都市文化研究　4号　56 - 72頁，2004年
Studies in Urban Cultures

「風景」と「景観」の理論的検討と中上健次の「路地」解釈の一試論

若　松　　司

要　旨

日本の人文地理学において landscape や Landschaft は「景観」とするのが定訳である。しかし社会一般に目を向けると，これらのもう一つの訳語としての「風景」が絵画や文学のような芸術の領域に限定されることなく広く流通している。このように「風景」なる言葉が広く社会に流通しているのは，その言葉がもつ豊かな意味やその曖昧さゆえであろう。

日本においても，近年「景観」の語に代えて「風景」という言葉を用いた研究者がいた。彼らは，人文主義地理学や「新しい文化地理学」の影響の下で，人間と場所の間主観的な関係を探究しようとしている。その際，彼らは，「景観」と「風景」を客観性と主観性の二項対立として認識している。しかし「風景」は主観的な「景観」というほどの意味にしか使われておらず，したがって「風景」は術語として使われていないといえる。本稿は，ジンメル，G.の「風景の哲学（Philosophie der Landschaft）」を参照して，「風景」がなぜ主観的な意味を持っているのかについての考察を通じて，「風景」という語を定義しようとするものである。

また本稿は，日本の著名な小説家である中上健次の作品を取り上げて，彼の小説の空間性についても探究し，「風景」概念の妥当性を検証する。しかしながら，文学の扱い方には注意を要しなければならない。Brosseau，M.は，両者を混同しない地理学と文学との対話を提案している。彼の視角を部分的に受け入れて，本稿は，新しく定義された「風景」概念の観点から，中上健次の小説のなかでも主に，「路地」としてのテクストを表象している『千年の愉楽』を探究する。この視角を適用することによって，ある場面における出来事と，それを取り巻く風景の美しさとを切り離すことができないことが理解される。

キーワード：風景，景観，生，ジンメル.G.，中上健次

Ⅰ　はじめに

landscape や Landschaft の日本語訳には「景観」と「風景」の二語がある。人文地理学においては前者を定訳としてきたが，しかし社会一般に目を向けると，「風景」という言葉が芸術の領域に限定されることなく広く流通しているのがわかる。おそらくは，この言葉の多様な意味や曖昧さがさまざまな文脈で使いやすいのであろう。斯学においても，landscape の訳語にあえて「風景」という言葉を用いようとする傾向がみられた。場所や空間に対する人間の主観的な関係を扱いうる哲学的基盤が，学問領域内に整えられつつあったためである。これらの研究（たとえば阿部(1996)や千田(1998)）は，景観と風景をそれぞれ客観―主観の軸の両極に位置

づけ，さまざまな事象をこの軸上に並べて理解しようとする。操作概念としてはある程度有用であるが，「風景」の主観性の内実を，説明を必要としない所与のものとしているので，その効果はかなりの程度軽減されてしまう。さらに「風景」の主観性は，イメージの問題と混同されることとなり，そのために議論が充分に展開されていない。結局のところ「風景」は，主観的な景観という意味でしか用いられていないのである。ここで要求されるのは，「風景」という言葉が含意する主観性や曖昧さが何に因っているのかを説明することである。

他方において，あらゆる認識や観念が歴史的社会的に構築されたものであることを前提に，「景観」という地理学的概念が含意する客観性を疑問視する立場（荒山ら(1998)）がある。この立場は，あるがままの諸事物の見えに隠蔽された構築性やイデオロギー性の暴露と批判を目的とし，「風景」を，特定の価値やイデオロギーによって構築された景観の意味で用いる。さらにこの立場は，客観性の対立項である主観性の自明性をも疑問視し，その構築性を明らかにしようとする。こうした主張が示すように，主体の主観性はたしかに，私たちが常識的に考えるよりもはるかに社会的に構築されている。しかし，それですべてが言い尽くされるのだろうか。本当に，私たちのありありとした生が掴まれているのだろうか。ここでも同じく，しかし別の形をとって「風景」の主観性の検討が必要とされている。

以上のことを踏まえ，本稿は，「風景」を地理学的概念として定義することを通じて，斯学における主観性の問題の再検討を目的とする。その際，ジンメル，G.の「風景の哲学（Philosophie der Landschaft）」を参照する。このエッセイの中核には，主観性は社会的なものに還元されえない何かを孕んでいるという認識が据えられているからである。この認識に基づいて，ジンメルは，風景における主観性がその体験を成立させる重要な契機と捉え，この契機こそが風景に生気を吹き込んでいると主張している。しかし，このことを説く彼の行論は複雑なので，より詳細な検討が要求される。ゆえに本稿は，「風景の哲学」を下支えする，彼に特有の生の哲学にまでさかのぼって検討することにする。

続いて本稿は，この定義され直した風景概念を用いて，中上健次の小説の事例研究を試みる。中上は自身の故郷を「路地」と呼んで多くの作品の舞台に設え，これらの作品群を「紀州サーガ」と称している。したがって文学的なトポスの構築に意識的な作家であったといえよう。また読者の側にも，中上が構築したこのトポスの力に魅了されて彼の故郷を訪れる者が少なくない。こうした読者層の存在は，彼の試みがある程度成功していることを示唆している。以上のことから，彼の作品舞台を風景として捉え，それに分析や解釈を加えていくことは，本稿が提起する概念の妥当性をはかる試金石になるだろう。

Ⅱ　先行研究のレヴュー

(1)　人文主義地理学と「新しい文化地理学」

まず人文地理学において landscape[1)]がどのように論じられてきたのかを概観する。本節では英米の動向を，次節では日本における「風景」の研究動向を取り上げる。

landscape は主に英米の文化地理学の中心的な概念であったが，1960年代後半に人文主義地理学が，そして70年代後半に「新しい文化地理学」が台頭してくると，その概念の改変が試みられるようになった。人文主義地理学とは，空間と構造の抽象的な研究に人文地理学を還元してしまう実証主義的な空間科学への異議申し立てとして生じた，理論的なパースペクティヴである。その代表的な論者の一人であるレルフ，E.は，現象学者メルロ=ポンティ，M.の議論に依拠しつつ，「認識がいつもそれについて語っているあの認識以前の世界」（レルフ1991: 10）についての考察が，地理学の古くて新しい領域を開拓するだろうと述べる。そして，このような科学的地理学には把握できない，生きられた世界，直接経験の現象としての場所，「森とか草原とか川とかがどういうものであるかをわれわれにはじめて教えてくれた具体的な風景」（レルフ1991: 10）を探求するには，現象学という方法の導入が不可欠である，という。

現象学の方法を導入するレルフの意図と，それによって明らかにしようとする対象は非常に興味深いが，方法の事例への適用については問題があった。現象学的還元によって人間と環境との本質的な関係を明らかにすると，レルフはそれを真正なもの（authenticity）とみなし，それ以外のものを非本来的なものとして非難する姿勢を示している。「新しい文化地理学」の研究者たちには，こうした態度が，前近代的で真正な人間と環境の関係とそれを脅かす近代化の波といった紋切り型の物語を再生産しているように映り，特定の価値観やテーマを特別視しているにすぎない，とレルフを批判したのである（Cosgrove and Jackson (1987))[2]。

「新しい文化地理学」の研究者たちは，人文主義地理学を批判的に乗り越えていくために，自らの関心や研究領域に合わせてさまざまな landscape 概念を構築していくが，そこには次の二つの系譜が認められる（Duncan (1995)）。第一のものは芸術の系譜と呼ばれる。ここに連なる研究者である Cosgrove, D.や Daniels, S.らは，オランダやイギリスの富裕な土地所有者が，まるで風景画のように自身の土地や建物をデザインするために landscape の設計者を雇い，そして画家にその眺めを描かせた事実を明らかにする。彼らはこうした研究を踏まえて，landscape を way of seeing（ものの見方）と定義する。landscape は，一方で画家特有のピクチャレスクな眺めを作り出す「ものの見方」であり，他方で階級的地位を維持するというエリートの政治的企図を伴った表象の一手段でもある。

第二に社会科学の系譜がある。この系譜は基本的に landscape を文化的自然的環境の一区画，つまり外在する物質と定義する。しかし近年になって，さまざまな階級的政治的価値のコード化への関心が高まり，landscape は，社会秩序を伝達し再生産しあるいはそれに対する異議を申し立てるのに用いられる，文化的に創出された意味の体系をも意味するようになる。Duncan, J.の‘landscape as text’という概念はこの系譜に連なるものである。

これらの系譜の landscape 概念は共に,人文主義地理学を含む文化地理学に暗示されてきたイデオロギーを相対化・脱構築することを目的として，歴史的・社会的・政治的過程を追加されたものである。こうした方向に概念を精錬されていくことは妥当であるが，レルフの当初の意図とその対象もまた，人文地理学にとって魅力的であり続けている。しかし,これらの landscape 研究は，科学的には把握できない生きられた世界，すなわち風景の主観性への洞察を展開させていない。本稿は次章以下でこの方向において論旨を展開していく。

(2)　日本の文化地理学

日本の人文地理学における「風景」の位置づけをみるに先立って，景観の多様な意味に注目し，とりわけその主観的な意味を検討している山野正彦の研究をみておきたい。山野は，一連の研究において（山野(1989, 1990, 1995)），子供や「未開人」，芸術家などの地理学の部外者に特有な景観認識の仕方を「景観の相貌的把握」とよぶ。この認識は「もともと人間の思考様式の一つである，相貌的見方に由来するものであり，この見方は，主客の未分化な，空間と実体とが区別されない，全体的な思考様式である」（山野 1990: 70）と説明され，科学的な手法によらない彼らの景観把握を重要視する。というのも，もともと多様な意味をもっていた Landschaft 概念の成立の起源には, 芸術家による風景画作成のための空間把握も含まれているからである。芸術による空間認識との関連性を指摘する，先駆的な研究といえよう。

しかし，本稿は次の二点で山野の研究とは異なる視座を導入している。第一に，山野は「景観」に多様な意味を認めるが，本稿はその多様な意味を「景観」と「風景」に区別するほうが有用であることを提起している。第二に，山野が芸術家の思考様式を全体の把握と理解するのに対し，後述するように本稿は，全体や構造では把握できない生を，芸術（家）は感受し表現していると理解する立場を採っている。

「風景」を概念として用いようとした研究はいくつか存在するが，同年に出版された千田（1998）と荒山ら（1998）はともに代表的な研究といえよう[3]。前者に所収の「序――景観と風景」において千田稔は, もともと多義性をもっ

ていたドイツ地理学の Landschaft 概念が曖昧であると忌避され，眼に映ずる地物といった意味に限定されていく過程を辿り，「景観」と訳されたこの概念が日本でも同じように顧みられなくなったことを批判する。しかし千田は，「景観の複合性というのは科学的な叙述よりも文学的に語らねばならない，イメージの世界なのだ」（千田1998：6-7）と主張する。

千田にとって，1960年代後半から台頭してきた人文主義地理学は，それぞれの立場にある人にとっての場所の意味を問うものであり，「ここでいう『風景』の視座のことにほかならない」（千田 1998: 10）ものだった。それは元来の「景観」の多義性を回復する動きにほかならず，千田は「言葉の本来の意味へ回帰する野生化の動き」と評価する。この後，千田は風景という言葉が語られる多様な場面を列挙しているが，しかし「風景」を概念として定義していないので，「風景」の視座が詳らかでない。

1970年代以降の Cosgrove や Daniels らの研究成果を踏まえた荒山ら（1998）もまた，「景観」ではなくあえて「風景」を概念として提起している。しかしその概念には「空間」と「場所」を橋渡しするための補助的な役割しか与えられていない。すなわち，「本書において，『景観』ではなく『風景』という語を用いる理由は，『景観』が本来表象にすぎないことを確認するためであり，また素朴実在論的な理解に対するある種の異化効果を意図しているからである」（荒山ら1998：5-6）とあるように，「風景」とは，「景観」のもう一つの側面を示差的に提示するための概念なのである。こうした意図に基づく「景観」と「風景」の区別は，戦略的ではあっても理論的であるとは言えず，したがって風景概念の理論的位置づけが試みられることもない。

この二つの編著は分析の焦点に大きなちがいはあるが，ともに景観の忘れられていた部分に注目するために「風景」という言葉を使うのみであって，これらを理論的・概念的に区別していない点で共通している。ところが倫理学から風景にアプローチする木岡伸夫は，次のように「風景」と「景観」の語意のちがいを敏感に察知している。

> 風景を論じることの難しさは，その経験が何か見えないものにかかわるところから来ている。（中略）見えるものと見えないものに相わたって成立するのが風景であるとすれば，風景を論じることと景観を論じることのあいだには，おのずから区別がなければならない。（木岡2002： 37）

さらに木岡はこの文章に注を付し，そこで「landscape，paysage，Landschaft といったヨーロッパ言語の語彙では，日本語の『風景』と『景観』に対応する意味の区分が存在しない」（木岡2002： 54）としている。たしかに「景観」と「風景」の言葉をめぐる問題は，漢字を有す国に特有のものであろう。しかしわれわれがこの二語の問題を経由して抱え込むことになってしまった問題は，海外の landscape 研究も共有していることと思われる[4]。「景観」と「風景」の二語をもつということは，むしろそうした問題を理論的・概念的に整理する利点があることを意味するのではないだろうか。

本稿では非常に類似した意味をもつ三つの言葉，景色・景観・風景を用いているので，ここで簡単に使い分けを規定しておく。まず「景色」とは私たちの日常生活を取り巻いている環境の見えを意味している。このような意味はすでに「景観」概念に含まれているが，本稿で「景色」という言葉を用いる場合，この環境の見えを，概念的にではなく記述的･描写的に捉えている。同じ対象を学術的な意味において捉える場合は「景観」や「風景」を使うことにする。この二つの言葉の区別は，本稿の論旨展開において明らかにされるのでここでは言及しない。

Ⅲ　風景概念の検討

(1)　『生の哲学』

前章で見てきたように，人文地理学における landscape 研究は，レルフがメルロ=ポンティを参照しつつ示唆していた研究の方向性を継承することはなかった。本章ではその示唆された方向性をジンメルの「風景の哲学」に依拠して展開していくが，論の要点を捉え損ねないために，

生に関する彼の独特な思想を概観しておきたい[5]。

一般的な理解では，人間のありありとした生き方の本質とされる生は，固定されたもの（言語・形式・構造など）の対立項をなす流動的なものとされる（丸山(1998)）。ジンメルにとっても，生とはなによりも絶えず自己を超越していく流れを意味している。しかし彼は，この流れを固定されたものとの対比において捉えるのではなく，こうした流れがその本質のゆえに，おのれとは異なる固定されたもの（形式）を必要とすると考えた。そのため彼は，このあい対する二つの契機が関連しあうプロセスを繰り返し述べている。前者を二元論的思考とするならば，彼のそれは一元論的とも三元論的とも言いうるものである。このような生を論じるときに，ジンメルはとりわけ芸術（形式）を念頭においていた。ゆえに，ここで彼の芸術（形式）の捉え方を見ておくことは，彼の独特な生の哲学を理解するための手引きになる。

ジンメルによると，芸術（家）は「見ること」の形式を徹底化して，対象を日常生活における実際的な目的や意味からも切り離し，それ自体で自立したものとして存立させようとする。その意味で，作品は生の流れからもっとも疎遠な形式である。しかしながら，芸術作品は生の流れから孤立した形式において同時に，再びそれへの溢流が湛えられるようになる。つまり，芸術形式の目的は，ひとつの造形でありながら生の溢流に対して開かれている作品を創造することなのである。このことを念頭に置きつつジンメルの生の哲学を要約すると，以下のようになる。

おのれ自身を超越する流れとしての生は，それ自体では目的や方向性をもたない流れである。しかし目的ももたず方向も定まらないとなれば，生はおのれを確立することができず，したがって超越することもままならない。そこで，生はおのれの本質にしたがっておのれとは異なる固定したもの，すなわち形式をつくりだす。この形式は特定の目的をその中心に設らえ，混沌とした生を秩序立てる。そして目的に適うもの／適わないものとして生の諸内容を峻別し，前者を手段とみなして限界づけるのである。さらに形式は自らの目的を理想化・純粋化していこうとするから，本来の生のありように反目・対立するようになってしまう(生の自己疎外)。しかしながら，生の本質は自己を超越することなので，やがてこうした形式から溢れ出すことになってしまう。

ジンメルの思想が独特なのは，生の自己疎外の産物である形式をも，生の一契機とみなしている点である。彼はこうした契機を＜生より以上のもの Mehr-als-Leben＞と称している。これに対して，その本質にしたがって形式を創出し自らをその内容とした生の契機は，＜より以上の生 Mehr-Leben＞と呼ばれる。またこの契機は，自己超越する流れとしての絶対的な生との対照において，「相対的な生」とも呼ばれる。

対立する二項の弁証法的な相互作用を説く二元論では二項の循環が説かれるだけで，この循環が突破される契機を正確に見定めることができない。しかし後述するように，こうした循環を突破する契機を捉えなければ，風景の諸相の理解を深めることはできない。また自己超越する絶対的な生を重視する一元論的な思考にしても，このような契機を十分に捉えることができないと考えられる。したがって本稿ではジンメルの生の哲学を，上記の三つの契機からなる三元論的な思考として捉えたい。ジンメルもまた生を三元論的に把握することを許容する見解を示している。

> …生の根本本質とはまさしく，それ自身において統一体をなすあの機能なのである。それをわたしは,とにかく象徴的かつ不完全にではあるが，生がおのれ自身を超越することと名づけておいた。その機能は，やがて感情，運命，概念性によって連続的な生の流れと個性的にまとまった形式との二元論に分裂せしめられる当のものを，そのまま一つの生として活動させるのである。ところがこの二元論の一方をまず端的に生と呼び，他方を個性的に形づくられたもの，しかも前者への単純な対立と呼ぼうとするならば，さらに進んで，生の絶対的な概念というものを獲得する必要がある。この概念は，まだ対立物からおのれを際立たせている前述の生の概念を，それゆえにまた相対的でしかないものとして，おのれのもとに

包括するのである。（ジンメル 1977: 32）[6)]

(2) 風景の諸相

私たちの日常生活はつねにさまざまな事物に取り巻かれており，しばしば何らかの理由でそれらの事物にまなざしを向け働きかける。しかしそうした日常生活のさまざまな見え，すなわち景色はただそれだけで風景になるのではない。景色が風景になるには特定の事物や理由に囚われることなく，そうした景色と人間主体の間で新しい全体，統一的なものが成立していなくてはならない。

ジンメルが「風景の哲学」において風景をこのように捉えるのは，彼がこの経験を，芸術（形式）に則って理解しようとしているからである。前節でみた芸術のあり方と対照させたとき，次の文章が示す風景体験の意味するところがよりよく理解できる。

> 「風景」がまさにつぎのようにしてのみ成立することは否定できない。すなわち，直観や感情のうちに脈動する生が自然一般の統一性から自己を切りはなしはするが，こうすることによって創られ，まったく新しい層に移された孤立的形像は，いわばみずからすすんでふたたびかの総体の生にたいして自己を開き，その犯しがたい境界へ無限的なものを迎えいれるのである。（ジンメル1976: 168-169）

ここに示されている風景の位相について，生の三元論的把握を用いて整理し説明を加えると，以下のようになるだろう。

私たちは，日常生活に生起する目的や用途にしたがって「見ること」によって自然の一部を切り取り，意味を付与して一つの景色を獲得する。このように景色を意味あるものとすることによって，私たちはそれに実践的に関与し働きかけることができるのである。この位相は＜より以上の生＞あるいは「相対的な生」に相当する。

芸術家が生活の実践的な目的や意味から離れたところで，生の自己疎外の産物という一面をもつ作品を造形するように，私たちは景色を，意味の体系とは異なる一つの統一体，すなわち「まったく新しい層に移された孤立的形像」としての風景に仕立てあげていく。この位相に＜生より以上のもの＞あるいは形式としての風景，すなわち景観を見出すことができる。これまでに多くの研究がこの形式の歴史性や社会性に焦点を合わせてきたが，しかしこれで風景の体験がすべて言い尽くされたわけではない。芸術形式のあり方にしたがって，さらにこの体験の位相を追究してみよう。

芸術作品は，ひとつの造形でありながら生の溢流に対して開かれている。景色を眺める体験もこれと同様に，眺めを景観として知覚しながら，別の位相において「いわばみずからすすんでふたたびかの総体の生にたいして自己を開き，その犯しがたい境界へ無限的なものを迎えいれるのである」。このとき眺める主体は風景の「気分」を感受している。気分とは一般に主体の主観的な心的作用によって形成されるものであるが，風景の場合それを主体の心的作用にのみ還元することはできない。反対に，外在する景色の物理的な構成物にその因由を求めることもできない。しかし風景を眺める者にとってその気分は客観的に存在する。「この気分は風景にははじめから備わっているものであり，風景の形式統一の成立と不可分に結びついて生成するのである」（ジンメル1976: 178）。本稿は，この気分こそが「風景」という言葉の核心にあると考える。したがって次に，この風景の気分について幾つかの点を指摘する。

風景の気分は言葉によって言い表すことができない。私たちはしばしば感銘を受けた風景を表現しようと「朗らかな」や「壮大な」などといった修飾句を用いる。しかしこうした言葉は風景の気分を言い表すための「抽象的概念」であり，抽象的概念による表現は「人間の心のなかで本来副次的なものであり，かつまた本源的な生からの重要ならざる反響を保持しているにすぎない」（ジンメル1976: 177）。たしかにジンメルが言うように，ある風景に魅入ったときの感動や感情を言葉にするのは難しい。自分の感動をいかに人に伝えようとしても上手くいかないのが常であり，そうしたときの失意は多くの人が経験しているところであろう。そうした表現が難しいのは，表現者の技巧に問題があるのではない。そもそも言葉に捉え切れない部分が

風景の体験には孕まれているのである。

以上の点を考慮すると，風景のこの位相は，きわめて主観的かつ個別的なものであることが確認できる。言葉は他人とコミュニケーションをとるためのもっとも一般的な手段であるが，風景の気分が本質的に言葉になじまないものであるとすれば，そうした気分は社会的に共有しえない主観的なものということになる。さらに私たち人間の感情が移ろいやすいことも考慮すると，風景の気分はきわめて個別的なものでもある。私たちがある風景に抱く気分とは一様なものではないし，同じ風景が感情のあり方によってまったく別様に見えてしまうこともしばしばある。「ここで論じている風景の気分はまさにこの風景の気分にほかならず，ほかの風景の気分ではけっしてありえない」（ジンメル 1976: 177）。このようにジンメルが断定するとき，風景の気分は，言語化して他人と共有し得ないものであり，そして本質的に場の状況に規定された移ろいやすいものであるという，二重の意味で主観的なのである。

風景の体験は以上の三つの位相から成るが，本稿では風景のこの主観的な位相を狭義の風景概念と規定し，以下ではこれを＜風景＞と表記することにしたい。社会一般に流通している「風景」という言葉は，景色と景観と＜風景＞から成るということになる。

(3)　小　　括

本章でのこれまでの議論を整理しておこう。ジンメルの生の哲学を三元論的に理解し，これを枠組みとして彼の風景論の読解を試み，そして風景には次の三つの位相があることを確認した。すなわち相対的な生としての「景色」，形式としての「景観」，絶対的な生に相当するものとしての＜風景＞である[7]。これらの位相を図示したのが図1である。円錐形は形式としての景観を示している。形式は目的（頂点）に基づいて範域（底面）を設定し，諸内容（景色）を分別する。これらの位相は,すでに人文地理学における景観概念, 具体的には Cosgrove や Duncan らがその研究において提起した way of seeing（ものの見方）や，landscape as text（テクストとしての景観）に含まれている。すなわち景観とは，景色を眺める人間主体の経験を形成する形式・構造・意味や価値の体系（円錐形）を指し示しているのである。また，形式による分別は当為（ふさわしい／ふさわしくない）を含んでいるので，ある意味での権力を孕んでいることになる。Cosgrove ら以降の landscape 研究の目的が，景観という明るみのうちに隠蔽されたこの権力性の暴露にあったことは，前章において確認したとおりである。

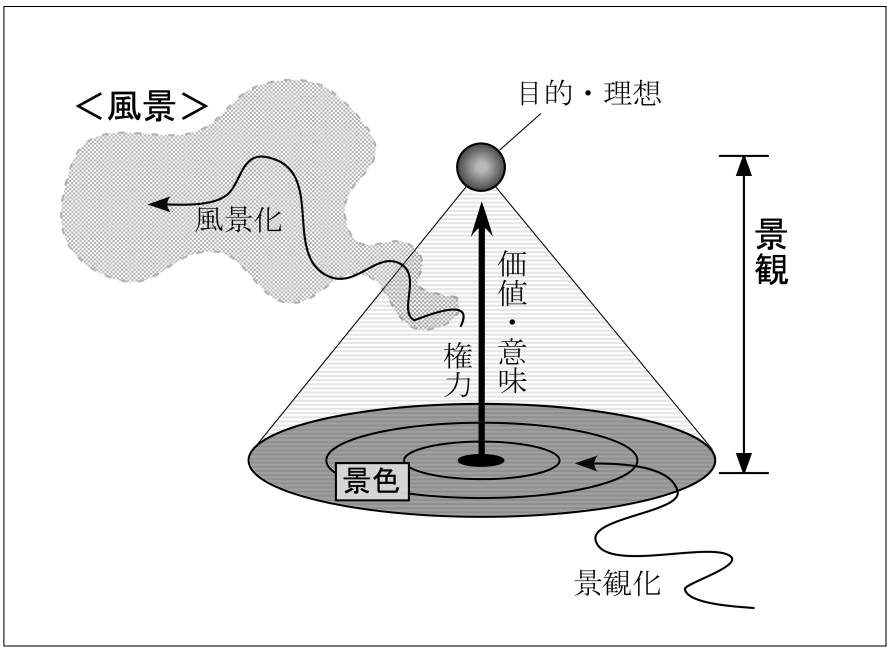

図1　風景の諸相

本稿の対象である＜風景＞とは，そのような形式や権力から逸脱し，生の溢流に身を任せる位相である。図1では波線の矢印でこれを図示した。風景に佇んだときに感受される感動はこの位相において生起するが，こうした感動は本質的に言葉にすることができない。その点に着目すると，＜風景＞は意味をもたないということもできよう。波線は意味をもたないがゆえに方向も定かでないことを表象している。

さらに景観が権力をもつのに対して，＜風景＞は権力をもたないことが指摘できる。このちがいについては，バタイユの思想を跡付けている酒井（1996）の議論を援用したい[8]。酒井によると，ニーチェの生の概念は地上の生命体すべてを通底する根本原理であり，それは非理性的な力を意味していた。その「力（フォルス）は，風のように，つねに運動状態にあって変化している。強度を強めたり弱めたり，破壊的になったり創造的になったり，恐ろしげになったり柔和になったり，力（フォルス）はその様態を瞬間ごと気ままに変化させている」（酒井 1996: 130）。しかし他方においてニーチェは力を，より多くのものを支配して自分を一層強大にする働き，すなわち権力という意味でも用いていた。とりわけ「力への意志」が説かれるとき，力は後者の意味において用いられており，結局それは個体を富ます思想だったといってよい。

バタイユもまた，ニーチェの思想に影響を受けつつ力という主題に取り組んでいた。しかしある友人との対話で，バタイユはニーチェの矛盾する力の思想を区別する必要に迫られる。彼は，生の根本的な原理である非理性的な力をフォルス（force，独語では Kraft），そして権力としての強さをピュイサンス（puissance，独語では Macht）と区別し，自らの思想を前者にむけて進めていくことになる。強さを意味するピュイサンスと対比すると，フォルスは「弱さとして，非力さ（アンピュイサンス）〔＝impuissance〕として現存していると述べた方が適切なのである」（酒井 1996: 129）。「風景」という言葉には独特の求心力があり，多くの人々がこの力に魅了される。しかしその力とはピュイサンスなのではなく，＜風景＞のフォルスのことなのである。このようにフォルスとピュイサンスはきわめて対照的な力の概念であるが，しかし＜風景＞のフォルス（非力性）と景観のピュイサンス（権力性）は，ただ，その志向がちがうだけで風景においては並存しうる。この＜風景＞のフォルス（非力性）は次章の中上作品の分析において再び取り上げることになる。

私たちはしばしば，風景における感動を他の人々に伝えたいという衝動に駆られ，これを言葉にしようとする。「私がこの風景の性格の直接性と実在性とを抹消するときに，はじめて私はその性格を陰鬱とか晴朗とか，厳粛とか軽快とかの一般的概念にもたらすことができるのである」（ジンメル 1976: 178）。これはジンメルが「気分の抽象化」と呼んだ事象であるが，同時にこれは気分の社会化でもある。この気分が（画家や小説家などの芸術家，国家，あるいは特定の個人によって）うまく抽象化されて社会的に共有され認知されるようになると，やがてその景観に付着した気分として文化的に固定されるようになる（気分の文化化）。このプロセスを本稿では「景観化」と名づけることにする。この景観化のプロセスは,波線の矢印が景観の円錐形に入っていく形によって図示される。また，その逆に景観の円錐形から逸脱・溢流していくプロセスを「風景化」とよぶことにする[9]。

次章では，ここで明らかにした風景の三つの位相と，各位相の特徴を用いて，中上健次の作品の解釈を試みる。景観と＜風景＞の位相をともに扱うが，とりわけ風景の気分およびそのフォルスをめぐる解釈が重要となるので，留意しておいてほしい。

Ⅳ　風景としての「路地」

(1)　中上健次の作品とその背景

1946年和歌山県新宮市に生まれた中上健次は，新宮高校を卒業後上京して創作活動を開始する。そして出身地である新宮市の被差別部落を「路地」と命名し，小説の舞台に設定するようになった頃，「岬」（1975）が第74回芥川賞を受賞する。戦後生れの作家初の受賞であった。それ以降彼の作品には「路地」を舞台にしたものが多く，また自らの作品群を「紀州サーガ」と称するほど中上作品にとって「路地」や紀州・

熊野は重要なものになる。四方田犬彦が言うように, 中上健次にとって故郷の被差別部落とは,「物語を発動させるためにけっして欠いてはならない，本質的な空間」（四方田 1996: 85-86）なのであった。

また青山真治監督の映画『路地へ』（2001）は，中上の「路地」が文学的トポスとして求心力をもつにいたり，そのトポスの力に導かれて新宮市を訪れる者が少なくないことを雄弁に語っている。これらのことから，「路地」が自他ともに中上作品の重要な文学的契機であったことは明らかであろう。彼の作品において「路地」がもっとも端的に表現されているのが『千年の愉楽』である。本稿はこの作品を一事例として扱うが，次にこの作品が書かれた時期の社会背景をみておこう。

図2は，ある時期の中上健次の創作活動と故郷・新宮市における出来事を対照させたものである。上段を見ればわかるように，この時期は彼が小説家としての地位を確立していくもっとも重要な時期にあたる。ここでまず注目したいのは，それが日和山開発とよばれる事業の施行期間と重なっていることである。日和山開発とは，市街地の中央にある小高い山（日和山）を解体して駅と市街地をつなぐ道路を造り，また跡地は一方において県内の大手スーパーが新店舗を建設し，他方においては同和対策事業の一環として，その山の麓にある被差別部落の地元住民の住宅を刷新し公営住宅を供給するという，行政と民間企業と地元の協力体制のもとに実施された再開発事業のことである（若松・水内(2001)）。

中上にとってこうした動向は，「路地」のモデルとしていた市内の被差別部落のわずかに残された物理的基盤が，跡形もなくなってしまうことを意味していた。これに対する動揺は激しかったようで，彼の当時の新宮市での行動や作品にもその影響が色濃く反映されている。また『千年の愉楽』の執筆時期が，「路地」の解体後の世界を舞台にした『地の果て 至上の時』や，「路地」の解体の様子を赤裸々に描いてみせたエッセイが所収されている『熊野集』のそれと重なっていることも注目される。『千年の愉楽』において完成をみた「路地」が，在りし日のふるさとを懐かしんで構築された体のものではないことが, ここからも推測されよう。『千年の愉楽』もまた，このように差し迫った状況のなかで書かれたものなのである。

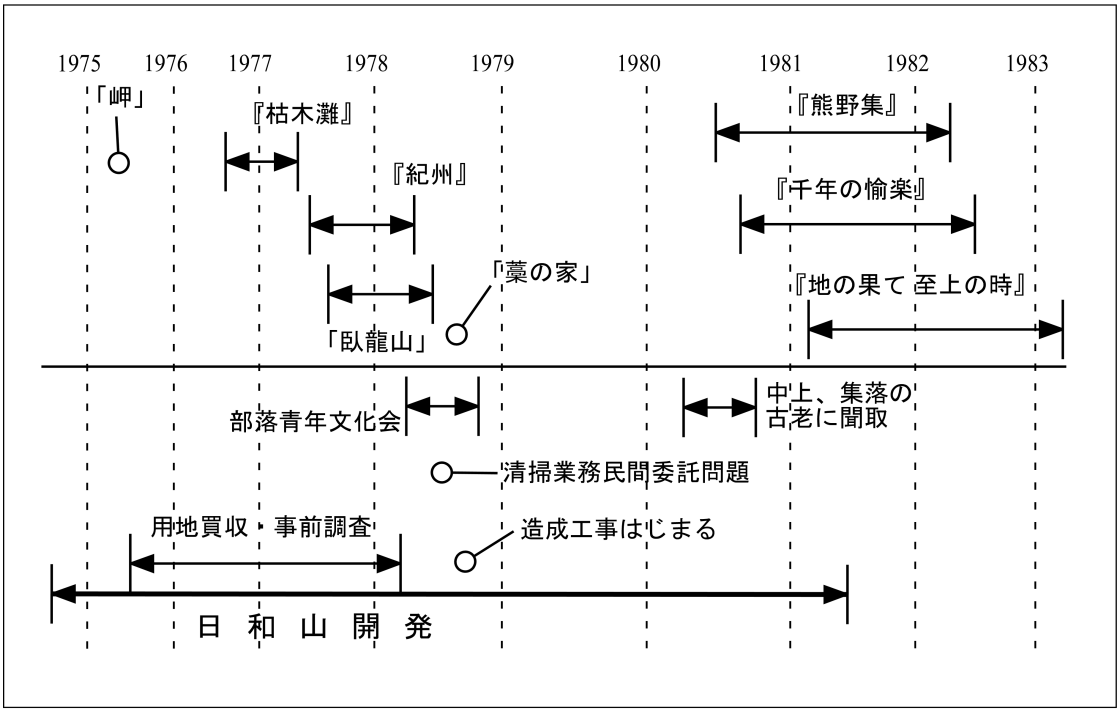

図2　中上健次作品の執筆時期と関連する新宮市での出来事

(2)　人文地理学における文学研究

次に，本稿が採用する分析の視点を，既存の人文地理学における文学研究の中から取り上げたい。人文地理学においても文学作品を対象にした研究はある程度蓄積されているが，その多くは文学を，植生や街並，風土などを示した地理学的資料として利用している。しかしBrosseau (1995) は，文学を，地理学とは異なった方法で空間を記述する形式と捉えている。彼は自らのこの視角を‘text as city（都市としてのテクスト）’と，端的に表現している。つまりこの視角は，一つの書物があたかも空間であるかのように存立し，それによって独特の効果をあらわしていることを認め，著者による構成や文体の工夫について分析するのである。著者の創意工夫によって創出されたこの空間は，現実の地理的な空間とは一致しない。しかしBrosseau, M.は，これを単なる虚構として退けるのではなく，そこに一種のリアリティを認め，人間と空間の関係の可能性を見出していこうとするのである。

中上作品に臨むにあたって，本稿も文学に対するこうした視角を共有している。『千年の愉楽』の文体には，「路地」という虚構の空間を構築するための工夫が施されているからである。次節においてはまず，「路地」を成り立たせている本作品の構成と文体について見ていく。

(3)　『千年の愉楽』の文体

文体の考察に入る前に，『千年の愉楽』における「路地」の様相を簡単にみておきたい。本作品は，新宮市の被差別部落の一等古い集落に住む文盲の産婆，オリュウノオバが独特の語り口で，「路地」に根づく家系（中本の一統）の若い衆らの死に逝くさまをとうとうと語る，六つの夭折譚から成る。オバのこの語りによって立ち現われた「路地」という虚構の空間では，架空の生き物である黄金の小鳥が飛び交い，夏芙蓉が甘い香りを漂わせている。そして，それはあたかも異界のような様相を呈している。

> 時々，人の子の生年月日と死んだ年月がそらんじたとおり口をついてでて，忙しさにかまけている時不意に路地が，死んだ者や生きている者らの生命があぶくのようにふつふつと沸いているところのような気がして手を止め，縁側に腰かけて雨上りの道が光を撥ね，雑木に架かった主のいないくもの巣が破れ風にゆれているのを見て溜息をついた。（中上 1995b: 33）

> 確かに世間の親らのようにオリュウノオバには人の物を盗んではいけない，人を殺めてもいけない，殺傷してもいけない，という道徳はあたうる限りない。何をやってもよい，そこにおまえが在るだけでよいといつも思ったし，礼如さんと暮らし続けて仏につかえる道は何もかもをそうだったと肯い得心する事だと思っていたので，物を食わないためかやせこけてなお注射針を体に射して，血管から逆流して注射器にまじる血を圧し返すように射つ三好を，親にもらった体に針など射してはいけないとも言わないし，血管は血の他に異物などいれるものではないとも言わない。（中上 1995b: 43）

「路地」が生と死，善と悪の境界が成立しない空間であり，それゆえどんな人間をも受け入れることができる空間であることが理解できる。そしてこの包容力がそのまま，語り部であるオリュウノオバの包容力を意味することも読み取れよう。こうして社会の規範や倫理を犯しては早すぎる死を遂げる若者たちを傍らで見守るオリュウノオバは，「生命は水たまりにわいてくるボウフラのようになんの大仰な手続きもなく甘い香りを放つ白い夏芙蓉の一夜の夢のような路地の中に」（中上 1995b: 52）次々とわき出すと思い，「何をやってもよい，そこにおまえが在るだけでよい」と独りごちる。

このような「路地」の成立の要因の一つが，著者の構成や文体上の工夫である。先述したように，中上はこの作品をあえて，文盲のオリュウノオバに語られたものと設定している。この設定は必然的に，書き言葉を知らない者の知のあり方を書き下す，というきわめて困難な作業を著者に強いることになる。本節では，自らに課したこの困難を克服して「路地」をテクストとして成立させた彼の文体の工夫を，二人の評論家の議論を参照しつつ省察していく。

江藤淳は，最初に「声といえば，中上健次氏の『千年の愉楽』から聞こえてくるのは，どん

な声だろうか」（江藤 1983: 181）と問い，文字を媒介しないオリュウノオバの知のあり方，すなわち語りを発する声に中上の文体の秘密を探る。語る声は，過去にあった出来事や未来に起こるであろう出来事を無頓着に現在にもたらし，さらに「どこ」や「誰が」といったことにも執着しない。こうしたことから江藤は，声による分節化は通時的というよりも共時的構造をもつと指摘する。しかし書き言葉から成る小説は，出来事を過去―現在―未来といった単線的な時間構造のうちに配列し，「誰が」という主語を明確にすることを要求する。江藤は次の文章を引用して，声と書き言葉の対立を克服した中上の文体の特徴を分析している。

> 半蔵の最初の男の子が生れたのは祝言をあげて六月経った時で，はた目にもにおいたつような男振りの半蔵が，仕事が終ると脇目もふらず家へもどってまだ首のすわらない赤子に乳を飲ませている女にまといつきじっと見ているのをそれとなしに眼にするのは，路地に降る雨も雪も決して冷たいばかりではない，痛いばかりではないと大きなものに心で手をあわせる気持ちにさせた（中上 1995b: 14，下線は引用者）

この文章の特異な点は第一に，下線部「それとなしに」の挿入によって，半蔵（中本の一統の若い衆）の視点からオリュウノオバに視点への移行が円滑に行われていることであり，第二に，「決して冷たいばかりではない，痛いばかりではない…」の句点が，独特のリズムを演出していることである。「それは，いわば，文を一瞬御詠歌のリズムに転調させ，変質させながら，再び『…気持ちにさせた』という大きな文脈に合流させようとする，流れのなかの渦のような役割を果たしている」。つまり，この一文のなかに「時の経過と，主人公の不変の美質と，その動作の描写と，それを眺めている世間の『気持』と祈りとが，共時的に重層化されている」（江藤 1983: 203-205）。

他方において，渡部直己は『千年の愉楽』の文体にまったく異なる解釈を与え，この文体を求めた著者の意図に焦点を合わせていく。

> このとき，都合三種の境位を同じく自在に失調させながら，他方，いつを正真の「今」となすかについても時制のむしろ徹底した擾乱を導く一篇において，先にふれた第一の側面が別途に重なりあうことも見逃せまい。すなわち，多焦点化にともなう技法的擾乱によって境位の固定化が否認されると同時に，そこではまた誰がいつ語っているのかという語りの起源の権能もが無効にされようとするのだ。（渡部 1996: 165）

ここで強調されているのは，『千年の愉楽』を一つの全体としてまとめ上げた文体の力よりも，むしろそのような全体を失調させてしまおうとする，物語（書き言葉）に対する中上の叛意であり，このような叛意こそが『千年の愉楽』を成立せしめているという逆説である。たとえば次の一節は，オリュウノオバの語りによって統一されている本作品にあって，「時制のむしろ徹底した擾乱を導く」例として挙げることができる。

> 路地の者は横たわった物言わぬオリュウノオバを前にして，元気だった頃の産婆のオリュウノオバと毛坊主の礼如さんの姿を思い浮かべておかしさというよりほほえましさを感じ，息をひきとる間際のオリュウノオバの清澄な意識を想像する。（中上 1995b: 170）

まず本作品がオリュウノオバという語り部の視点から構成されていたことを考慮すると，この一文の主語「路地の者」が独特の変調をもたらしていることに気づく。次に，この主語は引用の前後の文脈から判断しても，それを特定することはできない。不特定の，それもある広がりの中にいる複数の人物を指しているようにも思われる。こうして「誰がいつ語っているのかという語りの起源の権能もが無効にされ」ている。作品のほぼ全般にわたってオリュウノオバの語りによって構築されてきたにもかかわらず，「路地」はこの臨終の場にあってその構造（形式）を綻ばせはじめている。渡部が言うように，「路地」の物語への叛意が，賛辞と共に『千年の愉楽』の文体に埋め込まれなければならなかったのは，中上が，今まさに失われつつある

「路地」を直視せずにはいられなかったからではないだろうか。「路地」の完成は，それが失われつつあることを前提に構築されている。そうであるならば，江藤の言うオリュウノオバの声とは，御詠歌というよりも，むしろ失われつつあるという差し迫った時の流れのなかで発せられた声，まさに断末魔としての一面を覗かせている。

以上 Brosseau（1995）に倣って，「路地」をひとつのテクストとして成立させている『千年の愉楽』の文体に焦点を合わせて考察してきた。ここで再び図1を参照しつつ「路地」の位相を確認しておこう。本稿では，風景における形式や構造を「景観」とよぶことにしていた。風景としての「路地」において，この作品の文体や構造を分析する江藤の観点が明らかにしたのは，この景観の位相である。景観には何らかの権力が孕まれている。『千年の愉楽』の文体に中上の構築する意志を見出した江藤は続けて，「路地」を失われた本来の姿の「日本」と同定し，これをマジョリティに対する対抗の拠点，もうひとつの権力と捉える。本稿は，彼のこの行論を「路地」の景観化として位置づけることができる。他方，中上の同じ文体に物語（書き言葉，形式）への叛意を読みとる渡部の観点は，形式からの溢流を意味する＜風景＞としての位相を顕わにする。しかし，この位相において感受される風景の気分の考察はまだ行われていない。次節において取り組む課題は，これである。そこでは非力を意味するフォルスを体感する存在が知られることになる。

(4)　「路地」の＜風景＞

いま提起した課題に応えるために，中上作品からさらに二つの事例を取り上げたい。ひとつは，『千年の愉楽』における「路地」の気分を明らかにするものである。これは前節で取り上げた事例に直接つながっている。もうひとつは，『千年の愉楽』に先行する短篇「藁の家」からの事例である。そこでは，風景の気分を感受する者が，フォルスとしての力に晒された存在であることに焦点が当てられる。

オリュウノオバは，『千年の愉楽』のほぼ全体を通じて，中本の一統の若者に対していわば傍観者のような立場をとってきた。しかし次の場面では唯一，中本の一統である達男との一事を起こす当事者となっている。そのような意味でこの場面は特権的であり，作品全体を構成する彼女の語りの由来がここで顕わになっている。その一事とは，「今, 横たわったオリュウノオバの体を前にして，中本の男らが実のところオリュウノオバから産み出され，オリュウノオバにその体を愛撫されていたと，路地の者は考える」（中上 1995b: 168）とあるように，語りによって「路地」を産み出した者と，「路地」の子として在る者との象徴的な近親相姦である。

> オリュウノオバは黄金色に輝いている達男が，何代にも亙って若死し浄化を繰り返してきた果てに生まれたこの上なく尊い仏の現身のように思い，その一瞬こそオリュウノオバが心を砕いてきた男らの悲運がたどりついた浄福のように思い，黄金色に輝きながらもくもくと動く腕に手をのばして触れ，その手を見た。手は黄金色に輝いていた。オリュウノオバは雷に打たれたように眩み，それが三十を過ぎて突然仏門に入って日がな一日経をあげ続けた礼如さんの言う法悦なのではないかと思い，斧を持ったまま顔を上げた達男の裸の腕を撫ぜた。（中上1995b: 169）

事が起こる直前，オリュウノオバの目に映る情景が甘美な気分を醸し色めき立つ様子は，次に継起する出来事がただならぬものであることを予感させる。「手は黄金色に輝いていた。」の一文は，景色が気分をまといはじめ＜風景＞に変わりつつあることを告げ知らせている。これに続いて, 彼女のうちに生じたものでありながら，気分はそこから溢流する生の流れとして，雷が打ちつけたかのように突然不意に襲いかかり，オリュウノオバはこの気分が「法悦」であることを知る。しかしこの行為は意識的に行われたものではなく，いわば彼女がこの「風景の気分」に翻弄され身を委ねた結果であるように見える。誰よりも彼女自身が自らの行為に狼狽している。

> あおむけに達男は山の茂みの中にたおれ，オリュウノオバは達男の上に重なり，ふと達男が笑みを浮か

べもしない真顔で自分を見ているのを知り，恐ろしくなった。達男がオリュウノオバの乳をまさぐり，丁度腹の下に巌のようにふくれ上った一物が当たったのに気づいて，オリュウノオバは自分から達男に触れたのを忘れたように身をふって金切り声をあげ，起き上ろうとして組み敷かれた。

十五の達男の流した汗が黄金の光りから鉛に変り，輝きがとれるたびに若い衆の刃鋼のような体が現われ，オリュウノオバは産んだわが子と道ならぬ事をやり，畜生道に堕ちるように心の中で思う。（中上1995b: 169）

近親相姦のような社会秩序に対する根底的な侵犯行為には，日常生活において自明視されている価値体系を擾乱する働きがある。興味深いのは，この作品においては風景の美しさと登場人物たちの侵犯的な行為が不可分であることである。しかし侵犯行為と風景の美しさが不可分であるのはたんなる偶然ではない。＜風景＞もまた既存の価値体系からの逸脱や溢流を意味するからである。既存の体系から溢流することによって風景は気分を湛える。まるで黄金色の風景に魅入るようにこの一事の圧倒的な激しさや美しさに魅了された読者は，侵犯の共犯者として自分が風景の気分に浸っていることに気づかされるだろう。

もうひとつの事例である「藁の家」は，興味深いことに，日和山開発によって造成工事が開始された1978年に執筆されている（図2参照）。そして日和山の解体工事の様子が具体的に描写されている箇所では，景色の劇的な変化にともなって，風景の気分が人々に浸透していく様子が克明に描かれている。

「どこからやり始めた？」

猛が訊くと，丁度榎本の八百屋からまっすぐ入った道のつき当り，モリドの家の一軒隣りの脇から山へ登る石段があったとこからだと言った。猛は路地の者の気持をよく知り抜いた上手いやり方だと，感心した。路地は榎本からまっすぐ入った道からその山への道を境にして，子供らも二つのグループに分かれた。天地の辻のある西方は昔から住んでいる者が多く，東方の駅よりはこの四，五十年の間に流入して来た者らが多かった。その境目から山を崩すなら，一等刺激は少なかった。

「どのくらい削った？」と猛が訊くと光男は弾みをつけてフォークリフトの車体に飛び乗り，それが大事なのだと声をつくって「どっさり」と言う。「ショベルでどんどん削るからあれはあっと言う間やな」

その光男の言葉に釣られて，十時の休みに猛は路地に行ってみた。家の軒下に路地の者が集まってショベルカーが鉄のつめでかき削り，土をダンプカーに載せるのに感心していた。

「えらいもんじゃ」猛に話しかける者もいる。

山に登る坂道の部分はもうすっかり削り取っていた。山の赤土が見えていた。

子供らが見ている大人の周りではしゃいでいた。

確かに小気味さえよかった。音をたてて山が崩されて行くのだった。

猛は立ち働く人夫の姿や機械の動きを見て，確かに女やモン姐さんの言うように何かが大きく壊され崩されて行くと思った。何かが止めようもなく動いている。そう思い，女がこの光景を見たのだろうかと思った。女はその見物の中にいなかった。（中上1995a: 462-463）

山の解体工事の光景をまなざす多くの眼があることに注目したい。その光景を冷静に受け取ろうとする猛，その朋輩の光男，家の軒下で感心しながら工事を眺める「路地」の者，大人の周りではしゃぐ子供たち。これらの見物人の中にはただ物珍しさに気を取られ感心する者ばかりでなく，「何かが大きく壊され崩されて行く」「何かが止めようもなく動いている」ことを感じながら眺めている者も少なくなかったにちがいない。そのような者に，「路地」の消失を意味するこの解体工事は，身体に直接作用する感情として襲いかかる。

猛は女が何におびえているのだろうと思う。それは昔，子供の頃，路地の子と路地の土地の間にみえたものと似ていた。

「山がどうなってもええやないか」

猛は言った。女はうなずく。女はうなずいた視線のまま，顔をあげずまた声を殺して泣きはじめる。「怖ろしんよ」女は顔をあげる。「こんな昼日中から物におびえとるというと，みんな頭おかしなって来

たんと違うかと思うんやろけど，うちは怖ろしん。男の人，うちの頼りになってくれる人，あんたしかおらんさか言うんやけど，恐いんよ」（中上 1995a: 465-466）

中上健次が表象しえたのはこの女の恐怖の感情である。それは風景の気分であるゆえに，ありのままを周囲の者に伝えることはできない。女もまたその不可能をすでに知っている。こうした気分やそれに伴う感情が生活の論理や必要に翻訳可能であれば，あるいはそれらを権利の拠りどころとして主張できたかもしれない。そして同じく権利を主張する者たちをまとめ上げる運動体を組織できたかもしれない。そうした動きのなかに，もうひとつのピュイサンス（強さ）が宿ることだろう。しかしこの女の叫びは，フォルスという非力さに由来するものである。生々しさがより艶かしいものになり，叫びがより声高になるほど，それは他人には伝えられないものになる。こうした意味において，この女の断末魔は沈黙の声であるといえる。どのような方策をもってしても，その手からこぼれ落ちていくような人々の刹那の叫びを記憶すること，このことが中上健次の文学が結果的に担わされることになった役割ではないだろうか。フォルスとしての生の溢流が，失われていくことの過程において見出される。このことが，中上健次の作品に悲哀をまとわせるように思えてしかたがない。

V　おわりに

最後に，前章で明らかにしたことをまとめておく。中上健次の「路地」を風景として捉えると，この風景を表象・構築した文体を景観の位相に，文体によってテクストに湛えられることになった気分を＜風景＞の位相に位置づけることができる。本稿では，『千年の愉楽』における象徴的な近親相姦の場面と「藁の家」における山の解体に恐れおののく女の叫び声を＜風景＞の位相，すなわち風景の気分が湛えられている場面と解釈した。

前者の場面は，景色が気分を湛え出して＜風景＞になっていくプロセスを如実に示している。近親相姦という社会規範の侵犯が風景の美しさと不可分であるのは，この観点から了解できる。

後者の場面は，気分を感受する者が本質的に，権力（強さ，ピュイサンス）を持ち得ない存在であることを明らかにしている。ここに，芸術という形式に固有の効果を認めることができる。芸術は，あらゆる形式から溢れ出してしまうがゆえに言葉にできない気分を表象するからである。論理的には矛盾していようとも，その矛盾をそのまま体現するのが芸術であり，それゆえに芸術形式は，人文地理学といった人文・社会科学の記述形式とは根本的に異なるのである。私たち人間の生のあり方には，こうした芸術形式によらなければ表現しえない部分があり，空間との関係においても同様である。それはしばしば，主観性の根拠が，非力さ（フォルス）が発露している場面でもある。

歴史学や社会学，文化人類学などの隣接諸科学との交流や，マルクス主義や現象学，カルチュラル・スタディーズといった学問的・思想的影響をうけつつ，人文地理学は景観に孕まれた権力性を問題にする志向を，学内につくりだしてきた。そうした営為のなかで他者の問題が浮上し，社会のなかで排除されている他者たちをいかにエンパワーメントするかといったことが，喫緊の課題のひとつとなっている。

他方で，本稿は「風景」という言葉の審美的な含意に注目して考察をすすめ，その過程で権力を持ちえない他者の存在に出会うこととなった。ここでは，こうした他者をどのような方策の網の目からもこぼれ落ちていく，あるいは溢れ出す存在として捉えてきた。あくまで私見であるが，喫緊の社会問題に直面している他者と本稿で出会われた他者は意外に近い存在であるようにみえる。もちろん，現実と想像の境界は容易に越えられるべきでないことは充分に承知している。しかし中上健次が小説家という立場において為した所作は，そうした他者に対して投げ槍になることなく，あるいは乱雑に内側に包摂してしまうことなく，彼らの生が本質的に形式から溢れてしまうことに思いをめぐらすよ

うに促しているのではないだろうか。彼らとの関係をわれわれはどう築き上げていけばいいのかについて，これまでとは異なる視点から眺めてみること。今後は，こうしたことを具体的な事象において活用していく方途を模索していかなくてならない。

注

1. 海外の研究および概念は「現代の英米の文化地理学者の研究に登場するlandscapeという語は，概念の系譜からするとドイツ語のLandschaftの翻訳語として，英語圏の地理学にあらわれたと考えてよい」（山野1995：41）という山野の指摘にしたがい，一括してlandscape の英語で表記することにした。ただしこの指摘は，ドイツ景観論からサウアーらのバークレー学派の文化地理学への学問的系譜についてのものである。山野（1995）では，他の英米の地理学者におけるlandscapeのより土着的な使用についても言及されている。
2. ただしレルフ自身も視点の相対化という問題については幾分自覚しており，『場所の現象学』においてもバルト，R.に依拠しつつ景観に孕まれたイデオロギー性について言及している。
3. 景観概念については，このほかに阿部（1991）が人文主義地理学の影響をうけて景観と物語の接合という興味深い試論を行っている。また『地理科学』51-3では「景観論のフロンティア」と題されたシンポジウムの特集が組まれている。さらに今里（2004）は近年の景観論の動向を手際よく整理・論評しており，有用である。
4. 木岡はこの指摘につづいて「そのことは，西欧世界で風景がもっぱら表現されたもの，景観の水準で考えられていることと関係するだろう」（木岡2002： 54）と述べている。しかし山野（1995）によると，フンボルト，A.は景観の相貌的把握という方法をもちいて，見えないものを景観において捉えようとしていた，と指摘している。また本稿が参照するジンメルの風景論においても，木岡が「風景」という言葉で意味するところについて言及している。
5. 以下においては，ジンメルの著作はすべて邦訳書を参照している。原著の初出年はそれぞれ「風景の哲学」が1913年，『生の哲学』が1918年である。
6. ジンメルは別の箇所で「ところでこの層において支配しているのは，知性が統一体による二元性の克服と名づけうるにすぎないもの，しかしそれ自身としては二元性と統一体とのかなたに在る第三のもの，すなわち，おのれ自身を踏み超えることとしての生の本質にほかならない。」（ジンメル 1977: 31）とも言っている。絶対的な生と呼ばれる契機を「第三のもの」と捉えている点に注目すると，ジンメルのこの思考は，ルフェーブル，H.の空間論における三つの契機の新たな解釈を試み，thirdingという概念を提起しているSoja，E.のTrilectics（既存の社会理論の思考基盤となっている社会と歴史の弁証法dialectics のオルタナティブとして，三つめの契機である空間を挿入した社会と歴史と空間の新たな弁証法を意味するSojaの造語）と呼ばれる空間論との類似性を指摘することができるように思われる（Soja(1996)）。論理的には第三のものが前二者を包摂する関係にあるので，これら三つを並列することはできない。しかし他方においてそれを「第三の」と捉え，前二者と同じ次元に位置づけようとする戦略的意義をSojaは意識している。本稿も彼の考えにならい，ジンメルの思考を三元論的に捉えることによって，生の空間性をよりよく理解できるものと考えている。ただしSoja自身はジンメルをあまり参照していない。以上の論件は今後の課題としたい。
7. これまでの議論に明らかなように，定義上＜風景＞は絶対化され本質化されるものではない。
8. 以下の力の概念についての議論は酒井（1996）のそれによる。とくに第3章を参照した。
9. 加藤（1992）は，目の前に広がる景色が実践的あるいは社会的な意味を剥落させて＜風景＞となるプロセスを，国木田独歩の小説「忘れえぬ人」から取り出して，これを「風景化」と称している。本稿はこれにならった。

文　献

阿部一　1990.　景観・場所・物語――現象学的景

観研究に向けての試論――. 地理学評論63A-7: 453-465.

荒山正彦ら 1998.『空間から場所へ　地理学的想像力の探求』古今書院.

今里悟之 2004. 景観テクスト論をめぐる英語圏の論争と今後の課題. 地理学評論77-7: 483-502.

江藤淳 1983. 『自由と禁忌』河出書房新社.

大城直樹 1994. 墓地と場所感覚. 地理学評論67A-3: 169-182

岡橋秀典ら 1996. 景観論のフロンティア――現代における知のクロスロード. 地理科学51-3: 1-58.

加藤典洋 1992. 「風景」以後. 現代思想20-9: 182-191

木岡伸夫 2002. 沈黙と語りのあいだ（安彦一恵・佐藤康邦編『風景の哲学』ナカニシヤ出版: 37-56）.

酒井健 1996. 『バタイユ入門』ちくま新書.

ジンメル, G.著, 杉野正訳 1976. 風景の哲学（酒田健一ら訳『ジンメル著作集12　橋と扉』白水社）.

ジンメル, G.著, 茅野良男訳 1977 『ジンメル著作集9　生の哲学』白水社.

千田稔編著 1998. 『風景の文化誌Ⅰ――都市･田舎･文学――』古今書院.

トゥアン, Y.著, 安部一訳 1992. シャーロック･ホームズの景観. 現代思想20-9: 62-72.

中上健次　1995a. 『中上健次全集2 初期小説集』集英社

中上健次　1995b. 『中上健次全集5 千年の愉楽／熊野集』集英社

丸山高司 1998. 生の哲学(廣松渉ほか編『岩波哲学・思想事典』岩波書店: 926).

山野正彦　1989. 相貌的思考に向かって　眼と景観の相互浸透. Iichiko 11: 38-68.

山野正彦　1990. 景観の「相貌」と「ゲシュタルト」――1920･30年代ドイツにおける景観論の展開. 人文地理42-2: 50-71.

山野正彦　1995. 景観概念の生成と風景画および相貌学の発達――フンボルトの景観論前史――. 人文研究　大阪市立大学文学部紀要 47　第5分冊: 39-61.

四方田犬彦 1996. 『貴種と転生・中上健次』新潮社.

レルフ, E.著, 高野岳彦ら訳 1991. 『場所の現象学』筑摩書房.

若松司･水内俊雄 2001. 和歌山県新宮市における同和地区の変容と中上健次. 人権問題研究1: 55-93.

渡部直己　1996.『中上健次論　愛しさについて』河出書房新社.

Brosseau, M. 1994. Geography's literature. *Progress in Human Geography* 18: 333-353.

Brosseau, M. 1995. The city in textual form: Manhattan Transfer's New York. *Ecumene* 2-1: 89-114.

Cosgrove, D. and Jackson, P. 1987. New directions in cultural geography. *Area* 19-2: 95-101.

Duncan, J. and Duncan, N. 1988. (Re)reading the landscape. *Environment and Planning D: Society and Space* 6: 117-126.

Duncan, J. 1995. Landscape geography. *Progress in Human Geography* 19-3: 414-422.

Ley, D. 1981. Cultural/humanistic geography. *Progress in Human Geography* 5: 249-257.

Soja, E. 1996. *Thirdspace Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imaginated Places*. Cambridge, Massachusetts, USA, Blackwell Publishers Inc.

（2004年5月12日　論文受理, 2004年7月2日採録決定　『都市文化研究』編集委員会）

A Theoretical Investigation of Two Japanese Landscape Concepts, 風景 *Fukei* and 景観 *Keikan*, and an Application to the Interpretation of Kenji Nakagami's '*Roji*'.

Tsukasa　WAKAMATSU

In Japanese human geography, landscape and Landshaft have been translated with word '景観 *Keikan*'. In general, people widely use the word '風景 *Fukei*' whici has almost the same meaning as *Keikan* because it has rich meanings which are more useful for people's lives.

Recently, some Japanese human geographers have used the word *Fukei* instead of *Keikan*. They try to explore inter-subjective relations between humans and place under the influence of humanistic geography and new cultural geography. They recognize *Keikan* and *Fukei* as a binary opposition of objectivity and subjectivity. But *Fukei* means only subjective *Keikan*, so *Fukei* is not used as a technical term. With the reference to G. Simmel's, 'Philosophie der Landschaft', this paper tries to distinguish the term Fukei through consideration as to why *Fukei* has subjective meanings.

This paper also picks up works of a Japanese famous novelist, Kenji Nakagami, and explores the spatialty of his novels. However, one must be careful how to treat a literature. M. Brosseau proposes a dialogism with literature in geographical studies, without melting both identities. Sharing his approach in part, this paper explores Kenji Nakagami's novels, mainly "*Sennen-no-Yuraku*(The Millennium Hedonism)" in which he represents 'text as *Roji* (ghetto)', in terms of the newly distinguished landscape concept 'Fukei'. Applying this approach, it should be understood that the Fukei of '*Roji*' cannot be separated from the beauty of the scene in this novel.

Keywords：landscape(風景 *Fukei*), landscape(景観 *Keikan*), life(*Leben*), G. Simmel, Kenji Nakagami