

L. ハーンの世界感覚と近代的視覚の問題

— 日本的自然観研究の観点から —

岩 井 洋*

Lafcadio Hearn's Outlook on the World and Problems Related to Vision in Modern Age — From the Perspective of a Japanese View of Nature —

Hiroshi IWAI*

(Accepted 22 December 2009)

目 次

1. はじめに
2. 近代的視覚の確立
3. 近代的視覚の排除性
4. 二次元と三次元の対立性（西欧近代）と融和性（日本）
5. 気配の他者空間 — 日本の空間性
6. 接触の交感による他者の意味の獲得
7. 終章 — 他者への畏敬による自己存在の回復

1. はじめに

小泉八雲ラフカディオ・ハーンの妻小泉節は後年語った。

「書斎の竹藪で、夜、笹の葉ずれがサラサラといたしますと『あれ、平家が滅びて行きます』とか、風の音を聞いて『壇の浦の波の音です。』と真面目に耳をすましていました。」⁽¹⁾ また、ハーン〈A Street Singer (門つけ)〉は、道行く盲目の三味線弾きの唄声にハーンが感動する小編である。女性の悲愁に満ちる歌声が、「忘れた幾多の場所と幾多の時の感覚が、やさしげに立ち戻ってくるかのようであった。場所も時もなかなか思い出すことのできない、なにかおぼろげな感覚の入り混じったままに。」⁽²⁾

空間における気配に没入するハーンの感動は、ハーンが生まれ育った西洋近代の知覚とは根本的に異なる感覚性から生まれたものである。

2. 近代的視覚の確立

E. パノフスキー (1892~1968) は、ルネッサンス

にはじまる遠近法的作図法が、近代における世界の認識方法を象徴するものであったと言う。それは、記号に結びつく「精神的意味内容」⁽³⁾としての近代の、「人間の意識を神的なものの容器にまで広げ」⁽⁴⁾ようとするものであった。

遠近法的透視図法においては、観察者はいわば自らの視点の前に架空の窓枠（スクリーン）をかけて、架空の窓枠（スクリーン）越しに世界を幾何学的に見て、「対象が奥行きに向かってどのように縮小していくかを把握すること」⁽⁵⁾が、遠近法の最重要課題なのである。

写真機の元祖となるカメラ・オブスキュラ（「暗い部屋」のラテン語）とは、人が入ることのできる大きな暗室の中の、一方の壁の針穴（ピンホール）から透過してくる外光が、暗室の反対側の壁に倒立像となって映るもので、それを人が写生や、日食、太陽黒点の観測や、風景像を楽しむなどのために使う、光学の視覚装置であった。

ルネッサンスの遠近法的透視図法、そして近世におけるカメラ・オブスキュラ、この二つによって近代の視覚の場とその構成、視覚優位の時代パラダイムが生成し、それが産業革命以後急速に進展流布される。

カメラ・オブスキュラの室内空間で遠近法的透視図法モデルにより眺めそして描かれる世界は、現実についての「主観的なものの客観化」⁽⁶⁾であり、現実を歪曲したものであることをパノフスキーは指摘する。

つまり観察者の視点において、二次元に視覚化される映像世界は、このように現実とは基本的に異なるものなのである。二次元画像において世界は、自

* 酪農学園大学環境システム学部地域環境学科環境文化論研究室

069-8501 北海道江別市文京台緑町 582 番地

Faculty of Environment Systems, Department of Regional Environmental Studies, Seminar of Environmental Culture Midorimachi, Bunkyo-dai, Ebetsu, Hokkaido, 069-8501, Japan

我を中心とする扇形状に広く広がり、視覚点と消失点との一致の原理の中で、観察者は世界の中心点として、世界を自己に関係する形に秩序化し、自己を中心に配置する。

3. 近代的視覚の排除性

遠近法的透視図法において、画家が自らの前に設定する見えない窓枠（スクリーン）とは、とくに近代においては〈自我性の窓枠〉とアレゴリー化することができる。つまり観察者の視覚は、観察者自身の自我性の視点から世界を自らへ手繰り寄せ、まとめ秩序化する⁷⁾。視覚を介して人は、自己の窓枠（スクリーン）から世界を単に静的に固定的に眺めるのみならず、自己性を自己の身体から流出させ眼前の世界に拡大し、世界を観察者自身との絶対的つながりへと秩序化するのである。

現実の三次元空間が、視覚による二次元画像において平面化されることにより、他者も含めて世界は、自己化の広がり、絶対的な影響を受けて〈この〉世界のなかへと自己化され、自己の支配を受けつけなかった他者たちあるいは本来的な他者たちは、隔たる〈あの〉世界のなかへと厳しく排除され遠隔化される。こうして世界は、アトム（原子）状の人間集団つまり大衆となり、他者ではなく他人となる（＝水晶宮ガラス建築のガラスの問題性）。

そもそも現実空間は、主体の前に分節されることなくただ茫漠と広がる、非分節的な三次元空間である。そうした本来は三次元の立体空間が、随意に圧縮され、縦・横・奥行きそれぞれが人間の視覚により分節化され、奥行き部分が取り除かれ、定量可能で合理的な平面に化され、かくして立体物が平面化される。世界の現実を変容した像（コピー）化である。それは球形の三次元立体である地球を、二次元平面へと落とし込んだあの古典的なメルカトル図法が、地球全体の真の現実の姿を、極度に歪曲し変形させることで、地球を二次元平面化せざるを得ない状況に似ている。

この二次元平面化こそが、観察者の絶対的孤立性と他者の排除を伴うのである。リルケ「マルテの手記」の前半部は、視覚に映えるパリの町の人をも含める平面的オブジェ化の描写であり、近代都市の無機質な孤絶化し合う人間風景を、視覚の、眺められる人々の声も音も届かぬ距離越しに、凝視するものである。

また、イギリス映画「第三の男」でウィーンのプラーター公園の大観覧車からの視覚も、他者の排除性を語る。地上を歩く人々をはるか下に見ながら、

ハリイ・ライムは、「下を見な、あの〈ケシ粒〉の一つが消えると悲しいか？」と語る。〈ケシ粒〉（グレアム・グリーンの原作の日本語訳では〈あの点〉）という言葉に、人間の視覚による無機質な「外界の確定と体系化」⁸⁾が象徴される。観覧車から俯瞰する視覚は、はるか下に臨むその隔たりにより、人に排除の非情な心さえも促しさえするのである（＝ベンサムによる新刑務所パノプティコンつまり一望監視施設の構想）。

4. 二次元と三次元の対立性（西欧近代）と融和性（日本）

M. フーコーの「これはパイプではない」論⁹⁾は、西欧絵画における二次元文字と三次元造形性との対立・排除の原則が、5世紀間におよぶ西欧の歴史に一貫して支配した内実を分析する。しかし、彼の論理は、印刷術の本格的開始の15世紀から、産業革命の駆動する20世紀までの、漢字のような表意文字でなく、西欧語の表音文字という、本源的に意味が文字に内包されていない二次元的な文字と、そもそも立体的意味を内包する三次元造形性との本源的差異を対立的に翻案し語るものであり、主に西欧絵画論（洋画）のみの問題であると判断される。

ハーンに〈The Screen-Maiden 衝立の乙女〉という作品がある。紙の衝立に描かれている若い女性が、彼女を恋する若者のために衝立から出てくるという話である。女性像の二次元性とその女性が立体化する三次元性への自由な往来・交流を語り、記号表示としての二次元性とその実在の表示概念部分との日本の不可分性を、見事にアレゴリー化して語るものである。

この作品のプロットは、〈The Writing of Kōbodaishi 弘法大師の書〉や〈The Story of Kwashin Koji 果心居士〉、〈The Mirror Maiden 鏡の少女〉などにも使われている。

記号の、指示・表示機能ではないその意味は、指示・表示される物が、空間性を得て三次元の姿をとるなかでそれ本来の意味を得る。芥川龍之介の有名な「蜜柑」という作品にも、このような二次元性から三次元性への文学的変化（へんげ）が使われている。

列車の座席の筆者の前に座った寡黙な少女は、判で押したような二次元的な記号的存在であった。しかし、少女が手に持っていた蜜柑を汽車の窓越しに弟達に投げた時、蜜柑のあざやかな乱舞により、少女は三次元の生きる人間に変わる。少女は、二次元の記号性の中では、その真の存在意味は発揮されて

いない。無・意味な存在のままである。しかし、少女が生き、動き、語ることで三次元性を得ると、その具体的な実像のなかに少女は意味を得て、有・意味なる存在に変わる。

それは、存在の二次元性と三次元性とが、瞬く間にその区別を超えて三次元化する霊的場とも言え、ゴシック建築の内部空間に対しハーンが、「a monstrous fetish (怪奇なる物神よ!)」⁽¹⁰⁾ という意味の言葉を述べたような、呪術空間の性質を帯びる場とも言い得る。

これは、西欧近代主義のわけても実証主義の科学的認識においては、ありえない事態であるが、しかし、実際には日常的に生起している事柄なのである。怪談の構造、その恐怖の本質とは、このように存在の二次元性から三次元性への突然の、予想外の変化(へんげ)なのである(=人の笑顔の意味)。

5. 気配の他者空間——日本的空間性

気配空間とは、空間の広がりの中、身体的分節性を超える不可視な三次元立体の、何らかの存在あるいはその動きが意味化する空間であり、気配とは、非分節的な空間から染み出され絞り出される立体的なかすかなもの(微動)が、空間の触覚を介して自らの意味を暗示するものと言える。空間内に存在するものが、その意味を気配により生かさされ、空間自体が立体的な〈生きる意味〉に満ちるものである。

「屋根が壁であった。壁が床(=寝台)であった。巖ばかり——触っても触っても、巖ばかりである。手を押すと、更に堅い巖が、手に触れた。脚をひろげると、もっと広い磐石の面が、感じられた。かすかに射す薄光りも、黒い岩石が皆吸いといったように、岩窟のなかに見えるものはなかった。唯けはひ——彼の人の探り歩くらしい空気の微動があった。」(折口信夫「死者の書」)⁽¹¹⁾

靈魂の憑依は、肉体的接触の皮膚感覚によって、他者の真の実相を他者から伝えるものである。優しげな心根の靈魂を、「人の肌をそよそよとなでよう」⁽¹²⁾ 肌身に浴びそれに没入すること、優しげな心根の靈魂を身に浴びること、存在する靈魂の存在性と憑依の確かさとは、包まれた他者や他者的な反応を、内面化し内実化する皮膚感覚の力によってはじめて担われる。それは、視覚では不可能なことなのである。

近代主義は、その視覚優先性により、個物に内在する意味の総体としての靈魂を物からむしろ排除し(=眼前存在性に満ちるハイデッガーの〈現前の形而

上学〉)、物を空虚で無機的なつまり死んだ物質へと変容させる。現実はそのなかで、実体としての空間性を排除され、その代りに現実を人間の価値意識により記号化し、その二次元化された記号が伝達の機能性によって世界的に広まる。世界は、有・意味が仮想された無・意味な記号に満ちる。

産業革命以前の時代に、日本家屋には、様々な神々(靈魂)つまり個物の意味が満ちていた。「水神(井戸の神)、荒神(竈の神)、曲突の神と戸部の神(釜や鍋の神)、池の主(池の神)、お釜様(米櫃の女神)、厠の神、木と火と金の神、庭、田畑、案山子、橋、山、森、川の神。樹木の霊、境界地の神、家の北側には鬼門(悪魔の門)、家のあらゆる部分——たとえば梁一本にも、家庭用道具類などにもことごとく目には見えないが守護神がある。」⁽¹³⁾

また芭蕉の三冊子のなかに、「松の事は松に習へ、竹の事は竹に習へ」⁽¹⁴⁾ という言葉がある。松や竹の具体的姿に、そこに内在する松や竹の意味が立ち現れており、具体的な自然の姿そのものへの内なる直観が、松や竹の意味・本質への近づきを約束するという。現実そのものを、物質性と抽象化されたその精神的意味との合一体とし、かつ物質性自体をも一元的に精神化する思惟、つまり仏教のとくに即身成仏の考え方と共通する日本的成仏観がここにある。

気配に満ちる日本の空間には、さまざまな靈魂(個物の意味、アリストテレスの〈形相(エイダス)〉が存在し、しかも、個物の物質性(=質料)よりも形相の方がより優位に立つと考えられていた。靈魂あるいは精神など総じて知的活動をおこなうものは、質料とは異なる神的な源を持ち超自然的に生み出され、それはあくまでも神聖なものと考えられていた。

近代以前の日本において、〈中世の夜〉のような気配の空間とは、形而上学的靈性に満ちる神的なものとの交流・交感の場であり、それは『古事記』中の〈天の御柱〉のごとき、〈この世〉と〈あの世〉とが交感する神聖な場でもあった(=宮沢賢治の銀河鉄道が往還する意味)。〈天の御柱〉を介してあの世とこの世をつなぐものが、ハーンにとっての靈魂であり、神々というあくまでも神聖な〈ラディカルな他者〉(ボードリアール)であった。

6. 接触の交感による他者の意味の獲得

「ふと眼を覚ますと、雪が顔にかかっていた。小屋の入口はいつのまにか開いたままになっていた。見ると、小屋の雪明りのなかに一人の女が——真っ白な着物を着た女が立っていた。女は Mosaku の体の上に身をかかめ、しきりに息を吐きかけていた——

透き通ったまっ白い息を。と思うとまもなく、女は Minokichi の方をふりむき、身をかがめながら彼の顔の上のにじり寄ってきた。」〈Yuki-Onnna 雪女⁽¹⁵⁾〉

近づぐことでの接触感覚は、他者の心の思いとその者の意味を、腹藏なく告げ知らせる。ハーン作品の〈The Legend of Yurei-Daki 幽霊滝の伝説〉中の日本語の訳語に、「ぐっしょりと血の染みた」(原文では blood-soaked) というオノマトペ擬態語表現がある(「半纏から床に落ちたのは、ぐっしょりと血の染みたひとくるみの子供の着物」⁽¹⁶⁾)。

その表現は、純粋な視覚のみの場合の対象の無機的な像を、観察者の視覚の皮膚感覚と聴覚(皮膚感覚の一部)により有機体化させ、対象の形状を具体的な感覚情報として、観察者に内在化させ、そして一体化させる(=ことわざ「高嶺の花」)。

それは、「ぐっしょり」の状態を体験している他者の靈魂を、近くにいる人間が接触感覚を介して受け入れる靈魂の移動とも言える。そもそも擬態語表現とは、聴覚を介する接触感情による靈魂の移入であり、魂の憑依とも言える。

〈無機的〉という言葉は、視覚機能の二次元的な結果であり、それに対し近くで触れ感じる人にとってその対象は、三次元化・立体化され〈有機化〉される。〈The Story of Mimi-Nashi-Hōici 耳なし芳一〉における、芳一の手を引く武者の鉄製の籠手で武装した手の触感から実感される、彼の勇猛果敢さや重いその存在感。耳を引きちぎられる痛みと亡霊の怨念の強さの肉感性が、流れる血潮の粘着する触覚から実感される。

触覚機能を介して身体的にそして内面的に感じ入るなかで、他者は自己にとって生きた有機的存在に変わり、生きるものとなる。対象存在の魂が入るごとくに、接触により他者の意味が自己に伝え与えられ、他者のそれまでの記号的存在が、生き生きと生きる存在に転身する。それが全一的一体化を意味するボードリアールの〈象徴交換⁽¹⁷⁾〉なのである。

ハーンは幼い頃に、大叔母サラ・ブレナンの館で、夜な夜な鍵をかけられた暗い寝室で、一人で寝るよう強いられる。彼は、触覚のないしは触感的に空間の異界的靈気に触れ、異界空間のその異形なただならぬ気配のなかに肌身をさらし、恐怖を浴びる経験をする。それは、W. ヴォリングゲルが語る人類の始原的な、「触覚の保証を頼みとしていたような人間の正常な発展の名残り」⁽¹⁸⁾としての空間に対する恐怖であった。

ハーンのコシック空間の恐怖とは、空間に対する恐怖ではなく空間の中に埋没する触覚を介する恐怖

であり、石壁や像といった記号の平面的存在物が、空間の中で魂や意味を得て実在的立体物に変わる、そうした靈的場に埋没するゆえの恐怖、物神 (fetish)⁽¹⁹⁾ の呪術的空間の恐怖であった。

7. 終章 — 他者への畏敬による自己存在の回復

近代における世界の近代的統一化と合理化は、視覚化であり、世界を自己にとって透明化し、自己にとって透明な世界像を統一的に生み出し続けることであった。世界は像と化され(=先述の〈眼前存在性に満ちる現前の形而上学〉、つまり〈今・ここに・見える〉を規範とする近代的思惟)、他者は克服・征服され自己同一化され、やがて他者は他人となる⁽²⁰⁾(ボードリアール)。

近代における自己化の進展の中で、他者が〈他者の自己性〉の記号と化し、他者は自らに固有な自己性を、〈他者の自己性〉による〈自己の他者化〉の過程で失う。他者の至上の唯一なる固有性(靈魂)は、次々と倒壊し解体し、やはり透明な隣人としての他人つまり大衆となる。

ドイツ作家シャミッソー描くペーター＝シュレミールの〈影〉は、西欧近代という功利的利得を制度的に目指す貨幣社会における、見えなくなり非存在化されその意味を失いつつある自己のなかの今や消え行く他者性の、悲しいアレゴリーである。そしてペーター＝シュレミールによる自己の〈影〉の売却は、彼の〈心〉の、さらには彼の自己全体の売却でもある。

またハーンはマルティニーク島サン・ピエールで、キリスト教宣教師らによる原住民たち固有の伝統的宗教に対する強圧的改宗の結末を実体験する。強制的改宗とは、固有な風土が生むダーウィンの〈適者性〉の唯一的輝き(アウラ)の、つまり自己や自己たちと他者や他者たちと決定的に異なる絶対的な根拠である〈ラディカルな他者性〉(「他者のうちに存在するものとは本質的に異質な要素、他者とは共通項をもたない要素」⁽²¹⁾)の解体を意味することであり、原住民自身の宗教的奇形化という彼ら自身の自己性そのものの解体と消滅、無・意味存在化を意味することなのである。

西欧近代の「神の死」とは、絶対的で超越するも自己の自己性を根本的に支える〈ラディカルな他者〉の死である⁽²²⁾。また他者の死は、無数の他人化としての大衆の創出であり、〈ラディカルな他者〉の死とともに、主体に対する客体の消滅あるいは解消である。それは、主観を超越する絶対主観化の肥大化という、主体自身の自己崩壊をももたらすものである。

ドイツ古典主義文学の、〈ラディカルな他者〉強固な他者性とそれに適う主体的個人との、雄々しい神話的世界は、他者の解体の中ではもはや成り立たない。自己を支える対極を人類は失い、自己自身の生の根拠を喪失しつつある（「自意識は虚無のなかに放出される危険にさらされている。」⁽²³⁾）。

ハーンに、〈NINGYO-NO-HAKA 人形の墓〉⁽²⁴⁾という作品がある。11歳の少女 Iné(イネ)は、その家族6人のうち、自分と妹以外の4人を短期間で亡くした不幸を語る。その語りを終えた後、Inéは座を立つ。ハーンは、その際のInéの忠告(不幸な人のぬくもりであたたまった座にそのまま座ると、座っていた人の不幸を背負込むことになるので、座っていた座を指でかならず数度叩いてから座るように、というおまじない)を無視して、Inéが座っていたところの藁を叩かずに、Inéが坐っていた座にそのまま座る。

Inéの体のぬくもりに触れ、そのぬくもりを自己の体内に受け入れることにより、Inéの全不幸を、その人の経験や形而上学的靈性、その存在の深い意味を、自らの体に全的に引き受けようとする。ハーンの他者に対する大らかで細やかな気遣いと、内面からの他者との深い真の交感への意志がここで表現されている。「近代主義」(テンニエスの言う〈ゲゼルシャフト〉)が排除し、互いに隔絶させた他者との真実なる交感がハーンによりここで図られている。

他者との真の合一化〈象徴交換〉⁽²⁵⁾は、〈本源の知的の入口〉である皮膚感覚を原点とする触覚においておおいに可能となる。近代の視覚主義は、最終的に他者の解体と自己の崩壊を生み出し、視覚優位の中でそれはますます加速化している。ハーンの靈魂とは、感覚し知的活動する形而上学的活動体であり、感覚が受け止め得る可視的な物質的肉体を除去した後に残る、超感覚的なあくまでも不可視なつまり形而上学的なしかし実在的立体物としか言いえないものである。

靈魂は、憑依という不可視な動きを示すという点で不可視な立体物と想定され、ハーンの靈魂観とは、西欧近代主義がその視覚優先主義により完膚なきまでに排除する前の、ゴシック建築のフェティッシュ空間のなかに形成されるものであった。日本の空間においても、フェティッシュなる魑魅魍魎が、意味実体として空間における気配を生み出していたのである。

人は本来、靈魂という〈ラディカルな他者〉に外的にも内的にも育まれ、支えられ、その見えない他者と一体化する関係のなかに生きていた(上述のテ

ンニエスの〈ゲマインシャフト〉)。人はかつて他者との時間・空間的な関係性により、世界に根拠を得て〈世界内存在〉として生きてきた。視覚優先に象徴化される西欧近代は、過去の他者をも排除し、時間空間的連鎖を失うことにより自立した個人を、つまり〈非・世界内存在〉を無数に生み出している。今や大衆は、人と世界との連鎖の根拠の一つである死と死者への畏敬感さえ失い、死を遠ざけ忌避する傾向にある。

ハーンにとって靈魂は、あくまでも人間の周囲にそして人間の内部に存在する〈ラディカルな他者〉のひとつ、最も個別的な他者であり、それは自己内にあるいは外に存在する〈他者の意味〉でもある。日本的な気配の空間は、自己を支える〈ラディカルな他者〉の空間とも言える。自己は、不可視な他者性と不可視な〈ラディカルな他者性〉の総体であり、それ以上でもそれ以下でもない。

ここにこそ、西欧近代の個人主義が本質とする他者排除性とその孤立性を超える、ハーンの祖霊信仰の本質がある。祖霊信仰を通じた他者への〈うやまい〉のなかにこそ、本来の他者性の回復とりもなおさず本来の自己性の回復が求められるのであった。

註

本文中のL. ハーンの引用文は主に、The Writings of Lafcadio Hearn (Boston And New York Houghton Mifflin Company MDCCCXXII)を使用した。

- (1) 小泉節子「思い出の記」『明治文学全集 48 小泉八雲集』(筑摩書房昭和45年発行) p. 373.
- (2) A Street Singer in The Writings of Lafcadio Hearn vol. XII p. 295.
- (3) E. パノフスキー著木田元訳「象徴形式としての遠近法」(哲学書房1993年発行) p. 27.
- (4) パノフスキー同上書 p. 74.
- (5) 大林信治・山中浩司編「視覚と近代」(名古屋大学出版会2000年発行) p. 23.
- (6) パノフスキー同上書 p. 64.
- (7) メルロ・ポンティ著竹内芳郎訳『知覚の現象学 I』(みすず書房昭和42年発行)中の「II. 身体経験と古典的心理学」p. 160~171.
- (8) パノフスキー同上書 p. 67.
- (9) ミシェル・フーコー著豊崎光一・清水正訳「これはパイプではない」(哲学書房1986年発行)特に p. 47~112.
- (10) 〈Gothic Horror〉中 in The Writings of Lafcadio Hearn vol. X p. 156.

- (11) 「日本文学大系第 46 巻折口信夫集」(角川書店平成 2 年発行)「死者の書」p. 63.
- (12) 「明治文学全集小泉八雲集」 「日本警見記」p. 36.
- (13) ハーン著柏倉俊三訳註「神国日本」(平凡社 2006 年発行)「神道の発展」p. 110 in The Writings of Lafcadio Hearn vol. XII p. 124.
- (14) 「芭蕉三冊子」(岩波書店昭和 47 年発行)p. 101.
- (15) <Yuki-Onna> in The Writings of Lafcadio Hearn vol. XI p. 227.
- (16) 小泉八雲著平川祐弘訳「怪談・奇談」(講談社 2003 年発行) p. 218.
原文は, The Legend of Yurei-Daki in The Writings of Lafcadio Hearn vol. XI p. 6.
- (17) ボードリアール・フォーラム事務局編集「シュミレーションの時代」(JICC 出版局 1982 年発行) p. 11~12.
- (18) W. ヴォリングエル著草薙正夫訳「抽象と感情移入」(岩波書店昭和 48 年発行) p. 34.
- (19) (10)と同一箇所.
- (20) J. ボードリアール著塚原史・石田和男訳「世紀末の他者たち」(紀伊国屋書店 1995 年発行) p. 13~20.
- (21) 同上書 p. 6.
- (22) J. ボードリアール・吉本隆明著塚原史訳「ボードリアール×吉本隆明 世紀末を語る」(紀伊国屋書店 1995 年発行) とくに p. 37.
- (23) J. ボードリアール著塚原史訳「透きとおった悪」(紀伊国屋書店 1991 年発行) p. 163.
- (24) <NINGYO-NO-HAKA> in The Writings of Lafcadio Hearn vol. VIII p. 97~102.
- (25) (17)の同一書 p. 29~32.

終わり

この論文は, 2009 年 8 月 ASLE-Japan/文学・環境学会 (於: 山梨県清里) における著者による同題名での発表の要約に, 加筆・修正して作成されたものである。

Abstract

The visual culture of the West, which evolved from the perspective of the Renaissance and underwent camera obscura, created a society in which vision is dominant, and expanded individualistic world awareness to the point where the individual became a so called “Observer” in modern ages. In a world that renders everything into an image by consolidating vision and where human beings and objects stop being vivid, the world becomes an unphysical existence in the distance, and changes into an impersonal and inorganic “Image.”

On the other hand, in the work “At Yaizu” by Hearn the world is depicted from a diverse and variable point of view as if readers were submerged in a surge of rough waves and unruly wind, and pulled into the flowing stream at the Yaizu coast. His writing shows an acute sensitivity to color and tactility, which can be brought about by the proximity to space when submerged in the world, which creates an awe-inspiring integration of human beings and objects. The viewpoint of Hearn’s literature is an “animistic meeting point” where creatures and objects are integrated, and he makes himself a metaphysical starting point of the senses.