

タイトル	穂村弘の「異化」理論について
著者	山田, 航; YAMADA, Wataru
引用	年報新人文学(22): 12-49
発行日	2025-12-25

# 穂村弘の「異化」理論について

山田航

## 1 はじめに

現代短歌を代表する歌人であり、現代短歌理論をリードする批評家でもある穂村弘<sup>〔1〕</sup>（一九六二年～）は近年、短歌の方法論として「異化」を頻繁に唱えている。本稿では、その穂村弘が近年において短歌理論で用いている「異化」という語および概念に着目し、使用例の変遷、使用ジャンルの範囲、従来の「異化」の概念との差異を検証したうえで、穂村弘の「異化」理論の独自性を明らかにしていきたい。

穂村が「異化」という概念を用語として直接的に使うようになったのは二〇一五年ごろからであるが、

その短歌理論に「異化」の語が頻出するようになるのは、第四歌集『水中翼船炎上中』（講談社、二〇一八年）刊行前後からである。もつとも、それ以前から「異化」に近い表現を用いており、それについては「4」で詳述することとする。

「異化」は従来、文学理論や演劇理論における重要な概念であった。しかし穂村の用いている「異化」の語はそうした従来の概念とは完全に合致しない部分も多く、穂村が現代短歌に合わせて構築した独自の概念といえる性格が強い。本稿では、現代短歌理論の用語として穂村が独自に定義してきた内容について具体的に論じていきたいと思う。

## 2 日本における「異化」の受容

「異化（オストラネーニエ）」とは『集英社世界文学大事典』によると、「ロシア・フォルマリズムの主要概念の一つ。表現対象をなじみのある自明なものではなく、新奇で〈異様〉なものに思えるようにする手法」と定義されている。ソ連の文学理論家ヴィクトル・シクロフスキー（一八九三年～一九八四年）<sup>②</sup>が、「方法としての芸術」（一九一七年）で唱えた概念である。現代では「異化」の訳語で定着しているが、日本に紹介された初期には「異常化」や「奇異化」とも訳されていた。

「ロシア・フォルマリズム」とは前出事典によると、一九一〇年代半ばから一九二〇年代半ばのロシアで展開された文学研究および文学批評運動である。従来の印象批評、イデオロギー批評、文学テクス

トの伝記的解釈を退け、テクストを自律的なものとみなし、作品の内容よりも形式的な技法を重視した。「異化」はその中心にある技法であった。

そしてドイツの劇作家ベルトルト・ブレヒト<sup>(3)</sup>（一八九八年～一九五六年）は、ロシア・フォルマリズムに影響を受けて演劇用語としての「異化（もしくは異化効果）」を提唱・実践した<sup>(4)</sup>。「見慣れた日常的現実に対して疑念を抱かせ、視点を変えて未知なるものを理性的に発見、認識させる効果」（石澤秀二『世界演劇辞典』、東京堂出版、二〇一五年）と定義される。一九三六年に自作『まる頭ととんがり頭』の注の中で初めてこの術語を用いている。

ブレヒトによって「異化」は演劇理論の重要概念となった。しかしブレヒトの術語としての「異化」は本来の「オストラナーニエ」から意味が拡散し、「カフカのようなそれ以前の作品の解釈などにも援用されることになったが、そういう場合は、対象を異化するというだけの意味で誤用されることが多い」（『集英社世界文学大事典』）、「現在、独り歩きして用語のみが一般化している」（『世界演劇辞典』）と、定義のあいまいさを指摘されている。

日本にロシア・フォルマリズムが紹介されたのは一九二八年（昭和三年）のことで、シクロフスキー『文学と映画』が脚本家の八住利雄の翻訳で刊行されたのがきっかけである。同書では始めの数ページをフォルムとは何かという問題に費やし、その上で「異常化」と名付ける概念を説明しているという<sup>(5)</sup>。また同年には、ロシア文学翻訳家・除村吉太郎が演劇雑誌『悲劇喜劇』にてシクロフスキーの論文「方法としての芸術」（本文中では「手法としての藝術」<sup>Формы искусства</sup>と表記されている）を引用して、「Ostranenie（奇異化）」の概念を紹介している<sup>(6)</sup>。

ロシア・フォルマリズムの潮流にいちはやく反応したのは、いわゆる「新感覚派」と呼ばれていた作家の横光利一（一八九八年～一九四七年）だった。彼は『文藝春秋』一九二八年一月号に寄せた文芸時評で、形式主義（フォルマリズム）<sup>⑦</sup>に絡めてシクロフスキーについて言及している。

だが此の形式なるものが、いかなるものであるかと云うことを知らしめた批評家は、殆ど日本にはただ夏目漱石一人にすぎなかった。しかし漱石の形式論は、作者と作品とをひつつけて考えた、古臭いものであったのだ。そこへ、千葉亀雄氏が、新しき形式論として、新感覚派の鞭を振られた。ロシアに於ては、シクロフスキーが形式主義を振り上げて、目下闘争の火花を散らしている<sup>⑧</sup>。

ここで横光は新感覚派を「形式主義」とみなしており、ロシアやドイツなど世界中に形式主義の潮流が来ている中で、日本でも新しい形式主義者（フォルマリスト）が続々と現れていると指摘している。これはすなわち、「内容が形式を決定すると云うに相等し」<sup>⑨</sup>いマルクス主義芸術と社会的リアリズムへの批判であった。これをきっかけにマルキシズム文学の批評家・蔵原惟人との論争へと展開することになる。

横光はかなり早い段階でシクロフスキーに注目していたが、あくまで「作者と作品を分離させる」というところを重視しており<sup>⑩</sup>、「異化」の理論には言及していない。形式主義者を自認していた作家・歌人の中河与一（一八九七年～一九九四年）の著書『フォルマリズム藝術論』（天人社、一九三〇年）でも、シクロフスキーからの引用がたびたびなされる中に「異化」の語は含まれていない。このように、昭和

初期には「新感覚派」の作家たちによってロシア・フォルマリズム自体への関心は持たれていたものの、「異化」の理論はさほど重視されていなかったようである。

戦後になるとブレヒトの戯曲が日本でも広く演じられるようになったことから、演劇用語として「異化」の概念が広まった。一九五六年にはドイツ文学者の前田敬作が「従来の演劇では、舞台と観客とのあいだに感情移入の作用による『同化』が成立つわけだが、『異化』はまさにその逆である<sup>(11)</sup>」と論じており、「異化」に対して感情移入作用を指す「同化」の語が生じている。演出家・俳優の千田是也(一九〇四年～一九九四年)<sup>(12)</sup>が一九六〇年代にブレヒトの演劇論の翻訳を進めたことは、「異化」概念の浸透にとりわけ強い影響をもたらした。

ロシア・フォルマリズム由来の「異化」の概念を再び掘り起こし、日本に広く浸透させたのは小説家の大江健三郎<sup>(13)</sup>(一九三五年～二〇二三年)である。「僕はヴィクトル・シクロフスキーによる『異化』の定義を、われわれ共有の道具としたいと思う<sup>(14)</sup>」と宣言したうえで、日本文学に対して「異化」の方法を適用する読みを進めていった。たとえば本居宣長『石上私淑言』の中のながむる、という言葉の成立について書いた文章に対しての小林秀雄の考察に、「異化」の方法を見出している<sup>(15)</sup>。さらに現代文学についても、吉行淳之介『夕暮まで』(新潮社、一九七八年)にみられる異様なほどの緊迫・緊張に満ちた会話シーンについて「ロシア・フォルマリストの用語をもちいれば、それは『異化』された会話ということになる<sup>(16)</sup>」と評している。

さらに『新しい文学のために』(岩波書店、一九八八年)では「異化」の例として、刊行当時のベストセラーであった俵万智(一九六二年～)の歌集『サラダ記念日』(河出書房新社、一九八七年)を挙げて

いる。

さきの若く生きいきした言語感覚の短歌でいえば、サラダという言葉、記念日という言葉が、この歌をつうじていかに新しく洗いきよめられていることか。それには端的にサラダプラス記念日という言葉のしくみが効果をあげている。加えて伝統に根ざす短歌そのものの呼吸が、効果を助長している。こうした仕方も、ひとつひとつの言葉を「異化」するやり方である<sup>(17)</sup>。

サラダという日常的な語に対し、記念日という語は非日常に属する語である。なぜなら「記念日」は一年にたった一日しかない特別な日を指すからだ。さらにいえば、サラダ記念日の一首によって通俗化してしまったものの、本来「記念日」は建国記念日や独立記念日に代表されるように国家に関わる特別な日に冠されることの多い語だ。大江は、このレベル差のある二つの語の組み合わせが「異化効果」を生む要素になっていることを指摘している。

一九八七年には近世文学研究者の乾裕幸が、坪内稔典の俳句を論じる過程で、「切字あるいは句切れは、異階層言語の衝撃的な出会（『異文化遭遇』<sup>カルチャー・シヨック</sup>）を可能にし、日常的に馴れ合った現実を生き生きと異化してみせるだろう<sup>(18)</sup>」と述べており、シクロフスキーや大江と同じ用法で「異化」を用いている。短歌や俳句といった日本の伝統文学にも「異化」概念を導入する例が、一九八〇年代後半にはすでに現れていたことになる。

### 3 穂村弘の用いる「異化」の変遷

ここでは、穂村弘が過去に「異化」の語を用いてきた実例について紹介したうえで、その用法の独自性について検討していきたい。穂村が明確に「異化」の語を用いた初期の例が、国際短編映画祭につながる「ショートフィルムの原案」公募・創作プロジェクト「BOOK SHORTS」のウェブサイト上のインタビュー（二〇一五年一〇月二日）にみられる。このインタビューはフジモトマサルとの共著』による『によつ記』（文藝春秋、二〇一五年）の刊行を受けてのものである。』によつ記』シリーズは二〇〇五年から『別冊文藝春秋』で始まった連載で、日記形式のエッセイという建前で書かれているものの、その実態は架空の体験を綴ったいわゆる「嘘日記」といえる。

同様の試みは岸本佐知子や川上弘美などにも先例がみられるが、『によつ記』シリーズは文字数が少なく行分けを多用しており、詩のような形式で書かれている点が他の作家とは異なっている。詩の形式で書いていながらエッセイという体で出版するというのがこのシリーズの特色であった。インタビューの中では『によつ記』冒頭に収録された「エイプリルフル<sup>19</sup>」という文章についてこう語られている。

この文章のポイントは、4月1日という日付と、エイプリルフルという言葉がタイトルだけに

あつて、本文の4行ではそれが全く説明されていないということでしょう。ただ、それは後から自分で読んで思うことで、書くときは勝手にそういうことになるんです。僕はそれを「言葉が異化されている」と呼んでいます。フィクション、ノンフィクションの尺度では説明できない言葉の運動ですね<sup>(20)</sup>。

ここで重要なのは「フィクション、ノンフィクションの尺度では説明できない」という部分だろう。『世界音痴』(小学館、二〇〇一年)以降エッセイを多数執筆するようになった穂村だが、その頃から「この話は実話か」と訊かれることになった。『本当か嘘か』というのは社会的な基準に合わせた実用的な言葉の尺度であり、芸術上の基準ではそこはたいして重要ではないと考えていたことから、実用的な言葉の尺度から逃れたいという意図により、この「異化」の語を導入してみせたようだ。

その後、俳人・堀本裕樹との共著『短歌と俳句の五十番勝負』(新潮社、二〇一八年四月)に収録されたあとがき対談に「異化」(正確には「異化作用」)の語が登場する。

穂村 僕は全体に、きっちり書いてしまうと、何か異化作用が起らないように思えて。自分でも思いがけないことを書きたいという感覚がかなりあるんです。もちろん短歌にはそれが入っていないと成立しないんですが、どうすれば自分でも思いがけないことが書けるのか、ということを重視するので、逆にどうでもいいことを書いてしまう。風呂の椅子が透明で見えないとか、消しゴムかいたらその滓がうようよ動くみたいなことを書きがちなんです<sup>(21)</sup>。

この対談にはこれ以降もたびたび「異化作用」の語が登場する。「火星移民選抜適性検査プログラム」のような造語を使用した短歌や、「朝起きて、食卓の上に蒸しパンとかがあって、それに体温計が刺さっていたらうれいな<sup>22)</sup>」のような奇想といえる短歌に対して「異化作用」の語が用いられている。

穂村はさらに、二〇一八年一〇月のインタビューにてこのように語っている。

歌集に、それぞれの夜の終わりにセロファンを肛門に貼る少年少女、っていう歌があるんだけど、あれはひとことでは、蟻虫検査なんだよね。朝、お尻に変なセロファンを貼って、封印して、学校に提出する非常に奇妙な儀式で。それを蟻虫検査ということばを使わずに表すと、文脈からその行為が切り離されて、奇怪な儀式に見えてくる。それが異化ということですよ。

「家庭画報」二〇一八年一〇月九日<sup>23)</sup>

引用されている短歌は第四歌集『水中翼船炎上中』(講談社、二〇一八年)収録のものだが、この歌集の刊行前後から、穂村の短歌理論には「異化」の語が頻出するようになっていく。

続いて、全国大学生生活協同組合連合会の季刊誌「読書のいずみ」一五六号(二〇一八年一〇月)掲載の「座・対談」の記事を紹介したい。この記事は対談相手の杉田佳凜が大学院生ということもあってか、『短歌と俳句の五十番勝負』と比較すると講義のような側面が強い。

杉田 歌論や私が以前参加させていただいたシンポジウムでのお話から、「異化」という言葉が穂村さんの中でキーワードになっていないかと思いました。短歌の形式が持っている異化効果とは、どのようなものだと考えられていますか。

穂村 異化の前提にあるのは文脈なんですよね。さっきの例で言うと「蟻虫検査」という文脈。読者の中には、それを知っている人と知らない人がいますよね。あるとき突然「セロファンを肛門に貼る」という奇妙な言葉の連なりを見せられて「自分はそれを知らないけど、背後になにかあるかもしれない」そう感じさせるのが詩の機能だと思えます。少し話が飛躍するように感じるかもしれませんが、全ての文脈を知っているのは神。人間は神ではないから、文脈のすべてを見通すことはできません。短歌や詩はそのことに関わって存在していて、どこかで垂直方向の神に向かって書いていくところがあると思っています。文脈が見えないときに面白いと感じる人が好むものというか。

この「異化の前提にあるのは文脈」という主張は、穂村の「異化」理論の中でも独自性の強い部分である。一般的な「文脈」の語意は「文章の流れの中にある意味内容のつながりぐあい。多くは、文と文の論理的関係、語と語の意味的関連の中にある。文章の筋道。」(小学館『大辞泉』)というものであるが、穂村がここでいう文脈とは、「他者とのあいだで共通の理解があること」という意味合いであるようだ。「セロファンを肛門に貼る」歌は、蟻虫検査を知っている人と知らない人とは文脈が異なることを意識したうえで詠まれている。蟻虫検査を知っている人にとってはノスタルジーである一方で、知らない人から

すると異郷の奇妙な風習のように感じられる。そしてその背後に想像を掻き立てるものがあるかどうかを、「詩の機能」として捉えている。

一方で大江が『新しい文学のために』で解説している「異化」はレトリックとしての側面が強い<sup>(24)</sup>。たとえば一三世紀なかばに成立した説話集『古今著聞集』の一篇「小式部内侍、歌に依りて病癒ゆる事」の中に、「あくびさして」という言葉が登場することを紹介している。みやびやかな短歌とみやびやかな宮殿の中に突如、一挙に日常的でユーモラスな雰囲気にする言葉が挿入されているのである。

あくびさしてという「異化」された言葉が、はっきり表記されない主格として、先行するおそらく鬼という言葉を「異化」する作用を、ひとつの文節のなかで果たすのである。(中略)ところが、あくびをかみ殺したような声をたてるもの、ということ、その鬼がいかに日常的な、手にふれる肉体をそなえたようなものとしてうかんで来る。ものとして、鬼が天井裏にひそんでいる実感がある。ありふれた事物を、見なれぬ、不思議なものに感じさせる――そのようにして、その言葉は洗い流し、そこに眼をとどめさせる――、それが異化の作用である。(中略) この場合、ある抽象的・概念的な言葉を「異化」するやり方として、それに肉体を感じさせるという効果も成立している。悲しみという言葉を示すことで、具体的に悲しんでいる肉体を感じさせうるなら、その文脈において、悲しみという言葉は「異化」されているのだ<sup>(25)</sup>。

ここで用いられている「文脈」の語は、状況によって言葉の使い方は変わるという意味合いで、穂村

が用いている「文脈」と比較するともっと一般的な用法に近い。みやびやかな精神世界と、肉体を感じさせる日常的な世界とでは本来言葉のレベルに差があるのだが、あくびさしてという語がそのレベル差を強引に埋め合わせる役割を担っている。それによって悲しみという語が、「悲しい、泣きたくなる」という感情を指す通常の意味合いとは違うように使われている印象を読者に与えていると大江は論じている。「サラダ」と「記念日」を組み合わせることと本質的には同じである。

大江の「異化」理論における「文脈」とは、あくまでひとりの人間の中にある過去の言語体験の蓄積を指す。一方、穂村の「異化」理論は必ずしもそうではない。「セロファンを肛門に貼る」という行為は、世代によって「文脈」が異なり、「日常／非日常」にそれぞれ読みが分離する。したがって、穂村はあくまでも短歌という詩型における限定的な「異化」の方法であることを意識しているようである。

穂村の「異化」理論の特殊な部分は、世代や文化が異なる者たちの間で何らかの文脈の食い違いが発生したとき、他者に対する理解としてそこに立ち現れる想像力のかたちを「異化」と捉えているところにある。つまり、「異化」を対話（ダイアローグ）の一形態として解釈している。

ただし穂村のこのような「異化」観は現在のところ、歌人全体で広く共有されているわけではない。異なる捉え方をしている例として、現代口語短歌における「異化」の手法について二〇二二年ごろから数回にわたって考察を発表している桑原憂太郎の論を紹介したい。桑原は、現代口語短歌における「異化」を次のように説明している。

短歌の世界で「異化」の手法として分かりやすいのは、日常にあるコトやモノを別いかたで表

現してみる、という手法である。いふなれば比喩表現のバリエーションなんだけど、そうやって別のいいかたで表現することで、日常の見慣れていたコトやモノが、違ってみえてくる、というところに表現の面白さがあるわけだ<sup>(26)</sup>。

桑原憂太郎『現代短歌の「異化」について』まとめ

ここで桑原は「異化」について「比喩表現のバリエーション」と断じており、レトリックの一種と捉えている<sup>(27)</sup>。ここで語られている「異化」とはあくまで短歌の表現を読み物として面白くさせるためのテクニクであり、穂村の解釈にみられるような対話の手法ではない。このことから、穂村の「異化」理論がまだ現代短歌における通説となりえていないことがわかる。しかし「4」で詳述するように、それに付随する理論の中には現代短歌に影響を与えているものもある。

#### 4 「オートマティック」と「共感と驚異」

先述したように、穂村弘が「異化」の用語を積極的に口に出すようになるのは二〇一八年ごろからだ。それ以前から穂村はすでに「異化」理論の影響を感じさせる用語を使っている。本章では、二つの用語に着目し、それぞれを説明していきたい。一つは「オートマティック」であり、もう一つは「共感と驚異」である。

まず、一つ目の「オートマティック」についてみていきたい。『短歌という爆弾』(小学館、二〇〇〇年)

収録の「猫又歌会」<sup>(28)</sup>の講評の中で、穂村はたびたび「下句がややオートマティックですね」「これは決して『オートマティック』とは言えない。要は『オートマティック』っていうのは自分で書いてるつもりで実は何かに書かされてる言葉なのでよくない、ということなのです」という講評を加えている<sup>(29)</sup>。この「オートマティック」という表現は、「異化」の対義語としてシクロフスキーが用いていた「自動化」ときわめて似通っている。

この「自動化」は、水野忠夫の訳では「自己運動」<sup>(30)</sup>、除村吉太郎の訳では「機械化」<sup>(31)</sup>となっているが、『新しい文学のために』では大江が『ロシア・フォルマリズム論集』(現代思潮社、一九七一年)に従って「自動化」の語を用いているため、本稿ではそれにならう<sup>(32)</sup>。大江は「なぜなら僕らはまずもの、と関係しつつ、この世界で生きているのだから。言葉のつきあいは、まずそのようなもの、との関係の、代行である。それは言葉について意識的になるなら、すぐにもわかるはずのことだ。ところがその実生活でのもの、との関係には、自動作用が起る。もの、ものとして意識し、受けとめるということがなくなる」<sup>(33)</sup>と解説している。文学的表現が「日常・実用的」な表現に取り込まれることを「自動化」と称している。穂村が講評で用いていた「オートマティック」は、「手垢がついている」「慣用句的である」という意味合いであるが、その指し示している内容は「自動化」とほぼ同一のものといっている。

もつとも、この「オートマティック」はあくまで歌会における技術論的な講評に用いている語であり、穂村も「オートマティック」と評した歌に対しての改作案を提示してみせている。つまりこの時点では穂村は、単に「レトリックが十分に練られていない」と感じた歌に対して「オートマティック」の語を用いている。

二つ目の「共感と驚異」もまた、「異化」と通底するものである。この理論については『短歌という爆弾』収録の評論「麦わら帽子のへこみ 共感と驚異」で早い時期から論じられている。

短歌が人を感動させるために必要な要素のうちで、大きなものが二つあると思う。それは共感と驚異である。共感とはシンパシーの感覚。「そういうことってある」「その気持ちわかる」と読者に思わせる力である。(略)ここで短歌に不可欠なもうひとつの要素である驚異について考える必要がある。共感⇨シンパシーの感覚に対して、驚異⇨ワンダーの感覚とは、「いままでみたこともない」「なんて不思議なんだ」という驚きを読者に与えるものである<sup>(34)</sup>。

「共感と驚異」は穂村を代表する短歌理論の一つとして、この後にたびたび繰り返されることになり、いくつかの国語教科書にも採用されている<sup>(35)</sup>。そしてこの「共感と驚異」はそのまま、「自動化と異化」のアナロジーとなっている。

この評論の中で穂村は、短歌の初心者作品をいくつか例に挙げたうえで、こう論じている<sup>(36)</sup>。

それぞれ自分の体験や気持ちに素直につくったことがわかる作品だが、それにもかかわらずこれらの歌には読者を感動させる力が弱い。読者より先にまず歌の作者が自分で自分に共感してしまっているために、他人と共有できる感動を生み出すには至っていないのである。他人に共感するのに比べて、自分で自分の気持ちに共感することはたやすい。この容易さは、自分自身の本当の心に向

かつて言葉を研ぎ澄ますということから限りなく遠いところにある。他人に作者は定型に言葉を組み立てただけで満足してしまい、そのために、結果的に生み出された作品はめざしたはずの共感からも遠ざかることになる<sup>(37)</sup>。

これはまさに、短歌定型というものに對する「自動化」が起こった例を指摘している。短歌定型が「日常・実用的」な表現の中に落ち込んでしまったということである。もつともここにおいては具体的な改作案などは出されておらず、歌会における技術論的な用語であった「オートマティック」とは多少異なっている。

そしてこの「共感と驚異」の理論は、その後さらなる展開をみせる。エッセイ集『整形前夜』(講談社、二〇〇九年)では「共感と驚異」のタイトルにて三回にわたって、詩や短歌が世間に広く読まれにくい理由について考察している。

「共感(シンパシー)」と「驚異(ワンダー)」、言語表現を支えるこれらふたつのうち、「泣ける」本、「笑える」本を求める読者は、圧倒的に「共感」優位の読み方をしているのだろう。言葉のなかに「驚異」など求めていないのだ<sup>(38)</sup>。

「共感と驚異」(『整形前夜』)

「麦わら帽子のへこみ 共感と驚異」では石川啄木や俵万智といった高い共感性を獲得した歌人についてもふれていたものの、ここでは詩、短歌、俳句といった韻文が「驚異」を志向する文学であり、散

文（とりわけ小説）は「共感」を志向する文学というように、二項対立で区分されるようになっていく。そして若者は「驚異」との親和性が高いのに対し、年齢を重ねて今までに得たものに意味や価値を信じたいという気持ちが強くなった者は世界や他者や歴史への「共感」に結びつくのではないかと考察している。つまり、加齢とともに世界に「自動化」されていった者たちが「共感」を求めようになるというわけである。ここにおいて、「共感／驚異」と「自動化／異化」のアナロジーが決定的に完成する。

また補足として、穂村がたびたび語っている「怖い歌はいい歌」という理念についてもふれておきたい。これは穂村が雑誌『ダ・ヴィンチ』(KADOKAWA)にて二〇〇八年より連載している投稿短歌のコーナー『短歌ください』にて登場した一文であり<sup>(39)</sup>、そこからたびたび繰り返し発言されるようになって、現代短歌において広く影響を与えた理念となっている<sup>(40)</sup>。「自動化」されてしまった存在が、「異化」されたものに対して抱く感情が恐怖であるという発想から、「怖い歌」を重視していると考えることができさる。

## 5 「異化」の散文への応用

先述した通り二〇〇五年連載開始の『によっ記』が、穂村が「異化」の理論を明確に意識したうえで書くようになった初期のエッセイである。しかしこれもまた先述した通り、『によっ記』は行分けを多用しており、詩に近い形式を用いていた。

完全な散文の形で「異化」への志向をあらわにするようになるエッセイは、『絶叫委員会』(筑摩書房、二〇一〇年)だろう。筑摩書房のPR誌「ちくま」に二〇〇六年四月から連載を始めたもので、「印象的な言葉たちについて書いてみたい<sup>(41)</sup>」というテーマのエッセイである。日常の中にある、必ずしも文学作品として発表されたわけではないけれど印象に残ったさまざまな言葉に対して書き記した内容となっている。極度のパニック状態に陥ってしまった女性社員がとっさに叫んだ「バーベキュー、バーベキューって何回やっても駄目なんです！」<sup>(42)</sup>や、昭和末期の時代に駅の伝言板に書かれていた「犬、特にシーズ犬<sup>(43)</sup>」といった例が挙げられている。いずれも何らかの文脈をもって発されている言葉ではあるのだろうが、そこから切り離して単独で引用されたときに「異化」が起きている。同書はもともと「名言集的なものをやってみよう<sup>(44)</sup>」という意図で始めたが、しだいに「偶然性による結果的ポエム」についての考察にシフトしていったとあとがきに記されている<sup>(45)</sup>。

そして次に注目したいのは『整形前夜』(二〇〇九年)に収録されている、「変」になる」という一篇である。なぜなら、『整形前夜』があくまで言葉そのものを主題としていたのに対し、この一篇では「身体性」に対する「異化」が主題として取り上げられている点が新しい傾向であるからだ。

階段を下りているとき、何かの拍子に「変」になることがある。あれ、あれ、おっとっと、という感じでうまく歩けない。体内のリズムと実際の動きが不意にずれるというか。あれってどういう現象なんだろう。何も考えずに脚を動かしているうちは全く問題なかったのに、「階段を下りている脚」が意識に入った瞬間に、いきなり自然さが乱れて歩けなくなる。それまでどんな風に下りてい

たのか、考えてもわからない、というか、考えるからわからないのか<sup>(46)</sup>。

多くの読者はこのエッセイについて、誰もが思い当たるような身近な体験を語った「共感」優位の読み方で受け止めただろう。しかし、この一篇はむしろ「驚異」を多く含んでいる。この「日常的な行為がうまくできなくなることがある」というのが、シクロフスキーが「方法としての芸術」の中で「自動化」の例として引用した、レフ・トルストイの日記の一節と対照的な内容を記している。そのため注目に値するのである。

トルストイは掃除をしながら部屋を歩き回っていたときに、ソファを拭いたかどうか思い出せなくなったという体験から、無意識のうちの行動はなにもしなかったのと同じことであると確信する。そして多くの人々が無意識のうちに過ごした生活は、もはや生活自体がなかったのと同じではないかと考えるようになる<sup>(47)</sup>。「階段を下りている脚」が意識に入った瞬間に階段の下り方がわからなくなるといえるのはちょうどその反転といえる。慣れきった動きの中でも、のとしての身体を意識してしまうことで、身体が非日常的なものへと「異化」されるといえる現象である。

穂村はこの一篇を、散文の一形式であるエッセイとして書いている。二〇〇五年ごろから短歌にかぎらず散文においても「異化」を主題とするようになったのが穂村作品の流れであるが、散文という形式が一般に「共感」へと傾きやすいことへの批判意識から、散文においても「驚異」を追求するために「異化」の力を用いようとしたのだと読むことができる。「変になる」は、日常の身体性に対する「異化」が主題となっている点が、穂村の文学的キャリアの中でも重要な意味を持っている。穂村にとってエッ

セイは、短歌ではそれまであまり意識してこなかった「身体性」を意識して書かれるものという新しい位置づけを与えられるようになっていく。

先述の通り穂村は「怖い歌はいい歌」という理念をたびたび語るなど、恐怖を「異化」の発露として重視する傾向がある。それは散文にも反映されるようになり、日常的な恐怖のエピソードを多く綴ったエッセイ集『鳥肌が』（PHP研究所、二〇一六年）を発表している。「PHPスペシャル」二〇一二年一月号からの連載が初出となっている。

恐怖といっても奇譚や怪談の類は皆無であり、「怒りのツボ」が人によって異なることよって起こったトラブルなど<sup>(48)</sup>、コミュニケーションの失敗が引き起こす日常的な恐怖がテーマとなっている。たとえば面識のない隣人から物音へのクレームとして何らかの攻撃が来るというのは世間によくある話で共感性の高いエピソードであるが、同書に収められている一篇「隣人たち」では、「ネームプレートを焦がす」「上の階から水を垂らす」「ドアの前に米を撒かれる」などといった奇妙な攻撃手段の話が様々に語られている<sup>(49)</sup>。ここでは、加害者にとつては「自動化」されている行為がもはや一般常識の範囲を逸脱したものであり、被害者にとつては「異化」であるという非対称性が恐怖につながっている。

このように穂村の「異化」理論は、「共感と驚異」や「日常の中の恐怖」というかたちで、短歌のみならずエッセイの中にも積極的に導入されている例がみられる。先述の『によつ記』が二〇〇五年に連載開始した頃から散文の中でどのようにして「異化」を表現するかという実験はすでに始まっていたが、二〇〇九年ごろから「身体性」の観点を導入することで、その試みが完成するようになっていく。さらに『鳥肌が』で語られているエピソードの多くが、「文脈」を共有しない者どうしが衝突してしまった

ことによるコミュニケーション崩壊への恐怖であることは、「異化の前提にあるのは文脈」という発想と深く関わっている。『鳥肌が』の元となる連載が始まった二〇一二年ごろには、「異化」を対話の一形態として捉える考え方が確立していったことになる。

## 6 『田園に死す』と『水中翼船炎上中』

「異化」という概念そのものは穂村が初めて短歌に導入したわけではなく、二〇世紀のうちから複数の使用例がある。たとえば河野裕子が一九八三年に阿木津英の歌に対して、「いいたいことだけを、さつさと叙述しておわるから、歌は尻切れトンボでギクシヤクする。それは、なめらかな短歌のリズム、短歌的抒情への反作用、異化作用として積極的にはたらく」と評している<sup>(50)</sup>。また荻原裕幸は穂村との対談「口語短歌の現在、未来」(『歌壇』一九九九年二月号)の中で「一九九〇年代のはじめころ、ぼくの分析では一九九四年、大震災と地下鉄サリン事件の前年まで、従来の短歌定型に対して、口語を入れる、記号を入れる、あるいは過剰なオノマトペを入れるとかたちでの異化効果を狙った表現が、定型を壊すのではなくて新しいかたちで定型を生かすという効力があつたのですが、その後、バブルが崩壊したかのように効力が失われたような感じがしています」と発言している<sup>(51)</sup>。ただし先例はいずれもレトリックとしての「異化」であり、穂村が用いているほど独自の定義をされたものではない。

先述したように穂村が「異化」理論を前面に出すようになったのは第四歌集『水中翼船炎上中』

(二〇一八年) からであるが、実際は第三歌集『手紙魔まみ、夏の引越し(ウサギ連れ)』(小学館、二〇〇一年。以下『手紙魔まみ』と略する)の時点で「異化」の方法への意識は強く現れている。この歌集は「まみ」(モデルは雪舟えま<sup>52</sup>) という女性から届いた手紙をまとめて歌集にしたという設定であり、「切手なしで手紙が届いている」など非現実的な要素を散りばめることで、フィクションとノンフィクションの境目を曖昧にする仕掛けを施している。雪舟えまという他者の言語感覚に刺激を受けて制作された歌集であることからして、「フィクションとノンフィクションの尺度では説明できない言葉の運動」という二〇一五年時点の「異化」の定義は、エッセイの執筆および『手紙魔まみ』の制作経験から来ているのではないかと考えられる。二人称を「きみ」のように抽象化させず具体的な名前をつけて詠み込むという試みは寺山修司「夏美の歌」(歌集『空には本』所収)などに先例がみられるが、『手紙魔まみ』は作者の名前(ほむほむ)が二人称に使われているという転倒した表現を用いている。従来の短歌では作中に登場する一人称が全て同一人物を指し、さらに狭義では作者自身と同一視して読まれるというルールがあった。『手紙魔まみ』はそのルールを壊すことが「異化」の方法になっていた。

一七年ぶりに刊行された第四歌集である『水中翼船炎上中』は、一章からなり、全三五九首が収められている。この歌集がそれまでの穂村の歌集と比べてはつきり異なる点は、寺山修司『田園に死す』(白玉書房、一九六五年)という先行の歌集を明確に意識して作られているところである。『田園に死す』では故郷青森県が土俗的で前近代的な「村落」共同体として、過剰なまでにデフォルメした形で描写されている。その手法は紛れもなく「異化」といえる。この寺山の「異化」は、敗戦を経てもなお「村落」共同体を脱することができない戦後日本社会への痛烈な批判となっている。

一方で『水中翼船炎上中』では寺山における青森県にあたるものを、自らの幼少期にあたる高度経済成長期という時代そのものに移し替えたいうえで、寺山の土俗性とはまた異なる種類のグロテスクなノスタルジーを表現するという「異化」を試している。

スパゲティとパンとミルクとマーガリンがプラスチックのひとつの皿に  
夏休みの朝のお皿にきらきらとコンフレーク零れつづける

五組ではバナナはおやつに入らないことになったぞわんわんわんわ  
おいしいわいわかるいわすてきだわマーガリンを褒めるママたち

意味まるでわからないままばしばしとお醤油に振りかける味の素  
一年生になったら一年生になったらと歌う子供の顔が老人

『水中翼船炎上中』(二〇一八年)

穂村は転勤族の家庭に育つたため、地理上の「故郷」を明確に持たない<sup>(53)</sup>。そのかわり、テレビをはじめとしたメディアの影響によって同時代の日本人が植え付けられていた国民総中流意識そのものを「故郷」と捉えた。この総中流意識とは、昭和・平成期の日本人の大半が抱えていた共同幻想であった。日本社会学会調査委員会が一九五五年から実施していた調査によれば、自らは中流に属するという意識が最も伸びたのは一九六〇年代から七〇年代の間であり<sup>(54)</sup>、一九六二年生まれである穂村の少年期と重なる。

その表れとして、『水中翼船炎上中』では高度経済成長期に一般家庭に根付いた商品や文化が多数、歌のモチーフに選ばれている。たとえばスパゲティやコンフレーク、バナナ、マーガリンなどは、いずれもグローバルゼーションの結果として昭和期の日本に登場し、総中流意識と結託したものである。この総中流意識が、日本全体を「村落」共同体として統一した。『水中翼船炎上中』は『田園に死す』のオマージュであると同時に、「村落」共同体は、具体的な土地と結びつかずともグローバルズムのもとで生き延びうるという反論にもなっている。

穂村が「異化」の前提としている「文脈」とは、『水中翼船炎上中』における昭和期の国民総中流意識のように、時代によって規定された国民意識の単一性から来る共通体験を指しているように思う。それは上の世代でいえば戦争体験や学生運動の体験がもつばら念頭に置かれている一方で、下の世代に対してはそういった共通体験が薄れてきたことが、穂村が二〇〇〇年代に「短歌的な武装解除<sup>(55)</sup>」と呼んでみせた、一見するとレトリックを放棄したかのようにみえる過剰なまでに素朴な口語短歌につながっているとみているようだ。

『田園に死す』と『水中翼船炎上中』の比較論の先例としては、寺井龍哉「修司と弘一ー『田園に死す』と『水中翼船炎上中』の時空」(『T r i 短歌史プロジェクト』第七号、二〇一九年)を挙げることができる。

寺井は、寺山が歌集『田園に死す』およびその同名映画で試みたのは「空間のドラマ化」および「空間のデフォルメ」であったという理解を穂村がしているとまず整理する。そのうえで寺井はこの「デフォルメ」という理解について疑問を呈している。

「青森」に関する事実が「デフォルメ」に先立って存在しており、方法的な自覚に基づいて「デフォルメ」が施されて作品化したという関係が成立しているわけではない。むしろ「デフォルメ」によって始めて事実との差異が発見され、「デフォルメ」なしには事実の輪郭をつかむことすらできないというのが『田園に死す』の思想ではなからうか<sup>(56)</sup>。

寺井は、そもそも寺山には「青森」をデフォルメして描こうという方法意識があったわけではなく、自然とそういう表現が出てきたもののではないかと論じている。『田園に死す』跋文にて寺山が「記録」という言葉を括弧付きで提示したのは歌集の内容が事実の客観的な記録ではなく、のみならずそもそも事実の客観的な記録ということ自体が欺瞞であり、そのようにしてしか「自分の原体験」を「反芻」することはできないと考えていたからと捉えている。そのうえで、「デフォルメ」という言葉はこの意識にはふさわしくないと主張する<sup>(57)</sup>。

『水中翼船炎上中』には「読者へのガイド」として各章の時間的な背景を説明した栞が付されており、それによれば「現在」から始まって「子供時代」へと帰り、「母の死」を経て「現在」に回帰するという構成になっている。この構成について寺井は、「穂村もまた寺山のように『反芻』を試みるのだが、その『反芻』された内容の不安定性への自覚を穂村のほうが明白に露呈させて見せている。自覚の深淺はともかく、穂村はより無防備である<sup>(58)</sup>」と論じる。

しかし、寺井の指摘には見落とししている点が二つある。一つは『水中翼船炎上中』の収録歌は前作『手

『紙魔まみ』(二〇〇一年)以降の作品だが、「デフォルメ」という方法意識を自覚するようになったのはせいぜい二〇一二年ごろのことであり<sup>59)</sup>、全ての歌が「デフォルメ」の方法意識に基づいているわけではないことである。穂村自身もそもそもデフォルメして描こうという方法意識がないまま、自然とそういう表現になったという歌も少なくはない。『水中翼船炎上中』は寺井が念頭に置いているほど、方法意識に特化した短歌ばかりが収められているわけではない。

もう一つ、穂村の親が寺山と同世代であり<sup>60)</sup>、穂村が寺山について考えるときにはおのずと親の生涯も視野に入ってくる点である。『水中翼船炎上中』では、青森から東京への片道切符を握り生涯子供を残さなかった寺山の背後にある「影」として、子供を育て上げるために「転勤族」という生涯を選び取った昭和一桁世代たちのリアルがずっと貼り付いている。『水中翼船炎上中』は必ずしも「自分の原体験」だけにこだわった歌集ではなく、終戦によって新しい価値観を持たざるをえなかった「戦中世代の原体験」も同時に包含されている。主人公とその親は世代間の「文脈」をすり合わせる対話を重ねながら、ともに「自分の原体験」を作り上げていった。その点において、「父」は不在で「母」の内面はあえて描かれない『田園に死す』とは対照的な性格を持つ。そして「まみ」と「ほむほむ」による対話構造であった『手紙魔まみ』の方法論は、この部分において引き継がれている。

また寺井の論では、『水中翼船炎上中』は『田園に死す』から方法を撰取するとともに、村上春樹の初期作品にみられる「すべて消費に向っている」性向と意識を共有しているのではないかと指摘している。穂村と東直子との共著『しびれる短歌』(筑摩書房、二〇一九年)の中で穂村が、俵万智、加藤治郎といった同世代の歌人と自らを括り、バラバラでありながら共通しているのは欲望に対して肯定的であること

と語っている。それを踏まえたうえで、寺井はこう指摘する。

穂村も村上も、自身の消費行動に際して特別な論理を用意する必要はなかった。ということは特別の自覚も要しなかったということである。穂村と村上に時代を背負う側面があったとすれば、消費は重大な要素になるだろう<sup>(61)</sup>。

ただここでは、『水中翼船炎上中』が「親との世代間対話」で構成される歌集であることを見落としている。確かに『シンジケート』など穂村の初期作品は「自身の消費行動」を主題としていたかもしれないが、少なくとも『水中翼船炎上中』についていえば、むしろグローバルゼーションのもとで「消費行動に際して特別な論理を用意」する必要があった親世代の消費行動もまた主題としていた。マーガリンを褒めることや、意味がわからないまま醤油に味の素を振りかけることなどは、いずれも消費行動に際しての特別な論理である。穂村は『水中翼船炎上中』においては、「親⇨戦中世代の少年少女」が戦後昭和という時代において「生まれ直し」を経験し、新しく積み上げ始めた「原体験」を背負う試みを進めたのであり、そのために親と同世代である寺山の『田園に死す』の方法を借りたのではないかと考えることができる。

犯人は崖から墜ちて、母は云う、あれ、あのひとは死んだのかい

ああ、死んだ、父は答えて厳かにポットを鳴らす、ういーん、いーん

おまえの名前はなんだっけ？ 繰り返し繰り返し訊く子のペンネーム

「家族の旅」『水中翼船炎上中』(二〇一八年)

両親との会話を詠み込んだ歌としてはこういったものがあるが、この世代にはフィクションの楽しみ方だったり、ペンネームを使ってもう一つの世界を生きているという感覚を理解できないまま大人になることがあるのだと知った穂村の「驚異」から作られている作品である。ここでは確かに異なる「文脈」を持った者どうしの衝突が起こっているのだが、しかし穂村はこの親世代の言動こそむしろプリミティブで魅力的なものではないかと問いかけるために「異化」を用いている。

もう一つ『水中翼船炎上中』の先行研究に、ユキノ進「『水中翼船炎上中』という冥界巡り」(『短歌研究』二〇一二年二・三月号)がある。この論は歌集の主人公を作者である穂村弘自身と完全に重ねることはあえてせず、世代の近い架空の主人公として読むことにとめていいる。つまり、形式主義を採用している。ユキノはこの論において、中学生生活を描いた章「チャイムが違うような気がして」の後に続く「二十世紀の蠅」の章では主人公がすでに成人となっており、青春期が全く描かれていないことに注目している<sup>(62)</sup>。

また「子供時代」の各章で父の存在感が一貫して希薄であるのに対し、近過去である「家族の旅」の章では年老いた父の姿がリアリティをもってはつきりと描かれていることも指摘する。母はマーガリンやコーンフレークといったグローバリゼーションの産物を積極的に受け入れ、さらに「母と警官」の象徴的な姦通を暗示させると解釈できる歌が二首みられることから、警官とはアメリカのメタファーであ

るといふ説を唱えている。父は軍や制度など家父長的「国家」のメタファーであり、母は土地や文化など「母国」のメタファーであるとユキノは論じる。この議論は、アメリカ文化を積極的に受け入れる妻の姦通を描いた小島信夫の小説『抱擁家族』（一九六五年）を論じた江藤淳の評論『成熟と喪失』：母の崩壊（一九六七年）を踏まえたものである<sup>(63)</sup>。

「外庄」ではなく客としてあるいは「トモダチ」として主人公俊介の家に迎え入れられたアメリカ兵のジョージはやがて妻の時子と関係を持つ。そのことを江藤は「近代日本の社会が「父」のイメージを稀薄化し、敗戦がさらに支配原理そのものを否定した」ことと関連付けて「父の欠落」の問題として読んでいる。『水中翼船炎上中』にはその同じテーマが繰り返し返されているのだ。「家に警官を招き入れる母」は「国土に外国の軍隊を駐留させる日本」のメタファーである。それが「象徴的な姦通」であるのだ。

ユキノ進 『水中翼船炎上中』という冥界巡り（後編）

そして歌集に特徴的にみられる青春期の欠落とは、成熟する機会を逸したまま成年になることを表している。歌集では母の死が象徴的なテーマとして扱われるが、母の死を経てもなお未成熟である主人公は（父性原理を失った「日本」が未成熟なまま母を求め続ける姿に重ねられていると論じている<sup>(64)</sup>。つまりユキノの読解は、成熟する機会を逸した一九六〇年前後生まれの同世代の男性たちを象徴化した存在が『水中翼船炎上中』の主人公であるというものである（そして飛躍であることは留保しつつ、そ

の中には長きにわたって皇太子であつた徳仁が含まれていると指摘する。

ユキノの論の弱点は、引用されている二首<sup>(65)</sup>だけでは「母と警官の姦通」と解釈するには弱く、江藤淳の論理と辻褃を合わせようとすぎていることである。また「警官」というモチーフそのものは村の初期作品から頻繁に登場するものであり<sup>(66)</sup>、間抜けな権力者の象徴として詠まれてきた傾向がみられる。それらを同様にアメリカのメタファーと解釈することは難しい。

しかしユキノの論は、「父」「母」の表象を重視している点で寺井の論より深堀りがされている。また特定の世代を「主人公」「父」「母」にそれぞれ象徴化して読むという方法は、口語短歌の先駆として評価される平井弘<sup>(67)</sup>（一九三六年）が『前線』（一九七六年）で試みた、出征して帰らなかった上の世代を「架空の兄」に仮託して詠む手法を想起させる。

## 7 おわりに

穂村弘は「異化」をレトリックではなく対話の形式と解釈している点が、現代歌人の中でも珍しい特徴である。しかし『短歌という爆弾』（二〇〇〇年）において歌評用語として「オートマティック」を用いていた時点では、まだレトリックの一種とみなしている部分もあった。

「異化」に対する独自解釈を深めていった要因として、『手紙魔まみ』（二〇〇一年）の制作以降、他ジャンルの作家との対談やコラボレーション的な試みを増やすなど、「他者性や不確定要素の導入」を積極的

に行ってきた点を挙げる事ができる。また『絶叫委員会』や『鳥肌が』といった他者のエピソードを聞いたうえで書くエッセイが増えたことも他者性の導入の一環である。さらにいえば「猫又歌会」にて、従来の歌壇にはあまりいなかったタイプの人物（スポーツ選手など）の言語感覚に多くふれた経験も影響しているのではないかと考えられる。

この「他者性や不確定要素の導入」という試みについては自ら「僕は自分の世界が壊れるギリギリのところまで他者性やなんらかの不確定要素を導入しないとクリエイティブになれないとなぜか思い込んでしまつて」と語っている<sup>68</sup>。加齢とともに「自分の世界」が固定化してきたことを打破する手段として、異なる「文脈」を持つた者たちとの対話を通じて新しい言語表現を獲得しようとする。それが穂村弘独自の「異化」の理論であると考えられる。

そして他者性と不確定要素のうち、より重視しているのは後者なのではないかと思う。コントロールのきかない未知の出会いが起こったときに生じる新しい想像力に賭けることを、「異化」の語に託している。『絶叫委員会』で用いていた「偶然性」の語も、「不確定要素」と同義であろう。

寺山修司は劇団「天井桟敷」を立ち上げて一〇年ほど経った一九七〇年代後半あたりから、自らの演劇の基本概念に「出会い」「偶然性」「想像力による組織化」というキーワードを多用するようになった<sup>69</sup>。それは単に虚構の世界だけで完結してしまう偶然ではなく、観客にとつての現実生活と想像上の体験との出会いでの偶然性が問題にされている<sup>70</sup>。穂村もまた歌人としてデビューして一〇年ほど経ったあたりから、出会いの偶然性をイメージジョンの源泉として重視するようになっていた。

穂村弘は現代短歌の理論として「異化」をたびたび唱えているが、それはロシア・フォルマリズムや

ブレヒト、大江健三郎などが唱えてきた従来の「異化」理論とは隔たっており、テクスト上だけにとどまらない文学的実践を意味している。それはむしろ、寺山が唱えた演劇の基本概念に近い。しかしシクロフスキーが唱えた「日常を奇異なものとして見る」という核の部分は純化されて残っているように思う。ただし穂村が具体的にどのような理論に影響を受けて「異化」の語を用いるようになったのかは判然としておらず、それは今後の課題となる。

(やまだ わたる・北海学園大学非常勤講師)

〔註〕

- (1) 歌集『シンジケート』(一九九〇年)でデビューし、萩原裕幸(一九六二年)が提唱した「ニューウェーブ短歌」の代表的な存在として注目されるようになる。評論集『短歌の友人』(河出書房新社、二〇〇七年)などにより現代短歌の批評家としても後続に影響を与えている。
- (2) 『日本大百科全書(ニッポニカ)』(小学館、一九九四年)によると、父がユダヤ人、母がドイツ系ロシア人の家庭に生まれ、ペテルブルク大学在学中に「詩的言語研究会(オポヤーズ)」を結成。ロシア・フォルマリズムの批評運動の中心メンバーとして、未来派をはじめとする前衛運動と同伴者文学に強い影響を与えた。
- (3) 『改訂新版 世界大百科事典』(平凡社、二〇〇七年)によると、二〇世紀を代表する劇作家の一人。アウグスブルグに生まれ、一九二二年に『夜打つ太鼓』でクライスト賞受賞。ベルリンのドイツ座文芸部員となり、感情移入に基づく演劇の否定を体系化してゆく。ナチスの迫害によって北欧やアメリカに亡命し、第二次世界大戦後は赤狩りを逃れるためにスイスに移住を経て東ドイツに帰国した。

- (4) 『集英社世界文学大事典』(集英社、一九九六一—一九九八年)によると、「異化効果」とはドイツ語では *verfremden* と表記するが、元来の標準ドイツ語には存在せず、自らの芸術概念に適用するためにシュヴァーペン方言にある言葉から採用したという。
- (5) 山口昌男「映像と文学—半世紀遅れの書評の試み」(『國文學 解釈と教材の研究』一九七七年六月増刊号)、六一—二頁。
- (6) 除村吉太郎「ファルスに就ての断片二つ」(『悲劇喜劇』一九二八年一月号)、六二頁。
- (7) 内容よりも形式を重んじる文学理論としての形式主義(フォルマリズム)は二〇世紀初頭において、ロシアに限らず世界各地で起こっていた。ラマーン・セルデン『現代の文学批評 理論と実践』(鈴木良平訳、彩流社、一九九四年)では「フォルマリズム的な研究方法」の下にアメリカ型とロシア型の二つのフォルマリズムを含めている(二二頁)。
- (8) 平野謙・小田切秀雄・山本健吉編『現代日本文学論争史 上巻』(未来社、二〇〇六年)、五六五頁。
- (9) 注8に同じ、五七〇頁。
- (10) 千田実「形式主義文学論争について」(横光利一の内容形式論)『明治大学大学院『文学研究論集』(文学・史学・地理学)』第三八巻、二〇一三年、八九—一〇〇頁。
- (11) 前田敬作『異化』手法と機能主義』(『新日本文学』一九五六年二月号)。
- (12) 一九二四年、築地小劇場創立に参加。一九二七年に渡独してベルリンで労働者演劇活動に従事し、帰国後一九三二年に日本で初めてプレヒト『三文オペラ』の翻案『乞食芝居』を上演した。一九四四年に俳優座を結成し、戦後は新劇界のリーダー的役割を担った。
- (13) 注2同書によると、東大仏文科在学中に学生作家としてデビューし、一九五八年に『飼育』で芥川賞受賞。出口なしの閉塞状況下の青春をみずみずしい翻訳調の文体で書き、第三の新人に数えられる。一九六七年の『万延元年のフットボール』以降、神話学的題材や道化の概念、ロシア・フォルマリズムの影響がみられるようになる。一九九四年、日本人として二人目のノーベル文学賞受賞。
- (14) 大江健三郎『小説の方法』(岩波書店、一九七八年)、二頁。

(15) 注14に同じ、五頁。

(16) 大江健三郎『方法を読む』講談社、一九八〇年、一一〇頁。

(17) 大江健三郎『新しい文学のために』(岩波書店、一九八八年)、三九頁。

(18) 乾裕幸『俳句の現在と古典』平凡社、一九八八年、二七二頁。初出は『銀河系つうしん』八号(黎明舎、一九八七年)。なおこれに先立って一九八六年にもすでに、夏石番矢句集『メトロポリティク』の書評内で「異化現象」の語を用いている(『俳句の現在と古典』二六二頁)。

(19) どきどきする。

新聞もテレビもネットも今日は信用できない。

危険だから一日中部屋に籠もつていよう。

外の世界では、みんなが互いに嘘を吐きまくっているのだ。

(『によによによつ記』文藝春秋、二〇一五年、四頁)

(20) <https://bookshorts.jp/homurahiroshi/> (二〇一五年一月九日参照)

(21) 穂村弘・堀本裕樹『短歌と俳句の五十番勝負』(新潮社、二〇一八年)、二二一頁。なお対談の実施は二〇一八年

一月一日と記されている。

(22) 注21に同じ、二二六頁。

(23) <https://www.kateigaho.com/article/detail/31460/page2> (二〇一五年一月九日参照)

(24) 大江は『小説の方法』でも「異化」という方法論について、僕はここまでおもに言葉、語のレヴェルでそれを考えてきた(六頁)と述べているが、それに続けて「異化」の有効性の広さは、むしろそれが語のレヴェルから文学のジャンルのレヴェルにまで、またそれを越えてすら力を発揮するところにある(六頁)と述べており、「異化」概念の拡散や飛躍について否定的な態度は取っていない。

(25) 注17に同じ、四〇―四一頁。

(26) 桑原憂太郎「現代短歌の「異化」について〜まとめ」(二〇二二年二月) <https://kazehouse.hatenablog.com/entry/2022/02/20/140509> (二〇一五年一月九日参照)

- (27) 桑原は「異化」そのものは散文の表現技法でも可能であることを踏まえたうえで、現代短歌独自の「異化」の技法として「(語り手)の変化」「語順の入れ替え」「強引な接続」「流れる認識」の四つのパターンを挙げている。
- (28) 編集者の沢田康彦が設立した短歌結社。東直子と穂村弘が選者役を務めており、FAXを用いた歌会の様子は、『短歌はプロに訊け!』(本の雑誌社、二〇〇〇年)として書籍化された。女優の本上まなみ(ペンネームは鷺まなみ)、水泳選手の千葉すずなどが参加した。
- (29) 穂村弘『短歌という爆弾』(小学館、二〇〇〇年)二七―二八頁。
- (30) ヴィクトル・シクロフスキー『散文の理論』水野忠夫訳(せりか書房、一九七一年)、一五頁。
- (31) 除村・前掲論文、六四頁。
- (32) R・スタイナー『ロシア・フォルマリズム ひとつのメタ詩学』(勁草書房、一九八六年、山中桂一訳)でも「自動化」を訳語に選んでいる(四二頁)。
- (33) 注17に同じ、三六頁。
- (34) 注29に同じ、一一六頁。
- (35) 大塚誠也「既習者が再び短歌と出会うとき―導入の工夫と実作の手引き―」(早稲田大学国語教育学会『早稲田大学国語教育研究』第三七巻、八四―九三頁、二〇一七年三月)によれば三省堂『明解国語総合』(二〇一三年)と桐原書店『現代文B』(二〇一四年)に採録されている。
- (36) 次の三首が引用されている。  
 ワイン開け去年とちがうクリスマス 一人淋しくイヴを待つ 悦子  
 ぎこちない留守番電話のメッセージ 故郷の母のあたたかみ知る 美和子  
 おはようといつもいつもの時間にベルが鳴る今日もきつとすてきな一日 鶴見智佳子
- (37) 注29に同じ、一一五―一一六頁。
- (38) 穂村弘『整形前夜』(講談社、二〇〇九年)、一〇三頁。
- (39) 『短歌ください』(メディアファクトリー、二〇一二年)の「内容に関わらず、怖い歌は全ていい歌だと思うのです」(五〇頁)が初出。

(40) 東直子・佐藤弓生・石川美南『怪談短歌入門 怖いお話、うたいましょう』(メディアアファクトリー、二〇一三年)、倉阪鬼一郎『怖い短歌』(幻冬舎、二〇一八年)など、恐怖をもたらす短歌をテーマとした書籍がこの後にたびたび出版されている。

(41) 穂村弘『絶叫委員会』(筑摩書房、二〇一〇年) 九頁。

(42) 注41に同じ、二四頁。

(43) 注41に同じ、四四頁。

(44) 寺山修司『ポケットに名言を』(大和書房、一九七〇年)も原文の文脈をあえて切り捨てて「名言」として載せているものが多数あり、その影響かと考えられる。

(45) 注41に同じ、一九五頁。

(46) 注38に同じ、一七〇頁。

(47) ヴィクトル・シクロフスキー『散文の理論』(せりか書房、一九七二年)、一四―一五頁。

(48) 穂村弘『鳥肌が』(PHP研究所、二〇一六年)、一一七頁。

(49) 注48に同じ、八〇頁。

(50) 河野裕子『異化作用——阿木津英の歌』(『短歌』一九八三年一〇月号)、七七頁。

(51) <https://www.ne.jp/asahi/digital/biscuit/times14.html> (二〇一五年一月九日参照)

(52) 一九七四年。穂村弘と同じ短歌同人誌「かばん」に、一九九七年から二〇一三年まで所属。二〇一一年に歌集『たんぼるぼる』を出版。その後は小説も執筆する。

(53) 『短歌ヴァーサス第二号』(風媒社、二〇〇五年)に掲載された穂村弘年譜(入谷いずみ編)によれば、札幌市で生まれた後に二歳で親の転職のため神奈川県相模原市に転居し、一〇歳で親の転職のため横浜市、一一歳でやはり親の転職のため名古屋市に転居したと記されている。また、「角川短歌」二〇一九年四月号のインタビューによると、穂村の父は北見市出身の鉱山技師で、道内の炭鉱で働きドイツ留学も経験したが、帰国すると石炭という資源がすでに過去のものになっていたため建設会社に転職したという。

(54) 王維亭『日本における中産階級の成立と発展——明治から今現在まで』(千葉大学人文公共学研究論集)第四一

卷、二〇二〇年、一一八一—一三〇頁。

(55) 穂村弘『短歌の友人』(河出書房新社、二〇〇七年)、七六頁。

(56) 寺井龍哉「修司と弘——『田園に死す』と『水中翼船炎上中』の時空」(『短歌史プロジェクト』第七号、二〇一九年)三頁。

(57) 注56に同じ、三頁。

(58) 注56に同じ、六頁。

(59) 「角川短歌」二〇一九年四月号の穂村弘インタビューでは筆者(山田)からの示唆と語られているが、筆者と穂村の初対面自体が二〇〇九年のことなのでその時点で『水中翼船炎上中』の中核的な連作である「楽しい一日」(『短歌研究』二〇〇七年二月号)などは発表済みである。

(60) 穂村弘の父親は二〇二二年に九一歳で亡くなっているので、一九三二年ごろの生まれである。

(61) 注56に同じ、九頁。

(62) ユキノ進『水中翼船炎上中』という冥界巡り(前編)『短歌研究』二〇二二年二月号、七六一—七七頁。

(63) 江藤淳は一九三二年生まれであり、寺山修司や穂村弘の父親と同世代である。

(64) ユキノ進『水中翼船炎上中』という冥界巡り(後編)『短歌研究』二〇二二年三月号、一六三頁。

(65) 夜ママとおまわりさんが話してるサララップのなかの赤飯

警官におほぎを食べさせようとした母よつやつやクワガタの夜  
の二首。

(66) 警官を首尾よくまいて腸詰めにかじりついている夜の噴水(『シンジケート』)

「あの警官は猿だよバナナ一本でスピード違反を見逃すなんて」(『ドライブドライアイス』)  
などが挙げられる。

(67) 岐阜県生まれの歌人。岐阜青年歌人会の機関誌「斧」の創刊メンバーとなり、二年ほど活動。一九六一年に第一歌集『顔をあげる』発表後短歌から離れ、一九七六年に第二歌集『前線』を発表。口語体の表現手法は俵万智に影響を与えた。

- (68) 「穂村弘インタビュー」(『角川短歌』二〇一九年四月号)、六一頁
- (69) 正木喜勝「出会いの偶然性を想像力によつて組織すること…寺山修司の演劇論を読む」(大阪大学大学院文学研究科 演劇学研究室『演劇学論叢』、二〇〇三年、二〇四―二二六頁)
- (70) 注69に同じ。