

4. 海外文献翻訳

この訳文は、1987年に日本で開かれた日仏景観論シンポジウムにおける報告集の中から、Alain ROGER氏のものを翻訳したものである。但し、原文中で、度々使用され、しかもキーワードになっていると思われる単語、訳者の能力不足から訳し切れなかった単語等は、訳文中においても、原語のままとした。なお、このうち主要な単語については、予め以下のようにとりまとめておくことにした。訳文の不鮮明な所、誤訳等が多々あろうと思われるが、御容赦願いたい。

(研究第一部長 渡辺浩)

- land …………… 海に対する「陸地」→(特定の目的を持った)「土地」→(地域・領域)→「国」
- landscape…… ①景色、風景、見晴らし、眺望、風景画、②風景画法
- archetype…… 原型、典型、模範
- pattern ……… 「模範となるもの」→「型」→(装飾の型)→「模様」
- artefaction … 自然に加える人工・加工、人工物、人為構造
- scheme …… ①計画、案、②仕組み、機構、③たくらみ、もくろみ、④配合、配列、⑤概要
- model ……… ①模型、ひな型、②型、様式、③模範、手本、④モデル
- matrix ……… ①母体、基盤、②母型、鋳型、③行列、マトリックス
- code ……… ①法典、規則、②決まり、習慣、③符号、コード

訳文中の、(*……)は訳者の注である。

Tokyo, 1987

Land and landscapes. Archetypes and patterns.

Alain ROGER

My point in this paper is double : the first is genealogical, and the second typological. First, I'll try to answer the question : how is a landscape made up ?, and therefore I'll analyse three operations that at some degree belong to what I call artefaction, for they suppose the elaboration of landscape schemes, patterns or matrixes. First, I'll especially deal with the Mountain, as it has literally been "invented" in Western Europe by writers, then by painters and lastly by photographers. These aesthetical patterns will be set in a second part against what is now called "landscape archetypes", an equivocal expression when applied

この論文における私の論点は二つ、つまり系図学的なものと同型学的なものである。第1の点は、landscapeはどのようにして作られるかという質問に答えるものである。そのために、私が artefaction と称する部類にはいる三つの作用を分析してみる。というのは、landscapeに係る scheme, pattern, matrix を作り出すための前提となるからである。第1の点では、特に山を取り上げる。それは、ヨーロッパにおいて山というものが、文筆家によって、その後画家によって、最後に写真家によって、文字どおり“作り出された”からである。第2の論点では、この審美上の pattern と “landscape archetype” と呼ばれているものとを比較してみる。これは、地理学上の概念を越え何か別のものに適用されて曖昧な表現に

to something else than geographical concepts. Finally, I'll move to prehistory, which field offers the opportunity of an important experience, since, whereas Pleistocene has in fact its landscape archetypes, like the duality steppe/forest, it provides no pattern of landscape, so that there are strictly speaking no prehistoric landscapes, except in the sense limited to botany, palynology teaches us.

It seems to me that the distinction lexicologists make between land and landscape is the best key for a theory of landscape, so that will be my point of departure. We besides find the same distinction in most Western European languages: Land-Landschaft in German, pays-paysage in French, pais-paisaje in Spanish, paese-paesaggio in Italian, etc. This is the opportunity to

なっている。最後に、重要な経験の場を与えてくれる先史学の分野をとり上げてみる。その理由は、洪積世においては、実際、草原／森林という対語のような landscape archetypeがあるにも拘らず landscapeに係る patternは一つもないからである。厳密に言うと、植物学に限定される意味以外には先史に係る landscapeは一つもない。このことを花粉分析が我々に教えてくれる。

私には、辞学者が置いている land と landscape の区別が landscape の理論における鍵のように思われる。従って、これが私の論点の出発点であろう。ところで我々は、ほとんどの西欧語の中に同様の区別、すなわち、ドイツ語の Land-Landschaft、フランス語の pays-paysage、スペイン語の pais-paisaje、イタリア語の paese-paesaggio 等がある事を知っている。今度の来日は、日本語にも同じような対語があるかどうか私の仲間に質問する機会でもある。A. Berqueは彼の最近

ask my colleagues whether the Japanese language has the same duality ? It seems not to be so according to the valuable indications A.Berque gives us in his last book (1). Since I'm talking about linguistic questions, I wonder if the fact of adding a suffix - land-scape, Land-schaft, pays-age - has not an abstracting function, which would be significant for my purpose. Anyhow this distinction is conclusive insofar as it allows us to oppose the aesthetic value of the Landscape to the mere physical reality of the land. Within two centuries this has been pointed out by the creator of Ermenonville, R.L.de Girardin, and by the painter H.Cueco :

Along the lanes (...) we only see land; but a landscape, a poetical view, is a situation chosen or created by taste and feeling (2).

Louis, how do you say : "this landscape is beautiful ?" He looks at me and I understand that I'm asking him something very difficult. After a long silence, he finally answers :

の書物で日本語はそうではないらしいという価値ある指摘をしている(1)。言語学の研究をして、私はland-scape, Land-schaft, pays-ageというように接尾辞を付ける事が、自分の研究目的にとって重要な事である抽象化の機能にはなっていないのではないかと思っている。いずれにしても、この区別によって、landscapeに係る審美上の価値とlandの単に物質的な実体とを対比できる点に関しては疑問の余地はない。この200年の間では、Ermenonvilleの設計家であるR. L. de Girardinと画家のH.Cuecoがこの事を指摘した。

細道に沿って(……)我々はlandをみているだけである。だが、美しい眺めであるlandscapeは、見る人の好みや感情によって選択され、あるいは作り出された周囲の環境である(2)。

ルイス、あなたはどう表現するのか。“このlandscapeは美しい、と言わないのか。”彼は当惑している。私は自分が彼にたいへん答えにくいことを聞いている事に気づく。長い沈黙の後、彼はついに答える。“我々はEs brave

"We say : Es brave lo país". Then I realize that the word paysage "landscape" doesn't exist in the Occitan language (in fact we only find it in French at the end of the sixteenth century). The misunderstanding was not only due to the usual language problems but to the lack of understanding of the concept of landscape itself. For him as for the people the landscape is the land (3).

"Es brave lo país": this amazing answer is quite coherent and very significant for, twice in four words - "brave" (good) instead of "beau" (beautiful), and "país" (land) instead of "paysage" (landscape) - it eliminates the aesthetical point of view. Anyhow Cueco's peasant isn't an exception. Some time ago during a conference in Lyon, Mr. Conan mentioned the fact that in Finistère (France) the very idea of landscape seems foreign to peasants (4). The "paysan" (peasant) who is nearer than anybody else to the ecological and economical reality of the "pays" (land), would be particularly a stranger to the "paysage"

lo paísという”。それをきいて私はオック語にはpaysage “landscape” という単語がない事に気づく。(事実、フランスでは16世紀末になって初めて、この単語が使われる)。この誤解は単に通常の言語上の問題に起因するのではなく、landscapeに関する概念自体を理解してない事によるものであった。他の人々と同じように彼にとってもlandscapeはlandなのである(3)。

"Es brave lo país" この思いもよらぬ答えは4つの単語の2ヶ所において、つまり "beau" (beautiful) でなく "brave"(good) であり、 "paysage" (landscape) でなく "país" (land) である点が、正に筋の通ったものであり、たいへん意味のあるものである。つまり、この答えは眺めに係る審美上の特徴を排除しているのである。ともあれCuecoの小作人が例外なのではない。少し前、Lyonの会議で、Conanは、Finistere (フランス) ではlandscapeに関する認識そのものが、農夫にとって無関係なように見えると発言した(4)。他の誰よりも "pays" (land) の生態上の、そして経済上の実体に接している "paysan" (農夫) が言うなれば特に "paysage" (landscape) という言葉になじみがないのである。この事か

(landscape). This shows the whole distance that separates these two ways of looking at things and their correlative objects. That's why I can't agree with Mr. Corajoud when he mentions "a compulsory complicity between landscape and peasant"(5); unless following the context we admit there would be between them a hard-working complicity through the tool. But we shouldn't then talk about "landscape". Among many testimonies, let's take the following :

Cézanne to his friend Gasquet : "Peasants, say, sometimes made me doubt whether they knew what are a landscape or a tree. Yes, this seems strange to you. I used to take walks. I went with a farmer who drove his cart to the market. He had never seen, what we call seen, with his brain, within an entirety, he had never seen (the mountain) Sainte-Victoire."

Wilde : "Where the cultured catch an effect, the uncultured catch cold." (The Decay of Lying)

ら、物を見る二つの見方が、そして夫々に係わる対象そのものが完全な隔りで分けられていることが解かる。これが、Corajoudの“landscapeと農夫の強制的な繋がり”(5)という表現に賛成できない理由である。確かに、文脈をたどれば、なるほど両者の間には農具を介した厳しい労働上の繋がりは見い出せる。しかし、この場合は“landscape”について論ずるべきではない。たくさんの証言の中から以下のものを取り上げよう。

友人Gasquetに向けたCezanneの言葉“そうだね。農夫がlandscapeとはどういうものか、木とはどういうものかをわかっているのか疑う事が時々あった。そう、あなたにはこれは奇妙に思われるだろう。私はよく散歩をした。荷馬車を駆る農夫と一緒に市場へ行った。彼は、我々が言うようには、自分の頭を使って、またあるがままに見る事はなかった。彼がSainte-Victoire(山)を理解する事はなかった。”

Wildeは“教養人が効果を得るところで、無教養派は風邪を得る。”と書いている。(The Decay of Lying)

Kant : "That which, prepared by culture, we call sublime, may just appear frightening to a man who is coarse, who lacks moral education (...) Thus the peasant from Savoie (mentioned by Mr. de Saussure) who didn't lack common sense called all amateurs of glacier fools, without hesitation." (The Critique of Judgement, § 29)

Numerous investigations would perhaps show that the Japanese peasant and fisherman have a more aesthetical perception of their environment than their Western fellowmen. But this wouldn't change the problem. Cueco is right when he emphasizes : "The landscape doesn't exist. We must shape it"(op.cit., p.125). Yes, but how ? How to transform the land into landscape ?

Let's come back to R.L.de Girardin. A landscape for him is "a chosen or created situation". The lover of landscape therefore has two possibilities(but the second one, as we'll see,also divides into two). The first one consists in extracting a part of the land; instead of allowing our look to wander freely, we have to pay selective attention, to isolate aesthetically

Kantは“教養・文化が作り出す荘厳と呼ばれるものは、粗野で道德教育の欠けている人間に対して、まさに驚きとして出現するだろう(……)。だから、(de Saussureが語る) Savoie地方の農夫は常識に欠けてはいないが、ためらう事なく氷河の愛好家を全て馬鹿呼ばわりした。”と書いている。

(The Critique of Judgement, § 29)

日本の農夫や漁師は西欧の同胞に比べるともっと審美的に自分のまわりを知覚している事が、たくさんの調査によって明らかになるだろう。しかし、この事によって論点が変わることはないだろう。Cuecoが“landscapeは実在するものではない。我々が形づくらねばならない”と強調しているのは正しい(前掲引用書、125頁)。その通りであるが、いかにするのか。どのようにしてlandをlandscapeに変換するのか。

再度、R. C. de Girardinの話に戻ろう。彼の言葉では、landscapeは“選択され、あるいは創り出された周囲の環境”である。だから、landscapeを愛する人には二つの能力(しかし、二つ目のものは後述するように、さらに二つにわかれる)が備わっている。一つ目の能力はlandから一部分をとり出す事にある。つまり、自分の目を自由にさ迷わせるのではなく、意識を集中して見、“landscape”

what is called a "landscape". "To shape landscape, writes Cueco, we have to stop, lock our gaze and frame a spot"(op.cit.,p.117). All right. But is it that easy ? Can we paysager at will ? Why do we frame here rather than there ? This step which seems so spontaneous, so "natural" - to stop, to look, to appreciate the landscape - supposes in fact a very subtle artefaction : the more or less conscious influence of cultural patterns.

The first of them are formal and structural. Framing itself is an artistic process, a pictorial scheme. Everything happens as if, when I stop to watch the landscape, I acted like a painter, cutting out, isolating, bringing to life a painting in this land all around me. In this respect it's significant that the first landscapes in Western painting (Patinir excepted) are framed by the veduta technique, as if set within the picture,

と呼ばれるものを審美的に分離させねばならない。Cuecoは“landscapeを形づくるために、我々は立ち止まり、凝視し、そして一つの箇所を枠をはめたかのように見なければならぬ”と書いている（前掲引用書、117頁）。その通りだ。しかし、簡単な事であろうか。意のままにlandscapeする事ができるだろうか。何故あそこでなくここに枠組するのか。立ち止まり、見つめ、そしてlandscapeを鑑賞するという、非常に無意識的で、“自然な”ように思われるこの段階は、とても微妙なartefactionが前提となっている事、つまり文化・教養上のpatternについての意識が多かれ少なかれ影響している事は事実である。

一つ目の能力は形、構造に係るものである。枠組する事自体が芸術的な過程であり、絵に係わるschemeである。立ち止まりlandscapeを眺める時、あたかも画家のように振まう。つまり、まわり中のlandの中から一枚の絵を切り取り、分離して生命を吹きこむのである。この点で、西洋の絵画における最初のlandscape (Patinirを例外として) が、まるで写真の中に配置されたように、Veduta (*イタリアの風景の印刷物) の技法によって枠組されている事は重要である。その為、

so that we perceive them outside of the painting which consequently is open on both sides : in front towards the observer and at the back towards the landscape. "It is normal, writes Cueco, that the window is the center of the landscape, the frame that limits it; the horizontals and verticals make a first formal reference - conscious or not." (op.cit., p.122). I think that the window, real or fictitious, vertical or horizontal, remains the matrix of all landscape perception, at least in the West. It is still more obvious when we look at the postcard, this autonomous and portable veduta. This field being rather unexplored, it would be interesting to dispose of a comparative analysis of the formal schemes that various societies have adopted to make up their landscapes, at least in those societies that produce some. For there certainly are societies without landscape, as we'll see later. If the Western perception of the landscape is tabular and essentially rectangular (the proportions try

我々は、絵画の表面でlandscapeを知覚する。その結果、絵画の両サイド、つまり前面の視点側と背面のlandscape側は空白である。Cuecoは“窓枠がlandscapeの中心である事は通常であり、landscapeを限定する枠、つまり水平線と垂直線は、意識しようとしまいと、最初の基本的軸である”と書いている（前掲引用書、122頁）。私は、現実の窓であれ、架空の窓であれ、垂直線あるいは水平線が、少くとも西欧においては、相変わらずlandscapeを知覚する時のmatrixであると考えている。絵葉書、この独立した持ち運びできるVedutaを見る時、このことはさらに一層明らかである。この分野は、どちらかと言えば、まだ探究されていないものであり、さまざまな社会で、landscapeを作り上げるために使われている形に係るschemeについて比較分析する事は興味深いことであろう。ただし、少くとも何がしかのlandscapeを作り出しているような社会についてである。というのは、後に分かるように、landscapeのない社会が、確かに存在するからである。たとえlandscapeに対する西欧の知覚が平板状で、本質的には長方形（その縦横比

to be as close as possible to the golden section), such is not the case in China and Japan whose pictorial traditions are different : vertical scrolls, paintings on screens, sliding doors, etc. But the schematization isn't only limited to the geometrical structure of the real or projected frame; it also depends on the nature of the materials, stays, pigments, etc. However this could be the subject matter for another paper ...

Not only framing, but also assemble, unify and totalize. It is significant that the definition of a "natural" landscape in French : "stretch of land seen in a single look" (Littré), already has a somewhat artistic meaning. Cézanne writes : "Within an entirety", and F. Dagognet : "Whereas the land means the place, the landscape (picture) indicates a general viewpoint on it (...). A passion for assembling, even for focalization" (6). We have identified here the essential function of art - to condense,

は、できるだけ黄金比に近づけられている)であるとしても、中国や日本ではそうになってない。そこでは絵に関する伝統は異なっている。つまり、かけじく、びょうぶ、ふすまといったものがある。ところで、schematizationというのは、現実の、あるいは投影された枠に関する幾何学的な構造のみに限定されるものではなく、枠材、ステー、顔料の性質にも関係する。しかし、この点は別の論文の題材になり得るものであろう。

単に枠組みするだけでなく、組み立て、一つにし、総合化してみよう。フランスにおける“自然な”landscapeに関する定義が、既に多少芸術的な意味あいを持っている事は重要である。すなわち、“一目で見渡せるlandの広がり”(リットレ仏語辞典)。“あるがままに”(Cezanne)。“landは場所を意味するのに反し、landscape(絵画)は標準的な視点を指示する(……)。組み立てたいという情熱があり、焦点を合せたいという情熱がある”(F. Dagognet)(6)。ここで、我々は、凝縮するとか統合化するというような芸術上の本質的な機能を確認し

to totalize - as it is expressed as well as in the East as in the West. Wang Wei : "To transcribe on a painting of a square foot large a panorama of a hundred thousand li" (Houa Kiue - Secrets for the Study of Painting - eighth century). Cézanne : "Hold the stream of the world in an inch of material". So everything happens as if I saw the landscape like a work of art, and we could even wonder if it's really useful to add "like" : in my gaze and through it, this part of the land becomes a work of art, so that Girardin's alternative - "to choose or to create" - is probably illusory.

But artefaction isn't limited to this formal schematization. It also affects the contents of the landscape. If the eye rather stops on this or that part of the environment, and if this stop is not arbitrary, it is not because of some "natural" beauty

た。この事が、東洋ではもちろん、西洋においても示されている。すなわち Wang Weiの“1万里のパノラマを大きき1尺四方の絵に転写すること”(Houa Kiue—絵画研究の秘密—8世紀)、Cezanneの“世の中の動きを1インチの材料に扱えること”である。だから、あたかも芸術作品と同じように、私は landscapeを見ている。そして、我々は、“同じように”という単語を付け加えることが真に有益なのかという疑問さえいただく。つまり、見てそして凝視しているうちに、landのその部分が一つの芸術作品になってくる。そうすると、Girardinの“選択しあるいは創造する”という表現は、恐らく錯覚に基づくものという事になる。

ところで、artefactionは、今述べてきた形に係わる schematizationに限られるものではない。landscapeの内容にも影響するものである。もし、周囲の環境の中で、どちらかと言えば、ここかあそこかに目がとまるとすれば、そしてそれが気まぐれでないとするれば、それは何か“自然な”美しさの為ではなく、文化教養的

but because a cultural model inspires this choice and in the same time models the representation. So that we must distinguish two ways of a landscape artefaction. The first I just talked about refers to the shape, the perceptive structure, and it brings schemes into play. The second refers to the representative content and works by means of models or patterns.

I'll be now concerned with the second, the most spectacular one, through the analysis of the Mountain. The fact this landscape has only been recently discovered in the West makes it more instructive, as it allows us to follow step by step the birth of a Landscape and it also shows us a contrario that a "land" can be, if I dare say, aesthetically unexploited for thousands of years, being a land without landscape. The only landscape the European knew and appreciated up to the eighteenth century

なmodelがこの選択を呼び起こし、同時に表現をmodelした為である。従って、我々はlandscape artefactionにおける二つの手段を識別しなければならない。一つは、私がたった今論じたもので、形、知覚構造に係わり、schemeを活用するものである。二つ目は、表現の内容に関するもので、modelやpatternによって機能している。

それでは、山に関する分析を通して、二つ目のもの、つまり最も劇的なものをとり上げてみよう。西洋では山に関するlandscapeは、ごく最近に発見されたという事実が、分析をより有益なものとする。その理由は、landscapeの出現の経過を一步一步たどる事ができるからであり、あえて言うなら、“land”がlandscapeのないまま、何千年にもわたり、審美的に開発されなかった障害を示してくれるからである。18世紀に至る迄、ヨーロッパ人が識別し、味わっていた唯一のlandscapeは、教化された自然、つまり、作物がよくとれ、家畜が飼われて

is that cultivated nature, fertile and domesticated, known as "Campagne" Country. The other nature, the wild one only arouses boredom, if not apprehension. Montesquieu's Journal reads : "Everything I saw in Tyrol, from Trente to Innsbrück, seemed a very bad land to me. We were always between two mountains" (7). Montesquieu travels through land, he doesn't see the landscape, for the simple reason that it doesn't exist yet : for the Landscape is missing, that is, the perceptive pattern which only could constitute the landscape as such. So there must have been a real aesthetical creation of the Mountain. But who do we owe it to ?

First to the writers, then to the painters, lastly to the photographers. Some prestigious names run through this history which is also the history, both athletic and aesthetic, of mountaineering : Haller, Rousseau and Saussure in literature. La Rive, Diday and Calame in painting (first half of the nineteenth century).

いる "Campagne (*イタリアの平野)" 地方だけである。敢えて言えば、その他の自然、つまり粗野なままの自然は、退屈を起こすだけのものである。Montesquieuの日記には "私には、チロル、つまりトレントからインスブルック迄の間は、全てbad landのように見えた。いつも、谷間の中だった" と書いてある(7)。Montesquieuはlandを旅し、landscapeを見ていない。その訳は、ただ単に、未だlandscapeが存在していないからである。すなわち、landscape自体をそれとして構成しうる知覚上のpatternが見失なわれているからである。確かに、山に係わる審美上の創造があったはずである。しかし、それは誰によってなのか。

最初は文筆家、それから画家、最後に写真家によってである。この歴史の中には、名声を博した何人かの名前がある。この歴史は、運動競技としての登山の歴史であり、同時に探美的な登山の歴史でもある。その名前は、文学の上でHaller, Rousseau, Sanssure、絵画(19世紀前半)で、La Rive, Diday, Calame、写真

Bisson, Civiale and Sella in photography (second half of the nineteenth century). In fact we owe the initiative to the poet-botanist Haller whose book Les Alpes (1728) had a considerable success. But La Nouvelle Heloïse (1761) seems to have played a decisive part. Thanks to Rousseau, the Valais, that was a modest "land", became a "landscape", a place for pilgrimage, but rather limited however, for Saint-Preux, the hero of the novel, hardly goes farther than the high valleys (8). We'll have to wait for nearly a century, when photography was invented, to reach really the "upper region", the one "touching the sky" and thus complete the aesthetical pattern.

I've mentioned elsewhere that fantastic adventure and now I'll just recall the main points related to today's subject : the theory of landscape. And first of all the fact that these photographers, who thought they were only giving either a modest

(19世紀後半)でBisson, Civiale, Sellaである。かなりの成果をもたらしたLes Alpes (1728年)という本を著わした、詩人であり植物学者であるHallerから発端の思恵を受けている事は事実である。また、La Nonvelle Heloïse (1761年)という本は、決定的な役割を果たしたように思われる。目だたない“land”であったValais (*スイス西南部)が、“landscape”になったのはRousseauのお陰である。この地は、巡礼地であるが、限られた人が行く地であった。小説の主人公であるSaint-Preuxも深い谷を越え、さらに遠くまで、困難な山行をしている(8)。写真が発明されて、“天まで届くような”“より高い地域”に、実際に到達し、その上で、審美上のpatternを完全にするのに、ほぼ1世紀がかかっている。

すでに、別の所で、あのすばらしい経験についてふれたが、今から、本日のテーマに関するこの主要点、つまりlandscapeの理論について話を戻そう。何はさておき、この写真家達が、まさに新しいlandscapeの発見者であった事は事実

contribution to science - orography, geology, geodesy - or useful documents to alpinists, were in fact the very discoverers of a new Landscape, the one the painter-theorist Carus wished for in his Letters on Landscape Painting (1831). In this work he invested the painter with a messianic mission, artistic as well as scientific : to reveal "the history of mountains", and to produce "in a superior way historical landscapes", or as he also said "geognosical", a "physiognomy of the mountain" (10). "I'm sure such an artist will come. One day landscapes will appear whose beauty shall be greater and more meaningful than those painted by Claude and Ruysdael. They'll be pure paintings of nature, but of nature as seen through the mind's eye. They'll appear in a superior truth and the ever more perfect technique shall give them a brilliance not achieved by former works". This expected artist came along. His name is Civiale, Braun,

である。彼等自身、唯一自分達が山岳学、地質学、測地学という科学にささやかな貢献をし、あるいは登山家に有用な資料を持たらしたと考えていた。また、彼等が、画家で理論家でもあるCarusが、彼の書物 Letters on Landscape Painting (1831年)の中で望んでいた人々であった。彼は、この本の中で、科学上はもちろん、芸術上の救世主の任務、つまり“山に係る歴史”を明らかにし、“最上級の方法で歴史的なlandscape”、あるいはまた彼が言う“地球構造的”なlandscape、そして“山に係る観相術”を作り出すという任務を画家に授けた(10)。“私は、そのような芸術家が、必ず現れると確信している。ある日、landscapeはClaudeやRuysdealが描いたものより、もっとすばらしい、そしてもっと意味のある美しさをもつものになるだろう。それは、自然しかも心の目を通して見る自然についての純粋な描写であろう。それは疑いなく、本当に出現するだろう。そして、今までになく完全な技法により、従来のもものが達し得なかったような光り輝きを与えられるだろう”と書いている。この期待された芸術家が現れ

Martens, Bisson, ...

Our eyes are so full of pictures, movies, posters, postcards, that we can hardly imagine that their contemporaries had never seen that. Some of them could have seen the mountain, but never that way. Let's take the example of Civiale's Azpiglia Peak. From Caspar Wolf to Calame hundreds of paintings have shown mountain tops. And here's that photograph that relegates all of them to some kind of prehistory and to the obsolete world of museum. Whatever happened? Quite simply this: the historical landscape was born, where for the first time we see the thrust of relief. Civiale reads: "Of course we looked for the best located places to set off the structure of the rocks". Geognosis, radiography of the rock. If, as I tried to show elsewhere, the function of art is to give each period patterns of vision, so Bisson, Civiale, Donkin, Sella are artists, since our way

た。その名は、Civiale, Braun, Martens, Bisson等である。

我々は、たくさんの絵画、映画、ポスター、絵葉書を目にしているので、それぞれの時代の人々がそれを見る事は決してなかったと想像する事がなかなかできない。何人かの人が山を見ているだろうが、決してそのように見る事はなかった。CivialeのAzpiglia Peakとう作品を例にとり上げてみよう。Caspar WolfからCalameまで、何百という絵画に山の頂きが描かれている。これらの絵画全てを先史の分野に、そして博物館の、もう使われない世界に追いやってしまう、その写真がここにある。一体何が起こったのか。ただ単に、歴史的なlandscapeが生まれたのだ。我々は始めてそこに、突き出すような浮き彫りを見る。Civialeは言う。“もちろん、我々は岩の構造を引き出せる最も良い位置を探した。”地球構造学であり、岩を対象にするレントゲン写真術である。私が別の所で明らかにしようとしたように、もし、芸術に係る機能が、それぞれの時代に、視覚に係るpatternをもたらしものとすれば、確かにBisson, Civiale, Donkin, Sellaは芸術家で

of looking still largely depends on the landscape they created one century ago. They do not show us the mountain as people saw it in their time, but as it will be seen after them, when, thanks to them, the collective vision will have been permeated by the Landscape, this exemplary perception.

I lingered somewhat on this alpine adventure, not only for the beauty of the landscape, but also and especially by methodological care : to show that when it is well understood and based on relevant examples, the theory of artistic patterns defies what Berque calls "aerial imaginariism" (op.cit., p.141), that idealism which leads to forget the natural basis (here the "land") and wanders into the sphere of images (the "landscapes"). I'd like to add that this theory of patterns could be confirmed in many other fields, where we would find the same duality as

ある。なぜなら、我々の見方は依然として、彼らが1世紀前に創造したlandscapeに大きく依存しているからである。その当時の人々の見方ではなく、後の時代の人々の見方で我々に山を見せてくれる。彼らのお陰でこの模範的な見方としてのlandscapeが普遍的な視覚として広く行き渡るだろう。

私は、この山に関する経験について、幾分語りすぎた。それはlandscapeの美しさのせいばかりではなく、特別に方法論上の手はずのためである。つまり、上述の事が十分に理解され、関連する実例によって十分に根拠付けられる時、芸術に係るpatternの理論は、Berqueの言う“空気のようにとらえどころのない想像主義”（前掲引用書、141頁）、すなわち自然の基盤（ここではland）を忘れさせ、想像の領域（ここではlandscape）に迷い込ませるような観念論と相容れなくなる事を示すためである。私は、patternに係るこの理論が、たくさんの他の分野

Land-Landscape : Sea for example (concept of nature) and Seascape (concept of art), Naked (concept of nature) and Nude (concept of art), etc.

But before leaving this example of the Mountain, I'd like to evoke briefly, lacking time and especially competence, the Far-Oriental representation, which for me seems to be the best confirmation of the argument I propose today. It's well known that long before the West, China and Japan developed the aesthetic sense of the mountain (11). If I'm right, this precedence is due to the early and intensive rise of landscape painting. In this respect it is interesting to point out that the word "shanshui" by which it is called in Chinese tradition, associates the two roots "shan" (mountain) and "shui" (water) (See A. Berque, op.cit.,

で、つまりland-landscapeというような組み合わせ、例えばSea(自然に係る概念)とSeascape(芸術に係る概念)、Naked-裸の(自然に係る概念)とNude-裸体像(芸術に係る概念)の組み合わせ等が見られる分野において証明できる事を付け加えたい。

ところで、この山の話を終える前に、時間もなく、また特に能力もないので簡単に極東における描写法を引用したい。それは本日私が意図している論旨の最良の確証であるように私は思う。西欧よりずっと以前に、中国や日本においては、山に対する審美感覚が育った事は良く知られている(11)。間違っていなければ、この先行の事実は風景画の起りが早い時期でそして強烈であったためである。この引用では、次のような興味深い指摘をしよう。すなわち、中国の伝統で、この風景画を指す“山水”という単語が、二つの語源“山”と“水”が結びつけられたものであり(A. Berque、前掲引用書、156頁を参照)、その結果、ある種の語り上

p.156) and constitutes therefore some kind of lexical matrix or code. "The main characters, writes N.Vandier-Nicolas, of the action occurring in a Chinese landscape between Heaven and Earth are Mountain and Water" (12). But the codification goes further. For instance, the whole landscape - first artistic and later "natural" - takes its structure from the traditional duality of Yin and Yang : "This is the way distance effects are got. The alternance of Yin and Yang enables us to differentiate the background from the foreground, the front from the back of mountains. The opposition between cavities painted with dark ink (yin) and bumps painted with light ink (yang) also shapes the relief. Among other examples I'm thinking of the anthropological representation of the Mountain in the Chan-chouei hiun (Comments on the Landscape) and of the outstanding refinement of the seasons¹ model in the Houa Kiue (Secrets of Painting), treatises both attributed to Kouo Sseu (thirteenth century). We also find this

のmatrixまたはcodeを構成している事である。N.Vandier-Nicolasは“中国の天と地に挟まれたlandscapeの中で、主役を演じているのは山と水である”と書いている(12)。ところで、このコード化は、もっと進んでいる。例えば、初期の芸術的なもの、後の“自然的な”もの、全てのlandscapeは陰陽という伝統的な組み合わせで構成されていて、この方法によって距離的な効果が得られる。つまり、互い違いの陰陽によって、背景と前景、山の表裏を区別することができる。また、濃い墨（陰）の凹と、薄い墨（陽）の凸とを対照させて、浮き彫りの像が形づくられる。その他の例では、Chan-chouei hiun（景観論）の中にある山の人類学的な表現や、Houa Kiue（絵画の秘密）の中にある、きわだって純化された季節に係るmodelの事が思いつく。この二つの論文はkouo Sseu（13世紀）の作とされている

"codification of seasons topic" (13) in the Japanese tradition where it is very instructive, as it makes us avoid the two pitfalls of geographical determinism (naturalism) and of "aerial imaginarism" (idealism). This show exemplarily, and I'd say pedagogically, how climatic factors are used as components in art for the production of patterns, which in turn and backwards, structure and aesthetize the idea of his environment the Japanese makes up. We should also evoke "the poetic tradition of the haiku" (A. Berque, op.cit., p.49), so important for it reminds us that the elaboration of aesthetical patterns rarely uses one art form only, even if in the case of the landscape there is a strong temptation to privilege pictorial works, a temptation I sometimes haven't been able to resist. Anyhow, I must agree with A. Berque when he writes that "the vision of any Japanese standing in front of a misty landscape is attracted, guided and structured by literary

ものである。また、この“季節の話題に係るcode化”(13)については、日本の伝統の中にも見い出せる。これによって、地理学重視(自然主義)や“空気のようにとらえどころのない想像主義”(観念論)という二つの落とし穴をさけられるので、たいへん有益なものである。学者振って話すなら、この例は、気候上の要素が芸術上の構成成分として、patternを作る上で、どのように用いられるかを示すものである。そして、日本人が、自分の環境について作り出している認識が、これによって体系化され美化され、あるいは美化され体系化されている。我々は、“俳句という詩に係る伝統”(A. Berque、前掲引用書、49頁)の事を思い出すはずである。これは、審美上のpatternを作り出す為に、一つの芸術様式のみが使われることはまれであるという事を注意してくれる、たいへん重要なものである。landscapeについて言えば、絵画を特別扱いしたいという強い誘惑、私も時に抗する事ができなかった誘惑があろうともである。ともかくも、A. Berqueが“ぼんやりしたlandscapeの前に立った日本人は誰も、文学的あるいは絵画的な感情

and pictorial evocations" (p.27), and the same probably happens in front of any natural element. I also agree with him when he emphasizes " the remarkably meticulous way Japanese culture has codified for centuries its relation to nature and thus made up its own nature" (p.32); or also when, as I do, he refers to "schemes", "matrixes" and "patterns of landscapes" (pp.205, 43 and 197).

But it's time now to approach a third modality of artefaction , the one most familiar to landscape gardeners since it consists in inscribing a landscape on the land by working on it directly. As I am not a gardener I'll just confine myself to some theoretical observations (14).

The first is that mankind created gardens before inventing landscapes as I understood them up till now (as aesthetical patterns). These gardens correspond to what P.Cocheris called "primitive ornaments", when she described at the beginning of
の喚起によって、自分の視覚が引き付けられ、導かれ、体系化される" (27頁)
と書いている事に同感である。そして、恐らく自然の構成要素のどれをとっても、それを前にした時は同じであろう。また、彼が“日本の文化において、何世紀もかけて、自然との関係をcode化し、自分達自身の自然を作り上げた驚くほど細心な方法” (32頁)を強調しているのも同感である。また“landscapeに係る scheme” “matrix” “pattern” について言及している事も、私と同じである。
(205頁、43頁、197頁)

ところで、もはやartefactionの三つめの様式について話を始める時である。これは地表面に直接働きかけてlandscapeを刻んでゆくことにあるので、造園家にもっとも馴染みのあるものである。自分は造園家ではないので論理的な観察を少しするだけに止めようと思う(14)。

第一に、今までの所で理解されたようなlandscape (審美上のpatternとしての)を作り上げる以前に、人間は庭園を作っていたという事である。これらの庭園

this century the techniques of tattooing and other scarifications. Indeed they are the first garment and ornament man imposes on the "land", body of nature, splashing it with colors, tattooing it, and scarifying it, with from the start the feeling of that "marvelous pleasure of forcing nature" mentioned by Saint-Simon about Versailles.

My second remark is that, in the creation of gardens, we find again, or rather we find already this will to frame, to isolate, to fence in that we saw in the perception of natural landscapes and in the composition of their aesthetical patterns. Exactly as in artistic activity, it's a matter of demarcating a sacred space which focuses and exalts. all which outside of the enclosure is diffuse and diluated. One could give many examples : the real or imaginary gardens of Antiquity, the hortus conclusus of the

は、今世紀初めにP. Cocherisが入れ墨やその他の皮膚小切開に関する技法について述べている中で、“原始的な装飾”と呼んだものに相当する。実際この庭園は、人間が自然の本体としての“land”に押し付ける最初の衣類であり装飾であるが、Saint-SimonがVersaille宮殿について言った、あの“自然を押え込む不見識な楽しみ”という感情を最初からもって、色をはねかし、入れ墨を施し、小切開手術を施している。

第二の見解は、庭づくりの中に、枠をとり、分離し、囲おうとする意志、すなわち自然のlandscapeを知覚する時の、そして審美上のpatternを組み立てる時の、あの意志が見られるという事である。芸術活動と同じように、まさに聖なる場所の区画の問題である。そこは、囲いの外側に広がり薄められている物全てを、焦点に合わせ、高めてくれる場所である。たくさんの例を示す事ができる。つまり、古代ギリシャ・ローマの現実の庭園と想像上の庭園、中世のhortus conclu-

Middle Ages, the gardens of Mongolia, Kublai Khan's, described by Marco Polo. But the function of art is of course most brilliantly illustrated by the Japanese garden, which concentrates a maximum in a minimum. This happens in those miniature gardens, where direct artefaction by means of reduction and asceticism is finally separated from its own substance and is transformed into a real painting.

The reference to the Japanese garden gives me a natural transition to my third remark : the landscape gardening - even when it is said to be naturalistic, as during the eighteenth century in England - is always structured by schemes and patterns that are not naturalistic, for they depend on art, especially on pictorial art, as in the Chinese garden, inseparable from painting, and as in those English gardens Kent, Hoare and Shenstone have created by imitating painters like Claude Lorrain and Gaspard

sus (*ラテン語で囲われた庭の意)、Marco Poloが記述したKublai Khanの蒙古庭園などである。しかし、芸術上の機能をもっとも見事に説明しているのは、もちろん、最小の中に最大のものを集めている日本の庭園である。この事は、庭園のミニチュア(*盆石の意か)の中に現われる。そこでは、縮小という手段や禁欲という手段を用いている直接的なartefactionが、その本質から分離され、真の画法に変化している。

日本の庭園に言及すると、自然に、三つ目の話に移る。つまり、造園は、例えば18世紀のイギリスのように、自然なものであると言われた時でも、自然でないschemeやpatternによって常に構成されているという事である。その理由は、造園が、芸術、特に絵画に依存しているからである。ちょうど、中国の庭園が、絵画と切り離す事ができないのと同様である。また、Kent, HoareそしてShenstoneが、たくさんの中からClaude LorrainやGaspard Dughetといった画家を

Dughet, among others. It is true that I have occasionally overrated this pictorialism, in the case of Ermenonville, in particular. Mr. Conan was right when he kindly pointed this out to me. The formula I used at the time : *ut pictura hortus* (the garden is like a painting) is probably not universal. It conveys however one of the dominant tendencies of Eastern and Western traditions, a tendency still alive : this is confirmed by the recent excesses of Land Art, which not only changes land into landscape, but paints it, splashes it with colors and even suppresses it under the coatings of art.

Whatever the scale and the ambition, landscape gardening always depends on schemes (of spatialization) and patterns (of representation). This dependence applies to the greatest creations as well as to the more modest activities of the people B. Lassus calls "landscaping residents" in his fine book Jardins imaginaires

まねして創り出した英国の庭園も同様である。私が、時たまこの絵画主義を、特にErmenovilleの場合において過大評価した事は事実である。Conanが親切に、この事を私に指摘した事は正しかった。その時、私が使った*ut pictura hortus* (庭園は絵画に似ている) というきまり文句は、恐らく普遍的なものではないだろう。しかしながら、この言葉は、東洋や西洋の伝統において未だに生きている支配的な傾向を伝えている。landをlandscapeに変えるだけでなく、色をぬり、色をはねかし、時に芸術というところもの下に押し隠してしまうような、最近のたくさんの造園が、この事を証明している。

大きさが何であれ、抱負が何であれ、造園は(空間創造の) schemeや(表現に係る) patternに依存している。最大級の創造はもちろん、B. Lassusが、彼のすばらしい書物Jardins imaginaires (想像のlandscape) の中で "landscapeしている居住者達" と呼ぶ人々の、もっと地味な行動の中にも、この依存関係がある(15)。事

(Imaginary Landscapes) (15). In fact they don't handle "land" strictly speaking for ornamental purposes, but already worked-on materials, like walls, gates, bits of gardens, etc. However this operation also conforms to the double rule of schematization and patterning. B.Lassus show us in fact which schemes, or, as he says, which "plastic mechanisms" are at work : "miniaturization", for example, or "delayed contrast", and he emphasizes the fact that "the same approach was used for the gardens of the Château de Versailles" (p.98). The iconography, on the other hand, reveals evidently that cultural patterns inspire all these creations : "blue-white-red", the patriotic triad, for example (pp.117 and 133), and an abundance of themes derived from the world of either major or minor arts : Chinese exotism, Walt Disney's fairy land, fantastic bestiary, advertisement, etc. "Imaginary" landscapes ? Probably. But this imaginary doesn't

実、彼らは、厳密に言って、装飾の目的で“land”を扱うことはなく、庭園の塀、門、小品等の既に使用されている材料を扱っている。けれども、この作業もまた、scheme化、pattern化という二つのルールに従っている。実際、B. Lassusは、どのようなscheme、つまり彼の言う“造形機構”、例えば“ミニチュア化”とか“ずらされた対比”とかが機能しているかを我々に示している。そして彼は“同じようなアプローチがVersaille宮殿の庭園にも使われた”（98頁）事実を強調する。また、他方において、図像学は、これらの創造全てが、文化上のpatternによって導かれる事を明白にしている。例えば愛国の象徴である三色、つまり“青-白-赤”（117頁、133頁）であり、又、主たる芸術の世界、そうでない世界、すなわち、中国風異国趣味、Walt Disneyのおとぎの国、空想的な動物ぐう話集、そして広告等に見られる、たくさんの主題である。“想像の”landscapeであろうか。たぶんそうだろう。しかし、この想像というのは、だしぬ

come out of the blue. It depends on a system of images, each of them being a model essential for its formation.

I won't dwell on the question of "landscape archetypes" because it is less complicated. But of course there is a risk of confusing them with the "landscape patterns" I was talking about right now. To prevent this confusion, I'll precise the meaning of these archetypes, and so their field of application will be clearly limited.

Generally I don't like very much the notion of archetype, whose origin is philosophical but which has recently come to the foreground through Jung's psychology and his theory of collective unconscious. I'm wary, for experience taught me that most archetypes are only cultural images, the too famous "anima", this feminine person that lives hidden in every man, in the first place.

けにやってはこない。その一つ一つが、想像に欠く事のできないmodelとなっている心象系に依存している。

“landscape archetype”に関する問題はあまり複雑ではないので詳しく述べようとは思わない。しかし、これと、たった今ふれていた“landscape pattern”と混同する危険があるのは言うまでもない。これを避ける為、このarchetypeの意味を明確化してみよう。そうすれば、その使用の範囲は明らかに限定されるだろう。

私はarchetypeの概念は全く好きでないが、これは哲学に起源を持つ。しかし、最近では、Jungの心理学や、彼の潜在意識の集合に関する理論を通して自立つようになった。私が慎重なのは、ほとんどのarchetypeは単なる文化的な想像にすぎない事を経験的に知ったからである。まず始めには、全ての男性の中に隠れて生きている女性的な人格である、あの余りに有名な“anima”である。

But it is true that professionals of the landscape use archetypes in quite another way : in their vocabulary, they are rather a legacy of geography. "The 'landscape', writes Cueco, is also the invention of the geographer who uses other ways of representation : charts, contours, cross sections. He invents the typical 'landscape' of an area, of a land" (op.cit., p.117). Even if this meaning isn't attested by Littré, it is not aberrant, and confirms the idea that the "landscape" is always the result of an aesthetic or conceptual abstraction from the "land". But all this is not so simple. Indeed, it seems that the expression "landscape archetype" can have two different meanings. Sometimes the landscape itself as a "type of land" is called archetype. The prehistorian uses the archetypal duality "steppe/forest", for example, to define the modifications of the milieu during

ところで、landscapeの専門家が全く違う意味にarchetypeを使っている事は事実である。すなわち彼らの用法では、archetypeは、むしろ地理学の名残であろう。“landscapeもまた、図表、等高線図、横断図といった別の表現方法を用いている地理学者の創造したものである。つまり、地理学者が、地域、土地に係る典型的なlandscapeを創り出している”とCuecoは書いている（前掲引用書、117頁）。たとえ、この意味がリットレ仏語辞典には見られないとしても、これは奇異なものではなく、“landscape”とはいつも、“land”から生まれる審美的な、あるいは概念的なものであるという考えを確実にするものである。しかし、この事全てそう簡単ではない。実際、“landscape archetype”という表現は二つの異なる意味を持ちうるように思われる。時に、“landの類型”として、landscape自体をarchetypeと呼ぶ。例えば、先史学者は、旧石器時代における環境の微少変化を定義するために、“草原／森林”というarchetypeに係る対語を使う。また時

the Pleistocene. Sometimes the word "archetype" is used to indicate the entities of physical geography - dune, plateau, garrigue, etc. - and this denomination becomes a system of references with subsystems of macro-and micro-archetypes. So that different kinds of plants may become, as climatic indicators, landscape archetypes in the first as well as in the second sense. This sometimes gives the impression that some landscape gardeners use archetypes as abundantly as in Jungian unconscious. In my opinion anyway, all these archetypes, whatever their role and, if I dare say, their calibre, may be, are to be found on the side of the land. For that reason, they must be distinguished from the landscape patterns, as I defined them before. Strictly speaking, the expression "landscape archetype" is contradictory. We should say "land archetype". Can we induce our landscape

に、“archetype”という単語は、地理学の物理的な実体、例えば砂丘、台地、荒野等を示すために使われる。そして、この命名が、大きなarchetype、小さなarchetypeに関する下部系を持つ、一つの照会系となっている。だから、あの異種植物が、風土の指標として、二つ目の意味はもちろん、一つ目の意味においてもlandscape archetypeとなりうるのである。このために、何人かの園芸家がJungの潜在意識の中に出てくる位たくさんのarchetypeを使っているという印象を受ける。ともかくも、私の意見では、これらのarchetypeは全て、その役割が何であれ、そしてあえて言えば、その特性が何であれ、landに係るものとされるべきであろう。その理由で、archetypeは、先に定義したlandscape patternと区別されるべきである。厳密に言うと“landscape archetype”という表現は矛盾している。“land archetype”と言うべきである。このland archetypeからlandscape patternを

patterns from these land archetypes, or can we explain the aesthetic feeling from a physical determination? I'll neglect to answer this question, for it is badly formulated and there probably are several answers. Such a metamorphosis really seems to be some kind of alchemy, and I'm as sceptical as A. Berque when, evoking the thesis of Jay Appleton (The Experience of Landscape) and of René Dubos (A God Within), he doubts that an "ecological scheme", the tree-covered savannah of man's origin can "become an aesthetic scheme": the "Arcadien landscape, paradigm of the beautiful scenery in European painting". "It could well be, he adds, that the ethological/aesthetical or ecological/aesthetical transformation occurred in Dubos' or Appleton's mind rather than in the history of mankind" (op.cit., pp.136-137). And later: "The discoveries of paleo-anthropology (...) have led (...)

帰納できるだろうか。また、物質面での命名が審美上の感情を説明できるだろうか。私はこの問に対して無解答にしようと思う。というのは、この問は設問が悪いし、おそらくいくつかの答があるだろう。実際、そのような変化は、ある種の錬金術のように思われる。A. BerqueはJay Appletonの論文 (The Experience of Landscape) やRené Dubosの論文 (A God Within) を引用して、“生態学上のscheme” 例えば人手の入った、木で覆われる大草原というものが、“審美上のscheme” 例えば“ヨーロッパ絵画において美しい風景の模範となっているアルカディア風のlandscape” になり得るか疑う。私も同感である。彼は“風俗学的なものから審美上のものへの変化や、生態学的なものから審美上のものへの変化は人類史というより、むしろDubosやAppletonの心の中に起ったとした方がよい”とも付け加えている(前掲引用書、136頁、137頁)。そしてその後“古人類学上の発見が(……)、何人かの作家に東アフリカの大草原をlandscape

some authors to consider the East-African savannah as a landscape archetype. This opinion should widely be considered as a metaphor" (p.151). I couldn't say this more clearly and I note that Berque here uses the expression "landscape archetype" in a composite sense, both ecological and aesthetical, as if he wanted to question this metaphorical shift of meaning. This confirms my suspicion towards archetypes ...

At last, I'd like to evoke the Beginnings, "the greatness of Beginnings" as Levi-Strauss says. But "beginnings" of what ? Art ? As far as our knowledge goes now, it was born around 30.000 BC But the Landscape ? We'll have to wait for a long time before its invention, about thirty thousand years after the Nude : the Paleolithic gives us two models of Nude, one romboid (diamond-shaped), in Europe ("Venus" of Willendorf, Lespugue, Grimaldi,

archetypeの一つと(……)見なさせてしまった。この見解は、広く陰喩と見なすべきである”と記す(151頁)。私には、この事をもっと明確に言う事はできない。が、Berqueがここで、生態学的な面と審美上の面と両方が混ざった感覚で“landscape archetype”という表現を使っていることに注目している。まるで、彼はこの陰喩的な意味の変化について質問したいと思っているようである。この事から、私は、archetypeに対する疑念を強めている。

最後に、起源つまりLevi-Straussの言う“偉大なる起源”の話に入りたい。しかし、何の“起源”なのか。芸術はどうか。今、我々の知る限りでは、芸術は紀元前30,000年前に生まれた。しかし、landscapeはどうか。これが作られるまでには、長い時間待たねばならないだろう。概ね、裸体像すなわち旧石器時代における二つのひな型、一つはromboid (diamond-shaped) でヨーロッパのもの (Wil-

Vestonice, Gagarino, etc...) and the other one length-shaped, in Siberia (Malta). This absence is significant for its deficiency confirms in a way the very difference between land archetypes and landscape patterns.

We now have sophisticated techniques for the study of prehistoric sites : dating methods, of course, but especially, for my purpose, anthracology (analysis of charcoal), and palynology (analysis of pollen). These allow us to reconstitute the successive environments of the Pleistocene, man, since the characteristic of this long period is the alternance of glacial phases (herbaceous steppe) and inter-glacial phases (forest vegetation) with intermediate stages "that are minor climatic oscillations which lead to a partial and botanically incomplete recovery of the forest over the steppe" (16). Therefore the prehistorian is right to

lendorf, Lespugue, Grimaldi, Vestonice, Gagarino等の“ヴィーナス”）、もう一つはlength-shapedでシベリヤのもの（Malta）から三万年の時間である。この無為の時間が重要である。というのはこれがある意味でland archetypeとlandscape patternとの違いそのものを確証しているからである。

現在では、先史の遺跡を研究するために、洗練された技法がある。もちろん、年代を明きらかにする方法であるが、特に私の目的にも適う。つまりanthracology（炭素分析）であり、palynology（花粉分析）である。これらによって氷河期人の環境を連続的に再構成する事ができる。それは、この長きにわたる期間の特徴が、中間的な段階をもった、氷河期（草の広がる草原）と間氷期（森林相）の繰り返しだからである。この中間的な段階とは“草原を覆う部分的で植物学上不完全な森林の回復をもたらす、気候上の小振幅”である(16)。従って、先

refer to archetypes, and first of all to the paradigm "steppe/forest" (pp.26, 109, 120, 146, 165, etc.) But let's note that J.Renault-Miskovsky never mention the word "landscape" (except pp.137 and 168) and prefers using "environment", not only for the title of her book, but also for the captions of its illustrations (Pl.30, 31, 32, 38, 42), as if she suspected the concept of landscape to be anachronistic in prehistory. So we can imagine with surprising precision the environment of Soleilhac Man (Auvergne, France, 800.000 BC) where "the oldest European structure of habitation" has been discovered : "A dense forest composed of conifers, caducifoliated and exotic trees, and also of two wild vines characteristic of this pollenic sequence (Vitiis and Parthenocissus) evokes a warm and damp climate" (op.cit., p.86). Next, we discover Tautavel climate (France, 450.000 BC), and its "three vegetable groups" (pp.62 and 97-98). And finally

史学者が、archetypeについて、しかもまっ先に“草原／森林”という範例に言及したのは当然である（26頁、109頁、120頁、146頁、165頁等）。しかし、J. Renault-Miskovskyは決して“landscape”という単語を使わず（例外、137頁、168頁）本の表題に限らず、図表のタイトル（図30、図31、図32、図38、図42）にもむしろ“environment”を使っている事に注目しよう。それは、まるでlandscapeの概念が、先史においては時代錯誤と彼女は思っているかの如くである。さて、我々は、驚く程の正確さで、Soleilhac人（オーヴェルニュ、フランス、紀元前800,000年）の環境を推量できる。そこは“最も古いヨーロッパの居住構造物”が発見された所である。また、“針葉樹や落葉する異国風の樹木と、花粉分析に特有な二つの野性のつる草（VitiisとParthenocissus）とから成る深い森が、暖く湿度の高い気候を思い起こさせる”ところである（前掲引用書、86頁）。次に我々は、Tautavelの気候（フランス、紀元前450,000年）と、“三つの植物群”を見つめる（62頁、97-98頁）。そして最後はLascauxである。その気候が

Lascaux whose climate, we know it now, was about the same as Tautavel's and ours. "We must emphasize," she adds, that the temporary development of isolated spots of tree vegetation has been at some precise moments revealed by pollen analysis of archeological sediments, thus ending the legend of ice covered tundras in European Upper Paleolithic (pp.132-133. On the intermediate stade of Lascaux, see also p.139).

That's what can be said about the land. And what about the Landscape ? There is no landscape. Neither in Soléilhac, nor in Tautavel, not even in Lascaux. Why ? Because as far as we know, there is no pattern to base the perception on. I don't deny that hunters may have (or must have ?) had, like Cueco's peasant, the "sense of the land", and have had a symbiotic bond with their environment. I just point out that they cannot have perceived what we call landscape, in the aesthetical sense of the word, as this implies to the contrary a distance, a distant

Tautavelや現在と大体同じであった事を知る。彼女は“樹木の成長に関して、孤立した場所の一時的な進展が、ほぼその時点で、考古学に係る堆積物の花粉分析によって明らかにされ、従ってヨーロッパの後期旧石器時代が氷で覆われた凍土帯であったという伝説に終止符が打たれた事は強調されるべきである”と付け加えている（132-133頁、Lascauxの中間期については139頁も参照）。

以上がlandについて言い得る事である。landscapeについてはどうであろうか。Soleilhacでも、Tautavelでも、Lascauxにおいてさえ、landscapeは存在しない。何故か。その理由は、我々の知る限りで、知覚の基になるpatternがないためである。狩人が、Cuecoの小作人のように“landの概念”を持っていたであろう（あるいは、そうに違いない）という事、そして自分の周りの環境と共生的な繋がりを持ったであろうという事は否定しない。私は、彼らが審美的な意味においてlandscapeを知覚した可能性はないことだけは指摘する。理由は、審美的な知覚

perception of the environment - its menaces, its resources, its urgencies - and, as Kant emphasizes, some "disinterestedness". I studied systematically the artistic representations of the Upper Paleolithic, from the first carved stones of La Ferrassie (around 30.000 BC), till the last Magdalenian figurations (about 10.000 BC). I didn't find any landscape, neither the faintest sketch nor a dubious background. Let's take one of the most outstanding examples of cave painting : the five deer heads of Lascaux. We use to see there deer crossing a river. I agree. But where is the river, where is the "landscape" ? Whatever the interpretation of animal representation either by Breuil (magic of hunting) or Leroi-Gourhan (sexual semiology) may suggest, what strikes us most today is that very absence of landscape : it rarely represents man, but animals are omnipresent. Must we

は反対に隔たり、つまり環境に対する遠くからの知覚、例えば脅威、気晴らし、切迫、そしてKantが強調する、ある種の“非利害関係”というものを当然に伴うからである。私は後期旧石器時代の芸術的な表現について、体系的に、つまり初めはLa Ferrassieの彫刻された石（およそ紀元前30,000年）から、終りはMagdalenienの人物像（およそ紀元前10,000年）まで研究した。しかし、いかなるlandscapeも、つまり、かすかにスケッチらしいものも背景らしきものも見つける事はなかった。洞窟画でもっとも傑出したものの一つとして、Lascauxの五匹のしかの頭をとり上げよう。以前は、川を渡ろうとするしかであった事は認める。しかし、どこの川なのか。どこの“landscape”なのか。動物描写に関するBreuilの解釈（magic of hunting）やLeroi-Gourhanの解釈（sexual semiology）が何を示唆しようとも、今日もっとも我々が印象づけられるのは、まさにlandscapeの欠落である。そこに人が表現される事はめったになく、動物に遍っ

say that Magdalenian hunters only had a "faunal landscape" ?

This would only be a bad metaphor, a misuse of language.

From now on we'll perhaps be able to distinguish more easily between land archetypes and landscape patterns, like the paradigm "steppe/forest" for the prehistorian and the matrix "Mountain-Water" in Chinese landscape. The first is ecological and is only valuable for us, seeking to reconstitute long lost biotopes by means of advanced techniques. The second is artistic and is a pattern of creation and perception for a vast cultural tradition. The same happens with vegetal species. The pine tree for instance is an essential indicator for the prehistorian. "In West European Early Würmian, pine trees dominate tree vegetation, in the forest as well as in the steppe" (op.cit., p.131). In Japanese painting the pine tree is quite different, especially when represented in its traditional association with the bird. (Akiyama Terukazu,

ているのである。Magdalenienの狩人は“動物相のlandscape”しか持っていなかったのだと言わねばならないのか。これはよくない陰喩であり、言葉の誤用にすぎないだろう。

これからは、たぶんland archetypeとlandscape patternとをもっと簡単に区別できるだろう。例えば、先史学者の“草原／森林”という範例と、中国のlandscapeにある“山水”というmatrixの区別である。前者は生態学上のもので、我々にとっては、長い間見落としていた生活環境を高度な技法を用いて再構築しようとする時に価値があるだけである。後者は芸術的なもので、幅広い文化的な伝統に見られる創造や知覚に係るpatternである。同様の事が植物種についても起こる。例えば、松の木は先史学者にとって欠く事のできない指標であるが、“ウルム初期の西ヨーロッパでは、草原はもちろん森林においても優性種である”（前掲引用書、131頁）。日本の絵画において、特に鳥と一緒に表現される伝統においては、松の木は全く異なっている（Akiyama Terukazu, La Peinture

La Peinture japonaise, p.136). See, for example, Kanô Motonobu's Landscape with waterfall (pine and crane), pp.118-119; and Kanô Eitoku's Crane and Pine, p.126. For the pine only, see p.93, 128, 150-151, 186 etc. Incidentally A. Berque notices "the important role of plant life schemes in the Japanese perception of landscapes" (p.110). Of course this supposes that vegetals have become matrixes of perception. So there are two kinds of tree : one belongs to the land and depends on botany. The other depends on art, which (re)produces it as emblematic and personified landscape. The Oak, for a French schoolboy, is always and probably forever La Fontaine's Giant of the Reed. For a German child the lime tree will always be the Lindenbaum of the lied, and so on... Van Gogh's cypress, Valery's plane tree "white like a young Scythe",

japonaise, 136頁)。例えば、118-119頁にある狩野元信の滝のあるlandscape（松と鶴）や、126頁にある狩野永徳の鶴と松を参照されたい。松の木だけなら、93頁、128頁、150-151頁、186頁等を参照されたい。ついでながらA. Berqueは“植物が果たす重要な役割が、日本人のlandscapeに対する認知の中でschemeしている”事に気がついている（110頁）。もちろん、植物が認知に係るmatrixになったという意味である。そこで、二つの種類の木、つまり一つはlandに属するもので植物学に基づくもの、もう一つは芸術に基づくもので、象徴化され、擬人化されたlandscapeとして（改めて）創り出されるものがあることになる。ならの木は、フランスの生徒にとって、いつも、また恐らく今後ずっと、あし笛を持つLa Fontaineの巨人である。ライムの木は、ドイツの子供にとって、いつもドイツ歌曲のLindenbaumであり、その他同様である。Van Goghのいとすぎ、“使い始め

Pignon's olive tree ...In Lapidique's opinion this art Tree is even the only authentic one : the other tree, the one that belongs to nature is just a confused heap where "everything is tangled up". Only when I'm leaving a museum, I can exclaim : "Today I saw a tree" (17).

I'd like to propose an optimistic conclusion. Nowadays it's the fashion to proclaim the death of the landscape. Several times in this paper I referred to a collective work that bears that interrogative title : the introduction claims as an established fact that " the landscape doesn't exist anymore neither geographically nor aesthetically (...) The landscape belongs to the past" (p.32). In their recently published book, D. and J.P. Le Dantec in turn deplore "the death of the garden", its disappearance for the benefit of green spaces , its "dequalification in green" (18). Even J.Renault-Miskovsky, whose purpose probably didn't

の草刈がまのように白い” Valeryのプラタナス、Pignonのオリーブの木など、Lapidiqueの意見では、この芸術上の樹木が、まさに唯一ほんものである。他の樹木、つまり自然のままの樹木は、“全てのものが絡まりあった”まさに混乱の山である。美術館を後にする時だけ“今日、自分は木を見た”と叫ぶ事ができる(17)。

私は、楽観的な結論を提案したい。このごろは、landscapeの死を宣言する事はやりである。この論文で何回か私は、疑問的な表題がついた一冊の集約的な書物を引用したが、その序文では、一つの確立された事実として、“landscapeは、今は地理学上にも審美学上にも存在しない(……) landscapeは過去のものである”(32頁)と言っている。D.Le DantecとJ.P.Le Dantecは、最近出版した本の中で、今度は“庭園の死”つまり緑の空間のために庭園がなくなった事や“緑に対する無能力”を嘆いている(18)。J. Penault-Miscovskyですら、恐らく彼女の目的に

need such a conclusion ends her book so : "In those times Europe (was covered) by landscapes that would still exist now without the anthropic action of Neolithic Man and the devastations due to our contemporaries" (p.168).

I do understand that people worry about the ecological waste and about the fact industrialization and urbanization systematically devastate our environment. I guess our Japanese colleagues share this anxiety for they know better than anybody else these safeguard problems, according to Shinada Yutaka's works (Berque, p.250). But we should not be too pessimistic, and we shouldn't forget that mankind did not have any landscapes until quite recently : they only inhabited land. Strictly speaking, "death of the landscape" could only mean one thing : the disappearance of the patterns that make aesthetical perception - as a belated luxury - possible. Such a disparition seems unlikely. There seems to be on the

そのような結論は必要でないのに、著書の終りで次のように書いている。“その時代、ヨーロッパにはlandscape (が満ちていた) が、それらは、もし新石器時代人の人間中心の行動や、我々の時代に起こった荒廃がなければ今もなお存在したであろう” (168頁)。

人々が、生態上の浪費や工業化、都市化が、我々の環境を系統的に荒廃させている事実について心配している事は、私も理解はしている。日本の同僚の皆さんも、たぶんこの事を心配されていると思う。というのはShinada Yutakaの著作によれば、皆さんは他の誰よりもよく、この保護問題について知っているからである (Berque、250頁)。しかし、我々は余り悲観的になるべきではない。人類は、つい最近までlandscapeを少しも持っていなかった、つまり単にlandに住んでいただけという事を忘れるべきでない。厳密に言えば、“landscapeの死”というのは単に一つの事、すなわち審美的な知覚—遅れている喜び—を可能とするpatternの消滅を意味し得るだけであろう。この消滅もありそうにないように思

contrary a proliferation of schemes and patterns ... "Death of the landscape" really means the destruction of the natural basis with the result that we are unable to apply easily to them our traditional landscape patterns. That's the reason why we yearn for an âge d'or (golden age), a pays-age d'or (golden landscape), that is, for some kind of ecological paradise which is nothing but a dream, a cultural fantasy. I do not think we shouldn't interfere. On the contrary. We have to discover new models that correspond with the rules of our technological civilization. I can't imagine why we should stick to those "Arcadian" landscapes at any price. It is true that they have occupied and shaped our way of looking at things, but now they are rather obsolete. And if they are not, we should keep them, along with more innovating ones, but we shouldn't flourish them like irreplaceable emblems. I shall not take part in the quarrel concerning

える。それどころかschemeやpattern等の急増があるように思える。“landscapeの死”が、自然の基盤の破壊と、その結果我々が、自分達の伝統的なlandscape patternを簡単に適用できなくなる事を意味しているのは事実である。この事が、我々がâge d'or (黄金の時代)、pays-age d'or (黄金のlandscape)、すなわち、夢か知的な空想にすぎない、ある種の生態学的な楽園にあこがれる理由である。環境に干渉を加えるべきではないとは思わない。反対に、我々は科学技術の文明化のもと、これに調和する新しいmodelを見つけなければならない。どんな犠牲を払っても、あの“アルカディア風の”landscapeを見捨てるべきでないとする理由を、私は思いつかない。これが、我々の見方を支配し、形づくった事は事実であるが、むしろ今では用いられないものである。たとえ、そうではないとしても、もっと革新的なものと一緒にして、しかも、掛替えのない象徴のように振り回すべきものではない。私は、“landscapeとtownscape”に関する議論に参加す

"landscape and townscape", but I consider that we attain an era in which technical and artistic means are so important that we can afford to imagine that some day the entire planet, now still covered by immense "waste ground" (virgins lands), will become a vast landscape, or better still, a mosaic, a constellation, a galaxy of landscapes ...

A. Roger

ることはいだらうが、今、我々はある時代に達しているとは思っている。すなわち、技術や芸術の手段が、とても有力なので、今はまだ広大な“荒蕪地”（処女地）のままである地球全体が、いつの日か巨大なlandscapeに、言い換えれば、もっとすばらしいモザイク模様、星座、星雲をなすlandscapeになる事が想像できるのである。

A. Roger

Notes

- (1) A. Berque, Le sauvage et l'artifice. Les Japonais devant la nature, Gallimard, 1986, pp.156-157.
- (2) R.L. de Girardin, De la composition des paysages, ed. du Champ urbain, 1979, p.55.
- (3) H. Cueco, "Approches du concept de paysage" in Millieux, n°7/8, January 1982, p.116.
- (4) M. Conan, in Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage, éd. du Champ Vallon, p.186.
- (5) M. Corajoud, "The landscape is the place where the sky and the earth meet", in Mort du paysage ?, op.cit., p.44.
- (6) F. Dagognet, "Philosophie du paysage", in Mort du paysage ?, op.cit., p.10.
- (7) Montesquieu, Voyage de Gratz à La Haye, Complete Works, Gallimard (La Pléiade), I, p.803.
- (8) I dealt at great length with this subject in Nus et paysages, Aubier, 1978. See also, by Ph. Joutard a nice book with a significant title : L'invention du Mont Blanc (The Invention of the Mont Blanc), Gallimard/Julliard, 1986.
- (9) A. Roger, "Naissance d'un paysage", in Montagnes. Photographies de 1845 à 1914, Denoël, 1984.
- (10) A "physiognomic" inspiration can already be found in the Comments on Landscape attributed to Kouo Sseu : "Rocks are the framework of Heaven and Earth". In his Introduction to Carus' Lettres, M. Brion emphasizes that "The Chinese wash drawings of the Song Dynasty tell the history of mountains", De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique, Klincksieck, 1983, p.26.
- (11) And, more generally, of the Landscape. "The landscape seems to have been cultivated only in China at such an early date as the first millenium, that is, at least five centuries before we did so in Europe." B. Berenson, Esthétique et histoire des arts visuels", Albin Michel, 1953, p.186.
- (12) N. Vandier-Nicolas, Esthétique et peinture de paysage en Chine, Klincksieck, 1982, p.56.
- (13) A. Berque, op.cit., p.106 and passim. See also Akiyama Terusaku, La peinture japonaise, Skira, 1977, pp.66, 69, 113, 142-143, etc.
- (14) I dealt at great length with this subject, but from an essentially historical point of view, in an article called "Ut pictura hortus. Introduction à l'art du jardin", in Mort du paysage, op.cit.

(15) B.Lassus, Jardins imaginaires, Les Presses de la Connaissance, 1977.

(16) J.Renault-Miskovsky, L'Environnement au temps de la préhistoire, Masson, 1986, p.19. Let's note that the pollen analysis is much more reliable than the study of the fauna, which was a long time the main climatic indicator for prehistorians, but is "not very reliable concerning the minor oscillations occurring during the intermediate stages, because many mammals are little sensitive to small climatic variations; we also must take into account the possibility for the deer to adapt to their biotopes." (p.45. See also p.100). See also G. Camps, La Préhistoire. A la recherche du paradis perdu, Perrin, 1982, pp 135-136, 177-178, etc.

(17) Ch.Lapicque, Rencontre avec un arbre, in Essais sur l'espace, l'art et la destinée, Grasset, 1958, p.14.

(18) D. et J.P. Le Dantec, Le roman des jardins de France, Plon, 1987, pp 260 ff.