

1. チャールズ・ムーアによる序文

英語版の谷崎潤一郎の『陰翳礼讃』，すなわち『In Praise of Shadows』には，チャールズ・ムーアの序文が付されている¹。

ムーアは1925年生まれの建築家であり，この英語版の出た1977年当時はUCLAの建築学部において教鞭をとっていた。序文の肩書きはしたがって，School of Architecture, UCLAだ。作品としては1960年代にサンフランシスコから北に向かった海岸沿いのコンドミニアム，シーランチが有名であり，1965年から1970年には，ポール・ルドルフの跡を継いでイエール大学のディーンを務めた。つまり建築界の論客として大いに名を馳せ，一世を風靡する建築家であった。

ムーアはモダニズム，あるいはインターナショナルイズムと称される建築が捨て去ったヴァナキュラーな素材や形に共感を寄せる建築家であった。高踏的な建築家たちとは一線を画し，自然や場所や身体や歴史に即して建築を考える人間であるとも目されていた。と同時にポップなデザインにも関心を示す，アメリカンな建築家であった。

当時アメリカ東海岸にはホワイト&グレイと呼ばれた対立項があったが，ムーアは強いて言えばグレイであったと言えるだろう。つまり，リチャード・マイヤーやピーター・アイゼンマンのような純粹かつ抽象的造形の求道者—ホワイト—でなく，むしろヴェンチュエリのように雑種的で大衆的なヴォキャブラリーによる意味にあふれた建築に親近感を感じる建築家である。少しばかり当時の状況をふりかえっておこう。

1970年代半ばの京都大学で教育を受けた筆者

は，当時助教授であった上田篤が住居論の講義の中でこうした変化の兆しに言及したのを覚えている。上田篤はこう言ったのだった。ポール・ルドルフのような，ヒロイックな，肩肘張った，「モダニズム」的な建築はもはや時代遅れである，もっと自然で「普通」，そしてキッチンでさえあるような建築へと向かっていく建築の流れ，つまりムーアの建築こそがこれからの主流となる，と。ケント紙にロットリングでひたすらルドルフばりのハッチングを施していた学生たちは，まさしく冷水を浴びせられたのだった。

「普通」である，という言い回しは，これはもちろんordinary and uglyというヴェンチュエリのキャッチフレーズに呼応している。英雄的で高踏的なものでなく，普通で醜くさえあるものへ。形でなく意味へ。ヴェンチュエリが『Complexity and Contradiction in Architecture』で展開した考え方（まさに彼の「仮想敵」がルドルフであり，「モダニズム」であった）が，イエールの主流となり，アメリカやヨーロッパの建築思潮を攪乱し，そして日本の京都大学にも伝わっていた。

イエール大学といえばもうひとつ思い出す。1976年に京都大学を訪れていたイエール大学在学中の女子学生が，もちろんその美しさとともに記憶は固定されているのだけれども，イエール大学キャンパスに新しく建ったルイス・カーンのポール・メロンセンター（のちにSD誌でブリティッシュアート・ミュージアムと紹介された）のことを，その佇まいにおいてもディテールにおいてもそれはそれは美しいものであって，ルドルフの建築学部棟などとは建築としてのク

オリティーが違う、と語ってくれたのだった。図面や写真では決してわからない、と。確かに。カーンの建築は図面や写真ではなかなかわからないところがある。というよりえてして実物が図面や写真を超えている。筆者は翌年の夏、このことを確かめるべく北米大陸を旅し、カーンの建築をまわってその毅然とした佇まいに感銘を受けるとともに、彼女の言葉にあらためて深くうなずいた。

ヴェンチャーリについていえば、渡辺豊和責任編集の『建築評論』誌の連載記事で、神戸大学向井正也研究室助手の毛綱モン太が毎号ヴェンチャーリ賛歌を高らかに謳い上げて、関心を多に盛り上げていた頃でもあった。この渡辺豊和、毛綱モン太、そして安藤忠雄が当時、関西三奇人として大いに名を馳せていた。

ヴェンチャーリとムーアは響き合いもしていたものの、ややそのスタンスが異なってもいた。ヴェンチャーリのアンチ・モダニズム、すなわち純粋なものより曖昧なものへの嗜好、多様性を許容し、多義的な意味にあふれる建築は、建築界の方向性に大きな地殻変動を与えつつあった。これはムーアも同じである。とはいえムーアの場合、ヴェンチャーリの文化的戦略を踏まえたインテリ的な歴史観よりは、よほど素朴に自然や歴史や場所に向き合う視点、大衆のともいっていい視点を感じさせた。

たとえばモダニズムの忌避した傾斜屋根をムーアもヴェンチャーリも積極的に用いるのであるが、その扱いにしてみても、シーランチの村落のような素朴さとヴェンチャーリの母の家の象徴性とエスプリを漂わせたスノビズムには大きな違いがある。自然に用いるか戦略的に用いるかの違い、といってもいい。

ともあれこれが「ポストモダニズム」と呼びならわされていく流れのはじまりでもあった。屋根を架ければ、というわけではない。しかし屋根はひとつの表徴ではあった。シンメトリーと屋根とはモダニズムのメインストリームではタブーであったからだ。もちろん装飾も。ポストモダンはいずれもこれらをすべて採用した。

1982年にはマイケル・グレイヴスがポートランドビルでホワイトから転向を果たして、その

軽やかでキッチュなスタイルはポストモダンの批評的パワーを感じさせた。しかし80年代後半には「ポストモダニズム」という言葉自体が「ポストモダン・ヒストリシズム」と同義となっていく。自然や身体への関心はいつしか抜け落ち、とりわけ1884年のフィリップ・ジョンソンによるAT&Tビルのウルトラ・スノビズムの参入以来は完全にそぎおとされ、歴史的断片のコラージュの様相を呈するようになってしまった。いわば「豊かさの消費形態」と化したのである。

ジェイムズ・スターリングのポストモダン化に大きな影響を及ぼしたと言われるレオン・クリエの場合は確信犯的ヒストリシズムであって、豊かさの消費形態などというツッコミの余地もユーモアのかけらもないシリアスなスタイルを精力的に描き出していたし、リカルド・ボフィールはその圧倒的なドローイングの力量によって、かえって初期の鮮烈さをポストモダンスタイルに退行させてしまったが、ともあれ百花繚乱のポストモダンが80年代後半に花開いた。

ただ当初のポストモダン、つまりムーアやヴェンチャーリの初心はそうしたものではなかったのだ。モダニズムが捨て去り、あるいは置き去りにした建築の意味でありユーモアであり諧謔であり、なにより批評であった。もっともこの歴史的断片のコラージュと化した「ポストモダニズム」を最も印象づけたプロジェクトの先駆けが1978年のニューオーリンズのイタリア広場であって、それがムーアのプロジェクトであったのはいかにも皮肉な話である。彼の初心一素朴な自然・身体一からの逸脱が、結果的にポストモダンの歴史への傾斜に拍車をかけたのだから。

時間を戻そう。1970年のイェール大学の数学教室棟のコンペにおいてはムーアが審査委員長となって、ヴェンチャーリの一見「何の変哲もない」案を一等にしている。審査員のひとり、ロマルド・ジョゴラは「まるで新しい扉が開かれたようだ」と賞賛した。結局建てられることはなかったが、イェールの歴史学の論客ヴィンセント・スカーリーも審査に加わり、結果に加担している。周囲のコンテキストに合わせて壁面をゆるく湾曲させ、隣接する建物の高さに合

わせて塗り分けるように壁面の仕上げを変え、意図的にごくあたりまえの窓を並べていく。ヒロイックな身振りのかけらもない。ムーアもスカーリーも「仕掛けた」のだ。案の定、この建物をめぐる議論は沸騰した¹¹。

そもそもこのスカーリーこそがヴェンチュエリの『Complexity and Contradiction in Architecture』に序文を寄せて「ル・コルビュジエの『Ver une architecture』以来の重要な著作である」という言葉でその神話性を高めた当人であった。そして彼こそがグレイ派の思想的バックボーンでもあったのである。ちなみにホワイト派の思想的バックボーンはコーネル大学のコーリン・ロウであった。グレイ派の牙城としてのイェールとホワイト派の牙城としてのコーネルという対比でもある。話をわかりやすくするためにここでは単純化してホワイト派が「モダニズム」でグレイ派が「ポストモダニズム」と言い切ってしまう。

「ポストモダニズム」の勃興期、ヴェンチュエリはフィラデルフィアにおいてルイス・カーンの近くに（地理的にも精神的にも）おり、ムーアはプリンストン大学でカーンのティーチングアシスタントをつとめていたから、グレイ派としてはカーンも自陣営に取り込みたいところだ。実際にムーアもヴェンチュエリもカーンにしばしば言及した。もちろんカーンはカーンであってホワイトでもグレイでもない。世代も戦略も違う。カーン建築の形式性はきわめて厳格であって、グレイのポップさとは縁もゆかりもない。素材もヴァナキュラーという文脈で語られるべきものではない。ただすくなくとも真っ白に塗って素材感を消すというやり方はとらなかつたから、ホワイトではない、というわけである。

さて、ホワイトとグレイの嗜好の違いを一言で言うなら、ホワイト派はくっきりとした対比に美学的根拠を置いており、グレイ派は曖昧な諧調に美学的好みを置いている。曖昧 ambiguity、これはまたヴェンチュエリのキャッチフレーズのひとつである。これらをコントラストの美学とグラデーションの美学と名づけてみようか。いわばくっきりした対比とゆるやかな諧調。

もちろん、一方のみで語り得る作品は少なく、

多くはその重ね合わせであるし、たとえばカーンにもコントラストの美学とグラデーションの美学の両方がある。ただこの2つの美的関心、対比と諧調を通して、西洋の美学と日本の美学についていくぶん考えるべきことがあると思う。ずいぶん回り道をしてしまったけれども、そもそも『陰翳礼讃』の話であった。

陰翳礼讃の美学は、強いて言えば、グラデーションの美学を基本とする。激しい対比というより、かそけきうつろいを愛でるまなざし、である。谷崎もまた闇の中の諧調を、ときに皮肉をこめつつも、美しく描き出してゆく。たとえば「日本座敷の美は全く陰翳の濃淡に依って生れているので、それ以外に何も無い。西洋人が日本座敷を見てその簡素なのに驚き、ただ灰色の壁があるばかりで何の装飾もないと云う風を感じるのには、彼等としてはいかさま尤もであるけれども、それは陰翳の謎を解しないからである¹²」といったふうに。

とはいえ谷崎はコントラストも見逃さない。巧みにグラデーションの重なりと奥にちらり、きらりとひそむコントラスト。ただそれは闇の諧調の中にぼんやりと浮かび上がるコントラストであって、白やレンガの壁を照らし出す直射日光と影の対比ではない。闇に浮かぶ文楽人形の顔と手の白さ、あるいは闇の中の金箔のきらめき、といった曖昧なものにとけ込むようなコントラストである。対比のはっきりしたホワイトでなく諧調の中にあるグレイ。

とするならムーアがここで序文を認めるのも道理ということかもしれない。ムーアは、人間の根源的欲求に「住まう」ことがあり、「住み込む」という行為には建築や庭や光など助けがいる、と語り出す。世界に投げ出された人間が居場所を求める。そのとき、人は世界に住み込む根拠を、よりどころを、必要とする。西洋文化では、とりわけ光の存在が重要である。そこで、壁に反射されてはじめて太陽の光のありがたさに気づく、というカーンの言葉を引いている。カーンは光の大切さを建築の大切さとともに語ったのである。光を最も重視する西洋文化。その光を映し出すためにこそ力強い壁がある、とする建築への確信。光と影の対比こそが建築のテーマ

となる。ムーアの序文の締めくくりを引いてみよう。

だからこそ陰翳や暗闇を礼讃するなどと聞けば、わたしたちはほっぺたを軽くひっぱたかれたような気がするのである。さしずめ音楽家が世界各地で沈黙をとらえようと作曲に励み、建築家がただ何もない空間を包み込まんがために込み入った形を作り出そうとしていることを知って興奮を覚えるように。かくして暗闇はわたしたちのものとは全く異なった文化を明るみに出してくれることになる。しかしそれと同時にわたしたちの世界のわたしたちなりの住み込み方に、深く思いをめぐらせる機会を与えてくれる。というのも、背筋がぞくぞくするような洞察を持って、日本人のかれらなりの伝統的な住み込み方を活写してくれるからである。あるいはわたしたちの生き方を変えてくれるかもしれない。(拙訳)

光をよりどころとする住み込み方に対して、闇をよりどころとする住み込み方。対比と明晰な論理に基づく住み込み方でなく、諧調と曖昧な気配に基づく住み込み方。「沈黙」、そして「何もない空間」。そこにはもはや光と影の対比による世界への住み込み方とは異なるマナーが存在するのではないか。明晰な理性に導かれて展開して来た近代建築に揺さぶりをかけていたムーア、メタフォアとして言うならば、光と影に対して陰影による揺さぶりをかけようとしていたムーアにとって、太平洋の彼方からやって来た文字通り陰翳礼讃は、心地よい衝撃であったのだろう。

ムーアがカーンを持ってくるのも、こうした文脈においてである。光を物質や身体、すなわち建築との深い関わりの中にとらえる姿勢。つまり、西洋建築あるいは西洋文化の持つ光への憧れ、光の圧倒的な存在への信頼と共感というより、むしろ自然の恵みや場所性や身体性といった文脈においてとらえたい、ただ光というよりも闇の神秘から輝き出す光として、カーンの建築を読み取りたい、と。物質の具象性を愛し、

その豊かな表情、コントラストのみならずグラデーションをも愛する者として。

それはコントラストの美学、単純な価値観、排他的な価値観、いってみればキリスト教的価値観たるホワイト派＝純粹派に対する、グラデーションの美学、多様な価値観、共存的な価値観、いってみれば異教的価値観たるグレイ派＝多義派の文脈である。抽象というより具体の強度、意識の明晰というより身体の曖昧、そして場所に満ちる存在の神秘。光の文化に対する闇の文化。そこに観念でなくむしろ物質の手触りを見る。そうしたムーアなりの思いを日本文化の鏡を借りて強化する。この序文にはそうした願いがこめられていたのではないか。そして事実、やがて広く読まれることとなるこの本は、そうした文脈を補強していったのであり、その役割を果たしたものであろう。二元的な価値観に対する、ひとつのものの中に宿る無限の諧調、という観点。それは建築のモダニズム／インターナショナルスタイルへの批評でもあった。

エドワード・G・サイデンステッカーによりまず抄訳がなされ、トーマス・J・ハーパーによって完訳がなされた英語版『陰翳礼讃』は、かくして建築学生の本読書となった。そして建築学生はもとより一般の知識人にもよく読まれた。『陰翳礼讃』は、ムーアの序文を加えた『In Praise of Shadows』として、当時のアメリカの建築界における文化戦略的なヘゲモニー争いの現場にも持ち込まれた。大声で語るコントラストの強さであるより、ささやき声に宿るグラデーションの魅力について、あらためて耳を傾ける機会を提供した。そうした議論を携えて、世界のステージに上がったのだといっていいだろう。

2. 浅草・威光院の建築

フランスのアルケスナンとスイスのサイヨンで2012年8月17日から8日間にわたって開かれた「第2回世界音響エコロジー会議 CONGRÈS MONDIAL D'ÉCOLOGIE SONORE#2」に招聘され、最終日の24日に、7月末に竣工したばかりの浅草・威光院の図面と写真と映像、そしてこれから着工する新宿・瑠璃光院白蓮華堂の図面と写真とコンセプト、それらの空間の響き、建築を刺激する仏教的概念、そして声明について話をする機会を持った^{iv}。音に関する会議であったから、本堂のコンクリートに包まれた空間の中で住職の唱える般若心経が朗々と響き渡るビデオ映像はとりわけ多くの耳目を集めた。

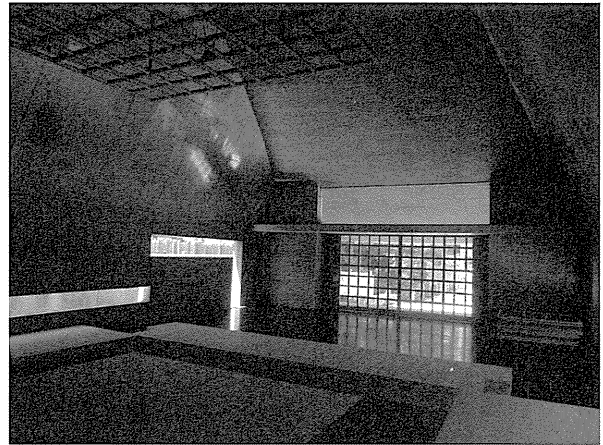
45分間のプレゼンテーションを終えると、質問が出た。

「近代建築は透明性を標榜しているが、威光院の暗がりはそのことに対するどのような考え方を示しているのか」と。

この質問はまさしく威光院において建築の構想段階以来考え続けて来たことであり、最近の関心にまっすぐに突き刺さる問いであった。光と影の対立の中の建築から、光にも影にも存在する諧調、光の調べ、影の調べの中にある建築へ。

かつて筆者の関心は黒と白の対立、対比にあった。シルエットのくっきりした影を好んだし、純白を好んだ。もちろん今でもそうした基本的な関心が変わることはない。コントラストを消すことは形を失うこととなるからだ。しかし二項の対立関係の中ではなく、相互に浸透する微妙な諧調の変化の中に建築空間を溶かしていきたいという思いが近年とみに芽生えつつある。表層のさらに手前の虚空、あるいは奥のさらにまた奥の闇。光と影の諧調は、それらはどこかで反転するものの、その反転の位相は季節により、時の移ろいにより、天気により、あるいはそれを味わう人間の気分により前にうしろに移動する。ときに形が消えてもいいではないか、と。

質問に対して筆者はこう答えた。この計画をはじめると、当初は近代建築にふさわし



本堂内観 内陣より外陣を見る

く透明感溢れるガラス張りの建築の可能性を模索した。陽光あふれる開かれた気配を持つ建築である。そして天空から訪れる光をも考えた。たとえばキリスト教の教会なら天空からの光を好むだろう。2010年春、設計段階で訪れたポルトガルでアルヴァロ・シザ設計の教会を見たとき、その巨大な扉と高い天井、光にあふれる空間は強く印象に刻まれた。そしてそうした寺院が作れぬものかとも考えた。そもそも今回建て替えられる前の威光院は、フラットルーフでかつガラスブロックの高窓から光が入る「近代建築」風の建物であったのである。

ところが寺の住職と建築の構想についてさまざまな議論を交わすうち、仏教建築がむしろ暗がりの中の世界であるということに気づいた。開かれるということが物質的な透明性や物理的な開放性を意味するのではないことにも気づいた。本堂は広く一般に開かれている。しかしそこにある種の闇が、結界の重なりによる荘重が、そして奥性とでもいうものが必要であることにも気づいた。開くということは決して人前でヌードになることではない。しかも密教である。秘めた世界の中の共感が求められる。住職もまたそうした建築を求めていた。唐招提寺などの大きな屋根を持つ建築について、住職は滔々と語ったのである。大きな傾斜屋根の下にひっそり息づく静寂の世界。暗がりの中の光の質を仏教は

とても尊ぶ、と。

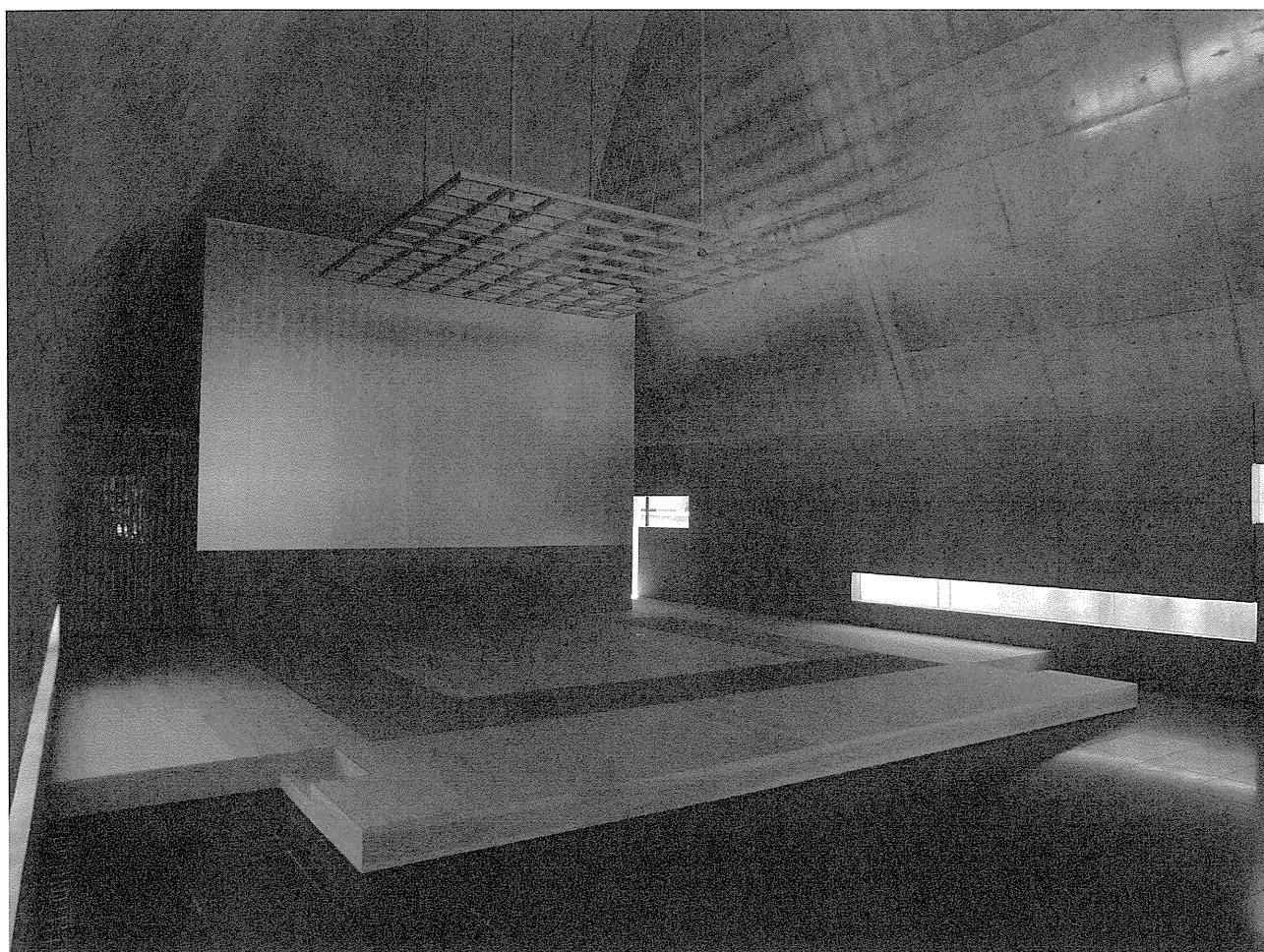
そして『In Praise of Shadows』、フランス語では『ÉLOGE DE L'OMBRE』にも言及し（会議はもっぱらフランス語で行われていたので）、日本の伝統的な宗教空間を現代に生かすにあたって、モダニズムの透明性の美学、すなわち明快な形と対比の美学を持ってするというより、周囲に溶け込み過去の記憶にも溶け込む諧調の美学をもって望んだのだという話をした。大きな屋根に覆われた暗がりの中の結界の重なり。コントラストの美学であるよりもグラデーションの美学である。ただ、奥に安置された本尊の背景には金箔を貼って闇の中の沁み入るようなコントラストを狙った。そうした旨の話をしたのだった。

仏教でいかに音が大切か、そして音を響かせる空間を求めたことも計画に大きく作用した。闇という字は門の中の音と書く。闇は音のみがその中に響いている、という解釈もできるだろ

う。また音を響かせるのに闇が必要なのだ、ともとれる。闇は聴覚を敏感にする。幾重もの結界に守られた音の空間。闇の中に豊かな諧調を見、響きを聴きとる姿勢。仏教建築は、ひいては日本建築は、そのような感性に導かれて発展して来たのではないか。視覚的透明性というよりむしろ、聴覚的透明性。周囲と溶け合う心持ち。夏から秋へと移り変わる季節には、建築の内部にまで、昼は蝉の声が入り込み、夜は入れ替わりに虫の音が沁み入ってくる。溶け合い、沁み入る、この感覚が、失われつつある。

筆者の関心は今、光と闇の、そして音の、さまざまな諧調にある。

靄亭山威光院は、浅草の多くの寺院の建ち並ぶ地域に立地する真言宗智山派の寺院である。地域に根差した寺院であって、しっかりした檀家組織に支えられている。威光院の建つ東京の下町地域は1945年3月10日の東京大空襲で10



本堂内観 外陣より内陣を見る

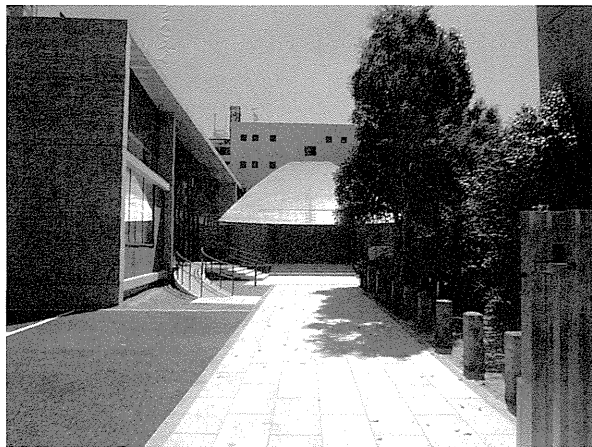
万人が一晩で焼け死んだと言われている。その火の海のなかを威光院本尊の大日如来像は檀家に担がれて逃げ延びた。おかげで戦後の威光院は元の本尊を安置することができ、これを守るべく鉄筋コンクリート造で建て替えられたのが1956年である。しかしその本堂も、また客殿や庫裏も、現在の耐震基準に耐えぬものであることがわかり、今回の建て替えとなったのだった。したがって耐震性と耐火性は今回もきわめて重要な課題であった。

大きな屋根は鉄や木なども含めてさまざまな形状と素材が検討されたが、最終的に、大きく架け渡した鉄骨を包み込む鉄筋コンクリート造となった。地域の防災拠点ともなるべく、コンクリートの壁(340mm)とスラブ(300mm)の厚みは大きく、そして鉄骨のフレーム(150φ)は橋梁のように屋根形状を支えて、より長い寿命を持つ建物となるよう計画された。反りのある屋根も検討されたが、こちらもまた最終的には、引っ張りに弱く圧縮に強いコンクリートの特性から、ゆるやかなむくりを持つ形とした。その結果、内部を大きく包み込むような空間ができあがった。残響の大きな空間は硬質な響きを持ち、声明を豊かに響きわたらせる。

2012年4月29日の上棟式に際しては4人の僧侶の読の聲が豊かに裸形の空間を満たした。自身の読経の聲が空間に響き渡り、沁み入り、かつ自身にも返ってくるので、とても気持ちよく読経ができた、と僧侶の一人は語ってくれた。

威光院本堂は構造的耐久性と施工精度の観点から、橋梁状の大きく湾曲する丸パイプによるアーチが前面と後部を架け渡し、中央の棟を支える鉄骨造が形状を決定している。このアーチから鉄筋トラスが架け渡され、中央部の曲面仮枠が吊られて内部コンクリート打ち放しの精度を高めている。内部天井両側面は塗装合板打ち放しであるが、前後部を架け渡すアーチ状の天井面はわらを固めたパネル(ハーベストパネル)による打ち放しであり、微細な凹凸が視覚的な吸収感と音響的な乱反射を担っている。

本堂の中心には天蓋が吊られ、この下で僧侶が読経する。読経の聲は堂内の隅々にまで響き



正面ファサード 屋根の下の暗がり

渡り、荘厳された空間が現出する。天蓋のうしろには一枚の壁が立ち上がって後背部と内陣外陣部とを区切る。この一枚の壁が本尊の大日如来像の背景となり金箔が施されている。

この大きな屋根に覆われた空間に、光は低い窓からやってくる。本堂北側の白い砂利敷きの中庭から反射した光、南側の墓地から直接、あるいは塀に遮蔽されつつやってくる光、前面の深い軒下の高窓から差し込んでくる間接的な光、正面の扉を開けた時の格子戸からやってくる静かな光、など、すべて光は反射され、濾されて本堂の空間をゆっくりと満たす。空間は豊かな陰影の諧調に満ち、それらの光の交錯が奥の金箔ばりの壁を下の方から鈍く照らし出して、大日如来像の瀟洒なシルエットを浮き立たせる。

南側の墓地からは新しい本堂の屋根全景を望むことができる。ゆるやかな銅板ばりの直線と曲線が新しい本堂のシルエットを形作る。軽やかに空を突く棟の高みから大きく大地に向けて下がる軒のラインは、墓地との滑らかな連続感を醸し出す。また道路側からの正面ファサードも、低い軒のラインが深い翳りを生み出して、大切なものを守る本堂の形を、そしてその印象を決定づけている。

大きな屋根の下の暗がり。ここに密やかに息衝く音響的空間は、都市の喧噪のさなかにおそらくは必要とされる無為の空間を宿している。そこに光と影の静かな諧調がたゆたっていてほしい、と念じたのだった。

3. 高山・吉島家住宅

2012年9月2日、久しぶりに高山を訪れた。吉島家住宅を見る。チャールズ・ムーアが、わざわざ地球の反対側からやってくるだけの価値がある、と述べたと館内に掲示された文章にある。

なるほど、ブルーノ・タウトやグロピウスが桂離宮を絶賛したというなら、チャールズ・ムーアは吉島家住宅、というわけである。よい対照だと思う。

「この民家の最大の見どころは、なんといっても土間の吹き抜け部分にある。大黒柱を中心として梁と束によって構成された立体格子が、高窓から投げかける光の移り変わりとともにその陰影と色合いとを転変させていく演出は見事というほかはない」（傍点筆者）と伊藤ていじが案内文に記しているが、まさしく大きな暗がりの中を高窓からの光が直交する梁や束に濾過されて土間に到達するさまは息をのませる。しかもその構成が、建具の禁欲的かつ洗練されたデザインとも相俟って、民家にありがちな臭みをいっさい含まない、静謐且つ清潔な空間を現出させている。

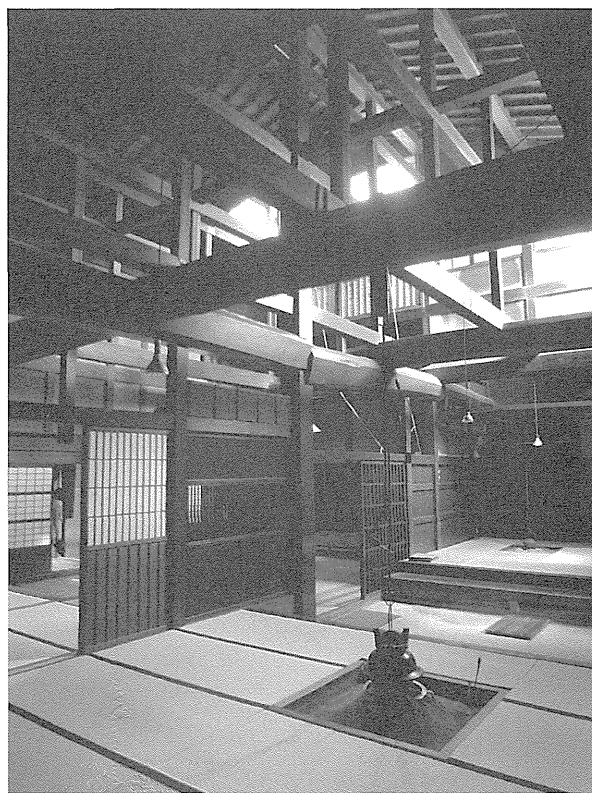
この土間の空間にも、伊藤ていじの言うように「陰影と色合いとを転変させていく演出」が見られ、諧調の豊かさは例えようもない。ただこの空間を支配する光の出所となる高窓は、見上げれば、暗がりに慣れたまなざしにはまばゆいほどの光量であって、天空からの光の強度を十分に感じさせる。つまり日常の生活に豊かなグラデーションを与えると同時に、目を上に転ずれば強いコントラストが支配している。

こうした天空からの光は、「だんな衆」とも呼ばれたという経済活動の中心をなした人々の商家が地域に果たした役割を十分に象徴するものであったろう。地域が疲弊した時は私財をなげうって建設事業を行ったという。一種の公共事業である。政治的な位置づけは異なるものの、フィレンツェのメディチ家のような存在であったといってもいいのではないだろうか。

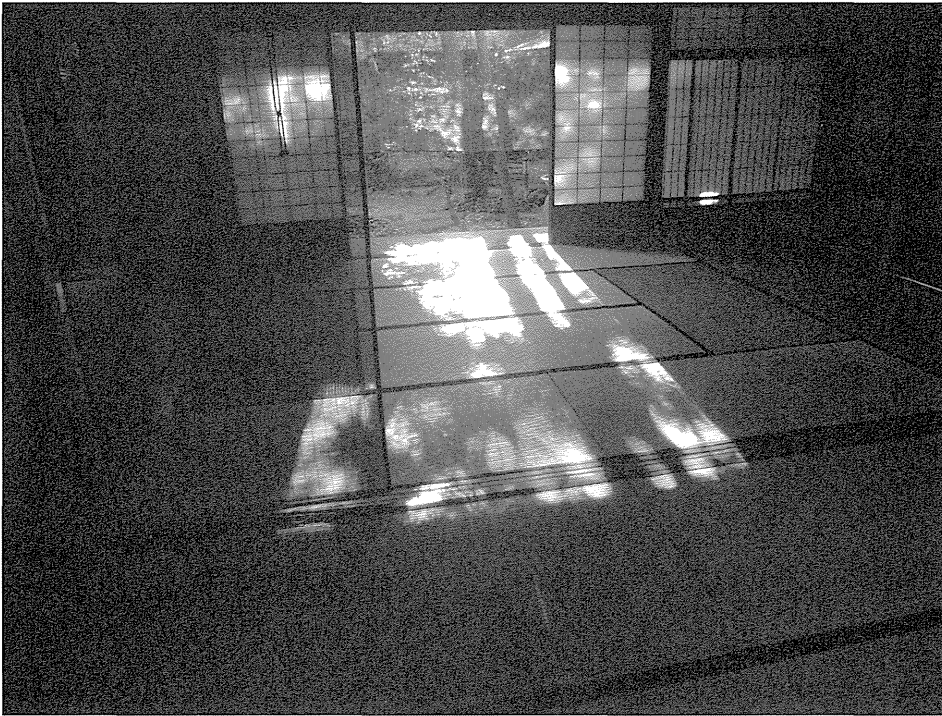
ただ、今回の訪問であらためて目を引かれた

のは、水平方向に連続する豊かな空間の流れと、そこに光を導く重層したスクリーンたちだ。奥の中庭から座敷へは、庭の樹木や深い軒下のすだれ、そして縁側を介して障子に濾された光が沁み入ってくる。時の経過とともにうつろいながら。表通りに面する格子戸を通しては半透明な光がやさしく沁み入り、同じく表通りの内側の坪庭から沁み入ってくる光とが、住まい全体の交錯する空間の奥まで静かに静かに沁み入って来て、その真ん中で交錯する。変化する光の諧調の中で、日本空間の有する「奥」性を、決しておどろおどろしくでなく、とてもさわやかな形で感じさせてくれるのである。

2階に上がれば、道路側が低く奥に向かうにしたがって高くなる屋根の傾斜に沿って、少しずつレベルの変化する床がなめらかに中庭向かって昇っていく渦巻き状の流れが心地よい。それはそのまま1階の空間の天井高と連動し、その位階性を反映している。



土間の吹き抜けの立体格子



座敷に沁み入る光

すなわち、エントランスホールの大きな吹き抜けが全体を垂直方向に貫き、2階の部屋部屋が屋根に沿って昇っていく下に、そうした空間装置に包まれるように、1階の座敷が静かにたたずみ、その水平方向の豊かな広がりを楽しんでいる。伊藤ていじではないが、「見事というほかはない」という気持ちになってくるのである。

1階の座敷に沁み入る光の諧調に浸りながら、ここにあるさわやかな陰影の豊かさ、しかも自然のさまざまな色合いをすら取り込んだ明るい陰影の豊かさに触れれば、トイレや女の肌や土蜘蛛などを引き合いに出して語られる谷崎のややもすれば日本の「後進性」を揶揄してもいるともとれる『陰翳礼讃』の文明批評をはるかに凌駕する、健全でなおかつ深い精神性をたたえた日本建築の姿を感じることができる。

英訳者トーマス・ハーパーのあとがきに記されているエピソードも興味深い。谷崎の自邸の新築計画に呼ばれた建築家が、『陰翳礼讃』をあらかじめ読み、谷崎の意向はすべて了解している、意に沿う計画にしたい、と意気込んで語りかけると、本人は、あんな家は住みにくいからもっと明るいモダンな家にしたい、と言われて拍子抜けした、というエピソードである。

このあとがきによって、『In Praise of

Shadows』はそれが大上段に振りかぶった文明論でなく、洒脱な批評、しかも自己批評をも含めた批評であると、正しく受け止められるようになったであろう。ハーパー自身、欧米のエッセイと異なって、かくも縦横無尽に、しかも脈絡なく、素材も論理も感想も自由自在に展開される日本の随想というものに、ある種の当惑を表明しつつ翻訳にあたっている、そのこともまた書き記されているのである。

こうした序文とあとがきが付されることによって谷崎潤一郎の『陰翳礼讃』は日本で享受する以上のはるかな広がりを持って外国人に影響を与えて来たわけであるが、そこにはちょっとした「屈折」もまた含まれていた。これが文化の交通する面白さであり、そのようなエラーを梃にして、人類は新しい文化を生み出し続けて来たのである。

高山の吉島家住宅は、日本の地方の豪商と名匠が到達した建築文化の高みを存分に味わせてくれる。日本人なら慣れ親しんだ陰影の重層、そして簡素な贅沢。さてチャールズ・ムーアはどんな思いでこの住宅を味わったのであろうか。ムーアがこの住宅を訪れたのは、『In Praise of Shadows』が出版されたと同じ、1977年のことであった。

4. そして闇，あるいは身体

言うまでもないことだが，西洋建築にも闇はある。あるどころか日本建築よりおそらくははるかに深い闇がある。

ただ闇と光を二項対立的にとらえている，ということだ。日本建築は闇と光が同居し，ゆるやかに浸透し合い，反転し合っている。これをコントラストとしてとらえるか，グラデーションとしてとらえるかの違いである。

無限の諧調で成立している近く世界にあえて対比を持ち込み，明快な秩序を与えようとする意志に貫かれて成立している文化と，無限の諧調をなすだけそのままにとらえようとする文化の違いでもある。弁証法とリトルネロ。幾何学と微分。

ちょうどヨーロッパのモダニズム建築が勃興する時期に近代国家を立ち上げ，国際関係を築き上げて来た日本のこの150年ほどの歴史をふりかえてみても，この明快な世界—コントラスト—と曖昧な世界—グラデーション—の相互作用と軋轢はさまざまな形で見て取れる。人間が身体感覚に支えられつつ理性を働かせる存在である限り，グラデーションに満ちた身体とコントラストの理性は個々の人間ひとりひとりの内部でも共存と調停を図っていかざるをえない。それが社会化され，共通言語や了解として文化となっていればなおのことである。わたしたちはおそらくあらためて，決して戦略的ではなく，また反発としてでもなく，自身の身体性をふりかえる形で，自らの文化的身体を考えていかねばならない。幾重もの積み重なりを持つ身体感覚と言語とマナーを磨き上げて来た文化の中で。コントラストとしての身体性のみならず，グラデーションとしての身体性を見据えながら。

身体が自然と浸透し合っている，建築空間に自然が沁み入っている。日本建築の，さらには日本の建築家のもつ身体性にはそうした面があるのではないだろうか。

注釈

i Jun'ichirō Tanizaki, *In Praise of Shadows*, translated by Thomas J. Harper & Edward G. Seidensticker, Tuttle Publishing, 1977.

ii このプロジェクトやコンペについては OPPOSITIONS 6 (Fall 1976), pp.1-23. に，ピーター・アイゼンマンによるコンペ作品集の偏向への辛辣な批判と総括付きで，コーリン・ロウによる批評と審査委員側のチャールズ・ムーア，ヴィンセント・スカーリーによるコメントが掲載されている。ムーアはここで，ヴェンチュリーはあくまでも「the image is ordinary」と言ったのであって，審査員によって選ばれたこの建築プロジェクト自体は extraordinary であると述べている。

iii 谷崎潤一郎『陰翳礼讃』中公文庫，1975（「経済往来」1933.12.34.1）, pp.31-32.

iv 'Shomyo: La recitation du Sutra dans le Bouddhisme', *Sonorités: Écologie sonore entre sens, art, science* N° 7-septembre 2012, pp.117-125.