

## 凝視の廃位

—観光のクリナメンと視覚のアウラ 2—

北 澤 裕

「<旅>を眺める —観光のクリナメンと視覚のアウラ 1—」『教育学研究科紀要』No.20, 2010年。

1. 丘の上から見れば・・・
2. 「今宵はずっと二人きり♡♡」
3. 「聞く」を「見て」, 「言葉」を「眺める」
4. アルゴス・パノプティスの眼

承前

### 5. 注目!

観光旅行は、現在のグローバル化された市場経済によるネオコロニアリズムのもとで、かつての帝国主義的なコロニアリズムの時代に次いで、第二のピークを今や迎えているといえる。

「世界観光機関 (UNWTO)」の統計によれば、2008年の国際観光旅行者の総計は9億2千2百万人に達する<sup>1</sup>。この状況下、遅ればせながら日本でも2008年10月に「観光庁 (Japan Tourism Agency)」が設立された<sup>2</sup>。もちろん、この巨大化した今日の観光におけるあらゆる言説が「ネオコロニアル・ディスコース」により飾られ、その視のすべてがアルゴス・パノプティスの監視のように「ネオコロニアル・オートプシー」であるわけではない。大列柱廊を歩く現代の観光客も、この他者の圧巻的な姿を驚きと好奇の眼で仰ぎ見回すことで、ホップ

リーやロバーツと同じく主体の萎縮とその消去感を味わうことになるかもしれない (図14下)<sup>3</sup>。また、旅行に出掛け、ツアーを共にする人びとが交わす会話などから聞き取れるディスコースは次のような内容だ。

「炭を使うの? この暑いのに、エジプトでも炭使うんだ。へー。何これ、綿<sup>わた</sup>じゃない??? 濾紙<sup>ろし</sup>じゃなくて、綿でコーヒーを濾<sup>こ</sup>すの、初めて見る・・・」(アスワン: ヌビアの伝統的なコーヒー焙煎と濾過を見ながら)。

「やっぱり、あれでしょ、日本にはないものがあるから。こういうの、ぜんぜん別で普段体験



図17 「鎌倉大仏」を眺める二人のイギリス人 (左隅), 著者撮影。

できないですよ。ね。(ジースの)色が綺麗で珍しいじゃないですか。美味しい！」(ベルガマ：露店で絞っている「ナール(ザクロ)・ジュース」を飲んで)。

「ロンドンから来ました。とても大きいですね。仏教のことは僕たちにはよくわかりません。でも、大仏はとても興味深く印象的です。(大仏の中に入ることができますよ)。・・・??・・・この中?・・・それは面白い！」(図17)(鎌倉：高德院の「鎌倉大仏」を眺めながら)<sup>4</sup>。

「私たち? <sup>USA</sup>アメリカから。(何州?)。カンザス。(何買ったの?)。これ? 大仏の<<sup>ローリー</sup>キャンディーポップ>。(お土産?)。そう、全部私が舐めるの。ハハ、アハハハ」(鎌倉：高德院から長谷駅に通ずる路上にて)。

「来ているんですよー、本当にここに。夢みたい・・・。来ることが出来るなんて思わなかった」(モン・サン・ミッシェル：ライトアップされた修道院を見て)。

ここにはスピヴァクが指摘する自己の卓越性による他者の廃去どころか、むしろ他者性への同化や憧憬、そしてまた、ネオコロニアリズムとは無縁の率直な驚きや喜びしか見出せない。旅行や観光は、アルゴス・パノプティスの眼差しのように確かにネオコロニアリズムを助長する毒にもなるけれども、観ることはネオコロニアリズム的な独善性を癒し治療する薬としても作用する「ファルコマン」、つまり薬ともなる毒であり、ネオコロニアリズムのもとでも、他者を見るとはコロニアリズムに対するロマン主

義やオリエンタリズムに見られたように、主体とされる存在による他の消去ではなく、互いに眼差しを交わしそれぞれを存在させること、その鮮明な存在の視覚的な構成でもあるということだ。

コロニアルあるいはネオコロニアルな眼差しとしての「凝視」やオートプシーと異なるこのような旅の視覚が、すでに指摘した「注目」<sup>フランス</sup>、すなわち、他の存在に眼を奪われそれを見回し認める眼差しである。先にそれぞれの他者の眼差しによってそれぞれ自己が構成決定されとした。だからわれわれはこの他者に眼を注ぎよく見ることになる。また、木漏れ日が注ぐ、水をコップに注ぐなど、注ぐとは何かと何かの間において起こる出来事である。注目もまた同じように間において作用する。なぜなら、そもそも注目という視覚は、直接他に触れることなくその間に隔たりを置き、そしてまた同じような視覚である一点を見つめる凝視とは異なり、視線を移動させよく見回すことで間隔を保つ視覚だからである。注目はこの二つの点で間隔において起こる(図18)。すでに指摘したように、

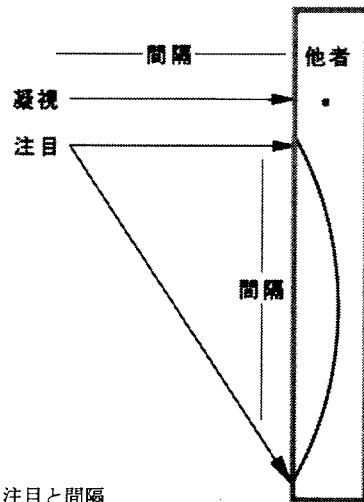


図18 注目と間隔

この間隔や隔たりが意味を生成するのであるから、これに眼を注ぐことが意味を捉えることになる。以下では、この他者に「注目」する眼差しの特徴にもう少し触れてみよう。

古くは、381年から384年まで4年の歳月をかけ、現在のスペイン西北部を離れコンスタンティノーブル、エルサレム、シナイ山、ユーフラテス河、アンチオケア、カッパドキアなどを地元の聖職者の案内とローマ兵の護衛付きで巡礼し聖地の確認をおこなった女性、エゲリア・エッセリアが著した『巡礼の日記』に旅の眼差しのあり様を窺うことができる。彼女は自らが目撃したシナイ山について次のように述べている。「そうこうしている内に、旅を続けてきた山々が突如開け、私たちは広々と続く大きな盆地をなしている地点にたどり着きました。ここは平坦な場所で実に美しく、この盆地の向こう側に聖なる山、あのシナイ山が忽然とその姿を現しました・・・これらの山の峰々は私が今まで見たことのないような高度にまで達し、私たちが登ることになった栄えある中央の嶺は、さらにそれらよりも一段と上に聳え立ち、高いと思われたそれぞれの山の峰々もまるで小さな丘のように遙か眼下に見ることになりました。何と云い表したらよいのでしょうか。本当に素晴らしい眺めです<sup>6)</sup>」。彼女はシナイの平野や聖なる山に眼を奪われそれに注目する。

一方、時と場所を隔てた日本では、鎌倉時代の仁治3年(1242年)に、京都から鎌倉までの道中を記録した『東関紀行』がある。この紀行文の筆者は、「終に十余の日数をへて、鎌倉に下り着きし間、或は山館野亭の夜のとり、或は海辺水流の幽なる砌にいたるごとに、目にたつ所々、心とまるふしぐしを書き置きて、わす

れず忍ぶ人もあらば、おのづから後のかたみにもなれりとてなり<sup>6)</sup>」と述べて、道中で眼に立ち注目し印象に残った各所の風景や出来事を書き付けている。その一節に、「<sup>(由比ヶ浦)</sup>所に阿弥陀仏の大仏をつくり奉るよしかたる人あり。<sup>(すくて)</sup>やがていざいきて<sup>(誘い合せて)</sup>まるりたれば、<sup>(優れて立派で)</sup>たふとく<sup>(めずらしい)</sup>ありがたし・・・<sup>(うつつ)</sup>鳥騒たかくあらはれて半天の雲に入り、<sup>(びよくがう)</sup>白毫あらたにみがきて満月の光をかがやかす・・・<sup>(亂れた世の中)</sup>末代にとりては、<sup>(思いもかけないもの)</sup>これも不思議といひつべし<sup>7)</sup>」と、当時の鎌倉大仏の様子を伝えている。

高德院にあるこの大仏は、現在のわれわれ日

### Kamakura

**An Amida Buddha, Hase-dera temple**  
A seaside town of temples and wooded hills, Kamakura was Japan's capital from 1185 until 1333. As a legacy, today it has 19 Shinto shrines and 65 Buddhist temples, including two of Japan's chiefest Zen monasteries (in Kita Kamakura, see p.136). Many of the temples and gardens reside against the hills, ringing the town, and are linked by three hiking trails. Favored by artists and writers, Kamakura has numerous antique and craft shops. In cherry-blossom season and on summer weekends it can be swamped by visitors. Some parts are best explored on foot, but there are one-day bus passes, and bicycles for rent at Kamakura station.

**Hase-dera Temple**  
Now open Tel 0667-22-0300  
Easy view across town to temple and elegant Hase-dera is home to a superb 11-faced Kannon, goddess of mercy. The Treasure House displays chiseled, terrificly three-quarter-century carvings of the 33 incarnations of Kannon and a 1421 image of Hachikokan, god of wealth. Hase-dera is the only repository relating the sutras in silk to eun as much more as reading. The 1264 bell is the town's oldest. Below it is a hall dedicated to the guardian of children, surrounded by countless statues to children who have died or been aborted.

**Great Buddha**  
Now open Tel 0667-22-0300  
Easy view  
The Great Buddha (Daibutsu) is Kamakura's most famous sight. Cast in 1252, the bronze statue of the Amida Buddha is

**SIGHTS AT A GLANCE**  
Engaku-ji Temple ①  
Great Buddha ②  
Hachimaru-ji Shrine ③  
Hase-dera Temple ④  
Hokoku-ji Temple ⑤  
Kamagata Temple ⑥  
Mangan-ji Temple ⑦  
Myo-in-ji Temple ⑧  
Sengyaku-dera Temple ⑨  
Toku-in Temple ⑩  
Zensho-ji Temple ⑪

The head of the Great Buddha, at Hase-dera

13.5 m (44 ft) tall. Having survived tidal waves, fires, earthquakes and typhoons, it now has black-absorbents in its base. Its proportions are distorted so cast it seems inclined to these in view of it - this use of perspective may show Greek influence via the Silk Road. The interior is open to visitors.

**Hachimaru-ji Shrine**  
Tel 0667-22-0300  
Easy view  
Kamakura National Treasure House Museum Tel 0667-22-0300  
Easy view  
Hachimaru Shrine is dedicated to the god of war; this one is also a guardian shrine of the Minamoto (or Genji) clan. Built in 1483 by the sea, it was covered here in 1941. The approach runs between two trees - inside the Genji Guard have these islands on Japanese, some means with black and white the black. Plotted for a ritual clan, has Hase-dera means both here and directly. The path leads to the Maiden steps, for diorama and house. The main shrine above sea.

For hotels and restaurants in this region see pp.207-3 and pp.234-6

図19 「鎌倉の大仏」『日本』Eyewitness Travel Japan, 2007, p.134.

本人にとっては『関東紀行』の著者ほどには感慨を与える存在ではないだろう。だが、外国人にとってはそうでもない。日本、特に東京を起点とした観光に訪れた彼らにとって、大仏は鎌倉まで足を運んで必見すべき観光対象の一つであり、英語のガイドブックには次のように記載されている（図19）。「鎌倉<sup>グレート・ブッダ</sup>大仏：大仏は鎌倉の最も有名な観光名所だ。1252年に鑄造されたこの阿弥陀仏は高さ13.5m（44フィート）の銅像である。大仏は津波、火災、地震、台風といった災害を乗り越えてきた。現在では基盤に耐震装置が備え付けられている。バランスが前の方に置かれているように見え均整を欠いているが、このような釣り合いの取り方は（シルク・ロードを経た）ギリシアの影響を示しているのだろう。内部が見学者に公開されている<sup>8</sup>」。そして、大仏は自らが眼を注いだ証拠として、お土産にそのロリー・ポップを持ち帰り、舐めては眺め、眺めては舐めつつ楽しむべき存在なのだ。

さらに、乱世に安心感をもたらすような阿弥陀仏の均整の取れた姿、またエゲリアに対しての明るく広々とした平らかなシナイの盆地は「美」である。それはプラトンのアイデアに始まり、中世のトマス・アクィナスが指摘する完全性、プロポーション（比例）、明晰性といった三つの美の基準<sup>9</sup>、そして近代のバウムガルテンの唱える一致、完全性、秩序、調和という美の規定によって捉えられてきた<sup>10</sup>。美は、均整が取れ適正で調和をたもった滑らかな形態であるが、必ずしも、客観的な眼差しにより合理的に眺められるものではない。

時代は下って1700年代、貴族の教育の仕上げとしておこなわれた「グランド・ツアー」の最盛期に、イギリスからフランスおよびイタリアに旅したトビアス・スモレットは、古代からのローマの玄関口であったポポロ門にいたりこう記している。「われわれがローマに入ったポポロ門（公式にはフラミニア通り）は、ベナロッチが設計し大理石の柱と彫像により装飾を施された優雅な建物だ。門の内部に入ると見事な広場に出る。ここポポロ広場からローマの三つの主要な通りが別れ出ている、有名なエジプトのオベリスクが飾られている。これは、教皇シクストゥス5世の在任期に、円形競技場から建築家ドメニコ・フォンターナによってこの場所に移され建てられたもので、ここには同じ芸術家がデザインした美しい噴水もあり、非常に優美な<sup>（ミラコリ教会・モンテサント教会）</sup>双子の教会が二つの大通りの起点にそれぞれ対面して立っている。このような威厳のある入口は、この立派な都市の崇高な観念を旅人に与えずにはおかない・・・そこから、われわれはスペイン広場にと進んだ<sup>11</sup>」。



図20 「シナイ山」山頂直下の休憩所からの眺め。標高2285m、シナイ半島、エジプト、著者撮影。

ポポロ広場の姿から掌握される都市ローマの偉観は「崇高」なものであり眼を奪うと、スモレットは捉えている。崇高なもの、それはエゲリアが聖なるものとして遠望しその山頂を極めたシナイ山でもあり、モーゼが十戒を授かった聖地として、2000年の時を経たいまでもキリスト教徒が訪れ、エゲリアと同じ眼差しをもってこれを眺める（図20）。『東関紀行』の「<sup>たふとく</sup>優れて立派でめずらしく<sup>ありがたし</sup>思いもかけない<sup>不思議な</sup>」も単なる美を越えたこの崇高性の表現だといえる。

「崇高」とはギリシアのロンギロスにより、人の心を激しく揺り動かし「偉大にむかって精神をたかめて、そのけだかさにふさわしい心の高貴さゆえに無言のうちに人を畏怖させる<sup>12</sup>」のだと説明された。さらに、エドモンド・パークやカントは、人間を圧倒し驚愕や恐怖さえをも引き起こす廣大無辺な、あるいは滑らかであるよりも不規則で荒々しくカオス的な自然の壮麗さ、暗闇、虚空など計り知れない深遠さを崇高なるものと捉え、単なる快をもたらず美とは区別した<sup>13</sup>。このような崇高な対象は、フランソワ・リオタールによれば、明らかに普遍的な基準や一定の形を欠いた「形式の不在や破綻」を特徴としているために<sup>14</sup>、「凝視」による単なる形式的な規定性は否定され、人はこれら多様性や異質性に眼を奪われ、熱狂や驚きをもって見回し捉えることになる。

ヴォルフガング・ボン・ゲーテもスタンダールもこのポポロ門をくぐってローマに入った<sup>15</sup>。双子教会はロバート・ブラウンの『ダ・ヴィンチ・コード』の前作『天使と悪魔』の映画の背景に映し出されている<sup>16</sup>。またこの教会に向かって一番左端の通りを500mばかり歩けば、「スペ

イン広場」に至る。そこには、映画『ローマの休日』<sup>ローマン・ホリデイ</sup>の中で、公務に飽き飽きした某国の女王アンを演ずるオードリー・ヘップバーンが大使館から抜け出し、「バルカッチャの泉」の前でジェラードを買い、それを「スペイン階段」で食べるシーンがある（図21）。この映画は1953年の作品であるけれども、1972年以来今日まで、日本の各テレビ局で10回以上放映され、2004年には制作から50周年を記念しデジタル化されて各国で再上映されるほどの人気があり、YouTubeでもほぼ全編を見ることができる。ある統計によれば、スクリーンの妖精であったヘップバーンは、好まれることが当然の女優であって、中でも『ローマの休日』は文句なしに一番の人気だそうだ<sup>17</sup>。少なからぬ旅行者が、このシーン、このショットを自分の眼で確かめるためにここを訪れ階段をさまざまに見回す<sup>18</sup>。

この場合、旅行者にとって、「バルカッチャの泉」がピエトロ・ベルニーニとロレンゾ・ベルニーニの二人の巨匠の手により1627年に作られた貴重なバロック芸術だとか、なぜそれが「船」の形をしているのかとか、「スペイン階段」



図21 『ローマの休日』「スペイン階段」でのオードリー・ヘップバーンとグレゴリー・ペック、1953年、パラマウント・ピクチャー、VHS、2001年。

はフランチェスコ・ディ・サンクティスの設計により1723年に設計された、あるいは、階段に向かって右側の建物の3階には『通りの神秘と憂鬱』（図9）を描いたキリコが住んでいて彼のアトリエがあり、そこからの眺めが彼の絵のモチーフになった<sup>19</sup>、などの客観的で形式的な記述はそれほど重要ではなく、映画で見たあの場面を撮影した場所に今きてここにいる、という感慨が彼らの眼を奪うことになる。

一方、ローレンス・スターンは、スモレットの客観的で形式的な旅の眼差しにもとづいた旅行記を批判し、主に旅先での人との出会いや別れにおける主観的な情感を書き綴った。彼はパリで刺繍店を営む美しい女性店主にオペラ・コミック座への道を尋ねたところ、彼女は親切に三回も繰り返して道順を教えてくれた。彼女に心惹かれ眼を奪われたスターンはその場を立ち去りかねる。「ドアの前から十歩も歩かぬうちに・・・後ろを振り返って見ると、彼女は、まだ店のドアの前に佇み、私が正しい方向に行くのかを見守っていた。私は引き返して、最初、右か左のどちらに曲がれば良かったのだろうか」と聞き直す・・・彼女は半分笑いながら『まァー、何ということでしょう』といい、手を私の腕に乗せ『待ってて下さいな!』と私を引き留め、店員の少年を呼んだ・・・<sup>20</sup>。待っている間、彼は彼女に目を注ぐ。人もその表情もその言葉もまた風景であり、これらを含めたスターンの「感傷的」な旅愁を著した旅行記が『センチメンタル・ジャーニー』だ。スターンから約200年後『センチメンタル・ジャーニー』は歌題となり、ドリス・デイを始めビートルズのリング・スターンらにより歌われヒットした。

Gonna take a Sentimental Journey,  
Gonna set my heart at ease.

Gonna make a Sentimental Journey,  
to renew old memories.

Seven...that's the time we leave at seven.

I'll be waitin' up at heaven,  
Countin' every mile of railroad  
track, that takes me back.

I gotta take that Sentimental Journey,  
Sentimental Journey home.

Sentimental Journey.

## 6. 雰囲気と気分

再び日本に戻ってみれば、多くの「滑稽本」を執筆した十返舎一九は、実際にしばしば旅に出掛けていて、「予多年東海道に遊歴し、其行路中山川の佳境勝景なるを假書して、旅袖に藏おけるあり。それが中に、風土の異なる遺風を録し、亦土人の言語都會に替れるくさぐさの多かる中に、往来旅客の光景、或は貴遊或は卑賤の患苦、雲駕馬士の木訥なる、出女の姿けはひ、なべて鄙情のおかしげなる有増<sup>21</sup>」を面白く書き著したものが、1802年（享和2年）に著した『東海道中膝栗毛』であり、その内容がまったくの出鱈目ではないことを第三編の序において示している。

十返舎一九と同時代のイギリスのユーヴェダル・プライスは、遠く隔てられた質素な田舎の様子やその鄙びた風景を、先に示した滑らかで整った美的な優雅さからも、極度に荘厳で荒々しい崇高からもかけ離れた「ピクチャレスク」な風光として規定した<sup>22</sup>。一九の「鄙情のおか

しげなる有増<sup>あらし</sup>」や『東関紀行』の「山館野亭の夜のとまり、或は海辺水流の幽なる砌<sup>みせり</sup>」とはこのようなピクチャレスクな風景に他ならない。

そしてまた、ヴァルター・ベンヤミンは、1928年頃、中世の堅牢な城壁に囲まれ14の塔が内部に存在することで「塔の町」として知られているイタリアのサン・ジミニャーノを訪れ、「遠くからやってくると、この町は突然、まるでドアを通して現れたかのように出し抜けに、風景の中に姿を見せた・・・サン・ジョヴァンニ門をくぐり抜けると、通りにいるのではなく、中庭にいるような雰囲<sup>ふんい</sup>気が漂っている。広場さえも中庭なのであって、それで、どの広場にも安全に守られている気がするのだ・・・私がいま凭<sup>た</sup>れている市壁<sup>しき</sup>とはいえば、オリーブの木と — こんもりとした枝葉を固くてもろい冠にして、この樹冠<sup>じゆかん</sup>を無数の隙間<sup>すきま</sup>ともども空に開いているオリーブの木と — 秘密を分かちあっている<sup>23</sup>」（図22）という。鉄道からも幹線道路からも離れたトスカーナの小高い山の上に築かれているサン・ジミニャーノの町は、一個の巨大な岩を掘り抜いたように、通りも住居も広場も塔も蒼古とした石の城壁と一体化しその中に抱かれている。植物のオリーブの木でさえもこの石の城壁と同化し一緒に存在している、ベンヤミンはこう看取したのだろうか。街はピクチャレスクであり、これを見回した感覚が彼の論ずるあの「アウラ」だ。

今日に至り、クリストファー・ウッドワードは、『廢墟論』の「傘も差さずにエフェソスで」と題した章の中で次のように述べる。「エフェソスの廢墟を訪れたときには、雨に降られたおかげで、旅行者はたったひとり、私だけだった。いちじくの葉が作る天蓋の下で雨宿りをした。



図22 「サン・ジョヴァンニ門」1262年建設，サン・ジミニャーノ，イタリア，著者撮影。

時期は三月。その年は、木々の刈り込みがまだおこなわれていなかった。聖パウロが説教をしたと伝えられている円形劇場の中は、ウイキョウの柄が伸びて、人の頭をはるかに越すほどだった。旅行者の歩道から外れたところでは、草が腰の高さまで伸び、足元には大理石の柱が倒れていて、丸太のようにつるつると滑った<sup>24</sup>。ウッドワードの記述は、何かしらメランコリーでありセンチメンタルな詩情に満ちている。

冒頭のトルコの観光ガイドは<sup>25</sup>、この円形劇場についても、そこから離れ、正面から少し斜めにそれた高見の位置から劇場全体を見渡せる場所に来た時にいった。「さー、後ろを振り返って見て下さい。円形劇場の素晴らしい姿を見ることができます」。ウッドワードのいちじくの葉ならぬ地中海松の枝の間から振り返って眺めるこの古代の大円形劇場は、『悲劇の誕

生』の中で、ニーチェが述べているように空に向かって広がるピクチャレスクな情景を示し、2万2000人という収容規模において崇高さを秘め、半円をなすその雄大な姿を今に留めているという点で美でもある存在として観光客の眼を奪い、彼らはこれを見回すことになる（図23）。

時代も地域も目的も異なる実際の体験を素材にしたこれらさまざまな紀行文やこれに類する記述から、旅する眼に共通した内容を窺い知ることができ

る。旅行はその途中で景色や景観といった実体的な可視の世界を眺めることに違いない。プラトと同じようにバーバラ・マリア・スタッフォードは「実体への旅」、すなわち物質的に存在する「実体」を見る旅を取り上げ、このような旅の客観的な観察眼とそれが眼差した実体の描画による眼に見える正確な情報伝達が、近代社会に与えた計り知れない意義を強調する<sup>26</sup>。

しかしながら、旅の視覚は実体としての対象を客観的に眼差し捉え、それを鏡のように正確に見て写し取ってはいない。風景は自然そのものとして客観的に存在しているばかりでなく、社会・文化的でシンボリックな意味をもち、マルクスが「社会的なヒエログリフ」と呼んだもの、すなわち人々の社会関係や文化をそこに刻み込んでいるのだとT. W. ミッschelはいう<sup>27</sup>。風景はそこに住まう人の歴史、思考、生活、文化のすべてを含み反映しており、その場所を訪れる人々に対して客観的な実測によってでは捉えがたい微妙な力を及ぼす内容を含んでいる。これらは「実に美しくこの上なく素晴らしい」（エゲリア）、「優れて立派でめずらしく

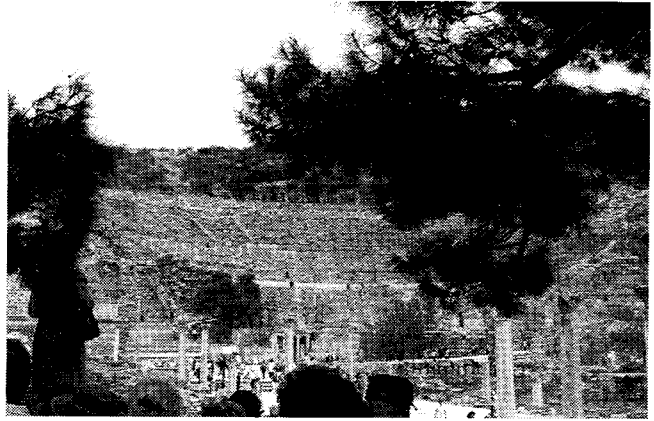


図23 「円形劇場」とこれを振り返る観光客。紀元前3世紀，高さ38m，半円の直径158m，エフェソス，トルコ，著者撮影。

思いもかけない」（『東関紀行』）とか、「崇高な観念を与える」（スモレット）などのように、しばしば言及してきた「美」、「崇高」、「ピクチャレスク」といった代表的な概念により視覚が具体的に捉えている事柄である。もちろんこの三つに限られるわけではないけれども、これらはいずれも西洋の「美学」の伝統の中で規定されてきたものであり、明確に区分することが不可能で混ざり合い移行的な様相を示す場合もあるが、学としての審美的な価値基準にとどまらず、実際の旅の眺めにおける風景の様相としても人びとに受容され<sup>28</sup>、しかも、西洋ばかりでなく、明らかに日本にもまた同様に当てはまる事柄である。

さらに美学を離れて、「彼女はまだ店のドアの前に立っていた・・・半分笑いながら『まー、何ということでしょう』・・・『待ってて下さいな！』」（スターン）や「雨に降られたおかげで、旅行者はたったひとり、私だけだった」（ウッドワード）といったセンチメンタルでメランコリーな表現に窺える風情や佇まい、あるいは、「さまざまな人びとの気配」や「田舎の情景の



●(おかしげなる有らまし)  
 趣のある様子」(一九)、「中庭にいるような霧  
 囲気」もしくは「何かに守られている気」(ベン  
 ヤミン)などは、これら紀行文の表現に限ら  
 ずとも、旅するわれわれもまた同様に感じ取っ  
 ている。これらは、物的な実体それ自体ではな  
 いが、実体である対象を見て感知される限り視  
 覚的事実であり、しかも、主体の主観的な思い  
 や印象や情感、すなわち「旅情」としてしか綴  
 られようのない出来事として立ち現れている。  
 クリナメンという旅の視覚は、実体を見る「外  
 的な旅」のみならず、このような感覚的な存在  
 をも捉える「内的な旅」としても行われている。

内的な旅にかかわるこれら「美」、「崇高」、  
 「ピクチャレスク」などの漠然とした空間的な  
 視覚対象、また、何らかの「風情」や「趣」や  
 「気配」などとして表現される模糊とした知覚  
 対象は、ベンヤミンが文中で表現している  
 「霧 囲 気」として総称することができるま  
 さいアウラの存在、唯一その場においてその時一  
 回限り見て永遠性を感じることで出来る出来事  
 である。この「霧囲気」について、新現象学を  
 唱えるゲルノート・ペーメは、自己の外部にあっ  
 て視知覚に客観的に与えられているが、「人が  
 それに情動的に襲われることによっ  
 てのみ感知される<sup>29</sup>」対象であり、単に主体  
 の内面性の外的対象に対する一方的な投  
 影でも、あるいは主体から対象への一方  
 的で客観的な眼差しである凝視でもなく、  
 この対象が眼を襲うという情動的な感覚  
 なしには完全に規定されることはありえ  
 ないと指摘する。

このことは、自己が周囲の何かを見た  
 としても、眼を奪い襲うという対象に関  
 する自己の感情的な気づきから生ずる

「注目」がないならば、その何かは「霧囲気」  
 とはいえず、ただの現象や実体にとどまること  
 を意味し、霧囲気という自己の外部の客観的な  
 事柄は襲われとして視覚的な注目によって感知  
 され、自己の内部で主観的に構成されることで  
 存在するということである。それゆえに、霧囲  
 気とその襲われの多くは、外的な旅としての実  
 体や対象の客観的な文字通りの「意味」に対し、  
 内的な旅である襲われによる注目という視覚的  
 で主観的な「感覚」の問題、すなわち、クリナ  
 メンとしての隠喩に関わる事柄であり、日常か  
 らはずれ、直行から逸れ、道筋から隔たった状  
 況において取り分けもたらされるということに  
 なる。

襲来する外部のアウラである霧囲気に気づき  
 注目するこの主観的な構成こそが「旅情」に他  
 ならず、一般的にはハイデガーが「情 状 性」  
 あるいは簡単に「気分」と呼んだ体験であり<sup>30</sup>、  
 外的で客観的な「霧囲気」と、この襲われが構  
 成する内的で主観的な情状性や「気分」とは分  
 離できず、常に一体的な事柄として相互に構成  
 し合っている(図24)。一方がなければ他方も  
 存在せず、霧囲気は気分の中に取り込まれるこ

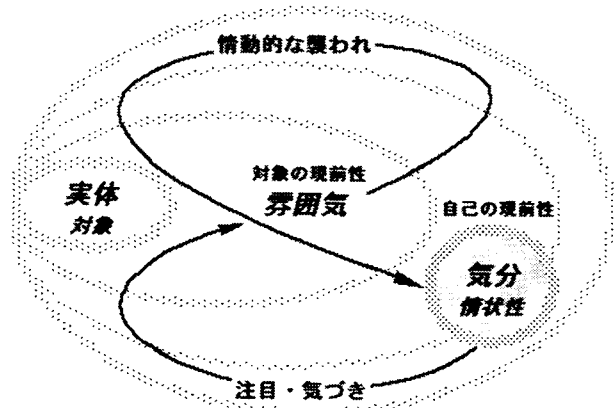


図24 「霧囲気」と「気分」(「情状性」)

とで雰囲気とされ、気分は雰囲気の中に溶け込むことで気分となり共振する。「注目」という旅での見る眼や眼差しは、このような雰囲気を気分として転換構成する入口であり、気分を雰囲気に差し戻し溶け込ませ一体化する出口でもあるのだ。

すでに、クリナメンおよびこれが生み出す間隔に対する旅の視覚が＜意味＞を生み出すと指摘しておいた。この意味とは何か。それはこの「雰囲気」および「気分」と関わり合いをもつことになる。以下ではこの点に触れてみることにする。

### 7. 襲来する「対象 a」

雰囲気によりわれわれ主体が襲来され、情状性や気分という主観的な状態が構成されるということ、この点を以下でジャック・ラカンの概念「対象 a」に従って考えてみよう。結論的にいえば、「対象 a」とは、見る主体に「凝視」としての眼差しの「廢位」を求める存在<sup>31</sup>、つまりわれわれ眼を奪う注目すべき出来事であり、「雰囲気」はわれわれがものを凝視する眼差しを消し去るこの「対象 a」であることによって、気分を構成し意味を持つことになるということだ。われわれを襲い、眼を奪い、主体の「眼差しの廢位」あるいは「*dompte-regard*」や放棄を要求するラカンの「対象 a」とは一体何か。これを、再度、エフェソスにと立ち戻り、そこに祭られていた「女神アルテミス」に関連したギリシア神話、および「アントニウスとクレオパトラ」のある事例によって明らかにしてみよう。

まず、女神アルテミスの神話とは次のようなものだ<sup>32</sup>。友達と一緒に猟犬をつれて鹿狩りにでかけたアクタイオンという若者がいた。狩りの途中、彼は友とはぐれ、ある谷間に迷い込んでしまう。谷間には泉が湧き出ている洞窟があった。アクタイオンが何気なくその洞窟の中を覗くと、あろうことにも、ニンフに囲まれた女神アルテミスが狩りを終え、水浴びをしている最<sup>き</sup>中<sup>なか</sup>であった。裸体を覗き見られたアルテミスは怒りも顕わにアクタイオンにこういう。「さあ、話すことができるなら、アルテミスの裸の姿を見たと皆に話すがよい!」。

女神のこの言葉とともに、アクタイオンの頭にはみるみるうちに鹿の角が生え、顔も身体も鹿に変わってゆく。フランシスコ・アルバニーが描く『アルテミスとアクタイオン』では、アルテミスに指差され頭に角が生えかけたアクタイオンが画面右に描かれている（図25）。鹿になったアクタイオンを見て彼の猟犬が牙をむき噛みついてきた。彼は必死で「おれは、お前達

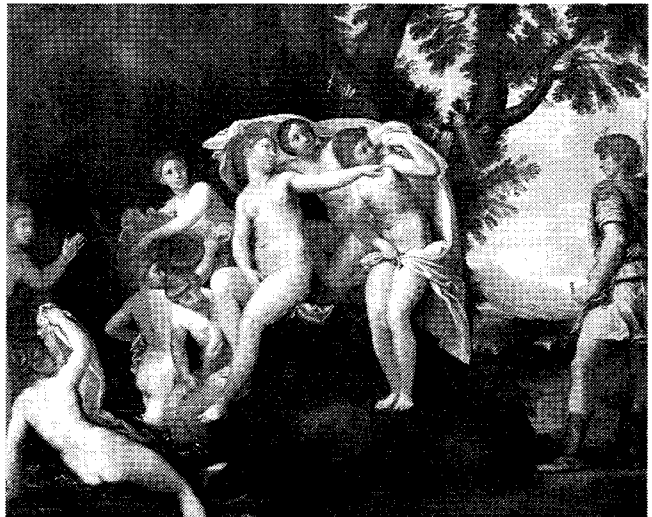


図25 フランシスコ・アルバニー『アルテミスとアクタイオン』  
1617年頃、52×61cm、ルーブル美術館。

の主人のアクタイオンだぞ！」と叫ぶ。だが、それはもはや人間の声ではない。友も獲物に気づき駆けつけて鹿になったアクタイオンに犬をけしかけ、獲物を探し出したことを知らせようと彼の名を呼び続ける。しかし、アクタイオンは眼の前で自分の名を呼ぶ友の声に答える術もなく、犬に噛み裂かれ意識は薄らぎ息絶え眼を閉じる<sup>33</sup>。

ここで「対象a」とは、アクタイオンにより見られた「女神アルテミス」を示している。なぜなら、見る主体であるアクタイオンの存在は、見られた客体アルテミスにより消し去られ、彼女は自らを見たアクタイオンの眼差しを制圧し廃位することになるからだ。アクタイオンはアルテミスの沐浴を偶然にも目撃してしまった。だが、この出来事がアクタイオンを当惑と恐怖の境地に引きずり落とす。見られたアルテミスという客体が、見る主体であるアクタイオンに襲いかかり打ち倒し、その見る行為を押さえつけ眼差す主体の上に立つ。見る主体の眼差しを奪い去るもの、それが「対象a」という存在である。

同様に、「対象a」のこのような性質を、ガイウス・プリニウス・セクンドゥス、別名、大プリニウスが伝える古代ギリシアの「ゼウキシス」と「パラシオス」という二人の画家についての逸話にもとづいて取り上げてみる<sup>34</sup>。大プリニウスの話によればこうである。画家のゼウキシスとパラシオスは絵の技を競い自分たちが描いた絵をお互いに見せ合うことにした。初めにゼウキシスが、彼の描いた絵に掛けてあった覆いを取りのぞきパラシオスに見せた。その絵には葡萄が描かれていたが、あまりにも素晴らしいのでき映えだったために、本物の葡萄と間違

えて小鳥たちが寄ってきて描かれた葡萄を啄み始めた。得意満面のゼウキシスはパラシオスにいった。「次はお前の番だ、早くお前の絵に掛けてある覆いを取って俺に見せてくれ」。パラシオスは答えた。「覆いはもう取ってあるよ」。

描かれた覆いであるのかそれとも本当の覆いであるのか、それを見間違うほどに鳥の目ではなく人間の眼を欺く絵を描き、ゼウキシスに勝ったギリシア時代一の画家として讃えられたパラシオスはエフェソスの生まれだ。このパラシオスの絵のように、18世紀のイタリアの画家ジョヴァンニ・バッチスタ・ティエッポロは、トルコのタルソスに上陸するアントニウスとこれを出迎えるクレオパトラを、ヴェネチアの「パラッゾ・ラビア」にある「ティエッポロの部屋」の壁面に、『アントニウスとクレオパトラの会見』と呼ばれる有名なフレスコ画として描いている(図26上)<sup>35</sup>。二人のエフェソスでの出会いにおいても、この絵のような光景が繰り返されたのかも知れない。

それはともかく、このフレスコ画の壁画は、絵として描かれているアントニウスとクレオパトラの二人が、階段を下りてきてまさにこの現実の部屋に入室するかのように見える絵画、また、絵でしかない柱が、実際に現実のこの部屋や建物を支えている本物の大理石の石柱であるかのように見る者の眼差しを錯覚に陥れ裏切る「騙し絵」なのだ(図28下)。このフレスコ画は絵や壁という実体でありながらもこれらを越える存在として出現する。それは、先に示したエフェソスにあるような円形劇場で演じられた「ギリシア喜劇」での「パラバシス」と呼ばれた場面構成に似ている。ギリシア喜劇はどれもまずある物事を巡っての「論争」が繰り返ら



図26 ジョヴァンニ・バッチスタ・ティエッポロ  
『アントニウスとクレオパトラの会見』, 1746～  
1747年, フレスコ画(上)。この絵が描かれてい  
る「ティエッポロの部屋」の内部(下), パラッ  
ゾ・ラビア, ヴェネチア, <http://www.palazzolabia.it/>。

れ、これに決着をつけ「コメディ」の語源となつた宴会を意味する「コモス」が開かれ劇は終わる、という筋立てになっている。この劇の途中、とりわけアゴンの後に続いて、それまで裏方でしかなかった合唱隊が、観客の方に向かい進み出て、劇場の外の街の様子とかこの劇を書いた

作者の自伝、あるいは劇の中での出来事や場景に注釈を加え説明し、直接観客に歌い上げ問いかけ注目を集める脱演劇的な場面がある<sup>36</sup>。これが日本の歌舞伎の「出語り」に似た「パラバシス」であり、パラバシスにより今までの喜劇の流れは中断されることになる。

ロラン・バルトはこのパラバシスという演劇の構造について次のようにいう。それは「一言でいえば、問われる事柄(行為、場景、劇的な言葉)と問う人(コロス、註釈、抒情的な言葉)との有機的な交替である。このような《中断される》構造は世界と世界に対する問いかけとを距てる距離そのものである<sup>37</sup>」。パラバシスは劇の一部であるにもかかわらず、演じられている劇自体を対象化し、そこから隔たり脱線し突出しわれわれ観客に劇そのものの意味を問いかけ訴える。われわれがティエッポロの部屋に入り、何気なく見回す出入口や窓、カーテン、床などの空間を喜劇の本筋に喩えるならば、内壁に描かれたこの騙し絵は、パラバシスのようにこちら側の観客に向こうから躍り出て見る者に問いかけ彼らを襲う。

ティエッポロの騙し絵は、われわれ見る者に対して、ものとしての「絵」ではなく「現実」として、あるいは平面の「壁」ではなく奥行きのある「三次元空間」として、これら実体を超出して立ち現れ訴えかける出来事となり、われわれが壁に描かれた絵を見るのではなく、見られる対象であるこの絵が見せるものとして主導権を握り、見る主体であるわれわれの眼を奪い、これをただの絵や壁として見ようとするわれわれ見る主体の客観的な眼差しを打ち消し異化しようとするのである。言い換えれば、描く画家あるいはその絵画は、見たいという人の欲望を

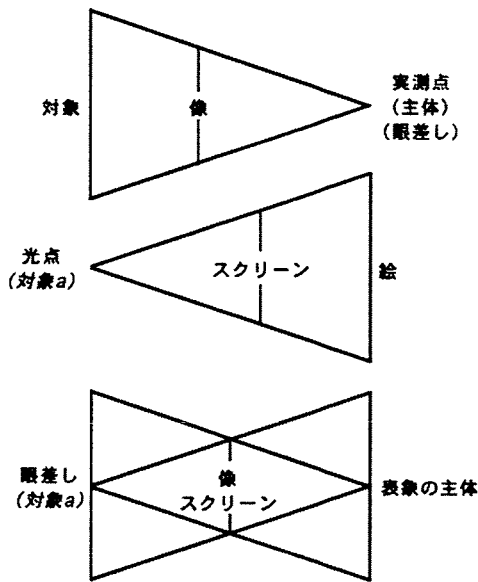


図27 「対象 a」 ジャック・ラカン、2000年、122頁、140頁。

欲望する。つまり、絵を見る者の欲望を求める画家の欲望としての「欲望の欲望」が存在し、この欲望の欲望がわれわれを飲み込み絵を優位に立たせ、見る主体の眼差しを消し去ることになる。現実空間のように見えるというこの見かけについてラカンは次のようにいう。この「絵は見かけであり、この見かけこそが見かけを見かけたらしめている当のものであることを我われに告げている・・・この別のもの、それが小文字の『a』〔対象 a〕です<sup>38</sup>」。言い換えれば、平面絵として見るわれわれ主体の客観的な眼差しを廃位し、これとは別の三次元画像として見かけの上で現れて襲来するものが「対象 a」なのである。

絵を見るにせよ劇を見るにせよ、見る観客はある位置、つまり実測点から対象を見る。遠近画はこの実測点と対象との間に置かれたキャンパスに描かれたものであり、これがわれわれの

客観的な凝視としての眼差しである（図27上）。一方、ティエッポロの絵やパラバシスはそうではない。この絵あるいは壁は、向こうからこちらを襲う光点のように煌めき、見られる存在ではなく自らを見せる存在、見せることで見る主体の上に君臨し、女神アルテミスのように、見る主体の眼差しを「去勢」された状態に陥れ、アクタイオンのように見る者に驚きや感嘆を与え、当惑や不思議な気分を抱かせ、主体をスクリーンの位置に置き、背後の絵、すなわち光景や風景の一部に変え、そのような存在として構成する「対象 a」なのだということになる（図27中）。したがって、光点のような、あるいはその位置にある対象 a は、主体により眼差されるのではなく、そこから主体を襲う眼差しとなり、いままで対象を捉え表象していた主体との立場は逆転する（図27下）。このことは、すでに指摘したサルトルの見返す眼差しによる防禦、あるいはジンメル(G. Simmel)の眼差しの互酬性による自己委託の概念、そしてまた、『アルジェの女たち』の眼による主体の決定構成と同じ内容を示している。アルジェの女の眼はまさに対象 a であり、その位置から見ればこれまでの表象の主体はただの点となり、去勢され廃位され点にと収縮したこの主体の状態をラカンは「 $\overset{\text{マイナス}}{\text{—}} \phi$ 」として表す<sup>39</sup>。

これと同様に、旅行や観光、またこの特異な事例である丘の上から見るなどのクリナメンに対して、眺められるもの、光景、自然、空間は、単なる絵や壁とは異なるティエッポロの部屋の騙し絵のように、客観的な眼差しが捉える実体を越えた「雰囲気」として自ら忽然と立ち現れ、向こうの方からわれわれの眼を襲う「対象 a」となる。雰囲気が対象 a であるというのは、す

で指摘したように、雰囲気とはその襲われに対するわれわれの気づきや注目である限り、それは、われわれ主体が一方的に対象を眺める「凝視」という眼差しを廃位し、対象の方から主体に呼び掛け気分を構成させるからである。「対象 a」としての雰囲気は、絶対的なアルゴス・パノプティスの帝国の眼を打ち消し、一方的に覗くアクタイオンの眼を塞ぎ、実体のみを客観的に見つめる眼差しを放棄させ、主体の「凝視」を「 $-\phi$ 」と化し、われわれに呼び掛け注目させるのである。だが、この呼び掛けや襲来とは何か。なぜ、風景や自然はわれわれに呼び掛け、われわれを襲うのか。騙し絵は襲来する「対象 a」であることを意図して画家により描かれている。絵とは異なる風景や自然、その雰囲気はどうなのか。

著名な写真家シンディー・シャーマンは1980年近くに、「モニュメント・バレー」の自然を背景に、本人がモデルとしての被写体になって、意図的に1950年代後半から60年代にかけてのヘア・スタイルをし、同じく当時のファッションである胸元を四角に大きくカットした「ボンパドル・スタイル」のドレスを着て木の枝に座った写真を撮影している（図28）<sup>40</sup>。この写真から、<sup>インターベレイション</sup>視に対する「呼び掛け」や襲われについて考えてみる。

彼女のこの装いやファッションが示す1960年代の日本では、西部劇の映画が昼夜を問わずテレビで放映されその全盛期だった。写真の背景となっているモニュメント・バレーはそれらの映画の一大ロケ地であり、オオカミやコヨーテが徘徊し、幌馬車が行き交い、

インディアンと騎兵隊が戦いを繰り広げる雄大な西部の荒野、大自然そのものだ。

この同じ時代に、野坂昭如が『マリリン・モンロー・ノー・リターン』を著した。この私小説の中では、当時『ナイアガラ』や『バス・ストップ』などの映画で彼が観たハリウッドの女優マリリン・モンローの妖艶な姿が、絶えず野坂の頭の中を駆けめぐり現実の女性に投影され彼女と入れ替わる。『ナイアガラ』の撮影の合間に撮られた写真では、モンローはシャーマンが真似たボンパドル・スタイルのブラウスを着て胸元を顕わにし微笑みかけている（図29）<sup>41</sup>。こんな魅力的なモンローに彼は取り憑かれたのであろう。ところが、この愛しのマリリンは、あろうことか36歳という若さで突然亡くなってしまった。野坂はいう。「モンローが死んで、この世からやさしさが失せた。モンローが死んで、この世からぬくもりが失せた。モンローが死んで、この世からほほえみが失せ、モンローが死んで、この世はとわの闇にとざされた」<sup>42</sup>。



図28 シンディー・シャーマン『無題 フィルム・スチール #43』1979年。Kaja Silverman, 1996, p.220.

彼は、正直いってうまいとはいえない歌声で「マリリン・モンロー・ノー・リターン、ノー・リターアーンン、ノー・リターン・・・」としきりにラジオやテレビのなかで繰り返し、彼女の死を嘆いていた。

野坂の悲嘆を取り除くためというわけでもなからうが、ちょうどこの頃、『PLAYBOY』の日本語版が刊行され、日本人男性の多くはアメリカ女性の姿態やファッションに魅了され憧れた。この時代に西部劇の映画、モンローの映画、あの手の雑誌を見ていた人は、モンローはいうまでもなく、それから数十年の時を経て、彼女のようなスタイルで、しかも映画『七年目の浮気』のなかで、モンローが風で巻き上げられるスカートを押さえるあの有名な仕草を真似ねたモデルとなっているシャーマン自身を含め、後ろのモニュメント・パレーの自然の光景を魅力的で美しいと思う。

このシャーマンの写真を取り上げ、カヤ・シルバーマンは次のようにいう。すなわち、写真それ自体は無垢である。ただ、これを眺める者が、社会・文化的な知識によって、それに特定の女性性や自然性を与え眺めるのであり、この特定の女性らしさや自然らしさは、対象そのものにあるのではなくわれわれの頭の中にあるのだと<sup>43</sup>。ある自然や人間が特定の雰囲気醸し出し、ある気分のなかで眺められるのは、それらがもともとそのような特性をもっているからではなく、そのような特性をもつものとして眺めるべきだと、社会が要請し文化的に作られ意味づけられているのだということである。つまり、対象が特定の雰囲気をもって現れ見られるのは、それをそのような対象だとしてわれわれが見るべきことを、社会や文化が望み欲望す



図29 ジョック・カロール『マリリン・モンローとナイアガラ』1952年、6月5日。Jock Carroll, 1996, p.19.

るからに他ならない。対象をそのように欲望すべきものだとすれば、「べき」<sup>ought to be</sup>という当為としての対象は、こちらの主体の「ある」という存在に、向こうの方からわれわれに訴え、呼び掛け、襲い、ここにいまあるわれわれを特定の望まれるべき方向にと誘導し構成する対象aとなる。「べき」という当為を含む規則や理念やイデオロギーや理想は、すべてこのようにわれわれに「呼び掛け」、われわれおよびわれわれの視を構成すべく機能する<sup>44</sup>。視覚は社会が構成し文化が育むのであり、社会と文化は、われわれの見る欲望を欲望するのだ。

こうして、「対象a」の呼び掛けと襲来による凝視の廢位とは、出来しているものや他者の存在、あるいは絵や光景およびそれらの雰囲気

氣を、見る主体が取り込み消化し無化するのではなく、逆に、これらの霧囲氣が主体であるわれわれを襲いその眼を奪い、見る主体を圧倒することであり、凝視を廢位された主体は霧囲氣に飲み込まれ、自らがいまここでの「霧囲氣」の中にあるということ、周りを見回す視覚、すなわち他者に目を注ぎ、注目する視覚により、自己の情状性や「気分」として構成することで見て取ることになる。

さて、ハイデガーによれば、気分とは「人がどんな具合であり、またどんな具合になるか<sup>45</sup>」を顕わにしているという。この意味で、「気分」は人をして彼が置かれている「霧囲氣」の中に今あるという、自己のそこでの様子を自らが構成し自らに示すことであり、その場に位置づけられた自己を感じ取ることでできる最も基本的な自らの存在感だといえるだろう。楽しい霧囲氣、悲しい霧囲氣、それとともにある楽しさ、悲しさといった気分はその場の自己であり、自己の存在そのものなのである。霧囲氣のもとで自己が存在している通りに存在していることを気分として見て取ること、これをハイデガーは「透視」と呼ぶ<sup>46</sup>。別様にいえば、透視とは霧囲氣という他者の存在を眼差すことによりある気分に浸ること、つまり自己自身に気付くことである。

凝視という眼差しを廢位して、注目による眼差しのもとでの霧囲氣が構成するこの気分が、いまあるそこでの自己のあり方や自己の存在であるならば、それは自らの「生」そのものに違いない。人は「霧囲氣」として外的なものや他者、光景や風景に固有の現前性を感知すると同時に、「気分」として自己のそこでのあり方を見出し、身体視覚的で内的な自己の現前性をも

体験するということになる。それゆえに、気分は、この世界の霧囲氣に絡め取られた人間存在の生き生きとした様子を示す「生の感情」だといえ、人の生について知ることができるもっとも根本的な状態である、とオットー・ボルノーは捉える<sup>47</sup>。このこれとしてその時その場の霧囲氣のアウラの現前性の中で、私は見る者としてまさにその場に居合わせその気分にある特有のこの私という一回性のアウラを獲得する。〈意味〉とは、この自己のアウラ的な生のあり方であり、そこに居合わせその場に位置づけられたコンテキストの中で自己を「透視」して感じ取る存在感なのである。

## 8. メディアのアウラ

人の顔、その「顔貌性」はその人の気分を表出し、一つの可能な世界としての「風景」、つまり霧囲氣の表現である。したがって、風景や霧囲氣は顔の表情の外には存在はしない、とジル・ドゥルーズはいう<sup>48</sup>。なるほど、顔は風景、霧囲氣を表現しており、顔がこれらを表現し含みもつことになる。ヘップバーンの嬉しい気分を表す笑顔というその表情、顔付き、顔貌性は、スペイン階段で初夏の日差しとジェラードという喜びに満ちた風景や霧囲氣の世界の表現である（図21参照）。だがこれは片手落ちだ。「風景」や「霧囲氣」と「気分」や「顔貌性」の関係、すなわち「このこれ」と「この私」との関係は、その時その場での世界の風景やその霧囲氣の外に人は存在しないという逆の内容をもまた意味している。夏のローマの太陽と冷たいジェラードという風景や霧囲氣をはずれて、満悦した気分で笑顔を示すヘップバーンは存在しないし、照りつける光と噴水の水玉と階段や





図30 「バルカッチャの噴水とスペイン階段の観光客」  
ローマ，著者撮影。

日陰という世界の外に観光客は自らの笑顔やその満足した顔を見出すことはなく、観光をしているというアウラの生の存在感はありえない（図30）。眼差すホップリーも、眼差されるパイロンも、スモレットも一九もスターンもウッドワードも皆そうだ。それぞれの時、それぞれの場所の風景や世界の雰囲気は、一つの可能な自己の表現である。彼らはすべて、風景や雰囲気の中になに自己を見出している。人はその雰囲気、その「アウラ」とともにある。

だからこそベンヤミンはこのアウラを求めた。このアウラとは、サン・ジミヤノで自らが看取したあの雰囲気の中での自己の一回性であり、それぞれの旅行記の中で表現されたそれぞれの時のそれぞれの場所でのそれぞれの雰囲気の中での自ら、ここのこれとここの私である。日常生活でもそれは変わらないが、旅行に出かけさらには丘の上から眺める観光客は、クリナメンという知覚の組み換え、交叉、変様により、こ

とのほか特定のアウラを手にし、いつもの日常や歩道や直進とは異なるここの気分のこの私といった自己のアウラ的存在を明確に獲得する。

ところで、観光客が丘の上で得たこの眺めとは幾分異なるが、これに近い光景を見ることが出来る。それは、今から170年前の1838年、イギリスの著名な建築家であり画家でもあるトーマス・アロムが、クレテス通りを挟んで観光客が立った丘の反対側にある高台からエフェソスを眺望し、彼の著書『コンスタンティノーブルと小アジアの七教会の光景』の中に掲載したスチール・エングレービングによる単色刷りの「エフェソス、アイサルクの城の遠景」である<sup>49</sup>。このエングレービングはまた彩色を施され単独で図版としても販売された（図31）。

アロムのこの色彩エングレービングは、右手前に、当時はまだ倒壊したまま放置されていた「セルスス図書館」の隣にあるテトラノゴス・アゴラの南アーチと、その向こうに位置する階段状の「円形劇場」を構図に取り込み、北東の方向を遠望したもので、中程左側の「聖母マリア教会」の石柱（図10参照）、さらに正面奥のアイサルク（セルチュク）の小山に建設された「セルジュック朝城塞」、城塞の横の「聖ヨハネ教会」やローマ水道橋、およびその裾野にある「イーサ・ベイ・モスク」とその前方に存在する「アルテミス神殿」の遠景が描かれている（図2参照）<sup>50</sup>。

周知の通り、ロバーツのリソグラフ、アロムのエングレービングや写真、映画を初めとした「複製技術」、もっといえば、さまざまな「視覚メディア」の進化による「アウラの凋落」をベンヤミンは嘆いた。ところが、ジョルジョ・アガンベンは「アウラの凋落」の瞬間に、新たな

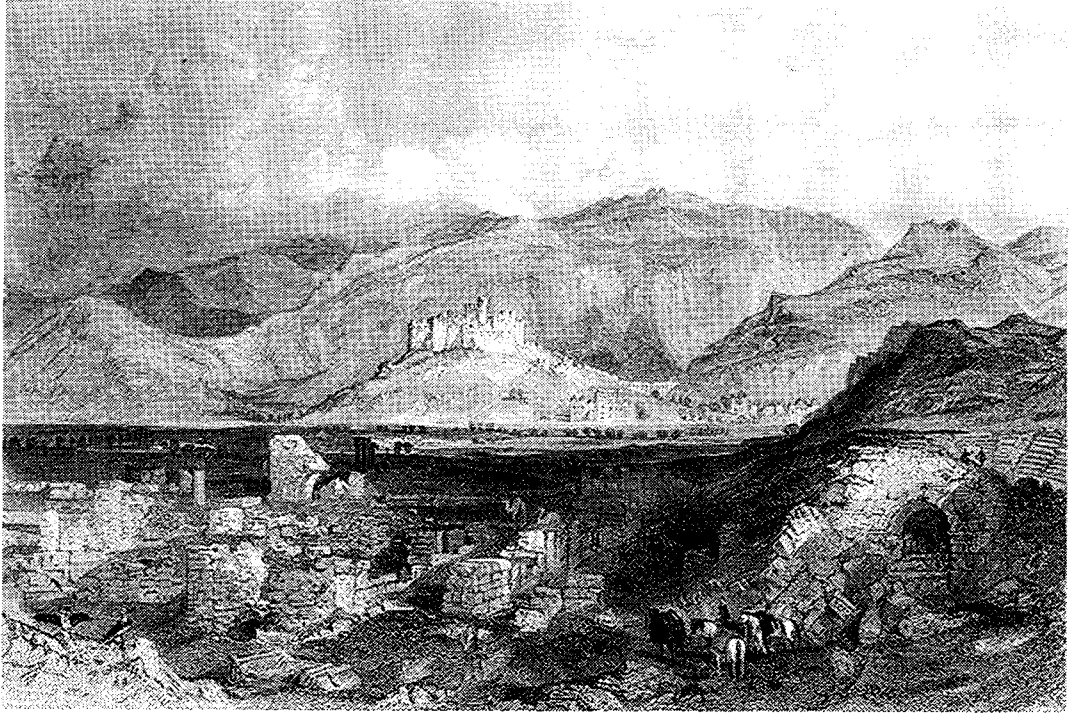


図31 トーマス・アロム『エフェソス、アイサルクの城の遠景、トルコ』1838年、スチール・エングレイビングに彩色、著者蔵。

アウラが再構成されそれが価値を帯びることになるといい、ベンヤミンはこの新しい「アウラの再構成」に気付いていなかったと指摘する<sup>51</sup>。メディアは対象を脱コンテキスト化し、常にアウラを奪いながら伝達を果たす。画像や映像は実際の現実から、また現実を見ることから引き離す。現実そのものでなければアウラはない。文字もメディアである限り、先に引用したベンヤミンの文章からは実際のその時のサン・ジミヤノの唯一性というアウラは消え、同時に掲載したサン・ジョヴァンニ門の写真からもその時のそこでのアウラは失せ、リソグラフやエングレイビングからも同じようにアウラは去る。

しかし、ベンヤミンの文章は、これを読むわれわれにベンヤミンというその人特有のサン・ジミヤノの雰囲気と彼自らのそこでのあり方

を伝えているという意味で、新たなアウラを生み出し価値を帯びる。人それぞれが撮った写真も、あの日あの時にその場所でこの格好やポーズでとか、他でもなく自らがこの角度とフレーミングでシャッターを切ったのだという点でそれ自体のアウラを獲得することになる。現実の複製は複製だからこそ生み出せるアウラをそれぞれ再構成する。『仕留めた後の卓越感：ラ・リン・ディアルと息子』の写真(図10下)やシャーマンの写真『無題 フィルム・スチール #43』(図28)はこの良い例だ。母ディアルの微笑みと息子のこれ見よがしの「ドーダ的態度」は、この写真だけが生み出しこの写真によってのみ伝えられるアウラである。

さらには、撮る主体と撮られる客体がともに本人であるシャーマンの写真では、この新しい

アウラの再構成はもっとはっきりと示される。なぜなら、モンロー風のスタイルとポーズを決め込んだ自分を、自らが選んだ構図で自ら撮影するとは、まさにその写真でのみ表現される自己の唯一性、そのアウラを留めることになるからである。写真や映画などの視覚メディアは、ハル・フォスターがいうように、現実よりも生々しく誇張して事実を伝えるという点ではわれわれに「ショック」を与える、と同時に現実のアウラがもつむき出しの赤裸々な刺激に対する「シールド」ともなる<sup>52</sup>。ショックやシールドはいずれも新しいアウラの再構成に違いない。

また、映画はスペイン階段にヘップバーンを登場させることでいままでなかったアウラをこの階段に与え、同じくモンローによりナイアガラは別のアウラを獲得し、アロムのエングレービングも、現実のエフェソスのどこから見ても、このような眺望を得ることはできないという彼独特の描画と構図により<sup>53</sup>、エフェソスの廃墟にその時その場の実際の視覚を越え出した新しいアウラを付与し雰囲気を作り出す。このことは、キリコの「形而上絵画」にもいえることだ。彼の絵（図9）は、どこかある場所、われわれがかつてあるところで出会い、あるいはいつかどこかで遭遇する、あるいは決して出会うことのない神秘と憂鬱に満ちた場所と空間のアウラを秘めている。視覚メディアが新しい「アウラの再構成」をおこなうということは、それが「自己言及的」であるということの意味している。このメディアはオリジナルのもの、現実のものに代わってそれ独自のアウラを自分で構成することにより自分をオリジナルとして立ち上げ位置づけることになるからである。視覚メディアは実際の現実ではないのにもかかわらず、自分

で自分をオリジナルな現実として自らをわれわれに呈示する。

シェリー・タークルは、さまざまな「もの」は人に何ごとかを指示し思い起こさせる「喚起<sup>エポカチーフ・オブジェクト</sup>体」だと指摘する<sup>54</sup>。例えば、バレー・シューズがその形態により現実の身体を拘束するのみならず、それを身につけ踊る際の理想的な身体についての観念を喚起し抱かせることで心身ともに自己を形作り、また、日記はそこに人々との約束やさまざまな行事を書き込むことで社会性を自己のなかに喚起し、これに従って自らを統制し作り上げるなどの役割を担う。視覚メディアがその名の通り出来事とわれわれの間に存在し仲立ちをする媒体として新しいアウラを自己言及的に生み出し、何ごとかを思い起こさせる機能を果たしているのならば、これ以上の「喚起体」は存在しない。視覚メディアは呼びかける「対象a」という喚起体であり、しかも実際の生のコンテクストから離れ、そこでのアウラから隔たった瞬間に新たに構成されるメディアのアウラは、丘の上の眼差しの現実のアウラと同様、オリジナルから複製へのクリナム<sup>クリナム</sup>が引き起こすという視覚の異化によって〈意味〉を生み出すといえる。エングレービングや写真や映画やビデオなどの視覚メディアのこれらアウラは、旅や丘の上での眼差しなどあの現実の体験的アウラの一回性を、いまここで新たな意味を注入することで再度喚起し炸裂させる。注ぐことの意味についてはすでに述べた。気分はこれらメディア、媒体、間を見る瞬時瞬時に生まれ、人は新たなアウラにより、「かつてのあそこ」と「いまここ」との隔たり、その間<sup>はさま</sup>において両義的に存在することになる。

## 注

- 1 World Tourism Organization, <http://www.unwto.org/index.php>
- 2 観光王国フランスは、1987年に「フランス政府観光局 (Maison de la France)」を公式に開設し、2009年には、これを「フランス観光開発機構 (Agence de Développement Touristique de la France)」にて発展改組した。同じく、イタリアでは1990年に「イタリア政府観光局 (Agenzia Nazionale dei Turismo)」を正式に設けている。もっとも、各国のそれぞれの国の大使館内には、これ以前に観光を担当する部局が存在していた。いずれにせよ、これらの国と日本とでは観光行政に20年近くの開きがある。
- 3 以下の図の番号は、「<旅>を眺める — 観光のクリナメンと視覚のアウラ1—」からの通し番号である。
- 4 この若いイギリス人のカップルは、今としては珍しくカメラを持参しておらず、大仏やこれを背景に写真を撮ることもなく、二人でしげしげと大仏を見上げていた。
- 5 George E. Gingras (ed.), *Egeria: Diary of a Pilgrimage, Ancient Christian Writers*, Newman Press, 1970, pp. 49-51.
- 6 作者不詳「東関紀行」『東関紀行・海道記』玉井幸助校訂、岩波文庫、2004年、8頁、傍点筆者。
- 7 同書、40頁。○ 内ルビ筆者付記。また、「鳥瑟」とは仏像の頭頂部の盛り上がった部分を、また「白毫」とは仏像の肩間に埋め込まれた宝石などを示し、それぞれ知恵と慈悲を象徴している。
- 8 *Eyewitness Travel Japan*, DK publishing, 2007, p.134.
- 9 トマス・アクィナス『神学大全 第1冊』高田三郎訳、創文社、1960年、第5章、第4問題。
- 10 アレクザンダー・バウムガルテン『美学』松尾大訳、玉川大学出版部、1987年、14章、18-20章。
- 11 Tobias Smollett, 'Travels through France and Italy 1766,' in Paul Fussell (ed.), *The Norton Book of Travel*, W.W. Norton, 1987, p. 221. ○ 内ルビ筆者付記。
- 12 ロンギノス『崇高について』小田実訳、河合文化教育研究所、1999年、95-96頁。
- 13 エドモンド・バーク『崇高と美の観念の起源』中野好之訳、みすず書房、1999年、100-128頁、62-94頁。
- 14 フランソワ・リオタール『崇高なるもの関心』『崇高とは何か』梅木達郎訳、法政大学出版局、1999年、249-254頁、フランソワ・リオタール『文の抗争』法政大学出版局、1986年、341-350頁。
- 15 ウォルフガング・ボン・ゲーテ『イタリア紀行 上』相良守峯訳、岩波文庫、1997年、168頁。スタンダール『イタリア旅行記 I』白田紘訳、新評論、1992年、122頁。
- 16 ダン・ブラウン『天使と悪魔 中』越前敏弥訳、角川文庫、131頁。映画『天使と悪魔』コロンビア・ピクチャーズ、ソニー・ピクチャーズ・エンターテインメント、2009年5月配給。
- 17 『朝日新聞 be on Saturday』、2009年、10月3日、b2。
- 18 例外なく、すべてのイタリアの観光ガイドブックが、映画『ローマの休日』とスペイン広場の関係に言及している。『イタリア 新個人旅行』昭文社、2005年、92、94、128頁、『地球の歩き方 イタリア』ダイヤモンド・ビッグ社、2005年、79頁。*Insight Guides Roma*, Apa Publications, 2005, p.45. *Rome: Eyewitness Travel Guide*, DK Travel, 2006, p.354.
- 19 Giorgio de Chirico House-Museum, <http://www.fondazionechirico.org/eng/museum.html>
- 20 Laurence Sterne, *A Sentimental Journey and Other Writings*, Tim Parnell and Ian Jack (eds.), Oxford University Press, 2003, p.77.
- 21 十返舎一九『東海道中膝栗毛 上』麻生磯次校注、岩波文庫、2005年、188頁。
- 22 Uvedale Price, *A Dialogue on the Distinct Characters of the Picturesque and the Beautiful, 1801*, in Malcolm Andrews (ed.), *The Picturesque: Literary Sources and Documents, Vol. II*, Helm Information, 1994, p.231-232. 「ピクチャレスク」は18世紀のイギリスで唱えられ、クロード・ロラン、ニコラス・プーサン、サルバトル・ローザが描く風景を模範とし、滑らかで整いすぎような美的存在からも極度に荘厳で荒々しい崇高性からも区別され、両者の中間に位置づけられた概念である。ピクチャレスクの提唱者であるウイリアム・ギルピンによれば、それは「粗削りの対象からなるさまざまな諸部分を組み合わせ、全体として一つにまとめることから成り立つ」とされ、節くれ立った木々に覆われたほの暗い前景、明るく開けた河面や丘陵などの中景、漠とした輪郭をなす彼方の山並みといった後景からなる対象の推移やコントラストの変化に富んだ魅惑的な見晴らしを示している。プライスはこれに田舎の鄙びた光景を加えた。William Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape, 1794*, in Malcolm Andrews (ed.), *ibid.*, p.11.
- 23 ヴァルター・ベンヤミン「サン・ジミニャーノ」『記憶への旅 ベンヤミン・コレクション3』浅井健二郎編訳、久保哲司訳、ちくま学芸文庫、1997年、252-253頁、傍点筆者。
- 24 クリストファー・ウッドワード『廃墟論』森夏樹訳、青土社、2004年、102頁。
- 25 北澤裕「<旅>を眺める — クリナメンと視覚のアウラ1—」『教育学研究科紀要』No.20, 2010年、1頁。
- 26 Barbara Marie Stafford, *Voyage into Substance: Art, Science, Nature, and the Illustrated Travel Account, 1760-1840*, MIT Press, 1984, pp.46-52, p.59. (バーバラ・マリア・スターフォード『実体への旅』高山宏訳、産業図書、2008年、43-48頁、53頁など参照)
- 27 W. J. T. Mitchell, 'Imperial Landscape,' in W. J. T. Mitchell (ed.), *Landscape and Power*, University of Chicago Press, 1994, p.15.
- 28 Daniel C. Knudsen, Michelle M. Metro-Roland, Anne K. Soper and Charles E. Greer (eds.), *Landscape, Tourism, and Meaning*, Ashgate, 2008,

- p.5, p.15.
- 29 ゲルノート・ペーメ『感覚学としての美学』井村彰・小川真人・阿部美由紀・益田勇一訳、勁草書房、2005年、53頁、61頁など、傍点筆者。また、ゲルノート・ペーメ『雰囲気の美学 新しい現象学の挑戦』梶谷真司・斉藤渉・野村文宏編訳、晃洋書房、2006年も参照。
- 30 マルティン・ハイデガー『存在と時間 世界の名著62』原佑・渡辺二郎訳、中央公論社、251頁。また「情状性」は「情調性」あるいは「情態性」とも訳されている。注29および47の文献を参照。
- 31 ジャック・ラカン『精神分析の四基本概念』小出浩之・新宮一成・鈴木國文・小川豊昭訳、岩波書店、2000年、150頁。
- 32 オウィディオス『変身物語 上』中村善也訳、岩波文庫、1981年、103～108頁。および、ブルフィンチ『ギリシア・ローマ神話』野上弥生子訳、岩波書店、1983年、57～60頁。
- 33 ピエール・クロソフスキーは、この神話をここで終えない。彼のアクタイオンはアルテミスに復讐し、女神という偶像を破壊する。ピエール・クロソフスキー『ディアーナの水浴』宮川淳・豊崎光一訳、水声社、2002年、89～99頁。
- 34 Pliny The Elder (Gaius Plinius Secundus), *Natural History: A Selection*, John F. Healey (transl.), Penguin, 1991, p.330. また、この逸話については、ジャック・ラカン、前掲訳書、146～147頁参照。
- 35 Palazzo Labia, Salone del Tiepolo, <http://www.palazzolabia.it/>
- 36 M. S. Silk, *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford University Press, 2000, p.9.
- 37 ロラン・バルト「ギリシャ演劇」『第三の意味 映像と演劇と音楽と』沢崎浩平訳、1998年、114頁。
- 38 ジャック・ラカン、前掲訳書、147頁、傍点筆者。彼の「襲来」の概念については、151頁参照。
- 39 同訳書、117頁、137頁、139頁。
- 40 シンディー・シャーマンの一連の写真は「無題 フィルム・スチール」と題されているが、実際には「フィルム・スチール」、つまり、映画の中の一場面を写真に撮ったものではなく、映画の一場面であるかのように自らがモデルとなって撮影した写真である。シャーマンの写真の意図は、1930～40年代のハリウッド映画などに代表される視覚メディアのスタイルやステレオタイプ、すなわち、男性は女性を見る立場に、女性はこの男性の見る喜びの受動的な対象に置かれているという状況を、写真家である彼女がこのようなメディアの中に自らモデルとなって身を置くことで、外部からではなく内部から再帰的にかつ批判的に呈示し再現することにあった。さらにまた彼女のこの写真は、以上のような過去の批判をおこなうにもかかわらず、過ぎ去った時代に対するわれわれのノスタルジアをかき立てるばかりではなく、写真家としてまた同時にモデルとして自分が喚起するノスタルジックな幻想に彼女自身が捉えられているという皮肉な立場をも示している。シャーマンに見られる「再帰性」や皮肉な「二重性」もしくは「両義性」、これらはポストモダンの視覚文化の特徴である。この点については、Marita Sturken and Lisa Cartwright, *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, Oxford University Press, 2001, pp.254-256 参照。
- 41 Jock Carroll, *Falling for Marilyn: The Lost Niagara Collection*, Friedman/Fairfax, 1996, p.19.
- 42 野坂昭如『マリリン・モンロー・ノー・リターン 野坂昭如ルネサンス3』岩波現代文庫、2007年、65頁。
- 43 Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World*, Routledge, 1996, pp.220-221.
- 44 このような「呼び掛け」の構成的機能に関しては、レイ・アルチュセール『再生産について イデオロギーと国家のイデオロギー諸装置』西川長夫・伊吹浩一・大中一彌・今野光・山家歩訳、平凡社、2005年、262～266頁を参照。
- 45 マルティン・ハイデガー、前掲訳書、251頁。
- 46 同訳書、268～269頁。
- 47 オットー・F・ボルノウ『気分の本質』藤縄千舛訳、筑摩書房、1973年、20頁。
- 48 ジル・ドゥルーズ『哲学とは何か』財津理訳、河出書房新社、1997年、26頁、および、ジル・ドゥルーズ『差異と反復』財津理訳、河出書房新社、1992年、389頁。
- 49 Thomas Allom & Robert Walsh, *Constantinople and the Scenery of the Seven Churches of Asia Minor, 1838*, reprint, Mark Wilson (ed.), Gorgias Press, 2006, p.157.
- 50 ただし、アロムがこの絵を描いた1838年当時には、「アルテミス神殿」の正確な位置はまだ確認されておらず、いくつかの仮説が述べられているに過ぎない状態だった。Edward Faulkener, *op. cit.*, p.203. アルテミス神殿が発掘されたのは、アロムが訪れてから30年後、エフェソスの中心部から北東に約2キロ離れたこのアイサルクの小山の麓の湿地であって、それは1869年のことである。
- 51 ジョルジョ・アガンベン『中味のない人間』岡田温司・岡部宗吉・多賀健太郎訳、人文書院、2002年、156～157頁。アガンベンはこのように述べるが、ベンヤミンがこの点に気がついていなかったわけではない。ベンヤミンは次のようにいう。技術的複製はオリジナルに対して人間の眼には見えない面を強調するなど「独立性」をもち、また、オリジナルを家の部屋など本来ならオリジナルが到達できない別の状況へと「移動」することができるのだと。この「独立性」と「移動」を「アウラの凋落」と捉えるか「アウラの再構成」と捉えるのが二人の見解を分けることになる。ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」『近代の意味 ベンヤミン・コレクション1』浅井健二郎編訳、久保哲司訳、ちくま学芸文庫、1995年、589頁。
- 52 Hal Foster, *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century*, The MIT Press, 1996, p. 218.
- 53 アロムの図版において、「セルルス図書館」跡や「円形劇場」がこのように眺められる位置からは、右側に位置するピオン山が視界を遮り、どのようにしてもアイサルクの城塞を見渡すことはできない。また、ここから西

に1キロほど離れば図のようなアイサルクの眺望をえることはできるが、その場合には、セルルス図書館跡や円形劇場をこのように捉えることができなくなる。したがって、この図版はエフェソスに対するアロム独自の美学的な構図として、エフェソスに新しい独特の「アウラ」を付与することになる。

- 54 Sherry Turkle, 'What Makes an Object Evocative?,' in Sherry Turkle (ed.), *Evocative Objects: Things We Think With*, MIT Press, 2007, p. 308ff.

\* 本論文は、平成21年度科学研究費補助金（基盤C）による成果の一部である。