

# 風景論

## —風景は消滅したか—

河野邦彦

写真学科

### Regard for Landscape

### —Landscape is Closed?—

Kunihiko KOHNO

Department of Photography

(Received October 31, 1996; Accepted January 10, 1997)

## 1] 緒言

風景は消滅した、風景は終わった、あるいは風景は死んだと言われている<sup>1)2)3)</sup>。自然にせよ都市にせよ、風景は写真の対象として捉えられ、記録され、表現されてきたし、その他の芸術表現や言説の対象として語られてきた。最近ではエコロジー（実際にはエコロジズム、環境保護主義の場合が多い）、都市問題、都市景観等に関する問題として風景について多くのことが語られているが、その中で風景の危機が叫ばれ、もはやわれわれの周囲には風景はないと言う。確かに自然は破壊されつつあり、近代の機能主義によって都市景観は乱雑に醜い姿を晒している。しかし、われわれはそれに対し若干の疑念を投げかけつつも根本的な異論を挟まないし、都市化（近代化）の名の下にこれまであれほど親しんで称揚してきた自然を侵食し、いかに間接的であっても自然の存在や価値を内包する伝統的な都市景観を破壊し続ける。自然破壊もまた自然（おのずか自ら然り）なのか。また、新たな都市景観を作りまた破壊するという循環を繰り返すアメーバのような都市を出現させたりもする。常に都市は生成し続けている。

伝統的な価値を破壊し近代的な都市化を行なうことは何も日本だけのことでなく近代一般の現象であるが、これほど急速に見事なまでに西欧の近代の理念を、それも技術的な側面で純粋に達成した国もないであろう。そのことがかえって日本の伝統的なものとの摩擦を生み、風景に関してもいろいろな多くの歪みをもたらした。とは言っても、西欧近代の技術の導入がすべての原因ではなく、より根源的にわれわれの風景や自然、都市に対する概念とそれに対する態度とも無縁ではないであろう。

近代化された風景はもはや「見慣れた風景」になって

いる。たとえ幼少期の記憶にある風景がコンクリートに覆われた近代的な風景であっても、われわれは原風景なる言葉によって日本の伝統の始原的なものを喚起し、何か失われてしまったもの、失われつつあるもの、それは疎外感というような一種の心理的傷（トラウマ）を伴っているかもしれないが、それに対する自己のアイデンティティーの確認と保全を求め、あるいはノスタルジーを感じているように思えてならない。そもそも日本人はある時には孤独なまでの確固たる他から孤立した個人的アイデンティティーを持たないし、言葉で表現することよりも感覚や感性に大きな価値を与えてきたため、感覚で捉える風景と自然や環境に集団的なアイデンティティーを与えてきた。この意味では風景の死はわれわれのアイデンティティーを脅かすことにも繋がるが、特に戦後の50年間は現実の風景に対する議論と働きかけにあまりにも無関心すぎた。これは敗戦による日本の歴史的、伝統的価値やアイデンティティーの半ば意識的な放擲とも無縁でもないであろうし、間接的には西欧近代理念の理想的な部分しか目を向けなかったためでもあろう。

確かに自然の風景は文化における基本的なモチーフであり、心の中にアイデンティティーの拠り所として存在し続けてきたが、明治期以後に限っても風景が大きな社会的な関心事として表だって具体的な議論がなされることはあまりなかったが、特に高度成長期以後の都市や自然の破壊に対する危機感を契機として、風景について多くのことが語られ表現され、自然を取り戻す具体的な提案がなされ、ある程度改善がもたらされた。美しい風景は失われつつあってもなお自然の風景はわれわれにとって本質的な存在であり、どんなに自然を破壊し続けようと、自然というものは今もって何かを訴え続けて止まない。

そもそも風景という言葉は曖昧であり広い意味を含んでいて、われわれが生活し経験する環境に対する意味や価値とも深く関わって複雑な関係の中から捉えられるものだろうから、風景はどれほど美的な鑑賞の対象であっても、単に美的な対象としてだけの存在ではないであろう。風景は漠然と「眺める」もの、「見る」ものと考えられているが、ひょっとしたら風景は客観的な対象として「眺める」もの、「見る」ものというより環境の中に包まれ、感じ取るものであると考える方が自然に思える。では一体自然や風景はわれわれにとってどのような存在だろうか。

ここでは風景の概念を改めて考え、風景の意味と現在における状況を論考しようとした。従って、特定の風景写真や風景画等を取り上げ詳しく鑑賞し、評論することやそれらの歴史を辿ること、さらには社会科学的にある社会の文化的な特徴を風景を利用して詳しく分析したり、個々の風景を厳密に調査分析することが目的ではない。しかし、関連する写真家の風景写真に対して若干触れ、文化的な特徴との関連を捉えようと試みた。先ず第一に風景という言葉、概念の持っている曖昧さを少しでも明確にしようとした。風景が隠し持っている文化的アイデンティティーやナショナルアイデンティティーとの関連へも目を向け、さらに風景に注ぐ眼差しを改めて眺めてみたかった。

ここで主に対象とする風景は日常の周囲の都市や自然の風景である。風景という余りにも日常的になってしまっている概念についていろいろな角度から、時には抽象的な議論になるかもしれないが、もう一度考えることがここでの中心的な論点である。

## 2] 風景への手がかり

風景は日常的には半ば忘れられた存在であったし、その意味するものはかなり漠然としている。そこで先ず始めに、ここでの風景の議論におけるいくつかの基本的な出発点を提出しよう。

風景は単に物理的な存在ではなく、社会や文化の中で視覚的に捉えられ、精神によって解釈され作られたもの、そのことを意識するしないにせよ風景はわれわれの精神の構築物であろう。さらに、風景が個人的、集団的に関わらず社会や文化の中における構築物である以上、ある時代や社会に固有の解釈が存在し得るであろうし、風景の解釈の根拠となるものは文化によって供給される価値、思想である筈であるから、通常風景は審美的なものと考えられているが、風景は先ず審美的であることは確かであるものの、間接的であるにせよ審美性以外の側面を多分に持つであろう。だが風景はわれわれの精神の構

築物であっても、風景が人間の精神の内部に完全に入ってしまったのではなく、一面では物質的な存在でもあり、物質的環境の及ぼす決定付けの一切を拒否するのではない。このような風景の概念の方向づけは多分に広く環境と人間の関わり合いの中で風景を捉えようとするものであり、審美的、芸術的な対象としての風景の概念からはやや違和感があるかもしれないが、風景の概念の全体像を俯瞰するためには必要なことであろう。

一般的に写真に適応された風景の概念は、ここで議論しようとしている風景の概念と勿論多くの部分は共通しているが、また部分的に異なっている。今述べた風景の概念から見れば、鑑賞されるべき純粋に美的な風景が、またある時代の大きな潮流となるイデオロギーに支えられた美しい風景が周囲に存在しないからと言って、それが直ちに最近言われている風景写真における風景の消滅に結び付くかと言えば、そう単純なものではないであろう。風景は美的な対象としてのものだけではないからである。真に根源的な思想においても風景が死を迎えているとすれば、それは周囲の環境が一切の価値や意味を持たない純粋に物理的な存在に還元されてしまっていることを意味しているのであり、すなわち風景の死は、文化の、文明の死である。何よりもその環境の中にわれわれは生きることが不可能になってしまうし、そこまでではなくとも、周囲の風景に違和感を覚えるだろう。より広い視野に立てば風景の死の問題は近代のパラダイムやポストモダンの議論とも通底する。風景を議論する上でとりあえず手がかりとなるいくつかの項目について概観しておくことも無駄ではない。その一部は後に詳しく議論しなければならないかもしれない。

### 1) 風景という言葉

風景という言葉の日常的な使われ方は曖昧であり、多くの場合ある特定の狭い場所に対する場面や光景という意味を含んでいるし、視覚的なものとしてある対象の眺めという意味でも使われていて、その対象となるものは一般的には多くの場合自然であり、風景は自然と同義語であるか自然を包含している。「自然」は人間の手が加わっていないもの、「人工」の対立概念であり、また対立するにせよしないにせよ「都市」の概念とも関連していて、風景の持つ意味を考える上では自然をどのようなものとして捉えてきたか、あるいは自然観についても当然考えなければならないだろう。風景の歴史を眺める時、たとえば眺める対象、環境が現在と物理的にまったく変化していないにしても過去の風景を直接知ることは不可能であり、間接的に風景を広い意味での言語活動、すなわち言語的、芸術的、精神的に再現表象したもの、例えば風景

画や風景写真、庭園等を通してしか歴史的な過去の風景、つまりある時代のある社会における人々が見た風景を知ることが出来ないのである。異なる文化における風景についても、その社会の基本的な美的様式あるいは思想やイデオロギーの背景に基づいてその社会における風景を捉えなければならない。風景を議論する場合、対象となる環境とそれに注ぐ眼差しそのものに関しても考慮しなければならないであろう。

風景という言葉、概念はどこにでもいつの時代にも存在したのか、ある物理的な存在としての対象（あえて風景という言葉は使わない）を眺めることによって誰にでも風景を見ることが出来るのか。歴史的に見ればどの時代、どの社会にも風景という言葉が存在した訳ではない。美的な鑑賞の対象としての風景に限って言えば、われわれは風景の鑑賞の方法を知らなかった。美しい風景は絵のように、詩的に美しいのであり、美しい自然の鑑賞や風景画を描くことは人間に共通のありふれた精神活動であり、昔から存在しこれからも存在し続けるものと一般には考えられているが、風景の概念は人間の精神的活動の所産であり、作り出されたものである。

西欧における風景を表す言葉、例えば英語の「landscape」、フランス語の「paysage」等は共に風景と風景画を意味するが、ルネッサンス以降に発生した言葉であり、風景の概念と言葉が登場した社会的背景、思想的背景は単純なものではなく、それは近代的遠近法の確立、対象を客体として発見する主体の登場等いろいろな要素の関連、連鎖の中から発生したものである<sup>4)5)</sup>。「landscape」や「paysage」が突然現れた訳ではないし、風景を表す言葉が存在しないからといって風景と関連した概念が全くなかった訳ではないであろう。風景を表す言葉は決してありふれた言葉ではなかった。風景は対象をどのような方法であるにせよ解釈することによって生れたのである。

日本語の「風景」も中国語の伝統的な風景画を意味する「山水」（サンシュエイ）ではなく別の起源を持つ「風景」（フォンジン）を元にしているし、「光景」や「景色」も中国語起源である。日本語の辞書の言葉の定義の方法は同義語で説明し好んで循環的であろうとし、体系的に、より基礎的な概念による言葉で説明しようとはしない。「風景」はそれぞれ漢字の部首の意味からすると視覚的な要素が強く、風景の中に同化するような伝統的な世界観は示されていない。現在では「山水」は伝統的な「山水画」としてしか使われていないし、「風景」は伝統的な自然観、世界観からの断絶があって、一般的な語であっても「景観」と共に西欧的な主体の眺める風景の意味合いを持つ。従って根源的な自然観、世界観を基礎とする風

景の概念を想起する言葉をわれわれは持っていないのかもしれないし、風景に対して日本語の「風景」からは多くの根源的なイメージを喚起することが出来なくなっている。

## 2) 風景と文化的アイデンティティー

日常は特別強く意識しないが、風景は文化的アイデンティティーを明確に示すものであり、同時に文化的アイデンティティーが脅かされた時それを保証するものともなることは間違いない。身近な処では絵画を鑑賞したり旅行したりすれば、風景の捉え方（再現表象の方法）が異なることは明らかに理解出来るし、現実の風景でさえ手を加えて作ったもの、環境を整備したものであるから、ある文化に固有な風景が存在し、風景がその国固有の文化的アイデンティティーと結びついていることは簡単に納得出来るであろう。風景に関する著書が時として、潜在的に殆どの場合、ある国の文化論としての側面を多分に持つ。例えば、明治時代において志賀重昂は有名な「日本風景論」<sup>6)</sup>で旧来の日本的な自然感情に根ざした図式を捨て西欧の科学的な基準による風景の研究を目指したが、その内面においては日本の伝統的な文化に依存して、風景の研究というよりは西欧的な価値に対する日本文化の反応となっていて、過度の西欧化政策の反動としてのナショナリズムの表明という点でまさに文化的アイデンティティーを補強するものとなった。風景は文化的アイデンティティーと非常に強く結びついているので、ある時代ある社会の研究の諸分野に多くの資料を提供するし、風景の再現表象、芸術表現である風景画、風景写真、あるいは庭園等もある時代の社会が環境をどのように見てきたのかを明確に示す指標となる<sup>7)8)</sup>。

最近の日本においては、1980年代からであろうか、東京という都市に関する著作、雑誌の記事、写真による記録（表現）、あるいは戦前戦後の東京を記録した写真集等の出版が多く見られるようになったし（写真は以前より都市を主要な対象としてきた）、現在でも続いている。東京が世界的に大きな経済的存在となった日本の首都として、急速に巨大化した都市として、その地価の高騰の話題性として、それぞれ理由は考えられるだろうが、本質的には急激な日本の伝統的なアイデンティティーの喪失に対する反応なのであって、そこにおけるキーワードは江戸であったり、隅田川の昔の景観であったり、昔の下町の町並みであったりするのである。

写真的な記録においては、辛うじて残されている都市の伝統的な町並みや物から暗に伝統的なものが失われてゆく軌跡を懐かしさを含めて読み取ろうとするか、あるいは反対に対象が近代的な景観であろうが、また近代的

な景観の破壊であろうが、作者の意図に関わらず見る者はそこに近代的景観の肯定と共に美しさを見る<sup>9)</sup>。さらには直接風景が姿を見せるわけではないが、遺跡の発見<sup>10)</sup>も手伝って古代縄文時代への関心も高まっているのも神話的な次元で遠くに始原的なイメージの風景を喚起し日本の伝統的なアイデンティティーを補強しようとするものに違いない。

文化的アイデンティティーのみならず、風景の概念はある一つの時代、社会に支配的なイデオロギーや思想とも関連しているし、そのイデオロギーは風景の概念を確認する指標ともなる筈である。風景を対象とした芸術作品であってもその社会の政治やイデオロギーと決して無縁ではあり得ない。だが、風景を表現する具体的な行為、つまり風景画を描くことや風景写真を撮影すること、風景について語ること等の行為が特定のイデオロギーを補強する目的のために必ず行なわれる訳ではないし、常に抽象的な言葉で明示されているということでもない。

### 3) 風景は自然を共示する

風景の対象は一般的に多くの場合自然であり、風景は自然そのものでもあり、また自然を内包し、自然を共示するものであるから、自然の概念は風景の概念とも密接に関連する。この他日本においては自然を美的対象として称賛してきたし、都市の中の自然的な要素に大きな価値を与えてきたため、都市の中に、間接的に何らかの関係の中で自然がメタファーの形で、あるいは直接的にそのままの形で、都市の風景の一部を形成している。例えば、現代の都市において道路の端に生えている雑草も不要なものとして眺めるのではなく、自然を象徴するものとしての美的な存在として鑑賞出来る美的感性を持っているのであり、下町の路地等に多く見られる鉢植えの植物も自然のメタファー的存在であり、小さな自然である。都市の中に自然がメタファーの形であっても存在することに親和感と価値を認めるのである。自然の概念は風景の議論に是非とも必要である。

風景はある固有の文化的アイデンティティーと結び付いて、ある社会はそれぞれ固有の方法で風景を作り上げ表現してきた。自然の本質を表現するものとして、風景を再現表象するものとして、また宗教的な世界観を映し出すものとして、その表現の顕著な違いを見ることが出来るのが庭園であろう。例えば、ベルサイユ宮殿の庭園と小石川後楽園の庭園あるいは京都の数ある庭園を比較してみれば、われわれにとってベルサイユの庭園は幾何学的数学的で人為的人工的に見え、またフランス人にとってはその逆のことが言えるだろう。その自然の本質の表現の方法の違いに全くと言って共通性がなく対極の表

現の様に見えるが、それぞれの固有の文化の自然観に従って自然の本質を固有の要素によって構築し表現したに過ぎない。中国や韓国の庭園に対しても同様のことが言えるであろう。社会は自然を風景と同じく、ある社会ある時代の固有の文化に基づいて捉えて表現してきたのである。

風景と同様に、あるいはそれ以上に自然の概念は日本においては曖昧である。曖昧であるというよりも、抽象的な概念に還元し定義出来ない、敢えてしないという方が妥当かもしれない。「意味」についても、その基本とするものは味わいであり、意味自体から別の意味を滲ませるが、潜在的に明確に輪郭をはっきりさせて定義しようとし心性を持っているであろう。われわれは殆ど意識せずに使っているが、「自然食品」、「自然公園」、「自然渋滞」等、自然と人工を論理的に区別しない「自然」や「自然な」の言葉の用法の非合理性も存在する。自然観について今もって多くの著作が出版されること等はとりもなおさず自然には大きな価値があり、そして自然の概念の厳密な定義が存在しないことの理由によるものであろう。それに対して西欧では明確な自然観というものが存在し、それが世界観や人間観とも関連している。

自然という言葉はもともと日本古来の言葉である大和言葉にはなかった。「自然」(しぜん)は「風景」と同様中国からの借用語で、「自然」(ズラン)の日本語読みであり、7～8世紀頃日本に入り元の中国語の意味の大部分を引き継いだ。中国における「自然」(ズラン)は古くから存在していて、主に道教の影響下において(紀元前)人為的な状態の反対のあるがままの状態を示していたが、次第に(人間の)「本質」、「本性」の意味を、そして現在の自然環境の意味を獲得して、その概念の意味内容を拡張していった。

古代日本において自然を表す言葉がないということとは自然の観念がなく、認識の外にあったということになるが、体系だった自然の概念はなかったかもしれないとは言え、そのようなことは殆どあり得ない。自然を別の言葉、大和言葉の「もの」という言葉によって自然を捉えていたという主張もある<sup>11)</sup>。「もの」は「物」と重なりあうにしても同じではないが、「こと」と同じように抽象的なことについても具体的な事についても使うことが出来る便利な言葉である<sup>12)</sup>。古代においては、山や川等の自然環境をものそれ自体として、個別的な現れとして認識し、あるがままの状態として自然を(自然な自然)眺め、自然と真の親密さを感じ取って自然と一体化しようとしてきたし、また、西欧のキリスト教の伝統における創造された自然や征服されるべき自然(自然嫌悪)とは反対に、自然を肯定し時には最高の指向対象としてきた(自然愛

好)。その見方は現在まで続いていて本質的なわれわれの自然観を形成しているのである。

中国から伝わった自然の概念と日本古来の自然に対する見方が混じり合い日本独自の自然観を構築していったのであろう。「自然」はまた「自と然り(おのずとしかり)」でもあり、人為の加わっていない様や本質、自然発生的、あるいは偶然性等を意味するが、この観念には西欧の自然における現象の原因と結果の必然的な因果関係を示したり、自然を客観的に対象化したりはしない。自然や物に自己と感情を重ね合わせ一体化することや自然や物から感情や思考を展開してゆくことはしても、自然や物の本質をそれも自己をそこから退かせて客観的に分析しようとする方法には向わなかった。自然は自然に存在するのであり、偶然でもあり、必然でもある。

日本人の自然に対する概念形成は精神的、情緒的なものの中で行なわれ、自然は自ら存在し、自然と自己を一体化し同化しようとし、美的な価値の中に、そして精神的な価値の中に自然を捉えてきた。自然の概念は人為の加わっていないあるがままの状態と自然環境及びものの本質や性質に大きく分けられ、それぞれの意味が結びついて、より大きな周囲の曖昧な概念を作っている。「自然」がこれらの意味の内どれを意味しようが、潜在的には「自然」であることは常に肯定的に使われるのであり、自然と自然的なものは何よりも肯定されるべきものである。一面では価値論的な意味合いの言葉として使われる。

日本においては、中国の道教的な人間との関係において自然を相対化し両方を包含するような宇宙論的な自然思想はなく、独自の自然観を展開していったが、中国の山水画の影響の下にヨーロッパよりも遙かに以前から自然を対象にした風景画が登場していて、ヨーロッパとは違った自然観、世界観に基づいた風景画の歴史を持っている。自然を客体として眺め風景画を描いたヨーロッパの人達が何も自然を美的な対象として眺めていなかったのでは勿論なく、自然を美的な対象として眺めたからこそ風景画が登場したのである。自然を美的な対象として眺めることと自然と一体化しようとすることは同じではない。

一方、明治期に英語やフランス語の「nature」の訳語として「自然」が選ばれたのだが、意味や概念は部分的にしか対応していない。それ以上に自然に対する愛好、嫌悪の判断は正反対である。「nature」はギリシャ語の「自然状態」を意味する *φύσις* (physis) (「生れる」、「芽吹く」を意味する *φύειν* からの派生語) を元にラテン語の *natura* (nature と同じ意味) を経由して登場した。「nature」も「本質」や「性質」の意味を後から獲得し、

「自然環境の」の意味を持つようになったのはさらに後のことである。ヨーロッパに風景画が登場した16～17世紀には「nature」はまだ自然環境の意味を獲得していなかった。西欧の自然観は、キリスト教の伝統的な創造された自然を人間が征服し布教してゆく異教の観念と相まって、自然を文化の外側の存在と捉え(自然は文化と対立する概念)、また主体が客体として発見する対象としたが、その内部には「nature」の元になったギリシャ語の *φύσις* (physis) の持つ自然発生的な概念との矛盾を内包している。

#### 4) 社会と環境との関係としての風景

風景は先ず審美的な対象として眺めるものであると通常考えられていることは間違いないが、われわれは社会と環境の中で生きる存在であるから、風景をいつも審美的に眺めている訳ではないだろうし、ある場合においては審美性以外の意味や価値が風景にとって大きな意味を持つこともあるであろう。では純粋に審美的な風景は存在するのであろうか。それにはある環境と社会の中で、風景と環境と人間の関係がどのような関係になっているのかを分析的であると同時に総合的に考えなければならぬが、この関係を捉えるには、美的な感覚的な関係だけではなく、生態学的な関係だけでも不可能であるし、また現象学的な関係だけでも不可能であり、われわれが生きる環境との相互作用の中で物理的な要因だけではなく文化<sup>13)</sup>と呼ばれる総体の全てを対象として考察しなければならないだろう<sup>14)</sup>。しかしその議論は膨大でありここでの意図ではない。従来から日本においては、気候や地質によってその土地の特徴を「風土」という言葉で捉えてきたが、この言葉には直接は示されていないものの、文化的な意味合いを含んだ言葉であり、その意味や定義はやや曖昧である。さらに「風土」について詳しい検討が必要であろう。

D.W. ミーニグは風景を、自然、棲息地、人工物、システム、問題、財産、イデオロギー、歴史、場所、そして美学のカテゴリーに分類し議論している<sup>15)</sup>。風景は自然を時として共示し、意味を内包するし、文化的なアイデンティティーを示し補強するものであるから、社会の基本的な哲学や思想、イデオロギーとも関連し、同時に風景は芸術の対象でもあるから、当然美学の問題でもある。風景を捉える上でのカテゴリーとしては殊更新しいものではないかもしれない。しかし、風景を審美的のみならず、生態学的、政治的、社会的、歴史的存在として、精神活動を含めた全ての人間の個人的、社会的行為や意味付けの諸相にわたって議論することは、風景というものが審美的な存在を超えてより広い社会的な複雑な

諸価値において評価されるべきであることを示している。このカテゴリーによる風景の分類は勿論それぞれ排他的な分類ではないことは間違いないし、ひとつの極めて興味ある分類ではあるが、また別の分類も可能であろう。ここでの重要なことは、風景は社会と人間との複雑な関係の中に存在するということである。このミーニングの議論は地理学の分野のものであり、本来は社会科学的な評価をしなければならないが、芸術的な分野から見ても、特に風景写真についても有用であろう。依然として風景は美的な対象でもあるが、今まで風景を余りにも漠然と美的な対象として考え過ぎたのではないか。写真において風景を捉える場合、風景をもはや審美的な対象としてのみ捉えるのは困難であり、少なくともこのような風景の捉え方が表現の潮流であって、新しい風景の捉え方に関してそれぞれ様相は異なるものの、いくつかの主張と試みがなされてきた<sup>16)</sup>。

オギュスタン・ベルクはさらに詳しく地理学の分野から風景と環境と社会との関係を、日本の自然と都市の環境と風景を対象にして、日本に関する極めて豊富な資料に基づき議論している<sup>17)18)</sup>。「風土」<sup>19)</sup>というものをひとつの社会と空間および自然との関係として、「通態」<sup>20)</sup>という概念(社会と自然環境の相互影響的、依存的な関係、わけでも主体・客体の二元論を、生態学的関係と現象学的な関係をも超越した関係の概念)を用い、「風土」の意味を「風土性」<sup>21)</sup>という言葉で定義し、環境と社会の関係を詳しく議論して、「風土性」のひとつの現れ方として自然の風景を捉えている。「風土」あるいは「風景」は環境と社会(人間)との「中間」(Milieu: ベルクによる「風土」を表す言葉)としての存在なのである。「風土」は自然に対しても、都市に対しても定義されるが、都市に対しては「風土」と「風土性」に代って「都市」と「都市性」<sup>22)</sup>という語で定義している。「通態」の概念自体は決して革新的なものではない。ベルクは地理学者であるが、日本古来の自然感や思想、芸術、現在の社会の現状を踏まえて明晰な論理構成を行ない、日本の風土と風景、自然や都市を定義し解釈し、捉えていて、地理学的な領域の風景以外においても、風景というものを考える上で示唆に富むものである。論理は明晰であるが、例えば自然についてはあまりにも明確に定義されると、日本的な曖昧な自然観と比べて違和感が感じられてしまうことも確かである。

### 3] 風景への眼差し

#### 1) 元風景

われわれは周囲の環境にどのような眼差しを注ぎ、風景を作ってきたのであろうか。ここでは風景を作る視線

の原型を考えてみたい。風景はどの時代、社会にでもあったものではないし、先ず何よりも視覚的なものであるから、その風景を作る何か人類共通の根源的な環境へ注ぐ視線の動機付けの存在があるのではないか。先に述べたように風景は対象となる物質的な環境そのものではなく、風景は文化によって変化し、また歴史によっても変化するのであり、そのことは風景画や風景写真、庭園等の風景の再現表象物を見ればはっきりと理解出来るし、再現表象(表現)されたものを通してしか過去の風景を捉えることは出来ないのであった。

文化的、歴史的に変化する風景における普遍的な共通の要素の存在は、歴史を大きく遡れば人類の動物学的、生態学的なものにその基盤を求めなくてはならないかもしれない。そこにはそれぞれの時代や社会の文化の差異が発生する以前の人類に共通した風景を作り上げる元となる、ある環境と人間との間の必然的な視覚的な関係としての、何らかの原型があるのではないかと考えられる。この原型の存在は明確には証明出来ないし、種々多様な風景の表現から歴史的な流れを辿ることは出来ないという曖昧さが付きまとうことも確かであるが、この風景の始原的な母型としての「元風景」を考えることは有用であろう。この「元風景」は1]で述べた「原風景」とは別のものとして使っている。

地理学者のジェイ・アンブルトンは風景を作る動機付けの理論として、動物学者コンラート・ローレンツの研究に着想を得て(「見られずに見る」)、「隠れ家/眺望」という二重の概念を提出し、原始人にとっては見られずに(隠れ家)見る(眺望)ことが価値があり、それが美意識のレベルにまで高められたとし、動物行動学と美意識を関連付けようとしている<sup>23)</sup>。その関連はアナロジーであり因果関係は直接的に証明出来ないが、何らかの類似性は認められるだろうし、記憶痕跡の原型としては重要であるものの、その後の文明の発展と多様な文化における風景への眼差しとの関連は明確でない。

一方、カール・ユング、ガストン・バジュールあるいはジベール・デュラン等は人間の想像力の世界の象徴化のプロセスの中に風景を作る原型を見つけ出そうとしたが、これらは「唯一表象主義」とでも呼ばれるような主体の現実性(主観性)しか認めず、風景の対象となる環境の物質的な現実性を根底から認めないまでに至る。この唯一表象主義は、「自然は主体の表象であり人間の作り出したもの(観念)に過ぎない」ということにさえなり、事物のイメージ、比喩的な意味が何よりも重要となる。風景の対象となる環境の物理的存在を一切認めないことのためにこれらの主張に対して全面的には肯定出来ないが、事物のイメージ、比喩的な意味が環境に何かし

らのイメージを流し込み、風景の物質的要素に対するイメージの変化が風景の解釈を変化させることも確かであり、風景のイメージの象徴性は美的な鑑賞においては大きな力を持つことも間違いないであろう。

元風景は歴史の中の風景の表現の中に溶け込んでいて区別出来ない。アンブルトンとユング、バシュラール、デュラン達のどちらの議論も風景を作る根源的な動機を明確に辿ることは出来ないが、風景を作る何らかの超越的な美的な関係あるいは図式が存在することも確かであろうし、その関係によって単なる土地の広がり（環境）でしかないものを風景として鑑賞出来、自然環境が風景の審美的な対象として「芸術化」されるのである。自然環境に対する反応は先ずもって審美的なものであることは間違いないが、しかし、審美的なものだけとは限らないであろう。自然は人間にとって力の及ばぬ大きな存在であり、原始から古代においてはアニミズム的な自然観が風景の鑑賞に大きな影響を与えたであろうし、日本においてはこのアニミズム的な自然観が現在でも所々に現れる。単なる土地の広がりが芸術化されて風景となるとする推論は日本的な感覚からすれば多分に直接的な表現である。

この原型的な「芸術化」は、この言葉はやや一般的すぎる言葉かもしれないが、種々の文化における歴史の中でその文化に固有の自然観や世界観を内包しながら、次第に制度化され様式化されていった。風景を鑑賞する際にわれわれにある類型を押しつけてくるのであり（「知覚の図式」）、芸術がわれわれのものの見方を導いてゆくようになる。しかし、知覚の図式や制度化された事物の表象を超えて何か根源的な反文化と呼ぶようなものによって事物を感じ取る能力とそれによる美的な体験も否定出来ない。一般的な感覚においても、われわれの中にある潜在的な感覚によって捉えられる事物の意味は、意味されるというより表現されると言った方が適切かもしれないが、文化によって捉えられる意味（言葉による意味作用といった方が正確である）より深いであろう。

感覚によって捉えられたものはいかなる言葉を尽くしても完全に言い表せることは出来ないし、写真によっても全てを表せないであろう。感覚と言語（文化）の間には裂け目が存在するのである。始原的な事物の存在（現存）を捉える能力を認めつつも、それに近付くことは極めて難しいし、それは文化的なものから遠ざかることとは反対であろう。またこうも言えるであろう。芸術家のみならずわれわれは文化の拘束を逃れ、美的様式（知覚の図式）を捨て去って感覚の自発性や新鮮さを簡単に獲得できると錯覚するが、そう簡単なものではなく、多くの場合、感覚の自発性は文化（culture）を捨て去ること

ではなく、多大な教養（culture）を借りて獲得するものである。美的といい、審美的といい、また芸術化といい、これらの言葉は正確には西欧と日本では異なるであろうが、ここでは細部に立ち入らない。

## 2) 視線による支配

先に見たアンブルトンの眺望を求める動機はそれが動物学的行動のメカニズムに由来しているかどうかはともかく、多様な文化の中で確認出来、普遍的なものであることは確認しなければならない。見ることは見る者の主権の発動であり、見る事がその場所を支配することを意味するようになったことは容易に想像出来、驚くには当たらないし、時として宗教的な意味合いを帯びることもあり、今日でも多くのものにその原型を見ることが出来る。

いくつか例を挙げよう。古代の日本においては「国見」がその典型である。天皇が高い山の上に立ち四方を眺めることによってその地域の主権を表明したのであり、この「国見」も視線による支配の動機によるものである。しかし「国見」の動機がすべて領土の支配を確認する動機によるものではなく、日本においては絶対的な権力者が殆ど存在しなかったこともあり、何よりも自然に対する親和感に根ざす動機も見逃す訳にはいかないであろう。これと同じような行為は他の社会でも存在し、宗教的な神聖な行事の性格を帯び、時代とともに次第に制度化されていったが、視線による支配は見る（凝視する）ことは所有することでもあるということと通底するのである。西欧の言葉の中にも、英語の contemplate（凝視する）と temple（寺院）、同様にフランス語の contempler（凝視する）と temple（寺院）を比較すれば見ることと聖なる宗教性との間の関係が想起されるかもしれない。

歴史の流れにつれて元風景と風景の再現表象との間の隔たりが大きくなっていったが、その根底には各文化に共通な原型は失われていない。一つの強力な例として、原型では直接地域を見ることによって支配を明示したものであったが、領域の具体的な風景の表象を所有することによってその領域の支配を間接的（魔術的）に確認しようとしたものの典型がいたるところに登場する庭園というものの機能である。勿論これが庭園の機能の全てではないし、宗教的な世界観を表現するものでもあり、庭園は勝れて風景の啓示者ともなる。この庭園の機能も時代を経るに従って、地域の直接的な領有から次第に庭園を所有することは教養人として洗練された芸術的、文学的教養（図式）を身につけていることを示すためのものとなり、単に風景の意味や価値（記号）の所有を表すためのものとなった。



前者の例として、ローマ帝国のハドリアヌス帝が帝国各地の風光明媚な風景を再現させた別荘「ヴィラ・アドリアナ」や同じような動機で清朝の康熙帝が帝国各地の名所を再現させた承德の離宮等が顕著な例であり、後者の例としては、日本の徳川時代に徳川頼房が作った小石川後樂園が代表的な例である。この庭園には「見立て」がひしめいているが、何も徳川頼房は「見立て」の元となった各地の風景、領土を現実にも所有していた訳ではないし、また所有しようと意図した訳でもない。このような庭園を所有することは現実的な大きな権力を所有していても、そのことよりも教養人、知識人として風景の意味や価値（記号）を所有していることを示そうとしたのである。「見立て」による風景の鑑賞のモデルは中国から流入した風景（山水画）であり、日本の多くの庭園を見ればいかにその原型が中国からもたらされたものであるかがわかるが、美的な日本の感受性は決して失われていないし、モデルという鑑賞の「型」の中に日本の自然観や世界観、あるいは宗教観というアイデンティティを注入し強化したのである。

庭園を例にしたが、現代においても写真、ビデオ、絵画、あるいは地図等現実を視覚的に表象するものを所有することは実際の所有の権力ではなく、象徴的な所有の権力を持つ。視線による支配の原型的な動機がわれわれの心の中に潜在的にあって、現実の所有の権力と架空の所有の権力を時として混同したり、表象の所有の動機が現実の所有の代理であることがすべてであるとも言い切れないとしても、現実の所有が不可能な場合の代償行為として現実の表象を所有しようしたりするのである。

### 3) 風景の知覚

明確には特定は出来ないが、風景を作るある視線の原型が存在し、それを基にして風景が「芸術化」され、風景を作る視線は歴史の流れと共に次第に制度化され様式化されていったのであった。従って、ある時代ある社会における風景の表象が大きく異なっていることはその社会の文化に固有の風景の再現表象についての様式あるいは図式が存在することになる。ここでは、この風景を作る視線の図式や様式を導くわれわれの事物の知覚と文化との関係を見てみたい。

ある環境を眺める時、同じ対象を眺めても人によって別の風景を見ることがあるが、それぞれの風景は全く同じである筈がないし、別の風景を見ることがの方が自然である。眼の網膜に映る像は生理学上殆ど同じ筈なのに違った風景を見るのは人によって視覚（感覚）の情報の処理に違いがあるためである。われわれは純粋に生理学的な視覚を持つことは出来ないし、人間の感覚の中で視覚

だけが独立している訳でもなく、視覚によってもものを知覚するときも他の感覚の助けを受けるし、また重要なことであるが、個人的社会的な経験を基に脳によってその生理的な感覚の情報が処理されて事物が認識されている。周知のように見ることは認識や知覚ということを含んでいる。この知覚の図式によって事物の知覚の次元においても現実には存在しないものまで見せてしまうこともあるし、反対に隠してしまうこともある。極端な場合、対象を「見て」いないことさえあり、既成のイメージに合ったものを対象の中に確認したに過ぎないことさえある。知覚の図式はわれわれの視線を導くのである。

個人的社会的な経験はその社会の文化<sup>24)</sup>というものに大きく制約を受け拘束されていて、換言すれば知覚のシステムに文化が知覚の類型を供給しているが、風景の鑑賞における視覚的情報処理の違いもひとつの文化に固有な集団的な知覚の様式によって大枠として類型化されてしまっている。異なる文化における風景の鑑賞の方法の違いは風景画や風景写真、庭園、あるいはまた風景に関する著作等の風景に関する表現の方法の違いを通してしか知り得ないが、それらは歴史の中で大きく隔たったものとなっていて、それぞれ異なった文化は異なった風景を鑑賞してきたのであり、文化による知覚の類型化、図式化が行なわれたのである。この知覚の図式は文化によって固有の様式として供給され、この図式が存在することは風景の鑑賞において本質的な意味を持ち、単に物質的な環境に過ぎないものを審美的な対象、つまり風景に変えてしまう。風景の鑑賞は極めて文化的な行為であり、文化の中でしか風景を見ることが出来ない。例えば、日本における白樺林の風景化は明治期における西欧文学の影響下のものであり、風景の鑑賞において古くは中国から美的な様式が多く借用されたのだし、先に述べた様に、ヨーロッパにおいては風景という言葉と風景画自体がルネサンス期以降に近代的遠近法の確立や対象の客体化等を背景にして登場したのであり、また、それまで岩の塊としてしか思われていなかったアルプスの山脈をロマン主義や自然科学の探索を通して美化して山岳風景を発見したのである。

文化によって仕込まれた視線によって環境が美化され芸術化され、風景は作られるが、風景を鑑賞する時の知覚の図式をわれわれは絵画、文学、詩歌、写真等の芸術を通して教育され仕込まれる。芸術によって風景を発見し、新しい見方によって風景を再発見する。風景は「絵のように美しい」のであり、また「絵（のよう）」である。絵を詩に、文学における風景描写に、あるいは風景写真に置き換えても同じことであり、「絵」は美しいことのメタファーとなるし、時として風景のメトニミーともなる。



芸術はわれわれの視線を導くのであり、逆に芸術が現実の風景を変える動機、力ともなる。勿論風景を変える動機は芸術作品だけではなく、芸術とは無関係な科学技術やその他の環境との間の経済的、政治的関係における動機の方が実際的には大きな力をもっていることもあるが、美的、芸術的、あるいは伝統的な自然観や自然の概念への考慮を抜きにした風景への働きかけは必ず精神的な摩擦を伴うことになるであろう。

この知覚の図式は文化に固有の類型化を受けているが勿論固定化されたものではない。もし固定されてしまったならば風景は同一性の中で固まってしまうが、事実そうではないし、ある時代ある社会の中でダイナミズムを持ちながらある秩序を保とうとする均衡の中で安定している。だが、現在はこの均衡が急速に崩れ、風景が変化していることも確かである。

知覚の類型はわれわれの意識の中に存在して事物の見方を導くのであるが、この知覚の類型は通常意識されることはない。意識せずに存在するからこそ事物や周囲の世界を秩序の中で知覚でき、安定した感覚を維持することが出来るのであって、すべてのものが未知のものであったならばそれこそ世界が混沌としたものになってしまう。知覚における感覚の果す役割は複雑であり、視覚的、聴覚的な感覚はかつてない程今日の高度な技術によって映像的にも音響的にも刺激されて安定した状態を保っているのが困難になっていて、そのため感覚を安定した秩序の中に置くには判断の類型や解釈の体系を用意しておかなければならない。知覚の類型といい解釈の体系といいその中には必ず紋切り型を隠し持っているからこそ現実における感覚をも安定させておけるのである。

#### 4) 眼差しへの眼差し

現在の事物や環境に注ぐ眼差しは西欧近代の眼差しに支配されているが、その眼差しと問題点について考えてみたい。

現在ヴァーチャル・リアリティーということが何か新しい概念のようにしばしば話題になっている。確かに周囲の事物や現象の認識、つまり世界の認識においてわれわれはバーチャルな世界を構築する。現実の世界を常に解釈の体系として構築してゆこうとすること、世界を意味付けしようとするということにおいて、人間にとって現実とは一面では(特に現象学的な意味においては)仮想の現実(ヴァーチャル・リアリティー)でしかなく、周囲の世界を客観的(科学的)に認識出来ると考えるのは近代の幻想なのかもしれない。現在高度な映像技術によって作られたと言われるヴァーチャル・リアリティーの出現は何も新しい概念ではなく、現実の世界の解釈体系や価値体系

の混乱に他ならないのであり、解釈の体系が混乱しているからこそ現実が仮想的(ヴァーチャル)に見えているということではないだろうか。ヴァーチャル・リアリティーの技術が現実とその映像による表象を同一化、一体化させて、近代における二元論のパラダイムの主観/客観、物理的世界/現象学的世界を超えて現実の環境と表象の区別を消し去ったと考えることは出来ないであろう。

われわれ日本人はものを見る時に、西欧近代の古典的なパラダイムである二元論的な主体/客体の絶対的な分離によって、対象のものを純粹に客観的(物理的)な存在として捉えてはいないことは疑いもない。対象の客体化だけが風景の生成に関わる要因ではないが、日本と西欧の風景の概念は同じではあり得ず、風景の成立過程も同じではない。西欧の近代は風景を観察する主体と客体としての対象の環境を別の存在として、主体を環境とその表象から分離し、線遠近法の消失点が示すように客体としての対象は主体から無限に遠ざかった。現実世界の物理的存在性、事実に存在性、客観的存在性を明らかにしたのである。16~17世紀に登場した風景画と風景の概念は近代的な自我の確立、近代的遠近法、主体と客体の抽象的分離、さらには近代科学の発展等の連鎖の中にその原因を求めることが出来るであろう。風景は環境の芸術化であり、主観的な経験でもあるが、それと客観的な存在としての環境とを同時に存在させる。風景画と風景の概念の登場は環境を物理的な客観的次元として捉える主体/客体の二元論的パラダイムと補完的な関係にあるかもしれない。この近代の風景と環境の分離において、対象を客体として捉えることが環境を眺める方法に完全に適応されてしまえば、環境の主観性などあり得ず、すなわち風景が消滅してしまうだろう。確かに西欧の近代性が部分的に風景を消滅させたのである<sup>25)</sup>。

西欧の近代性の懐疑の中で、現在のポストモダンの議論と主張はその一部に過ぎないが、いろいろな方面の学問領域からもこの近代のパラダイムは崩壊しつつある。現実を捉えるのに万能ではないにせよ、現実には純粹に客観的、物理的存在ではないとする近代への懐疑でもある現象学が、非ユークリッド幾何学を手始めに数学が、時空間の相対化が、そして近代科学の最先端であると考えられている量子物理学の世界でさえ、近代のパラダイムを退けている。科学の世界でも完全には客観的に対象を捉えられないということであり、換言すれば強い現実など捉えることは不可能であって、純粹に物理的現実でさえ薄いヴェールを通してしか認識出来ないということである。この認識の方法は、日本的な方法とは別の方法で、客体に主体が入り込み関係していると、あるいは固い物

理的世界に主観が染み込んでいると意識すること、環境の中に自分自身が入り込み関係していると意識することではないだろうか。これは感覚<sup>26)</sup>というものの復権を目指すものであるかもしれない。しかしまた、世界は物理的世界か現象学的な世界かどちらかであるというのも二者選択的な近代の二元論的な思考である。

近代を超えるひとつの在り方としてのポストモダンでは対象の客観性を疑いながら二元論的な思考を超えられず、かえって主体に過度の主観性を与え、環境の客観性から切れて浮遊し、景観に関しては「どこにでも、どのようなものでも作る」ということになった。ポストモダンは近代の「価値の多様性」と手を携え「差異化」を賛美したが、極度の個性と創造性の追求は回り回って、かえって同一化を招いてしまった。芸術における個性と創造性の賛美は何もポストモダニズムに限ったことではなく、芸術家が独創性への狂気にも似た欲望を持ち進歩主義の名において美を破壊する快楽を味わってきたのも近代のもうひとつの側面である。

近代は「何か新しいこと主義」(something new-ism)<sup>27)</sup>でもあり、独創性を発揮することが求められていたのであって、エキセントリック(中心から外れる)なことを善としてきたのである。しかし創造性(オリジナリティー)の源泉(オリジン)がどこにあるかと言えば、自分の中ではなく、たとえ自分の中であってもそれは過去(伝統)の中からやって来たものであることは認めざるを得ないであろう。常に伝統を墨守しなければならないということではなく、伝統というものはその中に反動性も持ち合わせているし、醜い因習も少なからず含まれているものであるから、その中から守るべき価値ある伝統を選び出しそこにいくばかりかの個性を付け加えることは、それこそ多大な努力と教養が必要になってくるし、それが真の創造性(オリジナリティー)なのではないか。ポストモダンの過度のオリジナリティーの賞賛がかえって同一性を招いたことに対して、逆説的に聞こえるかもしれないが、芸術家の新しさとは創造性(オリジナリティー)の滅却かもしれない。

日本の眼差しに戻ろう。素朴な感覚としてもわれわれは事物や環境を主体から分離された客体として捉えてはいない。主体というものは客体があってはじめて存在するものであるから、日本においては西欧の意味での主体は存在しないが、では全く主体(中心と言うべきか)が存在しないのかと言えば、そうではなく主体の在り方が異なるのであろう。確かに主体は存在する。しかし、主体自体よりも主体と主体との間の関係が重要なのであり、仏教的な表現を借れば、主体は存在するが、それは錯覚であるということであろう。

風景と環境、感覚と現実<sup>28)</sup>、との間の関係は曖昧であるが、関係はより直接的であり、時には重なりあうし、一体化する。われわれは環境の中に溶け込んで、自分とは全く別の客観的な存在として環境というものを明確には意識しない。別の表現を使えば、精神と事物との距離が近く、その関係が直接的であり、あるいは環境のメタファーと実質、風景と環境を明確に分けないから環境の物理的な側面を意識しない、等とさまざまな表現が可能である。しかし事物や環境は人間との一体化した関係の中にしか存在しないと言い切ることは、少なくとも西欧の主体を知識として深く知ってしまった今となっては出来ないし、西欧の主体に類似した眼差しを部分的であっても持っていることも確かである。そこにジレンマが生じる。われわれは西欧の主体を完全には理解出来ないし、完全に独立した個人としての自己のアイデンティティーということすら西欧的な意味では存在しないのかもしれない。

しかしこのように西欧の主体の反対側だけを言っても始まらない。われわれ日本人には西欧のすべて反対側ではない固有の、そして誇るべきパラダイムが存在するのであって、何か自分自身との関係した背後にあってわれわれの心を揺り動かすものがあることは確かである。日本の歴史や伝統的な価値観を失わず持っていた過去においては、その何かをより明確に意識出来たであろう。風景の文脈で言えば、常に眼差しの対象は自然へと向い、その指向が強まれば強まる程自己が自然に同化してゆく。この場合、自己を主体、自然を客体と言い換えることは難しいし、自己と自然はそれぞれ主体でもあり客体でもあり、反転し得るし、主体でもなく客体でもない別の様態があるのではないだろうか。何よりも自然への親和性とアニミズム、究極的な指向対象としての自然の存在が求められるのである。

確かに実際にわれわれは西欧の近代を一面では非常に上手に輸入し利用してきた。日本における西欧の近代性は専らその表面的な技術的側面として環境を整備する方向に向けられ、その根源的思想を理解せずに、近代の影の側面に懐疑を向けるもう一方の思潮が西欧には同時に存在したことを顧みることなく現実から離れた表面的な美しさのみを近代であると考え追い求めた<sup>29)</sup>。日本の伝統に西欧の近代の一側面が接ぎ木され、そのため伝統的な風景との衝突が起き風景の喪失を感じるようになったのである。単純に日本の伝統に戻れば良いというものでもないし、またははや戻することも出来ない。日本文化の新たなパラダイムが求められている。しかし、世界の解釈体系が混乱し、崩壊しつつあることによってヴァーチャル・リアリティーがさも新しい概念と考えられている

現在においては、新たなパラダイムを作り出すことは極めて困難な作業であろう。

ここでのポストモダンという用語は、近代（モダン）を再検討する思想や概念として、一般に用いられているよりも歴史的にも遡った時代からのものを含めて、広い意味で使っている。日本におけるポストモダンへの関心と議論は一時的に大きな流行となったが、現在では過去のものとなったようである。ポストモダンの議論が、思想の領域だけでなく、実体的に風景（景観）とも関連する建築の領域を巻き込みながら行なわれたことは、日本における近代というものが思想的なものとしてよりも、通常「近代化」（場合によっては「西洋化」の意味を伴う）なる言葉で表現される、多分に科学的、技術的、産業的な側面においての現実の生活環境を整備し、物質的に豊かにするためのものとして捉えられていたことに加えて、伝統的な風景や価値観の喪失におけるアイデンティティーの問題とも全く無縁ではないであろう。そもそも、ポストモダンとは、社会的、文化的、政治的、経済的な条件下で生じる現実の変化と問題を伴っているが、本質的には近代を、日本においては非西洋的な伝統的価値観をも、再評価しつつ、常に問い続けられるべき思弁の領域の問題なのである。

#### 4] 風景とは何か

##### 1) 風景への眼差しと概念

今まで見てきた様に風景はある時代ある社会に固有のものとして現れ、文化的アイデンティティーの指標となり、自然を共示するものであり、また、風景はわれわれが生きる環境に対して与える種々の価値や意味の中から作られたものであって、審美性だけの価値や意味を持つものではなかった。とりわけ日本においては自然を究極的な指向対象としてきた訳であるから、風景と自然は密接に関連していて自然を抜きに風景は考えられない。

何よりもまず風景は感覚的なものの中で視覚的なものである。風景の対象となる環境（自然あるいは都市と言いつてもよい）は始めにわれわれの全ての感覚で捉えるものとして現れ、感覚の中で何よりも視覚的なものとして捉えられる。さらに視線の対象は風景だけではなく、ある物、ある場面であることもあり、一般的な風景の意味はこれを含んでいるが、空間的なスケールに関しては、理論上の一方の極限として風景は物自体となり、逆の極限として日本全体、地球全体となる。しかしここでの風景は物そのものではなく、厳密な定義は出来ないが、場面も含めて、ある広がりを持った環境（自然、都市、町や土地）の風景である。従って、風景の空間的スケールについては一般的に使われている風景の意味とは

異なっているかもしれないが、ここでの風景の概念の議論には大きな問題はないであろう。

感覚の中で視覚だけが独立している訳でもなく他の感覚と複雑に絡み合って対象を知覚しているのであったが、視覚は他の器官よりはるかに独立性が高く意識的にコントロールしやすい感覚器官であるから、環境を先ず視覚的に捉えた感覚を基に風景を知覚し、解釈し、あるいは表現する。ある特定の環境の感覚的現実とは先ずその環境を経験することによって、あるいは環境の中で生きることによって捉えられ、意味付けされる。環境の中のいろいろな事物、事象が複雑に混じり合って、そこから多元的、重層的な意味が織りなされてゆく訳だから、風景は環境の感覚から生成する意味のひとつの側面であり、環境を捉える時の視覚的なスクリーンの役割を果たすことになる。

環境の現実を捉える場合、感覚的なものだけではないだろう。どのような時に、どのような場所で、どのような文化の中で、つまりどのような時代と社会の中で、どのような経験を持って、どのような歴史の瞬間において、ということが問題となるし、文化の中で供給され学び取られた事物や環境についての象徴、イメージや観念等が複雑に絡み合って環境の現実を捉えることになる。風景は環境の全てを表してはいないし、出来もしない。環境は解釈の多元性、多重性を持つことから風景は環境の全ての意味を網羅することは出来ないが、風景を議論する方法として、風景を記号論的に解釈するよりも象徴によって捉える方がかえって多くのものを語り得るのではないか。風景は環境の象徴そのものではないが、記号ではないし、風景は実際的には象徴的存在としてわれわれに働きかけることが多いし、またわれわれが風景（環境）に働きかける時も風景の象徴性は大きな考慮すべき要素である<sup>30)</sup>。

「風景」を「環境」から作られるものとして「風景」と「環境」を明確に分けて言葉を使ってきたが、「環境」は実は曖昧なまま使ってきた。これまでの文脈の中で「環境」は物理的、物質的存在としての、つまり客観的な存在としての環境として、もうひとつはこの物理的な存在としての環境に個人的にも集団的にもある社会が環境に対する関係の中で意味を与えたもの（純粋に物理的存在ではないが実体的な存在である）として、二つの意味で用いてきた。この二つを明確に別の言葉で言い表さなければならないであろう。物理的な存在としての環境はそのまま「環境」とし、ある社会が環境との関係の中で種々の複雑に絡み合った意味、関係を含んだ実体的なものが「風土」であり、「風土」の意味性（属性的性質）が「風土性」<sup>31)32)</sup>である。「風土」の一般的な使われ方においても

「風土」は自然環境を意味し文化的な価値判断を含んでいる。「風景」は「風土」の視覚で捉えられる一側面であるが、勿論「風景」によって「風土」の全てを表すことは出来ない。

ある社会と、個人的にも集団的にも、環境との関係は感覚的なものだけでは当然捉えることは出来ず、環境と社会との間には種々の関係が存在し、その関係には先ず感覚的關係（環境の認知と表象等、芸術的な関係も含まれる）や生態学的関係（人間は生物として環境の中に包含されている）が意識されるが、その他にも実際に生きる環境においては、環境を整備する権力の選択等に関して政治的、経済的な関係も意識され意味を持つであろうし、また他にいくつかの関係も存在するであろう。このような関係は別の分類も可能であり、先の D.W. ミーニッグの風景の分類もその可能性のひとつであるが、それらの関係はそれぞれ独立しているのではなく、ひとつの関係は他の関係を潜在的に内包しているし、たとえば風景を審美的に鑑賞する場合でも少なからず環境との間の審美的（感覚的）関係以外の他の関係、つまり風土の意味全体と無縁であることは出来ない。従って、全く完全に純粋に審美的な風景は存在しない。審美性の中にも個人的な経験や歴史的なものの想起なくしてひとつの風景をそう長い時間鑑賞してられないだろうし、審美性とは少なからず個人的な、あるいは社会の集団的な経験に基づいているのもである。審美的であるだけが風景ではない。風景は感覚的（審美的）な関係のみならず、どんなに間接的であってもその他の関係を含み、社会的なものでもあろう。

風景は審美的に、あるいは種々の関係においてわれわれに働きかけるだけではなく、その働きかけによってわれわれは反対に風景に働きかけ、環境を整備したりする。環境とわれわれは一方的な関係ではなく、相互依存的、相互行動的な関係であり、その関係の中から風景は作られたものである。風景は社会の価値観の反映でもあり、美しい風景は作られたものであり、作らなければならないものなのである。

このような関係として捉えられた「風土」は社会（個人的・集団的）と環境との関係における単なる物理的環境という存在ではなく、われわれが生きる環境に対するいろいろな複雑な関係、意味を含んだ概念である。風景はそれを構成するひとつの視覚的要素であり、風土から風景を切り離すことは出来ない。この意味では、風景は風土の、つまり社会の（個人的・集団的）環境に対する感覚的（主に視覚的）な表現である。風景は純粋に物理的なものでもないし、純粋に現象的なものでもない。環境とわれわれの相対的な関係に他ならない。ペルクの「風

土」、「風土性」の用語である「Milieu」、「Médiance」からすれば、地理学的な意味合いにおいて風景は「中間」、「間（あいだ）」である。

## 2) 風景の鑑賞

上で述べた風景の概念からすれば、風景は実体ではなく風土と同様にそれを眺めるものとの関係であって、どんなに間接的であるにせよ風景は常に眺める者の本性を常に映し出す。風景は、風土の、つまり個人的、集団的に社会と環境との関係の、文化的アイデンティティーの、自然の意味の、そして美的様式の啓示者である。風景に対する認識はどこかで根源的な自然環境への認識と感情と繋がっているであろう。

風景は対象が都市においても、都市が自然と対立する概念であろうとそうでなかろうと、どれほど間接的であっても自然を共示し、自然(nature)は眺めるものの本性(nature)を映し出す。眺める主体を中心とする主体の本質(nature)の投影(projection: pro—は前へ)であろうと、主体と対象が一体化(主体と対象の相互の implication—complication と言っても良いかもしれない)であろうと、眺めるものの本性を映し出す。単純化すれば、前者は西欧的な眼差しにおいて、後者は日本的な眼差しにおいてである。自然は文化の言葉によって表現され捉えられる文化的な存在であるから、少なくとも論理的にこのように考えられるが、文化を離れた自然はあり得ないのであり、もし文化から離れた自然があるとすれば、それは人間にとって意味を持たない存在となる。日本においては自然と文化が一体化して曖昧であり、つまり文化が自然を価値的な指向対象となっているので、そのために逆説が存在し、この一体化を意識し改めて自然を文化の中から眺めようとすると(自然を再発見すると)、自然と(おのずと)存在している自然との矛盾が生じてくることになる。

風景は個人的にも集団的にも社会と環境との関係、つまり風土から作られ、それを映し出すものであるが、風土から感覚的な関係を捨て去ることは完全には不可能であり、感覚的な関係が希薄になればなる程風土から風景を捉えることが出来なくなって、日常的な意味では鑑賞者が風土に埋没して単なる生活環境になってしまう。例えば、田園の環境を単なる生活手段の環境としてはなく、田園風景として賛美するのは主に都市生活者の視線である。江戸時代の日本においては、全ての農民ではないが、農民は自分の田や畑を単なる生活手段としてではなく俳句等の芸術的な対象として眺めていたことは自然を対象とした芸術的な感性の存在と高さを示すものであろう。

風景を鑑賞する場合には、風景と個人的な何らかの体

験と結びつかなければならぬし、この結びつきがなければ風景は存在し得ない。しかし、究極的に個人的な体験としての風景は意味の伝達が不可能であり（コミュニケーションが成立しない）、逆に究極的に一般的な風景もまた意味の伝達が不可能である。風景の観賞はあくまで個人的なものであっても、一方では集団的であって、多くの場合文化の中での集団的な類型に括られた図式（芸術等を含めた広い意味での言語活動）によって風景に反応出来るようになっていなければならない。風景を純粹に客観的に捉えることは出来ないし、反対に純粹に主観的にも捉えることは出来ない。従ってこのような意味では、風景は個人的でもあり集団的でもあるし、客観的でもあり主観的でもあるし、さらに、文化的でもあるし、眺める者の本性（nature）を映し出すものでもある。

個人的集団的な次元も、文化的自然的な次元も存在せず、主観的でもなくただ客観的な存在の風景は実際にはあり得ず、またいかなる文化からも離れた自然も存在しない（そのような自然は知覚できない）、完全に個人の内部に入り込んだ客観性（物理的存在性）を排除した主観的な風景も存在しない。風景は完全にこのうちのひとつであることは出来ないし、同時に他のすべてを潜在的に覆っている。この六つの極の内側を風景は漂うのである。しかし、このような風景の定義は風景に関して全てを語っていると同時に、何も語っていないのかもしれない。実際の風景の鑑賞や表現行為はこの定義による関係を潜在的に内包しながら、審美的であったり、価値論的であったりするのである。

風景はある特定の場所、時間の結合の中でのみ存在する。この意味では風景はひとつである。しかしその風景を知覚し、認識することだけではなく、表象したり、再現したりする風景の表現においては鑑賞した個人によって違った風景を表現する。この意味では風景は複数である。風景は風土との関係において作られるものであり、風土の複製であろうとする。風景は完全にオリジナルなものはあり得えず、その中に必ずある文化に固有な類型を隠し持っている訳だから、文化の言葉を通して文化のアイデンティティーと結びついているのである。従って、風景を表象した芸術作品においても風景は完全に新しいことはあり得ないが、ある時代の文化に先行して自然と社会の間に亀裂を生じさせることは可能であろう。しかし、寧ろ反対に、現在の風景の危機的な状況においては風景と社会の間に橋を架けることが必要であろう。

## 5] 風景は消滅したか

生態学的な環境破壊と同時に、自然や都市景観の破壊が言われ続け、警鐘が鳴らされているにも拘らず、未だ

に自然や都市景観の破壊によってもたらされる風景の荒廃が進んでいるが、なおも自然の称賛（芸術を含む広い意味でのいろいろな言語活動において）を行なって止まない。これは自然破壊や風景の荒廃への反応でもあるが、自然の破壊と自然の称賛という相反する行為を平行して行なっているのは、現実的、技術的な問題以外に何かわれわれの根本的な自然に対する価値観、あるいは自然に対する概念が関わっているのではないだろうか。

確かに自然破壊、都市景観の破壊に対して議論がなされ、具体的な行動が取られて改善がなされたが、一方的な開発の中止や単なる文化遺産や古い町並み等の保存ということではなく、現実的な方法論としてのその防止策は決定的な解決策が見出せずにいる。そこにおいては、伝統的な自然を称賛する価値観や感性とどの様にバランスを取ってゆくかが重要な問題であり、これ程までに自然や都市の景観を蔑ろにして来たのは如何なる理由からであろうか。あれほど自然に細やかな感情を注ぎ、自然と人間とを一体化する程に自然に親しみ、自然を愛し、時には自然を擬人化さえして最高の指向対象として、つまり自然に対して、ものごとが自然であることに対して大きな価値を与えてきた筈なのに、である。逆説的である。

自然破壊、自然や都市の風景の荒廃をもたらした表面上のより直接的な技術的な原動力となったものは、明治期以後に急激に輸入された西欧の近代、分けてもその合理的な技術的側面であって、これが日本の伝統的な自然観や美意識と衝突したことが大きな理由であると説明するのは間違いであると退けることは出来ないし、大きな理由のひとつであるが、かと言って全ての本質的な理由を説明してはいないであろう。どれほど西欧近代が潜在的、意識下になっていても、伝統的な感性においてわれわれ日本人は自然に対して情緒的、感情的に接し、その雰囲気大切にりするし、自然の中に自己を没入し一体化させて環境を対象化させて客観的に捉えることをしない。多分に自然を否定的に捉え、物質的機能主義を取る西欧近代の科学と技術、そして思想との衝突が風景を荒廃させたのであろう。今までのどんな文明であれ人類は生きるために自然環境を利用してきたし、それによって少なからず環境は破壊されてきたのであり、自然に絶対的な価値を与え美的な対象としてきた訳ではない。これからは環境は破壊し続けるし、近代文明の中に生きるとすれば環境の破壊から逃れ得ない。日本が自然を賛美してきたのと反対に西欧はどの時代のすべての文明が自然を征服して利用するものとして考えてきた訳ではなく、近代ではロマン主義が近代の反動として自然を賛美したのであった。

環境に手を加え整備することの中には、自然や風景が破壊されても、近代的な機能的な生活環境がもたらされることを望む欲望や、生活環境の破壊は生活環境の改善をもたらすという極めて政治的な発想もあったであろう。環境に何も手を加えずにわれわれは生きてゆける筈がないし、環境に手を加えるのを止めれば良いというものではなく、一方的な自然保護が開発中止かという単純な二者択一的な選択では解決しない。まさかわれわれは古代の呪術的な社会に生きている訳ではない。極めて現実的な欲望と利害損得によるものにせよ、社会の中で環境に対する権力の行使を選択する政治的判断を下し生活しているのである。現実には環境の破壊と風景の荒廃を食い止め、環境と風景とを再生させるには、極めて大胆な政治的な決断を必要とするであろう。さらに文明の在り方さえ再検討しなければならぬかもしれないが、革命的な変革よりは寧ろ現実的には、現実を冷静に見据え、自分たちの歴史や伝統的な価値を振り返ることの方が必要である。そのためにはまず、自然破壊の根本的な理由がわれわれの自然に対する根源的な自然観の中に存在することを認めなければならないし、もうひとつ重要なことは現在の日本における伝統的、歴史的価値観の半ば意識的な放擲による価値体系の空疎化と退廃とも大いに関係していることも認めなくてはならない。しかしこれはここでの本題ではない。

日本の自然観に目を移せば、自然はわれわれの人為の及ばないところで自然と（おのずと）存在するものである。自と然りである。自然は常にひとつのところに止まらず移ろいゆくし、またそう定められている。自然は偶然であり、必然である。この様な自然に対する意識からは自然破壊、風景の荒廃も自然であり、必然なのであろうか。この自然観はわれわれの意識の深層の奥深くではまだ根強く生き残っているが、現在ではまさか自然破壊が、自然は自然である（自と然りである）ことによって見過ごされている訳でもあるまい。西欧的な言葉を借りれば、自然（nature）とは何かを問うことは自分の本性（nature）が何かと問うことに問題が帰着する。

自然の破壊や風景の荒廃に目を向け、時にはそれを告発し、自然の風景や東京の下町の風景、またとりわけ場所性の強い伝統的な「名所」の風景等、失われゆく伝統的な風景を強いノスタルジーを持って眺めるが、反対に近代的な都市景観を美しいものとして肯定的に捉えたりする。われわれ日本人にとってはどちらもそれぞれ真実なのである。だが本当に近代的な都市景観は美しく、環境は快適なのであろうか。住居が近代化されてもその中で未だにわれわれは昼という極めて伝統的なものを使って生活をしているし、どんなに近代化された機能的な都

市の中にも自然を、どんなに間接的でもメタファーの形で、呼び戻そうとする。生活環境と美しい風景は別な存在なのであろうか。そうとは言えまい。われわれ日本人は自然を求めているのである。伝統的な風景の破壊、究極的には自然と自然的なものの喪失に対する危機感、それはとりもなおさずわれわれの本質的な価値観の危機でもある。

風景はもはや消滅したのであろうか。自然は破壊されつつあり、都市景観も伝統的な景観との接点を失い醜い姿を晒しているが、なおもまだ自然を称賛し、伝統的風景を称賛して止まない。現実の風景は確かに危機的に破壊されている。風景としてではなく物理的存在として環境は存在しても、少なくとも審美性、美的主観性を失った環境はもはや風景ではなく、この意味では、風景の消滅の意味するものは環境から風景を眺めることが出来なくなっていることである。「脱風景」、「風景剥し」である。果たして現在の状況はどうであらうか。はっきり言って、悲観的にならざるを得ないが、日本においては風景を通して近代文明への本質的な懐疑は見られないものの、われわれは積極的な意志によって、明確な思想によって風景の破壊を行なっているとは思えない。周囲の環境に対して風景を見ることが出来なくなっているならば、風景に価値を持つことが出来なくなっているならば、風景は消滅したのであり、死んだのである。しかし、現在、風景に対して関心が向けられ議論がなされるようになったことからすれば、消極的な意味ではあっても、風景は未だに消滅はしていないのである。

自然や風景の破壊における意志の曖昧さに加え、自然の概念が特定の思想やイデオロギー、宗教と結び付いていないことがかえって救いになるのかもしれない。風景に対して、自己にとっての、社会にとっての、そして文化にとっての、本質的な価値を見出し、与えて、風景を愛し、風景を美しい対象として鑑賞しようとする感性和粘り強い意志を持つ限り、風景はわれわれに何かを訴え続けて止まないし、風景は存在し続けるであろうし、風景のルネッサンスは可能であらう。

## 6] 写真に撮られた風景—いくつかの風景写真について

### 1) トポグラフィ的風景写真

前節5]までは風景についての基礎的な概念と様相について述べたため、写真に撮られ表現された風景に関して、具体的に写真家や作品を例に取り上げて、鑑賞し、分析したり、風景写真の変遷の歴史を述べることは出来なかった。ここでは、風景について論じてきた中で関連付けることが出来ると考えたいいくつかの風景写真、ある

いは写真家について若干言及したい。

アメリカの風景写真を対象にしてエステル・ジュシームとエリザベス・リンドクウィスト・コックは風景写真をいくつかの категорияに分類して議論している<sup>33)</sup>。そのカテゴリーは芸術的表現様式、神、事実、詩や象徴、純粋な形態、大衆文化、概念、そしてプロパガンダに分類されていて、これらはそれぞれ排他的な概念ではなく相互に有機的に関連することが勿論指摘されているが、これらのカテゴリーの連鎖と関連を有機的に統合する具体的な方法は明確に示されていない。この議論を行なったジュシーム達の動機は、アメリカにおける風景写真の対象と表現の大きな変化であり、具体的には、アンセル・アダムス的な美しい雄大な自然の風景が風景写真から消滅し、代わってルイス・バルツ達による「ニュー・トポグラフィックス」的<sup>34)</sup>な審美性を排した、より「中性的な」風景写真が以後の表現の潮流になったという大きな変化であり、それはアメリカ社会の基本的なイデオロギーや哲学、思想と関連していることが原因であると考えたためであろう。「ニュー・トポグラフィックス」的風景の表現は従来の審美的に風景を捉え表現するものではなく、その名の通りトポグラフィー（地誌（学））的に出来るだけ風景を客観的事実として、あるいは科学的、当然のことであるが自然科学だけではなく社会科学を含めて科学的に観察した事実として、主観を抑制して表面には出さず風景を捉えようとするものであり、芸術的表現というより寧ろ写真的地誌（フォトグラフィック・トポグラフィー）である。そこにはアメリカ社会の変化と文明批評的背景が存在するであろう。日本はアメリカ程明確なイデオロギーと思想やその議論によって社会が運営され変化する社会ではないが、アメリカとは別の意味で伝統的な価値の喪失が起こっていて、伝統的な美しい風景写真から審美性を排した表現が主流になっている。

風景写真において「社会的風景（ソーシャル・ランドスケープ）」という用語で従来の審美的な対象としての風景に異論を唱える議論や風景写真が登場して久しいが、これは風景写真が審美的な対象を失ったこととも関連しているし、ある環境の中に生きる人間が捉えるものとしての風景は「社会的」であることは当然のことでもある。そもそも風景は「人間的」、「人間環境的」なのである。しかし翻って、風景は個人的なものでもあり個人的な経験を抜きにしては語れないし、風景を知覚し、捉え、思考し、表現することにおいて、「個人的」であることと「社会的」であることの一方を完全に捨て去ることは出来ない。どちらかを捨て去ってしまうればもはや風景は存在しないし、完全に主観的な風景も、完全に客観的な風景も存在しない。従って、「ニュー・トポグラフィックス」的

風景写真はこれ以上客観的、社会的であればもはや風景としては存在せず、残るものは写真的リアリティーだけになってしまい、風景として存在する極限の状態である。

先に見た D.W. ミーニッグの地理学的な議論とは異なるが、風景写真と言えどもひとたび鑑賞の対象となってしまうと、作家の直接の動機や主題は何であれ風景はこの様なカテゴリーで解釈される対象となり得る。例えば、1940年代のニューディール政策の一環における FSA（農場防衛委員会）から依頼を受けたドロシア・ラングやウォーカー・エバンス等による直接的に政治的なプロパガンダのために撮影された写真ではなくとも、アンセル・アダムスによるアメリカ西部の雄大な大自然を賛美した写真がナショナルアイデンティティーの確認や自然保護等の政治的なプロパガンダやイデオロギーの文脈の中で鑑賞されてしまうことさえある。

写真というメディアは事実の確認性において比較的客観性が高く、芸術的表現だけでなく記録としての機能を持っているのであり、しかも社会の中に膨大な数の写真が多くの人々の目に触れ、大きな影響を与えているのであるから、風景の現状を告発的にもシニカルにもならず、時に詩的に、冷静に捉え、報告する手段としては極めて適切なメディアであり、それが現在において望まれていることであろう。

## 2) アンセル・アダムスの風景写真とアメリカのナショナルアイデンティティー

アメリカは建国の元であるヨーロッパの様に歴史的な伝統を持たないが故に建国以来の自国のアイデンティティーや国を統合する象徴を歴史的伝統に求めることが出来なかった。そのため未だに殆ど手の加わっていない未開拓の大自然に、とりわけ西部開拓のフロンティアにおける大自然に、それと関連してキリスト教の教義に、そしてまた、進歩主義や合理主義、リベラリズムやデモクラシー等といった近代の理念、それも理想化された抽象的な理念に、自国のアイデンティティーの象徴と精神的統合の力を求めた。国家によって自然を保護し、保全し、整備しようとする国立公園が初めて設立されたもののアメリカにおいてである。この点において、自然、フロンティア、荒野、（西に向う）道、移動等をキーワードにして、自然風景はアメリカにおける文化的アイデンティティーを確認し補強するものとなった。

アメリカの自然に対する概念は西欧の自然に対する思想と基本的に共通しているが、日本的な自然観や美意識における自己が自然に一体化される親しい存在としての自然ではなく、神が創造した存在としての自然であり、遠くキリスト教のテーマであった征服すべき異教の荒野



としての自然のイメージであって、それが西部開拓のイデオロギーと重ね合わされて、先住民のインディアンを追放しながら行なった西部開拓が正当化され、大自然が西部開拓のフロンティアの消滅後もアメリカのアイデンティティーを確認する象徴となった。その後、自然に対する根本的なイメージは変化しなかったが、一方では征服されるべき荒野のイメージから次第に人間と対話する親しい存在としてのイメージが主に文学的テーマとして登場し、さらに自然環境の保護の思想と運動の基となった。

アンセル・アダムスのアメリカ西部の大自然を対象とした風景写真<sup>35)</sup>は、アメリカ人のアイデンティティーとしての大自然の賛美とその自然の創造主としてのキリスト教の神の存在と畏敬の念を基調としているが、ロマン主義的な自然観や自然への親しみをも仄かに感じさせる。日本人がアダムスの風景写真を見ても確かに美しいし、何よりも美しい自然が対象であることが共感を呼ぶのであるが、その風景は異郷の地のものであって、アメリカ人のアイデンティティーとしての自然という素朴な感情は実感出来ないのであり、文化的なアイデンティティーを基調とする風景写真は、勿論アダムスの風景写真はそれだけではないが、異なる文化の中では鑑賞がリアリティを失ってしまうかもしれない。

アダムスは環境保護の立場からアメリカの大自然を守らなければならないという自然保護の主張も行っていたが、アイデンティティーとしてのアメリカの大自然というイデオロギーを明確に補強する意図を持って一連の作品群を撮ったのではない。だがしかし、無縁でもないであろう。アダムスの風景写真の作品群は西部開拓のフロンティアの消滅を受けて、大自然に神の存在を見ながらそこに導かれた（またそのように正当化した）アメリカ人の姿を蘇らせる自己のアイデンティティーを確認する最後の輝かしい風景写真として読み取られる潜在的なモチーフを内包しているのである。

アメリカはその建国の歴史と多民族国家の故に理念の国であり、広くはヨーロッパ文明の国であるから言葉に大きな価値を与えるのは当然であるが、言葉と概念やイデオロギーの国であり、芸術と言えどもそれらから無縁ではないであろう。風景写真に限らず、アメリカ人写真家による写真は日本人にとってどこか観念的に感じられることもあり、換言すれば、日本人と比べて写真の表現や鑑賞の方法が異なっている、つまり、眼の感覚 (eye) と感情 (emotion) と思考 (mind) のバランスが思考 (mind) の方に傾いているのである。アメリカの風景写真はイデオロギーの抽象的な言葉とのある程度関連性をもって読み取ることが可能であるかもしれない。

### 3) アルフレッド・スティーグリッツの「エクイヴァレント」の概念と写真的眼差し、そして自然との関係

アルフレッド・スティーグリッツ達が確立したモダンフォトグラフィーの主張はそれまでのピクトリアリズムの絵画を思わせる表現技法からストレートな本来の写真の描写による表現への転換の必要性と必然性であり、視覚芸術の表現において、絵画から写真を分離しレンズによる写真独自の描写による表現を確立しようとしたのであった。そこでは、写真の表現と鑑賞における眼の感覚 (eye) (レンズによる「客観的」描写と大いに関係があるが)、と感情 (emotion) と思考 (mind) の意味の関係を改めて考えさせる。

写真において自然を客観的な対象として捉えながら自然に自己や感情を重ね合わせることの妥当性は、日本の伝統的な自然観においては殆ど自明のことであり違和感なく認められるし、勿論自然の中に自己や感情の表現を読み取るのは何も日本だけでもものではないが、写真が主観の入り込む余地のない対象の客観的な描写であると考えられていた時代には（現在も多分にそう考えられているしある部分事実そうでもある）、写真の中に主観を表現するには何らかの主張が必要であつたであろう。アルフレッド・スティーグリッツは1923～4年頃に「エクイヴァレント」(equivalent: 等価)という言葉によって自らが撮影した雲の写真を自己の人生経験や哲学と「等価物」と呼ぶようになった。しかしスティーグリッツは「エクイヴァレント」について詳しくは語っていない<sup>36)</sup>。この言葉からはスティーグリッツの考える自然の事物と人間の繋がりや写真の対象物と写真家の主観との関わりを直接知ることは出来ないが、何らかの手がかりは見出すことも出来るであろう。

西欧においても、キリスト教の天地創造の聖書的概念とは全く異なるギリシャの宇宙発生的観念、中世キリスト教のフランシスコ派、あるいは西欧の近代性に対するロマン派的反動等の自然を否定的に捉える西欧的自然観に背を向け自然に親しむ方向も一部には存在したが、スティーグリッツが写真において客観的な対象と自己の経験や哲学と関連する主観的な事柄を直接結び付けたのは当時としては新しい主張であつたであろうし、それはピクトリアリズムからモダニズムへの写真表現の流れの変化とも平行しているのである。ピクトリアリズムは写真が芸術であろうとして表面的に絵画的表現を模倣したのであるが、ロマン主義の影響も無視出来ないし、レンズによる精密な客観的な描写だけが問題ではなかったであろう。

スティーグリッツの「エクイヴァレント」においては、写真家が自分を捨てて対象に従属しているのではなく、

主体（写真家）の客体（雲）への投影がなされているが、客体（雲）自体がそのままどのような存在か（自然の事象としても）ということと関連して対象との有機的な繋がり、関係が示されていない。現在から見ると、望むべくもないことであったが、それが示されていれば芸術的にも自然観としてもより深みを持った言葉になったであろう。

スティーグリッツはアンセル・アダムスと同様音楽に興味を持っていて、音楽をより直接的に写真と結びつけて雲の写真を撮影しタイトルをつけていて<sup>37)</sup>、写真の濃度のスケール（階調）と音楽の音階を比較したり、雲の形や描写を楽器の種類や音色と比較していることから、「エクイヴァレント」と名付けた雲の写真にはロマン派的な感情や思想が強く滲み出ている。スティーグリッツは絵画主義（ピクトリアリズム）的な写真の表現方法を否定し、写真の直接的な（ストレートな）描写による表現こそ写真の本質的な表現方法であると主張し、近代写真（モダンフォトグラフィー）の基礎を作った訳であるが、表現的なモチーフはロマン主義的な感情を残している。そこには絵画的な表現から離れると同時に写真を絵画をも含む視覚芸術の範疇に加えようとしたことには逆説とジレンマが存在していたのである。ともかく「エクイヴァレント」は写真の客観性に主体（写真家）の主観性をメタファーとして投影しようとしたのであろう。しかし、主観と客観を超越しようとした訳ではないであろう。

#### 4) ルイス・バルツの風景写真と風景の死

1) で述べた様に、アンセル・アダムスの後を受けてルイス・バルツ達が「ニュー・トポグラフィックス」展<sup>38)</sup>においてアメリカの風景写真に新たな地平を切り開いたが、バルツはアダムス的なアメリカ西部の雄大で審美的な自然ではなく、核実験場、刑務所跡地、海軍軍港跡地等を対象とした人為的な風景をアメリカの抱える環境破壊等の社会問題<sup>39)</sup>や根源的には近代文明への疑念を抱きながら、意識的に表面的上は風景に主観を排し客観的な事実 (fact) として対象と距離感を保って眺め、捉えようとした<sup>40)41)42)</sup>。バルツの風景写真には西部のフロンティアどころかアイデンティティーの拠り所だったアダムス的な美しい雄大な大自然もなく、ロマン主義的な感情の表明もなく、そこには黙示録的な意味合いを持った荒地や廃墟が現れる。これは風景の終焉と言うよりは宗教的な意味での世界の終焉を写真によって象徴的に示そうとしたのかもしれない。

バルツの風景写真は克明な科学的（自然科学と同時に社会科学的）記録であり、地誌的（トポグラフィック）

なのであり、従来の審美的な風景写真とは全く異質であって、これは単なる表現スタイルの変化ではなく、風景写真のパラダイムの変換としか言いようがない。写真を眺める者にある緊張感を強いる。それは写真家の作者としての主体の消失であり、芸術作品を鑑賞すると同時に科学的な思考を要求するのである。しかし敢えて極論を言えば、完全に風景を客観的に捉えられる筈もなく、客観的に捉えようとすればする程、西欧近代の眼差しがそうであった様に写真家としての主体は空しく消えてしまうであろう。ともかく、もはや風景は美しいものではなく、どこにも美しい風景は存在しない、少なくとも風景写真からは風景は消滅したということだろう。

1930年代の大不況下の農民の疲弊を政治的なプロパガンダのために記録しようとした FSA（農場防衛委員会）の政策による写真はアメリカン・ドキュメンタリーの源流であったが、そこにはドキュメンタリー（事実）から何か教訓を得ようとするイデオロギーがあり、写真は社会的（ソーシャル）なものでもあったのである。この流れからすれば、風景写真も社会的であっても構わないし、これまで考えてきた風景の概念からすれば、社会的という言葉こそやや曖昧であるものの、風景のみならず風景写真も本来は少なくとも潜在的には社会的であることは間違いない。社会的風景（ソーシャル・ランドスケープ）はアメリカン・ドキュメンタリーの社会的写真（ソーシャル・フォトグラフィー）としての流れを汲むことは間違いないが、バルツの写真には教訓的な押しつけがましきや告発的なところ、政治的なプロパガンダ性はもはや全く存在しない。

バルツが象徴的に表現したように、環境破壊とそれらをもたらし近代文明への懐疑を伴って、アメリカ人にとって大きな意味を持つフロンティアによって常に切り開かれアイデンティティーを確認するための美しい雄大な自然風景の消滅、そして審美的な対象としての「名所の」（場所がはっきり確認出来る）風景の消滅という一般的な意味でならば、確かに風景は消滅したのかもしれない。環境破壊によって直ちに全ての自然環境が破壊されて消滅する筈がないが、風景の鑑賞は風景を美しいと感じる審美的な感性と基本的な社会的背景が存在しなければ、現実的感覚を持って風景を美しいと眺めることは出来ない。芸術の表現様式と言えども、ある時代ある社会の基本的な哲学、思想、イデオロギーや社会問題、あるいは流行等といかに間接的であっても関連しているのであるから、風景の消滅の意味することは風景の物理的な消滅と共に、それ以上に風景を美的な対象として眺める社会的背景を失ってしまったことであろう。

### 5) 柴田敏雄の「日本典型」にみる日本人の自然感

日本においても「ニュー・トポグラフィックス」的風景表現の流れを受けて、例えば北島敬三<sup>43)</sup>、宮本隆司<sup>44)</sup>、小林のりお<sup>45)</sup>等の風景写真が挙げられるが、そこに共通するのは先ず対象の風景を事実として捉えようとするところである。柴田敏雄の「日本典型」<sup>46)</sup>も風景と距離において対象を事実として捉えようとしているが、これらと比較するとより詩的である。

柴田敏雄は「日本典型」において、現代日本ではもはやありふれた存在となってしまう河川の護岸や崖崩れ防止のためのコンクリート壁やコンクリートブロック、そしてダム等のコンクリートの人工物が無人の山の中に作られ自然環境を侵食した風景を、ルイス・バルツとは違った対象への距離感を保ち、自然と人工物を対比させてリアルで精緻な美しい描写によって捉えている。人工物に侵食された自然が現代日本の典型的な状態であるとするタイトルからはある種のアイロニーが感じられるものの、写真そのものからは自然破壊に対する社会的な告発は感じられないし、その美しい精緻な描写とあいまって自然が侵食され破壊されている風景もまた自然(自と然り)であり、必然であると思わせてしまう。ここにおいて示されている柴田の風景への眼差しはバルツの風景をトポロジックに「中性的」に捉えようとする傾向は弱く、より詩的な眼差しである。「日本典型」において風景に撮られた現実の環境は再生不可能な程の極めて深刻な近代文明をも懐疑させるような環境破壊ではないが、われわれ日本人の自然観からすれば明らかに自然に嵌め込まれた人工物が違和感を与えるし、少なからず自然破壊的であり、このことによって改めて自然に対して敏感なことを思い知らされる。

この写真家の真の意図が自然の破壊に対して、少なくとも肯定的であるとは考えにくい、この写真は肯定的であるのか否定的であるのか明確には語っていないし、直接的な意図はどちらでもなく、時に美しさも感じながらありのままに写し取りながら、現代日本の自然環境と開発の調和の在り方についての潜在的な問題を提起しようとしたのかもしれない。だが、これはあくまでも詩的な芸術作品というフィルターを通してのことであろう。またそこにより根源的にわれわれの潜在的な自然観を読み取ることも可能であろう。機能的に必要なものとはいえコンクリートの人工物は自然の中に溶け込まず張り付いていて、日本の伝統的な自然観からすれば、究極的にはどのようなものでも自然の中には何一つ作ってはならないのであり、少しでも自然を破壊してはならないし、自然とは一切人間の手が加わっていないありのままの状態であると考えた反面、破壊されたものはそれが自然な

成り行きであったことのように肯定し眺めるのである。われわれ日本人は自然の存在や変化に対して極めて敏感であり、そしてまた同時に鈍感である。日本における風景写真は伝統的な美しい自然風景であっても、柴田敏雄のような人工物によってあるがままの自然が侵食された風景であろうと、自然の風景はどこか潜在的に「自と然り」なのである。

このようなありのままの人の手の加わっていない自然を肯定する自然観においては、都市の中の自然的要素であろうと、山の中の自然であろうと、自然を守り、あるいは破壊された自然を回復させることは極めて困難である。何故なら、都市化という環境開発と自然保護のバランスを取ることが非常に困難であり、時に大きな政治的な決断をしなければならないからである。われわれ日本人の理想とする自然と快適な近代的な生活環境は多くの場合矛盾する存在である。例えば、隅田川の岸辺の風景を明治時代の在りし日の美しい風景(墨堤)に戻すためには、現在の高速道路やコンクリートの護岸を取り除かなければならず、これは殆ど不可能である。一切の環境開発を拒否する一方的な自然保護か、反対に無条件の開発かという二者択一的な発想ではわれわれが考え、理想とする自然は守ってゆけないであろう。

「日本典型」はわれわれに心の奥深くで自然に対する概念と態度を考えさせるが、このことがこの作品を観念的であるとする評価も存在させるのであって、それは日本的な自然に対する感覚的、情緒的な捉え方と関連しているのではないであろうか。

### 6) 武田花「眠そうな町」にみる過去の町

柴田敏雄や北島敬三達の風景と距離を保ったスタンスとは反対に、風景に近付いて暖かく捉えようとする風景写真が一方に存在し、例えば武田花の写真がその例であり、これら二つは対をなしている。

武田花は「眠そうな町」<sup>47)</sup>において、下町の既に使われなくなっている壊れかかった古い家、路地や街角、工場、雑草が生い茂った空き地等を暖かくインティメートな懐かしい眼差しを持って捉えようとしていて、客観的に事実として風景を眺め捉えようとはしていない。風景の概念における空間的なスケールに関してはどちらかと言えば、大きな空間的な広がりを持った景観ではなく風景の中の「場面」である。そこに撮られている町の風景は都市の再開発によって取り壊され急速に消え去っていて、過去のある時期、その時期は厳密には特定出来ないが多分過去20~30年の間に経済の発展や都市の近代化によって失われてしまう前のある時期を思い出させる懐かしい町の風景であり、それぞれ違っていても、ある種の個人

的な体験を基にした思い出を伴った感慨を喚起させるであろう。

この風景写真に撮られた町に対して、写真を鑑賞する人の年代によってかなり写真の持つ意味が異なるであろうことは間違いない。この写真を感慨を持って眺める者にとっては、幼少期に住んでいた町の原風景的なイメージかもしれないが、その意味なりイメージがいかに類型化されたものであってもそれはかなり強いものであろう。それはとりもなおさず、急速に町の風景が変化し、われわれの持っているある原型的な町の風景との衝突が起き、現在の町の風景に何かしら違和感を抱いているためであろう。一方、幼少期の町の原風景がコンクリートに囲まれた近代的なビルの風景である者にとってはどのような実感を伴った風景であるかは正確には想像出来ないが、写真の中の町に懐かしさや暖かさ、あるいは孤独感を感じ取るのではないだろうか。

武田花の風景写真をノスタルジックであると言い切ってしまうことは単純すぎるかもしれない。常に過去は美化されるし、昔の記念写真を見るのと同様に過去の風景写真を見ることは楽しいことも確かである。写真に撮られた対象は常に過去でありノスタルジックであり、時にメランコリックでもあるし、壊れかかったものに審美性を感じるのも写真のみならず芸術一般においても珍しいことではない。古い町並みに懐かしさを覚えるのはわれわれの持っている風景の在り方が現在失われてしまっていることの証明でもあろう。この写真の風景の中に実際に住みたいとは誰も思わないだろうし、新しい近代的機能的な環境の方を選択することは間違いない。住むことにおいて重要なことは機能主義や合理主義だけで解決しないのであって、何よりも風景の果たす役割、それも歴史的、伝統的なものの中に宿った風景への価値と感性を捨て去ってはならないということであり、風景を捨て去った町や都市はもはや単なる物理的な環境でしかなく、疎外感をもわれわれにもたらすのである。

「眠そうな町」の町は決して美しい町ではないし、現実的に模倣すべき町並みの景観上のモデルでも決してない。町の風景の在り方に関してこの写真が提起する問題は、武田花の直接的なテーマやモチーフではないし間接にしか読み取れないが、町における機能主義では解決しない人間的な暖かさの必要性であり、コミュニケーション（コミュニティ）の重要性であり、このようなものを持っていた過去の町からの連続性なのである。

## 7] 帰 結

ここまで風景について議論してきたが、当初の目的であった風景の全体像を俯瞰しようとする試みは十分に果

たせず議論が断片的になってしまった感是否めない。改めて風景というものについて考えようと思った直接の動機は、「風景の消滅」という風景写真の表現の変化への関心と、地理学者オギュスタン・ベルクのいくつかの著書から受けた風景の概念と日本の風土に対する理論的な議論からの刺激であった。以前より、実際に自分自身でも風景写真を制作している過程において風景は何かと改めて考えてみると、何か捉えどころがなく曖昧なものであって、日常の生活の中でも風景は特別意識されることは少ないし、半ば忘れ去られているかもしれないが、何か本質的な意味を持った存在ではないかと意識したことが動機の底流になっている。

風景はどれほど個人的な感情や思考の体験を象徴するものであっても、西欧近代が日本文化の中に抜き差しならぬ程多く入り込んでしまってるにも拘らず固有の長い歴史と伝統を持った日本の社会の中でわれわれは生きている訳であるから、日本文化と決して無縁ではあり得ず、従って先ず始めに、日本人共通の自然と風景に対する本質的な意識、感情、思考に関心が向った。風景の個人的な体験の象徴の次元から社会的な象徴の次元へ興味が移行し、あるいは二つの次元が重なり合ったが、これについては殆ど考察出来なかった。風景を芸術的な表現の対象としてだけではなく広く社会との関連におけるものとして捉えることによって、審美的な風景から審美性を排し事実として風景を捉えようとする風景写真の表現の変遷の中で、風景写真の、あるいは風景そのもののをより深く見つめ、考えることが出来るのではないかと思った。だがこれは決して新しい試みことではないし、現実の風景を眺めることにおいては必ずしも幸せなことではなかった。

こうして周囲の風景を改めて見渡すと、以前から深刻に指摘されてきたことであるが、生態学的な意味での自然環境の破壊はもちろんのこと、風景としての、つまり文化的な存在としての自然の破壊、都市景観の乱雑さの酷さを改めて実感した。自然、都市景観等の風景の荒廃をもたらしたものは何かという疑問に、その本質的な原因はわれわれの中にある根源的な自然環境へのものの見方、考え方に潜むのではないかと考え、興味を持ち、それは何であろうかと考えた。これと同時に現在日本における伝統的な価値の放棄や価値体系の混乱、思想的空白状態に直接的な原因があることは明白の様に思われた。さらに議論を進めて、多くの典型的な風景写真の例を取り上げて論じようとしたが、残念ながら風景写真を鑑賞、評論するために明確なカテゴリーを作り分類することは出来ずにいる。しかし、風景は消滅したか、死んだのか、と言われていることについての考えを前節で述べた。風

景は危機的な状況にあるが、風景に関心が向けられていることからすれば、消極的な意味であっても、風景は未だに消滅はしていないのである。

個人的にも、集団的にもわれわれ自身の本性を映し出すものとして、文化的な存在として風景は存在するのであるが、風景の荒廃、風景の消滅はわれわれの風景の概念の単なる変化であると考えることによっては何も改善されないであろう。周囲から風景が見えなくなっているのである。現実的には、風景の消滅や風景の死ではなく、風景の一時的な消失、あるいは風景の「潜在化」と言うべきであろう。決して風景は消滅した訳ではないが、風景という言葉の死語にしないためには、風景の危機的状態を冷静に見つめることが重要であり、風景の意味をもう一度考え直す必要があるが、現在の風景をそのまま事実として肯定し、受け入れてはならないのである。

伝統的な風景への回帰を指向して、暗にノスタルジーを内に秘めた紋切り型の風景写真は「防腐処理された」歴史的な町並みの景観と同じであり、風景の危機に対して力を持ち得ないが、何も風景写真によって風景の危機を大げさに告発しなければならない訳ではなく、風景写真のモチーフはそればかりではない。風景は何らかの個人的な体験を元にしなければ成り立たない。審美的な風景であろうと、感情が投影された風景であろうと、また、個人的な過去の体験による原風景がオーバーラップした風景であろうと、どれほど素朴な感性的なものであっても、少なくとも風景とわれわれ日本人の本質的な関わり合いが風景写真の潜在的なモチーフになっているのである。

風景写真に限らず、すべての表現に関わることであるが、表現行為は勿論どのようにしても時代と社会から逃れ得ないものの、時代の空気や時流を表すことだけが表現の在り方ではないし、特に時代の空気が何か狂っていると感じられる時はなおさらである。風景が消滅しつつあることを冷静に見つめることが大切なことであり、そして何よりもすべての伝統を捨て去ることによる極度の個性の称賛と合理主義、進歩主義を問い直し、環境や風景に、とりもなおさずわれわれの周囲の全ての事象に意味と価値をを復活させ、世界の解釈の体系を再構築しなければならない。さもないと今度こそ本当にわれわれの心の中から風景は消滅してしまうであろう。

現在の多くの風景写真、とりわけ都市の風景写真は間接的であるにせよ過去の風景を思い出させる写真がある一方、1970年代の「ニュー・トポグラフィックス」以降の風景写真の表現の延長線上で、意識的に「風景剥し」あるいは「意味剥し」を意図しているような風景写真が大きな潮流となっている。そこにあるのは傍観者的な風

景への眼差しである。これらどちらの写真もわれわれの風景の消失感を暗に示しているのであろう。ロバート・アダムスの写真集のタイトル「To make It Home」<sup>48)</sup>は余りにもアメリカ的、と言うよりも西洋的諦観であると言ったら、言い過ぎであろうか。少なくとも、このタイトルの意味するものはわれわれ日本人の風景や自然に対する根源的なメンタリティーである「自ら然り」よりも意志的なことである。

風景を冷静に広いパースペクティブの中で眺めることは必要なことであるが、風景はローカルな（国として、より狭い地域としての意味で）ものであり、何よりもわれわれのアイデンティティーと強く結びついているものであるから、風景に対してシニカルに傍観者的になり過ぎてはならない。

## 註

- 1) 加藤典洋「風景の終わり」(写真展「発言する風景」展覧会カタログ、東京都写真美術館、1993年)。
- 2) 西井一夫「写真のよそよそしさ」(みすず書房、1996年)、p79～86。
- 3) その他写真においては、ルイス・バルツの一連の風景写真等における「ニュー・トポグラフィックス」の表現的潮流。写真以外でも、風景や景観の危機に関する著書が数多く出版されている。
- 4) エルウィン・パノフスキー「象徴形式としての遠近法」(木田元他訳、哲学書房、1993年)。
- 5) 河野邦彦「風景を求めて」(東京工芸大学短期大学部紀要 vol. 16、1994年)、p23～26。
- 6) 志賀重昂「日本風景論」(岩波文庫あるいは講談社学術文庫)。
- 7) 和辻哲郎「風土」(岩波書店、1935年初版、1963年改訂版)等。日本文化のアイデンティティーを補強するものとなった。
- 8) 樋口忠彦「日本の景観」(春秋社、1981年—ちくま学芸文庫、1993年)。  
高度成長によって破壊された日本の風景的アイデンティティーの喪失に対する反応となっている。サブタイトルは「ふるさとの原型」。
- 9) 柴田敏雄「日本典型」(朝日新聞社、1992年)。
- 10) 三内丸山遺跡(青森県)、吉野ケ里遺跡(佐賀県)等。
- 11) 中西進、他「日本人の自然観」(伊東俊太郎編、河出書房新社、1995年)、p103～110。
- 12) 同様に日本においては、存在(l'être (仏))と存在物(l'étan (仏))は厳密には区別されない。
- 13) ここでは文化という語に、社会の事象、事物に意味と価値を与える体系とする広い定義を与える。
- 14) ルイ＝アドルフ・ベルション(1821～1883年)はかつて環境の学として「メゾロジー・ユメヌ」(人間環境学)という言葉を作り、人間と人間が生きる環境の相互作用の研究としたが、その科学的意図は失敗した。その一部が生態学(エコロジー)として残っている。
- 15) D. W. Meinig, *The Beholding Eye, (the first chapter in The Interpretation of Ordinary Landscapes)*, Oxford University Press, 1979, p33～48。
- 16) アメリカにおいては、アンセル・アダムスの美しい雄大な自

然の風景写真以後、ルイス・バルツ、ロバート・アダムス、マーク・クレット達を代表とした純粋な審美性を排した風景写真の表現の潮流がある。風景を純粋な事実として見ようとする所謂「ニュー・トポグラフィックス」の流れである。日本においては、1960年代の中平卓馬や森山大道達による写真集団プロヴォークの主張の風景論は、どちらかと言えば、写真の持つ意味性やリアリティー、写真家の対象への意識の問題であったのであり、それは写真の「意味剥し」の問題と言っても良いかもしれない。ここでの議論における風景の問題とは多くの部分異なる。

- 17) オギュスタン・ベルク「風土の日本」(篠田勝英訳、筑摩書房、1988年)。  
原題は *Le Sauvage et L'artifice—Les Japonais Devant La Nature* (『野生と人為—自然を前にした日本人』)。一般に思われているように地理学は物理的な環境だけを対象としたり、統計学的データを収集する学問ではない。ベルクは繰り返し西欧近代の二元論的な眼差しを否定し、それに代わるものを東洋的な思想の中にヒントを得ようとしている。
- 18) オギュスタン・ベルク「都市の日本」(宮原信、荒木亨訳、筑摩書房、1996年)。
- 19) Milieu (仏) という語を当てている。
- 20) trajectivité (仏) という語を当てている。
- 21) Médiance (仏) という語を当てている。
- 22) cité (仏) という語を当てている。
- 23) Jay Appleton, *The Experience of Landscape*, London, John Wiley, 1975.
- 24) 文化の定義については13) を参照。
- 25) ケネス・クラーク「風景画論」(佐々木英也訳、岩崎美術社、1967年)。  
歴史の中で風景画を分類し、(前衛絵画から)風景画が姿を消したことを述べている。
- 26) ここでの感覚は言葉による論理的思考を完全に捨て去ることではなく、究極的な結論が体系だった理論によって到達し、示されることではないといった意味合いで使っている。
- 27) 村上陽一郎「生と死への眼差し」(青土社、1993年)、p47。
- 28) 現実はず先ず感覚によって捉えられるが、言葉によって現実の全てを表すことは出来ないし、絵画や写真等によっても完全には表象し尽くせない。この意味では、現実とは「現存」(presence) である。
- 29) 西部邁「思想の英雄たち」(文藝春秋、1996年)、p7~21。
- 30) 前出18)、p129~131。
- 31) 前出19)~22) を参照。
- 32) 前出7)、p1~3。  
この中で和辻哲郎は、自然環境について次のように言っている。「通例自然環境と考えられているものは、人間の風土性を具体的基盤として、そこから対象的に解放され来たものである」(傍点は河野注)。この見方は多分に西欧的な影響を見ることが出来るが、著書全体としては日本のアイデンティティーを補強するものとなっている。
- 33) Estelle Jussim, Elizabeth Lindquist-Cock, *Landscape as Photograph*, Yale University Press, 1985.
- 34) 1975年にニューヨークのジョージ・イーストマン・ハウスで開かれたルイス・バルツ達による風景写真展を現在「ニュー・トポグラフィックス」展と呼んでいるが、その表現の特徴を

「ニュー・トポグラフィックス」的と表現している。

- 35) アンセル・アダムス「アメリカ原風景」(岩波書店、1993年)。  
アダムスによるアメリカ西部の雄大な大自然を美しく捉えた風景写真は今までに数多く出版されているが、「アメリカ原風景」というタイトルのアンソロジー写真集を代表的なものとして掲げる。
- 36) Alfred Stieglitz, John Szarkowski, *Alfred Stieglitz At Lake George*, The Museum Of Modern Art & Harry N. Abrams, Inc., New York, 1996, p25~29.
- 37) *Music—A Sequence of Ten Cloud Photographs*, 1992.
- 38) 34) 参照。
- 39) 環境破壊のみならず、アメリカ社会の犯罪問題や人種問題等が間接的に影を落としているのではないであろうか。
- 40) Lewis Baltz, *Park City*, Artspace Press, Albuquerque, 1980.
- 41) Lewis Baltz, *San Quentin Point*, Aperture Inc., Millerton, New York, 1986.
- 42) ルイス・バルツ「キャンドルスティック・ポイント」(*Candlestick Point*), GALLERY MIN, 1989年。
- 43) 北島敬三「A. D. 1991」(写真展「発言する風景」、東京都写真美術館、1993年)。
- 44) 宮本隆司「建築の黙示録」(平凡社、1988年)。
- 45) 小林のりお「FIRST LIGHT / Japanese Landscape」(ペヨトル工房、1992年)。
- 46) 柴田敏雄「日本典型」(朝日新聞社、1992年)。
- 47) 武田花「眠そうな町」(アイピーシー (IPC)、1990年)。  
その他、「眠そうな町」と同様なモチーフの街角の写真に「嬉しい街かど」(文藝春秋社「諸君」、1996年11月号現在、連載中)がある。
- 48) Robert Adams, *To Make It Home, Photographs of The American West, 1965—1986*, Aperture Foundation, Inc., 1989.  
ロバート・アダムスはルイス・バルツと共に「ニュー・トポグラフィックス」展において最も典型的な写真家であり、1965年から1986年までのアメリカ西部の風景の変化を撮った写真集が「*To Make It Home*」である。アイデンティティーの拠り所を失ってしまった風景に「*To Make It Home*」(その風景を故郷としよう)というタイトルを付けている。

## 参考文献

註に掲げた以外のものを以下に示す。

- 1) オギュスタン・ベルク「日本の風景・西欧の景観」(篠田勝英訳、講談社現代新書、1990年)。
- 2) オギュスタン・ベルク「都市のコスモロジー」(篠田勝英訳、講談社現代新書、1993年)。
- 3) 内田芳明「風景とは何か」(朝日選書、1992年)。
- 4) 野田正彰「庭園に死す」(春秋社、1994年)。
- 5) 荒このみ「西への衝動」(NTT 出版、1996年)。
- 6) 若桑みどり「都市のイコノロジー」(青土社、1990年)。
- 7) アラン・トラクテンバーク「アメリカ写真を読む」(生井英孝、石井康訳、白水社、1996年)。
- 8) ヴィクター・バーギン「現代美術の迷路」(室井尚、酒井信雄訳、勁草書房、1994年)。