第四部 ❖ 芸術・武術というワザ学

アトモスケープ論・序説

津城寛文
筑波大学大学院人文社会科学研究科教授／宗教学・神道行法研究

はじめに

和歌の中心を占める恋歌は、恋心をナイーブに詠んだり、屈折して詠んだり、または景色とない交ぜに詠まれたり、あるいは仏教的真理のメタファーとして詠まれるものまで、幅がある。私は不惑の歳を過ぎたころ、あることをきっかけに、ナイーブな恋歌を詠み始めた。どうしようもない状況を、和歌を集中的に詠むことでやり過ごしながら、しだいに和歌を詠むこと自体が主目的となってきて間もなく、恋歌に交じって、ただ叙景歌としか言いようのない和歌が、生まれてくるようになった。

「生まれてくる」と言ったのは、「詩の最初の一節は天上からくる」とは言わないまでも、私の場合、自然観照が習慣となるにつれ、周囲の景色から、空から大地から、木々や草花から、風や音から、また古来の和歌や古語の全体から、歌の断片が降りかかってくる感じがしたからである。「古への　言霊なれや　あや歌の　揺らく羽風と　降りかゝりくる」[1]とは、そのような事情を詠みあげたものである。

ソフトフォーカスな「雰囲気」を詠んだ自作の叙景歌に、つぎのようなものがある。

芽ぐむ木に　赤らむ森の
うす青き空に　ふくらむ
風のためいき

現代語のままで鑑賞できるこの歌は、春先のうすい青空を背景に、風がため息のように吹きすぎて、赤らんだ森がふわりと膨らむ、という感じを、私の実感どおり、気分どおりに詠めていて、思い返すたびに、ときめきを覚える。[2]

これは、私の言葉で言えば「アトモスケープ」を詠んでいるのだが、自分はそれによって何をしているのか、というのが、このエッセイの出発点にある問いである。

1 アトモスケープの提案

「雰囲気の景観、アトモスケープ（atmoscape）」というのは私の造語で、五感すべてとその基盤にかかわる景観認知のモードとして、一九九五年に拙著の一部で提案してみたものである。発想や言葉の由来は、「音の景観、サウンドスケープ」という音楽（教育）用語を直近のヒントとし、「匂いの景観、アロマスケープ」という商業用語を経由している。[3]

このタームを考え付いて、すぐ思ったのは、「誰かすでに提案しているのではないだろうか？」ということで、「アトモスケープ（atmoscape）」を検索語にして、和英の著書や論文、エッセイ、ブログなどを探してみたが、該当するものはなかった。

最も近い捉え方としては、「雰囲気的景観（atmospheric

landscape)」というタームが流通しており、この語でウェブ検索をかけると、いくつかのサイトがヒットし、ターナーや印象派の（ような）絵画、また山水画（のような絵画）や、そうした風景画のような風景写真、それをデジタル処理した作品、などがアップされていた。共通の特徴は、湿った大気や光や色が散乱し浸透して輪郭がぼやけ、被写体はエーテル的で、奥行きが深く、一言で言えばまさに雰囲気的である。したがって、タームの提案を別にすれば、私がアトモスケープについて述べ（ようとし）ている内容が、それほど独創的というわけではない。むしろすべて、幽玄、余情、余白、余韻、暗示など、日本美の主流にあるキーワードにつながってくる。そしてそのように「陳腐なこと」と受け取られることは、造語者の手柄（プライオリティ）をさらに高めることになる。多くの人がすでに予感している事柄に、まさに端的な表現を与えた第一歩であることが、浮き彫りになるからである。

こうして、「アトモスケープ」という流行らないタームを用いているのは、一九九五年に発表して以来、長らく造語者たる私一人しかいなかった。ときおり、友人や学生に「アトモスケープ（atmoscape）」で検索してもヒットしないというデモを得意げに行なっていたが、二〇一〇年代になって、いつものようにデモをしていたら、相手から「ヒットした」と言われて驚いた。オーストラリアに拠点を置くMOVIEのサイトが、このタームを用い始めていたのである。日本語の本の数ページで論じただけの私見が、英語圏の用語に採用されたとは言えまいが、プライオリティが私にあることだけは、強調しておきたい。

アトモスケープの造語のヒントになった「サウンドスケープ（soundscape）」は、カナダ人の音楽家、R・マリー＝シェーファーによって一九六〇年代に着想され、一九八〇年代日本に輸入され、音楽や景観論に大きな影響を与えた。ただし、この外来語から事新しく学ぶまでもなく、日本文化の中心を貫く美（微）意識は、遠近の自然音や微小な生活音への気付き、気配りとして、途切れることなく伝わっている。情景に融け込むこと、聴覚的には音に融け込むことは、日本人の自然美観の最も得意とするところである。

聴覚的に情景に融け込むとは、一方では大きな音に浸されることであり、他方では聞こえるか聞こえないかの境にある微細な音に耳傾けることでもある。先端科学の知見を援用したつぎの指摘のように、微細な音を聞くとき、私たちはそれと共振し、同調している。

> 耳が受動的な共鳴モードで作動するのは大きな信号のときだけである。小さな信号になると、耳はみずから振動を発生させ、入ってくる信号を「自動追尾（ロックオン）」するのだ。つまり、微細な音を感受する場合には、外部からの信号と、耳自身が発生する信号とが相互に作用している。人間の聴覚は、耳の外部の振動体と内部の振動体とのあいだの位相一貫性（フェイズ・コヒーシンス）を分析した結果生じるのである。[4]

微細なもの、彼方なるもの、未知なるものを感じようとするとき、私たちの知覚のモードが変わり、常ならぬ「知覚の扉」が開き、別のコードが動きだす。あまりに鮮やかな感覚、とくに視覚は、隔たりを作る。隔たりのない未分節の視覚、すべてを一望する視覚、聴覚以下の嗅覚、味覚、触覚、そして共感覚が、アトモスケープの入り口になる。身心が固まり、大気が固まったとき、暖かい想像によって、歌によって、瞑想によって、触れ合うことによって、身心が緩み、内と外が融け合う。蒸気となって膨らんだ雰囲気を呼吸し、気分が雰囲気に融け込むことで、アトモスケープが立ち上がる。

2 印象派のアトモスケープ

印象派とまとめられる絵画の中に、アトモスケープと捉えることで理解が深まる、そのような作品群がある。アトモスケープを集中的に描いていると思われるのは、とくにモネとピサロ、そしてかなり異なる雰囲気だが、セザンヌやゴッホである。

室内画、とくに人物画がアトモスケープになりにくいのは、固体や肉体が画面を占めていて、流れ動く気体や液体とは異なるからである。たとえば人間の「ふるまい」の詩学を論じた坂部恵は、「ひとのふるまいには……匂い立つ詩（ポイエーシス）」があると述べて、「詩学（ポエティカ、ポイエティカ）の次元」を「人間のふるまいの場」に求めている。[5] これとは異なり、アトモスケープの詩学は、人間の次元ではなく、それを大きく包み込む環境の次元において、展開する。この違いは、和辻哲郎の言葉を借りれば、「風土」論と「間柄」論との違いである。和辻は、自然環境と人の間になりたつものを「風土」、人と人の間になりたつものを「間柄」と呼んだ。坂部恵が論じた「ペルソナ」や木村敏が論じた「人と人との間」などは、和辻の「間柄」に連なるものであり、他方、アトモスケープは「風土」に連なる。

印象派、表現主義という「近代美術のふたつの「イズム」を先取りした」と評されるターナーは、『国会議事堂の火災』以来、最も有名な晩年の作品、未来

派にすら先立つような『雨、蒸気、速度――グレート・ウェスタン鉄道』にいたるまで、「光と空気が物体に勝利する光景」を、「かたちを曖昧にし、線ではなく面、というよりも色彩で」描き続けて、西洋絵画史の画期となった。[6]

印象派の先駆けとなるターナーについて、同時代の批評家たちの困惑と驚きは、「色彩に付与した役割の根本的な難解さ……作品の「未完」のような外見への疑義……ぼやけた輪郭線への戸惑い……多様な解釈の可能性」をめぐるものだった。その後に起こった「流行の思潮としてのレアリスム」について、美術史家のガンボーニは、「写真のような」イリュージョンの方向と、「知覚の主観性を訴え、明確な形態や構図を解体させる」方向との二つを切り分け、後者が印象派につながっていること、さらに印象派は二つの方向に分かれていることを、指摘している。「印象」という概念のもつ「主体と客体の区別がなされる以前の段階……未分化のまま融合している状態」やその「動的で瞬間的な絵画表現」が、一方では知覚の主体性という意味での「レアリスムの展開のひとつの到達点」ともなり、他方では「レアリスムから象徴主義への移行」の道を辿るからである。[7] ガンボーニのこの見取り図は、印象派の絵画の中でも、もっぱら風景画について論じられたものである。明確な形や固体が融けて、色や塊、液体や気体になる印象派が、知覚論としては一種のリアリズムをめざしつつ、その多義性はシンボリズムに続いている、ということにほかならない。

このようなターナーと印象派の位置付けと比べたとき、中国の山水画、水墨画、その流れを受けた日本絵画では、はるか以前から今日まで、線や面、色彩まで曖昧にした風景画が、一つの主流を成している。近代日本の朦朧体、縹緲体は、西洋近代画の影響ではなく、その画論で理論武装した、中国、日本の伝統の再生である。日本で印象派が好まれるのは、輪郭線の曖昧な風景画という共通点によるとも指摘されている。

若くして点描を完成させたスーラは、ちょうど、原子論や量子論が世界観を変えたように、「光学的理論を絵画の色彩にとりいれ……点の集合で描く」技術を確立し、絵画の見方を変えた。そのころのピサロは、すでに「こまかいタッチを重ねて描く方法を試みていた」が、年少のスーラの技法をみて、「これが自分の求めているものだと考えた」という。光学理論は点描その他の具体的なテクニックや理論的裏付けを提供するが、点描で描かれるだけでは、必ずしもアトモスケープにならない。スーラの作品はどれも、有名な『グランド・ジャット島の日曜日の午後』も、輪郭線はないが、形ははっきりしており、遠近感や空気感もなく、すべてが固まったままで、私にはアトモスケープには見えない。

これに対して、ピサロの作品、たとえば『テアトル・フランセ広場、雨』は、「われわれの吸っている空気が、これらの絵のなかに閉じこめられている」「軽やかで、動きのある、奥深い、無限の、生きている空に輝く夢のように美しい光を彼は描いた」と鑑賞されるように、アトモスケープが作品化されている。[8]

ピサロがこのようなアトモスケープを描いた一つの偶然的な理由として、視力の問題がある。「晩年の彼は、目が少し悪くなったため、戸外で描くことができず、部屋の窓の前に座って描いた。窓の向こう側には、煙、もや、太陽、船、港、動き、ざわめき、光などが見えた」というエピソードは、しばしば言及される。[9]

印象派の旗揚げとなったモネの『印象、日の出』は、「日の出」の「印象」を「雰囲気」として描き出した、知覚モードの革命による、典型的なアトモスケープの作品化であり、視力とは無関係である。しかし、ピサロの作品が視力の弱さと関係しているエピソードは、本質的ではないものの、重要なことを示唆している。というのは、私がアトモスケープということを考える一つのきっかけとして、近視でありながらあまりメガネをかけない癖が、景色をぼんやりと眺める習慣につながっている、と自覚しているからである。風景を雰囲気として見るとき、アトモスケープを見ようとするときは、視力の良い人も、目を細めたり、焦点を甘くしたりして、視覚像を和らげるのが、うまくいくコツである。

3 雰囲気と気分

ジンメルの論文「景観の哲学」(一九一三年)は、切れ目なき自然の全体からひとつの統一ある景観像がいかに切り取られ得るかという美学的課題に応じたもので、景観が統一あるものとして直観されるとき「気分」(Stimmung)が生じる、と述べられている。そして、「気分という、人間の感情のプロセスに限られたものが、風景という、生命のない自然物の複合体の特質として通用する」のは、風景が「心の持つ統一を形作る力によって」生きるから、「世界と人間の創造性とのもつれ合いとして存在する」からとされる。[10] この説明をナイーブに読むと、人間の「心の持つ統一を形作る力」「創造性」が、(生命のない自然物の)景観の統一を直感し、それを見ることで(人間の)気分が生じるという、双方向的なプロセスが語

られている。なお、「風景」の「気分」という捉え方は、「雰囲気」と読み換えることができる。

他方、精神病一般を「雰囲気（Atmosphäre）」の現象学的観点から考察したテレンバッハは、「雰囲気」は香りのように人に吸いこまれ、あるいは人を包みこみ、個人の内的な雰囲気である「気分」を気分づけ、そうすることで、外的雰囲気と内的気分の間に「同調（Einstimmung）」が起こる、という。この説明のなかの「同調」という言葉は、内外融合のあり方をよく表わしている。先のジンメルの説明と異なり、ここでは、外的「雰囲気」が、内的「気分」に先立つという、一方向的なプロセスが注目されており、内的気分が外的雰囲気に働きかけるプロセスは、強調されていない。ただし、逆の方向性を持つものとして、自己臭（恐怖）が内から外へ発散し、「自己雰囲気」という狭い円環を作り出す症例は検討されているが、身体にまとわりつくその狭い雰囲気は、「外的」とは言えない。

テレンバッハは、雰囲気的なものの危機的状態を、精神病理学の伝統に従い、「妄想気分」とする。そしてこれは「危機的変転」ではあるが、この危機は単に病的であるばかりではなく、より大いなる健康、より高次の形態への可能性をも開く、という。これは、ヌミノーゼ論や聖俗論、そのほか宗教学・宗教心理学の諸理論で公約数的に言われるような、宗教的体験の両義性を述べているにすぎず、特に目新しい示唆はないが、ただし、「妄想気分」やその癒やしは、外界から内界への雰囲気の流入によるとする、方向性の確定した発想が明瞭に認められる。気分とは内的な雰囲気であること、周囲の雰囲気は人に吸い込まれ、あるいは人を包み込むこと、こうして雰囲気は人の気分を気分づけること、そしてそれによって身近な外の雰囲気と内の気分のあいだに「同調」が起こることなど、テレンバッハの観察は身心論的であり、身心から離れない。[11]

これに対して、「風景・景観の哲学」におけるジンメルの主題は、内的「気分」よりは、遠い外的「雰囲気」にある。関心は身体を離れて遠くまで広がっており、そのような距離のある内外が融合するには、「心の持つ統一を形作る力」「創造性」「直感」といった、いわば遠隔的な強い力が求められるのである。

内的「気分」と外的「雰囲気」に関して、症例を扱うテレンバッハと、美学を論じるジンメルを、相補的に扱うことで明らかになるのは、気分と雰囲気の双方向性である。風景画家が自らの美的「気分」で「雰囲気」を作り出すこと、身心の弱化した人の「気分」が「雰囲気」に覆われることは、その双方向的なプロセスの、それぞれ一面なのである。

4 迢空短歌の中のアトモスケープ

「叙景詩」というキーワードは、「抒情詩」「叙事詩」がlyric, epicの翻訳語であるのとは事情が異なり、それら翻訳語との連想で作られた、近代日本のオリジナルのタームである。その証左に、西洋諸語には座りの悪い説明語（landscape poetryなど）しかない。またヨーロッパの絵画史では、風景画は近代になって成立したこと、かつて自然（の風景）はむしろ恐怖の対象であったことが、定説である。[12]

折口信夫の叙景詩論によれば、日本でも、自然は畏怖や恐怖に満ちたものだったが、ヨーロッパで発達しなかった叙景歌が、日本では早くから作られ、「日本の歌の中で、最も眼を着けなければならぬもの」となったのは、景色を歌うことで、夜や旅先で不安になった魂、遊離しようとする魂を、鎮めるため、鎮魂の呪術のためであった、という。

そのような呪術的な鎮魂歌謡とは別に、折口はまた、「瞑想的叙景詩」と呼ぶべきジャンルを想定した。折口の言葉遣いで説明すれば、その方法は、具体的な姿かたちを「歌ってゐる内に」、「外界と内界との結合」「自然内界との結合」が実現する、そこから「自然の核心」に迫る、というものである。他方、瞑想的叙景的な釈迢空短歌を私の言葉遣いで説明すれば、身心の内外を濃厚な「水」や「音」（的なもの）で満たすことで、外界と内界を融合させ、結果として、身心の動揺や不安定、内外の不安定や非対称を、克服する営みである。[13]

瞑想的叙景的な迢空短歌において、内・外の融合は、一つには内と外が同質化することによって起こるが、その同質化を促すものは、折口においては「水」と「音」である。これに、ある種の流体的なものの力動的な動きを加えれば、迢空短歌を貫くモチーフは明らかになる。つまりこれらは、稀薄さの対極にあるもの、濃厚さである。ここでは、それがどうアトモスケープにつながるか、論じてみる。

つぎの迢空短歌は、まさに水の音を詠んでいる。

心　ふと　ものにたゆたひ、耳こらす。椿の下（した）の
暗き水おと

（『海やまのあひだ』）

「音」は聴覚の器官「耳」を通じて「外から内へ」入ってくるものである。つまりその回路は、通常は徹頭徹尾受動的である。何も音が聞こえない場合、聴覚的空間は空無である。そしていったんそこに音

が立った場合、振動は内界にそのまま反響してくる。本来受動的である聴覚が受動性を強めれば、その聴覚刺激はより深部にまで達することになる。

一方視覚は、「外から内へ」という方向性のみならず、時としては「内から外へ」という逆方向をもとる。視覚がもっぱら受動的に働く場合、その視線は、完全に「内から外へ」は向かっておらず、器官上にとどまるか、あるいは半ば内へすら向いているが、視覚が能動的に働き何らかの物を注視する場合、そこには多かれ少なかれ対象の選択作用が起こり、その対象と内界とは、凝縮した一筋の「内から外へ」の視線によって緊密に連結されている。つぎの短歌は、そのような状態を詠んでいる。

緑葉のかゞやく森を前に置きて、ひたすらとあるくひとりぞ。われは

（『海やまのあひだ』）

上の二つの迢空短歌は、それぞれ、聴覚と視覚による、内外の連結を詠んでいる。聴覚的に音源の定まった音を聞く状態での内外融合と、視覚的に注意野の狭窄した状態でのそれとは、内界・外界が管状につながった状態として、重ねて考えてみることができる。ただし、注意の向かう方向は両者で逆になっている。

上の二首を離れて、聴覚が拡散した音源を聴く状態での内外融合と、視覚が無指向的になった状態でのそれも、図式的に重ねることができる。そしてこの場合、両者は形式的に重ねられるばかりでなく、方向性も共通している。

こうして内外の融合を、図式化してみると、折口が「音による写生」ということを強調した理由の一つが、浮き彫りになってくる。視覚を通じた二つの融合は、注意の方向が逆になっている。この両者が同時に起こることはありえない。他方、聴覚を通じた二つの融合は、その注意の方向が一致している。そのため、その二つの融合の仕方は必ずしも相互に排斥せず、交替しやすく、むしろ相乗し、時として同時に起こる。つぎの聴覚的な迢空短歌はまさにそれで、管状に収束した融合と、周囲に拡散した融合が、連続している。「音による写生」、すなわち聴覚像による内外融合はこのようなわけで起こりやすく、かつ加速度的に深まる。収束と拡散が相乗する聴覚的な迢空短歌は、アトモスケープと呼ぶことができる。

木々とよむ雨のなかより　鳥の聲　けたゝましくして、やみにけるかも

（『海やまのあひだ』）

他方、視覚については、視野の収束・狭窄と、集中のあとの拡散は、非連続に、反転してのみ起こり得るが、そのようなプロセスを詠んだ作品は、視覚的な迢空短歌にはみられない。

5　雰囲気的想像力

五感に即して想像力を考えてみれば、視覚のほかに、聴覚的、嗅覚的、味覚的、触覚的、などの想像力があり得て、さらに「共感覚」による共感覚的想像力も考え得る。私はこの延長線上で、もっと融合が進んだ、「雰囲気的想像力（atmospheric imagination）」という考え方を提案してみたい。そこで目指されるのは、自と他、身体と精神、人間と環境、その他の区切りを融かして内外が融合する想像力であり、アトモスケープは、そこから発生してくる。

ベンヤミンが「アウラ」について、それは「空間と時間の織りなす不可思議な織物」であり、「どれほど近くにであれ、ある遠さが一回的に現われているものである。夏の真昼、静かに憩いながら、地平に連なる山なみを、あるいは眺めている者の上に影を投げかけている木の枝を、瞬間あるいは時間がそれらの現われ方にかかわってくるまで、目で追うこと――これがこの山々のアウラを、この木の枝のアウラを呼吸することである」と述べているのも、これにつながる。[14] この「どれほど近くにであれ、ある遠さが」という部分を、「どれほど遠くにであれ、ある近さが」とすると、私の実感になるが、いずれにしても、遠さと近さが融合するのが「アトモスケープ」なのである。

中国系アメリカ人、イーフー・トゥアンの現象学的記述は、「場所にその場所らしさをあたえるのは、そこの雰囲気」であるという表現に注目して読み直すと、「雰囲気の景観」「アトモスケープ」につながる説明が、ちりばめられているのに気付く。[15] たとえば、中国語で景観を表わす「山水」を描いた山水画について、西洋人はその「エーテルのような（ethereal）美」に衝撃を受けるという。この一節は、索引語では「空気の風景（aerial landscape）」の項目に入れられている。「近接（proximate）感覚」「触覚的な（tactile）感覚」の喜びがあり、「触覚（touch）の風景」がある、などと強調されるのは、遠くの景物をすぐ近くに感じる美学にほかならない。[16]

このように、遠近の環境を、「視覚」とその他の「近接感覚」が融合した「共通感覚」によって、「多感覚的な経験」として捉えるところに現れる、内外

融合的な「審美的」な世界は、私のいう「アトモスケープ」にほかならない。

ある詩論を整理した図式を参照すれば、詩は二つのタイプに分かれ、一方には、自然世界を力づくで支配し、爆発、燃焼、奔出する万物のイメージを統一しようとする「膨張性の詩」があり、他方には、イメージを「中心から噴出」させるのではなく「中心に吸着」させる「収縮性の詩」がある。そして後者は、イメージの運動に即して言い換えると「外から内へ」の「求心力」であり、ジェンダーの特性で言い換えると「女性的な受動性」となる、という。[17] 誰の考えか、その整理が適切かどうか、などは問わないとして、少なくともこのように対比される二タイプのうち、アトモスケープを誘導しやすいのは、「外から内へ」「女性的な受動性」「求心性」「収縮性」等々と言われる想像力であり、それは雰囲気的想像力の特徴でもある。

このようなアトモスケープが、文学史や美術史からみて、日本的美意識の主流にあるならば、その美意識そのものが、雰囲気的であるにちがいない。美意識は美的実践のみならず、生活実践、知的実践にもかかわるので、ものの作り方や、科学の進め方にも、深浅に反映するはずである。じっさい、日本の地理学の景観・風景研究には、アトモスケープへの感受性がみられる。「移ろい」をキーワードに、「雨や雪などの気象と季節の移ろい」や、「天気、つまり「天」の「気」によって充たされ、季節とともに循環する有情の実在」を主題とした、小林享の景観論などは、その典型である。その序文で、このテーマは志賀重昂『日本風景論』以来、多くの研究者によって関心を持たれながら、中心テーマになることはなかったと、指摘されている。この一節は、「雰囲気」に感応する研究者が、一定の割合で存在しつづけてきたことを示している。[18] 地理学の岩田慶治が、「原風景」という価値語を用いて、「ある種のエクスタシーのなかで、つまり、個として、観察者としての存在を消去した上で、風景の近景と遠景とが一体化し、それが忘れ難い原風景としてからだに刻みこまれる」と語っているのも、アトモスケープの表現である。[19]

おわりに

人間同士の心理や生理が通い合うように、人間と環境の間の心理や生理、さらに物理は通い合う。アトモスケープは、外の景色が融けた雰囲気と、身心が融けた気分が、同調して出現するので、また融け合うときの感情は、苦さや悲しみや不安が含まれるにせよ、基調となるのは親密さなので、場所の違いに応じて、都市のアトモスケープ、大自然のアトモスケープ、飼いならされた自然のアトモスケープなど、それぞれの特徴がある。

和歌を詠むことを使命とした中世貴族について、その生活は文芸に捧げられた「数寄の生活」であり、「花鳥風月を愛でる風流」の実感に即す態度が極まった頂点に、「一層念を入れ、一層細かく自然を見る」歌が生まれたという指摘がある。[20]

『玉葉』『風雅』に完成した自然歌は、ありきたりの風物を、つねに天象の変化と結びつけて眺める……多くは模糊（もこ）たる水蒸気のへだての中から見るか、雲霧の流れに一部はかくれ、一部は現われたものを見る……光線の中で陰影とともに見る……大気と外光との陰影を伴った自然を歌にしようとしはじめたのである。

自然を見て歌を詠むという伝統を、さらに「念入りに……こまかく」突き詰める詩法が求めたのは、馴染み深い景色の奥に、緊張や集中によって分け入ろうとする、あるいは計り知れない深みを探ろうとする、観照の冒険である。そのような未知の世界に触れる予感から、新手の親密さが立ち上がってくる。その代表作の一つとされるのが、京極為兼のつぎの有名な和歌である。

しづみはつる入り日のきはにあらはれぬ霞める山のなほ奥の峰

（『風雅和歌集』春上）

この和歌では、「天象の変化」につれて視野の集中と拡散が交替し、ぼんやりした雰囲気の中に、細部が鮮明に晴れ上がってくる。これはたとえて言えば、印象派の風景画の一角に、写真のような断片が描かれるようなもので、アトモスケープというヴェールが破れて、視覚像が露になっているのである。

他方、つぎの歌（伏見院御製）は、あまり有名ではないが、拡散した嵐の中に、時雨の音が粒立つという「天象の変化」の中で、聴覚的なアトモスケープが途切れなく詠まれている佳作である。為兼の歌と見比べることで、鮮やかな視覚はアトモスケープを破り、聴覚はアトモスケープを保つことがわかる。

夕暮れの雲とびみだれ荒れてふく嵐のうちに時雨をぞきく

（『玉葉和歌集』冬）

ここで私作について述べれば、細部にフォーカスし、あるいはズームして、景物を細密に詠む歌も多いが、これはアトモスケープの歌ではない。しかしその集中のあとに、拡散する景色と自分の膨らむ気分が、融け合う段階を詠む歌があり、こちらはアトモスケープの歌である。この集中と拡散は、ヨーガ階梯における、集中と三昧の関係に似ている。三昧の前には何らかの集中や瞑想が必要であり、それは少ない字数の和歌の表現には、敢えて詠まれない。冒頭で示した、「芽ぐむ木に……」の和歌では、「芽ぐむ木」「うす青い空」「風」に一瞬集中したあとに、雰囲気となって膨らみ、それが気分と融合している。

想像力に「形式的（formelle）想像力」と「物質的（matérielle）想像力」との二つを区別するバシュラールによれば、五感のうち「形式的想像力」につながるのは視覚のみで、聴・嗅・味・触の各感覚は価値的な「物質的想像力」につながる。[21]

このほかにも、価値的に説かれるものとして「力動的（dynamique）想像力」がある。アウラや雰囲気は、気体、蒸気、風を語源とするように、地・水・火・空（風、大気）の四大元素のうち「大気」を主調とするものである。バシュラールは「大気」という物質・元素は「開かれた想像力」「一切をあげて四周の雰囲気の現実性を渇望する想像力」の「良導体」であり、「大気の力動性は……やさしい気息の力動性である」という。[22] 私作の「空にふくらむ風のため息」という感じを、これ以上うまく説明している一節は、ほかにない。

注

1　日守麟伍『くりぷとむねじあ歌物語』（http://book.geocities.jp/hinmingo/kuriuta.htm）二〇一二年著作。

2　『日守麟伍の和歌日記』（http://blog.goo.ne.jp/himorin-ringo）二〇一四年四月二日。

3　津城寛文『日本の深層文化序説――三つの深層と宗教』玉川大学出版部、一九九五年、二三三―二三七頁。津城寛文「折口鎮魂説から「アトモスケープ」論へ」『現代思想』（総特集　折口信夫）、二〇一四年五月臨時増刊号。

4　アーヴィン・ラズロ、野中浩一訳『創造する真空（コスモス）――最先端物理学が明かす〈第五の場〉』日本教文社、一九九九年（原書は一九九六年刊行）。

5　坂部恵『〈ふるまい〉の詩学』岩波書店、一九九七年。〈ペルソナ〉を論じるときはとくに、人間関係が詩学の焦点とされている。坂部恵『ペルソナの詩学――かたり　ふるまい　こころ』岩波書店、一九八九年。

6　藤田治彦『ターナー――近代絵画に先駆けたイギリス風景画の巨匠の世界』六耀社、二〇〇一年。

7　ダリオ・ガンボーニ、藤原貞朗訳『潜在的イメージ――モダン・アートの曖昧性と不確定性』三元社、二〇〇七年（原書は二〇〇二年刊行）。

8　クレール・デュラン＝リュエル・スノレール、藤田治彦監修、遠藤ゆかり訳『ピサロ――永遠の印象派』創元社、二〇一四年（原書は二〇一二年刊行）。

9　中野京子『印象派で「近代」を読む――光のモネから、ゴッホの闇へ』ＮＨＫ出版、二〇一一年。

10　ゲオルク・ジンメル「風景の哲学」川村二郎編訳『ジンメル・エッセイ集』平凡社、一九九九年（原書は一九一三年刊行）。

11　フーベルトゥス・テレンバッハ、宮本忠雄・上田宣子共訳『味と雰囲気』みすず書房、一九八〇年（原書は一九六八年刊行）。

12　イーフー・トゥアン、金利光訳『恐怖の博物誌――人間を駆り立てるマイナスの想像力』工作舎、一九九一年（原書は一九八〇年刊行）。實川幹朗『心の近代――三筋の結界とメスメル〈支度の段〉』北大路書房、二〇一三年。

13　津城寛文『折口信夫の鎮魂論――研究史的位相と歌人の身体感覚』春秋社、一九九〇年。

14　ヴァルター・ベンヤミン「写真小史」久保哲司訳『ベンヤミン・コレクション　1　近代の意味』ちくま学芸文庫、一九九五年（原書は一九三一年刊行）。

15　イーフー・トゥアン、山本浩訳『空間の経験――身体から都市へ』ちくま学芸文庫、一九九三年（原書は一九七七年刊行）。

16　イーフー・トゥアン（段義孚）、阿部一訳『感覚の世界――美・自然・文化』せりか書房、一九九四年（原書は一九九三年刊行）。

17　市倉宏祐『ハイデガーとサルトルと詩人たち』日本放送出版協会、一九九七年。

18　小林享『移ろいの風景論――五感・ことば・天気』鹿島出版会、一九九三年。

19　岩田慶治『風景学と自分学――未来学の土台』『岩田慶治著作集八』講談社、一九九五年。

20　風巻景次郎『中世の文学伝統』岩波文庫、一九八五年。

21　ガストン・バシュラール、及川馥訳『水と夢――物質的想像力試論』法政大学出版局、二〇〇八年（原書は一九四二年刊行）。

22　ガストン・バシュラール、宇佐見英治訳『空と夢――運動の想像力にかんする試論』法政大学出版局、一九六八年（原書は一九四三年刊行）。