

場所の病、または作品の外について

上村 博

はじめに

感性的な経験は芸術作品以外でも勿論ありうる。風景もそのひとつだし、そのほかにも、社交、旅行、買い物など、日々の生活には感性を揺り動かす重要な機会が多々設けられている。日常の美化、感性化が進む現代の社会では、それらに事欠かないどころか、過剰なまでに溢れている。しかし、芸術作品以外の感性的な（あるいは美的な）経験は、作品をモデルとした美学ではなかなか捉えにくい。本論の目的は、美的な経験を作品経験のモデルで考えるのではなく、むしろ広く「場所」の経験として捉え直すことにある。そうすると作品もその場所のひとつとなり、作品以外のさまざまな場所との関わりの中で、その特殊性を考えることも容易になろう。

本論は大きく二つの部分から構成される。まず、そもそも問題提起として、作品経験を唯一のモデルにするのではなく「場所」の経験として美的な経験を考察する必要性を示す。次に作品の提供するような現前する知覚がない場合も、場所に由来する強い感覚が発生する例として、「郷土の病」(Mal au pays, *Mal au pays*)をとりあげ、特にそれが「風景」という自然や場所の受容形態とどう関係するかを考察したい。そうした場所への感性の考察は、ひるがえって「作品」という特殊な場所についても、その特性と「作品」以外の場所との関係を捉え直すことを促すことだろう。

一、作品と場所

芸術作品は知覚され、鑑賞される限りで存在する。そういう考え方を前提するのが近代美学であり、これには十分に首肯できる理由がある。何らかの伝えるべき物語のイラストでも、あろうがなからうが構わない装飾でもなく、言語の連鎖なり空間構成なり、それ自体の形態が表現であり、独自の意味を持つているような「作品」という考えは、人間の社会が歴史の中で手に入れることのできた重要な収穫である。完結した作品世界として作り出された個々の優れた

実例があることで重要というだけでなく、そのような諸々の世界を持つこと自体が（往々にして名目的なものでしかない）人間の自由を期待させるといふ機能がある。

しかし、他方で作品の知覚だけに向けて芸術的な活動が営まれてきたわけでもない。たとえば諸芸術の女王たる建築術は居住や都市生活という実践的な目的が優先する。また作品の知覚は作品外のさまざまなものと結びつくことで極めて豊饒な経験をもたらすことができる。いましがた挙げた建築術は生活と不可分であるし、宗教や社交との関わり抜きに芸術の歴史を考えることは不可能である。作品の知覚の重要性は当然としても、そのみを排他的な原理とするのは思考実験のようなものにしかならない。

（一）形式とその外側

ところで、その思考実験を実行に移そうとしたのが、絵画を「一定の秩序の色彩によって覆われた平面」と言い切るモーリス・ド・ニッポ^①をはじめとする、十九世紀末から二十世紀にかけての芸術運動、とりわけ二十世紀前半に欧米を席捲したフォーマリズムである。ここには職業的な芸術が専門性やオリジナリティを必要としたという理由も多分にあるのだが、理論的な理由としては、前衛主義運動がカント的な無関心性の端的なあらわれとして作品形式への知覚を重視したということがある。そしてフォーマリズムは、本来芸術作品はそのジャンル固有の形式にしかできないような表現を追求すべきだとし、他のジャンル、とりわけ言語的な媒体などの伝えるものに作品がすり替わってしまうことを批判した。たしかに、一枚の額絵は、それが小説や新聞記事や、あるいは単に標題で置き換えられるなら不要である。絵画表面の色と形のコンポジションでしか訴えられないものもあるだろう。しかし一方で我々が作品に接する際にはフォーマリズムの標榜するような態度ばかりが行われているわけではない。そのような態度は作品の内部に完結する知覚という、理想的でおおよそ実現不可能な特異な知覚を要求する。フォーマリズムは自律的な作品空間という近代主義の神話を前提しており、その埒外に出るような情動や物質性を無視してしまう。しかし実際にはさまざまな制作行為が純粹な鑑賞空間を離れた場所で行われているのである。

一九八〇年代にフォーマリズムを批判したロザリンド・クラウスの立場か

らすると、理論が追いついていないところに芸術活動はすでに展開してきており、たとえば彫刻はもはや立体造形物としてのみ捉えうるものではなく、台座の上のブロンズや大理石の構造物は、風景や建築なども含めた広汎な空間表現の領域のなかで非風景かつ非建築という局所的な部分を占めるに過ぎない^②。とはいえ、そもそもクラウスらが念頭に置いている「彫刻」あるいはより広く「芸術」は、きわめて制度的な洗練を経たものである。近代芸術の歴史を踏まえた枠内での作品からこそ離れているかもしれないが、それでも「芸術」という制度内での固有名詞を持った作者の仕事という側面は根強く残る。

しかし、この地球上で日々営まれていく制作行為の大半は、一見してモダンでもポストモダンでもなく、前近代的な主義主張の表明や感情の吐露である。それらはいつの時代にも旺盛である。そしてまたそれは制作という局面に限ったことではなく、我々は整った作品の形式や作者の手法ではなく、もつと些細なものに強い感情を抱くことが多い。生活するうえで沸き起こるさまざまな情念のことはここではおくとしても、知覚の対象に限ってもそうである。日々折に触れて出くわす風景。人体や物体の姿態。言葉や仕草の喚起する、ときに想像ないし記憶の混じる情景。なにもくつきりと輪郭の定まった作品ばかりが美的評価の対象となったり、また我々に強い感性的経験を与えてくれるわけではない。作品にまつわるものですら、むしろ、知覚対象となる作品の形式よりも、別のものが消費され、味わわれている場合のほうが多いのではないだろうか。それはたとえば、作者の名前であったり、あるいはまた展示空間の雰囲気でもあろう。

ジャック・デリダが広めた概念に「パレルゴン」というものがある。中心的な仕事の付属物を指し、作品の周囲にある額縁やキャプションなどを指す言葉である。フォーマリズムをはじめ、芸術を巡る関心は往々にして作品の内部だけに向かいがちであるにもかかわらず、デリダはこれらのパレルガ（パレルゴンの複数形）に注目し、作品（はたらき）を生起させるものとして考える^④。たしかにパレルガは作品そのものではないかもしれないが、作品の前において、それはたらしきを可能にするものといっても良い。装飾の施された額縁同様に、そもそも美術館や劇場もパレルガであらうし、その陳腐な壮観はそれ自体が鑑賞されなくても、その中での経験を促すものである。

(二) ふたつの「場所」、土地と名前

ただ、作品のまわりにあるパレルガ、あるいは作品の外のもの（文字通りのオードブル、Jans Ruyne はもともと建築の本体からはみ出た付属的な部分を指した）には、一層広い我々の感性的経験のなかで、作品と関わることなく、つまり「作品抜き」の美的な経験を提供してくれるものもある。それらは特定の対象に関わりつつも、必ずしもその対象そのものの知覚が重要ではない、気分を感じ取ることである。そこでは精緻な集中的知覚以上に、期待や恐れ、耽溺や幻惑、追想や執着が大いに働く。十九世紀のロマン主義が流行らせた感情過多の対人、対物の経験はまさにそれであらう。

ここで重要なのが、そうした経験が特定の外的対象に持続的・集中的に注意を向けることがないにせよ、そこには決して内向的な夢想だけがあるのではないことである。夢想や連想、追憶がとりとめもなく拡がるように見えても、それにははじめのきっかけと向かうべき行く先がある。ひとつにはそうした空想を促すような特定の対象があり、もうひとつにはそのような対象を目の前にしていなくても、特定の対象を想起させるような類型化された感情がある。両者はそれぞれがトピック（場所）である。前者のトピックとして、ロマン主義の文学や絵画がとりわけ好んだのがさまざまな「土地」である。そしてまた後者のトピックも、それと結びついたりつかの感情がある。たとえば廃墟や山岳風景、冬の旅路など、いくつかの決まった土地の情景がきっかけとなって、崇高、孤独、憧憬など、これまたいくつかの決まった名前で示される感情が引き起こされる。

欧州でギリシャ・ローマの古典的な規範が唯一の選択肢であったとき、芸術的な表現で個々の土地の特色が描かれることは主要な関心ではなかった。しかし十七世紀のラシーヌはすでにアテネでもローマでもなく、トルコの宮廷を舞台にした『バジャゼ』*Bajazet*（一六七二年）を作り、十八世紀以降には広く文学でも絵画でも音楽でもさまざまな土地が取り上げられるようになる。

ロマン主義の宣言でもあるユーゴーの『クロムウェル』序文（一八二七年）では「地方色」が称揚される。それもただ異国風の舞台設定という意味の地方色ではなく、作品に強い生命力を、「根から樹木の葉の隅々にまで」吹き込むものとしての地方色が称揚される。ここでの地方色は紋切り型に収まらない個性的な感情と言ひ換えてもよいであらう。「美しいものではなく、特徴的なもの」

を求めているのである。ユーゴーは演劇作品を話題にしているが、その表現する感情の源泉として、「普通のもの」ではない、土地の色や時代の色を求めている⁵⁾。土地と劇的な感情とは結びついている。画家のドラクロワも、地方色は感情だと語る⁶⁾。

芸術的な表現だけではない。グラランド・ツアー以来、現実の土地への美的な関心が風景を見て楽しむという習慣として定着する⁷⁾。各種のガイドブックまた各国の歴史が意識されることで、各地の記念物や史蹟が注意を集め、その上で新たな名高い場所のラインナップが作られる。鉄道に代表される新しい移動手段が観光旅行を普及させ、上記のさまざまな新しい場所の魅力がこれでもかというぐらいに喧伝される。「どこどこへのピクチャレスクな旅」という絵入りの旅行ガイドはさまざまな国でさまざまな旅行先のもが十八世紀末から二十世紀にかけて続々と刊行された。十九世紀は作家や作品が特権視される芸術至上主義の生まれた時代でもあるが、それにもかかわらず、作品だけでなく、場所への強い関心と場所を美的に享受するという習慣が生まれた時代でもある。

ただし現前している土地と想起されている土地の名前という二種のトピックは往々にして結びついてはいるものの、目の前の土地の情景に付随してのみ感情のトピックが喚起されるというわけではない。むしろ目の前にある土地を見ずに別の土地の名前が想起されることも多い。そしてそのようなずれが引き起こす感情そのものが、ロマン主義以降の重要な感情的トピックとして数えられよう。それこそが郷愁や見知らぬ土地への憧れである。それについては次章で再び立ち帰ることにしよう。その前に、ここでは美術館という特異な場所について補足しておこう。

(三) 美術館という場所

実のところ、美術館や劇場も、さらには作品自体も、訪ねられるべき場所として、鑑賞経験ではなく、旅行経験の対象となったのではないか。そして今も引き続きそうなのではないだろうか。

美術館では、その展示する作品が鑑賞されるだけとは限らない。作品が鑑賞されることもあるだろう。しかし、むしろ美術館に行くこと自体が目的となり、作品を一目見ることあるいは、その前に立つことだけが目的となることは

十分にありうる。日本の美術館でしばしば観察される事態はその例証となる。有名な作品を大々的に宣伝して展示し、それを見ようと大挙して押し寄せた観衆に対し「作品の前で立ち止まらないでください」と呼びかけるのである。それに憤慨する美術愛好家もいるだろうが、これはそもそも作品の鑑賞経験の場所を提供しようとしているのではなく、巡拝行為の場所を提供しようとしているのである。同様のことは音楽ジャンルについてもいえよう。オペラ座なりコンサートホールに行くのは、演劇作品や音楽作品を鑑賞に行くことばかりが目的ではない。劇場やホールに行くこと自体も重要なのである。演奏時間中は寝ていて、休憩時間に用談をしたり飲食する場所として用いても間違っていない。勿論、演出や演奏がすぐれているに越したことはないのだが、失敗作でも下手な演奏でも大した問題ではない。作品が気に入らなければ声高らかにブーイングをすればよいだけだし、しかも失敗作の経験はそれ自体が劇場ならではの貴重な経験である。

なお、作品を一目見る行為について、先ほど「巡拝行為」と述べたが、これは比喩ではない。二十世紀はじめにアロイス・リーゲルが『近代の記念物崇拜』で指摘したように⁸⁾、作品はもはや共同体の記憶を担う記念物でもなく、歴史資料でもなく、近代に生まれた特殊な価値に対する一種の信仰ということができる。それは知的な理解を目標したものでもなく、また芸術的な鑑賞というものとも違って、対象の犀利な知覚を要求しない情緒的な行為である。リーゲルはこれを大衆の時代の到来とともに生まれたとする。しかしその実は、同様の行為はすでに啓蒙の時代の知的エリートにもあったのではないだろうか。実際、ロマン主義の芸術的トピックである廃墟や山岳などの風景については、対象そのものが知覚されるよりも、それをきっかけとして内面的な感情が吐露されたり自然への感動が表明される(ただし、現実の土地の相貌に対する鋭敏な知覚も重視される場合もある。たとえばカール・グスタフ・カールスやアレクサンダー・フォン・フンボルトらの自然科学的関心からの土地の観察には自然の驚異への讃歎が結びついている)。風景は自己の感性的経験の記述のきっかけでしかない。他方で、「作品」に対しては伝統的に科学的あるいは審美的な態度がトピックとして支配的だったので、そうした記念物崇拜的な側面が隠されていたというだけではないだろうか。

芸術作品の知覚とは別に、現実の土地の知覚や土地の記憶によって想起される感情はさまざまあるが、そのひとつとして郷愁（ノスタルジー）という一種の「郷土の病」も挙げて良いだろう。郷愁は、実際、何らかの形式的な知覚とは別のものに由来する強い美的な経験をもたらす。しかも目の前の土地とは違う別のものがそこに働いているという点で、作品でもなく、また現前する対象ということでもない、非常に興味深い問題である。これは、作品の形式的知覚という芸術の標準的な受容形態からすれば、ややよこしまな、しかし同時に事実上は広汎に普及している、作品の背後の、あるいは作品の「外」の何ものかへの執着がいかにして発生するのか、あるいはその執着をもたらすシステムは何かを探究するために恰好の題材となる。

二、郷土の病

ある土地を視覚的な対象として美的に見ることが「風景」landscape, paysageの始まりだとしたら、風景はあたかも作品と同じように見られたものとなる。自然の脅威のただ中で生きてきた人間たちにとって、自然を美的に眺めることは当たり前なことではなかっただろう。そこから、たとえばケネス・クラークの風景論のように、風景を見るときという行為を人間が文化的に作り上げた自然の見方の投影として考えることもできるだろう⁹⁾。たしかに、我々はウエルギリウスやクロード・ロランに倣って田園や海浜を眺めるかもしれない。こうした芸術作品の知覚に似た土地の景観の知覚があることは否定できない。他方で、自然の景観の視覚的印象をのみだすような、あるいは全く別物へとスライドしてしまうような風景もあるのではないだろうか。十八・十九世紀に流行った「ピクチャレスク」な旅は一方ではその名のとおりに、自然の中に画家の描いたような風景を求めたものであった。しかしまた、ピクチャレスクには絵画のような視覚的な対象に収まらない別のものが潜んでいる。「崇高」という美的範疇にも重なる部分であり、急峻なアルプスの風景や古代ローマの廃墟の眺望は直接的な視覚を越えて、巨大で無限な力を讃仰させるものである。土地の景観に人間が理念的なものを看取しているともいえる。そしてこれに近いが、ただしもはや目の前の土地の知覚が重要ではなく、別の土地を強く心に思い描くという場合もある。それこそが郷愁である。

十七世紀の後半、スイスの医学生ホーファーは「ノスタルギア、あるいは

Heimweh (郷愁)」という論文を書いた¹⁰⁾。ここでは傭兵などで外国に出稼ぎに行ったスイス人たちが感じる心身の不調、不安や不眠、発熱がノスタルギアという新語で示されている。若い娘が入院のため故郷を離れ、都会に来て病がひどくなり、治療を拒否して「帰りたい、帰りたい」とばかり言い続ける。彼女は故郷に戻って直ったとのことである。またベルン出身のバーゼルに住む学生も熱を出して錯乱する。この学生は病を癒すため故郷に帰されると聞いただけで落ち着きを取り戻し、ベルンに到着する前に回復したらしい。そうしたさまざまな症例のためにホーファーがノスタルギア (nostalgia = nostos 帰還 + algos 苦しみ) という語を作る前は、ドイツ語圏のスイスでは Heimweh、フランスでは maladie du pays (後にはむしろ mal du pays) と呼ばれていた。英語の homesickness や日本語の「郷愁」はそうした俗語の直訳である。

ところで、日本語での「郷愁」そして「ノスタルジー」は、懐かしさや親しみといった積極的な含意を持つ。これは本来のノスタルギアの痛切な感情とは異なり、現前する対象の喚起する何かしら回顧的な安堵感と言った方がよい場合が多い。津上英輔氏は nostalgia のそうした最近の用法について、日本のみならず外国でも同様であること、そしてそれも本来の nostalgia の一面であったと指摘し、それを新たな美的範疇として提唱する¹¹⁾。実際、ノスタルギアはもはやスイス人固有の病気でもなく、また近代人一般の病気でもなく、特定の対象を前にした現代の人間が導かれる独特の感性的な経験であろう。それは日々の暮らしのあいだに時折訪れるある種の情緒への心地よい耽溺のようなものではないかもしれない。しかし、他方で文学、建築、景観などの具体的な制作物と結びつくことで、おそらく「ノスタルジー」は豊饒な外延を持つ。

ただしここでの主要な関心は、むしろ津上氏が「負の」と形容するノスタルギアにある。すなわち、距離感、喪失感といった、対象の現前よりも不在に起因する郷愁である。またすぐに付け加えるなら、そのような郷愁も、単なる不在ではなく、想像という、現前性の特殊なありかたに関わるものでもあることが予想される。本論では郷愁が特に近代の人間にとって本来的な自己疎外と関係し、また風景や芸術作品の受容においても、その根底となる動機をなすものではないかという点を主張したい。

(一) 郷愁と時間

そのような意味での郷愁はジャンケレヴィッチや、さらに遡ってルソーやカントがすでに議論したものである。ジャンケレヴィッチは、郷愁を時間的な流れのなかで捉える。それは場所の喪失というよりも、時間の喪失である¹⁰⁾。失った時間は二度と取り返しようがない。オデュッセウスはトロイア戦役のあと、ポセイドーンの怒りを買って、故郷イタケーに帰還することがなかなかできなかつた。長年の流浪の末にオデュッセウスはようやく自分の島へ、妻の待つ館に帰ってくる。しかしそれは空間的には同じ場所であっても、すでに二十年もの月日が流れたのちの故郷である。それはもはや同じ場所ではない。オデュッセウスがかつて自分が住まっていた場所を回復することは、原理的に不可能なのである。郷愁は場所に向かうというよりも、失われた時間、自分が若かつた頃の日々に向かうものである。時間的な存在である人間は郷愁を運命づけられているともいえよう。

また、カントによれば、外国に移ったスイス人（彼の知り合いの將軍から聞いた話としてヴェストファーレンやポメラニアのある地域の人々も）の罹るノスタルギアという病は「彼らが生活の最も単純な喜びを味わった場所への情熱であり、若かつた頃の気楽さ、そして隣人との交際の思い出によって掻き立てられる情熱」である¹¹⁾。カントはここで想像力の作り出す幻影について語っており、郷愁もその幻影の一種の産物とされる。異郷で生きるスイス人が実際には存在しない理想化された郷里を思い描き、それに向かって心が引きつけられているのである。したがって、彼らが郷里に戻ったとしても、そこには期待するものはない。彼らの若い日々は過ぎ去っており、郷里はすでに違うものになってしまっている。それは幻滅であり、またその幻滅のおかげで、囚われていた郷愁から回復することができる、とされる。

郷愁が場所というよりも時間にかかわるものというのは、実際そのとおりである。これはノスタルギアの今日的な用法にも適っている。日常的に使われるいわゆる「ノスタルジー」は漠然とした懐旧の感情である。個人の特定の思い出と結びつかない対象であってもそれを喚起することがある。それは個別の思い出の想起というより、過去の追想一般が共通して有する雰囲気である。直接的な利害関心が薄らいだ安らぎと、すでに失われたはずの将来的な時間の充実感がないまぜになった心地よさがある。利害関心を離れているという点は芸

術作品の知覚に似たところもあるが、郷愁の生じさせる回顧的な知覚の様態は、作品形式を知覚する際の無関心性とは別のものである。郷愁の場合、目の前の対象の知覚は過ぎ去った時間の想起のきっかけとして一旦知覚されただけで終わるか、あるいは想起を持続させるために漠然と知覚されつづけるか、いずれにしても媒介的なものである。古びた道具の醸し出す懐かしい味わいのために視覚を動かせるということはあるが、そのような賞翫は郷愁そのものというよりも郷愁の色を帯びた作品鑑賞と言った方がよい。実際にはさまざまな具体的な知覚対象と結びついているとしても、郷愁は本来夢想に近いものである。他方で同様に、我々が何らかの物体を知覚する際に「純粹に」知覚することはほぼ不可能で、常に記憶や記憶に伴ってさまざまな像や感情が混入して行く。郷愁のあらわれかたは、ものをきっかけにしたり、言葉が誘導したりと、何らかの知覚が関与するとしても、その知覚は常に二義的なものであり、もし知覚への集中が求められる場合には、それを郷愁と呼ぶ必要はなく、むしろそれを「ピクチャレスク」と言うべきだろう¹²⁾。

郷愁は現在の知覚ではなく、いわば現在の知覚を過去の像で覆っている。過ぎ去った時間はもはやいかようにしても実践的な行動の手がかりがないのであるから、その像はただ想起されるだけのものであり、またカントが言うように現在の生活とは異なる少年期の幸福な安心感を想起させるのなら、それは一方では甘く優しいものであり、他方ではそれと隔絶した現在への不安となるだろう。

しかし、幼少年期の幸福は、郷里での朋輩との親しい交際や対世間的な身構えの不要といったことばかりが理由ではないだろう。より重要なのは、現在に比べて過去の方が、より一層将来性を持つていたということである。言い換えれば希望が存在したということである。少年期の夢や希望は、何かひとつだけの目標を志向することとは違う。そこには、あれもこれも可能かもしれないという、無限の選択肢がある。さまざまな可能性が充溢するのが若さである。そしてこの無限の可能性があるということそのものが幸福感につながっている。喜びは生理的な快や美的な快とは違い、その瞬間にとどまるのではなく、時間的な性格を持つ。これからの将来にさまざまな可能性の拡がりや約束されるところに喜びは生じる。若年期の幸福感は安住に由来するというよりも、こうした将来的な可能性を持つ喜びに由来しているのではないだろうか。勿論、人

によって、その可能性の幅が広すぎたり狭すぎたり、あるいは年齢不相応だったりすることはあろう。しかし人間が成長しつつある時期と衰えつつある時期では、自分の将来の選択肢は確実に違う。時間と共に経験は豊かになり、思いも増えるが、成人が決定的に失うのはその将来性である。そしてそれは成人になったばかりの人間に切実に感じられる。十七世紀から十九世紀にかけて報告されたノスタルギアの症例の多くが若者についてのものなのは由なことではないだろう。郷愁は、現在において失われた将来を、過去において見いだしているのである。そしてそれは想像の力による。

(二) 郷愁と想像力

スイス人傭兵たちは、故郷の歌を耳にただけで落涙し、脱走し、さらには死に至るため、軍隊では牧歌が厳しく禁じられたという。ホーファーの論文を一七二〇年に増補刊行したツヴィンガー Theodore Zwinger はその歌の譜面を載せ、それをちにヴァイグルが歌劇『スイスの家族』(一八〇九年)で用い、さらにフランツ・リストが「郷愁」*Mal du pays* (一八五五年) という曲に仕立てることになる。その歌は *nanz des vaches* あるいは *Kilhe-Rayn* (牛の行列) と呼ばれ、ツヴィンガーの旋律以外にさまざまなものがある。この曲について、ジャン＝ジャック・ルソーが『音楽辞典』の「音楽」の項目でとりあげている⁽¹⁵⁾。ルソーによれば、郷愁を引き起こすこの曲の作用は、音楽そのものの感情的な作用ではない。この曲は記憶の記号としてその曲に特別な思い出をもつ者にのみはたらきかける。他方で、十九世紀になってセナンクールはこれに異論を唱え、「音楽は想起させるだけでなく、描く」という⁽¹⁶⁾。ルソーがいわば記憶喚起の引き金のようなものとした *nanz des vaches* をさらにスイスの山岳風景をありありと思ひ起こさせる内実を持ったものとして語っている。思い出された「想像」ではない、というのである。ただし勿論音楽が絵画のように視覚的な描写をするわけではない。のちにロッシーニやベルリオーズが試みたように、牧人の笛吹く様を描写するということが言いたいわけでもないだろう。それは旋律がもたらす気分がスイスの風景と結びついているということであり、個々の情景描写を越えて、音楽と風景との間に感情の共通性があるということである。セナンクールはここでさまざまな情景を描くロマネスク的なものと深い感情を引き起こすロマンティックなものとを区別している。先に挙げた、地方色に関

するユーゴーの説明と共通する区別である。音楽の喚起する像は、視覚的なものではないとしても、たしかに想像と言うより現実である。しかし、それでもやはりその現実がスイスの自然そのものではない。記憶されたスイスという場所が特有の感情を伴って目の前に立ち現れているのである。

先に引いたカントの郷愁についての説明、すなわち、想像力の産物による病と現実の正確な認識による治癒という議論は巧みである。しかし上述したホーファーの伝えるバーゼルの学生の例、つまり故郷に近づいただけで回復したという例があるのなら、このカントの理屈は通らないことになる。その当否はここでは措くが、カントの説明で時間的な契機の指摘以上に重要なのは、郷愁を想像力の産物とする点である。カントは幻影を作り出す想像力の強さの例としてスイス人の郷愁を挙げているのだが、その直前の箇所、深淵を前にした人間が柵に囲われた安全な場所にいたとしても、恐ろしさのあまり目眩に陥ってしまう例や、こどもの鼻水を喜んで吸って呑み込む人を見て自分が実際にやらされたかのように吐き気を催すという例も挙げている。いずれも現実にはない状況を想像力によって作り出し、目の前の知覚に置き換えてしまっているわけである。現前する知覚はここでも存在するが、やはりきっかけでしかなく、すぐに想像に席を譲る。絶壁から深淵を見下ろしても、安全性がはつきり自覚できていれば目眩を感じない場合もあるだろう。その場合は崇高な風景を目にできる。しかし恐ろしさにとらわれると、きっかけとなった目の前の風景を見誤る、あるいは見過ごしてしまう。郷愁も同様で、郷里の、あるいは若年期の漠然とした思い出が現在の知覚にすり替えられる。

ここで想像力は二種の場所を橋渡ししているということも言えよう。二種の場所とは、前章で述べた二つのトピックであるが、知覚対象と記憶された像と言ってもよいし、現前する場所と、想起される場所と言ってもよい。郷愁が単なる郷里の思い出と区別されるのは、想起された場所(過去の時間)に強烈な幸福感と喪失感が伴っていることであり、またその結果、現前する知覚への立ち帰りが困難になってしまうことである。過去に感じる幸福感や喪失感、今現在と過去との差が感じられれば、誰にとっても感じられるだろう。しかし郷愁は、それが想像させる過去の場所を空間的な場所に置き換える。現在の自分にとって遥かに遠ざかり、もはや手の届かないものとして少年時代を追想するのはなく、時間的に距離のある場所を空間的な距離のある場所として憧れるの

である。それは不可能を可能と思ひ込むことであり、それだからこそ、まさに病である。

(三) 過去の代償

これまで見てきたように、郷愁が喪失したものの不可能な回帰願望であるなら、それはまたシラーからジンメルに至るまでのドイツ人たちの風景論の基本的主題とも通じる。ジンメルが言うには、もともと自然の中で、自然と一体となって生活していた人間が、近代に入って自意識を生じ、それによって自然との距離が生じた。自然との断絶は耐え難いながらも昔の状態には戻れない。そこで自然を一部分切り取り、その部分を「眺める」という形で自然との関係を再び取り戻す、というのが風景の誕生であるという¹⁰⁾。全体として喪失した自然の部分的な代償が風景というわけである。生活上の交渉が不可避免的な自然に対して、ただ美的な観照のために粹取られた特殊な自然が風景である。風景を眺めることはただ木々や岩の形状を見つめることではなく、(自然の犀利な観察はむしろ芸術作品の知覚に近づいてゆく)、自然との一体感を束の間に取り戻した気分になることである。

郷愁が風景の経験と似ているのは、その喪失感である。ジンメルのいうような人類の歴史的な自然喪失ではないにしても、ひとりひとり誰にでも生じる幼年期の喪失である。郷愁と風景との違いは、郷愁の場合、束の間にせよ自然への回帰が果たされたという幸福感が目の前にはないことである。空想された像としてのみ幸福感があり、目の前の知覚に戻れば、その不在を思い知らされるのである。もし眼前に「ノスタルジックな風景」というものがあるとしたら、それは実のところ、先に述べたとおり、「ピクチャレスクな風景」と言った方がよいだろう¹¹⁾。

ただし、相違点はあっても喪失と回復という共通点があるため、郷愁の経験にも風景の経験と似た構造がある。それが場所の転換である。風景にあつては、自然が一定の視覚対象とされるべく、粹取られる。風景画の構図や額縁やグラウンド・ツアーの旅人が使ったクロード・ガラスはわかりやすいが、特段に自然の風景を物理的に制限しなくても、風景を見ると態度とその視点によつて、見るべき対象をひとまとめのものとして区切っている。この粹取りは空間的に見映えのよい構図を区切るものという以上に、美的観照という態度に

関わるものである。一定の空間を粹取って目の前にするということによつて、その場所の性質が転換し、眺められる場所が出現する。ここでは本来空間のただ中で生きる我々の行為が宙づりにされているのである。郷愁の場合には、知覚対象がすぐさま滑り抜けてしまい、想像が入れ替わる。そしてそのこと自体が行為の一旦停止であり、通常に生活する場所でもなく、目の前に見つめる場所でもない、別の場所を作り上げる。そして場合によっては、その中から抜け出せないまま、甘くまた辛い別の生に囚われ続けるのである。

むすび

(一) 作品、風景、郷愁

ここで芸術作品の話題に戻るなら、それも一種の場所と見なすことができるだろう。郷愁が到達不可能な過去を場所として想像させるのに対し、風景は現在の知覚を場所として与えてくれる。芸術作品も、現在の知覚の場所であるが、知覚の中で風景以上に想像力が協働している点で郷愁と似ている。ただし想像の作る場所はあくまでも知覚を離れず、むしろそれを充実させる。知覚に介入する想像力が文化的に共有された記憶によつて支えられ、さまざまな概念や物語とともに眺められるという点は、風景であろうと芸術作品であろうと同じであるが、風景が現在の場所を「生きられる場所」から「眺められる場所」に転換しているのに対し、芸術作品は現在において眺められる場所とは違った、何らかの将来的な場所に向かう。郷愁も風景も作品も、今を生きる場所が別の場所に替わっていることは変わりないが、そこで作り出される場所が、それぞれ過去、現在、将来の像と結びついている点が違うわけである。ちなみにかつてシュルレアリストたちが「離郷」(dépaysanement)という語を使ったのも、あえて現在の場所から離れようとする方法を指すためであった。

(二) 場所という病

郷愁は今やスイス人の特殊な病気ではなく、近代以降の広汎な精神的傾向へと意味が変わっている。それは郷愁がロマン主義の恰好のテーマとして普及したせいもあるが、根本的な理由としては、場所の移動という問題が、十七世紀の出稼ぎの傭兵だけでなく、より普通に見られるようになったことが大きいだろう。そして場所の移動の理由は、「郷土の病」がそうだったように失われ

た青春を恋い慕うただけではない。そもそも、何らかの別の場所に向かおうとするのは、我々の生きる場所そのものが原理的に有する問題である。

ポーの詩句を借りた標題の“Anywhere out of the world”という散文詩で、ポードレールは次のようにうたう⁽⁹⁾。「人生は病院である。そこでは患者がみんなそれぞれのベッドを移りたがっている。ある者は暖炉の側で苦痛を耐えようとしたり、またある者は窓際なら快方に向かうと思っている。」そして詩人はどこに居場所を求めるか、という問題を自分の魂と語り合う。その問答する中で、世界のさまざまな場所の提案を拒否した魂が最後に叫ぶのが、「この世の外にならどくへでも！」(N'importe ou hors du monde = Anywhere out of the world) という言葉である。

どうして別の場所に憧れるのかというと、それは人間の宿命のようなものである。マッカネルによる観光旅行の古典的研究が見事に示したとおり⁽¹⁰⁾、近代人は自分の日々の生活にいたたまれない疎外感を感じている。本来あるべき生活がどこかにあると感じるため、自分の生活のサイクルから離れて、外へと、真正さを求めて旅に出るのである。

そしてマッカネルの論じたような旅行だけでなく、この疎外感はまだ郷愁の原因でもあるろうし、芸術作品や風景の受容の原因でもあるろう。別の場所を恋い焦がれるのは、郷土の病であり、場所の病と言っても良いだろう。しかし自分の生きる場所自体、実は時間の中で常に自己疎外しつつ生きる我々にとっては自分のものではないのである。その条件の中で自分の場所を意識するということがそもそも病んでいるとも言える。そうすると、自分の場所から逃れようとするのも、場所という病にとりつかれたためということになる。また逆に自分の場所と置いていたところが、時と共に新たな相貌を帯びてくることもある。ひとつの場所に安住するというのは場所への無意識でしかない。そこには安住の喜びすらないだろう。キケローの「我が家にまざる喜ばしい場所は無い⁽¹¹⁾」という言葉は、我が家を離れ、郷愁を経験した者のみが発している。「埴生の宿」の作者ペインも映画『オズの魔法使い』の主人公ドロシーも、同じような言葉を叫ぶが、それは長い異郷の旅の果てなのである。

註

(1) Maurice Denis, «La définition du néo-traditionnisme», in *Art et Critique*, des 23 et 30

aout 1890.

(2) Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”, in *October*, vol. 8 (Spring, 1979).

(3) 「方法」の呈示に「Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss, *L'informe: mode d'emploi*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996 を参照」。

(4) ジャック・デリダ「絵画における真理」(上・下巻) 高橋允昭・阿部宏慈訳、法政大学出版局、一九九七〜九八年。

(5) ヴィクトル・ユゴー「クロムウェル・序文、エルナニ」(ヴィクトル・ユゴー文学館)、西節夫・杉山正樹訳、潮出版社、二〇〇一年(本文中の引用部分は論文著者の訳である)。

(6) Eugène Delacroix, *Journal du 24 decembre*, 1853.

(7) ちなみに十九世紀には西洋だけでなく江戸時代後期の日本でも同様に風景への関心が形をなして、もはや文学的なトピックとしてではない、現実の土地の拡がりを眺める楽しみが広まった。十八世紀末から流行した『〇〇名所図会』の諸本もそのあらわれだし、何の文学的、歴史的な由緒もない堤防や港湾施設に植えられた桜が行楽地になったり、また同じく何の文学的理由もなく旅程上の都合で定められた東海道の五十三の宿駅がヴィジュアルなグラフィックとして流布したというのもその証左である。

(8) アロイス・リーゲル『現代の記念物崇拜 その特質と起源』、尾関幸訳、中央公論美術出版、二〇〇七年。

(9) ケネス・クラーク『風景画論』、佐々木英也訳、ちくま学芸文庫、二〇〇七年。

(10) Johannes Hofer, *Dissertatio Medica de Nostalgia oder Heimweh*, Basel, 1688. なお「ノスタルギア」の歴史に「André Bolzinger, *Histoire de la nostalgie*, Paris, Editions Campagne première, 2007 が詳しい。そのほか「Jean Starobinski, «Le concept de nostalgie», in *Diogenes*, 54, 1966; Linda M. Austin, *Nostalgia in Transition, 1780-1917*, University of Virginia Press, 2007; Helmut Illbruck, *Nostalgia: Origins and Ends of an Unenlightened Disease*, Northwestern University Press, 2012 を参照」。

(11) 津上英輔「過去の現前：感性的範疇としての nostalgia」、『美学』五六巻二号(二二二号)、二〇〇五年。

- (12) ヴラジミールジャンケレヴィッチ『還らぬ時と郷愁』、仲沢紀雄訳、国文社、一九九四年、第六章。
- (13) イマヌエル・カント『人間学』第32節。
- (14) ちなみにラスキンは古色や粗々しいさまを表面的なピクチャレスクと呼び、より絵画本来の特性、すなわち光の効果を十分に発揮したターナーのピクチャレスクとを区別している（『近代画家論』第五部冒頭）。
- (15) Jean-Jacques Rousseau, « Musique », in *Dictionnaire de Musique*, 1764.
- (16) Etienne Pivert de Sénancourt, *Obermann*, Lettre 38, troisième fragment, 1804.
- (17) ゲオルク・ジンメル『風景の哲学』『ジンメル・エッセイ集』、川村二郎訳、平凡社ライブラリー、一九九九年。
- (18) その一方で、風景とは異なり、芸術作品ではむしろ現前する知覚対象に別の像を重ね合わせる、つまり想像力の介在が普通であり、ノスタルジックな音楽やノスタルジックな映画もあり得る。もともと、月並みな情緒を利用するために、その多くは作品としての個性に乏しいだろう。
- (19) シャルル・ボードレール『パリの憂愁』所収。引用部分の訳は論文著者による。
- (20) Dean MacCamell, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, University of California Press, 1976.
- (21) キケロー『縁者友人宛書簡集』第4書の8。

On homesickness or problem of “hors d'œuvre”

UEMURA Hiroshi

The author aims at analyzing aesthetic experiences in peculiar life. But taking the formalist conception of artistic work as model of those experiences should be errant, and we will start in asking what enables an aesthetic experience to take place. In other words, if we enlarge our inquiry on aesthetic experience, we should consider aesthetic of place, not only that of work.

The article has two sections: the first treats in what point and how the experience of place differs from (or more precisely contains) that of art work; the later section will pick up the nostalgia or homesickness as an example of strong affective experience of place, in estimating its specificity among other senses of place like that of appreciating landscape or artwork.

Keen attention into a work of art, such as in a concert hall or in a modern art gallery, is in fact a very rare and exceptional action. In a museum or in an opera house, those who visit there find their pleasure not only (one might rather say simply “not”) in the works performed on the stage or exhibited on the wall. And also they do not offer simply an occasion of *divertissement*, or a sort of social activity. Of course art works should be important than those trivial funs as chatting with friends, taking a drink in *entr'actes*. But it is in fact the “place” itself of museum or theatre that attracts them, a neutral space of attending something extra ordinal will happen. We could even say the work of art is an excuse of going there. The places are more than *parerga* (more than as Derrida points its importance), and we expect those places that procure us of an authentic experience, whether an artwork is successfully executed or not.

This sense of place is becoming more explicit when we displace ourselves from our home. Thus the tourist is willing to discover, more attentively than at his familiar place, the landscape and local colour of an exotic place. On the contrary, when this displacement causes a feeling of lost, or the distance from one's homeland, one suffers from this lack of place. This is the case of homesickness, or nostalgia. As Kant points that the nostalgic is caused not by the lost of place but by that of younger days, this sense of place is in fact a matter of time. We perceive then the place not in its

actual existence, but we replace the place with recollected (or more precisely imagined) place.

This replacement of actual place is occurred not only in the case of nostalgia, but also in the perception of landscape and that of artwork. But the mode of time in this replacement is different in these three cases: perception of artwork replace the place with future place, that of landscape replace the place with same present place but in another dimension, perception filled with nostalgia turns the place to a fictive past.