

風景とその認識の枠組み

—近代からはずれるということ—

温井 亨*

1. はじめに

風景計画推進委員会は主として農学系、理系の研究者による集まりであり、その研究の枠組みは科学に基づけられている。それを今回のミニフォーラムのテーマ「身近な空間とそこへの関わり」と結びつけ、本稿では、風景認識に関する次の3つの目的を立てて考察したい。1つ目は、科学に基礎づけられた我々の分野における風景認識の仕組みに関する考え方の確認である。そこから我々の方法が適用される範囲が見えてくる。2つ目は、1つ目の作業を別の側面から評価することでもあるが、科学に基づく風景認識の図式とは別の風景認識の存在の確認である。ここからは我々にとって新たな研究の広がり、つまり「風景計画研究の未来」が開けるかも知れない。3つ目は、視覚についての考察を行う。カメラのような網膜に映じた像として捉える考え方に対する諸批判（哲学等、その中にはセザンヌの画業も含む）を検討する。それを単なる紹介、解釈に終わらせず、我々の分野の視点から検討を行うことで新たな見解をいくつか拾いたい。

研究方法としては、以下の文献を用いる。その1つは、下村彰男「風景計画を俯瞰する」¹⁾である。この論考は2016年5月、造園学会全国大会で風景計画推進委員会主催による最初のミニフォーラムが開かれたときの基調講演であり、我々の分野を代表する考え方として、風景認識の仕組みを我々がどう捉えているかを確認する。2つ目は柄谷行人『日本近代文学の起源』²⁾である。1980年に出版されたこの本は、ミニフォーラムの席上でも書名が出ていたように記憶していて、読んだことのある人も多いと思う。柄谷はここで、科学を基礎づけている認識論的な布置³⁾を問題にし、それが日本で生じたのは明治20年代であることを明らかにしている。風景が発見されたのはこの認識論的な場においてである。我々が自明と考えている風景もただか130年ほどの歴史しかないのであり、それ以前は全く別の世界であった。現在の我々はそれを想像するのも難しいと指摘する。3つ目はセザンヌをめぐる文献であり、そこにはセザンヌ自身の言葉と言われているものも入っている。小林秀雄の「セザンヌ」⁴⁾、メルロ＝ポンティの「セザンヌの疑惑」⁵⁾、「眼と精神」⁶⁾、「幼児の対

* 東北公益文科大学

人関係」⁷⁾、「絡み合い - キアスム」⁸⁾、晩年のセザンヌと交流のあったエミル・ベルナル『回想のセザンヌ』⁹⁾、ジョワシャン・ガスケ『セザンヌ』¹⁰⁾、また、そうした人たちの証言や手紙をまとめたP.M. ドラン『セザンヌ回想』¹¹⁾を用いた。ルネサンス以来の透視図法による絵画表現にかわって、セザンヌの絵にはしばしばデフォルメした表現が見られる。それは〈見る〉ことによって到達した表現であり、その過程でデカルト的な視覚の考え方をはずれたのだと言えるだろう。それは抽象的な思惟の結果ではなく、身近なものである静物やサント・ヴィクトワール山を繰り返し〈見る〉ことによって得られた成果であった。「眼と精神」でメルロ＝ポンティは科学を批判し、それを基礎づけたデカルトの認識論を批判するが、それに対して、身体に根ざし、〈見る〉ことを通して実践される画家の行為を賞揚している。

芸術、とりわけ絵画は、科学的思考のあの操作主義がおよそ知ろうとは望まないこの〈生まな意味〉の層から、すべてを汲みとるのだ¹²⁾。

このように言うとき、メルロ＝ポンティが念頭に置いた画家は第一にセザンヌだと言えるだろうが、身体や感覚、生活世界への関心は共通している。彼もまた「身近な空間とそこへの関り」から、科学の批判を展開したのである。

2. 風景認識における下村と柄谷の差異

最初に我々の分野の風景認識を下村の枠組みから見ていこう。下村によれば、人が認識する風景は「実像」と「情報」から構成されている。筆者なりに言葉を補えば「実像」は網膜に映じた像であり、忠実に対象を写すと考えられる。ただし下村によれば、時代によって何を見るか、その対象は変化する。浅草十二階のような高所からの風景、鉄道から見る動的風景、登山による山岳風景や北海道開拓による原生風景など、明治になると新しい「実像」が生まれた。一方の「情報」は当然時代と社会で変化する。また、移動が増えて新たな風景を目にする機会が多くなった明治以降では、即物的な傾向が強まり、「情報」より「実像」の比重が大きくなったのだとする。

以上の下村の枠組みを、明治の近代化における風景認識の変化に当てはめると、下村と柄谷の差異が明らかになる。下村によれば、明治に起きた変化は「実像」と「情報」という2つのパラメーターの変化であり、その数値が変わったことによると解釈されるからである。変

化の大きさはともかく、それは連続的な変化であり、変化の前後も同じ枠組みで捉えられる。それに対し柄谷の考えでは、明治に起きたのは断絶である。風景という現象自体が、明治20年代に初めて見出されたとされ、前後の時代の非連続を強調している。

さて、下村による風景認識の特徴として以下の2つを確認したい。1つは視覚における実像という考えであり、もう1つは、明治における風景認識の変化を連続的に見る捉え方である。それに対して柄谷は非連続を主張し(下記引用13)、その理由として、認識論的な布置の変化を挙げる(下記引用14)。我々が居るのは変化した後の認識論的な場であり、それは科学がそこから生じた認識論的な場である。そこで初めて風景が生まれるが、一度できるとその起源は隠蔽され、はじめから存在する客観物のように見える。そして風景に慣れてしまった者は、以前の認識論的な布置を持つ世界に対しても風景からしか見ることができない(下記引用15)。

私の考えでは「風景」が日本で見出されたのは明治二十年代である。むろん風景はあったというべきかもしれない。しかし、風景としての風景はそれ以前には存在しなかった¹³⁾。

風景とは一つの認識的な布置であり、いったんそれができるとやいなや、その起源も隠蔽されてしまう¹⁴⁾。

「風景」以前の世界について語るとき、すでに「風景」によってみているという背理である¹⁵⁾。

さらに柄谷は、風景から主観・客観の成立、遠近法へと議論を進め、デカルトの認識論につなげる。

風景がいったん成立すると、その起源は忘れられる。それは、はじめから外的に存在する客観物のようにみえる。ところが、客観物(オブジェクト)なるものは、むしろ風景のなかで成立したのである。主観あるいは自己(セルフ)もまた同様である。主観(主体)・客観(客体)という認識論的な場は、「風景」において成立したのである。つまり「風景」のなかで派生してきたのだ。

江戸時代の絵画には遠近法、あるいは距離の意識が欠けているのは、彼らが風景を持っていなかったということだが、それは西欧の中世絵画についてもあてはまる。(中略)したがって、絵画に生じたことはまったく同様に哲学にも生じている。デカルトのコギトは、いわば遠近法の産物なのだ。「われ思う」という主体は、遠近法において不可避にせり出されてきたのである。ちょうどそのとき、思惟される対象が均質で物理学的なものとして、つまり延長としてあらわれた。これは、「モ

ナリザ」において、背景が非人間化された風景として風景となったのと同じである¹⁶⁾。

この文章で、風景と主観・客観を、原因と結果として読むのは誤読だろう。ある認識論的な布置のなかで、風景も主観・客観も現れたのだと考えるべきだ。ただ、柄谷が風景を強調するのは、その認識論的な場が作り出す制度のなかで、風景が重要な役割を占めるということだと考えたい。これは我々、風景計画推進研究会にとって注目すべきことだが、それはそもそもこの認識論的な布置が以前の布置に変わったとき、最初に発展したのが透視図法だったからである。デカルトの認識論は透視図法的な枠組みの上で発想されている。そしてその基礎づけの上で科学は発展した。

下村との比較に戻ろう。「風景計画を俯瞰する」は我々の学がよって立つ立場から行われた講演をまとめたものである。したがって、その風景認識には科学としての性格が見てとれる。それに対して柄谷は、科学という認識論的な場とは違う前近代の認識論的な場を対置している。これは大きな違いである。本稿の目的は「確認である」と書いたが、それはこの違いをミニフォーラムの場で確認することであった。この違いは重要だと考えるのであるが、これまで話題にならなかったからである。さて柄谷は、この違いは大きい微妙な差異であるとも言っている。そこで微妙な差異について、次に幾つか具体的に見ていこう。たとえば近年、我々の分野でも江戸時代の紀行文を取り上げた研究が多くなってきたが、柄谷は次のように言う。

「奥の細道」には「描写」は一行もない。「描写」とみえるものも「描写」ではない。この微妙な、しかし決定的な差異がみえなければ、「風景の発見」という事態がみえない¹⁷⁾。

この自明に見えるものの差異を認識することの難しさは、欧米の研究者よりも我々の方が克服しやすいという。それは認識論的な布置の変化が長い時間かけて起こった西欧に比べて、我が国では明治20年代という10年ほどの間に一気に起こったからである。西欧の場合、柄谷が挙げている事象に年代を当てはめると、透視図法の発見が1415年頃(ブルネレスキ)、レオナルドの「モナ・リザ」が1503~6年頃、デカルトのコギトが1637年、ルソーによる人間の平等・アルプスの美・子ども・個人と内面の発見がそれぞれ1755~78年となり、350年以上にわたっている。さらに我が国の場合、僅か130年前の出来事だったから、我々は変化の前後の時代を生きた人間を知っていて、そこから豊富な情報

を得ることができる。たとえば鴎外と漱石である。彼らは明治を代表する仕事を成し遂げたにも拘らず、ある違和感を抱えていたと柄谷は指摘する。二人とも前の時代に生まれ、その教育、素養を既に身に着けていたからである。鴎外の史伝、漱石が取り組んだ文学論、これらは当時周囲から理解されず、あるいは今もって位置づけが難しい不可解なものとして残されている。彼らは近代からはずれていたのである。柄谷は『日本近代文学の起源』の英訳を出した後、諸外国の学者から、我々の国でもほとんど同じ頃に同じことが起こったと言われて驚いたと書いている。これは近代国民国家の形成に見られる現象であり、多くの地域では、自国語で書くというようなことはそれまでなかったのである¹⁸⁾。したがって、風景の発見は世界的に追及されるテーマだと言える。しかしそのとき、風景の変化だけでなく、同時並行的に起こった様々な事象と一緒に追求してゆく視点が求められよう。そして微妙な差異だが根本的な違いを見出せる感性が必要となる。

3. セザンヌにおける受動性という特徴

我々が自明と考えている風景が普遍的なものでないとするならば、それを相対化する方法は2つ考えられる。1つはその基盤となっている認識論的な場の外に出ること、異なる時代や社会と比較することである。我が国で言えば明治20年代より前に遡ること、あるいは変化の只中にある諸相を観察することがそれに当たる。もう1つの方法は、例外的な努力によって、その時代、社会の風景認識の図式を壊して新たな図式を模索することである。そうした努力を、メルロ＝ポンティはセザンヌのうちに見出す。

セザンヌの直面した難局は、最初の言葉を発する者の直面する難局である。彼は自分が万能ではなく、神でもないのに、世界を描き、その全体を〈眺め〉にかえ、世界がわたしたちに触れる仕方を見えるようにしたいと願ったために、自分が無力だと感じたのである¹⁹⁾。

デカルトによって基礎づけられた近代的な認識論の枠組みから考えると、セザンヌは以下の点で異質である。デカルトによる主体は自由な主体であり、客体を座標系のなかに据えて意のままに扱うことができる。科学はそのように対象を、自然を扱ってきた。中世までの社会、あるいは非西欧の社会のように、迷信や禁忌にたじろうことはない。画家であれば、自由に対象を選び、画題を設定し、自分の意のままに画面を構成して描くと言えよう。ところがセザンヌにあっては、そのような自由を画

家は持たない。ガスケやベルナールの証言では、セザンヌは「モチーフを探しに出かける」と言い、絵の対象を探しに山野を歩き回ったとのことである。たとえばベルナールは、次のような証言を残している。

画室の中へは通らないで、直ぐ翁は玄関にあったカルトン
を携え、「Sur le motif」(写生)へ自分を案内された。吾々は尚
お二キロメートルもサント・ヴィクトワール山の麓を溪に沿っ
て歩いて行った²⁰⁾。

十時半頃一たんエクスに帰って午食し、直ぐ又モチーフへ
風景写生に出かけ、五時に帰って来るというのが生涯の日課
で、四季何時も変る事はなかった²¹⁾。

セザンヌの場合、絵の対象は自分が決めるものではなく、対象の方に主導権がある。したがって対象を選ぶのではなく、歩き回って探す必要がある。きわめて受動的である。その点に注目したのは小林秀雄である。以下で小林が述べていることはそれをよく説明している。しかし、1次資料としてどこに書かれているか、ガスケやベルナールの残したもの、あるいはセザンヌの手紙を探すとこのような文章は出てこない。残された断片的な証言から推論を展開し、想像をめぐらして書かれたものと思われるが、こう考えると辻褄が合う、よく考えられた事件の推理のように説得力がある。セザンヌと対象の関係について、主体と客体が入れ替わるような創作の姿がよく理解されるように思う。

彼の仕事の中心観念となっている自然というものは、認識の勝利や進歩をもたらす、認識の対象として現れた例しは全くない様に見える。当方と相手との間の認識関係などというものが、そもそも彼には存在していない。その一様態としての客観主義という様なものも、無論、彼には無意味だった様である。自然とは感覚の事だ、と彼は言う。そして、感覚とは、彼にその実現を迫って止まぬものなのである。彼は絵のモチーフを捜しに行くというが、彼は自分の方に、何の用意も先入主も規準もない事をよく知っている。自然と出会うという事は、そういうものがすっかり無意味になって了う経験だ、と彼ははっきり知っていた。むき出しの彼の視覚が、自然に捕らえられるのである。彼はそれを待っているだけだ。その強度に耐えられぬと感ずるところに立ちどまるだけだ。自然は画題に関する画家の選択や好悪などには全く無頓着に、至る処で生きている。彼は自然の方に向かって自分を投げ出す。それが、自然は感覚だ、という意味なのであり、自然の方が人間の意識の中に解消されるなどとは露ほども考えていない。大事な

は、自然を見るというより、寧ろ自然に見つめられる事だ。彼は、自然に強迫されている生存だけを信じていた様に見える²²⁾。

モチーフは自分の裡にはない。自由に発明出来るものでも、任意に思い附けるものでもない。だから、彼は捜しに出掛けるのだが、それは、何処で、どういう具合に見附かるかは、少しも明らかではない。明らかである必要はない。(中略)モチーフ motif という言葉を、此処に持ち出してみても、セザンヌの気持ちの上では、やはり同じ事が起ると見て差し支えあるまい。彼の混乱した説明が明らかになっている様に、それは画面でもあるし、視覚像でもあるし、感覚でもあるが、制作に際しての、普通の意味での導調でも着想でも中心観念でもないのである。彼は、自然の何処かで、モチーフとばったり出くわす。この時、彼に、はっきりしている事は、自然の或る様相、或る色や形の真実性に対し、こちら側には、これに応ずるどういう行為も言葉もないままに、感覚の強度だけが、否応なく増大して行くという事だろう。そして、そういう状態がそのまま、作画の強い予感として彼には感じられるのである²³⁾。

セザンヌにおいては「自然を見るというより、寧ろ自然に見つめられる」という状態が作画の条件であった。自然が、対象が、向こうの方から「実現(レアリゼーション)」を迫ってくる場所があり、彼はそれを探しに歩くのである。モチーフを捜すとはそういうことである。「実現」とはセザンヌが繰り返し口にする言葉だが、自分がやりたいことを成し遂げるのではなく、対象の方が実現を迫るのであり、画家は勝手なことをするわけにはいかない。「絵を描きながら私が思考し、私が介入すると、ぼちゃっと、全部お流れになってしまう²⁴⁾」とセザンヌは言う。それに対し、芸術家は自然に対して劣るのですかとガスケが質問すると、セザンヌは否定し、平行しているのだと言う。

芸術家の全意思は、沈黙であらねばならない。自分の内の、偏見の声を黙らせなければならぬし、忘れて、忘れて、沈黙にひたって、完全なひとつのこだまになる。そうすると、彼の感光板に、景色全体が記されていきます²⁵⁾。

画家の創作が能動的なものではなく、受動的な面を持つ事例を、別の画家の言葉であるが、メルロ＝ポンティが書いている。フランスの画家、アンドレ・マルシャンの言葉である。

森のなかで、私は幾度も私が森を見ているのではないと感じた。樹が私を見つめ、私に語りかけているように感じた日もある……。私は、と言え、私はそこにいた、耳を傾けながら……。画家は世界によって貫かすべきなので、世界を貫こうなどと望むべきではないと思う……。私は内から侵され、すっぱり埋没されるのを待つのだ。おそらく私は、浮かび上がろうとして描くわけなのだろう²⁶⁾。

作家として最も主体的で能動的であると思われる画家が、逆に受動的であり、まるで主体と客体の立場が入れ替わったかのようなのである。デカルトが措定した自由な主体は見る影もなく、逆に対象によって規定されている。こうしたことは科学ではあり得ない。では、なぜ画家の場合にこうしたことが起るのか。この問題に答えるのは後まわしにして、ここでこれを画家に限らない一般的な経験として考えてみよう。そうすると、こうした経験は我々にとってもなじみのあるものではないだろうか。森のなかで、樹々から逆に見られている様に感じることは普通によく起こる経験である。これを筆者は「圍繞景觀」と呼んでいる。第2回のミニフォーラムの基調講演で、斎藤が塩田による「圍繞景觀」に触れているが²⁷⁾、それが「景觀把握モデル」として使われていたのに対し、筆者は「景觀のタイプ」を呼ぶのに使っている。開放的で遠方を見渡す眺望景觀に対して、閉鎖的で囲われた「圍繞景觀」を考えるわけである。大きなスケールでは盆地景觀くらいまでに適用しているが、「圍繞」という語句からはむしろ自然な定義と思っている。マルシャンのいう森の「圍繞景觀」を考えるとき、塩田と共通するのは視覚だけでなく、五感によって感じるということであるが、見られているという受動的な経験は塩田の「圍繞景觀」にはない。この点に関する研究はあまりないだろうか。ただし、囲われることによる守られた感覚、落ち着いた居心地の良さは、都市の広場や、盆地の空間などで広く言われている。

さて、マルシャンの言った「圍繞景觀」と位置付けるのは、セザンヌの描いたサント・ヴィクトワール山などの眺望景觀と対比して考えてみたいからである。「圍繞景觀」では見られるという受動的な経験となり、視覚はあまり力を発揮できない。むしろ森のざわめきや風のそよぎなど、五感の他の感覚が動員される。一方眺望景觀では、もっぱら視覚が活躍する。主体が自由に駆使する感覚である視覚は能動的に機能する。遠い昔、狩猟採集を糧としていた時代を思い浮かべれば、眺望景觀とは狩りのときの環境であり、視覚は能動的で攻撃的な感覚だったと言えるのではないか。一方「圍繞景觀」とは、襲われる危険を感じながら移動する森のなかの環境で、五感を動員して危険を察知しようとしたと言えるだろうか。もっ

とも場所によっては、安全な棲み処としての守られた環境でもあった。

さて、セザンヌに戻ろう。マルシャンの言う圍繞景觀での経験が、見られるという感覚を引き起こすことは理解できるが、セザンヌの場合はだいぶ異なっている。彼の絵に、マルシャンが言っているような絵が全くないとは言えないにせよ、セザンヌの風景画といえばサント・ヴィクトワール山のような眺望景觀が多い。そして小林が語っているモチーフを探すセザンヌの受動性も、サント・ヴィクトワール山を描く視点を見出す過程を説明していると言ってよいだろう。主体的であり能動的である眺望という行為を行いながら、なぜセザンヌは受動的なのか。メルロ＝ポンティは「眼と精神」で、以下のようになっている。「山そのものがあちらから、自らを画家によって見られるようにするのであり、この山に向かって画家はその眼なごしを問いかけるのである²⁸⁾。」

このように小林もメルロ＝ポンティも、セザンヌの受動性に注目するのであるが、1次資料というべきガスケやベルナルの残したものでどう書かれているのか。直接の言及は少ないのだが、ガスケは次のようなことを書き留めている。

私はね、私は自然のなかに没入したい、自然と一緒に、自然のように再び生きてきたい²⁹⁾。

一方、ベルナルはこう伝えている。

自然に基づいて描くこと、それは対象を模写することではなく、感覚を実現することなのだ³⁰⁾。

ここで模写するとは、科学が操作の対象として自然を扱う態度を言っているのではないか。それに対してセザンヌは、自然をどこにでもある同じ対象として考えていない。それを捉えるには、自然に没入し一緒に生きてこないとならないのだ。「自然は広がりよりも深みに於て見られるべきもの³¹⁾」という発言も、このことと関係があると思われるが、これは次の視覚に関する議論で触れることとしよう。

受動性の話題を閉じるにあたって、最後に、我々に引き付けてこの問題を考えてみよう。そうすると、程度の差はあれ、我々も絵を描くとき、あるいはランドスケープや建築の設計をするとき、敷地を読み、場所の特徴を探る。そのとき場所は均質ではない。ゲニウス・ロキという事が言われる。「場所に力がある」ということに我々も惹かれ、才能ある作家はそれを活かす。ル・コルビュジェだって、サヴォワ邸で、ラ・トゥーレットで、

それを見事にやってみせた。昨年のミニフォーラムで筆者が話題にした集落の裏山は、日本には聖なる場所が偏在していたし、まだ残されているということであった。しかし、これらは近代からはずれている。あるいは現代においては、芸術のなかに、わずかに残されているというべきだろうか。

4. 視覚の問題

セザンヌは「自然は内にある」と言ったと、メルロ＝ポンティは書いている³²⁾。この言葉はベルナルにもガスケにも出てこないで原文に当たらないと分らないが、「自然は深さにある³³⁾」という言葉も、彼の文脈の中で知らずか故意にか言い換えているように思われる。これは、風景は内側から生じるのであり、それも視覚を通じて、というより視覚こそそういうもののだというのだという主張につながっている。ここでは視覚について、「眼と精神」を中心として、メルロ＝ポンティが言っていることを検討しよう。

物を見るとは、物の反射光線が目に入り網膜に像を映す現象だという考えはデカルトによるものだ。下村の「実像」もそれによっていると云えるだろう。思惟する主体が延長としての物を把握する。その主たる方法が視覚による把握であり、座標の上にそれを定位してゆく。

しかし、デカルトによる近代科学を基礎づけた認識論に対して、メルロ＝ポンティは二重に反対する。その1つは、主体は抽象的な思惟するだけの存在ではなく、身体を持った存在であり、視覚という現象では、自らの身体も見るのであり、そのとき見ると同時に見られるという現象が起こるといふのだ。このとき主体と客体は分離できない。この自らを見るということは特殊なことではない。我々は生まれてから、幼児の時代に、そういう行為から始めて視覚を獲得するからである。そして身体を離れた遠くにあるものを見るときも、我々は身体の移動を通してその物を把握することで確認し、二重の作業から視覚の像が徐々に形成されていく。

私の位置の移動はすべて、原則として私の視野の一角に何らかの形で現われ、〈見えるもの〉の地図に描きこまれる。そして、私の見るすべてのものは、原則として私の射程内に、少なくとも眼なごしの射程内にあって、「私になしうる」(je peux) ことの地図の上に定位されるのだ。この二つの地図は、いずれも完全なものである。つまり、見える世界と私の運動的企投の世界とは、それぞれに同一の存在 (Être) の全体を覆っているのだ³⁴⁾。

〈見えるもの〉の地図とは、移動のときに撮影された写真、スケッチ、あるいはそうした視点で描かれたパースと考えられよう。一方、「私になしうる」ことの地図とは、平面図、あるいは断面図であると考えられるだろう。こうしてみると、ここで言われていることは造園家や建築家が設計する際に、あるいは空間を把握する際に、常に行っている作業だと言ってよい。雑誌に紹介された作品を把握するために、我々は写真を見ながら、それが平面図上のどこから撮られたのかを想像し、両者の間を行き来しながら次第に空間をつかんでいく。吹き抜けなどの見せ場のつくりを理解するには断面図が有効である。吹抜を実際に上下に移動しながらどのような経験が得られるかは、写真やスケッチなどで確認することになる。

「眼と精神」でメルロ＝ポンティは画家を賞揚するが、こうしてみると建築家や造園家が選ばれてもおかしくないかも知れない。さらにメルロ＝ポンティの議論は次のように展開される。

見える者であり、動かされるものである私の身体は、物の一つに数え入れられ、一つの物である。私の身体は世界の織目のなかに組み込まれており、その凝集力は物のそれなのだ。しかし、私の身体は自分で見たり動いたりするものだから、自分のまわりに物を集めるのだが、それらの物はいわば身体そのものの附属品か延長であって、その肉のうちに象嵌され、言葉の全き意味での身体の一部をなしている。したがって、世界は、ほかならぬ身体という生地で仕立てられていることになるのだ。この転倒した言い方、この矛盾した論法は、視覚〔見るという働き〕が物のただなから取り出される、あるいはむしろ、物のただなからみずから生起してくるのだということ、さまざまに言い換えようとしているにすぎない。物のただなかにあってであるからこそ、〈感じるもの〉と〈感じられるもの〉との一ちょうど結晶とそのなかにひそんでいる母液の関係にも似た—不可分な関係が生き続けるわけなのだ³⁵⁾。

ここから、なぜセザンヌが「自然は内にある」と言ったか、「自分と自然と一緒に芽生えてくる」と言ったか、あるいはモチーフを見つけたとき、山の方が彼を見つめ、彼を捉えたかが分かるだろう。メルロ＝ポンティはここで、〈聖画像（イコン）〉としての風景に言及する³⁶⁾。また、セザンヌが重視した「奥行」についても、視覚が「私になしうる」ことの地図であるなら、それは私との隔たりとして把握されたものであり、透視図法が表現する遠近のトリックに先立つものである。この辺の議論は難解なのだが、もしこのように解釈されれば、下記の言葉も理解されよう。

このように理解された奥行は、むしろいろいろな次元の换位可能性の経験そのものなのだ。つまり、すべてが同時にあり、高さ・大きさ・距離がそこからの抽象でしかない全体的な「場所」の経験であり、〈物がそこにある〉という言い方で一口に言い表される〈ヴォリュームというもの〉の経験なのである。セザンヌが奥行を追求している時、彼はこの〈存在の燃え拵り〉をこそ求めているのであり、したがって奥行は〈空間〉のあらゆる様式のなかに、さらには〈形〉のなかにさえあるのだ³⁷⁾。

視覚が網膜に映じた単なる像でないこと、なぜ画家が受動的なのか、物が操作の対象に甘んじるのではなく、なぜ時にイコンとなる力を内側に有するのか、メルロ＝ポンティは以下のように言っている。

絵の奥行は、（そして描かれた高さや幅も）どこから来るかは知らないが画架の上に据えられ、そこで芽生えるのである。画家の視覚は、もはや〈外なるもの〉へ向けられた眼なきし、つまり世界との単なる「物理的・光学的」関係ではない。世界は、もはや画家の前に表象されてあるのではない。言わば〈見えるもの〉が焦点を得、自己に到来することによって、むしろ画家の方が物のあいだから生まれてくるのだ。そして最後に、画像が経験的事物のなかの何ものかにかかわるとすれば、それは画像そのものがまず「自己形象的」だからにほかならない。画像は、「何ものの光景でもない」ことによるのみ、つまり、いかにして物が物となり、世界が世界となるかを示すための〈「物の皮」を引き裂く〉ことによるのみ、或る物の光景なのである³⁸⁾。

メルロ＝ポンティの第2の批判は、デカルトの主体が他者を規定できないということである。デカルトの認識論では思惟する主体は確立できても、そこでは他者は物になってしまう。自分とは別の思惟する主体を、他者としてどう位置づけられるのか、それが認識論のなかでは問題になってきた。しかしメルロ＝ポンティによれば、我々の主観はそもそも発達を始める幼児の時期に、自己と他者を区別できていない。

（幼児には）空間の癒合性とも言うべきものがあって、同一の心的存在者が空間の多くの地点に、つまり私が他人の中に、他人が私の中に存在するということになるのです。一般的に言って、幼児は、空間や時間を、相互に絶対的に区別される一連のパースペクティブを含むような（場）と考えることはできません。幼児は、空間が呈示されるばあいの射映とかパースペクティブということさえ知らないで、さまざまのパースペ

クティヴが次々に現れては消えるだけであって、その一つ一つが物の同一性の性格を持つに至るわけです³⁹⁾。

自己と他者を区別するとは、1つのパースペクティブのなかに物を置き、他者を置くことである。そのとき初めて主体が確立する。デカルトとは順序が逆であり、そして自己の確立後もこうした感覚は残っているという。我々は2つの目、2つの耳を持つが、それらの感覚は統一されている。そして五感全体も統一されて機能している。この統一は、個体を越えて他者にも広がっているのだとメルロ=ポンティはいう。

ところで、わたしの身体の統一性を作り出すこの一般性が、他の身体に向かって自らを開かないと考える理由はない。(中略) 他者が見る色彩や触る起伏は、わたしにとっては絶対的な神秘であって、近づきえないものと言われるが、これはまったく正しくない。わたしがある風景を眺めながら、風景についてだれかと言葉を交わすだけで、他者の経験しているものを、単なる観念やイメージや表象としてでなく、自分の差し迫った経験として所有することができるのである。そうすれば他者の身体とわたしの身体の間の一一致した働きによって、わたしが見ているものが相手に移行する。わたしのまなざしのもとにある草原のわたしだけの緑が、わたしの視覚のもとにありながら、相手の視覚に入り込む。わたしはわたしの見る緑に、相手の見る緑を再認する(中略)。ここには他我問題は存在しない。見ているのはわたしでも、彼でもないからであり、わたしと彼に、ある匿名の可視性、視覚一般とでもいうものが住みついているからである。この一般的な視覚という原初的な特性は、〈肉〉に属するものであると同時に、次元そのものであり、普遍でもあるものである。

このように、見えるものと触れるものを逆転させることができることによって、われわれに開かれているものは、まだ〈非=身体的〉なものではないとしても、すでに〈間=身体的〉なものとなっている。これは見えるものと触れるものの推測的な領域であり、わたしが実際に触り、見る事物を越えて、はるか遠くまで広がっているのである⁴⁰⁾。

最後に、少し長くなるが、セザンヌの言葉としてガスケが書いた文章を読んでもらおう。ここにはガスケの主張が混じっているとされているし、テープ起こしなどあり得ない時代のものであるから、どこまでがセザンヌの本当に言ったことか分からないが、これまでの議論がセザンヌの言葉として、やや美文調で表されている。元来がロマン派であったセザンヌの言葉を伝えているとも考えられるし、メルロ=ポンティの言い回しにも似ているところが、内容の一致だけに留まらず興味深い。

あのサント・ヴィクトワール山を見てごらんさい。なんという勢い、なんという太陽の激しい渴望、そして晩になってあの重量が全部下りてきたときのなんというメランコリア・・・あの石の塊は火だったのだ。まだ中に火を秘めている。(中略) 風景をうまく描くには、私はまず地質学的な土台を見つけ出さなければいけない。考えてもごらんさい。世界の歴史は、二個の原子が会って、二つの化学的な渦巻、二つの舞踏が組み合わさったその日から始まっている。あの大きな虹たち、あの宇宙的な数々のプリズム、空無の上にあるわれわれ自身の暁、私はルクレチウスを読みながらそういうものの立ちのぼってくるのが目に見えて、自分が飽和されてゆく。この霧雨の下で、私は世界の処女性を呼吸する。ニュアンスを受けとめる鋭い感覚が私をさいなむ。無限というものにそなわったすべてのニュアンスに私は彩られる。その瞬間、私は自分の絵と一体となる。われわれは虹色に輝く一つの混沌をなすのだ。私はモチーフの前に来て、私はそのなかに迷い込んでしまう。ぼうっと、もの思いにふける。遠方の友のように、太陽は私のなかに鈍く侵入しては、私の怠惰をあたため、受胎させる。われわれ(絵と私)は発芽する。夜が再び下りてくると、ついぞ絵などは描いたことはなく今後も描くまいという気がする。夜が来ないと、土地から目が離せないのだ、私の溶け込んだこのわずかにばかりの土地から。ある時あくる朝になって、地質的な土台がゆっくり見えてきて、いくつもの層が出来上がり、それは私の絵の大きな面(プラン)だが、石のその骨格を頭のなかで描く。水の下に岩が露出しているのや、空が重くのしかかるのが見える。すべてがきちっとおさまる。線的な様相が色の薄い動悸に包まれる。赤い土が深淵から出て来る。私は風景から離れ始め、風景が見えてくるのだ。この地質的な線、この最初のエスキスによって風景から足がぬける。地球の尺度なる幾何学。やさしい感情におそわれる。その感情の根から、樹液やさまじまの色彩がのぼってくる。一瞬の解放。魂の光を放つ様、地球と太陽の間に交わされる視線や外に露呈された秘儀ややりとり、理想と現実、色彩! 空気のような、色のついた論理が、暗い強情な幾何学に突如とってかわるのだ。すべてが、木々や畑や家が、有機的にまとまる。私には見える。斑紋が。地層や準備の仕事や素描の中の世界はへっこみ、災害にでも遭ったようにくずれ落ちている。激変がそれを持ちさらって、更生させた。新しい時代が生きている。真の時代! すべてが同時に濃密で、液体的であり、そして自然である。その時代には、私が見逃すものはない。もう色彩の数々があるだけで、その内に光明があつて、色彩を思考する存在と、太陽へ向かっての地球の上昇と、愛へ向かっての深奥からの発散がある。天才とは、この上昇というものを一瞬の平衡のなかに固定することなんでしょうね。もちろんその勢いを匂わせながら。私は、この考え、この感動の吐出、全宇

宙の赤々とした炭火の上にあるこの存在の煙、それを自分のものにしたい。私の絵は重い、筆におもりがぶら下がっている。すべてが落下する。すべてが再び地平線の下に落下する。私の頭脳から私の絵の上に、私の絵から地球の上に。重々しく。空気や濃密な軽やかさはどこに行ってしまったのだ。天才は、外気のなかのこれらのあらゆるものを、同じひとつの上昇、同じひとつの欲望にたばねて、その友情を引き出すことでしょう。還りゆく世界の一瞬がそこにある。その現実のなかでそれを描く！そしてそのためにすべてを忘れる。そのものになりきる。そのとき感光板であること。われわれ以前に現れたものはすべて忘れて、目に見えるもののイメージを与える⁴¹⁾。

まとめ

風景計画研究における風景認識は科学に基づいたものであるが、柄谷の『日本近代文学の起源』は、科学を基礎づけている認識論的な布置を問題とし、その制度的な場で生まれたもの、たとえば「風景」は、その布置の外に出ること、あるいは起源を問うことを通してしか明らかにできないことを言っている。これは我々にはない視点であり、風景計画研究の範囲と限界を示すものである。逆に言えば新たな分野が開ける可能性も示唆している。科学を基礎づけている認識論的な布置からはずれるには、近代以前に遡ることが1つの方法だが、例外的な努力によって外にでた人間がいた。それがセザンヌである。セザンヌは徹底的に〈視る〉ことにより、デカルトによる主客二元論の認識論的なパースペクティブからはずれた。セザンヌの主客逆転したような受動的な対象との関係、自然は深さにあるという捉え方は、我々の視覚が間＝身体的なものであり、共同主観的なものであることを顕にしている。

補注及び引用文献

- 1) 下村彰男 (2016) : 風景計画を俯瞰する : 風景計画研究 Vol1、日本造園学会風景計画研究推進委員会、P.4-5、
<https://landscape-rp.jila-zouen.org/wp-content/uploads/2019/04/landscape-research-vol.1-ver2.pdf>
同講演は、下記の URL から動画で見ることができる。
<https://landscape-rp.jila-zouen.org/2016/06/30/pre01/>
- 2) 柄谷行人(1980)『日本近代文学の起源』講談社
- 3) フーコーのエピステーメーに由来すると思われる。
- 4) 小林秀雄 (1968) 「セザンヌ」『近代絵画』新潮文庫
- 5) メルロ＝ポンティ : 中村元訳 (1999) 「セザンヌの疑惑」『メルロ＝ポンティ コレクション』ちくま学芸文庫
- 6) メルロ＝ポンティ : 滝浦静雄、木田元訳 (1966) 「眼と精神」『眼と精神』みすず書房
- 7) メルロ＝ポンティ : 滝浦静雄、木田元訳 「幼児の対人関係」前掲書6) 所収
- 8) メルロ＝ポンティ : 中村元訳 「絡み合いーキアスム」前掲書5) 所収
- 9) エミル・ベルナール : 有島生馬訳 (1953) 『回想のセザンヌ』岩波文庫
- 10) ジョワシャン・ガスケ : 与謝野文子訳 (2009) 『セザンヌ』岩波文庫
- 11) P.M ドラン : 高橋幸次、村上博哉訳 (1995) 『セザンヌ回想』淡交社
- 12) 前掲書6) P.255
- 13) 前掲書2) P.17
- 14) 前掲書2) P.21
- 15) 前掲書2) P.18
- 16) 前掲書2) P.36
- 17) 前掲書2) P.19
- 18) 柄谷行人 (2007) 『日本精神分析』講談社学術文庫、P.13-14
- 19) 前掲書5) P.261
- 20) 前掲書9) P.19
- 21) 前掲書9) P.22-23
- 22) 前掲書4) P.68-69
- 23) 前掲書4) P.70-72
- 24) 前掲書10) P.215
- 25) 前掲書10) P.216
- 26) 前掲書6) P.266
- 27) 斎藤 馨(2017) : 全球環境知覚基盤 Sense of Globe 2072 : 風景計画研究 Vol2、日本造園学会風景計画研究推進委員会、P.4-5、
- 28) 前掲書6) P.264
- 29) 前掲書10) P.252
- 30) 前掲書11) P.75
- 31) 前掲書9) P.57
- 32) 前掲書6) P.260
- 33) 前掲書11) P.39
- 34) 前掲書6) P.257-258
- 35) 前掲書6) P.259
- 36) 前掲書6) P.261
- 37) 前掲書6) P.286
- 38) 前掲書6) P.288
- 39) 前掲書7) P.181-182
- 40) 前掲書8) P.138-140
- 41) 前掲書10) P.221-225