

紀要『人文・自然研究』第16号

『非建築的考察』内の論稿「標本建築としての「バラック」」
におけるテキストとタイトル、及び図版のレイアウト関係
において発露する建築的作為について

浦野 歩



2022年3月25日発行

一橋大学 全学共通教育センター

人文・自然研究 第16号

Hitotsubashi Review of Arts and Sciences 16



2022年3月25日発行

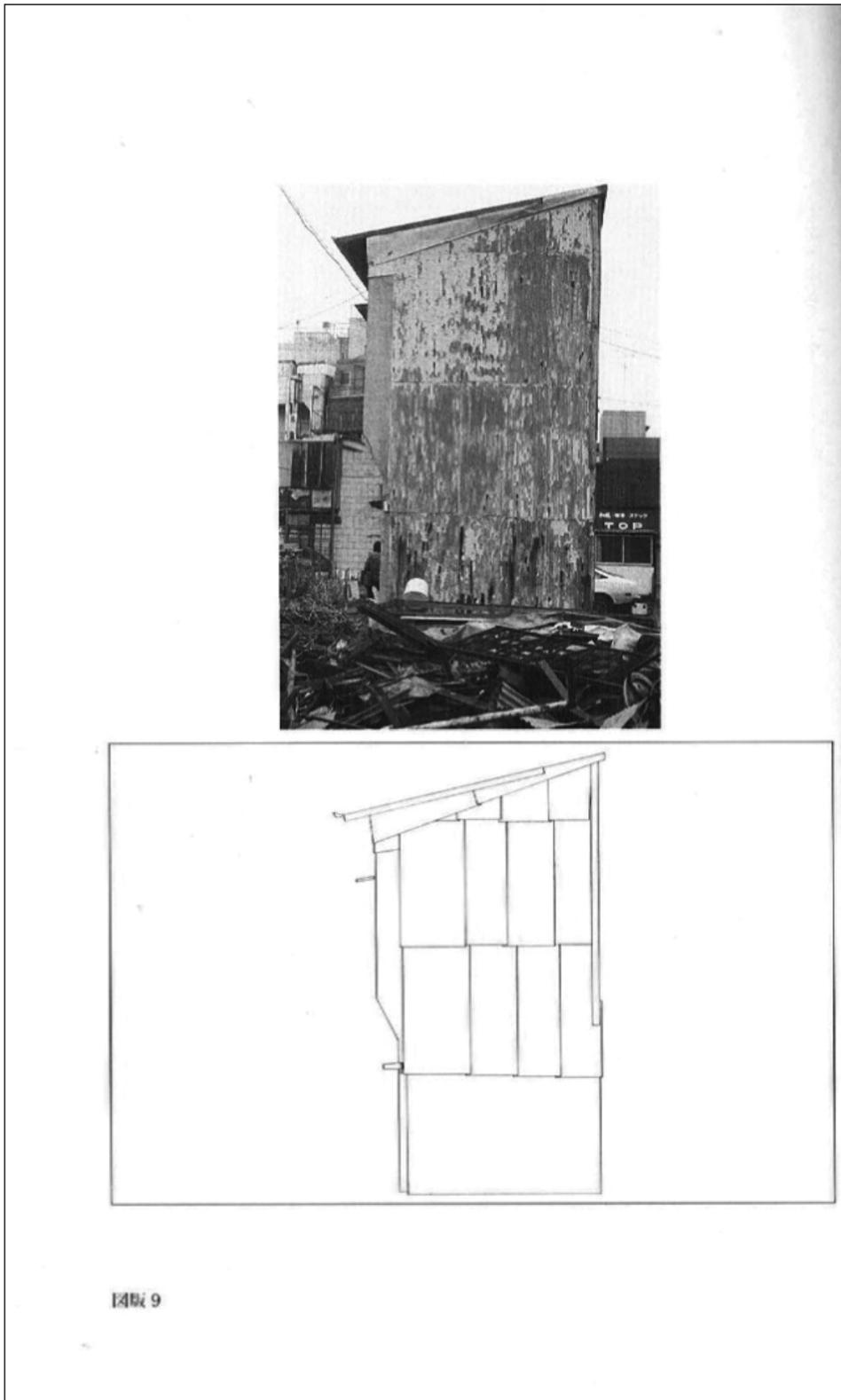
発行：一橋大学全学共通教育センター

186-8601 東京都国立市中 2-1

組版：精興社

『非建築的考察』内の論稿「標本建築としての「バラック」」
におけるテキストとタイトル、及び図版のレイアウト関係に
おいて発露する建築的作為について

浦野 歩



(図1)



『非建築的考察』内の論稿「標本建築としての「バラック」」におけるテキストとタイトル、及び図版のレイアウト関係において発露する建築的作為について

引用元：鈴木了二『非建築的考察』筑摩書房、1988年、p.73。

「サンプル」と呼ばれる図版は全部で5つあるが、図版掲示の形式が他サンプルパターンと同様であるため、「No.1」と表記のある図版のみをここに掲示した。

0：前提

本稿では、鈴木了二『非建築的考察』（筑摩書房、1988年）内の一論稿である「標本建築としての「バラック」」を扱い、図版とテキストタイトル、ならびにまとまった量のテキストという三要素をとりむすぶレイアウト、並びに鍵括弧と文字を結ぶ組版が、読者の「建築」受容にどのような作用をもたらすのかについて検討する。

「標本建築としての「バラック」」は、基本的には鈴木氏⁽¹⁾による、自身の作品《標本建築》（以下、実作品については《標本建築》と表記）にまつわる考察が展開されているテキストである。鈴木氏制作の《標本建築》にはサンプルパターンが5つ存在し、各サンプルパターンについて全部で4つの図版が用意されている。4つの図版はそれぞれ、建物の壁面の内の一つを真正面から撮影した写真、その写真から抽出された線画、その線画を元に作られたレリーフ、及びそのレリーフのフロッタージュ＝ドローイング、である。このうちテキスト本文には図1のような形で、上部に写真、下部に線画が掲載されるページが1節ごとに用意されており、5パターンすべてが、それぞれ「サンプル No. ○」（○には数字が入る）と呼ばれる各節で紹介されている。残りの「レリーフ」と「フロッタージュ」の図版は本文ではなく、テキストの註釈内に掲示されている。

「標本建築としての「バラック」」を読む中で、読者は「標本建築」という、ある意味で非常にキャッチーなフレーズが、書き手にとって従来の「建築」に対する一種のカウンターとなる概念として提示されようとしていることを把握することになるが、その把握の過程で「建築」に対する書き手の過剰な期待が露わになる局面がある。「建築」という言葉それ自体の、一般に膾炙した意味としては、建物を建てること、あるいは建物そのもの、の二つが挙げられるだろうが、建築家を名乗るこのテキストの書き手にとってはそれ以上の意味合いを持つ言葉であることが、テキストを読む中で明らかとなる。ただ、「建築」という言葉をそのように扱うこと自体は他の建築家の著述に比してそれほど珍しいものではない。このテキストの特殊な点は、テキスト本文の内容だけではなく、併せて上記レイアウト関係および組版関係を精査することによって、「建築」という語に対する建築家の振る舞いそのものの構造的問題を浮かび上がらせる形で、よりはっきりと「建築」という言葉の用いられ方の特殊性を明らかにするという点である。本稿は、特に図1で示した図版とテキストとの参照関係、およびテキストタイトルにある「バラック」という鍵括弧つきの言葉に注目し、上記の構造的問題の一端を明らかにすることを目指すものである。

1：各種確認事項

上述したように、「標本建築としての「バラック」」では《標本建築》の5つのサンプル

(1) “氏”は、基本的には実在する（した）人物に対する敬称として苗字に対して用いられるものであるが、本稿では、後に説明する“発語主体”との区別の必要から、文章の実際の執筆主体として紹介されるべき存在には“氏”を用いることとする。しかし、“氏”が苗字に対して用いられるものであるため、ファーストネームをカタカナで表記することが慣例となっている外国人執筆者については例外とする。





パターンに対し、それぞれ「サンプル」という言葉をあてており、序にあたる節（「採集目的、および方法」）以外の各節の節名が順に「サンプル No.1」から「サンプル No.5」となっている。「標本建築としての「バラック」」本文では4つの図版のうち写真と線画の2つが図1のように提示され、「レリーフ」と「フロッタージュ」については「註釈」内に提示されている。本論文ではこれら4図版×5サンプルパターンの計20図版をまとめて、実作品《標本建築》として扱う⁽²⁾。

また本稿では、読者が文章を読みとる際に想起しうる文章の伝達主体のことを、本節以降“発語主体”と呼称する。慣例的には、ここで想定されうる発語主体は、読者にとっては（すでに何回かこの文章でも使用されている）書き手、ないしは著者と呼びたい存在である。この二者について、より厳密に何をおこなう主体として想定されうる存在かを考えた場合、まず書き手とはどのようなツールを使うのであれそのツールを用いて文字を起こす主体であると言えるだろうし、また著者であれば書籍を完成させるためにもっと様々な業務を抱える書籍の制作主体の一人であると言える。ただ、「標本建築としての「バラック」」の読者は、実在するそれらの主体とその作業にかかわりなく、組版されレイアウトされた文章にのみ直面するはずであり、そのような文章に直面している段階では既に、書き手ないし著者の作業や手つきを窺い知ることのできる要素はほとんどない。元々の原稿が手書きであったのか、ワープロで打たれた文字を印刷したものであったのか、テキストデータであったのか、あるいはテキストデータを画像データとしたものであったのか——これらのことは、『非建築的考察』という書籍からは一切窺い知れない。窺い知れない、とはこの場合、単に書籍に情報としてそのことが記載されていないという意味ではない。どのような情報が書籍において開示されているのであれ、また、そこにおいて開示される情報がどれだけ実際の書き手ないし著者の正確な情報を記しているのであれ、書き手も著者も、読者が文章を読む限りにおいて想起するはずの伝達主体とは本来的に一致することのない主体であり、またその伝達主体から伝達される（と読者が考える）テキスト内容は、実際の書き手ないし著者がどのようにその文章を制作したか、その制作時に彼らが何を考えどのように思ったかとはまったく無関係に、読者へと伝わる——本稿ではそのような立場をとることとする⁽³⁾。この立場を選択するのであれば、実際に文章を記述した特定の主体ではない、より一般に開かれた伝達主体、すなわち、語が語として機能し発語がなされていると読者から判断される状態にある限りにおいて読者からその存在が想起されるだろう何者か、に読者が直面していると想定する必要がある。この“何者か”とは、語が何かしらを伝えていると読者から判断される際の、言ってみれば発信者として想定されるはずの主体であるが、読者が直面するものがあくまでも語であるということに即して考えるならば、この主体のことは“発語主体”と呼ぶべきだと筆者は判断する。特に本稿ではテキストレイアウトを検討する以上、語という単語レベルの発語を扱うよりはむしろ、文というまとまりや、あるいは複数の文のまとまりについて扱う機会のほうが多いが、それらが読者に提示するだろう一般的な意味、文意の伝達を遂行する主体としても発語主体を扱うこととする。

(2) 月刊誌『新建築』2014年11月号別冊『ジャパン・アーキテクツ1945-2010』（新建築社、2014年）のp.158には、四つの工程の図版をすべて掲載したものに対して、「物質試行23標本建築」『ALBERTI』というキャプションが作品名として付与されており、本論文ではそのことを踏まえ、20作品すべてを《標本建築》であるものとした。

(3) 但し、本稿2節では“書き手”=執筆主体を想定する局面が出てくるので、その際に改めて“書き手”=執筆主体について、どのような前提からそのような主体を想定する必要があるのかを説明する。

これが“発話主体”ないし“語り手”でない理由は、端的に印字された文ないし語からは音声が発生しないからである。“発話”も“語り”も、その元々の語義から考えれば音声、とりわけ声に関係していることが容易に想像される語であり、印字された文ないし語のみを取り扱う本稿においては不適であると筆者は判断する⁽⁴⁾。しかし、発語をなす主体を想定する際に、“発話”ないし“語り”といった形の出力をなす、ある一人の人間が想起されてしまうのも無理からぬことではある。本稿ではこのことを受け、発話主体が、ありうる一つの言語出力の形態とともに想起される一つの主体であるものと考えつつ、その出力形態を音声出力に一意に定めることはしないという立場を採用する。

また、本稿の検討の対象となる、書籍の形態を持ったテキスト媒体のレイアウトのことを総じて“書籍レイアウト”と呼ぶこととする。それが指す内容は、一ページ内のレイアウト、つまりページレイアウトのことではなく、複数ページが用意され、その複数ページにまたがってなんらかの要素同士が関係づけられていると読者に見なさせるような要素を持つレイアウトのことである。極端に言えば、何かが描かれたり書かれたり印刷されたりしている複数の同一サイズの紙がまとめられているだけでも、それらを一つのまとまりとして見ることができるだろうが、そう見ることができる限りにおいて、例えばホチキスなどでまとめられた紙束の形態そのものも書籍レイアウトの範疇に含まれる。特にテキストメインの書籍の場合にはほとんどの場合、ページ番号が付与されていたり、あるいはページをめくった先に、めくる前のページの文章の続きが記載されていたりするが、このような当然とも思えるレイアウトもまた書籍レイアウトの範疇である。というより、書籍レイアウトの大半の機能は読者が読書に際し意識しないところで自律的に機能するものとして用意されており、読者にその機能のあり方が意識されてしまうということは、書籍レイアウトとして果たすべき機能を果たすことができているということの意味する。上記のページ番号であれ、ページまたぎの文章であれ、あるいは余白であっても、読書に際して何らかの不自由を読者が感知する場合、一瞬ではあれレイアウトが機能不全を起していることになるのであり、その場合に読者は自ら能動的にページ数を数えなければならない、あるいは続くページの文章の続きを探さなければならない。そのような読書の不自由さを、読者の意識せざるどころで解消する機能を書籍レイアウトが有しているということをここで確認しておく。そして書籍レイアウトがそのようなものであり、発語がそのレイアウトの影響のもとにあるテキストにおいて発生するものであると想定されている限り、発語がテキストの読みとりにおいて常に起こっていると読者が自覚することはほぼなく、むしろ大半のケースにおいて、読者がテキストとの関係を意識するとしても、自らがテキスト内容を読みとっている、ぐらいのものであると想定するべきであろう。「標本建築としての「バラック」」のテキストの形式上、一人称的な立場から何らかの主張がなされるケースが多く、そのため、本稿では“発話主体は～と言っている”といった形でテキスト内容に触れるケースも必然的に多くなるが、この書き方はあくまでも本稿で要請される形式に則った形で、通常“筆者は～と言っている”と述べられる内容を言い換えているに過ぎない。上記レイアウトの原理に照らして言えば、むしろ通常“筆者”と呼ばれる一人称的存在の、発話主体なる側面を読者が意識することはほぼないと言っている。本稿では発語の、このような意識のされづらさを踏まえた上で、主体性の発揮なる現象が議論されるこ

(4) これを「語り手」という語を選ばなかった主たる要因ではあるが、その他にも、「語り手」なる語が主には小説などのフィクションに対して用いられる用語であり論説などの文面に対する分析で用いられる例がほとんど見当たらなかったという理由もある。



とになることをあらかじめ確認しておく。

これらの用語を用いたうえで、本稿では「標本建築としての「バラック」」のテキストと図版との参照関係、およびタイトルにおける「標本建築」と、鍵括弧つき“「バラック」”との関係の分析を通じて、このテキストの発語主体が目指す「標本建築」の実態について、この書籍レイアウトで起こっていることに即しながら記述する。

2: 「標本建築としての「バラック」」における本文の図版参照について

まずは《標本建築》が紹介される章である「標本建築としての「バラック」」全体の構成を確認する。「標本建築としての「バラック」」のテキストでは、その冒頭に「標本建築としての「バラック」」というタイトルが掲示され、すでに確認したように「採集目的、および方法」と題された前説を経て、「サンプル No. 1」から順次、「サンプル No. 5」まで、それぞれに対応する図版と、その図版が掲載されていることを踏まえた内容の解説が用意されている。

最近の多くの書籍の場合、使用される図版に対しては「(図 1)」や「(pic. 1)」など、いわゆる参照記号が付記され、図版とテキストはこの参照記号を介して関係づけられている。しかし、「標本建築としての「バラック」」では、少なくともテキスト内ではこの参照記号が用いられることはない。本稿冒頭に掲載した図 1 を参照すれば、確かにその左下に小さく「(図版 9)」という表記が存在しており、この記号は他の図版にも添えられているのだが、第一に、テキスト本文において図版が参照されていると思われる箇所でも「(図版 9)」などの参照記号は一切用いられておらず、第二に「(図版 9)」などに付与されている番号「(9)」が、「標本建築としての「バラック」」内に紐づけられたものではなく、書籍全体の通し番号になっているという点に鑑みれば、むしろ「標本建築としての「バラック」」のテキスト本文自体と「(図版 9)」なる表記自体はほとんど関係を持っていない状態にあると言ってよい。

参照記号は一般的に言って、図版と本文とのレイアウト的な対応関係を補助する役割を担うものである。しかし「標本建築としての「バラック」」など、参照記号が実質的に用いられていないテキストの場合、読者は本文で要求される図版参照のために、「図 1」などの参照記号に頼らず他の手がかりをもとに図版と本文との対応関係を解釈しなければならない状況におかれる。「標本建築としての「バラック」」においてその対応関係を把握する手がかりとなるものは、指示語と文章の意味内容、および図版の掲載位置である。

図版を示す指示語について、「標本建築としての「バラック」」での特徴的な使用方法が端的に見られるのは、以下の部分である。

写真や注釈なしでこの図面だけを見る限り、建物が描かれていることを根拠づける手掛かりは何もない。しかし建築的イメージを一切欠くことによって、この立面図には全く別のイメージが移り棲んでいる⁽⁵⁾。

上記引用における「この図面だけを見る限り」という一言からも明らかなように、ここで発語主体は、自身がその「図面」を参照していることを読者に開示している。また、上記引用文は「サンプル No. 1」という節題が与えられた文章の冒頭部分であるが、ここで

(5) 鈴木了二『非建築的考察』(筑摩書房、1988年) p. 71。

何の注釈や断わりもなしにいきなり「写真や注釈なしでこの図面だけを見る限り」と文が始められることによって、自身が見ているものと同じ「図面」が読者からも参照可能であることを前提とした文章がこれから続くことを発語主体が宣言している、とも考えられるだろう。

しかし、上記に引用した文が掲載されているページの見開きには、「図面」にあたるものは存在しない。「図面」と呼ぶに相応しいと思われる図版は、ページを1つめくった先に存在するが、その図版には既述の通り「(図版9)」という参照記号が付与されている。本稿冒頭にある図1を見るとわかるように、この1ページ内には、図版と呼びうるものが2枚掲載されているが、ページ左下に印字された「(図版9)」なる参照記号⁽⁶⁾はレイアウト的に見てこの2枚のうち特にどちらを指しているというわけではなく、2枚を併せて指示していると思われる。この2枚の図版のうち、上記引用文で言われる「この図面」にふさわしいものは、上記に引用した文章内容に照らせば、ページ下半分に掲載されている、上半分の写真から起こしたと思われる線画のほうであり、続く本文内容や、本文の最後に付された「註釈」に記された内容から考えても、基本的に本文で「図面」と言われる際には線画が参照されていると言える。

上記引用文において発語主体が「図面」=線画を参照しているだろうことを読者に伝えるのは、直接的には「この」という指示語であるが、「この」という指示語は通常、その語を使用する主体から比較的近い場所に存在するものを指すときに使用される。ただ、ここで使用される「この」の意味する“比較的近い場所”の指すところが、発語主体の立場と読者の立場とで微妙に異なる可能性があると思われる。すなわち、読者の立場から言えば、「この図面」の「この」が指す“比較的近い場所”とは書籍上の距離の話であり、あくまでも指示語の使われているページ箇所とレイアウト的に近い場所であるという意味にしかならないが、発語主体を特に原稿の“執筆主体”として想定してみれば、執筆主体たる発語主体が上記引用部分を記述した当時、「図面」と呼びうるものが物理的に発語主体の体の近くにあったということの意味している可能性がある⁽⁷⁾。無論、発語主体自身、レイアウト的な意味での近さを意図して「この」という指示語を用いた可能性もまた大いにあるが、通常、読者は必要のない限り、「この」がレイアウト的な意味での近さを意味するのか、執筆主体としての発語主体との物理的な距離感を意味するものであるのかを特に判断せず、その双方をほとんど緋い交ぜにしたまま読み飛ばすだろう。その場合には、「この」という指示語が発揮するもう一つの機能である、その指示語を使用する発語主体と読者との“近さ”の提示とも相俟って、読者は、書籍に掲示されているまさにその図版を発語主体が参照していると無意識のうちに把握しているはずである。

しかし、「標本建築としての「バラック」」においては、「図面」にあたる図版が、上記

(6) 「図版9」は本文に一度も用いられないので、厳密に言えば参照記号と呼ぶには相応しくないものであるが、特に呼び分ける必要もないので、これをそのまま参照記号と呼ぶことにする。

(7) もう一つの可能性として、「標本建築としての「バラック」」の初出の雑誌または書籍で書かれた文章が修正なくそのまま『非建築的考察』に掲載されているということが考えられる。というより、おそらく考えられうる原因としていちばん可能性の高いものであろう。しかし、『非建築的考察』に記録される「標本建築としての「バラック」」の初出である「カメラ毎日」1984年5月号の本誌内容を確かめたところ、むしろ本書よりも本文と図版が離れた位置に掲載されていた。本文は雑誌のpp.71-73にno.1からno.4までのものが掲載されている一方で、図版はそこから20ページ以上離れたp.96から5ページにわたり、no.5までの図版が掲載されている。ちなみに雑誌には、各ナンバーの付された「標本建築」としては、本書の本文ページと同じく、バラックの正面写真と、その写真からおこしたと思われる線画の図面の二枚が掲載されている。





に引用した文が掲載されているページには存在しないため、「この」という指示語と「図面」とのレイアウト的な位置関係は、「この」という指示語から期待される距離よりは相対的に遠いと言える。その“遠さ”の感覚は、読者にとって、自身の見ているまさにその図版を発語主体が「図面」として参照しているという期待、すなわち書籍上のまさにその図版を発語主体と共有しているのだという期待を裏切る可能性を大いに孕むものとなっている。つまり、特に意識しない限り、基本的に読者は、「この」という指示語が示す発語主体と「図面」との物理距離的な近さと、「この」という語自体と図版とのレイアウト的な近さ、という二つの“近さ”を縋い交ぜにして特に区別せず把握するが、同時に「この」という文字面だけを見て上記のような期待を持つことになる読者にとって、「この図面」という語が実際のところレイアウト面で「図面」と遠いということが把握されてしまうと、その読者は「この」という語からレイアウト的な意味合いを捨象し、もっぱら執筆主体としての発語主体との物理距離的な意味合いのみが提示されているものと把握することになる。またそれに伴い読者と発語主体が書籍レイアウトを共有しているという前提が失われることによって、発語主体と読者との“近さ”も失われる。つまり、読者にとって、「この」という指示語はもっぱら執筆当時の執筆主体と図版の元となった何かとの物理的な“距離感”としての近さを指すことになり、同時に、それまでほとんど読者から意識されていなかったはずの発語主体が、執筆主体としてその存在を意識されるようになる。

この“距離感”は、参照記号が用いられている普通の書籍においては、通常ほとんど読者に感知されることのないものである。というのも、トートロジー的ではあるが、そもそも参照記号はそのような距離感を読者に感じさせないような機能を果たすものであり、また厳密に言えば、参照記号自体は本来、もっぱら書籍レイアウトの都合上必要とされ用いられるものだからである。もちろん、通常参照記号の使用において、読者にそのレイアウト上の都合が感知されることはない、というより、参照記号は書籍レイアウトを構成する一部であり、そのようなレイアウト上の都合が読者に把握されてしまった時点で、参照記号はその果たすべき機能の一部を果たしていないことになる。このことに関係する参照記号の機能については次節で詳しく確認するが、参照記号の使用されることのない「標本建築としての「バラック」」では、「この」という指示語が参照記号に代わって図版との参照関係を構築する要素となっている。しかし、指示語は参照記号とは違い、むしろ「この」という指示語の機能に関連して、上記のような図版との“近さ”と“遠さ”の問題が浮上してきてしまう。この距離感の問題は直接的にはレイアウトの問題となってくるので、ここで読者はレイアウト面の不自然さを感知させるという意味でのレイアウト的失敗に直面していることになる。

上記では、「この」という指示語の観点からレイアウト上の距離感の問題を扱い、その際に執筆主体が読者に意識されることになると記したが、一方で、このレイアウト的失敗に直面する読者は、レイアウトの施された紙面そのものに目を向けた状態でもあり、そのような状態に鑑みたとき、読者は執筆主体とは別の、レイアウトそのものを調整する主体の存在、すなわちレイアウト主体の存在を感知しうる状態に置かれてもいる。

3：参照記号がもたらす図版と本文との参照関係について

本節では一旦「標本建築としての「バラック」」から離れ、参照記号が用いられるテキスト一般における図版と本文との参照関係において参照記号の果たす役割を確認し、それを踏まえうえて、次節において、図版と語との対応関係を、発語主体の作為という観点

から確認する。

上述したように、書籍レイアウトにおける最大の目的は、読者に対し、テキスト本文と図版とのレイアウト面での対応関係を自然に、つまりその関係が誰かの意図によらずおのずと成立しているものであるように提示することである。「(図1)」や「(pic.1)」などの参照記号は、そうした点から見れば、その記号の付与をいちいち誰がやったかなどを読者に意識させることのない、一定ニュートラルな表記であると言え、書籍レイアウトが本来持つ機能を果たすための一つの重要な要素である。

論文形式の文章などにおいて図版が用いられる場合には特に、参照記号と図版との対応関係が精緻であることが求められるが、そのような文章で求められる対応関係の精緻さは、多くの場合、参照記号の対応の正確さに向けられたものである。その反面、なのか、それゆえに、なのかはわからないが、その際本文と図版との位置関係そのもの、つまりレイアウトにはそれほど注意が向けられていないケースを間々見かけるが、それでも参照記号がそのレイアウトの稚拙さによって機能を失うことはない。そのような事態が成立しうるのは、読者にとって参照記号が、書籍レイアウトによらない図版と本文との参照関係の成立を約束するものであるからだ。例えば口絵として書籍の最初に纏めて掲載されている図版が、書籍全体の最後のあたりで参照記号によって参照されようとしたとしても、対応する図版番号さえ間違えていなければ、読者によって本文と図版との参照関係は正しく成立したと見なされる。

ただ、口絵との参照関係が書籍の最後のほうで参照記号によって示されていたとして、読者がその口絵を常に見ながら読むことは、口絵のページを引きちぎらない限り難しい⁽⁸⁾。それでも生真面目な読者であれば丁寧に口絵を参照しつつ本文を読むだろうが、この参照の難しさが一定読書の妨げになっていることは否めない。しかし、前節で確認した、指示語による対応関係の不整合から読者に感知されるだろうレイアウト主体の存在は、このような参照のしづらさからはおそらく感知されないだろう。上記の通り、参照記号によって構築される参照関係は、書籍レイアウト自体によってテキストと図版との間に成立するはずの対応関係とは無関係に成立するものであるが、参照記号がそのように機能するものなのであれば、参照記号による参照関係が成立する限り、参照記号はレイアウトによる対応関係の不整合、ないしはそのような対応関係の存在自体を、言うなれば覆い隠す。この参照記号の機能を隠蔽作用と呼ぶとすれば、参照関係がそこで成立していることが一度でも確認されれば、読者はレイアウト的な参照のしにくさの解消を留保しつつ、それが問題とならないものとして読解を続けうる。

換言すれば、レイアウト的な対応関係で最終的に達成されるべき“対応”という機能のみを抽出したものが“参照”であり、参照記号は、読者による参照行為を、どのような書籍レイアウトであったとしても必ず実行可能とすることによって、レイアウト面での対応

(8) もっと厳密に考えれば、テキストを読むことと図版を眺めることは、人間には同時にできない。テキストがたとえ参照記号を用いて図版への参照をしていることが確認できるものであったとして、図版が同じページの極めて近い場所に掲載されていようと、テキストが図版について参照し語るまさにその時点では、読者はテキストに目を向けているのであり、その際に読者が同時に図版を参照することは不可能である。そういった意味では、図版がどこに掲載されていようとレイアウトがその同時参照不可能性を解消することはない。しかしレイアウトが目的とするところはその不可能性を解消することではなく、あくまでも読者にとって面倒でない形での参照行為を可能にすることであり、またそのために参照行為のストレスをできる限り軽減することである。その目的に合うレイアウトデザインであれば、読者は自分が参照行為をおこなっているということを意識しなくなる蓋然性が高くなるだろう。ここの議論は、このレイアウトデザインの目的と読者の認識に沿ったレベルでおこなわれているものである。





関係の問題の存在そのものを読者に見過ごさせる⁽⁹⁾。前節では、「この」という指示語に纏わるレイアウト上の対応関係を読者がいかに把握するに至るか、ということを確認したが、この事例は参照記号の存在しない場合の本文と図版との対応関係についての検討であり、その際に指摘した発語主体と「図面」との距離感、ないしは発語主体と読者の距離感を、参照記号は読者に看過させるはずである。参照記号のニュートラルさ、つまり中立性とは、参照記号が、発語主体の持つだろう伝達の動機からは独立した形で、むしろレイアウト主体の動機に基づいて機能する記号であることによって成立するものであり、その中立性の発揮においてレイアウト的問題自体を読者に看過させることによって、レイアウト主体の存在そのものを読者の意識から消却するものであると言える。またこのことを読者の読書体験に引き付けて言えば、仮に参照記号を用いる主体について意識する局面に至ったとしても、読者はその使用者を発語主体だと考えるに至るはずである。そうなった場合、発語主体はレイアウト主体と重ねられて読者に把握されていることになる。参照記号は、その実もっぱらレイアウトの都合によって用意されているものだとすることを、その中立性において隠蔽する。

この発語主体とレイアウト主体の同化は、さらに発語という現象そのものについて、それをレイアウトが支えていることを意味する。そして、発語主体という主体の在り方それ自体に、読者がテキストを読むことを可能にするレイアウト構築が含まれる限りにおいて、読者にとってテキストを“読む”という行為のうちにページ全体を“見る”という行為が必ず含まれることになる。そして、テキストの可読性を担うレイアウトが発語主体による発語を支える限りにおいて、読者はテキストを“読む”という行為遂行の前提としてページ全体を“見る”ことをおこない、組版などが問題ないものかどうかを無意識のうちに判断していることになる。そして組版に限らず書籍レイアウト全般に話を広げれば、読者はテキストを“読む”ために、組版やページレイアウト、図版との参照関係の成立を“見る”ということを不断におこなっていると言える。ただし、その行為をおこなう読者にとって“見る”行為はほとんど“読む”行為と同じものである⁽¹⁰⁾。さらに言えば、“読む”と“見る”の区別のなさは“読む”が“見る”に優越する形で起こる。ごく原理的に考え

(9) 参照記号のこの機能は、参照記号自体が本来的にはテキストとは果たすべき機能の異なる記号であること自体を読者に閑却させることにも寄与していると思われる。ここには、テキスト自体の成立に直接関係のある紙面レイアウト、特に組版やフォントの可読性が関係している。文字が組まれる際、フォントの形象が統一であることとともに、文字群が読者にとってストレスにならない字間、行間で置かれていることが重要視される。フォントや字間、行間はいずれも文の可読性を維持するという役割を担っているが、ここで言う“可読”とは、単にそれが文として読むことができるという以上の意味を持つ。つまり可読である状態とは、読者が文を読む際、特にストレスを感じることなく読むことができる状態であることをも含意している。可読的であることがなぜ、読解時のストレスのない状態を含意するかについては、参照記号による参照関係の破綻したレイアウトを考えればよい。例えばテキスト自体のレイアウトが崩れおらず、しかしテキストに使われている参照記号の参照機能が失われていた場合、結果的に参照記号は読解不可能な文字としてテキスト中に紛れ込んでいることになる。つまり、参照記号が参照記号として成立しなくなることによって、例えば「図1」という語自体は通常前後の文の繋がりを持つものではなくなる。その結果、「図1」という語だけが意味のない言葉として文から浮いた存在となり、文を読むという行為を妨げることになる。そして一度、参照記号がそのような読解不能な語として読者に認識されることによって、本来的に参照記号は文自体から浮いた余計な存在であるのだということが読者に意識されることになるだろう。この“余計な存在”は、読者の読むという行為に負荷をかけ、その度ごとに読者の読む行為の能動性を喚起し、発語主体の継続的な発語を妨げる。その状態でもテキストは決して不可読だとは言えないが、読者の読むという行為の継続を妨げていることもまた事実である。この参照記号の機能不全は、自らが読むという行為にレイアウトが深く係わっていること、そしてそのレイアウトを用意する主体の存在を読者が知る一つの大きなきっかけとなりうるものである。

れば、一般的な読者はページ全体を見、文字を見つつ読むはずであるが、このような行為を説明する際に読者自身は自らの行為を“見る”とは言わない。そうした観点から言えば、“読者”は文章だけでなく、図版も“読む”のであり、その意味で鑑賞行為はテキスト読解に従属する。しかし、その実“読む”は“見る”に支えられている。そして、“読む”ことにおいて成立する発語主体の発語もまた、“見る”ことを導くレイアウト関係に支えられている。

4:「標本建築」という語における、「図面」の制作主体としての発語主体の作為の発露について

参照記号の使用における発語主体の発語とレイアウトの関係、および“読む”と“見る”の関係を踏まえたうえで、本節からは改めて「標本建築としての「バラック」」における、テキストタイトルとしての「標本建築としての「バラック」」とテキスト内容、および図版の、三者の関係性を見ていく。特に本節では、テキスト全般において参照記号の代わりに「この」という指示語や「図面」「立面図」なる語による図版指示がおこなわれていることに再び注目し、「標本建築としての「バラック」」なる言葉が図版群をどのようにとりまとめているかを確認することと並行して、そのとりまとめ自体から発語主体の使用する「標本建築」や鍵括弧付きの「「バラック」」という語の用いられ方において、ある作為が込められていることが読者にとって把握できる状態にあることを確認する。先んじて言えば、「標本建築」とは建物に対するある見立てを言う言葉であるが、見立ての内実、あるいはその見立ての根拠はテキストにおいて示されず、また厳密に見ていけば、「図面」も「バラック」もこのテキストにおいて参照されていないということが判明する。見立ての根拠が示されないということはつまり、その“見立て”そのものが作為的なものであるということになるが、「標本建築としての「バラック」」では特に、その作為のあり方がレイアウト、そして組版において特徴的な形で現れている。この作為のあり方を探るため、これ以降、本稿でおこなわれることは、“読む”という行為の成立の背景にある“見る”行為についての検討である。

ごく原理的に言えば、読者が想定しうる限りにおいて存在する発語主体とは、あくまで読者が文章を読むことにおいてのみ存在する主体であるから、図版元の実作品などを参照することができない存在である⁽¹¹⁾。そしてその限りにおいて発語主体が書籍に掲載されている図版を参照しているという理解は、レイアウト的観点から見れば極めて正しい。しかし、「標本建築としての「バラック」」においては、本稿第2節にある通り、「この」という言葉と図版とのレイアウト的な“遠さ”が書籍の図版から発語主体を遠ざけているのであり、その結果、「標本建築としての「バラック」」において掲示されている図版は、読者にとって、あくまでも発語主体が執筆主体として文章の執筆当時に参照していたものの

(10) 教示いただいたところによれば、中国語では、本を読む、という動詞の一つに「看」の字が用いられ、また、江戸時代においては読書を「書見」と言ったとのことである。このうち後者については、江戸時代における儒教的学習とその根底において結びついたものであることが想像される。江戸時代における儒教的学習態度と学習実践、ないしその大義との関係については、甘露純規「江戸の記憶術と忘却術——青水先生『物覚秘伝』と建部綾足『古今物わすれ』」(『中京大学図書館学紀要』2010年度、p.33-79)を参照。

(11) ごく普通に考えれば、読者は多くの場合、発語主体を著者ないし執筆者と見なし、かつ著者ないし執筆者は実作品を参照しつつ文章を書いているのだと把握しているだろうが、ここではそのような通常の読解の話ではなく、その読解の仕組み自体について考える際、発語主体という存在自体が読者にとってどのようなものかという話がなされている。



代理物でしかないものとして把握されることになるだろう⁽¹²⁾。

さらに言えば、「標本建築としての「バラック」」冒頭の一文において、発語主体は自らが「図面」の制作主体であることもまた明かしている。

バラックを、写真に撮り、図面化しようと思いたったのは、撤去寸前のバラックを、「建築作品」と見做し、少しでも標本化しておきたいと考えたからである⁽¹³⁾。

このことによって、発語主体が執筆主体かつ制作主体として「図面」と“近い”距離にいたことはますます読者にとって感知しやすいものとなり、それに応じて、読者にとっては、発語主体の言う「図面」と書籍に印刷されている図版とが乖離しており、図版が「図面」の代理物として扱われているという認識も強まることになる。

そのような発語主体と「図面」との関係が前提とされる「標本建築としての「バラック」」というテキスト全体の趣旨は、「バラック」を「標本」化した際に「サンプル」として抽出された「図面」の、主に形象に注目することで、既存の建築言説、とりわけ近代建築にまつわる言説に対するアンチテーゼを提出することであり、本文では、「図面」と呼ばれる、写真から抽出された線画の様々な部分が参照され、その形態的な特徴や形態に関する発語主体の建築的解釈などが記される。

「標本建築としての「バラック」」のテキスト全体に対するものとして付与されている、このテキスト唯一の「註釈」⁽¹⁴⁾には、上記のような建築的解釈が記された「標本建築としての「バラック」」のテキスト全体が、「図面」に対する「註釈」である旨が明記されている。発語主体が「註釈」内でそのように述べることを信じる限りでは、「図面」こそがこのテキストのメインコンテンツとして据えられていると言えるが、「標本建築」の書籍レ

(12) 無論、本来的に図版は、多くの場合本文で指示される作品の代理物としてテキスト内で扱われるものであり、またそのことを多くの読者は理解しているだろう。しかし、読者が文章を読む際、書籍として、あるいはテキストとして何らかの不備が見当たらない限り、そのことを意識することもまたない。この箇所では読者がそのことを意識することがない局面を前提とした議論が展開されているため、一見当たり前と言えることが指摘されている。

ついでにその前提のもとに、参照記号が用いられる文章における図版と発語主体との関係について考えてみれば、参照記号はそもそもレイアウト的な問題を読者に看過させる機能を持つがゆえに、その関係性自体もまた問われることがない。つまり、参照記号が用いられる文章において、図版はそもそもその関係性を把握する対象とはなっていない。ただ、「『標本建築』としてのバラック」にはないが）仮に参照記号が用いられた箇所、その参照先の図版を具体的に参照するような文章内容が記されていた場合には、発語主体が参照しているのは書籍に掲載された図版であると言いうる。この場合、図版はあくまでも書籍に属するものであり、発語主体が執筆主体として文章を執筆した当時の状況を読者が想起することはないだろう。ただ、文章中で指摘される内容と、参照記号で示されている先の図版との間に一定の齟齬が見られる場合、例えば図版は白黒であるにもかかわらず文章ではそれがカラーのものであることを前提に参照されていた場合などには、代理物としての図版というあり方が読者に意識されるに至るだろう。

(13) 鈴木了二『非建築的考察』（筑摩書房、1988年）p.69。

(14) 「標本建築としての「バラック」」本文は、「サンプル No.5」の出だしから三行ほどで終わっており、しかもその最後には三点リーダーが複数並べられる形になっているため、著者が執筆途中で自ら筆を置いたか、著者にとって不本意な形で中断せざるをえなかったのかはわからないが、少なくともその文章が完全には終わっていないだろうことが読みとれる形になっている。そしてその三点リーダーの最後に「註釈」が付されている。「註釈」は、「この一文は」という出だしから「五枚の「バラック」の写真をもとに書き起こした五つの図面に対する「言葉」による註釈であるけれども、～」と続く。一見して「この一文」が意味するところは、「註釈」の直接付与された一文のことを指すと思われてしまうかもしれないが、上記引用した内容、及び文章全体の終わりの三点リーダーに注釈が付与されていたことから考えて、「この一文」とは、「標本建築としての「バラック」」全体のことを指していると考えるのが妥当であろう。本文ではそのことを前提とした読解を進めている。

アウトを確認する限りでは、むしろテキストこそが「標本建築としての「バラック」」のメインコンテンツであると言える。このような執筆主体自身の見立てと書籍レイアウトとの齟齬自体は別段珍しいものではなく、割とありふれたものである。しかし、そのことを踏まえれば特に気にすべきものでないはずの“この文章が「図面」に対する「註釈」である”という旨の「註釈」内の指摘は、「標本建築としての「バラック」」において書籍上の図版の存在をどう捉えるべきかを考える局面においては重要なものとなる。

上述したように、「標本建築としての「バラック」」の各節には「サンプル No. ○」といった形式の節題が与えられているが、少なくともテキスト本文中には「サンプル」という言葉も、そして（すぐ後に確認するが）「註釈」を除けば「標本建築」という言葉も一回も登場せず、したがって「図面」などが「標本建築」や「サンプル」などと直接的に呼ばれることも当然ない。発語主体が「図面」を参照していると思われる箇所においては、「この」という指示語が用いられるか、あるいは単に「図面」と言われるか、「立面図」と呼ばれるか、といった具合である。ただ、発語主体が各節で参照していると思われる「図面」について、いわゆる固有名詞を用いず、「この」という指示語や、単に「図面」や「立面図」といった代名詞を用いるだけで、ある特定のものを指し示すことができるという態度を発語主体がとりうるのは、テキスト内のどこかでそれらの代名詞がある固有の対象を指しているということがきちんと読者にも共有されていると発語主体が判断しているからである。各節の話題の中心となっているのは間違いなく、各節にそれぞれ掲示されている「図面」であると言え、そのようなテキストに対して「サンプル No. ○」というある特殊な名詞が節題として使用されているということを勘案するのであれば、「サンプル No. ○」はその図面に与えられた名として読者に把握される蓋然性の高いものとなっていると言える。さらに言えば、各「サンプル」は、それが節題である限りにおいて「標本建築としての「バラック」」なるテキストタイトルによって束ねられるべきものであり、本文の前説として用意されている「採集目的、および方法」のその一文目に「バラックを、写真に撮り、図面化しようと思ったのは、撤去寸前のバラックを、「建築作品」と見做し、少しでも標本化しておきたいと考えたからである」と記述されていることに鑑みれば、発語主体にとって「バラックを、写真に撮り、図面化」することが「標本」化の一つの手順であり、一つ一つの「図面」が「標本」の「サンプル」として束ねられるものと判断されうるような内容となっている。

そして「註釈」内には、ここにのみその存在が提示されている「レリーフ」や「フロタージュ」も含めた工程すべてが「標本建築」の試みであると明言している箇所がある。

建築家のはしくれであるわたくしが日常行なっている作業は、ほかと変りはなく、最初にエスキースとしてのドローイングを描き、その検討のためにスタディ用の「模型」を作り、見当をつけてから「図面」を起し、これらの作業の錯綜した試行錯誤の末に実施図面を作り、現場の進行とともに検討、修正を加え、そして「竣工」すれば、最後に「竣工写真」を撮って記録するという過程を経ているわけであるが、この「標本建築」においては、この一般的作業過程を丁度反対に逆行したことになる⁽¹⁵⁾。

このように、「註釈」まで含めてすべてのテキストに目を通すならば、「標本建築」という言葉が「バラック」の「サンプル」としての「図面」群の総称、ないしは作品名として

(15) 前掲書 p. 205。





機能しうるものであると読者に十分判断されうる状態にあるとは言えるだろう。ただし、各図版を「サンプル」と呼び、それらを「標本建築」という言葉で束ねて実作品《標本建築》として提示しようとしていること自体は「註釈」から把握できるが、そもそも発語主体がこれらの図版を「標本建築」と呼びたい理由そのものは最後まで不明なままである。

ここで改めて上述した「サンプル No.1」の節の冒頭にある「この図面」という語から感じ取られる発語主体と「図面」との距離感の“近さ”、並びに読者と書籍に掲載された図版との“遠さ”について着目すれば、レイアウト的な近さに鑑みて、発語主体は「この」という指示語を、直接的には図版ではなくむしろ、「この」という語のすぐ右隣りにある「サンプル No.1」という節題を指し示しているものとして使用した可能性も浮上してくる。つまり、発語主体にとっては「図面」が「サンプル No.1」という名を持つことは自明であり、それを節題として用いた第一文目において、すぐ右隣りにある「サンプル No.1」を「この」という指示語で示すこともまた特に違和感なくおこなわれた、という見立ても十分に可能であるということである。しかし、読者にとっては、ほぼ初見でそのことを瞬時に判断できるような情報が、「この」という指示語が出てくるまでに十分に提供されているとは言えず、また「この図面」という語に直面した場合、文内容にそれを受け取る語や内容も存在しないので、レイアウト的な近さを想起するより他ない。そこから読者が、「この」という指示語においてレイアウト上の距離感のずれを感知するに至る顛末についてはすでに記した通りであるが、これに加えて、「註釈」において本文テキストが「図面」の註釈として位置づけられるということ踏まえるのであれば、読者は発語主体が「図面」を「サンプル」と見立てた《標本建築》の制作主体として、その見立てそのものを前面に押し立てたいという意図を各所で垣間見せていると十分感知しうる状態となっていると言える。「この」という語の把握におけるレイアウト的な距離感のずれを経験する読者にとって、まずは発語主体が「この」という語自体を使用する執筆主体として感知され、さらに「註釈」を含めた読解をなした読者にとってその執筆主体は、自らの制作物を「標本建築」と見立てる制作主体として受容される。

このような読者の主体受容において、「バラック」を選定し、写真におさめ、その写真から線画を抽出する、という発語主体が提示する《標本建築》制作の一連の作業工程は、本文冒頭の「バラックを、写真に撮り、図面化しようと思ったのは……」という一文にのみ提示されるだけであるので、それに対して「標本建築」という語を用いたり、あるいは「サンプル」という語をあてがったりする理由は判然としないままであり、そのまま文章は（「註釈」含め）最後まで続いてしまう。発語主体から「サンプル」であり「標本建築」と呼ぶべきだと見立てられている「この図面」は、読者にとっては、“ここ”にはないどこかにいる制作主体の手による作品《標本建築》であり、それが「標本」、「サンプル」と呼ばれる理由は、読者から見てそれが明かされていない以上、一意に「図面」の制作主体である発語主体の恣意的な判断、あるいは作為による⁽¹⁶⁾。読者からしてみれば、発語主体は、制作主体としての自らの立場からのみ把握することのできる、このテキストには記されていない（あるいは記しえない）“標本”としての性質が実作品《標本建築》

(16) 拙論「とある図録の一ページにおける河明かりの発出について」（『言語社会』一橋大学大学院言語社会研究科紀要第12号、2018年、pp.38-53）では、ここで言う発語主体の作為の発露とは逆の事態を論じている。つまり「河明かり」という作品名の提示において、図録に掲載された図版を見る鑑賞者が、レイアウトの不具合も名前の造語感も経験せず、特に違和感なく図版から見て取れる作品の様相を「河明かり」として納得し受容するプロセスについて論じているが、この受容に際して鑑賞者は、名前の付与主体（本文では制作主体にあたる）を意識することがないということを確認している。

には存在することを前提とし、そこにこそ「標本建築」という作品命名の根拠を求めている、ということになる⁽¹⁷⁾。

「標本建築としての「バラック」」というテキストのレイアウトに着目し、「この」という指示語の指示対象が発語主体と読者とで違ってしまうということから明らかになるのは、まずはレイアウト的な問題が執筆主体による執筆時の問題として回収されていることであり、さらにそれを自らの制作物として手元に置いていることが執筆主体により明示されることによって、命名の問題が制作主体の作為の問題として回収されているということだ。原理的にはテキストを“見て”発語を経験しているはずの読者は、レイアウトの乱れから感知される複数の主体がすべて一個の制作主体の主体性へと収斂されていくプロセスを経験しうるのであり、そのプロセスの終着点において読者は、「標本建築としての「バラック」」というテキストが、レイアウトも何もかもを含め、すべてが《標本建築》という作品の制作主体の作為の発露であるという認識に至る。

制作主体の作為の発露、という事態は、それだけを見ればある種当たり前の出来事であるように思われるかもしれない。つまり、著者が作品の制作者として自分の制作意図を詳らかに語ることと同列の話として把握されるかもしれない。しかし、上記のような主体の回収という一連のプロセスに複数の主体が絡んでいるということ自体から考えれば、これらすべてが一意に制作主体の意志によってのみ起こっていると考えることもまた難しいだろう。特に「この」という指示語に関するレイアウト的な齟齬については、結果的に執筆主体という主体が浮かび上がってくる要素であるが、そのような齟齬において自らの主体性を示すなどという面倒くさいプロセスを辿る動機は、実の執筆者であるところの鈴木氏にはおよそ存在しないはずである。ただ、ここで注目したいことは、実在の鈴木氏がそのことを意図していたか否かではなく、上記のようなプロセスにおいて、読者が感知しうる主体が制作主体へと回収されていくその在り方そのものであり、少々議論を先取りするのであれば、そのような主体の回収のされ方そのものに「建築」が大きく係わっている。

次節からはその「建築」という語が「標本建築としての「バラック」」というテキストにおいてどのように扱われ、また「建築」ではなにながされるべきであると主張されているのかを確認するために、まずはテキストタイトルにおいて、「標本建築」という語と「としての」という同格表現で結ばれている鍵括弧付きの“「バラック」”という語が、どのような意味を持つものとして提示されているのかを確認する。

5：テキストタイトル「標本建築としての「バラック」」内の鍵括弧における発語主体の作為の発露について

「標本建築としての「バラック」」、あるいは「標本建築」という言葉が、「図面」、そして実作品そのものの制作主体の作為性の発露として読者に受容されることを前提として「標本建築～」というテキストタイトルを見る際、「バラック」という言葉に鍵括弧が付与されているということもまた、その作為を読み取りうる一つの要素となる。慣習的に言えば、日本語文において鍵括弧が直接話法以外で用いられる際には、その使用者が鍵括弧で

(17) 議論を先取りして「標本建築としての「バラック」」というテキストに則ってここをより正確に言うのであれば、「建築家」としての鈴木氏が「建築」として造ったがゆえに、鈴木氏のみが把握できていると見込まれる標本的な性質が、鈴木氏をしてその制作物を「標本建築」と呼ばせている、ということになるが、「建築家」としての鈴木氏という話はまだ未出であるので、この段階では注釈で指摘するに留める。





困う語に読者の注目を集めたいと考えたか、あるいはその使用者が鍵括弧で囲んだ語に対して通常持つ意味以上のなんらかの特別な意図を込めたのだと読みとられる。しかし、鍵括弧自体はもっぱら組版的な記号であり、それ自体は意味を持たない。したがって、鍵括弧を付与しようとした発語主体の意図ないし作為の内実を、鍵括弧自体から読み取することは当然できず、その鍵括弧の付与が発語主体にとって何を意味するかは、鍵括弧が使われた語以外のどこかから類推するしかない。「標本建築としての「バラック」」という文章においては、具体的には本文内容からのみ、それを類推することが可能である。

本文では「バラック」なる言葉自体は多用されているが、少なくとも組版的観点では、章題における鍵括弧つきの“「バラック」”と、本文中に登場する鍵括弧なしの“バラック”とを等号で結ぶことはできない。無論、同じ“バラック”という語を使用している以上、そこになんらかの強い関係を持つことは容易に想像できるが、その“強い関係”なるものの関係性を明確に知るためには結局、鍵括弧が本文テキスト内でどう使用されているかを調べる以外にはない。

本文テキストでの鍵括弧の使われ方を具体的に見てみると、この鍵括弧の使われ方の統制は極めて緩いものであることがわかる。その最たる例として以下、テキスト本文のある一節を引用する。

バラックのファサードは、デザインの恣意を捨てたその代わりに、自らを構成する要素それ自体の内に、「物」の集合が持つ非人間的恣意を得る。それがデタラメを意味しないことは、図面を見れば明らかである。そこには、シンコペーションのようなリズムがある。デタラメとは、盲目的秩序信仰と一対をなす「人間」の一方的恣意のハレの部分にすぎない。

バラックは、「人」から「物」へと、「恣意」を譲渡することによって、すなわち作品の「創造者」の位置に「非人間的なるもの」をすべて引き渡すことによって、「作品」の位置に「非人間的なるもの」を排泄し、タレ流す現代の都市に対峙している⁽¹⁸⁾。

ここでは、鍵括弧が付いている言葉に関係する文脈を抽出するために最低限必要な部分を引用している。上記引用では「物」という言葉に鍵括弧がつけられたのを端緒として、「物」に関連する「非人間的なるもの」、及びそれに対置されるどころの「人間」および「人」にも鍵括弧が付与されている。しかし、「恣意」という言葉に鍵括弧が付与されて以降、「物」と「人」との対置関係に関連する言葉にも鍵括弧が付与されていく。それが「創造者」、「非人間的なるもの」、「作品」である。ここに挙げた鍵括弧付きの言葉のうち特に「非人間的」や「恣意」については、鍵括弧が付与されている段落の前段落では鍵括弧が付与されないままに使用されているが、それでも鍵括弧が付与されている次段落と同様に重要な言葉として使用されているように読めるため、初出の段階で鍵括弧が付与されなかった理由がにわかには判然としない。

これらの鍵括弧の使用状況を踏まえるならば、テキストにおいて鍵括弧は、ある話題を提供する際に、その話題に関わる重要な語句を目立たせるためのものであると判断できるが、その使用方法については特に厳密な規定がなされているものではないと考えられる。そして、このような鍵括弧の使い方が「標本建築としての「バラック」」全体にわたって

(18) 『非建築的考察』、p. 72。

なされているため、章題の「バラック」と本文中の「バラック」の関係もまた結局のところ不明である。

しかし逆に、この鍵括弧の使われ方の緩さを引き受けるのであれば、「標本建築としての「バラック」」についても、その内実はどうであれ、このテキストにおいて「バラック」という言葉自体が大事であり、そのことを視覚的に読者に訴えること以上の意味を見出さなくともよいと判断できる。そのため、本文中の鍵括弧なしの「バラック」が引き受ける文脈を、鍵括弧付きの「バラック」もまた特に注釈なく引き受けているのだと判断してもよいはずである。これ以降何か特別な事情がない限り、「バラック」をはじめとして、鍵括弧が使用される他の言葉についても、その内実について考える際には鍵括弧の存在を基本的に無視することとする。

これらのことを踏まえたうえで、「バラック」という言葉のテキスト本文での用いられ方を見ていくと、既に注釈13をはじめ何度か引用したが、テキストの冒頭に早速バラックに関する重要な内容が記されている。ここで再びその内容を引用する。

バラックを、写真に撮り、図面化しようと思ったのは、撤去寸前のバラックを、「建築作品」と見做し、少しでも標本化しておきたいと考えたからである。「竣工写真」と「竣工図」によって、はじめて「作品」として認知される「現代建築」と対等の地平にバラックを置くための、それは基本的手続きのように思われた⁽¹⁹⁾。

「標本建築としての「バラック」」という章題を受けて一文目の文章を素直に読むとすれば、既述の通り「標本建築」という耳慣れない言葉は、バラックの写真に基づいて制作された「図面」を指す言葉であり、テキストにて参照されている図版群を束ねる作品名となっているとも判断しうる語である。ただ、より詳細に一文目を読むと、「バラック」の撮影とその「図面化」の動機としての「バラック」の「標本化」欲求が語られてはいるが、「撤去寸前のバラックを」と「建築作品」と見做しとの間に読点が入っていることが原因となり、「標本化」に際する「バラック」の「建築作品」としての「見做し」がどの段階でおこなわれるのか、あるいは「標本化」にとってその「見做し」は必要条件であるのか、むしろ十分条件なのか否か、等々がこの部分を読むだけではには判断できない。ただ、引用部二文目の内容、つまりここで「標本化」された「バラック」を「現代建築」と対等の地平に置くことが目指されている旨を受ければ、基本的には「バラック」を「建築」と「見做す」ことの方が目的であり、引用部において「標本化」は、撤去寸前にある「バラック」の写真を撮影し、「図面化」するなどの手段を用い、「現代建築」と「バラック」を「対等」の立場に置くための作業であると言える。また、「標本建築」という造語が「建築標本」という言葉の順番でないことも併せて考えれば、「標本建築」とは、発語主体が「建築作品」と「見做し」た「バラック」を「図面」とすることによって「標本化」された「建築」であると言えるだろう。

しかし、続く文章を読むと、発語主体にとって「図面化」とは「建築」の「標本化」に留まらない作業であることが明言されている。

バラックの図面化とは、(……) 情緒的刺激的の冷却化であり、完全な白紙還元なのである⁽²⁰⁾。

(19) 前掲書 p.69。



バラックの図面化とは、いささか大袈裟に言わせてもらえば、建築領域へのバラックの奪還を少しは目的としているのであり、……(21)

この二つの文のうち前者は、これ以前の文内容も踏まえれば「バラック」に対するステロタイプ的な捉え方(=「情緒的刺激」)を避けるという意図のもとに「図面化」を企図したことを表明していると言えるものである(22)。そして後者では、「バラック」の「図面化」の目的が「標本化」そのものにあるだけではなく、そうすることによって「バラック」を「建築領域」へと「奪還」することにもあるとされている。前者の「情緒的刺激」を遠ざけることについては、直前の文章で、この「情緒的刺激」が「バラックそれ自体の建築的実在」に対する目を曇らせている旨が語られているが、逆に言えば、「バラック」における「建築的実在」は「図面化」においてこそ白日の下に晒されるということになる。ただ、この目的の下に「バラック」を「図面化」することにおいて、「標本」がいかに関係してくるのかについては不明なままである。そしてこれ以降、「標本建築」の「標本」に関してはまったく言及がなされなくなる。

一応、全体を通して見れば一カ所だけ、「サンプル No. 4」の文章で「標本」という言葉に関連した形で「採集した」という言葉が用いられている。

ここに採集したバラックのタイプは、高度成長期以前、おそらく朝鮮戦争前後に建てられた木造家屋をベースにして、高度成長期間にバラック化し、現在、解体を「待って」いるものである(23)。

ただ、この用いられ方を見ても、「採集した」という言葉を例えば単に「集めた」なり「収集した」に置き換えて特に問題なく意味の通じる文章になることから、その部分でわざわざ「採集」なる比喩を用いる理由はこれと違って存在しないと言える。翻って「採集」という言葉がその箇所 で用いられる理由は、タイトルにおいて「標本建築」という言葉が使用されたこと以外にはない。

また、各サンプルパターンについての文章においても基本的には、「バラック」の「図面」についての、特に形象的な面への評価のみがなされていると言ってよく、そのことから発語主体にとって「標本化」自体は、タイトルにおいて「標本」という語が用いられていることに反して相対的にそれほど重要なことではないと言いうる。そう考えれば、「標本建築」という言葉は、ほとんどもっぱらタイトルにおいて読者に向けた“掴み”として提示される以外の効果が考えられていないとすら言えるだろう。

(20) 前掲書 p. 70。

(21) 同前。

(22) 前掲書においては以下のように記されている。「バラックに直面した時、日常性の中でステロタイプ化し、全く浸透力を失ったわれわれの眼がまず反応するのは、貧困、劣化、脱色、歪曲、奇形、不潔、といった一連の情緒的雰囲気に対してである。それは網膜を素通りして、たちどころに鳥肌の周辺に生起する嫌悪感を率直に反映して不快の念を露わにするか、さもなければ涙腺のあたりに同情や憐憫の想念を形成してわざとらしく温かい眼差しなどを用意したりする。」(pp. 69-70)

以上の内容についてはこれ以上の補足はなく、若干の統語の乱れも見られるので厳密な意味の取れないところもあるが、「情緒的刺激」についてはおそらく「同情や憐憫の想念」にあたる部分のことを言っている。わかりやすく言えば、もう使用されなくなり解体を待つばかりの「バラック」に対して人が抱くかもしれない憐みなどの感情のことを指すだろう。

(23) 前掲書 p. 80。

であるならば、「標本建築としての「バラック」」というタイトルは、テキスト内容に照らしてあまり相応しいものではないと言える。それどころか、「標本建築」という造語は「図面」群を束ねる言葉として、テキスト内容に照らして過剰な情報を付与していることになる。つまり、「図面化」された「バラック」群が「標本建築」と呼ばれることによって、何かしらの形で「標本」という言葉が「建築」にもたらす効用なり影響なりがテキストにおいて語られてあってほしいと読者に期待させるが、実際にテキストに書かれてある内容のほとんど「バラック」を中心とした形態に関する考察か「建築」の話であり、「バラック」がいかように「として」という同格表現によって「標本建築」と関係づけられようとしているのか、また、「註釈」内において「竣工写真」と「竣工図」からさらに「レリーフ」「フロッタージュ」へと作品が展開してゆく一連のプロセスにおいて「建築」の何が「標本」化されたのか、などはすべて語られず、「建築」に対する「標本」の関係性が浮いたままになっているという状態が読者に経験されるということだ。それは翻って、このテキストの目的の一つとされている、「バラックの図面化」における「建築」の「奪還」とは何か、という当初の疑問も解消されることがないということを意味し、読者にとっては結局のところこの作品において何がなされようとしていたのかもわからず、そもそもこのテキスト自体と作品との関係もわからなくなってしまう。そのような状態にある読者にとって、「標本建築」という造語自体は、その語呂の良さゆえに余計に浮いて見えるだろう。そうした意味で「標本建築としての「バラック」」というテキストタイトルは、この文章の主題としての“バラック”やテキスト内容との対応度が低いと言える。

しかし穿った見方をすれば、その対応度の低さ自体が鍵括弧の使用において視覚的、組版的に明示されており、しかもそれが「バラック」という言葉を囲っているという点で、タイトルにおいてすでに、テキストにおける発語主体の「バラック」に対する情報の過剰な付与が予告されているとも言える。そしてそこで予告される過剰さは、本を正せば「バラック」の「建築」化によるものである。そうした意味で、このタイトルから読者が感知しうる情報の過剰さによるテキスト内容との対応度の低さは、「標本」と結びついたところの「建築」に由来すると言える。このように「建築」に関連して読者が感知することになる発語主体の作為のことを、本稿では特に“建築的作為”と呼びたい。タイトルにおいて“「バラック」”という言葉を開く鍵括弧は、「としての」という語を挟み発語主体による「バラック」の「標本建築」化を意味するものであり、純粋に発語主体の建築的作為の存在そのものを可視化するものである。

建築的作為の目的は、「建築」の実現にある。そして、「バラック」という言葉に対して発語主体が付与しようとする情報が過剰になる根本的な要因は、その目的のもとに「建築」が「標本」という言葉に対して、ほとんどその根拠が示されないままに結び付けられようとしている点にある。このテキスト内に書いてあることをすべて信用するのであれば（信用するより他ないが）、そもそも発語主体が「バラック」を「採集」しようとするに至った動機は、「「現代建築」と対等の地平にバラックを置くため」と明言されており、また別の箇所では「バラックの図面化とは（中略）建築領域へのバラックの奪還を」目的としていると言われている。このように、「バラック」に注目し、その「図面」の形象的な面に対する分析を寄せる発語主体の仕種はすべて、「建築」に端を発し、「建築」の実現を巡るものである。そうした意味で、「標本建築としての「バラック」」における建築的作為の発揮は、この文章の一文目からすでに予告されていたことになる。ここで疑問として浮上してくるのは、発語主体がそのようにふるまうに至る原因としての「建築」なる営為とはいかなるものか、あるいは、発語主体にとっての「建築」の実現とはいかなるものである



のか、ということである。

6: 「バラック」に対して発揮される発語主体の建築的作為について

「サンプル No. 4」のテキストでは、発語主体にとって「バラック」が「建築作品」である理由がより詳細に記されている。ここで発語主体は、アルベルティの『建築論』における発言を引き合いに出しながら、「建築」が場所の占有、すなわち「基礎」と結び付いているものであることを指摘する。以下の引用は、そのことと「建築作品」との関係が記述された箇所である。

「基礎」とは、建築という表現の、文字通りの基礎なのである。

ならば「基礎」の上に建っていることにおいて、バラックはほかの建築と変わらない。異なるのは、その「基礎」が原理的であり、すなわち基礎的であり、したがってラディカル（根本的）なことだ。何故なら、バラックの存在理由は、もはや運搬不可能性にだけしかないからである。

(……)。もはや建築は基礎的条件を持った本来の建築ではないのだということを、このバラックは逆方向から、地底から、すなわち「基礎」そのものの地点から指示しているのだ。(……)。

そして、バラックという「表現」が、「建築」それ自体となって覚醒するのをもまた、まさにこの基底においてなのだ。(……)。剥き出しのその認識そのものが即「作品」と化す表現の在り方こそ現代の「表現」ではないか。(……)。

(……)。

バラックは、建築における、最も現代的「作品」として位置づけられねばならない⁽²⁴⁾。

「バラックの存在理由は、もはや運搬不可能性にだけしかない」ということを受ければ、「バラック」とは、「基礎」しか残されていない「建築」である。別の箇所ではその状態が、「記帳されるだけの存在」あるいは「登記簿上の不動産権利書の中における「物件」とも言われているが⁽²⁵⁾、ゆえに、発語主体にとって、「もはや建築」が「基礎的条件を持った本来の建築ではない」「現代」において「バラック」は「建築作品」たりうる。ここではその論の当否自体には触れないが、一つ確認しておきたいのは、この指摘において「バラック」と「建築」の関係は述べられているが、主題となっているはずの「バラック」の「図面」に関しては何も述べられていないということである。

「バラック」の「図面」が発語主体にとってどのようなものであるのかについては、以下の二文を参照することで確認できる。

……、バラックの図面は「境界線」が主力である⁽²⁶⁾。

バラックの図面は、写真映像の中から、「境界線」を抽出することによって得るこ

(24) 前掲書 pp. 83-84。傍点は原文ママ。丸括弧つき三点リーダーはすべて引用者である筆者による中略。

(25) 前掲書 p. 80。

(26) 前掲書 p. 77。

とができる⁽²⁷⁾。

先の注釈 25 を付した引用においては、「基礎」という言葉が幾分か比喩的な言葉遣いになっているとはいえ、基本的には建物の基礎そのもののことを意味しており、そのことが「バラック」を「建築作品」として扱うことのできる唯一の要素であると指摘されている。しかし、上記引用において語られる「バラックの図面」はあくまでも「境界線」によってできているものであり、普通に考えれば「建築」の「基礎」を見出すことは、写真よりもいっそう難しい状態に置かれていると言える。「境界線」によって描かれる図は、基本的には平面図形でしかなく、しかもそれは「立面図」であるため、そこに文字通りの意味の「基礎」と呼べる要素はほとんどない。さらに言えば、本稿冒頭に掲示している図 1 の線画に見られるように、その下部が線画の外枠を囲う線から離れている。これはどの図版でも同じ状態であり、それゆえに、線画が「立面図」として地面と接続した建物を描いたものであるという印象からより一層遠ざかる。この状態を踏まえるのであれば、「バラック」が「建築」であり「作品」であるために必要な「基礎」は、「バラック」の線画には存在せず、発語主体の主張通りに判断すれば、「バラックの図面」は「建築」でも「建築作品」でも、そして「バラック」ですらない。本稿注釈 5 として引用した「サンプル No. 1」の冒頭部で記されている通り、「写真や注釈なしでこの図面だけを見る限り、建物が描かれていることを根拠づける手掛かりは何もない」のである。

しかし、図版が掲載されているページのレイアウトに注目すれば、「この図面」が掲載されているページの上部には「バラック」の「写真」が掲げられ、さらにはテキストが「図面」に対する「註釈」として、それがどのようなものであるのかを解説している。このうち「写真」に関しては、本稿冒頭の図 1 を参照すれば、「図面」の元となった建物の存在を明示していると言え、そのことによって「図面」は「写真」を経由して読者から建物と見なされることになり、読者にとって「図面」は地面との接続、すなわち「基礎」を得る。あるいは建物の写真と「図面」が並べられることにより、平面図形としての「図面」の上下方向が、地面からの垂直軸によって測られるものとなり、それによって「図面」は「立面図」となる。しかし、ここからわかるのは、「図面」がある建物を元として描かれたものであるということであって、この「写真」との関係からだけではなお、「図面」が「バラック」と呼べるものであるかどうか判断不能である。

ここで「バラック」という言葉のこのテキストにおける用いられ方を見てみると、その言葉の通常の意味合い、つまり仮設の木造住宅、などを指すものとしては用いられておらず、例えば先ほどの注釈 25 を付した引用を参照すれば、ほとんど“廃墟”を意味するようなものとして用いられていることが確認できる。それを踏まえたうえで「写真」の写しているものが発語主体の言う「バラック」かどうかを見てみれば、確かにその「立面」はつぎはぎだらけであり、あるいは一部が破損しておりとても綺麗なものであるとはいえない。そのような見目を重視するのであれば、確かにこの「写真」を「バラック」＝“廃墟”に寄せて見ることも可能ではあろう。しかし同時に、「写真」が二次元媒体である以上、建物の一側面しか写しとることのできないものであり、別の側面から見ればその奥にはまだ人間が住まっているような様相を見せているかもしれないという可能性を常に孕んだものである。あるいは逆に書割である可能性すらある。そもそもテキスト内において取り上げられた「バラック」そのものに対する建物としての説明が不足しており、いずれ

(27) 同前。





の可能性も排除されない。しかし、テキストでは、確信的にそこに写ったものが「バラック」として読者に提示され、またそのことを前提とした「図面」の形態的な考察、ならびに「建築」についての考察が繰り返されているのみである。実質的にテキストでおこなわれているのは、「写真」から、そして「図面」から、人の気配を断ち、建物として見えるものを「バラック」というきわめて限局的な事例に落とし込むことによって、「建築」の議論へと持ち込むという試みである。しかしその試みには「根拠」もなく、したがって読者にとってはそう試みようとする制作主体の作為的行為であるということしかわからないものである。その作為的行為とは、「バラック」の「建築」化を旨とする以上、建築的作為に他ならない。

その作為の発揮において読者が目の当たりにするだろう主体性は、本来テキストがテキストとして把握される限りにおいてその存在が想定されるところの発語主体の主体性とはずいぶん異なるものであり、それが4節で確認したように、建築的作為を発揮せんとする制作主体によるものなのであれば、制作主体のことは建築主体と呼び変えてもよいだろう。しかし建築主体の存在根拠はテキストにはなく、そんな建築主体を受け入れる読者の読書経験からはテキスト自体における発語がほとんど失われていると言える。有り体に言えば、テキストにおいて発語が忘却されるとは、そのテキストを読む読者の読書経験において、テキスト自体とは関係のない、実在する（した）作家ないし作者の存在とその振る舞いが想起されてしまう状態のことであり、例えばテキストがその実在する主体による“発話”として受容されてしまうということである。“行間を読む”などと言われる読者の行為もまたその“発話”受容の一環であると言える。これらの例に照らして言えば、建築的作為とはつまり、テキストにおける発語を自らの“発話”とせんとする発語主体の企図に他ならず、またその“発話”をなす主体、すなわち建築主体の確立の企図を同時に意味する。「標本建築としての「バラック」」の発語主体にとって、自らの主体性を発語以外の部分に確立することと「建築作品」を確立することはほとんど同義である。であるならば、発語主体が「標本建築としての「バラック」」というテキストにおいてなそうとしていることは、建築主体としての自身と「建築」を、読者による読書経験において同時に顕現させることであると言える。

上記注釈21を付した引用文で発語主体自身が述べる、「バラックの図面化」における「建築領域へのバラックの奪還」なる目的は「いささか大袈裟」な言い方でもなんでもなく、むしろ明々白々なものであり、「少しは目的にしている」ものであるどころか、「建築領域へのバラックの奪還」がまさにこのテキストが作られた目的であることになる。また、その目的により、発語主体が「図面」に対し、ページに印刷されている「図面」そのもの＝線画から見てとることのできる情報以上の過剰な「見做し」、あるいは根拠なき「見做し」を与えていたことが明らかとなる。そのような現場に遭遇する読者にとってはもはや、それまで「図面」と発語主体に呼ばれていた線画は、発語主体の述べるとおりの「図面」、すなわち「完全」に「白紙還元」された「図面」にはなりえず、したがって「標本」にもなりえないものである。そして、「見做し」に根拠がないと気付いている読者にとっては、「図面」は「バラック」にも「建築」にもなりえないものであり、その目の前にある「図面」は単なる線画以上のものではない。そのような状態において、読者は、発語主体の「見做し」に寄らない、目の前にあるままの線画を初めて目の当たりにする。

7:「建築」を「奪還」し損ねた発語主体の、建築的作為の発露としての「標本建築」について

上記建築主体による建築的作為の発露なるものを、実在の建築家である鈴木氏個人の建築思想へと収斂させるのは容易い。しかし、そう考えて片付けるには少し気になる問題がある。「標本建築としての「バラック」」というテキストに書かれてあることをごく端的に言えば、「現代建築」において失われようとしている「建築本来の「質」的部分」⁽²⁸⁾への希求と、その希求の手始めとしての「バラック」への注目、そしてその「「質」的部分」の抽出の試みの一環としての「図面」化について、ということになるだろうが、この際、発語主体は「建築」の「表現ジャンル」としての起源を文字通りの意味での「基礎」に求めている⁽²⁹⁾一方で、上述のように「建築本来の「質」的部分」を「図面」に求めている。特にこの点が気になるのは、テキスト内容が、「サンプル No.3」を境に「図面」からも次第に離れ、「バラック」のみに焦点を絞ったもののように読めるからである。

テキストと「図面化」とのこのような乖離は、このテキスト唯一の「註釈」内でも自覚的に指摘されていると言える。以下はそのことが窺える一節である。

この一文は、五枚の「バラック」の写真をもとに書き起こした五つの図面に対する「言葉」による註釈であるけれども、これを書いた後に、どうも「言葉」だけではもの足りないように思え、また、相手が歴然とした「物」であることに対して「言葉」だけではどこか気が引けるようなところも感じられたので、各々の図面に従って、それぞれ素材を変えて「レリーフ=模型」を制作してみた。

それでももの足りないので、今度はこれらの「レリーフ」をもとに「フロッターージュ=ドローイング」を起こした⁽³⁰⁾。

「この一文」が指すものが「標本建築としての「バラック」」全体であることはすでに注釈14内で確認した。この引用を見る限りでは、「図面」に対する「言葉」としてテキストが「もの足りない」とのことである。「図面」とは、「標本」化した「建築」であるから、つまり「標本建築」に対するものとしてテキストが「もの足りない」と言っていると解釈してもよいだろう。「物」と、鍵括弧付きで発語主体が提示している何かもまた、文脈に照らせば「バラック」そのもののことではなく、「標本建築」のことだろう。ここであえて“採集”という言葉を用いるとすれば、「標本建築としての「バラック」」というテキストは、「バラック」を「標本建築」として“採集”しているはずの「図面」に対応することができていないということを、この引用部分において表明している。

この“採集”のし切れなさが、果たしてテキスト自体の欠陥によるものなのか、あるいは「図面」に起因するものなのか、ということに関して、発語主体は直接的には何も述べていないが、「もの足りなさ」の表明とともに発語主体がおこなったことは、テキストの書き直し、ないしテキストの排除ではなくむしろ、「図面」を「レリーフ」や「フロッターージュ」へと連鎖的に変換することである。この一連の工程を見る限りでは、恐らく発語主体は「図面」自体にテキストにおける“採集”のし切れなさの原因を見ているのだと考えられる。そもそも発語主体はこの「レリーフ」や「フロッターージュ」にも「図版注」と

(28) 『非建築的考察』、p.70。

(29) 前掲書 p.82。

(30) 前掲書 p.204。





いう語を用いて、それらがあくまでもテキスト本文に掲載されていた「図面」に対する注釈的な立ち位置にあるものとして扱っており、「図面」では伝えきれなかった部分の補注のような役割を与えている。この補注としての「図版注」を含め、発語主体は4つの図版、すなわち「竣工図」「竣工写真」「レリーフ」「フロッタージュ」をまとめて「標本建築」と呼んでいる⁽³¹⁾が、一方で「これらの作品 [=レリーフとフロッタージュ] は（中略）本文中の五つのサンプル [=写真と線画] に対する別の表現方法による注釈ということにもなると思われる」⁽³²⁾とも記しており、前者二つと後者二つをある程度別物として扱っている。本文テキストに掲載されたものと注釈に掲載されたものというレイアウト的な区別を踏襲した扱いであると言えるが、さらにそれを踏襲し、「標本建築としての「バラック」」というタイトルそのものについて考えるのであれば、「バラック」自体は本文テキストに掲載されている写真と線画にのみ対応したものであり、「標本建築」としてまとめられている「レリーフ」と「フロッタージュ」についてはそれらとは「別の表現方法」であるのだから、「標本建築」という言葉と「バラック」という言葉は、同格表現としての「としての」で結びつく関係ではないはずである。

そもそも「バラック」は、「建築」における文字通りの「基礎」のみを持つと発語主体から言われる存在であるが、一方で「標本建築」は、端的に言えば「写真」の「図面」化の試みであるので、「基礎」という観点からそもそも異なる存在であるとする。つまり、「バラック」という、実際にどこかの土地に建つ「物件」と、「建築」という「作品」とは、それぞれ異なる「基礎」を持つ存在であるということだ。まず確認したいのは、発語主体自身が述べている「バラック」の「作品」化の条件である。注釈19を付した引用内であった、「竣工写真」と「竣工図」によって、はじめて「作品」として認知される「現代建築」と対等の地平にバラックを置く⁽³³⁾ことができるという発語主体の主張を参照すれば、「建築作品」としての認知を得るためにはそもそも「竣工写真」と「竣工図」が必要なのであり、その時点ですでに「文字通りの意味の基礎」を持つ「物件」との差別化が「建築」の前提条件となっていると言える。

このことから敷衍すれば、そもそも単なる「物件」が「建築作品」として世間に認められるという現象は、「物件」が「基礎」ないし「土地」なるものから離れ、「物件」そのものとしてではなく、例えば「竣工図」や「竣工写真」などを掲載する書籍など、何らかの媒体によって流通することによって初めて達成されるはずのものである。当然、書籍もまたその流通の一端を担うものである。したがって、書籍レイアウトを持ち、流通に耐える形態を持つ『非建築的考察』内の「標本建築としての「バラック」」というテキストには、「建築」の「作品」としての「基礎」は存在するが、それは「物件」の持つ文字通りの意味の「基礎」とは根本的に異なる。「建築」が“作品”化された「物件」を意味する限り、その物理的な「基礎」は、普通の建物ないし「物件」が持つ文字通りの意味の「基礎」ではなく、流通に耐える媒体である書籍そのもの、あるいはその書籍を形作る紙とインクでしかない。文字通りの「基礎」を「建築」の「基礎」と「見做す」限りにおいて、「標本建築としての「バラック」」における発語主体は「バラック」という語から鍵括弧を外しえず、またその鍵括弧を外す手段も見出せないままである。発語主体がそのような状態にあることを「標本建築としての「バラック」」というテキストタイトルは視覚的に明示していると言える。

(31) 本稿注釈15を付した引用した箇所を参照。

(32) 前掲書 p. 205。

(33) 『非建築的考察』、p. 69。

そしてこの「基礎」の相違の問題、あるいは発語主体による「基礎」の見誤りの問題は、「標本建築としての「バラック」」というテキスト固有の問題ではなく、およそ「建築」にまつわるテキスト、ないし書籍全般の問題であると筆者は考える。その理由は様々に存在するが、あくまで「標本建築としての「バラック」」に留まってこの問題を考えるのであれば、その問題の一端が、本稿で注釈15を付した引用で示した「註釈」内に記されている。その部分をもう一度引用する。

建築家のはしくれであるわたくしが日常行なっている作業は、ほかと変りはなく、最初にエスキースとしてのドローイングを描き、その検討のためにスタディ用の「模型」を作り、見当をつけてから「図面」を起こし、これらの作業の錯綜した試行錯誤の末に実施図面を作り、現場の進行とともに検討、修正を加え、そして「竣工」すれば、最後に「竣工写真」を撮って記録するという過程を経ているわけであるが、この「標本建築」においては、この一般的作業過程を丁度反対に逆行したことになる⁽³⁴⁾。

「註釈」内において、発語主体は、「バラック」の写真、線画、そして「註釈」に掲載される「レリーフ」、「フロッタージュ」という順に、四つの工程それぞれで制作されたものを総じて「標本建築」と呼び、それが通常の建設業務でおこなわれる作業を逆行したものであると述べる。しかし「バラック」自体は「建築家」を名乗るこの発語主体の手によるものではなく、ただ単にその辺にあった建物である。むしろ上記注釈35を付した引用にあった「竣工写真」と「竣工図」にまつわる主張を踏まえれば、その「バラック」は撮影画像（＝「竣工写真」）の図版化をなし「竣工図」とすることによってはじめて、単なる「物件」であったところから「建築作品」として「現代建築」と肩を並べる存在になるのであり、さらにはそのような2つの図が書籍として掲載され「作品」として流通したのだから、本稿冒頭の図1をはじめとして5つ用意された写真と「図面」は、発語主体の主張に則ればそれだけである「建築作品」として完成しているものであり、またそのような形での「バラック」の「建築」化こそが「標本」化であると言える。「標本建築」の試みとはつまり、名もなき建物を流通媒体に載せることによる「建築作品」化であるということになる。そしてそうした観点から改めて「標本建築としての「バラック」」の構成を見るのであれば、むしろテキスト本文に写真と「図面」のみを掲載したということはそれ自体的確な選択であったのであり、つまり「竣工写真」と「竣工図」がありさえすれば、発語主体にとっての「バラック」の「建築への奪還」は達成されているはずである。にもかかわらず、発語主体はその本文を「もの足りない」ものと「註釈」内で断じている。つまり、「建築」の「奪還」という目的に照らして「バラック」の「建築」化だけでは不足がある、と発語主体が判断していることになる。では、その“不足”とは何か。

発語主体が制作主体として《標本建築》の四つの工程を、通常の建築業務の作業の「逆行」であると述べることに自体に注目すれば、「建築作品」という在り方自体が「建築家」の手による「エスキース」から始まること、つまり「建築家」があって初めて「建築作品」があるという発語主体の“建築イメージ”を読みとることができる。《標本建築》の試み自体は「フロッタージュ」で終えられているが、この「フロッタージュ」は「図面」や「レリーフ」とは違い、5つのパターンのどれもが一見して明らかに擦り出しの筆跡の残ったものであり、「ドローイング」と言われるように手によって描かれたであろうこと

(34) 前掲書 p.205。





が明白なものである。上記のような発語主体の主張を下敷きにすれば、発語主体は、建築家としておこなうべき工程を「逆行」し、制作主体でもある発語主体の“手”がそこに入っていることを訴えることによって、「バラック」が「建築家」たる発語主体による「建築作品」であるものとしようとしていると言えるだろう。つまり、発語主体によって名もなき「バラック」から抽出されようとしているのは「建築家」としての自らの主体性であり、一連の作業において実質的に目指されていたのは、「建築」の標本化というよりはむしろ、発語主体自らが「建築家」なる主体として発揮する主体性の「標本」化であったということになる。「バラック」を「竣工写真」と「竣工図」とで囲い込むことで完成しているはずの「標本建築」になお「レリーフ」と「フロタージュ」という工程をわざわざ付加しているとしたら、その理由は、「建築」の成立に際して「建築家」という主体もまた成立すべきである、という、建築主体としての発語主体の当為的な判断以外にはない。発語主体にとって、「建築」の「奪還」としての「標本建築」の試みは、「建築」と「建築家」が同時に存在すると認められることによってはじめてその目的が達成されるのである。

「標本建築としての『バラック』」において、このような「標本建築」が目指されていると考えるのであれば、署名付きの流通媒体である書籍は「バラック」を「標本建築」化するための「基礎」としてはこの上ない媒体である。しかもこの「基礎」は、1節で確認した書籍レイアウトの機能に則って考えるのであれば、徹底して自らの存在を読者の意識から抹消するものである。なおのこと発語主体による「建築家」なる主体の主体性が際立つものとなる。しかし、発語主体にとって、「バラック」には「運搬不可能性」(のみ)が存在するのであり、紙上においてのみ実現する「標本建築」とは存在として根本的に異なるものである。「標本建築としての『バラック』」という題において、「『バラック』」という鍵括弧付きの言葉は、その自覚なしにこの二つを「として」という同格表現によって結び付けようとする「見做し」をなさんとする建築的作為そのものとして存在する。つまり鍵括弧は、それ自体が紙上において「建築」と「バラック」を同じ俎上に載せるための「土台」である。そしてその括弧にくくられた言葉は、「土台」に載せられ「標本」化された姿を晒す「建築作品」となる。そしてその鍵括弧を付加する主体こそが、「建築家」である。「標本建築としての『バラック』」なるテキストにおいて、「建築家」とはつまり、このテキスト内にある、一見何の変哲もない言葉に対し鍵括弧を付与し、それらの言葉をすべて「建築」なる営為に引き込まんとする存在である。

このテキストの特異な点の一つは、発語主体が制作主体として発揮する上記のような建築的作為が、視覚的に、あるいは組版的に明示されており、そのことが直接的には発語主体の執筆主体としての主体性の発揮という形で読者の目に露わになるという点であるが、さらにもう一つ特異な点は、その作為の発揮のされ方について、制作主体としてネガティブな評価を「註釈」内で下し、その評価を自らの更なる制作の動機へと回収することによって、本文テキストにおける執筆主体としての試みを、組版も含めすべて制作主体の主体性の発揮の一環としてしまっていることにある。このように本文テキストにおける“失敗”の訴えを自らの主体性の確立へと回収することによって、発語主体は一個の建築主体としての主体性を発揮しようとする。そしてその主体性を受け入れた読者の目は、鍵括弧などの組版レベルにおける操作もまた、その建築主体たる発語主体の標本化の一環として受け止め、さしたる問題を感じることもないだろう。その限りにおいて、鍵括弧は、「建築」化の「基礎」であるばかりではなく、「建築家」の「基礎」でもある。

しかし鍵括弧それ自体は、およそ(組版された)言葉であればどのようなものであっても括ることができるが、そうした機能を発揮し続けるためにそれ自体何ら意味を持たない。

鍵括弧そのものが「建築」かつ「建築家」にとっての「基礎」なのであれば、「建築」も「建築家」も、それ自体は内実を持たないはずである。“標本建築としての「 』”という言葉において、鍵括弧の中に入るもの自体はいかなるものでもよく、鍵括弧は「建築」となりうるものを際限なく収集し「標本」化し続けうる。そうした意味で、「標本建築」とは、「建築」が無際限に鍵括弧に当てはまりうるものを収集し続ける機能そのものであるということの的確にいう言葉であり、「標本建築としての「バラック」」は、そのような「建築」と「建築家」の在り方そのものを、テキスト自体において、そしてそのタイトルにおいて、読者の目に露わにするものとなっている。

このような「建築」と「建築家」の在り方については、遡ればルネサンス期のアルベルティが確立したとされる、「竣工図」に対する署名をもって建築家となすという制度に行き着くものであるが⁽³⁵⁾、そのことだけを踏まえれば、「標本建築としての「バラック」」の発語主体がアルベルティを引いて「建築作品」の「基礎」が文字通りの意味の“基礎”にあると述べたことは、端的に間違いである。しかし、発語主体はアルベルティの『建築書』自体に、建築作品の基礎についての同様の記載があることを確認している。このような矛盾が、「建築家」という職業を成立させたとされるアルベルティの書籍においてすでに存在するものであったということもまた、「標本建築としての「バラック」」なるテキストから明らかになるのであるが、根本的にはウィトルウィウスの『建築十書』に端を発するはずの、そのような「建築」と「建築家」を巡る存在論的議論については稿を改めて記すことにする。



(35) このことに関する詳しい経緯については、マリオ・カルボ『アルファベットそしてアルゴリズム：表記法による建築——ルネサンスからデジタル革命へ』（美濃部幸郎訳、鹿島出版会、2014年）を参照。

Abstract

On the architectural intention revealed in the relationship between text, title and figures in the essay “〔barracks〕 as specimens of architecture” as featured in the book *Non-architectural Study*

Ayumu URANO

This paper focuses on the layout of the essay “〔barracks〕 as specimens of architecture” in the book *Non-architectural Study* (Ryoji Suzuki, 1988). Ryoji Suzuki, an architect, writes this text to focus on the barracks and reconsider the architecture in the literal sense of “base”. By taking notice of the usage of brackets (〔 〕) in this essay title (“〔barracks〕 as specimens of architecture”) and the way figures are referenced in the essay text, this paper reveals that, contrary to the author’s insistence, the barracks do not show the base of architectural works. Rather, they are made to be architectural works by the intentional behavior of the author as an architect.



人文·自然研究 第16号