

# 風景計画研究

Landscape Planning Research

風景の変化の兆し 身近な空間とそこへの関わり方の未来 梗概集

2020年度 日本造園学会 全国大会 ミニフォーラム

2020年5月24日（日）/WEB開催

---

---

2020年度日本造園学会 全国大会ミニフォーラム  
風景の変化の兆し 身近な空間とそこへの関わり方の未来 梗概集  
風景計画研究 第5号

---

開催日時：2020年5月23日（土）・24日（日）

開催場所：WEB開催

---

■ 風景計画研究推進委員会趣旨説明	2
■ 研究・事例報告	
斎藤馨 : 遠隔自然地を身近にするサイバーフォレストのライブ音・録音とサブスクリプションサービスの考察	4
温井亨 : 風景とその認識の枠組み ―近代からはずれるということ―	6
上田裕文 : 樹木葬の風景	14
■ 総括	16

# 風景計画研究推進委員会 趣旨説明

風景計画研究推進委員会は、公益社団法人日本造園学会が以下の目的のために設置したものである。

風景計画・造園計画等広く計画系の研究に従事する研究の交流を図るとともに、計画系研究の体系化を図ることを目的としている。

「風景」は、実証科学的には取扱いの難しい概念であるが、自然環境だけでなく歴史や文化の価値を伴った概念と考えられる。近年、情報電子機器の発達やインターネットの普及と、頻発する自然災害に伴い、従来とは異なる風景・景観が立ち現れているといえる。

以上を踏まえ、ここで改めて風景・景観の保全・創出のための計画手法や方法論を体系的に整理していく。具体的には、景観概念の整理、景観分析の手法、景観計画案の作成、計画実施に大分し、整理を行うものとする。

造園学会全国大会の際に実施している風景計画研究推進委員会主催のミニフォーラムは、2020年度で5回目を迎えた。

人口減少などの社会構造の大きな変化は、私たちの日常生活とそれが営まれる空間を少しずつ変え、身の回りの風景を変貌させつつある。AIをはじめとする技術革新の進展や世界遺産などの法制度による枠組みは、情報と空間が組み合わさった新しい風景を生み出し、オリンピックや万博といった大きなイベントは、大都市の空間とそれに対する私たちの関わりを再編し、風景が刷新されようとしている。一方、地方では新しい空間や生業が求められ続け長い年月をかけて育まれてきた風景は大きく失われようとしている。

さらには、今般のコロナ禍において、観光やレクリエーションを求めた利用者の集中は、皆が同じ風景を思い浮かべてしまうという選択肢の標準化という問題でもあり、各自が身近な風景を思い浮かべ、そこで自分たちなりの楽しみを見出せる風景づくりも考える必要があるのではないか。

このような状況のなか、私たちはいかにして未来の風景を描くことができるだろうか？その方法は、いま、目の前にある空間とそこへの人々の関わり方の変化の兆し、そして、それらにより新たに生成されつつある風景を丁寧に捉えることではないだろうか。今年度のフォーラムでは、風景の変化の兆しから見出せる風景づくりに係る研究議論を深めた。

## 2019年・2020年度 風景計画研究推進委員会

委員長	伊藤 弘	筑波大学大学院人間総合科学研究科
幹事	町田 怜子	東京農業大学地域環境科学部
委員	松島 肇	北海道大学大学院農学研究院
	上田 裕文	北海道大学大学院国際広報メディア・観光学院
	温井 亨	東北公益文科大学
	入江 彰昭	東京農業大学地域環境科学部
	小島 周作	東京農業大学大学院 農学研究科
	小林 昭裕	専修大学経済学部
	高山 範理	(国研) 森林研究・整備機構 森林総合研究所
	田中 伸彦	東海大学観光学部
	高瀬 唯	茨城大学農学部
	寺田 徹	東京大学大学院新領域創成科学研究科
	古谷 勝則	千葉大学大学院園芸学研究科
	松井 孝子	株式会社プレック研究所
	山本 清龍	東京大学大学院農学生命科学研究科
	上原 三知	信州大学学術研究院農学系
	水内 佑輔	東京大学大学院農学生命科学研究科
	村上 修一	滋賀県立大学環境科学部
	武田 重昭	大阪府立大学大学院生命環境科学研究科
	渡邊 貴史	長崎大学大学院水産・環境科学総合研究科

公益社団法人 日本造園学会

風景計画 研究推進委員会

## 遠隔自然地を身近にするサイバーフォレストの ライブ音・録音とサブスクリプションサービス の考察

○齋藤馨\*

### サブスクリプションアルバム

2019年10月ライブモニタリング8地点のライブ録音を音源にしたサブスクリプションサービス（以下「サブスク」と記す）配信の契約を進めていた。大学が録音物を販売する前例がないために手続きに難渋したが、2020年2月20日ファーストアルバム<sup>1</sup>、4月24日セカンドアルバム<sup>2</sup>をリリースできた。従来からライブ音と録音を即時公開しており、誰もがそれを聞いたり、録音ファイルをダウンロードできる。サブスクのアルバムに収録したトラック（自然音なので曲でなくトラックと名付けた）は、サウンドエンジニアが音源調整等のマスタリングしたものである。マスタリングは膨大な録音から特徴的な1時間の録音を選び、マイク至近の鳥の声や自然音に対して大きすぎる車などの人工音をカット編集する。その場所と時間帯の自然音を中心に残しつつ、場所特有の人工音も残す。エコーやリバーブ、音楽やナレーションは入れない。従って全トラックには必ず無料公開されている音源が存在し、それを聞けば実時間のその場所の環境音を聞ける、つまり現実の音環境を確認できる。公開している録音ファイルは、地点と年月日時分のタグ付けがあるので、その場所その時間の気象や生物と人間活動の環境音録音であり、これをマスタリングしたトラックは、録音を情報源情報と捉えれば、それを分析評価してとりまとめた作品となり、これはバックデータのある論文に例えられよう。何年間もの録音から「1時間を選び」、冒頭のように抽出するトラックは、自然音が「図」とし、それ以外は人工音を含めて「地」となる箇所を8分に「集約」している。自身の原風景ともいえる環境の原体験音を持つリスナーがトラックを聞くと、そこで鳴いている鳥の種類や雨風の強弱ではなく、各自各様に原体験音との関係を思い浮かべることができ、これがサブスクトラックの自然音に癒やされると感じるのではないだろうか。トラックに集約に自然風景音の普遍性ではないだろうか。

### 風景と視点の変遷

回遊式庭園は、池を掘って築山を造り、そこからの眺めを愛で楽しむ。見晴らせる高みが提供する視点からの眺めが目的とする風景となるし、作庭はそれを目指す。そして縮景や見立ては写実ではなくて写意となりものとしての

庭から、見本となるものやことの知識とも組み合わせられ、より内なる気持ちが庭の造作よりも意味を持ち、まさに造園となる。庭という地物空間から人の思いや楽しみへと連なるわけで、これを無理矢理だが人の知覚から感覚、感情へとつながる一連の過程と捉えて、それを風景と名付けている気もする。築山の見晴らし台は視点だが、これを真面目に記せば人の目の位置となり、繰り返しになるが生身の人がその目で見る見ることが風景の基本である。庭園内に人工的に作る築山の高さはしれているが、スカツリー展望回廊ならば視点高450mにもなるし、自然地ならより高くても良い景色が得られる。離宮などを構えるときはまずは良い場所を選ぶ「選地」があり、風景も重要な要素となる。これは先のサブスク音源となる「1時間を選び」とも通じると言いたい。高い山の山頂の眺望は良いはずで、今なら展望をもとめて山に登るのは当たり前だ。しかし江戸時代ならば、悟りを求める修験者でもないかぎり山頂を目指すことはあり得ないし、そもそも修験者は風景を求めてはいない。富士山の風景を大量コピー絵画技法の浮世絵に描いた葛飾北斎の富嶽三十六景が描かれている視点の多くは街道沿いや宿場であり、眺望の開けた絵であってもそれは街道の峠であって山頂ではない。視点あつての風景、つまりは見る人が多くてはじめて共有できる風景となり、さらには行ったこともない人でさえ出回っている浮世絵を見て共有したのではなかろうか。これはインターネット上のSNS (Social Networking Service)と同じかもしれない。

人々が共有する風景はそれを見る人の多さや頻度が必要で、上記の人の往来の多い街道からの富士山の眺めのように、視点に必然的に集う人々とともに変化する。これを踏まえて風景対象となる資源と、移動手段から見た視点の移動について、観光資源としての自然とその保護の観点から変遷をざっくり整理したのが表である。

表 風景対象と視点移動手段の変遷

- 
- ①190後半～200初 周知のアルプス山脈を山岳リゾート地とする観光<垂直移動・山岳>観光機械：山岳鉄道・ケーブルカー・ロープウェイで到達容易な視点創造。
  - ②1872 国立公園 見たことのない新大陸の原生自然地<未知への水平移動・原生自然>アメリカ横断鉄道と西部開拓・環境破壊と自然保護とを体験する視点創造
  - ③1972 世界遺産 全球移動と人類の過去を継承する文化遺産（文化8割/自然2割）<水平と垂直・過去文化への移動>ヨーロッパから世界に、モータリゼーション・ジェット旅客機大量観光客輸送による全球への視点拡散
  - ④2072 かけがえのない唯一の地球環境<ICTの成熟>Sense of Globe：全球感覚。サイバーフォレストで実践実証中
- 

\*東京大学大学院新領域創成科学研究科自然環境学専攻

19C後半から現在までの表中①②③の風景体験は、全ては人が移動して直接に体験することである。対象は、①眼前アルプス山脈が見えるも到達できなかった山頂近が容易に到達できるリゾート地。②西に延伸する鉄道と開発のなかで見たこともない原生自然地の保護と観光③人類の過去を今に伝える文化遺産が観光資源。これらには旅行記や写真、案内書、ラジオやテレビ番組、そしてビデオ・DVDとその時代時代のなどのメディア、つまりこのフォーラムでいう「情報」によって観光資源が評価されながら、人が移動して風景体験をしている。

### 身近な遠隔自然地から全球風景へ

図中2に、景観把握におけるhereとthereについて五感との関係を模式で示した。視覚は遙かアンドロメダ星雲まで届く（正確には光が届く）が他の感覚はhereに留まる。図中1のように幼児期は五感全てが身の回りに留まるが、それは生存に関わるからであろう。そして大人は視覚優位となり、風景もここにある。移動とともに視点も移動するので遠くにまで視覚が及ぶが、これも生存と関係する。そしてインターネットあつてのSNSでは、写真や動画を誰もがどこからでも投稿できて、不特定多数がこれを見ている。人気の投稿は、それがたとえ行ったこともない地球上のどこであれ、多くの人と共有されて、そこが皆の共通な風景となったりもする。このように五感の中で視覚は既に図中2から3へとインターネットによって全球へと拡張されていることに疑問はない。斎藤（2017）<sup>3)</sup>は、遠隔自然地ライブ音によりhereを全球に拡張する試みを表1④2072年を目処とした。ICT成熟の中で聴覚を全球に拡張できれば、人の意識を地球環境に向けられるだろうとした。しかし本稿ではこれとは逆に図中3から2へと、インターネットによる遠隔自然地の音が聞く人の「身近な空間」に音を伴って風景を運んでくると感じる考えははじめています。

自然や文化を観光資源と捉えれば、観光地側はどれほど多くの人に頻りに訪れてもらえるか、旅行者ならどの観光地にいつ行ってどう過ごすのかで風景が成り立つ。そして観光資源の持続には保護とのバランスが必要となる。文字の旅行記に始まり、絵画、絵はがき、写真、映像と多様なメディアが観光地を紹介する目的は、観光客がそこに行くことである。2世紀以上わたり風景とはそういうことだ。インターネットもこれに加わっている。がしかし遠隔の音を扱うことが、遠隔自然風景が自分の身近な空間に広がると仮説しているのが本稿である。

### 再びサブスクリプション

サイバーフォレストの野外常設無人マイクで録り続けていてその音質はCDに劣り商用不適とされた。スマホで

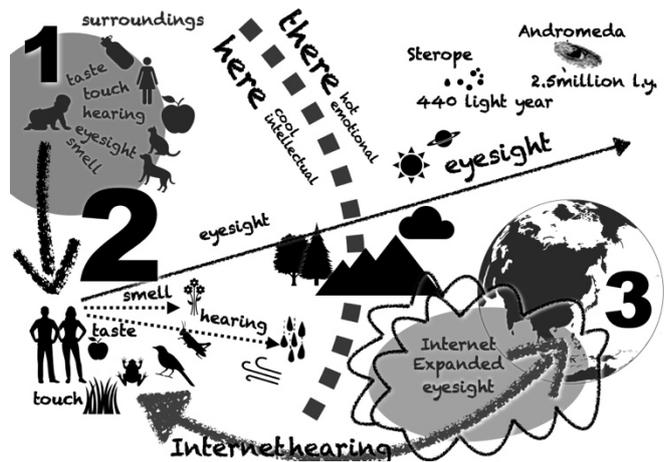


図 視覚の発達とインターネットが拡張する視覚と聴覚

1. 幼児の五感 2. hereとthere 3. インターネット上の視覚聴覚

再生しイヤホンで聞くサブスクは若者で、自宅オーディオで聞くのは年配者だ。1曲入魂でなく、イヤホンで連続再生をしながら聞きするのは日常聴覚体験に近い。サブスクの人気曲とは、往年音楽ファンには長年親しんだアーティストだが、サブスク世代は日常に接する歌声や楽器の曲であり耳元近くで聞こえる音である。そこに自然音も入る余地が出てきたと考えるのが妥当だと思う。

原風景と結びつく風景体験のように、原体験的な音と結びつく、つまり自分なりに解釈して聞くことができ、かつ日常体験的な聴き方ができる音として、自然音がアルバムやトラックとして受け入れられるのではないだろうか。サイバーフォレストの各地のマイクの録音音源から選んで、その場の自然と文化を損なわない程度のマスタリングによって、多くの人を受け入れられるトラックをきっかけにして、遠隔自然地のライブ音を聞き、その膨大な録音アーカイブをたどってみることにつながる気がしている。そうなれば、改めて全球環境を身の回りと同じように感じて、その保全にたいしても行動できるようになる。

COVID-19で、移動せずにリモートワークなどインターネット越しのコミュニケーションが始まった。インターネットの先にある自然「サイバーフォレスト」のライブ音・録音とサブスク、そして風景はどう関わるだろう。

### 補注及び引用文献

- 1) [https://lnk.to/cyberforest\\_album001](https://lnk.to/cyberforest_album001)
- 2) [https://lnk.to/cyberforest\\_album002](https://lnk.to/cyberforest_album002)
- 3) 斎藤馨(2017): 全球環境知覚基盤 Sense of Globe 2072: 風景計画研究: 2: 4-5: <https://landscape-rp.jila-zouen.org/wp-content/uploads/2019/04/landscape-planning-research-vol.2.pdf>

## 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」<sup>1)</sup>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』<sup>2)</sup>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<sup>3)</sup>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」<sup>4)</sup>、メルロ＝ポンティの「セザンヌの疑惑」<sup>5)</sup>、「眼と精神」<sup>6)</sup>、「幼児の対

\* 東北公益文科大学

人関係」<sup>7)</sup>、「絡み合い - キアスム」<sup>8)</sup>、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』<sup>9)</sup>、ジョワシャン・ガスケ『セザンヌ』<sup>10)</sup>、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』<sup>11)</sup>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<sup>12)</sup>。

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わり」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こととされ、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方であり、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<sup>13)</sup>。

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<sup>14)</sup>。

「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<sup>15)</sup>。

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<sup>16)</sup>。

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は思うのであるが、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<sup>17)</sup>。

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<sup>18)</sup>。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<sup>19)</sup>。

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<sup>20)</sup>。

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<sup>21)</sup>。

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<sup>22)</sup>。

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、これに応ずると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<sup>23)</sup>。

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<sup>24)</sup>」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、偏見の声々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<sup>25)</sup>。

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ざるべきなので、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<sup>26)</sup>。

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「圍繞景観」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「圍繞景観」に触れているが<sup>27)</sup>、それが「景観把握モデル」として使われていたのに対し、筆者は「景観のタイプ」を呼ぶのに使っている。開放的で遠方を見渡す眺望景観に対して、閉鎖的で囲われた「圍繞景観」を考えるわけである。大きなスケールでは盆地景観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想っている。マルシャンのいう森の「圍繞景観」を考えたと、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「圍繞景観」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「圍繞景観」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観と対比して考えてみたいからである。「圍繞景観」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。一方眺望景観では、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、眺望景観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「圍繞景観」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<sup>28)</sup>。」

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<sup>29)</sup>。

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<sup>30)</sup>。

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<sup>31)</sup>」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<sup>32)</sup>。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<sup>33)</sup>」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。

物を見るときは、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<sup>34)</sup>。

〈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<sup>35)</sup>。

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<sup>36)</sup>。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〈存在の燃え広がり〉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<sup>37)</sup>。

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<sup>38)</sup>。

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<sup>39)</sup>。

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<sup>40)</sup>。

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だから、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ぼかりの土地から。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<sup>41)</sup>。

## 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

## 樹木葬の風景

上田 裕文\*

### 1. はじめに

「墓」といえば、街角で不意に出現する、そこだけ時間が止まったような小空間を思い浮かべるだろうか。もしくは、郊外に広がる、暮石が整然と並ぶ広大な眺めが連想されるだろうか。日常の片隅に常に存在しながらも普段あまり意識することのない場所が墓地である。しかしながら、人は必ず死に、死んだら墓に入る。そのため、人が住むところには必ず墓地がある。これは、世界共通の常識と言っても良いだろう<sup>1)</sup>。

私たちにとって、墓は石で作られたものという一般的な理解があるが、その歴史は意外に古くない。近世以降、石の墓が武士から庶民にも広がり、現在のような暮石の形になったのは明治以降と言われる<sup>2)</sup>。一方で、西欧の近代都市計画を取り入れ、日本に最初の公園墓地が誕生してから百年近くが経とうとしている。しかし、暮石が並ぶ日本の公園墓地を、一般的な公園のように日常的に訪れる習慣は未だ定着していない。

近年、こうした墓地の風景が急激に変化しつつある。本稿では、樹木葬を中心とする新たな墓地に焦点を当て、身近な風景の変化とその未来について論じる。

### 2. 社会構造の変化とともに変容する墓地の風景

死者の祭祀や墓の維持管理は、明治以降、後継ぎを前提とした「家」「家族」に委ねられてきた歴史があり、これまでは人口増加と共に墓地は増加し続けてきた。しかし、少子化の進展などによって人口減少に転じ、核家族化も進行する中、家族が先祖代々の墓を維持するという前提は既に崩れつつある<sup>3)</sup>。一方で、高齢化社会の後に多死社会を迎える日本では、今後も死亡者数が増加するとともに、墓地に対するニーズの多様化により、さらに多くの墓地が必要となることになる。このように、墓地は増加する一方で墓地を管理する世代の人口は減少するという状況において、これまでにない墓地のあり方が求められている。こうした背景の中、近年は承継者を必要としない永代管理・供養墓が人気となり、その他、散骨や樹木葬といったこれまで法律で定義されていなかった新たな葬送の形態も見られるようになった<sup>4)</sup>。

樹木葬とは、一般的には暮石の代わりに樹木を墓標に用いる自然葬の一種として認識されている。連日様々なメディアで取り上げられ、多種多様な樹木葬墓地のチラシを目にしない日はない。樹木葬はすでに墓地形態の一つとして日本に定着した感がある。

\*北海道大学 メディア・コミュニケーション研究院

しかし、そんな樹木葬も日本に導入されようやく20年が経った新しい埋葬の形態である。

### 3. 日本における樹木葬墓地の普及

日本における樹木葬墓地は当初、里山保全を目的として整備されたものであった。墓域の許可を得た範囲で間伐や歩道整備を行い、林床に掘った墓穴に焼骨を直接埋め、原生植生のツツジなどの低木を植樹する方式である。こうした既存の墓地埋葬法の範囲内で合法的に生まれた画期的埋蔵形態は多くの注目を集め、瞬く間に全国に広がった。当初は、埋葬箇所に苗木を植樹するタイプの樹木葬が模倣されたが、里山保全や地域の原生植生にまでこだわった樹木葬墓地は少なく、墓石の代わりに故人または生前の契約者の好きな樹木を植える墓地も多かった。また一方で、日本人に好まれる桜の木をシンボルツリーとして、その根元に複数の遺骨を埋葬する、共同墓タイプの樹木葬も間も無く姿を現し、都市部を中心に広がっていった。その後、これらの方法を基に、それぞれの墓地の置かれた環境条件や運営形態、市場ニーズに応じて様々なデザインの樹木葬墓地のデザインが試行錯誤されてきた。こうして日本では、墓石の代わりに樹木を用いるお墓の形態として、多様な樹木葬が展開していった。

次第に樹木葬墓地の知名度が上がるにつれ、墓石に比べて安価な墓、管理不要の墓としての側面も注目されるようになり、樹木葬墓地は永代管理の仕組みとも結びついて現代の社会ニーズに合致する埋葬形態として不動の地位を築いたかに見える。そして、戦後都市部に移住し、故郷に墓を持たない人々の需要に応える形で、樹木葬墓地は都市型の形態を強めていく。すなわち、当初のような里山の森林を活用した自然葬ではなく、都市部の狭い区画に多くの遺骨を効率よく埋葬した、明るい庭園風の都市型樹木葬墓地である<sup>5)</sup>。

### 4. 日本の墓地問題すなわち遺骨問題

新たな墓地の整備が進む一方で、利用者不明のまま放置される無縁墓が増加しており、その対応が地域の課題となっている。維持管理が難しくなった墓を改葬し、遺族が現在の居住地に移したり、合祀墓や自然葬のような承継不要な墓に変えたりといった



図-1 日本初の樹木葬墓地（知勝院）

「墓じまい」が進むとともに、墓地管理者による強制的な「無縁改葬」も徐々に始まりつつある。つまり、日本の墓地は、誰かによって承継され、管理されつづけることを前提とした空間であり、そのため、人口減少によって承継者がいなくなると、死者は墓から追い出されてしまうという事態が発生するのである。つまり、死者は安心して墓に眠り続けることが保証されていない。

こうした問題は、日本の埋葬のルールと密接に結びついている。すなわち、日本では、遺体の火葬までは義務づけられているが、火葬後の遺骨の取り扱いについて個人の自由に任されている。自宅で保管していても構わない、承継者の所有物となる。このことは、海外のルールとは大きく異なる。日本が公園墓地を導入した際に参考にしたドイツでは、土葬・火葬に関わらず埋葬までが義務付けられており、「死者の尊厳」の観点から、改葬などは原則認められていない。つまり言葉を換えれば、ドイツでは人は死んだら「場所」になるのに対し、日本では「物」になると言ってもよいだろう。このような意識の違いから、ドイツの墓地とは、死者たちと社会が「場所」を共有する空間であり、日本においては「物」を一時的、または半永久的に保管する空間であるとも言える。このことは、公共空間としての墓地の考え方に決定的な違いを生み出す。事実、現在の墓地空間や日常的な利用状況には大きな違いがある。

日本では遺骨の取り扱いについて自由度が高い一方で、お墓は子孫が引き継いでいかなければならないという家族墓の伝統的な考えも根強く残っている。そのため、少子化や核家族化、さらには流動化が進む社会においては、遺骨の保管場所は残された遺族の都合により移転される、いわゆる「墓じまい」と呼ばれる墓地の解消が見られるようになる。日本において樹木葬は、こうした遺骨問題とも密接に結びついた墓地形態の一つであることがわかる。

## 5. 「ふるさと」からみる樹木葬

人口流動が進む社会において、都市と地方を結びつける仕組みとしても樹木葬墓地は期待されている。

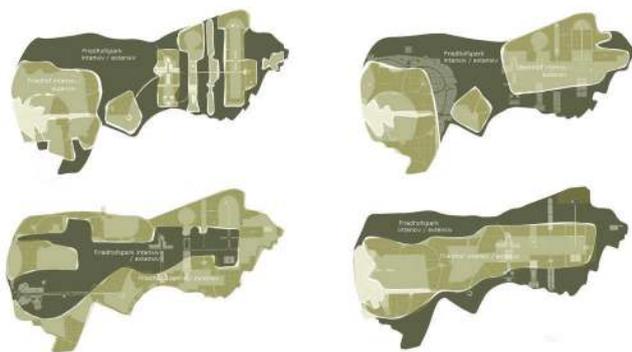


図-2 オールスドルフ墓地の墓域と緑地の比率変化シナリオ (Ohlsdorf 2050 シンポジウム資料)

日本の公営墓地は、住民の税金で整備、運営されるため、基本的には地域内の住民を対象としたものとなる。しかし、これからの時代、都市と地方を結びつける墓地の役割はますます重要になる。前述のような遺骨問題を抱える日本においては、ふるさとに終の住処を見出すための仕組みとして、樹木葬墓地が位置付けられる試みも見られる。また、荒廃する森林を保全活用するという視点から、森林環境譲与税が新たに導入されているが、樹木葬墓地は森にヒトやカネを循環させる仕組みとしても今後注目すべき手法だろう<sup>9)</sup>。

## 6. グリーンインフラとしての樹木葬墓地

森林だけでなく、都市型の樹木葬墓地にも新たな役割が期待されるだろう。日本で最初の公園墓地、多摩墓地（現在の多磨霊園）以降、墓地には都市緑地としての機能も期待されてきたことを忘れてはならない。当時、日本に公園墓地が日本に導入される際にモデルとなったハンブルクのオールスドルフ墓地は、世界最大級の389haにおよぶ墓地の管理を公園緑地と一体的に考えている興味深い事例である。墓地需要に応じて、敷地全体の面積における公園緑地と墓域の比率を変化させながら、墓域部分は墓地の収益によって独立会計で運営し、公園緑地部分は市が税金で管理するという方式を取っている。人口減少が進む将来の墓地空間のあり方を検討する

「Ohlsdorf 2050」プロジェクトでは、都市のオープンスペースとして墓地をどう活用していくかが住民参加で議論されている。その中では、図-2に示すような、墓域と公園の柔軟な土地利用についても検討されている。

日本においても、横浜市の公営樹木葬墓地が、かつてのテーマパーク跡地に運動公園と墓地とを一体的に再整備したものであったり、越生町の公営樹木葬墓地がつつじ公園の隣接地に整備され、将来的にはつつじ公園と一体的に整備することを想定されたりしているように、都市施設としての墓地と公園緑地とを一体的に捉え、さらには地域環境の保全として墓地を整備するケースが増えていくと考えられる。樹木葬によって、これまでの石のお墓というグレイインフラは、都市のグリーンインフラへと転換し、その役割を大きく変えるかもしれない。

## 補注及び引用文献

- 1) 本稿は主に、上田裕文(2020)「ドイツと日本の樹木葬墓地の展開」, 公園緑地80(4), 13-16に加筆修正を加えたものである。
- 2) 横村久子: お墓の社会学-社会が変わるとお墓も変わる, 晃洋書房, 228pp
- 3) 森謙二: 墓と葬送のゆくえ, 吉川弘文館, 214pp
- 4) 鈴木岩弓・森謙二: 現代日本の葬送と墓制, 吉川弘文館, 224pp
- 5) 上田裕文: ドイツの樹木葬墓地にみる新たな森林利用, ランドスケープ研究79(5), 537-540
- 6) 上田裕文: こんな樹木葬で眠りたい-自分も家族も幸せになれるお墓を求めて, 旬報社, 208pp

## 総括

会場からは、本フォーラム全体に関係する質問として、「風景計画の策定時には、変化する風景に対する体験の主体間の差異や時間経過による風景の変化や蓄積に対して、どのような注意・心がけが必要か」が出された。会場からは、「風景に対する感覚をできるだけ記録し、それらを継続的に計画に反映する動的な働きかけが重要」、「長期的視点からの空間と人の関わり方に係る大まかな方向性と短期的視点からの理想像を設定し、その方向性に沿って、少しずつ実現し絶えず見直すことが必要」、「各種媒体から発信される「この場所は普段はこうなのに」は、その場所らしさを示す指標となり得るため、それらを計画に加味することが重要」、「人と空間及び人と人の新たな関係性の構築、あるいは将来の多様な体験や価値付けを可能にする場の確保が必要」等の意見が出された。

本フォーラムが今後の風景計画に示唆することは、共時・通時的に多くの風景・風景体験が存在し、それが蓄積され、計画の再検討・変更が絶えず求められる前提のもと、話題提供にみられた学術的知見と風景・風景体験の蓄積された記録を踏まえて、「何を（目的）」とともに「どのように（プロセス）」実現するかを重んじた計画に関わる行為を続けることの重要性ではないかと考えられる。変化に適応する風景計画の方法論の構築にあたっては、「完成がなくその後の手入れが重要」な対象を扱ってきた本学術分野のこれまでの知見を活かしながら、検討する必要があるだろう。

（文責：武田重昭・渡邊貴史・町田怜子）

---

風景計画研究 第5号

発行日 2021年3月20日

発行 公益社団法人日本造園学会 風景計画研究推進委員会

伊藤 弘 町田 怜子 松島 肇 上田 裕文 温井 亨 入江 彰昭  
小島 周作 小林 昭裕 高山 範理 田中 伸彦 高瀬 唯 寺田 徹  
古谷 勝則 松井 孝子 山本 清龍 上原 三知 水内 佑輔 村上 修一  
武田 重昭 渡邊 貴史

発行人 伊藤弘

編集 町田怜子 武田重昭 渡邊貴史 古谷勝則 水内佑輔 小島周作

---