

ニューウェーブ、やや回顧的に

大辻隆弘

「未来」二月号の時評に、私は「松村発言を否定する」という文章を書いた。そこで私は、「角川短歌」昨年十二月に掲載された松村正直の「もうニューウェーブはいらない」というエッセイを批判した。私の批判は、ニューウェーブ短歌に対する松村の認識の甘さに向けられている。

松村はニューウェーブ短歌の史的意義を「口語・オノマトペ・記号」というきわめてテクニカルな側面から見ている。そして、ニューウェーブ短歌は『私』を欠落させた歌』『私』の存在が薄い歌』になっている、と松村は説く。私が強い違和を感じたのは、ニューウェーブ短歌には「私」が欠落している、という松村の認識だった。そうではない、ニューウェーブ短歌は決して「私」を欠落させた訳ではない。むしろ、意識的な「私」の領域の根底にある不気味なものを、新たな手法によって明るみに出したのだ、と私は思った。

しかしながら、改めてよく考えてみると、この私の認識は、ひょっとしたら一般的でないのかも知れない、と思うようになってきた。ひょっとすると、一般的には、松村のいうように「ニューウェーブ短歌は『私』の存在が稀薄な短歌だ」という認識の方が多数派なのかもしれない、そう思うようになってきたのである。そう考えてくると、松村のような認識を持つのも、無理ないことなのかもしれない、と思うようになってきた。

私は「ニューウェーブ短歌」の旗手である加藤治郎・穂村弘・荻原裕幸の営為を、リアルタイムに、比較的近い位置で見てきた人間である。それに対し、松村は彼らの動きをリアルタイムでは見ていない。松村は「ニューウェーブ短歌」という呼称が一般化し、それが明確に認知された時点から歌作を始めている。もちろん、どちらが有利でどちらが不利か、という問題ではない。事物や現象は、離れば離れるほどよく見える、ということもある。リアルタイムで見てきたからこそ全体像が見えなくなってしまうという、という弊は私にはあるのかもしれない。

私の「ニューウェーブ短歌」体験の中心は、同じ結社で同世代だった加藤治郎の活動を近くで見てきたことで形成されている。その体験から、もう一度八十年代末期から九十年代初頭にかけての彼の動きを再確認しておきたい。

彼の第一歌集『サニー・サイド・アップ』(87)には心動かなかった私が加藤の歌の力に気づいたのは、八十八年以降のことだと思う。そのとき、私が魅力を感じたのは次のような歌だった。

テーブルに吸殻だけが散らかつているんだあ、雨、打ちのめされて

いやそうさ時間は無垢さオルゴールの小さな筒をまわす魔術師

太陽は繋りつとぶ包まれた冷凍肉を耳にあてれば

グラスごしに指がふくらむ今朝ぼくのかじったものがレタスだったこと

のちに『マイ・ロマンサー』(91)に収録されるこれらの歌を読んだとき、私は初めて加藤が何をしようとしているのか、何をしたいのかが分ったような気がした。

一首めの歌では「いるんだあ、雨」という句割れが実に新鮮だった。「だあ」という内面の混沌と虚無をないまぜにしたような口語の表記、それが「雨」という外界の事象と強引に結び付けられてゆく修辭的な魅力。この歌にはただ「ライト」で「おしやれ」だけではない口語の魅力があった。「だあ」という表記をすることによってしか現れでてくることのない混沌が顔をのぞかせているような気がした。

同様のことは「いやそうさ」という軽い語り口ではじまる二首めの歌についてもいえる。「いや、そうさ」という否定とも肯定ともつかないあいまいな相槌で始めるしかないことは、私たちの日常生活のなかでもよくあることだ。それをこうやって歌に導入することで、うまく言葉では表現できない内面のとまどいが実にリアルに滲み出てくるようになる。

三首め、四首めの歌ではそれぞれ「包まれた冷凍肉を耳にあてれば」「グラスごしに指がふくらむ」といった描写に感心した。ラップされた冷凍肉が耳たぶにあたる不気味な触感、まるで両生類の腹部のようにコップにはりつく指先、それらのものは確実に私の肉体の深部にある感覚を喚起してきた。これらの歌において加藤は、確実に私たちの肉体や意識の深層を明るみにひきだそうとしている、と私は感じた。それは意識的な領域のみを「私」として捉えていたそれまでの短歌とは異なる、あきらかにもう一步踏み出した「私」の深化である。深層意識の表出を目指すことで、加藤は近代短歌的な「私」があくまでも意識的な領域にとどまっているということを暴露しようとしているのではないか。近代短歌的な「私」の根底にこのような深層があるということを示すことによって、加藤は近代短歌的な「私」を自己解体にまで導こうとしているのではないか、そんな風に思ったのだった。

実際、『サニー・サイド・アップ』上梓以後、九十年代初頭までの加藤治郎の快進撃はすごかった。彼はオノマトペ・記号・口語・写真とのコラボレーション等、あらゆる表現手段を用いて、「私」の深層を明

るみに引き出そうとしていた。『マイ・ロマンサー』は、そのような宮為の見事な結実だった。その意味で、この歌集は、前世紀のラスト十五年のなかで、もっとも重要な意味をもった歌集だと思う。私の第二歌集『ルノ』(93)には、このころの加藤から受けた影響が、貧しい形で、はっきりと刻印されている。

しかしながら、とても大切なのは、当時、このような加藤の宮為はまだ「ニューウェーブ短歌」という呼び名では呼ばれていなかった、ということだ。定説によれば、「ニューウェーブ」という呼称が一般名詞ではなくひとつの短歌の傾向を表す用語として歌壇に初めて認知されたのは、荻原裕幸が九十一年七月二十三日、朝日新聞夕刊に掲載した「現代短歌のニューウェーブ」という文章によってである。それは『マイ・ロマンサー』が上梓されてから三箇月たってからのことだ。そういう意味では『マイ・ロマンサー』は、少なくともリアルタイムでは「ニューウェーブ」の歌集ではなかった。そのころの加藤は、「イメージング」とか「マジカルリアリズム」とかいった、第三者には分りにくい呼称でもって自分の歌作を自己規定していたように思う。

深い影響を受けた加藤とは対照的に、当時の私には穂村弘の歌の魅力が全くわからなかった。いや、現時点においても、本当は分かっているのではないか、と思う。「未来」の岡井選歌欄という同じエコーを共有している加藤の歩みが、戦後短歌・前衛短歌以後の短歌の流れのなかで明確に位置けるものとして理解可能だったのに対し、穂村弘の歌は、その意図がどこにあるのか、さっぱり分らなかった。たとえば次のような歌がそうだ。

わがままな猫は捨てよう真夜中のダストシュートをすべる流星  
彗星をつかんだからさマネキンが左手首を失くした理由は

象に飲ませる林檎の匂いのバリウムが桶いっぱいにゆれる月の夜

たぶんこれらの歌は、「おもしろい」とだけ言ってしまっただけで、それで終わりにしてよいのだろう。ダストシュートの暗い管のなかを流星のように落ちる猫、月のひかりのなかで桶いっぱい湛えられたバリウム、およそ現実的にはありえないナンセンスな光景だが、流星の光跡や月の光の揺らめきは読者の胸に確実に届けられる。おそらくこれらの歌には、加藤の歌のように個人の無意識を摘出するような志向は皆無だ。まるで四コマ漫画を見るように、刹那的で「私」への読みの回路をまったく消去された形で読まれたとき、これらの歌は実に素直に「おもしろい」と感じられてしまうのだろう。今なら、そういうこともできるが、当時はそれが分らなかったのだ。

穂村弘の『シンジケート』は九十年の十月に発行されている。私の

記憶によれば、当初、この歌集はあまり評判にならなかった。高橋源一郎がこの歌集を賞賛して、それが歌壇に逆輸入され、話題になりはじめるまで、おそらく半年くらいのタイムラグがあったのではなかったか。「かばん」の仲間たちの間で熱狂的なファンを持っていた彼の歌は、既成の歌人たちにとって非常に分りにくかった。が、それがあれよあれよという間に、短歌とは無縁のような若い人々の間で話題になってゆく。穂村弘が多くの読者を得たということのなかに、近代短歌の読みとは全く別の歌の読みが成立しつつあることを私は感じざるを得なかったのだ。

こう考えてくると、実は加藤治郎と穂村弘は全く異なったバックボーンを持っていたのではないか、とも思われてくる。自分の歌を「前衛短歌の最後のプログラム」と規定する加藤の歴史主義と、「わがまま」を主張し歴史や共同体からの断絶を標榜する穂村の間には、深い断絶がある。近代短歌がいきついた果ての極点に立つ加藤と、近代が終ったあとの不気味な時代の起点となる穂村。私見によれば、その二人が同時に荻原裕幸によって「ニューウェーブ」と規定されたところから、実は微妙なズレが起こってきたような気がしている。

荻原裕幸は前述した「現代短歌のニューウェーブ」(91・7)のなかで「ニューウェーブ」という呼称を初めて使う。当時流行したポスト・モダンの評論を援用したこの文章のなかで、穂村は、加藤や穂村の作品を「従来の作品に見られたいかなる類の主体も引き出せない」と述べ、その共通性を指摘している。荻原は、近代主義的な「主体」が関係性のなかに拡散している状態を、注意深く指摘しているのだが、この荻原の規定が加藤や穂村の歌には「主体」がない、「私」がないという俗説を生むことになってゆく。

また加藤自身も「感覚でとらえきれない現実」を記号やオノマトペを利用することによって描写するという「バーチャル・リアリズム」(93)を主張するところから、八十年代末期に主張した「深層意識のイメージング」からの方向転換を、強く感じさせるようになった。作品自体はともかく評論のうえでは、情報化時代における「私」の拡散を感じさせる言辭が多くなってきたのである。彼が「ニューウェーブ」という呼称を自らの歌を指すものとして受け止め、「題詠」「インターネット」といった「場」の問題へと視点を移していった九十年代中盤以降、『マイ・ロマンサー』で開示してみせた深層意識の追求はしだいに顧みられることがなくなっていく。オウム真理教事件を題材とした連作「春のパラサイト」(95)を最後として、加藤は『マイ・ロマンサー』で切りひらいた歌の鉅脈をしだいに見失っていったように感じられる。記号や口語、オノマトペの使用などによる「私の深化」という課題は、むしろ、穂村や荻原によってではなく、彼の師である岡

井隆の『宮殿』や『神の仕事場』などの歌集によって継承され、開花させられていったような気がする。

九十五年以降の閉塞的な時代感覚のなかで、若者の間では、穂村弘の歌が愛好されていくようになった。専門的で難解な加藤の歌よりも、一見からやかで切ない表情を見せる穂村の歌が、より広く愛好されていくようになる。そのなかで、加藤治郎が行った「私の深化」というマニアックな課題は次第に忘れられていった。「ニューウェーブ短歌」Ⅱ「記号・口語・オノマトペ」Ⅱ『私』の希薄化」という安易な図式化は、加藤が行った「私の深化」という試行を排除し、修辭的な側面だけを抽出することによって、しだいに固定化されていったのではなかったか。

「ニューウェーブ短歌」Ⅱ「記号・口語・オノマトペ」Ⅱ『私』の希薄化」はこのようにして生まれてきた。八十年代後半からの歌壇の流れをリアルタイムで体験していない松村正直が、このような事情を知らないのは無理のないことかもしれない。松村は「ニューウェーブⅡ記号短歌」という安易な図式が固定化されてしまった後で歌作を始めている。が、そのような図式が固定化されてしまう背後には、既成の歌人たちの無理解と、自分たちの歌作を上手く理論化できなかった実作者側の瑕疵、さらには、加藤の歌の史的意義を理解できない若者の読みの貧困が関与していたのである。

ひとつの過去の現象がどのような必然性のなかで生まれてきたのか。それを考えるときに、結果論的な視点からではなく、その現象が生まれてきた時点に立ち返って見つめなおすこと。そして、そこに選り落とされた可能性を見出すこと。そういった視点で過去を見ることは、実はとても困難で、我慢のいる仕事である。これは自戒を含めているのだが、私自身のことについていっても、どうしても「勝ち組」の視点から過去を見つめてしまうことが多い。しかしながら、もし松村をはじめ若い歌人が「もうニューウェーブはいらない」と断言するのなら、それは「ニューウェーブ」と名づけられる以前の蠢くような可能性をもういちど自分の目で検証した上でしか言えないことだろう。松村が評論においてそれを行おうとしていることは理解できる。が、残念ながら、まだ及ばない部分も多いような気がする。

やや回想的な話になってしまった。「ニューウェーブ」のなかから、何を未完の可能性として選びだすか、それはすぐれて私たちの課題である。