

ランドスケープ：その軌跡と展望

Landscape : Its History and Prospect

中 村 良 夫 (なかむら よしお)

東京工業大学教授 工学部社会工学科

1. 風景の誕生と展開

19世紀の英国を代表する美術批評家ラスキン (J. Ruskin)¹⁾は西欧世界における風景という概念の発生について、次のような考えを持っていたという。

「今日、我々がみるような風景画という考えが発生する以前においては、風景の表象はいたって紋切り型であった。すなわち、あるでき事の1シーンを構成するいくつかの事物は、金色の無地ないしは市松模様の背景によって閉鎖された空間のなかに描かれていた。つまり、背景は空ではなかったということだ。金色や市松模様の背景が消えて、地平線の彼方へと広がる青空にとって変わるのとは早く14世紀であるが、これはとりもなおさず中世芸術の危機を意味していた。簡単に言ってしまうとキリスト教世界の芸術は二つの時期に大別しうるのであろう。つまり、第一は象徴主義、第二は写実主義である。第一は最も原初的な時代から14世紀の末まで、そして第二はそれ以降、我々の時代まで続いている。

この二つの時代を分かち大事件、あるいは偉大な転回、それこそまさしく、金色の、あるいは市松模様の背景から青空への移行であった。」

この金色の背景から青空への移行こそ、ほかでもない風景画の誕生という美術史上の大事件なのであった。そして、Ruskinによれば、この絵画表現上の革命は、自然に対する象徴的な見方から、写実主義的な見方への転換という精神革命をも意味した。

このようにしてヨーロッパの一隅で生まれた風景画というコンセプトもルネッサンス期においては、人物の肩越しに見えるささやかな背景にすぎなかった。例えばモナ・リザの背景を飾る風景を想い浮かべて見れば明らかであろう。風景画がそれ自体を主題として自立し得たのはようやく17世紀のフランドル派の時期である。それ以来すすくと育ってきた風景画は19世紀には絵画の世界の主流と言えるほどまでに生長するのであるが、世期末にいたって印象派の風景をその頂点としながら急速に崩れ去ってゆくのである。

近代の曙とともに生まれ、育ってきた風景画が壊死した。そしてそのあとに育ってきたのは立体派や、シュールレアリズムなどの現代芸術であった。風景画の本質が視覚的なリアリズムにあるとすれば、これらの新しい現代芸術は、リアリズムよりも、象徴的な表現形式へ傾い

ている。Ruskinの言い方に従えば、風景画というリアリズム芸術の誕生により中世芸術から脱皮して一大転換をとげた絵画の世界が、20世紀に入ってこのかた再び象徴の世界へ逆戻りしてゆく。この、ルネッサンス以来の美術史上の大革命こそ、風景画の死といわれる現代ドラマの始まりであった。

風景画はなぜ、その頂点において幕を閉じねばならなかったか。この問題に答えるのはこの総説の目的ではないが、例えば19世紀末において、写真術が急速に広まった事実を考えればある程度の察しはつくだろう。西欧における風景画は何よりも透視画法に基礎をおく視覚的リアリズムである。写真という写実の精密機械の出現によって、風景画はその表現手法上の基盤を崩されてしまうのだ。さらに言うなら、望遠鏡や顕微鏡、あるいはさまざまなメディアの発達によって、人間のイメージ世界が爆発的にふくれあがった結果、肉眼に映ずる風景の世界はそれに比べていかにも小さくなってしまったのであろう。

いずれにしても風景画の没落はもはや疑うべくもないのだが、ここでは、風景画と風景の関係について指摘しておきたい。ヨーロッパの言語では、英語でlandscapeあるいはフランス語でpaysageと言うとき、「風景画」と同時に実景としての風景を意味する、環境を風景として見る私たちの眼は、「風景画」の築きあげたイメージをそこに重ね合わせているからこそこの二重の意味が生じるのだらう。そうだとすれば風景画の衰退は、原理上、実景としての風景の体験もまたその説得力を失ってゆくに違いない。しかし、この実景の変様する道筋はなかなか微妙であって、風景画の死すなわち実景の死とは言えないのだ。

それでは風景画の衰退のプロセスで実景にはどのような変化がおきたのか。

2. 実景をデザインする

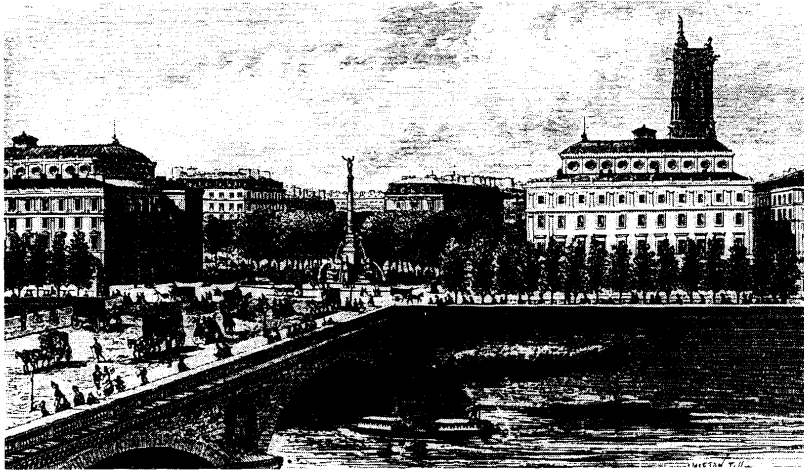
風景画は、視点を中心とする透視図法という幾何学的な原理によって成立する。この方法によって出現した新しい調和美のイメージは、現実の環境へ逆投影されて人々はあたかも一幅の風景画を眺めるような目つきで実景を楽しむようになった。このようにして鍛えられた眼を持った人々は、実景を眺めて楽しむところからさらに進んで、よりすぐれた風景を求めてあちこちを歩きまわり、それでも足りなければ理想的な風景を計画的に創り出す

総 説

ところまでゆくのはごく自然なことであろう。

この考えは庭園芸術の中で実現されたが、やがてそれは都市計画というフレームのなかで実社会に移されることになった。こうした試みのうちで最も徹底した、しかも自覚的な行為は、ナポレオン三世治下のオスマンによるパリ改造計画であったと思う。

オスマンの指導下において都市景観を担当した Alphand (アルファン)²⁾の遺した自伝的風景記“Promenade de Paris”(パリの散歩道)という大著をひもと



写真一 都市景観のデザイン(シャトレ広場)(文献2)による)

てみると、寺院のような歴史的建造物や、市庁舎、劇場などの重要な建築物や橋などが一幅の絵になるように広場が造られあるいは並木道が整備されている様子が見てとれる。大寺院のような都市の顔とも言える建築物にあっても中世においては乱雑な町並のなかに埋もれていて、細い迷路の果てにいきなり絶壁のようなファサードが出現するという始末だった。それに対して、オスマンのパリにおいては、ゆったりと開かれた広場から寺院のシルエットが美しく見上げられるように工夫されている。

つまりオスマンの計画においては都市は一つのスペクトル(見せ物)として構想されていたのであった。ここに初めて、実景という大スケールの空間をあたかも一幅の絵を描くようにデザインするという行為が出現したのである。

のちにタウンデザイン、あるいはシヴィックデザインという名で呼ばれることになるこの種の都市景観デザインはやがて、ヨーロッパ全体を席捲したのち、米国へ渡ってシティービューティフル運動となり首都ワシントンの威容をつくり出す。一方また不完全ながら極東へも渡来して東京の近代化のなかに少なからぬ影響を与えたのであった。

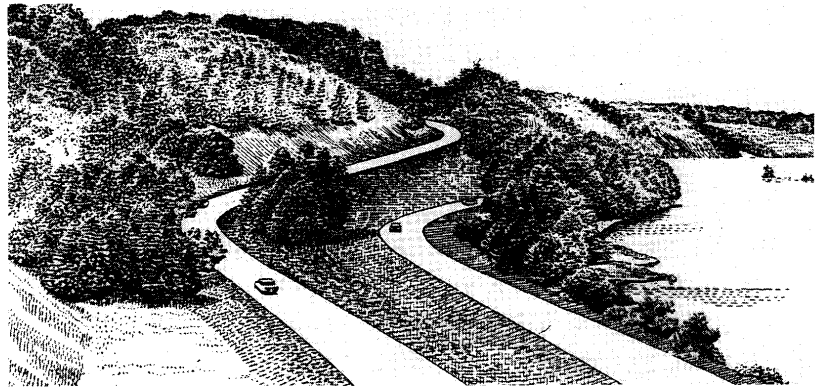
このようにして、風景画から庭園へ、庭園から都市へと広がった景観デザインという行為は、やがて、さらに大きなスケールで田園のなかへ入ってゆく。このような試みのなかで最も重要な例は、1930年代にドイツで、さ

らに続いて米国で開始された、自動車道路のランドスケープデザインであろう。

自動車道路のランドスケープデザインの実態についてはほかの成書に譲らざるを得ないが³⁾、橋梁や高架構造物を含むにしても、基本的には切土、盛土を主とする道路フォーメーションのデザインであるという意味で、アースデザインの系譜に属すると言える。

この大規模なランドスケープデザインの舞台は主として田園地帯である。近代風景画のふるさとである田園がついに画布の枠組みを破って、実景デザインの対象になったのである。風景画の伝統が19世紀の後半から末にかけて頂点に達しながら衰退した歴史を受けつぐかのように、ここに実景のランドスケープデザインという分野がはっきりとその姿をあらわにした。この意味で自動車道路のランドスケープデザイン、特にドイツにおけるその理論的完成は、風景の歴史上、特筆に値する事件であったと改めて思う。

このようにして大規模な技術的作品が風景史の遺産を引き継ぐことになったのだが、戦後、特に1970年代以降、再び新しい波が訪れた。ランドアートの出現である。純粋に美術的な運動として出現したこの芸術は、田園や



写真二 高速道路のランドスケープデザイン(B. Pushkarev, Man-Made America, Yale Univ. Press, 1962)

都市の風景のなかに、大きな芸術作品を刻みこむ。先年、茨城県の水府町でクリストが傘状のオブジェをたくさん野山へ植えつけて人々を驚かせたことを想い出す人も多いであろう。一度は死んだ風景画という芸術の伝統がランドアートという形でその遺産を相続したのであるか。すると、ここでランドスケープデザインという技術系の後継者とランドアートという芸術系の後継者、近代風景はこの二つの嫡子を持つことになったようだ。それではこの二つは、それぞれどのような風景的特質を持ち、21世紀へ向けてどのような役割を果たすのだろうか？

3. 問題の立て方

今、私たちがかかえている風景に関する困難な状況について、どのような問題の立て方をすればよいのであろうか。ここで試みに三つの問題を立てて見ようと思う。

3.1 近代アメニティーの円熟

今後のランドスケープデザインがどのような方向へ向かうにしても、19世紀から引き継いできたこのデザインの正統は絶やすべきではないであろう。自動車道路のランドスケープのデザインにせよ、あるいはタウンデザインにせよ、その伝統とは一口に言ってしまうと、近代風景画の育ててきた「調和感覚」、いわゆる絵になる風景であると言ってよい。この伝統的なデザイン感覚が万能とは考えにくくなったところに問題があるのだけれども、特に我が国のように近代アメニティーが十分に成熟していない国においては、なおしばらくこのデザイン感覚は持ち続けなければならない。

3.2 エコロジー思想の影響

これについて四つのデザインの方向が考えられる。第一は自然と人間との古典的調和形式としての農村風景の保存。特に消滅のおそれのあるすぐれた農村風景については経済原理の枠外でこれを保存する必要があるだろう。

第二はエコ・ロードやエコ・リバーですすでに行われている Mitigation と呼ばれる影響軽減の手法。そして第三には、道や川に対して個別に施された自然化と、散発的に残っている小規模の屋敷林や公園緑地などをネットワーク化する大規模な自然修復を行うこと。そして第四は、水田の休耕などの農地利用の変化を利用して大規模な湿地の復元を実行し、先史風景の再現を計ること、これについては茨城県の古河市で行われた渡良瀬川後背湿地の復元化による公園化の例を写真で示しておこう（写真一4）。いわゆるアース・デザインの典型がここに見られる。

ここでエコロジーと景観についてのまぎらわしい議論を整理しておきたい。エコロジー思想は、審美的価値の創造を求める風景とは原理的に別次元の概念である。一方は生命共同体という科学の体系に根ざし、他方は人間のモラルの中心を形成し、文化の体系の一環を成すのである。しかしながら、科学の体系から出発したエコロジーも人間の価値体系の中に位置づけることは不可能ではない。さらにまた、この両者が原理上異なった次元に属するにせよ、同じ空間を共有しているからには全く無関係と見るわけにはいかない。いずれにせよ、生命共同体というシステムの保全は、文化のシステムの一部に組み込まれていることが必要であって、それゆえにこそ、その模範例として伝統的農村風景の保全が尊ばれるのである。

この二つの価値体系をめぐる議論はさらに詰める必要があるが、少なくとも文化的体系の一部を成す風景の価値をエコロジーの価値と無原則に混合したり、すりかえたりしてはならないと思う。風景的価値の独立性をここで確認しておきたい。

3.3 新風景へ

風景のデザインについては二つの異なった立場がある。

1) 失われつつある風景への愛惜に立脚して古典風景を保護し、あるいは新構築物を古典風景のなかへ調和させようとする立場

2) 古典風景それ自体の原理的失効を確認したうえで風景の再定義を模索する立場

従来のランドスケープデザインはほとんど第一の立場をとっている(近代アメニティーの円熟化)。その基本理念は調和、もしくは新しい工作物を周辺の風景に融合(integrate)させるということである。自動車道路のような巨大構造物のランドスケープデザインにおいても基本的にはこの立場に立脚した結果、調和を保つことが現実には困難になっても、なお幻想としてこの理念を持ち続けるという問題が起きている。

それに対して、第二の立場の場合、例えばランドアートの創り出す風景は機能には関係なく、しかも環境との integration よりも、人間の刻印を大地に彫りつけることに関心があるように見える。その風景は必ずしもおだやかな調和とは言えない。むしろ、人間と自然との対話(dialectique)、あるいは葛藤の造形的表現のようにも見える。

しかし、考えて見れば、現代の技術的作品はすでに調



写真一 3 Richard Long のランドアート, (Jesus College, Cambridge)
(文献1)より転写)



写真一 4 先史風景の復元とアース・デザイン (古河総合公園内御所沼)

総 説

和よりも環境との対話的躍動の姿をとることが多いのだから、これにふさわしい風景理念を想い描く時期となったのではないか。このような技術作品はランドアートの審美性を備えながらそれと違って実用品でもある。技術とアートの両性を兼ね備えた新しい大地の審美的価値を創造するものとして Ars terrae という言葉を提案しておこう。土木学会80周年を記念して出版された写真集「TERRA」⁴⁾はその一つの問題提起として編集された。参考にしていただきたい。

このような新風景とでもいべき表象については今後の研究に期待するところが多いけれども、それを考えるいくつかの視角だけでもここに記して参考に供したいと思う。

4. 新風景の視角

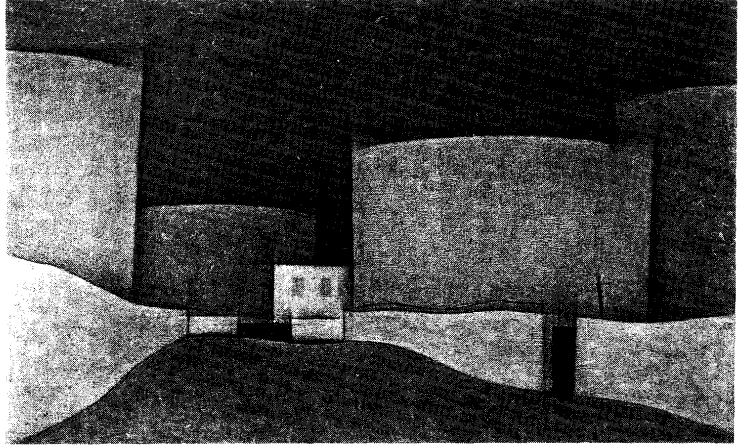
ここで新風景と言うのは17世紀に確立した古典的な風景観が失効したという前提に立つ新しい風景観を指す。古典的風景の特色を改めて記せば、次のように整理できるかと思う。

- (i) 透視図法による環境の視覚的客観化
- (ii) 視点は環境から分離孤立し不動である
- (iii) 環境は農業文明時代に成立した農村と都市を理想とする
- (iv) 一元的価値の表現としての調和美

これに対し、新しい風景像は次のような特徴をあらわにしつつあるのではないだろうか。

(1) 情報化時代の風景

古典風景が一つの規範とする農村の調和美という風景像は画家、詩人あるいはさらに言えば工業化時代のブルジョアジーなどの脱農者によって形成された審美的規準である。ところが、現代人は工業化時代をすでに終えて情報化時代に生きていられると言われている。こういう脱工業化環境に生きる人々は、工業化された環境を汗水たらして働くアクチュアルな場所としては見ずに、むしろそれ



写真一六 タンクの道 1995年 (牛島憲之)⁶⁾

を静観し、美的対象として眺める余裕をもちつつあるようだ。詳しい議論は他日をまつしかないが、例えば石油精製基地を思わせるようなパリのポンピドゥーセンターを思い浮かべてみるとよい。あるいは、日本の洋画壇の最長老である牛島憲之氏が「京浜工業地帯は新しい形の宝庫」⁶⁾であると言ひ、芥川賞を受賞した笙野頼子の「タイムスリップコンビナート」の風景などを想ってみると、そこに工業景観に美を見ようとする脱工者たちの新しい風景像が見えてきはしないだろうか¹¹⁾。

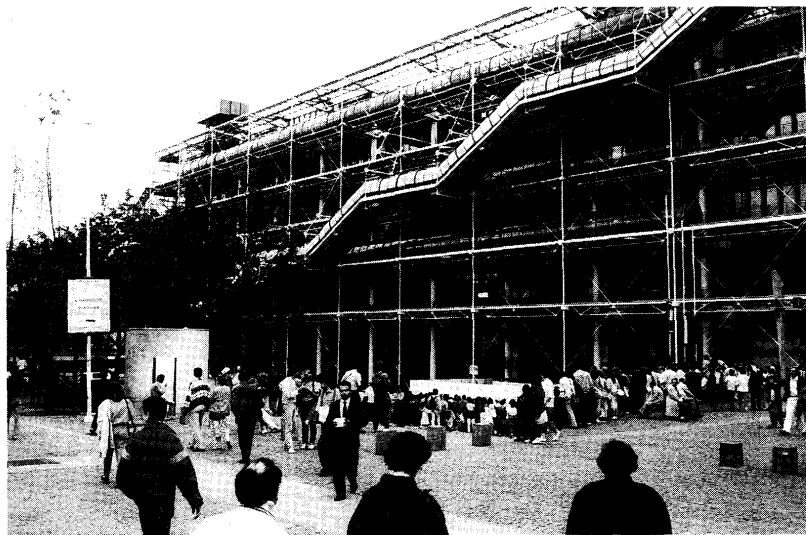
(2) 非西欧的伝統の参照

例えば次のような事実に私たちは心をひかれる。

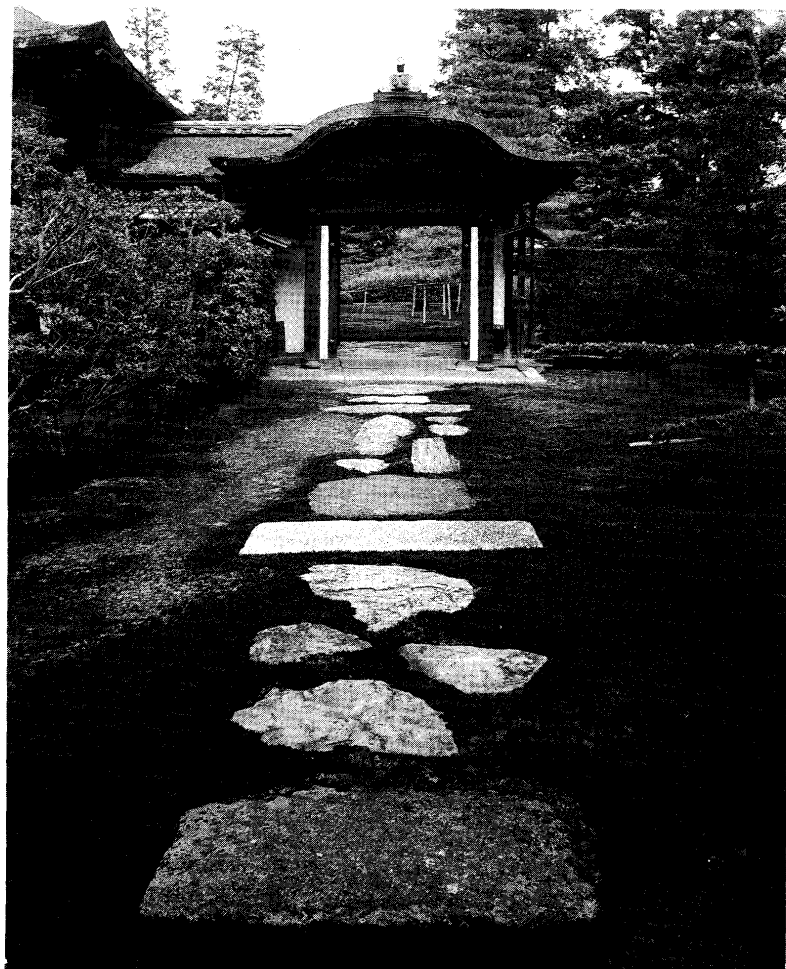
(i) 状況としての美 日本人は四季のうつろいに敏感であると言う。あるいは、浮世絵などを眺めるとすぐに気のつくことだが、雁という鳥は夕空とともに美しく飛ぶのであって、雁それ自体は美しくも醜くもない。要するに日本人にとって美は実体ではなく状況そのものではないか。芭蕉はこのことを「乾坤(天地)の変は風雅の種なり」と言った。不動の美的形態という意識は日本人の審美感にはしっくりこないようだ。こう考えれば新しい風景美はふと身近に姿を現すかも知れないのだ。

(ii) 破調の美 大徳寺真珠庵玄関の飛び石の写真をここに用意した(写真一七)。極めて個性の強い石が自在に躍動するなかに、切石が突然横位置におかれるという大胆な意匠である。利休は飛び石の打ち方を、渡り7分と景3分と教えたが、この織部好みの飛び石は渡り3分と景7分というランドアート風の景色である。ここには一神論的な規律の表現としての調和(cosmic harmony)という考えはないだろう。むしろ、一つ一つの石の個性が自由に舞い躍る多神論的なディアレクティク(対話)を感じる。それはむしろ美的葛藤でさえある。これを破調の美とでも呼んでおこう。

(iii) 言葉による解釈と意味づけ すでに述べたように西欧の近代風景は、空間の視覚的対象化(絵画)により意識化された。そ



写真一五 ポンピドゥーセンター(パリ市)
(写真: 仲間浩一による)

写真一 大徳寺眞珠庵玄関¹²⁾

れに対して、東アジアの風景観は、例えば陶淵明の詩想から生まれた史実を思い起こすまでもなく言語による意識化の傾向が強かったのではないだろうか。宋代よりあとは風景画も盛んになるが、詩画一致と称して絵画と言語はこん然一体の趣が強かった。

言語によって空間を解釈し意味づけるという風景化の方法をとった結果、風景は視覚のみならず触覚、味覚、聴覚などの身体感覚や歴史的イメージなどが結びついた複合表象として了解されるようになったと言える。

日本の廻遊式庭園では鑑賞者による場所の命名が庭園鑑賞上すこぶる重要な意義を有していた。ここでは命名もまたデザインの一手法と考えることができるので、作庭行為とその鑑賞行為とのあいだに判然とした区別がつかないという興味ある現象が見られる。これも言語による風景化とつながる風景感の豊かさを示すように思う。

(iv) 廻遊性と視点の浮動 廻遊式庭園によくみられることだが、日本の庭では庭園鑑賞者の視点は常に動いているという当然の事実が方法的に自覚され、風景の継起的な生成が楽しめるように道の景観が工夫されている。このような視点の移動による風景のダイナミズムは高速交通機関の日常化した現代風景のモデルとして受け入れやすいであろう⁷⁾。

このような非西欧的の風景観の特色は主観一客観のアジア的ダイナミズムと定式化できるかも知れない。それはともかく、これらの視点は新しい風景観を探る上で一つの鍵になるかも知れない。

(3) 開かれた多元社会の風景

新しい風景の生育する土壌はもはや価値の一元的な正統性と特権性が維持されずに多元的な価値が衝突し、合奏する場になることを認めざるを得ないだろう。伝統と先端、自然と人工、そして様々な社会集団の多様な価値が重層し、ときに並置し、あるいは融合し、または対立しながらモザイク風の価値の織物をつくる時代になったのかも知れない。フランスの景観社会学者 M. Conan⁸⁾はこのような状況を palimpseste (積層する文化) というキーワードで要約している。考えて見れば江戸時代に完成した日本の廻遊庭園は古代の寝殿造りの庭を下敷にしながらか中世の枯山水、近世の茶庭や露地の庭園様式がすべて生かされた積層空間であった。現代の我々もまた、美しい古典的調和を愛惜しながらもときには異質な空間文化との緊張した対話を演出しなければならない。

ランドスケープデザインにとって今、最も大事なものは時代に合ったコンセプト・メイキングである。この問題に終始したので本稿では、土のデザインの各論にまで踏み込む余裕がなかった。最後に参考文献をあげておきたい^{9),10)}。

参 考 文 献

- 1) Stephen Bann : promenade dans l'art actuel; Hamish Fulton et Richard Long, Hypothèses pour une troisième nature, pp. 21~30 Cercle Charles -Rivière Dufresny, 1992.
- 2) A. Alphand : Promenade de Paris, Princeton University Press, 1984.
- 3) H.ローレンツ : 道路の線形と環境設計, 鹿島出版, 1976.
- 4) 写真集「TERRA」(土木学会80周年記念出版), 都市出版社, 1994.
- 5) 中村良夫 : 写真集「TERRA」について, 土木学会誌, Vol.79, No.13, pp.57~60, 1994. 11.
- 6) 日経ポケットギャラリー・牛島憲之, 日本経済新聞社, 1993.
- 7) 中村良夫 : 国土認識システムとしての交通路, IATSS Review, Vol.16, No.2 pp. 66~76, 1990.
- 8) Michel Conan : Eloge du palimpseste, Hypothèse pour une troisième nature, ibid. pp. 46~64, 1990.
- 9) 土木学会編 : 土構造物の景観, 土木工学ハンドブック, 第19編, 技報堂出版, pp. 820~822, 1989.
- 10) 中村良夫 : アース・デザインの世界, 土と基礎, Vol.39, No.4, pp. 1~2, 1991.
- 11) 笹野頼子 : タイムスリップ・コンビナート, 文芸春秋社, 1994.
- 12) 太田・松下・田中 : 禅寺と石庭, 原色日本の美術 第10巻, 小学館, P. 87, 1969.

(原稿受理 1994.11.7)