ル・コルビュジェの言説における彫刻と建築の音響的総合

ル・コルビュジェの「諸芸術の総合」の構想に関する研究 その1

ACOUSTIC SYNTHESIS OF SCULPTURE AND ARCHITECTURE IN LE CORBUSIER'S DISCOURSES

Study on Le Corbusier's concept of the "synthèse des arts" Part 1

名津井 卓也*

Takuya NATSUI

The purpose of this paper is to elucidate the structure of the synthesis of sculpture and architecture in Le Corbusier's discourses. In the 1930s, he began to study the "synthèse des arts" and developed his theory of it. In the late 1940s, he reedited the Project A for Algiers (1932) in his article "Unité" (1948). His task was to accomplish the synthesis of sculpture and architecture through his way of thinking, which simultaneously separates and connects two things. The acoustic metaphor played an important role in the synthesis of two arts in the Project A. By using such a metaphor, he attempted to connect sculpture with architecture while separating them.

Keywords : *Le Corbusier, synthesis of the arts, Algiers, acoustic, sculpture*

ル・コルビュジェ, 諸芸術の総合, アルジェ, 音響的, 彫刻

序

1930年代の中頃から建築家ル・コルビュジェ(1887-1965)は、「諸芸術の総合 *synthèse des arts*」に関する構想を、様々な雑誌や著作を通して次々と発表し始める。ル・コルビュジェの言説において、「諸芸術の総合」という言葉自体は戦後になって用いられたものであるが、その構想が初めて述べられたのは、雑誌『ラ・ベット・ノワール』(*La Bête noire*)に掲載された論考「主要な諸芸術の神聖な同盟、あるいは生まれつつある大いなる芸術」(1935)^{注1)}である。翌年の1936年にル・コルビュジェは、パリの文化の家(*la Maison de la culture*)で開かれた会議において、「客人 *hôte*」としての絵画や彫刻を受け入れる建築のあり方について語り、前述の論考と似た内容のものを発表する^{注2)}。さらに同年ローマで開かれたヴォルタ財団主催の会議においてもル・コルビュジェは、諸芸術それぞれの特性を語るとともに、それら芸術の共同作業の必要性を説き、翌年の1937年には、その講演内容を記録した小冊子『絵画や彫刻と協力関係にある合理主義建築の傾向』(*Les Tendances de l'architecture rationaliste en rapport avec la collaboration de la peinture et de la sculpture*)^{注3)}を出版している。

戦後においてもその構想は、出版物を通して継続的に発表されている。主だったものを挙げれば、週刊紙『ヴォロンテ』(*Volonté*)に掲載され、初めて「諸芸術の総合」という言葉が用いられた記事「統一へ」(1944)^{注4)}、雑誌『ラルシテクチュール・ドージュルデュイ』(*L'Architecture d'Aujourd'hui*)の号外に掲載された「言い表すことができない空間」(1946)^{注5)}、同誌のル・コルビュジェ特集号に掲載され、当初「諸芸術の総合」というタイトルが予定され

ていたといわれる「ユニテ」(1948)^{注6)}、雑誌『コンプロンドル』(*Comprendre*)で組まれた特集に対する回答として書かれた「芸術の危機などあるのか?」(1951)^{注7)}、そしてP.ダマーズの著作『ヨーロッパ建築における芸術』(*Art in European Architecture*)の序文(1956)^{注8)}がある。出版物以外では第7回CIAM会議において行われた発表(1949)^{注9)}、UNESCOの企画によってヴェネツィアで開催された芸術家国際会議での発表(1952)^{注10)}がある。

これら多くの論考と平行して、1930年代に入ってからル・コルビュジェの建築には、それまで見られなかった異質な要素が現れ始める。たとえばアルジェのための都市計画の最初の提案である《計画案A》(1932)では、それまで部分的にしか用いられていなかった曲線が建物全体に採用される。また《都市と国家の美術館》(1935)や《ヴァイヨン=クチュリエの記念碑》(1937-38)のプロジェクトでは、きわめて直接的な方法で彫刻の要素が導入される。特に後者の、人間の顔や手といった具象的な形態が導入された《ヴァイヨン=クチュリエの記念碑》は、ル・コルビュジェと同時代の芸術家たちですら困惑したと言われるほど奇怪なものであった^{注11)}。

戦後すぐにル・コルビュジェは、それら実現しなかったプロジェクト群の理論的な説明を、前述の論考「言い表すことができない空間」と「ユニテ」のなかで行う。そこで重要な役割を果たしていたのは、「音響的 *acoustique*」、「音 *son*」、「語りの言葉 *les mots de la parole*」といった、音や声に関する隠喩群であった。これらの隠喩群は、ル・コルビュジェが30年代に語った「諸芸術の総合」の構想において頻繁に現れていたものであり、主に彫刻の特性を説明する際に用いられていた。つまり、かつて構想された「諸芸術の総合」

* 無所属 修士(工学)

Independent, M. Eng.

の一部が 40 年代の中頃になって、自作を改めて説明するために導入されたのである。こうして言説でしか存在しなかった「諸芸術の総合」の構想は、過去のプロジェクトを振り返る形ではあったものの、具体的な姿を見せ始める。

本研究はこうしたル・コルビュジェの制作活動と密接な関係にあった「諸芸術の総合」の解明と、その構想の一翼を担っていた建築プロジェクト群・作品群の解説を目的とする。まず「諸芸術の総合」の構造を把握するためには、大きく分けてふたつの作業が必要となる。ひとつは、ル・コルビュジェが構想した「諸芸術の総合」において、絵画、彫刻、建築が個々に担っていた役割を明らかにすること、そしてもうひとつは、それら芸術同士がそれぞれに築いていた関係を明らかにすることである。ル・コルビュジェが構想した「諸芸術の総合」の骨格は、これらふたつの作業によっておおよそ掴むことができる。とりわけ前者に関して言えば、ル・コルビュジェ自身が「諸芸術の総合」の構想について語る際に、絵画、彫刻、建築それぞれの特性を明確にする必要性を説いていたことから、その作業は「総合」の基礎を把握するうえで重要である。後者の作業は、それら個々の役割を明らかにしてはじめて可能となる。

ただ「諸芸術の総合」に関してル・コルビュジェは、当初から明確なイメージを持っていた訳ではなかった。その構想は言語活動と制作活動との交配によって徐々に形成されていった。たとえば「諸芸術の総合」の構想は 30 年代の時点で言説でしか存在していなかったが、先に述べたように 40 年代中頃の論考においてル・コルビュジェは、その構想の一部を過去のプロジェクト群の解説に利用し、それらに新しい解釈を与えている。そうすることで彼は、言葉と形態とを結びつけ、諸芸術個々の役割とそれらに関係づける方法を具体的に示し、自らの構想を強固にしていっただのである。それゆえ「諸芸術の総合」の構造を把握するためには、その構想がどのようなプロセスを経て強化されていったのかを、彼の言説と建築プロジェクト群・作品群の両面から、年代順に追っていく必要がある。

ではル・コルビュジェの「諸芸術の総合」に関する既往研究は、どのようになされていたのか。私たちの関心に近いものを挙げれば、アーノルド・リフキンの「諸芸術の総合 二重の逆説」(1987)^{注12)}、カトリヌ・ド・スメの「諸形態の領域に導入された編集的現象について—1945 年以降のル・コルビュジェにおける諸芸術の総合」(2000)^{注13)}、ナイマ・ジョルノーの「ル・コルビュジェあるいは諸芸術の総合」(2006)^{注14)}がある。概観すると、リフキンの研究では「諸芸術の総合」に関する言説と 50 年代初めのプロジェクトとの関係が論じられている。だがリフキンが主に依拠しているのは 30 年代の言説であり、40 年代の言説やプロジェクトについては十分な考察がなされていない。次にスメの研究は戦後の言説を扱っているものの、建築作品やプロジェクトとの関係はフィリップス館(1958)を除いてあまり論じられていない。さらにスメは本稿で注目する音や声の隠喩群に関して、私たちとは異なる見方をしている。そしてジョルノーの研究は 30 年代から 50 年代までの「諸芸術の総合」に関するル・コルビュジェの言説を広く扱い、諸芸術同士の関係について分析している点で私たちの関心にもっとも近い。ただそこで論じられているのは、絵画とそれ以外の芸術との関係のみである^{注15)}。

以上のことを踏まえ、本稿ではまず彫刻と建築を扱う。これらふたつの芸術を同時に考察するのは、本稿でも示していくように、ル・

コルビュジェの言説やプロジェクトのなかで、彫刻と建築が正反対の役割を担い、一対のものとして扱われていたからである。また年代的に見ると、30 年代、40 年代の「諸芸術の総合」に関する論考で彼が詳細に語っていたのは、彫刻と建築の特性であった。もちろん絵画の特性に関しても論じられてはいたが、そこで示されていたのは彫刻とさほど変わらない性質であり、その独自性は不確かなままであった。絵画の特性やその役割が明確になるのは、私たちの考えでは 50 年代に入ってからである。それゆえル・コルビュジェの絵画に見られる特性とその役割、および本研究の総括として解説する、「諸芸術の総合」からみた 50 年代以降の建築作品群についてはそれぞれ別稿で論じるとして、本稿では 30 年代、40 年代に彼が探求した彫刻と建築に焦点を絞り、ふたつの芸術の役割とそれらの関係を、彼の言説とプロジェクトから明らかにしていく^{注16)}。

本稿は以下のような構成をとる。一章では、ル・コルビュジェの言説において戦前から頻繁に現れていた音や声の隠喩群に着目し、それらの分析を通して、彫刻と建築それぞれの役割を明らかにしていく^{注17)}。二章では、ル・コルビュジェが戦後すぐに再編集したアルジェのプロジェクトの分析を通して、異なる役割を担うふたつの芸術がどのような関係にあったのかを明らかにしていく。そして三章では 30 年代、40 年代にかけて徐々に形成されていった「諸芸術の総合」の構想のもと、ル・コルビュジェがどのような新しいプロジェクトを提案したのかを、私たちが一章と二章で行った分析の結果を踏まえて考察していく。

1. 音響

1.1. アルジェと音響

1932 年から 1942 年までの間にル・コルビュジェは、アルジェの都市計画のために、合計六つの計画を提案している^{注18)}。戦後、1946 年に発表された論考「言い表すことができない空間」のなかでル・コルビュジェは、それら戦前に計画されたもののうち最初に提案された《計画案 A》(1932) (Fig. 1)についての解説を改めて行う。ル・コルビュジェによれば、計画予定地である土地の形状はいびつで高低差があるが、そうした環境は建築的な「器官」が敷地に適応していくことで「ひとつの造形へと統合される」のだという^{注19)}。ル・コルビュジェはそうのように形成された造形を「音響的集積所 le réceptacle acoustique」^{注20)}と呼ぶ。音を収集するように環境の情報を拾い集め、それらをひとつの建築物としてまとめるという意図がそこから読み取れる。プロジェクトの理論的な説明に限定すれば、このとき初めて「音響的」という言葉が隠喩的に用いられる^{注21)}。

その「言い表すことができない空間」が発表された二年後の 1948 年にル・コルビュジェは、「ユニテ」のなかで《計画案 A》についての解説を再び行う。そのなかでル・コルビュジェはこのプロジェクトを「協調の最初の試み」^{注22)}と紹介し、次のように説明している。

我々はあらゆるものが協和音を奏でる音響的な出来事の核心にいます。

その出来事は諸形態の音響学であり、ある科学から別の科学へと拡張したものである。そうやって我々が拡張することも認めてもらえるはずだ。こうして水平を基調としたものは海の広がりと呼応する。建物群のそれら曲線の数々はまるで鳴り響く法螺貝のようだ。それら曲線群が沖合にいくつかの音（ないしはいくつかの眺め）を放ち、沖合からあらゆる音（ないしは眺め）を受けとるのである^{注23)}。

「言い表すことができない空間」においてわずかにしか存在しなかった音の隠喩が、「ユニテ」では数多く導入されている。すなわち「音響的な出来事 *un événement acoustique*」、「協和音を奏でる *consonne(r)*」、「諸形態の音響学 *acoustique des formes*」、「鳴り響く *sonore(s)*」、「音 *son(s)*」である。

また、これら隠喩群の使用とともに注目すべき点は、「それら曲線群が沖合にいくつかの音（ないしは眺め）を受けとる [*envoient*]」、沖合からあらゆる音（ないしは眺め）を受けとる [*reçoivent*）」という、音（眺め）の送受信の図式が導入されているということである。「言い表すことができない空間」の作品解説では、「集積所 *réceptacle*」という、環境の情報を受けとる存在にしか言及されていなかったが、「ユニテ」においては、「放つ」ものと「受けとる」もの、その両方が現れている。この送受信の図式の導入は、ル・コルビュジェの建築の理論と実践、その両方において重要な役割を果たしているのだが、その重要性を確かめるためには、戦前におけるル・コルビュジェの言説にまで遡らなければならない。

Fig. 1 Project A (Plan-Obus), 1932

1.2. 音響的思考

序で述べたように音や声の隠喩群は、戦前からル・コルビュジェの言説のなかにたびたび現れていた。とりわけ「音響的」という言葉が初めて用いられたのは 1927 年にまで遡る。日刊紙『ラントランジジャン』(*L'intransigeant*)に掲載された記事「音響 現代の技術が獲得したもの」^{注 24)}である。このなかでル・コルビュジェは、サル・プレイエル(Salle Pleyel)の建設に携わった設備技師であり、そのオーナーでもあったギュスターヴ・リヨン(Gustave Lyon, 1857-1936)について語り、彼が親しい者たちに行った授業のことを回想している。その授業内容は、リヨンが実験や体験で得た音の性質について論じたものであった。ル・コルビュジェはリヨンが挙げたいくつかの事例から、音を発する者とそれを聞きとる者が離れたところにおいても、風向き、立地、気候といった条件さえ揃えば音の伝達は可能なこと、そして逆にそれらの条件が揃わなければ、互いが近くにいっても音が聞きとれないということを学んだ^{注 25)}。

ル・コルビュジェはそうした音の性質に対して大きな関心を示している。記事でル・コルビュジェが一貫して固執しているのは、発する者から聞きとる者へと伝達する音のふるまいに法則があるということであった。音の伝達は目には見えないが、伝達する音の現象を司る法則は紛れもなく存在しているという事実、ル・コルビュジェは驚嘆しているのである。ル・コルビュジェの「音響的」なものへの関心は、こうした音の送受信に対する単純な驚きとともに始まっている。この記事以降ル・コルビュジェの言説に、声や音に関する隠喩群が頻繁に現れるようになる。

カトリーヌ・ド・スメは、ル・コルビュジェが用いる「音響的」という言葉には二通りの用法があると指摘している。ひとつは実際のホールの音響効果といった技術的なものについて言及する際に、そしてもうひとつは造形物が持つ美的な秩序について言及する際に用いられるのだという^{注 26)}。だがこのような分類は「音響的」という言葉が持つ機能を曖昧にしてしまう。私たちの考えでは、ル・コルビュジェがこの言葉をはじめとして、数々の「音響的」な隠喩群を用いるようになったのは、造形芸術のなかに音や声の送受信の図式を導入するためである。このことは 30 年代におけるル・コルビュジェの言説を追ってみれば明らかである。

まずこの送受信の図式は、ル・コルビュジェが 30 年代の中頃から提唱し始めた「諸芸術の総合」の構想に取り入れられ、表現を変えて何度も用いられる。たとえば 1935 年の論考「主要な諸芸術の神聖な同盟、あるいは生まれつつある大いなる芸術」(以下、「神聖な同盟」と表記する)でル・コルビュジェは、「客人 *hôte*」としての絵画や彫刻を迎え入れる建築について述べ^{注 27)}、翌年、パリの文化の家で開かれた会議の講演では、それら「客人 *hôte*」が「語る *parler*」のを建築が「聞く *écouter*」といった言い回しによって、送受信の図式を導入している^{注 28)}。つまり「語る」ことで発する存在と、「聞く」ことで受けとる存在が、声の隠喩によって語られているのである。さらにここで、発するものが絵画や彫刻であり、受けとるものが建築であるという、彼の諸芸術の捉え方にも注目すべきである。ル・コルビュジェは、「音響的」な隠喩群による送受信の図式を用いることで、諸芸術それぞれの性質を明確に区別したのである。

1936 年に行われたヴォルタ財団主催の会議で発表された論考「絵画や彫刻と協力関係にある合理主義建築の傾向」(以下、「合理主義建築の傾向」と表記する)においても、そうした彫刻と建築の特性の違いが明確に述べられている。そこでは、一方で、発する側の存在である彫刻の性質が論じられ、「演壇 *tribune*」、「演説の声 *voix d'un discours*」、「メガホン *porte-voix*」、「スポークスマン *porte-parole*」、「拡声器 *haut-parleur*」、「こだま *écho*」、「響き *résonance*」、「協和音 *consonance*」といった音や声の隠喩群によって説明がなされている^{注 29)}。他方では、音や声の隠喩による説明はなされていないものの、建築は光を受けとる芸術であるということが強調されている。

あなたがたはこの光を、どのようにして自分たちの住まいや、部屋や、建築の内部空間に取り込んで導き入れたのか？ だが、この光の大いなる戯れは絶えず揺れ動くから、正確にはこうだ。どのようにして光は部屋のなかに入ってくるのか？

悲しみであろうが喜びであろうが、あなた方や私の心を熱くさせたり落ち着かせたりするのに、ケルビン彫像のような天使像も《泣き女たち》も私は必要としないのだ^{注 30)}。

建築の内部空間とは、光を受けとることで「絶えず揺れ動く」現象が生じる場所であり、そこでは彫像のような具象的な存在はまったく必要とされない。つまりこれが、彫刻にはない建築の特性なのである。こうして、発する存在である彫刻と受けとる存在である建築それぞれの特性が、送受信の図式によって明確になっていく。

さらに 1938 年に出版された『造形作品、絵画とデッサン、建築』(*Œuvre plastique, peintures et dessins, architecture*)に収められている論考「絵画」^{注 31)}は、ピュリスム以降のル・コルビュジェ

の絵画の考えを簡潔にまとめた論考であるが、そこで送受信の図式は、純粋に抽象的なものとして扱われ、次のように用いられる。

誰かの家を《気に入ると》と、私は決まってそこに入ることにしている。私を感動させるべくしてそれができそうな何かを、その誰かがつくったのだ。私は慎重しやかに襟を正して入っていく。私は見て、学び、探り、見いだすだろう。私の歩むべき道が向こうからやって来て、徐々に近づいてくる。好きになるための道のりは好きにさせるための道のりと同じようなものだ。未知なる彼方からやって来たふたつの足跡が集まり、ひとつになる。一方は発する側〔émetteur〕から来た足跡、そして他方は受けとる側〔récepteur〕から来た足跡^{注32)}。家が何かを発し、人間がそれを受けとり、そして家と人間が結びつく。ル・コルビュジェが音響の法則から抽出した送受信の図式は、音響の事実から離れ、彼の芸術の言説のなかへと浸透していく。

これら戦前のル・コルビュジェの言説をまとめると、送受信の図式を導入した「音響的」な隠喩群が持つ機能には、ふたつの種類があるということがわかる。ひとつは、彫刻と建築、語るものと聞くもの、発するものと受けとるものといった、性質の異なるもの同士を分離させるという機能である。こうした分離機能は、ル・コルビュジェが構想する「諸芸術の総合」の言説のなかで有効に働く。たとえば戦後ル・コルビュジェは「諸芸術の総合」の構想を述べる際に、「建築、彫刻、絵画は特定の仕方では空間に依存しているために、それぞれに適したやり方で空間を操らなければならない」^{注33)}あるいは「方法には個々の特性がある」^{注34)}と述べているが、それは彼が、「諸芸術の総合」の実現には各芸術の自律性の確保が必要だと考えていたからである。そのためにル・コルビュジェは、音や声の隠喩による分離機能を利用し、一方に〈発する-語る-彫刻〉という系統を、他方に〈受けとる-聞く-建築〉という系統を置いたのである。ル・コルビュジェが送受信の図式を導入した理由のひとつは、このように彫刻と建築を異なる系統に振り分けるためであった。この分離機能は、ル・コルビュジェの「諸芸術の総合」の構想の基盤をつくるうえで重要な役割を果たすことになる。

そしてもうひとつは、それら分離した系統同士を結びつけ接合するという機能である。たとえば「語る」と「聞く」は、口と耳という異なる器官を用いた人間の活動であるが、どちらも声を扱う行為に属する。そして声はそれら異なる器官を横断し、発する者と受けとる者とを結びつける。「諸芸術の総合」を模索するル・コルビュジェが目にしたのは、こうした声のふるまいであったと考えられる。つまりル・コルビュジェは、〈発する-語る-彫刻〉と〈受けとる-聞く-建築〉という異系統間を移動する声ないしは音に着目し、それらの隠喩群を用いて、異なる系統に属する彫刻と建築とを接合させ、理論的にまとめようとしたのである。戦前の「諸芸術の総合」に関するいくつかの論考で用いられた、「客人 hôte」たる絵画と彫刻が「語る parler」のを建築が「聞く écouter」という言い回しは、諸芸術それぞれの役割を明確にすると同時に、「同盟」の可能性も示唆している。したがってル・コルビュジェが「音響的」な隠喩群を用いたのは、分離と接合によって実現される音響的綜合を理論的に確立するためであったと考えられる。

こうして、分離と接合によって「総合」しようとする思考、つまりル・コルビュジェの音響的思考^{注35)}は、実際の音響現象から着想を得て、その隠喩の力を借りることで形成されていった。ル・コル

ビュジェの「諸芸術の総合」に関する言説は、そうした彼独特の思考法によって支えられている。戦後この音響的思考は、ル・コルビュジェが自身の過去のプロジェクトを理論的に再編集していくうえで重要な役割を果たすことになる。

2. 彫刻と建築

2.1. 音響的綜合

前章で分析したことを踏まえ、ふたたびアルジェの《計画案 A》の考察に戻ろう。先に引用した、「それら曲線群が沖合にいくつかの音（ないしはいくつかの眺め）を放ち、沖合からあらゆる音（ないしは眺め）を受けとる」というル・コルビュジェの説明は、これまでの分析で論じてきた送受信の図式のヴァリエーションであると考えられる。ここで送受信の対象となっているのは「眺め vue(s)」と言い換えられた「音 son(s)」である。では、それらの曲線群はどのように音を放ち、そしてまた、どのように音を受けとるのか。

まず「ユニテ」における別の解説文を見てみると、ル・コルビュジェは《計画案 A》の建物群を「地理と地勢の広がりの中に存在する彫刻」^{注36)}と呼んでいる。それは高台に建つそれらの建物群が、曲線によって特異な彫刻性を付与されたことを示している。上に挙げた引用前半の「いくつかの音 des sons」を「放つ」という隠喩的な表現は、そうした彫刻としての特徴を持つ建物群が、周囲の環境に新しい眺めを提供していることを言い表している。そして「音」が複数形で記述されているのは、曲率の異なる線で構成された建物が複数あり、それぞれが違った姿を提供するからである。

それとは逆にル・コルビュジェは引用後半で、それら湾曲した建物群が「あらゆる音 tout sons」を「受けとる」と説明する。この隠喩的な表現は、建物群の開口部から周囲の眺望を取り込むことを言い表している。ではなぜここで開口部から取り込むと確定できるのか。《計画案 A》の模型写真やパースを見れば明らかなように、建物には上下を二分するように開けられた帯状の開口部がある。そして建物本体は湾曲しているがゆえに、壁面に沿って水平に穿たれた開口部はあらゆる方向に開くことになり、建物群全体で見れば、すべての方向にその帯状の開口部が向けられたことになる。したがって内部にいる人間はそこから周囲の環境の全方向の眺め、すなわち「あらゆる音」を「受けとる」のである。「あらゆる tout」という表現はこうした湾曲する形態の開口部の特性を端的に示している。

Fig. 2 Project B, 1933 [FLC 14710]

たとえば《計画案 A》の修正版である《計画案 B》(1933)のためにル・コルビュジェが描いたスケッチには、こうした送受信の図式が表現されている(Fig. 2)^{注37)}。そこには曲線によって強調された

彫刻的な建物と、周囲の環境を開口部から取り込む内部空間が、スケールと視点を変えて一枚の紙にまとめられている。海越しに見える特徴的な姿は、彫刻の「発する（放つ）」特性に、そして水平窓を持つ内部を描いた内観パースは、建築の「受けとる」特性に対応している。つまり「発する（放つ）」彫刻と「受けとる」建築の役割分担が明確にされ、異なるものとして描き分けられているのである。

これら分離した「発する（放つ）」彫刻と「受けとる」建築は、音響の隠喩によって接合される。「言い表すことができない空間」のなかでル・コルビュジェが「作用 *action*」と「反作用 *réaction*」という一対の言葉を用いて、芸術作品の「作用」と環境の「反作用」について言及していることを踏まえれば^{注 38)}、まず彫刻が「音」を「発する（放つ）」ことで周囲に「作用」し、そしてこだまのように「反作用」として返ってくる環境の「音（眺め）」を、建築が開口部から「受けとる」ことで接合が行われる。こうして彫刻、建築、そしてさらに環境は、音響の隠喩による分離と接合を経てまとめられ、音響的総合を達成する。

だが《計画案 A》では、隠喩による「総合」に留まらず、形態によってもこうした「総合」が成し遂げられている。ル・コルビュジェは、高台に計画されたこれら建物群の「発する（放つ）」と「受けとる」というふたつの機能を満たすために、曲線の性質を駆使することで、それらを同時に満足させようとしたのである。すなわち一方では、曲線が付与する彫刻性によって「発する（放つ）」機能が高められ、他方では、建物を曲げ全方向に開口部を向けることによって「受けとる」機能が高められる。そしてそれらの機能を同時に満たした曲線が、内外をつなぐ蝶番のような役割を果たし、まとまりをなしたひとつの彫刻的建築をつくりだす。つまりこの《計画案 A》において音響の隠喩群が持っていた二重の機能は、この建物の特徴づける何本かの曲線が担っている。分離と接合を行うル・コルビュジェの音響的思考は、そうした曲線の扱いにはっきり見てとれる。

こうしてル・コルビュジェは、過去のプロジェクトを音響的思考に従って再編集することで、彫刻と建築の音響的総合を初めて提示した。「ユニテ」のなかで彼が《計画案 A》を「協調の最初の試み」と紹介したのは、まさにそのような意味においてである^{注 39)}。

2.2. 外と内

このように送受信の図式を用いて《計画案 A》を分析することで、先にル・コルビュジェの言説から抽出したふたつの系統について新たなことがわかってくる。つまり〈発する-語る-彫刻〉の系統は建物の外側すなわち外観に、そして〈受けとる-聞く-建築〉の系統は建物の内側すなわち内部空間に、その適用範囲が限定されているということである。このことからル・コルビュジェが構想した音響的総合において、一方には〈発する-語る-彫刻-外〉の系統が、他方には〈受けとる-聞く-建築-内〉の系統があると拮定できそうである。

だがそれぞれの系統に「外」と「内」を加えるには《計画案 A》の検証だけでは不十分である。なぜならル・コルビュジェの著作や論考のなかで、これら「外 *dehors*」と「内 *dedans*」という言葉は、20 年代からすでに用いられ、重要な役割を担い続けてきたからである。したがってそのことを確定するためには、再び戦前のル・コルビュジェの言説に立ち戻り、これらふたつの言葉がかつてどのように扱われ、何を指し示してきたのかを検証しなければならない。

ル・コルビュジェの言説のなかで「外 *dehors*」と「内 *dedans*」

という言葉は戦前から用いられてきたが、特に『建築へ』（*Vers une architecture*, 初版 1923、改訂・増補第二版 1924）では、それらについてのまとまった記述が見られる。たとえばル・コルビュジェは、「プランは内側 *dedans* から外側 *dehors* に向かって進む」^{注 40)}と述べ、シャボン玉を引き合いに出し「外観 *extérieur* はひとつの内部 *intérieur* の結果である」^{注 41)}と説明している。また別の箇所ではル・コルビュジェは「外 *dehors* は常にひとつの内 *dedans* である」^{注 42)}とも述べており、敷地の諸要素に囲まれ、それらの影響を被る外部空間での体験が、内部空間での体験と同等であることを指摘している。つまり、この時点でル・コルビュジェは「外」自体の自律性を認めておらず、「内」と「外」が不可分なものであり、「外」が「内」の反映にすぎないと見なしているのである。

だが、こうした「外」と「内」の捉え方は次第に変化を見せ始める。1929 年に行われた講演のなかでル・コルビュジェは、自身の平面手法を四つに分け、「内から外に向かって進む」平面手法を、あくまでそのうちのひとつとして捉え、『建築へ』で示した自らの考えを相対化しているのである^{注 43)}。わずかな変化を示した「外」と「内」に関する考えは、30 年代に入ると決定的な違いを見せる。雑誌『ムーヴマン』（*Mouvement*）に掲載された 1933 年の論考「真の精神」^{注 44)}は、当時のル・コルビュジェの視覚についての考えを知るうえできわめて重要なものだが^{注 45)}、そこでル・コルビュジェは日常での出来事を引き合いに出し、「外」と「内」との関係を次のように説明している。

幸福の喜びが、我々のなかに、すなわち我々の内部に [*dedans nous*]

ある時、我々が心配で押し潰されそうな時、我々の感覚面全体を不安が占めている時、我々は外にいても家にいても多くの出来事を、ほとんど無関係な鋳型や器一顔つき、仕草、態度一のなかに押し込めている。だが友人が我々に出くわすと「どうした？何かあったのか？」と尋ねてくる。友人は察知できるいくつかの兆候から、微妙な変化、すなわち生命の戯れによる本当に微妙な変化を見てとったのだ。こうした友人との思いがけない遭遇にはっきり見てとれるのは、そうしたへだたりが、ひとつのつながりを成しているということである^{注 46)}。

「顔つき、仕草、態度」は、人間の内面とは一致していない。それらは内面とは無関係な「鋳型や器」である。ゆえに外面と内面には「へだたり *distance*」が存在する。にもかかわらず人間は、そうした外面からわずかな変化を読みとって内面をうかがい知ることができる。こうした考察からル・コルビュジェは、それらふたつの間に「つながり *rapport*」が存在していることを指摘する^{注 47)}。

同じような説明は、戦後の論考「言い表すことができない空間」においても見られる。ル・コルビュジェは実在した詐欺師や猟奇殺人者の名前を挙げ、彼らが「ひとつの内面 *un dedans*」と「ひとつの外面 *un dehors*」を持っており、人によっては彼らの外面から内面を読みとることができる述べ、それらふたつの「へだたり」と「つながり」を暗に示している^{注 48)}。続けてル・コルビュジェは話題を建築に変え、家は完成された人間のように心と体を持つとし、心を「内」に、そして体を「外」に置き換え、「内と外はひとつのものだけを形成し、うまくいけば内と外と周囲のものがひとつのものだけをつくりだす」^{注 49)}と説明している。つまりここでもル・コルビュジェは、「外」と「内」のふたつを互いに自律したものとして扱いつつ、それらの「つながり」の可能性を示唆しているのである。

これらの論考をまとめると、まず「外 *dehors*」という言葉が物体の外側部分を指しているということがわかる。「言い表すことができない空間」と同時期の論考「建築と数学的精神」(1946)において「作品そのものの外 *dehors*、すなわち外観 *l'extérieur*」^{注50)}と表現された記述があることから、そのことが確かめられる。そしてその外(側)は、わずかながら何かしらの情報を発するものでもある。

また「内 *dedans*」とは建築の内部空間であり、ル・コルビュジェはそれを、人間の心、つまり外部の出来事を受けとることで様々な感情の変化が生じる場所に対応させている。戦前の論考「合理主義建築の傾向」でル・コルビュジェは、異なる方角の光によって内部空間は変化し^{注51)}、さらにその光が「絶えず揺れ動く」ことで内部の状態が一定しないことを指摘しており^{注52)}、そのことを踏まえれば、人間の心と建築の内部空間との対応にも納得がいく。

こうしてル・コルビュジェの言説のなかで「外 *dehors*」は情報を外部に発する見えがかりに、そして「内 *dedans*」は外部の要素を受けとって変化する内部空間を示し、それらが「へだたり」によって自律しつつ、「つながり」を持つことが確かめられる。ここで、ル・コルビュジェが戦後に再解釈したアルジェの《計画案A》に戻れば、いま分析した「外 *dehors*」と「内 *dedans*」との関係は、《計画案A》における彫刻と建築の関係とほぼ同じ構造を有しているということがわかる。つまり彫刻と建築、あるいは「外」と「内」は、それぞれが、外部に情報を発する見えがかりと、外部の要素を取りこむ内部空間に対応しつつ、分離と接合、あるいは「へだたり」と「つながり」による独特な関係を築いているのである。したがって30年代から40年代後半にかけてル・コルビュジェは、「諸芸術の総合」を構想するなかで、〈発する-語る-彫刻-外〉という系統と〈受けとる-聞く-建築-内〉という系統を確立させ、それらを接合するという理論を徐々に構築していったと考えられる。別の見方をすればこのことは、ル・コルビュジェが20年代に持っていた「外」と「内」の考えを、30年代から構想を始めた「諸芸術の総合」に合わせるために変えていったと言うこともできる。

いずれにせよ30年代、40年代を通じてふたつの系統は、ル・コルビュジェの言説のなかで徐々に形成されていった。と同時にル・コルビュジェは、それらを実践で展開すべく様々な実験プロジェクトを発表し始める。次章ではそれらの系統がどのようにル・コルビュジェのプロジェクトのなかで展開していったのかを考察していく。

3. 口と耳

3.1. 口の彫刻と耳の建築

これまで見たように、30年代から40年代にかけてル・コルビュジェは「諸芸術の総合」を探索し、戦後になって1932年の《計画案A》を解釈し直すことで、自らの理論と実践の基盤となる音響的思考を確立していった。そしてその過程で〈発する-語る-彫刻-外〉という系統と〈受けとる-聞く-建築-内〉という系統によって、彫刻と建築という異なるふたつの芸術の特性を探っていった。

ただル・コルビュジェの言説を追っていくと、特に〈発する-語る-彫刻-外〉の系統に関しては、戦前の比較的早い段階で言及されていた。30年代の論考「神聖な同盟」や「合理主義建築の傾向」では、彫刻の性質が他の芸術よりも詳細に論じられている^{注53)}。建築の実践においても、これらの論考と歩調を合わせるように、まず〈発す

る-語る-彫刻-外〉の系統の特性を適用したと考えられるプロジェクトが、30年代後半から次々と発表される。たとえばパリの《都市と国家の美術館》(1935)やリオ・デ・ジャネイロの《教育・厚生省庁舎》(1936)は建物の各要所に彫刻を導入したものであり、彫刻の特性を積極的に建築に取り入れようとしている。また《ヴァイヨン＝クチュリエの記念碑》(1937-38) (Fig. 3)に至っては、それ自体が巨大な彫刻作品とも言えるものであった。この《ヴァイヨン＝クチュリエの記念碑》に関してル・コルビュジェは、戦後の論考「言い表すことができない空間」のなかで次のように解説している。

客観的に形象化されたものには、時に彼ら人間とその仲間たちとを直接つなげてくれるものがある。人間は彫刻の肉体を建築に取り入れる作品によって仲間たちに話しかける。有意義で象徴的で描写的ですらあるヴォリューム群を建築に取り入れる作品によって話しかけるのだ。そうしたヴォリューム群が、他者に向ける語りの言葉となりうるのである^{注54)}。

ル・コルビュジェは、記念碑に導入される「彫刻の肉体 *la chair de la sculpture*」を「語りの言葉 *les mots de la parole*」と呼び、それらを用いて他者に向けて語るという、声の隠喩でこのプロジェクトを説明している。同じく戦後の論考「ユニテ」においてもル・コルビュジェはこのプロジェクトに触れているが、ここで興味深いのは、ル・コルビュジェがその解説の大半を、プロジェクトそのものではなく、20年代、30年代の自らの絵画について語ることに費やしているという点である。ル・コルビュジェによれば、1918年から1927年まではワインボトル、カラフェ、グラスなどを用いて規律のなかで絵画を制作していたが、1928年頃から「自分の絵画の語彙の範囲を広げてみたい」^{注55)}と思い、「詩的な反応を引き起こすオブジェ群 *les objets à réaction poétique*」^{注56)}と名付けられたものに関心が移っていったという。これらの「オブジェ群」とは、ピュリスム以降のル・コルビュジェの絵画に取り入れられた物体群を指し、たとえば貝殻、骨、人間といった有機的な物体を指している。ル・コルビュジェはそれら「詩的な反応を引き起こす」ものを選び出し、自らの絵画作品に導入していった。彼はそのことを「新しい音色を投入する」^{注57)}という音の隠喩で説明している。

Fig. 3 Monument in Memory of Vaillant-Couturier, 1937-38

ル・コルビュジェがこの記念碑のプロジェクトの説明のなかで、自分の絵画作品に生じた変化について語ったのには明確な意図がある。「ユニテ」の作品解説のなかでは触れられていないが、こうした「オブジェ群」が引き起こす「詩的」な現象に関してル・コルビュジェは、すでにひとつの明確なイメージを持っていた。1932年に詩人であり画家でもあるフルケ (Pierre-Louis Flouquet, 1900-1967) に宛てた手紙を雑誌に再録した「詩的な精神はどのような役割を演じているのか?」^{注58)}のなかでル・コルビュジェは、「詩的」な現象

は放射性物質「ラジウム」^{注 59)}のごときものであると述べ、放射あるいは「発する」イメージでその現象を捉えていたのである。そうした「詩的」なものを放射する「オブジェ群」を、ル・コルビュジエは 1928 年から絵画作品に積極的に導入したのである。

内部空間のない、外観だけからなるこの奇怪な記念碑のプロジェクトは、当時の芸術家の仲間たちからも理解を得られなかった。しかし上で述べたような「詩的な反応を引き起こすオブジェ群」の放射する性質を踏まえるならば、このプロジェクトが絵画での成果を取り入れ、〈発する-語る-彫刻-外〉の系統を率直に具現化したものであることは容易に理解できるだろう。つまり、この記念碑に見られる、大きく口を開けた顔、手、開いた本は、すべて「詩的な反応を引き起こすオブジェ群」すなわち「発する」オブジェ群として導入されたのである。そうしたものの力を借りてこの記念碑は「言葉」^{注 60)}を「語る」。

ただこのプロジェクトには、先に見たアルジェの《計画案 A》とは異なり〈受けとる-聞く-建築-内〉の系統にあたるものは見当たらない。それはこのプロジェクトが、〈発する-語る-彫刻-外〉の系統の特性だけを探求した実験性の強いものだったからである。ル・コルビュジエが「詩的な反応を引き起こすオブジェ群」の導入を「危険な行為」^{注 61)}と語っていることから、その実験性がうかがえる。

ではなぜル・コルビュジエはひとつの系統に集中し実験を行ったのか。そもそも〈発する-語る-彫刻-外〉と〈受けとる-聞く-建築-内〉の総合は、戦後、音響的思考によって《計画案 A》のなかに事後的に見いだされたものである。したがってル・コルビュジエは、30 年代の時点で、それらの系統を共に満足させるような建築を実現していなかった。それゆえこの《ヴァイヨン＝クチュリエの記念碑》がデザインされた 30 年代後半においてル・コルビュジエは、それらの系統の適用方法を探るために、まずは別々に、それらの系統の特性を探求するという方法を採用したと考えられる。

Fig. 4 La Sainte-Baume (the “Trouinade”), 1948

そのことを裏付けるようにル・コルビュジエは、〈受けとる-聞く-建築-内〉の系統の特性を、〈発する-語る-彫刻-外〉の系統とは違ったかたちで探求していた。30 年代では、展示機能を持つパヴィリオン建築を通して実践され、40 年代後半になると、展示空間とは異なる方法でその系統を特化させたものが現れ始める。まず 30 年代においては、パリの博覧会で実現した《新時代館》(1937)、リエージュやサンフランシスコの博覧会のためのパヴィリオン(共に 1937)が挙げられる。それらのプロジェクトでは、写真、絵画、彫刻といった展示物の背景に徹する建築が構想され、戦後の「主要な諸芸術の総合」展示館 (1950)^{注 62)}にまで引き継がれる。これらの展示空間の構想に関してル・コルビュジエは、のちに「建築的状況 des

conditions architecturales」^{注 63)}なる概念でその意図を語っている。

40 年代の終わり頃からは、そうした展示空間に限定されないものが現れ始める。《ラ・サント＝ボーム計画》(1948)と《休暇小屋》(1951-52)である。これらに共通するのは、外観の欠如である。まず後者の《休暇小屋》は、内部空間と開口部だけで構成されたものであり、作品集の解説で「外観と屋根はここで問われている問題とは無関係である」^{注 64)}と説明されている。それはアルジェの《計画案 A》の〈受けとる-聞く-建築-内〉の系統だけを用いてつくったような建築であり、周囲の環境の情報を取り入れるための最小限の開口部だけでその系統の特性を際立たせている^{注 65)}。

《休暇小屋》に見られる、こうした内部空間と開口部だけを扱うやり方は、それに先立って構想された《ラ・サント＝ボーム計画》において初めて実践されている。このプロジェクトはそもそも測量士エドゥアール・トルアン (Edouard Trouin) の驚異的な構想力によって計画されたものが、紆余曲折を経て知遇を得たル・コルビュジエによって修正され、発表されたものである^{注 66)}。ただトルアンは、ル・コルビュジエが 1910 年に描いた、ヴィットラ・アドリアーナの採光に関するスケッチを参照し取り上げてもいるため、実際のところは互いに影響し合って進められたプロジェクトであると考えられる。いずれにせよ、ル・コルビュジエが建築の素人であるトルアンのオリジナルのスケッチ (Fig. 4) を自らの作品集に大々的に載せているということからも、彼がこのトルアンの構想に並々ならぬ関心を抱いていたことがうかがえる。作品集の解説に「目に見えない、驚くべき建築」^{注 67)}ともあるように、「内部に捧げられた並外れた努力」^{注 68)}によって構想されたこの計画案は、地中を掘り進めてつくられた、完全に外側のない建築である。断面には、外部に向けてトンネル状に開けられた開口部から、光を取り入れる様子が描かれている。ル・コルビュジエは戦前から、光を取り込む建築の性質に言及していたが^{注 69)}、このプロジェクトではそうした〈受けとる-聞く-建築-内〉の特性だけが探求されているのである。ここには〈発する-語る-彫刻-外〉の系統の姿は見当たらない。つまりそれは、内部を欠いた《ヴァイヨン＝クチュリエの記念碑》と対極をなす建築なのである^{注 70)}。

3.2. 音響的造形

こうしてふたつの系統は、30 年代から 40 年代において別々に探求された。ではル・コルビュジエは、それらの接合を行わなかったのか。40 年代までに限定すれば、再解釈された《計画案 A》以外にそれらの接合は実現されていない。だがそのことを補完するようにル・コルビュジエは別の探求を行う。「音響的造形 la plastique acoustique」^{注 71)}と呼ばれる一連の造形作品の制作である (Fig. 5)。《ユビュ》または《オゾン》という名前^{注 72)}を与えられたそれらの造形の姿は、大きく開いた口と肥大化した耳を持つ奇妙なものであった^{注 73)}。ル・コルビュジエはこれらの造形群を次のように説明している。

建築のための探求であるその彫刻は、小規模なものでも大規模なものでも可能である。(中略) それはすぐれて空間に関わる彫刻である。すなわち送信と受信に関わるものなのだ...^{注 74)}

この造形は「送信と受信 émission et réception」に関わる。一見すると難解なこの造形は、これまでに見た図式を用いれば容易に読み取ることができるだろう。つまりこの造形は、「発する émettre」口

と「受けとる *recevoir*」耳を持つ存在なのである。この造形が「音響的」と形容されるのは、そうした送信と受信の機能を有しているからである。さらに彼はこの造形を「建築的彫刻」^{注 75)}とも呼んでいるが、このことは、〈発する-語る-彫刻-外〉という系統と〈受けとる-聞く-建築-内〉という系統が、この造形のなかに内包されていることを示唆している。そして口は前者の系統に、耳は後者の系統に対応する。したがってこの造形は、ル・コルビュジェが構想する「諸芸術の総合」の概念をモデル化したものであると考えることができる^{注 76)}。

しかしこの「音響的造形」は、静物としても人間としてもまとまりをなしておらず^{注 77)}、単なる諸器官の寄せ集めにすぎない。それは「音響的」という隠喩の力によってのみ成立している存在なのである。だがそれは失敗を意味しない。むしろル・コルビュジェは、この「音響的造形」の安易な接合を慎重に避けている。先に見たように 30 年代、40 年代においてル・コルビュジェは、ふたつの系統、すなわち口の系統と耳の系統の接合を行わないまま、それぞれの系統の特性を別々に探求していた。彼の慎重さはそこに表れている。それらの総合の高次の実現は、50 年代以降のル・コルビュジェによる新たな建築の展開を待たなければならない。

Fig. 5 N°4 Ozon Opus I, 1947

結

本稿では 30 年代、40 年代のル・コルビュジェの「諸芸術の総合」に関する言説を分析することで、「総合」の構造の一端を明らかにした。ル・コルビュジェは音響に対する考察を基盤に「諸芸術の総合」の理論を確立し、それによって、〈発する-語る-彫刻-外〉と〈受けとる-聞く-建築-内〉というふたつの系統を明確に分け、それらを結びつけることで音響的综合を実現しようとした。その根底には、物事をふたつに分離し、それらの接合を図ろうとする、ル・コルビュジェ独特の音響的思考があった。この思考法は理論においても実践においても貫かれている。

戦後、過去のプロジェクトを再解釈することで〈諸芸術の総合〉の理論と実践との一致を図ったル・コルビュジェは、その作業と平行して、彫刻と建築の特性を別々に探求する作業も始めていた。ル・コルビュジェにとって 30 年代、40 年代とは、新たな「建築へ *vers une architecture*」と向かう実験期間であったと言える。「総合」の概念モデルにとどまった「音響的造形」はそうした実験の総括である^{注 78)}。50 年代に入るとル・コルビュジェは、言わば口と耳が分離した状態から脱却するための探求を始める。それは単一の機能を持

つ口や耳だけではなく、「与える」機能と「受けとる」機能を併せもつ器官「手」^{注 79)}の隠喩をも駆使した探求であった。音響的思考の実践あるいは音響的综合の実現は、この探求の果てになされるものなのである。

注

- 注 1) Le Corbusier, « Sainte alliance des arts majeurs ou le grand art en gésine », *La Bête noire*, n°4, 1^{er} juillet 1935. 本稿では *Les Cahiers Renaud-Barrault*, novembre 1965, pp.15-19 に再録されたものを使用(以下、「Sainte alliance」と表記する)。
- 注 2) *La Querelle du réalisme*, Paris, Éditions sociales internationales, 1936, pp.80-91.
- 注 3) Le Corbusier, *Les Tendances de l'architecture rationaliste en rapport avec la collaboration de la peinture et de la sculpture*, Reale Accademia d'Italia, Roma, 1937. 本稿では、上記のル・コルビュジェの著作と同名の論考を再録した *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg*, n°34, 2013, pp.143-156 を使用(以下、「*Les Tendances*」と表記する)。
- 注 4) Le Corbusier, « Vers l'unité : Synthèse des arts majeurs : Architecture / Peinture / Sculpture », *Volonté de Ceux de la Résistance*, n°3, 13 décembre 1944, p.4. 本稿では *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg*, n°34, 2013, pp.209 に再録されたものを使用。
- 注 5) Le Corbusier, « L'Espace indicible », *Art*, numéro hors-série de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, novembre 1946, pp.9-17.
- 注 6) Le Corbusier, « Unité », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, numéro spécial consacré à Le Corbusier, Paris, 1948, pp.5-58, pp.69-107.
- 注 7) Le Corbusier, « Y a-t-il une crise de l'art ? », *Comprendre*, n°4, Venise, Société européenne de culture, 1951. 本稿では Petit, J., *Le Corbusier lui-même*, Genève, Rousseau, 1970, pp.165-170 に再録されたものを使用。
- 注 8) Le Corbusier, « Préface », Damaz, P., *Art in European Architecture*, New York, Reinhold, 1956, pp.vii-xii.
- 注 9) Le Corbusier, « Architecture, peinture, sculpture », *Le Corbusier - Savina dessins et sculptures*, Paris, Fondation Le Corbusier et P.Sers, 1984, p.10.
- 注 10) Le Corbusier, « Les Rapports des artistes entre eux : Synthèse des arts plastiques », *Le Corbusier ou la synthèse des arts*, Genève, Musées d'art et d'histoire, Skira, 2006, p.259f.
- 注 11) Le Corbusier, « L'Espace indicible », *op.cit.*, p.13.
- 注 12) Rivkin, A., « Synthèse des arts, un double paradoxe », in Lucan, J., (dir.), *Le Corbusier, une encyclopédie*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987, pp.386-391 (邦訳: A. リフキン「諸芸術の統合 二重の逆説」『ル・コルビュジェ事典』加藤邦男監訳、中央公論美術出版、2007、487-495 頁)
- 注 13) Smet, C.de, « D'un phénomène éditorial introduit au domaine des formes. La synthèse des arts chez Le Corbusier après 1945 », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 74, hiver 2000/2001, pp.77-97
- 注 14) Jornod, N., « Le Corbusier ou la synthèse des arts », in *Le Corbusier ou la synthèse des arts*, *op.cit.*, pp.15-26.
- 注 15) その他、ル・コルビュジェの「諸芸術の総合」に関して 2010 年に行われた講演を記録したものがある。Calatrava, J., « Un autre Le Corbusier : L'Idée de la synthèse des arts majeurs », *La Lettre du Collège de France*, n°28, Paris, Collège de France, avril 2010, p.17f.
- 注 16) N.ジョルノーや J.カラトラヴァは、ル・コルビュジェの「諸芸術の総合」の構想の萌芽が 20 年代にはすでにあったことを指摘しており(Jornod, N., *op.cit.*, p.16 ; Calatrava, J., *op.cit.*, p.17)、私たちもそのことには同意見である。ただ本稿では「諸芸術の総合」の構想の起源ではなく、ル・コルビュジェが「諸芸術の総合」を達成するためのツールをどこから入手し、どのように使用したのかということに重点が置かれている。それゆえ私たちは「諸芸術の総合」に関する主な分析を 20 年代からではなく、具体的にその構想が語られ始めた 30 年代から行う。
- 注 17) G.モレル=ジュルネルは論文「機械時代における奇妙な建築の定義」において、20 年代にル・コルビュジェが行った建築の定義に錯綜した部分があると指摘している。そしてその錯綜は、建築というものが「言い表すことができない *indicible*」領域に属しているがゆえに生じたのだという。モレル=ジュルネルが「言い表すことができない」という言葉を、ル・コルビュジェの論考の題名から引用していることは明らかだが、ここで問題なの

は、彼女がこの言葉を、名指すことができない何か神秘的なものを表すものとして扱っているという点である。しかしこの「言い表すことができない」という言葉は、モレル=ジュルネルが行ったように、単独で取り出して神秘的に理解するよりもむしろ、単に「言う dire」の不可能性を表す言葉として、音や声の隠喩群の体系のなかで理解する方が生産的であると思われる。「言い表すことができない」という言葉そのものの分析は別稿に譲るが、本稿でも示していくように、こうしたル・コルビュジェの言説を音や声の隠喩群の体系のなかで分析することは、「諸芸術の総合」を構造化するうえできわめて有効である。cf. Morel-Journel, G., « Une curieuse définition de l'architecture à l'ère de la machine », in Hyppolite, P., (dir.), *Architecture, littérature et espaces*, PULIM, Limoges, 2006, p.316.

注 18) いくつかあるアルジェの計画案の制作時期や変遷に関しては, McLeod, M., « Le Corbusier and Algiers », *Oppositions*, n°19-20, 1980, pp.55-85.

注 19) Le Corbusier, « L'Espace indicible », *op.cit.*, p.12. 論考「言い表すことができない空間」は、まず本文前半、次に 1 から 14 までの番号が振られた作品解説、最後に本文後半という三つから構成されている。これまでこの論考は様々な出版物に再録されてきたが、そのほとんどは作品解説を省いて掲載されたものであった。ただその分量は本文をはるかに凌ぎ、内容的に見てもル・コルビュジェが構想した「諸芸術の総合」を説明するうえで重要な記述が多いため、本稿では、本文と共に作品解説も重視している。

注 20) *Ibid.*

注 21) そのほか「音響的 acoustique」という言葉は、本文では芸術作品の「作用 action」と環境の「反作用 réaction」の説明 (*Ibid.*,p.9) に、また作品解説では、絵画作品《ユビュ王》(1944)の説明に用いられている (*Ibid.*,p.17)。

注 22) Le Corbusier, « Unité », *op.cit.*, p.13.

注 23) *Ibid.*, p.16.

注 24) Le Corbusier, « Acoustique : Une conquête de la technique moderne. Témoignage de reconnaissance à Gustave Lyon », *L'Intransigeant*, 15 octobre 1927, p.1.

注 25) この記事以降、ル・コルビュジェは何度かリヨンについて言及している。cf. Le Corbusier, *Une maison, un palais. À la recherche d'une unité architecturale*, Paris, Les Éditions G. Crès et C^{ie}, 1928, pp.109-132. (邦訳:『住宅と宮殿』井田安弘訳、鹿島出版会、1979 年、98-130 頁); « Gustave Lyon », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, janvier 1936, p.81 ; *New World of Space*, New York, Reynal & Hitchcock, 1948, p.14 .

注 26) Smet, C.de , *op.cit.*, p.85.

注 27) Le Corbusier, « Sainte alliance », *op.cit.*, p.16.

注 28) *La Querelle du réalisme* , *op.cit.*, p.88.

注 29) Le Corbusier, « Les Tendances », *op.cit.*, pp.153.

注 30) *Ibid.*, p.148f. 傍点は原文イタリック。

注 31) Le Corbusier, « Peinture », J.Badovici(ed.), *Œuvre plastique, peintures et dessins, architecture*, Morancé, Paris, 1938. 本稿では *Le Corbusier*, catalogue d'exposition, Musée de Lyon, 1956 に再録された同一の論考である「De la peinture」を使用するが、以下「Peinture」と表記する。

注 32) *Ibid.*, n.pag (論考の開始頁から言えば三頁)。傍点は原文イタリック。

注 33) Le Corbusier, « L'Espace indicible », *op.cit.*, p.9.

注 34) Le Corbusier, « Unité », *op.cit.*, p.57.

注 35) ル・コルビュジェの「諸芸術の総合」に関する論考は、こうした音響的思考を踏まえることで、より正確に読み解くことができる。たとえば「神聖な同盟」のなかでル・コルビュジェは、一方では「建築とはそれだけで、造形的な出来事全体である」(Le Corbusier, « Sainte alliance », *op.cit.*, p.15)と述べているが、他方では諸芸術の「同盟」の必要性について主張しており、奇妙な印象を与えている。P.ダマーズの『ヨーロッパ建築における芸術』の「序文」においてもル・コルビュジェは、一方で「彫像術は建物とは無関係である」(Le Corbusier, « Préface », *op.cit.*, p.x)と述べながら、他方では「画家と彫刻家は、今後もてなすことを目的とした環境において、耳を傾けてもらい、堪能してもらう可能性を限りなく持っている」(*Ibid.*, p.xii)と語る。こうした一見矛盾しているように思える論の展開も、音響的思考の分離的側面と接合的側面を踏まえれば、容易に理解できる。

注 36) Le Corbusier, « Unité », *op.cit.*, p.16.

注 37) Brooks, H.A., (ed.), *The Le Corbusier Archives X*, Garland Publishing, Inc. and Fondation Le Corbusier, New York, London, Paris, 1983, p.133. 掲載した Fig.2 のふたつのスケッチの下には、もうひとつ、沖から眺められた建物群の遠景が描かれている。

注 38) Le Corbusier, « L'Espace indicible », *op.cit.*, p.9. たとえば、同じ敷地であっても建物が異なれば、当然、その建物内で得られる敷地の情報 (音

は異なってくる。つまりル・コルビュジェが「作用」と「反作用」という対をなす言葉を用いたのは、建物が置かれることで敷地に「作用」と、「反作用」として、その建物に応じた敷地の情報 (音) が「こだま écho」のように返ってくるという現象を指し示すためだったと考えられる。

注 39) アルジェの《計画案 A》を広い文脈のなかに置いて批評を行っているものとしては、Tafari, M., *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Roma-Bari, Laterza, 1973, reprint, 2007 (邦訳:『建築神話の崩壊—資本主義社会の発展と計画の思想』藤井博巳、峰尾雅彦共訳、彰国社、1981 年)がある。タフーリによれば、ル・コルビュジェは 1919 年から 1929 年にかけて都市に介入するための実験を行った後、アルジェの《計画案 A》(別名《オビュ》)をはじめとする都市計画によって、さらに高度な理論的仮説を表現しているという。タフーリは《計画案 A》を高く評価しているが、その理由はル・コルビュジェが「近代建築が戦わなければならない三つの戦線」(*Ibid.*, p.115)である、生産、流通、消費への介入を積極的に行っていたからである。とりわけ消費への介入のひとつとして、ル・コルビュジェは土地の有効活用を単に提案しただけではなく、土地の特徴を「レディ=メイドのオブジェ群」(*Ibid.*, p.117)として捉え、それらを材料に、特異な形態をつくりだしている。それによってル・コルビュジェは、建物の機能とともに、大衆に土地の新しいイメージを与え、ひとつの価値を提示したのである。タフーリはそのアルジェの建物群を、ル・コルビュジェの言葉を借りて「詩的な反応を引き起こすオブジェ群」と呼んでいる(*Ibid.*, p.120)。こうしたタフーリの分析は、ル・コルビュジェがなぜ「諸芸術の総合」なるものを構想し、積極的に建築以外の芸術を組み込もうとしたのかという根本的な動機を明らかにするうえで示唆に富む。

注 40) Le Corbusier, *Vers une architecture*, 2^eed., Paris, Les Éditions G.Crès et C^{ie}, 1924, p.146. (邦訳:『建築をめざして』吉阪隆正訳、鹿島出版会、1969 年、140 頁;『建築へ』樋口清訳、中央公論美術出版、2003 年、148 頁)

注 41) *Ibid.* この部分の訳出は吉阪訳、樋口訳共に見当たらない。

注 42) *Ibid.*, p.154. (吉阪訳 149 頁、樋口訳 156 頁)

注 43) Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Éditions Vincent Fréal et C^{ie}, 1960, p.134. (邦訳:『プレジジョン(下)』井田安弘、芝優子共訳、鹿島出版会、1984 年、25-26 頁)

注 44) Le Corbusier, « Esprit de vérité », *Mouvement*, n°1, juin 1933, pp.10-13.

注 45) 「真の精神」はカメラのレンズの「目 un œil」と人間の「ものを見る目 des yeux qui voient」について論じたもので、ル・コルビュジェの視覚論あるいは絵画論として読めるものである。そこでの考察は、絵画の新しい役割について論じるために「合理主義建築の傾向」にも導入されている。cf. Le Corbusier, « Les Tendances », *op.cit.*, p.155f.

注 46) Le Corbusier, « Esprit de vérité », *op.cit.*, p.12f. 傍点は原文イタリック。

注 47) 「へだたり distance」と「つながり rapport」という言葉は、ル・コルビュジェの言説のなかで、単独でもたびたび現れているが、本稿に則して言えば、この対となったふたつの言葉は、ル・コルビュジェの音響的思考における分離的側面と接合的側面の表れである。またル・コルビュジェは論考「絵画」(1938)のなかで、これらふたつの言葉を一對のものとして扱いながら、自分の絵画作品の解説ともとれるような、絵画の理論的な説明を行っている。cf. Le Corbusier, « peinture », *op.cit.*, n.pag. (論考の開始頁から言えば四・五頁)。その詳細については別稿に譲る。

注 48) Le Corbusier, « L'Espace indicible », *op.cit.*, p.13.

注 49) *Ibid.*

注 50) Le Corbusier, « L'Architecture et l'esprit mathématique », in F. Le Lionnais (dir.), *Les Grands courants de la pensée mathématique*, Marseille, Cahiers du Sud, 1948, reprint, Paris, Albert Blanchard, 1962, p.489. 傍点は原文イタリック。

注 51) Le Corbusier, « Les Tendances », *op.cit.*, p.148.

注 52) *Ibid.*, p.149.

注 53) Le Corbusier, « Sainte alliance », *op.cit.*, p.18 ; id., « Les Tendances », *op.cit.*, pp.153. 後者の論考でル・コルビュジェは、絵画よりもフォト・モンタージュで覆われた壁の可能性について論じている。*Ibid.*, pp.153-156.

注 54) Le Corbusier, « L'Espace indicible », *op.cit.*, p.13.

注 55) Le Corbusier, « Unité », *op.cit.*, p.45.

注 56) *Ibid.*

注 57) *Ibid.*, p.46.

注 58) Le Corbusier, « Quel rôle joue l'esprit poétique ? », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, numéro spécial, Paris, octobre 1933, p.63f.

注 59) *Ibid.*, p.64.

注 60) ル・コルビュジェは様々な論考のなかで、諸芸術と「言葉 mot(s)」と

の関係について論じている。たとえば第7回 CIAM 会議(1949)では「詩情！言葉が発せられねばならない。詩情はつながり[rapport]があってはじめて存在するのだ」(Le Corbusier, « Architecture, peinture, sculpture », *op.cit.*, p.10)と主張し、さらに論考「芸術の危機などあるのか？」(1951)では「芸術はひとつの言語として、あるいは誰かXに呼びかけるための道具として考えられたものである」(Le Corbusier, « Y a-t-il une crise de l'art ? », *op.cit.*, p.166)と語っている。ル・コルビュジェは芸術を介して不特定多数の人々に向けて、言葉/詩情を発することを意図していたのである。

また「諸芸術の総合」に関する論考では語られていないが、ル・コルビュジェにとって絵画とは「言葉」の発見と開発を行う芸術であり、それについては論考「絵画」(1938)のなかで詳しく論じられている(Le Corbusier, « peinture », *op.cit.*, n.pag. 論考の開始頁から言えば四・五頁)。一方でル・コルビュジェにとっての彫刻とは、本稿でも考察したように「言葉」を発することに長けた芸術である。つまりル・コルビュジェは、音響的な隠喩群のひとつである「言葉」の取り扱いによって絵画と彫刻の役割を明確に分けているのである。《ヴァイヨン＝クチュリエの記念碑》のプロジェクトとはこうした役割分担によってつくられた典型である。「言葉 mot(s)」をめぐる、絵画と彫刻のこうした関係については別稿に譲る。

注 61) Le Corbusier, « Unité », *op.cit.*, p.46.

注 62) A.リフキンはこの「主要な諸芸術の総合」展示館を、ル・コルビュジェが構想した「諸芸術の総合」を実現したものとして評価している(Rivkin, A., *op.cit.*, pp.388-390)。だが私たちの考えはリフキンとは異なり、このプロジェクトは〈受けとる-聞く-建築-内〉の系統だけを特化させた実験と考えている。まず、リフキンがこの展示館を「諸芸術の総合」と見なしているのは、主に戦前の論考である「神聖な同盟」の記述だけに依拠しているからである。リフキンの意図が「彼[ル・コルビュジェ]が言ったことをそのまま徹底させること」(*Ibid.*, p.386) だとしても、リフキンの解釈は、ル・コルビュジェの「諸芸術の総合」をリテラルにとらえずげている。この解釈を受け入れるとル・コルビュジェの「諸芸術の総合」は、展示という機能がなければ実現できないことになる。

注 63) Le Corbusier, « Les Rapports des artistes entre eux : Synthèse des arts plastiques », *op.cit.*, p.259.

注 64) Le Corbusier, Boesiger, W., (ed.), *Œuvre complète 1946-52*, Zurich, Les Éditions de Architecture, 1952, reprint, Basel, Boston, Berlin, Birkhäuser, 1999, p.62 (邦訳：『ル・コルビュジェ全作品集 1946-1952』吉阪隆正訳、A.D.A.EDITA Tokyo, 1978 年、60 頁)。

注 65) 《休暇小屋》の開口部は、入口を除いて 5 カ所あり、そのうちの 2 カ所は換気用の縦長のものである。著者の現地調査(2010 年 11 月 6 日)によれば、残りの 3 カ所は、前面に広がる海、小屋の隣に植えられた樹木、背後の傾斜地の岩肌といった、距離的にも物質的にも異なる、周辺環境にある諸要素それぞれに対応したものとなっている。

注 66) Le Corbusier, Boesiger, W., (ed.), *Œuvre complète 1946-52*, *op.cit.*, pp.24-31(吉阪訳 24-29 頁)。

注 67) *Ibid.*, p.25.

注 68) *Ibid.*

注 69) cf. Le Corbusier, « Les Tendances », *op.cit.*, p.148f.

注 70) 《ラ・サント＝ボーム計画》の内部空間の闇は、ル・コルビュジェにとって、建築の「聞く」能力を最大限引きだす、有効な手段であったと考えられる。

注 71) ル・コルビュジェが、共同制作者である彫刻家の J. サヴィーナに宛てた手紙(1947 年 8 月 28 日)のなかで、自らの彫刻を指して用いた言葉。cf. Le Corbusier - Savina *dessins et sculptures*, *op.cit.*, p.89. この手紙でル・コルビュジェは「音響的造形 la plastique acoustique」を「発信し、耳を傾ける形態群 des formes qui émettent et qui écoutent」とも呼んでいる。

注 72) 60 年代に入るとル・コルビュジェは《オゾン》や《ユビュ》と同じ系列に属する《パニユルジュ》というシリーズも制作している。ル・コルビュジェの彫刻作品の一覧情報に関しては、J.Petit, *op.cit.*, pp.246-249.

注 73) 彫刻作品《ユビュ》シリーズを考察した研究としては、以下のものがある。Read, A.G., « Le Corbusier's 'Ubu' sculpture : remaking an image », *Word & Image : A Journal of Verbal / Visual Enquiry*, 14:3, 1998, pp.215-226. この論文でリードはアルジェの《計画案 A》と《ユビュ》との関連性を指摘している。また論文のタイトルの一部でもある「つくりかえ remaking」の概念は、ル・コルビュジェの制作活動を分析するうえで重要な示唆を与えてくれる。本稿に関していえば、戦後ル・コルビュジェが戦前のプロジェクトを組み換えつつ新たな構想を行うという方法は、この「つくりかえ」によるものである。

注 74) Le Corbusier, « Unité », *op.cit.*, p.107.

注 75) *Ibid.*, p.100.

注 76) ル・コルビュジェは論考「ユニテ」に「音響的造形」の写真を掲載し、さらにそのキャプションに注釈をつけ、これまで自身が手がけた建築プロジェクト群・作品群のなかから、この造形に関係があるとみなしたものをいくつか挙げている(Le Corbusier, « Unité », *op.cit.*, p.107)。そのなかにはアルジェの《計画案 A》もあるが、その選択は、形態的な観点に基づいて行われたというよりも、概念的な観点すなわち「音響的」な性質を有しているかどうかという観点に基づいて行われたと考えられる。こういったことから「音響的造形」が単なる彫刻作品ではなく、「諸芸術の総合」の概念をモデル化したものとして位置づけられていたことが分かる。また、そのキャプションと注釈の記述に関しては、カトリーヌ・ド・スメも同様な指摘を行っている(Smet, C.de, *op.cit.*, p.84)。ただ本稿の一章でも述べているように、「音響的」という言葉に関する私たちの捉え方は、スメとは異なるものである。

注 77) ル・コルビュジェは、後に彫刻となる絵画作品《ユビュ》について「それは静物であってはならなかったし、人間であつてもならなかった」と述べている。cf. Le Corbusier, « L'Espace indicible », *op.cit.*, p.15.

注 78) ル・コルビュジェは 1947 年に、歪んだ口と耳を持つ「音響的造形」のシリーズである《オゾン》と《ユビュ》の制作を始め、その年に集中的にいくつかの制作を行っている。その後このシリーズはいったん中断され、50 年代からは、巨大な手を体の前で交差させたシリーズ《女》の制作に取り組み始める。《オゾン》、《ユビュ》のシリーズの制作は 1957 年になって再開されている。cf. Petit, J., *op.cit.*, pp.246-249.

注 79) こうしたふたつの機能を兼ね備えた手のモチーフは、ル・コルビュジェの詩画集『直角の詩』に収められた、以下の詩の一節に表れている。「手にいっぱい、私は受けとった、手にいっぱい、私は与える」。cf. Le Corbusier, *Le Poème de l'angle droit*, Paris, Éditions Tériade, 1955, reprint Fondation Le Corbusier, Éditions Connivences, 1989, p.144.

図版出典：

Fig.1 Le Corbusier, *L'Aterier de la recherche patiente*, Paris, Éditions Page, 2015, p.103 (一部抜粋)。

Fig.2 Le Corbusier, *Poésie sur Alger*, Paris, Éditions Falaize, Éditions Parenthèses, 2015, p.79.(一部抜粋)。

Fig.3 Le Corbusier, Boesiger, W., (ed.), *Œuvre complète 1938-46*, Zurich, Les Éditions de Architecture, 1946, reprint, Basel, Boston, Berlin, Birkhäuser, 1999, p.11 (一部抜粋)。

Fig.4 Le Corbusier, Boesiger, W., (ed.), *Œuvre complète 1946-52*, Zurich, Les Éditions de Architecture, 1952, reprint, Basel, Boston, Berlin, Birkhäuser, 1999, p.29 (一部抜粋)。

Fig.5 *Ibid.*, p.238(一部抜粋)

ACOUSTIC SYNTHESIS OF SCULPTURE AND ARCHITECTURE IN LE CORBUSIER'S DISCOURSES

Study on Le Corbusier's concept of the "synthèse des arts" Part 1

*Takuya NATSUI**

* Independent, M. Eng.

In the middle of 1930s, the architect Le Corbusier (1887-1965) began to study the "synthèse des arts" and developed the theory of it in his texts, e.g., "Sainte alliance des arts majeurs ou Le grand art en gésine" (1935), "Les Tendances de l'architecture rationaliste en rapport avec la collaboration de la peinture et de la sculpture" (1937), "L'Espace indicible" (1946), "Unité" (1948), etc. In order to accomplish the "synthèse des arts", he introduced the acoustic metaphor into his discourses. The properties of sound, which Gustave Lyon (1857-1936) taught him, served as an opportunity for conceiving an idea for the synthesis.

The acoustic metaphor played two opposite roles. On the one hand, this metaphor performed the function of separating sculpture and architecture. This function enabled him to clarify the difference between these two arts. In his discourses, the sculpture and architecture functioned as speaker (emitter) and listener (receiver) respectively. On the other hand, this metaphor performed the function of connecting these arts. For example, though a mouth and an ear belong to different systems, the voice is conveyed from one organ to another and connects these two organs. Le Corbusier focused on the properties of voice and utilized them metaphorically in his theory of the synthesis.

Le Corbusier's way of thinking—derived from the acoustic—simultaneously separates and connects two things. This way of thinking formed the basis for the acoustic synthesis of sculpture and architecture. In the late 1940s, he reedited the plan for Algiers (Plan-Obus) (1932) in his article "Unité", the title of which was originally "synthèse des arts". His task was to accomplish the synthesis of two different arts in his architectural project. For that purpose, he limited the scope of application of each art. That is to say, he regarded a building's outside as sculpture and contrastively, its inside as architecture. At that time, his way of thinking played an important role in the reinterpretation the Project A.

Separate from his theoretical work, Le Corbusier had begun to study the properties of each art practically. On the one hand, he designed the Monument in Memory of Vaillant-Couturier as speaking object. This monument is almost massive sculpture without an internal space. He attempted to exploit the only ability of sculpture in this project. On the other hand, he began to study the properties of architecture and designed the project of La Sainte-Baume (the "Trouinade"). There was no external appearance in this architectural project. In other words, its figure was invisible from the outside. This project contrasted with the Monument in Memory of Vaillant-Couturier.

Eventually, except for the Project A which was rediscovered and reinterpreted in the 1940s, Le Corbusier was not able to connect sculpture as "mouth" with architecture as "ear" in architectural practice from the late 1930s to the end of the 1940s. However, he began to make a series of sculptures, which were called the "plastique acoustique". These monstrous sculptures with strange "mouth" and "ear" were the very compilation of his study in the 1930s and the 1940s.

(2016年9月10日原稿受理, 2017年1月10日採用決定)