

ランドスケープデザイン Vol.3

# 庭づくりの心と実践

Landscape Design

[共著]

今井直久 *Naohisa Imai*

ウーベ・カテル *Wybe Kuitert*

片石高幸 *Takayuki Kataishi*

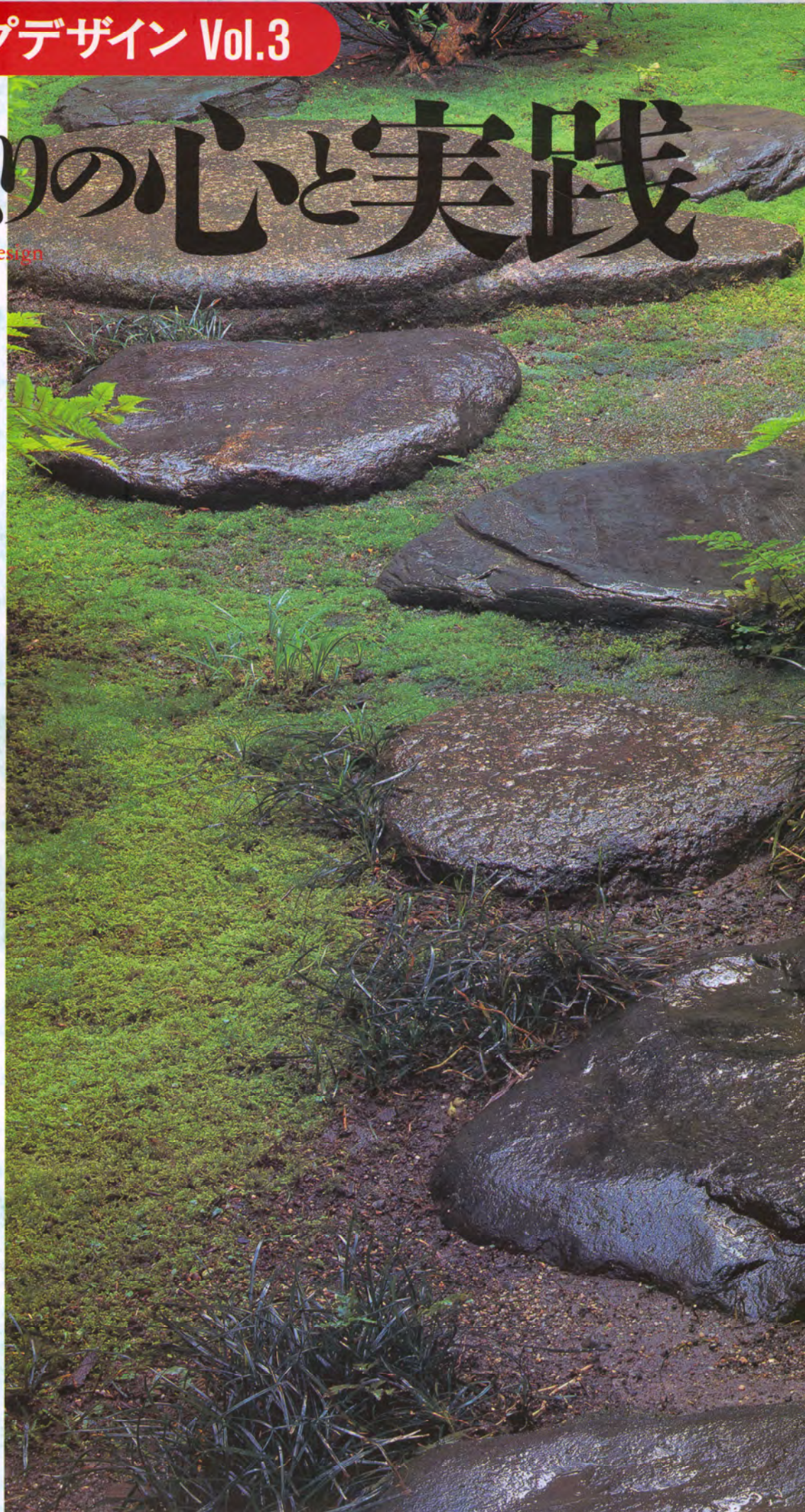
坂田正孝 *Masataka Sakata*

武田 純 *Jun Takeda*

西垣吉章 *Yoshiaki Nishigaki*

吉田昌弘 *Masabiro Yoshida*

京都造形芸術大学 一編



角川書店

## 日本の風土と庭づくり

## 第1節 ● 「和風」と「洋風」の問題

ランドスケープデザインを専攻する学生たちの中には、庭園をデザインするにあたって、まず庭園のスタイルを「和風」にするか「洋風」にするかのどちらかを選ばなければいけない、という考えにとらわれてしまう人がいる。彼らはこの点にばかり気をとられすぎて、本来の創造力を存分に発揮することができないことがある。また教える私たちにとっても、和風か洋風かという選択が、芸術的な良いデザインを生むためには決して正しい出発点にならないということを説明するのに、多大の労力を費やすことになる。むしろ、この相違はあまり気にかけずにデザインに取りかかる学生たちのほうが、たいていすぐれたデザインの庭園を生み出している。そこで、それはなぜなのかについて説明し、あなたができるだけこのような失敗をしないように、本章は和風と洋風の問題の考察から始めることにする。

庭づくりの基本的な概念を、自然のあるがままに変化していく大自然との対話である、とすると、日本でつくられた庭はどれもすべて日本の庭園である、ということになる。つまり、日本にある自然はすなわち日本の自然であり、その自然を庭というかたちにつくりあげようとする日本人の努力は、誰がどのようなかたちにつくりあげても必ず日本の庭園であるという結論に帰着することになる。とはいっても、日本人は、専門の庭師でさえもそのほとんどの人たちが和風と洋風を区別していて、和風というときには、たいがい類型的ないわゆる伝統的な日本庭園を意味している。あなたが芸術としての庭園をつくりだすデザイナーをめざす場合、この狭い考え方にとらわれることなく、いつも可能な限り最高の庭をつくるためにひたすら力をつくすことが一番大切である。そして、日本の庭園の歴史をふりかえてみても、すぐれたデザイナーたちはつねに、類型や先例に頼ることなく、独創的な創作を行ってきている。たとえば、鹿児島島の磯庭園（京都の庭園のようには十分管理されていないかもしれないが）は、修学院離宮（京都）や浜離宮（東京）、大阪万博公園の日本庭園などに劣らず、非常に独創的な作品である。また、万博公園の庭園には日本庭園という名称がつけられているけれども、これらの庭園のデザイナーたちは、その庭園の様式を和風にしようか洋風を選ぼうかというレベルでなやんだりせずに、ただ本当に良い庭園をデザインするために最大の努力をただけである。デザイナーの作品を批評するのは、デザイナー自身ではなく他の人々の仕事であり、それらの人た

ちが評価して、この庭園は「和風」あるいは「日本様式」であるとか、「洋風」「西洋様式」であるといったラベルを貼るのだろう。様式概念は、決して芸術的創造への出発点にはならないのであって、せいぜい商品として扱われる庭園の「様式化」を招くだけで、それは第1章で、私たちがデザイナーとして求めるものではないと考えたことである。

日本様式と西洋様式の区別の歴史について簡略に述べるにあたって、まず、それがいかに狭量な考え方であり、日本の庭園の歴史において長い間、庭園芸術のつまづきとなっていたかを明らかにする。そして、この経緯について論じたあと、私たちはつぎに、庭園史の長い流れの中で、日本の庭園デザイナーたちが見つけたり生み出したりしてきた、価値のある優れたアイデアのいくつかを取りあげて見ていこう。

庭づくりの心得については、前章ですでに多くのことを述べたが、それらはすべて、日本で庭づくりをする場合に限らず、世界のいかなる地域で庭園をデザインするときにもあてはまる。現在、世界は急速に狭くなり、世界中の異なる国々の異なる文化をもつ人々がコミュニケーションをとり、たがいに情報を交換しあうことがとても容易になってきている。そしてまた、庭園芸術のように地域や風土によって固有の発展をとげてきた芸術形態の分野でも、国際交流が進み、情報や事実を共有することで、より大きな概念ができるようになってきた。国際的に確立され共通の認識をもつ、庭園という一つ概念がまとめられ、たがいにコミュニケートしたり、比較しあう機会が増えることでますますその規模は大きくなっている。たとえ国や言語は異なっても、私たちがたがいの庭園文化の中に多くの共通点をもっていると気がつき確かめあえることは、本当にすばらしい喜びである。

ただし、世界情勢が政治的に緊迫した状態になり、それぞれの国で、強烈な自国意識を必要とする声が挙がるようになったときだけは、純粋な固有の文化の違いが再び強調されるだろう。自国意識というのは、自分たちの国の文化は独自のもので、敵の文化とは異なっていると考える愛国者の主体性で、社会が恐慌や戦争に陥り、人々が精神的に攻撃的にならなければならないような時代に必ずおこってくるものである。自国の文化の独自性がことさら強調されるのは、もしも、たがいの主体性に共通点があると認めていたなら、相手を敵と見なすことは本当に困難で、とても戦うことなどできないからだろう。日本においては、文化的な主体性の問題が特に顕在化してきたのは、明治維新後の“europeanization（ヨーロッパ化）”の流れの中であ

った。そして現在、統合が進められているヨーロッパにおいても、みずからの文化に自信をもっていない人たちには、統一された“europcanization”が自分たちを脅かすのではないかと感じられている。庭園芸術の“authenticity（真実性）”の定義が確立されたのは、ユネスコの努力によるところが大きいのだが、その考え方は、イギリス人が庭園をつくる場合には、風景式庭園のようなイギリス人独自の真実的な方法をもっているように、フランス人はフランス人自身の真実的な幾何学的造園の様式を保持すべきである、というものである。しかし、庭園芸術のような、植栽や地形をはじめつねに変化する要素の多い移ろいやすく気まぐれな芸術に、そのような真実性などというものはおそらくないのではないだろうか。国境を越えた文化が共有されるとき、個々の真実性は自然に消滅し、あらたな共通の真実性にとってかわられるだろう。

何世紀にもわたって戦争がくり返された歴史をもつヨーロッパでは、どの国にも、自国の真実的な主体性が強調された時期と、平和で他国ともたがいに共通の主体性を分かちあった時期とがあった。イギリスでは、蘭英戦争のあとでオランダ式庭園がつくられるようになった。フランスのルイ14世は17世紀の終わり頃に、みずからの絶対権力の場としてヴェルサイユ宮殿をつくりだしたが、その様式は、他のヨーロッパの国々でも、多くのフランス風絶対君主によって権力の象徴として競って模倣された。ヨーロッパの古い歴史に見られる庭園は、つねに支配階級の権力と文化的主体性をあらわしていたのである。

さて日本では、江戸時代は鎖国政策により国を閉ざしていたので、外国に対して自己の真実性を確認するこのような強い衝動をもつ必要がなかった。この特異な状態に関しては、龍居松之助が歴史家の立場から、日本の庭園文化に、日本が数世紀にわたって外国からの干渉を受けなかったことが与えた大きな影響について説明している（『庭園と日本精神』1940）。それ以前にも、日本の文化的主体性は、世界の歴史の大きな変動からほとんど妨げを受けることがなかったため、外国からの影響をそのまま吸収し、適合し、受け入れることにまったくといっていいほど疑問をもたなかった。この経過は、江戸時代の鎖国の時期に凝縮されていった。庭園文化は、外国の文化との交流や比較がほとんどなかったため、自己の世界にだけ注意が向けられ、みずからの枠組みの中で得ることのできるあらゆる可能性をためそうとした。新しい植物の品種が庭園の素材として急速に改良された。園芸技術は信じられないほど高い水準に達し、特殊なかたちをした庭園の材料も数多く考案されたが、それは、

日本の地理上の境界線が、認識の文化体制の境界線でもあった当時としては、制限された範囲の中でしか行われなかった。たとえば数百、あるいは数千もの異なる種類の庭園の垣根が考え出されたが、それらはすべて限定された国産材料の範囲で編み出された江戸趣味であった。この時代の庭園芸術は、進歩をとげていたのではなく、むしろ衰退の過程にあったのである。

しかしながら、芸術としての発展は見られなかったものの、江戸幕府の統一政策のもとで、庭園文化は日本中にひろまっていた。この伝播の一翼を担ったのは参勤交代を義務づけられていた大名たちであった。彼らは、一年のうちの半年は江戸に滞在し、その間、つねに発展をつづける江戸の文化を身につけ、あとの半年はみずからの藩領にもどって、江戸にでて当世の文化にふれる機会をもたなかった地方のエリートたちに新しい文化を伝える役割を果たしたのである。この制度は、江戸時代を通してつづけられ、これによって江戸文化は、国を統一する主体性として国中すみずみまでいきわたった。江戸時代も後半になると、庭園デザインはどこでもきわめて画一的な表現となる。それは今日残されている多くの大名庭園を見れば明らかである。東京では、小石川の後楽園、駒込の六義園、旧芝離宮、旧浜離宮、あるいは、名古屋城二の丸、金沢の兼六園、岡山の後楽園、水戸の偕楽園、そして彦根の玄宮園などである。その中で、薩摩藩だけは独特な一種の自信に裏打ちされた主体性を残していた。また琉球（沖縄）と蝦夷（北海道）も江戸文化の影響が及ぶには遠く離れすぎていたので、沖縄の、尚王朝の王たちによってつくられた識名園は、韓国か台湾を思わせる独自の庭園様式を見せている。しかし、これらのわずかな例をのぞいた他の地域は、すべて江戸の文化的支配に属していた。

このように全国規模で衰退の傾向にあった日本の庭園文化は、1868年（明治元年）以後、突然に思いがけない外部の未知の世界と遭遇することになった。開国とともに認識の文化体制の境界線もとりはらわれ、外国からの情報が流れこんできたが、この新しい情報は一方的におしよせるだけで、あらたに認識の枠組みを確立する素地はまだ準備されてはいなかった。

日本庭園の伝統は、明治維新とともに起こった革命的な変化を受けて、その後の20年間ほど非常に困難な時期に直面することになった。封建体制の崩壊とともに、武士階級が没落し、特に江戸の庭園文化を支えてきた大名家が力を失ったため、それらが維持していた多くの庭園が荒廃してしまった。さらに都が京都から東京へ移されたことにとまって、宮廷貴族の庭園も失われ、ついには廃仏毀釈<sup>はいぶつきしやく</sup>によって寺院の庭園まで破壊され

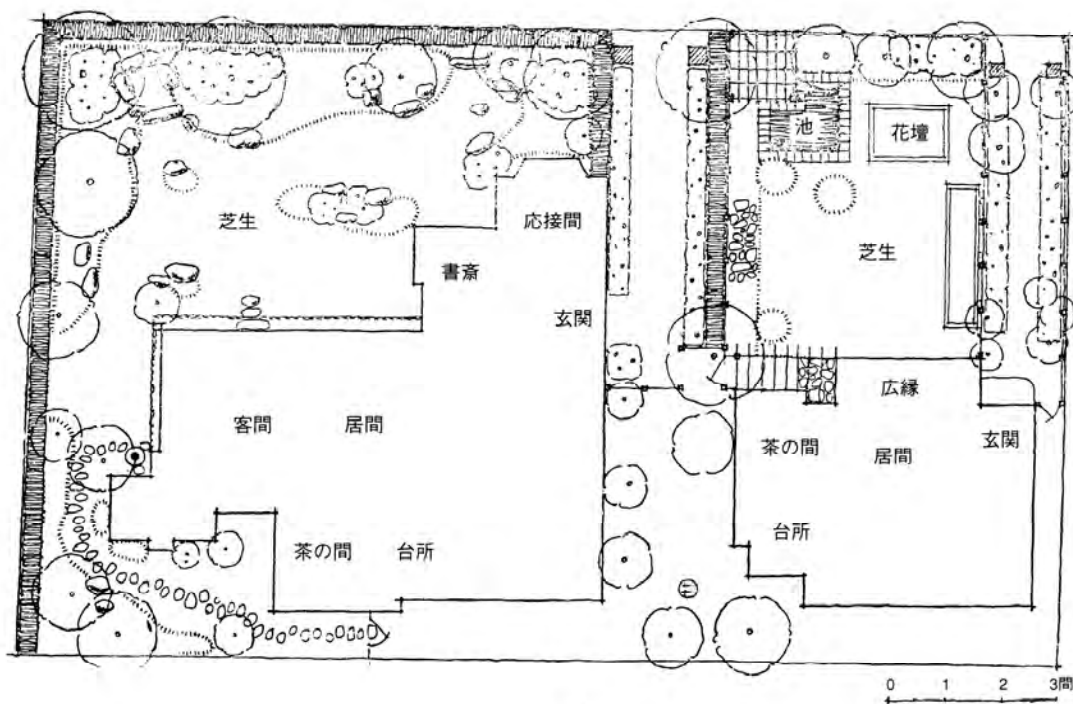


図1  
前庭は西洋様式、後庭は日本様式  
田村剛『現代庭園の設計』(鈴木書店 1930)

たのである。

西洋化の波は、日本社会のさまざまな局面に「ヨーロッパ」をもたらし、広大な西洋式庭園が数多くつくられた。当時の多くの庭師や庭園デザイナーにとって、新しい西洋の様式は興味をひかれるもので、従来の日本様式とともに試みてみようとする動きがあった。ただそこでは、たがいを受容させようという努力は行われず、しばしば二つの様式が「和洋折衷」という取り合わせで併用された(図1)。前庭では西洋様式が用いられ、所有者が新しい文明をいかに深く理解しているかを示し、自動車で近づくのに便利な空間がつけられた。その一方で裏庭は、慣れ親しんできた日本様式になっており、茶室や老親が住むための離れがつけられて、所有者の日本の伝統文化へのたしなみの深さをあらわしていた。この最も単純な解決策は、まさに“never the twain shall meet (その両方がかつて合わない)”(Kipling, The Ballad of East and West)であった。

日本の、これら西洋庭園芸術を受け入れようという試みは、数百年の庭園文化の伝統があるにもかかわらず、つねに表面的で、十分に咀嚼されたものではなかった。

その一例として印象的なのは、新宿御苑のように格式の高い大規模な西洋様式の庭園で、アンリ・マルティネ(Henri Martinet)がデザインを考案して以来、中心となる建物が建設されずに欠けたままになっていたことである。「フランス整形式庭園」と呼ばれる幾何学的な形式の前庭は、砂利と芝生を分けている境界線によって、「イギリス風景式庭園」から分離されている。実際のところ、この二つの庭園は異なる様式ではなく、新宿御苑が建設された時期(1902-06)にフランスで流行していた折衷主義(eclecticism)がもっている二つの要素なのである。この折衷様式では、中心建築が、二つのたがいに相容れない形式表現を引きはなしていることで、ようやく調和を保つことができていた(図2)。ところが、新宿御苑では、そ



図2  
アンリ・マルティネ(Henri Martinet)による「新宿御苑」の鳥瞰図。建物の正面は整形式庭園向けられており、風景式庭園は後庭になっている  
「新宿御苑」(財国民公園保存協会 1992)

の建物が建てられず、整形式と風景式それぞれの庭園が区切られていないという奇妙な空間関係が、明らかににも問題とは感じられてこなかった。このことは、この時代の日本が、ヨーロッパ人の生得の空間認識を理解しないまま、いかに完璧に西洋の様式を形式的な空間の解決策として模倣していたかを示している。前庭が閉じられて行き止まりとなり、今では後庭になっていることは、さらにヨーロッパの空間に対する情念がどれほど日本で誤解されたかを、はからずもよくあらわしている。日本における西洋様式とは、その概念を深く感じとったり、理解したものであるというより、いわばディズニーランドのようにどこか表面的でわくわくするようなものだったのである。

とはいえ、明治時代には、みずからの伝統に自信をもった庭園の専門家たちもいた。それは、たとえば小沢次次郎が、文部大輔田中不二麿(決していかげんな西洋趣味に浮かれるような人物ではなかったのだが)がつくらせた西洋様式の庭園について批評しているのを見ると明らかである。「この庭園は、完璧に西洋様式の造り方を模倣しているが、花壇と木々のかたまりの入りまじった光景を呈している。ここには、ごく普通の中



図3  
「光琳式の庭」、明治時代の小庭のデザイン  
近藤正一「庭園圖説」(博文館 1909)

庭にみられる飛び石も、築山もない。芝生は、円形あるいは楕円形の芝生がおかれ、そのまわりを歩くことができるが、興味をひかれる捨て石もない。私の感じるどころ、まったく満足のいかない、退屈な庭であるが、ただ非常に西洋的であり、もしもそのような意味ではめるとすれば、この庭は賞賛することができる」(『明治庭園記』1918)。文部大輔の庭について彼が述べていることは、とても興味深く、造園に携わる人たちの中には、いかに日本の伝統に自信をもっている人たちがいたかをあらわしている。そして、やがてこれらの人たちが、日本の伝統と西洋からの新しい文化との調和をはかるようになり、庭園芸術におけるヨーロッパの業績を、日本庭園でみごとに使いこなしながら吸収しつづけることができたのである。

近藤正一の庭園風景の合わせ方を見ると、平安時代の女性的な文化に、江戸時代の文人趣味によく用いられた草花や籬を組み合わせたおだやかで柔らかな構成感覚が加えられている。それはしっかりとした確信にあふれ、しかも新しい明治40年代の日本庭園の表現をかたちづけている(図3)。

小川治兵衛(1860-1933)は、京都岡崎にある無鄰庵の庭園を1894年(明治27)から1896年(明治29)にかけて、持ち主である山県有朋の依頼を受けて作庭している。小川は、この山県の別邸では、屋号である「植治」としてむしろ知られているが、ここで得た経験を、そのあとの造園に広く活用し、現存する多くの名園や南禅寺一帯のより広大な庭園や平安神宮神苑などを手がけた。小川治兵衛の芝生と水の流れのみごとな組み合わせは、京都の他の庭師たちも見ならうものとなった。彼の行った方法は、江戸時代の廻遊式庭園と、やや小規模なイギリス風景式庭園のこぢんまりとした芝生と開放的な空間とを組み合わせたものであった。

重森三玲(1896-1975)は、ヨーロッパと日本の芸術を深く身につけ、日本の伝統的な庭園に強烈な色彩と力のある表現方

法を導入した。彼は、おもに枯山水の様式を用いて、その当時のアヴァン・ギャルドの庭園を数多く残している。それらは白くて粗い白川砂と、厚く盛り上がった濃い深緑色のスギゴケであざやかに表現されている。重森が用いた素材は、古い時代の庭園で使われていたコケとくらべると、かなり改良されたもので、明快なコントラストを生み出した。古い庭園のコケは、その構成も色彩も一様ではなく、コケのまわりにまかれた細かい砂も最も良い状態でもいわば白みがかかったという程度のものであった。重森は、より個性の強い材料を用いて「枯山水」の表現力を高め、彼のおかげで、京都の枯山水様式の庭園は現代建築家に認められるようになり、多くの観光客にも鑑賞されるようになった。重森がいなければ、枯山水の庭園は現在のように高い評価を受けたり広く好まれることもなく、おそらく、庭園の奥深さに惹かれる熱狂的なわずかな愛好者だけが研究する、神秘的な古い様式の庭園にすぎなかっただろう。

ここに紹介したような独自の構成法を行っていた庭園デザイナーは、庭園を和風(日本様式)につくらなければならないとか、洋風(西洋様式)にというような考え方にふりまわされることもなく、完全に解放されていた。彼らは、すでに身につけている伝統や様式の上に、自信をもって新しい情報を取り入れたり、吸収したり、そして改革していった。彼らによって、日本の庭園芸術は、完全な近代化の基礎を築くことができ、この彼らが播いた種は、日本を2度目の文化的混乱におとしいれた第二次世界大戦のあとでふたたび開花することになった。このことは、近い将来あなたがデザインの仕事に携わるとき、いつも心にとめておいてほしい。

日本では戦後、日本様式の庭園の第一線で一時的な沈黙があった。しかし、アメリカが全面的に勝利をおさめたあと、世界のあらゆる文化におこったアメリカナイゼーションは、「ランドスケープ・アーキテクチャ(景観設計)」の地位を高める



図4  
池田二郎による和風庭園の手法：真の築山山水庭  
池田二郎『現代造園』（農業図書 1967）

ことになり、ヨーロッパの多くの国々でも日本でも同様に、庭園デザインの分野は大学で研究される科学になった。ヨーロッパでは、環境心理学からのヴィジュアル・デザインへのアプローチがあまりにも重要視されるようになったかわりに、ヨーロッパ人が長い文化の歴史の中で培い、学んできたあらゆるすぐれた伝統の輝きを奪い、その価値を低下させることになった。アメリカのケヴィン・リンチ（Kevin Lynch）の仕事は、確かに興味深いものではあったが、ヨーロッパのモダニズムをさらに高めたアル・デコやバウハウスの貴重な伝統の力を失わせてしまったのである。同じような傾向の中で、日本で過度に強調されたのは造園技術であった。庭園芸術についての奇妙な科学的アプローチが、関口鉄太郎の『造園技術』（1961）や、池田二郎の『現代造園』（1967）のような“造園学”を科学として扱った書物に見ることができる（図4）。彼らは、江戸時代の典型的な庭園を、駐車場や池に流しこむコンクリートの計算といっしょに論じている。第二次世界大戦後の数十年間、日本でもヨーロッパでも、造園の世界に科学をもちこみすぎたために、長く受け継がれてきた伝統を失う残念な結果を招いた。造園家たちは、自分の伝統や文化そして歴史について混乱した状態にあったのである。

しかし、日本ではいったん安定した近代国家の状態が回復されると、小川治兵衛と重森三玲の作庭の流れが見なおされ、これについては後述するが、おもにアメリカの研究者たちがおしすすめた環境心理学の影響との調和をはかりながら、より充実した発展が見られるようになった。島国という特徴をもつ日本においては、芸術におけるナショナリズムが、袋小路にはいりこむような危険性をもっているということは歴史が証明しているとおりであり、日本のデザイナーたちは、このことをしっかりと認識しておくことが非常に重要である。自分のもっている

伝統をかたよることなく十分に意識して初めて、真の芸術的なデザインが実現される。そして、ここでいう伝統には、あらゆる外来の要素が、これまでにすでに取り入れられたものも、現在吸収されつづけているものもすべて含まれている。

このあとの本章の論考は、日本の庭園の伝統に献呈したいと思う。なお、『日本庭園手法マニュアル』（日本庭園文化協会 1984年11月）は重要な多くの実例を学ぶことができ、いい資料となる。また、英文で書かれているが、拙著『Themes, Scenes, and Taste in The History of Japanese Garden Art』（1988）を参考として読んでいただきたい。

## 第2節 ● 日本庭園の類型

江戸時代、それまでは特別な階級の人々に限られていた庭園芸術が、一般に広まっていくにしたがって、庭というものはこうでなければならないという、定型化した概念がおこってきた。それはこの時代に、ほうだいな版数で刊行された安価な庭づくりの書物から容易に知ることができる。籙島軒秋里の『築山庭造伝』（1829）から、明治時代の杉本文太郎らに至るまでの著作、そして1960年代の関口や池田の著書の中にさえ、「平庭」「築山」など庭園の定型や、それらをさらに精密に「真」「行」「草」の3段階に分類したのが見られる（図5）。籙島軒は、そのテーマに小さな庭を選んでいるが、それはちょうど当時の農家の庭の大きさであった。つまり、あきらかにこれらの書物を手にする平均的な読者を想定して、それらの人々のもっていた庭園に対する想像力に合わせていた。その内容を見ると、大名庭園や寺院の池庭については述べずに、いまだに庭園についてはほとんど知識のない多くの一般庶民に向けて書かれているのである。生まれて初めて庭園について学ぶことになった読者



図5  
庭園の定型には、「平庭」「築山」などがあり、それぞれ「真」「行」「草」の3段階に分けられている  
池田二郎「現代造園」(農業図書 1967)



図6  
築山を「行」の体で表現した庭園の意匠を紹介する  
中島信義「庭造法圖式大鑑」(魁眞書樓 1911)

にとっては、理解しやすいように簡単で明快な典型に分けてあ  
らわす枠組みが求められたのである。さらにのちになって、重  
森三玲らは、日本庭園について述べる際に、壮大な大名庭園に  
ついて、上述した分類に「池泉鑑賞式」「池泉廻遊式」「池泉  
借景式」などの新しい種類も加えて論じている。分類すること  
は理解するということにつながる、つまり「分けるは分かる」  
である。庭園とは、根本的には自由で制約のない表現が行われ  
るが、その複雑になり多様化した世界を把握するためには、こ  
のようにいくつかの種類に分類したことが、庭園を理解するた  
めの測定基準となった。しかし、これらの書物を読んで庭をつ  
くろうという注文主は、この分類を用いて、「平庭」を「行」  
体でつくってほしい、と依頼したろうし、庭師は、この定義  
の範囲内で自分の創造性を発揮するしかなかった(図6)。ま  
た、いくつかの典型に分類したことによって、必然的にそれぞ

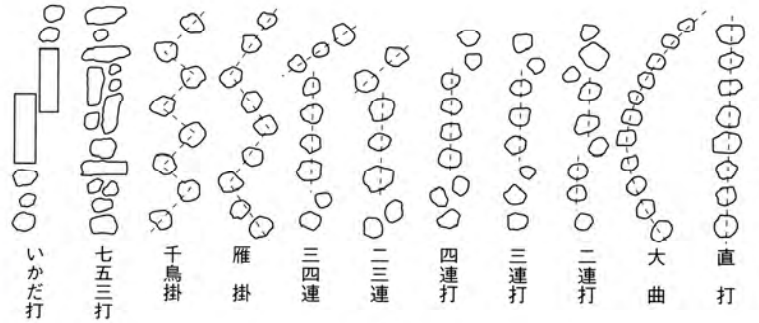


図7  
「茶庭」は、その定義が極めて厳しく、石の一つひとつにもあるべき場所、果たすべき  
役割、呼び名があり、敷石の並べ方でさえ、きまりや名称がつけられるようになった  
「林泉備要(日本庭園研究入門)」(京都林泉協会 1962)

れに特徴のある表現が定められていった。「平庭」は、平らな  
敷地に、石や樹木が美的に配置され、奥行きよりも広がりを感じ  
させる厳密に様式化された庭をあらわすようになり、「築山」  
は、庭に小高く盛り土がされて、たいいてい水の流れや滝を象徴  
する石が組み合わせられるようになった。「茶庭」は、定義がき  
わめて厳しく、石の一つひとつに、あるべき場所、果たすべき  
機能が与えられていた(図7)。庭師の仕事とは、類型化と様  
式化を意味していたのである。

最近の数十年間で、庭園をたずねる旅行がブームとなったの  
をきっかけに、庭園の種類についても旅行案内書に載せられる  
ようになり、この豆知識を読んだ旅行者が、竜安寺で「枯山水」  
様式の庭園を賞賛しているのを耳にすることがある。もちろん、  
名の通った庭園は観光に最適であるし、訪れた観光客も知識を  
得ることが多いのだが、芸術の独立性にとってはあまり感心で  
きないことである。庭園芸術家は、「枯山水」「廻遊式」あるい  
は「茶庭」などの分類でくよくよなやんではいけない。これら  
は、花時計のデザインと同じくらいに類型化したものである。  
芸術家は、良い庭園をつくるためだけに全力を注ぐべきなので  
ある。伝統ある他の分野からは学ぶべきことがたくさんあるけ  
れども、この類型化したものから得るものはあまりない。庭園  
を、完成された芸術作品として鑑賞しようとするときには、分  
類や類型に頼ることもあるかもしれないが、これからつくられ  
る庭園を心のうちに描くことは、芸術家もっている想像力や  
デザイン理論、デザイン技術によるのである。このことは絶対  
に忘れないように。

### 第3節●理論とおさめかた

庭園をつくるには、その材料を用いて空間や風景を構成する  
ことが求められる。私たちも、庭園の材料については正確に詳  
細に説明することができるのだが、日本庭園の空間や景色の構  
成について語るとなると、どこか曖昧で大まかになりがちなの  
である。想像力豊かな、真の芸術家にとってはまったく説明の  
必要もない問題なのだが、こうして文章に著して論じるとなると、  
著者としては決して容易な仕事ではなく、さらにはいえば日



図8

デザイナーはデザインに携わり、建設者が施工を行う。アムステルダム  
のショッピングセンターにある庭園  
設計：ウィーベ・カウテルト、施工：ウィーベ・カウテルト、姫路・美松園  
撮影：ウィーベ・カウテルト（1994.9.9）

本では、庭園のデザインについての理論を著すという歴史があまり長くないのである。日本の作庭というのは、つねに、頭で理詰めで考えるというよりも、むしろ手を使って行われる職人の仕事であった。日本の庭師たちは、自分たちだけの表現方法をもっていたが、たとえばイギリスの風景式庭園の庭師たちが文学批評を受けたときのように、外部の世界に対して自分たちの方法を弁護する必要は一切なかった。平安時代には、あとで取りあげるさまざまな作庭の技法や発想の典故として価値の高い『作庭記』のような造園の書が著されていたにもかかわらず、庭園デザインの理論を発展させることは、大きな課題にはならなかった。日本庭園のデザインの理論というのは、理論というよりも、むしろ敷地で植木屋が使う多彩な用語をまとめた語彙集になりがちである。日本庭園のデザイン理論を説明するためには、私たちは理論の段階をとばして、実際の例から直接説明しなければならない。庭師たちは、「おれまがり」や「いけどり」といった手法について、あらかじめ設計を立てておくよりも、現場である庭に出て話し合うならわしだったようだ。しかし、日本の作庭に理論が欠けていたことが、実は日本の庭園デザインにおける芸術的アプローチに大きな特徴を与えたということがあなたがたにも分かるだろう。この理論の欠落は、デザイナーの精神的な負担を軽くしている。つまりデザイナーにとっては自分の仕事の知的な特質についての評価を受ける言葉もないので、理論的に悩まずにすむのである。すなわち、庭園の芸術的な特質は、デザイナーとしてもし良いデザインをつくりたいと思っているのであれば、それを得るための高い情緒的な感覚がデザイナーに求められるが、決して理論的に評価される

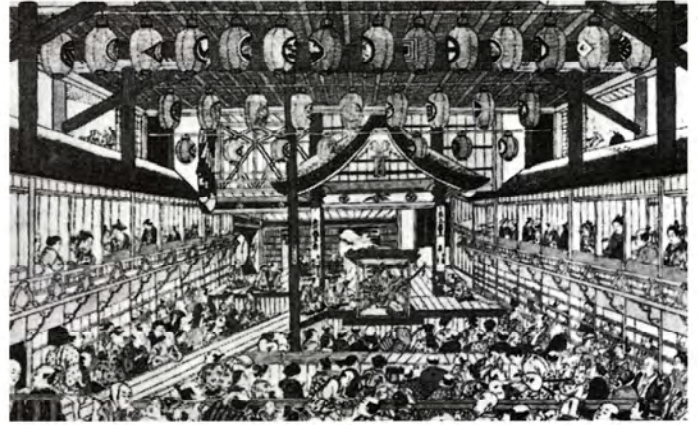


図9

江戸時代の「眼鏡絵」に見られるような一点消失の遠近法は、その構成に強い方向性がとがしりとした特徴を与えている（奥村政信筆  
[芝居狂言舞台顔見世大浮絵] 神戸市立南蛮美術館蔵）  
成瀬不二雄「司馬江漢」日本美術絵画全集 第25巻（集英社 1980）

ものではない。

とはいっても、日本の造園法の中で「おさまりの技術」と呼ばれるものは、他の国の庭園の伝統と比較しても、きわめてよく発達している。この「おさめかた」は、もっと重視され、高い評価を与えられるべきものである。企画書や契約書のほかあらゆる書類でストレスがかかりすぎる現代の庭師たちが、この技を忘れてしまわないことを願うのみである。

あなたがデザイナーをめざしているならば、少なくとも自分のデザインにしたがって庭園をつくる庭師たちが行う「おさめかた」を、注意深く学ばなければならない。そして、ランドスケープデザインを学んだからといって、自分は完璧な専門家だと思っはいけないし、決して理屈だけに頼ってはならない。いよいよ施工の段階になり、材料が敷地に積み上げられたら、あなたは一步退いて、その材料を最終的に組み合わせる大きな責任を、工事請負人にまかせなければならない。もし、あなたがデザイナーとしてまだ経験にとほしく、自分の仕事に確かな自信をもてないと思うならば、そして請負人を選ぶことができるのであれば、以前に満足のいく仕事ぶりを見たことのある、経験豊富な請負人を選ぶのが賢明である。そのとき、あなたは自分のつくった設計計画書が、実際にできあがった庭園の芸術としてみごとにできばえに対して、ほんのわずかな貢献しかしていないことを痛感させられるだろう（図8）。

## 第4節 ● ヴィジュアル・イメージ（視覚）

### 1) 静的風景

古い時代の日本には、庭園芸術に関する理論がほとんど見いだされませんが、「庭園の母」である中国では、庭園の基本的な構成技法、つまり風景構成を理解するうえで役に立つ遠近法に影響を与えた理論が残されている。そこで、宋の時代に、その構成理論を風景画に関する文学論にてらして築きあげた画家郭熙（1020-90）について注目しなければならない。

宋王朝の時代に盛んに描かれるようになった中国の風景画に用いられたのは、江戸時代の「眼鏡絵」（図9）や写真に見ら



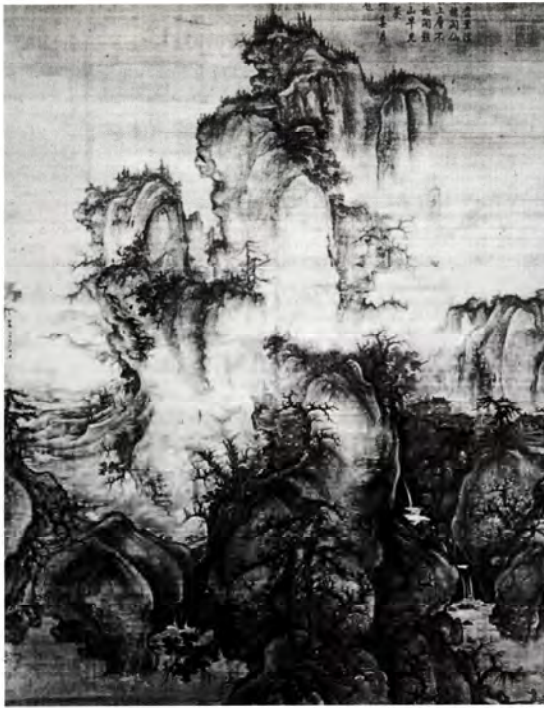


図10  
郭熙の風景画【早春図】(台北・故宮博物院蔵)  
Maggie Keswick, "The Chinese Garden" Academy Edition,  
London (1986)

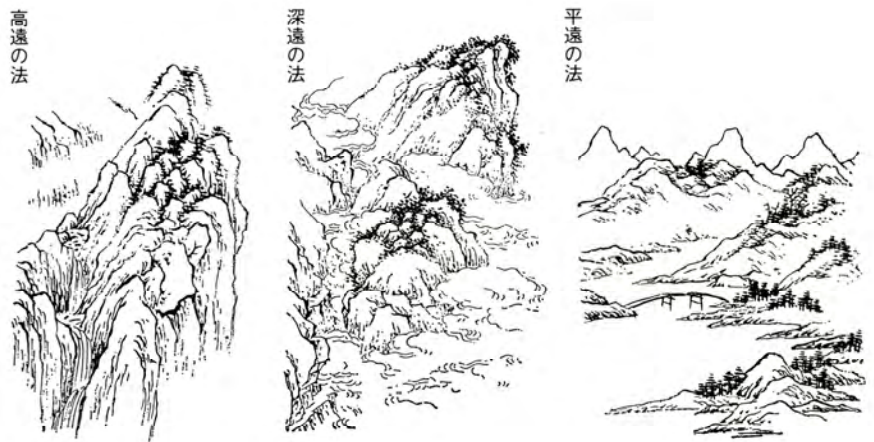


図11  
郭熙の三遠法  
【芥子園風景画譜】(中国・清代)

れるような、一点に収斂していく消失点をもった遠近法 (central perspective) ではなかった。そのかわりに、遠くのほうのものは寸法を縮小し不明瞭にするという方法で、絵画の平板な表面の上に奥行きを獲得した。いいかえると、固定された消失点をもたない線遠近法 (linear perspective) が、人間の視覚や大気環境に本来そなわっている距離感 (distance perspective) と組み合わせられて用いられている。遠方の樹林は、より小さくあいまいに大まかに描かれ、遠くの間山々には霧がかかり、山すそのあたりは霞におおわれて見えなように描かれている。収斂していく中心点がないことによって、絵画の各部分の風景がそれぞれの奥行きを感じさせる、全体の自由な風景構成を可能にしている (図10)。

この遠近法を実際に行うことによって、郭熙が築いた遠近法の構成に関する独自の理論は、『林泉高致集』として12世紀初頭にその息子によって刊行された。その理論を見ると、絵画の中の風景を眺めている架空の鑑賞者を想定し、そのさまざまな視点を用いて、奥行きをあらわすための三つの異なった構成法を提案している (図11)。

一つめは、そびえ立つ高山を、そのふもとから見上げたときに目に映る風景の構成法で、いわゆる「高遠」といわれるものである。二つめは「深遠」で、普通は近づくことのできない深山溪谷の風景を、正面から見るものである。鑑賞者は、その風景の奥深くまで、まるで山の正面の中空を漂っているかのような、想像上の見晴らしのよい視点からのぞきこむことができる。全景は、画面の下のほうに低く描かれ、遠景は絵画の中ほどに深い奥行きをもってあらわされている。三つめは、「平遠」と呼ばれる視線の方向である。小高いところから見おろしているような感覚で、風景は手前からずっと遠くのほうへ広がっていく。絵画を見ていると、画家はこの風景を描くとききつとこの

あたりに立っていたのだろう、と想像のつく前景がある。郭熙の理論によると、一枚の絵画には1カ所か2カ所、ごくまれには3カ所かそれ以上のはっきりと定められた視点をあてはめることができる。視点の用い方をこのように限定したことは、宋代の風景画のもつ構成の緊密性を高めることになった。重なり合うように描かれた平原は、鑑賞者には、それぞれの平原が異なる距離にあるかのように見え、絵画に、遠近の奥行きをつくりだしている。遠くの平原では、前景よりも樹木や山々が小さく、大まかに描かれており、前後の平原は、霧や大きな河川、湖などの水面で区切られている。重なり合う平原は、すべて左右か上下に配されている。深遠、高遠をもちいた構図では、平原をたがいに上下に描くと、もっとも有効に奥行きの効果が引きだされる。その結果、絵画そのものの体裁にかなりの高さが必要とされた。したがって、構図の垂直性は、宋代風景画に特有の性質となった。

高遠、深遠、平遠の三遠の概念を、容易に把握するには、遠くのほうに消えてゆく風景が、平原風景の低いほうの端つまり絵画の下の縁に固定された跳ね橋のように、後方にかかっていると想像して見るとよい。高遠、深遠、平遠とは、この「跳ね橋」の上がり具合を設定する3段階なのである。

- 17世後半になると、芥子園で、特に南宋の伝統を受けた風景画を扱った手引き書がまとめられ、『芥子園樹石画譜』『芥子園風景画譜』の2巻が著されている。

さて、庭園風景を、山を表現した風景であると考え、郭熙の理論は、庭園という三次元の形式にもそのまま応用することができる。京都紫野の大徳寺内にある大仙院庭園の隅の石組は、完璧な「深遠」の構成となっており、手前の平たい石 (これは決して「沓脱ぎ石」ではない) は、「平遠」の風景にしばしば見られる前景であり、ここでは庭園風景と方丈の縁側をつ