

- ・エトムント・フッサール『イデーニーⅡ 純粹現象学と現象学的哲學のための諸構想 第一卷純粹現象学への全般的序論』渡辺二郎訳 みすず書房 一九八四年
- ・エトムント・フッサール『ヨーロッパ諸学の危機と超越論的現象学』細谷恒夫・木田元訳 中央公論社 一九七四年
- ・マルティン・ハイデガー『存在と時間』高田珠樹訳 作品社 二〇一三年
- ・木田元『現象学』岩波書店 一九七〇年
- ・木田元『ハイデガーの思想』岩波書店 一九九三年
- ・中村雄二郎『臨床の知とは何か』岩波書店 一九九二年
- ・今村仁編『現代思想を読む事典』講談社 一九八八年
- ・ウラジミール・ジャンケレヴィッチ『還らぬ時と郷愁』仲澤紀雄訳 ポリログス叢書 一九九四年
- ・若菜薫『聖タルコフスキー 時のミラーージュ』鳥影社 二〇〇三年
- ・島村幸忠『V. ジャンケレヴィッチのノスタルジー論・「閉じたノスタルジー」と「開かれたノスタルジー」を中心として』あいだ／生 成 = Between/becoming 4:49-61 二〇一四年
- ・アンドレイ・タルコフスキー『映像のポエジア』鴻英良訳 キネマ旬報社 一九八八年
- ・加藤幹郎『映画、歴史、不可知論 アンドレイ・タルコフスキー論の余白に』、加藤幹郎『映画の領分 映像と音響のポイエーシス』より フィルムアート社 二〇〇二年
- ・柳田國男『遠野物語』角川学芸出版 二〇〇四年
- ・『季刊東北学第二十三号』柏書房 二〇一〇年
- ・赤坂憲雄編『遠野学 vol.2』遠野文化研究センター 二〇一三年
- ・荒蝦夷 二〇一〇年
- ・赤坂憲雄『増補版 遠野／物語考』荒蝦夷 二〇一〇年
- ・赤坂憲雄『柳田國男を読む』筑摩書房 二〇一三年
- ・水野葉舟『遠野物語の周辺』横山茂雄編 国書刊行会 二〇〇一年
- ・折口信夫『妣が国へ・常世へ 異郷意識の起伏』初出「国学院雑誌 第二十六巻第五号」一九二〇年五月
- ・『遠野物語の一〇〇年』——その誕生と評価』遠野市立博物館 二〇一〇年
- ・石井正巳・前川さおり・長谷川浩『日本のグリム佐々木喜善』遠野市立博物館 二〇〇六年
- ・加納新太『君の名は。Another Side:Earthbound』角川スニーカー文庫 二〇一六年
- ・山田正紀『ミステリ・オペラ 宿命城殺人事件』早川書房 二〇〇一年
- ・エラリー・クイーン『災厄の町』青田勝訳 早川書房 二〇〇七年
- ・アンドレイ・タルコフスキー『ノスタルジア』ザジフィルムズ 一九八三年
- ・テオ・アンゲロプロス『エレニの帰郷』東映 二〇〇八年

ただ、懐かしさの本質は「代替不可能性としてのやり直しがきかない過去、そこから生まれる狭さである」という結論は大きく変わることはないだろうし、「何故か」の郷愁の、「雰囲気作り」という作為による限定の狭さが偽装された過去を指す」という本質も同様だと私は考える。

今回は材料を多くは提示できず、私の論述の拙さも手伝って大股でここまで来てしまった感がある。(新しい現象学)的方法では、多くの個人の経験を頼りにしつつ論述を進めていかなければいけない。それに対して私的だが、その提示数はお世辞にも多いとはいえないだろう。

それでも、本論考で採り上げることができたいくつかの事象は、(新しい現象学)的に解明できたと信ずる。それらの結果が何をどのような形でもたらずのか、皆目見当もつかないが、確かな一歩であることは確かだ。単なる一解釈だとしても。

そして、今、何故に郷愁現象を扱わなければなかったのか。それに対して答えておくことが必要だろう。私個人の経験で言えば、中学に上がったくらいから、創作物で描かれる田舎の風景やそれに準ずる光景に郷愁を抱いてきた。それを単なる懐かしさと割り切るにはどうも歯がゆい。しかもどうやら同年代やネットの人々の一部もこの変な郷愁に呼応していた。何故だかわからないが懐かしい、懐かしく感じると。過去そのものを美化し、そこに帰りたい、行ってみたいという想念はいつの時代もあった。ウディ・アレンの『ミッドナイト・イン・パリ』で、登場人物たちは「今が黄金時代ではなく、過去にこそそれがあった」と確信していたように。ただ、それはあくまでも動機ある帰郷願望だった。過去に憧憬を抱き「何故」と動機が無いように問うのは、新たな時代の到来だろうか。その要請なのか。自身の疑問でもあり、不特定多数の疑問であったこの郷愁の問題に、個人的にも、そして時代的にも取り組む必要があった。都市化と人口減少が進む一方、私たちが郷愁を覚えてきたような田舎的風景は無くなりつつあり、いずれ創作物の中になくなってしまふのかもしれない。今、書くことが必要だった。それは学業的にも、個人的にも、繰り返すが、おそらく時代的にも。本論考は、身体的揺動を頼りにして論述を進めてきた。それは万人が経験しうる狭さであり広さであった。これらの分析を通してでもなお、郷愁と云う現象は現代的には

汲み尽しがたい経験なのかもしれない。

郷愁問題は私を貫くテーマだ。これからも研究は私的にであろうと続けていくだろうけども、この卒業論文という機会では、以上までの論述で満足する形としたい。

最後に、これまでの考察成果とこれからの研究や考察を考慮して、もう一度こう問いたい。

郷愁とは何か、と。

参考文献

- ・ヘルマン・シュミッツ著・小川侃編『身体と感情の現象学』産業図書 一九八六年
- ・ヘルマン・シュミッツ「現在の哲学の課題」、小川侃・梶谷真司編『新現象学運動』より 世界書院 一九九九年
- ・ヘルマン・シュミッツ「フッサールとハイデガー——(新しい現象学)の視点から」、小川侃・梶谷真司編『新現象学運動』より 世界書院 一九九九年
- ・梶谷真司『シュミッツ現象学の根本問題』京都大学学術出版会 二〇〇二年
- ・竹市明弘・小川侃訳「身体の状態感と感情」、新田義弘編『現象学の根本問題』より 晃洋書房 一九七八年
- ・古川裕朗「ヘルマン・シュミッツとゲルノート・ペーメの雰囲気概念をめぐって」二〇〇四年
- ・梶谷真司「現象学から見た異人論—雰囲気の異他性と民俗文化」、山泰幸・小松和彦編『異人論とは何か』より ミネルヴァ書房 二〇一五年
- ・小川侃編『雰囲気と集合心性』京都大学学術出版会 二〇〇一年
- ・エトムント・フッサール『イデーニーI 純粹現象学と現象学的哲学のための諸構想 第一卷純粹現象学への全般的序論』渡辺二郎訳 みすず書房 一九七九年

スタルジア』の終盤で描かれた郷愁と同一のものであると私は考える。それは、狭さからの解放が自身そのものに立ち返らせないこと、つまり指し示すのは過去でありつつもそこを超越すること、これである。

今回、『ノスタルジア』のアンドレイ・ゴルチャコフの軌跡を追って郷愁の構造を追ってきた訳だが、足りていないものがある。「何故か」の郷愁は何故起こるのか？この根本的問題が解決されていない。現象学が届きうる範囲かと言えば怪しいが、これを考察せずして本論考を終えることはできない。最終節である次節でそこに触れて本論考を終わりたい。

第四節 ここから、かなたから

これにて、郷愁現象はひとまず再構築しなおされた。一般的な郷愁——自身の過去を何らかの要因で懐かしく思うのは、「もうやり直せない過去へ戻ることができないということで見いだされる現在、見出しうる「私」という狭さ。それと、かつての懐かしい過去に対する憧憬に耽溺し見出される広さの連続」が本質と言える。

対し、「何故か」の郷愁は（前節では明確に言葉に出来ていなかった）のでここでまとめるが、「霧囲気に連れ去られ、身体は広さへと向かうが、自身の過去を示していないという自覚さにより、狭さが存在しない」のが本質と言える。少々『ノスタルジア』の時と言動は違うが、構造は同じである。「霧囲気に連れ去られる」と書いたのは、己の過去そのものではないのだからわからない、寄り添いようがない、というのが理由である。

最後に、「何故か」の郷愁が何故起こるのか？この問題は、疑似的に郷愁を覚えるパーツが霧囲気作りでされているからだと答えることができる。今どきはインターネットで画像を多く調べられるが、例えば郷愁と一つ引いてみても、夕暮れのシーンが多く選択されていたりする。夕暮れの霧囲気とは、郷愁と云うよりむしろ過ぎ去る一日の時間の「切なさ」であり、私たちは過去へと引きずられ、狭さへと追い込まれる。

もしも、一般的郷愁の構造が土台にあるのだとすれば、これに見合う霧囲気作りが為されれば、例え自分の過去でなくとも郷愁を覚えるので

はないか。夕暮れの霧囲気はこの一般的郷愁の過去の代わりを為し、私たちに狭さを与える。これは示唆的だ。

そして、田舎的風景が（例えば白川郷などが）郷愁の対象だと言われたりするが、それは過去一般という形で「今」よりも「前」を指し示し、また私たちもそれを直観的に知る。過去というのがやり直しのきかない出来事の一回想から構成されていることも私たちは知っている。ならば、過去一般という「前」を、私たちは自身の過去と置き換え、疑似的に狭さを感じることが可能なはずだ。それが自分自身の本当の過去である、という切実さが欠如していることを除いて。

今、ここにあるはずの主観的事実としての切実さ、それが無い以上、私たちは疑問を持って郷愁を覚えるしかない。「何故か」の郷愁において語られるべきなのは、自身の過去ではない、という切実さのなさだ。その偽物の切実さが何らかの作為によって疑似的に霧囲気作られ、私たちは疑問を覚えながら懐かしいと語るのだ。

では、かなたから私たちを広さへと連れ去るのは一体何なのだろうか。過去一般だろうか、何らかの興行きだろうか、美麗な描写だろうか、それとも——

いずれにせよ、かなたからの何かは私たちを連れ去り、何らかの作為が狭さへと投げ返す。私たちが狭さという、我に返った時、疑似的な懐かしさが現れる。その狭さは過去一般か、その他の感情か、あるいはかなたへと持つていかれた時間である。

終章

これにてひとまず、郷愁の現象学的研究は終わりを迎えた。ひとまず、というのは私が（新しい現象学）的方法を熟知しきれておらず、最大限に活用できていないこと（邦訳されているものが少ない）と、郷愁現象の一般全般的理解（今回一般的郷愁について、そして「何故か」の郷愁について思ったより多く引用できなかったこと）について詳述できなかったことが原因である。

核心である。その為にはまず、ジャンケレヴィッチの「誤認」について説明しておく必要があるだろう。彼は、『還らぬ時と郷愁』にて絵画鑑賞の例を持ち出して、次のように語っている。

「絵画は、詩と音楽にもっとも近いかたちを取るとき、それ自体が時間の芸術ではなくても、記憶と郷愁に立体視法による深化の次元を提供することができる。(中略)まなざしは、うるし塗りの食器戸棚から、古代ローマの家庭の守護神ながら薄暗がりになぞった家具や道具類へと移り、暖炉のそばの一点、明暗画法のさえた振動ともいべきひとつのクリスタル・グラスの虹色の透明さに引きつけられる、そして、窓ガラス越しに、眠り込んだような通り、二人の修道女の角頭巾、さらには遠くの大聖堂の塔を発見する。屋内には精密の神秘、屋外には距離と共存の神秘。するとあらゆる種類の混然とした思い出はわれわれの記憶の中でもうげに飛び交い、旋回する。そしてわれわれは何か知らぬ前世の追憶にでもよるかのようになり、あるいは生前の過去の誤った再認によるかのように感動する。この誤認こそ、唯一のほんとうの再認なのではないだろうか。」(ウラジミール・ジャンケレヴィッチ、一九九四年)

繰り返すが、不可逆な時を生きている以上、過去のやり直しはできず、再現を行ってもそれは二回目にはかならない。諸々の先入観を排して過去の事象を「再認」することはできない。しかし、ジャンケレヴィッチは誤認と認めつつも、唯一のほんとうの再認なのではないかと疑問を呈している。この誤認は「何故かわからないが」郷愁を覚えるに通ずるものがあり、一種の自覚性を持つている。これに関しては後述するが、今は『ノスタルジア』の話に戻ろう。

郷愁の基本性格は、反対感情両立としての広さと狭さの同居であり、狭さとは過去に戻ることに出来ない現在の「私」、代替不可能な「私」を暴き出す。もし「ほんとうの再認」があるのなら、この狭さというものは無視される。現在を脱し、時間を越え、全ての先入観を捨ててやり直している訳なのだから。広さに関しては自身を暴き出す性格が無いため、有る無し判断基準を設けることはできないが、少なくとも狭さは

無くなることだろう。

ここで、アンドレイと「時」を共有した場面を思い出してみよう。私たちはアンドレイの苦しさを受け止め、そしてそれが緩やかに放散していく様を見た。あの蠟燭横断の場面が郷愁を示唆している、とまでは言わないが、次の、最後の郷愁の場面を先取りしていると私は見る。

アンドレイは劇中でノスタルジアに幾度も遭遇してきた。しかし、ロシアに今帰るわけにはいかないし、仮に戻ってもあの日あの時のロシアに戻れるわけではない。どうしてもアンドレイは、過去に戻ることでできない現在の「私」を幾度も見いださざるを得なかった。最後に辿り着く郷愁は過去ではあるが過去ではない。アンドレイは意識がなくなつてそこへ達することができた。意識の喪失(例えば眠りに落ちる瞬間等)は狭さが欠如する場である。これは先の「ほんとうの再認」と対応する。アンドレイと苦しさを共有したわけは、狭さを際立たせるためであり、次の郷愁への布石だった。

詰まるところ、『ノスタルジア』の最後に描かれた郷愁は、「どこでもないところ」へと達している。時間と空間を飛び越え、郷愁の基本性格である狭さが欠如した状態でそこまで辿り着いている以上、劇中の今までの郷愁とは違う。「ほんとうの再認」をアンドレイは体験したのだ。私たちは、実は最後の郷愁までの軌跡を疑似的に体験することができた。ただ、前述した通り、タルコフスキーの映画は人間の中の歴史を描いている以上、疑似的というところを脱することはできない。あくまでアンドレイにとつての主観的事態であることは変わらないのだ。

ただ、このラストシーンは客観的に「何故か」の郷愁の体験を与える可能性を持つ。「何故か」の郷愁は、自覚的にこの郷愁がおかしいことに気付けるが、それは自身の過去が反映されておらず、「私」が見出されないからである。『ノスタルジア』の最後の郷愁は、無言のままカメラが手前にゆっくりと引いていきそのまま終幕となるので、アンドレイ自身の気持ちはわからない。ただしこれらの郷愁の構造の類似性は確かにある。

『ノスタルジア』は「どこでもないところ」へ帰るといふ点で郷愁を描く。私たちが日常レベルで体感することのある「何故か」の郷愁は、『ノ

「ある目的に向かう行為を延々と撮影することで、そこに流れる現実の時間の非可逆性を、そのままの形で、画面に封じ込めようとした例は、タルコフスキーの他の映画にもある。例えば、『アンドレイ・ルブリョフ』の『鐘』のエピソードにおける、鐘が鳴り響くまでの動きを追った長いショット。また、『惑星ソラリス』における、高速道路を走る車を運転するバートンの前を流れていく高速道路の光景。さらに、『ストーリーカー』における肉挽きトンネルの中を行く三人を捉えた長い全身移動や後退移動のショット。しかし、これらの映像は、それぞれかなりの長さを持つているとはいえず、複数のショットに分割されており、『ノスタルジア』のこの場面のような、ワンショット・ワンシーンによる表現の徹底性には達していない。この場面では、虚構の時間と現実の時間が一致しており、観る者は否応無く、アンドレイと「時」を共有せざるを得ないのだ」（若菜薫、二〇〇三年）

この蠟燭運搬のシーンは、BGMは基本環境音しかない。アンドレイの苦しそうな息遣い、残り湯を進み鳴るぴちぴちやという音、犬の遠い鳴き声。映像としては温泉の壁面、梯子、湯気……しかし、何よりも重要なのは若菜が指摘するようなアンドレイとの「時」の共有である。理想的な観客（先入観等を持たない者）は登場人物に感情移入することで映画に没入する。このシーンはだから、アンドレイに感情移入をして私たちは見ているわけだ。では、この長回しは私たちの身体的には何を齎しているのか。蠟燭が消え、アンドレイは蠟燭をつけたままの横断をやり直す訳だが、繰り返しごとに、カメラはアンドレイへと少しずつ迫っていく。上述したアンドレイの苦しそうな息遣いも、試行を繰り返すごとに段々と酷くなっていく。BGMが環境音しかない分、私たちは映像とアンドレイの息遣いや水の音等に意識を向け、感情移入せざるを得ない。

私たちはアンドレイが心臓病によって感じている苦しさ（＝身体的狭さ）を、自身の身体の狭さとして受け取る。彼の息遣いは自身の息遣いであり、この苦しさが長回しで、彼が横断し終わるまで続く。私たちは蠟燭を持ってこそいないが、彼と「時」を共有している間、苦しさも共

有している。やがてアンドレイが端まで辿り着くと、彼は大きく息を吐く。身体は倒れ、シーンが移り変わり近くにいた女性が駆けてくる。そして最後の郷愁へと至る。

彼が端まで辿り着いた時、身体は緩やかに広がりへと向かっていく。それは目的を達することができた喜びであり、または死によって意識がなくなり身体が拡散するからである。その身体的広がりを維持したまま、私たちは例の郷愁の場面に移行する。

その場所については、ウラジミール・ジャンケレヴィッチの論が頼りになるかもしれない。時間とは不可逆である。あの日あの時を繰り返したいと思っても、それはあの日あの時のやり直しではなく、ただ二回目以降に過ぎない。ノスタルジーというのはこの二回目をどうすることもできないため葛藤する事態だ。彼の提唱する「閉じたノスタルジー」はこの二回目でも納得し、空間的に故郷（あるいはそこに類するところ）にさえ帰れさえすれば完了する。「開かれたノスタルジー」は時間的にも帰ろうと模索するため、「どこでもないところ」を目指し続ける。その場所は確かに自身の過去にあるが不可逆がゆえに到達できず、そこへ私たちは無謀でも向かい続けるしかない。

アンドレイが辿り着いた場所は、現実には存在しない。ロシアとイタリアの風景が融合している。彼は空間的にそこに移動したわけではない。描かれているのは現実ではない。だが確かに彼の過去である。ロシアの生家は劇中幾度も彼の回想（ノスタルジア）で出てきたし、イタリアの修道院は、序盤に訪れている。これらの光景が融合している以上、空間は超越されている。時間に関しては、直前のシーンとの連続性はない、と言える。アンドレイが倒れ意識を失ったから、とも表現できるが、先の表現と組み合わせるのなら、アンドレイと私たちとの「時」の共有が消えたからという方が適切だろう。問題は、この光景は「閉じたノスタルジー」的な要素を備えていない点である。これについては上述したとおり、空間の超越等が証明することだろう。では、この郷愁の光景はジャンケレヴィッチがいうような「どこでもないところ」なのか。私の考えではそうである。空間の超越や時間の断絶がその理由として挙げられるが、これらは核心的なものではない。あくまでも身体的な作用が理由の

かしさ」は全く「活気」が無いところには生じることはない、ということとは補足しておく必要がある。そこは懐かしいという雰囲気よりはむしろ、初回であり異質であり無知であり不思議である。

ただ例外は、一般的郷愁が何の疑問もなく自身の過去を指し示す、という性格な以上、「活気」が全くないところでも自身の過去を指し示す可能性があるから、全面的な全く、とは言えないところだ（とはいえず、昔通った道に似てるから懐かしい等は、「同じ雰囲気」とまとめられるかもしれない）。しかし、「古さ」と「懐かしさ」は同居する可能性もあると先に述べた。それはひとえに「活気」の個々人の具合に依るといえるだろう。しかし、今回確かめた土壌をすり抜ける「懐かしさ」が存在する。それは「活気」に関係なく現われる、激しく主観的である「何故か」の郷愁である。

この問題は、タルコフスキーの『ノスタルジア』を取り上げ、身体的に、〈新しい現象学〉的に解明することとしよう。

第三節 アンドレイ・タルコフスキー『ノスタルジア』最後の郷愁について

まず、加藤幹郎の「映画、歴史、不可知論 アンドレイ・タルコフスキー論の余白」から、「人間のなかの歴史」の概念について説明しておこう。

「人間は長いあいだ客観的知としての歴史の記述というものをおこなってきたが、それが客観的であるかぎりにおいて、すなわち公共圏の人間にとつての妥当的真実であるかぎりにおいて、歴史の教訓は永遠に人間のものとなることができないうのが歴史の逆説ではなからうか。歴史はむしろ万人にとつての真実であることをやめ、当事者にとつての絶対の真実であることにおいてしか教訓とはなりえないのだろう。そしていま現にそれを生きつつある当事者において歴史は客観的な知であることをやめ、まさにその共有しがたい不可解な知において歴史ははじめて物語であることをやめて真実の現実としての意味をもちはじめにちがいない」（加藤幹郎、二〇〇二年）

「歴史のなかの人間」を描くことによって、客観的な知は得られるが、それは教訓になりえない。寧ろ「人間のなかの歴史」を描くことによって真実の現実としての意味を持ち始めるのではないか。加藤はそう語る。この「人間のなかの歴史」を撮ることができているのがタルコフスキーの映画であるという。要するに、主観的事態を映像の中で追求したのがタルコフスキー作品ということだ。〈新しい現象学的〉には主観的事態は、重要視される事柄であり、主観的事態としての郷愁を描いた『ノスタルジア』という作品は良い考察対象となる。序文で採り上げた理由以外にもこのようなものがあり、『ノスタルジア』を選出させていたのだ。今回取り上げるのは、本論考のテーマと構成の問題上、物語の終盤のノスタルジアのみにしたい。

映画『ノスタルジア』の主人公、アンドレイ・ゴルチャコフは監督のアンドレイ・タルコフスキーと同様、郷愁に捕らわれた人だ。ロシアの音楽家サスノフスキーの伝記を執筆するため、ゴルチャコフは通訳のエウジェニアと共にイタリヤへやってくる。調査旅行も終盤へ差し掛かる中、ゴルチャコフは世界の終わりを危惧して家族を七年閉じ込めたという狂人と呼ばれる男、ドメニコと出会う。彼に感化されたゴルチャコフは自身を襲うノスタルジアに應對しながらも、ドメニコの願いを引き受け、最終的に心臓病の発作で死亡する。

彼が最後にその身をもって体験する郷愁、ロシアの生家の向こうにイタリヤの修道院の壁があるという光景。この郷愁にアンドレイの身体はどのように應對しているのか。実はこのシーンの身体的揺動の記述は難しくない。この最後のノスタルジアに出会う前、アンドレイはドメニコの願いを引き受け、バーニョ・ヴィニョーニの温泉を、蠟燭を消さずに横断している。温泉地に吹く風に蠟燭の灯を消され、やり直し、三度目の挑戦でアンドレイはようやく渡りきる。しかし、持病が彼の意識を遠ざけていく。このシーンはタルコフスキーお得意の長回しのシーンで、実に十分弱の間この試行は続けられている。

若菜薫は『聖タルコフスキー時のミラーージュ』において、この蠟燭の運搬シーンにおけるような長回しの映像効果について言及している。

反対感情両立という、もう戻らない時に対する甘さと苦さ。これらこそが、大きな手掛かりとなる。ジャンケレヴィツチ自身はこの哀惜から出来事の一回想、あつた、した、等に繋げて、考察を行っているが（新しい現象学的方法としては、「現在」と主観的事実に答えを求める）。

郷愁現象に人は立ち向かったとき、それはかつての思い出として現れ、あの日あの時を思い出させる。大抵それは美化された輝かしい、または輝かしかったものであり、甘い。それはかつての、あの時の自分を指している。そのような性格を持つ以上、私から「私」は乖離し、広さへと向かう。しかし、後味として、もう戻らない時、戻れない過去……「私」という現在を狭さとして見いだしていく。これが、一般的な郷愁の構造だ。この状況は勿論取り換え可能で、狭さから広さへと、戻れない現在から輝かしい過去へ向かうこともあるだろう。

一般的郷愁現象の本質は、もうやり直せない過去へ戻ることができないということで見いだされる現在、見出しうる「私」という狭さ。それと、かつての懐かしい過去に対する憧憬に耽溺し見出される広さの連続である。

この一般的郷愁は、疑問の余地なく指し示される己の過去を反映する点で、「何故か」の郷愁とは色を異にする。一般的郷愁は正直者で、この連続性がある限り己の過去を反映し続ける。対し、「何故か」と疑問を發し、自身の過去ではないと疑問の余地なく知っている自覚さ。この「何故か」の郷愁はどのような構造を持つのか。まず、懐かしさが浮かび上がり得る土壌を模索し、距離を縮めていくとしよう。

第二節 「活気」について、「懐かしさ」の為に

「古さ」とは、「雰囲気とうまく付き合えなかったことにより生ずる狭さ」と第一章第六節で答えておいた。では先送りしておいた「懐かしさ」が浮かびうる土壌をここで模索していくとしよう。

さて、前節において一般的郷愁の本質は指摘した。「もうやり直せない過去へ戻ることができないということで見いだされる現在、見出し

る「私」という狭さ。それと、かつての懐かしい過去に対する憧憬に耽溺し見出される広さの連続」要するにある条件下における狭さと広さの連続である。ここではその条件の土壌を「活気」概念を用いて考察する。古さも懐かしさもともに過去に対する目線である以上（ここではあくまで一般的郷愁のことを考えている）、「活気」がある場所では「懐かしさ」は現れることはない。毎日通うような学校や会社や自宅においては現れることはない。「活気」がある慣れの場においては「懐かしさ」は際立たない。寧ろ「古さ」と同じく雰囲気との付き合いが何らかの形で途切れるのが契機となる。

以前採り上げた「エレニの帰郷」の冒頭において、登場人物「A」が興味深いことを云っている。

「何も終わってない 終わるものはない 帰るのだ いつしか過去に埋もれ 時の埃にまみれて見えなくなるが それでもいつか不意に夢のように戻ってくる 終わるものはない」

懐かしさは、不意に戻ってくる。不意なものとは、現実であり、逃れられない代替不可能性としての「私」である。「懐かしさ」による狭さは自身の開示であり、「古さ」の狭さとの差異はここにある。「古さ」は有用性のなさという点で際立つ。その結果狭さという形で押し迫ってくる。言いなおそう。主観的事実ではあるが、「古さ」によって開示されているのは現在ではなくこれからの未来であり、そこに「私」は未だ存在しない。有用性を見いだそうとする目線は、これからの未来を見ようとする目である。そこには実は過去は存在せず、既にという性格はない。代替不可能性の「私」の過去は既に決定されており、そこに戻れないからこそ狭さは切実なのだ。

「懐かしさ」が生じうる土壌は、「過ぎ去った雰囲気に、ある時の間において再度出会う時」にこそある。勿論ある時の間、とは主観的な時間であり一分だろうが数時間だろうが何年だろうと構わない。その個人による。「活気」が無くなり得る可能性については既に言及した。ただ、「懐

困気を知る者が『遠野物語』を読むのと知らない者が読むのとでは身体的揺動は変化する。主に文学的作為によって極度に美化あるいは汚濁化されたような場所は、現地を知る者にとって首をかしげる要因になり得る。

現実を知らない、というのはいくらかにも簡単な答えだが、(新しい現象学)的な考察によって身体的揺動の差異の場として暴き出すことができ。前提知識として現実での知識が不足している限り、私たちは何らかの作為により、現実とは違うように身体的揺動を受ける。

『遠野物語』の専門家たちが懐かしさを感じることはできないのは、遠野の現実を知り、歴史を知っているからである。柳田國男の文学的作為を看破しているからである。

ただ問題は残る。想起の形態のような再構築された現象でさえ、現象は現象だ。敢えて今回はこれを腑分けして前述のような結論を導き出したが、それが果たして許されるのだろうか。身体的揺動の差異は確実にあるにせよ、現実と理想(＝作為)を安易に対置して良かったのか。だが、ここではこれが限界だ。これが許されるのか否か、それは未来へ託すとしよう。

第三章 郷愁の現象学

第一節 ジャンケレヴィッチによる反対感情両立

― 一般的郷愁現象の解明 ―

ウラジミール・ジャンケレヴィッチというフランスの哲学者もまた、郷愁に悩まされた人間であった。晩年には『還らぬ時と郷愁』という郷愁に関する思索の本を著しているほどである。そんな彼は郷愁に対する感情について、興味深い分析をしている。

反対感情両立として彼が語る逆行できないもの(＝時)に対する感情の一性質は、郷愁の身体的状態に対する重要な示唆を与えてくれる。まず、次の文を見てもらいたい。

「各瞬間ごとに、ひとは自分が生きたものを自己の後ろに置いていく。というのは、生成とは、生成するものが生成したものを自分のあとに残す連続した過程だからだ。過去とは、いわば、回顧するときに、通過した行程の後を描く煙の航跡だ。記憶の倉庫に保存されている過去は、実質のない亡霊の集合以外のなものでもない。知覚からわれわれは思い出だけ保持し、現在の肉のついた現実を逃してしまふ。生成の継続するそれぞれの瞬間を引き分ける情容赦ない二者択一は、思い出からその肉のついた現実を奪う。決定的に過ぎ去った事物に対する欲求、ひとこととて言うなら、回顧による欲求は、逆行できない生成が貸し与えておいて取り返した資産を求めている。この欲求は、時の流れが還るすべもなく不在にしたもの、去ったままで永遠に失われたものを求める。この決定的に逃げ去ったもの、ひとは(過去)と呼ぶ。そして、この失われたものを求めるあとずさりの欲求を哀惜と呼ぶ。このような欲求が、無限で鎮めることができないとはいえ、無力なのは当然ではなからうか。愛する男が回顧して自分の失われた楽園とかつての幸福を愛するときの愛がそれだ。そのとき、これら消え去った愛の対象に対する哀惜をひとは郷愁と呼ぶ」(ウラジミール・ジャンケレヴィッチ、一九九四年)

この「哀惜」というのが重要である。

「哀惜は、一つの複合体だ。そして、まさにそのために哀惜には苦い味がある。苦いとは、いわば、悲痛な哀惜の天性の修飾辞だ。そこで、哀惜は《甘く・苦い》飲み物だと思ふことも余計だ。苦味は、後味に甘みをふくんでいないだろうか。甘みは、われわれに苦さの後味を残さないだろうか。哀惜というアブサンには、反対感情両立と快い矛盾の甘酸っぱい味わいがある。この場合、味のそれぞれ半ばもう一方の味の後味で、我々の酔いを強める。引き寄せられ・退けられ、したがって引き裂かれた人間は、同時にでなければ、交互に、涙の悦楽と「幸福の憂愁」を知る。(中略) 哀惜は、快いほのかな思い、悲しみとのなれあいによっていつそう優しくなった甘い悲しみだ」(ウラジミール・ジャンケレヴィッチ、一九九四年)

こちらにも、文学的意味合いについては多くを語ることはできない。残念ながら一、二の事実を指摘することしか出来ないだろう。喜善の『遠野物語』観については既にある程度述べておいた。まるで西洋の物語であるようだと言評する喜善は、自身の故郷の話ではありながらもそこに違和感を少なからず覚えた。最後まで読んでその違和感は払拭されたようだが、違和感を覚えたことは間違いが無い。彼もまた、柳田の文学的作為に身体を揺さぶられたのである。そんな彼の文学の意匠は、柳田とは違う。自然主義文学とは兩人ともに距離を置いてはいるが、紹介した『念惑』を見てみても、喜善の文は柳田のそれと雰囲気異なることがわかる。柳田が喜善の文学に興味を持っていなかった理由を推し量ることはできないが、指摘できることはある。仮に文学的に柳田が喜善に迎合していた場合、『遠野物語』は今とは違う内容になっていたであろうということだ。私自身腑に落ちないが、ここで言えるのはこれだけである。

・現地を知る者、知らぬ者との差異

「理想と現実の違い」という一表現がある。では、一体何が違うのだろうか。私たちはこれに対してこう答えることができる。現実には、理想の中で高望みしたシチュエーション等がない。これを「新しい現象学的」にいうのなら単純に理想と現実の身体的揺動の差異という形で決着づけることができる。何故、このような事態を採り上げる必要があるのかといえば、例えば先に引用した『君の名は。』のような郷愁現象が原因でもある。あの郷愁現象は瀧自身（身体は三葉だが）が経験するものだが、あくまでもそれを受け取るのは読者や視聴者だ。何が言いたいのかといえば、あくまでもあの糸守の郷愁現象とそれに付随する出来事等は、作者側によって取捨選択された情報である可能性を孕んでいるということだ。都合のいい情報だけが取り出されてあの引用の部分がある、とは一概には言えないが、取りこぼされている情報があることを否定することはできない。

瀧が郷愁を覚える過程を、読者視聴者は追い、追経験するという点では問題あるまいが（書かれたことを額面通り受け取るのが普通の読み方ならば）、仮にそっくりそのままの糸守があったとしてそこで郷愁を感

じられるかといえば、それは疑問だ。

取りこぼされた情報がある、というのは私たちのその場、現場における身体的揺動のことだ。理想と現実の差異、というのは最終的に本論考においては関係ないかもしれないが触れない訳にはいかない一テーマだ。基本的に身体的揺動というのは現場主義である。フッサールもいつているように想起による出来事の再構築といったものは、あくまでも「想起された」形式を取る。あの日あの時の身体の狭さや広さはそのまま再現しなおされるわけではない。何かで優勝した喜びを再体験しようと思っても、あくまで優勝したという予断は捨てきれないし、出来事の一回性を考慮しても、当時の天にも昇る様な喜びを何の先入観も持たず持てる訳もあるまい。

想起の形態は、現実を離れたところで身体が揺動することを意味する。想起とは、あくまでも現実の情報を取りこぼすという点で都合よく配置された（自身に都合のよい身体的揺動を発生させる）理想であり得る。

「遠野という土地を知らずに『遠野物語』を読んでいた頃、わたしは無意識のうちに、遠野を外界から遮断された小さな集落のように思っていました。『遠野物語』がもつテキストがもつ自立性・閉鎖性・完結性を、そのままに遠野という土地に重ねていたのです。しかし、実際に訪れた遠野は閉ざされたムラといったものではなく、東京二十三区ほどもある広大な地域に集落が点在し、喜善の故郷である土淵村山口は、そのかなり外れに位置を占める小集落でした。喜善の生家の前の道は、かつて市の立つ日には、馬千匹、人千人⁶が行きかう街道だったのです。もちろん、いまはその面影はありませんが……。遠野の町場や集落、それらを繋ぐ道、土地の起伏や地名、また山や河の位置関係といったものを何一つ知らずに、『遠野物語』を読んでいた自分は、結局のところ、それを自立した文学テキストとして読まされていたのだと悟りました」（赤坂憲雄、二〇一〇年）

普遍的な何か⁶は、柳田國男の文学的作為だと本論考では結論付けたい。『遠野物語』当時の遠野を知る者はもう殆どいないが、現地の雰

とができるだろう。

第五節 想起の形態

挙がった課題

- ・普遍的な何か^カについて、『遠野物語』の序文、他
- ・喜善の『遠野物語』観と文学的断絶
- ・現地を知る者、知らぬ者との差異

・普遍的な何か^カについて、『遠野物語』の序文、他

仮に、理想的な読者（その現象に対して無駄な先入観を持たない）や授業を想定するのなら、『遠野物語』は一度や二度の講義で読み切ることも到底できない。ましてやインドやアラスカといった日本文化に馴染みが無い人にとっては一気読みは難度は高いだろう。では、理想的な読者はどう読むのか？まず、遠野物語のあらすじを読み、最初から読み始めるのではないか。有名な節は予め紹介されているかもしれないが、それでも最初から読み始めることだろう。では『遠野物語』の序文には何が書いてあるのか？

既に見てきたように多くが、柳田が遠野郷にて得た印象が書き記されている。それは「気分」によって作為的に描かれ、文学的效果があるものである。文学的要素の領域に対しては、私は門外漢である為多くを語ることはできないが、序文に描かれた雰囲気ならば多少語ることができ。だが、「何故か」の郷愁について詳しくは三章最終節で分析するため、ここでは多く筆を割けない。結論を先取りするのを避ける形で今言及できるのは、例えば先述した引用の部分で出てきた夕暮れ、その雰囲気などである。しばしば夕暮れは郷愁の対象として浮上し、客観性のレベルまで達することがある。旅愁の名において柳田が記す序文の雰囲気は、「何故か」の郷愁を喚起する雰囲気が出来易い構成になっていると考えられる。妖怪や怪異等が登場せず、遠野郷の印象を書き記すそれは、現代の「何故か」の郷愁対象の場に限りなく近い。例えば、先に引用した『君の名は。』も情景の描写に筆を割き、郷愁に対面する形となっている。他にテキスト性について一部言及するのならば、メレック・オータバシがこのようなことを云っている。

「柳田は文語体を採用しつつ、テキストの重要性を主張し、現在の事実について書くのだと表明します。この効果を生み出すために、柳田は巧みな文法手法を使いました。まずはしっかりとした形式。二つ目は代名詞や主語の不在。そして「aspect」、相に強く依存した動詞の使用です」（赤坂憲雄、メレック・オータバシ、二〇一三年）

この主語の不在について、赤坂憲雄は次のように語る、

「主語の不在」を一つの指標にしてみたのですが、オータバシさんは緊張感のある展開の中で主語が使われていない、あえて主語が隠されると言われていました。日本人が主語をあいまいにするのは、その言葉の責任を取らないようにするか、言葉にしないことでその人を強調する、逆に他者を巻き込むためにあいまいに「我々は」などという言葉を使うとか、いろんな意味があります。しかも、日本人はそれを無意識にやっている。柳田は文語体を選び、あえて主語不在にすることで緊張感を高めていく、そういう手法を使ったのかもしれませんが」（赤坂憲雄、二〇一三年）

緊張感というのは、一種の狭さである。身体が張りつめて広さへ向かうことはなく、狭さへ向かう。このような緊張は、「私」を開示する。ここでは、文体では作為的に緊張させられることがある、ということを感じていてもらいたい。最後に、再度赤坂の言葉を引く。

「『遠野物語』では、言文一致がさかんにおこなわれていた時代にあえてノスタルジックな文体を選んでいる。ある現代作家が、『遠野物語』の世界は文語体だから表現できる。口語体で説明的に始めてしまったら、間延びして読むに堪えない、と話していました」（赤坂憲雄、二〇一三年）

・喜善の『遠野物語』観と文学的断絶

二〇〇六年)

「かつて私の口よりお話し上げし事のある物語とも思えず、さながら西洋の物語にても見る心地」これが端的な喜善の感想であろう。石井正巳によればこの心地は、話し手が自らの話を対象化した実感であるという。さらに村人から話を聞いた時の感覚が、言文一致でない文語体によって実現されていることを喜善は見抜いていた。

〈新しい現象学〉的に分析しておくのなら、喜善のこの時の感情は落胆と安堵だろうか。期待により広さへと向かう身体が、それを裏切られ狭さへと追い込まれる。安堵は極端な狭さが無くなり、緩やかな広さへと進む。

最後に、喜善の文学性と柳田との関係に触れよう。

喜善と柳田は「お化話」ののちから何度も接触し関係を築いていく。そうなれば、喜善の上述の文学作品との関係性が一つくらい浮上してはくはずだ。しかし、柳田は喜善の文学には見向きもしなかったらしい。「文学者としての喜善の評価は、実はほとんどなされていない。柳田は作家としての喜善を認めていない。作家としての喜善にはものすごく冷淡です」(赤坂憲雄、二〇一三年)

普遍的な何か、が文学的效果にあるとすれば、この断絶は何か意味するところがあるかもしれない。今回の節の課題は喜善の『遠野物語』観と文学的断絶だ。これらを総括へと回し、後の節の情報とも総合させつつ、総括にて考察する。

第四節 水野葉舟の場合

水野葉舟は、余り表舞台には出てこない人物ではあるが、そもそも柳田と喜善を引き合わせた人物であるという重要な立ち位置に立っている人物である。喜善とも仲は良く、遠野へ赴いたりもしている。そんな人物が『遠野物語』にどうかかわっているか。普遍的な何かを考察するにおいてどのような課題が彼から立ち上がってくるのか、見ていこうと思う。

まず確認すべきは、彼の『遠野物語』観である。明治四十三年十二月、水野は「遠野物語」の感想を近況報告と兼ねて喜善に書簡を送っている。

感想を以下抜粋する。

「この書を読むと、僕には遠野の町から出て、土淵村という、暖い山の裾のスロープに立っている村が、彷彿として見えてくる。この書は、題名は「遠野物語」と言うのだけれど、話は主に遠野の町から、西南に二里ばかり離れた土淵村の話が中心になっている。その土淵村を中心に、そこから一帯の話を集めたという形式になっている。これは勿論、この話を話した佐々木君が、土淵村の人だからなのだが……僕は、これを読みながら頻りとその土淵村を思い浮べられた。(中略)僕はこの書を読み了った時には、一種不思議な感じがした。僕はやはり、初めの通りに、フェヤリー・テールズを聞く気で読み始めたのに、読み了ってしまつた時には、山奥の或る部落の生活が頭に残っていた。」(水野葉舟、二〇〇一年)

遠野は土淵村にも赴いたことのある彼は、「僕は、これを読みながら頻りとその土淵村を思い浮べられた」と語る通り、『遠野物語』の話から身を土淵村へ置きかえることに成功している。表象の問題と絡むにせよ、舞台となつてはいる「場所」の問題はこの場合、いくらか生じてくることを忘れてはいけない。実際に遠野を知る者と、そうでない者との間では『遠野物語』は雰囲気的な差が生じるはずだ。私が考えるに、遠野を知らない者つまり、柳田の筆力に身を預ける者こそが、普遍的な何かを感じ取るのだと思う。場所を知つていて(つまりその土地の雰囲気を知つていて)、頭の中で再構築するのと、そうでないのではやはり受け得る身体的揺動に差が生じる。

水野が『遠野物語』とは別に、遠野での記憶を持つており、かつ民俗学に関しては「柳田氏の研究しておられるこの種の題目に向つては、極めて無智である。」と語り、ある意味で第三者的な立ち位置にある者として捉えることができる。これは当事者(柳田)と話者(喜善)そして外部の者(インドやアラスカの学生)との比較において役立つかもしれない。

ここでの課題は、「現地を知る者、知らぬ者との差異」と些か簡略的ではあるが結論付けたい。これもまた本章の総括で何かの示唆を得ること

そんな彼の人物像や明治四十三年を概観し、『遠野物語』の周縁、周辺を眺めつつ、普遍的な何かの欠片を探していくことにしよう。

佐々木喜善は、「生来の不安を抱えた境界の人」であった、鶴見太郎はそういう。農村に生まれつつ生産労働にかかわった経験は殆どなく、学校や大学は中退しているのが多い。そして彼は怪談を語る人でもあった。性格としては朴訥な田舎青年という感じだが、怪談を語るときなどは饒舌になり力が入っていたという。

彼は、文学青年でもあった。柳田國男との邂逅、『遠野物語』等の話に触れる前に、こちらを見ていこう。

佐々木喜善は、泉鏡花に憧れており、佐々木鏡石の筆名で作品を発表していた。主な作品は『長靴』、『念惑（おまく）』など。補足事項として、喜善・柳田・水野葉舟は、当時の自然主義文学とは距離を置いていたらしく、彼らの作品には基本的に（元々水野は自然主義的文を書いていた）自然主義的文学はない。ここで問題になっているとすれば、喜善の小説の一部が『遠野物語』の下地になっていることである。『念惑』（明治四十年八月十日『詩人』第三号初出）の一部を抜き出してみよう。

「それは祖父が死んでから二七日の墓参の時であつた。私の一族が皆揃つて、壇の端（はな）といふ墓所のある小山へ行つた。（中略）その日に是非来なければならぬ、私の従妹のうたが見えないので、墓で待つこととして来たのだが、見るとうたのが村の路を走せて此方に来るのが見えた。「あれや、うたのがおくれたと思つて走せて来る。」

（中略）待ちあぐねて家へ帰つて見ると、うたのの母親が来てゐた。「うたのは——。」と言ふと、

「今日は朝から学校の友達が出来て家にゐました。お墓詣りにも来ないで申訳がない。」

と言つてゐた。」（赤坂憲雄、佐々木喜善、二〇一三年）

主人公の私の従妹のうたのがダンノハナでの墓参りに遅れて道をこつちによつてくる。だが、いつまでも合流できないので家へ帰つてみるとうたのの母親がいる。話を聞いてみるとどうやらうたのは朝から学校の

友達が出来ていたらしく外には出ていないらしい。

この『念惑』での念惑は、喜善自身が怨念幻影（おんねんまぼろし）の意もあると作中で説いている。つまりダンノハナで見かけたうたのはこの類であつた。

この小説は怪異譚と名称づけられることもできようが、ダンノハナという地名から察することができるよう遠野の物語である。換言すれば、柳田國男というフィルターが入る前の遠野の物語といえる。

喜善が柳田と出会つたのは、明治四十一年、十一月四日。水野葉舟の手引きで柳田のところに行き「お化話」をしたことから関係は始まる。紆余曲折を得て、明治四十三年六月十四日『遠野物語』初版が三五〇部刊行された。これは周知のことだろう。

ここで重要なのは、刊行された『遠野物語』を喜善はどのように見て、感じていたかである。そして、喜善の文学は柳田にどのように見られていたのか。

『遠野物語』刊行当初、柳田は「御初穂ハ佐々木君ニ 國男」と三五〇部のうちの第一号を贈っている。一読した喜善は、読後の感想を柳田に送る。

「（中略）さて読みはじめ申候、かつて私の口よりお話上げし事のある物語とも思はず さながら西洋の物語にても見る心地いたされ候 それと同時に 彼の、雨月物語のことなども思ひ出され申候 と同時に 如何にしてかくの如きと思ふほど 私の思つてゐた通り そのまゝ、の心持にて活字が物語り なほ私の思ひの行き及ばざりし節々までも行きわたりそれにて再びと私は村の人に就いてかの物語をさくのと、ちつとも変らざる興味と心行く境に導かる、思ひを味わひ申し候。それに何より文体に就いて感ぜしことにて候が、若し此れを言文一致となしたらば、かくまでの趣きも或はなかりしならんと思ひ申候。とに角形身共に非常に完全に近き物語、異国語りの生れしことを誰よりも 貴方よりより多く喜ぶ者にて候、其の殆完全されし本に対して今更ながら読みゆくと、語り残せし話の数々頁ごとに胸に集まり来りて 取り残されし話の爲めに心苦しきことおびたしく候へし」（石井正巳、前川さおり、長谷川浩、

当初から今まで多くある。文学である以上、その文体が考慮されるのは必定だ。だが、「気分」という一要素があるということは後の総括において役に立つかもしれない。

次に、環境条件の創造について。これはロナルド・A・モースの論考、『遠野物語』考―文学と民俗学のあいだ―から。

モースによれば、『遠野物語』の文学的効果は三つの次元に分かれる。環境条件の創造、道徳制度と宗教との区別、宗教と信仰である。この中の環境条件の創造という点を絞って考えてみたい。環境条件の創造とは、モースの言葉では「自然の性格に近いもの」であるとされ、従来、柳田の特質的な文体を語るためこれは「心象風景」と言い表されていた。これを性格づけるのは日本語の主体と客体の明瞭な区別の欠如、すなわち直接経験を重んじることである、と彼は言う。

次いで、『遠野物語』の英訳者でもある彼は、翻訳の問題に先述の事柄を関連して持ち出す。『遠野物語』を英語に翻訳する際にいつでも問題になったことは、英語の「私・あなた」と「それ」という代名詞の使い方であった」そう告白し、彼は例えば『遠野物語』の一文を抜き出す。

・笛の調子高く歌は低くして側にあれども聞き難し。日は傾きて風吹き酔ひて人呼ぶ者の声も淋しく女は笑ひ児は走れども猶旅愁を奈何ともする能わざりき

英訳する場合は、「声も淋しく」は「Voices were lonely」となるが、「旅愁をいかんともするあたわざりき」は「I felt the loneliness」となるはずである」とモースは言う。日本語の原文における淋しさはもう少し抽象的なのだと彼はいい、こうした感情を岸本英夫が簡潔に説明しているとして紹介している。本論考でも引用させていただく。

「ある人が日本の田舎道を歩いているとします。あたりは静かな秋の気配につつまれています。ふとある種の感傷が彼を襲いました。彼はそれを感じて、その感情を表現したいなあと思いました。彼はきつと『さび

しいなあ』とつぶやくでしょう。このとき彼がもらしたことは、いまあげたようなじつに簡単な一語に尽きます。この一語は、日本語では十分に完璧な表現であります。日本語では、西洋の文法感覚で言う、完全なセンチメンスは必要ありません。……『私』は淋しく感じるとか、情景が淋しいとかいうように、ことさらに主体を示す必要はないのです。いちいちそのように分解しなくても、その人の感傷は、そのままの型で客体化されているのです。……日本語の特徴の一つは、そのままの型で人の経験を客体化できるといふことです」(ロナルド・A・モース、二〇一〇年、再掲)

雰囲気感得を簡潔に明瞭に捉えたこの文を踏まえ、モースは「柳田は、人格的な深層情念のどのような表現よりも、非人格的な雰囲気表現することを好んだ。柳田の作品では、文化は、人々の共同経験としての自然に同化している」と環境条件の創造について結論付ける。

主客を廃した感情の表現が、何かある効果を生み出していることは、読み取ることができる。それが「普遍的な何か」であるかどうかは総括の考察へ回すことにして、「気分」及び環境条件の創造の考察の際に登場してくる『遠野物語』は序文が多くであることを考慮する必要があるのではないか。抒情的であることは郷愁を呼び起こすのか。ここで速断することは避ける必要があるが、序文に考察の重きを置くことは道の一つかもしれない。今回収集し取り上げた論文が、たまたま序文を指し示していたという疑念は晴れないが、本論考では序文の考察を重視していると思う。普遍的な何か^①が『遠野物語』のどこにいいのか、それを突き止めるうえで――

第三節 佐々木喜善の場合―遠野物語の原景、柳田との文学的關係―

佐々木喜善は遠野の人である。『遠野物語』の中身を語ったことで知られているが、彼自身いくつか文学作品を発表していたり、交友関係が広がったり、村長になったりと『遠野物語』の語り手という人格のみでは語り切れない人物である。

ばり日本的ではない。もつと普遍的な何かがあるはずだ。ブルーアイのアメリカ人作家、リービ英雄さんが、UCLAで、学生たちに『万葉集』の話をして、砂漠に水を撒いているようで虚しくなっていくという。UCLAの学生だから優秀なんだろうけど、微妙な春の風だとか雨の歌の説明をしても、ちつともわからない。だからといって『万葉集』が日本のだからだ、とまとめてしまうことは、いまのところできないと思いますけれども（赤坂憲雄、二〇一三年）少々長くなってしまったが引用させていただいた。

三浦が云うような「普遍的な何か」が懐かしさを引き起こしているというのは興味深い。本論考のテーマ性から鑑みても考察の余地はあるはずだ。ただ、この懐かしさは時代的な要素を含んでいることを忘れてはいけないだろう。いくら遠野物語の時代が故郷喪失の時代であったとはいえ、同物語のテキストが現代と同じ効力を持っていたとは速断できない。後の説では、柳田國男を始めとして、『遠野物語』を中心に置きつつ当時の動向を現象学的に探っていく。この考察がうまくいけば『遠野物語』の一効力を、ひいては「普遍的な何か」の尻尾を掴むことができるだろう。

第二節 柳田國男と遠野物語。「気分」、環境条件の創造。総括のための

予備考察。

『遠野物語』の懐かしさとは何なのか、その「普遍的な何か」を今回探っていくわけだが、『遠野物語』に関する論文も柳田に関する論文も多くともではないが参照しきれない。だが、彼の困惑を少しでも追いかけることはできる。本論考では『遠野物語』成立周辺的を絞って、彼の場合によっては取り巻く世情の軌跡の内から考察を進めていく。

まず、「気分」について。川野里子は「明治四十三年の遠野物語―奇妙な作者の誕生―」において、『遠野物語』の序文の抒情的な力強さに言及する。

「すべての書き物には時代の空気が移り香のように染み込んでおり、作者の心を捉えたものの痕跡が残っている」（川野里子、二〇一〇年）と川野は語る。『遠野物語』が成立した明治四十三年、文学的には自然

主義が隆盛したあとのことになる。自然主義文学に批判的だった柳田は、『遠野物語』の序文にて「一字一句をも加減せず感じたままに書きたり」と表明する。加え、自然主義文学における「私」の問題もこの遠野物語においては、看過される。普遍的な何かを学生たちが翻訳とはいえず、「文章」から看取したことを考慮するのなら、これらの指摘は無駄にはなるまい。これは再度総括において考察する。話を戻して、川野は、柳田は「気分」という一つの方法論を使って、序文を一部際立たせている、とそのように言う。彼女が指摘する文を引用する。

・天神の山には祭ありて獅子踊あり。茲にのみは軽く塵たち紅き物聊かひらめきて一村の緑に映じたり。

・笛の調子高く歌は低くして側にあれども聞き難し。日は傾きて風吹き酔ひて人呼ぶ者の声も淋しく女は笑ひ児は走れども猶旅愁を奈何ともする能わざりき。

・盃蘭盆に新しき仏ある家は紅白の旗を高く掲げて魂を招く風あり。峠の馬上に於いて東西を指点するに此旗十数所あり村人の永住の地を去らんとする者とかりそめに人入り込みたる旅人と又かの悠々たる霊山とを黄昏は徐に來りて包容し尽したり。

「以上は自分が遠野郷にて得たる印象なり」と柳田が言うように、これらの文には抒情的な雰囲気がある。川野はこれを「気分」によって創り出された創作といい、作爲的自覚的にこれらは書かれた、ともいう。この「気分」は柳田自身が言及している。「気分」とは「即ち、自分の氣をよく養つて、その上は唯だ、見た事、聞いた事、思ふ事、感じた事を、有りの儘にさへ書けばよいのである」この「気分」を桂園派の和歌から習得していた柳田は、『遠野物語』執筆においてこれを意識して意識的に活用していたのだろう。

この「気分」はおそらく「普遍的な何か」の一要素だ。ひとえに柳田の筆力がもたらすものだ。『遠野物語』は文学である、との指摘は刊行

間面積から考えれば自室と外界ではそもそも比較することが烏訃がましいかもしれないが、「安らぎの囲い込み」という概念が存在する以上触れない訳にはいかない。

さて、「活気」という語を提案したのは外界における古さにも対応するためである。というのも、〇〇は活気がある、といった表現がある。そのような場所は人の出入りが多くなり、多くの個人にとつての慣れの場となる。となれば、そこにおいては古さが覆い隠される可能性が出てくる。逆に活気のないところは、ひっそりとした雰囲気を持ち、打ち捨てられた雰囲気を持つところがある。そのようなところにおいては、古さが際立つ可能性がある。

「活気」概念は「安らぎの囲い込み」にも適応できるが、むしろ外界に向けられた概念である。私たちは自身の生活空間（安らぎの囲い込み）においてよりはむしろ、その外（安らぎの囲い込みの外）において「古さ」を多く確認する。それはその雰囲気に密に関わっていないことにより生じる一要素なのではないだろうか。

「古さ」とは「新しい現象学」的には、雰囲気とうまく付き合えなかったことにより生ずる狭さ、と定義づけることができる。

冒頭に掲げた「懐かしさ」と「古さ」は如何にして〜という課題だが、この節においては「古さ」の性格を際立たせることのみとさせてもらいたい。「活気」という概念を再度利用して、「懐かしさ」については三章で考察することとする。

懐古趣味については、簡潔ではあるが、「古さ」には有用性があるという点で狭さは見出されないということがいえるだろう。ただこの叙述だけではおそらく十分ではない。懐古趣味に関して多くを語れる機会があればそこで改めて分析する形としたい。

第二章 民俗学黎明期における郷愁、『遠野物語』を中心にして

第一節 遠野物語の懐かしさ

遠野物語も七年前に百周年を迎え、今や完全に古典となった。民俗学の始まりの書と一般的に言われてはいるがカテゴリー分けなど為されておらず、赤坂憲雄は「民俗学以前のカオスが詰まっている」と評している。そんな遠野物語であるが、現在において海外にも訳書が出ている。そんな中、『遠野学』¹²⁾のデイスカッション「今、『遠野物語』とは何か」にはこのようにある。こちらも赤坂憲雄であるが、「インドの大学で『遠野物語』を翻訳し学生たちに読ませているという話も聞きました。『遠野物語』が他言語に翻訳されて、そこから「懐かしさ」という言葉が出てきた。「不思議な話」という共感ではなく、「懐かしい」と感じる。誰に教えられたわけでもないのに感じる懐かしさ。とても気になるます」と語り、アラスカ大学フェアバンクス校のデイヴィット・ヘンリー准教授が自校の生徒の反応を話す。「アラスカ大学の学生が『遠野物語』を読んで感じる懐かしさは、共同幻想的な懐かしさと記憶の両方だと思えます。(中略)彼ら(ヴィレッジ出身の学生)は大学に来たことで故郷を失った。そういう意味では街で育った者とはちよつと違う共同幻想的な故郷を呼び起こすのかもしれない。赤坂は、「村の暮らしを体験したことのない学生たちも、きつと懐かしさを感じていると思います。自分が生まれ育った記憶だけでなく、日本人である我々の中に埋もれている時間的な記憶に触れる瞬間がどこかにあって、それが懐かしいと感じるんじゃないか。それがないと多分埋もれた記憶というものは成り立たない。そんなふうにも思うところもあるんですが」遠野文化研究センター顧問立正大学教授三浦佑之は、「埋め込まれた記憶」が浮き上がってくるというのは、頭の中ではそうかもしれないと思いつながら、一方でどう説明できるのか、よくわからないところがある。(中略)『遠野物語』の世界は日本のかといえ、決してそうではない。だからアラスカの学生が読んでも懐かしい。それが何なのかはわからないけれど、やっ

層事実的でもある。

この「活気」の特徴は、主観的時間及び状況に依存して滞留し、または霧消する。場所や物という契機（詰まるところ霧囲気）が要求される。霧囲気に「活気」が存在しない場合、または希薄な場合、それは「古さ」という形で押し迫ってくる。「活気」が滞留している場合、過去は基本的に襲ってはこない。以上が「活気」の簡単な素描である。細部を見ていこう。

この「活気」において重要なのは一霧囲気との邂逅である。その有無でまず、「活気」の有無が決まる。無ければ、「古さ」の可能性は存する。まず、云わば一霧囲気との馴れ合いによって、「活気」は生まれる。例えば、自身が住む自宅、自室のようなプライベートな空間においては、シユミツツによれば「安らぎの囲い込み」と呼ばれる概念の霧囲気がある。これは、自身の身体が弛緩しくつろげる空間である。このような空間には「活気」がある。「活気」がある空間においては、身体は身体的揺動を受けるにしろ、そこには慣れが存在する。

例を挙げれば、自室で茶を飲みながらテレビでも見る、というようなことを行うとき、お湯のポットやテレビの場所は慣れに先取りされており、受け取る霧囲気は以前のもと同じか殆ど同じ（またはそれと意識しない）である。このような場合、「活気」は滞留している。「新しい現象学」において、身体的な狭さが自身を襲うときに、自身は自身として曝け出され見出される。しかし、慣れの場において、つまりは「安らぎの囲い込み」の空間においてはむしろ自身は伸び広がり、見失われている。さて、仮に冒頭の通り「古さ」の意味合いが否定であるとするのならば、身体的には「古さ」は狭さとして現れてくるだろう。古くなっていて使えない、使い辛い、見辛い、開け辛い、食べられない……どうしようもなさを押し付けられるという事態に、自身が直面させられている（大きな狭さ、「お前だ！」と指摘され追い込まれるような、鋭い狭さ……ではおそろくないが）。懐古趣味については後述する。

話を戻そう。「古さ」が起り得る霧囲気の規定として「活気」を想定したが、この否定的意味合いが起り得る具体的な場面を考えてみよう。「活気」は滞留する。「活気」が滞留している間は少なくとも、古さは際立つことはない。先の例を取ろう。今日も使う、または今も使い続けているポットやテレビを古いと私たちは基本的には感じない。古いという場面が想定できるのなら、それは「活気」が無くなっているときだ（例えば家電量販店で最新のテレビを売っているのを見て、家のテレビは古い、と思うかもしれない。もしくは自室でそう感じるかもしれない）。

今も使い続けているものを（「活気」のあるもの）、古いと感じることは、身体的にはない。使い続けることは慣れを生み出す。それは「活気」を生み出し、客観的なレベルの古さを覆い隠す（他人から見れば例え古くても本人はそう感じてはいない、かもしれない）。使い続け「古くなってきたなあ」と感ずる場合それは「活気」が無くなった訳である。

この「活気」は別に自室ばかりに滞留するのではない。外でもそれは十分にあり得る。「古さ」の観点では、古い建物や古い車等がある以上「活気」の概念は援用できる。こちらでも事情は変わらず、「活気」の有無によって古くないか否かが決まってくる。ただ、基本的には外界は「安らぎの囲い込み」となり得る可能性が殆んど皆無な以上、霧囲気の慣れはそこまでうまくはいかない。慣れる可能性が高いのは、通学通勤の道や通い詰めている場所である。

身体的には言ってしまうと、外界は「安らぎの囲い込み」におけるような周囲への溶け込みが行えず、ある程度の緊張状態のなかを行き来することになる。身体的な狭まりが行われる行為の一つとして例えばシユミツツはまなざしを挙げている。まなざしには、微笑みからのまなざしや愛のまなざしといったような弛緩するまなざしもあるが、支配者のまなざし、非難のまなざし、疑いのまなざしも存在する。外界が他者と触れ合う場であることを想定するならば、まなざしが交錯する場でもある（それが自分の思い込みのまなざしであろうとも、身体は反応を示さずだろう）。であるならば、当然だが、緊張の場でもあること——つまり身体的に狭まる場でもあることが云える。

ここで、古さの身体的揺動は一種の狭さであることを思い出してみたい。狭さを経験する場が多い外界でこそ古さが多く立ち向かってくる、と言うのは早計であるかもしれないが、事実を含んではいる。物理的空

場所的要素は必要不可欠なものではない。テオが言うような「自分の心が平穩でいられるところ」というのは示唆的で、本質的なのはつまり身体的揺動なのである。懐かしさの身体的状態については後述するが、郷愁現象に先行するのは限定された場所的要素ではなくその場の雰囲気、それと身体の状態感だ。

たとえ移動を続けて生きている遊牧民であろうと、これは当てはめることができる。彼ら彼女らには明確な故郷が無い者は多いであろうが、先述したとおり、必要不可欠な要素ではない。時と場所、そして雰囲気合致すれば郷愁は否応なく現われる。

ただ、一つ断わっておきたいのは、あくまで必要不可欠な要素ではない、という前置きである。自身の故郷も言わずもがな郷愁の対象となり得る。ただ、ここでは場所にこだわるのは間違いであると、故郷というのはあくまでも先入観であると指摘しておきたかった。

ここにおいて、郷愁現象は雰囲気還元され、より広い視点にて捉えることが可能となった。しかし、問題になってくるのは「古さ」であろう。郷愁——つまり懐かしさは過去に対する視線でもあるが、古さも同様である。各個人によって例え同じ現象でも、懐かしいか、それとも古いかの判断が分かれることもある。そこで、この「懐かしさ」と「古さ」について、次節で考察していこう。いかなる土壤からこの二つの差異は現れてくるのだろうか？

第六節 「活気」について、「懐かしさ」の為に。「古さ」の側面から

「古さ」と「懐かしさ」は如何にして区別されるのだろうか。あるいは、「古さ」と「懐かしさ」は、如何にして混在するのだろうか。これには絶対的で客観的な判断を下すのは難しい。何故ならこれは個々人の感覚に任されるものであり、絶対的にこれが古いとは言い切ることができないからだ。何故ここで古さを引き合いに出さねばならないかといえば、懐かしさは古さの中にも現われ得るからである。となれば、懐かしさを解釈しなおすという企図の上で、古さについて触れない訳にはいかない。

「古さ」についていくらか触れておく必要があるだろう。まず、古さは否定的な意味合いを基本的に含んでいるといえる。というのも、それ

は有用性を無くしているからだ。ただ、これは全く無くしていることを意味しているわけではない。例えばすり減ってしまったから買い換えられた靴や、骨組みが脆くなった傘、買った方がいいが結局使わなかった食器……これらは使えない訳ではない。状況に依るにせよ、底が剥がれてしまった靴や、開かない傘、割れた食器は古くなったというよりむしろ「壊れた」であり、これらに有用性はまずない。

「古さ」は有用性が希薄なものの現象である。だが、これに価値を見いだすことができる領野が存在するのも確かである。一般的に懐古趣味といわれる領野がある。その手の蒐集家たちにとっては「古さ」には否定的な意味合いが存在しなくなる。アンティークやヴィンテージ品は、彼ら彼女らにとっては古いが良いものである。

しかし、これらの例はあくまでも例であって、重要事項では無い。そのような事実群は存在するかもしれないが、有用性の無さという観点のみで語れるものではない。古さという見方でも、底の抜けた靴を修理したり、開かない傘の僅かな隙間に有用性を見だし、雨の中を行くかもしれないし、割れた食器など瞬間接着剤の類でくっつければ問題ないと思う者もいるかもしれない。このような想定（壊れた、ではない。古い、かもしれない）はあくまでもありうるものであって、これを考慮に入らずに古さを語り切ることはできないだろう。それらの想定をも包括できる理論を構築する必要がある。「古さ」が生まれる土壤を「新しい現象学」的方法を使って暴き出し、懐かしさの再構築に役立てる。その為に、私は「活気」という概念（慣れ、という言い方でもいいかもしれない）を提起したいと思う。

立ち返るが、「古さ」も主観的な事実（現象）だ。万人が万人、これが古いといえる事態は存在しない。だが、その身体的揺動においては、看取されるものは似通っているはずだ。その構造を現象学的に取り出すことができれば、一歩先へ進むことができるだろう。

さて、「活気」であるが、これは主観的な規定であり、絶対的な規定ではない。換言すれば、この事態（今は取り敢えずこう呼称する。事態というよりもあくまでも規定）は数式のような正確性、絶対性はない。ただし、代替不可能な主観的事実を含んでおり、その限りにおいては—

光は湖面に反射して踊り、くろくろと静まりかえった山の景色から、風が吹き込んできて身体をなぶる。髪を揺らす。

その風には匂いがある。水と土と樹木の気配が、見えなくらい透明なカプセルに封じ込まれていて、それが風に混じって頬に当たってふと弾けるような、そんなかすかな匂いだ。

風が薫るということ、瀧はこの町で、初めて体験した。

予感がある。

これから先、自分は、懐かしいという概念を、この景色とワンセットで想起するだろう。

この景色は――。

どこかに還ってゆく、という概念を持たない瀧に、神が与えた。故郷なるもののイメージ像なのではあるまいか。

言葉としてはつきりとそう認識したわけではないが、そういったことを、瀧は感じていた（加納新太、二〇一六年）

都市と田舎、という構造は一筋縄ではいかないものであるにしろ、少なくとも作り手は、「どこか懐かしい」場所を作り出したということには変わりはない。瀧は糸守の出身ではないし、過去に一度も訪れたことはない。それなのにここで郷愁を覚えている。ただし、「ひよつとして、これが郷愁というやつなのだろうか」と自身で疑問を呈してもいる。瀧自身、郷愁を知識として知っていても、東京生まれ東京育ちなのだ。この疑問は正しい。「何故か」の郷愁とは自覚的な疑問を自身で持っている。次に、映画監督のテオ・アングロプロスの遺作、『エレニの帰郷』のDVD特典のインタビューを見てみよう。

記者――「故郷や家と呼ぶべきものは具体的な場所や建物などではなく、自分の心が平穏でいられるところ」という監督の言葉が印象に残りました。この映画でもエレニが帰る「故郷」というのは、具体的な場所ではないのだと納得し、実感したのですが、それはやはり監督がご自身の人生を通してたどり着いた結論であり、哲学だったのでしょうか？

ワイビー（テオの妻）――その質問はアンナが答えた方がいいんじゃないかしら？ 私は身内とはいえ彼が実際に頭で考えていたことまでは分かりませんし、あくまで本人から聞いたことを伝えることしか出来ませんが、心から安らげる場所――つまりは自分の「中心」を見つけられる場所こそが、その人にとっての故郷と彼が信じていたことは確かですね。テオ自身も彼の映画も決して悲観的ではなく、むしろ生きる希望や強さにあふれていると私は思っています。人は皆それぞれが一つの世界のような存在であり、その世界の中心を見出すことが創造につながるというのが彼の考えでした。（中略）彼はまた母国語という言葉が表す通り「言語そのものが故郷にもなり得る」とも言っていました。でもやはり基本は心安らげる場所。自分の中心を見つけられる場所が故郷といえるでしょう。この質問とその前の質問についてアンナからも答えてもらいましょう。

アンナ（テオの娘）――父の言葉を借りるとすれば自分がよそ者であるように感じない場所がその人にとっての故郷とも言えます。『エレニの帰郷』では一人の女性と男性二人が様々な国を歩きながらも心の居場所をどこにも見つけられないという悲劇が描かれます。歴史が織りなす様々な境界線に阻まれながら彼らは国から国へと国境を越えて旅を続けるわけですが、最後にはすべてに勝る愛の力でそうした境界を乗り越え夢に描いた「故郷」へと帰り着くのです。彼にとつての故郷とは愛する者同士三人が一緒に居られる場所であり、彼らの大いなる愛はいくつもの国境さえも引き裂くことの出来ないものなのです。ですからこの映画での故郷というのは、愛する人たちと一緒にいられる場所という意味も込められているように思います。先ほどおっしゃった通り具体的な場所ではなくユートピア（理想郷）のような概念に近いものですね。

一般的に郷愁は、故郷を捨てたり、就職で都会に出たり、何かの理由で引越したりなどと、故郷の喪失が必要であるとも思われている。喪失した故郷に馳せる思いこそ郷愁なのであるから。だがしかし、『君の名は』の例や『エレニの帰郷』の例のように、（故郷のような限定された）

れるが、向こうからやってくるものであり「逆行しえぬほど傾斜した形で今のへと入り込んでくる」（ヘルマン・シュミッツ、一九八六年）ものであるとされる。

これら分析されているのは勿論、純粹な過去と未来であり、シュミッツは「様相時間」と呼ぶ。そして、私たちが数字等で特定できるような次元の時間のことは「位置時間」と呼ばれる。

いずれにせよシュミッツによれば、私たちが体験しうる時間（＝様相時間）は不意な現在から把握することができる。それらは勿論身体的揺動により看取されるものであり、根源的な時間の源泉である。

以上、簡略的ではあるがシュミッツの時制の説明に筆を割かせていただいた。第二章の五節、想起の形態で詳述するが、確かに、現在から過去や未来が展開されなければ私たちは満足に身体を震わせることができない。郷愁が過去からやってくるとしても、受け止めるのは現在なのだ。

次節では故郷という場所的性格を、現象学的には先入観でしかあり得ない、として暴露する。

第五節 故郷という先入観

郷愁という現象には、一般的に「故郷」という「場所」的要素が不可欠だと思われている。そうでないならば、郷という字は意味を無くす。だが、敢えて言うのなら節題のとおり、故郷というのには先入観でしかない。

まずいくつかの誤解を解いておく必要がある。代表的なところで、この言説の根拠となり誤解の土壌となっているのは「どこか」懐かしい、という感情を覚えるときである。人々は「どこか」とか「何故か」という。これは今はさておき、沸き起こる感情に、人（＝身体）は正直である。泣くべき時、笑うべく時、怒るべく時——人は感情が意味するものを理解し、正しく泣き、笑い、怒る……この場所において、「何故か」は分からないが懐かしさを覚えるということは、郷愁にその人が浸っていることをともかく意味している。

郷愁には必ずしも、場所的要素（＝自身の故郷）が必要ではない。「何故か」という疑問が残るにせよ、郷愁に人は浸ることができる。代

表的なところで、一番近いところで、新海誠監督の『君の名は。』を採り上げてみてみよう。少々長いが、外伝小説『君の名は—Another Side Earthbound—』から引く。主人公瀧は故郷ではない場所で郷愁を覚えている。

「時間に追いつて立てられるように家を出た。学校までの道のりは、半ばまでは妹と一緒に迷ったので迷うことはなく、妹と別れてからも一本道だったので何の問題もなかった。

この糸守町という小さな町は、糸守湖を取り囲むようにできている。糸守湖は、山地の真中にぽっかりとくぼんだ、それほど大きくもない湖だ。深い山の奥に唐突に湖が現出する、という風景はなかなか幻想的である。湖は山地に取り囲まれた状態になっているので、湖の周辺はすべて斜面であり、民家や道路は、斜面をとどころ盛ったり削ったりして半ば無理やり作った水平地にできている。だから道路はおおむね環状線だし、行っても戻ってもだいたい同じ場所につく。

瀧は左方向の景色に目をやった。

道よりも低い斜面に植わった樹木がときれ、遠景が目に入ってきた。風に吹かれて小さく波打った糸守湖の水面に、朝の光が当たって、カットガラスみたいにキラキラしていた。

その向こうに、緑色の木々に全面を覆われた山の景色が、あちらはかすかに淡く、またあちらは深く濃く、というふうに、複雑な陰影を作っていた。

そんな山々の複雑な表情を視線でなでまわしていると、瀧の心の中に、感動に近いものがわき上がる。

ひよつとして、これが郷愁というやつなのだろうか。

生まれも育ちも東京二十三区、しかも山手線の内側で、地方の故郷というものを瀧は持たない。帰省とかいうものもしたことがない。

だから、里心がつくという感覚が、よくわからないのだが、何やらくすぐったい感じだ。

瀧はふと立ち止まって、その景色をじっと見据えた。視界を広くとり、全体像を、意識の中に焼き付けようとした。

「うつつとうしい曇りの天候は、影にこもった不機嫌な雰囲気や憂鬱な雰囲気とかわらうじて区別されるだけだし、嵐の前の落ち着かない蒸し暑さは、例えばゲーテが戦闘の経験をもとにして砲弾熱病として記述したような集団的な興奮や緊張した期待感のもつ掻き立てるような熱っぽい雰囲気に近いへん近いのである。自然のなかや天井が高いホールのなかのおごそかな静けさや和やかな静けさは、感情というかたちで人を強く捉えるような広がりや重さと濃密さを持った雰囲気である」（ヘルマン・シュミッツ、一九八六年）

俗的な言い回しになるかもしれないが、例えば悲しみや、展開が好転しない場面の時に、ドラマや映画、アニメーションではよく「雨」が降っている。これは何故だろう。おそらく身体的揺動とその天候の雰囲気と展開とを上手く繋げるためだ。私たちはどのような雰囲気かどのような身体的揺動をおこしうるか、ある程度は知っているのだ。

他には、主観性の問題についても少し述べておく必要がある。私たちは基本的に、客観的なデータこそ真に信用しうるものだというふうに確信しているが、では主観性には信用が無いのだろうか。シュミッツは主観的事実という言葉で、私たちが確かに感じる、逃れられない確かさについて言及している。これについて、シュミッツが好んで引用する文があるのだ、ここでも紹介しよう。（ヘルマン・シュミッツ、一九八六年）

「一人の芸術愛好家が詩人を訪ねたところ、あるアイデアを聞かされる。詩人にとって人間の本性を知ること何より大切で、それを死の恐怖の研究によって豊かなものにするため、人間一人窓から外に放り出そう、というのである。訪問者は身の毛がよだつ思いをしながらも、暢気にかまえてこの話に聞き入っている。しかしその計画の具体的説明を聞くうち、ある瞬間、外に放り出されるのは他ならぬ自分なのだ悟り、彼は恐怖のあまり真つ青になる」（ヘルマン・シュミッツ、一九八六年）

詩人はここでは客観的な事実を語っているが、芸術愛好家が放り投げ

られるのが自分だと確信したとき、彼のみにあてはまる逃れることの出来ない主観的な事態に陥ったのである。これは上述した身体的揺動が確かな手掛かりになることも示している。芸術愛好家は、身体的に狭さへと追い込まれたのである。

主観的事実はこのように、代替不可能性のものとして当人が経験する身体の状態のことである。この「生の経験」——身体感と感情、及び雰囲気分析することに、シュミッツの現象学はある。

郷愁現象とは近年は、一般的に風景からの看取が多い。風景も勿論雰囲気を持ち、それらが身体に何らかの影響を及ぼしていることは否めない。しかし、旧来の現象学的方法よりも、雰囲気や感情、身体を抛りどころにした（新しい現象学）ならば、活路が開けるだろう。郷愁を目前にした時の身体の状態を脚色なく描写できれば、錯綜しているような郷愁の実態を上手く整理することができるだろう。

次節では、簡潔であるが（新しい現象学）における時制を紹介する。

第四節 「新しい現象学」における時制について

私たちは一般的に、時間を過去・現在・未来という三つの契機からなると理解している。しかし、〈新しい現象学〉において、シュミッツが考える時間の契機は少々異なっている。郷愁が時間の問題にも踏み込む可能性がある以上、このシュミッツの時間論について説明しておくことは悪くは無い筈だ。本論考で有効活用できるかどうかは別としても。

まず、現在とはどこから浮かび上がってくるのか。私たちは現在が持続しないことを知っている（前の現在、後の現在という言い方はできるが、今の現在とは言えず、仮に言っても無限遡行する）。それは、シュミッツによれば私たちは何となく生きていくからだだとされる。私たちが普段生活している分では、現在というのは際立たない。それが際立つのは不意な状況で、例えば夜に眠っているときに不意に体がぐんと跳ね、とび起きるとき。このような時に経験される。

過去は「不意なものによって生じた裂け目のむこうにわかたれて、到達しえなくなってしまうもの」（ヘルマン・シュミッツ、一九八六年）であり、未来は来現という表現が為される。これも現在から展開さ

するのは、身体的揺動である。この身体的揺動とは、フツサルやハイデガーが殆んど触れることがなかった領域であり、身体 (Leib) の状態感のことを指す。広義的にはシュミッツは、身体の広さと狭さという形が身体の状態感で存在すると表明している。私たちの身体は情動によって、身体的に広さへ向かったり逆に狭さに追い込まれたりする。例えば、病気で高熱を出し、寝込んでいるときなどは身体は狭さへと追い込まれる。私は「私」以外の者ではないことがそこでは暴き出される。他には、誰かに叱責された時や緊張しながらステージに立つとき。逆に広さは、「私」が見出されない場面である。例えば思わぬ幸運に恵まれて天にも昇る気持ちになるとき、ちょうどいい温度の湯船に浸かってリラククスするとき、眠りに落ちる時、等々。(新しい現象学)の新しいさとはこのような身体的揺動に手がかりを求める点で新しく、そして説得力がある。シュミッツ自身の例を見てみよう。

「狭まりが優勢になるのは、例えば驚愕や不安、苦痛、緊張しながら注意力を集中している状態、胸苦しさや空腹、そして鬱陶しい気分の時である。広がり優勢になるのは、例えば心がのびのびする場合とか、心からリラククスしたときや、跳び上がるほどのうれしさ、無重力状態でふわふわしている気分、眠り込む時、日なたのまどろみ、官能的快楽や心地よい疲労の場合である」(ヘルマン・シュミッツ、一九八六年)

さらにシュミッツによると、この狭さと広さは基本的には同居し、どちらかが際立つという形態をしている。例に挙げられるのは呼吸で、息を吸うと、身体は「広がっていく」がその中で「押し込まれていくような狭さ」も同時に感じる。息を吐くときは、身体は「狭まっていく」が「内から広がっていく」のも同時に感じる。

リヒャルト・シュトラウスの交響詩「死と変容」を例にとってみてもいいかもしれない。病床の人の死に際をテーマに取られた作品だが、この人物は死を間際にしての苦痛を相手にして狭さを覚え、過去の栄光を思い出しつつそれに浸り広さへも向かう。その狭さと広さは何度も繰り返され、最後には天から迎えがやってきて、大きな広さへ向かっていく、

というような。

上述した狭さと広さは、フツサルのような「純粹意識」からの現象の看取といったような、わ・か・り・難・さ・は・無・い。私たちは生きていくうえでこの身体的揺動を経験せざるを得ないし、現に分かりやすいのである。一方、「意識」といった「内側」からが現象を確かに看取できるかといえば疑問が残る。

この内側の問題については、(新しい現象学)の内面投入論批判について説明を要すかもしれない。西洋の話にはなるが、デカルトによって世界が思惟と延長に分化されたことにより、感情は思惟という「内側」から発する現象というように解されて来た(シュミッツによればプラトンの時点で考えはあった)。内面投入論とは、「感情をはじめ感覚や思考や意志を、魂や意識といった名称で呼ばれる私秘的な内面世界の出来事と解し、外的世界と対置する考え方」である。シュミッツはこの投入論には批判的な立ち位置を取っている。詳しくみていこう。

この内側に押し込まれた感情諸々は、明らかに取りこぼしがあり、例えばそれは雰囲気求められる。「主体の内面に限定されない感情の雰囲気的広がり、決定的な意義をもっている。感情のこうした性格は、春の陽気や曇天の憂鬱さ、夏の早朝の爽快感、秋の夕暮れの寂寥感といった経験に典型的に表れる。この陽気さや憂鬱さ、爽快感や寂寥感というのは、はたして自分の内面状態なのだろうか、それとも周囲の状態なのだろうか」(梶谷真司、二〇〇二年)とシュミッツは考える。そして、「全体的・雰囲気的な感情は、それを経験している主体とその人に出会われる客体に分離しえず、両者のあいだの区別に先立ち、それを越えて」おり、「個々の主体や客体とくにつ与されることなく、そこにいるすべての人と対象を一気に包括する」(梶谷真司、二〇〇二年)とも考えている。シュミッツによれば「あらゆる感情は雰囲気的なものであり、場所的に未規定で位置や間隔をもたず、分割不可能で全体として一挙に広がる性格を持つ」ものであるとされる。シュミッツが、これを理解するための一つの助けとして、視覚から看取可能であるような感情としての雰囲気(そうでなくとも感情にたいへん近い)について触れているところがある。引用して、理解の助けとすることとしよう。

いる。これが一般的に理解されるような郷愁であろう。戻ろうとしても戻れない、という自分の確かな過去。

これら二つの郷愁の差異を現象学的方法によって構築しなおし明らかにするのが本論考の狙いだが、ここでは表層的な指摘だけにとどめる。

一度暫定的にまとめるが、一般的郷愁とは自分の過去を指し示す郷愁であり、「何故か」の郷愁とは、自分の過去を指し示さない郷愁である。次節以降では考察方法を示し、さらに郷愁現象の奥深くに踏み入っていかうと思う。

第二節 現象学とは何か

本論考の構成上、現象学の成立の歴史は或る程度割愛するが、現象学は学問の基礎づけとして大きな意味合いを果たす。自然科学等における理論は私たちが生きていくうえで欠かせず役に立つものであるが、純粹な私たちの世界はその理論の物差しで測れるわけではない。幾何学の公理等はそれ以上還元されず絶対とされているけども、確かに幾何学以前の世界はあり、その時代の人々は目算や何かの事物を使って計算を行っていた。このような前提が無視されて、数のみを扱うようになれば、人間的な性格はどんどん希薄になる。

現象学とは「事象そのものへ」向かう学問である。私たちが自然的態度（＝自然科学的な世界に耽溺すること）によって無視してきた諸前提を掘りかえし明らかにする。それらの諸前提があつてこそ私たちは自然的態度をとれているのだから、現象学的に考察することさえできれば、諸前提は明らかにし、自然科学等の基礎づけが可能となる。

現象学はこれらの諸前提を明らかにするために、「現象学的還元」という方法を取る。この現象学的還元は、現象学者によって方法に差異があるが、ここでは創始者のエトムント・フッサールの方法を紹介する。フッサールにおける現象とは志向性に存する。つまり、意識はつねに何ものかについての意識である。それに「現象学的還元」を施し、その現象の諸前提を発掘する。まず、現象に付随する予断をエポケー（括弧入れ）し、自身の意識をもエポケーする。自身の意識をエポケーすることにより現れる純粹意識を通して、予断をエポケーした現象を見ることで、

諸前提を明らかにする訳である。

正確には、純粹意識によって見つめた現象に任意の変更を行いつつも、猶変わらず残り続け差し迫ってくるものが本質であるとされる。

現象学とは、相対した現象を何の先入観も持たず素直に記述する学問である。

現象学とはつまり、現象の本質を暴き出す学問でもある。私は今回、郷愁を分析していかうとしている訳だが、この現象には多くの予断、先入観が付随しているように思える。それはどここの原風景、であったりどこどこに似ている、といったりしたものである。例えば、郷愁の本質はこの原風景がくと結論付けるのでは、割に合わないしそもそも現象学的ではないし、それは限定的な意味合いしか持たない。とどのつまり郷愁の現象学とはなり得ないのだ。

ただ、ここまで紹介してきたが、今回用いるのは〈新しい現象学〉の方法である。フッサールの方法を使うつもりは無い。ただ、現象学とはどういうものなのかということはこの節で大まかでもいいから説明しておく必要があつた。次節にて、〈新しい現象学〉の思想や方法を詳述し、今後へ繋げていくこととする。

第三節 〈新しい現象学〉について

本論考では〈新しい現象学〉の方法を用いて、郷愁現象を考察する。では、この〈新しい現象学〉とは何か。誰の思想なのか、現象学としてどこが新しいのか、それらを述べた後、どのようにして現象を知るのかを紹介しよう。なお、〈新しい現象学〉の術語やそれに付随する概念は数多くあるが、必要最低限の紹介と今回用いる方法等の紹介にとどめることとする。

〈新しい現象学〉とは、ドイツの哲学者ヘルマン・シュミッツ（1928～）が考案した現象学の新しい領域である。彼はこの方法とそれによる考察を、『哲学体系』五巻十冊で一九六四年から一九八〇年にかけて展開した。〈新しい現象学〉が現象（＝誰かにとつてのある時間における事態であり、その人がどれほど想定を変更し吟味にかけても、事実であることを誠実には否定できないような事態）に接近するために頼りに

の深淵を見つめ、内省が中心になる映画をいつも作り上げてきた。寡作の人である彼は、ノスタルジアに捕らわれた人でもあった。そんな人物が郷愁をテーマに作り上げた映画がある。それならばそれを参考にしない訳にはいかないし、学ぶところが必ず存するはずだ。この章には加藤幹郎の考えを一部援用しつつ、郷愁観に迫っていく。

そしてそれまでの理論や考察を踏まえ、結論を下す。この章にて、郷愁現象がこれまでとは違う新たな顔を見せてくれることだろう。少なくとも、今後の方途を明るくしてくれるはずだ。

第一章 郷愁現象の素描、及び現象学的方法——「新しい現象学」の方法について

第二節 郷愁現象の一般的性格、素描

郷愁とは何か。郷愁とは懐かしさの一性格であり、主に場所が重視される感情である。故郷から都会に働きに出た者が、いつしか故郷の日々を思い出し、そこへと帰りたくなる。そんな感情、懐かしさ。だが、この懐かしさについて、少々錯綜した事情がある。序章でも述べたような、「何故か」の郷愁である。一般的郷愁とは、自分の過去を指し示してそこへ帰りたいと思うものである。しかし、この「何故か」の郷愁は、どういう訳か自分の過去を指し示すことができない。自分の過去ではない？からこそ「何故か」懐かしいと感じてしまう訳だ。その中でも、例えば折口信夫は『甍が国へ・常世へ 異郷意識の起伏』にて間歇遺伝として郷愁を経験していたりする。

「十年前、熊野に旅して光り充つ真昼の海に突き出た大王个崎の尺端に立つた時、遙かな波路の果に、わが魂のふるさとのある様な気がしてならなかつた。此をはかない詩人氣どりの感傷と卑下する気には、今以てなれない。此れは是、嘗ては祖々の胸を煽り立てた懐郷心（のすたるぢい）の間歇遺伝（あたみずむ）として現れたものではなからうか」

自身の過去を特定できず、「わが魂のふるさと」を折口はそこに見ている。一般的郷愁とは性格が違うのが見て取れるだろう。他にも例を挙げよう。次は山田正紀の『ミステリ・オペラ 宿命城殺人事件』からの一節である。

「そのとき機関車に取り付けられた警鐘の、カアン、カアン、といふ音が聞えてきた。そして列車が四平街駅を出る。窓の外を夕陽の赤い光がゆつくり移動する。次第にその光が速度を増して後方に奔つていった。満州では列車の着発車のときに運転士が紐を引いて警鐘を鳴らす。その警鐘の響きは不思議に乗客達に郷愁めいた思いを誘ふやうだ」（山田正紀、二〇〇一）

ここは「郷愁めいた思い」というところがミソだが、描かれているのは自分の過去ではないことを踏まえておく必要がある。加え、「窓の外を夕陽の赤い光がゆつくり移動する」というところから、時間帯は夕暮れであることも考慮しなければならぬ。夕暮れの雰囲気とは郷愁を生み出しうるからである。次いで、エラリー・クイーン『災厄の町』の一節を紹介しよう。

「三十一日は狂乱の一日だった。《丘》の家々は一日中だれが鳴らしたともわからないドアのベルで悩まされた。舗道には色のチョークで恐ろしい記号が書かれた。夕方になると、いろいろの衣裳をつけた奇怪な小鬼たちが、顔に絵具を塗り両腕を振りまわしながら町中をとびまわった。ほうほうの家の姉たちはいろいろのコンパクトや口紅がなくなっているのを知っておこり、その晩多くの小鬼たちが叩かれてピリピリ痛む尻をかかえてベッドにはいった。とにかくなからなまで陽気で郷愁をさそった。夕食前に近所を散歩したクイーン氏は、もう一度子供にかえて、十月三十一日のハロウィーンのわるいいいたずらをやってみたくなつた」（エラリー・クイーン、二〇〇七）

クイーン氏が感じている郷愁は、自分の過去のあの時、を指し示して

そ「何故か」というのだ。そのように言えれば問題は解決する。私は「何故か」郷愁に浸っているが、それは実は思いつきで過去にその原因があったのだ……それでいいのだろうか？

蓋然性はある。だが、その「何故か」を自身の深部の原因に押し込めるのでは、「何故か」の郷愁に直面して得た事実性を救うことはできない。その「何故か」を思い出すことができさえすれば、「何故か」の郷愁を救うことができるのか。為されたことは為された。過去の失態を現在や未来の栄光で取り戻すことはできても、過去の失態そのものは消えない。「何故か」は「何故か」のまま、その事実性はいずれにせよ残り続ける。それを真の意味で救おうというのが今回の論文の主旨の一つであり、辿り着くべき目標の一つだ。それが為された時、郷愁の意味が再構築されるだろう。そこで初めて、私たちの時代に見合った溜飲が下がる様な意味も出てくるはずだ。

ハイデガーの言葉を借りるのであれば、「郷愁一般」へと辿り着くことが大目標となる。郷愁とは何か。「何故か」の郷愁と、自身の確定的な過去を孕んだ通常の郷愁が混在する郷愁……今や、郷愁の意味合いは希薄になりつつある。郷愁現象の見直しがそもそも必要だ。その見直しを含めた郷愁の再構築方法として、本論考では、現象学的方法を用いることとする。

現象学とは、現象に関する学だ。迫ってくる現象を何も虚飾せず、そのままの通りに受け止め、記述する。つまり、ありのままの現象を提示させる方法でもある。この現象学的方法を用いれば、郷愁が孕む混乱を整理し記述し、再構築することができるであろう。事実性を救うことができるのはこの方法だと、私は信じる。しかし、当然ながら尋常な道程ではないだろう。

そこで、本論考では順序をきちんと追い、道筋を確保し、考察を進めていこうと思う。まずは第一章において、郷愁現象の基本的性格を見直しつつ、これを素描する。次に、現象学とは何か、その説明に筆を割くこととする。付記しておくのならば、今回用いる現象学的方法は、エトムント・フッサールに代表される初期のものでも、マルティン・ハイデガーに代表される実存的な方法でもない。ヘルマン・シュミッツが考案

した〈新しい現象学〉の方法である。この〈新しい現象学〉及びその方法については、一章にて詳述する。及び、郷愁は感情の問題であることとを考慮し、〈新しい現象学〉における雰囲気・感情概念の根本を為す、内面投入論に関するにも筆を割こうと思う。

そもそも何故〈新しい現象学〉の方法でないといけないのかであるが、この方法は従来の現象学とは違い、感情や身体を分析するのに適しているからである。例えば、ハイデガーによる感情の分析は情態性として説明されたりする。感情は世界内存在としての「私」を暴き立てる、と。しかし、彼にとつての重要感情は不安であり、私の分析にはそぐわない。加え、感情に襲われた時の「私」の身体の状態感についてハイデガーは多くを語ってはいない。存在論としては格別の論ではあるが感情分析についてはそうとういえないのである。フッサールについてはまた述べるが、彼の方法はあくまでも理論的な様相を呈しており、適用しにくい。事実シュミッツは彼の現象学的方法を思考実験であると評している。このような従来の現象学の扱いにくさから、または現象学的方法の新しさの面からシュミッツの方法を使おうというわけである。

さて、現象学的方法を提示し終えたあとは、郷愁の時間の問題に取り組み。過去・現在・未来……私たちが熟知する時制を現象学的に理解しつつ、郷愁の時間性について一石を投じてみようと思う。そののちは、「古さ」と「懐かしさ」の峻別を行うこととする。どちらも過去に対する視線ではあるが、本質的に違いがある。私にはこの峻別が行われなければ、「郷愁一般」への道は危ういものになるかもしれないとの危惧感がある、それを解消するため、節を設けることとした。

さて第二章は、現実的な場に舞台を移し、柳田國男や佐々木喜善、さらには水野葉舟といった民俗学の大成に寄与した人物の軌跡に目を移しつつ、『遠野物語』を中心に考察する。現代においての『遠野物語』を取り巻く一種奇怪な状況を整理しなおし、問題個所を浮き彫りにする。それが出来たなら郷愁問題に関する一助の理論が立ち上がってくるに違いない。

第三章には、アンドレイ・タルコフスキー監督作品『ノスタルジア』を例に取り、描かれた郷愁を私なりに解釈してみようと思う。彼は人間

郷愁の現象学的研究

阿部 卓弥

(堀田 穰ゼミ)

郷愁の現象学的研究 目次

序章

第一章 郷愁現象の素描、及び現象学的方法——「新しい現象学」の方

法について

第一節 郷愁現象の一般的性格、素描

第二節 現象学とは何か

第三節 「新しい現象学」について

第四節 「新しい現象学」における時間の概念について

第五節 故郷という先入観

第六節 「活気」について、「懐かしさ」の為に。「古さ」の側面から

第二章 民俗学黎明期における郷愁、遠野物語を中心にして

第一節 「遠野物語」の懐かしさについて

第二節 柳田國男と遠野物語。「気分」、環境条件の創造。総括のため

の予備考察

第三節 佐々木喜善の場合——遠野物語の原景、柳田との文学的關係——

第四節 水野葉舟の場合

第五節 想起の形態

第三章 郷愁の現象学

第一節 ジャンケレヴィッチによる反対感情両立

第二節 「活気」について、「懐かしさ」の為に

第三節 アンドレイ・タルコフスキー『ノスタルジア』最後の郷愁について

第四節 ここから、かなたから

終章

序章

郷愁とは何か。これに答えることは容易い。故郷に対する懐かしさとか、憧憬だと答えることができるだろう。だが、果たしてこれだけでこの現象の全てを説明できているのだろうか。近年、郷愁現象に歪みが生じてきている。この表現方法は危険だ。郷愁現象の再定義を少なくともこの論文で模索していこうというのに、歪みと一概に言えるものではない。ともかく、郷愁現象には近年、「何故か」という疑問が投げかけられていることを念頭に置いておく必要がある。

この「何故か」は、主に次のような表現で用いられる。「何故か郷愁を覚える」、「何故か懐かしく感じる」、「どこか懐かしい雰囲気」等だ。この何故か、は何故なのか。「懐かしい」という現象（感情）は、基本的には自身の過去の思い出を何らかの要因により、その身に受けることによって発現する。このことは基本的事項であり誰もが首肯できるものだろう。だが「何故か」懐かしい事態があるという。何故か？

このことに答えることも簡単だ（だが、指摘できるだけだ）。自分に身の覚えがないからだ。過去に行った場所や出来事を忘れているからこ