向的な病院の休憩所というものを補正するものである。」⁷⁾



fig25 パジャマ・ガーデン

線材とガラスによるリニアな連続する家型の中に、機能のボックスが挿入され、残余空間には木々が植えられている。ここはオランジュリーのような社交場としての用途にあてられる。

スペインの建築家ホセ・ラファエル・モネオによって改装された《アトーチャ駅》の旧駅舎は、植物園のようである。旧駅舎は十九世紀から二〇世紀初頭のヨーロッパにおける典型的な鉄道駅建築であった。その改装にあたってモネオは、鉄とガラスによる大空間を旧駅舎と同時期に建てられていた植物園に見立て、こ

のような演出を施したのである。熱帯植物の管理のための湿気と生暖かさとともに、賑わいのある生き生きとした空間になっている。



fig26 アトーチャ駅

<テラリウム>はさらに変形するが、その過程で次節の<コートヤード>との境界は、形態的には曖昧になっていく。しかし次節で説明するように、<コートヤード>は外部であることを前提に、いかに隔離されるか、また開くかをいうことを主題にするのであり、<テラリウム>が常に内部空間をつくらうとするのとは異なるといえる。

<テラリウム>は「内部化された公園」のようになる。ここには「内部化による制御」と「道具的空間」という<テラリウム>の特徴が現れている。

ドイツのハイテク建築家であるインゲン・ホーフエンの《ルフトハンザ航空センター》では、楕形のヴォリュームのすきまに「内部化された公園」が挿入されている。

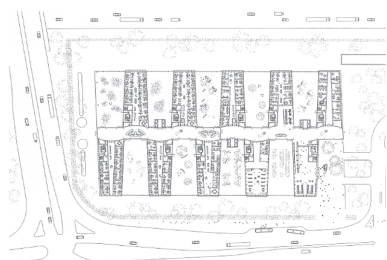


fig27 ルフトハンザ航空センター 平面図



fig28 ルフトハンザ航空センター 内観

また同じくドイツのザウアブルッフ・ハットンの《連邦環境省》では、紐状のヴォリュームによって「内部化された公園」が囲まれている。

これらの例では、原型にあった集中的なかたかが崩れて、凹凸をつくったりリニアにする、湾曲させるといった平面的操作によって、外部に接する面積を大きくしている。そしてその残余空間が<テラリウム>として、建築に組み込まれたかたちでデザインされている。

7) <http://www.mrvd.nl/> 筆者訳



fig29 連邦環境省 内観



fig30 連邦環境省 平面図

他の崩し方としては、複数の<テラリウム>を平面的、断面的に再配置するやりかたがある。《オスロ市ダイヒマン中央図書館コンペ案》において伊東豊雄は、切頂八面体と立方体、切頂四面体という三つのモジュールを積層するというシステムを採用している。そして、このモジュールのいくつかが温室として計画されているのである。



fig31 オスロ市ダイヒマン中央図書館コンペ案 断面図



fig32 オスロ市ダイヒマン中央図書館コンペ案 内観パース

またイギリスのハイテク建築家であるノーマン・フォスターの《コメルツバンク本社ビル》は、そのマストのトップまでを高さに容れるとヨーロッパの高さを誇る超高層建築である。積層することで過密する都市に新たな地面をつくり出すことは、自然との乖離をもたらす。この矛盾の解消は、高層建築をつくる際のテーマである。

《コメルツバンク本社ビル》の平面は三角形をしており、オフィスが収容されるのはそのうちの二辺である。残りの一辺には四層分の高さをもつ「スカイ・ガーデン」が組みこまれている。

スカイ・ガーデンは、階が上昇するのに合わせて螺旋状に展開されている。このスカイ・ガーデンを経由して、建築内に自然光や新鮮な空気が導入されるのである。またこの場所は社員たちの社交場として使われている。

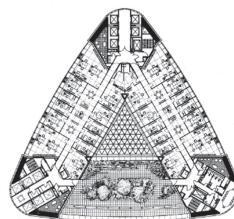


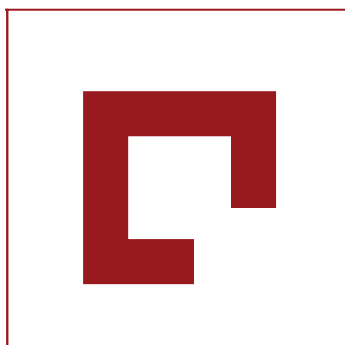
fig33 コメルツバンク本社ビル 平面図



fig34 コメルツバンク本社ビル・スカイガーデン 内観

《ワードの箱》が拡大し、内部空間が生まれると、「自然の制御」という目的は失われる。むしろ<植木鉢>同様、「道具的」になるのである。しかし<植木鉢>と異なるのは、<テラリウム>のかたちのもつシェルター性が、覆うことで閉じるのみならず内部空間をつくるからであった。つまり、<テラリウム>は「道具的空間としての」であるといえる。

3-1-4. <コートヤード>



都市住居の一形式であるコートハウスや廻廊に囲まれた修道院の中庭が原型である。これらは<植木鉢>や<テラリウム>のように「容器性」をもつが、一方で地面や空とつながっている。地面との切断を伴う<植木鉢>や、外気との切断を伴う<テラリウム>とは大きく異なる点である。この部分的な外部指向性という特徴に注目することで、<コートヤード>をそれらと区別したのである。この<レトリック>が、どのように「容れる」という基本文を修辭するかを見ていく。

まずは、自然物を囲んではいないものの<コートヤード>ではないと考える事例を挙げることで、対象を明確することにする。

最近の建築系雑誌に登場する建築家のつくる住宅の庭や中庭には、砂利や木製デッキに覆われたフラットな床の一部が切り欠かれて、そこにナツツバキ等の株立ちの落葉樹を一本ないし複数本植えるというものが多くある。⁸⁾またそれに比べれば主流ではないが、「樹木が建築を貫通する」といったスタイルも確立されている。これらは樹木を建築が囲んでいる事例ではあるが、本項の<コートヤード>とは区別する。それらは前節の<植木鉢>や<テラリウム>の系譜にあるものである。



fig35 中庭のある家



fig36 キャップフォレスト・ハウス

<コートヤード>は、外気に触れることと地面とつながることを伴う。つまり、自然物と「それを取り巻くある空間ごと」囲むのである。<コートヤード>は、人工物に囲まれた空間に、あるひとままとりの自然—樹木と地面—を再現するのである。それではそれが意味するところはなにか。<植木鉢>や<テラリウム>が「自然の制御」を明示的、楽観的に行うのに対し、類似した<コートヤード>は「自然の所有」をあえて不完全な形で行う。具体的には、ロの字、コの字、L字、||字、○字などのヴォリュームによって周囲や隅をおさえるかたちをしている。つまり、それはいかにして隔離しつつ開くか、また開きつつ隔離するか、を主題とするのである。以下で事例を検討していく。

まず原型である修道院をモチーフにしたものとして、フランスの建築家ドミニク・ペローの《フランス国立図書館》を挙げる。



fig37 フランス国立図書館

表象文化論の学者である小林康夫によれば、《フランス国立図書館》は通常のパブリックビルとは逆の構造をもつ。《エッフェル塔》や《アンバリッド》のように、パリのパブリックビルはその周りに広場を携えることで、その中心性を強調する。それに対して、《フランス国立図書館》は建物の中心が空白になっているからである。⁹⁾具体的には、長方形の四隅にL字型平面をした四つのボリュームが配され、中央には閲覧室や書庫などに囲まれた人工庭園がある。長さ一八七メートル、幅五八メートルの人工庭園には、オークなどが二五〇本植えられている。この中庭は地上からのアプローチ空間である広場よりも下のレベルに設定され、また広場自体も周囲の街路より高い。そのため、長方形の四隅以外は開放されているにもかかわらず、中庭は視覚的に隔離されている。さらにこの人工庭園には基本的に立ち入ることができない。人は、隔離された修道院の中庭で瞑想するように、この中庭を囲む

8) 小池孝幸「住宅の中庭論—住まいの庭のフィクショナルリティとリアリティ」、landscape network 901*、前掲書、pp46-47

9) 五十嵐太郎「いかにドミニク・ペローは「数々の自然」を創造したか」、『武蔵野美術』No.112、1999年5月

閲覧室で書物と対峙するのである。このような、部分的な開放と隔離は、モチーフである修道院の質を踏襲していると言える。

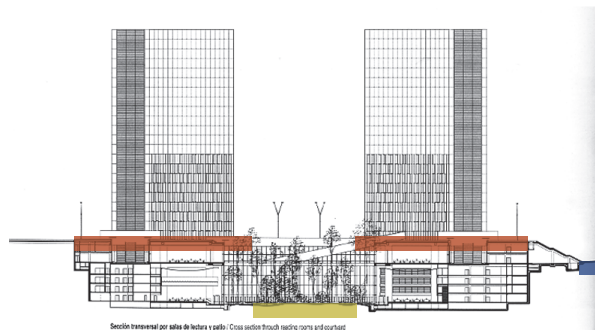


fig38 フランス国立図書館 断面図



fig39 街路から見るフランス国立図書館



fig40 広場から見おろすフランス国立図書館の中庭

一方、平面図に描かれた等高線や断面図からもわかるように、樹木の繁茂する中庭の地面はランドスケープとしてデザインされている。これは地面とのつながりの表現といえる。繁茂する樹木とあわせて、「野生の自然」というものを再現しようという意図が伺える。

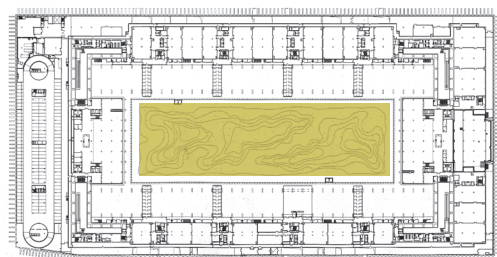


fig41 フランス国立図書館 平面図

このように《フランス国立図書館》の中庭は、四つのL字型ヴォリュームで隅をおさえることで開放性を保ち、また通常の Monument とは逆の構造をとるとともに断面的な操作を加えることで隔離を達成するのである。そしてその中庭は「野生の自然」の再現である。これはすなわち、修道院の中庭をモチーフとしてつ

も、問題提起を行っているのである。それは、自然を完全に隔離することと飼いならすことへを問題化しているのである。

同じくペローによる《ヴィルヘルム・ギャラリー計画案》である。ここでは修道院や《フランス国立図書館》において隔離されていた中庭を、隔離しつつも視覚的に開放することが試みられている。四階建てに相当する高さのコロネードにより持ち上げられたふたつの細長いガラスの箱を敷地の両側に置き、これらで木々の庭園を挟んでいる。街路と庭園はコロネードを介して視覚的につながるのである。建築と自然の面積の比率は逆転しているが、《フランス国立図書館》のバリエーションといえる。



fig42 ヴィルヘルム・ギャラリー計画案

さらにペローによるスーパーマーケット《Mプライス》を挙げると、ひょうたん型の庭が、矩形のヴォリュームに対してそれを切り欠くように配置されている。これによって、あたかも中庭がのそのそと動き出して、建物の外に出て行こうとしているかのような動的なイメージが生まれている。



fig43 Mプライス

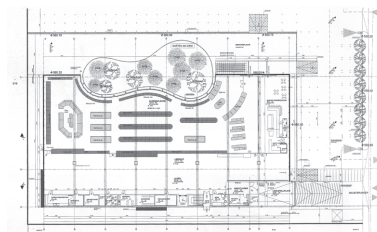


fig44 Mプライス 平面図

ペローのプロジェクトには、自然を内部に取り込むものが多くある。それらは、完全に隔離された修道院の中庭を原型として、それをいかに達成するか、また変形させ開いていくかというテーマ

に対し、様々なヴァリエーションをもって答えている。

ペローの作品以外の事例として、アアルトの《セイナツツアロの役場》がある。この建築は、低層部のオフィス、アパートメント、図書館、そしてそれに対して高くそびえる議場からなる。それらのヴォリュームによって囲まれた中庭は、大階段により外部と通じ、公共のスペースとして機能している。この大階段は雑草によって覆われ、《Mプライス》同様に、まるで建築に囲まれた自然が、そこからゆっくりとこぼれ出ていくような動的なイメージを見る者に与えている。



fig45 セйнаツツアロの役場

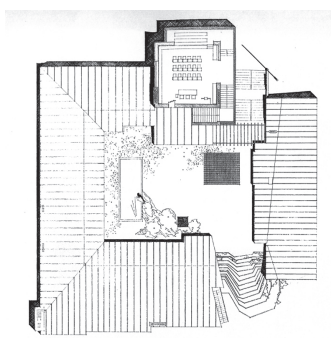
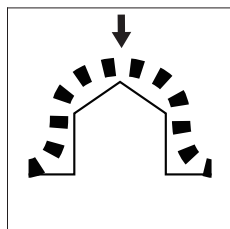


fig46 セйнаツツアロの役場 平面図

以上のように<コートヤード>は、「自然を所有する」という基本的態度に対して、「意図的な不完全さ」を加える<レトリック>である。そこには自然物の制御や、独占への禁忌の念を読み取ることができる。またそれを支えるかたちには、ある空間を閉じて独占するのではなく、「いかにして建築を開くか、境界をつくるか」といった建築における大きなテーマと重なるところが多い。このような、独占の欲求と共有の欲求のせめぎ合いのデザインは、非常に人間的であり、創造的な試みといえる。

3-2. 境界「纏う」



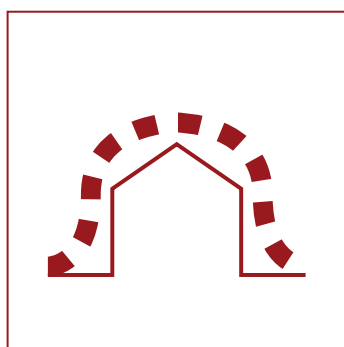
3-2-1. 「纏う」こと

纏う [まとう]

:身につける。着る。

「纏う」という基本的態度は、「自然物をかぶる」ことである。それ自体自立しない繊維の集合としての衣服を「纏う」ように、何らかの属性を得るために自然物の集合としての薄い層をかぶるのである。つまり、「自然への同化」を基本的なメッセージとして持っている。これに対する<レトリック>である<パーゴラ>は、後述するように「視覚的である」という制限を付与する。その「自然への視覚的同化」と「自然への本質的同化」とを区別するために、まずは廃墟についての考察をイントロダクションとすることにする。

3-2-2. <パーゴラ>



「自然への同化」といったときに想起されるのは「廃墟」である。確かに《アンコール・ワット》において、人は植物によって浸食され、自然と同化する建築の姿を見るだろう。しかし《アンコ

ール・ワット》は計画されてあの姿になったのではない。建築史・建築理論家のロバート・ハービソンは『建築と非建築のはざま』¹⁾において廃墟について論じている。彼は、廃墟は観念の産物であるとしながらも、それが実際に計画され使われた例として、《クレリッソーの廃墟の部屋》を挙げる。「部屋の壁は崩れて、空が見えている。屋根といても、大きな割れ目にかかった曲がった板切れから太陽が覗くような代物である。」しかしその不安定さはことごとく表面的なものである。そうでなければ、当時の憧憬と合致していたとはいえ、頻繁に摸倣されることにはならなかったであろう。《クレリッソーの廃墟の部屋》における廃墟的要素は、「ひっくり返った柱頭は椅子に、崩れたコーニステーブルに・・・」といったように、本来の機能をカムフラージュするための表面的なギミックであった。

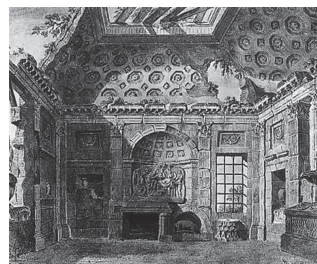


fig47 クレリッソーの廃墟の部屋

「自然への同化」を計画するということは、特に現代建築においては、ひとつには文字通りの「表面」—ファサードやスキン—における装置によって自然を「纏う」ことである。それは建築の上面または側面に植物が育つか絡まるような工夫をすることで達成される。もうひとつは、地中に埋めることである。建築をつくった後に、その上に土や植物の薄い層をかぶせるのである。このような、(1)表層的装置型と、(2)埋没型とにわけて、<パーゴラ>を説明していく。

(1) 表層的装置型

原型であるパーゴラの生み出す効果は、アレグザンダーの引用で充分である。それは3-1-2.<植木鉢>と同様に、①建造物と自然の境目のぼかしくなること、②室内に柔らかい光が入ること、③建物の外壁に、時間や季節によって変化する細やかな表情を作ること、④通行人への贈り物となること、である。つまり、建築

1) ロバート・ハービソン『建築と非建築のはざま』、浜田邦裕訳、鹿島出版会、1995年、pp111-112

の内外における空間的效果を意図して設置されるものである。以下ではそのような事例を検討していく。

まずはパーゴラや藤棚、トレリスのような、ちょっとした居場所や通行路を覆う場合である。オランダの建築家アトリエ・ケンペ・ティルは、園芸用の既成の蔦棚パネルで構成した壁面で囲まれるパヴィリオン《ヘッジ・ビルディング》を設計している。



fig48 ヘッジ・ビルディング 外観と内観

これは通過するだけの門のような建築であり、柔らかい、変化に富んだ光の射す半外部空間をもつ。

次に、建物の一部を覆う場合である。スイスの建築家ヘルツォーク&ド・ムーロンの《リコラ・マーケティング・ビルディング》は、建築の躯体から突き出したパイプ上の部材にネットを張り、そこに屋上庭園からの植物が張り出すように計画されている。いわば植物による廂をつくろうとするのである。また彼らの《マイアミ美術館》は天高の高い空間を支える細く伸びる柱が植物によって覆われている。



fig49 リコラ・マーケティング・ビルディング



fig50 マイアミ美術館 模型

フィンランドの建築家ヘイッキネン-コモネンの《在米フィンランド大使館》は、建築の躯体に取り付けられた第二のファサードとも言うべきメッシュ状の面に、蔦がからむように計画されてい

る。ガラス・ブロックと普通のガラスとで構成された第一のファサードと植物の面という第二のファサードによって、内部には多様な光が差し込むことになる。



fig51 在米フィンランド大使館

そして建築全体を覆う場合が、ペローによる《テネリフ島のタラソ・ホテル》である。ここでも、原型と同様の効果が期待されている。

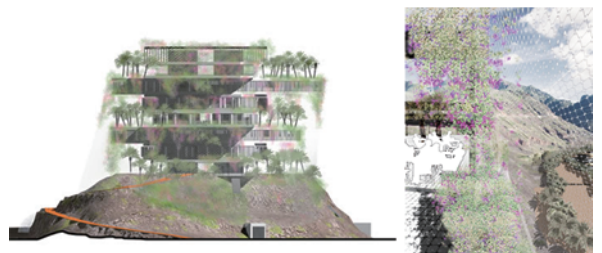


fig52 テネリフ島のタラソ・ホテル CG

(2) 埋没型

まずは、ケヴィン・ローチによる《オークランド美術館》である。中程まで地中に埋まった建築の上面が、街路から連続する屋上庭園になっている。



fig53 オークランド美術館 俯瞰

街のランドマークである市庁舎に隣接し、サンフランシスコ湾を遠望する場所に、美術館・自然博物館・歴史博物館という広大な

床面積を必要とするプログラムを実現するにあたり、ローチは、単純に地上に巨大な建築をつくることを避けた。そしてそれを半ば地下に埋めることで、海を臨む市庁舎の前庭のような建築をつくったのである。



●断面図

fig54 オークランド美術館 断面図

詳細な断面図を見るとわかるように、ステップ状の屋上庭園にはそこかしこにパーゴラや植え込みが設えられ、それらは総体として、建築の規模からすれば薄い層を形成している。その効果もパーゴラと類似していると考えられる。《オークランド美術館》は「(2)埋没型」だけでなく、「(1)表層的装置型」の特徴も兼ね備えている。

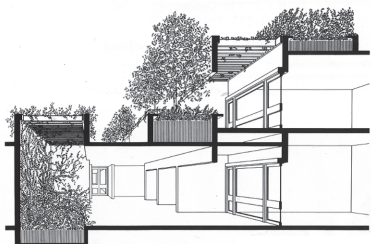


fig55 オークランド美術館 断面詳細図

隈研吾の《亀老山展望台》は、3-8-2.<灯台>において詳述するように、展望台としての「勇姿」を消すことを設計における始点にしている。そして、かつて行われた造成によって失われた山頂を復元することともに、そこに埋め込まれた「スリット」のような展望台をつくったのである。また、ペローの《ヴィラ・ワン》も、起伏のある地形の中に建築を埋没させた建築である。

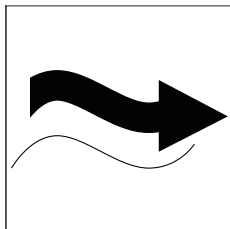


fig56 ヴィラ・ワン



fig57 ヴィラ・ワン 断面図

(1)表層的装置型では、その部材やファサード、建築全体に植物をかぶせている事例を挙げてきた。空間的効果は常に念頭に置かれているはずだが、そこには「外形の消失」への欲望が見え隠れする。(2)埋没型においてはその意図がより明確である。これらは、ロビンソン・クルーソーが身の回りでとれる材料で小屋をつくり、それが周囲の自然と同化しているように見えることや、自然にできた洞窟を住居とすることは、大きく異なっている。<パーゴラ>から読み取れる「外形の消失」は、建築物をつくりその存在を誇示することへの疑問や、嫌悪感からくるものであろう。<パーゴラ>は基本的態度に、このような意味での「形態的主張の軽減」という意味合いをもたせるのである。

3-3. 境界「^{なぞ}擦る」

3-3-1. 「擦る」こと

擦る [なぞる]

：書かれている文字・絵・図形などの上に紙などをのせ、その通りに書き写す。

「擦る」という基本的態度は、「自然への従属」を意味する。建築には自然のトポグラフィを反映するようなかたちが要請される。建築は地形の変化を読み取り、それに従って自身の形を変形するのである。

この地形の変化の読み取り方と対応のし方によって、<長城>と<橋>、<ビーチハウス>という三つに分類した。それぞれの意味するところは、重なる部分をもちつつも異なっている。

3-3-2. <長城>



この<レトリック>の原型は《万里の長城》である。紀元前二二一年、秦の始皇帝によって中国は初めて統一された。始皇帝はフン族の侵入を防ぐために北の国境に建てられていた既存の防壁をつなげて、自身の帝国の基礎を固めた。これが《万里の

長城》の原点である。この初めの《長城》の壁はおもに土と泥によって建てられたので、千年後にはほとんど何も残らなかったという。現在の《長城》は、明王朝のあいだ、一四〇〇年から一六〇〇年にいたる二〇〇年以上をかけて石で建設されたものである。¹⁾切り出された石を積んで建てられたこの《長城》よりも、土と泥によって建てられた最初の《長城》のほうが、より自然物の様相を呈していたことが想像される。とはいえ、今の《長城》も自然への従属度は自然への従属度は非常に高い。



fig58 万里の長城 俯瞰

建築家の藤本壮介は、《青森県立美術館コンペ案》において提示し、その後自身の建築のコンセプトともなった「弱い建築」のイメージの一つとして、この《万里の長城》を挙げている。TNプローブ連続レクチャー「オルタナティブ・モダン—建築の自由をひらくもの」において藤本は、

モノ自体〔万里の長城〕は、ものすごく感動的な強い主張をしているけれども、山に沿っていい加減にクネクネ曲がっていて、人工物なのか自然物なのか、その間の際どい魅力を放っている気がするのです。²⁾

と語っている。彼によれば、その魅力は「人工物なのか自然物なのか」というように、見るものの判断を宙づりにする点にある。

1) ティーベ・ファン・タイエン「心のなかの風景を連れ 空を見上げて地図を書き直せ 被造物の世界はいつもあなたの心に住んでいる されば一本の線を引き、それを踏み越えよ」、尾河直哉訳、『10+1』No.04、1995年11月

2) 藤本壮介「新しい単純さ／新しい多様性をもとめて」、『オルタナティブ・モダン—建築の自由をひらくもの』vol.3、TNプローブ、2005年、p13

《万里の長城》は、「一步進んでは状況を確認し、それによって進む方向を定める。」ということをくり返す、というようにして、形態の根拠を自然に委ねている。



fig59 万里の長城 アイレベル

下のダイアグラムに《万里の長城》のかたちの特徴を示した。《長城》は、稜線の変化に敏感に反応して、小さく蛇行し、また大きく湾曲する。最短距離を進むのではなく、地形に従属することが最重要事項なのである。また、ひとつの稜線に沿って延びていき、あるところで、別の稜線へと移る。その唐突さには、全体計画の存在は感じられず、全てが局所的な判断によっていることが伺える。さらに、稜線が丘にさしかかるところにはヴォリュームが配され、そこが周囲よりも高さに老いて抜きん出ていることを強調している。



fig60 万里の長城 ダイアグラム

以上のように、《万里の長城》は、俯瞰ではなく手探りで地形を読み取るという作業を通して建築される。そして、制作者のみならず、完成品を享受する者も、そのような自然への触覚的な従属を体験するのである。

このように「長城」は、「自然への従属」に「触覚性」を付与するのである。建築が「自然に触覚的に従属する」には、その接触面積を増大する必要がある。その際の戦略として、(1)線的に延びるかたち、または(2)面的に広がるかたちが有効である。以下では、かたち別に具体的例をみていく。

(1) 線的に延びるかたち

線的に延びるかたちのときには、《万里の長城》のように(a)断面・平面的に擦る場合と(b)地形を断面的に擦る場合の二通りに大別される。

(1-a) 断面・平面的に擦る場合

かたちはさらに、正確な次元に対応するわけではないが、三つの次元に対応するように分かれる。

一次元のかたちは、美術家のクリスト&ジャンヌ＝クロード夫妻の《ランニング・フェンス》に代表される。



fig61 ランニング・フェンス

これはカリフォルニア州のマリン郡とソノマ郡をとおり、24.5マイル以上に渡って延びる柵である。支柱とワイヤと白色の布地でできたこの柵にはいかなる実用性もない。クリストによれば純粋に美的観点から眺められるべきものである。そしてそれは、

自然の風景のためのひとつの枠組み(フレーム)であり、山の織りなす自然の不規則な輪郭を直線が横切ることによって生じるコントラストを強調したもの³⁾

である。

二次元のかたちは、国立公園における自然保護のための遊歩道などに見られる。一次元の場合とは異なり、その上を人が歩くための通路としてつくられている。写真に挙げたのは、ユネスコ

3) ティーベ・ファン・タイエン、前掲書

の世界遺産にも登録されているクロアチアのプリトヴィツェ湖群国立公園である。湖群と瀧をはじめとした豊かな自然に害を与えないように、瀧をよけ湖岸に沿うように遊歩道は延びている。ここを歩く人は、遊歩道に沿って地形を触覚的に体感することになる。また自然風景の中に取り込まれた遊歩道は、崖の上から見る者にとって、《ランニング・フェンス》と同様、その風景のための枠組みを提供している。それがあることによって地形の変化が強調されるのである。



fig62 プリトヴィツェ国立公園遊歩道俯瞰

最後に三次元の場合であるが、これは<長城>の原型である《万里の長城》の説明をもって替えることとする。これも二次元の場合と効果は同じである。

(1-b) 断面的に擦る場合

これは(a)の場合と比べて増加したプログラムの不自由さから、平面的には直線を選択するものである。「自然への触覚的従属」の度合いは小さくなる。

まずは《吉備津神社の廻廊》である。長さ400メートルのこの廻廊は、平面的には直線であるが、地形に沿って這うように延びるため断面的には緩やかに弓なりになっている。



fig63 吉備津神社・廻廊

廻廊という半屋外空間を歩くことで、遊歩道と同様に、人は触覚的に自然を体感する。

同様に動線空間である、スペインの建築家ラペーニャ&エリアス・トーレスの《ラ・グランハ・エスカレーター》を挙げる。この建築は、六つのエスカレーター部分では斜面を直線で近似しつつ従属し、またその方向も地形に従って決定されている。



fig64 ラ・グランハ・エスカレーター

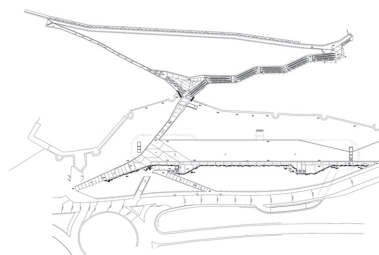


fig65 ラ・グランハ・エスカレーター 平面図

次はポルトガルの建築家であるアルバロ・シザ・ヴィエイラの《カサ・トーロ》と、スプリッターヴェーグの《赤いアマガエル》である。



fig66 カサ・トーロ

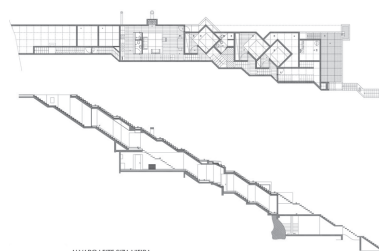


fig67 カサ・トーロ 平面図・断面図

両者はともに斜面に位置する住宅である。その斜面を近似するような階段状のスラブは多様なレベルを作り出し、それらは実際の階段によって結ばれている。斜面という自然の条件に由る生活空間において、住人は日常的に斜面という自然を体感し、それに慣れるはずである。また平面図を比較すると、後者は完全な矩形であるが、前者は斜面下方に向かって凹凸を持ちながら広がっていて、平面の上でも周囲の自然との対話があるといえる。さらに、後者が斜面上に立っているのに対して、前者はそのヴォリュームのほとんどが斜面に埋まっている。これらのことを考えると、《カサ・トーロ》の方が《赤いアマガエル》よりも「自然への従属度」は高いといえる。



fig68 赤いアマガエル

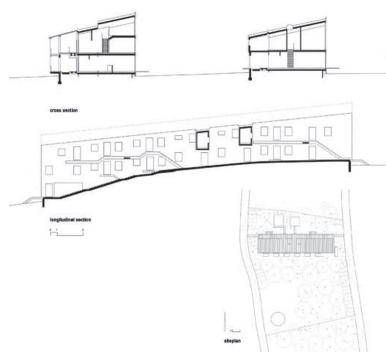


fig69 赤いアマガエル 平面図・断面図

(2) 面的に広がるかたち

これには多くのバリエーションが考えられる。そのうち興味深いものをいくつか検討することにする。

(2-a) 近似としての面

「近似」は地形の起伏である斜面を前提とする、という意味で「自然へ従属」している。(1)の場合には階段状であったものが平面的に広がり、ひな段状になったものである。

「批判的地域主義に向けて—抵抗の建築に関する六つの考

察」において、建築史家ケネス・フランプトンは、ドイツの哲学者マルティン・ハイデガーの「「耕すこと」と「建てること」、「住むこと」、さらには「存在すること」は古代的な形式で結びついて」という語源的考察を引用する。そして、

近代化の白紙化する傾向の中では、完全に平坦な面こそが、そこに構築を合理的に行うための最も経済的な基盤と見なされる(中略) それに対し、同じ土地をひな段式に整地して階段状の建築形態を受け入れることは、土地を「耕す」という行為にかかわることなのだ。⁴⁾

と述べ、土地を「耕す」ような触覚的かつ「近似」的な「自然への従属」を評価している。

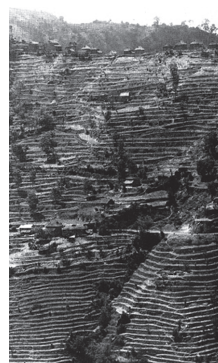


fig70 棚田(ニンガレ・タクルム)

文字通り「耕す」ものとしての棚田以外の事例としては、国の重要有形民俗文化財にも指定されている小豆島池田町の野天棧敷が挙げられる。幅200m高さ15mの石棧敷であり、亀山八幡宮の祭りのためにつくられたと言われている。



fig71 小豆島池田町の野天棧敷

4) ケネス・フランプトン「批判的地域主義に向けて—抵抗の建築に関する六つの考察」、ハル・フォスター編『反美学—ポストモダンの諸相』、室井尚訳、吉岡洋訳、勁草書房、1987年、p57

以上の例は、地形の凸部に対するものであったが、凹部に対してもまたこの<レトリック>は見出せる。シザの《レサのプール》がそれである。この建築は、上述の事例のように滑らかな地形を近似することによってひな段状にするのではなく、ごつごつとした岩場の隙間に、それを近似したような滑らかな面を持つプールを挿入するものである。



fig72 レサのプール

所与の地形に対する「自然への触覚的従属」というものからは離れるが、この野天栈敷を建築の形式的、機能的に積極的に取り込んでいるのが、伊東豊雄の《台中メトロポリタンオペラハウス》である。



fig73 台中メトロポリタンオペラハウス・CGパース

またアアルトが多用する、ひな段状の建築へのアプローチ空間もその事例として挙げる事ができる。踏み板や蹴上げ板という人工的要素と緑の関係の季節による変化が、表情を豊かなものとしている。



fig74 セイナヨキの市庁舎・季節による変化

(2-b) 線の集合としての面

アントニン・レーモンドの《カントリーハウス》は、小川の土手に位置する住宅である。複数の石の壁がリブのように放射状に広がることで、小川のある南側に向かって最大限に開放的な構成をつくっている。平面図を見るとわかるように、石の壁は等高線の法線方向に「従って」延びている。これが複数集合することで面的な広がりを作り、そこに含まれる地形の間接的な表現となっているのである。

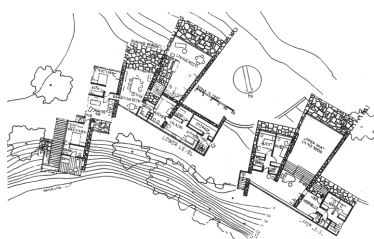


fig75 カントリーハウス

(2-c) 点の集合としての面

クリスト&ジャンヌ＝クロード夫妻の《アンブレラ・プロジェクト》は、日本の茨城県とアメリカのカリフォルニア州の奥地の、長く延びる谷に設置されたランド・アートである。日本では19キロメートルにわたって1340個の青色の傘が、アメリカでは29キロメートルにわたって1760個の黄色の傘がそれぞればらまかれている。自然風景の中に映える鮮やかな青色と黄色の点が集合することによって、地形を強調している。《アンブレラ・プロジェクト》の制作過程は、非常に触覚的な作業であったことが想像される。その広大なランドスケープランドスケープの中を移動しながら、大量の傘を一本一本地面に刺していくのである。



fig76 アンブレラ・プロジェクト(アメリカ)

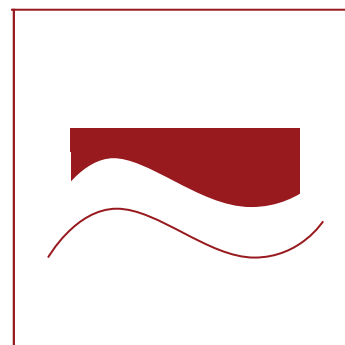


fig77 アンブレラ・プロジェクト(日本)

以上のように、<長城>は「自然への従属」に「触覚性」を付与する<レトリック>である。それは制作者や完成品を体験する

者に対して地形との触覚的な交わりを要求し、外から鑑賞する者に対して、そのさまを見せるのである。

3-3-3. <橋>



第一章では、橋に関するジンメル¹⁾の考察を引用して本稿の姿勢を説明したのだった。彼によれば、橋は分離しているものを結合する(=自然を統一する)と同時に自然に組み込まれるのである。この風景とともに、分離したものの間のヴォイドに橋上という新たな視点を得る。この二つの視覚を支える「自然風景の構成要素(景)としての建築」と「自然の観測装置(場)としての建築」という二重性に注目するのが本稿の姿勢である。当然この橋を原型とする<橋>において、それは鮮明に表れている。

二〇世紀フランスの哲学者ルイ・マランはその著作『絵画の記号学』のなかで、十七世紀フランスの画家ニコラ・プッサンの絵画に頻出する橋を採りあげて、それらが三つの機能的要素をもつことを論じている。マランによれば、そこで橋は、「上演舞台(再現的光景)の側廊(つまり左右の光景)間の橋渡し(パサージュ)」「橋脚による背景の空間のリズム化」「空間を開くとともに閉じる」という三つの役割を果たしている。¹⁾



fig78 《川から救われる救われるモーゼ》

これはあくまでプッサンの絵画における橋が担う機能であり、その主題や構図、時代性によるところも大きいはずだが、一部は

1) 谷川渥『表象の迷宮—マニエリスムからモダニズムへ』、ありな書房、1992年、p183

現代の現実世界にまで敷衍できる。

ひとつ目の「上演舞台（再現的光景）の側廊（つまり左右の光景）間の橋渡し（パサージュ）」は明らかに構図や主題にかかわる機能である。ふたつ目の「橋脚による背景の空間のリズム化」は、橋脚という人工物の力学的合理性の表現が、現実の自然風景に秩序を与えることを示唆している。最後の「空間を開くとともに閉じる」は二通りに解釈できるが、意味することは類似している。「渡る」機能を主と考えれば、橋はジンメルがいう「唯一そして常に何かを分離して結合し、また結合して分離するもの」としての人間特有の所業の成果物である。また《川から救われるモーセ》のように橋を横から見ると、かつてはそこになかった線形の構築物が、今は「あちら側」と「こちら側」を隔てることになった。つまり境界の出現である。ハイデガーが、「はっきりと境界づけられた領土においてのみ「存在すること」の条件は生じうる」²⁾としたことを考えれば、この意味でも橋はまたきわめて人間的な事物として位置づけられる。

以上のようにマランの考察から、橋の発する「自然との対比」という意味を読み取れる。

しかし、橋が「自然との対比」のみを意味するかというところではない。『建築の多様性と対立性』の第六章「つじつま合わせ、並びに秩序の限界」においてヴェンチューリは、より形態的側面に注目して橋を分析している。ヴェンチューリはフランスのローヌ川沿いを走る《太陽道路》の高架陸橋について、

状況（この場合は地形）の不整合に逆らって、いささか過剰なほど純粋な秩序が採られ、それが生き生きと表現されている。その上部構造は、均等なスパンの上に乗物を走らせるという単純かつ基本的な機能から導きだされた、率直で幾何学的な秩序を持っている。一方、下部の構造は、渓谷の凹凸に合わせて、柱脚を長くしたり短くしたりして、地形（状況）に対するつじつま合わせの表現となっている。以上のように、上部と下部は強い対比をなしている。³⁾

と述べる。つまり高架陸橋は、まず上部構造の「幾何学的な秩序」という基準線を引くことで、「地形と対比」する。そして、そ

からの地形との距離の測定によって下部構造が決定される。この下部構造の「地形へのつじつま合わせ」をもって「地形へ従属」するのである。橋は形態的に「地形への従属」と「地形との対比」を両立し、それにより成り立つ。



fig79 太陽道路の高架橋

以上のことから<橋>が意味するのは、「自然との対比」の上での「自然への従属」であるといえる。ちなみに、<橋>の原型は、アーチ橋をはじめとした橋脚を多く持つものである。吊り橋やトラス橋の場合、「対比」的側面が強調され、「従属」的側面との両立という特徴が弱くなるからである。

ここから、具体例を出しながら<橋>を発展させていくことにする。

まずは原型的なアーチ橋の事例として、ローマ時代の水道橋の《ポン・デュ・ガール》を挙げる。



fig80 ポン・デュ・ガール

水道橋というプログラム上、ほぼ水平を保った上部構造が要求される。またこれを支える力学的合理性の表現であるアーチが整然と並ぶ。これらによって風景の中の特異な存在となり、まずは「自然と対比」する。そして、アーチのスパンは川を横切るところで広く、右岸の部分で狭くなったりしている。また橋脚の長さは、川の部分で最も長くなり、両岸では地形に合わせて変化している。ここにおいて「地形に対するつじつま合わせ」、つまり「自然への従属」がなされている。

フランク・ロイド・ライトの《マリン郡庁舎》も<橋>の事例として相応しい。原型のもつ「渡る」という機能はもはやないが、「自然との対比」に基づく「自然への従属」が見られるからであ

2) ケネス・フランク・ライト、前掲書、p57

3) ヴェンチューリ、前掲書、p82

る。

緩やかな起伏のある敷地に立地しており、二本の谷部分を跨ぐようにして「く」の字型のボリュームが三つの丘を結んでいる。初めて敷地を訪れた際、敷地を平らにすることも可能であると告げられたライトは、「逆にこれらの丘を結ぶ橋のような建物を作ったら良いのではないだろうか」と答えた。⁴⁾

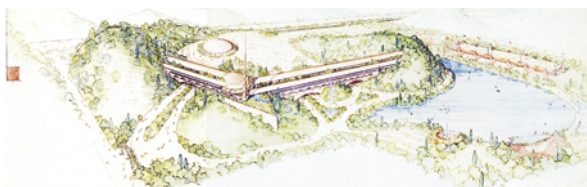


fig81 マリン郡庁舎 パース

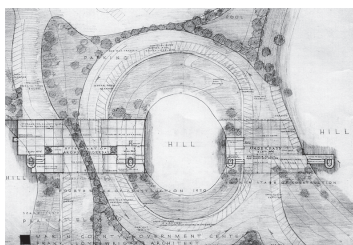


fig82 マリン郡庁舎 平面図



fig83 マリン郡庁舎

オフィスという水平な床を必要とする建築が直線状のボリュームを要求する。それを支え、谷を跨ぐのはアーチであり、アーチ橋を模したようなファサードは地形に対して人工的なリズムを与えている。このように「対比」した上で、地形の造成を極力抑えて、ひな段状の断面をもつことでそれに「従属」しているのである。

次に挙げるのは、イタリアの建築家ヴィットリオ・グレゴッチェの《カラブリア大学》である。《ボン・デュ・ガール》が川の兩岸を、《マリン郡庁舎》が三つの丘を結んでいたが、<橋>は原型的な橋のように何かをつなぐ用途に供されたものである必要はな

い。くり返すが<橋>の条件は、「自然への対比」を意味する上部構造と、それに基づいた「自然への従属」を意味する下部構造との共存である。



fig84 カラブリア大学

フランプトンは、"Modern Architecture : A Critical History"の中で、グレゴッチェの"Il territorio dell'architettura"というテキストにおいて、トポグラフィという概念が現代の環境に関するメタディスコースとして出現したことを指摘している。フランプトンによれば、グレゴッチェは、

地面へのマーキングを、自然の混沌たる表面に人口の世界を成立するための根本的な行為だと見なしていた。⁵⁾

そしてそのテーマを、広大な農業地帯を横切るリニアなメガストラクチャーとして建設された《カラブリア大学》において論証したのだった。

また、グレゴッチェは"Territory and Architecture"の中で、次のように述べる。

「場所」を「建築」に変形する、そして大地と、物理的な環境と、総和としての自然の概念との交信を成立させるという独創的で象徴的な行為を確立するのは、修正 (modification) という行為である。プロジェクトについてのそのような考えは、孤立したオブジェクトとしてというより、関係と距離のシステムとして、すなわち間隔の測定 (measurement) として建築を見なしている。⁶⁾

このグレゴッチェの設計思想は、断面図に明確に現れている。設計の手順を、ごく簡単に説明すると、次ページのダイアグラムのよ

4) フランク・ロイド・ライト、二川幸夫、ブルース・ブルックス・ファイファー、小林克弘『フランク・ロイド・ライト全集 第八巻』、A.D.A.Edita Tokyo、1988年、p324

5) Kenneth Frampton, *Modern Architecture : A Critical History*. Thames & Hudson, 2007, p346

6) Kate Nesbitt, *Theorizing a new agenda for architecture : an anthology of architectural theory 1965-1995*, New York : Princeton Architectural Press, 1996

うになる。



fig85 カラブリア大学 断面図

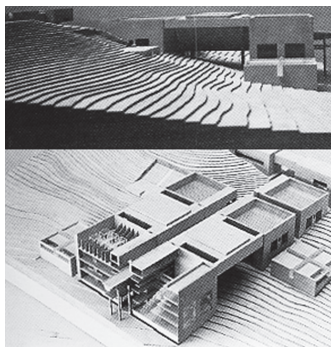


fig86 カラブリア大学 模型

まず、①自然の地形というものがある。②そこに、人間活動のプラットフォームとして、水平でリニアなメガストラクチャを挿入する。そして、③それを基準線として、地面との距離測定し、キューブの高さを対応させていく。

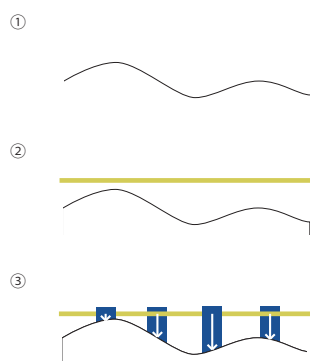


fig87 カラブリア大学 ダイアグラム

《カラブリア大学》から学ぶことは、<橋>というレトリックの本質である。「自然の混沌たる表面」という「場所」を人間の「居場所」すなわち「建築」にするために、まずは人工的な秩序を挿入する。そしてその秩序を、「自然の概念」と交信するための「測定」によって、地形に合わせて部分的に変化させるのである。

また線的な建築以外にも、例えば懸造りに<橋>は見出せる。懸造りは、水平でない地面に対応して長さを変化させた柱をいくつも立ち上げ、それらを貫で固めることで下部構造とし、上部構

造としての水平な床を保持するものである。《笠森観音》という、大きな岩の上に四面を懸造りにしたものもあるが、基本的には一方向の斜面に水平な床を成立させる工法である。有名なものに、京都の《清水寺》や《三徳山三仏寺・投入堂》がある。



fig88 三徳山三仏寺・投入堂

このように、懸造りは<橋>の条件を備えている。むしろ「渡る」「結ぶ」という要素が関係しない分、より原型的といえるかもしれない。それゆえ、この懸造りのタイプには具体例が多くあるが、その最も有名な事例のひとつは、ル・コルビュジエの《ラ・トゥーレット修道院》であろう。

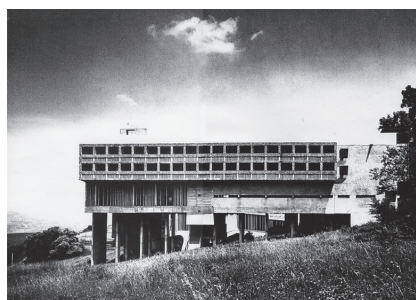
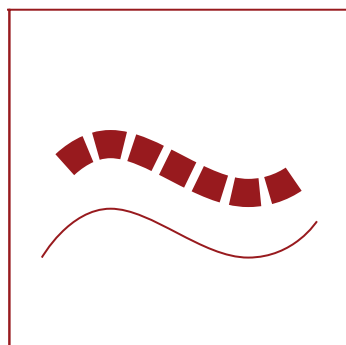


fig89 ラ・トゥーレット修道院

以上の事例からは、「自然へ対比」する基準線を引いた上で「自然へ従属」することが読み取れた。<橋>は「自然への従属」に、前提としての「自然への対比」を付与するのである。基準線としての人工的秩序は、自然との対話のために不可欠な第一手なのである。

3-3-4. <ビーチハウス>



この<レトリック>の原型は、ビーチハウスと呼ばれる海辺の装置である。これは前浜に固定された小屋であり、日本でいうところの海の家のように浜に沿って一列に並んでいる。但し飲食店ではなくて、着替えや寛ぐためのレンタルスペースの役割を果たすものである。オーストラリアのブライトンは、大きさや設置位置の規制の中でこそ映える色とりどりのビーチハウスが並ぶ風景で有名である。



fig90 ビーチハウスのカタログ(シモン・フィールドハウス)



fig91 ビーチハウス(ブライトン)

十八世紀には、ヨーロッパ中に医療目的で温泉町が発展した。その鉱泉は浴用、飲用であった。それと同様に、海水を飲みかつ水浴することも推奨されるようになる。一七三〇年代には、海辺

での特に女性の淑徳を守るために、馬や人が牽く車輪付きのビーチハウスの前身にあたるものが登場した。最初のそれは、海辺の温泉町であるイギリスのスカーパーラに現れたといわれている。ビーチハウスの登場はそのあとである。第一次大戦後の、男女がともに泳ぐことが許される時代精神のもと流行したのである。⁷⁾

このビーチハウスを原型とする本<レトリック>は、「小さな単位」が地形に沿って「横並び」になるというかたちをしている。ある限られた資源である眺望をに対して最大限の人間がアクセスするためには、「小さな単位」である必要がある。また、眺望を得るためには近づきすぎても遠すぎてもいけない。そのために適した距離を保ちつつ、小さな単位が横並びになれるような線状の空間、という先行条件が必要である。そしてそれらの小さな単位は、資源との境界線の法線方向を向くのが基本である。このように、眺望という「自然への機会均等の精神」が<ビーチハウス>には宿っているのである。

最初の事例は、鴨川納涼床である。京都の先斗町には百軒以上の料亭が並んでいて、夏になると裏側に流れる加茂川に面して無数の「床」が張り出される。都市の中の川の開けた眺望という貴重な資源に沿って、小さな単位が線状に並ぶのである。



fig92 鴨川納涼床

この小さな単位が並んだ線は、湾曲して閉じる場合もある。東京の不忍池の弁天島にかつて見られた光景である。



fig93 弁天島棧敷

7) <http://melbourneblogger.blogspot.com/>

『日本の都市空間』によると、

弁天堂は水と家に囲まれていた。弁天堂を取りまいて茶店が円環状につながり、訪れた人びとはこの座敷や縁にすわって、まわりの広大な景色を眺めるのである。⁸⁾

これらの事例以外にも、近世以来の名所や観光地にはこのような縁台が数多く見られる。こういった場所には、「資源に向けての最大限のアクセス」という「機会均等」が必要とされるのである。

以上は、原型に忠実な<ビーチハウス>の事例であった。<ビーチハウス>を成立させる先行条件として「適した距離を保ちつつ、小さな単位が横並びになれるような線状の空間」が必要であることは先述の通りである。ここでさらに展開するために、「小さな単位」をひとつの建物からひとつの家具へシフトさせる。すると先行条件は必ずしも所与の地形という意味ではなくなり、建物の一部でもよくなる。以下では、建物の一部が先行条件となって家具の「機会均等」が達成されている事例をふたつ検討する。

ひとつめは、一八七三年に開業し、以後の横浜の西洋風俗文化の大きな舞台となる《グランドホテル》のラウンジである。



fig94 グランドホテル・ラウンジ

社会学者である富田昭次の『ホテルと日本近代』⁹⁾によれば、このホテルは、現在のマリンタワーの隣接地という恵まれた立地条件と質の高い料理によって人気を博した。一八八七年には経営者が代わり、施設はさらに豊富なものとなった。その頃に《グランドホテル》に滞在したあるフランス人の手記によれば、彼は「テラスの肘掛け椅子に座って、数日間、船や艦船や、日本の男女や、さらに港に着き、そして出て行くイギリス人やアメリカ人を眺めてい

た」が「一日たりとも退屈しなかった」。それほど当時の横浜は人の流れが激しく、また《グランドホテル》からの眺望は人を飽きさせなかったようだ。写真にあるように、ラウンジは大きな窓が横にずらっと並んでいて、そこからは横浜港を見下ろすことができた。窓際のソファ席はもちろんのこと、第二列目のテーブル席も窓側の席を除いた三人掛け仕様になっているところに、横浜港に向かう視線の方向性が強く現れている。

ふたつめは、山本理顕の《横須賀美術館》のテラスである。敷地は三方を緑の山に囲まれた谷戸状の地形を持ち、北側に海に向かって大きく開けている。ここでとりあげるテラスは、海へ下っていく芝生の広場に面している。



fig95 横須賀美術館・テラス

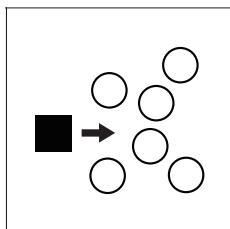
テラスは眺望に対して奥行きが浅く、横幅は広い。まさに<ビーチハウス>の先行条件を満たしている。《グランドホテル》同様、家具の配置からは強く眺望を指向しているのがわかる。

<ビーチハウス>は、栈橋のように周囲から突出した場所をつくるのではなく、例えば砂浜のような「自然」に従属する、すなわち沿うようにして「小さな単位」が並ぶのであった。これはひとえに、「自然への機会均等」のためである。それゆえ、<ビーチハウス>は、「自然への従属」に対して、「自然への機会均等の精神」を付与するのである。

8) 都市デザイン研究体『日本の都市空間』、彰国社、1968年、p72

9) 富田昭次『ホテルと日本近代』、青弓社、2003年、pp18-22

3-4. 近接 「近づく」



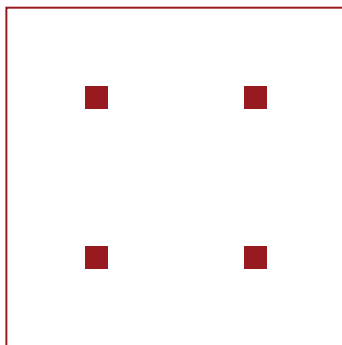
3-4-1. 「近づく」こと

近づく [ちかづく]

:あるものの近くに移動する。接近する。

「近づく」という基本的態度は、建築がなんらかの方法で「自然物との距離を縮める」ことを意味する。本節ではそれに対する<レトリック>として、<東屋>と<ロジャ>を分析する。

3-4-2. <東屋>



「近づく」という基本的態度は、自然に「囲まれる」こと、すなわち「没入する」ことで達成される。そしてそのための場を提供する装置としての建築が考えられる。

かつての文化人は、山中の庵で隠遁生活を送ることを理想的な生活としていた。その生活の象徴ともいえる庵というのは、山水画などに描かれる、柱のみで屋根を支えた壁のない小屋である。『方丈記』の著者である鴨長明は、激動の世の中から逃れて山中に隠遁した。現代においても、都会の喧噪をから逃れて自然の中に入り込む、すなわち「自然へ没入する」ことへの欲求は当

然あり、それは文化人だけにとどまらない。この「没入」によって「自然に近づく」<レトリック>としての<東屋>を説明することにする。

東屋は、庭園や公園の中にある吹きさらしの小屋である。四隅の柱だけで、四周に壁はない。これによって自然に「囲まれる」のである。

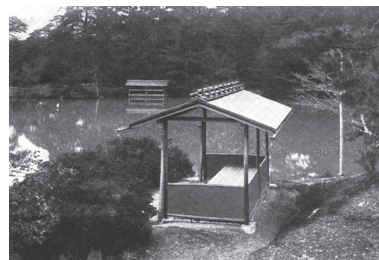


fig96 修学院修学院離宮庭園・東屋

ここで、3-1-4.<コートヤード>のかたちの特徴を利用する。<コートヤード>は、「ロの字、コの字、L字、||字、○字などのヴォリュームによって周囲や隅をおさえるかたち」であった。<東屋>は、<コートヤード>の基本文である「囲む」の反転である「囲まれる」ことにより「近づく」ものであるため、かたちの上でも反転していると考えられる。<東屋>は「ロの字、コの字、L字、||字、○字などの自然によって周囲や隅をおさえられるかたち」であると読み替えられるのである。つまり、建築の内部にも関わらず自然の中にいる感覚が強くなるように、壁や建具のないものをはじめとして、ロの字、コの字、L字、||字、○字などに開口まわる、というかたちをしている、ということがいえる。少なくとも二方向からは自然に囲まれるかたちをするのである。以下では、原型的な<東屋>から、開口部に注目して事例を見ていく。

まずは隈研吾の《古々比の瀧》という入浴施設である。



fig97 古々比の瀧

六〇ミリ角の鉄骨の細い柱が、透光性のプラスチックの折板を支

える。壁はなく、洗い場や浴槽には建具もない。脱衣所の建具も開放できるようになっている。背部は崖であり、短辺の一つはアプローチ空間と接続しているため、四方を自然に囲まれる訳ではないが、自然の中で全面開放することで、自然に囲まれる建築である。また崖の途中の三、四メートル幅の段、という敷地の制約による幅の狭い建築は、その幅の狭さによって外部と近くなる。

自然の中であって建具を開放できる例として、山本理顕の《山川山荘》が挙げられる。六つの閉じた箱—キッチン、寝室、トイレ、浴室と二つの収納—によって屋根が支えられている。箱がのるデッキは吹きさらしである。

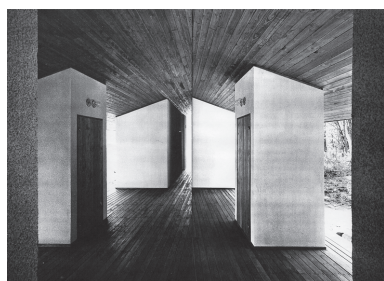


fig98 山川山荘

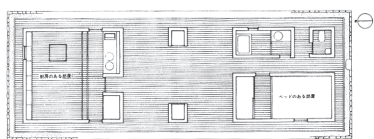


fig99 山川山荘 平面図

以上の二つの事例は、壁や建具のないものであった。以下では、内部化されているものの、開口部の工夫によって自然へ囲われる事例を挙げていく。

まずはコの字型に開口部がまわるものである。フィリップ・ジョンソンの《ガラスの家》は四方をガラスで囲まれた鉄骨造の箱である。また原広司の《伊東邸》は、箱によって上下を挟まれた、いわば虚の部分が四方をガラスで囲まれ内部化されている。これらは、住宅としての内部化する必要性と、自然へ「近づく」ことを両立している。



fig100 ガラスの家



fig101 伊東邸

次はコの字型に開口部がまわる場合である。斜面にたつ別荘である坂茂の《壁のない家》は、建具や可動間仕切りを動かすことによって三方向に対して開放できる。



fig102 壁のない家

床スラブを斜面に接する形でR状に屋根までめくり上げ、鉄骨スラブと固定することで、水平力を床に流す。これにより、鉛直力を負担するのは五ミリの三本の柱のみとなり、この極限まで開放された空間を成立させているのである。

L字型に開口部がまわる場合は、例に事欠かない。あらゆる角部屋が<東屋>になり得るといえるからである。吉村順三の《軽井沢の山荘》やリチャード・マイヤーの《ダグラス邸》は、ともに自然の中であって開口部をL字型にまわしている。

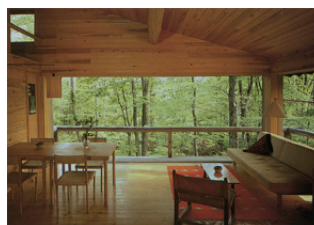


fig103 軽井沢の山荘



fig104 ダグラス邸

以上は、原型である東屋と同様に周囲を自然に囲まれた場合であった。以下では、周囲だけでなく所与の自然を内側に取り込んだ建築として、リナ・ボ・バルディの《緑の家》と坂の《羽根木

の森」を挙げる。これらの建築は、内側と外側から自然で挟まれている。そして隈が《古々比の瀧》でつくった幅の狭さによる自然との近さを、異なるかたちで実現してもいる。原型である東屋は小さな小屋である。平面が大きくなれば相対的に自然は遠のく。これを解消するためには、リニアになること、または自然を内側に抱き込むことである。この点、3-2-2.<コートヤード>も東屋になりうるといえる。《緑の家》は木々の中にあり、コの字型に開口をまわすとともに、口の字型の平面をして樹木を抱き込む。《羽根木の森》は、敷地に生えていた二十七本の大木をよけるようにして、内部や外周部を円形や楕円形でくり抜かれた平面を持つ建築である。



fig105 緑の家



fig106 羽根木の森

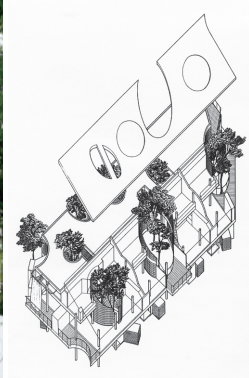
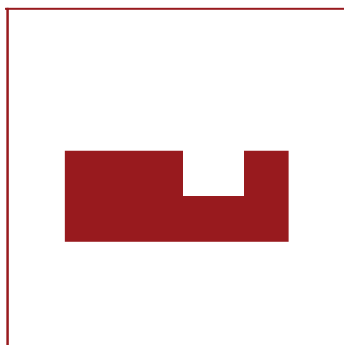


fig107 羽根木の森 アクソメ

かし、この<東屋>という<レトリック>は、所与の自然がない場合や、自然物によって四周を囲むことが不可能な場合といった制限された条件下においても、適用可能なのである。<東屋>は、口の字、コの字、L字、||字、○字などのかたちに開口部がまわるのであった。つまり、制限された所与の自然に対してこのかたちに開口部を設えること、またはその開口部の付近だけでも自然物を設えることで、「自然への没入」の「感覚」を演出することができるのである。その場合、<東屋>は「自然への没入」という基本文に対して、「その感覚は演出されるものである」という意味を付け加えるのである。

以上の事例は、ほとんどすべて都市からはなれた自然の中に挿入された建築であった。《羽根木の森》は都市における事例だが、二十七本の大木という充実した所与の自然があった。し

3-4-3. <ロジャ>



「近づく」という基本的態度は、建築がなんらかの方法で「自然物との距離を縮める」ことを意味する。本節ではそれに対する<レトリック>として<ロジャ>を分析する。また自然物として、特に樹木を取り扱うことにする。

アレグザンダーは、樹木が様々な社会的な場所をつくり出すという潜在能力をもつことを指摘し、それを簡単に説明している。彼によれば、

傘型—下に広がる1本の樫のような木は一種の戶外室を形成する。ペア型—2本の木は門を形成する。木立型—数本の木が群生する。広場型—オープンスペースをとり囲む。そして並木型—2列の木が樹冠を接しながら歩行路や街路に並ぶ。¹⁾

のであり、樹木の真の価値は人のための社会的場所を作り出すことのみあるとさえ言う。建築史家土居義岳の「樹幹と円柱という永遠のアナロジー」²⁾によれば、「円柱は樹木の幹を適当な長さに切り出して支柱としたもの」であるとか、「樹木は天空を支える支柱」であるという樹木と柱の象徴性におけるアナロジーは一般的である。のみならず、建築空間そのものをランドスケープ化したり、柱を樹幹に見立てたり、柱がまさに林立するさまが自然の光景のように思わせることがあり、そのアナロジーは機能性においても成立するのである。これをふまえれば、アレグザンダーが述べる、

柱を必要とする場所を自然な焦点にし、人々が気持ちよく立ち止まり、座ったり、寄りかけられるような場所にしない限り、かなりの面積を無駄使いすることになる。³⁾

という一文の、「柱」を「樹木」に読み替えることもできるだろう。するとこれは、自然物である樹木と人との間に何らかの工夫を施してこそ、それは有効に機能することになるのである、という主張となる。建築を介さずとも自然に「近づく」ことはできるが、建築を介することによってそのやりとりはさらに多様になると考えられるのである。

上述のように人が自然に「近づく」際に建築を介することの最も単純な事例は、「一本の木とその木陰に置かれた椅子」に見られる。



fig108 木陰の椅子

アレグザンダーの言うところの一本の樹木による「戶外室」が、木陰におかれた椅子によってより鮮明なものになるのである。

これをもう少し建築と関係させた例として、オランダの建築家レム・コールハースによる美術館《クンストハル》のカフェである「クンストカフェ」を挙げる。



fig109 クンストカフェ

《クンストハル》のすぐ脇には大きな樹木が立っている。この樹

1) C・アレグザンダー、前掲書、pp423-424

2) 土居義岳「樹幹と円柱という永遠のアナロジー」、五十嵐太郎編著『建築と植物』、INAX出版、2008年

3) C・アレグザンダー、前掲書、pp564-566

木の作り出す「戸外室」には家具が置かれ、クストカフェのオープンテラスとして使われている。動線が直方体のヴォリュームに折り畳まれたような形式をもつ《クストハル》は、この大きな樹木—クストカフェによって外部と接続しているのである。これは建築的な装置によってではなく、平面計画における工夫によって自然に「近づく」ことに成功している例である。

ここで原型であるロτζアに触れておくことにする。西沢文隆によると、

古代エジプトのロτζアは建築の外壁をえぐり込み、外部空間を一部室内に入り込ませたもので庭園との接触を深めたもの⁴⁾

である。それは、「身を建築に寄せながら外部空間と対話する」ための半居間的空間である。

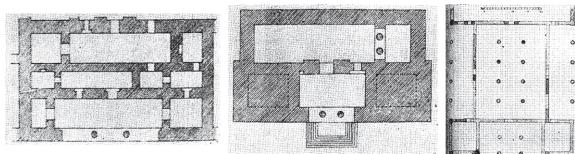


fig110 各種ロτζア平面図

このような原型をもつ<ロτζア>は、建築にいながらして自然へと接近する場所である。そこは建築と自然の接点であり、両者によって居場所としてつくりあげられる。それゆえ<ロτζア>は、「自然との協調」を意味するのである。

<ロτζア>は平面的（場合によっては断面的）に凹部をつくることで成立する。（凸部の「近づく」ための能力は凹部よりも凹部よりも勝っている。しかし凸部は巨大な栈橋をはじめとして、特権的な場所となることが多いため、本稿では評価していない。ただし、凹凸は相対的なものである。二つの凹部に挟まれた場所は凸部として、二つの凸部にはさまれた場所は凹部として、それぞれ認識される。それゆえ単独の<ロτζア>は凹部、複数のそれは凹凸部と表記することにする。）複数の<ロτζア>の凹凸部とそれが組み込まれる建築のスケールが変化することで、多くのバリエーションを生む。以下では<ロτζア>の事例を、単純なものから順におっていく。

4) 西沢文隆『庭園論II人と庭と建築の間—庭—その華麗なるもの』、模稜書房、1976年、p126

まずは単独の凹部の事例として、レーモンドの《レーモンド自邸》を挙げる。屋根を共有する二つのヴォリュームの間が、半屋外、半居間的空間として庭と連続する。この<ロτζア>からは、敷地の端の方に生い茂る木々が見える。その手前の池のある開けた庭と<ロτζア>の間には一本の樹木が植えられ、その枝が、屋根が骨組みだけになっている部分にからまることで、囲われ感を生んでいる。平面的な凹と樹木による戸外室である。



fig111 レーモンド自邸



fig112 レーモンド自邸 俯瞰

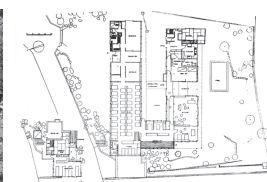


fig113 レーモンド自邸 平面図

断面的に凹部をつくる場合もある。吉村順三の《軽井沢の山荘》は、一階をRC造、二階以上を木造としている。二階のスラブが一階部分から張り出すことで、一階部分に断面的な凹部をつくっている。凸部である二階が開口部をL字にまわすことで<東屋>となっていることは3-5-2で述べた。本項で注目するのは凹部である。張り出した二階の床による屋根と背部のRC部分によって囲われ、テラスのような床面によって領域づけられる。そして周囲の森に対しては一八〇度開かれる。



fig114 軽井沢の山荘

ここには一式の家具が置いてあり、戸外室として機能するのである。

住宅スケールを超えた建築には、細かい<ロτζア>を多数つくるのが有効である。ローチの《リチャードソン・ヴィックス本社》は、森の中に挿入された巨大な矩形のマスである。二階と三階の平面を凹凸にすることで、囲われつつも自然に近づく場所、すなわち<ロτζア>をつくっている。それとともに眺望のいい角部屋、すなわち<東屋>が生じていることにも注目すべきである。



fig115 リチャードソン・ヴィックス本社

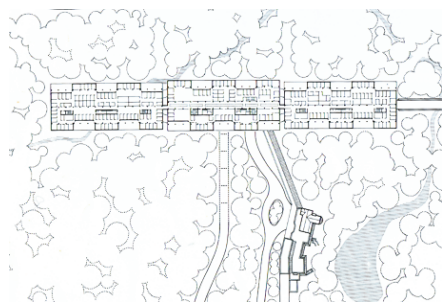


fig116 リチャードソン・ヴィックス本社 平面図

《リチャードソン・ヴィックス本社》における<ロτζア>の建築に対する相対的な大きさは、住宅の場合をとさほど変わらない。ヘルツォーク&ド・ムーロンの《脊髄・脳損傷患者のためのリハビリテーション・センター》は、相対的に大きい<ロτζア>を複数作り周囲の庭と連続させている。この大きい<ロτζア>が居場所となりえているのは、それを縁取るヴォリュームの一階部分を凹凸にすることで断面的に<ロτζア>を形成するからである。

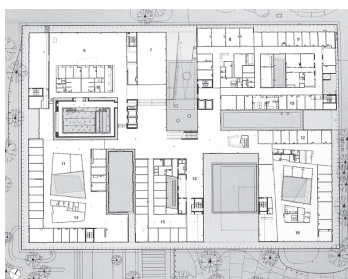


fig117 脊髄・脳損傷患者のためのリハビリテーション・センター 平面図



fig118 脊髄・脳損傷患者のためのリハビリテーション・センター

以上の事例は、おおよそ矩形平面をもつマスからヴォリューム

を引算することで<ロτζア>をつくるものであった。アルド・ファン・アイクの《子供の家》は、建築の平面の構成原理が必然的に<ロτζア>を生成するものである。《子供の家》は、十メートル角の平面をもつ二層からなる大ユニットと三、三メートル角の小ユニットの組み合わせから成り立ち、外周部に多数のひだをもっている。



fig119 子供の家

さらに屋根を残したままの平面的な凹部が各所に設けられることで、周辺環境に対する関係の多様な<ロτζア>ができていく。

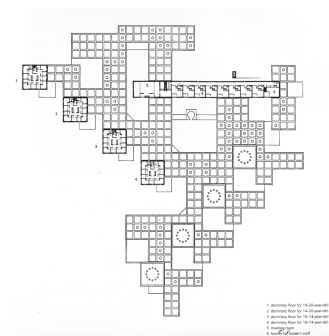
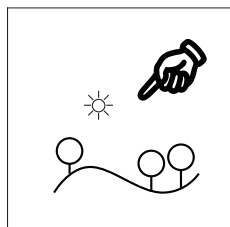


fig120 子供の家 平面図

以上のように、<ロτζア>は一方的に自然に「近づく」のではなく、建築の凹部が「自然と協調」して場所を作り上げるというニュアンスを付与するのである。また、建築における工夫によって、自然の価値が高まることを示唆している。

3-5. 遠隔「指す」



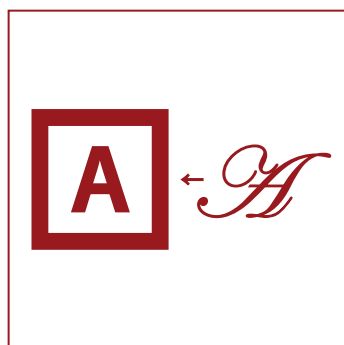
3-5-1. 「指す」こと

指す [さす]

：指などで目標とする事物や場所・方向などをそれと示す。指し示す。指さす。

「指す」という基本的態度は、「自然のある要素を選択すること」、「それを示す」ことから成る。自然の特徴を読み取り、ある部分を選択、他を排除する。そして何らかの方法で可視化するのである。「選択する」過程がかたちの特徴となる<レトリック>として、<風車><ディスプレイ>を、「示す」過程がそれとなる<レトリック>として、<灯台><ゲート>を、それぞれ分析する。

3-5-2. <風車>



「選択する」ということは、「自然のある要素を選択し、その他を排除する」ことである。「レセプター」という生物学用語は、「刺激を受け入れて最初に応答する細胞あるいは細胞の特定の部位」を意味し、「外界あるいは体内からの刺激を感覚として受取るには、レセプターを介して神経が刺激される必要がある。」本

節では、レセプターのように、自然＝外部環境を取捨選択して積極的に利用している建築を扱う。

風車は、風の力を利用して白をひいたり発電したりする装置である。自然という外部環境から風という要素を選択して、人間の利益のために用いるのである。そして同時に、風を可視化することで、自然風景を強化している。



fig121 波崎風力発電所

このように、自然＝外部環境を取捨選択して利用するための合理的な形態が、同時に自然＝外部環境を強化することがある。これを<風車>として本項で取り扱うことにする。かたちは、選択する要素や変換の仕方によって千差万別であるため、場合分けによって網羅することは難しい。よってここでは、(1)気象系、(2)天体系の二つを例に挙げることにする。

(1) 気象系

二〇世紀の彫刻家であるウォルター・デ・マリアの《ライトニング・フィールド》である。



fig122 ライトニング・フィールド

これはニューメキシコの砂漠の中に設置された、四〇〇本のステンレス鋼のポールから成るランド・アートである。二二〇フィート離れたそれぞれのポールの寸法は、直径二インチで平均の高さが二十フィート七、五インチであり、ポールの先端は水平面を定

義している。ニューメキシコのこの辺りは、雷の多い地域である。
《ライトニング・フィールド》は、避雷針のように自身へと雷を導く。それによって雷という自然を作品のために利用しつつ、一帯における自然の特性を可視化し、強めるのである。

伊東豊雄の《横浜・風の塔》は、老朽化した既存の吸気塔を改修した作品である。

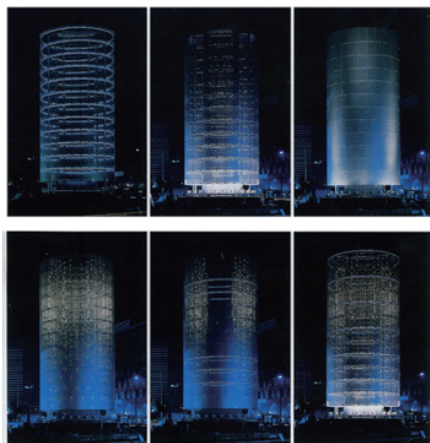


fig123 横浜・風の塔

既存の塔の全表面にアクリルミラーを貼り、その周囲を楕円状にパンチングされたアルミパネルのシリンダーで覆う。そしてそれらの間にさまざまなランプを配することで、駅前広場に万華鏡のようなモニュメントをつくったのである。コンピュータによって周囲の環境が情報として読み取られ、それに応答するようにランプはさまざまなパターンを描く仕掛けになっている。そのうちの塔脚部に設置された三〇基の投光器は、風向や風速に応じて光の強弱や流れを連続的に変える。《風の塔》もまた周囲の自然のもつ情報を読み取り、可視化するという<風車>の役わりを担っている。

次は、ジャン・ヌーヴェルの《アラブ研究所》である。

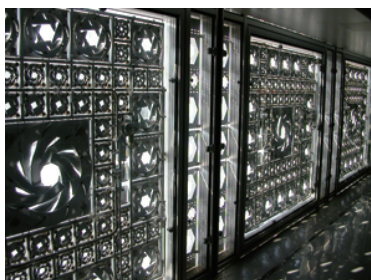


fig124 アラブ研究所

《アラブ研究所》の南側ファサードは、二四〇個のダイアフラム（調光用の絞り）から成る。差し込む太陽光を調節するために、ダイアフラムは絞られ、また開放される。と同時に、ファサードのパターンが自然に応じて変化することで、それを可視化するのである。

(2) 天体系

《ストーンヘンジ》はイギリス・ソールズベリーの北西十三キロメートル程のところに位置する環状列石である。



fig125 ストーンヘンジ

紀元前二五〇〇年から紀元前二〇〇〇年までの間に建てられたと考えられている。《ストーンヘンジ》に関する理論は諸説あって、どれが正しいかは証明されていない。天文学的目的のための構築物であると断定することはできないが、北東-南西に向っており、至点と昼夜平分点に重要性が置かれたということはいえる。つまり、天文学敵艦点からの自然環境に対する配慮がかたちを部分的に決定しているのである。

インドの《ジャイブル天文台》は、一七三四年ころに建造された天文台であり、当時東洋で使用されていた天文数表を正確なものに修正する意図をもっていった。

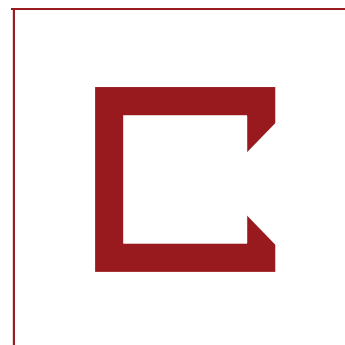


fig126 ジャイブル天文台

《ジャイプル天文台》はいくつもの装置からなる。それらは、時間の測定や太陽、月、星の赤緯および時角の測定に使われる日時計や、太陽の緯度経度を指し示すものなど、機能的な要請からその形態が決定された。さらに彫刻作品としての美しさも兼ね備える。天体という自然を読み取り情報として変換するものであり、それが同時に風景となるのである。

以上のように、<風車>は周囲の自然の「ある要素」を獲得・変換して有用なものにする、という装置的な建築である。その形態はきわめて合理的な表現となる。それゆえ、その形態から逆に「ある要素」を類推的に知ることができる。<風車>は程度の差こそあれ、自然を可視化・強化するのである。

3-5-3. <ディスプレイ>



開口部が一切なく外部との交信が不可能な建築というものが原理的にあり得ないことを考えれば、すべての建築は自然＝外部環境を「選ぶ」ものである。何かを「選ぶ」ということは、その他のものを「除く」ことでもある。例えば、ガラスという部材が光を選び、風や冷気などを除くことに明らかである。また、ガラスのない開口部であっても、その大きさや位置などによって「選ぶ」「除く」だろう。

このように、建築は開口部において、何かを「選ぶ」＝選択及び排除することが多い。風景との関連で興味深いのが、本項の<ディスプレイ>である。

アメリカの現代美術家であるジェームズ・タレルは、《スカイスペース・シリーズ》として、天井面に開口をあけた空間をつくっている。断面図からわかるように、開口部の断面にテーパーをつけることで、天井を極限まで薄く見せている。それによって、見た者は、切り取られた空が天井に貼り付いたように感じるのである。

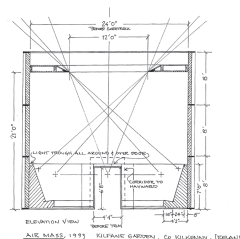


fig127 スカイスペース 断面図



fig128 スカイスペース

このような立体感の失われた像としての風景をつくる装置が<ディスプレイ>である。妹島和世の《梅林の住宅》の屋上を囲む壁の開口は、その事例として相応しい。



fig129 梅林の家

この開口は、ル・コルビュジエの《サヴォア邸》における屋上庭園の開口をモチーフにしているとも考えられる。《サヴォア邸》は、ル・コルビュジエの近代建築五原則の結晶とも言われる建築だが、その五原則のひとつである「水平連続窓」は<ディスプレイ>と考えられる。建築史家のビアトリス・コロミーナは『マスメディアとしての現代建築』¹⁾において、ル・コルビュジエとペレによる「水平連続窓」をめぐる論争を取りあげている。ペレは、垂直窓が「遠近法的深みを一度にもたらず」として評価し、水平窓はそれを妨げるものであるとして批判する。それらはまったく別の視覚に基づいている。前者は「慣習的な遠近法による絵画」としての、後者は当時の新しいメディアである「焦点のないカメラ」とりわけ映画カメラ」としての視覚の表現である。



fig130 サヴォア邸

SANAAによる《スタッド・シアター》においても、この<ディスプレイ>は使われている。湖の突端に位置するこの建築は、劇場や各種教室、サーキュレーションを含むパブリックなスペースが大小様々な部屋として等価に並べられている。それらの残余としての廊下のうち、湖に向かって建物の端まで延びるものが二本あ

る。アイストップにはサッシュを隠したディテールの窓が一面に設けられている。それによって、湖への眺望は切り取られて廊下の端に貼りつけられたように見えるのである。

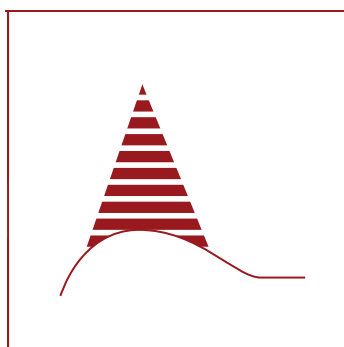


fig131 スタッド・シアター

以上のように、<ディスプレイ>は開口部の工夫によって「欲しい風景」だけを切り取るのである。この点は「借景」に似ている。しかし借景は、近景から遠景までをレイヤー状に重ねることで奥行きをつくる手法である。<ディスプレイ>に奥行き感はない。むしろ、このような、切り取った風景をインテリアに貼付けるような表現には、「奥行き感を消去」するカメラ的なまなざしが伺える。つまり「自然を選ぶ」という基本的態度におけるカメラ的な側面を強調しているのである。

1) ビアトリス・コロミーナ『マスメディアマスメディアとしての建築』、松畑強訳、鹿島出版会、1996年、pp96-101

3-5-4. <灯台>



自然や都市の中に挿入された建築は、「風景の焦点」となってあたり一帯を再構造化する。それはあらゆる建築において成り立つ性質である。本稿の<灯台>は、その再構造化を明確な形で行う。以下の、アルンハイムの『建築形態のダイナミクス』からの引用が理解の助けとなるだろう。

丘の上の塔は、一つのアクセントを創造し、それを取り囲む自然は、包括的秩序を構成する。このような考えは、ウォリス・スチーブンスの「つばの話」に、詩の形で示されている。

私はテネシーにつばをおいた
丘の上におかれたつばは丸かった
丘の周りを、荒れた大地が囲んだ

荒野はつばを得ようと隆起し、手をのばす
もはや、荒々しくはなく
つばは大地にあって丸く、高く
大気中であって港のようだ

つばは灰色で、飾りもなく
あらゆる場所を支配する
そこからは、鳥も茂みも生まれはしない
テネシーには、こんなものは他にない

丘の上につばという物体がおかれることで周囲の環境は秩序化される。丘の周りを囲んだ荒野は、つばを得ようと隆起し、もは

1) ルドルフ・アルンハイム『建築形態のダイナミクス(下)』、乾正雄訳、鹿島出版会、pp114-115

や荒々しさはなくなる。つまり、大海にある船が目指すところ港がそうであるように、丘を含む辺り一帯にとっての焦点となるのである。

焦点となるということは、そこに気持ちが集中することである。塔は単独でも焦点になり得るが、この場合、すでに周囲よりも盛り上がった丘という場所に置かれることに意味がある。自然の輪郭線を「延伸する」からである。これが<灯台>の行う「可視化」であり、それは自然の特徴を「強調する」ことである。



fig132 平久保崎灯台

オランダの建築家グループのMVRDVによる《安養展望台》は、動線であるスロープがぐるぐるとまわることで展望台を形成している。

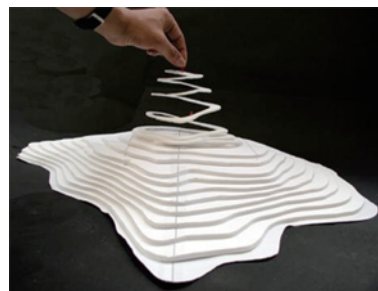


fig133 安養展望台 模型



fig134 安養展望台

模型写真を見ると、白色の地形のコンターの上に、同系色の材料で支持体のない螺旋形のスロープが置かれているのがわかる。地形を「延伸」して「強調」するための展望台という意図は明確である。実際、細い柱によって支えられることで、上昇感のある螺旋形が強調されている。

隈研吾はこのような展望塔に対する批判を始点として《亀老山展望台》をつくった。展望台は一般的に、大自然の中に置かれた唯一の人工的なオブジェとして「勇姿」をさらす。隈は、この「勇姿」に対する嫌悪感を、山頂という台座における形態的拘束力の欠如による恣意的形態と、視線による自然の支配という構造を理由に説明している。隈は《亀老山展望台》において、その「勇姿」を消去することを目的とした。そもそもフラットに造成されていた山頂を復元しつつ建築をそこに埋めこんだのである。山頂の復元は、造成されたことで途切れた自然の輪郭線を延伸することに他ならない。反—展望台といえるアプローチをとりつつ、<灯台>をつくりあげたといえる。地形の輪郭線を物理的に「延伸」することで、自然を「修復」するのである。



fig135 亀老山展望台 俯瞰

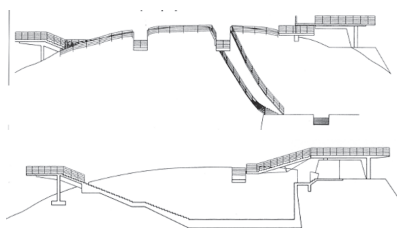


fig136 亀老山展望台 断面図

フューチャー・システムズの《ウェールズの家》も《亀老山展望台》と同じような、地中に埋められた建築である。一見すると3-3-2.<パーゴラ>の《ヴィラ・ワン》と似ているが、その上部は

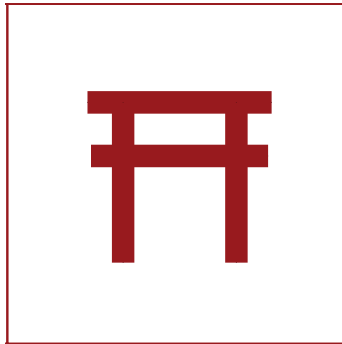
自然物をかぶせられていない。そのかわり、建築を埋めることで失われた地形を、周囲の輪郭線を読み取って建築の形態に反映することで「修復」しているのである。



fig137 ウェールズの家

以上のように、<灯台>は地形の輪郭線の「延伸」というかたちをしている。それは地形を読み取り、その特徴を「強調する」というやり方で、また特別な場合ではあるが、造成などによって失われた地形を物理的に「修復」するやり方で、「自然を可視化する」ということである。

3-5-5. <ゲート>



原型である門は一般に、そこが入口であることを指し示すものである。また物理的に「こちら」と「あちら」を区切りつつないでもいる。いずれにしるその向こう側を感じさせるものである。また、門はかたちの中に二つの鉛直要素を含んでいる。二つの鉛直要素によって「間」と「面」ができる。人は<ゲート>の向こう側を感じて<ゲート>に對峙し、その間に、そしてそれらがつくる面の法線方向に視線を送るのである。つまり、<ゲート>は「自然への方向性の付与」を意味する。



fig138 桂離宮築地

以下では、<ゲート>の事例を挙げていく。ヴェネチアの《サン・マルコ広場》は小広場を介して海とつながる。



fig139 サン・マルコ広場

海沿いの道とこの小広場との境界には、二本の円柱が立っている。この円柱は、《サン・マルコ広場》から見るとまるで海への門のようであり、<ゲート>として機能している。同じような事例として、《厳島神社》の鳥居が挙げられる。

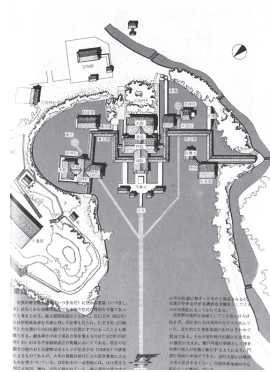


fig140 厳島神社配置図

この鳥居は、神社からは切り離されて海の中に孤立している。つまり、実際にそこを通過するのではなく、視線を集める、すなわち<ゲート>として「方向性を付与」するものなのである。

現代建築においても<ゲート>として機能するものはある。ヘルツォーク&ド・ムーロンの《ドミナス・ワイナリー》は、ブドウ園の中心部に位置する細長い直方体をした建築である。ブドウ園の主要な通路にほぼ直交するように置かれ、この通路を跨いでいる。つまり二つの鉛直成分をもつのである。そもそもこの主要な通路はブドウ園の中での軸であったはずだが、《ドミナス・ワイナリー》によってそれが強化されているといえる。高さ2メートルほどのブドウの木々によって軸としての通路が見えなくなったとしても、《ドミナス・ワイナリー》は<ゲート>として軸を提供するのである。



fig141 ドミナス・ワイナリー

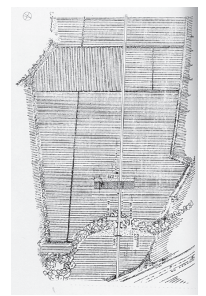


fig142 ドミナス・ワイナリー配置図

<ゲート>は、そもそも向こう側を感じさせるものであることと、二本の鉛直成分をもつことによって視線の方向を指定するも

のであった。オベリスクのように点的かつ等方的であり、視線を集めるものとは異なるのである。このようにして、<ゲート>は「指し示す」という基本態度における、「方向性・軸の導入」といった側面を強調している。

第四章 結

4-1. 分析のまとめ

ここで、第三章において行った、個別的・具体的事例分析をまとめる。基本文としての「五つの基本的態度」を各<レトリック>がいかに修辭するかを概観する。

「容れる」という基本的態度は、「自然を手の内にいれる」とことであり「自然の所有」「自然の制御」と読み替えられる。そこでは自然に対するなんらかの加工と、それをおさめるための容器が求められる。具体的には、「地面との切断」を行う<植木鉢>と、「外気との切断」を行う<テラリウム>、そして「周囲との切断」を行う<コートヤード>を取りあげた。

<植木鉢>はそのカタログ性とポータブル性によって、人工的秩序の中に、自由自在に自然を持ち込むことを可能にする。屋外に置く場合には、空間的アイデンティティ—個性や共同性—の表現となり、それを明確化する。屋内に置く場合には、その空間の質を庭のような外部空間に近づける。また建築内外の境界部分に置く場合には、その両者の効果が得られる。<植木鉢>は、「自然の制御」という基本的態度に、それによる「自然の道具化」という含みを持たせるのである。

<テラリウム>の原型は、「自然の制御」すなわち植物の栽培と運搬という目的のための道具であり、そのために「ガラスの覆いを植物にかぶせる」というかたちをしていた。つまり、ポータブル性のあるガラスのシェルターであった。運搬よりも栽培に重点をおけば、効率的制御のためにシェルターは拡大し、それによって人間のための内部空間を生む。結果として<テラリウム>は、栽培とは異なる用途のために転用されたり、または新たな計画においてそのかたちが利用されたりするのである。転用された<テラリウム>の代表格は、宮殿に組み込まれた栽培施設であり社交場でもあったオランジュリーである。<テラリウム>のもつ快適な空間に対する人びとの欲求は、主要な建築にそれを變形して組み込むといったような発展の仕方を導いた。<テラリウム>は、このような「道具的空間としての自然」という意味を基本的態度に付与している。

<コートヤード>の原型としての修道院の中庭は、ロの字型のヴォリュームによって自然を周囲から隔離する。その一方で空と地面とはつながったままである。つまり部分的に外部指向性をも

っているのである。これが前景化したものを<コートヤード>と呼んだ。<コートヤード>は、「ロの字、コの字、L字、||字、○字などのヴォリュームで自然を囲む」かたちをしている。またそのヴォリュームに透過性をもたせることもある。いかにして隔離しつつ開くか、開きつつ隔離するか、ということを中心とするのである。<コートヤード>は「自然の所有」に「意図的な不完全さ」を付与する。ここには、自然の独占に対する欲求と禁忌の念の葛藤が見えかくれる。

「纏う」という基本的態度は、「自然物をかぶる」こと、すなわち「自然への同化」を意味する。それを修辭するのが<パーゴラ>である。

本質的同化としての廃墟とは異なり、<パーゴラ>のように計画的に「纏う」ことは、「自然への視覚的同化」といえる。<パーゴラ>は基本的態度に「視覚的である」という制限を設けるのである。また<パーゴラ>は、部材やファサード、全体を覆う表層的装置型と、地中に潜る埋没型にわけられる。さまざまな空間的な効果が期待されるが、一貫して建築の「外形の消失」が求められていることが読み取れる。そこには、実際に「形態的主張を軽減する」という意図と、「その意図を表現する」という意図があるだろう。いずれにしる、<パーゴラ>は批評的な意味を付与する働きがある。

「擦る」という基本的態度は、「自然への従属」を意味する。それは自然のトポグラフィを反映するかたちを要請する。それが<長城>、<橋>、<ビーチハウス>であった。

<長城>の原型である《万里の長城》は、「一步進んでは状況を確認し、それによって進む方向を決定する」という触覚的な手法によって成立しているように見える。<長城>は基本的態度の「触覚的な側面」を強調するのである。それには線的なかたちと面的なかたちがあり得るが、いずれにしる体験者や制作者に「自然との触覚的な交わり」を要求し、また観察者にはそのさまを見せるのである。

<橋>の制作は、まず「自然と対比」する上部構造という基準線をひくことから始まる。それによって変化に富んだ自然を測定し、それに対応した「自然に従属」する下部構造をつくるのである。<橋>が示唆することは、「自然に従属」する場合であっても、自然が前提となる訳ではないということである。つまり、自然との対話は、挿入された人工的秩序をきっかけとし、またそれに

依存しながら行われるのである。〈橋〉は、「自然への従属」という基本的態度に、「自然との対比」という前提を持ち込むのである。

〈ビーチハウス〉は、限られた資源である眺望に最大多数の人間がアクセスするためのかたちをしている。すなわち、「小さな単位」が「適度な距離を保つ場所」に「横並び」になるのである。栈橋のように地形から突出するのではなく、地形がもつ線に従属して横並びになるのである。〈ビーチハウス〉は、基本的態度に対して「自然への機会均等の精神」を付与する。

「近づく」という基本的態度は、「自然との距離を縮める」ことを意味する。自然に「囲まれる」つまり「没入する」ことによって「近づく」ものが〈東屋〉であり、平面に凹部をつくることによって現象的に「近づく」ものが〈ロτζア〉である。

原型は、四隅の柱によって支えられる吹きさらし的小屋である。プログラム上内部化しなければならない場合の〈東屋〉のかたちを、「容れる」という基本的態度を修辭する〈コートヤード〉のかたちを反転することで得た。それは「口の字、コの字、L字、||字、○字などのかたちで自然に囲まれる」ことであり、平面的な開口部の位置の工夫で達成される。このことは、充実した自然が与条件として欠如する場合でも〈東屋〉をつくることのできることを示唆している。つまりその場合、基本的態度である「近づく」ことに、「その感覚は演出されるもの」であるという意味合いを持たせるのである。

〈ロτζア〉は、「建築に居ながらして」という点が重要である。そして、ただ近づくのではなく、近づくための居場所を自然とともに作り上げるのである。したがって、〈ロτζア〉は基本的態度に、「自然との協調」という意味合いをもたせている。そして、建築的工夫によって、自然の価値が高まることを示唆している。

「指す」という基本的態度は、「自然のある要素を選択すること」と、「それを示す」ことから成る。自然の特徴を読み取り、ある部分を選択、他を排除する。そして何らかの方法で可視化するのである。「選択する」過程がかたちの特徴となる〈レトリック〉として、〈風車〉〈ディスプレイ〉を、「示す」過程がそれとなる〈レトリック〉として、〈灯台〉〈ゲート〉を、それぞれ分析した。

〈風車〉は、自然のある要素を、利益を得る目的で取捨選択し、変換するための装置である。そのための合理的形態によ

て、見る者はその自然の要素を類推的に知ることができる。それゆえ、その自然の特徴は相対的に強化されるのである。自然からの利益を目的とした「選ぶ」という行為の結果である建築が、自然風景に組み込まれることによってその価値を高めている。〈風車〉は、一方的な「指す」という基本的態度に、「互助」という意味を付与している。

〈ディスプレイ〉は、自然の風景と建築内部との関連において、「指す」という基本的態度が強く現れているものである。それは、開口部の工夫によって特定の風景を狙い撃ちするのであった。その意味で借景と類似するが、借景のように近景—中景—遠景とレイヤーを重ねる発想はない。切り取った一枚のレイヤーを、開口部の断面を薄くするといったディテールによって、壁や天井に貼り付いたように見せるのである。この「奥行き感の消去」はカメラ的なまなざしである。〈ディスプレイ〉は、風景を「指す」ことにおけるカメラ的なまなざしという側面を強調している。

〈灯台〉は、地形の輪郭線を読み取って延伸するものである。それには、岬の突端の灯台のように現象的に延伸し「強調」する場合と、造成で失われた地形の輪郭線を物理的に延伸し「修復」する場合がある。いずれにしろ、自然を「指す」という基本的態度には、場所の特徴を「補強」「補完」することで「自然を補う」側面があることを示唆している。

〈ゲート〉は入口としての象徴であり、また物理的に「こちら」と「あちら」を区切りつつつなぐものである。いずれにしろ見る者に「あちら側を意識させる」という性質をもつ。また、かたちとしては二つの鉛直成分をもち、これにより、面とその間をつくる。この二つの特徴から、〈ゲート〉は視線の方向を指定するということがいえる。つまり、〈ゲート〉は、基本的態度における「方向性・軸の導入」という側面を強調している。

次頁に、以上のまとめを表として載せる。

	基本的態度＝基本文	かたちの特徴	修辭の仕方
内部	容れる 自然を手の内に入れる 自然の制御・所有	<植木鉢> 地面との切断を伴う容器＝お雛型 ホーミング在→スカーフはほぼ不変 カマログ在	「道具としての自然」という認識の強調
		<テラリウム> 外気との切断を伴う容器＝ガラスの覆い 拡大傾向あり→内部空間発生 →①別の用途への転用 ②変形して建築に組み込まれる	「道具的空間としての自然」という認識の強調
境界	繋う 自然をかぶる 自然への同化	<コートヤード> 平面構成により周囲と切断→部分別な外部指向性 ①コの字型、コの字型、I字型、II字型、O字型 ②透過性	「意図的な不完全さ」の付与 自然の独占への欲求と禁忌の念の表現
	擦る 自然を反映する 自然への従属	<パーゴラ> ①部材やフラット、全体を覆う表層的装置型 ②地中に滑る階段型	「視覚的」という側面の付与 形態的主張の軽視という意図/その意図の主張
近接	近づく 自然との距離を縮める	<長城> 「一歩進んでは状況を確認し、それによって進む方向を決定する」 ①線的：一次元・二次元・三次元 ②面的：近似・線の集合・点の集合	「無意味的」な側面の強調
		<橋> 人工的・幾何学的秩序＝上部構造 地形への対応＝下部構造 →①橋系、②構造系	「自然への対比」という前提の導入
遠隔		<ビーチハウス> 小さな真位 自然から適度な距離と保つ 地形の縁に沿って建設 →①敷地の先行条件、②建築の一部	「機会均等の精神」の付与
		<東屋> ①四脚の柱に支えられた支えられた吹きさらしの小屋 ②内部化→開口部の片面的な位置の工夫 (コの字型、コの字型、I字型、II字型、O字型)	「演出されるものである」という含み
遠隔	指す 自然の要素を指し示す	<ロッジ> 平面的・断面的な凹部 →①柱 ②柱数の組み合わせ ③拡大	自然との協調、「両者とも不可欠」なことの抱擁
		<風車> 自然のある要素を、人間の利益のために取捨選択し、変換する装置 →目的に特化した合理的な形態	互助関係という側面の可視化
遠隔		<テラス> 開口部の位置の工夫、断面を導くする →特定の風景の切り取り、奥行き感の消失	「カメラ的なまなざし」という側面の強調
		<灯台> 地形の輪郭線の読み取り →①現象的に延伸 ②物理的に延伸	「自然を補う」という含み
		<ゲート> あちら側を意識させるもの 二つの正面成分→その前に「面」	「方向性・軸の導入」という側面の強調

4-2. 考察

前節でまとめた、「<レトリック>がいかに基本的態度を修辭するか」の分析を通して、さまざまなかたちで建築が自然の見方を規定、または規定されていることがわかった。<レトリック>のうち前半の四つは、主に「建築に自然を持ち込む」場合であり、後半の九つは、主に「建築が自然に赴く」場合である。この二つは区別して考察すべきであろう。

前者の場合、ひとつのモデルとなるのは「屋敷林」である。ここでは、私的欲求を満たした結果のかたちが、同時に公共性を帯びるのである。<パーゴラ>や、表層に組み込まれた<植木鉢>は、わかりやすく「屋敷林」モデルに当てはまる。また、かたちを保ちつついかに建築に「道具的空間」としての自然を組み込むかを主題とする<テラリウム>にもその傾向は見られるし、「自然の制御」に「不完全さ」を導入する<コートヤード>のさまざまな試みは、このモデルの観点から評価できる。

後者の場合、特に興味深いのは、<橋>と<ロジャ>である。

<橋>は、「自然との対話は、挿入された人工的秩序をきっかけとし、またそれに依存しながら行われる」ことを主張していた。グレゴッチィはそのことを、「変形」と「測定としての建築」というように方法論として明示化し、実際の建築によって検証したのである。また、<ロジャ>は、「ただ自然があるだけでは人間の居場所にはならない。自然が居場所となるのは、そこに建築的な工夫や装置があるときである」ということを主張していた。そしてその工夫・装置としての<ロジャ>は、特権的ではなく他と共存可能な「凹部」というかたちで成立している。

ドイツの心理学者であるルドルフ・アルンハイムは、『建築形態のダイナミクス』において、アドルフ・ロースの意見を参照しながら、自然環境の中におかれた人工物としての建築について論じている。アルンハイムは、

ほかにも人工物はいろいろとある。しかし、建築は、自然のもつ手段と便宜を特有の方法で補う点が、他のものとはちがう。と同時に、建築は、自然が満足する機能とは原理的に異なる特

有の人間的功能を発揮する。j

と述べ、「人間が自分の利益のために自然につけ加えて、しかも自然の価値を高めるもの」に、自然の中におかれた人工物としての建築における理想をみる。そしてこのことを説明するために素朴な例を挙げる。それは「耕作されている野原、果実の樹にかかったはしご、流れの上にかけて渡された木板など」である。

この「人間が自分の利益のために自然につけ加えて、しかも自然の価値を高めるもの」としては、<風車>や<灯台>をはじめとして各々の<レトリック>が当てはまる。だが、それらの<レトリック>やアルンハイムの挙げた多少素朴にすぎる例と比較して、<橋>と<ロジャ>は建築の形態に直接的に関わり、発展可能な事例を提供してくれるように見える。

人間の用に供する人工物を挿入することによって、また人工物に挿入することによって、自然を対象化する。その作業を通して、人間は自然の見方を表明する。またそうやってできた建築から、人間は自然の見方を読解するのである。その営みにこそ、自然と建築の関わりにおける、人間的・創造的側面がある。自然のを制御・独占すること、それに対する禁忌の念や葛藤、建築することに付随する根源的な所作、相互作用や互助関係など、さまざまなものが溢れているのである。

建築があることによって、はじめて自然を巡る人間感情が発生する、とさえ言えるのではないか。本稿で提示した「基本的態度」と<レトリック>は、そのことを物語っているのである。

4-3. おわりに

4-3-1. プリコラージュ／転用／かたち

クロード・レヴィ＝ストロースが論じた器用人の制作方法としてのプリコラージュ（器用仕事）は、ありあわせの物、身のまわりの物を、状況に応じて組み替えて制作していく方法である。レヴィ＝ストロースは、それを近代的な科学者による制作・思考方法とは別個のものであり、そこに優劣はないとして相対化したのであった。¹⁾

歴史工学家の中谷礼仁は『セヴェラルネス』²⁾において、部材から〈都市の建築〉までスケールを横断しながら転用すなわちプリコラージュについて論じている。それによれば、具体的な転用を引き出すのは転用者の要求であり、これは常に対象である事物にとっては外的である。つまり、まずは事物と無関係に転用の要求がある。そしてその要求が叶えられ具体化される際のきっかけとなるのが、事物の「かたち」である。そして、事物のかたちを介在させるがゆえに、その要求を実現する選択の幅は無限ではなく限定的になるのである。

レヴィ＝ストロースは、このことを〈資材性〉という概念を用いて説明した。プリコラージュが引き出されるということは、

誰かが作った事物は、その誰かの思惑とは関係なく、転用者に使われることをうながすような「特殊」な性質が、彼とその事物との出会い—関係化によって生み出されると考えざるを得ない³⁾

のであり、彼が〈資材性〉と呼んだのは、そのような事物におけるかたちのもつ潜在的有用性のことである。彼はさらに、

特定の一つの解答が鑑賞者に提示されるとき、それは同時に、こうした可能な変形の一覧表が潜在的に与えられていることになる。この事実によって鑑賞者は、自分でも気づかずに、行

為者に変化しているのである。⁴⁾

ということを指摘する。つまり、ある人間がある事物についての特定のひとつの用い方を鑑賞するということは、同時に、その事物の可能な変形の一覧表を目の当たりにすることにつながるのである。このとき、この鑑賞者は行為者、すなわち事物に存する可能的な性質を内在的に類推する転用者となるのである。

さらに中谷は、転用のメカニズムは、文字通りの事物の転用のみならず、新しく事物を作り上げる場合においても同じであることを指摘する。なぜなら後者においても、常に外的である要求が、具体化される際にヴィジュアル・エゴの事物的光景（限界的要素・項目—かたちの限定性）を媒介せざるをえないからである。⁵⁾

4-3-2. 本稿の意義

〈レトリック〉は、自然への「基本的な態度」を成立させる建築的なかたちのことである。建築の形態ではなく、建築の形態と自然の関係性のかたちである。これはバリエーションを持ち、それぞれが独自の方法で「基本的な態度」を修飾する。本稿は、ここに「自然と建築の関わり」における創造的側面を見出したのであった。

様々な具体的な事例を分析し、〈レトリック〉=かたちに取り組んできた。上述の論理にしたがえば、筆者は「事物の可能な変形の一覧表を目の当たりにし」「事物に存する可能的な性質を内在的に類推する転用者」としてふるまった。ここに本稿が〈レトリック〉を分析し分類・提示したことの意義がある。〈レトリック〉は、普遍的・根源的な人間の能力としての転用に対し、開かれているのである。

こうして提示した〈レトリック〉は、もちろん筆者自身の価値観に基づいたものであり、検証が必要である。その検証は、実際の設計において〈レトリック〉を用い、できた建築を使うことになされる。これは筆者の今後の課題である。

1) コーリン・ロウ、フレッド・クッター『コラージュ・シティ』、渡辺真理訳、鹿島出版会、1992年

2) 中谷礼仁『セヴェラルネス』、鹿島出版会、2005年

3) 同書、p250

4) クロード・レヴィ＝ストロース『野生の思考』、大橋保夫訳、みすず書房、1976年、p29

5) 中谷礼仁、前掲書、pp247-251

付録

図版出典

第一章

- 1 コーリン・ロウ、フレッド・コッター『コラージュ・シティ』、渡辺真理訳、鹿島出版会、1992年
- 2 筆者撮影
- 3 筆者撮影

第二章

- 4 『a+u建築と都市 臨時増刊 ケヴィン・ローチ』、エー・アンド・ユー、1987年8月
- 5 筆者作成
- 6 筆者作成

第三章

- 7 landscape network 901*編著『READINGS〈2〉ランドスケープ批評宣言【増補改訂版】』、INAX出版、2006年
- 8 筆者撮影
- 9 筆者撮影
- 10 『a+u建築と都市 臨時増刊 チャールズ・W・ムーア作品集』、エー・アンド・ユー、1978年5月
- 11 『JA 66』、新建築社、2007年秋号
- 12 『新建築 2008年3月号』、新建築社、2008年3月
- 13-17 URL=<http://www.lacatonvassal.com/office.php>
- 18 筆者撮影
- 19 『a+u建築と都市 2001年5月号』、エー・アンド・ユー、2001年5月
- 20 五十嵐太郎編著『建築と植物』、INAX出版、2008年
- 21 『新建築 臨時増刊 建築20世紀 PART1』、新建築社、91年1月
- 22-23 『a+u建築と都市 臨時増刊 チャールズ・W・ムーア作品集』、エー・アンド・ユー、1978年5月
- 24 五十嵐太郎編著『建築と植物』、INAX出版、2008年
- 25 URL=<http://www.mvrdr.nl/>
- 26 筆者撮影
- 27-30 『a+u建築と都市 2008年12月号』、エー・アンド・ユー、

2008年12月

- 31-32 『a+u建築と都市 2010年1月号』、エー・アンド・ユー、2010年1月
- 33-34 URL=<http://www.fosterandpartners.com/Practice/Default.aspx>
- 35 URL= http://allabout.co.jp/r_house/
- 36 URL=<http://www.lacatonvassal.com/office.php>
- 37-38 EL CROQUIS 104 DOMINIQUE PERRAULT 1990-2001, EL CROQUIS EDITORIAL, 2001
- 39-40 『武蔵野美術 NO.112』武蔵野美術大学出版部、1999年5月
- 41 EL CROQUIS 104、前掲書
- 42 『武蔵野美術 NO.112』、前掲書
- 43-44 EL CROQUIS 104、前掲書
- 45 URL= <http://hokuouzemi.exblog.jp/>
- 46 ALVAR AALTO I 1922-1962, Les Editions D'Architecture Artemis et al., 1970
- 47 ロバート・ハービソン『建築と非建築のはざままで』、浜田邦裕訳、鹿島出版会、1995年
- 48 URL= <http://www.atelierkempethill.com/content.html>
- 49 『a+u建築と都市 臨時増刊 ヘルツォーグ・アンド・ド・ムロン』、エー・アンド・ユー、2002年2月
- 50 『a+u建築と都市 2008年4月号』、エー・アンド・ユー、2008年4月
- 51 URL=<http://fabricarchitecturemag.com/>
- 52 URL=<http://www.perraultarchitecte.com/>
- 53-55 『新建築 臨時増刊 建築20世紀 PART2』、新建築社、1991年6月
- 56-57 EL CROQUIS 104 DOMINIQUE PERRAULT 1990-2001, EL CROQUIS EDITORIAL, 2001
- 58-59 読売新聞社編『巨大遺跡を行く：人類の英知と力の遺産』、読売新聞社、1991年
- 60 URL=<http://www.christojeanneclaude.net/index.shtml>
- 61 筆者作成
- 62 筆者撮影
- 63 URL= <http://momuraya234.at.webry.info/>

- 64-65 URL= <http://www.jamlet.net/>
- 66-67 URL= <http://www.archdaily.com/>
- 68-69 URL= <http://www.splitterwerk.at/>
- 70 原広司『集落の教え 100』、彰国社、1998年
- 71 都市デザイン研究体『日本の都市空間』、彰国社、1968年
- 72 『a+u建築と都市 臨時増刊 アルヴァロ・シザ』、エー・アンド・ユー、1989年6月
- 73 『a+u建築と都市 2010年1月号』、エー・アンド・ユー、2010年1月
- 74 URL=<http://hokuouzemini.exblog.jp/>
- 75 Antonin Raymond, Antonin Raymond : an autobiography, Rutland, Vt. : C. E. Tuttle, 1973
- 76-77 URL=<http://www.christojeanneclaude.net/index.shtml>
- 78 URL= <http://www.abcgallery.com/>
- 79 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
- 80 URL= <http://www.leclosdesromarins.com/>
- 81-83 フランク・ロイド・ライト、二川幸夫、ブルース・ブルックス・ファイファー、小林克弘『フランク・ロイド・ライト全集 第八巻』、A.D.A.Edita Tokyo、1988年
- 84-86 Vittorio Gregotti & Associates, Vittorio Gregotti & Associates, RIZZOLI INTERNATIONAL PUBLICATIONS, INC., 1996
- 87 筆者作成
- 88 URL=<http://japan-web-magazine.com/>
- 89 『GAグローバル・アーキテクチャ no.11』、A.D.A.EDITA Tokyo、1971
- 90 URL= <http://sydneyarchitecture.com/>
- 91 URL= <http://melhyak.web.fc2.com/>
- 92 URL= http://blog.goo.ne.jp/sazae_kun/
- 93 都市デザイン研究体『日本の都市空間』、彰国社、1968年
- 94 富田昭次『ホテルと日本近代』、青弓社、2003年
- 95 筆者撮影
- 96 吉田鉄郎『日本の住宅』、鹿島出版会、2002年
- 97 『新建築 2003年7月号』、新建築社、2003年7月
- 98-96 『新建築 1978年8月号』、新建築社、1978年8月
- 100 『新建築 臨時増刊 建築20世紀 PART2』、新建築社、1991年6月
- 101-102 『日本の現代住宅 1985-2005』TOTO出版、2005年
- 103-104 『新建築 臨時増刊 建築20世紀 PART2』、新建築社、1991年6月
- 105 2G No.23/24 Lina Bo Bardi, G.G, 2003
- 106-107 『新建築 1998年3月号』、新建築社、1998年3月
- 108 筆者撮影
- 109 筆者撮影
- 110 西沢文隆『庭園論Ⅱ人と庭と建築の間—庭—その華麗なるもの』、相模書房、1976年
- 111-103 Antonin Raymond, Antonin Raymond : an autobiography, Rutland, Vt. : C. E. Tuttle, 1973
- 114 『新建築 臨時増刊 建築20世紀 PART2』、新建築社、1991年6月
- 115-116 『a+u建築と都市 臨時増刊 ケヴィン・ローチ』、エー・アンド・ユー、1987年8月
- 117-118 『a+u建築と都市 臨時増刊 ヘルツォーグ・アンド・ドムロン 2002-2006』、エー・アンド・ユー、2006年8月
- 119-120 『新建築 臨時増刊 建築20世紀 PART2』、新建築社、1991年6月
- 121 URL=<http://www.skyseeker.net/>
- 122 URL=<http://www.diacenter.org/>
- 123 『新建築 1987年2月号』、新建築社、1987年2月
- 124 筆者撮影
- 125-126 読売新聞社編『巨大遺跡を行く：人類の英知と力の遺産』、読売新聞社、1991年
- 127-128 James Turrell, The other horizon, Ostfildern-Ruit : Cantz, 1999
- 129 『妹島和世+西沢立衛読本—2005』、A.D.A.EDITA Tokyo、2005年
- 130 筆者撮影
- 131 筆者撮影
- 132 筆者撮影
- 133-134 URL=<http://www.mvrdr.nl/>

- 135-136 『GA JAPAN 11』、A.D.A.EDITA Tokyo、1994年11月
137 URL=<http://douglas.typepad.com/>
138 都市デザイン研究体『日本の都市空間』、彰国社、1968年
139 URL= <http://www.tripadvisor.jp/>
140 都市デザイン研究体『日本の都市空間』、彰国社、1968年
141-142 『a+u建築と都市 臨時増刊 ヘルツォーグ・アンド・ド・ムロン』、エー・アンド・ユー、2002年2月

謝辞

多くの人びとの協力によって、本稿の執筆が完了した。
ここで感謝の意を表したいと思う。

大野秀敏先生には、学部三年生のときに初めて設計のエスキスをして頂いて以来、五年近くお世話になってきた。その的確で創造的なご指導によって、いつも世界が広がる思いをしていた。だから、混乱しがちで遅々として作業の進まない私は、先生のエスキスに気が引ける一方で、その時間が楽しみであった。本稿の執筆にあたって、事務所にいる時間を割いてまで私の話を聞いて頂くなど、愛のあるご指導をして下さった。

前助教の鵜飼哲矢さんには、厳しくて暖かいご指導を頂いた。助教の日高仁さんには、研究会において興味深い指摘をして頂いた。技官の山崎由美子さんには、研究室に所属して以来その活動を支えて頂いた。204号室は優しい場所であった。

建築学科の同期をはじめとして、友人たちにはいつも刺激を受けてきた。これからも、そういった関係でありたい。特に研究室の同期の有井淳生には、本稿に関して多くの助言をもらった。

他にも多くの人びとの助力を頂いて、本稿を執筆することができた。

ありがとうございました。

最後に、家族の深い愛情に感謝します。

赤坂 惟史
2010年1月25日
東日本橋のアパートにて