The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

| | |
|---|---|
| Title | うちとそとにひらかれた「自分<たち>の場所」 : ボクの家プロジェクト展開部 |
| Author(s) | 堀, 寛史; 小野, 暁彦 |
| Citation | 臨床哲学. 2009, 10, p. 35-80 |
| Version Type | VoR |
| URL | https://hdl.handle.net/11094/8037 |
| rights | |
| Note | |

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

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

The University of Osaka

《活動報告》

# うちとそとにひらかれた「自分〈たち〉の場所」
## ――ボクの家プロジェクト展開部

堀　寛史／小野　暁彦

はじめに――「提示部」から「展開部」に向けて――・・・・・・・・・堀　寛史　36

Ⅰ. ポリセントリック・プラトー コンセプト ・・・・・・・・・・ 小野　暁彦　38

Ⅱ. ポリセントリック・プラトーの上でおきた眩暈
――ボクの家プロジェクト 施主編「展開部」―― ・・・・・・・・堀　寛史　44

Ⅱ－１　小野氏から堀への問いに対する回答
Ⅱ－１－１　既視感、置き忘れられない感覚
Ⅱ－１－２　物語と筋の不安定性
Ⅱ－１－３　あとになって現れた眩暈
Ⅱ－１－４　既視感を越えたところ
Ⅱ－１－５　施主が形の追求をやめたとき
Ⅱ－２　堀から小野氏への問い
Ⅱ－２－１　住む（熱としての生命論から）をどう考えるか

Ⅲ. うちをつくる、うちをひらく・・・・・・・・・・・・・・・・・・小野　暁彦　64

Ⅲ－１　「うちをつくる」ということ
Ⅲ－２　内部と外部の質的差異
Ⅲ－３　単位空間の identity と direction
Ⅲ－４　私（内）と身体、世界（外）とモノ、生（内）と死（外）、そしてルーム
Ⅲ－５　拠りどころ
Ⅲ－６　うちを「垂直的に」ひらくということ

あとがき・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・小野　暁彦　79

# はじめに　――「提示部」から「展開部」に向けて――

堀　寛史

人生にはもはや多くのことを期待しなくなった大いなる自由の夜、無人の街で過ごす夜、眠りの訪れない寝室の夜。そしてその後、私は旅だった。何度も住所を変え、街を変え、国を変えた。いまはこの地上のどこにもこれが「自分の場所だ」と呼べるところはなくなっていた

フィリップ・フォレスト

家について考え始めてから３年近くが経過しようとしている。そもそものきっかけは軽い気持ち――どこの住もうかと考えた程度――で家について考えてみようとしたことである。それから約３年の間で家に対する考えが大きく変容した。単純に自らが住む家そのものに対して興味が湧き、家を一つの問いとして考える意味を見いだしたのである。それは、自らが住む行為あるいは認識について思考し、最終的に家という表現で問いに答えたいとの思いである。ここが「自分の場所だ」というための方法として家を考えるのである。

一昨年（2007 年）、本論文の共同執筆者の小野暁彦氏と出会い、研究会を創設し、第１本目の共同論文（活動・実践報告）「アクチュアルな住宅をつくるために」を執筆した。そこではお互いに特別な打ち合わせをしないまま、自分の考えだけを述べた。それは記述表現を使って、お互いに対してお互いの考えを披露したのであり、自分の考えを確認しつつ、相手を（特に私にとってはそうであるのだが）第１の読者であるとの想定を持って（あのように）述べたのだと考えている。つまり、お互いが出会い、確認し合う作業であったのだ。ただ、話し言葉で話すだけでなく、文字化したことにより明確な意見交換ができ、私たちはそこで初めて「出会ったのだ」と感じることができた。

「出会って」から何度か研究会を進めつつ、『臨床哲学』の原稿締め切りの時期になった。そこで、新たな切り口が欲しいと考えていた。その新たなる切り口として小野氏はこの施主と建築家の試みを音楽の形式のように捉えることはできないだろうかと私に提案した。その提案とはクラシック音楽のソナタ形式としての捉え方であった。小野氏からのメール

をそのまま転用すると「それは提示部―展開部―再現部―終結部（コーダ）という（いわば４部構成の）形でなりたちます。提示部では第１主題と第２主題が、まるで男女の出会いのように（しかし別の調性で）提示され、そこから展開部において波乱万丈というかいろんなことがおき、再現部では再度第１主題と第２主題が今度は同じ調性で再現され、最後の終結部でめでたくまとまる、というようなものです」との内容であった。この提案は私の中にするっと入り込んできた。入り込んできた理由はおそらく家を建て、住むことの道筋の提示がなされていたからであり、具体性はなくともある方向に牽引された感じがしたからだと思う。もちろんこのような流れをもつ必要はそもそもないのかもしれない。しかし、今行っている家作りをひとつの物語として捉えた場合に、その筋をあらかじめ想定しておけば、今後何を考えていくべきかが見えてくるだろう。前回書いたものにより私たちは出会い、お互いに何をすべきか考えたのである。そのように考えてみると私たちの家作りは現在「展開部」にある。

今回はその展開部としてお互いの考察を開いていくことになる。その開き方として、お互いに問いかける方法を選択した。私は小野氏に「熱としての生命をどのように安定させるのか」と問い、小野氏は私に小野氏が考案した「ポリセントリック・プラトーについてどう考えるか」と問うた。その掛け合いの末、何が展開されるのか。小野氏が考えるように「展開部において波乱万丈というかいろんなことがおき」るのだろうか。そして、今回の試みは私にとって「自分の場所だ」と呼べる場所を作ることの礎となるのだろうか。

# Ⅰ．ポリセントリック・プラトー コンセプト

小野　暁彦

小野から堀氏への問いは、とある展示のために小野が設計・制作した部屋（ルーム）的家具である「ポリセントリック・プラトー」を実際に体験していただき、それをどう考えるか、ということであった。実物は、私自身も実際にできてみないとわからないと判断せざるを得ない部分も多く、立ち上がって初めて見えてきたことが多々ある。以下は展示の際に記した説明文である。後の私の論文に登場する引用文と重複する部分もあるがそのまま掲載する。尚、図版は展示会場で撮影した「ポリセントリック・プラトー」の実物である（全体、上部、内部）。

「ポリセントリック・プラトー」
設計：小野暁彦（小野暁彦建築設計事務所）
協力（模型制作、会場設置）：松本和也
家具製作：小田健多

■コンセプト
このプロジェクトは２つの軸から成立している。

１）１４００mmの高さを持つ平面を既存の居住空間へ挿入すること。
２）その平面を作りだし支える構成要素（箱）が「物」たちのルームになること
（あるいは「物」たちのルームが構成要素となって集積することでその平面を作りだし支えること）。

１）に関しては、以前アイレベルで模型を見るための台を作ったとき、その天板高さ（その時は高さ１３５０mmであった）が、１７３０mmぐらいの身長の人間が立って飲食し談笑するには特に不都合ないどころか肘を休めるに丁度よい高さであると気づいことに端

を発する。それと同時に、その下部空間は座っての作業には十分使用できるということも分かった。居住空間にせよ、商業空間にせよ、オフィス空間にせよ、通常高さ２４００ｍｍ程度を何とか断面的にも有効に活用したいと考えるとき、１４００ｍｍ程度の高さに一枚平面を挿入すれば、その上部下部を二重に使用できるのではないか、という仮説が導かれる。例えば夫婦が上部テーブルで語り合っている間、下部では子どもが塗り絵をしている、という風に。

２）については、「物」たちがとどまる場ということを考えた。「物」たちのルームをまず考えてそれを集めること。その結果１）の平面が生成すること。ルイス・カーンのもとで学んだ香山壽夫氏があるシンポジウムで次のようなカーンの言葉を紹介し、パッケージになってしまっている現在の建築を憂えていた。

「まず空間の単位を捉えなさい、そしてそれを集めなさい」

カーンのその思考は、「建築の平面は部屋や空間の集合体である」というボザールの伝統に裏打ちされたものだといえるが、人間を包む「ルーム」という単位（アイデンティティとディレクションを持つ―それは滞留性と接続性を持つ、と言い換えられるかもしれない―）をまず考え、それを集積するという方法は、プリミティヴではあるが（それゆえ）根源的な力を孕んでいるようにも思える。その方法をここでは一段階スケールダウンして「物」たちにもあてはめてみようとしたということだ。それは集積という構成手法の演習にもなっている。

１）のことを「レイズド・プレーン　raised plane（持ち上げられた平面）」もしくは「プラトー plateau ( 高原)」と呼んでみよう。
また２）は多中心化であるから「ポリセントリック　polycentric」と呼べるだろう。
つまり、例えば「ポリセントリック・プラトー」。

■構成方法
寸法体系としては、いささかシステマティックに分割的増殖的に構成する必要もあり、ル・コルビュジエのモデュロールの寸法をベースとして利用している。つまり、１６０、

２７０、４３０、７００というフィボナッチ級数を構成する数字である。１４００という高さはモデュロールの人物像において高く肘を乗せて横向きに立つ姿に適用されている。上記数値によるグリッドを７００角にあてはめ､その倍数によってボリュームを構成する。各ボックスはグリッドに沿ってかなりの自由度を持って配置していく。奥行きもまた同様の数値を適用する。ボックスを緊結するためにあける穴のグリッドのために上記数値より下位の１１０という寸法を導入する。

■具体例

a）１４００キューブの実物。

b）マンションのリフォーム案として展開したもの（１／１０模型)。

a) はラワン合板ｔ＝１５とｔ＝２１を使用し、１９種類５３個のボックスから構成される。上面使用のための椅子的なボックスはビルトインされている。

b) は約７０平方メートルの典型的な３LDK のマンションの間仕切壁を撤去し、代わりに上記システムにより構成された一辺３５００ｍｍのルーム（２０３個の箱）と一辺２８００mmのルーム（１５３個の箱）を配置することで、ルーム内ルームとして断面的に積層化したリフォームを行うことの提案である。

ここではあらたに座面高さが１１３０（７００＋４３０）の高椅子を提案している。登る側の梯子状の脚を傾けることにより転倒を防ぐと同時に椅子が「休め」をしているようなコミカルな表情を獲得した。３５００ｍｍのルームは天板部のボックスを半分くらい削除し、立位でのアクティヴィティにも対応している。２８００ｍｍの方は天板部にもボックスを充填し、４畳半くらいの程よい「持ち上げられた平面」が広がる。下部は寝室として利用するため、全面にボックス同様ユニット化した（ただしある程度大きめの）マットを敷き詰める予定である。

■結果

結果（現象）としては以下の２つの興味深い事項にも接続するように思う。

A)　スケールの撹乱

B)　窓

A）については、１４００モデルの１／１０模型をその単体で見ているときと、それを同スケールの既存のマンション空間模型内に配置した時のスケールの感じられ方が全く異なったという体験に基づいている。あるいは１４００モデルの１／１０模型が例えば１／１００の集合住宅の模型だと見る事だって十分にできるという経験による。スケールが定まってくれないのだ。しかしそこには、「物」と「空間」との飛躍を多諧調によって埋めてくれるなんらかのヒントがあるようにも思うのだ。

B) については、様々の大きさの箱の集積が、まるで夥しい「窓」の集積に見える、ということである。積層した窓を通してまた積層した窓を見るという体験。厚みをもった窓は意識の止まり木となり、また律動的なリズムを刻む。滞留性と接続性。カーンは「おそらくもっとも素晴らしいものは、ルームの窓でしょう」と述べている。カーン研究者の前田忠直氏は「ルームは『世界のなかの世界』として、外の世界から隔離され、しかしながらあるいはそれゆえに、外の世界に接合するという両義的性格をもつ。ルームの窓は両者をつなぐ。ルームは窓をもつモナドといえる」と記している。

写真１：全体

写真２：上部

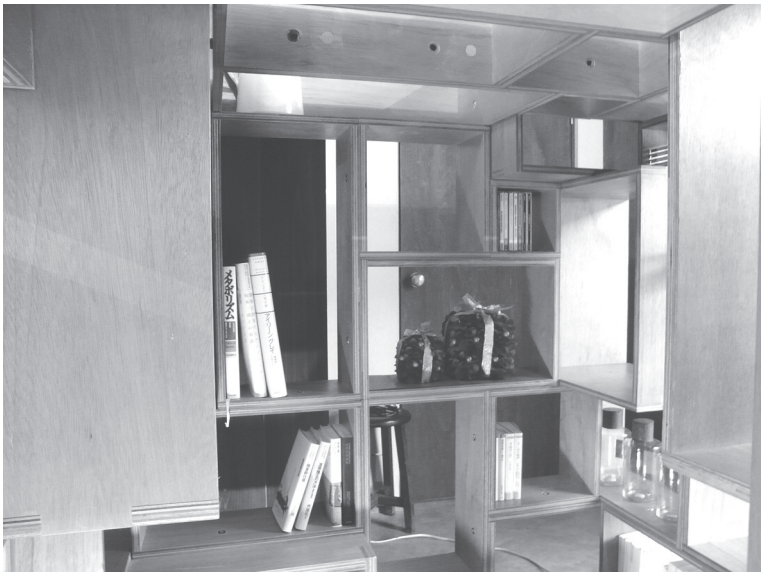


写真３：内部

# Ⅱ．ポリセントリック・プラトーの上でおきた眩暈（めまい）
## ――ボクの家プロジェクト 施主編「展開部」――

堀　寛史

### １．小野氏から堀への問いに対する回答

### １－１．既視感、置き忘れられない感覚

「既視感（Déjà vu：デジャブ）」とは、不思議な感覚である。そのメカニズムはともかく、それが起きることで、瞬間的にそこに「いる」感じが変わる。そこが初めてきた場所であったとしても、「妙に親近感がわく」こともあり、また、「奇妙であり、不安な状態になる」ときもある。

既視感が起こることの善し悪しはその時の状況次第なのであるが、少なくとも一本道で進んでいた時間が自分の意志に関係なく一旦中断されるのである。そして、中断された折りに、あらためて目の前を見つめ直す。これはいったいどこで見たのか。記憶を探り、何時どこで見たのかを思い出そうとする。しかし、多くの場合、それが思い出せない。本当に見たことがある光景なのか、夢で見たことのある光景なのか。それが思い出せないため、奇妙な感覚に陥るのである。

また既視感を覚えたとき時間は中断するのだが、多くの場合、中断された時間は勝手に元に戻る。その結果、中断を促したはずの既視感の方が置き去りにされるのである。そして、また同じような状況に至らなければその既視感は忘れられる。そもそも、既視感自体頻繁に起きるものでもない。

しかし、既視感としてみた光景が忘れられなくなるときもある。なぜ忘れられないのか、それも簡単にはわからない。その理由は私自身の中にあるはずなのだが、簡単には思い出せない。それは本当に見た光景なのか、テレビなどの映像を通してみたのか、夢で見たのか。どうしても思い出せないときがある。

既視感の定義に関してはここでふれるつもりはない。既視感について考察するわけでは

ないし、既視感の定義を確かにしなくてもこれから述べようとする内容にさほど影響しないからである。既視感を覚えたことがある人にとっては、それが奇妙であり、時には啓示的な印象さえ受けることさえある、その意味が理解されるであろう。そのことをきっと感覚的にであれわかってもらえるという暗黙の了解のもと、これからの話を進めていく。

私は初めて触れたものに理由がわからない懐かしさを感じたときに使用する言葉がなにであるか知らない。それ故に、おそらく最も意味が近く、比較的一般的に使用される語として「既視感」を使った。その意味で、ここで使用した既視感は先に挙げた二つの内、どちらかといえば「妙に親近感がわく」の意味に近い。

既視感の話から始めた理由は、既視感が「ボクの家プロジェクト」として行っている研究の一環で触れた小野氏の考案したポリセントリック・プラトーに覚えた感覚であったためである。私にとっては後述することになるのだが、既視感はいつも単純に親近感ではなく「妙」という言葉が必要な少々入り組んだものである。その理由がわからないままでも大きな問題にならないかもしれない。しかし、「妙」の部分に引っかかりを持ってしまうとそこから抜け出せなくなる。そのために既視感が入り組んでいる理由を明確にするために、その答えを自分の中に探しに行かなくてはならない、そう考えている。

親近感がわくのであるが、何かが引っかかっており、手放しに受け入れられないでいる理由を探しだすことで、ポリセントリック・プラトーを含めた、私の「もの」に対する直感的想いを顕わにできると考えている。その意味でこの探索は本論文の重要なポイントであると考えている。そのためにポリセントリック・プラトーについて書く前に私自身の既視感について述べる。

ポリセントリック・プラトーに触れてみて、今もまだ既視感をきっかけに自分をその場所に置いてきており、そこで時間が中断しているような気がしている（家作りの作業――考察――が進まないのだ！）。中断された時間をもとに戻すために既視感が起きた理由を見つけ出すことに挑戦してみよう。私自身の既視感であるためにその答えは私の中にしかない。それを探し出すことはおそらく私の根底にある物語を紐解く作業である。その物語の中にある私自身が「もの」に対して思う善し悪しはこれからの家作りに重要な判断基準になるであろう。あるいは、これまでも善し悪しに対して理由がよくわからずに判断してきたはずである。それに少しでも理由を与えたいのだ。

## １－２．物語と筋の不安定性

ポール・リクールによると「物語ることは、筋立てによって、時間の統合形象化、「異質なものの綜合」を可能にする」（モンジャン , 2000, p.169）ことである。そして、物語ることを次にように人生につなげている。「次のことを思い起こそう。人生とは、この物語ることを求めている生の歴史である。自分で自分自身を理解するとは、自分自身について理解できると同時に受け入れられる、何よりも受け入れられるいくつかの物語を物語ることができることである」（同上 ,p176）。つまり、人生を筋立て（plot）し、自己の解釈から自分自身を受け入れ、そこから新たな物語を語ることができるのである。

物語ることは私を理解するために重要な行為である。しかし、単に思い思いのことを自由連想法のように並べてゆけばよいのではない。筋立てして、その筋立てを統合形象化（configuration）、つまり多様な出来事をひとつの筋（特に時間について）に纏めあげることをしなくてはならないのである。そして、出来事に区切りをつけて考えていく必要があるのである。

私自身の物語を読み込もうとしたときに、いくつか面倒な問題が現れてくる。最も面倒なのは時間をどのように扱うかである。過去・現在・未来という流れを持った時間軸で私たちの人生を考えた場合、現在は過去に裏打ちされていることになる。その説明は私自身に過去があるという感覚によって理解されるのであるが、そもそもその過去について疑いを持つことも可能である。しかし、物語ろうとする私たちの人生について、過去は常に時間軸に沿ってのみ思い出され、語られるのではなく、出来事との関係性の中で思い出され、語られるのである。

また、私たちの人生の筋は人類の営みや社会や環境に影響されている。外部の過去が確かであるという前提が成り立つことで、私たちは過去からの時間軸を信用する。そのこと自体も疑ってみる価値はあるのかもしれない。

フィリップ・フォレストは『さりながら』の中で、私たち人類の営みを改めて見直し、個人を顧みたときに以下のような感想を述べている。

> しかし、歴史の時間はひとつではない。意味や方向も定まっていないし、来し方もいくえもわからない。ひとはみな、ある日とつぜんこの世に投げ入れられて、訳もわからず目覚めると、周りにはすでにたくさんの寓話やら、どうでもいい分厚い物語が

あり、古ぼけた伝説が消えかかった残響を響かせているのだ。過去も未来ものなく、現在はただの眩暈でしかない、前と後ろに挟まれて、空虚のなかを流れていく嘘っぽい二つの間に垂直にぽっかり開いている（フォレスト , 2008, p.38）

このフォレストの時間感覚は私自身にとって示唆的なものである。私たちは何の根拠もなく、過去が正しく、また、その過去は変えられないと思っている。それと同時に過去にすがりつき、また過去に後悔している（少なくとも私は）。現在は過去からの一連の流れで構成されているという考えは実のところ嘘っぽく、単に今あるに過ぎないのである。そう考えると私たちの物語は語る度に変わるため、確定的ではないのである。

どのように私の物語を読み込もうとしても、忘れていることや思い出せないことがある。この過去を思い出そうとすることは真実を探す行為であるように思われるが、現在の視点から考えると今を構成させるための筋を整えているだけなのである。筋が整いさえすれば、過去の出来事などどうでもよいのである。しかし、思い出せないことが多いと過去の出来事を断片的に思い起こす。それには筋がなく、出来事全体に対して腑に落ちないのである。このように考えると私自身の物語の信憑性などは実のところどうでも良く、例えば、フィクションとの混同で構成されていても良い。大切なのは今なぜこのように感じたのかを理由付けできればそれでよいのである。

過去は私の今を構成するための材料でしかなく、都合良くその材料を引き出しから取り出してきて使用しているに過ぎない。あるいは無意識に材料が顔を出して私の今に入り込む。私にとって現在は脆弱であり、今いる理由の細部は簡単に変化していく。そのような細部の変化の中で、過去もこのように考えただろうという確信はもてない。それにより筋は不安定である。不安定な筋によって私たちの物語は確かな一定性をもてないのである。また、同様に未来も確かな一定性はない。

このような現在という筋に対して、既視感を覚えたときにその不安定な筋は一旦立ち切られる。そして、可能な限り筋を安定させるために筋の巻き戻しが要求される。その巻き戻しはどこに飛べばよいのか分からないためにビデオレコーダーの巻き戻しのよう時間を軸に探そうとする。時間を軸に行う巻き戻しは遠い過去にまで及ぶことはあまりない。近い過去にそれが見つからない場合は神秘的な奇妙な感覚を残して探索をあきらめてしまう。

もし、遠い過去なのに理由が見つかった場合はその映像や音はいつも同じように現れる。

それは私たちが引き出しの中に大切にしまっているある物語の発端であり、私たちの価値判断に重要な役割を果たしている場合が多い。今回、そう確信する出来事を経験した。

数多くの物語をひとつの束のようにして私たちの今はある。大きな筋と小さな筋があり、今に張り巡らされている。しかし、どの筋にも発端がある。物語のディティールはその発端に影響されているのではないだろうか。その発端は情動的であり、感情的であり、強烈に私たちに刻み込まれる。刻み込まれたものは時として糧になるが、時として傷になる。傷になった場合、その傷を隠すために違う物語を上書きする。しかし、傷は隠されたに過ぎず、なくなったわけではない。

私たちの存在は理由なく今にいたとしても、感じえていることは物語の筋に沿っている。その物語の中に確認できる真実がなくても、刻み込まれた何かが時として私たちに訴えかけてくる。それは良い思い出としてなのか、隠そうとしても隠しきれていない傷としてなのか。既視感を覚えるときにそこまではハッキリと認識できないのだが、それを丁寧に追ってみる価値はありそうだ。これから紹介し考察するポリセントリック・プラトーに触れて、期せずして既視感を覚えたのである。なぜそれに既視感を覚えたのか。それを紐解いてみたい。

それでは、ここで明確にしなくてはならない内容を確認してみよう。それは小野氏から問われた「ポリセントリック・プラトーをどのように考えるか」である。この問いは単に私がポリセントリック・プラトーに対してどのような感想を得たのか、つまり、善し悪しを判断するためのものではないと理解した。小野氏は、ポリセントリック・プラトーが持つ可能性とそこから私たちの家作りの方向性と可能性をどのように考えるのかと、私に問いかけたのだと思う。その問いかけは確かに私に届いた。

しかし、私がポリセントリック・プラトーに触れて強く思ったのは家作りの方向性や可能性というよりも、私自身のうちにある物語を紐解かないことにはそのスタートラインに立てないということである。触れて強く思ったという場合は体性感覚的な内容を記載するべきなのだが、もっとも強く残ったのは既視感からの奇妙な感覚であった。それ故にその奇妙な感覚から抜け出さなければならないと同時に思ったのである。

## １－３．あとになって現れた眩暈

ポリセントリック・プラトーについて述べる必要があるのだが、それ以前に物語を紐解

く意味を簡単に述べておこう。物語を紐解くとは前論文において私が述べた「懐かしさを見つける」行為につながるのである[1]。そこでは「泥臭くない懐かしさ」という表現を使用し、それを「琴線に触れるような何か」と述べた。そのときにはこの「泥臭くない」の部分にネガティブな印象を含めない潔白な懐かしさがあると思い書いた。しかし、その後、私を取り巻く多くが泥臭く、泥臭くないものを探すことは非常に困難であることに気づかされた。

「泥臭い」とは野暮ったい、洗練されていないといった意味で通常使用され、英語表現では unsophisticated や unrefined 、unspectacular に近いとされる。私自身はそれに加えて感覚的に鼻につくこと（味とにおいはその代表である）や釈然としない感じに対しても泥臭いと表現する場合がある。

では、懐かしさはどこにあるのか。それは私自身の物語の中にある。その物語とはいったい何なのか。それは話が進む中で構成される筋を持った語りである。何かが頭の中に繰り返し立ち現れてきても、それを一度語りに乗せなければ構成されない。言語化、文字化することで何かに形が与えられる。そして、それは何かではなくなる。

物語は語ることで構成される。選択された特別な表現となり、筋に矛盾を生じさせないように注意深く言葉を吟味する。懐かしさはそのような物語の中になり、語りを構成する要素であるのだが、その懐かしく思う理由はいつも明確であるとはいえない。語りながら、書きながらそれを探している。この探す行為は忘れかけたものを改めて記憶するためなのではない。その逆で、探す行為とは気にならなくなるように忘れるためなのだ。

何かよくわからない懐かしさは私の中で違和感として引っかかっている。この引っかかりを取るために語り、書く。物語る行為が常にそうであるとは言い切れないが、引っかかった何かを取り去ろうとする語りに筋が通らなければいつまでたってもそれはなくならない。引っかかりがとれたときその何かは何かではなくなり、違和感としての存在を消してしまう。それを私たちは「腑に落ちる」と表現する。そして、その引っかかりは忘れられる。泥臭い懐かしさは私たちの中に引っかかっているのである。私たちは生きていく中でその引っかかりに出会っていく。鼻につくように触れたくなかったと思いつつも、たびたび引っかかる。その引っかかりがいつも価値観を左右する。善し悪しというよりは好き嫌いを理由付けるために働くのだ。それは情動的判断といえるだろう。

ポリセントリック・プラトーに触れたことである引っかかりに遭遇した。それは私自身にとって泥臭い物語である。それを述べたいがためにこのような長い前置きが必要であっ

た。

ポリセントリック・プラトーはその中にはいることができ、また、その上に乗ることもできる。それに入ったときに立ち現れたのは客観的な感想ではなく、泥臭い引っかかりであった。その泥臭い引っかかりは既視感によってもたらされた。その理由はすぐにわからなかったのだが、中から出て、次に上に昇ったときにきっかけをつかんだ。これは山笠の感覚だとわかったのである。

私が生まれた地域に古くから伝わる祭りがある。6 月に入れば 7 月 20 日からの本番に向けて、地域のあちこちで太鼓と鐘の音が響き渡る。その音に誘われて小さい頃から兄に手を引かれて練習を見学していた。7 月 20 日から 23 日までの間、山笠は神社や商店街の入り口などに飾られている。山笠自体は 4 メートルほどの高さがあり、その前後に戦国武将の人形がつけられ、電飾で飾られている。夜にはその電飾が輝き、見る者を圧倒する。その山笠の中には、特別強い禁止もなく比較的容易に入ることができる。それはその地域の子どもだったかもしれないが、ジャングルジムの中にはいるような感覚で入っていけた。土台は大きな丸太で組まれており、地上から 1 メートル 50 センチくらいのところに太鼓が二つ並べられてある。その上、地上から 2 メートル 50 センチくらいのところには平たい鐘が設置されてある。子どもの頃、実際に山笠が稼働していないときに、その中に入って太鼓や鐘に触れることが許されていた。山笠は鐘のある部分の上にも昇ることができるのであるが、高さが 4 メートルほどのところに組まれた櫓のような場所には大人しか昇ることが許されなかった。

祭りは子どもであった私にとって、最も楽しみな期間であり、6 月の「太鼓の練習」の時期から胸が躍っていた。夏休みと同時に祭りが始まるため、子どもにとってわかりやすい季節の風物詩だった。

「太鼓の練習」にはしばしば参加した。大人がたたく合間に、太鼓や鐘にさわることができる。少し年齢が上がってくるとあるとき見学から鐘をたたくことに参加の形が変わる。兄が私より先にたたき出し、順番が決められていたように私もいつの頃からか「練習」に参加していた。いつかは山笠の中でたたける日を夢見ていた。さらに、7 月 23 日には祭りの締めくくりとして「太鼓の競演会」が開催されていた。それに出場することは地域のものとして名誉であった。

例年通りに夏休みが来ることを心待ちにしていた。「太鼓の練習」にも参加しており、

周りの大人のおだてに乗って、人の視線を気にしつつも鐘を叩いていた。ある時、そろそろ太鼓の競演会の順番が自分に回ってくるのではないかと期待するようになった。大太鼓、小太鼓、鐘の順番でヒエラルキーが構成されている。鐘をたたくことは太鼓の競演会における登竜門であった。私自身、その地域に根付いており、その順番に選ばれると子どもながらに強い根拠があるわけではないのだが確信していた。

ある夏の日、それは記憶が曖昧でいくつであったか全く思い出せないのであるが、私自身にとって衝撃的な事件が起きた。7 月 23 日の太鼓の競演会をいつものように観戦にいったときのことである。私が所属していた組合の順番が回ってきたとき、いつものように興奮してそれを見ようとしていた。しかし、ある異変に気づいた。鐘をたたいているのは、もちろん私ではなく、私よりも学年が一つ下のよく知っている男の子だった――安立君だった――のだ。

私の記憶の中に、その映像を最後にまったく祭りの記憶がない。夏の夕方のあと少しで夜になるという暗がりの中、見えているのは坊主頭の男の子、その映像を最後に私の祭りの物語はなくなっている。もちろん毎年行われている祭りであるので、祭りがあったことは知っている。しかし、事件以降、祭りに出くわさないようにしていた。さらに祭りを煩わしく思い、夏休みに入ったら祭りの期間は夏休みの宿題をするようにしていた。鐘の音を耳にしながら。それ以降、鐘の音は苦痛であった。

子供心に突き刺さった衝撃は人生を変える大きな挫折であった。そして、その物語から逃げ出すために今でもそうなのだが、とにかく祭りが――どんな祭りであっても――嫌いである。そして、決して参加しない、否、できないでいる。事件をポジティブに考えれば大人になるための通過儀礼だったのかもしれないが、今回ここで書く前は心の奥底に隠蔽されており、それをこじ開けるには強い力が必要であった。

ポリセントリック・プラトーによってもたらされた既視感は、山笠の中の映像にほかならなかった。私の人生でもっとも楽しみにしていたものであり、また、もっとも触れたくない傷であったのだ。初めて触れたとき、ポリセントリック・プラトーの上で眩暈を生じ、しばらくそこから降りられなくなったのだ。

ここで、このような自分の物語を書くことについていくらかためらいがあった。もっと、簡単な感想にとどめておけば良かったのだが、回避しようとすればするほど、あとになって眩暈が起きた。ここから立ち去ることで得るものはない。しかし、書くことで泥臭い引

っかかりから解放されると考えたのである。

私にとって泥臭い懐かしさをポリセントリック・プラトーの上で思い出した。小野氏からの問いにどのように回答できるのか。そして、この私の物語が家作りにどのように活かされるのか。私の眩暈の原因を語っただけで終わることはできない。眩暈の先にある何かを見つけ出す。つまり、紐解いた物語、取り去った（と思われる）引っかかりからその物語を完結させるためにポリセントリック・プラトーを含んだ語りを続けてみよう。

## １－４．既視感を越えたところ

ポリセントリック･プラトーに触れたことによって立ち現れた「既視感」と私の「物語」について述べた。そして、本節では小野氏からの問いについて述べる。ただ、感想を述べるのではなく、前論文で述べた「施主がする「家を建てる」ことは「建つであろう家の構想を具体的に顕にする」」との一つの結論と「既視感」と「物語」を併せて考えてみたい。この試みは施主である私の中にある家への想いの語りであり、その語りは私の中にある物語の発端から導き出されているという関係を明確にすることでもある。

「建つであろう家の構想を具体的に顕わにする」と前論文で述べてみたものの、それに対して具体的な提案はできていない。唯一述べることができたのは「施主として「手」によって私たちの「懐かしさ」を〈家〉を通して伝える」という考えだけであった。この考えは文章を構成していくうちに導き出されたものであるので実際のアプローチとは結びついていなかった。しかし、今回、ポリセントリック・プラトーに触れてみて、既視感を覚えた理由のひとつに、おそらく「寸法」があり、それが重要な示唆を与えてくれるのではないかと考えている。

寸法について述べる前に一般的にポリセントリック・プラトーを見た場合にどのように思うのかを述べてみる。一般論とした理由は幾人かの感想を統合しての意見であるからである。

ポリ（多）セントリック（中心）と名付けられたプラトー（台）は一見すると大小さまざまの多くの箱が組み合わされた大きな箱である。単に箱を組み合わせて大きさの違う棚となり、収納を目的とした箱であるように見える。そして、棚としての機能に付け加えて、棚を壁として考え、それによって仕切り、部屋を作る。少し広い空間に置くことができれば、部屋の中に部屋を作るための道具として扱うことができる。結果的にポリセントリッ

ク・プラトーを一言で表現するなら囲う本棚である。本棚である限りにおいて「アトリエ・ワン」[2] が考案するメディアポッドやマンガポッドと何ら代わりがないようにも見ることができる。

ポリセントリック・プラトーに実際に触れることなく、写真だけを見ると以上のような一般論になるだろう。私自身も触れる前に写真を見て、大きな本棚、以前見て実際にその中に入ったメディアポッドだと思った。しかし、触れてみてその感想は少しずつ変化していった。既視感を覚えたことについてはこれまで述べてみたが、その理由の根本にあるのが「寸法」であると思われるのだ。

小野氏によるとポリセントリック・プラトーの基本寸法はモデュロール (Modulor) によって作られている。モデュロールとはフランスの建築家ル・コルビュジエ（Le Corbusier）の考案した人体の寸法とフィボナッチ数列、黄金比によって導き出した基準寸法の数列である。一見、乱雑に組み合わされた箱――小野氏は「窓」と呼ぶのであるが――が落ち着いて見えるという規則性は、このモデュロールによってもたらされたのではないかと推察できる。

自然界の中にある寸法を取り込んで不自然な形を作り上げるこのアプローチは建築家の考えとしては当たり前なのかもしれないが、細かなところまで規則性を持たせるアプローチは有用であるように感じた。ポリセントリック・プラトーは 1400mm の外寸に対してミリ単位であとから箱を入れ込むのではなく、決まったパターンの箱を組み合わせると 1400mm になる構造になっている。大きく広げようとした場合もモデュロールの規則によって広げられる。

余談になるがこの方法論は実際に日本家屋の畳の間に使用されるものと似ている。最近の住宅は広さを平方メートルであらわすことが多い。そして、わざわざ平方メートルから畳や坪に変換して表示する。私たちの寸法の感覚は細かなセンチメートル刻みではなく、畳や坪感覚であるために実際にモデルルームに入ってみて縦横の規格の不規則さに感覚を惑わされることがある。

古来より使用されてきた「ひろ」、「あた」の単位 [3] のようにもともと私たちにとっての寸法とは身近なものによってもたらされていたはずである。ここでは単に、四角型を基準とした 6 畳一間などといった規格を推奨するのではなく、身体のアルゴリズムに裏打ちされた寸法が私たちの身体に慣れた寸法なのだと言いたいのである。細かな微調整は個人レベルにおいて必要であるのだが、手の届く範囲（腕の範囲でとれるのか、少しかがみ込

まないととれないのか)、無理なく移動できる範囲（例えば、5 歩で移動できる距離と 5 歩半でいける距離の微妙な違い）を導き出す寸法は私たちにとって有用であり、心地よいのだと思われる。

また、モデュロールを基準に考えると椅子とテーブル、テーブルと調理台、調理台と棚、棚と階段などのつながりを「もの」によってではなく、寸法によって作り上げることができるのである。椅子としてあるのだから椅子なのではなく、ちょうど座りやすい高さにある平面が椅子なのである。それを設置している床自体も常に平面である必要はないだろう。常に水平で、かつ平面であるものを床と呼ぶのでなく、水平が奪われ、平面の連続性がなくとも床として見る。そして、椅子としても見る。そのような「もの」の機能ではなく、身体にあった寸法から考えるものもあるべきだ。

ポリセントリック・プラトーは面の連続性が少ない。凸凹と言ってしまえばそれまでであるが、その凸凹が機能的多様性を持っている。ポリセントリック・プラトーには椅子そのもの（椅子には見えないのだが）が組み込まれており、その部分が一般的な椅子の座面の高さ―― 430mm ――の位置ではなく、1000mm くらいの位置にあるためにテーブルと椅子の関係性が一目でわからない。少し昇って座り、私自身がポリセントリック・プラトーの凸凹の中に組み込まれる。座ったときの目線の高さが立位のときよりも高い位置にあるため通常の生活にない視界が広がる。

小野氏の思惑がこの寸法にあるかどうかは実のところ定かではない。私自身が触って、座って感じ、思ったことである。先に述べたようにポリセントリック・プラトーに入る、昇ることで既視感を覚え、その理由を紐解くために私の物語に行き着いた。そのプロセスを経て既視感が現れた理由のひとつは寸法に関係しているのではないかと思うようになった。それは寸法が持つ伝統と言い換えることができるだろう。

寸法はおそらく伝統的に受け継がれてきた。その寸法は私たちの身体の寸法に合わせて基準が決められてきたはずである。さらに、寸法は私たちの身体にフィットするように成り立ってきたはずである。しかし、それが規格化されていく中で、寸法のバリエーションを少なくしていった。S・M・L のように区切られた中での選択は私たちの感覚を鈍くさせ、寸法そのものに私たちの感覚をフィットさせようとものの側から要請される。

本来ならば可能である限り、身体にフィットした寸法決めがなされるべきなのであるが、ものの数や質に多様性がある現代において実際のところ（特に金銭的に）それは困難であり、ある程度規格に従わなくてはならない。求めることができるのは規格の中での選択で

しかない。しかし、今回触れたポリセントリック・プラトーは決められた寸法の中に複雑な形と多様な機能を融合させているため、規格を越え出ていた。小野氏がポリ（多）セントリック（中心）と呼んだ所以はここにあるのだと思う。寸法は決められているのだが、パーツの使い方に自由度を与えることで、存在に広がりを見せている。さらに、ポリセントリック・プラトーは住宅の一部であるのだが、後付が可能な設備である。そのため、必要に応じて導入、そして解体が可能である。この意味で生活に合わせた対応が可能になるだろう。

寸法についてもう少し話を進めよう。ポリセントリック・プラトーの寸法はモデュロールの概念に沿っている。モデュロールは明らかに伝統的な寸法である。伝統的とは受け継がれていくものであり、さらにそれ自体が発展性を持って練り込まれたものである。寸法は職人の手から手によって受け継がれる技術とともに口頭伝承や文字の形で受け継がれていく。職人の手の感覚は時間をかけ、納得のいく形でしか受け継がれない。寸法は基準として位置づけられ、それを微妙に変化させることのできる手段として受け継がれていく。それは単に言語化されたという意味だけではなく、身体に刻み込まれたものとしての伝達である。作り続けていくものの中だけに成熟した寸法があるのだ。

伝統的な寺院建築や祭りの御輿、山笠などは寸法を忠実に守り継がれている。数百年、あるいは千年以上受け継がれた寸法はどこかで集合的無意識の中に刻み込まれているのかもしれない。私を越えたところで形が守り継がれている。その形の中に懐かしさがある、そのように考えることはできないだろうか。

もちろん、私の身体が今よりも小さなときに触れた山笠と今になった触れたポリセントリック・プラトーの寸法の感覚が同じであるはずはない。しかし、思い出してみてもあの寸法の中に入る、昇る行為を通して私の身体が感じたのは、単に行為で導かれたのではないと思われる。これまで、色々なところに同じように入る、昇るを繰り返してきが、あのような既視感は現れなかった。あの日に自らの意志で置いてきた記憶に引き戻された理由は伝統的な寸法に入り、昇ったからなのだと思う。

法は私たちの空間知覚に関わる。空間知覚はルロワ＝グーランによるとふたつの方法から生じているという。

> まわりの世界を知覚するのは、ふたつの方法ではされる。ひとつは動的で、空間を意識しながら踏破することであり、もうひとつは情的で、未知の限界まで薄れながら

拡がっていく輪を、自分は動かずに、まわりに次々と描くことである。一方は巡回する道筋にそって世界像をあたえてくれる。もう一方はふたつの対立する表面、地平線でひとつになる空と地表のなかで像を統合する（多木 , 2001, p.218）

ポリセントリック・プラトーがもたらした空間知覚はこの説明に符合する。もう少し発展することを許されれば、空間知覚そのものも私たちの中に受け継がれた個人を超えた経験からの影響を受けているのかもしれない。私は寸法によってそれを感じたのだろう。
このように少々強引な感じは否めないが、寸法が私たちの身体に与える影響は多分にあるのだと考える。ポリセントリック・プラトーの基本はモデュロールの寸法に沿っているのだが、パーツの組み合わせが多様であるために、多くのパターンの寸法で表現できる。単にインテリアとしてではなく、部屋そのもの、あるいは階段、壁、床、色々なものに変化できる。実際に住宅の中で使用されていないのだが、発想次第で多種多様な使用方法があるだろう。これらの意味で、フィットする家作りに重要なアプローチであると結論づけることができる。

本節の最後に雑感を述べてみる。私の家（ボクの家）を考えたとき、ポリセントリック・プラトーはどのように導入されるべきであろうか。ポリセントリック・プラトーそのものの可能性について見いだせた気はするのだが、実際に私の家にあり、それをどのように使っているのかを想像したときに、それが持つ多様性を十分に活かしきれていない気がしている。小野氏はモデルケースとしてポリセントリック・プラトーを一つの部屋として使用することを提案している。

小野氏の中にさらなる可能性をすでに見つけているかもしれないが、単に部屋として、あるいは、家の中に置くものとしてのポリセントリック・プラトーではない可能性を今後に向けて施主の立場から見いだせればと思う。つまり、実際に使用する可能性を持つ方からの発展性も重要視する必要があると考えるのだ。場合によってはポリセントリック・プラトーそのものが家となることもあるだろうし、個人の家を越えて、集合住宅にいたるような可能性もあるだろう。今回はそこまで視点を広げることはしないのだが、実際に触れた者として協働して可能性を押し入れ広げていければと思う。そのときに私の物語がどこかの役に立てば良いと少し思うのだが。

## １－５．施主が形の追求をやめたとき

ポリセントリック・プラトーは小野氏が私に見せてくれた「もの」としてのアプローチであり、今後の私たちの家作りに対して具体的な方法論であったと考える。前回は文書のやり取りを通してお互いの考えに触れたのだが、今回は実際の「もの」から家作りを一歩前に推し進めた形となった。この「もの」を経由した対話は私にとって新たな感覚をもたらした。これまで述べてきた既視感もそうであるが、写真などで見た感覚と実物に触れた感覚は別の感覚であった。そして、家作りは触れた感覚を重視する必要があると決定的に考えるようになった。「もの」そのものが持つ存在の力に触れた気がした。

「もの」を通した対話は家作りに際して常に可能であるとはかぎらない。家作りは形無いものをお互いにほとんど想像しながら作り上げていき、結果的にできあがってみて「もの」を通した対話になる。そのように考えたとき、家作りは具体性が増せば増すほど可能性が限定されていき、窮屈感を増していくと思うようになった。夢を語っていた時期から、色々な制約のもと活動して行かなくてはならない。この色々な制約は違った形であるが施主にも建築家にも現れる。

隈研吾は、環境等の諸条件を受け入れる「負ける建築」について述べた。これはやはり施主と建築家両方にかかってくる大きな課題である。最大公約するではなく、最小公倍数を目指すような活動になることは必至である。その覚悟が家を作ろうと考え出して３年近く経過して、徐々に固まってきた。

私自身にとって重要な覚悟とは、「形にのめり込まない」ということである。好きな形、嫌いな形は確かにあるのだが、家という形はそのもの自体の形でできあがるのではなく、土地の形や風景などにフィットしなくてはならない。形ありきの想像では「負ける」ことができなくなるのだ。ある程度の想像は許されても、形を確立しておくのは有用ではない。細やかな部分、つまりドアの形、壁の種類、風呂の形などは決めておいても良いのだが、家そのものに私の想像の形はのめり込ませないようにしようと考えている。

土地が決まり、その風景にフィットする準備が整うことではじめて形のアプローチに入る。それまでに、私は私たち家族の物語を紐解きながら、最小公倍数の数としての必要な因子を探さなければならないと思っている。前にも少し述べた「建つであろう家の構想を具体的に顕にする」ことの具体的の部分に当てはまるのは家そのものの形ではなく、私たちの物語である。ここで初めて物語「私たち」となり、私自身を越え出ていく。これまで

述べた既視感や懐かしさはあくまでも私のみの感覚や出来事であり、私の妻、息子、娘には必ずしも入り込まない。さらに、息子や娘はそんなに多くの懐かしさを保有していない。これから「ボクの家」が彼らに懐かしさを与えるようになるのである。私と妻の懐かしさの受け渡しが「もの」を通して行われる、それを望むのだ。その意味で、私は私を越えた物語を紐解く必要がある。この行為は鷲田が『「待つ」ということ』の中に含めたリクールの「理解する」の説明に関わる。

> ポール・リクールは、何かほんとうに「理解する」というのは、同化（appropriation=所有、つまりはわがものとすること）ではなく、かならず「貪欲で自己愛的な自我の放棄」、つまりは所有権剥奪（dèsappropriation）をともなうものだと書いている。これまでなじみのなかった何かを理解したときには、ひとはもう、おのれの軸を移し、自己を理解する新しい地平に入っているのだ、と（鷲田 , 2006, pp.99-100）

私は家作りを通してこのプロセスを経過しているのかもしれないと感じた。私の「貪欲で自己愛的な自我の放棄」の先に、私たちの家作りがある。そのために最も必要なのは妻との対話である。私たちが互いに私たちの物語を紐解き、その中からなじみあるものとないもの、また懐かしいもの、ほしいもの、ほしくないもの、すきなもの、きらいなものを導き出さなくてはならない。その中に時として形ある姿も導かれるだろう。それも細かに書き留めておく。それを行うことが「ボク（ら）の家」における Bespoke（誂え）なのだ。これからその作業に入っていくことになるだろう。

ところで、施主が形を離れて、結局、施主は家に対して何を求めるのかと考えてみると「快適に住む」という部分からはどこまでいっても逃げることができない重要なテーマであるように思う。家に対して私がフィットするのではく、家が私にフィットすべきだとこれまで考えてきた。その考えは今のところ変化していないのだが、「快適に住む」をフィットの概念ですべて覆い尽くすはできないだろう。

今回、ポリセントリック・プラトーを通して寸法を整えることがフィットする条件の一つになりうるだろうといった可能性を述べた。ただし、寸法だけを整えても常に快適であるという条件は成り立たない。快適である条件が誰にとっても一定である必要があるからだ。その点に関して、最後に提案するのは熱の問題である。誰にとってもおそらく熱の安

定に関しては快適と感じる重要な条件であると考える。熱に関する個人的見解を次節に述べ、問いという形で小野氏に論文をバトンタッチすることにする。

## 2．堀から小野氏への問い

### 2－1．住む（熱としての生命論から）をどう考えるか

住むと簡単に述べてみても、その言葉が持つ意味を簡単に理解することは難しい。ポイントを絞って考え、ひとつひとつ細やかに考えていくしか方法はないだろう。そこで、今回、「熱」を一つのテーマとして取り上げて考えてみた。その考えを建築家がどのように受け止め、アプローチするのかを問うのである。以下にその問いにいたった経緯を述べる。

住むのは私たちである。私たちは生きている。住むのは生きている私たちである。生きている私たちは何かを感じ、何かを考えている。しかし、感じ、考えることは生きていると同意語として使用できない。もちろん、生きているからできることなのであるが、そもそも生きることの根本が何であるかを考えるべきであろう。

例えば、医学的な立場からは意識がなくても心臓が動く限り生きているのである。また、他の動物にとって生きることは認識や行為などの理性をともなった知的な活動ではない。生きることは生命に共通している何かであり、高次の活動ではない。そこで、生きる営みを一旦確認して、そこから住むことを考えていくことにしよう。

ドイツの教養書として名高いトーマス・マン『魔の山』（1924）の中で、主人公ハンス・カストルプは病に冒された自分の体と愛すべき女性の体について興味を持ち、本来はエンジニアであるのだが、医学書を読みふけり生命について考察する。その考察の中で一つの重要な視点にたどりつく。

> さてそれなら、生命とはいったい何であろう？ それは熱であった。形態を維持しながら一瞬も同一の状態にないものがつくりだす熱、同一の状態を維持することが不可能なほどに複雑で精巧な構成を持つ蛋白分子が、たえず分解、新生する過程に付随する熱物質である。したがって、もともと存在しえないものの存在であって、分解と新生とが交錯する熱過程においてのみ、甘美に、せつなく、辛うじて生命線の上にバ

ランスを保っていることができるものの存在である。生命は物質でもなければ精神でもなかった。両者の中間であって、飛瀑にかかる虹のように、または焔のように、物質を素材とする一現象である（マン , 1988, pp.423-424）

生命とは熱である。ハンス・カストルプの答えは非常に明快であるが、重要な示唆に富んでいる。デカルト以降、生命の構成――人間の構成――は身体と精神の両面からなり、行為するもの、思考するものが微妙なバランスの中にあった。またそれを解釈者が意図をもってそのどちらかを中心に置き説明してきた。しかし、ハンス・カストルプは身体と精神をコインの裏表であるという考えではなく、もっと根本的な視点から切り取る。その視点では、生命は熱という現象である。この熱は常に同じ温度を保とうとする働きによって成り立っている。そのために私たちは熱のエネルギーをつくりだすために食べ、熱を安定させるために服を着、そして、外からの影響を最小限に抑えるために住居に身をゆだねるのである。

ハンス・カストルプの生命論をそのまま受け取り、敷衍して述べると住居は熱である生命を守るために存在するといえる。生まれてから死ぬまで私たち生命は否応なしに熱を発生させる。その熱は 36．5 度前後と一生を通してほぼ安定している。人間の基礎代謝は一日に 1500kcal 程度のエネルギー量であり、生きている間ずっと熱を作り続ける。私たちの一生は食べ、呼吸をし、熱を作る。その熱を利用して考え、行為するのである。この営みは人間（特に日本人）であれば平均約 80 年間休みなく安定して続けるのである。

この安定が何者かによって崩されそうになったときに身体は一斉に防御に回る。また、熱を上げて身体を守る。しかし、すべてが身体一つでまかなえるわけではなく、代謝を補完するために服を着、住宅に住んでいる。この熱を安定させる営みのために服や住居は存在する。そう言い切ってよいだろう。

このように考えると「住む」こととは熱の安定を目的にしているといえるだろう。ただし、その目的が科学的にのみ考えて単に保温するなどの魔法瓶のような機能に還元されてはならない。単に熱と考えた場合にそれは量的な意味が強いが、質的な部分も考えるべきである。たしかに、この機能の部分は重要である。しかし、さらに論を進めて、熱の安定によってもたらされるもの、そして量的な熱と対比して質的な熱が何であるかを見極め考察すべきである。

熱である生命――私たち――は身体と精神を有している。熱を中心に身体と精神を考え

たとき、身体は熱を知覚し、制御する。精神は熱の知覚と制御を情動や感情によって捉える。これらは協働して、無意識のレベルと意識のレベルをスムーズに行き来し、行動を制御する。この熱の制御を環境に対して行っており、幅広い環境の変化(熱帯の地や寒冷の地)に対応する。この場合の環境とは主に空気を媒介とした温度変化、湿度変化であり、それらは季節や天候、地域によって変化するものを指す。私たちはこれらの変化に対して無意識に、時に意識的に対応している。ただし、環境への対応には限界がある。それは身体が生産する熱量を超えてしまうような環境適応はできないということである。熱の生産を制御するための私たちは服を着、住宅に住むのである。この服を着、住宅に住む行為は環境の変化に対して意識的に行う対応策である。例えば、身体がセンサーとして温度が下がったことを知覚し、それを寒いと認識したため、火を焚き、衣服を重ねるのである。

通常、私たちは熱を安定させながら生きている。目的論的意味を持ち住む、つまり、熱を安定させるために住んでいるのである。しかし、その熱は単純に 36．5 度に安定させておけばよいのだろうか。おそらくそうではない、熱の安定は環境の中で行われるのであり、温度が同じ 20 度であり、36.5 度の熱であったとしても、感じている季節が夏であるのか、冬であるのかで感じ方は違う。夏に 20 度になれば寒いと感じ、冬に 20 度になれば暖かいと感じる。センサーである私たちの身体は環境の中で温度を感じ取り、その温度がどの程度であるかを情動や感情として知らせ、熱を制御している。環境の中で生きている私たちはそのつど、熱を安定させるために感じ、考えている。そこでは量的な熱の安定だけではなく、質的な熱の安定も同時に感じ、考えられている。質的な熱とはそれを安定させるための善し悪しの判断に関係する。その判断は「感じ方」として知覚する、言い換えれば「快・不快」に選別することである。「快・不快」は私たちの生きることに重要な知覚である。

では、快適な知覚とはどのような環境によってつくりだされるのだろうか。また、私たちにとって快適とはどのように熱と関係するのだろうか。このことについては、快適さを 2 つに割って説明する方がわかりやすい。ここで述べる「快適さ」は原広司の『空間〈機能から様相へ〉』(1986）の中に現れる空間における現象学的な様相（Modality）の中で感じる快適さを適用して考えてみる。

「快適さ」は、日常的な価値であると同時に、高度に複雑な価値である。フィジカルな身体に対応した快適さもあるし、意識にとっての快適さもある。もちろん、フィ

ジカルな身体と切りはなされた意識はありえないから、ここで言う意識にとっての快適性は、現象学的な「身体」にとっての快適性である（原 , 2007, p.258）（傍点原著者）

ここでは身体と意識[4]の両方にとっての快適さについて述べられている。さらに、「意識にとっての快適性は、現象学的な「身体」にとっての快適性である」の部分で身体と意識のどちらにも快適性への志向があることを強調して述べている。そして、その身体と意識の「快適さは、日常的な価値」である。ここで使われている価値は都市や建築に必要なものとして原は説明する。それは、求められるものとしての価値であり、普遍的な価値を指しているわけではない。つまり、その時間と場所と人が求めるのであるからこそ日常的な価値と述べているのであろう。この日常的な価値である快適さは現象学的な経験の中に落とし込まれる。それが、快適さへの志向であり、私たちが普段から求めている身体と意識にとっての安定なのである。

また原は身体と意識を現象学的につなぎ合わせた後に「「快適である」とする様相は、意識の場所と空間図式が適合している、ある種の調和した倫理学的な風景であるといえる」（同上 , p258）と快適性に「調和」の概念の必要性を述べる。このことはまずもって見える空間（風景）に対する調和について述べているのだが、ここまで考えてきた内容に適用すると感じる空間の調和についても符合する。これまで述べてきたたこと、つまり、広がりの中に身を置く私たちが肌で感じる温度と熱についてである。熱に対しての調和についても「快適さ」の因子になると考える。

調和のとれた空間は快適である、と原は述べる。ただし、調和を簡単に作れないことが重要なポイントでもある。そして、調和は快適なだけでなく、「美」にも関係する。プラトンは晩年の著作『パイドロス』の中で「美」を「秩序・調和・均衡」としてとらえる（渡辺 , 1999, p.44）。この考えはその後、プロティノスなどに批判されるのだが、調和が美であるとする考えは的外れではない。調和は美であるという概念を受け止めると、調和した空間は快適であり、美しいのだといえる。これこそが質的な知覚であり、質的な熱の安定につながるのである。

熱である生命の私たちが住宅に求めることは第 1 に量的な熱の安定であり、第 2 に質的な熱の安定である。特に第 2 の安定が保たれているということは第 1 の安定も保たれていることになる。

生きることから住宅の機能について説明し、また、住宅にあるべき快適さについて触れ

た。快適さから見えた調和や美についてさらなる考察を重ねる必要があるものの、熱から見た住宅の意味に触れることができたのではないだろうか。これらは「住む」ことの根本的な意義であるのだと主張する。私にとってではなく、誰にとっても同様に「住む」ことの根本は同様であるのだ。

このように考えると熱を住宅における一つの重要なテーマとして考えられるのではないだろうか。施主（素人）が考える熱の問題に対して建築家はどのように考えるのか。単純に床暖房や外張断熱といった機能的側面だけで考えるのではなく、調和や美を含む熱を、そして快適さをどのように考えるのか。これを小野氏に問うてみる。

## 引用文献


オリヴィエ・モンジャン , 久米博訳（2000）『ポール・リクールの哲学 行動の存在論』, 新曜社 .

フィリップ・フォレスト , 澤田 直訳（2008）『さりながら』, 白水社 .

多木浩二（2001）『生きられた家』, 岩波書店 .

鷲田清一 (2006)『「待つ」ということ』, 角川選書 .

トーマス・マン , 関 泰祐 , 望月 市恵訳（1988）『魔の山』, 岩波文庫

原広司（2007）『空間〈機能から様相へ〉』, 岩波現代文庫 .

渡辺二郎（1999）『美と詩の哲学』, 放送大学教育振興会 .


## 注

1　堀寛史「「家を建てる」, そう決心して考えたこと――「ボクの家プロジェクト」施主編プロローグ」, 臨床哲学 , 第 9 号 ,2008,p63-73.

2　アトリエ・ワン ,http://www.bow-wow.jp/ 参照 ,（2009 年 1 月 3 日取得）

3　人体を使用した単位のことを指す。「ひろ」は両腕を広げて中指から中指までの長さ。「あた」は手を開いたときの中指の先から親指の先までの長さ。

4　ここでの「意識」は先に「精神」と述べた部分に適合する。

# Ⅲ．うちをつくる、うちをひらく
## ―ボクの家プロジェクト　建築家編　「展開部」―

小野　暁彦

### 1．「うちをつくる」ということ

建築家は「うち」をつくる職業である、と言ってみてもとりあえず間違いではないであろう。もちろんここでの「うち」というのは日本語であえてひらがなで意味に幅をもたせているのであるが、「建築家は『うち』をつくる職業である」と言った時、聞く者（日本人）はまず「うち」を「家」という意味でとらえているであろう。しかもその場合は大抵ハードとしての「家」つまり「住宅」をつくる（設計する）ことを思い浮かべていると思われる。しかしそのような文脈以外で「うち」と聞いた時にはまず「内」という漢字を当てはめて意味をとらえるに違いない。「内」と言ってもいわゆる物理的な内部・外部の「内」なのか、所有（property）の意味なのか、安心できるかできないかといったような感覚のことなのか、「私」という意味での「うち」なのか、「私たち」という意味での「内」なのか、「身内」の内なのかなど、何に対しての「内」なのか、という尺度によって様々に変化もするし曖昧である。「建築家は『うち』をつくる」、と言った時に、「家（住宅）」という意味のみならず敷衍して「内」のいずれの意味をも含んでくると考えてみるなら、とたんに工学的・技術的な問題、あるいは物質のアレンジメントの問題に至る前提として、まず「内」に対する態度を問われるような気がするだろう。あるいは「うちをつくる」という行為についてあらためて考えてみなさい、という声を聞くことになるだろう。

「うち（内）をつくる」とは実は不思議な文だ。なぜなら、その発話の主体＝私（内）は常に既にあるわけだからこの場合の「うち（内）」は「外」につくられるわけであり、必ず「うち（内）」は「外」である「内」になるからだ。そうするとその「うち」とは必ず両義的な意味で、つまり「内」と「外」との間の状態で現れると言ってよい。それは私（内）の延長の境界を定めることであり、「外」との距離を定めることである。「うち（内）をつくる」という行為は「内」にとって「内」の延長である境界を「外」に定めることで

ある。しかしその「外」と言っても実は常に既にある主体（内）にとっては、その都度「うち」として現れている事柄である。つまり、廣松渉の四肢的構造（質料・形相を縦に、主観・客観を横に置いたマトリックス―このマトリックス化は浅田彰が廣松を紹介する際に使用した手法だが）に倣っていえば、私「としての」身体にとって、（その都度）モノが世界「として」立ち現れているのであり、そういう意味で「世界―内」存在であるということは、私（内）にとってのここまでで言われている「外」もまた「うち」であるということになる。「うち（内）をつくる」という行為は「内」にとって「内」の延長である境界を「外」に定めることであるがその全ては「内」で行われる。しかし、もちろんここでは少し整理をしなくてはならない。客体（建築あるいは自然）の「質料（material）」と「形相（form）」の問題、主体の「身体（質料）」と「私＝自己（形相）」の問題。それを貫く「生きている」ということ。「生命（内）」にとって本当の「外」とは「死」である。建築と私の質料的・身体的側面と、形相的・精神的側面、現象としてはそれが渾然となって現れているわけだが、ひとまず分け、そしてまたつないでいくことにしよう。そうすることで建築と私にとっての「内」と「外」の問題がようやく素描できると思うからだ。

## 2．内部と外部の質的差異

木村敏は「内部と外部」という文章の中で次のように言う。

> わたしたちの身体というものは部屋の壁のようなもので、それ自身の内部と外部があると同時に、身体それ自体がわたしたちの内面的存在にとっては外部だと言える（木村 , 2005, p.199）

ここでは、壁が内と外という（質料的）状態の違いを作っているところに、その内に住まう住まい手が（形相的に）参加した時にはその内部を作っている壁自体も外部であるという、前段で述べたようなことが身体そのもののたとえとして語られている。身体が何をなしうるのかわれわれは知らない、とスピノザが言うように、身体は私にとって外部であるが、また私はその身体に住まっており、個体としての輪郭を維持しながらも、感覚と運動によって絶えずその境界を変化させつつその都度投射的に内を拡張し画定しようとしているといえる。しかしまた「私」にとって外部的存在である「身体」は、同じように「私」

にとって外部的存在である「壁」と同じ「質料的」な側にあり、そこにおいては建築はまずもってシェルターとしての機能が語られうる。それは生存のための機能という側面である。熱、空気、光の供給、食料や水を確保し摂取できる場、気候変動、自然災害、外敵の襲撃からの防御。

ところで、木村は上記引用の部分の前に興味深い例を引きあいに出し、内部と外部の質的差異について述べている。興味深い例というのは「精神病患者の芸術療法で患者に絵を描かせるとき、治療者が画用紙の縁にあらかじめ枠を描いておいてやると、患者のそこに描く絵が、枠のない真っ白な画用紙の場合とすっかり違ってくる」という中井久夫により見出された現象である。そこから木村は、その差（「枠を与えられた画用紙空間の内部性と、枠のない画用紙空間の外部性との差」）は「アットホームであるかどうか、あるいはそこに、おそらく患者にとってこの上なく大切なものである『なにか』が漂っているかいないかの差に帰着するだろう」と推察する（その前段では「要するに内とは、そこで生活がいとなまれるアットホームな場所のことを指しているらしい」と推測している）。さらに続けて次のように述べている。

> 内と外との絶対的に交換不可能なニュアンスの違いは、それこそ言語以前、論理以前の、なにか心情的、情緒的な種類のものだろう。端的に言ってしまえば、それは人間や動物が生きていることと不可分に結びついた感覚であるに違いない。極端な言いかたをすれば、内部とは生への方向をもった場所であり、外部とは死への方向をもった場所なのである（同上 , pp.198-199）

「外」は形相的なレベルでの「私」との関係で言えば「内」として立ち現れているが、質料的なレベルでの「（私＝）身体」との関係で言えば「絶対の外＝死」として現れていると言ってよいのかもしれない。前者は「境界あるもの」であるが後者は「境界無きもの」である。だから原広司は次のように言うのだ。

> はじめに、閉じた空間があった―と私は発想する。この閉じた空間に孔をうがつこと、それが即ち生であり、即ち建築することである（原 , 1987, p.133）

境界無き絶対の外に孔をうがち境界をつくること、あるいは絶えず境界を無きものに

する力に満ちた場において絶えず枠付けを行い、束の間安らう領域を確保しようという行為（このことはドゥルーズがフーコーのダイアグラムとして示した「主体化の帯域」の説明に近いであろうか）、形なき絶対の外から身を引き離し絶えず形を生成しようという動き、それが生きることであり、建築することである、と原は言っているように思える。

## 3．単位空間の identity と direction

さて、少し設計の現場の話に立ち戻ってみよう。現在私が設計を進める際に基本原理として心がけていることは 1.「まず単位空間を定め、それを集合させる」、2.「その単位空間は identity と direction を持つ」、というシンプルな二つの事柄だ（私が制作した「ポリセントリック・プラトー」はその基礎演習の一つであり、最小限を探るものであると言える）。日本の建築の特色は「分割」にあり、西洋建築は「連結」にあると看破したのは篠原一男であるが、そういう意味では上記基本原理はまさに西洋建築のそれであると言えるかもしれない。しかし、今私が取り組んでいる和の建築の設計においてもその原理は十分活用でき、空間生成を導くジェネレーターとして機能することを確認しつつある。そのことを天啓のように学んだのは、とあるシンポジウムにおける香山壽夫、前田忠直両氏のレクチャーからである。もちろん彼らはそのことを繰り返しこれまでも述べてきていたわけだが、ようやく私の側にそれを受け入れるだけの素地が育ってきて、それを欲していたということかもしれない。1 に関しては、これはルイス・カーンの考え方の根本である。香山は（直接の師である）カーンの言葉としてシンポジウムでは次のように紹介した。「まず空間の単位をとらえなさい、そしてそれを集めなさい」。別のところでは次のように文章化している。

> カーンは、スタジオで学生に向かって、「まず個々の部屋が、どう成りたがっているか（wants to be）を考えよ。そしてそれを一つにするために呼び集めてみよ（bring them together into a single self-complement）』と繰り返し言いました（香山 , 1996, p.46）

おそらくカーンは様々な表現で同じことを言い続けていたのだろう。建築を、まずは人間を包む単位＝ルームとしてきちんととらえて、そしてそれを集め構成する、という手

続きの重要さを繰り返していたのだ。そしてまた香山もその重要性を繰り返し説いてきた。2 に関しては、レクチャー時の覚書を見るといささか私自身が勝手に言葉を変えてしまっているようなのだが、もともとは前田がノルベルク・シュルツの言葉として、住まうことにおける「identity」( 場所の力 ) と「orientation」（方向感覚）の重要性を説いていることを紹介した文脈であったようだ。さらに正確に言うなら、西垣安比古による次のようなまとめとなるようだ。

> シュルツはアイデンティフィケーション、オリエンテーションを住まうことの２局面とし、前者は「全体的」な環境を意味あるものとして体験することを意味するとし、（中略）後者は実存的空間を意味し、中心、通路、領域を基本要素として空間を組織化することであり、これによって世界内存在が完成するとされる（日本建築学会編 , 2008, pp.91-9）

ハイデッガーを理論的背景にもつシュルツの論考は本論にとっても重要でありここでのシュルツによる定義は今後本論にて提示する図式に再帰するであろうが、とりあえず今は置いておくことにする。しかし香山、前田両氏の言葉を繰り返し思い起こしているうちに（あるいはそのシンポジウム内でさらに議論が発展していった中でかもしれないが）、両者は融合され「まず単位空間を定め、それを集合させる」「その単位空間は identity と direction を持つ」という風に私の中では解釈されてしまっていた。特に orientation から direction への移行に関しては、言葉のニュアンスとして、前者は外から決まってくる方向性であり、後者は内から決まっていく方向性であると私がとらえていることに起因しているように思える。さらにその後、identity と direction の説明を私がする時には、その都度「キャラクターと方向性」であるとか「隔てることとつなぐこと」あるいは「滞留と接続」といったような言葉も重ねながら話すようになっている。しかしこのことはあながち前田の主張、あるいは香山の主張から離れているものではないと思われる。香山は「空間の基本形」について次のように述べている。

> 空間は、私の身体の延長として存在するのですから、空間の中心は「私」です。しかし私にとって、私という存在は、不確かなものです。すでに出発点において、第一の困難がある訳です。私は、あいまいなものであり、うつろい易く、そして動き回り、

そしていつか消え去るものです。したがって、まず中心が指示され、確定される必要があります。建築の持つ力のうちで最も基本的なものは、私をこの地上のある一点につなぎとめ、そこに定着させることです。（中略）中心を確定すると同時に、もう一つ必要なことは、輪郭を限定することです。（中略）すなわち、私の世界とは常に区切られ、囲われたものである必要があるのです。しかし囲いは、外と内を切断するものだと考えると、これもまた誤りを犯すことになるわけで、囲いは、切るだけでなく、同時に、つなぐものでもあるわけです。（中略）空間は必ず開口部を持った囲いによって囲われるのです。そして必ず、あるものに対して開かれ、あるものに対して閉じられるものなのです　（香山 , 1996, p.26）

ここでは単位空間の中心性（滞留性）と方向性（接続性）が同時に両方必要であることが語られており、そのことを（シュルツのもともとの意味とは離れて）単位空間の identity と direction と言ってみても間違いではないだろう。

## ４．私（内）と身体、世界（外）とモノ、生（内）と死（外）、そしてルーム

カーンは単位空間を「ルーム」だと言い、「建築とは、ルームの社会のことだ（Architecture is a Society of Rooms）」と言う。最晩年の key term であった「ルーム」についてカーンは「ルームは直ちに建築ではなく、自己の延長であ」り、「ルームは私だけに属するものではない特性をそなえ」「あなたに建築をもたらす特性をもってい」ると語る。前田はその言を受け、ルームを次のように説明し図式化する（図１）。

ルームは自己の延長であるという言い方は、ルームが自己そのものでも、外の世界としての延長物でもなく、世界と自己、言いかえれば、自然と意識の間の圏域であることを意味する。ルームは「世界の中の世界」として、外の世界から隔離され、しかしながらあるいはそれゆえに、外の世界に接合するという両義的性格をもつ。ルームの窓は両者をつなぐ。ルームは窓をもつモナドといえる（前田 , 1994, p.182）

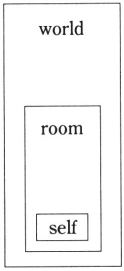



**図１：ルームの図式（前田忠直による）**

そうすると冒頭の「建築家はうちをつくる」と言った時、その「うちをつくる」ということが「ルームをつくる」ことであると理解できれば、「家（うち）」も「内（うち）」も包括した意味の中での制作であるということはできるだろう。ただここでは上記の前田による図式を踏まえながらも（その背景にあるものを読み込んで）さらに立体的な図式として捉えようとしてみる。そうでないと原の言葉にあるような激烈なダイナミズム、つまり「絶対の外＝死」をも含んだ「建築＝生」の風景を垣間見ることができない気がするからだ。もちろんそれはカーンも香山も前田も垣間見ながら制作してきた事柄に違いないが。

そこであらためて廣松の四肢構造を引き合いに出した部分にまで戻る。質料・形相を縦に、主観・客観を横に置いたマトリックスにおいて、「私」と「身体」、「世界」と「モノ」を図式化すると次のようになるであろう（図２）。前出の前田の図式でいうところの「self」「world」をもはめこんでみる。

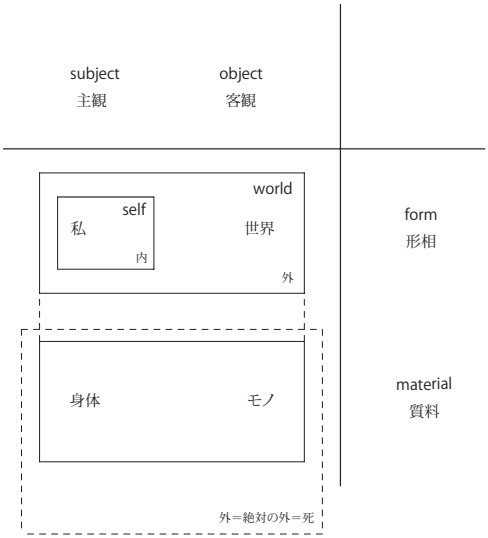
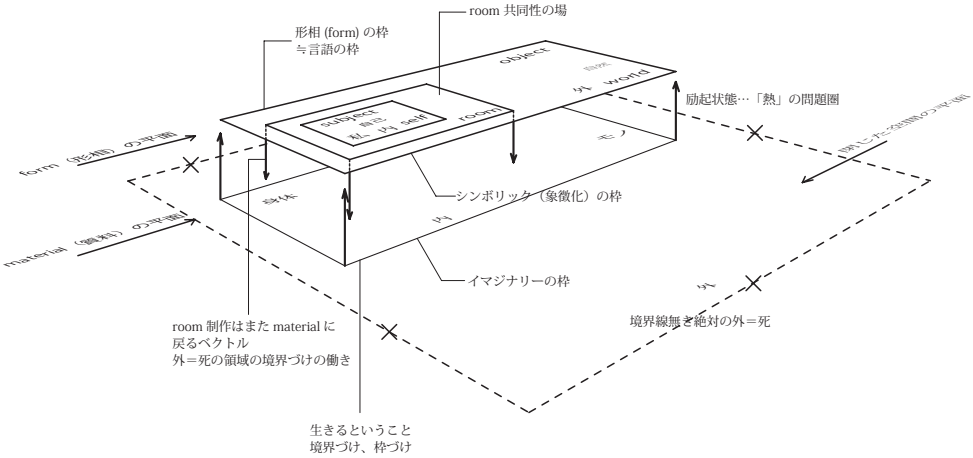



**図 2：廣松の四肢構造に「私（内）―身体」「世界（外）―モノ」「生（内）―死（外）」を当てはめた図式**

ここで質料側に位置する「外＝絶対の外＝死」の領域は境界無き無限の平面として設定され、そこに孔をうがち境界を定めることが「内＝生」をその都度定めることであるとすれば、境界により絶対の外から切り離された内（その瞬間、身体とモノとは未分化に出会っている）は「世界」として形相の平面に励起していると言えよう（暗黒の平面は切り抜かれ吹き抜けとなる）。つまり質料の平面と形相の平面はちょうど１階と２階といったような関係を持っているという立体的な図式で考えてみればよ

いだろう（図３）。

**図３：図２を立体化した図式**




生きるということはその励起状態（質料 :material の平面と常にその都度関係をもちながら、境界無き平面に絶えず境界付け、枠付け、形相の平面に励起しつづけること）を言うとするならば、生存に関わるいわば「熱の問題圏」は、その励起を支え続ける浮力のベクトルに位置することになるだろう。さて、形相（form）の平面の外枠はとりあえず世界（world）である。これはもしかすると私（self）と入れ替わる可能性もあるのかもしれないが、励起した形相の枠は（質料平面の切り抜かれたネガとしての枠がイマジナリーの枠とするならば）、シンボリックの枠＝言語の枠と言ってもよいかもしれない（それが人間になる、ということであり、思考の根本である。制作もまた言語を通じてなされる）。その平面において、world（世界＝外）と self（私＝内）との間に「ルーム」の囲いが挿入される。そこは「私だけに属するものではない」「あなたに建築をもたらす」共同性の場でもある。絶対の外から常に既に枠付けされ離れ励起した内である世界において、その世界の内の世界としてのルームを、内なる私の外に内として、つまり内と外との間の圏域として画定すること。そのルームが（建築として）material を用いて制作される時、そこには形相平面から質料平面への励起とは反対のベクトルの回路が発生すると考えてよいのではないだろうか。形相、シンボリックの平面で構想されたルームの制作は質料、イマジナリーの平面へ戻る回路を用意し、それが質料平面での境界無き外＝死への境界付けの働きへ機能する、そのように考えられないだろうか。ルームの窓は世界と自己の両者をつなぐ

だけでなく、またその world の外、絶対の外への窓ともなりうるはずなのである。だから枠付けに関して木村が言うように、「内と外との絶対的に交換不可能なニュアンスの違いは」、「人間や動物が生きていることと不可分に結びついた感覚」となりうるのだ。しかし「窓」を文字通りいわゆる（景色とつながる）「窓」というイメージだけで捉えてはいけないだろう。香山が空間の基本形のところで言うように「あるものに対して開かれ、あるものに対して閉じられる」、その結果としての「窓」ということだ（それは「強い意志」のようなものだ）。本論での主題は「うちをつくる」ことであると同時にいかに何に「うちをひらく」のか、ということである。

さて、「私」が生きる、ということが仮にこのような図式で説明できるとしたならば、私（内）にとって外である世界は、あるいは言い換えれば「意識」にとって外である「自然」は「私」＝「意識」を包括している。しかも「私」が生きる、ということで境界無き質料平面から枠付けされて励起した、「内」としての「世界」の枠と「私」の枠は入れ替わったとしてもおかしくはない。つまり「私」が外として、内なる「世界＝自然」を包括している。おそらくその両方なのだ。例えばそのことをヴァイツゼッカーは「私がいるこの場所で私が見ていることになるのか。それとも私が見ているあそこに私がいることになるのか。これは両方とも当たっている」と言い、また村田純一はギブソンの知覚論を解釈して、「ものがそのように見えるのは、知覚者がそのように行為するからであり、また知覚者がそのような仕方で世界に適応して進化してきたからだ」と言っている。おそらく励起した形相の平面において常に既に両方なのだ。とするならいずれにせよ「世界」と「私」との、あるいは「自然」と「意識」との間の圏域である「ルーム」は、「自然」と「自然」との間、「私」と「私」との間だということもできるのだ。たとえば、それが極常識的に自然が外にあり、ルームの中でルームを通して内の私が（ルームと）外を見ている時であれ、その「内の私」は同時に「内の自然」でもある。長い時間をかけて「ものがそのように見える」ように「世界に適応して進化してきた」知覚者と世界＝自然は共振し流れを交わしている。だからその時新たにつくられたルームが自然の秩序を備えていたならば、流れを堰き止めることなくハーモニーの生まれる場となるだろう。自然の秩序とは、しかし、「形なき絶対の外から身を引き離し絶えず形を生成しようという動き」に基づくとするなら（それは常に「内」をつくろうとする壮絶な営みの結果なのだ）、ルームが備えるべき自然の秩序とは、形相平面のみではなく、垂直的に質料平面への往還を経た秩序であるはずなのだ。しかし、形相平面においては「内＝私」が「ルーム」を介して「外」に接合する、開

かれる、という時には、それはまずもって視覚的な事柄として現れるかもしれない。藤森照信は「建築の条件は、気恥ずかしさを一時棚上げして真正面から、“美しいこと”と言ってしまいたい。これではあまりに印象批評の度が過ぎるなら、“視覚的な秩序があること”と言いかえてもいい」と言っている。その背景にあるのは次のような信念である。

> 自然界には長い間に、おそらくそれは地球の歴史とか、生命の進化とか、そういう長い間のあれこれをくぐり抜けて形作られたバランス状態があるはずで、そのバランスが保たれている状態を前にすると、人間はおそらく美しいと感じるのだ（藤森 , 2008, p.11）

藤森の建築には生をそして自然を謳歌する喜びが溢れている。藤森の「うち」は自然に開かれている、と言っても、ルームがほとんど姿を消してあたかも私が自然の中にいるような開かれ方ではなく、ルームそのものが限りなく自然に近い、建築そのものが自然の秩序を身にまとったような在り方なのである。その施工方法は、共同性と祭祀性に富み、それはまたまるで地霊に開かれるかのようだ。その建築はのっぺりとした近代建築と比べ圧倒的に情報量が多く表情に富む。

> 建築は間取りにはじまり材料、構造、設備、家具調達までさまざまな技術と物が集合し、さまざまな人間が力を合わせるのだけれど、そうしたなかで建築家の仕事はというと、結局のところ、それらの諸物と技術に一つのまとまった表情を与えること。それ以外にはないのではないか（同上 , p.122）

だが、質料平面への往還を経た秩序とは、おそらく木村の言う絶対の内のような感覚を伴った秩序であろう。ルームによって囲われた内をつくる。そこには、「他者」や「本」が、「あなた」や「この本」として「内」として安らう。ルームはあるものに対しては閉じ、あるものに対しては開かれる。その開かれ方によってルームが私と世界の存在のあり方を示すような、そんな開かれ方がおそらくは必要なのだ。つまり、形なき絶対の外から身を引き離し絶えず形を生成しつづけることで立ち現れてくる世界の在り方が私の存在の在り方を示し表現しているという驚くべき事態、それを形相の平面、シンボリックの枠においてルームという境界の material による制作によって質料平面に返還した際に、あらため

てその往還を経て外の自然が、内の自然としてその秩序・美に気づき、その驚異を示すといったような開かれ方である。ルイス・カーンとフランク・ロイド・ライトが述べたこととして香山が紹介する次のような言葉は、そのことを表現していると言えよう。

「構築体は光を与え、光は空間を与える」（ルイス・カーン）
「そこが美しい土地だったことは、その家が建てられるまで、誰も気がつかなかった」（フランク・ロイド・ライト）

藤森は「視覚的な秩序」とか「表情」など表層的な事柄への言及を核心として示しているように見えるが、ことさら質料平面から切り離され、質料平面との往還も封じこめられているような薄っぺらな近代における建築表現ではなく、その往還が当たり前であった頃の建築の在り方、その頃の建築の表情を探っているのだと考えられる。つまり「生」と「死」がすぐ隣にあり、絶対の外に連れ去ろうとする恐ろしき外の自然（形無きものへ向かうベクトル）がすぐ隣にあった頃のルームの在り方であろう。

## 5．拠りどころ

ところで、堀部安嗣はある所で「建築とは外の自然とは違う内側をつくることだ」と語った（正確ではないかもしれないがそのような意味のことであった）。雪が深く積もった、氏の設計による「八ヶ岳の家」の画像を見せつつ（雪に耐え忍んでいる住宅の姿が好きなのだそうだ）、そのように発言するのを聞いた。本論における錯綜した「内」と「外」の議論からすればいささかシンプルであるが、その時私にとってはその発言は極めて新鮮であった。それは例えば「内なのに外、外なのに内」といった言葉によって、自分が求めている建築の様態（内と外の曖昧さ、あるいはその反転や混在、内包）を説明しようとしていた私にとって、あまりにもストレートに真理を提示されたような気がしたからである。堀部の作品集から発言と同様の意味が読み取れる部分を引用してみる。

自然の中に確かな建物を存在させたい。けれども内部においては、建物に住んでいるという感覚をやわらげ、あたかも『この場所にいる』という感覚を強めたい。では、いったいどうしたらそんなことが実現できるのだろうか。

雄大な自然を体で感じていると、いかに人間は小さな存在であるかということに気づく。私のすべきことは、人を雨風、雪から守る丈夫な屋根を架け、冬の寒さの中でも夏の湿度の中でも快適にいられるように、建築の原点を見つめ、それをしっかり表現すること。そう確信するようになった（堀部 , 2007, pp.150-151）

もちろんここで堀部は単に閉じた内側を作ればよいということを言っているわけではない。「建物に住んでいるという感覚をやわらげ、あたかも『この場所にいる』という感覚」という部分は、「内部にいるという感覚をやわらげ、あたかも外部とひとつながりの（あるいは内部を含む外部としての）この場にいる感覚」と読めるわけであり、むしろ外部＝場に開かれる必要性を謳っている。どのように開こうとしているのだろうか。

自然、場所、時間、人の営み、それぞれの流れの交点をとらえて見えてくる建築の逞しい表現。その強く結晶化されたものの存在があってこそ、人は自然の中に拠りどころを見出すことができるのではないだろうか（同上 , p.219）

堀部はその建築作品の静謐な表現とは一見裏腹に、常に動きを見ており、動いていること(変化すること)を自身の設計の中に取り込もうとしているように思える。ここでも「自然、場所、時間、人の営み」をダイナミズムを持つ「流れ」として捉え、その「交点」を見極めようとする。それぞれの、絶対の外とつながった内なる外の流れは、ルームの内を貫いている（それが「この場所にいる」という感覚だ)。それらが均衡を保つ凝集の一瞬を捉え「強く結晶化」すること、それこそが建築することだ、と言っているのだ。ここでは単に形相平面での予定調和ではなく、抜き差しならない「生」と「死」の往還の中でのルームの画定への探求が語られていると言ってよい。その結果、ようやく人は「拠りどころ」を見つけることができるのだ。「うち」をつくる、「外の自然とは違う内側をつくる」ということは、そこを貫く様々な流れを「私（内)」が内に居ながらにしてとらえ凝集し結晶化し、世界内の世界として、「あなた」に提示することである。それはカーンが「建築は、大いなる超越に対する高遠な試みであって、私の知る限り最高の宗教的行為である」と言うように、私が「存在する」ということの不思議さに関わる事柄なのである。それはもちろんことさらに宗教的な装いの空間を作ることではなく、この静かな日常の「深度」と「ダイナミズム」の驚異を掬い取る感覚を持ち、それを結晶化するということなのだ。

## 6．うちを「垂直的に」ひらくということ

さて、ドゥルーズが『フーコー』の中で、ビシャが死の古典的な概念と訣別した仕方を説明した「死を、生と共通の広がりをもつものとして」という部分を思い出したわけでもないが、最近ふと、リヴィング・ダイニング（Living room / Dining room）ではなく、リヴィング・ダイング（Living room / Dying room）と言ってみたら何か住宅の見え方が変わるのではないか、と考えた。しかし Dying room とは何か。生きていることが少しずつ死んでいることであるとするなら Living room を Dying room と呼び変えてもよいかもしれない。また寝室（Bed room）を Dying room と呼ぶのだろうか。眠りという死。あるいは性行為と死との関係。それもありうる。ところが、この論文を執筆し始めて、上記に関連するとも言える内藤廣の鮮烈なる論考に出会った。「生と死の観点から」と題された論文は、氏の「場所論」の一環として住宅を扱ったもので、掲載雑誌誌面上では「特別記事　生と死を内包する住まい」と紹介されている。そこでは、端的に「食」という行為にのみ「住宅」の価値が残る、とされている。

> 一緒に「食」を採る儀式こそは、崩壊しつつある「住宅」という価値の最後の砦であり、その形式が成り立つための最低限の繋がりなのではないかと思う（内藤 , 2008, p.86）

> 食べるという行為の中には、自然の生を奪って自らの生とする、つまり生と死が共存している。生と死を購う儀式なのだ。この土台の上に住むことは築かれる。あらゆる住は食という土台の上に築かれていることを思い出すべきだ。住宅という価値を、華やかで虚しいバリエーションの羅列から救い出すにはそれしかないように思える（同上 , p.87）

日本においてはシェアは少ないとはいえ、幸いなことにわれわれ建築家が戸建ての住宅の設計に関わる機会は多く、特に若手の建築家たちは百花繚乱のごとく新鮮な住宅のアイデアを披露している。いずれにせよ、それは「うちをつくり」そしていかに、何に、「うちをひらくか」という試みであると言ってよい。戸建てに限らず集合住宅でも同様だが、nLDK を広め定着させるきっかけとなった公団住宅の 51C を考案した鈴木成文は、閉塞

する住宅を開くために、かつての武家住宅の流れを汲む(パブリックスペースとしての)「座敷」の復権を提唱しているし、家族制度と集落調査をベースに置き、明快で図式的であるがゆえに衝撃的な住居論とその実践を重ねている山本理顕は最近、公団住宅において各住戸の中に外と直接接続するSOHO的スペースを内包させたりした。いずれも制度に対する水平的な開き方の提示や実験であるといえる。しかしここでの内藤の提唱は、全くの基本的な日常行為を凝視する中で連綿と変わらぬ核を抽出した、いわば「生と死」を貫く垂直的な開き方を示唆しているといえる。

> 実際、本来的な意味での [ 家族 ] の解体と共に [ 住宅 ] という様式は消滅しつつある。しかし、どのように時代が移り変わっても、「食族」の祭壇である「食卓」は、人間が社会的な動物である限り、死に特別な意味を見いだす限り、人々をつなぎ止める装置として残っていくだろう。無意識のうちに生と死を購う儀式としての食事（フィジカル)、その上で交わされる情報（メタフィジカル)、それらが交歓される場所が「食卓」という装置なのである。その一点を見つめれば、そこに現れるのは空間価値と時間価値の動的平衡状態であり、それこそが死骸のような [ 住宅 ] の中で唯一生き残っている場所と言い得るものだ。その装置を核とした「食族」の「暮らし」である「生存のための最適の様態」とは何か。もし [ 住宅 ] という住む形式が未来に於いても命脈を保つとすれば、それが提示される必要がある（同上 , p.87）

大変重要な視点が提示されており、今後われわれが住宅を設計する際には、もはやこのことを深く考えずにすますわけにはいかないだろう。Dining room = Dying room であり、そこを貫く大きな垂直の流れを含めたいくつかの重要な「流れの交点」をいかにとらえ、いかに「結晶化」するか、それが厳しく問われることになるだろう。

ニューヨークに暮らしたり、ヨーロッパの都市を旅していると、端的に言って、大人の街であるように感じる。もっと言えば、生と死のダイナミズムを強く感じる（それは治安の話とは別である)。石という堅牢で変わらぬ素材によるところも大きいだろうが、日本の都市や住宅がなぜかくも茶番の書割のようなペラペラ感しか持たないのか。日常が厚みも襞もないペラペラの何の価値も無いものとして諦められ打ち棄てられ、その中で人々は自嘲気味に暮らしている。

しかし、日常は厚みも深みも襞もあり、驚異のダイナミズムを備え垂直に往還している、ある種超越的なものである。そのことを示すことができるように、「うちをつくり」「うちをひらく」必要がある、とひとまずは言えるだろう。

## 引用文献


木村敏『生命のかたち / かたちの生命』第３版 青土社 2005

原広司『空間＜機能から様相へ＞』岩波書店 1987

香山壽夫『建築意匠講義』東京大学出版 1996

『建築家の仕事とはどういうものか』王国社 1999

日本建築学会編『建築論事典』彰国社 2008

前田忠直『ルイス・カーン研究　建築へのオデュッセイア』鹿島出版会 1994

V.v. ヴァイツゼッカー著　木村敏・濱中淑彦訳『ゲシュタルトクライス』みすず書房 1975

村田純一『知覚と生活世界 知の現象学的理論』東京大学出版会 1995

藤森照信『建築史的モンダイ』ちくま新書 2008

堀部安嗣『堀部安嗣の建築　form and imagination』TOTO 出版 2007

ジル・ドゥルーズ著　宇野邦一訳『フーコー』河出書房新社 1987

『住宅建築』2008 年 9 月号 建築資料研究社

# あとがき

小野　暁彦

今回はたまたまタイミングのよい時期に私の設計による小さなパヴィリオンのような「部屋（ルーム）的家具」を実制作できたので、それを取っ掛かりにして、二人の対話を始めることにした。対話のきっかけといっても、短いコンセプト文と実物の体験から、この「モノ」をどう考えるか、といういささかシンプルで親切ではない問いかけになってしまったかもしれない。しかし私自身も実際に体験するまで分からなかったことが多かった。もちろん建築の設計と制作は常に実際に建ち上がらないと分からないことだらけである。技術的なことはともかく、私あるいは私の身体にとってそれがどのような空間として現れるのか、どのような体験となるのかわからない（たとえ模型などでいくらシミュレーションしていても、である）。ましてやあなた、あるいはあなたの身体にとってどのような空間として立ち現れるのかなどわかりようもない。だからこそ、この小さな演習が、堀氏にとってどのように立ち現れたのかを訊きたかったのである。思いもかけず堀氏にとっては封印していた過去の記憶と結びつくことになった。それは「ポリセントリック・プラトー」に実際に接して、妙な感覚としての既視感を覚えたことに端を発する物語を紐解く（時間の）旅によって見出された。自身の中に引っかかっている泥臭い懐かしさとの出会い、そしてそこからの解放、それを目指して氏による論文は書かれている。結果として、人体寸法に基づいた、という意味で「伝統的な」寸法体系の集積の中に入り昇ったことによる記憶の喚起（と、そう気づくことでの記憶からの解放）、および触れた感覚、モノの存在の力、という極めて建築の中心的な事象に到達し、そこから「フィットする家作り」への回路が生成されつつあるようだ。しかも「形にのめり込まない」という覚悟を伴って。そのことが、堀氏から私への問いとして提示された。それは「熱をどう考えるか」ということであった。しかも量的な熱のみならず「質的な熱が何であるか見極め考察すべき」だということであった。形をつくる者である建築家にとってこの問いは全く形の視点が抜けていると感じられそう堀氏に伝えたら、それは半ば意図的だとの答えが返ってきた。そのことは前述の覚悟に現れているということは後でわかった。私の論文は、堀氏からの問いに直接的

に答えるような形式では書かれていないが、全体を通して「生と死」に関わる空間論として展開することで、そもそもそこにある熱的状態の差異が根底を流れるテーマであるという設定になっており、積極的に堀氏の問いへの返信としているつもりである。そして調和や美を含む快適な空間＝質的熱の背後にむしろ垂直方向の壮絶でダイナミックな流れを見いだしそれと戦いながらキャストしていく作業、つまりそれが「素形（すがた）」を「形」にしていく、質的熱への制作の態度だということを言ったつもりである。

西洋音楽のソナタ形式になぞらえて、大きな流れの中では「展開部」としての今回の共同執筆であるが、それぞれの論文もまたそれぞれの構成を持つ独立した二つの音楽だとも言えるだろう。堀氏の音楽は５楽章構成で、前半３楽章は霧の中を浮遊するような、あるいは波が引いては戻るような、迷いや彷徨いや切なさを含む楽想に溢れており、それは後半２楽章において､躍動するリズムに支えられたある種溌剌としたメロディに移行する。私の音楽は、４楽章が異常に肥大したバランスの悪い６楽章構成のものであるが、前半４楽章の錯綜は、後半２楽章において比較的親しみやすいメロディに集約され、さらにはある転回を得て終わっていると言えるだろう。