

## ◆雪舟えま一首評

大村咲希

青森のひとはりんごをみそ汁にいれると聞いてうそでもうれし

(雪舟えま『たんぼるぼる』)

「うれしい」気持ちの理由とはほんとうに様々だ。自分に起こったこととでもううれしい出来事や事実というのがある。しかし、この歌で提示される「青森のひとはりんごをみそ汁にいれると聞いて」うれしいというのは、中でもめずらしい感覚だろう。「おもしろい」「興味深い」と思うならまだしも、なぜ「うれしい」のか。「青森のひと」と主体は関わりがなく、ただ彼らの習慣を聞いただけなのに。しかも、「うそでも」と言っているからにはそれはおそらく冗談だとわかっている。(実際、青森の郷土料理としてりんご入りのみそ汁があるわけではないようだ。アイデア料理としてはあるらしい。)

もし青森で「りんごをみそ汁にいれる」という習慣があったら、それはりんごの名産地の青森という土地だからこそだ。その土地でその土地のものをたべるといふ恵まれかた。その習慣が、食生活の均一化が進んだ現在まで守られているということ。懐かしい幸せである。みそ汁からあの赤い皮がちらっと見えたらあざやかで気持ちが高揚するだろう。しゃきしゃきとした食感が楽しい。しかし、おそらくりんごの酸味はみそ汁にあまり合わない。それでも、りんごをお味噌汁にも入れちゃうなんて。でもきつと、それが普通なんだ。普通にやっているんだ。自分と直接関わりがなくても、遠くに素朴で優しい世界があることが主体を救っている。自分が守れなかったものを守ってくれている人々がいるといううれしさなのかもしれない。それはうそであっても、一瞬世界がぱあっと明るくなるのだ。冗談の発話だったとしても、主体はその発想、「青

森のひとはりんごをみそ汁にいれる」世界を愛しいと思った。

ここで、作者雪舟えまの短編集『タラチネ・ドリーム・マイン』所収の「さおるとゆはり」の一節を思い出す。

他人の幸せでいいんじゃないか。だれかの幸せとわたしの幸せの、どこに違いがあるというのだろう。

シュシュの彼女が彼を夫にできたこと。それは絶対に、できないよりできたほうがよかった。この宇宙のために。人びとのために。わたしのために。

主人公の「さおる」は以前付き合っていた「シュシュ」への未練を断ち切れずにいた。仕事もうまくいかず落ちこみがマックスに達していたとき、友人の「ゆはり」の家へお呼ばれする。ゆはりの部屋で家族からゆはりに注がれた愛を感じているうちに、ゆはりの受けた恵みが自分にも「乗り移った」ように思え、それから、結婚したシュシュとその妻についても先に引用した心境に至っていく。このような他人と自分をひとつながりに捉える感覚は、この歌の延長線上にあるのではないだろうか。同じ世界のなかで起こっていることは、自分自身の感情の対象になる。

「青森のひとはりんごをみそ汁に入れる」ことがたしかにうれしいという感覚に気づかせてくれる一首だと思う。

参考：『たんぼるぼる』『タラチネ・ドリーム・マイン』

## ◆紀野一首評

松本翠

わらわらとわらはの笑みがこぼるれば月も満ちたり潮も満ちたり

(紀野恵 「さやと戦げる玉の緒の」)

韻律の楽しい歌である。上句の「わらわらとわらはの」と下句の「満ちたり」のリフレインが、口に出して読むときに軽やかなイメージを連れてくる。また、ラ行の音が上句に5音あり、それが舌の動きから読む快感を感じさせる。

下句からは額田王の、

熟田津に船乗りせむと月待てば潮も適ひぬいまは漕ぎ出でな

万葉集 卷1・8

が想起される。おそらくこれはこの歌の本歌取りであろう。

この歌を念頭においてこの歌を読むと、この「わらは」という作中主体の笑いが、月を満ちさせ、潮さえも満ちさせるといふ魔術的な能力を持った主体が想像される。

なお、この万葉集の歌には歌の呪術的な力によってその状態を現実にしめようとする意図があった、という背景があり、そのため「妾」の笑みが月と潮を満たす、という読みが可能となる。額田王は大王、天皇に成り代わって歌を詠む「御言(みこと)持ち歌人」なので、天皇の名で詠まれた歌には呪術的な力があると信じられていたからこそこの歌だ。その証左に左注には斉明天皇の作と書かれている。

『萬葉集全注』には「一声のもとに大船団を動かしたのは、額田王の全身によりついた天皇の魂であった。」そして、「六十八歳の老身の斉明天皇は出発のまぎわまで二ヶ月間にわたって十分休養し、快気のもと、娜

の大津へと船出したのであろう。……こういう事情を思いみると、『潮もかなひぬ今は漕ぎ出でな』の放つ躍動をいっそう深く理解することができる。快気をとりもどした女帝の船出は条件がすべて揃い、祝福に充ち溢れた状況の中で行われなければならなかったのである。」と書かれている。

ところでこの「わらは」だが、「妾」とも読めるが「童」と読むこともできる。そうすると、歌のイメージがガラッと変わる。

わらわらと寄ってきた童たちの顔に笑みがこぼれると、月も満ち、そして潮も満ちた。

先ほどの魔術的なイメージとは一転して、平和で穏やかなあたたかい歌として詠むことも不可能ではない。

この「わらは」を「童」と読む評や読者が多いようだが、しかしおそらくこの「わらは」は額田王になり代わってこの歌を詠んでいる主体のことと、それ故「妾」と読むのが適当ではないだろうか。私はやはり「妾」であると読みたいし、そうであると思う。「わらわらと笑みがこぼれる」といふ一種異様な形容には、悪魔的なイメージにつながるような不気味さが感じられるように思えてならない。

さらに「わらわらと」が「童」にかかるとすると、月が満ち、潮が満ちるのがまるで童話のような世界に見えてしまい、歌の良さが半減してしまう。

わらわらと妾の笑みがこぼれると、月も満ち、潮も満ちた。このような呪術的なイメージの歌がとても魅力的な秀歌である。

## ◆歴史について

佐々木朔

A

それで女の歌人には、女は女でやっつけみたいなどころがあるじゃないですか。一方、正史としての短歌史はこう続いていきます、となる。やっぱり男の人は基本的にそういう流れのなかに女の人を入れないんですよ。サブで入れたりはするんですけど、あくまでサブ。いま「何言ってるんだ、自分はちがう」と思った男の人は短歌に関しての自分が書いた文章なりツイッターなり心のなかの考えなりのなかで男女の名前の比率なんなりを一回きちんとカウントしてみてくださいよ。

「瀬戸夏子ロングインタビュー」『早稲田短歌四十五号』

前号に掲載された瀬戸のインタビューのこの発言を読んで、痛いところを突かれたと思ったことをまずは正直に告白しておかなくてはいい。短歌の世界におけるジェンダーについての、瀬戸曰く「ちよっとひどすぎる」現状には私も苛立ちを覚えているのだけれど、自分もまたいかに「男の人」的な失敗をしてしまっていたようだ。

「正史としての短歌史」から女性が排除されている、ということについて考えるとき、まず私の頭に浮かぶのは前衛短歌のことだ。正確に言えば、前衛短歌ではない、とされる作者たちのことになる。

葛原妙子や山中智恵子や森岡貞香や中城ふみ子や馬場あき子ら、戦後に活躍した女性歌人たちは、一人の歌人としてはそれぞれに高い評価を

受けているように思える。少なくとも近代短歌における女性歌人のほとんどが、もはやまさに「近代の女性歌人」について語ろうとする際にしか語られなくなっていることと比べれば、大きな差があると言つてよいだろう。

しかしそれでも「前衛短歌の三雄」は塚本邦雄・岡井隆・寺山修司だ（「雄」なのだからしょうがない？ いやいや……。）。個々の作者や作品に対する評価と、その歴史上における、言うならば存在意義に対する評価は一致していない。

彼女たちのそれぞれを、なぜ「前衛短歌」に含めるべきではないかについての論は存在するし、そのなかには作家論として納得できるものもある。「前衛短歌」の時代に活躍しながら、なかなかそこに含められない作者は男性にもいる。それでも、前衛短歌のせいぜい第四人者（であればまだましなほうだ）として葛原の名前がいかに「女流の例」といったように挙げられ、それ以外は当然のように無視されるとき、女性歌人たちが「突然変異の大輪としてひとりやふたりなら特別席を用意せぬでもないが、かわりに、女性は自分が何をつくっているのか自覚がない、方法意識がないなどという理由をもって棚上げされ、一方特別席に坐りそこねた多くの女性歌人たちは、個々の歌人としてではなく、（女性歌人）として括られ」（阿木津英『イシユタルの林檎』——瀬戸の『短歌』二〇一七年二月号の時評もこの部分を含む箇所を引用している）ているのだ、と思わずにはいられない。

ここでいう方法意識とは新しいパラダイムを作りだそうとする意識であり、歴史、具体的には先行する作品や歌論に対する関心を前提とするものだ。方法意識を持ち、歴史を進展させるのはあくまで男性であるという思い込みが、女性歌人を同時代の男性歌人のバリエーションという扱いにとどめている。「女流」という言葉を文字通りにとらえれば、表れているのはそれは主流とは異なる流派であるという認識だ。男性歌人の

女性歌人への影響はもちろん語られ、女性歌人の女性歌人への影響も「女流」の名のもとにまた語られるけれど、女性歌人の男性歌人への影響についてはなかなか語られることはない。それが存在しないはずはないのに。

しかし八〇年代に入り、ようやくそういった状況が打破される時が来たかのように思われる。俵万智は「正史」において、口語短歌の第一人者として扱われているのだから。短歌史において何らかの第一人者とされていると言えそうな女性歌人は、ほかには与謝野晶子くらいのもだろう。その晶子にしても、先行する理論家としての与謝野鉄幹の存在を背後にちらつかされることで、はじめてその扱いを許されているようにも思える。

しかし本当に、短歌史が長い呪縛から完全に解放されたと言ってよいのだろうか？

短歌の口語化を推し進めた世代は、大きくライトベースとニューウェーブの二つに分けて呼ばれている。『岩波現代短歌辞典』にはライトベースの歌人の例として、中山明、仙波龍英、林あまり、俵万智、加藤治郎の五人が挙げられている。一方、同辞典によれば「ニューウェーブ三羽鳥」は加藤治郎、萩原裕幸、西田政史である。西田が作歌を中断したのち、その位置は穂村弘が占めただろう。

早くに作歌を中断した（それゆえに歌壇におけるエコールや権力関係からは遠くなった）中山と仙波を除いた三人のライトベースの代表的歌人のうち、男性である加藤のみがライトベースからニューウェーブに編入されている。ニューウェーブを代表する歌人とされるのが全員男性である一方で、ライトベースには俵と林という女性だけが取り残されたことになる。

俵と与謝野晶子の評価のされかたには多くの共通点がある。林あまり／山川登美子という女性がライバルとして対置されることもそうだけれど、作品が持つ「あたらしさ」がもつぱら新たに訪れた時代を、鋭敏な感性（そこにはすぐに「女性らしい」という形容がcausedされる）によって反映したものだと思われることもまたその一つだ。晶子なら近代、俵ならバブル期という時代を反映しているという評価は、それ自身が肯定的なものだったとしても、往々にして作者の短歌史という歴史（この時代の時代と歴史の区別は、時代小説と歴史小説の区別と同じであり、時代とはすなわち没歴史的なものだ）に対する意識、方法意識の存在を等閑視することにつながるし、むしろそれが欠如しているという批判とほとんど表裏一体と言ってよい（まさに「突然変異の大輪」——ところで阿木津は俵を、まさにこのような論によって批判している。それが「女性だから」という理由ではないとしても）。

現代においてライトベースとニューウェーブをあえて区別して語ることは、すなわち「方法意識を持たず、時代に対応して自然に口語で作歌していた女性歌人」「明確な方法意識に基づいて口語短歌を理論化した男性歌人」という構図を作りだし、俵や林を後続のニューウェーブから排除し、そのバリエーションという扱いに押し込めることなのではないか。

俵が方法意識をもたずに、ただ時代に対応しただけで革新的な作品を作り上げた、とは私には思えない。ライトベース・ニューウェーブと八〇年代、バブル期という時代の雰囲気の関係は、その当事者たちをはじめとする多くの人が強調しているけれど、ことを口語化という現象に限るとある疑問を抱く。散文においては、言文一致はずっと以前にすでに定着していたではないか。時代の雰囲気説は、口語短歌がこの時期に定

着した理由の説明としてはもつともらしく聞こえても、それ以前に定着しなかつた理由を説明していない。

俵に歴史への意識が存在したことは、たとえば佐佐木幸綱の指導のもとで作歌をはじめたことや、あるいは村木道彦を愛読していたといったしばしば語られるエピソードによって裏付けられるはずだ。しかしそれにしても——佐佐木幸綱も村木道彦も、ああ、またしても「男」だし、エピソードはむしろ、「あの俵万智に影響を与えた」というように、むしろ佐佐木や村木の偉大さを称揚するためにばかり紹介されているように思える。

なんだか言い訳めいてしまうけれど、すでに書かれてそこにある「正史」が、思考を規定し、抑圧する力はとても強い。あるひと（その性がどのようなありかたであったとしても）が短歌史について書くとき、女性の作者が含まれていない、あるいはサブ的なものとどまっているとしたら、その理由は当人のセクシズムにある場合もあるだろうけれど、むしろ既存の「正史」に書かれていなかったために、それ以前の／以後の、あるいは同時代の作者とどのように関係しているかという線をうまく引けないためという場合も多いのではないだろうか。

もちろん無自覚であったとしても差別的であることには変わりがなく、歴史について書くにもかかわらずその程度の批判意識が欠如しているのは問題だ、という批判はもつともだし、そもそも男性中心に書かれた「正史」の枠組み自体を問い直さずに、女性を書き加え、「前衛短歌」や「ニューウェーブ」である、男性の歌人と同等の存在であるなどと認定しても根本的な解決にはならない、というのも極めて真つ当な意見だ。しかしそれでも、とりあえず「正史」を女性歌人のしつかりと書かれたものにしておくことは、差別の再生産と呼ぶべきサイクルを止めるために、まずは行うべきことだと思う。

## B

ところで俵には歴史への意識が存在し、その作品の「新しさ」は方法意識のもとに実現されたものだったはずだ……というように書くべしと、それに続けてだから俵はえらい、歴史にしかるべき形で書かれるべきだ、というふうなうっかり筆を滑らせてしまいそうになるけれど、しかしここで立ち止まって問い直さなければならぬのは、仮に歴史を十分に知らず、方法意識を持たずに作られた「あたらしい」作品があったとしたら、それは歴史に書かれるに値しないのか、ということだ。

二〇〇〇年代の前半に穂村弘が提出し、半ばジャーゴンと化した「棒立ちのポエジー」「修辭の武装解除」という批評用語に該当するとされた作品、またその作者への毀誉褒貶は激しくとも、当時新設された（そしてどれも限られた回数で終わった）いくつかの新人賞をはじめとする方法でともかくにもデビューした新人たちは、一つのムーブメントを作ったはずだ。

しかしそれらの賞のことごとくで選考委員を務め、新人たちを送り出した穂村自身が『短歌という爆弾』の文庫版に増補されたインタビュー（「爆弾のゆくえ 現代短歌オデッセイ2000〜2013」において、「八〇年代の口語」の次のパラダイムシフトを達成しうる歌人として名を挙げるのは、「鬱屈とした時代感情を持つ男性作家」と呼ぶ斉藤斎藤と永井祐だ。この主張には斉藤・永井の登場まではニューウェーブ世代が作ったパラダイムの支配が続いている、という前提が必要であり、すなわちおおむねその間に登場した「棒立ちのポエジー」の作者たちはパラダイムを更新していない、という認識がここに表れている。

あれほど注目していたはずの、しかも少なくとも個々の作品や作者の

レベルでは間違いなく肯定的に評価していた「棒立ちのポエジー」の作者たちを穂村が無視した理由は、同じインタビューにおいて、ニューウェーブ世代とその後の世代の歌人との差として「短歌というジャンルにおける『革命』のイメージ」の有無を指摘したことに表れている。革命、つまりパラダイムの更新は、それを行おうという意図を持つものによつてのみ達成される、と穂村は考えている。

「棒立ちのポエジー」がパラダイムを更新していない、という認識が穂村だけのものではないことは「ポスト・ニューウェーブ」という言葉が未だ歴史のものとなっていない、つまり斉藤・永井や、あるいは更に若い世代の作品を指すために用いられていることから端的に分かる。加藤治郎はニューウェーブ世代が短歌史上のエポックである理由は、それが「近代短歌の残された最後のテーマ」である口語化と大衆化を達成したことで、短歌史が「革新という近代の原理から自由になった」（「ポスト・ニューウェーブ世代、十五人」『短歌ヴァーサス』十一号）からだとしているけれど、既存のパラダイムを更新し、短歌を革新していく歴史は既に終わっているという認識に立つ限り、その後にある短歌はその都度の時代に対応して修正が加えられたニューウェーブのマイナーチェンジでしかありえない。

例に挙げられた作者の大半が女性だった「棒立ちのポエジー」の歌人たちにはパラダイムを更新しようという意識がなかった、というのには偏見ではないか、と思う。例外の一人だった永井祐が、のちに少なくとも穂村の認識において「棒立ちのポエジー」から外れ、その下のより歴史に対して意識的であるとされるグループに編入されたことから、ライトベースとニューウェーブの関係における加藤の事例を想起させられる。先行した女性歌人たちには方法意識がなく、後続の男性歌人によってはじめて理論化が行われた、というような史観も共通しているのではない

か。

しかしもつと根本的な問いはこの節の冒頭で述べたとおり、そもそも「パラダイムの更新は、それを行おうという意図を持つものによつてのみ達成される」という前提が正しいのだろうか、ということだ。

穂村が「棒立ちの歌」「修辭の武装解除」という語をもって示したものは、自分たちニューウェーブ世代をも含む先行世代と根本的な短歌観を共有しない世代の登場への困惑である。そのような現象が事実として起きたのならば、それは当人たちの意図などとはや関係なく、まさにパラダイムの転換と呼ぶべきもの以外の何物でもないのではないのだろうか。