

プロト・タイプ論 自己表出の史的段階像 2 母界論

青木正次

☆ 未開から原始へ 食相から環界像へ 初源の性意識の表現

生命は自己表出する。人間生は自己表出に自己表出を重ねていく。自己表出が自己表出を媒介するのである。そのようにして観念世界をもち、それを通して生きるようになった。だから観念化された食や性を通して人間生は表出される。そのような生の様相が歴史の無意識(自然)だ。我らは歴史の自然を表出しながら、食い違った表現にしあげていく。食という自己表出のレベルは全生命にわたるものだが、それが観念的に表出されるとき、自己は「食い吐く」ものとして現れる。摂取と排泄の体という観念像だ。現在の対自意識からは「腸管」的な内蔵器官といった解剖学的な自然像になる。昔話の表現なら「蛇」である。食い吐く管的な、獣像や環界像へ自己が疎外されて現れるからだろう。それを生体外の人工的な道具へ、つまり擬似人体像へと表現したものが現在、「コンピューター」という入出力の情報機器像なのだと思える。それは自己の現在の自然原像であり、意識を発する体壁系の先端としての脳を表現している。しかし意識という可視的な意味情報をこえた、不可視の波動が脳の基部の内蔵系から発信されている。その自己表出は無意

識の食管情報にあたる。無意識という食の波動像を、現在はコンピューター映像が発信しはじめている。

性というのは、意識のことである。それは食の暗部に現れだし、やがてそれ自身が環界像を結ぶ。性は環界像をなすようになる。環界像をなすような自己表出になって「性」の観念になる。空間的な自己疎外であり、自己像は環界内部に現れる。食という自己表出では自己は食物に溶けて一体的に現れる。自他未分化な発信が自己表現となる。『ハウサの昔話』では、男を尻から呑んだ蛇、という像だった。詞辞の入れ子構造という表現（時間的な表出の表現像）はいまだ現れないから、言語表現では尻から飲むという転倒表現に表わされる。さらに空間的な自己疎外以前でもあるから、呑み込まれた内部から「心地よい」と感知する転倒的な主体というふうには、自他未分化な一体性を表現される。

食の自然相は自己表出そのものであり、表現を形成しない。表出を表現に転化させる自己疎外がないからだ。それは自己表出にとどまり、表現という外部性を指示して、それにたいして自己を対置させる契機を欠いている。性はその契機を含んで、環界という外部像を表わす。食物連鎖というふうには自他一体の全体性をさす外部視線を、それ自身もつのである。食動が自己疎外力をもったとき、そこに性という意識を作りだす。それを未開性、初源の意識相とみなして論じてきた。その意識としての性が、環界像をなすようになった段階を「原始性」と名づけて、以下にその発生と論理をたずねてみようとしている。

一 「原始性」(アジア的)のプロト・タイプ 原始論『蛇女房』

昔話『蛇女房』は母性が環界像を背負って現れる。その環界像も『羽衣』型の天人女房にみられる天上(理念)像に

は達していない。村落の環界を表現する山の沼だったりする。また『蛇女房』は『魚女房』に連接する。『魚女房』は化身妻の魚やたにしが自分の排泄物を御馳走に変換して夫に食べさせるという未開的な、食相と性相が未分化な媒介話である。『蛇女房』では、押し掛け女は生む性を表し、ついで養育する性を表す。食物としてみずから現れることから、生子みとそれに食べさせる者へと分化する。勝手にやって来た女食は、子に我身を食べさせる母性になる。すっかり母子的な性相に移行している。『魚女房』にみられる食物女の像から飛躍して食物母となり、しかも母性像は環界像に抽出されている。

ここでは、鹿児島県喜界島で採集された『蛇女房』話（『日本昔話集成』）をテキストにする。注意して読むと、母子的な性相の自然性を前半部でよく伝え残しているが、後半は母子別れの悲哀感へ、そして結末は共同体と家族の背反に主題が移るように物語構成ができていのがわかる。またこのテキストは生の語り口を文章語に直してある。話筋は一般につきのようになっている。

- 1 ある男が蛇を助ける。
 - 2 女が訪ねて来て妻になる。
 - 3 子供を生む処を覗いてはならないと産屋に入るが、夫が覗き見すると妻は蛇になって子を生んでいる。
 - 4 妻は正体を見られたことを理由に、子供の食物に目玉を与えたのち、去る。
 - 5 のちに目玉をなくした夫は困って、再び目玉を貰いに行く。片目の妻が現れて、残りの目玉も与える。
 - 6 女は盲目になったため、時の鐘をついて朝晩を知らせてくれと頼み消える。
- または、男が村の庄屋に目玉を取られたために、妻は男に教えて逃がしたのち、大水を起こして村を流す。

このような構成筋にそって、細部を読みこんでみる。民話は共同体をつくる共同の心意を、その歴史的な位相を物語の首尾と構成に表現しているとみている。そういう共同体の人々の共同観念を読み取るのである。つまり村落民たる我らは、どんな一族としてともに村落民となっているのか、というふうに。その共同性の歴史的に変遷した各位相が、物語の筋だてをつくるように時間的に配列されているとみている。だから古代的な歴史話という位相を中心に読みとれば、始祖説話となり、我らはその始祖の子孫であることを共同性として、我らは「子孫族」を作っていることになる。父性的な始祖の子の一族にあたる。また母性の化身話の部分は異類母界の感触を物語的な覗き見に表現して、原始的な母子共同性の表現になっている。

1 昔あたる事には、貧乏な己れ独り暮らしの男があつて、ある日たとえば浦原の村から川嶺の村へ用事に行こうと思つて、坂道を登って行きおつたら、坂の上でつまり、(非常に)美しい女に行き逢つた。女どこへぞ行かれると聞くので、自分は川嶺の村へ用があつて行くのだが、あなたはまたどこへぞ行かれるといふと、私はこれからあなたの処へ行くところです。あなたのやうな心の良い人を、いつまでも一人暮らしさせるのは気の毒だから、ぜひ一緒に暮らしをしたいと思いますと思つて訪ねて行くところですよという。男が驚いて、あーい、あーい、(いやいや)あなたのような立派な女は自分ごとき貧乏な男には似合わぬから、それだけはやめてもらいたいという、そういうわるな、ぜひ妻にして下さいと無理に頼むので男はそれ以上断りもならず、二人は刀自夫(とうじとう、夫婦)の道で暮らすことになった。

ここから読み取るべき共同の心意は、独り者の男のもとへ女が向こうからやってくる、つまり「押し掛け女房」だと

いうことに尽きる。村から村へ行く途中の坂の上で女に会った、というふうな場所の指定には、すでに村落の環界像が表れている。女が環界性を背負って現れているのである。つまり母性的な外部性によって、自分たちは媒介されはじめている。女は村落外部から一方的にもたらされる。

「押し掛け女房」話は共同体の共同性が性の共同観念像にあることをさしている。その位相は、主人公と外部女の間にある食い違いに表現される。性の時は訪れてきているが、こちらのほうには、その用意も自覚もない。自己は性的な自然の成熟時差として疎外される。そんな性的な異和は、成熟した女と未熟な子供の関係にあたる。そのもっとも原型的で現実的な場合は「母子」である。そんな原像を美しい女と貧乏な男という、社会的な貧富に転化して表現してある。そこは話し手の物語時代相からくるだけだ。

話の初めに蛇を助けたところ、女がやってきた、というふうな蛇の恩返しをおわせる話型もある。しかし、それはすでに性が道徳として社会化されており、性と社会の分化と社会の性支配がはっきりした後世の作為だろう。女として性があくまで個体の外部性としてやってくるということ、それが内発的でない、未成熟な性の発現を表現していることに本質があると考えていい。

押し掛け女房というモチーフが示す初源の性相である母子性とは、どんな自己表出の像なのか。それを示すのが、すでに前号で指摘した『魚女房』や『タニシ女房』（『中国民話集』岩波文庫）である。独身男のところへ女がやってきた。すると味噌汁が急にうまくなった。待って覗いて見ると、女は魚に変身して鍋に尻を洗って汁を作っていた。それを汚いと咎められて女は消えた。つまり女の排泄物が男の御馳走になったわけだ。

女は自分の魚性を食い物に表現した。それが男にとって食い物の観念をなした。そのような男女の関係が、初源の母子的な性の相なのである。性は自己の食われる獲物性を指示して表現する意識とその受容をさしている。他者にただ獲

物として食われ、結果的に外部性を表すところの、未開・アフリカ的な、女ではない。自分から自分の獲物性を指して表現する女である。自分に指された自分の食物性が排泄物像をつくる。それは自己の身体的な存在が、他者にとって食物として現れることを表現したもので、それによって、我が身の食物で他者を養う者として現れる。母であり、子である。『魚女房』では、自己の異類性を表出したが、まだ表現になっていない。他者にとって御馳走になるものとして、自己を女は表現していない。ただ我身を洗い、排泄しただけなのだ。その排泄がそのまま表現へと抽出されれば、「汚れ払い」、「潔穢」という観念に転化しよう。

押し掛け女房話がきりだされる前提は、独身男の存在だ。昔話で独り者の男というのは、神話表現なら「独神」という観念にあたる。もちろん独り者という生活語の理念化にあたる。それは次のように物語という時間的表現の冒頭、時間性の始まりという矛盾を表現する自然観念になっている。『古事記』冒頭、

天地の初めて発けし時、高天原に成りし神の名は、天の御中主の神、次に高御ムスビの神、次に神ムスビ神。この三柱の神は、みな独神と成りまして、身を隠したまひき。

もう地上から天上を見上げて申し上げるといふ視座でいidaされているので、神名は階層化されている。天そのものである神とそれをムスブ巫をともに神とくり認める、詞辞的な入れ子構造の、文字言語的な一体表現だ。そのなかで、「独神」というのは、そういう古代理念語表現以前の、詞辞的に差異化されていない、神の観念像をいう言葉になっている。神とそれをいう巫の分化がなく、したがって神は我らと一体で未分化だ。対象として身を表わしていない、我らと一体になって隠れてあるものというのである。

では我らと一体的な神とはなにか。それは我らにとって対象的に現れてくる性神にたいして、それ以前の自己表出的な、未だ主体にたいして表現に転化しない自己表出性を表わしているはずだ。とすればそれは「食」の自己疎外をさすことになる。食うことに発する心が作りだす対象像だ。ほとんどそれは食う我と未分化に重なっている。我らは食物なる我ら自身を食って、我らの像を吐き排泄する。独り神とは食の自己表出を表現として対象化した観念で、食って吐かれた自己像は天上に押し上げられている。地上的には食う獣類の像をなすはずだ。狒々の族であったり、ジャガーの一族だったりというふうな、トーテムや動物昔話に残されている考えだ。

物語の冒頭部分、つまり独身男（主人公）の設定と、それに続く押し掛け女房のことは、食う自己表出が我らという共同観念の像をつくりだすような共同体の位相が、性的な共同観念の像に移行していくさまをさしている。性的な共同性へ、始源的な母子像へ、と移行していく歴史段階を表現している。未開のアフリカ性は、食の自然相が性の媒介を受けて三すくみの食共同体像を表わすようになる段階だった。それをさらに性的な媒介を含んだ共同性にまで抽出している。媒介する性に主題がきている。そして主題となった性の位相をだんだんと表現していくことに、以下の筋が作られる。女性の押し掛け来訪はその女性の化現した異類像の表現に紐解かれて、その異類像が植物環界像の表現に溶けこまされて、というぐあいに逆行的に始源像を現わしていくのである。

2 そうして暮らしているうちに妻が子を孕んだ。子を生む前になると、妻は私が子を生むところはいかな事、見てはくれるなよと夫にいう。ところが男の方では、今までに時々妻と寝ていると、ただの一息の間、肉の臭いがして二息嗅いで試すと臭いは失せてない事があって、ふしぎに思っていたところだったので、これはきつと妻に何か秘し事があるに違いないと思って、ある日、自分はこれから遠方へ行ってくるから夜になっても待つなよと言って家

を出た。そして暫くして引き返して来て、より家の中を覗いて見ると、夫が帰らないと聞いて気が楽になったのか、妻は大蛇というものになって、三枚畳一杯に身体をはたげて、立派な男の子を生んであつた。

女が蛇の化身だったと明かされる。蛇女房譚と名づけられた由来部分だ。蛇の正体を現すことは、生む性・母性として現れることと表裏一体になっている。これは生む性が異類像として覗き見られることとも表裏をなしている。異類という相は、男に食われる食物獣という、食の自己表出の媒体として現れた外部性・つまり性であることをさしている。食の媒介項として性が現れたのであり、押し掛け女房の本質を説いたのである。

押し掛け女房にみられる初源の性相は『魚女房』や『タニシ女房』によく現れていた。彼女らは独身男の食相に、御馳走という財食をもたらした。食の観念性を持ち来たつたのである。ただここでは、性異類はゴチソウ（食財）をもたらすのではなく、子を生みだしてもたらす力に変わる。異類性が糞尿（食の倒立観念像）を再転倒して食財（観念像）に変える力から、その排泄される糞尿にあたるものを子供として表現する媒介力になった。

そんな未開的な食相の媒介にすぎなかった性が、子を生む性として覗き見られ、男の食相に違った局面をあたえる。彼が女に異類性を感じる意識をもたらすのである。性相としては不可視だった未開の性が、生む異類性の姿を現わす。物語としてはここに『蛇女房』譚の核心部があると考えられている。

しかし、この覗き見るといふ設定ではじめて姿を現わす性には問題がある。同じ異類生誕話である『古事記』のイザナキ・イザナキ神話と同じ位相だからだ。この夫婦神というのは、子を生んで死ぬ性神であることを本質にしている。生む性の異類性が死界の観念像へ取りだされているさまが見てとられるのである。子生みの観念を死界に媒介されるように発見するのは、覗き見る視線という観念性によっている。性が産出と死の表裏一体に見えるのは、死界からの眺め

によってそうなるのである。

イザナキがイザナミの死後、黄泉の国にイザナミを尋ねて生き返るよう求めたとき、「黄泉神と相論はむ。我をな見給ひそ」という答えをえたのに、その禁制を守らずに覗き見をした、そして妻の体に八の雷神がたかり、うじが蠢いている姿を見た、という有名な神話になる。死後の妻は雷神とうじで表現される腐乱屍体的な像をなす。死界は、雷神とうじという相反する自然像によって媒介されるような、屍体と死者の表裏をなす観念像をさす。うじという自然像と雷神という観念像によって媒介される、詞辞構造的な二重性をもつようになる世界を死界は表わしたのである。腐乱する屍体像でありながら、雷神のつく観念的な像でもあるというふうな、言語的な観念存在というふうに。死は言語的な観念として現れた。性は死を通して、人と観念界を言語によって結ぶものとなった。性は観念的な自然像を言語によって産出するものとなっている。

産出が死と一体であるような観念像は、覗き見するという表現をとおして考えだされている。それは他界（黄泉）から見るといふ、外部視線の表現である。その外部がじつは死界なのだが、逆に死界を外部から覗いたという表現になっている。その外部という視点位置は、未生の天上といった理念以前の理念だろう。

これは生む性が死と再生をくりかえす食物生命の像が、人間生命の原理像として未発の理念にまで取りこまれたものだろう。あるいは内蔵系の生命像だ。摂取と排泄の管である内蔵系や食物管系が、循環系を変化させて花妻を成らせた、性器官を作ったりすると同じ転位を、自己像にみるのである。

たぐり（嘔吐物）や糞尿の排泄が神に成る話や、異類が子を排泄するように生む話が、排泄が産出という観念像に転位するさまを伝えている。食って吐く食相から生む性の相へ転位するのである。ただ神話はそれを、理念という人間自身を天上から鳥瞰する観念視線によって表現する。わが神話では、その理念化は未熟で、地上界は死の自然像へ転倒さ

れているだけなのだ。隣村の出来事のように、異類空間化されるにとどまっている。

これにたいして、『蛇女房』では、男が見るなという禁制を犯して見たのは、そのような理念的な他界性ではない。生む性は死ぬことと表裏一体ではない。生む性は異類として疎外されて現れるだけで、生む性の異類性が主題なのである。その異類性は死のような時間的な他界ではなく、空間的な他界性を示す。性は未知の隣村から来た女性のよう、空間的にしか疎外されていない。場所的な異人は生む性を異類像に現わす。場所的な異類が生む女性として現れたわけだ。突然女性が来訪して開けた性の相が、ついで生む性を現わしたとき、獣的な異類像も現わす。目前に生む性が未知の異類として覗き見られる。

生む性が異類像を現わすことは、そのままこの共同体の外部へ追いやられることも意味する。母子別れである。それは男を残して死ぬという時間性を表現しない。女は子を残して消え、空間的な他界つまり異類の場所に帰るものとされる。イザナミは時間的な他界へ帰った。

『古事記』の理念死界に当たるのは、蛇の正体である鳥獣界であり、しかも村落の食の環界を表わす所だ。生む性はようやく人界と獣界を結び媒介性を表わす。生む女は異類像を現わす。変身というのは、じつは異類がやってきて生むのだという考え方を表わすのかもしれない。生むことと異類であることは表裏をなして未分化だ。生むという自己表出が表現として異類像になるのである。

生むことは子を成り現わすからである。嘔吐や糞尿や性的な排泄などはただ吐き捨てられる。排泄されて消える。そのような排泄がその結果を改めて「あ、やっぱりウンコだった」というふうに指示されたとき、はじめて表現に転化する。ただの性から生む性への飛躍は、糞尿にあたる子が指示された反作用で、生む性そのものを異類像へ表現させる。子の生誕と異類像の現われが一緒なのは、そのような排泄の表現化にある。糞尿の自己表出性は子という表現に転化

し、生んだ性を異類像として表現させる。生む性は排泄という自己表出を指示し表現化する反作用として、異類像を表現したのである。

子を指す異類として現れた生む性は、また自分を空間的に疎外し、他界相を現わす。母子別れになる。異類像として去り消える。空間的な異類性を現す。それが物語の時間表現の中では、獣異族が来て、女として生み、また獣異族として去る、というふうな時間的な展開のように語られる。女は蛇として、生んだ「子」にたいする生んだ「母性」として現れる。生む性、母性とは獣や蛇などの異類性なのだと思なされている。やがて時間的に疎外されるなら、母性は死者という時間的な異類像を現わすようになる。女は排泄を指示する表現力によって、母獣という異類像を現わす。それが生むという自己表出性の共同観念像だった。その共同観念を『蛇女房』は表わしている。

「蛇」というのは、呑んで吐く異類像をさしている。吐くというのは食相の転倒表現で、排泄を指示して生んだものを表現することだ。糞尿をみずから指示する観念性を意味するのである。蛇はそのような観念という過剰さ、「知」を体現する。未開の知である。

覗き見られた像の「大蛇が赤子を真ん中にとぐろを巻いている」姿というのは、産出する異類という意味像をさしている。けれども非言語的な図像としては子を食べようとしている大蛇をさしている。それと同じ思考をはっきりと示した物語がある。あの『星の王子さま』である。その冒頭に「ほんとうにあった話」として、「一匹のけものを、のみこもうとしている、ウワバミの絵」のうつしという絵が掲げられている。世界の始源相とでもいうべきアフリカのジャングルの光景であり、「本当にあった」ことでありながら、現在の大人たちに忘れられ、子供たちの深層に残されている自然像を言葉にすると、

「ウワバミというものは、そのえじきをかまずに、まるごとペロリとのみこむ。すると、もう動けなくなつて、半年のあいだ、ねむっているが、そのあいだに、のみこんだけものが、腹のなかでこなれるのである」

こうなるという。これは現代民話ともいふべき童話表現に残される深層の共同幻想を表現している。ここでは蛇は呑みこんでしまうものである。呑むと眠りとを生きる相にしている。その眠りを呑みにたいする吐くへと相對像へ転位させれば、呑むは生むに接続しよう。食い呑むウワバミは、食い吐き、生む大蛇に転身する。この間に食相は性相へ抽出されるのである。表出は表現へと取り出されるわけだ。性相は食相を指示する意識の発生をさしている。

呑む蛇はのちに子を産出する観念像にまでとりだされ、獲物を呑んで子を吐く母性像まで、延長されるように思える。蛇のどこを捉えて、呑んでのち吐くものとしたのかは、よくわからないが、生きたまま餌の生き物を呑むさまから、吐くものという指示力、観念表出性をみてとられたのかもしれない。獲物を長い胴体を通つて糞に変成していく働きを想像されたのかもしれない。長い家を蛇に見立ててそこをとり抜ける成人儀礼があるというオセアニア諸島からの報告とそれに類する例がある。

母性の異類性はどこにあるのか。それは排泄を指して排泄物として表わす、その過剰な観念性にある。生みっぱなしではなく、それを「三枚畳み一杯に身体をはたげて、立派な子を生んであった」とか「赤子をまん中にしてとぐるをまいていた」（聴耳草紙）とかいう、排泄物にあたる子をあえて指示するその指示力にある。そういう異類性（観念力）は覗き見られる以前に、すでに女の性の「肉の臭い」に感じられている。肉の臭いが異類の観念力、つまり性の臭いなのである。のちに覗きみて発見される以前、臭いに性的な異類性が感知されている。その嗅覚的な感知を受けて、大蛇の視覚像が表現される。

覗き見ることは嗅覚による触知的な異類性の感知がそのまま、共同観念として固定することをさしている。性的な異類性は視覚化されて、共同観念像になるのである。それは後のことに属する。視覚的な共同観念像に抽出される以前、異類母性の像は、触覚や嗅覚や聴覚で感知される。そんな性的な環界像だった。「ただの一息の間臭いがして、二息嗅いでためすと臭いは失せてない」といったような、時たま触知される環界像だったろう。異類蛇体というふうに視覚像化される以前、母界ともいべき環界像が「妻になにか秘し事があるにちがいないと思う」ように、感知されていたのである。

覗き見られて蛇体として現れた母体像は、もとは触知される性的な環界、母界として現れ始めた自然像だったということがわかる。それが目でのみ見いだされるようになると、母界は蛇という異類の共同観念像を現わし、人とは境を異にするものとして空間的に疎外される。その境はのちに時間化されて世代という観念や死界になる。母性世代として時間的な差異化をうけて、子の背後の死界像へと去る。母性と子は、時間的な入れ子である詞辞構造をなして言語的に存在することとなる。

「覗き見る」という、見る自己の自覚的な表現は古代的な自意識をあらわす。言語構造的だからだ。視覚の優位は言語構造に裏打ちされている。したがって、覗き見られた性的な異類像は、それ以前の感知のしかたではどんな像を現していたのかを復元されなくてはならない。そんな復元や逆行の手掛かりを残してあるところが、このテキストのすぐれたところだ。こうして性的な環界、つまり「母性環界」という観念的な像をとりだせるのである。

母性の異類性は触知的な指示だったと思われる。その観念的な指示力は視覚的ではなく、したがって、異類性は大蛇

の姿という共同観念像をなさなかった。それは触知的であり、排泄物である子の愛撫や、その臭いや声などに感じとられる環界像だったろう。その異類性が視覚に集中されたとき、共同観念化をとまなつたろう。子を抱く蛇体として見られるのだ。そしてそのことがただちに「母子別れ」を呼び起こすのである。村落とその環界像が空間的に分離され、村落は母性環界に「養育」されるものとなる。それは食をシンボライズする環界像として、山の沼や溜め池や湖として現れることになる。大蛇やその主として語られるようになる。

3 妻は夫に見られた事に気がついて、もはや隠し通すことができず、実は私は川嶺溜め池の大蛇である。お前心が立派なので、跡取りを一人こしらえてあげようと思って、人間の姿になって夫婦の道で暮らしたが、素性の知れたからには、ここにいることはならない。ついてはこの赤子を男一人の手で育てていくことはなまじかな事ではないから、私が片方の眼を抜き取って置くから、それを毎日子供にしゃぶらせて育てて下さいとって、自分の眼の玉を抜いて夫にとらせ、名残惜しげに出ていった。

異類像現わしはただちに母子別れとなり、また目玉食わせに連続している。生む性が覗き見られたとき、食環界のシンボル像となった。村落の「溜め池」にすむ大蛇になる。見ることは共同の観念像に化することだ。異類母性が去るのは、村落の外部性、環界のシンボルとして現れるからである。まずは空間的に村落から追い出され、外に祀られる。異類性が見えるようになって、その食のシンボル性は村落を養育する外部の力として崇められることになる。溜め池はそのような養育力のシンボルとしては、村落の外部を境する。

母子別れは子を囲い養育する食環界のシンボルへと、母性が観念化されることを意味する。生む性が食の環界を触知

させるものだとすれば、育てる性は食をとおして子が自己を成り現わせるよう媒介するものとなる。子はシンボル食の母を食って、自分を何ものかへと成人させるとともに、その食い物である母性をシンボルの中へ失う。育てる母性は食わせながら、想い出の中へ子を放りこむ。

生む性から養育する性へ、性の位相が転位する。臭いで触知されていた生む性の環界像は、覗き見にともなって異類母性像を現わすとともに、母性は子が食べる食物像に溶け込む。子を養うシンボル食そのものとなって、見える母体は消える。養育する性では、母の目玉の味覚といわれるものの中から、母体像を記憶として再現するほかはない。

養育する母性は母の目玉の向こうに想起される。覗き見された結果、母性は母性の視線を伝える食物として残された。見守る母の視線を食べて育つのである。味覚に視線を想像して育ちゆく。覗き見以前、子は母性を食の環界像として触知する。口で触知する乳房のように母界像を感じする。食べることで食の母性環界像を触知する。そのような母界像をやがて覗き見するような表現で、異類母体像を結ぶ。目玉を食うとは、食の母性環界像を触知することを、母性が見守る視線を食べて育つというふうに表示し変えてある。

性は女として媒的に発現する。それは食相を性相に転換する契機の像だ。食の転倒像である糞尿を指示して食相が表現されるように、排出された子を糞尿のように指すとき、女性性は母性として現れる。子を指し現れた母性は、触知されたり嗅覚知されたりする環界像を現わす。やがて次第に視覚化されて異類像をみせるようになる。その後さらに子を残して去り消える異類像となって、子の時間的な環界像へ退く。目前から去って記憶像になるのである。原始的な共同観念の像としては、母性は環界像として現れる段階をさす。

環界像を現わした母性が子を指示するしかたは、食をもって養うというふうな像に現れる。子は母性という環界像を

食を通して触知する。押し掛け女房に現れた初源の性は、ただの食の欲動を誘う契機にすぎなかったが、それがようやく食の母性的環界像を形成してきたわけだ。覗き見られる以前の生む性、覗き見が禁止された後の囲いの中の生む性、というのは、そのような触知される環界像だろう。その環界像が見る意識で発見されるようになれば、自分の目玉を食わせて育てる異類像になるものと思える。

この『蛇女房』物語では、食わせ育てる性的な食が母自身の目玉であることに重点をおいているが、それは物語的な仮構によって変形された姿だ。食わせる母性の環界像は触知されるだけで見えることはない。全身的に触知されるものが、視覚に集中して現れるようになるには、触知の時間化という古代性をまたなくてはならない。

自分を食わせ育てるように、子なる村落を囲い養う母性環界が感知される。その母性環界のシンボルが「溜め池」だといわれる。そこには喜界島の自然条件がよめる。生命線の水を溜め池に頼っているからだろう。他の話なら山の沼、湖という水源像だったり、海という食源の環界像だったりする。それはすでに、母性環界が覗き見られる異類の姿をこえて、誰にも見えるシンボル像にまで抽出されている。そこで、〈灌漑〉施設にまで意味を拡張される。

母の目玉という食物は、母性環界像があくまで口をとおして触知される食物の像を残しながら、見られる景物になっているさまを伝えている。肌にあふれる故郷の空気や風など触知されるものや、樹々のざわめきや鳥のさえずりなど聴きとられるものではない。どこまでも未開性の食像を残していることが大事なのだ。「兎追ひしかの山、小鮎釣りしかの川」のように、触知される母界が食性を失って、視覚化されたとき、記憶化される。目前に見てとられる記憶像になるが、食物像に重なった環界像ではなくなっている。

母性環界という食の触知界像を、母性の食べさせてくれる目前の食物像のように表現して、母の目玉になった。物語表現としては、母性は思い出という共同の記憶に隠れ、目の前に在るのはそれがもたらしたと信じられる食物だという

ように、因果を転倒される。目前の食物像を通して、母性環界像の触知感を想起するように受け取るべき表現となる。食物の視覚像に、自己の起源像の触知感を見てとるようになる。

原始的な母界共同性は、食物視覚像に一母胎の触知感を読み取るような表現として、物語表現に残されたのである。視覚像がその背後に触知感を記憶として表現するような表現を開発して伝えた。だから『蛇女房』物語が伝える共同性の核心部は「母の目玉をしゃぶる」という表現をとおして、触知的な味覚から食を与えてくれる母性的な環界像を還元するところにある。食物をなめる味覚の充足感を、記憶の中に母の目玉をなめるかのような、食の母界像の触知感にまで遡らせるのである。それがこの物語表現が伝える、原始的な自己像だろう。

ここから物語は後半部に入る。喚起された母性環界の触知像を、母の「名残惜しげ」な表情と想いの表現につなごうとする。失われる母性像の悲哀感を表現しようとする。母子別れの物語的表現に移るのである。目玉食わせに母界の養育力を表現するところから、残りの目玉を与える母にたいする子の想いを表現するように転位する。母界表現から子村の共同観念の表現へ変わる。共同体が媒体を指すのではなく、媒介される自己自身を表現するようになるのである。食物像が喚び起こす味覚的な母乳環界像を、失われゆく母性への情意像にまで転位させる。内蔵的な感覚を脳的な感情にとりだすことになる。

4 男は妻にいわれたとおり、その玉を子供にくれて乳の心配もなく育てていたが、ある日湾の村へ買い物に行つてその帰り、川嶺の溜め池の端まできたら、池の上に鴨が沢山降りているので、打ち殺して子供に与えようと思つて、子供の持っていた玉を覚えなしに投げつけたところが、玉は鴨には当たらず池の底に沈んでしまった。さあ、

つまらん事をした、覚えなしに玉を投げてしまったが、これからの先はどうして子供を育てようかや……と心配していると、急に池の中から大蛇が現れて、あの玉は自分の片目を抜いてあげたほどのものだから、そのようなことをしてくれては困ります。しかし子供の命は大事だから、残りの目の玉を抜いてあげましょう。この玉はきつと大切に、子供が成長したら床の間に飾って置いてくださいとて、とうとう諸目を抜いて男に取らせた。子供が成長したので、男はもらった玉を大切に床の間に飾った。

母の目玉だという食物像は、すっかり食の環界像に変わる。溜め池の主である蛇体という村落における食の共同性のシンボルになる。それでもやはり、子なる村落に食を与え養う役割ははっきりしている。養育する性なのである。ここで、母は自分の目を子に食わせて養うだけではない。みずからその代償に盲目になる。自分を食わせて子を育て、自分は消滅する、そういう逆交する時間性を体现する。子は成長し、母は衰滅する。その逆交する時間性を養育する性が表現するようになる。しかし、それは覚えなしに失われるとあるように、自然に失われていき、失われることに気づかない。子供が必要としなくなるからだ。子供から玉を取り上げて鴨に向けて投げつけて遊んでもいいものになる。

それが、せっかく母のくれた目玉を池へ「覚えなしに投げてしまった」というように、恩知らずな知恵のはじまりとしてとらえられるようになると、子の自意識をうむ。民話では男が子の無意識を代行し表現する。自ら食い育つべき食養力を、失ってはじめて知る。そして残りの目玉をもらい、食養力としての母性を意識する。それは決定的に母性を失ったという反省的な意識の表現だ。どのように失うのかといえば、食の環界像は山の沼や村の貯水池といった、貯蔵地像へ変容されて、蓄蔵倉像として家々の共同記憶の中へ失われ、保存される。祀られるのだ。すでに、古代的な回想時間、物語性にとらえられはじめている。原始的な母界像へ、古代的な時間性が侵入しつつあるのである。

悲哀感という生の共同感情が民話に描写されることはない。その心情は次の古代になって、歌にうたわれ、その心意は物語へ、表現されて現れる。原始的な母子生の充足感が、のちに失われる母子別れの相で悲哀感として表現されるのだ。すでに物語表現である民話では、二度にわたって自分の目をくり抜いて渡すという振舞いの情感として表現される。それは子供のほうでは、母の心に逆交して、母の目玉をたいした「覚えなしに」投げて失うように、母の心を無にするようになる自然さを、振り返って罪責感として受け取るからだ。原始的な母界像は、覚えなしに食い尽くす食感の充足感としてであり、悲哀感や罪責感として後に捉え返されたと考えるのがよいようだ。

のちにそれは世代という自然観念を表わすようになるが、次代にむけて、失われる母性にたいする悲哀の感情を生む。すでに食うことは充足の安逸でもなければ、母界の安心感でもない。母を食うという逆説に転位しており、故知らぬ悲哀感に包まれた自己を発生させる。ニーチェが「良心の疚しさの起源」としてあげた、「それまで水によって運ばれていた所を、それから足で歩いて『自分自身を運ば』なければならなくなった」(『道徳の系譜』)植物的な自然から動物的な自然への脱却にあたる。自分で歩き食わなくてはならなくなったことへの自己負担の表現である。

よく読むと、どうやら「子供の持っていた玉」を投げて池の鴨を「打ち殺して子供に与えよう」と思ったというのだから、子に食べさせて育てようという心意に発する行為だったらしい。つまり母が食べさせる母の食物から、父が子に食べさせる食物だか、遊び道具だかへ変わり、養育者が代わることを表わしたもののようだ。

母子別れば、異類に抱かれ囲われる触知感という母性の食養環境像が、記憶的に想い見られる食養の貯蔵環境像へ転化することを表している。すでに満腹に食う充足感を促される母性環境という原始的な共同性像をすぎている。触知される母性環境は記憶される環境像へと去っている。しかもそこには限りある食が保存されているような蓄蔵地として、村落の外を形成する。こうなると、すぐにその貯蔵地像は、貯蔵倉へと表現されて、村落の外部の都を形成するこ

とになるのは目にみえている。物語はそこへ向かう。

5 ところがその後この家は知らず々々の間に金が溜まって、村一番の金持ち殿になった。それを村の人たちが妬んで、あの者の金の溜まりようは尋常ではない。何かわけのある事に違いないといって、多勢寄って男の家へ押しかけて来た。来て見ると床の間に立派な玉が飾ってあるので、この玉のゆわりじゃといって、みんなで無理に奪んばい取って行ってしまった。

妻が諸目を抜いでくれたほどのたつたえな宝物を奪られて、男は非常に気の毒して、溜め池へ行つてその話をすると、大蛇は怒つてよしよし村の人達覚えておれよといって、たちまちに溜め池の水を氾濫させて、下の村をそっこい流してしまつたという事である。

琉球大島喜界島

すでにここでは前段の蓄蔵財のモチーフを受けて、それが村落の長者のシンボルになり、さらに金持を意味した上で、階層分化と対立を生み、それが村落の分解まで行き着くことを語る。歴史的には、古代から近代までを表す。母の目玉は家に飾られて、村落の蓄蔵母界像をさし共同の記憶の中に祀られる。その時もう男の家は村の祭儀の長をつとめている。それが共同性を失つて個別の財力を意味するようになって、村人の不審や恨みを買うような共同性をえれば、もう村落の共同性は都市化、貨幣経済の波に飲みこまれていく。

そうなれば、洪水伝説のように、村落の共同性を湛えてきた食の母界的蓄蔵池は、村落とともに流れて消える。村落的な母子ともに消滅する。人々に奪い取られて財はそれぞれの身体像を照らす貨幣へと昇華されることによって、人々

を流動する身体人として生きるよう促すからだ。蓄蔵倉の空虚な中味（財）が外へだされて、空虚な媒体像（貨幣）を現わす。それが流動する身体像をすべてに与える。都市世界である。とはいっても実際、母界性は都市の郊外に名所として保存されつづけてきたことは知るとおりである。この古代的、近代的自然を表現する末尾では、原始的な触知的母界、食の環界像は洪水の威力像にわずかに埋めこまれていただけになっている。

『蛇女房』譚が伝える核心の原始的な共同性は、二点ある。一つは「とぐろをまく」生む性の表現であり、もう一つは目玉食わせの養育する性の表現である。そのどちらも、子にとって食の母性環界像を表す。生む性は女性が自己の自己表出性としての食を、子として表現するとともに、自己を異類なる母性としても表現することをさしている。その自己表出としての性は、他者に食わせるものとしての食物自己という表現力を意味する。その食物としての自己が、子として表現され、そして自己は母性として現れる。それが生む性である。

その母性は子にとって、食の環界性として疎外される。まずは生む性は食うものという恐怖の外部性を子にたいして現わしながら、また子に内側から食うべき食物として現れる。蛇を尻から食って内側から食われる、という未開性の表現がそれだった。しかしまだそこでは、蛇が環界性として指示されていないかった。それは子からでなく、鳥なる第三者の神の視点から、内部から食われて弱る者とみられただけだった。食って肥える子でなく、食われて弱る母性像のほうへ転倒しているのである。母子未分化な表現なのだ。

食物像が環界性として疎外されるのは、食物が与えられるというふう感知されるようになってからだろう。こちらに欲求に応じて現れる者となつてだ。そういう表現は、女性にとって、食わせるべき自己（食の自己表出性）を食う他者にたいして環境化し、普遍的に開かなくてはならない。自己を食物としてみんなに開き与えるように、現れ出ること

だ。それがみんなに環界として現れ、自分が母性像をえることになるだろう。養育する性である。そこで母子の一体性はようやく母界と子に分化する。それが「とぐるを巻く蛇」の環界像と「目玉を食わせる母性」の外界像に合わせて表現された。

食の母性環界性の感知、表現というのは、子にとって食に充ち足りた外部感にあるだろう。触知的なのである。食の体感をこえて、食は身体的な触知感覚でとらえられることになると思える。排泄物を御馳走に感じさせるという『魚女房』や『たにし女房』が、食を御馳走へと昇華させる性的な自己表出性を示しながら、それが村落の環界としてやって来るように疎外しているのは、すでに母性環界の食養像に入りこまれているからだろう。女の性は共同体にとって、みんなの食の環界として開かれていたのである。

『蛇女房』譚では、性は女性の排泄物を食う体感の快感から、その触知がそのまま食の充足感であるような位相に抽出されているのだといえる。原始的なアジア性という共同性は、食母界の触知感にあると考えられる。子なる共同体は自己を観念的に疎外せず、母界を心的な視覚像へと離し出していない。記憶的な故郷の風景までいっていない。

別の『蛇女房』譚である『聴耳草紙』でも、この民話の中心をなす母界性は、禁止された視き見を犯して見た異類像にある。共同性は見ることの彼岸にあるといわれている。男が見る光景の向こうに、子が感知する食環界像を暗示するのである。

いよいよ生み月になった時、女房は、私のお産の時は、囲いを作って下さい。そして出てくるまで部屋を覗いてはいけませんと、くどくどと念をおして頼みました。男ははじめはその通りにしていましたが、一日二日とたつ

ちに中の様子が気がかりでならないので、女房には気付かれないうようにそっと、囲いの板の節穴からのぞいて見ました。

すると中には一匹の大蛇が、赤子を真ん中にしてとぐろを巻いていたので、あまりの恐ろしさに思わず声をたてようとしたが、

囲いは覗き見ることを導く媒体であると同時に、囲われてあるという感知を表現してもある。覗き見は見るこの意識化をさすだけだが、そういう視覚力の彼方で、囲われてあること、囲いの感知という意識の発生を、共同性とするさまを伝えるのである。囲われていることが、どう触知されるかといえば、その後の展開にみえるように、食養する囲いというふうに感知されるというのだ。おそらく口で味わい触知されるだろう。全身的な触知から味覚という器官へ局所化されるはずである。そしてそれが母性環境像として視覚化されるとき、もうそれは蓄感的なシンボル地像に転位するのである。

そのうち七日も過ぎて、女は囲いの中からきれいな男の子を抱いて出てきました。そしてさめざめと泣いていますが……中略……もとの山沼へ帰ります。子供は大切に育て下さいと申しました。男は困ってしまい、お前に置いていかれたら、どうして育てることができよう。せめてこの子の成長するまでと頼むと、それでは子供が泣く時には、これを管めさせて下さいといって、自分で自分の左の目玉をくりぬいて残し、たちまち大蛇となつてずると山の沼へ入って行ってしまいました。

異類像、つまり女性性を現わすとき、子を囲んでいるか、自分を食物として与えているかであり、それが母性像なのである。併せて抱いて乳を与えている像になろう。それは子にとって食物を嘗める感覚に接した外部性、として感受されよう。それが共同の観念像として男から取り出されている。そのとき母性環界像が共同体の共同性を形づくり、共同体は子族としてみずから位置づけることになろう。母界像がこの物語のように視覚化されるのは、子を疎外した男の視点からであり、そういう表現はのちに物語とともに現れるものだし、そのときには母子別れの後の母界の記憶像へ転位してしまう。

このようにして、原始性の位相は、性が環界像として疎外される段階をさしていることになる。したがって共同体はみずから子族として、母界にたいして位置づける。その母界像は、触知的な感受からはじまって、心的な視覚像（記憶像）や視線的な視覚像（風景）へ、そして電脳的な遊戯母界像の現在までとりだされながら、受け継がれていくことになる。それがアジア的な自然感受の歴史をつくることになる。

二 母界感受の現代的な復元表現・『遠野物語』

周知のように、柳田国男の『遠野物語』はアジア的な村落の共同幻想をよくその内部から表現しえている。もちろん現代映像的な視線によって、原始的な感知を復元してあるのである。彼の詩的な才能はそこに可能なかぎり生かされた。そこでは原始的な母界感知力がさまざまな知の段階に応じた復元像をみせている。その基本になるのは、序文に記された彼自身の感受性の表現である。そこには、どんな現代的な母界像の感知が表現されているのか。

(1) 序文 「旅愁」の印象表現

昨年八月の末自分は遠野郷に遊びたり。 ……中略…… 遠野の城下は煙花の街なり。

馬を駅亭の主人に借りて独り郊外の村々を巡りたり。 ……中略…… 附馬牛の谷へ越ゆれば早池峰の山は霞み山の形は菅笠のごとくまた片仮名のへの字にいたり。この谷は稲熟することさらに遅く満目一色に青し。細き田中の道を行けば名を知らぬ鳥ありて雛を連れて横ざりたり。雛の色は黒に白き羽まじりたり。始めは小さき鶏かと思ひしが溝の草に隠れてみえざればすなわち野鳥なることを知れり。天神の山には祭りありて獅子踊あり。ここにはのみは軽く塵たち紅き物いささかひらめきて一村の緑に映じたり。獅子踊りというのは鹿の舞なり。鹿の角をつけたる面を被り童子五六人剣を抜きてこれとともに舞うなり。笛の調子高く歌は低くして側にあれども聞きがたし。日は傾きて風吹き酔いて人呼ぶ者の声も淋しく女は笑い児は走れどもなお旅愁をいかんともする能わざりき。

盃蘭盆に新しき仏ある家は紅白の旗を高く掲げて魂を招く風あり。峠の馬上にいて東西を指点するにこの旗十数所あり。村人の永住の地を去らんとする者とかりそめに入り込みたる旅人とまたかの悠々たる霊山とを黄昏は徐に來たりて包容し尽くしたり。遠野郷には八ヶ所の観音堂あり。一木をもって作りしなり。この日報賽の徒多く岡の上に灯火見え伏鉢の音聞こえたり。道ちがえの叢の中には雨風祭りの藁人形あり。あたかもくたびれたる人のごとく仰臥してありたり。以上は自分が遠野郷にてえたる印象なり。

死者たちと生者とが共存する山間の村落に入りこんだ旅人が感じた、いかんともしがたい「旅愁」というのは、何か？ 谷間の道をたどって早池峰山を中心とする山々に囲まれた盆地に出ると、そこには季節遅れの異郷景をみせた。

小鳥の母子が道を横切り、祭の赤旗が緑の中にひらめく情景がある。異形の獣面たちの踊は、意味にならない懐かしい笛音や歌声を流す。そんな夕暮れに包まれて、旅人は感傷に浸る。辺りには静かに去り行く死者たちの気配があつて、それが道端に倒れ臥す藁人形に重なる。一時入りこんだ旅人のかりそめの気分と死者の惜別の思いの交錯が靈山に見守られながら、やがて黄昏に包容されていくという。

これが現代映画的な視線で復元された、母界の感像である。記憶の中の母界は目前に視覚像化されている。それは旧地を去り行く死者とそれに生き違ふ自己との逆交する思いである。言葉になる以前の聞き分けがたい歌に喚起される感情は、母子別れる我的心だろう。それは母界という食の環界像を、それが失われる時の姿において感知した、そのまた記憶の像になっていると思える。

それは自分で抑えることのできない内部の感情でありながら、じつは過去の自己像として記憶されたもののようにある。そういう生誕直後の、別れの予感を含んだ情景が幻視されている。そういう幻視を自己映像的にわざわざ再現してあるのである。いかんともする能わざりき、という言葉に反して、その不可抗な威力を再現する意図的な表現になっている。感傷する心は映像景観に表現される。それは自己の環界像でありながら、自己像がそこに反映するような鏡像である。鏡は像と一体だ。景観の相がそのまま我が心の姿であり、それに離れて我はない。鏡に映った像が我だ。ただその鏡像は、すでに鏡と像の背反する予感がみえている。時間的な異和、逆交する時間性の予感に満たされている。そのような異和感として、我は萌芽している。異類の正体を現わした女とそれを垣間見た男の關係に隠された赤子の我である。その異和がやがて時間性としてはっきり取りだされると、母界や母性は記憶の彼方の死界に内蔵されることになる。

柳田は死界の記憶の中から、じかに母界像の感像視覚でとりだしてみせたのである。だから、旅愁という異和感を含んだ感情になる。「永住の地を去らんとする者」である母性と「かりそめに入りこみたる旅人」の我的逆交す

る、薄明の世界の感知が旅愁を形づくる。これは食の母性環界を失われていく姿でとらえた、最後の記憶のようなもので、母界の充足感は消えている。原始的な共同感情は名残の薄明の姿でかろうじて伝えられているといえる。

それでも柳田は「かかる話を聞き、かかる所を見てきてのち、これを人に語りながらざるもの果たしてありや」として、「これ目前の出来事」であり、今は昔の話ではないと強調した。それは目前に過去の記憶像を見聞きする。デジャヴュ的な映像的光景性を感知し、それを彼がまた表現しえているからだ。記憶の中の、過去の、像が今、目前にあるような錯視感を伝えたいのである。そのような振じれのなかでしか表現されない、我らの生命感を表わしたいのだ。それは言葉の時間的な入れ子・詞辞構造をこえた、過去・現在が同在する不思議な情景をなす。我は環界像に溶けて現れるが、それは我ではないようだというふうに。

(2) 説話世界への入り方

柳田は、母界像としてだけ現れるような我のありかたを、山人説話に聞き取り、『遠野物語』に表現した。しかもそのいかにも説話らしい表現にいきつくまでに、現代の無意識の説話ともいってよく「地理・地勢」表現から入っていた。こうだ。

遠野郷は今の陸中上閉伊郡の西の半分、山々にて取り囲まれたる平地なり。新町村にては、遠野、土淵、附馬牛、松崎、青笹、上郷、小友、綾織、鱒沢、宮守、達曾部の一町十ヶ村に分かつ。近代あるいは西閉伊郡とも称し、中古にはまた遠野保とも呼べり。今日郡役所のある遠野町はすなわち一郷の町場にして、南部家一萬石の城下なり。城を

横田城ともいう。この地へ行くには、花巻の停車場にて汽車を下り、北上川を渡り、その川の支流猿ヶ石川の溪を伝いて、東の方へ入ること十三里、遠野の町に至る。山奥には珍しき繁華の地なり。伝えいう、遠野郷の地大昔はすべて一円の湖水なりしに、その水猿ヶ石川となりて人界に流れ出でしより、自然にかくのごとき邑落をなせしなりと。されば谷川のこの猿ヶ石に落ち合うものはなはだ多く、俗に七内八崎ありと称す。内は沢または谷のことにて、奥州の地名には多くあり。

いったい、我々の使う「地理」という表現は人について、もっと直接的に自己について、何を語るものなのか。地図という天空から俯瞰したような理念的な視覚像でいうと、行政区画像に組みこまれるという、我らの常識をあげておいて、すぐに彼はそれを「山々に取り囲まれたる平地なり」と言い換えてみせる。生活的な視線で言い直す。するとそれが、山に囲われた平地という像になるといふ。それはもう我らの抱く、空間像の定型觀念だといつていい。理念的でない、生活的な視線では、それが我らの環界像を見る共同の觀念的な枠組みをなす。モノサシなのだ。そこでしか生活的な像をむすばないのである。

その山間の平地像は近代、いったんバラバラの地名に分割されたうえで、行政区画に再編された、という。すでにわが「地理」觀念像にいたる布石は、上古の「遠野保」という地名にはじまり、今にいたっている。今日の遠野は一郷、つまり盆地の中心だけを町場として抽出したもので、かつて南部家の支配地域とそのシンボルである城に表現されていた、というのである。

だが生活的な視線では、遠野は地名でも空間でもない。それは「この地へ行くには」といふふうには、行き着ける所という像になる。俯瞰するかわりに、地を這うようにしてたどられる。記憶的な彼の地はそうして目前に引きつけられて

くる。詞辞的な二重像を結んでくる。その伝統的な幻視視線は、河川を遡る像によって表わされる。花巻の停車場で汽車を下りるといふ観念がすでに、北上川にそって遡上する像なのだ。だからすぐに北上川を渡り、支流を伝って溪に入りこみ、やがて急に開けた視界をえると、そこが山間の平地の遠野だといふのである。山奥には珍しい繁華の地というとき、もうそこは観念的な定形に照らされた観念像をさしている。それがもし理念化されるならば、『桃花源』像になることはいうまでもない。もちろん我が文化では、そういう理念化はなされなくて、いつまでも幻視的な記憶の中に生きていく。

だからすぐに「伝えい」といふふうには、共同の記憶像に流れついていく。我らの生活視線では、地理の観念はかつての湖が干上がったできた場所像と流れ出た水流の跡に導かれる思念法によって構成されることになる、といふのである。「自然に邑落をなせしなり」といふ考え方に共鳴している柳田は、もちろん稲作村落の起源となる場所像、いわば田の場所像を思い描いているのである。かつて水溜まりであったところで、今はその跡に水をためることが自然にできる所、といふふうには田とその村落の原像にいきついているわけだ。

そして彼の関心はここに落ち合う谷川を遡って、その水源にまで行き着こうとする。山と山人の世界である。遠野の「ト」から七内八崎の「ナイ」を遡ることは、アイヌ語にみえる環界像をたどって、その先に出ることを意味したように思える。そこへ向かってもまた行き着くというイメージが延長されることは、この後の各説話表現にみえるのとおり。

ここで母界像は、水の流れでる通路をたどっていく干あがった平地という場所像の感じ方に位置づけられる。もう母界像は水流をたどるような連続的な経過では行きつけない。続く説話にあるように、母神の言葉を、娘が夢の中に見てとり、目覚めてそれを表現するような、断絶と飛躍を必要とする。ここからが言葉をこえた山母の母性環界像になる。それが物語言葉で表現されているわけだから、それを割り引いて言葉の彼方の自己表出を読まなくてはならない。

(3) 母界の感觸表現

山母空間像は山間の平地である村落から夢見られる。その間は断絶と飛躍がある。地理像を時間的にも空間的にもこえていく。対目的な視線に飛躍しなくては入りこめない。共同の記憶像へと組み入れられた自己像を読みこんでいくことになる。

山々の奥には山人住めり。栃内村和野の佐々木嘉兵衛という人は今も七十余にて生存せり。この翁若かりしころ獵をして山奥に入りしに、遙かなる岩の上に美しき女一人ありて、長き黒髪を梳りていたり。顔の色きわめて白し。不敵の男なれば直ちに銃を差し向けて打ち放せしに弾に應じて倒れたり。そこに駆けつけみれば、身の丈高き女にて、解きたる黒髪はまたそのたけよりも長かりき。のちの験にせばやと思ひてその髪をいささか切り取り、これを縮ねて懐に入れ、やがて家路に向いしに、道の程にて耐えがたく睡眠を催しければ、しばらく物陰に立ち寄りてまどろみたり。その間夢と現との境のような時に、これも丈高き男一人近寄りて懐中に手を差し入れ、かの縮ねたる黒髪を取り返して立ち去ると見ればたちまち睡は覚めたり。山男なるべしといえり。

山人譚の最初の話である。もっとも原理的な表現になっており、噂話は村落の共同幻想の表現にまで洗練されている。もう佐々木翁の語った噂話とはみることができないようになっており、完全に共同性の觀念図式を読み取るしかないような表現に抽象されている。もちろんそれは柳田の腕力による。

この山人譚は、川を遡って行った盆地から、さらに水源に向かって飛躍したところにひらけている。もう水を求めて

山奥に入り込むのではなく、猟をして山奥に入る獵人に導かれる。農耕民から獵人に媒介者が変わり、そこに断絶と飛躍がある。時間的な連続性は絶たれる。過去の幻想場へと現在の入り込むのであり、もう歩いてそのまま立ち入る空間ではない。獵人が入り込んだのだから、そこは獵場であり、発見されるのとうぜん、獲物でなくてはならない。獲って食うべきものである。そこは餌を求めて入り込んだ環界だ。

その餌は岩の上に髪くしけづる美女像として現れる。性的な像を示す御馳走食である。性は「銃を打ち放す」像となり、その遠い背後で御馳走を食う像につながる。丈よりも長い黒髪は獲物の御馳走性、財性のシンボルであり、彼はそれを「のちの験」と切り取り懐する。男の前にあらわれた女性はこのように、山奥の岩の上に祀られた獲物のシンボルにまで抽象化されている。財性としての黒髪があり、その背後に獲物としての女性があり、その女性は山奥の岩に表現される。それは獲物として狩り獲られる山女という食の環界像であり、食をもって村落を囲う力を表わす。村落を産養するのである。

食の母界を感知するのに銃で射ち放して山中に美女を獲る「不敵な男」は、母界に餌を求め食う者なのである。すでに母界は御馳走的な姫財のように古代像に転位されているが、それでも彼が村落を圍繞する環界山に食を求めた像は失われていない。流れに面したローレイの岩上にいて舟人を襲う美女の伝説と同じ根をもって、それよりも古態を残している。ローレイの伝説と同じものはアイヌ民譚にもあり、裸体の美女が川岸の崖で踊り、舟人を誘惑するという。カムイオベツカウシの地名は「神様が川岸で陰部をさらけ出している所」ということから、岩は性の発露をうながす力の表現なので、のちの陰陽石にあたらう。押し掛け女房の環界的な原像だ。たぶんその岩や崖は獲物の狩獵場、食の環界像を表すものだったろう。

岩上の美女は母性が恐ろしい鬼婆に転倒される以前の、産養する母性環界の像を伝えている。桃太郎の母は山桃の実

そのものように、彼を食を持って包む環界であり、やがて彼とともに流れ下って村落に子供をもたらす、申し子を聞き届けてくれる観音菩薩として現れる。彼女が櫛げずる黒髪は後に明らかにされるような母性環界食、女の食財性が古代化されたシンボルであり、それは性愛の表現になる。女は髪を櫛げづつて男を食をもって誘うのだ。イザナギが「ゆつつま櫛を引き欠きて投げ棄」てたら、すぐさま筍になって追いかける者たちに食われたというのは、櫛が性愛のシンボルであり、性愛が食を与える環界自然の養育力を表すものだったことをよく伝えている。初源の性は食われる愛である。

母性的な環界自然の財性は巨人女とその豊かな黒髪に抽出されて心的に見出されている。それを懐にする男はすでに、母界山から子なる村落へ、山食をもたらす運び屋になっている。『伊勢物語』なら、里めぐりして思いがけず美女を見つけ、都へ連れ帰ろうとする狩人王子である。彼は山の獲物をうちとる代わりに、歌の矢を詠みかける。言葉をもって食の欲動を伝え、養われる性愛にあづかろうとするようになった。

食の環界山とそれに養われる村落とが分離して、主体と対象の関係をつくるようになっていたので、村落を体して主体のように現れる仲介者の像が必要になる。村落の仲介者である獵人は山にひとり入って山女をしとめられるけれども、とうぜん山と村の間を断絶なしに帰れない。あの「浦島」のように、不可抗な睡眠に隔てられて、玉手箱にあたる黒髪を失う。主客を分離するような時間化に介入されて、山は村の他界になってしまっている。地続きに宝をもって帰れない。母界や母性の性愛は記憶の彼方に失われるのである。死界像によって隔てられるほかはない。その死界像の主として現れているのが、この山男であり、これもまた古代物語なら都の王であり、女の財性（姫）を蓄蔵する者だ。冥府の男が女を隠匿するようになり、都王として現れる。

こういふふう古代物語自然像へと抽出された表現の中から、わずかな手掛かりをえて、その背後の原始的な共同性

をよみとろうとしている。耐え難い睡眠と夢うつつの中で、獵人は黒髪が奪い返されることを感知する。もちろんこれは母子別れの像をさす。けれどもまたそれは懐にした財食シンボルが「懐中に手を差し入れ」られて奪われる、夢の中の触知的な体感を隠し伝える。母界の名残をその記憶的な触知感に表してある。母性食のじかな体感を、それが失われる像において伝えるのである。おなじ感触像は、それを手に入れるときの「弾に應じて倒れたり」という遠隔感知の超能力のような感知表現や、「わがねて懐に入れ」などに読みとれることはいうまでもない。食の母界像の触知表現なのである。

柳田は食の母界像の感知相を、その原像から、現代的な自然表現の位相まで、歴史的に引っ張って示してみせている。まずはじめに、菊地弥之助という人が駄賃業をしていた若い時の話として、笛を吹きながら境木峠を越えた夜、谷底から「何者にか高い声にて面白いぞーと呼ばわる者あり」みな色を失って逃げたということを持つてくる。これはアイヌ民譚では「山の中などで何ものとも知れぬ者に呼ばれることがある。そういうときは、すぐに返事をするものではない。最初は聞き流し、二度目にも聞き流し、三度目にいよいよ人間の呼び声だなどと判ったら、はじめて返事をする。」とされているものと同じだ。その返事の言葉は里とちがって、「ハンペー」(父)とか「カッチー」(母)と答えるのがよいといわれる。山父や山母なのである。そこで里人どうしのようにまともに対応せず、山神と里人のように行き違うべきものとされてるわけだ。もう返事以前に同調するような母子的一体性は忘れられて、神と人に抽出されているのである。それでも神性は山の呼び声として現れている。

つづいて彼が山奥で小屋掛けして茸取りをしていたとき、深夜に遠い所で「きゃー」という女の叫び声聞こえ胸を轟かせしことあり」、里に帰ってみると同時に妹がその息子に殺されていたという。山母の子を呼ぶ声は、母殺しの声のように、兄から聞きなされている。妹なる母はその子に母子別れを強いられることが聞き取られている。この二つ

の話を前提にして、つぎのようにその母殺しを描出する。

この女というは母一人子一人の家なりしに、嫁と姑との仲悪しくなり、嫁はしばしば親里へ行きて帰り来ざることあり。その日は嫁は家にありて打ち臥しておりしに、昼の頃になり、突然と倅のいうには、ガガはとても生かしては置かれぬ、今日はきつと殺すべしとて、大いなる草刈鎌を取りだし、ごしごしと磨ぎ始めたり。そのありさまに戯言とも見えざれば、母はさまざまに事を分けて詫びたれども少しも聴かず。嫁も起き出でて泣きながら諫めたれど、露従う色もなく、やがて母は遁れ出んとする様子あるを見て、前後の戸口をことごとく鎖したり。使用に行きたしといえ、おのれみみずから外より便器を持ち来たりてこれへせよという。夕方にもなりしかば母もついにあきらめて、大なる囲炉裏の側にうずくまりただ泣きていたり。倅はよくよく磨たる大鎌を手にして近寄り来たり、まず左の肩口を目がけて薙ぐようにすれば、鎌の刃先炉の上の火棚に引っかけたりよく斬れず。その時に母は深山の奥にて弥之助が聞きつけしようなる叫び声を立てたり。二度目には右の方より切り下げたるが、これにてもなお死に絶えずしてあるところへ、里人ら驚きて駈つけ倅を取り抑え直に警察官を呼びて渡したり。警官がまだ棒を持ちてある時代のことなり。母親は男が捕らえられ引き立てられて行くを見て、滝のように血の流るる中より、おのれは恨みも抱かずに死ぬるなれば、孫四郎は宥したまわれという。これを聞きて心を動かさぬ者はなかりき。孫四郎は途中にてもその鎌を振り上げて巡査を追い回しなどせしが、狂人なりとして放免せられて家に帰り、今も生きて里に在り。

この母殺し譚は前の予兆譚に結びつけられている。兄に獵師が奥山で聞いた叫び声は、母が殺されるときにあげた声だったというように、獵師は母界山の声を聞いた。自分の吹く笛の音に共鳴してくれる母のような声は、そのまま深夜

の遠い山女の叫び声だとされ、さらに妹がその息子に殺される時にあげた慈愛の声だったというふうには、現実化されていく。これら一貫して、母性の声を触知することが母界の感知なのだというふうに取り出そうとしている。それは母性の性愛を子が感じる、母子一体的で未分化なありようを共同体の共同性の表現として伝えようとするものである。

山女との接触譚を柳田は、その幻視像から山女が話かけた言葉の内容へ、その恐怖感からその帰郷心の哀切さを伝えるものへと順に並べて紹介し、そして最後にこの母殺し譚でしめくった。遠くの声のような山女の像は幻視された像から、「これを聞きて心を動かさぬ者はなかりき」という目前に見るような慈愛心の像描写にいたる。それは共同幻想が昔話から事実談へと、しだいに現代化される歴史的な表現過程を表すものとされている。

その中で一貫して、母性環界に育まれて生きる共同の心性が指摘されている。母殺しは母子別れの近代劇的な表現であり、それをさらに現代映像的にリアルな、目前の記憶表現へととりだしてあるのである。母性の身体性にじかに接触する、無惨な迫力が子のほうから描写される。前後を閉ざした部屋で老母の便用に立ち会ったすえ、殺しに行き着く場面の流れには、母子一体感の深層の露出がある。それは母性の血の海の中で自己の生誕光景を映像で幻視するものだ。母界の触知的な感知を伝えるものであり、それがその最後の母子別れの位相でかろうじて再現されているとみていい。ちょうど、蛇母の出産と子の生誕像が母子別れに隣合う形でしか物語れぬ悲哀の中にあつたように。母子別れの言語的な主客詞辞構造をとおして、その彼方に母子一体の自己感知、性的な始源の自己表出像が表されるのである。

これを地勢像として表現すれば、冒頭にあげられていたように、「大昔はすべて一円の湖水なりしに」という、囲いの山々と湛えられた水が未分化な、始源の性的な像であり、それが「その水猿ヶ石川となりて人界に流れ出しより、自然にかくのごとき邑落をなせしなり」というふうな事後の村落情景をとおして、その背後に幻視されるのである。

三 西欧近代の母界像　　お菓子の家・人食いの家

もちろんヨーロッパ世界にも母界像はある。たいていは成王物語の本筋を導く発端として、かろうじてモチーフだけ残す形になっている。一人前に成人して王位を継ぐ王子の話が、その生誕由来話のところで、母界の産養が語られるだけだ。たとえばフランス民話にある、スサノオ型の七つ頭の龍退治話『七つ頭の獣退治』（『世界昔ばなし』、日本民話の会、講談社文庫）ではこうだ。

漁師が池で魚を捕った。すると魚が口をきいて一財産みつかる場所を教えた。次の日彼はその宝をみつめて金持になったが、かみさんにこの秘密をしゃべってしまった。金を使い果たした男はまた池の魚に会う。礼をいって放そうとすると魚は「いや私を持ち帰って食べなくてはいけない。食べ方を教えよう」といって「頭は雌犬にくれてやり、はらわたは雌馬にくれてやり、残りはよおく洗い、おかみさんと二人で食べるんだ」という歌を歌う。そのとおりにして双子の馬と犬と子供と井戸と剣をそれぞれ二つずつ得る。それらの助けを借りて、この双子は成王を果たす。

この冒頭部分、あの『魚女房』の押し掛け女が、釣られた魚になって男の前に現われ、男に御馳走ならぬ財宝をもたらし、その宝は二度目の出会いのなかで、その魚自体を食べて子宝をえる話になる。私を食べなくてはならない、という魚の申し出ではまさに魚の母性を食べて育つ子という、母性の産養を語るモチーフになっている。おかみさんと二人で食べるんだというふうには、魚母を食うことがそのまま性なのだ指摘されている。魚母の頭もはらわたも雌犬や雌馬に子を生ませる性の力を指すものとみなされている。

これは『魚の王様』として知られている話らしいが、魚女房の外来する性は、その結果の子の成人話、つまり古代的な成王物語の筋へ抽出されているのである。これは中国や地中海世界によって作られた古代の物語表現の典型をな

している。それについては次回に触れることになる。

母界像は魚がこっそり教えた「一財産見つかることを教えよう」という、宝を抱く場所に影を落としている。その秘密の場所はただ男だけが覗き見られる、財宝でなく、子の産出場である。それは魚のうたう歌に表現される。子守歌のような、声の環界像である。その食の環界は、歌う魚自身の頭や腹わたや残りものを、それらの歌声の中に包まれている男がその歌に聞きほれるように、それらを食う像に表現される。ちょうど、峠越えのさなか、自分の吹く笛の音に母界の声が共鳴してきた内的経験のように。母界は食の環界像なのである。

その食の環界像をズバリ表現したのが、よく知られたあの「お菓子の家」の像だろう。^注グリム童話『ヘンゼルとグレーテル』で、饑餓のために両親に森に捨てられた兄妹が白い小鳥に導かれて森の中に、卵焼きの屋根、白砂糖の窓とパンでこしらえた小家に出会うところだ。この人食い魔女の家はこう表現される。

「やっつけてやれ」とヘンゼルが言いました。「ひとつ、ごちそうになるかな。ぼくは屋根をひとつかけたべる。グレーテル、おまえは、まどをたべたらよかる。窓は、あまいぜ」ヘンゼルは、せいのびすると、屋根を、ちっとばかりぶっかいて、どんな味がするか、おあんばいを試してみせました。グレーテルは、窓ガラスへびったり身をよせて、ガラスを、ぼりぼりかじりました。そうすると、おへやのなかから、やさしい声がありました。

「ぼりぼり、がりがり、パンのかわ、
あたしのおうちをかじるの、だあれ？」

子どもたちは

「かぜだ、かぜだ、

天の子だい」

とこたえて、えんりょえしやくなく、食べつづけました。ヘンゼルは、屋根がたいへんおいしかったので、大きなのを一つ、もりもりっともぎ取りました。グレーテルは、まるい窓ガラスを一枚、まるごとはがしてきて、腰をおろしてごちそうをはじめました。

すると、いきなり入口のとがあいて、齡をとったもとったも、まるで石のようにとしをとったばあさんが、しゅもく杖にのしかかって、虫のはうように出てきました。

『グリム童話集』金田鬼一訳 岩波文庫

食べ物を与えられず、捨てられた子どもたちの食の母界探し像である。記憶の中の母胎像でしかありえないから、お菓子の家は外部から発見され、外から食べられるというふうに転倒している。天の鳥に導かれた天の子たちは、天上的な御馳走にみちた食界にいたる。彼らの食いっぷりはすぐさま、部屋中からの優しい声になって彼ら自身に反響する。食が性に変わる変換時の像だ。「ぼりぼり、がりがり、パンのかわ」という食べる側の食の胎動は「あたしのおうちをかじるの、だあれ？」というふうにその意識になって帰ってくる。子の食いは母性の声を排出し、改めてそれを呼び寄

せるのである。食の自己表出はそのまま性の表現をなしていくのである。母性の声という性の相である。子の食は「あたしのおうちをかじる」像を喚起するのであり、そういう意識の声の主に母性像があらわれる。声のような触知的な環境像として現れるさまがよく残されている。

またよく表現されているナと思えるのだが、子供たちが母界の声に答えて「かぜだ、かぜだ、天の子だい」と名っているのは、彼らが家を吹き過ぎる風のように、家にたいして流れ去る気配のように自己を疎外しているさまを伝えるものだ。自己は実像をむすばず、風と家のように、どちらも環界性の像として疎外されるだけだ。母子一体なのは、環界像の方へ偏って一体的なのである。

そして子どもたちは天という世界視線を昇して、成人物語の中で主人公たりえて、遠慮会釈なく食べつづけられる。そこでは母性環界は彼らの媒介に落ちる。一体的ではない。物語の中ではすでに食べて成人すべき主人公だから、彼らを産養した母性は母子別れすべき、反面教師的な媒介に退行する。そこで悪役の魔法使いのお婆さんへ落とされる。家の中へ子どもたちを連れ込んで腹一杯食べさせて「天国にいるのではないかと思う」ほどの充足感を与えることは、ただちに彼女が「ほんとうは、子どもたちを待ちぶせている悪ものの魔女」に反転することと表裏をなしている。自己の生涯を覗き見ることが母性の異類像表わしと切り離せない背理であったのと同じだ。「パンの家も、まったく子どもたちを引き寄せるためにこしらえてある」し、「子どもが自分の手にはいると、ばあさんはそれを殺してぐつぐつ煮て、むしゃむしゃ食べるのです」というふうに、食養する母性の像を転倒されて食う野獣像にされてしまう。いわゆる山・森・の鬼婆であり人食い女の像である。

母は殺されることで、子どもたちを成人へ出世させる。その殺され方も子供たちに逆にパン窯の中へ押し込まれて焼け死ぬ。パンのように焼かれて死に、パンの家のような、子に食べられる食物環界像を現わす。そして子どもに財宝を

残して出世の媒介をする。成人させるのである。そんな古代成王物語以前の、原始的な母界像とその感知はこの歌の中にもっともよく表現されていたといえる。「あたしのおうちをかじるの、だあれ?」。母からみて子は「ぼりぼり、がりがり、パンのかわ」というふうな、内部の胎感であり、自分の食の体動を内感的に感知することだ。自己の食動を内部に幻像化して感じとることにほかならない。そういう始源的な自己表出の対自表現になる。そういう母の自己感知にたいして、自己は天からやってきた子という気配に外化される。それが産出ということだ。

産出してしまえば、あとはその産出された子が、新しい成人物語の主人公になり、自己はそれにたいする半面教師的な媒体に転化することだけになる。子に敵対して子を食う鬼婆になり、逆に子に食われるべくパン窯に投げ込まれて退治され、子を出世成人させる。成人物語で反媒介に転ずる以前、産出生誕の歌が母子一体的な触知的自然像を伝えるのである。だから『蛇女房』の譚の、産出の覗き見と目玉与えという物語的表現に当り、本来はこのように歌の触知的な感覚に表現されるところなのである。物語という記憶の中にしまいこまれた環界像の表現以前に、じかに知れる環界像の触知感を表現する形式が、歌だったと思われる。周知のローレライ歌によれば、「なじかは知らねど心わびて、昔の伝えは心身にしむ」(堀内 訳)というふうな、意味をこえてじかに伝わる心わび、母界の感触をつたえるものとされる。アイヌ民譚によると、女の歌う歌は次のようなものだったとある。

お前さんの舌を

こっちへおだし

しゃぶってあげれば

心もとろける

仲よくしましう

『アイヌ民譚集』

知里真志保

岩波文庫

アイヌ話では、ローラレイの伝説と同様に、すっかり魔性の女にされて恐怖や退治の対象になってしまっているが、そのような古代成人物語の敵役の契機に落された性を回復させれば、この性的な誘いの歌は食と性が未分化な始源の性愛の位相を表すものだ。互いに食い合うような像が、母子的な一体として現れつつある自己の像なのである。感知されだした自己像、性という自己表出の初源像を表現するものなのである。

現代日本文学の先端では、このような性愛の物語的表現になる。

僕はあまりにも鮮明に彼女を記憶しすぎていた。彼女が僕のペニスをそっと口で包み、その髪が僕の下腹に落ちかかっていたあの光景を僕はまだ覚えていた。僕はそれをまるで五分前のできごとのようににはっきり思い出すことができた。そしてとなりに直子がいて、手をのばせその体に触れることができるような気がした。でも彼女はそこにいなかった。彼女の肉体はもうこの世界のどこにも存在しないのだ。

『ノルウェーの森』

村上春樹

これは簡潔的確に母界の現代的な映像を表現するものだ。性は食の相に連続している。僕の性を促すことは食のような位相で表現される。子の我を食うようにする母性像がそのまま性の触発なのだと思ひ出されている。しかもそういう

始源の性はまだたった五分前の出来事のような近い過去にすぎず、それは忘れられていても鮮やかに思い起こさせるすぐその意識下にすぎない。彼女は存在せず、その気配が食の環界のように感知されるだけだというのが、我らアジア的な原始民の、相変わらぬ現在なのである。それはまだ手の触れられる肉体として存在したことがないのである。

そのような成熟した性の不在を、女性自身に歌わせれば、こうなるという。

あなたのためにシチューを作りたいのに

私には鍋がない。

あなたのためにマフラーを編みたいのに

私には毛糸がない。

あなたのために詩を書きたいのに

私にはペンがない。

『何も無い』という「歌詞もひどしい、曲もひどかった」という唄はもちろん、相手にたいして自己を表現していく性の衝動に際して、それを表現していく性的な身体的な契機を、ついに母性的な環界性さえも失ってしまったアジア的な性の崩壊現状を表しているよう。八十年代という、自己を喪失しどこにも行けない時代は、原始農耕的な自然像、母界像の消失とそれに代わるものがない世界像をさしている。成熟した性の像を回復する以前に、母界という未熟な始源像さえも失おうとしているのである。

食を与え、衣裳を与え、言葉まで与える母性を女性自己のうちに感知できない。自己形成の環界をなす母性は、す

でにそれを担う女性自身がその性的枠組みを失って、どこへも行けない。そんな女性が母性環界を失ってどこにもいけない僕に向かいあっている。ひどい時代なのだが、その出口もまだみつからない。唄は母界の喪失を意味にのせるだけで、感触を伝えることもできず、ただもうひどい唄になるしかない。

お菓子の家、という母界像はいうまでもなく西欧社会の深層にひそむだけではない。それは全世界的に隠れているはずだ。たとえば未開的なアフリカ性にも、食が性に連続する相は次のようなイメージで現代まで色濃く残されていることがわかる。

さて私たちは、「誠実な母」と一緒に暮らし、彼女は誠実そのもので、私たちの面倒をよくみてくれた。そしてこの母と一緒に暮らすようになって一週間もたたなううちに、わたしたちは過去の苦勞をすっかり忘れてしまい、彼女は彼女で、いつまでも好きな時にホールへ行ってもよいと言ってくれた。そこでわたしたちは欲しいものは何一つ買っていないなかったので、朝早くホールへ出かけて、飲み食いを始めなくてはならなかった。それにわたしは、かつてわたしたちの町では、指折りのやし酒飲みで鳴らした男だったので、飲み物はどんなものでも気前よくがぶがぶ飲み始めた。そして一ヶ月たらずで妻とわたしは自分でも不思議なくらいの、すばらしいダンサーになっていた。さてある晩、真夜中の二時頃、わたしたちが飲み物の不足を訴えたとき、給仕長は、早速そのことを「誠実な母」に伝え、店には一滴も残っていないことを話すと、彼女はちょうど注射器のビンの大ききの、そして中にはやし酒が少しか入っていない小さなビンをも、給仕長に渡した。給仕長がそれをホールまでもってきてくれたので、わたしたちはそれを飲み始めたのだが三日三晩たっても、このビンの五分の一のやし酒を飲みほすことはできなかった。さてこの

白い木の中に入って三ヵ月ばかりたつと、わたしたちは、すっかりこの家の住人になりすまし、好きなものは何でも無料で食べられるようになっていた。

誠実な母と一緒に暮らした白い木の中の生活 『やし酒飲み』 エイモス・チュツオーラ 一九五二年

始源の密林の中を成人へ向けて旅する我ら夫妻の体験を語る、現代アフリカ作家の伝記小説の一節。「やし酒」はいわば母乳のようなものの比喩に用いられており、生誕まもなく失われたやし酒を求めて私の旅はつづけられる。食こそ彼らの性であり、その求めが成人過程なのである。白い巨木は母性環界像であり、その中ではいくらでも欲するままに食べられる。その木は「わたしたちは、誰かが覗き見しながら、まるで写真家が誰かにピントを合わしているように、わたしたちに、焦点を合わしているのに気がついた」のち、それから逃れようとすると、大きな手がその木から伸びてきて、木の内部へ連れこまれた。そこが町になっていて、以上のようにたらふく飲み食いできて、もうどこにもいきたくなくなるような飽食の場だったという。

ここでは母界の感触をじかに描写することができず、大きな手でとらえて家のような内部に連れ込み、有り余る食い物を与えてくれるとか、説話的に外から比喩して語るような表現になっている。食を与えてくれる母界が、私だけでなく、私たち夫婦をも包みこむことで、わずかにその食が性の場に連続することを知らず。そしてそこは一年数日以上留まることのできない所で、そこを出たとたん、そこは森の中に変化するというふうには、私たちの環界像をなしている。母子別れて旅立たねばならぬところなのである。

母性は森の木であり、それは森の食であり、私はその食とともにいたが、そこから剝離するところから、自己像の形成契機がはじまる。そんな食と共に未分化に表出される、いわば食い吐く自己像というアフリカ的な未開性が、そこに

やがて食の母性環界像を形づくるようになるというのである。アフリカ性からアジア性へ、という自己表出の共同性の歴史的な道筋をみてとれる。

四 中国の母界残像 古代帝国の保存した記憶像

一般に中国は「神話なき国」とされているという。孤立的、無体系であり、時間的、共時的な組織をもたず分列的だという。それは成王過程を語る神話の物語構成筋がはっきりせず、詩の形であるいは図像の形式で、それが表現されたからである。神話を各王の成王物語形式の組織とみなす固定観念から自由でないからだ。

彼の国では、何よりも図像的な文字に成王過程が表現された。すでに神話は理念に概念化されている。理念語が成王過程の物語を凝縮している。その少し元をたずねれば、理念語に文字学的な歴史像を尋ねるか、あるいは古詩の理念的解釈の背後に残されている意味像に、母界像から成王像への展開像の痕跡を求めるしかないだろう。ここでは『詩経国風』、『楚辞』にその姿を見つけてみる。それらは本来は次回の古典古代世界の自己表出像を諷するときに、正面からその成王理念像を対象にするべきものだから、ここではほんの少ししか触れない。母界の残像をそこに指摘するだけにとどめるのである。

丘上有麻

丘中有麻

丘中に麻あり

彼留子嗟

彼の留の子、嗟（ああ）

彼留子嗟

彼の留の子、嗟

將其來施施　　將くは其の來たり施施たることを

『詩經國風』　王風　橋本循　訳　『中國古典詩集』　世界文学大系（筑摩書房）

「かつてその地方を治めていた太夫の治蹟すなわち善政流風を、いつまでも邑人が懐い慕って歌った詩とする。（「毛歌訂詁」に李安溪の説を引く）」とある。全三章あって、麻、麦、李というふうに、シンボルが移行する。いずれもその地を表す主たる食物によって、その共同体の共同觀念を歌っているものとみられる。それを後にその共同体の治者の像を民が歌った誉め歌というふうに見なしたのである。こういう古謡をそのように理解する心意が、すこぶる中国的だ。王を称える民という理解が、聖なる王という古典古代的な世界像に結びつけたがっているからだ。

麻は丘にあって、いわば山丘によって、それがシンボルであることが表されている。ただの麻ではない。丘は瘦せた石ころだらけの土地をいうとある。とすれば一層、それは財食としての麻だということになる。それを祀り祈る者が共同体の長、留子なのだろう。共同体の民の歌い手らが願っているのは、留子の再来なのだが、それは彼によって神聖な麻の財性が甦り、彼らを潤すことを願ってのことだろう。この丘に麻や麦や李を植えて、その後の村に恵みをもたらしたというふう理解されているからだろう。

そういう理解は、留子を食物の栽培を勧めた治者とみる聖代の政治像に結びつける近代解釈だ。政治の礼楽時代像までも遡れない。丘の麻は祭られた共同体のシンボルであり、衣食の財性を表して、貧な瘦せ地像にたいしている。と同時に、麻をシンボライズする丘は、財食をもたらす環界をも表していたらう。食の環界である。食財の山を祀る者から、それを求めて山に入る獵者とその獲物の食財像、というふうに通ずれば、丘中の麻や麦や李が隠しているのは、

食をもらたす母性環境としての山という意味像だということがわかる。

留子の再来は「施施たること」が望まれている。その「施」というのは、「才を展べんことを」という意味らしいといわれ、またよく判らないともいえる。「施」は「旗のなびく形」であり、「中谷に施(うつ)る」とか「親を施(かえ)ず」のような「移る」意味はない。移す、施すなどの意味は「歎」の仮借義であり、呪霊をもつ蛇をうつ形を表す「歎改かひか」とよばれる呪術儀礼にあたるという。「呪詛を防ぎ改め、これを他へ移すものであるから、移すこと、施すこととをいい、また及ぶ意になる」というふうには白川静(『字統』)はいっている。

とすれば、留子はそのような儀礼の巫として求められているのか、もしくは彼自身が蛇として殺され晒される巫の役割が期待されていたのか、だろう。どちらにしる、彼は母界山の呪霊・食財霊としての蛇神、異類母性像などを祀る者だったとおもえる。さらにこの詩の第二章には、彼が村落を代表して財食を求める巫者の立場にあることが、なおよく表れている。「丘中に麦あり 彼の留の子の国 彼の留の子の国 将くは其れ来たり食まんことを」。彼は来たりて「食まんこと」を求められている。彼に食わせるべき母界の恵みが、祭儀において望まれているのである。そして彼が歌い手らの村落にとって、祖先に当たるさまも第三章に歌われる。「丘中に李あり 彼の留の子 我に佩玖を貽る」というふうには、留氏は歌い手らに寶石を贈った者とされる。その寶石が食財の財宝表現であることは明らかだ。つまり共同体の食生活は永らく保障されるのである。そういう村落の共同性のシンボルを表わし残した者、先祖となる。

このようにして、始祖説話を歌い表わしたような詩になっている。それは古代的な成王物語の枠組み(理念性)を表現するものだが、その表現にそれ以前の原始的な母性環境への畏怖が埋めこまれていることを言いたかったわけだ。アジアの原始的な母性環境、食養する母性像という共同性の像は、それ自体では現れずに、古代の成王枠に囲われて、その中の媒介

的な項として残像をあらわすのである。

もう一つ。南風が木々を芽吹かせ、河流が村落を潤し、黄鳥の声が人々を楽しませることを、母性の養育像を重ねて
いる詩がある。

凱風

凱風南よりし

彼の棘薪きよくしんを吹く

棘薪天々たり

母氏くみう劬勞くわうせり

凱風南よりし

彼の棘薪を吹く

母氏聖善なり

我に令人なし

ここに寒泉あり

浚しゅんの下に在り

子七人あり

母子勞苦せり

眼^め睨^{にら}たる黄鳥

載^{すなわ}ち其の音を好くす

子七人有り

母の心を慰むるなし

ここにわずかに環界の母性的養育像が見つけられる。凱風（南風）がなつめのような木の若芽を吹き、また成長した木をも吹く。また冷たい泉の流れが竣村のもとを流れる。美しい黄鳥の鳴き声が耳に届く。そのように母性環界がそれとなく共同体を養うように囲い巡らすさまが感知され、歌われる。その有様を、母性が我ら子供たちに知られずに、聖善であるさまの粹組をなしている。母性はまず環界像に現れていたというのである。

我ら子供たちが母性の聖善を気づかず、母性の勞苦を慰める者がいないのは、母性と子が未分化で一体的だからだ。自他主客として相対化されていないからである。両者は互いの中に溶けている。「凱風南よりし 彼の棘薪を吹く」といった、吹く風と吹かれる若芽の相対的な表現は言語化されたのち主客に分化された姿なのであり、母子の間柄をそのまま表現できない。その未分化な一体性は「子七人あり 母の心を慰むるなし」という言語表現の逆説をとおして、暗示されるのである。子は母心を知ることができない。知れるのは自己や母性が未分化な、己れを溶かし含む全体性である。誰も母の心を慰めないことに、母子の本質像がある、という逆倒表現なのだ。古代の倫理（親不幸）を通して、倫理以前の原始的な自然相を表現するのである。

『楚辞』の「天問」篇の詩表現には神話図像が溶けている。だからなお神話にとって不可解な、神話以前の原始相が神話的な聖王世界の倫理的問いから問われている。母界像はさまざまに現れる。『蛇女房』に関わりそうな像ならば、

靡蕪九衢

靡蕪の九つの枝の出たのや

象華安居

象華はどこにあるのか

一蛇吞象

一匹の蛇が象を吞む

厥大何如

その大きさはどのくらいだろう。

前二句の意味を明かす、元になる伝説が知られていない。水草と麻だという。たぶん財的な食物像なのだろう。蛇が象を吞む伝説やそれを表す図像がやはりあったものとみられ、契機像としてわずかに残されているのである。

この蛇と同じ説話をさしていると推定されているものに、『山海経』の「海外南経」に「巴蛇は象を食い、三年にしてその骨を排出した。君子がこれを服用すれば心腹の病なし。その蛇は青、黄、赤、黒。犀牛の西にあり」とある。巴というのは国名であり、地名の犀牛はまた怪物の名でもある。注目されるのは、蛇は吞むものでありながら、吐くものでもあるということだ。象を食って、骨を吐き、その骨は君子を養生する財食(薬)だということになる。食うことは自然だが、吐くことは反自然的な自己表出としての表現をさす。観念性を表現するものなのだ。財性を表現する神的な媒体とみなされているわけだ。

『山海経』には、さまざまな怪鳥怪獣のたぐいが中国の四方辺境に棲息するさまを伝えて、古代中国を媒介した古い

環界像を示している。それらは母界像のシンボルをなすものたちだ。その中にも多くの蛇体のシンボルが含まれている。大荒北経には「共工の臣で名は相繇、九つの首、蛇身、自らとぐるを巻き、九土のものを食う。その吐くところ、その止まるところは、すぐ沼沢となった。(水は)辛くなければ苦く、百獣は棲むことができない。禹は洪水をふさぎ、相繇を殺した。」とある。また軒轅という国が「女子国の北にあり、人面蛇身で尾が首の上でとぐるを巻く。窮山はその北にあり」(海外西経)というものもある。

北方羌人の洪水神、共工は龍体の神で、その家臣もまた蛇体だとされている。九土(国土)を現わし出す表現に、食って吐く形式をとり、国土は水源池に表象される。水をもって養われるものだろう。とぐるを巻き、生む異類母性像として現れているのである。また女人国の北にある蛇体神もとぐるを巻いて、女性の化身、生む女として山の窮てにあられるものようだ。かすかながら、そこに刻印された異類母界像をたどることができる。

啓棘賚商

啓は音律整えて

九弁九歌

九弁と九歌との楽を制した。

何勤子屠母

何故にこんな勤勉な子が母を屠って生まれ、

而死分竟地

母の身は分裂して世を終えたのであろうか。

啓は禹の子、夏王朝を建てた。前半はそのことをいう。後半は神話にある事柄をさす。父の禹は熊の姿で治水に奔走していたが、妻はそれを恥じ怖れて石になった。禹はその石に向かって子を返せと呼びかけたところ、石が割れて啓が生まれたという。『淮南子』にあったといわれる説話によっている。そこで母石が屠られ、割れ死んで終えた、といっ

ているのだという。しかし「竟地」は土地を境することではないのか。「竟」は「言をもって神に祈り、その感応として『音なひ』のあらわれることをいう」（『字統』）そうだから、地に言葉をもって祈り、その印として境の觀念が音ないとして表されることだろう。すればそれこそが「母界」像をいうのにふさわしい。母性環界を背負う王子の出生をさしているのである。

これはただちにあの「火の神を生みしによりて遂に神避りましき」というイザナミを想起させる。生んで死ぬ母性という像は、生んで異界に去るということの抽象にすぎず、それはつまり母子別れの自然相を表している。母子別れによって、はじめて母性が環界像へと祀り現される、共同の記憶像を表現する山や沼や石や木といった環界像とそのシンボルという表現をえることを意味する。そのように表現する者こそ王子なるものだ。礼楽を制定することは母子別れた子の成り行きだ。成王の媒介話に、母界像は残されているのである。その残像が「楽」として表現されることもまた暗示的だ。『北山経』にある「蛇がいる、名は長蛇。その尾はいのこの豪毛のごとく、その声は拍子木をうつよう。」のように、母界は触知的な体感に現れるしかないからだ。言語以前の感知なのである。

五 古代歌謡の母界像 古事記・万葉・古今集

わが古代の表現では、食界山とそこにいる獲物女性といった『遠野物語』の山人譚にみられた共同觀念の構図が、共同の幻想景観であるような位相表現をすっかり抽象されて、目の前の現実的な生活景でもあるかのように表現されるようになっていて、そういう表現の位相が古代世界の起点だとみなされている。

『古事記歌謡』ならば、

宇陀の高城に

鳴鼠張る

わが待つや

鳴は障らず

いすくはし

鯨や障る

前妻が

肴乞はさば

立蕎そばの

実のなけくを

扱きしひゑね

後妻が

肴乞はさば

いちさかき

実の多けくを

さきだひゑね

ええ

しやこしや

こはいのごふそ

ああ

しやこしや

こは嘲笑ふそ

これなどは『遠野物語』の情景と同じ像を歌っているとみていい。山の狩り場が一定の狩猟場に、猟の獲物が鳴から鯨に、さらに前妻に比較された後妻へと、その食の財性が性（女性）へと表出されていく過程がとらえられているといえる。そして「いちさかき」の実が「たちそば」の実にくらべて、価値が高いという財価判断のモノサシが、その女性

にあることが表現されているのである。性が食を差異化し観念化するモノサシであるという共同の幻想が表現されているとみる。『古事記』の編者はまだこの歌が、食の財性表現であることを知っていて、「その弟宇迦斯が奉れる大饗をば、ことごとくにその御軍どもに賜ひき」という時の歌としたのだろう。

この性というモノサシが、母界像なのだ。獵場としての山とそこで獲れる女性という像だ。前妻や後妻は山の母性像によって裏打ちされて、産出する若妻や老妻に隠された母性像をさす。

狭井河よ

雲立ち渡り

畝火山

木の葉さやぎぬ

風吹かむとす

にしても、この環界像はなにごとかを語らんとする気配の表現であり、それが物語化されて、イスケヨリ姫が弟たちが殺される気配を察知して、それを知らせようとした歌だというふうには、歌の予告像が取り出されたのだと考えられる。その予告力はもともと歌に詠まれた母界像にあるのだといえる。山川のたたずまいに共同体の幻想が感知されるというありかたを伝えている。それは言葉にならない、言葉以前の以心伝的な、母界像である。それは女性によって感知され、その相手の男に言葉として伝えられる。巫女と巫の関係であり、それが古事記では姉と弟の關係に體現されているとみているのである。そういう巫の分化以前では、母子的な一体性であることはいうまでもない。

この山川の示す表情には、すでに食をもって養育する場の像は失われている。共同性の表出力は特別の山川に特定化

されて、それが発する意味は祀る者にしか判らなくなっている。すでに食の財性は一般化の背後に隠れてしまっているのである。

これが『万葉集』冒頭の雄略天皇の歌では、食財の狩採場像をはっきりと残している。

箆もよ み箆持ち

ふくしもよ みぶくし持ち

この岡に 菜摘ます児

家聞かな 名告らさね

そらみつ 大和の国は

おしなべて 我こそ居れ

しきなべて 我こそいませ

我こそは 告らめ

家をも名をも

長歌以前の長歌の構成形式を想定して表記した。ここで王国を名乗る歌い手の我なる視点は対象をはっきりと指定して、決して対象と未分化ではない。むしろその対象の指定の仕方において、彼は王国という位置を表現しえているといえる。名告りによって、対象を蓄蔵しようとする視線において、彼はまぎれもなく古代王なのである。彼は母界と

その体現する巫女をわが手に蓄蔵しようというのだから。

いま問題なのは、彼が自分にむけた名告りを求めている相手の菜摘女像が、どんなふうにも彼に表現されているかなのだ。あたかもそれは天皇その人にとっての性愛の対象でもあるかのように、つまり個体的な情景であるかのように表現されていることだ。共同体の首長のふるまいが、その人ひとりの、個人的な行為でもあるかのように表現されている。そんな成熟した自意識の表現になっている点が「詩集」というもの選ばれた理由であり、そんな視線が「詩集」を編集しうる理由だろう。

にもかかわらず、それはまた共同的な振舞いの表現でもある。なぜなら、その自意識は対象に係わる自己像を共同の形式の中で思い描いているからだ。その視線の共同の枠組みというのが、菜摘女とその獲得、というあの『「遠野物語」に指摘された、山女を射る獵民という構図の変容だからである。村落を囲う山に独り村民らを代表して入り、そこで獲物女を射て捕る者があり、その獲物は夢幻のうちに失われて想い出の中心をなす観念像をなす。財の観念である。そのような食の財性が女性という観念の像に表れるような場像がここにも明瞭に受け継がれているのである。つまり「母界」像である。

そういう共同の幻想は王の自意識を載せる土台をなしており、詠み手の王からは、その共同幻想に乗る自己があきらかな自分の個体的な像であるというふうに取りだされているということになる。したがって共同の土台のそのものは無意識であり、その振舞いの像の自分らしさだけが明瞭なのである。無意識の共同性上の明瞭な自己像である。

山の獲物女は菜摘女になっている。美しい箆を持ち、彼女みずから食の財性を表現する者として現われていて。彼女は獲物食であるとともに、それを捧げる女でもあるというふうには、自己の食財性、つまり性を自己疎外して表現する者になっている。彼女らの性に表現される食の財性を、王なる者が目をつけている。彼が王として現れるために、成

王の条件として、その食の財性を蓄藏しようというのである。そういう共同性の表現は、彼の個体的な振舞いのように自己像化されている。彼が行う儀礼の表現は、彼自身から自己の生活的な行為のように、像化されている。儀礼が生活されているわけだ。それが古代王の自己表現なのであり、そんな個体的な像表現として詩になっていることは、成王制度の完成をさすものだろう。王は自己自身として現れ得ることで、共同性を完全に体现するからだ。その間に矛盾が露出していない。表現の実質として、勅撰にふさわしい相をもっているといえる。

成王表現としての古代詩に、母性環界像が埋めこまれている。菜摘女はその箒や串によって彼女の環界食を自己の性に表現する。母界食を自身の性の位相へと表現するのである。その母界性が、彼女らの名乗るべき名になり、その名のもとに彼女らは蓄藏される。食の環界はその財性を性自身の像へ抽出され、その抽出者（女性）ともども彼が蓄藏して成人する。それは王たるべき子を養う食の環界であり、成人する王にとって蓄藏されるべき食財、権力を表現する。食の母界性はこの名摘女とそれを見出だす王の關係に埋めこまれた。彼女らの名と王の名である。名告り合いが成王制度の表現になっている。この名告り合いには、母界の声を聞こうとする者の姿勢が、母界とともにある我らの像がこめられている。原始的な母界に溶けてある自己像、という共同性表現のアジア的な原理が深層をなしている。一方的にやってくる食い物女像の「押し掛け女房」を一步進めた、あえて山に狩り求められる獲物女像が、食の財性を表す性的な環界像、母界像に転位したところの山母譚に、その原像がある。

うまさけ

三輪の山

青丹よし

奈良の山の

山のまに

い隠るまで

道の隈

い積もるまでに

つばらにも

見つつ行かむを

しばしばも

見放けむ山を

心なく

雲の隠さふべしや

三輪山を

しかも隠すか

雲だにも

心あらなも

隠さふべしや

この菜摘女たちの祀る菜摘丘は人々を養育する食の母界像をあらわしていた。しかしそれらは「うまけさ 三輪の山」とか「青丹よし 奈良の山」とか財食や財物をもたらす母界山にシンボル化されるから、幾度も振り返って眺めてみたい山なのに、「心なく雲の隠さふべしや」というふうには、心なき死の雲の背後に隠蔽されて記憶にのみ在るもの、思い出の彼方にだけ食財の性的な姿、母性像を想起させるものになる。

あるいは狩りする天皇にたいして、狩られる母界女である額田王が歌った、

あかねさす

柴野行き

禁野行き

野守りは見ずや

君が袖振る

のように、母界山の母性、財食薬草像は禁野として公権に蓄蔵される。王たろうとする者はその禁園を侵犯して母性を手にいれなくてはならないというふうになっている。女は王たらんとする者の度胸を試すように誘う。すでに『源氏物語』の発端である。王たちの私的な性愛の表現が乗っている深層の構成、共同の幻想はそのような成王制度にある。蓄蔵されて公権の基礎になった母界山は宮廷となる。それでも狩りとられる異類女の像を母性環界像に隠しもっている。禁制の狩り場に囲われる女像として。

一方、蓄蔵する場像は政治的な空間表現や制度に表わされるだけではない。それはなによりも言葉に残される。祭儀的な言葉、母界像を表す語になって残り、言語表現の不可視の中心、概念の空白中心となる。のちの季語として固定されるようになる季節語である。『古今和歌集』は冒頭から、理念的な時間観念語と潜在する季節感覚語とが矛盾する制度に生きる我らの心意を詠んでいた。我らの心意の発生源がそこにあるとみていたのである。

旧年に春立ちける日よめる 在原元方

年のうちに 春は来にけり ひととせを 去年とやいはむ 今年とやいはむ

「年」という時間理念語と「春」という季節感覚語の異和矛盾が鋭く指摘され、そこに発した衝撃が現在の不安定な

心境を表現するとされている。すべてはこの食い違いに発するという意味で冒頭をなす歌なのだろう。暦の新年という観念は古くからの季節感と合わないことが露呈している。現在をはっきり時間的、歴史的に指定すべき概念的な時間像の根柢があいまいになっていることは、根底的な衝撃となるはずだ。

こういう混乱は、季節感が概念的な暦時間に抽象される過程を体験していないところから来る。この歌を受けた次の貫之歌には「袖ひぢて 結びし水の 氷れるを 春立つけふの 風や解くらむ」というふうには、我らに体験的な季節感が、いつのまにか今日の暦の時間に変質することが期待されているだけだ。それくらい暦の理念性の威力が魔術的に信じられているのだが、それが経験的に認知されるわけではない。それほど、感覚に染み込んだ季節感というのは、容易に時間像へ抽象されなかったようにみえる。それにもかかわらず、暦年概念は季節語の中へ浸透してやまなかったようだ。「春立つ今日」はすでに暦時間をさしている。季節感是非理念的な景観像に押しこめられる。

春霞 たてるやいづこ みよしのの 吉野の山に 雪はふりつつ 読人知らず

梅が枝に 来あるうぐひす 春かけて 鳴けどもいまだ 雪はふりつつ 読人知らず

目前の雪景色が、いま見失われている理念をはっきりと指定する。理念像としての春霞であり、季節はずれの鶯の声である。雪の吉野山には春霞がなく、また目前の雪景色に鶯の声にふさわしい春はない。求められている春という言葉は、もはや季節をさすのではなく、理念としての年と同じ理念語である。暦として時間を分ける指標としての時間語なのだ。目前の景はそれだけではなく、そこに不可視の理念が求められている。とすれば、今の目前景のよ

うな「雪は降りつつ」という表現は、いったい何なのか？ ニセモノのように見なされながら、理念的な現実像を発見する契機にとどまっているこの景観が、母界の残像だとおもえる。

母界像は三輪山の神のような、去来する時間像に重ねられていく。春霞や鶯は去来する時間的な媒介になる。曆になっていくのだ。「雪は降りつつ」ある景も、消え行くものとされる。押し掛け女房としてやって来て、異類女として去る者とみなされていく。御馳走としてやって来て食べられ、子を排泄し残して去る。そのように母性環界像は時間化されて、しだいに曆に抽象される。

春来ぬと 人はいへども 鶯の 鳴かぬかぎりは あらじとぞ思ふ 壬生忠岑

春立てど 花もにははぬ 山里は もの憂かる音に 鶯ぞ鳴く 在原棟梁

人々のいう春はすでに曆上のそれだが、彼のさす春は旧来の場的な季節感をさす。彼はかたくなに鶯の鳴き声や花のほひが触知される場像としての春にこだわっている。それが外来の時間知識にたいする内部の場感覚だからだ。それは鶯の鳴き声のように環界像として触知されるものである。それに囲われるようにして、みずからを安息感として感知する場のだろ。母性環界像はそんな自他未分化な自己像以前の自己像を照らす契機として求められている。しかし今や、満たされない心が発生し、はじめて歌人の歌になる。春と花や鶯の声が一致しないところに、歌われるべき心意が生まれる。不一致は時間的なズレとして現れてくる。場像は理念時間に遅れて感知され、去来する像になる。その過程を次のように表現される。

野辺近く 家居しせれば 鶯の 鳴くなる声は 朝な朝な聞く 読人知らず

たぶん古歌なので、母界像はより強く感知されている。鳥の鳴声はたしかに聴きとられている。鳥声に環界像が触知されていて、そのことをわざわざ断っているように見える。それだけ、曆的な時間観念が浸透してきて、それと対比される像になっているのだろう。祭儀的な歌謡としてみれば、歌い手は巫女であり、彼女は鳥声に母界像を感知し祀るものだ。読み手からはその巫女の託宣に耳を傾けて、その旧来の自然観念を捧げる知識民となるう。

この鶯の声に感知される環界像が、食の母界にあることを『古今集』の編集者はわかっていたようにみえる。つづいて若菜摘みの歌が六首、順に並べられているからだ。環界は食財蓄蔵園の禁域像へ理念化され、さらに固有名詞化されていくからである。

春日野は 今日はやな焼きそ 若草の つまもこもれり 我もこもれり 読人知らず

春日野の 飛び火の野守 いでて見よ いまいく日ありて 若菜摘みてむ

み山には 松の雪だに 消えなくに 都は野辺の 若菜摘みけり

あづさ弓 おして春雨 今日降りぬ 明日さへ降らば 若菜摘てむ

仁和の帝、親王におはしましける時に、人に若菜たまひける御歌

君がため 春の野に出でて 若菜摘む わが衣手に 雪はふりつつ

歌奉れと仰せられし時、よみて 奉れる 貫之

春日野の 若菜摘みにや 白妙の 袖ふりはへて 人のゆくらむ

読人知らずの古歌を、まさしく母界の声を聴く巫女歌から、母界の禁園化と菜摘巫女像へ、若菜摘みの都祭儀と母界像しのび、去来する春雨の母界像予告、菜摘巫女の心身の引き裂かれ、とたどりそして終わりに、菜摘巫女像を思い描く歌人の暦時間の告知性へ、というふうにならべてある。「鶯の谷よりいづる声なくば 春來ることを誰が知らまし」といった鶯の暦告知力を、まずその起源である野辺近くの家居に感知される母界像に求める。そこから母界像がしだいに、野焼きされる村落的な共同採取場が公的な禁域に召し上げられるとともに、村民労働は祭儀化されて巫女に表現され、それが都が村落の母界像を想起する支配祭儀であり、その中で暦の理念時間像を予告する公権性が確立されていき、村落と都に心身を割かれながらそれを担う巫人の心が歌われ、ついにそれを知って歌ってみせる宮廷歌人の司祭像表現に及ぶ。

こういう構成の意味像は、母界像の理念時間化とその占有が公権力を表現することにある。それは巫女や巫の歌に表現されていき、ついに祭儀歌人の歌に母界祀り巫女像が暦時間を体現する像が詠み出される。宮廷政治祭儀の表現にいたる。そういう意味でまさに勅撰集の祭儀性があらわれている。

母界の残像は鶯の声が毎朝聴かれた家居の像にはっきりと刻みこまれていたが、そこからしだいに感知力の具体性が

薄れて、代わりに理念的な視覚景像へと抽出されて、専門祭儀人によって告知される支配理念に抽象されるさまがみてとれる。草木鳥獣の触知的な環界像は、巫人の曆を告知する託宣像へ、共同の民謡歌は歌人の和歌へ、転位している。これだけ時間化、理念化されてきてもまだ、母界像は食相の残像をもつ。触知的な環界像は、若菜摘みに示されるように、食財の採取、狩猟像に結びつけられていて離れない。環界像は食をもって養育する母性環界といった深層を隠さない。理念としての季節、曆的な季像は、山野の食財に恵まれる時期、その狩採時期といった面影をたもつ。

わがせこが 衣春雨 降るごとに 野辺の緑ぞ 色まさりける 貫之

といった歌の技巧は、宮廷の巫女秘儀を、言葉の禁域に仕える巫の歌言葉の特権性に転換した表現のことである。言葉の呪力としてそこにも若菜摘みの影が流れている。若菜摘みの場である母界像が幻視されている。それは宮廷からみればもちろん、彼方の山村と農村、平地村にたいする環界としての山村の關係像という、都の財性の根柢を表すものである。山を母界として祀る村の、自他未分化な一体性に安息しようとする心意が、都の祀る理念の内実をなしている。川は山の知らせをもたらす。「大昔は一円に湖水なりしに、その水…人界に流れ出でしより」「山々に囲まれたる平地」になったという、その山村を囲う山々が、母界像をなす。したがって、母界山の氣配は水に流れて村々に届く。

龍田川 紅葉乱れて 流るめり 渡らば錦 中や絶えなむ

龍田川 もみぢ葉流る 神奈備の 三室の山に 時雨降るらし

秋の山 紅葉をぬさと手向くれば 住む我さへぞ 旅心地する 貫之

神奈備の 山をすぎゆく 秋なれば 龍田川にぞ ぬさは手向くる 清原深養父

龍田川に流れる紅葉の乱れは、母界山の予兆を知らせるもので、男女の仲が絶えることを意味するものとされたのだらう。もちろんその予兆は祭儀的に共同の命運をさしていたはずだが、私的な予感に転じられていく表現になっている。見える紅葉の乱流は、不可視の母界像を感じさせる媒介だ。それでも「めり」というふうには、それが不可知な予兆であることを印している。紅葉の流れに感知される予兆は源流の紅葉山に降る雨の像にこめられている。その訪れて来ているらしい雨のようなものは、御幣を捧げて祀るべき、隠れた異族的な意味像であり、それが「秋」といわれている、去来するものの感触なのだ。母界像は去来する時間とともにある。それは住む我という母界山下の巫にも時間的な心を与える。ちょうど山女の髪を証拠に盗み取った狩人の懐に手を入れて、それを持ち去った山男のように、秋は我らを囲う神なびの三室山に時間の御幣を手向けて、我らをも旅心地にする。我らは母界山の記憶とともに流れゆく者になる。母性に去来される子になる。川は時間化される母界山を、流れる紅葉の御幣に暗示し、それによって我らもまた過ぎ行く記憶の母性に媒介される者となる。母子別れて成人するものである。原始的な母界像の感知は、古代の人間的自然、人間の自然制度である「成王」を媒介する像として残った。

六 母界像から母性像へ 『源氏物語』はじまりの時間像 財性と記憶

生んで死ぬ性、というのは性が時間性を体現してきたということの意味する。性が共同の場像を表出することから、その場によって疎外される時間性へと自己表出を展開することへ変わるのである。場に來たり去る、時間的な去來者というふうには自己疎外する。押し掛け女房が食の共同場を家像として表現する契機だとすれば、去る異類女は記憶や都といった彼岸へと母性を蓄藏する、時間的な自己疎外を表現する。

記憶する主体や、都へ転生した主体が、ようやく物語の主人公という、環界に一体的な母子的な我から分離して、和語の表現文脈のなかに現れてくる。歴史という共同の記憶像を背負った自己像を、外来神話の構成像を離れて、自分で表現できるようになったのである。女流文学といわれてきたものは、自己に憑く巫女性、母界性を対象化できるようになったものをさしている。対象化された母界は、物語の主人公にとって、前世という深層の記憶であり、彼の蓄藏する姫財に表される。

そういうすでに母子別れして失われた前自己像は生む母性に体現される。つまり異類や死の異界に失われる食養母性の像が、その心的な感觸において描かれることになる。それをよく代表するのは『源氏物語』だ。その主題は、過ぎ行く時の流れがもたらす悲哀感の細部にわたる描写に現れるし、全編を貫く構成的な意識にも明確に表されている。

母界像は失われて後、言葉に表現される。触知は消えて後、想起されて対象化される。それは記憶表現という物語の本質にそって、言葉に蓄藏される。産養する性は失われたものとしてはじめて言語的な対象化意識にとらえられる。だから、母性を描くとき、それは最初からもう喪失の相でしか描きえない。現在語りのように見えても、それはすでに終わってしまった過去物語なのだ。『桐壺』の巻がそうである。桐壺女御はすでに死したるものとしてしか語られない。これははじめから母界の感觸を残像に伝えようとするものだ。その感觸のもとでしか、源氏の現在には展開しないものなのである。「宿世」であり「宿業」という観念語はそのような自然像を意味している。子なる光源氏に感知されるべき

母界の感觸像が、彼自身には不可視、不可觸の前世像としてまず描かれる。物語の最後には、浮舟によって自己の内に胎胚する母性として明瞭に感知される。そのときにそれは自己における、入水して死ぬべきものの像として、彼女自身によって表現された。その一点で、明らかに劇的な中世へ橋渡しがなされたのである。

『源氏物語』は不思議な始まりかたをする。語り手や祖母の言葉によれば「はかばかしう後ろ見思ふ人もなきまじらひ」の当然の結果として、人々の嫉みの中に、王の一人子を残して死ぬ。そこからしか始まらない。最初から死ぬべき母性としてしか語られない。その描き方はのちの成人以後、主人公として現れ出る源氏にとって、彼の知りえない前世として現れている。つづく帚木・空蟬・夕顔の三巻が、いわば青春期というつねに振り返えられた記憶の中に現れる像であり、想起されてのみ現れる心の傷を負う自己像を表現するものであるのたいして、桐壺の巻はもっと深層の、自己生誕以前の自己像、つまりわが不在の前世を讀者にたいして表現するものだ。未生の源氏が表現されているのだ。

それは記憶以前の、母界像をそれとして表現する。主人公の我（源氏）が不在のままに、その我にとっての母界像を表現している。説話的で未熟な観念的表現のようにみなされたりするのは、この不在の我から読むことを見逃すからである。第三者的に読むならば、ほとんど説話や神話の表現に近づく。その共同の意味像はすべて個体以前の個体生を表現する。生まれる前の源氏の像を喚起するように表現されている。いわゆる彼の前世、宿縁としての、母界像なのである。

その前世にあって、不在の源氏は、母なる更衣にたいしてその夫ともいうべき帝である。二人の『長恨歌』に比せられる悲運の性愛は、未生の子にとって、母子別れの定めを表現している。夫婦死に別れの定めが子に母子別れとして報く。母亡き子の深層を作る。子は前世の再現を生きる。つまり業である。母界像は母子別れの相を通して回想され

る。前世においてすでに失われた像なのである。それが娘を失った老母を訪れた命婦によって伝えられる帝の心意『前の世ゆかしうなむ』という言葉の意味なのだ。

その前世像は、母子別れ（夫婦死別）にいたる彼の寵愛ぶりに現れている。『源氏物語』冒頭の不思議な始まりかたがそうだ。「いずれのおほん時にか」という曖昧な記憶を遡る表現は、それが不確定な自己未生の時をさす表現になっていて、その時には「いとやんごとなき際にはあらぬが、すぐれて時めきまふありけり」というふうには、すでに時めく姫として、自己の生誕の根拠になる母性があつたとされている。それもその他の姫君たちにたいして、やがて王子を産出すべき、姫の財性を露出させているがために嫉まれるものとして存在していた、とされる。彼女が眨眼め嫉まれるのは、その時めく財性、異類的な特出性にある。その異類性はすでに指摘してきたように、産出する性にある。それが隠されていないことにある。彼女はそのように最初から、押し掛け女房的な、やがて生む性として現れる異類性を露わしている。それを古代的な性の貯蔵に表現してあるのだ。

彼女の露出した財的異類性を指弾する者たちがすでにおり、女のほうもその異類性を指弾されて現わし「いとあつしくなりゆき、もの心細げに里がちなる」という転倒した、生む性の財的な姿を予兆的に現わすから、帝は「いよいよあかずあはれなるものに思ほして、人の誇りをもえ憚らせたまはず」という振舞いに出る。帝のこの無分別で傍若無人な性愛の相は、彼が生む性を蓄蔵する王の相を表しているのだが、その深層は転倒していて、彼はその母性に抱かれる子である。帝はそのような子でありたい。異類的な母性財の蓄蔵像が「人のそしり」となるのであり、また「世のためしにもなりぬべき御もてなし」とみなされるところなのだ。生む性の蓄蔵という成王（王権）性が秘めた異類婚の像、母子一体像が、古代王たちの成人世界では指弾の種になるのである。

はじめよりおしなべての上宮仕へしたまふ際にあらざりき。おぼえいとやむごとなく、上衆めかしけれど、わりなくまつはさせたまふあまりに、さるべき御遊びのをりをり、何事にもゆゑある子とのふしぶしには、まづまうのぼらせたまふ。ある時には大殿籠もりすぐして、やがて侍はせたまひなど、あながちに御前去らずもてなさせたまひしほどに、

桐壺の更衣への、帝のわりない執心が再三反復して表現される。それは彼女の異類性、生む性の相、母子一体像への執着という、帝の深層が表だって露出され、公的な場に表現されることだ。この帝の性癖をいうのではない。それは天皇制そのものの深層なのである。

宮廷の権力闘争は各後宮の母系姫たちの並び立ちに由来する。古代王権が本質的に地方母系の統合にあるからであり、宮廷はそれを表現する公示場だからだ。権力姫君たちの間の紛争はいうまでもなく彼女らを蓄蔵する王たちの勢力争いの表現である。天皇はそのような地方王たちの母性蓄蔵力の統合の象徴として、王権の表層を形づくっている。その深層は母界像へその無限の執心にある。すぐれた現代作家の洞察するところでは

「それは言葉で説明することはできない。あらゆるものを呑みこむるつばなんだ。気が遠くなるほど美しく、そしておぞましいくらいに邪悪なんだ。そこに体を埋めれば、全ては消える。意識も価値観も感情も苦痛も、みんな消える。宇宙の一点に凡る生命の根源が出現した時のダイナミズムに近いものだよ」

村上春樹 『羊をめぐる冒険』

という「るつぼの風景」ということになる。すべての対立を無化する究極的な権力の根源像として構想されている母界性、母子一体的な像である。帝の母性への執心はそれだけ王権の深層への執心ということになる。ただ転倒しているだけだ。古代王としては執心を深層に隠して、母性財の蓄蔵という表層表現に励まなくてはならない。深層はそのまま表現されてはならず、蓄蔵力に変換して表現されるべきものである。

「はかばかしき後ろ見」という、蓄蔵王をもたない、いわば剃きだしの母性姫が、他の姫財たちの間にあっていじめに合うのは必至だ。桐壺の更衣は、そうした露出している母界姫だった。そこが彼女の異類婚的な負性であり、それは未生不在の子にとって前世相、母子一体相の無意識的な記憶なのである。父の帝の性愛は子の深層を露出させて、先取り的に表現していた。前世を露出させていたのである。

そのようにして「さきの世にも、御契りや深かりけむ、世になくきよらなる玉の男御子さへ生まれたまひぬ」というふうには、源氏の誕生が語られる。生む性への執心という前世どおりに、その前世を負って彼は生誕する。父によって露出させられた母性の異類性、生む性の相がしめす母子一体性の感覚、を深く刻まれて生まれる。

そして子を生んでしまえば、母性の異類性はもう帝に関知されていただけの深層ではなくなる。周囲の姫君たちにも可視的な現実相になる。子の産出以前はただ帝に異常に寵愛されていただけで「おのづから軽きかたにも見えしを、この御子生まれたまひてのちは、いと心ことに思ほしおきてたれば、坊にもようせずは、この御子の居たまふべきなめりと、一の御子の女御はおぼし疑へり」とあるように、この異常性愛の形見の子が帝たるべき王子になるような制度を立てたかのように見えてくる。これは古代王権制度の根底的な危機である。歴史は逆戻りしようとしている。いわゆる「本封がえり」であり、これは歴史の継ぎ目に今もって繰り返し現れる苦々しい我らの傾向として周知のものだ。

桐壺の更衣の死は、繰り返していうけれども、すでに記憶の中の死として回想された現在、というふうに表示されている。作者はよくわかっている、そのように表示している。あるべからざる過去が現在の現れている像として、過去の記憶の像が現在の進行するかのようなデ・ジャ・ヴュ的な像として描かれている。けっして説話的な未熟な表現ではなく、成熟した物語表現として、『源氏物語』は最初から展開している。深層の母界像が幻視的に現象するのである。不在の子にとってだ。

その幻景をそれらしく表現しているところが、更衣の死へ向かう場面、母子別れの心的な光景描写になる。そこには原始的な母界像が幻視される形式で、再現されている。蛇女房の子別れの像が、古代的な王権世界の表層像をまとして表現されている。王宮外の里へ送られる女はすでに異類像を表している。死相のうちに母界像をつたえている。見送る帝に見える女の像はこのように表現される。

いとにほひやかに、うつくしげなる人の、いたう面瘦せて、いとあはれとものを思ひしみながら、言に出でも聞こえやらず、あるかなきかに消え入りつつものしたまふを御覧するに、来し方行く末も聞こえたまはず。まみななどいとたゆげにて、いとどなよなよと、我がのけしきにて臥したれば、いかさまにとおぼしめしまどはる。

限りあらむ道にも、おくれ先立たじと契らせたまひけるを、さりともうち捨てては、え行きゆらじとのたまはするを、女もいとみじとみたてまつりて、

限りとて別るる道の悲しきに　いかまほしきは命なりけり

いとかく思ふたまへましかばと、息も絶えつつ聞こえまほしげなることはありげなれど、いと苦しげにたゆげなれば、かくながら、ともかくもならむを御覧じ果てむと思しめすに、

母性像は女の死相のうちに感知されている。今や異類界（古代死界）に消え入ろうとする母子死別れの時に、母界の感触が感知される。言葉もなく「いとどなよなよと」した「我がのけしき」で臥す像が、不可視の母界像のころうじて可視化された像としてあらわされている。帝の深層が求めていた像はこれなのだが、彼の意識はむろん戸惑うだけだ。そこは我と彼の区別なく、溶け合ってしまう混沌の場である像を、女は表出している。母子別れの最後の時にだけ現れる像としてあり、女がそれをそのテレパシーのような感知的な表現で伝える。

「和歌」の形式で表された女の心意は、内密が言葉もなしに、心意のまま露出したという仮定の表現である。女は「いとしみじみとみたてまつりて」「息も絶えつつ、聞こえまほしげなることはありげなれど、いと苦しげにたゆげ」な表情に伝えたのであり、言葉はない。「聞こえまほしきこと」がそのまま歌の心のようにじかに響き感知されるところの母界の像をなす。歌の心意は母界像を悲哀感をとおして伝える。いま時間に浸透されて別れの予感に満たされた悲哀の感情が、そこに止どまり続けたいと願う無時間的な状態にある命の残像を伝える。「いとかく思ふたまへましかば」という、歌についてあらずもがなの断りが、歌をかえて別れ際に発現した母界感の残像であることを指示する表現になっている。

言葉以前の感触像、悲しい記憶の彼方の安息像、という母界像が、物語の技巧をつくした非現実的な表現をとおして表されている。そしてもうこの後すぐに「夜中うち過ぐるほどになむ、絶え果てたまひぬる」と人々と帝の涙を「あや」とみたてまつる「さまを哀れに言うかないいと伝える。こういう流れに、この桐壺の巻の表現が、この無心の源氏に

とつての前世を現出したものであることを示している。形成される無意識の像を表現してあることになる。そういうふうには、古代からみた原始的な母界の感触的な像が表されているといえる。

この後も母界像の描出は続く。「野分だちて……」に始まる命婦の弔問場面もそうである。さらに帝の代理として更衣の邸を訪ねて、亡き母性像を巫女が表現する。そこで巫女は老母と命婦に二重化している。彼女らを通して、露深い蓬生は母界の残像を表して行く。帝の母界慕いの言葉は巫女を通して彼方へ伝えられ、また巫女を通して答えられる。その問答の背後に母界像の感触が表される。それを聞き届けた帝の心意としてさらに表現されるという二段構えで表される。

月は入りかたの空清う澄みわたれるに、風いと涼しくなりて、草むらの虫の声々もよほし顔なるも、いと立ち離れにくき草のもとなり。

鈴虫の声のかぎりを尽くしても 長き夜あかずふる涙かな

えも乗りやらす。

いとどしく虫の音しげき浅茅生に 露置きそふる雲の上人

この歌のやりとりは背後に共通の心意像を隠している。それは歌の上の句、下の句の前後二段構成をなす無意識をなしている。心意像が環界自然像に導かれるという構成だ。浅茅生の感触母界像が、子なる私の心意を囲うのである。風

景化された母界は彼女らを囲って、彼女らの心意像を導く。鈴虫の音に導かれる触知的な環界像が、そのまま母界像の喩になっていて、それがまた人の心の像をつくる。振ると鈴の縁語とか振ると降るの掛け詞とかの歌技法は母界像の環界像と自己が未分化な原始的な心意に由来する。歌の問答は、その母界像を共有することで成立し、ともにその母界像を慕う子心を表現している。人々は亡き母を忍ぶ心を共同性とする共同体をつくっている。それが前世の相なのであり、その前世は「いと立ち離れにくき草のもと」の風景に現出している。

帝は命婦に「いとこまやかにありさまを問はせたまふ」、間接的な形で母界像を忍ぶことになる。「おのづから若宮など生ひでたまはば、さるべきにいつでもありなむ。命長くところ思ひ念せめ」と老母を慰める帝の言葉は、そのまま帝自身に返ってくるはずだ。帝が亡き母性の形見をみて「亡き人の住処尋ねいでたりけむしのかむざしならましかば」と思うその住処が母界像なのだが、それは

尋ねゆく幻もがなつてにても 魂のありかをそこと知るべく

という帝の歌のとおり、実現するはずだ。亡き母性像を尋ねていく幻術士として、子の源氏が生まれでて、その通りに生きていくことになるからだ。そこでもまた母界像は古代的な現実に再現されるのであり、そのことを予告してあるといえる。前世は現世になる。源氏がその生前に前世的な現世相を表現していく。母界像の現在の姿である。

注 食べても尽きない御馳走の家の像は、ヨーロッパ世界の底辺をなすケルト文化の神話に多く現われる。「生命の国
シイ」では「誰も用意しないのに酒食が溢れ、毎日が饗宴」（『ケルト神話と中世騎士物語』田中仁彦、中公新書）
となるという。またいくら食べても減らない「リンゴ」という、あの原罪のもととなった聖書のリンゴの木の像もあ
る。生老病死の昔をこえた「エヴナの国」はこのリンゴの枝に象徴され、わが東洋の時じくの香の木実がなる「蓬萊
の島」につながる「女人国」、「女護の島」である。