

# 口語律くらくら、 文語律しんしん



岡井 隆

1 ここで言ふ口語は、話し言葉そのものではない。話し言葉を感じさせる文章語(書き言葉)である。

2 口語律と文語律のあひだに、二者択一はないと考へた方が、実践的である。あれかこれかではなく、あれもこれもである。

3 口語とはいはないうで口語律と言つてみよう。口語が短歌の音数律(五・七・五・七・七)にとり入れられた時に生ずる微妙な韻律上の変化がある。それを口語律と言つてみる。現代の歌では、いかにも文語律の古典的格調みたいに見えるながら、口語律がしのび込まずにをれぬ。

数式はいつ見てもくらくらと吾を脅す今宵下の子の手くらがりにも

河野 裕子「体力」

ふ指向があるのを知った。はじめから口語律で書くところから短歌を知った人達(いはゆる俵万智以後の歌人。老若を問はない)は、いづれ悩み出すのである。口語律では書けるが文語律では書けない。文語律で書いた方が、カッコイイ場合には、どうしやうか。困つた、といふのである。意外に、文語律・口語律の坂よりも、口語律↓文語律の坂は、急らしい。バリアーが高いのである。

6 今は、ポスト俵万智十年を越えてゐる。口語律のいいわるいを言ふ時代は、とうに過ぎてゐる。口語律は、はつきりと現代短歌の財産目録に入つてしまつてゐる。文語律、口語律の混合の割合が、議論される時代。あるいは、かう言つてもいい、二種混合の割合が試され続けて今に至つてゐる、と。

7 さきにあげた河野裕子の歌。一首目は「いつ見ても吾を脅す」と「くらくらと吾を脅す」のあひだで揺れた末に、両選択肢をふたつながら掴んだ形の第二句字余り歌だが、字余りであつて、破調感のない歌で、現代短歌を読みつけてゐる読者なら、土屋文明以来かういふ字余りは許容してゐる。これは何かといふと、言文一致体風の意図から生まれた口語律なのであつて、別に河野裕子の発明ではないが、現代でも生きてゐる口語律の一つのパターンだ。そ

かじかんだ私は嫌ひ 低き陽を全身で吸ふ  
麦ストロ 葉ハ みたいにかういふ実例を分析的に捉へられないうと、口語律・文語律の議論は空しいことになる。

4 吾。私。ぼく。わちき。てめえ。われ。あれ。おいら。俺たち(複数形だが、実は一人称単数の味である)。かうした、一人称代名詞は、かぞへはじめたらいくつもあり、それが日本語のおもしろさである。吾、あれ、われは文語律の主役か。俺、ぼく、私は口語律の紋章か。そんなことはあるまい。それなら、わちき、わつち、おいら、俺たち、てめえ(自分のことを指すときのめえ)なんていふのはどうする。いづれ、増えるかも知れないぜ、かういふのが。

5 いつか、若い(三十代の)歌人たちと話してゐて、文語律から口語律へではなく、反対に、口語律から文語律へとい

れを歌にしてゐるのが「吾」といふ、一音いちおんの人称詞と、「脅す」といふ五音の歌語らしい歌語(つまり、話し言葉からは遠い文章語)である。あはせて「吾を脅す」と七音を形成してゐる。口語律をのびのび達成するために、古い人称語や、漢詩文系列の文章語(文章語Ⅱ文語による文語律には①和文脈のそれと②漢文脈のそれがあることに留意のこと!)を導入するといふわけである。下の句の「今宵」なんていふのも、簡潔に情緒的に短歌にするための歌語のはたらきをしてゐる古典的歌ことばであつて、それが「下の子」とか「手くらがり」のやうな、口語律風の言葉と混成させられてゐる。

8 河野の歌の二首目では「低き」に留意すべきだ。それと「みたいに」といふ比喩を示すことば。この問題は、「如く」か「やうに」といふ、かなり前に解決すみの問題を想起させる。わたしの個人的な体験だが、もうほとんど「如く、如し、如くに」は止めてしまつてゐる。どうしても使へなくなつた。「やうに」「やうな」「みたいに」「に似て」になつてしまつた。もつとも「やうなる」は「源氏物語」語だといふから、近代短歌が明治以後「ごとし、如し」を引き継いで来たのは、漢詩文脈の文章語(文語)を残して来たといふだけのことで、いま、漢詩文の教養の消

失（国民的な漢詩文ばなれ。この傾向は明治以来続いているが、敗戦後に加速された。）と共に、「如くやうな」の流速が増しただけのことかも知れない。音韻的に言つて「如く」のガ行濁音やカ行清音が硬くて耳ざりなのが嫌はれ、「やうな」のヤ行、ナ行の清音のやはらかさが好まれる傾向にあるのだらう。必ずしも、言文一致の律転換だけが動機ではない。

9

「やうな」は嫌だ、「如く」を使ふかまたは、さういふ比喩を示す語は使はない、と言ふ人も、当然あるだらう。

口語律は春。文語律は秋。そんな感じだから、春が好き人は、なんでも春さネ。口語律は女。文語律は男、とジェンダーを立ててもいいが、フェミニズムの原理に反する。

10

押収のドラム缶にはあるらーん至福の砂糖こそあるらーめ

加藤 治郎『昏睡のパラダイス』

宙吊りの鯨の腸があるめーり最もにがき管なるめーり

前書き抜きで引用したのは、さしあたり歌の意味を問ふ前に、「あるらーん」「あるらーめ」「あるめーり」「なるめーり」をおもしろく思つたからである。これは語彙として

は文語のそれだけだ、「ー」を入れることで、あきらかに一首を口誦性の領域へ入れてしまつたのである。つまり、耳から聞くことばを模写したのである。歌ことばとしては「らん」「めり」「らめ」は、古典古語の助動詞であるが、ここでは口語律のやうに使はれてゐる。なほ、この二首は、オウム真理教事件に取材した歌。揶揄した歌である。誰を？ 両方をちやないかな。

11

朗読会といふのをやつてゐると、口語律と文語律の二律背反（この「律」は規律の意味のほかに、二韻律背反の意とつてもらつてもよい）と、二律総合の現場に立ち合つてゐる気持になる。朗読は、まさに、話しことばとして話されたのを、聴き手は、耳からだけ受けとるわけだからネ。口語律の一番実践的な場面ともいへるわけだ。

12

朗読会をひらくまでもない。自分で自分に読みかすといふ作歌法がある。声に出して読めば一番いい。くり返し読んでゐるうちに声と耳との間に、連絡がついてくる。耳が詩句の是正を要求することになる。さうすると、どうしても、文語律が危くなることもある。むろん、その危機に對して、文語律を護持するつて方法もある。

13

が、誌上に発表する時には「襦衣」とか、一字明きとか、視覚的な要素を計算して表記してゐる。ここで、口語律すなはち「耳から聴く会話語、講演語等を根底に置いた律文」と「文字として読む、視覚を通じた伝達語を基礎にした文語律」とが、分けて考へられてゐる。朗読会発表と誌上発表とを、同じ連作が耐へられるか。耐へられるのだが、耐へさせるには工夫が要る。

15

朗読会を聴きに來た若い小説家が、「海と陸」よりも「海と陸」がいいですね、と言つてゐた。テキストでは歴史仮名遣ひで書いてある（つまり文語律用）のに、それを口頭でよんで、しかもわかるといふスリル、このギャップがおもしろいよね、と言つた人が居た。つまり、仮名遣ひといふ制度の問題と、口語律／文語律の問題は、全く別の問題なのに、朗読会の現場では、そのギャップがおもしろがられるといふ所まで、問題は実践的に深化してゐる。

16

朗読会で、池田はるみが大阪弁のアクセント、イントネーションで自分の歌を読んだ。口語律が、方言律の特徴を包含し始めると、質の上で、もう一つ別の口語律の可能性がひらける。わかり易さばかりが口語律の特質ではない。わかりにくさの美も充分存在する。

口語律が嫌ひな岡野弘彦の朗読をきいたことがある。文語律には慣れてゐるわたしはきくのだから、わかつたのかも知れないから、断定はできないが、個々の単語や、短いフレーズの意味はわからなくてもいいのだといふことがわかつてくる。不思議なものだ。朗読は、聴くものであると同時に観るものなのである。言語以外の伝達が、ひしひしと来る。ひしひしと。あるいは、しんしんと滲透してくる。岡野弘彦といふ歌人が、陣貝を吹き鳴らし、しかるのち、狂重に、堂々と、朗読する組歌なるものは、一つ一つの単語は時々意味不明のまま、韻律としてこちらの心に届くのである。口語律とは、字に言ふやうに、口によつて語られる律文だとすれば、文字言語としての文語・口語の区分は、ここへ来て吹つとんでしまふ。

14

わたしは「海と陸」といふ連作を「短歌朝日」九八年七・八月号に出した。これは、朗読会を意識して作つた十首であつた。

海の見える丘だからつて直ぐ飽いていい  
訳ぢやない 女が深い 自作  
襦衣替へて風の寒さにそなへたり 馬、  
海に入るところが見たし

といった調子で、どれも、耳からきくことを考へて作つた

# 「わがまま」について



穂村 弘

私自身の歌歴のなかでリアルタイムに実感できたことではないが、現在という地点から遡ってみるとき、近年の短歌の質は或るところから大きく変化しているように思う。その変化に関して坂井修一が広義のニューウェーブと呼んで井辻朱美以降説を提示しているが、同感である。その特質を坂井は「明るいニヒリズム」と指摘していたが、私の感覚ではこれを「わがまま」と表現したい。いわゆる狭義のニューウェーブが口語や記号使用などを中心とする表現手法の面から捉えられるのに対して、この広義のニューウェーブから感じられるのは、乱暴な言い方になるが、何よりも表現する人間の側の質の変化とそれに直結した表現の多様化、極端化である。井辻朱美に関していえば、ほぼ同年齢の栗木京子や松平盟子や小島ゆかりといった作家に共通する、それぞれの個性以前の世界の空気のようなものから、大気の成分が異なるように彼女の作品世界は切れている。

井辻朱美、紀野恵、水原紫苑などをはじめとして、私自身の裡にもあるこの「わがまま」の感覚は、同世代の歌人に或る程度共通するもので、相互影響というよりも同時発生的なものに思われる。彼らの表現は、従来の短歌が根ざしていた共同体的な感性よりも、圧倒的に個人の体感や世界観に直結したものとなっている。彼ら自身の中にある、自分よりも大きな何かに対する憧れや敬虔さや愛の感覚は、従来の歌人に比べてもむしろ強いものだが、それはあくまでもひとりの信仰なのである。「わがまま」とは、この信仰心の強さに外ならない。その結果、ひとりひとりの表現の方向性は、殆ど同一のジャンルとは思えないほど多様化して、しかし同時に語彙の偏りや文体の過剰さに関しての印象にはどこか共通性が感じられる。彼らの「わがまま」が、手つかずの世界を自在に組み替えて表現を極端な場所へ向かわせたのである。

海賊とその肩にゐるオウム欲し 冬夜を  
航る硝子窓にて 井辻 朱美  
不逢恋逢恋逢不逢恋ゆめゆめわれをゆめ  
な忘れそ 紀野 恵  
殺してもしづかに堪ふる石たちの中へ中  
へと赤蜻蛉 ゆけ 水原 紫苑

例えば、紀野恵や水原紫苑は文語を駆使するという点で「新古典派」などと呼ばれることがあるが、彼女たちの言葉は、従来の短歌的な文体をそのまま受け入れたものではなく、自らの個人的な必然から選びなおしたものだと思う。それが結果的に従来の短歌の言葉とオーバーラップしてみえるということに過ぎない。ここで従来の短歌の言葉と呼んでいるのは、共同体的感性に根ざしたそのことであり、彼女たちの言葉はそのようなものへの自然な同調性を大きく欠いている。そのことと関連して、彼女たちの作品には、オーソドックスな短歌の文体をまです身につけて、それから少しずつ個性を開花させたという痕跡がないように思う。彼女たちは、殆どはじめからあのように言葉を遣えたのではないか。

又、その作品の特質として、「私」意識の希薄化を指摘する声もあったが、創り出す作品世界の全体がインナースペース化しているために、敢えて「私」を打ち出す必要がないというのが真相だと思う。このような作品空間のインナースペース志向は、井辻朱美の宇宙や恐竜を扱った一連に始まり、「フムフムランドの四季」、「水晶宮綺譚」、「架空莊園」といった紀野恵の歌集名にもっとも端的に現れている。言葉で「私」を描く必要はない、何故なら言葉で創り出した世界の全体が「私」なのだから、ということになるだろうか。先に述べた同世代同性作家のなかでの井辻作品の異質性も、その本質をここに求めることができるだろう。

口語主体の作家に目を移してみると、初期の俵万智作品のなかに「吾」「君」の語が迷いなく多用されていたことが印象に残る。「迷いなく」というのはこちらの感じ方に過ぎないのだが、自分自身の体験に照らしても、実際に歌の言葉を練ってゆく過程で、自然に完全口語体を断念することがあった。或いは逆に思いがけず過剰な口語体となることも。これは歌を創るという行為が、文語と口語を対立的に捉える意識や定型への口語の導入という表現意識よりも、さらに上位の感覚に統べられているからだと思う。上位の感覚とは前述のひとりの信仰と連動したものでろう。「吾」「君」は従来の短歌的な語彙のなかから作者によって選びなおされた言葉として、作中で全く新しい表情を与えられていた。その他にも、口語文体をベースに意匠として

選り取られた旧仮名遣いをミックスして創りあげた山崎郁子作品の例が思い浮かぶ。現在までに、早坂類や東直子など、完全口語体に近い文体の作家も現れているが、それだけに異なる必然性からその場所に辿り着いているのは明らかである。言葉の表面上のバリエーションとは別に、本来に力を出せる文体はひとりにひとつという気がする。文体の選択は信じる神の違いによって自然に為され、その強度は信仰の深さによって決まるのだろう。

陽のあたる壁にもたれて座りおり平行線の  
吾と君の足 倭 万智

ひなにんぎやうのかたなのつば やすら  
かな眠りにおちるためのおまじなひ

山崎 郁子

かたむいているような気がする国道をし  
んしんとひとりひとりで歩く早坂 類  
え、と言う癖は今でも直らない どんな  
雪でもあなたはこわい 東 直子

このような「へわがまま」を突き詰めた結果、それぞれの作品は、他の作者のものとは決して取り替えることができない独自の世界を構築している。井辻ワールド、紀野ワ

と、彼らはやはり「へわがまま」な体感を持ちつつも、短歌史的な認識や他ジャンルとの比較の意識がその作品に強く反映しているために、前述の歌人たちほど純粹に「へわがまま」を行使している感じはしない。口語や記号の定型への定着努力や、さらにそれらの表現技法の共通資産化への意識の持ち方に、女性歌人との明らかな違いを感じる。彼らの特徴というよりは、自己の表現に力を与えるためのスタンスのとり方に性差があるのかも知れない。

にぎやかに釜飯の鶏ゑゑゑゑゑゑゑ  
ひどい戦争だった 加藤 治郎  
ハインラインの死のみづみづしい短調に  
この遊星を編曲したい 荻原 裕幸

私は短歌の進化論を信じておらず、この詩型に様々な新しい表現要素が付加されて総体として前へ進んで行くというヴィジョンを持つことができない。その一方で、共同体の感性のなかに万人に共通する願いのような普遍性を実感できたこともない。先人が見出した大切なものを見失わずに経験を重ねれば誰もが等しく豊かな境地に達する、などという考えは悪だと思ふ。ひとつの歌と出逢うことはひとつの魂との出逢いであり、言葉の生成も変化も、すべて

角川書店の、読書、総合誌

# 〔月刊〕本の旅人

●書店の遠景

玉岡かおる

●特別エッセイ

鎌田 慧

●好評連載 置き忘れてきたものたち

関川 夏央

●芳雅堂偏愛文庫目録

出久根達郎

●余滴の日本史

中村 彰彦

●眺めのいい散歩

川本 三郎

●連載小説 黒岩重吾 小川洋子

藤堂志津子

ルド、水原ワールド、東ワールド、そしてそのようなオリジナリティの強度は、読み手を完全な読者の場所へ押しやることになる。つまり読み手はその作品世界の全体を受け入れるか、或いは全く手を伸ばさないか、という二者択一を迫られる。「フムフムランド」は、そこを訪ねたい人だけが足を踏み入れる世界である。作者と受け手の間のこのような関係は、商業的成立を前提とした他の表現ジャンルにおいては一般的にみられるものであるが、現在の短歌の世界における作者／読者／評者間の、一種の互換システムとは本質的には相容れないものであろう。

加藤治郎や荻原裕幸などの男性歌人について考えてみる

は魂の明滅、色や温度の変化に運動しているように感じる。魂を研ぎ澄ましたための定まったシステムなどこの世に無く、その継承は時空間を超えた飛び火のようなかたちでしかあり得ない。ひとりの夢や絶望は真空を伝わって万人の心に届く。だが、このような考えは殆ど妄想に近いもので、実際的には役に立たない。そのために現実的な試行の局面で迷うことの連続であるが、夢の透徹性とはそのような迷いと表裏一体のものだと信じてみたい。次の一首を生み出すものは経験でも言語感覚でもなく、無色透明のひとりの信仰であり、極彩色の夢への憧れだと思ふ。先の「へわがまま」については、魂の色や温度と言語表現との直結性をその最大の特徴として想定してみた。

以上のような考えに基づいてみると、現在、新感覚派というものがあるとすれば、それは従来の短歌にはみられなかった新しい表現要素を共有する人々のことではなく、その共有性自体と全く相容れない「へわがまま」さを持った歌人のことであろう。井辻朱美と紀野恵と水原紫苑の文語は全く違うし、倭万智と早坂類と東直子のそれぞれが用いる口語間の差異には、従来の文語派と口語派の間の断絶とは別の意味で大きなものがある。それぞれの言葉の謎を解き明かすことは、ひとりひとりの実存の根拠を問い直すことと同義である。

# 文語の変移



春日真木子

文語とひとくちに言っても、どのあたりを考えればよいのであろうか。明治・大正時代の文語と、平成時代の文語では違ふ。同じ文語定型詩でありながら、斎藤茂吉と佐藤佐太郎では趣が違ふし、佐太郎と上田三四二ではまた違っている。文語といえども変化して、時代と共にゆらぎ、現代化してきていると私は思う。

文語は、単語それぞれが、ながい歴史を背負っており、陰翳も奥行もおのずから深いと言われている。しかし短歌は、三十一音の五七五七七のかたちとなつてはじめて歌となるもの、言葉のつづきがらという姿があつて、姿もろとも内容があるものである。いかなる文語も、単語一つでは生かしきれない、一首の姿のなかで他の文語との関係によつて、力をもつ、或いは逆に衰弱することもある。文語はゆるぎないものと思われているようであるが、ゆるぎない確

固たる文語をゆるがせて、あたらしい文語に動かして現代化してゆきたいと、短歌に可能性を拓く上に思っている。尾上柴舟が明治四十年代の自然主義文学の影響で、韻文がすべて散文化へと向かう方向のなか、短歌がはたして今日の「われ」を充分に写し得る力があるかとの危惧のもとに「短歌滅亡私論」(明43)を発表した。その内容の言語に關するところを要約すると、

言語 散文時代にあつて古語を駆使することは、充分に自己を発揮し得ない。今日、吾々は「である」「だ」と感じる。「なり」「なりけり」とは感じない。吾々は正直に、吾々を表すべき語を用いねばならない。

と、短歌の存続を否定するが、その最後に「しかし今日の私は、まだ古い私に捕はれてゐる」と、謎のような一行を書き添え、柴舟自身、文語定型で作歌をつづけた。「古い

私」は、古い言葉に捕われている、と私は解釈している。使用する言葉の古さを自覚し、言葉の固定化をいかにずらしてあたらしくするか、柴舟の自覚はここにあつたと思ふ。あたらしい言葉は、古い言葉の上に立つてのそのずらし

かたにある。これは現在の言葉に対する根本的なことではなからうか。最近刊行された歌集に次の作品をみつけた。

角々のベツトボトルを見て帰る不思議な

世とはなりにけるかも 『幽明』大島 史洋

「けるかも」は死語のように思っていたが、この「けるかも」は志貴皇子の「石ばしる垂水の上のさ藤の萌え出づる春になりにけるかも」の詠嘆とも、茂吉の「みちのくの蔵王の山のやま腹にけだものと人と生きにけるかも」の吐息に似たひびきとも違ふ。ベツトボトルの現代語と、「けるかも」のとりあわせが、ちぐはぐなゆえの刺激があり、「けるかも」は現代化した表情をもつのである。

生活の理想のあらぬおたくとぞ家居の父を娘が評す

『空合』花山多佳子

こちらと比較的伝統的な文体のなかに「おたく」という現代感をもつ俗語が挿入される。「あらぬ」「とぞ」のもつ伝統的な雰囲気「おたく」と融けあつたか、融けあわないか、この言葉のしくみが現実のながれを変え、あやうく日常空間のレベルを外しているのである。文語と口語の

混交の歌が多くなつてきているが、言葉の不思議な可能性を求めていることであらう。

もう少し最近の歌集をみてゆこう。結句に「あはれ」を置く作品が眼についた。「あはれ」は、ほめ言葉であり、よろこびの言葉であり、悲しみの言葉である。多義性ゆえに、作者と読者の間でゆれる面白さもある。近代短歌から次の例をひいてみる。

右中山道みちひだりながはま越前みちと

ふ石じるしあはれ 斎藤 茂吉

幼くてめしひし鶏は晩春のこの日頃卵う

みつぐあはれ 佐藤佐太郎

一首目は折口信夫の言葉を借りるならば「抒情的な語が、抒情性能を出し切らないやうに」する側の「あはれ」である。二首目は抒情をとり入れる側であらう。現在は、どのように使われているであらうか。

吾は妻の妻は吾の誕生日忘れゐて今日のうなぎ飯あはれ 『夏天何人吟』清水 房雄  
恐竜展出づる酷暑の夕ぐれを尾のなき二足歩行者あはれ 『青椿抄』馬場あき子  
嘴をのびし得る限りのぶる時ぬばたまの黒、黄を載すあはれ

『ウランと白鳥』岡井 隆

晴れし日の日かげに干しし山靴にあまき  
かをりのあぶら塗るあはれ

『草の庭』小池 光

鉢植えのブーゲンビリア黄葉しわれの小  
さき秋山あわれ 『甲州百目』三枝 昂之

夜を徹した夜を徹し老けてゆく君がゆ  
るびしまなぶたあはれ 『体力』河野 裕子

くちびるとふ二片の紅、笛方と笛のあは  
ひをただよふあはれ 『客人』水原 紫苑

子規の死後にはかに頭もたげたる伊藤左  
千夫の放埒あはれ 『抱擁』大辻 隆弘

どんな感情も言葉にした途端に凡庸化してしまうという  
が、ここでは「あはれ」が平均的にならぬよう、ゆたかな  
変化をみせている。

アイロニーのある「あはれ」、艶の感覚をふくむ「あは  
れ」、慈しみの「あはれ」、ここにさまざまな「あはれ」の  
異化をみるが、抄出の多くがもとの意味を逆転する方向で  
使われていることに気付いた。

「あはれ」を安易に使うな、との戒めを聞くことがある  
が、「あはれ」の言葉自体によきもあしきもない。一首の  
なかでの他の言葉との関わりによって働くか、否かにあ  
る。紋切型の組み合わせにならぬよう配慮しなければなら

葉と共にゆれるのである。

伝統上美しいといわれる文語も、既知の意味で規定しよ  
うとすると、美的な作用は失われてしまう。文語の美しい  
表現も、最初は創造だが、二回目同じことを繰返せば模  
倣、三回目は通俗になってしまふ。文語が固定化すると  
き、短歌の詩型の運命も、また衰弱に向かうしかない。な  
ればこそ、いま口語を生かしてゆきたい。口語を定型の上  
に生かすことによって、文語の浄化がされることを希みた  
い。

文語、口語というが、文章として書かれた言葉はみな文  
語である。口語も会話も書かれたものは、みな文語である  
と——これは自明のことと言われるが、まだ一般的な感覚  
ではないようである。

日常の話言葉の口語が、書き言葉の文語にいかにして  
ゆくのか。

会話体とは言っても、日常の言葉そのままでは歌になら  
ない。その会話の核にあるものをすくい出し、また彫り  
こみ、五七五七七のリズムになじませる。そしてそれが  
あたかも日常の会話そのまんまであるかのように見える  
ことが大切だ。

歌は日常の断片からできているが、切りとって再構成す  
ることによって、歌は日常から疎隔しているのである。俵

万智「短歌朝日」

ない。

つぎに枕言葉、これは外国語のようだと言われる若い世代  
の声がある。むしろ外国語より枕言葉のほうが重い圧力を  
感じ、使いかたはむずかしいかもしれない。この重い伝統を  
もつ言葉を、どうゆらすのであろうか。次のような例をみ  
た。

むらぎもの心に沁みつ寺々が年を送ると  
撞き鳴らす鐘 宮 柊二

竹に降る雨むらぎもの心冴えてながく勇  
気を思いいしなり 佐佐木幸綱

むらぎもの心おもいつきり投げんきつと  
天気になる明日のため 俵 万智

一首目は昭和三十年代の作。すんなりと、沁々と読者に  
沁み入る。二首目は四十年代。「肝胆相照らす」を思わせ、  
「むらぎもの」から勇気が引き出され、アイロニーを感じる。  
三首目は六十年代、下句のからやかな口語と融けあつて  
「むらぎもの」はがんにからめのイメージから放たれ、あた  
らしいニュアンスをもつ。ここが使い方の妙味であらう。

汗と垢にまみれた言葉がクリーニングされるのである。  
「けるかも」「あはれ」「むらぎもの」の古語との接近のあ  
りかたを書いてきた。古い言葉も、時代によって仕立て直  
されて鮮度を保つのである。同時にクラシックな定型が言

万智の会話体の歌も、日常会話のように見せているが、ど  
こか外しているのである。短歌を作るのは、一語の次に一  
語を拵ふことである。書く言葉には細かい神経が配られ、  
そこに作者の感覚も、思考の作用も関わるであらう。

ふたたび歌集から。

エッチングのような雨です留守電をあお  
い厨にしやがみつつきく 『百合オイル』江戸 雪

わが肉を消す夜の川 てのひらの電話の  
声が遠いよとおいよ

メッセージ携えていく会議室のガラスに  
映る脊椎動物

『素足のジュビター』小守 有里  
ミートイングルームの窓よりゆうだちは  
馬の香を曳き分け入ってくる

いずれも口語使用の作であるが、定型に添い言葉の運び  
も緩急があり、間や空白もあり、読者に口語を意識させな  
い韻律がある。先に文語の変移を書いたが、ここには口語  
から文語へのメタモルフォーゼが、しずかに始まっている  
のではなからうか。

# 口語に心を許すなかれ



栗木京子

私は文語で歌を作っている。作歌を始めて二十数年になるが、最初の十年間くらいは意識して文語で歌を整えようと肩肘張っていた傾向がある。そもそも理系の学生だった私が短歌を作り始めたのは、歌語や韻律のもつ非日常の輝きに魅せられたからである。その輝きに手を触れるためには自己の感性に「文語」という負荷をかける必要があったのだ。作歌を始めた頃は、たとえば「深い夜が来ぬ」と何気なく表現したあとで「あっけない」と気付いて「深き夜が来ぬ」と書き直したこともあった。こうなると内的必然云々というより単に形式上の問題とも言える。実際問題として「深い夜が来ぬ」といった表現は歌会などで口語の中途半端さを指摘されることは必須であった。ところが、今から十一年前に俵万智歌集「サラダ記念日」がブームを呼んで以来、文語と口語の混合体はたちまち市民権を獲得してしまふこととなった。

新しき恋はあらぬか求めてもおらぬ夕べ  
につぶやいてみる  
ひとつだけ言いそびれたる言の葉の葉と  
うがらしがほろほろ苦い  
まさにコンプスの卵、といった感じである。口語の流れの要所要所に文語の楔がビタリビタリと打ち込まれている。荒川洋治は俵の文体を「ねじれた口語」と称し、川村二郎は「ことさらに舌足らずを旨としたかのような文語口語のとりまぜが、ただの気取りや銜いとしてでなく、むしろ歌という表現の伝統の、生理の本然に即していると思われる」と分析したが、つまりは時代の空気と短歌の伝統とを自然体で合致させた地点に俵万智自身も思いもかけなかった新たな文体が立ちあがってきた、ということなのだろう。

サラダ現象以来、私も心おきなく自作に口語の言い回し

を滑り込ませるようになった。たとえば「雪積みで白い白い夜は来ぬ」というフレーズの場合。以前ならば「白く白く」を「白き白き」と文語に統一していたはずである。そして「白き」の重なりが何だか殊更めて生硬な感じがするなあ、と違和感を否めなかったはずである。だが今は「白く白く」に抵抗を覚えることはない。文語「白き」に比べて淡い印象をもつ口語の「白く」を二度重ねることに、雪の夜が更けてゆく様子を濃すぎもせず薄すぎもせず微妙な濃淡で描き出すことができる。口語のニュアンスに濃淡を託すことができるので、ここに「いと白き夜は来ぬ」などと副詞を介在させる必要がなくなる。そのぶん表現に理屈っぽさがなくなり、生なかたちで感覚を伝えることが可能になったように思う。

このように述べてゆくと、いかにも口語万歳といった風向きに見える。事実、口語の使用は大変に有効で奥の深い手段であると思っている。ただ、あらためて考えてみると、究極のところでは私は口語に心を許していないのではないのか、という気がしてならない。身近な一例だが、ある日の夕暮れどき、ふらりと散歩に出たとする。そのときふと短歌が心に浮かぶとすれば、私はどのように言葉を起こすだろうか、と考えてみる。おそらく「夕暮れはさびしかりけり」とでも発想するはずである。けっして「夕暮れはあ

あさびしいな」と言葉が発することはない。日常生活ではもちろん口語で話したり書いたりしているわけだから「あさびしいな」と発語しても何ら不思議ではない。だが短歌を詠むとなると、どうしても「さびしかりけり」でなくてはならないのだ。これは口語を咄嗟に文語に翻訳しているというわけでもなさそう。最初から発想そのものが文語のかたちをしている、としか言いようがないのである。

このあたりの発想のメカニズムをもう少し分析してみよう。「さびしかりけり」あるいは「さびしかるかな」でも「さびしかなや」でもよいが、とにかく文語で助動詞や助詞を用いながら発話するとき私にはただひたすら詠嘆の気持ちだけが強い。しかもその詠嘆は水平に拡散する思いではなく、心情を貫いて真っ直ぐに上昇する方向性をもっている。つまり詠い上げている。詠い上げた思いはどこへ届くのか。それはどこへも届かなくてよいのだ。強いて言えば自分自身に再び回収されればよい心情なのである。そして私はこの垂直方向の詠嘆に確かにカタルシスを覚えている。それが型にはまっていればいるほど夾雑物のない純粹な衝動が歌に刻印されているのを感じ、安心できるのである。その上で、「夕暮れはさびしかりけり」のあとに少々甘くなろうが恣意的になろうが気にすることなく具体的な下句を付けてゆくことができる。

それに対してもし口語で発想した場合はどうだろう。「夕暮れはあさびしいな」「夕暮れはさびしいですね」「夕暮れはなんてさびしい」パターンはいろいろあるだろうが、総じて口語では訴えではなくて語り掛けになる。それは、口語イコール会話体だからである。口語文体には体温が備わっていて、たとえモノローグであろうと対話者を求めて体温が空間に漂い出てゆくように思われる。しかも口語は語尾の違いによって固有の表情を持ちやすい。「あさびしいな」と表わしたときと「さびしいですね」と表わしたときとは発話者の年齢性別心理状態などが（それがたとえ事実と合致していないとしても）即座に分別され色分けされてしまいがちである。ともすれば文語は気取った仮面をあらかじめ身に付けているように思われがちだが、じつは口語の方こそより細かい固定観念に縛られているとも言える。会話体の親しみやすさ、軽やかさ、身体性といったプラスの要素は両刃の剣でもあって、少し見方を変えればわざとらしさや押しつけがましさを伴いやすい。日常的ということとはじつはひじょうに個性的なことであるのだ。私には文体のこの強力な個性を発想の第一段階から引き受けてゆくだけの覚悟が持てない。口語に心を許していない、と前述したが、正確に言えば口語と心中するだけの覚悟を持ち合わせていない、と言った方が当たっているかも知れない。

てるように言い放された「なんか」が鮮烈に胸に届くのは、ひとえに上句「なみうつごとくしき」の文語による抑制あつてのことである。加えて言えば、初句七音と初句から二句目にかけての句跨りのしらべが、端正な中にも不穏な心の波立ちを暗示している。この句跨りは四句目から結句にかけても再び現われる。暗い予感をさらに掻き立てた上で結句のクライマックスに「なんか」が置かれてるので効果は何倍にもなっているわけである。句跨りという点で言えば、②も初句から二句目にかけての口語表現に句跨りがある。この口語表現は思わず漏れた本音と言いか、弱音とでも言った感じである。小刻みでやさしいしらべは終始変わらないが、語のもつ色調は結句に向かうにつれて明から暗へと深まってゆく。ふと零れた本音を文語で健気に立て直してゆく、しかし様式によって整えようとすればするほど不安感は言葉の外に滲み出て来る、といった印象を受ける。明るいが暗い。前向きなようでいて内向している。そういったアンビバレンスを文語口語混合体が象徴的に体現している。③にも明と暗との相克が窺える。二句目では「死を死にし死者」と「死」の字を三つも重ねて戦死の惨さを訴えかけているが、この一直線の怒りは文語（わけても過去を表わす助動詞の重さ）によってこそ表わし得た感情であろう。助動詞や間投詞の多彩さは文語表現の財

しれない。

こうした口語への対し方は私一人の偏った姿勢なのかどうか。言い切るだけの自身はないが、長年文語脈で詠ってきた歌人の最近作から文語口語混合体の歌を抄出してみると、ある傾向が見えて来そうな気がしている。

① 胃の腑なみうつごとくしき 日ひの戦いくさにも醜みにくの御ご櫓やぐらになんか

塚本 邦雄「獻身」

② 春よ来て下さい深き傷癒えて小波なみに危き惧おそみ

なざらふとも 岡井 隆「ウランと白鳥」

③ 戦場に死を死にし死者亡骸なきがらはありません かと いまだ問うべく 佐佐木幸綱「吞牛」

①は上句が文語で下句（なかでも結句）が口語。②は逆に上句が口語で下句が文語。そして③は文語で詠い出して三、四句目の口語を挟み、結句を再び文語でおさめたケースである。混合体では①型が最も多く、次いで②型があり、③型はわりあい珍しいであろう。三首のいずれにも共通しているのは、文語で端正に整えた叙述を基調にしつつ、そこにワンポイントの口語を効かせることで心情の通風口を確保していることである。塚本作品ではインパクトの強い語を感情を極力抑えながら並べ、最後の最後に洩えきれなくなつて口語で思いの丈を叩き付けている。吐き捨

産である。文語の助動詞や間投詞は意味が深くしかも語数が短い。定型の枠組をもつ短歌には最大の武器と言える。こうして助動詞を生かして三つの「死」を読者に突き付けたのち、三、四句目では発語主体が時空を越えた幽冥界へ分け入り、「亡骸はありませんか」と口語で問いかける構造になっている。この一首は宗左近詩集「螺旋上昇」を読み、詩集に盛り込まれた古代ギリシャ劇に似た自在な場面交錯に触発されて詠い出されたものである。劇や詩における場面交換の自在感を佐佐木は短歌では文語と口語との切り替えによって表出しようとしている。その着想がとても興味深く思われた。

三首ともじつに巧みに口語の利点を活用している。それは三人の作者が口語に完全には心を許していないからこそ出来たことだろうと思われるのだ。口語は良薬であり、また猛毒でもある。もちろん、純然たる口語発想で短歌を作り始めた作者の立場からは「文語に心を許すな」という見解が出て然るべきであろう。その点については、私自身も少し頭を柔らかくして、いつか機会があれば「文語と口語のバランスシート」でも作成してみようかと考えている。



# 口語短歌の現在



小守有里

私は現在、口語で短歌を作っている。私が短歌を始めたのは七年前で、先輩と呼ばれる歌人の方々の歌はその多くが文語主体の短歌であった。見よう見まねで歌を作り始めた私も当初は、文語をまじえた表現で作歌してみた。それは意識的に文語を使う（選ぶ）というより、それまでに読み親しんできた短歌の調べが文語調であったから、意識せずに文語を取り入れていたということなのだろう。ところが一年が経つうちに、どことなく違和感を感じるようになった。自分の表現したいもの（こと）が文語表現ではどうも表現しきれない。私が日常生活のなかで使っている言葉を使用するの でなければ、現在私の思っていること、感じていけることは伝えられない、と思ったのだ。それ以来、作歌していくなかで私は意識的に口語を選んでいっているといっているのかもしれない。私の体質には口語表現が合っているのだろう。

\*

叫ばずに呟くんだよ　のしかかる夜の重さに負けないように

森本　平『モラル』一九九七年

名画座を出たらお茶でも飲みながら君の挫折を語ってあげる

もう怖くないからぼくは老いてゆくテールの下丸まりながら

屋上にねころんで手をつないでみた無力な二枚の木の葉のように

俵　万智『チョコレート革命』一九九七年

道草の恋をしようよベランダの人工芝に飲む生ビール

無理をしてほしいと言えば会いにくる深夜かなしく薔薇を抱えて

すこし私をほうっておいてください　ぶあつい水に掌をしずませる

江戸　雪『百合オイル』一九九七年

跳びあがり掴んだ枝はやわらかく　あきらめ方がよくわからない

ずっともう裏切っている気がしてる　助手席に海ばかりかがやく

傾くとわたしの海があふれ出す　いところのようなやさしさはいや

田中　槐『ギャザー』一九九八年

そしてまた曖昧なまま立ちつくすわれの形をした非結晶

角立って泡だつてゆく背高の黄色揺れても泣かないで

洋梨は不思議なたち　きみの詩はふしぎな音色　わたしはふあん

加藤　治郎『昏睡のパラダイス』一九九八年

オレンジを抱えてきみがくる部屋をきょうあすあさって想うのだろう

ぼこおーんとバドミントンの羽根あがりわーんと集まるファミリィですが

昨年から今年にかけて出版された歌集のなかから、口語の歌として印象に残ったものを挙げてみた。（刊行年月順）。口語歌の特徴として、森本作の「叫ばずに呟くんだよ」、

俵作「道草の恋をしようよ」、江戸作の「すこし私をほうっておいてください」、「あきらめ方がよくわからない」、「ずっともう裏切っている気がしてる」、田中作の「いところのようなやさしさはいや」、加藤作の「わたしはふあん」のように、一首の中に、会話体（話しことばに近い）を使っている読者や相手への呼びかけや、心情の告白をしている部分があること。また一首全体が話しことばに近い呼びかけや告白であること。（森本二首目、田中二首目、加藤三首目）。また、この二つのパターンが、作者が口語を意識して積極的に一首の中に取り入れていると思われるのに対して、より内面的であまり口語を意識せずに、感じさせずに作歌していると思われる口語作品を挙げることができる。（森本三首目、俵一首目、三首目、田中三首目、加藤二首目）。私はこれらの作品は皆、口語が十分活かされた作品であり、また口語を使うことによってのみ生きる作品であると思うのだ。例えば、森本一首目の「呟くんだよ」の相手に向かうやさしさ。二首目の「あげる」に込められた軽妙なアイロニーが、一語一語の適切な言葉選びと呼吸して一首全体を包む効果。三首目の自己批判を含めた現代性。俵一首目の「つないでみた」のさびしさ。二首目の「しようよ」の軽快さが現代風俗の描写を引き立てている点。三首目の「無理をしてほしい」が表す女性らしさと「会いにく

る」の微妙なところのせめぎ合い。江戸一首目「くださ  
い」に込められる苛立ち。二首目の「やわらかく」の言い  
さしの形と「よくわからない」が呼応して醸し出すしなや  
かでやわらかな女性の心情。三首目の「ずっともう裏切っ  
ている気がする」が巧みに複雑な心理を言い当てている  
点。田中一首目の「わたし」、「いとこのようなやさしさは  
いや」は非常に巧みで、ひらがな表記によってより効果的  
に口語をリズムに定着させていると思う。二首目の「そし  
てまた」という唐突なはじまりは饒舌な現代性とともに、  
表現に積極的に切り込んでいこうとする意欲を感じさせ  
る。三首目の「揺れても泣かないでよく」に表れる矜持も  
巧みだ。また加藤一首目の五七、五七、七で構成されるい  
ずれも名詞止めの区切れが口語の語りかけを感じさせ、最  
後の「わたしはふあん」を引き出す効果にもなっている。  
二首目の「きょうあさあさって」のリズムを「想うのだろ  
う」で軽くすくい取る手法が心地よい余韻を生む。三首目  
では、「ぼこおーん」、「わーん」の擬音語、擬態語が「フ  
アミリー」の描写として効果を上げている。また、「です  
が」の途切れかたも軽妙で、効果的である。  
今後、このように口語を積極的に活かした短歌が増えて  
ゆくだろう。身近で使い易く、現代を写すことに長けてい  
る口語をこれからも私は使いたい。

「この味がいいね」と君が言ったから七月六日はサ  
ラダ記念日

数知れぬ家庭での生活の場で、日常・実用の言葉とし  
て、「この味がいいね」という発言は、毎日のように繰  
りかえされているにちがいない。そこで僕らの耳は、いっ  
たんその言葉に出会いながら、そのまま行きすぎさせて  
しまう。自分が呼吸していることを気にとめないでいる  
のと同様に、それが日常・実用の言葉の使われ方である。  
ところがそれを歌として読む際、僕らの心に「この味  
がいいね」という言葉はとどまる。この言葉は、横すべ  
りするようにして僕らの意識の表面を通過してゆくかわ  
りに、数秒間にしても、タテに沈みこむように、意識の  
なかへ入って来る。

口語歌は軽い、と言われがちだがそれは比較の問題だと  
思う。読み慣れている文語の歌に比べてということだろ  
う。作者が作品を作ろうとする行為自体に文語と口語で軽  
い重いの差が出るということではない。日常繰り返されて  
いる多くの会話や巡らすさまざまな思いあるいは考えの中  
から短歌一首うちへと五音、七音として取り込もうとする  
作業自体、すでに十分意識的である。

また、同著の中では次のようにも述べられている。  
ささの俵万智の歌についていっても、ザックバランに

奥謝野品子系歌誌

# 青 遠

濱 梨 花 枝 創刊

鈴 石 江 奥 海 飛 佐 半	木 崎 村 貫 野 高 々 藤	道 とし 道 珠 登 史 一	子 子 子 子 子 子	平 渡 大 菅 馬 小 安 池	石 辺 郷 淵 池 政 宏	末 栄 輝 恵 澄 政 宏	子 治 雄 美 子 子 子
新 入	欽 迎	会 費	月 1,000円	見本誌	500円		

〒346-0003 埼玉県久喜市中央3-1-21  
青遠短歌会 電話 0480(21)0173  
振替 東京97087

大江健三郎著『新しい文学のために』の中に、次のよう  
な一節がある。

むしろ小説や詩は、日常・実用の言葉の意味と音を生  
かしながら、文学表現の言葉独特の鋭さ・重さを発見  
し、定着させる作業だともいえるだろう。音というの  
を、音によるリズムと押しひろげてとらえれば、たとえ  
ば若い歌人俵万智の短歌が持っている特性は、右に述べ  
たところで（筆者、小守注・小説や詩を作りだしている言葉  
を、日常生活での会話や手紙、また新聞の政治面や社会面で読  
む活字、官公所の文書、そうした言葉にたいして、文学表現の  
言葉と呼ぶ。ということ）そのまま説明することができる。

日常・実用の言葉を発するように詠まれているこの歌  
で、「この味がいいね」か「この味はいいね」か、ひと  
つの格助詞の使いわけについてすらいかに工夫がはらわ  
れているかを、散文の書き手は思ってみなければならな  
い。さらには、わが国のまことに長い歌の歴史におい  
て、女性が男性のことを呼ぶ代名詞としての君という言  
葉が、ここできかに新しく、それも自然に使われている  
かを考えてみなければならぬ。これもまた、決して自  
然発生的な成果ではないはずだから。

私はこれらの言葉にとっても励まされるのである。私たち  
が五・七・五・七・七の三十一音に言葉を乗せようとする  
ときには、助詞・助動詞や数限りなくある名詞・形容詞の  
中から、内容と音・リズムに似合った一語や一文節といっ  
た言葉選びに心を砕き、多くの時間を費やしているはずで  
ある。そして、日々私たちが感じていること、他者（読者）  
へ伝えたいことを、私たちにとって最も身近で親しい日本  
語という言葉と、三十一の音とリズムを持つ短歌という表  
現形式で表現していこうとする思いは文語を選ぼうと、口  
語を選ぼうと変わるはずはないと思うからだ。短歌が散文  
かをえらぶように、文語が口語かといった表現形式を選ん  
でいるに過ぎないと私は思っている。

# 反逆と遊戯と必然



前川 佐重郎

口語歌、或いは口語脈の歌の系譜を辿ってみるとき、そこに明確な「型」としての歴史の流れを見出すのは必ずしも容易ではない。ただ近代短歌から現代短歌を俯瞰したとき、それらはそれぞれの時代の詩歌の環境からの要請であったり、或いは歌人の個性の発露として必然の契機をもって登場したりする。

そのモチーフとなるのは、云わば制度としての文語定型への反逆や冒険といった意志的なものから、時の言語環境に身を委ねながら、表現の幅の確保、修辭といった技術上の必然に立脚するものに分けられるだろう。過去の多くの口語歌、口語脈歌、口語と文語の併用歌の優れた作品に出会ったとき、その表現法の理不尽にも拘らず、詩的リアリティとも言うべき捕縛力によって、その一首はあらゆる難点から解放される。それは理屈ではない。自然な詩のちらの勝利であるからだ。従って私は口語歌の是非を問うことにあまり意味を見出さない。凡そ文学の手法において自

ら禁じ手を予め想定するのは馬鹿げている。それは結果責任でしかない。読み手を感動に導けばすべて赦される性質のものだ。

明治二十年代の言文一致の運動は小説のみならず短歌や速記の世界にも容赦なく入り込んでくる。ただ運動は「言文一致」というスローガンが先行し、必ずしも作品の質を保証するものではなかった。

スミダ川 コトシハ花ニ コナンダニ

葉桜ニナリ 三度キタワイ 林 麿臣

国文学と英学をこなし林麿臣が「東洋学会雑誌」に発表した言文一致歌の一連は、一読すれば明らかのように未成熟であり、短歌とは別種の日記のある一行のような印象を与える。しかし言文一致歌の出発点、また運動の実践とみれば、その努力と意義は否定されるべきものではない。こうした試みは青山霞村の『池塘集』（明治三十九年）に至って、形と質をとまなつてある程度整ってくる。

うた人が佳い句に点うちゆくやうに晴れ

てまた降る三日晴雨

青山 霞村

これらは言文一致のスローガンが一步内容に橋わたしをした跡が窺える。当時の浪漫的歌風を色濃く映しながらも、詩としての内面に踏み込んでいる。完全な口語歌とは言いがたいが、林麿臣の「試行」からは大きく前進し、その着眼点に十分新しさを感じる。

明治後期の口語歌、口語脈歌を意義的に導入した代表の一人に石川啄木がいる。その実践は「二握の砂」「悲しき玩具」にあきらかである。

大川の水の面を見るごとに

郁雨よ

君のなやみを思ふ

遠くより

笛ながながとひびかせて

汽車今とある森林に入る 「二握の砂」

うつとりと

本の挿絵に眺め入り

煙草の煙吹きかけてみる。

人がみな

同じ方角に向いて行く。

それを横より見てゐる心。『悲しき玩具』

三行書きは土岐哀果（善麿）の『NAKIWARAI』の影響が明らかだとしても、三行に分けた口語のリズム感が、あたかも歌謡のように快くひびく。啄木が拘った現代用語の使用や行分け、或いは必要に応じての破調が、戦後詩的な詩風景を展開させる。たしかに啄木は大岡信らが指摘するように当時の歌界にあつて「素人」として登場し、風靡する。自然主義文学運動の風を纏いながら、「素人」が専門歌人を凌駕する新たな技法と修辭を獲得する。

ここで口語歌の系譜を総ざらいするつもりはないが、大正期には西村陽吉や西出朝風の『現代口語歌選』が集成としての意味を持つ。

穴から半身 あをいや、もりが身を出して  
まだ寒い日を じつと喰べてる

西村 陽吉

湯あがりのつまがそら見るかどぐちに秋

の日ぐれの竹の葉が鳴る

西出 朝風

たしかに口語歌であるが、意外性や状況に対する破壊の詩的切り口が見当らず、概して退屈で平板な感じを受ける。

大正期にアララギの文語定型をはなれて自由律短歌に傾いてゆく石原純はどうか。

あかい椿が咲いてゐる。だれが 人間の  
心臓を くろいと言ふのだ。

この短詩に近い自由律は、文語定型の呪縛からの解放感が窺えるが、どこか高名な物理学者としての理性が克つていて、詩的飛躍がやや不足している。石原純が参加した「日光」には、白秋や夕暮、逍遙、利玄なども加わっている。赤彦を中心とするアララギの強力なグリップに対する反発や色あせた宗匠主義に倦み、自由と停滞の打開を試みた結果であつたにちがいない。

このうち木下利玄の作品を挙げる。

壺の縁へ重みにうつむくばらの花その持  
つ句ひをつましく句ふ

朝涼の静けさに見る目の前の瑠璃あさ顔  
の輪の大きさ

利玄を不朽のものとした第四歌集『みかんの木』に収められたこれらの作品は、口語、口語脈の自然な詠み出しのなかに、利玄自らが様式として確立した「感覚的写実主義としての印象主義」（竹内敏雄）が、たしかな形をもつて息づいている。そこには反アララギといったエネルギーとは別次元の、利玄の歌想対象の文体化を感じる。ただ利玄の作品の多くは文語定型であり、そうした中に口語脈や「四調」の破調が見えるのは、文体形成への利玄自身が試み

た真摯な遊戯の跡のようにも私には映る。

一方、アララギにあって土屋文明は口語脈の不思議な詩的鉱泉を、その実作の中に採掘し実践している。

同じもの食ひながら彼はのんきに我は  
息づき山の石を踏む 土屋 文明

春日野の藤と佐紀野の卯の花の時を待ち  
焦るとはノンキダネ

文明は文語定型を基としながら、詠むべき歌想の方向によって、自在に文語と口語を併用し、不思議な効果を取り出してみせる。そこには諷刺や諧謔が封じ込められていることがしばしばあって、文明という人間の器に由来する味わいのようなものが滲み出る。このような一連は文語定型の中に収めて詠むのは困難に違いない。それは技法であり、修辭のひとつの型として採用されたと感じる。

前川佐美雄は文語定型と口語歌、文語、口語併用など様々な試みをしている。

何んといふひろいくさはらこの原になぜ  
まつすぐの道つけないか

ひじやうなる白痴の僕は自転車屋にかう  
もり傘を修繕にやる

一首目は奔放な口語歌にみえて、実は五・七・五・七・七の定型が守られていて、反逆の気分の中に定型へのスト

インズムとも言うべき節度が窺われる。二首目は口語体だが初句に「ひじやうなる」と文語が用いられているが「ひじやうに」では間が抜けて締まりがない。むしろこの一個所の文語表現がダダイズム的修辭にかくし味のような詩的効果とも言うべき味わいをもたらししている。

キャバレーに行くこともなし東京の夜を  
冬赤きにんじん食べる

この一首は土屋文明の手法と同様、結句の口語使用が不思議な滋味と寂寥感をかもす。

山崎方代には文語定型、口語定型、口語破調などバリエーション豊かなが、方代の口語使用には文体としての意識がはつきりと見てとれる。方代のよって立つ孤独、人恋しさ、ユーモアは、彼と酒を酌み交わした人間には直ちに納得できるが、独立した作品群においての人間と文体の一致に改めて自然とする。

こんなところに釘が一本打たれていじ  
ればぼとりとおちてしもうた 山崎 方代  
そこだけが黄昏れていて一本の指が歩い  
てゆくではないか  
一粒の卵のような一日をわがふところに  
温めている

方代にとってこの文体が一番フィットしている、と言う

よりこの文体に至る人間存在の意味が読者に鋭い一球を投げ込む。多分にもれず駄作も多いが、これら秀作には口語脈のもつやわらかな懐に方代が抱きしめられ、また方代自身が抱きしめているようなところがある。

寺山修司には文体としての口語歌へのアプローチの意識は希薄だったように思う。本質的には文語定型、それも方代とは異質の熱を帯びた文語定型の「型」をもっていた。口語脈はその型からの漏水のようにも思う。

古着屋の古着のなかに失踪しさよなら三  
角また来て四角 寺山 修司

人生はただ一問の質問にすぎぬと書けば  
二月のかもめ

これらの修司の口語脈の歌の典型とは言い難いかもしれない。しかし、一首の構成は修司のものであり、口語使用のつながりも修司のレトリックである。

然ういへば今年はおだう食はなんだくだ  
ものを食ふひまはなかつた 奥村 晃作  
ポールペンはミツビシがよくミツビシの  
ポールペン買ひに文具店に行く

奥村晃作は不思議な口語の使い手である。日常の日常性に身を浸しながら、ただことの不可思議を口語に託す。そこから見える風景は今の昨日と今日と明日であり、その不

確実性が口語使用のほどよい手触りとなつてただごとの非日常性を読者に喚起する。

逆立ちしておまえがおれを眺めてた た  
つた一度きりのあの夏のこと 河野 裕子  
たとへば君 ガサツと落葉すくふやうに  
私をさらつて行つてはくれぬか

河野裕子の青春歌の口語の詠みは、その後の若い世代の口語歌の先鞭をつけたような趣きがある。しかし、その実感は旧世代と共有できる質のものを含み、ある意味では現代口語歌の古典に位置する普遍性と端々しさを備えている。青春と、そこに湧出した詩想が口語を引き寄せたといつて差しつかえない。

俵万智は口語歌、いや歌界の革命児だろう。歌界という窮屈なコップの世界を跳び出て誰もが名前を知っている。

思い出の一つのようでもそのままにしてお  
く麦わら帽子のへこみ 俵 万智  
愛された記憶はどこか透明でいつでも一  
人いつだって一人

「もし」という言葉のうつろ人生はあなた  
に一度わたしに一度

俵万智に関する論考は難しい。専門歌人ではなく「素人」として登場した彼女は、その存分の自由のなかに、口

ブテラノドンが例へば第二象限に棲むな  
ら街も楽しいだらう 萩原 裕幸

感覚と修辭があつて実体がないが、こうしたアナキ的な詩空間を造り出すためには、実体は不要かもしれない。「ブテラノドン」といった語彙に師の影をみるが、それは当然のことで格別邪魔ではない。結句の「楽しいだらう」に萩原の口語の使い手としての才を発見する。時折歴史的仮名遣いに疑問符を呈したくなるが、この一首はほどよく利いているのではないか。

三十代のみどり静かにみちわたり微かに  
ぼくがあることを識る

この一首は、あるいは萩原の歌の典型ではないかもしれない。ここには時代とナイーヴな自己認識がある。アナキ的なカオスとやわらかな己の振幅の中で口語が操られていく。修辭の冒険を続けてほしい。

ゴムボートに空気を入れながら「男なら誰  
でもいいわ」と声たてて笑う 穂村 弘  
日曜日 車の尻にガソリンのホースを刺  
せば響くハレルヤ

透き通る受話器のなかのカラフルな配線  
を視る勃起しながら

穂村弘は多分なかなかの才人だろう。現代日常のごくあ

## 明治神宮秋の大祭奉祝 献詠歌募集

第九十九回 明治神宮献詠歌大会

選者 扇畑忠雄・太田陶子・佐藤志満・武川忠一 (五十首限)

献詠歌 未発表の近詠(一人一首)

用紙 葉書に限る(横書で、氏名に振仮名を付す)

締切り 住所、電話番号、年齢を明記して下さい

賞 平成十年九月十日(木)必着

特選 十名・入選二十名 記念品贈呈

佳作 百七十名 記念品贈呈

詠進賞・会費不取

発表 十月二十五日(日) 歌会当日 於明治神宮参集殿

送り先 〒二五二八 渋谷区代々木神園町一〇一 明治神宮内

明治記念総合歌会KS係 ○三三三七九一五五一

語のもつ柔かさ、軽さ、陰影を駆使する天分に恵まれている。かつて啄木がそうであったように青春という刹那の時を繋ぎとめる技術は稀有のものである。しかし、こうした手わざはしばしば夭折のかたちにおいて歴史に刻印されるものだが、彼女は生きている。素人の閃きはいつか行き詰まる。俵万智は十分その隘路を承知している。口語歌に鮮やかな一頁をひらいた俵万智が、ひらく次の頁に関心をもつのは私だけではあるまい。

萩原裕幸は師の塚本邦雄の修辭の呪縛と、萩原自身もつ四次元的言語空間への彷徨が入り交じった口語歌の使い手であるようだ。

りふれた風俗、道具だて、場面設定、それに時折見えすいた性的偽悪趣味を露わにしてみせながら、作品として一本立ちしたとき、そのまがいのものに生命を吹き込む力量を右の作品などに発見する。惣菜の素材を料亭の一品に仕上げるような不思議な手品師である。勿論駄作もかぎりなく多い。べつに口語でなくてもこの手品師は、百首に一首ぐらいいは「はつとす」作品をつくるだろう。しかし、本人は短歌とはそういう詩型であると口語を練りながら悟っているのかもしれない。

加藤治郎は時代に敏感な目先のきく口語歌人である。これは褒め言葉である。どんな状況にも柔軟に対応できる感性と詩的適応性を備えている。ときに「ボク」でも「キミ」でも「我」でもよい。無言の余韻にも饒舌の混沌にも立ち向える。それゆえに口語の豊穡さと限界も承知の上で口語を操っている。

耳たぶにひかりはふれてぼくたちの体が  
音をたてるさみしさ 加藤 治郎  
タミ。タミ。タミ。水滴をまといはじめ  
たむらさきの海老

口語歌は、私について言えば好みの落差が文語歌よりも大きい。その詐術とも言うべき言葉の危うい操りが現代短歌に幅と奥ゆきを与えているのを見逃してはなるまい。

# 口語の時代はすでに始まっている



時田則雄

蒸し暑い日の午後、馬鈴薯の疫病の防除をしていたら、あるトラクター販売会社のセールスマンが訪ねてきた。長身の彼が訪ねてきたのは今回で三度目である。私の農場では昨年新しいトラクターを買ったばかりだ。半月の間に三回というのはかなりしつこいなと思いつながら、私はトラクターのエンジンを止めた。不機嫌な顔の私をみて彼はいった。

「時田さんは短歌を作っているそうですね」

彼は近隣の百姓から私が短歌をやっているということを知ったのであろう。

「ああ……ポチポチやってるよ」

「僕は詩を作っているんです。ボブ・ディランの詩に魅かれて始めたんです」

「俺はボブ・ディランっていう名前は知ってるが、詩は読んだことないな」

「ボブ・ディランはノーベル文学賞の候補にもあがったこ

わる」というのが面白かった。

ここかしこにちらばっているひとよ

あつまって

まわりの水かさが

増しているのをごらん

まもなくずぶぬれになってしまうのが

おわかりだろう

あんたの時間が

貴重だとおもったら

およぎはじめたほうがよい

さもなくば 石のようにしずんでしまう

とにかく時代はかわりつつあるんだから

(後略)

短歌の世界でもこのように時代を斬ったり風刺したり作品はあるわけだが、この「時代はかわる」は深刻さや、押しつけがましさを感ぜさせない。そこが気に入った。語りかけによる表現方法を充分に生かしている点も気に入った。これは訳者の感性の豊かさにあることもいうまでもない。ただし、私は七五調の短歌を表現の手段にしているのだから、この自由律詩を口語短歌で表現したとしたら、どのような風になるのか興味深い。

数日後、セールス氏が『サラダ記念日』をもって訪ねて

とがあるんです。今度詩集をもってきます」

このセールス氏は二十四歳。なかなかの好青年である。私はこういう若者に会おうと、「短歌をやってみないか」というのだが、そのときはいわなかった。いったってふられると思ったからだ。まして自由律の詩を作っているのだから、定型の短歌なんか作るはずがないと思ったからだ。

その日の夕方、彼は「ボブ・ディラン全詩集」(晶文社刊・片桐ユズル・中山容訳)を抱えて訪ねてきたので、家にあがってもらい、コーヒーを飲みながら詩歌の話をした。彼は短歌が特別嫌いだというわけでもなさそうだったので、「あんた、短歌をやってみないか」といってみた。そしてさらに、「短歌とはいっても茂吉や白秋のとは違う、こんなものもあるんだよ。読んでみなよ」といって、俵万智の『サラダ記念日』(河出書房新社刊)を貸してあげた。彼が帰っていった後、私はさっそく『ボブ・ディラン全詩集』のなかの何篇かを読んでみた。そのなかの「時代はか

きた。さっそく感想を訊ねてみると、

「古めかしい言葉や短歌特有の難しい言葉を使わずに、普段の言葉を使っているの、心にスーッと入ってきました。いまの短歌ってこうなんですね」といった。

「そうだろう。いまの短歌は口語をふんだんに使ったのが多いんだよ。口語短歌っていうのは昔からあったんだけど、あまり相手にされなかった。それを相手にされるようになったのは、この俵万智かな……。あんたはボブ・ディランの詩なんか読んでいるんだから、彼から得た感性を短歌に生かしてみないか。きつと面白い短歌ができると思うな。辛夷に入って短歌を発表してみないか。あんたがいうように、古めかしい言葉や従来の短歌特有の言葉なんか使わなくなっているんだ。普段使っているおしゃべり言葉でいいんだよ」

すると彼は、

「でも短歌は五七五七七でなければならぬでしょ」といった。

「あのね、短歌とっていろいろあるんだよ。自由律短歌っていうものもあるんだ。これは五七五七七を完全に無視しているんだ。俺の若い頃の短歌だけど、こんなのがある。《深夜テレビタレントの馬鹿笑い》なめられてるのか

もしれない》『臍抜けた男がふやけた思想ころがして テレビのなかで深刻がってる』。下手糞だけどこれでも短歌なんだ」

すると彼は「そんなのだったら作れるかな」といった風の顔ををした。しかし、そういった私は、短歌が短歌であるための絶対条件として、五七五七七の定型（多少の字余りや字足らずはかまわないが）でなければならぬと思っている。だから、自由律のものは短歌ではなく、短詩、一行詩と位置づけている。つまり私は、若者の発掘のときにのみ、短歌の絶対条件を無視し、嘘をついてしまうこともあるのだ。がしかし、「とはいっても、短歌はやはり五七五七七が基本なんだよね。七五調なんていうものは、馴れるといちいち指なんか折らなくなつてできるようになるものさ」と付け加える。

さて、私に与えられたテーマは「口語は生きるか」ということであるが、結論的にいうならば、口語の時代はすでに始まっているということである。近年、多くの若手が口語を巧みに生かして優れた作品を発表しつづけているからだ。

屋上にねころんで手をつないでみた無力  
な二枚の木の葉のように 俵 万智  
「夏の夜の夢」にあなたが笑うとき微か

に、こうした作品に魅かれて短歌を始める若者が増えるのではないかと期待するのだ。

まなぶたに薔薇色の時間流るらん春まっ  
びるまエリーのアくび 佐佐木幸綱  
亀に成る、俺はたとえ鰐になりどーん  
と河底になまけたき今日  
日に遊ぶあっさり赤き花みずき矜り問う  
なく月日をやるか

川魚を食べばおのずと山を走る川に抱かれし日のにおい立つ

いま話題の『呑牛』（本阿弥書店刊）より引いた。本集も収められているものは口語的なものが圧倒的に多い。そうしたなかから、文語と口語を混ぜて作ったこれらは、独自の響き、あるいは軽快さを醸し出しているといえよう。いつだったか、NHKのBS全国短歌大会の添削コーナーで、安永路子が実に興味深いことをいっていた。つまり、「文語短歌のなかに一部口語を入れることによって短歌が生き生きとする（おおむねこのようにいっていたと記憶している）」——と。実は私も文語と口語をうまく組み合わせることによって、新鮮な響き、ひろがり生まれると考えていたし、実際にそのような作業も行なってきた。私は短歌を始めてから三十余年になる。最初の頃は文語短歌が主で

に香るフアーレンハイト  
札幌へビールを飲みだにジャンボ機で飛び  
立つ女友達が好き 山田富士郎  
ぼんやりと耐へてゐるんだゆく夏の傘に  
集まる雨の重さに

ゆうじんにあいにゆきたいさつくりと頭  
を割ったような青空 加藤 治郎

夏はわすれものが似あう ゆるやかに砂  
をまきこみ盛り上がる波

そんなにもがんばらないで手のひらに落  
ちた涙の表面張力 吉村実紀恵

兵役に就いてごらんよサンシャイン通り  
を行き交う直線の足

現在活躍中の四氏の作品を引いてみた。俵作は『チョコレート革命』（河出書房新社刊）、山田作は『アビー・ロードを夢みて』（雁書館刊）、加藤作は『昏睡のバラダイス』（砂子屋書房刊）、吉村作は『カウントダウン』（ながらみ書房）に収められているものである。四氏の作品は文語と口語の混ったものもみられるが、完全口語によるもののがかなりある。いずれも口語のダラダラとした調べを感じさせないところが見事である。こうした若手の作品を読むたびに、私は口語の時代はすでに始まっているとの思いを強くし、さら

あったが、ここ二十年ほどは文語と口語の混ったものや、完全口語のものが圧倒的に多い。

先日、「心の花」の創刊百年を祝う会に出席した。そのときの金子兜太・永六輔・佐佐木幸綱の記念座談会が実に面白かった。なかでもラジオ番組に多く出演している永六輔の発言が興味深かった。メモをとっていたわけではないのでその通りの発言は書けないが、耳で捉えてわかる短歌、つまり、これからの短歌にとって重要なことは〈音〉であるということだった。「文語と口語とはどちらが聞きとりやすいか」と問われれば、私は口語と答える。短歌は千数百年の歳月を生きのびてきた。その時代その時代の生活のなかの言葉を吸収しながら生きのびてきた。これからも外来語や流行語なども吸収し、さらに、句跨り、二句切れ、一字空けなど定型独自のバネを活かしながら生きつづけてゆくことであろう。完全口語が主流となる時代の到来もそう遠くはないのではなからうか。

今日もセールズ氏が訪ねてきた。そして、「辛夷に入会する」といった。彼は学生時代にボブ・ディランを友としながら、自転車で北海道を放浪したという。将来は北海道で百姓をするのが夢だという。彼はどのような短歌を作るのであろうか。実に楽しみである。