

Title	植栽建築家をめぐる「気象芸術学」試論： チャールズ・ダーウィンからミース・ファン・デル・ローエへ
Sub Title	Eine Reflexion über den Gartenarchitekten unter dem Gesichtspunkt der "Meteorologischen Kunstwissenschaft" : Von Charles Robert Darwin bis Mies van der Rohe
Author	後藤, 文子(Goto, Fumiko)
Publisher	三田哲學會
Publication year	2013
Jtitle	哲學 No.131 (2013. 3) ,p.181- 203
JaLC DOI	
Abstract	<p>Die traditionelle Kunstwissenschaft sieht das Kunstwerk wesentlich als eine Seinsform, in der das Kunstwerk als materielle Substanz, sei es die bemalte Leinwand, Bronze oder Eisen, existiert, und daher mit seinem Standort eng verbunden ist.</p> <p>Die moderne Kunst, die den lebendig sich stetig verändernden Organismus und das Leben an sich als ihre wichtige selbständige bildnerische Grundlage betrachtet, verlangt nach einem neuen Konzept, um den Schaffensprozeß der modernen Künstler, die sich vielseitig mit dem Raum-Zeit-Problem auseinandersetzen, zu interpretieren, sowie die Dynamik, die das Kunstwerk in sich beinhaltet, zu begreifen. Zu diesem Zweck wird die Meteorologische Kunstwissenschaft konzipiert. Mit dem Begriff des Wetters bezeichnet man diejenigen optischen und atmosphärischen Erscheinungen, die beim Wechsel der Zustände von Luft und Wasser auftreten. Die Meteorologische Kunstwissenschaft nimmt dieses Wetter als ein Modell für die Kunstforschung und betrachtet das Kunstwerk als ein raum-zeitliches Phänomen unter dem Gesichtspunkt der prozesshaften Phasenwechsel.</p> <p>Der vorliegende Aufsatz behandelt die moderne Architektur in der Zeit von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, einer Zeit kulturtheoretischer Paradigmenwechsel, in der der Gartenarchitekt als Vermittler zwischen der anorganischen und der organischen Welt eine der Moderne eigentümliche Stellung einnimmt.</p>
Notes	投稿論文
Genre	Journal Article

URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000131-0181
-----	---

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

投稿論文

植栽建築家をめぐる「気象芸術学」試論

——チャールズ・ダーウィンから

ミース・ファン・デル・ローエへ——

後 藤 文 子*

Eine Reflexion über den Gartenarchitekten unter dem Gesichtspunkt der “Meteorologischen Kunstwissenschaft”: Von Charles Robert Darwin bis Mies van der Rohe

Fumiko Goto

Die traditionelle Kunstwissenschaft sieht das Kunstwerk wesentlich als eine Seinsform, in der das Kunstwerk als materielle Substanz, sei es die bemalte Leinwand, Bronze oder Eisen, existiert, und daher mit seinem Standort eng verbunden ist.

Die moderne Kunst, die den lebendig sich stetig verändernden Organismus und das Leben an sich als ihre wichtige selbständige bildnerische Grundlage betrachtet, verlangt nach einem neuen Konzept, um den Schaffensprozeß der modernen Künstler, die sich vielseitig mit dem Raum-Zeit-Problem auseinandersetzen, zu interpretieren, sowie die Dynamik, die das Kunstwerk in sich beinhaltet, zu begreifen. Zu diesem Zweck wird die Meteorologische Kunstwissenschaft konzipiert. Mit dem Begriff des Wetters bezeichnet man diejenigen optischen und atmosphärischen Erscheinungen, die beim Wechsel der Zustände von Luft und Wasser auftreten. Die Meteorologische Kunstwissenschaft nimmt dieses Wetter als ein Modell für die Kunstforschung und betrachtet das Kunstwerk als ein raum-zeitliches Phänomen unter dem Gesichtspunkt der prozess-

* 慶應義塾大学文学部准教授（美学美術史学）

haften Phasenwechsel.

Der vorliegende Aufsatz behandelt die moderne Architektur in der Zeit von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, einer Zeit kulturtheoretischer Paradigmenwechsel, in der der Gartenarchitekt als Vermittler zwischen der anorganischen und der organischen Welt eine der Moderne eigentümliche Stellung einnimmt.

1. 流動する大地

「広い芝の生えた平地を見ると、その美しさは平坦さからきているのだが、その平坦さは主として、すべてのでこぼこがミミズによって、ゆっくりと水平にさせられたのだということを思い起こさなければならない。このような広い面積の表面にある表土の全部が、ミミズのからだを数年ごとに通過し、またこれからもいずれ通過するというのは、考えてみれば驚くべきことである。鋤は人類が発明したものなかで、最も古く、最も価値あるものの一つである。しかし実をいえば、人類が出現するはるか以前から、土地はミミズによってきちんと耕やされ、現在でも耕やされつづけているのだ。」ⁱ

チャールズ・ダーウィン (Charles Robert Darwin, 1809-1882) の最晩年の著作『ミミズと土 —— ミミズの作用による肥沃土の形成およびミミズの習性の観察』(1881年)は、彼がまだ20代だった頃にふとしたきっかけでミミズの果たす地質学的な重要な役割に気づいて以後、生涯にわたるその生態観察と精密な行動実験から得た知見をまとめた稀有の研究書と

ⁱ Charles Darwin, *The Formation of Vegetable Mould, through the Action of Worms. With Observations on Their Habits*, London: John Murry, 1881. (邦訳: チャールズ・ダーウィン著, 渡辺弘之訳『ミミズと土』平凡社, 1994年, 284-285頁). なお, この問題を扱う文献として以下を参照: 田中純「方法の生態学 —— ダーウィン, ベンヤミン, 宮本常一 ——」『都市の詩学 —— 場所の記憶と徴候 ——』東京大学出版会, 2007年, 325-344頁.; 港千尋『ヴォイドへの旅 —— 空虚の創造力について』青土社, 2012年.

して知られている。ダーウィンはここで、構造的に発達した脳も、手足もなく、わずかな嗅覚をもつほかは目や耳といった分化した感覚器官も持ちあわせず、触覚のみが発達したこのきわめて下等な紐状の生物が、しかしながら実は、朽ちた葉や泥を土壤に変化させ、人間の想像をはるかに超える長い年月をかけて広大な大地の凹凸をならして耕し、地球の表面に肥沃で有機的な土壤の層を作りあげているばかりか、土壤を移動すらさせてきたという驚愕の結論を導きだす。

研究のきっかけはイングランド中部スタッフォードシャーの牧草地での観察にあった。この牧草地は1827年に生石灰が厚く撒かれたのち、一度も耕されなかった土地にもかかわらず、それから10年後の1837年に穴を掘ったところ、断面にはまず地表から厚さ0.5インチで芝生の根の絡み合った層が形成されており、さらにその下2.5インチ、つまり地表から3インチのところには粉々もしくは小さな塊をなす石灰層が走っていた。とりわけこの石灰層より下の土が礫もしくは粗い砂なのに対して、石灰層の上の土は黒く細かい肥沃土になっており、この点が注目された。また、このときの掘削に先立つ1833年もしくは1834年の時点で牧草地の一部に撒かれた石灰殻は、1837年の掘削時には地表から1インチの深さに確認され、その上には黒い点のラインが認められた。ミミズの糞塊である。掘削から4年9か月後にふたたびこの牧草地を調査すると、石灰層も石灰殻の層もともに以前の調査時よりもさらに1インチほど深く沈んでいる事実が判明した。ダーウィンはこれらの観察結果をもとに、ミミズの生態に起因する土壤の埋没プロセスに思い至る。ミミズは毎年、平均して0.22インチもの厚さの肥沃土を地表に運びだし、牧草地の表面に広げてきた、という信じがたい事態であるⁱⁱ。

この推論をさらなる確信へと導いたのは、別の観察だ。1841年に耕作されたダーウィンの牧草地はその時点ではフリントと呼ばれる粗い岩石で

ⁱⁱ 同書, pp. 129-131. (邦訳 123-124 頁参照).

厚く覆われていたため、子供たちがこの牧草地の斜面を走りおると「石が一緒にからからと音をたてて崩れ落ちた」ⁱⁱⁱ。しかしそれから30年にわたり休耕地であった後の1871年には、同じ牧草地の表面には芝生が茂り、フリントはいっさい見当たらなくなっていた。調査の結果、地表を覆う芝生は0.5インチの厚さを持ち、その下に2.5インチの厚さで肥沃土が広がり、さらにその下にフリントを大量に含む粗い粘土層が確認された。この事実からダーウィンは、ミミズの糞を集めて重さを量る観察を通して、1年に1エーカー（約0.4ヘクタール。計算によりこの面積にはミミズが53,767匹生息していると推定）当たり10~20トンの土をミミズが地表に持ち上げ、表土形成に寄与していると確信した。この土の量はなんと、平らな土地に広げるとおよそ3~6ミリ堆積する分量に相当する^{iv}。

では、そもそもそれだけの分量の土はどのようにして生み出されたのか。この点に関してダーウィンは、ミミズが巣穴に引き込む大量の枯葉の種類と数を正確に分類・計測し、それらが消化され有機物として土壤に排泄される様子を観察する。さらに、枯葉の観察のみならず、たとえばミミズの体内にみとめられる土塊を分析すると、そこには有機物以外にも岩や砂粒、あるいはタイルやレンガなど建築物の建材を細かく粉砕した粒子すら含まれていた。つまり、それらはミミズの消化器官である砂嚢によって磨り潰されたものであり、排泄されることで土壤の形成を助けていた。ミミズが体内で小さく磨滅して排泄する粒子がふたたび土とともにミミズの体内に取り込まれる、という過程が長い年月において幾度となく繰り返されていたのである。

こうしたミミズの生態について、ダーウィンは『ミミズと土』の結論で述べる。「ミミズは細かい根を持つ植物の生育、あらゆる種類の芽生えの生育のためにすばらしい方法で土地を用意する。ミミズは定期的に土を空

ⁱⁱⁱ 同書, p.143. (邦訳 132頁).

^{iv} 同書, pp.158-175. (同上 145-159頁).

気にさらし、ふるう。そのため、ミミズが呑み込めない大きな石はその中に残ってはいない。ミミズは、園芸家が最も大事にしている植物のために細かい土をつくる時のように、すべてのものをお互いによく混ぜ合わせる^v。ダーウィンの傑出した観察力は、季節の移ろいを敏感に感受するはずの人間の眼にも不変不動の風景としてしか映じかねない大地ながら、実はその土の中で大量に生息する微細なこの生物の働きによって、人間の尺度をはるかに超える長い時間をかけて大きく流動している事実をあらためて我々に突きつけ、気づかせてくれる。実際、ダーウィンのミミズ観察は先述の土壌形成にとどまらず、土壌そのものの移動という結論をも導き出している。すなわち、緩やかな勾配の傾斜地においてミミズがその穴から排出した糞塊を集め、重さを測量して比較した結果、勾配の下側ではその上側に比べてミミズが地表に運び上げた物質が2倍の量に達している実態が明らかになった。ダーウィンの測定によれば、典型的なイングランドの斜面10メートルにつき1年に0.5キログラムの土壌が下方へ移動しており、つまりミミズによる土壌の再処理に伴ってそれは斜面の下方へと移動し、結果的にイングランドとスコットランドのミミズは年間におよそ5億トンの土壌を移動させている——ダーウィンはそう、結論づけた。

地質学者デイビット・モントゴメリーは2007年の論考において、本論冒頭に引用したダーウィンの見解を踏まえ、こうしたミミズの働きはまさしく「自然の庭師 (nature's gardeners)」として評価されるべきで、事実ダーウィン自らもそのように理解していたと明言する^{vi}。つまり2~3世紀という長い時間をかけて土を完全に耕してしまうミミズ＝「自然の庭師」は、19世紀の科学者ダーウィンが「環境の変化に反応する動的なシステ

^v 同書, pp. 309-310. (邦訳 282 頁)。

^{vi} David R. Montgomery, *Dirt. The Erosion of Civilizations*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2007, p. 12. (邦訳: デイビット・モントゴメリー, 片岡夏実訳『土の文明史——ローマ帝国, マヤ文明を滅ぼし, 米国, 中国を衰退させる土の話』築地書館, 2010年, 15頁)。

ム」^{vii}として理解した土壌こそ「岩と生物の動的な接点」^{viii}にほかならない事実を、換言すれば、地球というシステムにおけるいわゆる岩石圏と生物圏の接点にあって両者を媒介する土壌という存在様態を認識させてやまないのである。

2. 芸術作品と場所と風景

ところで、大地が流動しているというこの事実は、われわれの常識的な観念を驚きに満ちて覆すばかりでなく、芸術と自然、芸術と風景、あるいは芸術と環境に関する芸術学や美術史学の議論にとっても、けっして見過ごしえない大きな問題である。そもそも「もの」として存在する様態を第一義的な特性とする美術作品＝造形作品は、かならずどこかにそれが存在するための「場所 (Standort)」を必要とする。美術作品は、ある広さをもった場所を占め、そこに存在する。なかでも建築は、それが人の住まうための家であれ、公共的な建造物や記念碑的建造物であれ、あるいは過去に起こった歴史上の忌まわしい出来事を二度と繰り返さず、その記憶を風化させないために今と未来へと警鐘を鳴らすために建設される警告碑であれ、それらが建てられる手続きによって何らかの具体性をもった固有の、ときに象徴的な意味を、その場所に付与する。建築や記念碑等が建てられた場所は、ただ茫漠とした空間的な広がりであった事態に終止符をうち、そこを歴史化し、物語化し、固有の意味を獲得するのである。建築や記念碑の建設が、それまでその場所がもっていた意味をまったく新たに組み替えてしまう場合も少なくない。いずれにしても造形芸術にとってなくてはならない場所の特性は、具体的に実在する「もの」としての作品存在と強く結びついた「不動性」であるとみなして、およそ不当ではない。

^{vii} 同書, p. 13. (邦訳 16 頁).

^{viii} 同書, p. 13. (邦訳 16 頁).

西洋の伝統では、そのように確固とした不動の大地に樹木が茂り、教会や家々の建ち並ぶ景観を、人びとは「風景（地景 Landschaft）」として捉えてきた。古高ドイツ語 *landscap* に遡れば、それが語源的に「一定の歴史的、政治的、経済的まとまりをもった土地に住む人びとにとって共通の領域や環境」^{ix}をも意味したように、16世紀以降に展開する風景画は、ただ森や川や雄大な山々などの広大な自然の景色のみを描写するのではなく、かならずや人びとの日々の営みを示唆するような、まさしく人間の手で作られた建築など人工的な産物を自然とともに、また自然との対比において表現してきた。そして風景画が展開するとともに18世紀には、ピクチャレスク美学が生まれ、風景そのものをあたかも自足した二次元的な視覚対象とみなし、距離をとってそれを眺め、享受する美的鑑賞の態度も成立する。

そのような西洋芸術の伝統に対して、時代を下って20世紀後半、1970年代以降の環境美学は、ピクチャレスク美学的な自然への態度を批判し、むしろ自然とは、人間が視覚のみならずそのほかの感覚をも発動させて全身でそのなかへ分け入り、さまざまな生きた関係を取り結ぶ、まさに生息環境（ビオトープ）であると主張した^x。本来は実際に人間が生きて日々の暮らしを営んでいる自然環境を、美的な鑑賞態度にもとづいて視覚的な景色へと還元してしまう態度への批判である。風景は、私という主体がいままさに自分の足で立つ居場所において、私自らの五感を通して「そのつど変項である自己知覚」によって生起する事象であり、さらにまた、そうした自己知覚と、いままさに私が在る場所とを同時に感知すればこそ「わ

^{ix} 西村清和「風景の美学」、『日常性の環境美学』西村清和編著、勁草書房、2012年、3頁。

^x 「もの」としての芸術作作品を中心に据えた従来の美学に対して、日常生活環境において生じるさまざまな美的現象や美的経験をそれらにより即して議論するアプローチとして、西村清和、前掲書を参照。

たしの意識の現在へと浮上してくることで経験される美的現象^{xi}として説明される。たしかに、ビオトープとしての環境において生起する美的現象や美的経験は私の知覚という変項ゆえに変化する、という指摘には説得力がある。

だが、そこでの変化は、あくまでも私という主体を考察の中心に据えてこそ、はじめて「そのつど変項である自己知覚」との関係のうちに捉えられるのではないか。言い換えれば、芸術作品と結びついた場所そのものの不動性と、そのような場所と固定的に結びついた芸術作品の固体性は、実は従前のままに相変わらず前提とみなされているのではないだろうか。

あらためて、「流動する大地」を想起しよう。19世紀末にダーウィンがユニークなミミズ観察と実験を通して明らかにした「流動する大地」とは、従来の美術史研究や環境美学のアプローチによってほとんど掬い上げられなかったダイナミズムの位相であると明記しておこう。それは、芸術作品とその存在を支える場所との固定的な関係性や、絵画的なものとして風景を眺める美的な享受を前提とする従来の芸術学的アプローチとは異なり、固体性や不動性ではなく流動性を、つまり時間を伴ってダイナミックに変化し動くことを重視するアプローチによって、まずは足元の大地そのものに向き合うことを我々に促してやまない。

無論、ここでの大地とは、土壌にほかならない。それは動植物を育む存在様態であって、もはや長閑な野原や庭の風景にはとどまらない。だからこそ、それはダーウィン自らが「環境の変化に反応する動的なシステム」として理解したように、いわゆる地球システムを構成する大気圏（大気）・水圏（液体状の水）・雪氷圏（氷）・岩石圏（固体）・生物圏（生物）の間で、エネルギーと物質の流れによって生じている相互関連性や地球規模のエネルギー循環、ひいては天文学的な宇宙にまで我々の視線を導いてゆく。

^{xi} 西村清和，前掲書，14頁。

3. 土壌と植生から気象学, そして気象芸術学へ

そもそも「土壌 (Erde, Boden)」という概念は、自然科学的な定義によれば「有機物や岩石・鉱物の破片などから構成される固形部分の固層、水溶性成分を溶かしている液体の部分の液層、水蒸気や二酸化炭素などの気体成分 (土壌空気) の気層」という三つの層からなり、「地殻表層の地表を被覆し、植物を支え (中略) 岩石の風化物や未固結の堆積物を無機質の材料、そこに生育する動植物の遺体を有機質の材料として、様々な物理的・科学的・生物学的な総合的作用により、長い時間の中で形成されたもの」^{xii}を意味する。その生成には多分に気候が作用するゆえに土壌で育まれる植物もまた気候の影響を受ける一方で、植物は大気との間で放射エネルギーの「吸収・反射・射出、運動量・熱・水の交換、光合成・呼吸などによるガス交換を行」うため ^{xiii}、そのことに起因して、或る地域的な広がりとして生育する「植群=植生 (Vegetation)」としてそれを見た場合には気候システムに重大な影響を与え、逆に、植生はそこでの環境条件に左右されてもいる。そして、人間にとってきわめて身近な足元にあるこの土壌を見据えつつ、植物の生育と植生をもこうしたエネルギーと物質のダイナミックな連鎖のうちに捉え、全体のシステムを解明する取り組み、それが「気象学 (Meteorologie)」にはかならない。

元来、天空や大気中で生じる現象を意味するギリシア語の meteoron を語源とし、この語に由来するメテオール (Meteor), すなわち「宇宙空間を運動している微小天体が地球の大気圏に突入するとき大気との摩擦によって発熱し、明るい光の筋となって観測される」^{xiv} 流星と、その流星が地上まで達して回収される隕石や隕鉄を論じる観点に一科学としての端を

^{xii} 中川慎治「土壌」, 『気象科学事典』日本気象学会編, 東京書籍, 1998年, 396-397頁。

^{xiii} 中川慎治「植生」, 『気象科学事典』(註xii), 258頁。

^{xiv} 大西晴夫「流星」, 『気象科学事典』(註xii), 531頁。

発する気象学は、地球大気中に生起するさまざまな大気現象を研究対象とする自然科学の一分野である^{xv}。紀元前4世紀にアリストテレスによって著された世界で初めての気象学に関する書物に始まり、15～16世紀の大航海時代に帆船航海者によって観察された熱帯貿易風や中緯度偏西風などの風系図が開発されると、それに続く17世紀以降の大気大循環論の基盤を形成し、さらに水蒸気の相変化に着目して大気現象を論じたデカルトを経て、19世紀の天気図を中心とする総観気象学へと発展する。そして、気球観測によって成層圏が発見された20世紀初頭以後、観測手段の拡大に支えられる現代気象学は自然認識の体系化を目標とする時代を迎えている^{xvi}。

そもそも、気象学が解明する地球大気中で起こるさまざまな大気現象とは、具体的には「雨、雪、雲、霧、雷など、水の相変化が関与しているもの、風、吹雪など大気運動によるもの、虹、しんきろう（蜃気楼）などの光学現象」^{xvii}を指しているが、ひとたび芸術領域へと眼を転じるなら、従来の美術史研究は主として、たとえば画家ウィリアム・ターナー（Joseph Mallord William Turner, 1775-1851）、ジョン・コンスタブル（John Constable, 1776-1837）ら19世紀前半のイギリス風景画における大気表現についてみても、近代芸術がそうした大気現象をいかに主題化し、造形的に表現してきたかを議論してきた。周知のように、トーマス・フォスター（Thomas Forster, 1789-1860）やルーク・ハワード（Luke Howard, 1772-1864）ら同時代の気象学者の研究動向を踏まえて空の雲の変化を描いたコンスタブルは晩年の1836年6月16日に王立協会で行った講演のなかで、「絵画は科学であり、自然法則の探求として追究されなければならない。風景画を自然哲学の一分野とみなしてなぜいけないのか？ 絵画はその分

^{xv} 廣田勇「気象学」、『気象科学事典』（註xii）、136頁。

^{xvi} 廣田勇、同上、『気象科学事典』（註xii）、136-137頁。

^{xvii} 廣田勇「気象」、『気象科学事典』（註xii）、133頁。



図版1 ジョン・コンスタブル《雲》, 油彩・紙, 1822年

野における実験ではないか」^{xviii}と述べた。これは、近代美術史の文脈に即して言えば、画家の関心が従来のアトリエでの制作を基盤とする対象再現的な物語絵画から、外光のもとで刻々と変化する自然現象を科学的な眼をもって捉える視点へと移行する過渡的な状況を示している。

では、気象学が近代芸術におけるそのような制作論的転回にとって少なからず必然的な契機であり得たのはなぜか。近代の気象学が研究の対象とするさまざまな大気現象が芸術にとってもつ意義とは何か。

気象とは、雲や霧、あるいは雷などの水の相変化であり、風や吹雪など大気の運動であり、また、虹や蜃気楼などの光学現象であって、つまり、それらはいずれも人間が目視や五感を通じた体感によって直接的に捉えうる自然現象であるが、その特性は、大気中の或る区域に空間的な広がりをもって生起すると同時に時間的に変化する液体的ないし気体的な現象に認

^{xviii} John Constable, From Lecture IV, 16. June 1836, in: Charles Harrison/Paul Wood/Jason Gaiger (eds.), *Art in Theory 1815-1900. An Anthology of Changing Ideas*, Malden/Oxford/Carlton: Blackwell Publishing Ltd., pp. 130-131.

めてよい。空に浮かび刻々と姿を変える雲に関心を抱き、それを描いたコンスタブル（図版1）や色彩による大気表現を探究したターナー以後、間もなく数十年後には印象派の時代を迎えるが、近代芸術が自律的な造形として従来の遠近法的空間から知覚空間へと空間概念を大きく組み替えてゆくプロセスにおいて、空間造形における時間の概念は20世紀に至るまでもっとも重要な問題の一つであり続ける。その意味で、場所の不動性と結びつき、絵具の塗られたキャンヴァスやブロンズ、あるいは鉄といった「もの」としての固体性を自ら逃れがたい特性とする芸術作品にとって、気象はまさに、存在様態として対極的な現象にほかならない。空間-時間問題を同時に生起させるダイナミックな気象現象の液体性・気体性は、固体としての造形芸術作品の原理を問い直す契機として、芸術家たちの制作論に、まったく新しい位相をもたらしたに違いない。

この小論にて構想を試みる新しいコンセプトとしての「気象芸術学 (Meteorologische Kunstwissenschaft)」はそれゆえ、生き生きと変化する有機体性・生命性を造形の自律的な原理として引き受け、空間-時間問題と多様に向き合う近代の芸術家たちの制作プロセス、ならびに彼らの作品が内包するダイナミズムを解釈するために提起されるのである。気象芸術学は、芸術作品をある特定の場所に画定された固体的な存在へと囲ったり、固定的な存在へと押し戻したりしない。そうではなく、むしろ空間-時間の液体的・気体的な相変化のもとに流動してやまない位相から芸術作品を解釈するために提起される。

気象芸術学の視点から、本研究が主たる具体的な考察対象とするのは、物理的な意味でも歴史性という点でも「場所」との結びつきがもっとも強い造形芸術としての建築、とりわけ19世紀後半から20世紀前半にかけての近代建築である。それは新たな技術時代を迎え、伝統的な荷重と支持を原理とする西洋建築の様式がもはや崩壊し、内部と外部の空間を明瞭に隔てる従来の堅牢な石の構造体に代わり、それとは対照的に、いわゆるガラ

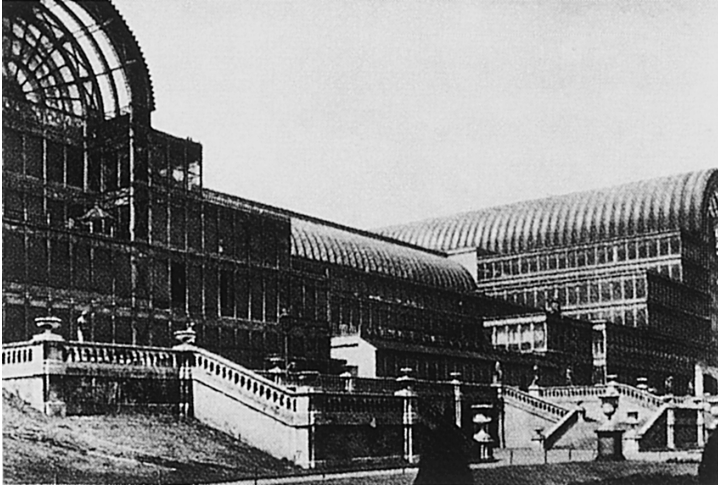
ス建築，すなわち内部空間と外部空間の知覚的な連続や相互浸透ないし揺らぎを可能にするガラスの被膜に覆われた鉄骨の構造体が登場する時代である^{xix}。ほかでもないこの時期に建築は，土壌およびそこで生育する植物と建築体との不可分な関係性を，それまでにない様相のもとで，しかもとりわけ建築の空間と構造という建築原理の水準で顕在化させたのである。

4. 文化論的転回期としての近代と「植栽建築家」

議論の端緒として，イギリス人建築家ジョゼフ・パクストン（Sir Joseph Paxton 1803-1865）の《ロンドン万国博覧会水晶宮殿》（1851年，図版2，3）に着目したい。66,000平米という広大な面積を有し，新たな技術時代の到来を象徴する鉄骨とガラスのこの巨大建築が実現した背景に，建築家パクストンが実は，みずから稀少な植物の栽培を手がける「庭師（gardener）」で，また庭園をデザインする「造園家（garden designer）」でもあり，さらには植物図鑑『パクストンの花の庭園』（1882-1884年）^{xx}を執筆する「植物学者（botanist）」でもあった事実を見逃してはならない。ハイドパークに《水晶宮殿》が忽然と姿を現すためには，《チャッツワース大温室》（1836-1840年，図版4）や《オオオニバス栽培のための

^{xix} ジョージ・ケベッシュが『視覚の言語』（1944年）において提起した物理的な明澄さに限定されることのない知覚における透明性の議論を想起したい。すなわち，彼は「透明性とは透明であるという視覚的な特性以上のものであって，より広範に及ぶ空間の秩序をも含意している。透明性は空間的に別々の場所を同時に知覚可能にする。空間は後退するばかりでなく絶えず揺れ動いている。個々の像は近くにも遠くにも見えるゆえに，複数の透明な像の位置には二重の意味があると言うべきだ」と定義し，そして，そうした特性を意識的に導入することで「拡散的な空間の眺望」を同時的に把握可能にしているのがほかならぬ近代建築であると指摘する。反射や鏡像効果のあるガラス面が互いを妨げることなく相互浸透（interpenetrate）すれば，知覚的な空間性は増幅される。Gyorgy Kepes, *Sprache des Sehens, Neue Bauhausbücher. Neue Folge der von Walter Gropius und Laszlo Mohoy-Nagy begründeten >Bauhausbücher<*, hrsg. v. Hans M. Wingler, Mainz: Florian Kupferberg Verlag, 1944, S. 63.

^{xx} Professor Lindley and Sir Joseph Paxton (eds.), *Paxton's Flower Garden*, London/Paris/New York: Cassell & Company, Ltd., 1882-1884.

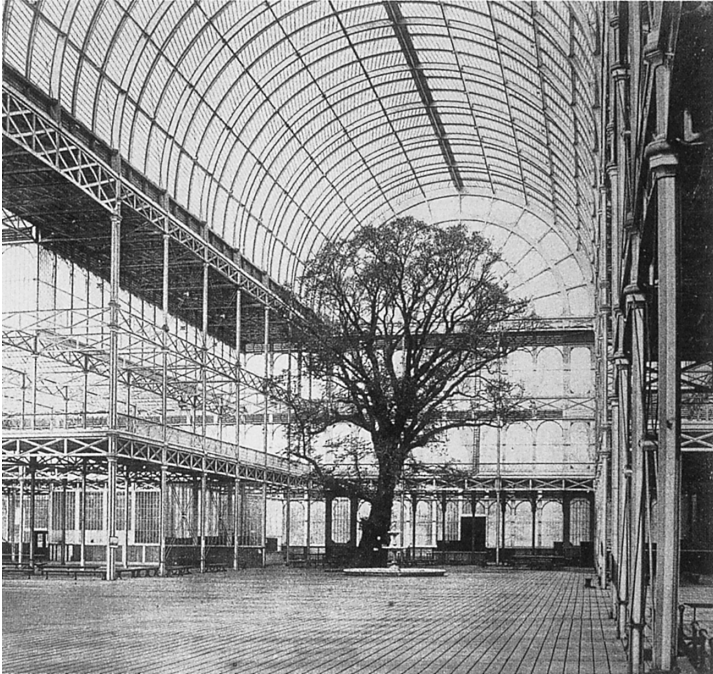


図版2 ジョゼフ・バクストン《ロンドン万国博覧会水晶宮殿》，1851年

水槽）（1850年，図版5）など，植物育成のための暖房といった特殊設備を備えた建築での成功が不可欠であった。このことはすでに建築史ではよく知られているとしても^{xxi}，あらためてここで考慮すべきは，建築の原理そのものがその本質において大きく転換し，モダニズム建築の代名詞とも言うべき鉄骨のガラス建築が成立するその出発点に，無機質な物質（鉄，ガラス）と有機体（植物，植生）という，一見して対立しあう素材と機能が必然的で密接な関係のうちに共存する事態そのものであろう。

近世以降の人間と自然との親和的な関係を喪失しつつあった十九世紀後半の時代であればこそ，近代は，有機体的生命的な場と向き合わざるを得ないエコロジーの時代を迎える——文化論の視点に立ってそう語れば，なるほど周知の言説の反復に響きかねない。だが，本論で注目するエコロ

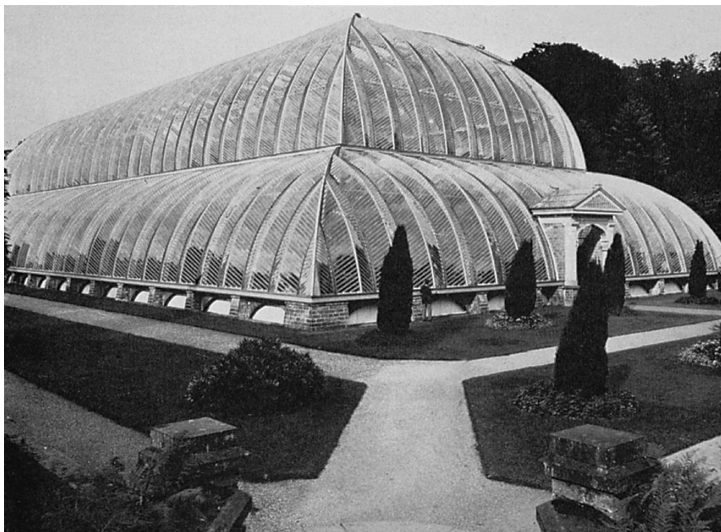
^{xxi} この点については以下を参照：Stefan Koppelkamm, *Künstliche Paradiese. Gewächshäuser und Wintergarten des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Wilhelm Ernst & Sohn Verlag für Architektur und technische Wissenschaften, 1988, S. 26–28.



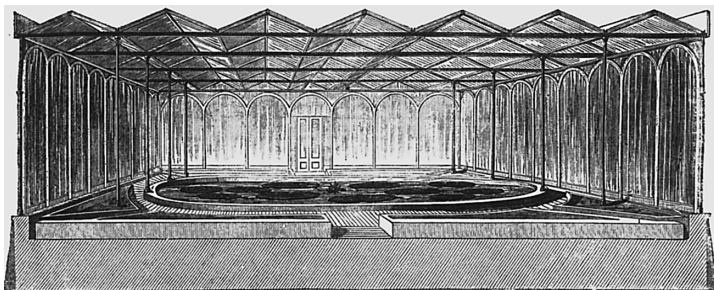
図版3 ジョゼフ・バクストン《ロンドン万国博覧会水晶宮殿》，1851年

ジーとは、1860年代にドイツの生物学者エルnst・ヘッケル (Ernst Haeckel, 1834-1919) がギリシア語の「家 (oikos)」にもとづいて自然界の生態環境を指す語として用い始めたそれと必ずしも同義ではない。ヘッケルの指摘をさらに広げてダーウィンが論じたような、流動する大地・土壤こそを「家」とみなす独特なエコロジーなのである。鉄骨のガラス建築に象徴される新たな文化論的局面に直面した人類が、本論冒頭で言及したミミズの習性と土壤形成およびその移動に関するダーウィンのエコロジー研究を同時代に育てていたことは、けっして偶然ではない。

重要な点は、繰り返すまでもなく、特定の場所と結びついた堅固な固体性を特性とする不動の構造体の作り手たる建築家が、ほかでもないこの文



図版4 ジョゼフ・パクストン《チャッツワース大温室》, 1836-1840年



図版5 ジョゼフ・パクストン《オオオニバス栽培のための水槽》, 1850年

化論的転回の局面で、きわめて自覚的に、しかも本来の建築家としての職分においてダーウィンの意味での流動する土壌とそこで生長し変化する植物・植生の問題に接近する事態である。このことは、以下で見るように、その後20世紀に入ってもモダニズムを代表する複数の建築家について同様に指摘せざるをえない。すでに本論の冒頭で触れたモントゴメリー

は、彼自身の論考でミミズの働きを「自然の庭師」と名づけ、この庭師が地球というシステムにおける岩石圏と生物圏の接点＝土壌を耕しつつ、両者を媒介する活動者であることを興味深く示唆した。かりにいま同様の観点に立って、土壌と植物・植生に接近する近代の建築家をとらえるなら、建築形体を構想し、それを造るプロセスにおいて自らも庭師の視点をもって文字通り植栽を営む建築家もまた、無機物の世界と有機物の世界とをつなぐ媒介者にほかならない。その意味でもパクストンの《チャッツワース大温室》や《オオオニバス栽培のための水槽》、そして《ロンドン万国博覧会水晶宮》において無機質な物質（鉄・ガラス）と有機物（植物）が共存した現実には、まさに象徴的である^{xxii}。

実際、パクストン以後、ドイツにおいては歴史主義とそれに続く古典的近代（Klassische Moderne）の萌芽に重なり合うプロト・モデルネ世代の建築家——ヘルマン・ムテージウス（Hermann Muthesius, 1861-1927）、ペーター・ベーレンス（Peter Behrens, 1868-1940）、ハインリヒ・テッセノウ（Heinrich Tessenow, 1876-1950）、パウル・ボナーツ（Paul Bonatz, 1877-1956）ら——から、さらに彼らに続くほぼ同世代のモダニズム建築家——ヴァルター・グロピウス（Walter Gropius, 1883-1969）、ミース・ファン・デル・ローエ（Mies van der Rohe, 1886-1969）、ハルネス・マイヤー（Hannes Meyer, 1889-1954）ら——は自ら積極的に植栽の課題に取り組んでおり、また、彼らとそれ以外の建築家の中にも本職の「庭師（Gärtner）」との緊密なコラボレーションによって建築の創造を手がけている者が少なくない。そして、彼らと協働した近代の庭師たちの存在と役割を18-19世紀における近代自然科学（天文学、気象学、地理学、植物学）と博物学の発展の文脈に位置づけてみれば——それは本研究が実証

^{xxii} この問題は20世紀のガラス建築、たとえば建築家ミース・ファン・デル・ローエがドイツ工作連盟「住居展」のために手がけた《ガラスの間》（1927年、シュトゥットガルト）や《トゥーゲントハット邸》（1928-1930年）の空間における独特な植物の扱いに関しても議論することができるだろう。

的に検証すべき重要な課題なのだが——、気象芸術学の地平に現れる彼らの実際の作業は、まさに岩石圏と生物圏を媒介し、さらに各圏域が相互に関連し合う地球システム、ひいては天文学的な宇宙へ、光の圏域に接続している。この作業の事実は見誤るまでもない。

さて、そのような建築家について、建築史・建築学領域における近年の研究は「Gartenarchitekt (植栽建築家)」^{xxiii} という概念を適用し、実証的な再考を進めている^{xxiv}。これは、いわば建築家と植栽が近代的な位相で結びついた状況を指すドイツ語圏に特有の概念である。

そもそも最近の研究者がこの概念を用いる背景には、19世紀後半に、いわゆる「分断された近代」を克服し、あらためて人間の生の全体に関わる自然科学、倫理、感性の諸領域を包括する一元化を目指した近代のプロジェクトという本質問題が横たわっている。およそ1880年代以降のドイツ全土において工業先進国イギリスの影響のもとできわめて広範囲に及んで展開した「生活改善運動 (Lebensreformbewegung)」は、この一元化プロジェクトにおける具体的な取り組みにほかならない。この運動の参加者は、日々の生活レベルでの具体的な実践を通して人間の生き方・衣食

^{xxiii} このドイツ語の日本での定訳ははまだ見当たらない。直訳すると「庭園建築家」となるが、本論の以下で見るように、やや文脈を異にする「Gartenarchitektur (庭園建築)」や「Gartenkunst (庭園芸術)」との概念的な差別化の必要性を考慮し、本稿ではその特質を踏まえ、「植栽建築家」という訳語を用いる。

^{xxiv} 近年の重要な先行研究として以下を参照: Johannes Cramer/Dorothee Sack (hrsg.v.), *Mies van der Rohe. Frühe Bauten. Probleme der Erhaltung—Probleme der Bewertung*, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2004.; Dorothea Fischer-Leonhardt, *Die Gärten des Bauhauses. Gestaltungskonzepte der Moderne*, Berlin: jovis Verlag GmbH, 2005.; Ruth Cavalcanti Braun, *Mies van der Rohe als Gartenarchitekt. Über die Beziehungen des Außenraums zur Architektur. Landschaftsentwicklung und Umweltforschung. Schriftenreihe der Fakultät Architektur Umwelt Gesellschaft, Bd. S17*, Berlin: Technische Universität Berlin, 2006.; Mies van der Rohe Haus (hrsg.v.), *Mies Haus Magazin 2008. Periodikum zur Kultur der Moderne*, Berlin: Mies van der Rohe Haus, 2008.; Christophe Girot (hrsg.v.), *Mies als Gärtner*, Zürich: gta Verlag, 2011.

住・健康衛生など生存をめぐる根本的な困難を克服し、改善しようする強い意志を共有していた。近代都市計画と建築改良に関わる領域では、イギリス人エベネザー・ハワード (Ebenezer Howard, 1850-1928) の提唱に始まる「田園都市運動 (Gartenstadtbewegung)」がこの一環であることは周知の通りである。「植栽建築家」が住環境や都市空間における緑化運動を推進した背景もこの一元化プロジェクトにあることは看過すべきではない。無論、より建築様式的な観点に即して言えば、それは 19 世紀から 20 世紀への世紀転換期に展開したいわゆる「改革建築 (Reformarchitektur)」との連続性のなかに位置づけられる概念でもあり、先に挙げたプロト・モデルネ世代の建築家はその重要な担い手にほかならない^{xxv}。

とはいえこれまで、生活改善運動が近代の一元化プロジェクトの主要な現れとして主に文化史・社会史学の研究対象として論じられてきたために、領域横断的な広い視座に立つ多層的な再検討は、ようやく 21 世紀に入ってから着手されたにすぎない。これによってこれまで埋もれてきた事象がようやく掘り起こされ、あらたに実証的な検証が進められつつある^{xxvi}。「植栽建築家」の問題がとりわけ 2000 年以降の研究において顕著に論じられている状況も、そうした研究動向と無関係ではない。しかし別様に言えば、これは、それ以前の建築史・美術史研究においては見過ごされてきた問題相である、とも言えよう。

たとえば、20 世紀中庸に初版の編まれた規範的な建築史事典であるニ

^{xxv} 改革建築に関する近年の包括的研究としては以下を参照: Sigrid Hofer, *Reformarchitektur 1900-1918. Deutsche Baukünstler auf der Suche nach dem nationalen Stil*, Stuttgart/London: Edition Axel Menges, 2005.

^{xxvi} こうした研究アプローチの成果であり、今日でも重要な基礎文献で有り続けているのが 2001 年にダラムシュタットで開催された同名展覧会の 2 巻からなる以下の図録である。Kai Buchholz/Rita Latocha/Hilke Peckmann/Klaus Wolbert (hrsg.v.), *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, 2 Bde., Ausst. Kat., Darmstadt: haeusser-media/Verlag Häusser, 2001.

コラウス・ペヴスナーと、ジョン・フレミング、ヒュー・オナーによる『世界建築事典 Lexikon der Weltarchitektur』（英語版初版 1966 年；ドイツ語版初版 1971 年；第 3 増補版 1992 年）を参照しよう。本事典に「植栽建築家」の項目は見当たらない。一方、かならずしも多く採録されているとは言えないが、周辺項目の中に「Gartenbaukunst（造園芸術）」という項目が存在し、19-20 世紀の都市周辺部における緑化政策に関する記述を含む。その中で、造園芸術家として近代ドイツの緑化政策に貢献したペーター・ヨーゼフ・レネ（Peter Josef Lenné, 1789-1866）が言及されている。そして同じ事典の人名項目として立てられたレネの記述では彼を「植栽建築家」と位置づけている^{xxvii}。しかし、そもそも「Gartenbaukunst（造園芸術）」はとくに住宅と結びついて人為的に植栽された庭園として定義される概念であり^{xxviii}、レネに関しても、ポツダムのサンスーシ宮殿庭園に代表される彼の重要な活動は基本的に造園の文脈において評価されるべきだろうから、この人名項目内の「植栽建築家」概念は造園の活動の水準での職分記述で、上記した近代の一元化プロジェクトを背景にもつそれとは区別しなければならない。

同様に、これまでにドイツで編まれた規範的で包括的な美術史事典を確認しても、そこには「庭園や、概して居住地に人為的に植栽され、垣根や壁などで囲われた自然区域と関連した芸術的な造形」を意味する「Gartenarchitektur（庭園建築）、Gartenkunst（庭園芸術）」という表題項目は見出しうるものの、人物を規定する「植栽建築家」概念についてはいっさい採録されていない^{xxix}。自ずと推察される通り、直訳による英語の

^{xxvii} Lenné, Peter Josef, in: Nikolaus Pevsner/Hugh Honour/John Fleming, *Lexikon der Weltarchitektur*. Dritte, aktualisierte erweiterte Auflage, mit einer umfassenden Bibliographie und einem Ortsregister der Abbildungen, München: Prestel-Verlag, 1992, S. 378.

^{xxviii} Gartenbaukunst, in: *ibid.*, S. 225-226.

^{xxix} たとえば以下の辞典には Gartenarchitektur. Gartenkunst の項目は採録されているが、Gartenarchitekt の項目は見出すことができない。Gartenarchitektur/

概念としての garden architect についても状況は異なる^{xxx}。建築史学と美術史学、それらいずれの基礎研究にも共通して認められるこうした状況は、先の『世界建築事典』を著した一人であるペヴスナー自身がすでに1967年に、ドイツのモダニズム建築家エーリヒ・メンデルゾーン (Erich Mendelsohn, 1887-1953) の書簡集に寄せた序文で、それまで忘却されてきた人物や見過ごされてきた事象を確実に把握した新たな建築史を記述する必要性を説いていることから明らかのように^{xxxi}、「植栽建築家」という概念は、様式論と意味解釈論を基本とする従来の建築史および美術史の記述における死角に在ったと言わざるを得ない。ちなみに付言すれば、メンデルゾーンもまた、最近の研究が「植栽建築家」として論じる重要な一人である。

あわせて、19世紀末以降の都市環境整備活動の文脈における「植栽建築家」の実態に関しても手短かに確認すると、近年の先行研究によって、これが「20世紀初頭以降の職業概念であり、それを自営業とする『植栽建築家』は、フリーランスで仕事に従事するそれとは対照的に、計画から遂行までを行うため、絶えず事業を遂行するための母体経営にも携わっていた。ドイツにおいてはおよそ1920年代までこれが通例であった」^{xxxii}と指

Gartenkunst, in: Peter Wiench u.a. (hersg.v.), *Lexikon der Kunst. Malerei, Architektur, Bildhauerkunst*, Bd. 5, S. 14-17.

^{xxx} 庭園に関する専門事典として重要な Patrick Taylor (ed.), *The Oxford Companion to the Garden*, New York: Oxford University Press Inc., 2006.をはじめ、包括的かつ基本的美術史事典である Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, 34 vols., New York: Grove, 1996.にも本概念は採録されていない。

^{xxxi} Oskar Beyer (ed.), *Eric Mendelsohn. Letters of an architect*, trans. by Geoffrey Strachen with an introduction by Nikolaus Pevsner, London/New York/Toronto: Abeland-Schuman, S. 13.

^{xxxii} Katharina Homan/Maria Spitthöver, *Bedeutung und Arbeitsfelder von Freiraum- und Landschaftsplanerinnen. Von der Professionalisierung seit der Jahrhundertwende bis 1970, Schriftenreihe des Fachbereichs Architektur, Stadtplanung, Landschaftsplanung, Bd. 29*, Kassel: Universität Kassel, 2006, S. 203. なお、職業概念としても「植栽建築家 (Gartenarchitekt)」としての自覚のもとに活動を展開したきわめて重要な一人が、モダニズム建築家ブルーノ・

摘されている。ここでの指摘を裏づける出来事として挙げるなら、1913年には「ドイツ植栽建築家同盟（Der Bund Deutscher Gartenarchitekten: BDGA）」が設立され、機関誌の発行が始まっている^{xxxiii}。その一方で、いわゆるフリーランスである場合には「あくまでも計画に携わる者であり（遂行はしない）、ドイツではようやく1920年代以降になって多く見受けられるようになる」との概念規定も提出されている^{xxxiv}。

以上に見てきたように、「植栽建築家」はきわめて多義的な概念にはかからない。それは建築に関与して庭園を手がける伝統的な「庭園芸術家」を意味するのではなく、そうかと言って、先に見たように、建築史の文脈における近世以来の造園芸術と結びついた「庭園建築家」とも区別される。さらに、註 xxxii に述べた通り、改革建築の流れを汲むプロト・モデルネ世代の建築家およびそれに続くモダニズムの建築家についても、「ドイツ植栽建築家同盟」に代表される職業概念としてこれを受け入れて活動したレベレヒト・ミッゲ（Leberecht Migge, 1881-1935）のような建築家もいれば、それとは異なり、近年の研究によって「植栽建築家」として再

タウト（Bruno Taut, 1880-1938）の1920年代のジードゥルングをはじめ、ハンス・ペルツイヒ（Hans Poelzig, 1869-1936）、エルンスト・マイ（Ernst May, 1886-1970）らとの協働で知られ、ハンブルク、ヴォルプスヴェーデ、ベルリンで活躍した建築家レベレヒト・ミッゲ（Leberecht Migge, 1881-1935）である。彼は伝統的な「庭園芸術家（Gartenkünstler）」の呼称を用いることを自ら拒否し、植栽建築家を名乗った。この指摘については以下の文献を参照：Dorothea Fischer-Leonhardt, *Die Gärten des Bauhauses. Gestaltungskonzepte der Moderne*, Berlin: jovis Verlag, 2005, S. 10. また、植栽建築家としてのミッゲの活動に関する包括的な近年の研究としては、Martin Baumann, *Freiraumplanung in den Siedlungen der zwanziger Jahre am Beispiel der Planung des Gartenarchitekten Leberecht Migge*, Halle: Trift Verlag, 2002. を参照。

^{xxxiii} 1913年に設立された「ドイツ植栽建築家同盟（Der Bund Deutscher Gartenarchitekten: BDGA）」の機関誌 *Der Deutsche Gartenarchitekt* は1924年から1935年にかけて発行された。これについても Homan/Spitthöver（註 xv）、Anhang 4, S. 194-195 に詳しい。

^{xxxiv} Katharina Homan/Maria Spitthöver, op.cit., S. 203.

考されているながら、建築家自らがそれと自称したわけではないミースやグロピウスのような建築家もあり、植栽建築家の役割と実践をめぐる状況はかならずしも一様ではない。

一元化プロジェクトを背景とする「植栽建築家」について再考する近年の先行研究にしても、そのアプローチは、彼らが植栽に携わった庭園の意義を結局のところ伝統的な建築様式論へと回収させる立論や、建築家の思想とその建築を改革建築の文脈上に位置づけて植栽の意義を再解釈する取り組みが大概である。植栽建築家について本研究が提案する視点は、未だほとんど見当たらない。

そもそも「庭園 (Garten)」とは「囲い地」や「囲うこと」を意味する^{xxxv}。様式論は、無論、「囲い地」として庭園を分析し、論じるだろう。しかし、生き生きと変化する自律的な芸術作品が内包するダイナミズムと芸術家の創造的な制作プロセスを、空間-時間の液体的・気体的な相変化という視座のもとに議論することを構想する気象芸術学は、「囲い地」の作り手であるはずの庭師を「囲うこと」から解き放ち、非生命世界と生命世界を土壌と植物を介して媒介することによって宇宙にも繋がる存在として照らし出す。

気象芸術学は庭園をたんなる「囲い地」ではない流動する時空間の場にとらえなおし、そして植栽建築家は庭を「囲う者」をまったく別様な建築家に組み変える新しいトポスとなるはずである。

^{xxxv} Mara Miller, Garden, in: *New Dictionary of the History of Ideas*, ed. by Mary Cline Horowitz, vol. 3, Detroit/New York u.a.: Thomson Gale, 2005, pp. 857-866.