04

評論

遠野サンフェイス一首評　佐々木朔　108
永井祐一首評　綾門優季　109
佐藤真由美一首評　大村椅子　110
兵庫ユカ一首評　佐伯紺　111
永田紅一首評　中村みなみ　112
笹井宏之一首評　森屋和　113
ルイス・ウルピネル一首評　和久井幸一　114
光森裕樹一首評　渋谷美穂　116
斎藤史一首評　渋谷美穂　117
葛原妙子一首評　山中千瀬　118

途方もない繰り返しの中で
内山晶太『窓、その他』
山階基
124

石川啄木の直喩についての計量的研究
社会への視線
千歳誠之
130

「私」に擬態する私
「ぼくら」「僕たち」との比較から
吉田隼人
138

遠野サンフェイス一首評

佐々木朔

世界一かんたんなのにむずかしいピースふたつのジグソーパズル

遠野サンフェイス『ビューティフルカーム』*

「ビューティフルカーム」は２０１１年６月に開催された第12回文学フリマで頒布された同人誌であり、現時点で遠野サンフェイス唯一の個人歌集である。（電子版も販売されている）「写真歌集」と題されたこの作品はいずれも遠野の手による短歌と写真が印刷されたカードをリングで纏めたものであり、見た目にも趣向を凝らしたものとなっている。今回はこの中から一首を引いた。

「世界一」という大袈裟な表現。全て平仮名で表記された「かんたんなのにむずかしい」という一節は、そもそもその内部において意味に矛盾をきたしている。この幼さ、そしてそれに導かれる純粋性を感じさせる上句は、全てが下句の「ピースふたつのジグソーパズル」を修飾している。ならば、この歌を評するにあたってはこのジグソーパズルに着目すべきであろう。

ピースが二つしかないにも関わらず、「かんたんなのにむずかしい」ジグソーパズルがあるという。皆さんもジグソーパズルのことは知っているだろう。ピースが二つしかないジグソーパズル。それは本来極めて簡単なものであるはずだ。では、なぜこの歌ではそれが「むずかしい」と云われているのか。

一般的なジグソーパズルは、多くのピースの凹凸が噛み合い、最終的に一枚の絵を成すように設計されている。ゆえにピースが二つしかないジグソーパズルは簡単だ。なぜなら、そのたった二つしかないピースはあらかじめ噛み合うようにつくられているからである。

しかしこの歌は恋愛を喩えたものであろう。ならば、ピースとはすなわち人間の比喩である。人間同士の関係はジグソーパズルとは違う。二人の人間が恋愛関係にあっても、その二人はあらかじめ噛み合うようにつくられているわけではない。更に言えば、その二人、すなわち「ピースふたつのジグソーパズル」は最初からただ二つだけのものとして存在したわけではない。世界に数多ある人間というピースの中から、ほとんどランダムに組み合わされたものでしかないのだ。再びジグソーパズルを思い浮かべれば明らかだが、膨大な数のピースの中からランダムに取り出された二つのピースがぴったりと噛み合うことなど有り得ない。

ここまでの評からは、この歌はまるで恋愛の不可能性を表現したもののように思える。しかしそうではない。人間同士の関係とジグソーパズルが違うものであるように、人間とパズルのピースもまた異なるのだ。パズルのピースは設計された相手としか噛み合えない。自らその凹凸の形を変えることはできないから。しかし人間はそうではない。人間というピースは、自らの形を変えることができる。自らの形を相手に合わせることもできる。だからピースふたつのジグソーパズルは噛み合うことができる。できるはずだ。なぜなら、この歌はただ「むずかしい」としか云っていない。

*遠野サンフェイス『ビューティフルカーム』（二〇二一・やまいぬワークス）

永井祐一首評

綾門優季

次の駅で降りて便所で自慰しよう清らかな僕の心のために

永井祐『日本の中でたのしく暮らす』*

このような行為に全人類が肯定的であれば痴漢は撲滅できる。しかし、痴漢は世の中から未来永劫いなくなることはないだろう。何故か。みじめな姿をさらしたくないからである。「僕」は「清らかな僕の心」を維持するために、およそ清らかとはお世辞にもいえない「自慰」を、おそらく清潔な状態に保たれていないであろう「便所」で人知れず行うのである。これはパッと見、みじめな姿に思える。いや、実際、みじめなのだ。心が清らかであることを知っているのは「僕」だけで、「僕」以外のひとが「僕の心」の清らかさを見破れるわけがないのだから。他人にとっては、ただ眉をしかめて終わり、というちっぽけな薄汚い行為に違いないのだから。

「いや、あの、この行為はむしろ、清らかなんですよ」

などと言い出したところで、容易に信じてはくれないだろう。

なんといってもそれは自慰に他ならないのである。

電車の中で唐突な性欲に襲われたとき、その場で痴漢をして立ち去るひとのほうが、黙って次の駅で自慰するひとよりも圧倒的に多い。これはあたりまえといえばあたりまえだけれど、あまりにも悲しい事実だ。

誰にも迷惑をかけないようにやった行為が、誰からも白い目でみられる。

これ以上の苦痛があるだろうか。

私には痴漢した経験も、次の駅で降りて便所で自慰した経験もない。私は痴漢がいったい何を考えているのかまったくわからない。同情はするとか嫌悪感を覚えるとかそれ以前の問題だ。まったくわからないのだから。まったくわからないそいつらのせいで、性欲を我慢することもなく、自慰でひとまずの満足を覚えることもなく、痴漢することを恥じないそいつらのせいで、「僕」のみじめさはますます加速する。次の駅の便所のみが救済の許された場所となり、電車は鬱屈の要塞に変貌を遂げる。

鬱屈の要塞へ、清らかな心を取り戻した「僕」は、今日もまた乗り込んでいくのである。私はその「僕」の後ろ姿へ手を振る。出征兵士を見送るようにして。

*永井祐『日本の中でたのしく暮らす』（二〇一二・BookPark）

佐藤真由美一首評

大村椅子

今すごくハッピーだから
通り魔にあったらイヤだ　今は絶対

『恋する短歌　22 short love stories』*からの一首。この作品集の歌はすべて二行に分けて書かれている。

文体の軽やかさは一行目に顕著に現れている。「とても」ではなく「すごく」であり、「幸せ」ではなく「ハッピー」なのだ。大きな幸せを噛みしめているというよりは、スキップでもしたいようなご機嫌さを感じる。このさらりとした表現に流されてしまいそうになるが、よく考えると「だから」という接続はおかしいのではないか。

誰でも通り魔は怖い。本来なら「ハッピー」であるかないかに関わらず、通り魔にあうことは好ましくないはずだ。それを「ハッピーだから」と当然のように書いてしまうことで、この主体はハッピーでなければ通り魔に刺されてもいいと思っているのではないか、とこちらに思わせる。さらに恐ろしいのはわざわざ一拍おいての「今は絶対」というダメ押しである。「今は絶対」イヤなのだ。では、今でなければどうなのだろう。

主体は積極的に死にたがっているわけではない。仮にいつもは通り魔にあいたがっているとしても、望んでいるのは通り魔から与えられる受動的な死である。この歌からはそこまでは読み取れず、普段も通り魔にあいたいとまでは思っていないだろう。しかし、もし通り魔にあってしまったらそれは仕方ない、という理不尽さに対する諦めのようなものを持っているのではないか。一マス空けた「今は絶対」は、読み手に主体が持つ諦念や無力感をそれとなく感じさせる。

この歌からは軽快さと物騒さを同時に感じる。この物騒さは「通り魔」という言葉のみから導かれているのではない。主体はすごくハッピーなはずだが、その理由や詳細については触れられていない。それどころか通り魔にあったら、なんてハッピーとは程遠いことを考えている。ハッピーな自分をどこか冷静に見下ろすような視点と、主体が抱いている諦めが歌全体にどこか不穏な空気を漂わせている。その空気を文体の軽さがすくっている。非常に絶妙な軽さを持たせており、なおかつ意味ありげな不気味さを失っていない。

*佐藤真由美『恋する短歌　22 short love stories』（二〇〇四・集英社文庫）

兵庫ユカ一首評

佐伯紺

正しいね正しいねってそれぞれの地図を広げて見ているふたり

兵庫ユカ『七月の心臓』*

私たちは大抵の場合において自分が正しいと思える行動をとっていて、この歌に出てくるふたりもきっとそうなのだろう。この歌に出てくる〝地図〟は、自分の考え方や行動の指標を示す比喩であると思われる。ふたりは「正しいね」「正しいね」と呼びかけあうことができる近さにいながら、それぞれの目線は自分の地図に落ちており、ふたりの視線は交わらない。そして、双方とも自分が正しいと思っており、相手もそう思っているだろうという確認のために「正しいね」と呼びかけあう。自分が「正しい」と思える行動をとるためには地図が必要で、しかし地図を見ている限りふたりの「正しい」はおそらく異なっており、また異なっていることに双方が気付かないままだ。

この歌には景のみがあり、ふたりを見つめる主体の感情は挟まれていないことから、主体はふたりから少し距離をとったところでふたりを眺めているように思う。「それぞれの地図を広げ」ているのが見えるくらいに。そこにはそれぞれの正義のようなものが存在していて、誰も間違ってなどいないのだ、という気持ちになる。各々自分の「正しい」を持っていて、「正しい」と「間違い」がぶつかるのではなくて、「正しい」と「正しい」がやわらかく響きあっているような印象を受ける。

地図というのは今いる位置や今後進んでいく方向を示すものである。もしかしたらこのふたりはまったく違う地図を見ていて、別々の正しさを持っていて、これから全然違う方向に進もうとしているのかもしれないし、偶然同じ方向を見つめているのかもしれない。でもともかく今ふたりは同じ場所にいて、地図を広げて「正しいね」と確かめあっているようだ。そうしている限り、どうしようもなくふたりはそれぞれ正しいのだし、そこには誰にも否定されることのない、穏やかな時間の存在をみとめられるのではないかと思う。

*兵庫ユカ『七月の心臓』（二〇〇六・BookPark）

永田紅一首評

中村みなみ

暗いだけの淵をめぐりて合歓満ちるあなたは合歓を知らぬだろうが

永田紅『日輪』*

覗いても何も見えないような暗い淵に沿うようにして、合歓の木が並んでいる。その暗いだけの淵を、合歓の花が囲んで賑わせている。作中主体は、「あなた」は合歓を知らないだろう、と思いながらそれを眺めている。

上の句が少し難解だと思う。淵は川と解釈していいのだろうか。その後に「めぐりて」という語が続くと、何か円状のものをぐるりと取り囲んでいるようなイメージもできる。湖かもしれない。「暗いだけの淵」というのも、ただ水が澱んでいるから暗い色をしているのか、夜を示しているのか。一読した時は、なんだかよく分からないなあ、と思った。よく分からないながらも下の句を読むと、「あなたは合歓を知らぬだろうが」とある。

「あなた」は作中主体の恋人か、意中の人か。「あなた」は植物に明るくない。そのことを知っている程度には、作中主体はその人と親しい。合歓が咲き誇る様を見て足を止めた主体は、その場にはいない「あなた」のことを考えている。合歓が咲いているなあ、まあきっとあなたは合歓なんて知らないんだろうけど、と、おそらく微笑みながら。

ここで合歓という植物が使われていることがいいと思う。桜だとかヒマワリだとかコスモスだと、知らないひとはまずいないだろうし、あまり珍しいものだと、読み手の方が首をひねってしまう。合歓のけぶるような独特な紅の花は、そんなにポピュラーではないが時々目にするし、少し詳しい人なら当然知っている木、という感じがする。

下の句を見てからもう一度上の句を読んでみると、夜に一人の若い女性が、暗いだけの何も見えない、魚もいるのかいないのか、そんなさびしい水面を囲むように咲いている合歓の木を見ているイメージが浮かんできた。

満ちる、で句切れがあるのもなんだか気持がよくてすがすがしい。

いい相聞歌だ。恋をすると、何をしても何も見ても、その人を連想してしまうということはあるだろう。「あなた」のいない場所で、「あなた」が知らぬであろう植物を見ても、「あなた」を思い出してしまう。作中主体は、「あなた」が合歓を知らぬことさえ愛しい。そんな主体が愛しく思える歌だ。

*永田紅『日輪』（二〇〇〇・砂子屋書房）

笹井宏之一首評

森屋和

そのゆびが火であることに気づかずに世界をひとつ失くしましたね

笹井宏之『てんとろり』*

笹井宏之の死後刊行された第二歌集『てんとろり』からの一首です。

平仮名が多く、開いた優しい印象の見た目ではありますが、その中で詠まれていることは無自覚に失くしてしまう悲しみで、諭すような言葉遣いが取り返しのつかないことへの後悔の念を掻き立てます。

指が火であるというのはよい表現で、どちらも使い方によって、そして使われる対象によって、その人や物を救いも苦しめもする。火であれば人や物をあたためることもできるが、燃やしてしまうこともできる。指であっても（これはどちらかと言えば手の作用ですが）、人を抱きしめたり、道具を用いて助けたりできるのと反対に、人を傷つけることの多くもその手指を使って行われる。また、これはどちらも人間の進化に関わってきたものたちです。遠い昔に直立歩行を始めたサルは二本の前足が自由に使えるようになり、その足についていた器用に動く指が道具を持つことで脳が発達し、現在の私たちに至るわけですし、火を活用することを覚えた私たちの祖先は外敵から身を守る術を持つようになって数を殖やし文明を生んだわけです。

文明が発達するにしたがって指によって行われることの範囲は次第に拡充していって、ボタンを押す、キーボードを打つ、それらの些細な指の動きによって多くのことが可能になってしまった。それは悪い方向に言いかえれば小さな作用によって思ってもいないようなことを仕出かしてしまうことを示しています。単純な機械の操作ミスで人の命が奪われるといったことは常に起きる可能性があり、事実そうして失われてしまった命も今までに数多くあります。

この歌はそういった、私たちの細い指が持ってしまった大きな力と、それが引き起こしてしまったひとつの世界の終わりを静かに伝えています。小さな火が世界を燃やしたことが日常的な言葉で、しかも具体的な説明なしに簡潔にまとめられている分、かえって残酷な印象があります。笹井宏之の歌には、無垢さとむごさの共存がよく見受けられますが、この歌も、世界を失くしてしまった人、そしてそれを優しく伝える主体の両方にその要素を垣間見ることができます。

*笹井宏之『てんとろり』（二〇一一・書肆侃侃房）

ルイス・ウルピネルの「短歌」

和久井幸一

Lluís Urpinell
TANKÁ

CON rima en “a”
el mundo se divide:
quien vive acá,
quien dice hacerlo allá.
Quien ambos clama, miente.

（『POESÍA CATALANA CONTEMPORÁNEA（カタルーニャ現代詩集）』*所収『Marchi / Arthur』（1983）
［※カスティージャ語訳］

スペインでの生活もはや四ヶ月になろうとしている。「ハイク」を知っている外国人に出会うことはあったが、「タンカ」が通じたことはない。サラマンカ大学の図書館をめぐっても、芭蕉や山頭火の対句集はすぐに見つかったが、短歌に関する本は見つからなかった。この知名度の差は何に由来するのだろうと思いながら、大広場（プラサ・マジョール）の古本市をぶらぶらしていると、『POESÍA CATALANA CONTEMPORÁNEA（カタルーニャ現代詩集）』という本を見つける。スペイン東部の公用語であるカタルーニャ語の原詩に、「標準語」であるカスティージャ語の対訳が添えられた本だ。ぺらぺらと頁をめくっていると、バルセロナ生まれの詩人ルイス・ウルピネルの一篇の詩が目に留まった。

それは「TANKA」と題された五行詩で、各行の長さが「短・長・短・長・長」となっており、「五・七・五・七・七」を模しているようだ。おおよその意味は次の通りである。これはカスティージャ語の重訳であり、原詩によらずして解釈を引き出そうとするのは、大きな誤りであると思われるのだが、それを承知で試みる。

タンカ

“a”の押韻で
世界は分たれる
この世で生きる者
あの世で生きると言う者
両者はわめき、嘘をつく

一行目が言う通り、実際に、三行目のacá【アカア】（こちら、今、この世）と四行目のallá【アジャ】（あちら、昔、あの世）において「a」の押韻がなされている。これは原詩においても同様で「encá」と「enllá」がそれぞれに対応する。両者は「a」音を分けあってはいるが、此方と彼方の二つの世界に分たれているのである。詩の内容と構造を見事に一致させた作品と言えるだろう。

ところで、カスティージャ語を母語とするひとびとも、文法構造のほぼ等しいカタルーニャ語の「音」は大まかに理解できるのだという。たとえるならば、強い東北弁なまりとでもいったところか。ともかく、一枚の頁のなかで、ある内容に迫ろうとする二つの異なる言語が並ぶさまは、カスティージャ語、カタルーニャ語、ガリシア語、バスク語などがせめぎあう、スペインという国を思い起こさせるのに十分であった。

T A N K A

AMB rima en "a"
el món es divideix:
qui viu ençá
qui dii que ho fará enllá
Qui clama ambdós menteix!

［※カタルーニャ語の原詩］

＊ Antonio Jiménez Millán 編『POESÍA CATALANA CONTEMPORÁNEA（カタルーニャ現代詩集）』（Litoral,1993）

光森裕樹一首評

渋谷美穂

国匡圧土十一・一十土圧匡国けふも王が玉座を吾にゆづらぬ

光森裕樹『鈴を産むひばり』*

連作「黄金の馬脚」よりの一首である。この歌で目をひくのはやはり上句の漢字表記であろう。一つの国が滅び、そしてまた新しい国が興ってゆく様子を「国」という漢字の解体・組み立てを行う事によって表現しているのである。いわゆる一種の言葉遊び、漢字のパズルだ。しかもこれだけ奇抜な表記をしていながらも韻律自体は句跨りつつもきちんと定型通りに区切る事ができることからも、やはり一首全体を通して高度な言葉遊びであるという事が出来るだろう。

光森氏の歌はその歌集全般においてソリッドで無機質的な語句、表現が多いが、この一首はその最たるものであるのではなかろうか。「国の興亡」といえば、本来ならば大いに悲哀や躍動が盛り込まれるような、叙情的な題材であろう。しかしこの歌では「国匡圧土十一・一十土圧匡国」というパズル的な表記を用いる事によって叙情的な要素は挟まれず、ただ淡々と国が滅んだ、国が興った、といった表現がされているのである。

そしてこの淡々とした表現はまた、作中主体にとっての国への感情をも表しているのであろう。この連作「黄金の馬脚」の中には次のような玉座への関心をあらわす歌がある。

いつの日か吾が王冠をつくるため匙ひとさじと黄金をくすねる
王冠を被きてみたき衝動を押さへつけ押さへつけ水に沈めよ

どちらも地道であったり衝動的であったりしつつも玉座へと強い執着を持った歌である。そしてその極めつけとも言えるのが今回の評の歌の下句である「けふも王が玉座を吾にゆづらぬ」であろう。しかしこれだけ作中主体は玉座、王としての地位に執着しているのに対し、ではその作中主体にとって国とは何か、と述べさせれば前述のように淡々とした、まるで無関心とも言えるような様である。もしの作中主体が王位の簒奪に成功し、国を手にしたらきっと暴政を施いて国中を混乱させるような、ひどい王になるだろう。しかしこの作中主体の横暴な様こそがこの一首、及びこの連作の最大の魅力であるといえるだろう。

*光森裕樹『鈴を産むひばり』（二〇一〇・港の人）

斉藤史一首評

渋谷美穂

暴力のかくうつくしき世に住みてひねもすうたふわが子守りうた

斉藤史『魚歌』*

昭和十五年発行の斉藤史第一歌集『魚歌』からの一首。この魚歌が収録されている連作「濁流」は「二月廿六日、事あり。友等、父、その事に関る」という詞書きで始まる、二・二六事件を詠んだ連作である。この事件では史の友人である青年将校らが死刑に処せられ、史の父もまた事件に関与したとして禁固刑に処せられている。この二・二六事件で史の友人達は昭和維新である、この日本国を悪辣たる政治家どもの手から救うのである、という正義を掲げながら次々に政府の要人達を殺め、東京市中を暴力によって封鎖してしまった。しかしそれでも世論は彼らの暴力を非難する事はなく、その死刑の時でさえ同情的であったという。そして史もまた、彼らの志と葛藤を知っているが故にただその暴力を非難する事が出来ない。「暴力のかくうつくしき世」とはそうした矛盾し、ある種の葛藤をも含んだ世界の事を指した言葉なのであろう。

上句の「暴力のかくうつくしき世」に対比する形で詠まれているのが下句の「ひねもすうたふ」である。上句の暴力の賞賛される世に対し、下句の、幼子を連想させる「子守りうた」。「外」で起こる暴力に対し「内」で歌われ続ける子守りうた。この二つの対比によってこの歌の世界には、危うくも美しい世に住まう、一抹のさみしさがもたらされているのである。

また、作中の表記には「かくうつくしき」「ひねもすうたふ」といった長く開いたひらがな表記が印象に残る。どちらの言葉もたての線がなめらかな、やさしく美しい表記である。このやさしく美しい表記が一番上に置かれた「暴力」からゆったりと、なめらかに読者の視点を「子守りうた」という対極へと運んでゆくのである。もしこの表記を漢字、たとえば

「暴力のかく美しき世に住みて終日歌ふ我が子守歌」

といったような表記にしたとしよう。するとここからは「子守歌」へとゆったりと運ばれてゆく感触がなくなり、ごろごろと急流に押し流されていくように、いささか乱暴な様子で「子守歌」という言葉へと運ばれていく事になる。「濁流」という連作の中にあってこの「かくうつくしき」「ひねもすうたふ」という二つのひらがな表記はこの歌に、荒々しい流れではなく、ゆったりとした心地のよい流れをもたらしているのである。

*斉藤史『魚歌』（一九四〇・ぐろりあそさえて）

葛原妙子一首評

山中千瀬

魚のぼり魚刻々に冷ゆるとき魚は寂しき薔薇の火を得る

葛原妙子「魚」『朱靈』*より

例えば鮭のことを思う（同じ連作にはあとに「くれなゐの鮭の子海に行かずして姫鱒となるふかしぎありき」という歌もある）。産卵・放精のために川をさかのぼりそこで寿命を終え死んでいくさかな。そして残される卵。朱色の透き通った卵。つぎのさかなが生れる。また川をさかのぼるさかなが、卵から。

でもこれは卵の物語じゃない。つぎの生のことを言わない。のぼる魚、冷えてゆく魚、寂しい薔薇の火を得る魚。ひとつの歌のなかにこのさかなは三度よばれる。助詞を抜いて潜水中みたいに二度、続いてゆっくりと、「魚は」、説明される。この、さかなのことを言っている。さかながさいごに得たのは火だ。火はさかなと違うから、さかなにとって火は自分の延長にはならない。さかなは死んで、終わりだ。自分で放ったかもしれない薔薇の火は、ご褒美みたいにキラキラ目の前で光る。さみしいけれどこれでおしまいだ、さようなら、さかな。

いや、得たのが火でなく、卵だったところで、さかなの物語はこれでおしまいのはずです（この歌を読んで、考えるまで、そのことをほとんど忘れていた）。卵からつぎのさかなが生れ、そのさかながコピー・ペーストのように生きたとして、それは「このさかな」の延長にはなれない。ならなくていいのです。つぎのさかなも「このさかな」と同じくオリジナルのいきもので、やっぱり卵を残すだろうけれど、その卵も同じように死ぬのだけれど、それでも別の似たような終わりがつらなっていくだけで、それを私はひとつの長い長い物語とは見ない。それぞれのさかなたちは、ひとつの長い長い物語への責任を持たない。朱色の透き通った卵が、火、自分とは別のはじまりとして、ご褒美みたいに目の前で光る。

産むことについて思う。私もこどもを産むだろうか。とにかく詩を産む。私たちにとって産むことの時間はそのまま終わりの時間とは重ならない。しかし時間の流れ去る方向に、過去に進むことは不可能で、さからうように前を向いて、やっぱり身体は刻々冷えていくだろう。詩は残るね。それもやがて忘れられる。けれどそれまで、お前は、私とは別の切り離された物語として、しっかり冷えていってくれ。ひとの詩を読むとき、その一生や性と詩の関係についていつもぼんやり考える。答えは出ない。だけどひとびとが死にゆくなかで得たいくつもの火が、こうやって私の前でもまだ光っていて、まったくすごい、すごいと思う。

*葛原妙子『朱靈』（一九七〇・白玉書房）

途方もない繰り返しの中で――内山晶太『窓、その他』

山階　基

Twitterを媒体にした短歌の「祭り」にはじめて出会ったのは、内山晶太の第一歌集『窓、その他』を記念しておこなわれた「内山晶太祭り」だった。タイムラインに流れてくる収録歌をいくつも目にするようになってから、歌集を手にして一気に読み切るまでにそう長くはかからなかった。『窓、その他』に収録された短歌は、あとがきによると「構成は編年体でなく、思うところに従って並べ」られているという。しかし、その割にはあるひとつの思惑に基づいて短歌が並べられているという印象はほとんど受けず、むしろひとつの基調低音に支えられた一定のトーンの短歌がどこまでも均一に並んでいるように感じる。言ってみれば、どこで切っても内山晶太だ、と読者に感じさせるような力がこの歌集にはあるように思う。

その理由のひとつは想像するに難くない。そもそもこの歌集に収録された短歌は三百五十七首であるのに対し、連作の数は四十七。十首以上の連作はそのうち十二連で、大半は三首から九首の短い連作だ。ゆえにその中に大きな緩急のある流れをもった連作は少ない。よって歌集全体からみたときの連作ひとつひとつの特徴は薄くなりがちになるといっても差支えないだろう。

そして、もうひとつの理由としては、歌集を通じて同一のモチーフが何度も繰り返しあらわれることが挙げられる。例えば、歌集のタイトルにもなっている「窓」のモチーフが詠み込まれた歌は歌集中に二十首ちかくもある。

①通過電車の窓のはやさに人格のながれ溶けあうながき窓みゆ
②薄緑色に窓ながれさりこの月日さえ緻密なり菊のごとくに
③みずからを遠ざかりたし　夜のふちを常磐線の窓の清冽

三首とも電車の窓を詠み込んだ歌であり、さらには走る電車の窓を見ているという作中主体の視点も共通している。

①の歌において窓は、通過する電車の乗客のすがたを溶けあったものとして変容させるフレームとしてはたらいている。②では、ながれる窓の姿から月日の流れに意識がうつり、さらに菊のごとくという比喩へと転換していく。③における窓は、そこから洩れる光によって夜の世界に縁という境界を与える巨大な力としてあらわれる。

これらの歌は、同じモチーフをもちながらそれぞれが一首ごとにまったく異なる着地点をもっているという点に注目したい。内山は、このように同一のモチーフを詠みこみ

ながらもまったく違う切り口を見せることで繰り返しによる飽きを読者に感じさせないことに成功しているのだ。

また、この歌集には先ほど引用した歌にある「菊」をはじめとする「花」のモチーフを詠み込んだ歌も数多く収録されている。

①たんぽぽの河原を胸にうつしとりしずかなる夜の自室をひらく

②目を閉じて河原までき て目をあけて菜の花の点滴に触れたり

③かけがえのなさになりたいあるときはたんぽぽの花を揺らしたりして

①は歌集の冒頭におかれた歌で、歌集全体のイメージに大きく関わっている。たんぽぽの咲く河原の風景を心にとらえ、一日の終りである夜に自室へと帰って来るという生活者としての姿が、この歌集を通しての作中主体のありかたを端的に示しているように思える。②の歌にも河原のモチーフがあらわれ、そこには菜の花が咲いている。点滴という語から、主体にとってなにかしらの癒しをあたえるものとしての花のありかたが見て取れる。③の歌では、かけがえのなさ、という概念そのものになりたいという強い心の動きに付随する要素として再びたんぽぽの花があらわれる。これらの歌において「花」のモチーフは、美しさや概念といった抽象的なものごとを媒介するものとしてあらわれている。

その他にも《曇天の日の路地にしてままごとのなごりであろう椿置かれつ》の椿のように、そのものが強烈な視覚イメージとしてあらわれる花や、《夜の窓に百花みだれてこまやかなる地獄絵図降るゆめのさなかに》にみられる幻視される花など、花のモチーフはさまざまな姿でこの歌集にあらわれる。

ここまで、この歌集に繰り返しあらわれるモチーフの一部をみてきたが、さまざまな表象を見せながら同一のモチーフが繰り返しあらわれるということは、この歌集において描かれる日常の世界においては、繰り返しという要素が大きな位置を占めているといえるだろう。では、この歌集において日常というものはどのような描かれかたをしているのか。

①日々という日々があまりにおだやかに、陽あたる壁に垂る る蔓草

②なんという日々の小ささ抱擁をあるいは生の限界として

③日常というやわらかき地獄にて二匹の蟻を水にみちびく

④落ちていたひよこのぬいぐるみを拾いそれのみに充ちてゆく私生活

①の歌では、下の句の実景から日々の「おだやかさ」に連想が至っている。「あまりにおだやかに」という言い回しから、また、提示されているのが蔓草が壁に這っている光景であることから、日々はかえって不穏なものに思え

てくる。②の歌では、人の生、生きていく日々というのは「抱擁」を限界とするような小さなものであるかもしれない、という。それほどわずかなレベルでしか干渉することができない巨大なものとして我々を取り巻く日常の世界がたちあらわれるのだ。③の歌では日常をそのまま地獄とみなしている。ここでいう「やわらかさ」とは、たとえば生命を奪われるようなドラスティックな苦痛は与えられない、ぬるま湯のような状態のことだと捉えてよいだろう。作中主体はその地獄のなかで、「蟻を水にみちび」く獄卒のたぐいのような残酷な存在へと変容するのだ。④の歌では、作中主体という個人が日常の世界と接続するチャンネルの限界が示されているのではないだろうか。個人の持つチャンネルは「ひよこのぬいぐるみ」のような些細な存在によって一瞬でふさがってしまうということがありうるのである。そもそも「日々」とは、一日一日の繰り返しのことであり、この歌集における日常の世界においては、やはり繰り返しというものが重要な要素になってくるといえるだろう。

①湯船ふかくに身をしずめおりこのからだハバロフスクにゆくこともなし
②無防備に生きてゆきたく思う日を水にそよげる芹若葉あり
③ショートケーキを箸もて食し生誕というささやかなエラーを祝う

作中主体自身について言及されている歌のうち、日常と作中主体との関係性を強く帯びているであろう歌を引いた。①の歌において主体は、ハバロフスクという地を思いながら、同時に湯船が象徴する日常生活のなかではそこにゆくことがありえないということを認識しており、日常から乖離できない主体のすがたがあらわれている。②の歌において、水にそよぐ芹若葉は無防備さの象徴であろう。無防備に生きてゆきたいということはすなわち無防備になれないということであり、主体にとって日常の世界から自分を防護することは不可欠なのである。そこには「日常という地獄」の歌のイメージとつながる部分があるように思う。③の歌では、自身の生誕という個人的には重要であるはずの出来事は、日常の世界という巨大な流れの中では一瞬の「ささやかなエラー」にすぎないものだという主体の認識があらわれる。これらの歌からは、内山にとって、繰り返しによって積み重ねられてきた／積み重ねられてゆく日常の世界が、個人にとっては干渉することのほぼ不可能な、大きな流れのようなものとして存在しているということが見えてくる。

①曇り日は金木犀のくだる香の数珠つながりに鼻はよろこぶ
②降る雨の夜の路面にうつりたる信号の赤を踏みたくて踏む
③かまきりのすぐ怒る夏びんびんと生きているものあれば触れたき

ここに引いた歌にみられるように、そのような日常のなかで作中主体が心を惹かれたり、あるいは能動的に影響を受けようとする対象とは、①の歌における金木犀の香り、②の歌における信号機の光、あるいは③の歌におけるかまきりのはげしい生命力など、ともすれば埋もれてしまうような些細なものごとであり、すぐ手が届くような範囲にある存在なのである。次に引く歌の一首目がそのことを端的に示しているといえるだろう。

①どうであれ陳腐を恋えりあたたかくかさねるための手がここにある
②手をつなぎたくなる夜の風よるの風上にくらやみは帆を張る

さて、この二首の歌は、①の歌では「かさねるための手」、②の歌では「手をつなぎたくなる」というあたりに他者への希求があらわれているように読める。（①では自分の手をかさねるのかもしれないが、手が「あたたかさを感じることからおそらく他者の手に、他者の手とかさねるのだろう）しかし、その希求が向けられる具体的、もしくは限定的な他者の存在、「相聞の対象」というべき他者は、この歌集には皆無といっていいほど表れてこない。この歌集においては、他者の姿はたとえば次のように表れるのである。

①船橋に目を見て渡して無視さるるティッシュ配りの人の目を見き
②帰宅とは昏き背中を晒すこと群なしてゆく他者の背中は
③梅のはな　冬すぎてなお人はみな首を大切に過ごしていたり

①の歌においては、ティッシュ配りの人（とその周りを通り過ぎてゆく人々）に対してかなり細やかな視線が向けられている。②の歌においては、群衆としての他者をとらえており、「背中を晒す」という状態からは先に引いた歌にも用いられた「無防備」という語が思い起こされる。《口あけて降る雨食べている人の咽喉はおおむね無防備にして》《人を驚かせしのち定位置にもどりゆく無防備の背中いとしみ見おり》という歌においても他者の無防備さは見出されているし《夏まひる見渡すかぎりの炎天にサラリーマンは帽子かぶらず》もあるいはそうかもしれない。逆に③の歌においては、首という身体のよわい部位を大切にする他者の姿に目を向けている。このように、内山の短歌のうち他者のすがたを詠み込んだものには世界に対する他者の脆弱さに目を向けている歌が多い。世界に対して無防備にはなれない自身の脆弱さを自覚しているからこそなのだろう。

内山の歌のうち、他者を詠み込んだ歌についてふれるとなると、いま挙げた歌に詠まれたような「匿名の他者」とは対照的な「固有名をもつ他者」が詠まれた歌も特徴的であるといっておきたい。《夏過ぎてゆきたる日々を倒れゆく心のなかのトミー・クーパー》《十円玉てのひらに閉じまたひらきくらがりにいる左卜全》《うらわかき宮里藍の

かがやきに照らされて月のような私だ》などの歌において、「トミー・クーパー」「左卜全」「宮里藍」などの他者は、主体にとって親しみのもてる、また生き生きとしたすがたとしてあらわれている。彼らは匿名の他者とはちがって、固有名というある種の固有性をもって主体の前にあらわれる／あらわれた存在であるといえる。繰り返しと類似性によって成り立つこの世界において、彼らはイレギュラーな、特別な存在なのであろう。だからこそ、彼らは内山の歌にあざやかな姿であらわれるのではないだろうか。

生誕から一万日

①かなしめる昨日もなかば透きとおり一万枚の窓、われに見ゆ
②いちにちにひとつの窓を嵌めてゆく　生をとぼしき労働として

ふたたび「窓」のモチーフが詠み込まれた歌を引いた。連作「一万枚の窓」においてこの二首は並んで収録されている。

生誕から一万日、という記念すべき日に主体が思うのは、一万枚の窓である。昨日という日のかなしい記憶も、一日が終るごとに透きとおってゆき、やがて一枚の窓になる。そして主体はその窓を、これまでの生を通じていちにちにひとつずつ、一万枚を嵌めてきた。主体にとってこの世界に生きることとは、そんな途方もない繰り返しの中に延延と立ち続けるということなのである。

この歌集全体から感じられる均一さとは、さまざまなことが繰り返されているという内山の認識、そしてそれに基づいて詠まれた短歌から生じる繰り返しの感覚によってかたちづくられたものだろう。彼にとって短歌という媒体はあるいは窓枠であり、彼の作歌行為とはその手で世界から切り出した窓を窓枠に嵌め込み続けていくことなのかもしれない。

（引用はすべて『窓、その他』による。文中すべて敬称略。）

参照：内山晶太『窓、その他』（六花書林・二〇一二年）

石川啄木の直喩についての計量的研究 ～ 社会への視線

千歳 誠之

1. はじめに

本稿では、啄木の『一握の砂』以降での中心命題である「主体＝われと外界（社会）との関係」を解明することを目的とし、「異なる二者の関係性を表すもの」として直喩を分析する。

結論、啄木短歌は直喩の総数が他の近代短歌・古典和歌に比して明確に多く、その使用には啄木の志向した「主体＝われと外界（社会）との関係」を見る上で、ある質的な特徴が見られる。

以下の具体的な分析では、まずソフトにより機械的に列挙された結果（＝量的な結果）から量的差異を検討し、次に列挙された用例から質的差異を論証する。

最後に本稿の分析対象を列挙する。まず万葉集と八代集を用いた。本稿の量的研究ではこれらを「古典和歌」として総体的に扱う。

次に近代短歌。与謝野晶子『みだれ髪』、与謝野鉄幹『むらさき』、九条武子『金鈴』、前田夕暮『収穫』上巻、『恋衣』、岡本かの子短歌抄（212首）、石川啄木『一握の砂』、石川啄木『悲しき玩具』、若山牧水『別離』、長塚節全歌集を扱った。

「近代短歌」のうちでも九条、岡本、利玄、鴎外の作品は、量的研究では個別に扱わず、「近代短歌総合」の数に加えた。

具体的な出典は「A. データ入手先」を参照のこと。

2. 直喩

直喩は、異なる二者を二者として分離して提示することにより、それら二者の一方を、もう一方によって説明するレトリックである[*21]。本稿では二者のうち「説明される言辞」を被解釈概念と呼び、「説明する言辞」を媒体概念と呼ぶ。すなわち媒体概念によって被解釈概念を説明する、というのが直喩の形式上の構造、である[*22]。

このレトリックの特徴は、上の「形式上の構造」に基づき「喩えられるもの（被解釈概念）」と「喩えるもの（媒体概念）」の二者間に類似性を成立させることである。

佐藤（1992.06）はこれを隠喩＝〈常識によってはじめから認められている類似性《にもとづく》比較表現〉と対比して、〈意外な類似性《を提案する》比較表現が〉直喩だということになる。〉・〈すなわち、レトリックの直喩とは《発見的認識》である。〉[*23]としている。

啄木短歌においても、この直喩が多用されている。その構造には、次章で述べる「主体＝われと外界（社会）との関係」

への啄木の志向から来た影響が、明確に見られる。

なお本稿で扱った、直喩を生起させる語（以下提辞と呼ぶ）は、ごとし、やうなり・ように・似る・類う・ばかり・ほどの、の7つである。

これらの提辞は比喩の他に推量や例示の意味を表す場合がある。この識別には森山（1995.11）[*24]を参考に、例えば「AのごときB」という文章があるとして、・A ≠ B　AはBではない（不一致関係）、ならば比喩。・A？B　AとBとの関係性が不明（関係不明）、ならば推量。・A ∩ B　AならばB（包含関係）、ならば例示。という識別を行った。本稿では、これらの意味のうち「比喩」に該当したもののみを論証の対象とした。

3. 啄木

啄木は１９０９年後半から10年はじめにかけて「文学と生活との統一（・一致）」を目標として活動し[*30]、同年中頃にそれを諦めた[*31]。

この時期啄木にとって短歌は、『仕事の後（のち）』（１９１０年４月11日に成立した『一握の砂』のもととなった草稿のタイトル。255首。）のもの、つまり〈有つても無くても可い〉[*32]ものでしかなく[*33]、自らの本領は詩と散文にあると考えていたようである[*34]。

だが啄木は、尾上柴舟の『短歌滅亡私論』（1910.09）に対し、『一利己主義者と友人との対話』（同.10）を発表し、次第に短歌制作に傾く。これは〈詩は所謂詩であつては可けない。人間の感情生活（もつと適当な言葉もあらうと思ふが）の変化の厳密なる報告、正直なる日記でなければならぬ。従つて断片的でなければならぬ。――まとまりがあつてはならぬ。（まとまりのある詩即ち文芸上の哲学は、演繹的には小説となり、帰納的には戯曲となる。詩とそれらとの関係は、日々の帳尻と月末若くは年末決算との関係である。）〉[*35]と09年から言っていた啄木としては、むしろ遅すぎた程の開眼であろう。

しかし啄木は短歌という短い詩型について『一利己主義者と友人との対話』（1910.10）の後半、登場人物「A」の口を借りて以下のように語っている。〈本当のところはおれに歌なんて作らせたくない〉〈おれはおれに歌を作らせるよりも、もつと深くおれを愛してゐる。〉〈おれは初めから歌に全生命を託さうと思つたことなんかない。〉

啄木にとって短歌は余技だったのではないかとは、よく言われる。しかし例えば小説や評論、戯曲などをその本領だったと、果たして啄木は思っていただろうか。「A」は、先程の引用に直接続けてこう、言っている。〈（間）何にだつて全生命を託することが出来るもんか。（間）おれはおれを愛してはゐるが、其のおれ自身だってあまり信用してはゐない。〉

啄木は文学と生活との統一に挑戦し、挫折した。

啄木は前述の『弓町より』で、以下のようなことを言っている。〈一切の文芸は、他の一切のものと同じく、我等にとつては或意味に於て自己及び自己の生活の手段であり方法である。〉[*36]。折しも〈現実暴露の悲哀〉を背景とした自然主義文学の不振により、「芸術（観照）と実行」論争華やかなりし

頃であった。啄木もこの論争に影響を受け、自然主義小説を書いては失敗に失敗を重ねていた自らの文学を反省していたのだろう。

しかし啄木は、後にこの時期のことを振り返り、〈この近い三年許りの間も、常に自分の思想と実生活との間の矛盾撞着に悩まされながら、猶且つその矛盾撞着が稍々大なる一つの悲劇として事実に現はれてくるまでは、その痛ましき二重生活に対する自分の根本意識を定めかねてゐたつたのである。さうしてその悲しむべき横着によつて知らず識らずの間に予の享けた損失は、殆んど測るべからざるものであつた。〉(1911.02)[*37]としている。また、これよりもう少し早い時期の評論『硝子窓』では、自らの自然主義を反省し、〈観照と実行の問題も商量された。それは自然主義其物が単純な文芸上の問題でなかつた為には、当然足を踏み入れねばならぬ路の一つであつた。——然し其の商量は、遂に何の満足すべき結論をも我等の前に齎さなかつた。嘗て私は、それを自然主義者の惰容と観た。が、更に振返つて考へた時に、問題其物のそれが当然の約束でなければならなかつた。と言ふよりは、寧ろ自然主義的精神が文芸上に占め得る領土の範囲——更に適切に言へば、文芸其物の本質から来るところの必然の運命でなければならなかつた。〉(1910.06)[*38]と言っている。

まとめると啄木は、文学を生活の手段と考え実行しようとしたが失敗に終わり、結局は〈二重生活〉に終わったわけである。

そして1910年3月、啄木はついに〈今我等の人生に置いて生活を真に統一せんとすると、其の結果は却って生活の破綻になることということを発見〉(1910.03.13)[*39]する。

重要な文章であるので、これを長く引用しようと思う。

〈去年の秋の末に打撃をうけて以来、僕の思想は急激に変化した、僕の心は隅から隅まで、もとの僕ではなくなつた様に思はれた、僕は最も確実なプラクチカルフイロソフイーの学徒になるところでだつた、心身両面の生活の統一と徹底！これが僕のモツトーだつた、僕はその為に努めた、生活を真に統一せんとすると、其の結果は却つて生活の破壊になるといふ事を発見した、——君、これは僕の机上の空論ではない、我等の人生は、今日既に最早到底統一することの出来ない程複雑な、支離滅裂なものになつてゐる、——この発見は実行者としての僕の為には、致命傷の一つでなければならなかつた、そして僕は、今また変わりかけてゐる、——確とした事ではないが、僕は新らしい意味に於ての二重の生活を営むより外に、この世に生きる途はない様に思つて来出した、無意識な二重の生活ではなく、自分自身意識しての二重生活だ、自己一人の問題と、家族関係乃至社交関係に於ける問題とを、常に区別してかゝるのだ〉[*40]

冒頭にある〈去年の秋の末に〉受けた打撃、とは、東京での一人暮らしという半独身生活を終わらせた家族の上京に続く、愛妻節子の家出のことであろう。節子は啄木の母との軋轢に耐えかね、娘である京子を連れて盛岡の実家に帰ってしまう。啄木の生活に対する無責任さの故に、である。

思うに、啄木にとって文学と生活〈社会〉との統一、とは、われと外界〈家族関係乃至社交関係〉いわば社会〉との一致で

あったのではないか。そしてそれに失敗した啄木は、それらを二者として分離して提示した――これは「2.」で述べた直喩の構造であるが――、それが啄木にとっての〈自分自身意識しての二重生活〉である。

啄木短歌における直喩には、われを被解釈概念とし、外界を媒体概念とした典型的な構造が見られる。

すなわち、われと外界との二項の提示こそが（少なくともある時期の）啄木短歌の中心であり、その異なる二者を異なるものとして類似性を提示したのが直喩だったのではないだろうか。

4. 直喩の量的研究

以下、総歌数・直喩歌数・総歌数に占める直喩歌の割合（%）である。

古典和歌		13853	55	0.40%
近代短歌				
与謝野晶子	『みだれ髪』	399	3	0.75%
与謝野鉄幹	『むらさき』	310	6	1.94%
前田夕暮	『収穫』上巻	335	20	5.97%
	『恋衣』	393	8	2.04%
石川啄木	『一握の砂』	551	64	11.62%
石川啄木	『悲しき玩具』	194	14	7.22%
若山牧水	『別離』	1004	57	5.68%
長塚節全歌集		1436	39	2.72%
近代短歌総合		7609	267	3.51%

見ての通り、啄木短歌には直喩歌が多い。これが啄木の「主体＝われと外界（社会）との関係」を表すものであることを、以下で論証する。

5. 直喩の質的研究

5-1. 啄木短歌の直喩

啄木の直喩の媒体概念と被解釈概念はそれぞれ、われの外界の事物と、われ、である場合が多い。たとえば、

A054 非凡なる人のごとくにふるまへる
　　後のさびしさは
　　何にかたぐへむ[51-1]

この媒体概念と被解釈概念はそれぞれ、非凡な人の様子と、主体の振る舞いである。その他典型例としては、

A018 何処やらむかすかに虫のなくごとき
　　こころ細さを
　　今日もおぼゆる

A083 時ありて
　　子供のやうにたはむれす
　　恋ある人のなさぬ業かな

A150 誰そ我に
　　ピストルにても撃てよかし
　　伊藤のごとく死にて見せなむ

A200 やまひある獣のごとき
　　わがこころ
　　ふるさとのこと聞けばおとなし

A414　浪淘沙
　ながくも声をふるはせて
　うたふがごとき旅なりしかな

5-2. 啄木短歌（直喩歌）の媒体概念の特徴

これらの歌の媒体概念は一般に、その輪郭がひどくぼんやりとしている。

例えばA054の媒体概念は「非凡な人の様子」で、具体的にどう類似しているかは全く記されない。曖昧で、どうとでも取れる。渋川玄耳は『一握の砂』序文でこの歌を評し〈斯ういふ事は俺等の半生にしこたま有つた。〉[*52-1]と言っている。またA018の歌でも媒体概念の「虫の声」の虫の種類は示されない。

これがたとえば長塚節の直喩だと、

筑波嶺に降りける雪は白駒の額毛に似たり消えずもあらぬか

この場合の媒体概念は白馬の額毛であるが、白い、馬の、額の、毛、と極限まで対象の焦点が絞られている。その上でなお〈消えずもあらぬか〉、と、本稿で言う類似性の説明までしているのだ。啄木短歌とは正反対と言えよう。

この、具体的にどう類似しているのかを言わない、という特徴は、媒体概念に固有名詞がある場合でも同じである。たとえばA150の媒体概念は「伊藤博文の死に方」であるが、「リンカーンの死に方」でも同義だろう。そういった人物なら恐らくだれでも良い。そしてそれが作品の価値を減じない。

ここで「そういった人物」としたが、この言い方でも通じてしまうのである。つまり、誰でもなんとなくわかる。通じる。

こうした特徴を持つ媒体概念の直喩歌が多いことは、啄木が大衆歌人と評される礎であろう。

5-3. 反例：啄木短歌の被解釈概念が主体と直接関連のないもの

A290　父のごと秋はいかめし
　母のごと秋はなつかし
　家持たぬ児に

A409　神のごと
　遠く姿をあらはせる
　阿寒の山の雪のあけぼの

何れも凡庸な比喩である。媒体概念の曖昧さが活きていない。特に前者は創作ノートの断片に、

父の如く秋はなつかし母の如秋はいかめし家もたぬ子に
(1909.09)[*53-1]

とある。戯れにせよ、2つの直喩の媒体概念を交差させても成立する時点で直喩は死んでいる。

だが被解釈概念が直接には主体と関わらない直喩にも秀作はある。

A085　つかれたる牛のよだれは
　たらたらと
　千万年も尽きざるごとし

この歌の被解釈概念は「牛の涎」であるが、その主眼はそ

れを「千万年も尽きざる」ようだ、としている主体にあるのだ。その他、

A343　泣くがごと首ふるはせて
　手の相を見せよといひし
　易者もありき

A458　そことなく
　蜜柑の皮の焼くるごときにほひ残りて
　夕となりぬ

などのように、魅力的な直喩には直接には現れずとも主体が介在している。これらには「泣いている」ようだ、「蜜柑の皮の焼くる」ようだ、としている主体の主観がはっきりと存在している。対してA290、A409は一般論なのである。

蓋し、啄木短歌は、そこに詠歌主体が介在することによって、読者を感情移入させる。その依代として媒体概念が曖昧であることが活きるのではないだろうか。

5-4. 量的研究についての補足

『悲しき玩具』では直喩歌がやや少ないように見える。だがその直喩歌の初出を見ると、12首中10首が1911年4月までに作られたものである[54-1]。この11年4月に啄木は、土岐哀果との合同誌『樹木と果実』の発行を断念している。この『樹木と果実』は啄木にとって乾坤一擲のものだった。この雑誌について、啄木は1911年1月22日の平出修への書簡で、以下のように言っている。

〈名は文学雑誌で、従つてその名を冠し得るやうな事しか載せる事は出来ないでせうが、然し我々の意味では実は文学雑誌ではないのです。〉

〈「時代進展の思想を今後我々が或は又他の人かゞ唱へる時、それをすぐ受け入れることの出来るやうな青年を、百人でも二百人でも養つて置く」これこの雑誌の目的です。〉(1911.01.22)[54-2]

この書簡を書いた直後、啄木は慢性腹膜炎によって入院することになる。啄木は翌年4月、この病が原因で亡くなっている。しかし、この『樹木と果実』への情熱は衰えない。

〈今度三月一日から『樹木と果実』といふ雑誌を出すことになりました、表面は歌の革新といふことを看板にした文学雑誌ですが、(中略)「次の時代」「新しき社会」といふものに対する青年の思想を煽動しようといふのが目的なのであります〉

〈この計画に対して私の今度の入院は一大打撃でした、然し此処でも書くことは許されてゐますから、やつぱり広告した通りの期日には出さうと思つてゐます〉(1911.02.06)[54-3]

どうやらこの時点では啄木は、自分の病を大したことではないと考えていたらしい。同じ書簡の中で「治るまで三ヶ月もかかるらしい」と愚痴を言っている。繰り返すようだが、この病から恢復することなく啄木は亡くなっている。そのことが信じられないほどの気楽な見通しである。

啄木は翌3月15日に退院するが、それは決して恢復を意味するものではなかった。入院中は上述の通り少なくとも気だけは元気であった啄木が、退院に前後して心身の不調を訴

えるようになる(03.18 宮崎大四郎宛書簡)。そして4月18日、その前々日までやる気満々であった筈の雑誌刊行を、突然諦める。

〈土岐君、雑誌をやめようぢやないか。一昨日君と別れるまでは僕はどうかかうか自分を欺いて来たが、昨日の朝になつて卒然としてそれに堪へられぬ気持になつた。さうして一日考へて晩に丸谷君に来て貰つて賛成を得た。君がやめると言ひ出した時は不賛成で、今になつて僕から更に同じ事を言ひ出すとは如何にも変だが、実際やめたくなつたのだから仕方がない。僕は矢張君等から評された如くかたまりだつた、しかも少々厄介なかたまりだつた。〉(1911.04.18 土岐哀果宛書簡)[544]

啄木が病によって社会への活動を停止した時期と啄木短歌から直喩が消えた時期とが重なることは、啄木にとって直喩が社会への視線であったことに対する傍証となろう。

そうして徐々に啄木の病は重篤になっていく。次の歌の初出は1911年9月の『詩歌』。啄木の生前最後の発表歌である。

B189　何がなしに
　　肺が小さくなれる如く思ひて起きぬ――
　　秋近き朝。

見ての通り、この歌の被解釈概念は他の所収歌と異なり、主体の内面ではなくその「肺」である。啄木の死因は結局肺結核であるから、この歌の直喩の被解釈概念が肺であることは、当時の啄木の主題が社会から自らの身体に移った、あるいは移らざるを得なかった、ということを示しているのではないか。

9. データ入手先・注釈・参考文献など

A. データ入手先

・古典和歌＝日文研データベース『和歌データベース』〈http://tois.nichibun.ac.jp/database/html2/waka/menu.html〉2012.5月10日閲覧

・与謝野晶子『みだれ髪』・与謝野鉄幹『むらさき』・九条武子『金鈴』・若山牧水『別離』・木下利玄全歌集＝『木下利玄全歌集』＝『J-TEXTS 日本文学電子図書館』〈http://www.j-texts.com/index.html〉2012.5月10日閲覧

・前田夕暮『収穫』上巻＝日本ペンクラブ電子文藝館編輯室『電子文藝館　短歌・俳句』〈http://www.japanpen.or.jp/e-bungeikan/charm/charm-subhome.html〉2012.5月10日閲覧

・『恋衣』・石川啄木『一握の砂』・石川啄木『悲しき玩具』・長塚節全歌集＝『長塚節歌集　上中下巻』＝『青空文庫　Aozora-Bunko』〈http://www.aozora.gr.jp/〉2012.5月10日閲覧

・岡本かの子短歌抄＝『かろきねたみ』「桜『浴身』より」『わが最終歌集』＝『webM旅』2007.10号〈http://www.webmtabi.jp/200811/〉2012.5月10日閲覧

・森鴎外短歌抄＝「一刹那」「舞扇」「潮の音」「我百首」「奈良五十首」＝榛原守一『小さな資料室』〈http://www.geocities.jp/sybrma/index.html〉2012.5月10日閲覧

B．注釈

なお、以下の注釈のうち、啄木の著書は特に記述がない限り石川啄木.著『石川啄木全集』東京、筑摩書房、復刻重版、全8巻、1980.02からの引用である。

*2-1= 佐藤信夫「第1章　直喩」『レトリック感覚』1992.06

*2-2= 一般に、これらの、説明される対象のことは趣旨(tenor)と呼び、説明する対象のことは媒体(vehicle)と呼ぶが、本稿の論旨ではこの訳語ではわかりにくいと判断したので、それぞれ「被解釈概念」・「媒体概念」と言い換える。

*2-3=*2-1、P98

*2-4= 森山卓郎.著「推量・比喩比況・例示――「よう／みたい」の多義性をめぐって――」宮地裕・敦子先生古稀記念論集刊行会.編集『宮地裕・敦子先生古稀記念論集　日本語の研究』東京、明治書院、P493-526、1995.11

*3-0=『弓町より』1909.11-12、『性急な思想』1910.02

*3-1=『硝子窓』1910.06

*3-2= 宮崎郁雨宛書簡M43(1910).04.12　　*3-3=*31-001

*3-4=191-004より後から翌年に入るまでの啄木の日記は発見されておらず、詳細な経過は不明であるが、1909年後半から『硝子窓』まで、ほとんど短歌がその評論に顔を出していないことからも推察できる)。

*3-5=『弓町より』1909.11-12　　*3-6= 上同書

*3-7=「三」『郁雨に与ふ』1911.02　　*3-8=『硝子窓』1910.06

*3-9= 宮崎大四郎(郁雨)宛書簡M43(1910).03.13

*51-1= この「A 054」は本稿で使用する歌番号であり、『一握の砂』の歌はA-001-551、『悲しき玩具』はB-001-194である。

*52-1= 藪野椋十「(無題)」『一握の砂』1910.12

*53-1=『石川啄木全集』第一巻　短歌、筑摩書房、P306・『石川啄木全集』第三巻　小説、筑摩書房、P422

*54-1= 今井泰子．注釈、岩城之徳．解説『日本近代文学大系23　石川啄木集』1969.12、『悲しき玩具』注釈を参考にカウント。・歌集全体では、4月までに作られた歌が106首、それ以降と歌集初出歌が88首である。

*54-2= 宮崎大四郎(郁雨)宛書簡M43(1910).03.13

*54-3= 平出修宛書簡M44(1911).01.22

*54-4= 文中丸谷君とは北海道以来の友人、丸谷喜市のことで、当時東京高等商業学校専攻部(現一橋大)の学生、後に経済学者となる。歌人でもあった丸谷を、啄木は社会への学知の面で信頼していたようだ。

C．その他参考文献

永田和宏「茂吉の直喩」『解析短歌論：喩と読者』東京、而立書房、1986.2 =本稿と同様、近代歌人の直喩使用率が計量的に研究している。但し一つ一つ歌を読み込んで直喩か否か判定する方法をとっているため、量的結果は本稿と異なる。永田の方が多く直喩と判定しているが、直喩かどうかの判断基準が示されていない。

田中礼「第四章　みやこ――4　啄木短歌の現代性」『論攷　石川啄木』、1978.02 =副詞「ふと」などの計量的研究。但し啄木以外の作品を調査していない。

「私」に擬態する私――「ぼくら」「僕たち」との比較から

吉田隼人

今回は野口あや子の第二歌集『夏にふれる』についてその「われ」の位相とでもいうべき問題を、山田航の第一歌集『さよならバグ・チルドレン』に多く見られる「僕たち」「ぼくら」といった一人称複数の「われ」との比較も挟みながら、ごくごく簡単にスケッチしてみようと思う。僕の評論は一首一首を細かく読んでいこうとするために自ずと長くなりがちなのだが、今回はあくまで前掲二冊の歌集における「われ」の位相あるいは傾向といったものに焦点を絞って、その大まかな輪郭をなぞるに留めることになるだろう。そのため一首レヴェルでの詳細な読解については遺憾ながらここでは扱わないこととする。

三十一文字の私小説、と諏訪哲史の解説で称された『夏にふれる』はしかし読者にとって、野口自身があとがきに「その多くが自らにも他者にとっても戯れ歌であることは自覚しつつ」と書いたように、ときに「私小説」というよりは日記代わりのような印象しか与えないことさえある。『くびすじの欠片』の時点で既に大学生だったはずの野口が、改めて高校卒業から大学生活を時系列に辿り直していく構成は「私小説」と言うよりはやはり「短歌日記」と呼んだ方が相応しいだろう。

そんな「否応なく膨張、暴走、氾濫し、既存の区画からなすすべなく食み出してゆく」野口の「私」。しかし短歌の中の「私」が短歌からはみ出してしまうとして、そのとき「私」はもはや単なる「私」ではいられなくなるように思う。

林檎嬢がヒールでガラスを割るのなら頭突きで割りたいわたくしである

野口あや子。あだ名「極道」ハンカチを口に咥えて手を洗いたり

「太ってる、まだ太ってる」と叫ぶときわたしは刺草のようにさみしい

精神を残して全部あげたからわたしのことはさん付けで呼べ

好戦的だからなぁ、おまえ　と手をとって爪の半月ばかり見られる

あんたやっぱりわたしの子やわと言われたり薄切り胡瓜つまみ食いせれば

われにかえればわれには傷が多くあり　打ち傷　剃刀負け

みみずばれ

われのおとこの趣味が悪いと言いくれし友のいてさらに親しくなれり

殺傷力があなたは高いと言われつつテ・オ・レの甘きを奢ってもらう

他人からの言葉を借りることもあれば、身体性や女性性への自己言及的な言葉を使うこともあるが、この歌集のどこを読んでもそこに出てくる「私」の顔は、金太郎飴のどこを切っても出てくるのが同じデフォルメされた金太郎さんの顔であるように、陰翳も何もない、判で押したような、のっぺらぼうに太字のマジックで黒々と「野口あや子」とただ書いてあるだけのような、そんな「私」の顔でしかない。先にこの歌集を日記代わりのようだと僕は書いた。なるほどどの頁をめくっても日記のように家族・友人・恋人・歌人・教員……といった人びとが出てくるわけだが、『夏にふれる』の「私」はそういった人びととさして変わらぬ、外から見られた「私」の姿をしている。歌の中に出てくる「われ」は、同じくこの歌集の中に出てくる「島田修三」「加藤治郎」「栗木京子」といった固有名詞としての歌人たちと同じくらいカッコ付きの固有名詞としての「野口あや子」である。私が他人からそう見られているだろうと想定し、なかば計算し、そして作り上げられた「私」の鏡像ばかりが読者の目の前を行き交い、その「内面」らしきものを吐露し、「私」はこんな人物です、周りの人は「私」をこう言います、と自己紹介にまた自己紹介を上塗りしていく。この「私」にあっては身体性も女性性もやはりカッコ付きの「身体性」「女性性」であって、『くびすじの欠片』の自己模倣のような印象が強い。言うなれば『夏にふれる』において野口あや子は「野口あや子」に擬態しているのである。

定型から零れてしまうわたくしもそのままとして、夏のなみだは
わたくしの相聞に十字をいれて見たいのならばこじ開けてやる
こいびとという定型を壊さないいやわれが壊れないようにぶつかりき
メタファーとしてのおんなであるときに部屋あちこちで薄氷（うすらい）割れる
他意はなくひらきっぱなしの自我をまた恥じつつ続けるほかなき自我か
わたくしは成り立っているという声のまだほの青いあたりを刺した
自画像として描（えが）くとき母親は改行のない感情だった

短歌の中で私が「私」に擬態することについて作者自身が少なからず意識的であることは、たとえばいま挙げたような歌群に――その完成度いかんは別として――見られるとおりである。私が「私」であることの確認作業を短歌の中で行うとともに、その確認作業をする一段メタ的な「私」の姿もまた短歌の中に詠みこむというこの入れ子構造の中にあっては、しかし私の痛みすらも「私」の「痛み」として入れ子構造の中に閉じ込め、カッコに入れられてしまう。それをメタ的に歌の中に取り入れることで、「定型」なり「相聞」なり「メ

タファーとしてのおんな」なり「自我」あるいは「わたくし」なり「自画像として描く」行為なり、その取り入れられたもの自体が対象化され、異化され、変容させられるのならこうしたメタ的な視座にも意義はあろう。だがその段階にまで到達できていないとき、このメタ構造は一種の自傷行為のような痛々しさをさえ感じさせる。

上からマリコ、サディスティックな奴め……と自分で自分のことを歌わされる二〇一一年末ごろの篠田麻里子を見ているとずいぶん痛ましい気持ちになったものだが、翌年『未来』の時評で野口がそれをさらに真似てみせたときに僕が感じた痛ましさは、この異化や対象化が徹底しきれないまま「野口あや子」を擬態していく痛々しさ、不毛さと通ずるものがあった。ブログやツイッターにおける歌人の言説という問題は、それはまた稿を改めて真面目に論ずべき問題であって、その態度として「上からアヤコ」はあまりに似つかわしくないのであるが、それとはまた別の問題として、自分で自分をアイドルのようにキャラクター化し、私を「私」に擬態させる野口のプロセスには、このままいけば自己像の息苦しいまでの縮小再生産にしかならないという意味で危うさを感じる。

そうした「私」にこだわって作歌を続ける態度に存する危うさの具体的な展開については、たとえば『夏にふれる』と同年の刊行で「ぼくら」「僕たち」といった一人称複数の主語が多用される、山田航『さよならバグ・チルドレン』の次のような歌と対照してみると見えてくるかも知れない。

僕らには未だ見えざる五つ目の季節が窓の向こうに揺れる
好奇心だけで小さな帆をたててぼくらは白い船に揺られる
僕たちは鳥に自由を見るほどに堕落してゐてときをり笑ふ
鳥なんて何も知らない生き物さゆふぐれだけがぼくらの世界
約束をするのが下手なぼくたちだ手のひらだけの影を重ねて
たぶん親の収入超せない僕たちがペットボトルを補充してゆく
僕たちの祖国はいつも塔がある。それは高くて、ときに黒くて
あやまちに触れてはしやいだ夏の日をたぶん僕らは繰り返さない
ぼくたちは尾びれをリボンでつながれたランブルフィッシュ
ひどくさみしい
鳥を放つ。ぼくらは星を知らざりし犬として見るだらう夜空を
粉と化す硝子はぼくらを傷つけるものが光を持つといふこと
世界といふ巨鳥の嘴（はし）を恐れつつぼくらは蜜を吸つては笑ふ
曇天の夕映えが照らす僕たちが暮らしたかつた小さな街を

かくまでに山田の多用する一人称複数は「夕」「鳥」――この二語も一人称複数と並んで『さよならバグ・チルドレン』に頻出するモティーフだ――「あやまち」「さみしい」「傷つける」といった言葉と結びついて、ときに安易な既成の抒情や感情へ流れがちではある。もちろんこうした「一人称複数の多用」という特質を、たとえば寺山修司のように一定の要素群（これを仮に「抒情素」と呼んでみてもいいかも知れない）を色々に組み合わせることで万人に共感されやすい、いわば「乗りやすい」歌を作るという長所と結び付けて好意的に捉

えることもできようが、僕はあくまでこうした側面に関しては、自在に抒情的世界を仮構する山田の資質を安易なところに落ち着けてしまう瑕疵と見る。それよりもむしろ山田の「一人称複数」的な発想からなる短歌の特長として挙げたいのは、そうした発想が時として「たぶん親の収入超せない僕たちがペットボトルを補充してゆく」「僕たちの祖国はいつも塔がある。それは高くて、ときに黒くて」のような社会性（もっとも後者の「祖国」は寺山の焼き直しという色彩が濃すぎて、そこに強い社会批判を読み取ることは難しいが……）を導入する契機としてはたらくことがある、という側面である。跋文で穂村弘の言う「等身大の認識」「非常な苦さ」「散文的な絶望」が山田本来の資質としての抒情性と混交することで、ときに「僕たち」「ぼくら」は「私」性という限界を超えて社会性へと接続されることになる。

逆に「私」にあくまで固執する野口の態度は、なるほど山田の「ぼくら」と比較したとき、既成の抒情へと還元されることを拒み、私が「私」であることをくりかえし確認し、その境界を何度も引き直すことで、いわゆる「短歌的抒情」（そんなものが本当にあるのかどうかは知らないが）を対象化し、異化し、そこから逃れながら歌を詠んでいこうとする運動として好意的に読むことが出来るかも知れない。だが同時に、抒情を核として構築されていく山田の世界には「僕たち」的発想のために社会性という契機が持ち込まれえたのに対して、私が「私」を歌の上で演じなおすような『夏にふれる』にはその社会性という契機が大きく欠けているように思われる。

先に何度も触れたように歌集『夏にふれる』は時系列に沿った日記的な性格を強く持っているのであるが、そこで中心的な問題となるのはあくまで大学での友人や教員との関係、短歌関係者との関係、そして作者としては歌集の大きな山場として設定したかったのであろう「祖母の死」に関する歌群に代表される家族との関係……といった人間関係であって、その外部にある社会の動き、たとえば当然この時系列の中に組み込まれていていいはずの震災や原発事故といったファクターがすっぽり抜け落ちていることは注目されていい。巻末の初出一覧を確かめながら何度も頁を繰って僕は、日本中を揺るがしたであろうあの一時期が二〇一一年三月以降のどの連作にもまったく見られないことに驚きを隠せなかった。私が「私」に、「私」が「「私」」に、「「私」」が「「「私」」」に……とマトリョーシカ状に自己言及を繰り返していくメタ構造の中に陥ったとき、その最初の私を取り巻いているはずの社会の動向がいつの間にか排除されてしまう、という危険性に対して、とりわけ「私」にこだわって実作を続けていく作者であれば十分に意識的であるべきだろう。

以上、大まかにではあるが『夏にふれる』と『さよならバグ・チルドレン』を比較するようなかたちで、この二歌集に見られる「われ」の位相を検討してきた。私が「私」に擬態するのに対応して、短歌が「短歌」に自己言及するメタ的な構造を導入しようとする野口のスタンスを見ながら、そこに

横たわる長所と短所とを、山田における「ぼくら」「僕たち」のそれと比較することで捉えようとした。一首レヴェルでの読解を始めとして出来なかったことも多々あるが、特にこの二つの歌集に収録された短歌はともに「現代の若者像」について考えるためのよい材料ということもあり、たとえばその社会学的側面からの分析など試みることが出来なかったのは残念であった。（文中全て敬称略）