ルイス・カーンのキンベル美術館における創作思想の読解に関する研究

A SEMIOLOGICAL STUDY ON THE PHILOSOPHY OF CREATION
IN LOUIS I. KAHN'S KIMBELL ART MUSEUM

山田 雅美*

Masami YAMADA

The aim of this paper is to study the inherent meaning within Louis I. Kahn's intention and philosophy of architectural creation. The method of analysis is to read the meaning through the real spaces and composed elements of the museum on the pragmatic, semantic and syntactic levels and to build the semiological structure between the reading and the inherent meaning.

As a result of this study, it was possible to read the inherent meaning rooted in this museum on both the surface level and deep level. The work of Louis I. Kahn has indicated another level of evaluation for modern architectural design.

Keywords: Louis I. Kahn, Kimbell Art Museum, philosophy of architectural creation, inherent meaning, semiology
ルイス・カーン, キンベル美術館, 建築創作思想, 内在する意味, 記号学

1. 研究目的

本研究は、ルイス・カーン（1901-1974）の難解な創作思想がいかに作品の中で反映し、それらがどのように読解されるかを、そのプロセスまたは構造について記号論的視点で考察するものである。

一般に建築の意味は、創り手側からは、それが意図的（潜在的なものも含む）である場合と偶発的な場合が考えられ、読み手側からは、感覚的に捉える場合と深く読み進めることで理解していく場合が考えられる。ここでの論点では意味とは意図的と考えられるもので、その意図を建築に内包されている意味として認定事実群の場の中で読解しようとする態度を前提とする。また、ここでの作品は、カーンが最も成熟した時期の代表作であるキンベル美術館（1966-1972）（図1）を取り上げ、カーンがキンベル美術館の設計期間に発展させた概念を整理し、ここでのカーンの創作思想、特にORDER, FORM, INSTITUTION, ROOMといった概念をもとに、実空間の中でカーンの意図及び創作思想が特に反映していると思われる主要空間を抽出し、その空間を構成している要素の中でいかに具現化したかを読み取っていく。そして、そこから読み取ることができる意味とそれを起点に想起される思想を、その空間に内在する深層の意味として取り上げ、そこに生じる意味の読解的伝達がいかなる構造によるものかを記号論的に位置づけるものである。

2. 既往の記号論研究と本研究の位置付け

記号論とは、もともと19世紀から20世紀の転換期にスイス人言語学者フェルディナン・ド・ソシュール¹⁾によって提唱された記号学に基づくものであり、その後半世紀を経てロラン・バルト²⁾らの思

図1 キンベル美術館

想家によってその原理と構造は大きく展開され、現代の記号論ではソシュールの記号学の計画が再び取り上げられ、社会生活の内部における記号の生について、その研究の対象が向けられている³⁾。その記号学には大きく二つの系列があり、それは文化内記号を研究の対象にした「現前の記号学」と文化という記号を研究の対象とした「意味生成の記号学」と言われるものである。現前の記号学は、ソシュールのラングの記号学⁴⁾を意味し、ここには固定したコードの中でのシグナルの解釈を意味するコミュニケーションの記号学、そして閉鎖的体系でないコード⁵⁾の中でのシンボルの解釈を意味する意味作用の記号学が含まれる⁶⁾。この意味作用の記号学はバルトの初期の活動に代表されるものでもある。また意味生成の記号学はラングージュ⁷⁾の記号学であり、バルトの後期の関心事でもあった。意味作用の記号学は、ラングによって構成され、制度化された文化の解明を目指すものであった。しかし、こうした視点からの研究では、文化を構成する記号作用の解明、意味生成の記号作用の探求へ

* 愛知産業大学造形学部建築学科 助教授・工博

Assoc. Prof., Dept. of Architecture, Faculty of Design, Aichi Sangyo Univ., Dr. Eng.

は進むことはできないと考えたロラン・バルトは現前の記号学でもあるコミュニケーションの記号学から、意味生成の記号学へ自らの関心を移行させた。そしてバルトは「第三の意味」⁸⁾の中で意味の伝達の3つのレベルを改めて次のように示している。

第一のレベルは情報のレベル（コミュニケーションのレベル）で第一の記号論として位置づけられ、建築に対応させれば、柱や壁、またドアや窓であるという情報、さらには使用されている材料が石やタイルであるというような知識をベースにした情報伝達のレベルである。

第二のレベルは象徴のレベル（意味作用のレベル；シニフィオンレベル）で第一の記号論に比べより入念に作られ、第二の記号論として位置づけられるもので、象徴の科学（精神分析、経済、ドラマツルギー）に向かって開かれた分析方式である。

第三のレベルは意味生成のレベルで、このレベルでの分析方式では所記（シニフィエ、意味内容）が曖昧でその記号を構成する能記（シニフィアン、記号部）の特徴や付随的な効果がはっきりしているものである。この能記は理論的な個別性を持ち、それはそのシーンの中で単なる存在（第一の意味）としてではなく、指向対象的な作用（第二の意味）を乗り越え、それに対しての疑問形の読みを強制する。第三の意味は頑固であると同時に捉えどころがなく、滑らかであると同時に手に負えないものである。このことから第二の意味の"sens obvie"（自明の意味）に対して"sens obtus"（鈍い意味）としている。そして意味の場を全面的にまたは無限に開くものであるとバルトは説明している⁹⁾。

このようにバルトはもう一つの記号の系列にあたる意味生成の記号学の意義を認めると同時に第三の意味としてこのレベルの重要性を示した。

また、アメリカの記号学者で論理実証主義者として知られるチャールズ・ウィリアム・モリス¹⁰⁾は、記号学の基礎をなす3つの相関概念を記号媒体、指示対象、解釈者とし、それらの関係によって記号学を統辞論、意味論、語用論と分類することで、記号学の研究のカテゴリーとした。この分類に基づき、ピーター・アイゼンマンが『コンセプチュアル・アーキテクチャについてのノート』¹¹⁾の中で、建築の意味に関する形式を、形態の機能・技術に対する関係に関わる実用論（PRAGMATICS）、形態の意味に対する関係に関わる意味論（SEMANTICS）、形態関係の構造による意味と形態の調停に関わる統辞論（SYNTACTICS）の3つのカテゴリーに分類している。中でも意味論、統辞論に関わる部分では知覚的側面に属する表層構造とコンセプチュアルな側面に属する深層構造の存在を指摘している。アイゼンマンの言うコンセプチュアルとは、作者の意図の理解が体験者の精神内で起こる前提で位置づけられるもので、このコンセプチュアルな側面の意味論的な部分と、統辞論的な部分の差異について、意味論ではものの意味が第一の関心事であり、それに対して統辞論ではものの関係性の構造が第一の関心事であると説明されている。この表層構造と深層構造はそもそもノーム・チョムスキー¹²⁾の変形生成文法の中で用いられた用語でもあり、チョムスキーは記述を対象とした言語構造は現実の発話からなる表層構造であり、この発話を生み出す抽象的な観念構造を深層構造と説明し

ている¹³⁾。そして晩年のソシュールが示唆した言語＝意識の重層モデルによれば、深層構造とは意識の深層におけるランゲージュが描くところの動く総体であり、表層構造とは観念／物質を二項対立的にとらえるラングの世界に他ならないとされている¹⁴⁾。

またアイゼンマンの深層構造における統辞論の意味では、一つ一つの形態の意味よりも、ものの関係性にその意図が存在し、そこから発生する意味はさらに複雑で、実空間の中で様々な因子が作用することで、より深い意味を生成する可能性がある。それらの関係性は能記として明示され、その関係性によって生成される統辞論の意味が意図的な所記として読解可能なものとなる。また深層構造における意味論の意味では、ものの背後にある意味を体験者が理解するとき、その意味は体験者の記憶の中から呼び覚まされるように生成され、その所記が明示される。これらのことからアイゼンマンの意味論と統辞論のコンセプチュアルな深層構造がランゲージュの記号学、つまり意味生成の記号学を指すものであることが理解でき、バルトの第三の意味に類似するものと言えるが、バルトの第三の意味では所記が明示されない点が異なり、別のものとして考える必要がある。

以上より導かれる関係の概要を表層構造と深層構造を中心としたダイアグラムで表したものが図2である。この図に示すように意味生成の記号学として位置づけられる深層構造には3つのレベルの意味、意味論的生成の意味、統辞論的生成の意味、そして第三の意味が考えられる。ここでの意味論的生成の意味と統辞論的生成の意味は、アイゼンマンの言う深層構造における意味論の意味と統辞論の意味にはほぼ同様のものとして考えられるが、第三の意味に関しては、アイゼンマンが言及していない部分で、明確な論理や理念をその所記の対象とは考えず、創作者の「思い」や本質的存在感に属するような「感情」といった鈍く、明確でない意味を対象とするものである。そして、それは実空間からは宗教的な雰囲気であったり、漠然とした感情の伝達として受けとめられるもので、この部分の考察は、建築における記号論的研究の新たな側面として位置付けられるものと考ええる。本研究は、この深層構造での意味の伝達に着目し、その中でも特に第三の意味がいかに読解できるかを具体的に試みるものである。

図2 表層構造と深層構造

3. キンベル美術館の設計過程における建築創作思想

カーンがキンベル美術館の設計をした時期は、建築家としての成熟期で建築創作思想の最終段階¹⁵⁾に属す。カーンがここに至るまで

の創作思想をもっとも顕著に現したものが、1960年に発表した図3、図4である。図4のダイアグラムの始まりの部分であるFeelingとThought,そして図3と図4の関わりについてカーンは次のように説明している。

“Turn to Feeling and away from Thought. In Feeling is the Psyche. Thought is Feeling and the presence of Order. Order, the maker of all existence, has no Existence Will. . . . This Will is in the Psyche. All that we desire to create has its beginning in feeling alone. . . . But I warned that to remain in Feeling away from Thought means to make nothing.” (「思考」から離れて、「感情」に向かってみよう。「感情」の中に「精神」がある。「思想」とは「感情」であり、「秩序」の存在である。「秩序」は、あらゆる存在の作り手であり、「存在の意志」は持たない。 . . . この「意志」は「精神」の中にある。創造しようというわれわれの欲望のすべては、その出発点をただ感情の中にのみ持っている。 . . . しかし私が警告したことは、「思考」から離れ、「感情」の内にのみとどまることは、何をも生むことにならないということだ。) ¹⁶⁾

ここで重要なのは、“Thought is Feeling and the presence of Order.”の意味で、もし「ThoughtがFeelingとthe presence of Orderである」とそのまま解釈すれば、ThoughtはFeelingに属することになり、図4のFeelingとThoughtによる始まりが不可解になる。従ってここではThoughtは、Thought of Feelingであり、Thought of the presence of Orderであると解釈することで、その後の「Thoughtから離れてFeelingにとどまることは、何も創造しないことを意味する」ことにも繋がる。またもうひとつ注目すべきは、このFeelingの対象となるものが“love”そして“Religion (the essence religion)” ¹⁷⁾ であり、これらにThoughtが関与して、REALIZATIONを引き起こしFORMに到達するということである。この“love”や“Religion”は、カーンの空間の本質的意味として考えられるものである。

カーンはキンベル美術館の設計を始める少し前の1967年1月、INSTITUTIONとそれを導くINSPIRATIONの概念について次のように言明している。「INSTITUTIONの設立はINSPIRATIONから生じたのであり、そして建築の美から諸々の解釈が生じました。少なくとも我々はINSPIRATIONから建築を解いてきました。」 ¹⁸⁾ そしてこの3月には平面形状に加え屋根の形状と自然採光及び1957年以来中心の概念の一つであったSERVANT SPACES ¹⁹⁾ の納め方についてスタディを行っている。

1967年10月にはカーンは初めて「ROOM」という言葉をスケッチのなかに書き込んでおり、この頃からROOMが特別な意味で使われ始めた。同年11月2日、カーンはボストンでの講演の中で、「ここで

図3 PSYCHE

図4 PERSONAL-FORM-DESIGN

図5 SILENCEとLIGHT(1968年)

図6 ROOMの概念図(1971年)

私は、コンクリートで作られた部屋の中の光は銀色の発光を持つと感じました。色褪せてしまう絵画や彫刻のための部屋は、自然の光を謹み深く与えなければならないことも私は知っています。この美術館の外形はサイクロイド形のヴォールトの連続で、それぞれ1スパンで架けられ、長さ150フィート幅20フィートです。それぞれが形作る部屋には空に向けて狭いスリットがあり、ヴォールトの端まで自然光が広がるように鏡面加工したガラスが取り付けられています。この光は、作品に直接触れることなしに、部屋に銀色の感触を与え、一日の中の時刻を快く感じる事が出来るのです ²⁰⁾ と語り、モジュールの大小は違うものの、サイクロイドヴォールト、スリット、自然光を拡散させるリフレクターなどによる展示室内部の空間イメージがカーンの中でほぼ固まり、それがROOMであることを示唆している。そして1967年11月14日には「ROOMの重要性及び適性に対する感覚は、建築とは何であるかへの鍵である」 ²¹⁾、さらに「建築的に見るならば、いかなる空間も自然光を持たない限り空間とは言えない」 ²²⁾ と言及し、それまで空間として説明していたものにROOMという独自の概念を適応させた。

またこの1967年には、INSPIRATIONを引き起こすSILENCEとLIGHTの概念を確立 ²³⁾ し、その関係を1968年に図式化している(図5)。ここに示すSILENCEとは、静寂を意味するものでなく、内なる自己との出会いによって生じてくるもの、そしてLIGHTは単に光そのものを指すのではなく、物質になる潜在的能力を備えたものとして意味付けられている。この1968年の図式では、SILENCEとLIGHTは明確な境界線によって分離されていた。

完成前年の1971年にはカーンはROOMがすべての建築の基礎となる最も単純な単位であることを示す概念図(図6)を発表し、そこで「ROOMの構造は光によって決定され、ROOMに自然光がなければROOMとはいえない。自然光は一日の時間と季節のムードを教える」 ²⁴⁾ と説明している。そしてカーンは「このROOMによって、INSTITUTIONSの質は決定される」 ²⁵⁾ と言及している。言い換えれば、INSPIRATIONとは、存在または表現したいという願望がINSTITUTIONを導きながら光を得るまたは現実性を帯びるところの現象で、それが具現化されたものがROOMであるといえる。そして1972年12月にカーンはキンベルの採光装置を指して「この装置は、自然光を得たいという願望から考案されました。なぜなら、自然光は画家が絵を描くのに用いた光です」 ²⁶⁾ と、この美術館という空間にふさわしい光について言及し、さらにこの光の空間について「これこそが絵を見る場所の本性」 ²⁷⁾、つまり美術館というINSTITUTIONを備えた場所であるROOMと説明し、その光を所有する空間としてROOMをこのプロジェクトで具現化した。

図7 カーンの思想ダイアグラム

これまでの思想の変遷より、カーンの建築創作思想を整理しダイアグラムで現したものが図7である。ここでの解釈を示すと以下のようになる。

まず思考(Thought)に先立つ感情(Feeling)があり、その始まりが"Psyche"である。"Psyche"は"ina"と"will"で構成されていて、"ina"はcommonまたはpure consciousness、そして"will"はdifferentと説明されているが、"will"を「意志」と解釈した場合、"Ego"に共有される部分がでてくる。"will"はdifferent、つまり違い、または固有性であり、決して自我(Ego)の範疇にはない。従って"will"は意志というよりも、「思い」と捉え、"Existence will"は存在させたい意志ではなく、存在すべきものへの思いと考えるのが自然である。建築家はしたいことではなく、すべきことを思い、inaの意識を伴って"desire to be"となり"Feeling"に到達する。この感情は思考の助けにより、"love"や"the essence religion"の感情となり、思考はthe "presence of Order"の思考である"Philosophy"となって、感情の"the desire to be"とともにREALIZATIONを引き起こし、FORMに到達する。このFORMは固有の概念形であるが、"impersonal"、つまり個人的な意味内容でなく共通の意味として成立し、本質的なものとして深層の意味に繋がる。そして、そのFORMに対して、"the desire to be"を伴ったSILENCEが、"the desire to express"を伴ったLIGHTという"the giver of all presences"と融合し、FORMの具現化であるINSPIRATIONを引き起こし、INSTITUTIONを導きながらROOMに到達する。

4. キンベル美術館の分析

キンベル美術館は、1階に常設展示用ギャラリー、企画展示用ギャラリー(中2階に図書室)等の主要な部屋、地階に機械室、収蔵室、管理室、その他のサービス機能が収まる付属部分の二層からなっているが、敷地が西から東にかけて傾斜をなしているために西側の中庭に面する立面は一層に見える。ギャラリー空間は100フィート×23フィートのヴォールトを一単位とし、南北に3列、東西に3及び5列の計13のヴォールト空間によって構成され、さらに西側に一つずつのポルティコ用のヴォールトが連なる。ギャラリー内は中央列の中庭側のみがガラスによって開放されているだけで、他はすべてトラバーチンの壁で囲まれ全体的に閉鎖性の強い空間となるた

め、光庭を設けて光量の不足を補っている。

キンベル美術館の意味の分析にあたって図8に示す主要空間に的を絞り、それぞれの空間を構成している記号的要素を取り上げ、そこに内在する意味を読み取っていく。その際の意味のレベルには表層的に伝達される意味と深層的に生成される意味があり、表層レベルでは直接的な機能性に関する実用論的なものと意味論的なもの及び統辞論的なものがある。また深層レベルでは読みとりの内容が生成的かつ多義的になることから、可能な限り作者の意図を読解することを心掛ける。ここでも意味論的な視点と統辞論的な視点でその作業を行うが、さらにその意味内容について明確に捉えられるものとそうでないものの差異についても検証する。

図8 主要空間
(2階平面図)

4.1 北面妻側ファサード (A)

この妻側ファサードは美術館への主動線上のもので、そのファサードから様々なメッセージを読み取ることができる。6列の東西につらなるヴォールト群は、表層の意味としては美術館というよりも工場、倉庫のようなものを連想させ、同時に内部のヴォールト状の空間形態と妻側の逆三日月形のスリットからの光の導入システムも容易に理解できる。近景においてそのヴォールトが円形でないことを認識する(図9)。これを深層的に読解すると、ここで使われているサイクロイドヴォールトは構造的な理由によるものとされているが、一般に構造的とするならば、懸垂曲線ヴォールトがもっとも合理的であると考えられる。しかしサイクロイドヴォールトを採用したことは、カーンがライズの低いイメージの連続アーチを意図したものと判断できる。このため懸垂曲線ヴォールトに比べて頂部が平らになるサイクロイドヴォールトでは、その頂部での曲げモーメントがより大きくなるため、梁背が大きくなり頂部で太い形状ができあがったと考えられる。この外部に対する構造的表現は、カーンが「どのようにして建築がつくられているかは、その建物に入る前に完全に明らかになる」²⁸⁾と言明しているように、その意図が反映さ

図9 北面妻側ファサード

れたものと解釈できる。

4.2 北側ポルティコ (B)

この美術館の構造システムは、ポルティコを形作っている全面に壁のない3つのベイによって示され、それは4本のコンクリートの柱がサイクロイドヴォールトの長いコンクリートシェルを絶妙に支えている。妻面でのアーチ形状は、両端ピン結合によって生じる水平力の反力を持たせ、柱の断面はアーチの端部に比べ大きくなっている。また、コンクリートで打たれた4インチ厚のシェルヴォールトには、たわみを防ぐ3本のケーブルが懸垂線状に入れてあり、これを両端のアーチ梁に緊結してポストテンションをかけることで、ヴォールトの桁行き方向に100フィートのスパンを持たせている。

カーンは柱、梁、アーチ、ヴォールトに、必要最小限の断面を与えることにより、それらの接合部分をより明確にし、そして、異なった断面を利用して接合の美を表現したものと理解できる(図10)。このことについては1957年にカーンは「建築は、人間の体のようなものであり—あなたの手のようなものだ。関節や接合部を組み合わせるそのやり方が、それぞれの手を面白く美しくする。建物においても、こうした接合部は手袋の内に隠されてはならない。あなたはそれを利用せねばならない」²⁹⁾と述べている。また1967年にも「ジョイントとは、決してつまらない小さなものではない。事実、たとえそれに黄金を用いたとしても浪費であると言えないかもしれぬ。なぜならそれはそんなに偉大であるからだ。かくして、ジョイントを作ること、それはオーナメント(装飾)のはじまりであると、固く信じている」³⁰⁾と接合部について言及している。このようにカーンにとって構造のサイズや接合の仕方は、彼の建築創作思想の中で重要な概念の一つであるORDER(物の本質的原理、秩序)の表現であり、意図されたもので、そこからの構造のシステムや無駄のない接合形態から生成される美を意味として読解することができる。

このポルティコ空間が内部空間の形態を示唆したものであることは容易に理解できるが、ヴォールトはあたかもその下端梁に支えられているかに存在し、この梁は桁行き方向で100フィートのスパンであるにも係わらずその断面は小さく、梁自身が自立することすら難しいという印象を与える。そこでもう一度妻側のアーチにあるポストテンションの位置を示す目地に目を移すと、ヴォールト下端部が梁のみの場合は打ち継ぎ目地の長さは短く低い位置にあり、梁と梁の間にスラブがある場合はその目地が高い位置にまで延びていることが判る。これを深層的レヴェルで読解すると、梁に対するスラ

図10 柱、梁、アーチの接合部分

ブの荷重負担が増加することに伴い、より大きなテンションを必要とするため、その引張り位置を上げることに因るものと考えられる。ここで梁はヴォールトに吊られていることが判明し、支えるものから支えられるものへと移行することになる。これは常識的構造概念とは異なる状態であり、カーンの構造におけるORDERに疑義が生じるが、この梁の存在が桁行き方向の柱間の圧縮に重要な役割を果たしていることを理解したとき、ここでの特異な構造概念にあらためてカーンのORDERの意味を認識することができる。

4.3 エントランスホール (C)

エントランスホールの空間は、100フィート×23フィートのヴォールトがエントランスホールから左右前方に広がり、開放的であると同時に個々のヴォールトが高質の空間単位を形成している。またヴォールトの下の床はフローリングで仕上げられて、ヴォールトとヴォールトの間の谷の部分には、ダクトや天井配管のための空間に当てられ、その下部の床はトラバーチンで仕上げられている。この設備空間はカーンのいうSPACES SERVED, SERVANT SPACESと位

図11 エントランスホール

置づけられ、主空間に対して従属空間、または部屋と通路の階層を表現したものになっている(図11)。このヴォールトや仕上の材質によって作られた方向性は南北に強く、エントランスから内部に向かう運動の方向と直交し、高い空間と低い空間、明るい空間と暗い空間また大胆さと繊細さといった成層帯のリズムを形成している。ここで与えられる意味は、表層的にも深層的にも統辞論的で、強調された軸性、強弱のリズムそして空間の分節と質による階層といったものである。

4.4 ギャラリー(展示室) (D)

ヴォールトの頂部からの自然光を拡散して、むらのない穏やかな光を壁面や美術品に当てるために考案された装置がリフレクターである(図12)。ヴォールト頂部のスカイライトから取り入れられた自然光は幅7フィートほどのアルミ製のリフレクターで受けとめられ、一部はリフレクターに開けられた多数の小穴を通過し拡散され床に降り注ぎ、大半は反射光が拡散しやすいサイクロイド曲線で作られたコンクリートのヴォールト天井面へ反射し、空間全体を柔らかく光で包み込む。そしてその光によって天井はコンクリートでありながら別の質のものへと変容する。このヴォールトの頂部のスカイライトについて、1972年にカーンは「構造は光をつくり出すものである。なぜなら構造は空間を互いに分離し、それによって光が与えられるからである」³¹⁾と語っている。これは構造によって採光の方法が決まると同時に採光によって構造も決定されることを意味し

ている。ヴォールト頂部のスリットはその象徴と言える。

ここでの光は、自然光でありながら展示空間に相応しい拡散した明るさを供給すると同時に、自然光であるが故にその質や密度が現象し、それが外界の時間と季節を伝達する。この二つの固有の光がつくる空間の質が、美術館というINSTITUTIONを示しながら、固有性を伴ったキンペル美術館の空間概念形（FORM）を、カーンの意図する深層的意味として伝える。FORMはImpersonalであるとカーンが説明しているように、それは個人的な意味内容を持つのではなく、共通の意味として明示された所記として位置づけられる。従って、FORMからROOMに至る過程で、カーンがLIGHTと名付けている、具現化に係わるあらゆるORDERもその意味の対象になる。例えば、特殊な構造の意味を示唆するヴォールト頂部のスリットの取り方や光の質に係わる意味を決定するリフレクターの形状及びヴォールトの仕上げ等がその例である。さらに、FORMに至る思考や"the presence of Order"も、その意味の対象となる。しかし、FORMに至るもう一方の感情またはthe essence religionに係わる部分は、カーン自身の存在への思いであり、その内容の曖昧さにおいて意味論的ではない。従って、この部分の感情的意味、さらにはここに至るPSYCHEや"the desire to be"といったものは、第三の意味としてその対象となるものと考ええる。

4.5 中庭 (E)

図12 リフレクター

図16 階段手摺

南側ギャラリーには、水と彫刻と光が溢れ、東西方向にはめ込まれたガラスによって視覚的に開放された展示空間用の光庭（図13）と地階の事務及び維持修繕室用の採光のための光庭（図14）の2つの中庭があり、また北側ギャラリーの中央には四方がガラスで囲まれた光庭（図15）がある。これらの外部空間は、ヴォールトの強烈な南北方向軸を緩和させる役割を果たしている。これらの3つの光庭は、基本的には採光手段として用いられ、表層の意味では採光装置であるが、これらの光についてさらに思考を繰り返す、深層的に意味を生成することができる。

南側ギャラリーの光庭では、この庭そのものも重要な展示品として読み取ることができ、北側ギャラリーの光庭も西側の展示空間と東側の喫茶空間を分節すると同時に、やはり展示品としての意味も読み取ることができる。

4.6 階段 (F)

一階のエントランスホール中央には地階のエントランスロビーへつながる二つの階段がある（図16）。この階段は大理石の壁と床に囲まれ、手摺は薄いステンレス板を加工したものになっている。この組み合わせは一見すると不釣り合いにも感じるが、そこにはカーンがステンレスという材料の強度を知り尽くした中で生み出した材質のORDERの表明を讀解することができる。

5. 結論

以上の分析をふまえて、実空間の記号的構成要素、そこから伝達または生成される意味、そしてカーンの言説による意図と創作思想との関係について端的にまとめたものが表1である。ここでは表層的レベルの直接的な機能性を意味する実用論的なものは省き、表層的レベルと深層的レベルにおける意味論的及び統辞論的な意味を取り上げている。

この表の中で特記すべきは、深層レベルでの意味内容で、これは前述しているように、その読み取り内容が生成的かつ多義的であるため、それがカーン自身の言説の中で意図したことと同義であると判断できるものを記述している。ここでの両者の関係は、思考（Thought）からFORMそしてROOMへの過程における意味が比較的明確に生成または伝達されることを実証するものとなった。しかし、ここに示したものの中にカーンが明言していない意味（表1では(Si)と表示）があり、カーンの明快な意図として表記できないものが含まれている。それはカーンが図4で示しているFORMに至るもう一方の感情（Feeling）または"Religion (the essence religion)"に係わる部分で、カーン自身の存在への思い（the desire to be）に属するものである。これは明確な意味内容というよりは捉えどころのない鈍い意味として位置づけられる。

キンペル美術館の分析において、カーンの意図や意味が、表層的なレベルだけでなく深層的なレベルでも読解可能なものであ

図13 南側ギャラリーの光庭

図14 修繕室の光庭

図15 ギャラリー光庭

表1 キンベル美術館に内在する意味

	実空間の記号的構成要素	表層的に伝達される意味	深層的に生成される意味	カーンの意図
A1	連続ヴォールト屋根	工場や倉庫群のイメージ(Se), 連続のリズム(Sy)	ヒューマンスケールの美術館(SeG)	house-likeな美術館
A2	頂部が太くなったサイクロイドアーチ		重力による常識的構造に反する形態から生じる構造の斬新性(SeG)	新たな技術と構造
B1	アーチ端部と柱のサイズの異なる接合部	ピン結合と外側への水平応力に対する反力の負担に依る構成(Se)	無駄のない接合による合理性とその美(SeG)	接合のORDER
B2	ボルティコのヴォールト	ヴォールトに吊られている梁の構造(Se)	本構造の基本形(SeG) サイクロイドによる構造の合理性(SeG)	空間構成のORDER、構造のORDER
C1	スカイライトとヴォールトと設備スペース及び床の仕上げ	南北方向の軸性の強調(Sy) 成層帯のリズム(Sy)	主空間と従属空間の分節と質による階層(SeG)	主空間 (SPACES SERVED) と従属空間 (SERVANT SPACES) の明快なる分離
D1	リフレクターとサイクロイドの曲面のヴォールト天井及び再反射されて降り注ぐ太陽光	展示空間に相応しい自然採光(Se)	展示空間として理想的な光の質をもつ空間概念形(SeG) 自然光の時間的現象から生成される固有性としての存在の願望(Si)	展示空間のINSTITUTIONを備えたFORMに固有の光が加わることで具現化されたROOM
E1	ヴォールト空間の軸性に直交するように配された3つの光庭	異空間の分節(Se) 南北軸性の緩和(Sy)	展示品としての光庭(SeG)	空間に質を与える特別な空間としての光庭
F1	薄いステンレス板を加工した手摺		ステンレスの強度の象徴(SeG)	材料のORDER

注) Se: 意味論的意味, Sy: 統制論的意味, SeG: 意味論的生成的意味, Si: 所記が明示されない鈍く生成的な意味

り、特にカーンの空間が持つ固有の雰囲気³²⁾も読解の対象として記号論的な評価を与え得るものであることが提示されたと考える。

参考文献及び註

- 1) ソシュール; Saussure, Ferdinand de (1857-1913), スイスの言語学者。言語を特に優れた記号体系と見なし、その他の記号を含めた記号一般の社会生活における生を研究する科学、記号学 (sémiologie) を提唱した (栗田賢三, 古在由重編: 『哲学小辞典』, 岩波書店, 1979, pp.141-142)。
- 2) ロラン・バルト; Barthes, Roland (1915-80), フランスの批評家・記号学者。言語学、精神分析を文学批評に適用し、物語の構造分析とテキスト理論に貢献した (木田元, 栗原彬ら編: 『20世紀思想事典』, 三省堂, 1997, p.960)。
- 3) 小阪修平, 竹田青嗣ら: 『現代思想入門』, 宝島社, 1990, pp.88-90
- 4) ソシュールは言語にラング^{*)}とパロール^{**)}という二つの相を見出している。ソシュールはラングを言語学の対象だと言う。またラングが具体化するのとは個人の発話、あるいは文章の記述というパロールの中だが、パロールも言語学の対象である (現代思想入門, p.90)。
- *) ラング: 諸国語をラングと呼ぶ。諸国のラングを通して見いだすことができる普遍的抽象的言語もラングと呼ぶ。ラングは共同体の成員に与えられた法律、規則のようなもの。
- **) パロール: ラングが個人の中で具現化した姿であり、その中にこそ個人の主体的行為が表れる実践である。
- 5) コミュニケーションを考える上で、発信者は何事かを記号化して伝達し、受信者はそれを解釈するという暗号通信にたとえることができる。その際、発信者も受信者も同じ暗号表を持っている必要があり、この両者に共通する記号体系をコードと呼ぶ (思想事典, p.385)。
- 6) 現代思想入門, pp.256-257
- 7) ランガー・ジュ: 人間の持つ普遍的な言語能力、シンボル化活動 (現代思想入門, p.900)
- 8) Barthes, Roland: "l'Obvie et l'Obtus," Editions du Seuil, 1982, 沢崎浩平訳: 『第三の意味』, みすず書房, 1984
- 9) 前掲書, pp.76-77
- 10) チャールズ・ウィリアム・モリス; Morris, Charles William (1901-), アメリカの記号学者。論理実証主義者、アメリカでの統一科学運動の代表者の一人。
- 11) ビーター・アイゼンマン, 片木篤訳, 八束はじめ編: 『建築の文脈・都市の文脈「コンセプトチュアル・アーキテクチャについてのノート」』, 彰国社, 1979
- 12) ノーム・チョムスキー; Chomsky, Noam (1928-), ユダヤ系アメリカの言語学者。変形生成文法理論を提唱 (思想事典)。
- 13) 現代思想入門, p.121
- 14) 思想事典, pp.516-517
- 15) 山田雅美: ルイス・カーンの建築創作思想の変遷に関する研究, 『日本建築学会計画系論文報告集第511号』, 1998, pp.229-235
- 16) Tyng, Alexandra: "BEGINNINGS (Louis I. Kahn's Philosophy of Architecture)," A Wiley-Interscience Publication, p.69, 1984, 香山壽夫, 小林克弘訳: 『ビギニングス・ルイス・カーンの人と建築』, 丸善, p.73, 1986
- 17) Tyng, Alexandra: 前掲書, p.69, 邦訳p.73に "Religion (not a religion but the essence religion)" "「宗教」 (ある特定の宗教と、言うことではなく、宗教の本質という意味だが)" とある。
- 18) Tyng, Alexandra: 前掲書, p.120, 邦訳p.126
- 19) 1957年にカーンによって確立された概念で、倉庫、設備機器の空間などの従属的空間を意味するもの。
- 20) Brownlee, David B.: "Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture," Rizzoli International Publications, pp.397, 1991, 東京大学工学部建築学科香山研究室監訳, 『ルイス・カーン—建築の世界』, デルファイ研究所, p.397, 1992
- 21) Ronner, Heinz and Jhaveri, Sharad: "Louis I. Kahn COMPLETE WORK 1935-1974," Birkhauser, p.344, 1994
- 22) Tyng, Alexandra: 前掲書, p.170, 邦訳p.175
- 23) Tyng, Alexandra: 前掲書, p.178, 邦訳p.180
- 24) Tyng, Alexandra: 前掲書, p.131, 邦訳p.135
- 25) Wurman, Richard Saul, ed: What Will Be Has Always Been, Access Press and Rizzoli International Publications, p.237, 1986
- 26) ルイス・カーン, 前田忠直訳: 『ルイス・カーン建築論集』, 鹿島出版会, p.70, 1992
- 27) ルイス・カーン, 前田忠直訳: 前掲書, p.70
- 28) Brownlee, David B.: 前掲書, p.131, 邦訳p.131
- 29) Tyng, Alexandra: 前掲書, p.71, 邦訳p.71
- 30) Tyng, Alexandra: 前掲書, p.75, 邦訳p.79
- 31) Latour, Alessandra ed: "Louis I. Kahn, Writings, Lectures," Interviews, Rizzoli, p.291, 1991
- 32) カーンの存在への思いであり固有性でもある "will" が到達する "Feeling" から導かれた "love" や "Religion" によって醸し出される雰囲気

図・写真出典

- 図1 Light is the theme, Kimbell Art Foundation, p.71, 1975
- 図3 Tyng, Alexandra: 前掲書, p.130
- 図4 前掲書, p.30
- 図5 Ronner, Heinz and Jhaveri, Sharad: 前掲書, p.340
- 図6 Tyng, Alexandra: 前掲書, p.135
- 図8 Light is the theme, 前掲書, p.48
- 図9 『ルイス・カーン—発想と意味』, 1983年11月臨時増刊号, A+U, p.133
- 図10 Light is the theme, 前掲書, p.61
- 図11 Brownlee, David B.: 前掲書, p.283
- 図12 小川英明撮影
- 図13 『ルイス・カーン—発想と意味』, 前掲書, p.148
- 図14 Light is the theme, 前掲書, p.24
- 図15 Brownlee, David B.: 前掲書, p.279
- 図16 『ルイス・カーン—発想と意味』, 前掲書, p.155

(1999年1月7日原稿受理, 1999年5月24日採用決定)