

「月をかたしく」考

前田雅之*

はじめに

「月をかたしく」という名詞＋格助詞＋四段活用動詞の終止形（ないしは連体形）からなる連語を見て、一体何を想起するだろうか。通常の感想は、「何だこれは、わけがわからない」といったところであろう。とはいえ、少し中味に入ってみると、「月を」まではまず問題ないだろう。これは現代語でもそのまま「月を」という意味である。「月を見て」の「月を」に他ならない。それ以上の意味がここにあるとは思われない。だが、その次に来ている「かたしく」で躓くことになる。「かたしく」は、漢字を混せて記すと「片敷く」となり、意味は、「寝るために自分ひとりの着物を敷く。独り寝をする」（『日本語国語大辞典』）とあり、最古の用例は、連用形の「かたしき」になってはいるが、おそらく『万葉集』一六九二番にある、

あがこふる いもはあはさず たまのうらに ころもかたしき
とりかもねむ（新編国歌大観による。以下も同じ）

となるだろう。『万葉集』の用例（いづれも連用形の「かたしき」）は短歌・長歌で総計四首を数えるが、ほぼ「独り寝」と結ばれて用いられている。この一六九二番歌の歌意は、私が愛している恋人は会ってくれない、だから、今夜も玉之浦に自分だけの衣を敷いて独り寝することになるだろう、というものだ。つまり、「かたしき」とは、そこに恋人がいないこと、即ち、「独り寝」のことを暗示していた。「片敷く（き）」の「片」が不完全、言い換えれば、ひとりだけという意味合いをもっているのである。加えて、「ころもかたしき」という語句構成では「ころもを自分ひとりに敷いて」となるから、意味上に矛盾は全く発生しない。しかし、「月をかたしく」となると、「月を自分だけに敷いて」となるから、途端に意味をとるのが難しくあるいは困難になるのである。

「月をかたしく」なる連語をはじめて用いたのは、古典世界最高の歌人にして最大の古典学者、室町期においてはほとんど神様並みに尊崇された藤原定家（一一六二～一二四一）の代表歌の一つ

さむしろや待つ夜の秋の風ふけて月をかたしく宇治の橋姫（『新古今集』、秋歌上・四二〇）

である。この歌の歌意は、なかなか以て複雑であり、一部、現代語訳のうまく乗らないところもあるが、それについては、後述に任せることにして、今は「月をかたしく」の意味内容をこの歌から可能な限り探って

みる。

最初に、「月」とは空に浮かぶ「月」の姿なのだろうか、それとも、「月」から放たれている光のことなのだろうか。これは、「月」の姿を片側に敷くことは不可能であるので（但し、和歌には月の姿が涙に濡れた袖に映る「袖の月」という表現もあるが、後述参照）、この「月」は月光ということになるだろう。第二に、ここでの「月」を月光だと考えてみると、そこからどのような光景が想起・想像できるだろうか。おそらくその光は、女の寝室の窓ないしは板間から漏れてくる月光のことではないかという見当がつくのではないだろうか。そして、第三に、この時、それまで自分を支配していた意味不明の閉塞感は一掃消滅して、理解の道筋が開けてくるに違いない。即ち、「月を自分だけに敷いて」とは、こういう情況になるだろう。独り寝のため寝室に漏れてくる月の光しか自分の側には敷くものがないという女的情況である。さらにそこからやや想像を映像的に膨らませてみると、独り寝の姿が白日のもとほどではないにせよ、月の光のためにほんのりと浮彫りにされる孤絶きわまりない女の哀れすぎる姿が眼前に浮かぶに至るだろう。こうしてみると、「月をかたしく」、一体どんなものかと思ったのも束の間、理解が進むにつれて、脳裏に浮かぶのは、なんとも寒々しい光景であり、読者の多くは思わず悪寒が走るような感覚に囚われたのではあるまいか。「月をかたしく」とは、これまた後述するが、他方で身体的な痛覚を伴う言葉でもあったのである。

以下、「月をかたしく」のみならず、それを含んだ定家の和歌全体が指し示す世界に駒を進めていきたいが、その前に、中世和歌の特質を些か述べなくてはいけない。そうでないと、「月をかたしく」和歌を含めて和歌なるものが理解できないからである。

題詠という和歌のルール

「月をかたしく」和歌は、西行を偲んで藤原良経家で披露された『花月百首』（建久元・一一九〇年）で詠まれた百首の一首である。もっとも『花月百首』自体は、現在散逸しており、逸文が定家の私家集である『拾遺愚草』などに残っているだけなのだが、花と月を愛でた西行にふさわしく、かつまた、日本の古典美を代表する春の「花」と秋の「月」という景物を題にして、歌人たちがおのおの花五十首・月五十首、併せて百首を詠み上げたものを編纂した百首歌である。

平安末期の『堀河百首』（一一〇五年）以来、この手の百首歌が多く作られるようになったが、百首歌の特徴は、通常の場合、勅撰集の主要部立同様に、春・夏・秋・冬・恋・雑という六つの部立をもっていることと、題詠であるということの二点である。『堀河百首』以来百首別題が原則だから、一人で百題百首を詠むことになり、ほぼミニチュア化された勅撰集を作るくらいの苦勞が歌人には課せられた。その分、和歌の訓練には最適であり、近世に至っても堂上歌人武者小路実陰（一六六一〜一七三八年）が、和歌の勉強の仕方について「まづ、始、よみならば」となれば、たとへば、花、郭公、月、雪、祝などの、五首位の題を、それ〴〵に「よみなし」からはじめて、「なれし比より、堀河院の御時の百首をよみならひ、いく度も〴〵、くりかへしよみならふべき事也」（『初学考鑑』、岩波新大系『近世歌文集 上』、上野洋三校注、一九九六年）と説いているように、和歌訓練と言えば、堀河題を繰り返して詠むことでもあった。

ここで押さえておきたいのは、和歌とは題詠だということである。他

方、百首歌も、鎌倉期以降は天皇・院一代について勅撰集を作ることがほぼ定例化するので（例外は、後嵯峨院『続後撰集』・『続古今集』、後宇多院『新後撰集』・『続千載集』、後光厳院『新千載集』・『新拾遺集』、但し、この中で自らの主体的な意志で二度勅撰集を撰集したのは後嵯峨院のみである。後宇多院の場合は両統迭立と二条為世・京極為兼の対立の結果であり、後光厳院の場合は武家執奏となり、武家一代に一勅撰集となり、尊氏・義詮の撰集の際、たまたま院であったことによる）、勅撰集に収載する和歌の不足を補う意味でも、応制和歌（天皇の命令・勅命にしたがって詠進される和歌）として、百首歌が多く作られるようになった。中には、南北朝期、『風雅集』撰進の際に詠進の命が下された『貞和百首』（散逸、一三四六年）のように、足利尊氏・直義兄弟の百首がなかなか出来上がらず、七夕の披露に間に合わず、『風雅集』の竟宴が十月であったので、ぎりぎり閏九月十日に披露したというのもあった（井上宗雄『中世歌壇史の研究 南北朝期』、改訂新版、明治書院、一九八七年）。この年、南朝との組織だった戦闘はなかったようだが、軍事と政務を行い、歌人としてもかなりの力量をもつ尊氏・直義であったが、百首歌詠進は訓練以上の政治性をもち、公家社会に食い込むためにも必要不可欠だったものの、実現はなかなか厳しいものがあったということだろう（尊氏の百首は『等持院百首』として残る。最後の歌は「祝」で「君は百世たからは三のまもりにてこと国よりもくにぞひさしき」とある）。

次に、百首歌を形作る題詠とは具体的にはどうするのかを論じておく。題詠とは、実陰も指摘しているように、決まった題（『花月百首』では「花」と「月」という題）の「本意」（本来的な意味、本質と言ってもよい）、「題の心」ともいう）を和歌に詠み込むというものだ、と一応定

義することができ。たとえば、「寄猷恋（猷に寄する恋）」という題が与えられたら、題詠の場合、とにかく猷（多くの場合は「猪」か「鹿」、稀に「駒」）に絡めて恋心を主題とした歌を詠むということとなる。実例として

なぜかずはねなましものを宵々にやすくふす猪の床ならずとも
（『玉葉集』・恋二・一四七五・西園寺実氏）

を上げておこう。歌意は「うまくいかない恋で嘆かなければ寝てしまったものなのに、毎晩安眠するという猪の床ではなくても（しかし、嘆いてばかりで寝られない）」というもののだが、猪は和歌では「伏す猪の床」という言葉で使われることが多く、「伏す」・「床」が異性と寝るという意味を響かせるので恋歌の題となったのである。猪突猪勇（なお「猪突猛進」は近代語であり、近代に作られたイメージである）のイメージとは異なる優雅な猪がそこにある。これが鹿であれば、妻を求めて（＝妻恋）、山野で鳴く（＝泣く）というイメージ（藤原良経『秋篠月清集』・「寄猷恋」・三八八「このごろの心の底をよそに見ば鹿鳴く野辺の秋の夕暮れ」など）となる。実際の猪や鹿は一切関係がない。あくまで和歌に詠まれる共同観念イメージとしての猪であり鹿である。それが「寄猷恋」という題詠で具現化されているということである。そうして、実氏の和歌について押さえておきたいのは、「寄猷恋」という題を与えられたら、その題に含まれる要素をすべて和歌に詠むことが至上課題であり、それに向けて、これまでの恋歌の伝統に基づきながら、かつ、これまで詠まれた「寄猷恋」題の和歌や用いられる歌ことばを記憶等によって想起かつ参照しつつ、詠むということになる。その際、言わずがなのこ

とであるが、実氏自身が当時恋をしていたとか否かといったことは全く関係がない、恋をしているようにうがしていまいが、実氏の実体験・実情と詠作とは別次元にある行為だということである。これは良経の場合も全く同様である。題の意味するものや志向する世界（ここでは「恋」）を和歌的なイメージを帯びた猪や鹿等の言葉を用いて再現すること、これが題詠というものである。

このように書くと、題詠によって、和歌から表現の自由がなくなったという考えや意見もあるかもしれないが、そうした考え自体が、自由なり、素朴な感情なりを無からの創造の産物と捉え、そこに芸術を見出す近代人特有のさかしらと傲慢さであるとは今では敢えて言っておきたい。自由について言えば、中世の歌人にとって、自由とは、表現の自由ではなく、歌人の個人的事情や立場を離れて、男が女になったり、僧が恋の歌を詠んだりする、つまりは自己をどのような立場にも置くことができるという自由であり、創造とは、与えられた条件でこれまた限定された言葉を使っていかに新しい和歌を詠むかということであった。無からの創造などありえないのである。当時、近代の「自由」「創造」に近い意味をもつ言葉もなかったが、そのような感覚や態度を可能にする装置が題詠であったのだと考えればよい。逆に言えば、題を詠むことによって和歌は、歌人の真情・実情から解放されて、自立しえたのである。

そこから、和歌が、言葉遊びに類似したある種の言語ゲームと化し、ために形式化（Ⅱ月並化・類型化）していった傾向は否めないけれども、他方で、同一題を複数のメンバーが詠むのであるから、そこに歌人同士の競争が生じることとなり、三十一文字という限られた表現枠の中で歌人たちは相互に切磋琢磨し、和歌表現が格段と練磨されたこともまた疑えないのである。定家がこの歌を詠んだころは、「新風」と呼ばれる斬

新たな和歌表現が生れた時期に当たっていた。「新風」の主導者は、言うまでもなく、藤原定家（一一六二―一二四一年）その人であった。

「斬新な」とは言ったが、題詠でもう一つ見落としてはならないのは、和歌とは、俊成（一一一四―一二〇四年）・定家のテーゼを忠実に準え、と、伝統を引き継ぎ、その中で革新を作り出すというものであり、いわば、伝統と革新の融合的産物なのだが（言うのは優しいが、実践するのは極度に難しい）、そのようなものと認識させる機能を題詠が担っていたことである。新たに詠まれる和歌は、言うまでもなく、一回的な行為でしかないが、新たに詠まれた和歌が、常に和歌の始原への回帰と始原の再現^{リプレゼンテーション}を促すという歴史的重層性と循環性の中にあると考えられていたら、どうだろうか。そうだとすれば、自由気ままにその時の気分^{気分}で和歌を詠むことなど許されないことになるだろう。新たな一首の中には、それまでの和歌の分厚い伝統のエッセンスなり断片なりが籠められている（Ⅱ再現前されている）のだ。そういう和歌をめぐる共同の記憶と共同観念に基づいて和歌の詠作は実践されたのである。

改めて定家に就けば、「詞は古きを慕ひ、心は新しきを求め」（『近代秀歌』）て詠まれる和歌の場合こそが伝統と革新が融合する理想的な境地ということになるが、それがどれだけ質量共に実現されたかはともかくとして、伝統を背負った和歌という共同観念が成立するためには、題詠は不可欠な要素だった。与えられた題には、通常、その題で詠まれた先行和歌や題に近い情況で詠まれた類歌と呼ばれる多くの和歌が堆積している。それらの和歌のうち、もっとも関係深い和歌を通常「本歌」というが、本歌を想起し、本歌および類歌の言葉や心を借り、新たな和歌を詠むことは題詠によって制度的に可能となった。題によって誘われる過去の和歌たちとそれらが醸し出す言語宇宙を、歌人は共同の記憶ないし

は記憶のトボス（＝場）として、そこを拠点に想起・連想さらにアナロジーを縦横にめぐらし、和歌を詠出していったのである。そのような詠作過程の重なりが、和歌は伝統を継承しつつ新たな世界を構築するものだという認識を定着させたに違いない。定家が得意とした、本歌のイメージを揺曳させながら新歌の世界を織り込んでイメージの多重化＝幻想化を狙った「本歌取り」は、その達成の極北とも言える。

加えて、題だけではなく、鎌倉期に入ると、定家の影響もあって和歌で用いられる語彙（「歌ことば」）もだいたい決まってくるようになる。和歌では、原則的に、仏教的な内容をもつ釈教歌以外では原則的に和語しか用いない。しかし、和語だったら、何でもいいかと言えば、決してそうではないのである。定家が言う「詞は古き」に限定されるようになってくるのだ。とすれば、詠歌行為とは、『古今集』時代とほぼ同じ言葉を使い、同じような題で新たな和歌を詠むということであり、現代人の目からは、多くは皆似たり寄ったりの和歌ばかりといった様相を呈しやすくなる。実際、またか、といったげんなりする印象をもつ和歌も決して少なくない。

しかし、反近代の古典主義者であった三島由紀夫（一九二五～七〇年）が「独創は周辺に追ひやられ、月並は核心に輝いてゐる」（『文化防衛論』、一九六九年、決定版全集35巻所収）と天皇の和歌を正しく明察し、時代は一気に遡るが、「新しき心いかにも出来がたし」とまづは宣言した、鎌倉中期の伝統派（＝正統派）の頭目であった二条為世（一二五〇～一三三八）が「人のおもてのごとくに、目はふたつよこぎまにはなはひとつたてぎまなり。むかしよりかはる事なければども、しかも（又）同じ顔にあらず。されば歌もかくのごとし」（『和歌庭訓』、『日本歌学大系』）と破れかぶれにかつ確信犯的に居直ったように、月並の中

にこそ歴史的重層性があり、しかも一つとして同じ和歌がないとすれば、歌の巧拙は置いておくとしても、それはそれで伝統と革新の融合はそれなりに達成されているとされたのである。少なくとも伝統の中にあるとは確実に意識されていたのだ。

かくして、和歌は題と歌ことばによって伝統という形式の中に配置されることとなったが、そこから近代短歌との決定的ともいえる質的な差異が明らかになる。和歌にあるのは、形式化された実情・真情である。つまり、題の心を詠めばよいのだから、歌人の実情・真情など二の次三の次になる、否、どうでもよい、和歌とは無関係だということである。

近代短歌であっても、すべてが実情・真情を詠んだものではないということは、文学なるものにほんの少しでも触れた人なら、言わずもがなの常識だろう。だが、近代短歌にあっては、あたかも実情・真情を詠むという共同観念に基づいていたことも一方の事実ではなかったか。品田悦一『万葉集の発明』（新曜社、二〇〇一年）は、『万葉集』が明治になって国民歌集になった経緯を解き明かしたが、『万葉集』は素朴かつ純粹であるという神話（実際には、素朴一本槍ではなく、かなり技巧が凝らされていたことが現在の研究レベルでは証明されている）が、『古今集』的世界を超越するために正岡子規が戦略的に論じたように（『歌詠みに与ふる書』一～十、一八九八年）、短歌の実情・真情信仰と結びついたことは容易に想像できる（やはり子規が重視した万葉歌人と目された源実朝の和歌も同様である）。実際、市民講座やカルチャーセンターなどで、授業の始めに、和歌は決して実情・真情の産物ではないなどと話した時の参加者の大部分を占める高齢の受講者たちが見せる一応な「ええ？…」といった驚きの表情、そして、相續いて示すひどく落胆する姿を見た和歌研究者は少なくないだろう。近代ロマン主義（これとて

どう見ても日本的なロマン主義だが」と結びついた実情・真情信仰は実に根深いと言うべきである（これに拍車をかけた学校現場での国語教育の功罪も相当なものである。ここで重視されるのは「作者の意図」であり、意図とは実状・真情・本音に他ならないからである）。このことは、近代における短歌のみならず文学におけるリアリズム・真情（＝本音）信仰もしくは近代における恋愛至上主義、さらに個・個人主義の抱え込んだ重い問題として議論すべきことでもある。

これに対して、和歌においては、端から実情・真情は題の中に押し込められて後景に退いている。というよりも、あっさり言ってしまえば、そのようなものは、前述したように全く以て不要なのだ。逆にそこから和歌における歌人の最大の自由が獲得されたとは今考えるべきではないか。二十歳前後の源実朝が老人の立場になって「老人懐旧」の和歌を詠むように、さらに西行があたかも実情歌と見せかけて題詠歌を詠むように（拙稿「僧侶の恋歌―野僧と顕密僧をめぐる―」、「西行学」7号、二〇一六年）、どのような立場でも和歌が詠めること、これが題詠によってもたらされた和歌の自由なのであった。

最後に、和歌が、通常の場合、天皇・摂関といった高貴な人たちが臨席する公的な場で詠まれる公的文芸であったということも改めて強調しておきたい。むろん、そのような公的な歌会ばかりでなく、私的な歌会も数多く催されたが、ともかく、公私の歌会があり、そこでは（場合によっては「探題」もあったけれども）――歌合でもそうだが――概ね「題」は予め決まっていた。そうした場において歌人たちは、題・歌ことば・本歌による制約＝形式化と詠者立場の自由度との距離を図りつつ、和歌を通して、渡部氏が強調するように、自己を演じていたのである（渡部泰明『和歌とは何か』、岩波新書、二〇〇九年参照）。これが古典

文芸においてはじめて「作者」という固有名詞をもった和歌にとっての個の実像だったのだ。それは、ある意味でアイロニカルな構図ではあるだろう。なぜなら、固有名詞をもった作者＝歌人が和歌を通して演じられた自己を表出し、演じられた自己によって評価され、名を上げたり恥をかいたりするのであるからだ。だが、虚構の自己ないしは他者を演じる実在としての歌人というある種の二重（多重）的な存在が様々に交錯しつつ、同時に、ダブリながら出揃う場こそが、過去と現在が出会うトポスとして、和歌なる制度を保証していた歌会という場であったということは、和歌という公的文芸の質をも決定するものではなかっただろうか。即ち、和歌とは、歌会という歌人たちが集う公的空間で、演じられた〈私〉によって過去の〈他者〉と現在の〈私〉を題と歌ことばを通じて出会わせ融合させ、皆に開いていく文芸だったのである。その意味において、そのトポス性のみならず、言説としてもハンナ・アーレント『人間の条件』、筑摩学芸文庫、一九九四年、原著五八年、同著のドイツ語版の翻訳『活動的生』、みすず書房、二〇一五年）がいう「公」的文芸そのものであったのだ。

「月をかたしく」歌の示すモノ化した世界

ここで、「月をかたしく」歌（以後定家歌とする）に戻りたい。この歌はこれまで定家の「本歌取り」の代表歌と目されてきた。「本歌」は『古今集』・恋四・六八九番に「読人しらず」として収められている、

さむしろに衣かたしきこよひもやわれを待つらむうぢのはしひめ
 （さむしろや待つ夜の秋の風ふけて月をかたしく宇治の橋姫）

である（一）内は定家歌。「さむしろ」・「かたし（き）」・「待つ」・「宇治の橋姫」が共通しているから、古今集六八九番歌が本歌であることに気づくのはかなり容易い。だが、歌われている世界は大いに異なると言わねばならない。それが定家の目指した伝統と革新が融合する「本歌取り」ということになっているが、実際はどうなのだろうか。ここで比較検討を加えなくてはなるまい。

まず、『古今集』歌から見ておこう。『古今集』では「題しらず」となっているから、どのような題で詠まれたかは分からない。歌意は、「筵（いさむしろ）に自分の衣だけを敷いて（い）かたしき」今夜も私を待っているのだろうか、宇治の橋姫は」といったものになるだろう。ここでは、橋姫と呼ばれる女性がこの歌を詠んだ歌人ないしは歌人が想定する男性を待っていると設定されている。そこから、たった一人で男を待つ女という「待つ恋」の濃密なイメージが漂ってくるだろう。そして、『古今集』歌の世界は、在原業平に迫る老女である、いわゆる「九十九髪」の物語を記した『伊勢物語』六十三段で老女が在五中將（在原業平）を慕って詠んだ歌

さむしろに衣かたしきこよひもや恋しき人にあはでのみ寝む

と通じ合う世界であることが分かってくる。『伊勢物語』では、筵で一人寝て今宵も恋しい人に逢わないで寝るのか、と老女は歎く歌を詠んだのを、男が「あはれ」と思い、「その夜は寝にけり」という展開となる（岩波新大系に拠る。以下も同じ）。その後、著名な「世中の例として、思ふをば思ひ、思はぬをば思はぬ物を、この人は、思ふをも、思はぬを

も、けぢめ見せぬ心なんありける」という物語評が付き、「思はな」い相手であっても「思ふ」色好みであると記されているが、それはともかく、老女は和歌を詠んだかいがあったということだろう。他方、『古今集』歌では九十九髪ではなく宇治の橋姫となっている。宇治の橋姫は、宇治橋の守り神となった女神も意味するが、ここでは、やや離れた場所ながら通い入れた女性を橋姫に喩えていると見てよいだろう。

そこから、宇治と女性が結びつき、『源氏物語』宇治十帖において、薫が尋ねる宇治八宮の二人の娘（大君と中君）が登場する巻が「橋姫」と名づけられているということになる。こうした和歌からの連想が古典的な意味における正しい連想であり、そのような連想―想起をもっていない人間は中世ともなると、古典・和歌世界、即ち、古典的公共圏には棲息できなくなっていくが、宇治十帖に戻れば、大君と中君さらに、大君没後に現われる浮舟という三人の宇治の女性と薫と匂宮が織りなす悲喜劇は、『古今集』歌なくして構想されえなかっただろう。和歌は物語を作り出すほどの潜^{カウゼン・リタイ}勢力を持っていたのであり、橋姫とは、男を一人待つ女の象徴なのである。

『源氏物語』では、薫は大君には袖にされ、浮舟をめぐる匂宮と三角関係になり、「橋姫」を髣髴させる三人の女性たちは必ずしも自分だけを持つ女ではなかったが、定家は『源氏物語』を知ってか知らずか（むろん、晩年の『青表紙本源氏物語』を校訂・完成し、『奥入』を作った古典学者定家ではない、まだ若い時期の定家だが、やはり知っていたと思われる）、『古今集』歌もしくは『伊勢物語』六十三段歌のような男女間の信頼関係（『古今集』では自分を待つことを疑わないし、『伊勢物語』六十三段では結果的な意味における「信頼」とはいえ、こちらは「待つ」を越えて恋は成就している）を前提にした、男を単に待つ女に

はしなかった。定家歌の歌意は、定家の他の新風和歌同様に、かなり読み取りにくいけれども、敢えて歌意を説明すれば、このようになるのではないか。

狭筵で男を待つ夜は、冷たい秋風が吹きながら、更けていく、そんな寒く寂しい折に、宇治の橋姫は月の光だけを片側に敷いて独り寝ている

『古今集』歌も女が独りで待っているのだから、定家歌とはほとんど同じではないか、という意見があるかもしれない。一見、そう読める。しかし、男女の信頼感がまるで異なることに上記の意見は気づいているのだろうか。定家歌には、「待つ夜の秋の風ふけて」とあるように、夜は更け、秋風まで吹いているのだ（「ふけて」で「更けて」と「吹きて」を掛けるのは、和歌の伝統から言ってもかなりの無理筋ではあるが）。とはいえ、和歌では「秋」に「飽き」を掛けるのが常套のレトリックだから、ここでは女はもう男に飽きられているというニュアンスが含意されている。もう男は尋ねてこないということがここから読み取ることができるのである。となると、「いや私は決して一人ぼっちじゃない、私の孤独と一緒にだから」と歌うシャンソン「私の孤独」の歌詞と同様、荒涼とした風景の中で、唯一光をもたらせてくれる月の下で、当てもなく男を待つ孤独な女という風景が見えてくるだろう。さらに言えば、この女は決して主人公ではない。あくまで見られる女、客体としての女なのである。

冒頭のところで「寒々しい光景」とは述べたが、それ以上に、月光に照らされながら、あてもなく男を待つ女なのだから、「心底暗い風景」

といった方が正確である。安東次男は、「月の光を恋しい人の袖と思って敷簾するというイメージが、よくうかんでくる」（『藤原定家』、筑摩書房、一九七七年）と言っているが、「月をかたしく」の意味するものをよく掴んでいたというべきだろう。

しかし、定家歌は恋の歌ではないのである。本歌取りは、「部立」を変えて詠むのが通常のルールだが（守れない・守らないケースが多いものの）、定家は本歌（『古今集』歌）の部立である「恋」を「秋」に変えて詠んでいるのである。だから、主題は、『花月百首』に収録されていることから分かるように、あくまで「月」である。定家にしてみれば、独り寂しく男を待ち続ける女よりも、女を際立たせる月の方が大事なのであり、故に「月をかたしく」がこの歌のキーワードとなっているのだ。とはいえ、本歌にある恋の主題を定家歌が濃厚に引き摺っていることも否定できない。男を待つ女というのが歌の設定あるいは舞台台だからである。本歌の主題とここでの月の主題が重なることによって、よく言われる幻想的なイメージが作られていくのだが、渡部泰明氏は、以前、定家歌を以下のように鋭く捉えていた。

本歌が「我」の立場から「宇治の橋姫」を想像して歌っているのに対し、定家の歌は、宇治の橋姫の側に寄り添う。「風ふけて」「月をかたしく」という、比喻を内在させた圧縮的な表現は、非常に身体的な感覚を刺激するものであるが、しかし、橋姫の内面には立ち入らせない。橋姫はあくまで視線の先の彫像のように存在し、その心をあれこれ了解しようとすることは手厳しく拒絶する。しかしなおかつ読み手には、その身になることを強く要請するのだ。（和歌の革新）、『岩波講座 日本文学史 第4巻』（一九九六年）

たしかに、橋姫がいかなる気持ちや心情で、飽きられたのにもかかわらず、なぜまだ待っているのかも分からない。「彫像」のようにほとんどモノ化しているのも氏の指摘どおりだろう。氏は、こうした読解を受けて、さらに筆を進める。

一首（定家歌のこと）は、新風表現の原質の一面を鮮やかに露呈している。それは、美に対して突き詰められた、硬質のマゾヒズムとでもいうべき心性である。橋姫とは求める相手に拒絶される象徴的な存在であるが、作者もまたそこに感情移入しようとして拒絶され、永遠の同化を夢見つつ、身を切るような鋭角的な言葉に苛まれながら見つめ続けるほかはない。述懐という負の感情に育てられてきた歌ことばは、このような表現構造へと研ぎ澄まされてきたのである。

（同頁）

「硬質のマゾヒズム」がキーワードとなるだろうか。氏によれば、こうした表現は、述懐（多くは身の不遇を嘆くテーマをもつ和歌の題）から成長してきたという。しかし、橋姫に作者なり作中人物（むろん男だろうが）なりがそこまで迫ろうとしているか否かは疑問ではある。そうではなく、迫ろうなどとは最初から想定されていないのではないか。題は「月」である。本歌にある、男を待つ女を引きながらも、ここに継承されているのは、月の光と一体化し、ある種、客体Ⅱモノ化した女の風景ではあるまいか。「待つ恋」といった甘い（しかし裏切られることが予想される）心情などは完全に背後に退いてしまっ、あてどもなく男を待ち続ける女の姿は、月と一体化、ないしは月と共寝をすることで、月

そのものとは言わないまでも、そうだと連想させてしまうイメージネーションを喚起するのではなからうか。むろん、述懐のイメージから引かれる孤独感がこの歌の全体を覆ってはいる。だが、一個人の不遇を歎き訴えるといった通常の述懐の表象レベルをこの歌は既に超えているのだ。

この超越を実現したのが、「月をかたしく」なる語構成的にも不自然な表現となるだろう。これが、全体的にこの歌に不安のイメージをもたらしていることは間違いない。「身を切るような鋭角な言葉に苛まれ」と渡部氏が指摘したのも、この不安のイメージを身体的に捉えたからに他あるまい。月と女はモノ化しているけれども、安定した風景とはなっていない。どこかで崩れそうな気配さえ感じる。それが「硬質のマゾヒズム」となるかどうかは微妙だが、「恋」の主題を「月」に転換し、なおかつ、相互を融合させ、さらにその上の境位を狙った故に生じた前衛的な表現がもたらす不安定さは、女の今にも壊れそうな、不気味であると言ってもよい、心の動揺を抱え込んだまま、月と合わさって半ば強引に風景にされてしまっている、と言ったらよいのだろうか。その意味で、歌ことばとしてさして定着はみなかったものの、「月をかたしく」を作り出した新風時代の定家は、『荒地』を書き上げ、詩人として自立した頃のT・S・エリオット（一八八八―一九六五年）に准えてよいかもしれない。

ここで、月と孤独の関係を上げる和歌を上げてみると、この歌を生み出した和歌の地平がさらに諒解されてくる。

月見ればちぎに物こそかなしけれわが身ひとつの秋にはあらねど

『古今集』秋上・一九三 大江千里
天の原はるかにひとりながむれば袂に月のいでにけるかな

『増基法師集』三五

ひとりゐて月をながむるあきの夜はなにごとをかはおもひのこさん

『為頼集』一八

さびしさにあはれもいとどまさりけりひとりぞ月はみるべかりける

『千載集』雑歌上・九九三 顯昭法師

『古今集』の千里の歌は『百人一首』にも採られているから著名だが、ここでは、秋の孤独感が月を媒介にすることによって詠まれている。その時、「月」と「わが身ひとつ」が結ばれていることに気づく人がいるだろう。月もひとつであり、「わが身」も「ひとつ」である。月と対峙することによって、孤独のわが身を知るのである。むろん、秋とはそのような季節でもあったし、この歌は、白居易「燕子楼中霜月夜 秋来只一人長」（燕子楼、『白氏文集』卷十五）が踏まえられているけれども、月と対峙するわが身というパターンはこの歌以後形式化した。

増基の歌の場合は、空を眺めていると悲しくなり、気がつくとき、涙に濡れた袂に月が映っていたというものであり、為頼の歌は、逆に、ひとりで月を眺めていればもう何も思い残すことはない、と孤独を楽しんでいるかのようである。さらに、顯昭の歌は、これを承けたのか、「さびしさ」と「あはれ」がまざるのは「ひとり」で月を見る時だと言いつづけている。

こうしてみると、月と「わが身ひとつ」「ひとり」とが結ばれて、「さびしさ」や「あはれ」を表象していたということが分かるだろう。定家歌もその流れにあると一応言うことができる。但し、「さびしさ」と「あはれ」を拒絶した極北にあり、これらとは、完全に袂を別っている。なにしろ訪ねてこない男を待っているのである。ここが増基・為頼・顯

昭に漂うある種の能天気さと定家の歌との次元的な違いである。

他方、月は出てこないが、定家と同時代の歌人である式子内親王（後白河院皇女）には、

夕霧も心のそこにむせびつつわが身ひとつの秋ぞ更けゆく

『式子内親王集』秋・四六

という歌がある。月の代わりに「夕霧」を持ってきたが、もはや月との一体化も拒絶された完璧な「ひとり」（＝「わが身ひとつ」）の世界が更けゆく秋と一体化している。これも「秋」の和歌であるから、夕霧によってわが身のみならず、心の底までも咽びながら、存在すらも無と化して、更けゆく秋そのものと同化しているのが見て取れるだろう（この辺り、拙稿「ひとりという形式」、拙著『記憶の帝国 終わった時代』の古典論、右文書院、二〇〇四年所収、初出二〇〇二年と部分的に重複している）。

とすれば、定家歌と極めて近い精神的位相にあるのが、式子歌ということになるのか。和歌には、ほとんど主流の地位を占めることはなかったものの、かくなる絶対的孤独を表象しうる力もあったということである。とはいえ、定家・式子の和歌はあくまで例外であるということは一言つけ加えておかねばならない。大江千里の歌のように、自らの孤独と秋を響き合わせて寂しい秋を詠みながらわが身を嘆くといった心と自然が交響する和歌の方が、言うまでもなく、大部分であり主流である。だから、こう言うっておこう。月並と言われる発想パターンが時に定家の歌や式子の歌のような境位に達することもあるのだと。この意味で、三島由紀夫は、和歌そして古典日本をよく捉えていたと言える（『文化防

衛論』。月並な、ないしは、予定調和的な和歌が無数に詠まれた情況があるからこそ、例外も許されるのであり、時に囑望されるのである。そこには、「月」・「秋」・「われ」・「悲し」からなる安定した観念連合があり、そうした観念連合の中で題によって導かれてはじめて和歌は詠まれていたのである。すべては人工の極みだが、これが古典日本における和歌なるものの詠み方であり、人間・自然の見方なのであった。

おわりにかえて

今日、実情・真情を是とする日本的ロマン主義（むろん、日本浪漫派とは異なる）が、どちらかと言えば、美しくも潔くもない本音主義と野合して、ますます人々を不幸にしている。加えて、想像力なる便利なことばが勝手に跳梁して、なにやら無からむくむくと何かが生まれてくるようだと考える人も増えているようだ。近年は個性主義というわけのわからない主義（と言えるものか）が学校教育に取り入れられて、社会的にも広範に瀰漫しており、個性などない方がいいと思っている人まで個性を持たされて極めて不自由な生活を強いられているらしい。個性主義に想像力でもくつついたらどのような事態になるか、は言わずが花とは思いますが、碌なことにならないことは確かだろう。

以前、ある大学で出会った学生は、「先生、僕は変わっているでしょう」としつこく訴えていた。「君は普通の若者である」と答えたが、彼の執拗な承認願望に対して、私としては、実は「普通の」の後に「凡庸な」とつけ加えたかった。しかし、これを言うと、傷つくだろうから差し控えたまでである。個性信仰がこの程度で済めば物怪^{もつけ}の幸いというべきだろうが。この風潮に対する反省はまだないようである。SNSがさ

らにこの傾向を拡張していると言ってもよいのではないか。

もっともテリー・イーグルトン（一九四三年〜）『アメリカ的、イギリス的』（河出書房新社、二〇一四年、原著二〇一三年）が指摘するように、イギリスの労働者階級では個性はタブーであり、人に目立たないように生きることが勧められるらしい（この事情はアメリカの黒人ではとりわけ顕著のようである。渡辺由佳里「白人が作った「自由と平等の国」で黒人として生きるといふこと」、『ニューズウィーク』ネット版二〇一五年十一月十一日付）。これなど日本における立ち居振る舞いの伝統的指導に極めて近い。イギリスと日本は伝統的な文化を持つところでは共通しているのではないか。逆に個性尊重はアメリカの白人文化が生み出したものかもしれない。

さて、実情・真情は型に嵌めてしか表に出さず、また、共通の表現やことばに載せない限り他者に訴える方法をもっていないこと、想像力は想起・連想の絡み合いから生じるアナロジーのヴァージョンであること、個性主義などいうものはなく、あるとしても、型の内部での例外ないしは型からの幾分かの逸脱しかないということ、こうした表現の表出方法はどれをとっても前近代の教養のある人間なら自然に分かりきっていることであった。対して、子どもには無限の未来や可能性があると妙に明るく語る、空虚に目が輝いている人と同様、そうしたベースが失われた現代人が作り出しているのが真情・実情・個性主義ということではなからうか。

しかし、実情・真情、創造力、個性（主義）といった近現代で尊ばれる人間の感情・能力・態度の根源には、古典に特有の感情の表出の仕方それを支える想起・連想・アナロジーがあったことは最低限認識しておくべきである。そうした古典的詩歌手法の限界点に定家歌があると思う

と、どっこい古典文化は侮れず、否それ以上に、我々近代人を真底震撼させるものであることも諒解されるだろう。

本稿は、一首の和歌解釈から、古典的世界の奥行き、あるいは、恐ろしさを明らかにして、近代を批判するための試みの一つである。