

第12回科学隣接領域研究会 (2020.1.28)

科学と芸術 – その2 –

「自然科学と芸術 – 1960年と2000年の二つの〈転回〉」

「日本の庭 – 歴史の継承としてのデザインとは」



第12回科学隣接領域研究会について

日時：2020年1月28日（火）13：00～16：00

場所：日本科学協会会議室（東京都港区赤坂1-2-2 5F）

参加者（敬称略）

科学隣接領域研究会	リーダー	金子 務（大阪府立大学 名誉教授）
	サブリーダー	酒井 邦嘉（東京大学大学院総合文化研究科 教授）
	メンバー	安藤 礼二（多摩美術大学美術学部 教授）
	”	前野 隆司 （慶應義塾大学大学院システムデザイン・マネジメント研究科 教授）
	”	正木 晃（慶應義塾大学文学部 非常勤講師）
	”	前田 富士男（慶應義塾大学 名誉教授）
特別講師		岡田 憲久（名古屋造形大学特任教授・景観設計室タブラ・ラサ主宰）
オブザーバー（前田先生のご紹介）		後藤 文子（慶應義塾大学文学部 教授）
事務局	会長	大島 美恵子
	常務理事	石倉 康弘
	業務部マネージャー	浅倉 陽子
	” スタッフ	堀籠 美枝子

資 料

- ・前田先生資料「自然科学と芸術－1960年と2000年の二つの〈転回〉」レジュメ
- ・岡田先生資料 ご紹介資料、「日本の庭－歴史の継承としてのデザインとは」レジュメ
「中部大学 UNIVERSITY GARDENと岡田憲久展」冊子

内 容

- ・大島会長のご挨拶
- ・前田先生、岡田先生のご講義

第2回目となる「科学と芸術」研究会では、研究会メンバー前田先生（慶應義塾大学名誉教授）のご紹介により、岡田 憲久先生（名古屋造形大学特任教授・景観設計室タブラ・ラサ主宰）が特別講師として出席され、前田先生、岡田先生のお二人に、「科学と芸術」についてご講義いただきました。

前半は、ご専門が美術史の前田富士男先生が「自然科学と芸術－1960年と2000年の二つの〈転回〉」という題でご講義されました。自然科学と芸術について、1960年以降の状況変化を詳細にご説明いただき、美術領域の問題を絵画や彫刻ではなく、より身体的感性の観点から、庭園・建築として考察され、知識を深めました。

後半は作庭家の岡田先生が「日本の庭－歴史の継承としてのデザインとは」という題でご講義されました。芸術の中でも“庭”の世界ではどのような変化があったのか、美しい庭の写真をご提示くださり、わかりやすいご講義で、庭の歴史と、自然との関わりについて詳細に語っていただきました。

（※1 前田先生の講義の口述、※2 岡田先生の講義の概要がございますので、次頁以降をご覧ください。）

- ・研究会メンバーからの質疑応答・感想等

（※3 メンバーの先生方のご意見・ご感想を13頁以降で公開しております。）

- ・事務連絡

今後の研究会の日程について

第13回 2020年2月27日（木）17：00～20：00

第14回 2020年3月11日（水）13：00～16：00

第15回 2020年4月21日（火）13：00～16：00

以上

※1「自然科学と芸術－1960年と2000年の二つの〈転回〉」

慶應義塾大学名誉教授

前田 富士男

本日はこのような機会を頂き、ふかく感謝申し上げます。この発表は「自然科学と芸術——1960年と2000年の二つの〈転回〉」と題させていただきます。私は主にヨーロッパの美術史、造形芸術の歴史を研究し、ドイツを中心とする近現代の建築、庭園、デザイン、工芸、彫刻、絵画を専門にしており、また歴史研究とともに、形態学や色彩論、制作論・解釈学などの芸術学も専門領域です。今日は、このあとに岡田憲久先生の研究講演が行われますので、私はいわばその導入として、芸術と科学と自然の関連を考えてみます。

1. ヴァイマル・バウハウス美術館の開館と歴史批判

では、バウハウス(Bauhaus)というデザイン学校を議論のモチーフにしましょう。「ヴァイマル州立バウハウス」は1919年にヴァイマルで創立され、デッサウ移転後、1933年に閉校しました。昨年2019年が開校100周年にあたり、現在も記念展示や催事が続いています。バウハウスがそもそも20世紀芸術、あるいは文化史にどのような位置を占めるのかは、デザイン史のみならず、ファシズム問題での文化と政治の関連からも、いろいろ議論されてきました。情報社会が急激に拡大する現在、科学と芸術、テクノロジーと芸術、デザインと芸術など、これから多様で重要な議論が展開するでしょう。まだ議論の拡がりとその方向の全体は把握できませんが、今日はその手がかりとして、2019年4月にヴァイマル市内に開館した新しい「バウハウス美術館(Bauhaus Museum)」を考えます。つまり、「自然科学と芸術」問題における第一の「2000年の〈転回(turn/Wende)〉」の関心事です。

バウハウス美術館は、ベルリンで活動していた女性建築家ハイケ・ハナダ(Heike Hanada, 1964-)によるきわめて興味深い建築です。2008年からテューリンゲン州文化局とヴァイマル市、ヴァイマル古典財団(Klassik Stiftung Weimar, KSW)が新美術館建築の検討を行い、2010年に専門家委員会を設置。新美術館の場所を旧市街に接するハレンパーク公園内と決定しました。2011年初めに設計案公募が国際的に告知され、同時に国・州・市・KSWから構成される設計審査委員会も編成されます。2011年年末には第一次審査として膨大な応募案から27案が選択され、2012年4月に4グループがノミネート。同年6月にハナダ・グループ(ベネディクト・トノン協力)に決定となった。2013年から一般市民も参加するヒアリングや意見交換会が実施され、都市計画・都市環境との整合性も入念に吟味され、設計案の変更も措置されました。翌年、ヴァイマル市はスイスの環境造形事務所フォークトにも事業を委託。2014年には建築会計監理を市民グループに委嘱した。2015年に建築基礎施工が始まり、翌年に定礎がおかれ、2017年11月に上棟式。その後も美術館ファサードの変更ほか多くの議論と改変をへて、2019年4月5日に開館の運びとなった。

このバウハウス新美術館の建築については、日本ではまだ紹介も議論もされていません。そこで本日は、オブザーバー参加されている後藤文子先生にも、あとでご意見をうかがいたく存じます。とくに今日は、私に続いて造園家岡田憲久先生が作庭の立場から、自然と庭園、建築について論じられます。岡田先生は、信州大学にて農学を学ばれ、その後、京都の庭師のもとで実際の作庭を修業された造園・作庭家です。つまり庭園とは、職人的な手仕事による制作でありながら、しかし植物学・動物学の生命科学、また地質学といった自然科学を基盤に、建築学・建築史と連動して、文化的な想像力を実現するきわめて重要な造形芸術です。わが国では未だに研究が作品に追いつかない芸術領域ですが、ヨーロッパ、とくにドイツでは、美術史学・芸術学の領域で長い研究史を持っています。後藤先生は、わが国のこの領域の重要な研究者で、ベルリン、フンボルト大学訪問教授も務められ、庭園芸術学のドイツ語論文も専門学会誌に掲載されています。またパウル・クレーほかバウハウスの研究者でもあり、のちほど討議に参加いただければ、幸いです。

さて、バウハウス美術館に戻ります。配布レジュメで、建設経緯や研究史を紹介しておきましたが、もし皆さんがこの新美術館を訪れると想像してみると、どなたも非常に驚かれるにちがいない、そのように考えます。ヨーロッパの建築史に触れた体験が多ければ多いほど、そうなるでしょう。私も40年以上、ヨーロッパの建築に専門的に触れてきましたが、その体験にたっしても、非常に衝撃的な現代建築です。というのは、これが一人の建築作家による「作品」ではなく、さきほど触れたように、新美術館と周

辺の自然環境・都市環境との関連を十二分にデザインした「対話」を実現しているからです。いや、それ以上に、つまり、自然と建築空間との関連以上に、社会の「歴史」が自然と建築とを媒介する役割を徹底的＝ラディカルに担う、そんな「自己批判」を実践しているからです。この建築の設計・施工は、自己発現と自己批判を併存する特異な作品《バウハウス美術館》を生みだしています。

ハナダ/KSW によるこの美術館は、バウハウスや 20 世紀デザイン関連の資料を収集し、調査・研究し、展示するという基本的な目的を持ちながら、しかし同時に、そもそも美術館／博物館がバウハウスのようなアヴァンギャルドな活動を歴史的な理解の地平に位置づける行為そのものが矛盾していると主張します。なぜなら、たしかに物理的な時間軸では過去の出来事になるとしても、つねに前進して先端を切り拓く使命を担うアヴァンギャルドの精神は、もしも美術館という研究組織のなかで歴史的展示に枠づけられてしまうなら、その使命を放棄させられたに等しいからです。しかしながら、KSW 理事長(2001～2019)のヘルムート・ゼーマンもハナダも、この矛盾を「逆説・パラドックス (paradox)」としてむしろ能動的に受けとめ、美術館との自己批判を明示し、入館者に「論争」を呼びかける方法をとります。この方法論は、今後、さまざまな展示活動において実現されるでしょうが、重要な点は、この美術館建築そのものに、その方法論が適用・実現されていることです。

その端的な実践は、この美術館空間を中立的な、いわゆる「ホワイト・ルーム／キューブ」にしない姿勢です。といて、アーカイヴやワークショップの機能や空間を拡充する常識的な取り組みでもない。そうではなくて、この美術館の空間・環境・歴史そのものを主題化する姿勢です。すなわち、ヴァイマルという、ときに保守的で、ナチス(NSDNP)のガウ・フォーラム(地区フォーラム)の州の中心として、アードルフ・ヒットラー広場とその四囲に巨大な講堂や業務棟建築を設けたイルム川沿いの小都市で、かつ北西郊外に「ブーヘンヴァルト強制収容所」(1937-45)を設けた歴史を入館者に問いかける。この館は入館者に、ヴァイマル・バウハウス以後の、1930 年代以降の政治的・社会的な歴史を、通時的にはバウハウスそのものとは無関係な問題をあえて問いかけ、美術館の存在する空間・歴史状況をあらためて提出する。あえてモノリス的な、外部への開口部・窓を設けない建築とし、たとえばエントランス受付背後の壁面には、ヴァイマルの地誌的地図がたえず投映されます。また美術館内部の北側に設けられた全階を通過・斜行する階段最上部には、ブーヘンヴァルトを眺望する方向に窓が小さく開かれています。

この美術館の「歴史／自己批判」の次元こそ、じつは「科学と芸術」における最重要の問題点ではないでしょうか。なぜなら自然科学は本来、対象世界としての自然に向かいあうとき、学術的合理性の原則に立って、「歴史」を回避もしくは排除するからです。この日本科学協会で昨年に講演された科学哲学の野家啓一先生の提議をかりれば、自然科学は、仮説演繹と実験的論証を本質とします。科学は一般に、歴史を排除します。言い換えれば、概念やプラグマティクス(実行運用)の水準でみると、歴史(Geschichte)とは周知のように、物語(Geschichte, narrative)にほかならないからです。他方、自然科学は物語の対極にあり、物語を峻拒します。この対立は、自然科学対歴史理解の構図を本質視する哲学者ハンス・ゲオルク・ガーダマーによる解釈学の提示(1960 年)をあげるまでもないでしょう。とはいえ、物語／ナラティブは、独白／モノローグではありえない。「自己批判」が作動するからこそ、自然科学と対比されるべき解釈「学」が成立する——私が本日確認しておきたいのは、この問題構制につきま。



図1 ヴァイマル・バウハウス美術館 (筆者撮影)



図2 ヴァイマル・バウハウス美術館 (筆者撮影)

2. ドイツにおける 2000 年——「イメージ論的転回」

2019 年に新しいバウハウス美術館を生みだした背景は、1990 年のドイツ再統一にあります。第二次世界大戦でのナチス・ドイツの敗戦とその後の東西冷戦は、政治史・社会史の切迫した状況をつくったことは、言及するまでもありません。都市ヴァイマルは、1871 年から第二次世界大戦の終了する 1945 年まで存在したドイツ、すなわち連邦制ドイツのプロイセン領邦

(州)・ベルリンを首都とする「ドイツ国(Deutsches Reich)」の中の、いわばテューリンゲン州(領邦)の中心的都市、州の主都でした。わが国では、ヴァイマル共和国、としばしば形容されますが、政治的にみれば、これは通称なり意識なりであって、ドイツにヴァイマル共和国という国が存在した事実はありません。正確に言えば、「ドイツ国」は第一次世界大戦敗戦で1918年11月にヴィルヘルム2世の退位によって立憲君主制(帝政)から共和制樹立への道を決め、ドイツ革命の混乱のなかから1919年2月にヴァイマルで国民議会(Nationalversammlung)を開催し、すぐに大統領選挙を実施してフリードリヒ・エーベルトをドイツ国初代大統領に選出。その後、1919年7月にヴァイマルで開催した国民議会によって「ドイツ国憲法(Die Verfassung des Deutschen Reichs)」(通称ヴァイマル憲法)を制定し、大統領制と民主共和制からなる政治体制を実現します。それが1933年にナチス政党による大統領制専権へと移行するわけで、それまでのドイツ国共和政(Deutscher Republik)を、通称としてヴァイマル共和政(Weimarer Republik)と呼ぶにすぎません。Republikは共和政と共和国の二つの意味を持ちますが、共和国とのみ訳出するのは誤解を生みます。付言すれば、しばしばファシズム以前のドイツを指してヴァイマル文化と言いますが、この時代の文化の中心地は、小都市ヴァイマルではなく、あくまで「ドイツ国」の首都ベルリンなのです。ともかく、第二次世界大戦の1945年に「ドイツ国」は崩壊し、連合国の占領をへて、1949年に二分され、ドイツ連邦共和国(BRD)(ドイツ国憲法に替えて「基本法」を制定)とドイツ民主共和国(DDR)となり、1990年にドイツ民主共和国を編入する形式で、「ドイツ連邦共和国」としての再統一が実現しました。

この再統一は、ドイツの美術史研究また学術研究に本質的な変革をもたらしました。なぜなら第二次世界大戦後の状況があるからで、ベルリン(旧東ベルリン)の大学・アーカイヴにおける科学史研究・文化史研究、またヴァイマルにおけるゲーテ研究・バウハウス研究、あるいはイエーナ・ドレーズデン・ライプツィヒにおける学術領域の拡充は、1990年以後、従前のドイツ民主共和国のもとで停滞していた研究・調査・資料復元・史料保存などに急速な発展をもたらします。同時に、それは、たんに研究の拡充にとどまらず、研究の方法論、また研究対象と研究者との連関を批判的に吟味する態度を喚起しました。ハナダによるこの美術館建築は、ダニエル・リーベスキントによるユダヤ博物館(2001年、ベルリン)の示す直截な歴史性ではなく、そうしたドイツの歴史性そのものを自己批判する空間として理解すべきなのです。

しかしながら、こうした状況はまた、芸術における歴史性を主題化する方法への批判ともなります。2000年頃から世界中を席巻するようになった情報ネットワークの拡大と情報端末の汎用化に即して、「画像イメージ(icon)」が急激に日常化します。youtubeやインスタグラムをあげるまでもなく、学術世界でも画像の機能が重視されるようになりました。画像は、特定の領域・専門学科(ディシプリン)の歴史性の次元ではなく、むしろ多領域を接続する間・学科性、領域横断性の機能を浮き彫りにします。20世紀初めからの思想研究における「言語論的転回(Linguistic turn)」に対比して、21世紀のこの状況は「イメージ論的転回(Iconic turn)」と呼ばれます。ドイツでは再統一以後、ベルリン・フンボルト大学に着任した美術史学のホルスト・ブレーデカンブほかによって、現代社会の歩む画像情報の世界を歴史性に依拠しない観点から追究する「イメージ学(Bildwissenschaft)」が提示されています。美術史の終焉、芸術の終焉を具体的に追究するこの取り組みは、20世紀における「言語論的転回」に比して、21世紀における「イメージ論的転回(iconic turn, ikonische Wende)」とも呼ばれます。いまこの情報社会のもたらした「転回」についてこまかく論じる余裕はありませんが、この転回は、「言語論的転回」と同様、思想を形成する通時性と共時性にまたがる方法論的な変革であり、それゆえ、1960年の「転回」と通底しています。

3. 1960年のモダニズム美術の「転回」と解釈学的歴史観

21世紀の「イメージ論的転回」をめぐる議論は、ウィリアム・J・T・ミッチェルの絵画的転回(pictorial turn, 1992)やゴットフリート・ベームの画像的転回(ikonische Wende, 1994)の発言に始まります。しかしながら、その出発点は、アーサー・ダントーが哲学専門誌に寄稿した論文「アート・ワールド」(1964)に、ひいては哲学者リチャード・ローティが同時期に出版した編著書『言語論的転回』(1967)にあることは明らかです。そうであれば、われわれは、この時期に同時に生起している芸術現象に注目せざるをえません。それは、第二次世界大戦後の1950年代の英国・アメリカにおける「モダニズム/ポスト・モダニズムの「転回」」です。

この問題状況が第二次世界大戦後の歴史的反省の次元にとどまらず、哲学的な現代問題にほかならないと洞察したのは、哲学者ハンス・ゲオルク・ガダマーです。『真理と方法——哲学的解釈学の基本』(1960)は、事象に関する科学的「法則

性の認識」と、事象をめぐる「歴史性の解釈」の本質的差異を明示しました。1960年の〈転回〉のキーワードは「歴史」です。

モダニズムからそのポストへの1960年の「転回」は、端的に画家のジャクソン・ポロック(1912-56)とリチャード・ハミルトン(1922-2011)の作品に予示されます。

ポロック《ブルー・ポールズ》(1952)とハミルトン《一体何が今日の家庭をこれほどに変え、魅力あるものになっているのか》(1956)をみましょう。ポロック作品は、巨大な画面です。アクション・ペインティングといわれるように、巨大な画布を床に置いて、画家は、その上に、その中に入り、絵の具をドリッピングしながら動いていく——コンセプトを遮断した、極度に身体的感性に対峙するだけの、しかし造形的にみて奥行きのある傑出した作品です。ここには、価値観の〈転回〉が明らかです。それは、独創性から複写性へ、個性から細分性へ、純粋性からハイブリット性へ、です。換言すれば、学術用語として日本では曖昧にしか理解されていない「自然主義」から「歴史主義」への転回、科学的合理的構成主義から歴史的解释の相対主義へという転回、モダニズムからポスト・モダニズムへの変化が明らかでしょう。他方、ハミルトンの作品はそもそも、さまざまな広告や写真の切り貼りで、その対象も、ピカソのコラージュとはちがひ、消費社会の広告や宣伝メディアに露出した商品に限定しています。神話的価値や形而上学的価値を否定する点で自然主義のラディカルな尖端化ですが、ポロックと異なり、ハミルトンは、複写性・流用性・混種性・分断性・言説性の肥大化をめざします。

やや短絡にすぎるかもしれませんが、ポロック作品からハミルトン作品への変化は、機能的合目的性に原理的価値を見いだすモダニズムから、原理的価値を括弧で括り、その相対性・多元性を指標化する特異な歴史主義への、ポスト・モダニズムへの〈転回〉といえるでしょう。

芸術作品の制作は、むしろ作品の解釈を前提とし、制作論的合目的性ではなく、その加速的に膨張する社会史・政治史・経済史・生活史の地平への拡大的運用を主題化します。芸術作品の理解・解釈はしたがって、芸術史や芸術領域という「専門」領域＝ディシプリンを批判的に離脱せざるをえない。ハミルトンの作品名を流用すれば、「一体何が今日の芸術をこれほどに変え、魅力あるものになっているのか」で、その回答は、「歴史の拡大と相対化」となるにちがひありません。

この問題は、観点をかえて「芸術と科学」という、この研究会の課題に近づけてもよいでしょう。現代において、芸術と科学の接近は、なるほど一方で、明確でもあります。そこでは学術・文化の現場では、相互補完の間柄にもあります。

つまり芸術の歴史研究、とくに物体性を作品の顕著な特性とする美術・造形芸術の領域では、作品の調査・保存・展示・修復に自然科学的方法が不可欠です。電子顕微鏡はもちろん、x線・赤外線・紫外線による調査や分析が重要で、たんに作品の現状調査にとどまらず、作者の制作過程における意識の変化や手法の特徴が解明もされます。とりわけ「歴史性」の水準で、作品の成立時期が重要である以上、専門研究者・有識者の知見にもとづく観察・鑑定によって、作者の個人様式やその変化、いわゆる作者帰属問題、あるいは作品成立時期が推定されてきました。だが、こうした事態は、自然科学的調査・測定によって大きく変容しました。たとえば放射性炭素年代測定(radiocarbon dating)によって、縄文土器の成立時期を大幅に変更する見解が提出されるなど、学界に大きな議論を生みだした。これは一例にすぎないとしても、芸術の歴史研究に自然科学的方法が寄与する事実は紛れもありません。

あるいは、芸術制作活動そのものに、コンピュータや人工知能(AI)の情報技術(IT)が果たす機能が注目されます。すでに周知の「初音ミク」(2007～)はじめ、最近では「AI 美空ひばり」が話題になりました。AI デリバティブ、バーチャル・デリバティブ、バーチャル・クリエイティブは、二次制作とも呼びうる方法で、極度な複写性の実現にほかなりません。時空間の複写性は、上演芸術のみならず、造形芸術領域では3Dスキャナーの発展によって、やがてゴッホ作品もロダン作品も完全なレプリカを生みだすにちがひありません。

だが他方で、科学技術と芸術との接続は多元的に拡大するとしても、1950年代後半から1960年代にかけてのモダニズムからポスト・モダニズムへの変化は、ガーダマーの指摘する事態を、つまり科学における自然主義の先端化と反比例するように、芸術における脱自然主義と歴史性の極度の拡大を浮き彫りにしました。

4. 科学における自然と芸術における自然

自然科学は、自然世界を対象化し研究するとしても「超自然的なもの」を否定し、自然史研究も同一の原則にしたがいま

す。他方、人文科学は、人間世界を対象化し研究する際に、「超歴史的なもの」を否定しません。なぜなら、われわれ人間の

過去／現在の出来事は、根源的な真理や自由という理念ほかの超歴史的な基軸を求め、感受し、行動し、認知し、そして批判的に継承し、解釈しなおしてゆかないかぎり、すべては相対的な断片の集積にとどまるからです。

この問題圏で、解釈学における批判性とポスト・モダニズムにおける脱・自然主義を考察するとき、1960年頃における歴史観のパラダイム・シフトを考えざるをえません。すなわち、第二次大戦後まで続いたモダニズム芸術において支配的だった発展や進歩という歴史観、とくに美術史を規定してきた歴史観の限界です。

とすればわれわれは、博物館・美術館を考えます。なぜなら、美術館・博物館は、資料の展示を発展や進歩という歴史の観点から構成するからです。たとえば、ニューヨークの近代美術館(MoMA)です。この美術館は、1929年に開館した近代美術館で、世界最初の写真コレクションで知られています。その最初の館長がアルフレッド・パール。かれは1936年に「キュビズムと抽象美術 (Cubism and Abstraction Art)」と題する重要な展覧会を運営して、展覧会カタログに近代美術の歴史をイズムの発展史として、系統樹図式で掲載しています。美術史学で著名な発展史モデルです。たとえば新印象派のスーラからとゴーギャンからとの図式上の線の結びつきにマチスのフォーヴが位置し、他方、スーラからとセザンヌからの発展としてキュビズムが生まれる。またキュビズムとオランダ構成主義から幾何学的抽象が成立する——なるほど、近代美術の単線的な発展ではないとしても、多様なイズムや運動が整理され、19世紀末から20世紀前半にいたる近代絵画の発展がじつに巧みに整理されています。

こうした発展史的認識は、皆様よくご存じとおり19世紀の生物学者ルンスト・ヘッケルの著書『人間誕生と人類発展史』(1874)の「系統樹(phylogenetischer Baum)」に示されています。ヘッケルの一連の有機体形態学は難解な点もありますが、個体発生は系統発生を反復するという反復説を反映する系統樹(Stammbaum)は、爾後、美術批評や美術史学に大きく作用しました。なぜなら誕生・成長・開花・衰退の推移は、芸術家の個人様式の歩みで、かつその推移が時代様式の歩みと類比されたからです。ダーウィンの進化論をあげるまでもないのですが、進化・進歩・発展の理論は、物体をメディアとする造形芸術の歴史、美術史には大きな示唆をもたらしたのです。19世紀ドイツでヘーゲルの観念的な歴史概念を批判した同じベルリン大学の歴史学者ヨーハン・グスタフ・ドロイゼン(1808-84)は、実証的な歴史主義を提示し、しかもこうした系統樹的な発展史観には距離をとりました。またアーロイス・リーグルもハインリヒ・ヴェルフリン、エルヴィーン・パノフスキーも、必ずしも系統樹の様式発展史観をとらなかった。にもかかわらず、近代美術館館長パールの提示したモダニズム美術の発展史・自然史的な歴史的把握は、その後の近代美術史研究や美術館での展示・キュレーションに大きな影響を及ぼしました。とくにわが国ではそうです。

けれども、パールが図式を提出してから間もなく、おおよそ30年後の第二次世界大戦後に、ハミルトン作品やガーダマーの理論がこうした発展史観・歴史観を否定した事実は看過できません。解釈学の提示とは、発展史・自然史的な理解からの離脱であり、その克服でした——それは、歴史観におけるパラダイム・シフトと考えるべきでしょう。

とすると、問題の輪郭をはっきりさせるために、いささか逆説的な課題に注目したくなります。それは「自然美」の再検証です。モダニズムの美術が自然主義を超越しつつ、同時に発展史・自然史の文脈をラディカルに否定しようとするとき、芸術的・感性的価値の地平が再検証されざるをえません。むしろ、この地平そのもの多元化多動化が問われるとしても、またいささか旧套的な規範に見えかねないとしても、ひとつの重要な手がかりが「自然美」にあると言わざるをえません。というのも、ドイツの哲学者テオドア・ヴィーゼングルント・アドルフ(1903-69)がこの問題を提出しているからです。

すでに述べたように、新しいヴァイマル・バウハウス美術館建設ひとつにも、国、州、市、そしてKSWのような財団、大学、図書館、アーカイヴ、さらに市民団体など、文化施設であっても、文化環境の構築と研究振興や助成とが緊密に連動して大きな力を発揮します。むしろ日本でも、科研費助成はじめ、この日本科学協会ほか、多くの財団・法人や公的機関が優れた支援・助成活動を実施しています。しかし、それぞれが独立していて、必ずしも諸組織がネットワーク化していません。ドイツやアメ



図3 『CUBISM AND ABSTRACT ART』
(The Museum of Modern Art, 1936年)
(出典: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2748_300086869.pdf)

リカの、つまりマクス・プランク学術振興協会(MPG)やジャン・ポール・ゲティ財団のような巨大な組織は別格としても、1990年からのヴァイマルにおける学術振興の発展はわが国にとって大事なモデルになるかもしれません。そこでは、問題解決的な文化環境モデルとしての自然問題ではなく、現代文化の基盤に関する価値規範への問いかけ、つまりバウハウスが直面したモダニズムにおける「自然美」への問いかけが根底で意識されている、そう私は思います。

バウハウスは、1919年4月に開校して以降の活動目的と実践的成果を世に問うために、1923年8月15日から「バウハウス週間」として講演会・演奏会・上演会をひらき、また多様な工房活動や教員の制作活動、そして国際的な建築活動を紹介・展示する「バウハウス展覧会」を9月30日まで開催しました。主要会場は、バウハウス校内、ヴァイマル美術館、ハウス・アム・ホルンの三つにまたがります。同時に、バウハウスはこれを機にバウハウスの活動を集約した書籍『ヴァイマル州立バウハウス 1919 - 1923』を同年9月にミュンヘンのアルベルト・ランゲン社より出版しました。

この書籍の冒頭には周知のように、グローピウスの提示するバウハウス教育の概論と、つづいて予備課程を担当する画家パウル・クレーによる論考「自然研究の道」が掲載されています。われわれは、この二つの論考の掲載がバウハウスをめぐる、あるいは20世紀の芸術と文化をめぐるきわめて本質的なアスペクトを提示していると考えます。すなわちグローピウスは、バウハウス教育における「予備課程」、「工房教育」、「建築エンジニアリング」の同心円的な三層構造を論じつつ、「自然研究」を第二層のなかで造形活動の「素材論」、「文体・道具論」「構成・表現論」そして「空間論色彩論・構想論」と並置しています。それに対してクレーは、制作者と世界との対峙が造形活動の中核をなし、「自然研究」こそが本質だと論じます。近代人にとってじつは自然研究が困難なことを熟知しつつ、クレーは「自然との対話は不可欠な要件 (conditio sine qua non)」と明記します。クレーの模式図が明示するように、制作者は、まず大地(Erde)に身をおき、重力にあらがって立つ静的な「力学」に直面し、つぎに、世界(Welt)に身をゆだね、自由な運動への飛躍・憧憬の動的な「力学」から自己を把握する、そうしたありようを自然研究の目的におきます。他方、グローピウスはそうではない。自然研究は、建築エンジニアリングにおける素材・構成・構想と並ぶひとつでしかありません。

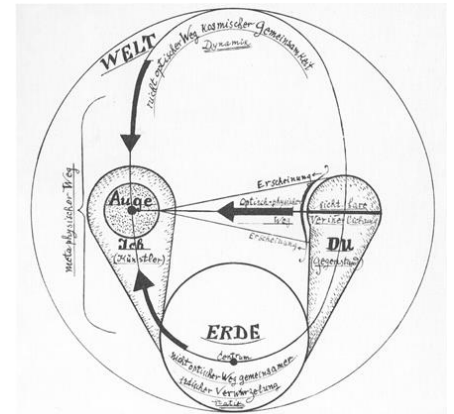


図4 クレーの模式図
(出典：Staatliches Bauhaus 1919 1923, Bauhaus Verlag, 1923, S.25.)

問題の核心は、あえて疎略な表現を用いれば、造形活動の可能性の水準で、クレーは制作者と対象世界との、つまり制作者の意識秩序と自然の物質的秩序との「同一性」を志向し、他方、グローピウスはその断絶から、「非同一性」から出発する、という差異でしょう。むしろ、グローピウスがこの二つの論考を冒頭に連続して掲載すること自体、グローピウスも「同一性／非同一性」をよく認識している事態を告げています。そもそも建築家も造形芸術家も、およそ哲学者・詩人の思想・言語や音楽家の音響と異なり、ともに表現メディアを「物体」とし、その物的秩序と意識的秩序とを直接に重ねあわせます。同一性／非同一性をめぐる主観と客観は、造形芸術では触れあい、重なりあっています。

にもかかわらず、あるいは、それゆえに、自然をめぐる同一性／非同一性に関するグローピウスとクレーとの差異、ヴァイマル・バウハウスにおける差異を看過しえないのです。

近代社会・近代文化は、新しい技術・テクノロジーで自然を抑圧・克服して、進歩の道を歩んだ。バウハウスもまさに、プロダクト・デザイン問題をたえず吟味しています。とすれば、自然をめぐる同一性／非同一性に関するアドルノの指摘を考えざるをえません。

アドルノによれば、啓蒙主義時代の以前、つまり近代にいたるまで、自然は人間に対して人間を圧倒する力を持っていた。こうした時代には、「自然美」が存在する余地はなかった——アドルノはそう指摘します。たとえば、農業に従事し大地に向かいあう人間は、自然そのものに眼をむけない、自然そのものの美、自然美をとらえる姿勢を持たなかった、との指摘です。そうした時代が終わり、自然を克服して人間社会を技術的に進歩させるという意識が生じたときにこそ、はじめて自然美の問題が生じる。こうした逆説的な認識をアドルノは提示します。しかも、アドルノの立論はさらに逆説的です。なぜなら、否定弁証法という組み立てだからです。

個別あるいは特殊な意識秩序（文化や芸術作品）が普遍的な自然の秩序や理性に飛躍する過程的論理が弁証法だと

すれば、言い換えれば、同一ならざる非同一な秩序が同一性に包摂される飛躍的な過程が弁証法だとすれば、アドルノは、近代人にはそれが不可能だとして、括弧にいれる。むしろその括弧づけは、非同一な個別的秩序がそのままその非同一性を受け入れ、しかも同一性の痕跡をペシスティックに、傷みをもって捉え返しつつ、現実を批判する取り組みを生み出すこととなります。アドルノは、現代芸術について「自然美」を取りあげる数少ない論者です。自然美は、個別的な非同一性を普遍的な同一性に包括する理念でしょうが、近現代の人間は、そうした包摂がありえないとの断念のもとで自然美に向かいあう。とはいえ、断念で意識を遮断するのではなく、その断念や傷みをてこにして現実をあらためて批判する——こうした二重に屈折した自然美が示されます。

アドルノの『美学理論』（1970）にもとづく身勝手な紹介かもしれませんが、こうした二重に屈折した自然美の議論は、現代のわれわれにとって、きわめて重要ではないでしょうか。アドルノによれば、「自然美とは、普遍的同一性という呪縛をまとして事物に即してあらわれる非同一的なものという痕跡なのである」。

5. 庭園——大地と建築と自然

今日は、題名に掲げましたように、2000年と1960年における芸術思想のパラダイム・シフト・〈転回〉を手がかりに、モダニズムの美術を考え、とくにバウハウスの活動をめぐる理解と解釈をあとづけました。いま論じたアドルノの自然美論は、1960年の転回と同時期に提出された近現代美術にむけた本質的な指摘でしょう。

この二重に屈折した自然美の問題は、端的に、1923年のバウハウス展とともに出版されたバウハウス紹介書の冒頭におけるグローピウスとクレーの問題でもあります。グローピウスは自然研究をテクノロジーの文化の一部分に位置づけつつ、自然美の同一性を断念し、機能主義的なテクノロジーと手仕事(Handwerk)の統合という現代的な、非自然の同一性の実践に価値を託します。しかしクレーは反対の立場です。クレーは、自然美の同一性を断念しつつ、けれども芸術活動の非同一的な多面性多様性に現実への批判的な対峙を託し、アドルノ的な意味での自然美を断念しません。人間や自然、庭園、建築をめぐるクレーの多種多様な技法とモチーフは、この画家のコンステレーション的造形として多元的に自然美の同一性を、その痕跡を非同一性のうちに映しだします。

この問題は、実際のヴァイマル・バウハウスでグローピウスが初期に構想した建築活動にも反映しています。グローピウスは、ヴァイマル旧市街の外に小さなジードルング（共同住宅地）をつくり、バウハウスのマイスター（親方／教員）と学生とが生活する共同住宅（教職員宿舎／学生寮）をつくり、周辺の空き地で耕作も行って食料も自給するような方式をめざしたようです。こうした共同住宅地は、ドイツ的な一種の田園都市で、とくに「生活改善運動（Lebensreform）」の一環として19世紀末から有機農産品をつくる庭園コロニーが生まれています。ベルリン郊外の「エデン果樹園ジードルング」もそのひとつです。グローピウスは、こうしたジードルングに労働組合的な活動も付加する意識があったと思われます。このプロジェクトは実現せず、1923年の「バウハウス展」で、ゲオルク・ムーへの設計にもとづく中産市民層のための機能的な個人住宅として《ハウス・アム・ホルン実験住宅》(1923)が実現しました。庭園・自然とコロニーとバウハウスとの関連は、ドイツでも研究が進捗せず、いま後藤先生が実証的な調査にもとづく最新の研究を進めておられます。

時間もないので、私の見解は控え、またクレーの庭園観と、ゲートによるヴァイマル・イルム庭園の運用・造園・建築も画像で紹介するにとどめます。ゲートはイルム庭園のなかに《ローマ荘》(1797)という建築を計画・実現しました。私の解釈では、ゲートは、庭園の力をあらゆる諸芸術のなかでも高く位置づけ、建築さえも庭園の添景（シュタファージュ）ととらえます。こうした総合的芸術観、またバウハウスのプロダクト・デザイン問題には通底して、「自然美」の同一性／非同一性のトポスが読みとれます。これは、現代文化の本質をつく要諦です。庭園が観光という文化産業のひとつに組み込まれ、感嘆の声の対象になってしまう危機的現象は、あらためて多元的に再検証しなければなりません。本日、岡田憲久先生の研究講演に参加できることは、現代の自然科学・学術のためにきわめて貴重な機会と存じます。少し長くなりましたが、以上で発表を終えます。ありがとうございました。



図5 イルム庭園とローマ荘
 (出典：Das Römische Haus in Weimar, A.Beyer u. KSW.(Hrsg.), München 2001, S.131.)

※ 2 「日本の庭—歴史の継承としてのデザインとは」

名古屋造形大学特任教授

景観設計室タブラ・ラサ主催 岡田 憲久

1. 初めに

人は森を壊し都市を作ってきた。しかし一方で都市の中での自然再生を行ってきた文化がある。それが庭である。「庭」が持つ意味を問い、今再び自然と人間の関係を問い直す時期に、今日的意味を持つ「庭」のデザインとはどのようなものかを考える。

2. 仏教の伝来とともに始まる「庭」以前の「自然と人間の関係の場・空間」

一般的に庭と呼ばれるものの歴史は仏教の伝来とともに始まる建築に付帯する空間であるが、庭以前にさかのぼって自然と人間の関係の行為、場を見てみることにより、庭の中に表現されようとしたものが何かが見えてくる。古代の支配者が都を定めるときに儀礼として高みから国や大地の相を見る「国見」。自然のエネルギーの凝縮した場（巨石群）に印をつけ祈る「磐座（いわくら）」と呼ばれる場。宇宙との交信の場であり、さらには宗教と政治を「まつりごと」として統一する場として「斎庭（ゆにわ）」と呼ばれる祭事の行われる白砂を敷き詰めただけの何も無い空間。「にわ」と呼ばれる農家の作業空間。祭りの時に柱などの印を立てて聖なる空間となる。沖縄の御嶽（うたき）と呼ばれる儀式の行われる何も無い場はその原型が今も残る近似した場である。

日本の自然は、高緯度から低緯度に長く伸びた国土であり小さな島国であることから生み出される多様で不安定な気象、起伏の多い複雑な地形、多様な植生である。そうした自然環境の中ではぐまれた日本人の自然観は、自然を文化の到達点とみなす日本人独特の、美意識、倫理、生態学的思想をはぐんできている。自然は俗塵から清め、救済するという天与の確信がはぐまれ、非居住域の野生の自然の中に入って行く行為は、修験道や隠棲者の思想を生む。

3. 日本庭園の歴史の始まり

中国、朝鮮半島から楽園思想、庭園の技術が伝来し日本庭園の歴史が始まる。道教の神仙説。仏教の須弥山説。浄土思想では西方に阿弥陀仏のいる極楽浄土があるという信仰。風水説では背山臨水などの言葉で自然のエネルギーを適切にキャッチできる場が説明される。こうした神話的形象を、自然の中から抽出された要素としての石と水と木の組み合わせによる空間構成として庭が始まる。庭以前の自然との対話の中にあつた原始アニミズム的精神の場が、非居住空間（野生の自然）の中あるいは非居住空間と居住空間の境から都市の中の居住空間の中へ移行していく。その過程で、日本人独特の八百万の神々の原始アニミズム的思考が、都市的に洗練されながらも日常生活の中に生き続けていく。その世界は、万葉集や漢詩などの歌に詠まれた自然風景の再現や、風光明媚な場所の自然風景の再現、日本国内ばかりではなく中国をも含む「名所」の要約した再現が「見立て」という手法で庭園のデザインの中に表現されていく。その空間の呼び名は、にわ、その、しま、前栽、坪と呼ばれ、明治以降に庭園と呼ばれるようになる。

4. 日本庭園の表現の特質

庭園デザインの形態は大きく整形式と自然風景式に分かれる。自然観の違いにより自然の扱い方の違いが生まれ、整形式と自然風景式とに大きく分かれる。自然<人間ととらえる西欧においては、整形式庭園が長く歴史的発展を遂げてきたが、いよいよ自然がなくなってきた、牧歌的風景すらなくなってきた産業革命の少し前、イギリスで自然風景式が生まれる。これがアメリカにわたり、個人の庭空間のデザイン手法が、公共空間デザイン手法となつたのがランドスケープデザインとなる。中国・朝鮮半島・日本では、自然>人間の自然観のもと自然風景式庭園という様式を成立させた。

日本での自然風景式のデザインの特質に、自然を時間変化のデザインとして強調して見せる手法がある。1年の時間変化、春・夏・秋・冬を桜、モミジなどの植物で強調する。春分、秋分に太陽が真東から出て真西に沈むことを空間全体の配置で受け止めるデザインがなされているのが、浄瑠璃寺の観音堂と庭園、宇治の平等院の鳳凰堂と庭園である。

悠久の時間は苔や苔むした岩で強調され、生態的変化の時間のデザインといふことができる。1日の時間のデザインとして、「汐入の庭」と呼ばれるものがある。江戸期の海の近くに作られた庭園では海水を引き入れ、汐の干満で池の形状が変化する。光と影の1日の変化を池の水の建築への映り込みの妙としてデザインとしたものもある。

5. 庭園の様式

庭園は様式として、池庭、枯山水、露地、坪庭、と分けることができる。多くの日本庭園は自然の山、谷、川、海（日本庭園では池は海として扱われる）の具象的形の縮景として描かれる「池庭」として描くことができる。時代とともに形状が複雑化し、桂離宮は池泉回遊式と呼ばれる。主建築があり、池の周りに配された茶屋の周りには、それぞれ小さな庭がしつらえられ、全体が周遊する園路によって結ばれ、個と全体が明確に整理されたデザインとなる。西欧の王侯貴族の庭園から比べれば狭い約 6ha の敷地の中を巡る園路からの景観は、ある場所では閉じ、次に開けと変化を繰り返すデザイン手法により奥行きのある深さとしての表現となる。鎌倉・室町時代には「枯山水」と呼ばれる手法が生まれる。自然の全体（山・谷・川・海）を最低限のもの（石・白砂）で表現する抽象表現である。臨濟禅では山水を描くことは、宇宙の神韻（しんいん）をとらえ大自然の機微に心を通ずる悟りの境地を表わすものとされ、禅の庭は山水画の世界をこの世に出現させるものとされた。石立僧と呼ばれる禅僧により作庭された庭が多く生まれる。桃山時代には「露地」と呼ばれる庭の様式が生まれる。市中の山居と呼ばれ、都市のただなかにありながら山の中に居するような演出が露地門から茶室までの儀礼空間として構成される。小空間の意匠の確立である。市中の山居は山の中で隠棲するよりも価値があると認識されていた。建築に光と風を入れる「坪庭」と呼ばれる空間が江戸期の町屋建築に生まれる。露地の庭園構成要素である蹲踞、灯籠、飛び石によってデザインされる。今日的庭の意味を考えると、修学院離宮が、「農の景」として描かれたことも様式の一つとして挙げておきたい。

6. 近現代の庭

自然風景式庭園の歴史的展開は縮景としての自然風景の庭への持ち込みであったが、明治以降新たなデザインとして、溪流、アカマツ林など原寸大の自然風景が、山形有朋の無鄰菴で庭のデザインとなり、その後野村碧雲荘などの庭園が植治こと 7 代目小川治兵衛によって生み出されていく。関東では武蔵野の雑木林が飯田十基によって庭の景色として持ち込まれる。京王プラザホテルの外部空間が深谷光軌により雑木林とモダンなテラスの組み合わせとしてデザインされたが、これは庭園的手法による都市空間への展開ととらえることができる。庭園空間の造形を行う庭の領域以外の人たちが出てくる。彫刻家イサム・グチ、建築家谷口吉生、現代美術作家杉本博などである。造形空間として生き物を主役として扱ってきた人たち以外の参入は、庭とは何かを再び考えさせられる。

7. 終わりに

庭とは、自然を生活空間のそばに再現させる表現空間である。あるときは社会的背景としての、それぞれの時代の建築の様式に対応した形ととり、また時の為政者が選択した宗教に対応した表現の形をとり、また自然嗜好の文化としての、詩歌、絵画を見立てとした具現化の形をとってきた。そこでの自然の再現の表現は、山と谷と川と海を縮景した池庭を主な表現としながらも、枯山水などの抽象的表現様式も生んできた。その表現が他の芸術文化と大きく異なるのはその表現の場である実体空間が生き物であることである。八百万の神々を自然の中に見る日本人独特の原始アニミズム的自然観は、都市生活の中でも詩歌、建築、美術、工芸などの芸術、文化の中で、洗練された形で生きてきたといえるが、庭もそうした文化の一つの形態である。しかしそれらと根本的に異なるのは、その表現される場が、ミクロな環境としての自然の地形、起伏、水分条件、土壌がすでにそこにあること。その場はマクロな自然環境としてそれぞれの地域の生態的環境につながった場であるということである。そこへ、日本人が原始アニミズムの意味を強く感じる自然の断片である木と水と石などの生きた構成物によって、その場における理想とされる自然を組み立てる。個々の形態も、さらには組み合わせられた全体空間も、生き物であるため変化し続ける。その場へ立ち入る鑑賞者は組み立てられたその時の状態の自然と出会う。鑑賞者の自然への嗜好の深さや違い、文化的教養の背景によって立ち入った庭を介しそれぞれが異なる自己の中の自然と出会う。自己の中の自然とは、人間の中にある生物としての自然であり、もうひとつは相反するものとしての、自然の生命からあまりにもかけ離れてしまった人間としての自然である。二つの自然が組み立てられた都市の中の自然としての庭の中で、反目が明快に意識され、そして同時に一つになるように思える。

都市の中で自然の気脈がほとんどの場所で見えなくなっている今日、その自然の気脈としてのミクロな自然、マクロな自然とつながる力ある表現がどのようにすれば可能であろうか。この庭というものが持つ表現の中にある特殊性を、生きてすでにある環境との関係の表現として読み解くとき、今日的意味を持つ表現の向かうべき方向が少しは見えてくる気がするが、その表現がどうあるべきかがなかなか見えてこない。

作庭家 岡田憲久先生の作品ご紹介



アルペン丸の内タワー公開空地(名古屋市)



太田川駅前どんでん広場/駅前広場(東) (愛知県東海市)



中部大学 工法庵・洞雲亭庭園 (愛知県春日井市)

※写真は、すべて岡田先生が撮影されたものです。

※3 研究会メンバーのご意見・感想など

○金子務先生

前田先生はバウハウス問題に最も精通した美術研究者で、まず昨年創立 100 周年を迎えたバウハウスの新美術館、ヴァイマルという自己批判する歴史的空間と環境にある新建築物の意義を導入部とします。そして科学と芸術の、AI 等の新技術にみる科学と芸術の相互補完的關係ではない、もう一つの相対的緊張關係に着目していきます。先鋭化する自然主義の近代科学と対峙する、哲学者ガダマー、1960 年の「歴史主義的転回」に示される脱自然主義的な長いポスト・モダンの問題です。それは再統一後のドイツに生まれた 2000 年の「イメージ論的転回」に集約されています。ここで、英米流の「イメージ」とドイツ流の「ビルト（像）」の同一性と差異性が問題になるかも知れません。バウハウス創設の二人、グロペウスとクレーの「自然研究」の態度の違いと關係するかも知れません。

前田先生は自然美の問題、個々には違う美しさを貫く普遍的な美という、「二重に屈折した」自然美の問題から転じて、岡田先生の日本庭園論に話を繋ぎました。

岡田先生のお話は、日本庭園を巡る歴史主義以前の歴史そのものです。西欧の整形式でない自然風景式日本庭園では、空間だけでなく年月日の時間的変化を生態学的にデザインする点に特徴がある、という指摘は興味深いものです。数多くの岡田作品の写真と共に、原始アニミズムの洗練化したものが日本文化の特徴という指摘で括られた岡田先生のお話は、歴史主義的転回の空間の具体例として、前田先生のお話と共鳴するものでした。

○酒井邦嘉先生

私の専門は脳科学で、岡田先生の仰った「人間と自然の対比」について深い関心を持っています。それが東洋と西洋の違いだと見なすことも可能で、この二つの考えに重なりはないように見えますが、そこにどう折り合いを付けるかというのが、まさに芸術のテーマではないかと思いました。また、「アート」という言葉自体、「人工」という意味を内在しており、前田先生の仰った「アート」の意味付けや、それを自然科学でどう捉えるかということにも「人間」が介在するということになるでしょう。そういう意味では、この問題は、逆説的な問題だと思います。宗教や倫理の問題について深くアプローチしてきたこの科学隣接領域研究会は、最も大事な問題に踏み込んだと言えるのではないのでしょうか。

○正木晃先生

岡田先生・前田先生のお話は、私が宗教を研究対象としていること、とりわけ宗教的な真理をどう具体的に視覚化するか（図像学／イコノロジー）という点に強い関心があることもあって、とても有益でした。

ご存じの方も多いと思いますが、宗教には全体的な傾向として、芸術（アート）に対して肯定的なタイプと否定的なタイプがあります。ただし芸術（アート）といっても、いろいろなジャンルがあるので、ここでは視覚表現に限定します。一神教を例にとれば、キリスト教は一時的に偶像破壊（イコノクラスム）はありましたが、おおむね肯定的です。しかし、ユダヤ教やイスラム教は原則として否定的です。また、同じキリスト教でも、パスカルのように懐疑的な見解もありました。

仏教はおおむね肯定的ですが、濃淡はかなり見られます。日本仏教を例にとれば、密教系は肯定的どころか、最高真理は言葉では表現できないのに対し、マンダラのような視覚表現では十分に可能だといぐあい、非常に積極的でした。同じ浄土教系でも、法然の浄土宗は肯定的ですが、親鸞の浄土真宗はあまり熱心ではありませんでした。その証拠に、美術展でも文字資料ばかり並んでいます。禅宗の場合は複雑です。研究会の際も申し上げたとおり、ひたすら修行に精進し最も偉大とされる祖師たちは無関心だったのに対し、政治権力の庇護下にあった禅僧たちは積極的でした。このように、宗教と芸術の關係は一筋縄では論じられないものがあります。この意味でも、両先生のお話、私は大いに触発されました。

○前野隆司先生（ご都合により途中で退席されています。）

非常に勉強になりましたし、不勉強も分かりました。聞きたいこともありますが、頭を整理して、もしかしたら改めてご質問させていただくかもしれません。よろしく願います。

○後藤文子先生

今日は参加の機会をいただき、あらためて御礼申し上げます。私は西洋の近代美術を専門に研究し、もともとは絵画の研究からスタートしたのですが、徐々に関心が動いて、今は近代のドイツ語圏を中心に、絵画・彫刻・工芸・デザイン・建築などからなる多様な造形芸術のいわば中核として庭園芸術をとらえ、そうした理解から研究を進めています。

今日、前田先生と岡田先生のお話を拝聴してとても興味深く思いましたのは、前半の前田先生のお話で、さまざまなトピックスが出るなかで、建築の問題が前面にでる解釈です。しかしながら、最後にゲーテのイルム公園の中の《ローマ荘》をスライドで示され、ローマ荘に対する今のヴァイマルの研究者の評価として、庭という造形が建築の「添景」ではなく、むしろ建築のほうが庭の「添景」なのだという一般常識を覆す捉え方が示されました。この点を非常に興味深く思いました。

いずれにしても、建築家が庭を造るという問題は、近代のヨーロッパ芸術でとても大きな一つのトピックスにほかなりません。そうしたことを考える契機として、庭と自然の関連で、建築の問題を前面におく取り組みを非常に興味深く思いました。

一方、岡田先生が古代からの日本の庭園の伝統をたどってくださった講述で、建築があまり前景・前面に出なかったことがとても印象的でした。とりわけ建築家が庭を造るという例で、先生が示されたのは、唯一、現代の谷口吉生さんの作品で、それ以外は全て建築家ではない作家による作品でした。また、先生のお話の冒頭で、中部大学の作庭のことに触れながら、建築と庭の関係や、人と庭の関係の問題をお話くださったとき、実際に庭の理解において建築がむしろ影をひそめてくるという事態が日本庭園の一つ大事な側面かとも存じました。

※その他の出席のメンバーについては、準備中です。