

かがやける月

——日本文化の伝統——

奥野政元

大初、太陽は決してかがやいたりしなかった。かぐわしい大気の中を、澄み切った光として、それは存在したであろうが、かがやくものとして、古代日本人に意識されたことはほとんどなかったのである。むしろかがやくに当てられた光の加減とは、たとえば正視し得る月の光を指していた。迫ってくる闇に対峙して、始めて古代人は光かがやくものを意識し、それをつかんだのである。「太陽はかがやくものだ」という固定観念がいつ頃から出来上がったものか知らないが、太陽が照りかがやく真昼の光を、光そのものとして思考の中につかむのは、弱められ闇に覆われた、すなわち正視に耐える光の加減から類推された出来事なのである。昼のひなか日中に「昼だ。昼だ。」と叫ぶのは、確かに狂人である。しかしこれは「嘘」ではない。およそ狂人とは決して嘘をつかないものであり、ただこの類推の過程に常に異議を差し挟むのである。固定観念によって現実を見ることに慣れた人は、そこで笑うであろう。しかし、昼を昼だと言い叫ぶことが、なぜおかしいのであろうか？幸か不幸か、こう呟く人は、一瞬の驚きの前に身じろぎして立ち止まってしまふ。現代の我々が持っている知識というものは、案外この狂人とあまり違わないのではなからうか。たとえば「一十一がなぜ二になるのか」とエジソンのような子供に尋ねられたら、我々はなんと答えれば良いのであろう。あるいは太陽が月よりも

地球から遠いという事を、どのようにして知るのであろう。確かめなくても、こういうことは誰でも知っていることである。なるほど科学や文明は発達したかも知れないが、人間の感覚や思考も同じように進歩したとはどうしても考えられない。「私の目で確かめれば、月よりも太陽の方が大きく見える。だから月の方が太陽よりも遠い」と判断したという、アランの取り上げたあの古代の船乗りの思考の方が、私にとってはより力強いと思われる。あらゆる知識に付随している我々の憶測を、まず疑い区別していくことから始めねばならない。真の困難は、わからないことを疑うことにあるのではなく、わかりきったことを疑うことにあるからである。それに、現代のように発達した文明こそ持たなかったが、古代人はもつと確かな感覚と判断を身に付けていたと思われる。結果として出来上がった知識や技能を受け継ぐことはなんでもない。むしろ真に伝統を継承するとは、絶えざる外界の脅威から、自己の全身をかけて生きることを学びとった人間そのものを受け継ぐことなのである。

そこで再び、太陽が真昼の光そのものとしてわれわれの認識に入ってきたのは、比較的新しいことであつた。単に光りといつても、いろいろあるわけである。回りくどい説明はやめて、ただその事情を明晰に開示する次の用語を詳しく調べてみよう。それは「かげ」である。少し古典をかじったことのある人なら、この言葉が物体に遮られた暗黒の部分を目指すと同時に、一方ではある種の光そのものをも指すことはよく知っているのであろう。光と影が、同じ一語で言い表せるこのような言葉の特色は、やはり注目される。しかもなぜそうなのかについて、根本的に拘わつた人は、私の知るところではない。因みに「広辞苑」では、次のように説明されている。

- かげ「影」①暗体によつて光線のさえぎられた暗い部分。②物の形や色などが、水面・鏡面にうつつて見えるもの。③すがた。おもかげ。④離れずにつき添うもの。⑤うすくぼんやりと見えるもの。⑥肖像。にすがた。⑦痩せて細

なくなったもの。⑧日・月・灯火などの光。

こうなつては全く擱まえどころがない。なぜこのような多義にして対立的な意味内容が、一語のもとに言い表されるようになったのであろうか。光るものに対する古代人の認識が、最初は弱められ正視し得るものとして始まつたと私は述べたが、それを見た古代人の感覚をここで想像してみよう。そのためには我々の視覚の本質から考え直さねばならない。視覚とは平面的なものである。ある物体の表側と裏側を同時に見ることなど、人間には不可能である。だから目に関する知覚においては、物の境界がまず決定的なものとなる。ただ遠近に関しては、我々はもう少し込み入った判断をするようであるが、あるものが遠くに見えたり近くに見えたりすることは正しい知覚ではない。それはただ小さく見えたり大きく見えたりする事なのだ。その結果、様々な物を比較し計量して、遠いか近いかを判断するのである。ところで真昼の光に照らされた世界では、疑う余地もなくこの境界は明確であり、限定されている。そこでは対象の明晰さに支えられて、人間の想像力は常に沈黙させられるのである。情念は形態のはっきりとした抵抗体によつて鎮められ、その対象に適應した努力が、そのまま行動として形をとるのである。かくして真昼とは、思想を生み出す反省や批判の時ではなく、夢想の代わりに行動が、疑いや不安の代わりにその場の行為に直結した決断が、すべてを決定づける時なのである。ところが太陽が沈み始め夕闇が迫つてくると、この境界は次第に不明確になつてくる。ここで人は初めて見ることを意識し出すのである。真昼の下では、視覚に対する疑念や不安はほとんど注意されないが、対象が不明確になり、疑念が起ると、たちまち行動は停止せられ、あらゆる注意を払つて身構えるようになる。この意味で、夕暮れとはまず何よりも視覚の不安によつて知覚されるものであり、言葉の正確な意味において「誰^たそ彼^{かれ}」時なのであった。この命名のうちに私は、外界のあらゆる物を自己の知覚のみによつてつかもうとする古代人の逞しい判断を感じる。彼らは現代人よりも、もっと切実に力強く自己を信じてさえいたようである。

ところで、視覚の不安が引き起こす注意力の集中は、一つのエネルギーとなって凝縮する。視覚に想像力が付いてまわるのは、まさしくこの時である。境界が不分明になり、ものの形も定かと思分け難く、ものかげが次第に広がると、その薄暗がりのうちに別のあるものが存在しているような気配がする。風に吹かれて木々が騒ぎ、なにやらその下でうごめいているようである。あるいは今した草のそよぎの間に、人の顔が見えて、こちらを窺っているようである。もちろんはつきりと見えるわけではなく、おそらく錯覚であろうが、この錯覚に、今述べたエネルギーが結びつけられると、事情はもはやまったく違ってくる。すなわち、人は単に見るだけではなく、信じてしまうからである。錯覚とは知覚の誤りであると言ってみても、この場合何の意味もない。たとえそうだとしても、それは誤った知覚として、現実的な知覚の事実を構成するからである。そしてそのような信念によって対象の存在が確立されると、ここに「かげ」としての意味が誕生する。それは実際に見つめながら、しかも信じられたものであって、見えるものと同時に、見えないものをも指し示している。そしてこれこそが想像力の生み出す対象の性質を示すものなのである。今私は見えるもの、見えな^いものと述べたが、この「もの」ということばも、外界のあらゆる存在物を抽象することによって生じたのではなく、発生的には折口信夫が指摘したように、それは見えるもの以外に存在する霊であった。いわば「かげ」の中に生息する生きものとして信じられた鬼神なのであった。

さて、太陽がすっかり沈んでしまい、夕闇が真の暗黒にとってかえられると、夜になる。しかし光との関係から言うならば、この夜も次の二つの世界に区分される。すなわち月の出る夜と、月の出ない夜である。現在ののような照明器具のない時代にあつて、この二つの世界は全く別ものであるとさえ言つて良いであろう。いや確かに照明に必要な手段そのものはあつた。それは炎である。しかし炎の光と、電灯の光とでは、炎がかげつたり揺らいだりするのに対し、電灯の与える陰影は静止しているという点で、根本的に異なるものである。今、話の都合から、月の出ない夜の照明に注

意を向けよう。人は明かりをとるために炎を燃やす。ところが炎の形態は全くとらえ所がない。急に勢いよく燃え広がるとかと思うと、とたんになよなよと燻りはじめたりする。しかもこちらが静止しているのに、その光によってできる影は炎の勢いと同時に様々に変化する。境界を頼りにする視覚は、ここでは夕闇に対した時よりはるかに緊張するであろう。見えるものと見えないものが絶えずその領域を占領しあい、ついにはとつてかえられる。炎そのものからしてすでにそうである。パツと火焰が揚がったかと思つたとすぐ暗黒が顔を出す。じつと見つめるとチカチカとして一層不分明になる。古代人の想像力が、昼の労働から解放され、このような火を囲んで坐つたとき、最も活発に動き出したであろうことは、ここから容易に理解できよう。物語はまさしくこの炎の中から生まれたのである。それはもはや人間が語る話ではなく、境界の不分明な「かげ」に生息する靈（もの）が語り出す話なのである。

かくしてこのような炎を対象とするに至つて、やつと「かがやく」という語義内容を考えることが可能となる。炎はまさしくかがやくのだから。しかも「かげ」と「かがやく」とは、語源的にも密接な関連をもっているようである。この関連のうちに「かがやく」に与えた古代人の意味内容を取り出し、それが日本文化の伝統としてどのように表れているかを示すのが、小論の目的である。そのためには少し専門的な分野にも足を入れねばならないが、恐れずに入つていこう。ただ「かげ」の語義内容が示す像には、どのような場合でも我々の想像力が付いてまわっていることは充分注意しておかねばならない。それは弱められた光についてもそうであつて、境界の不分明さが、それらの像のすべてに見られる特徴だと言えよう。このような光に対する古代人の認識が燃える炎に基づいたものであることは、古事記に端的に窺える。そればかりではない、「古事記」においては、この言葉がそのまま神格化されて登場するのである。しかもその神の本体は火である。伊耶那岐・伊耶那美の二神が、天之御柱を廻つて次々と産んだ国土と神々は、この火の神で終え

られる。伊耶那美はそのために焼け死んでしまうからである。黄泉の世界へ下った伊耶那美を追いかける伊耶那岐の有名な話が、この後に続くのであるが、今はこの火の神に視点を集中しよう。(なお、この部分の解釈については、すでに拙論「文芸の発生について」『活水論文集』第一九集、一九七六年、で触れたところであるが、論述の都合上、重なる所があることをお断りしておく。)

次生火之夜藝速男神。亦名謂火之炫毘古神。亦名謂火之迦具土神。

ここで知られるように、火の神はこれら三つの名前をもっている。これを宣長の訓で読んでみると「ツギニヒノヤギハヤヲノカミヲウミマス。マタノミナハヒノカガビコノカミトマラシ、マタノミナハヒノカグツチノカミトマラス。」となる。神の名とは、本居宣長がそのすべてについて詳しく考察しているように、神とされたものの本質を言い表している。たとえばこれらの神の親となるべき伊耶那岐・伊耶那美は、「イザ」という言葉によって説明され、「ミトノマグハヒして国土を生成さむとして、互に誘ひ催」す意であり、「イザナヒギミ」「イザナヒメギミ」であろうとする真淵の説が示されている。だからこの三つの名前は、その神の独自の本質をそれぞれに言い表していると考えられるのである。ところが宣長は次のように注釈している。

○火之夜藝速男神、夜ノ字は迦の誤リならむか、亦名の炫迦具などと、同じ類なるべければなり／又夜藝ならば、焼の意なるべし。○火之炫毘古神、炫は加賀と訓べし、靈異記に、炫を加々也計利と訓り、字書にも耀光也とも、火光也とも、明也とも注せり。○火之迦具土神、迦具は赫と云意、其は迦賀とも加藝とも迦具とも迦宜とも活て、同言なり。

すなわちこれらすべてを輝く光に統一しようとしているのである。ただ第一の夜藝に関してのみ、焼くものとしての火の性質に言及しているだけである。ちなみに、神田秀夫と太田善磨校注の日本古典全書「古事記」の頭注では、この

説をとり、第一の夜藝を焼くと説明している。しかし倉野憲司と武田祐吉が担当した日本古典文学大系「古事記」の頭注では、この三つの名前に対し最もすっきりとした説明をしている。まず第一の火之夜藝速男神は「焼くことの速やかな意で、火の威力を表した名」、第二の火之炫毘古神は「火が輝く意で、火光をたたえた神名」、第三の火之迦具土神は「迦具はカグワシイこと。物が火に焼けるとおいを発するからこの名がある」となり、それぞれ「焼く」「輝く」「におう」という火の三つの性質が明かされているのである。この説は非常に合理的であり、これに「熱い」という触覚を加えれば、火の性質は言い尽くされた事になる。ところが感覚の中でも、触覚は認識にまで高められることの少ない感覚である。それは身にせまる危険が最も大きいということから説明出来るであろう。「熱い」という感覚とすばやく手を引つ込めるといふ行動とが、そこでは不可分に結合するからであり、考える前に行動がすべてを解決してしまうからである。ただこの場合も安全なという意味で弱められた触覚は又別であるが、総じて古代人の認識に至る知覚の構造が、形相的静観的なものであったことは、認識そのものの本質からも充分理解できるであろう。

ところで火の神の語義をこのように理解すれば、確かに合理的であるが、国語学的な面からはどうであろうか。「かがやく」との関連から二つだけ問題を取り上げよう。宣長は第二の神名を「カガビコ」と訓み、第三の迦具を「カグ」と訓で「輝く」意にとろうとしている。しかし「炫」は決して「カガ」と訓まれるべきではないようである。宣長自身があげている靈異記の例では、明らかに「加々也計利」と第二音が清音になっている。その他出雲風土記にも「光加加明也」としてでているし、神代紀や神武前紀、最勝王経音義の用例もすべて第二音は清音で「カカヤク」と訓でいる。そればかりではなく「古事記伝」の注釈をした大野晋氏によると、類聚名義抄に出てくるカカヤクの訓をもつ字は四十以上あるが、濁音を付したものは一つもなく、室町末期の節用集にも、輝・暉・曜にカカヤクとあつて、カガヤクはないようである。更に音韻を調べる上で重要な日葡辞典にも *Cacayacaxi*, *Cacayaqi* となつて、第二音はあくまでも清音なのであ

る。ここまでくるともはや「太陽はかがやく」どころではない。そのような言葉は少なくとも室町時代まではなかった。従ってカカヤクの示す意味内容も現在の「かがやく」とは違っていたと思われるのである。カカヤクはおそらく、燃える火の中心部を見たときの正視に耐えられない知覚をそのまま言い表した言葉であろう。それは対象を指示するのではなく、見つめておれないという感覚の事実を指すものであると考えられる。

そのことについて思い起こされるのは、平安朝の物語等によく出てくる「かがやく」あるいは「かがやかし」の用例である。これらはすべて第二音に濁点がついているが、写本にはもともと濁点も句読点もないところから、そう訓まねばならぬ根拠はどこにもない。むしろこの言葉は「かがやく」あるいは「かがやかし」と訓むべきだと思われる。ところでその語義を源氏物語の例から考えてみると、末摘花の巻に次のように出ている。「物思ひ知るまじきほどひとり身をえ心にまかせぬほどこそさやうにかかやかかしきもことわりなれ」これは源氏が末摘花の返事がないのに苛立つて言った言葉で、「物思いも知らず、自分で自分をどうすることもできない幼い頃であれば」というのは末摘花の事である。そして「そうであれば、それほどかかやかかしいのも当然だ」というのであるが、この言葉は光ることとは無関係に、ただ「恥ずかしがる」という意味なのである。すなわち恥ずかしいとは、正視できず、相手に答えて対等に行動できないということであり、これはそのまま「かがやく」の知覚的な事実¹に裏付けられた意味内容だといえるであろう。また、時代は下るが、今昔物語ではもっと積極的に次のように出てくる。「女、扇を以て顔をさしかくしてかかやくを」すなわち「扇を以て顔をさしかく」すことが、「かがやく」の具体的な意味なのである。このように見てくれば、カカヤクが正視できない火の中心部の状態を、自己の側から言った言葉であることが理解できるであろう。そして火を神格化するためには、その最も強い火力の状態を言おうとするのが当然であり、火之炫毘古神は、知覚の事実を以て、対象を指示するところに形成されたのである。

ところが中心から少し離れた炎の部分は正視に耐え得る。それはゆらゆらとうごめき、境界が定かでなく、動くたびに背後のものが見えたり隠れたりすることによって、「かげ」と呼ばれた。そしてそのような炎の状態を「かぎる」と言ったのである。万葉集巻一に、「軽皇子の安騎の野に宿りましし時」として柿本人麿の長歌があるが、その中に「坂鳥の朝越えまして 玉かぎる 夕さりくれば み雪降る」としてこの言葉が出てくる。「玉かぎる」とは枕詞であり、「夕や「ほのか」にかかる例が見られる。たとえば巻十一「正述心緒」(二三九四)と巻十二「寄物陳志」(三〇八五)の両歌は全く同じもので、「朝影に わが身はなりぬ 玉かぎる ほのかに見えて 去にし子ゆるに」として出ている。「夕べ」あるいは「ほのか」という弱められた光の様子を示すものが、この「かぎる」なのである。そしてこのような正視に耐える光を表す用語というのは、日本語の中で独特な一つの系列を形作っている。その特色は、「カガ」「カギ」「カグ」「カゲ」などに見られるように、「カカヤク」と違って第二音にすべて濁点がついていることであり、意味の上からは、見え隠れしてゆらゆらと境界の定まらぬことを指している。例えば、「カガ」を語幹の一部とするものには「カガヨフ」がある。同じく万葉集巻十一、寄物陳思(二六四二)を引こう。「燈の影にかがよふうつせみの妹が笑まひし面影に見ゆ」ここでは燈火のゆらゆらとうごめく光が、広がりそのものとして捉えられているのであり、その広がりの中に浮かび上がった現実の妹のほほえみと、面影として想像せられた現実のそれとが二重写しになって見つめられているのである。現実に見つめながら、しかも現実とは思えない感情の状態が、心の高まりとして想像力をいよいよよかきたてる。更に弱められた光は単にこのような広がりを持つだけではなく、周囲の暗黒に対立した炎そのものとしての集中点をも持つのであり、飛んで火に入る夏虫のように、それが想像力を誘い込む核となるのである。それは現実に見つめられながら、しかも最も秘められたものとして内面の心象を形成するものである。燃え上がるこのような炎と共に、心に浮かび上がった面影を歌ったものとして、最も素朴で美しいのは、「古事記」に登場する弟橘比売命の次の歌であろう。

さねさし 相模の小野に 燃ゆる火の 火中^{ほなか}にたちて 問ひし君はも

倭建命が天皇の命を受け、尾張國から相武國へ遠征した時、そこで國造等の策略に陥り、野に火をかけられる。しかし姨である倭比売にもらった火打ち石を使い、向火をつけることによって危うく脱出し、逆にその國造等をすべて切り滅ぼすのである。この野火が伏線となって、次の走水の海上での弟橘比売自害が物語られている。海の神が荒れ狂い弟橘比売を乗せた船はぐるぐると渦を巻くように波間に漂って、進むことが出来なくなった。そこで后である弟橘比売が倭建命の身代わりとなって入水しようと言うのである。「あなたには重要な仕事がおありなのですからそれを立派にし遂げて下さい。」そう言っただけで彼女は海に入る。

海に入りたまはむとする時に、菅^{すが}疊八重、皮疊八重、純^ま疊八重を波の上に敷きて、その上に下りまじき、ここにその暴浪自ら伏ぎて、御船得進みき。ここにその后歌ひたまひしく、

として、先の歌が記されている。菅疊八重以下の儀式的な叙述は、彼女の決意に相応しく静謐で美しい。そのようにして波の上で歌われた彼女の最後の思いは火中に立つ夫、倭建命へと引きよせられるのである。「火中に立ち上がって、安否を問い尋ねてくれたあなた」である。彼女の想像とそれを生み出す情熱は、常にこの火中へと集中し、神秘的なまでにそこで高められているのである。このように招き寄せるものとしての炎の性質から、ここに「カグ」を語幹とする「カグル」という動詞が次に説明されるであろう。しかしこの動詞の用例は今のところたった一つしか見出されていない。それは万葉集卷九、挽歌、一八〇七番の長歌である。作者は高橋虫麿で、内容は真間の手見奈伝説である。西村真次氏によるとこの伝説は「處女塚式妻争奪伝説」の一つで、一人の女に二人の男が言い寄り競い合うが、結局板挟みになった女が思い余って自殺するというプロットである。赤人もこれに歌を詠んでいるし、「大和物語」にも生田川伝説として同じ形式の段がある。「カグル」が出る部分をまず引用してみよう。

望月の満れる面わに花の如 笑みて立てれば 夏虫の火に入るが如 水門入に 船漕ぐ如く 行きかぐれ

この言葉は一つしか用例がないだけに、現在でもまだはつきりと意味がつかめていない。ただ歌の内容から漠然と「求婚する」「寄り集まる」の意にとられている。それは「夏虫の火に入る」や「港に入ろうと船が寄る」の比喩からも説明されているものであるが、この言葉の理解のためにはむしろ、そのもう一つ前の「望月の満れる面わに花の如笑みて立てれば」という条件を重視すべきであろう。満れるとは欠けるところがなく、その関連から望月と言ったのであるが、満月は単に欠けていないだけではない。月の光については後に述べるが、この満月は光に満ちた愛する女性のほほ笑みでもあろう。まばゆいばかりの明るさに魅せられて、男の魂は目をそらすことも出来ず引き込まれていくのであり、その状態を「行きかぐれ」と言ったのである。それは又、「火中にたちて、問ひしきみはも」と歌い上げた弟橘比売の心情につながっていくものでもある。明かりに吸い込まれていくこのような光の性質から、次に、同じく「カガ」を語幹とする「カガマル」「カガム」という言葉の意味が説明されるであろう。それは中心へ、あるいは内面へと集中する人間の行為そのものを言い表した言葉なのである。集中と拡散、この対立する意味は炎の形態自体に含まれた特色でもある。ここから、それを同時に言い表す「カギ」を語幹とする「カギロヒ」、「カゲ」を語幹とする「カゲロフ」が説明される。このうち「カゲロフ」は上代には見えない言葉で、「カギロヒ」が転化して平安朝の頃から使われ出したものであり、もとはすべて「カギロヒ」であったと考えられる。通常、これは水蒸気が光線を複雑に屈折してゆらゆらとゆらめいて見える現象であると説明されている。即ち陽炎のことなのであるが、この言葉も広がったり縮んだりすることと関係があることは、ほとんどの用例が「燃ゆ」と一緒に使われていることから理解出来るであろう。「古事記」履中天皇の条に、墨江中王の反逆が叙せられているが、天皇は何も知らず寝ている間の出来事であった。その寝ていた大殿に火をつけたのである。しかし阿知直が秘かに寝たままの天皇を救い出し、はにふ坂まで来た時、天皇は既に目覚

めていて、そこから燃え上がる難波の宮を見て歌った次の歌がある。

はにふ坂 我が立ち見れば かぎろひの 燃ゆる家群いへむら 妻が家のあたり

物語にあわせてこの歌を見れば、「かぎろひの」は「燃ゆる」の枕詞となるが、独立歌として歌だけを見れば、明らかに「陽炎」のこととなる。枕詞として使われる場合は、「春」「燃ゆ」「ほのか」にかかる用例が見られるが、単独で使われる場合でも、燃えると言ひ表されていることに注意されねばならない。万葉集卷二、人麿の挽歌、二二三番には、「かぎろひの 燃ゆる荒野に」とあり、同じく卷十、一八三五番には「今更に 雪降らめやも かぎろひの 燃ゆる春べとなりにしものを」と出てくる。炎と陽炎は同じものだと言うのでは決してない。しかし同じ動詞で言ひ表すことにより、それを未分化なままに把握しようとした古代人の知覚の構造には充分注意されて良い。陽炎は実体としては目に見えにくいものであり、ただそれを通してくる対象の境界がゆらゆらと不分明になって見えるのみである。それはあらゆる対象の形態を動揺させ、光の揺らめきそのものとして知覚される。目に見得る光であると同時に、ゆらゆらと揺れるものでもあって、そういうものに驚きを以て目を見張る古代人の生き生きとした感受性をこそ、注目すべきである。たとえばこの「かぎろひ」を使った人麿の有名な歌が、卷一、四八番にある。

ひむがしの 野にかぎろひの 立つ見えて かへりみすれば 月かたぶきぬ

この「かぎろひ」が陽炎であるのか、曙の光であるのかを巡って諸説が出、未だに決着がついていない。しかし「カギ」を語幹にもつ言葉が、ゆらゆらと動く炎の光と形態に関連づけられるものであることを思い起こせば、これはどちらかに決着をつけねばならない問題でもないことが理解されよう。人麿には単に「かぎろひ」だけが見えたのではない。それは「ひむがしの野に立つ」「かぎろひ」であって、そこには当然弱められた曙光が存在しているのである。立ち上る朝日はまた、すべての生命が活動を開始する目覚めの一瞬をも象徴する。ものがすべてそのあるべきところにとどまり、

そこで静止する厳肅な沈黙の一瞬でもそれはある。夜と朝のこの静かな境界に、今かすかな光のゆらめきが、待ちこがれたものとしての生の躍動を伝えている。朝は、昨日の繰り返しではもはやなく、天地創造にも似た生命の新たな誕生なのである。「かぎろひ」が「春」や「ほのか」の枕詞に使われるというのも、だから決して意味のないことではない。「春」も「ほのか」も生命のきざしを象徴する言葉ではないか。そして誕生とは、新たな境界の創造であり、きざしとは、創造の啓示と期待である。ここでこそ想像力の力強い息吹が自らの場を形成するのであり、この歌では夜と朝の広大な空間にほのかに燃えるかぎろひとなって脈打っているのである。指示された対象をそれだけ取り出し、あれこれと詮索して限定せずにはおさまらない現代人の志向の底には、己の知覚と判断への抜きがたい懷疑と不安が窺える。それに対し人麿の時代、人はもつと切実に己の知覚と判断のみを頼り信じていたようである。だからこそ知覚に不安を与えるような対象には、全身を傾けて注視し、立ち止まったのである。しかもそのような対象は、凝視されればされるほど、いよいよ不可思議な驚きを古代人に引き起こしたのであり、想像力はまさにこの初々しい感受性を駆り立てたであろう。

光るものであると同時に揺れるものとしての「カギロヒ」は、平安朝に入つて、「カゲロフ」と転化していくが、この転化は知覚構造そのものの重大な変化をも物語っている。それはもはや生命のきざしを意味するのではなく、むしろ終焉としてのはかなさを意味するようになり、それが強くなった。しかしあまり先走りせず、ここではもう少し、つながれた糸をたぐつていこう。たとえば「カゲロフ」の今一つの語義の中に、現在のトンボを示す意味がある。これがなぜ「カゲロフ」と呼ばれたのか。朝生まれて夕方死ぬと言われて、はかないものであることの関連からであるとするのは、どうも余り理が勝ちすぎているようである。ここでも知覚だけを頼りにトンボを見つめる方が正しいであろう。それは、ここにいるかと思えば、すぐまたあちら、見えたかと思うと突然視界の外に出るように、位置の定まらない境界の不分

明な飛び方をする。そういうところから、ゆらゆらと形態の定まらない炎のゆらめきに合わせて「カゲロフ」と言ったのである。事実「源氏物語」蜻蛉の巻には次の用例がある。

つくつくと思ひつづけながめ給ふ夕ぐれかげろふの物はかなげにとびちがふを ありとみて 手にはとられず みれば又 ゆくへもしらず きえしかげろふ

様々な境界と境界の間を、かすかに飛びちがうのが、即ちこの「カゲロフ」なのである。光の意味は薄れたが、想像力の源となる境界の不安定さを示す意味は、確かにここにも受け継がれていると言えよう。その他、「カゲ」を語幹とする「カガリ」「カゲル」という言葉も、こちら側とあちら側をかけ渡すところから生まれたものであろう。境界をかけ渡すことが、そして想像力の一つの営為でもあったのである。

火の神にまつわる国語学的な問題から、話は大分横道にそれたようであるが、決してそうではない。用語の系列に見られるこうした確かな脈は、次の第三の神の名、火之迦具土に至って、又新たな質量を見出すのである。この神を巡って最も注意される事柄は、これが光を意味するという説と、火の臭いを意味するという説が分かれていることである。視覚と嗅覚は明らかに異なるが、こういう対立した意味が、同じ一語から導き出し得るという点にこそ、立ち止まらねばならない。日本語の歴史において、それらは決して対立するものではなかったのである。その例は「にほひ」によって説明されるであろう。それは嗅覚として「かおる」意に使われる場合もあり、視覚として物の色つやを指す場合もある。この時、これは嗅覚、それは視覚として明確に区分してしまうと、それらを未分化なままで、同じ言葉によって言い表そうとした古代人の知覚構造を無視してしまうことになるであろう。では、未分化なままで捉えられた視覚と嗅覚とはいかなるものであろうか。ここで再び弱められた炎の光に戻って行かねばならないが、まず問題となっている「カ

グ」が「カガ」系統の語幹を示すと同時に、嗅覚を働かせる具体的動作「カグ」と同じものであることを注意しておかねばならない。「カガ」系統の言葉が、正視し得るとともに、境界の不明なゆらゆらと動く光を示すことは既に述べた。この境界の不明さに注意しよう。なぜなら、嗅覚として知覚される臭いの対象は、まさしくこのような広がりそのものだからである。それに嗅覚とは、視覚や聴覚と違って本来そのみによって独立し完結した知覚にはなりにくいものであり、常に受動的で付随的な知覚であると言えよう。この意味から、「にほひ」とは正視された対象から導き出され、それに付け加えられた「かげ」としての広がりと類似した構造を持つものなのである。そしてそれは何度も述べたように、見えるものであると同時に見えないもの、それを見きわめるために注意して立ち止まらねばならないもの、しかもそれを見たために引き起こされるわくわくとする感じや恐怖や歓びという感覚等によって、まさしく想像力が力強く羽ばたく一瞬を形成するものなのである。「古事記」の英雄須佐之男命は、伊耶那岐のこの鼻から生まれた神であった。ちなみに、万葉集卷十一、二三九一の人麿歌に、「玉かぎる」の用例があり、この原文は「玉響」となっている。この「響」を「かぎる」と訓むについて、佐竹昭広氏は、 \langle 轟く \rangle ことと \langle 光る \rangle こととを同趣に感受する事象があることに注目している。(「音と光——『玉響』解読の方法——『国語国文』二十二卷八号)この場合には、視覚と聴覚との結合した感覚というものも考えられることになる。

火の神の名義をめぐるこうした考察は、古代人の想像力の原点を明示し、きっかけとしての受動的一瞬を構成するが、想像力が積極的にかげ回り、自らの対象を作り出していくためには、それらを成り立たしめる統一的な場としての静観された世界が必要である。考察はここから、月の光及びそれによって照らし出された世界へと進められるであろう。

月の光及びそれによって照らされた世界とは、常に付け加えられたものとして存在する。それは正視に耐えるばかり

ではなく、正視された以上のものが見える世界でもある。しかも満月の光に満ちた月そのものがそうであつて、月の中に桂の木があるという中国から伝わった思想がそのまま信じられた世界なのである。月の表面に見える少しの影が、あるいは兎に見えることもあつたのだろう。古代人が自らの想像力によって生み出したこれら様々の対象は、月の光に照らされた知覚の事実によつて、現代人が予想する以上にもっとリアルなものであつたであろう。彼等は単に世迷いごとやあり得ないことを語っているのではない。それこそ自分の知覚の純粹さを真剣に語っているものであり、ここではそれを語ることが、そのまま対象の新たな創造行為となつたのである。彼等にとつて知覚することは、同時に想像することでもあり、また創造する事でもあつたと言えよう。月を眺めることにより、ここに始めて物語としての統一的な場が形成されることになり、かくして月から生まれ落ちたかぐや姫の物語が、日本最古の物語文芸として登場してくるのである。しかし「竹取物語」にたどりつくまでには、まだ少し説明されるべきことが残っている。月の光は弱められたものとして根本的に昼と異なる別世界を現じさす。それは色彩の単純化において最も特徴的であり、陰と陽の単純な光の色合いだけで成り立つ世界である。色彩の単純化はこのようにあらゆるものを二元化するものであるが、こういう特色が日本人の思惟構造をも決定づけているらしいことは案外見逃されている。古代日本人が二つ揃つたものを完全と見なし、最も安定したものと考へていたことは、「マ」という言葉の意味から説明されている。漢字で書けば「真」であつて、それは二つ揃つていることを意味する。たとえば「マテ」は両手のことであり、「マホ」は二つ揃つた帆のことをいうと大野晋氏は述べているが、二つ揃つて完全だというのは、日本人の空間感覚の二元性を象徴するものでもあろう。月の出る世界はこの意味で、日本人の空間感覚に最も良く対応するものでもある。しかも重要なのは、それが純粹に見つめられた世界としてあるだけではなく、こちらの想像によつて付け加えられた世界でもあることであり、ここに空間の根柢を置いた日本人の批判的思惟構造とは、本質的にロマンへの傾斜を強く持つていたということである。観念的思考その

ものが、芸術活動と不可分に結びついてゐる例は、紀貫之を経て「古今集」に至つて最も著しく現れるものであるが、ここでも先を急がず、もう一つの月に関する特色に立ち止まってみよう。月の存在は空間のみでなく、日本人の時間意識にも決定的な影響をとどめている。月は光るだけではなく、満ちたり欠けたりすることによつて、時間の経過を秩序として古代人に啓示したのである。芸術的感情を以て月を鑑賞するのは平安朝以後のことであり、それ以前の月が古代人に及ぼした重大な意味とは、夜間の行動のための明かりと、時間の経過の認知、及び生活のための様々な計画の規範としてであつた。

古代人は月の満ち欠けによつて暦を作成した。このことは重要である。時間としての規範意識は夜の世界から生まれたのである。伊耶那岐命が黄泉の世界の汚れを取るため、右目を洗つた時に生まれた月読命の名義は、字の通り月を読む、すなわちそれによつて月日の経過を知り得る神という意味であつた。宣長はここでも「月夜持」と訓んだ真淵の説をあげてそれを肯定しているが、日本書紀や万葉集にも、月読の字が当てられてゐる以上、この意味は簡単に否定できないものである。古代人の時間意識が、このように月の出る夜の世界において確立したという事情は、特に日本人にとつて重大である。月の満ち欠けによつて暦を作成する思想は中国から伝来したものであり、東洋的なるものの特徴とも言えるが、日本人はその最も先鋭的な関心でこの思想を受け継いだようである。それは日本人が、空間的にも時間的にもありとあらゆる普遍的な場として第一義的に夜の世界を捉えたことから窺える。例えば、昼と夜を並べて言う時、中国では「昼夜」と言い、日本人は「夜昼」と言った。又、月と日と言う時は、中国人は「日月」と言い、日本人は「月日」と言った。古い文献——中でも漢語の影響の強い、又日本文字がまだ完成されていない時代の文献——では、「昼夜」あるいは「日月」として用ゐられているものもあるが、それらは漢語をそのまま使用しただけで、訓む時は「よるひる」あるいは「つきひ」と訓んだであろうと思われる。事実これらは一方が音読でしか使われなく、他方が又訓読にしか使

われていないものなのであつて、文献を求めなくても、中国的にはそれがどのように名付けられ、日本的にはどのように名付けられたかが容易に理解出来るであろう。古代日本人にとっては、月の出る夜こそ、すべての規範が統一づけられるべき普遍の場だったのである。

かくして彼らがその思考の当初に持った明晰という観念は、ギリシヤ的な太陽の光に照らし出されたありのままのものをありのまま捉える純粹な無機的機能としてのそれではなく、月の光に照らし出されたみずみずしい薄明の清らかさとして有機的質量を併せ持った独自の概念であつたとも言えよう。「あきらむ」「あかす」「あかし」という明晰なるものに関する古語は、分析的に真実を究明する意味よりも、潔白で清らかなこと、心を晴らすこと、秘めた思いを告白することとしてむしろ主観的な感情に裏付けられて使用される場合が多かつた。鏡が神器として神秘化されるのも、このような月との関係があるであろう。

さて、ここに至つて我々は平安朝へと入つていく。以上述べてきたことによつて、日本人の創造的な活動があまりのままたある物事の境界に何かを付け加えることにおいて、最も特質的なことが理解されよう。逆に言えば、それは境界線へのあくなき関心でもある。それに二元的に物を捉える志向は、対象を観念的なものへと捨象する知的操作となつて、彼らの夢想に筋道をつけていく。だから、それは常に反省的で批判的でもある。自ら何かを創り出していくことよりも、現にあるものを整理し、境界を定め靜的に照らし出すことに日本人は独特な才を持つている。けだし模倣の天才だといふことは、決して猿真似を意味するのではない。模倣されるべき対象の境界がすぐ見えてしまうのであり、明らかに捉えられたそのような対象を、再び自己の身振りにおいて、知覚的に体験していくことが模倣だとすれば、これはもはや自覚を伴つた新たな一つの創造である。この創造行為が、対象に新たなものを付け加えるのである。

国風暗黒時代を経た平安朝は、このような精神がそのまま一つの価値を獲ち得た時代である。通常文芸史家は、その成果の原因を漢文主体の思考の中から生み出されたものとして捉える。日本人の論理意識に漢文脈的影響が存することは決して見逃されてはならないが、ここにおいてもそれは単なる模倣を越えたものでもあった。彼らはそれをどのように摂取したか。それは漢文を訓み下すことによつてである。いわば漢文の解体であつたが、最初の行為として、彼らはまず文脈に境界を定めることから始めた。境界と境界の間に印をつける。これがヲコト点の起源である。彼らは漢文に接すれば接する程、より強く自国語にある助詞、助動詞の特異性を意識させられたであろう。境界の間を自由にかけろこの点は、文脈に整理をつけながら、しかも対象に含まれる以上の感情を決定し、付け加えていくのである。国風暗黒時代は、まさしく日本的文化を生み出す準備期であり、母胎でもあつた。かくして「竹取物語」は「今は昔」として今と昔の境界の場から生み出されてくるのである。かぐや姫はその境界にゆらめき生息する「かげ」の実体であつて、清らかな月のうちに住む、見えながら捉えられない想像力の生み出した「もの」でもあつた。

かぐや姫の名義は単に光るものを意味したのではない。光に関するものであるのは確かだが、これも明瞭に「カガ」系統に属する言葉である。「カカヤク」姫ではなく、「カグ」姫である。そのことは「なよたけの」というこの名前の前半が明らかに語つているのである。木の花のさくや姫等と比較すればよい。「なよたけの」と「かぐや姫」とは決して偶然に結び付けられたものではないであろう。そうすればこの「なよたけ」をどのように解すればよいか。「なよたけ」とは「なよなよ」として、しなやかな竹のことであり、静止している時でも、すぐに動きそうな形態を内包した姿でもある。動きを秘めたこういう姿態に合わせて想像力が発動する知覚の事実を、我々はここに認めることが出来るであろう。見つめるだけで、自分のものとしてとらえることが出来ないこの姫は、まさしく月の世界の住人であつて、地上にありながらも最高の権威者である天皇でさえ、ただ観想するしかないものなのである。だからここには、行為する神と

して古事記を色どる諸々の神々とはまるで異質な神が形象されているのである。古事記の神々は力によって他を制した。しかし「竹取物語」の天人は、ただ照らし出すことによって地上を制するのである。地上の人間は負けて屈服するのでない。およそ屈服したりうち負かされたりという行為そのものがないのである。この神は、人間の行為が終わるところに登場する。「竹取物語」昇天の段の美しさは、天人に戦いを挑む地上人のものものしい準備と行動のエネルギーが緊張した場面を構成しながら待ちうけるその一瞬に、突然照らし出された清明な明るさがすべての行為を沈め、はるかな展望の下に見渡された崇高な光景を現じさせるところにある。

かの十五日に、司々に仰せて、勅使少将高野の大國といふ人をさして、近衛の司合はせて二千人の人を、竹取が家につかはす。家にまかりて、つるぢのうへに千人、屋のうゑに千人、家の人いと多かりけるに合はせて、空ける隙もなく守らす。この守る人々も弓矢を帯して居り。屋の内には、女どもを番におりて守らす。女、ぬりごめの内に、かぐや姫を抱かへて居り。翁も塗籠の戸を鎖して、戸口に居り。

これらの地上の総力とも言ふべき行動の結束が、そのまま照らし出されるのである。人間の行為は、ここでは良くも悪くもない。それらはすべて、地上の人間へと戻っていくのである。

迎へに来む人をば、長き爪して眼をつかみつぶさむ。さが髪をとりて、かなぐり落さん。さが尻をとりて、ここらのおほやけ人に見せて、恥を見せん

という翁のはやる言葉はそのまま翁へと返っていく。この行動とその予感とに満ちた喧噪は、照らし出されると共に、突然遠い潮騒のように退いていく。そして現実よりももっとリアルな光景がたち表れるのである。

かかるほどに、よひうちすぎて、光りたり。望月のあかさ十あはせたるばかりにて、ある人の毛の孔さへ見ゆるほどなり。大空より、人、雲に乗りて下り来て、土より五尺ばかりあがりたるほどに、立ち列ねたり。これを見て、

内なる人の心ども、物におそはるるやうにて、あひたたかはん心もなかりけり。からうじて、思ひ起して、弓矢をとりたてむとすれども、手に力もなくなりて、なえかがりたり。なかに心さはがしき者、ねんじて射むとすれば、外ざまへいきければ、あひも戦はで、心ち、ただ、しれにしれて、目守り合へり。

すべての行為がここで完結する。人間はただ見つめ合うだけなのである。この静止と沈黙のうちに、「宮つこまろ、まうでこ」という天人の王の、厳かな言葉が響き渡っていく。この神は人間の行為をただ照らし出すことによりて制止する。そしてここに見つめられ、観想されるだけのものとしての神性が、月の光に重ね合わされ、崇高な感情を形成するのである。この光に照らし出されれば、人間のあらゆる行動はただ滑稽でしかない。かくして「竹取物語」とは想像力の気まぐれな解放たる夢想を、崇高な光の感情にまで高めた創造の成果となり得るのである。この神性と和解するためには、力や行動は何の効果も持ち得ない。それどころか、その行使は崇高な神性に対峙する人間の滑稽を益々明らかにする。地上に降りたかぐや姫が、まず何よりも力なきか弱き乙姫として成長するのである。天人と人間の間を生い出でたこの姫は、人間の結晶体であり、翁は彼女を見ただけで、

苦しきこともやみぬ。腹立たしきことも、なぐさみけり。
となるのである。

だから「竹取物語」前半に見える五人の貴公子の求婚譚は、この昇天の段から振り返って見つめられるべきなのである。彼らはかぐや姫を自分のものにしようとして、あらん限りの知恵をしぼり、力を競い合うが、そのことがそのまま彼らの滑稽さを照らし出す。この神性は、本質的に求められるべきものではなく、見つめられるしかないものなのである。しかもそのようなものを求めようと望むことが、人間の真剣で一途な行為としてあることを思えば、彼らの滑稽さは、それ自体で一つの美となり得るものだと言えよう。それらは深くこの崇高の感情と結び合っているのである。燕の子安

目を難題に出された中納言石上のまろたりは、箆につるされて燕の巢の中へ手をさし入れる。そのために燕の糞をつかんだまま箆から転落し、そのあげくに死んでしまうのである。彼らのこのような行為は、卑俗な視点が混じれば、たちまち狂暴な笑いへと変えられるが、ここに示されたかぐや姫の同情は、それらを静め、行為を行為そのままに押し止めてしまう。この部分を指して、社会体制や支配層への日本人の批判意識の台頭と捉えることも出来るが、そうだとしてみてもこの批判性は、特定のイデオロギーを形成する質のものではなく、美の感情に裏打ちされたロマンへの志向と傾斜を持ったものだと言えよう。難題はまさしくお伽噺に登場する難解さであり、「開けゴマ」の呪文なのである。よく行為する者よりも、よく理解し得る者のみが、ここではふさわしい。だから批判意識が明らかにするものは、人間そのものの力の限界性なのである。

しかし分析的思考に基づいた批判としての意識の存在は、たしかにここに存している。特にそれは、洒落や話のおちとしての語呂合わせに見ることが出来る。「はぢを捨つ」「たまさかる」「あへなし」「あなたへ難」「かひなし」「かひあり」「ふじの山」等の言葉の由来と意味が、ストーリーの中に織り込まれ、その現実を観念的に意味づけるのである。決して論理的ではないが、「はぢを捨てる」という言葉の意味が、「鉢を捨てる」石作の皇子の行為と不意に結びつけられる観念連合のうちに、知性は一瞬緊張し、行為と言葉の境界が際立つのである。古事記、風土記におけるこのような民族語源説の発生は、定言的で現実を秩序付ける重々しい響きを持っていたが、「竹取物語」では言語的遊戯として、一種の軽みがみられる。そして分析的思考が、この境界の間に笑いの感情を形成するのである。ただ「ふじの山」に至っては、そこに奥深い展望を秘めて、美的象徴の機能さへ働かせていると言えよう。

こういう観念連合や言葉の結合という知的操作が、当時の日本人の好奇心と美的感情とに、どれほど強く意識されて

いたかは、「古今集」及びその代表撰者たる紀貫之において最も明らかであろう。特に二元的思考による対照化と、その境界のニュアンスをとらえることによる知的な感情の表出、そして月の光及び水面の清らかさへの限りない愛着という点で、紀貫之は日本的ロマン意識の樹立者として位置している。彼にあつては、この世のすべての境界が見通され、処理された世界としていつでも手の届く対象として存るものであり、巨人の眼光にも似たまなざしがその間を自由に駆けめぐるかのようなのである。専門歌人であつたと言われるが、まさしくそうであつたと思われるほど、一種の職業意識が培う完結性が見られるのである。分析的な知的志向を美に直結させた人として、彼は万葉歌人とは異なつた健全性を持つ古典人である。境界の間に漂う気分は、彼にあつてはどこまでも明確である。それは助詞や助動詞の日本的特質を踏まえた上でのまさしく日本的な技術の明確さであつて、漢文訓読を経た日本文化の伝統はここにこそ見られるべきであろう。一言にしてその技術を言えば、境界をかがつていく行為である。

袖ひぢて むすびし水の こほれるを 春立つけふの 風やとくらん

霞たち このめも春の雪ふれば 花なきさとも 花ぞちりける

あをやぎの いとよりかくる 春しもぞ みだれて花の ほころびにける

今、古今集冒頭近くにある彼の歌を取り出してみたが、最初の歌は、夏―冬―春という季節の境界を、一首のうちにすつきりと閉じ込めた表現であり、こういう歌い方は日本語以外には考えられないものである。第二番目のものは、春の雪と桜の花とが、結びつけられながらしかもどちらを優位に取り扱うこともなく、境界が境界のまままで強調されている。最後は、柳の枝を糸に見立てて、「みだれる」―「ほころぶ」の語を導き出し、しかも「春の花」へと連結していくのである。このような見立ての技法は、比喩的表現としても捉え得るものであるが、日本語の助詞や助動詞の機能の特色は、見立てる事そのものへと関心を集中させていくところにある。それはもはや手段として自覚された比喩ではなく、

錯覚の真実性である。

水とのみ 思ひしものを 流れ来る 瀧はおほくの 絲にぞありける

瀧の水を糸に見立てただけの歌であるが、その技法によってどうしようというのではない。ただ「水」と「糸」との境界がかがられた瞬間の真実が、「にぞありける」によって強調されているのである。目に見えるものと目に見えないものが、同等の質量を持って際立つこういう技法は、月の光に照らされた普遍としての世界認識から来るものである。

篝火の 影し映れば うば玉の 夜川の底は 水も燃えけり

逢坂の 関の清水に 影見えて いまや牽くらむ 望月の駒

水底に 影しうつれば もみぢ葉の 色も深くや なりまさるらむ

夜ならば 月と見まし わが宿の 庭白袴に 降りしける雪

いづれをか 花とは分かむ 長月の 有明の月に まがふ白菊

梅の花 まだ散らねども行く水の 底に映れる 影そ見えける

色そむる ものならねども 月影の うつれる宿の 白菊の花

そこには、ありのままを照らし出す太陽の光ではなく、返照された仮構の世界としての統一性が見られるのである。

観念的に現実を見るのではなく、彼にあっては現実そのものが、観念的であった。月影や水面に映じた対象を歌うのに、彼ほど美的効果を与えた歌人はいない。それはもはや作り出されたものではなく、見た通りのいわば真理なのであった。

こういう彼が、自照文芸の始発となった「土佐日記」の作者であることは、決して不思議ではない。それはたちどころに現じ出される世界であって、作者が女であっても、男であってもどうでもよいことであった。照らし出された「清らかさ」という規範が、対象世界を普遍として位置付けるのである。大岡信氏は「貫之の歌には、一人称の世界よりは

三人称の世界に置いた方が面白味を増すと人に思わせるものかなりある」(「紀貫之」と指摘されたが、人称のこのような流動性、いやむしろ無名性とでもいうべき特色は、「伊勢物語」に於いて最も顕著である。「むかし、男ありけり」という各章段の冒頭表現は、静観的であると同時に、リアルな実感として、作品の全体性を基底付けている。この時、業平という固有名詞は、もはや歴史的で個別的な具体存在を指すものではない。男という観念、及び女という観念そのものの本質が、ここに展開するのである。日本人にとって、本質とは決して無味乾燥な純粹形式を指すものではない。そこには常に「きよし」としての美的直観が介入しているのである。それは距離をおいて見つめられた対象と、それを見た実感によって構成されている。その両方を満たすものが、見つめ得る光、即ち月光であり、その下にあつてはすべての行為が、自覚され意識されたものとして成立せざるを得ないのである。由来日本人は普遍の場に於いてしか行為しようとしなない。観想と行為とが同時に行われねばならないのである。「伊勢物語」はまさしくこの関連を過不足なく形象し得た作品であった。「むかし、をとこありけり」が、すべての観想を収斂し、静観を集中させながら、自己の情念に殉じる異端者としての業平の行為が、同時に受け入れられるのである。しかもそれは静観の契機によって、普遍として受け入れられるのであり、業平は同時に読者たる「私」でもあり得るのである。だから日本人がいう三人称とは、一人称と二人称とが成立する場そのものの普遍世界を指し、同時にそれは自己の内面世界を意味したのであろう。自分の心の中こそ彼なのであった。彼は自らは何も作り出さなないし、生み出しもしない。彼は何よりもそこで色々なものが生起する場なのであった。それはただ照らされ見つけられるばかりであり、それが創造となったのである。「古今集」序に紀貫之は、「やまとうたは、人のこころをたねとして、よろづのことはとぞなれりける。世中にある人ことわざしげきものなれば、心におもふことを、見るものきくものにつけて、いひいたせるなり」と述べたが、ことわざしげき事の反映として、心が照らし出す世界が、やまとうたなのであった。心と言葉の分離が、静観的でしかも方法意識に満ちた貫之の

志向をよく物語つていよう。ちなみに彼は業平の和歌について、「ありはらのなりひらは、その心あまりて、ことばたらず。しほめる花の、いろなくて、にほひのこれるがごとし」と評したが、これは決して業平をけなしているのではない。むしろ見つめれば見つめる程、心の内の世界が光を増して映じてくる感覚の事実を述べているのである。業平に対する貫之の関心は「土佐日記」にも出てくるが、私自身は「伊勢物語」の中心的な作者は紀貫之であろうとする説をどうしても無視することが出来ない。「伊勢物語」には、心のこのような世界を、感情の計量による対照化、及び言葉の分析的で意図的な使用によって証明し、明示しようとする意図が内在しているのである。普遍の世界を証明するこのような計算は、いかにも貫之の仕事らしいのである。

普遍の場とは、自らなにも作り出さないで、検証されるべき場所を示す。照らし出すことがそのまま創造行為となった。ここに日記文芸が登場するのである。この最も日本的な創作が日本文芸の形成と同時に成立発展したことは見逃せない。それは想像力を常に自己の内面につなぎとめようとする行為でもあった。「かげろふ日記」序のそらごと批判は、ここにその眼目があるのである。そらごとは普遍的な世界ではなかったのだと言えよう。しかしだからと言って彼女は事実をありのまま描こうとしたのでもない。むしろ事実から映じ出された心の真実としての普遍世界を見渡そうとしたのである。「あかす」という言葉は、ここに至ってその全的な意味を開示する。それは、明るく照らし出すと同時に、真実な思いを告白することであった。観想と行為とが、ここで結合するわけであるが、その底にはものはかなき自己存在の確認が見られるであろう。普遍世界への日本人の希求と志向は、かくして、虚無をその裏面に潜在させていたことが自覚されるに至る。それは照らし出されるが故に怖くもあり、現実はこの瞬間に、明と暗に境界づけられ、遠景の如く退いていくのである。その間に漂う生は、弱々しくかげろいながら消えてゆく光として実感された。しかもそれは確か

な生けるしるしでもあって、生きるとはこの境界をかがやうことでもあった。この地点から見れば、上巻に特に顕著に見られる作者の生娘らしい初々しい感受性の興奮や暗れがましい記述そのものが、よりあはれに映じてくるであろう。確かなのは、始まりと終わり、即ち少女期と老年であつて、その中間は、不分明にゆらゆらとかげろうのである。女流日記文芸が、ほとんど老年期になつて、娘時代を回想する形式をとることは、注目されることである。人生の境界が一応明確になつた時、即ち自己が三人称となつた時、自己の生がかぎろひとなつて、想像力を形成していくと言えよう。そこに登場する主人公は、私であると同時に、見つめられた彼女であり彼女でもあつた。三人称と一人称のこのような結合、これが内面としての普遍世界の基本構図でもある。そこでは人称はいくらでも変化し得る。私のことのみを書く日記に、源高明左遷の記事が記されるのも、「かなしと思ひ入りしも誰れならねば記し置くなり」なのである。かなしいと思つたのは、彼でもあり、自分でもあつた。だから書くのである。ここから光源氏はもうま近に見えて来るであろう。光とは人間的生そのものの三人称的名称なのである。匂宮と薫とは、その光の名残でもあつた。

かくして、この最も主観的であると同時に、普遍的な世界は、かがやける月によつて照らし出された光景そのものとなつて、日本人の精神に定着していくのである。