

# 『源氏物語』の描写方法と空間構築

## ― 空間の明暗を軸として ―

山本 ゆかり

### 一 はじめに

『源氏物語』は、作者の意図する世界を現前に展開させんとするがごとく、場面におけるさまざまな指定が完全かつ過不足なく行われていると指摘される物語である。<sup>注1</sup>

それはもちろん、様々な具体的な舞台装置の設定のみならず、人物の行為とそれを取巻く、音や匂い、手触り、視覚等の描写にも及んでいる。現在においては、その聴覚、嗅覚の分析は、知覚する人物／知覚される音・匂い等の関係そのものを問いながら、物語世界や登場人物の心理に深い読みを与えている。<sup>注2</sup>

しかし、そのような聴覚や嗅覚や触覚といった感覚がなぜ『源氏物語』において多彩に描かれるようになったのかということについて、多く論じられてこなかったように思う。だがそれは物語における、物語空間の構築や描写方法を考える上で看過できない問題である。

この問題を考察するに当たり、本稿では空間の明暗を

扱う。それは、一つには『源氏物語』において、暗い空間が多く描かれているということであるが、もう一つには、暗い空間における描写方法と『源氏物語』作者の感興の描き方に関連性が認められるからである。

今ここで描写方法と述べているが、言語作品における描写とは、何を描写することだろうか。つまり、作品はどこから生まれてくるのかという問いである。想像力その「像」ということを問題にした時、その想像は現実に見る視覚像とは確実に異なったものとなる。臆げであるということや言うまでもないが、重要なのは想像の世界では、「見えないはずのものが見える」という、現実の世界との違いである。

例えば、「暗闇の教室に、今、彼はいる」という時、我々が視覚像として立ち上げるのは、「教室」という言葉に導かれる椅子と机の並んだ空間であり、そしてそこにいる「彼」という人物である。しかし現実では、暗い（光

がない」という状況において、「彼」は眼前の教室という空間が椅子や机などによって、どのように構成されているのかを見るができない。そこに何かを発見する場合には、何らかの光源が必要である。それが現実と想像の違いである。

現実と想像の違いと述べたが、作品がどのように描かれていくのかという視点に置き換えた時、そこには、作者が脳裏に立ち上げるイメージにおいて、視覚という感覚の主体がどの位置に置かれているかという問題が孕まれている<sup>律</sup>だろう。

言語による作品は作者の想像の中から生まれてくる。それが実体験に基づくものであろうと、作品が生み出される時には、作者の脳裏に立ち上がるイメージから作品世界は創られていく。そして、その作品が日記や随筆等の一般的に一人称で語られるのであれば、作者はその一人称の登場人物と一体化したところで作品世界を生きている。そこで描写されるのは、その一人称の主体によって感受された世界空間である。つまり、感知できないものが描かれることはない。暗い空間内であれば、そこに光源が置かれ視界状況が可視となったとき、はじめて視覚を通じた発見として描かれていく。あるいは、現在時から過去の間に発見した事実の打ち明けを織り込みながら

描かれることになる。

一方、物語作品の場合、その描かれ方は一様ではない。例えば、ある登場人物にとって感知できないはずのものを、登場人物自身の発見に先行して、対象を断定的に描いていくことができる。また、そのような描写方法とは異なり、現実的なあり方に則して登場人物の感覚を通して発見として描き込んでいくこともできる。暗い空間において、前者の場合は、登場人物にとって不可視なものも描いていくことができるが、後者の場合は、その空間内で登場人物にとって不可視なものは描かれない。もちろん、「現実的なあり方に即した描写」といつても、一人称作品の描き方とは一致しない。それは、ある登場人物に不可視であったり、不可知であったりすることを物語が必要とするからである。

このような物語の描写方法の違いが、作品内の空間構築の差異として現れてくると考えられる。本稿において、空間の明暗を扱い、特に作品内の視界状況の暗い場面を考察するのは、『源氏物語』作者の空間構築の方法を明確化しようという試みにおいて、有効であると考えられるからである。本稿では、「闇」と「暗」を区別するために、微かに光のある空間を「暗空間」とする。以下具体例に即して考察したい。

## 二 「見えない」という空間の構築

では『源氏物語』における暗い場面では、どのように描写されているか。次に挙げるのは、源氏が小君の手引きて空蟬の寝所に忍び込み、誤って軒端萩と契りを交わす場面である。源氏はそれ以前に、灯影に空蟬と軒端萩を垣間見しているが、その室内に点されている灯に小君は屏風を広げ室内を暗くする。

灯明き方に屏風をひろげて、影ほのかなるに、やを  
ら入れたてまつる。  
(空蟬一―二三)

これは、忍び込む源氏を女房などに気付かれないようにするためだが、作者はこの行為を描くことで物語内の場から光を遮断し、よく見えない暗空間を創り出している。そして、次のように描かれていく。

母屋の几帳の帷子ひき上げて、いとやをら入りたまふとすれど、みなしづまれる夜の御衣のけはひ、やはらかなるしもいとしかりけり。  
女は、(中略)

① ④ かがるけはひのいとかうばしくうち匂ふに、顔をもたげたるに、ひとへうちかけたる几帳の隙間に、暗けれど、⑤ うちみじろき寄るけはひいとしるし。あさましくおぼえて(中略)すべり出でにけり。  
君は 入りたまひて、ただひとり臥したるを心やすく思す。床の下に、二人ばかりぞ臥したる。衣を押

しやりて寄りたまへるに、ありしけはひよりはものしくおぼゆれど、思ほしもよらずかし。⑥ いぎたなきさまなどぞあやしく変りて、やうやう見あらはしたまひて  
(空蟬一―二四)

この暗空間の中の語りは、登場人物の行動や心情を語り進めていくが、その登場人物の対象認識は、あくまで暗いという視界の中で繰り広げられていく。つまり、空蟬と源氏の視覚は、暗い中でも認識できる形象しか捉えていかない。また、鋭くなるのは聴覚そして嗅覚等である。場面は、その視覚以外の感覚を中心に描出されていく。中略部①には、源氏との方違えの夜の逢瀬が忘れられず、安らかに寝ることができない空蟬と、その一方、軒端萩はよく寝入っているという様子が描かれる。源氏はそつと几帳の隙間から入ろうとするが、皆が寝静まった夜のしじまに、その衣擦れの様子から柔らかな衣服であるということもはつきり分かった、と説明されていた。寝覚めがちな空蟬は、その衣擦れという聴覚への刺激と、

② 嗅覚への刺激によって顔を上げることになる。

「ひとへうちかけたる几帳」の隙間に見れば、③ 「うちみじろき寄るけはひ」がはつきり分かる。「うちみじろ」といふのは、源氏が「やをら」入ってくる体の動きである。それは、感じ取られる様子「けはひ」というよ

うに、視覚に判然と捉えられていないように表現されている。つまり、こちらに寄ってくる様子がよく分かるということだ。また殊更「暗けれど」とされるところには、暗くてよく見えないがという、その空間の視界状況が表されている。暗いが「けはひ」は判然と分かるという、逆接による強調された描写は、この空間の視界状況と空蟬の感知のあり方から現実的な矛盾を排除しているのである。

空蟬は二度目の逢瀬を図ろうとした源氏を拒み、以降源氏からの消息はなくなっていた。しかし、その空蟬の聴覚と嗅覚は、帚木巻での源氏との逢瀬において内化された記憶を呼ぶものとなっただろう。そして、それがにじり寄り様子から源氏だと判断するのである。驚いた空蟬は寝所から抜け出し、そしてそこには軒端萩が一人残されることになる。

空蟬を追った語りは「けり」によって閉じられ、再び視点は源氏を追う。源氏は「ただひとり臥したる」という、形象でしか捉えられない人物を空蟬だと誤認してしまう。というのも、小君は軒端萩が西の対に帰ったら手引をすと言っていたからだ。そして源氏はその人物に方違えの折における逢瀬での「けはひ」との違和を感じるが、それが空蟬ではないとは思ってもよらない。なぜなら、そこは「灯明き方に、屏風をひろげて、影ほのか

るに」と光を遮ることによって創り出された、対象がよく見えない空間となっているからである。

この過ちが、暗空間によって成り立っているという点とは、源氏の対象判断が視覚ではなされないことから諒解できる。つまり、源氏が相手を空蟬ではないと気付く要因は、◎「いぎたなきさまなどぞあやしく」という、この場合体感というふうなものにある。また、源氏が誤った相手とそのまま情交を結ぶことを決断していく心中においては、「かのをかしかりつる灯影ならばいかかはせむに思しなる」(空蟬一一二五)とされ、眼前の女の容貌ではなく、先に垣間見した容貌を念頭ににした判断となっているのである。このことから、よく見えないという空間が、ここに創出されていることを理解できるのだ。

そして、この暗空間によって成立した源氏の過ちは、二度に亘る逢瀬の失敗と空蟬の拒否という筋を創り出した。以降、源氏は空蟬のことが忘れられないものの、自分から逃げ隠れする空蟬に対して、自分を深く憎んでいると判断し、その態度を不愉快に思う。このようにして、源氏と空蟬の物語は幕を閉じていくこととなる。しかも、過ちの相手である軒端萩との関係においては、「憎しとはなけれど、御心とまるべきゆゑもなき心地して」(空

蟬一一二六」という源氏の心中を描き、軒端萩との物語は発展していかないことを周到に示している。

このように、『源氏物語』では暗空間における登場人物の対象に対する判断の諸要素は、視界状況に即した人物の感覚によって描かれていく。それは、『源氏物語』の作者が、暗いという視界状況における、登場人物の視覚を意識していることの裏付けともなる。

暗闇という空間、不可視の状況で研ぎ澄まされるのは視覚以外の感覚であり、聴覚、嗅覚、触覚を駆使して自らの状況を把握していくことは、現実のあり方に即してみれば当然である。『源氏物語』に現れる、そのような知覚のあり方は当時の生活状況を垣間見させるものでもあるだろう。しかし、『源氏物語』で問題となるのは、そこに読みとれる当時の生活状況ではなく、その対象が見えないという空間を言語によって、作品内に構築しているということである。それは、ただ「暗い」とするのではなく、視覚以外によってなされる、知覚の細述によって、登場人物にとって見えないものを見えないものとして描いていくという方法にある。

### 三 他の物語作品における暗空間と描写

『源氏物語』のこのような特異な描写方法のあり方は、

同じような暗い場面を他の物語作品の中に見ることににより明確になるだろう。

次に挙げるのは、『竹取物語』の石上麿足がみずから子安貝を取ろうとする場面である。

日暮れぬれば、かの寮におはして見たまふに、<sup>①</sup>まことに燕巢つくれり。<sup>(中略)</sup>燕尾をささげて、いたくめぐる。<sup>(中略)</sup>石上麿足鼎の上へ落ちる<sup>②</sup>御眼は白眼にて臥したまへり。人々、水をすくひ入れたてまつる。<sup>(中略)</sup>息の下にて、「子安貝を、ふと握り持たれば、うれしくおぼゆるなり。<sup>③</sup>まづ紙燭して来。この貝の顔見む」と御ぐしもたげて、<sup>④</sup>御手を広げたまへるに、燕のまり置ける古糞を握りたまへるなりけり。<sup>⑤</sup>それを見たまひて、「あな、かひなのわざや」とのたまひける<sup>(八五)</sup>

まず、「日暮れぬれば」という視界状況において、どこまで可視であるかということである。『源氏物語』には「暮れぬれば、大殿油近くて、ささぎさ見さしたまへる文どもの深きなど、阿闍梨も請じおろして、義など言はせたまふ。」(橋姫五―五六)とあり、光がないと細かな物がよく見えない視界状況であると分かる。もちろん室外と室内という違いはある。しかし、<sup>⑥</sup>の石上麿足の発言からも窺えるように、紙燭などの光がなければ対象

がはっきりと見えないと判断される。

だが、『竹取物語』では、そのような視界状況が登場人物の視覚描写に影響を与えていない。㉔は直前の「見たまふに」から、石上磨足の視覚に捉えられるものであると考えられるが、それは「尾をささげて」など、細かな動きまではっきりと視覚に捉えられるように描かれる。視覚描写の前後に松明等、光となるものも描き込まれてはいない。さらに、㉔では「白眼」という細部描写までされる。暗く明瞭に見えない空間において、その視界状況は意識されていないと考えられる。聞き手あるいは読者（以下、受け手とする）に与える視覚像においても、そこが「日暮れにければ」という空間であることを忘れさせてしまう。この場面における「日暮れ」という情報は、物語の筋からも読み取れるように、見えないという空間を表すというよりも、時間経過を表すためのものだと考えられるのである。ただ、その空間における描写のあり方は注意される。

㉔・㉕においては石上磨足への敬語表現から、描写は語り手の視点からなされていることがわかる。つまり、「御手」「握りたまへる」から分かるように、「燕のまり置ける古糞」という発見は、石上磨足の視覚を通じた発見として描かれていない。また、続く㉖の「見たまひて」

から石上磨足の対象把握につながるが、その把握される対象の内容は「それ」という代名詞で指され、先行する語り手の発見を受けるように描かれているのである。

『源氏物語』の場合、このような場面では、例えば次のように描写される。

惟光に紙燭召して、ありつる扇御覧すれば、もて馴らしたる移り香いとしみ深うなつかしくて、をかしうすさび書きたり。  
(夕顔一一三九)

ここでは「御覧すれば」以下は、源氏の視覚を通じた描写となり、「をかしうすさび書きたり」は源氏の発見として表されている。この『源氏物語』の描写に倣えば、『竹取物語』㉔・㉕の描写は例えば、「御ぐしもたげて、御手を広げたまひて、御覧ずれば、燕のまり置ける古糞なりけり。」というようになるだろう。このような描写にした場合、「古糞」という発見は、石上磨足の感覚を通じたものとして表される。つまり、『竹取物語』では、登場人物の感覚を通じた対象把握という描写のされ方はされず、㉔では登場人物の感覚を通じた発見に先行して対象を語っているのである。

ただ、㉔の発話の中に置かれた「紙燭して来」には注意すべきだろう。そこには、空間を可視の状態にする光を取り入れようとする意識が見られる。手中のものを覗

くときには、その紙燭が掲げられたことは想像に難くない。しかしながら、地の文において、その紙燭がどの時点で持ってこられたのかは明記されていないのである。それは、作者の物語世界の空間イメージにおいて、手中のものを描写する際、石上麿足の視界状況が可視の状態である必要がなかったことを意味するのだ。つまり、『竹取物語』では、登場人物の感覚を通した物語空間の把握はされていないと考えられるのである。

さて、空間の明暗を用いて物語を展開するあり方に関しては、『源氏物語』の先蹤として『落窪物語』を挙げることができる。それは、四の君が相手を面白の駒であると気づかずに結婚してしまうという展開である。道頼に「夜うちふかしておはせ」と指示を受けた面白の駒は、結婚当夜、中納言邸へ赴く。「その夜は痴れも見えで、灯のほの暗きに、容体細やかに、あてなりければ」（巻之二一五四）と正体が知れることもない。二日目の夜は「暮れぬれば、いとくおはしぬ。（中略）夜深く出でぬ」とされる。そして三日目の夜、露頭の祝宴において、その正体が中納言家の人々に頭かになる。そこには「灯のいと明きに見れば」とあり、場面は可視の状態にされ、人々はその醜貌から相手が面白の駒であったと知る。このように面白の駒を夜深く通わせることによって、その正体

を知らせず四の君との結婚を成立させている。ここでは、視界状況の可視と不可視の状態を用い、物語を展開させている。

確かに、その空間での描写も「容体細やかに、あてなり」や「物うち言ひたる声、気配、ほれほれしくおくれたれば」と視覚以外の感覚によってなされており、物語空間の視界状況への意識が窺われる。しかし、『落窪物語』では、『源氏物語』のように、それを場面描写の意図的な方法としているとは考えられない。例えば次のような場面がある。

暗うなるままに、雨いとあやにくに（中略）つやみにて、わぶわぶ、道のあしきをよろほひおはするほどに、①前おひて、あまた火ともさせて、小路ぎりに辻にさしあひぬ。（中略）傘を垂れかけて行けば①雑色ども、「このまかる者ども、しばしまかり止まれ：」（中略）火をうちふりて、「①人々、足どもいと白し。盗人にはあらぬなめり」（中略）傘をほうほうと打てば、①屎のいと多かる上にかがまり居ぬ。（中略）火をうちふきて見て、「①指貫着たりけり」（中略）など口々に言ひて、おはしぬれば、（道頼、帯刀）起ちて、「①衛門督のおはするなめり：」など、ただ二人語らひて、笑ひたまふ。（巻之二一五八―六三三）  
ここでは、雨によって月光もない「つつやみ」となっ

ている。泥路と闇によって足元の悪い中、道頼は落窪姫君のもとへ向かう途次である。ここは典拠となる『伊勢物語』や『古今和歌集』の詞書の類型的な場面設定に変化をもたせ特性を出そうとしており、技法として高く評価されている場面である。このような暗闇で『落窪物語』では、「火」の光によって雑色の視界状況が可視の状態にされることで、㉔・㉕の道頼の「白い足」や「指貫」が雑色の発見として描かれている。

しかし、①の「雑色ども」という断定された対象の描写は、道頼や帯刀の感覚を通した発見からなされているだろうか。この視界状況の不可視である空間において、対象の発話内容によって、道頼が「雑色ども」と判断するならば、例えば「このまかる者ども、しばしまかり生まれ……」と言えば、雑色どもと知り給ひぬ。」というように、道頼の聴覚を通した描写がされるだろう。つまり、道頼の聴覚に捉えられる雑色の発話に先行して、対象がどのような人物であるか断定されることはない。ただ、この「雑色ども」の場合、①の「前追いて」から導き出された判断であるかもしれない。

だが、②の「衛門督のおはするなめり」という推量の助動詞を伴った、道頼による対象判断の要素は何であったか。柿本奨がここに「督は車中だろう。道頼が督の行

列と見当をつけたのは、大勢の供回りの物々しさ（いでたちなど）とか、供人の手馴れた訊問ぶりとか、のような徴証によるか。あるいは供人の口から聞き知ったか。」と注釈しているように、登場人物の対象判断における諸要素が曖昧で、明記されていないのである。

また、①にある「尿のいと多かる」という細部描写は、この暗い視界状況の中で、光を近づけることなく視覚に捉えられるようなものではなく、その時点での道頼の嗅覚による発見としても描かれていない。また、そこには助動詞「けり」は伴われていない。登場人物における視覚と、語り手における視覚との明確な分別がされていないのである。このような小道具の設定は、場面を滑稽なものに仕上げるところに力が注がれ、登場人物の感覚による発見ということには意識が向けられていないようである。

このように『落窪物語』の空間描写のあり方は、登場人物の感覚を通した限定された判断によって、その感覚主体の把握する物語世界の空間を構築していくのではない。空間の視界状況は意識されているが、登場人物にとって感知できるものであるかどうかということは、場面描写において問題とされていないのだ。

『落窪物語』の描写のあり方は、次の場面を見ること



で更に明らかになるだろう。

(北の方) おどろきて見れば、白き袷のいと清げなる、  
(中略) ①灯のいとあかき火影に、いと見まほしう清  
げに、愛敬づきをかしげなり。(中略) なほ縫ふに、  
あやにくがりて、(道頼は) 灯をあふぎ消ちつ。女君、  
「いとわりなきわざかな。取りだに置かで」といと  
苦しければ、「ただ几帳にかけたまへ」とて、②手  
づからわぐみかけて、かき抱きて臥しぬ。③北の方、  
聞きはてて、いとねたしと思ふ。(巻之一九五)

北の方が垣間見の穴から覗き、道頼の姿を捉える場面である。「おどろきて見れば」とあり、以下、北の方の視覚による描写がなされる。その視界は「灯のいとあかき火影に」と可視の状態であることが分かり、そして、その「灯」が消えることによって、北の方の視界は閉ざされることになる。それは、続く④「北の方聞きはてて」というように、「見る」行為から「聞く」行為に転換されていることから了解される。

しかしながら、その視覚描写はどうだろうか。すでに榎本正純によっても指摘されているが、「灯」が消え、北の方の視界が閉ざされ見えなくなってしまうえば、北の方の視点と一体になったところではなされていたはずの描写も、そこから続けて描かれることはないはずだ。だが、

①の描写はそのまま途切れることなく、受け手に対して視覚像を与え続ける。それが、「聞きはてて」という、北の方の聴覚を通じた、音から再構成される視覚像であったとしても、「手づからわぐみかけて、かき抱きて」(道頼が自分の手で縫い物をまるめて引つ掛けて、女君をひしと抱いて)という、行為の細部まで断定的に判断できるのか疑問である。仮に、北の方の聴覚を通じた描写とするならば、限定された情報に推量の助動詞を伴って、例えば「わぐみかけて、臥しぬなり」と描かれるだろう。

しかも、その与え続けられる視覚像は④「北の方聞きはてて」という叙述がされるまで、あたかも北の方の視覚に捉えられたものであるかのような錯覚をさせる。ここに、作者の想像における視覚と北の方の視覚との隔絶が見られるのだ。

『落窪物語』は、登場人物の感覚を通じた発見によって描くという方法が『源氏物語』のように徹底されるものとはなっていないのである。ただし、それは『落窪物語』の描写のあり方が『源氏物語』よりも低次だということの意味するのではない。物語世界における空間の明暗を活かし、物語を展開する技法の萌芽としても『落窪物語』は高く評価されるべきである。

以上、他の作品における暗い場面を比較検討して分かるように、視界状況の閉ざされた場面において、登場人物にとつて見えないものを見えないものとして描きながら、暗いという空間を構築していくあり方は、『源氏物語』において特徴的に見られるのである。それは、『源氏物語』の作者がいかに物語空間内の一人物としての感覚を、その想像力において獲得していたかということを示している。そして、そのような登場人物の感覚を通して対象を把握し、描写していくという空間構築の仕方が、物語の筋を展開する、暗いという空間の演出を可能にしたのではないだろうか。

#### 四 物語の展開と暗空間の演出

建築学の視点から『源氏物語』を読解する安原盛彦は、日本建築を特徴づける横からの光を扱うことにこそ、寝殿造の内部空間を生かす方法がひらめいたと述べる<sup>註17</sup>。氏もまた、『源氏物語』作者の空間意識を指摘し、暗闇は物語において重要な舞台装置だとする。だが、『源氏物語』で生かされている空間の明暗は、氏の指摘する「内部空間」や「横からの光」のみではない。夜の建築外部における空間の明暗、そして空間における光も大殿油等の人工的な光や月光等の自然光が、物語の空間状況に合わせ

て可变的に場面に設定されていると考えられる。

例えば、次のような場面は夜の外部空間に、自然光が設定され創られている空間と言える。

夕闇の道たどたどしげなる紛れに…。

(空蟬一—一八)

小君近う臥したるを起こしたまへば、うしろめたう思ひつつ寝ければふとおどろきぬ。戸をやをら押し開くるに、①老いたる御達の声にて、「あれは誰ぞ」とおどろおどろしく問ふ。わづらはしくて、「まろぞ」と答ふ。「…」とさかしがりて、外ざまへ来。いと憎くて、「あらず。ここもとへ出づるぞ」とて、君を押し出でたてまつるに、暁近き月隈なくさし出でて、②ふと人の影見えければ、③「またおはすは誰ぞ」と問ふ。「民部のおもととなめり。けしうはあらぬおもとの丈だちかな」と言ふ。丈高き人の常に笑はるるを言ふなりけり。老人、これを連ねて歩きけると思ひて、「…」と言ふ言ふ、我もこの戸より出でて来。わびしけれど、えはた押しかへさで、渡殿の口にかい添ひて隠れ立ちたまへれば、このおもとさしよりて、「…」と憂ふ。答へも聞かで、「…」とて過ぎぬるに、からうじて出でたまふ。

(空蟬一—二七)

第二節で取り上げた空蟬巻の場面に続くところである。「夕闇」「たどたどしげ」に表される月光のない闇に身を隠し、源氏は小君の案内で空蟬のもとへやってきた。しかし、不案内、未熟であるという意味も担う「たどたどし」という伏線に導かれるように、源氏は軒端萩と契りを交わしてしまふ。この場面では「君を押し出でたてまつる」から外部となる。

ここで小君と源氏には、①「声」という聴覚への情報が与えられる。そして、その声の主が「老いたる御達」(老人)であると判断される。一方で、その御達の発話②を導き出すのは、③の「人の影見えければ」という視覚である。つまり、その視覚による発見に至るまで、御達には源氏が見えなかったということだ。もちろんそれは暗いというだけでなく、人物間の距離もあるだろう。「あれは誰ぞ」という老人の発見は、戸を開けるといふ音に由来。そのまま源氏の姿が見えず、声などを立てなければやり過ぎた状況である。だが、ここに「月隈なく」と光源を置くことによつて、小君と共にいるもう一人の人物の発見が老人になされるのである。

しかし、老人の視覚に捉えられたのは高い「丈たち」という大まかな形象であり、男という情報を与える「顔」や「衣服」などではない。この場面の展開は、老人によつ

て「誰か」が見つけれられるが、男という正体は露見せず、その「丈たち」によつて老人が源氏を丈高き女房と誤認していき、かろうじて難を逃れるというものである。そのような視界状況を創り出すために、月光という照度とその偶然性が選ばれ、空間が演出されているのである。

光によつてはじめて機能する登場人物の視覚、またその視覚描写が物語内の視界状況に依じてなされていく。そして、「言ふ」「答ふ」という聴覚に感知される発話によつて物語は進行していく。登場人物の感覚を通した描写による空間構築は、その暗いという視界状況を物語世界に持続させる。言語によつて喚起されるイメージは、暗中において、その登場人物の行動が語られたとしても、その対象把握が視界状況に応じた視覚や、視覚以外の感覚によつてなされていけば、共時空間に複数の人物がイメージとして喚起されても、そこが暗く見えない空間であることは忘れない。

この明暗による空間の演出は、早とちりであけすけな老人による滑稽な一場面を造形すると共に、源氏自身も感じたであろう「ひやり」とする感覚を受け手にも与えながら、危うい恋物語という筋を成り立たせているのだ。空蟬巻において、このように創り出される若き光源氏の危うい恋愛経験は、帯木卷冒頭・夕顔巻巻末の「源氏の

「言ひ消たれたまふ咎多かなる」「忍びたまひける隠ろへごと」を語る」という巻の内容に対応しているのである。

さて、見てきたような空間の明暗は、また「灯」によつても演出される。次に挙げるのは、浮舟巻において、匂宮が薫を装つて浮舟の寝所に入り、思いを遂げる場面である。この匂宮と浮舟との逢瀬以降、匂宮はさらに浮舟に耽溺していく。浮舟は匂宮と薫の狭間で苦悶し、薫も浮舟と匂宮の關係を知る。そして、追いつめられる浮舟は死を決意していくこととなる。そのような物語の筋の転換点として、重視されるべき場面である。

浮舟のことが忘れられず、密かに宇治を訪れた匂宮は、格子の隙から垣間見し浮舟の姿を捉えていく。そこでも「灯明うともして」というように、匂宮の視界状況は可視にされている。寝入る様子を見た匂宮は格子を叩く。

④あてなる咳と聞き知りて、(右近は)殿のおはしたるにやと思ひて起きて出でたり。(中略)⑤のたまふ声、いとようまねび似せたまひて忍びたれば、思ひも寄らずかい放つ。「道にて、いとわりなく恐ろしきことのありつれば、あやしき姿になりてなむ。灯暗うなせ」とのたまへば(中略)灯は取りやりつ。⑥我人に見すなよ。来たりとて、人おとろかすな」と、いとらうらうじき御心にて、⑦もとよりもほの

かに似たる御声を、ただかの御けはひにまねびて入りたまふ。ゆゆしきことのさまとのたまひつる、いかなる御姿ならんといとほしくて、我も隠ろへて見たまつる。いと細やかになよなよと装束きて、⑧香のかうばしきことも劣らず。(浮舟六一二三)

④⑤⑥に見られるように、ここでは聴覚が巧みに使われている。⑦薫の声によく似せた上、小声であるために、右近はあらぬ人と気付かず格子を開けてしまう。というのも、中略部⑧で、夜更けに薫の来訪を疑う右近に対し、匂宮は薫の家司の名を出し空言をするためだ。さらに匂宮は空言を重ね「灯暗うなせ」と、顔を見られないようにする。そして右近は灯を消してしまふのである。ここに暗空間が創り出されるのだ。⑨自分の姿を見せるなという命令もあり、暗中に微かに捉えられる姿と、⑩匂宮の強い芳香は、かえつて薫と誤認していく要素になってしまう。匂宮部卿巻に描かれるように、匂宮は薫の芳香に負けじと香を焚き染めている。この空間で匂宮と薫とを区別する判断は視覚に任されるしかない。だが、「灯は取りやりつ」ということにより、物語内の視界状況を暗転させ、その判断もできないようにしていく。この暗空間によつて、匂宮は正体を顕にすることなく室内に入ることが可能になる。

女君（浮舟）は、あらぬ人なりけりと思ふに、あさ  
ましういみじけれど、声をだにせさせたまはず（中略）  
②はじめよりあらぬ人と知りたらば、いかが言ふか  
ひもあるべきを  
（浮舟六一―二五）

ここで注意されるのは「あらぬ人」と表されているこ  
とだ。②に窺えるように浮舟は匂宮が寄り添うまで相手  
が薫だと思っている。その人物に寄り添われ、はじめ  
て「あらぬ人」と気付くのだ。それはこの暗中所において  
相手の顔を見ることができないからである。「灯暗うな  
せ」「灯は取りやりつ」と、暗空間を創りだすことによ  
り、匂宮が薫をよそおい浮舟と契りを交わすことが可能  
となったのだ。そして先述したように、この展開は浮舟  
の物語を悲劇へと導いていく。

第二節で取り上げた空蟬巻の場面やこの浮舟巻の場面  
において、登場人物の視界を閉ざし、その場の対象を判  
断できないようにすることで、はじめて物語の展開が成  
立している。このように、光は物語の場面を明るくする  
ためだけに描かれるのではない。『源氏物語』の作者は、  
「光の遮断」を殊更描くことによって、確実に登場人物  
の視界を閉ざす。そして、その人物の感覚を通した描写  
によって物語世界に暗空間を演出しているのである。夙  
に、清水好子によっても、人物の内面ドラマのために、

計算された空間が不可欠であったと指摘された<sup>〔注12〕</sup>。その計  
算された空間は、氏の指摘する視点人物の設定のみなら  
ず、『源氏物語』作者の徹底した、このような描写方法  
によって支えられているのである。

## 五 おわりに

登場人物の存在する空間、明暗の把握は、作者の想像  
力に委ねられているが、その空間における登場人物の対  
象認識、つまり、暗空間において、見えないものを見え  
ないものとして描く場合、作者が物語空間内の人物と同  
じ視覚、感覚を共有しているかどうかが重要である。  
『源氏物語』の物語世界は、そのような登場人物と共有  
した感覚において、物語空間を把握しながら描写してい  
く。

作品と受け手との関係において、その描写が細述され  
ればされるほど情報量は多く、受け手の脳裏に物語空間  
のイメージは湧きやすい<sup>〔注13〕</sup>。それは、作者が脳裏に立ち上  
げていた空間世界と近似したものとなる。しかし、それ  
が作者の意図した世界と一致するかというと、そうでは  
ない<sup>〔注14〕</sup>。『源氏物語』において重要なのは、空間イメージ  
の一致ではなく、空間構築が物語展開の必要十分条件と  
なっているということなのだ。

本稿では、空間の明暗を扱いながら、『源氏物語』の描写方法を明らかにしてきた。しかし、このような描写方法による物語の空間構築は、暗いという空間に限ってなされるものではない。むしろ、暗いという、登場人物の視覚の閉ざされた空間における描写を見ていくことで、『源氏物語』作者の想像における物語空間の把握の仕方、つまり感覚の主体の位置が明らかになったのである。そのあり方は、作者の物語創作の方法として、『源氏物語』に通底するものである。『源氏物語』において、聴覚・嗅覚などの感覚描写が豊富であるのは、登場人物の心理や行動を導いていく情報を、まさに作者の身体そのもので、作者の想像世界に求めていくからである。そして、現実における知覚のあり方と齟齬のない空間を構築し、物語の筋と展開の蓋然性が高められていくのだ。

### 注

- (1) 石田百合子「舞台装置いろいろ」(『物語と小説—平安朝から近代まで—』一九八四年四月)。  
 (2) 河添房江「源氏物語と聴覚」(『国文学』一九九五年二月)。  
 三田村雅子「源氏物語 感覚の論理」(一九九六年、有精堂出版)。  
 (3) ここで、『源氏物語』の作者」とするものは、創作主

体を指し、「語り手」とは、「機能的な語り手」を意味する。「語り手」は、作者が物語を創る時、はじめて存在するものである。作者が物語をどのように展開し、また表現していくのかは、作者がそれを創り出さなければ「語り手」の知るところではない。本稿においては「作者」が物語を創作していく方法について考察している。

- (4) 『源氏物語』の本文引用は全て新編日本古典文学全集により、引用本文末に(巻名・冊―頁数)を示した。なお、私に表記を改めたところがある。

- (5) ①⑥の「けはひ」に異同はない。また「暗けれど」にも、問題となる異同はない。池田亀鑑編著『源氏物語大成 校異篇』九〇頁(一九五三年、中央公論社)。

- (6) 『竹取物語』の引用本文は日本古典文学全集による。引用本文末には(頁数)を示した。また、『落窪物語』の引用本文は新編日本古典文学全集により、引用本文末には(巻―頁数)を示した。

- (7) 三谷栄一校注『日本古典文学全集』頭注(一九六七年、小学館)。

- (8) 柿本奨「落窪物語注釈」(一九九一年、笠間書院)。

- (9) 助動詞「けり」について、高橋亨は「けり」は作中世界の現在、と語り手と聞き手の時空との接合や切り換

えを指示している」とする。また、藤井貞和は、語り  
が語り手の語る現在にもたらされる、というかたちで  
語られる時、「けり」が使われると指摘する。本稿にお  
ける「けり」の解釈は両氏の説に拠る。高橋亨「源氏  
物語の心的遠近法」〔『物語研究』一九八六年四月。』物  
語と絵の遠近法』一九九一年、ペリかん社所収）。藤井  
貞和「叙述の時間」〔『平安物語叙述論』二〇〇一年、  
東京大学出版会〕。

(10) 榎本正純「紫式部の視覚」〔『平安文学研究』一九七五  
年十一月〕。

(11) 安原盛彦『源氏物語空間読解』(二〇〇〇年、鹿島出版  
会)。

(12) 清水好子「紫式部―言語的時空の構築」〔『国文学』  
一九八〇年三月〕。

(13) 和田敦彦「読書行為と空間表現」〔『早稲田大学大学院  
研究科紀要別冊(文学・芸術学)』一九九二年二月〕。

(14) 市川浩「可能的世界による発見」〔『理想』一九六七年  
十一月。『身体論集』二〇〇一年、岩波書店所収〕。

(やまもと・ゆかり／名古屋大学大学院博士課程後期)