



空間の経験としての風景 : イーファー・トゥアンから 石牟礼道子へ

松家, 理恵

(Citation)

国際文化学研究 : 神戸大学大学院国際文化学研究科紀要, 38:1-21

(Issue Date)

2012-09

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81004326>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81004326>



空間の経験としての風景

——イーファー・トウアンから石牟礼道子へ——

松 家 理 恵

はじめに

十八世紀の英国で誕生し流行した風景美学は、主に十七世紀のイタリアで製作された風景画の強い影響の下、自国の空間を絵画を基準として美的に評価することから始まった。その英国人が特に愛好した画家の一人、ニコラ・プーサンの晩年の代表作に《四季》の連作の一枚、《冬―大洪水》がある。画面全体が夜の闇に包まれている。空を切り裂く稲妻と朧にかすむ月の光が、大洪水による地上の生命の破壊、とりわけ洪水にのまれゆく人間の無力な存在を照らし出している。すでに発表当時からフランスでセンセーションを巻き起こしたこの絵には、十八世紀から十九世紀はじめの英国人を魅了した新しい自然美、すなわち「サブライム」の美学がまさに手本とすべき広大で恐ろしい自然の風景が提示されている。

しかし十九世紀の美術批評家ラスキンは、このプーサンの絵を嫌ったという。人間に対する神の怒りを示す大洪水のテーマは本来きわめて宗教的な自然認識を示すものだが、フラーはラスキンの態度の深層に「自然が実際は無意味なもの、単に精神のない物質であり、神によって造られたのではなく偶然の盲目的な変化によって造られた」にすぎないのではな



いかという恐怖を読み取る (Fuller 21)。この「あらゆる生命の消滅についての単色のヴィジョン」は、ラスキンにとって神の創造物としての自然という、十九世紀半ばまで一般的であった宗教的な意味を抛り所とする自然風景の讃美の終焉を示すものに見えた。そしてラスキン自身が後年この「自然の衰退」 (failure of nature) の感覚にとりつかれるのである。ラスキンの反応に見てとれる自然における神の存在の消滅こそ、われわれの時代の自然観を特徴づけるもののひとつだろう。そしてそのことが、近代以降の自然研究と美学との乖離、あるいは自然への美的感受性の衰弱の背景にあるとフラールは指摘するのである (11-24)。

そして、二〇一一年三月十一日の昼下がり。テレビ画面の中で、ありふれた日本の海辺の町が茶色とも灰色ともつかぬ濁流の中にのみ込まれてゆく。船と家々と車と田畑が、その中にいるはずの人間もろとも押し流され消えてゆく。とても現実とは思えぬ光景が、実況放送され、さらに繰り返し画面に映し出される。自然の圧倒的に強大な力と脅威が、これほどまでにわれわれのところにリアルなものとして浮かび上がったことがあっただろうか。

いま、ブーサンの大洪水の絵と現実の日本の津波とを引き比べるのは不謹慎かもしれない。しかし自然による (人間も含めた) 風景―土地の破壊、人間が営々と築いてきたそれぞれの土地の暮らしの破壊を前にして、われわれはこの喪失の意味をどう受け止めればよいのだろうか。少なくとも風景に感心を寄せ続けてきた者としては、あらためて「風景」の意味を問い直すことこそが、この現実に向き合うために必要な道筋のように思われるのである。現代の「反美学的、非美学的環境に生きる」 (Fuller 24) われわれにとって、そもそも「風景」とは何なのか、その意味と価値は何に由来するのか、それを失うとはどういうことなのか。そしてその回復に対して芸術―文学は役に立つことができるのか。これらの問いについて、イーファー・トゥアンの空間論と石牟礼道子の小説『天湖』を主な手がかりとして、「空間の経験」という視点から以下に考察することにした。

1. 「風景」の定義

「風景」とは、西欧において空間が絵画をモデルとして一つの視点から眺められ、美的鑑賞の対象として意識され始めたとき、つまり十七世紀頃になって初めて生まれた概念である。¹⁾つまりコルバンの言葉をかりれば、「空間が美的な評価を下されるようになったときから、風景について語ることができる」ようになったのである（コルバン三九）。「評価」という言葉には、対象との間に距離を置くという含意がある。「いわゆる風景を凝視するとき」とコルバンは続ける、「われわれは空間に直面すると同時に空間の外部に身を置いているように感じます。風景を眺めるひとにとってこの空間は一枚の絵、つまり何か自分とは無関係なものになるのです」（二二）と。

したがって「風景」概念の成立の背景には、人間が己をとりまく空間あるいは環境に対して距離を置いて見るという態度をとるようになったという、人間の環境に対する関係の変化が考えられる。空間の経験とは、本来は視覚に限らない五感のすべてを通じた体験であるはずだが、「ルネサンス期以来われわれは視覚の支配を受け入れて」きたので、「距離を置いて、いわば観者的な態度で風景を読み解いて」いるのである（コルバン二〇）。トゥアンもまた、人間による空間の経験を分析する著書において、「見るということとは、自己と対象との間に距離を置くという効果を持つている」（Tuân 146）のだと語っている。あるいは「見ることは、評価に関わること、判断にかかわること」（146）である。

だが、人間にとっての空間の経験の奥行は、決してそのような空間の外側からの意識化された視線のみによっては測りつくすことができないものである。しかしそれにもかかわらず、近代に入って客観性と合理性を認められた視覚が、理性の僕として他の感覚から抜きんでた地位につく中で、人間の自然に対する評価的功利的な態度が、あるいは自然の客体化と空間の均質化が推し進められてきたのである。しかしまさにこの視覚に依存した空間の経験のあり方が、人間を環境から引き離すことになる。その結果、環境の一部に「風景」としての美的価値が認められるようになった一方で、逆説的に

も環境に対するわれわれの美的感受性の脆弱化を招いてしまったのではあるまいか。またそれゆえに、「風景」としての環境の価値が、環境を守るための根拠としてはほとんど意味を持たないような社会が生まれたのではあるまいか。つまり、近代に誕生した「風景」という概念は、近代における人間の自然からの乖離の結果として生まれたのであり、また同時に「風景」そのものが自然の対象化をさらに推し進める役割を果たしたとも言えるのである。

しかし私はここで「風景」を単に絵画的に見られた、つまり美的対象として意識され評価された空間としてだけでなく、ある特定の空間についての人間の経験が、またその空間に対する人間の結びつきが何らかの形で意識化されたものとして、もう少し広く捉え直してみたいと思う。単に視覚経験によってではなく、むしろわれわれの日常の中でトゥアンの言う「触覚とこころ」(さらには嗅覚や聴覚や味覚)によって、「算定する眼と知性を無視して」つくりあげられたいわば「がらくたの蓄え」(Tuan 145)としての空間の経験の蓄積の中から、また膨大な人間の記憶の蓄積の中から、われわれの存在の根源的な意味を担って立ち現れてくるものとして。

2. 場所の「親密な経験」と五感の風景

トゥアンは人文主義地理学の古典となった著書『*Space and Place: The Perspective of Experience* (1977)』において空間の経験を分析する際に、人間の行動の前提となる広がり¹と自由を含意する「空間」(space)に対して、「行動における休止」であり人が感じる価値の中心となる「場所」(place)を対置させている(34)。そしてこの「場所」における経験、言い換えればある空間を「場所」たらしめる経験を「親密な経験」(intimate experience)と呼ぶ(136-148)²。

親密な経験においては、視覚はそれほど重要なものではないかもしれない。「親密な瞬間には人は眼をふせる」(146)とトゥアンは言う。³ 少なくとも、その視覚は絵画を前にするように意識されたものではない。「親密さ」には、距離を置か

ないこと、意識化しないこと、評価や判断の対象としないことが含まれている。「崇高」や「美」や「ピクチャレスク」を論じた十八世紀の風景美学が、ある程度の視界の広がりと同行を要求し、特定の見晴らしの利く地点 (vantage point) から眺めることを条件としたのと対照的である。親密な経験の場所はむしろ日常の中に溶け込んでおり、そのためとりたてて意識して見ることもない。つまり「われわれの存在の最も深い内面に埋もれているのでそれを言葉で表すことができないだけでなく、それに気付いてすらいらない」(Tuam 136) ようなところである。

しかしそのような空間の経験の記憶は、「何らかの理由でわれわれの意識の表面にぱっと浮かぶことがあり、そんなときには、より念入りに計算された行為もかなわないような感動を引き起こす」(238) 力を持つとトゥアンは言う。なぜならそれはわれわれにとって馴染みの場所、われわれが(観察者としてではなく)その中で生きている世界であり、またわれわれの過去が眠っている場所でもあり、それゆえ「われわれの全存在、われわれのすべての感覚を含む」「リアルな」(246) 空間だからである。

トゥアンがこの「親密な経験」についての議論を進める際に主な手がかりとするのは、クリストファー・イシャーウッドやジョン・アップダイクなどの小説の一場面である。それは美とはおよそ結びつかないような、忘れられた風景と言えようなものかもしれない。たとえば、アップダイクの短編小説の主人公にとって、胸を打つ風景とは以下のようなものである。

私、デイヴィッド・カーンはいつも、人間の足の通行によって平らにならされ固められたむき出しの地面を見ると胸を打たれる——自信を回復し、ノスタルジックな喜びを感じ、さらには種の一員として誇りを感じずらするのだ——。そんな場所は小さな町にたくさんある。遊び場のフェンスのひそかな破れが堂々と通り道になってしまったところ、

そのような場所は「あまりにつつましくありふれていて名もない」ものだが、それが子供時代を思い出させるのだとカーンが続ける。つまり「足の下にある土の、父親のように監督する存在と心を通わせていた頃。大地は遊び友達であり、夕食の呼び声は胸を刺すように鋭く甘美なこの世の終わりを告げる響きであった」、そんな己の子供時代の感覚を鮮明に蘇らせる力が、その平凡な風景の断片にはあるというのである。「親密な経験」とは、たとえばこのカーンという主人公が語る子供時代の自分が足の下に感じた土の感触、その土との心の交流といったことであろう。そんな「親密な経験は、着飾っていないので、簡単にわれわれの注意から逃れてしまう」。それゆえ「われわれがその価値に気づくのは、回想にのいてのみ」(23)なのだとトウアンは指摘している。

しかもトウアンはここで文学作品からの引用を、単に親密な経験の場の回想の具体例として並べているだけではない。彼は、親密な経験をわれわれの中で呼び起こし再生させる、文学の力(役割)についても語っているのである。すなわち、ふつうは意識下に眠っており、また言葉に言い表し難いそのような経験が、鋭敏な感受性を持った作家の想像力によって忘却の淵から蘇らされ、言語化され、永遠の相を獲得することの可能性について――。

芸術は感情のイメージを作り出し、感情を熟視や思考が理解できるようにする。「中略」ここで例示したさまざまな場所のイメージは、鋭敏な作家たちの想像力によって呼び起こされたものである。かれらの芸術の光によって、われわれはさもなくばもはや思い出すこともできないまでに色あせてしまったであろう経験を味わうことが許されるのである。これは一見パラドックスに見える。すなわち思考は距離をつくり、生の経験の直接性を破壊するが、思慮深

い熟考によってこそ、過去の逃れ去る瞬間は現在の現実においてわれわれに近寄り、いくぶんの永遠を獲得するのである。(148)

鋭敏な感受性を持った作家の熟考によってとらえられ、蘇る場所の経験——まさにこの意味において、いまはほとんど消えてしまった日本の、人間と他の動植物と神々と先祖の死者たちと、すべてが一つの生命共同体を構成していた村の記憶を物語に再生しようとする石牟礼道子の文学作品は、トゥアンの指摘する文学の役割の、日本における優れた例と言えるだろう。日本に住むわれわれにとって、忘れられた、懐かしい子供時代の感覚の、また日本の文化の古層の記憶が、石牟礼という作家によって言語化され、われわれを全感覚的な空間の経験へと連れ戻す。それはすでに彼女の初期の記念碑的作品『苦界浄土』の風景描写においても明らかに見て取れる。たとえば冒頭にある、水俣病の発生地帯についての以下のような描写である。

年に一度か二度、台風でもやって来ぬかぎり、波立つこともない小さな入江を囲んで、湯堂部落がある。

湯堂湾は、こそばゆいまぶたのようななさ波の上に、小さな舟や鰯籠^{いわしかご}などを浮かべていた。子どもたちは真っ裸で、舟から舟へ飛び移ったり、海の中にどぼんと落ち込んでみたりして、遊ぶのだった。

夏は、そんな子どもたちのあげる声が、蜜柑畑や、夾竹桃や、ぐるぐるの瘤をもった大きな櫨^{はぜ}の木や、石垣の間をのぼって、家々にきこえてくるのである。

村のいちばん低いところ、舟からあがればとつきの段丘の根に、古い、大きな共同井戸——洗場がある。四角い広々とした井戸の、石の壁面には苔の蔭に小さなゾナ魚^めや、赤く可憐なカニが遊んでいた。このようなカニの棲む井戸は、

やわらかな味の石清水が湧くにちがいがなかった。（八一九）

観察者の視線のとらえた眺望と、空間の親密な（五感の）経験とが巧みに融合されている。山中九平という水俣病患者の少年の住む湯堂という集落を描くのに、石牟礼は地形的、俯瞰的な視線から語り始めながら、第二文以降、「こそばゆいまぶたのようなさざ波」や子どもたちの海に落ちる音、岩清水の「やわらかな味」といった五官による知覚を通して描くことによって、「親密な経験」を鮮やかに言語化する。そして語りの（それゆえまたわれわれ読者の）視線は、「子どもたちのあげる声」と一体となって、村の「蜜柑畑や夾竹桃やぐるぐるの瘤をもった大きな櫨の木」をめぐり、また共同井戸の石壁に張り付いた苔やそこに住む小魚やカニを覗き込む。つまりここには、近代の特徴をなす視線による空間の征服——その表象は、西欧においては十五世紀に誕生した数学的遠近法による三次元的空間表現にはじまり、ヴェルサイユ宮殿の庭に代表される整形式庭園のヴィスタから十八世紀英国の風景式庭園に続くものだが——に不可欠な遠近法的「眺望」の視線が、そこに住む子どもたちのくるくると動く興味深いまなざしへと転化され、子どもたちの動きと共に移動し焦点を変える。そしてその視線は、皮膚感覚や味覚や聴覚と分かちがたく織り合わされるのである。

また自伝的な作品『椿の海の記』では、四歳頃の筆者の経験した風景が、「匂い」の経験として語り始められる。それは、回想する大人の思考によって、「大地の深い匂い」や「海の香り」として言語化されたものであり、その二つの匂いの「せめぎあい」の中から立ち昇る朝の靄を通して、朝陽の光が浮かび上がらせる不知火の「やさしい海」の情景である。

春の花々があらかた散り敷いてしまうと、大地の深い匂いがむせてくる。海の香りとそれはせめぎあい、不知火海沿岸は朝あけの靄が立つ。朝陽が、そのような靄をこうこうと染めあげながらのぼり出すと、光の奥からやさしい海

があらわれる。(一一)

石牟礼の描く山や海的情景には、このように陽光が霏や霧を通して照らし出す一瞬の美を描いたものが多い。夜の雨の情景を描いた広重の版画や長谷川等伯の霧に包まれた「松林図」について桑子が述べているように、「雨や霏や霧といった大氣中に漂う水の粒子の存在は、単に視覚的に神秘的な奥行を与えるだけでなく、匂いを運び、静けさを呼び、そしてなによりも「しっとり」とした触感的な空間の経験が可能にするものである(桑子一七一九)。ここで石牟礼の言う「光の奥から」あらわれる「やさしい海」という言葉は、ただ静かに風いだ海面を意味するのではない。それを観る者の経験としての風景、つまり曖昧な情感としか言いようのない、親しい、落ち着いた感情を表現しているのである。

3. 『天湖』——耳の回復

さらに後期の代表作ともいえる『天湖』においては、石牟礼はそのような全感覚的な自然への感受性の回復を、より意識的に小説の技巧をこらして描こうとしている。³都市化とともに「場所」としての自然から切り離され、その美を感じる感覚を失ってしまった現代人の感覚の回復が、特に「耳」に焦点をあてることによって鮮明にテーマ化されて描かれるのである。⁴たとえばその冒頭近く、祖父の故郷の村が沈むダム湖に祖父の遺灰を撒きにやってきた東京育ちの青年榎彦の五官を、村を囲む山々が強烈な刺激で揺さぶり、呼び覚ますさまは以下のように語られる。

山の中腹あたりが身じろぎしているなと見ている間に、遠い樹々がいつせいに葉裏を返しはじめた。風が遊んでい
るのだ。

山々の揺れ立つさまを見るのは初めてだった。水の面はしばしば生きもののようにけば立ち、風の足が広い湖を撫でている。汀のまわりの葭竹や茅萱ちがやがそのたびにさや鳴りして、水の匂いだか山の匂いだかがつよく香った。こういう所で祖父は育ったのかと、柗彦はあらためて見回した。

あの凶暴な都市の騒音の一切がまわりから消えていた。骨の髄まで喰い入っていた車の擦過音やブレーキの音、シヤッターの開閉音。間断なく掘り返され、ぶっこわされる街の音がすっかり消えていた。いったいあれは何という世界だったろうか。僕はひよつとして、と柗彦は思った。あの巨大都市がつくり出す騒音のエネルギーによって、ロケツトのように打ち上げられ、ここに軟着陸したのじゃないか。

(二八二九)

都市の耳障りな音の氾濫―「凶暴な都市の騒音」が、九州の山の（静けさではなく）植物たちと「遊んでいる」風の音と対比される。山が風を受けて「身じろぎし」、「風の足」に撫でられた湖の水面が「生きもののようになれば立ち」、水や山の匂いが強く香る中で、柗彦は、葭竹や茅萱の風に鳴る音を聞き、これまで自分の「骨の髄まで喰い入っていた」都市の騒音のまったくない空間にいることに気づく。そして「僕は耳を取り戻さなきゃいけない。耳を修復しなきゃいけないだ。」(三六)と思う。馬酔木の古木の分厚い茂みに包まれて、柗彦は「これまでとはまるでちがう感覚の世界に自分が入りかけているのを感じ」(四〇)るのである。彼にはまだそれがどんな世界なのかはわからないが、神経を引き裂くような都市の「不協和音とはまるでちがう植物界のやわらかい呼吸」(四〇)を感じ、新しい世界の入り口にいることを自覚する。その感覚は、高速道を車に乗せられて行きながら、まわりの車に自分を包囲する敵の戦車の大群を見る、最晩年の祖父の姿を柗彦のところに呼び起こし(三〇―三二)、あるいは東京の片隅の路地の「かりそめの静寂」、「つつまじやかな植込みや小公園に立ち迷っていた都市の呼吸」(四〇)という、それまで意識することのなかった見慣れた光景を呼び

覚まし、そしてそれらの意味を悟らせるのである。

耳や音楽のメタファーは、この小説中に幾重にもはりめぐらされている。ダムに沈む村を捨て東京に出てゆく際に家の敷地に立つ桑の古木から作らせたという、祖父の形見の琵琶もまた、その象徴的な意味を担っている。つまり、「弾き手が、糸にたずねて弾くならば、糸は、鳴ろうと思うて待つとるげなで」（二八八）と祖父が語ったその琵琶の本当の音を探り、この村の魂を表現する音楽を手探りして見つけ出そうとする榎彦の姿は、彼が村の共同の記憶の中へ入りこみ、村人たちの夢の世界を共有してゆく中で、祖父の言葉の意味を次第に理解し、自分自身の感覚を回復してゆく過程を表象するイメージとして使われているのである。そして榎彦の導き手の役割を果たすのが、おひなとお桃が歌う神歌の「衿を正さずにはいられない悲哀がそくそくと水の底から沸いて来る」（八一）のような歌声である。そして小説も終わり近く、ダムの底に沈む村を呼び出さんとするその母娘の歌声の中で、榎彦はついに自分の耳が「ひらく」感覚をおぼえるのである。

ここで石牟礼の想像力は、山肌の断層が、約二億年前に赤道付近でできた火山島がジュラ紀から白亜紀にかけて熊本の南へ移動してきてできたものだという地質学的情報に触発されるようにして、太古からの時間を生き続けてきた山々の「あらあらしい精気」（二七七）を感じ取っている。榎彦のひらいたばかりの「初々しい鼓膜」が聞き取るのは、そのような太古からの時間を胎内に宿した山々が吐く、息のごとき韻律である。

……いま初々しい鼓膜がこの世の不思議に目ざめ、ひらいたぞと彼は感じた。遠い世からの呼び声がたしかに聴こえた。それを音楽と言ってよいのかわからなかった。山という山が分厚い地層の内部から霧を伴って吐く韻律、必ずやってくる夜明けの光を待って、草も木々もそれぞれの形を保ちながら、多様な緑に染まるための入念な媒染、霧による媒染を受けつつある。暁の光の一閃あかときによって、なんと多様な樹々の色が織り出されることだろう。色は言霊とおなじ

ように、たとえば山野の草木と朝の光が合体するときに生まれるのだ。その瞬間に立ちあえる者こそ幸いだ。天底の人たちはそんな古代叙事詩の中の人たちだ。(二七八)

枉彦のひらかれた耳が聞きとった「山という山が分厚い地層の内部から霧を伴って吐く韻律」。それは五感の鈍化した現代人には、おそらくただの自然現象としての山霧としてしか認識されないものである。それがいま、はるかな時間を隔てた「とおい世からの呼び声」となって枉彦の耳に届く。そしてその霧の中に暁の光が射し入る瞬間、多彩に織り出された樹々の色合いが、「言霊」のごとき幽玄な命を宿して浮かび上がるのだという。ここに描かれているのは、日常的な経験というよりは、研ぎ澄まされた感覚のみが察知できる重く濃密な経験、人間の歴史をはるかに超えた何億年という歳月を抱く自然の生命についての啓示的瞬间とも言えるものだろう。

4. 「故郷」と記憶

『天湖』の天底村の元村人たちが呼び戻そうとするもの、精妙な山の音を掻き消しわれわれの耳を塞ぐ現代の喧騒の中、忘却の闇から石牟礼が救い出そうとするものは、山の神、海の神と結びついた生命共同体としての村、その語り継がれた歴史、村人のそれぞれの物語の記憶であり、その記憶を内に宿した場所であり、それは一言で言えば、「故郷」に他ならない。トゥアンは、「故郷への愛着」(“Attachment to Hometown”)と題する章で、人びとにとって「故郷」とは、世界の、そして宇宙の中心であり、それゆえ至上の価値を持ち、それを捨て去るということは想像しがたいのだと述べている(149)。ついでいう「世界の中心」とは、地理上の特定の地点を指すというよりもむしろ神話的思考における概念である。ある特定の場所は、「人びとが自分たちの住処であるだけでなく守護精霊や神々の住処でもあると考える」とき、特別な「場

所」となるのである (150)。守護精霊の中には、自分たちの祖先の霊も含まれており、故郷とは、世代から世代へと語り継がれた記憶がその土地に結びついて生き続けている場所である。それゆえ故郷の風景は、「目に見えるようにされた個人の、また部族の歴史」なのとも言える。

トゥアンは、故郷への愛着の例を、土地と宗教とが密接に結びついた古代ギリシア・ローマや現代の少数の部族社会に見る中で、一八七七年のアメリカで、ある先住民の酋長が部族の土地を白人に引き渡す際におこったという以下の演説を引用している。

…「略」この国のありとあらゆる場所がわが民にとっては神聖なものである。あらゆる丘、あらゆる谷、あらゆる平原と森が、わが部族の喜ばしき思い出や悲しき経験によつて聖なるものとなっている。莊嚴なる雄大さのうちに静まる岸边で、太陽の陽射しに熱く焼かれて無言で横たわる岩々でさえ、わが民の生と結びついた過去のさまざまな出来事の記憶にうち震えているのだ。あなたがたの足の下のは、あなたがたの足に対するよりもわれわれの足に対してより愛情をこめて応答する。なぜならその土はわれわれの祖先の灰であり、われわれの裸足は土の共感をこめた感触に気づいているから。土はわれわれの親族の命で満ちているからだ。

(Tuan 155-6)

このような風景の中では、「そこに生まれ育った者のアイデンティティー——事物の構成の全体におけるその人の場所——はゆるぎない。なぜならそれを支える神話は、その人が目で見、手で触れることのできる岩や池と同じほどリアルなものだから」(157-8)だとトゥアンは語る。

だが、現代の文明社会においては、そのようなリアリティをもって土地と民族、土地と人とを結び付ける神話は、もはや存在しない。山や谷、一本の樹木、一塊の岩に宿る過去の記憶を回想する人間が絶えてしまえば、その場所はよそよそしい沈黙に閉ざされてしまうだろう。けれどもわれわれにはまだ、薄れつつあるとはいえ自分自身の故郷の親密な経験の記憶とまたさらに朧な民族の歴史の記憶が残されているのではないだろうか。たとえばアップダイクの主人公が、名もなき数知れぬ人々の足によって作られた町の小さな風景（踏み固められた土手、通り道、ブランコの下の窪み等々）から、子供時代の自分の足と土との交流の感触を思い起こすように。

あるいはその記憶は、すでに土の中に埋もれてしまっているのかもしれない。ユダヤ人の歴史学者シャーマは、彼自身の祖先の地リトアニアを訪れ、いまは一人のユダヤ人もいない村のはずれの丘のタンポポの茂みの下に、ほとんど自然の地層と化した、土に埋もれたユダヤ人の墓を見つける。「シヨベルとハサミでまる一日かけて、プンスクのユダヤ人の地中に埋まった世界、その全体を掘り出すこともできただろう」（Schama 36）と、彼は *Landscape and Memory* (1995) のプロローグで語る。だがその歴史家は、土を掘るかわりに何層にも積もった記憶の層を掘り返し、先祖たちの生きたバイソンの住むリトアニアの森、ゲルマンの神話を生んだ森、イングランドのシャーウッドの森をはじめ、民族の、そして個人の何世紀にもわたる記憶を刻んだ森や山や川の物語を現在に生き生きと蘇らせてみせるのである。

土地の名もまた物語を宿して、語られるのを待っているのかもしれない。『天湖』の世界は、そういう過去の経験を刻んだ地名や自然物に満ちている。たとえば、「歌坂」、「月影橋」、「お蚕さま屋敷」、「石飛びの峠」、村の「しるし木」の大銀杏やしだれ桜。ここでは、それらがまだ村人たちの直接の経験の記憶によって、きわめて明確なリアリティを保ち続けている。ダム建設の際に村人の身代わりに「人柱になって」赤い血のような鋸屑を散らせたしだれ桜の記憶は、いまなお生々しく元村人の胸をもだえさせるのだ。立派な神社や戦場跡や名高い山の峰ではなく、天底村の人たちにとっては「し

だれ桜」や「月影橋」こそが、あるいはシャーマにとっては土に埋もれた墓石が、共有された物語を示す「土地のしるし」(landmark) (Tuan 159) である。

それゆえ「しるし」は、物語への入り口である。天底村のような小さな山間の村においては、その物語とは、たとえば池の端の小さな弁天さまの祭りのようなささやかな行事の楽しみであり、よそから来た行き倒れ人、琵琶士、日照りや大水といった村の記憶の蓄積である。『天湖』の最後に石牟礼が描くのは、元村人たちがそれぞれその物語の記憶や夢を互いにやり取りし合うことによって、もはやこの世にはない故郷を目の前にありありと蘇らせる共同作業の場面である(二七五・三二〇)。そのとき直接祖父の故郷を知らない主人公の青年榎彦もまた、祖父の言葉の記憶を介して、その共同の夢の中に参入するのである。

「夢に見るとは、天底のことばかり」と、村人の口に繰返される言葉、実際に石牟礼が三十年も前にダム湖に沈んだ九州の山間の村の元村人たちが口々に言うのを聞いたというこの言葉ほど、痛切に故郷への愛着を訴えるものはあるまい(夢に見るのは「三四八」)。そしてそのような深い愛着は、おそらく村を離れるまでは自覚的に意識されていないものだったろう。トゥアンの言うように、「無意識的ではあるが深い」故郷への「愛着は、ただ馴染み深さや安らぎから、養育と安全の確かさから、時とともに蓄えられた音や匂い、共同の活動や平凡な楽しみの記憶から、生まれる」(159) のものからである。

5. おわりに

「故郷」の記憶は、個人の生のレベルでは子供時代の記憶とつながっており、民族にとっては、歴史的な過去につながっている。意識化され「風景」となるとき、その記憶の風景は時間の感覚を伴い、遠い祖先からの、さらには地質学的な

太古の昔からの「連続性の感覚」(Tuan 153)をわれわれに与えてくれる。土地に根ざしたアイデンティティーの基盤を与えてくれるのである。⁵⁾

しかし、地震や津波のような凶暴な自然の破壊力によらずとも、日々われわれの身のまわりで、経済活動による風景の破壊は進行し続けている。そもそもわれわれの生きている時代というのは、特に日本においては、人間の一生の間にすら故郷の風景や子供時代の風景を変わず保ち続けることが難しい。たとえば、草に覆われたあぜ道が不整形な曲線で田畑を区切り、その脇をメダカやヘビや昆虫たちを育みながら土の水路が小川へと注ぐ、日本の原型的な田舎の風景は、七〇年代以降全国で急速に推進された圃場整備事業によって、コンクリート製の大きなU字溝と自動車の通る道路によって長方形に区切られた、直線ばかりの空間に取って代わられた。村は、自動車道路の高い土盛によって視界を遮られ分断され、都市は川を埋められ、海を埋められ、高層建築に空も埋められてしまった。われわれ自身が、天底村の村人たちと同じく、「故郷」の喪失者なのである。

この時代において、風景を語ることにどれだけの意味があるのだろうか。記憶の貯蔵庫としての土地は、それぞれの世代限りで消費されつくし、場所との関係そのものが希薄なこの時代に。

そのような懐疑的な問いかけに対して、いささかナイーヴに過ぎるかもしれないが、さしあたり次のように答えておきたい。すなわち、意識されることのなかった、あるいは忘れ去られた親密な空間(場所)は、語られることによってはじめて「風景」となるのだと。そしてその「風景」として認識された空間には、美的な価値だけでなく人の内面の最も奥深くにつながる記憶が含まれている。したがって文学、絵画その他さまざまな形で風景を語るということには、その埋もれた記憶、われわれのアイデンティティーの基盤としての風景の回復の契機となる可能性が含まれているだろうと。言葉や絵画によって語られ、イメージ化された記憶は、ある程度永続する形を与えられ、継承されるだろう。さらに希望的に言

えば、物語が語り継がれることによって、われわれの感性の衰弱化が食い止められるかもしれないのだ。——たとえば、石牟礼の作品を読むという体験を通して、山や海や川の奥深い命の響きに敏感な感覚が眠りから呼び覚まされ、育まれるかもしれないと期待できるように――。

たしかに、失われ、あるいは忘れ去られた風景にも、回復の可能性は残されているのではないだろうか。たとえば、シヤーマのような歴史学者によって、忘却の闇の中から掘り起こされた風景のように。あるいはまた、掘り起こし、顕在化させるという行為によって、つまり顧みられず忘れられた意味を発見し、美を認識させることによって、守られる風景もあるだろう。たとえば十九世紀のイギリスの風景画家カンスタブルのように、歴史的な事件の記憶も目立つ建造物も山もない、イングランドの田舎にある自分の故郷のありふれた風景を描きつづけることによって、後世のイギリス人のこころの中に「イングランドの田舎」のイメージを定着させ、そのような田園風景への美的な感受性ばかりでなく、ノスタルジックな愛着を養ったように。。

人間の手による計画的な、あるいは予期しない自然の猛威による風景の破壊が加速度を増すこのわれわれの時代にこそ、人と空間（土地）との親密な経験の記憶が蓄積された豊かな場所としての故郷の大切さとそれを失うことの大きさを、あらためて認識する必要があるのではないだろうか。長い文明の歴史を経たわれわれの、生物種としてまた個人としての存在の基盤である場所とその経験の記憶が、目で見、手で触れ、においを嗅ぎ、声を聴くことのできる確かなものとしてわれわれの前にふたたび現前するために。

〈注〉

1 「風景」を意味する言葉、‘landscape’ (‘landskip’, ‘landschap’, 等を含めて) が英語に登場するのは、十六世紀末から十七世紀初めにかけてであり、*OED* によるとオランダ語から絵画の用語として導入された。また風景そのものが絵画の主題として一般の人々に愛好され確固とした地位を獲得するのは、ようやく十九世紀に入ってからである (Clark 147 参照)。

2 このトゥアンの「空間」と「場所」の理論は、アプルトンの「眺望—隠れ場理論」(prospect-refuge theory) (Appleton 66) とも符合するように思われる。アプルトンの場合は、生物行動学的な観点から「眺望」と「隠れ場」すなわち「自分の姿を見せずに相手を見ること」という二つの対照的な要素において、風景に対する人間の感情を論じている。

3 結城氏も、『天湖』について「石牟礼氏にはめずらしいほどの説明的な明瞭さで、音の世界を描いた作品である」と批評する。(結城 一一二) たしかに結城氏の指摘する通り、都市と自然のサウンドスケープの非常にわかりやすい対比をはじめ、この作品では物語の地の語りにも石牟礼氏の解説的な声が随所でややくどいほど聞こえてくるという特徴がある。

4 結城氏も、『天湖』を聴覚的世界への作者の関心を示す、「耳の修復」の物語として読み解いている。(結城 一一二—一九参照) また、ブルース・アレン氏は、「精度の高い聴覚」の世界へ誘うこの物語に、原初的な言葉と音との関係、つまり「言霊」への石牟礼の関心とその回復の願望を指摘している。(アレン 二八七—八) ただし『天湖』の最も核心的なテーマとしては、石牟礼自身が書いているように「水」をあげるべきだろう。(『天湖』について 三六四) それは一方で、水俣の水銀に汚染されヘドロのたまった海と同じ、村を覆う腐りかけたダム湖の水であるが、他方では天底村を流れていた清い命の水の流れであり、その水の道を守る巫女「さゆり」をはじめ、小説のいたるところに水に関わるイメージや物語が配されている。言葉を語れない巫女のさゆりをめぐる過去と現在の物語は、この小説の展開の要となっているのである。そしてその生命の始原としての水の命、この世の森羅万象をめぐる水の音に気づくだけの感覚の鋭敏さの象徴として、「耳の修復」というテーマが設定されていると考えられるだろう。天底村で行き倒れたさゆりの母親の出身地が「耳川」という設定も周到である。

5 「場所」についての現象学的考察を行った地理学者レルフもまた、場所とは「個人のまた共同体のアイデンティティーの重要な源であり、しばしばひとが感情的で心理的な深い結びつきを持つ、人間存在の奥深い中心である」(Relph 141)と論じている。

6 サフォーク州の片隅の John Constable (1776-1837) の故郷は、現在では “Constable Country” としてイギリス人に親しまれ、「イギリス文化の根源的メタファー」(Bishop 1) とまで呼ばれる。生涯にわたってカンスタブルがいかに故郷での子供時代の（視覚だけでなくむしろ触覚的な経験を多く含む）記憶を大切なものと自覚し、ありふれた故郷の「みずみずしい」風景を描こうと腐心し続けたかについては、拙論「風景の中へ―カンスタブルにおける自然の表象」(『近代』九七号)を参照されたい。

Works Cited

- アレン、ブルース 「石牟礼道子『天湖』にみる多次元的世界」 野田研一、結城正美編『環境文学論序説―越境するトボス』、二七四―二九〇頁、彩流社、二〇〇四。
- Appleton, Jay. *The Experience of Landscape*. Rev. ed. Chichester: John Wiley & Sons, 1996.
- Bishop, Peter. *An Archaic Constable: National Identity and the Geography of Nostalgia*. Madison: Fairleigh Dickinson UP, 1995.
- コルバン、アラン 『風景と人間』小倉孝誠訳 藤原書店、二〇〇二。
- Clark, Kenneth. *Landscape into Art*. 1949. London: John Murray, 1997.
- Fuller, Peter. “The Geography of Mother Nature.” *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*. Ed. Denis Cosgrove and Stephen Daniels. 1988. Cambridge UP, 2004.
- 石牟礼道子 『苦界浄土』(『石牟礼道子全集 第二巻』藤原書店、二〇〇四。
- 『椿の海の記』(『石牟礼道子全集 第四巻』藤原書店、二〇〇四。

——『天湖』（『石牟礼道子全集 第一二巻』、藤原書店、二〇〇五。

——『天湖』について』（『石牟礼道子全集 第一二巻』）

——「夢に見るのは」（『石牟礼道子全集 第一二巻』）

桑子敏雄『感性の哲学』日本放送出版協会、二〇〇四。

“Landscape.” *The Oxford English Dictionary*. 2nd ed. CD-ROM (v. 0.4). Oxford UP, 2009.

松家理恵「風景の中へ——カンスタブルにおける自然の表象——」『近代』第九七号、一二二〇頁、神戸大学『近代』発行会、二〇〇六。

Relph, E. *Place and Placelessness*. London: Pion, 1976.

Schama, Simon. *Landscape and Memory*. New York: Vintage Books, 1995.

Tuan, Yi-Fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*. 1977. Minneapolis: University of Minnesota, 2003.

結城正美『水の音の記憶——エコクリティシズムの試み』水声社、二〇一〇。

“Landscape” is an idea which presupposes a viewer standing in front of, therefore outside, a space to see it as a picture. Thus landscape is thought to be a way of experiencing space exclusively by sight, with aesthetic judgment and evaluation on it. However, our real experiences of space cannot be confined to sight; rather, its depth and width are also created by other senses like smell, touch and hearing, which would certainly make our experiences more intimate ones.

“Intimate experiences” of place, as Yi-Fu Tuan puts it, “lie buried in our innermost being so that not only do we lack the words to give them form but often we are not even aware of them.” (136) But Tuan finds that those deep, though subtle, experiences can be given their clear images by “the imagination of perceptive writers.” (148) I would like to call such spatial images evoked for our contemplation “landscapes,” and we can find exquisite examples of such landscape images abound in Michiko Ishimure’s literary works in Japanese. In this paper, I would like to explore the meanings of landscapes through examining Ishimure’s images, based on Yi-Fu Tuan’s arguments on “intimate experiences of place” and “attachment to homeland.”

Lake of Heaven (1997) by Ishimure can be read as a story of a young man who, visiting his late grandfather’s home-village which is now sunk behind a dam, experiences a rebirth of his senses, guided by the celestial songs of an elderly woman and her daughter sung for gods of their lost village. He is gradually introduced to the stories of the former villagers’ intimate experiences of the place recalled from their memories and dreams. Their yearning for their homeland is so strong that they often return there in their dreams. Homeland is a place where memories of our ancestors as well as of our own are stored in layers. And attachment to it “may come simply with familiarity and ease, with assurance of nurture and security, with the memory of sounds and smells, of communal activities and homely pleasures accumulated over time.” (Tuan 159) If such a memory can revive in images like a tree, a mountain, a bridge over a river and fields, along with people or gods roaming around them, that would make a landscape of our innermost soul.

Today we live in an age of destruction of landscapes in a biblical scale: it is caused not only by the catastrophic disaster of earthquakes and tsunamis but also by deliberate plans of construction for economic development, or just by our everyday living. In this increasingly oblivious world, to ask what the landscape really means or how deep in our souls the loss of the landscape affects us would be more than ever important to us.

Keywords: Landscape, Michiko Ishimure, Yi-Fu Tuan, Experience of space, Japanese modern literature

キーワード：風景、石牟礼道子、イーファー・トゥアン、空間の経験、現代日本文学