

2015年度 学位申請論文（博士）

現代日本の建築空間における「伝統性」のありかた
— 伝統を継承する手法の研究 —

The Interpretation of the Japanese Tradition in
Contemporary Architectural Design: Actual Methods

京都造形芸術大学大学院

芸術研究科芸術専攻

TRETYAKOVA Maria

目次

序論	1
1. 日本の伝統を継承する主なメカニズム	
1-1. 中国の建築様式の日本化：非対称	11
1-2. 西洋の建築様式の日本化：アナロジー	17
1-3. 日本の伝統的な住宅における二つの空間タイプ：曖昧な境界・明確な境界	24
2. 日本の伝統を継承する手法の研究 — 折衷主義からモダニズムへ	
2-1. 折衷主義の手法 — 「引用」の組み合わせ	31
2-2. 和風モダニズムの手法 — 簡素化	
1) 和風モダニズムにおける簡素 — 意匠を切り捨てる	41
2) 新ミニマリズムにおける簡素 — ヴォイドを作る	47
3) 堀口捨己（1895-1984）と隈研吾（1954- ）の和風モダニズム — 日本的な空間の変遷	54
3. 日本の伝統を継承する手法の研究 — ポストモダンからメタモダニズムへ	
3-1. ポストモダンの手法 — 「記号・メタファー」によるデフォルメ	69
3-2. 現代のメタモダニズムの手法 — デフォルメから「分解」へ	
1) デコンストラクションの「襲」によるデフォルメ	77
2) メタモダニズムの有機的な「襲」によるデフォルメ	82
3) 隈研吾（1954- ）と王澍（1963- ）の「場所」 — 日本的な空間と中国的な空間	89
結論	100
参考文献	105
図表リスト	110
制作概要書・制作リスト・制作	118

序論

テーマ：現代ロシアのインテリア・デザインにはあまり伝統的な特徴がないと思われる。それはソ連時代以降伝統を継承する建築がなくなったからである。現代ロシアのインテリアを特徴づけるためには、伝統を再考する必要がある。一方日本には、古くなったから捨てる（いつもタブラ・ラーサから始める）という考えかたが歴史的にない。それで日本人は、いわば折衷的な考え方をもち、伝統を大事にし、海外からきた様式と日本の伝統との融合を考える。そこで、日本の建築空間をテーマにして、現代の建築空間において伝統がどのように継承されるのか分析する。

「伝統性」は様々な時代や国家における建築家にとってインスピレーションであったことが多い。たとえば、ルネサンス・バロック・新古典主義の建築家は、ギリシャやローマの古典古代の文化を復興しようとしたが、価値観や生活様式の違いから、これを変化させた。後に、19世紀の折衷主義が現れた際、すべての「古典の解釈」を組み合わせるようになった。20世紀では、価値観や生活様式が大きく変わったため、テレビやパソコンを置くための、いわば古典主義の「プラスチックのコピー」であるようなインテリアが現れた。だが、このインテリアは偽物として批判された。一方で、伝統を全部切り捨てた戦前モダニズムは、特徴のないものとして批判された。そのため、時代に合う伝統の解釈を見つける必要があった。

日本では、伝統を捨てるというより伝統を「洗う」モダニズムが普及した。さらに「偽物」として帝冠様式や豪華な伝統的な建築が考えられた。その結果、現代の日本では伝統をそのまま継承する、また伝統を「解釈」というふたつのアプローチが存続している。だが、日本でも、時代によって「日本的なもの」に対する考えが異なり、伝統の様々な解釈が見られる。それで現代の建築空間における伝統に対する考え、つまり「伝統性」のありかたを理解する必要がある。

先行研究の成果と問題点：

研究テーマには日本の伝統とは何かと、現代の建築のあり方は何かというふたつの側面がある。建築における「日本的なもの」にかかわる文献は多く、まず「日本的なもの」についての議論を時代によって分類しよう。

1) 1910年代は「日本的なもの」についての関心が高かった時代で、日清・日露戦争にともなうナショナリズムの発展を背景に、日本独自の建築デザインを提唱する動きが起こったときだった。そのとき社寺建築に由来するモチーフを利用する、いわゆる「帝冠様式」の建築が生み出された。藤岡 洋保はこのような建築を「日本趣味の建築」と名付けた¹⁾。一方、磯崎 新(1931-)によると「日本趣味」は19世紀に起こった日本の浮世絵や屏風などといった美術工芸品の収集のブーム、いわゆるジャポネズリーで生み出された現象であり²⁾、このような「日本趣味」は50年代にジャポニカと呼ばれたという³⁾。1930年代からヨーロッパで見られた「日本的なもの」である「日本趣味」や和洋折衷主義などが日本の伝統の「誤った」理解として考えられるようになった。

デザインにおける「日本的なもの」の思想について言えば、和風モダニズムに影響を与えた民藝運動をあげる必要がある。民藝運動は、1926年に始まった運動であり、日常生活の中で用いられる日用品の「用の美」を提唱する。民芸運動の中心人物である柳 宗悦(1889-1961)は、コロニアリズム的に朝鮮や沖縄などの文化を日本文化の過去の発展段階として考察し、沖縄の文化には“純日本的なもの”が現れると判断した。キクチ・ユコは、「He [S. Yanagi] saw this ‘pure Japan’, in particular, Okinawan Noh drama and kimono in connection with the culture of Ashikaga period in the fourteen to sixteen centuries when the Japanese Noh developed ... Yanagi saw the innate and original Japaneseness, which had been lost in the mainland Japan, retained in Okinawa. He viewed Okinawa as a cultural archive of Japan’s past」という⁴⁾。民藝運動には、朝鮮や台湾やイギリスなどといった様々な文化の影響が見られることから、これは工芸における折衷主義の一種だと言える。

2) 次に建築における「日本的なもの」に対して関心が高まった時代は1930年代だった。藤岡 洋保は、「近代は欧米の文明がグローバルにひろがった時代であり、その影響を受けた国々ではインターナショナルな文明としての西洋建築と自国の建築的伝統とをどのように関係づけるかが大きな課題になった。したがって、インターナショナリズム対ナショナリズムという構図が世界各地で問題になったのは19世紀以降なのである」と述べている⁵⁾。

さらに近代建築における「日本的なもの」の解釈に強い影響を与えたのはブルーノ・タウト(Bruno Taut, 1880-1938)である。彼は桂離宮や伊勢神宮などといった日本の伝統的な建築とモダニズムの建築の間に見つけた共通点に基づいて、「日本的なもの」を合理主義的に解釈しなおした。キクチ・ユコは、「The

elements he [B. Taut] regards as demonstrating the ‘quintessentially Japanese quality’ in the architecture are ‘simplicity’ [単純性] , ‘clarity of line’ [明快性] , ‘faithfulness to the material’ [丹念な材料の選択] , ‘beauty of proportion’ [プロポーション] and the fact that they are ‘full of functionalism’ [建築は必需的実用品であること] 」と述べている⁶⁷⁾。

近代建築家は、海外からきたモダニズムから刺激を受け、和洋折衷主義の一種であった帝冠様式、つまり「日本趣味の建築」を批判するようになった。一人は堀口捨己（1895－1984）だった。彼によると、「日本的なもの」は a) 平面・構造の簡素・明快さ、b) 素材の美の尊重、c) 無装飾、d) 左右非相称、e) 周囲の環境（自然）との調和、f) 規格統一（畳の規格）などの項目である⁸⁾。

しかし、近代主義のフィルターを通した「日本的なもの」はステレオタイプ化されていったと思われる。藤岡 洋保は、「日本の建築界には“日本的なもの”の理解に関して一つのドグマがあるように思われる。それは簡素明快、素材の美の尊重、無装飾、左右非相称、自然との一体性の重視こそが“真の日本的なもの”であり、それを象徴するのが桂離宮や伊勢神宮だという考え方である」と述べている⁹⁾。

磯崎 新は、ブルーノ・タウトは日本の建築を簡素な「ほんもの」 (authentic) =伊勢神宮・桂離宮と日本的なバロックである「いかもの」 (kitsch) =日光東照宮というふたつのタイプに分け、「キッチュ的な」部分を切り捨てたという¹⁰⁾。いまでも、「日本的なもの」を考察するとき、一面的に判断をする傾向がある。「日本美」のモダニズム的な解釈は残存している。

3) 「日本的なもの」について三回目の議論が 1950 年代に起こった。「伝統論争」は『新建築』1955 年 1 月号における丹下 健三（1913－2005）と川添 登（1926－ ）の対談がきっかけとなって開始され、その後白井 晟一（1905－1983）も参加した。美的判断基準とそれに基づく、創作方法論と呼ばれていた方向探索にかかわっていた。

「伝統論争」には、「縄文」と「弥生」という考古学上の分類が用いられた。丹下 健三は「もののあわれ」や「風流」などの系譜に連なる後者の洗練を批判し、竪穴式住居、伊勢神宮、民家などに象徴される前者のより原始的な力を称揚した。岡本太郎（1911－1996）の縄文論とも通底する立場からの議論を展開した。磯崎新は、岡本太郎が、ジャポニカが賞賛する弥生土器の美に対して、あらたに縄文土器の美を発見するのは、ニーチェが『悲劇の誕生』において、アポロ的なもの

にたいしてディオニソス的なものを押し出して、時代の美意識のみならず思考の転換を要請したと述べている¹¹⁾。

なぜ丹下 健三が原始的な「日本的なもの」を選択したのかということについては、磯崎 新によれば理由は次のようになる。弥生的 = アポロ的 = 貴族階級的 = 高床式住居、の洗練された静的な透明性が、ジャポニカとしてアメリカ的モダニズムに所属した「日本趣味」の系譜にあったのにたいして、縄文的 = デイオニソス的 = 下級階級的 = 竪穴式住居の粗野であるがダイナミックな非透明性は、ニュー・ブルーリズムとしてヨーロッパ的モダニズムに所属した「日本的構築」の系譜にあったという¹²⁾。つまり、弥生と縄文にかかわる「日本的なもの」をめぐる言説は、戦後のアメリカによる統治に対する日本人の対抗感を表現する言説であった。軽く見える機能主義的な戦前のモダニズムも、ル・コルビュジエのニュー・ブルーリズムに基づくモニュメンタルの戦後のモダニズムも「日本的なもの」の解釈であった。

磯崎 新は『建築における「日本的なもの」 = Japan-ness in Architecture』(2003)に20世紀から21世紀にかけて度々起こった建築における「日本的なもの」に対する論争について、次のように述べている。論争は、「我国将来の建築様式を如何にすべきや」(1910頃)、「帝冠様式論争」(1930頃)、「伝統論／民衆論」(1960頃)とほぼ30年サイクルで起こっており、これを延長すると1990年頃となるが、グローバリゼーションの進展などで「日本的なもの」について論争の基盤が崩れたために、目立った論争はないという¹³⁾。

彼によると、今日は、南島などの周縁文化、日本語の起源などの研究のため、日本と呼ばれる国家の領土も、日本語の通ずる同一言語圏も、日本人と呼ばれる単一民族の居住範囲も、すべて等しい[言い換えれば、同様や同質]という錯覚がなくなった¹⁴⁾。彼は、境界線が消え、瞬間的に越境され、虚実の像を成立させていた中心が無限の増殖をしたあげくに、すべての点が逆説的に中心になってしまうスーパーフラット状態になったという¹⁵⁾。それで日本のアイデンティティに対する考え方が変わった。哲学的に言えば、思想は、ポストモダン時代からふたつのものを対立させる二元性から様々なものを並び立てる差異へ移動したと言える。だが、磯崎 新は世界をいわばヒエラルキーのないものとして考えるため、彼の考えにはポストモダンの影響が感じられる。隈 研吾(1954-)などの考えが次のステップになったと考える。

隈 研吾も現代の建築におけるアイデンティティという概念の変化について述べている。彼は、『場所原論 — 建築はいかにして場所と接続するか』（2012）に、今日のグローバルな国際企業の出現により、国家が弱体化したため、日本とかアメリカとか、国家という「大きな場所」を頼りにして、建築を作ろうという考え方、つまり日本風建築、アメリカ風建築などの追求はまったく無意味になったという¹⁶⁾。磯崎 新の考えと異なり、「小さな場所」のコンセプトでは「伝統性」に加えて、「自然」という要素が現れていると言える（3章を参考）。

前述の著者を除き、「日本的なもの」や「日本的な空間」を考察する著者は、井上 充夫（1918－2002）・神代 雄一郎（1922－2000）・伊藤 ていじ（1922－2010）・槇 文彦（1928－ ）・内藤 昌（1932－2012）・黒川 紀章（1934－2007）他である。日本の伝統的な美意識については、出江 寛（1931－ ）の『数寄屋の美学 — 待庵から金属の茶室へ』（1996）や田中 久文（1952－ ）の『日本美を哲学する あはれ・幽玄・さび・いき』（2013）などで書かれてある。

「日本的なもの」と異なり、日本には、ロシアと同様に建築における新しいパラダイム、特に現代のパラダイムに適応された伝統を継承する手法について研究が少ない。建築における新しいパラダイムについては、主にイギリスやドイツなどといったヨーロッパ人である論者が書いている。ポストモダンやポストモダン以降の建築の有名な論者、チャールズ・ジェンクス（Charles Jencks, 1939－ ）は『The New Paradigm in Architecture』（2002）で建築における新しいパラダイムの基礎として複雑系科学を提唱した。彼は、「The new sciences of complexity – fractals, nonlinear dynamics, study of systems governed by equations in which a small change in one variable can induce a large systematic change; the discipline is more popularly known as chaos, the new cosmology, self-organizing systems – have brought about the change in perspective. We have moved from a mechanistic view of the universe to one that is self-organizing at all levels, from the atom to the galaxy」という¹⁷⁾。物理学の場合、複雑系科学に由来するパラダイムをドイツの物理学者、ヘルマン・ハーケン（Hermann Haken, 1927－ ）の概念を用い、シナジー・パラダイム（synergetic paradigm）と名付けることが多い。ジェンクスは、新しいパラダイムとモダニズムの間に関係を立て、建築に対して「新しいモダニズム」（New Modernism）という言葉を用いた。後に「複雑系の建築」（Complexity Architecture）と名付けた。

ドイツの建築家や研究者ミカエル・ヘンゼル (Michael Hensel, 1965ー) とアヒム・メンゲス (Achim Menges, 1975ー) は『Emergent Technologies and Design – Towards a Biological Paradigm for Architecture』 (2010) に建築における新しいパラダイムについて書いて、自然科学からの影響について示した。彼らは「All disciplines are in process of a major revision, within which concepts that originated in biological studies gain new impetus and offer insights and new paradigms for all the creative practices across many fields of creative endeavour」と書いて、建築における現代のパラダイムを「biological paradigm」と名付ける¹⁸⁾。しかし、自然科学と建築は異分野であり、同様な概念を利用しにくいと思われる。そこでモダニズムとポストモダンと並びたつ建築や芸術などに用いられる概念をあげよう。

オランダの研究者テモテ・バーミュールン (Timotheus Vermeulen) とロビン・ファン・デン・アッカー (Robin van den Akker) は『Notes on Metamodernism』 (2010) に芸術などにおける新しいパラダイムを「メタモダニズム」と名付ける。彼らは「We will call this discourse, oscillating between a modern enthusiasm and a postmodern irony, metamodernism」、そして「We will argue that this [contemporary] modernism is characterized by the oscillation between a typically modern commitment and a markedly postmodern detachment. We will call this structure of feeling metamodernism. According to the Greek-English Lexicon, the prefix ‘meta’ refers to such notions as ‘with’, ‘between’, and ‘beyond’. We will use these connotations of ‘meta’ in a similar, yet not indiscriminate fashion. For we contend that metamodernism should be situated epistemologically with (post) modernism, ontologically between (post) modernism, and historically beyond (post) modernism」と述べている¹⁹⁾。これから「メタモダニズム」とはモダニズムに基づく、モダニズムとポストモダンを越える運動だと言えよう。前に述べたように、このパラダイムの特徴は自然科学からの影響が見られることである。

つまり、現代の建築におけるパラダイムの名前はまだ固定していない。特徴も、伝統文化との関係も形成中だが、現代のパラダイムには、伝統のふさわしい「解釈」を把握する必要となった。

課題：日本の伝統を継承する現代の建築空間のありかたを理解するため、まず日本の伝統的な建築空間、つまり「日本的な空間」とは何かを理解する必要がある。次に日本に欧米からきたモダニズム、ポストモダニズムを分析し、現代のパ

ラダイムの主な手法を析出することが重要な課題になる。すべてのモダニズムやポストモダンではなく、日本の伝統と関わりを持つものだけを考察する。

研究の必要性：日本の伝統をテーマにする文献は多いが、海外からきた文化と日本の伝統的文化を融合するメカニズム、日本化のメカニズムを説明した文献はないのではないだろうか。次に、欧米から来た手法、特にモダニズム後の手法は複雑であり、把握しにくいことが多く、日本では、これを整理する文献の不足が感じられる。さらに、現代のパラダイムにおける伝統の役割に関する文献も少ないであろう。

研究目的：日本の伝統を継承する手法を分析して、現代の建築空間における「伝統性のありかた」を研究することを目的にする。

研究行動：最初に日本の伝統の特徴を研究する。そのため、まず、中国の建築空間、次に欧米の建築空間の影響を考察し、「日本化」の主なメカニズムを考察する。欧米の建築空間の影響を研究し、次の仮説を踏まえる。日本の伝統的な建築には、「曖昧な境界」の空間と「明確な境界」の空間というふたつのタイプが見られる。土蔵や城に用いられる「明確な境界」の空間は、西洋の建築と似ているから、和洋折衷主義が形成する際に大事な役割を果たしたと思う。

次に和洋折衷主義・モダニズム・ポストモダニズム・現代の建築に用いられる日本の伝統を継承する手法を調査する。和風モダニズムを研究し、モダニズムの「簡素化」と後に現れたモダニズム系の新ミニマリズムの「簡素化」を考察する。戦前・戦後・現代の和風モダニズムは異なっており、初期の和風モダニズムと現代の和風モダニズムにおける日本の「伝統性」のありかたの差異を把握するため、戦前の和風建築のもっとも有名な人物である堀口 捨己（1895－1984）と現代の和風モダニズムを形成する隈 研吾（1954－ ）の作品を比較する。

最後に、現代の建築空間における日本の「伝統性」のありかたを考察する。現代では、「場所」の伝統を生かすいわば「場所主義」が普及しつつあり、和風モダニズムを越える隈 研吾（1954－ ）の「場所主義」と2012年にプリツカー賞を受賞した中国の建築家、王澍（1963－ ）の「場所主義」を比較する。この比較を踏まえ、現代の建築空間における「伝統性」のありかたを析出する。

研究方法：「現代日本の建築空間における“伝統性”のありかた」というテーマでは、「日本の伝統」と「現代のありかた」というふたつの側面が見られるが、それを限定する「建築空間」がある。最初に日本的な空間の特徴を研究する。これを把握するため、まず日本の伝統的な建築の基礎になった中国の伝統的な建築の「日本化」、次に日本の建築に大きな影響を与えた西洋の建築の「日本化」の

メカニズムを理解しようとする。そのため、日本の伝統的な空間や美意識を研究する建築家や思想家の文献や作品を考察する。その上で、日本人の専門家へのヒアリングや日本の伝統的な建築の視察を行う。こうした研究を行うにあたり、中国・韓国の建築空間についての文献も参考にする。

日本の建築空間の「現代のありかた」を把握するため、20世紀の建築に現れた運動をひとつのシステムとして考える必要があり、これまでの学習を整理し、建築運動のモデルを提案する。20世紀における日本の建築について文献を調査し、日本の建築もこのモデルの一部として考え、日本の伝統を継承する手法を析出する。そのため、建築家の作品の調査や文献の調査を行う。さらに建築家の作品を比較する。西洋の建築との比較には、内省も有効である。

そして、日本の伝統を継承する現代の建築空間を、一方で現代の世界の「文脈」、他方で歴史の「文脈」の一部として考察する。

論文構成：本論文の構成は次の通りである。第1章では、建築空間の特徴を把握するため、「日本化」というメカニズムを模索する。1-1節では、中国の影響の下で作られた「日本化」の一種である建築空間の「非対称化」を考察する。1-2節では、西洋文化の影響の下で作られた建築における「アナロジーを立てる」という方法を析出する。1-3節では、日本の伝統的な建築におけるふたつの「日本的」な空間タイプを区別する。

第2章では、折衷主義とモダニズムの建築における日本の伝統を継承する手法を析出する。「和風」という建築様式は、「近代化」の影響の下で折衷様式の中に現れ、後に「モダニズム的」な解釈を受け、「和風モダニズム」となった。それで、2-1節では、和洋折衷様式の手法である「引用の新しい組み合わせ」、次に、2-2節では、モダニズムの「簡素化」を考察する（1項）。折衷主義もモダニズムも、ほぼ近代に当てはまるが、現代では、モダニズム系の運動もある。それで、2項では、モダニズム系の運動のひとつである新ミニマリズムの「簡素化」について論じる。初期から現代まで和風モダニズムについて、特に空間の変遷を示すため、3項では、堀口 捨己（1895-1984）と隈 研吾（1954- ）の和風モダニズムを比較する。

第3章では、モダニズム以降の日本の伝統を継承する手法を析出する。この手法は様々なデフォルメであると考えられる。3-1節では、ポストモダンの手法である「記号・メタファー」を析出した上で、3-2節では、モダニズムやポストモダニズムを越える手法を模索しようとする。1項では、デコンストラクションの「襲」、2項では、現代の建築、いわゆる「メタモダニズム」を特徴づける手法

を析出する。最後に、隈 研吾（1954－ ）と王澍（1963－ ）の作品を考察し、伝統に対しての現代のアプローチを比較する（3項）。日本文化は中国の大文明にルーツがあり、日本と中国を比較することにより、日本の建築における伝統性のあり方の特徴が明らかになると考えるのである。

注：

- 1) 『堀口 捨己の「日本」－ 空間構成による美の世界』彰国社、1997年、113頁
- 2) 磯崎 新 『建築における「日本的なもの」』新湖社、2003年、12頁
- 3) 同、36頁
- 4) Yuko Kikuchi, *Japanese Modernisation and Mingei Theory*, London: RoutledgeCurzon, 2004, 148-150
- 5) 『堀口 捨己の「日本」－ 空間構成による美の世界』彰国社、1997年、112頁
- 6) Yuko Kikuchi, *Japanese Modernisation and Mingei Theory*, London: RoutledgeCurzon, 2004, 96
- 7) ブルーノ・タウト 『ニッポン』明治書房刊、1934年、25～26頁
- 8) 『堀口 捨己の「日本」－ 空間構成による美の世界』彰国社、1997年、113頁
- 9) 同、111頁
- 10) 磯崎 新 『建築における「日本的なもの」』新湖社、2003年、20頁
- 11) 同、41頁
- 12) 同、48頁
- 13) 同、108頁
- 14) 同、106頁
- 15) 同、109頁
- 16) 隈 研吾 『場所原論－ 建築はいかにして場所と接続するか』市ヶ谷出版社、2012年、30頁
- 17) Charles Jencks, *The new paradigm in architecture: The Language of Postmodernism*, New Haven: Yale University Press, 2002, 155
- 18) Michael Hensel, Achim Menges and Michael Weinstock, *Emergent Technologies and Design – Towards a Biological Paradigm for Architecture*, London: Routledge, 2010, 12
- 19) Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker, “Notes on metamodernism”, *Journal of Aesthetics & Culture*,

<http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/issue/view/407>, accessed
December 6, 2014

1. 日本の伝統を継承する主なメカニズム

1. 1 中国の建築様式の日本化：非対称

一般に伝統的と考えられている日本建築の様式は、それが住宅でも、堂宮でも、海外、特に中国の建築様式に大きく触発されている。内藤 昌は、古代の唐様式の受容はもとより、中世での宋様式の摂取、近世の明様式の導入などの結果として一見日本固有の建築様式と見られるものでも、多かれ少なかれ中国に由来し、中国建築の亜流であるという¹⁾。彼によると、「唐」と「和」との折衷という文化的な理想が、一般的な美意識であった。それで、日本では、古代に唐様、中世に宋様、近世に明様をそれぞれに導入し、「和漢の堺をまぎらかす」意識で新様式の内容を豊かにしていたという²⁾。

ここでは、日本の特徴である意識について示す必要がある。内藤 昌は、日本には、西欧と違って新しい様式が古い様式の否定と克服によらなくて、共存折衷されていくという³⁾。それで、日本においては、様々な時代の中国の建築様式が徐々に日本化されてきて、ずっと共存していた。寝殿造・書院造・数寄屋造の空間構成の変遷を分析し、中国の建築様式の日本化のメカニズムを見てみよう。

内藤 昌は、寝殿造・書院造・数寄屋造の空間構成の変遷について次のように述べている。中国の宇宙観に陰陽五行説がある。方位の中央に「土」を置き、その周囲の北に「水」、東に「木」、南に「火」、西に「金」を配し、陰・陽の別を北・南にとる考えである。古代の日本には、この思想が反映されていた。それで古代の住宅一寝殿造は、陰・陽の南北を軸として、左・右対称の構成を理想としていた。寝殿は敷地の中央にあった。寝殿より南の部分は、いわゆる「陽」の場所として儀礼を行い、接客の用をなす。一方、北の部分は「陰」として、休息や食事などのための日常的な生活空間であった。この左右対称の中国的な構成は、平安後期において日本化の傾向をとっていった⁴⁾。「東晴・西褻」という新しい原則が生み出されたからである。

「ハレ」と「ケ」は、柳田 國男（1875-1962）によって見出された⁵⁾、日本人の伝統的な世界観のひとつである⁶⁾。「晴＝ハレ」とは、表向きの儀礼的なものを、またその反対の「褻＝ケ」は奥向きの日常的なものを意味する。「ハレ」と「ケ」は、単に建築空間を示す言葉ではなく、衣食住や振る舞い、言葉遣いなど、つまり、非日常的な生活と普段の生活を区別する概念であると述べる必要がある。生活様式から建築空間へ広がり、中国から来た陰陽思想に加わる新しい生活の理

念となった。この場合、東と西のどちらをハレにしたかという、日の出の方向＝東をあてるのがもっとも適当であろうが、道路との関係からして、西であってもかまわない。陽の南半分において、その東西方向にハレとケの空間序列が成立すれば、南北軸をもって左右対称の構成をする寝殿造の原則は崩れ、非対称の例が多くなるのであったという⁷⁾。これから、中国の建築に見られる思想の日本化というプロセスとは**非対称化**にほかならない⁸⁾。

中世から近世にかけて非対称化は進展していった。南北の指向を持つ陰・陽と、東西の指向を持つハレ・ケとを複合して考えれば、敷地の東南隅より西北隅へと筋交いに雁行する平面構成がとられるのである⁹⁾。この雁行状の構成は近世書院造の大きな特色である。書院造は大きく分けて「表向き」と「奥向き」から構成されている。表には接客のための書院などといった公的な空間が設けられた。一方、奥には日常的な居間や寝室であった空間、台所など勝手回りの場があった（図1）。

榎文彦は、『新桂離宮論』（1967）における内藤昌のハレ・ケや表・奥などの説明や宇佐見英治の『迷路の奥』（1975）を踏まえ、奥という概念の領域を広げた。榎文彦によると、日本の都市に見られる玉ねぎのような空間のひだの重層性は日本においてのみ発見しうる最も特徴的な現象のひとつである。彼は、奥を日本独特の空間概念、空間観のひとつとして提唱し、都市の高密な空間形成の「芯」であるところを「奥」と名付けた¹⁰⁾（いわば「渦巻状の奥」）。彼は、他の民族にくらべて高密度な社会を形成していた日本人にとって空間はより有限で、こまやかなものとして印象づけられてきたと述べている。その結果、限られた空間の中に遠近の差を相対的に設定するというデリケートな感覚が早くから芽生えていたという¹¹⁾。

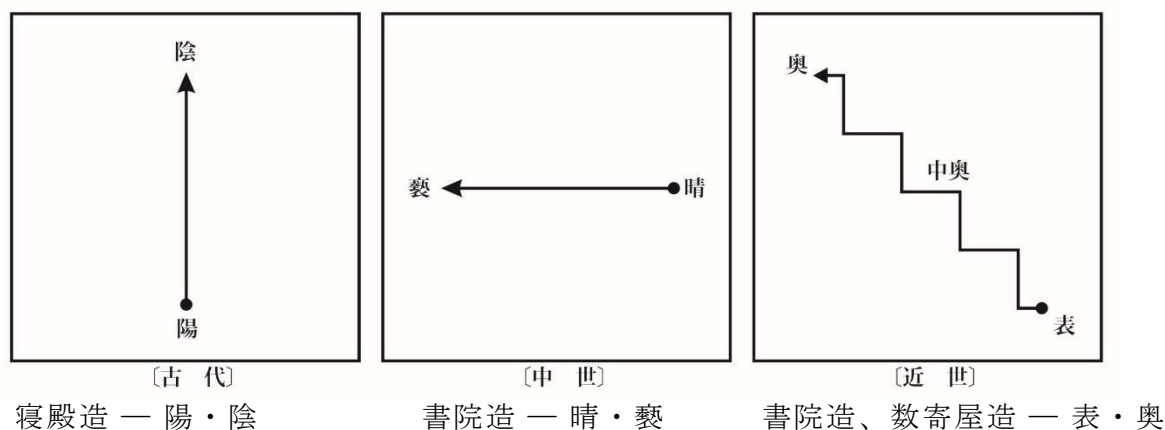


図1. 古代・中世・近世の屋敷の空間構成

榎 文彦によると、日本において最初に完成された住居の型である寝殿造には、まだ日本独特の奥がなかったが、書院造が発生し、武家屋敷が定着するとともに、奥が極めてユニークな空間観として現れた。書院造においては、玄関を含んで対面所は表、寝所は中奥と呼ばれ、表向（ハレ）の領域に属する。これに対してその奥に設けられた、夫人の居間である御上（おうえ）、台所などは、奥向（ケ）の領域として区別されている。奥はこのように、中心でもなければ、裏でもない独特の方向性（斜め奥）であるという¹²⁾。

しかし、町家においては、全体の構成は武家屋敷と全く異なり、奥はどうなるのか。様々な意見があるが、榎 文彦の考えを考察してみよう。榎 文彦によると、町家には、オモテとウラという長手方向を分割する領域がある（図2-1）¹³⁾。奥という空間観は、ケに属する出入口と、ハレの奥にある奥座敷との間にある斜めの方向性として表現されるという¹⁴⁾。これから、榎 文彦にとって日本の独特の奥は「斜め奥」であると言えよう。この「奥」は、内藤 昌が説明したいわば「雁行形」「ジグザグ」の「奥」の簡単な形だと言えるだろう。

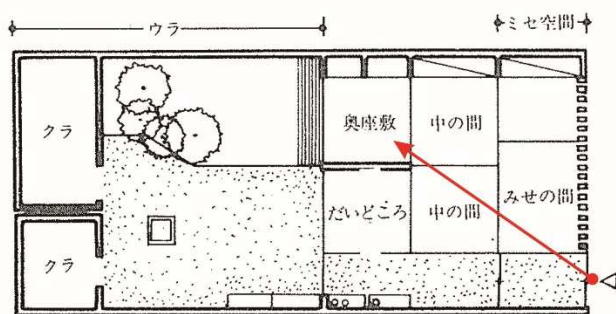
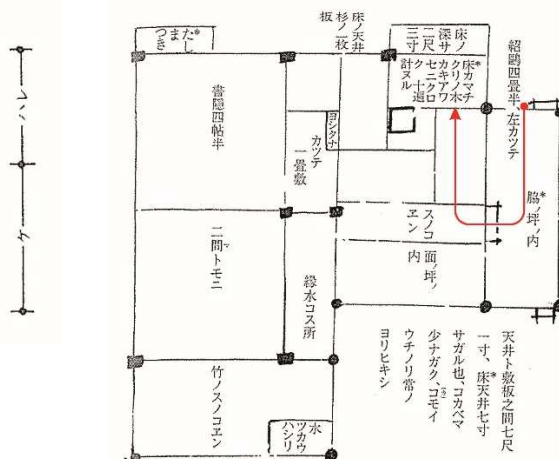


図2-1. 町家の奥

図2-2. 紹鷗四畳半の茶室



つまり、榎 文彦が説明した日本的な空間には、「斜め奥／ジグザグの奥」と「渦巻状の奥」というふたつの「奥」があると言える。「ジグザグの奥」も、「渦巻状の奥」も「見え隠れする空間」を生み出すから、両方ともを宇佐見 英治の言葉通りに「迷路の奥」と呼んでもいい。

「渦巻状の奥」を持つ茶庵は珍しいが、例として紹鷗四畳半の茶室をあげよう（図2-2）。客は脇の坪内から妻戸を入れてスノコの縁側に上がり、四畳半の茶室に入る（図でいうと下方が北の方角）¹⁵⁾。つまり、茶室のアプローチは渦巻線に近いのではないだろうか。「紹鷗四畳半」という例外はあるものの、「斜め奥」と「渦巻状の奥」は、両方とも日本的だが、規模によって区別すればいいと

思う。都市あるいは城や旅館といった大規模な建築の空間の場合、「渦巻状の奥」という概念のほうがいい。一方、住宅など小規模な空間に対しては「斜め奥」という言い方が役に立つであろう。

九州大学の研究者、リ・ダン (Li Dan) は、「The Concept of “Oku” in Japanese and Chinese traditional paintings, gardens and architecture: a comparative study」に、中国でも「奥」という空間観があると述べている。だが、中国と日本の「奥」は本来ひとつのものであり、後に別に発展して行ったという。リ・ダンは、建築だけでなく中国画・日本画に見られる「奥」を考え、「... there is more than one viewpoint in the Chinese landscape painting; each segment of one viewpoint can be considered as one layer, setting vacancy among layers solved the contradiction of multi-viewpoint and create sensory depth in landscape paintings ... the concept of “Oku” in Chinese and Japanese classic paintings was expressed by means of setting ‘vacancy’ and overlapping layers」と述べている¹⁶⁾。これから、リ・ダンにとって「奥」とは前景から後景へ続いている層（‘layers’）の間にある空虚（‘vacancy’）によって生み出された「奥行」の感じ（‘sensory depth’）と言える。後に述べるように、この「奥」の解釈は中国の伝統的な「遠」と言うカテゴリーに関連している（章3を参考）。

建築の空間構成には、似たようなパターンがある。リ・ダンは、中国の伝統的な住居、四合院は、空間のヒエラルキーを持つ連続する門・中庭、つまり層・空虚のシステムであり、「奥」を表現すると述べている¹⁷⁾。しかし、中国の「奥」は、日本の書院造の「斜め奥」と比べ、左右対称的である。

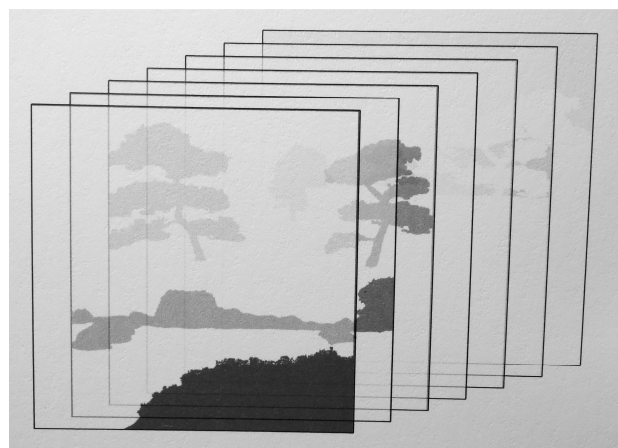


図3. 重層化された庭の空間

日本の空間の重層性を示すため、マテオ・ベルフィオーレは「Spatial layering in Japan」（2012）に庭の構成をあげて（図3）「... the space in Japan is conceived as a sequence of gaps」と述べている¹⁸⁾。だが、日本の建築における「奥」はなぜ現れたのか考えてみよう。

日本の固有の「奥」は、奥に生み出される幽玄という美意識に関係があると思う。田中久文によると、「幽玄」という概念は、「あはれ」「さび」「いき」などとは異なって、中国で生まれたものではあるが、それが特徴の美意識として発展したのは日本においてであった¹⁹⁾。谷和子は、「幽玄」はもともと中国の仏典用語で、奥深く微妙で、簡単には知りたがたいという意味を表す言葉、神秘性を持つ言葉だったという²⁰⁾。田中久文は、幽玄の概念の展開を分析し、様々な幽玄の解釈について書いているが、簡単に言えば、幽玄とは奥に隠された神秘的な感じだと言えるだろう。陰・霞の奥や紙の余白から濃淡の手法で現れるものは、神秘的な場所＝神の世界からこの世に現れることを示すのではないだろうか。これから「奥」とは神がいる場所、幽玄の世界であり、日本の独自性を表す概念になったと言えよう。

つまり、日本の奥は、左右対称的な中国の奥と異なり、非対称な「斜め奥」・「渦巻状の奥」だと言える。これから中国の建築様式の日本化というプロセスは、要するに非対称化だと言えよう。

注：

1) 内藤昌『桂離宮』講談社、1977年、293頁

2) 同、295頁

3) 同、293頁

4) 同、302頁

5) 福田アジオ『柳田国男の民族学』吉川弘文館、2007年、222頁

6) ハレとケ論は、フランスの社会学者デュルケム（Émile Durkheim, 1857-1917）の聖俗二元論（‘the sacred-profane dichotomy’）に近いから、「ハレ＝聖」「ケ＝俗」の関係で論じられることができる。だが、ここでは、中国人の南北の軸を立てる陰陽の世界観と異なる東西の軸を立てる日本人の伝統的な世界観として考えられる。

7) 内藤昌『桂離宮』講談社、1977年、303頁

8) 梨花女子大学の教授である崔俊植 (チェ・ジュンシック) は、「韓国人の美意識」 (*Koreana*, 3 (2011)) に建築などを考察し、韓国人の美意識のひとつとして非対称性をあげるが、日本では、この美意識をもっと強く発展させたと考え

る。

9) 内藤 昌『桂離宮』講談社、1977年、305頁

10) 槇 文彦『見えがくれする都市 — 江戸から東京へ』 (SD選書) 鹿島出版会、1980年、203頁

11) 同、205頁

12) 同、208頁

13) 民家における「表」「奥」については、槇 文彦と異なっている意見もある。古民家の研究者である川上 幸生 (1967-) によると、町家の玄関とお店、つまり表は全部「ハレ」、住まいの部分は全部「ケ」である。この場合、奥座敷は「ケ」の「奥」として考えられるといってもいい。

14) 槇 文彦『見えがくれする都市 — 江戸から東京へ』 (SD選書) 鹿島出版会、1980年、208頁

15) 熊倉 功夫 (校注) 『山上宗二記 — 付・茶話指月集』 (岩波文庫) 岩波書店、2006年、106~107頁

16) Li Dan. “The Concept of ‘Oku’ in Japanese and Chinese traditional paintings, gardens and architecture: a comparative study”. Faculty of Human-Environment Studies, Kyushu University.

www.hues.kyushu-u.ac.jp/.../2HE08084E.pdf, accessed December 6, 2014

17) 同

18) Salvator-John Liotta and Matteo Belfiore, ed., *Patterns and Layering: Japanese Spatial Culture, Nature and Architecture*, Berlin: Gestalten, 2012, 59-60

19) 田中 久文『日本美を哲学する あはれ・幽玄・さび・いき』青土社、2013年、43頁

20) 谷 和子『和歌文学の基礎知識』 (角川選書) 角川学芸出版、2006年、173頁

1-2. 西洋の建築様式の日本化：アナロジー

既に述べたように、日本では西欧と異なり、新しい様式は古い様式を否定したり克服したりすることなく、共存折衷していく。日本においては、古代から様々な時代の中国の建築様式が徐々に日本化され、ずっと共存してきた。そして19世紀には、日本の西洋化が始まった。ヨーロッパの建築様式は、中国の建築様式と比べてどのように日本化され、共存していくのかを考えてみる。

1) 折衷主義の日本化

19世紀の後半から日本の「近代化 = 西洋化」が始まった。日本の上流階級の屋敷には、擬洋風建築が現れるようになった。後に、1920年代から、折衷様式が一般的になった。1930年代には、鉄筋コンクリート造の様風建築に和風の屋根を載せた和洋折衷様式のひとつ、帝冠様式が生み出された。この様式は日本の伝統の「誤った」理解として批判されたが、日本化の興味深いメカニズムを表現すると思う。



図1-1. 帝冠様式の例：京都市美術館の外観（1933）



図1-2. 帝冠様式の例：奈良駅の格天井（1934）

帝冠様式の建築には、伝統的に木造である屋根の構造要素が鉄筋コンクリートで造られている（図1-1）。この手法はどこから来たかという点、帝冠様式は、1930年代にヨーロッパに起こった鉄筋コンクリートで造られた新古典主義のブームを背景に現れ、いわば日本の新古典主義になったと言える。

帝冠様式の外観からは、城の引用が見られる。内部には、厳かな様式である書院造の引用の方が多い（図1-2）。なぜ書院造と城郭の様式が選択されたのかという点、ふたつともヨーロッパの古典主義のように厳かであり、それが近世城郭に一般的に共存したからだと思う。つまり、ヨーロッパ的に見える帝冠様式の

建築は、城の「アナロジー」だと言える。日本の建築家は、城的な外観・書院造のような内部という建築をヨーロッパの厳かな古典主義のもっとも近いアナロジーとして選択したのであろう。

槇文彦は、都市や建築の空間構成を分析し、ヨーロッパの「中心—区画」と日本の「奥—包む」という原則を対比させる。日本の城はヨーロッパの建築と同様な「中心—区画」という原則があり、「日本の城」—「ヨーロッパの住宅」というアナロジーを立てることができる。つまり、「日本の城」—「ヨーロッパの住宅」、「日本の書院造」—「ヨーロッパの古典主義」というアナロジーから「日本の帝冠様式」—「ヨーロッパの新古典主義」というアナロジーが生み出されたとと言えるだろう。

インテリアを見てみよう。古典主義のインテリアでは、天井は格間（ごうま = coffer）で覆われることが多い。この意匠は中国の「藻井」にも、日本の伝統的な格天井にも似ている。だが、たとえば、奈良駅の格天井の梁は白く塗られているため、オーダーなどの古典主義によく見られる意匠がないのにもかかわらず、ヨーロッパ的に見えるだろう。これから「ヨーロッパの格間」—「日本の格天井」というアナロジーを析出することができる。

日本建築における折衷主義のもうひとつの例は、1920年代から始まった民藝運動の建築である。例として日本民藝館をあげよう（図2-1）。



図2-1. 民藝運動の折衷主義、日本民藝館の長屋門（1936）



図2-2. 民藝運動の折衷主義、日本民藝館のインテリア（1936）

川島 智生は、日本民藝館の外観様式には「長屋門」の引用が読み取れ、「この建築の最大の特徴は、漆喰と大谷石からなる蔵のような外観にある」と述べている¹⁾。柳宗悦（1889-1963）はこの日本民藝館本館に対して、建築的に「庫造り」

(くらづくり)と記したという。川島 智生によると、この建築様式が生まれた理由のひとつは、土蔵造は耐火と防湿性を持ち、「日本の風土」から生まれた様式だということである。その一方で、柳 宗悦は鉄筋コンクリート造や石造という洋風建築の耐火性能が望ましいと考えたが、予算の関係で鉄筋コンクリート造が叶わぬといい、木造の中でもっとも耐火性能に優れる土蔵造にしたという²⁾。これから柳 宗悦は西洋の建築と日本の蔵の間でアナロジーを立てたと言えるだろう。

多くの民藝運動の建築には、「日本民家」―「ヨーロッパの民家」というアナロジーが読み取れる。一見すると日本の民家とイギリスの民家は似ている。そのため民藝の建築家は、野太い民家風仕上げを施してイギリスの伝統的な家具、例えばウィンザー・チェアを用いることが多い。同様な機能を持っている建築の要素、例えば窓―障子もアナロジーになる。それで日本民藝館における障子は、床座の空間でも、椅子座の空間でも同様だが、「文脈」によって日本的・ヨーロッパ的に見えるのだろう(図2-2)。

2) モダニズムの日本化のメカニズム

藤岡 洋保によると、1930年代には、折衷主義のひとつである帝冠様式が日本の伝統の「誤った」理解として批判されるようになった。そのため近代の建築家は、「誤った」理解から桂離宮・伊勢神宮に見られる「真」の理解へ移行するようになったという³⁾。なぜ桂離宮・伊勢神宮が日本の伝統の「真」の解釈になったかということ、ドイツの建築家、ブルーノ・タウト(Bruno Taut, 1880-1938)が桂離宮・伊勢神宮とモダニズムの建築の間に共通点を見つけたからである。そのためモダニズムの建築と日本の伝統的な建築(特に数寄屋造)の間でアナロジーが立てられたと言えるだろう。

堀口 捨己(1895-1984)によると、日本の伝統的な建築の「真」の理解を示す「日本的なもの」は、a) 平面・構造の簡素・明快さ、b) 素材の美の尊重、c) 無装飾、d) 左右非相称、e) 周囲の環境(自然)との調和、f) 規格統一(畳の規格)などの項目である。藤岡 洋保は、このような戦前のモダニストの「日本的なもの」の解釈は建築界におけるステレオタイプあるいは「ドグマ」になったという⁴⁾。

さて、戦前モダニズムのアナロジーになったのは数寄屋、すなわち茶室であった(図3-1)。茶室的なモダニズムの住宅の例は、藤井 厚二(1888-1938)の「聴竹居」である(図3-2)。茶室とモダニズムの建築は簡素・合理的だが、「聴竹居」のインテリアは茶室と同様に紙や木で仕上げられており、比較的にやわらかく見える。日本のモダニストと異なり、西洋のモダニスト達は、金属やガ

ラスを利用し、明確で固い建築を建てた。このような住宅は、ル・コルビュジエ（Le Corbusier、1887－1965）の言葉の通りに「住むための機械（machines à habiter）」であった。つまり、「聴竹居」は、茶室とのアナロジーであり、日本化されたモダニズムの例だと言える。

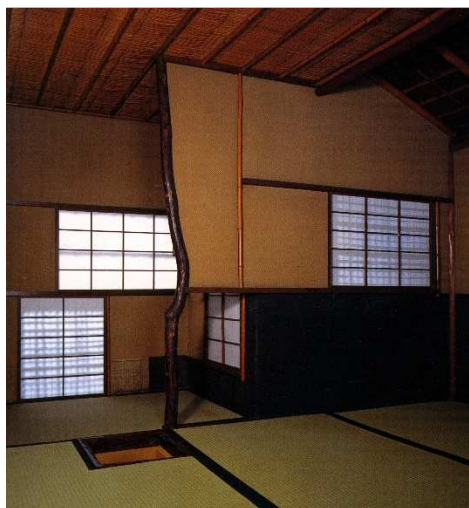


図3-1. 茶室の例：燕庵

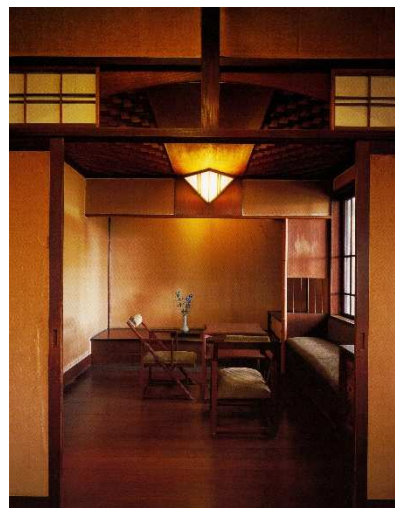


図3-2. 藤井厚二、「聴竹居」（1928）

1950年代には、丹下健三（1913－2005）と川添登（1926－ ）の対談をきっかけに「伝統論争」が繰り広げられた。「伝統論争」には、「日本的なもの」に対して「縄文」と「弥生」という考古学的な分類が用いられた。丹下健三は「もののあわれ」や「風流」などの系譜に連なる後者を批判し、竪穴式住居、伊勢神宮、民家などに象徴される前者のより原始的な力を称揚した。そして岡本太郎（1911－1996）の縄文論とも通底する立場からの議論を展開した。磯崎新は、ジャポニカが賞賛する弥生土器の美に対してあらたに縄文土器の美を発見するのは、ニーチェが『悲劇の誕生』において、アポロ的なものにたいしてディオニュソス的なものを押し出して、時代の美意識のみならず思考の転換を要請したことと同様だと述べている⁵⁾。言い換えれば、「縄文的なもの－弥生的なもの」という日本思想の概念は「ディオニュソス的なもの－アポロ的なもの」という西欧思想の概念のアナロジーだと言えるだろう。文化における二元性を探る思想は戦後モダニズムの「日本的なもの」の領域を広めた。

具体的に言えば、1950年代には、軽やかな印象の機能主義的な戦前のモダニズムだけでなく、ル・コルビュジエのニュー・ブルーリズムに基づくモニュメンタルの戦後のモダニズムも「日本的なもの」として考えるようになった。例として吉田五十八（1894－1974）の大和文華館をあげよう（図4-2）。吉田五十八

は、海鼠壁（ナマコ壁、図4-1）をモチーフにして城や蔵などといった「縄文的な」モダニズムを提案したと言えよう。



図4-1. 金沢城の海鼠壁



図4-2. 吉田 五十八、大和文華館、奈良市（1960）

つまり、日本のモダニスト達は、まず、ヨーロッパのモダニズムと日本の数寄屋や茶室（いわば「弥生的なもの」）、そして日本の城や蔵（いわば「縄文的なもの」）の間にアナロジーを立て、外来の建築様式を日本化したと考える。戦後モダニズムの時代には、「日本的なもの」の解釈が広がったとともに、アナロジーも多様になったと言えよう。

3) ポストモダンの日本化のメカニズム

戦後モダニズムの建築には「記号」になった伝統の引用が見られることが多い（3章を参考）。それで、戦後モダニズムには、次の様式、ポストモダンのルーツがあると考えられる。

西洋のポストモダン様式には、歴史主義・折衷主義と同様に様々な過去の様式が用いられるが、基礎になったのは古典主義である。むしろ、これは純粋な古典主義ではなく、ルネサンスやバロックを折衷する古代ギリシャの伝統を継承する様式だと言えよう。チャールズ・ジェンクス（Charles Jencks, 1939- ）は古典主義に基づいたポストモダンを「Post-Modern Classicism = ポストモダン古典主義」と名付けた。古代ギリシャから影響を受けていなかった日本では、西洋の古典主義にルーツのあるポストモダンはどうなったのだろうか。

磯崎 新（1931- ）のつくばセンタービルを見ると、ポストモダン古典主義が日本に現れたことが明らかになる（図5-1）。ここには、大きなキーストーン（= keystone）を持っている迫石（せりいし= voussoir）のアーチやブローケン・ペディメント（= broken pediment）のような形態が見られるからである。



図5-1. 磯崎 新、つくばセンタービル (1983)



図5-2. 石井 和紘、香川県直島町役場 (1983)

次に同年に建てられた、石井 和紘 (1944-) の香川県直島町役場のインテリアを見てみよう (図5-2)。磯 達雄によると、正面にはアンドレア・パッラーディオ (Andrea Palladio, 1508-1580) のテアトロ・オリンピコの引用が用いられた⁶⁾。一方、日本の伝統的な虫籠窓や折上格天井のシンボルもある。「折上格天井」の真中に丸い照明があり、天井が日本の格天井とヨーロッパの格間天井のハイブリッドの印象を与える。つまり、このインテリアには、以前と同様に「ヨーロッパの古典主義 — 日本の書院造」というアナロジーを読み取ることができる。さらに、白い壁・虫籠窓・折上格天井という要素は、ヨーロッパの建築のアナロジーである城を思いさせるのではないだろうか。

つまり、西洋ポストモダンから影響を受けた日本のポストモダンは日本と西洋というふたつの伝統性を生かしていると言える。以前に生み出された「古典主義 — 書院造」や「ヨーロッパの住宅 — 日本の城」というアナロジーを立てていると考えるのが相応しい。

ジェンクスによると、ポストモダンが初期の「新折衷主義」から「象徴主義」へ発展したと言っている。それで建築家の考え方は、**建築のアナロジーから文化の記号**へ移行したと言える。しかし、日本における 20 世紀の建築やデザインを全体として見ると、すべての西洋建築の運動や様式との間には日本化された「うつし」、いわば日本的なアナロジーがあることが知られる。「西洋モダニズム — 和風モダニズム」、「西洋ポストモダン — 日本のポストモダン」などである。それで、和・洋というアナロジーを立てることを日本化の主なメカニズムとして示しておきたいと思う。

終わりに、アナロジーを立てる考え方は、日本化の興味深いメカニズムであることが判ったが、このメカニズムは日本だけではないと述べる必要がある。ポストモダンの時代には、アナロジーを立てるメカニズムがなぜ消えていくかというところ、グローバリゼーションのため、西洋と日本の文化間の差が消えてきたからである。異文化の間にアナロジーを立てるメカニズムは、**差異が大きい文化の間**にのみ現れると考える。したがって中国文化と日本の文化には、このメカニズムが現れていなかったと思う。

注：

- 1) 藤田 治彦ほか『民藝運動と建築』淡交社、2010年、43頁
- 2) 同、46頁
- 3) 『堀口 捨己の「日本」— 空間構成による美の世界』彰国社、1993年、111頁
- 4) 同、111頁
- 5) 磯崎 新『建築における「日本的なもの」』新潮社、2003年、41頁
- 6) 磯 達雄『ポストモダン建築巡礼』日経BP社、2011年、74頁

1-3. 日本の伝統的な住宅における二つの空間タイプ： 曖昧な境界・明確な境界

建築に見られる日本化のメカニズムを分析することにより、古代から近世まで中国建築の様式が非対称化されたこと、および近代・現代における西洋化の際に日本の伝統的な建築と西洋の建築の間にアナロジーを立てるメカニズムが現れたことが判った。この章では、日本の伝統的な住宅とは何か、20世紀にはどのような伝統が継承されたのか明らかにしたい。

宮元 健次、八木 幸二、榎 文彦などは、日本家屋と西欧の家屋の間のもっとも重要な相違点として、境界の立て方を示す（図1）。榎 文彦（1928- ）は、ヨーロッパの建築や都市に見られる「中心」を強調することと日本的な「奥」を強調することを比較する。彼によると、「中心」を強調することは区画で区切られた境界、いわば「**明確な境界**」を生み出す。これに対して、日本に見られる「奥」を強調することは包んで作られた境界、いわば「**曖昧な境界**」を生み出す。榎 文彦は、「私にとって“中心 — 区画”に対して“奥 — 包む”は際立った日本的な領域構築の対概念であるように思える」と言う¹⁾。

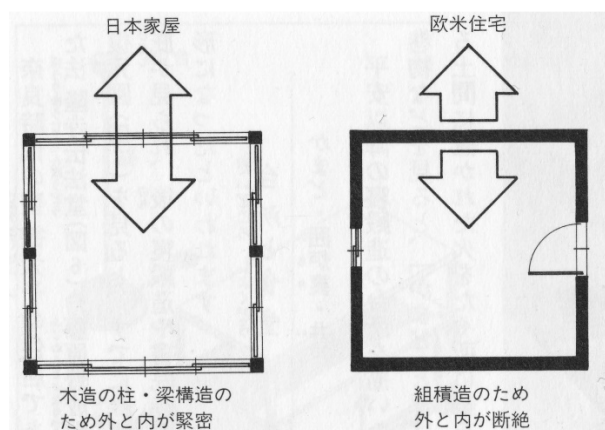


図1. 日本家屋と西欧の家屋の違い



図2. 唐招提寺の経蔵・宝蔵

日本の貴族の住宅である寝殿造・書院造・数寄屋造の屋敷は、「曖昧な境界」がある。だが、庶民の住宅、特に町家はどうか。

日本人にとってもヨーロッパ的な「明確な境界」のコンセプトは、馴染みがあると言えるだろう。出江 寛（1931- ）は、和風の建築と言えはすぐに数寄屋建築を思い浮かべがちであり、また、西洋の石積みの建築を壁で構成された「面の建築」とするならば、日本のそれは「線の建築」だと言う。しかし、日本でも

「面の建築」があり、その例は巨大なものは城郭建築があり、一般的なものに倉があると述べている²⁾。

丹下 健三（1913－2005）や川添 登（1926－ ）などによって、弥生以来の米倉の伝統を受け継いでいる伊勢神宮は日本建築の原型であることが一般化された³⁾。むろん、伊勢神宮は人間の住宅ではなく、神の住宅だが、高床倉庫である米倉には、境界のコンセプトから見ると「曖昧な境界」の日本家屋および古代末から中世に新しく現れた「明確な境界」の土蔵のルーツが見られるだろう⁴⁾。奈良における正倉院や唐招提寺の経蔵・宝蔵も校倉造の例である（図2）。北欧、ロシアなどの伝統的な住宅と似ているのではないだろうか。校倉造は中世後半以後ほとんど建てられなくなったが、土蔵は近世以後盛んに建てられている⁵⁾。土蔵も「明確な境界」のコンセプトをよく表している。

土蔵と同様に「明確な境界」のコンセプトを表すもうひとつの建築のタイプは城である。三浦 正幸は、日本における城の起源は古く、弥生時代に遡る、環濠集落という一種の城が発見されていると言う⁶⁾。これは城というより柵であった。倉（蔵）も、柵（垣）も住宅ではないが、時代が下がっていくにつれて、「蔵的」な城郭と城下町の町家という住宅の一部となったと言えよう。

三浦 正幸によると、室町時代末期の激しい戦乱のため、城の改善が進んだ。中世の山城から近世になると広大な平山城や平城が造られ、そこを居城とするようになる。近世城郭は、城の中心部には石垣を多用し、本丸には天守を上げ、城内城主居館の御殿を建てた。城下町の建設もこの頃から始まっている⁷⁾。近世の居城の例は京都の二条城である。



図3. 上芳我家住宅 愛媛県（1894頃）

三浦 正幸は、城下町は城を守る大切な防衛線だったから、町家は「城壁」の役割を果たしたと言う⁸⁾。言うまでもなくこれは城下町の構成や町家の構造に影響

を与えた。これから見れば、城下町の町家は城の一部として考えていいと思う。町家は密集して並んでいるから、火事が起こったら、延焼しやすかった。防火のため、町家が城郭と同様に海鼠で覆われた瓦葺の塗家（塗籠の家）として建てられるようになった。耐火の仕上げで町家と城郭の外観は似たようになったと考えられる（図3）。

つまり、近世の居城と塗家である見世蔵を含む町家は、ふたつとも日本の伝統的な住宅であるが、耐火機能のため、本来住宅ではない城壁や蔵と一体化し、「**明確な境界**」のコンセプトを表すようになったと言えよう。この住宅を「**蔵的**」と名付けてもよいであろう。

もっとも日本的な「**曖昧な境界**」のコンセプトを見てみよう。

6世紀末には、中国系の建築が日本に入り、まず寺院建築として普及していった。瓦葺きの重い屋根を支える礎石の上に立てられた柱という中国的な構造は、日本建築に強い影響を与えた。だが、日本建築の特徴になったのは高床式の建物であった。

平井 聖は、日本には、高床建築は弥生時代（およそ紀元前3世紀中頃から紀元後3世紀中まで）のものであり、稲作文化とともに日本にもたらされた建築の様式だと言う。高床建築は、貴人の住宅として用いられたが、もっとも多く使用されたのは倉であったと述べている⁹⁾。平井 聖は、高床の住居や倉は中国にもあったと述べているが¹⁰⁾、中国では普及しなかったと考える。

高床式を採用することにより、日本では仏堂内部に床が張られるようになった。藤井 恵介は、床を張るのは、元来稲倉の形式だが、平安時代（9～11世紀）には、高級住宅の仕様になったと述べている¹¹⁾。これから、日本に見られる重い屋根・柱・高床を持つ建築は中国様式と高床式の倉のハイブリッドだと言えるだろう。すべての日本建築の様式、寝殿造・書院造・数寄屋造にはこの構造が見られる。

寝殿造は、内藤 昌によると、仏教建築を受容した唐様の様式であり、寺院や神社の空間と本質的に変わっていない¹²⁾。それで、小沢 朝江の言うとおりに「私たち（日本人）が“日本的”だと考える姿とは大きく異なる」と言える¹³⁾。だが、この建築には、境界が壁ではなく几帳・御簾・屏風・置畳などの調度で設定され、「**曖昧な空間**」のルーツがあると言えるだろう。

中世には、書院造という様式が現れた。書院造では、天井を張り、畳を敷き詰めるようになり、床の間や違い棚などの特徴的な「日本的」要素が生まれた。

「室礼」として襖・障子が用いられるようになり、寝殿造の渡り廊下の代わりに日本的な中間スペース、縁側が生み出された。

後に書院造の構成を受け継いでいる数寄屋造が現れた。内藤 昌によると、「古典」として書院造に基づく数寄屋造は建築様式の歴史で最終段階に位置し、「和風住宅」に直前先行して、日本的な住宅（特に意匠）を多様化したと言う¹⁴⁾。小沢 朝江は書院造と数寄屋造を比較し、意匠について次のように述べている。書院造の場合、障壁画を描くのが普通で、壁を残す場合も白漆喰塗が多い。色彩の基調となるのは金と白である（図4-1）。一方数寄屋造では、壁は色のある土壁が多く、障壁画も金箔ではなく水墨画や唐紙を用いると言う（図4-2）¹⁵⁾。



図4-1. 書院造：二条城二の丸御殿



図4-2. 数寄屋造：伏見稲荷大社御茶屋

つまり、書院造も、数寄屋造も「日本的なもの」であり、「曖昧な空間」のコンセプトを表すと言える。しかし、前述のように近代・現代の和風住宅の基礎になったのは、書院造ではなく「最終段階」である数寄屋造である。なぜだろうか。

出江 寛は、本来の数寄屋には「悪い」、千利休（1522-1591）の言葉で言えば「面白くない」材料が用いられたと述べている。彼によると、ここでは、銘土・銘石・銘木という高級な材料を使用する近年の数寄屋造と異なり、本来の数寄屋造の美学における庶民性が現れるという¹⁶⁾。つまり、数寄屋造は、この「庶民性」のおかげで普及したと言えるだろう。

さらに別の理由があるかもしれない。書院造と数寄屋造の基礎になった美意識を見てみよう。

出江 寛は、一休 宗純（1394-1481）の「諸悪莫作・衆善奉行」という作品をあげ、真・行・草の美学について論じる（図5-1）。この作品では楷書（真）・行書（行）・草書（草）と変化させている。出江 寛によると、この書は一休自身

の人生観を表しており、真は一休の修行の時代、行は悟りへの「間」の時代、草は晩年の「自由」放波の時代を表していると言う¹⁷⁾。また、小堀 遠州（1579－1647）の大徳寺龍光院「密庵席」では真・行・草の美学がひとつの空間として表現されている（図5－2）。

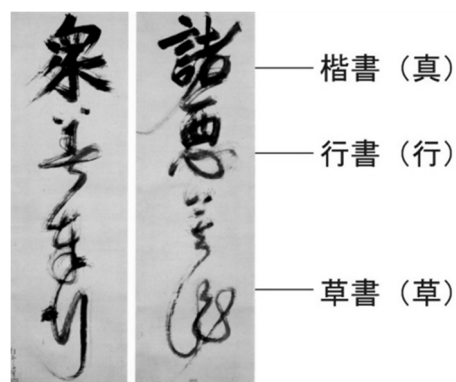
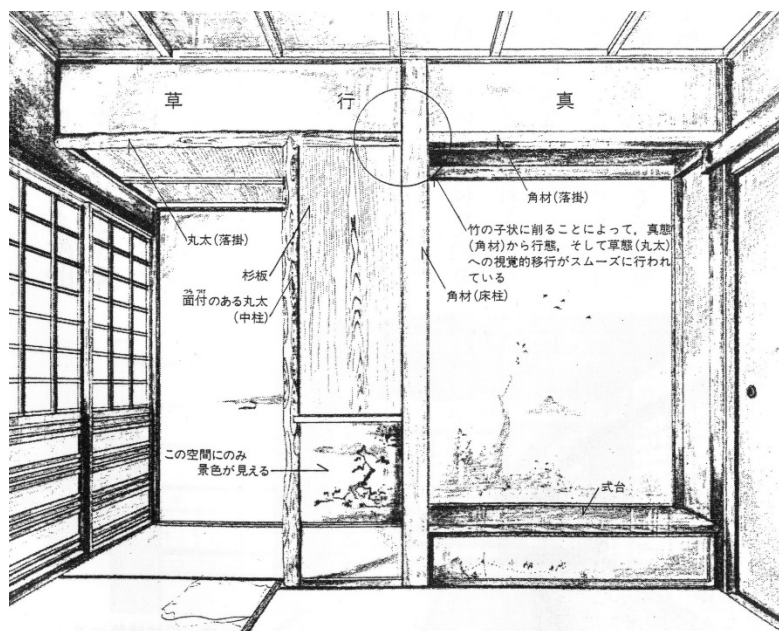


図5-1. 一休の「諸悪莫作・衆善奉行」

図5-2. 小堀 遠州、大徳寺龍光院「密庵席」



「密庵席」を見ると、真に書院造（二条城二の丸）、行に書院造・数寄屋造（角屋）、草に数寄屋造（桂離宮）や草庵が当てはまるだろう。ひとつの屋敷や寺院に真・行・草が現れることもあると思う。たとえば、京都の本願寺では、白書院は「表」であり、書院造として造られた。一方、「奥」における黒書院は数寄屋造である。ここでは、「表－真」「奥－草」という興味深い論理を把握することができる。このアイデアを発展させると、「表－真」「中奥－行」「奥－草」になる¹⁸⁾。これから、書院造では、中国に生まれた「陰陽」の考えが日本的な「真行草」という考えへ移行したのではないだろうか考える。

濃淡という手法で造られた日本画でも「表・前景－真」「奥・背景－草」というアイデアが見られるだろう。神秘的な「奥」は淡くて簡素だからである。その上、先述の一休の作品に見るように、「草」は悟りにもっとも近い時代に当てはまる。これから、数寄屋造は単に「最終段階」というだけではないのではないか。

つまり、数寄屋造が和風住宅の基礎になった理由はふたつだと考える。ひとつは、数寄屋造における意匠の自由さと建築コストの安さから理解する「庶民性」

である。もうひとつは、禅仏教に関係のある「宗教性」かもしれない。言い換えれば、世界のはかなさを表そうとする日本的な美意識に合うことである。

日本の寺院や屋敷において、「草」に当てはまる奥におけるもっとも神秘的かつ繊細な空間は茶室（草庵）ではないだろうか。一見すると、茶室（草庵）は壁で囲まれているから、「曖昧な境界」の建築だと言にくい。だが、茶室には薄い壁があるものの、隈研吾（1954－）の言葉で言えば「弱い」建築であり、無常観などの日本的な美意識を表している。「弱い」建築である茶室は「曖昧な境界」の住宅と融合し、書院造の建築に影響を与え、数寄屋造という様式を生み出した。ここには、日本的な建築の重要な特徴があると思う。日本の建築は、もろい印象を与える。数寄屋造のような「曖昧な境界」を持っている「弱い」建築を「茶室的」と名付けよう。

さて、日本の伝統的な住宅には、日本的な「曖昧な境界」および洋風建築と同様な「明確な境界」というふたつのコンセプトがあることが判った。両方のコンセプトのルーツが断片的に中国様式の建築に見られるが、「曖昧な境界」のコンセプトは日本に入り、日本の美意識の影響を受け、日本的な「弱い」建築として日本化されたと言えよう。

貴族の伝統的な住宅も、庶民の住宅も、ふたつのコンセプトがあると言える。「明確な境界」を区別する城の壁で囲まれた内に、「曖昧な境界」を設定する書院造の屋敷も、また見世蔵と庭のある町家も、いずれもふたつのコンセプトがある点では同様であろう（表1）。20世紀には、いわば「蔵的＝城・蔵」また「茶室的＝数寄屋造・茶室」というふたつの伝統性が継承していると考えられる。

「茶室的」なコンセプトは日本の独特なのだが、「蔵的」なコンセプトに近い建築は海外でもあることから、「蔵的」こそ日本の伝統を西洋生活に適応させたものであろうと考える。戦後の和風モダニズムの住宅を見れば、これを理解できると思う。ここには、「茶室」と「蔵」のコンセプトが融合されている。

表1. 日本の伝統的な住宅のコンセプト

住宅の使い分け	「蔵的」・強い	「茶室的」・弱い
1) 貴族の家＝屋敷	城	数寄屋
2) 庶民の家＝町家	蔵	茶室・草庵

注：

- 1) 槇 文彦『見えがくれする都市 — 江戸から東京へ』(SD選書) 鹿島出版会、1980年、226頁
- 2) 出江 寛『数寄屋の美学 — 待庵から金属の茶室へ』鹿島出版会、1996年、154頁
- 3) 川添 登『木と水の建築 — 伊勢神宮』筑摩書房、2010年、78頁
- 4) 土蔵が出現した時代については『よみがえる蔵 — 全国再生事例44選』(2012)を参考にした。古代末から中世に現れたと書いてあるが、構造の起源ははっきりとはしないであろう。
- 5) 日本民家再生協会(編集)『よみがえる蔵 — 全国再生事例44選』丸善出版、2012年、9頁
- 6) 三浦 正幸『城のつくり方図典』小学館、2005年、212頁
- 7) 同、218頁
- 8) 同、202頁
- 9) 平井 聖『図説 — 日本住宅の歴史』学芸出版社、1980年、13頁
- 10) 同、15頁
- 11) 藤井 恵介『中国歴史建築案内』TOTO出版、2008年、377頁
- 12) 内藤 昌『桂離宮』講談社、1977年、295頁
- 13) 小沢 朝江、水沼 淑子『日本住居史』吉川弘文館、2006年、53頁
- 14) 内藤 昌『桂離宮』講談社、1977年、295頁
- 15) 小沢 朝江、水沼 淑子『日本住居史』吉川弘文館、2006年、145頁
- 16) 出江 寛『数寄屋の美学 — 待庵から金属の茶室へ』鹿島出版会、1996年、137~138頁
- 17) 同、59頁
- 18) 楷書(真書)・行書・草書という用語が書道と一緒に中国から来た。書道の歴史上、書体の発展のプロセスはややこしくて、楷書(真)・行書(行)・草書(草)という順番にあたらぬ。伊藤ていじは、真行草という発想がデザインの世界に侵入してきたのは中世のことらしいと述べている(伊藤ていじ『日本デザイン論』鹿島出版会、1966年、124頁)。建築歴史上、まず「真」、次に「草」、末に中間である「行」が生み出された。たとえば、茶室のなかで「真」を表す武野 紹鷗(1502-1555)の四畳半、「草」を表す千利休(1522-1591)の茶室、「行」である小堀 遠州(1579-1647)の茶室という順番が正しい。

2. 日本の伝統を継承する手法の研究 — 折衷主義からモダニズムへ

2-1. 折衷主義の手法 — 「引用」の組み合わせ

1章では、日本の建築には、日本的な「曖昧な境界」だけでなく、洋風建築と同様な「明確な境界」というふたつのコンセプトがあることが判った。「明確な境界」、いわば「蔵的」なコンセプトは海外でもあることから、「蔵的」こそ日本の伝統を西洋生活に適応させたものであろう。「蔵的」な建築の西欧化のプロセスを、近代の町家を見て分析したい。

一方、1章では、数寄屋造、つまり「茶室的」な建築の自由さについて述べている。書院造の規範に比べ、「遊びの空間」であるもっとも自由な数寄屋造の例は、角屋のインテリア（図1-1）や修学院離宮の霞棚などである（図1-2）。「古典」である書院造の規範を緩める数寄屋造も、明治時代に西洋の影響を受け、普及した折衷主義と同様に自由な空間を生み出す基礎になったであろう。

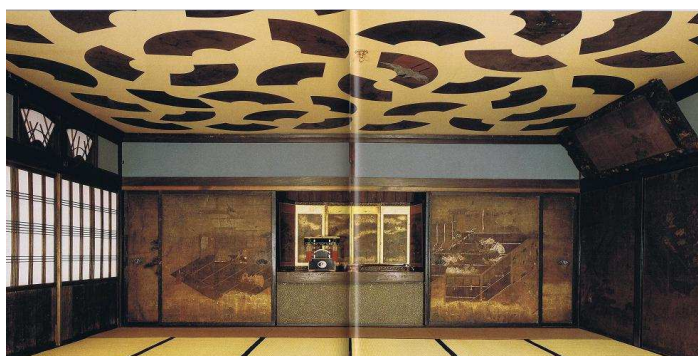


図1-1. 角屋、扇の間（17世紀）



図1-2. 修学院離宮、中離宮・客殿の霞棚（17世紀）

日本の折衷主義の住宅は、主にふたつのグループに分けられる：（1）上・中流階級の明治・大正・昭和初期の屋敷と（2）中・下流階級の近代町家である。その上、（3）民藝運動（1926年から）の建築がある。民藝運動の建築には博物館が多いが、住宅の例もある。帝冠様式（1930年代）も折衷主義の一種であるが、住様式ではないため、本稿の対象とはしていない。

1) 明治・大正における上流階級の屋敷

明治時代（1868-1912）に日本の近代化＝西欧化が始まった際、上流階級の屋敷には、いわゆる擬洋風建築が現れた。岡山 美奈子は、明治20年代以降（1888）になると、日本の伝統的な建築様式による「和館」の横に、欧米の建築様式による「洋館」を配する住宅形式が、上流層に定着するようになったと述べている¹⁾。

こうした「洋風」と「和風」という様式はいったい何か。

周知の通りにヨーロッパにおいては、中世の(1)ロマネスクと(2)ゴシック、次に古代ギリシャ・ローマの伝統を復興しようとした(3)ルネサンス(14～16世紀)から生み出された、(4)バロック(16～17世紀)と(5)新古典主義(18～19世紀)と、様式が変遷した。19世紀には、すべての様式を組み合わせる歴史主義が現れた。この建築様式は、明治時代(1868-1912)に日本の近代化=西欧化が始まった際、建築のモデルになったと考えられている。そのため、日本には西洋の建築様式の純粋なモデルがなかったと理解する必要がある。そのうえ、初期の日本の建築家は「欧風趣味」を理解していなかったと想像できる。

一方、近代化の対象になったのは上流階級の屋敷であり、豪華な様式が相応しいものとして考えられた。それで、日本の建築家は、ヨーロッパの屋敷によく見られるバロック・古典主義などの様式を自由に融合し、豪華な様式を造った。さらに、ヨーロッパの城に用いられる中世建築様式を生かす例もある。つまり、日本における「洋風」とは、西欧の建築様式を融合する本来豪華な様式だと言えるだろう。

水沼 淑子は三溪園の鶴翔閣(1902)を分析し、明治時代には、「和風」が生み出されたと述べている²⁾。藤森 照信と増田 彰久の明治建築集に乗っている様々な建築の例はこれを裏付ける。明治の屋敷には、書院造の要素も数寄屋造の要素も見られる。例えば、旧三井八郎右衛門邸(1890)の豪華な広間には、桂離宮の欄間の引用を読み取ることができる(図2-1)。さらに、ここでは、高い床の間を設ける手法で「和風」(床座の座敷)と「洋風」(椅子座)が融合されている。これから、旧三井八郎右衛門邸のインテリアが西洋の生活様式に適応されたものであり、自由な数寄屋造の例ではなく、「和風」であることが知られる。



図2-1. 旧三井八郎右衛門邸
(1890)



図2-2. 旧清藤盛美邸
(1909)

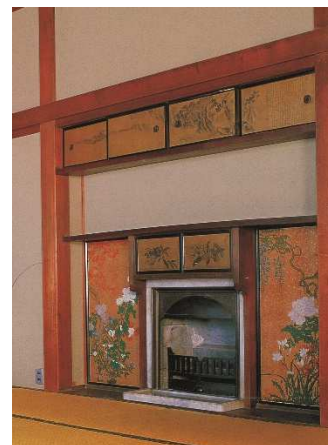


図2-3. 旧松本健次郎邸
(1910)

以前の日本的なインテリアにはなかった壁暖炉（図2-3）や電気による天井照明などが用いられると、同様に「和風」である。インテリアの要素の間で新しい関係が現れるからである。

つまり、「和風」とは西欧から影響を受け、日本の伝統を継承するインテリアだと言える。建築・インテリアの要素の間に新しい関係を立てる様式である。初期の「和風」は「洋風」と同様に豪華であり、数寄屋造のみならず書院造を生かすことが多い（表1）。

別の例、旧清藤盛美邸（1909）を見てみよう（図2-2）。ここには日本の「古典」である書院造と西洋の古典主義の間にアナロジーが立てられたことが明らかにである（章1を参考）。日本の床の間は古典的な意匠である壁龕（へきが ん = ‘niche’, ニッチ）として考えられるからである。半柱頭部分にコリント式などのオーダーの代わりに、アカンサス（‘acanthus’）の葉の形によるブラケットのような意匠を乗せたという違反が見られる。このブラケットに似たような意匠は、古典的な窓や扉の枠まわりなどでよく用いられる。これも引用の例である。だが、先述の引用と同質ではないのではないか。

表1. 明治時代に生まれた「和風」・「洋風」の定義

様式	定義	由来様式
「和風」	西洋の生活様式に適応された日本の伝統を継承する建築	書院造・数寄屋造
「洋風」	要素の間に新しい関係を立て、西洋の建築様式を融合する建築	ゴシック・バロック・古典主義など

折衷主義に見られる「引用」や「融合」という手法は何か考えてみよう。

岡山 美奈子は、まず「和に洋を付加する、洋を表に見せる」という傾向があったが、明治後期から大正期は、二重生活が当たり前となり、和洋を融合する住宅が生まれた際、和と洋どちらが主でもなく、ふたつを混淆する新しい様式が現れたと述べている³⁾。例えば、意匠である。明治屋敷には、二幅・三幅の掛け軸が床の間ではなく、欧米のインテリアのように壁にそのままかかっているという、和と洋の意匠を融合する例がある。これは「和風」とは言えないのではないか。

「融合」とは建築様式の要素を用い、つまり「引用」し、要素の関係を新しくつくる行動である。「引用」とはひとつの建築様式の要素を他の建築様式に入れることである。引用する際、同様な機能の要素を入れ替えることが多いと述べる必要がある。「引用」という手法は日本の文化における「写し」という手法に近

いだろう。だが、「写し」は「引用」と異なり、日本の伝統的な建築における有名でユニークな要素のすべてあるいは一部分（「手本」や「本歌取り」になった作品）のコピーである。一方、「引用」は、プラトンの用語で言えばある様式の「エイドス」を表すものを取り入れることが多い。

もう一度旧清藤盛美邸を見てみよう（2-2図）。ニッチになった床の間には、古典的な意匠が用いられた。だが、この意匠は具体的な作品のコピーではなく、規範で定められた抽象的なものである。これを「引用」と名付けよう。一方、旧三井八郎右衛門邸に見られる桂離宮の意匠を繰り返す手法に対して「写し」と言ってもいいだろう（2-1図）。

「融合」と「写し」という手法は歴史主義のみならず和風モダニズムなどによく用いられると述べる必要がある。たとえば、モダニストである藤井 厚二（1888-1938）は高い床の間を設け、椅子を用い、和風と洋風を融合し、また村野 藤吾（1891-1984）の作品の中に写しの例が多い。それで「引用」は歴史主義のもっとも重要な手法だと考える。

2) 明治末期・大正・昭和初期における近代の町家：

藤岡 洋保は、明治末期から大正初期にかけて（1910年代）、日清・日露戦争にともなうナショナリズムの昂揚を背景に、日本独自の建築デザインを模索する動きが起こったと述べている。彼によると、この時代の多くの建築家が社寺建築に由来するモチーフを多用し、西洋の技術で「日本的な」建築を建てようと提案したと言う⁴⁾。このような特徴は明治中期以降の伝統モチーフを用いた屋敷でも、昭和初期（1930年代）に現れた帝冠様式の建築でも見られるが、一般的な住宅、町家には見られない。町家の西洋化はどのように進められたのか見てみよう。

明治末期から西欧的な意匠を摂取する土蔵造の町家が現れてきた。例として富山県高岡市の佐野家住宅をあげよう（図3-1）。『住の遺産』（2001）には、次のように書かれてある。

佐野家住宅は防火建築として建てられた。外観・内部とも洋風の意匠が多用されている。外観で特徴的なのは、他の土蔵に用いられている土製の観音開き扉ではなく、銅板張りの両開き防火戸が入れられていることである。かつて、ミセの道路其側には格子が取り付けられていたが、現在はガラス戸に改装されている。また、ミセ2階には洋間があり、漆喰彫刻を施した天井などの洋風意匠が見られるが、座敷まわりの空間は銘木を多用した数寄屋であるという⁵⁾。

佐野家住宅は防火建築であり、意匠を除いて江戸の土蔵造りの伝統を継承する見世蔵の例である。大場 修は、江戸の土蔵造りの特徴として黒さを示し、次のように述べている。



図 3-1. 佐野家住宅 高岡市 再建
(1900)



図 3-2. 田中商店正面図 函館市 (現
小森商店、1902)

江戸の土蔵造り商家では、幕末以降、単なる白漆喰では飽き足らず、松炭を練り込む高価で手間のかかる黒漆喰が持て囃されるようになる。「江戸黒」とも呼ばれる黒漆喰は、何度も壁を塗り上げた後最後に塗られ、これを磨いて仕上げとするもので、その鏡のような艶は相当の手間をかけないと出ない。それゆえ、白よりも地味で目立たない黒漆喰仕上げは、江戸商人の粋の表現であると指摘される。土蔵造りの白から黒への変化課程には、耐火性という実際の機能に留まらず、価格の誇示が端的に読み取れるという⁶⁾。

つまり、佐野家住宅は西欧的な意匠を摂取する江戸の見世蔵だが、外見・内部の二階は洋風である。

次に、函館の町家を見てみよう。遠藤 明久による、明治年代の函館における西洋風の導入経路はふたつ、箱館開港に伴う異人館建築および開拓使建築であったという。彼は、開拓使およびその後継機関によって建てられた建築、また、異人館およびこれと交渉のあった函館商人によって建てられた建築がもたらした洋風とは、おおまかにいえば、双方ともアメリカ風の洋風建築であると述べている⁶⁾。民家の洋風化に大きな影響を与えた開拓使の住宅の洋風化のため、木造のアメリカ建築様式が選択されたという⁷⁾。なぜだろうか。

遠藤 明久は、北海道では、洋風化は寒冷な風土条件を克服する手段として考えられたと述べている⁸⁾。民家では、まずガラス窓をたて廻し、ストーブを使用し、生活を改善しようとした。結果として、桁葎き屋根、西洋下見板張り、開き窓、

ストーブ煙突という外形は函館の民家に定着していった。遠藤 明久によると、これは外部のみ洋風で、内部は和風の折衷様式だったという⁹⁾。

函館の商家の外形には「一階 — 和風」「二階 — 洋風」というパターンがよく見られる。『函館の建築探訪』（1997）には、様々な木造2階建て町家で、1階和風、2階洋風の上下和洋折衷様式が典型例として示されてある¹⁰⁾。例として小森商店をあげよう（図3-2）。小森商店のファサードを見ると、「洋風」の二階では日本の木造建築の伝統的な意匠である木鼻が用いられているのが特徴的である。

次に、防火の土蔵造や防寒の道民家などといった、様々な日本の商家に見られる「一階 — 和風」「二階 — 洋風」というパターンはどこからきたのか考えてみよう。



図4-1. 京都の杉本家 再建（1864）



図4-2. 川越市の見世蔵

大場 修は、近世初期から前期にかけて町家形式の典型になったのは京町家であると考えている。江戸の初期町家は京町家と類似し、その影響下で成立した可能性があるという¹¹⁾。京町家では、虫籠窓を持っている厨子二階が漆喰で塗られるが、一階には格子が設けられる（図4-1）という外形が一般的である。言い換えれば、「明確な境界」の厨子二階および「曖昧な境界」の一階というパターンである。各地の近世町家には似たようなパターンが見られる。後に現れた江戸の見世蔵や函館の洋風商家は、「曖昧な境界」の一階、「明確な境界」の二階というパターンを使用しており、近世町家に由来するのではないだろうか。

大江戸（東京）に対し小江戸と呼ばれる川越の町家の図面を見てみよう（図5）。表も裏も土蔵である。後に普及した表に洋館がついた町家を思い出させるのではないだろうか。日本の「曖昧な境界」の家屋では、別々の様式のように見

える「明確な境界」の土蔵が伝統的にそのままつけられる。明治・大正の屋敷や町家の図面を見ると、洋館が土蔵と同様に和館につけられることが判る。要するに、日本の伝統的な住宅から見れば、日本人にとって洋館がついた町家は不自然なものではなかったと言えるだろう。

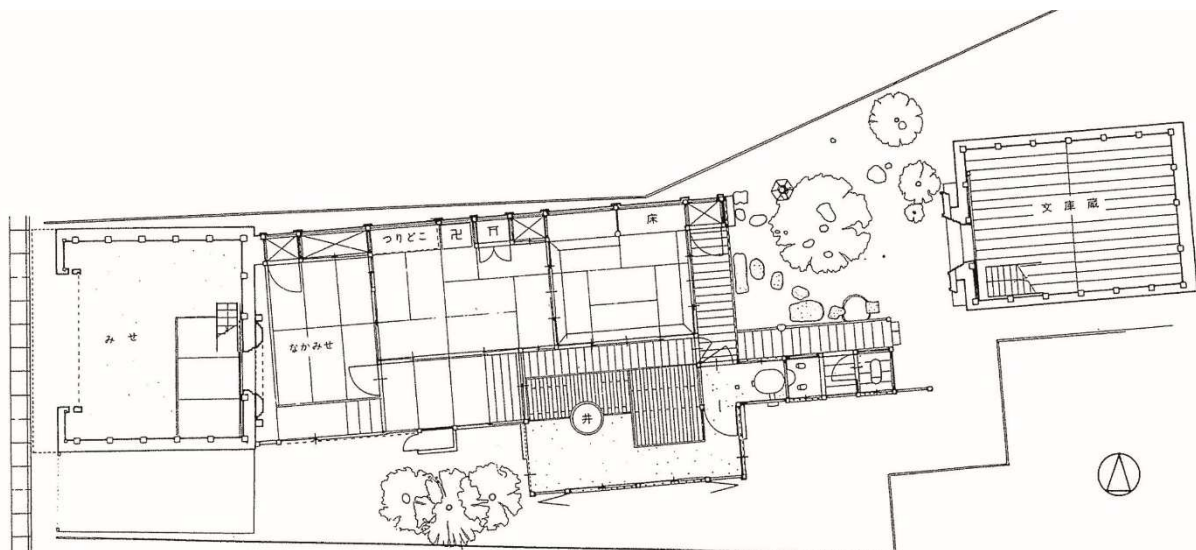


図5. 川越市 小林家住宅（1890年代）

つまり、明治住宅では、西洋の強い影響が感じられるが、洋館の付け方は日本の伝統にルーツがあると言える。明治の建築における「洋風」と「和風」の関係は、伝統的な建築に見られる「蔵的」と「茶室的」なものとの関係で定めたと考える。

大正時代から、折衷様式が一般的になったとともに、（1）洋風ファサードが付いた町家（看板建築）、（2）洋館がついた町家（これを和洋共存住宅と呼ぶ）、（3）内部に和風インテリアの部屋を有する洋館（これを和洋折衷住宅と呼ぶ）、といった様々な折衷様式の建築が出てきた¹²⁾。

洋風ファサードが付いた町家、いわゆる看板建築（billboard architecture）を見てみよう。大場 修は、看板の商店的メッセージは、洋風町家においてはファサード全体が発信すると述べている¹³⁾。洋風意匠を摂取する町家と比べ、看板建築では店の障子を除き、すべてのファサードが引用である。（1）と（2）のタイプでは、洋風ファサードも（図6-1）、洋館も（図6-2）そのままつけられるから、手法から見れば同様である。（3）のタイプでは、「洋風」と「和風」が融合されるから、手法が複雑になる。民藝運動の建築を分析し、融合という手法を考えてみよう。



図 6-1. 香取市 蜷川家具店 (1933)

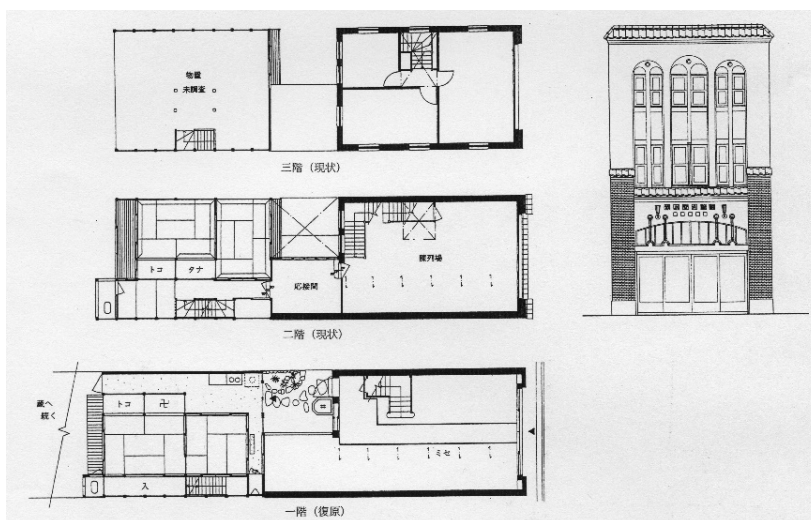


図 6-2. 清水猛商店

3) 民藝運動の住宅：

民藝運動は 1926 年に開始された。中心人物になった柳 宗悦 (1889-1961) は、手作りの日用品における「用の美」を提唱した。「用の美」はだいたい工芸品、家具や食器に現れたが、藤田 治彦は民藝運動の建築について次のように述べている。「民芸の建築」は「民家」とほぼ同じだが、「民芸の建築」は新作民芸ならぬ、新作民家運動であったと述べている。柳 宗悦が謳った「新たな美の標準」は、整理すれば (1) 民家 (2) 朝鮮 (3) 洋風の三つの要素になるが、この三つの要素のうち、民家と洋風という二つの要素は、「民芸建築」の基調となる。一方朝鮮の要素は戦後に用いられたものの、徐々に少なくなったという¹⁴⁾。ここから、民藝運動の建築は洋風町家の一種であると言える。



図 7-1. 旧柳宗悦邸 客間 (1935)

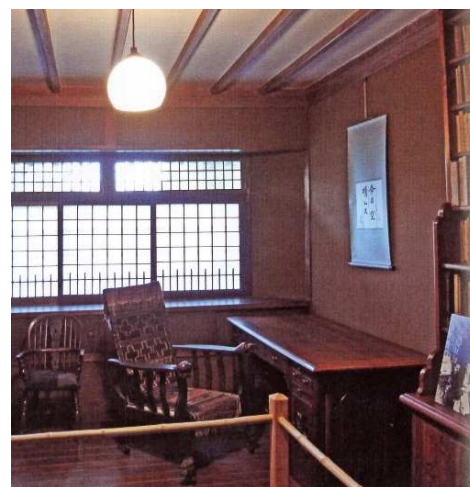


図 7-2. 旧柳宗悦邸 書斎 (1935)

例として旧柳宗悦邸における「和風」と「洋風」のインテリアをあげよう。「和風」の客間における特徴的なのは芹沢 銈介（1895－1984）の作品である沖縄の紅型の技術で染められた葛布の小襖である（図7－1）。床の間には朝鮮民画の掛け軸をかけることもある¹⁵⁾。数寄屋造の美意識に当てはまらないデザインだが、独自の「和風」の例であろう。明治の屋敷に見られる豪華な様式ではなく、大正のデモクラシーを反映する「和風」だと考える。

「洋風」の書斎を見てみよう（図7－2）。ここにはテーブルと付け書院のようなものや、壁にそのまま掛かっているカレンダーのように見える掛け軸がある。床の間と付け書院という日本書院の要素を思い起こさせるのではないか。一方、普通にダイニングルームなどに用いられるイギリスのウィンザー・チェア（Windsor chair）と同時に、イギリスの出窓（canted oriel window）のように見える「付け書院」などは、洋風インテリアを示唆している。つまり、和風と洋風が「付け書院 — 出窓」などのアナロジーによって融合された。結果として伝統的に日本にもイギリスにもなかった様式が現れた。

柳宗悦の書斎に見られる「付け書院 — 出窓」という要素は、単に「引用」と言えない。アナロジー、連想によってふたつの引用が融合され、新しいものが生み出された。これはイギリス的か日本的かというふたつの解釈、いわば「読み方」を可能にする要素である。「引用」を組み合わせる初期の折衷主義を超える手法である。

以上のように、明治時代には日本の西洋化が始まり、折衷様式には「和風」と「洋風」（擬洋風）というインテリアが生み出された。「引用」が伝統を継承する主な手法になった。後に「和」と「洋」は、要素の間に新しい関係を立て、融合されていった。明治時代の折衷様式は豪華だったが、大正時代に庶民化されてきた。昭和初期の折衷様式には、同時に様々な「読み方」、解釈を持っている建築要素が現れた。ここには、伝統がフィクション、そしてまがい物として考えられる戦後モダニズム・ポストモダンのルーツが見られると考える。

注：

1) 岡山 美奈子「“彩色図集”に見る和洋折衷住宅の様相 — “和洋折衷”から“和洋混淆”へ」『明治・大正の邸宅 — 清水組作成彩色図の世界』柏書房、2009年、179頁

2) 小沢 朝江、水沼 淑子『日本住居史』吉川弘文館、2006年、278～282頁

- 3) 岡山 美奈子「“彩色図集”に見る和洋折衷住宅の様相 — “和洋折衷”から“和洋混淆”へ」『明治・大正の邸宅 — 清水組作成彩色図の世界』柏書房、2009年、184・188頁
- 4) 『堀口 捨己の「日本」 — 空間構成による美の世界』彰国社、1993年、112～113頁
- 5) 『住の遺産』富山県住まいとまちづくり推進協議会、2001年、66頁
- 6) 大場 修は、『近世近代町家建築史論』（2005）に四つの洋風町家のタイプを析出したが、私は、洋館を連続する町家形式（洋館連結型）と洋館を付設する町家形式（洋館付設型）を「洋館が付いた町家」という一つのタイプにして、簡単な分類を提案した（大場 修『近世近代町家建築史論』中央公論美術出版、2005年、531頁）。
- 7) 「アメリカの洋風」とは何かというと、イギリス、オランダ、スペイン、フランスなどから影響を受けた植民地時代（16～19世紀）のアメリカの建築様式、つまりコロニアル様式だと言えるだろう。
- 8) 遠藤 明久「西洋建築様式の摂取」『北海道・東北地方の民家』〈1〉北海道・青森・秋田（日本の民家調査報告書集成）東洋書林、1998年、22～23頁
- 9) 同、23頁
- 10) 角 幸博（監修）『函館の建築探訪』北海道新聞社、1997年、79頁
- 11) 大場 修『近世近代町家建築史論』中央公論美術出版、2005年、536頁
- 12) 日本住宅の間取りの発展：（1）土間形式（中世、明治まで）、（2）中廊下形式（1910年代から戦争まで）、（3）居間中心形式（1922～1923年に現れ、戦後に普及した）
- 13) 大場 修『近世近代町家建築史論』中央公論美術出版、2005年、596頁
- 14) 藤田 治彦ほか『民藝運動と建築』淡交社、2010年、134～135頁
- 15) この様式を日本のコロニアル様式を呼ぶことができる。

2-2. 和風モダニズムの手法 — 「簡素化」

1) 和風モダニズムの簡素 — 意匠を捨てる

本章では、和風モダニズムの手法を考えてみる¹⁾。藤森 照信は、日本的空間の近代化を考える際、まず、藤井 厚二が立ち現れるが、その次のランナーとしては、吉田と堀口のふたりが見えてくると述べている²⁾。最初に初期の和風モダニズムの例である藤井 厚二（1888-1938）の作品、次に中期の和風モダニズムの例である吉田 五十八（1894-1974）の作品を見る（堀口 捨己（1895-1984）の和風建築について3項を参考）。

黒田 智子は、第一次世界大戦後には、日本の若手建築家はウィーン分離派の価値観などをモデルとして選択したと述べている³⁾。さらに彼女はデ・ステイル（De Stijl）やフランク・ロイド・ライト（Frank Lloyd Wright, 1867-1959）などの影響を示す。ウィーン分離派も、デ・ステイルも、ライトの初期作品も、直線的・幾何学的デザインを特徴とする。

1930年代には「日本的なもの」をテーマとする議論が活発化し、日本の伝統建築である茶室や数寄屋に対して関心が高まった。1934年にドイツの建築家ブルーノ・タウト（Bruno Taut, 1880-1938）が桂離宮を訪問し、桂離宮等の数寄屋造の中に、モダニズム建築に通じる近代性があることを評価した。数寄屋やウィーン分離派などの影響を受け、前期の和風モダニズムには、主に直線的・幾何学的なデザインが定着したと言える。

ル・コルビュジエ（Le Corbusier, 1887-1965）やバウハウスにより発展した過去様式を全部捨てる純粋なモダニズム（＝機能主義）と比べ、ウィーン分離派やライトから影響を受けた日本の初期モダニズムは、アール・デコ的に見え、「異端」のような印象を与えるかもしれない。これから見ると初期和風モダニズムは欧米の戦前モダニズムより伝統を解釈しはじめた戦後モダニズムに近いであろう。

藤井 厚二の「聴竹居」（1928）から始めよう（図1）。ここでは、和風と洋風、日本茶室の美学とヨーロッパのグラスゴー派や分離派の美学が融合されたことが判る。グラスゴー派のチャールズ・レニー・マッキントッシュ（Charles Rennie Mackintosh, 1868-1928）やウィーン分離派（＝ウィーン・セセッション）のヨーゼフ・ホフマン（Josef Hoffmann, 1870-1956）などはアール・ヌーヴォーの代表だが、フランス的ではない幾何学的なスタイルを作った。このスタイルにはアール・デコのルーツがあるから、「聴竹居」はアール・デコ的に見える。これか

ら幾何学的なデザインこそ茶室の美学とアール・デコの美学を融合させたと言えるだろう。

藤森 照信は藤井 厚二の手法を「**伝統を幾何学で洗う**」と一言で呼んだ⁴⁾。小泉 和子は、藤井 厚二の手法を詳しく考察し、藤井 厚二は、洋風と和風を融合するため、高い床の間を設けるといふ。さらに、造り付け家具を多く用いると示す。小泉 和子は、家具を造り付けにすることは床の間・違い棚・押入れを持っている日本の住宅の伝統であり、自然的だが、藤井 厚二は造り付けベンチ、寝台、書棚やテーブルなどの日本的ではない家具のタイプを設けたと述べている⁵⁾。書斎の造り付け家具は桂棚などの伝統を生かすかもしれないが、造り付けベンチはヨーロッパ的に見えるだろう。以前に藤井 厚二と同様に分離派から影響を受けた西村 伊作（1884－1963）は洋風の自宅（現在の西村記念館、1914）には、似たような造り付けベンチを設けた。



図1-1. 藤井 厚二「聴竹居」（1928）



図1-2. 藤井 厚二「聴竹居」（1928）

つまり、藤井 厚二は、和風と洋風の造り付け家具を造り、明治の建築家で用いられた高い床の間を設けるといふ手法を発展させたと言える。桂棚の真中の棚をテーブルにしたように見える藤井 厚二の書斎などは、数寄屋造の新しい解釈なのではないだろうか。

「聴竹居」に用いられた素材を見てみよう。ここでは、主に木材が用いられている。簡単な障子や網代天井などは茶室を思い起こさせる。日本の伝統的な美学を表す素材だが、分離派に由来するアール・デコの美学には合わないと考える。出江 寛は数寄屋の本来の美学に対して、利休が「面白くない材料で、面白いものを創る」といったところの美学であると述べている⁶⁾。出江 寛によると、数寄屋の材料は「悪い」材料であるという。一方、アール・ヌーヴォーやアール・デコ

の材料は「いい」材料である。これから見れば、「聴竹居」はいわば「慎ましいアール・ヌーヴォー」の例になってしまうので、矛盾が感じられるようになる。

むろん、数寄屋造は遊びの空間の様式であり、目を喜ばせる意匠がある。これから見れば、「遊び」としてアール・ヌーヴォーやアール・デコの引用が役に立つかもしれない。たとえば、桂離宮の松琴亭は、「小堀遠州好み」であり、「綺麗侘び」を表現し、一方、非常にモダンに見える（図2）。



図2-1. 桂離宮 桂棚



図2-2. 桂離宮 松琴亭

だが、桂離宮の松琴亭はなぜモダニズムだと言えないのかということ、桂離宮は欧米の生活様式や技術から影響を受けていなかったからである。日本の伝統をモダニズムに移したのは、日本住宅に欧米の生活様式などを摂取させ、伝統の簡素化しはじめた藤井 厚二であった。折衷様式の住宅でも、欧米の生活様式、ガラスや暖房などといった「モダン」なものが定着したので、日本のみならず、欧米の伝統の「簡素化」をモダニズムの主な手法として示す。

「聴竹居」には、数寄屋とアール・ヌーヴォーが融合されたから、これは折衷様式から生み出された和風モダニズムであることが判る。いうまでもなく「純粋なモダニズム」は、純粋だから、どの国でも同質のものである。それで日本の伝統を継承する和風モダニズムには必ず折衷主義の「痕跡」がある。だが、「聴竹居」には、歪んだ床柱や襖絵や意匠的な襖の引手などがなく、伝統の簡素化の前段である。「幾何学性」が見られるから、初期の和風モダニズムあるいは「プレ・モダニズム」だと言える。

吉田 五十八の和風を見てみよう（図3）。黒田 智子によると、吉田は 1934～1936 年頃に「新興数寄屋」と呼ばれるスタイルを発展させ、有名になった。なぜかということ、同じ頃、建築界では、1933 年に来日したブルーノ・タウトがモダニ

ズムに接続しうる日本建築の古典として桂離宮や伊勢神宮を再発見するなど、「日本建築論」のパラダイムが作り出されていったが、この文脈で数寄屋や茶室に対して関心が高まったからであるという⁷⁾。

吉田 五十八の作品には、ウィーン分離派などの影響が感じられることもあるが、彼は、モダニズムを立脚点として選択し、近代に最も近づけやすい数寄屋造の近代化を考えた。吉田 五十八は、「新興数寄屋」において、モダニズムと数寄屋を融合させ、誰よりも早く現代の和風モダニズムに近づいたと言える。本来ウィーン分離派と数寄屋造は意匠的な様式であるが、吉田はウィーン分離派からモダニズムへ移行し、すべての意匠を切り捨て、インテリアを簡素化した。

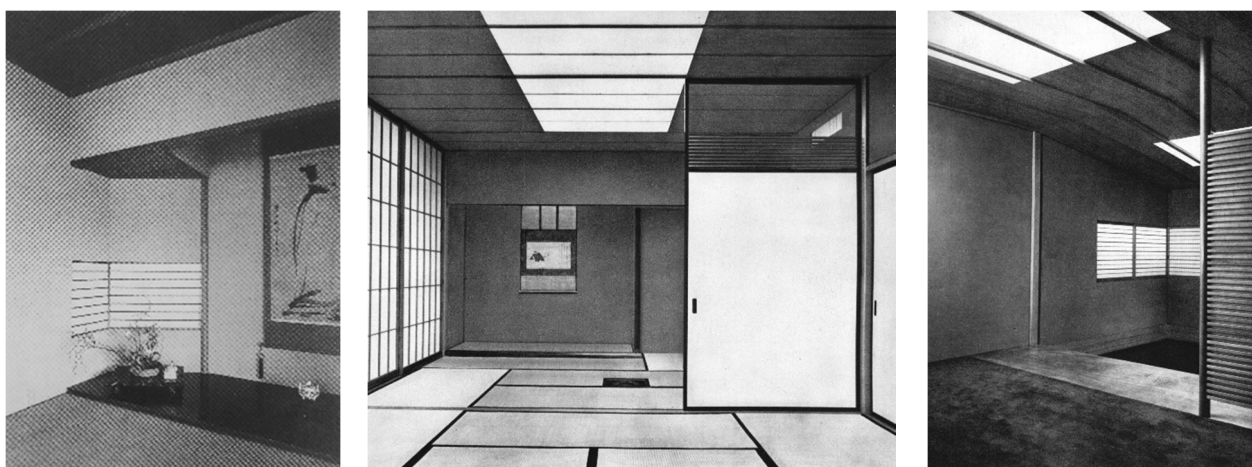


図 3-1. 吉田 五十八 杵屋六左衛門別邸 (1936)

図 3-2. 吉田 五十八 北村邸 (1963)

図 3-3. 吉田 五十八 山形邸 旧倉田邸 (1956)

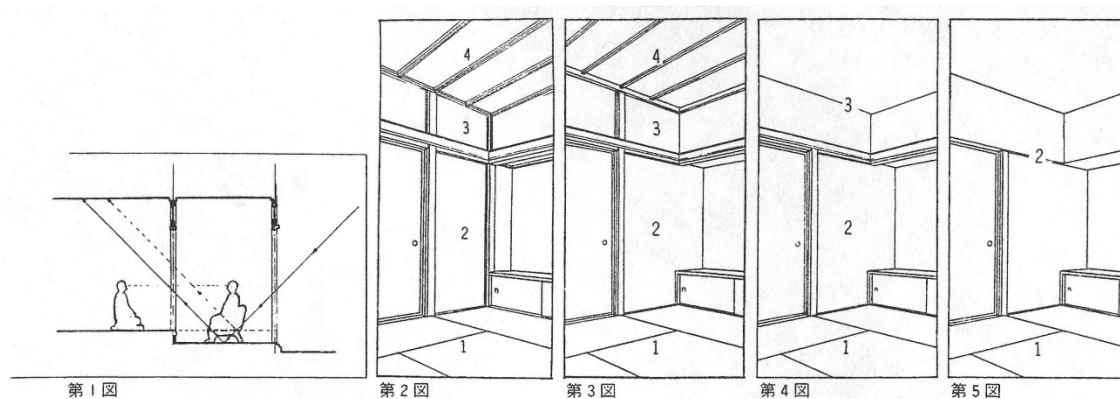


図 4. 数寄屋住宅の明朗化

藤森 照信は吉田 五十八の手法について次のように述べている。(1) 吉田 五十八は、見せたいところの柱を見せ(真壁)、見せたくないのを隠す(大壁)という数寄屋史上に新しい手法を用いる(図 3-1)⁸⁾。藤森 照信によると、吉田 五十八の最も重要な論文は「近代数寄屋と明朗性」(『建築と社会』1935年10号)

である（図4）⁹⁾。（2）この論文で吉田が主張したのは、旧来の数寄屋の「うるささ」を除いて、コルビュジエやグロピウスの主張する「明朗性」を獲得しようということだったという¹⁰⁾。そのために手法として前に述べた大壁真壁のつくり方を提案した。

黒田 智子もこの手法を考察し、吉田は長押（なげし）、釣束（つりづか）、廻縁（まわりぶち）、竿縁（さおぶち）といった内包材があると、「明朗性」が足りないから、これを消去すると述べている。（3）次に彼女は「鴨居の追放」という手法を示す。たとえば、北村邸には天井に切った溝に沿って動くいわば欄間付きの大きな襖があるという（図3-2）¹¹⁾。（4）さらに黒田 智子によると、吉田は障子における棧の本数を減らし、間隔を広げる¹²⁾。吉田は縦の棧を捨てることが多いから、縞のデザインは彼の特徴だと言える（図3-3）。吉田に対して堀口 捨己のスタイルは格子縞であると言ってもいい。

つまり、吉田 五十八は、大壁を設け、「線」である鴨居や様々な縁や棧を取り、伝統的なインテリアの「うるささ」を除く。一言でいえば、彼は数寄屋を「簡素化」し、インテリアを近代化したと言えよう。後に現れたモダニストたちは吉田五十八の「簡素化」（＝明朗化）という手法を発展させ、縁無し畳などを利用しはじめた。

さて、日本的な建築のモデルになったのは数寄屋である。初期の和風モダニズムに見られた意匠は、次第に消去され、数寄屋の簡素化という手法は日本建築の近代化の基礎になっていったと考える。簡素化のため、数寄屋造は「うるささ」として「遊びこころ」を失い、そのかわりに時代に応じた「普遍性」という新しい美学を表現するようになったと言えるだろう。

注：

1) 剣持 勇（1912-1971）は、1950～1960年代に日本伝統を生かすモダニズムを「ジャパニーズ・モダン」（Japanese modern）と名付けた。同時に「和モダン」（wa-modern）とか「和風モダン」という言い方が一般的になった。だが、略語のように聞こえるので、ここでは本来の用語を考え、「和風モダニズム」を呼ぶ。

2) 藤森 照信『昭和住宅物語 — 初期モダニズムからポストモダンまで 23 の住まいと建築家』新建築社、1990年、184頁

- 3) 黒田 智子『近代日本の作家たち — 建築をめぐる空間表現』学芸出版社、2006年、13～14頁
- 4) 藤森 照信『歴史遺産：日本の洋館』〈第5巻〉昭和篇(1)、講談社、2003年、55頁
- 5) 小泉 和子『「日本の住宅」という実験—風土をデザインした藤井厚二』（百の知恵双書）農山漁村文化協会、2008年、92頁
- 6) 出江 寛『数寄屋の美学 — 待庵から金属の茶室へ』鹿島出版会、1996年、137～138頁
- 7) 黒田 智子『近代日本の作家たち — 建築をめぐる空間表現』学芸出版社、2006年、35頁
- 8) 藤森 照信『昭和住宅物語 — 初期モダニズムからポストモダンまで23の住まいと建築家』新建築社、1990年、181頁
- 9) 同、181頁
- 10) 同、183頁
- 11) 黒田 智子『近代日本の作家たち — 建築をめぐる空間表現』学芸出版社、2006年、42頁
- 12) 同、39頁

2) 新ミニマリズムの簡素 — ヴォイドを作る

戦前モダニズムは一面的なものとして批判されたため、戦後モダニズムには二元性が現れるようになったことが判った。周知のとおり、二元性がなければ哲学にならない。だが、後に哲学では、極端におけるものを対立させる考えから世界の多様性を表現する、いわゆる「差異」の考えへの移行が起こった（章3を参考）。つまり、カオスを謳ったポストモダン時代になったのである。現代では、ポストモダンのカオスを限定する新しいモダニズム、つまり新しい和風モダニズムが現れるようになったと考える。本章では、ポストモダンの基礎になった戦後モダニズムと、ポストモダンと現代のモダニズムの間における「ミニマリズム」の簡素を考察する。

キム・ルッサール (Quim Rosell) は、「ミニマリスト・アーキテクチュア」という言葉から我々がまず思い浮かべるのは、1960年代に北米で起こった現代彫刻におけるひとつのムーヴメントである「ミニマル・アート」であろうと述べている¹⁾。様々な著者によると、ミニマル・アートは抽象表現主義などの反動として現れた芸術であるという。一方、「ミニマリスト・アーキテクチュア」は1980年代末から現れてきた建築様式である。両方とも「ミニマリズム」の一種だから、後者に対して「The New Minimalism = 新ミニマリズム」という言い方が用いられることが多い。さらにモダニズムの簡素とミニマリズムの簡素を区別するため、「minimalist simplicity = ミニマリスト的な簡素」という。

フランコ・ベルトニ (Franco Bertoni) は、ミニマリズムは様々な分野に定着したが、1980年代中頃から建築に現れたと述べている。「In architecture the phenomenon [of Minimalism] was recognized and labelled above all in the mid 1980's, before being used to describe the earliest projects by architects like John Pawson and Claudio Silvestrin, and to reclassify the works by Tadao Ando at least ten years earlier」という²⁾。ここでは、ベルトニは、日本の有名なミニマリストとして安藤 忠雄 (1941—) を示しているが、彼の作品には和風の例があまりないので、本章では考察していない。しかし、ベルトニは、「ミニマリズム」という言葉が安藤の作品を「再分類するように用いられた」 (= being used to reclassify) と述べていることから、以前に安藤 忠雄の建築を他の様式として考えていたことが判る。これは、ケネス・フランプトン (Kenneth Frampton, 1930—) の言葉でいうと、批判的地域主義 (= Critical Regionalism) であり、あるいはチャールズ・ジェンクス (Charles Jencks, 1939—) の言葉でいうと、後期モダニ

ズム (= Late Modernism) だと考える。これから、ミニマリズムは戦後モダニズムに由来すると言えるだろう。ミニマリズムとしても当てはまるミース・ファン・デル・ローエの「Less is More」も、これを裏付ける。

一方、ベルトニは、他の著者を引用し、「Minimalism reveals the invisible (the great cosmos), everything that lies at a depth which words cannot reach」と述べ³⁾、ミニマリズムはモダニズムを越えると示す。だが、彼は、「The most famous minimalist maxim is: “A cube is a cube”」つまり、ミニマリズムには象徴がないという⁴⁾。ここには矛盾を感じるのではないだろうか。しかし、ミニマリズムにおいては、一般的に象徴ではない「キューブ」(‘objects with void of meanings’)は瞑想空間(‘space of meaningful void’)を生み出すと言えよう。言い換えれば、意味のないものは意味のある空間を生み出す。さらに、ミニマリズムは幅広くて、モダニズム的・ポストモダン的な解釈ができると述べる必要がある。

日本では、ミニマリズムは禅的な解釈を受けた。ミニマリストは象徴を用いることもあり、聖なる空間、つまり教会や茶室を造ることが多い。そのうえ、日本では、ミニマリズムが後期のポストモダンの一部になり、徐々に新しいモダニズムへ移行したと考える。それで、日本のポストモダニスト、たとえば倉俣 史朗(1934-1991)や内田 繁(1943-)の作品の中にミニマリズムの例が多い。

日本のミニマリズムの例として内田 繁と坂本 昭(1951-)の作品をあげよう(図1)。

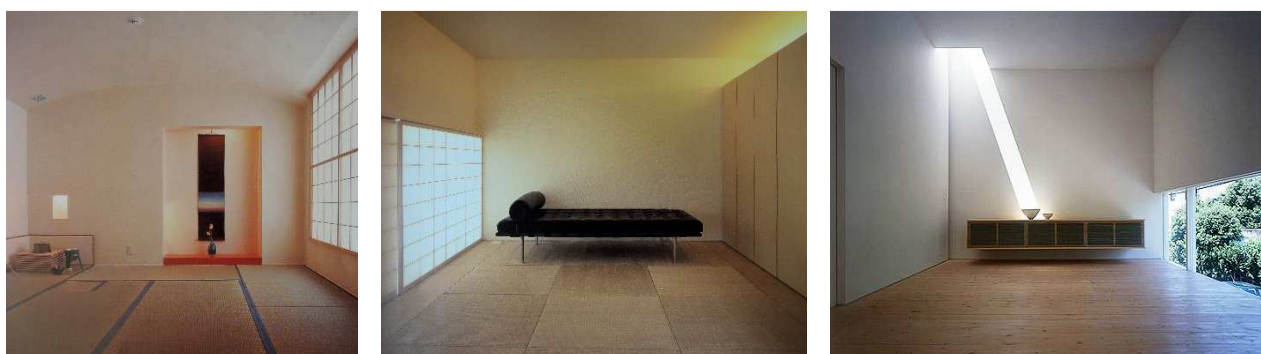


図1-1. 内田 繁 門司港ホテル 一聚庵(1998)

図1-2、図1-3. 坂本 昭 白鷺の家(1996)

キム・ルツサーは、「ミニマリズムを表面的に読み取ってしまうと、ミニマリズム建築とは、白一色である、とかあるいは空無の崇拝である、といったお定まりの見かけや紋切り型の誤った認識に導かれる怖れがある。そうすると“ミニマリズム”という言葉が内包する複雑さがあまりに単純化され、どんな文化的な背景もおかまいなしの陳腐なアイディアに墮してしまうだろう」と述べている⁵⁾。

写真では、白い天井・白い壁・白い障子で囲まれた空間をよく見るが、日本的なミニマリズムの例である。

内田 繁の茶室には、床の間・畳床・障子という日本的な要素がある（図1-1）。例えば、明け方の空が写された掛け軸や藤紫色の畳縁・赤い押し板、つまり色彩を見ると、日本的な「朝日」の象徴を読み取ることができる。この象徴にはポストモダンの影響が感じられる。坂本 昭が設計した住宅には障子も、畳もあるが、四角い縁無し畳や家具を見れば、モダニズム的なミニマリズムであることが明らかになる（図1-2）。写真1-3も同じ坂本 昭が設計した住宅だが、日本的な要素が残っていない。にもかかわらず、欧米人にとって日本的に見えるだろう。なぜかという、現代のロシアなどでは、新ミニマリズムは日本的だというステレオタイプが定着しているからであると思う。欧米のポップカルチャー、雑誌やインターネットでは、「ジャパニーズ・ミニマリズム」（Japanese Minimalism）という言い方は、「ジャパニーズ・デザイン」（Japanese Design）の類義語になってしまったと言えるだろう。

フランコ・ベルトニによると、ミニマリズムの基礎になったのは米国のミニマル・アート（American Minimal Art）や西欧の理性主義（European rationalism）、つまり古典主義から機能主義までの運動である。それと日本などの様々な文化に見られる「簡素」が融合されたと述べている⁶⁾。ベルトニは、ミニマリズムにおける日本の影響を考察し、「間」について書いている。彼は、他の著者を引用し、「Nothing better (than the Japanese concept of ma, an empty space in which phenomena are manifest or an interval between one phenomenon and another) can now express the period in which we live」と述べている⁷⁾。ここでは、「間」は何もない場所として考えられることが判る。

新見 隆は、内田 繁の空間について、ヴォイドとは空虚とってしまってはちがうし、また虚無にはほど遠いと述べている⁸⁾。同様な文句の英語訳は「Void should by no means be taken as emptiness and it is also far from nihility」である⁹⁾。これから、ミニマリズムに見られるヴォイドは何もない場所というより、瞑想空間あるいは「intellectual empty space」¹⁰⁾として考えられると言えればいい。

では、本来「間」とは何か考えてみよう。

神代 雄一郎は、よくいわれるように、日本は文化の先進国に数えられながら、その文化を時間と空間が未分化のままに築いてしまった、珍しい国なのであると述べている¹¹⁾。彼は、時間も空間も意味する「間」（ま）について調べ、「間」の起こりは「目」であったという¹²⁾。彼によると、建築には（1）柱と柱の間隔

である「柱間」を意味する「間」、(2) 広さや面積を意味する「間」および(3) 部屋を意味する「間」があるという。要するに、「間」はふたつの点のあいだの間隔(= 'interval between')、またグリッドの目、四つの点のあいだのスペース(= 'space between')を示す。これから、「間」(ま)の本質を表す言葉はヴォイドというより、間(あいだ)(= 'between')だと言えるだろう。

だが、磯崎 新は、「間」の現代における幅広い解釈について論じる。彼は、「間」は「連続して存在する物と物との間に当然する間隔の意。転じて、物と物との中間の空隙・すきま。後には、柱や屏風などにかこまれている空間の意から、部屋。時間に用いれば、連続して生起する現象に当然する休止の時間・間隔」と説明しているが、間隔(イン・ビトイーン・スペース)や休止(ポーズ)は時間や空間が輸入された後から適用されはじめたと述べている。それが残余の空白として視覚化され、対象化されているという¹³⁾。英語訳と比較すれば、「Such definitions [of *ma* considered as the space in between things, room or pause] tend to confuse original uses with present-day meanings – those that came into being after the introduction and translation of Western concepts of time and space ... Only much later did the term come to signify “marginal void”, a latter-day usage of *ma* that is scarcely explicable」になる¹⁴⁾。つまり、米国に住んでいる日本人である翻訳者、サブ・コーソ(Sabu Kohso)は、「白」を取り、「残余の空白=余白」という言葉を「marginal void」として解釈する。ここでは、フランコ・ベルトニの本に見られる「間」のヴォイド「'empty space', 'marginal void'」の意味が現れることが判る。つまり、磯崎 新やサブ・コーソの解釈により、「間」はミニマリズム建築の空間を簡素化させる新しいカテゴリーになったと言えるだろう。

「間」という新しいカテゴリーは、たとえば TOTO ギャラリー・間(Gallery MA)という建築とデザインの専門ギャラリーの名前に見られる。TOTO ギャラリー・間のホーム・ページには、「TOTO ギャラリー・間(ま)」は人間・時間・空間それぞれの間合いという、日本特有の概念を表象する「間」の一字を名称としたと書いてある¹⁵⁾。ここでは、「間」を含む一つ目の言葉、つまり「人間」が用いられたことを述べておく必要がある。「人間」とは(1) 人や人類、(2) 人柄や人物のみならず、(3) 人の住む世界であり(『日本国語大辞典』小学館)、「間」の新しい解釈をよく表現していると思う。

黒川 雅之は『八つの日本の美意識』(2006)で、「間」という美意識を「気」によって説明しようとする。彼は、人間や物の周りにおける気配を「気」として定義し、その「気」を持つ人や物が集合すると、そこに「間」が生まれると述べ

ている¹⁶⁾。それで、黒川にとって一本の柱も建築であるという¹⁷⁾。彼は、柱は象徴的であり、日本の空間の象徴性はここから来ると述べている¹⁸⁾。仮説として興味深いのが、この説明では、伝統的な美意識ではなく、日本的なものとしてミニマリズムを提唱する現代の美意識が現れたと考える。

日本美学における「簡素」に関係のあるカテゴリー、「侘」の現代の解釈について考えてみよう。黒川 紀章（1934–2007）は、「新共生 = Symbiosis」の美学について論じ、「I offer the term hanasuki [花数寄] in place of wabisuki because I believe that wabi as a concept has come to be interpreted in too narrow and one-dimensional a fashion」と述べている¹⁹⁾。彼によると、「侘」・「花数寄」は「implies both splendor and simplicity」、つまり「侘」には、慎ましい簡素だけでなく、同時に多様性、ある意味で豪華がある。黒川は、例としてこの二元性を表現する「粹好み」の「利休鼠 = Rikyu Grey」という緑色がかかった灰色を取り上げている²⁰⁾。

黒川 紀章は、「侘」の二元性を提唱したが、戦後モダニズムの時代に日本の伝統の二元性を表す「縄文」と「弥生」という概念が用いられるようになったのにもかかわらず、モダニズム系のミニマリズムには、現代の解釈から見ても、「侘」や「粹」の影響がないだろう。

こうしたことから、ミニマリズムは日本的だというステレオタイプがあるが、実は、ミニマリズムには、日本らしさの感覚が比較的薄いことが判る。ミニマリズムには、伝統的な侘び・寂・幽玄の代わりに、欧米の影響の下で新しい解釈を受けた「間」が現れると考える。そのため日本ミニマリズムとは日本についての欧米人の考えにすぎないのだろうと思う。日本人にとって、和風モダニズムはミニマリズムより日本らしいと思われるかもしれない。

「ミニマリスト的な簡素」とは何か考えてみよう。機能主義に生み出された「簡素」とは、機能上に必要なもののみ残すという原則である。それに対してミニマリズムの簡素とは、空間のヴォイドにあるものを置き、「記号」を作る、言い換えれば、「記号」を生み出すヴォイドを作る原則である。「ヴォイド」は伝統的な空間の意味を持っていない。「ヴォイド」はヴォイドである。機能主義も、新ミニマリズムも「Less is more」に当てはまるが、新ミニマリズムの簡素には、ポストモダンの影響が感じられる（ポストモダンの記号について3章を参考）。

隈 研吾は、ポストモダン時代に当たる20年間の和風について、「ミニマルにしよう（＝抽象化しよう）」という意識が強かった」と述べている。これに対し、現代の和風（2012年）には「薄さがある」ことが最重要のクライテリア、新しいカ

テゴリーになってきたという²⁾。だが、これは現代の和風モダニズムにおけるミニマリズムの影響にほかならない（隈研吾の和風建築について3項を参考）。

さて、和風モダニズムの主な手法は「簡素化」であるが、時代が下がるとともに、「簡素化」も変遷してきた。戦前モダニズムのころは、「幾何学で洗った伝統」から伝統の「うるささ」を捨てる「明朗化」へ移行が見られる。現代のモダニズムにはミニマリスト的な「簡素化」や「消去の建築」までの「簡素化」が現れた。簡単に言えば、和風モダニズムの発展は次のようである（表1）。後期モダニズムはポストモダンの前段、新ミニマリズムはポストモダンから影響を受けた段階として考えられる。

表1. 和風モダニズムの発展

建築運動		伝統を継承する建築家	日本的なもの
戦前和風モダニズム	初期モダニズム	藤井厚二、堀口捨己	数寄屋造
	中期モダニズム	堀口捨己、吉田五十八	
戦後和風モダニズム	後期モダニズム	村野藤吾、白井晟一	「縄文」「弥生」
ポストモダン・デコンストラクション			多様な伝統
現代和風モダニズム	新ミニマリズム	内田繁	
	メタモダニズム	隈研吾	

日本の美学も変遷していたことが明らかになった。和風モダニズムのインテリアから、まず数寄屋造の「遊びどころ」、後に侘び・寂・幽玄というカテゴリーがなくなった。これの代わりに「間」と「薄さ」という新しいカテゴリーが現れた。にも関わらず、20世紀における日本の伝統を継承する建築には、「桂離宮 — 機能主義」というアナロジーが和風モダニズムのキーワードになったと考える。

注：

1) キム・ルッサール『ミニマリスト・インテリア = MNM: Minimalist Interiors』E.T.STYLE、2001年、6頁

2) Franco Bertoni, *Minimalist Architecture*, Basel – Boston – Berlin: Birkhäuser Architecture, 2002, 7

3) 同、21頁

- 4) Franco Bertoni, *Minimalist Design*, Basel – Boston – Berlin: Birkhäuser Architecture, 2004, 94
- 5) キム・ルッサール 『ミニマリスト・インテリア = MNM: Minimalist Interiors』 E.T.STYLE、2001年、7頁
- 6) Franco Bertoni, *Minimalist Architecture*, Basel – Boston – Berlin: Birkhäuser Architecture, 2002, 26
- 7) 同、40頁
- 8) 『内田 繁 with 三橋 いく代 — インテリア・家具・建築』 (= Shigeru UCHIDA with Ikuyo MITSUHASHI: Interiors, Furniture and Architecture) 六耀社、2003年、8頁
- 9) 同、8頁
- 10) Franco Bertoni, *Minimalist Architecture*, Basel – Boston – Berlin: Birkhäuser Architecture, 2002, 41
- 11) 神代 雄一郎 『間 (ま) ・日本建築の意匠』 (SD 選書) 鹿島出版会、1999年、12頁
- 12) 同、13頁
- 13) 磯崎 新 『建築における「日本的なもの」』 新湖社、2003年、98頁
- 14) Arata Isozaki, *Japan-ness in Architecture*, Cambridge (USA): The MIT Press, 2006, 95
- 15) 「TOTO ギャラリー・間について」
<http://www.toto.co.jp/gallerma/about/index.htm>、2015年2月24日アクセス
- 16) 黒川 雅之 『八つの日本の美意識』 講談社、2006年、65頁
- 17) 同、68頁
- 18) 同、71頁
- 19) Kisho Kurokawa, *Each One a Hero – The Philosophy of Symbiosis* (Tokyo: Kodan-sha, 1997), accessed March 20, 2015, <http://www.kisho.co.jp/page.php/292>
- 20) 同
- 21) 隈 研吾、二川 幸夫 『住宅らしさ』 ADA エディタトーキョー、2013年、150頁

3) 堀口 捨己 (1895-1984) と隈 研吾 (1954-) の和風モダニズム — 日本的な空間の変遷

モダニズムの簡素化を分析したが、現代の和風モダニズムの特徴を把握するため、空間構成などを考察する必要がある。その対象として戦前の和風モダニズムの建築家である堀口 捨己 (1895-1984) と現代の和風モダニズムを発展させている隈 研吾 (1954-) の作品を対比する。

モダニズムを考察して述べたように、ブルーノ・タウト (Bruno Taut, 1880-1938) は桂離宮を訪問し、桂離宮などの中に、モダニズム建築に通じる近代性があることを評価した。それと、日本のモダニズムの基礎になったのは、ル・コルビュジエ (Le Corbusier, 1887-1965) の建築だった。その結果、桂離宮 (和風の基礎) とインターナショナル・スタイルの建築 (モダニズム) が結ばれたと言えよう。

一般に日本の近代建築史では、例えばル・コルビュジエのアトリエに前川 國男 (1905-1986) や坂倉 準三 (1901-1969) が通ったなどのような、直接的な師弟関係について触れている。それに対して堀口 捨己については、例えば分離派建築会やオランダの近代建築の紹介について述べているが、直接な関係を越える影響についてあまり書かれていない。だが、堀口の作品である聴禽寮 (1937) や若狭邸 (1939) などを見ると、インターナショナル・スタイルの影響が大きいことが知られる。一方、堀口 捨己の和風建築の本歌取りになったのは、無論、桂離宮である。

堀口の建築と桂離宮の比較から始めよう。桂離宮に基づいた堀口 捨己の最初の作品は岡田邸 (1933) であるが、もっと大きい家屋である大森の小住宅 (1956) を考察したい (図 1-1)。

大森の小住宅には、日本の伝統的な空間構成、つまり「ハレ・ケ」「表・奥」があるのだろうか。南西はハレ、北東はケという構成は桂離宮と同様である (図 1-2) (類似を示すため、大森の小住宅における寝室も、桂離宮の御寝の間と同様に「ハレ」の分野に位置した)¹⁾。一方、「表・奥」の構成には相違点が見られる (図 2)。桂離宮は雁行状の構成を持ち、「斜め奥」の例である。おおざっぱにいうと、古書院 — 「表」、中書院 — 「中奥」、新御殿 — 「奥」という構成である (表 1)。大森の小住宅では、渦巻状の「迷路の奥」という構成が用いられた (章 1 を参考)。

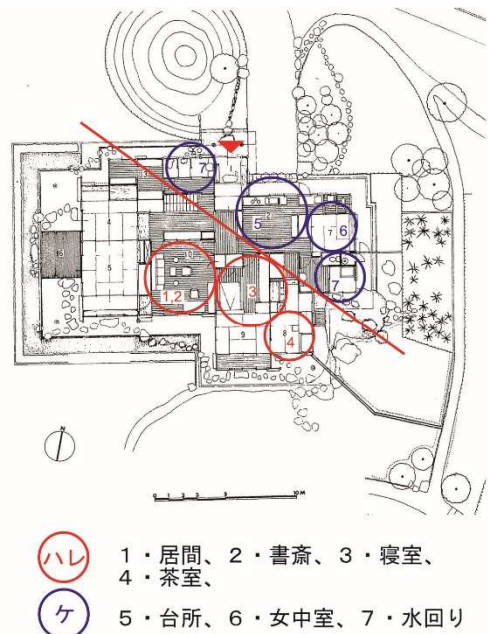


図 1-1. 堀口捨己 大森の小住宅 (1956)

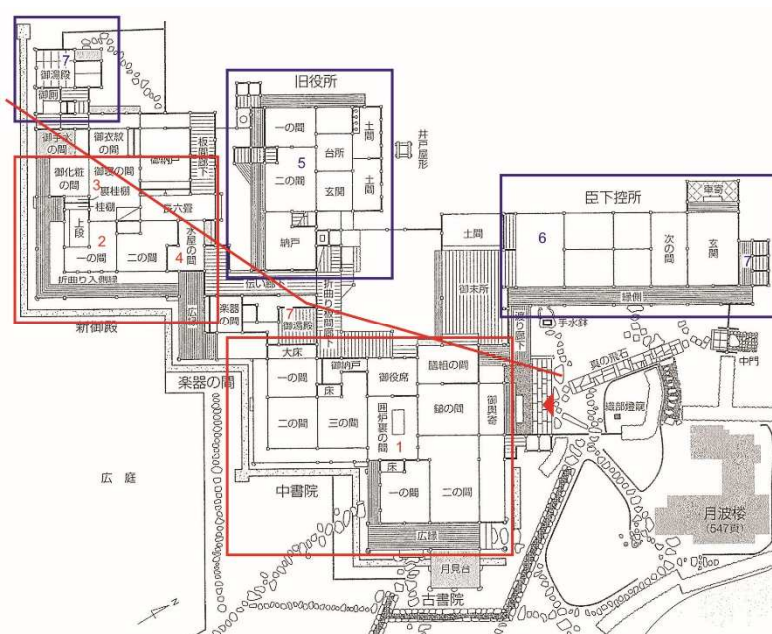


図 1-2. 桂離宮の平面図

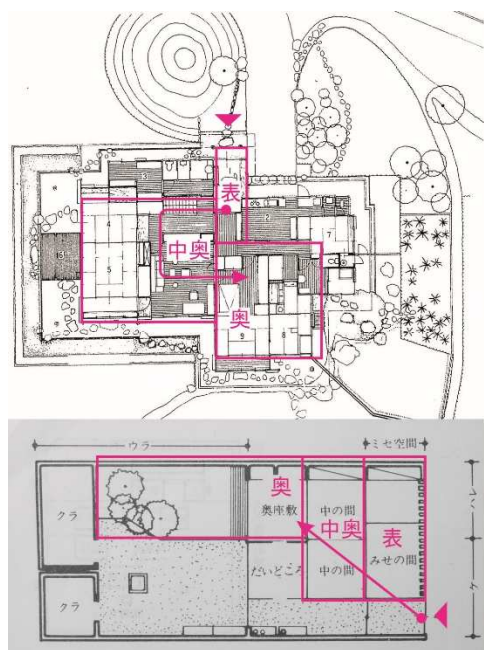


図 2-1. 堀口捨己 大森の小住宅 (1956)

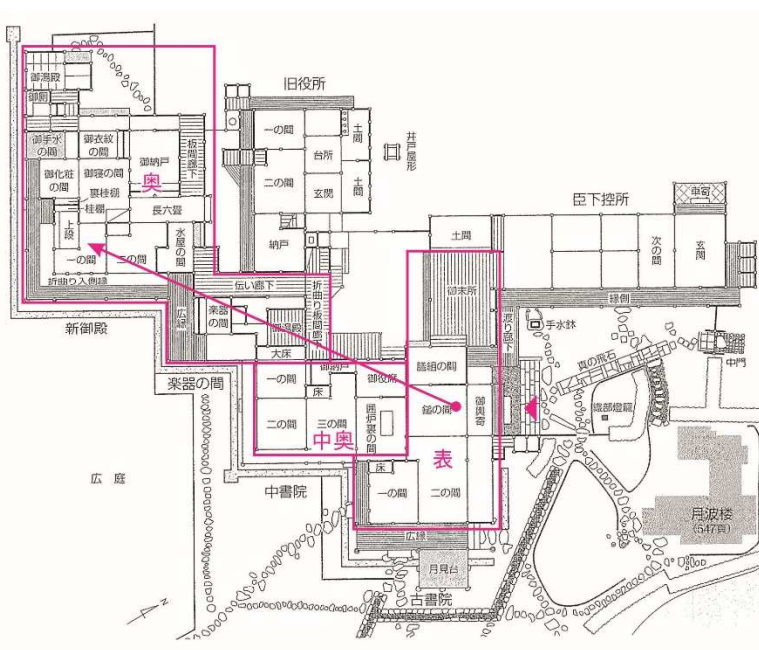


図 2-2. 桂離宮の平面図

図 2-3. 民家における「表・中奥・奥」

堀口 捨己の建築では、「表」「中奥」「奥」の境界を次のように定めている。「表」はお客のための空間、つまり玄関や応接間である。「中奥」は家族の空間、つまり、リビングルームや書斎である。「奥」は個人用の空間、つまり寝室などである。榎 文彦が提案した民家の空間の境界をはっきり描いてみると、居室空間は、奥座敷で借景とされる中庭を含め、「ハレ」の空間だということが知られる(図 2-3)。それに対して、台所や水回りを内包する通り庭や蔵という補助的

な空間は「奥」ではなく、「ケ」である。これから、「表」「中奥」「奥」はすべて「ハレ」であろう（隈研吾について参考）。

確かに町家の場合は槇文彦の言うとおりでと思う（町家の住居空間には「ハレ」があると考える場合）。だが、屋敷や大きな住宅には使用人の部屋があり、「ケ」の空間でも「表」「中奥」「奥」に分けることができるであろう。

表1 桂離宮の構成

奥向の施設 (正・側室の空間)	表向の施設													
	中奥				表									
					(庭園)				(公式謁見の空間)					
階下台所 局向中二階 女房湯殿 末 楽器の間(後方) 後	御台所	配膳の間	囲炉裏の間・詰所	中書院	賞花亭	月波楼	松琴亭	松琴亭 御囲	外腰掛 卍亭	古書院	月見台	内玄関	外玄関 続き座敷	外玄関

(内藤昌『桂離宮』講談社、1977年、305頁)

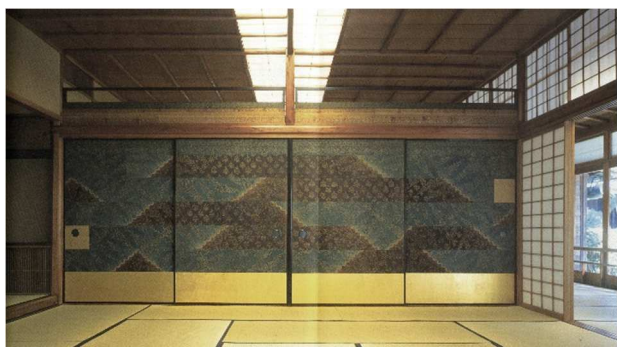
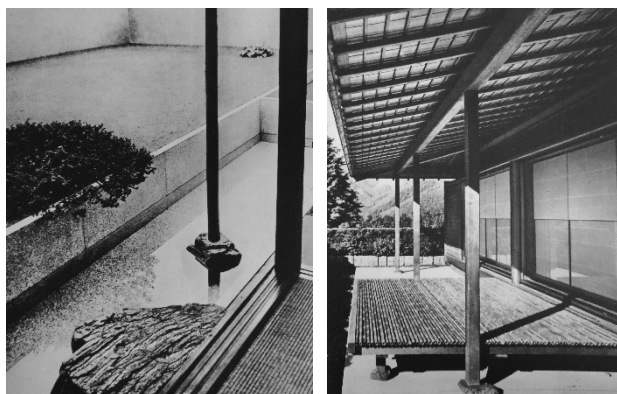


図4-1. 堀口捨己の和風建築の詳細



図4-2. 桂離宮の詳細



図 5-1. 堀口 捨己 徳川邸 (1930)



図 5-2. 堀口 捨己 岡田邸 (1933)

さて、堀口 捨己は伝統的な空間構成を用いていることが知られている。外観や室内の特徴を考察しよう。堀口は、岡田邸 (1933) や大森の小住宅 (1956) や大原山荘 (1968) という住宅、また茶室などでは、桂離宮の月見台を思い起こさせる竹縁を設ける。それと、桂離宮と同様な細い柱などを用いる (図 4)。堀口の有名な作品である截金 (きりかね) の摺箔裂地 (すりはくきれじ) を張った襖のデザインも桂離宮の「笑意軒」 (しょういけん) に見られる肘掛け窓の腰壁に張られているビロードのデザインを思い起こさせる。

堀口 捨己の和風建築の意匠や技術を考察すると、桂離宮こそ本歌そのものであったことが明らかになる。

アール・デコ的に見える分離派から影響を受けた初期の建築を除けば、堀口 捨己の建築には、いわば「様式のない」、つまりインターナショナル・スタイル (図 5-1) の住宅と和風の住宅 (図 5-2) というふたつのタイプがある。図 5-2 に示した岡田邸 (1933) の構成を分析しよう。

岡田邸では、「南 — ハレ」「北 — ケ」、また中庭を回る「迷路の奥」という空間構成が用いられた (図 6-1)。様式から見ると、「東 — 洋館」「西 — 和館」という構成である (図 6-2)。この構成は近代の町家によく見られるものであるが、本来に洋館は「表」であったのにも関わらず、ここでは、洋館が家族の生活の主なスペースとなったため、「奥」になった。伝統的な町家と比較すれば、岡田邸の洋館は蔵の場所に当てはまる。

次の例として聴禽寮 (ちょうきんりょう、1937) を挙げよう (図 7)。

一見すると、この住宅は「白い箱」であるし、ピロティのテラスや斜路 (スロープ) があり、コルビュジエのスタイン邸 (1926) などと近似している。だが、

室内の空間は「洋風」と「和風」に分けられる。簡単に言うと、「洋風」は「表」、「和風」は「奥」という構成である。

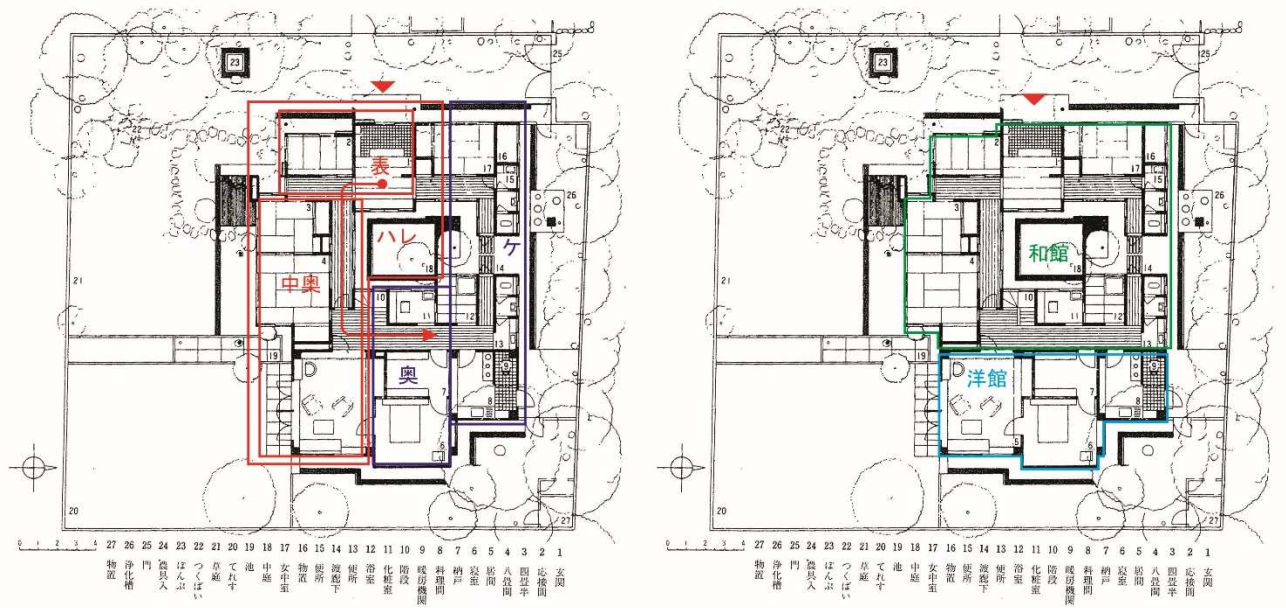


図 6-1. 岡田邸の「ハレ・ケ」と「表・奥」
 図 6-2. 岡田邸の「洋風」と「和風」

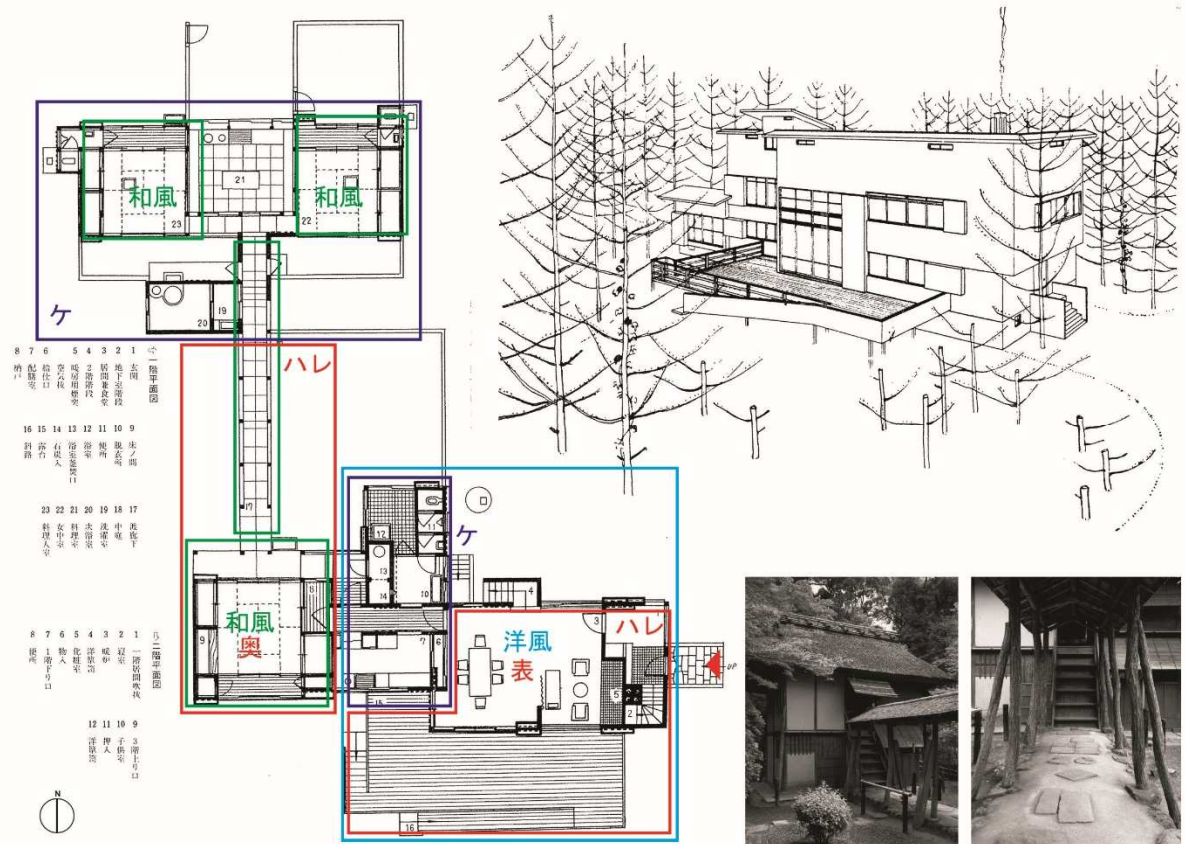


図 7-1. 堀口捨己 聴禽寮 (1937) の図面
 図 7-2. 堀口捨己 聴禽寮 (1937) の外観図
 図 7-3 (左右). 高台寺 傘亭と時雨亭の間における渡り廊下



図 8-1. 堀口 捨己 格子ルーバーの天井（洋風）

図 8-2. 堀口 捨己 格子ルーバーの天井（和風）

図 8-3. 伝統的な格子天井

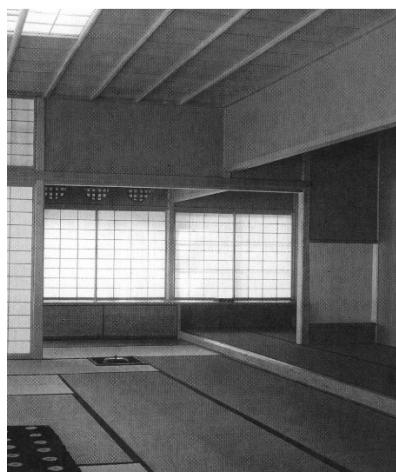
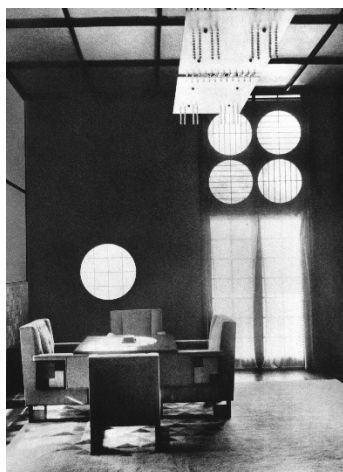


図 9-1. 堀口 捨己の円窓（洋風）

図 9-2. 堀口 捨己の円窓（和風）

図 9-3. 桂離宮の下地円窓

梅原 猛は、聴禽寮に見られる附属室と主屋を結ぶ渡り廊下の本歌取りになったのは、高台寺（京都）の茶室、傘亭と 時雨亭の構成だという²⁾。正しいかどうかはわからないが、**渡り廊下**で和風空間が結ばれていることが興味深い。無論、モダニストも渡り廊下を用いるが、和風の建築であるサンパウロ日本館（1955）も、岡田邸（1933）も渡り廊下を持っている。それと、日本旅館では、今でも渡り廊下が設けられることが多い。つまり、日本の伝統的な建築とモダニズムの建築の間でアナロジーが建てられたため、渡り廊下はコンテクストによってモダニズム的な解釈も、日本的な解釈も受けるようになったと言えよう。

ふたつの解釈があるものの、他の例を見てみよう。たとえば、堀口 捨己の好み、格子ルーバーの照明天井である（図 8-1、8-2）。彼は、この照明天井をコルビュジエ的なインテリアでも、和風インテリアでも使用した。格子ルーバーは

日本の伝統的な格天井などを思い起こさせ（図8-3）、同時にモダニズム的に見えるからである。

他の例は円窓である（図9）。円窓はル・コルビュジエの建築でも、日本の数寄屋でも、オランダ建築や分離派の影響の下で造られた堀口の初期建築でも用いられ、普遍的である。そうした円窓の本歌となった建築については、意匠やコンテキストによって判断することができる。

つまり、堀口 捨己は桂離宮をはじめとする日本の伝統的な建築とインターナショナル・スタイルの建築の間でアナロジーを立て、コンテキストによって解釈を提案する。一方、明治時代から存在する「洋館 — 和館」、「洋風 — 和風」という対立概念を結合した構成を用い、たとえば、洋館の中に和風インテリアを組み込み、「洋風」と「和風」が融合し始めたと言えよう。

現代の和風モダニズムを発展させている隈 研吾（1954— ）の住宅を考察しよう。まず、「森／床 = Forest / Floor」（2003）と「Glass / Wood」（2010）というふたつの住宅を比較したい（図10・11）。

両方の住宅は、ル・コルビュジエにより1920年代に提唱された「近代建築の五原則」の中の四原則に当てはまることが知られる。屋上庭園という原則を除き、（1）ピロティ、（2）自由な平面、（3）水平連続窓、（4）自由な立面という原則である。

一方、「Glass / Wood」のL型の一棟では、自然な色の木材や出し桁を用いられしており、日本的に見えるのではないだろうか。このコンテキストのため、ピロティも、日本の伝統的な高床式として考えることができよう。また連続窓は透明でヴォイドになり、外された障子の家のように見える。要するに、出し桁などのコンテキストにより様々な日本的なアナロジーが生み出されると言えるだろう。

構成を比較しよう。コルビュジエの建築と似ている「森／床」はいわば「白い箱」である。それに対して日本的な一棟を内包する「Glass / Wood」は橋、つまり渡り廊下で結ばれた二棟という構成を持っている。似たような構成は堀口 捨己の聴禽寮の和風の部分にあった。さらに「Glass / Wood」の主たる一棟は日本の伝統的な屋敷門の構成を思い起こさせるのではないだろうか。「表・奥」から見ると、「森／床」には茶室のみ伝統的な「迷路の奥」に位置する。「Glass / Wood」では「表・中奥・奥」を区別できるが、これは伝統的な構成とは言えない。さらに、「表・中奥」の境界は曖昧である。

「ハレ・ケ」の構成を定めてみよう。「ケ」は「ケがらわしい」空間、つまり台所・納戸・水回りなどである。その上、「ケ」は日常的で、正式ではない空間として寝室や個人室を内包することもできると考える（ハレ = 表）。つまり、「奥」は、奥座敷や茶室を指すのではなく、寝室を指して、これは「ケ」として考えるべきであろう。だが、堀口 捨己の住宅にしても、隈 研吾の住宅にしても、南向きの寝室があり、南向きの寝室には、「陰・カゲ」に由来する「ケ」の感じが薄いかもしれない。



図 10-1. 隈 研吾「Forest / Floor」
(2003) の外観



図 11-1. 隈 研吾「Glass / Wood」
(2010) の外観

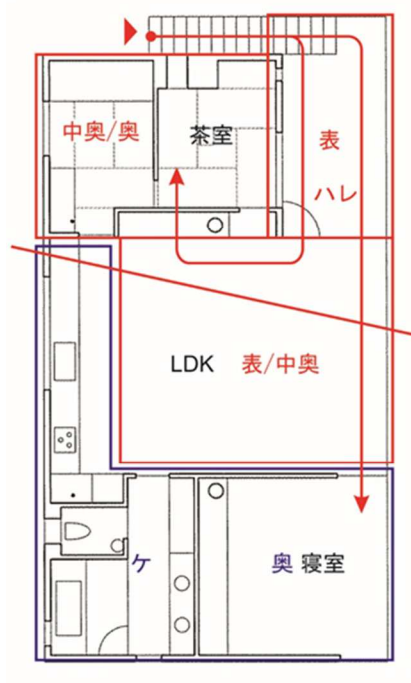


図 10-2. 隈 研吾「Forest / Floor」
(2003) の平面図

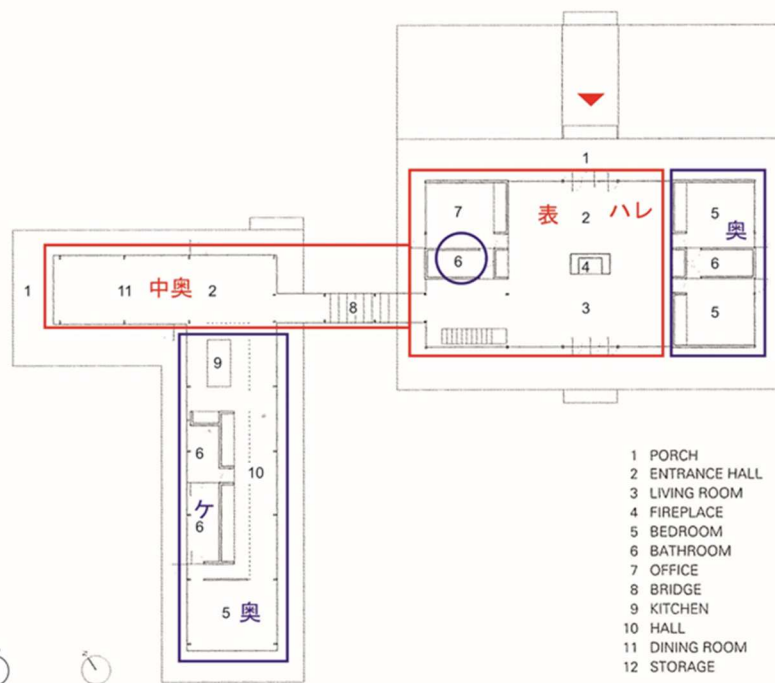


図 11-2. 隈 研吾「Glass / Wood」
(2010) 平面図

「ケ」を見ると、「北 — 表」「南 — 奥」という日本の伝統的ではない構成を読み取ることができる。さらに現代の住宅では、台所がLDKの一部になり、「ハレ・ケ」の境界が曖昧になったことが明らかである。台所のみならず、伝統的に押し入れに隠された階段もいわば「ケ」から「ハレ」へ移動したことが知られる。仕上げや照明などから見ても、水回りまですべてのインテリアが明るくなり、「ケ」の感覚が薄くなったと言えるだろう。

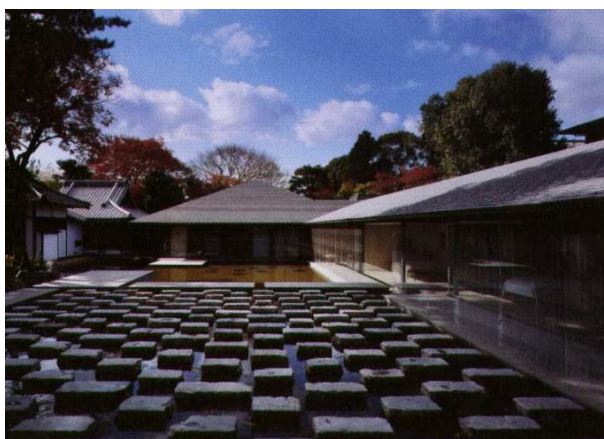


図 12-1. Kuma Kengo. Yien East, 2007

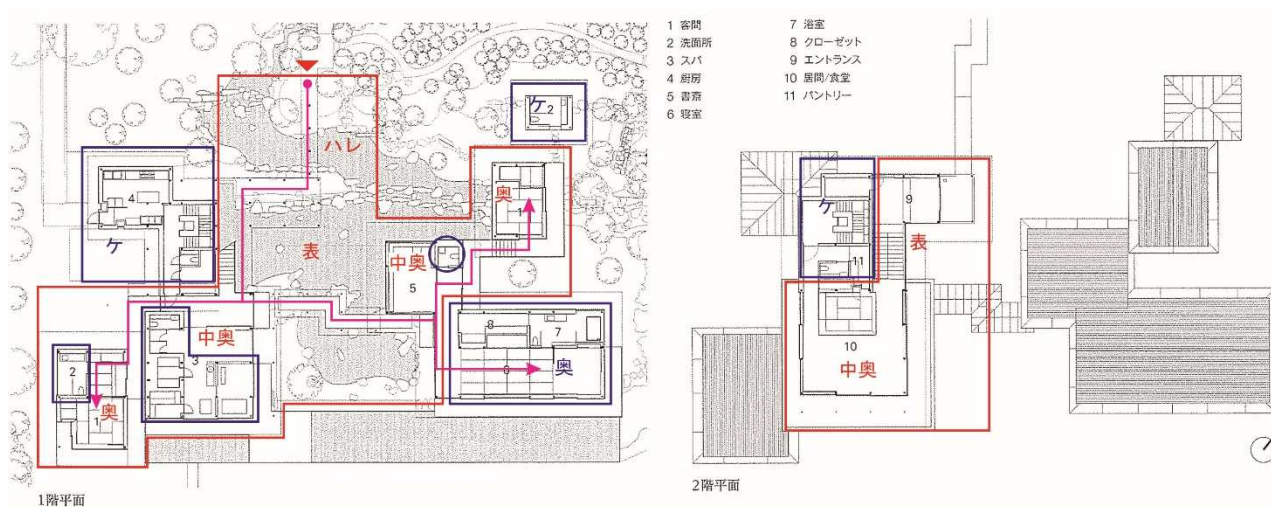


図 12-2. Kuma Kengo. Water / Cherry, 2012

次の例として大きな和風家屋である「Water / Cherry」（2012）と「Yien East」（2007）を考察しよう（図 12）。「Water / Cherry」の図面は「Glass / Wood」より複雑だが、簡単に言うと、**渡り廊下**で結ばれた「表」の一棟と「奥」の一棟という構成を持っている住宅である。入口の前には橋や釣殿のような空間があり、空間構成は桂離宮などの回遊式庭園を思い起こさせる。「Yien East」の空間構成もいわば「回遊式」であり、中央にある池には石造の渡り廊下や飛び石のようなものがある。

「Water / Cherry」の「表・奥」の構成を見てみよう。この住宅の空間構成を「迷路の奥」と呼んでもいいが、ここには、前述の渦巻状の「迷路の奥」のみならず、ジグザグの「迷路の奥」もある。それと、一棟は二階建てであり、伝統的な「水平」の「表・奥」に新しい「垂直」の「表・奥」が加わった。「ハレ・ケ」も同様である。普通は、二階建ての日本町家には、二階は「奥」（ケ）であるが、隈研吾の「Water / Cherry」の二階建ての一棟は「表」、つまり「ハレ」は二階、「ケ」は一階という空間構成をもっている。この空間構成はどこから来たのか考えてみよう。

ル・コルビュジエの住宅を考察すると、彼は様々な空間構成を用いることが明らかになる。だが、彼の「近代建築の五原則」によって作られた住宅、たとえば、サヴォア邸（1931）では、日本の伝統的な建築の用語で言うと、「ハレ」は二階、「ケ」は一階という空間構成が見られる。この構成は、プラトンの哲学に由来するヨーロッパの「物質 = 欠点のある」「アイデア = 理想的」、またキリスト教からの「地 = ケがらわしい」「天 = 清い」という考え方を表現すると考える。



図 13-1. Andrea Palladio.
The Palazzo Chiericati, 1550-1680



図 13-2. Le Corbusier. Villa Savoye, 1928

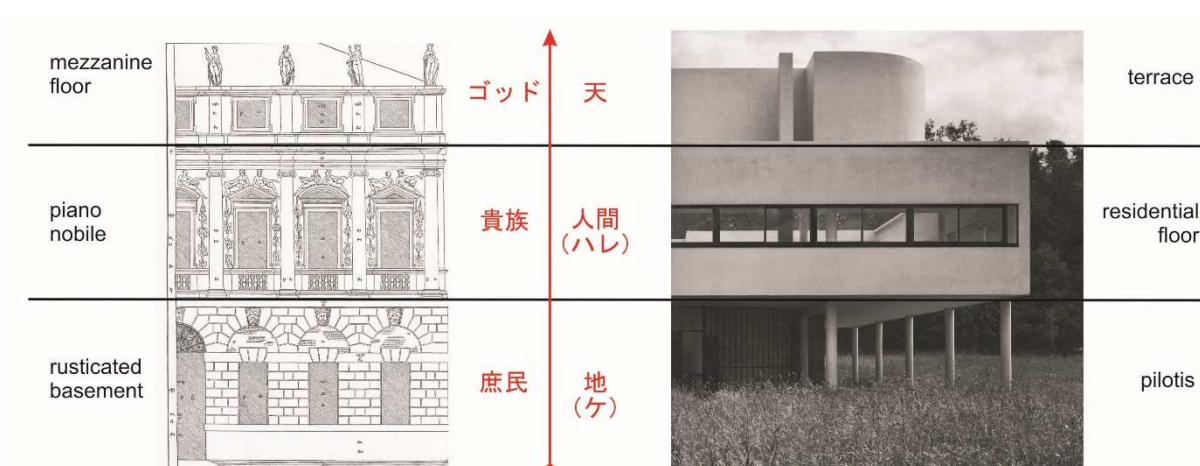


図 13-3. 西洋の「天・地」と日本の「ハレ・ケ」

この考え方を理解するため、ル・コルビュジエのサヴォア邸と古典主義の基礎になったアンドレア・パッラーディオ（Andrea Palladio, 1508–1580）のパラッツォ（邸宅建築）を比較しよう³⁾（図13）。

パラッツォの主たる階はピアノ・ノビーレ（piano nobile）、つまり「高貴な階」である。ここには応接室と寝室がある。一階あるいは地階には使用人の部屋などがあり、いわば「ケ」の空間として考えられた。中二階（mezzanine floor）も、主たる階ではないが、ファサードを見ると、「庶民・貴族・ゴッド」という社会構成を読み取ることができる。ル・コルビュジエも、おそらく無意識にプラトンとキリスト教の影響の下で現れたロジックを踏まえる。一階はピロティ、それと使用人の部屋や車庫などである（「地」を呼ぶ）。二階は住むためのスペースである（人間）。三階は五原則通りに屋上庭園、言わば「エデンの園」の意味をする（天）。これは天に近ければ、近いほどいいというロジックにほかならない。

無論、西洋建築に対して「ハレ・ケ」という「光・影」「陽・陰」、つまり太陽に関係のある言葉は用いにくいだが、隈研吾の和風建築では、日本と西洋のコンセプトが融合されたので、三次元の「ハレ・ケ」が生み出されたと言えるだろう。

隈研吾が用いる渡り廊下や橋に戻ろう。ふたつの棟を結ぶ橋や渡り廊下がモダニズムの建築でも用いられるが、隈研吾の和風モダニズムでは、多様化し、日本的な解釈を受けたことが知られる。なぜ渡り廊下こそ日本的なものになったのか考えてみよう。

渡り廊下は中国建築の影響の「痕跡」であり、非対称化され、日本的な「迷路の奥性」を表現するようになったと考える。井上 充夫は『日本建築の空間』（1969）に「豪華な垣根」の役割を果たす回廊の代わりにいくつかの建物を結ぶ渡り廊下が用いられるようになったというプロセスを考察する。彼は、「廊」は平安時代に盛り、中世に短くなっていったが、近世になると、渡り廊下は宗教建築に侵入したと述べている（図14-1、14-2）。井上 充夫によると、建物と建物をつなぐ「渡り廊下」の意味をする「廊下」という言葉が禅宗寺院より生まれた⁴⁾。この廊下の床は内部空間と同様な高さがあり、畳敷きされたこともあるし、内部空間の一部であるという⁵⁾。近世の住宅と言え、長くない渡り廊下は江戸の武家屋敷に設けられたことが多い。宮城県における農家である下級の武士屋敷でも「表」と「奥」をつなぐ小屋である「ろうか」という名称の畳敷きの部屋を持っていた（図14-3）。これから、内部空間の一部である渡り廊下は日本の伝統的な建築の特徴のひとつであったと言えるだろう。

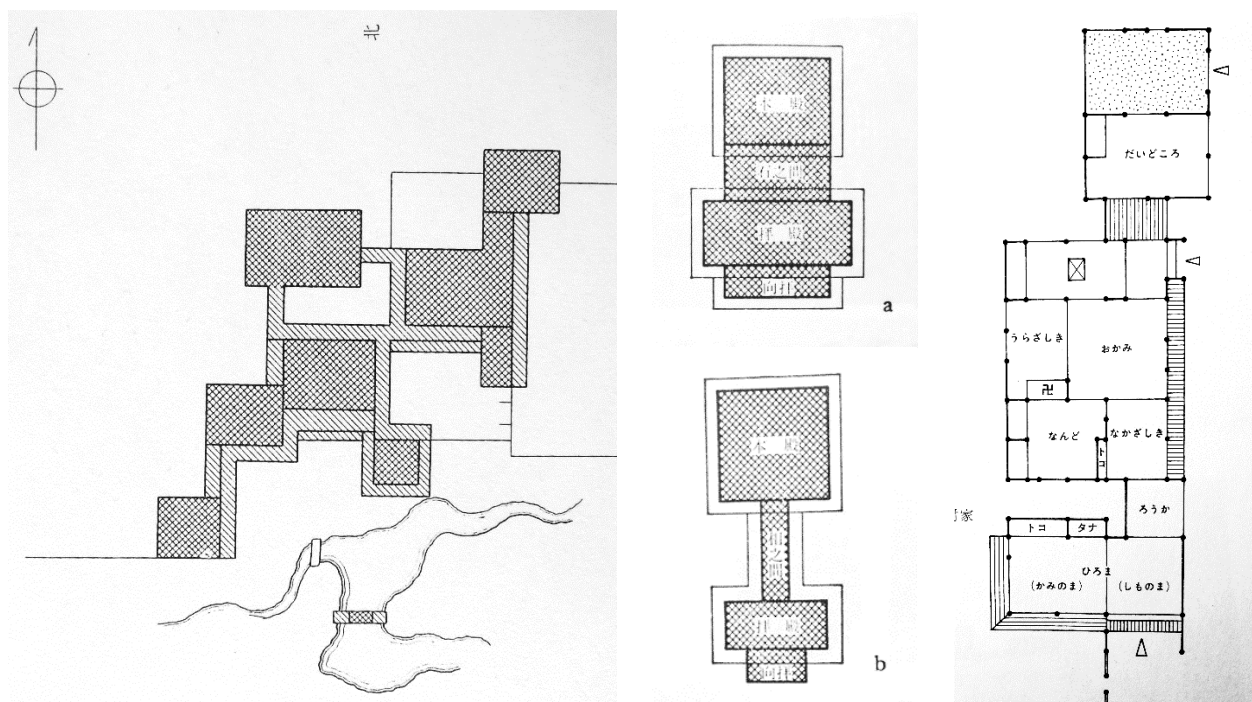


図 14-1. 室町時代の屋敷 細川管領邸
 図 14-2. 近世の宗教建築に現れた空間構成
 図 14-3. 近世の下級武士屋敷 小関家

さらに渡り廊下は橋であり、ふたつの世界を結ぶものとして考えられると述べる必要がある⁶⁾。峰岸 隆は、渡り廊下に近いもの、日本の神社や寺院の回廊を研究し、江戸の回廊は聖なる空間（ハレ）と俗なる空間（ケ）をつなぎ、同時に仕切るという役目を果たすと述べている⁷⁾。橋は、回廊と異なり、「垣」の機能を持っていないが、「ハレ」と「ケ」を結ぶものとして用いられると言える。たとえば、堀口 捨己の聴禽寮（1937）では渡り廊下は「ハレ」である「主屋」と「ケ」である使用人の空間を結ぶ。



図 15. Kuma Kengo. Yusuhara Wooden Bridge Museum, 2010

橋をふたつのものを結ぶ空間として考えると、橋として造られ、和風モダニズムを越える隈研吾の「Yusuhara Wooden Bridge Museum」（2010）の形は、仕上げのみならず、コンセプトから見ても日本的に見えるであろう（図15）。しかし、ル・コルビュジエのピロティ住宅、たとえばサヴォア邸は「橋／住宅」と言えるかどうか考えてみよう。

峰岸隆は、日本の伝統的な建築の回廊と、第二次大戦後を代表する「ピロティを有する建築」との関係について論じ、次の仮説を提案する。彼は、古代からの中国文化の影響と明治維新による西洋からの影響は、建築的な外圧として似ていると示し、「回廊 = ピロティ」と述べている⁸⁾。これは日本の伝統的な建築の回廊とピロティの間にアナロジーを立てることにほかならない。だが、前に示した一階に回廊を持っているパツラーディオのパラッツォをもう一度見てみよう（図13-1）。これを見ると、ピロティは西洋建築の回廊にルーツがあると仮説することができる。さらにサヴォア邸の形は橋を思い起こさせるが（図13-2）、何かを結ぶことではなく、空に近くなるように人間の願望を表現するのではないだろうか。

隈研吾の使用する技術や意匠について考察しよう。竹で作られた桂離宮の月見台のようなものは、堀口捨己の住宅のみならず、隈研吾の住宅、たとえば「Yien East」（2007）や「Plastic House」（2002）でも見られる。だが、隈研吾は、伝統的なアプローチから離れ、床や縁側などの素材として竹をあまり利用していない。そのかわりに、竹で天井や壁を仕上げたり、半透明な仕切り壁を作ったりすることが多い（図16-1）。なぜこの手法が用いられるようになったのか考えてみよう。

隈研吾は、動物が巣を作るようにして建築を作りたいと述べている⁹⁾。巣とは、体の形に適応させ、手近な材料で造られた住宅である。つまり、巣のような建築とは半透明な建築外皮で囲まれた空間であり、屋根や外壁、窓もないものだけといえる。屋根や壁の境界が曖昧になっていくため、屋根専用や壁専用の材料もなくなる。それで、たとえば障子や照明に用いられた和紙（あるいは和紙のように見えるFiber Reinforced Plastic, FRP）は、屋根や天井に使用されるようになった（図16-2）。もうひとつの例は、最近ファサードによく用いられるようになった瓦である。無論、壁の素材として瓦を利用することは、巣のコンセプトのみならず、伝統的な技術にもルーツがあることを述べておく（図16-3）。

つまり、隈研吾は、動物の巣のような建築を提唱し、伝統的な素材の使い方のルールやステレオタイプを破ろうとしていると言えるだろう。



図 16-1. Kengo Kuma. Ginzan Onsen Fujiya Ryokan, 2006

図 16-2. Kengo Kuma. Nezu Museum, 2009

図 16-3. Kengo Kuma. Xinjin Zhi Museum, 2011

表 2 堀口 捨己と隈 研吾の住宅の比較

	和風	洋風	ハレ・ケ／表・奥
堀口 捨己 (1895－ 1984)	桂離宮・数寄屋 造	インターナシヨ ナル・スタイル	「水平のハレ・ケ」 「渦巻状の 奥」
隈 研吾 (1954－)	多様な日本の伝 統	ル・コルビュジ エ	「水平のハレ・ケ」 「渦巻状・ ジグザグの奥」＋「垂直の表／ ハレ」

堀口 捨己と隈 研吾の建築を考察し、現代の和風モダニズムでは「和風」と「洋風」の境界が曖昧になり、ほぼ同質の様式になったことが知られる。桂離宮はインターナショナル・スタイルのアナロジーとして戦前の和風モダニズムの時代に非常に大事な役割を果たし、和風モダニズムの基礎になった。現代の建築家は、様々な日本の伝統的な建築に基づき、建築を作っている（表 2）。

次に、「表・奥」という伝統的な空間構成も変遷してきたことが明らかになった。隈 研吾は、堀口 捨己と同様に「斜め奥」をあまり利用していない。だが、「迷路の奥」、いわば「回遊式」の空間構成は和風モダニズムの住宅でよく用いている。なぜかというところ、「回遊式」空間の渡り廊下や橋などで結ばれた空間構成は、中国建築にルーツを持っているが、非対称的であり、日本的な「奥性」に合うと考える。

注：

- 1) 天皇が住む空間は全部「ハレ」として考えられるので、桂離宮には、「楽器の間」の辺りにおける「御湯殿」、つまり水回りでも「ハレ」である。
- 2) 栗田 勇（監修）『現代日本建築家全集〈4〉堀口捨己』三一書房、1976年、61頁
- 3) ル・コルビュジエとアンドレーア・パツラーディオの建築の有名な比較はコーリン・ロウ（Colin Rowe、1920-1999）の「理想的ヴィラの数学 = The Mathematics of the Ideal Villa」（1947）にある。彼はスタイン邸（1927）とヴィラ・マルコンテンタ（16生起）を比較する。
- 4) 井上 充夫『日本建築の空間』（SD選書 37）、鹿島出版会、1969年、217～219頁
- 5) 同、216頁
- 6) たとえば、『石橋』（しゃつきょう）という能の作品には、中国の清涼山における細く長い石橋は浄土（じょうど）へ道であり、渡りにくい場所である。
- 7) 峰岸 隆『日本の回廊、西洋の回廊：美と祈りの空間』鹿島出版会、2015年、129頁
- 8) 同、151頁
- 9) 長井 宏憲（著）、隈 研吾（監修）『素材の系譜 — 動物が巣をつくるようにして建築をつくる』グラフィック社、2009年、11頁

3. 日本の伝統を継承する手法の研究 — ポストモダンからメタモダニズムへ

3-1. ポストモダンの手法 — 「記号・メタファー」によるデフォルメ

ポストモダンとは記号学 (semiotics) やポスト構造主義 (post-structuralism) の哲学から影響を受け、機能主義・近代合理主義に基づくモダニズム建築に対する反動として現れた建築運動である。モダニズムに対しての反応であるポストモダンでは、伝統や様式が再生されている。伝統の新しい解釈になったポストモダンの手法を考察しよう。

チャールズ・ジェンクス (Charles Jencks, 1939—) は、記号的な用語を用い、過去の意匠的な建築様式について「Art, ornament and symbolism have been essential to architecture because they heighten its meaning, make it clearer, and give it greater resonance」、つまり、意匠などは建築の「意味 = meaning」を強調するからこそ重要だと述べている¹⁾。この「意味」は何の意味なのか。建築の形態を見ることで、建築の用途や時代などの様々なことについて判断することができる。つまり「意味」とは建築の形に影響を与える建築の歴史や用途、また地域の風土などのものである。言い換えれば、形を選択する理由になったものである。これから、いわば様式のない近代建築より、様式性を持っている過去の建築には「意味」が多いと言える。

ジェンクスによると、時代が下がるとともに、建築の要素、例えばオーダーの「意味」が変わってきたという²⁾。これから折衷様式の建築における要素の「意味」は、本来の様式における「意味」に当たらないと述べる必要がある。この思想を発展させると、建築の文化的・技術的な文脈 (コンテクスト) が変わったことにより、ポストモダニストにとっては伝統的な建築をコピーする意味はないと言えるだろう。現代では、伝統的な建築をコピーすると、これがロラン・バルト (Roland Barthes, 1915—1980) の『神話作用』 (1957) に用いられる言葉で言えば、「神話」、またはジャン・ボードリヤール (Jean Baudrillard, 1929—2007) の言葉で言えば、「シミュラクル = simulacra」、要するにまがいものになってしまう。したがって、まがい文化の世界を創造しないように、ポストモダンの思想から見ると、伝統を解釈する必要があると言えよう。一般的にポストモダン建築に見られる解釈は「ゲーム的」で、笑わせられるものである。

一定の内容すなわち「意味」を表現する形態や文字などを「記号 = sign」と呼ぶ。「記号」には、「意味するもの = signifier」 (意味) と「意味されるもの = signified」 (形) という二面があると定義されている。ジェンクスによると、建

築に用いられる「記号」はポストモダンのひとつの手法である「メタファー = metaphor」に由来することが多い。彼は「People invariably see one building in terms of another, or in terms of a similar object; in short as metaphor ... From metaphor to cliché, from neologism through constant usage to architectural **sign**」と述べている³⁾。ある物事を、類似するまたは関係がある他の物事を借りて表現することである「メタファー」は（『日本国語大辞典』小学館）、ある物の形を借りてある意味を表現する「記号」に近いと納得できる。例えば、俳句に見られる名月はいわゆる季語であり、秋の「記号」であると言える。だが、名月と秋の関係は偶然ではなく、月見は9月に行われるから、名月は秋の季語になった。

「メタファー」が「記号」になるにつれ、「メタファー」との関係が薄くなる。例えば、古代ギリシャ建築のイオニア式というオーダーにおける「volute」という特別な装飾である。この装飾は渦巻状のものであり、巻物を思い起こすが、本来のメタファーは不明であり、記号になったものだと言える。それで「記号」の起源が失われる、また「記号」の「意味」の領域が狭くなる。ポストモダンの哲学では、記号学の影響ですべての世界が様々な「記号」として考えられるようになり、つまり「記号化」され、建築における伝統の「引用」も「記号」になってしまっ、過去の様式に見られる多様な「意味」がいわば乏しくなったと述べる必要がある。

ジェンクスは、ポストモダンの建築を分析し、建築に対して「メタファー」のみならず、「言葉 = words」や「シンタクス = syntax」などの言語学からの用語を用いる。ここでは、ジャック・デリダ (Jacques Derrida, 1930-2004) などの文章に見られる世界をテキストとするポストモダンの考え方が現れるに違いない。ちなみに「引用 = quotation」という用語も言語学に借りたものである。ロシアの著者、I・A・ドブリーツィナ (И. А. Добрицына) は、建築が「テキスト」として考えられるようになったからこそ、建築には「形態は機能に従う = Form follows function」というモダニズムの原則がなくなり、したがってモダニズム的なコンポジションも消えてしまったと述べている⁴⁾。コンポジションの代わりに「デコンポジション」という手法が現れたという。

ドブリーツィナによると、ポストモダンの主な手法は独自の「コラージュ = collage」である⁵⁾。ポストモダンの「コラージュ」は、折衷主義における「引用」を組み合わせ、これを調和させようとする手法と異なり、混乱的で笑わせる組み合わせである。それでこの手法は、古典主義やモダニズムの「コスモス・二元

性・コンポジション」に対応して現れた、ポストモダンの「カオス・差異・デコンポジション」を表す。

「コラージュ」と同様に「カオス」を表す手法は、「デフォルメ」「デコンストラクション」「デコンポジション」である。このいわば「デ」手法は実際にポストモダンの本質を表現すると考えるが、同様な哲学から生み出されたポストモダンとデコンストラクションは、文学と異なり、建築では特別な運動になっており、ポストモダンの主な手法として「記号化」と呼ぶ。さらに「コラージュ」にはポストモダンの「カオス」が現れているのにも関わらず、ポストモダン建築には「コラージュ」のない例も少なくない。それにかわって「記号化」は、様式などの本来モデルの「デフォルメ」として考えられることもできる。

日本の建築に見られる「コラージュ」、つまり伝統のポストモダ的な「デフォルメ」の例として、石井 和紘（1944－2015）の直島町役場（Naoshima Town Hall, 1983）をあげよう（図1－1）。

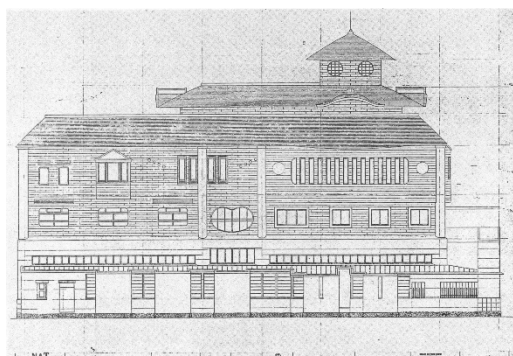


図1－1. 石井 和紘 直島町役場 南立面図（1983）

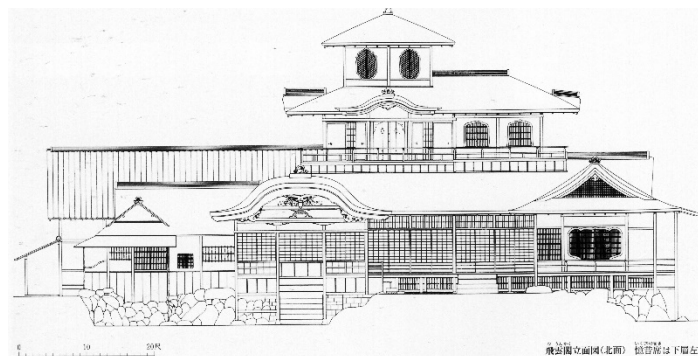


図1－2. 西本願寺 飛雲閣 北立面図（17世紀）

ここでは様々な「記号」になった建築からの引用を読み取ることができる。全体として直島町役場は、西本願寺の飛雲閣（図1－2）の解釈である⁶⁾。窓の中には、民家などによく見られる虫籠窓や角屋の青貝の間における「扇形窓」の「記号」があることが判る。磯 達雄は、直島町役場を「引用で尽くされた建築」と呼んだ。彼によると、直島町役場には、窓は京都・角屋の欄間、塩尻・堀内家の障子引き手など、塀は伊東 忠太の築地本願寺、外階段はさざえ堂、廊下の壁は辰野 金吾の旧日本生命九州支社、議場の天井は折上格天井などの建築の部分が用いられるという⁷⁾。書院造とパッラーディオ様式を「コラージュ」した直島町役場のインテリアを1章（項1－2、図8－2）に考察した。

つまり、石井 和紘は数寄屋、民家、近代建築などといった過去様式を借用し、モダニズムを越えようとしたと言える。磯 達雄は、直島町役場に対して、この建築は日本建築の引用だけででき上がっていると言ってもよいと述べている⁸⁾。これは、ジュリア・クリステヴァ (Julia Kristeva、1941—) の用語で言えば、テクストの意味を他のテクストとの関連によって見つけ出すことである「間テクスト性 = intertextuality」の例である。要するに直島町役場は「日本のテクスト」だと言えよう。

磯 達雄は、クリステヴァを引用し、「どのようなテクストも様々な引用のモザイクとして形成され、テクストはすべて、もう一つの別なテクストの吸収と変形に他ならない」と述べている。石井にとって建築は、クリステヴァがとらえるようなテクストであり、引用のモザイクなのであるという⁹⁾。

ポストモダンでは、すべての世界が「テクスト」として考えられる。それで建築という「テクスト」では、建築のみならず様々な分野、つまり「テクスト」からの引用・記号が用いられることができる。宮沢 洋によると、直島町役場における階段の開口部の輪郭には (図 1-3)、蒔絵箱の輪郭 (図 1-4) を読み取ることができる¹⁰⁾。蒔絵箱も「日本のテクスト」の一部である。



図 1-3. 直島町役場に見られる「引用／記号」
(磯 達雄 (著)、宮沢 洋 (イラスト) 『ポストモダン建築巡礼』2011 年、76 頁)



図 1-4. 直島町役場の窓



図 1-5. 仁和寺の「宝相華蒔絵宝珠箱」

日本のポストモダンの建築では、「蔵的」「茶室的」な空間が融合されていることが多い。例えば、齋藤 裕（1947ー ）の建築では、窓の面積の小さい外壁で囲まれた空間は明確な境界を持っているが、一方、内に中庭があるというモデルがよく用いられる。民家的なモデルではないだろうか。このモデルの例として齋藤 裕の「百日紅居」をあげよう（図2-1）。

「百日紅居」のファサードでは「民家の記号」を読み取ることができる。ここには民家の虫籠窓のように見える、「上昇するかげろうのような曲線で作られている」無双窓があるからである¹¹⁾。一方、「百日紅居」の中心には、何の様式にも当たらない中庭を囲む水晶のようなガラスの造形物がある（図2-2）。この「水晶」は円筒形だが、ブルーノ・タウトの「ガラス・パヴィリオン」におけるドームを思い出させるのではないだろうか（図2-3）。とにかくこれは和風のものではなく、モダニズム建築からの「引用」のように見えるものであろう。ポストモダンにおいては、先に現れたモダニズムでさえ「テクスト」の一部になったと言えよう。

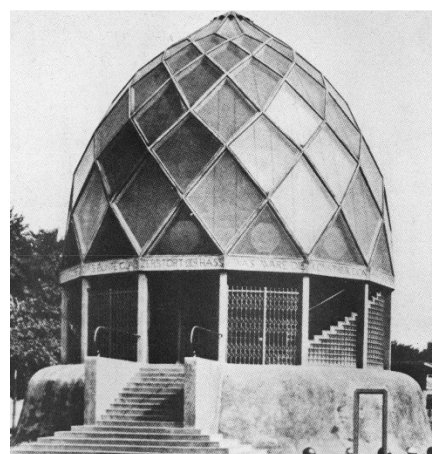


図2-1、2-2. 齋藤 裕 百日紅居（1995）

図2-3. ブルーノ・タウト「ガラス・パヴィリオン」（1914）

ポストモダン建築における茶室や和風空間の解釈を考察しよう。齋藤 裕の「好日居」では茶室の空間がデフォルメされている（図2-4、2-5）。伝統的な茶室には、丸くした出入口や床の間、また屋根の構造を反映した傾斜天井があるが、ここでは、この特徴が集中されたため、非日常的で不安定な感じを覚える空間が生み出された。そのうえ、一般的な茶室に用いられる畳の代わりに板張りが用いられている。

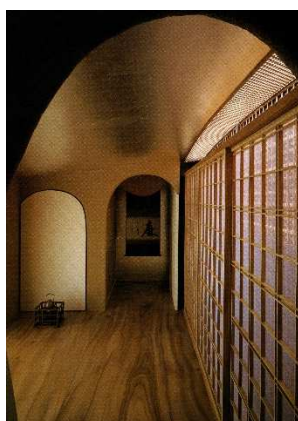


図 2-4、2-5. 齋藤 裕 好日居 (1990)

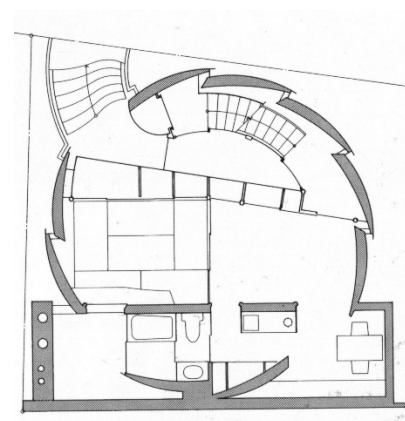


図 2-6. 齋藤 裕 瞬居 (1997) 一階 平面図

齋藤 裕が用いるデフォルメの技術の特徴は、図面によく見ることができる。日本の伝統的な空間は直角的だが、彼は、畳敷きの空間を丸い空間に入れ、または畳敷きの空間に丸い中庭を入れ、伝統的な空間をデフォルメする（図 2-6）。さらに、齋藤は、小さい窓を設け、空間を閉じることが多い。たとえば「瞬居」では、窓によって興味深い和風空間が造られた（図 2-6）。この建物の形態は朝顔の記号であり、ポストモダン的な考え方を表すと述べる必要がある。

ポストモダンの手法を求めよう。I・A・ドブリーツィナによると、ポストモダンの「テキスト」、つまり文章でも建築でも見られる大事な特徴は「間テキスト性 = intertextuality」である。間テキスト性とは、テキストの意味を他のテキストとの関連によって見つけ出すことであり、具体的な建物は他の建築、すべての文化に関連しているという。彼女によると、ポストモダンの表現方法はメタファー（= metaphor）、パラドックス（= paradox）、アイロニー（= irony）である。ポストモダンの手法はデュアル・コーディング（= dual coding）、コラージュ（= collage）、引用（= quotation）などであるという¹²⁾。前に述べたように彼女によると、ポストモダンの主な手法はアイロニカルなコラージュ（= collage）である。だが、伝統を継承する手法として記号・メタファーの使用はもっとも特徴的だと考える。要するに、手法は次のようになる。

折衷主義	引用の組み合わせ
ポストモダン	記号・メタファー、コラージュ

黒川 紀章（1934-2007）は「新共生の思想 = Philosophy of Symbiosis」について論じ、伝統を継承する三つの手法を析出した。彼は、「The Japanese style of

architecture called Sukiya employs a method in which historical forms are followed but new techniques and materials are introduced to produce gradual change」と述べている。次に、「A second method of inheriting tradition is to dissect fragments of historical forms and place them freely throughout works of contemporary architecture, the method of recombining」という。最後に、「Yet another method of inheriting the architectural past is to express the invisible ideas, aesthetics, lifestyles, and historical mindsets that lay behind historical symbols and forms」という手法を示している¹³⁾。この手法は、(1) 数寄屋造、(2) 折衷様式、(3) ポストモダン建築に当てはまると考える。数寄屋造の手法は、伝統的な形を継承し、新しい技術や素材を利用することである。折衷様式の手法は伝統的な要素を使用し、新しい組み合わせをする(= recombine)ことである。ポストモダンの手法は伝統を抽象化し、建築を通じて伝統的な美学や思想を表現しようとするものである。

黒川 紀章が分析した伝統を継承する手法に見られる興味深い点は、数寄屋造は日本の折衷主義・ポストモダンの前段であるということだと思ふ。磯 達雄は、日本の伝統とポストモダンの間でアナロジーを立てようとし、直島町役場で用いられる引用の手法は数寄屋において伝統的に行われる「写し」のやり方にほかならないと述べている¹⁴⁾。この思想を発展させると、数寄屋造の「遊びどころ」とポストモダンに見られる「ゲーム」、つまり建築などをパロディーにする原則との間でもアナロジーが現れる。だが、数寄屋造のころはポストモダンの本質と異なっているから、数寄屋造との間にアナロジーを立てず、数寄屋造を折衷主義やポストモダンの前段として考えればいい。

注：

1) Charles Jencks, *The Language of Postmodernism*, Fourth Ed., New York: Rizzoli, 1988, 7

2) 同、71 頁

3) 同、40 頁

4) Irina A. Dobricyna, *From Post-Modern to Non-Linear Architecture: Architecture in the Context of Contemporary Philosophy and Science*, Moscow: Progress-Tradiciya, 2004, 412

5) 同、411 頁

- 6) 石井 和紘ほか『現代の建築家：石井 和紘』（SD 編集部）鹿島出版会、1991年、80 頁
- 7) 磯 達雄『ポストモダン建築巡礼』日経 BP 社、2011 年、73 頁
- 8) 同、75 頁
- 9) 同、75 頁
- 10) 同、76 頁
- 11) 齋藤 裕『齋藤裕の建築』TOTO 出版、1998 年、11 頁
- 12) Irina A. Dobricyna, *From Post-Modern to Non-Linear Architecture: Architecture in the Context of Contemporary Philosophy and Science*, Moscow: Progress-Tradiciya, 2004, 52
- 13) Kisho Kurokawa, *Each One a Hero – The Philosophy of Symbiosis* (Tokyo: Kodan-sha, 1997), accessed March 20, 2015, <http://www.kisho.co.jp/page.php/292>
- 14) 磯 達雄『ポストモダン建築巡礼』日経 BP 社、2011 年、75 頁

3-2. 現代のメタモダニズムの手法 — デフォルメから「分解」へ

1) デコンストラクションの「襲」によるデフォルメ

建築における脱構築主義（Deconstruction、デコンストラクション）とは、1980年代後半にポストモダン建築から生み出された一派である。チャールズ・ジェンクスは、「... the [Deconstructivist] movement has been most comprehensively developed by Peter Eisenman as a theory and practice of negativity (*'not-classical'*, *'de-composition'*, *'de-centring'*, *'dis-continuity'*)」つまり、デコンストラクションは「否定」の建築であり、「非・古典」「デ・コンポジション」などのアイデアを表現すると述べている¹⁾。言うまでもなく、デコンストラクションの建築家は歴史主義を否定している。

だが、デコンストラクションの建築家は、デコンストラクション後の現代の建築家と同様に、ポストモダン建築に生み出された**文脈主義**（Contextualism）というアプローチをよく用いた。ジェンクスによると、歴史主義を否定したモダニズム系の建築家にとって**文脈主義**が伝統的な建築に戻る受諾できる方法になったと述べている²⁾。このアプローチについて考察しよう。

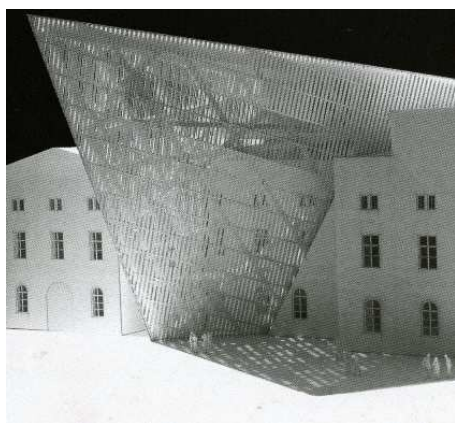


図 1-1. Daniel Libeskind. The Military History Museum, Dresden, 2009

図 1-2. Hans Hollein. Haas House, Vienna, 1990

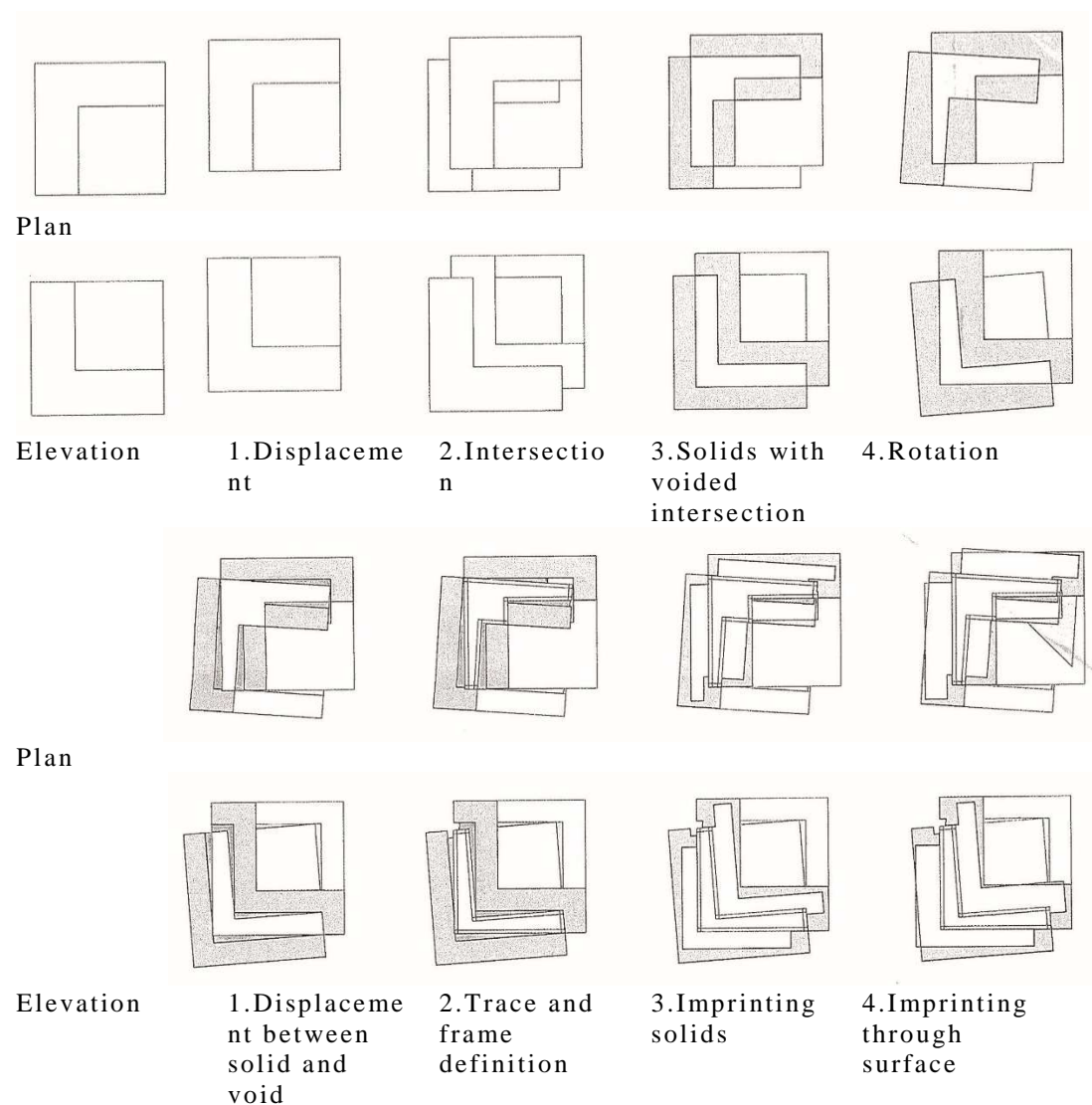
図 1-3. BBC New Broadcasting House, London, 2006

建築における**文脈主義**とは、過去建築の「文脈 = context」にデコンストラクションやモダニズム系などの現代建築を入れるアプローチである。**文脈主義**には様々な手法がある。例として三つの建物をあげよう（図 1）。

ダニエル・リベスキンド（Daniel Libeskind, 1946— ）のドレスデンにおけるドイツ連邦軍軍事史博物館は、水晶のような新しいデザインをした建築が過去様式の建物に貫入し、これを破壊しているように見える（図 1-1）。次に、ウィ

ーンにあるハンス・ホライン (Hans Hollein, 1934–2014) の「ハース・ハウス」というビルを見てみよう。新しい部分の外見は、伝統的な部分の外見に近く、つまり伝統的なコンテキストに応じてデザインされたことが明らかである (図 1–2)。一方で、この写真には見られないが、「ハース・ハウス」はガラスのファサードに写る伝統的な教会建築と対照をなしている。これもコンテキストに応じてなされたデザインの例だと言える。最後の例は、一般的になった文脈主義の手法である。過去建築のファサードだけ残し、ガラスの高層ビルを入り込むという手法である (図 1–3)。

表 1. デコンストラクションの手法：P・アイゼンマン「Guardiola House」のコンセプト



(A. Papadakis, C. Cooke and A. Benjamin. *Deconstruction: Omnibus Volume*, 1989, 162 p.)

ジェンクスは、都市の構成について論じ、「He [Grahame Shane] describes here [AD, 1976] the language of Contextualism as based on abstract dualities ... *regular vs irregular, formal vs informal* ...」を述べ、文脈主義の二元性を示す³⁾。この二元性を都市のみならず、建物でも模索することができる。前述の例を見ると、文脈主義の建築では、過去性と現代性が対立させてあることが明らかになる。文脈主義の手法は、ポストモダンのコラージュに由来するから、現代の部分と伝統的な部分をはっきりと別れると考える。

デコンストラクションの手法を考察しよう。手法の例としてピーター・アイゼンマンの「Guardiola House」の図面と断面のスケッチを見てみよう（表1）。

表1の限りでは、アイゼンマンは、最初にふたつの重なった正方形を取り、これをコピーし、重ねて回転する。次に、重なった図形の線、いわば「痕跡」をトレースして新しい図形を創造する。白いところを空間として、またグレーのところを壁やスラブとして考え、建物を設計することが判る。これは形を「壊す」あるいは「解体」する手法、つまりデコンストラクション・デコンポジションの手法である。

建築を「壊し」、「壊す」ことの「痕跡」をトレースし、つまり建築を「壊して建てる」という手法は、デコンストラクションの本質を表現する手法であろう。前述の図形の代わりに伝統的な建築の図面が用いられることもあるが、伝統性を生かす例が少ない。

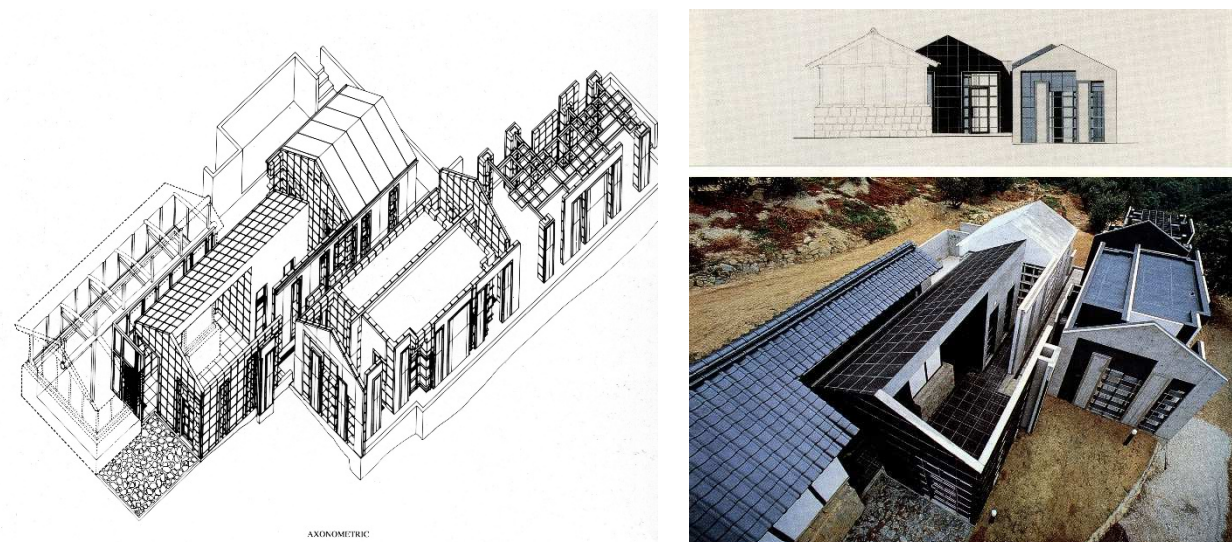


図2. 牛窓国際芸術祭事務局 = Ushimado International Art Festival Center (1985)

藤井 博巳（1933— ）の牛窓国際芸術祭事務局を見てみよう（図2）。パースには、江戸時代から残った蔵が見える。新しく隣においた二軒は蔵のモダンな「解釈」だということが明らかである。「Deconstruction: Omnibus Volume」では、

藤井博巳は「metamorphosing the storehouse = 蔵を變形している」と書かれてある⁴⁾。ここでは、**文脈主義**というアプローチも、前述のデコンストラクションの手法も用いられていると言える。

ジル・ドゥルーズ (Gilles Deleuze, 1925-1995) の『**襞** — ライプニッツとバロック』(1988)では、後に建築に用いられた「**襞** = 英: fold、仏: pli」という新しい概念を提案している。この概念は、現代の有機的な建築の重要な手法になったが、建築に用いられる「**襞**」のルーツはデコンストラクションにおけると言えるだろう。デコンストラクション的な「**襞**」の例として内田 貴久の「**BROWNIE**」(2010)をあげよう(図3)。

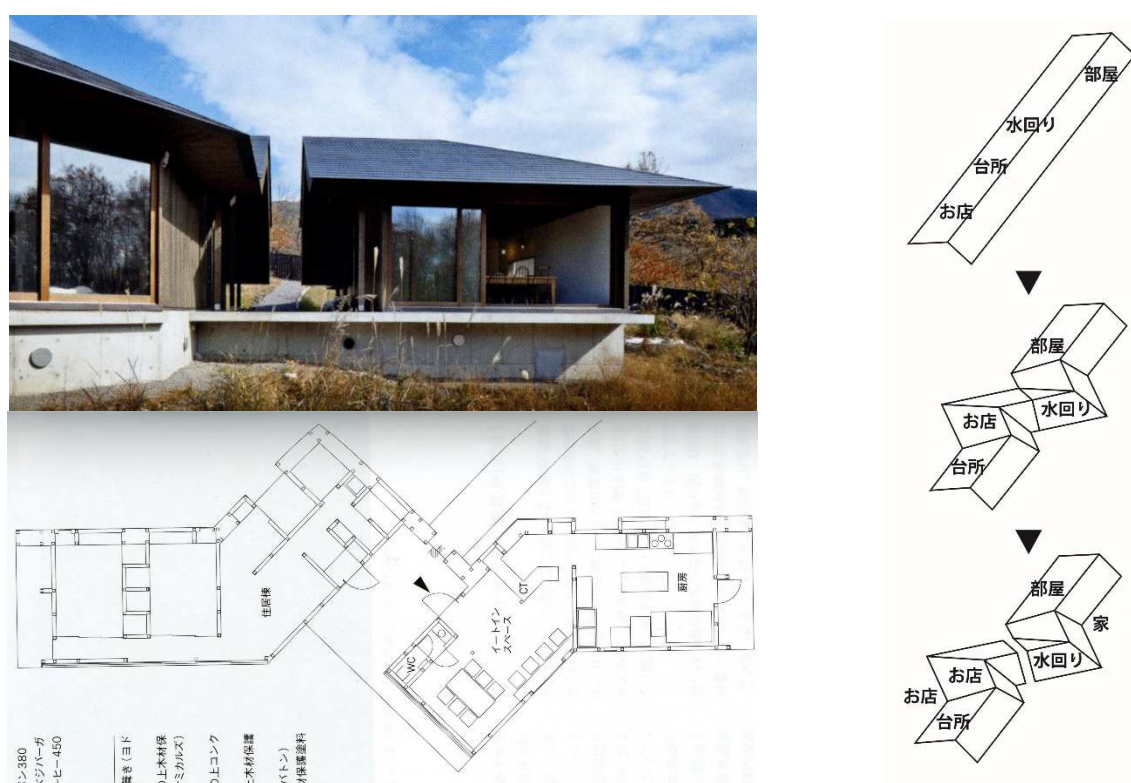


図3. Uchida Takahisa Architect Design Office. Brownie, 2010

「**BROWNIE**」は、町家のように店舗を含む住宅である。図を見ると、内田は、表 — 店、裏 — 住宅という町家によく見られるパターンを生かした、間口が狭くて奥行きが深い「うなぎの寝床」を取り、「**襞**」をよせてふたつの建物に分けたことが明らかになる。この手法は、伝統的な構成のデコンストラクション、いわば「**襞**」によつての「**デ・構成**」と呼んでもいい。

アイディアから見れば、デコンストラクションの建築は、新ミニマリズムと同様に「消去」の建築 (= erasing architecture) だと述べる必要がある。新ミニマリズムと異なり、デコンストラクションの主な手法は「**襞**」によるデフォルメで

あるが、デコンストラクションは現代の建築空間における「伝統性」のありかたに強い影響を与えたと考える。

注：

1) Andreas Papadakis, Catherine Cooke and Andrew Benjamin. *Deconstruction: Omnibus Volume*, London: Academy Editions, 1989, 119

2) Charles Jencks, *The new paradigm in architecture: The Language of Postmodernism*, Seventh Ed., New Haven and London: Yale University Press, 2002, 143

3) 同、78頁

4) Andreas Papadakis, Catherine Cooke and Andrew Benjamin. *Deconstruction: Omnibus Volume*, London: Academy Editions, 1989, 251

2) メタモダニズムの有機的な「襞」によるデフォルメ

以前に述べたように、現代の建築におけるパラダイムの名前はまだ固定していない。だが、本稿では、「メタモダニズム」という名前を用いることにする（序論を参考）。「メタモダニズム」の特徴を考察し、定義を下してみよう。

チャールズ・ジェンクス（Charles Jencks, 1939— ）、ミカエル・ヘンゼル（Michael Hensel）、アヒム・メンゲス（Achim Menges）他は、現代の建築における自然科学（特に生物学）の影響について示す。I・A・ドブリーツィナも、新しいパラダイムに合う建築を「非線形の建築 = Non-linear architecture」と呼び、新しい建築はデコンストラクションに近いが、有機的な建築に関連すると述べている¹⁾。テモテ・バーミュールン（Timotheus Vermeulen）とロビン・ファン・デン・アッカー（Robin van den Akker）は『Notes on Metamodernism』（2010）に芸術などにおける新しいパラダイムを「メタモダニズム」と名付けた。簡単に言えば、彼らは「メタモダニズム」を、モダニズムに基づく、モダニズムとポストモダンを超える運動として定義する。

つまり、メタモダニズムとは、モダニズムに基づく、モダニズムとポストモダンを越えるパラダイムである。このパラダイムはデコンストラクションに近いが、自然科学から影響を受け、有機的な建築に関連すると言える。その上、ここでは、モダニズムの「簡素化」、ポストモダンの「記号・メタファー」、デコンストラクションに生み出された「襞」というすべての手法が用いられると述べる必要がある。後に述べるように、メタモダニズムの特別な手法になったのは「有機的な襞」である。それと「曖昧な意味の記号」が用いられることが多い。

生き物のメタファーは、建築の図面や建築外皮や室内の仕上げなどで用いられる。それで現代の有機的な建築には、窓のある普通の垂直な外壁の代わりに、造形的な外皮（= building envelope）が用いられる。この外皮は、メッシュ（= mesh）としてコンピューターで変形されるためか、「**pattern**」という「鱗」などのように見える小さいもので覆われることが多い（図1）。「**pattern**」とは現代の建築で意匠の役割を果たすもの、自然的に変化し、繰り返す「模様」である。日本語の「パターン = pattern」という言葉は、相応しい意味がないので、「**pattern**」と呼んでおこう。

この「生き物」は具体的な動物や植物のメタファーではなく、現代の「曖昧な意味のメタファー」の例であると述べる必要がある。「記号」の意味は曖昧であ

り、建築を見る人間によって「解釈」が異なっている。ジェンクスは、このような建築を「曖昧な意味するもの = enigmatic signifier」と名付けた。

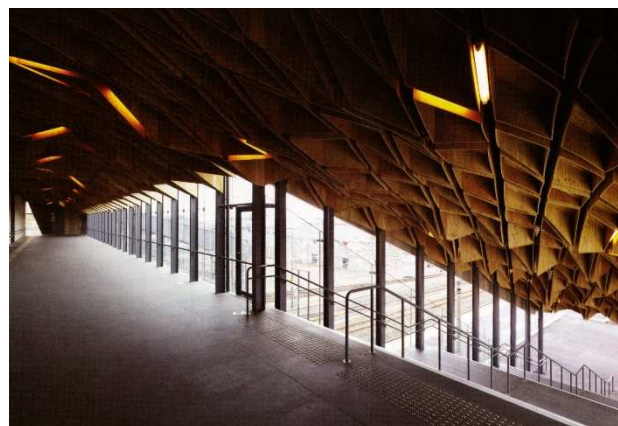


図 1-1. Zaha Hadid Architects, Philharmonie competition entry in Paris, 2007

図 1-2. Kengo Kuma. Hoshakuji Station in Takanezawa, 2008

さて、現代の建築には自然からのメタファーが多い。ジェンクスによると、自然のメタファーを用いる現代の建築は、フランク・ロイド・ライト (Frank Lloyd Wright, 1867-1959) の有機的な建築にルーツがあると述べ²⁾、ノーマン・フォスター (Norman Foster, 1935-) のような現代の建築を「Organi-Tech = 有機テック」と呼ぶ³⁾。

一方、現代の一般的な科学には、自然科学の影響の下で自然的なプロセスを表現しようとするようになり、「自然的」な幾何学が用いられた建築も現れた。例として自然な形を持つフラクタルが用いられたダニエル・リベスキンド (Daniel Libeskind, 1946-) の作品を挙げよう (図 2)。

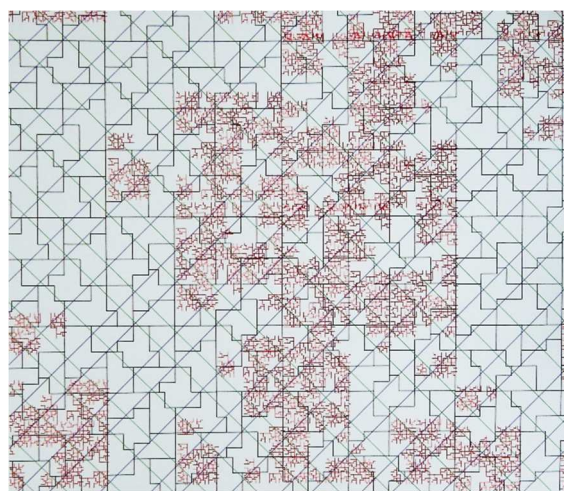
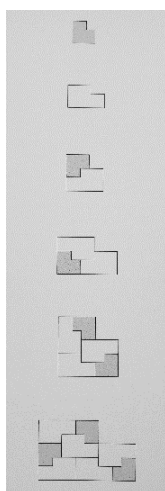
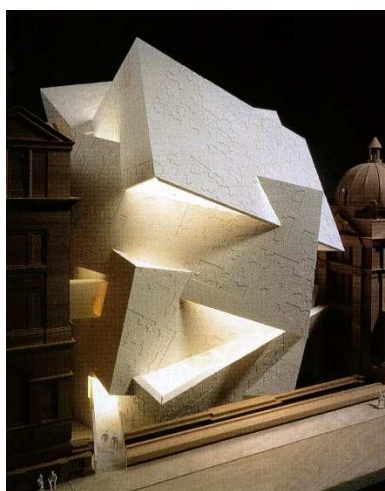


図 2-1. Daniel Libeskind. The Spiral Extension, Victoria & Albert Museum in London, 1996

図 2-2. The Ammann tiles and fractal lines

リベスキンドの「The Spiral」の構成は名前通りに螺旋状である。だが、これは普通の丸い螺旋ではなく、折られた螺旋であり、手法が異なっているが、デコンストラクショナルに見えるだろう。外皮の意匠として「Ammann tiling」という現代の幾何学の平面充填に基づいて作られたタイルが用いられた。タイルの凸凹がフラクタルのアルゴリズムで定められている（図2-2）。無論、フラクタルなどは現代の自然科学のメタファーにはほかならない。

これからメタモダニズムの特徴である「有機的な襞」とは何か考えてみよう。メタモダニズムの「襞」は生き物のメタファーであり、曲線的なデザインを生み出すことが多いが、必ずしも曲線的とは言えない。現代の幾何学、たとえば位相幾何学（トポロジー）からの形態やフラクタルなども「襞」として用いられることもある。つまり、「有機的な襞」とは自然科学の影響の下で現れた現代の建築を特徴づける「襞」だと言えよう。

現代のパラダイムにおいて、伝統を継承する手法はどうなっているのか考えてみよう。

自然なプロセスを表現しようとする現代の数学は、伝統的な建築などのすべての過去の建築の再考察を刺激した。ゴシックの教会などはフラクタル的な建築として考えられるようになった（図3）。

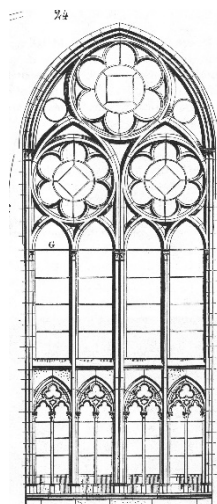


図3. Gothic window



図4-1. Serie Architects. The Tote in Mumbai, 2009

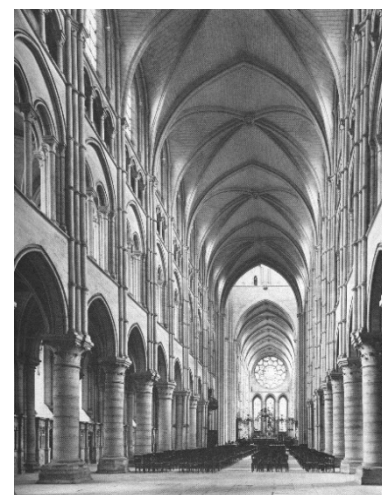


図4-2. Gothic vault in Laon Cathedral

アルゴリズムによって作られたインドにおける「Tote」（2009）という料理店のインテリアを見てみよう（図4-1）。樹木のように見える柱やヴォールトはインドのモンキーポッド（“rain tree”、学名：Albizia Saman）のメタファーであ

る。だが、これは料理店ではなく、たとえば、教会だったら、ゴシック教会の交差ヴォールト（Cross vault）のメタファーとして考えられるようになったのではないだろうか（図4-2）。ここでは、自然からの「樹木」と伝統からの「ゴシックの交差ヴォールト」というふたつの解釈が可能であり、現代の建築における「伝統性」のありかたのひとつが見られる。

フランク・ロイド・ライトの建築もフラクタル的な建築の好例となった。カール・ボーヴィル（Carl Bovill）は、フランク・ロイド・ライトの建築は大きいスケールから小さいスケールへの自己相似的なディテールを表しているよい例であると述べている⁴⁾。レナード・イートン（Leonard K. Eaton）は、フランク・ロイド・ライトの「パーマー邸 = Palmer House, 1950」の図面を考察し、ここには「fractal elements」、つまりフラクタル的な部分があることを発見した。

ライトのライズリー邸（Reisley Residence, 1949）とマリン郡シビックセンター（Marin County Civic Center, 1957）を見てみよう（図5）。ライズリー邸の平面図では三角形のモジュールが用いられた。このモジュールの特徴は、自己相似のものができるということである。マリン郡シビックセンターの外観では自己相似的な要素が見られる。

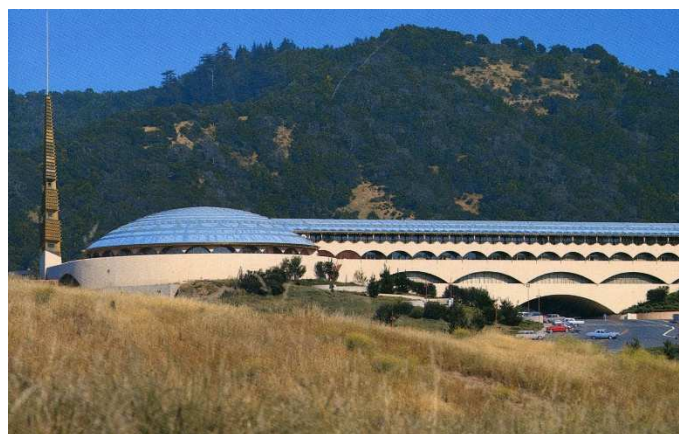
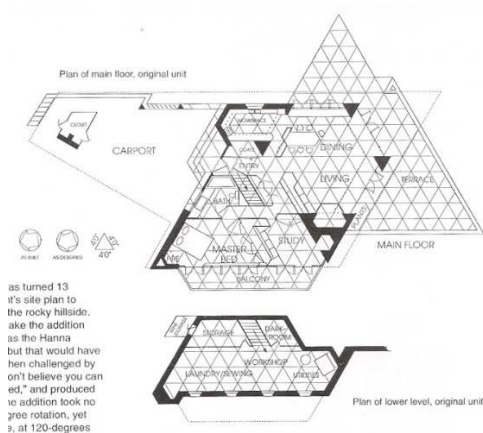


図5-1. Frank Lloyd Wright. Reisley Residence, 1949

図5-2. Frank Lloyd Wright. Marin County Civic Center, 1957

前に述べたように、ポストモダンの特徴は「間テクスト性 = intertextuality」であり、「文脈主義 = contextualism」というアプローチが生み出された。このアプローチがデコンストラクションでも、メタモダニズムでもよく用いられる。例えば前述のリベスキンドの「The Spiral」である（図3-1）。

モダニズム系のデコンストラクションでは、「伝統性」が否定されたため、「襲」によってデフォルメされた新しい建築を歴史的な街などに入れる際に用いた。だが、徐々に「伝統性」さえもデフォルメの対象となった。同時に「伝統性」

のありかたに対しての考えが変わった。現代のパラダイムでは、自然科学、特に生物学の影響の下で「自然」がキーワードになったため、「伝統」と「自然」を結ぼうとするようになった。「文脈主義」の新しい解釈になった「場所」のコンセプト、いわば「場所主義」が現れた。

隈 研吾は、『場所原論 ― 建築はいかにして場所と接続するか』（2012）に、「場所」とはそこに存在する様々な自然資源、歴史的資源を受け入れた上で、そこから新しい人間の世界が生成するものだと述べている。次に、場所とは、そもそも小さいものであり、「国家」という場所は、グローバリゼーションのため今の社会の中ではすでに大きすぎているのであろうという。これから日本とかアメリカとかいう「大きな場所」を頼りにして建築を作ろうという考え方は、まったくナンセンスだと述べている⁵⁾。つまり、日本風建築は無意味になった。その代わりに具体的な「場所」の「文脈」に入る建築を作ろうという考え方が現れたと言える。

材野 博司は、『庭園から都市へ ― シークエンスの日本』（1997）に土地とつながる「地域」より狭い、土地とつながる「場所」より広い、つまり場所と都市空間との間に介在し、アイデンティティを持っている中間の空間を提唱している⁶⁾。彼は、隈 研吾の「場所」より狭いもの、たとえば「文脈主義」に用いられる「小さい場所」について論じているであろう。要するに、材野 博司も、隈 研吾も日本に 1970 年代に盛んであった「地域主義／ローカリズム／リージョナリズム」に見られる「地域」を、アイデンティティを持っている「場所」まで縮めたと言えよう。

「場所主義」の具体的な手法を次の3項に考察する。ここでは、「文脈主義」と「場所主義」の相違点を次のように求めよう（表1）。参考のため、20世紀における建築運動の表を入れる（表2）。

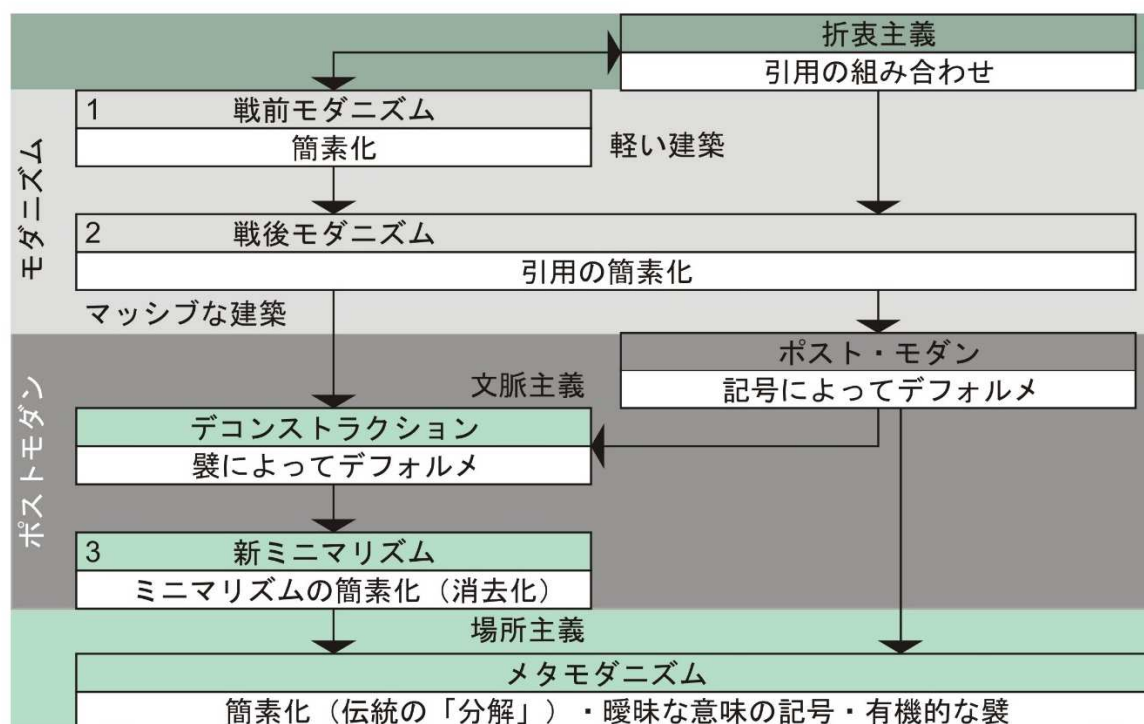
表1 「文脈主義」と「場所主義」の相違点

1) 「文脈主義」	隣の建物の外観、つまり隣の建物のコンテクストによって建築を造ることである。
2) 「場所主義」	地域の技術や素材を用い、場所の特徴・雰囲気を表現しようとして建築を造ることである。

現代のパラダイムから見ると、「場所」のコンセプトの大事な役割は地域の**伝統**と**自然**を一体化させたことだと考える。言い換えれば、自然科学を踏まえる現

代のパラダイムでは、「場所」というコンセプトによって「伝統」という要素が入ったと言えよう。

表2 伝統を継承する手法



注：

1) Irina A. Dobricyna, *From Post-Modern to Non-Linear Architecture: Architecture in the Context of Contemporary Philosophy and Science*, Moscow: Progress-Tradiciya, 2004, 413

2) Charles Jencks, *The new paradigm in architecture: The Language of Postmodernism*, Seventh Ed., New Haven and London: Yale University Press, 2002, 230

3) 同、156 頁

4) カール・ボーヴィル『建築とデザインのフラクタル幾何学 = Fractal Geometry in Architecture and Design』鹿島出版会、1997 年、107 頁

5) 隈 研吾『場所原論 — 建築はいかにして場所と接続するか』市ヶ谷出版社、2012 年、30 頁

6) 材野 博司『庭園から都市へー シークエンスの日本』(SD 選書 (231)) 鹿島出版会、1997 年、219 頁

3) 隈研吾(1954-)と王澍(1963-)の「場所」— デフォルメから「分解」へ

「場所」の伝統を生かす二人の建築家、隈研吾(1954-)と王澍(Wang Shu, 1963-)のアプローチを比較したい。隈研吾は、日本のみならず、中国でも建築を作ることが多い。2012年にプリツカー賞を受けた中国の建築家である王澍と隈研吾の作品を比較し、中国と日本におけるいわば「場所主義」の特徴を把握することを目的にする。

王澍から始めよう。彼は、現代の建築を批判し、「Architecture has become too abstract ... (architects) are floating in the air and are not rooted in the ground. I do something that is directly rooted in the ground.」と述べている [5]。ここで「ground」とは「敷地」の意味ではなく、具体的な地域の歴史・技術・自然などに関連する「場所」の意味をすと言えるだろう。

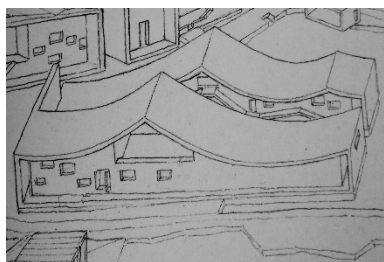


図1-1. 「襲」になった
屋根

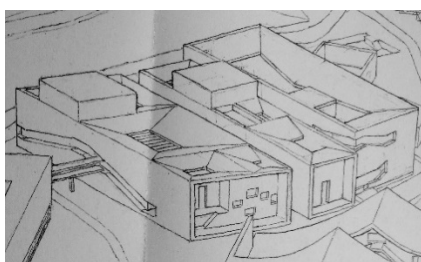


図1-2. 繰り返したロ字形
屋根

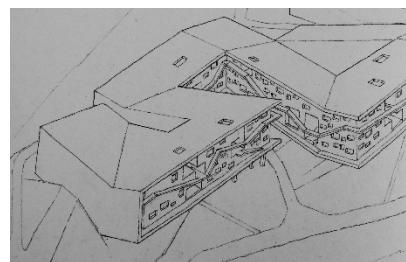


図1-3. ジグザグやコ字形
屋根

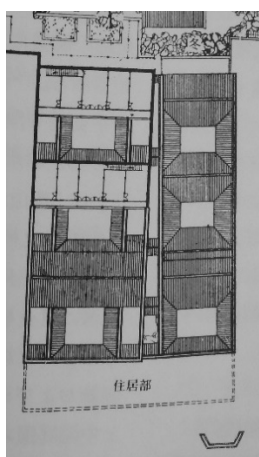


図2-1. 中国の伝統的な住宅 揚州

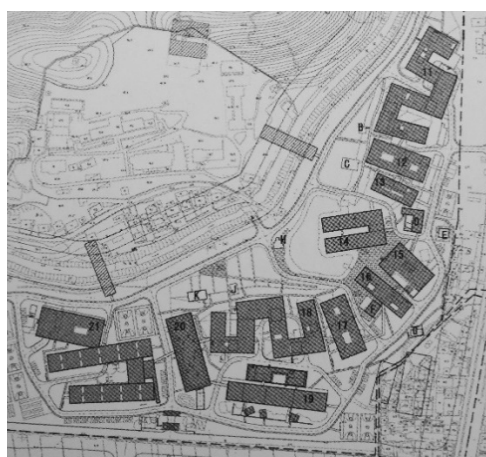


図2-2. 王澍「中国美术学院象山キャンパス」(11-21棟) 杭州(2007)

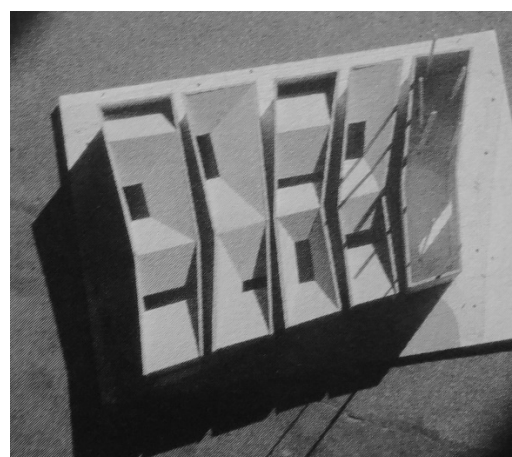


図2-3. 強軻「石頭院」成都(2007)

彼は、『Wang Shu: Imagining the House』（2012）に「Sanhe House」について論じ、すべての中国建築は、機能を問わず、平面のパターンにおいては住宅（＝三・四合院）と同様であると述べている。「Sanhe」＝「三合」である。住宅と同様に重要なものは庭であるという¹⁾。それで、王澐の建築の基礎になったのは三・四合院と庭である。

「三・四合院」のバリエーションを考察しよう。主に三つのパターンが見られる。（1）伝統的な建築の形態を思い起こさせる「襲」のような屋根のパターン（図1-1）、（2）ロ字形の平面図を持っている「合院」を繰り返す伝統的なパターン（図1-2）、（3）三合院の平面図と近似するジグザグやコ字形のパターンである（図1-3）。

王澐は、マルセル・プルースト（Marcel Proust, 1871-1922）が『失われた時を求めて＝À la recherche du temps perdu』という長編小説を書いた手法と同様に記憶を呼び、中国的な建築を創ると自分の手法について述べている²⁾。つまり、彼の作品は「伝統についての思い出」、言い換えればデフォルメされた伝統だと言えるだろう。前述の「三・四合院」のバリエーションを見ると、これは「襲」によるデフォルメということが明らかになる。

例として中国美術学院象山キャンパスを挙げよう（図2-2）。図面でも、形態でも「襲」が見られる。ジグザグやコ字形の平面図は三合院と似ている、一方でロ字形の平面図は他の伝統的な「合院」を思い起こさせる（図2-1）。ロ字形の形態のデフォルメを把握するため、同様な手法を利用した他の中国の建築家、強軻（ジャン・ケー）の作品を示した（図2-3）。

庭に基づいた作品である「Ningbo Tengtou Pavilion」（2010）を考察しよう（図3-1）。王澐は、このパヴィリオンを創るため、17世紀に描かれた地域の山水画を見たと述べている[2]。ここでは中国の伝統的な庭のモチーフを読み取ることができる。王澐は、山水画を分析し、「In paintings we first see the distance, the depth, (*yuan* “far, deep”). *Yuan* [遠] is a very complimentary appreciation for painting and gardens.」と述べ、園林や山水画に用いられる「遠」というカテゴリーを提唱する³⁾。「Ningbo Tengtou Pavilion」では、日本の「奥」に近い「遠」こそが現れているであろう。

王澐によると、彼の建築の形態には奇石（中国語：供石＝scholar stone）（図3-2）や岡などの自然的なモチーフがある⁴⁾。たとえば、中国美術学院のひとつの建物の形態は「供石」の形であるという（図3-3）⁵⁾。さらに、王澐は、建物を廊下で巻く、また渡り廊下を用いることもある。この廊下は、複雑な形を持

ち、日本の渡り廊下と異なり、中国の伝統的な庭、例えば「蘇州古典園林」や「南京園林」における亭（ちん）などを結ぶ廊下に由来するであろう（図4）。



図3-1. Wang Shu. Expo 2010 Shanghai, Ningbo Tengtou Pavilion

図3-2. Ruiyun Peak in Suzhou

図3-3. Wang Shu. Wa Shan Guesthouse, Xiangshan, 2007



図4-1. Wang Shu. Wa Shan Guesthouse, Xiangshan, 2007

図4-2. Traditional Chinese garden Zhang Yuan, Nanjing

村松 伸は、中国的空間を分析し、中国の建築の平面は、ビルディング・タイプ別に見てみると、いずれも中庭を持った「箱」空間であったと述べている [4, p. 59]。彼は、簡単に言うと、儒教的空間（理）と道教的空間（氣）を区別しており、「箱」は「理」、庭（松村の言葉で言うと「盆景」）は「氣」を表現する空間であるという⁶⁾。中国の住宅は、石張りの中庭によって結ばれた板張りの建物という空間構成があり、小さな都市のように見えるのではないだろうか。この構成では、「家族 = 小さな国家」という儒教的な考え方を読み取ることができる。それで住宅の空間は左右対称的で直線的であり、「理」を表現すると言える。それに対して園林は流動的な空間であり、自然性を強調している。これから中国建築の渡り廊下は、「垣根」である回廊と異なり、「氣」の分野に属すると言えるだろ

う。つまり、中国の園林における渡り廊下は、「表」と「奥」を結ぶ日本の渡り廊下と異なり、内部空間というより、建築と自然を結ぶ「道」の役割を果たすものと言えよう。

川道 麟太郎は『雁行形の美学 — 日本建築造形モチーフ』（2001）に日本の建築、橋や飛び石や飾り棚など考察し、雁行形、つまりジグザグの美意識を考察する。彼は、日本建築では付書院や床の間などが建築の隅角部で突出することがあり、建築空間に見られる雁行形は棟の連結のみならず、突出によって発生したと述べている⁷⁾。言い換えれば、雁行形が自然に現れたことがある。さらに川道 麟太郎は、日本人は非対称的・自然的である雁行形を好むことも示している。つまり、ジグザグの形は、日本の建築などで自然に発展し、自然性を表現して日本の美意識に合ったと言える。だが、中国におけるジグザグの「廊」や飛び石のような見ると、自然性を表現しようとする美学は日本のみならず、中国でもあることが明らかになる。つまり、中国の建築の言葉で言うと、日本の建築は、自然性を表現する庭、つまり「気」の分野へ移行したと言えるだろう。興味深いのは、現代の王澐の建築も、自然を強調する現代のパラダイムの影響の下でいわば「理」から「気」の分野へ移行した。



図 5-1. Wang Shu. Ningbo Museum, 2008



図 5-2. Kengo Kuma. Xinjin Zhi Museum, 2011

中国の寧波市における寧波博物館（Ningbo Museum, 2008）を見てみよう（図 5-1）。ここでは、ファサードが再利用された寧波市の伝統的な家屋の煉瓦で仕上げられている（図 5-2、5-3）。王澐は、「I designed the Ningbo History Museum as though it were a mountain」と述べている⁸⁾。つまり、これは中国の園林や山水画などから来た山や岩の曖昧なメタファーである。形態や図面から見ると、ここには「巖」が表現されており、デコンストラクションの影響が感じられる。

王澍の寧波博物館を中国の成都市における隈 研吾の新津知芸美術館（Xinjin Zhi Museum, 2011）と比較しよう（図 5-2）。ファサードに用いられた瓦は地域の技術で造られたものである。デコンストラクショナルな形や伝統的な素材から見ると、寧波博物館に近いが、これと異なり、曖昧な境界のコンセプトを表現する。それと、もうふたつの興味深い相違点がある。ひとつは、ファサードの「文様」であり、ひとつは、平面図である。

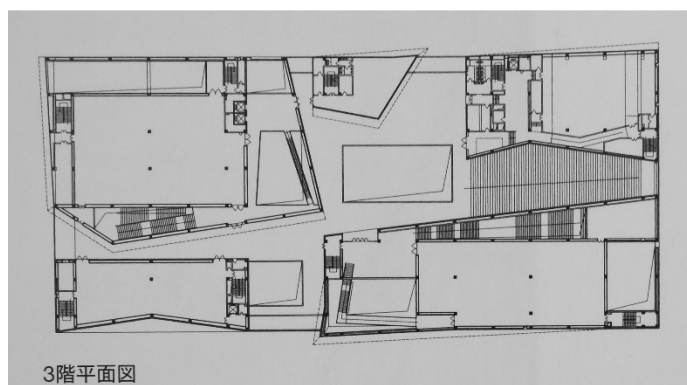
隈 研吾は、用いられる手法について建築を消したい、同時に消えたものを見せたいと述べている⁹⁾。隈は、ローカルな素材（物質）を粒子状に砕く事によって、建築を周囲の環境と融合する。彼の建築には「粒子」（= ‘particles’）と「孔」（= ‘apertures’）があるから、建築は消え、同時に現れるという感じが生まれる。デコンストラクショナルの「**pattern**」と同時に日本の美意識にもルーツがあるこの手法が、新津知芸美術館に用いられた。日本人にとって、隈 研吾の手法の魅力は日本の伝統的な「無常観」にルーツがあるように思えるが、一方、中国の文脈によって「軽く見える重いもの」のような「陰陽的」な解釈を受けるかもしれない。

王澍の寧波博物館のファサードに戻ってみよう。ここには、一般的な窓も、繰り返されている「**pattern**」もない。このファサードは穴がたくさんあいている中国の奇石（供石）を思い起こさせるであろう。村松 伸によると、「穴」は気を通すものであり、伝統的に大事な役割を果たしたという¹⁰⁾。これから寧波博物館のファサードに見られる「穴」が中国の美意識にルーツがあると言えるだろう。隈 研吾が用いた「孔」という文字は「洞穴」というより「気孔」の意味をするから、この場合でも、もっとも相応しいかもしれないが、王澍の建築における奇石を思い起こさせる「穴」と隈 研吾の建築における言わば呼吸している建築外皮の「孔」を区別するため、ここでは、村松 伸と同様に「穴」という文字を使用している。

だが、王澍は、現代の建築に普及した「**pattern**」を利用していないとは言えない。たとえば、彼は、中国の伝統的な格子に基づき、中国美術学院（2007）で「**pattern**」を用いた。彼が用いる「**pattern**」を隈 研吾が用いる「**pattern**」と比較すると、隈 研吾の「**pattern**」は地と図が逆にされたもののように見えるようになるであろう（図 3-3、図 5-2）。

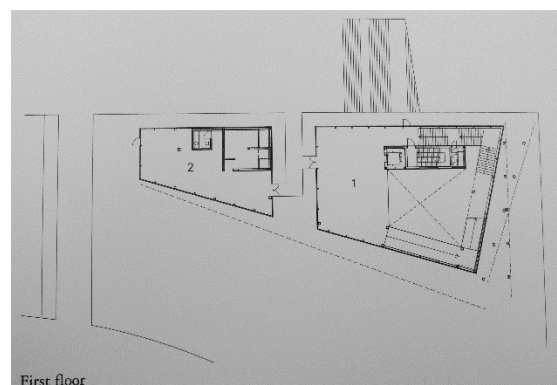
平面図における相違点と言え、隈 研吾の新津知芸美術館は、長方形の地階と小さな屋上階を除き、ずれながれ重なる三層の三角形平面から成り立っていることに対し、王澍の寧波博物館はアトリウム（中庭）を持つ「箱」である（図 5-3、5-4）。これから、王澍は中国の伝統な空間構成を継承しようとするが、隈 研吾

は中国的な空間に拘っていないと言える。だが、両方の建物では、現代のパラダイムの影響の下でいわば「理」から自然へ移動したと感じられる。



3階平面図

図 5-3. 王澍 寧波博物館 3階平面図



First floor

図 5-4. 隈 研吾 新津知芸美術館 1階平面図

次に木組みを見てみよう。伝統的な橋や斗栱などの技術や形を生かす様々な木組みは、隈 研吾の建築の特徴である。たとえば、ロンドンにおける日本料理店である「Sake no Hana」（2007）では、中国の建築においても、日本建築においても特徴のひとつである斗栱の「思い出」が見られる（図 6-2）。王澍も木組みを用いるが、「Tiles Hill」（2010）に見られる木組みは中国的かどうか判断しにくいであろう。つまり、両者は日本的・中国的というより東アジア的だと言える。



図 6-1. Wang Shu. Tiles Hill - New Reception Center in Xiangshan Campus, China Academy of Art, Hangzhou, 2010



図 6-2. Kuma Kengo. Sake no Hana, London, 2007

素材から見ると、隈 研吾も、王澍も竹を用いることが多いが、この素材は「場所的」ではなく、普遍的である。たとえば、中国における隈 研吾の「Great (Bamboo) Wall」（2002）と王澍の「Ningbo Tengtou Pavilion」（2010）や「Tiles Hill」（2010）では、竹が用いられた（図 7-1、7-2）。



図 7-1. Wang Shu. Tiles Hill – New Reception Center in Xiangshan Campus, China Academy of Art, Hangzhou, 2010



図 7-2. Kuma Kengo. Great (Bamboo) Wall, Beijing, 2002

つまり、前述の「Wa Shan Guesthouse」と「Sake no Hana」は「場所主義」の例ではないが、現代の建築によく見られる曖昧なメタファーの例である。西洋のコンクリートと同様に地域の素材というより東・南アジアの普遍的な素材である竹で作られた「Ningbo Tengtou Pavilion」と「Great (Bamboo) Wall」も「場所主義」の例ではない。だがこの作品は現代の建築の代表だと言える。なぜかというところ、ここでは、普遍的なモダニズムやメタファー的なポストモダンの「痕跡」があり、「自然性」と「伝統性」が同時に現れたからである。

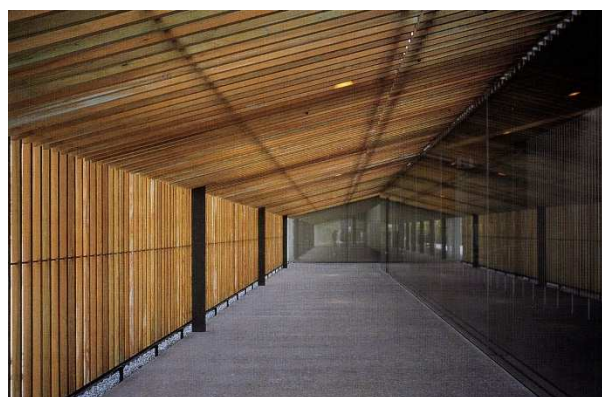


図 8-1. 隈 研吾 那珂川町馬頭広重美術館 (2000)



図 8-2. 安藤広重 東海道五十三次之内 庄野

次の例として隈 研吾の広重美術館 (2000) を挙げよう (図 8-1)。隈 研吾は王澐と同様な手法を用い、絵画を考察し、建築空間を考える。広重美術館では、彼は広重の浮世絵における重層空間を建築の分野へ移行した (図 8-2)。隈は、杉林のような建築を作りたいという思いが設計の出発点だったと述べている。彼は、杉で作られた細い「線」を用い、広重の雨のように見える「杉林」である曖昧な空間を作ってみたという (図 8-2) ¹¹⁾。

王澍は、山水画をモデルに建築を庭のように作る（図 9）。ローレンス・リュウ（Laurence Liu）は中国の園林と山水画の関係について「we can say positively that painting is the mother of garden design」と述べている¹²⁾。さらに彼は中国の園林における石について「a false hill is not a real hill. It only tries to help one to recall and visualize the real one」と述べ、つまり「思い出」の大事な役割を示す¹³⁾。これから王澍のアプローチは中国の伝統的なアプローチに由来すると言える。ライ・ダーリン（LAI Delin）は、王澍は山水画などに現れた「文人的な美意識」を継承し、中国における「文人建築」の伝統を発展させていると述べており、これを裏付ける¹⁴⁾。

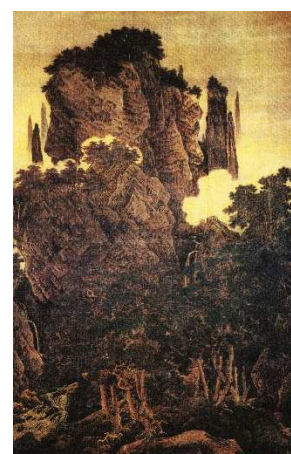


図 9-1. Wang Shu. The Five Scattered Houses, Ningbo, 2008

図 9-2. Li Tan. Wind in the Pines Among a Myriad Valleys, 1124

つまり、伝統的な絵画に基づき建築を創る手法は、一方では、メタファーを作る手法でありポストモダンにルーツがあると言えるが、他方で隈 研吾と王澍の建築においては、この手法は日本的・中国的な解釈を受けたことが明らかになった。

隈 研吾と王澍の手法を比較しよう（表 1）。

王澍は空間構成のパターンとして三・四合院を用い、中国の伝統的な「箱空間 = 明確な境界の空間」を作ることが多い。それに対して隈 研吾は様々な空間構成を利用し、中国でも日本的な「曖昧な境界の空間」を作ることが知られる。興味深い点は、彼は、古代の日本人と同様に中国の伝統を「日本化」しようとする点である。だが、近代の建築には、数寄屋造とモダニズムの間にアナロジーが立てられたため、ここでは「日本化」は「近代化」の役割を果たすようになったかもしれない。しかし、中国における「場所」の特徴を表現するため、隈 研吾はローカルの素材や技術を利用する。王澍はローカルの素材を再利用することが多い。

表1 王澍と隈研吾の住宅の比較

	形態・様式	空間
王澍 (1963ー)	<ul style="list-style-type: none"> ・「襞」によってデフォルメされた三・四合院、園林についての「思い出 = メタファー」、 ・「pattern」や「穴」のある建築外皮、 ・「分解」された素材の再利用 	<ul style="list-style-type: none"> ・中庭のある「箱空間 = 明確な境界の空間」、 ・「廊」
隈研吾 (1954ー)	<ul style="list-style-type: none"> ・「襞」によってデフォルメされた、また「分解」された塔・蔵・茶庵・斗拱などのメタファー、 ・「粒子」「孔」から成り立っている「pattern」のある建築外皮 	<ul style="list-style-type: none"> ・「曖昧な境界の空間」、 ・渡り廊下

隈研吾も、王澍も曖昧なメタファーを用いる。王澍が用いるメタファーは「三・四合院」と「庭」のふたつである。それに対して隈研吾が用いるメタファーは多い。差異があるが、両者の建築は「襞」によってデフォルメされた「穴」や「孔」があいている、または「**pattern**」が作られた**建築外皮**である。ここでは、現代の建築空間における「伝統性」のありかたが見られると考える（表2）。

表2 現代の建築における「伝統性」のあり方

	日本の伝統様式 + 当代の建築様式 = 日本の伝統を継承する建築様式		
近代	数寄屋造	インターナショナル・スタイル	和風モダニズム
現代	様々な伝統	デコンストラクション	メタモダニズム

近代では、数寄屋造とインターナショナル・スタイルの間にアナロジーが立てられたため、今でも存在する和風モダニズムが現れた。戦後、「日本的なもの」が多様化していった。後に現れたデコンストラクションは、モダニズム系であり、伝統性を否定したが、徐々に「伝統性」がデコンストラクションに侵入した。現代のメタモダニズムでは、モダニズム・ポストモダン・デコンストラクションのすべての手法、それとともに伝統的な手法や技術が用いられるようになった。その上、時代の特徴になったのは、自然科学のパラダイムの影響の下で、「伝統」は「自然」とともに具体的な「場所」の一部として考えられるようになったことであろう。

日本の経験を踏まえると、現代の建築空間の「伝統性」のありかたは（1）〇〇風モダニズム（和モダニズム・中華モダニズム・韓モダニズム・露モダニズムなど）と（2）モダニズムを越える手法で伝統を継承する建築空間、つまりデコンストラクション（＝「襞」によってデフォルメ）され、または「分解」され、

伝統を生かすメタモダニズムである。言うまでもなく、ここでは、過去の時代と同様に、伝統の様々な「解釈」を生み出すアナロジー、たとえば日本的・中国的なジグザグの空間と現代の有機的「襲」の間のアナロジーを立てることができる。

注：

- 1) Wang, Shu. *Wang Shu: Imagining the House*, Lars Müller Publishers, 2012
- 2) 同
- 3) Wang Shu, *Wang Shu: Construire un monde différent conforme aux principes de la nature = Wang Shu: Building a Different World in Accordance with Principles of Nature*, Editions des Cendres, 2012, 41
- 4) Wang, Shu. *Wang Shu: Imagining the House*, Lars Müller Publishers, 2012
- 5) “China’s Wang Shu: From builder to Pritzker-winning architect” (article) and “Human to Hero: Wang Shu” (video), Cable News Network (CNN), 2012 (<http://edition.cnn.com/2012/10/25/world/asia/wang-shu-human-to-hero-architect/>, accessed April 3, 2015)
- 6) ローレンス・リュウ (Laurence Liu) も『*Chinese Architecture*』(1989)に住宅を儒教的な空間、また庭を道教的な空間として示すが、同時に庭は禅的(仏教的)な空間であると述べている (Laurence G. Liu, *Chinese Architecture*, Wiley-Academy, 1989, p. 35, 181)。
- 7) Laurence G. Liu, *Chinese Architecture*, Wiley-Academy, 1989, 37
- 8) Wang Shu, *Wang Shu: Construire un monde différent conforme aux principes de la nature = Wang Shu: Building a Different World in Accordance with Principles of Nature*, Editions des Cendres, 2012, 82
- 9) 隈 研吾『*Studies in Organic Kengo Kuma & Associates — スタディーズ・イン・オーガニック*』TOTO 出版、2009年、45頁
- 10) 村松 伸『*中華中毒 — 中国的空間の解剖学*』(ちくま学芸文庫) 筑摩書房、2003年、112頁
- 11) 隈 研吾『*場所原論 — 建築はいかにして場所と接続するか*』市ヶ谷出版社、2012年、52～53頁
- 12) Laurence G. Liu, *Chinese Architecture*, Wiley-Academy, 1989, 183
- 13) 同、191頁

14) 市川 紘司 (編) 『ねもは EXTRA 中国当代建築 — 北京オリンピック、上海万博以後 = Contemporary Architecture in China: After the Beijing Olympics and Shanghai World Expo』 フリックスタジオ、2014年、94～101頁

結論

序論に述べたように、現代ロシアのインテリアを特徴づけるためには、伝統を再考する必要がある。それで本稿では、日本の伝統を継承する手法を分析し、現代の建築空間における「伝統性のありかた」を研究する。現代日本の建築空間における「伝統性のありかた」を把握するため、第1章では、「日本的な空間」とは何か研究した。そのため、日本の建築空間における「日本化」というメカニズムを分析した。1-1節では、中国の影響の下で作られた「日本化」、次に、1-2節では、西洋文化の影響の下で作られた「日本化」のメカニズムとは何か考察した。

日本建築は、中国的な「陽・陰」のコンセプトから独自の「ハレ・ケ」「表・奥」へ変化したとともに、**非対称化**した。中国の伝統的な建築には「奥性」も見られるが、日本の奥は、左右対称的な中国の奥と異なり、非対称な「**斜め奥**」や「**渦巻状の奥**」であることが判った。さらに日本では、中国と異なり、「真・行・草」という思想が書道だけでなく、インテリアでも用いられるようになったと述べる必要がある。

日本の近代化の際、「日本化」の主なメカニズムになったのは「**アナロジー**立て」であることが判った。日本文化と異文化の間に**アナロジー**を立て、両者の融合や共存などによって「日本的なもの」の新しい「解釈」をしようとする考えである。言い換えれば、異文化を「鏡」として用い、日本文化の「うつし」を探す考え方である。だが、アナロジーを立てるメカニズムは主に**差異が大きい**文化の間に現れる。したがって中国文化と日本の文化には、このメカニズムが明確に現れていなかったと考えられる。

1-3節では、日本の伝統的な建築における「日本的」な空間タイプを考察した。

日本の住宅は「曖昧な境界」の空間、ヨーロッパの住宅は「明確な境界」の空間だと言われる。だが、日本の建築には、ふたつのコンセプトがあると思われる。「**曖昧な境界**」のコンセプトを表現する数寄屋造は、一方で和風モダニズムの基礎になったが、他方、それは折衷主義の前段として考えられる。「**明確な境界**」、いわば「**蔵的**」なコンセプトは海外にもあるから、「**蔵的**」なコンセプトこそ日本の伝統を西洋生活に適応させたと考える。

第2章では、折衷主義とモダニズムの建築における日本の伝統を継承する手法を析出した。「和風」という建築様式は、「近代化」の影響の下で折衷様式の中

に現れ、後に「モダニズム的」な解釈を受け、「和風モダニズム」となった。それで、2-1節では、和洋折衷様式の手法、次に、2-2節では、モダニズムの手法を析出した（1項）。折衷主義もモダニズムも、ほぼ近代に当てはまるが、現代では、モダニズム系の運動もある。それで、2項では、モダニズム系の運動のひとつである新ミニマリズムについて論じた。

明治時代には、西洋化の影響の下で「和風」と「洋風」という様式が生み出された。和風とは西洋の生活様式に適応された日本の伝統を継承する様式であると考えられる。それに対して、洋風とは要素の間に新しい関係を立て、西洋の建築様式を融合する様式である。和洋折衷主義における「洋風」と「和風」の主な手法は「引用」の新しい組み合わせだと言えよう。

モダニズムの主な手法は簡素化である。それに対してモダニズムと似ている新ミニマリズムの手法は、特別な「ミニマリズム的な簡素化」である。ミニマリズムは日本的だというステレオタイプがあるが、新ミニマリズムを分析したところ、実は、ミニマリズムには、日本らしさの感覚が薄いことが判った。

初期から現代まで和風モダニズムについて、特に空間の変遷を示すため、3項では、堀口 捨己（1895-1984）と隈 研吾（1954- ）の和風モダニズムを比較した。

現代の和風モダニズムでは「和風」と「洋風」の境界が曖昧になり、ほぼ同質の様式になった。一方で桂離宮とインターナショナル・スタイルの間のアナロジーは大事な役割を果たしたが、現代では、「日本的」な建築空間が非常に多様になったことが知られる。そして「表・奥」という伝統的な空間構成も、西洋化の影響の下で伝統的な「水平のハレ・ケ」に新しい「垂直のハレ・ケ」が加わり、変遷してきたことが明らかになった。

第3章では、モダニズム以降の日本の伝統を継承する手法を析出した。この手法は様々な「デフォルメ」であると考えられる。3-1節では、ポストモダンの手法を析出した上で、3-2節では、モダニズムやポストモダニズムを越える手法を模索しようとした。1項では、デコンストラクションの手法、2項では、現代の建築、いわゆる「メタモダニズム」を特徴づける手法を析出した。

ポストモダンの主な手法は記号・メタファーによるデフォルメ、次のデコンストラクションの手法は「襞」によるデフォルメである。ポストモダンの特徴は「間テクスト性 = intertextuality」であり、「文脈主義 = contextualism」というアプローチが生み出されたと考える。

現代のパラダイムを「メタモダニズム」と呼び、定義してみた。メタモダニズムとは、モダニズムに基づく、モダニズムとポストモダンを超えるパラダイムである。このパラダイムはデコンストラクションに近いが、自然科学から影響を受け、有機的な建築に関連する。ここでは、モダニズムの「簡素化」、ポストモダンの「記号・メタファー」、デコンストラクションに生み出された「襞」というすべての手法が用いられる。特別な手法になったのは「有機的な襞」だと考える。それと「曖昧な意味の記号」が用いられることが多い。現代の建築では、意匠として鱗やパイナップルの皮のように見える「文様」である「**pattern**」が用いられることが多い。その上、現代の建築では、「伝統」と「自然」を結ぶ「場所主義」というアプローチが現れたと述べる必要がある。

3項に、隈研吾（1954－）と王澍（1963－）の作品を考察し、伝統に対しての現代のアプローチを比較した。つまり、日本の伝統を継承する建築の変遷、また現代日本の建築空間のありかたを把握するため、堀口捨己（1895－1984）と隈研吾（1954－）の作品の（通時的な）比較、また隈研吾（1954－）と王澍（1963－）の作品の（同期的な）比較を行った。

現代の建築空間のあり方には、ふたつのアプローチを析出することができる。

(1) ○○風モダニズム（和モダニズム・中華モダニズム・韓モダニズム・露モダニズムなど）と(2)モダニズムを超える手法で伝統を継承する建築空間、つまりデコンストラクション（＝「襞」によってデフォルメ）され、または「分解」され、伝統を生かすメタモダニズムである。メタモダニズムでは、自然科学の影響が強い。それでたとえば生物学からのメタファーが多く、伝統的と自然的というふたつの解釈を持っているメタファーを見つけ、または「場所主義」というアプローチを用い、「伝統」と「自然」を結ぶ必要があると考える。

モダニズム（機能主義）を豊かにし、伝統を生かす一つ目のアプローチは、住宅やホテルで用いられればいいと思う。それに対して二つ目のアプローチは、印象的であり、伝統を生かす美術館や教会、つまり公共建築に合うかもしれない。

本稿の貢献として次の点を特筆しておこう：

1) 日本の伝統的な建築空間に見られる「日本化」の主なメカニズムを析出した。これは以前に他の著者に研究された「非対称化」とはじめて提案された「アナロジー立て」である。その上、日本的な建築空間の特徴である「表・奥」という空間構成を考察し、「奥」のタイプを「斜め奥」「ジグザグの奥」「渦巻状の奥」に分けた。さらに「和風」と「洋風」に定義を下した。

2) 20世紀に西洋化の影響の下で現れた、伝統を継承する手法を析出した。そのため建築様式・運動のシステムを更新した。

現代のパラダイムを考察し、「メタモダニズム」に定義を下してみた。主知の通り、折衷主義の主な手法は「引用」の新しい組み合わせである。モダニズム（機能主義）では、本来伝統性が否定されているが、伝統を生かすモダニズムの場合、主な手法は「簡素化」だと考える（新ミニマリズムの「簡素化」と比較し、新ミニマリズムに対してのステレオタイプを破ろうとした）。ポストモダン以降の手法を伝統の「デフォルメ」と呼んだ。ポストモダンにおける「デフォルメ」は「メタファー・記号」によるデフォルメ、次に、デコンストラクションの「デフォルメ」は「襲」によるデフォルメである。モダニズム系のデコンストラクションでも、本来に伝統性が否定されているが、まず「文脈主義」というアプローチによってこの問題を解いた。後に、デコンストラクションがメタモダニズムまで発展したと考えれば、伝統を生かす建築も「襲」によってデフォルメされるようになったと言えよう。「引用・写し」や「モダニズムの簡素・侘」などといった西洋文化と日本文化の間に立てられたアナロジーは、近代・現代の日本建築が日本らしさを失わないために大事な役割を果たしたと考える。

3) 現代日本の建築空間を研究し、現代の建築における伝統のありかたを模索した。日本と言え、現代では、伝統的な「水平」の「表・奥」の空間構成に西洋の「垂直」の次元が加わったことが判った。さらに、「和風」と「洋風」の間における境界が曖昧になったが、伝統の解釈が非常に多様になったと言える。伝統の多様性を提唱する現代のアプローチは「場所主義」である。このアプローチは日本のみならず、どこでも用いられると考える。

これから見ると、本論文の**将来の方向**や次のステップはどうなるのか。これについて考える上で、日本における研究の社会貢献とロシアにおける研究の社会貢献を区別する必要がある。日本での研究の場合、和風モダニズム・ポストモダン・新ミニマリズムなどについて研究を深める意味があると考え。和風モダニズムを各々の作家の独自の「好み」としてのみならず、体系として考えればいい。ロシアにおいて本研究の成果を生かす場合、本稿は日本の建築の伝統や今の状況について知識を含むもののみならず、ロシア（＝ロシアにおける様々な「場所」）の建築空間における「伝統性のありかた」についてのヒントとなる。これからすると、本論文の次のステップは「ヒント」から「ガイダンス」への移行だと思う。

つまり、本論文は、日本的な建築空間を研究し、内藤 昌（1932－2012）などの研究を踏まえ、槇 文彦（1928－ ）の「奥」についての研究や磯崎 新（1931－ ）の「日本的なもの」についての研究の延長にあると考える。ふたつの「日本的」な空間タイプを抽出し、丹下 健三（1913－2005）と川添 登（1926－ ）の「伝統論争」や、白井 晟一（1905－1983）の記事に見られる「縄文」と「弥生」という二元を定めた弁証法的なアプローチを用いていると言える。

近代建築史について文献は多いが、近代の町家における折衷主義を研究し、主に大場 修（1955－ ）の研究、次に、モダニズムを考察し、藤森 照信（1946－ ）の研究を踏まえる。新ミニマリズムは、和風モダニズムと同様に流行雑誌に載ったインテリアのイメージを持つためか、新ミニマリズムと和風モダニズムについての深い研究が足りない気がする。新ミニマリズムについて論じ、主にフランコ・ベルトニ（Franco Bertoni）の研究を参考にした。新しい解釈を受けた「間」というコンセプトについて、磯崎 新の考えを参考にした。

日本では、建築におけるポストモダン以降のパラダイムについての文献が少ない。それで海外の著者、チャールズ・ジェンクス（Charles Jencks, 1939－ ）などの研究を踏まえる。一方、現代の「場所主義」について隈 研吾（1954－ ）は述べており、彼のアプローチをさらに発展させようとしたものである。

参考文献

1. 磯 達雄『ポストモダン建築巡礼』日経 BP 社、2011 年、232 頁
2. 磯崎 新『建築における「日本的なもの」』新湖社、2003 年、336 頁
3. 石井 和紘ほか『現代の建築家：石井 和紘』（SD 編集部）鹿島出版会、1991 年、168 頁
4. 出江 寛『数寄屋の美学 — 待庵から金属の茶室へ』鹿島出版会、1996 年、202 頁
5. 市川 紘司（編）『ねもは EXTRA 中国当代建築 — 北京オリンピック、上海万博以後 = Contemporary Architecture in China: After the Beijing Olympics and Shanghai World Expo』フリックススタジオ、2014 年、256 頁
6. 伊藤ていじ『日本デザイン論』鹿島出版会、1966 年、216 頁
7. 井上 充夫『日本建築の空間』（SD 選書 37）、鹿島出版会、1969 年、260 頁
8. 『内田 繁 with 三橋 いく代 — インテリア・家具・建築 = Shigeru UCHIDA with Ikuyo MITSUHASHI: Interiors, Furniture and Architecture』六耀社、2003 年、222 頁
9. 内田 繁『茶室とインテリア — 暮らし空間デザイン』工作舎、2005 年、152 頁
10. 遠藤 明久「西洋建築様式の摂取」『北海道・東北地方の民家』〈1〉北海道・青森・秋田（日本の民家調査報告書集成）東洋書林、1998 年、22～26 頁
11. 大場 修『近世近代町家建築史論』中央公論美術出版、2005 年、622 頁
- 岡山 美奈子「“彩色図集”に見る和洋折衷住宅の様相 — “和洋折衷”から“和洋混淆”へ」『明治・大正の邸宅 — 清水組作成彩色図の世界』柏書房、2009 年、179～188 頁
12. 小沢 朝江、水沼 淑子『日本住居史』吉川弘文館、2006 年、405 頁
13. 小瀬 昌史「日本の伝統芸能における型論—真・行・草」www.nakatani-seminar.org/kozin/.../ose.pdf、2014 年 12 月 6 日アクセス
14. 神代 雄一郎『間（ま）・日本建築の意匠』（SD 選書）鹿島出版会、1999 年、204 頁
15. カール・ボーヴィル『建築とデザインのフラクタル幾何学 = Fractal Geometry in Architecture and Design』鹿島出版会、1997 年、191 頁
16. 川添 登『木と水の建築 — 伊勢神宮』筑摩書房、2010 年、269 頁
17. 川道 麟太郎『雁行形の美学 — 日本建築造形モチーフ』彰国社、2001 年、264 頁

18. キム・ルッサール『ミニマリスト・インテリア = MNM: Minimalist Interiors』E.T.STYLE、2001年、175頁
19. 熊倉 功夫（校注）『山上宗二記 — 付・茶話指月集』（岩波文庫）岩波書店、2006年、379頁
20. 栗田 勇（監修）『現代日本建築家全集〈4〉堀口捨己』三一書房、1976年、208頁
21. 黒川 雅之『八つの日本の美意識』講談社、2006年、189頁
22. 黒田 智子『近代日本の作家たち — 建築をめぐる空間表現』学芸出版社、2006年、206頁
23. 黒田 智子『作家たちのモダニズム — 建築・インテリアとその背景』学芸出版社、2003年、135頁
24. 隈 研吾『Studies in Organic Kengo Kuma & Associates — スタディーズ・イン・オーガニック』TOTO出版、2009年、348頁
25. 隈 研吾『場所原論 — 建築はいかにして場所と接続するか』市ヶ谷出版社、2012年、142頁
26. 隈 研吾、二川 幸夫『住宅らしさ』ADA エディタトーキョー、2013年、240頁
27. 小泉 和子『「日本の住宅」という実験 — 風土をデザインした藤井 厚二』農山漁村文化協会、2008年、165頁
28. コーリン・ロウ「理想的ヴィラの数学」『マネエリスムと近代建築 — コーリン・ロウ建築論選集』彰国社、1981年、1～31頁
29. 齋藤 裕ほか『現代の建築家：齋藤 裕』（SD 編集部）鹿島出版会、1994年、188頁
30. 齋藤 裕『齋藤裕の建築』TOTO出版、1998年、263頁
31. 『住の遺産』富山県住まいとまちづくり推進協議会、2001年、104頁
32. 角 幸博（監修）『函館の建築探訪』北海道新聞社、1997年、159頁
33. 田中 久文『日本美を哲学する あはれ・幽玄・さび・いき』青土社、2013年、283頁
34. 谷 和子『和歌文学の基礎知識』（角川選書）角川学芸出版、2006年、221頁
35. 内藤 昌『桂離宮』講談社、1977年、393頁
36. 長井 宏憲（著）、隈 研吾（監修）『素材の系譜 — 動物が巣をつくるようにして建築をつくる』グラフィック社、2009年、144頁

37. 中村 昌生『図説 茶室の歴史—基礎がわかる Q&A』淡交社、1998 年、199 頁
38. 平井 聖『図説 — 日本住宅の歴史』学芸出版社、1980 年、138 頁
39. 『堀口 捨己の「日本」— 空間構成による美の世界』彰国社、1993 年、246 頁
40. 福田アジオ『柳田国男の民族学』吉川弘文館、2007 年、381 頁
41. 藤田 治彦ほか『民藝運動と建築』淡交社、2010 年、159 頁
42. 藤森 照信『看板建築』三省堂、1999 年、215 頁
43. 藤森 照信『昭和住宅物語 — 初期モダニズムからポストモダンまで 23 の住まいと建築家』新建築社、1990 年、439 頁
44. 藤森 照信『歴史遺産：日本の洋館』〈第 1 巻〉明治篇 (1)、講談社、2002 年、144 頁
45. 藤森 照信『歴史遺産：日本の洋館』〈第 2 巻〉明治篇 (2)、講談社、2002 年、152 頁
46. 藤森 照信『歴史遺産：日本の洋館』〈第 5 巻〉昭和篇 (1)、講談社、2003 年、148 頁
47. ブルーノ・タウト『ニッポン』明治書房刊、1934 年、178 頁
48. 槇 文彦『見えがくれする都市 — 江戸から東京へ』(SD 選書) 鹿島出版会、1980 年、234 頁
49. 三浦 正幸『城のつくり方図典』小学館、2005 年、255 頁
50. 峰岸 隆『日本の回廊、西洋の回廊: 美と祈りの空間』鹿島出版会、2015 年、335 頁
51. 村松 伸『中華中毒 — 中国的空間の解剖学』(ちくま学芸文庫) 筑摩書房、2003 年、452 頁
52. 材野 博司『庭園から都市へ — シークエンスの日本』(SD 選書 (231)) 鹿島出版会、1997 年、219 頁
53. 『よみがえる蔵 — 全国再生事例 4 4 選』丸善出版、2012 年、160 頁
54. 楼 慶西『中国歴史建築案内』TOTO 出版、2008 年、403 頁
55. Bertoni, Franco. *Minimalist Architecture*, Basel – Boston – Berlin: Birkhäuser Architecture, 2002, 224
56. Bertoni, Franco. *Minimalist Design*, Basel – Boston – Berlin: Birkhäuser Architecture, 2004, 221

57. Burry, Jane and Mark Burry. *The New Mathematics of Architecture*, London: Thames & Hudson, 2010, 272
58. “China’s Wang Shu: From builder to Pritzker-winning architect” (article) and “Human to Hero: Wang Shu” (video), *Cable News Network (CNN)* (2012) accessed April 3, 2015, <http://edition.cnn.com/2012/10/25/world/asia/wang-shu-human-to-hero-architect/>,
59. Dobricyna, I. A. *From Post-Modern to Non-Linear Architecture: Architecture in the Context of Contemporary Philosophy and Science*, Moscow: Progress-Tradiciya, 2004, 416
60. Eaton, Leonard. “Fractal Geometry in the Late Work of Frank Lloyd Wright”, *Nexus II: Architecture and Mathematics* (1998) accessed March 26, 2015, <http://www.nexusjournal.com/the-nexus-conferences/nexus-1998/109-n1998-eaton.html>
61. Garcia, M. “Prologue for a History, Theory and Future of Patterns of Architecture and Spatial Design”, *The Patterns of Architecture: Architectural Design*, Vol. 79, N. 6 (2009), 6-17
62. Isaeva, V.V. and N.V. Kasyanov, “Fractal Morphogenesis in Nature and Architecture”, *Vestnik DVO RAN*, N. 5 (2006), 119-127
63. Isozaki, Arata. *Japan-ness in Architecture*, Cambridge (USA): The MIT Press, 2006, 376
64. Jencks, Charles. *The new paradigm in architecture: The Language of Postmodernism*. New Haven: Yale University Press, 2002, 288
65. Hensel, Michael, Achim Menges and Michael Weinstock. *Emergent Technologies and Design – Towards a Biological Paradigm for Architecture*. London: Routledge, 2010, 256
66. Kikuchi, Yuko. *Japanese Modernisation and Mingei Theory*. London: RoutledgeCurzon, 2004, 310
67. Kurokawa, Kisho. “Each One a Hero – The Philosophy of Symbiosis”. Kurokawa’s website, accessed December 6, 2014, <http://www.kisho.co.jp/page.php/292>
68. Li, Dan. “The Concept of ‘Oku’ in Japanese and Chinese traditional paintings, gardens and architecture: a comparative study”, website of Faculty of Human-

- Environment Studies, Kyushu University, accessed December 6, 2014,
www.hues.kyushu-u.ac.jp/.../2HE08084E.pdf
69. Liotta, Salvator-John and Matteo Belfiore, ed. *Patterns and Layering: Japanese Spatial Culture, Nature and Architecture*. Berlin: Gestalten, 2012, 176
70. Liu, Laurence. *Chinese Architecture*, Wiley-Academy, 1989, 300
71. O'Bryan, Laura. *Minimalist Rooms*, London: HarperDes, 2004, 174
72. Papadakis, Andreas, Catherine Cooke and Andrew Benjamin. *Deconstruction: Omnibus Volume*, London: Academy Editions, 1989, 264
73. Schumacher, P. "Parametric Patterns", *The Patterns of Architecture: Architectural Design*, Vol. 79, N. 6 (2009), 28-41
74. Vermeulen, Timotheus, and Robin van den Akker, "Notes on metamodernism", *Journal of Aesthetics & Culture*, accessed December 6, 2014 <http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/issue/view/407>
75. Wang, Shu. *Wang Shu: Imagining the House*, Lars Müller Publishers, 2012, 128
76. Wang Shu, *Wang Shu: Construire un monde différent conforme aux principes de la nature = Wang Shu: Building a Different World in Accordance with Principles of Nature*, Editions des Cendres, 2012, 128
77. Yagi, Koji. *A Japanese Touch for Your Home*. Tokyo: Kodan-sha International, 1992, 86

図表リスト

【1-1】

1. 内藤 昌『桂離宮』講談社、1977年、302頁
- 2-1. 榎 文彦『見えがくれする都市—江戸から東京へ』鹿島出版会、1980年、207頁
- 2-2. 熊倉 功夫『山上宗二記 一付・茶話指月集』岩波書店、2006、106頁
3. Liotta, Salvator-John and Matteo Belfiore, ed. *Patterns and Layering: Japanese Spatial Culture, Nature and Architecture*. Berlin: Gestalten, 2012, 76

【1-2】

- 1-1. 著者撮影
- 1-2. 増田彰久『日本の近代化遺産：写真集成』日本図書センター、第三巻、2000年、64頁
- 2-1. 藤田 治彦ほか『民藝運動と建築』淡交社、2010年、48頁
- 2-2. 同、52頁
- 3-1. 中村 昌生『国宝・重文の茶室』世界文化社、1997年、53頁
- 3-2. 藤森 照信、増田 彰久『歴史遺産—日本の洋館』講談社、第四巻 大正篇(2)、2003年、58頁
- 4-1. 石川県金沢城調査研究所(編集)『よみがえる金沢城〈2〉今に残る魅力をさぐる』石川県教育委員会、2009年、82頁
- 4-2. 栗田勇(編著)『現代日本建築家全集〈3〉吉田五十八』三一書房、1974年、14~15頁
- 5-1. 『現代の建築家：磯崎 新2(1976-1984)』鹿島出版会、1984年、20頁
- 5-2. 『現代の建築家：石井 和紘』鹿島出版会、1991年、84頁

【1-3】

1. 宮元 健次『図説—日本建築のみかた』学芸出版社、2001年、163頁
2. 高井 潔(写真)『日本の倉』淡交社、1973年、106~107頁
3. (左右) 小寺 武久『新編 名宝日本の美術〈32〉民家と町並み』小学館、1991年、20頁
- 4-1. 『不滅の建築：二条城二の丸御殿』毎日新聞社、1989年、19~20頁

- 4-2. 中村 昌生『国宝・重文の茶室』世界文化社、1997年、83頁
 5-1. 出江 寛『数寄屋の美学 — 待庵から金属の茶室へ』鹿島出版会、1996年、
 59頁
 5-2. 同、117頁

【2-1】

- 1-1. 中川 徳右衛門『角屋案内記』角屋文芸社、1999、9頁
 1-2. 斎藤 英俊『新編 名宝日本の美術〈22〉桂離宮』小学館、1990年、162頁
 2-1. 藤森 照信『歴史遺産：日本の洋館』〈第1巻〉明治篇(1)、講談社、2002
 年、32頁
 2-2. 同、〈第2巻〉明治篇(2)、2002年、38頁
 2-3. 同、〈第2巻〉明治篇(2)、2002年、96頁
 3-1. (左) 『住の遺産』富山県住まいとまちづくり推進協議会、2001年、69頁
 (右) 同、67頁
 3-2. 『北海道の開拓と建築〈上巻〉解説・写真』北海道建築士会、1987年、
 300頁
 4-1. 神崎 順一(写真) 『京町家』光村推古書院、1998年、33頁
 4-2. 和田 久士(写真) 『日本の家(3) 北海道・東北・関東』講談社、2004年、
 96頁
 5. 大場 修『近世近代町家建築史論』中央公論美術出版、2005年、530頁
 6-1. 伊藤 隆之『看板建築・モダンビル・レトロアパート』グラフィック社、
 2014年、31頁
 6-2. 大場 修『近世近代町家建築史論』中央公論美術出版、2005年、559頁
 7-1. 『染色の挑戦 芹沢銈介 — 世界は模様に満ちている』(別冊太陽 日本のこ
 ころ) 平凡社、2011年、50~51頁
 7-2. 藤田 治彦ほか『民藝運動と建築』淡交社、2010年、53頁

【2-2】 (1)

- 1-1. 小泉 和子 『「日本の住宅」という実験 — 風土をデザインした藤井 厚
 二』農山漁村文化協会、2008年、10頁
 1-2. 同、8頁
 2-1. Dal Co, Francesco et al. *Katsura: Imperial Villa*, Electa architecture, 2005,
 154

2-2. *ibid*, 253

3-1. 藤森 照信『昭和住宅物語 — 初期モダニズムからポストモダンまで 23 の住まいと建築家』新建築社、1990 年、180 頁

3-2. 栗田勇（編著）『現代日本建築家全集〈3〉吉田五十八』三一書房、1974 年、56 頁

3-3. 同、139 頁

4. 藤森 照信『昭和住宅物語 — 初期モダニズムからポストモダンまで 23 の住まいと建築家』新建築社、1990 年、182 頁

【2-2】（2）

1-1. 『内田 繁 with 三橋 いく代 — インテリア・家具・建築』六耀社、2003 年、117 頁

1-2、1-3. キム・ルッサール『ミニマリスト・インテリア』E.T.STYLE、2001 年、13 頁

【2-2】（3）

1-1. 『現代日本建築家全集〈4〉堀口捨己』三一書房、1976 年、41 頁

1-2. 三好 和義『京都御所と離宮』朝日新聞出版、2009 年、545 頁

2-1. 『現代日本建築家全集〈4〉堀口捨己』三一書房、1976 年、41 頁

2-2. 三好 和義『京都御所と離宮』朝日新聞出版、2009 年、545 頁

2-3. 榎 文彦『見えがくれする都市—江戸から東京へ』鹿島出版会、1980 年、207 頁

3-1. 『現代日本建築家全集〈4〉堀口捨己』三一書房、1976 年、41 頁

3-2. 三好 和義『京都御所と離宮』朝日新聞出版、2009 年、545 頁

4-1. （左）『現代日本建築家全集〈4〉堀口捨己』三一書房、1976 年、65 頁
（右）同、32 頁

4-1. （下）『堀口 捨己の「日本」— 空間構成による美の世界』彰国社、1993 年、137~138 頁

4-2. （左）Dal Co, Francesco et al. *Katsura: Imperial Villa*, Electa architecture, 2005, 77

（右）*ibid*, 105

（下）*ibid*, 298

- 5-1. 『堀口 捨己の「日本」— 空間構成による美の世界』彰国社、1993年、73
頁
- 5-2. 同、75頁
- 6-1、6-2. 『現代日本建築家全集〈4〉堀口捨己』三一書房、1976年、63頁
- 7-1. 『現代日本建築家全集〈4〉堀口捨己』三一書房、1976年、61頁
- 7-2. 同、59頁
- 7-3. 中村 昌生『国宝・重文の茶室』世界文化社、1997年、23頁
- 8-1. 『堀口 捨己の「日本」— 空間構成による美の世界』彰国社、1993年、184
頁
- 8-2. 同、202頁
- 8-3. 西沢 文隆『日本名建築の美— その心と形』講談社、1990年、120頁
- 9-1. 『現代日本建築家全集〈4〉堀口捨己』三一書房、1976年、53頁
- 9-2. 『堀口 捨己の「日本」— 空間構成による美の世界』彰国社、1993年、
136頁
- 9-3. Dal Co, Francesco et al. *Katsura: Imperial Villa*, Electa architecture, 2005,
77
- 10-1. Bognar, Botond. *Kengo Kuma: Selected Works*, Princeton Architectural
Press, 2005, 156
- 10-2. 隈 研吾、二川 幸夫『隈研吾作品集 2006-2012 — KENGO KUMA 2006-
2012』（GA）ADA エディタトーキョー、2012年、124頁
- 11-1. Frampton, Kenneth. *Kengo Kuma: Complete Works*, Thames & Hudson,
2013, 89
- 11-2. 隈 研吾、ケネス・フランプトン『隈研吾 物質と建築 = KENGO KUMA
COMPLETE WORKS』エクスナレッジ、2013年、70頁
- 12-1. （左）Bognar, Botond. *Material Immaterial: The New Work of Kengo
Kuma*, Princeton Architectural Press, 2009, 86
（右）*ibid*, 88
- 12-2. 隈 研吾、二川 幸夫『隈研吾作品集 2006-2012 — KENGO KUMA 2006-
2012』（GA）ADA エディタトーキョー、2012年、152～153頁
- 13-1. 桐敷 真次郎『パラディオ「建築四書」注解』中央公論美術出版、1997
年、480頁
- 13-2. Besset, Maurice. *Le Corbusier: To Live with the Light*, Rizzoli, 1987, 101

- 13-3. (左) 桐敷 真次郎『パラーディオ「建築四書」注解』中央公論美術出版、1997年、152頁
 (右) Futagawa, Yukio. *Residential Masterpieces 05: Le Corbusier: Villa Savoye* (GA), A.D.A.Edita, 2009, 21
- 14-1. 堀口 捨己『書院造と数寄屋造の研究』鹿島出版会、1978年、590頁
 14-2. 井上 充夫『日本建築の空間』鹿島出版会、1969年、215頁
 14-3. 佐藤 巧『近世武士住宅』叢文社、1979年、260頁
15. Frampton, Kenneth. *Kengo Kuma: Complete Works*, Thames & Hudson, 2013, 216
- 16-1. *ibid*, 154
 16-2. *ibid*, 296
 16-3. *ibid*, 263

【3-1】

- 1-1. 『現代建築 空間と方法〈3〉石井 和紘』同朋舎出版、1986年、26頁
 1-2. 中村 昌生『国宝・重文の茶室』世界文化社、1997年、197頁
 1-3. 磯 達雄（著）、宮沢 洋（イラスト）『ポストモダン建築巡礼』日経 BP 社、2011年、76頁
 1-4. 同、72頁
 1-5. 京都国立博物館『蒔絵 — 漆黒と黄金の日本美』淡交社、1997年、37頁
- 2-1. 『齋藤 裕の建築』TOTO 出版、1997年、107頁
 2-2. 同、115頁
 2-3. 『建築家ブルーノ・タウトのすべて — 日本美の再発見者』武蔵野美術大学、1984年、80頁
 2-4. 『現代の建築家：齋藤 裕』鹿島出版会、1994年、48頁
 2-5. 同、49頁
 2-6. 『齋藤 裕の建築』TOTO 出版、1997年、59頁

【3-2】 (1)

- 1-1. Libeskind, Daniel and Paul Goldberger. *Counterpoint: Daniel Libeskind in Conversation with Paul Goldberger*, The Monacelli Press, 2008, 115
 1-2. Jencks, Charles. *The new paradigm in architecture: The Language of Postmodernism*. New Haven: Yale University Press, 2002, 180

- 1-3. 『A+U 建築と都市』 2015 年、5 (536) 号、152 頁
2. Papadakis, A., C. Cooke and A. Benjamin. *Deconstruction: Omnibus Volume*, 1989, 250-251
3. (左上) 『商店建築』 2012 年、3 号、151 頁
(左下) 同、152 頁
(右) 以下のサイトを参照し、著者が作成
“Brownie / Uchida Architect Design Office”, April 17, 2013. ArchDaily.
<http://www.archdaily.com/359955/brownie-uchida-architect-design-office/>,
accessed March 22, 2015

【3-2】 (2)

- 1-1. *Architectural Design (AD): Patterns of Architecture* 6(79) (2009): 37
- 1-2. Bogner, Botond. *Material Immaterial: The New Work of Kengo Kuma*, Princeton Architectural Press, 2009, 126
- 2-1. Libeskind, Daniel and Paul Goldberger. *Counterpoint: Daniel Libeskind in Conversation with Paul Goldberger*, The Monacelli Press, 2008, 192
- 2-2. Burry, Jane and Mark Burry. *The New Mathematics of Architecture*, London: Thames & Hudson, 2010, 99-100
3. Bony, Jean. *French Gothic Architecture of the 12th & 13th Centuries*, University of California Press, 1983, 372
- 4-1. *Architectural Design (AD): Human Experience and Place: Sustaining Identity*, 6(82) (2012): 104
- 4-2. Bony, Jean. *French Gothic Architecture of the 12th & 13th Centuries*, University of California Press, 1983, 136
- 5-1. ウィリアム・アリン・ストーラー 『フランク・ロイド・ライト全作品』 丸善株式会社、2000 年、333 頁
- 5-2. 二川 幸夫、小林 克弘 『フランク・ロイド・ライト全集〈第 8 巻〉モノグラフ 1951-1959』 ADA エディタトーキョー、1994 年、323 頁

【3-2】 (3)

- 1-1、1-2、1-3. Wang Shu. *Wang Shu: Imagining the House*, Lars Müller Publishers, 2012, 2.15

- 2-1. 稲次 敏郎『庭園と住居の「ありやう」と「見せかた・見えかた」— 日本・中国・韓国』山海堂、1990年、101頁
- 2-2. 『ねもは EXTRA 中国当代建築 — 北京オリンピック、上海万博以後』フリックスタジオ、2014年、25頁
- 2-3. 同、235頁
- 3-1. *GA DOCUMENT* 112 (2010): 137
- 3-2. Liu, Laurence. *Chinese Architecture*, Wiley-Academy, 1989, 191
- 3-3. Wang Shu, *Wang Shu: Construire un monde différent conforme aux principes de la nature = Wang Shu: Building a Different World in Accordance with Principles of Nature*, Editions des Cendres, 2012, 73
- 4-1. *ibid*, 74
- 4-2. Liu, Laurence. *Chinese Architecture*, Wiley-Academy, 1989, 193
- 5-1. 市川 紘司 (編) 『ねもは EXTRA 中国当代建築 — 北京オリンピック、上海万博以後 = Contemporary Architecture in China: After the Beijing Olympics and Shanghai World Expo』フリックスタジオ、2014年、32頁
- 5-2. Frampton, Kenneth. *Kengo Kuma: Complete Works*, Thames & Hudson, 2013, 258
- 5-3. 市川 紘司 『ねもは EXTRA 中国当代建築 — 北京オリンピック、上海万博以後』フリックスタジオ、2014年、35頁
- 5-4. 隈研吾、二川幸夫 『隈研吾作品集 2006-2012 — KENGO KUMA 2006-2012』 (GA) ADA エディタトーキョー、2012年、190頁
- 6-1. *GA DOCUMENT* 125 (2013): 58
- 6-2. Bognar, Botond. *Material Immaterial: The New Work of Kengo Kuma*, Princeton Architectural Press, 2009, 78
- 7-1. *GA DOCUMENT* 125 (2013): 70
- 7-2. Frampton, Kenneth. *Kengo Kuma: Complete Works*, Thames & Hudson, 2013, 108
- 8-1. Frampton, Kenneth. *Kengo Kuma: Complete Works*, Thames & Hudson, 2013, 120
- 8-2. 松木 寛 『新編 名宝日本の美術 〈30〉 北斎・広重』小学館、1991年、90～91頁

- 9–1. Wang Shu, *Wang Shu: Construire un monde différent conforme aux principes de la nature* = *Wang Shu: Building a Different World in Accordance with Principles of Nature*, Editions des Cendres, 2012, 56
- 9–2. *ibid*, 92

制作概要書

論文では、現代の建築空間における「伝統性」のあり方として、ふたつのアプローチを析出した。(1) ○○風モダニズム(和モダニズムなど)と、(2) 伝統を生かすメタモダニズムである。メタモダニズムの手法を用いて伝統を継承する作品を制作する。

メタモダニズムにおける「伝統性」を生かす主なアプローチは「場所主義」である。「場所主義」とは地域の技術や素材を用い、場所の特徴・雰囲気を表そうとする建築を造ることである。このアプローチの重要な役割は、「伝統」と「自然」を結ぶことだと考える。これらがなぜ重要なのかと言うと、現代のパラダイム、つまりメタモダニズムでは、建築は自然科学の影響の下で生き物あるいは生態系として考えられるようになったと言えるからである。

「場所主義」を除き、「伝統」と「自然」を結ぶ他のアプローチは新幾何学、つまり自然性を表現するフラクタルなどを用いることだと考える。ここでは、このアプローチを「新幾何学主義」と呼んでおこう。

このアプローチを踏まえ、最初に「雪片庵」という建築を提案した。「雪片庵」の空間的なモジュールとして、自由な図形を可能にする「Cairo」を用いて平面充填を行った。外壁の意匠として「Lindenmayer system / L-system」というアルゴリズムを用いた。この意匠は、雪片のように見えるフラクタルであり、それは日本の伝統的な模様を思い起こさせる。

次に「新幾何学主義」を発展させ、「芒庵1・2」という茶室を設計した。これを創るため、「ボロノイ分割 = Voronoi tessellation」というアルゴリズムを用いた。このアルゴリズムを用いた形態は、伝統的な日本の茶室に見られる歪んだ梁や柱と似ている。つまり、この制作は、日本の数寄屋とボロノイ分割の間にアナロジーを立てることにより行われた。

「芒庵」という名前をなぜ選んだのか。「芒」は、一方で侘しい印象を与える「すすき」を指すが、他方で「光芒」、つまり光のひとすじを意味するからである。「芒庵」のデザインには、「侘」の美意識からの影響も受けている。「芒庵」は、「侘」の美意識を表す千利休の茶室をベースにしているが、スチールのフレームを使用することで、西洋からきた機械的な美学の「つや」が出たと言える。

また、伝統を継承する手法の研究として最初に作った作品、つまり、町家をデコンストラクションの手法を用いてリノベーションした住宅の資料を添付しておく。

制作リスト

- 1) デコンストラクションの手法：「西陣の家」
- 2) メタモダニズムの手法1：「雪片庵」
- 3) メタモダニズムの手法2：「芒庵1・2」

制作

- 1) デコンストラクションの手法：「西陣の家」

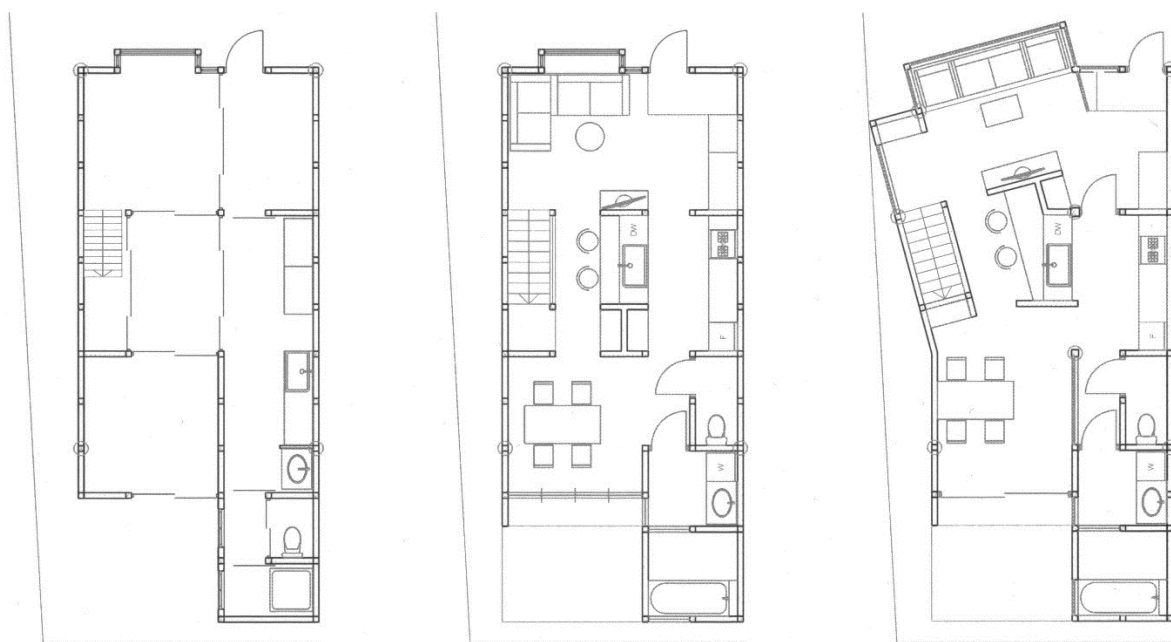
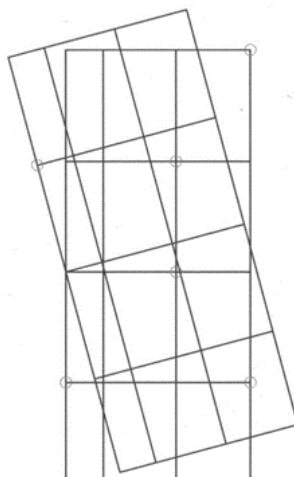


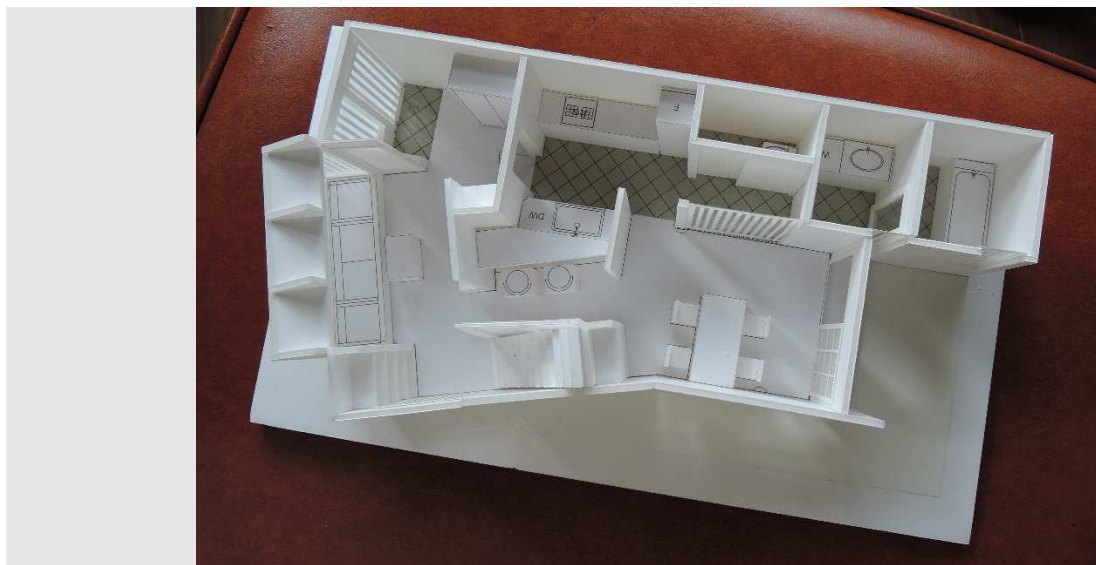
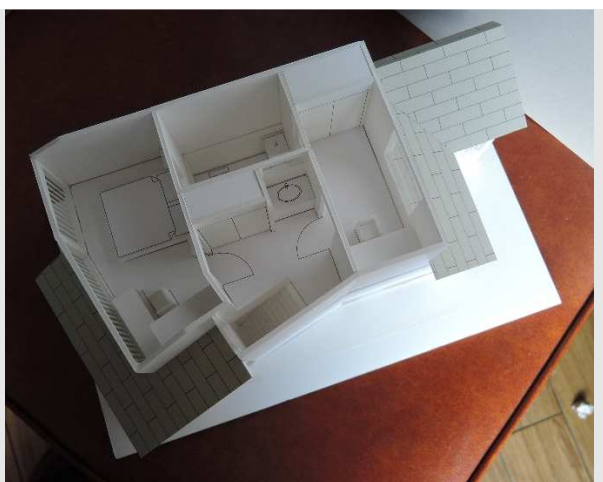
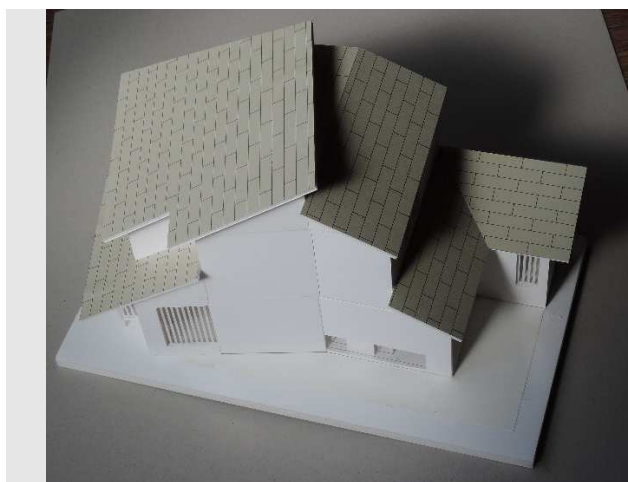
図1-1. 伝統的な民家

図1-2. 現代な生活様式に適応されたモダンな民家

図1-3. デコンストラクションされた民家

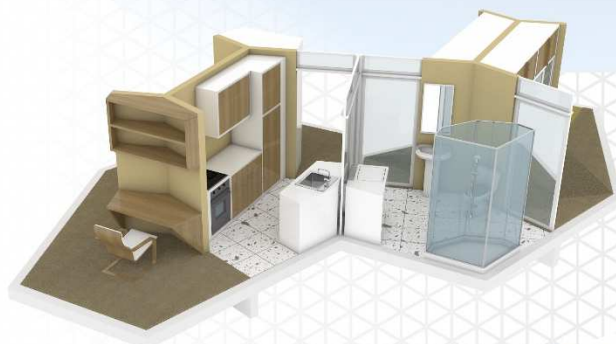
図1-4. デコンストラクションの民家の図面グリッド





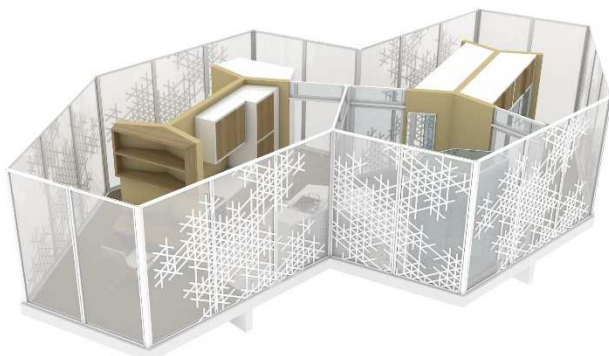
写真：「西陣の家」の模型

2) メタモダニズムの手法1 : 「雪片庵」

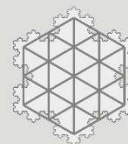


「Cairo」モジュールを用いて、小さい住宅だけでなく、中庭やリビングルームのある大規模住宅や階段のある集合住宅などといった様々な空間に展開させることができる。

今日庵のような小さな茶室と水屋、六角形のユニット中央に位置する構造、設備コアを回る縁側のような中間スペースは、日本の伝統を継承する。



ユニットの表面を覆う雪片のような意匠は、日本の伝統的な美意識である無常観を表現し、有機的な幾何学であるフラクタル的な形態を持つ。



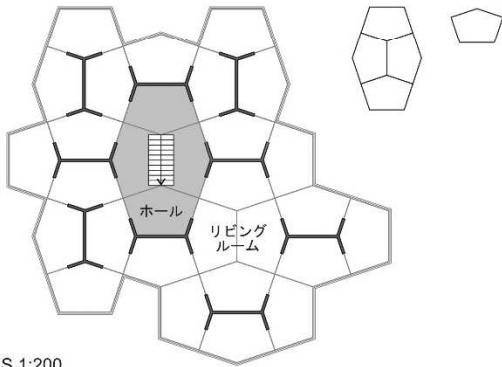
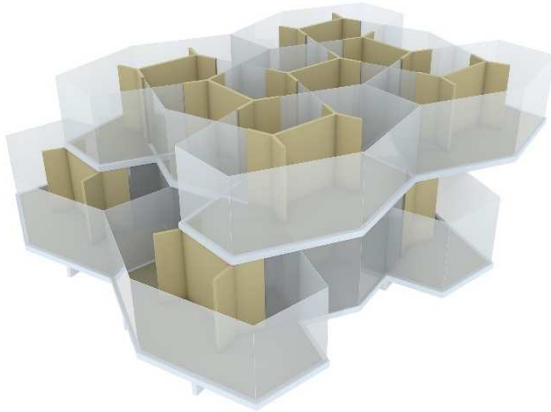
1. Koch Snowflake.
www.commonswiki.org



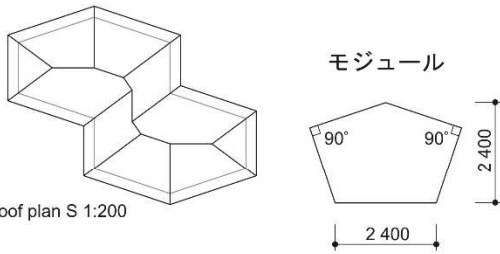
2. Snowflake. www.umm4.com

雪片庵

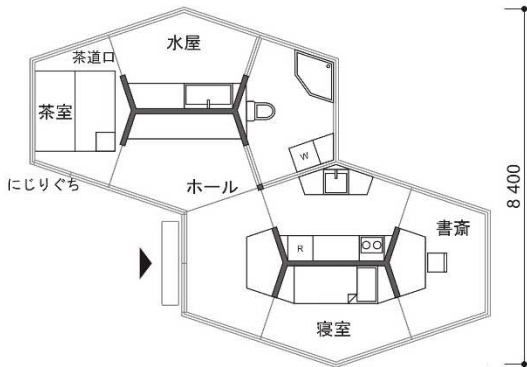
— 無常観と有機的幾何学 —



S 1:200



Roof plan S 1:200



Plan S 1:100

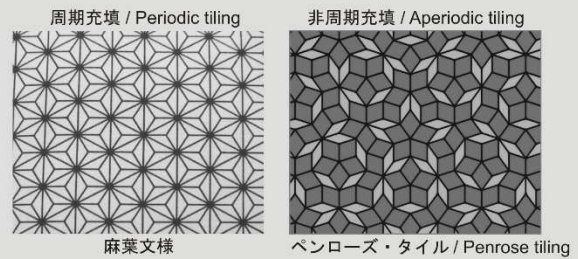
現代の一般的な科学には、自然科学の影響が強いと見られる。現代の数学も、建築と並びに自然的なプロセスを表現しようとする。好例は自然な形を持つ数学から来たフラクタルであろう。

方丈庵に見るように、日本では自然との関係を表現する建築のルーツは深い。季節の変わり目に見られる無常の美や、侘・寂の原則である不均斉などといった美意識には、自然的なプロセスを表現しようとする自然科学との共通点がある。たとえば、日本の伝統的な建築や会画や生花などの構成は非対称的だから、フラクタルと同様に自然性を表現すると思う。

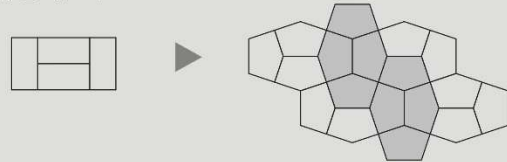
それでは、自然性を表現する現代数学のアイデアと方丈庵に見られる日本の伝統が共存する小さいけれども豊かな家を提案する。

1. 空間構成：「Cairo」平面充填

現代数学には、自然性を表現する非周期充填という概念がある。

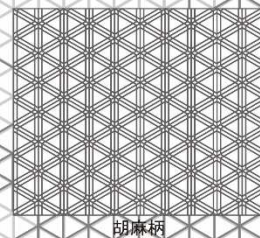


周期充填である畳敷きから非周期充填として考えられる「Cairo」モジュールへ：



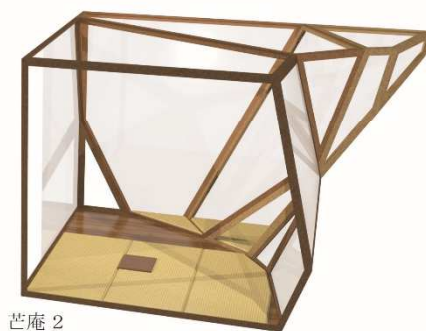
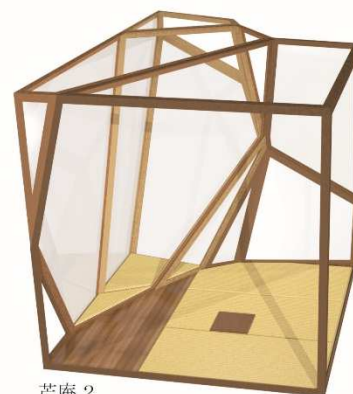
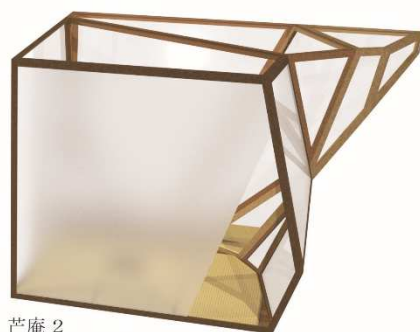
2. 意匠：L-system / Lindenmayer system

L-system は、植物の成長プロセスを始めとした様々な自然物の構造を表現できるアルゴリズムである。自然物の他にも、反復関数系のようないわゆる自己相似図形やフラクタル図形を生成する場合にも用いられる。



Angle: 60
 Axiom: x
 $x = fx[+fy] [-fy]fy;$
 $y = fx[+fx] [-fx]fx;$
 $f =$

3) メタモダニズムの手法2 : 「芒庵1・2」



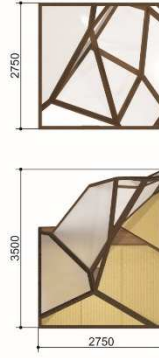
芒庵 2



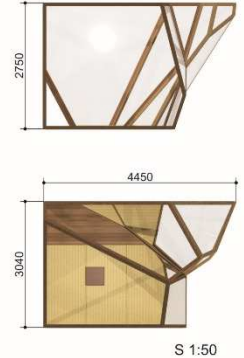
芒庵 1



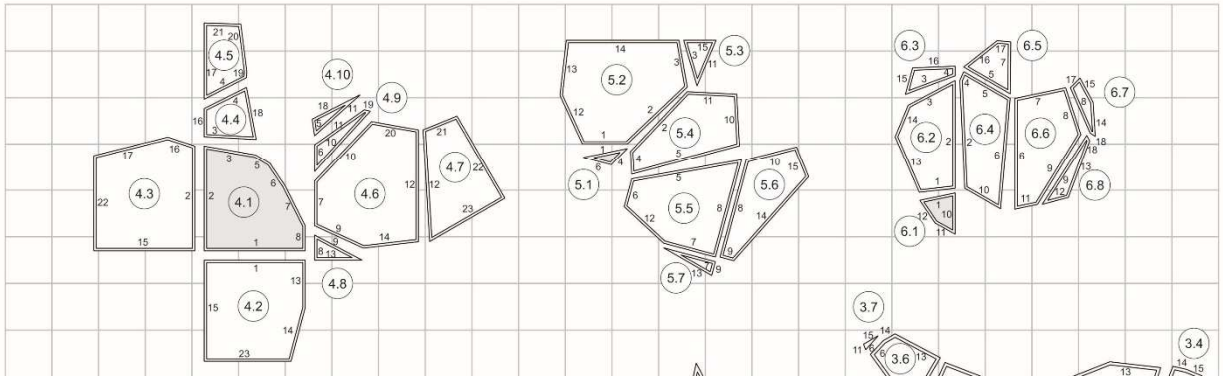
芒庵 1



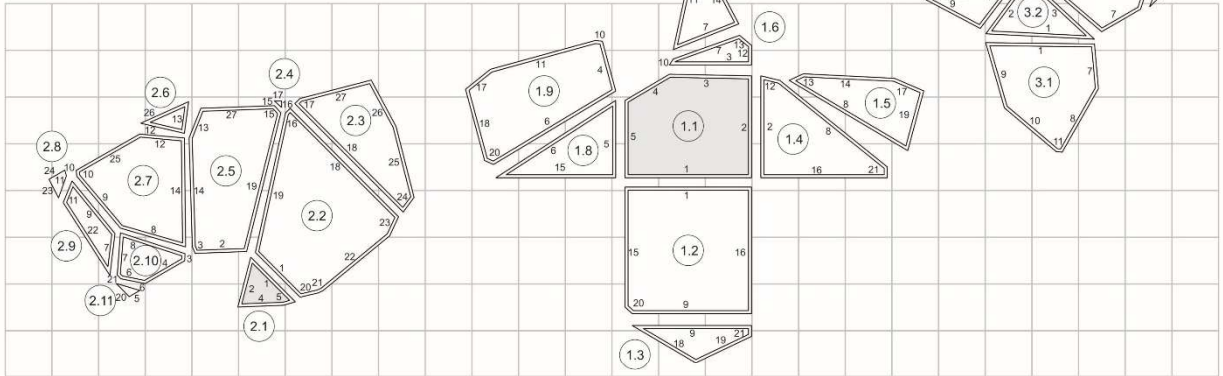
芒庵 2



芒庵 2



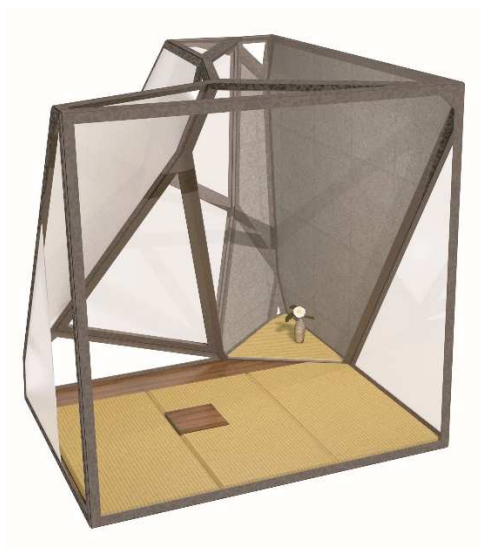
芒庵 1



床の面

S 1:50





「芒庵 1」



「芒庵 2」



「芒庵 1」の模型



「芒庵 2」の模型