

風景把握モデル

—景観把握モデルの深化型として

篠原 修

フェロー会員 工博 特定非営利活動法人 GS デザイン会議 (〒113-0033 文京区本郷6-16-3、
E-mail: shinoharaosamu@gmail.com)

景観のデザインに関する基礎的研究（篠原の学位論文、1980）において、デザインする立場から景観を捉える景観把握モデルを提示し、景観デザインの方法論を記述した。広く公表されたのは土木学会編 篠原 修著「土木景観計画」技報堂出版、1982であった。このモデルは景観デザインの方法論を4つの要素とその空間関係として明らかにしたものであるが、人間の情感や感慨にまで踏み込んで風景体験を記述するまでには至っていない。今回の風景把握モデルでは景観把握モデルの深化型として、人間と風景の本質的な関係である風景に拠って触発される「詩情」を捉える事を試みた。

キーワード：景観、風景、脱日常、非日常化、動き、コミュニケーション

1. 景観と風景

1.1 景観と風景の定義

筆者は今まで景観と風景の区別を取り立てて問題にはしてこなかった。どちらを使おうが深刻な問題ではないと考えていたからである。また区別を主張する人間の言説を読んでいても、その定義が満足いくものではなかった事もある。しかし今回、景観ではなく風景把握モデルを提示しようとするからには、筆者なりの区別をしておく事が必要であろう。

さて我が国の言い方では本来風景という言葉すら一般的ではなく、眺め、景色という言葉が和語として使われてきた筈である。「いい景色ですね」あるいは「いい眺めですね」とは言っても、「いい風景ですね」とは如何にも文語調で、間違っても「いい景観ですね」などと言う硬い言葉は使わなかったはずである。そもそもが景観という言葉は Landschaft というドイツ語が入って来た折に植物学者の三好学が、これを景観と翻訳した事に始まると言われている。当時は学術用語だったのである。明治時代にベストセラーになった志賀重昂の本のタイトルも「日本景観論」ではなく「日本風景論」であった事にそれがよく表れている。景観という用語が何を表しているのかは、二通りに定義されるのが一般的で、対象を見る際の視点を意識する場合が「眺め」と同義の景観であり、視点の位置に拠ら

ない対象の性質を言う場合が「景域」とされている。後者の立場を採る代表分野が景観地理学であり、前者の立場は造園や建築、景観工学の採る処となっている。以下に使用する景観という用語は視点の位置に拠って変化する「視覚的現象」としての景観をさす。

さて、景観と風景の区別であるが、筆者はここでは以下の様に定義しておく。我々人間は（動物とて同じであろうが）生きて行く為に環境から情報を収集し、それに基づいて状況を判断し、行動する。人間の場合にはその情報の七八割を視覚に頼っているとされるから景観が重要となる。このように生存の為、そう言うは大袈裟であると言うなら、生活の為にしている環境像を「景観」と定義しておく。つまり、景観という現象が現れるのは実利的な側面においてであり、我々が日頃見ているのは景観である。しかし人間という動物は「パンのみ」で生きているわけではない。折に触れ、自然に「美しさ」を感じ、集落のあり様に「懐かしさ」を覚え、天象に「感動」する。そう感じたからといって、一文の得になるわけではない。また生存に有利になるわけでもない。それは実利から離れた環境の見方である。このような環境の視覚的な現れを風景と定義しておく。

1.2 風景が見える時

風景はそれを見る人間の心のあり様に強く左右される。我々人間は生きて、生活して行く為の行動に追い回されているから、日常的に見ているのは景観である。それは人種や時代、地域、文化によって多少は異なるものの、人間であるが故の共通性を持っている。「景観把握モデル」が有効であったのは、この生存、生活の側面で環境像を捉えるモデルだったからである。

では景観ではなく風景が見えるのはどのような場合だろうか。それは人が何らかのキッカケで実利に迫られる日常を脱した時である。景観は心の「脱日常」によって風景となる。では「脱日常」はどのような時に起きるのか。要因は人間の側と環境の側の両方にある。人間側の要因とは心の変化である。例えば恋に落ちた時、振られた時、不治の病に侵されたと感じた時、重病から回復した時。環境像は風景として現れ、風景は輝き、あるいは暗く沈む。景観は何も変わらないのに。最も手軽な脱日常の場面は旅先である。心は日常を脱して既に変化している。環境側の要因は環境が非日常に変容する際に起こる。嵐、落雷、凍えそうな寒さ、しんしんと降る雪、冴えざえと晴れわたった中秋の名月など。従って風景は人間側の「脱日常」を不可欠の条件とし、環境側の「非日常化」が「脱日常」を触発する際に出現する。

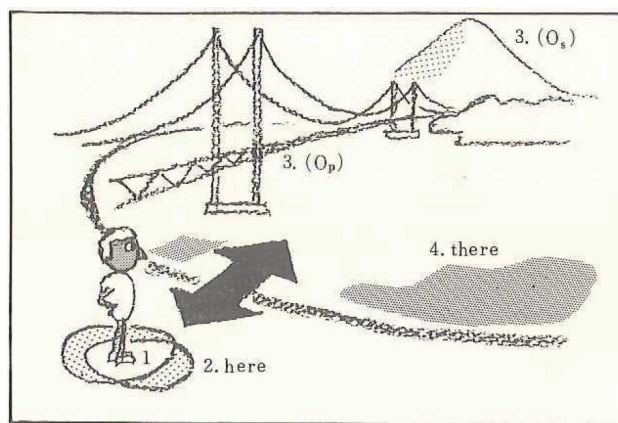
ある程度の共通性を持っている景観とは違って、風景が見える時は千差万別だから、景観把握モデルのようにスッキリと捉えるわけにはいかぬだろうが次章でそれを試みてみたい。

2. 風景把握モデルの内容—景観把握モデルとの対比で

2.1 モデル化の目的

既に公表されている景観把握モデルの模式図を図.1に再掲する。モデル化の目的は景観を要素とそれらの(空間的)関係によって捉え、関係を表す指標を(可能であれば定量化して)操作する事によってデザインが可能になる事を示すことであった。普通に使われる(狭義の)デザインという言葉は対象を物理的に操作する事を意味する。つまり「もの」あるいはものの間の「空間」の大きさや形を作り出す行為がデザインである。景観のデザインでは、それに加えて視点とものの関係、あるいはもの同士の関係を操作することのみでもデザインが可能である事を示したのである。デザイナーが自由に操作できない要素は、それが景観に大きな影響を与える事は承知していたが、変動要因として別記するに留めた。それらの変動要因とは季節、時刻、天候、添景である。

以上の景観把握モデルに対し、風景把握モデルでは風景体験をモデルとして捉えようとする。より具体的



景観構成要素

1. 視 点 V
2. 視点場 L_{SH}
3. 主対象 O (主対象 O_p, 副対象 O_s)
4. 対象場 L_{ST}

要素の関係性

1. V-L_{SH} 5. L_{SH}-L_{ST}
2. V-O 6. O-L_{ST}
3. V-L_{ST} 7. O_p-O_s
4. L_{SH}-O

図-1 景観把握モデル(シーン景観の把握, 改良型)^[1]

には風景が出現する状況を捉える為の、風景体験を豊かにするデザインを考える為のモデルである。先述したように風景が見える為には人間側の脱日常が不可欠の要因となり、環境側の「非日常化」が脱日常を促す。そして環境側の非日常化には変動要因が大きな影響を持つ。従って風景把握モデルでは変動要因(動き)を要素として欠かす事が出来ない(「動き」が何故風景にとっては重要であるかは後述する)。むしろ風景把握モデルでは景観把握モデルで脇役に追いやられていた動き(変動要因)こそが風景体験を喚起する主役であるといっても過言ではない。その事実は後述の我が国の風景体験の記述を読めば、自明であることが了解されよう。

風景が出現する状況を捉える、あるいは風景体験を豊かにする為のモデル化と述べたが、より詩的に言うとな人間が風景に出会って「詩情」を感じる時の、その刹那の人間と環境像の状況を捉えようとするのが風景把握モデルの目的である。

2.2 モデルの構成

モデル化とは一般に現実から派生的な部分を取り除いて、本質的な要素のみにより現実を再構成しようとする。景観把握モデルでは景観をデザインする事を前提と考えていたので、本質的なという条件に加え操作性も重要な要件であった。その結果、景観を4つの要素とそれらの関係で捉えるモデルとした。4つの要素とは、視点、視点場、主対象、対象場である。景観を見る人間は視点で代表させた。人間の感情やものに対する好悪を除去してモデルに普遍的を担保する為であった。視点場は視点の近傍の空間、場所を意味する。この部分が景観を見る際に大きな影響を与えるからである。主対象は景観の主題を支配する要素で、山岳や長大橋梁などがこれに当たる。そのような要素がない場合では広々とした空間が景観を支配する。対象

場は景観の基調を形成する要素群からなる。以上の4つの要素間の関係は6通りとなる(図.1)。操作可能なのは視点位置と視点場であり、この2つの要素を操作する事によって各要素間の関係も操作出来る事になる。この点が通常のデザインと異なる景観デザインの本質的な点である。対象の全てを操作可能と考える従来のデザイン観と一線を画した点でもある。

今回の風景把握モデルでは人間の情感や感慨を問題にせざるを得ないので、人間は「視点」ではなく「鑑賞者」となる。更にこれに加えて、風景体験には必然的に「感情の表出」とその「伝達」が伴う(その実際は後述する)。従って人間に関する要素は鑑賞者のみではなく、鑑賞者と共に体験を共有する「共・鑑賞者」が不可欠の要素となる。後の風景体験の記述においてその具体像を示すが、共・鑑賞者とは時空間を共有する他人(一緒に居る人)、空間を共有しない現存の他人(遠隔地に居る人)、時間を共有しない他人(故人、生まれてくる人)、現在、過去、未来の自分など、多様な共・鑑賞者が想定される。

次に景観把握モデルでは除外した変動要因をモデルに取り込む必要がある。操作出来ないからと言って除外は出来ない。何故なら五月雨や凧と言った季節感を体現する現象、夕照や月の出などの時刻、雪や嵐などの天候が人間に「詩情」をもたらす源なのであるから。更に雁などの鳥、舟、寺、旅人などの人間、これらも添景として操作は出来ないが重要な要素となる。従って風景把握モデルでは、鑑賞者(鑑賞者の位置は景観把握モデルと同様に視点で表す)、共・鑑賞者、視点場、主対象、対象場、動き(季節、時刻、天候、添景)の6つが要素となり、関係はこれらの要素間の関係となつて、景観把握モデルに対し、より複雑となる。これを模式図として示すと図.2となる。

最後に景観把握モデルと風景把握モデルを対比してコンセプトの特徴を整理しておく、景観把握モデルでは4つの要素とそれらの関係が、つまり「空間関係」がモデル化のキーコンセプトとなっていたのに対し、風景把握モデルでは脱日常と非日常化、動きという「時間」及び鑑賞者と共・鑑賞者間の伝達(コミュニケーション)がモデル化のキーコンセプトとなっているのである。

また景観把握モデルでは「操作性」が最重要視されていたのに対し、風景把握モデルでは操作性ではなく、諸要素が出会う「刹那」の状況をどう捉えるかが最重要視されているのだと言えよう。

3. 風景体験の記述

風景を体験した人間は何らかの手段で、人間である限り自己の感情を表出せずにはおかないと述べた。感

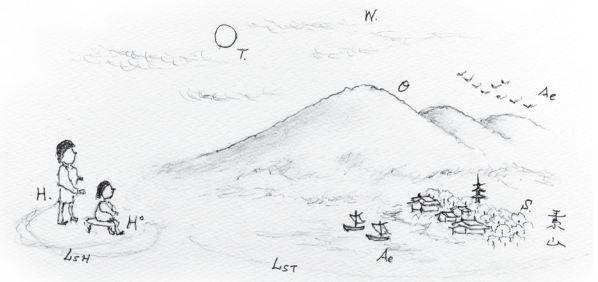


図-2 風景把握モデル

風景構成要素

- | | |
|------------------------|-----------------------|
| 1. 鑑賞者 H | 5. 動き |
| 1°. 共・鑑賞者 H° | 5.1 季節 S |
| 2. 視点場 L _{SH} | 5.2 時刻 T |
| 3. 主対象 θ | 5.3 天候 W |
| 4. 対象場 L _{st} | 5.4 添景 A _e |

$$F(H) \propto f(H^\circ, L_{SH}, \theta, L_{ST}, S, T, W, A_e)$$

動した風景を他人に伝える、あるいは自身に言いかけさせるために、その風景体験を自分なりの表現で表そうとする。それは詩となり、和歌、俳句となり、あるいは歌となる。また絵画となり、写真として表現される。従って、その風景体験がどのような体験であったのかを捉えようとするなら、これらの表現に現れた風景を記述する事が出来なければならない。風景をデザイン出来るかどうかを考える前に、まず記述が出来るかどうか、以下ではそれを試みてみよう。

3.1 俳句に表現された風景体験を記述する

(1) 最上川の風景

言語表現媒体の中で筆者に最も馴染みのある俳句で、まず試してみる。芭蕉の句から、「五月雨を 集めて早し 最上川」

言わずと知れたように、酒田で巻いた歌仙の発句である。しかしはじめの句型は、「五月雨を 集めて涼し 最上川」であった。風景体験に不可欠な脱日常の条件は二重に満たされていた。江戸からはるばると来た酒田という土地、歌仙を巻く為に集まった地元の同朋衆という場(共・鑑賞者と共にいる視点場)。周知のように発句は地元への「挨拶」である。「五月雨を 集めて涼し 最上川」とは、この暑い季節にもかかわらず最上川の流れるこの地は涼しくていい所です、この今の風景体験を共にする処から始めましょう、という同朋衆への挨拶なのである。五月雨の時期の最上川の流れは常よりも速かったであろう。環境側にも「非日常化」の条件が整っていた。この「動き」が芭蕉の風景体験を触発したのだった。

風景把握モデルでこのシーンを再構築してみると、眼前をとうとうと流れる最上川、それをやや小高い視

点場から同朋衆と共に見下ろしている芭蕉という関係となるだろう。この句は子規には気にいらなかった。「五月雨を 集めて涼し」あるいは「五月雨を 集めて速し」では原因と結果が説明されていて「理に落ちている」というのである。子規の感覚では芸術とはそういう理屈っぽいものではないのだ。子規が称賛するのは、同じ大きな川の風景を詠んだ蕪村の句である。「五月雨や 大河を前に 家二軒」

確かにこの句は原因、結果の説明ではない。この句に表れている蕪村の脱日常の程度は、酒田の芭蕉の脱日常に比べて小さい。それでも五月雨の時期の川は増水し「非日常化」していた。それが蕪村の脱日常を触発したのであろう。そうでなければ、句は詠まれない筈である。降りしきる雨（あるいはもう上がっているか）と轟々と流れる川（とうとうではない）、その河畔にあって心細気に存在する家二軒、あるいはそんな状況には動じない家二軒。蕪村は誰に自分の感慨を伝えようと思ったのだろうか。芭蕉のように「共・鑑賞者」は傍にはいない。「心細いだろうが、よく耐えているね」、「あるいは堂々とたるもんだ、立派だよ」という自己の感慨を家に投影しているのだとすれば、コミュニケーションの相手は河畔の家である（自己の感情を人間ではないものや風景に託するのは日本の詩人達の常套手段であった）。あるいはその家の中にいる自分を想像して、その自分に語りかけているのかもしれない。そうとも取れる。視点位置はどこか、川に近接した場所ではなかろう。余りに近ければ、心境は切迫して句を詠むどころではないからだ。そして川の流れが見えなくては家と川の関係が表せないから、川からやや離れた小高い所といった地点だろうか。もう一句。

「五月雨の 夜をたたくや 最上川」素山

やはり時期は五月雨の頃。ここでも鑑賞者の脱日常は二重に達成されていた。旅先という条件と会食の後にホテルに帰って来て、一人ポツンと部屋に佇んでいるという条件。時刻は遅い夜、降りしきる強い雨。これらの脱日常と強い雨という非日常化に触発され、そして「ああここは芭蕉が句を詠んだ酒田だ」という感慨。それがこの句に表現されている。コミュニケーションの相手は芭蕉である。今は亡き共・鑑賞者としての。「芭蕉さん、あなたを想って詠みましたよ」というコミュニケーションの取り方は、芭蕉が西行を偲んで旅に出たように、我々日本人が好んだ表現だった。川は夜の事とて見えない、ただ地表面や河面を叩く音のみが聴こえるという風景である。主対象はものや空間ではなく、ここでは変動要因である雨と音である。動きである。景観把握モデルでは無理だったが、風景把握モデルではそれを記述する事ができる。

（2）音の風景

風景把握モデルの有効性を示す為にもう一句。

「静けさや 岩にしみいる 蟬の声」芭蕉

山寺の立石寺で詠んだ余りにも著名な句。空間的な関係が主となる景観把握モデルではこのシーンをどう捉えたらよいか戸惑う。景観の主題は何か。ものでもなく眺めでもない。風景把握モデルなら空間関係はさしたる関心事ではないから、このシーンを記述する事は容易である。芭蕉の脱日常はここでも二重に達成されている。旅先であり、この時恐らく同行の曾良は離れた所にいた筈である。風景の主題はものではなく眺めでもなく「静寂」。蟬の声によってその静寂感は一層引き立っていた。夏の山寺で蟬が鳴くのは別に非日常でもなんでもなかったろう。ただし江戸に暮してきた芭蕉にとっては、蟬の声のみが空間に満ちているという経験は初めてのことだったのかもしれない。とは言え、蟬の声という「動き」がなければこの句は生まれなかっただろう。環境側が非日常でなくても、芭蕉にとってはそれは非日常だったから風景は出現したのである。

ではコミュニケーションの相手は誰だったのか。これは難しい。遠く旅に出た今の自分が、江戸にいた頃の自分に語りかけているのかもしれない。はるばるとやって来て、いま蟬の声に浸っていますよという報告。いや「奥の細道」と後に名付けられた旅の動機となった、西行への報告なのかもしれない。西行さん聴いたでしょうか、この蟬を。そのいずれにしろ、共・鑑賞者は時空間を共有しない過去の人である。いやそうではない、この句のコミュニケーションの相手はかつて芭蕉が近習として仕えていた主君、藤堂良忠であると、ある研究者は言う。良忠は幼くして亡くなるが、その号は「蟬吟」であったのだ。この蟬の句はかつての主君への手向けの句であった。そう考えると風景の主題は、西行の場合と同様に静寂ではなく「追憶」だという事になる。この場合でも共・鑑賞者は過去の人である。景観把握モデルでは時間の壁を超えた記述は不可能だったが、風景把握モデルではむしろ時間がキーコンセプトになっているから、その記述は容易なのである。この芭蕉の句にせよ、素山の句にせよ、時間を自由に行き来する感慨の体験を記述する事が可能となる。

俳句という媒体に表現された風景体験を風景把握モデルによって記述する事は出来そうだ、という感触はつかめたと思う。それらの風景体験は景観把握モデルでは記述する事が困難な風景である。ただし俳句のような極度に短い「詩」では、その句が詠まれた背景に関する情報を欠くと、極く表面的な風景体験の理解となる恐れがある事に注意しなければならない。

もういいよという声が聴こえてきそうだが、俳句を革新した子規の句からも一句。
「柿食えば 鐘が鳴るなり 法隆寺」

日清戦争に従軍記者として大陸に行き、咯血して帰国。神戸で療養し、帰省の後に大和を巡った折の句である。子規の脱日常は十分に達成されていた。清国からの命からがらの帰国、入院生活から開放されての帰京途上の旅先。柿を食っていると法隆寺の鐘がなるという風景である。恐らく法隆寺を見ていた訳ではない。訪れてしばらくの道のりの茶店で柿を食していたのであろう。そこに鐘の音が響いてきた筈である。そう考えると風景の主題は、鐘の音である。鑑賞者たる子規のいる視点場は法隆寺は見えない茶店である。ただし鐘の音が聴こえる距離である。この句を読んだだけではコミュニケーションの相手は不明である。

先ほど述べたように、句が詠まれた状況を勘案すると風景の構図は変化しないものの、風景の主題とコミュニケーションの相手は違ったものになる。柿は子規の好物だった。その点に注意すると、死にそこなった自分がこうして奈良の地で好物の柿を食っている、「ああ、生きて生還したんだ」という今現在の自分に対する感慨である。そう考えると風景の主題は自身であり、コミュニケーションの相手は他ならぬ自分だという事になる。また違う読取りも出来る。「柿」は子規が、畏友である漱石を果物に例えた際の果物だった。柿は滋養分があって、しかし旨くても渋いところがある。漱石にピッタリの例えである。つまり、この句は今、子規の故郷である松山いる漱石に対するメッセージだったのだ。「漱石君、僕はこうして元気になって今は奈良にいるよ」と言う。そう考えると風景の主題は子規と漱石の友情になる。漱石が出て来たので更に言うと、漱石には「鐘つけば 銀杏散るなり 建長寺」という句があって、漱石は句の添削を子規に乞うていたから子規は当然この句を憶えていた筈で、柿のみで漱石を思い起こしていたわけではなく、むしろ鐘の音を聴いて漱石を強く想ったのかもしれない。この述べてくると言語による他の表現、和歌や近代詩の記述も同様に出来る筈だと思う。

3.2 絵画に表現された風景の記述

言語によって表現された風景体験はそれが表現された状況をも勘案して、体験された風景を再構成する作業が不可欠であった。そんな面倒な事をと言っはいけない。風景体験は風景に触発されて感動する、あるいはある種の深い感慨を抱く処から生まれる心の問題なのだから、そう簡単に捉えられると考えてはいけないと思うからだ。手間を厭ってはいけない。言語表現とは違ってビジュアルに表現された絵画や写

真などは、その風景体験がどのようなものであったかを再構成する事はより容易である。ただしここで注意しなければならないのは、鑑賞者が表現している風景は鑑賞者が実際に見た風景とは異なるという事である。実際の風景と表現された風景のどちらが体験された風景であるかという、それは勿論表現された風景の方である。この点をまず確認しておきたい。

さて以下では絵画を例に記述を試みようと思うが、絵画といっても多種多様、千差万別である。まず始めに、変動要因によって風景を鑑賞する様式を確立した「八景式」に敬意を払って、八景式の風景体験のおさらいをする。次に江戸時代の代表的な画家だった広重の「名所江戸百景」を風景把握モデルによって記述する事を試みる。そして締めには筆者が尊敬する画家である東山魁夷の絵を取り上げてみよう。何れもが日本画で偏っていると言われそうだが、洋画でも通用する筈である。

(1) 八景の風景

周知のように八景式の本家は中国の瀟湘八景である。中国といっても中原の西安、洛陽や北方の北京ではなく南方の水蒸気が多い地であった。これが日本に移入されて有名な所では琵琶湖南岸の近江八景、鎌倉近郊の金沢八景となった。これらの八景式の風景の体験の仕方を表.1に示す。変動要因である季節、時刻、天候、添景が八景の各々にバランスよく割り振られている事がわかる。つまり再々述べてきた鑑賞者の脱日常を促す環境側の「非日常化」が列挙されているのである。このような道具立てで風景体験をなさという具合に。この風景体験のお手本を確立した八景式については重要な点を確認しておかねばならない。普通に考えるとまず風景（洞庭湖周辺の風景）があって、それを体験した画家が絵にしたのだと考えるだろうが、事実は逆なのであった。宋迪などの画家がこうい

表-1 八景式の変動要因

変動要因		景		時 間		天 候	近江八景	金沢八景
瀟湘八景		視 覚	その他	季 節	時 刻			
		雁 船	(風)	秋	(夕)			
平 沙	落 帆	雁 船	(雨の音) (鐘)	春または秋	夕 景	嵐 雪 晴 雨	堅 田	平 沼
遠 浦	婦 暗	雲 雪		冬 秋	夕 夜			
山 天	暮 雪	月 雨			夕 または 夜 夕		矢 津	乙 洲
江 洞	庭 秋	月 雨					栗 比	内 川
瀟 湘	夜 雨	雨					石 唐	瀬 戸
煙 寺	晚 鐘	夕 旋					三 井	名 泉
漁 村	照 照						勢 田	小 野

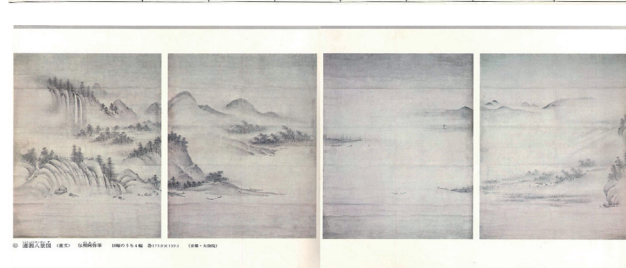


図-3 「瀟湘八景図」 伝相阿弥筆

うが風景あったら素晴らしいと描いた絵の方が先なのであった(図.3)。風景のテーマは朦朧とした湖の風景、より端的に言えば水蒸気である。瀟湘八景は現実の風景ではなく画家が頭の中で描いた風景なのである。つまり、それは画家の「純粋な」風景体験の表現なのであった。これらの絵を日本に持ってきて、琵琶湖や金沢の地に当てはめたのが日本の八景式なのである。このような風景体験の方法が固定化すると、それは自身固有の風景体験ではなく、こうやって体験しておけば安心だという陳腐で表層的な体験に陥る。風景体験というものは常にそういう危険性をはらんでいるのである。ここには花(桜)はまだ出ていないが、日本画の画題と言えば雪月花であるというような具合に。まあ、そうはいつでも花見に出かけ紅葉狩を楽しむのはよい習慣で、景観しか見ていない生活より余程上等である事は間違いない。それを否定しないのは、このようなステレオタイプ化した風景体験の方法が立ちふさがっていてもなお、芭蕉の句のような句が生まれるからである。それは近江八景の「唐崎夜雨」の地で詠んだ「唐崎の 松は春より 朧にて」である。芭蕉は夜雨ではなく花の頃の朧に霞む風景を詠ったのだった。「八景式」では風景体験を促す変動要因(動き)がキーポイントであった事を確認して、広重に移ろう。

(2) 広重の風景

広重の「名所江戸百景」は全 119 葉からなっている。それらの風景を「非日常化」という観点からチェックしてみると、「日本橋雪晴」のように雪を使った非日常の風景や、タイトルには非日常は表されていないものの、「霞かせき」のように風が上げられていて正月である事がわかる非日常の風景がある。その一方で日常の風景を描いた、例えば「大てんま町木綿店」がある。風景体験を促す非日常の風景が何パーセントを占めるかは勘定すれば容易にわかるが、ここではそれは主題ではないので省略する。

「名所江戸百景」が今日で言う江戸土産の「絵葉書」であった事を考えれば、季節感を表す雪月花や年中行事と共に江戸が描かれていたのは驚くには当たらない。そういう事情を勘案すれば「江戸名所百景」は広重が詩情を感じた風景体験を表しているのではなく、ステレオタイプ化されていた風景を描いたものだという事になる。それを記述の対象にしても面白くない。以下では、「大はしあたけの夕立」を取り上げる(図.4)。雨はパターン化した日本画の題材ではなかった。夕立が「非日常化」の道具建てではないとは言わないが、この絵には間違いなく広重の風景体験が表れている。広重は「東海道五十三次」でも「庄野・白雨」を描いていて、雨が広重の風景体験の琴線に触れるものだった事を示している。俄かに襲ってきた雨に用意よく傘



図-4 「大はしあたけの夕立」 歌川広重(左)



図-5 「庄野・白雨」 歌川広重(右)

を持っていた人も尻っばしよりで急ぎ、傘の無かった男は蓑だろうか蓑簾だろうか、をひっかぶって駆け出している様が描かれている。専門家は何れもがこの絵を広重の傑作の一つに挙げる。夕立という極くありふれた非日常の風景をテーマに取り上げた事が新鮮だったのだ。広重が伝えたかったのは何であったのか。それは夏にはよくある夕立でさえもが詩情を覚えさせるものですよ、という意味の雨だったのか、あるいは夕立に慌てふためく庶民だったのであろうか。身に憶えのある庶民には直ぐに、そうだよなという共感を持って迎えられた筈である。コミュニケーションの相手は江戸の、また江戸土産の「江戸名所百景」を買う庶民だった。いや、絵や文章を書く人間なら分かるだろうが、コミュニケーションの差し当たっての相手は版元の主人や絵師仲間であったのかかもしれない。「どうですか、今回の新しい趣向は」という得意げな広重の顔が浮かぶようではないか(井上ひさしなら筆者のこの見解に同意してくれそうである)。この絵で注意しておくべきは、大川の対岸に描かれている樹林である。それがどういう意味を持つのかは風景デザインで述べる。

東海道五十三次の「庄野・白雨」についても簡単にコメントしておこう(図.5)。これも専門家からは五十三次の中でもとりわけすぐれた名作とされている。テーマは「大はしあたけの夕立」と同様の突然の雨である。ここでは街道が坂道になっていて、絵画表現としてはより「動き」のあるダイナミックなものとなっている。解説を書いている吉田漱によれば「このようにありふれた平凡な素材から、自然と人間の実相、あるいは詩情を表現した高さを思うべきである」¹⁾となる。広重が白雨に感じた詩情、雨という自然とそれに反応する人間の刹那の瞬間(実相)を指摘し、広重の画家としての感受性の高さを評価しているのである。つまり芸術家とは、普通の人間なら見過ごしてしまふ、ほんの些細な環境側の非日常化にも敏感に反応して自身の脱日常を達成し、その目で世界を見る事の出来る人間を指すのであろう。これは次に取り上げる

東山魁夷の言葉によっても再確認する事が出来る。

ここでこの章の冒頭に述べた、広重が見た現実の風景と表現された風景の関係がどのようなものだったのかを知りたいと思うのだが、それは不明である。それが分かれば、広重は何を絵から落とし、何を強調したかが、つまり広重の詩情がなんであり、何に感動したのかにより明快になる筈である。

広重の絵を取り上げてその風景体験を記述したわけであるが、広重の絵に顕著だった「動き」の重要性をここで述べておこう。風景の中の「動き」がなぜ重要であるかという、究極的には鑑賞者である人間も動きの中に生きているからである。もっと身近な体験で言うと、絶景と言われるような風景をあなたは何分見続けていられますかという問いになる。人間は動かないものを見続けている事はできない。認知科学が明らかにしているように、視線は常に探索活動をしていていつ時も静止する事はないのである。人間は動きのない世界には耐えられない。絵に話を戻すと、いい絵には動きが感じられる。それは実際には動かないものであるにもかかわらず。いい写真も同じである。では静謐な絵はという疑問が出そうだが、それがいい絵であれば時間がゆっくりと流れているのを感じる事が出来るだろう。風景の中を雲が流れていく、雨が落ちてくる、夕陽が沈んでいくという動きが「非日常化」を促し、我々人間の感興を誘うのである。

(3) 東山魁夷の風景

東山魁夷は言わずと知れた日本画の大家であるが、留学先のドイツを始めとするヨーロッパで描いた若い頃の絵は大したものではない（大家を相手にして失礼だが、筆者にでも描けそうな普通の絵である）。帰国後、兵隊に引っ張られて、熊本で敗戦を迎える。この頃の心境を東山は次のように回想して書く。「あの風景（筆者注。招集されていた時の熊本城からの眺め）が輝いて見えたのは、私に絵を描く望みも、生きる望みも無くなったからである。私の心が、この上もなく純粹になっていたからである。死を身近に、はっきりと意識する時に、生の姿が強く心に映ったのにちがいない。自然に心から親しみ、その生命感をつかんでいたはずの私であったのに、制作になると、題材の特異性、構図や色彩や技法の新しい工夫というようなことにとらわれて、もっとも大切なこと、素朴で根源的で、感動的なもの、存在の生命に対する把握の緊張度が欠けていたのではないか」²⁾（我々デザインを専門にするものにとっても耳の痛い話ではなからうか）。東山が告白している事は、戦時下の切迫した状況にあって意識が脱日常下にあった事を示す。この時期に東山は風景に目覚めたのであった。それは「絵になるから」とか「これなら皆が認めるだろう」といった俗世間からの

脱却だった。東山は風景に「生命を見た」、いや「生命を体験した」のである。自らがこの体験を「風景開眼」と書く。

また両親を失い、弟までも失って妻と二人のみになった頃、東山は旅に出て次のような体験をする。「こうして、いま、私は九十九谷を見渡す山の上に立っている。ここへ私は偶然に來たとも云える。それが宿命であったとも考えられる。足元の冬の草、私の背後にある葉の落ちた樹木、私の前に、はてしなくひろがる山と谷の重なり、この私を包む、天地のすべての存在は、この瞬間、私と同じ運命に在る。静かにお互いの存在を肯定し合いつつ無常の中に生きている。蕭条とした風景、寂寞とした自己、しかし、私はようやく充実したものを心に深く感じ得た」³⁾。この時の東山の風景体験は、事実上のデビュー作となった「残照」となって結実する（図.6）。

東山は既に脱日常の心境にあった。そして山上にまで登りつめて見た果てしなく広がる寂寞とした、静寂な風景が非日常化した風景として東山の心に訴えかけたのだっただろう。この「残照」は東山の体験風景の表現であり、現実とは違ったものだったかもしれない。しかし、東山にとってはここに表現された風景が見えていたのである。それが風景体験の真実なのである。そしてそれこそが我々、風景デザインを志している人間にとって尊重すべき風景なのだ。静けさ、残照、孤独がこの風景のテーマだ。誰に東山はこれを伝えたかったのか。亡き両親、亡き弟だろうか。それとも貧乏生活を共にして来た、家に残る妻であったらうか。いや、「私はようやく充実したものを心に深く感じ得た」と書くように、自分自身に対する確認のコミュニケーションだったのだらう。

自己の周りに広がる環境は、自分の行動の為にある景観ではなく、冷静に眺められる対象でもなく、心を豊かにしてくれる風景なのであった。それは「私と同じ運命にある」という感覚をももたらすものであった。ここまで来ると、東山は我々にも理解出来る日本人の自然観を告白しているのだと言ってもよいかもしれない。それは自分と世界を区別しない「山川草木悉皆成仏」の世界である（ここでつくづく思うのだが、大乘仏教の世界観とは時代を先駆けて素晴らしいものだった。人間も動物も、いや植物や鉱物すらもが全て我々と運命を共にする存在であるとい

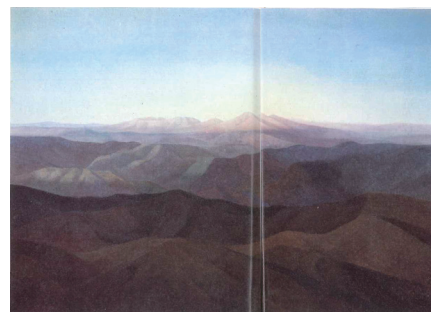


図-6 「残照」東山魁夷



図-7 「道」東山魁夷

う認識。現代の最新の物理学が明らかにしている宇宙の真実である。その認識にとうの昔に達していたのである)。

東山がこれ以降描く風景は、ステレオタイプ化された日本画の世界ではなかった。もう一つの東山の初期の代表作は「道」

である(図.7)。この絵が描かれた経緯はよく知られていて、所は青森県の種差海岸の道である。一筋の道が真っ直ぐに伸び、丘を越えて右に曲がり、右上に消えてゆく。丘陵とそこに作られた道以外には何もない風景である。こんな風景は日本画の伝統にはやはり無かった。道などという実用の、土木の構築物が絵のテーマになるなどとはそれまでの日本画家は考えた事も無かったろう。ここに描かれた道は日常世界の典型である。非日常化の動きは微塵もない。しかし東山はこの日常の典型に風景を見たのである。苦境にある自分の将来を暗示するかのように、遥かに伸びてそして消えていく道。しかしキッパリと確かに存在し、毅然とある道。

この風景は東山が「現実の道のある風景ではなく、象徴の世界の道が描きたかった」と言うように、現実に見た道から構想したのではなく、描きたいと思った道の風景に合う題材として種差海岸の道を選んだのであった。であるから、現実には存在する灯台や牧場の柵、馬は省略されている。「道だけの構図で描けるものだろうか」と不安であった。しかし、道の他に何も描き入れたくなかった」と東山は言う。⁴⁾ この告白に画家が体験したい風景と現実の風景の違いが明瞭に示されている。どちらを大切にすべきか、答えは明瞭である。画家の心に訴えかける風景こそが、我々風景デザインを志している人間が尊重し、目指さねばならない風景なのである。この風景の構図は実に簡単で、ここに述べる必要もなからう。こういう記述の積み重ねによって我々は参照すべき風景のストックを蓄えていけるのである。それがデザインできるかどうかと性急に問う事は一時棚上げにして。

この項の最後に筆者が気にいっている東山の言葉をも一つ。「絵になる場所を探すという気持ちを棄て

て、ただ無心に眺めていると、相手の自然のほうから、私を描いてくれと囁きかけているように感じる風景に出会う。その、なんでもない一情景が私の心を捉え、私の足を止めさせ、私のスケッチブックを開かせるのである」。⁵⁾ 東山は「相手の自然のほうから」と書いているが、我々が目指すべき風景デザインは、「我々がデザインしたもののほうから」囁きかける風景であろう。いや、それは画家だけではなく「私をうたってください」と歌人や俳人、詩人にも囁きかける事のできる風景である。

絵画においても、描かれた風景を風景把握モデルによって記述する事はできそうだという感触はつかめた。ただし俳句と同様に、その絵が描かれた状況や画家の心境にまで踏み込んで記述することが必要である。更に可能なら描かれた風景と現実の風景を比較することによって、何が画家に詩情や感動をもたらしたのかを考える必要がある。何を棄て、何を大切だと考えたのか。尊重すべきは描かれた風景なのである。

4. 風景デザインの可能性

風景把握モデルに基づいてデザインする事が可能であるかどうかを議論する前に、景観把握モデルに基づくデザインとはいかなるものだったのかをおさらいしておきたい。

(1) 景観把握モデルによるデザイン

認知や行動の手がかりになる景観においては、認知科学やゲシュタルト心理学の知見をベースに新たに発見した要素間の関係指標が景観モデルを構成していた。例えば視距離という指標は視点と対象のヴィジュアルな距離を表し、視距離に従って何が見えているのか、木の葉なのか樹木なのか、あるいは樹木が集合した樹林なのかを把握する事を可能にした。また筆者が発見した俯角という指標では、高所から対象を見下ろす場合に何処の辺りが眺めの中心となるのかを明らかにしている。それは人間にとって共通性の高い景観を要素間の空間関係として捉えるモデルであった。当初から「操作性」を意識したモデルだったから、このモデルで景観を捉える事ができればそれをデザインに展開する事は容易であった。見せたい対象を見せるには、どの程度の視距離とすればよいか、見せたい対象のある部分を俯瞰させるにはどの程度の距離と比高とすればよいのかという具合に、空間関係を操作すればよいからである。景観把握モデルはデザインや計画に手がかりを与え(勿論それだけでデザインができる訳ではないが)、あるいはそのデザインが妥当なものになっているかをチェックする事ができる。

認知科学や視知覚心理学、ゲシュタルト心理学の基礎を知り景観把握モデルを理解していれば、このモデ

ルによって景観を「工学的」にデザインする事が可能となった。それは景観工学の一つの成果であった。

(2) 風景把握モデルに基づくデザイン

風景が見える為には、それが見えている刹那に、日常の環境を認知と行動の「景観」と見る見方から、自身が脱日常化して環境を実利から離れた「風景」として見る見方になっていなければならない。ここに書いた鑑賞者の「脱日常」が風景が見える為の必須の条件である。それを操作できるだろうか。それを操作するという事は鑑賞者の心を操作するという事に他ならないから、それはデザイナーにとっては不可能である。人間をマインドコントロールする事はデザイナーの仕事の範疇にはない。景観把握モデルではそれは出来ない相談であるという理由で、鑑賞者をその心境を不問に付して「視点」で代表させたのであった。

では鑑賞者の脱日常を促す環境側の非日常化は操作する事は出来るだろうか。それは先に重要だと述べた「動き」を操作できるだろうかということと同じである。季節、時刻、天候のいずれも操作することは出来ない。鳥や舟などの添景も、やはり操作する事はできまい。こう考えてくると風景を操作する事は不可能だと思えてくる。だが、ここで3章で述べた俳句と日本画に表現された風景を記述する試みがいくてくるのである。俳人や日本画家がどのような状況下で詩情を覚えるのか、またどのような風景に感動するのか、それは記述出来るのである。環境側を非日常化する「動き」そのものは操作出来ないにせよ、非日常化を促す、あるいは動きを鮮明にする条件と道具立てを理解する事は出来るのである。

こう考えると風景デザインにおけるデザインは、景観デザインの場合と違って、デザインをより大きな範囲で考えねばならない事に気づく。つまり要素間の関係を直接的に操作する立場から少し身を引いて、より高い立場から風景が出現する状況を演出(間接的にコントロール)出来ないかと考えるのである。こう考えると、風景デザインの領域は、保全、修景、創造(関係の操作を含む狭義のデザイン)という、いわば文化財を相手にする場合の方法論に準じて拡張されることとなる。3章で取り上げた最上川の場面を考えてみよう。芭蕉が、あるいは蕪村が詩情を覚えた川の風景の要素の詳細はわからない。しかしその川は少なくともコンクリート3面張りではなかったろう。また大河の畔にある家は羊羹のような集合住宅ではなかったろう。それでは詩情を覚えるのは困難である。風景デザインの第一歩は風景の出現を阻害する要素の排除から始まる。次の段階は、詩情を促す動きを鮮明にする事である。素山の句のテーマは五月雨の雨の音だった。雨の音を鮮明にするには屋根の材料が決め手となる。

コンクリートの陸屋根は不可、雨音をたてる板葺かあるいは音を優しく受け止める藁葺きか。

ここに述べた第一歩と第二歩は、いずれの場合にも共通する筈である。芭蕉の山寺の句にも、子規の法隆寺の句にも。車の音や声高な人の声があってはそれらの句は成立しなかったろう。蟬の声が岩に染み入るように聴こえる為にはむしろ目を惑わすようなものは見えない方がよい。眺望はない方がいいのである。法隆寺の鐘が鮮やかに響くには、澄んだ空気が必要である。こういう条件を整える事、それが風景デザインの初歩となる。

これは絵画においても同じである。広重の夕立や白雨でも詩情を阻害するものは描かれていない。雨脚が鮮やかに、そしてその雨に慌てふためく人々のみが描かれている(今の世であれば電柱や電線、看板などがゴタゴタとその雨の風景を乱す事だろう。我々の生きている現代とはそういう時代であると再認識せざるをえない)。先にちょっと触れておいた点であるが、広重は雨脚の背景に明度の低い樹林を置いている事に注意しなければならない。これは雨脚が白く見える事を明瞭に意識している事を示し、広重はその雨脚が鮮やかに見えるように背景を暗く描いているのである。この事実は筆者がかつて安藤拓也君の卒論研究で気づいていた事であって、雨が鮮明に見える為には背景の明度が低くなければならないのだ。広重は雨脚を引き立たせる条件を、恐らく日頃の観察からよく心得ていて、絵画においても表現したのであろう。こう考えると我々の都市のデザインは雨脚を引き立たせるようなデザインになっているだろうかと思問しなければならない。都市の随所に樹林を残しておく事(これは計画)、明るい色を避けしっとりとした色合いの壁面とする事(これは修景という事になるか)。

このように非日常化の現象を意識するデザインは、勿論、雨に限られるものではない。日本の美意識の伝統である、雪月花を引き立たせるようなデザインとは何かを改めて考えねばならない。雪や月、花そのものをデザインする事は不可能だが、その季節、天候に合わせた背景を整備し、演出をする事は出来る筈である。それではいかにも月並み(子規の言葉)ではないかという声が聴こえて来そうである。それでも構わないと筆者は考える。ここまで延々と風景体験について述べてきたが、風景体験とは極く表面的な「ああ、桜が綺麗ですね」「月が美しいですね」といったレベルから、東山魁夷の言葉を引いたように魂の根源にまで遡るような体験があり、風景体験は多層なレベルによって構成されているのだと考えるからである。浅い風景体験だからと言って軽視してはならない。我々庶民とはそういう些細な体験によって日々の生活に歓びを見出し

ているのだから。景観しか見ていない世俗の生活にほんの少しでも風景が見える瞬間がある事、それを失って久しいのが現代の我々ではなかったのか。そして最も重要な事は、その風景体験を通じて他者とのコミュニケーションの途が拓かれる事だと考える。その他者とは隣のおじさん、お婆さんであり、遠くに住む友達であり、既に亡い先輩であり、尊敬する過去の人物なのである。風景体験を通じてのコミュニケーションのネットワークは無限に開かれている。コミュニケーションのきっかけとしての、手段としての風景体験、それでもいいではないかと考える。そのコミュニケーションによって生活や人生が豊かになるのなら。風景把握モデルのキーコンセプトが「時間」と「コミュニケーション」であると先に述べたように、風景体験は時空を超えて他者と、あるいは自己とコミュニケーションする事を可能にする。この点が風景把握モデルによる風景把握の最大の「功德」だと考える。

(3) 風景デザインを行うデザイナーの資格

この章の最後に余分な、しかし大事な事を一言。景観把握モデルに従えば、誰にでもとは少し言い過ぎになるが、景観をデザインする事が出来る。デザインする資格を取り立てて問う必要はなかった。しかしながら風景体験という人間の心にまで立ち入って議論する事になると、この点を問わざるをえない。そもそもが風景に感動した事がない人間に風景体験を考えることが出来るのかという疑問である。そして更には俳人や歌人、詩人あるいは画家が体験したような風景体験を追体験出来るのかという問題がくる。風景体験を記述する為にはその体験が表現された絵や俳句、和歌を実感を持って追体験する必要がある。詩や俳句を読む事、絵を見る事。自らが口や手を動かさなくともそれ位の修練は必要なのだと思う。

5. 風景把握モデルの意義

ここまで書いてきて、こんなものかと思う。今の力量ではこんなもんだと認めざるを得ない。2011年の9月から「風景の意味論」執筆のメモを作り始め、いつ迄もダラダラとやっていたはずと思い、その一部分として今回の小論を書いてみた。当たり前の事を当たり前に書いてだけであるような気がする。最後に風景把握モデルが持つであろう意義について述べておきたい（本来、意義とは自身が言うのではなく後世が評価するものであるが）。景観把握モデルも当初は当たり前の事じゃないかと、何人かの先生に言われたものだった。しかし時間が経ってその有用性が浸透するにつれ、モデルは景観工学の分野に定着していった。漠然と分かっているつもりの事を愚直に原点から考えてみる、それが研究において大切なのだと思

う。風景把握モデルの意義はまず第一に、的確に捉えているか否かにかかわらず、景観ではなく（無謀にも）風景を捉えようとする試みである事。第二に風景が出現する条件が鑑賞者の脱日常とそれを促す環境側の非日常化にあるとした点。その非日常化には「動き」が必要である。第三に、これが最も重要な点であるが、風景体験にとっては空間ではなく「時間」がキーワードであり、風景体験においては共・鑑賞者との時空を超えた「コミュニケーション」が重要な位置を占める事を示した点である。この試論をたたき台に風景体験についての議論が深まる事を願っている。

参考文献

- 1) 篠原 修；土木景観計画、技報堂、1982
- 2) 歌川広重；名所江戸百景、東海道五十三次
- 3) 東山魁夷；風景との対話、新潮選書、1967
- 4) 安藤拓也；雨の見え方に関する研究、東京大学社会基盤工学科卒論、2003

引用文献

- 1) 浮世絵体系 14 別巻Ⅱ 東海道五十三次、集英社、1976、p.113
- 2) 参考文献 3) p.13
- 3) 参考文献 3) p.23
- 4) 参考文献 3) p.35
- 5) 参考文献 3) p.109