

岩崎 純一 著

『岩崎純一全集』 第九十三卷「芸術、文化、言語、文学（三の三）」

日本文学、諸言語文学（三）

和歌（三）

編纂、監修 岩崎純一学術研究所『岩崎純一全集』編纂局

巻頭言

本巻は、『岩崎純一全集』の第九十三巻を成し、岩崎の言語の著作のうち、歌論等に関する述作を収める。

目次

巻頭言

第一編 〇歳～十九歳

第二編 二十歳～二十九歳

「狂気の沙汰」と批判された本居宣長の反共感覚的国語観

共感覚表現「色が身にしみる」とはどういう意味か

身を焦がらしの、木枯らしの風

年末年始の和歌整理、そしてサヴァン症候群への関心

第三編 三十歳～三十九歳

大日女尊神社の歌碑の解釈

第四編 四十歳～四十九歳

第五編 五十歳～五十九歳

第六編 六十歳～六十九歳

第七編 七十歳以降

第八編 著作者の一部および著作者が岩崎純一であるもの

第九編 著作者が岩崎純一であるもの

第二編 二十歳〜二十九歳

「狂気の沙汰」と批判された本居宣長の反共感覚的国語観

二〇一〇年八月二十日 起筆、攔筆、公開

●大空は梅のにほひに霞みつつ曇りも果てぬ春の夜の月（藤原定家）
（おおぞらは うめのにほひに かすみつつ くもりもはてぬ は
るのよのつき）

●梅の花にほひを移す袖の上に軒漏る月の影ぞあらそふ（同上）
（うめのはな にほひをうつす そでのうへに のきもるつきの
かげぞあらそふ）

これらは、新古今和歌集にもある、大変に評価の高い定家の春の歌。僕が和歌史上最も好きな春の歌の二つで、眺めているだけで目が熱くなるくらいだ。ところがである。かの江戸時代の本居宣長の『美濃廼家苞（みののいへづと）』（寛政三年、一七九一年）という文献を読んでいると、特に前者の歌の評価に否定的で、次のように改作しろと書いてある。

●大空は曇りも果てぬ花の香に梅咲く山の月ぞ霞める（本居宣長）

（おおぞらは くもりもはてぬ はなのかに うめさくやまの つ
きぞかすめる）

そして、本居宣長の無謀な改作の勧めは散々に批判されていて、例えば石原正明の『尾張廼家苞（おはりのいへづと）』（文政二年、一八一九年）は、本居宣長に対して、そんなことで定家に文句を付けるのは狂気だと突き放している。現代歌人で僕が一番好きな塚本邦雄も、これを「狂気の沙汰」で、宣長の定家観は根本的に疑わしいと述べている。

ちなみに、同じ風情を歌った歌には、同じ新古今の、

●照りもせず曇りも果てぬ春の夜の朧月夜にしくものぞなき（大江千里）
（てりもせず くもりもはてぬ はるのよのおぼろづくよに

しくものぞなき）

があり、こちらは「狂気の沙汰」だとは誰からも言われていない代わりに、難解な表現を最初から含んでおらず、「しくものぞなき（匹敵するものなどない）」と無難に言い切っている。つまり、「くの月」「く霞んでいる」という事実だけを述べるのではなく、「匹敵するものなどないだろう」と私見を入れて、和歌の評価が落ちるのを多少ごまかしていると思う。けれども、この歌もまた、定家の歌と同じく、本居宣長の歌よりは「良い歌」だ、ということは、僕のような

素人歌人にもなぜかわかる。

さて、近世以前の日本史上の和歌批判というのは、理由を明確に述べずに、ただ「狂気」「野暮」「狂っている」「頭がおかしい」とだけ言って（いわば「批判と諧謔味の混じった批判」として）終わることが多いので、その和歌が劣っているとされた理由については、我々現代日本人が頑張って汲み取るしかない。

そこで、とりあえず今は「新古今時代の和歌に批判的である歌人や学者に対する批判」に限ってみると、これがなかなか面白い。どのような歌人や学者が「狂気」「野暮」と言われたかを見てみるに、どうやら五感を混交させた象徴表現、昨今の心理学・生理学などで「共感覚」と呼ばれている感性のあまりに欠如した歌人や学者が、割とそのような批判を受けているようである。また、そのことによって、逆に藤原定家の並はずれた「共感覚的な感性」というものも、いっそう浮き彫りになる気がする。

定家の歌は、現代日本語と現代日本人の五感に極めて翻訳しにくいのではなからうか。定家は、和歌の本質などは本能で理解せよと思っていた人であったが、ここで言う「本能」とは、「五感なる分裂的知覚概念を我々人間の自己意識が認識する前の、全ての感覚・体感」と言ってもよいと思う。

「梅の匂いに霞んだ大空」とは、何だろうか。定家は、「自分には匂いが見えている」という表現をためらいなく多用する。「梅の花の匂い（嗅覚）」と「軒を漏ってくる月の影（視覚）」とが争うと言うなどは、「かぐわしい紅茶」と「美しい絵画」のどちらが優秀か、とい

う問いと同じくらい、現代の我々にとっては意味を見出しにくい問いではないだろうか。

ところが、定家には意味があった。定家どころか、いつのまにか歌壇全体が象徴表現や共感覚の嵐となつて、定家の家系「御子左家」は、唯美主義的・共感覚主義的な歌を詠む家となつて、共感覚表現に溢れた新古今集の編纂に至つた。

ただ「争ふ」とだけ言つて止める。匂いに月が霞む、嗅覚と視覚とが混ざり合う、そしてその混ざり合いが本当に「見える」ようなことが人間にはある、ということ、定家は信じていたか、実感していた一方で、本居宣長はそういうことは案外嫌つた。

宣長は他にも、定家の有名な「見渡せば花もみぢもなかりけり浦の苫屋の秋の夕暮」の歌について、「浦の苫屋の秋の夕暮に花やもみぢがないのは当たり前だから、ないものをわざわざないと言むのは無駄である」といった非難をおこなっている。これも、宣長が「虚無の美」、すなわち「目の前にはないからこそ人の心に面影として浮かび上がってくるものの美しさ」が認識できていなかったか、認識できていても馬鹿にしていたかの、どちらかなのだろう。

どうも宣長は、新古今時代の日本人や定家の知覚世界・認識世界というものが、嫌いで嫌いでどうしようもなかったらしい。そうかと言つて、彼は万葉・古今・江戸時代和歌のどれかに偏つた人間だとまでは言えそうもなく、源氏物語をはじめとする「もののははれ」の主唱者であったのだから、全く不可思議なものである。単に「和歌」というジャンルに疎かっただけなのだろうか。

当時は、山片蟠桃をはじめ、「こんな非合理的な和歌や俳句ばかりやっているから、日本の男は西洋人の男に追いつけないのだ」という風潮も出た時代であり、「ますらをぶり」という概念もこの時代に出了た。もしかして宣長は、「もののははれ」や「たをやめぶり」を密かに守らんとして、わざと共感覚が目立たぬように、「花の香り」と「霞む」とを切り離し、間に言葉を挟んで「梅が咲く山の月が霞んでいゝ」という平凡で無難な表現にしたにすぎないのだろうか。

石原正明や塚本邦雄が宣長を「狂気呼ばわり」したのは、まさに宣長が「過去に日本人が蓄積してきた茫漠とした象徴美や共感覚を和歌から取り去ろうとした」点ではなかったかと、僕は考えている。

もちろん、定家や塚本邦雄が和歌人・短歌人そのものであり、宣長はそれらを外から見ると国学研究者であったという点で、宣長の歌人としての評価は言うまでもないとは言えるのかもしれない。しかし、全体として、宣長の国語観が反共感覚的なものであることは、その著作からも確かに感じられる。

僕が拙著で論じた「日本語の『にほふ』『にほひ』は、視覚と聴覚と嗅覚とが未分化の共感覚そのものを表した語であった」という私見も、ある意味では、遠回しの宣長批判であり得るのかもしれない。僕は宣長を「狂気の沙汰」とまで言う勇氣はないけれど。

ちなみに、「春の夜に、目には見えないはずの梅の匂いが見え、それが月を曇らせ果てないまでも霞めている」という風景を詠んだ僕の歌を、いくつか挙げてみる。いつまで経っても定家に追いつける気がしない。定家の和歌は、日本語の魔術の一つの極致だと僕は思

っている。

●春の月曇りも果てぬにほひまで霞む夜空の梅が香を聞く

（はるのつき くもりもはてぬ にほひまで かすむよぞらのうめがかをきく）

●春霞月も朧に曇りつつ咲き白む梅ににほふ大空

（はるがすみ つきもおぼろに くもりつつ さきしらむうめににほふおおぞら）

●大空は曇りも果てず春の夜の月さへ霞むあはれ梅が香

（おおぞらは くもりもはてず はるのよの つきさへかすむあはれうめがか）

●春の夜や曇らぬほどに白梅のにほひの霞大空に立つ

（はるのよや くもらぬほどに しらうめの にほひのかすみ おおぞらにたつ）

●空はなほ曇らで霞む梅が香や春の朧にかをる月影

（そらはなほ くもらでかすむ うめがかや はるのおぼろにかをるつきかげ）

●曇り果てず大空霞む朧月誰がかこつらむ梅のにほひに

（くもりはてず おおぞらかすむ おぼろづき たがかこつらむうめのにほひに）

「曇り切らない大空が梅の匂いに霞んで、朧月も霞んでいるが、誰が梅の匂いに対して、月をはっきり見るためにそこを退けよと愚痴をこぼすことがあるうか」

●春の夜の袖の色香を梅に見て曇りも果てず霞む眦

（はるのよの そでのいろかを うめにみて くもりもはず かすまなじり）

●月影に袖を濡らさば春の夜の梅のほひに空霞む頃

（つきかげに そでをぬらさば はるのよの うめのほひに そらかすむころ）

●梅咲かばにほひに曇れ朧月袖宿る影の涙掠めて

（うめさかば にほひにくもれ おぼろづき そでやどるかげの なみだかすめて）

●霞みあへず月の色人ほの見えて空と袖とに残る梅が香

（かすみあへず つきのいろびと ほのみえて そらとそでとの こるうめがか）

共感覚表現「色が身にしみる」とはどういう意味か

二〇一〇年八月二十二日 起筆、攔筆、公開

●白妙の袖の別れに露落ちて身にしむ色の秋風ぞ吹く（藤原定家）

（しろたへの そでのわかれに つゆおちて みにしむいろの あきかぜぞふく）

「お互いの白い着物の袖を引き離して、私たち二人が別れる時が来

ました。私の袖には秋の露のような涙が落ちて、そこへ身にしみる色をした秋風が吹きつけています」

これは、後鳥羽院の下命によって新古今和歌集の『恋歌 第五巻』の巻頭を飾った名歌。私としては、恋歌の最高級品の一つと言ってよい歌だと思っている。

僕自身が人生で一番の目標とする恋歌の一つでもあるが、今回は、「身にしむ」という日本語を考えてみる。なぜなら、「身にしみるもの」が当時の日本人にとって何であったかを見てみるに、それは「色」である、と詠んである和歌が多いことの意味を考えたいからである。「身にしむ」は、「秋風」とセットで使われることの多い表現であるが、「秋風の色」に限らず、「桜の色」や「月の色」、そういうものまでが「身にしみる」と、和歌には詠まれている。「色」という語がなくとも、「空が身にしみる」「花が身にしみる」「香りが身にしみる」と詠んである歌も多い。

そもそも、「しみる」という日本語は、今の「見る」「聞く」「匂う」などを含んでいたようで、「見る」を使わずになぜ「しみる」を使うかといった議論は、ただの和歌の高尚な知識と技巧上の問題で、本来は「色が匂う」「香りを聞く」「音がしみる」と言ってもよい。「しむ」に当てられた漢字は、手元の古い辞書を見ても、「染む・沁む・浸む・凍む・滲む・入む・薫む・點む・視む・震む・枕む」などがある。

そこで、最も堂々と、しかも恋の歌として、「身にしむ色の秋風」

を高らかに宣言している冒頭の定家の歌を挙げてみたのである。

この歌に対するこれまでの近現代日本の和歌研究者の解釈は、まず例外なく、「定家は『女の血の涙（紅涙）』を想定して詠んだ」というもので、つまりは、「白い着物に赤い涙が落ちるといふ、紅白の対照の鮮やかさが目に浮かぶようだ」という「最もらしき」解釈が一般的だった。

けれども、下句の「色が身にしみる」という内容、つまり「視覚で見る色が私の肌に触覚としてしみる」とはどういうことかについては、和歌研究者・国語学者の中でもあまり語られていないように思う。

かろうじて翻訳した和歌研究者でも、「本来は、色彩とは目で見るものだが、まるで身にしみるかのような美しい透明色をした秋風がく」などという解説を添えるのが一般的である。あるいは、「いや、身にしみる色が、秋風の無色透明の色のことであるはずがない。身にしむ色なのは涙だ」と予想して、「女の血の涙が身にしみるような赤色で」といった解釈まで一般的になってきた。

つまりは、目で見ない色彩を描いた和歌の「色」は、全部比喩だと解釈した。しかし、それをあえて覆そうとしたのが、前回でも挙げた塚本邦雄だった。氏がそれを明確に言った時代（昭和50年代）には、もちろん、心理学・神経科学の対象としての「共感覚」という概念を、国文学者や歌人はまだ知らなかった。

塚本邦雄の考えをまとめると、「確かに白と赤（血）という視覚的な対比もあったかもしれない。しかし、その意味があったとしても、

それはこの歌のほんのごく一部の味であり、この歌の契機である。

『秋風の色』とは何かについても、『色』という語を景色・様子と解せば矛盾しないとか、いや、無色透明の風に色があるのは変だから、これはただの比喩だろうとか、野暮な解釈ばかりしてきた。けれども、そんなことは、この歌にとってはどうでもよいことである。女の涙が透明か紅色か、秋風の色とはどんな色か、そんなことはどうでもよい。そんな『色』は日本語の『色』ではない。定家にとつて、視覚的な色も、秋風も、とにかく身にしみるものだったのであり、視覚的な『色』が身にしみるのではなく、身にしみるものを日本語では『色』と言うのである」ということである。

つまり、「color」は「色彩」であるけれども、「色」は「color」ではない。塚本邦雄は、科学用語である「共感覚」という語がないときから、これを言っている。

「いやはや、いったい、無色透明であるはずの秋風に色が付いていて、それが男女の肌にしみる、とはどういうことか。どうしてそんなおかしなことを定家が詠んだのか」などという問いが、近代化以降の日本の和歌研究者の重大な問いだった。

けれども、塚本邦雄をはじめ、新古今集の重要性に気づいていた少数の人たち（明らかに当時から歌壇の劣勢・異端であり、今もそうである）は、現代日本人の機械的に分化された五感による解釈に疑念を持っていたようである。

●秋吹くはいかなる色の風なれば身にしむばかりあはれなるらむ

（和泉式部）

（あきふくは） いかなるいろの かぜなれば　みにしむばかり　あはれなるなむ

「秋風がいったいどんな色に吹くからといって、このように身にしてみるほどに胸の苦しい私の恋でしようか」

この歌における「色」も、ほとんど現代日本人の知覚・認識能力の外にある世界であって、戦後日本においてこの定家や和泉式部の歌を理解し、知覚・認識できたのは、塚本邦雄や堀田善衛など、ごく少数であると思う。

●身にしてみてもあはれなるかないかなりし秋吹く風をよそこに聞きけん
（和泉式部）

（みにしみて） あはれなるかな　いかなりし　あきふくかぜを　よそにききけん

「恋に落ちる前は、秋風が吹いても私は平気でしたし、心を落ち着けて鑑賞さえできましたのに、今はこうして、身にしてみても胸が苦しい秋風です」

これには「色」という単語は出てこないから、現代の和歌研究者たちは、そのまま「秋風が身にしてみる」と訳した。けれども、「色」が入った定家の歌を見た途端に、大議論になったのである。「秋風が身にしてみる」のは触覚だからわかる、しかし「秋風の色が身にしみ

る」のは、五感表現としておかしいから比喩である、と多くの和歌研究者が言ったのであった。

これによって、新古今集の特色として、「比喩表現の多用、幻想美、空想美」といった用語ばかりが散りばめられるようになり、それらが定家にとっては「非幻想の現実、共感覚の写生」であったとの視点のほうは消えていったようである。

ちなみに、定家の父である藤原俊成は、

●夕されば野辺の秋風身にしてみても鶉鳴くなり深草の里

（ゆふされば） のべのあきかぜ　みにしみて　うづらなくなり　ふかくさのさと

と詠んでいる。これにも「色」という単語は出てこないから、現代の和歌研究者たちは、そのまま「野辺の秋風が身にしてみても」とだけ訳したのである。それ以来、「身にしてみる」という日本語は、ほとんど合理的に分化された五感としての触覚的要素に限定されていた。この俊成の名歌の翻訳でも、ただの触覚だけが想定された。「肌で秋風の色が見えた」という感慨、さらに、どんなに和歌に精通していても、俊成がこの「鶉」という鳥に仮託して女を詠んだときの感慨は、至極共感覚的なものだったのでなからうか。

そして、「野辺の秋風身にしてみても」なる表現のさらに高みを行き、「身にしむ色の秋風」と堂々たる共感覚を宣言した息子の定家。ま

さにこの歌を詠んだとき、「自分は父を超えた」と思っただろう。

最後に、「身にしむ」という表現が使われた過去の和歌と、同表現を含む拙作和歌とを挙げておこうと思う。私がまだまだ俊成にも定家にも及ばないことは、一目瞭然であるが。

●更け行けばかすめる空も身にしみていかにひさしき月となるらん
(藤原基家)

●真萩ちる庭の秋風身にしみて夕日の影ぞ壁に消えゆく(永福門院)
●いかがふく身にしむ色のかはるかなたのむる暮の松風の声(八条院高倉)

●よそにだに身にしむ暮の鹿の香をいかなるつまかつれなかるらん
(俊恵)

●身にしみてあはれしらする風よりも月にぞ秋の色はありける(西行)

●移り香の身にしむばかりちぎるとて扇の風のゆくへたづねむ(藤原定家)

●今宵たれす吹く風を身にしめて吉野の嶽の月を見るらむ(源頼政)

●風の首身にしむ色はかはらねど月にいく度秋を待つらむ(順徳院)

●身にしみて思ふ心の年ふればつひに色にも出でぬべきかな(藤原敦忠)

●いつしかと朝けの風の身にしみてさやかにかはる秋は来にけり
(藤原為家)

●春はなほ花のにほひもさもあらばあれただ身にしむは曙の空(藤原季通)

●吉野山すず吹く秋のかり寝より花ぞ身にしむ木々の下風(細川幽齋)

●ほのかにもあけゆく星の林まで秋の光と見れば身にしむ(荷田春満)

以下、拙作。

●明暗れの床の上風身にしみて星を見果てぬ衣の下陰

(あけぐれの とこのうはかせ) みにしみて ほしをみはてぬきぬのしたかげ)

●待つ人に飽かぬ花野を眺むれどさても身にしむ秋風の色
(まつひとに あかぬはなのを) ながむれど さてもみにしむあきかぜのいろ)

●秋風の色は雪にも近やかにけはひ身にしむ森の白草
(あきかぜの いろはゆきにも) ちかやかに けはひみにしむものしらくさ)

●端山より身にしむ色の黒髪に秋風かすむ袖の別れ路
(はやまより) みにしむいろの) くらかみに あきかぜかすむそのわかれぢ)

●袖別れ残る直香の身にしみて面影霞む春の夜の夢
(そでわかれ) のこるただかの) みにしみて おもかげかすむは

るのよのゆめ)

●手鏡はただよそながら臥し起きてさても身にしむ霜の袂は

(てかがみは ただよそながら ふしおきて さてもみにしむ しものたもととは)

●袖の梅雨限りは知らじとばかりに黒白もなき南風ぞ身にしむ

(そでのつゆ かぎりはしらじ とばかりに くろしろもなき はえぞみにしむ)

●風にしむ露の我が身は秋の色吹き返す袖のよその移り香

(かぜにしむ つゆのわがみは あきのいろ ふきかへすそでのよそのうつりが)

●ひとり聞く秋の梢に時過ぎて残る我が身にしむ風の色

(ひとりきく あきのこずゑに ときすぎて のこるわがみに しむかぜのいろ)

●袖の露袂の紅葉身にしみて秋吹く風のなき色を聞く

(そでのつゆ たもとのみぢけ みにしみて あきふくかぜのなきいろをきく)

●身にしみてなほも髪梳く秋風は頼めし果ての玉響の色

(みにしみて なほもかみすく あきかぜは たのめしはてのたまゆらのいろ)

●ひとり寝る身にしむ色はさむしろや恋越す秋の白妙の風

(ひとりぬる みにしむいろは さむしろや こひこすあきのしるたへのかぜ)

●来る夜半と頼めし色を身にしめて風に恋織る秋の糸姫

(くるよはと たのめしいろを みにしめて かぜにこひおる あきのいとひめ)

●悲しみは別れかたみに雨落ちてしむ音にわたる秋風の色

(かなしみは わかれかたみに あめおちて しむねにわたる あきかぜのいろ)

身を焦がらしの、木枯らしの風

二〇一〇年十月二十八日 起筆、攔筆、公開

東京でも一昨日から木枯らしが吹き始めた。昔の日本人が木枯らしをどうとらえていたかを知るには、和歌を見るのが一番分かりやすいと思う。

和歌の世界では、「こがらし」という語は、「木枯らし」と「焦がらし」の掛詞として多用される。掛詞というよりは、「こがらし」という音は元よりそのような意味として生じたと言った方がいいかもしれない。

以下は代理詠（男性が女性の心を詠んでみせたもの）の二首。

●消えわびぬうつろふ人の秋の色に身をこがらしの森の下露（藤原定家）

消えわびぬ（＝消えてしまいたいような私。）

↓（季節が冬へと）移ろう秋の色に（木々の）実を木枯らしの森の下露

↓（他の女性へと）移ろう（あの）人の飽きの色に（私は）身を焦がらしの漏りの（私の）下露（＝涙）

●思ひ入る身は深草の秋の露頼めし末やこがらしの風（藤原家隆）

（今でもあなたに）思ひ入る（私の）身は深く（・さ）、京都は深草に広がる草の（上の）秋の露（のようだけれど、あなたは私にもう）飽きの露。（さんざん）頼みにさせた末に吹くのは、（私の）焦がらし（の身に）木枯らしの風。

これらは、順番に初句から詠んだと言うよりは、三十一個のマス目を書いて、そこに綿密に一字ずつ入れていったと思われるほど、非の打ちどころのない歌となっていると思う。

●秋の空に胸をこがらし吹く夜半の人知れず霜になるる身の果て（岩崎純一）

「秋の空の下で、（あなたの）飽きの（心）に胸を焦がらし、木枯らしが吹く夜半の、人知れず霜に熟るる（柿などの）実の（朽ちる）果てのように人知れず霜に慣るる（私の）身の果て」

これは僕の歌だが、掛詞というものは、字面上は言葉遊びのようなものだから、ある程度までは古語の訓練のみで詠めるようになる。

しかし、本当の和歌の能力とは、先の歌で言えば、「頼めし末にこがらしの風」でもなく、「頼めし末はこがらしの風」でもなく、「頼めし末やこがらしの風」こそはピッタリであると直観できる能力なのだろう。

こちらの能力は、訓練の内容や歳月、年齢という問題ではなく、日々の生き方、人間性、人格、人生観から滲み出て来て到達できる能力で、この「や」も、そのような能力で紡ぎ出された境地としての「や」なのだと思う。私は、まだその能力と境地に自分が達していないと感じているので、精進したいと思う。

一昨日発表されたような、「はい、今日吹いたのが木枯らし一号です。昨日までの風は木枯らしではありません」といった、今の気象庁が設定している風速の境界や「一号」という概念は、和歌では考えなくてよい。だから、今の気象専門家にとつての木枯らしと、和歌に詠んで自然な木枯らしとは、違っている。

面白いことに、梅雨入りや梅雨明け、春一番、木枯らし一号などは、後で気象庁が修正することがあるが、あの修正後の方が、古来の和歌に詠んである梅雨や風の感覚に近いことがある気がする。昔の日本人は、目で観測していなくても、答えが最初から体で分かっ

て詠めたのかもしれない。

『年末年始の和歌整理、そしてサヴァン症候群への関心』

二〇一二年一月二十日 起筆、攔筆、公開

『新純星余情和歌集』

<http://iwasakijunichi.net/waka/>

(二〇一八年七月三十一日追記：現在は『全集』に収録。)



年末年始にかけて、自分の過去の和歌を色々掘り返して入力し、『新純星余情和歌集』のほうに入れていった。

私は今でも基本的に、右のようにごく普通の大学ノート(Campusノート)に手書きで詠んでおり、「ノートの色分け」などという少年

のようなのん気な遊びまで一人で楽しんでいるが、一度はデータ入力しておかないと、将来的に自分で自分の和歌を五十音順に並べ替えたり語句を検索したりしたいと思ったときに困るのではないかと思っている。こまめに入力している。

例えば、和歌を並べ替えるときに、ノートだけだと、最初から全く同じ和歌を、「あいうえお」順、「年月日」順、「春夏秋冬恋雑」順など別々のノート群に全て書いておかないと調べようがないが、パソコンソフトで入力しておくと、クリック一つで様々な順番に自動的に並べ替え可能となる。便利なものだと思う。エクセルにも並べ替え機能があつて便利である。

ただし、「春夏秋冬恋雑」などの季節感別・意味別の自動的な分類だけは、コンピュータにはおそらく半永久的にできない人間の特権的能力であるから、とりあえずノートは最初からこの分類で書いている。

こんな思考を楽しんでいると、よく出てくるのが、「筆と紙しかなかった昔の日本人は、いったいどうやって膨大な和歌集を制作・編集できたのか」という疑問で、こういうことはまさに私のサイト・ブログ・著書などがテーマとしてきたことだが、要するに「昔の日本人は、頭が一種の百科事典かパソコンのようだった。パソコンが必要ないくらいの記憶メカニズムが脳と体にあつた」という見解を私などは採るわけである。

かつて、アイヌ語を我々日本人(ヤマト民族)が研究しようとして、まず膨大なアイヌ文学(ユーカラなど)を仮名文字で記録しよ

うとしたとき、「どうして頭で覚えているものをいちいち文字というものにするのか」とアイヌ民族から不思議がられた記録が色々残っているが、まことにその通りで、昨年末にブログに書いた新古今時代一つ採っても、後鳥羽院・藤原俊成・良経・家隆・定家など、皆、頭の中に恐るべき数の和歌の記憶と索引機能があつたことが見受けられる。

つまり、わざわざ文字にしたのは、「物忘れ防止のため」というよりは、「他人に伝達するため」、「後世に残すため」であつたようである。このような能力は、おそらく今で言う一種の「サヴァン症候群」のような能力、あるいは一部の「アスペルガー症候群」に特有の「羅列的暗記」の能力であると思う。

私も昔から、高度に現代的な抽象概念の記憶よりは、膨大な羅列的記憶（和歌集、日本史・世界史の年表、一等星の名前と位置、恐竜の名前、城郭の名前、鉄道の駅名、国産車のヘッドライトの形状と車名の対応など）のほうで圧倒的に得意であり、このことが私の和歌の感性的側面に影響していると自分でも感じている。

例えば、なぜか道を歩いていて、急に「今の目の前の雪の光景は、あの和歌集のどの和歌に詠まれたとこそこの風景に近いので、感動するなあ」などと思つているようなことがある。

ただし、私が私自身の和歌を全首記憶しているかと言うと、これがどうも怪しく、危なっかしいので、今でもノート（手書き）とパソコンソフト（データ入力）に二重に記録している。それはそれで楽しい作業なので、満足だが。

（ともかくも、一応ほとんどの歌を記憶していることは確かなので、現代語訳してほしい歌があつたら、ご遠慮なくメール下さって構いません。）

大日女尊神社の歌碑の解釈

二〇一六年五月五日 起筆

二〇一六年五月八日 摺筆、提供

同神社を管轄する地方財産区管理会

有料

著作者が著作権使用料支払者（当該地方財産区管理会）に権利の一部を譲渡

著作者及び著作権者への問い合わせが必要

外部刊行者が刊行済み。閲覧希望者は個別に岩崎まで問い合わせよ。