研究ノート

北海道開拓記念館（現・北海道博物館）の建築にみられる建築家・佐藤武夫の設計意図

鈴木明世

Key Words　戦後公共建築 (Post-war public architecture)、北海道百年記念塔 (Hokkaido Centennial Memorial Tower)、山内壮夫 (YAMAUCHI Takeo)、田中忠雄 (TANAKA Tadao)、矢橋六郎 (YABASHI Rokuro)

1　はじめに

1.1　背景

1971 年 4 月に開館した北海道開拓記念館（以下、開拓記念館）の建物［写真 1］は、建築家・佐藤武夫（1899-1972）の最後の作品として位置づけられている。当該建築は 1970 年 12 月 6 日に竣工し、1971 年 4 月 14 日に開館した。その後、日本建築学会賞（作品）（1973 年）をはじめ、数々の賞を受賞するなど、建築作品としても高い評価を得ている [(1)]。

2015 年に開拓記念館と道立アイヌ民族文化研究センターが統合して北海道博物館が開館したが、建築自体は現在も使用され続けている。2021 年度には、開拓記念館開館 50 周年を記念する「森のちゃれんが 50 周年」事業 [(2)] が北海道博物館によって行われ、その一環として、当該建築を紹介する「ショートムービー」や「リーフレット」の作成、さらに来館者による建築の魅力を発見する「フォトコンテスト」などが実施された。これらの成果は、北海道博物館ウェブサイトに併せて新設された「建築」ページ [(3)] にまとめられている。筆者は建築史を専門とする立場から、その事業を進める過程で、当該建築のデザインにみられる佐藤武夫の設計意図について整理した。本稿はその際に整理した内容を中心に、各種成果物に掲載できなかったものを含めて、佐藤武夫による言説等を基にした当該建築に見られる工夫や魅力を見出していくものである。

なお、本稿において「開拓記念館（現・北海道博物館）の建物」を示す場合、開拓記念館もしくは当該建築と表記する。また、北海道博物館と表記する場合は、現在の施設の名称として表記するものである。

写真 1　北海道開拓記念館（撮影時北海道博物館）外観

1.2　本稿の射程と構成

開拓記念館建設に係る基本的な情報は、開拓記念館開館後に刊行された『建築画報 Vol.7 No.6 特集／北海道百年記念施設』（建築画報社，1971）[(4)] に最も詳しく書かれている。そこでは、当時の町村金五北海道知事をはじめとする北海道及び開拓記念館関係者、佐藤武夫ほか建設関係者らによる詳しい経緯やデザイン意図などが、それぞれ述べられている。特に、開拓記念館の建築デザインについては、佐藤武夫の設計活動における位置づけや、全体的なデザインコンセプトなどを述べた既往研究 [(5)] はあるものの、個別の空間や細かいディテールの意図にまで詳しく触れられているものは他にない。そこで、本稿では『建築画報』における当事者の言説を主たる参考文献とし、関連する既往研究や佐藤武夫の論考等を適

鈴木明世：北海道博物館　研究部　博物館研究グループ

(1) このほか、第13回BCS賞（日本建設業連合会 1972年）、公共建築百選（現・国土交通省 1998年）、第4回日本建築家協会25年賞（日本建築家協会 2002年）など。
(2) 「森のちゃれんが」は、北海道博物館の愛称である。北海道博物館開館時に公募によって選ばれ、森林に囲まれた美しいれんがの博物館を、赤れんが庁舎（北海道庁旧本庁舎）とともに世界に発信したいとの想いが込められている。
(3) 北海道博物館ウェブサイト「北海道博物館の建築とみどころ」　URL: https://www.hm.pref.hokkaido.lg.jp/about/architecture/（2025年3月現在）
(4) 以降、雑誌そのものを示す場合は『建築画報』とし、具体的な内容や引用等については、個別の原稿ごとに引用文献に記載してそれぞれ出典を示す。なお、北海道博物館図書室に所蔵されており閲覧可能である。
(5) たとえば、田中・米山（1997）や後述する米山（2005）など。

宜引用しながら論を進めていく。

本稿の構成としては、まず、開拓記念館建設の根拠や立地の選定経緯、関連する施設の概要などをまとめる(2章)。次に、佐藤武夫の設計活動における当該建築の位置づけを既往研究より整理し、また、佐藤武夫による当該建築の設計にあたってのコンセプトを整理する（3章)。その上で、建物の具体的な箇所についての設計意図を、佐藤武夫の言説等と照らし合わせつつ、筆者による考察を交えながら明らかにしていく（4章)。最後に、それらが織りなす建築空間体験について、筆者なりの解釈を提示する（5章)。これによって、開拓記念館の建築デザインについて、配置計画から細部に至るまでの工夫や意図を関連付け、一つの論考として集約整理、考察している点に本稿の意義がある。しかしながら、あくまで建設に係る当事者側の意図のみに焦点を当てている点については、予め記しておく。

2　北海道百年記念事業における百年記念施設地区について

開拓記念館は、1968年に北海道命名100年を迎えることを記念して行われた「北海道百年記念事業」の一環として建設されたものである。北海道百年記念事業は、「先人の労苦のあとを道民が等しく銘記し、次代をになう人がこれを反省の資料として今後の北海道の開発発展に役だたせ」(「百年記念事業実施方針」(1966))るために北海道の開発の経緯と実績を振り返り、かつその意義を国内外に広めていくことを目的として、記念式典をはじめ、各種記念施設の整備などが行われた。その事業の中で、道立自然公園野幌森林公園（以下、野幌森林公園）の指定・整備と、公園内での百年記念施設地区の設置、開拓記念館及び北海道百年記念塔（以下、百年記念塔)ほか、野外博物館(現在の野外博物館北海道開拓の村)や子どもの広場など[(6)]の設置が検討された[(7)]。本章では、開拓記念館のほか、特に本稿に関連の深い野幌森林公園及び百年記念塔について、その整備・建設概要等を整理する。

2.1　道立自然公園野幌森林公園と百年記念施設地区

野幌森林公園は、札幌市、江別市、北広島市の3つの市にまたがる野幌丘陵に位置する2,053haにも及ぶ自然公園である。この森林が道立自然公園として指定されたのは1968年であり、その整備の構想は1962年より始められていた。この森林は、大都市近郊にありながら北海道開拓以前の原始林を想起させるものであったが、一方で「戦後この一部が緊急開拓により農地として開放されたいきさつがあり、なかには宅地化されたところもあるなど、天然林の保存についてその将来が心配されていた」(町村 1971）状況であった。そこで、「開発の進展によって自然と触れ合う場が次第に失われていく都市近郊に広大な森林緑地を保全し、後世に長く伝えよう」(北海道百年記念施設建設事務所編 1969：67）という目的のもと整備が進められたのである。公園内には、森林保全のほか183haを前述の百年記念施設地区を設置することで計画が進められ、施設等の検討を具体化させるために、森林保全地区基本計画を東京大学名誉教授の加藤誠平に、百年記念施設地区基本計画を当時東京大学教授の高山英華が作成した。その成果は、それぞれ加藤（1967)、高山（1966）としてまとめられている。

百年記念塔及び開拓記念館を中心とする百年記念施設地区をこの地に設置することは、北海道百年記念施設建設事務所編(1969：68)によると概ね4つの理由があったようである。

- 百年記念塔にふさわしい雄大な自然環境が備えられていること
- 札幌市内の高所や国道12号から百年記念塔を展望でき、また百年記念塔からの展望も良いこと
- その当時の交通の便が将来にわたって維持されることが見込めること
- 記念施設地区として十分な広さがあり、用地の一括取得も容易であること

また、この地区では「自然環境をできるだけそのままの姿で活用することとし、そのため地形・地物の状態に即した施設配置などを考え、自然の姿に人工を加えるのは施設設置に必要な最小限度にとどめる」(北海道百年記念施設建設事務所編 1969：68）制約のもと、高山(1966）により百年記念地区の構想がなされた［図1]。

高山（1966）によると、百年記念塔の立地は、北海道側からのおおよその位置の希望を検証し、地形立地や景観、塔の見え方等を鑑みてそこ以外には考えられないとして位置を設定、それを基準にして、開拓記念館の配置が検討されていった。その検討の際には、国道12号より公園に向かうアプローチ道路から公園に入る付近、つまり百年記念塔に対して国道12号側に建設する「A前方配置型」案や、国道12号から見て記念塔の後方側など、より森林に入った場所に設置する「B後方配置型」案、そして百年記念塔から沢を隔てて少し距離を置き、

(6) そのほか、野外ステージ、運動広場、青少年研修宿泊関係施設、森林博物館その他部門別博物館、展示施設が予定された。（高山 1966）
(7) 現在の野幌森林公園及び各施設については、「野幌森林公園エリアのご案内」（URL: https://www.hm.pref.hokkaido.lg.jp/nopporo-forest-park/）を参照されたい。（2025年3月現在）

図１　高山英華による百年記念施設地区の基本計画（出典：高山（1966）より。方位は筆者による。）

天然林を背景としつつ平坦な地形になっている場所に設置する「C 横軸並列型」案が考えられた。

A 案では、施設利用上は便利であるがそのほかに計画されている野外博物館等との連動や、塔の前面に配置されることによる周辺空間の雰囲気の損失の危険性などのデメリットがあり、B 案では塔との連続性は優れているとしつつ、森林の中に入り込みすぎることによる見栄えや建物展望の損失などのデメリットが挙げれている。結果的に C 案となるのだが、C 案では百年記念塔との対比やアプローチからの視覚効果、野外博物館等との連動という面でも優れているとし、アプローチや敷地面積の狭さに難がありつつも解決しうるものとして選ばれている。

以上のように、開拓記念館の配置場所がある程度定まっている状況で、具体的な建築の設計がなされたのである。

写真２　北海道百年記念塔外観（現在は解体されている）

2.2　北海道百年記念塔建築概要

百年記念塔［写真 2］は、1966 年 3 月に北海道より発表された「北海道百年記念事業実施方針」にて建設が決定され、1967 年 1 月末に基本方針が決定した。その

中で、「過去 100 年間の開発につくした有名無名すべての先人に対する感謝の心と北海道の輝く未来を創造する決意、そして躍進北海道の姿を力強く象徴するものとして、その高さにおいても量感においても雄大」（北海道百年記念施設建設事務所編 1969：73）なものとする建設の基本的な考え方が示された。また、道民の総意をこめて実現するという目的のもと、百年記念塔の建設主体として、設計・施工・資金調達・広報活動等の業務を執り行う北海道百年記念塔建設期成会が、町村知事を会長として 1967 年 6 月に設立された。

事業計画として、高さは 100 メートルで内部に展望室をつくる、工事費は概ね 4 億 5,000 万円とする、設計は公開設計競技によって募集する、完成後北海道に寄贈する、建設資金は寄付金・北海道からの助成金各 2 億 5,000 万円を見込むことなどが示された（海道百年記念施設建設事務所編 1969：73）。

百年記念塔設計の公開設計競技は、全国の 1 級建築士を対象として、1967 年 6 月から 10 月までの期間で募集された。最終的に、299 点の作品が応募された。その後、審査は佐藤武夫を委員長とする道内外建築家 6 人、学識者 4 人の計 10 人によって行われ、同年 11 月中に 16 点に絞り、12 月 9 日の最終審査をとおして井口健の作品が最優秀作品となった[8]。

井口（1971）では、そのコンセプトとして次のように記述されている。

> 先人の苦労に感謝し輝かしい北海道の未来を建設しようとする道民の決意を、造形的に表現したいということであり、特に前むきに未来性といったイメージを強く求めたいと考えた。デザインの追求は基準プランよりせめていった。最終的に到達したところが、三角形グリッドの中に相対形体のプランが出来、立面的には 2 次曲線のマッスに至った。

具体的な建築デザインについて井口（1971）よりいくつか述べる。

- 立面形態は、$y=\pm 1000/x^2$ の曲線を基本としており、水平面に対してすえ広がり、垂直方向に対して無限遠でのみ交わる形態で「北海道発展に対する道民の決意とフロンテア魂の無限性と生命力を表現したい」としている。
- ディテールとして、鋭角の先端は「生長しようとする性格を強調」するものであり、階段室（立面的にはルーバー部分）を挟んでの双塔的な形態には「道民が力を合わせて前進する協調性」を求め、壁面凹凸には「歴史の流れをシンボリックに表現」したとしている。
- 耐候性高張力鋼であるコールテン鋼の採用には、「塔のデザインに未来性を追求しようとする姿勢を、素材の性質としての持味を積極的に生かそう」としたもの。

こうしたデザインに対して、審査委員長の佐藤武夫は、「精神性の高い建築を『凍れる音楽』と表現したような、北海道のフロンティア精神を雄大にうたいあげた豪壮な交響曲という感じが評され」（佐藤 1968）たとしている。

実施設計は、井口健の所属する久米建築事務所（現在の株式会社 久米設計）が行い、施工は伊藤組土建株式会社が行った。工事は 1968 年 11 月着工で、1970 年 7 月竣工、同年 9 月 2 日に落成式が行われた。その他建築概要は［表 1］に示す。

なお、百年記念塔は 2021 年 10 月から 2023 年 5 月の工期で解体工事が行われ、現在は失われている。

表 1　北海道百年記念塔建築概要（出典：記念塔公開設計競技最優秀作品／久米建築事務所（1971）をもとに作成）

項目	仕様
設計	公開設計競技最優秀作品　井口健
実施設計 監理	久米建築事務所
施工	伊藤組土建株式会社 巴組鉄工所 、日鉄カーテンオール、 産業振興、新日本製鉄 、日立製作所
高さ	100 メートル（海抜 155 メートル）
構造	鉄骨トラス構造
外装	耐候性高張力鋼板裸使用（低層部 60mm 中、高層部 45mm)
ルーバー	ボンデ鋼板フッカロン 焼付塗装
内壁	カラー鉄板貼
床	チェッカープレート貼
天井	鉄骨アラワシグラファイトペイン塗
展望室	8 階（地上 23.5 メートル）

2.3　北海道開拓記念館建築概要

開拓記念館の構想について、「北海道百年記念事業実施方針」（1966）では次のように記述されている。

> 北海道の現状ならびに将来を考え、文化的施設の整備充足を期待することが、最もふさわしい記念事業で、北海道開発の歩みと現状ならびに北海道開発の未来像を示す諸資料を収集し、保存し、展示するための、いわゆる総合博物館ともいうべき相当規模のものである。

(8) 審査員は、建築家：佐藤武夫、田上義也、大野和男、高山英華、谷口吉郎、横山尊雄、学識者：島本融（北海道放送社長）、前田義徳（日本放送協会会長）、阿部謙夫（北海道放送社長）、関文子（北海道教育委員）である。また、最優秀作品以下、優秀作品3点、準優秀作品6点のデザインパネルは北海道博物館収蔵資料データベース（URL: http://jmapps.ne.jp/hmcollection1/ ）にて「記念塔」と検索すれば閲覧可能である。（2025年1月現在）

表２　北海道開拓記念館建築概要（出典：『北海道博物館要覧７号』（敷地面積、建築面積、延床面積）、それ以外佐藤武夫設計事務所（1971）をもとに作成）

項目	内容
敷地面積	16,258㎡
建築面積	4,018㎡
延床面積	12,947㎡
設計	佐藤武夫設計事務所 ・総括：佐藤武夫 ・建築：宮入保、河村中、細田雅春 ほか ・構造：帆足悳郎 ・設備：石井輝信 構造設計協力：日本構造橋梁研究所 設備設計協力：桜井建築設備研究所 タペストリー・意匠：田中忠雄 彫刻：山内壮夫 大理石モザイク：矢橋六郎
監理	北海道庁百年施設建設事務所 佐藤武夫設計事務所
施工	建築 共同企業体 ・丸彦渡辺建設株式会社 ・戸田建設株式会社 電気設備 ・強電：三共電気工業株式会社 ・弱電：電光電気株式会社 空気調和換気設備 共同企業体 ・大信工機株式会社 ・三建設備工業株式会社 衛生給排水設備 ・村田暖房工業株式会社 昇降設備 ・三菱電機株式会社 タペストリー ・オリエンタルカーペット株式会社 建築金物 ・菊川工業株式会社
構造	鉄筋コンクリート造、一部鉄骨鉄筋コンクリート造 地下２階、地上２階、一部中２階建 軒高 21m（一部 18m）

その背景には、1962 年度から 1967 年度にかけて行われた北海道教育委員会による開拓記念物調査 (9) や、1964 年度から 1968 年度まで行っていた市町村立郷土館等の建設補助などがあった。そうした背景のもと、開拓記念物を主軸とする発想から記念館構想が始まるが、「さらに北海道の成生、先住民族の文化、和人の渡来にも及び、また今後の開発の課題にもふれるものとし事実上の道立歴史博物館」（広田 1971）として建設されることとなったようである。

建設にあたって、「建築自体が永く後世に残る記念建造物となるようにとの格別な知事の要望」（広田 1971）があり、北海道にゆかりのある佐藤武夫に設計が依頼された。開拓記念館は、1968 年 9 月に設計が完了し (10)、同年 12 月 27 日着工、1970 年 12 月 5 日に竣工し、展示造作を経て、1971 年 4 月 14 日に落成した。展示を除き、工事費は約 12 億 6,000 万円であった。

当該建築は正面入り口を南面とする四角形平面で、各面がほとんど東西南北を向いている。その主要室としては、建物外の「アプローチデッキ」、エントランス部の「グランドホール」、「ロビー」、「記念ホール」、中２階「食堂」（現・休憩ラウンジ）、中地下階「講堂」、中地下階「体験学習室」（現・はっけん広場）、１～２階「常設展示室」（現・総合展示室）、２階「特別展示室」、「収蔵庫」ほか「事務室」、「研究室」、「機械室」等がある［文末別図］。本稿においてもこの表記をもとに記載する。そのほかの建築概要は［表 2］に示す。

3　佐藤武夫にとっての北海道開拓記念館の位置づけ

本章では、既往研究より佐藤武夫の設計人生における思想や特徴などを踏まえ、開拓記念館が佐藤武夫にとってどのような位置づけにあるのかを整理する。また、当該建築の設計にあたって佐藤武夫がどのようなテーマを考えながら取り組んだのか、佐藤武夫の言説などを整理して考察する。

3.1　佐藤武夫の設計人生における北海道開拓記念館の位置づけ

米山（2005）では、初めて設計を手がけた作品である早稲田大学大隈記念講堂、建築家として初めて制作した岩国徴古館、そして最後の作品である開拓記念館の３つの作品に着目して、公共建築を多く手がけた佐藤武夫の設計活動における特徴を述べている。そこでは「出発点」である初期２作品から見られる「建築音響学」(11)「列柱」「塔」の３つのキーワードを分析し、開拓記念館をその「到達点」に位置づけている。それぞれの「出発点」と「到達点」について述べられていることを整理する。なお、開拓記念館でみられる工夫については４章で詳述するため、簡単に記すのみとする。

建築音響学：佐藤武夫が建築音響学の分野を開拓し、公会堂や県民会館等を得意としたことは一般に知られているが、その発端となるのが師である

(9)　調査した開拓記念物は約1万点にも及び、北海道教育委員会により『北海道開拓記念物等調査報告書』（1964）、『北海道開拓記念物概要　第一部』（1967）『北海道開拓記念物概要　第二部』（1968）などが刊行されている。
(10) 北海道開拓記念館新築設計図の日付が、「昭和43年9月26日」となっている。
(11) 建築音響学とは、演劇への興味関心から佐藤武夫が確立した、公会堂などのオーディトリアムにおいて、最適な音響を目指して建築空間の設計をする科学的手法の模索。公会堂などでの音響効果は、建設後に評価されるのが一般的であったが、佐藤武夫は、設計段階から音響を考慮する手法を見出した。

佐藤功一とともに取り組んだ大隈講堂の実施設計であった。その経験を経て、建築と音響の関係により焦点を当て、1926年に日光東照宮「鳴き龍」の音響効果を調査し、天井のむくりと床のくぼみによる音の反響の原理を解明した。そしてその知見は、開拓記念館の正面入り口にある彫刻「羽ばたき」の空間演出として活かされることとなったのである。音響学への視点は、日常的な視点にもとづく鑑賞者としてのアプローチによるものであった。

列柱:佐藤武夫の設計による岩国徴古館においては、西洋建築に見られる「様式としての列柱」ではなく、「形態としての列柱」が主題にされている。そのテーマは、開拓記念館において取り入れられた力学的にも機能的にも必然的な意味をなしていない列柱によって「心の糧としての列柱」へと昇華された。つまり、視覚的な効果だけでなく精神的な意味を鑑賞者に持たせるものとして列柱を位置づけていったのである。

塔：佐藤武夫は、塔の佐藤として知られるほど数多くの作品においてシンボリックな「塔」を取り入れていた。その源泉にあるのが大隈講堂でのゴシック様式を基調としつつ、左右非対称となるように設置された塔による高―低をつくる構成である。さらに、同時期に佐藤功一の設計によって建てられた早稲田大学出版部事務所とも関連付け、複数建築での高―低の対比による都市美観の創出も考慮していた。開拓記念館自体には「塔」は存在しないが、すぐ近くにある百年記念塔との関係性において、複数の建築を「高―低」の構図でダイナミックに結びつけている。こうした「塔」は、「列柱」と同様に単なるモニュメントとしての装飾ではなく、それをみる市民（鑑賞者）への象徴となるような建築のデザインとして位置づけているものである。

以上のように、佐藤武夫は自身の設計の「出発点」となった大隈記念講堂と岩国徴古館から見られる特徴を、常に「鑑賞者」の視点を意識しながら発展させてきた。建築音響学における日常的な視点、列柱の精神性への昇華､そして塔による都市美観の創出という３つの要素は、開拓記念館において統合され、公共建築としての完成形を見せている。その意味で、開拓記念館は佐藤武夫の設計活動における「到達点」として位置づけられるのである。

3.2　北海道開拓記念館の建物に込められたテーマ

佐藤武夫にとって開拓記念館の設計は、軍人であった父のもと旧制中学時代を旭川で過ごし、「多感な少年時代の生活の印象はいまだに鮮明で強烈なもの」（佐藤 1971）として記憶される土地での仕事であったため、大きな意味を持っていた。その中で、開拓記念館を単なる博物館施設としての機能的要求のもとにつくるだけではなく、北海道百年という記念碑的な精神性にも重点を置いたとしている。ここでは、佐藤（1971）及び宮入（1971 a)、近江（1971）における佐藤武夫の発言などから開拓記念館に込めたテーマを考察する。

まず、開拓記念館設計に対して佐藤武夫は「開拓百年のこの地の歴史と未来への期待という厳粛なテーマ」(佐藤 1971）があるとし、その意図について最もよくまとめられているのが宮入（1971 a）である。

> 過酷な大自然との戦いの歴史と、かがやかしい未来の創造を盛込む器としての開拓記念館はこの建築自体が北海道を開拓した先人達の偉業を想起し、未来への建設の意欲を象徴する記念碑でもあるという発想に求めたのである。
>
> 先人のたゆまざる開拓精神と、未来を開くたくましい力を象徴する建物は、大地に根ざした素朴な力強さと、その記念性によって表現されなければならない。(宮入 1971 a) (12)

このような、博物館施設として要求される展示室や収蔵庫等の物質的な機能面ではない側面については、次のように述べている。

> 建築の要求される機能の中に大きな分野を占める精神的な機能、云いかえれば建築が周囲の環境に、また、人々に情緒と感銘を与えるというもう一つ次元の高い機能（後略）（宮入 1971 a）

つまり、建築に込めるテーマは、そこに訪れる人々に情緒と感銘を与えるものとして位置づけるものであり、佐藤武夫自身も「建築ジャーナリズムに気に入られるよりも、一般の人によろこんでいただくほうが嬉しいんですよ」(近江 1971：佐藤武夫による発言）と述べている。そもそも、佐藤武夫は、建築というものに対して次のように考えていた。

(12) 宮入（1971 b）においても、ほとんど同様の文章が書かれているが、先行して刊行された方を優先した。

(13) 映画『建築家　佐藤武夫1970年――風土の中の建築』（企画：映画製作委員会、製作：日本総合通信社、後援：日本建築学会・日本建築士連合会、協賛：早稲田大学・建築美術工業協会）より。（早稲田建築アーカイブス「012 佐藤武夫」（URL: http://waarchives.org/person/012/）閲覧：2025年1月31日）
また、栗田（1975：60）において、佐藤次夫が次のように発言している。「佐藤武夫の基本的な考え方として、建築というものは建築家の恣意による作品であるべきではない、万人のものであるということが、まず第一の命題として考えられたんですね。」

> 建築はもともと万人のものです。作者の強い個性をあまり主張し過ぎてはいけないと思います。むしろ控え目に、風土と市民の演ずる舞台のひき立て役であるべきだ。(13)

つまり、「風土と市民の演ずる舞台のひき立て役」となるために、建築におけるメタフィジカルな面を重視しているのだといえる。なお、ここでいう「万人」とは、建築家の個人的な表現を優先し、その土地の風土を無視したデザイン・設計と対比する意味合いで用いているため、現代的な視点での「多様な全ての人」という意味合いではないことに留意が必要である。

以上を改めて整理すると、開拓記念館には大きく2つのテーマがあったと考えられる。ひとつは、北海道という大地における先人への敬意を踏まえ、北海道開拓という歴史への記念的建築にすることである。もう一方は、北海道の風土とともに力強く建ち、将来にわたって道民の象徴的建築にすることである。つまり、北海道百年という“記念性”と未来に向けた“象徴性”が大きなテーマとなっているといえる。北海道百年記念事業のスローガンが「風雪百年 輝く未来」であったことを踏まえると、まさに当該事業にふさわしい建築を志したこととなるのである。

このように、公共建築に精神性を与えることについて、佐藤武夫は次のような考えを持っている。

> 旧い保存すべきような建築ばかりが記念建造物ではない。新しく造られる建築にも、記念性は多分に盛り込むことができる。造形の上で、感覚的な表現の上で、建築はその実用性を傷めることなく、モニュメンタルに形成し得る。（佐藤 1961：69）

4　北海道開拓記念館にみる佐藤武夫が描いたテーマ

本章では、3章で確認した開拓記念館の位置づけを基に、開拓記念館のデザインとテーマにいかなる関係があるか考察していく。特に、博物館機能としての部分を除く、来館者が自由に出入りできるパブリック空間を中心に分析する。

4.1　記念性を強める配置計画

開拓記念館の大まかな配置は、前述のとおり高山（1967）によって定められていた。一方で、その配置自体には、地形立地や記念塔との景観的な配慮をもとに設定されており、明確な意図が存在してはいなかった状態であった。そこで、開拓記念館の設計にあたっては、具体的な配置箇所や建物の向きなども含めて検討されたのである。

とりわけ、国道12号から野幌森林公園内に登る道路の終着点から百年記念塔に至るアプローチという既に存在する強い軸性を考慮し、そのアプローチを底辺とする正三角形の頂点に開拓記念館開拓記念館の中心を位置づけたのである［図2、3］。開拓記念館と百年記念塔は南北軸で結ばれ、その南北軸と国道12号から園内に登る道路の延長線とが直行するという見事な配置になっている。それによって、「園内を散策する人々の視点の移動による塔と記念館の相互景観の変化を、調和あるものにするよう計画し、公園施設が一体としての記念性を打ち出そうと意図」（宮入 1971 a）したのである(14)。

開拓記念館から百年記念塔への南北軸は、単なる地図上でのみ見られるものではなく、建築デザインにも影響している。その南北軸を建築デザイン上の中心軸と設定し、南面のアプローチデッキから北面出入り口まで軸線が通り抜けており、北面出入り口まで進むと、まるで額縁に納められたような百年記念塔の姿を見ることができるようにしているのである［写真3］。また休憩ラウンジでは四季折々の風景とともに記念塔の姿を望むこともできる。

> とにかく記念塔がすでにあるんだから、それを尊重しなくちゃならん。尊重するためには、ヴィジュアルな効果を計算しようと。それであれは軸線を引いて、塔と記念館のロビーの中心軸を合わせてあるんですよ。つまり中央ロビーのターミナルに塔を見せて、額縁の中におさめたんです。（近江 1971：佐藤武夫による発言）

また、配置計画において高山（1967）での構想から大きく変わった点は、開拓記念館へのアプローチ方法である。高山（1967）では、国道12号から登る道路の終着点から南東に向けてアクセスする方法［図2］となっているが、当該建築の設計時に南側に大きく迂回するアプローチに変更されている。このような動線とすることで、森林の中から突如として当該建築が出現する視覚効果を演出している。その際、百年記念塔も併せて見えるようにしており、南北軸上の関連のみならず外観的な関係についても意識されている［図4、写真4］。

このように、開拓記念館の配置計画には二つの重要な意図が込められていた。一つは、百年記念塔との南北軸の設定や公園入口との関係づけなど、百年記念施設地区全体の“記念性”を強調することである。もう一つは、

(14) この南北軸をさらに南方に延ばすと、野外博物館北海道開拓の村の入り口の建物が配置されている。後年の計画においても、百年記念施設地区としての軸線が継承されているのである。

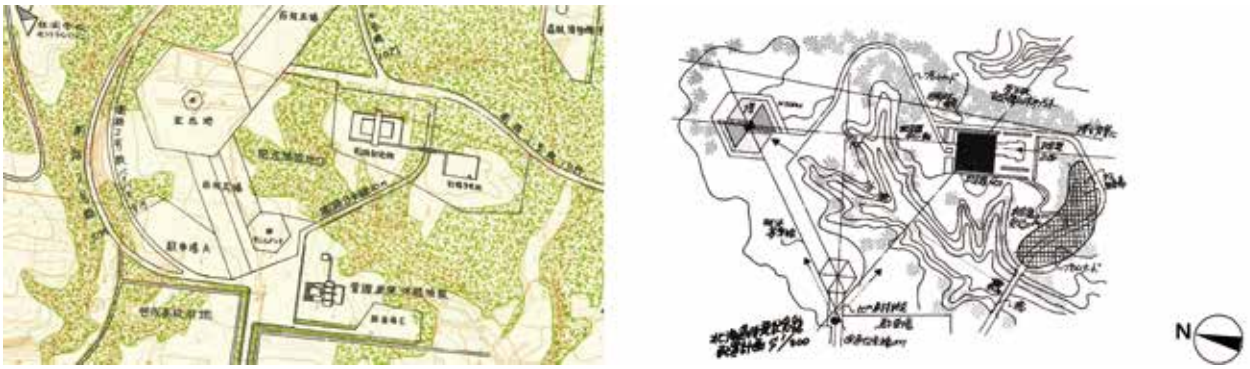


図２　百年記念施設地区の方針（左）と実施設計（右）の比較（出典　左:高山（1966）より一部抜粋。　右:宮入（1971 a）より。方位は筆者による。）
当初方針段階では、百年記念塔と開拓記念館への双方向のアプローチを設けることで、両施設を並列的に設置しているのに対して、実施設計段階では、大きく迂回させることで、南北の軸性が意識されるようになっている。

図３　記念施設地区の空中写真（Google Earth において 2022 年 6 月 13 日時点の写真を表示。破線及び方位は筆者加筆）
百年記念塔から開拓の村まで一直線の南北軸で並んでいるのが分かる。

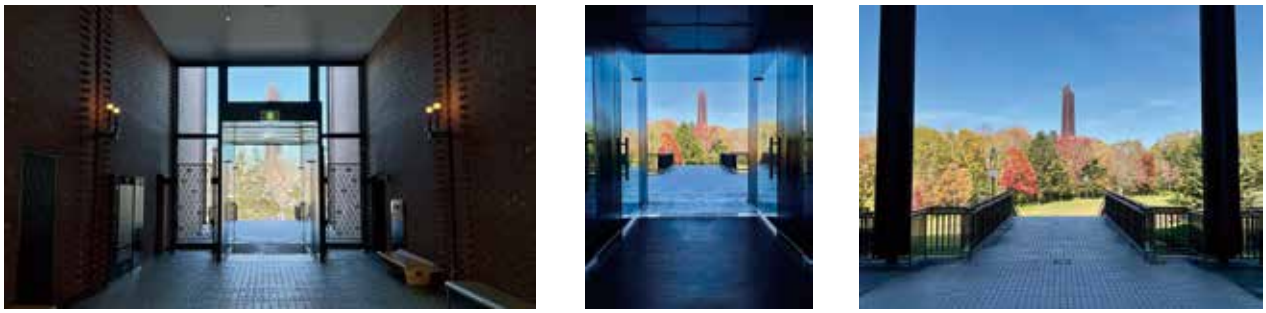


写真３　ロビーから見える百年記念塔
グランドホールからロビーを北側に進んでいくと、左の写真のようにガラス窓を額縁とした百年記念塔の姿が見られ、さらに北側に行くと出入り口による額縁、外部では列柱によるフレームといった視覚効果が考えられている。

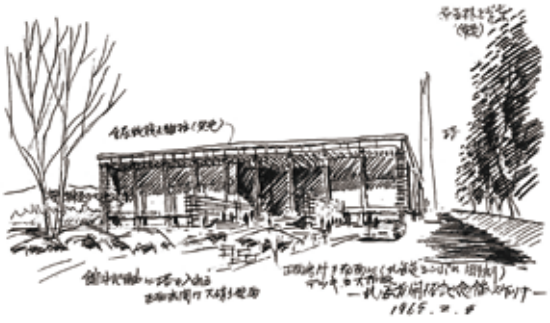


図４　開拓記念館設計時の外観スケッチ（出典:宮入（1971 a）より）
百年記念塔も開拓記念館と一体になったような外観のイメージを設計時から意識していることが伺える。

写真４　開拓記念館（撮影時北海道博物館）と百年記念塔（出典：2021 年度フォトコンテスト　ゲスト審査員特別賞（細田雅春氏推薦）　辻井久幸さん「冬晴れに佇む」）
設計時のスケッチと概ね同じ外観が見事に表現されている。

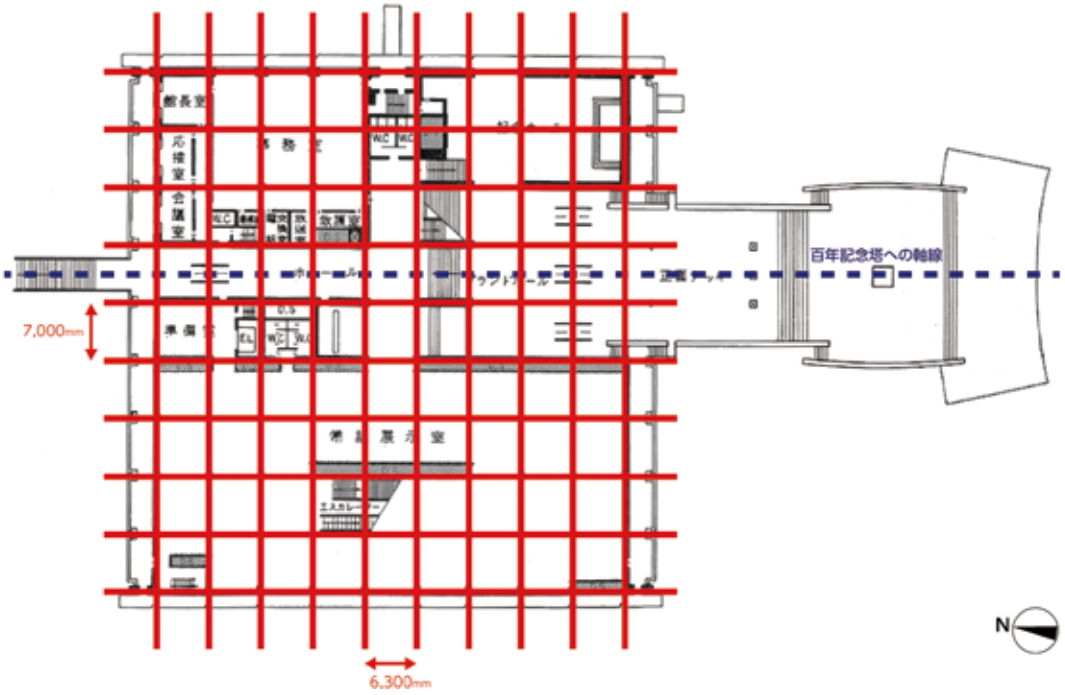


図５　開拓記念館平面構成（佐藤武夫設計事務所（1971）での図版にカラーの情報及び方位を筆者追記。）

南北軸をもとにする百年記念塔との視覚的な連続性の演出によって、開拓記念館自体の“記念性”を高めることである。この二重の“記念性”の表現こそが、配置計画における最大の特徴だといえる。

4.2　建物の全体デザイン

佐藤武夫が開拓記念館の設計依頼を受け、町村知事と初めてその構想について話をした際、その場で、単純な四角い形態とすること、大量のレンガを用いることを決めたという[15]。本節では、開拓記念館の基本的な建築形態とその意匠的特徴について、佐藤武夫の設計意図に基づき分析する。

(1) 建築の基本形態

森林という周辺環境の中で有機的な形態を用いるのではなく、「とにかくシンプルな大まかなものでなければ、あの環境にそぐわない」（近江 1971：佐藤武夫の発言）として、単純な形態における壁面の量感で建物の存在を象徴的に表現することとしたのである。

当該建築の主たる平面形態は、基準寸法 7,000mm 間隔の南北軸、基準寸法 6,300mm 間隔の東西軸のグリッドを基準とし、四辺 63,000mm の正方形平面となっている[図 5]。また建物内外の壁や後述する各種装飾等は、多くがグリッド上に設けられている［写真 5］。さらに、

写真５　平面グリッドに合わせた装飾
レンガのブリックワークや照明、床タイルなどが平面を構成するグリッドに合わせて設けられている。

南北面には特徴的な列柱が設置されており、百年記念塔への南北軸、つまり“記念性”を強調するデザインにしているのだといえる。列柱の別の意義については、別途触れることする。

また、軒高はアプローチデッキの外側を基準に 19,900mm となっている。これは周囲の木々の高さをもとに決定しており（宮入 1971 a）、建築の存在感と自然との調和が意識されているのである。屋上には塔屋が建っているが、下からは見えないようになっておりスカ

(15)「北海道より設計の委嘱を受けて、私どもの所長佐藤武夫が町村知事とお会いして、初めて記念館の構想についてお話した時に、所長は「あの環境にマッチするには建築は大きく単純な四角いマッスとし、ふんだんにレンガを使いましょう」といい、知事も大いに賛同されたということをきいた。」（宮入 1971 a）

写真６　屋上塔屋
右に見えるのは、1998 年に増設されたエレベーターの塔屋。

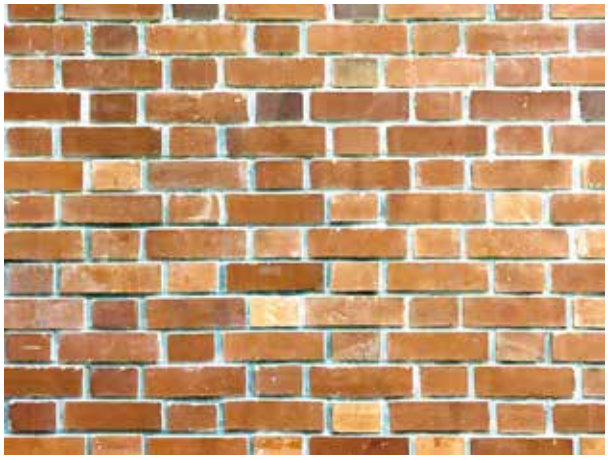


写真７　フランス積みのレンガ壁

イラインを邪魔するものではない[16]。なお、この塔屋は、当該建築の意匠と似たデザインになっている［写真 6］。

建設に際して、収蔵庫の規模が当初予定より拡大されることになったが、こうした外観意匠を重視したため、増設部分については断固として地上には出さず、すべて地下空間に納めるようにしたエピソードが残されている（近江 1971）。

(2) 地元産出のレンガの使用

レンガは、炭鉱施設や鉄道のトンネル、橋脚などの交通インフラに広く使用され、北海道の産業発展に大きく貢献した材料であった。野幌森林公園のある野幌丘陵は、レンガの材料となる良質な粘土を含む土壌を持っている。野幌においてその粘土を用いたレンガ製造が 1890 年代頃から行われ、現在にまで続く道内でも随一のレンガ生産地であった。すなわち、北海道百年という歴史における重要な建築材を用いることで記念的意味を持たせ、また開拓記念館が建つ土地の風土に根差した材料で、そのテクスチャーや色調が自然と調和した建築となることを目指したのである。

さらに、佐藤武夫は自身のバックグラウンドを振り返り、「私の少年のときの北海道生活の印象っていうのかな、なぜか赤煉瓦が強く残っている」（近江 1971：佐藤武夫の発言より）と述べており、佐藤武夫にとっての北海道の原風景にレンガ建築があったことがわかる[17]。

そうした中で、佐藤武夫は、地域のシンボルたる市庁舎等の公共建築に対して、地場の素材を用いることが重要だと考えていた。

> それぞれの地方から、次第にローカル・カラーが薄らいできているのは悲しいことだと思います。メタフィジカルな精神的風土とでも行ったようなものを、もっと尊重しなければいけないと思います。
> 市庁舎のような公共建築には、やはりその土地の人々の姿にならない姿のビジョンが、願望として潜在しているのです。（佐藤 1969 b）

そのような考えを踏まえると、当該建築の建つ地場の素材であり、また、自身のノスタルジアのほか、北海道庁旧本庁舎にも用いられているように道民にとって心のよりどころとなるような材料でもあったレンガを、北海道の未来に向けての象徴たる建築に用いることは当然であったのだといえる。

当該建築の建設に際して、レンガは建物内外で 75 万個使われたとされている（森谷 1971）。それらのレンガは、フランス積みで積み上げられており、最下段にのみ用いられる色の濃い塩焼きレンガによって、内部空間に締まりを与えている［写真 5、7］。レンガ壁は平滑な壁とするのではなく、部分的にブリックワークとして凹凸のある装飾が施されている。それは、前述のとおり平面の基準グリッドに合わせて設けられており、もしそれがなければ巨大なレンガ壁による圧迫感が強く出てしまいかねないが、そうした印象を和らげる要素のひとつになっていると考えられる。また、グランドホールや記念ホールにおいては、それによって空間の鉛直性を意識づけるようなデザインにもなっているといえる。

なお、休憩ラウンジと講堂では、茶色っぽいレンガが用いられており、空間によってレンガの使い分けも行われている様子がうかがえる[18]。

(16) 1998年に行われたエレベーター設置を経て、屋上に高いエレベーター棟の塔屋が建ってしまったため、現在は当該建築を正面から見るとそのスカイラインから飛び出した塔屋が見えてしまっている。
(17) 北海道内で佐藤武夫が設計を行った作品に、旭川市総合庁舎（1958）がある。この建築も、鉄筋コンクリートの骨組みにレンガ壁を設けるデザインとなっており、そうした少年時代の記憶が反映されているのである。旭川市総合庁舎も日本建築学会賞を受賞しているが、執筆時点で解体工事が進行している。

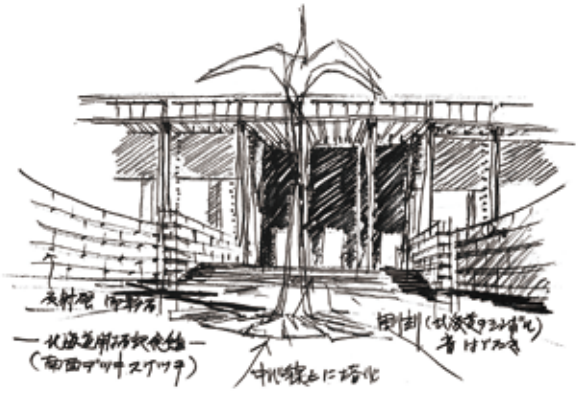


図６　設計時のアプローチデッキのスケッチ（出典：宮入（1971 a）より）

写真８　冬のアプローチデッキ（出典：2021 年度フォトコンテスト「建物」部門賞　小川弘子さん「雪の日のちゃれんが」）

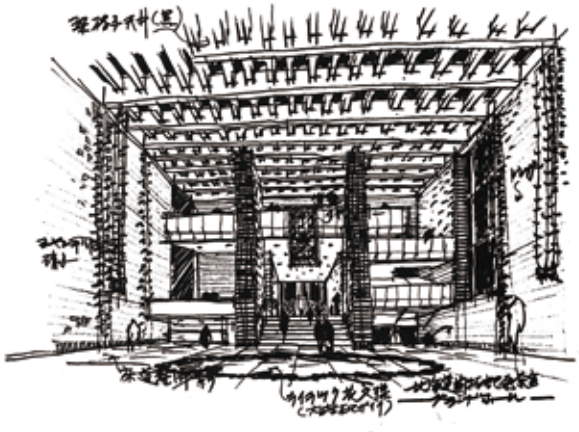


図７　設計時のグランドホールのスケッチ（出典：宮入（1971 a）より）

写真９　グランドホール

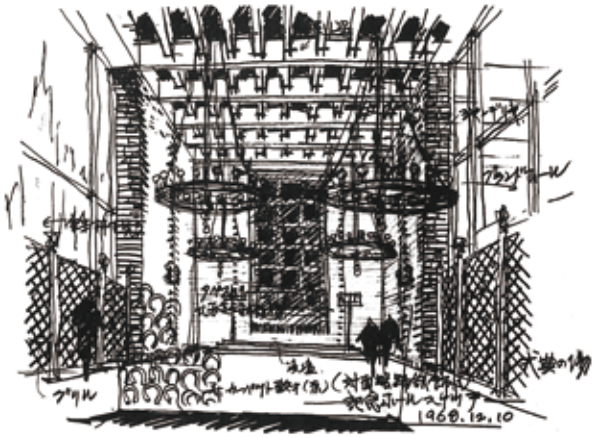


図８　設計時の記念ホールのスケッチ（出典：宮入（1971 a）より）

写真 10　記念ホール（撮影：川田宣人）

(3) アプローチデッキ及び広場

当該建築の南側入り口前には、東西側に大理石の壁面が建つアプローチデッキと、さらに南側には石タイルの大きな広場がある。アプローチデッキの壁面は南北軸の方向性を強調する効果があり、当該建築において重要な要素である彫刻も建っている［図６、写真８］。これについては後述する。

公共建築の前に広場を設けることについて、佐藤武夫は次のような考えを持っている。

> 景観的に見てこうした広場を芯にもつ環境は、実に見事なものである。主演のそこの公共建築物を正

(18) レンガの色の違いは、焼成温度や原料に含まれる鉄分量によって左右される。鉄分が焼かれ、酸化することで赤い色が発生するため、休憩ラウンジと講堂には、鉄分量が少なかったレンガが用いられたと考えられる。

面からロングに引いて鑑賞することが出来るのはもちろん、これを引立てて共演する周囲の建築群もまた、一望の視角に入ってくる。広場はそうした鑑賞のための距離と視界を与えてくれる。

広場をただの建築の建っていない空地だと思ったら、大間違いである。それは市街のうちの単なる余白では決してない。空地はいずれ建築が建てられるための候補の空間であるのに対して、広場は建築の建てられない建築的の一つの空間なのである。この空間がむしろ主体であって、周囲の建築の方が背景を形成するといった理解が大事である。ぎっしり犇いて立ち塞がった市街地の中に、そして街路によって機械的に軒をつらねる建築群の単調を救ってくれるのが、こうした広場だし、変化と憩いを与えてくれるのもこうした広場である。（佐藤 1969 a：150-151）

ここでは、市街地の中における公共建築とその広場について述べられている[19]が、ここでいう周辺市街を森林に置きかえることで、開拓記念館の手前の広場という意味が見出せてくる。すなわち、南側が大きく開けているからこそ、アプローチから森林を抜けてきたところで百年記念塔と合わせた開拓記念館の外観を一望でき、また正面に立てば、スカイラインを含めた周辺の森林を背景とする建築の様相が見てとれるのである。森林に囲われたアプローチから広々とした空間に出る開放感も合わせて、この広場があるからこそ開拓記念館の象徴的な建築デザインが強調されるのだと考えられる。

(4) グランドホールと記念ホール

博物館機能としては不必要なほどの巨大な空間であるグランドホール（東西方向に約 21m、南北方向に約 12m、天井高さ（天井梁まで）約 13m）［図 7、写真 9］と記念ホール（東西方向に 14m、南北方向に約 25m、天井高さ（天井梁まで）約 10m）［図 8、写真 10］。グランドホールの南側壁面は全面ガラスになっており、記念ホールにも幅 5m ほどの巨大なガラスが東西面に設置されている。

この空間が持つ意味については後述するが、物質的機能としては不要な空間にこそ、この建築に込められたテーマがよく見えるようになっている。特に記念ホールは、式典等に用いるための空間として設置されたものではあるが、北海道からの機能的要求では含まれていなかったようである（近江 1971：佐藤武夫による発言）。つまり、記念的建築としては必要だということで、佐藤武夫側からの提案によって実現した空間である。

以上のように、開拓記念館の建築デザインには、複数の要素を通じて“記念性”と“象徴性”が表現されている。63 メートル四方の単純な形態による力強さ、地場産業と北海道の歴史を象徴するレンガの使用、広場による建築の強調、そして機能的には不要とも思える巨大な内部空間の創出。これらは単なる博物館建築としての要求を超え、特に、野幌の大地、さらには北海道という風土に根ざした建築としての“象徴性”を強く打ち出すものとなっているといえる。

（補）皇后陛下による歌碑

百年記念式典に行幸された昭和天皇の皇后である香淳皇后の御歌が刻まれた歌碑が広場の南端に設置されている。その設計を行ったのも佐藤武夫であり、「明治天皇の本道開拓にお心を砕かれたことに思いを馳せてお詠みになった歌」（「「北海道百年記念施設の考え方」についての座談会」1987 年 2 月 7 日実施より）を南北軸上に配置することで、より“記念性”を強めるものとなっている。なお、この設置場所の造形は、中国の照庭をモチーフにしたようである（同前掲）。

4.3　フィクションの構造が強めるテーマ

開拓記念館には、実際の構造とは異なる見た目をしている部分がいくつか存在する。そうした偽りの構造には、佐藤武夫が当該建築に込めたテーマ性が表現されている。本節では、それらについて詳しく解説する。

(1) 柱が存在しないようにみせるレンガ壁

開拓記念館の大きな特徴のひとつであるレンガ壁。一見するとレンガ造にも見えるようになっているが、当該建築は鉄筋コンクリート造（一部鉄骨鉄筋コンクリート造）である。つまり、構造部分である柱梁を覆うようにコンクリートブロック壁をつくり、その壁面の仕上げとしてレンガが貼られているのである［写真 11］。前述の当初構想のように、レンガを用いるという考えだけであれば、佐藤武夫自身が過去に手がけた旭川市総合庁舎と同様に、柱梁の骨組みを見せ、その中にレンガ壁をつくることも可能であったはずである［写真 12］。しかし、佐藤武夫は、途切れることのない連続したレンガの壁面をつくりたかったのである。

それから館内の主要なところには独立柱を嫌って使わなかった。（中略）つまりどこまでも煉瓦造とし

(19) こうした考えに及んだのは、佐藤（1957：61）において、ミラノ大聖堂を訪問した時の聖堂と正面広場及び周辺市街の関係の中で感じ取ったことのようである。聖堂の前の広場こそがミラノの核をなしていると評している。こうした点からも、西洋建築の影響がみられる。

写真 11　レンガ壁の内側（北海道博物館所有）
レンガ壁内部は、配管などが通る空間にもなっており、設備を表に見せない意味でも効果的な仕掛けである。

写真 12　旭川市総合庁舎外観
佐藤武夫による作品のひとつで、日本建築学会賞を受賞している。執筆時点で解体工事が進行している。

ての壁面に扱いたかったんですよ。そういうフィクションを僕は認容しているし、こういうフィクションをうまく使いこなすのがデザインだというふうに思うんですよ。（近江 1971：佐藤武夫による発言）

そうすることで得られる効果はいくつか考えられる。

ひとつは、色調の対比である。柱梁による別の色が表出せず、レンガの色でのみ壁面がつくられることで、周辺の森林の色との対比と調和が生まれ、自然の中に建つ“象徴性”を強めているのである。さらに、ワンポイントカラーとなっている黒みがかったアルマイト仕上げの軒天や列柱は、レンガ壁と相互に強調し合う対比となっていると考えられる。そうした意識もあってか、開拓記念館は、床や壁、ワンポイント部分など、全体を通して部位ごとにまとまった色使いがなされている。

次に、純粋なるレンガの大空間の創出である。グランドホールや記念ホールの空間をつくる重厚なレンガの存在感は、柱梁が隠された連続したレンガ壁面であることで成立する。前述の色調とも関連するが、床からレンガ壁、天井へと視線を動かす中で、柱梁による視覚的な分断を避けたのだと考えられる。特に記念ホールにおいては、ホールの南側の三方をレンガ壁で囲むことで西洋におけるロマネスク様式の教会建築を思わせる荘厳な空間がつくられ、北側では、東西面にある巨大なガラス面からの外光によって明るい空間となっている。こうした対比も、純粋なるレンガの大空間によって生み出されるものだといえる。

写真 13　極端に細い列柱（撮影：川田宣人）

さらに、百年記念塔への南北軸の強調である。連続したレンガの壁面がグランドホールの北側に抜けるロビーをつくりあげており、それによって自然と視界を北側出入り口の「額縁」に向けられるようになったと考えられる。つまり、当該建築の“記念性”を高める効果が得られるのである。

(2) 極端に細い列柱

列柱が当該建築の南北面に設置されていることで、“記念性”をもたらすことについては[4.2(1)]で示した。この列柱は、構造的には機能しないほど細い柱でつくられている[写真 13]。さらにその細さを強調するように、十字形断面になっており、重厚なレンガの壁面に比べると極端にシャープな部材として表現されている。

これは、イタリアにあるポンペイの壁画に描かれた建築の絵にある細い柱から着想を得たとのことである。それを石造建築では実現できないローマ人による理想像だとして、当該建築において実践に至ったのである（近江 1971：佐藤武夫による発言）。

普通のプロポーションで必要かつ充分な鉄筋コンクリートの柱なんかでやったんじゃつまらない。レンガのマッスを強調するために、思い切りコントラスト上細いものにしたわけです。感覚上のフィクションと思って下さい。

このように、列柱について、レンガ壁で囲まれた当該建築をより強調するものとして佐藤武夫は述べている

が、一方で、巨大なレンガ壁の圧迫感を和らげるような効果を出しているようにも感じられる。

［3.2］において、既往研究をもとに佐藤武夫による列柱の意識について簡単に整理したが、この列柱の効果についてより詳しい内容を田中・米山（1997）より引用する。

> ギリシャ神殿からドイツ・ファシズムの建築にいたるまで、列柱は元来、近付く者を拒絶し、内部に存在するものを神格化する装置であった。それに対し、開拓記念館の列柱は、逆に訪れる者をやさしく招き入れる。そこでの列柱は、古典主義の信奉者の証としてよりも、むしろロマンティシズムに生きた建築家の最後の歌として、私たちに語りかけてくるようである。（中略）佐藤はまた、「なにか心の糧として見る。ということ――それが西欧の古典建築になぜ出来ないのか、と思う」と述べている。つまり、晩年にいたって佐藤武夫は、「列柱」が象徴する古典建築のかたちを、純粋に「心の糧として」見る術を手に入れたのである。それが故に、北海道開拓記念館の列柱は、わたしたちをやさしく迎え入れるのだ。（田中・米山 1997：212-213）

列柱自体は、古典建築の時代から建物の内外の境界をつくりその建築を象徴的なもの見せるデザインであったのである。佐藤武夫は、長年の経験を経て、その象徴性のみを抽出して取り入れており、この極端に細い列柱は、南北軸の“記念性”の表現に加え、レンガの建築をより強調させるデザインであるだけにとどまらず、内部への人びとを惹きつける「心の糧」としても道民にとっての象徴的な建築となるような意味を持っているのだといえる。

(3) 構造の力強さを見せる格天井とスパンの短い天井小梁

グランドホールや記念ホールの天井では、梁を露出させ構造をあえて見せるようなデザインになっている。しかし、大梁に対して不必要なほど多くの小梁が付けられている［写真 14］。佐藤武夫は、人間は大きな空間に足を踏み入れた際に「必ず習性的に先ず天井を仰ぎ見る」（近江 1971：佐藤武夫による発言）として、天井を単なる平板なものにするのではなくヨーロッパの城の天井を参照して力強い骨組みを見せるようにしたのである。

必要以上に小梁を設けて構造的な力強さを見せることで、レンガ壁とともに北海道の大地が持つエネルギーを象徴する表現としているようにも感じさせる。また、大梁と小梁の構成が、寺院建築等にみられる格天井のようなデザインにも見え、力強さとともに荘厳で格調高い天井とも思えるものとなっている。

写真 14　力強い構造を見せるグランドホールの天井
写真の横向きに設けられている大梁に対して、必要以上に小梁を設けている。

以上のように、開拓記念館における構造的フィクションは、単なる装飾的な意匠ではない。レンガ壁による連続的な空間性、列柱による内部への誘導、そして天井による力強さの表現は、それぞれが建築の“記念性”と“象徴性”を高める重要な要素となっている。これらのフィクションは、佐藤武夫が目指した“記念性”と“象徴性”という二つのテーマを、より効果的に表現するための手法として機能しているのだといえる。

4.4　建築と芸術の渾然一体

佐藤武夫は、公共建築においてはヨーロッパなどの事例から芸術作品を取り入れる必要性を謳っており、芸術家との共同で建築をつくっていくことを提言していた。

> もともと視覚化芸術のカテゴリーの中で、建築と、もろもろの美術とは血縁的なつながりをもっております。人間を軸にして、これは決して無縁のものではありません。（中略）ヨーロッパの幾つかの国では、国家的な公共建築物には美術家の協力を義務づけ、建築総工費の数パーセントを予算化することをすでに法制化しているところがあります。（中略）建築と美術の新しい結びつきには、昔のように美術家の作品が、建築の現場で自らの手によって制作されたり、若しくは美術家のアトリエで作られたものが、そのままのかたちで建築に持ち込まれる、というのでなく、多かれ少なかれ建築の近代生産化と呼応するように第３の制作過程を担う所謂メーカーによる工業生産の場を通して建築化されるということであります。（佐藤 1969 c：314-316）

開拓記念館においては、建築の添え物として芸術作品を飾るのではなく、建築の一部としていかに芸術作品を位置づけるか、が意識されている。本節では、開拓記念館でみられる３名の芸術家の作品や、そのほか佐藤武

写真 15　羽ばたき

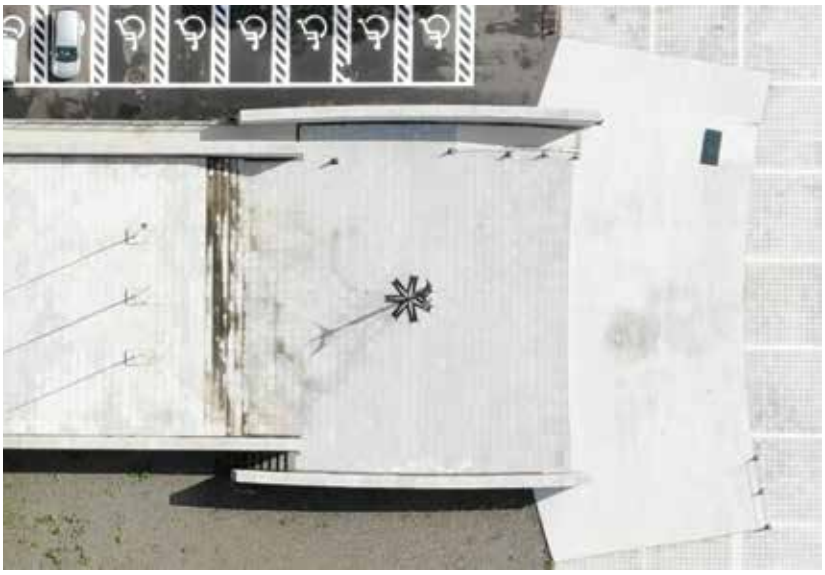


写真 17　上空から見たアプローチデッキ
羽ばたきの両側の壁が少し湾曲しているのが分かる。

写真 16　羽ばたきの基壇の道章（撮影：川田宣人）

夫設計事務所によって考えられた装飾的デザインなどをいくつか取り上げ、開拓記念館においていかなる効果を生み出しているのかを考察する。

(1) 羽ばたき（制作：山内壮夫）

アプローチデッキに建つ鶴の彫刻「羽ばたき」は、彫刻家・山内壮夫（1907-1975）による作品である［写真 15］。道章の形をした基壇［写真 16］に 3 m の支柱があり、その上に彫刻を立てるという依頼がなされたのである。山内（1971）によると、彫刻制作依頼を受けた際に、北海道の鳥である隼と白鳥、鶴の 3 つのスケッチを提示し、佐藤武夫及び町村知事の選定により鶴に決まったとのことである。また、鶴のデザイン制作においては、アイヌ民族舞踊の「鶴の舞」をモチーフにした彫刻作品の経験をもとに制作を進めたようである。さらに、シンメトリーのようでいて、中心が柱間ひとつ分右寄りに中心軸が通っている開拓記念館を背後に建つことを踏まえて、左右均等の鶴のデザインであったものを、「シンメトリーのようでありながらシンメトリーじゃない」（栗田 1975：74 山内による発言）デザインにしたとのことである。

> 門の柱のように立って，そこに在ることが気にならない存在，しかし無ければ何か不満を感ずるような存在，そんな役割の作品を制作の目標にした心算である。（山内 1971）

この彫刻と建築とは驚くほどの一体化が行われている。この彫刻の付近で手を叩くと、鶴の羽ばたきを思わせる音の反響音が響く仕掛けが施されているのである。これは、アプローチデッキの両側の壁に音が反響しているのであるが、その壁は湾曲した形態をしている［写真 17］。［3.1］において前述したように、佐藤武夫による音響建築学の視点から解明された「鳴き龍」の原理が、晩年の開拓記念館において建築と芸術をつなぐ装置として用いられているのである。北海道の道鳥でもあるタンチョウ、すなわち北海道を象徴する鳥である鶴が、宙へと羽ばたいていくのである。この手を叩くという所作は、先人への感謝として手を合わせることも意図しているとのことである（「「北海道百年記念施設の考え方」についての座談会」（1987 年 2 月 7 日実施。山本武による発言）より）。

そうした建築的な意味について、山内壮夫は次のように記している。

> この鶴の付近で手を打つと，両壁にこだまして音の戯れに挨拶される仕組になっている。それは鶴の羽ばたきを思わせる音であり，北海道百年の開拓に羽ばたいた人たちの息吹きを偲ばせる設計者の密やかな贈物と思う。
>
> 佐藤先生はこの鶴の彫刻に「羽ばたき」という題名

を付けて下さった。恐らく次の 100 年えの羽ばたきを祈っての命題なのだろう。（山内 1971）

(2) タペストリー（制作：田中忠雄）

グランドホールと記念ホールには、それぞれ縦 3m× 横 2m、縦 8m× 横 4.5m の巨大なタペストリーが設置されている［写真 18、19］。そのデザインを行なったのが画家・田中忠雄（1903-1995）である。タペストリーの制作依頼にあたって、佐藤武夫は田中忠雄に「タペストリーを特に意義づけしないで、建築のための一装飾品として考えてほしい」（近江 1971：佐藤武夫による発言）と伝え、テーマを考えていった。

写真 18　グランドホールのタペストリー

写真 19　記念ホールのタペストリー（出典：2021 年度フォトコンテスト「思い出」部門最優秀賞　佐竹輝昭さん「彩りの会話」）

グランドホールのタペストリーでは、北海道章がさまざまな色調バリエーションであしらわれている。北海道章は、「北海道百年記念事業」の一環で公募によって制作され、1967 年 5 月 1 日に制定されたものである。いわば“記念性”の表現としても重要なデザインであり、「落ち着きのある煉瓦の色にかこまれた内部空間の焦点がこの道章になるように」（田中 1971）するために、さまざまな色が用いられたのだと考えらえる。これは佐藤武夫の意図としてもあったようである。つまり、百年記念塔に向かう南北軸方向を意識づける焦点に道章があしらわれており、グランドホール自体に“記念性”を帯びさせる要素になっているのだといえる。

記念ホールの南面にあるタペストリーでは、記念ホールに入ってきた人々の視点をまとめることを意図して、グランドホールとは対照的に柔らかな色調とすることが佐藤武夫の希望であったようである。またその図柄は、北海道の自然を表す動植物とし、90cm 角のスペースに、動物では馬、牛、熊、鶴、蟹、鮭などを、植物ではえぞ松、麦、とうもろこし、ライラックなどをあしらったのである（田中 1971）。

特筆すべきは、タペストリーの実物の制作は、オリエンタルカーペット株式会社がになっており、まさに本節冒頭で述べたように「メーカーによる工業生産の場を通して建築化」されたのである。

(3) モザイクタイル画（制作：矢橋六郎）

グランドホールの床面には、大理石を用いたモザイクタイル画が描かれている［写真 20］。この制作を行なっ

写真 20　上から見たグランドホールのモザイクタイル画

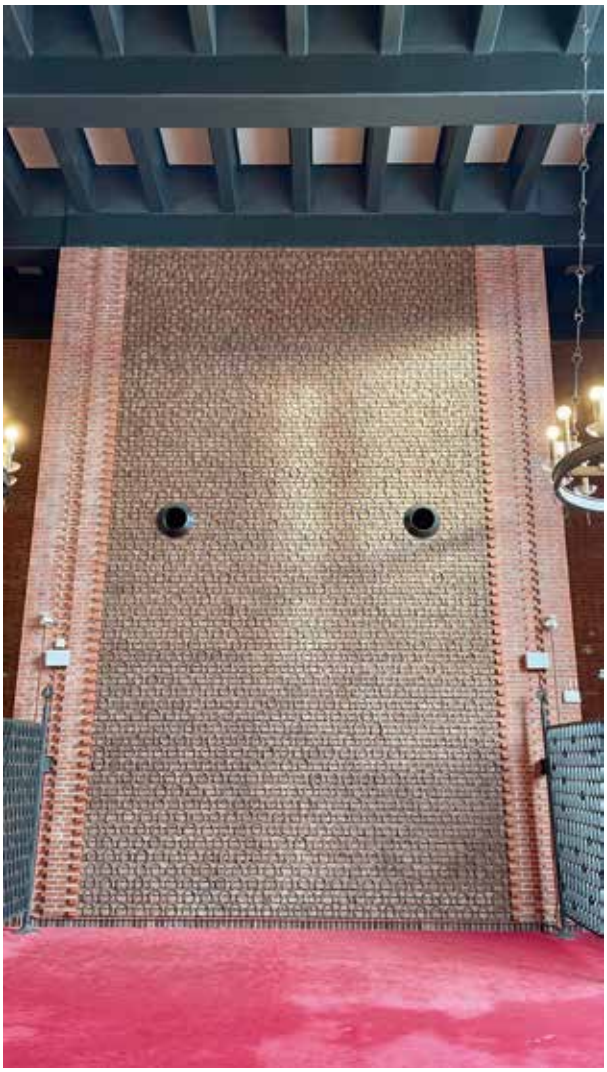


写真 21　蹄鉄の壁

写真 22　木レンガに打ち込まれる蹄鉄（出典：2021 年度フォトコンテスト　ゲスト審査員特別賞（松井則彰氏推薦）　村橋究理基さん「ちゃれんがに並ぶ蹄鉄」）

写真 23　木の扉に打ち込まれる蹄鉄（出典：カズさんの旅たび　～歴史、文化、芸術、美食紀行。。「インド・アーグラ」URL: https://blog.goo.ne.jp/kazuzenryu/e/68dd058ad749cba48d3672bb2cb854c7（2025 年 1 月 31 日閲覧））

たのは画家・矢橋六郎（1905-1988）である。デザインのモチーフは北海道を代表する花であり札幌の木にも選ばれているライラックである。グランドホールの床いっぱいに円環をなすようにデザインされており、グランドホールからはその全容を把握することが難しいほどの大きさである。むしろ展示室を出た後の 2 階からグランドホールを覗いたり、開拓記念館を出ようとする際に少し階段を登ったロビーから見た際にその姿を認識することができるようになっている。

円環のデザインが佐藤武夫か矢橋六郎かどちらから発想されたのかは現時点で把握していないが、グランドホールという大空間に中心性を与え、そこに入った際にその空間の広さに圧倒されて足を止めると、自然とその中心に立つことになるといった仕掛けを考えたように感じるデザインである。

(4) 蹄鉄の壁

記念ホールのタペストリーとは反対側の北面に、1600 個の蹄鉄が打ちつけられた木レンガの壁がある[写真 21、22]。これは、北海道の産業の発展に貢献し、北海道開拓の陰の功労者ともいえる馬を称えるとともに、その供養の意味も込められた装飾である。このデザインのモチーフとして、インドのファテープル・シークリーの大扉を用いており、その扉には大量の蹄鉄が打ちつけられている［写真 23］。そうしたデザインの実践を試みたために木レンガを背景にして、蹄鉄の壁が誕生したようである（近江（1971：佐藤武夫による発言）及び「「北海道百年記念施設の考え方」についての座談会」（1987 年 2 月 7 日実施。広田基彦による発言）より）。

山内壮夫はこの蹄鉄の壁に対して、次のように評している。

> 遠くから見ますと、蹄鉄に見えませんでね、非常にきれいな、リズミックな壁面なんです。あれはやっぱり、開拓の足跡に対する、建築家佐藤武夫の造形的ロマンだと思いますよ。（栗田 1975：111 山内による発言）

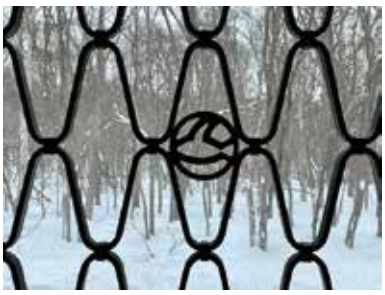


写真 24　アイアングリルのパターン
上左：はまなす
上中：フェニックス（鶴）
上右：列柱の十字形断面
下左：シャケ
下右：熊の鼻

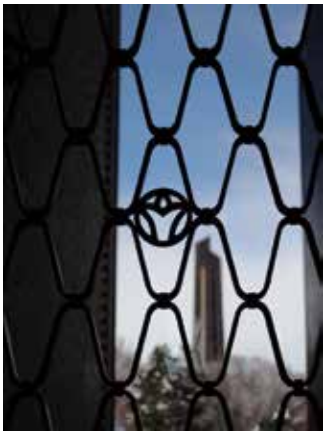


写真 25　アイアングリルをとおして見る百年記念塔（出典：2021 年度フォトコンテスト「思い出」部門賞　草嶋宏次さん「花と百年記念塔」）

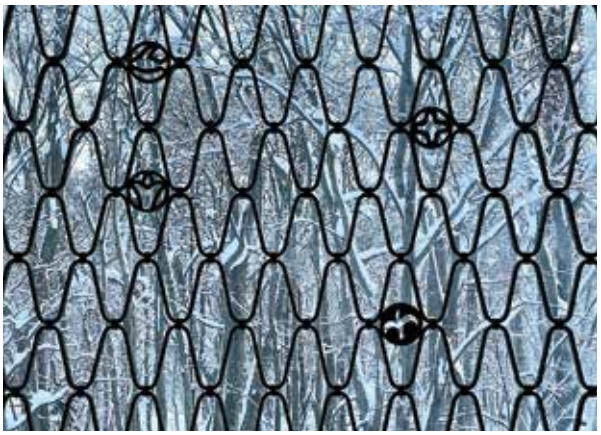


写真 26　アイアングリルをとおして見る森林風景

写真 27　アイアングリルをとおして見るグランドホール

左　写真 28　鉛直性を強めるグランドホールのシャンデリア（撮影：川田宣人）

右　写真 29　無限にひろがる記念ホールのシャンデリア（撮影：川田宣人）

写真 30　グランドホールに差し込む光と影

写真 31　ブリックワークやシャンデリアの影によって描かれる模様

写真 32　蹄鉄の壁に差し込む光と影（出典：2021 年度フォトコンテスト「建物」部門最優秀賞　三好加奈子さん「刻まれた歴史」）

また、佐藤武夫自身も次のように振り返っている。

この記念ホールは、蹄鉄の間とでも呼んで貰いたいところです（近江 1971：佐藤武夫による発言）

(5) アイアングリル

当該建築内各所に、鉄製の格子（アイアングリル）が設置されている。ここには、北海道を象徴するモチーフをもとにした 5 つのパターンがあしらわれている［写真 24］。設計に携わった細田雅春氏に伺ったところ、それぞれ「フェニックス（鶴）」「はまなす」「シャケ」「クマの鼻」「（開拓記念館の）列柱の十字形断面」であるとのことである。このグリルをとおして建築の内外を見ることで、異なる印象を与えてくれるものとなっている［写真 25、26、27］。

(6) シャンデリア

当該建築内外各所に、レンガ壁から飛び出すようにデザインされている電灯も細かくデザインされている。ここでは、とりわけグランドホールと記念ホールのシャンデリアについて述べる。

グランドホールのシャンデリアは、電灯の上部に天井にまで続くほどのガラスの皿が連なっている。ガラスの皿は全ての電灯にもついているものだが、ここでの装飾的意義は、レンガのブリックワーク同様に空間の鉛直性をより意識づけ、強調する意味を持たせたものだといえる［写真 28］[20]。また、記念ホールでは、天井梁から吊り下がった円形のシャンデリアが 4 つ設置されている。それぞれ 24 個もの電灯が宙に浮いているがごとく輝きを放っており、この空間の格調高さを演出している［写真 29］。

(7) 光と影の演出

このような種々の装飾とともに、開拓記念館では時間とともに移り変わる光と影の演出も見ものである。例えば、床に写し出されるアイアングリルや列柱の影、またブリックワークの凹凸の影による壁面の彩りなどがある［写真 30、31］。また、記念ホールにおいて、早朝や冬期の夕方になると東西面のガラスから直射日光が入り、蹄鉄の壁に光が差し込むのである［写真 32］。馬を供養する壁面という意味も合わさり、照らされた壁面に神々しさが感じられる。さらに、記念ホールのガラス窓は、正対しているので、日が落ちて暗くなってくると、それ

(20) ガラスの皿は、佐藤武夫による他の作品でも用いられていることがあり、ここで新しく生み出された発想ではないが、鉛直方向に長く連ねていく手法は、開拓記念館において特徴的なものである。

ぞれが合わせ鏡のようになり、円形シャンデリアの光が無限に広がっていくような演出も見られる［写真 29］。

このような光と影の演出については、直接の言及はないものの、建築表現として意識してデザインされていると考えられる。

以上のように、開拓記念館における芸術作品や装飾的要素は、単なる付加的な装飾ではなく、建築空間と密接に結びつき、時には建築自体の一部として機能している。それらは個々に独立した存在でありながら、建築全体のテーマである“記念性”と“象徴性”を強める重要な要素として機能していると考えらえる。特に、光と影による空間演出は、これらの要素をより豊かな表現へと高めているといえる。

5　北海道開拓記館のテーマを基にする総合的な空間体験

本章では、来館者の動線に沿って開拓記念館の空間体験を追うことで、［3.2］で設定した「北海道百年という“記念性”と未来に向けた“象徴性”」というテーマが、いかにして体現されているのか、4 章でのそれぞれの建築的工夫を複合的に捉えて考察することで、当該建築に対する筆者なりの解釈を提示する。ただし、現在百年記念塔は解体されているので、開拓記念館時点での状況として述べるものである。

まず、開拓記念館に訪れる際には、国道 12 号や周辺道路を介して近づいてくる必要がある。その際に、遠方からでも百年記念塔が目印となる。野幌森林公園に入ると、百年記念塔を横目に迂回して木々の合間を通って開拓記念館のある方向へと進んでいく。すると、視界がひらけたところで突如として建物が現れてくる。その視界の奥には百年記念塔がそびえており、塔との高低関係の中でひとつの建築であるような印象を受けるものである。

開拓記念館の外観は、北海道の産業の発展において重要な素材でありつつ、野幌の地元で生産される地場の素材でもあるレンガで作られた単純かつ巨大な形態となっており、有機的な風景である森林と対比しつつも調和して建っている。さらに極端に細い列柱がその“象徴性”を強調し、レンガの圧迫感を和らげ当該建築へ足を向かわせる。

アプローチデッキに佇む彫刻「羽ばたき」は、“記念性”のもと定められた百年記念塔へと向かう南北軸かつ当該建築の中心軸上にあり、「羽ばたき」に近づくことで自然と軸線上に立つことになる。「羽ばたき」は北海道の象徴たる鳥「鶴」をモチーフとしており、その付近で手を叩くと、その音が湾曲した壁にこだまして、まるで鶴が羽ばたいているような音が鳴り響く。この仕掛けは、佐藤武夫が若かりし頃に発見した「鳴き龍」の原理を応用したものであり、建築と芸術とを一体化させることを志した佐藤武夫がたどり着いたひとつの到達点である。

南北方向の動線を意識させる両壁を横目に、開拓記念館に入るとグランドホールという巨大な空間が目の前に広がる。純粋なレンガの空間に圧倒され、ブリックワークやシャンデリアの効果も合わせて自然と視線が上に向いていく。この時、無意識に数歩進みつつ見上げるため、それと認識しないままライラックの円環の中心に建っているのである。天井まで目線を上げると、力強い構造が剥き出しになっており、レンガ壁と相まって北海道の大地が持つエネルギーを感じることができる。大空間の中で視線が泳いでしまった時にその焦点として目を向けるのが、色彩豊かでレンガの中で一際目立っているタペストリーである。ここには、北海道百年記念事業で制定された北海道章がさまざまな色調で描かれており、“記念性”のあるタペストリーへの目線はまさに“記念性”のある南北軸に向かうのである。

南北軸方向に視線を戻したあと、レンガの壁によって北側方向に意識を向けると、北側の出入り口の先に大きな物体を目にする。そのままロビーを北側に進むと、徐々にその姿が顕になり、ガラス面や出入り口の枠が額縁となって百年記念塔の姿を見ることができる。

続いて、記念ホールへと足を運ぶ。中に入ると、レンガ壁に囲まれた荘厳な空間の中でのタペストリーに意識が向けられる。このタペストリーには、北海道の代表的な動植物が描かれている象徴的なデザインとなっている。ステージまで足を運び、いざ振り返ると、両側の壁から入る光による明るい空間が広がり、その先にある蹄鉄の壁が目に入る。タペストリーで北海道の大地の雄大さへと思いを馳せたあとに、蹄鉄の壁では北海道の開発の苦労を偲ぶ気持ちが湧き起こるのである。時期や時間帯によっては、蹄鉄の壁に直射日光が差し込み、一層神々しさが感じられる。そうして記念ホールの出入り口へと戻る時には、両側のガラス窓に目を向け、北海道らしいモチーフがあしらわれたグリルを通して、新しい視点でグランドホールや森林の姿を見ることができる。また、時間帯によっては、合わせ鏡となったガラス窓により無限に広がる空間（シャンデリア）も見ることができる。

その後、展示を観覧し 2 階に出てグランドホールを見下ろすと、モザイクタイルによるライラックの円環の全体像を見ることができる。場合によってはそこで初めてその存在を認識することになるかもしれない。1 階へ戻る際に、休憩ラウンジにも足を運べば、四季折々の

森林と百年記念塔の姿を眺めることができる。そして1階へとおりると、今度はじっくりとモザイクタイルのライラックへと目を向けることができる。また、長い時間を建物内で過ごすので、来館した時とは異なる影の形が広がっていることには気づけるだろうか。

そして開拓記念館を出て、改めて「羽ばたき」を前にする。“記念性”と“象徴性”が絡み合うこの彫刻を前に、何を想い手を叩き、鶴はどこへと羽ばたいていくのか。

以上のように、開拓記念館は、単なる建築要素や装飾、芸術作品の集積ではなく、それらが渾然一体となり、来館者の動きに沿って“記念性”と“象徴性”が重層的に体験される空間として構成されている。つまり、北海道百年という“記念性”と未来に向けた“象徴性”というテーマが合わさって構築される、総合的な空間体験が開拓記念館の魅力であり、佐藤武夫の設計人生の集大成ともいえる建築になっているのである。

当該建築に対して、佐藤武夫は「開拓百年のこの地の歴史と未来への期待という厳粛なテーマを果たしてこの建築はどこまで謳い得ただろうか。自分には判らない。」（佐藤 1971）との言葉を残している。その答えとなるようなエピソードがある。

> 開拓記念館ができたとき、未知の女子中学生から、建築によってはじめて感動させられましたというファンレターが来たんです。非常に喜びましてね、（中略）「きみ、これだよ」というような、そう口に出してはいいませんけどね、そんな感じでございましたね。（栗田 1975：69 佐藤次夫による発言）

建築家として、その土地の風土や市民に目を向け、「万人」に受け入れられる建築を目指してきた佐藤武夫の集大成となる建築が、一人の中学生に手紙を書かせるほどの感動を与えた。そのことこそが、この建築の真の価値を物語っているだろう。

6　おわりに―今後に向けた視座

本稿では、開拓記念館の建築を対象として、その建設経緯や、佐藤武夫にとっての位置づけ、当該建築に見られる建築的工夫について、既往研究や佐藤武夫をはじめとする建設関係者らの言説をもとに整理・考察してきた。それをもとに、“記念性”と“象徴性”が織り重なる総合的な空間体験が開拓記念館に見られることを明らかにした。佐藤武夫が目指した「建築は万人のものである」という理念は、当該建築において、地域の風土や歴史を踏まえた建築デザインとして具現化されていたといえる。

一方で、本稿では建設に係る当事者による意図のみを取り上げており、当時の社会的文脈や現代的な視点からの検討は十分になされていない。

例えば、「北海道百年記念事業」に対しては、先住民族の立場や「開拓」の負の側面への配慮が不十分であるとの批判が当時から存在していた。当該建築においても、直接的にそれを意識したデザインはなされていない[21]。しかし、佐藤武夫自身は設計の検討段階においてアイヌ文化からもデザインのモチーフを抽出しようとしていたことが、近江（1971：佐藤武夫による発言）において、次のとおり残されている。

> （タペストリーのデザイン検討の話題の中で）
> いろいろなアイデアが出たんですが、北海道といえば直ちにあのアイヌ模様と結びつけることに対して、現代の道産子は、かなり強く抵抗を示しますね。土産ものにあんなに使われているのに…。
>
> ※ 冒頭（　）は筆者による補足
>
> できれば格天井のパネルのひとつひとつに、アイヌの模様をパターンにしたものを入れ、うんとリッチにしたかった。予算もある程度とりつけたんですけどやれなくて他へ廻してしまった。

これらの記述のみでは、佐藤武夫がどのようにアイヌ文化について考えて発案したか、またそれらが具体的にどのような経緯で見送られたのかは不明である。これらの発言を根拠に先住民族への配慮を行ったといえるものでもないが、「開拓記念」ということの中に、先住していたアイヌ民族の存在を無視していなかったとはいえるだろう[22]。佐藤武夫は、当該建築の建設後すぐに亡くなっているためこれ以上の直接的な言及は見られないが、デザイン検討のプロセスについて深掘りしていくことで新たな情報が得られる可能性は残されている。

また、建設当時はバリアフリーの概念が日本の建築界に浸透する以前であり、現代の視点からみれば利用者の多様性への配慮という点で課題が見られる。その結果、後年のバリアフリー化において、後付けのエレベーター塔屋がスカイラインから飛び出し当該建築の外観を著し

(21) ［4.4（1）］において、山内壮夫が「羽ばたき」制作にあたって、アイヌ民族の伝統的な舞踊のひとつである「鶴の舞」を参照した旨を指摘しているが、鶴というモチーフ以降の具体的なデザインは、山内壮夫によるものであるので、佐藤武夫自身がそれを考慮したものではないと考えられる。

(22) 百年記念塔を設計した井口健も、アイヌ民族への意識を持った設計を行っていたが、予算的に認められなかったとしている。参考：「塔の根元に隣接し巨大なモニュメントを置くはずだったが、「当時の道幹部に予算不足で造れないと断られた」（中略）井口案にあった石積みのモニュメントには、壁面にアイヌ文様を施すとしていたが、結局、造られることはなかった。「モニュメントには、アイヌと和人、全ての先人への慰霊と感謝を込めた。記念塔のそばにあることで初めて完成たり得た」と井口さんは悔やむ。」（2019年5月10日付 北海道新聞夕刊「百年記念塔「未完だった」／設計者・井口さん 解体決定無念／アイヌ文様施す碑 幻に」より）

く損なったり、スロープの設置によってグランドホールのモザイクタイル画が一部破壊されたりするなど、建築デザインへの影響も生じることとなった。

こうした点を踏まえると、佐藤武夫が掲げた「万人のもの」という理念について、とりわけ開拓記念館に対して、より広い社会的・歴史的文脈の中で再検討する必要があると考えられる。それは、開拓記念館という建築の歴史的意義を、現代の多様な価値観の中で改めて問い直すことにもつながるものである。さらに、2023年に百年記念塔が解体されるなど、記念施設地区を取り巻く状況も変化している。今後は、本稿で明らかにした建築的な工夫や意図を踏まえつつ、より広い視野から当該建築の意義を検討していくことが課題となる。

7　謝辞

本稿の執筆は、2021年度に実施した「森のちゃれんが50周年」事業での種々の活動が基となっている。そこに携わった職員各位、建設当時の貴重な話をいただいた細田雅春氏、当該建築への新たな視野を提供してくださったフォトコンテスト入賞者には、記して謝意を表する。

引用・参考文献

井口健 1971. 記念塔：建築画報 Vol.7 No.6 特集／北海道百年記念施設. 建築画報社.

犬飼哲夫 1971. 北海道開拓記念館の意義：建築画報 Vol.7 No.6 特集／北海道百年記念施設. 建築画報社.

近江栄 1971. 開拓記念館を見て作者に聴く：建築画報 Vol.7 No.6 特集／北海道百年記念施設. 建築画報社.

加藤誠平 1967. 北海道百年記念野幌森林公園基本計画の研究. 北海道.

記念塔公開設計競技最優秀作品／久米建築事務所 1971. 作品：建築画報 Vol.7 No.6 特集／北海道百年記念施設. 建築画報社.

栗田勇監修 1975. 現代日本建築家全集 7 佐藤武夫とその事務所. 三一書房.

栗谷川健一 1971. 常設展示室デザインを終って：建築画報 Vol.7 No.6 特集／北海道百年記念施設. 建築画報社.

佐藤武夫 1957. 海外紀行: 薔薇窓. 相模書房. pp. 50-113.

佐藤武夫 1961. 市庁舎建築. 相模書房.

佐藤武夫 1969 a. 都市美随想十話; 火燈窓. 相模書房. pp. 141-181.　初出; 1965-1966.

佐藤武夫 1969 b. 私の信条を問われて　浜口隆一氏のインタヴューに答えて; 火燈窓. 相模書房. pp. 318-326. 初出;1966.

佐藤武夫 1969 c. 建築と美術の結びつき　「建築＋美術」作品写真展を開催したときの発起人代表として執筆した趣意書. 相模書房. pp. 313-317. 初出;1968.

佐藤武夫 1971. テーマは謳われただろうか：建築画報 Vol.7 No.6 特集／北海道百年記念施設. 建築画報社.

佐藤武夫設計事務所 1971.　作品：建築画報 Vol.7 No.6 特集／北海道百年記念施設. 建築画報社.

高山英華 1966. 北海道百年記念地区基本計画の研究. 北海道

田中孝・米山勇 1997. ロマンティストたちの家ー佐藤武夫と佐藤総合計画の半世紀. 日刊建設通信新聞社.

田中忠雄 1971. 壁掛の制作にあたって：建築画報 Vol.7 No.6 特集／北海道百年記念施設. 建築画報社.

広田基彦 1971. 新世紀を築く北海道：建築画報 Vol.7 No.6 特集／北海道百年記念施設. 建築画報社.

北海道百年記念施設建設事務所編 1969. 北海道百年記念事業の記録. 北海道.

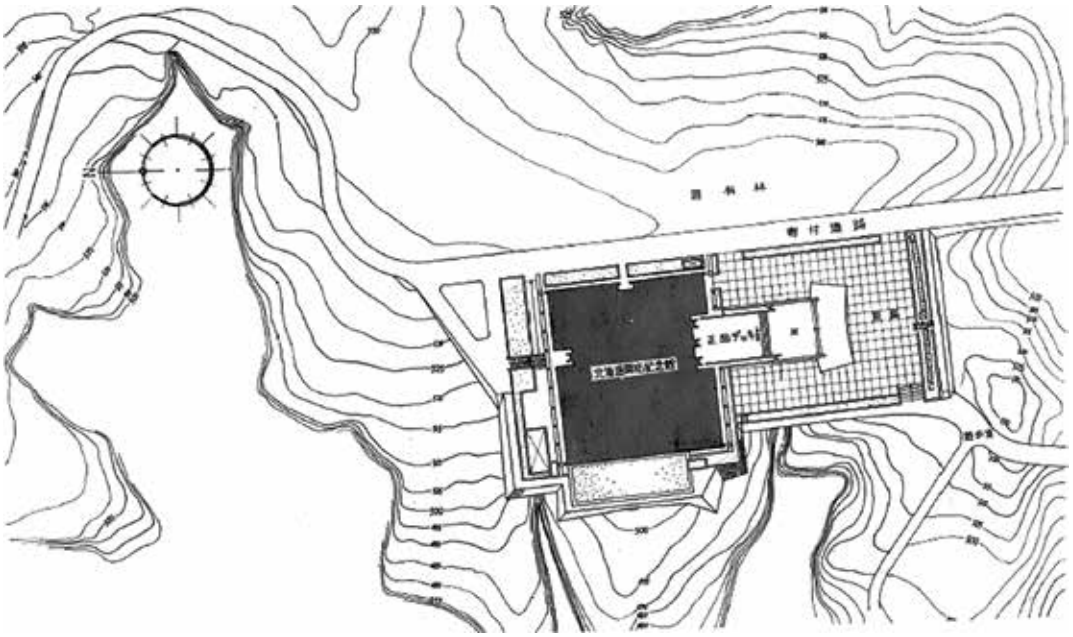
町村金五 1971. 年来の夢を実現：建築画報 Vol.7 No.6 特集／北海道百年記念施設. 建築画報社.

宮入保 1971. 記念館の設計を担当して：建築画報 Vol.7 No.6 特集／北海道百年記念施設. 建築画報社.

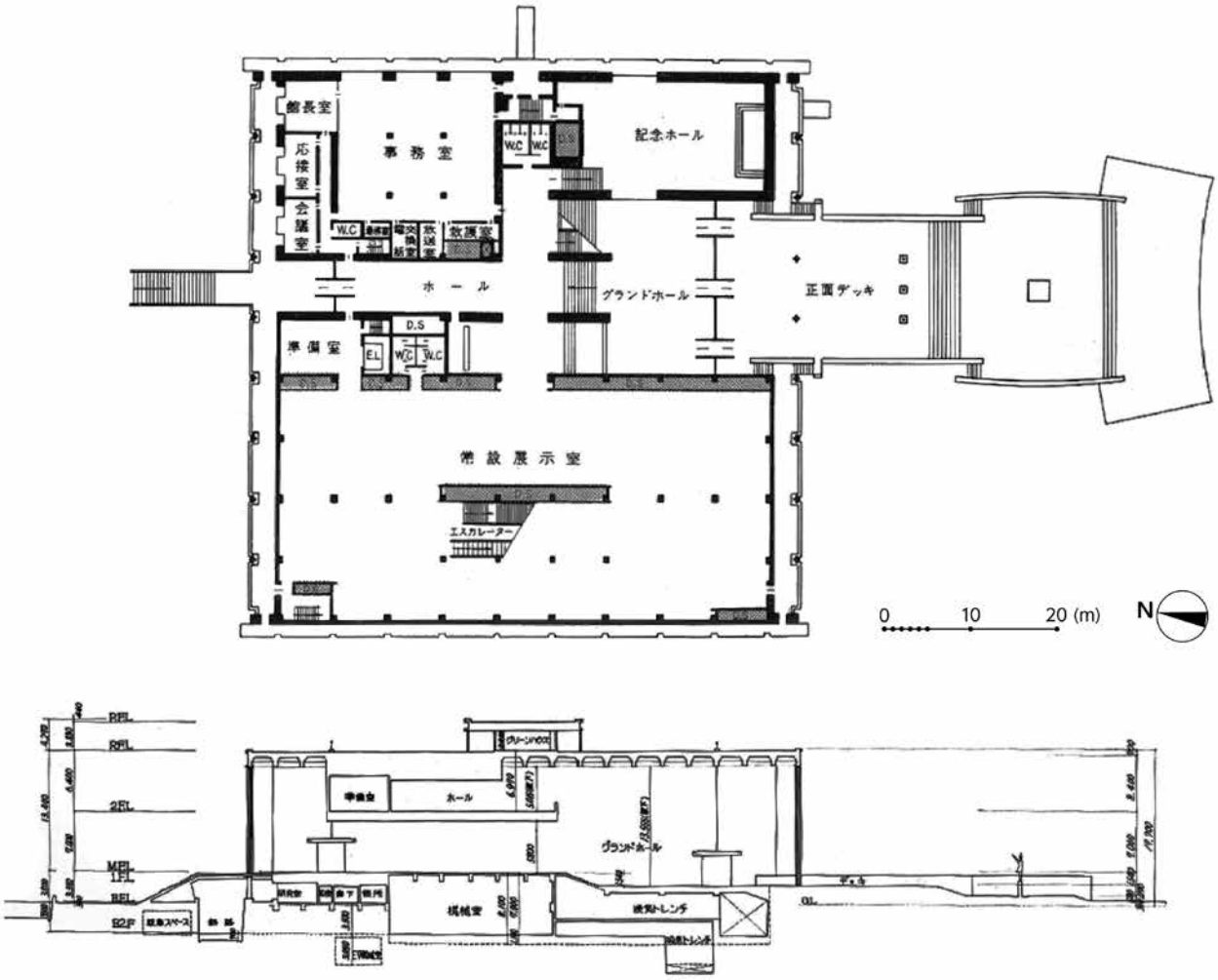
森谷幸助 1971. 落成にあたって：建築画報 Vol.7 No.6 特集／北海道百年記念施設. 建築画報社.

山内壮夫 1971.「羽ばたき」制作記：建築画報 Vol.7 No.6 特集／北海道百年記念施設. 建築画報社.

米山勇 2005. 真の公共建築を保証するものー佐藤武夫の出発点と到達点をめぐって：建築画報 313号　特集／佐藤総合計画60周年. 建築画報社.



別図１　建設時の配置図　（出典：佐藤武夫設計事務所（1971）より）
※道路形状に現状と若干の違いが見られる。



別図２　建設時の平面図（上）／南北断面図（下）（出典：佐藤武夫設計事務所（1971）より　スケールバー及び方位は筆者追記。）
※現況の平面図は『北海道博物館要覧』を参照されたい。
URL: https://www.hm.pref.hokkaido.lg.jp/study/publication/#outline（2025 年 3 月現在）

NOTES AND SUGGESTIONS

The Architectural Vision of Architect SATO Takeo Embodied in the Historical Museum of Hokkaido (Now Hokkaido Museum)

SUZUKI Akiyo

This study examined the architectural design of the Historical Museum of Hokkaido (now Hokkaido Museum), completed in 1971 as the final work of architect SATO Takeo. Constructed as part of Hokkaido's Centennial Project, the building has received numerous accolades, including the Prize of AIJ for Design. This study analyzed sources including the historical background of the construction project, and statements by Sato and other involved persons, revealing that the design was based on two primary themes: "commemoration," representing the pioneering history of Hokkaido, and "symbolism", representing aspirations for the future. The study further explored how these two themes are demonstrated through architectural elements, such as the museum's integration with ancillary facilities along its north-south axis, its brick exterior which harmonizes with the forest setting, its characteristic slender colonnades, and the melding of architectural elements with works by artists. The structure evokes a spatial experience which seamlessly blends commemoration and symbolism, and can be regarded as the culmination of Sato's architectural philosophy.

SUZUKI Akiyo: Museum Studies Group, Research Division, Hokkaido Museum