

建築と「光の美学」

——美学史的考察を通じて——

樋 笠 勝 士

序

「美学」の学的営為を全体的に捉えるならば、その主題は「美」と「芸術」と「感性」であるとして規定して差し支えないであろう。その立場から三つの主題を見ると、もちろん「美学」という学的探究の統一性の問題もその学的自覚の問題もあるが、歴史的には三つの主題への関心に差異があったことは否めない。古代中世哲学においては「美とは何か」が中心的に論じられ、人間にとって外的なるイデア的超越者の存在に向けて探究の焦点が絞られていたのに対して、近世哲学では「感性学」が提案され、人間の内的な主観性や趣味の問題が問われてきた。その影響下、18世紀西欧思想では「技術」の中でも「美しい技術（＝芸術）」の概念が生み出され、近代哲学が個別芸術を、全体概念としての「芸術」の下に再統合したのであった。さらに現代においては、近代的価値観においては捉えがたい現代芸術が支配的になり、さらには芸術内外の境界も希薄化してゆく中で、芸術論から広く感性論へと回帰する「感性論的転回 (aesthetic turn)¹⁾」も叫ばれるようになっていく。

このような「美学」の経緯やその変動の幅を反省するとき、現代の我々は、過去の研究史をその都度反省し、その都度研究の内容と共に方法をも自覚しなければならなくなっていると言えよう。

さて本稿は、上記の「美学」の史的な素描の下で、「建築」領域が如何なる問題意識をもって扱われてきたのかを問いたい。とはいえ、なぜ今「建築」なのか。それは、第一には、美学において建築それ自体が本格的に論じられることが少なくとも歴史的には希薄だからである。18

世紀において「芸術」という全体概念が登場しても、造形芸術の中では絵画や彫刻ほどには論じられなかったのである。第二には、我々が嘗て提案した新たな「光の美学」²⁾にとっては「雰囲気」論や「空間の感性」論が不可欠であり、この議論を「建築」が受け入れる時期が来ていると考えるからである。この課題に沿って、本稿は、先ず「建築」について美学史的に素描し³⁾、その概念や価値づけを問い、その上で、新たな「建築美学」の構想に繋がる現代的視点を示す。そして「光の美学」を拡張する立場から「光の建築美学」の視座の意義について提示することにした。

第1節 「建築」をめぐる美学史的素描：古典古代において

哲学史上、「建築」に関わる最初概念は、広く「神／創造者／制作者／建築家／工作者／大工（δημιουργός）」の概念を伴っていた。西洋の古典思想には特徴的な宇宙開闢説がある。宗教的な神話の様相をもつが、精緻な合理性を保とうとする説もある。それはプラトンの『ティマイオス』である。この「造物主的建築家」は、ピタゴラス的な始原的立体を構成要素として宇宙を比例的に統一化するが、結果としての作品宇宙は、完全な比例に基づく調和に満ちた建造物となる⁴⁾。このような神学的な建築概念は、少なくとも間接的には現実の人間の建築概念と類比的な関係にあるだろう。それは建築以外にも当てはまる最も一般的な芸術上の理解を導き、「創造者は作品を完成する」という概念をつくる。この「完成」は多義的であるが、古典思想では幾何学的な比例調和をもつものの完成となろう。この点で後世の建築理論に影響を与えることは十分に考えられることになる。

他方で、かかる神学的な建築概念ではなく、人間の現実的な建築概念を思想の中枢に登場させたのはアリストテレスである⁵⁾。『形而上学』における「建築家・棟梁（ἀρχιτέκτων）」の概念は、人間の世界における建築を念頭に、「建築する者」の二義性を示すために提示されている。それは「技術知（τέχνη）」を巡っての議論であり、「芸術（τέχνη, ars, art）」概念と連続する議論の場としてみなしてもよいと考えられる。ここでは「建築する者」としての「建築家・棟梁」は、同じく「建築する者」としての「手工職人（χειροτέχνης）」から区別され、前者が、「建築

する」際の「原理 (ἀρχή) の説明ができる技術知 (τέχνη) をもつ者」として優越的に理解されている。これに対して、後者は、個々の手作業の集積知に過ぎない「経験知」をもつのみなのである。

建築家 (棟梁) は、その仕事の一つ一つについても、手工職人よりもはるかに尊重されるべき者であり、多くを知る者であり、従って一層多くの知恵ある者であり、…仕事全体の原因 (理由) を知っており、…原則を把握して、…(他者に) 教えることができる (Arist. *Met.* 981a~)。

この「建築家・棟梁」と「手工職人」の区別は理論家と実践家の区別であり、自由人による知的学芸 (*artes liberales*) と奴隷による実務工芸 (*artes mechanicae*) という古代社会的な区別と対応している。かかる理解は、現代では、ほぼ「建築家・設計者」と「大工」との対立と重なっており、前者は建築物全体の理念からデザインに至るまで、そしてその設計施工の全体的な説明責任をもつ知識人であることを、後者は施工現場での作業員であることを示している。建築領域においては、奴隷制度なき現代でも、かかる理論家と実践家の区別の価値観がほぼ変わっていないことを考慮するならば、「建築家・棟梁」の概念が時代を通底する本質的な性質を担っていると考えることはできよう。

もちろん、アリストテレスは建築家の境位にある人間的能力や認識の問題を語っているのであって、建築分野や建築理論について語っているわけではない。建築分野を自覚し、そこにおいて専有的に建築理論を語ろうとするには、紀元前1世紀のウィトルウィウスを待たねばならない。彼の思想においては、現実的な建築分野全体に亘って「建築」が論じられ、同様に、建築全体に携わる理論家としての「建築家」も規定されている。建築分野の下位区分 (建物建築や造船など) もあり、建築の公的と私的の区別もある。建築作業員 (*fabritektones*) に関わる実践知 (*fabrica*) と、理論知 (*ratiocinatio*) の区別の下に、その全体を管轄し知る者として「建築家 (*architekton*)」の名前が当てられている。ここでは建築家は、その素質も知識も実践的経験も不可欠であり、建築以外に数学、光学、歴史、(衛生に関わる) 薬学、法律、(環境音に関しての) 音楽、(建築の場所に関しての) 天文や地理の知識、(人格の涵養の

ための) 哲学等の知をも必要とする。そして建築作品についても、よく知られていることであるが、建造物の堅牢な安定性 (*firmitas*) と目的となる有用性 (*utilitas*) に加えて、美 (*venustas*) が要件として求められている。

建築は、堅牢安定性と有用性と美が、根拠として説明 (*ratio*) されるように、成立されねばならない。…美というのは、それが作品の外的な美しさ (*species*) が人々を悦ばせ優雅さを表しているからであり、それと共に、建築作品を構成する様々な部分による配置的な比率が、均等比例関係の正しい理論性 (*iustae symmetriarum ratiocinationes*) をもっているからである (*de archit.*, I, 3, 2.)。

こうしてウィトルウィウスは、秩序化 (*ordinatio*)、整序化 (*dispositio*)、総体的調和 (*eurythmia*)、均等比例 (*symmetria*)、構成美 (*decor*)、適所布置 (*distributio*) 等のピタゴラス的な秩序概念を建築論に投入して行く。これらは建築家が完成させた建築作品自体を評価する基準でもある。このように理論的且つ実践的で、しかも体系的な言説は、建築家も建築作品も同様に、その地位を現実的に具体的に高めてゆくことになる。ウィトルウィウスにおいては、美学史が創造者としての建築家、理論家としての建築家の概念を生み出してきただけでなく、理論家且つ実践家としての建築家の全体的な概念をも積み上げるに至ったが、この過程で建築作品への美的反省の理論をも生みだしたと言えるのである。

ここから美学史は、神学的建築論と現実的建築論との総合の時期を迎える。紀元4～5世紀のアウグスティヌスは『音楽論』と『秩序論』においてピタゴラス的な数的秩序論を展開させ、聖書の「万物は尺度と数と重さとによって配置された (*Sap.*, 11, 21)」の一節に基づき、神は、知性の証しとなる数的秩序をもつものとして世界を創造したという理解に進み、更に神の世界創造を音楽の音階的比率による調和的創造と考える⁶⁾。この創造の特徴を一言で言うならば、「数 (秩序・比例)」と「知性」の一致である。知性ある者 (建築する神、人間の建築家) は知性あるもの (被造の世界、現世の建築作品) を生むのである。ここでは神学的建築概念と人間の建築概念とが類比的ではあるものの価値的に一体化している。彼にとって建築と音楽は共に「数・リズム」を表す典型的な

である。この総合的思想は、それを基底にしつつ、紀元5～6世紀の擬ディオニュシオス・アレオパギテスの神秘主義的な「神＝光」思想を媒介して、紀元12世紀のシャルトルのベルナルドゥスへと入り込み、中世ゴシック教会建築における所謂「光の美学」にまで到達しているのである。こうして「建築家・神」はコンパスを持って世界を知的な仕方ですべて現実的に設計・建築するのである⁷⁾。

中世ゴシック教会建築の代表となるサン・ドニ教会において紀元12世紀の修道院長のシュジェールは、或る意味で建築物全体の監督者／説明責任者という意味で「建築家・棟梁」の要素もあったと思われる。実際の設計や施工はその種の専門家に委ねたのであろうが、建築物の新プラトン主義的な理念的志向性についてはシュジェールが担っていたと言わねばならない。この見方に従ってE. パノフスキーは、聖書の形而上学的思想（テキスト）と物質的な教会建築の相貌全体（イメージ）とを結びつけたのである⁸⁾。それは「神は光である」の聖書思想に基づくことで、「光」が精神的なものと物質的なものを貫く一元的な神性的性質をもつものとして、これを教会建築の構造や内部空間、開口部からの照明等に反映させる理解へと進ませたのである。つまりパノフスキーの理解するシュジェールは、建築を原理的に説明できる者としての「建築家」なのである⁹⁾。

第2節 「建築」をめぐる美学史的素描：近代において

我々は、古代中世の作品について簡単に「芸術」という概念を適用してしまい、さらに教会建築となると、古代の神殿建築と同様に、その創造についても鑑賞についても、現代とは相当異なるものであることを意識しないままであることが多い。宗教芸術という言葉もあるが、これも近代的概念である。先ず以て確認しておきたいのは、宗教的生活においては、近代の意味での創造も鑑賞も適用しがたいのであって、そこから、例えば、教会建築の中に入り内部空間において感じとる「教会建築の美的経験」というものがあるとしても、その経験は、少なくとも古代や中世では決して芸術鑑賞的な感受や評価の経験ではなく、むしろ信心深い敬虔な感情の経験であったのではないかと想像できるのである。

しかも我々の現代的視点から「建築」を歴史的に俯瞰するとき、どう

しても視線は歴史的建造物へと導かれてしまう。つまりあらゆる建築物一般ではなくて、価値を見いだせる公共的な建造物に注目するのである。もとより建築は生活と共に、必要物としてあったことからすれば、人々が生活の必要から頻繁に接する建造物ほど、多くの資本と配慮が注ぎ込まれることになり、その分、価値的な（＝美的な）建築物が誕生することになることは否めない。そうであるならば、建築家も建築も社会的且つ歴史的には高い評価の下にありつづけたということは想像できよう。額縁付き絵画も無く、詩文芸も知的水準が高くて縁遠く、音楽も演劇も一部の公的な空間で催されているとする環境を考慮すれば、建築は、社会のどの階層にとっても実生活に密着した芸術領域であったとすることができよう。

しかし、西洋近代哲学は、このことに気がついたからこそ「芸術」概念を生み出したのではないだろうか¹⁰⁾。建築物が、絵画も彫刻も音楽も物語も包み込む時代が終わって、それらが建築物の外で自由に展開する時代になったときが「芸術」の始まりなのであったとすることができるであろう。

では、「芸術」という概念が登場した18世紀西欧は「建築」に対してどのように対応したのであろうか。そこでは、先ず、全体概念である「芸術」の下位区分の概念として、「建築」は、その視覚的物質的要因の故に、「絵画」「彫刻」と共に「造形芸術」に組み込まれ、絵画や彫刻と対等に扱われることになった。しかし、ロマン主義哲学の下の「芸術」概念においては、建築には、先ず以て物質性・塊状性が強く押し出される分野として捉えられ、加えて、摸倣的な描写性もなく、色彩や形状そのものによる知覚的な美的要素も弱く、全体的に認識論的な脆弱さが伴っている、といった理解が中心的になり、結果として、芸術全体を反省する視野の中で序列的に扱われる際には低い次元のものとなった¹¹⁾。

周知のようにヘーゲルは『美学講義』において芸術の歴史的弁証法的発展を説くが、建築は史的始点となる「象徴的芸術形式」とされている。その歴史的な原始性は、神性の表現としてはあまりに間接的（象徴的）であり、光り輝く高次の古典ギリシャ・ローマ時代と対比的に「暗さ・不明瞭」を表している。その「暗さ・不明瞭」は、ヘーゲルが「象徴」を「記号」として説明するところに現れる。つまり、「記号」は「意味」と「形」との間の類似と非類似をあわせもつ曖昧さを表している。これ

を芸術形式として考える場合、主観的には「驚き」が、客観的には「宗教」が主題性をもつ。つまり古代人は神的精神性を表現するために、曖昧な仕方でも、民族共同の観念を引き起こそうとして見るに驚くもの、即ち物質的な巨大な塊としての建築を創造したのである。

民族に共通する捉え方は…抽象的で曖昧だから、それを形にしようとする人間は、大きくて重たい物質を探しもとめ、そこに一定の形を——といっても、具体的で真に精神的だとは言えない形を——刻もうとする。…建築作品は、それ自体に意味があり、それ自体が共同の観念を呼びさますものである (*Vorlesungen über die Ästhetik*, III, 1)¹²⁾。

『バベルの塔』や『ピラミッド』の如き象徴的芸術形式は、大きくて重たい物質性を表しているが、実は明確な「形」の実現の前段階である。「形」の実現とは弁証法的発展の次段階の古典ギリシャ・ローマ芸術形式である。これに対して象徴的芸術形式のもつ特徴は高さであるが、その故に抽象的で曖昧さに留まり、大きくて重たい塊のまま一定の「形」の実現に至らず、「意味」と「形」との間の闘争が闘争のまま続き、大きさと重さとの圧倒し、「意味」としての民族共通の神的精神性のみを与え続ける。

この象徴的芸術形式の状況は、ヘーゲルによれば、依然として「芸術意識」以前、すなわち「意味と形的一致としての美の意識」以前なのであるから、人間精神は、本来的には闘争の終結へ、神的精神性「意味」と神的精神性「形」とが一致した『ゼウス像』へ、調和的平安としての美しき芸術意識へと努力して向かわねばならない。こうして「象徴的芸術」の暗い物質性（建築）から「古典的芸術」の美しき精神性（彫刻）へと弁証法的に発展して行く筋道が説かれる。このように考えられた「建築」は芸術の弁証法的発展の出発点ではあるが、しかし明瞭な美の認識に至ることはなく、乗り越えられるべき最下層の分野と捉えられていることになる。

さて、ショーペンハウアーもまた『意志と表象としての世界』において、生の苦悩から逃れる芸術的解脱の諸段階として、最下層の「建築」から最上層の「音楽」に至るまでの段階的な芸術全体を捉えている。ここでも「建築」においては、芸術的解脱の諸段階が認識論上の諸段階で

あることから、ヘーゲルと似て認識論上の問題点が指摘されている。

建築術に帰せられる意図は、意志の客体性の最低位の段階であるアイデアのいくばくか、つまり重力、凝集力、剛性、硬性といった石材のもつ一般的な諸性質、意志がもっとも基本的に、もっとも単純に、そしてもっとも漠然と目に見えるようになる姿、すなわち自然の基礎低音を、明白に直観できるようにすることのほかにはなにもあり得ない (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 3, 43)¹³⁾。

ショーペンハウアーは、建築をいったんは実用的技術と認めつつも、敢えて芸術とみなして考察する。それでも、各芸術分野を序列化する彼の体系的な世界観の中では、建築の分野は「(盲目的な意志の) 客体性の最低位の段階」とされる。人生の苦悩からの脱却(解脱)をめざす理想的な生においては、苦悩の原因となる人間の欲望を生み出す「意志(煩悩)」に人間が操られないためには、それを人間が客体化し認識(直視)しなければならない。客観的に対象化し認識することで、そこに自然の根源的諸力(物質的普遍的アイデアの本質)を見だし、中でも大地に向かう重力と、それに抵抗する剛性とのあいだの(意志の)闘争を認識する。そこにおいて、もし美的な悦びがあるならば、人間は意志のもたらす苦悩から解放されるのであるが、しかし、その認識の可能性や度合いは、建築以外の芸術分野に比べれば、最も低いのである。

建築に備わる実用性や実践性は措くとして、芸術全体を文化的に価値的に眺めるとき、諸分野の専門性や独立性、個性も同時に価値的に眺めねばならなくなるであろう。絵画を称揚する人が同時に芸術をも称揚することになるような場合には、絵画の個性的価値を見いださねばならなくなるからである。ロマン主義的芸術観は、この全体統一化と同時に差異化をも推し進めたのである。そうなれば、建築は、分野別相対化の方向の下で同一基準で測られてしまい、認識論的関心をもつ哲学では、その曖昧さ、漠然とした物質性の故に低位とされざるをえないのである。

第3節 「建築」をめぐる美学史的素描：現代の様相

我々は「建築」について美学史を素描してきた。そこから果たして

「建築美学」なるものを構成したり提唱したりできる可能性はあるのだろうか。古代中世思想においては建築は形而上学的に高みにおいて捉えられていた。他方、近代思想においては低い次元におかれていたことからわかるように、その偏差は大きい。このような西洋近代を「モダニズム」と総括して批判するポストモダンの哲学思想は目立つであろう。例えば、B. リオタールは、ヘーゲルのように精神一元論的に社会も歴史も、そして個々の人間も合理化してゆく近代哲学を「大きな物語」とし、その理性・主体中心主義や自由の理想を標榜するモダニズムの終焉を唱える。その思想傾向の中で、J. ボードリヤールらは、建築について「制約を受けた芸術」と認めつつ、建築物のクローン化（直前の時代の再生産）や建築による全能性の欲望（巨大都市計画）など非モダニズム的な複雑さ多様さを指摘して建築のポストモダン現象を語るが、その非共同体性や建築の特異性に関する問題の指摘に留まっているようにみえる¹⁴。

他方、所謂「建築美学」なる研究書は現代にいくつか散見される。日本でよく知られているのは、R. スクルートンの『建築美学』である。彼は、建築が、ロマン主義的な芸術の本質からほど遠い関心をもつと言う。それは、建築が日常生活の美学に属しているからである。従って、彼は、建築はロマン主義的な美的関心には基づかないとし、モダニズム的な機能や空間、歴史的意味や比例関係の言説も批判対象とする。他方で、「合理主義的な」或いは「正しい」といった観念を伴う「問題解決」の関心として建築を捉える。そこから進んで、彼は建築の経験は想像的経験であると主張する。それは、理性的反省と批判的選択と直接経験との三者が切り離せない不明瞭な経験であり、また美的な趣味、美的な感覚を構成する経験でもある¹⁵。

確かに建築には常に社会性・共同体性が伴う。建築の機能主義的側面は常に社会性に基礎づけられているし、建築の道徳的側面もまた社会性への参照を余儀なくされるであろう。建築に「実用性」を見る視点には、そのような共同体的な規制が働いている。しかしそれだけでなく美的な価値も建築には備わっていると彼は考える。そして、この美的な側面を批判するのは、建築家自身の理性であり且つ道徳的な格率なのである。

スクルートンの依拠する思想はさしあたってカントの主観性の哲学であり、趣味判断の思想である。他方で、彼は、建築がおかれた社会的現状、その実用主義的側面や集団協力的性など、社会構造のうちに拘束され

ている様相を現実主義的に捉え、建築家自身の主観性の内的活動に行き着いたと言えるだろう。

ここでは、ロマン主義的視線よりも建築の地位や価値は上がっているかもしれないが、しかし、これを「建築美学」の名の下に自律的学として認めるには、あまりに現実主義的に過ぎ、また主観性に留まってしまっていることにはなんらかの不足感を抱くのではないだろうか。

時代はスクルートン以前となるが、ハイデガーの建築論も見ておこう。そこには、スクルートンが言わば日常的常識的な視線で建築を簡単に処理したように思われるのに対して、簡単ではない仕方では根本的に哲学的に建築を捉え直す原理的な姿勢があるからである。

ハイデガーの『存在と時間』(1927)は、今、ここに生きる人間(現存在)が、自分だけで生きるのではなく、先だって存在を理解し先だって世界が存在し先だって世界を理解した上で、世界(=世間)のうちに絡め取られた存在(世界内存在)として、死と向き合うことなく実用的環境の中で生きている(道具連関)、という非本来的で頹落した日常生活を描いた。この理解では、道具(常に目的をめざしている手段)は常に社会の中で実用的な関係の編み目をつくる本質的な要因である。明日死ぬとも思わず人間は常に予定を立て、目的に沿って手段を選び、一生懸命社会に合わせて生活しているのである。道具は日常生活では、それが非本来的な生活であって頹落であるとしても、必須ということになる。

そのような思想の中で実用性に富み道具連関にくみこまれる建築はどのような位置を占めるのであろうか。美学では良く知られている『芸術作品の根源』(1935)では、神殿の事例が登場する。

建築作品(Bauwerk)、ギリシャの神殿は何も模写していない。ひび割れた岩の谷のただ中に、それは単純にそこに立っているだけである。建築作品は神の形態を包み込み、そして隠蔽するという仕方ですそれを開けた柱廊広間を通じて聖なる区域へと出で立たせる。神殿によって、神は神殿の内に現前する。…そこに立ちながら建築作品は岩の土台の上に安らう。…出来し、そして立ち現れること(Herauskommen und Aufgehen)それ自体をギリシャ人は…ピュシス(φύσις)と名付けた(*Der Ursprung des Kunstwerkes*, 3)¹⁶。

ハイデガーは「作品には真理（不覆蔵性）の生起が活動している」と言う。神殿と共に例示されたゴッホの『靴』では、「道具」の中に隠れていた農婦の世界、道具を生み出した必然的な場（大地）が立ち現れてくる（覆蔵されていないことの生起）という事態が示されていたように、『神殿』でも、伝統的な芸術理解の基礎となる摸倣理論を排除して、一つの世界を開示し、その世界を生み出した必然的な場（大地）を出来させるのである。そこにおいてピュシスとは出来し立ち現れること自体を表す原初的な事態を示す言葉となる。

ここから、少なくともこれまでの美学史には無かった視点を見いだすであろう。伝統的な形而上学的建築論でもなく、ロマン主義哲学の芸術建築論でもなく、また実用論的な現実的建築論でもない新たな視点がある。それは、神が見えないのに神が存在するようにも思ってしまうような、自らを閉ざすものとしての存在のあり方自体が現れる、という事態である。神殿（＝建築）は一つの世界を示しつつも単なる石材の物質として自己を閉ざすものなのである。

そのハイデガーが戦後に講演を行った。それは『建てること、住むこと、考えること』（1954）である。「住むことに行き着くのは建てることによってである」から始まる講演は、決して所謂建築論ではなく人間存在論である。それでも本論で建築論として扱うのは、建築論に資する根本的な洞察があるからである¹⁷⁾。彼は、先ず以て「建てるとは、本来住むことである」という原理をたてる¹⁸⁾。そして「住む」とは「我が家のように住み慣れた（heimisch）滞在」のことであり、故郷喪失の回復を目的としている。他方「建てる」とは「住むようにさせる」ことであり、そこには「技術・生み出すこと」が伴う。それは、「住む」ことの実現のために、「住む」ことを学び、「住む」場を生み出す力（τέχνη）をもつ者が相応しく力行使することである¹⁹⁾。

『存在と時間』では技術は道具連関に引き寄せられ否定的に考えられていたが、ここでは技術の威力と本質を否定することなくその根柢から存在論的に捉えなおそうとしている。ここには、もはや建築に付きものの「実用性」や日常的な所謂「技術」の理解はない。このようなハイデガーの「存在論的」な語り方は、日常的に無意識に取り入れてしまっている実用的な道具連関の生を反省させ、生きること（実存）の根本から浮びあがる建築の成立を考えるように我々に促しているのであろう。

哲学は理論をつくることではなく、根本的な仕方であらうことに存している。既にある建築や建築論を批判したり提案することではない。この点で、ハイデガーはまさに建築を哲学していると言えよう。そもそも「住む」とは何か、「建てる」とはどういうことか、「建築」は何を顕わにし何を覆蔵しているのか、ポストモダンの現代こそ、このような根本的な問いが必要なのである。

終章 「光の美学」の拡張

「建築」を「芸術作品」として捉えるならば、建築の研究とは先ず以て作品研究となることがほとんどであろう。美術史的研究としての狭義の「光の美学」もまた同様である。両者に共通するのは、研究手法が対象化客観化を前提にする科学的手法をもつことである。この方法は、研究者の主観的な経験を全く排除しているか、排除しようと努めている。学問的営為として、それは否めないし、むしろ必要でさえある。

しかし「建築を問う」ことにおいて、科学的手法は、知る営為の一つに過ぎない。「知る」は常に合理的であらねばならない必要もない。美学は感性学でもあるから、理性ではなく感性において「知る」という感性的経験を問題にすべきであるという立場からも、新たな視点で「建築を問う」ことはあって然るべきであろう。ここで注目されるのは新現象学である。

「光」を建築上の問題とする場合、先ず以て手がかりとなるのは「空間」であろう。「空間」はもちろん物理的なデカルト的等質的な空間が一応考えられるが、これは客観的で測定できる以上、経験できる空間ではない。また実存的空間も考えられる。ここではまさに経験できる空間である。しかし実存主義は人間の個（私・自我・私的意識）を基礎として、常に自己と異なる他者問題が発生する。従って、共同的な空間の概念が求められる²⁰。これは経験できる空間であり、他者と共有できる準客観的な空間である。これを新現象学は提案し、「雰囲氣的なもの (Atmosphärisches)」と名付けている²¹。「雰囲気」とは、間主観的な空間であり、感性的な経験をもたらす空間である。これをベームは「光」で説明している²²。

ベームによれば、光は雰囲気を生み出す原型（プロトタイプ）である。

夕方の黄昏や路地、舞台空間などは一定の趣 (Fluidum) を与える。光は擬似物体としても扱われるが、主体に入り込み気分の質を生み出す。光には空間の動的視点として光源と放射を考慮ことができ、他方で空間の静的視点として、空間の状態としての明るみを考えることもできる。この明るみの変容は空間の変容であるとともに主体の状態感でもある。「明るい！」の経験は、薄明や白昼や白夜や真昼のどれにも適用できるが、各々の経験は主体の各々の異なる状態感となっている。雰囲気の状態感としての経験としては、主体の気分と反する気分を起こさしめる対照経験と、一つの雰囲気の中に入っていき進入経験とがある。いずれも光は主体が受動する一種の力であり、主体は光の中にあるものに応じてその気分が現れてくるのである。ペーメはこの光の経験を、教会の事例を典型例として示しているのである。教会の中での光の経験、その雰囲気は共有可能な感性的感情的経験を生むのである²³⁾。

12世紀、パリ郊外のサンドニ修道院の院長シュジュールは最初のゴシック教会を建設することになったとき、修道院を守護する擬ディオニシオス・アレオバギテスの思想の影響を受けたという理解がある。そこに美術史的な「光の美学」の名が適用されるときは、ゴシック建築が垂直方向に伸びることで壁に幾らかの開口部ができ、多くの光を取り入れることができるようになった、といった科学的客観的説明が入る。物理空間としての光に満ちた教会である。しかしそれで終わることなく現代では新現象学的な知見を導入して共同空間的な光の経験も顧慮しなければならなくなっているのである。

ふり返って見れば、そもそも「光の形而上学」の役割は、(知性界に属す) 思想と(感性界に属す) 芸術とを結びつけることにあり、そのためには知性的創造者と感性的被造物との関係が非連続におかれる「無からの創造」論において、それに基礎づけられながらも連続性の比重を大きくした創造論を見いだしていったのである。言わば流出論的な創造論、或いは原型模像論的な創造論である。類似と相違を同時に見いだせる創造論である。その結果、知性界における美と光の同一性の思想に基づいて感性界の意義をも評価することへと思索を進めていくことができたのである。これは一者としての神の存在性格を語る形而上学である。こうして「光の美学」も神の美と光について語るという形而上学的美学と

なったのである²⁴⁾。

このような形而上学を取り込む「光の美学」は、既に述べたように、更に新現象学の成果を取り入れた「光の美学」、すなわち他者と共有できる感性的経験、雰囲気を経験、情動的共同性を考察する美学へと展開する。この美学を実際の建築物に応用することで、様々な建築空間の種類と性質について我々は感性的に共有しつつ積極的に論じることができるようになろう。「光」の経験において、教会空間では「神の空間」のみならず「厳粛」や「敬虔」といった感性を、居住空間では「安らぎ」や「和み」という情感を、そして教育空間では「勤勉」や「純粋」や「知的」という情感的感性をも見いだすこともできよう。展開された「光の美学」において提案される「光の建築美学」は、建築論にとっても美学にとっても大きな期待をもてるのである。

註

- 1) この aesthetic turn は、所謂ヴェルシュやシュスターマンによる日常美学的な概念だけでなく、バウムガルテン美学への回帰という意味を中心に、「美学」を「感性論的美学」として捉え直す広義の意味で用いている。
- 2) 所謂「光の美学」には、先ず、12世紀ゴシック教会建築における薔薇窓研究など、美術史の客観的な作品研究の立場（最狭義）がある。これを含みつつパルメニデスやプラトンに始まる「光の形而上学」やキリスト教の神学的思想を下地に思想と作品を統合する研究の立場（より広義）がある（パノフスキーなどを含めている）。これを包含しつつ、さらに新現象学等の現代的な知見も取り込む感性論的美学の立場（最広義）もある。本論は、最後の最も広い視野の下で「光の美学」の研究を志すものであり、本稿も、その「光の美学」の立場を前提にして論じるものである。この「光の美学」の立場については拙稿参照：「光の美学」の射程——その歴史性とアクチュアリティ——」（『カルチャー・ミックスⅢ』見洋書房、2020年）。
- 3) 本稿で主題とする「建築」の概念は、本来は、所謂建築史や建築様式史が扱うように、具体的に宗教建築物や居住建築物など、用途や目的、役割や価値づけに応じて分類して議論すべきとも思われるが、本稿では一括して、あらゆる建築物に共通の観念的な概念、人間の生活を包む空間構成物として抽象観念的に扱うこととする（従って「住む」の概念も広く考えることになる。参照：本稿註18）。そのことによって「建築とは何か」といった原理的な問いに応える可能性が広がり、また「光の美学」にとっても、人間の生活を包み込む空間構成物における「光」の感性的価値の哲学

的議論が得られるからでもある。さらに本稿が「美学史的に問う」としても、それは様式論的思索や芸術論史的思索を網羅的に扱うものでもない。芸術史を見て行くと、例えば建築史においては多くの建築理論や美術史論的視座を見いだすことができ、本稿の議論に組み込むことが必要に思われるであろう。この点でも本稿は、現状では「建築」の全体的な観念を扱う関係上、建築理論や建築の芸術論の歴史研究を尽くすことは避け、むしろ哲学史の側から、とりわけ形而上学史的な視点を枢軸として、そこから「建築」への評価を見てゆくことにしたい。これは、「光の美学」が「光の形而上学」に基礎づけられているために観念論的な考察を優先せねばならないからでもある。

- 4) 後にカルキディウス (AD3以降) がその『註解』にて音楽理論の「比例」や「秩序」の概念を一層導入して解釈することによって、西洋中世における「宇宙=音楽」論の基礎をつくってゆく。参照：カルキディウス『プラトン「ティマイオス」註解』京都大学西洋古典叢書、2019年。
- 5) 先立つプラトンの「デミウルゴス (大工、創造者)」概念については、それは人間的世界における「大工」を意味するものであるが、類比的に神に適用された「創造者」である。この「大工」の概念が「建築家・棟梁」の概念とどのように重なるかについては、後世の新プラトン主義哲学及びキリスト教思想による宇宙開闢説の創造論を待たねばならない。
- 6) アウグスティヌス『自由意志』II, ch11.「尺度と数と重さ」は神的知性を表すものである。
- 7) 13世紀頃の聖書挿絵参照。in *Bible moralisée*, folio I verso, Paris ca. 1220–1230, in Austrian National Library.「創世記」における神の世界創造を表す挿絵として考えられている。太陽と月の小さな二つ円と、無形質料の大地の大きな円 (その回りは諸元素らしい) があるとされる。コンパスは幾何学/大地測量 (γεωμετρία) の方法論に沿った知性的な創造 (数学的秩序の付与) の象徴的表現なのであろうと思われる。
- 8) E. Panofsky, *Abbot Suger on the Abbey Church of St. -Denis and its art treasures*, Princeton University Press, 1979. このテキストとイメージの直接的な結合を美術史研究として見るならば、両者を関係づける根拠や実証性が不十分であるとする批判的な立場も現れるであろう。それは学問



の方法を巡る問題であるから、批判としては成り立つが、しかし、教会建築は資料問題のある西洋中世の美術であるし、それよりも建築物の監督者がどのように考えていたのかを見る視点が重要であろう。参照：『ゴシック建築とスコラ学』ちくま学芸文庫、2001年。

- 9) このようなパノフスキーによるシュジェール理解に対して、異なる解釈もある。詳細は以下を参照。坂田奈々絵「シュジェールにおける光のカタチ——サン・ドニ修道院附属聖堂はなぜ「輝いた」のか——」『光とカタチ——中世における美と知恵の相生』教友社、2020年所収。
- 10) 古代中世の時代と18世紀の時代の狭間には、ルネサンスの芸術論、17世紀芸術思潮、18世紀古典主義芸術思想などがあるが、これらにおける建築論は、例えばフランスアカデミーが絵画・彫刻・建築と分野を設けていても、古代建築の発見や復興などを目的にした具体的な様式史的関心が強く、本稿のめざす「建築とは何か」の根本的定義的議論には入りにくいと思われる。本稿では、「芸術」の全体概念を創設することで明確に下位区分のジャンルとして「建築」の意味や価値を論じる基礎が整うと考えておく。ただ各時代各思想を丹念に見ることで、かかる様式史的議論から根本的議論を引き出すことができ、それが望ましいことは言うまでもない（例えば、ルネサンス期のフィチーノやブルーノ、アルベルティらの建築思想については触れるべきであると思われる）が、これについては今後の課題としたい。
- 11) 近代のロマン主義哲学者たちは、哲学史的見地から「芸術」を全体包括概念として扱い、そのうちに「建築」を下位区分として割り当てる。このとき「建築」もまた全体概念として纏められた観念をもたされておられ、事例を挙げられるとしても様式史的な区別や建築理論史への関心は希薄であるまま「建築」を観念的に定義的に捉える。そこに本稿は注目する。なぜなら少なくとも「建築とは何か」の問題意識が色濃く感じられるからである。もちろんロマン主義芸術理論では、F. シュレーゲルやF. シェリングがゴシック建築に強い関心をもっていたことは知られており、同様に「崇高」を論じるE. パークも巨大建築物を例示して語っている。これらは建築美学一般にとっては重要な思想であるが、その関心はさしあたって一定の建築様式への関心や一定の美的経験にあると言えよう。本稿では、建築ジャンル全体、或いは「建築とは何か」の問いを中心問題にしておきたい。
- 12) 長谷川訳を参照：『美学講義（中）』作品社、1996年。
- 13) 西尾訳を参照：『意志と表象としての世界』第3巻、第43節。ショーペンハウアーは建築及び、噴水のような水道芸術を挙げ、その後、最低位の建築から始めて、認識論上の地位を階段づけてゆき、絵画、彫刻等の造形芸術、そして詩芸術へと論を進め、最高位の音楽に至る。「意志」の客体化を可能にする最高位の認識をもたらす音楽において芸術的解脱は実現す

- る。
- 14) J. ボードリヤール／J. スーヴェル『建築と哲学』鹿島出版会、2005年。
 - 15) 「建築家の仕事を、不明確な概念である機能の盲目的追究から実践的良識の真の行使へと変換させることができるのは美的感覚である」(R. スクルートン『建築美学』丸善出版、1985年、p. 323)。
 - 16) 関口訳参照『芸術作品の根源』平凡社、2011年、p. 60f.
 - 17) 磯崎新「なぜ、ハイデガーは建築を語らないのか」『道の手帖 ハイデガー』河出書房新社、2009年。磯崎はハイデガーが「建てる」や「住まう」を語っても、「建築」を語らないことを問題提起するが、ハイデガーの語る「故郷喪失」や「被投性」が、建築批判(＝形而上学批判)に反映している視点を示している。このような根本的洞察がハイデガーにはある。
 - 18) ハイデガーは、住宅以外に、橋やダム、道路や発電所、競技場や駅をも「住む(wohnen)」の概念に含めて考察している。
 - 19) M. ハイデガー「詩人のように人間は住まう」(『哲学者の語る建築』中央公論美術出版、2007年所収)においてもハイデガーは「住む」を「詩人のように住む」と考えている。これはハイデガーのヘルダーリン解釈に基づく。「真に住まうとき」とは、「詩人が詠うとき(＝詩作するとき)」であり、それは「大地に根をおろし、そこに根づいている土着性(Bodenständigkeit)」、つまり生の根本である大地、故郷のような場所に住む詩人のように住む、ということである。他方、故郷を喪失した人間は、技術(計算や計画)ばかりに明け暮れていて、決して詩人の如くではない。とはいえ、人間は、非詩人的非詩作的な技術の中でこそ詩人的詩作的にならねばならないのである。『「住む」とは何か』を問うハイデガーは、技術を否定せず、その本質を見極めながら、非技術的な詩作(芸術創作)へと進む人間像を示している。
 - 20) N. シュルツ『実存・空間・建築』鹿島出版会、1973年。シュルツは「実存的空間」と「建築的空間」の概念を提案している。「実存空間」は、M. メルロ・ポンティの身体論を念頭においている。この場合、実存主義のもつ前提として、身体的自我の概念をたてて、自己の身体を中心にして拡がる身体の延長としての空間を考えることになる。例えば、盲人にとっての杖の先や、ドライバーにとっての自動車の車体、ピアニストにとっての鍵盤である。経験の積み重ねによって、杖と車体や鍵盤は、あたかも自己の身体のように操ることができるようになる。従って、この実存的空間は、雰囲氣的な空間に比べて、自己を中心にした同心円的な限られた空間であり、他者との共有の希薄な空間である。「建築的空間」は、「実存的空間の具体化」であり、人間と環境との相互作用を物理的に具体的に見た場合の側面であるから、必然的に「公共性」の性質を帯びることになる。そしてこの「公共性」は客観性をもっている(客観性をもつということに応じて、

それだけ実存的性質の方は希薄になっていると思われる)。

ちなみに、哲学的建築論において、M.メルロ・ポンティの身体論に注目するものについては、J.パッラスマー『建築と触覚』（草思社、2022年）がある。感性論美学の立場における建築美学にとっては、このような傾向は注目すべきことである。なお、そもそも新現象学が感性や感情に注目する際に、それらと親和的な身体を主題にしている点は重要である。参照：H.シュミッツ「芸術における身体と感情」『新現象学運動』世界書院、1999年所収。芸術において新現象学が注目する感性的経験は「共感覚的(synästhetisch)」である。しかも大建築の場合はとくに共感覚的な感情への作用が強い。

- 21) 梶谷真司、「シュミッツ現象学から見た共同性のダイナミズム」『理想』667号、理想社、2001年。
- 22) G. ベーメ「雰囲気としての光」『理想』667号、理想社、2001年。
- 23) G. ベーメ『雰囲気的美学』見洋書房、2006年、第3章。
- 24) E. de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, vol. 1~3, Bruges, 1946. tom. III, iv, ch. 1ff. プリュイネ自身は、パノフスキーと同様に「光の美学」については、「光の形而上学」を下地にして捉えている。他方、狭義の「光の美学」は美術史研究の方法に基づく実証的な作品研究の営みである。

* 本稿は、科学研究費課題番号 23K00144 「建築工学的空間論と建築文化史的空間感性論を統合する『光の美学』の応用研究」の研究成果である。