The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	建築の時間・空間と建築の特性について
Author(s)	長部, 謙吾
Citation	デザイン理論. 1975, 14, p. 26-41
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53702
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

建築の時間・空間と建築の特性について

長　部　謙　吾

1. 時間形式と空間形式

建築は人間が主にはその内部空間を使用するために作るものであり，一ケ処にとどまってその全貌を見ることは出来ない。建築の各部分の存在を確めるためには，人は移動しなければならない。こちら側でこの部分を確認し，あちら側へ行ってあの部分を確認する。人はその時，さきほど確認したあの部分は今は目に入らないけれども，こちら側でこの部分を見ている間も，確に存在していることを確信している。あの部分もこの部分も，この一つの空間に於て均しく存在していることを確信しているわけである。あの空間的存在を経験し，この空間的存在を経験しうるのは対象が，夫々具体的経験的な時間と空間に於て与えられたからであり，しかもその存在空間と時間が夫々等質であるからである。

個々別々の場所の空間の等質性の確信のためには，それらの空間の成立すべき根拠の同一性がなければならぬ。この様な個々の経験的空間の根拠となるものが先天的形式としての空間であり，具体的経験的時間の根拠となるべきものが先天的形式としての時間である。この様な時間や空間は吾々の経験に先立って「根底に横たわっている Zum Grunde liegen」[1]ものであり，経験から導き出しうるものではない。吾々はあらゆる対象を空間や時間から取り去って存在

しない状態を想像することは出来るが，何等の空間や時間が存在しないという状態を想像することは出来ない。それ故にこの空間や時間は吾々の経験に先立つところの先天的なものと考えられる。[2]即ち具体的な「もの」がある背景としての経験的空間の根拠となっているのが先天的形式としての空間である。時間についても同様に先天的形式としての時間である。人間の側から云うと時間・空間の経験が可能である原理としての能力の場であるともいいえよう。一つの事象は先天的形式の下に経験的形式を具えることにより，現実の事象となり得るのであるが，実在や事象は先天的原理或は形式の下に主体と客体がふれ合うことによって成立するものであり，その媒介をなすのが感性的直観であるから，先天的時間・空間は感性的直観の形式としての時間と空間であるということも出来る。この先天的直観形式の下における経験的形式において，吾々は個々の対象を実在として，或は事象として経験するのである。こゝに現実のものとしての時間と空間がある。この様に同じく時間・空間という語で表わされるものに二つの意味がある。一つは先天的直観形式としての時間・空間であり，他は経験的形式としてのそれである。この先天的直観形式としての時間・空間の故に，個々の経験的空間の等質性が保証されるのである。向う側で見た「あのもの」の経験及びあのものの存在の場になっている経験的空間と，こちら側にいま見ている「このもの」の経験及びこのものの存在の場になっている経験的空間が等質であればこそ，空間の中に時を同じうして存在するという空間並存が可能になるのである。

シャスラー（Max Schasler）は芸術の分類根拠としてこの空間に対応する「同時的なるもの Das Simultane」とこの時間に対応する「継起的なるもの Das Successive」という二つの対立原理を設定する。建築物全体の把握はあの部分とこの部分が継起的な関係を含みながら，しかも等質的経験的空間にあるものとして「同時的なるもの」即ち空間並存であることにより可能となる。このようにして空間的直観が継時的関係を含みうることは明らかであり，同様

に時間的直観も同時的関係を含みうるものである。

この様な分類原理によってシャスラーは芸術を二つの系列に分ける。一つは同時的直観を第一次的性格とし継時的直観を第二次的性格とする系列で絵画・彫刻・建築が含まれ，他は継時的直観を第一次的性格とし同時的直観を第二次的性格とする系列で詩・身振術（ミミーク）・音楽が含まれる。シャスラーの分類による第一の系列たる空間並存に時間的性格のあることは建築に於て，更には庭園や都市などの建築環境に於ては本質的に重要なことである。

2. 仮象の時間・空間と現実の時間・空間

先に一つの事象は先天的形式の下に経験的形式を具えることにより現実の事象たりうることを述べたが，先天的形式としての時間と空間は特に空間並存に於て特殊な意味をもつものではなく，均しく存在一般に於て共通であり，根底的である。それ故空間並存に於て問題となりその個別的特殊性を現わすのは経験的形式としての時間と空間である。それは本来現実の時間・空間であるが，これが人間の意識の下に封じ込まれると仮象のものとなる。

現実のこの壁にかけられた一枚の絵は今という現実の時間に於て私に観照されるのであるが，しかしこの絵に画かれた山や川は決して現実のものではない。それは私が登ることの出来る山でも，水を掬することの出来る川でもない。それは画面に封じ込められた山や川である。この作者の見た山や川はたしかに現実の山や川であったであろう。この作者がその山や川を彼の意識の下に封じ込め，この画面に固定したのである。この山や川はもはや現実のものとはなりえない仮象の空間に固定された山や川である。又この山や川を照らす朝の光は沖天高く登ることのない太陽の光であり，進むことのない時間を表わしている。即ちこの画面には仮象の空間と時間が封じ込められているということが出来よう。決して現実のものではないいわば仮象の山や川，現にあるのは画布に盛られた絵具だけであるのだが，吾々は山や川があるかのような気分でその美しさ

に魅せられるのである。そこにあるのは山や川を表わしているはずの絵具の形であり，しかもそこに表わされているはずのものは，作者の見た美なる山や川である。彼が自分の見た美なる山や川を画面に封じ込め固定したのである。吾々がその絵において経験するのは，正にこの様に封じ込められたところの彼の見た美なる山や川なのである。コローの見たフォンテンブローの森とそこに踊る妖精(ニンフ)は正に仮象の時間と空間に於るものである。妖精(ニンフ)が踊ることの出来るのは仮象の時間と空間に於てのみである。コローはフォンテンブローの森を現実に目にし，その美しさに吾を忘れて魅了せられ，そしてそこに妖精の踊るのを「見た」のであろう。彼の前にある森は確に現実空間の実在である。彼に見られたこの森は，彼との関係の中に次第に現実性を失い，仮象性を帯びつゝ，彼が妖精を幻想し，画面に固定した時点に於て完全に仮象の空間として成立したのである。

このように絵画の空間は仮象の空間であり如何にしても人がその中へは入り得ない空間である。勿論この絵自体は現実の空間にある存在であり，画面に置かれた絵具も現実のものであるが，この絵具で表わされた森は「森を表わしているはずのもの」に過ぎない一種の記号的象徴である。河本敦夫博士は「リップスは芸術作品の中に二つの表現的契機を区別している。即ち美的象徴と美的以外の象徴類似のものとである。これをそれぞれ die Symbolik 及び die Symbolistik と名付けているが，前者は作品に描かれる感性的な形象そのものに於て，生命的或は精神的な無形の意味を直接顕にする働きである。本質的な内容が直接把握されるように感性的形象を表現的たらしめる作用である。この作用をリップスは観念的世界（ideelle Welt）の質料的な担い手たらしめる，或は感性的な基体（Sinnliches Substrat）たらしめる機能と呼んでいる。これに対して die Symbolistik と呼んでいるものは，すべて，記号的な象徴を指している。それは形象において内容を直接に把握させるのではなく，単にその把握を予想し示唆する作用である。『ただ作品が語っているはずにすぎない

もの，芸術家が作品の中に与えずして心で思い志向（intendieren）しているもの』（Theodor Lipps:Ästetik,II. s.89ff.）凡てそうしたものを意味することが，象徴類似の記号的な die Symbolistik の作用である。」[3]と述べておられる。絵画に於る仮象の空間は吾々がその中へ入り得ない空間であり，「その形象が表わしているはずのもの」という記号的象徴が可能な空間である。従ってその空間はその中で吾々が対象—絵が表わしているはずのもの—と行為において関り合うことの出来ない空間であることが明らかになるのである。

彫刻は一見現実の空間にあるものの様であるが，やはり仮象の空間のものである。白い大理石に刻まれた裸婦は「裸婦を表わしているはずのもの」に過ぎないからであり，吾々は行為に於てこの像と関り合うことは出来ないからである。

絵画の空間が額縁に枠付けされ，平面に固定された空間であるのに比べ，彫刻の空間は現実の空間とのとり合いが不分明であるが，彫刻の所属する空間そのものが現実のものであるか仮象のものであるかは，彫刻そのものがその芸術的側面において現実か仮象かにかゝっている。再現的芸術としての彫刻は絵画のそれと同じく記号的象徴性があり，その意味で仮象のものということが出来る。非再現的な形の彫刻でも，それが単に観照のためのものである限り，その形象によって触発される吾々の心意は非現実的であり，従って仮象のものといいうるであろう。近時，芸術のジャンルが拡大される傾向があり，単なる観照そのものより人間の行為の参入を求めるものもあって，現実空間と仮象空間の分節が明らかでないようにも見える。しかしこれは演劇の場合の舞台に於る行為を考え合せてみると，やはり仮象のものであることが明確になるであろう。以上主に絵画や彫刻の空間について述べたが，時間については演劇や映画の場合を考察することにより，それらの芸術的側面に関する時間が，仮象のものであることを説明しうるであろう。吾々が仮象の時間・空間を体験しうるのも，先天的直観形式としての時間・空間が根底にあるからである。それ故，経験的

形式としての時間と空間には，現実の時間と空間及び仮象の時間と空間という等価値の二つの種類のものが考えられる。

次に建築の時間・空間についての考察を進めねばならない。建築は先ず人間がその生活に於て使用するために作るものであり，そこには何らかの目的がある。その目的を充す如く作り上げられるがその目的はそれ自体では建築の具体的な形を作り出す条件とはなり難い。如何にすればその目的を充すことが出来るかを考え，その目的を分析し細分し，細分化されたものを，もう一度組合せ，積重ねて行くことにより当初の目的が充されるのである。例えば雨を防ぐという目的を充すためには屋根が必要であり，それを支えるためには柱が必要であるというような細分化を要するのであるが，この細分化は人間がこれを使用するという最終の目的に即して行われるので，どうしても現実の空間に現実の材料を組立てることが前提になるのである。しかし乍らこの前提のみによって建築空間が現実空間であるということは出来ない。というのは絵画にしても彫刻にしても，その意味では現実の空間と材料によるものであるからである。

建築は吾々が日常の実生活に於て使用することが基本的目的になっている。吾々の生活は様々な場面で様々の道具を使用することで構成されているが，それらが一つのシステムとして一定の秩序の下に働いているものである。私が風雨を避けるために家の中へ入ろうとするとき，私は自分の体を動かして門を通り玄関への通路を歩いて入口の扉を開けなければならない。その門は私の通ることの出来るような現実空間をもっていなければならないし，玄関の扉は私がそれを開けるという私の行為に直接に結びつきうる様な物質的現実性をもっていなければならない。これらの門や扉は「門や扉を表わしているはずのもの」であってはならない。吾々の生活のシステムの中で開けたり閉じたり出来ることがこの扉を現実のものとしているのである。彫刻に飾られた扉はそれが建築の部分として働いている限りに於て現実空間にあるものであり，若しこれがとりはずされて美術館に展観された場合には現実空間を離れて仮象のものとなる

のである。それは吾々の生活のシステムから離れ生活の時間的・空間的秩序の圏外に出たことによるのである。

仮象の空間と現実の空間の違いは，仮象空間が如何にしても吾々がその中に入りえない空間で，しかもこの中では人間が行為によって直接対象と結びつきえない空間であるに対して，現実空間は吾々が肉体的にその中にあらざるをえない空間であり，生活のシステムの中で，吾々をとりまく環境の中から自由に対象を選び，行為に於てそれと結びつきうる様な空間であるところにある。従って仮象空間で見られる Symbolistik なものの存在は現実空間では許されず，材料は物質そのものとしてのみ見られる。建築が如何に芸術性をもとうとも，それが建築の名で呼ばれる以上，吾々が現実に使用することを根本原理としている。現実に使用するとは生活秩序に従って行為に於てそれと関ることであり，それ故に建築は吾々と時間・空間を共にしていなければならないのである。

吾々は現実空間の中で様々な要求を充すための空間を作り出すのであるが，その要求には実生活の快適に対する要求のほかに精神的・感性的満足に対する要求がある。そのような要求に対して建築は空間の雰囲気を作り上げることによって対応することが出来る。人間が建築空間と感性的に関り合うところに表象が成立するから，建築空間自体に表象性があり建築空間自体を何らかの心象効果を目指して作り上げることも出来るし，それに何らかの意味を附与することも出来る。そのように作り上げることによって人間を幻想の世界へと導き入れることも出来るのである。この場合には建築空間の現実性は次第に仮象の様相を帯びてくる。しかし幻想の世界の演出が出来るからといって，その空間が元々仮象のものと云うことは出来ない。現実の空間を演出して仮象の世界を幻想させうること，これも建築の一つの機能であり力であろう。こゝには建築に附随する彫刻や壁画その他の装飾も参加し，それらのもつ仮象の時間性・空間性が姿を現してくる。従って建築は現実の時間性・空間性を第一の拠り所とし，仮象の時間性・空間性を第二の拠り所として成立っているということも出来よ

うが，それにしても建築が他の芸術と区別され，その特性を現す根本的なことは建築が現実の時間と空間のものであるということであろう。

3. 建築の時間・空間が現実の時間・空間であることより導かれる建築の特性

(1) 記号性

吾々が現実に生活を営んで行くためには，自分をとりまく環境の中より時に応じて適確に対象を選び，それを生活のシステムにとり入れて利用して行かねばならぬ。認識と判断と行為をうまく行うことにより環境から身を守り又生活を発展させることが出来るのである。

時に応じて適確な対象を選ぶためには，その対象が，それとわかる形をしていなければならず，又その形を吾々が知っていなければならない。その形が何かを表す記号でなければならないのである。即ち建築の形には記号性があると云える。現実空間で建築をうまく使うためには，意識すると否とにかゝわらず形を記号としてとらえなければならない。

記号には交通標識の如く単なる社会的な約束事として定められたもの，道の如く通りやすい形態により自然に示すものがあり，或はまた教会の内部空間にステンドグラスを透ってさし込む光が一層聖なる雰囲気を与えて，それが祈りの場であることを示すごとき，人間の感性的習性にたよるものもある。そうなると記号は単に表示することではなく表現することへと深まってくる。この意味で建築空間に於る記号はまたそれ自体が象徴(die Symbolik) として芸術的実体の構成に参加しうるものである。階段や柱，建築の平面計画全体や外観の屋根の形なども記号的な作用をもっている。この様な例はどこにでも見出せるし，建築の制作自体が記号的意味をもつ実用物の組合せによる美的象徴の形成を目指したものとも極言できるであろう。ヴァチカノのサンピエトロ 大聖堂 (Basilica di San Pietro in Vaticano 1626) の正面階段とその中央に更に

張り出した階段付斜路は正面性の強調と実用性の融合したものである。ローマのパンテオン（Pantheon in Roma 125）は円形神殿 Rotunda の正面8柱奥行3柱間の前玄関のついたものであり，方形の前玄関の屋根は切妻となっていて，その後方に円形神殿のドームが見える。円形という無方向の平面に正面性を与えているのが，この列柱廊と切妻妻入の屋根である。日本の神社の鳥居も参拝者の歩く方向を規定する一つの記号である。神社のデザインが観照者に対して，それをくぐって歩き，神殿に近付くことを求めているのである。

(2) 空間並存の時間による統一

絵画空間の形象の観照は一視点で足りるのに対し，建築空間にある形象の全貌を把握するのには多くの視点を必要とする。多くの視点とは体自体が場所を変える視点の移動と，体の移動をともなわぬ視線の移動とが考えられる。何れも現実の時間の流れの中に行われるものである。吾々が現実時間の流れの中で事象を経験する場合，その経験は連続的であって，それは吾々の意識の流れを引き起す。この意識の流れの中に感覚的時間とも呼ばれるべき時間があるように考えられる。吾々は経験的形式としての現実の時間を背景として，さまざまな対象と関連するが，その場合，背景にある時間は意識の流れに於て感覚的時間としての意味を附与せられる。吾々は連続せる時間に於る経験を現実の時間の如何にかゝわらず，意識の流れの長短，強弱として感じる。このように意識の流れのリズムを空間並存の仕方によって意識的に作り上げることが出来る。これが空間並存が時間によって統一されることの意味である。

茶室は清浄無垢な仏界を表わし，すべての俗界の塵を払って，主客共に真の交りをなすところとされている。外の俗界よりこの茶室に到るまでに，心の塵を払って真の人間性に徹しうるような準備をさせるのが露地である。待合から中門を経て飛石づたいに躙口へ向う，この飛石は最短直線距離を選ばず，途中樹木や石組，燈籠，手水鉢などを配して，歩くこと，手水をつかうことなどに

より次第に気のかわるようにする。時間の中に視覚や触覚や聴覚などすべての感覚で茶庭を構成するものと関り合いながら，俗界を離れ心の塵を払いうるように露路を作る。飛石や中門は一つの記号として人がそこを通ることを要求する。こゝに茶庭という空間並存が時間によって統一されているのを見るのである。

時間や空間は吾々をとりまいて無限の拡がりをもっている。その中におかれた対象は吾々の心意識 Gemüt を触発 affizieren[4] するが，その仕方は無限の中に置かれた有限のものとして，吾々の心意識を限定するのである。対象は時間と空間に於て吾々に与えられ，そして時間と空間は無限の拡がりをもつけれども，時間や空間自体は対象ではありえないで対象の背景にあるものとして，対象を無限の中の有限として限定するのである。この様に対象自体，無限の中に限定される有限として本質的な量的性格をもっている。

無限の中に置かれた有限としての量をもつ対象によって，吾々の心意識が触発される時，そこには必ずや量の影響がないはずはないであろう。量により心意識の触発のされ方が変ることは，美や芸術の場合には，吾々と対象とのふれ合いの中に成立する生命的事実としての「美」の種類を異にすることである。美の種類を異にするということは，対象について云うならば，対象の感性的内容即ち質を異にすることである。こゝに於て対象の量が質的に吾々に働きかける，量は質的に働くということが出来よう。量が人間と関連して量として意識されるための一つの媒介は時間である。量は多視点を必要とし，多視点は時間を必要とする。「空間並存を時間により統一する」ことは質について統一することであり，時間に関連ある量によって質を統括することである。

崇高美の一つの契機として量の大きなことがある。ゴシック寺院の尖塔の高さは，観照の視線を連続する時間に於て上へ導く，その時間の長さは吾々にその塔の高さ即ち量の大きさを意識させ，ゴシック特有の感性的なものを吾々に与えるのである。小規模な寺院と大規模な寺院の質的な雰囲気の違いもあきら

かに見られることである。

(3) 風土性と歴史性

先にすべての実在は先天的直観形式としての時間と空間の下に，吾々に与えられ，更に経験的形式をもつことによって始めて実在として認められることを述べたが，現実の実在はこの様な原理に従って，個性的・個別的実体として「ある」ものである。すべての実在の「ある」現実の空間は自然現象的空間であり，実在が個性的・個別的実体としてある場合には，そのもののある空間自体も個性的・個別的なものとしてその背後にあるものでなければならぬ。建築を含めての様々な芸術も同じように，個性的・個別的実体として，このような個性的・個別的空間の下に制作され観照される外はない。この個性的・個別的時間と空間が歴史と風土の根元となるのである。

一つの自然現象としての温度の低さは，その中にいる吾々にとっては寒さとして感じられる。周囲をとり巻く環境の温度の低さを寒さとして感じたとき，吾々と環境とは何か特別の関係を生じたことになる。環境は吾々の外にある自然現象としての意味の外に，吾々をとり巻き吾々の感覚に関係あるものとしての意味を持ったことになるであろう。それが風土と呼ばれるものである。即ち風土とは，ある土地の地形・地質・気候など人間生活の環境としての自然のことであり，しかもその自然を単なる自然現象としてではなく，吾々をとり巻いて，吾々の生活と深い関連のあるものとしてとらえることである。ある土地の気候的な温度の低さは，私一人が寒さとして感じるのではなく，そこにいる他の人々にも感じられる。即ち私一人だけではなく吾々一般が感じることの出来る感覚的普遍性があり，その土地の気温の低さとして，更にはまたその土地は「寒いところ」として認められる。

この様に，現実空間の具体的な個別性は風土として，社会的普遍性をもつ自然と人間との関係としての意味を持つことがわかる。即ち環境としての経験的

空間が具体的な形をもってあらわれるところには，必ず風土があるということが出来るであろう。

次に経験的時間はその中に於て吾々が何事かを経験する時間である。事実や事象は，ある特定の時間に於て起るが，その特定の時間というものは，その事実や事象を吾々が認めることに於て，その背後にある具体的なものとして吾々に認められる。ある事実や事象は私一人が認めるのではなくて，吾々一般が同時に認めるものであり，そこに吾々は共通の時間を共々に経験することを意識する。自然時間は吾々の存在とは関係なく無限の過去と無限の未来をもって続いているものではあるが，具体的時間と云うものは，吾々が何らかの事象を経験することに於て，吾々の意識に関係あるものとしてその姿を明確にする。吾々が経験的時間を具体的に意識するのは「その中で起ったこと」を通じてである。「起ったこと」の連続性を意識することはすでに歴史的意識である。即ち，吾々がその中で生きている時間は，物理的連続の時間であると共に吾々の歴史的意識を可能にする時間でもある。

歴史とは事物の時間的な経過が，人間の意識の対象となって，何等かの意味をもつことである。意味をもった時間は個性的である。建築に於てこの個性的な時間は，必ずある土地に於る現実の時間であり，個としての建築の定着する土地に於て経過する時間である。

人間を中心とした時間と空間の関り合いは風土と歴史の関係を生じ，その中で成立する建築に時代的な地域的な特性を与えるのである。

(4) 建築の価値変換

建築のもつ価値としては機能的価値・美的価値・技術史的価値・考古学的価値・建築史的価値・財物的価値など多くのものが考えられるが，これらの諸価値は互に関連し合っていて時と共に一つの価値が他の価値へと変換したり，価値を失ってしまうこともある。建築の価値自体が生き生きした生命をもって，

或は成長し，或は衰頽して死滅する生物の如き，とらえにくい有機的な動きをしている。

建築の本質は有用性に始まって建築美に凝集している。従って建築の本質的価値は機能的価値と美的価値とが綜合されたものであろう。有用性は客観的合目的性であり，これが即物化されたものが機能である。

機能は時の流れの中で次第にその価値を減少して行く。機能は人間と目的と作られたものとの関連の仕方の中にあるものである故に，人間の生活様式の変化や年月や使用による「もの」の損傷によって次第にその価値を減少して行くのが常である。建築の機能が客観的合目的性に基づくとはいうものの，生活目的に対して客観的合目的性が純粋にありうるかということについては疑念を禁じえない。生活目的には常に人間の肉体と精神の両方が関り合っている。手を伸してとるに便利な位置や生活に便利な所要室とその配置などといっても，便利さは人間の主観的判断の要素が多く，こゝに於る客観的目的は主観に裏づけされた客観でしかありえないとも考えられるからである。又，建築の使用上の機能は人がそのものゝ働きを作り出すのであり，機能は人が使うことによって顕在化されるのである。物を人がうまく使うことによって，その物に機能を附与するのであって人間の行為に対し充全に機能するような最高の一つの形式などはありえないとも考えられるからである。それはとも角，機能が時間と共に減衰することは云いうると考える。

美的価値について云うならば，美的判断の直接対象たる形象には現実の時間と共に次第に失われるものと，つけ加えられるものとがある。前者は腐朽や損傷の如く形象を破壊せんとするものであり，後者は，例えば古色の如く形象の変化が美的価値に参加するものである。これらを対象として美的判断を行う主体たる人間の美意識は，これまた時間系列に於て歴史的人間としての経験をつけ加え，経験を蓄積しながら常に新しい表面を出しつつふくれ上り生成発展をつゞける主体に所属している。

即ち常に新しい表面を出しつつふくれ上って行く人間の主観が，時間と共に次第に機能的価値を失いつつ変化する有用性と，時間と共に失うものとつけ加えられるものとに作用されながら変化する形象とを対象として，論理的認識判断と感性的美的判断とをとり行うことになるのである。その故に主観と対象との間には固定した静的な関係は見られず，主観と対象の何れもが時間系に於て流れ動くなうな動的な関係が見られるのである。

建物の使用上の機能的価値は時代と共に消え去って行くであろうが，風土と歴史の中につけ加えられるものが，建物の物理的な損傷破壊よりも大きいならば，その建物の形象はなお観照に値し，美の種類を変え，価値の変換を行いながら芸術的価値をもちつづけるであろう。

吾々が時間と共に益々輝きを発しうる歴史的建築を残すためには，その材料として，つけ加えられるものが，失われるものよりも多い材料と工法を選ばねばならないのである。

(4) 抽象より感情移入へ

建築は人間がその生活目的を充すために作るものであり，その構成は物理的な手続きによってなされる。こゝには他の具象の再現の必要は全くなく，目的達成のための技術によって独自の形が作られるのである。従って建築は具象の再現でないという点で極めて抽象的である。しかしこの様に作られたものは，そのものとしての呼び名をもつ具象物となる。例えば屋根・柱・壁などは仮象の空間の記号的象徴として作られるのではなく，現実の空間にたゞ人間の生活目的を充すために作られたものの呼び名であるに過ぎない。この具象は人が現実の時間と空間で直接に関り合いをするものである。このような関り合いをするものに対して，人は概念によってそれが何であるかを知る以上に深い心象を持つであろう。即ちそれをそのものとして規定する概念のほかに何等かの観念をもつことになる。こゝにそのものに対する感情移入が見られるのである。

建築は単純に美術用語として使われる所謂「具象」でない，或は再現的でないという意味で抽象的であり，スリオ（E. Souriau）の云う外界の事物に依存する形式（forma extrinsèque）によらず，形式的意味以外の意味をもたない内存的形式（forma intrinsèque）によることで独自の形態を現わすものであり外界のものの概念によっては判断しえないものである。即ち建築は建築概念に従って作られたものではなく建築概念構成以前のものとして作られ，その作られたものが建築概念を構成するのである。

抽象には具象でないという意味と抽き出すという本来的な意味とがある。抽き出すとは構成要素から共通のものを抽き出し概念化することであり，概念構成作用としての意味をもっている。建築は主として内部空間を利用するために物理的な手続きにより組立てられるものであるから，自然その構成に於て面や線が目立ち，その意味でも抽象的形象を現わすこともある。線や面は自然的存在からそれ以外の性格をとり去った抽象的概念による可能的存在である。可能的存在というのは，現実には存在しえないが概念としてのみ存在しうるような存在である。例えば円はそれ自体として実在しようとすると，円概念を抽象する際に捨象したものをもう一度つけ加えて「円形のもの」として姿を現わすほかなく，それは既に厳密な意味の円ではありえない。即ち円という抽象的実在は存在不可能であるということが出来る。仮象の空間に於ては「たゞそれが表わしているはずのもの」としての記号的な象徴性がありうるが，現実空間に於ては「それが表わしているはずのもの」という記号的象徴性—象徴類似 die Symbolistik—はありえない。このように現実空間に於ては抽象はいつまでも抽象としてとどまることの出来ない性格をもっている。それ故建築が如何に抽象形態をとっているにせよ，そこに見られる面や線は例えば壁面や軒の線という現実のものである。

壁や屋根がいかに抽象的な形をしていようと，吾々がそれを壁と見，屋根と見る限りに於ては，吾々はそれが雨を防ぎ風を防ぐものとして何等かの感情性

をもち，特にその土地の風土との関連に於てそれらの機能についての評価と無関係に観照することは出来ないであろう。この意味で抽象的に現われた形象も次第に感情移入性を帯びてくるのである。入口は実際に人を引き入れるし，入口への階段は人を導く，窓は内外両空間の相互交流の場である。真暗の夜，明々とついた室のあかりが，その中で営まれている人間の生活を見せ，道に迷った旅人に生きた心地を与えるのも窓である。

現実の時間・空間にあって直接風土にさらされる建物は，それなりの材料の汚れや変化を受ける。真白な壁面が汚れて出来た形は，自然が参入した古色として感情移入の要素ともなる。

感情移入は対象の感覚的表出に自己を没入することである。対象の表情を内的模倣することによって対象の奥にあるものに自己が同調することであり有機的・生命的ということが出来る。これに対し抽象は無機的・非生命的である。真白な壁が無機的であるのに対して風土と歴史にさらされて古色を帯びた壁は，自然の参入の故に有機的となり，歴史の参入の故に生命的となるのである。

— 註 —

(1) Kant 『Kritik der reinen Vernunft』

(2)(4) 同上，篠田英雄訳『純粋理性批判』岩波文庫（上）p.90, p.86

(3) 河本敦夫『芸術作品とその場所』p.4

— 参照 —

拙稿　空間並存と時間(1)～(10)，日本建築学会大会学術講演梗概集，昭41～48
建築における抽象と感情移入，　同上，　昭49～50