

戦後短歌のアポリア

—— 3・11以後の短歌の状況について ——

大 辻 隆 弘

1 はじめに

一般的に短歌は感性の詩であり、文芸であると考えられている。古典和歌からの長い伝統のなかで、短歌は日本の詩として日本人のものの感じ方や季節感の中心として昨日していた。それはギリシヤ以来の西洋のロゴス中心主義の対極にあるものであり、短歌と思想は水と油のように両立不能なものとして一般には理解されている。

が、西欧の理念が流入した明治以後、短歌は常に西洋的な思想、とくに個人主義に対峙することを余儀なくされてきた。短歌のなかでどのように「自我」を確立するかという問題はその後、一世紀にわたる二十世紀の短歌の重要な課題となっていたのである。この短歌の歩みは、太平洋戦争の敗戦による日本文化の否定によってさらなる試練に晒される。短歌は感性的・非理性的な日本人の感性を代表するジャンルとして、多くの論者から厳しい否定論を突きつけられることになる。戦後の短歌の歩みはこの短歌否定論をどのように受容し、それに対抗しうる短歌をどのように再建してゆくか、という問題意識に突き動かされていた。

二〇一一年三月一日に起こった東日本大震災と、それが原因となった東京電力福島第一原子力発電所の事故は、短歌を取り巻く言論状況にも大きな影響を与えた。「3・11以後」と呼ばれる言語の状況は、戦後営々と続けられた戦後短歌の思想的強度が試される試金石となりつつある。

本稿では、特に太平洋戦争以後の短歌の歴史を一瞥した上で、そのなかから「社会詠」と呼ばれる短歌のジャンルが確立されていた過程を確認する。さらにその「社会詠」が、「3・11以後」の言語状況のなかでどのような試練にさらされているかを検証する。その問題を考察することは、単に短歌という一文芸ジャンルの問題に留まらず、環境倫理学のケーススタディとしても興味ぶかい問題群を孕んでいるはずである。

2 戦後の短歌否定論

一九三七年に始まった日中戦争とそれに続く太平洋戦争のなかで、短歌は国威発揚のための道具として、称揚され、利用された。短歌は、その短さや感性への訴求力によって、北原白秋や斎藤茂吉ら歌壇の重鎮たちは南京陥落や太平洋戦争開戦時に新聞やラジオの要請により、国民の戦意を鼓舞するための短歌を量産した。文学報国会が、内閣の情報局の後援と大政翼賛会の賛助を得て選定した「愛国百人一首」（一九四二年）などは、戦意高揚の格好の道具として、多くの公的機関で利用されることになった。戦争は短歌という詩型にとつてまたとない好機だったのである。

が、このような一九四五年度の太平洋戦争の敗戦によって、短歌をめぐる状況は一変する。短歌は戦時中、戦争に

協力した詩であるとして、主に民主主義陣営や左翼陣営の論客から厳しい追及を受けた。戦前のプロレタリア短歌の作家たちが再結集した「人民短歌」では一九四六年三月「全短歌愛好者による歌壇旧指導者の戦争責任追及及び其退陣要求」が発表され、戦時中多くの戦意高揚歌を作った斎藤茂吉・前川佐美雄・川田順ら多くの一流歌人が「戦犯」として糾弾を受けた。戦時中隆盛を極めた短歌は、戦後一転して批判の嵐に曝されたのである。

太平洋戦争の敗戦は、日本の文化にも大きな影響を与えた。全体主義に対して無批判な形で吞み込まれていった戦前・戦中の日本人の行動は、近代的な知性の未成熟が原因だと捉えられ、それを醸成した日本の伝統文化に対する批判が言論界から巻き起こった。その嚆矢となったのは桑原武夫「第二芸術論」（「世界」一九四六・一一）である。このなかで桑原は俳句という詩型は、現代人の人生を表現し得ないと主張し、俳句を他の芸術と区別して「第二芸術」と呼ぶべきだと主張した。

この批判は、同じ短詩型である短歌にも波及する。桑原の論文に先立つ小田切秀雄「歌の条件」（「展望」一九四六・三）のなかで小田切は「複雑な近代精神は三十一文字には入りきらぬ」とし、三十一文字の短歌を短詩に発展させるべきだと主張した。また臼井吉見はその「短歌への訣別」（「展望」一九四六・五）のなかで、短歌がもはや現在の複雑な現実に立ち向かえないことを主張し「短歌形式になじむ限り、合理的なもの、批判的なものの芽生えの根はつねに枯渇を免れるわけにはゆかぬ」と喝破した。短歌が伝統的に内包してきた感傷的な抒情性に愛着を覚える限り、合理的な精神や批判的な精神は抑圧されざるをえない。臼井は、短歌形式そのものが孕む抒情性に思想性の欠如を見たのである。

さらに詩人の小野十三郎は「奴隷の韻律——私と短歌」（「八雲」一九四八・一）のなかで、短歌の韻律に対する憎悪を口にした。彼は五七五七七という短歌の首数律を「三十一字音量感の底を流れている濡れた湿っぽいでれでれした詠嘆調」であるとし、その韻律にまつわりつく抒情を批判性を持たない「奴隷のリリズム」と評した。その

上で彼は、短歌の韻律にまつわりつく陶醉感を払拭するために「民族知性の変革」の必要性を述べた。

戦争責任の追及、近代的自我の未確立に対する批判、批判性や社会性の欠如に対する批判、韻律に惑溺することへの憎悪。このように見てくると、日本の敗戦を契機とした日本文化批判は、短歌という文芸においてもっとも熾烈に展開されたように思われる。このような激烈な短歌否定論の嵐のなかで、短歌という文芸は再出発すること余儀なくされたのである。

3 第一次戦後派の模索——近藤芳美・宮終二

このような激烈な短歌否定論に対して、自覚的な歌人はその批判に応えるべく新しい短歌を打ち立てるべく模索を開始した。当時三十代だった近藤芳美・宮終二・大野誠夫・加藤克己たちは一九四六年の年末に「新歌人集団」というグループを結成し、当時勃興しつつあった短歌否定論が提出した諸問題を自らの作歌の中心的な課題ととらえ、独自の短歌を追求してゆく。彼らは戦後から活動を開始した歌人という意味で、一般的には「戦後派」という呼称で呼ばれることになる。

この「戦後派」の中心人物は近藤芳美であった。近藤は「新しき短歌の規定」（「短歌研究」一九四七・六）を書き、戦後にあるべき短歌の姿を提示した。彼はこのなかで「新しい短歌は自然在来の抒情派のいふ抒情性とも別種の一つの抒情を持つ。素材的であり、余剰装飾をきらふ、いはば、でれでれした表情を嫌悪する。新しい短歌の抒情は、ちやうど鋼鉄の新しい断面のやうな美しさをもった抒情だと思ふ。静かな、知的な、しかも澄んだぎりぎりのところにある抒情だと思ふ」と主張し、自らが信ずる「新しい短歌」の姿を提示したのだった。

この主張と呼応するように、一九四八年に発表された彼の『早春歌』『埃吹く街』という二冊の歌集は、今まで

の短歌にはない知的な抒情性や思索性を内包した歌集であった。

たちまちに君の姿を霧とざし或る楽章をわれは思ひき

水銀の如き光に海見えてレインコートを着る部屋の中

近藤芳美『早春歌』

『埃吹く街』

恋人と別れる瞬間をまるでフランス映画のラストシーンのような映像性で切り取っている一首目の歌。焼け跡になった東京のビルから見える東京湾を「水銀の如き光」という硬質で科学的な比喻で切り取って思索的な作者像を造型している二首目の歌。これらの歌には、従来の短歌が纏っていた「でれでれした」抒情性を払拭した西洋的なロマンティズムや即物的なりアリズムの目が息づいている。このような清新な短歌は、若い歌人たちの心を魅了した。近藤は「戦後派」の旗手として華々しい活躍をすることとなる。

近藤は短歌ではほとんど歌われなかった社会的な問題や政治的な問題にも果敢に踏み込んでいった。第四歌集『歴史』（一九五二）以後、近藤は「逆コース」と呼ばれ、右傾化する日本の政治状況に対する批判を内省的な形で短歌のなかに刻印していった。次の一首はその傾向を代表する歌である。

みづからの行為はすでに逃る無し行きて名を記す平和宣言に

近藤芳美『歴史』

この『歴史』以後、近藤は左翼的な進歩的文化人として多くの発言をしてゆくことになる。

短歌に社会的な批判意識を導入した近藤に対して、「戦後派」のもう一人の代表歌人である宮城二は、いわば実存主義的ともいえる自己省察の目で自らの存在を見つめてゆく。

一本の蠟燭やしつつ妻も吾も暗き泉を聴くごとくるる

宮柊二『小紺珠』

一九四八年に発表された第三歌集『小紺珠』のなかに収録されたこの歌は、停電時にもされた蠟燭を妻と作者が見つめている情景を描いている。蠟燭の揺らめく光のなかに「暗き泉を聴く」ような静謐な心情を喚起される作者の人物像が明確に立ち上がってくる。宮はこのような内省的な作風を追求することによって、深い自己省察を短歌定型のなかに導入していった。彼もまた従来の「短歌的抒情」を近藤とは異なる形で超克しようとした。

このように近藤芳美や宮柊二を中心とした「戦後派」の歌人たちは、いわば歌の内容面から短歌否定論に対応しようとした。彼らの営為は、戦後の短歌否定論に対する第一次的な対応だったと言えることができる。

4 第二次戦後派の模索——「前衛短歌」の登場

近藤・宮らを第一次「戦後派」は、もっぱら内容面において短歌否定論に対峙しようとした歌人たちであった。が、彼らは韻律や修辭といった広い意味での「言葉の面」においては従来の写実主義の技法を踏襲し、新しい世界を切り開くことはなかった。小野十三郎が「奴隸の韻律」のなかで指摘した「でれでれした韻律」とそれに伴う陰湿な抒情性は、第一次「戦後派」の営為のなかでは回答を出せないまま保留されてしまったのである。近藤・宮らは、短歌の言葉や表現を改革するための明確な方法論を持っていなかったのだ。

一九五〇年代になると第一次「戦後派」が積み残したこのような問題を、明確な方法を確立することで克服しようとする若い世代の歌人たちが登場する。塚本邦雄・岡井隆・寺山修司といった歌人たちである。彼らは、いわば

第二次「戦後派」と呼びうる歌人たちであるが、歌壇的には「前衛歌人」と呼ばれ、彼らが作る短歌は「前衛短歌」と俗称された。

このなかで塚本邦雄が目指したのは、小野十三郎が指摘した「奴隸の韻律」の改革であった。彼は「句またがり」と呼ばれる技法を積極的に短歌に導入し、短歌の「でれでれした」リズムに複雑な屈折を与えようとしたのである。

革命歌作詞家によりかかられてすこしづつ液化してゆくピアノ

塚本邦雄『水葬物語』

塚本の第一歌集『水葬物語』（一九五二）の冒頭歌である。この歌を散文的に読み下すと「革命歌作詞家に・よりかかられて・すこしづつ・液化してゆくピアノ」とでも句切って読むのが普通だろう。が、塚本はこれを短歌として提出している。読者はこの文字の連なりを、短歌として無理やり五七五七七のリズムに当てはめて読もうと試みる。その結果、この歌は次のような屈曲した調べによって読み下されることになるだろう。「革命歌・作詞家により・かかられて・すこしづつ液化・してゆくピアノ」。このように読み下されるとき、意味的に読まれた文章の句切れと、外から当て嵌められた五七五七七（この歌の場合は第四句が八音になつてはいるが）の短歌定型のリズムが齟齬を来してしまふ。結果、ここには従来の和歌にあったような五七五七七の「でれでれした」調べとは別の幅湊的な韻律の干渉が生まれてくる。この複雑で輻輳的な韻律を、塚本は「奴隸の韻律」を克服する処方箋として積極的に利用してゆくのである。

韻律ばかりでない。前衛短歌は従来の短歌的修辭にはなかった喩法を短歌のなかに導入してゆく。現代詩の分野で多用される「隠喩」（メタファー）である。近代短歌において「くのごとし」といった「直喩」は数は少ないものの使用されることはあった。が、「隠喩」を表現の技法として許容する土壌はなかった。前衛短歌は、近代短歌

の「禁じ手」であつた隠喩を大胆に短歌の文面のなかに導入してゆく。たとえば、前衛短歌運動のもう一人の旗手である岡井隆は、その第三歌集『朝狩』（一九六三）のなかで以下のような形で暗喩を使用している。

肺炎にひとつ昼顔の花燃ゆと告げんとしつつたわむ言葉は

岡井隆『朝狩』

岡井は結核を専門とする内科医でもあつた。この歌は、悪化した肺結核のレントゲン写真を前に、患者に病状が重篤であることを告げる場面を歌にしたものである。この歌の場合、肺の下部の尖つた部分（肺炎）に、病巣が広がっているのだろう。レントゲン写真の場合、病巣は白く映る。その白く見える病巣を、岡井は暗喩を使って「昼顔の花」と表現している。またその花が「燃ゆ」という表現や、言葉が「たわむ」といった表現にも、単に情景を写實的に歌うだけではなく、その場面における人間の心情までも象徴的な形で表現しようとしている意図がうかがえる。岡井は、現代詩の技法であつた暗喩を短歌に導入することによって、第一次「戦後派」が獲得できなかった幅広い表現力を短歌に付与したといつてよいだろう。

のちに劇作家として有名になる寺山修司も、前衛短歌の旗手の一人であつた。彼は、短歌のなかに大胆にフィクションを導入した。

新しき仏壇買ひに行きしまま行方不明のおとうとと鳥

寺山修司『田園に死す』

第三歌集『田園に死す』（一九六五）のなかで、寺山はまるで寓話のような物語を短歌の世界に導入している。仏壇を買いにいったまま行方不明になる弟というのは、現実にはおおよそ考えられないストーリーである。このよう

な絵空事のようなシーンを短歌のなかに提示することによって、寺山は「短歌のなかに登場する人物は作者自身である」という近代短歌の常識に揺さぶりをかけているといつてよい。寺山修司の短歌は近代短歌の「私性」（私小説性）に対するアンチテーゼとしての意味を持っていた。

このように第二次「戦後派」ともいえる前衛短歌の作家たちは、屈折した韻律や暗喩やフィクションを導入することによって、近代短歌が帯びていた「でれでれとした」感傷的な韻律や、素朴なりアリズムや、「作中の主人公」作者」という定式に対して異議提出をしたのであった。そのやり方はやや急進的過ぎる面もあったが、彼らの活動によって、戦後の短歌は言葉の面で刷新されたのである。

5 社会詠の隆盛

近藤・宮らによる自己省察や社会に対する批判性の導入、塚本・岡井・寺山らによる修辭の開拓。それによって戦後の短歌は、近代短歌にはない広い表現領域を獲得するに至る。そのなかで、戦後の社会情勢に対する批判を主題としたジャンルが開拓されてくる。それが「社会詠」である。戦後の短歌の世界では、多様な技法を使ったさまざまな社会詠が次々に生み出されていった。ここでは、いくつかの代表的な社会詠を紹介し、その成果を確認しておきたい。

前衛短歌の開拓者である塚本邦雄を一九五〇年代後半、積極的に社会事象に目を向けるようになる。一九五五年、次第に熱を帯びてゆく労働運動を横目で見ながら、彼は次のような歌を作っている。

五月祭の汗の青年病むわれは火のとき孤独もちてへだたる

塚本邦雄『カデレンツァ
裝飾楽句』

「病むわれ」の前を、メーデーのデモに参加する労働者の若者が汗に濡れながらシュプレヒコールを上げて歩いてゆく。その若者を見ながら、自分は「火のごとき孤独」を感じながら隔たっている。塚本はそのような情景を比喩表現を用いながら描きだしている。社会と個人、政治と個の対峙と疎外をこのような形で形象化することによって、塚本は政治的な状況に否応なく置かれてしまう個人の疎外感を描きだしている。

塚本とならぶ前衛短歌の旗手であった岡井は、塚本以上に積極的に社会的事象をうたってゆく。日米安保条約の改定を巡って反安保闘争が激化した一九六〇年夏、彼は次のような歌を作っている。

キシオタオ……しその後に来んもの思^もえば 夏曙の erectio penis

岡井隆『土地よ、痛みを負え』

「安保闘争」は、当時政権の座にいた岸信介を退陣に追い込んだ。しかしながら、改正安保条約そのものは自然成立してしまふ。全国でデモが巻き起こったこの運動は、結局本来の目的を果さないまま終焉したのである。岸は倒した。が、その後にはやってくるものはなにか。それは虚しさだけである。その虚しさを岡井は、朝、その対象を持たずに勃起する男性性器に喩えている。この歌は、暗喩を用いることによって政治と「性」が本質的なところで結びついている様子を象徴的に表現していると言える。

一九八〇年代になると、政治問題に対するシニカルな視点を短歌のなかで表現する歌人も現われ出てくるようになった。小池光はそのなかの優れた一人である。

あきらかに地球の裏の海戦をわれはたのしむ初饗食ひ

小池光『日々の思い出』

一九八二年三月、南米大陸南端にあるフォークランド諸島で、イギリスとアルゼンチンが領有権を巡って対立し軍事衝突が起こる。所謂「フォークランド紛争」である。この戦争の映像はテレビを通じて全世界に放送された。小池は日本という地球の裏側で、初鯉を食べながらその戦争を見る。多くの人々がそこで傷つき死んでいるにも関わらず、小池は「われはたのしむ」と歌うのである。

この「たのしむ」は、皮肉・イロニーとして受け取るべきだろう。一九八〇年代は、マルクス主義の退潮によって戦後の政治体制が空疎化しつつある時代であった。また、通信機器の発達は、地球の裏側の戦争でさえもリアルタイムで報道することを可能にした。高度情報化社会のなかで、政治的無関心が蔓延する状況を、自分を戯画化することによってシニカルに表現する。この歌は、そのような高度な表現意識に裏づけられているといつてよい。

このような先行世代の試行を踏まえながら、一九九〇年代以降、修辞を駆使した社会詠が頻繁に作られるようになってゆく。一九八〇年代中盤に短歌を始めた大辻隆弘は、ポル・ポト政権の大量虐殺を次のように歌った。

あけがたは耳さむく聴く雨だれのポル・ポトといふ名をもつをとこ

大辻隆弘『抱擁韻』

クメール・ルージュを率い政権を奪取したポル・ポトがカンボジアで大量虐殺を行った。この歌はそのポル・ポトの冷やかな印象を歌にしたものである。この歌の上の句「あけがたは耳さむく聴く雨だれの」は「ポル・ポト」を導き出す序詞である。序詞は、伝統的な和歌の技法であるが、大辻は、雨垂れの音の印象をもとにこの序詞を「ポル・ポト」という名の音に結びつけた。序詞は、本来、本文の内容には関わりのない空疎な冗句であるが、この歌の場合、その序詞のなかの「耳さむく聴く」という表現が、大量虐殺を行った政治的指導者の冷やかな印象とどこかで結びついている。大辻は序詞という古典的な修辞を使いながら、ジェノサイドという人間の行為への絶望感

をそれとなく表現しているのである。

大辻と同時期に短歌界に登場してきた吉川宏志は、反原発の立場に立ちながら次のような歌を作っている。

夕雲は蛇行しており原子炉技師ワレリー・ホデムチュク遺体無し

吉川宏志『夜行』

一九八六年に起こった旧ソ連のチェルノブイリ原子力発電所の事故を歌った歌である。「ワレリー・ホデムチュク」という名前は耳慣れない日本人にはどこか不気味に響く。そのワレリー・ホデムチュクは、チェルノブイリ発電所の技師で、事故の際、原発内に閉じ込められた人物である。チェルノブイリ発電所は、その後「石棺」と呼ばれる巨大なコンクリートで封鎖され、彼の遺体はそのなかに永久に閉じ込められてしまう。そういう重い事実を吉川は蛇行する夕雲という眼前の情景と組み合わせ、一首にしている。この夕雲の不気味さは、そのまま、原子力発電という危うい技術を獲得してしまった現代に対する不安の象徴なのである。吉川は「蛇行する夕雲」と「ワレリー・ホデムチュク」という言葉の響きの組み合わせ（配合）によって、原子力技術の危うさをそれに対する不安を象徴的に表現しているといえるだろう。

大辻とほぼ同世代の加藤治郎は、一九九〇年代「ニューウェーブ短歌」と呼ばれる表現運動の中心となった歌人である。彼は一九九一年に怒った湾岸戦争を次のように歌った。

にぎやかに釜飯の鶏るるるるるるるひどい戦争だった

加藤治郎『ハレアカラ』

この歌は湾岸戦争が多国籍軍の圧倒的な勝利に終わった時に作られたものである。ここで「ひどい戦争」と歌わ

れているのは直接的にはその戦争を指すのだろう。

釜飯にはズタズタに切り刻まれ、煮込まれた鶏肉が入っている。その焼け爛れた鶏肉は、戦闘によってひきちぎられた兵士や市民の遺骸を想起させる。それに気づいた瞬間、嘔吐のような感情がわきあがる。それを加藤は「ゑゑゑ」というオノマトペによって表現している。加藤は現代かなづかいで歌を作る作者であるが、この一首には歴史的仮名遣いの「ゑ」が登場する。その「ゑ」という文字の形象上の薄気味悪さと、嘔吐を思わすような「ウエ」という音が、戦争というもののへの生理的な嫌悪を表現しているのであろう。

このように社会詠のなかには、隠喩・象徴・イロニー・序詞・配合・音喩といった戦後短歌が獲得した様々な技法が駆使されている。そのような修辞技法を駆使することによって、現代短歌は、社会と個人の錯綜した関係をその複雑さのままに暗示する表現力を獲得していったのである。

6 短歌で葛藤を歌うこと——3・11で露呈した戦後短歌のアポリア①

しかしながら、二〇一一年三月一日に起こった東日本大震災や東京電力福島第一原子力発電所の事故は、このような社会詠の現状に大きな変化を齎した。被災者を中心とした当事者の直接的な体験を歌った歌が発表されるにつれ、短歌界では自分の実体験をそのまま歌うリアリズムの歌が、圧倒的な迫力をもって読者に迫ってくるようになった。

そのなかで注目されるのは、原発事故をめぐる母親たちの対応であった。丸山徳次が『母子避難』の悲劇性と持続可能社会への希求（『龍谷哲学論集』第二十九号・二〇一五・一）で指摘しているように、福島第一原発事故による放射能汚染は、多くの人々に「自主避難」をするか否かの決定を迫った。東北在住の現代歌人のなかにも、子

どもの被曝を恐れて「自主避難」を決定した歌人はいた。俵万智と大口玲子がそうである。彼女たちの歌は、所謂「母子非難」を決断した歌人の歌として、多くの人々の胸を打つと同時に、大きな議論を巻き起こしたのである。そのなかで次の俵の一首は、多くの人々に知られる歌となった。

子連れて西へ西へと逃げてゆく愚かな母と言うならば言え

俵万智『3・11短歌集 あれから』

震災当時、俵と七歳の長男は宮城県仙台市に在住していたが、息子に対する放射能の影響を恐れた彼女は、いちはやく石垣島への移住を決意する。その際、避難せずに東北に残る母親たちからは「放射能に対して神経質すぎる」「自分だけが良ければいいのか」といった批判が彼女に寄せられた。そのような批判に対して彼女は決然とまるで開き直るように「愚かな母と言うならば言え」と言い放つ。周囲がなんと言おうと、自分は母親として子どもを放射能汚染から守るのだ、という決然とした意志がこの一首には、刻印されている。

が、俵同様「母子避難」を決意しながら、複雑な感情を抱き、その葛藤を歌のなかで表現した歌人もいた。大口玲子である。彼女はのちに歌集『トリサンナイト』（二〇一二）に収録されることになる歌で、震災当時の自らの行動を次のように歌っている。

見えぬものは見ない人見たくない人を濡らして降り春の時雨は

大口玲子『トリサンナイト』

俵同様、大口も子どもとともに仙台に在住していた。原発事故以後、放射能に汚染された危険性のある雨が仙台に降り注ぐ。放射能汚染を恐れる大口はその雨に不安を感じる。が、仙台を故郷としそこを生活の基盤としている

人々は、その雨が放射能に汚染されている可能性を敢えて無視しようとしている。放射能は眼に見えない。見えないものは敢えて見る必要はない。見たくない。大口には、放射能の雨を恐れない人々がどのように考えていると感じられたのだろう。放射能という眼に見えないものの危険性をどのように忖度するか。それが個人の判断に一義的に任されている現状をこの歌は正確に表現している。

このような逡巡のなかで、大口は現地で仕事を持つ夫を残して、母と息子で九州に自主避難することを決意する。そのときの状況を彼女は次のように歌っている。

許可車両のみ的高速道路からわれが捨てゆく東北を見つ

大口玲子『トリサンナイタ』

当時高速道路は、避難する人々や支援物資を輸送する車だけが通行可能であった。通行が許可された避難用のバスに乗って、大口は仙台を去る。「自分は東北を捨てるのだ」という自覚が卒然と彼女を襲う。罪悪感のなかで彼女はバスの窓からそっと仙台の町を見た。「見つ」という文語の表現は、強い作者の意志をもって自分の動作を完了させる場合に用いる表現である。彼女は、罪悪感を感じながら、最後の見納めとして、しっかりと仙台の町並みを眼に焼き付けようとする。避難できない人々を思いながら、未練を断ち切るように東北に別れを告げる。その姿が読者の感動を誘うのである。

この歌において、大口は俵のように開き直ってはいない。自分たちだけが東北を去るという葛藤を精緻な文体によって表現している。その意味で、この歌は短歌的な抑制を十分に意識した巧緻な歌だといえることができる。が、短歌の表現は難しいものであって、このように巧緻に自分の葛藤を描きこめば描きこむほど「自分は東北を捨てはしたが、その時自分は後ろめたさを感じ、葛藤し、苦しんだのだ」という自己弁護が背後から感じられてしまうの

ものである。良心的な葛藤を巧みに描けば描くほど、それが自己弁護に感じられてしまうというこのジレンマは、大辻隆弘が「短歌で葛藤を描くこと」（『パピエ・シアンⅡ』二〇一二・五）のなかで指摘し、その後、阿木津英が「フクシマの沈黙の間に届く歌をもとめて」（『ケアの思想』の錨を―3・11、ポスト・フクシマ〈核災社会へ―〉で指摘した問題であった。

短歌で葛藤を描くことが自己弁護に繋がってしまう構造は、大口が宮崎に避難したのちに作られた次の一首についても指摘することができる。

なぜ避難したかと問はれ「子が大事」と答へてまた誰かを傷つけて

大口玲子『トリサンナイト』

インタビュアーに「あなたはなぜ仙台から自主避難したのですか」と質問された大口は「自分の子どもが大切だったから」と返事を返す。が、被災地には子どもを大切に思いながら、地縁血縁に縛られたり、経済的な理由が許さなかったりして、避難できない母親が数多くいるはずだ。そういう母親にとって自分の発言は「子どもが大切だと思っているのなら自主避難するのは当然であるはずなのに、なぜあなたは逃げないのか」という非難に受け取られてしまうかもしれない。自分の発言は、そういう母親をどこかで傷つけているのではないか……。大口はここでそのように思いをめぐらせる。

この歌においても、大口は葛藤を歌にしている。自分の発言が他者（この場合、自主避難しなかった母親たち）を傷つけるものであることを意識している。その姿勢は先の歌同様、良心的である。が、このような良心的な逡巡や、自省的な葛藤を短歌で描くことは、「自分は自主避難できなかった人々のことを常に念頭に置いている」ということの証明になる。そしてそれがある種の免罪符として意識されてしまう。良心的な逡巡が逆に、かすかな自己

弁護に聞こえてしまうところにこの問題の微妙さがあると思われる。

原発事故の問題は、その影響が現時点では未確定な部分が多い。自主避難の判断が正しかったのか、間違っていたのか、という判断を下すことは現時点においては困難である。放射能の影響を判定する客観的なデータや研究成果が確定できていない。その疑心暗鬼は、被災者の間に「避難した者／避難しなかった者」という深刻な対立を生む。それが子どもの健康に関する場合、その対立はいっそう感情的で深いものになってしまう。

そのような混乱した状況のなかで、大口とは逆の立場で葛藤を描き出した歌人がいた。いわき市に住む高木佳子である。高木は、大口同様幼い子どもを抱きながら、逡巡ののち、最終的には「自主避難」しないことを決意する。彼女はその決断に対して他者から浴びせかけられた批判を次のように歌にしている。

逃げないんですかどうして？ 下唇を噛む（ふりをする）炎昼のあり

高木佳子『青雨記』

それでも母親かといふ言の葉のあをき繁茂を見つめて吾は

自主避難の決断をしなかった高木に「逃げないんですか、どうして」という疑問の言葉や、「それでも母親か」といった批判の言葉が集中する。それを聞きながら、高木は慚愧の念を浮かべる「ふり」をして、その声をやり過ぐすしかない。これらの歌は、自主避難する母親と同じように、避難しなかった母親に対しても批判が浴びせかけられた事実を記録している。ここで高木は大口とは逆の立場で葛藤を歌にしている、と言える。

こと原発事故を歌う際、短歌で葛藤を歌うことは自己弁護に感じられてしまう。その現象は、戦後短歌のある種の限界を私たちに感じさせるものだった。

先に「2」で見てきたように、戦後の短歌否定論では、短歌の無批判性が非難された。五七五七七という短歌が

持つ調べは、人々に陶酔感を与え、個人の理性的な判断や自己に対する批判性を停止させてしまう。したがって、日本人が短歌という表現形式に親愛を感じる以上、日本人は近代的な理性や批判性を持つことができない。戦後の短歌否定論はそのような立場に立って短歌を批判したのだった。戦後短歌はこの批判に誠実に対応しようとした。第一次戦後派の近藤や宮は、批判に応えるべく、短歌の内容に自己省察に満ちた内省的な人間を描きこんだ。また第二次戦後派である塚本や岡井は、歌の調べの陶酔を覚醒させるような複雑な韻律を短歌のなかに導入した。戦後短歌では、みずからを常に批判的に見つめ検証する知性が是とされ、短歌の調べに酔いしれたり、ナルシズムに陥ることは悪とされた。それが戦後短歌の常識だったのだ。

しかしながら、3・11を歌う場合、その常識はあまりうまく機能しなかった。たとえば、つくば市に住む米川千嘉子は、被災地で行われた小学校の卒業式の様子を、戦後短歌の常識に則って次のように歌っている。

被災の子の卒業の誓ひ聞くわれは役に立たざる涙流さず

米川千嘉子『あやはべる』

テレビの画面では、被災し生き残った子どもが「誓いの言葉」を語る場面が流されている。その言葉は亡くなった級友への思いに満ちていたのだろう。それを耳にした米川は深く感動し涙ぐむ。が、米川はその感動を素直には歌わない。この「誓ひ」に涙することは、安易な同情に無批判に流されてしまうことであり、その涙によって自分の無力を免罪することになる。おそらく米川がこの歌で描いているのは、そのように批判意識を持ち、自分の内面を析出する自意識のあり方なのである。その自省のプロセスを描くことによって、この歌はいかにも戦後短歌らしい鋭い自己省察の意識を表現することに成功している。

が、この歌の読者はこのような屈折した自意識のなかに、先の大口の歌のような自己弁護を感じてしまう。米川

は自分に感動の涙を流すことを禁じた。そのように自分をあえて傍観者として断罪する倫理的な姿勢が、かえって良心的な作者像を読者に感じさせてしまうのである。いっそのこと「こらへきれずに涙を流す」と感情をストレートに表現する方が、この歌は力強くなり、読者の胸を打つのではないかと考えられる。

この米川の歌には「被災者」に対して「非被災者」が感じるある種の引け目のようなものが滲み出ている。未曾有の災害を前にして「被災者」の気持ちを想像してみるが、そこには自分ごときには想像できない悲劇や困難があるのではないか。そういう思いが、3・11を歌う「非被災者」には存在するのである。

米川も、大口同様、自分と異なる立場の人間を想定しつつ、他者への配慮を忘れない。が、その自省的で良心的な態度が、短歌の表現のなかで表現されるとき、その歌はどこか自己弁護の心情を孕んだものとして受け取られてしまう。未曾有の社会的事象を前にしたとき、自己への批判性を前面に出した戦後短歌の枠組みはどこか有効に機能しない。原発事故の歌を通じて明らかになったのは、自己省察や自己批判を絶対的な善と考えた戦後短歌のアポリアであった。

7 「事実」信仰の復活——3・11で露呈した戦後短歌のアポリア②

3・11以後、露呈した社会詠のアポリアはこれだけではない。3・11以後、短歌の世界では急速に「事実」の重要性が叫ばれ、前衛短歌以後短歌が積み上げてきた暗喩やフィクションといった修辞が非常に嘘くさいと感じられるようになった。それは「5」の部分で検証してきた戦後短歌の技法が、3・11を扱う際には有効に機能しなかった、ということでもある。

先に述べたように、3・11以後直接的な被害を被った「被災者」と、「非被災者」の間には、ある種の心理的な

断絶が生じた。被害きわめて甚大である。その悲惨な状況に「非被災者」の間には、震災について軽々に言及することは「被災者」に対して不謹慎な行いなのではないか、という遠慮が生じた。短歌について言えば、「震災」は無責任には歌えない。ましてや自分自身が被災もしていないのに、それを想像して歌うことは不謹慎である、という雰囲気は短歌界全体に広がっていった。震災を歌うことに対する自粛ムードが広がっていった。

それとは反対に、実際に被害を被った人々の歌、はある種のドキュメントとして衆目を集めることになった。「6」で挙げた俵・大口・高木らの歌は、そのような観点から注目され鑑賞されることになった歌々である。もちろん短歌である以上、その作品が短歌として優れているか、否かが評価の基準とならねばならない。「6」で例示した歌々は、その評価に耐えうるものであるが、一般的な傾向として歌として歌の良し悪しよりも、その歌に描かれている事実そのものに興味関心に集中しがちであったことは否めない。

たとえば、大口の歌を読むとき、一般の読者は、その歌に描かれている事実が、大口玲子という生身の個人が実際に体験した事実だととらえ、その事実の重さに感銘を受ける。3・11を歌った歌は「作中の主人公＝生身の作者」という定式のもとで読まれてしまうことになった。その歌が短歌作品として優れているか否かを論じる以前に、そこに描かれている内容が、生身の作者が体験した事実であるか否かということが問われてしまうような事態が出来したのである。

このような状況を象徴する出来事があった。それは、二〇一二年の「短歌研究新人賞」の授賞をめぐる困惑である。この新人賞は未発表の三〇首を広く募って行われる。選考の公平を期するため、氏名や年齢や性別は選考委員にも秘せられている。そのような条件のなかで、最終選考の俎上に上ってきたのが「ハッピーアイランド」と題された次のような作品であった。作者は福島在住の鈴木博太という男性であったが、選考時にはもちろん、その情報は選考委員には伏せられていた。

ふフクスイマにいきたくない使徒フクスイマでいきたくない死と うえのえきなう

鈴木博太「ハッピーアイランド」

ふるさとはハッピーアイランドよどみなくイエルダろうか アカイナ マリデ

これらの歌では、平仮名表記とカタカナ表記が入り乱れ、文の流れがズタズタにされている。そのなかから被災地福島に生きる人間の失語状態のようなものを表現しようとした実験作であった。そもそも「ハッピーアイランド」とは「福島」の強引な直訳であり、被災地を「ハッピー」と呼ぶことで痛切な皮肉を作品のなかに籠めようとする意図は明らかだった。

この作品の選考過程で選考委員の間には緊張が走った。この応募作の作者が福島在住者であれば、このような破格の表現は倫理的に許されるかも知れない。「文章を破壊したようなこのような表現でしか被災者の痛みは表現できない」と解釈することができからである。が、もしこの作品が、「非被災者」の作品だったら、揶揄ともとられかねないこのような表記は不謹慎と断じられかねない。それを選んだ選考委員の責任も当然問われることになるだろう。選考委員会の審議には、この作品の作者が誰なのかという問題を巡って異常な緊張感が走ったという。そのなかの一人、穂村弘はその日のことを後日、次のように回想している。

タイトルを見てすぐに福島の直訳だと思いました。私は一位に推して、ほかの選考委員も高く評価して受賞作になった。私は、頼むから福島の人の作品であってくれ、鹿児島の人が福島を「ハッピーアイランド」とうたった作品では困ると強く念じたんです。（略）作品は変らないのに、住んでいる場所で評価が変わるというのは絶対

にあつてはいけなはずだけど、何度考えても全然ノースクの人に「ハッピーアイランド」とうたわれたらまずいと思つてしまつて、自分の価値観がわからなくなりました。

（座談会「短歌の現在はどこにあるのか？」「短歌研究」二〇一五・三）

穂村弘は前衛短歌の影響から短歌を始めた「ニューウェーブ」の歌人であり、作品に虚構を持ち込むことに肯定的な態度で発言してきた歌人である。彼は、基本的に短歌作品を「作者」から切り離された「テキスト」として読む批評者であり、作品の背後に「生身の作者」の情報を置くという近代短歌の読み方を否定してきた評者であつた。短歌作品は、本来、それが虚構であらうとかならうと、その作品自体で評価されるべきだ、という考え方の持ち主であつた穂村が「鹿児島の人が福島を『ハッピーアイランド』とうたつた作品では困る」と思い、作者が福島在住の人間であつてほしいと祈つたという事実は、極めて興味深い。それは、作品の自立性を信じる穂村自身の短歌観を揺さぶる事態だつたのだ。

この穂村の困惑は、ある意味で3・11以後の言語状況を象徴している。一言で言えば、3・11以後、「震災詠にフィクションを入れることは不謹慎だ」という雰囲気短歌界に蔓延したのである。3・11は、多くの人が死んだ厳粛な事態である。その厳粛な事態を歌うには、その事実誠実に真摯に真向かわねばならない。したがって、震災をフィクションで歌つたり、「非被災者」が言葉遊びを用いてそれを歌つたりすることは倫理的に許されない。そのような雰囲気が震災後の短歌界を席卷することとなつた。

もう一つ、同様の事態がある。宮城県大崎市に住む歌人梶原さい子は、津波で親戚の夫婦を失つた。彼女はその事実を題材にして次のような歌を発表している。

従叔父はこなた従叔母はかなたの灣の底 引き上げられて巡り逢ひたり

梶原さい子『リアス／椿』

短歌の場合、「義兄」「義母」といった表現は忌避される傾向にある。なにも読者は、作者の戸籍上の姻戚関係を知りたいわけではない。短歌はあくまでも心情を歌う詩なのであるから、「義兄」であろうと「義母」であろうと読者にとってはさほど差はない。したがって、「義兄」や「義母」は「兄」「母」とシンプルに記されることが多い。ましてや親のいとこを指す「従叔父」「従叔母」は、読者の便を考えて、「叔父」「叔母」と記すの普通である。

が、この歌の場合、生真面目なまでに「従叔父」「従叔母」という表記が使われ、そこにやや強引に「をぢ」「をば」というルビが振られている。おそらくこのような無理で蕪雑な表現をしてまで、梶原が拘ったのは「震災で亡くなった人を歌う際に嘘を交えては不謹慎だ」という自分の倫理観なのだろうと思われる。ここにも穂村同様、3・11をフィクションで歌うことに対する倫理的な抵抗感があると言つてよい。

3・11以後、短歌で明らかになってきたのは、このような「事実に対する信仰」であり、虚構の拒否である。本当に起こったことを、なるべく虚飾を交えることなくありのままに描きだす。そのような愚直ともいえるリアリズムが短歌のなかで再び力を持つことになった。暗喩などの修辞は忌避されがちになってしまった。

現実をありのままに描く、という素朴實在論的なリアリズムは、前衛短歌がもつとも強く否定したものであった。「5」で見て来たように、前衛短歌は目に見えない現実の基底を暗喩や象徴によって明るみに引きずりだすことを理想として来た。現実の暗部を照射するために修辞は不可欠だったのである。また「6」で見て来たように、戦後短歌が切り開いた社会詠というジャンルにおいては、さまざまな修辞が用いられ、社会の暗部を描き出すための梃子とされてきた。3・11以後顕著となってきた「事実」信仰の復活や、修辞を忌避した素朴なリアリズムは、そのような戦後短歌の歩みを根本から否定する。3・11以後露呈してきたのは、戦後短歌を根底で支えてきた修辞や虚

構に対する信頼が根底から揺らいでいる、という事態なのである。

8 おわりに——短歌における「3・11以後」の意味

戦後短歌は、抒情が中心であった近代短歌のなかに批判性や思索性を持ち込んだ。また、素朴な写生主義が主流であった近代短歌に複雑な韻律や暗喩などの修辞を持ち込んだ。それによって、短歌は複雑な社会的現実のなかに生きる現代人の自我を表現する術を獲得した。

が、3・11とそれ以後の言語状況は、その戦後短歌の枠組を根底から揺るがしつつある。分断された言論状況のなかでどのような言辞を発しようと相手を傷つけざるを得ない。また、自己を否定的に捉えることが逆に自己弁護に繋がってしまう。そういう中で戦後短歌が重視してきた批判性はその有効性を失いつつある。また、本来、社会的文脈とは一定の距離を置いていた短歌という文芸が、圧倒的な社会的な言説のなかで翻弄されるということの意味している。短歌の言語が文学の言語ではなく、政治的な言語として機能し、その正否は倫理的な審級のなかで判断されてしまう。そのような状況が3・11以後の短歌の置かれた状況だと言えることができる。

おそらくこの状況は、3・11以後のこの国の言語状況の変化と深く関わっているのだろう。短歌における3・11以後を、普遍化し、現在の言語状況そのものの典型として考察してみること、それは決して無意味な考察ではないと思われる。

（本稿は、二〇二五年六月二一日に龍谷大学大宮学舎で開催された龍谷学会・龍谷哲学会共催による講演会「現在短歌と現在思想——3・11と私性をめぐって」の内容に加筆修正したものである。）