

きれいさび・バロック・ポストモダン

——風雅モダンへ——

篠原 資明

きれいさび・バロック・ポストモダンというタイトルで、お話しさせていただきます。いかにも投げやりなタイトルと思われるかもしれませんが、これは、あくまで議論の出発点となるものとお考えください。実のところ、今回ここに提示する議論の出発点は、なかでもバロックにあるといつてよいでしょう。わたしの念頭にあるのは、ローマで圧倒的な存在感を示すひとりの芸術家です。ジャン・ロレンツォ・ベルニーニ。1598年から1680年にかけて生きた、バロックを代表する巨匠です。

ヴァチカンのサン・ピエトロ広場はベルニーニのデザインによりますし、ローマのここそこに彼の手になる噴水が見られます。サンタ・マリア・デッラ・ヴィットーリア教会には、バロック彫刻の傑作《聖テレサの法悦》が見られますし、ボルゲーゼ美術館にも、《アポロンとダフネ》など、ベルニーニの彫刻が展示されています。

ベルニーニのように、絵画から彫刻、噴水、建築など多領域におよぶ天才に匹敵する人物が、はたして日本にいるだろうか。ローマでしばらく生活していたとき、そのような問いがわき起こってきました。そしてすぐさま浮かんだのが、小堀遠州（1579～1647）のことです。今日でいうと長浜市出身ということになるのでしょうか。遠州は江戸時代の藩主で、茶人や作庭家、建築家としても知られる多才な人物です。二条城の二の丸庭園も彼の手がけたものですし、南禅寺にも仕事を残しています。もちろん大徳寺の孤篷庵もそうですね。桂離宮は遠州作とは言いきれないのですが、遠州好みなどところがあるのは事実です。たとえば、桂離宮御輿寄前庭の延段などには、先の孤篷庵の延段に通じるものがありますね。ローマではベルニーニを紹介する小冊子が、各国語で用意されているのに、多くの美の精髓を京都に残した遠州について、どうして京都はもっとアピールしないのかと、素朴にも思ったほどです。

いま、素朴にも、といいました。それは、時代が同じであるからといって、単純に比較できない隔たりがそこにあるからです。その隔たりを一言でいえば、自然との関わりというにつきるでしょう。すなわち、自然を支配し、圧倒しようとするか、あるいは、自然を友とするかの違いです。それを象徴的に示すのが、ローマの噴水でしょう。噴水を作るには、水の流れを導き、噴き出させるだけの技

術力が必要ですし、技術を実現するための動員力も必要です。古代ローマ人は、すでに卓越した水道設備を有していました。ゲルマン人の進入による混乱で、そういった設備はほとんど破壊されてしまいましたが、16世紀以後、ローマ教皇の肝いりもあって、水道設備の修復と新設が進められることになりました。16世紀のデッラ・ポルタ（1533～1602）、17世紀のベルニーニによる噴水の制作は、一方の技術力、もう一方の教皇権力なしには考えられません。そして両方の力にもとづきつつ、水という自然を才知豊かに導く噴水の数々が作りなされたのでした。

噴水がしばしば重力にあらがおうとするのに対して、たとえば滝は水の流れにまかせて落ちゆくばかりです。日本人は、ほんとうに不思議なくらい、この滝という自然を大切にしてきましたし、「日本の滝百選」が選ばれているのを見てもわかるとおり、いまでも大切にしています。たとえば平安時代に始まる西国三十三観音霊場の信仰をとってみましょう。第一番霊場の青岸渡寺の近くには那智の大滝があり、明治の神仏分離以前は、この滝と寺とは一体のものでした。それどころか、この滝そのものがご神体、すなわち神とされ、この神が実は観音であるとさえ考えられていたのです。京都の神社仏閣を訪ねてみると、奥のほうに小さな滝をしばしば見かけます。平安時代以前からある松尾大社の奥のほうには霊亀の滝というのがありますが、小さな滝ですし、奥の方にあるので気づかない人も多いほどです。

日本庭園にも滝はしばしば姿をあらわします。平安時代の庭園の書である『作庭記』にも滝は扱われているほどです。あとで触れる月とのかかわりもありそうですので、森蘊^{おきむ}の現代語訳で、つぎの箇所だけ引いておきます。「或人が言うのに、滝は方策を講じて、月に向かうべきである。それは落ちる水に月影を宿らせるためである」と¹。水が流れない滝、つまり石組みだけで表現される滝も、作られるようになります。国宝の《那智瀧図》から、北斎による《諸国瀧廻》、さらには現代の日本画家、千住博（1958～）による画面を流れ落ちる絵の具で表現された《ウォーターフォール》にいたるまで、日本の画家たちによる滝の絵の数々について、挙げだせば切りがないほどでしょう。

さて、噴水と対比させつつ、滝へのこだわりの諸相に触れてきましたが、それは、こういったこだわりにも風雅の一端が見て取れるように思われたからです。風雅とは、「自然を友としつつ、心遣ること」だと、かつてわたしは定義しました²。心遣るとは、心を託しきることです。心を託しきることによって初めて、

1 森蘊『作庭記の世界』（日本放送出版協会、1986年）、60頁。

2 篠原資明『まぶさび記』（弘文堂、2002年）、72頁。

自分のありようも変われば、自然の見方、感じ方も変わってきます。わたしの言葉でいえば、自然と自分とのあいだの二重生成、それこそが風雅なのです。芭蕉(1644～1694)は『笈の小文』で、つぎのようにしっています。「風雅におけるもの、造化に随^{したが}いて四時^{しいじ}を友とす」と。ここには、空海の書論にある「法を四時に取り、形を萬類^{ばんるい}に象^{かたど}るべし」という言葉が反響しているように思えてならないのですが、その点は措くとしましょう。風雅といえば俳句のことを思い浮かべる人が多いのは、事実ですし、それもまたゆえないことはありません。なぜなら、四時すなわち季節という変化する自然に心を託すことにより、俳句は自然の感じ方を変えてしまうとともに、日本語の感じ方まで変えてしまったように思われるからです。その意味で俳句は風雅のみごとな体现者といってよいでしょう。しかし、芭蕉自身、『笈の小文』の先のくだりのすぐ前で、「西行の和歌における、宗祇の連歌における、雪舟の絵における、利休の茶における、其貫通^{その}する物は一なり^{いつ}」と述べていることも忘れるわけにはいけません。すでに芭蕉にとっても、風雅とは幅広い言葉だったのです。

芭蕉といえば、65歳もの年齢差はありますが、遠州と同じく17世紀に活躍した人でした。17世紀前半の美意識を象徴するのが「きれい」という言葉であり、それを深いところで体现した遠州の美意識は、特に「きれいさび」といわれます。「さび」という語が付けられるのは、茶の湯の世界が背景としてあったからでしょう。それほどに千利休の影響力は大きかったのです。ともあれ、遠州もまた、風雅の例に違わず、季節感を大事にしたことは、利休や芭蕉と異なりません。「春は霞 夏は青葉がくれの郭公／秋はいとど淋しさまさる夕べの空 冬は雪の暁／いずれも茶の湯の風情ぞかし」と、遠州自ら遺訓にしるすとおりです。

ただ、もう少し風雅を分析してみたいと思います。まず、風雅の根底には無常観があります。自然を友とするにしても、それは自然も自分も無常ではかないものだという思いに裏打ちされているのです。芭蕉もまた、『三冊子』の伝えるとおり、無常観を宗とし続けた人でもありました。ただ、この無常観も、無常を超えた永遠なるものはない、いいかえると、無常であることこそが永遠なのだという思想にほかなりません。ここでいう永遠とは、生成消滅を超越したプラトンのようなアイデアのようなものではないのです。むしろ、20世紀の大詩人、西脇順三郎(1894～1982)の詩集『旅人かへらず』(1947)にある言葉を借りて、「必然的に無とか消滅を認める永遠の思念」というべきかもしれません。ともあれ、このような思想に到達することこそが悟りなのであり、成仏と呼ばれたもののなのです。無常すなわち永遠という、そのことこそ、「さび」という語に託されてきたもっとも深い意味だと言ってよいでしょう。

しかし、散りしおれる花の無常に心を動かされ、そこに悟りを得ることもあれ

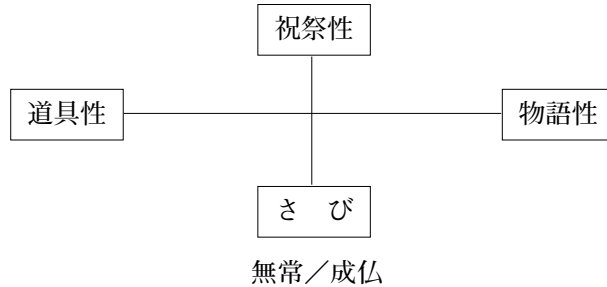
ば、満開の花が一面に咲き乱れる勢いに心を動かされることもあるでしょう。どちらも、自然を友とすることにほかなりません。九鬼周造（1888～1941）は「風流に関する一考察」の中で、「寂びたもの」の対極に「華やかなもの」を配し、どちらも風流の重要な要素としました。そして、豊臣秀吉最晩年の醍醐の花見を、この華やかな風流を示すものとして評価しさえしたのです。九鬼も認めるとおり、ここで風流とは風雅と同義です。風雅のこのような局面を、祝祭性と呼べるかもしれません。自然の勢いを堪能しようとするれば、ときとして大がかりな仕掛けや装置が必要となります。祝祭的なエネルギーも必要となるでしょう。秀吉が引き連れた者、およそ 1300 名といわれる醍醐の花見では、正妻や側室など女性たちの乗り物、伏見城から醍醐寺までの街道の整備、さらには荒廃していた寺院の修復など、さまざまに人為をこらしたはずですが、しかし、そのような人為も、咲き誇る花々を支配し、圧倒しようとして行われたわけではありません。ひたすら花を喜び、花を見る者を喜ばせようとの思いが強かったはずなのです。すなわち、どんな大がかりな仕掛けといえども、それが自然のためであるかぎり、風雅の側面をもつと言いきれるのです。

風雅のあと二つの要素は、自然を友とする広がり的大小から導き出されるでしょう。この広がり小さくなると道具性へと行きつき、大きくなると物語性へと行きつきます。道具が小ささの極みに位置づけられるのは、それが手の先で使われるからですし、また物語性が大きな側へ位置づけられるのは、物語というものが、人の生死の範囲さえ超えて広がりうるものだからです。

道具はその材料の産地などとの関係により、自然と隣接せざるをえません。鴨長明の『発心集』には、笛ばかり吹いている法師の話が出てきます。生活に不自由しているようなので遠縁の有力者が何か望むものはないかと聞くと、九州の竹で出来た笛が欲しいとしか言わないので与えてやると、さらに笛の精進を続けたという話です。ちなみに長明は、これを数寄と呼んでいます。

物語性というのは、歴史も含む広い意味でのそれです。ヨーロッパの言葉では、歴史と物語を同じ語で表すことがあります。たとえばイタリア語の *storia*、フランス語の *histoire* が挙げられるでしょう。歳月を経た一本の桜の木を友とすることについても、その木を守り続けてきた幾世代もの人たちをめぐる歴史、そして／あるいは物語が紡がれうるのです。

以上をまとめて、自然を友とすること、すなわち風雅とは、さびを扇の要として、道具性、祝祭性、物語性という三つのベクトルにわたる構造をもつものと考えられます。風雅の四方位構造、そう呼べるかもしれません。この構造を手がかりにして、遠州作とは言いきれないにせよ、遠州趣味が反映されているともいえる桂離宮を、見てみることにしましょう。



風雅の四方位

自然を友とすることが、無常すなわち成仏、という悟りともなること。それはたとえば、月という自然を友とすることとしても語ることができます。なぜ月なのでしょう。それは、満月の澄みきったありさまが、悟りの象徴とされたからです。しかも月は、さまざま満ち欠けを経由します。いわば、無常と成仏を兼ねそなえた存在なのです。まさに「さび」を象徴する存在、そう言ってよいでしょう。ほかでもない、桂離宮は、まさに月を友とする一画として構想されています。もちろん、友とするといっても、ただ漫然と月を見るだけではありません。

まず、道具や装飾への細やかなこだわりがあります。桂離宮には、そのようなこだわりが随所に示されています。たとえば引き手に使われた月の字を大胆にデフォルメしたデザインなどは、比較的よく知られているとおりです。

つぎに、月見の宴があります。よい月の時期に集まり、しかも季節季節で月を見るのにふさわしい場を選び、宴を開くのです。したがってそのような宴の場も、しかるべく設定され、デザインされているわけです。

さらにいえば、桂離宮は、とりわけ『源氏物語』の世界を念頭に構想されたともいわれています。事実、『源氏物語』の「松風」の巻には、「桂の院」での月の宴の様子が描かれています。そこで、「桂の院」は光源氏の別荘という設定になっているのです。

ただ、風雅の四方位構造の中では、祝祭性に勢いが感じられないのは、桂離宮に集った皇族や公家たちが、しよせん徳川幕府の桎梏の下で生きざるをえなかったことを考えれば、無理ないことかもしれません。後水尾天皇、のちの後水尾院という強烈な個性の持ち主をもってしても、徳川の世の趨勢にあらがうことはできなかったのです。

ときのローマ教皇に「ローマはベルニーニのためにある」と言わしめたベルニーニは、それでも一時はフランスのルイ 14 世に仕えたこともありましたが、ロー

マ教皇の権力をバックに腕をふるったベルニーニではありましたが、時代の趨勢は、教皇の側ではなく、フランス王に代表される世俗権力の側にありました。一方、わが国の小堀遠州は、明らかに武家勢力の側の人ではありましたが、平安の王朝趣味を取り入れたことでも知られています。遠州の立場が〈きれいさび〉と形容されるのは、そのためでもあるのです。京都学派の最後の世代として、日本の美学研究に一時代を画した唐木順三は、遠州の〈きれいさび〉を千利休の〈わび〉と比較して、明らかな墮落と決めつけました。「利休の「わび」には小をもって大に、簡素をもって過剰に対抗し、また二畳の茶室に天地山水をよびこんで、金泥画で飾られた九層の天守閣をよそめに見るという自由な批評精神があった」のに対して、遠州は將軍家に迎合するばかりだということです³。

その一方で、最近は〈きれいさび〉をポストモダンとして評価する声も聞かれます。茶の湯の研究者として知られる熊倉^{いさお}功夫氏は、つぎのように語ります⁴。

小堀遠州の茶を現代に引きつけて解釈するとしたら何者か。私はポストモダンではないかと考えている。既成の形をぶち壊してきたアバンギャルドが千利休と古田織部であったとするなら、遠州の時代は破壊よりも統合を求める時代であった。統合は否定することから出発するのではなく、肯定し取り込むことから始まる。そして機能的な美を求めるのではなくて象徴性やメッセージ性を求めるのである。

ポストモダン論議は1980年頃を境として盛んになりますから、1980年に亡くなった唐木には知るよしもなかったでしょう。ところでポストモダンには、少なくとも二つの意味合いがあります。ひとつは、歴史哲学的なもの、いまひとつは、美学的なものです。前者は、ポストモダンを大きな物語への信頼喪失として理解しようとするのに対して、後者は、引用の織物として理解しようとします。

大きな物語とは、人類全体を幸福へと導く歴史理念のことといってよいでしょう。そのような物語を信じればこそ、人は、たとえば共産主義の闘士として戦えたのですし、またたとえば自由主義の闘士として戦えたのです。人類は共産主義社会へ向かうのだという大きな物語への信頼は、とうに潰えてしまいましたし、ひとり勝ちになるはずだったアメリカ的自由主義への信頼も、いまや揺らいでいます。

3 唐木順三『日本人の心の歴史 下』（唐木順三全集、第14巻、筑摩書房、1981年）、379頁。

4 別冊太陽『小堀遠州』（平凡社、2009年）、117頁。

美学的な意味でのポストモダンが疑問視したもの、それは、独創性の神話というべきもの、自ら丸ごと創作しうる天才への信仰というべきものでした。そのような神話と信仰が失墜した果てには、どのような作品も引用の織物と見えてきかねません。また、独創性の神話は、アヴァンギャルドによる直線的な進歩観とも共犯的だったといえます。独創性を主張しようとするれば、先行するものを丸ごと否定せざるをえないでしょう。ポストモダン小説『バラの名前』の作者、ウンベルト・エーコは、『バラの名前』への「覚え書き」の中で、つぎのように語っています⁵。

未来派のモットーだった〈月光を殺せ〉は、あらゆるアヴァンギャルドの典型的なプログラムだ。月光の代わりに何か適当なものを入れればよい。アヴァンギャルドは過去を破壊し、ゆがめる。

そしてエーコは書くのです。

モダンに対するポストモダンの答えは、過去は再訪されねばならないと認めるところにある。なぜなら過去は破壊されえず、その破壊は沈黙にいたるからだ。ただし、この再訪はアイロニーとともに、無邪気でないやり方でなされねばならない。

さきに触れた唐木順三は、まるで〈きれいさび〉を揶揄するかのようにつぎのように書いています⁶。

遠州は織部から「綺麗」をとり、利休から「さび」をとって、「綺麗さび」を己が茶の特色とした。たとえば遠州好みの炭は、竹の小枝や松笠などを炭に焼き、胡粉に墨を入れたものをそれに塗って鼠色にしたものであったという。胡粉を塗ることにおいて「綺麗」、鼠色にすることにおいて「さび」というわけで、技巧に凝っている。

遠州とて、無邪気に王朝文化を再現できるなど思いもしなかったことでしょう。遠州による藤原定家への心酔は、ある意味で示唆的です。後鳥羽上皇の隠岐配流を目の当たりにした定家にとって、平安王朝そのものが、すでにアイロニカルに

5 U. Eco, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1988, p. 529.

6 唐木順三、前掲書、382 頁。

しか再訪できないものだったからです。

しかし、利休や芭蕉の〈さび〉以前に、15世紀の僧で連歌師だった心敬の〈ひえさび〉を忘れるわけにはいきません。〈ひえさび〉とは、氷や水の透きとおるような美しさを至上のものとする境地をいいます。心敬の言葉を引くなら、「氷ばかり艶なるはなし」の境地です。唐木順三自身、この言葉のうちに、「花の艶から氷の艶へ」の移行を見てとっていました⁷。ある意味で、これほど王朝趣味から遠いものはないでしょう。尼ヶ崎彬がその『花鳥の使』で指摘するとおり、心敬の透明清冽な「氷の艶」の美学は、平安期の色鮮やかな花紅葉の美学の対極をなすものだったのです⁸。

ただ、だからといって心敬が、王朝趣味を否定し去ろうとしたかといえ、それどころではありません。やはり、遠州同様、心敬が尊敬する定家をとおして、はるかに仰ぎ見、遠く偲びさえしたのです。ここでも、ポストモダン的にアイロニカルな再訪と、思わず口にしたくなるほどです。しかし、そろそろ、このようなポストモダンの口ぶりは、微修正しようと思います。それに替えるに、「さびしむ」という語を用いたいと思うのです。

さきに、日本人が深い思いを込めて用いてきた「さび」という語について、無常すなわち永遠などという言い方をしました。それはそれで間違いではないのですが、あまりにもプラトンの考え方に引きずられているように思われます。無常と永遠を極端に切り離れたプラトンとの違いを明らかにするためとはいえ、対立する側の用語法を用いるのは、やはり危険なのです。そのこともあって、わたしは「自然を友として心遣ること」という自らの風雅の定義を、さらに深めるべく「自然を友として、新しみつさびしむこと」という定義を提案しました⁹。この提案の根底には、時間を超えた永遠を想定することに対する、わたしなりの強い拒絶が込められています。時間そのものを生きるとは、新しきとさびしみの、両極をつねに生きることにはほかなりません。いいかえれば、新しさに身をゆだねるとは、一方では、かならずやさびしむことを伴うのです。永遠と同一視できるほどの無常とは、そのことにほかなりません。そう考えてはじめて、自然にそのつどの新しさと、その新しさに取って代わられるさびしさの両面を感じるとともに、人もまた、新しむ自分がそのつど自らをさびしむ自分であるほかないことを、痛切に感じることができるのです。風雅とは、その意味にほかなりません。

だとすれば、「風雅モダン」という具合に、「風雅」に「モダン」を付け加える

7 唐木順三『日本人の心の歴史上』、前掲書、186頁。

8 尼ヶ崎彬『花鳥の使』（勁草書房、1983年）、196-199頁。

9 篠原資明「あいだ哲学論考」、『いま〈哲学する〉ことへ』（岩波講座哲学1、2008年）、191頁。

こと自体、余計なことかもしれません。モダンの語源に当たるラテン語の *modernus* には「新しい」という意味が、すでにあるからです。ただ、時代とともにモダンには、進歩主義的な意味合いが強くなっていきました。その意味合いが、一方では、人類全体を駆りたてる「大きな物語」への信頼となって強化され、他方では、独創性の神話、アヴァンギャルド神話となって強化されていったと考えられます。そして、それに対する反省がポストモダン論議として花開いたことは、すでに触れたとおりです。前者の進歩主義的モダンには、過去を古めかしいものとして一掃しようとする、どこかそら恐ろしいところがあります。冒頭で、噴水と滝を対比しつつ触れた、自然を支配し圧倒しようとする人為性は、ある意味で、その大前提ともなるでしょう。それに対してポストモダンには、複数の過去と共生しようとする繊細な優しさがあると、一応は言えます。しかし、そこでいう過去とはあくまで歴史的過去にとどまっているようにも思われるのです。

わたしの提唱した「まぶさび」は、19世紀半ばから20世紀を経る中ではぐくまれてきた二つの感性、すなわち「まばゆさ」への感性と「すきとおる」への感性を、「さび」の心で受けとめようとするものです。「まばゆさ」への感性は、さまざまな人工的な光の開発・使用と不可分ですし、「すきとおる」への感性は、さまざまな透明素材の開発・使用と不可分です。さきほどから議論しているモダン、ポストモダン、風雅モダンの違いを、「まばゆさ」と「すきとおる」との関連で、触れてみたいと思います。

まず「まばゆさ」に関して、未来派の画家ジャコモ・バッラ（1871～1958）による「街灯」（1909）を見てみましょう。街灯が発散する無数の光の矢の中で、月がまことに色あせ身も細る姿で描かれています。ここでは、少なくとも三つのことが示唆されています。まず、月による自然の光を街灯による人工的な光が圧倒しようとしていることです。未来派のいう「月光を殺せ」ですね。第二に、月の光を好んで取り上げた以前の芸術傾向に対する攻撃が示唆されています。そして第三に、これもまた未来派的なのであえて言うのですが、もっとよい照明手段が作り出されたら、いつでも取って替えられるということです。当然、このもっとよい照明手段なら、もっとよく自然の光を圧倒できることでしょう。事実、人工的な光のモダンな使用とは、そのような具合に進展したのではないのでしょうか。

これに対して、京都も含め各地で行われるようになったのが、名所旧跡などのライトアップです。この試みは、さまざまな時代の歴史的過去に文字どおり光を当てようとしします。しかも、それらの歴史的過去の遺産を強烈な光の下で色あせさせ、かすませようとするのではなく、もちろんうまくいった場合に限られはしますが、あくまでその遺産のありようを優しく浮き上がらせようとするのです。

これは自然に対しても、ある程度は言えることでしょう。数年前からは那智の滝のライトアップも試みられているほどです。こういった光の使い方は、ポストモダンのといってよいでしょう。ちなみに、ポストモダン論議の高まりとライトアップ・ブームとが並行しているように感じるのは、わたしだけでしょうか。

ただ、モダンな光の使用はもちろんのこととして、ポストモダンな光の使用さえ、往々にして星々や月といった自然の光をかすませ、圧倒してしまうことは否めません。これに対して、最近、夜の一定時間だけ、人工照明を消してみようとする試みが、少しずつながら始まっています。大切なのは、昔の人が知りえなかったほどの夜の都会の明るさが、一挙に暗くなるところから浮き出てくる星々の美しさです。これはこれで、あくまで新しい夜空の味わい方でしょう。風雅モダンに数え入りたいゆえんです。

つぎに「すきとおりに」に関して、今度はガラス建築を例に取ることにします。ガラスは古くからある素材ですが、ガラス建築は比較的新しい試みなのです。中でも特筆すべきは、クリスタル・パレス（水晶宮）でしょう。クリスタル・パレスは、1851年、ロンドンで開かれた第一回万国博覧会の会場として建造されたもので、鉄骨とガラスで作られた壮大な建造物だったのです。万博終了後も、移築されて使われてはいましたが、残念ながら、1936年に焼失してからは、再建されていません。より頑丈で、より大きなガラス建築は、少なくとも技術的にはいくらでも建造可能となったはずです。その意味で、クリスタル・パレスの運命は、モダンなガラス建築の運命そのものといってよいでしょう。

日本式にいうと平成になってまもなく、パリのルーブル美術館にガラスのピラミッドが出現したときには、さすがに多くの人が驚いたことでしょう。ミッテラン政権下のルーヴル大改造計画に抜擢された中国系アメリカ人イオ・ミン・ペイ（1917～）によるものです。しかも地下街には逆ピラミッドを設置するという凝りようでした。歴史的過去への参照は明らかでしょう。ルーブルにはナポレオンのエジプト遠征から持ち帰られた数々の文化遺産が収められているからです。まさにアイロニカルな再訪。その意味でポストモダンそのものといってよいでしょう。

最後に、風雅モダンの例として挙げたいのは、京都の霊源皇寺に作られた透静庵 Glass Temple です。建築家、山口隆（1953～）によるこの作品は、2001年度の「ベネディクタス国際建築賞・大賞」を受賞しました。ガラス建築に与えられる、もっとも権威ある賞といわれています。ほかでもないルーブル美術館のガラスのピラミッドも、過去の受賞作に名を連ねているのです。霊源皇寺は、後水尾院が帰依した禅僧、一絲文守いつしぶんしゅのために作った寺で、一絲文守と同じ岩倉家出身の岩倉具視園牙塚があるところとしても知られています。その境内のかつて池のあ

ったところに、埋め込むように作られた透静庵は、天井のガラスをとおして、空や周囲の景観を透かし見せ、内部の白い壁面や床にかすかに映しだすのです。寺の景観にもみごとにとけ込んでいます。自らの存在をこれ見よがしに突きつけ、周囲の景観を圧倒することから、このように限りなく遠い建築、それも下手をすると見逃しかねないほど目立たない外観の建築物が、「ベネディクトス国際建築賞」においてはじめて満場一致の大賞受賞となったことは、風雅モダンへの大きな励ましといえるかもしれません。

(国際シンポジウム「風雅モダン——〈きれいさび〉から〈まぶさび〉まで」京都大学大学院人間・環境学研究科、2009年、講演原稿)