

典 礼 は 霊 性 の 舞 台 で は な い

目的と意味:典礼教育 フランチェスコ・ダルコ

参照 | 本誌 pp.3-17

典礼が霊性の舞台に上らず、その舞台が霊性のためのものでないとすれば、典礼儀礼をどう理解すればよいのだろうか？ 教会に集まった信仰の共同体が、エクシトゥスからレディトゥスへの逆転、すなわち「『発出』が『回帰』に、神の降下が私たちの上昇になる」逆転[注1]に参画する手段であるところの、フォルムとイメージをどう定義すればよいのだろうか？ この問いにヨゼフ・ラッツィンガー（1927-、前教皇ベネディクトゥス16世）は応えて、『典礼の精神』に次のように書いている。「実際の典礼は、私たちが神を賛美できるように、神が応答し、姿を現すことを前提とし」、その方法は「私たちの固有の創造性に端を発する幻想では」ありえない。われわれの創造性から生まれたものは、「見ることもできず、遠く、神秘に満ちた神を(……)自分たちの所有物に」、「もう一つの小さな世界」に引き下ろし、「見えるものとし、理解できるもの」にしてしまう。その時、典礼は「典礼上の覆いに隠れておられる生ける神からの離反」となってしまふ[注2]。共同体が自らに捧げる祭祀たるこの小さな世界は、教会固有の領域の外に置かれるとロマーノ・ゲルディーニ（1885-1968、イタリア出身のドイツのカトリック司祭）は主張する。「(教会の生活が包摂する領域の)なかでは、特別の意味での目的から解放されている部分があります。そしてそれが典礼であります」[注3]。

この結論にゲルディーニが達した決定的なページの影響と教えは、ラッツィンガーによって正確に記録されている。また、ルドルフ・シュワルツやルートヴィヒ・ミース・ファン・デル・ローエのように、自分の仕事がおそらく目的と意味の対立から形づくられていると気づいた人々にも継承された。目的と意味とは、「ある存在物が自己の存在並びに本質に対する理由と権利とを有するという事実の二形式であります。目的を顧慮するならば、ある事物はそれを超越するようなある秩序のなかへ適合します。意味を顧慮するならば、事物はそれ自身のなかに落ち着いています」[注4]。ゲルディーニはさらに続ける。「世界教会の生活もこの両方向に従って建てられています」[注5]。しかし典礼は「一定の効果を達成するために用いられる手段ではありません。却って、自己目的であります」[注6]。目的が「努力することの目標」であり、「意味は存在の内容」であるとするなら——ゲルディーニに従えば——

典礼と芸術の間に本質的なアナロジーが成立することになる。なぜなら、芸術作品は「真理の輝きにほかならない」からでもある。事実、芸術は「目的はもちませんが、ある意味はもちます。すなわちウト・シット、このままのものをもちます。そのなかで事物の本質および芸術家・人間靈魂の内面生活が本当の浄められた姿を得るためにそこに存在するというのであります」[注7]。

芸術的創造と同じく、子供の遊びも「目的というものを知りません。自分の若々しい力をはたらかせ、自分の生命を運動や言葉や動作の無目的的形式のなかで流れ出させて、それによって成長して、ますます自分自身に成ること、これ以外のことを子供は欲しません」[注8]。したがって——ゲルディーニは続ける——「天主の前に遊戯すること(は)典礼の最も奥深い本質であります」[注9]。典礼もまた、「靈魂の神聖な天与の生命に、無数の形式のなかで表現を与えようと、無限の細心さと、子供の真剣さと、大芸術家の厳しい良心さとをもって、努力しています」[注10]。この概念を特に繰り返し表明してきたのが、ラッツィンガーである。彼の場合、目的と意味の区別からさらに進んで、子供の遊びは来るべき人生の予行演習と捉え、典礼は来るべき永遠の生命の先取りであり、「私たちの内にある真の『子性』の再発見」であると主張する[注11]。

ゲルディーニの『典礼の精神』は、「快感原則の彼岸」が出版される1年前に上梓された。この論文中でジークムント・フロイト(1856-1939)は、子供の遊びの意味を(母親が)「いいいいない」と「いた」の演出と解釈し、抑圧と支配欲動の代替と説明した。彼はそこで、欲動と快感原則の優位の対比を巡る観察から明確な結論を引き出すのは躊躇しながらも、「子供のすべての遊戯」が「大人になりたい、大人のようにふるまいたいという願望」、つまり明確な目的に影響されていると断言する[注12]。フロイトの分析が、目的のない活動という遊戯の概念(「克服と告白」としての芸術概念も暗に含まれる)を疑問に付したとしても、ゲルディーニの文章が看過しえないものであることに変わりはない。それは、自らの行為によって祈りの方法の伝播に寄り添う使命を帯びた人にとってだけでなく、目的と意味の対立が芸術的行為のあらゆる様相に内在することに気付いた人にとっても当てはまる。

ゲルディーニの本は、ミース・ファン・デル・ローエが完璧に理解していたように、典礼様式を巡る精緻な助言とより一層共感できる示唆を与えてくれる。同書が展開す

る象徴化の力は、儀礼の「行為」と「フォルム」のなかに物質的なものと霊的なものをひとまとめにする。この様式、行為、フォルムには、典礼に内在するものとそこに参集した信徒のふるまいが反映されるはずだ。それが特定の慎重さ、「固有の価値を有し、あらゆる真理などから独立した」純粋な美である。事実、ある芸術作品は「その存在のなかにその内的本質と意義が完全に言表わされているとき」美しく、「『完全に言表わされている』ことが美の事実を含む」[注13]。このことは、典礼において、十字架上の死という〈一度限り〉の生成において実現し、「キリストの自己譲渡と私との内的同時化」を行う〈常に〉において実現される[注14]。

芸術作品としての典礼という概念は、不可避免的に、「美学」という特別な敵のなかにある。それはパーヴェル・フロレンスキイ(1882-1937、ロシアの神学者・哲学者)が決然と主張したとおりである。その態度は、ゲルディーニが、また後にハンス・ウルス・フォン・バルタザル(1905-88、スイスのカトリック神学者)が美学者たちの恥知らずさを告発する際に見せたものと似ている[注15]。耽美主義は、図像が漸進的に減少し、より高次のかたちである言葉に向かう際に、真の障害となる[注16]。しかし言葉は、表現することによって沈黙から自ら解放せざるを得ないという過酷な運命を負う。ところが、言葉においてのみ「内面が外に」表明されるのであり、それによって芸術作品は完全なものになる。したがって——ハンス・ウルス・フォン・バルタザルは説明する——「意味もかたちも完全なる2つの大いなるものが一致するとき、無限と言うべきものになる。部分の総体を越えてひとつの象徴となる。何も表現の裏に隠れたままにならず、表現されたものはすべて形を帯び



ファン・デル・ラーン：
人体比例のスタディ



ファン・デル・ラーン：ベネディクトゥスベルク修道院、ファールス、オランダ、1956-86

る。その結果、まさに表現の完全さこそ完全なる神秘となるのだ」[注17]。典礼はこのことの表明である。信仰の実践はロゴス・セミナーレ[現実を生成する種子としての言葉]、すなわち始源にして帰帰なるもの[注18]に触発される。この実践に付随する図像は、それらが表現するものがそれらと同一でない限りにおいて重要な意味を帯びる[注19]。

それでは、このロゴスと組み合わせるのに適した作品をどのように構想すべきか？ これは神学の意味に関する同じく切実な問いをはじめ、聖なる空間の問題に取り組む人々が投げかけた問いだ。現代建築家のなかでは、例えばドム・ハンス・ファン・デル・ラーン(1904-91、オランダのベネディクト会修道士・建築家)が、この問題の絡まりにラディカルな方法で立ち向かった。彼の建物と、信仰の実践を目的とする彼の作品を観察し、彼の書いたものを読むと、ほぼ自動的にこれまで本論で出会った多くの言葉が想起される。どの作品がより純潔で謙遜か？ グェルディーニの表現やファン・デル・ラーンの言葉を使えば、どの作品がより慎重深く典型的か？ まさしくこうした表現が彼の実作の最もわかりやすい特徴を表しているからこそ、そこに目的と意味の対立がよりはっきりと再浮上するのである。典礼形式の基礎が何かを説明しながら、ファン・デル・ラーンはこう

主張する。もしあらゆる「種類のフォルムが記号の価値を持つ」とすると、典礼は反対に「その全体において記号になる」。それはロゴス・セミナーレの意味を保持する記号である[注20]。だが、典礼が「地上で行われる神の行い」[注21]であるとするなら、やはりわれわれの知性と行動、われわれと可視的世界との関係こそが「その全体における意味」をわれわれと神の関係の表明に変えるのだ。ファン・デル・ラーンはさらに続ける。これは「神が、人間を含めた被造物の総体との間に結ぶ関係に似ている」[注22]。

このような理由から、ファン・デル・ラーンは2つの「世界」の間の「大いなるアナロジー」を語る。「神と創造のすべて、そこでは人間が媒介者となって創造の内側にいる。人間と可視的事物、そこでは知覚可能な図像が媒介物となる」[注23]。それぞれの異なる性質と関係なく、こうした図像はそれぞれの目的が典礼的記号に実現され、その意味が人間の救済を意味する時に、「総体である」がための緊張を露わにする[注24]。

既定の目的が典礼の意味において実現されるような図像とフォルムの生産は、すでに見たように、あるアナロジーに対応している。ファン・デル・ラーンの論考「典礼のフォルム遊戯」では、オランダの詩人ヨスト・ファン・デル・



同左、教会内部



ファン・デル・ラーン：ベネディクト会修道院、トメリラ、スウェーデン、1986-95 | 教会内部

フォンデル(1578-1679)の言葉で説明された。それによると、アリストテレス流に、知覚可能な事物では「寸法が小さく、大宇宙にあるものは大きい」[注25]。ここには他のどんな言葉よりも、ファン・デル・ラーンが建築家として行った探求と活動の意味が描かれている。彼の建築家の仕事は、ひとつのことから次のことへの一連の移行からなる、秩序だったプロセスとしての「創造」の説明から直接靈感を受けている。これはファン・デル・ラーンがニュッサのグレゴリオス(4世紀のキリスト教神学者)の『魂と復活について』から引き出した教えだ[注26]。彼にとって建築家の仕事もまた、来るべき秩序を構成する個々の人工物と特定の図像が、完全性に至る過程で成し遂げられるプロセスとなる。どの人工物もどの図像も「オルディナティオ」の価値の表現であらねばならない。ファン・デル・ラーンの議論の余地なき典拠であるウイトルウィウスの定義によると、オルディナティオとは「作品の肢体が個別的に度に適っていることであり、全体的比例をシュンメトリアに即して整える」原理である[注27]。しかし、秩序の各構成要素、それを超越するシュンメトリアに従って配置される個別の記号は、それ固有の意味をどのように表明できるのだろうか？ この問いに、ファン・デル・ラーンは建築家としての自

木の建築

部屋は瞑想用のホールと修行用の多目的ホールに充てられた。小さなヴォリューム群には事務室、水廻り、いくつかのゲストルームが置かれた。

ここにおける簡潔で直線的な建築は、仏教寺院の象徴的図像への参照をすべて意図的に避けている。一方でフンナルシャーラ財団との協働は、ボランティア労働（シュラマダーン）と実験的でサステイナブルな建築的解に依拠した工事現場の運営に反映されている。安価な資源と素材を使用し、周辺から集めて、慣習的でないかたちで応用する方法は体系的である。例えば、ピセ（打ち固めた粘土）のできた耐力壁には、近くの鉱山で採れた玄武岩の粉末と、処理の難しい産業廃棄物の焼却灰が活用された。床板は殺菌作用のある牛糞で仕上げられた。屋根板を支える特別なフォーク型の柱は、アランの造船所で解体された船舶の再利用材で作られた。また煉瓦製の屋根瓦も解体された工場から再利用したものだ。

これらの屋根瓦の下は、ルーフィングの代わりに、革新的な乾燥泥土のロール——木の板にジュート布を巻いたものを泥土の中に浸して作る——が敷かれた。強烈な直射日光に対してより高い断熱性を保証する。

しかしながら、この設計案の真の発明は、溝形梁の力強く巧みな異例の構造に代表される。この鉄筋コンクリートの大梁は、2つの大ホールの縦軸上の中央に打設された。これらが急上昇する屋根の両翼を支え、その端部では庇とガーゴイル（雨水の落し口）となり、さらに、瞑想ホールのなかに置かれた仏陀像——ダーマチャクラの印相を結んでいる——と、修行用の多目的ホールに置かれたサラスヴァティーの像——知識と芸術を司るヒンドゥー教の女神——のほうに参会する信徒たちの関心を導く。

作品：祇園精舎仏教センター

設計：サメーブ・パドラ&アソシエーツ

設計チーム：Aparna Dhareshwar, Kriti Veerappan, Karan Bhat; Kiran Vaghela, Tejas Kotak (Hunnarshala)

建設チーム：Soudagar Kulal, Atul Kulkarni | 構造：Rajiv Shah

プロジェクト・マネージャー/現場監理：

Matha Chhaj Thatch Company

施工：Ozari Joinery | 建築主：Somaiya Trust

規模：敷地面積 15,000 m²

スケジュール：設計 2015年/施工 2016年

所在地：Vari, Sakharwadi, Maharashtra, India

「フォレスト・ビルディング」設計=ファ・リー/TAO

人工的に自然な ミケーレ・ボニーノ

参照 | 本誌 pp.56-65

近年、北京の東方にグラン・カナル・フォレスト・パーク（通州大運河森林公園）が実現された——過去1000年にわたって中国の歴史を見つめてきた世界最長の人工運河（全長1,800km）、京杭大運河に沿って8kmも続く森林地帯である。森林公園は大運河——ランドスケープの価値の大きなインフラストラクチャー——と、150km²以上のエリアに現在建設中の通州ニュータウンとの関係を調停する役目を帯びている。北京は市の行政機能を通州に移管しているところで、国の首都に供するために新たな都市を建設するという20世紀の伝統とは逆の方向を試みている。北京は、世界各地にいるすべての中国人にとっ

て母国の象徴となる紫禁城の周囲に留まる運命を引き受ける。「1本の川、2つの岸、6つのランドスケープ・エリア、18ヶ所の展望ポイント」というスローガンを掲げた森林公園に、現在、工事現場や荒れた農地を通り抜けて来訪者たちが押し寄せている。人間の手による2つの巨大建造物——新都市と古い運河——の出会いには自然に、より正確には自然の観想的次元に委ねられた。18ヶ所の展望ポイント——橋、高台、展望台——は「月の島の上のピクチャレスクな風景」あるいは「木々の間の陽気な動き」といった意味あり気な名前で説明される。その中に、運河とその向こうに広がる新行政都市の大規模工事現場に面するかたちで、ファ・リーによるフォレスト・ビルディングがある。

TAO/トレース・アーキテクチャー・オフィス（カオリーコンシャン山地の「手漉き紙ミュージアム」、『CASABELLA』802号、2011）の所長を務めるファは、1990年代半ばに中国最高



全景

ディングは「プログラムの不確実性に応えるため、加算されたユニットから生まれた空間体系を掘り下げ、さらに、場の性質に応えるような構造的フォルムと工法を追求する」。1つめの側面に関して特に参照されたのは、未確定の成長モデルとしてのアーキズムによる「ノーストップ・シティ」である。建築主——通州新都市の実現にも関わるディベロッパー——は機能的プログラムを用意しなかったが、プロモーション、休憩、歓待の機能に適した成長可能な建物を要求した。不動産開発の進展をベースに、時とともにより正確に確定されていく機能である。平面図の「合理的な」幾何学的構成に重なり合いながら、設計案の「感覚的」次元は薄い木材パネルでできた森林のフォルムを帯びる。この森の下で、来訪者たちは休憩したり運河を眺めたりできる。彼らを守るのは木の板で覆われた屋根であり、この新しい建築に組み込まれた本当の木々の枝葉でもある。周囲を囲む大きなガラス壁によって、屋内空間と屋外空間が視覚的に連結される。ソリッドな壁は、公園内から集めた土を砂利、セメント、黄色と赤色のフェライトと混ぜて、打ち固めて作られた。人工基壇は、屋根が描くジグザグの輪郭を繰り返す。地表から約0.5m 嵩上げされたプラットフォームの上に建物が載る。この基壇は木の構造体を湿気から護り、そこに設けられた専用空間に必要とされる種類の設備機器が置かれることで、「樹木」の内側を完全に解放した。これは同時に、敷居や障害物をまたぐことなく、人工と自然の計算されたバランスの上に置かれた別の空間に入ろうとしていることを来訪者に知らせる方法でもある——これは、通州という成長の基礎を大半が人工的に作られた自然に据えた新都市の、洗練された戯れを示唆している。

作品:フォレスト・ビルディング

設計:ファ・リー/TAO

設計チーム:Hua Li; Zhao Gang, Jiang Nan,
Lai Erxun, Chen Kai, Alienor Zaffalon, Zhang Zhiming,
Elisabet Aguilar Palau, Jodie Zhang

建築主:Beijing Meijingtiantcheng Investment Co, Ltd

規模:延床面積 4,000m² / 第1区画面積 1,830m²

スケジュール:設計 2011-13年/施工 2013-15年

所在地:Grand Canal Forest Park, Tongzhou District,
Beijing, China

「アートラボ/スイス連邦工科大学ローザンヌ校」

設計=隈研吾建築都市設計事務所

技術をヒューマンなものにする:

ひとつ屋根の下の今日の挑戦

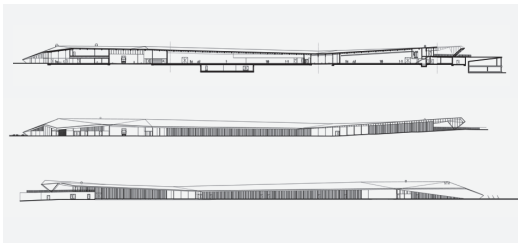
フランチェスカ・キオリーノ

参照 | 本誌 pp.66-75

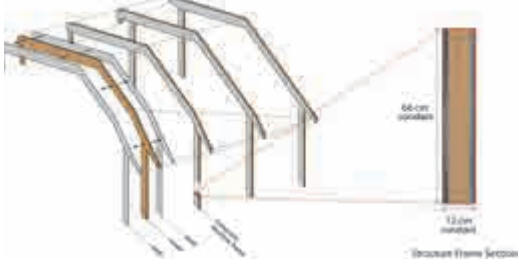
アートラボは、スイス連邦工科大学ローザンヌ校(EPFL)キャンパスのための隈研吾による新しい建物である。2012年に設計競技が行われ、日本人建築家の隈は「Under One Roof」案によって勝利した。その案は、設計競技の初期段階から建築主が提示していた複数の要求を満たすものであった。実際には、スイスの大学キャンパスの発展にとって中心となる機能を備えつつ新しいテクノロジーと結びついた一連のプロジェクトとの連関をはかることに加え、2010年に建てられたSANAAのロレックス・ラーニング・センターの周りに自然発生的に出現した通過とリフレッシュのための場に、空間的なバランスを取



1階平面図



断面図/東立面図/西立面図



門形の構造フレーム

り戻すという役割を果たさねばならなかった。

隈は、独立した3つの異なるエリアが必要だった機能的プログラムを、長さ235mの1枚屋根で覆うという方策によって解決した。ひとつ屋根の下に、「テクノロジー&インフォメーション」ギャラリー、「アーツ&サイエンス」パヴィリオン、「モントルー・ジャズ・カフェ」が一続きに置かれた。この複合施設は、キャンパスの西側に立ち並ぶ建物に沿って走る道に平行して配置された。それによって、SANAAのヴォリュームに向かって広い空地が残された。また、長いアーケードとすることで、南北軸を移動する人々に屋根で保護されたシェルターを提供する。同時に、アートラボの建物を横断し、要求された機能別の3つのブロックに分割する2本の通路によって、東西軸の透過性を確保している。

広場からの湖の眺めを確保するため、ヴォリュームの幅は北端で5mだが、南端で16mまで広がる。可変的な断面を建築技術の面から解決するため、隈事務所は木とスチールを組み合わせた構造的解を練り上げた。木材/スチールの比率を変えて、57個の構造的ポルターユが造られた(それぞれスパンの長さは異なる)。長く伸びる建物の全長にわたって断面を同形とすることによって、仕上材はモジュール化されプレファブ製造が可能になった。

外被はエイジング加工を施したカラマツ材で、屋根はスレートのパネルで実現された。いずれもスイスの伝統的な素材である。一方、ポルターユ(門形)の縦断面を検討するにあたって、日本の伝統建築が大いに参照された。その輪郭は、寺社の聖域の閤を示す大きな門——鳥居と呼ばれる——を想起させる。板張りの壁の明るいグレーと、屋根の暗いグレーが織りなす色調によって、建物は相当に長いにもかかわらず安定して控えめなものに見える。その一方、ヴォリュームに近づくと、木製の天井によって家庭的な雰囲気を感じられる。

ここで一度立ち止まり、EPFL前学長のパトリック・エービシャーの言葉を通して、このオペレーションの最終的な意味を考察したい。「アートラボは、建築という外殻を超えて、EPFLおよび同大学のパートナーたちがデジタル時代における人間性の宇宙の探索を目指す、ひとつの研究プロジェクトである。これこそ疑問と刺激に満ちた、躍進的な研究領域である」。まさに、3つのエリアはそれぞれ、一方でイノベーションの諸特徴を、他方でコミュニケーション能力を表現しており、特に展示技術、文書整理の問題、

ビッグデータの活用に関係する。

「Noir, c'est noir? (黒、これは黒?)と銘打たれた展示とともに、「アート&サイエンス」エリアがオープンした。これはフランス人アーティストのピエール・スーラージュの仕事を、高速・広角の新しい写真技術を用いて検証する企画展である。ガンドゥール美術財団の支援を得て、展示構成の研究と技術革新を奨励するプログラムである。有名なモントルー・ジャズ・フェスティバル——EPFLがその記録の保管とデジタル化を担う——のコンサートは、「モントルー・ジャズ・カフェ」が提供するものの中核をなす。このカフェでは、EPFLが実現した新しいデバイスも使って、スイスの音楽祭から生まれた50年に及ぶ音楽の歴史と5,000時間に及ぶ音と映像の記録を耳で聴き、全身で浸りながら追体験できる。3つめのヴォリューム[「テクノロジー&インフォメーション」]は、まさにEPFLの最も革新的な研究プロジェクトを展示するショーケースと言える。ローザンヌ校の全学生はもとよりバイジターたちにも向けた、広範に普及するプラットフォームとなっている。

こうしたオペレーションの影響は、研究領域の横断性



西側外観



ブロックを分割する通過スペース



「テクノロジー&インフォメーション」ギャラリー

だけでなく、単独の建物の一貫性の中にテーマの多様性をまとめ上げる力をもった建築プロジェクトによっても、大きく広がっている。

作品:アトラボ/スイス連邦工科大学ローザンヌ校
設計競技:隈研吾/隈研吾建築都市設計事務所——
Javier Villar Ruiz (設計担当);
Holzer Kobler Architekturen (ローカル・アーキテクト);
江尻建築構造設計事務所/Util (構造);
BuroHappold Engineering (設備)
設計:隈研吾/隈研吾建築都市設計事務所——

Javier Villar Ruiz (設計担当), Nicola Maniero, Rita Topa,
Marc Moukarzel, Jaeyung Joo, Cristina Gimenez
ローカル・アーキテクト:CCHE
構造:Ingphi SA | 設備:AAB
給排水:BG Ingenieurs Conseils
施工:Marti Construction SA | 木工事:JPF Ducret
照明:L'Observatoire Internationale
建築主:スイス連邦工科大学ローザンヌ校(EPFL)
規模:延床面積 3,360 m² / 総容積 17,586 m³
スケジュール:設計 2012-14年/施工 2014-16年
所在地:Lausanne, Switzerland



北東より見る



「アート&サイエンス」パヴィリオン

無断での本書の一部または全体の複写・複製・転載を禁じます。
copyright© 2007-2017 Arnoldo Mondadori Editore
copyright© 2007-2017 Architects studio Japan

C A S A B E L L A J A P A N レ ク チ ャ ー

いかに建築空間は思考されるか 岡田哲史

第16回——ル・コルビュジエという神話[4]

聞き手=小巻哲

——前回は、サヴォア邸の南東側の立面がどのような経緯でペチャンコになってしまったか、ル・コルビュジエがスケッチに残した平面計画のプロセスを追いながら詳しく説明していただきました。そしてその立面をペチャンコに見せないために(ル・コルビュジエが)細部にわたって工夫を凝らしていたことも明らかになりました。とりわけ、南東面の1階に計画された運転手の部屋では、部屋の端から端まで大きな水平連続窓を穿ち、その開口部の両端部で空間を仕切る壁面の小口にもわざわざ45度の面取りを施すことでその存在感を極力消そうとしていたという指摘は説得力があり、新たな発見でもありました。今回は、それに続く4回目です。

岡田——今回の話に入る前に、これまでのおさらいを簡単にしておきましょう。初回はイントロダクションと位置づけ、ル・コルビュジエを「機械」に引きつけて俯瞰しましたが、2回目以降は彼の代表作として皆さんよくご存じの「サヴォア邸」を選び、概念的な話に終始するのではなく、そこにあるものに迫りながら建築家ル・コルビュジエの深層に分け入ってみようと話をスタートさせました。そのさい大切にしてきたのは、彼が設計のプロセスで「どのような問題に直面し、何を考え、いかに対処したか」を明らかにしようとする視線です。サヴォア邸はこれまで幾多の碩学がル・コルビュジエ研究の対象として扱ってきま

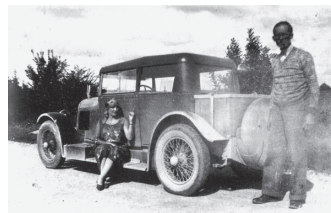


Fig. 1: ル・コルビュジエと
イヴォンヌ(妻)と
自動車

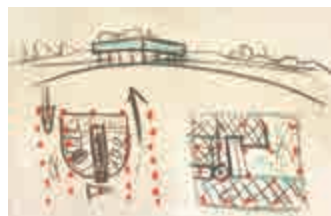


Fig. 2: サヴォア邸の
説明用に描かれた
スケッチ

したから、もはや書き尽くされてしまった感は否めません。しかしその一方で、新しい何かはきっと、その権威づけされた言説によって曇らされた向こう側に、あるいはふだん私たちが見慣れているがゆえに見過ぎてしまっているもののなかに眠っているにちがいないという期待というか、妙な確信もあったりして……。そこで、サヴォア邸を見て誰もが気づくこと、誰もがとつきやすいところから入っていこうと思い、ル・コルビュジエ自身がサヴォア邸を設計するさいに大切にしていたイメージ、すなわち「空中に浮かぶ箱(une boîte en l'air)」に照準を合わせることにしたのです。[Figs.1, 2]

事実、サヴォア邸の計画はそのイメージに端を発していました。ル・コルビュジエは「空中に浮かぶ箱」を具現化するために建築形態に操作を加えていたのです。その最たる手段が、建物が地面と接する1階部分の壁面を上階のそれよりも^{へこ}凹ませるというものでした。ところがサヴォア邸を訪れたさい最初に眼に飛び込んでくる南東面だけは、その「凹ませるという形態操作」ができていない。つまりその立面がペチャンコの様相を呈している……。そこでその「南東面だけがペチャンコである」ことに注目し、それをル・コルビュジエがどのように考えていた(評価していた)か、彼の言説を一次文献まで遡って考察したのが(「ル・コルビュジエという神話」の)2回目でした。そして3回目にあたる前回は、そのペチャンコの南東面がどのような経緯で誕生するに至ったか、サヴォア邸の平面計画のプロセスを初期のスケッチまで遡って検証しました。そのなかで、あらためて気づかされたのは、その「凹ませるという形態操作」によって生まれる空間に自動車^{マシーン}の動線が導入されたということ。初回でル・コルビュジエを「機械」という観点で概説にしておいたのは、実はこの話(自動車=機械)に繋げるためだったわけですが、そのこと(「凹ませるという形態操作」によって生まれる空間に自動車^{マシーン}の動線が導入されたということ)こそが、20世紀初期の数ある近代建築物にあってサヴォア邸を比類なき存在へと祀り上げた所以だったのです。なにせ建物の領域内を、それがたとえ半屋外の周回路だったとしても、建築と無関係ではない空間を自動車が走り抜けるわけですからね……。これはサヴォア邸を知り尽くしている(と思い込んでいる)今日の私たちからみれば当然のことのように思い込みがちですが、当時の住宅規模の建築物にとっては画期的なことでした。それは先駆者であるル・コルビュジエ



Fig. 3: ル・コルビュジエ | サヴォア邸, ボワッシー, 1928-31 | 南東面

本人が手がけた冒険的な住宅プロジェクトにおいても初めての試みだったのです。[Figs.3, 4]

さて、それを受けて4回目の今回は、まずはその「凹ませるという形態操作」に注目し、それをめぐる^{エピソード}逸話から話をはじめたいと考えています。今日、建物の最下階で地面に接する階層が凹んだり、窪んだり、あるいは柱だけを残して吹き放しとなっている空間を「ピロティ(pilotis)」と呼んでいます。その空間は近代建築がひしめく都市のいたるところで眼にすることができますから、皆さんすでにご存知のこととは思いますが、この単語がそのような意味をもつ建築用語として脚光を浴びるきっかけを与えたのはル・コルビュジエでした。その初登場は、彼が1926年に「新しい建築の5つの要点(Les cinq points de l'architecture moderne: les pilotis / le toit-terrasse / le plan libre / la fenêtre en bandeau / la façade libre)」を提唱したときのことでした。ところが、少なくともその「5つの要点」が提唱された時点のル・コルビュジエには、「ピロティ」を空間として捉える認識がまだ希薄でした。彼の「ピロティ」に対する当時の定義は「空間」や「形式あるいは様式」ではなく、単に「柱(原義は「杭」)」そのものでした。このあたりも、現代の私たちが今一度認識を新たにしておかなければならない点かもしれません。「ピロティ」の本来の意味は「杭」、転じて「柱」だったのです。

ル・コルビュジエは「新しい建築の5つの要点」で真っ先に「ピロティ」を挙げ、その説明文をふたつの段落で記述していましたが、核心は第2段落にありました。以下に引用しておきましょう。

Les pilotis: ... La maison sur pilotis! La maison s'enfonçait dans le sol: locaux obscurs et souvent humides. Le ciment armé nous donne les pilotis. La maison est en l'air, loin du sol; le jardinn passe sous



Fig. 4: サヴォア邸、鳥瞰スケッチ | 建物の領域内を周回する自動車動線

la maison, le jardin est aussi sur la maison, sur le toit. (ピロティ: ……柱上にある家! 従来の家は地上に根を下していたため部屋は暗く湿気していました。鉄筋コンクリートがその柱をもたらしたのです。家は空中に、地面から離れた場所にあるため、庭は家の下に滑り込むこともあれば、家の上にも屋根の上にもつくることができます。)

要するに、「ピロティ」の当初の核心は、「鉄筋コンクリート造のおかげで堅牢な柱を造ることができるように、その柱によって家を空中に持ち上げることが可能になった」ということにあったのです。そしてそれは、「これからの家は地面から離れ、空中に建設されるものである」といった新時代の住宅の在り方とその展望を高らかに謳う一種の宣言だったわけですね。ところがそれも、結局のところはプロパガンダに終始してしまったというのが現実でした。事実、住居の全部が完全に柱でリフトアップされた計画案は、ル・コルビュジェ本人が「ピロティが初めて現われる (Les pilotis apparaissent pour la première fois)」と明言した1922年のプロジェクト「シトロアン住宅 (Maison “Citrohan”)」をはじめ一例も見当たりません。では、なぜそうだったのか? 理由は単純で、経済的観点から「家全体を空中に持ち上げること」にはリアリティがなかったから

なのです。[Fig. 5]

以前、アドルフ・ロースのミュラー邸について詳論したときにも述べましたが、1920年代当時、工法としては依然として未熟だった鉄筋コンクリート造には莫大な建設コストがかかったため、そもそも住宅規模の小さな建物に投資できるクライアントは大富豪に限られていましたし、たとえ大富豪だったとしても、その冒険的な建設方法を受け入れるだけの度胸(ないしは「前衛性」)を建築家と共有することができなければ成立しえなかったのです。それに、その構造法が「家全体を空中に持ち上げること」を可能にするからといって、湿気対策をもっぱらの理由にそこまでの投資をする輩がいったいどれほどいたでしょうか……。

逆に、そうした理想と現実の乖離が原因で、当初「ピロティ」に託されていた意味合いが徐々に曖昧になっていったのではなからうか、つまり本来「柱」を意味していたピロティが、それによって生まれる「空間」そのものを指す言葉へと変化していったのではなからうか、しかもその空間に「柱」が絡んでいようがいまいが関係なく……、と推察するのです。ル・コルビュジェ本人もそのあたりの語義を有耶無耶にしていたため、やがて原義が失われていく事態に陥ってしまったのではなからうか、と。

さて、そのような経緯を経て結果的に「空間」の意味として使用されるようになった「ピロティ」を自動車との関係で遡ってみるのですが、「シトロアン住宅」が発表された同じ年に提案されたもうひとつの計画案「芸術家の家 (Maison d'Artiste, 1922)」を観察するかぎり、ピロティの空間を自動車の駐車スペースとして利用するという考えは、その時点ですでにあったことがわかります。そしてそのピロティの在り方は1926年のクック邸まで受け継がれていくのですが、しかしピロティの空間に自動車の動線を導入

するという発想=プログラムはサヴォア邸の計画を待つまで他にはなかったのです。[Figs. 6, 7]

それにしても……、考えてもみてください。サヴォア家がボワッシーに購入した土地は、そこに建てる別荘がどんなに大規模だったとしてもなお十分すぎるほどに広大でしたから、建築と自動車はいかようにでも関係づけられたはずです。例えばシュタイン邸のように、自動車を建物前面のすぐ近くまで寄せ付けておいて、そこから建物に組み込まれたガレージに直接入れることだって可能だったはずなのです。それなのにル・コルビュジェは、わざわざ建物の周縁部にピロティの半屋外空間をつくり、そこを周回させようとしていたわけでしょう……。現在アーカイヴに残されている幾枚かのスケッチには、そのプログラムの実現を優先的に考えようとしていたル・コルビュジェの意気込みが伝わってくるものもありますが、しかしその一方でそれがサヴォア邸設計の究極の目的であったかという、実はそうではなかった。「ピロティの空間に自動車の動線を組み込む」という斬新な提案も、所詮「空中に浮かぶ箱」というイメージを叶えるための一手段にすぎなかったということなのです。[Fig. 8]

——ル・コルビュジェのなかには「空中に浮かぶ箱」のイメージが先行してあり、それを具現化するための手段としてピロティを利用したということでした。ところが南東面だけは、内部空間つまり「運転手の部屋」を計画する必要性からピロティの空間をつくることができなかったわけですね。しかし考えてみれば、その南東面には自動車動線を導入する必然性がなかったわけですから、ピロティがなくても機能的には成立したわけですね。だからその面だけがベチャンコでも理に叶っているとも言えるのではないのでしょうか……。



Fig. 5: ル・コルビュジェ | 「シトロアン」住宅、サロンドートンヌで展示された模型、1922

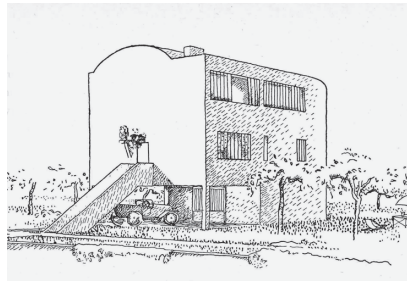


Fig. 6: ル・コルビュジェ | 芸術家の家、プロジェクト、1922 | ピロティが駐車スペースとして計画された初期の事例



Fig. 7: ル・コルビュジェ | クック邸、パリ、1926-27 | ピロティが駐車スペースとして設計されている

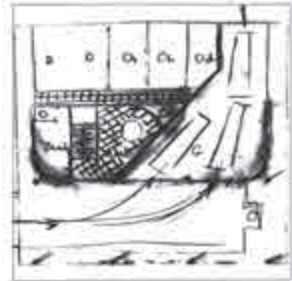


Fig. 8: サヴォア邸、計画代替案スケッチ (FLC19659)、1928 | 自動車動線を建物の領域内に導入する試みの痕跡