98　土岐友浩一首評◇結樹双葉

99　放火犯という隣人――水原紫苑連作評◇小野みのり

103　短歌と絵の関わり――竹久夢二の装幀と著作を中心に◇榛葉純

108　現代短歌の幼稚なポエジー◇永井亘

土岐友浩一首評◇結樹双葉

おのずから輝くゆえに影のない黄金の樹の真下に僕は

（土岐友浩『Bootleg』）

詠われているのは幻想的な光景である。「黄金の樹」というとまずは銀杏を思い浮かべるが、実在する樹であれば葉が黄金色に変わることはあっても光を発することはない。では、「黄金の樹」とは仮想のものなのだろうか、それとも人工的な光を纏ったものなのだろうか。一首だけで読んだとき、こちらであると明確に言い切ることはできない。どちらの読み方も可能だろう。しかしながらこの歌は冬を感じさせる一連のなかに含まれているために、私たちは自然とクリスマスのイルミネーションを連想することができる。なかでも、街路樹に豆電球を巻きつけたものではなく、特別に用意される大きなクリスマスツリーを。「木」ではなく「樹」という漢字が選択されていることや「真下」という表現から、「黄金の樹」が人間の身長より遥かに高いであろうことが読み取れるが、これもクリスマスツリーだと考えれば納得がいく話だ。

光と影は対になるものであり、光源に近づけば近づくほど、光を受けた物体の影はくっきりとした輪郭になる。けれども光源そのものは影を持たない。本来あるはずの影は、自らの光に打ち消されて見えなくなってしまうのである。歌の結句は「僕は」と言いさしのかたちをとっているが、省略されていることばが「いる」でも「立つ」でも「行く」でも、そこにあるのは「黄金の樹」と対をなすように存在する「僕」の姿だ。光を放つものとしての「黄金の樹」と、光を受けるものとしての「僕」。まるで樹の影を引き受けるように、「僕」の足もとには黒々とした濃い影が伸びることだろう。遠くから眺めたならば、逆光によって「僕」は影そのもののように見えるかもしれない。となると、「黄金の樹」は絶対的な光か。「僕は」という言いさしの結句による余韻やモチーフの神聖さと相まって、どこか信仰の対象にさえなりそうな雰囲気がある。

また、「おのずから」「輝く」「影」「黄金」「樹」と、やわらかいｏの音と硬質なｋの音が繰り返されることで、韻律の面においても対をなす関係性が生まれており、歌の内容に上手く合致しているといえるだろう。

＊土岐友浩『Bootleg』（二〇一五・書肆侃侃房）

放火犯という隣人——水原紫苑連作評◇小野みのり

光るものなべてくちなはなる夢に放火犯人さんさんと泣く

水原紫苑『客人』

夢の中では時折、現実には起こりえない事象や法則が前提になっていることがある。不可思議な前提は違和感なく直感的に理解され、夢は停滞することなく続いていく。それが実際にはありえないことだと、夢で見た出来事ゆえの世界観だったのだと認識するのは、大抵目を覚ましたあとだ。

掲出歌に詠まれた夢の中では、光を放つものはすべて蛇であるという。その「前提」が上句で淡々と告げられる。まるで類似の夢を幾度も見ているかのように、あるいは夢の中にいながら眼前の光景は夢だと悟っているかのように、作中主体は鮮明に夢を認識している。

蛇はその特徴的な見た目から気味悪がられたり、種によっては毒牙で噛みつく獰猛さがあったりと、良からぬ印象がつきまとう。しかし発光する蛇となると、とたんに神聖な生き物に見えてくる。光源の正体が蛇だとすれば、光のひとつである火事もまた蛇だ。民家なのかゴミ置場なのか、放火犯は標的に火をつける。ところが予想に反して炎は上がらず、代わりに光り輝く美しい蛇が現れたのだ。

韻律に着目すると、「光るものなべてくちなはなる夢に」と上句にn音が多いことに気づく。蛇が這うさまを「にょろにょろ」という擬態語で表すように、n音は蛇の動きのイメージと親和性が高い。こうしたn音のリフレインは光＝蛇を提示する上句の内容と響き合う。結句は「泣く」という放火犯の行為だが、最後までn音が強調されている。下句で放火犯人へと焦点が移っても、蛇の存在が忘れられることはない。

「放火犯人」という言葉は、掲出歌に詠まれる場面のみでは成立不可能だ。放とうとした火が蛇になったということは放火自体が完遂されていないに等しく、それでは犯人にもなりようがないのである。にもかかわら

ず「放火犯人」と言い表すのは、放火の前例があることの示唆だろうか。そのような放火犯を登場させるにおいて、夢という舞台が活きてくる。今、眼前で失敗した一件もこれまでの放火も架空の出来事として扱うことが可能となっているのだ。これにより犯罪に拘泥せず、景の意外性や神々しさに集中することができる。

この歌では放火犯人の心情には言及されない。その人はさめざめと泣くだけだが、罪を犯すはずだった人間が実行できずに泣くさまは、どこか説話的である。光る蛇の存在がその神話性に寄り添っている。

ところで、掲出歌は「フランス組曲」と題された五首連作の三首目に位置している。他の四首を簡潔に評した後、連作の一首として掲出歌を捉え直したい。

フランス組曲

鬱情のしたたり房として垂らす丸椅子在りぬ春のピアノに

鼓もつ人形ふいにわたくしの過去生きはじむ生き直しつつ

光るものなべてくちなはなる夢に放火犯人さんさんと泣く

小麦粉をはつかふふめるきさらぎの大気かながれやまざるバッハ

畳のへりがみな起ち上がり讃美歌を高らかにうたふ窓きよき日よ

一首目は、ピアノの丸椅子に決まって付いている房状の紐飾りを鬱情のしたたりとする見立ての歌である。丸椅子からしたたる感情は、環境が大きく変化する春という季節に起因する。鬱情は、丸椅子に座っていた主体のものと読めるだろう。冒頭の一首で、決して明るくない主体の心情と連作の基調となる季節が示される。三句目以降は「たらすまるいすありぬはる」とu段の脚韻を踏んでいる。これにより、歌全体にちょうど椅子へと腰掛けるほどの安定感がもたらされている。

二首目は人形が「わたくし」の過去を生き直すという幻想的な歌だ。鼓を持つ人形といえば雛人形の五人囃子が想起される。これは春に属するモチーフと言えよう。その人形はただ過去を繰り返すだけではない。主体がやり直したかったことを代わりに実行するのだ。ふ

と目に留めた人形に人生のやり直しを見てしまうほど、主体の未練は強いのである。あるいは、主体の人生において長年飾られてきた雛人形が、後悔のフラッシュバックする契機となっているのかもしれない。主体が人形をきっかけに過去を思い返すのか、人形がそれを起こさせているのか、回想という行為における主従関係が反転する感覚がある。

三首目に掲出歌があり、四首目にして連作名の由来となるバッハが登場する。というのも、「フランス組曲」というのはJ・S・バッハの一作品群のタイトルなのである。晴天の二月、屋外の空気は乾燥して、粉が混じっているのかのように感じる。小麦粉は本来、食物として人の口に入る粉末であるから、粉っぽい空気とはいえそこにさしたる嫌悪感はなく、時期特有の感覚として受容されている。体感に基づいた共感性の高い比喩が、ありふれた二月の光景を読み手の記憶に残させる。流れてくるのはバッハであるが、「大気かながれ」という四句目によって大気自体が流動しているようでもある。

五首目では一転して非現実的な景が描かれる。通常、畳は床として存在し一枚ごとの境界は曖昧になっている。そういった状態からへりが自ら起ち上がることで、一畳一畳が視覚的に意識される。へりの起立という、畳に自我を感じさせる現象の延長線上に、粛然とした讃美歌の合唱があるのだ。長方形のしきりが主張するさまは「窓」とも重なる。窓を清めたのは主体であろうか。起ち上がるへりに生命を感じているようでありながら、「窓きよき日に」という結句がそうした主体の行動との因果関係を匂わせてもいる。澄んだ窓からは、二月の風景が見えているのだろう。

掲出歌以外の四首は、主体が慣れ親しんだモチーフおよび感覚に根ざしている。丸椅子と人形は主体に所有されているし、畳敷きの部屋は主体が暮らす住居のものだろう。二月の大気に対する比喩は主体の体感から発している。見慣れた環境に身を置いているがゆえ、そこにどんなイメージを見たとしても、寛容に受け入れて描写しているのだろう。そういった態度は、不可思議な夢の中に場を移した掲出歌でも一貫している。

連作に戻して読んだとき、それまで無音だった掲出歌に豊かな音楽が流れ始める。「ピアノ」「鼓」「バッハ」「讃美歌」と、他の四首には音楽にまつわる語が詠み込

まれていた。前者二つは今現在音が鳴っているとは言いがたいが、連作後半の聴覚的な盛り上がりを伏線として支えている。夢の中で泣く放火犯の背後に、優雅なバッハと荘厳な讃美歌がかすかに聞こえるのだ。

また、連作中には「わたくし」と「放火犯人」だけが生きた人間として登場する。夢の中の放火犯が主体の過去、あるいはそれを生き直す人形だと決定づけるのはあまりに短絡的だが、過去に対する主体の強い未練と、放火の失敗はどこか共鳴するものがある。掲出歌単体では夢に見ただけの他者だった放火犯が、連作では主体と隣り合う人間として涙を流しているのである。

引用　水原紫苑『客人』（一九九七年、河出書房新社）

短歌と絵の関わり――竹久夢二の装幀と著作を中心に◇榛葉純

表紙は本の顔である。それは歌集においても例外ではない。むしろ、他のジャンルの本よりも装幀に力が入れられているのではないだろうか。事実、二〇一四年の第四十八回造本装幀コンクールでは、文部科学大臣賞に澤村斉美の『galley』（＊1）が、日本印刷産業連合会会長賞を堂園昌彦の『やがて秋茄子へと到る』（＊2）が受賞しており、歌集の装幀への意識の高さがうかがえる。また、二〇一五年に出版された吉田隼人の『忘却のための試論 Un essai pour l'oubli』（＊3）は、装画をアダルトゲームの原画家である長岡建蔵が担当していることでも話題になっている。このように装幀が歌集において着目されるようになったのは、近年のことではない。

その例として、二〇一四年上半期の朝の連続テレビ小説『花子とアン』に登場し、話題になった柳原白蓮の歌集について初めに述べていく。一九一五年三月に出版された柳原の第一歌集『踏絵』（＊4）の装幀は大正期を代表する画家として知られる竹久夢二が担当している。着物姿の美人が行燈に腰かけ、黒猫を抱いている《黒船屋》の作者といえば合点がいく方も多いだろう。この《黒船屋》が描かれたのが一九一九年であるが、その四年前、つまりは『踏絵』の出版年には既に人気のデザイナーとして知られていた。

『踏絵』の装幀が注目されたことは、『心の花』一九一五年五月号の評論特集が物語っている。誌上に載せられた『踏絵』に対する評論のほとんどにおいて装幀に触れられている。例えば、松本はつ子は「みどりの表紙みかへしの銀、ともに白蓮てふ御名にもその御歌にもふさはしく、たとへ様なき心地せられ申候。」（＊5）と竹久の装幀が柳原の名前と歌のイメージに合うと述べている。また、久保謙の「私の前におかれたるこの歌集は白蓮をかたどれる高尚な装幀をもつて中によき歌

の多くある事を予想させた」（＊６）という一節から、装幀が中身の歌へと関心を向かわせる効果があったことがうかがえる。その一方で、若月紫蘭は「色んな人がそれを手にしては、其装族の面白いのを讃めたり、表紙の図案は何だらうといつては、それを手から手へと移し行くのでした。けれども誰れ一人として内容の批評や鑑賞にまで及ぶものはありませんでした。」（＊７）と、優れた装幀であるがゆえに、そこばかりに着目されてしまい、肝心の歌にまで目が向けられないという弊害が実際に起きたことを記している。この点は現代の歌集においても起こりうると考えられる。歌集の装幀が優れているということは、書店などで短歌を知らない人間の目を引き、手に取らせる効果がある一方で、その中身の短歌にまで目を向けさせる効果がどれほどあるのかは疑問が残る。『踏絵』の場合も出版当初は装幀ばかりに着目されたことは若月の評論からもわかるが、出版から二か月を経て評論を書く段階になり、中身の歌も読まれていくことによって、装幀と歌がマッチしていると話題になったのである。こうした装幀の好評もあり、柳原は続く第二歌集『幻の花』（＊８）と戯曲集『指鬘外道』（＊９）の装幀も竹久に依頼している。

ところで、竹久夢二は画家、詩人、装幀家として有名だが、短歌も創作していたことはなかなか知られていない。彼自身の画集には『夢二画集　夏の巻』（＊10）、『夢二画集　花の巻』（＊11）を始めとして、たびたび絵に詩歌が添えられている。また、彼自身の歌集も『小夜曲』（＊12）『山へよする』（＊13）の二つがある。このうち『小夜曲』はすべての歌が三行書きの形式で収録されており、竹久とほぼ同年代の北原白秋や石川啄木の影響もうかがえる。そして『山へよする』においては、冒頭の序の歌を、先述の歌集と戯曲集の装幀を通して知り合い、交流を重ねた柳原白蓮を始め、与謝野晶子、茅野雅子といった当時の人気歌人が寄せており、竹久が歌人たちとも交流を持っていたことがわかる。中でも、やはり竹久自身の画風とも共通する浪漫主義的な歌人たちとの相互の影響は大きかったのであろう。

また、竹久夢二と短歌の関わりの中で、現代にも通じるものがある著作が存在する。一九一六年に出版され

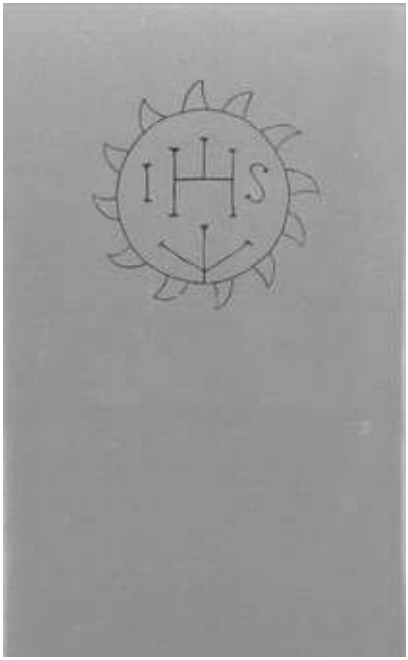
た『絵入歌集　草笛』（＊14）である。序文によると、「ここに撰んだ歌は、遠く万葉から近代にいたる各々の時代の作で、私の記憶に残ってゐるものだけです。作者の名も今はさだかに覚えぬほど昔に読みおぼえたるものもあるし、また人に知られずに散る名もない一少女の手紙のはしに書きつけてあつた野の花のやうな作もある。」とある。このように竹久自身の記憶によるところを重視しており、原典の表記通りではなく、作者名もあいまいなものが多いため、本文中には作者名も記載されていない。また、全百首の収録歌のうち、二十六首は万葉集をはじめとした古典から、四十二首がその当時の有名歌人の歌から、二十五首が『大正一萬歌集』（＊15）からの出典である。作者の名前がいまだに判明していないものも七首収録されている。

しかし、画家の好きな歌をそれに合わせて描いた絵とともに収録するというのは、最近どこかで聞いたことのある手法である。企画のコンセプトとしては、二〇一五年に話題となった安福望の『食器と食パンとペンわたしの好きな短歌』（＊16）とほぼ同一と言っていいのではないだろうか。安福は、収録歌はTwitterで見かけて気に入ったものが中心である、という旨を本書の出版記念イベントで述べていた。そして、本書は安福がTwitter上に発表した作品をまとめたものである。短歌から想起したイメージを絵にするという試みは、同じくTwitterにおいてハッシュタグ「#短歌版深夜の真剣お絵描き60分一本勝負」を使用した企画（＊17）が不定期開催で行われている。竹久の生きていた時代、つまりは約百年前から今に至るまで、短歌と絵画を組み合わせて表現する手法が楽しまれているのである。竹久夢二は言うまでもなく、著名な画家であり、芸術のジャンルを越えた総合芸術家ということもできる。その画業と短歌の関わりは歌集装幀とともに、この二ジャンルを融合させた「絵入歌集」という形態を生み出したのである。その当時としては先進的な手法は約百年が経過した二〇一五年においても色あせることなく、この時代に見合ったツールの中で発展し続けているのである。

註・図版

1、青磁社、二〇一三年
2、港の人、二〇一三年
3、書肆侃侃房、二〇一五年
4、竹柏會出版部、一九一五年

表紙



挿絵

5、『心の花』一九一五年五月号、八五ページ
引用部分は一部旧字から新字に改めた。
6、同、六九ページ
7、同、六五ページ
8、新潮社、一九一九年
9、大鐙閣、一九二〇年
10、洛陽堂、一九〇一年
11、洛陽堂、一九〇一年
12、新潮社、一九一五年
13、新潮社、一九一九年

14、三陽堂書店、一九一六年
石川啄木『一握の砂』からの一首と絵。（萬田、二一四ページ）

15、尾山篤二郎　編、岡村書店、一九一四年
16、キノブックス、二〇一五年
17、Twitter アカウント（@ midnight_tanka）
その他参考文献・サイト
萬田務　監修『竹久夢二文学館』第七巻　歌集、日本図書センター、一九九三年
小川晶子『もっと知りたい竹久夢二　生涯と作品』東京美術、二〇〇七年
宮崎蕗苳　監修『白蓮　気高く、純粋に。時代を翔けた愛の生涯』河出書房新社、二〇一四年
長田幹雄『初版本復刻　竹久夢二全集解題』ほるぷ出版、一九八五年
第四十八回造本装幀コンクール　入賞作品一覧
http://www.jbpa.or.jp/zohon/zouhon48.pdf（最終閲覧日二〇一六年一月七日）

現代短歌の幼稚なポエジー◇永井亘

現代という漠然としてはいるものの極めて限定的な時間を指定しつつ、短歌というジャンル名を持ち出して、韻律などとともに短歌の根幹のひとつを成すポエジーという用語に、幼稚という否定的なニュアンスの言葉を修飾するのだから、読者はタイトルを一瞥しただけでセンセーショナルな批判の文章だという印象を抱くのだろうし、人によっては若者らしい過激で上ずった口調の要領を得ない歌壇批判の文章なのだろうと思って、まるで汚いものから目を逸らすようにそっとこの機関誌を閉じるのかもしれないけれど、僕はむしろ幼稚であることこそがポストニューウェーブ以後の「短歌」にとって極めて重要な要素であると、若者らしい浅薄で真新しい発想を胸に抱いてしまうのだ。

と言いつつも、別に幼稚さが特に真新しい発想だと心の底から思っているわけではなく、後述するように、所詮はこれまでの批評の文章の論旨に違う屋号を付ける作業に過ぎないのだが、これからの時代に短歌を読んで（詠んで）いくうえで、この屋号の付け替えの試みは何らかの意味を持ってくるはずだと僕は思う。

そもそも幼稚さとは一体、何だろうか。手元にある大辞泉を持ち出して、「1、年齢がおさないこと。子供であること。2、考え方・やり方などが未発達なこと。子供っぽいこと。また、そのさま」と辞書通りの説明で言葉を雑に定義し、「幼稚な短歌とはこういうものです」と具体例を挙げるような幼稚な話の進め方をすれば話が分かりやすいのかもしれない。ただ、いくら個人的な印象・予想・雑感の文章とはいえ、説明までもが幼稚になってしまっては元も子もないので、もう少し慎重に話を始めよう。

僕が幼稚さの気配のようなものを短歌に対して感じ

るようになったきっかけは、宇都宮敦が『ＮＨＫ短歌』２０１１年４月号に発表した「ハッピーよりもラッキー」というコラムを図書館で読んだことだった。

宇都宮はこの短いコラムで、２０００年代に入ってから〈素敵だと思えた〉短歌二首を挙げ、有り難さの歌＝幸運論の歌の良さを語っている。

丸くなれば顔にしっぽが触るってどういう感じなのか知りたい

兵庫ユカ

堀ばたで追いかけられていたカモが今日はアヒルと仲が良さそう

中田有里

宇都宮は、〈私のみた世界を私の手柄にしていない（中略）私のみたものを世界にそのまま返すような〉これらの歌に感動し、境涯歌のような〈私ｖｓ世界の戦いを司るのは私で、最終的には必ず世界は私の味方をしてくれる〉歌は、〈ゆるくはないかもしれないが、相当ぬるい〉のではないかと、作中主体の内面を投影させる歌（及びそれらに傾倒した批評）への違和感を述べている。

世界に対峙し、そこからハッピーを勝ち取るという物語は、作中主体が「私」である限り、そして、「私」が世界を見聞きし感じ取っている限りは「私」の物語に過ぎない。現実を「私」に都合よく解釈し、切り取り、現実で成し得なかった幸福を勝ち取る（もしくは、現実で勝ち得た幸福を定型に収めることで、幸福感として増幅させる）。そういった歌は――と言うと、宇都宮の意図からは外れてしまうかもしれないが、確かに、自身の実体験をプロットのようになぞる歌よりも、〈その生き物もカモもアヒルも世界に存在し、その素敵さに私は関与しない〉歌の方が短歌というジャンルに対してよっぽどフェアだし、〈そんな世界の私への無関心さの中で、それでも私がみて、ある感慨を抱き、それを歌にする〉作中主体の方に、僕も尋常でないオーラを感じる。

純粋に見る、純粋に聴く、純粋に感じ取る。

自分が真に純粋でありつつ、世界からそのままのピ

ュアな感慨を抱くことがどれほど難しいか、ということはさておき、では、

牛乳が逆からあいていて笑う　ふつうの女のコをふつうに好きだ

宇都宮敦

という宇都宮の代表歌の「ふつうの」は、誰にとっての「ふつうの」なのか。あるいは、宇都宮の短歌観をもとに歌を読んでいくと、「カモやアヒル」と「女のコ」が対象としてほぼ同列なのではないか、とも思えてくる。結局、「ふつう」を「ふつう」だと思い、世界の素敵さを素敵なまま感受するために、作中主体は世界と戦うまでもない、はるかに強いマッチョな存在でなければならないのではないか。ということに全く触れないままでいるのは、あまりにも純粋すぎるような気がするのだ。

永井祐は「―やってること―」（『井泉』２３号）で宇都宮の歌の、一字空け・同じ単語の繰り返しについて、「三月のつめたい光　つめたいね　牛乳パックにストローをさす」（宇都宮敦）を例に挙げ、次のように述べている。

はじめの「つめたい」と二度目の「つめたい」は、出てくる言葉の位相が本質的に違う。初句二句で描いた世界を、一度対象化してそれを見下ろし、確認するような、承認するような二度目の「つめたいね」だろうと思う。そして再度の一字空けがあり、一度世界を見下ろした誰かは、もう一度世界へ帰っていく。

「ふつうの女のコ」という作中主体の認識は、「ふつうに好き」という作中主体の心情へと昇華される。「牛乳が逆からあいていて」というピュアな状況は、「ふつう」をレトリックによって噛み砕くことで、純粋さに変質し、ピュアな世界へと帰っていく。「好きだ」という断定は、永井祐の評論中の言葉をさらに借りれば、

一度外から見下ろされることによって「三月のつめたい光」の世界は、ほかでもありえた世界として偶然性を帯びる。誰かは、それがただ一つの世界ではなく、無数の別の世界を認めながら、「三月のつめたい光」に「つめたいね」と一言かけて承認を与え、もう一度恣意的に選び取る。

という恣意性によって担保された断定だろう。

僕は、宇都宮が言う「素敵さ」「幸運」「有り難さ」は、無数の別世界への「想像力」のおかげで生じたものだと思う。

前掲の兵庫・仲田（中田）・宇都宮の歌をあらためて見ると、それぞれ「尻尾があるという可能性」「追いかけられていた昨日のカモが、今日のカモと同じカモであるという可能性」「牛乳パックがそのまま空いていたら、という可能性」への想像力がある結果、「素敵さ」「幸運」「有り難さ」を感受できている。そして、その可能性を恣意的に掴み取ろうとする宇都宮敦の作中主体は、強くなければならないのだ。

では、その「想像力」は何によって担保されているのだろうか。

「―やってること―」という評論は、「ほんとうっぽい歌とうそっぽい歌について」というリレー小論中の文章なのだが、そこで永井祐は、宇都宮の歌は〈言っていること自体よりもやっていること、つまり文体や声調の説得力がすごい〉と、韻律という表出のやり方に、本当らしさがあると述べている。そうか、宇都宮敦の強固な韻律感覚が「想像力」を支えているんだ、とすぐに飛びつきたくなってしまうが、とりあえず永井祐の文章を引用しよう。

永井祐は、宇都宮の一字空けが二か所ある歌（「オーロラの下うごけない砕氷船　とりあえず　とりあえず踊っとく？」「生きていることはべつにまぐれでいい七月　まぐれの君に会いたい」など）を俎上にあげて、

特に二度目の一字空けから次の句へすべり出すための長い溜めには、世界の無根拠とそれを生きることの決断の重さが乗っかっている。宇都宮の

歌にぼこぼこ空いている一字空けの空白は、世界の無根拠の深淵のようにわたしは見える。

と評している。本当らしさを、字空けという短歌的な喩に求めるところが（そして、空白という「軽さ」に、無根拠の深淵という「重み」を感じ取るところが）、きわめて永井祐らしい着眼の方法だと言えるが、たとえば、『歌壇』２０１４年１１月号の「自歌自戒」で、「夕方の都民銀行緑色　ハの付くものをおみやげにする」の「ハ」を初出の「ウ」から変更するに至った、表記へのこだわりのエピソードを永井が語っているように、あるいは、宇都宮敦が字空けを多用するように、ポストニューウェーブ世代の彼らには表出そのものへの純粋な信頼感があるようだ。

永井祐はたしかに、〈私は概念的な何かに拠ってはいけないと、ほとんど生理的に思っている。でも、（中略）何かを「信じない」だけでは短歌は作れない〉（角川『短歌』２０１４年３月号）と土屋文明の歌への鑑賞文中で述べ、「流れ寄る芥（あくた）の中の渦いくつ右まきひだりまき吾を慰む」という歌の、九音の破調で描写される渾沌とした渦を見つめる、土屋文明その人のあり方に対してシンパシーを感じるのだと、述べている。

また、永井は、『率』５号の「土屋文明『山下水』のこと」で、文明の破調について、「夕日の中露はやあげぬかなぶんぶに少しおくれてとぶ蝉ひとつ」の三句目の字余り「ぶに」が、〈中年男性のおなかのように、だらしなく余っている〉ことを端緒に、その韻律にこそ文明の歌の本質（「歌を生きる」態度の徹底）があると持論を展開し、角川『短歌』２０１２年９月号「近代歌人による近代短歌研究（九）」の土岐善麿への批評でも「はじめより憂鬱なる時代に生きたりしかば然かも感ぜずといふ人のわれよりも若き」の「よりも」の「も」があることによって、「時代」という外部を定型に取り込んでおり、〈それを語彙のレベルではなくて韻律のレベルに作用させているのが強い〉と、ここでも表出のやり方へのシンパシーにこだわって論を進めている。

平成２６年の角川『短歌年鑑』座談会「秀歌とは何か」で、永井は秀歌の条件に「面白い」「すごい」「見たことない」を挙げているが、こういった共感を重視した姿勢、〈とりあえずいろんな前提をキャンセルして相手の話を聞くみたいな。（中略）歌が前提としているものに想像を広げてゆく。おかしな韻律であっても何故こうなのかというのを考える。感じる〉という態度が、たとえば「月を見つけて月いいよねと君が言う　　ぼくはこっちだからじゃあまたね」（永井祐）での二字空けなどによって、永井の歌に表出されているのは明らかだ。

「面白い」「すごい」「見たことない」は、それだけだと、とても幼稚な価値基準に見えるが、もちろん〈概念的な何かに拠ってはいけない〉というスタンスの永井祐が、受け取られ方や批判を全て考慮したうえで、価値観を幼稚な方へと意図的に脱臼させているのは言うまでもない。

定型詩において表現のバリエーションが韻律に依ってしまうことは当たり前といえば当たり前だし、「私」が面白い（素敵だ）と思うための「想像力」を掻き立てるために、韻律感覚における共感（反共感）がひとつのトリガーになっているのは、本当っぽい歌の本当っぽさ（嘘っぽい歌の嘘っぽさ）たる所以なのだろう。

つまり、〈そんな世界の私への無関心さの中で、それでも私がみて、ある感慨を抱き、それを歌にする〉宇都宮敦と、〈とりあえずいろんな前提をキャンセルして相手の話を聞くみたいな。（中略）歌が前提としているものに想像を広げてゆく。おかしな韻律であっても何故こうなのかというのを考える。感じる〉永井祐の二人ともに、幼稚でいることが許される「私」が歌・批評の外側に存在しているということだ。

本当っぽさ、嘘っぽさ。その両方を純粋に感じ取り、虚実関係なく、そこから純粋な可能性を掴み取る。掴み取るための想像力は、幼稚な「私」を仮定することによって担保されている。

特に永井祐の場合、第一歌集出版以後の歌には、そういった幼稚さが外部に垣間見える歌が多く出現する。

雪の日に猫にさわった　雪の日の猫にさわった　そっ

と近づいて

「雪の日々」

冷房つけたいな冷房つけたい贅沢かもな冷房つけたい
二つボタンスーツのボタン二つとも今日二つ目が取れてしまった

「ボタン」

少なくてもいいという意味もできるだけ込めて好きなだけ食べてと言おう

「かっこいいデニーロ」

「雪の日に猫にさわった」という日記的な時間描写から、「雪の日の猫にさわった」という「私」の実感描写への移行は、「そっと近づいて」というどちらともとれない宙ぶらりんな表現によって、単純な時間経過・空間移動ではなくなっている。宇都宮の歌の〈世界の無根拠とそれを生きることの決断の重さ〉や〈世界の無根拠の深淵〉ももちろんあるのだが、それとは少し違った意味合いも、この字空けや繰り返しには含まれている。

僕は、この歌では時間と空間の無化が意識的におこなわれていると思う。これらが無化されることによって、時間と空間の存在しない、幼少期の思い出の中のような時空間へと誘われる。「さわった」の繰り返しによって触覚という感覚が増幅し、そっと近づいている「私」とさわっている「私」の差異はゼロへと限りなく漸近する。しかし、「に」と「の」の僅かな違いによって、幼稚な「私」は、歌の外部へと排除されてしまう。読者は、韻律感覚のシンパシーによって幼稚さを感受し、テキスト外部にいる幼稚な「私」へとアクセスしたくなるのだ。

二首目は、冷房＝贅沢という感覚を、「つけたい」の意味合いを揺らすことによって、分離させようとする過程を描写した歌で、揺れの狭間には冷房をつける未来の「私」がちらつくのだが、この歌は「つけたい」という願望の範疇を出ることはないし、つけようかどうか悩んでいる心理の中には、時間も空間も存在しない。冷房（と冷房のスイッチ）と贅沢がふわふわと浮かんでいるだけだ。三首目も同じように、二つというボタンの個数が繰り返され、取れてしまったことが強調されて

いる。

では四首目は、と話を進める前に、永井祐の幼稚さについて触れておきたい。

永井の幼稚さへの考えがよく表れている文章として、「啄木とぽぽぽぽぽぽぽ」（『国文学 解釈と教材の研究』平成１６年１２月号）がある。「恋人と棲むよろこびもかなしみもぽぽぽぽぽぽぽとしか思はれず」（荻原裕幸）の「ぽぽぽぽぽぽぽ」が、〈よろこびもかなしみもまるではっきりしていなくて、脳内の液がピピッピピッと出て気分がよくなったり悪くなったりするような気は〉するものの、〈「よろこび」や「かなしみ」がそこにあるような気がして、掴もうとするとそれは「ぽぽぽぽぽぽぽ」に変わってしまう〉ような「ぽぽぽぽぽぽぽ」なのだと永井は述べ、この「ぽぽぽぽぽぽぽ」という漠然とした捉えどころのない概念と対比する形で、石川啄木の歌を論じ始めている。

たとえば、「友がみなわれよりえらく見ゆる日よ／／花を買ひ来て／／妻としたしむ」（石川啄木）について、〈「友がみなわれよりえらく見ゆる日よ」は、一見して、読者の共感を誘いそうなフレーズだが、実はそうでないのではないだろうか。私が、共感を覚えるのはむしろ、「かなしみ」が「ぽぽぽぽぽぽぽ」へと吸いこまれていく光景だ（傍点引用者）〉と、永井は荻原のレトリック「ぽぽぽぽぽぽぽ」へのシンパシーを感じつつも、「友がみなわれよりえらく見ゆる日」という状況について、〈普通に考えるとひどい状況である。だが、もしもそれが「ぽぽぽぽぽぽぽ」へと吸いこまれない強度を持っているとしたら、やはりそれは素晴らしいことなんじゃないか。（中略）一度でも「ぽぽぽぽぽぽぽ」が聞こえてこない、「友がみなわれよりえらく見ゆる日」があったとしたら、それが、すべての人生を肯定する力になるとすら思う。どうもここにはあの、噂の、「生きる」がある〉のではないかと、「友がみなわれよりえらく見ゆる日」への想像をめぐらしているのだが、その想像は、「愛犬の耳斬（き）りてみぬ／／あはれこれも／／物に倦（う）みたる心にかあらず」（石川啄木）などの歌の根幹に、〈「生きる」から疎外された地点からの憧れ〉が啄木にもあったの

ではないかという可能性にたどり着き、啄木の代表歌、

「東海の小島（こじま）の磯（いそ）の白砂（しらすな）に／／われ泣きぬれて／／蟹（かに）とたはむる」の泣く「われ」は、実際には「ぽぽぽぽぽぽぽ」を砂浜で聞く「われ」の〈遠い憧れとして〉の〈幻視〉だったのではないか、〈彼の表現に、「ぽぽぽぽぽぽぽ」の耳鳴りの中から、逆に掴み取ってきた「生きる」〉があるのではないかという結論に前半で至っている。

つまり、歌の内部の幼稚さ（蟹とたわむれる）が、実は歌の外部の「私」が、「ぽぽぽぽぽぽぽ」から勝ち取った「生きる」だった、ということである。

このことは、この永井の評論の後半部で啄木の歌について挙げられる特徴、〈多くの場合、逆境と隣り合わせであ〉り、〈1つの「ぽ」もなくリアル〉な、〈青春性に支えられている〉ということへの傍証ともなっている。

ところで、〈永井祐は石川啄木に似ている〉（喜多昭夫「かけがえのない日常を、パシャ。」『つばさ』13号）とよく言われるそうなのだが、僕は、表面的にはそう見えるのだとしても、歌の本質においては真逆なのではないかと思う。

大辻隆弘は毎日新聞「短歌月評」（平成24年6月18日）で、〈衒いなく淡々と生きる都市生活者のフラットな姿を描出し〉ている永井の歌は、〈淡々とした表現のなかに、悲しみを越えた〉心情が結果的に染み出している啄木の歌に〈その源流があるのかもしれない〉と所感を述べている。また喜多も、永井も啄木もお金について臆面なく歌にし、〈「物」に多くを語らせて、自分の感情をなるべく前に出さないように〉しており、ともに〈小動物に矛先を向けている〉歌があり……、というふうにいくつか例を挙げ、〈ありのままの自分を、ありのままに出す〉ところが共通しているとしている。

が、僕は、幼稚さのスタンスについては、両者は全く逆のスタンスなのではないかという気がする。

もちろん、啄木に〈「生きる」から疎外された地点からの憧れ〉の歌があったり、永井の歌の口調がぱっと見、幼稚に見えたりということはあるのだが、これまで述べた通り、啄木は歌の内部に幼稚さを導入する傾向が

強く、永井祐は歌の外部に幼稚さを仮定する傾向が強い。

永井は「啄木とぽぽぽぽぽぽ」の中で〈啄木短歌に習っていると言えるかもしれない〉自身の歌として、

腹に手を当てるＵＦＯキャッチャーが少しも楽しくない夕まぐれ

を挙げているが、〈「楽しくない」にわざわざ「少しも」をつけることで、楽しくなさがブーストされ、「ぽぽぽぽぽぽ」を抜けられるのではないかと思った。これを逆境として利用して生の輝きをつかもうとした〉のだと、特にフラットでもありのままでもなさそうな自身の歌のレトリックについて、説明している。「幼稚さ」という観点からこの歌を見ると、「楽しい夕まぐれ／楽しくない夕まぐれ」が「少しも」をつけることによって、純粋な「楽しくない夕まぐれ」として掴み取られるということになるのだが、勝ち取った「楽しくない夕まぐれ」は、啄木の「泣きぬれて蟹とたはむる」とは違い、非常にフラットだ。

僕は、ここに石川啄木と永井祐の違いがあるように感じるのだが、ともあれ、歌がフラット／幼稚であるためには、それ相応の「想像力」が必要になってくる。

また、評論中で永井は、自身の歌以外にも、同じポストニューウェーブ世代の歌人の歌を啄木の歌と比較している。

よじはんにじてんしゃのぺだるゆるゆると
こぐときのこころ
とってもきれい

今橋愛

まれにある
この平（たひら）なる心には
時計の鳴るもおもしろく聴く

石川啄木

心（こころ）がフラットになる〈きっかけが、まったくの偶然〉であるこれらの二つの歌で、想像力は心の中に押し込められてしまうが、二つともに幼稚さ（ピュアさ）の気配が色濃く漂っている。

この両立の状態を、「倒錯」と呼ぶのは、語弊があるだろうか。（もっとも、永井祐は逆境自体を求めることが倒錯だと言っているが。）

あまりにも純粋な状況が生じると（あるいは純粋すぎる作中主体がいると）、読者にとって短歌の世界は倒錯して見える。今橋の歌は、ひらがな表記であるために「とってもきれい」は「きれい」なこころのようにゆるゆると歪んでしまい、啄木の歌でも、「おもしろく聴く」ことが自明の行動として与えられることで、「平なる心」は持ち上げようとすると弛んででこぼこになってしまう。ただ、心は塑性ではなく、読みようによって、いつまでもどのようにでも変化する。その可能性がこの二首では特に強調されているので、「生きる」が結果として浮き出ているのだろう。

永井祐は、次のように述べている。

この2首において、「心」はまったく自分の管轄外にあるものとされる。心が平らになった、きれいになったと喜んでいるのは、心の外にある自己である。心の外に出てしまった自己は、どうも心と重なることを求めているようである。心の外に出てしまった自己には、「よろこび」も「かなしみ」も「ぽぽぽぽぽぽ」としか思われない。

つまり、心と一緒に想像力も、自分の管轄外になってしまったのだろうか。そして自己は、想像力へと重なろうとしているのだろうか。宇都宮敦の「ハッピーよりもラッキー」での〈そんな世界の私への無関心さの中で、それでも私がみて、ある感慨を抱き、それを歌にする〉と、純粋なところが非常に類似しているようにも思えるが、宇都宮の歌では、偶然が倒錯を生み出すというよりも、倒錯が想像力を生み出している。

牛乳が逆からあいていて笑う　ふつうの女のコをふつ

うに好きだ
三月のつめたい光　つめたいね　牛乳パックにストローをさす
オーロラの下うごけない砕氷船　とりあえず　とりあえず踊っとく？
生きていることはべつにまぐれでいい　七月　まぐれの君に会いたい

宇都宮敦

「牛乳が逆からあいていて笑う」というシチュエーション。「つめたい光」を、〈世界の無根拠とそれを生きることの決断の重さ〉や〈世界の無根拠の深淵〉を乗り越えて、「つめたいね」という心に変質させ、「牛乳パックにストローをさす」という「生きる」を想像し、掴み取る。三首目はすべてのシチュエーションが倒錯し、「踊っとく」ことが「生／死」を越えた「生きる」になっているし、四首目の「まぐれ」は「べつにまぐれでいい」と言われることで、現実へと変質している。

歌の外部の幼稚な「私」によって想像力が担保され、倒錯によっても想像力が担保される。この二つの想像力によって、「生きる」という可能性が掴み取られる。

少なくてもいいという意味もできるだけ込めて好きなだけ食べてと言おう

永井祐

結句が「言おう」で終わっており、この歌は「言おう」の世界に踏みとどまり続けている。少なくてもいいという意味「も」できるだけ込めようとする作中主体が、この「も」を「思う」ことで、読者は短歌の外部にいる純粋な言葉で純粋に言う作中主体へとアクセスできる。永井祐は角川『短歌』２０１５年１２月号の歌壇時評「韻文性の奥のほう」で、『海やまのあひだ』を『海と山のあいだ』と間違えた評論家のツイートを見て、〈そこに「と」を入れるのだけはアウトだ。この人韻文感がない……。と、強烈に思〉い、〈わたしが韻文性だと思っているこの一文字単位で花が開いたり枯れ落ちたりする感覚ってなんだろう〉〈「海やまのあひだ」と「海と

山のあいだ」が同じである世界は恐ろしい〉と感じるのだが、この歌の「も」には、短歌が短歌である根拠のような、一文字単位で「生きる」ことができなくなってしまうだけの重みがある。そしてこの「も」のおかげで、少なくとも読者の一人である僕は（読者の一人であるという幼稚な想像力によって）、幼稚である自由、「生きる」という可能性を掴み取ることができたのだ。