

「ライトヴァース」再考^(注1)

— 歌集『サラダ記念日』に代表される口語体短歌を巡つての考察 —

網野 博

一 はじめに

一九八七年、俵万智の『サラダ記念日』は、短歌界では異例の二百万部を越える売り上げを記録して、その年のベストセラーの一位に輝いた^(注2)。その二年前の一九八五年に、俵の作品「野球ゲーム」が第三十一回角川短歌賞の次席に選ばれ、その頃から、俵などの口語体短歌に対して、ライトヴァースという言葉が用いられ始め、『サラダ記念日』が出版された一九八七年には、短歌界でライトヴァース論争が盛んに繰り広げられた^(注3)。しかし、その二、三年後には、ライトヴァース論争は終息し、現在では、ライトヴァースはほとんど語られなくなり、死語になってしまった。いったい、ライトヴァースとは何であったのか。

本稿では、『サラダ記念日』に代表される口語体短歌に与えられた評価である、ライトヴァースという言葉の持つ意味について考察する。なぜなら、この言葉は、『サラダ記念日』の生まれた時代の雰囲気的確に表現しているからであり、この言葉がどのように生まれ、どのような意味を付与され、そしてなぜ消滅していったのかを問うことは、『サラダ記念日』を当時の社会状況の中で問うことであり、また、短歌界という閉鎖的な集団になりがちな短歌界のあり方を問うことでもある。ライトヴァースを、社会や文化という構造の中で起こった現象として捉えていくことがこの論文の目的でもある。

ライトヴァースという言葉は、その担い手として新人類という虚構の若者を登場させた。ライトヴァース⇨新人類⇨軽薄という概念の図式を示すこと

によって、文語体を中心とした短歌界は自らの牙城を守ろうとした。ライトヴァースは単なる言葉から、社会的な役割を担われ、権力関係の中で使用されていたのである。そのような対立概念がどのように無化されていくのか。そのことを考えることは、言葉に含まれている権力構造を浮き上がらせるという意味で価値があることではないだろうか。

二 ライトヴァースを生んだ時代背景

松平盟子は、ライトヴァースについて次のように述べている^(注4)。

口語調、会話体といった文体で詠まれる歌は、韻律がおのずから内在する求心力を希薄化し、文語文(韻文)文脈の中で理解されてきた歌内容(口語文(散文))の文脈の中で理解されることになる。こうした傾向をもつ歌を、短歌の世界では八十年代前半からライトヴァースと呼んで、主に二十代が中心になって、実作してきたのだが、俵・加藤^(注5)世代はその過程で登場してきた歌人だった。軽薄短小を流行語とし、消費社会が時代の顔だったころに求められたのは、ラインドでドライな感覚だった。(中略)八十年代後半のバブルに沸き立った日本の、茫洋たる楽天的エッセンスを、二人はもっとも純粹に汲み取っていたのではないか。(中略)普通っぽさ、自然っぽさは、その時点での「今っぽさ」の雰囲気とうまくマッチしていたように思われる。

(傍点、網野)

松平は、俵と加藤を「もうひとつ突き抜けた明るさ軽さをもって、のびのびと自身の世界を作り上げている」と評価しつつも、俵に先行する女流歌人（河野裕子、道浦母都子、阿木津英、栗木京子）と俵を比べて、「日常との距離の近さは、その後の俵万智にも通じるものがあるが、質の差異は歴然としている」として、「それぞれの立場から女という性を考え感じとった重さがあるがわれ、重さはそのまま批評のまなざしを持つ」と先行する歌人たちを評価する^{注6}。松平の評価の基軸は、「日常との距離の近さ」「女という性を感じとった重さ」のリアリズムが大切であり、短歌においては、リアリズムは、文語文の文脈の中でしか表現することができないというものである。

短歌的な言説に身をおいている松平の言葉には、「文語韻律の持つ磁力」への強い思い入れがある。それと対峙する口語体短歌は、ライトヴァースといわれ、「ライトでドライ、パブル、消費社会、楽天、普通っぽさ、今っぽさ」というマイナスのイメージを与えられることになる。このように、ライトヴァースとは八十年代の口語体の短歌全般に対して与えられた言葉であるが、その評価の中に、「口語体Ⅱ」「ライトでドライな感覚」という短歌観が含まれていたのである。それらの評価の中心に置かれていたのが『サラダ記念日』であった。

松平も述べているように、ライトヴァースは短歌界固有の新しい現象ではなく、八十年代のパブルに沸き立った当時の社会現象と密接に関わっていた。その結果生まれた、若者の言語環境や風俗をうまく言い当てた言葉がライトヴァースであった。

ここで、『サラダ記念日』が出版され、俵万智が青春を送ったであろう八十年代の文学状況について検討してみよう。

中嶋昌彌は、『ポピュラー文学・考』の中で、七十年代の五木寛之、野坂昭如らのエンターテインメント文学の登場によって、文学のポピュラー化が始まると述べている^{注7}。

文学とそれ以外の分野（映画、漫画、音楽、演劇、テレビなど）の差異も解体しクロスオーバー現象も進んでいく。（中略）文学中心のリテラシーから、映像・漫画・音楽などを含む複合的なリテラシーへと変容していく。リテラシーの多面化の中では小説の文体も意識も変化してくる。

（中略）読み手、書き手のこのような状況はポピュラー文学の繁栄であるが、それはますます、軽・文学化していくことを示す。それゆえ「いかがわしさ」「どろどろしたもの」といった、かつての大衆文学が持っていたエネルギーはそこには感じられなくなる。だが、そういう「軽さ」は現代の文化の、私たちの生活の軽さにほかならないだろう。

中嶋は、七十年代以降、純文学・大衆文学という対立構図が失われ、（読む、考える、批評する）対象から（消費する、楽しむ、遊ぶ）商品へ文学が変化していったと捉える。また、同じ本の中で、渡辺潤は「高度経済成長によって増大する中間層がもつ夢や欲望が、次々と常識化していくプロセス」としてとらえ、「ばなな・春樹現象」を「芸術的に昇華されたものというよりは、饒舌な話し言葉で成り立つ世界であり、自己の内面化よりも外見的な描写、衣服やモノで自己を他者を描こうとする」と七十年代以降の文学状況を説明する^{注8}。

このように、七十年代における文学のポピュラー化は、八十年代に入って一層加速し、それに新たな流れが加わる。

斎藤美奈子は、近代文学の旧来のジャンル分けとは別に、八十年代以降の特徴として独自に「L文学」という言葉を作り、八十年代を「L文学」隆盛の時代ととらえる^{注9}。

斎藤によると、「L文学」とは「気分の問題である」と言いながらも、「第一に、作者が女性、主人公も女性、読者層の中心も（おそらく）女性であること。第二に、SF、ファンタジー、ミステリ、ホラーといったジャンル小説を除くリアリズム小説であること。第三に、マンガ、テレビドラマといった小説以外の物語ジャンルと密接な関連性を持っている」と文学を定義づけ

る。

「L文学」は、斎藤によると次のような文学史を経て出現する。「戦前世代の国産少女小説↓戦後第一世代の翻訳少女小説↓戦後第二世代のコバルト文庫↓L文学」とし、「時代によってスタイルは変わっても、女の子には女の子用の物語、ジェンダーによって規定された商品ジャンルがつねに用意されていた」とする。「女・子どものジャンル」だったせいで、「熱心な読者を大量にもつ巨大ジャンルだったにも関わらず少女小説は文学の正典とは認められず、文学史からは完全に黙殺されてきた」と述べる。

そして、斎藤は林真理子、山田詠美、依万智、吉本ばななを八十年代における「L文学事始め」だったと述べる^(注10)。

彼女たちの出現はいずれも一つの事件であった。デビュー作が空前のベストセラーになり、「ふつうの女の子」が一夜にして、「マスコミの寵児」となる。そのまま「L文学の題材になりそうな物語」を地味だったのが、彼女達であった。とりわけ、依万智と吉本ばななは中高年男性のあられもない讃辞を受けた。

『サラダ記念日』が出版される以前に、依と同世代の女性たちは、「コバルト文庫」から「L文学」に続く流れの中で、若い女性の口語体（女ことば）が小説の中で使われることに違和感を覚えなくなっていた。そして、書き言葉で書かれる文学とは違う女性独特の口語体の小説世界を作り出していた。

『サラダ記念日』の口語体も、「L文学」と同じ流れの中にあり、「等身大の少女のモノローグ」によって少女世界を定型の中に表現したものであった。

このように、八十年代は「文学の軽文学（ポピュラー文学）化」「高度経済成長における中間層の夢や欲望の拡大」「少女の欲望の形象化としてのL文学の隆盛」の時代なのである。前述した松平の「文語韻律の持つ磁力」という世界は、こうした時代の流れから遥かに遊離していることがわかるだろう。短歌は、短歌的な言説の内部でしか短歌的なリアリズムを保持できない状況

に陥っているのである。

三 ライトヴァース短歌の口語体について

短歌界は、明治以来の言文一致運動を推進することではなく、文語体⇨韻文の使用に拘ることによって、独自の伝統的短歌世界を守ってきた。そこにライトヴァースの風が吹いたのである。それでは、ライトヴァース短歌の口語体とはどのようなものか。依の短歌と、穂村弘の短歌とを比べてみたい。

依万智『サラダ記念日』^(注11)

陽のあたる壁にもたれて座りおり平行線の吾と君の足

あいみでののちの心の夕まぐれ君だけがいる風景である

むらぎもの心おもつきり投げんきつと天気になる明日のため

穂村弘『シンジケート』^(注12)

「猫投げるくらいがなによ本気出して怒りやハミガキしほりきるわよ」

体温計くわえて窓に額つけ「ゆひら」とさわぐ雪のことかよ

子供よりシンジケートを作ろうよ「壁に向って手をあげなさい」

穂村も依もライトヴァースの歌人と言われているが、穂村の方が日常的言語をより戦略的に使い、徹底して短歌の文学言語を解体しようとしているのがわかる。それに対して依は、日常的言語を文学言語（短歌の場合は文語体）に融合させようと努力している。穂村のような過激さは見られない。むしろ、依は穏やかな口語体への流れの中に見えるべきである。

依が文語体を用いていること（「座りおり」「吾」「夕まぐれ」）について、川野里子は、「言葉のアナクロニズム」であるとして、「古語や枕詞、現代の日常語を同じレベルに並べ使いこなしてみせる自在さ」が、依の作歌の特徴であると述べている^(注13)。

このように、穂村にしても俵にしても、程度の差はありながらも、口語体（日常的言語）を用いているが、俵の場合は、文学言語（文語体）の持つ「韻文の磁力」を遊び感覚で使いながら、文語体を口語体の中に適度に配置することによって、文語ではなく新しい言葉のように再生産している点が珍しかった。そのことが若い読者だけでなく、世代を越えた読者を獲得した理由でもあった。

以上述べたように、ライトヴァースと言っても、歌人によって用いる口語体や方向性は違っているのであるが、従来の短歌観から見れば、「現代的である」という点で共通していた。「現代的である」というのは、松平の言葉を用いるならば、「軽薄短小を流行語とし、消費社会が時代の顔だったころに求められたのは、ライトでドライな感覚」の時代であり、従来の短歌観は、その時代を生きざるを得ない若者の世界観や感性を低いものとして見ていた。現代的な「ライトでドライな感覚」「普通っぽさ、自然っぽさや今っぽさ」を軽視した。新しい時代の感性に対して傍観者であった。そして、八十年代に、新しい時代の感性によって詠まれた短歌が出てきたときに、それらにライトヴァースという言葉でひとくくりにしようとした。その言葉によって、時代の波から取り残された伝統的な短歌世界を守ろうとした。しかし、ライトヴァースという言葉は、逆に短歌界の陥ったアナクロニズムを知らせる言葉でもあったわけである。

『サラダ記念日』の出版は、短歌界において、日常的言語を短歌定型の中に滑り込ませ、新しい時代の感性の表現を試みた作品でもあったわけである。『サラダ記念日』を生んだのは、俵を取り巻く社会や風俗、そしてそこから身につけた時代の感性であった。そして、その感性を共有している読者であった。その感性は、決して伝統的な短歌の言説から生まれたものではなく、時代の感性を定型に当てはめようとしたにすぎない。俵にとつて伝統的短歌とは後天的な知識にしかすぎない。

『サラダ記念日』に内在している感性は、し文学、マンガ、映像などのバーチャルなサブカルチャーによって身につけた感性であり、それこそ「現代

的なもの」に他ならない。そういう意味で、現代的な感性をライトヴァースという言葉でひとくくりするのは、現代性からの逃避でしかない。伝統的短歌言説が時代の流れから取り残され、一部の愛好者の中で細々と生き長らえていく状況にあつて、『サラダ記念日』は、新しい短歌のあり方を示したのではないか。時代に媚びた姿もまさしく現代なのであるから^{注14}。

四 蔑称としてのライトヴァース

俵の師である佐木幸綱は、『サラダ記念日』の跋文の中で、「新人類とかライトバースとか、ちょうど頃合の流行語等と出会うという巡り合わせもあつて、話題の輪は歌壇の外側にも広がっていった」と述べている。俵を中心とする口語体による短歌を、佐佐木を代表する当時の歌壇は、新人類、ライトヴァースという言葉でひとくくりの説明しようとした。もちろんライトヴァースという言葉は、『サラダ記念日』への評価だけに用いられた言葉ではない。俵と同時代に登場してきた若き歌人たちの口語体短歌を総称する言葉が、ライトヴァースであった。この時、短歌界はライトヴァース短歌への賛否両論で活気づく^{注15}。この論争の中に、従来の短歌観と新しい短歌観^{注16}ライトヴァースとの間の根深い対立の構図を見てとることができる。

ライトヴァースが五句三十一音に乗る時、そこには狂歌どころか、滑稽和歌を思ひ出させるような、安っぽい調子の良さと、通俗性どころか卑俗としか言ひやうのない、調べの滓を反芻する感がある^{注17}。

ライト・バースと呼ばれる若者たちの作物はうんざりするほど低調である。殆ど表現になっていない。表現とは、何かの意味において、現実への批評でなければならぬという原則を忘れて遊んでいてはいけない、と私は言いたいのだ^{注18}。

現代短歌は反・不条理の常識派一色にぬりつぶされているといつてよい。私はこれを憂える。人間は表層意識で生きている以上に深層心理で生きている。生命力に満ちた情念とイメージの渦まく深層―それは豊かな詩の宝庫である。この宝庫を掘り起こすことこそ、短歌に課せられた最大の使命ではなからうか(注18)。

これらは、口語体短歌を個別に批判したというよりも、ライトヴァースと呼ばれる現代的な風潮への批判である。ここには、結社を中心とする伝統的な短歌界から新しい短歌への異端排撃とも思える権力構造が読みとれる。彼らがこれほどまで躍起になって守ろうとするものは何なのか。そこには、個人の短歌観とは別の要素が交じっていないのか。

このライトヴァースへの攻撃の背景には、「異端の言葉」|| 文語体 || 韻律を守ってきた短歌界の伝統主義がある(注19)。長い年月をかけて、短歌形式というマジカルな表現技術を身につけた者たちによる、伝統を無視してマジカルな表現技術を身につけず、時代の波に乗っただけで注目を浴びている「ライトヴァース短歌」への、嫉妬と攻撃なのである。確かに、近代になって歌人たちは、文学・芸術として短歌が自立するように多大な努力を払ってきた。結社は、歌人たちに短歌の文学性、芸術性を教え込む教育機関であった。近世から近代にかけて、短歌は芸術に昇格しなければいけなかった。そのためには、他の文学と同じように、近代に課せられた問題(自我やロマン的叙情)を詠み込まねばならなかった。この思い入れは、逆に他のジャンルからの批判を遠ざける結果になった。孤立は閉鎖的環境を生み、短歌はますます偏屈な世界に陥っていった(注20)。

芸術性を志向した短歌は、大衆性を失い孤立する。歌集は売れなくても(大衆には理解できなくても)自分たちの短歌は人生の本質をうたっているのだという自負をバイブルのように信じて、生き長らえてきたのが短歌なのであった。短歌は結社内に少数の歌人||消費者を獲得し、結社内で守られ、権威づけられ、結社内で飽和する。そして、文学性の拠所として、古典(カノ

ン)を最大限に利用する。万葉集であれ、新古今集であれ、伝統とつながった世界を垣間見せることによって、民族としてのアイデンティティを刺激する。しかし、その方向性は、自分たちの生きる価値を現代に積極的に見いだそうとせず、ひたすら過去のノスタルジーに酔いしれて、ナショナルリズムに収束されていく危険性を常に孕んでいた(注21)。

このような状況にある短歌界にライトヴァースの風が吹いたのである。

しかし、このライトヴァース論争は時代の本質について述べられることは少なく、旧体制からは、現代的なものへの感覚的な違和感の表明であった。すくなくともライト||軽いということに価値を見いだせない歌人にとっては、軽蔑の対象であった。ライトヴァースは、若者文化との断絶を正当化する言葉でもあったわけである。

五 ライトヴァースに内在する意味

口語体短歌は、ライトヴァースという名前をつけられることによって、旧来の短歌界から分類され、統制されていく。これは、戦後に起こった前衛短歌運動とは違い、主体的な運動にはならなかったのである(注22)。前衛短歌運動が旧来の短歌に対して新しい短歌の提示であったのに対して、ライトヴァースは旧来の短歌界から命名された言葉であり、その担い手は、新人類と呼ばれ、時代のはらむ独創性や主体性を去勢されてしまう。前衛短歌運動のような主体的な反短歌界の運動にはならず、現象として終わってしまう。

そもそもライトヴァースという言葉には、文語体と口語体、言い換えれば、伝統(古典)と現代の対立する概念を含んでいた。しかし、そのことを意識していたのは、文語体短歌に伝統的な美を発見していた旧来の短歌界であり、結社や短歌誌の中心になって活躍している歌人たちであった。新興勢力の台頭に不安を持った短歌界||旧体制の嫌悪感を象徴した言葉がライトヴァースであり、新人類であった。この初期の時点では、ライトヴァースという言葉には、文語体||詩的言語を解体させるほどの力が内在していた。しかし、ラ

イトヴァースの担い手は、その対立概念に気がつくことはなかった。短歌誌の短歌賞に慰撫され、物わかりのよい長老たちの誉め言葉をもたらすことによつて、ライトヴァース運動は短歌界に吸収されて、現象として終わつてしまふのである^(註25)。

『サラダ記念日』が出版された一九八七年をピークに、ライトヴァースという言葉は二、三年後に短歌界から姿を消す。それは口語体短歌が短歌界に認知されたことであり、新人類といわれた若者が結社内に収束されたことを意味している。

このライトヴァースブームは、思わぬ効果をあげた。「私にも短歌が読める」という安易な歌人願望の若者を短歌界に参加させたのである。ライトヴァースによつて掘り起こされた短歌ブームは、多くのライトヴァース予備軍を引き連れて、短歌界に還元した。そして、彼らは、結社内で短歌賞をとるために研削し、その過程で次代の短歌の担い手として、文語体短歌の継承者として、短歌界に組み込まれていったのである。

言い換えれば、ライトヴァースブームは閉塞する短歌界に危機感を持った短歌界メディアによる、人集めのための宣伝文句であつたとも言える。ライトヴァース短歌の登場によつて、結社の新人が増え、短歌界を経済的に潤す結果にもなったのである。その中心になつてプロパガンダの役割を果たしたのが『サラダ記念日』であつた。俵万智という新人のシンデレラストーリーを実現させることで、短歌界は新人を発掘していったのである。

このように新人類と呼ばれる多くの若者を結社に入れて、結社内で、文語体を持つ韻律（短歌が千年以上保持してきた日本の美・精神）を教えていく。ここには世代間の断絶がない。新人たちは、口語体による風俗描写から、文語体による日本的な美・精神に関心を移していくのである^(註26)。

このような新人に対する教育こそ、結社が担つてきた重要な役割であり、俵が佐佐木幸綱から学んだように、新人は先輩から伝統や古典を学ぶことにより、長幼の序をわきまえ、伝統的な短歌世界に日本的叙情を見いだしていく。このような人間育成は、国家における教育の模範的モデルでもある。世

代間の断絶を越えて、伝統的世界に憧憬を抱く若者を育成していくことは、愛国の精神を育てていくことになる。愛国の基盤になる家族形態が解体していく時代にあつて、文化面において短歌こそ天皇を中心とする伝統的共同体へのノスタルジーを脈々と歌い続けているのである。歌人の名譽が、新年の宮中の歌会初めに参加することであるという姿勢が、そのことをよく物語っている^(註25)。

六 終わりに

テリー・イーグルトンは、『美のイデオロギー』の中で次のように述べている^(註26)。

美的加工品に関する近代的な考えの組み立ては、近代の階級社会の支配的なイデオロギー的形式の組み立てと不可分のもの、そうした社会秩序にふさわしい、全面的に新しい人間の主体性形式と不可分のものにはかならない。

イーグルトンの言葉を援用し短歌を芸術の一分野とすれば、短歌における美の形式の問題は、芸術の問題ではなく、近代日本の階級社会の存立のため不可欠な人間の主体性形式を提供してきた、という政治的な問題なのである。短歌は、日本的な叙情（美）を理解する人間を再生産し、それによつて国家的規模の共同幻想を作り出す言語装置であつた。結社はそれを維持するための教育組織であつた。教育であれば、当然、そこに年功序列が生まれ、先生から生徒へ短歌の技術が伝授されていく。その考えの行き着く先は、伝統文化を重視し、現代文化を軽視することであつた。

そう考えると、短歌の形式の考察は、芸術ではなく教育システムであり、個人が社会から屹立して、「主体性」を持ちうるというのは幻想にしかすぎない。むしろ、結社という組織の中で、組織や結社におもねる方向に行くこと

になる。しかし、短歌界は、短歌Ⅱ「私」の文学であるという楽天的な考え方にとらわれてきた。その「私」は、「主体性」を持った「私」ではなく、共同幻想(芸術としての短歌)に参加している「私」に過ぎなかった。

柄谷行人の言葉を借りれば、「自己と同一の他者との対話は、自己対話にか過ぎない」のであり、短歌の「私」は、同じ短歌的共同幻想の中にいる他者との表層的な差の確認でしかない筈だ。この共同幻想の中では、異質の他者との出会いは期待できない。今、ライトヴァースと呼んだ異質世界と出会ってもなお、多くの歌人は、伝統的な短歌世界に逃げ込もうして、現在のな問題から目をそむけようとした。それは、退行的なノスタルジックな精神作用でしかない。

短歌が定型という日本の叙情保存の縛りを受ける限り、伝統的な叙情の制約を受けるのは当然であり、「私」が、社会や国家の「美の形式」から離れて主体たりえると思うのは幻想である。

そのように考えてみると、ライトヴァースに対する批判の根拠となる「芸術性」や「精神性」が、共同幻想から生まれた「美の形式」であることがわかる。しかし、ライトヴァースは、「美的なもの」は、すでに触れたような支配的なイデオロギー的形式に対して著しく強力な異議申し立てと代替物を提供するもの(イーグルトン)ではなかったのである。また、現代のモデルとなるべき新しい「主体性の形式」を提示することもできなかったのである。ライトヴァースが運動とはなりえず、現象としてしか残らなかつたことは、「主体性の形式」という近代的な課題から遠く離れた、現代的な問題に直面していることに他ならない。

注1、歌人によってライト・ヴァース、ライトヴァース、ライトバースなどと表記が異なっているが、この論稿ではライトヴァースと表記するものとする。

注2、依万智『サラダ記念日』(河出書房新社、一九八七年五月)。一九八七年十二月二十一日付け『読売新聞』書評面(東京版)には、この時点で二百万部を突破したと報道されている。

注3、依は、「ライトヴァースというけれど」(「開放区」一九八七年四月)で、『軽薄短小時代

の申し子の役にはなりたくない。もちろん、いつの世の文学も、その時代の関りを抜きにしてはありえない。……歌いたかった私の歌、その根っ子、のようなものはあるはずだ」と、ライトヴァースとくくられることに反論している。

注4、松平盟子『現代短歌の現場——韻律の磁場は弱まったか——』(『日本語学』一九九二年七月号)。

注5、加藤治郎は『サラダ記念日』と同じ年、一九八七年八月に歌集『サニー・サイド・アツプ・マイ・ロマンサー』(雁書館)を出版し、翌年、現代歌人協会賞を受賞した。

代表作

○荷車に春のたまねぎ弾みつつ アメリカが見たたって感じの目だね

○もうゆりの花びんをもにもどしてあんな表情を見せたくせに

注6、先行する歌人たちは、いずれも依よりも十五歳前後年長である。その十五年の間に、短歌界において、新しいパラダイム変換が起こったという見方もある。

注7、中嶋昌彌『ポピュラー文学・考』(『ポピュラー文学の社会学』世界思想社、一九九四年三月)。

注8、渡辺潤『ベストセラー論』(『ポピュラー文学の社会学』世界思想社、一九九四年三月)。
注9、斎藤美奈子『L文学解体新書』(斎藤美奈子編『L文学完全読本』マガジンハウス、二〇〇二年十二月)。

注10、ここに出てきた「コバルト文庫」とは、少女マンガの活字版として(あるいは少女マンガの原作)として、集英社が一九七六年にティーンエイジャーの女性読者をターゲットにした書き下ろし文庫のこと。作家には、水室芽子、新井素子などがいた。また、八十年代後半には、唯川恵、山本文緒、桐野夏生などが活躍し、それがL文学の源流期に重なる。

注11、ここでは文語的表現の顕著な歌を選んだが、依の歌の多くが、助詞や助動詞に文語的な使い方をしている。

陽のあたる壁にもたれて座りおり、平行線の吾と君の足

注12、穂村弘歌集『シンジケート』(沖積舎、一九九〇年十月)第三十二回角川短歌賞次席。短歌賞は依万智がとった。

注13、「新しさの発酵するとき」(『雁』一号、一九八七年一月)。

注14、金井美恵子は『サラダ記念日』について、次のように批評している(『文学界』一九八九年七月号)。

歌集を初めて読んで驚いたのは、「万智ちゃん」であり「我」や「吾」や「私」とも表記される若い女性の、わが目を疑うような媚び方だった。

注15、佐佐木幸綱、岡井隆がライトヴァースの援護をすることで、ライトヴァースは短歌における地位を築いていく。また、依を初めとして、多くの新人歌人が短歌賞をもらうことによつて、短歌界に自分の立場を確立することになる。賞を獲得した歌人は、世代は同じであつても、ライトヴァースをむしろ自分とは違う短歌とみることによつて、自らの短歌の

アイデンティティを文語体に近づけようとする動きもあった。軽さを意味したライトヴァースは、その軽さを否定することにより、短歌界に吸収されていった。

注16、塚本邦雄「浮薄短歌から真正短歌へ」『短歌』一九八六年十二月臨時増刊号。

注17、松平修文「若い人たちの作品傾向」『短歌』一九八七年一月号。

注18、坂野信彦「求む、深層短歌」『短歌』一九八七年九月号。

注19、古橋信孝は、「短歌形式と天皇制」(佐佐木幸綱編『日本的感性と短歌』(短歌と日本人Ⅱ巻)、岩波書店、一九九九年一月)の中で、三好行雄の言葉(『異端の言葉』『短歌研究』一九五〇年六月号)を引用し、次のように述べている。

短歌あるいは歌人は「一種異様なことばと奇怪な論理と」をもっており、(中略)歌人たちの「論理は極度にかざられた特殊な領域でしか通用」せず、短歌の七五調は「ことばのリズムや音楽であるというよりも、むしろ発想のリズムと呼ばれるのが似つかわしい」という。三好は、短歌は、過去の言葉であり、文化的な価値しかないと言いつける。そうであれば、『サラタ記念日』のベストセラーはどのように理解すればいいのか。短歌といえども、現代的な問題である、出版資本、メディアと無関係にはおられないのではない。

注20、大正十一年五月萩原朔太郎が「現歌壇への公開状」を出して、『アララギ』の万葉調短歌が「つまらないと批判した。(老人の隠居三昧の如く、我等の時代の人心と没交渉である)こと」によって、他の文学ジャンルから孤立を余儀なくされた。反『アララギ』の立場をとる同人誌『日光』(北原白秋、土岐善磨、前田夕暮)『芸術と自由』(西村陽吉)は、口語歌の問題に取り組み、文壇から孤立を打ち破ろうとした。昭和三年に五島茂は「短歌革命の進展」(『短歌雑誌』連載)の中で、『アララギ』の作品を、「封建的イデオロギーと結びついた小ブルジョワ的なもの」とし、「現代の生活と遊離した因襲主義的イデオロギー」に犯されていると非難した。こうして、短歌の散文化や口語自由律が試みられたが、その反動として、昭和十年『日本浪漫派』が創刊された。古典美の中に日本美を発見しようとするものであった。この流れは、愛国的な短歌につながり、戦争賛美の歌を作り、時局に同調していく。そのことが、戦後の第二芸術論争を生む結果となった。(篠弘「昭和短歌概観」、『現代日本文学』第五卷(短歌) 明治書院、二〇〇〇年四月を参照)。

注21、戦後の第二芸術論争は、短歌界の戦争協力への反省から始まったと見ていい。第一芸術論争は文壇の評論家や詩人からなされた短歌批判である。小田切秀雄「歌の条件」(『人民短歌』一九四六年三月)、白井吉見「短歌への決別」(『展望』一九四六年五月)、桑原武夫「第二芸術」(『世界』一九四六年十一月)、小野十三郎「奴隷の韻律」(『八雲』一九四八年一月)などの短歌否定論のこと。その否定の見解について、篠弘「第二芸術論議」(『現代日本文学』第五卷(短歌) 明治書院、二〇〇〇年四月)は、①日本文化への根本的懐疑、②短歌における近代化の問題、③歌人の戦争責任の追及、④「政治と文学」論争の契機、以上の四点の問題として捉えている。

注22、その反省もあって、前衛短歌運動が進められ、塚本邦雄、岡井隆、寺山修司などによって、虚構も含めた「私」の新たな創造が試みられる。個を絶対化することにより、状況への適応力を失った短歌の感性的な創造であった。しかし、ライトヴァースは短歌運動にはならなかった。それは、求心的な目的を持つことができず、それぞれ歌人の個人的レベルの問題であり、風俗に流されて、そこに現代的な「私」のあり方の本質が問われることはなかった。

注23、ライトヴァースの担い手であると思われていた俵万智は第三十二回角川短歌賞を受賞。ライトヴァースの歌人も、第二の俵を目指して、各雑誌の短歌賞を取るべく励み、短歌界に吸収されていった。

注24、「若い(三十代の)歌人たちと話してみて、……口語律から文語律へといふ指向があるのを知った。……文語律で書いた方が、カッコイイ場合には、どうしようか。困った。といふのである。口語律→文語律の坂は、急らしい。ペリアーが高いのである」(岡井隆「口語律くらくら、文語律しんしん」『短歌』一九九八年九月号)。新人は結社に入り、歌会によって、先輩の歌人から教えられていく。歌会では先輩歌人の批評の場であり、その中で歌人は文語律の短歌作りのルールを学んでいく。

注25、和歌と天皇制の問題については、村井紀一和歌・その論理と構造(『情況』一九七二年十二月)、百川敏仁「天皇と和歌」(古橋信孝編『天皇制の原像』(現代のエスプリ別冊) 至文堂、一九八六年十一月)、内野光子「短歌と天皇制」(風媒社、一九八八年十月)などによって論じられている。

「歌会始の儀」は宮中の行事として新春恒例となっている。平成十五年度の歌会始めには、編者として岡井隆、島田修二、武川忠一、安永晴子、岡野弘彦が召人と呼ばれた。ちなみに御製は(我が国の旅重ねきて思ふかな年経る毎に町はととのふ)。

また、一九八六年には、『短歌』(昭和六十一年五月号)に八十一ページ近くの「天皇在位六十年記念」の特集が生まれ、歌人たちの関心の高さを物語っている。余談だが月刊誌『短歌』には、一切西暦が用いられていない。

注26、テリー・イグルトン、鈴木聡、藤巻明、新井潤美、後藤和彦訳『美のイデオロギー』(紀伊國屋書店、一九九六年四月)序章から引用。

小谷野敦は、「美」に依拠する批評は、八十年代に壊滅的な打撃を受けた」とする。それは「美」に対する「倫理」の勝利だったとして、その考え方にテリー・イグルトンの著書『クラリッサの陵墓』が大きな役割を果たしたのではないかと述べている(『片思いの発見』新潮社、二〇〇一年九月)。

注27、『探究Ⅰ』(講談社学術文庫、一九九二年三月)。