

# 田園風景のCG表現についての一考察(I)

長谷部 正\*

## 目 次

- |                |                      |
|----------------|----------------------|
| 1. はじめに        | 1) 知覚パラノイアとしての移ろいの風景 |
| 2. 風景に対する美的感動  | 2) 知覚と想起の不可逆性        |
| 3. 風景の過去と現在    | 5. 田園風景のCG化(以下次号予定)  |
| 1) 風景の過去の制作    | 6. CGによる風景表現の意義      |
| 2) 風景の過去と現在    | 7. むすび               |
| 4. 風景の変化と時間の流れ |                      |

## 1. はじめに

風景論の分類の一つとして、空間としてとらえる風景にウエイトをおいたアプローチ(仮に「空間的風景論」と呼ぶ)と、風景の時間的変化にウエイトをおいたアプローチ(仮に「時間的風景論」と呼ぶ)の2つに分けることが考えられる(註1)。

これまでの風景論の多くは、第1のアプローチである空間的風景論である。空間の中でさまざまな要素が一体となって、風景としてのイメージが形作られるわけだが、空間的風景論ではそれについて議論される。

一方、われわれの関心である田園風景に関しては、朝から夜にかけて、あるいは季節によって異なる様相が現れる風景の変化そのものが議論の対象となることが多い。このため本稿で対象としたのは時間的風景論である。ただし、本稿は、田園風景を時間と空間の別々の視点から見のではなく、時間と空間を総合した視点から見ようとする意図のもとに書かれるものである(風景の四次元的把握)。

時間的風景を論じた著作として小林亨の「移ろいの風景論」がある。小林は、移ろいの風景を

「昼夜・春夏秋冬・年月(経年)などの「とき」や、雨・雪・霧・風などの「気象」に応じて、動きを示し多様な表情をみせる風景の状態のこと」(小林[1993] 54-55)

と定義している。この中で気になる時間と気象の区別について、「全ての現象は時間の掌の中で動くものなのであって、もちろん気象も例外ではない」(小林[1993] 57)と述べ、風景は時間とともに変わるものとしてとらえている。本稿では、この小林の考え方を念頭におき、田園風景の「通時的变化」に焦点を当てた考察を試みたい。

ところで、独自の風土論で著名なオギュスタン・ベルク(Augustin Berque)[1990]は、田園

---

\* 東北大学大学院農学研究科環境経済学研究室・教授

という概念の成立に関して次のように述べている。

「田園という観念の存在はある視点と視線（都市を起源とする）を前提とするが、この観念は明らかに当初から風景の観念と共通の特徴をもっている。けれども田園が風景となるためには、その視線が田園を美意識の対象としなければならない。このような美化は東洋でも西洋でも都市の住民の行う行為である（略）」（ベルク [1990] 112）

ベルクが指摘するように風景としての田園の成立は、田園が都市住民の美の対象となったことを意味している。本稿では、この美意識の対象としての田園風景の「通時的变化」の表現について考察してみたい。田園風景の「美」あるいは「美的感動」にこだわるのは、この研究の続きとしてコンピュータ・グラフィックス（以下CGと略す）で表現された田園風景の評価の問題を射程に入れているからである。

また、CGの表現に注目するのは、CGが風景の「通時的变化」を現し、風景のシミュレーションが容易におこなえ、かつ風景の評価にも活用できるなど多くの適用可能性をもっているので、CGによる田園風景表現の意義について検討しておく必要があるという理由による。CGによる表現といっても、2次元画像の生成・加工・変形によるコンピュータ内絵画のような表現から、現象をモデル化してフォトリアリスティックに表現するものまで多種多様である。また、静止画と動画、さらに対象とする田園風景全体のCG化と一部分のCG化（たとえば近景のみ）があるわけで、制作の仕方によって受けとめ方が異なると思われる。しかし、ここではさまざまな形態のCGを用いた風景表現を一括して考えることにする。

風景の評価までを考慮に入れると、田園風景のCG化とその利用は、大雑把に次のようなプロセスでなされる。

- (1) （知覚対象としての）田園風景を見る
- (2) （対象を思い起して）田園風景をCGで表現する
- (3) CGで表現した（知覚対象としての）田園風景を見る
- (4) CGで表現した田園風景を評価する

これは単純化したものであり、実際には必ずしも「(1)知覚→(2)想起→(3)知覚→(4)評価」という過程は直線的な流れとはならない。たとえばCG制作の過程で何度も田園風景を見ることを繰り返すというのが実際であろう。また、この過程にはCG制作関係者だけでなく、農民など田園に住む人や都市住民も関与することになる。本稿では、風景をCGによって表現することの意味を検討するのが目的である。したがって、「(1)知覚→(2)想起→(3)知覚→(4)評価」の過程のうち、CG制作者を対象にして(1)から(3)の過程に即して考察を試みることにする（本稿の分析上のフレームワークは第1図に示す通りである）。

実際の田園風景をCGで表現することを想定してみよう。たとえば、遠くの方に見えていた夕立が近づいてきて目の前にある田植え後の青々とした田んぼの水面を激しく打つという風景を見て、感動を覚える。この夕立の風景をCGで表現しようとする場合、その目的は、風景を構成する要素

田園風景のCG表現についての一考察 (I)

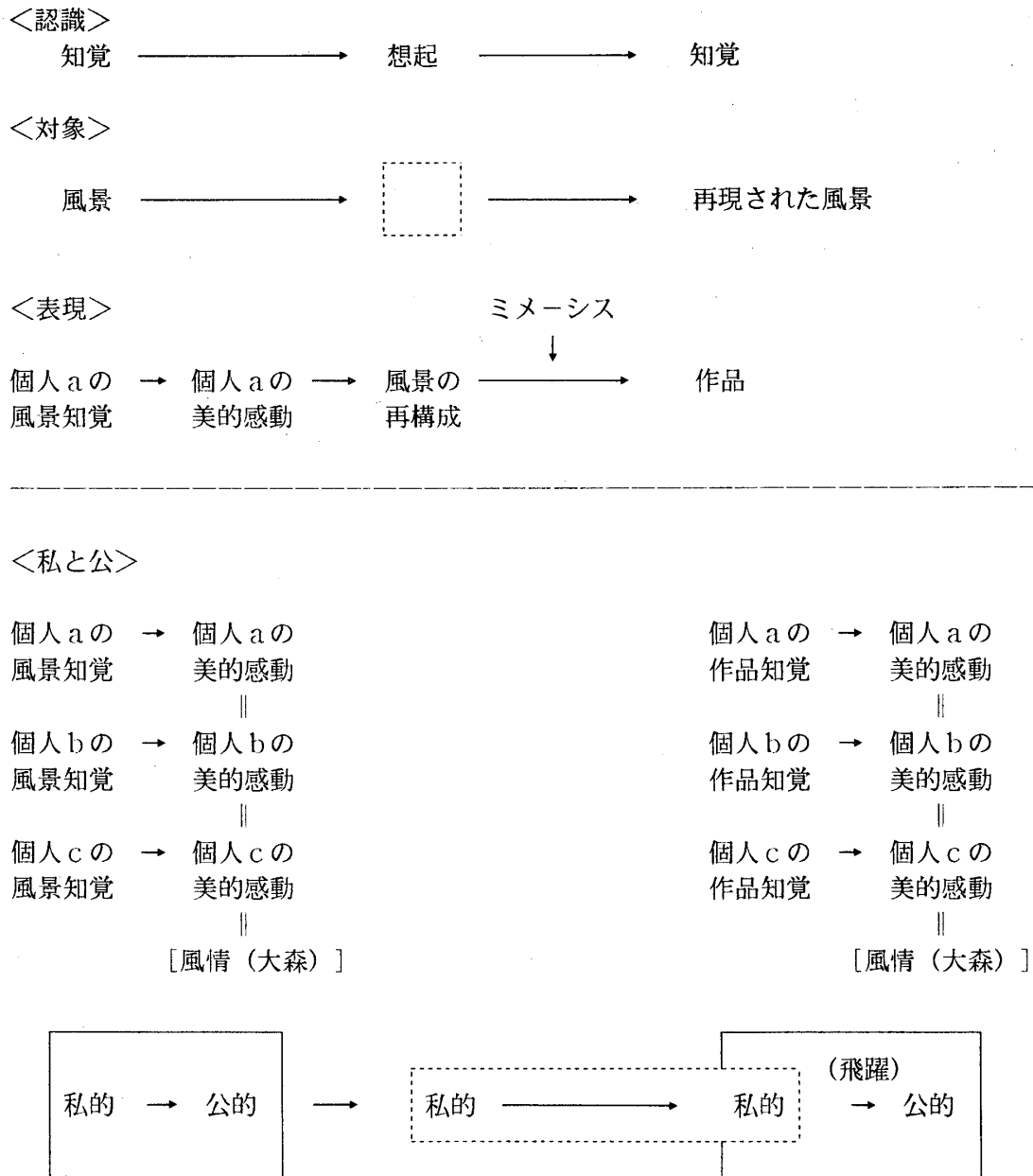


図 1 分析のフレームワーク

- 注 1) 「知覚→想起→知覚」を認識上の時間的な順序と想定している。
- 注 2) 想起に対応する知覚形質はないので点線の四角で表示してある。
- 注 3) 社会は 3 人により構成されているとし、個人 a が風景画を描くことを想定している。
- 注 4) 個人 a は作品として完成するまで、何度も描きかけの絵を見る。
- 注 5) 対象に対する美的感動は、個々の知覚と同時に起こる。このため「私的→公的」はボックスによる囲みで表示した。もちろん、常に作品に対する感動が起こるとは限らないが、感動を呼び起こすにはいわば「命がけの飛躍」があることを想定している。

を再構成するだけでなく、その感動をいかに現すかにある。敢えてこのような言い方をするのは、CGによる風景の表現という場合には、風景の構成要素の再構成の問題に議論が集中しがちなためである。しかし、ある風景をCGによって表現する場合、それに対する美的感動を表現する問題を避けて通るわけにはいかない。

また、ここで想定する夕立の田園風景は、時間とともに変化する場面と受けとめられよう。「移ろいの風景論」を展開する小林に限らず、われわれの日常生活においても風景は時間とともに変わるといって根強い常識があり、われわれはそれに囚われている。目の前で刻一刻と変わっていく風景、季節とともに変わる風景を見て、「時間が風景を変える」と感じる。CGによる風景の表現を考えるには、このような見方や感じ方についても検討してみる必要がある。

以上を整理すると、CGによる風景表現については、次のような課題がある。

- (1) CGによって風景の構成要素をいかに構成するか
- (2) CGによって風景に対する感動を表現する
- (3) CGにおいて「時間が風景を変える」ということをどう理解するか

本稿では、CGによる風景表現を議論する際にこれまで主として論じられてきた(1)の課題（註2）ではなく、(2)と(3)の課題に焦点をあてて検討したい。

本稿の構成は、次の通りである。2節では、田園を見る視線の背後にある美意識に関連して田園風景に対する感動とその表現について考えてみる。3節では、風景の過去と風景の現在との関係が意味的＝言語的關係であることを論ずる。4節では、風景が変化することと時間とは直接関係がないことを明らかにする。5節では、2節から4節の議論をふまえて田園風景の「通時的変化」をCG化することについて考察する。6節では、CGによる風景表現の意義について論ずる。最後に、7節で全体の議論をまとめる。ただし、本号での議論は4節までとし、5節以降は次号に掲載の予定である。

本稿は、一昨年（1997年）亡くなった科学哲学者の大森荘蔵の風情（ふうじょう）と時間に関する論考に依拠して、CGにより風景の「通時的変化」を表現することについて考えるものである。

## 2. 風景に対する美的感動

小林秀雄著「近代絵画」の中に風景画の成立について次のような記述がある。

「私達は、皆、人間の顔には、非常な興味を持っている、生活上の必要から、興味を持たざるを得ないから、人の顔の表情に関しては特に鋭敏にもなっている。私達は、皆、凡庸なものであろうが、肖像画家の眼を持っている。ところが、風景となると、顔も表情もあるわけではなく、人の命が互いに相手の命を呼び合うという様な本能的な結び付きが、私達との間にないのだから、風景に親しみを覚えるには、この結び付きを案出した上でなければなるまい。これが、絵画史の上で、風景画が人物画より余程後れて現れて来た、簡単だが、一番根本的な理由であろう。（略）」（小林 [1958] 55-56）

小林はここで自然に顔や表情を見いだすことが風景画の成立の契機であると主張しているわけだが、この点は風景に対する感動を考えるに際して手がかりとなる。大森莊蔵は、「風情」というキーワードをもとに風景に対する感動を表情と関連させて考察している。

「例えば、皓々とした月の光を浴びる雪の山並みとか、夕暮れの陽を散らして悠々と流れゆく水とか、月並みといってよいほどの感動的な風景にあってそのような感動を引き起こす当のものを「風情」と呼びたい。(略)」(大森 [1992] 236-237)

この説明に加えて大森は、「風情とは人の顔の表情と全く同じ意味で風景が持つ表情であり雰囲気である」(大森 [1992] 237)と述べ、風情を表情と結びつける。

ここで注意しなければならないのは、大森は「風景が引き起こす感情」という考え方を否定していることである。むしろ、風景が形や色と言った知覚形質だけでなく、感動をもたらすものを備えていると主張する。後者を通常の知覚の上に乗っていると言う意味で「高階知覚」と呼んでいる(註3)。しかも、高階知覚される風情は言語と密接な関係にあるという。

われわれは夕立がもたらすある田園風景の形や色、あるいはその変化を細部にわたって、今現在の経験として知覚する。それはその場所で一回のみしか経験できない個別的なものであるが、同時にわれわれはそこに田んぼの水面を打つ夕立の「激しさ」に対する感動(風情)に身を包まれる。このように風景をみるという個別的な知覚経験にあっても、(他の人にも認識しうる)普遍性を同時に経験できるのが風情の持つ意味合いである。

また、「一連の音知覚とそれらが生むメロディの一体性」(大森 [1992] 249)の例にみられるように、通常知覚と高階知覚とは全く別のものであるのではなくむしろ密接不可分といえる。

田園風景に対する感動のCG表現を考察する上で、風情に関する大森の議論で示唆に富んでいるのは、風景に対する感動を「言語で思う」という点である。

加えて、大森の議論のユニークな点は、風情の概念を媒介として「感情とは認識の一形態である」(大森 [1992] 236)ことを論証するところにある。これを大森は恐怖の情の例で説明する。恐ろしいという感情は人の心に生ずる心の動きであるとみなす偏見について、大森は次のように述べる。

「この偏見にひっかからないように用心して事態を見直してみよう。すると、恐ろしいと感じる何かが見えている、ただそれだけのことがあるだけなのが誰の目にも明らかだろう。換言すれば、狂犬とか火焰とかの知覚風景がある、そしてその知覚風景を恐ろしい風景であると認知している、これが事の核心なのである。(略)」(大森 [1992] 261-262)

この説明をもとに、感情が認識の一形態であると結論づける。

「風情という観点からみるならば、恐怖の感情は我が身の内なる心にあるのではなく、外界の

風景が持つ感情に他ならない。恐ろしいと感ずるとは、実は恐ろしい風情を認知し認識することなのである。恐ろしさの認識こそ恐怖の感情に他ならない。したがって、知情意というように感情を知と対立するものとして把えるのは大きな誤りで、感情は実は知の一形態であると言うべきではあるまいか。」（大森 [1992] 262）

つまり、大森にならえば、先に例として用いた夕立がもたらす美的感動も実は認識の一形態に他ならないことになる。

しかし、風景のもたらす美的感動を表現することを考えた場合、大森が主張するように美的感動を認識とみなすだけでは不十分であるように思われる。この点について検討してみよう。

個々の風景そのものはわれわれは目の前にあることを確認できる。そして個々の風景に対する美的感動は風景自体が兼ね備えているものであり、それによってわれわれは感動を体験することができる。仮に風景画を描くことを想定すれば、個々の風景は見ることができるものであるが、それに対する美的感動は作品化する際に想起することができものである（第1図はこの点を強調する形になっている）。ただし、個々の風景そのものとそれに対する美的感動を一体的に把握しうるもので、両者は体験する一個人にあっては表裏一体の関係にある。

今や「感情とは認識の一形態である」という大森の議論の持つ特徴がはっきりしてきた。大森の風情の議論は、風景を「見る人」を中心とした視点からの立論である。田園風景に対する美的感動をCGという手法を用いて作品化することを問題にするわれわれとしては、風景に関わる現象を認識論の観点から統一的に説明しようとする大森の議論の独創性を認めつつも、「見る人」の視点からさらに一步踏み込む必要がある。第1図に示したように、われわれが直面しているのは、風景を「見る」という認識上の局面ではなく、風景に対する美的感動をCGで「表現する」という行為の局面である。

CGによって風景に対する美的感動を表現する際、CG制作者には作品として表現するためのモチーフがあるわけで、それは風景が兼ね備えている美的感動を風景のどの部分を強調しつつ表現するのかという彼の「価値」づけに依存している。そして、CG制作者は、自らの価値づけに基づき、作品としての風景を再現するという創作行為を行なう（註4）。彼にしか創れないものを自分の経験をも込めて制作するのである。

ここで、美的感動を作品化することと従来から美学の分野で論じられてきたミメシスとの関連についてふれておこう（註5）。ミメシスとは、そもそも「模倣」という意味であるが、芸術の分野では優れた古典作品をまねることでであるとされてきた。しかし、ミメシスには、もう一つの意味がある。それは、作品として表現される対象そのものが兼ね備えているもの、われわれの例でいえば美的感動が、作品として結晶化することをミメシスとする考え方である。つまり、風景に対する美的感動といういわば普遍的なものが作品として立ち現れることである。（これは、ポイエシスであるとみなすギリシャ思想に由来するといえる。）そして、美的感動が作品として結晶化することのできるミメシス的能力がテクネー（技術）である。しかし、こうしたミメシスの解釈も写真などの複製芸術の出現によって大きく変化せざるをえなくなった。この点については後で述

べる。

風景の作品化に関してもう一つの論点を呈示しておきたい。それは、表現された作品が持つ唯一性・一回性である。これをベンヤミン [1995] は「アウラ」と呼んでいる (註6)。風景画を制作する場合を考えてみれば分かるように、ある風景に対する美的感動を特定の作品として仕上げることはまさにただ一回限りの行為である。風景表現の議論にとってアウラの問題も欠かせないものである。この点についても後で述べる。

### 3. 風景の過去と現在

前節の風情に関する大森莊蔵の議論では、風景と時間との関係を直接論じているわけではない。「時間」問題のポイントは、現在と過去との関係をどうとらえるかにある。後述のように風景変化のCG表現は想起を通しておこなわれるものであることを主張する本稿の立場からすると、風景の過去と現在をどのように考えるかが大きな課題となる。

1節で述べたごとく目の前で刻一刻と変わっていく風景、季節とともに変わる風景をとらえて、風景の変化は時間を通じた運動であるとみなす見方や感じ方は、大森莊蔵が指摘するように時間と運動を結びつける常識に端を発しているというのが本節で明らかにしたいことである。以下では、時間に関して独自の考察を行ってきた大森やそれをふまえて議論を展開している中島義道や野家啓一に拠りつつ検討したい。

#### 1) 風景の過去の制作

最初に大森莊蔵の過去のとらえ方についてみてみよう。大森は、過去は想起、つまり思い出して「あであった、こうだった」という形で経験しうるものであることから出発する。ここには、「想起とは過去の知覚経験の再現または再生であり、そのためにはその知覚経験は記憶のなかに保持されていなければならない」(大森 [1996] 20-21) という先入観を払拭しようとする意図がある。

「(略)しかし誰でも自分の想起経験を思い返してみれば、そこに知覚経験のかけらもないことに直ちに気づくはずである。昨日の食事や歯痛を思い出すときに、その美味のかけらもなく痛みのかげらもないだろう。そして思い出すとは「うまかった」、「痛かった」という過去形命題であることを承認するだろう。先入主を排除すれば、想起とは命題的であって知覚的でないことがくもりなくあらわれてくるのである。」(大森 [1996] 21)

このように想起はかつての現在経験を過去形の言語命題として経験することであるというのが、大森の主張の要点である。(換言すれば、想起とは「かつての体験を文章的に思い浮かべること」(中島 [1996] 117) である。)このことから、「過去は実在する」という常識に対して、大森は「過去は言語的に制作されたものである」と主張する。これを風景に拡張して次のように言うことにしよう。

(a) 風景の過去は言語的に制作されたものである。

大森は、想起の特徴を次のように述べる。

「いずれにせよ想起される過去はしばしば誤解されるように知覚に類するものではなく、数学の場合と同様に「思われる (conceive, meinen)」命題なのであり、その「思い方」は小説や物語において誰もが熟知している経験なのである。」 (大森 [1996] 22)

過去が言語的に制作されたものであるという大森の命題は、「物語」としての過去という発想をもたらし、歴史を物語としてとらえかえすという最近の議論につながる(註7)。これに関連して野家啓一は「記憶はパースペクティブ的であり、個人的なものであっても、過去は公共的であり、間主観的なものなのである。」(野家 [1995c] 159)という示唆に富む見解を述べている。過去の風景は想起によってのみ経験可能である。私が過去の風景を文章的に想い浮かべる時、「他人の記憶や証拠のネットワーク」(野家 [1995c] 158)にも依存している。特に、現実の風景と過去の風景に関する自分自身の想起経験との整合性を証明するには他人の記憶や証拠に頼らざるをえない。したがって、風景の過去もまた公共的なものであるとあってよいであろう。このことが、各人各様の個別の風景知覚であっても感動を覚える風景の風情が普遍であることを支えている(新たな風景の創造がない限り。)

また、野家が説明するごとく公認の過去であっても新たな証言や証拠によって書き替えられることからわかるようにそれは未完結である。これは、風景の過去についても言える(「風景の過去は未完結である」)。

ここでの議論を次のようにまとめることができる。

(b) (公共的な性格をもつ) 風景の過去は未完結である。

## 2) 風景の過去と現在

中島義道は「言葉を通して実在するものを了解しているとは、まず否定形を使えること」(中島 [1996] 152)であるという点に注目する(痛みがなくても「痛い」という言葉を使える)(註8)。これを手がかりとして、過去と現在の関係を明らかにしようと試みる。中島は、「「暑い! 暑い!」とうめいている人はいつ「暑かった!」と語るようになるのか」(中島 [1996] 157)という問に対して、「「ああ今日は暑かった」とふと語るその時移行がなされる」(中島 [1996] 158)と答え、さらに次のことを付け加えている。

「(略) 昼間の暑い体験を過去形の文章でとらえることによって、それが「もはやない」ことを言い表している。つまり、涼しいという現在経験に加えて不在としての暑さの体験をそこに現出させているのです。」(中島 [1996] 158)



ここで、中島は、現在と過去との関係が「意味的＝言語的關係」(中島 [1996] 159)であることを主張している。現在と過去は決して、時間を(線型的順序のように)空間化する物理学的方法によってとらえられるものではない。過去は言語的に制作されたものであるという大森の議論をさらに進めて、中島は過去という非在を通して現在の実在を確認できる、と述べているのである。

すでに述べたごとく風景の過去も言語的に制作されるととらえると、中島の言い方に倣い、風景の過去と現在について、次のようにまとめことができる。

(c) 現在の風景と過去の風景との関係は意味的＝言語的な関係である。

過去は実在しないという大森や中島の主張はまた風景の過去もまた実在しないことを意味する。したがって、風景の「通時的変化」は、実在しない過去の風景と現在の風景との関係の変化としてとらえることができる。

「(略)人間は眼前の知覚風景を単に見ているだけではなく、いつもそれを「見えないもの」との連関で見ている。いや、じつは「見えないもの」が現在しなくては、人間には眼前の風景でさえ見えないのです。」(中島 [1996] 166)

中島の議論をもとに次のようにいうことができる。

(d) 過去の風景の想起を通して現在の風景を見る。

過去の風景を想起起こすまさにその時、現在の風景を認識できる(過去の風景があつてこそ現在の風景)。

#### 4. 「時間の流れ」と風景の変化

「時は流れる」という常識は、「時の流れに身をまかせ」など歌謡曲によく出てきてなじみの深いものである。「移ろいの風景」を論じる小林も「時は淀みなくまた有機的なつながりをもって流れている」(小林 [1993] 58)と述べるようにこの考え方に立っている。したがって、移ろいの風景論を吟味するには、この点を検討しておく必要がある。以下では、時間と運動を連動して考える(「時間の流れ」という)常識について検討し、さらに、その常識がまた風景の変化を時間の流れとして捉える源になっていることを大森莊蔵の説明をもとに明らかにする。

##### 1) 知覚パラノイアとしての移ろいの風景

一般に、時間は、「時間的先後(earlier-later)という比較関係に基づく線型順序である」(大森 [1996] 80)ととらえられる。これは、時間に関する測定論的な見解である。前節で述べたように過去は想起によってしか確認しえず、したがってかつての経験は言語命題として表わすしかな

い、と大森は主張する。このことを敷衍して、大森は述べる。

「二つの現在経験の時間的前後を判定する場合にも比較されるのは、実は二つの過去形命題なのである。(略)」(大森 [1996] 83)

過去形命題を先後関係として配列することにより、時間座標軸に過去を定位させることができる。同様に、未来をも位置づけることが可能となる。(この場合は、想起に代わって予期となる。) これらも、言語命題として表せる。かくして、過去と未来の時間座標軸が作られる。この過去と未来の間に、現在が定位されることになる。この現在経験の特異性は、「それがほかならぬ時間軸上で多くの過去形(または未来形)の時間配列を行っている当の現在経験であるという点」(大森 [1996] 85)にある。これをまとめて、大森は「現在ただいまは過去と未来の尖端」(大森 [1996] 85)であると言う。大森は、このように定位した現在を「境界現在」と称している。ここから、無限直線上の一点を現在とする自然科学的な時間軸の定義の仕方が妥当なものといなされる。過去・現在・未来という時間座標軸が成立する(第2図)。これからわかるように時間軸は運動とは関係のない静態的なものである。一方、現在経験そのものは、動態的なものであり、知覚内運動と身体運動によって表せる。このように大森が明らかにした静態的な時間軸に運動に満ちた現在経験が押し込まれているという構図は、まさに「時間の流れ」という錯誤を引き起こすに十分である。

加えて、「現在は時間がたつにつれて過去になる」という経験的事実から、現在が過去へ移動していくと誤って思ってしまう。つまり、時間と運動を結びつけて考えてしまうのである。

また、われわれの経験の中でも、たとえば大森が例にあげる「踏切の開くのを待つとき、メロディの移りゆきに耳をすますとき、あるいは試験の時間切れが迫るとき」(大森 [1996] 92) 時間の流れがはっきりと感じられる。しかし、それは錯誤である。

「(略) だがよく反省してみれば、それは実は経験内容の変化というパンタレイに属する体験の一種であって、時間の運動などではないことに気づくだろう。それにもかかわらずそれを時間の動きの直接的体験であると錯覚させるのが、そしてそれで時間の流れの錯誤を補強し裏打ちする根拠だど取り違えさせるものこそ、「時間の流れ」のパラノイアにはほかならない。」(大森 [1996] 92)

|   |   |   |
|---|---|---|
| 過 | 現 | 未 |
| 去 | 在 | 来 |

第2図 時間座標軸 (大森 [1996] 100 図Aより)

大森に従い、われわれは「過去と未来の時間順序は現在の思考経験の中で思われている」(大森 [1996] 101) という見方にたどりついた。それにもかかわらず、つつい時間は流れるものと感じてしまう。まさに知覚パラノイアである。

本稿の関心である田園風景が時間とともに変化するというのもまた「時間の流れ」という錯誤から生じてくるものである。たとえば、夕陽が山並みの向こうに沈み、ほの暗くなってくる田園風景を想定してみよう。この時、眼前の風景の変化をみて時間の流れを感じる。しかし、大森が言うようにそれは知覚経験の内容の変化であって、時間の動きの体験ではない。風景は確かに変わるが、その変化を文章的に思い起こしているだけである。したがって、次のように結論づけることができる。

(e) 風景の変化を時間の流れとして認識すること(=移ろいの風景)は知覚パラノイアである。

換言すれば、風景が変化することと時間とは直接関係がない、というのがここでの主張である。

## 2) 知覚と想起の不可逆性

「時間の流れ」という知覚パラノイアの病根は、今現在を点的存在とみなすところにある。それでは、われわれは今現在をどのようにとらえればよいだろうか。大森は、「今……の最中」をもって今現在とみる。野家は、このような大森の今現在のとらえ方をつぎのように捕捉する。

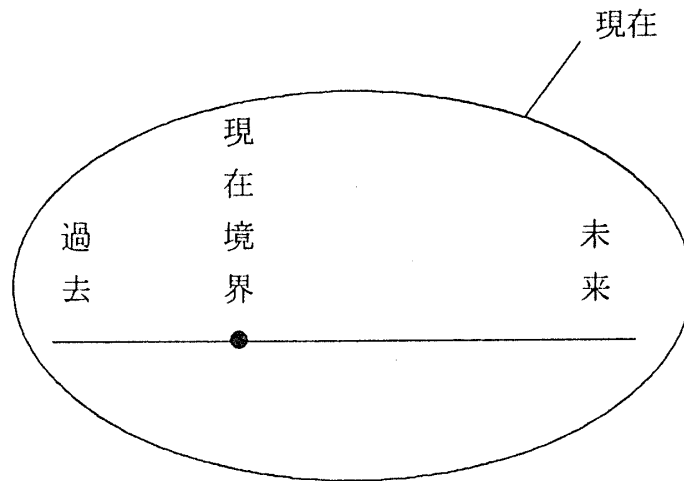
「(略)要するに今現在の幅は、「今……の最中」の「……」の部分が記述によって充填されることによって同定されるのであり、その意味で記述に相対的なのである。それは同時に、今現在が内容を捨象した空虚な時間形式であるわけではなく、記述的内容と不可分の時間経験であることを示唆している。いわば、今現在は意味的なまとまりをもった一種の「時間ゲシュタルト」を形作っているのである。」(野家 [1995c] 154)

ここでいう「始めと終わりをもった意味のまとまり」(野家 [1995c] 155)は「出来事」のことである。野家は、今現在が時間ゲシュタルトであることを「今」という時間副詞の日常語法を例に引き、それが単に点的現在のみならず、近接過去や近接未来をも修飾しうる「幅」を持ったものであることによって示している(註9)。これは、第3図にみられる現在を点的存在としてではなく、

「現在経験のなかに過去と未来の時間軸を考える」(大森 [1996] 101)

という大森の命題に対応する。

ここで多少回り道することになるが、「今現在も風情である」という大森の命題に触れたい。大森は、まず前述の風情に関する議論の一つの応用問題として、「自己知」についての命題を提示している。たとえば、私が、風景を見て夕立が来たと思うとする。この場合、夕立だ思うだけで



第3図 「幅」を持つ今現在（大森 [1996] 100 図Bより）

なく、夕立だと思っている自分を自覚している。つまり、夕立を知覚する自分をさらに知覚するという意味では高階知覚である。このように考え、

「今私はかくかくの知覚経験または思考経験しているという自己知が実は風情の一種類である」（大森 [1992] 258）

という命題を導く。

そして、「すべての知覚経験には常に「今只今知覚中」という自己知が随伴している」（大森 [1992] 258）ことから、先の命題に関する次の系を導き出す。

「「今現在」とは知覚経験の基礎的風情にはかならない」（大森 [1992] 258）

かくして風情を拡張して考えることは、今現在を単なる知覚以上のものとみなすことになり、今現在を時間ゲシュタルトとしてとらえらるゝとらえ方に通底する。また、このような大森の考え方は、時間と自己（自我）という概念が同時に発生し、密接不可分であることを示している（註10）。ところで、拙稿 [1995] で述べたように風景への注目は遠近法をもたらしした。しかも、ある一点からものを見るという認識のあり方は近代的な自我をも成立させる。これらに関連づけ単純化すると「風景の発見＝遠近法の確立＝主客図式（自我）の成立＝時間の発生」ということが示唆される（4次元時空の成立）。このように風景の発見は、近代的時間概念の発生と同じ根を持っているといえる。

話を戻そう。大森は知覚可能な現在から想起可能な過去への移行が「時間の流れ」ではないことを示した。このことに関する解釈を野家は次のように述べている。

「(略) 知覚から想起への出来事の移行は「流れ」ではなく、いわば「ゲシュタルト転換」に喩えられるべきであろう。つまり、知覚から想起への移行は連続的・漸進的なものではなく、むしろ非連続的な転換なのである。しかも、その転換は実体的変化ではなく、「意味」の変化だということを付け加えておかなければならない。それゆえにこそ反転図形に見られるような「ゲシュタルト転換」という表現がふさわしいのである。」(野家 [1995c] 155)

これについて野家は、中島義道が例示した座っている状態からふと立ち上がったという状況に即して説明する(註11)。「立ち上がる」ことにより「座っている」ことが想起できるようになるが、その以降は「意味の非連続な転換」(野家 [1995c] 156)である。ここは、以下の議論のポイントとなるところなので少し長い引用する。

「このことは、「図」と「地」の反転に類似している。今現在「座っている」ことが知覚的に「図」として現前しているとすれば、立ち上がるという別の行為を遂行することによって、今度は「座っていた」ことが想起的に「図」として現前するのである。その際、「かつて知覚されていた」ということが、意味的前提として背景をなしている。すなわち「地」として機能していることは言うまでもない。ただ、通常反転図形の場合には、図と地のゲシュタルト転換は「ウサギアヒル」の場合のように可逆的である。それに対して、知覚から想起への出来事のゲシュタルト転換は明らかに不可逆的であり、いったん想起対象となったものを再び知覚することはできない。だが、これはわれわれの比喩が不適切であることを示すものではない。空間的ゲシュタルト転換が可逆的であるのに対し、時間的ゲシュタルト転換が不可逆的であることは、空間が三次元であることと同様に、われわれの時間体験の根本的構造を指し示しているのである。」(野家 [1995c] 156)

野家が述べているのは「知覚と想起の不可逆性」についてである。ところで、野家の論旨はきわめて明快なのであるが、風景を直接考察の対象としているわれわれとしては今現在を「時間ゲシュタルト」と規定するだけでは不十分であると思われる。3節の中島の命題を受け入れるなら、今現在の風景は単なる空間あるいは時間としての風景としてでなく、非在を介した時空4次元の風景として眼前にあることになる。これを大森は風景の「立ち現れ」と表現している。

「(略) 現在の視覚風景には、「直接見えている」ものの向こう側(つまり背後や内部)、そしてまた以前と以後が(思い、という様式で)立ち現れ、現前しているのである。それらの立ち現れなしには現在の視覚風景なるものがありえない、というよりももっと強くそれらの立ち現れなくしては現在の知覚風景がこの特定の「かくかく」であることが不可能なのである。そしてこの空間的な向こう側にも、時間的な以前以後にも滲てがたい。滲てのある向こう側とか、滲てのある過去や未来とかは考えることのできないものだからである。となれば結局、視覚風景とは常に四次元の全宇宙世界の風景であると言わねばならない。」(大森 [1982] 53)

このように考え、われわれは現在の風景を「時空ゲシュタルト」と理解し、その転換を「時空的ゲシュタルト転換」と呼ぶことにしたい。このメリットは、風情をも視野に入れて、風景の変化を議論することができる点である。2節で行った検討は時間を考慮しないものであったが、現在の風景を「時空ゲシュタルト」とみなすことにより、風情を動的なものとして議論することが可能となる。

雪が降ってきて、すでに刈り取りの終わった畑が雪に覆われて真っ白になってしまったら、雪で真っ白な畑は知覚できるが雪が降る前の畑は思い起こすしかない。畑に雪が降ったその時に異なった意味を持つ畑が眼前に表れたといえる。

かくして風景は時とともに移ろうと捉えられるものではなく、異なった意味を帯びてその内容が変化する、時空的ゲシュタルト転換が起きるといえる。

ところで、ゲシュタルトをめぐる心理学と哲学の論争について考察している村田純一は、ウイトゲンシュタインのゲシュタルト理解について論じた個所での次のように指摘している。

「われわれは言語によって決して単に何かを指示し、意味し、情報を伝達しているのみではない。言語は必ず一定のゲシュタルトをもって聞かれ、見られるのであり、その限りで表現的性格を不可避的にもつことになる。そしてまさしくこのような表現的性格を通して言葉は親しみのある、心あるものとして理解され、会話は単なる情報伝達を超えた人間的なものになり、われわれの日常生活の「自明性」(ブランケンブルク)を形成することができるのである。」

(村田 [1995] 92)

2節の「風景がもたらす感動を言語で思う」という大森の説と村田の指摘とを結びつけるなら、ようやく田園風景のCG表現について議論できるところまで来たといえよう。ところで英語で表現はexpressionであるが、これは表情でもある。2節で述べたように自然をその表情においてみるのが風景の概念的な起源であるが、風景の始まりは表現する方法としての近代的な遠近法の確立でもあった。われわれはその意味するところをCGの場合にも確認したと言えよう。(続)

註1) 空間的風景論については、中村・小柳・篠原・田村・樋口 [1977]、中村 [1982] を参照のこと。特に、農村風景の空間的な把握については梅田・野本 [1990] を参照。他方、時間的風景論(に近いもの)としては鳴海邦碩編 [1988] や中越信和編 [1995] がある。なお、樋口 [1975] は空間的アプローチを基本としているが、それぞれの景観に歴史的物語性を織り込んでいる点で、本稿に近い立場であるといえる。

註2) 農林業でのCG表現については斎馨 [1994]、松尾 [1993] 等を参照。

註3) 「ラッセルの階型理論で述語に述語する述語は一段高いタイプだと呼ばれたのを流用するのである。これは全く根拠のない無責任流用ではない。哀しみの風情は顔の通常の意味での知覚にそなわる、つまり第一階知覚の上に知覚されると言えるからである。(略)」(大森 [1992] 237-38)

- 註4) ここでの記述は亀井 [1982] に拠っている。
- 註5) ミメーシスに関しては青山 [1992] , 今井 [1998] , 原 [1998] 等を参照した。
- 註6) ベンヤミンのアウラには他の意味もある。この点に関しては, 細川 [1990] , 三島 [1998] 等を参照のこと。また, アウラと労働との関連については今井 [1998] の考察がある。
- 註7) 野家は, 雑誌「へるめす」に掲載された一連の論文(野家 [1995a, 1995b, 1995c, 1995d]) や「物語の哲学」で物語としての歴史について論じている。
- 註8) 「不在への態度」を通して実在性という概念を理解している(中島 [1996] 151) という点については, 野矢茂樹 [1994] 1章の3も参照。
- 註9) ゲシュタルトについては村田 [1995] を参照。
- 註10) この点については木村 [1982] も同様の考えを述べている。
- 註11) 中島による説明については中島 [1994] 169-70を参照のこと。

#### 《参考文献》

- [1] 青山昌文「美と芸術の理論」放送大学教育振興会, 1992
- [2] 今井康雄「ヴァルター・ベンヤミンの教育思想—メディアのなかの教育」世織書房, 1998
- [3] 梅田安治・野本健「農地・農村の景観」農業土木新聞社, 1990
- [4] 大森荘蔵「流れとよどみ」産業図書, 1981
- [5] 大森荘蔵「新視覚新論」東京大学出版会, 1982
- [6] 大森荘蔵「時間と自我」青土社, 1992
- [7] 大森荘蔵「時は流れず」青土社, 1996
- [8] 亀井秀雄「身体・表現のはじまり—改訂・現代の表現思想—」れんが書房新社, 1982
- [9] 木村敏「時間と自己 中公新書674」中央公論社, 1982
- [10] 小林享「移ろいの風景論—五感・ことば・天気」鹿島出版会, 1993
- [11] 小林秀雄「近代絵画 新潮文庫」新潮社, 1958
- [12] 斎藤馨「景観情報処理システムの開発と応用に関する研究」東大農学部演習林報告, 第92号, 45-133, 1994
- [13] 中越信和編「景観のランドデザイン」共立出版, 1995
- [14] 中島義道「時間と自由」晃洋書房, 1994
- [15] 中島義道「時間を哲学する 講談社現代新書1293」講談社, 1996
- [16] 中村良夫「風景学入門 中公新書650」中央公論社, 1982
- [17] 中村良夫・小柳竹和・篠原修・田村幸久・樋口忠彦「土木工学体系 13 風景論」彰国社, 1977
- [18] 鳴海邦碩編「景観からのまちづくり」学芸出版社, 1988

- [19] 野家啓一「記憶と歴史 1 失われた〈時〉を求めて」へるめす, 第55号, 15-24, 1995a
- [20] 野家啓一「記憶と歴史 2 時は流れない」へるめす, 第56号, 152-61, 1995b
- [21] 野家啓一「記憶と歴史 3 過去は実在するか」へるめす, 第57号, 150-60, 1995c
- [22] 野家啓一「記憶と歴史 4 証言者の死」へるめす, 第58号, 162-72, 1995d
- [23] 野家啓一「物語の哲学」岩波書店, 1996
- [24] 野矢茂樹「心と他者」勁草書房, 1995
- [25] 長谷部正「園風景認識の構図」農業経済研究報告, 第28号, 39-51, 1995 (農林統計調査 1997年2月号に再掲)
- [26] 原千史「ミメシスと合理性の弁証法」(ヴィカーハウス, R「アドルノ入門 平凡社ライブラリー」(原千史・鹿島徹訳)平凡社) 255-265, 1998
- [27] 樋口忠彦「景観の構造」技報堂出版株式会社, 1975
- [28] ベルク, A.「日本の風景・西欧の景観 そして造景の時代 講談社現代新書1007」篠田勝英訳, 講談社, 1990
- [29] ベルク, A.「風土としての地球」(三宅京子訳)筑摩書房, 1994
- [30] ベンヤミン, W.「複製芸術時代における芸術作品」(「ベンヤミン・コレクション1 ちくま学芸文庫」(浅井健二郎編訳・久保哲司訳)筑摩書房) 583-640, 1995
- [31] 細川周平「レコードの美学」勁草書房, 1990
- [32] 松尾芳雄「画像処理による景観シミュレーション」農業工学研究所農村整備 No.1, 1993
- [33] 三島憲一「現代思想の冒険者たち 第9巻 ベンヤミン―パサージュ」講談社, 1998
- [34] 村田純一「知覚と生活世界」東京大学出版会, 1995
- [35] 渡邊二郎「芸術の哲学 ちくま学芸文庫」筑摩書房, 1998 (初版放送大学教育振興会, 1992)

付記：本稿は、筆者が研究代表者であった文部省科学研究費補助金国際学術研究（共同研究）「マルチメディアを活用した農村景観の評価に関する共同研究」（1996～98年）度の報告書の執筆担当部分に加筆修正を加えたものの一部である。