漱石の『草枕』に見る絵画的言語空間における建築的空間構図

ARCHITECTURAL SPACE COMPOSITION COMPARED WITH THE PICTURESQUE SPACE DEPICTED IN LANGUAGE AS DELINEATED IN 'KUSAMAKURA'

WRITTEN BY SOSEKI

徐 貴 淑*
KueeSook SUH

The purpose of this thesis is to study KUSAMAKURA written by Soseki and thus find out the meaning of descriptive space as described by the author, and also to find out what architectural composition is connoted in the text. Through the text KUSAMAKURA, Soseki described his own inner consciousness using linguistic description and then developed this into spatial relationship. Picturesque space depicted in language was divided into four kinds of description. Also, the arrangement of materials for spatial composition was classified as three styles of layer composition. It was noted that the whole descriptive space depicted in language started as plane surface and ended in three dimensions. This method of composition was used in the definition of description to outline the descriptive space. Therefore, it could be defined that KUSAMAKURA composed plastic space from literary picture and architectural concept or thought was latent in it.

Keywords: KUSAMAKURA, Picturesque space depicted in language, outline, layer composition

草枕、絵画的言語空間、輪郭、層状構図

1. 序

日本における近代文学者として広く知られる、夏目漱石に対するもう一つの漱石の存在は、いわば絵をかき、絵で考えともいえるような彼の絵画に対する芸術家としての隠された顔である。彼の絵画活動はおそらく文学活動のなかにもその影響を与えたものとも考えられる。その中でも初期作品である『草枕』¹⁾は、作中の主人公が専門の画家として登場し作品のなかで絵をかき、絵に対する自らの絵画観を論ずるなど、他の作品では見られない絵画的小説といっても差し支えない作品である。『草枕』には、絵画的モチーフさらに絵画にかかわる話、また一つの絵を思わせる文体が数多く描写されている。国文学側の解釈によると、絵画的小説である『草枕』を通して漱石は芸術思想を語りかけようと試みたと説明している²⁾。本稿では、彼の芸術思想を探るものではなく、『草枕』に書かれている一つの絵を思わせる文体、即ち絵画的表現を論述の基礎資料として取り上げる。ここで絵画的表現とは、実際の絵画を示すものではなく、ことばで語られる絵画という意味であり、これを本稿では絵画的言語表現ということにしたい。ことば自体には何の意味もなく、かつ何かを直接に表現できるとは思えない。しかし、このようなことばによって絵のような街の風景をつくりあげることはできる。ことば自体が直接何かを語らなくても、それによって構成さ

れる街であれば何かを語り出すかもしれない。建築もまたことばでできていると見なすことができよう。柱、壁とか階段とかの「ことば」による表現がそうである。これらはただのモノにすぎない。しかしこれらのことばは、並べられたり他のものと接続されて、初めて何かを語りうる建築空間を生み出すのである。ことばによる小説もこれに似ったようなものと思われる。ことばでつくりだされる言語空間、特に『草枕』のなかで作り出された絵画的言語空間が何かを語り出すことに重点を置くのである。

一般的に絵画の表現とは、色と線と形と平面だけで素材になる対象物を描くことである。ここで一つ重要なことは、描く対象物を見るという視覚的な図式が横たわっているということである。視覚を通して見られる景色は、時間的に空間的に切り取られた一つの風景の形象を描いた絵画である。そこには幅、高さ、奥行という空間又は立体の対象物を観察者の視覚を固定して、平面として表現する平面的な絵画空間を形成する。今度は、これらを建築の図式として描く場合、対象物は秩序をなし常に一点に集中していくという遠近法的パースペクティブとして表現される。ここでの風景は奥行きがある空間が形成される。言い換えれば、同じ景色は限られた空間内で絵画と建築の図式によって「平面」と「立体」の表現として捉えられる。しかし、ここで描かれる表現が「平面」であり「立体」であ

* カトリック大学校生活科学研究科住居学専攻 研究員・学博

Researcher, Dept. of Housing and Design, College of Human and Ecology, Catholic University, Ph. D.

(表-1) 『草枕』における絵画的言語空間

構成	春の山路				峠路			那古井の温泉場Ⅰ												髪結床	那古井の温							
テーマ	芸術の意義				住みにくい世の離れ			醜化の温泉場						因果の繁ざ						自然の力	超自然の影	不透明の世						
章	一				二			三						四						五	六	七						
番号	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22						
絵画的 言語空間	山路	山中	路	の間の山と山	茶屋	茶屋	茶屋前	温泉の宿場	過去の宿	庭	座敷	廊下 の部屋	庭	那古井の温泉場	庭	二階の 縁側	那古井の温泉場	那古井の温泉場	幅三 尺の間	風呂場	過去の庭	風呂場						
詞書の始・終 原文より抽出した	[「立ち上るの時に向ふを見ると、路から左の方」]				[「山と山の間に雨に、また、又ふと消えた。』 [「依然として、雨のなか、鎮座して居る。』 [「路が平で、右は難木山、左は菜の花の見つ、 [「元氣よく鳴きつづけるらうと思つた。』 [「嚴角を鋭く廻つて、按摩ならうと真逆様に落ちる。』 [「見ると、登ればあそこへ出ると、路から左の方」]			[「折角の鳥田に斑が出来ました。』 [「原さん、わたしや、お嫁入りのときの姿が、 [「婆さんは袖無しの上から、襷をかけて、 [「なかから一人の婆さんが出る。』 [「「おい、と聲を掛けたが、返事が無い。』			[「「カ」の思ひに思つたのは、往來して居る様な氣がした。』 [「「温」の思ひに思つたのは、宿に着いた時の。』			[「「温」の思ひに思つたのは、往來して居る様な氣がした。』 [「「温」の思ひに思つたのは、宿に着いた時の。』			[「「温」の思ひに思つたのは、往來して居る様な氣がした。』 [「「温」の思ひに思つたのは、宿に着いた時の。』			[「「温」の思ひに思つたのは、往來して居る様な氣がした。』 [「「温」の思ひに思つたのは、宿に着いた時の。』			[「「温」の思ひに思つたのは、往來して居る様な氣がした。』 [「「温」の思ひに思つたのは、宿に着いた時の。』			[「「温」の思ひに思つたのは、往來して居る様な氣がした。』 [「「温」の思ひに思つたのは、宿に着いた時の。』		

りという形態上の問題ではなく、絵画と建築は同じ造形空間としての芸術の表現法による共通点があるということである。絵画の表現が建築の表現を前提しており、またその反対のような結果の交換が起り得ることを孕むものである。いわば、絵画の表現と建築のそれがどこかで類似な点があり相通する点があり得るといえよう。それは近代のアヴァ・ギャルドとキュービズムが絵画における表象性を突き抜けるという絵画の再現を構想しはじめることから出発して、それを一つの建築モデルの制作へと関係をもって行ったことから、絵画と建築の関係を認めることができよう。そうすれば、ことばで表現される絵画からも同様に建築との類似点が見られるのか。ここに、本稿では『草枕』からことばで語られる絵画的文体を通して建築的な図式を探る。漱石が文学のなかでことばを用いて絵画的空間を構成するのに、そこには一つの建築的な構図を伴っているという表明を図ることである。また、そこにはどのような建築的構図が絵画的言語空間に内在しているかを考察することでもある。このような研究は、言語活動に内包する建築的空間の性質の追求に意義あるものと考えられる。それに建築側からは、ことばを借りて表現する絵画的空間を通してことばで表現され得る建築的空間を見出すという広義としての一つの建築表現の提案を試みるものである。この意味で漱石の文学のなかで『草枕』を用いた理由と、『草枕』の絵画的言語表現から建築的空間構図を考察する前提が説明できよう。

本稿では次の構成をもって論述される。主に『草枕』から絵画的言語表現を抽出することで、その絵画的言語空間とその分類を考察し、次は絵画的言語空間の素材の配置構成から建築的空間構成の図式の可能性を試みる。

2. 『草枕』の絵画的言語空間

『草枕』のなかで漱石は絵画的言語空間をどのように表わしているかを見ることにする。漱石の分身と見られる主人公である画工の旅は、非人情な世界を求め理想的な美を追求するものである。非人

情とは、「世間的な人情」を離れた「出世間的」³⁾なものを意味しており、「第三者の地位」⁴⁾に立って物を眺めることであった。これらのものはすべて自然そのもののの中に在って自然らしさ、すなわち本然的なかたちをとることであり、それこそ理想的な美であり形であったのである。「第三者の地位」に立ち、もの或いは人を「只まのあたりに見る」⁵⁾ことに徹し、その向こうに立ち上がるものをつかみとろうとしているのである。見るものに徹しさえすれば、「無色の畫家」⁶⁾として「畫工になり切る」⁷⁾ことができる。「畫なんぞ描いたつて、描かなくなつたつて、詰る所は同じ事」⁸⁾なのであり、見ることに徹したところで彼の心裡に浮かび上がるものを、心像として一枚の絵画に仕立て上げればよいのである。これこそ画工の思考が具体化されて行くものであり、それが絵画として表現されたその時には、二十世紀の現実社会のなかで生き悩む画工にとって、初めて「畫家といふ使命」⁹⁾を社会に対して果たすことが可能となってくるのである。このような一枚の絵画の構図を求めて考えを進めて行くことは、明らかに絵画の空間におけるコンポジションに知覚とその内容が結ばれるという構造の探究が求められていると思われる。

『草枕』の全編十三章から四十四箇所の絵画的言語空間を描写した表現句の抜き出しを(表-1)¹⁰⁾にまとめた。表における上段は『草枕』の内容による構成とその場所を示し、次の段は各章のテーマをまとめて示した。各々の絵画的言語空間の表現句は文章の長さの関係上、その始めと終りに当たる表現句をあげた。抽出した表現句から絵画的言語空間を整理して見ると、一章における「春の山路」の場所から始まり、二章の「峠路」、三章と四章における「那古井の温泉場Ⅰ」、五章の「髪結床」、六・七・八・九章における「那古井の温泉場Ⅱ」、十章の「鏡が池」、十一章の「観海寺」、十二章の「山の出鼻」であり、これらの場所は自然又は自然の中のある場所を指しており、絵画的言語空間はそのなかで展開されている。物語はそのなかへと展開されている。そして最後の十三章にお

泉 場 Ⅱ		鏡 が 池			観 海 寺					山 の 出 鼻						川 ・ 駅					
風雅なお茶席		非人情の仲			観 俗 の 世 界					芸 術 家 た る 態 度 ・ 人 額						現 実 世 界					
八		九			十 一					十 二						十 三					
23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44
老人の部屋	床	鏡が池	池の水	鏡が池	観の海石寺段	山門	庫裏	土裏間の庫裏	庭	山中	岨道	山出鼻	山草原	住居の庭	床	川	川	川舟	町	茶店	トラフムッオ
【無】		【無】			【無】					【無】						【無】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【聴は落ち付き過ぎて寧ろ陰気である。】			【向側の景色は、あれなりで略ぼまつてゐる。】					【静かな庭に、松の影が落ちる。遠くは海は、】						【白粉の短刀が疊の上へ轉がり出す。内は空】					
【床は平床を鏡の様にふき込んで、錆氣を吹いて、】		【今でも少々赤い様な氣がする。また落ちた。】			【二間餘りを爪先上がりに登る。頭の上には】					【星に化ける積だらう。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【載せた茶碗を丁寧机の上へならべる。】		【淡き影が、ちらりちらりと其間に見える。】			【急にうれしくなつて、登り出したのである。】					【余は自分の下駄を丁寧に揃へる。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】		【鏡が池へ来て見る。観海寺の裏道の、杉の間】			【山里の麓に、】					【庫裏に入る。庫裏は明け放しである。】						【土庫の下はすぐ重柑島である。右に折れて、又】					
【老人の部屋は、余が室の廊下を右へ突き當つて、】																					

る「川・駅」という現実なる場所が同じく絵画的言語空間として選ばれている。場所としては全九箇所（「那古井の温泉場Ⅰ・Ⅱ」を一緒にする場合は八箇所である。）が描写されている。構成とテーマから見ると、漱石には場所の設定において相対立する二種の設定の仕方を取っていると思える。その一つは自然と関わる場所の選択であり、他の一つは現実の場所の選択である。特に前者の場所は、全章に渡って上げられている。それは「草枕」の語り手である一人の画工（漱石と称する。以下同じ。）が図の題材を求めて旅に出るという行為とそのために設定される尤もなる場所である。また自然の場所の選択は、現実社会に対する視点を根本的に改革するために、まず漱石自身の人生探究という点からみることと通ずる。『草枕』の文体の描写内容から見ると、自然の景物そのものからは「心を楽ませつゝ」¹¹⁾「見るものも聞くものも面白い」¹²⁾「苦勞も心配も伴はわぬ」¹³⁾という心が得られることであり、更に自然の本来たる姿を吸収することでそこから非人情¹⁴⁾的な世界が追求できると思ったからである。自然を通して「眼が醒め」¹⁵⁾「愉快」¹⁶⁾だという自己の内面意識が開放される心情が成就され得るのである。このような心の変化は、自己の深層からの動きの現われであり、「自然」から生み出されるものである。心の動きとは「吾人の性情を瞬刻に陶冶して醇乎として醇なる詩境に入らしむる」¹⁷⁾という所謂自然を素材とした純粹なる詩情の精神にかかわることであった。その上「すこしの間でも非人情の天地に逍遙したい」¹⁸⁾という元の目的が得られることでもある。このような自然からの純粹な出来事は、次に「境を解脱する」¹⁹⁾という自覚へと導かせる。これらは凡て自然そのものが持つ力であると共に、その力を自らのものに内部化させる。その結果、今まで自己にはなかった精神を自覚することで、新たに衝突するさまざまな緊張の形態をどのように構築していくかという一つの試みとすることになる。言わば内面的な深化にふさわしい所として選ばれているのである。この様に内なる自己へと向きをとることは、前述した様に「世間的」に対する「出世

間的」な意味を表わし、自然を通して本来たる自己形象の世界を形つくるためである。これこそ漱石の自己の姿であり、求める芸術思想と通ずるものである。自然への旅のなかで得られる経験を一つずつ潜りながら認識を深化させまた続けていき、最後に図として得ようと試み、ついに望んだ「胸中の畫面」²⁰⁾が成就する。この漱石の思想の絵画が表われる場所が、後者の現実の場所なのである。言い換えれば、漱石は自己の思考世界を二つのありあわせの場所を介して示しており、内面世界の図式を言語を用いて絵画化するという手法を通して空間化し、その空間によって自己の立場を徐々に確立していくのである。

言語によるものではあるが、自己の内面世界を具体的な形をとる絵画として表現するということは、漱石が何を見ており、又思考しているかを形で表わすことでもある。またこの様なことは漱石自身に確認せしめると同時に、他人の視界にもさらされるような形として示す表現活動であるといえる。いわば、造形的な把握の展開として絵画的な表現とは、漱石の思考世界で把握されつつある私的な空間を、他者にもその空間を見せる公的な空間¹⁾として造るものであるといえる。それに他者に見せる絵画の形には、それが現出している場所を自己のあるべき現実の場所として見て定めなければならない。即ち、絵画そのものには「色、形、調子が出来て、自分の心が、あゝ此所に居たなど、忽ち自己を認識する様にかゝなければならない」²²⁾のである。ここで絵画の形を構成する人の心的状態は絵画を構成する上に重大な影響を与えるものとして認識し、自己の内面的かつ深層的実存への共感を絵画に包含することで絵画が表わす形に自己の意識を出現させるのである。絵画の形を表層の構造として、そして絵画が生じてくる基盤である深みを深層の構造とするならば、漱石が「草枕」のなかで描く言語を用いた絵画は、自然の場所と自然を表現する表層の構造と、出来事の背後にある思考、即ち自己認識という深層の構造とを両方包含する構図として理解され得るのである。

3. 絵画的言語空間の分類

前述で示したように絵画的言語空間の対象となる場所は主に自然があるところであるからか、描写された絵画的空間ははじめに山水の風景図として多く見られる。「山路、山中、路、山と山の間、庭、那古井と温泉場、那古井の浜、過去の庭、鏡が池、池の水、観海寺の石段、山門、峠道、山の出鼻、住居の庭、川、川舟」などがそうである。山、石、木、雨、雲、霧、松、孔雀…などの自然の姿を描写する風景図は、もともと東洋の文人達の間で好まれたものであり、「詩が有声の画であれば、画は無声の詩である」²³⁾とされるほど、素材と描かれた山水から読み取る意味に重点を置いたものである。同じく「草枕」でもこのような景色を「一幅の畫として観、一卷の詩として讀む」²⁴⁾と描写している。自然の素材が単に視覚的な感覚物として情緒的な追求のために描かれるものではなく、表面には現われないその背後に隠れている意を表わすものである。主人公である画工はこれらの素材を通して自分自身に近い声として意識する。即ち自己の内面を写し取ろうと試みた風景図であるといえる。従ってここにおける風景は、前述した心の変化を一つの絵画的空間として出現させるための一つの対象であることを意味し、逆にいえば一つの風景図という形から目に見える形象としての自己内面の空間図を描いたものである。

次に多く見られる絵画的言語空間は、人物を含む図である。「茶屋、茶屋の前、寢寐の部屋、二階の欄干、幅三尺の空間、風呂場、山の草原、茶店」の絵画的言語空間に描かれた凡ての人物は、画工にとって絵画の素材となる。「これから逢ふ人物を一百姓も、町人も、村役場の書記も、爺さんも婆さんも一悉く大自然の點景として描き出されたものと假定して取こな」²⁵⁾すと語られている。人を自然と同じく扱うことは、画工が人事を離れて自然に入るという意味に用いられる。現実の人を相手にすると知性が動いてしまつて純粹たるものの見方を妨げ、その現実のものに負けるからである。このようなことは人の純人情が読めないことを意味し、又純粹な美として見るができないことをも意味する。従って、人情から超然とし、それにわずらわされぬこととして扱うのである。言い換えれば、これは自己の知性を静めることを意味し、一種の自己の悟りと通ずることである。主人公である画工は人物を美しい自然の一つとして見て、人物の動きを自分とは離れたものとして観察するために絵画の枠のなかにはめる。即ち絵画のなかの人物として彼等を見るのである。そうすることで画工は客観的な描写態度をとることができると共に、これこそ現実では取りにくい絵画表現になるのである。それは平静に眺めることができるという心的境位に至ることを望んでいた画工の心の構造を表わしたものである。

その他に見られるものは、室内図と静物図がある。室内図としては「茶屋、過去の宿、椽側、風呂場、老人の部屋、庫裏の土間、床」のことであり、静物図としては「温泉場の宿、座敷、床、庫裏の前」がある。これらは、前述の二つの図が素材そのものを通じて深層の詩的美的な表現を表わすという構図とは違って、素材の相互関係、それらの位置、形、或いは模様などの具体性を空間に表わしている。いわば素材の写実的な表現を用いた空間構図を取っているといえる。

ここで室内図の例として、一つの絵画的言語空間の表現句を取り上げることにする。

「おい」と聲を掛けたが返事がない。

軒下から奥を覗くと煤けた障子が立て切つてある。向ふ側は見えない。五六足の草鞋が淋しさうに底から吊されて、屈託氣にふらふらと揺れる。下に駄菓子箱が三つ許り並んで、そばに五厘銭と文久銭が散らばつて居る。

「おい」と又聲をかける。土間の隅に片寄せてある臼の上に、ふくれて居た鶏が、驚ろいて眼をさます。クゝゝ、クゝゝと騒ぎだす。敷居の外に土竈が、今しがたの雨に濡れて、半分程色が變つてゐる上に、眞黒な茶釜が掛けてあるが、土の茶釜か、銀の茶釜かわからない。幸ひ下は焚きつけてある。

返事がないから、無斷ですつと這入つて、床几の上へ腰を卸した。鶏は羽搏きをして臼から飛び下りる。今度は疊の上へあがつた。障子がしめてなければ奥迄駆けぬける氣かも知れない。雄が太い聲でこけつこつこと云ふと、雌が細い聲でけ、つこつこと云ふ。丸で余を狐か狗の様に考へてゐるらしい。床几の上には一升桁程な煙草盆が閑静に控へて、中にはとぐろを捲いた線香が、日の移るの知らぬ顔で、頗る悠長に燻つて居る。雨は次第に収まる。

しばらくすると、奥の方から足音がして、煤けた障子がざらりと開く。なかゝら一人の婆さんが出る。」²⁶⁾

例文における表現内容から、図は「軒下」、「土間」、「奥」の三つの空間から構成されているのが分かる。「軒下」は外部のところを、「土間」、「奥」は内部のところを描写している。またそれぞれの空間における素材は、「五六足の草鞋、駄菓子箱、五厘銭と文久銭、茶釜」、「床几、鶏、臼、煙草盆、線香」および「煤けた障子、疊」であり、物体の姿が忠実に描かれている。各々の素材は、それ自体としては個別的であり、素材相互間には何の関係も持たないものとして視覚的に描写されている。しかし描写を詳細に分析すれば、素材は互いに力を持って関連し合い、三つの空間をつないでいるのが分かる。外部にある底に吊られている草鞋とその下にある駄菓子箱は、空間を「上一下」の関係に結ぶ。そばにある五厘銭と文久銭、そして同じく敷居の周辺にある土竈の茶釜は、空間をさらに「そば」へと広げる。また外部を内部へと繋ぐ素材としては、「聲」と同時に視覚上の「覗く」と「無斷ですつと這入」るという行為で示される。繋げられた内・外空間は、今度は土間の隅にいた鶏の動きを「疊の上へあが」らせることで見えない「奥」との繋ぎを暗示し、ついに障子が「開く」ことで完全に三つの空間は一つになるのである。こうして提示されたすべての素材の写実的描写には、空間を建築的に捉えかつ繋ぐことで、空間の統一という意味を隠していたのである。つまり多様な素材の具体的な表現は、一つの構図を成立させていくものとして、それに一つの決定的な意味を導き出す素材として捉えられる。そしてそれぞれ周辺に散在し存在する素材は、統一を造るため中心的な素材へと表出していくのである。ここで絵画的言語空間は、空間構成あるいは造形構成の調和をなす素材の統一へという新たな構成の意味を示しているのである。

引き続き静物図の例として、その絵画的言語空間の表現句を取り上げる(表一1、24番の絵画的言語空間)。

「床は平床を鏡の様にふき込んで、錦氣を吹いた古銅瓶には、木蘭を二尺の高さに、活けてある。軸は底光りのある古銀襦に、装裱の工夫を饒めた物俵俵の大幅である。絹地ではないが、多小の時代がついて居るから、字の巧拙に論なく、紙の色が周囲のきれ地とよく調和して見える。あの銀襦も織りたては、あれ程のゆかしさも無かつたらうに、彩色が褪せて、金糸が沈んで、華麗な所が減り込んで、滄い所がせり出して、あんなに調子になつたのだと思ふ。焦茶の砂壁に、白い象牙の軸が際立つて、両方に突張つて居る。手前に例の木蘭がふわりと浮き出されて居る外は、床全體の趣は落ち付き過ぎて寧ろ陰氣である。」²⁷⁾

例文の表現内容から、図は「床」の空間を描写している。また「床」を構成している静物としては、「古銅瓶には、木蘭」、「軸」の二つの素材だけである。二つの素材は、「床」という小さな空間のなかで単独のものではなく、並存されたエレメントであることが分かる。まず「床」の手前には「古銅瓶には、木蘭」が位置されており、木蘭の高さは「二尺」に至っている。その後面には「床」の「焦茶の砂壁」で、又この壁には「軸」が掛けられている。「平床を鏡の様に吹き込んで」あり空間構造上三面が壁に囲まれる「床」は、先の二つの素材によって空間が「手前（前景）後（後景）」に並ぶ形を取る。手前と後の距離は短いものとして極端的に狭い空間であるが、二つの素材による奥行きある空間の形が内部的に整えられている。

次に、床の空間に配置されている各素材に対する表現は、究めて繊細であることが分かる。特に、「軸」に対する描写は明確なその性質の価値を示している。「物徂徠の大幅」で、「古銀欄」を下地の紙にしてあり、その状態が時代とともにして「彩色が褪せて」、「華麗な所が減り込んで」、「濫い所がせり出し」ており、「いゝ調子になった」という洗練された芸術品の極致をわきまえている。またもう一つの素材である木蘭を活ける花瓶に対しても「錆氣を吹いた」ものである「古銅瓶」にすることで、時代という時間をともにしたものとして示している。この二つの素材は「軸」が表わす性質と調和している。二つの素材は床の空間を飾るものでありながら、そもそもそれらの性質は異なる静物である。相違なるものを一つの空間内に配置させることは、一般的に不均整をうみ出す動因になり得るが、床の空間のなかでこの様な異質的な静物を並存させることが可能だったのは、先述した素材の位置による空間の整理とそれに各素材が表出する侘びた風情の一致において、各々の素材が独立性から調和をなす方向へと動く静物図が見事に表現されたからである。室内図で述べたように、静物図においても各素材は一つの構図を図るための働きをしていたのである。次の語りである「床全体の趣は落ち付き過ぎて寧ろ陰氣である」という表現をかりて、絵画的言語空間である「床」の静物図は帰結されるのである。

4. 絵画的言語空間における建築的構図

抽出した絵画的言語空間の表現句から素材による配置構成と空間形成の方法について述べる。

4-1. 輪郭について

絵画的言語空間のなかで六つの空間はその輪郭を明確に示すものとして取り上げられる。それらの表現句は（表一1）における番号10、13、15、17、19、32に当たる空間である。絵画的言語空間の外郭線としてくぎり取られる表現句が読み取れる。各表現を見ると、「障子をあけたら」、「右側の障子をあけて」、「左り側の窓をあける」、「入口の襖を開たら」、「開け放つ幅三尺の空間」、「障子をあける」がそれである。障子、窓或いは襖をあけて見える景色は、障子、窓、襖を一つの縁として、或いは一つのヴォリュームのシルエットを示す外郭線として取られる。この空間の輪郭を具体的に大きさまで確実に表現しているのが「幅三尺の空間」というものである。

絵画的空間における外郭線は、外部風景を限るものとして、風景の中からそれをきりとる役割をつとめている。形成された風景の一

部分は示そうとする絵画を想像において全体として代表する。即ち輪郭そのなかの空間という部分が全体を象徴するのである。ここで空間形成における空間のかたちは輪郭という空間の枠によって制限が加えられるが、そこに見える空間は寧ろ輪郭によって空間意識の深さを内在させるといえる。

同じく絵画的言語空間における輪郭の決め方を他の方法で表わしているものがある。それは空間の範囲あるいは方位、方向を決めるものとしての「上一下」と「右一左」の形成方法である。先述した輪郭の形成が、空間における全体の大きさ、いわば外郭を示す形成方法であるというならば、「上一下」および「右一左」の形成は空間を構成する素材によるものとして、素材の形と状態を表わす表現から輪郭を探る形成方法であるといえる。抽出した表現句のなかで先の六つの空間を除いた殆んど絵画的言語空間には、この輪郭の決め方が見られるのである。

ここで「上一下」と「右一左」が表現されている例文（表一1における番号27）をあげてみることにする。

「向側の景色は、あれなりで略纏まつてある。あすこでも申し譯に一寸描かう。一丈餘りの蒼黒い岩が、眞直に池の底から突き出して、濃き水の折れ曲る角に、嵯々として構へる右側には、例の熊笹が断崖の上から水際まで、一寸の隙間なく叢生してある。上には三抱程の大きな松が、若鷲にからまれた幹を、斜めに振つて、半分以上水の面に乗り出してある。」²⁸⁾

表現から空間の素材になるものを抜き出すと、「岩、池の水、熊笹、松」が主に使われているのが読み取れる。これらの素材から絵画的言語空間における「上一下」および「右一左」を示す表現句をもう一度詳細に抽出すると、「一丈餘りの蒼黒い岩が、眞直に池の底から突き出して」聳えている岩の形、また「断崖の上から水際まで、一寸の隙間なく叢生してある」熊笹の状態、「上には三抱程の大きな」松、などが空間の「上」に当たる輪郭として読み取れる。そして「濃き水の折れ曲る角」、「水の面」、「水際」として池の水の素材が広がっている。また「幹を、斜めに振つて、半分以上水の面に乗り出してある」松の形状などが空間における「下」の輪郭を指示するものとして読み取れる。このようにして、「鏡が池」の空間は「上一下」の輪郭を形成するのである。

もう一つの「右一左」の輪郭は、濃き池の水が空間として表現されているなかで、水が折れ曲る角の場所そこは方向として「右側」である。さらにそこには岩という素材が位置されており、熊笹が叢生し大きな松が斜めに振っているなどの素材がすべて「右」に集まっている。その反対である「左」に関しては描写はない。只池の水が下の空間に広げられている状態から、「左」は素材として池の水だけが描かれていると想像することが出来る。いわば、「左」を余白の空間として残して置くことで「右一左」の輪郭は表現上対比される素材構成によって均等に分けられる。しかし、ここで池の水は切れることなく「右」へと再びもどされ左・右がつながる形態として帰結されることを暗示するのである。

このようなことから「上一下」、「右一左」は輪郭の形成を決めて一つの限られた空間決定へと進んでいく形成方法そのものであるといえる。輪郭における空間の全方位、全方向にわたって素材は平面的なものから立体的ヴォリュームを持つものへと全空間において集まり、一つの絵画的言語空間を建築的な配置として捉えるという形

成が出現される。つまり言語による平面的な各々の素材を立体的な空間の形成として造り替えるという建築的空間の考えが含まれていることが明らかになる。

4-2. 層状構図について

絵画的言語空間に見られるもう一つの空間形成は、空間の層状である。前述した空間の構成素材が位置する面を一つの場面或いは空間として認識する。各々の空間として場面を描写した文章のまとまりを一つの層として捉えるとき、多くの層が見られる。またその多くの層からは、ある構図を見出すことができる。それは層状構図である。普通よく視覚で捉えられるものとしてきれいに揃っている層状があり、不規則でかつ分散されているような層状もある。各々の層は断片的な視点の移動や動きによって横断して行き、そこには一つ一つの層の重なり合いという重層の空間構図が見えてくる。このような層状構図は空間を展開させるという一つの空間造りの表現である。(表-1)の絵画的言語空間は言語で表現されているので、視覚(視点)の焦点やその動きを確定し難い。ここで、「文学作品に呈示される空間は、呈示される対象物と共に呈示されるのであり、この呈示される空間は作中で対象物を知覚する主体の視点の定位にしたがって表現される」²⁹⁾というインガルデンの文学空間の定義を適用する。すると、文学における文章上の語り手(=話し手)の視点に着目することになり、内容上語り手の視点が定位している位置をここでは視点の始まりとする。語り手の視点が動きながら他の位置にある対象物(上述の構成素材に当たる。)について語るとき、その対象物が定位している位置は語り手が定位するところとは違うもう一つ展開された空間層として読み取ることになる。空間層が展開する方法は、語り手の視点を中心としてこれを一つの軸とすると、対象となる空間は中心軸に直交するもう一つの軸になる。この相互直交する二つの軸によって、空間のなかで層の配列は縦型の構図と横型の構図、中心型の構図を取るのである。

ここで三つの配列構図をそれぞれの例文から見ることにする。まず、縦型³⁰⁾による構図の例文を取り上げる。

「山の出鼻の平な所へ出た。北側は翠りを疊む春の峯で、今朝縁から仰いだあたりかも知れない。南側には焼野とも云ふべき地勢が幅半丁程度がつて、末は崩れた崖となる。崖の下は今すぎた蜜柑山で、跨いで向を見れば、眼に入るものは言はずも知れた青海である。」³¹⁾

表現から一つの層と考えられる表現句を抜き出すと、「翠りを疊む春の峯」、「山の出鼻の平な所」、「焼野とも云ふべき地勢が幅半丁程度がつて」、「崖」、「蜜柑山」、「青海」の六つの層が読み取れる。これらの層は面というより各々帯状として空間が連なっているといえる。北側にある春の峯から南側の青海に至るまで六つの空間層は、南北に一つの線を引くように縦方向に連なっている。このような構図の場合、風景には横より縦に連なる空間層によって奥行が与えられる遠近法が見られる。しかも視覚上一目で六つの空間層の全体が見渡され、一つの絵画のもとに対象を捉えることができる。いわば全体の空間を立体的な意識を持つ層状として、かつ俯瞰的に表現される層状構図を取るのである。出鼻の平な所は、一つの精神が安住する落ち着く所として保護され、ここから視点は出発し周囲の空間展開へと移動し始める。その近景には山の峯がそびえた

ち、中景には焼野、崖、蜜柑山が広がる。そして岸と蜜柑山を越した所に遠景である青海を置く。風景の現場における幾つかの層を俯瞰という構図法を取ることで全体の空間は客観性を持ちながら、風景の存在を保持し、同時に安定したものとして表現するのである。従ってここでの層状構図は、遠近法的パースペクティヴとして造られる一つの建築図式に近いものであるといえる。

次は横型³²⁾による層状構図の例文を取り上げることにする。

「のつそり山門を這入つて、見ると、廣い庫裏も本堂も、がらんとて、人影は丸でない。

(中略)石を斃んで庫裡に通ずる一筋道の右側は、岡つゝじの生垣で、垣の向は墓場であらう。左は本堂だ。」³³⁾

ここでも表現から層となる表現句を抜き出すと、「一筋道」、「生垣」、「墓場」、「本堂」の四つの層が読み取れる。「一筋道」は、山門から庫裏を結ぶ直線的な中心軸になっており焦点を示す。その左右に「本堂」と「生垣」、「墓場」が横に並べられる構図である。このような構図は、空間層が前後関係においてよるものではなく、横への平行関係において層を均衡に捉えることで「一筋道」の焦点を真ん中に置きその両方へと二つの層の分けが行なわれるものである。しかし「一筋道」は、全体空間における中心であり焦点ということで左右の層をすべて収束していく。絵画的言語空間において「一筋道」の終着である庫裡は実際表われなく、ただ「一筋道」だけが表現されていることで、ここでの焦点の先は遠ざかるにつれてその本質的な意味は失われるといえる(只、語りの内容上庫裡へ繋がるという概念は引き続き存在する。)。すなわち「一筋道」は左右の層を収束するが、それを焦点の始まり側から向うの奥へと「一筋道」が進んで行くにつれて左右の層状構図を消失へと向かわせる。結局、奥行ある層状をなしてあるが、それが視覚的には左右という横への平行的な層状として現われる。一つ一つの立体性を持つ層は平行化して表現されるといえる。このような層状構図は左右の中心に視点を置き奥行きある空間をつくる透視図法を見せるが、左右の空間表現による層状の横への広がりも見せる。透視図法の立体空間造りを基にして、それに左右の平行的な平面が新たに構築されるという有機化した平面への空間造りであるといえる。

三つ目の中心型³⁴⁾の層状構図の例文を取り上げる。

「小供の時分、門前に萬屋と云ふ酒屋があつて(中略)余は庭へ出る。茶畠十坪餘りを前に控へて、三本の松が、客間の東側に並んで居る。此松は周り一尺のある大きな樹で、面白い事に、三本寄つて、始めて趣のある恰好を形づくてゐた。小供心に此松を見ると好い心持になる。松の下に黒くさびた鐵燈籠が名の知れぬ赤石の上に、いつ見ても、わからず屋の頑固爺の様にたたく坐つて居る。余は此燈籠を見詰めるのが大好きであつた。燈籠の前には、苔深き地の抽いて、名の知らぬ春の草が、浮世の風を知らぬ顔に獨り匂ふて、獨り楽しんで居る。余は此草のなかに、幾かに膝を容るゝ席を見出して、じつと、しゃがむのが此時分の癖であつた。此三本の松の下に、此燈籠を睨めて、此草の香を臭いで、さうして御倉さんの長唄を遠くから聞くのが、當時の日課であつた。」³⁵⁾

表現から層となる場面を抜き出して見ると、「庭」、「茶畠十坪」、「三本の松」、「客間」、「鐵燈籠は赤石の上」、「苔深き地」、「春の草」、「膝を容る席」の八つの層が読み取れる。この八つの空間層のなかで中心になるものは、わずかな小さい空間である「

膝を容るゝ席」なのである。それにこの中心層は、個人の存在を主張するところであるのが読み取れる。自己の心は、「好い心持になる」、「じつと、しゃがむのが此時分の癖」、「當時の日課」であったという語りから、主観性を帯びた感情的な空間であることを表わし、「此三本の松」、「此燈籠」、「此草」と自己主体の特定な構えとしての空間であることをも暗示する。中心になる「膝を容るゝ席」をめぐるその周辺に置かれている他の層は、次々に一つの空間層を捉える構造を示しながら、八つの空間層のなかで「膝を容るゝ席」が中心になるように取っている。すなわち「茶壺十坪」と「客間」を一番外側に置き、次は「庭」を置く。その次には庭のなかで「三本の松」を置き、「鐵燈籠は赤石の上」、「苔深き地」、「春の草」がそれぞれ「三本の松」の周囲に構えられる。そしてこのなかで最後の中心になる層が置かれるのである。いわば、八つの空間層は周辺のなものから次々と具体的な空間へと向いていく構図を見せる。中央の焦点に向くほど自分の主体を認識する密度ある一つの圧縮される空間造りを上げているといえる。このような層状構図は、逆にいえば中心を原点としてそこから建物が放射状に配列される遠心的な空間構図として考えられる。しかしここでの中心型の構図は中心に近づく方向をもつ集中形式、いわば求心へと表出していく構図の成立である。

5. 結び

『草枕』の文句を再引用して見ると、絵画は「空間的な繪畫上の要件を充たしきへすれば、言語を以て描き得る」³⁶⁾ものとして、建築における絵画として言語的素材を見たてたのである。すなわち、言語的表現による絵画から建築的造形空間の構想を読み取れることを試みた。ここにおいて、言語という単語およびその表現は絵を描くための素材になる要素であり、これを用いて自己の内面意識を絵画で表わす形式を取っている。自己意識を絵画化することはその意識を表に表現することを意味し、見せることである。即ち、言語によって描かれた絵画は自己を表現する手段であり、その表現の過程では情緒的表現を経て芸術的な構成へ、そして空間的關係へと展開して行く。いわば、言語による絵画を用いて内面意識を空間化させることであり、自分の意識を広げる実の空間構築の可能性を探る根源的な意義を持つ。このように人間の精神を空間化して表現することは、彫刻、建築など造形のあらゆる分野で求められる構造である。

『草枕』から絵画的言語空間を分類した結果、風景図と人物図、室内図と静物図の四つの種類が得られた。風景図と人物図は、自然から精神的な源となる自己の思考を得ることで思考空間を絵画という視覚的に見える形で取る構図であった。そして室内図と静物図は、前の二つの図とは違って絵画的言語空間を構成する言語素材の形、模様、その配置などが空間のなかで一つの構図をはかるための働きをし、またその過程のなかで、各々の素材は「外一内一奥」、「前一後」、「上一下」の構成で空間内に調和と統一を成す建築的発想を取る構図であった。また、絵画的言語空間における輪郭の決め方からも「上一下」、「右一左」という建築空間の範囲或いは方向、方位を決める方法を取っている。そして、構成素材の配列から考察した三つの層状空間構図である艇型、模型、中心型の空間形成は、平面的な素材を一つずつ分析しその元の構築を再配列というレベ

ルで試みることで言語による絵画の全体空間は立体的な意識をもつものとして、いかにすれば遠近法或いは透視図法による建築的な空間造りとなっているのである。

『草枕』における一つの造形空間の造りには、言語による建築的造り空間の思考が潜んであり、または建築的発想が絵画的言語空間に浸透しているといえる。このようなことは、『草枕』が文学ではあるが、漱石は文学を超える概念へと導く思考を持ち、さらに文学的な絵画を通して一つの造形空間を造り、そこに建築的空間構図の方法を考えていたと言えよう。今後の課題として、『草枕』の絵画的言語表現から絵画空間の内的概念の構成を考察し、そこにおいて言語による建築的空間図式の可能性をさらに注意深く考察されなくてはならないと思われる。

註

1) 『草枕』：明治三十九年、新小説（春場堂より1889年創刊）に発表。本研究は、作品の原文を尊重する見地に立ち、岩波書店の昭和二十二年度第一刷発行以後のものである。昭和二十五年第二刷「漱石全集」第三巻を用いる。文学者 Boulton（参考文献）が分離している小説の視点を『草枕』に適用すると、「余」という三人称を使って作家が語る第一の視点をを用いる一人称の小説である。

2) 坂本浩：『草枕』の制作意図、夏目漱石一作品の深層世界一、明治書院、昭和54、pp.85、再引用

3) 夏目漱石：『草枕・二百十日・野分』、漱石全集第三巻、岩波書店、昭和二十五年 第二刷発行、草枕・一章、pp.13、十三行

4) 同上 一章、pp.12、三行

5) 同上 一章、pp.6、五行

6) 同上 一章、pp.6、九行

7) 同上 十二章、pp.171、六行

8) 同上 十二章、pp.183、三～四行

9) 同上 一章、pp.6、二行

10) (表一)に抽出した絵画的言語空間の表現句は、絵画的表現の文章を一つの段落の意味ではなく、図の場面として内容が繋がる文章のまとまりとして抽出した。

11) 夏目漱石：前掲書、一章、pp.11、十一行

12) 同上 一章、pp.11、六行

13) 同上 一章、pp.11、十一行

14) 同上 一章、pp.13、十三行

15) 同上 一章、pp.9、八行

16) 同上 一章、pp.9、十行

17) 同上 一章、pp.14、六行

18) 同上 一章、pp.11、十二行

19) 同上 一章、pp.11、十二行

20) 同上 十三章、pp.198、十二行

21) 公的な空間：絵画的言語表現を用いた『草枕』を通して読む人に漱石は自分の芸術思想を表わすことを意味する。

22) 夏目漱石：前掲書、六章、pp.90、九～十行

23) 増田知也：『家と庭の風景—日本住宅の空間論的考察』、ナカニシヤ出版、pp.216、再引用

24) 夏目漱石：前掲書、一章、pp.11、八行

25) 同上 一章、pp.16、三～四行

26) 同上 二章、pp.19、二～十三行、pp.20、五行

27) 同上 八章、pp.116、十～十三行、pp.117、一～三行

28) 同上 十章、pp.148、十行～ pp.149、一行

- 29) ロマン・インガルテン：『文学的芸術作品』、第35節、勁草書房、1982
 - 30) (表一1)における絵画的言語空間のなかで、縦型の構図をとっている空間は、番号1、4、5、9、10、13、15、16、17、18、23、26、27、28、30、31、32、33、34、35、37、38、41 である。
 - 31) 同上 十三章、pp.174、六～八行
 - 32) (表一1)における絵画的言語空間のなかで、横型の構図をとっている空間は、番号3、7、11、19、24、25、29、42である。
 - 33) 同上 十一章、pp.152、六行～pp.154、七行
 - 34) (表一1)における絵画的言語空間のなかで、中心型の構図をとっている空間は、番号2、6、12、20、22、24、39、40、43、44 である。
 - 35) 同上 七章、pp.102、八行～pp.103、四行
 - 36) 同上 六章、pp.92、九～十行
- 参考文献**
- 1) 徐貴淑：『境界的空間が持つ意味についての考察—漱石の“草枕”に見る四つの境界的空間—』、日本建築学会計画系論文集、第485号、pp.227～235、1996年7月
 - 2) 徐貴淑：『文学作品の空間描写における空間構成の部分と全体の関係に関する研究』、日本建築学会計画系論文集、第489、pp.241～247、1996年11月
 - 3) JON..LANG：『建築理論の創造—環境デザインにおける 行動科学の役割—』、今井ゆりか訳、鹿島出版会、1992
 - 4) CORNELIS VAN DE VEN：『建築の空間』、佐々木宏訳、丸善株式4会社、昭和 56
 - 5) 吉村貞司：『日本の空間構造』、鹿島出版会、1982
 - 6) OZENFANT & JEANNERET：『近代絵画』、吉川逸治訳、鹿島出版会、昭和 43
 - 7) 吉村貞司：『日本美の特質』、鹿島出版会、昭和42
 - 8) 芳賀徹：『夏目漱石—絵画の領分—』、日本文学研究資料叢書夏目漱石Ⅱ、有精堂、昭和57、pp.248-263
 - 9) 片岡豊：『見るもの』と『見られるもの』と、日本文学研究資料 叢書夏目漱石Ⅲ、有精堂、昭和60、pp.64-84
 - 10) 高階秀爾：『漱石と美術批評』、日本文学研究資料叢書夏目漱石Ⅱ、有精堂、昭和57、pp.243-247
 - 11) 柄谷行人：『漱石論集成』、第三文明社、1992
 - 12) Harjorie Boulton：『小説とは何か』、今井光規他訳、英宝社、昭和56
 - 13) 若山 滋他：『夏目漱石の前期の長編小説の舞台となる建築空間の「意味」』、日本建築学会計画系論文集、第478号、pp.131-139、1995年12月
 - 14) 若山 滋他：『夏目漱石の作品の中の建築の研究—舞台空間の推移からみた作品の類型について—』、日本建築学会計画系論文集、第476号、pp.101～109、1995年10月

(1997年2月26日原稿受理、1998年1月16日採用決定)