

# 風景と環境

クリスティーナ・ヴィルコシェフスカ／要 真理子（訳）

## 「自然としての自然」から「文化としての自然」へ

たとえば、工業的な風景あるいは都市の風景、といったように様々な風景を区別しているにもかかわらず、概して人間が理解する風景は、何よりもまず自然の風景であって、どんな存在や、人間の側からのどんな干渉や支配からも自由なものとして理解される自然の一断片である。このゆえに、私たちは、人間であるものと人間でないものという最初の概念的な対立を扱わねばならない。人間であるものの圏域を構成するのは、人間自身と人間が作り出したすべてのものであり、かたや人間でないものの圏域で見かけるのは、無生物や植物、動物である。鳥の巣や動物の巣穴やビーバーのダムのように、自然の典型によって生み出された対象もやはり、人間でないものの圏域に属している。

「自然としての自然 (nature as nature)」という概念から始めよう。近年しばしば、「自然としての自然」など存在しないし、決して存在したことはなく、そして、この概念は私たちの日常生活の経験にあっては対応するものがないと語られてきた。さらには、はるか昔のどんな原初の状態についても疑わしいものだ。言い換えれば、「自然としての自然」という概念は、文化の産物の反意語としてのみ生じたのであり、完全に文化の産物である。それゆえ、「自然としての自然」という概念は文化の存在を前提とする。「自然としての自然」は、反意語として何があるかを考えてしまいがちな精神による産物なのだ。

したがって、「自然としての自然」は私たちの精神のなかに、私たちの想像力のなかに存在し、たいてい高く評価されている。これと最も近い概念には、人の手によって汚されていない、未開の、手つかずの状態を強調する、原生地域、処女性、純潔、純粹さなどがある。原生地域という言葉は、危険な兆候に対する不快感と結びついている「野生 (wild)」に由来し、現代では、まず以て認識されているのがその肯定的な側面であり、そこでは「自然としての自然」の手つかずの処女性と純潔が強調される。疑う余地なく、私たちが現実世界のなかで対応するものをもたないこの概念を必要とする以上、この概念は私たちの絶対的要求を、すなわち、原初的で手つかずの何かへの憧れを満たすものとなる。この欲求が非常に強いので、私たちにとって自然風景は「自然としての自然」の一部となり、私たちは——喜んでこの幻想を受入れてしまうので——、それを切望し、その結果、風景のなかに現前する人間の活動の痕跡を無視してしまうのである。

既述のとおり、私たちは「自然としての自然」と関わりをもっていないし、決して関わることはなかった。風景画は、たいてい人間活動の要素を含む風景を呈示するけれども、私たちはそこにこの「自然としての自然」をいたずらに求めようとする。このことを数枚の絵で説明し

たい。ジョン・コンスタブル (John Constable) の手になる《雲》*The Clouds* [図1] という絵から始めよう。この絵は、「自然としての自然」を表わしているように見える。そう見えるほど、この絵は人間にはほとんど手の届かない世界の一部に関係している。言うまでもなく、私たちは一人の画家の作品に関与しており、そして周知のとおり、模倣芸術においてさえ、芸術家たちは自らが表象するリアリティを自在に形作ることができる。しかしながらこの場合、コンスタブルの雲の素描の連作を研究する美術史家たちは、この絵において芸術家はその創意工夫を意識的に制限し、彼の意図は主観的なイメージを作り出そうとすることではなくむしろ、雲の眺めを表象しようとするににあったのだとひとしなみに強調する。「眺め (view)」という言葉が、ここではその根本的な意味を呈している。

たしかに、その雲自体のイメージのなかに人間の存在は見出せないが、しかしそれは絵の向こうに見出せる。(芸術家と受け手のいずれの)鑑賞者の存在なしには、これらの雲は眺めとならないだろうし、したがって雲は風景の一部ともならないだろう。風景の概念は、鑑賞者を含んでいて、風景は鑑賞者から完全には独立していない。このことは描かれた風景と現実の風景の両方に関わっている。重要なのは、風景の条件を定める鑑賞者が決してその内部にはいないのだと強調することである。鑑賞者はいつも、風景の外部、少し離れた場所にいる。風景は目に与えられ、目は距離感に属している。こんな風に、私たちは描かれた風景を眺めるのとよく似た仕方、実際の風景を眺めるのである。

風景は「眺めとして」目に与えられている (\* [ ] 内は訳者挿入)。それだけに、曇り空についてさえ鑑賞者が存在することによって、私たちはここで「自然としての自然」と関わりをもたなくなる。人間は人間以外のものに浸透し、私たちは人間の世界のなかにおいて、人類圏のなかにおいて、そこでは、際立った意味において文化と自然との対立の余地はない。「自然としての自然」は郷愁をかきたてるような原生状態としての理想の楽園の投影でしかなかった。

「自然としての自然」が概念としてのみ存在することを認めるなら、自然的と呼ばれている風景は、実は人工的なものなのだ。私たちがよく遭遇する諸々の状況においては、様々な理由で作られた人工物 (artifacts) が世界にあふれている。そこで今、人間と人間でないものとの対立を別のもの、すなわち人工的と自然的との対立に置き換えよう。人工物で世界を充填しこれらを (人間に与えられてきたものとしての) 自然と形容される圏域に導入するという継続的なプロセスはさまざまな次元を前提とする。すなわち、単純に生産物を加えることから、言ってみれば、生産物を環境に配置し、自然のままであるものをいっそう進化したかたちへと造り直す。私がここで考えているのは、山の小路や細道の区画整理や、その保全や標識化、電線やネットワーク、ケーブルカーやビルディングの建設のような諸々の活動である。さらには、木々や枝の伐採、河川の制御、庭園や公園の設立、最終的には、風景全体を再構築しようとするものである。人為によるものと自然のままのものとの対立のなかで、自然のままであるものは何でも高く評価される。その一方で、人為によるものは、それが実用的な欲求を満たすために作り出されたいわゆる典型的な人工物のことであればなおさら、大した思い入れなしに扱われる。

風景画に関して、人工的な要素と自然の要素が、絡み合い、溶け合い、複雑な全体を構成している数多くの絵がある。風景空間における人工物と自然との関係は、はっきりと均衡を保っているか、あるいは諸要因のうちの一つが優位に立っているかのいずれかである。《ギリングム

の水車場》*Parham's Mill, Gillingham, Dorset* (1824年)の絵において、私たちはこの均衡に関与している。さらに、エッフェルの手になる高架橋 [図2] が自然風景への際立った介入と考えられる一方で、今では過去のものとなった古い水車はほとんど自然そのものの特徴とみなされる価値を呈しており、感傷的に扱われる。エッフェルの仕事では、自然とテクノロジーの力強い対比を感じさせ、コンスタブルの絵画では、自然の要素を動力源とした水車が、自然と調和を保っている [図3]。他方、このイギリス風景画家の別の作品、《デダムの水門と水車場》*Mill at Dedham* では、絵の中に現前する人工物が明らかに自然一周辺の水、草、動物たち一を支配し、侵襲している。しかし、鑑賞者の注意を引きつけるのは、右側の二本の大木なのである [図4]。

これまでのところ、私は人間の姿のない人為的な風景について説明しようとしてきた。諸々の風景のうちでそうした絵画を見つけるのは生易しいことではない——人工物にはたいてい人間がつきものであるからだ。

人間はちょうど人工物同然に風景のなかに組み込まれる。人間は風景の一部を形作っていて——仕事をしていたり、休んでいたりする。人間にとって風景は存在しないと私たちは考えがちである [図5]。その活動に専念しているのだから、人間は風景に気付かないのだと。ある風景は、描かれていようと現実のものであろうと、鑑賞者の目に対して、その風景の参加者でも風景の一部でもない、風景の向こうにいる観察者に対して存在する。

自然の要素や人工物、様々な形態の活動で忙しい人々から構成される風景は、私たちが自らの経験のなかで関与する風景である。人間によって作り出された多くの対象は、実用的な機能をはるかに超えた諸々の意味を担っていると言える。それらは、象徴的、宗教的、歴史的、美的ないし社会的な様相を帯びる。そうした様相を伴って新しい内包的な意味の領域に加えられた自然が、「文化としての自然 (nature as culture)」なのだ。風景は文化的な風景となり、そこでは、文化と自然との対立は根拠を失う。

私は自然の風景や人工的な風景、そして、文化的な風景という考えを、風景それぞれに存在する人間の様々な段階を強調しつつ紹介した。そして同時に、私たちの風景理解の基盤は、人間/非人間、人工的/自然的、文化/自然といった諸々の概念の対立によって形成されているのだということを検証しようとした。しかしながら、風景とはむしろこれらの対立の「間 (between)」の空間に現れるのである [図6,7]。

## 風景と感覚

既述の通り、風景は目に与えられている。諸々の辞書は風景を視覚的に独特だとされる眺め、あるいは広大な土地に見出せる広々とした情景と定義している。風景画が生まれた理由はここにある。すなわち、絵画とは見るための芸術であり、だからこそ私たちは現実の風景もまた自分が絵画を扱う際に学んだ方法で見るのである。風景というのは本来、感覚的に豊かなものであるけれども、知覚においてなお残されている諸感覚の寄与するところは視覚の支配によって無視できないほど減衰させられてしまう。だから、私たちが広域の視覚と関わることになる風景においては、視覚的な知覚の概念に含まれている距離はいつそう大きくなる。まぎれもなく、この状況では、近さを必要とするいわゆる触覚が十分用いられることはなからう。

触覚の活性化は参加を要請する。しかし、風景に参加することなどできるのだろうか？ ジョン・コンスタブルの手になる風景画のなかで表象された人々を見てきたが、間違いなく、コンスタブルは知覚の全域、なかでも触覚を味わっている。しかし同時に、その人々の視野は非常に狭い範囲に限られている。人々は風景を見ない。風景の参加者にとって、風景は環境に取って代えられ、消失する。ここで、環境へと人間が最大限に没入する例として水泳を挙げてみよう。この例は川や湖や海岸の風景が遠くからこれを見ている人にしか与えられないということを実感させる。もし彼がこうした風景に飛び込もうとするつもりなら、すなわち距離を破壊しようとするつもりなら、もはや私たちは風景の話をすることはできないし、それどころか近さに基づいた環境的關係に参加することを扱わねばならない。それは、あたかも距離感と触覚が完全に調和して協働することができないかのようなのである。すなわち、目が優位に立つと触覚は非常に制限され、そして手触りが優勢になると、視野の範囲は接触している部分に縮減される。

それゆえ、風景は視覚文化の産物なのだろうか？ そして風景は注視されてはじめて存在するのだろうか？ 都市の風景を例に挙げれば、ここで生じた疑念は消失するかもしれない。言うまでもなく、私たちは、遠くの丘や超高層ビルの最上階から都市を一望することができる。しかし、都市の風景と言うとき、私たちが念頭に置いているのはこうした遠方からの眺めのことではなく、そうではなくて、郊外ないし農用地のネットワークと異なっているために際立たされる相互關係のネットワークなのである。前者の場合、私たちは風景を注視し、その向こうにいる。後者の場合、私たちは都市の相互關係のネットワークのなかにいる。それゆえ、風景、いやむしろ都市環境について語るべきだろうか？ これらの言葉はいずれも、すなわち風景と環境には共通点があって、どちらも人々の周囲の状況を意味する言葉である。だからこそ、全く注目されずにそれらは同義語として重複する要素をもち、互換的に用いられ始めている。しかしながらこのためにそれら固有の意味が失われてしまうのだ。風景の場合、周辺環境は遠くから見られるものであり、その一方、環境の場合、周辺環境は人間を含んでいる——風景と環境は互いに影響し合わざるを得ないほど接近している。

### 風景の美的特性

美的要素は風景にとって不可欠なもののように見える——私たちは風景の美しさを称賛する。一枚の絵のように風景を見ることは、美的経験の条件としての知覚の無関心性と対象の自律性に基礎を置いた近代美学のなかに完全に位置づけられる。風景の概念から環境の概念へと、鑑賞者から参加者へと移るとき、——依然として重要な——美的質は、別の意味を担うのであり、*aisthesis* (感性学) と結びついた語源に近づいている。どちらの場合も、美的質は快を経験することを意味しているのだが、焦点は遷移している。無関心的な知覚と結びついているという意味では、快は、(距離をとって) 観照的に対象を味わうことに由来し、その一方で後者の場合、快はあらゆる感覚を動員した相互作用から生まれており、環境へと関わる状況では不可欠なものである。目のメタファーは、前者のたぐいの美的質を十分に反映するが、しかし後者の美的質を反映するためには、触覚のメタファーを用いた方がよい。唯一の可逆的な感覚、すなわち、触れることは触れられることを意味している。

ここで、私たちは広い意味での経験の概念を紹介せねばなるまい。それはジョン・デューイ (John Dewey) の哲学に根差したプラグマティズム美学のなかで獲得された概念である。デューイは経験を完全に感覚的で身体的なものとして、有機体とこれを取り巻く環境との間の相互作用として理解していた。そして、彼がほかならぬ「環境」という概念を使用したのは偶然ではなかった。この概念は、かなり後になって生態学のおかげで哲学における術語、概念となった。このように理解されている経験において、美的なるものは、あらゆる経験の質として、実践的なものとは対立しない。そうした相互補完的なさまざまな局面で私たちは環境を経験するのである。

アーノルド・バーリアント (Arnold Berleant) は3つの経験のモデルを区別した。すなわち、観照的な経験 (contemplative) があり、これは近代美学を特徴づけている。次に、能動的な経験 (active) があり (デューイ、メルロ-ポンティ、ボルノー)、これは主体を機能させる。そして、参加的な経験 (participative) があり、これは肉体を具えた主体と環境との相互作用に基礎を置いている<sup>1)</sup>。参加の経験は、バーリアントによって展開され、18世紀に発展した伝統的な美学よりも私たちの時代に合わせて修正された環境美学の主要な概念となった。

バーリアントが参加の経験を風景の経験も含むように広げようとしたことは私たちにとって重要である。彼は風景画において以下のことを認めている。「観察者は情景から排除され、遠くから情景を観照する」、すなわち、「そうした絵画は、『自然の、内陸の情景の一部を表象している一枚の絵』というお決まりの風景の定義を説明するよい例であり、その絵は『ある眺めにおいて目で見られた自然の情景の広がり』という風景の概念を表わしている」<sup>2)</sup>。バーリアントは、参加の経験の精神で制作された風景画の再解釈を通してこうした風景の概念を修正できることに気付いた。非常に多くのこのジャンルの絵画作品は「参観への招待状として鑑賞者をその空間へと引きずり込む」のであり、「関与を余儀なくさせる、それらの空間へと知覚者を取り込み」、「鑑賞者を絵画空間へと参加させるべく、招待状として機能し」、「絵画的な質を有効に活用することで、一枚の絵は経験という感覚領域の総体を作り出すのである」<sup>3)</sup>。

このことは、確かに、極めて説得力のある議論のほんの一部でしかない。しかしながら思うに、一人の受容者を参加者へと変える力の原因は絵画にあるのであり、そのことが起り得るのは比喩を使うことによるのみである。参加への招待状は参加ではない。絵画的な表現手段は鑑賞者のうちに身体的で複合感覚的な参加の印象を引き起こすかも知れないが、それはただ、環境に参加する経験においては出会うことのない仲介<sup>4)</sup>を通じてよりほかないのである。バーリアントは風景と環境との間の術語上の違いを導入してはいない<sup>5)</sup>。とはいえ、この違いを保持することが大事なのだ。

私の立場は時代遅れに見えるかもしれないし、——20年前の——進歩的で洗練された風景をめぐる考察と比べるとすっきりしすぎているかもしれないことも承知している。それは言うてみれば、一つの後退である。その理由は、あたかも一枚の絵のように、受動的に、無関心的に、遠隔の、固定された観察地点から見られた眺めとして、その風景に対する私たちの態度を変えようとするいろいろな方策がなされてきたことにある。しかし環境に関して生態学やエコ・フィロソフィや環境美学によって考案された特徴、たとえば双方向性、相互作用性、身体的、複合感覚的な関与といった特徴を私たちが風景に授けるならば、風景と環境との違いとして何が残さ

れるのだろうか？そして、これら二つの概念を同義語として扱うならば、近代美学の内部で展開した、風景に担わされた全ての意味はどうなるのだろうか？この違いを取り除くことは容易でもないし、有益でもないだろう。風景の二つの意味、——見ることによって知覚された眺めという——古い意味と、そして、——相互作用に関わることという——新しい意味は、結合も調和も、統合もできない。もしそれが可能ならば、この統合は風景の範疇と環境の範疇との本質的な違いとなっただろう。新しい意味が古い意味を廃して、これに置き換わるというわけではない。

おそらくは歴史的な、その意味形態のうちに、風景の概念を保持しておく方がよいし、そして、風景に帰せられる新しい意味は、——私の意見では——必要とあらば、この意味が出現したところ、すなわち環境に関して、保持されるべきだろう。私たちはこうした明確な意味の区別においてこれらの概念のどちらも必要とする。そう思いつつ、しかしこの問題は未解決のままにしておいた方がよいだろう。このようなわけで、この考察をいくつかの問いで結ぶこととする。

### 風景の黄昏？

風景と環境の範疇は、同義的でもなければ相補的でさえないように見える。視覚文化の黄昏と同時に風景の潜在力は尽きてしまうのだろうか。この問題は、人々が諸々の眺めを賛美しなくなるということではなく、むしろ風景の範疇についての理論的可能性にある。現在の美学では、そうした極端な変貌を遂げつつ、根本的な重要性は、観察に代わる相互作用のような諸々の範疇——観照に代わる参加、受動性に代わる関与、視覚性に代わって触覚を強調する複合感覚的な特徴、距離に代わる無媒介性（同化）——によって引き継がれている。こうした新しい範疇は風景の概念を保持させてくれるだろうか？これらの範疇は、これまで注目されてこなかった風景の特性を強調しようとするのだろうか？風景に帰せられる環境の特徴は、風景という範疇を余分なものにしてしまわないだろうか？

### 注

- 1) 私見では、デューイの経験概念はバリエーションの参加のモデルを完全に特徴づけている。というのも相互作用、エネルギー領域、有機体、環境などのようなデューイの術語が適用される場所の記述だからである。
- 2) アーノルド・バリエーション『美学と環境』アシュゲイト、2005年、p.5.
- 3) この概念は、A. バリエーションの初期の著作、とくに『芸術と参加』（テンブル大学出版、フィラデルフィア、1991年）の第3章「風景の中の鑑賞者」の中に見出せる。ここで言及したのは『美学と環境』pp.10-11に所収されている後半の考察である。
- 4) マルティン・ゼールは、バウムガルテンからアドルフへと至る美学の歴史に準拠して美的知覚について論じつつ、美的知覚は共感覚のことであり、それはあらゆる感覚との特殊な結びつきのなかで他の知覚形式とは異なっていて、一つの感覚のみに限られた美的経験ではないと主張する。ゼールは、しかしながら、私たちが、たとえば対象を見るとき、他の感覚による作用が付随して起ったり、想像力の投影（projects）として視野を理解するということを認めている。M. ゼール、『顕われの美学 Ästhetik des Erscheinens』（カール・ハンザー出版社、ミュンヘン／ウィーン、2000年）
- 5) 他の多くの代表的な環境美学のように、J.D. ポーティウスは、「都市」地域と「非都市」地域、自然

## 風景と環境（ヴァイルコシェフスカ／要）

の風景（landscapes）と都市の景観（townscapes）とを区別する必要性を感じている。彼が、「環境は人間活動が置かれる舞台である」と主張するとき、二種類の「scapes」を区別せずに環境の概念を用いている。しかしながら、私の考えでは、人間の、風景との関係と環境との関係とは根本的に異なるものである。J.D. ポーティウス、『環境美学』（ルートレッジ、ロンドン、1996年）p.192 ほか参照。