

「古き妻」対「新しき妻」

——日本古典文学におけるメタ詩的レベルでの意味生成過程——

ツバタナ・クリステワ

はじめに

「女房と畳は新しい方がよい」。三省堂の『新明解古事ことわざ辞典』によると、これは「男性本位であった封建時代のことわざで、現代では畳屋以外の女性は機嫌を悪くする可能性が高いため、堂々と使える場は少なくなっている」そうだが、数年前に畳会社のテレビコマーシャルに使われていたことからすれば、その考え方が必ずしも古くなったとは言えないだろう。他国の文化に類似することわざがあるかどうかは、詳しく調べていないので、断言はできないが、社会的現実を見る限り、日本独特の考え方ではなさそうだ。

こうした世の中の流れを受けて、およそ二千年前に日本で作られた『伊勢物語』のなかに新しき妻より古き妻の方がよい、と主張するエピソード（二三段）が含まれていることは、全世界の妻たちの報復の印と見なされるであろう。

幼馴染の二人が結婚の約束を交わして、親の反対を押し切って結ばれるが、しばらくしてから、男が別の女のところに通い始める。しかし、二人の女を比較しているうち、古き妻の良さを再確認するので、新しき妻を捨てて古き妻のところに戻るといふ結末になる。

人妻の立場から言えば、めでたい結果だが、果たしてこのエピソードは当時の結婚事情と価値観を正確に表しているのだろうか。『伊勢物語』の主人公をモデルにして、「理想の男君」とされている光源氏の行動には、「新しき妻」も「古き妻」も、どちらのパターンも見られる。一方、『枕草子』の「男こそ、なほいとありがたくあやしき心地したるものはあれ。いと清げなる人を捨てて、にくげなる人を持たるもあやしかし」⁽¹⁾（男こそ、めつたにないほど奇妙な心を持ったものである。とても綺麗な女を捨てて、憎らしげな女を妻にするのも、理解しがたいことである）という女性の視点からの批判が明かしているように、畳のことわざの考え方は、封建時代以前にも存在していたことが分かる。

すると、『伊勢物語』のエピソードの意味はいったい何だったのだろうか。答えを求めて、作品全体の解釈を考慮した上、エピソードの細かい分析を試みよう。

『伊勢物語』の再（差異）解釈

よく知られているように、十世紀前半に作られたと思われる『伊勢物語』は、元服から辞世の歌まで、「ある男」の一代記の形式をとって、百二十五のエピソードから成る歌物語である。作者・成立ともに不明であるが、学校の

国語の授業でも取り上げられているからだろうか、「正しい読み」のステレオタイプが定着していると言えらる。

その一つは、主人公を「雅男」とすることである。このラベルは、「昔男、かくいちはやきみやびをなむしける」(昔の男は、このように素早く雅をやり遂げていた)という初段の結びの言葉に由来するが、その男は、「雅」とは無関係ではないとはいえ、「人のむすめを盗みて」(第一二段)などに見るように、必ずしも「雅男」だったわけではない。つまり、歌物語という形式の考察のなかでもっと詳しく取り上げるが、『伊勢物語』は「雅男」の一代記というよりも、「ある男」が経験や知識を重ねることにつれ雅を身につけていく物語であると言えよう。

もう一つのステレオタイプは、「歌物語」という形式(ジャンル)の解釈である。この用語は普段『竹取物語』や『源氏物語』などに代表される「作り物語」との対比を通して意味づけられているが、「作り物語」は「歴史物語」などと同様に主として文学史や研究の用語として定着したのとは違って、「歌物語」は当時の作品のなかにも見られる言葉である。その初登場は『栄花物語』(巻十四)である。関白道兼の北の方が懐妊したとき、娘であれば、妃にするために「歌物語を書き、御調をし設けて持ち奉り給ひし」という。ここでの「歌物語」は、「物語絵」だったのではないかと解釈されているが⁽²⁾、とても上品なものだったことには間違いはないだろう。一方、源氏においては、「歌語り」という表現が三回も使われていて、意味は一般的に、歌をめぐる話と特定されている。どんな話だったの

(1) 和歌以外の古典文学作品からの引用は、小学館の新編日本古典文学全集による。この言葉は、『枕草子』の二五〇段(三八一頁)からの引用である。

(2) こうした解釈の根拠の一つは、『源氏物語』の「総合」の巻に行われる物語絵のコンテストのなかには『伊勢物語』も登場することであろう。

だろうか。具体的な記述はないが、「賢木」の巻においては、光源氏が父親の桐壺帝に「書の道」、すなわち「学問」についてお訪ねしてから、二人が「すすきすすきしき歌物語」なども交わされていたことからすれば、洗練された知的行為だったと推測される。一方、『徒然草』の「人の語り出でたる歌物語の、歌のわろきこそ本意なけれ。少しその道知らぬ人は、いみじと思ひては語らじ。すべて、いとも知らぬ道の物語したる、かたはらいたく、聞きにくし」⁽³⁾（人の語り出た歌物語の、歌が悪いと、話にはならない。少しでも知識を持っている人は、「素晴らしい」と語ったりはしないだろう。何事でも、たいして知識がないのに学問を語る人は、気持ち悪くて、聞きづらいものだ）という五七段は、「歌物語」と呼ばれる作品の本質を促していると思われる。つまり、物語は、古事だけでなく、「道」すなわち学問にも関わっているので、「歌物語」は「歌にまつわるストーリー」というよりも「歌をめぐる議論」と解釈できるのである。

現代における「歌物語」の解釈はこうした見解を反映しているのだろうか。明治書院の『日本古典文学大辞典』は「歌物語は歌を中心とした物語という広義の場合と、歌と文とが調和し一編の物語性を持つ狭義のものに分けられよう」と定義した上、後者の意味を『大和物語』に絞るので、『伊勢物語』には前者の意味しかないという見解になる。「歌を中心とした物語」は何を意味しているのだろうか。そもそも、日本の中古・中世文学の大きな特徴は、歌物語や日記文学から歴史物語や説話などまで、どのジャンルのどの作品においても和歌が登場することである。そのどちらをどのようにして「歌を中心とした」ものに分類できるのだろうか。また、歌物語の広義と狭義はどのようにして区別できるのだろうか、果たして二つに分ける必要はあるのだろうか。こうした疑問に唆されて『伊勢物語』とそれを生んだ時代に目を向け、再解釈を試みよう。

考察の始めに触れたように、『伊勢物語』は作者も成立も不明である。数多くの細かい研究の結果、現在「生成する作品」すなわち段階的に成立していった作品であると考えられている。最初にできた章段（二十前後）をモデルにして、次々と新しい章段が付け加えられていったという仮説である。普段は「東下り」などのエピソードを中心とした業平集の段階、古今集の段階、ポスト古今集の段階という三つが区別され、増盛成長の過程は数十年にも及んだのではないかと推測されている。それと呼応して、作者としては、業平の他に、紀貫之や後撰集の選者の一人である源順など、歴代歌壇を代表する歌人の名前が挙げられている。どちらの仮説も証明できない一方、否定もできないだろう。いずれの場合においても、創作過程は集団活動だったことには間違いはないだろう。それにも関わらず、この作品が驚くほどの一貫性を持っているのはなぜだろうか。答えはおそらく明確なコンセプトがあったからだ、ということになるだろう。言い換えれば、創作過程が開かれていた一方、参加のルールが決まっています、共通の約束事になっていたので、統一が得られたわけである。そのルールは、参加者たちが定着させたとはいえ、文化的発展の特徴に根ざしているので、次は時代そのものも垣間見してみよう。

平安時代は、数百年にわたる古代中国文化からの修行を基にして、日本文化の独自の姿を作り上げた時代である。主役は和歌と和歌を可能にした仮名文字だった。分かりやすい例を一つ挙げると、日本最古の勅宣書物は奈良時代の『日本書紀』（七二〇年）だったのに対して、平安前半に勅宣書物として作られたのは『古今和歌集』（九〇五年）であり、それ以降の勅宣書物はすべて和歌集となっているのだ。勅宣書物とは、天子の勅命によって編纂された書

(3) 古典文学作品からの引用は、頁を示す必要がある場合だけ、カッコのなかに情報を追加する。

物なので、政治上の戦略を現していたものである。中国の勅宣書物をモデルにした『日本書紀』は、漢文で書かれていて、中国文化受容のレベルの高さを示した上、日本の神話や歴史をたどり、政治的・社会的発展と関連づけている。一方、『古今和歌集』は、文字通り和歌集であるので、漢文で書かれた真名序を除いて、仮名文字で書かれていて、仮名文字を定着させたとさえ言える。確かに『日本書紀』の時代は漢文しか使われていなかったが、平安時代においては漢文の使用が続いていたどころか、「ハレの場」すなわちまつりごと関係の記述は漢文でしか記されていないかった。つまり、仮名文字のテキストを勅宣書物にすることには、文化的アイデンティティへの志が見取れるわけである。

「やまと歌は、人の心を種として、万の言の葉とぞなれりける」という古今集の仮名序の冒頭文においては、「やまと歌」という、「唐の歌」との対比を通して意味づけられた文化的アイデンティティの主要なメディアと、「言の葉」という、意識的に「言葉」と差異づけられたそのメディアの表現方法、すなわち「和歌の言語」が特定されている。さらに、「言の葉」と「木の葉」との連想を通して、「言の葉」が「木の葉」のように自然に成長していくという発展のメカニズムの見解も紹介されている。

和歌は、僧侶から天皇まで、教養のある人がみんな作っていて、最も活発な知的活動だった。コミュニケーションの一般的手段だったので、日記文学から歴史物語まで、どの文学作品にも登場してくるのは当然であろう。一方、哲学的ディスクールのメディアでもあったので、主要な知の形態としても機能していたのである。日本最古の理論書が歌論書だったことは、見逃せない証拠の一つであろう。

和歌集の編纂の目的や構造などに対応して、各和歌集の具体的なよみ方が異なるが、共通しているのは、連続的

によめることである。つまり、それぞれの歌の意味合いを基にして、さらにメタ詩的レベルでのディスコースが成立していることである。⁴⁾たとえば、業平集や貫之集など、個人の私歌集は「自伝」として解釈できるのである。一方、古今集のように、時代の知的レベルを表徴する勅撰集は、掛詞によって重ね合わせられた「自然」と「心」の融合を通して、当代びとの形而上学的ディスコースとしてもよめる。

古今集の後に完成された『伊勢物語』は、和歌集と「作り物語」との間に位置づけられると言える。つまり、各章段は、独立している一方、他の章段とも関連づけられているので、連続的にまとまった作品としてよめるが、物語が文字通り「歌をめぐる議論」であるので、メタ詩的レベルで意味づけられている。⁵⁾そのメタ詩的「よみ」には、「ある男」が「雅」の知識を身につけていくという具体的な側面と、雅としての「歌よみ」の知識という客観的な側面があるが、いずれの場合においても、議論の方法は「歌」と「場」の組み合わせの評価である。

(4) 平安文化を特徴づけているメタ詩的レベルでの意味作用に関しては『涙の詩学』をはじめ、あらゆる学術的本や論文において詳しく論じている一方、国際基督教大学の一般教養の授業においても、そのアプローチを応用し、古今集の十七首から成る歌群を取り上げて、創作の課題にしてきたので、学生の反応や参加度は、メタ詩的「よみ」の必要性に関しての確信に繋がったのである。

(5) 関根賢司が『伊勢物語論——異化／脱構築』(二〇〇五年)のなかで、次のように論じている。『古今集』の後に少しばかり遅れて成立した『伊勢物語』は、(中略)『古今集』とは全く別の視点、角度から、あらためて〈歌〉や〈和歌〉を対象化して、新たに考察し、自在に批評し、独自に解釈しなおすことによって、歌についての／歌を超えた〈物語〉として、つまりは〈メタ詩的レベル〉(ツベタナ・クリステワ『涙の詩学』)のディスコースとして不意にみずからを変遷してしまったテクストだったのである」(二九頁)。

一般的コミュニケーションの手段でもあった和歌には、反応の速さ、タイミングなどが求められている。言い換えれば、歌の効果と評価は、どこで、誰によって、どんな事情において、言わば、歌がよまれた「場」に大いに依存するものである。一方、古代中国哲学の「あいまいさ」を反映し、表現から文法まで「あいまいさ」を含んでいる和歌は、一つの「よみ」には絞られにくいので、「場」の変更に伴って意味が変わる。

こうした視点から『伊勢物語』の構造を再考察してみると、極めて興味深いことに気づく。つまり、元服から末期までの「ある男」の一代記の他に、もう一つの形式が明確に見えてくるのである。それは、「歌」と「場」の組み合わせの教科書、創作の手引書の形式なのである。出発点は、同じく最初の章段だが、締めくくりは、最後の章段ではなく、一つ前の一二四段である。

モデルになっている第一段の意味生成パターンを整理してみよう。奈良の京を訪れた「ある男」は、品のある姉妹を見かけ、感動して歌を作った。しかし、元服したばかりで、まだ知識も経験も足りなかつたので、昔の歌を踏まえながら歌を詠んだという。エピソードを締めくくっているのは、「昔男、かくいちはやきみやびをなむしける」(昔の男は、このように素早く雅をやり遂げていた)という語り手の言葉である。つまり、「場」が設定され、よまれた「歌」が紹介されてから、それらの組み合わせの評価が加えられているのである。

このようにして、メタ詩的レベルでの「よみ」のルールを明示してから、評価が読者の課題となるので、語り手が難度の高いエピソードにしか突入してこない。問題意識を促すためである。たとえば、有名な歌を思いがけない「場」に設定すると、意味が変わる(六〇段)とか、あるいは、高く評価されている歌を全く合わない「場」に当てはめると、ダメな歌に化けてしまう(一〇三段)などのようなケースが挙げられる。そして、数多くの練習のま

めとして、まるでファイナル試験かのように、「思ふこと言はでぞただにや見ぬべき我とひとしき人しなれば」《思ふことを言わないで、そのまましておこう。同じ思いの人はいないのだから》という有名ではなかった歌が引用され、「むかし、男、いかなりけることを思ひける折にかよめる」と最終問題が発表されるのである。⁶⁰

「筒井筒」における対照の対象

古き妻と新しき妻を対比させた第二三段は、田舎暮らしの若い男が幼馴染の女に送った「筒井つの井筒にかけしまろがたけ過ぎにけらしな妹見ざるまに」《井筒に背中をかけて丈を測っていた時はいつの間にか過ぎてしまったみたい、あなたを見ないうちに（あなたが私を見ていないうちに）》⁶¹という歌の回文的な言葉遊びにちなんで、普段「筒井筒」段と呼ばれている。何歳だったかは記されていないが、女性から届いてきた「比べこし振り分け髪も肩すぎぬ君ならずしてたれかあぐべき」《どちらの方が長いか、とあなたと比べていた私の振り分け髪も、肩を過ぎるほ

(6) ここでは詳しく取り上げる余裕も必要もないだろうが、こうしたメタ詩的レベルでの意味作用は、『大和物語』と『平中物語』をも特徴づけていて、「歌物語」というジャンルの本質を成していると言える。

(7) 歌の引用は、岩波書店の新日本古典文学大系によるが、ここで試みている解釈を促すため、平仮名を漢字に、漢字を平仮名に改めたこともある。念のため断っておくが、歌の本来の姿が仮名文字のみだったので、こうした変更は可能である。一方、現代語訳は、岩波書店などのヴァリアントを参考にしながらも、主として自分で行ったものなので、「」ではなく、《》の符号を使って区別している。

ど伸びてしまった。君以外の誰のために髪を上げようか（君以外の誰に髪を上げてもらおうか）という返事も、初々しさの裏にエロティックな連想が漂っていることからすれば、二人は、子供が大人になる年齢だったと想像される。彼女の親が娘を別の男にあわせようとしたが、交換した歌を通してお互いの気持ちを確かめた二人は、やがて契りを結んだ。しかし、「年ごろふるほどに」、女は親に死なれ、貧乏になったので、男は河内の高安の郡に新しい妻を持ち、通いはじめた。

後半は二人の妻の行動と歌の比較になっているが、「男に捨てられた」という同じ「場」を設けることによって、コントラストをいっそう際立たせることに成功している。「高安」という対照的な地名も、こうした効果を高めているのではないかと思われる。

古い妻は、男に怪しまれるほど、姿も行動も変わらない。河内に行く振りをして庭に隠れた男が見たのは、この上もない優雅な反応であった。女は美しく化粧して、そして、遠くを眺めながら「風吹けば沖つしらなみたつた山夜半にや君がひとりこゆらむ」という歌を口ずさんだ。歌を聞いた男は、女をとても切なくて愛しく思ったので、河内の女のところへ通わなくなった。

「まれまれの高安に来て見れば」、通い始めた頃に上品に化粧をこらしていた新しき妻は、手ずから杓子を取って、ご飯を大きな器に盛っていたのだった。男は「心憂がりて」、去ってしまったので、女は、大和国の方を見やってみて「君があたり見つつを居らむ生駒山雲なかくしそ雨はふるとも」という歌をよんだ。しばらくしてから、男から「来む」という返事が届いてきたので、大喜びで、待ちはじめた。しかし、約束ばかりで、なかなか来ないので、女は「君来むと言ひし夜ごと過ぎぬれば頼まぬもの恋ひつつぞふる」ともたまたま歌をよんだ後、男は「すまずなりにけ

り」、すなわち夫婦の縁を打ち切ったのである。なぜなのだろうか。

「風吹けば」という古き妻の歌は、『古今集』（雑上・九九四）にも収められていて、非常に詳しい詞書が添えられている。しかも、その詞書は、歌の前ではなく、珍しくその後に紹介されているので、歌がよまれた「場」に関する読者の想像力をかき立てる効果があると言える。ストーリーのヴァリエントが『伊勢物語』だけでなく『大和物語』（二四九）にも含まれていることは、当時の「よみ人」にとっては面白いネタだったことを示しているだろう。一方、二つのヴァリエントの共通点と相違点は、ストーリー作りの多様な可能性を示唆し、それぞれの作品の特徴を促している。『大和物語』においては、胸に水を置くと沸き立つほどの、古き妻の心と歌の力が誇張されているのに対して、新しき妻の描写は、だらしない姿で飯を盛っている、と外見に止まり、歌は引用されていない。確かに、大きな器に飯を盛るシーンは、とても視覚的であるので、室町時代の終わりから江戸初期にかけて流行っていた『伊勢物語』の奈良絵本・絵巻物など、絵画作品においても強調されている。その可笑しさは私たち現代人も通用するものだが、平安文学においては食事の描写がほとんどないことを考えると、当時の読者にとっては、なおさら可笑しかっただろう。しかし、あるいはだからこそ、『伊勢物語』のなかでその場面の直後に紹介された新しき妻の歌の失敗は、一層明確になっていたのである。

さて、当時の読者の知識を、万葉集や古今集などを参考にしながら、できるだけ復元した上で、二人の妻の歌を比較しよう。

「風吹けば沖つしらなみたつた山夜半にや君がひとりこゆらむ」という古き妻の歌は、すでに触れたように、多数のテキストのなかで引用されていることからすれば、話題の歌だったと想像される。

現代日本語においても、「風」と「雨」を表す言葉が他の言語より多いと言われている。それは日本の気候に由来しているに違いないが、語彙の多様性とそれぞれの意味のニュアンスを發展させたのは、和歌を中心とした古典文学にほかならないだろう。和歌の「風」は、雲を追い払ったり、花の香を漂わせたり、音を運んだりするなど、現実を模倣した表現（ミメティック）に使われていて、また、「秋（飽き）風」や「嵐（あらし）ないだろう」などのように、ポエティックな意味でもよまれている。さらに、ものをひっくり返したりする自然の風に倣って、歌ことばの「風」も、詩的意味の変更を示す、すなわちメタ詩的レベルでの働きもしている⁸⁾。

上に素描した「風」の意味作用を起動させるのは、「吹く」ことなので、「風吹けば」（風が吹くので）という表現は莫大なエネルギーに満ちている。国歌大観のCD-ROMで調べたところ、この表現はすでに『万葉集』に登場してきて、しかも全六首のうちの五首においても、「風吹けば沖つ白波^{ゆし}恐みと能許^{のこ}の泊まりにあまた夜そ寝る^ぬ」《風が吹くので、沖の白波を恐れて、能許（鳥）に泊まって、幾夜も寝ている》（第十五巻、三六七三）のように、風が吹くことの結果は「（白）波」である。古今集の「風吹けば浪打つ岸の松なれやねにあらはれて泣きぬべらなり」（よみ人知らず、恋三・六七二）などの歌においても「浪」が立つのだが、その「浪」はさらに「涙」と関連づけられている。「浪」・「無み（無いので）」・「涙」の連想の連続、二つの「まつ」（松、待つ）、三つの「ね」（根、音、寝）、四つの「あらはれて」（洗われて／洗われで「洗われなくて」、現れて／現れで）の意味の重ね合わせを考慮してみれば、『風が吹くと、私は波が打ち寄せてくる岸の松になるのだろうか。松の根が洗われて、あらわになるのと同様に、私も、波に洗われているわけではないが、どんなに待っても共寝することがないので、泣く音の涙に思いが顕れてしまった』というような解釈になるだろう。

一方、「白波」は、「葦鴨の騒ぐ入江の白波の知らずや人をかく恋ひむとは」《葦鴨が騒ぐ入江に寄せてくる白波のように、誰にも（あなたに、あの人に）知られていないだろうか、こんなに心を騒がせて、あなた（あの人）に思いを寄せているとは》（古今、恋一・五三三）、と「知らず（ぬ）」を連想しているばかりか、「白波の跡なきかたに行く舟も風ぞたよりのしるべなりけり」《白波の跡も消えてしまう方向に去っていく舟が風を頼りにしているのと同様に、「知らぬ身」になって遠くへ行ってしまったあなた（あの人）のことは、風の便りに聞くだけになったのだ》（勝臣、恋一・四七二）、と「知らぬ身」との響き合いを通して不安をいっそう募らせていく歌ことばである。人に知られぬ恋心を可視化する「沖つ白波」は、さらに「立ちかへりあはれとぞ思ふよそにても人に心をおきつしらなみ」《寄せては返す沖の白波のように、遠くからあなた（あの人）に心を寄せてしまった私を、哀れに思うのだろうか》（元方、恋一・四七四）などのように、「心をおきつ」を響かせることによって、思いの深さを強調している。

「白波」が「立つ」ことになると、「涙」の連想が一層強くなる。まずは「しらなみたつ」のなかに「なみだ」そのものが「物名」的により込まれている。さらに、「立つ」によって引き寄せられた「竜田」は、万葉集の時代から「紅葉」の場所として知られているが、平安時代になると、「から衣たつたの山のもみぢ葉は物思ふ人の袂なりけり」《から（唐、韓）衣とは違う錦のような山の紅葉は、恋する人の紅の涙に濡れた袂だったのだ》（後撰よみ人知らず、秋下・三八三）などに見るように、「紅の涙」と関連づけられてくる。⁹⁰

(8) 『涙の詩学』（三六九～三八〇頁など）のなかで分析したように、こうした働きが「言の葉」すなわち詩的言語の発展につれて強まっていったので、平安末期の歌に明確に現れているが、平安初期にはすで見られているのである。

(9) 平安時代においては「竜田山（川）」は「飽きた」心を示唆する「秋（風）」や「紅の涙」を連想する「紅葉」によって

「夜半」もまた、「涙」を連想する平安時代の歌ことばであり、平安後半の歌に殊によくよまれている。恋人に逢う夜の最も遅い時間を示しているので、「あはれとも枕ばかりや思ふらん涙絶えせぬ夜半のけしきを」《枕だけが私のことを哀れんでくれているのだろうか。恋しい人との関係が絶えてしまったのに、涙が絶え間なく流れ続けている夜半の景色を見て》(千載、朝恵法師、恋二・七三九)などに見るように、独り寝の寂しさを表している。こうした意味が十一世紀以降に定着したのだが、十世紀前半の「秋なれば山とよむまでなく鹿に我劣らめやひとり寝る夜は」《秋とともに、あなたの心にも「飽き」が来たからだろうか、独り寝の夜に私の泣く音は、山が轟くまでなく鹿に劣ることはないだろう》(古今、よみ人知らず、恋二・五八二)、「花すすきそよともすれば秋風の吹くかとぞ聞くひとり寝る夜は」《「そよ」と花薄の音が飽きた心の秋風のように聞こえてくる、ひとり寝る夜に》(後撰、棟梁、秋下・三三三)などによまれた「ひとり寝る夜は」は、その前提と見なされる。

さて、『伊勢物語』の少し後に作られたと思われる『古今和歌六帖』においては、古き妻の歌が二回(第一帖・雑風、第二帖・山)も登場し、作者の名前は「かごの山(くが山)の花子」と特定されている¹⁰⁾。どんな証拠があったのだろうか、花子は誰だったのだろうか、定かではないが、ここまで試みた歌ことばのネットワークの復元作業を通して見えてきたように、「風吹けば沖つしらなみたつた山夜半にや君がひとりこゆらむ」という花子の歌は、平安前半に定着しつつあった和歌の詩的カノンを例示すると言えるほど優れたものである。現代語訳においては全ての連想を生かすことは困難であるが、意味は《風が吹くと沖の白波が立つのと同様に、あなたを思う心の奥に、誰にも知られぬ涙の波が立ち、その紅色は、あなたが夜遅くひとりで超えていく竜田山の紅葉の色より濃い》と纏めることができるだろう¹¹⁾。

昔も今も、古典文学作品の注釈に携わっているのは男性であるからだろうか、古き妻は男が庭に隠れていたことを知っていたのではなからうか、と疑われていない。しかし、たとえそうだったのだとしても、歌が最高レベルのものであることには代わりはないだろう。それに比べると、新しき女が大和の方を見やって作った「君があたり見つつを居らむ生駒山雲なくしそ雨はふるとも」《君のいるあたりをずっと見ていよう。雲よ、生駒山を隠さないでおくれ、雨が降っても》という歌は、とんでもない失敗である。普段行われている解釈においてはこの歌は分析さ

意味づけられるようになり、「山」より「川」の使用例の方が多い。地名を実体的なものとしてだけでなく、言葉の面白さのためによむことは、平安時代の特徴なので、「白波たつた山」という表現は、とても新鮮で時代の趣味に対応していると評価できる。

(10) 関根賢司は、『古今和歌六帖』においては歌の最後の句は「超ゆらむ」ではなく「行くらむ」になっていることに着目し、読者の視点の違いについて次のように説明している。つまり、「行くらむ」の場合、読者は「ひとり竜田山へと向かってさつていく〈君〉の後ろ姿を見えなくなるまで目で追う詠みびと（花子）と同化する」とは違って、「こゆらむ」の時に「読者が思い浮かべるのは、ひとり山を超えていく〈君〉の孤独な姿である」（二〇〇五年、九九頁）。

(11) ついでに付け加えると、平安後半に書かれた『俊頼髓脳』という歌論書は、この歌を引用し、中国の『後漢書』に含まれた「白波谷」の強盗を踏まえて、「白波といふは、ぬす人をいふなり。竜田山を恐ろしくやひとりこゆらむと、おほつかなきによめる歌」（九一頁）と解釈している。現代の注釈者は、「盗人」の意味は平安前半には普及していなかったことを指摘し、この説は「有力ではない」と否定している。しかし、たとえ歌が作られた平安前半においてはこうした意味がなかったのだとしても、平安後半においては成立したことには間違いないだろう。そして、興味深いことに、「白波」の新しい意味が男を心配する女の気持ちと、紅に燃える心の思いという歌の二つのメッセージをいつそう強調する効果になるので、二つの時代の解釈は矛盾していない。

れていないが、失敗の理由を考えることも『伊勢物語』の詩的課題の一つなので、その解説に挑戦してみよう。

新しき妻の歌は、「君があたり見つつを居らむ生駒山雲なたなびき雨はふるとも」（第十二・三〇三二）という万葉歌をほぼ文字通りに引用しているので、そのヴァリアントとされているが、果たしてそうなのだろうか。二つを並べてみると、「雲なたなびき」という四つ目の句は「雲な隠しそ」になっていることが分かる。これはケアレスミスなのだろうか、それとも新しき妻がわざと表現を変えたのだろうか、断言はできないが、いずれの場合においても、結果は知識不足による失敗である。内容からすれば、同じようにも見えるが、「たなびく」という想像をそそる歌ことばは「隠す」という日常語になっている。言い換えれば、「言の葉」が普通の「言葉」に化けてしまったので、歌は歌ではなくなったのだ。

「大和人」は「からうじて」すなわち辛い思いをこらえてようやく「来む」と言った。情けを掛けたとも考えられるが、ここで男が珍しく「大和人」と呼ばれているヒントに従うと、新しき妻に万葉歌の失敗を改善するチャンスを与えたと見解できるだろう。断言はできないが、歌の最小限の知識を持っている人なら、「来む」と聞けば「来むといふも来ぬことあるを来じといふを来むとは待たじ来じといふものを」《来るだろう》という時も、来ない場合があるのに、「来ないだろう」といったことを、まさか「来るだろう」と思い、待つことはしないだろう。だつて、「来ないだろう」と言ったんだもの《万葉、大伴坂上郎女、巻四・五二七》という有名な歌を思い浮かべて、「来む」は約束として受け止めてはいけないことを知っていたと推測できる。だが、高安の女は男の言葉を文字通りに解釈した。そして「たびたび過ぎぬれば」、つまり、どんなに待っても来てくれないので、「君来むといひし夜ごと過ぎぬれば頼まぬもの恋ひつつぞ経る」《君が来るだろうと言ってから、待っている夜がたくさん過ぎてし

まったので、もう頼りにはしていないものの、恋しく思いながら時が経る」という歌をよんだ。現代の注釈者は普段「なおも男を恋い慕う心を詠む」と評価し、現代語訳を過剰に美化している。女の気持ちは別として、歌は、日常の言葉を並べただけで、コメントも要らないほど、歌にはなっていない。言い換えれば、彼女が自力で作った歌は、手ずから杓子を取って飯を盛っていた場面と同じくらい可笑しくて、出来の悪いものである。男が縁を切ったことは当然のように思える。それはストーリーの結末というよりも、歌の面白さや「場」との組み合わせの評価になっているからだ。やはり『徒然草』に書いてあるように、「歌のわろきこそ本意なけれ」、つまり、歌が悪いと、話にはならないのだ。

「はいずみ」における〈泣かれ〉の流れ

古き妻と新しき妻の対立は、『源氏物語』を始め平安文学のあらゆる作品に見られるが、『堤中納言物語』の「はいずみ」というパロディ的な短編物語においてはそれがメイン・テーマになっている。平安末期・鎌倉初期に作られた『堤中納言物語』は、十編の短い物語から成り立っているので、日本初の「短編集」とも呼ばれているが、『伊勢物語』と同様に、作者も成立も不明である。

平安末期・鎌倉初期の文学と文化を特徴づけているのは、自己反射性の動きである。平安前半には古代中国の哲学が古代日本の詩学（歌学）として生まれ変わり、やまと言葉の表現力が全面的に発展させられ、「美」を中心とした日本の価値観が定着した結果、世の中を日本文化の視点から日本語（やまと言葉）で表現できるようになったの

で、今もなお日本文学の最高傑作とされている『枕草子』や『源氏物語』が作られたのである。その後、和語には漢語が加わりはじめ、現代日本語の原点である和漢混交文が成立した一方、仮名文学においては、「本歌取り」が明示しているように、自己言及の意味作用が普及した。パロディも、自己言及の形式の一つである。新しい展望を拓くとともに、伝統の伝達を保証している。一方、古代文化や文学の研究者にとっては、パロディは強力な研究手段になっている。なぜなら、パロディの対象は、ルールや基準など、文化や文学の発展を特徴づけている共通の約束事であるゆえに、対象を特定することは、こうした約束事を発見し確認することに至るからだ。

しかし、パロディを見分けることも、対象を特定することも、決して容易ではない。『伊勢物語』の考察のなかで触れたように、そもそも古典文学の分析は復元作業を含んでいるが、平安末期以降のパロディの研究のためには、和歌の詩的カノンを把握した上、『源氏物語』を始め、仮名文学のモデル作品もよく知らなければならぬので、一人の研究者の手には負えない課題であろう。できるのは、ここで試みる分析もそうだが、条件付きの考察のみであろう。

『堤中納言物語』は一般的にパロディとして認められているが、それぞれの物語のパロディ的な意味合いは徹底的に追究されているとは言えない。「虫愛づる姫君」のように、現代人にも通じる笑いもあれば、どこが可笑しいか、とどんなに頭をひねって考えても確信できない物語もある。「はいずみ」のパロディは、簡単に分かるものではないが、復元できないものでもない。分かりやすい笑いを楽しみながら、パロディ的な意味作用を追究していこう。

ストーリーの設定は、「筒井筒」によく似ている。「品卑しからぬ」男は、「事もかなはぬ」すなわち生活不如意な女を「憎からず思ひて」、数年ともに暮らしていたが、知り合いのお宅を訪れているうちに、その娘に惹かれて、忍

びやかに通い始めた。古き妻より新しき妻の方を「志深くおぼえ」たので、人目を気にしなくなった。それで彼の訪問が両親にも知られてしまい、二人の関係を許してもらった。つまり、「筒井筒」のエピソードとは違って、男は財産目当てではなく、深い愛情のために新しき妻を選んだということになっているが、それはパロディ的にも受け止められるに違いないだろう。

古き妻は、男に嫌われて家を追い出される前に、自分の方から身を引くべきだと思ったが、頼れる身寄りもなく、行く所もない。一方、新しき妻の両親は、男が本気であれば、娘を自分の家に連れて行くべきだ、と要求した。困った男は古き妻に消えて欲しいと思ったが、家に戻って彼女の寡れた姿を見ると、かわいそうに思えた。親の許しを得ずに通いはじめたので責任がある、と古き妻に事情を説明し、しばらくの間、脇の部屋に移して欲しいと頼んだ。彼女は、怒らなかつたどころか、今までの生活を感謝し、新しき妻を早く向かえるべきだと言ったが、男が出たとたん、泣き崩れた。

大原にある昔の召使いの家に行くことにしたが、牛車などに関しては夫以外に頼める人がいなかったため、彼の帰りを待ちはじめた。男は、古き妻がどこへ行くだろうかと気になったので、こっそりと戻ったところ、女は「月の明きに」、「わが身かくかけ離れむと思ひきや月だに宿をすみはつる世に」という歌を口ずさんだ。「泣くこと限りなし」だったが、男に気づくと、涙を隠した。やがて牛車ではなく、馬で行くことになった。女を「手づから乗せ」た男は、その美しい姿と艶やかな黒髪に感動した。

女は、見えなくなるのを待って、「いみじく泣き」出した。近いはずの宿は、遠くて「いと小さき家」だった。心細かったが、供の童に、馬を連れて帰るように言い、「泣く泣く」に、「いづこにか送りはせしと人間はば心はゆか

ぬ涙川まで」という歌をよんだ。童も「泣く泣く」馬に乗り、今度は「ほどもなく」（間もなく）男の家に着いた。

馬を待つていた男は、思ったより時間がかかったので、妻を憐れみ、「月もやうやう山の端近くになりたり」を見て、「すみなれし宿を見捨ててゆく月の影におほせて恋ふるわざかな」という歌を口ずさんだところ、童が戻ってきた。妻の「涙川」の歌を聞いて、自分の前に涙をこらえていたことが分かったので、泣き出した。「道すがら」絶え間なく泣き続けていたよ、と童も説明したので、すぐに妻を連れ戻さなければ、と決心した。

夜明け前に女が身を隠した家に着いて、戸を叩いた。童を追い返してから「さらに泣き臥したる」女が「誰そ」と尋ねると、「涙川そのことも知らずつらき瀬をゆきかへりつつながれ来にけり」と歌をよむ男の声が聞こえたので、驚いた。男は「泣く泣く」と反省の言葉を述べたが、女は何も答えられず、ただ「泣くこと限りなし」⁽¹²⁾だった。やがて心が打ち解けて縊りを戻した二人は、「夜の明けぬうちに」家に帰った。

新しき妻に、「ここなる人」が病を患ったので、あなたが来るには時期が悪い、と伝えて、自分の方からも行かなくなった。しかし、「いと引き切りなりける心」すなわちせっかちな気性の人だったので、ある日の昼間、突然新しき妻の家に現れた。彼女がくつろいでいたので、あわてて化粧ぐらいをしようと思ったが、間違つて、「白き物」の代わりに墨を取り出し、顔に塗ってしまった。男がすだれを上げて奥に入ったので、鏡で顔を確かめることもできず、ただ袖で口覆いをしただけだった。優雅にお化粧をしたつもりだが、「まだらに指形につけて、目のきろきろとして」まばたいているのだった。男は、見るのも気が悪いので、出直すと言って退散してしまった。

家の者が驚いて、「名残なき御心かな」と男を攻めたが、姫君の顔を見たら、「怯えて、父母も倒れ臥し」てしまった。やっと鏡を見た彼女自身もぞっとして、鏡を投げ捨てて、「いかになりたるぞや」と泣き出した。きつと古

き妻が呪いをかけただろう、とみんなが思ったので、陰陽師を呼んだが、姫君の「涙の落ちかかりたるころ」は、はい墨が涙にあらわれて、「例の肌」になった。

結びに語り手は「いたづらになりたまへる」（台無しになられた）という騒ぎの方が、かえすがえす可笑しな話だったとまとめているのだ。

上に素描したように、「はいずみ」と「筒井筒」の構造は同様である。もちろん、それぞれの内容が違うし、また「はいずみ」は、短編物語であるとはいえ、「筒井筒」より何倍も長いので、歌の数が多い。しかし、二つとも前半の古き妻と後半の新しき妻の対立になっていて、そして、二つにおいても、古き妻の方が優れていて、夫を取り戻すことに成功しているのに対して、新しき妻は笑いにされてしまうのである。

さらに興味深く思えるのは、二つともパロディになっていることである。「筒井筒」の段は、パロディのモデルと呼ぶるほど、その働きを例示している。前半は理想的な妻を描き、後半は逸脱の例を挙げている。しかし、二人の妻の対照は、最終的な目的ではない。考察のなかで取り上げたように、ストーリーと笑いの焦点は、歌作りや歌

(12) 日本古典文学のどの作品においても「泣き」や「涙」が頻繁に使われているが、それにしても、古き妻のストーリーは、「泣き」の平均登場率を超えている。「泣き」の誇張は、言うまでもなく、乾くことなく「涙」に濡れてきた平安文学のパロディとして受け取れる。他方、二回も繰り返された「泣くこと限りなし」は、「美しきこと限りなし」のかぐや姫を示唆しているのではないかと推測できる。別れの時が近づいてきたことを翁に告げるかぐや姫も、「泣く泣く言ふ」のだが、「いみじく泣く」ことは、彼女が人間の心を知り得たことの証拠である。だから、「はいずみ」におけるかぐや姫への言及は、『源氏物語』のなかで「物語の出で来始めの祖」と呼ばれた「竹取物語」は、心の表現としての「涙」の「物語の出で来始めの祖」でもあるという「自己説明」として解釈できるであろう。

と「場」の組み合わせなので、パロディの対象はそれらの基準である。なかでも、文学史の視点から特に注目すべきは、ただの言葉と「言の葉」、すなわち表現のミメティックな意味とポエティックな意味の使い分けである。「はいずみ」においても、この二つのレベルでの意味合いの対比とズレがパロディの原動力になっているので、まずは歌の詳しい分析を試みよう。

古き妻と男の歌は、驚くほどよくマッチングしている。贈答歌として交わされた「涙川」の歌だけでなく、「独り言」としてよまれた「月」の歌も、響き合っている。

「わが身かくかけ離れむと思ひきや月だに宿をすみはつる世に」(女)

「すみなれし宿を見捨ててゆく月の影におほせて恋ふるわざかな」(男)

これらの歌においては「月」と「宿」は二つの「すみ」(澄み・住み)を通して結ばれているが、そもそも「月」は、「あひにあひて物思ふころの我が袖にやどる月さへ濡るる顔なり」《逢えば逢うほど思いが募っていくので、このごろの私の袖に宿る月さえ濡れた顔をしている》(古今集、伊勢、恋五・七五六)などの歌から分かるように、涙に濡れた袖に宿ることと心の思いを知りつくしている存在である。だから、「すみなれし人かげもせぬわが宿にありあけの月のいく夜ともなく」《ずっと通って来たあの人(あなた)の気配も絶えた我が家に、澄み切っている有明の月を見ながら、幾夜ともなく泣き続けている》(和泉式部集、新古今、雑上・一五二九)などと、月影は心に刻まれた人影をも反映している。そして、光源氏の息子、夕霧が、亡くなった柏木の宿を訪れた際によんだ「見し人の影

すみはてぬ池水にひとり宿もる秋の夜の月」《昔の友の姿が消えたが、面影を宿した月の影は、この秋の夜にも池水を照らし、宿も思い出も守り続けている》(夕霧の巻)などのように、月影は大事な人の面影を没後にも保存し続けている。

こうした意味合いを考慮して、「わが身かくかけ離れむと思ひきや月だに宿をすみはつる世に」という女の歌は普段「月さえこの家を住処として澄みわたる世なのに、私はこうしてこの家を離れようとは、かねて思いもしなかったことだ」(新編日本古典文学全集)と、悲しい歌として解釈されている。しかし、「わが身かくかけ離れむと思ひきや」という上の句があまりにもストレートなので、歌は《まさか私がこうしてここを離れようとは思ったか、とんでもない。月さえ家を澄み切っている世の中なので、私もずっとこの家に住み通せる夫婦関係になっていると思つた》と捨てられた女の鬱憤の表現としてもよめる。一方、彼女の歌に登場する「月」と「すみはつる世」は、「つき雲にしばしまがひし月かげのすみはつる世ぞのどけかるべき」《浮雲に迷い込んだ月影がやがて澄み切っていくように、道を踏み外したあなたが住みなれた都に戻ってきて、平安な世の中である》(源氏物語、松風巻)という、地方から都に戻った光源氏を歓迎する頭中将の歌も喚び起こしているのです、怒りの裏には、「迷いが晴れて、よりを取り戻す」と復縁の願望も読み込まれていると解釈できるだろう。

男が童の帰りを待ちながら口ずさんだ「すみなれし宿を見捨ててゆく月の影におほせて恋ふるわざかな」という歌にも、「裏」の意味が読み取れる。通常の解釈は、「恋ふるわざ」を「恋しく思う」として、「住み慣れた宿を見捨てて行ってしまうあの人のことが念頭を去らない。この愛惜の情は山の端へ隠れる月影を惜しむ心なのだ、そのせいにして、去って行った人を恋しく思うことだわい」(新編日本古典文学全集)、「澄み慣れた宿を見捨てて西に傾

いて行く月の姿が恋しいにかこつけて、住み慣れた家を見捨てて行った女が恋しく思われることだなあ」(笠間書院)と男の心情まで詳しく説明している。それはもちろん、間違った解釈ではないだろう。しかし、男にはそのつもりがなかったかもしれないが、読者には《なるほど。澄み慣れた宿を見捨てて行く月の影に言寄せて、住みなれた家を見捨てて行ってしまふことは、恋の仕業(恋を取り戻すための女の仕業)だったかなあ》というような遊戯的な意味合いも伝わってくる。

古き妻が男に送った「いづこにか送りはせしと人間はば心はゆかぬ涙川まで」の歌は、「いづこまで送りはしつと人間はばあかで別るる涙川まで」という業平の歌を、ほぼ文字通りに引用している。違いは、「あかで別るる」という四つ目の句は「心はゆかぬ」になっていることである。一旦、矛盾していないように見えるが、この置換こそ、滑稽的な「よみ」を引き起こしている。なぜだろう。業平の「あかで別るる」(飽きないで別れる)は、暁に別れなければならぬ、といった名残惜しい気持ちを表し、歌の意味は《どこまで送ったかと人(あの人)に問われれば、飽きずに別れる涙川まで》となっている。ついでに付け加えると、業平の歌は、『伊勢物語』の異本の第四十段においても引用されているが、「あかで別るる」は「飽かぬ別れ」に改められていることで、歌の「場」が一層明確に焦点化されている。愛し合っている二人を別れさせようとした男の母親が女を追い出したので、男は気を失い、息が絶え絶えになったが、やっと生き返ったところ、女からこの歌を贈られたという。

古き妻がこの歌を使っていることには、まずは二人の男を比較する効果がある。恋のため命の火が消えつつある『伊勢物語』の主人公に対して、自分で妻を追い出してから、うとうとしながら馬を返してもらおうことを待っている「はいずみ」の男だ、かなり滑稽な比較であろう。古き妻による歌の訂正は滑稽的な効果をさらに高めている

が、今度パロディの対象になっているのは、彼女自身である。確かに、「心はゆかぬ」は、「明けぐれの空にぞ我は迷ひぬる思ふ心のゆかぬ間に間に」《暁のまだ暗い空の下に私が迷ってしまった。名残惜しい気持ちの心が晴れ晴れとしないので、足もなかなか進まない》(後撰、恋二・七三六) という源順が女に贈った後朝の歌、あるいは密かに愛していた大君から拒まれた薫がよんだ「しるべせし我や帰りてまどぶべき心もゆかぬ明けぐれの道」《恋の道の案内役をしようとした私は、やがて自分で道に迷ってしまった、満たされぬ思いの有明の暗い道に》(源氏物語、絵角卷)などの歌に見るように、「暁の別れを嘆き悲しむ」気持ちを表している。つまり、業平の歌の「場」に適合していることになる。また、感情を撃ち殺して家を離れていく古き妻の心情にも相応しい表現であるに違いないだろう。矛盾しているのは、「心は(も)ゆかぬ」と「涙川」である。

『涙の詩学』のなかで詳しく分析したように、日本古典文学のどの作品においても絶え間なく流れている「涙」や「涙川」は、「涙川なに水上をたづねけむ物思ふ時の我が身なりけり」《涙川、どうしてその源流を探していたのだろうか。物を思う時の我が身だったのだ》(古今、よみ人知らず、恋一・五一一)、「涙川たぎつ心のはやき瀬をしがらみかけて堰く袖ぞなき」《涙川、激つ心から湧き出しているの、その速瀬を、柵として堰き止められる袖はない》(新古今、讃岐、恋二・一一二〇)などの歌が明示しているように、目からではなく、「心」から流れ出している。だから、「涙川おなじ身よりは流るれど恋をば消たぬものにぞありける」《涙も「涙川」も同じ身より流れ出るが、普通の涙や川とは違って、歌の「涙川」は恋の火をけって消さないことに決まっているのだよ》(後拾遺、恋四・八〇二)と和泉式部が説明しているように、普通の涙とは違って、歌ことばとしての「涙」は、「恋ひ」の「ひ(火)」を消さない。また、普通の川が人を隔てるのとは違って、「涙(の)川」は、「流れいづる涙の川の行く末は

つひに近江あかみの海と頼まぬ」《恋する心から》流れ出る涙は川のように流れ、その行く末やがて近江（逢ふ身）の海になる、すなわち私たちがお会いできると期待しよう》（後撰、よみ人知らず、恋五・九七二）、と恋しい人に逢わせられるものである。

ここで改めて古き妻の歌に目を向けると、「たぎつ心」から流れ出るはずの「涙川」を「心はゆかぬ」ものにしてしまったという表現の矛盾が明確に見えてくるだろう。つまり、この場合も、「筒井筒」のエピソードと同様に、パロディは、普通の言葉と「言の葉」、すなわち表現のミメティックな意味とポエティックな意味との間のギャップから生まれてくる。一方、そのギャップは、数百年に渡る詩的言語の発展を映し出し、意味作用の指示的レベルと詩的レベルとの間のギャップにもなっているので、「涙川」の意味作用の流れを浮き彫りにしているものでもある。

男の「涙川そことも知らずつらき瀬をゆきかへりつつながれ来にけり」という歌も、「あなたが行かれたという涙川は、どこにあるとも知らないで、渡りづらい瀬を行きつ戻りつして、ここまで泣き泣き、ようやく流れつきまじた」（新編日本古典文学全集）、と文字通りに読み取れる。しかし、「涙川」の意味作用の流れからすれば、「そこ」と「瀬」に着目すべきであろう。「そこ」は、「其処」の他に「底」ともよめるので、「涙川その水屑となりはてて恋しき瀬にながれこそすれ」《涙川に身を沈めて、底の水屑になって流されてしまうと、泣きに泣かれる川の流れに、恋しい人（あなた）に逢える瀬ができるに違いない》（拾遺、源順、恋三・八七七）などの歌が喚起される。その結果、男の歌は、《涙川、あなたがそこにいるとも知らず、涙川の底（あなたの感情の深さ）も知らなかったが、あなたがそれを知らせてくれたので、辛い瀬を行きつ戻りつして、泣きに泣かれて、流されてきました》と解釈できるようになる。一方、この歌にも「裏」の意味があると思われる。ヒントは「つらき瀬」というあまりにもストレート

トな表現である。確かに「つらし」は、「こらえがたい」や「苦しい」などの意味も持っていたが、平安文学においては主として「薄情、思いやりがない」心を示していたのである。よって、男にはそのつもりはなかっただろうが、歌は彼の批判としてもよめる。つまり、《涙川、あなたがそこにいるとも知らず、涙川の底も知らなかったが、あなたがそれを知らせてくれたので、行きつ戻りつしていた自分の薄情な思いを悔やみ、泣きに泣かれて、涙川の流れて沿って来たのだ》と。

古き妻の勝ちという「はいずみ」の結末は「筒井筒」と同様である。新しき妻が笑いにされてしまうことも同様だが、「はいずみ」の新しき妻が読者の同情心をもそそのるので、ストーリーの結末に納得されない人は、今も昔も少なくないだろう。彼女の歌は一首も紹介されていないし、やり直しのチャンスも与えられていないので、キャラクター作りからすれば、よくできた物語とは言えないだろう。しかし、ここで試みた分析のアプローチ、すなわち詩的言語の視点を踏まえれば、申し分のない結末になる。「墨」が「涙」に「あらわれる」という最後の出来事は、詩的言語における「涙」の意味生成過程の流れを纏めている「する墨も落つる涙にあらはれて恋しとだにもえこそ書かれぬ」《忍ぶ想いに続いて》すっている墨も「涙」に現れたので、恋しいとさえも書くことができなくなった。「涙」が代わりにそれを告げているのだから》《金葉、永実、恋下・四四三》という歌をまるで出演しているかのようであるからだ¹³⁾。つまり、「激つ心」から流れ出す「涙」は、「心」の専用表現として定着したので、「人の心を種

(13) 「墨」と「涙」の関係をいっそう明確に顕示しているのは、「平中の空泣き」の話である。そもそも平中は、『伊勢物語』のパロディとしても受け取れる『平中物語』の主人公であり、その歌物語においてはあやしく思うほど「涙」が多い。平中への言及は、『源氏物語』のなかですでに笑いの種となっているが、『古本説話集』に収められた「平中の空泣き」は、ストー

としてよろづの言の葉」からなる和歌の本質を示すようになった。それゆえ、文化や文学の自己言及過程の発展につれて、表現の意味生成過程も「涙」に顕れてきたのに加えて、「なにとなく落つる涙にまかすればそこも見えぬ筆の跡かな」《落ちる涙そのものに任せておけば、そこも見えなかった筆の跡が自然に見えるようになった》(続古今、俊成、恋三・一二〇八)などの平安末期・鎌倉初期の歌によまれているように、「涙」の「泣かれ」には、墨の「流れ」、すなわち和歌の姿と和歌を書く行為そのものも投影されたのである¹⁴⁾。

おわりに

本論文のなかで取り上げた「古き妻」と「新しき妻」の対決は、二つとも物語主人公の比較というよりも、「言の葉」をめぐる議論として意味づけられていることが分かった。二つとも、メタ詩的レベルでの物語となっているわけである。「古き妻」は文化的・詩的伝統を象徴し、「新しき妻」は知識の欠如を演じている。平安前半に作られた『伊勢物語』は、詩的カノン作りの時代に属しており、知的メディアとしての和歌の基準を定着させていくので、メタ詩的レベルでの意味生成は創作過程の特徴であり、議論の対象は、普通の言葉と「言の葉」の使い分けや「歌」と「場」の組み合わせなのである。一方、平安末期に作られた『堤中納言物語』は、「本歌取り」¹⁵⁾によって代表されている文化の自己言及の時代に属しているので、メタ詩的というよりも、メタ・メタ詩的レベルで意味づけられていると言える。その手段はパロディであり、対象は歌と「心」の専用表現として定着した「涙」の働きである。こうした意味作用は、作者が意識する側面と必ずしも意識するとは限らない側面を持っている。それと呼応して、

読者も「知る人ぞ知る」というべきであろう。気づく人もいれば、気づかない人もいる。そして古典離れが進めば進むほど、後者の数が増えていくのだろう。

*
*

文学作品の言葉は、感情の表現であり、キャラクター作りの手段である。ともかく、書き手がコントロールする

リーの詳しい記述となっている。あまりにもたくさん女性の性と契りを交わした平中は、涙が尽きてしまったので、こっそりと水で涙を演じることにしたが、その手口に気づいた女性の一人は、硯の水入れに墨を混ぜたので、「空泣き」がばれてしまったという。この問題について『涙の詩字』（四二〇～四二三頁）のなかで詳しく考察している。

(14) 「涙」のメタ詩的レベルでの機能は、バシユラールが提唱し、デリダが「白けた神話」のなかで発展させたメタ・メタファー（根源的メタファー）論を喚び起こしている。どのメタファーも自然のエレメントに還元されるのと呼応して、もろもろの詩的イメージもお互いに投影され合っており、生のイメージをあらゆるグループを織りなすので、詩的想像力はメタファーのシンタクスと見なされる。従って、このようなシンタクス（意味の統一性と連続性）を支えるグループの意味の焦点は、メタファーのまとまりの根源を示し、文化を特徴づける形而上学の基本的概念を示唆するという。一方、和歌表現は、言葉の潜在力を活かしたものであり、「自然のエレメントに還元される」のではなく、本来的に自然との重ね合わせを通して意味づけられており、メタ詩的レベルは王朝文化のメタレベル、すなわち自己言及・自己説明のレベルとして定着している。メタ・メタファーは、「根源的メタファー」としてではなく、「重層＝重奏的メタファー」と見なされる。この問題については『涙の詩字』（四二四～四三五頁）のなかで考察している。

(15) 古い歌を踏まえながら新しい歌を作るといふ「本歌取り」の技法は、紛れもなくメタ詩的レベルでの創作活動である。藤原定家の「ことばは古きを慕ひ、心は新しきを求め、及ばぬ高き姿を願ひて」（『近代秀歌』）という説明は、その本質をよく表している。

ものである。これは、文学作品をめぐるコンセンサスの一つであろう。日本古典文学も、こうした次元を持っているので、例外ではないと言える。しかし一方、言霊信仰に根ざしている日本古典文化においては、言葉のステータスは、私たちの見解だけでなく、想像さえ超えているように思われる。驚くべき例の一つは、中世の擬古物語である。『源氏物語』をはじめ、平安時代の物語のパロディであるこれらの作品群は、『堤中納言物語』の伝統を受け継いで、「表現思考刑」のパロディのパターンをさらに発展させたものである。その題名は、『有明の別れ』、『水の白波』、『しのぶ草』、『露のやどり』など、歌によくよまれた表現であり、主人公もまた、白露、松陰中納言、山の井中納言など、「人間化」された歌ことばそのものである。つまり、描写されたキャラクターは、歌ことばを表現する手段になっているので、キャラクター作りは歌ことばの意味合いと連想のネットワークに従っているのである。¹⁶

そもそも「言の葉」という概念は、不思議に思うほど、現代の詩的言語という概念に似ていて、日常語（ただの言葉）を異化した言語として意識されていたが、「異化」(*ostranenie; defamiliarization*)をめぐる考え方は、根本的に異なっている。西洋の文化的実践から発生した「異化」の理論は、「ものを自動化の状態から脱出させる」という作者がコントロールする意味作用である。それに対して、古代日本においては、「言の葉」は「ただの言葉」の潜在力を活かすことで異化したものであり、言葉の「あや」も、定家の言葉を借りれば、「自然に何となく読み」出だされるものである。

考えてみれば、この論文もそうであるが、古典文学の研究もまた、書くものでありながら、書かせてもらうものでもある。

(16)

擬古物語は、文学史の主流から外れていると思われているからだろうか、いまだ十分に研究されていない。特に、詩的言語とパロディの視点からの研究は、ゼロに近いので、今後、開発されるテーマの一つになるのではないかと期待できる。私がおもかげある物語——もどきの意味を問うてみて」（『中世文学研究は日本文学を解明できるか』、中世文学会編、笠間書院、二〇〇六年、三八五～四〇二頁）においては、『松陰中納言物語』を取り上げて、「パロディとしての『擬古』の技巧」（『パロディと日本文化』、ツベタナ・クリステワ編、笠間書院、二〇一四年、一八四～二二四頁）においては、『白蠶』を分析したのである。一方、キャラクター作りと歌ことばとの関連性の前例は『源氏物語』の「宇治十帖」に見られるのではないかと、という問題については、「宇治の橋姫の詩学」（『源氏物語 宇治十帖の企て』、関根賢司編、おうふう、二〇〇五年、二二二～二二二頁）のなかで論じている。

参考文献…

I 本文と注釈

- 『竹取物語・伊勢物語・大和物語・平中物語』片桐洋一／福井貞助／高橋正治／清水好子校注・訳、新編日本古典文学全集、小学館、一九九四年
- 『落窪物語・堤中納言物語』三谷栄一／三谷邦明／稲賀敬二校注・訳、新編日本古典文学全集、小学館、二〇〇〇年
- 『堤中納言物語』池田利夫訳・注、笠間書院、二〇〇六年
- 『枕草子』松尾聰／永井和子校注・訳、新編日本古典文学全集、小学館、一九九七年
- 『源氏物語』1-6、阿部秋生／秋山虔／今井源衛／鈴木日出男校注・訳、新編日本古典文学全集、小学館、一九九四年
- 『方丈記・徒然草・正法眼蔵随聞記・歎異抄』神田秀夫／永積安明／安良岡康作校注・訳、新編日本古典文学全集、小学館、一九九五年
- 『古今和歌集』小島憲之／新井栄蔵校注、新日本古典文学大系、岩波書店、一九八九年
- 『後撰和歌集』片桐洋一校注、新日本古典文学大系、岩波書店、一九九〇年
- 『後拾遺和歌集』久保田淳／平田喜信校注、新日本古典文学大系、岩波書店、一九九四年
- 『金葉和歌集・詞花和歌集』川村晃生／柏木由夫／工藤重矩校注、新日本古典文学大系、岩波書店、一九八九年
- 『新古今和歌集』田中裕／赤瀬信吾校注、新日本古典文学大系、岩波書店、一九九二年
- 『万葉集』1-4、小島憲之／木下正俊／東野治之校注・訳、新編日本古典文学全集、小学館、一九九四～一九九六年

『古今歌六帖』上・下、石塚龍磨稿・田林義信編、有精堂、一九八四年

『歌論集』高本不美男／有吉保／藤平春男校注・訳、日本古典文学全集、小学館、一九七五年

『新編 国歌大観』CD-ROM版 Ver. 2、角川書店、二〇〇三年

II 辞典

『日本古典文学大辞典』明治書院、一九九八年

『歌ことば歌枕大辞典』久保田淳／馬場あき子編、角川書店、一九九九年

『新明解 古事ことわざ辞典』三省堂編修所編、三省堂、二二一六年

II 研究書

クリステワ、T. 二〇〇一年 『涙の詩学 王朝文化の詩的言語』、名古屋大学出版会

二〇〇五年 「宇治の橋姫の詩学」、『源氏物語 宇治十帖の企て』、関根賢司編、おうふう

二〇〇六年 「おもかげある物語 ―もどきの意味を問うてみて」、『中世文学研究は日本文学を解明できるか』、中世文学会編、笠間書院

二〇一四年 「パロディとしての〈擬古〉の技巧」、『パロディと日本文化』、ツベタナ・クリステワ編、笠間書院

関根賢司 二〇〇五年 『伊勢物語論 異化／脱構築』、おうふう

デリダ、J. 一九七八年「白けた神話」、豊崎光一訳、『現代評論集』、篠田一士編、集英社

Abstract

**Old Wife vs. New Wife:
The Metapoetic Level of Signification in Classical Japanese Literature**

This paper is a theoretical quest for the meta-poetic level of signification in the literature of the Heian period (794-1185[1192]), the period, during which the foundations of the Japanese autochthonous cultural development were laid. The classical poetry *waka* (lit. “Japanese song”) was the most vigorous intellectual activity, and functioned as a driving force of the cultural development. It was a major means of communication among the literati and a media of the philosophical discourse, which presupposes the differentiation of a well-defined metapoetic level in the Heian culture.

The discussion is based on the close reading of two stories – from the first half of the Heian period, and from its end, both of which are constructed as a juxtaposition between an old wife and a new wife. The first one is episode 23 (known as *Tsutsuitsutsu*) from *Ise monogatari*, a text, which can be characterized as a Handbook on poetic practice hence it requires a meta-poetic reading. The second is the *Haizumi* (*The Eyebrow Paint*) from *Tsutsumi chunagon monogatari*, a collection of 10 parody short stories (*monogatari*).

The cultural development in the second half of the Heian period (after *The Pillow Book* and *The Tale of Genji* widely recognized as its highest achievement) is characterized by a self-reflective movement, which is exemplified by the leading poetic principle of *honkadori* (lit. “incorporating a model-song[poem]”). The paper argues that since the leading role in this movement, both in poetry and in prose, is played by the *waka* poetry, the level of the process of signification should be defined as a *meta-metapoetic*. In other words, the focus of self-reference is on the development of the poetic language hence the result is a discussion on the poetic canon and the network of poetic associations, which are in concordance with the dominant world-views of the time.

The analysis of *Haizumi* undertaken here reveals the function of “tears” (*namida*) as a meta-metaphor, which represents the essence of *waka* poetry: from its origin (“seeds in the human heart”) up to the process of writing itself (the traces of ink on the paper).