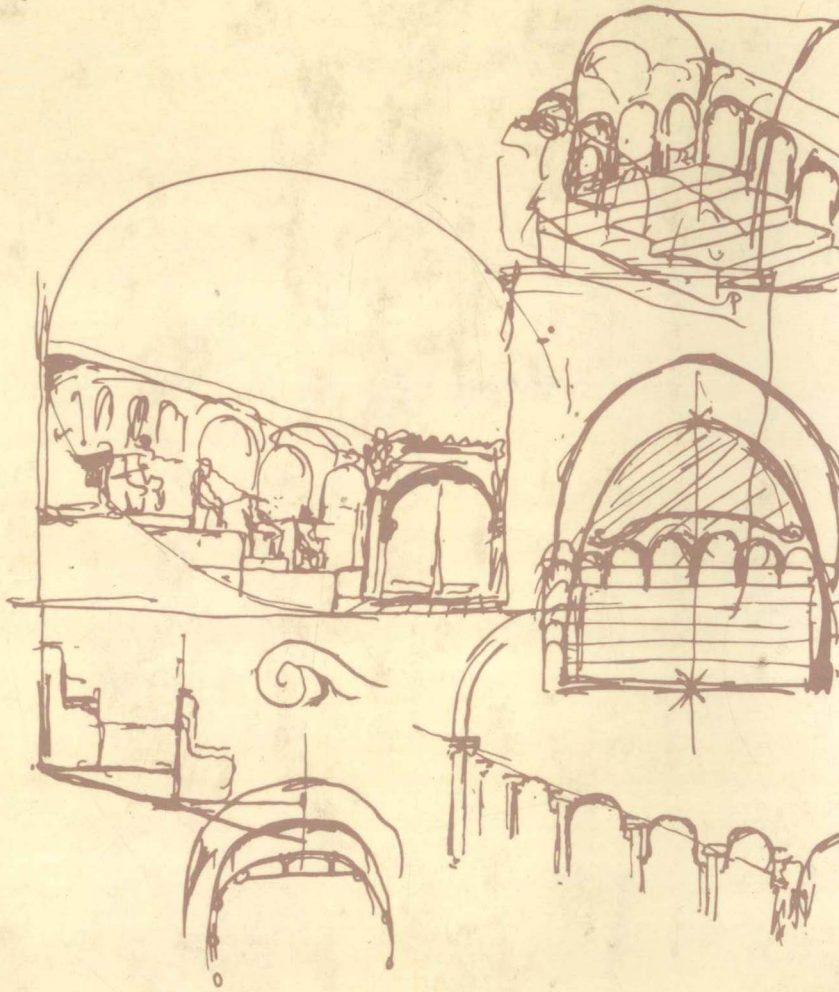


ヴァレリーの建築論

加藤邦男著



加藤邦男 かとう・くにお
一九三五年大阪府生まれ。一九五八年京都大
学工学部建築学科卒業。一九五九年一六四年
フランスの国立パリ美術学校建築科留学及び
M・エコンヤール建築都市計画設計事務所都
市計画部門担当。現在京都大学助教授。専攻
建築論、建築都市設計。
著書Ⅱ『フランスの都市計画』 訳書Ⅱアン
リ・フォション『西欧の芸術』ⅠⅡ(共訳)、
ノルベルグ・シュルツ『実存・空間・建築』
(いずれも鹿島出版会発行)
設計Ⅱ一九六四年西宮市民会館、一九六五年
一六八年日本万国博覧会基幹施設配置計画
(共同設計)、東西南北サウン・ゲート及び付属
諸施設。その他。

ヴァレリーの建築論

昭和54年5月10日 発行◎

著者 加藤邦男
発行者 河相全次郎

発行所 東京都港区赤坂
六丁目5番13号 鹿島出版会

Tel (582) 2251 振替 東京6-180883

方法の如何を問わず、全部もしくは一部の複写・転載を禁ず。

落丁・乱丁はお取替いたします。

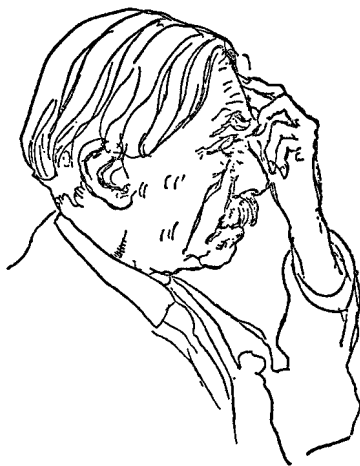
図書印刷・和田製本

3052-140251-0927

Printed in Japan

ヴァレリーの建築論

加藤邦男著



目次

第I部	建築論について	5
第II部	ヴァレリーの建築論	63
第一章	序言	65
第二章	構築について	73
第三章	建築的構築	95
第四章	詩的構築	141
第五章	結語	187
	注記	237
	あとがき	249

本書のカットは、すべてポール・ヴァレリー自筆のデッサンによる。

第I部 建築論について



建築への問いは、問いそのものが建築的でなければならぬ。建築論の課題はこのことに要約される。しかし、問いはつねに何事かを巡って問われざるを得ない。何事があれこれの問いを誘うのである。もっとも完全な問いは、あらゆる問いを尽すことであり、そのことは、もっとも多くの問いを誘う魅惑的な何事かと、魅惑される精神とによってのみ可能となる。そのような問いは、もののはじまりと形成、つまり経歴を問う問いであり、それは問う能力をきわめる精神によって問われなければならぬであらう。

建築するためには建築されるものの経歴を知らねばならない。よりよく建築するためには、したがってよりよく知らねばならない。現実の工物や建築物は、この意味において、建築せられたものと直ちに考えてはならない。よりよく知られることにおいて、その限りで、はじめて建築されるものとして現成するのである。したがって、まずものの経歴を問うことから建築ははじまる。

ポール・ヴァレリーが問われるのは、ポール・ヴァレリーが一つの完全な問いであり、それを建築論的と認めようと信ずるからである。われわれの問いは、ポール・ヴァレリーの形成を問い、その成り立ちを知ることが当面の目標であるが、人の成り立ちを知ることと建築論とありうる。なぜなら建築することにおいてわれわれは、はじめて建築家と成るからである。しかしここで言う人の成り立ちとは、人の生い立ちや活動の歴史的事実でなく、歴史そのものことであり、ヴァレリーという名前は単に歴史上の実在人物に冠せられているに過ぎず、ここで問題とするヴァレリーは問われることによって問いのなかに生きるわれわれのヴァレリーでなければならぬ。ヴァレリーとは、さる歴史上の実在人物が生涯をかけて残した膨大な詩的作品、詩的芸術的科学的創造を巡る思索、およびそれらの思索そのものの反省と自覚、その全体に冠せられた名譽的称号であって、そこに産み出された作品全体が或る種の光輝を放って魅惑的なものであり、そのはじまりと形成を問うことをさまざまに誘うのである。

われわれの目指すところは、先ずヴァレリーの問いが如何なることであり、その問いが建築論的であることを具体的に示すことにある。ヴァレリーの問いは全て書かれた作品から知られるが、書かれた作品が問いの全てを顯示することは出来ない。また思考力そのものがすでに不思考を自らのまわりに随伴している。この記述がヴァレリーの全作品の走査によるものではなくそのいくつかを選択しての考察であり、そのような考察も結局は普遍性をもちうるとしても、どれほどの深みに到達しているかどうか、心もとない。しかしその深みとても確かな目盛で計量できぬ性質のものであれば、この考察も、つたないままに、それはそれとしての一つの努力と認めざるを得ない。

本書成立の直接の契機は、森田慶一博士の研究にある。先生には、ヴァレリーの対話篇『エウパリノスまたは建築家』および詩篇『列柱のうた』などの翻訳がある*。これらは長い間魅惑の対象であったが、それに対して問うことの非力を感じつつ今日に至った。近年先生の建築論講義が加筆され体裁を整えられ、その他数篇を集めて『建築論』の題名の下に公刊されているが、これには、そのまえがきにも告白されているように、ヴァレリーの思想が強く影を落している。それは、わが国においてはじめて体系的に素描された建築論であり、建築論研究を遂行するときの出発点として重要な手掛りをわれわれに与えてくれる。つまりそれが、直接にその書かれた内容に限定されず、さまざまな思索、ときには全く批判的に正反対のことも思索を巡らすよう促すすなわち一つの提示とは、その提示の内容を示すにとどまらず、それに対立する事柄をも、否定的に含むのだと言えるのである。そこで、森田建築論を学び、それに検討を加えつつ、再びヴァレリーに戻って建築論的考察を行うことが、当然の道筋として浮び上ってきたのであった。

いままで建築論は、美・用・強という三一構造によって記述されてきているが、それは建築論が多方面から

接近されうることを示すとともに、建築とは何かを全一的に把握するのを目指していることをも示している。

建築論には諸学諸芸との関連を明らかにしなければならないという必要性和同時に、自らの一つの論としての反省とその自覚も要請されている。したがって、それは哲学的探求の様相を帯びることになるであろうが、哲学も諸学諸芸の一つであるから、究極的にはわれわれは何処に根を下すことになるのであろうか。このことをもっとも徹底的に考え抜いた一人がヴァレリーであった。この徹底した思索の構造を美事に解明したのは、田辺元氏の著作、『ヴァレリーの芸術哲学』*であらう。

『ヴァレリーの芸術哲学』は、ヴァレリーの詩的で難解な思考を、明快に解きあかし、その論旨の厳密さと首尾一貫性、およびその深さにおいて、驚くべきものがある。その完璧さは、本書の起草そのものが、屋上屋を架するの類いではないかと思わせるほどである。しかし、すでに述べたような建築論の根本的な課題は、自ずと独自の道を開かせるのではなからうか。

ここではまず、本論に先だって、これらの著作の問題点を要約し、建築論の方位を探ってみたいと思う。

森田慶一著『建築論』では、建築論とは、一般的には「建築とは何か」という問いに答えるためのいろいろな形の論議をひっくりかえりて指すのであるが、森田建築論は、建築というものをできるだけ全一的に捉えて、その本質を明らかにしようとする理論的、体系的な考察であると理解される。本質とは、建築に関する諸定義を側面的なものとして取り除いてもなお、建築を他と区別しようするような独自の何かであり、そのような何かを考察するために必要な捨象の操作は知的、体系的ならざるを得ない。また、「建築の目指すものは、人間の生存・生活のすべての面に係わり、人間そのものに密着していて、途方もなく複雑なのである。だから、『建築する』という造物行為は多面的な目的に向ってなされ、結局建築という一つの作品を生むのである。この終

極目的に達するための多くの目的系列を整理し、建築を全一的に把握しようとする知的欲求が生ずるのは当然である。建築論はこの欲求に応じようとするものである。」と書かれている。理論と実践を対置する古典的な考え方があるが、実際には、制作においては、作ることすなわち行為と考えることすなわち反省とは錯綜して、はつきりと分離することはできない。したがって建築的制作は自ずと知的反省を伴っているのであるが、建築論における知的反省は建築的制作とは表裏の関係にあり、それは当然制作と同じく創造的たるものでなければならぬ。後に述べるヴァレリー詩学における芸術作品の生産者と、消費者との連関をここに充当することも出来よう。実際の制作に役立つ指針や規範、また実技に役立つ知識という建築論の理解や期待は、表面的に過ぎるのである。

建築論の理論体系化は、森田建築論の目的であるが、著者自らが正当に立脚しているこのような態度からすれば、建築論は制作を裏面として否定的に含まねばならないから、その理論体系化は必然的に非体系化をも伴うことになる。制作とは優れて精神の働きであつて、精神が自らとは正反対のものを秩序として作品に産み出す、自己否定的な作用だからである。森田建築論では、建築を素朴に即物的な建築物と理解しているように受取られるかも知れない。そうしてそのような限りでの建築の本質を、これまた客観的概念として探究しているように思われるかも知れない。しかし、これもまた後に示されるヴァレリー詩学における作品の生産消費の図式にみられるように、問題の中心は作品そのものより、作品そのものにおいて見出されるあるいは生産される諸価値である。建築の現実的な存在様態において考察されていることはもっぱらこのような価値の生産なのである。建築の現実的存在様態は、物体性、効用性、芸術性に分けて考察されている。物体は、建築的制作の素材であり、その素材が秩序立てられて諸価値を産み出す。そこで価値の問題は、効用性と芸術性、すなわち用と美を巡って論じられねばならない。用と美とは、日常的な実用の秩序と、それを越えた人間の意味での秩序

であるが、この二項の関連はやはり一つの表裏をなしているのであって、それについてはヴァレリーの考察において詳しく触れられることになる。

建築の独自性、つまり本質が追究されるのは芸術性すなわち美の秩序においてである。そうなると建築の本質は、芸術の本質であり、建築の独自性と他の諸芸の独自性の探究が交錯してゆくことにならざるを得ない。

建築とは、視覚において成立する形式芸術であるが、その本質は、生産または制作と消費または受用における、いかえると経験における価値の発生に存することになる。建築の表現に時間が入り込んでくるといわれる所以である。「凍れる音楽」という建築の規定は、建築的構成にある種のリズムを感じ取っていることであり、

森田建築論は、「わたくしは神殿全体が歌っているかと思えます」というゲーテの「ファウスト」の一節を引用して、それをこの印象を言い表わす暗喩であるとしているが、ある意味ではそれは暗喩以上の真実を表わしているとも言える。建築の制作においても、森田建築論は、形象をリズムミカルに構成するパターンの基本的形式として波状曲線・曲面を挙げている。実際にはアール・ヌヴォーの建築家たち、アントニ・ガウディの諸作品、なかんずくローマ・バロック期のボルロミニの作品に、著しいうねった曲面壁体構成がよく知られている。ギザギザになったような線、波状あるいは蛇行する曲線およびそれらを母線として成り立つ曲面は、その他の単純な幾何学的形象と異り、われわれの心の状態そのもの、つまり一種の気分、情趣的あるいは情調的性質を直接的にその内容としているのであって、制作において、そのようなリズム感あるいは心の一特殊状態が作品の生産を促していることを示しているものである。

建築芸術は音楽芸術とともに形式芸術と呼ばれる。それは、これらの芸術においては感覚的要素が優越している、連想的説明的意味内容をほとんど欠くからであるが、それらは、やはり作品がそれを受用する人に与える一種の気分、情趣、あるいはドイツ語でシュティムングといわれるものが、ある意味では内容として随伴し

ている。諸芸は全て、形式芸術、内容芸術に分けられるが、内容芸術においても芸術的構成の仕方そのものが重要でありそれはある意味では形式的秩序に帰するとして、芸術の根本的現象を、このような気分、シユティムングの生成に見ることが出来る。近年になって復刻された深田康算著『美と芸術の理論』⁺は、このことについて深い洞察を行い、われわれを啓蒙するところ大である。

われわれの課題が建築という芸術の一分野におけるものであるのに対して、深田氏の立場は諸芸術を通じて芸術の本質を探ることである。しかし、それはわれわれと対立的な接近方法でもなければ、総合の程度における差でもない。深田氏は、「芸術そのものが目前にあるのではない、様さまの芸術がある」という意味のことを述べておられる。^{*}さまざまの芸術が成立しうるのは、芸術の意味とでもいべき本質的なある感情の如きもの伝え方つまり制作とその受用との仕方の差異にもとづいて、それは、言語によるか、視覚に訴える身振りによるか、あるいは音声の抑揚・変化による差異なのである。言語によるものとして文学、身振りによるものとして美術、音声によるものとして音楽を、それぞれ代表的なる芸術として例示されている。身振りによる芸術という着眼は面白く、それは、われわれがある人の姿勢、態度、表情を、つまりその人の相貌を、視覚において了解するように、絵画や彫刻、あるいは建築も、作者の心とでもいべき意志や感情の如きものが視覚的な形を通じて伝えられるというのである。これら三つの表現方法が、また互いに深く係わりあっていることは、「視ること」と「語ること」というわれわれの基本的行為について考えると直ちに推察されるが、これも後にヴァレリー詩学において詳しく検討されることになる。とにかくわれわれの考察において、芸術一般を念頭に思ひえがくことはできない。個々の芸術を考えることしかできない。われわれは建築を思ひえがき、その本質を探究することによって、つまり建築芸術が他の諸芸術と異なる点を考察しつつ、その固有の性質を明らかに

することによって、芸術の本質が自ずから探究されることにもなるのである。

芸術の本質とは、それがなければ芸術といえないある共通的なものであるから、この本質への問いは、本質そのものにこだわるならばこの問いの性質上、客観的な、ある普遍を見出さねばならないことになるが、一方芸術に本質的なことは人の感性に訴えることであって、これは非常に個人的でパーソナルなことだといわねばならず、そこには普遍と特殊とが交錯していることがわかる。芸術はすべて感覚的素材をもって構成され何らかの形式を伴わないものはないが、すでに述べたように、芸術は一般に形式芸術と内容芸術とに分けて考えられることがある。内容芸術は、自らのよって立つ形式が連想的説明的意義もしくは役目を持ち、いわゆるある内容を記号的に表現しているものであった。ところで内容芸術の代表的なものの一つである小説を例にとってみると、その文章形式ということが小説家の取り扱い方の形式と一致しなければならず、結局芸術において最終的に問題になるのは形式であるということを深田氏は明らかにする。芸術の真の意味でのそのような形式は、記号のように、ただ、いまここでは不在であるものの何処かに存在するあるものを類似的もしくは規約に従って指し示すのではなく、その形式とは不可分であり、かつその形式においてはじめて見出されるところの、「一種の気分、情調、情趣、感情を象徴するものであり、真に内部的なるものを象徴する」*₂のである。このように考えてくると芸術は象徴形式として理解されることになる*₃。

象徴形式としての芸術については、横道ではあるが触れておかねばならないことがある。それは芸術の素材と、素材を構成して一作品を構築する制作との関連である。これは、自然のものと人工のものとの差異を問うことであり、ヴァレリー詩学でふたたび取りあげる重要な問題である。深田氏は、「芸術とは、芸術以下なる自然を材料として、芸術以上なる自然を表現する」*₄ことだと述べ、「画家は自然を見ゆるがままにこれを見る」*₅とも述べている。見ゆるがままの自然とは、直接的な経験であり、見ゆるがままに見られていない時には、存

在は、いろいろの立場から解釈され、間接的に、概念的に解釈されることになり、深田氏は、これを「見ゆるがままの自然」に対して、あるもしくはあるべきと断定される「あるがままの自然」と表現されている。画家にとって見ゆるがままの自然とは絵画そのものであって、このとき絵画とは、画家の目を、もしくは心を通して見られる自然である。また、「芸術家とはわれわれの交際している現実の一人一人の芸術家ということではなくなり抽象的、思想的に言うところの芸術家ということになる。また、見ゆるがままの自然というものがある。それはじめて芸術家がそれを見ることが出来るのであり、芸術家が自然を見てはじめて見ゆるがままの自然を生ずるのではない」とも述べている。ここでいわれる「見ゆるがままの自然」とは、したがって常識的にわれわれが承知している自然、現実的自然の如き実体的概念ではないし、芸術家とは、あらかじめ何かある感情や思想などの予見をもつ現実の一個人ではない。芸術作品とは感覚的形式よりなる薄一枚の表皮の如きものであって、内側からは、通常いうところの芸術家の心が、外側からは現実的自然というようなものがこの一重の皮に押し寄せ、その両方が克服されて、つまり、この一重の皮に両方から来てぶつかり合って、感覚的形式の薄い皮に非常な緊張味を与え、深さ、もしくは生命を与える。深田氏はこれを「形式によれる内容の克服」と呼ぶ。絵画における奥行き、建築における深さや高さとは、計測可能な座標系の一次元ではなく、このような深さにほかならぬのであるが、芸術家は、自然を注視するその一瞬、「見ゆるがままの自然」を見るのであり、そのとき同時に真に芸術家となるのである。素材をもって一作品を構築してゆく、つまり制作にとって重要な技術、技巧の行使の根底にこのような自然、深田氏の表現によれば、「大自然」を視るということがなければならぬ。この意味ではじめて芸術作品の本質、内容が語られ、芸術的表現ということも可能であり、芸術はある真実つまり「見ゆるがままの自然」を写し模倣するとも言われるのである。オスカー・ワイルドの「美とは表面であり、それは象徴である」という一句、またクライブ・ペルの有意味的・形体という語を引用しつつ、深田

氏は、以上のような意味での深さをもつ形式Ⅱ表面として芸術作品を象徴と解釈されているのは、まことに卓越した見解であると思われる*。

このように明らかにされた芸術の本質としての情調性は、われわれの心の「今」の状態をいう。そこでわれわれの活動の全分野における位置づけをするために深田氏は、知、情、意の図式に即して、科学、芸術、倫理の差異と相互関連を説明する方向に行く。芸術は感ずることにあるのに対して科学は知ること、倫理は行うことにある。感じられるところのものは本来不明瞭なものであり、不可知なるものであるのに対して、知識は明瞭な可知性に基づく。また、感ずるとはわれわれの心もしくは魂の状態であって、知ると行うとは異り、「そのままにある」ということである。あることを知る、行うとはあくまでも努力して知り、行わねばならぬといふところの働きであり、そこには束縛、強制がある。感ずるとは努力を要することではなく、努力に対して自ら、自然たることで、そこには自由がある。しかるに、科学の究極は論理を通してついに真理を直ちに与える直感に至ることであり、倫理の究極は義務的努力を通して、その義務が自分の本能と同じものとなる、すなわち「論語」に言う「己れの欲するままに行うてしかも則を越えない」という状態になることである。芸術の究極は、あるがままの自由であって、ある意味では科学、道徳の極限状態に似た理想的状态である。しかしそれらは全く同じ状態というのではない。「学術的研究の極致、あるいは道徳的生活の努力の極致その結果に到達した境涯を、影のように、あるいは夢のようにわれわれの前に写し出すところのものが芸術的態度の特色である*」以上が深田氏の論旨の概略であるかと思われる。そして、芸術の境涯は遊戯によく似ていることが指摘され、カール・グロースの遊戯論が引用されていることも注目に価する。

しかし芸術家は一作品を構築するためには、己れの全人的能力を総動員してこれにあたらねばならない。そこには夢みる芸術的態度だけではなく、それと相即的に、夢の深さに対して反比例的に、鋭い理知の目と良心、