

描かれた京都の寺空間を読む

——「金閣寺」「古都」——

A Study on the Narrated Space of Kyoto Temples —“Kinkakuji” and “Koto”—

大塚 博

Hiroshi OHTSUKA

要 旨

京都を舞台背景とした文学作品は数多くある。小稿では、そうした作品群の中から三島由紀夫の『金閣寺』と川端康成の『古都』を対象とし、描かれた寺の場面を主として空間の視点から読み解いた。取り上げたのは、『金閣寺』からは金閣・鏡湖池の場面と南禅寺三門・天授庵の場面、『古都』からは清水寺・奥の院の場面、併せて三つである。

金閣と鏡湖池の場面では、作品の主人公「私」が金閣と池との空間感覚を踏まえながら向こう側にある金閣を心理的に遠くにあるものと捉えていることを確認し、しかしその描写が実際の金閣と鏡湖池との空間状況とは異なっていることを指摘した。その上で、イーファー・トゥアンの空間論に拠りつつ、この場面における空間の意味を考察した。

清水寺と奥の院の場面では、主人公が自分が捨子であったという重い告白をするのに、いわゆる清水の舞台ではなく、なぜ奥の院の舞台の方を選んだのかを問題とした。それは清水寺の立地・空間状況によるものであった。本堂の舞台は谷を挟んで山に向かっているのに対して、奥の院の舞台は京都市街を遠望できる向きにある。物語の展開上、京都市街を見させながら告白することが重要であったことを指摘した。

南禅寺の三門と天授庵の場面では、三門の上下の構造から楼上の非日常的空間性を指摘し、楼上とつながりあった塔頭天授庵の舞台の非日常性を考察した。加えて、実際の空間と物語上の空間処理の上で、『金閣寺』のこの場面と『古都』の清水寺の場面が見事な好対照を示していることを指摘した。

はじめに

平安朝のさまざまな文学作品を引くまでもなく、京都を舞台背景とした作品は数多い。近代以降においても、京都を舞台としてさまざまな物語が紡がれてきた。屋上屋を架すようにそうした作品の一覧をここで挙げるつもりはないが、それらの作品群に描かれた京都を見ていけば、ほとんど名所・旧跡案内と言つていい趣が感じられなくもない。しかし、それは、作品の中に単なる観光案内が盛り込まれたというようなものではない。それぞれの舞台も描写・表現もさまざまに異なるが、いずれの作品にも組み込まれているのは、長い歴史と豊かな文化によつて築かれてきた京都という風土の、空間的・時間的な「場」に他ならない。

以下、拙稿では、近代文学作品の中から、京都を主要な舞台とした二つの作品、三島由紀夫の『金閣寺』¹と川端康成の『古都』²を取り上げる。それらの作品に描かれた寺の場面について、主として空間の視点から読んでみたい。『金閣寺』から二場面、『古都』から一場面を対象とし、考察することにする。

1 金閣寺——『金閣寺』

『金閣寺』は、主人公の「私」が金閣と対峙しつつ、内的葛藤に苦しむ姿を描いた作品である。

若狭の貧しい寺の子として生まれた「私」は、幼い頃から父の語る金閣の美しさを聞いて育ってきた。その少年の心に、金閣はどのようなものとして捉えられていたのか。次の引用は、それを語る一節である。

(前略) 私には金閣そのものも、時間の海をわたつてきた美しい船のやうに思はれた。美術書が語つてゐるその「壁の少ない、吹ぬきの建築」は、船の構造を空想させ、この複雑な三層の屋形船が臨んでゐる池は、海の象徴を思はせた。金閣はおびただしい夜を渡つてきた。いっ果てるかもしれぬ航海。そして、昼の間といふもの、このふしぎな船はそしらぬ顔で碇を下ろし、大ぜいの人が見物するのに委せ、夜が来ると周囲の闇に勢ひを得て、その屋根を帆のやうにふくらませて出帆したのである。

私が人生で最初にぶつかつた難問は、美といふことだつたと言つても過言ではない。父は田舎の素朴な僧侶で、語彙も乏しく、ただ「金閣ほど美しいものは此世にない」と私に教へた。私には自分の未知のところ、すでに美といふものが存在するといふ考へに、不満と焦躁を覚えずにはゐられなかつた。美がたしかにそこに存在してゐるならば、私といふ存在は、美から疎外されたものなのだ。(第一章)³

ここで「私」は、金閣を時間を超えて航海する船に喩えている。その船は夜の間航海し、昼は海に池に停泊しているのだという。すなわち金閣は、海／池の空間と夜／昼の時間の交錯の中に美として存在するもの

と捉えているのである。そして、金閣が美であるならば、金閣をまだ見ぬ自分は美から疎外されているのだと感じているのである。

このように認識していた「私」が、初めて金閣寺を訪れたのは、中学二年の春休み、父に連れられてきた時のことである。切符やお札を売る「参観門」をくぐり、初めて金閣を見た場面が次のように描かれている。

私は、(中略)陽気に先に立つて、ほとんど駆けて行つた。そこであれほど夢みてゐた金閣は、大そうあつけなく、私の前にその全容をあらはした。

私は鏡湖池のこちら側に立つており、金閣は池をへだてて、傾きかける日にその正面をさらしてゐた。漱清は左方のむかうに半ば隠れてゐた。藻や水草の葉のまばらにうかんだ池には、金閣の精緻な投影があり、その投影のはうが、一そう完全に見えた。西日は池水の反射を、各層の庇の裏側にゆらめかせてゐた。まはりの明るさに比して、この庇の裏側の反射があまり眩ゆく鮮明なので、遠近法を誇張した絵のやうに、金閣は威丈高に、少しのけぞつてゐるやうな感じを与へた。

(第一章)

金閣を美の象徴とまで捉えていた少年が初めて金閣を見るこの場面は重要である。その瞬間「私」には、「あれほど夢みてゐた金閣」が「大そうあつけなく」「その全容をあらはした」と感じられている。

ここで、実際に金閣寺⇨鹿苑寺を訪れた際には、どのように金閣が見

えてくるのか、確認してみることにする。まずは通りに面した黒門に入り、参道をしばらく歩くと総門に至る。これをくぐるとすぐに唐門があり、その左手が受付となる。受付を通り、通路を抜ける。すると、いきなりといった趣で鏡湖池の畔に出る。その瞬間、五〇〜六〇メートル前方に金閣がその全容を見せる。⁴⁾

作中の「私」も、同じような通路を通り、鏡湖池の畔に出て、金閣を眺めたのであろう。実際の有り様に徴しても、金閣が「大そうあつけなく、私の前にその全容をあらはした」と感じたのは、まさにその通りなことであつたに違いない。

さらにこの時「私」は、「私は鏡湖池のこちら側に立つており、金閣は池をへだてて、傾きかける日にその正面をさらしていた」と、金閣と自分との位置を認識している。この位置関係の認識は実際に照らしてみても、どうなのだろうか。通路から出たところの畔の位置は、鏡湖池の形を仮に横長の長方形に例えてみれば、右下の角に当たる。それに対して金閣の位置は右上の角あたりとなる。事実、右の短辺を歩くように、池に沿って右手の通路をそのまま進めば、たちまち金閣の眼前に出ることができさる。

すなわち、受付からの狭い通路を鏡湖池の畔へと出た瞬間に見える金閣との距離感⇨空間感覚は、自分が鏡湖池の「こちら側」で、金閣が池をへだてた「向こう側」にあるという風感じられるようなものではない。明らかに、作者三島由紀夫は、金閣が池を挟んで主人公とは対岸にあるかのような描写をあえてしている。いったいなぜそのような描写をし

たのだろうか。それは「私」にとって初めて見る金閣が、対岸の向こうに見やるもの、言い換えれば、はるかに遠いものとして感じられたことを表現しようとしたものであろう。

さらに、この時「私」は、作中の現実としての金閣をどのように捉えたのか。右の引用部につづいて、「私」は、「いろいろな角度を変へ、あるひは首を傾けて眺め」て見るのだが、「何の感動も起らなかった」という。むしろ、「美しいどころか、不調和な落ち着かない感じをさへ受けた。美といふものは、こんなに美しくないものだろうか」(第一章)とさえ考えるのである。この受け取り方からすると、遠いものとはいえ、屹立する美に近づきがたかったというのではなかったことになる。

「私」は戦争も押し詰まった昭和十九年の夏、金閣寺の徒弟となった。寺の生活が始まり、金閣を日々見ながら日を送ることになったのである。毎日間近に見るようになってからは、金閣はやはり美そのものの象徴と化していった。しかし、若狭の地で遠く思いやっていた時とは違い、今は金閣を眼前にしていたにもかかわらず、いつになっても「私」は心理的に金閣に近づくことができなかつた。やがて、金閣の美に自分が拒絶されていると感じ始めることになる。そうした時、金閣もいつか戦火で消失するのだという想念が「私」の中に生まれた。金閣も自分も共に滅びるのだと思うことで、初めて美と一体となったかのように、金閣を身近に感じることができた。その想念にすがって「私」は戦時下を生きたのである。だが、戦争が終わる。金閣は消失することなく、生き残った。無事に生きながらえた金閣は、途端に「私」を時間的にはるかに凌駕し

た永遠の存在としてそびえ始める。時間を越えた存在として美とともに屹立した金閣から、ふたたび「私」は拒絶される。その時「私」は、あらためて「金閣がむかうに居り、私がこちらに居た」(第三章)と痛感することになるのである。

すなわち、「海の象徴」とも捉えられている「池」を隔てた向こう側に、金閣は空間的にも心理的にも近づけないものとして存在している。言い換えれば、「私」には、永遠に捉えることのできない美の象徴として、金閣は君臨していることになる。ここから、美を所有するために金閣を焼失させねばならない、という論理が胚胎してくるのである。

結局のところ、「私」にとっては、金閣は永遠に近づき得ない存在にほかならなかつた。そのことは、初めて金閣を見たあの場面に、すでに象徴されていたと言えるだろう。すなわち、「私は鏡湖池のこちら側に立つており、金閣は池をへだてて、傾きかける日にその正面をさらしていた」という空間的構図が、金閣と「私」との根元的位置関係をそもそも最初から明らかにしていたわけである。

前にも触れたように「私」は、金閣を時間を旅する船として、また池を海の象徴として捉えていた。金閣と池とで構成されるこの寺の庭を、時間と空間が重層するものとして捉えていた。例えば他の作家の作品、大佛次郎の『帰郷』⁵⁾や水上勉の『金閣炎上』⁶⁾にも金閣は描かれてはいるが、いずれも金閣寺の庭の豪華さを捉えるに止まっている。この庭に時間と空間の重層を見るのは、やはり三島由紀夫の独自の認識と異なるところではない。しかし、私として、それが作家の独自の認識だと言うことに目

的はない。私の関心は、実際の金閣と鏡湖池の有り様が、すでに見たような作品に捉えられた空間感覚にどのような影響をあたえているのか、あるいはどのような関わりを読むことができるのか、というところにある。

ところで、イーファー・トゥアンは、その著『空間の経験』⁷⁾の中で、経験と身体をキーワードに空間と場所について分析している。トゥアンは、「場所すなわち安全性であり、空間すなわち自由性である」と言う。安全性とは人間に安らぎをあたえるものであり、自由性とは開放であるとともに危険でもある。そう述べた上で、「空間は開かれたものとして存在しており、未来を暗示し、行動を招いている。(中略)取り囲まれ人間化されている空間は、場所である。空間と比べると、場所は確立した価値観の安定した中心である。人間は、空間と場所の両方を必要としている」と論じている。

この視点を借りて金閣寺の庭を考えてみよう。鏡湖池と金閣とで構成される庭の頭上はすっぽりと抜けたように覆うものがなく、大きく広く空を仰ぐことができる。トゥアンの言葉のように、この空間は上方に「開かれたもの」として存在していると言えるだろう。また、広い空は昼と夜の移りゆきも雲の流れも鮮やかに見せてくれる。それは時の流れそのものだ。「私」が金閣を時間の海を渡る船と見たように、未来もたしかに暗示されている。

他方で、金閣と鏡湖池の周囲は深い木立で覆われている。人間によって作られ、「取り囲まれ」た庭として存在している。ふたたびトゥアンに抛れば、場所とは空間の中心であり、価値を付与され、空間から切り取

られ囲まれたところである。この庭が「取り囲まれ人間化されている空間」と見る限り、ひとまずそこは場所であるということが出来るだろう。

だが、先に記したように、トゥアンの言う場所とは安全で安らぎをあたえるところなのだ。それは人間の経験によってこそ可能になる。別の表現を借りれば、「ある空間が、われわれにとって熟知したものに感じられるとき」に、「その空間は場所になっている」のである。

それでは、作品の主人公の「私」にとつて金閣と鏡湖池で構成された庭が、こうした意味での場所になり得ていたのだろうか。もはや贅言するまでもないだろう。金閣から「私」は拒絶されていた。金閣と池と一体化したこの空間はついに「熟知したもの」とはならなかった。この庭は、「私」にとつては、開放されてはいるが危険をはらむ空間のままにとどまり、結局のところ親密な空間＝場所とはなり得なかったのである。すなわち、『金閣寺』という作品は、美の空間をついに自分の場所となしえなかった「私」の物語と読むことができるだろう。

2 清水寺——『古都』

『古都』は、双子として生まれながら、別々の家に育てられた千重子と苗子、二人の姿を描いた作品である。

姉の千重子は捨て子とされたのであったが、京呉服問屋の一人娘として養父母に深く愛され、美しく成長していた。他方妹の苗子は北山杉の

美しい山里で親元にあつて育てられたが、両親とは早くに死別し、孤児となっていた。その二人が、祇園祭の夜、偶然の出会いを果たすこととなる。互の存在と境遇を知った二人は、強く惹かれあつた。作品の終わり近く、千重子は苗子の北山を訪れ、別の日、苗子は千重子の自宅で一晩を過ごす。千重子の養父は苗子を引き取ることで考えるが、苗子は環境の違いを自覚し、雪のちらつく早朝北山に帰って行く。

作品は、冒頭近く、千重子が友達我真一と二人で平安神宮の神苑に出かけ、咲き乱れる紅枝垂れ桜を見るところから動き始める。神苑の桜を楽しんだ後、千重子は、「清水さんへ行ってみたいうなつたわ」「清水から京の町の夕ぐれを見たいの」(「春の花」)と真一を誘う。誘いに応じた真一と千重子は、平安神宮から清水寺までの道を歩いて行くのだが、そのルートは次のように記されている。「かなりの道のりだつた。電車通りはさけた。二人は南禅寺道へ遠まはりをし、知恩院の裏を抜け、円山公園の奥を通つて、古い小路を清水寺の前へ出た」(「春の花」)。

二人は平安神宮から清水寺まで、通常のルートを通つていない。普通なら、応天門を出て、神宮道に沿つて真つ直ぐ南下していく道を選ぶところである。神宮道から知恩院の前を過ぎ、円山公園の真ん中あたりを通る。それから高台寺の前を経て、二年坂、三年坂を上がり、清水寺へとたどることになる。しかし、二人はまず南禅寺道へと東へ大きく迂回する。それから三条通へ出たのであろう、青蓮院の裏手に続く小道を上がつて行ったものと読める。ただし、青蓮院、知恩院、円山公園の裏手へと続く道が特にあるわけではなく、詳細は詳らかではない。さらに円

山公園の奥から清水までの「古い小路」というのが、どの道なのかも明らかではない。しかし、どう見ても、総行程四〜五キロメートルは優にあるだろう。通常のルートを通つても一時間近くはかかるころ、山道、坂道の多いコースを着物姿で歩くとあつては、一時間をはるかに超えて歩いたことになる。まさに「かなりの道のり」である。

次の一節は、そのようにして二人が清水寺へ着いた場面である。

清水の舞台にも、見物の人は、女子学生が三四人しか残つてゐなかつた。もうその顔も、さだかには見えない。

千重子が好んで来た時刻である。奥閨の本堂には、灯明がともつてゐる。千重子は本堂の舞台には立たないで行き過ぎた。阿弥陀堂の前から、奥の院へ進んだ。

奥の院にも懸崖づくりの「舞台」があつた。檜皮ぶきの屋根が軽やかなやうに、舞台も小さく軽やかだつた。しかし、この舞台は西向きであつた。京の町に向き、西山に向いてゐた。

町は灯がつき、しかも、薄明るさを残してゐた。

千重子は舞台の勾欄に寄つて、西をながめた。つれの真一を忘れたやうである。真一は身を近づけて行つた。

「真一さん、あたしは捨子としたんえ。」と、千重子がとつぜん言つた。

「捨子……？」

「へえ、捨子どす。」

真一は「捨子」といふ言葉が、なにか心の意味かと迷つた。(「春の花」)

清水寺に着いた千重子は、真一に自分が捨子であることを告白する。それは他人への初めての告白であった。手軽にできることではない、相対の覚悟を固めた上での告白であったろう。平安神宮から清水寺まで、通常のルートを通らず、遠回りしたり寺の裏などを選んだりした長い道のりは、そのまま千重子のためらいの距離＝時間であったに違いない。人通りを避けて歩きながら、千重子はしだいに覚悟を固めて行ったのである。かくして、告白の舞台として清水寺が選ばれた。

清水寺は七七八年に開山された、京都でも屈指の古刹である。現在本堂に安置されている本尊十一面千手観世音菩薩立像は秘仏とされ、十三年に一度の開帳となっている。日本有数の観音霊場（西国三十三箇所観音霊場第十六番札所）として知られ、多くの人々の祈りを集める寺である。また、本堂には懸造で作られたいわゆる「清水の舞台」がある。「清水の舞台から飛び下りる」と言えば、決死の覚悟で物事をする際に例えられてきたことではあることは今さら説明するまでもない。告白の舞台としてはまことにふさわしいと言うほかはない。

しかし、千重子は、この本堂の「清水の舞台」はすつと通り越し、左手から阿弥陀堂の方へ回り、奥の院まで一挙に進んでいる。奥の院も本堂と同じく懸造の構造を持つ小さな舞台があり、千重子はここで真一に先の秘密を告白するのである。千重子が、「清水の舞台」を選ばずに、わざわざ奥の院の舞台を選んだのは何故なのだろうか。本堂の舞台に見物人が多ければこんな重大な告白はしにくかるうが、舞台には女子学生が

三四人いたばかりである。あるいは作者が、あまりに言い習わされてきた場所を使うことを嫌ったのかもしれない。それは定かではないが、千重子が本堂の舞台ではなく奥の院の舞台を選んだのには、千重子の心理と重なる、清水寺の空間条件に関わる重要な問題が潜んでいたのである。実際の清水寺の空間を確認してみる。本堂の舞台は南に面して建ち、眼前の錦雲溪を挟んで子安塔の建つ山と向かい合っている。それに対して奥の院の舞台は西に面しており、まっすぐ取った視線の先に京都の市街が一望できる位置にある。⁹⁾

もちろん本堂からも、右手に京都の街を見やることはできる。しかし、清水の舞台に立つとき、多くの人が長く眼をとどめるのは、真下に見下ろす懸崖と眼前の溪の空間の方である。他方奥の院からは、右手の本堂に眼がいきはするが、ただちに眼を転じて長く見続けてしまわざるを得ないのは、正面向こう奥の京都の街並みである。だから、作品中で、「京の町の夕ぐれを見たい」と言っていた千重子が、「つれの真一を忘れたやう」に「舞台の勾欄に寄つて、西をながめ」るのはまことに自然な振る舞いである。

ところで、人がものを見るということとはどのようなことなのだろうか。メルロー・ポンティはその著『知覚の現象学』¹⁰⁾の中で、対象と知覚との関係について、「われわれの知覚は対象へと到達するが、対象がひとたび構成されると、こんどはその対象の方が、それについてわれわれが過去にもつていた、あるいは今後もち得べき一切の諸経験の理由となつて現出するようになる」（第一部 身体）と言う。その上で、対象を見る

ということについて、「対象を見るとはすなわち対象のなかに身を沈めること」であり、また、「或る対象を見るということは、その対象のなかに住いに来ることであり、そこから他の一切の事物を、それらがその対象の方に向けている面にしたがって捉えること」であると述べている。

高みから見通す街の光景は人を惹きつける。そして、俯瞰景は人に相対化の視点を与える。そこに自分が暮らしているのであれば、例えば自分の住む家そのものが見えなくとも、見えるものが街の遠景であったとしても、相対化され具体的された対象として知覚されることになる。対象を知覚するとは、メルロー・ポンティに拠れば、「対象のなかに身を沈めること」であり、そこには対象の持つていた過去の諸経験が現出してくることになる。千重子に即して考えれば、「つれの真一を忘れたよう」に「西をながめ」る行為は、自分の暮らす京都の街を対象として知覚することである。すなわち、この時、生きられた千重子の諸経験がさまざまに現出していたはずである。

千重子の眺める京の「町は灯がつき、しかも、薄明るさを残し」た状態だった。すなわち、人々の暮らす街を「薄明るさ」の中で全体として捉えながら、それがいわゆる「地」として後退する時、「灯」が「図」として前景化してくる。そして、「灯」によって、自分の住んでいる街で生きられた時間や空間が焦点化され、一人一人の人間の姿を浮かび上がらせてくる。千重子を選んだのは、そうした空間と時間が重層する希少な一刻であった。

この場面で千重子は、自分が捨子であることを告白しながら、自分を

捨てた母のことや、その自分を拾って育ててくれた今の養父母のことなどを、思い描いていたのに違いない。その思い描く対象には自分自身も含まれているはずである。そこには、見られる自分を見ている自分がいて、千重子は自分自身を突き放し、客観的に捉えようとしている。その心情をさらに推察するとすれば、友達の真一に捨子であることを告白してまでも、今までの自分から新しい自分へと脱皮していきたいと、自分で自分を対象化する千重子がここにいると読むことができよう。

かくして、作者川端康成が、千重子の告白と内面意識の措定として、清水寺の空間が持つ独自性を見事に生かしていることが明らかになる。そして、作品の冒頭近くに描かれたこの空間的場面は、『古都』という作品がこれから展開されていく方向、京都の街で千重子を中心に生み出されていくドラマの方向性を、早くも象徴しているのである。

3 南禅寺——『金閣寺』

ふたたび三島由紀夫の『金閣寺』から少し長いが次の一節を引用する。

われわれの眼下には、道を隔てて天授庵があつた。静かな低い木々を簡素に植ゑた庭を、四角い石の角だけを接してならべた敷石の径が屈折してよぎり、障子をあげ放つたひろい座敷へ通じてゐた。座敷の中は、床の間も違い棚も限なく見えた。そこはよく献茶があつたり、

貸茶席に使はれたりするらしいのだが、緋毛氈があざやかに敷かれてゐた。一人の若い女が坐つてゐる。私の目に映つたものはそれだつたのである。

(中略)

そのとき奥から、軍服の若い陸軍士官があらはれた。彼は礼儀正しく女の一二尺前に正坐して、女に對した。しばらく二人はじつと對坐していた。

女が立上つた。物静かに廊下の闇に消えた。ややあつて、女が茶碗を捧げて、微風にその長い袂をゆらめかせて、還つて来た。男の前に茶をすすめる。作法どほりに薄茶をすすめてから、もとのところに坐つた。男が何か言つてゐる。男はなかなか茶を喫しない。その時間が異様に長くて、異様に緊張してゐるのが感じられる。女は深くうなだれてゐる。……

信じがたいことが起つたのはそのあとである。女は姿勢を正したまま、俄かに襟元をくつろげた。私の耳には固い帯裏から引き抜かれる絹の音がほとんどきこえた。白い胸があらはれた。私は息を呑んだ。女は白い豊かな乳房の片方を、あらはに自分の手で引き出した。

士官は深い暗い色の茶碗を捧げ持つて、女の前へ膝行した。女は乳房を両手で揉むやうにした。

私はそれを見たとは云はないが、暗い茶碗の内側に泡立つてゐる驚いろの茶の中へ、白いあたたかい乳がほとぼしり、滴たりを残して納まるさま、静寂な茶のおもてがこの白い乳に濁つて泡立つさまを、眼

前に見るやうにありありと感じたのである。

男は茶碗をかけた、そのふしぎな茶を飲み干した。女の白い胸もとは隠された。

私たち二人は、背筋を強ばらせてこれに見入つた。あとから順を追つて考へると、それは士官の子を孕んだ女と、出陣する士官との、別れの儀式であつたかとも思はれる。しかしそのときの感動は、どんな解釈をも拒んだ。あまり見詰めすぎたので、いつのまにかその男女が座敷から姿を消し、あとにはひろい緋毛氈だけの残されてゐることに、気のつくには暇がかかつた。(第二章)

この場面は、戦争末期、主人公の「私」が修行僧仲間の一人と南禅寺に行つた時、三門の上から、南禅寺の塔頭の一つである天授庵の座敷を見たときの光景である。

実際の位置関係で言えば、天授庵は三門の真南、寺内の道を隔てて三〇〜四〇メートルほどの距離にある。三〇〜四〇メートルと言つても、三門に上があれば、柿皮葺屋根の方丈と、白砂と菱形の畳石に青苔の美しい枯山水庭園を文字通り眼下に臨むことができる。¹⁾

ところで、そもそも三門とは何なのか。三門とは寺院の正面に配置される門のことであり、仏国土に至る門のことである。三解脱門とも呼ばれる。その名称の由来には、貪・瞋・痴の三煩を解脱する境界の門、あるいは声聞・縁覚・菩薩の三乗が通る門などの説がある。仏教世界において、七堂伽藍を構成する一つとしての門は境界であり、通路である。

あるいは、西欧世界における門はどのような意味を持つだろうか。西欧文化のイメージ・シンボルを網羅した『イメージシンボルス事典』⁽¹²⁾で「門」を確認してみれば、多様な意味の集積の中で、扉と同じ機能があり、生と死を分かち門、天国の門、善と悪を分かち門などのイメージが記されている。

仏教世界においても、西欧世界においても、門の第一義はやはり通路である。そして、通路であることよって同時に門は、内と外とを分かち境界であり、「辻」や「橋」などと同様の意味性をもつ空間となる。象徴的には生と死、善と悪などを分かち存在でもあると言えるだろう。

もう一つ、三門は、その多くが二階建ての構造を持つことが大きな特色である。南禅寺の三門もその代表的な一つである。すなわち、三門は一階と二階、上下の二つの空間を持つことになる。この上下の空間は何を象徴しているだろうか。

芥川龍之介に『羅生門』⁽¹³⁾という周知の作品がある。平安京、朱雀大路の南端にあった「羅城門」を舞台としている。物語は、職を失って羅生門の下で雨のやむのを待っていた下人が、ふと上がった二階で、死人の髪の毛を抜き取って売り物にしている老婆の話聞き、その老婆の着物をはぎ取って逃げるに至る心理と行動を描いたものである。

羅生門の下で雨のやむのを待っていた下人はごく普通の人間だった。その下人が、楼上に上がって知ったのは、生きるためには死人からさえ盗みをするのは当然だ、という老婆の悪の論理だった。下人はその論理を逆手に取って、老婆の着物をはぎ取ることになる。空間の視点から言

えば、羅生門の一階の空間にいる時は普通の人間だった下人が、二階の空間においては悪に染まったということになる。

実際、平安時代に、羅城門の二階は死体の捨てられ処であったらしいが、地上から離れた空間は、日常の論理とは違う原理が働きやすい場であったと言えるだろう。非日常的空間、あるいは、異次元感覚を持ちやすい空間なのである。

下人はほんの一時、羅生門の空間に踏み込んだだけだったが、門の二階という異空間に入り込み、善と悪を分かち境界としての門を通過してしまった。すなわち、冥界への入り口を通過して、幽暗の世界に迷い込んでしまったのだ、ということになる。その意味で、下人の消えていく背景が「外には、唯、黒洞々たる夜があるばかりである」と表現されたのは意味が深い。すなわち、普通の人間から盗人へと、境界を越えて黒闇の中へ入り込んでしまった男のドラマの舞台として、門という空間は最もふさわしい舞台であった。

この『羅生門』が見事に描いたように、門の一階と二階は日常的空間と非日常的空間として捉えることができる上下の空間である。そうした門の二階、南禅寺三門楼上に『金閣寺』の「私」は上がっているのである。

門の上は非日常的空間である。言い方を変えて、特別な領域だと言ってもいい。引用の場面では、その門の上から、舞台上のドラマを見るように「私」は天授庵の座敷に見入っている。あたかも、劇場の大向こうから舞台を見るような位置関係である。そして、天授庵の座敷が舞台と見られるからには、『羅生門』の一階とは異なり、そこも特別な領域にな

っていることは明らかだろう。すなわち、三門の上と天授庵の座敷とが、数十メートルの空間を包み込んで、日常の世界とは切り離された、非日常的空間＝神聖な空間が成立している。

この舞台で「私」が見たものが、「暗い茶碗の内側に泡立つてゐる鶯いろの茶の中へ、白いあたたい乳がほとぼしり、滴たりを残して納まるさま、静寂な茶のおもてがこの白い乳に濁って泡立つさま」であったと描かれる。いや、見たわけではあるまい。実際に、三門上から天授庵の座敷の中までは、視角から言っても十分に見通せるものではない。作中でも、「私はそれを見たとは云はないが」「眼前に見るやうにありありと感じた」のだと表現されている。この場面では、事実としての知覚はほとんど問題にならないだろう。すでに天授庵の座敷が舞台として、物語中の物語として機能している。女の行為それ自身が非日常的な行為であることは言うまでもない。この非日常的な行為を、「土官の子を孕んだ女」と「出陣する土官」との「別れの儀式であつた」と意味づけたのも、この瞬間この舞台に神聖な空間が成立していたことを物語っている。だからこそ、この時見た女の白い顔と白い胸は、主人公の「私」の心の中に深く刻み込まれることになる。そして、物語の展開上、金閣と同じように近づきたい、女というものの理想的な美の化身となっていくのである。これこそは、南禅寺三門と塔頭天授庵の位置関係を切り取り、物語の空間として位置づけた他に類を見ない見事な例と言えるであろう。

ところで、南禅寺の三門は西を向いて建ち、見通す先には京都の市街が広がっている。楼上に上がれば、歌舞伎「楼門五三桐」で盗賊石川五

右衛門が「絶景かな」と声を上げたように、西の方、京都市街の眺望を樂しむのが普通である。

しかし、作者三島由紀夫は、主人公に三門の脇から南を臨ませ、日常とは違う空間に成立するドラマを眺めさせた。それは川端康成が『古都』で、千重子にわざわざ京都市街の方を眺めさせて、人々の暮らしと自身を想起させたのとは、ちょうど逆の関係と言つていい。ともに、寺の境内という共通する意味性を持った領域を背景としてはいるが、清水寺の場面は、谷の奥まった母胎的空間（奥の院）を背負い、開放的な街の空間を知覚することで人々の生活につながる。他方、南禅寺三門の場面は、開放的な街の方を捉えることはなく、天授庵の舞台で演じられた女の行為からしても、まさに母胎的閉鎖的空間を内面化しているのである。金閣との空間を隔てた距離を埋めることのできなかつた「私」は、こでも「女」との同じように空間を隔てた距離を埋めることはできない。「私」は、ひたすら美と自分との関係を追い求めながら、人々の生活とは相反する空間に自分を追い込んでいくことになるのである。

かくして、『金閣寺』も『古都』も、単に寺の空間を舞台として描いたといった作品ではなく、作品のメインテーマを表現するために、具体的な寺空間を見事に活かしつつ物語空間として定着させているのである。

注

- (1) 『新潮』昭和三一・一〇。初刊単行本『金閣寺』昭和三一・一〇、新潮社。
- (2) 『朝日新聞』昭和三六・一〇・八〇三七・一・二三。初刊単行本『古都』昭和三七・六、新潮社。
- (3) 『三島由紀夫全集 第十卷』昭和四八・四、新潮社。ただし、漢字は新字体に直してある。以下の引用も同様。
- (4) 図1参照。筆者撮影。
- (5) 『毎日新聞』昭和二三・五・一七〇一・一八。初刊単行本『帰郷』昭和二四・五、苦楽社。
- (6) 昭和五四・七、新潮社。
- (7) 山本浩訳、一九八八・八、筑摩書房。
- (8) 『川端康成全集 第十八巻』昭和五五・三、新潮社。ただし、漢字は新字体に直してある。以下の引用も同様。
- (9) 図2参照。筆者撮影。
- (10) 竹内芳郎・小木貞孝訳、一九六七・一一、みすず書房。
- (11) 図3参照。筆者撮影。
- (12) 一九八四・三、大修館書店。
- (13) 『帝国文学』大四・一〇。
- (14) 『芥川龍之介全集 第一巻』一九九五・一一、岩波書店。



(図1) 金閣と鏡湖池



(図2) 清水寺奥の院の舞台から京都市街を望む



(図3) 南禅寺三門から天授庵を臨む