

芸術と風景

* 文中敬称を省略します。

都市研究センター 研究理事
渡辺直行

はじめに

さて、ここからがいよいよ本論である、と思ったら寄り道をしすぎて時間がなくなっている。それで愚論を述べる余裕もなくなったので、本稿では、これからの都市づくりにおいてとりわけ参考になるであろう、あるいは参考にすべき、芸術論等の分野から、有識者の議論を引用しておくこととしたい。

1. 「超える」ということ

これからの都市再生のキーワードは、「超える」である。それは、さまざまなレベルにおけるキーワードである。例えば、個人レベルでは、私利私欲を追求する内向きの心を超えることが重要である。組織レベルでは、組織の利害で動くクローズド・システムを超えることが重要である。まちレベルでは、排他的コミュニティの壁を超えることが重要である。もっと上のすべてのレベルにおいても内を超えることが重要である。

もちろんこれは「競争」の意義を否定するものではない。世の中を運営する上で残念ながら競争は一種の必要悪である。競争にかわる有効なシステムを我々は未だ見いだしていない。したがってこれからも競争があることはやむを得ない。しかしその競争は何でもありの競争ではない。白昼強盗のような競争であってはならないし、夜間ならいいということでもない。自己に都合のいいようにルールを変えるようでは、競争する前から競

争に負けている。

資本主義的な競争は倫理の枠の中から生まれてきたと言われている。その競争はあくまで倫理という土俵の中での競争である。したがって倫理に反する競争は自ずから抑制されていた、はずである。

ところがその倫理が失せてきた。それは改めて具体例を列挙するまでもない。しかしより大きな問題は、倫理の枠の外にある。そこでは勝手放題やってきた(もちろん枠は自分たちで勝手に決めている)。例えば異教徒は人間でないと考えれば、異教徒は倫理の外に置かれてしまう。倫理は腕理になってしまう。

人間以外のものを人間が利用するという功利的、実利的、実益的なものの考え方も地に堕ちた。その最もわかりやすい例が生物多様性の問題である。世の中には人間に不都合な生物がたくさんいる。それらを「害獣」や「害虫」と見なして排除する姿勢は「倫理的」かもしれないが、排除される方からみれば単なる暴力である。それではだめだということがわかってきた。つまり、すべてがつながっているということがわかってきた。

都市づくりに関しても事態はまったく同じである。経済活性化を最優先するなどという都市づくりはもはやコメントする意味もない。そこに歴史、文化、社会の視点が入ってもまだ視野が狭い。それは、人間の都合の枠内の話だからである。

都市はもともと人間のために人間がつくってきたものである。それは人間活動のための最先端拠点である。その人間活動のあり方に疑問が生じている。都市の作り方に疑問が生じるのは当たり前である。これが実利、実益の視点で理解できないのは当然である。だから明治以降の実利偏重の価値観はひっくり返さなければならぬという意見が強くなってきている。

都市研究においても実利の枠を超えなければならぬ。もちろんこれは都市の分野に限らない。ところが憂慮すべきことに、大学は経営のために実利分野を強化している。民間企業等から資金を調達できる分野を拡大している。都市の分野でも、研究の分野でも、学問の分野でも、実利偏重では社会の展望は開けないであろう。

とは言っても、既成制度、既成組織はそれぞれの論理で動いている。その論理は一種の進化論的法則によって形成されてきたものであるから、いきなりクレバスが目の前に迫ってきても急には方向転換できない。それで無謀にも眼をつぶって飛び越えようなどということになり、結局は転落していく。このような例を我々はさまざまなレベルでたくさん見てきた。そこには内の「世間」のルールが働いていた。

ということで、結局のところ「超える」を期待できるのは個人である。多くの有識者が「期待できるのは普通の人々である」という趣旨のことを言っているが、組織の中の普通の人々の良心に期待するしかないということである。一人ひとりが既成の枠を超える意志を持ってはじめて新しい世界が開ける。岡本太郎も「すべての人が描かなければならない」と言っている（『今日の芸術』光文社、

1999年）。桑子敏雄『感性の哲学』はその「超える」をわかりやすい図にしている（図1）。これに関する桑子の説明は次のようである。

旧来の制度内の価値判断に拘束されているかぎり、新しい理念は創出できないとわたしは考える。むしろ、制度を逸脱した判断、制度逸脱的価値判断にこそ、新しい理念の萌芽は含まれている。ただし個人の制度逸脱的価値判断がそのまま新しい理念になるわけではない。理念は、ひとびとに共有される新しい理想である。共有される理想となるためには、そのための裏づけと議論にもとづく合意とが要求される。

新しい理念を提案することは、制度そのものの役割ではなく、個人の役割である。制度の境界内でしかものを考えることのできないひとには、新しい状況に対応する新しい発想を見いだすことはできない。境界を越えることのできるひと、逸脱できるひとが新しい理念の萌芽を提案することができる。（中略）

激しく動いている時代では、新しい事態に直面した人間の葛藤は、今までのものとは別の価値基準を模索するなかで起こる。これは、制度内価値判断と制度逸脱的価値判断との葛藤というかたちをとるであろう。個人の意思決定はこのような葛藤の結果として選択されることになる。（中略）

旧来のシステムから抜け出て、つまり逸脱して、新しい価値判断を行い、それを社会の共有する理念にまで高めるという作業が変化の時代にはどうしても必要である。（中略）

安定した制度のなかで生きるだけなら、チョウチンアンコウのようにじっとしてただ目先を動くものだけを敏感に捉えればよい。仕事をうま

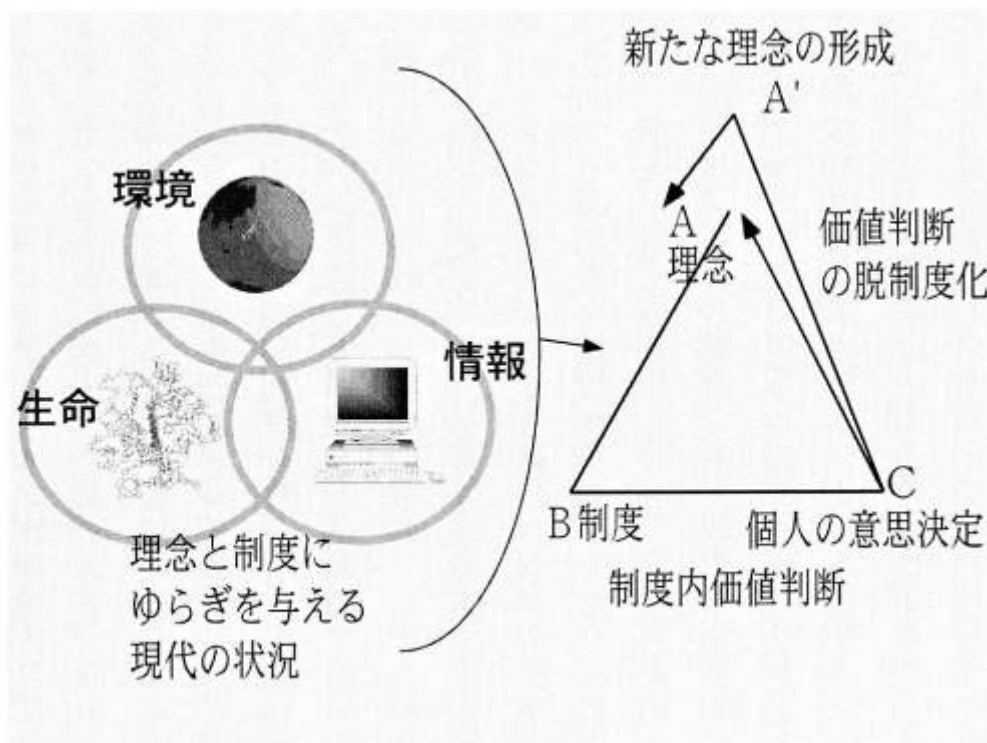
くこなすだけであれば、与えられた規則に則って合理的に判断しさえすればよいのである。枠組みと境界をしっかり抑えて、そのなかで判断することが求められているからである。(中略)

必要とされているのは、環境の変化を捉える能力、環境の変化に対応できる能力、変動する環境との新しい対応を創造する能力である。それは、コンセプト化され制度化された境界を越える能力であり、環境の変化を敏感に捉える能力でなければならない。わたしは、この能

力を「感性」と呼びたいと思う。

「超える」プロセスは、前稿の図 2 のプロセスに似る。絶え間ざる「空」との往還により現実世界の固定化を抑え、つながりを維持していく動きである。組織や制度も常に突き崩していく力が内から出てこなければそれらは現実を劣化させる。それを防ぐのは結局のところクローズド・システムという「世間」を超える人である。

図 1 超える



価値の三極構造図

(出典) 桑子敏雄『感性の哲学』日本放送出版協会、2001年

2. 亀裂を入れる

まちづくりの現場では以上のようなことがわかってきた。既存の人間関係を組み替えなければだめだという強い意識が出てきた。例えば次のような考え方がある。

これまでの積分的世界の中では、「私」は、集合体として数の論理で形成された「共」という概念に変容し、「公」と向き合う形で存在していくしかなかった。しかし、ここで提起する世界は、そのようなこれまでの共同性とは異なり、「私」が「共」を介さずに、個として「公」に変換する場面である。

積分的世界にある「共」が持つ最大の弱点は、我が国の「公」が体質的に持つ大義名分的システムに、気がつくと自らも乗ってしまうことでしか、その存在をアピールする術がないという点であろう。すなわち、「共」は数を集めて自らの積分的世界を強化することによって、結果的に「公」的概念にすり変わるという考え方が、これまでの「参加」の根底にはある。(中略)

数の論理とは全く関係のないところで「共」の概念が登場するような場面を、ここでは微分的世界と定義したい。それは、「共」ではなく、むしろ「私」に着目することで、「新しい公共」が顕在化してくるといった考え方であり、それは「私」からほとぼしる公共性として評価すべきものとする。(中略)

その動きは、二つの正反対の方向を持つという意味で、一種の振動である。「公」と「私」との明確な境界は存在しながらも、その関係性において相互に浸透し合っている状況が現出する。そのような「無境界」の状態が、いわゆる中間領域における一種のつながり意識を生み出すこととなる。

(北原啓司「私」からほとぼしる公共性」、日本建築学会編『対話による建築・まち育て』学芸出版社、2003年)

ここで用いられている「新しい公共」とは前稿の「もっと新しい公共」のことである。「共の公」を超えるということはコミュニティを超えるということである。そして、「私」が「共」を介さずに、個として「公」に変換することで「一種のつながり」になるということは、「空」になるということである。

既存の人間関係を何らかの形で組みかえるということは、古い体質に亀裂を入れるということである。そのひとつの方法として注目されているのが芸術である。芸術の本質は「超える」あるいは「亀裂を入れる」というところにある。その芸術の本質を考える際にやはり参考になるのが道元の考え方である。それに関しては頼住光子『道元』に次の説明がある。

道元は『涅槃経』の一節「(一切衆生)悉有仏性」を通常のように「(一切衆生に)悉く仏性あり」ではなくて「悉有は仏性なり」と読み換え、「諸悪莫作」という言葉を「諸悪作るなかれ」ではなくて「諸悪は莫作なり」と読み換える。

道元は既存の価値観を180度ひっくり返して「全存在は仏性そのものである」、「もろもろの悪はなされない」と読んだわけであるが、今求められているのはこのような価値観の転倒である。まちづくりの現場では20世紀の実利社会化の貧困な精神をひっくり返す動きも起きている。

大きな価値観にたくさんの小さなまちが亀裂を入れようとしている。風景を揺り動かそう

としている。その意義に関しても頼住『道元』の次の説明が参考になる。

「山水経」巻において、道元は、「青山常運歩(山は常に歩いている)」と世界のありようを語っている。(中略)

人は、日常においてさまざまな事物と出会い、関係を持つのであるが、そのような出来事そのものの基盤となっている、世界のありようそのものに目を向けることは、まずない。人は、世界に対してある一定の見方を、すでに自覚するともなく持っていて、この見方に基づいてさまざまな物事を判断し処理している。

しかし、道元は、日常生活を送る上での前提となっているこのような無自覚のままのぼんやりとした信憑に亀裂を走らせようとする。それによって、存在の真のすがたへと目を向けさせようとするのである。

目に見える風景に亀裂を入れようという意識の底には、見えているものの背後に追い求めるべきものがあるという気持ちがあるに違いない。それは即ち真理を求める気持ち、世間を超えようとする気持ち、爆発する気持ちである。即ち、頼住『道元』が次のように説明する「存在以前」を求める気持ちである。

「花またかつて花ならず、空またかつて空ならず」は、花は花ではなく、空も空ではないということである。(中略)「花」も「空」も表現という意味で等置されている。そして、それらの表現が否定されることを通じて表現以前ということが浮かび上がってくる。(中略)

存在とは意味付けられ表現されてはじめて存在となるということをふまえるならば、それは、存在以前ということが出来る。だから「花」は、つ

ねに言語表現としての「花」にはおさまりきらずにはみ出していく。同時に、「解脱」において体得された「空そのもの」も、「空」という固定化された言語表現からはみ出す。

この「おさまりきらない」という姿勢がいま求められている改革の姿勢であろうが、それは芸術を求める姿勢そのものであり、改革も美も「乱調にある」という事態がここから生じる。

3. 消える「私」

芸術の本質は同じことを繰り返さないといふところにある。常に過去を超えるのが芸術である。そのような芸術の観点からするならば、同じことを繰り返す本稿のごときものは実に不埒千万、言語道断、頑迷固陋、軽薄短小、皮相浅薄、杓子定規、無知蒙昧、鶏鳴狗盗、内股膏藥・・・と怒涛のごとき波に洗われるべきものとなる。

いま怒涛で思い出したのだが、社会のドットコム化がドットと進んでいる。このドットコム化は社会のサイバー化を意味するから、世の中のさまざまなものはクオリアを失ったドットに置き換えられていく。そのようにしてドット化されたものを毎日相手にする人間は、当然のことながら感性よりも知性に依存して生きていくことになるので、感性は磨耗していく、かもしれない。それで世の中のものは感情移入できないドットにますます置き換えられていく。

「感情移入できないドット」でキャロル・リード監督の映画『第三の男』を思い出した。この映画の中でハリー・ライムがやっていた「商売」は、陸軍病院から盗み出したペニシリンを水で薄めて売るというものであった。その薬のせいでたくさんの発狂者、死者が出

たが、当のハリーは観覧車の高みから地上の人々を見下ろして次のように言う。

もしあのドットの中のひとつが動かなくなったら、君はそれに哀れみを感じるか？ドットがひとつ動かなくなるたびに2万ポンドやると言われたらどうだい？金を受け取るだろう？

こういうインチキな事件が最近頻発しているように感じるが、その背景には人が人に共感できなくなっているという事態があるに違いない。人をドットとしか見られなくなっている。また、その変化自体をも自覚できず、本人はまともなことをやっていると思っているのかもしれない。『第三の男』のグレアム・グリーンの元の脚本(映画の台本ではカットされた部分)には次の記述がある。

ハリーは、すべてを人々のために取り計らってきたと言わんばかりであった。

対象物が無意味なドットになるということは、同時に「私」が消えるということでもある。それは「私の心」が私の内にあるのではなく対象物との間にあるからである(この点はすでに多くの論者が指摘しているとおり)。高村薫が「私が消える」と次のように指摘する背景には、そのような事態があるものと考えられる。

欲望から「私」が消え、おおよそ政治の権力闘争から一般の消費生活まで、欲望のための欲望と化して、現代社会はある。欲望は「私」の外部で回転し、「私」を駆り立てる。そこに明確な主体はおらず、従って欲望を止めるものはいない。個々の欲望の可否は、ほとんど損得に置き換えられ、損得もまた外部化されて新

たな欲望になるだけである。

(高村薫「私」の消えた現代の欲望)

朝日新聞 2006年1月5日夕刊)

対象を規格化、標準化して見るということは市場主義の原動力のようなものであるが、それが「私」を消し、人々はますます「損得」で動くようになり、欲望のための欲望が肥大していく。いまや感情ですら商品として市場で流通するようになり、感動することが目的で感動商品消費するようになっている。人生が次第にテレビのニュース番組やバラエティー番組のようになってきている。

このような現在の社会の動向を見る上で、スーザン・ソントグが芸術に関して次のように指摘していることも参考になる。

芸術作品をいろいろな流派や時代に類別するために歴史的に様式の使用するとき、われわれは様式の個性を拭い去りがちだ。けれどもわれわれが芸術作品と、審美的な(ということは概念的なというのと反対の)観点で出会うときには、こういうことは経験しない。こういう場合には、作品が成功していてわれわれに伝達する力があるかぎり、われわれはただ様式の個性と偶然性だけを経験する。

これはわれわれ自身の生活にとっても同様である。もしわれわれが、社会科学や精神分析の影響や一般への普及のせいでひとびとがそうしむられるように、生活を外側から見ようになれば、われわれは自分を一般的なものの例として見、そうするうちにわれわれ自身の経験や人間性からも、深刻に、痛ましいまでに疎外されてしまう。

(スーザン・ソントグ『反解釈』

ちくま学芸文庫、1996年)

最近では都市の中で美術館ブームが起きているが、それが一種の「欲望の消費」になっていると、それは「消える私」にむしろ貢献してしまう。美術館が芸術を教養や様式で、つまりコンセプトで見る場になってしまうと、それはテーマパークと何ら変わらなくなってしまう。

美術館が都市を再生させるという論調もあるが(そしてその論調の中には消費拡大の手段として美術館を扱っているものがあるのが気がかりだが)、本当にそうなるためには美術館が感性を磨く場になることが必要である。そして美術館がそのような場になるためには、その場が万人に開かれていなくてはならない(アクセス、監視カメラ、警備員、入場料金等すべての面で)。

美術館は内に閉じず積極的に街の中に出て行かなければならない。そして街そのものが芸術に触れる場にならなければならない。最近では都市全体で「フィールド・ミュージアム」を目指すところが出てきたが、そのような動きにこそ都市再生の期待をかけることができる。そこで期待されるのは、すなわち都市固有のクオリアの創造である。それに関しては田窪恭治が次のように述べている。

作家が特定の気候、風土のなかに暮らしながら見つけた真理を、自分の置かれた環境のなかでさまざまなかたちで作品化した結果、その場所が輝きはじめることがある。それは、人々に自分の作品を安易にみせるための美術館や、画廊といった特殊な空間で、特権的な意識によって見せる展覧会とは違う世界である。

(田窪恭治『表現の現場』講談社、2003年)

芸術の本質がクオリアを追求するということであるならば、それはいま生じているグローバル化に対抗するということでもある。そしてその志向は、土地固有の価値を見いだして都市を再生しようとする志向と共振する。その都市再生は必然的に反グローバリズムになる(いま生じている類のグローバリズムに対して)。

このような都市再生がまずもって考えなければならないのは、人間再生、「私」の再生である。もし経済拡大を優先して「私」がドット化する社会にのみ込まれてしまうようでは、都市はますます空洞化していく。そこでは欲望が欲望を生む空間が、人が損得だけで動く空間が、テーマパーク的空間が、増殖していく。

4. 芸術の力

人間が人間として生きる都市を再生するためには、あらゆる側面において「超える」力が必要である。個人の欲を超える力、組織の壁を超える力、学問の壁を超える力、標準化・規格化・効率化を超える力、等々。それらの力の源は結局は普通の人々の力である。

普通の人々の「超える」力を涵養する上で、芸術が大きな意義を持つ。それは、芸術は人の心を外に開かせるからである。あるいは、外に開く心がなければ芸術にならないからである。この点に関しては大澤真幸が次のように述べている。

提起された感覚的な事象に、「表現」としての規範性が与えられなくては、「芸術的な作品」は成り立たない。その規範性をもたらすの

は、次のような固有の社会的な機制である。

ここで社会的な機制と述べたのは、「他者の存在を想定する限りで意味を有するような実践」だということである。では、他者とは何か？他者とは、原理的には、架橋不可能な絶対の差異である。つまり、他者とは、より上位の包括的な同一性の水準に下屬させることができない差異である。(中略)

このような他者の他者性の要件である「純粹な差異」として顕現する限りでの他者を、他者と表記しよう。(中略)他者(たち)の絶対の差異性を言わば跳躍板として利用して、「超越的な他者 = 第三者」を擬制し、これをもって経験の可能性の一般的な条件　つまり先験的な条件　として作動させる一連のダイナミズムが存在している(中略)。表現としての規範性は、行為が創出した事象の特定のあり方・配置を、こうして生成される超越的な第三者の選択性に帰属するものとして定位することができたときに、まさにその事象のあり方・配置の内に孕まれるのである。(中略)表現するということは、超越的な第三者へと従属することでもある。

(大澤真幸

『美はなぜ乱調にあるのか』

青土社、2005年、P.88～)

自己と他者との差異がある。この差異の認識が、超越的な他者(自然、宇宙)へ向う心を生む。その志向性の中で形作られていくのが芸術である。このプロセスは、自己の中にある他者性を外部に投射し、その他者性を引き受けるものとしての超越的な他者に自己の主体性を預けるものである。つまり、自己否定を伴うものである。

超越論的な視覚は、経験的な視覚に随伴しており、それが存在していることを示す現象上の根拠は、経験的な視覚の活動において他にはありえない。単純化してしまえば、超越論的な視覚は、経験的な視覚の活動においてのみ、あるいは経験的な視覚の活動としてのみ、しかし経験的な視覚に対する先行的な条件である限りにおいてはその否定として、存在しているのである。(中略)

超越論的な視覚が、経験的な視覚に対する否定性を含意しているのだとすれば、視覚の主体性は、言わば内的に、従属の関係を封じ込めていることになるだろう。視覚の経験的な活動は、自らに対して否定的 = 対立的な因子によって、条件づけられていることになるからだ。主体性は、こういった意味での従属性を媒介にしない限り、構築されえない。(中略)

経験的な視覚は、内的な他者とも呼ぶことができる異和を、自分自身の内部に孕むことになる。経験的な視覚が、このような内的な他者を、自身の外部に投射することによって、独立した実体的存在者としての超越的な視点が構成される。(同)

このプロセスは、自己と他者との相互依存性を必然的に明らかにしていく。

超越論的な存在に経験的な自己を映し出すこの操作は、超越的なものの経験化であり、それゆえ、操作そのものが含意するベクトルとは逆方向の運動として現象する。すなわち、それは、超越(論)的な視点の経験的な視点への逆投射として現れる。このとき、超越論的な視点は、その本来の素材とでも呼ぶべき、経験的な他者(の視点)へと還元されるだろう。(中略)

主体化が、述べてきたように、超越的な存在の経験的な他者への逆投射を媒介にして実現されるのだとすれば、主体的なものとして自律するということが、それ自身、逆投射の特異点として機能している経験的な他者への従属を含意しているはずだ。してみれば、主体性と従属性の共存は、必然である。(中略)

視覚の主体性が、超越(論)的な視覚の経験的な水準への逆投射(脱超越化)の運動をともなっているのだとすれば、その運動は、現象から独立した、事物の客観的な実在性への信憑も、切り崩していくはずだ。(中略)

この過程の極限には、当然、完全に超越的な他者を欠いた世界が待っているだろう。(中略)このとき、身体の個体としての同一性すらも危険に陥るだろう。(中略)投射の宛て先を欠いたとき、身体は、それ自身、自らを否定する根本的な差異(他者)と直接に等置され、その同一性を無化せざるをえないだろう。(同)

「投射」と「逆投射」は、「解脱」と「現定」とに対応するかもしれない。その場合、究極的な「宛て先」は「空」(自然、宇宙)ということになるのであろうが、それへの「投射」はもちろん知性ではなく感性により行われるものである。もし世界がコンセプト(つまり人間がつくったもので知性で理解できてしまうもの)で覆われており、最終的に「超越的な他者」を欠いてしまった場合(つまり「空」が「空虚」になってしまった場合)には、芸術も公共も消滅して排除の力だけが働くことになる。そこでは同時に「私」が消えている。

こういうことが都市では起こりやすいわけであるから、そこに芸術の意義が出てくる。芸術が成り立つためには「超越的な他者」、「無限」を志向する心が必要になるからであ

る。この点は茂木健一郎も次のように述べている。

何かを表現しようとする時、人間は、無限と切り結ぶ。文学であろうと、何気なく発する言葉であろうと、日常の立ち振る舞いであろうと、本質に変わりはない。全ての表現の根底にあるのは、有限のものが無限のものを志向しようとする、我々の意識の持つ不思議な性質である。

(茂木健一郎『クオリア降臨』)

文藝春秋、2005年)

芸術のプロセスは「無限」であるから、常に自己を乗り越えていかなければならない。そこから「超える」力が出てくる。「超えない」人生、「爆発しない」人生が空虚に見えてくる。

なお、無限を志向するという事は、今ここにあるものをあるがままに見るということでもある。それは、無限が今ここに宿っているからである。この点に関しては大澤前掲書の次の記述が参考になる。

現在(の出来事)には、それ自身の内に充足し、閉じることができない内在的で本源的な不均衡が孕まれており、その不均衡が未来への参照、未来への期待という形式を取るのだと言ってもよい。

宇宙には始まりも終わりもなく、創造性は伝統の内に宿っている、ということも言えそうである。

5. 倫理を超える芸術

前稿では、コミュニティの倫理を超えるものとして「空」を考察したが、芸術の本質が

上記のようなものであるならば、それは「空」を志向するものであり、したがって倫理を超えている。この点に関してはスーザン・ソタグが『反解釈』で次のように述べている。

芸術作品を意識の生き生きとした自律性のあるモデルと考える方法は、われわれが形式と内容の浅薄な区別に屈しないかぎり反対すべきものと思われるかもしれない。芸術作品が内容をもたないという意味は、世界が内容をもたないというのと変わらないのだから。いずれもそのとおりなのだし、どちらも言い訳する必要はない。それにおそらく言い訳をすることができないだろう。(中略)

世界は究極的には審美的な現象なのである。つまり(一切合財の)世界は究極的には正当化されないものだ。というのは、正当化とはわれわれが世界の一切合財を考えるのではなく、その一部を他の一部と関係づけて考えるときにのみなしとげられる精神の運動だからである。(中略)

しかし、(中略)芸術作品の自律性　つまり、何も意味しない自由　は芸術作品の効果、衝撃、機能を締め出すわけにはゆかない。とくにこうして芸術の対象を芸術の対象として機能を考える場合に、審美的なものとの乖離が無意味だとみとめられればなおさらのことである。(中略)

芸術作品に参加することは確実に自分を世界から切りはなす経験を伴う。しかし芸術作品それ自体は同時に、われわれを何らかの点でもっと開かれた豊かなものにして世界に連れ戻してくれる活気に溢れた魔力をもち模範的なものである。

(スーザン・ソタグ『反解釈』)

高橋康也・出淵博・由良君美他訳

ちくま学芸文庫、1996年)

つまり芸術は倫理の「正邪」「善悪」「内外」などという区別を軽々と超えている。そしてその芸術は「われわれを何らかの点でもっと開かれた豊かなものにして世界に連れ戻してくれる活気に溢れた魔力をもち模範的なもの」なのであるから、それは「空」との往還にも相当するものであろう。そしてそこにはコミュニティの倫理を遥かに超えて人間の心に直接訴えるものが存在する。

芸術は道徳と関係がある、と私は言いたい。こうした関係の第一点は、芸術が道徳的な喜びを生み出すということである。しかし、芸術に特有の道徳的な喜びは、ある行為を是認したり、否認したりする喜びではない。芸術における道徳的な喜びは芸術がなしとげる道徳的な役割と同様、意識の知的満足のなかにある。

道徳とは感情や動作を含む習慣的な慢性の行動形式という意味である。道徳とは動作、判断、感情の信号であり、それによってわれわれはあるやり方で行動する習慣を強化するが、それはまた他の人間一般に(ということは人間とみとめられるすべてのものに対して)あたかも愛情を感じたかのように行動するか、あるいは行動しようと努める尺度を設定する。言うまでもなく、愛とはわれわれが現実に、あるいは想像上知っているひとたちのなかでもごく少数の個人に対して真実に感じるものである。……道徳とは行動の形式であって、いくつかの選択肢のうちのある特定の上演目録ではない。

もし道徳をこのように、この世での行動や存在の仕方を自分自身に指示する人間の意志がなしとげたもののひとつとして理解するなら、行動をめざす意識の形式、つまり道徳と、意識

の育成つまり審美的な経験とのあいだには何ら本質的な敵対関係が存在しないことはあきらかである。芸術作品が特定の内容を提起するような発言に還元され、道徳が特定の道徳と同じものと見なされるとき(そしてどんなある特定の道徳もその残滓、限られた社会的な利益や階級的価値の防禦にすぎないような要素をもっている)、そのときはじめて、芸術作品は道徳をなしくずしに破壊すると考えられる。そしてたしかにそのときはじめて審美的なものと倫理的なものと完全な区別がなされるのである。

しかし、われわれが道徳を意識の側の本質的な決定としてきりはなして理解するなら、われわれの芸術に対する反応は、それがわれわれの感受性と意識とをまさに活気づけるかぎり、道徳的である。というのは、感受性こそわれわれの道徳的選択の能力を養い、われわれが選択し(このことこそ、ある行為を道徳的と呼ぶ必須条件なのだ)、ただ盲目的に無反省に服従しているばかりではないとしての話だが、われわれの行動の敏速さを高めてくれるものなのだ。芸術はこの道徳的な任務をなしとげるが、それは審美的な経験に本来そなわった資質(無私性、瞑想性、注意深さ、感情の覚醒)と審美的な対象にそなわった資質(優雅さ、知性、表現性、力強さ、官能性)とが同時に人生への道徳的な反応の基本的な構成要素だからである。(同)

倫理を超えて人間の心に直接的に響くものは、人を「ただ盲目的に無反省に服従」させようとするものではなく、人が自ら「選択」するものとしてある。芸術の本質はそこにあるのであるから、人に「超える」力を与えるものである。それで芸術により人は既存の価値

観を安々と超えることができる。

芸術の目的は何か特定のものをはっきりさせることである。われわれが一般化できないならば、(道徳的に、観念的に)判断できないということが正しいかぎり、芸術作品の経験や、芸術作品のなかに表わされるものについての経験が判断を超えるものであることも事実である。(中略)こういう芸術はわれわれの卑小な判断、われわれがひとびとや行為に対してする、正しいだのまちがっているだのという安易なレッテル張りを超えているのではないか?そして、こうしたことがおこるのはすべていいことなのだ(中略)。

というのは道徳は、芸術とちがって、究極的にはその有用性によってのみ正当化されるからである。(中略)意識(中略)は行為よりももっと広く、もっと複雑でありえ、また実際にそうである。(中略)芸術作品がなしうることは、われわれに判断させ、一般化させることではなくて、何か特別なものを見させ把握させることである。(同)

6. 制度・規範・概念を超える芸術

いま最も求められているのは、既存の制度、規範、概念を超えるということである。地球環境問題にしてもグローバル化の問題にしても、それらを超える力が出てこない限り解決の糸口は見出せない。

まちづくりの現場で進んでいることはそのような「超える」活動なので、必然的に各方面で激しい衝突を引き起こす。そしてその衝突こそが都市再生の力であり人間再生の力である。まちづくりの現場の動きが世界中で爆発してつながることで新しい展望も開けてくる。当然そこでは既成のグローバリズムの

力と激しく衝突する。

したがって、まちづくりには既成の制度、規範、概念を破壊する強い力が求められる。その強力なエネルギー源となるのが芸術である。その芸術とは趣味、教養でやるようなものではなく、スーザン・ソントグが次のように述べる「個性と偶然性だけを経験」するものである。

芸術作品をいろいろな流派や時代に類別するために歴史的に様式の使用するとき、われわれは様式の個性を拭い去りがちだ。けれどもわれわれが芸術作品と、審美的な(ということは概念的なというのと反対の)観点で出会うときには、こういうことは経験しない。こういう場合には、作品が成功していてわれわれに伝達する力があるかぎり、われわれはただ様式の個性と偶然性だけを経験する。

これはわれわれ自身の生活にとっても同様である。もしわれわれが、社会科学や精神分析の影響や一般への普及のせいでひとびとがそうしむけられるように、生活を外側から見るようになれば、われわれは自分を一般的なものの例として見、そうするうちにわれわれ自身の経験や人間性からも、深刻に、痛ましいまでに疎外されてしまう。

(スーザン・ソントグ前掲書)

芸術を既成の概念の枠の中で見てしまえば、それは生活の枠(世間等)を超える力にはならない。枠の中の人間は「人間性からも、深刻に、痛ましいまでに疎外」されている。

枠を超える芸術は、一部の趣味人、教養人のためにあるのではなく、万人のためにある。むしろ「普通の人々」のためにあると言った方がよい。「普通の人々」が芸術を梃子に

枠を超えていくということがこれから何より重要になる。そのためには「普通の人々」が「普通」である社会がなければならない。それは、スーザン・ハンレーが次のように言う江戸時代のような社会である。

日本についての全ての史料が、1600年から1868年までの時期、経済状態は明らかに生き残りぎりのレベルよりも上であったことを示している。(中略)富める者は貧しい人々を搾取してますます豊かになっていて、というマルクス主義者の主張にたいして、史料は、労働市場が競争状態にあって、経済が成長しているときに期待できるように、収入が平均化されていたことを指し示している。(中略)要するに、収入の不均衡は縮まりつつあったし、これが、1868年の政権の交替や武士という名目だけの冗職がなくなることから予想できたような、社会的分裂を緩和したのであった。(中略)

日本のライフ・スタイルは、比較的清潔で衛生的な生活環境をもたらした。(中略)アメリカ合衆国の初代駐日総領事タウンゼント・ハリスは、日本の建物にたいして感銘はしなかったが、1857年に日本人について「日本人は皆、肉づきがよく、身だしなみもきちんとしており、幸せそうに見える。しかも、金持ちでも、貧乏人でも外見では同じである」と述べている。(中略)

19世紀の西洋の水準からすれば、日本の生活は、裕福な者でさえいくらか禁欲的に思える。日本とイギリスの生活水準の違いを数量的に測定することは、同じ時代で比較しても、発展の同じ段階で比べても、決して可能とはならないだろう。しかし、1850年の時点で住む場所を選ばなくてはならないなら、私が裕福であるならイギリスに、労働者階級であれば日本

に住みたいと思う。

(スーザン・B・ハンレー『江戸時代の遺産』

指昭博訳

中央公論新社、1990年)

このような社会であるためには、テーマパーク的な閉鎖空間の増殖を抑制しなければならない。富裕層が冷暖房完備の閉鎖空間で楽しんでいる一方で、ホームレスが異常気象の下で生死の境をさまよっているなどということがあってはならない。都市空間を構造改革しなければならない。そしてそのためには、都市形成原理をエコロジーからエコノミーに転換しなければならない。これに関してはスーザン・ジョージが次のように述べていることが参考になる。

エコノミーとエコロジーに含まれる「エコ」という語は、家族や地所や領土などを意味する「オイコス」(oikos)というギリシャ語が語源である。エコノミーの語源である「エコノモス」とは、領土を運営する規則(あるいは一連の規則)のことである。エコロジーの語源である「エコロゴス」は、基底となる原理、精神、あらゆることの根拠のことである。聖ヨハネが、福音書の冒頭で「始めにロゴスありき」と断定したときの意味であり、通常は「言葉(Word)」(フランス語では verbe)と訳される。人間、動物、植物、それらを取り囲む大地や水、そしてそれらの間の相互作用といったものは、すべて同じ物理的な現実、同じ領土の一部なのである。

ギリシャ語の語源からすると、「ロゴス」は「ノモス」よりも偉大であり、ノモスの座を奪うことができるものと見なすことができるだろう。通常は、基底となる原理や精神が、規則や規制を定義したり、くつがえしたりすべきであるように、「エ

コロゴス」がエコノミーの背後の導き手でなくてはならない。

(スーザン・ジョージ

『オルター・グローバリゼーション宣言』

杉村昌昭・真田満訳

作品社、2004年)

「エコロゴス」というのは「人間、動物、植物、それらを取り囲む大地や水、そしてそれらの間の相互作用」であるから、それは倫理を遙かに超えている。我々はいまや既存の制度、規範、概念を超えて直接的にそれに接続しなければならない。というところでやはり芸術がその力になるのである。

以上、スーザン・ソントグ、スーザン・ハンレー、スーザン・ジョージとスーザンが続いたが、日本でもスーザンが次のように言っている。

わしが求めているのは技ではない。人物だ。

(スーザン『花のお江戸の釣りバカ日誌』)

結局のところ、都市構造を改革できるのは技術(制度、規範、概念を含む)ではなく人物ということになる。その人物をつくるのは、やはり芸術である。

7. 有機体としての芸術

前節は「おおスーザンな特集」のようになってしまったが、それで突然「おおスーザンナ」(フォスター)を思い出した。

照りつける太陽でとても暑かったが凍えて死にそうだった。

まるで昨年の日本の異常気象のようである。これではホームレスも生きていくのが大変であろう。気候変動の影響を少しでも緩和するような都市構造(当たり前だがビルの外で)に緊急に転換しなければならない。気候の激しさを加速するような都市構造などは論外である。

ということで「おおスザンナ」を口ずさんでいたら、突然スザンヌ・K・ランガーの『芸術とは何か』を思い出した。ランガーは次のように言っている。

なにもまして、特異で個性的な物体と思われる有機体は、本当は、全然物体ではないのである。個性的で区別立てのできる物体のように見えるその実在は、さまざまな変化の型である。その個体は純粋に機能的個体にすぎない。しかし、この機能的統一体の統合は、言葉ではいい表わせない位複雑で、本質的で、深遠なものである。このため、高等な有機体(つまり、もっとも精緻に統合された有機体)は、たとえば、鉛や石の塊りのような、きわめて耐久的で物質的な具象物にくらべて、個体としての独自性がはつきりうなずけるものである。(中略)

生きた有機体の場合、ほとんどすべての活動は、リズム的に制約されており、ときには続発する一連の出来事だけでなく、多くの異なったりリズムの関係で、同時に作用しあう多くの連鎖した出来事と関連する場合もある。(中略)

すべての要素を詩の全構造のなかに多面的に包含すれば、その詩に有機的構造の模造が与えられる。芸術品は生きた個体と同様に不可侵的なものである。その諸要素をばらばらにすると、それはもはや元通りではなく、詩の全イメージはなくなってしまふ。(中略)

芸術的構成を究明すればするほど、基本的な生物的型式をはじめ、最高峰の芸術品の意義を伝える人間感情と人格の偉大な構造に至るまで、それが生命自体の構造に酷似していることにますます気づくであろう。そしてこのように酷似しているからこそ、絵画、歌、詩は単なる事物以上のものであり、それは作品自体のなかに本来具わっていると思われる意味を表現するため、機械的に考案されたものではなく、創作された、生きた型式、つまり、私たち自身の感覚的存在、すなわち、実在のように思われるのである。

(スザンヌ・K・ランガー『芸術とは何か』

池上保太・矢野萬里訳

岩波新書、1967年)

芸術とは部品に分解できるものではなく、生きている有機体のようなものである。つまりそれは景観ではなく風景である。ランガーは芸術の表現形式を「全体のなかにあるさまざまな部分、点、特性、または局面の関係を示すものである」と別の箇所述べているが、モノではなく「関係」であるという点は風景と同じである。それは目には見えない一種の像である。それをランガーは舞踊について次のようにわかりやすく説明している。

舞踊は一つの「現象」である。または一つの仮像と言ってもよい。それは舞踊家の動きから生まれてくるが、単なる動きだけではない。私たちが舞踊を見物するというのは、眼前に存在する物理的なもの、つまり、舞踊家が走りまわったり、身体をねじ曲げるありさまを見るのではない。私たちが眺めるのは、互いに作用するいろいろな力の表現であって、それがソロにせよ、群舞にせよ、回教の托鉢僧の踊りの終

わりのように、ぐるぐるはげしくまわるものにせよ、あるいは動きがゆっくりした、集中的で単一なものにせよ、すべてその力の相互作用によって、その舞踊は高まったり、駆り立てられたり、ひらいたり、しぼんだり、弱められたりするように見えるのである。ただ一個の人体が、神秘的な力の現われのすべてを、見る者の前に繰りひろげるのであるが、しかし舞踊のなかで働いているように見えるこれらの力、これらの迫力は、実際の動きを生じさせている舞踊家の、物理的な筋肉の力ではない。私たちがきわめて直接的に、なるほどと思うような迫力は、私たちがそれを知覚するために創作されたものであり、また、そのためにのみ存在するのである。

知覚の対象としてのみ存在し、自然界の客体と違って、決してふつうの受動的な役割を果たしていないものは、みな一つの虚の実在である。それは非 = 現実ではない。私たちがそれに直面すると、実際に知覚するのであって、そう夢想したり想像したりするのではない。(中略)

舞踊家の創作するのは舞踊である。しかも舞踊は、いろいろな能動的な力の仮像であり、ダイナミックなイメージである。(中略)

それは知覚できる実在以上のものである。目に見え、耳に聞こえ、また、それらを通して、反応する感受性全体に与えられるこの仮像は、感情をもち込んだものとして私たちの心を打つ。しかも、この感情は、舞踊家がみな感じるものとは限らない。それは舞踊そのものに所属する。舞踊は、他のどんな芸術作品とも同じように、人間感情の本質を表現するところの知覚できる形式である。すなわち、しばしば人間の「内的生命」と呼ばれるもののリズム、関係、危機、乱れ、また、複雑さ、豊かさであるが、それは

直接経験の流れ、生きた人間に感じられるままの生命といってもよい。舞踊は、舞踊家自身の感じ方の現われではない。(同)

この文章は、「舞踊」を「風景」に、「舞踊家」を「自然」に置き換えても、だいたい意味を成すように思われる。このように風景は芸術であり有機体的である。「舞踊」を「景観」に置き換えたら意味を成さないであろう。

8. 機械から有機体へ

このように、風景も芸術である。したがって、風景には先に述べたような芸術の力が宿ると考えてもよいように思われる。

そういうことで風景を念頭に置きながらも少し芸術論を見ていくと、芸術が有機体的であることに関してジンメルも『芸術の哲学』で次のように指摘している。

ここ何十年かの芸術学的な考察において見逃すことができないのは、そこにある一種の機械化、数学化の傾向である。(中略)芸術作品を個々の契機や要素に分解し、それら個々の契機や要素の部分的な法則性や要求から、作品をふたたび合成し、「解明」しようと努力している。厳密に眺めると、ここで問題になっているのは、これらの要素がそれ自体で、とはすなわち、芸術作品がその折々に作りだす全体的な関連の外側で、観察されるかぎりにおいて、それらに該当するもろもろの規定なのである。この手続きはそっくりそのまま、有機体を物理的・化学的な公式に即して構成しようとするのと同じことだが、ところで、その公式に有機体の各要素がしたがうのは、生動する生の型式からそれらが解き放たれている場合にかぎられる。そうすると、芸術学は明らかに、機

機械論的自然科学に類似した段階にあるということになる。(中略)しかしそれにしても、機械論の時代は、少なくとも有機体の学問にとってはすでに過去のものであり、有機体をその全体性と統一性にもとづいて観察し理解しようとする努力がはじまっているように見えるのだが

それならば、芸術学においても、同様な事態が生じて不思議はない。

(ゲオルク・ジンメル『芸術の哲学』)

川村二郎訳、白水社、2005年)

「有機体をその全体性と統一性にもとづいて観察し理解しようとする努力」が「芸術学」においても生じて不思議はない、ということは「風景学」に関しても言えることであろう。機械論的な「景観学」は「風景学」に高められなければならない。その点に関してはジンメルの次の指摘が参考になる。

ひとつの形象の完成は、たとえその形象がどれほどそれ自体で完結していようと、もっぱらそれのみに限定された発展を通じては達成されないということである。存在全体とその価値が、この特殊な形象の彼方にあるすべての部分をくろみこんで、一定の度合いにまで増大し強化されてはじめて、それはこの形象のうちに流れ込み、これを完成にまで高めるのである。形象自体の領分内の力だけでは、とうていこの完成に到達することはできなかつたのだ。(同)

つまり景観は搔かれなければ風景にならないということである。ジンメルは別の箇所で「芸術作品とは、そこに存在する以上、多くの要素に分解することはできるが、それらの要素から再構成することは不可能な、形象

のひとつ」と述べているが、そのような風景(ジンメルの論じているのは芸術だが)を理解できるのは、特定の専門領域の中においてではなく、さまざまな領域を総合した上においてである、ということがジンメルの次の文章から想像できる。

ひたすらある特殊な仕事に打ちこみ、これがある種の完全性に到達させるということは、あり得ることもかもしれない。だが、(中略)そのようなやり方では、至高の完全性に到達することなど叶うはずはない。この完全に達することができるのは、特殊な仕事の内的領域が、魂の全領域に向かってひらいた扉を八方に持ち、この全領域から力と動きと意味を受け入れ、それによって養われる場合に限られる。部分的な仕事が、全人性の阻害を代償として到達する完全性は、非常に局限された限界を持っている。このような仕事の絶頂は、それを囲む存在全体の高みを迂回して経めぐることによってのみ、到達されるのである。(同)

このような人間に求められるのは技術ではなく人物である。それに関してはジンメルは次のように述べている。

ただ賢いだけの人間の仕事は、どれほど驚くべきものであろうと、知的な仕事としてもしばしば、さらに広闊な人格的資質から生まれた仕事に一籌を輪せざるを得ない。たとえ後者の知的能力が、それだけのものとして見れば、前者に劣っていようとでもある。ただ賢いだけの人間は、完全に賢いとすら言えないのである。(同)

ところが現実の芸術論は次のようであると

ジンメルは述べている。

われわれがあえて言いたいのは、芸術のための芸術の理論が、一種の合理主義(中略)に捉えられているということである。それは全体と、それ自体としての資格を持つ部分との対立を乗り越えることがない 論理的にはおそらく超克不可能だが、生によっていつも超克されているあの困難を、乗り越えて進むことがない。(同)

ということであるから、日本でも明治以降の実利偏重の学問が美しいものをつくってこなかったのは、あるいはそれ以前の美しいものを破壊してきたのは当然のことと思われる。それで思い出すのは次の文章である。

「建築は美しきものとする要もない」、重要なのはただ、よい建築であること、使用目的に適した建築をつくることだ、とする野田俊彦の「建築非芸術論」は、構造学派の旗印となったのである。

そこには、いわば日本土着の機能主義論者として、歴史学派の様式主義的イデオロギーに対する批判という一面も認められはするものの、同時に、日本の建築アカデミー特有の歪んだ「造家」意識 視野の狭い、工学一辺倒の が深く滲み通っていることを見逃すわけにはいかない。改めて言うまでもなく、建築家にとって何より問われるのは想像力の質とその方向性である。世界を全体として視る時・空感覚が鋭敏でなくては話にならない。(中略)技術は幹ではあるが根は人文にあるという根幹の認識が、この国の建築アカデミーでは逆様になったままであり、建築の技術教育はあっても「建築家教育」は不在なのだ。(中略)そ

の「建築非芸術論」には、「表現」とか「創造」という次元の問題意識はまったく欠けており、建築家の本来持つべき歴史的文化的認識と、豊かな想像力の涵養とは逆行するものでしかなかった。しかも、その延長線上で、「建物の色や形を弄ぶのは婦女子の仕事」と、学会誌上で公言してはばからない人物が教室主任とあっては、前川にとって教室の雰囲気好ましいものであるはずもなかった。

(宮内嘉久『前川國男』晶文社、2005年)

それで、これから改めて美しい都市をつくるためには、ジンメルが言う次のような学問が必要である。

生とその要素、その内容との関係についての新しい概念は、われわれに、合理主義には果たされなかった、次のようなことを教えるはずである。すなわち、純粋に芸術的な立場の潔癖な厳格性を守り、芸術の芸術としての本質を歪める一切から芸術を解放することを旨とし

しかも、歴史的、宗教的、霊的、形而上的な流れとなって全体の展開を推し進める生の流れの、ひとつの波として芸術を理解することを。この全体によって支えられ、かつそれを支えながら、芸術は、芸術のための芸術の理論が告知するような、独自の世界でありつづける。この理論を深く解明すれば、芸術のための生と生のための芸術が啓示されることになるのではあるが、また、まさしくこの啓示ゆえに、芸術は、独自の世界としてとどまることができるのである。(ジンメル前掲書)

独自の世界にとどまるか否かは別として、都市にいま最も強く求められているのは、このような学問であり研究である。従来の合理

的、科学的、実践的な学問では都市それぞれの固有の姿が捉えられないことは次の文章がよく示している。

意識の中の全ての表象は、クオリア(質感)を単位として、それを組み合わせることで生み出される。その背後には神経細胞の活動の複雑な相互関係があり、その無限の組み合わせのつくり出す表象空間も、また無限である。(中略)

脳の中の神経細胞の活動が、シナプスと呼ばれる結合部位において「衝突」する時、その相互関係からクオリアが生み出されることだけは確実である。個物と個物が出会う時、そこに新たな個物が生まれる。そのクオリアの誕生こそが、私たちの意識を形作り、世界を照らし出す。(中略)

ある作品の価値は、それと向かい合った時に感じるクオリアによって決まる。(中略)私たちが感じるクオリアは、すべて、それを実際に体験すること自体に比べればあらゆる比喻や説明が意味をなさないという特質を持っている。(中略)

このような単純なる真理を、私たちはこと芸術作品が対象となると忘れてしまいがちなようである。(中略)実際には、シンボルに詰め込まれ、流通してくれるほど芸術作品の本質はやわではない。(中略)

クオリアという視点は、もともと、世界を機能主義的にとらえる近代合理主義に対するアンチテーゼとして生まれしてきた。通常のやり方で、世界を意味や脈絡の集合として定式化しても、そこには決して私たちの主観的体験は現れない。(中略)そのようなクオリアを通して私たちが世界を認識していること。このことだけが、科学主義の方法論ではわからない。私たちの芸

術体験の中核に、その出自のわからないクオリアがある。(中略)

ある対象を、その機能や意味、文脈においてとらえるか、それともそれが与える印象に寄り添ってとらえるかは、脳の働かせ方としてはおそらくは紙一重である。しかし、その紙一重の中に、現代に固有の病が忍び込む。(中略)

芸術の意義とは、(中略)生きるということに寄り添い、深く、美しく、醜く、静謐に、豊穡に、どのような言葉にもシンボルにも文脈にも回収されないものとして確かにそこにあるもの。そのような何かを生み出し、受容すること以外に何か意味があるというのか。(茂木前掲書)

都市の風景は、景観論のように分析的に見てしまう以前に、風景論として「あるがままに見る」ことが必要である。芸術とは解釈ではなくあるがままのものだというのがスーザン・ソントグの主張であるが、岡本太郎も次のように述べている。

路傍にころがっている、石ころとか木の葉がある。そこにそのまま、ただあるということがたいせつです。人間はちょうど石ころと同じように、それをそのものとしてただある、という面もあるので、その一見無価値なところから新しく自分をつかみなおすということに、これからの人間的課題があるのです。

(岡本太郎『今日の芸術』光文社、1999年)

なお、実利偏重から脱することは実利のためにも必要である。むしろ実利軽視が実利のためになる。

第一の条件は、神に対してでも自然に対してでもよいから、何かにひざまずく心を持って

いるということ。天才をよく生むイギリス人なんていうのは、あまり神様を信じていませんが、伝統にひざまずいているんですね。(中略)第二の条件は美の存在ですね。(中略)子供のころから美しいものを見ていないと不可能です。知能指数が何百あったってそんなの関係ないですからね。それから第三の条件は、精神性を尊ぶということ。要するにお金を尊ぶといった物欲ではなくて、もっと役に立たないもの、精神性の高いものを尊ぶ。例えば文学を尊ぶ、芸術を尊ぶ、宗教心をもつ、とかいうことです。

(「天才が出る3つの条件」)

藤原正彦・小川洋子

『世にも美しい数学入門』

ちくまプリマー新書、2005年)

9. 風景の精神性

上では風景を芸術と同様のものとして見たが、ジンメルは風景については次のように述べている。

われわれは自然の言葉を語らず、人間を相手取るように自然を解釈する術を知らないが、それ故にまた自然は、人間ほどに理想化され得ないし、芸術による救済を要請してもいえないように見える。むしろ、風景は、その直接的な現実性においてすでに、芸術に似た一種の自足と初々しさを保有していて、この要素を通じてわれわれを内的に解放し、われわれの緊張を解きほぐし、その時々運命の緊縛からわれわれを超脱せしめ、のびやかに展開せしめる。そもそも自然の存在は、人間よりもはるかに高い度合いにおいて、それ自体すでに、このような性格の一類型なのである。

(ジンメル前掲書)

このように、風景は「芸術に似た一種の自足と初々しさ」を持っており、人間の心を「のびやかに展開せしめる」ということであるが、芸術とは「解放」であり「救済」であるとジンメルは別のところで述べており、それは芸術に一種の宗教的性格があるということになるから、風景にも同様の性格があると解釈できる。

風景とはもともとそのようなものであるから、「芸術的な表現への欲求をそれほど感じない」とジンメルは述べているが、それにも関わらずベックリンの風景画は「心をたかめ解放」する表現に成功しているという。その部分を引用する。

ベックリンは、われわれを、われわれの内奥の深みへとたかめる。現実の狭さと重苦しさから解放し、救済する試みは、彼の風景画においてはじめて、本来の感情価値を獲得したのである。(中略)

ベックリンの芸術は、ひとつの新たな彼岸を、すなわち、真と偽の彼岸を示している。(中略)彼の作品は、それがただ精神のうちにのみ生きているのか、それとも現実に対称物を持っているのかという問いに対して、答えるところがない。音に対して、お前は黒いのか白いのかとたずねるのに、それはひとしい。(中略)

内面的な完結性、感情の自己超脱への完全な断念、それが、彼の風景画を、わたしの知る他のいかなる風景画にもまして、孤独の世界たらしめている所以である。ここにも、外界の存在に対する、意識的な、意図をあらわにした拒否は見当たらない。たとえ否定的な性質のものであろうと、これはやはり、外界への顧慮にほかならないわけである。(中略)

この風景の孤独は、(中略)解きがたく風景に結び合わされた、内的な、本質的な特性なのである。この風景は、孤独を不動の運命として本性に刻みつけられている人間にひとしい。ここでは孤独は、単なる消極的・排他的な性格を失い、それ自体としてたしかに見定めることのできる、この風景の色調となっている。それを孤独といった否定語で表現するのは、理解にたやすい簡明な言葉が欠けているからにすぎない。(中略)

この泉、岩、この森、牧、さらにはこの動物、半獣神、人間、それらは、ひとつの気分の担い手としてより以上の、いかなる実在性も現実性も持っていない。燃料が焔に包まれるように、それらはこの気分の中に完全に溶けこみ、この気分のかたわらに、その外にある現実には照らして測られるようなものを、何ひとつ持っていない。こうしてそれらが生きていられるさまは、さながら、とうに世を去った愛する人の俤がわれわれの内に生きていられるのに異ならない。その俤は現実の投げかける影をことごとくふるい捨てて、われわれの心を満たす感情の中に、残りなく溶け入っているのである。

(ジメメル前掲書)

風景が風景そのものとしてある、ということが「孤独」ということなのであろうが、それは部分に分解しない、モノに依存してあるわけではないという風景の本質に宿る性格であり、ベックリンはその本質を捉えたということなのであろう。これで想起されるのが田窪恭治の次の文章である。

登場人物は、後ろ向きで描かれ、視線はキャンパスの奥の彼方へ投げかけられている。(中略)美学者の今道友信氏は背面性の絵に

対して、人物以外の、たとえば建物の門や葦の中の白鳥や棺の上の梟などは、すべてこちら側(鑑賞者のほう)を向いていることを指摘し、絵を見る我々は、後ろ向きに描かれた人物の背後から、これら人間以外の存在と対面せざるをえないことを教えてくれる。(中略)

フリードリッヒは彼の絵を見る鑑賞者との対話を止めるために、登場人物に後ろを向かせ、その視線の先に、この世とあの世の境界を、海や空や、正面を向く事物によって表わし彼岸と対峙させる。(中略)

彼の絵のなかには時間が止まった、化石のような風景が出現する。そこに描かれた人物達は、いつか居た人々であり、かつて在った風景である。私達が登場人物に会おうとしても、描かれた場所に行こうとしても、決して会えない、決して行きつけない場所である。(中略)

彼は、彼の目の前の風景を描く対象としながらも、実は、彼自身の心の中の情景を描いているのである。(中略)フリードリッヒの絵から受ける印象は、現実の世界を無視したような、東洋的な宇宙観を感じる。(中略)日本人の無常感や寂寥感を感じるのだが、彼の場合、それを、もっと突き放した、もっとクールな立場にいるような気もする。

岡倉天心の『茶の本』に老子の言葉を説明した部分があり、フリードリッヒの絵に対して私が感じたことと少し通じるような気がする(中略)。岡倉天心訳によると次のようになる。

「万物を内包する一物あり、それは天地開闢の以前に生まれた。何たる静けさ！何たる孤独さ！それはただ一人立ち、変化しない。それは回転するが、何の危うさもなく、天の母となる。私はその名を知らず、よってそれを道と呼ぶ。あえて無限と呼ぶ。無限は無常である。無常は消滅である。消滅は回帰である。

(「リューゲン島の白亜の断崖」について、
田窪前掲書)

これらからわかるように、何物にも換えがたいそのものとしての価値(つまりクオリア)が風景にはあり、それは人々にその場所へのとても深い愛着心を持たせるのである。

10. アートによるまちづくりの事例

芸術の意義と風景の意義とは以上のように重なり合うものであるから、まちづくりにおいて芸術活動を行うことは、まちの風景を見直すことにもつながるし、また、人々の心を外に開かせることにもつながる、と期待される。それに関しては、橋本敏子『地域の力とアートエネルギー』に次のように述べられている。

みんな “いい顔”、してるな。そう感じるまちがある。一見しただけでは、わかりにくいけれど、心揺さぶられる体験が、人々を、地域を、少しずつ変えはじめているのが、住んでいる人々の表情にあらわれている。近年、各地において地域特性を新たな視点で読み解いた表現活動や、アーティストとともに制作プロセスを共有したり参加体験する芸術表現活動が、多く生み出されるようになってきた。(中略)

これらの活動は、人や地域に従来の公共性・公益性にもとづく文化事業や企業の目的的な文化活動では充たしきれなかった潜在的なエネルギーや、人やまちの自己表現力を喚起する “新たなはたらき” をもたらははじめている。(中略)

「自分にとってリアリティのある体験」としてかわること、「大切なことは何か」を考える機会に出会うことが、人やまちを生き生きさせてい

る大きな要因になっていることだ。(中略)

設定された目的を達成すること、ゴールに向かって一直線に走ることをよしとしてきた経済至上主義にまみれた日常から身をズラす。それも同じような感覚をもった人と一緒にやれば何かできるかもしれない。そんな気持ちに応える呼びかけが若い人々を引き寄せている。(中略)

アートプロジェクトで行われていることの多くは、ふだんの生活のなかで出会わないヘンなモノや出来事であることが多い。(中略)一見ヘンに見えることのなかに、人々の心を開く何か必ず潜んでいるからである。そのひとつが「共同体の記憶」に新たな回路が作りだされていることだ。(中略)

アートプロジェクトの “はたらき” の最も大きなものは、アートプロジェクトが人と人、人と都市(まち)を新たに結ぶ「インターフェイス」となって「文化的出来事」を引き起こし、「可能性」を発見させていることである。

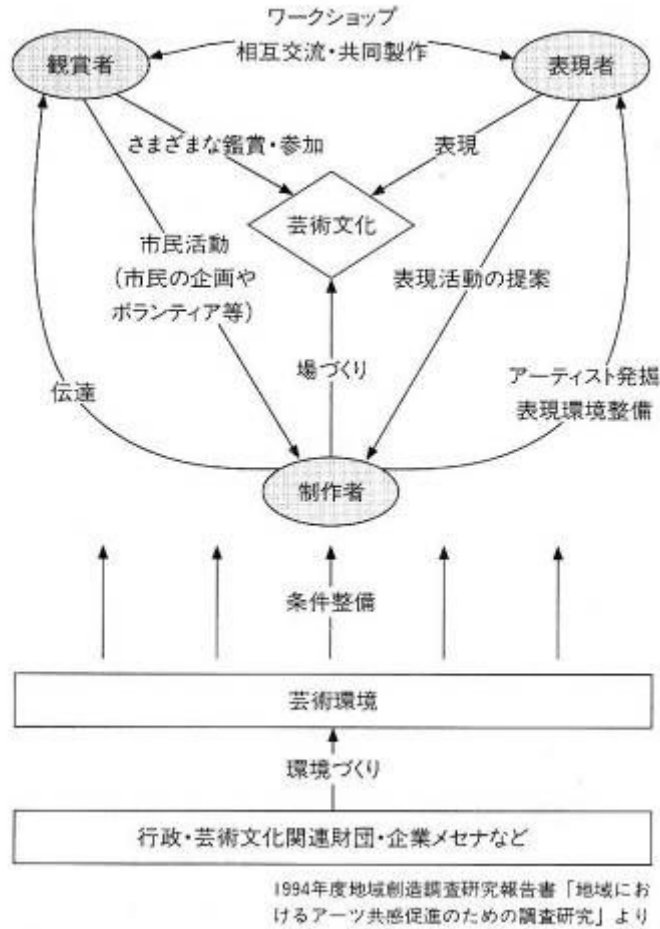
(橋本敏子『地域の力とアートエネルギー』
学陽書房、1997年)

同書にはアートプロジェクトにおける役割分担が「アーツにかかわる3つの立場」としてわかりやすく図で示されているので、それを引用しておきたい(図2)。

アート・プロジェクトは既に全国で数多く行われてきているが、以下にいくつかの例を掲げたい。

玉野市では2004年に2月に、着古しの木綿のTシャツを縄柱にして火柱にするという「ファイヤーセレモニー」が行われた。その時の様子が谷井利行「市民参加の力を引き出したアートによるみなとづくり」(『新都市』2005年3月号)に記述されている。

図 2 アーツにかかわる 3つの立場



(出典) 橋本敏子『地域の力とアートエネルギー』学陽書房、1997年

時間がくると心配された海からの強風もうそのように収まった。八木マリヨ氏と各団体の代表者により点火された火は瞬間に燃え上がり、小島諭加太鼓の演奏を背景に巨大な火柱が出現した。着ていた人の願いが込められた T シャツは天に帰され、集まった約 800 名の観衆は二度と見るのでないであろう幻想的な空間を目に焼き付けた。(中略)

様々な団体や関係者と協力しながら大きなことを成し遂げたという経験は、中心となったスマイルネットの力にもなったと同時に、それま

で個々に活動してきた団体間の交流が深まったことが最大の成果ではないかと考えている。このことは数値には表れないが、今後のまちづくりに大きく役立ってくるだろう。

岡山市の奉還町商店街では 2001 年 10 月～11 月に「奉還町アート商店街」というイベント(アート作品の展示やパフォーマンス等)が行われたが、その時の様子が日本政策投資銀行地域企画チーム編著『錦おりなす自立する地域』(ぎょうせい、2002 年)に次

のように記述されている。

10月20日のオープニングセレモニーでは、実行委員会事務局長として店主との意見調整に奔走した真部剛一氏が「1kmの対話」と題して、商店街の端から端までを1本のテープで繋ぎ店主ら約300人がハサミを入れるといったパフォーマンスイベントが盛大におこなわれ、タイトルさながらの対話が実現したのである。(中略)

作品やパフォーマンスを媒介にして、店主、アーティスト、住民、通行人、客といった街を構成する人たちの多様多彩なコミュニケーションも日を追うごとに活発化し、こうしたイベントが「住む人と来る人の共生」を実現する恰好の機会となることを証明した。

滋賀県大津市では1998年に「アーケードアーツ in 中町」という美術展が商店街のアーケード内で開催された。これはさまざまなアーティストの作品を商店内に展示するというのが主な内容であったが、それに関連してアーケードアーツの会編『商店街と現代アート』(東方出版、1999年)にはアート・イベントの意義が次のように述べられている。

商店街における美術展はそこでの活性化をはかる商店街の側からではなく、当初は美術サイド、アーティストの側から、新たな表現空間として発想されたものと思われる。(中略)

既成イメージの“作品”に飽き足りなくなった先鋭的なアーティストたちは、展示や表現空間としてはむしろ使いづらい特殊な“場所”にこだわることで、芸術以外の文脈を対象化し、それを表現にとり込む傾向がうかがえる。美術というフィールドから、社会的文脈へ、あるいは

“空間”から“場所”への関心の移行という二点に集約できるかもしれない。

以上のような傾向が拡大して公園、大通り、河川敷など街なか全体を会場とするオフ・ミュージアム型のアートプロジェクトが各地で盛んに行われるようになってきた。だが、それらが街かどの彫刻やモニュメントと異なるのは、短期の展示であることと、そのことで逆に“旬”のラディカルな表現が可能となる点だろう。それは置物的な作品の少なくない従来のパブリックアートに新しい息吹きをもたらす「もう一つのパブリックアート」といえるだろう。(中略)

半ば内部で半ば外部といえるセミ・オープンスペースであるアーケードの空間特性に着目したもの(中略)を商店街における美術展の第一期とするなら、その後の第二期は、空間指向よりも地域コミュニティを含む商業施設(群)としての特性や社会学的視点から関わろうとする表現の台頭が挙げられる。(中略)

そんな流れのなかで「アーケードアーツ in 中町」では“吊り”作品はなかったものの路上展示を含む第二期までのあらゆる作品が出揃ったが、とりわけ特徴的な点が二つあった。一つは空き店舗の“アート・リニューアル”というべき表現が出品作家の四割以上も占めたこと。二つ目は(中略)、作家、行政の主導ではなく、商店街に住む一人の主婦を中心に、手さぐりと手づくりで進められた点である。(中略)

当初アーティスト主導でしか進められなかったものが、地元市民を中心とするなかに専門家やアーティストが協力する市民主導型に移行してきている傾向は好ましいことといわなければならない。

主催がどこという問題ではない。ひところ各地で開かれた博覧会の多くが、地域独自の発

信が希薄なお祭り騒ぎに終わったのは、いずれもよその(多くは同じ)広告代理店に任せっ放しであったからだ。

規模の大小ではない。地域の文化を創るのは、本来そこに住み、働く人たちに委ねられるのが最も望ましい姿であることはいうまでもないが、加えて行政や企業と優れた専門家によるパートナーシップのもとに、地域だけにとどまらない新たなメッセージを発信することも忘れてはならないだろう。

「アーケードアーツ in 中町」は、芸術文化による地域おこしの諸々の問題提起と希望と、そして「もう一つのパブリックアート」への可能性を残して、たった一回の幕を閉じたのだった。

11. 「あとに残らない」ということの大切さ

上記のようなアート・イベントに対しては、あとに何も残らないではないかという強い批判がある。実際、それらのイベントが行われたまちを見に行っても商店街のシャッター通り化は着実に進行しているように見える。アートには効果がないと思われるのも、その面からするならば、もっともである。少なくともアートそのものには直接的・継続的にシャッターを減らす効果はないと考えてもよいであろう。

一方、アート・イベントをきっかけに、地域を守ることの大切さがわかった、地域への愛着を感じるようになった、地域を再生させたいと思うようになった等の声が出てきている事実がある。それらの声は経済に対して直接的なインパクトを直ちに与えるものではないかもしれないが、人々の心に変化をもたらしていることは確かなようである。人々の心の変化が継続すれば、それは社会の変化につ

ながっていく。

これからの都市再生のあり方を考える場合、上記のどちらがより大切であろうか。今、シャッターを開くことが大切なのか、心を開くことが大切なのか。

もちろんこれはそれぞれのまちが考えるべきことである。政策としては、何らかの優れた戦略があるのであればともかく、ないのであれば価値形成に歪みをもたらさないということが政策選択の重要な指標になる。

言うまでもなく世の中で評価されやすいのは前者である。シャッターが開けば政策評価を計量的に行うことができるが、心が開いてもそれはできない。効果が目に見えなければ世間から叩かれる。金は自ずから見えざる世間の手に導かれて配分されることになる。もちろんそこに働くのは世間の手ばかりではないが、いずれにしても金は前者に傾斜配分されがちになる。

そもそも日本には目に見えないものを評価する風土がないとも言われる。だからハードに比べてソフトに投入する金は抑えられがちになる。ソフトへの投入が抑えられるくらいであるから、人間に対する投入はもっと抑えられる。だからアートに金を投入する場合にも、あとにモノとして残る作品の価値を考えてしまう。人々の心に残る価値などあまり考えに入らない。

しかし、少し考えてみればわかるが、作品があとに残ったらむしろ大変である。あとに残らなければ意味がないなど言い出したら、世界はアートで溢れて爆発してしまう。例えば小学校が歴代の作品を残すようなことをしたらすべての小学校は本当に爆発してしまう。

アートはできあがった作品に価値があるの

ではなく、つくるプロセスで心の中に生まれたものに価値がある。その心は作品に触れる人と共有されるから、作品が残れば後の世代にもその価値が広がるが、それでも価値があるのはその作品ではなく心である。

だから、特定の作品が残りに残る必要はなく、心が作品から作品へと受け継がれていけばいい。むしろ特定の作品が残りに残らないからこそ次の作品を創る心も生まれてくる、と考えれば「あとに残らない」というのはそれ自体大きな価値を持っている。

アートに要する資金量の程度を考えれば（もちろん世界的に有名な作家の作品を買うなどということを出さない限り）、費用対効果はかなりいいかもしれない。人生は一回限りの儚い夢の連続だということがそれでわかってくれば、それは美しい都市をつくる大きな原動力になる。少なくとも夢が固定された空間をつくらうなどとは思わなくなるに違いない。

12. 再び「落ち着き」へ

一度完成したアート作品をあとに残さないためには、壊すという行為が必要になる。そして、この「壊す」という行為にはとても大きな意味がある。

人間はなぜ壊そうとするのか。それはよりよいものを創ろうとするからであろう。一度創った彫刻を壊す、一度作曲した譜面を破る。それは、よりよいものを創ろうとする気持ちが引き起こす行為である（単なるストレス解消を除く）。

その気持ちはどこから生じるのか。それは、真理を求めようとする意欲からである。それでは、その意欲はどこから生まれるのか。それは、どこかに真理があると思う「信仰」から

である。

この「信仰」の対象は、特定の宗教であれば特定の神ということになるが、日本の古来の自然信仰では、自然そのものである。日本に限らず洋の東西を通じてアニミズムの信仰対象は自然や宇宙であったに違いない。

突き詰めて言えば、芸術は自然（あるいは宇宙）が生み出す。この点に関しては、布施英利『自然の中の絵画教室』（紀伊國屋書店、2002年）の次の記述が参考になる。

美は、自然に学べ。それが、この本のメッセージです。どうしたら、素晴らしい絵が描けるようになるのか？（中略）「外に出る」ことです。アトリエや美術館ではなく、外へ。（中略）

ぼくは以前、ある昆虫学者と対談したことがあります。その人は、「虫を殺せる自然観察園を作りたい」と話していました。とくに子どもたちにとって、そういう経験は大切だ、と。その昆虫学者は、おそらくそれまでたくさんの虫を殺してきたのでしょう。大人になってからは研究のために、子どもの頃は、もしかして目的もなしに。そこから、大切な人生の教訓を学んだのでしょう。

その対談の結論は、虫を殺した子どもは、大人になって「命」へのやさしさをもっている、ということでした。それを別の言い方をすれば、「虫も殺さなかった子どもが、大人になって人を殺す」ということです。（中略）

縄文人は、食べるために狩りをしました。しかし「それだけ」だったのでしょうか。（中略）狩りをして生き物を殺すことで、森の恵みを実感し、生と死の深みをかいま見て、神聖というのがどういうことなのか、かみしめていたのかもできません。あるいは狩りを通して宇宙と交感していたかもしれません。（中略）

「殺す」という行為を体験するのは、とても大切なことです。狩りは「食べるため」以上の、人間が生きる上で、もっとも大切なことを教えてくれるのです。いまも、そして縄文の原始時代も。狩りは、自然との対話を、集約した行為である。そこには、自然のいちばんの「奥」がある。ぼくは、そう確信しています。

本当の美は、芸術は「それ」を見た人にしか作れないのです。

学生時代に生物部でたくさんの虫を殺してきたおかげで今のところ筆者は人は殺していない、という因果関係が成立するのか否かはよくわからないが、虫を殺さないまでも少なくとも豊かな自然に接することで俗世間の諸事(殺人、陰謀、出世、金儲け等)の空虚さは実感できるはずである。そしてその実感の背景には「真理」を求める心がある。その心が「落ち着く」や「芸術」を生む(ちなみに、「変な文章」しか生まないこともある)。

「芸術」と「落ち着く」とは、ともに自然があることによって生み出される。自然は自己を存立させるための絶対的な基軸である。その自然への認識がなくなると、心が外に向う落ち着きではなく、内に向う落ち着きを求めるようになる。その中で遊ぶ者のわかりやすいイメージは、「星に願い」を忘れて遊園地で遊ぶことに夢中になり、やがてロバにされていくピノキオである。

ロバになりつつあることがわからなければ、未だ幸いである。それに少しでも気が付くと、そして気が付いてもテーマパークから出られないと、その内なるロバを何とか排除しようという行為に出る。その行為は、具体的には他者をロバに見立ててそれを攻撃するという形をとる。これに関しては、大澤真幸が「偽

記憶症候群」について述べていることが参考になる。

偽記憶症候群とは、多重人格等の心的な障害を患う者に見られる症状で、幼児期に関する捏造・想像された記憶である。患者自身は、これを現実起こったことであると信じている。(中略)患者は、偽記憶によって表現された事実から逃避しているのではなく、偽記憶自体が、すでに逃避の一形態だったのだ。(中略)それがいかに辛くとも、無いよりはましなのだ。(中略)

私 がまさにこの 私 であることの根拠を、最も単純で、否定しがたいものにまで還元し尽くした場合には、何が得られるだろうか。それは、「宇宙」を現しめる、任意の心の操作が、つまり(現象学の用語を用いるならば)志向作用が、「ここに 私 によって指示される単一的な場所に 帰属するものとして、感受されるということにほかなるまい。それへと関係しうところの「宇宙」は、必ず、何か(誰か)に対して現れているのであり、その特異的な何か(誰か)こそは、「ここ」にいる 私 である。(中略)

第三者の審級は、私 に対して、超越的な距離を保ちつつ、私 を支配する。つまり、第三者の審級は、私 に対して選択の自由度を残しつつ、そして反抗したり、密かに侵犯したりする自由をも残しつつ、支配するのだ。それに対して、第三者の審級の權威が崩落したときに生ずる危険は、密着性によって 私 を支配する超越的な他者の登場である。それは、いかなる自由の余地も残さず、窒息しそうな閉塞の中で 私 を繚り人形のように支配する他者だ。(中略)

われわれは、私 を内側から植民地化して

いる他者を、外部に投射し、テロリストや外敵と見立てているだけなのかもしれない。そうだとすれば、軍備を整えたり、セキュリティを強化したとしても、絶対に、われわれの困難は解消しないだろう。(大澤前掲書)

都市の空間が、日本文化が培ってきた「落ち着き」の空間、「間」の空間の対極にある「内向き」の空間になっていく。都市再生の最重要課題もおのずから明らかになる。

そのような都市再生の原動力は、結局のところ、10ページに掲げた図 1 の3つの力ということになる。それは「新しいものをつくる力」(壊すことで創造する力)、「古いものを引き継ぐ力」(創造の精神を引き継ぐ力)、そして「共に助け合う力」(すべてが繋がっていると感じる力)である。「真理を求める心」も、これら3つの力の上に成立する。

なお、偽記憶症候群というものを考慮に入れた場合、ここにひとつの厄介な問題がある。それは、人々が自分の心の中に、自分と密接不可分なものとして、「忘れない風景」(雑草の茂った空地、老朽化した木造家屋等)を持っている場合である。その風景は、貧乏の象徴であったり、いじめの象徴であったりするかもしれない。そのような風景を持っている人が都市に集まった場合、都市の中から空地(雑草が茂っていないものでも)を排除しようとしたり、低層家屋(老朽化していないものでも)を高層建築物に置き換えようとする挙に出るかもしれない。

これはもちろん逆の志向に関しても言える。例えば「優れた」高層建築物を「好ましくない」建築物として排除しようとする等。いずれも、物事を合理的に判断する知性を失った結果ではなく、真実を感じる感性を失った結

果である。

13. 都市が美しくなくなった理由

これからの都市づくりのために、有益な指摘をいくつか引用しておきたい。

遠近法をまさに遠近法たらしめているのは、視点の厳密な単一性である。視点、つまり眼は、空間的に単一であると同時に、時間的にも単一であった。つまり、それは、時間的な厚みを持たない不動点として、仮定されていたのである。(中略)しかし、このような単一の視点からとらえた像が、実際の視像と一致することは、単純に考えてみただけでも、明らかに間違っている。(中略)にもかかわらず、遠近法が正確な視像の再現であると見なされたのは、もちろん、それが「制度」だからである。

(大澤真幸『美はなぜ乱調にあるのか』

青土社、2005年)

近年の都市開発・建設行為は個々の建築と開発の利益の最大化を優先している。(中略)自然との共生や人間性の回復を目指すこれからの都市においては、コミュニティ空間、共用空間も含めた広い意味での公共空間と緑地の体系的ネットワークを形成する必要がある。(中略)近代都市文明に対する反省と同時に、長期的な歴史観、ビジョンを持つことが必要である。(中略)今後は都市が縮退に向かうことにより、市街地の土地が余剰になるなど、不動産の所有に対する既成概念は変化すると予想される。(中略)都市空間の高容積化は、(中略)過密による都市環境の悪化を引き起こす原因になっている。(中略)環境容量を超えた過度の高密化を制御し土地利用の公共性を確保しなければならない。(中略)近年の規制緩和に

よる都市再開発は、周辺市街地と調和のとれた都市空間を形成しておらず、歴史を継承した都市の更新とは言いがたいものが多い。

(日本建築学会特別調査委員会

「都市建築の発展と制御に関する提言」

『建築雑誌』2005年12月号)

従来の日本の都市には、しっかりとした建築の型があった。江戸の歴史のなかで培われた下町、中心市街地には「町家を構える」意識、山の手住宅地には「屋敷を構える」意識が、時代とともに変遷しながらも、ゆるやかに継続してきた。街路沿いの風景の連続性も、地域の個性も、こうして成立していた。一企業の、あるいは個人の意志で、社会的な合意なくそれが大きく覆されるのは大問題である。(中略)日本の都市では、戦後、伝統を踏まえ、そのうえにさらに時代に合わせて発展する都市型の建築の探求がほとんど見られなかった。(中略)そして、現在、都心回帰の現象とともに、マンションが道路に沿って次々に乱立する都市風景が生まれつつある。

(陣内秀信

「都市居住の形式についての再考」

日本建築学会『建築雑誌』2005年12月号)

先に「天才が出る3つの条件」というのを引用したが、あの原則は「美しい都市をつくるための3つの条件」でもあると思われる。

おわりに

ということで終わります。