

夢か現か

— 現代女流短歌の二つの世界 —

武田紀子

1. 阪森郁代の「愛の水位」

(1) 春の連作

1997年2月14日の朝日新聞紙上に、「愛の水位」という総題の付された五つの短歌が掲載されている。五つの短歌群は「連作」の一例であり、新聞の一角に枠で囲まれ配されている。¹⁾ 短歌上部には、桃の蕾の写真があしらわれている。典型的な消費材としての新聞中に咲いた小さな文芸のオアシスという体裁で、人目を惹く。作者は阪森郁代で、作品の後部に付された略歴によると、1947年三重県に生まれ、現在大阪府堺市在住である。堺市と言えば、彼の地出身の愛の歌人、与謝野晶子の名が直ぐに思い浮かぶ。2月14日の「愛の水位」は、今や暗黙裡に全国的祝日の一つと認められているバレンタインデーにちなんで発表された春への頌歌と言える。タイトルの初めの「愛」という言葉が、バレンタインデーとの関係を明白に示している。

しかし、その後の「水位」という科学的な匂いのする一見唐突な言葉はどういう意味を持つのであろうか。実に、読者を解説にと駆り立てる道具立ては、作品の出だしから巧妙に配置されている。まず「水位」は音の面から「推移」に通じるので、恋愛に付き物のはかなさ、移ろい易さ、ひいては人間感情の変幻自在さを暗示していると言えよう。『源氏物語』に展開される情念に満ちた人間ドラマを思い起こさせるような喚起力の強い二字の熟語である。同時に、「水」という和やかなイメージを集約する言葉によって、読者は明るくて平和なロマンスの世界に、詩の冒頭から引き込まれる。ギリシャ神話に拠れば、水には複数のサイレンが生

息している。「位」という階層を示す怪しげな言葉は、現在も残る男女格差をほのめかしている。ある程度の年齢になっても未婚の女性を示す用語として、現在「負け犬」という言葉が市民権を得ているが、そのことに象徴的に示されるように、結婚にまつわる男女の力関係は、伝統的な価値観を引き摺る日本ではまだ相当不均衡である。「位」という一字の漢字は、積み上げられた雛壇の頂点に位置する一對の人形の氷のような無表情を彷彿とさせる。タイトル以下連作を構成する五つの歌は、以下の通りである。²⁾

桃のつぼみほころぶ朝^{あした} ささやきは^{パン} 麵麩の耳からわたしの耳へ
ひとひらの昼の半月ゆつくりと愛の水位を高めつつある
クレパスで描ききれない洋梨の^{ゆが} 歪み ふくらみ はにかみ たくらみ
ころにも雲は流れてひさびさに^{きりん} 麒麟になつたつもりで歩く
春はもうここに来てをり 七冊の文庫の枕雪崩れてしまふ

感嘆感傷入り交じった溜め息をつかせるような意味深い熟語「水位」を含む6音の字余りのタイトルの後、第一首は「桃」という言葉で始まっている。「桃」は、雛の節句のシンボルであり、始まりの歌に使われることによって、子孫繁栄或いは自己増殖のため永劫に繰り返されるべき男女の和合を祈念する役割を背負う。実際、五首の短歌の上には桃のつぼみを表す写真が配され、短歌はその写真とともに枠に囲まれて、文化欄に当たる紙面の上で一際目を引くレイアウトを施されている。「桃」は、伝統和歌の最高のシンボルであった「花」、つまり「桜」の発展形と看做せる一方、特権的な「桜」への対抗を表している。故に、その対抗によって「桜」のイメージが消えるわけではない。挑

発的な「桃」という措辞は、集団的な「桜」の記憶を取り込む事によって、一層意味の領域を広げている。作者は、多数の読者に向けられた新聞というモダンな媒体上で、伝統文芸の継承と新文学の創造を試みていることになる。保守と革新の二重性を端的に物語るのは、歴史的仮名遣いによって表された短歌の背景を成す軽快な都会生活の点描である。「麵麩の耳」と「クレパスで描ききれない洋梨」という表現は、都会における自然と文化の潇洒な結合を端的に捉えている。

五つの歌に共通の特徴は、「桃」、「朝」、「昼」、「月」、「梨」、「雲」、「麒麟」、「春」、「枕」といったイメージ豊かで明度高く、しかも親近感溢れる単語群が、小さな31音の短歌の枠組みの中に華やかに配されていることである。五つの短歌の作る世界のシンボルであるそれらの名詞は、祝祭のために振り撒かれ光を表象するパステルカラーの絵具のように、いずれも美しく快く、前向きな方向を指し示している。特に、「桃」、「朝」、「昼」、「麒麟」、「春」という単語は、光の凝結を体現し、鮮やかさを競っている。些少の例外は、「梨」に含まれる「秋（「飽き」に通じる）」と「冷たさ」のイメージ、並びに「月」、「雲」、「枕」に込められた暗闇のイメージである。しかし、暗闇或いは夜は、昼を前提としているし、早春の眩しい光を乱反射して一層輝きを増すかのような肯定的な言葉の重なりの中では、小さな秋への予感も暫くは一吹の涼風として納まるように見える。「愛」というカテゴリーに属する言葉の畳み掛けの中で、厭が上にも醸成される温気を一時吹き払ってくれるような恵みの風と感じられるのである。「梨」の他にも「歪み」、「たくらみ」という言葉を含んだ負の傾向を示す中央の第三首の歌の意味は、改めて問題とする必要がある。しかし、その歌の陰影は、連作全体の前方向への動きを押し止めるものではない。つまり、五つの歌を一纏まりの作品として読む時、第三の歌は、いわば結婚式の正餐の中程に配されるシャーベットのよう洗浄効果を持つと言える。現代風俗をふんだんに取り入れ、お洒落な女性の都会生活を生き生きと想像させる作品は、作者と読者を巻き込む多忙なハイテク時代の嘆息をすくい取ることを忘れてはいない。

膨張するイメージを有するシンボルは、五つの歌に取り込まれ、31音の小さな歌全てを、読者の想像の広がりと呼応しつつ、一輪の花から宇宙大にと拡大してゆく。第一首の伝統的な詩語「朝」は、出現した太陽の光によって、天地が露わになる図柄を思い描かせるとともに、世界が創造される過程をも喚起する。「桃のつぼみ」が「ほころび」、語り手の「わたし」がパートナーの愛のささやきによって幸せの確実な予感に満たされてゆくことを考え合わせる時、第一首のめでたい広がりには加速されるばかりである。第二首の「昼の半月」という表現は、ありふれた「夜の満月」の半分の言い回しとしてスマートに都会的センスを発散し、作者独自の表現になっていると言えよう。そして、正午以降の太陽光の衰微と、その反作用として起こる月の脹らみを表し、昼と夜、つまりはビッグバン直前の圧縮された世界を彷彿とさせる。また、月が作用する潮の干満が想起され、広大な海のイメージが思い浮かぶ。第三首の「クレパスで描ききれない洋梨」では、宇宙の法則そのものと言える無尽の生産と収穫が暗示されている。第四首では、「こころにも雲は流れて」、語り手と天が一体化する。そうして全能となった語り手は、徘徊濶歩する「麒麟」となり、地をも支配する。第五首では、死としての冬を「春」の生命力が一掃するシーンを、「雪崩れ（る）」という勇壮な表現がパノラマを描くように呈示する。

(2) インターテキスト

「愛の水位」を形成する五つの歌は、キーワードを中心に、一つ一つ宇宙を形作る。宇宙とは、全てを取り込んだ世界であるが、全てとしての五つの作品中、最初と最後に置かれて外縁となる第一首と第五首は、他作家によって書かれた外の作品の存在、つまりはインターテキストを強く喚起する。「インターテキスト」とは「関連作品」と和訳出来るが、リファテールの厳密な定義によれば、「或るテキストの全体の意味を明らかにする為に、読者が知っていなければならない一つ以上のテキスト」である。³⁾ 外の作品とは、二つの歌と同等の他者としての文学作品である。第一首の語り手である「わたし」には、好色な牧羊神「パン」

に通じるパートナーが配されている。一方、文学作品が文の集まりであることを暗示する結びの第五首には、他作家による文も収める図書館としての「文庫」が、ライバルの潜む砦として意識され名指されている。いずれも詩中に同等の他者が明示されているのである。第一首第五首ともに、第二句の終わりに一字分のスペースがあり、少なくとも表記の上で一つの歌は二分されている。他と他の侵入を形象するその表記もまた、読者にインターテキストの探索を誘う意味ありげなサインと言える。

第一首のインターテキストとして筆頭に挙げるべき作品は一つだけではなく、複数で一つのグループを構成するフランス詩群である。それらは、19世紀半ばから20世紀初めまでに創作された四つの象徴詩編で、第一に牧羊神パンを主人公とするマラルメ作の長編詩「牧羊神の午後（L'Après-midi d'un Faune）」、第二に五感の連鎖が人間の感覚と宇宙の合一に通うことを暗示するボードレールの「万物照応（Correspondances）」、第三に母音に彩色を施して芸術表現の無限の可能性を示し、ボードレールと同じく五感連鎖と創造的想像の意義を強調したランボオの「母音（Voyelles）」、そして第四にコクトーの「私の耳は貝の殻」で始まる「耳」と名付けられた作品である。⁴⁾ 「愛の水位」の後部に置かれた作者紹介の欄に、作者阪森氏の出版した歌集のタイトル『ランボオ連れて風の中』（1988）が見える。作者は、フランス象徴詩に詳しい。⁵⁾ つまり、上掲の四つの詩を、作者は自ら意識的にインターテキストとして設定し、自分の作品の意味を深める為に利用している、或いは少なくとも、作者はその四つの詩の強い影響下であって、知らず知らずのうちにその四詩編のこだまを、自作のうちに響かせたと考えることができる。第一首では、小さい31音の枠組みの中で、色（「桃」の花びらの色）、音（「つぼみ」の「ほころぶ」音、「ささやき」）、香（「桃」の花の香、「パン」の匂い）、味（「パン」の味）、そして触感（「耳」に触れる息、「ささやき」）が、説明のないまま並べられ重なり合わされ、溶け合ってゆく。それに伴って、読者の五感も連鎖したかのように感じられ、切り詰められた短歌の小さな枠組みの

中で、「桃」の花びらの色が「ほころ（び）」の音と発散される花の香に直ちに成り変わるように感じるのである。

第五首のインターテキストは、与謝野晶子の『恋衣』中の短歌である。以下に、その晶子の短歌を引用する。

しゅんじょせい
春曙抄に伊勢をかさねてかさ足らぬ枕はやがてくづれけるかな

上記の晶子作短歌と阪森郁代作第五歌の類似は明白である。いずれの歌も「春」という印象的な漢字で始まり、更には、書籍を枕にして眠るが、その枕は程なくして崩れてしまうという異様なモチーフを共有している。晶子歌が、歌の出だしから「春曙抄」、「伊勢」という言葉を重ねて、北村季吟による『枕草子』注釈書『枕草子春曙抄』、その原作『枕草子』、そして『伊勢物語』といった複数の文学作品に言及し、文芸の香りを薫じ立てている一方で、郁代歌は、「文庫」という古めかしい趣のある熟語に「七冊」という形容を加えることにより、蔵書の多さを彷彿とさせ、晶子歌と同じく、31音の小さな短歌の枠組みの中で文芸の世界を目一杯に広げようとしている。沢山の読者が読む新聞にふさわしく、多数の作家が合唱する。そもそも晶子の『恋衣』は、晶子と他の二名の同門歌人山川登美子、増田雅子による共著である。「文庫の枕」は、やがて「雪崩れ」るのであり、白い紙を基底とする本の世界が、滑り落ちる雪の塊となって空間を飲み込んでいく様子が描かれている。つまり、郁代歌は、「七」と「雪崩れ」という透明感と動きのある措辞を繰り返しながら、シャープで近代的な美感を創出しつつ、晶子歌に由来する基底部を鮮やかに呈示し、現代の本歌取として独自の世界を作り上げている。

本歌も新歌も、歌作の工夫において互いにひけはとらない。本歌は、『伊勢物語』の「かきつばた」の歌に倣って、折句という手法により構成されていると考えられる。本歌の各句の最初の文字を並べると、「しいかまく」という表現が現れる。漢字で書き直せば、「詩歌巻く」となる。「連歌を巻く」という既存の表現は、「連歌を作る」という意味であるから、「詩歌巻く」とは、「詩歌を作る」とい

う意味に解せる。従って、晶子作の本歌は、詩歌を作るためには、「春はあけぼの」で始まる『枕草子』と『伊勢物語』だけでは不足であり、恋愛物語の最高峰『源氏物語』を鑑とすることが是非とも必要という意味を秘めていると考えられる。郁代新歌に見られる目覚ましい工夫の一つは、文芸の宇宙卵を標榜する「文庫」という熟語が、全部で14画の漢字二字で表記されていることである。つまり、この歌の発表日であるバレンタインデー2月14日を、創作の起爆剤としてキーワード「文庫」に隠し込んでいるということになる。奥ゆかしい「文庫」という言葉は、「足利文庫」、「金沢文庫」に通じる。『国語大辞典』（1981年版）によると、「文庫」の第二の意味として、鎌倉幕府の文書保管所が示されている。「かまくら」という読みの地名に結び付く「文庫」は、秋田県に伝わる子供の雪祭りを読者に思い描かせる。雪の倉を作り上げるその雪祭りのイメージは、「文庫」の「雪崩れ」に繋がっていく。全国に配達される新聞紙上に発表された歌に相応しく、鎌倉、秋田、そして堺と、日本の東西南北を代表し得る地名を複数織り込んでいるのである。

五つの郁代新歌はそれぞれ個別性を有しながらも、本質的な共通性を持ち、一つに収斂されていく。五つの歌を一つにまとめる為の工夫の第一として挙げられるのは、宇宙大に拡大する膨張性の付与に加え、最初の歌に取り込まれている五つの感覚が、それぞれ、五つの歌のモチーフとされていることである。「耳」という言葉が2回も使われている第一の歌は、聴覚が世界を立ち上げる。他の言葉のうち繰り返し使われているものはないので、一組にされて示されている五感のうちでも聴覚が一番強調されていることになる。最初の主語である「桃」は、「ほころぶ」という動作で存在を顕現し、その動作によって生じる音「ささやき」が、「さくっ」という「パン」をかじる音に混ざり合う。「さくっ」という音は、まさしく音の面から「咲く」に通じる。そしてその音は「パンの耳」から「わたしの耳」へと伝えられていく。第二首のモチーフは、視覚である。太陽光を反射して照る月は、無論目で捉えられる物であり、「水位」は目盛りによって示される。最初に使われている表現

「ひとひらの昼」が、「ひ」に始まり、その後字と音で「ひ」を3回も繰り返しながら、視覚を作動させる光を強調している。第三の歌では「洋梨」が主人公であり、4回も繰り返された接尾辞の「み」が、この歌のモチーフを味覚にと決定づける。第四首では、「こころにも」「流れ」る「雲」、つまり霧のような状態になった空気が、様々な香を伴って語り手の体内を領することが語られる。前歌の「洋梨」の残り香も運び込まれる。従って、この歌の支配者は気流であり、それはやがて動物の代表格である巨大な「麒麟」に変じる。気流は、「洋梨」の香りを取り込んで「麒麟」に成長したとも言える。「麒麟」という現代日本の主要酒造メーカーを表す言葉からは、ビールが想像される。ビールの強烈な匂いが、集められ運び込まれる匂いを象徴する。つまり、動物の生气に満ちた気流が行き交う第四歌は、五感の中でも最も本能的な嗅覚を刺激し、その作用を促進する。第五の歌では触感がモチーフであり、本の「枕」が「雪崩れ」ることが、水の当たる肌によって捉えられる。「枕」という言葉は、官能的な触れ合いを示唆している。

言葉によって明示された五首の歌は、光あふれ物見させる昼の世界、つまり半日12時間の一まとまりの様相を表しているとも言える。小さな短歌の枠組みの中で、凝縮された表現が畳み掛けられているだけに、色々な読みが出来て楽しい。様々な読者の目に触れる新聞の集団性に適合した豊穡な作品であると評価出来よう。第一首の歌は「朝」の9時、第二の「昼」の歌は午後12時、第三は「洋梨」がおやつに出される3時を示している。第四は、「雲は流れて」、翳ってきた濃紺の空に消えてゆく夕べ、午後6時頃を想起させる。神童を意味する「麒麟児」につながる「麒麟」という言葉は、天才の第六感を暗示している。第五の歌からは、「枕」を敷いて寝る夜が連想される。しかし、第五歌冒頭の「春」という支配的な言葉が持つ明度が、歌中で生じる宵闇のイメージを薄めるので、歌全体としては、夜への入り口を示すことになる。従って、第一歌の目覚めの朝9時と対照をなす入眠の夜9時が連想されることになる。更に、第五歌の「七冊」という表現に含まれた「七」は、短歌を形成するエッセンスとしての数字、5と7、そ

して5と相俟って7を中心に位置させる9を思い浮かばせる。出だしの「春」という一字の漢字は、第一首の「桃」に対応し、午前9時の第一首と午後9時の第五首の共通性を強調している。

「水位」という言葉を含むタイトルに呼応して、各歌に形を変えた水のイメージが流れ込んでいる。第一歌では、水は、開花直前の桃のつぼみの養分として、或いは柔らかなパンの構成要素として静かに動いている。恋人の「ささやき」を運ぶ爽やかな風は、水の分身でもある。第二歌では、「水位」という言葉が、半月の映る河川や海の存在を示している。第三歌では冒頭、カタカナによる「クレパス」という4音の言葉が、5音と7音から成り立つ和様の短歌形式に楔を打ち込むかのように表れ、意外性を生じさせる。和から洋への世界的な転換を引き起こす「クレパス」という措辞は、粘度の高い画材「クレパス」の湿り気を伴って、「氷河の深い割れ目」という意味を持つ類似音の言葉「クレパス」(crevasse)を想起させ、凝結した水のイメージを喚起する。続いて第三句の「洋梨」が、果汁として溶け出す水の変幻自在を伝えている。第四歌では、水は「流れ」る「雲」となり、天に駆ける。最終の第五歌では、水は雪崩れとなって、爆発する。

一ヶ所に集められた五つの歌が、「愛の水位」という統一的なタイトルのもと一つの総合的な作品世界を創出していることに注目すれば、各歌のテーマが、古代中国において宇宙を形成すると考えられた五つの要素「五行」(「木」「火」「土」「金」「水」)のいずれか一つとなっているとも考えられる。第一歌において、最もイメージ豊かな言葉は、冒頭の「桃」、そして二番目は、複雑な二字の漢字で表記され、麦に由来する「麩麩」であるが、いずれの言葉も植物の範疇に属し、「木」のイメージを担っている。「ひ」という言葉で始まる第二歌では、昼が輝き、太陽の分身である月が愛の情熱を惹起し、「火」のイメージが展開する。第三歌では、豊かな画材としての「洋梨」を入れ込む基底としてのキャンバスの存在が最重要となる。重力によって木から落下する「洋梨」は、土なる「キャンバス」に受け止められて、落ち着くのである。一方で、画材の体現する「歪み ふくらみ はにかみ た

くらみ」は、心の底に渦巻く情念の表れと看做せる。つまり、この歌においては、運動する物体を受け止め、その存在を保護する基底部が、豊穡の母のイメージを伴って前面に押し出され、大地と「土」のイメージが広がる。多様性を持つ「洋梨」は、また、収穫の増進を示し、「土」の存在感を高める。第四歌の主人公は「麒麟」であり、天才という至上の価値と首の長い動物の黄の色を同時に彷彿とさせ、「金」の象徴として凝縮したイメージを示している。第五歌では、「雪崩れ」る「枕」が中心的なイメージを形成し、水没する世界が描かれている。

(3) 暗喩の世界

「愛の水位」中のシンボルとしての言葉は、五つの短歌を一まとまりの作品として見た場合、R. ヤコブソンの言う意味での「暗喩 (metaphor)」として使われている。それぞれ膨張していく意味深い言葉は、宇宙大にもイメージを広げるという点で同一の機能を果たし、同一の範疇に属する。ヤコブソンによれば、一つの文の横の流れを構成する言葉の一つ一つは、それぞれ違った文法的範疇(例えば主語の範疇、動詞の範疇、目的語の範疇)の中から選ばれてきたものである。そして、ある文法的範疇に属する一つ言葉は、縦にイメージできる同じ範疇に属する他の言葉の「暗喩」となる。⁶⁾ 日本語等で縦書きの表記がなされる場合には、縦横のそれぞれの機能は逆になる。一般的な意味では、「暗喩」とは修辞法の一つで、或る対象を、それに類似した別の対象の名前で表すことである。⁷⁾ しかし、ヤコブソンは、「暗喩」の意味範囲を修辞法に限定せず、「暗喩」を日常的な言語活動の在り様を記述する為の用語としても使用している。

「愛の水位」において五つの歌に配される各々のシンボルは、まず全て名詞として同一の文法的範疇に属し、加えて意味の上でも、「～のような」という類似を強化する言葉を補うことによって等価となれば直ちに交換可能となる同パラダイム内の要素であり、互いに暗喩の関係で結ばれている。なぜなら、各シンボルは、いずれも花咲き宇宙となる無限大の可能性を秘めた種子となっており、

互いに酷似しているからである。

更に、五つの歌が宇宙という支配的なイメージを喚起するという点において同じである以上、五つの歌は結局は同一に他ならないと言え、各歌は一つの歌の繰り返しに過ぎないと看做せる。確かに5回にわたり、手を変え品を変えながらも、どの歌も語り手の愛の喜びを謳歌するに過ぎない。もしくは、愛が一層高まることを祈念しているだけであると言える。その場合中央の「土」の歌は、一見マイナスのイメージが前面に押し出されているように見えるが、実は語り手の嫉妬と同根の祈念の深さを表し出す、基底部をなした要の歌と解釈できることになる。イメージを積載する各歌のシンボルは、映じ合い、乱反射して、意味を把握しようとする読者の目を眩ませる。

故に、一つの歌の中でも、又五歌全体においても、全てのシンボルは宇宙形成という点で、つまりは全ての点で同一であり、たった一つの母型としての単語を形成することになる。作品のテーマである愛とは、一つを目指すものである。読解の帰結として時間と空間を孕んだ単一の語が浮かび上がってくる図柄は、五歌全体に遍満する水のイメージが「水位」という変幻自在の意味の広がりを圧縮した言葉に収斂されていく構図に重なっている。与謝野晶子の『みだれ髪』において、愛を歌い上げる一人の女人のイメージが浮かび上がってくることと同様である。ヤコブソンは、一般的に詩において同一性が支配することを、「一詩文の横の流れは90度起き上がり、縦に伸びる文法的同一範疇を形成するかのような様相を呈する」という意味の英文定義の中で指摘している。⁸⁾ 「愛の水位」は、その詩一般の同一性を強調していることになる。

更に、その同一性は、「愛の水位」という作品外の領域をも巻き込むのであり、例えば連作劈頭の重要語「桃」は、「桜」でも「薔薇」でも良い。つまり、読者のその時々気持ちによって自在に変換可能な、包容力に満ちた措辞ということになる。作品外の領域を強く想起させるものが、上掲のインターテキスト群である。見方を変えれば、「桃」は、横方向に流れる言表形成のために単語の一例に並ぶ縦軸から選ばれた言葉であるが、その選択

は、巧みにずらされていたのである。その「ずれ」は適度で詩的であり、その余裕を与えるずれの故に、読者は他の様々の親近性のある言葉を連想し、精神を柔軟にし、喜びを得る。また、「桃」が連作中の他のシンボルと相俟って、宇宙大に広がるイメージを獲得する以上、「桃」は結局、それに近い花の名前から始まって、ひいては全てのものの名前に置換出来ることになる。つまり、意味深いシンボルとしての言葉「桃」は、無限の創作の可能性を与える豊穡のゼロであり、「桃」をはじめとするシンボルが支配する連作は、読者が如何様にも宇宙生成の歓喜を描画出来る純白のキャンバスであると言える。結局、読者による創造的な措辞のお手本が、「愛の水位」なのである。

2. 石川不二子の「吉備高原より」

31音の一首の小さな枠組みの中に現実生活を織り出だす要素をモザイクのようにはめ込んで、その微小な要素の個性の競演により読者を幻惑し混乱させ、そして考えさせるのは、石川不二子の「吉備高原より」と題された以下の五つの短歌連作である。

ふきのたう一キロほどを採りて帰る道の縁^{へり}不法投棄のごみ絶ゆるなし
 松枯病^{まつかれ}・桜天狗巢病のみならず女竹病^{めだけ}み樗病^{かし}むわが住む山は
 道路ばかり立派になりて亡びたるあまた山草^{ほろ}轆^ひかる狸
 臓器移植^{しゅうえんまき}など騒ぎあるまに人類の終焉^{しゅうえん}眼前に迫りきたらむ
 ヒトの世より美しき地球保たれむネズミの類が制覇するとも

阪森郁代の同歌数の連作「愛の水位」が発表されてから約一年後、1998年3月27日に同じく朝日新聞紙上に発表された「吉備高原より」は、一つの歌の中の各要素、つまり各単語の特異性を際立たせ、要素間の換喩的な繋がりを強調している。「松枯病」に集約される卑近な措辞の連なりは、優雅な和歌の伝統を逸れ、予想外の表現に驚く読者の関心を釘付けにする。暗喩の関係を示しつつ読者の想像を自在に膨らませる「愛の水位」とは対照的である。「吉備高原より」の読者は、読解において長く受け身を強いられる。

「換喩 (metonymy)」とは、一般的な意味では

「暗喩」と同じく修辞法の一つで、或る対象を、それに近接した別の対象の名前で表すことである。⁹⁾しかし、ヤコブソンは、「換喩」の意味範囲を「暗喩」の場合と同じく修辞法に限定せず、「換喩」を日常的な言語活動の在り様を記述する為の用語としても使用している。ヤコブソンによると、「換喩」とは、一つの横の文を構成しながらも、別々の縦の文法的範疇から選ばれ結びつけられている各要素の隣接関係を示す用語であり、隣り合った各要素は、互いに互いの「換喩」と看做せる。¹⁰⁾「換喩」とは結局、隣接する各要素の相違を逆説的に強調する言葉である。言い換えれば、特に選ばれて現れた一つ一つの要素は、自身の「換喩」としての個性を主張すると同時に一本の「換喩」の並びとしての言説の状態を確立し、自身と他との置き換えに抵抗する。

石川の短歌を構成する言葉は、実に様々なカテゴリーに属している。植物（「ふきのたう」、「松」、「桜」、「女竹」、「榎」、「山草」）、数量と単位（「一キロ」）、地勢（「道」、「山」、「道路」、「地球」）、病気（「松枯病」、「桜天狗巣病」）、時事（「不法投棄」、「臓器移植」）、生物分類（「狸」、「ヒト」、「ネズミ」）等である。環境破壊がテーマである作品だけに、現今の深刻な状況を示す言葉が意識的に羅列されているわけであるが、その種々多様な言葉は、まさに広範な破壊の様子を浮き彫りにし、印象付ける。一方で、換喩の連続は、「地球」の永続を願う語り手の強い祈念を表白している。

5音と7音の枠組みを越えた字余りの句が多く用いられているのは、波のような勢いを伝統的な31音の歌の流れに与えて、現代の危機迫る社会状況に読者の批判的な眼差しを向けさせようとする意図からであろうか。病弊の部分的徴候を体現する各々の言葉は、小さくても致命的な毒を秘めるかのように不吉な情報を発散する。「不法投棄」というたった四文字に集約される現代人のエゴは、掌に乗る位の小さな銃で人を殺したり、コップ一杯の砒素で何十人も命を奪ったり、ボタン一つで核戦争を起こすという、逆説的な悲劇をも想起させる。小が大を転覆させるという現代的な皮肉を、換喩による短歌作法が体現している。五つの短歌は、現今の病弊を名指し発散することによ

てカタルシスを求めるかのように、読者の住む現実世界へと消音の砲声を繰り出している。

環境問題という連作全体のテーマは、換喩を用い相違を際立たせる各歌の背後に、統一的なイメージを影のように生じさせる。富士山のイメージが浮かび上がってくるのである。第一首では、埋め立てのための「ごみ」が語られ、第二首では、「山」が盛り上がるが、まだ人（「わが」）と植物が生きていることのできる位の高さである。高さの変化に比例して、「ごみ」は、「病（気）」を発生させている。「病」は悪化し、第三首では死（「亡び」）に至る。第四首では、ピークは過ぎたかのように見える。再び「臓器移植」という言葉で病気が語られるからである。第五首では、生きた「ごみ」としてのネズミが登場し、「地球」という言葉と相俟って、土地のイメージが支配的となる。つまり、中央の第三首の歌を頂点とし、その周辺の歌が頂点に向かってのスロープを描く富士山の図柄が浮かび上がってくる。作者の名前が、「不二子」であることにも注意したい。統一的な富士山のイメージを形作る各歌のキーワード、「ごみ」、「病」、「亡び」、「臓器移植」、「ネズミ」は、被害と迷惑の程度の差によって所属カテゴリーの相違を際立たせ、換喩の関係で結ばれている。しかし、歌の形体の同一性を際立たせる連作形式の中で、換喩の関係で結ばれている言葉は、作品の一番大きな枠組み、つまり31音歌の繰り返しであるという構造から発せられる類似性を強く帯びる。そうした条件のもとで、「吉備高原より」の換喩としての各キーワードも暗喩に近付き、いずれも富士山の一部として統一的なイメージの形成に協力する。¹¹⁾

3. 母胎・道標としての 与謝野晶子作『みだれ髪』

上記二つの女流歌人による作品をイメージとスタイルの両方から方向付け、産出の淵源として支配的な影響力を誇る作品は、近代短歌の華々しい出発点に位置付けられる与謝野晶子の『みだれ髪』（1901）に他ならない。阪森郁代の「愛の水位」全体を覆う幸福なエロチシズムの発生源が『みだれ髪』にまで遡ることは、晶子歌の本歌取となって

いる「愛の水位」第五首が明らかに示している。¹²⁾ 石川不二子の「吉備高原より」に顕著な批判性は、破格の語彙を用い、一千年の和歌の歴史に挑戦した『みだれ髪』を特徴付けるものである。「吉備」という言葉からは、佐藤春夫が『晶子曼陀羅』で紹介した晶子の夫与謝野鉄幹による長詩「ふたなさけ」を思い起こさずにはいられない。鉄幹はその詩の中で、妻晶子とは別の女性山川登美子を「吉備なる人」に擬し、晶子と登美子という二人の女性に心揺れる自分の心情を描いている。¹³⁾ また、作品の後部に付された石川の略歴を見ると、「与謝野晶子」という名の輝かしい一字を含む『水晶花』と題された歌集を出版していることがわかる。同じく石川作の歌集として『牧歌』も挙げられているが、「牧」という字からは、与謝野晶子と同じく浪漫的な作品を残した若山牧水が直ぐに想起される。牧水が、吉備高原のある岡山県北部を旅していた時を詠う短歌「幾山河こえさりゆかば寂しさのはてなむ国ぞけふも旅ゆく」は、余りにも有名である。¹⁴⁾

晶子の『みだれ髪』は、399首の短歌の集成であるが、それらの短歌はそれぞれタイトルの付いた六つの章に振り分けられている。「臙脂紫」、「蓮の花船」、「白百合」、「はたち妻」、「舞姫」、「春思」の六つである。六章は更に総題の「みだれ髪」によって纏め上げられていることを鑑みれば、399首は全体で「みだれ髪」という一つのストーリーを語り出し、いわば一本の横糸で括られていることになる。その一方で、各歌に等しく配分された31音という音数を縦の表記で繰り返すことによって、一本に収斂していく縦の流れを描き取る。実に「みだれ髪」というタイトルは、一と多の両方を同時に体現する。乱れ逆巻く頭髮は、一個の身体内部から生え出し、八方に広がるからである。しかも、和歌・短歌は同じ歌の繰り返しに過ぎないと言える。何故なら古今いずれの歌も、畢竟「ものあはれ」と名指される美感の短い表現であることに変わりはないからである。『みだれ髪』の場合は、伝統の踏襲として一本の短歌が他の歌の代替となり作品全体を体現するとともに、新たな西洋風編集により、その一歌が横糸のストーリーの一部と看做されるため、一つの短歌に意外な重量感

が加わっている。換言すれば、一歌にストーリー全体の影が投影される。『みだれ髪』は、399個の短文が重なって出来上がった小説としても読めるのであり、油絵のような確乎たる存在感を示している。399歌の長さ重量は、明治維新後の詩歌のモデルである西欧の長詩の影響を明白に示している。

言い換えれば『みだれ髪』は、横と縦、つまり暗喩法と換喩法双方によるイメージ重複を同時に作用させることにより、繰り返される31音の喚起力を最大限に高めて、爆発的な意味空間を作り上げる。その力溢れる作品から命を得て現代に飛び出したのが、「愛の水位」と「吉備高原より」と言えるであろう。

『みだれ髪』に横の結束力を与えたのは、編集者与謝野鉄幹の功績であると考えられるが、¹⁵⁾ 鉄幹は、伝統的な和歌に潜在していた横の繋がりを引き出し、横に括り出すことで家集『みだれ髪』に個性の彩りを一層強く与えたに過ぎない。古典和歌集においても、収録作品の部立に連作への志向は明らかに見て取れる。¹⁶⁾ しかし、『古今和歌集』『新古今和歌集』等代表的勅撰和歌集に付いた名前の最後の文字「集」が示唆するように、各歌は各々独立しているからこそ一所に集められたのである。三枝昂之氏は、歌人たちが横の繋がりを強化する「連作」の意義に自覚的になったのは近代になってからであると指摘している。¹⁷⁾ 王朝和歌以来の慣習に従い正統な和歌と認められることを目指した一首一首の伝統歌は、独立を保っていると同時にいずれも31音として同等であり、更には「ものあはれ」の象徴として同一である。つまり、一首一首は重ね合わされて、一つの歌が別の歌の暗喩になっているという関係を示す。同時に、各歌は、膨大な数に上る和歌群の中の一つの要素として、目には立たない形で伝統の醸成に関与する。従って、31音で切れる一つ一つの歌は、和歌の祖型からの分化と個性化を密やかに目指しつつ、換喩的關係を培っていると言える。連綿たる歴史の象徴として、一首一首の歌はある。階級を超える多数の作者によって創出された伝統和歌は、暗喩換喩のひしめく日常言語の実際と潜在の全てを取り込む可能性を示すことによって、日本

語による文芸の頂上を極めたのである。見方を変えれば、和歌・短歌は、暗喩列と換喩列の結節点であり、縦横に延び広がる全ての言葉を生み出すゼロの母胎に他ならない。作家達が抱いた一まとまりの社会の永続への志向と共に、完結の5音と伸びゆく7音の手軽で絶妙な組み合わせが、和歌の繁栄を決定付けたと言えるであろう。

「愛の水位」と「吉備高原より」という二つの連作は、イメージの点でもテーマの点でも非常に現代的な個性に彩られていると同時に、与謝野晶子作『みだれ髪』を介し伝統とのつながりを基盤に得て郷愁をそそりつつ、花開いている。そして、両連作は各々、伝統和歌が有する暗喩・換喩二方向での喚起力の一方を強調し、一つの詩的完成体としての和歌の表現力を、好対照の要素の一組として明示しているのである。

[注]

- 1) 「連作」の定義は、『現代短歌大事典』における三枝昂之氏の定義「複数の作品を連ねることによって、単独作品では不可能な主題の展開をはかる作歌法」に拠る。「連作」の項参照。
 - 2) 初出の朝日新聞紙上では、横書きではなく縦書きになっている。後引用の連作五歌も同様である。
 - 3) リファテールによる「インターテキスト」の定義は、以下の通りである：“An intertext is one or more texts which the reader must know in order to understand a work of literature in terms of its overall significance (as opposed to the discrete meanings of its successive words, phrases, and sentences)” (56) .
 - 4) 「耳」という日本で親しまれているタイトルは、翻訳者堀口大學が付けたもので、原詩は、コクトー作の組詩「カンヌ」の一部である。『堀口大學全集3』、750ページ参照。
 - 5) 上掲『ランボオ連れて風の中』の「あとがき」において、著者阪森氏は、「私の中でのランボオは、ひとりの詩人像を疾うに超えてしまっている。風、雲、草、樹々、それらきらきらしいものの象徴として、存在する」と述べており、フランス象徴詩人ランボオの作品独特の普遍性を、具体的詩的に表現している。阪森氏は又、ランボオと同世代の象徴詩人ステファヌ・マラルメの難解な抽象をユーモラスに歌い、
- 「マラルメをにれかむうちに杳として見あたらぬなり
眉も睫毛も」(1997年刊『夕映伝説』所収、1995年「短歌往来」に初出) という作品を発表している。同様に阪森氏は、20世紀象徴詩人ポール・ヴァレリーの名を読み込んで、「〈風立ちぬ〉かくも誤訳のうつくしくヴァレリイは来て信濃に遊ぶ」(1992年刊『靡けたてがみ』所収) という歌を作っている。
- 6) ヤコブソンは、例えば以下のように、「暗喩 (metaphor)」と「換喩 (metonymy)」に関する理論を展開している：“The development of a discourse may take place along two different semantic lines: one topic may lead to another either through their similarity or through their contiguity. The metaphoric way would be the most appropriate term for the first case and the metonymic way for the second, since they find their most condensed expression in metaphor and metonymy respectively” (*Language* 129). この英文において、“topic”は“word”(「言葉」)に置き換えることが出来る。“Word”の最小単位は「単語」であるが、「単語」とは連なり拡大し得るものであり、拡大物の中には、“topic”を十分に伝える“sentence”も含まれる。(“Word”参照。) そうなると、一つの「言葉」(one wordまたはone topic)につながるもう一つの「言葉」(another wordまたはanother topic)は、暗喩的要素(最小は「単語」)の並ぶ列を辿って(“through”)探し出され、その後換喩の流れを形成すると言える。
 - 7) *The Oxford English Dictionary (on Compact Disc, 1992 ed.)*による“metaphor”の定義は、以下の通りである：“The figure of speech in which a name or descriptive term is transferred to some object different from, but analogous to, that to which it is properly applicable...”
 - 8) ヤコブソンによる英文定義は、以下の通りである：“The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination” (“Linguistics” 27).
 - 9) 上掲 *The Oxford English Dictionary*による“metonymy”の定義は、以下の通りである：“A figure of speech which consists in substituting for the name of a thing the name of an attribute of it or of something closely related...”

- 10) 注6のヤコブソンの英文定義参照。
- 11) ヤコブソンも、以下の英文により、「同一性の支配する詩一般においては、いずれの換喩も少々暗喩の性格を帯び、暗喩は換喩的になる」という意味の指摘をしている：“In poetry, where similarity is superinduced upon contiguity, any metonymy is slightly metaphoric and any metaphor has a metonymic tint” (“Linguistics” 42).
- 12) 「愛の水位」の作者阪森氏に、当論文の筆者が手紙(2006年12月2日付)で、「愛の水位」第五歌は与謝野晶子の「春曙抄」で始まる短歌の本歌取と考えると良いかどうかを尋ねたところ、2006年12月4日付で早速返信をたまわり、そのように考えて良い旨の御返事を拝受した。更には、阪森氏から五冊の御自著(『夕映伝説』、『ランボオ連れて風の中』、『靡けたてがみ』、『ナイルブルー』、『パピルス』)の寄贈をたまわり、当論文の執筆が大いに捗った。阪森氏に厚く感謝申し上げます。
- 13) 佐藤春夫『晶子曼陀羅』、295-296ページ参照。
- 14) 「幾山河」に始まる牧水の歌は、吉備の国岡山県の二本松峠を越えながら詠まれた。沼津市教育委員会作成ホームページ「若山牧水」参照。牧水歌と晶子歌の浪漫的類似は、中央公論社刊『日本の詩歌4』一卷中に、両歌人の代表的作品が集められ掲載されていることにも示されている。
- 15) 翁久美氏は、論文「『みだれ髪』の成立まで」において、鉄幹が『みだれ髪』の編集に中心的な役割を果たしたであろうと推測し、集中の歌の「排列法」や、「章名のつけ方、書名の選定等」に「配慮したことであろう」と述べている。「『みだれ髪』の成立まで」、23ページ参照。
- 16) 伝統和歌における連作への志向に関し、ドナルド・キーンは以下のように指摘している：“In the old anthologies of *waka* the poems were arranged by seasons and within each season by the steady progress visible in the plants and other natural phenomena” (2) .
- 17) 和歌一首の独立性に関連し、上掲『現代短歌大事典』の「連作」の項で、三枝氏は以下のように述べている。「(「連作」に近代歌人が自覚的になったのは) 外山正一、坪内逍遙等、新時代の文学の担い手が、短歌は短すぎて線香花火のようなはかない思いしか表

現できない、と批判したからである。近代は表現の「量」が要求された時代であり、その要求が歌人たちに「連作」をうながした。」

[引用文献]

- Baudelaire, Charles-Pierre. “Correspondances.” *Œuvres complètes*. Ed. Claude Pichois. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1975. 11. 2 vols. 1975-76.
- 「ぶんこ 文庫」『国語大辞典』(小学館、1981年)、2138ページ。
- “Crevasse.” 『リーダーズ英和辞典』(研究社、第2版)。
- 「ごぎょう 五行」『国語大辞典』(小学館、1981年)、903ページ。
- 堀口大學訳「耳」『堀口大學全集3』(小澤書店、1982年)、475ページ。
- 池田亀鑑校訂『枕草子』(岩波書店、1979年)。
- 石川不二子「吉備高原より」『朝日新聞』(1998年3月27日)。
- Jakobson, Roman. “Linguistics and Poetics.” *Selected Writings*. By Jakobson. Vol. 3. The Hague: Mouton, 1981. 18-51. 8 vols.
- , *On Language*. Ed. Linda R. Waugh and Monique Monville-Burston. Cambridge: Harvard University Press, 1990.
- 「かまくら」『国語大辞典』(小学館、1981年)、534ページ。
- Keene, Donald. *Living in Two Countries*. Tokyo: Asahi Shuppan-sha, 1987.
- 「きりんじ 麒麟児」『国語大辞典』(小学館、1981年)、696ページ。
- 「まく 巻く・捲く」『国語大辞典』(小学館、1981年)、2223ページ。
- Mallarmé, Stéphane. “L'Après-midi d'un Faune.” *Les Poésies de S. Mallarmé*. Bruxelles: Deman, 1899. 63-69.
- “Metaphor.” *The Oxford English Dictionary on Compact Disc*. 1992 ed.
- “Metonymy.” *The Oxford English Dictionary on Compact Disc*. 1992 ed.
- 翁久美「『みだれ髪』の成立まで」『國文學研究』第八輯(1953年)、12-25ページ。
- 大津有一校注『伊勢物語』(岩波書店、1964年)。

- Riffaterre, Michael. "Compulsory reader response: the intertextual drive." *Intertextuality*. Ed. Michael Worton and Judith Still. Manchester and New York: Manchester UP, 1990. 56-78.
- Rimbaud, Arthur. "Voyelles." *Œuvres complètes*. Ed. Antoine Adam. Paris: Gallimard, 1972. 53.
- 三枝昂之「連作〈れんさく〉」『現代短歌大事典』（三省堂、2004年）、656-657ページ。
- 阪森郁代「愛の水位」『朝日新聞』（1997年2月14日）。
- 阪森郁代『靡けたてがみ』（書肆季節社、1992年）。
- 阪森郁代『ナイルブルー』（角川書店、2003年）。
- 阪森郁代『パピルス』（角川書店、2006年）。
- 阪森郁代『ランボオ連れて風の中』（雁書館、1988年）。
- 阪森郁代『夕映伝説』（角川書店、1997年）。
- 佐藤春夫『晶子曼陀羅』（講談社、1955年）。
- 静岡県沼津市教育委員会文化振興課作成「若山牧水」（ホームページ、2007年9月20日取得）。
- "Word." *The Oxford English Dictionary*. 1989 ed.
- 山岸徳平校注『源氏物語』（岩波書店、1965-67年）。
- 与謝野晶子『恋衣』『日本の詩歌4』（中央公論社、1975年）、148-154ページ。
- 与謝野晶子『みだれ髪』（東京新詩社、1901年）。

Abstract

A Dream or a Reality: On the Two Worlds by Two Contemporary Female *Tanka* Poets

Noriko Takeda

In “The Water Level of Love (Ai no suii),” a suite of five *tanka* poems written by Ikuyo Sakamori and published in 1997, a group of colorful symbols manifest themselves and emit rays of spring delight. They are similar in that they share the brightness that cooperatively enhances the entire work to a cosmos of happiness. Applying Roman Jakobson's concept, the expanding symbols may be viewed as metaphors to each other: Metaphors as synonymous words making a grammatical paradigm. Sakamori's five-piece work aims to saturate meanings by making the most of the power of commonness to be ascribed to the 31-syllable *tanka*'s basic framework.

In contrast, Fujiko Ishikawa's “From Kibi Highlands (Kibi Kogen yori),” published in 1998, presents a chain of ominous words in the same structure of a five-piece *tanka* suite to depict today's environmental problems. Ishikawa's words are journalistic, attracting the reader's attention by the transgression of the *tanka*'s elegant tradition. Following R. Jakobson's notion, the self-assertive words may be viewed as metonymies to each other: Metonymies as contiguous words which form a syntagmatic line. In the same way as Sakamori, Ishikawa's work derives its evocative force from the history of *tanka*: *Tanka* as a modern development of the traditional *waka* representing a succession of the short pieces of 31 syllables for more than 1000 years.

Both the contemporary *tanka* works

foreground the old *waka*'s overall power for signification after the model of Akiko Yosano's *Tangled Hair* (1901), while simultaneously showing their own creativity to appeal to today's readers in the waves of massive information.