

## 新古今歌における心的体験の位相

藤川千穂

### 1 はじめに

周知のとおり、『古今集』仮名序には和歌と心に関する次の言及が見える。

世の中に在る人、ことわざしげきものなれば、心に思ふ事を、見るもの聞くものにつけて言ひ出せるなり。

尼ヶ崎彬氏は、右の仮名序を引用しつつ、次のように述べる。

人がある事態（ことわざ）を経験する時、「心に思ふ事」を言語化したものが歌であるという。この「心に思ふ事」は、二通り考えられるであろう。

一つは、経験対象としての事態、即ち「ことわざ」について心に考える事柄がある。見える事態を認識し、見えぬ部分を推理し、関連する知識を想起し、損益を判断する。これらは、概

念操作によって行われ、人はその「ことわり」を言語記号によって容易に他者と共有できる。

しかし、経験されるのは、そのような対象としての「ことわざ」だけではない。同時に、その「ことわざ」が私の心に及ぼした影響をも経験しているのである。それは一種の驚きかもしれないし、不安かもしれないし、恍惚かもしれないが、私はそれを〈私の様態〉として直接に知覚するのであって、概念に置換えることはしない。

つまり「ことわざ」の経験には、認識対象としての「ことわざ」と、その「ことわざ」に対する私の関り方との、二つの側面がある。前者は「ことわり」によって再構成されるが、後者は直接知覚される私的な〈気分〉ないし〈感じ〉であって、「心に思ふ」<sup>\*1</sup>時にも概念Ⅱ言語を介さない。

これは、人間一般における現実認識のあり方であるといえる。わたしたちが現実を認識するとき、「ことわり」として言語化できる事態経験と、〈気分〉〈感じ〉といった言語や概念を介さない事態経

験という、位相の異なる事態経験がある。尼ヶ崎氏は、前者を「ことわり」で再構成可能な「ことわざ」の経験として、後者について考へては、歌論のことばでもある「ことわざ」をあて、それらを区別して考へている。本稿において「心的体験」と呼ぶのは、尼ヶ崎氏の言う後者、「ことわざ」に対する私の関り方、つまり「直接知覚される私的な（気分）ないし（感じ）」を通じた体験である。

また、尼ヶ崎氏は「ことわざ」と「ことわり」について、それらは互いに次のような関係にあると述べる。

「ことわざ」と「ことわり」は、共に現代語の「意味」に相当するとはいへ、同じレベルに並んでいるわけではない。人は、ある事態（ことわざ）を伝えようとする時、まずこれを「ことわり」に置換える。「ことわり」は言語⇨概念の組合せであるから、事態そのものに対しては、いわば翻訳の地位にある。しかしこの翻訳によって、はじめて我々は文を編み、事態を他に伝えることができるのである。一方、「ことわざ」は、事態そのものではないとしても、事態経験の一部であり、これを伝えようとするれば、当の事態（又は比興となる別の事態）を何らかの「ことわり」に置換えて文に表すという迂路をとらねばならない。つまり、「ことわり」はそのままた文になるが、「ことわざ」は必ず「ことわり」（概念組織）の媒介を必要とするのである。

いわゆる新風とよばれる歌人の代表格が有心体を追求した定家であったように、新古今時代に重要視されたのは「ことわざ」、つまり、

言語化不可能な（感じ）の伝達であったと考えられる。そのため、新風歌人たちは、「ことわり」に帰結する歌を「俗に近し」と批判し、逆に旧歌壇からは、定家などが詠んだような「ことわり」に媒介される「ことわざ」の歌は「達磨歌」と非難された。新風と旧歌壇の歌に対する考え方の対立は、こうした抒情の位相の異なりをめぐる問題でもあったと考えられる。そもそも「抒情」とは、感情を述べ表すことであるが、新風歌人たちによつて探求されたのは、言い表すことのできない情感をめぐる抒情のあり方だったのでないだろうか。

ところで、「ことわり」歌と「ことわざ」歌の異なりを右のように整理すると、新古今時代の題詠は、ことばによつて媒介としての「ことわり」を仮構するなかで題の本意（⇨「ことわざ」）をつくりだしていく営為と捉えられる。歌が生み出されようとするとき、歌人たちは仮構のなかでどのような心的体験を発見し、ことばによるどのような「ことわざ」が産出されることになったのか。和歌創作を動的にとらえなおし、新古今時代の和歌において生成される／生成された心的体験について、その位相を探りたい。

## 2 抒情と叙景

2-1 伝達方法としての言語化

### a. 心情直叙

『古今集』を見ると、例えば次のような歌が散見される。

(1) あふことのもはら絶えぬる時にこそ人の恋しきことも知りけれ

(古今集・恋歌五・よみ人しらず)

(1)の歌は、「逢うことが全く絶えてしまった今になってはじめて相手を恋しく思う気持ちに気づいた」という意の歌である。その表現は、恋の状況とその折の心情をなだらかに直叙したものであると言える。このような心情直叙形式の歌に特徴的なのは、主体の心の状態を事物に託すのではなく、無喩で思いを言語化しているという点である。心情直叙形式の歌は、事態の「ことはり」による翻訳と伝達をこそ、そのコミュニケーションの方法として想定していると考えられる。

#### b. 序詞

心情直叙の次の段階として想定されるのは、序詞を用いた歌である。序詞には必ず、導かれる主想部があり、その主想部には、心情を言語化した表現が置かれていることが多い。まずは、次の二つの歌を例に挙げたい。

(2) 郭公（序詞）なくや五月（主想部）のあやめ（主想部）ぐさあやめ（主想部）もしらぬ（主想部）こひもするかな

序詞（Ⅱ叙景）

主想部（Ⅱ恋）

(古今集・恋歌一・題しらず・読人しらず)

序詞（Ⅱ叙景）

(3) 秋風の吹きうらがへすくずのはのうらみても猶うらめしきかな

主想部（Ⅱ恋）

(古今集・恋歌五・八二三・平貞文)

(2)は、植物の「あやめ（菖蒲）」と道理や分別を表す「あやめ（文目）」をかけた同音反復を、(3)は、裏を見るの意の「うらみ（裏見）」と相手に対する恨みの気持ちである「うらみ（恨み）」の掛詞を、それぞれ主想部への接続の契機とした序詞である。これらは、導かれる主想部が、それぞれ恋の思いを集約し言語化した表現になっている。その点では、aの心情直叙形式の歌において想定される「ことはり」のコミュニケーションにとどまる歌であるといつてよいだろう。しかし、aの(1)が無喩であったのに対して、bの(2)(3)の序詞を用いた歌は、景を用いて表現している。

(2)の歌は、先に述べたように、「あやめ」という同音によつて序詞と主想部とが結びつけられている。序詞で表される景、つまり、郭公が鳴く五月に飾る菖蒲草のイメージは、下句の「あやめもしらぬこひもするかな」（常識的な判断もつかない、道理もしらぬ恋）という主想部とほとんど無関係と言つてよいだろう。この歌においては、最も伝えたい主想部に、序詞部分の景のイメージが作用するとは言いがたい。

一方、(3)の歌の場合、序詞部分で表現された景は、「秋風」が「飽き」の掛詞として響き、「うらがへす」が相手の裏切りを連想させたりすることが可能な叙景表現である。歌の本旨である「うら

み」のニュアンスを十分に含みこんだ序詞であると言えるのではないだろうか。

これらの歌における序詞の叙景表現は、そもそも主想部を導くことを目的に置かれたものであるという点では同じである。しかしながら、景と主想の影響関係を考慮すれば、(2)の歌においては、景と主想は「あやめ」という音のみでつながり、景のイメージは主想とほとんど無関係な無心の序であるのに対して、(3)の歌は、序詞の叙景表現が主想部にの心象を増幅させる有心の序であると言える。

序詞の(2)(3)の歌は、いずれも主想が明快で、伝えたい思いが主想部でそのまま語化されていた例であった。次に示すのはその発展形とも言える歌である。

序詞(II)叙景  
(4)草深き夏野分けゆくさ牡鹿の音をこそたてね露ぞこぼるる

(新古今・恋二・一一〇一・水瀬恋五十首歌合に、夏恋を・藤原良経

(4)の歌は、歌合において、「夏恋」題で詠まれた歌であるが、『新古今集』においては忍恋を詠んだ歌群に配置されている。それは、この歌が忍恋として読むことが可能な表現を持っていたからだと考えられる。たとえば、歌題として「忍恋」が詠まれた『永久百首』には、次のような歌が確認できる。

物おもふといはぬばかりは忍ぶれどいかがはすべき袖のしづくを

(顕仲)

つつかかね袖より玉のちる時はしのぶおもひや人はみるらん

(忠房)

しのぶともかかると涙にからころもあらはれぬべき心地こそすれ

(兼昌)

このような例からも、忍びながらも堪えきれず泣く詠歌主体の姿を描き出すというのが、忍恋を詠むときの一つのパターンとなっていたということがわかる。『古今集』の歌にも、

虫のごと声にたててはなかねども涙のみこそしたにながるれ

(古今・恋二・五八一・清原深養父)

という歌があり、耐え忍ぶ恋のつらさを、声をあげて鳴く虫と静かに涙を流す詠歌主体とを対比することで、恋の苦しみを説明している。(4)の良経歌と着想がよく似ている歌である。

(4)の下旬「音をこそ…」は、第一次的な意味として、「音」は「鹿の音(声)」であり、「露」は自然物としての「露」である。そのため、一見して自然詠の様相を呈している。しかしながら、この下旬「音をこそ…」は、先に挙げたように多くの先行歌で詠まれた、「忍恋」の典型的な集約表現であることがわかる。すでに記号化された表現が下旬と言うべきで、これを通して忍恋の事態は「ことわり」として言語化されていると言わざるをえない。上旬の叙景は、「音をこそ…」を導くための序詞的役割を担わされることになる。

この歌は歌合の判詞において、「左の歌、よそへといひ、すがたといひ、まことにをかしくこそ侍れ。」と評価されている。「よそへ」(ある物を他の物に見立てること。なぞらえ。)という比喩の技巧が評価されている一方、「すがた」という「心と詞に分解されない一首全体のあり方」が評価されていることも見逃してはならないだろう。この歌で表される、鹿が草深い夏のを分けて歩く様子や草葉の露がぼたりと落ちる景は、それを景として再現するとき、情景としてどこか切なく、余韻を残すものでもある。叙景によって差し出された「すがた」が牡鹿へのよそへを通じて、恋の気分の伝達に少なからず作用していることは明らかである。

また、次の二首は、いずれも『新古今集』の恋一の歌群に置かれている歌である。

(5) 由良の門を渡る舟人梶緒絶えゆくへも知らぬ恋の道かな

序詞(Ⅰ叙景)

主想部(Ⅱ恋)

(新古今集・恋一・一〇七一・曾禰好忠)

(6) しるべせよ跡なき波に漕ぐ舟のゆくへも知らぬ八重の潮風

(新古今集・恋一・一〇七四・題しらず・式子内親王)

この二首は、(6)が(5)を本歌として作られたという関係にある。

(5)においては、舟人が乗る舟の梶緒が切れ、潮路にどう流されるかわからないという景を、「ゆくへも知れぬ」と承けて、結句の行く先不安な恋と重ね合わせている。(3)と同様、叙景表現が恋の主旨

に作用する、有心の序をもつ歌である。

これを本歌とした(6)は、本歌の「ゆくへも知れぬ」という表現を転用しながら、案内者不在の不安を象徴する「跡なき波」や、寒さや厳しさを想起させる「潮風」を景として描きだし、自然詠としておさめている。(6)のような歌は、叙景歌として成立している一方、強い影響力をもつ本歌(5)において恋の主想として言語化された「ゆくへも知らぬ」をそのまま転用することによって、恋歌としての回路を十分に確保している歌だと言える。

2-2 伝達方法としてのシミュレーション

c. シミュレーション

藤平春男氏は、

(7) 漏らすなよ雲ある峰の初しぐれ木の葉はしたに色変るとも

(新古今集・恋二・一〇八七・藤原良経)

という歌について、「表現主体の直接の感情は全く存しない」として、「恋歌でありながら人間が全く消去されており、自然美とそれへの詠嘆がそのまま恋情の内的風景となるという技法」、あるいは「純粹に内面的世界をイメージとしてとらえようとする詩法」と分析している。

この方法が用いられたと考えられる歌には、たとえば、次のような歌がある。

(8) なびかじな海人のもしほ火たきそめて煙は空にくゆりわぶとも

(新古今・恋二・一〇八二・摂政太政大臣家百首歌合に・藤原定家)

(8) は、『六百番歌合』の恋一、最初の題である「初恋」題において定家が詠んだ歌である。

この歌は、『源氏物語』須磨巻において、須磨にいる源氏が近況を尋ねた文の返歌として朧月夜が源氏に贈った、

浦にたくあまだにつつむ恋なればくゆる煙よ行く方ぞなき

(源氏物語・須磨・朧月夜)

という歌が発想の契機となった可能性が指摘されている。<sup>\*9</sup> これは、朧月夜の心晴れない気分が詠まれたものである。物語に即せば、朧月夜との逢瀬は、源氏にとつて須磨退去の一因になった出来事でもあり、朱雀帝の寵愛を受けている朧月夜の源氏への思いは、表に出すことがよしとはされないものであった。下旬の「くゆる煙よ行く方ぞなき」からも、帝の寵愛を受けるという現実と源氏への思いを抱えたままの朧月夜の心中とが齟齬することで生じる、ただ一人を抱えるよりほかない、やり場のなさを読み取ることができる。

素材を同じように取りながら、類似した恋の状況を詠んだ歌が『狭衣物語』にも見える。

おぼろけに消つとも消えん思ひかは煙の下に燻りわぶれど

この歌は、「思ひ」を「火」と掛ける詠法で、消そうとしても消えることのない恋情を、煙の下で燻る火になぞらえた歌となつてゐる。

(狭衣物語・巻三)

(8) の定家歌にも、「くゆりわぶ」という同じ表現がある。「くゆる」は、くすぶる、くすぶつて煙や匂いなどが立ちのぼる意。「わぶ」は、自分の無力さによつて思いどおりにいかず、自分に失望する意である。<sup>\*10</sup> ここでは「くわぶ」という、「くゆりわぶ」<sup>\*11</sup> という補助動詞との複合動詞の形で用いられている。先の『狭衣物語』の歌で、「くゆりわぶ」が思いがくすぶる様を比喻として表した表現であったことから、「くゆりわぶ」は(8)の定家歌においても、もしほ火がくすぶり煙がまつすぐに立ち昇ろうとしない様子を表現したものと考えられる。

また、定家歌について、古注には次のようにある。

けぶりは空にくゆりとはむすば、れたる事也。我おもひのけぶりの空にもみつる由也。此恋のけぶりの空にもみつるを我思ふ人はみるともなびかじといへるなり。<sup>\*11</sup>

(新古今集問書)

古抄、煙はそらにくゆりとは、むすばほれたる事也。わがおもひのそらにみつるよし也。此恋のけぶりの空にみつるを、わが思ふ人はみるともなびかじと云る也。此歌六百番衆議判にくゆるところそていひならはし侍れ。くゆりはいかゞと難ぜられけ

り。随分の人数なれども、歌字とゝかぬ所も有やと俊成卿被申  
たるとなり。其故は、惠慶法師哥に、草枕いくたび夢をむすぶ  
らん雲でを遠みわたる雁金、これもくもぢ也。雲でとは、雲ぢ  
也。ちとて五音相通なり。くゆるくゆり同前也。

増抄、五文字にかへしてみるうたなり。上句、恋のはじめよ  
り、むねに火をたぎたる由也。下句、程へても猶おもひむす  
ば、れても人のなびかぬよしなり。君が心のつよさにては、い  
かしてなびくまじきか、いかにしたらはよからんと義也。

(新古今集増抄)

この歌が恋題で詠まれていることから、これらはいずれも、はじ  
めから恋の文脈で解釈を試みている。『聞書』では「此恋のけぶり  
の空にもみつるを我思ふ人はみるともなびかじといへるなり」、『増  
抄』では「下句、程へても猶おもひむすば、れても人のなびかぬよ  
しなり」とあるように、初句の「なびかじな」を、恋の相手の心が  
こちらには寄せられないという意でとっていることがわかる。

恋と「煙」の関係から思い出されるのは、例えば次のような歌で  
あろう。

①須磨のあまの塩やく煙風をいたみ思はぬ方にたなびきにけり

(古今集・恋四・七〇八・よみ人しらず)

つくしにまかりくだりけるにほやくを見てよめる

②風ふけばもしほの煙うちなびきわれも思はぬかたにこそゆけ

(後拾遺集・羈旅・五二二・大式高遠)

かたらひ侍けるをむなのことひとものにいふとききてつかはしける

③浦風になびきにけりなさとあまのたくもの心よわさは

(後拾遺集・恋二・七〇六・藤原実方)

思ひかけたる女のもとに

④ふじのねをよそにぞききし今はわが思ひにもゆる煙なりけり

(後撰集・一〇一五・あきより)

①は、『伊勢物語』において「昔、ねむごろにいひちぎりける女  
の、ことざまになりたりければ」と説明される。恋人が心変わりし  
てほかの人のもとへ行ってしまったことを、はげしい風によって、  
煙が思わぬ方向へたなびく様子になぞらえた歌である。②では、①  
の歌の「おもはぬかた」に主眼が置かれ、風によって靡く煙の様子  
を詞書にあるような自身の境遇と重ねている歌である。③は、贈答  
歌であり、浦風によって煙が靡く様子を、女の心が余所の男に向い  
てしまったことを責める歌となっている。これらの例を見ると、煙  
が風によって靡くという一連の表現は、「なびく」という動詞を介  
して、心が余所に靡くことを表す表現として定着していたというこ  
とがわかる。

また、④や狭衣歌のように、「煙」の類縁の語である「火」は、  
しばしば「思ひ」と掛けられる。恋の文脈で「煙」が詠まれる際  
には、「思ひの煙」という表現が多く用いられ、その煙は恋心や思い  
の表出と捉える前提があった。古注では相手の心がこちらに靡かな  
いと詠んだ歌と解されているが、④や狭衣歌あるいは典拠との指摘

もある源氏歌のように、「煙」が詠歌主体の心情を暗示することを考えれば、「煙」は詠歌主体の思いを表すことになり、一首内の主語の整合性がとれなくなってしまう。

(8)の定家歌について、佐藤茂樹氏は、「わぶ」という用法が非情物に対して用いられている点に着目している。佐藤氏は、三代集において主情的詠嘆を表すのに用いられていた「わぶ」について、「わぶ」という用法が新古今時代になって初めて非情物に用いられたことを指摘する。<sup>\*12</sup>この歌は、「ことはり」に即してみれば、「わぶ」の主体を煙とすることで自然詠として完成しており、人事を表す詞は一つもない。この一首を終始自然詠として読んでみれば、この歌では、海人が火を焚きはじめ、火はなかなか燃え上がらないまま燻つて、煙は立ち昇ることなく低空に充滿しているという一つの風景だけが提示されることになる。「なびかじな」という詠歌主体の認識は、人事の意味を連想させながらも、表現自体は詠歌主体が目にする低空にとどまる煙の景に向けられたものであると解釈することができる。

しかし、(8)は自然詠として完成してはいるものの、あくまで「初恋」題で詠まれた歌である。恋題で詠まれている以上、自然詠という形をとった歌であっても、恋と関連づけなければならぬ。そのため、景を視覚的イメージだけで捉えるだけでなく、景によってどのような情感が引き起こされるのかを読み取らなくてはならないだろう。

(8)の歌の景を作り上げている詞は、恋に悶えることをいう「下燃え」の歌語イメージとも通ずる。

都芳門院のねあはせに恋の心をよめる

恋ひわびてながむる空のうき雲やわがしたもえのけぶりなるらん

(金葉集 恋下・四三五・周防内侍)

五十首歌たてまつりに、寄雲恋 皇太后宮大夫俊成女

したもえにおもひきえなむ煙だに跡なきくものはてぞかなしき

(新古今集 恋二・一〇八一・俊成女)

「下燃え」は、「煙」との縁語関係にある詞で、この歌の景も右二首のような和歌世界において形成されてきた恋の情景と結びつきながら想起されるだろう。これは、景そのものが喚起する感興というより、既存の歌語イメージに依拠した感興だといえよう。

また、歌語イメージに依存するだけではなく、自然詠としての低空に留まる煙の景そのものが呼び起こす感興というのものもあるだろう。例えば、低空という空間概念や、煙が立ち上らずに漂っているという動作概念にまわりつく気分として、ある種の停滞感やもどかしさとも言われぬ感覚があるのでないだろうか。詠歌主体を通して知覚される(感じ)は、恋題であるがゆえに、まさに初恋という恋の状況における心境と呼応する。「初恋」として詠まれようとする心的体験(初恋の悶々とした、鬱屈とした、それでも一途に思い続ける主体の実感)と、自然詠として詠まれた景によって喚起される気分の間には、アナロジカルな関係が成立している。(8)の定家歌は、「自然美とそれへの詠嘆がそのまま恋情の内的風景となるという技法」を用いた歌の一例に数えることができるだろう。



このような歌における心的体験は、自然詠として詠む／読む際の、景のシミュレーション<sup>\*13</sup>を通して〈感じ〉がつかまえられる過程において発見されるものである。「こころ」と「ことほり」の関係で言うならば、歌に詠まれようとする「こころ」は、はじめから「ことほり」化できないものとしてあるということである。

それを、創作あるいは伝達のレベルで考えれば、創作段階においては歌人は、題である恋の状況と〈感じ〉において等価となる景をシミュレートし、詠歌主体を通じて体験しながらことばを与えてゆく。そのつくられた歌は、一首全体として抒情に形を与える媒介物となるのである。そして、伝達の段階において、そのシミュレートされた景は、読み手の認知過程においても一度再現され知覚される。その際に、読み手が詠歌主体の事態経験を我がこととして引き受け、そこで得られる〈感じ〉を、恋の〈感じ〉のアナロジーとして認知することではじめてその伝達は成立するといえる。

### 3 おわりに

これまでに挙げた a 心情直叙、b 序詞は、いずれも恋の主旨が言語化（「ことほり」化）されている例であった。その中でも (3) (5) の有心の序、あるいはその発展形と考えられる (4) (6) の歌では、思いそのものは言語化されてしまっているが、景が喩として働き、気分として具体的な心象イメージを加味していくというはたらきが確認できた。

シミュレーションの (7) や (8) の歌が、恋題にもかかわらず人事に関

わる語彙を排除していることからわかるように、これらは「ことほり」としての意味の伝達を目的としない。新古今時代には、恋の具体的状況における気分を、叙景からもたらされる気分へ一度変換するという一見遠回りな手段をとることで、かえってダイレクトに〈感じ〉そのものを伝えようとする方法が出現したといえるだろう。このような方法によって「こころ」の受け渡しを試みたのである。

古今歌が心的体験の「ことほり」化をめざした歌であったとすれば、新古今時代に見いだされた「自然美とそれへの詠嘆がそのまま恋情の内的風景となるという技法」、「内面的世界をイメージとしてとらえようとする詩法」は、言語化不可能な「こころ」の伝達を可能にするために見いだされた方法であったといえる。そうした方法がとられた c 類の歌だけでなく、b 類 (4) (6) の「ことほり」として恋の文脈をもつ歌においても、景は「こころ」と完全に切り離されたものではなく〈感じ〉として余情を加味するものであった点も新古今時代の表現の実相として重要なことであろう。新古今時代において、このようなシミュレーションを方法とした歌が出現したということは、「ことほり」の限界への自覚によって見いだされた新たな伝達回路の発見であった。

a のような心情直叙形式の歌からはじまる一連の恋歌の比喩の系譜は、新古今時代になって、叙景だけで意味体系が確立した恋歌の「自然美とそれへの詠嘆がそのまま恋情の内的風景となるという技法」として、結実していったのではないかと考えられる。その過程は、歌人たちが言語との格闘を経て、「ことほり」では語りえない心的体験の存在そのものを発見していく過程であったと意義づける

ことができるのではないだろうか。

注

\*1 ニケ崎彬『花鳥の使—歌の道の詩学』（勁草書房、一九八三年）十八項—十九頁。

\*2 同、十一項—十八頁。

情景を「ことはり」によって再現できたとしても、私的な体験である〈感じ〉を伝えられるとは限らない。ニケ崎氏は、そうした〈感じ〉を伝える際の、「読者が既にもつ他の事象の〈感じ〉の型を利用する方法」として、他の事象を引き合いに出す譬喩を挙げ、それを「あや」とする。その付託のしかたとして、詩経大序の「六義」を例に、「ある物（多くは〈私〉）の代わりに別の物を挙げて、これになぞらえる」のが「比」、「二つの事象の照応からある〈感じ〉を生起させる」のが「興」であるとする。

\*3 同、十八—十九頁。

\*4 定家は『拾遺愚草員外』において、「自文治建久以来、称新儀非拙達磨歌 為天下貴賤被悪、已欲被棄置」と自らを振り返っている。

\*5 ニケ崎氏は、定家の「有心体」が問題とするのは、「歌の心」ではなく「作者の心」であるとして、それを〈詠みつつある心〉とし、「詞」の意味として表現された「歌の心」を〈詠まれた心〉としている。ニケ崎氏は「有心体」を「能産的運動としての〈詠みつつある心〉をもって、所産的内容としての〈詠まれた心〉を産出するような和歌の様式」と捉えている。（同、

注1。一五三頁。）心的体験ということの問題にするとき、これらの区別は重要になると考える。

\*6 記述は『角川古語大辞典』による。歌論用語としての「よそへ」については、用例収集・検討の余地がある。しかし、ここでは「すがた」と対置されていることから、方法面を指していることは明らかであろう。

\*7 「すがた」とは、「一首の表現の様相。一首の表現がある種の完結感をもつものと捉え、その状態をさす語。さま・風体・体などもほぼ同義。（中略）藤川）歌合の判詞などでは、他と区別されるスタイルや、心と詞に分解されない一首全体のあり方を表す場合が見られる。いずれにしても、散文に置換できない、和歌独自の価値を明示しようとする意志が背景にある。姿への意識は院政期以降さらに高まる。（『和歌文学大事典』執筆者＝渡辺泰明）」

\*8 藤平春男『藤平春男著作集第二巻 新古今集とその前後』（一九九七）

\*9 小学館『新日本古典文学全集 新古今和歌集』頭注による。

\*10 大野晋『古語基礎語辞典』による。

\*11 『増補本新古今集聞書』『新古今集抜書』に同じ記述が見える。

\*12 佐藤茂樹「定家の「きえわぶ」「くゆりわぶ」の用法—新古今初出の「くわぶ」の表現を通して—」（『広島女学院大学日本文学』三、一九九三年）

\*13 認知科学の分野で言われる「心の理論」（他者理解の上

で「心」を仮定するという理論)には、「シミュレーション説」という有力な立場がある。内海彰氏の言葉を借りれば、シミュレーション説とは、「他者理解は理論的な操作によつて可能になるのではなく、自分を相手の立場に置いて模擬する(simulate)ことで可能になる」と考える立場である。ここではそれを応用し、藤平氏のいう「内面的世界をイメージとしてとらえようとする詩法」における心的体験を位置づけるには、「模擬すること(simulation)」という認識回路を用意する必要があると考える。(内海彰「認知言語学や関連性理論は文学の認知研究に貢献できるか?」小方孝(編)『認知システムとしての文学—ワークショップの記録—』、二〇〇三年)

(広島大学大学院教育学研究科博士課程前期)