

令和二年度 学位請求論文

「横断文学者寺山修司の試みく俳句と短歌の統合に向けて」

日本大学大学院芸術学研究所

博士後期課程芸術専攻

禰 霸 凌也





## 凡例

- 一、本論文における引用文には、現在では使用されない字体や表現が存在するが、著者に敬意を表し原文の儘とした。
- 一、本論文では、引用文に各章ごとに註番号を割り当て、各章末に註一覧を記した。
- 一、本論文では、書籍は『』で、連作や論文等は「」で括った。
- 一、本論文執筆のために参考とした主要文献は、別途一覧とした。

## 序章

### 本論の目的

短歌、現代詩、ドラマ、演劇、映画など様々なジャンルで大きな功績を残した寺山修司（一九三五—一九八三）が亡くなってからもうすぐ四十年となる（一）。現在に至るまで多くの研究者や識者が寺山についての研究を行ってきたことは周知の通りである。

これまでの先行研究の多くは、演劇や映画などの寺山の活動としては後半の作品を取り上げたものが多い。前半の作品としては、寺山が有名になるきっかけとなり演劇や映画にも取り入れられた短歌がその多数を占めている。特に取り上げられるのは寺山の映画の原作でもある第三歌集『田園に死す』（白玉書房 一九六五年）や、「短歌研究」の第二回作品五十首募集（後の短歌研究新人賞）にて特選に推され、歌壇におけるデビュー作となった連作「チェホフ祭」である（二）。そして『田園に死す』は虚構性、「チェホフ祭」は俳句作品からの引用という文脈で語られることが多い。しかし、それらの研究が寺山の実人生や作者像の素描へと回収されてしまい、寺山の作品における文学的本質には至っていないものも少なくない。例えば「チェホフ祭」は有名な俳人の俳句を短歌に引用したことで俳壇から「盗作」と批判された連作である。この寺山の引用行為について技術的な面から批評した研究は非常に少ない。「どのように引用したか」で

はなく「引用した」という事実が中心に扱われてしまうのだ。

寺山修司の文学的本質とはなんだろうか。三浦雅士は『寺山修司——鏡のなかの言葉』（一九九二年四月 新書館）において、寺山が他の俳人や自分の俳句を短歌に「書き換えた」際の細かい変化を分析し、その文学的テーマを探っている。特に「句で切り取られた自然がそのまま内部の風景に転じうると意識された瞬間に歌が発生した」として、寺山修司の高校生時代の俳句が彼の創作の苗床となつたと語り、寺山の第三歌集『田園に死す』を「初期の俳句作品の世界を再構成することによって成立した虚構の物語」と述べている。本書で三浦が引用した俳句の多くは後年に作られたと考えられるため一概に肯定はできないが、寺山の創作の源泉に俳句があったことは論者も同意する。一方で、寺山が俳句から短歌、詩、戯曲といったジャンルを横断する文学者の道をなぜ辿らねばならなかったのかという横断文学への研究視点が三浦の論考には欠けていると考える。

横断文学とは何か。寺山が遺した言葉の一つに「職業は寺山修司です」というものがある。これは彼が一つのジャンルに留まらなかつたことのみを意味しない。寺山は俳人のように俳句を書き、歌人のように短歌を書き、詩人のように現代詩を書く。同じ言葉を書き換える際も、解説のために書き換えるのではなくその言葉に新たな価値を付与するために書き換えるのである。例えば第三歌集『田園に死す』を原作とした映画『田園に死す』は単に短歌を原作としたのではなく、自身の過去との対峙という物語のなかに短歌を引用した

作品である。つまり、短歌を基盤として映画を作るのではなく、映画に短歌を持ち込むというのが寺山の横断文学である。

横断文学とは、あるジャンルが別のジャンルの財産を取り入れることよって成立する。俳句性が短歌へ、短歌性が現代詩へと取り入れられてゆくのだ。表現者がジャンルを越境すると共に、ジャンルの特性が表現者を介して他ジャンルへと越境するのである。

この横断文学の精神こそが現代文学の閉塞的状况を打開する鍵であると論者は主張する。一つのジャンルに固執するのではなく、一人の人間があるときは俳人、あるときは歌人、あるときは小説家になるといった身軽さが表現者には必要だ。だが、横断文学たり得ていると論者が認める寺山修司すら、ジャンルを総合し得たと自ら宣言してはいない。そのため、寺山が遺した文学的財産と、未来に託された横断文学の可能性を検討することが今必要なのである。

その上で、寺山修司の文学における横断的本質とはなんであろうか。本論では、寺山修司の俳句を研究し、その俳句世界から短歌へと至らねばならなかった道筋を探る。そのために、寺山がデビュー作「チェホフ祭」を編む際の意識を述べた「ロミイの代辯——短詩型へのエチュード」(「俳句研究」一九五五年二月)を元に短歌作品の検証を行う。そして寺山がいかにして俳句性を短歌に取り入れたかを明らかにする。さらに、それらを踏まえて短歌に虚構を取り入れた前衛歌人としての寺山の功績を再評価する。そして最後には寺山がついになし得なかった、後世に残した課題を明らかにする。

## 研究方法

横断文学としての寺山の創作の原点にあるのはあくまで俳句であると論者は考える。中学生の寺山は友人の京武久美の影響で俳句を始めた。高校時代には吹田孤蓬編集の同人誌「暖鳥」に参加し、また京武と共に高校内に「やまびこ俳句会」を設立した。俳句大会も企画し、新聞や雑誌にも投稿し入選を繰り返すほど高校生俳人として活躍していたのである。十八歳で中城ふみ子の短歌と出会ってからは短歌創作が中心となるが、それまでの俳句を収めた詩歌句集『われに五月を』(一九五七年一月 作品社)を出版した一六年后、『われに五月を』(一九五七年七月 湯川書房)を出版している。ただし、この二句集に収録されているのは十五歳から十八歳までの作品に限られる。そして、その二年後に事実上の第二句集であるが寺山が第一句集と見なした句集『花粉航海』(一九七五年一月 深夜叢書社)が出版される。これは『わが金枝篇』に未公刊句一〇三句と十八歳以後の十句を収めたものとされているが、多くの句が初出不明であるため、新作は十句に留まらなかったと見ることが出来る。それは、歌人になって以降も寺山が俳句を手放さなかったということである。これらを踏まえて、寺山の創作意識とその実践を研究する。

寺山が自身の短歌連作「チェホフ祭」の創作意識について語ったエッセイ「ロミイの代辯——短詩型へのエチュード」は、寺山の俳句

や短歌の作中人物である「ロミイ」が、作者である寺山に代わってその創作意識を語るという形式を取っている。ここでは「現代の連歌」「第三人物の設計」「単語構成作法」「短歌有季考」という四つの創作意識が語られている。しかし「短歌有季考」は紙面の都合上、その内容については全く書かれていないため、本論ではこれを除いた三項目を中心として論じることとする。また、「第三人物の設計」は前衛歌人としての寺山の大きな功績とされる虚構の「私」に関わる項目のため、最後に述べることにする。

まず「現代の連歌」について。これは俳句に七七を付けて短歌を創るといふ創作意識である。これは定型を通して俳句から短歌への横断を行う手法であり、寺山はこれに「どれもテーマある現代詩的可能性をも持ちうるのではないか」という期待を抱いている。

論者がこの手法において注目したのは、句切れの問題である。俳句に直接七七を付けている場合と俳句を書き換えて短歌に取り入れている場合とでは、元の俳句の句切れの位置が違っている。この理由を探るために、句切れの発生史から修辭的效果を明らかにし、寺山の短歌において句切れがどのような働きをしているのかを検討する。

次に「単語構成作法」では「俳句性、俳句的即物具象性をレトリックとして、茂吉から誓子、草田男へ受けつがれたものをふたたび短歌にかえす」という記述を元に、斎藤茂吉、山口誓子、中村草田男の創作論と寺山の比較をし、「俳句的即物具象性」を「短歌にかえす」とはどういうことなのかを探る。そして寺山のエッセイ「火の継走」

にて、中城ふみ子への評価として語られる「新即物性と感情の切点の把握」がこの創作意識と大きく一致すると考えられる。そのため中城と寺山の短歌における具象性を比較することで、寺山が短歌において何を試みようとしたのかを明らかにする。

そして「第三人物の設計」では、寺山の短歌における虚構性を再評価する。まずは寺山と詩人である嶋岡晨との間に起きた様式論争を辿ることで、寺山の短歌における「私」への意識の芽生えを確認する。次に同じ前衛歌人として数えられた岡井隆との「私」性論争を辿ることで、寺山が短歌で行おうとした試みを明らかにする。そして、晩年の寺山が短歌や俳句へ再び横断しようとしたという事実から、寺山が創作において何をやり残したのかという問題を追究する。

結論部において、これらの検討結果を総合し、横断文学者としての寺山の短歌にとって出発点であった俳句ジャンルが必要不可欠だったことを明らかにする。そして、横断文学者としてあらゆるジャンルで評価を得た寺山修司において、短歌というジャンルがいかに輝かしい成果を上げ、後世代の実作者達に希望とさらなる課題を突きつけているかを結論付けていく。

#### 先行研究

論者が先行研究として挙げたいのは三浦雅士『寺山修司——鏡のなかの言葉』である。このなかの「鏡のなかの言葉——俳句から短歌

へ」では寺山の俳句が西東三鬼や中村草田男の影響を強く受けていることを指摘した上で、「まずはじめに言葉があつたのである。そして、その後に思想や感情が追い掛けてきたのだ」と述べている。そして「言葉の錬金術としての俳句」「書くこと自体を主題としている」など、寺山の俳句が言葉それ自体を造形しようとするものであつたと強調している。このとき三浦が引用した寺山の句はその多くが初出不明であるためこれらの評価を寺山の高校生時代の俳句へ向けることは危険だろう。だが、句集『花粉航海』における寺山が高校生時代から抱えていた試みとして「言葉の錬金術」があると見ることは十分に可能である。

さらに三浦は、俳句から発生した思想や感情が深められ、「自分という物語」を提示する段階に至つたことを指摘する。そして「母ひとり子ひとりという主題は俳句以上に短歌にふさわしいものであつた」とし、そこに短歌へ移行する心のきっかけを見出している。それが「俳句から発生した思想や感情」なのかについてはまた検討が必要であるが、寺山が高校生時代に「自分という物語」＝「私」を俳句で表そうとしたことは当時書かれた評論である「光への意志」により明らかとなつている。さらに、論者の考えでは寺山が俳句から短歌への越境を行うきっかけとして中城ふみ子の存在とその短歌技術を強調したい。中城の短歌には俳句から短歌に移動する秘められた技術があり、それは横断文学者である寺山修司に多大な影響を与えていると言える。

次に先行研究として挙げたいのは小菅麻起子『初期寺山修司研究

「チェホフ祭」から『空には本』(二〇一三年三月 翰林書房)である。このなかの「寺山修司における〈啄木〉の存在」では寺山による啄木短歌の自己肯定批判を通して、寺山が短歌に対してどのような問題意識を抱いていたかが言及されている。前衛短歌論争の章にて詳しく語るが、小菅は寺山が短歌における「私」性、すなわち「自己肯定」の問題を若い時から批判し続けたとする。小菅は、演劇と比較したときに、どうしても「私」から出発してしまうという短詩形文学への懐疑が寺山のなかで決定的になつたのではないかと述べている。この論点には共感できる。そして晩年の寺山が座談会「歌の伝統とは何か」(『国文学』一九八三年二月)にて短歌における「私」を「内面化に向かう膨大なエネルギー」として捉え直そうとしているという指摘もまた重要である。ただし、小菅の論は資料としての価値は非常に高いが寺山論としては入口で止まってしまうものが多い。本論では、小菅の論をさらに深めることで横断文学者としての寺山修司をより精細に捉えていく。

次に高島まどかの論文「寺山修司の短歌——短歌における〈私〉論の形成——」(『美学藝術学研究』二〇巻 二〇〇二年三月)は寺山の「私」論がいかに形成されていくのかを丁寧に辿つた論文であり、論者も大いに参考にした。特に寺山の「私」論が形成されたことでさらなる横断の必要が生まれたとする結論部は論者も同意する。高島の論文では「ロミイの代辯——短詩型へのエチュード」に触れているが、「第三人物の設計」から始まる「私」論が中心であり「現代の連歌」や「単語構成作法」については考察不足が否めない。本論で

は句切れや具象性の試みも「私」論の形成に関わるものとし、寺山の横断文学的本質を明らかにする。

最後に、『寺山修司俳句全集』（一九八六年十月 新書館）へ寄せられた宗田安正による解説「書けば書くほど恋しくなる——寺山修司の俳句」には、寺山が晩年に創作活動の場を俳句に求めたことについて書いてある。また、特に晩年の座談会や評論において寺山が俳句形式の魅力について語っていたことに触れ（※論者注 寺山が）終始気になってならなかったのは、短歌ではなくてむしろ俳句の方であった」と推測している。ここからも寺山の創作の原点である俳句は非常に重要であり、寺山の横断文学的本質も俳句に見ることができるのではないかと推測できる。本論では宗田の記述を踏まえ、晩年における寺山の俳句観を分析することで寺山が残した試みを追究する。

#### 序章 《註一覽》

(1) 戸籍上は一九三六年一月十日生まれだが実際は一九三五年十二月十日に生まれたというのが通説となっている。

(2) 「チエホフ祭」の表記は、初出雑誌の表題は小字の「エ」であり短歌中では「チエホフ」と並字の「エ」で表記されている。本論もこの表記に従う。

## 第一章 切れについて

### 第一節 現代の連歌

寺山修司が「チェホフ祭」を編む際に意識した事柄について述べられている「ロミイの代辯——短詩型へのエチュード」には「現代の連歌」という項目がある。このエッセイは寺山の俳句や短歌の作中人物である「ロミイ」が、作者である寺山に代わってその創作意識を語るという形式を取っている。その内容は次の通りである。

連歌に対する僕の作者（論者注 寺山のこと）の興味は、先にのべた日本文学の縦の線を横の線におきかへる意図にはじまっている。

牧畜がつねに繁殖によって永遠性をたもち、ヨーロッパの愛への認識が「不滅」という概念につらぬかれているように連歌も終了をもつてはじめとなつている。

（中略）ぼくの作者はこれを沈黙のまゝつゞけて開花する機運にいたつて公表しようと考えていたのだが、ぼくはそれをいま喋つてしまおうと思う。

アカハタ売るわれを夏蝶越えゆけり母は故郷の田を打ちてい

む

蛮声をあげて九月の森にいれりハイネのために学をあざむき

チェホフ祭のピラの貼られし林檎の木かすかに揺るゝ汽車すぐるたび

夾竹桃咲きて校舎に暗さあり饒舌の母をひそかににくむ

向日葵は枯れつゝ花を捧げおり父の墓標はわれより低し

これらはすべて前半五七五で切れてしかも季語をもっている。つまり上句はそのまゝで俳句である。しかもこれにつゞけてゆくとどれもテーマある現代詩的可能性をも持ちうるのではないかとぼくの素人考えは発展する。（1）

「先にのべた日本文学の縦の線」とは、「日本の文学が、（中略）常にあたらしい種がまかれ、やがて亡びてゆくという半ば仏教的な縦の一本の線につらぬかれてきた」という発言を承けてのものだ。俳句に七七をつけることで短歌を生み出し、さらにそれが「現代詩的可能性をも持ちうるのではないか」という、ジャンル越境の可能性がここに見出されている。

この方法論において論者が注目したいのは切れの所在である。俳句をそのまま短歌に引用するということは俳句の切れもそのまま短歌に使われているということだ。ここで使用されている俳句はどこで切れるのだろうか。切れの位置を／で表すと次のようになる。

アカハタ売るわれを夏蝶越えゆけり／

蛮声をあげて／九月の森にいれり／

チエホフ祭のビラの貼られし林檎の木／

夾竹桃咲きて／校舎に暗さあり／

向日葵は枯れつゝ花を捧げおり／

二句目と四句目は「て」で切れると取ることもできるが、どれも句末で終止形や体言止めによりしつかりと切れていることは注目に値する。寺山がそのまま短歌に使用した俳句には、例えば上五の「や」や中七などではつきりと切れる句は存在しないのだろうか。

結論から言えば、存在しない。『寺山修司全詩歌句』（一九八六年五月 思潮社）に収録されている初期歌編「十五才」、第一歌集『空に

は本』第二歌集『血と麦』（一九六二年七月 白玉書房）、第三歌集『田園に死す』、そして未刊歌集『テーブルの上の荒野』の全ての短歌を調べたところ、上の句が俳句でありかつ上五や中七ではつきりと切れる短歌は一首たりとも存在しなかった。

これは偶然などではない。寺山は俳句を短歌に用いる際に上五や中七で切れる句はそのまま使用できないと考えていたのだと考えられる。なぜなら、そのままの使用ではなく俳句を書き換えて短歌に使用した句には上五や中七で切れるものも存在するからである。そしてそういった句はみな書き換える際に切れを消すか弱められているのだ。寺山の第一歌集である『花粉航海』（一九七五年一月 深夜叢書社）には、自身の短歌の原型と見られる俳句が多く収録されている。第一歌集『空には本』に収録された短歌とその原型と見られる俳句とを比較すると、切れを変化させていることがわかる。

夏井戸や／故郷の少女は海知らず

海を知らぬ少女の前に麦藁帽のわれは両手をひろげていたり

チエホフ忌／頬髭おしつけ籠桃抱き

桃いれし籠に頬髭おしつけて／チエホフの日の電車に揺らる

桃うかぶ暗き桶水／父は亡し

桃うかぶ暗き桶水替うるときの還らぬ父につながる想い

この家も誰かが道化／揚羽高し

この家も誰かが道化者ならむ／高き塀より越えでし揚羽（2）

このように、上五や中七で切れる場合にはその切れを弱めたり三句目に切れを移したりしていることがわかる。これはなぜだろうか。

理由として挙げられるのは、切れの数だろう。俳句は上五や中七など自由な場所で切れると同様に、下五にて一作品のエンドマークとしての切れが置かれていく。これは俳句特有のものではなく、例えば短歌の結句や小説の末尾などにも必ず発生するものである。俳人の長谷川權は『一億人の「切れ」入門』（二〇一二年二月 角川学芸出版）にて飯田龍太の「二月の川一月の谷の中」という句の切れについて次のように解釈している。

／一月の川／一月の谷の中／

切れの位置に斜線／を入れると、この句には三つの切れがあることがわかります。そのうち句の前後にある切れは、この句の詠まれた場面（ここでは飯田家の裏）からこの句を切り出している切れです。

この「前後の切れ」はすべての俳句にある切れです。その点、あまり意識する必要はありませんが、これがないと俳句は現実に埋

没してしまい、一句として成立しません。俳句を俳句として成り立たせる大事な切れなのです。（3）

論者はこの「前後の切れ」は俳句特有のものではなく全てのジャンルに存在するものだと考えているが、作品を作品として屹立させる切れであるという点は一致する。では、上五や中七で切れている句をそのまま短歌に転用するとどうなるだろうか。「海を知らぬ」の歌の上の句を元の俳句にしたら次のようになる。

夏井戸や故郷の少女は海知らずわれは両手をひろげていたり

そしてこのとき、切れは「前後の切れ」も含めると次のようになる。

／夏井戸や／故郷の少女は海知らず／われは両手をひろげていたり／

このように一首に四箇所もの切れが発生してしまう。寺山はこれ

を忌避したのではないだろうか。すなわち、短歌が三ブロックになることへの忌避である。短歌は上の句と下の句という二ブロック構成や切れを弱めて一ブロックにした構成が一般的である。石川啄木のように三行分かち書きで短歌を記した歌人もいるが、たいていの短歌は一行書きで切れは一箇所（「前後の切れ」も含めると三箇所）である。

切れが四箇所あることの何が問題なのか。本章ではその問いと共に、切れの修辭的効果とは何か、寺山はそれをどのように短歌に取り入れたのかについて検証していく。

## 第二節 切れの発生史

### 第一項 連歌史概要

そもそも俳句の切れとはいつどのように発生したものののだろうか。それを述べるために、まずは連歌の歴史から述べていこう。ここでは短連歌、鎖連歌、長連歌という連歌の種類について述べ、そこから切れについて述べていく。

短連歌とは、五七五の上の句を唱う人と七七の下の句を唱う人との唱和である。必ずしも五七五が先とは限らない。二条良基『筑波問答』（一二三七年成）では、次の三作を短連歌の嚆矢としている。

あなうれしゑやうましをとめにあひぬ 男神  
あなうれしゑやうましをとこにあひぬ 女神

珥比磨利菟玖波塙須擬底異玖用加禰菟流 日本武尊  
やまとたけるのみこと

伽餓奈倍底用珥波虚々能用比珥波菟塙伽塙 秉燭者  
ひともせるもの

佐保川の水せき入れて植ゑし田を 大伴家持  
さほがは

刈る早稲はひとりなるべし 尼（4）  
わさいね

なお良基は特に日本武尊と秉燭者との唱和の例を重視している。短連歌の定義は、五七五と七七の二人の唱和であることが基本である。各句が独立していること、機知のあるやり取りであることが挙げられる。特に各句の独立は重要であり、これが無ければ単なる和歌の断片の寄せ集めになってしまう。源俊賴は『俊賴髓脳』（一一一五より前に成立）のなかでこの点の重要性について触れている。謎のような前句を付句で解決する、または同じような掛詞などで応答するなど、短連歌は機知の性格を持っている。『八雲御抄』（鎌倉

初期成)では短連歌が掛詞などの言葉遊びによる作品であることを指摘している。

短連歌の成立は十世紀の後半、象徴的な現れとしては『拾遺和歌集』(一〇〇五〜七の間成)に収録された作品が作られた時期とすべきである。尼と家持の例は和歌の合作と思われ(和歌の構造を上句と下の句に分けて意識するのはもつと後の時代であり、五七五と七七に分かれるのは偶然であると考えられる)、日本武尊の例は片歌問答と呼ばれるものである。しかし日本武尊の例は形態以外の点で短連歌的性格を有しており、それが二条良基が重視した理由の一つだと思われる。

また、「連歌」という語は『左経記』治安二年(一〇二二)八月二十三日の条に見えるのが早い例である。「連歌」という語の出現と連歌の形態の成立とは必ずしも一致しない。元来この語は中国の「聯句」が念頭にあって作られたものであり、聯句は連歌の定義に当てはまらないのである。なお、「短連歌」という語は近代の学術用語であり、古くは『八雲御抄』に「一句連歌」とされているものが該当する。鎖連歌が生まれるまでは「連(聯)歌」と言えば短連歌のことを意味していた。

鎖連歌は、五七五句に七七句を付け、場合によってはさらに五七五句を、と計三句以上連なったものを言う。七七句から始まったものもあつたらしいが、藤原清輔『袋草紙』(一一五七年頃成)「鎖連歌」に関する記述は一一七七年近くか)では鎖連歌は五七五句から始めるべきであると記述されている。「鎖連歌」という語は早くは『袋草

紙』に見られた。十二世紀中頃には連歌(短連歌)とは違った形態のものとはつきり意識したものとして使われている。

鎖連歌の成立は『今鏡』(一一七〇年頃成)の例が早い。この書の「第八 みこたち」の「花のあるじ」の逸話のなかに次のような記述がある。

公達まゐりては、くさり連歌などいふこと、つねにせらるゝに、三條の内のおとゞの、まだ四位の少将などの程にや、(5)

三条公教が四位の少将の時は天治三年(一一二六年)正月から大治五年(一一三〇年)四月の間で、これ以前に鎖連歌は成立していたと思われる。

ところで、短連歌の成立前にも、和歌形式やその和歌の一部とも言える五七句や七七句を三句以上組み合わせる五七五七七を作るやり取りが行われていた。このようなやり取りが鎖連歌成立の大きな要件になっていると思われる。短連歌と鎖連歌は同属の文芸であり、『八雲御抄』でも鎖連歌が短連歌の史的展開と認識されていたが、ただ短連歌が直線的に発展して鎖連歌が生まれたわけではないことは注意が必要である。

短連歌と鎖連歌の性格は大きく違う。三句以上連ねる鎖連歌では問答形式が成り立たない。一方で、短連歌は問答であるゆえに和歌

との違いを明確にしなくてはならなかった。しかし鎖連歌はそもそも三句以上連なっているためその心配が無い。その結果、一句の独立性が薄まっていく。独立性が薄くなれば諧謔性も薄くなり、句と句との繋がりだけを意識するようになる。よって、機知に富んだ瞬間的なやり取りではなく、多くの人々が集まって会話を楽しむような傾向が発生した。そして機知を主体としたものではなくなつたために、それぞれの句は平板化していった。ただし、鎖連歌の持つ、複数名が集まって連歌を作るという「座」の精神はそのまま長連歌へと引き継がれた。鎖連歌は文芸的価値を保持することはできなかったが、短連歌と長連歌との橋渡しという歴史的意義を持っているのである。

長連歌の定義については次に説明するが、長連歌成立後も「言い捨て」という即興的な遊びとしての鎖連歌は行われ続けた。

さて、長連歌は詠む句数を決め、百句なら百句詠むことを前提にした連歌を長連歌と呼ぶ。この名称は短連歌の対として付けられたもので、「定数連歌」と呼ぶほうが実態に即している。

長連歌の一般的な句数は百句である。この形式の連歌を百韻連歌とも呼ぶが、これが現存資料上はじめて見えるのは藤原定家の日記『明月記』の正治二年（一一〇〇年）九月二十日の条である。このような百韻連歌が成立した時を長連歌完成期とすると、『新古今和歌集』完成前夜という時代になる。文学的特質の共通性のこととはともかく、『新古今和歌集』に関わった人々と長連歌完成に関わった人々は大きく重なるのだ。この時期の和歌や歌壇のありようと長連歌完成を

関連させて考えることは重要である。

長連歌の典型が百句である理由は、単に切りがいいとも言えるが、当時盛んに作られていた百首歌の影響もあると思われる。また、漢詩句を連ねる聯句には既に百韻の形式があり、直接的にはこの影響からと考えられる。「百句」ではなく「百韻」と呼ぶ点や第一句を「発句」と呼ぶのも聯句に因んだものである。

長連歌の成立時期は十二世紀後半と考えられるが、長連歌をどう定義するかによって成立時期はずれる。定数連歌であることが長連歌の定義とすれば『古今著聞集』巻第五の「いろは連歌」（一一六五年）も四十七句を前提としているため長連歌と言える。一方、『明月記』建保二年（一一二四年）八月二十八日の条に記録されている百十余句の連歌などは、そのような半端な句数をはじめから前提としたか疑問があり、長連歌と呼ぶのは難しい。九条兼実の日記『玉葉』の治承二年（一一七八年）六月二十九日の条には五十本の扇を賭物として連歌会を催した記事があり、これははじめから五十句詠むことを前提とした長連歌であると言える。

長連歌は百句が一般的であると言ったが、百句以外の形式では三十六句の「歌仙（6）」や四十四句の「世吉」などがある。これらは後代に成立したものである。

長連歌はある定数連ねることを前提にした、またその連ねることを保証しようとした「賦物」という課題を設けた。これは百句それぞれに詠み込むべき課題のことだ。このようなものは鎖連歌にも存在したかもしれないが、これを真の課題とするには定数まで続ける長

連歌がふさわしかった。先に挙げた「いろは連歌」もいろは歌を各句の頭に詠み込む必要があり、これも賦物の一種である。賦物は連歌を長く続けるための興趣を持続させる役に立った。短連歌は謎解きの遊戯的面白さだったが問答という制約があった。それに対し、長連歌は賦物によってより幅広い遊戯的性格を獲得することでその長さが保証されたと言えよう。ただし長連歌の文学的興趣の獲得と共に賦物は長連歌を長く保つたためだけの形式になってしまい、遊戯的性格を失うことになる。

短連歌・鎖連歌と長連歌の重要な違いは、長連歌では類似の言葉や事柄の繰り返しを避けようとする規則が生まれたことだ。「行様」「序破急」などと呼ばれた百韻全体の流れも問題にされた。特に重要な違いは文学化である。長連歌という形態の明確化やそれを指向した意識が連歌という文芸を文学としての充実へと向かわせ、和歌に匹敵する文学として展開を遂げることになった。したがって、以降特に注記しない限りは長連歌のことを「連歌」と表記する（一般に連歌と呼ばれているのは百韻連歌である）。

## 第二項 切字と切れ

切れという概念の初出とされるのは、鎌倉時代前期に順徳天皇が記した歌論書である『八雲御抄』だ。この書には長歌や旋頭歌といった和歌の形式、無心所着や折句といった和歌の詠み方を挙げた巻が

あり、そのなかの「連歌」の項目に次のような記述がある。

一、発句者ニ必可言切。なにの、「なには」、なにを「などは」せぬ事也。かな共、べしとも、又春霞、秋の風などの躰にすべし。

(7)

発句は必ず言い切らなければならない。なにの、なには、なにを、などとしてはならない。「かな」や「べし」や、「春霞」「秋の風」といった体言止めなどを使用すべきであるところには書かれている。順徳天皇の在位期間には既に長連歌があったことが『八雲御抄』に記されているため、この記述は長連歌にも当てはまるものと考えていいだろう。発句は言い切るべしという切れの意識と、「かな」「べし」といった切字の発生がここに認められる。

なお、このような意識は短連歌の時代にはまだ薄かったようだ。『俊頼髓脳』では切れに関する意識を述べると同時に、万葉集の短連歌に対して疑問を提示している。

次に、連歌といへるものあり。例の歌の半をいふなり。本末心にまかすべし。そのなからがうちに、言ふべき事の心を、いひ果つ

るなり。心残りて、付くる人に、言ひ果てさするはわろしとす。(中略)

さほがはのみづをせきあげてうゑしたを

かるわせいひはひとりなるべし

これは、万葉集の連歌なり。よもわろからじと思へど、こころ残りて、末に付けあらはせり。いかなる事にか。(8)

まず、短連歌では上の句と下の句のどちらを先に詠んでもよいとしている。そして重要なのは、一句目を詠んだ者がその心を言い果てることだという。これは『八雲御抄』の「発句者必いひきるべし」と同様の意識である。その上で、上の句が「うゑしたを」で終わっている尼と大伴家持による短連歌に対して「いかなる事にか」と疑問を呈しているのだ。ここからも、短連歌の特に発生期には切れに対する意識が薄かったのだと考えられる。

さて、そもそも発句は心と言い果てるために言い切るようになったのだとわかった。それは付句者に自由に詠んでもらうための意識でもあった。これが切れの起源であると考えてよいだろうが、『八雲御抄』における言い切りの型は全て句末で切れるものだ。言い切ることが発句の本分なのだから当然といえば当然だが、では句中の切れはいつ発生したのだろうか。

句中の切れについて言及していると言えるのは一三四五年に成った二条良基の『僻連抄』である。ここでは切れと切字について次のよ

うに語っている。

かな・けり、常の事なり。このほか、なし・けれ・なれ・覽、又常に見ゆ。所詮、発句には、先づ切るべき也。切れぬは用ゆべからず。

哉・けり・覽などの様の字は、なんとしても切るべき也。物の名風情は切れぬもある也。それはよくよく用心すべし。假令、

梢より上には降らず花の雪

これは切れたり。

木末こずえより上には降らぬ花の雪

といひては切れぬ也。その

故は、梢より上には降らぬ花の雪かな とはいはるる也。上には降らず花の雪かな とはいはれず。されば、哉の字を発句の下にそへていひ続けてみるに、謂のかなひていはるるは、いかにも切れぬ也。いはれぬは切れたる也。これにて知るべし。(9)

発句の句末に「かな」を付けて意味が通るならば切れていない、通らないならば切れていると二条良基は見なしている。ここで重要なのは、「梢より上には降らず花の雪」は「降らず」で切れているのではなく「花の雪」で切れていると認識されていることだ。この文章は「物の名」|| 体言止めでも切れない句があることを示すものであり、「降らず」では「花の雪」で切れて「降らぬ」では「花の雪」で切れ

ない、ということが書かれている。「切字」という言葉が発生する後の時代では「ず」も切字に数えられ(終止連体同型のため論者や時代により揺れはあるが)、句中で切れるということになる。一方、「ぬ」は完了の助動詞としては切字に数えられているが、右の用法である打消の助動詞「ず」の連体形「ぬ」は数えられていない。

つまり、切字という概念が発生するまでは発句は句末で切れるものであったと推測することができる。振り返るが、発句で切れる理由は付句者に自由に詠んでもらうためという、いわば座のマナーであった。つまり形式的なものであり修辭的な効果はそこまで意識されておらず、その状態が後世にまで続いていたために現代においても切れの効果はどこか曖昧なものになっているという印象を論者は抱いている。

ここから切れはさらに形式的になる。十五世紀初頭に成立した宗砌(二条良基の孫弟子にあたる)の著書である『密伝抄』では十五の切字(書中では「切てには」と書かれている)が示されている。そして、その後で成立したと思われる『連歌手爾葉口伝』では「切字」という言葉が出現し、「かな」「けり」「もがな」「はね字(ん)」「し」「ぞ」「か」「よ」「せ」「や」「れ」「つ」「ぬ」「ず」「に」「じ」「へ」「け」の十八字が切字とされた(この十八字は後に「十八切字」と呼ばれた)。「八雲御抄」で記された「べし」が入っていないのは疑問であるが(10)、体言止めが含まれていない点は『僻連抄』の流れを汲んでいると見ていいだろう。

実際にこの十八切字を使わなかったら発句として認められなかつ

たのかと言えばそうではないが、このように何が切字であるかを論じはじめたことよって「切れ」と微妙に乖離した「切字」という概念が明確になったのは確かである。近世となり、その乖離について触れているのが『去来抄』の芭蕉の言葉である。

第一は、切字を入るるは、句を切るためなり。切れたる句は、字を以て切るに及ばず。いまだ句の切るる切れざるを知らざる作者のため、先達、切字の数を定めらる。この定字を入るる時は、十に七、八は自ら句切るるなり。残る二、三は入れて切れざる句あり、また入れずして切るる句あり。(11)

切字を入れる理由は句を切るためであり、既に切れている句は切字を入れる必要が無い。句が切れているか切れていないかわからない作者のために先人は切字を定めたが、切字が入っているのに切れていない句、切字が入っていないのに切れている句もある、と芭蕉は語っている。つまり、「切字」≡「切れ」ではないのである。論者はこれを「切字は形式的なものであり切れは修辭的なものである」と読み替えた。『去来抄』のこの続きでは芭蕉の有名な発言が残されている。

歌は三十一字にて切れ、ほ句は十七字にて切る。

古池や蛙飛こむ水のをと

切字に用ふる時は、四十八字皆切字なり。用ひざる時は、一字も切字なし。(12)

「ほ句は十七字にて切る」からは、発句は句末で切れるのだという連歌時代からの意識が続いていることが伺える。つまり、切れが句中に置かれても発句は句末で切れるということだ。そして、切字に用いるならば四十八字全て切字であり、用いないならばどれも切字ではないというのは、切字によって切れが発生するのではなく切れたときに切字が発生するということを示している。切字はあくまで形式的なものに過ぎないということがここで語られているのである。さらにこれは形式を重んじる連歌に対する批判と取ることもできる。芭蕉の語る切れは、俳諧連歌を連歌から思想的に切るものであるとも言えるのである。

さて、ここまで切れと切字の発生史を追ってきた。ここからはいよいよ切れの修辭的効果について論じていきたいが、その前に一つの問いに触れておこう。『僻連抄』と『去来抄』に共通するのは、発句は句末で切れるという点であった。では、発句における句中の切れはどのように読まれ、受容されていたのか。

これは芭蕉の有名な発句である。この句がどこで切れているかと問われれば当然「古池や」で切れていると答えるだろう。つまり句中で切れているのである。この事実と「ほ句は十七字にて切る」という言葉はどのように両立するのだろうか。

結論から言えば、ここで言う「句中の切れ」と「ほ句は十七字にて切る」の切れとは別物である。もう一度『去来抄』における芭蕉の発言を見てほしい。

歌は三十一字にて切れ、ほ句は十七字にて切る。

この「ほ句は十七字にて切る」を「発句は句末で脇句から切れる」と理解したとき、「歌は三十一字にて切れ」はどのように理解すればいいのだろうか。和歌はそれ自体で独立した形式であり、発句と違い脇句から切れる必要が無い。一人で詠まれる以上は付句者のために心を言い果てる必要も無い。なぜここで和歌と発句が同列に扱われているのだろうか。

ここで語られているのは一作品としての完結性及び独立性である。第一節に引用した長谷川權の言葉を借りるならばここでの「切れ」

とは「前後の切れ」ということになる。この切れは作品がそのみで完結し独立していることを示すものであり、「句中の切れ」とは性質を異にする、いわば「屹立の切れ」とでも呼ぶべきものである。

「古池や蛙飛こむ水のをと」は修辭的には「古池や」で切れている。そして、「古池や」で切れることによって「古池や蛙飛こむ水のをと」で切れるのである。つまり、「修辭の切れ」によって「屹立の切れ」が発生するのだ。仁平勝は『俳句教養講座第二巻 俳句の詩学・美学』（二〇〇九年 角川学芸出版）収録の「五七五という装置」にて「修辭の切れ」を「句切れ」とし、「屹立の切れ」を「切れ」と呼び混同を避けている。本論でもこの呼び分けに倣うこととする。

この「句切れ」と「切れ」の違いを理解すれば『僻連抄』における「花の雪」の例も理解できるだろう。すなわち、「降らず花の雪」では句切れによって句が切れるのである。「降らぬ花の雪」では句切れがなく、「かな」を付けて成立するため完結性と独立性に欠け、切れているとは言えないというわけだ。

切字という形式的なものが発生する以前は、「句切れ」というものの意識は無かったと言えるだろう。なぜなら発句はみな十七字で切れるという意識が共有されていたからである。切字が規定されたことにより切字と切れとの混同が起き、それが「句切れ」を生んだ。その句切れが、現代において「切れ」との混同を生んだのである。『去来抄』で芭蕉は切字が入っていても切れていない句、また切字が入っていないくても切れる句があると語ったが、これは「句切れ」と「切れ」との別を示すものであろう。

さて、「切れ」とは一作品が完結し独立していることを示すものであるとわかった。つまり和歌にも発句にも「切れ」は存在する。論者が第一節で語った切れは、「前後の切れ」を除いてみな「句切れ」であったということだ。では、寺山が俳句を短歌に書き換える際に弱めた、あるいは削除した切れ——「句切れ」は、修辭的にどのような効果をもたらすのだろうか。次節にてそれを探っていこうと思う。

### 第三節 句切れの修辭的効果

#### 第一項 川本皓嗣の切字論

さて、本項では『Series 俳句世界別冊1 芭蕉解体新書』（雄山閣出版株式会社 一九九七年）の川本皓嗣による「切字論」を元に句切れの修辭的効果について述べていこうと思う。ここでは句中の句切れについて、句を基底部と干渉部に分けるといふ修辭的効果と、切字が係り結びとして作用するという文法的な効果（13）を述べている。本項では、論点を定めるため前者の修辭的効果についてのみ述べることにする。

まず川本は切字に対する認識について、次のように語っている。

連歌時代からの沿革をたどってみると、発句に切字が要請され

たのは、明らかに発句の完結性・独立性を保証するためである。なぜ発句に限ってそういう手立てが必要かという点、もしはつきり句末で完結したという形を整えなければ、発句はそのまま脇句と結びついて、和歌と少しも見分けのつかないものが出来上がる恐れがある。そうなれば、長句（五・七・五）と短句（七・七）を別人がかわるがわる「付けて」いくという、連歌の独自性そのものが損なわれるからである。

（中略）したがって切字は、和歌とは異なる連歌・俳諧というジャンル自体の存立にかかわる重大な約束であり、どうしてもはずせない絶対要件である。（14）

連歌は連歌というジャンルの確立のため、切字（句切れ）を必要とした。つまり切れは発句が脇句から切れると同時に、連歌が和歌から切れるための条件であった。さらに川本は切字が句中にある場合と句末にある場合とを分析した上で、切字の効果を次のように語る。

句末と句中とを問わず、すべて切字はそうして一句をまとめるのが本務である。その結果、連句の発句は脇句から切断されて、その独立性が保証されるのだが、独立した発句（近代の俳句も）では、切字はもっぱら句を閉じ、一句の完結性に寄与するものと見るこ  
とができる。（傍点ママ）（15）

一句として独立させ、完結させるために切字は発生したと川本は考えている。つまり、句切れによって発句は切れるのである。芭蕉の言葉に従えば切字が無くても切れる句は存在するが、それは切字と句切れが同一のものではないということだろう。そして、その後切字はレトリックとして成熟していった。定型詩としての条件であった切字が、やがて俳句の詩情を濃密にするための伝統的な工夫になっていくのである（川本はそれが芭蕉以後に練り上げられたと語る）。では、句切れの修辞的效果とはどのようなものだろうか。川本は浅野信『切字の研究』（桜楓社出版 一九六二年）の「切字が十七字一句の末端（これを座五という）にある場合は、一句一章をなし、それ以外は二句一章をなす」という言葉を引用し、芭蕉の「病雁の夜さむに落て旅ね哉」について次のように語る。

私見では、主として芭蕉以後の発句について「二句一章」論を一般化すれば、句は文体と意味の上で「基底部」と「干渉部」に二分される。前者は表現の誇張（重複）や矛盾（対立）によって読み手の意表をつく部分（病雁の夜さむに落て）、後者は基底部への重複的あるいは対立的な干渉によって、意味を完成する部分（旅ね哉）である。（16）

基底部である「病雁の夜さむに落て」は、それほどの寒さである、という誇張の表現である。そして干渉部である「旅ね哉」は、その寒い夜に一人で旅寝をすることの寂しさを表現している。これを川本は「そんな寒い夜に（病雁のように群れを離れて）旅寝をする心細さという意義への方向づけを果たす」と語っているが、論者はむしろ「病雁の夜さむに落て」が「旅ね哉」に干渉していると考え。単なる「旅ね哉」という叙述に対して「病雁の夜さむに落て」という叙述が干渉し、寂しさや心細さを生み出しているのだ。つまり、干渉部が基底部に干渉するのではなく、基底部が干渉部に干渉しているのである。

川本のこの考えは切字によって分けられた二ブロックを干渉——非干渉の関係に置くものである。「干渉」という語は、句切れにより発生する距離感をうまく捉えていると言えるだろう。しかし、果たして俳句の二ブロックを川本のように従属関係に置けるのかどうかは疑問である。また、俳句のブロックを従属関係に置いた場合、句切れが二箇所ある三ブロック構成の句はどのように説明するのだろうか。

川本は、「切字の位置は、かならずしも基底部と干渉部の境界の目印とは重ならない」としてさらなる例を挙げる。

〈蛸壺やはかなき夢を〉夏の月

芭蕉

では、面白い対立を内に含むのは、どう見てもへでかこんだ基底部であり、「夏の月」はそこに背景を添える（そして夏の短か夜を暗示することで、はかなさの含意を補強する）ものである。この句を、切字に頼って「蛸壺や」と「はかなき夢を」以下に切り分けたりすれば、基底部の文体的興味がすっかり失われることになる。（傍点ママ）（17）

「蛸壺やはかなき夢を」がどのように「面白い対立」となっているのか説明されておらず、説得力に欠ける鑑賞となっている。蛸壺のなかで蛸がはかない夢を見ているという鑑賞は可能だが、しかし「や」で文法的に切れているのだ。ここは「蛸壺や」と「はかなき夢を」が互いに干渉しているように論者には考えられる。

ただし、この句がまた「はかなき夢を」で切れているとするのも論者は賛成である。すなわち、論者の考えではこの句は二箇所句切れが挿入されている。その位置を／で表すならば、次のようになる。

蛸壺や／はかなき夢を／夏の月

つまりこの句は三段切れの三ブロック構造ではないかというのが論者の考えである。このとき、三ブロックが互いに主従関係なく干

渉して一句全体に詩的叙情を醸し出していることがわかるだろう。

「蛸壺や」と「はかなき夢を」から発生するはかなさや寂しさの情感を、川本が言うように「夏の月」が補強しているのである。「そもそも切字ひとつを盾にとつて、俳句というジャンル全体を、一句一章と二句一章の二種に区分するのは、本末転倒というべきだろう」と語るが、むしろ基底部と干渉部という考えのために三段切れ——三句一章の句を無理やり二句一章に区分しているのは川本自身ではないだろうか。

川本の論は、二句一章の句を基底部と干渉部という二ブロックに分けることで句切れの修辞的效果を述べるものだった。どのように干渉するのか、また本当にその二ブロックは従属関係のようなものにあるのかについては疑問が残るが、ブロックを並列させることによる修辞的な影響を「修飾」ではなく「干渉」と称した点は賞賛に値する。句切れによって分けられた二ブロックは、互いに修飾するのではなく干渉するのである。

では、「修飾」と「干渉」とはどのように違うのだろうか。それについては次項にて述べていこう。

## 第二項 仁平勝の切れ論

『俳句教養講座第二巻 俳句の詩学・美学』（二〇〇九年十一月 角川学芸出版）収録の仁平勝の評論「五七五という装置」では、芭蕉の

「古池や蛙飛こむ水のをと」や「夏草や兵どもがゆめの跡」（18）を挙げて、句切れの修辞的效果について次のように語っている。

これをたとえば「古池に、蛙飛こむ水のをと」なり「夏草に、兵どもがゆめの跡」とすれば、一句の「切れ」は消滅し、すなわち発句の格が失われる。なぜなら、情景を説明しただけの句になって、あとに七七の付句が来なければ「それがどうした」ということになる。俳諧でいえば、同じ五七五でも平句の格しかない。

それについて「や」は、情景の説明を拒否する。そして上五と中七以下とは、「や」をはさんでいわば擬似的な上句—下句関係になる。上五は一句の主題となり、中七下五はその主題を解釈するイメージを提供する。上五と中七以下とは、おたがいが喩的な関係をもつことで、意味をつくろうとする散文脈を断ち切る。そういう詩的構成を芭蕉は生み出したのである。（傍点ママ）（19）

句切れを媒介して相対した二つの言葉が、論理的な繋がりではなく喩的な繋がりを持つ。川本の言う「干渉」は仁平の「主題を解釈するイメージを提供する」と一致するだろう。これが「古池に」となり情景の説明となれば干渉ではなく修飾になるだろう。「や」の場合と「に」の場合とを並べて見てみよう。

古池や蛙飛こむ水のをと

古池に蛙飛こむ水のをと

「古池や」句は句切れにより「古池や」と「蛙飛こむ水のをと」とが論理的な繋がりを断ち切られている。「古池や」の静的な叙述と「蛙飛こむ水のをと」の動的な叙述とが互いに干渉し、詩的な叙情を生み出している。仁平は「古池や」を一句の主題とし、「蛙飛こむ水のをと」がそれを解釈するイメージを提供していると語っている。しかし、互いが互いにイメージを提供しているというのが実情ではないだろうか。二つの叙述が等質に重なり合うことによつて、一句がそれ自体で完結し独立するのである。

対して、「古池に」句は句切れがなく、「古池に蛙飛こむ」が「水のをと」を修飾している。これについての「情景を説明しただけの句になつて、あとに七七の付句が来なければ「それがどうした」ということになる」という仁平の言葉に論者は同意する。これでは詩的な情感が生まれず、一句で完結し独立しているとは言い難いだろう。

句切れは言葉を喩的な関係に置く。喩的な関係とは、言葉が従属関係ではなく並列の関係に置かれている状態のことである。並列した言葉は互いを直接的に修飾するのではなく、イメージを提供し合うことで詩的な情感を生み出す。これが句切れの生み出す修辭的効

果である。そして句切れにより一句は完結性と独立性を保證される。すなわち、「切れる」のである。

さて、ここからはこれを踏まえて、実際に第一節の冒頭で引いた寺山修司の短歌の句切れを見ていこうと思う。俳句をそのまま短歌に使用した場合と書き換えた場合とでどのような変化が生まれているのだろうか。次節にて検証していこう。

#### 第四節 寺山修司の句切れ

アカハタ売るわれを夏蝶越えゆけり母は故郷の田を打ちていむ  
蛮声をあげて九月の森にいれりハイネのために学をあざむき

チエホフ祭のビラの貼られし林檎の木かすかに揺るゝ汽車すぐ  
るたび

夾竹桃咲きて校舎に暗さあり饒舌の母をひそかににくむ

向日葵は枯れつゝ花を捧げおり父の墓標はわれより低し（20）

これらの短歌は、全て上の句が俳句である。そしてそのほとんど

は下五に句切れが置かれており、短歌としては三句目に句切れが挿入されていることになる。例えば五首目は次のような構造ということになる。

向日葵は枯れつゝ花を捧げおり／父の墓標はわれより低し

この歌の上の句と下の句は死のイメージを互いに提供している。また、向日葵という背の高い花と墓標のイメージが調和してゐるのである。このとき、向日葵と墓標は互いを修飾してゐるのではなく、干渉し合っている。すなわち句切れによりそれぞれの具象性を保っているのである。

また、四首目は句切れが二箇所あると考えることができる。

夾竹桃咲きて／校舎に暗さあり／饒舌の母をひそかににくむ

この「咲きて」の「て」は終止形や「や」「かな」とは違い、接続助詞として読める。ただし夾竹桃が咲くことと校舎に暗さがあることの明確な因果関係は示されていないため、これは意味上の句切れとすることができると言える。

寺山の短歌では「夾竹桃」という毒を持つ花、校舎の「暗さ」、そして「ひそかににくむ」のイメージがそれぞれ干渉し合っている。この歌を物語として無理やり解釈するならば、「ひそかに憎んでいる母親を殺すために暗い校舎で夾竹桃を見つめている」と読むこともできるだろう。しかしこの短歌は「夾竹桃」「暗さ」「にくむ」といった言葉に共通する不穏な雰囲気が表示される程度に留まっている。つまり、暗示力は薄いが物語の説明になっているわけでもないのである。

「て」が意味上の切れであることを考えると二首目の「蝨声をあげて九月の森にいれりハイネのために学をあざむき」も句切れが二箇所あると考えることができるだろう。しかしここでは「蝨声をあげて」と「九月の森に入れり」のどちらの動作主も同一人物であると考えられ、この場合の「て」はあくまで接続助詞に過ぎないのでないかというのが論者の考えである。

物語を説明せずに暗示するとはどういうことだろうか。寺山を語る上で「物語」と「暗示」という語は非常に重要である。「物語」は第三章にて述べる虚構性に通じる語であり、「暗示」は第二章にて述べる具象に通じる語であるからだ。そのため、ここでは寺山の短歌が物語を暗示していることを示すに留めよう。なお、ここでの「物語の暗示」とは、短歌を通して人間を主体とした関係性、思想性、心性が表れるということである。以下にその例を、句切れのマークを挿入した上で引こう。

アカハタ売るわれを夏蝶越えゆけり／母は故郷の田を打ちていむ

この歌は「ゆけり」の直後に句切れが挿入されている。上の句では「しんぶん赤旗」を売る「われ」の描写であり、下の句では故郷の田で作業をしている母の描写である。この二つの描写は直接的な関係を持っていない。しかし、働いている「われ」と「母」とが一首に収まると、どうしてもこの母子の関係を想像させられる。また、「われ」を越えてゆく「夏蝶」と「故郷」に留まっている「母」との対比からは、故郷からの脱却といった思想性が発生している。そしてそれらの関係性や思想性は短歌のなかで直接説明されるのではなく、暗示されているのだ。

海を知らぬ少女の前に麦藁帽のわれは両手をひろげていたり

この歌には明確な句切れが挿入されていない。それゆえに、「少女」と「われ」の関係性や心象性の暗示が色濃く表れている。

寺山自身もこの短歌に物語を見ていたようだ。『寺山修司少女詩集』（一九八一年 角川文庫）には海を題材にした詩が多く置かれており、そのなかの「海を見せる」という詩は冒頭に右の歌が引か

れ、次のように続く。

これは私が十五歳のときに作った短歌です。実際、まだ海を見たことのない寝たきりの病院の少女に、海がどういうものかを説明する位、むずかしいことはなかったのです。（21）

これは、「海はこんなに大きいんだよ」と示すために「両手を広げて」という自注として読むことができる。この詩はその後「私」が海の青さを語り、バケツで海の水を持ってくるも青くなかったために少女に「うそつき！」と言われてしまい、「私」の「たしかに、さっきまでは海だったのに！」という台詞で幕を閉じる。これは、短歌が暗示する物語を作者自身が説明するという例である。

また、寺山にはこの短歌と非常に似通った俳句を創作している。

夏井戸や故郷の少女は海知らず（22）

「井戸」と「海知らず」からは「井の中の蛙大海を知らず」という諺が連想される。このような俗的な世界への意識も寺山の創作に影響を与えている。俗的な世界への意識とは、言い換えればポピュラ

リテイへの意識である。踏み込んだことを言えば、物語、すなわち関係性や思想性や心象性の暗示は寺山の短歌がポピュラリティを得るための足がかりだったのではないだろうか。(削除)

また、寺山の短歌に句切れが二箇所あるものが少なく、たいていは一く二ブロックの構成となっているのもポピュラリティが関係していると思われる。先の「夾竹桃」の短歌からもわかるように、短歌が三ブロック構成になると暗示力は薄くなる。それでは物語の暗示も困難となり、読者により高度な想像力を求めることになってしまふ。多くの読者にとって受容しやすく、かつ説明に陥らない暗示を生むには一く二ブロック構成が最適だったのではないだろうか。

寺山は俳句を短歌に書き換えた。それはただ書き換えたのではなく、俳句性を短歌に導入しようと試みたのである。本章では、俳句性について切れ(句切れ)という視点からの研究を行った。寺山の短歌は物語の暗示を志向しつつ、句切れを使用することによって具象性を保つことに成功している。句切れとは言葉と言葉を論理的な関係ではなく喩的な関係に置き、互いに干渉させるレトリックであった。ここでの論理的関係と喩的關係は、本論では物語の説明と暗示に言い換えることができる。具象性と暗示の両立が成功した例として、次の短歌が挙げられる。

この家も誰かが道化者ならむ／高き塀より越えでし揚羽(23)

上の句の不穏な雰囲気に対して、下の句の脱出のイメージが取り合わせられている。「揚羽」の具象性を保ちつつ、生家を脱出するという思想性も発生している。例えばこの短歌が次のような形だったらどうだろうか。

この家は、誰かが道化者ゆゑに、高き塀より越えでし揚羽

このとき「揚羽」は具象性も暗示力も薄れている。また同時に内容が説明的になり、詩的な情感が失われてしまふ。このバランスを保つために句切れが使用されていると考えられるのだ。また、このように比較すると寺山の「む」という推量の助動詞が短歌全体の雰囲気を作っていることがわかる。さらに、「も」ということで自身の「家」にも「道化者」がいるという暗示を生んでいる。句切れの無い形の場合、雰囲気も暗示力も薄れ平坦な短歌になってしまうのだ。寺山は句切れを使用することによって短歌における雰囲気や暗示力を保つたのである。

さて、寺山修司の短歌と切れに関する論考は以上である。だが、俳句性について語り尽くしたわけではない。寺山が俳句を短歌に書き換える際、注目したのは切れだけではない。次の章では、寺山の短歌と具象性について論じていこう。

第一章 《註一覽》

- (1) 寺山修司『ロミイの代辯 寺山修司単行本未収録作品集』(二〇一八年五月 幻戯書房) 一四〇一五頁
- (2) 表記は寺山修司『寺山修司全詩歌句』(一九八六年五月 思潮社)による
- (3) 長谷川權『一億人の「切れ」入門』(二〇一二年二月 角川学芸出版) 八頁
- (4) 『連歌論集 能楽論集 俳論集 新編日本古典文学全集88』(二〇〇一年九月 小学館) 十八頁(「伽餓」の「餓」は引用元では「飢」)
- (5) 『日本文学大系第十二卷』(一九二六年五月 國民圖書株式會社) 五五七頁
- (6) 「歌仙」が多く用いられるようになったのは近世の俳諧からで、『芭蕉七部集』(一七三二年頃成)はほとんどがこの形であった。
- (7) 『日本歌学大系 別巻二』(一九六四年五月 風間書房) 二〇四頁
- (8) 『歌論集 新編日本古典文学全集87』(二〇〇二年一月 小学館) 二八頁
- (9) 『連歌論集 能楽論集 俳論集 日本古典文学全集51』(一九七三年七月 小学館) 四二〇四三頁
- (10) これについて俳人の高山れおなは「近世に国学が興って以降とは比較にならない文法・語法の知識の貧弱さが最大の要因だろう」(『切字と切れ』二〇一九年八月 四九頁)と語っている。
- (11) 『連歌論集 能楽論集 俳論集 新編日本古典文学全集88』(二〇〇一年九月 小学館) 四九八頁
- (12) 同 四九九頁
- (13) 川本皓嗣・復本一郎・夏石番矢編『Series 俳句世界別冊1 芭蕉解体新書』(一九九七年四月 雄山閣出版株式会社) 二〇一頁
- (14) 同 二〇八頁
- (15) 同 二〇〇頁
- (16) 同 二〇〇頁
- (17) 「古池や」「夏草や」の表記は「五七五という装置」による
- (18) 片山由美子・谷地快一・筑紫磐井・宮脇真彦編『俳句教養講座第二巻 俳句の詩学・美学』(二〇〇九年十一月 角川学芸出版) 一八頁
- (19) 寺山修司『ロミイの代辯 寺山修司単行本未収録作品集』(二〇一八年五月 幻戯書房) 一四〇一五頁
- (20) 同『寺山修司全詩歌句』(一九八六年五月 思潮社) 三三六頁
- (21) 同 六八三頁
- (22) 同 五六二頁

## 第二章 寺山修司の具象

### 第一節 斎藤茂吉の「写生」と寺山修司の「写生」

#### 第一項 単語構成作法

先の章では句切れという視点から寺山修司の俳句から短歌への書き換えについて論じた。本章では具象性という視点から論じて行こうと思う。短歌は句切れによって言葉が具象性と心象性を保つことができるという話は先程述べた。ここでは寺山の短歌における具象性について詳しく述べていこう。

「ロミイの代辯——短詩型へのエチュード」では具象性について記された箇所が二つある。一つ目は、ロミイが狭いジャンルではなく広いジャンルで自身を描いてほしいと語る箇所だ。

ぼくは行為が画かれない即物詩のなかではやはり窒息しそうだし、最近俳壇でとやかくいわれている「もの」の問題にしても、ものの描写が行為を暗示するという線でのみ妥協できるのである。

(1)

「ものの描写が行為を暗示する」とある。これについては後の項で

当時の俳壇の動きと共に述べよう。二つ目は「現代の連歌」を含む四項目の一つである「単語構成作法」である。

マラルメが詩を書いたときにイマジユがまとまらない箇所を抜かしておき、あとでそこへいゝ言葉をさがして入れたり、また芭蕉の弟子達が上句をぬかして作つてあとで上五——というようなどころからその歴史が発生したのかもしれない。

でも、まじめな話で「S」クラブの詩人たちがアブストラクトからノン・フィギュアラティーフの造型詩美などということをとるなえはじめ、助詞、助動詞を捨て、主語、動詞のおき方も考えなおしはじめた（「ctas」小平義男）ような機運、つまり視覚としての詩情が現代の短歌にはとくに欠けている、という事実を考えねばなるまい。

秋元不死男がふと洩らしていた創作動機にノートへ控えた単語のモンタージュ、つまり一つの動作と一つの名詞の組合せによる作品構成もメチエ（論者注 「技法」のこと）の一つだということである。

しかしぼくの作者はこゝでは完全な敗北をしている。

（中略）構成しようとして使用した俳句的なものがそのまま同じ構成で出てくる。という様な失敗が寺山修司における実験の火傷となつている。（中略）このパターンで可能的にわかる詩美と構成はきつと誰かゞ完成してくれるだろう。あまりに

ノンフィギュラティブにならずに、しかも俳句性、俳句的即物具象性をレトリックとして、茂吉から誓子、草田男へ受けつがれたものをふたたび短歌にかえすのは、むろんたゞ構成だけではできないことだが、つねに美学を伴おうとする上では忘れることのできない大きな事柄である。(2)

ここでは「俳句的即物具象性」という言葉が使用されている。これに関する詳しい説明は本文では為されていない。寺山が「短歌研究」一九五四年十二月号に掲載した「火の継走」にて近い言葉が出ているため、そちらを引用しよう。

僕はネルヴァルの言ったように「見たこと、それが実際事であろうとなかろうと、とにかくはっきりと確認したこと」を歌おうと思うし、その方法としてはふみ子のそれと同じ様に新即物性と感情の切点の把握を試みようとするのである。僕は自己の〈生〉の希求を訴える方法として、飛躍できうる限界内でモニタージュ、対位法、など色々僕の巢へ貯えた。(3)

「ふみ子」とは中城ふみ子のことである。ここでは中城の短歌につ

いて「新即物性と感情の切点の把握」と評している。また、「モニタージュ」や「対位法」といった語にも注目が必要だ。対位法とは「2つ以上の独立した旋律線を複音的に同時に組み合わせる作曲技術」(4)である。「単語構成作法」にて語られた手法はこれらと重なる部分が多いのではないだろうか(「モニタージュ」という語はそのまま登場している)。

ここで「単語構成作法」にて語られた手法について整理しよう。まず、短歌を作る際にまとまらない箇所や決めきれない箇所をブランクとして残しておく。それとは別に、単語やこの場合で言えば俳句などをノートに書き留めておく。そしてブランクに後からそれらを挿入することで、新しい短歌が生まれる。この技術の上に成り立つモニタージュ論が「単語構成作法」と言える。

「俳句性、俳句的即物具象性をレトリックとして、茂吉から誓子、草田男へ受けつがれたものをふたたび短歌にかえす」と「新即物性と感情の切点の把握」は大きく重なるのではないかというのが論者の考えだ。どちらも「即物」や「モニタージュ」という語が関わっており、寺山が短歌を創作する上で目指したものである。本節では、斎藤茂吉から山口誓子、そして中村草田男へ受け継がれたものとは何か、そして中城ふみ子における「新即物性と感情の切点の把握」とは何かについて論じていく。

## 第二項 実相観入の写生

斎藤茂吉の創作論の中心にあったのは写生である。そのため、本項では茂吉の「短歌に於ける写生の説」を元に彼の写生論を追っていく。まずは、大前提として茂吉は「写生」の定義について曖昧な箇所を残しているという点に触れておこう。

この『写生』と云ふことは予の作歌道の根本を貫くものであつて、彼のロダンが「自然の流派へ」と叫んだごとく、予は「写生の道へ」と云ふのである。そして無くて叶ふまじきものは一つで好く、根本であるべき此の『写生』から、予の歌のうへの活動の細部が皆分派せられる。この根本のものを、あるものは実現、自然、象徴、理想等と云はう。予は予の独断と好みによつて『写生』と呼ぶのであつて、謂はば Autonomie である。

(中略)

『特性』が瞭然としなければ『写生』の存在が無いと云ふかも知れない。しかし予が『写生』と云ふ語に賦与した概念と、予の作物とがその最も積極的な特性となるのであつて、予らのものをば徒に模倣した作物をば『時』が洗ひ浄めて呉れる日が来るから、そして予の『写生の説』は日光を受けた秋の山岳の如くにはつきりして来るに相違ない。(5)

「Autonomie」には「自治」といった意味がある。すなわち、茂吉の言う「写生」には客観的な基準(=『特性』)があるわけではなく、自身の独断で「写生」か否かを決定しているということである。ただし、『写生』と云ふ語に賦与した概念と、予の作物とがその最も積極的な特性となる」と語っている通り、概念と茂吉の作品を紐解くことで「写生」の正体に迫ることは可能である。ここで重要なのは、「写生」は論理的に語りきれるものではなく、感覚的な部分を加味しなければ捉えられないということである。それを踏まえた上で、まずは茂吉が『写生』と云ふ語に賦与した「概念」を見ていこう。

実相に観入して自然・自己一元の生を写す。これが短歌上の写生である。(6)

この「実相」という語については「das Reale ぐらゐに取ればいい」と述べており、これは「現実」程度に捉えればよいだろう。また、「自然」については「和辻氏の文章が有益になる」と、和辻哲郎の文章を引いているためそのまま引用しよう。

「私はここで自然の語を限定して置く必要を感じず。ここに用ひる自然は人生と対立せしめた意味の、或は精神・文化などに対立

せしめた意味の哲学的用語ではない。むしろ生と同義にさへ解せらる所の（ロダンが好んで用ふる所の）人生自然全体を包括した、我々の対象の世界の名である。（我々の省察の対象となる限り我々

自身をも含んでゐる）それは吾々の感覚に訴へる総ての要素を含むと共に、またその奥に活躍してゐる生そのものをも含んでいる」（7）

「自然」は自己をも含んだ世界である。つまり、いわゆる自然物だけではなく自己の認識の世界も内包しているのが「自然」であると考えられる。つまり、茂吉の「写生」は「客観写生」ではなく主観も含んでいる。それを示す記述が文中にいくつか置かれているため、引いていこう。

実相観入によって自然自己一元の生を写す。これが歌の上の写生で、写生は決して単なる記述などではない。（8）

然るに短歌になると、感情の自然流露を表はすことも亦自己の生を写すことになり、実相観入になり、写生になるのである。（9）

歌ごころの衝迫にしたがつて、自由に、直接に、深く、確かに、

その間に二次的の雑念を交へずに、中途でふらふらと戯れることなしに、表はすものをば表はすのが写生である。（10）

ここまで読めば茂吉の「写生」において重要なものが「自然流露」であることは明白である。つまり作者の内側から自然に流れ出たものをそのまま表すのが「写生」である。言い換えると、読者がそれを「自然流露」であると感ぜられるのならばそれが「写生」であると言えるだろう。

ただし、どのように書けば「自然流露」になるのかは記されていない。茂吉の「写生」は次のように作品が論に先行するものである。

世間では予の写生説をも抽象説のやうに思つて、兎や角いうて呉れるが、それは間違つてゐる。予の説は予の内心から出た一家の見で、そして予の作物と離れないものである。そこで作物次第によつては、写生の意味の細かい所などは、どしどし變つて来る。それでいい。（11）

茂吉の写生説は作品が主体である。そのため、作品によって「写生」の概念は細かく変容する。茂吉にとって「写生」とは自然の欲求であり、これをもつて一つの流派を作ろうなどといった考えがない

のである。そのため茂吉の説を言い換えても「作者が認識した世界と相対した際の歌ごころの衝迫に従って自然に流露させたもの」と、抽象性を残したものになる。しかしこれこそが「自然自己一元の生を写す」ことになるのである。

ここで注目したいのは、茂吉は現実世界に観入する「写生」を志したという点にある。ここが寺山修司との違いであると言えるだろう。寺山は「ロミイの代辯——短詩型へのエチュード」にて「第三人物の設計」という項目を残している。この項目は短歌の主体に虚構の人物を置くという手法である。

歌人たちがメモリアリストのまゝで歌作することをもって自己に誠実であるなどと考えているのだとしたらそれは大間違いではなからうか——記録は自己を決して拓いてはくれないしその場のオブジェが必ずしもその場のエモーションを暗示するのに最高のものとは限らないのだから。そこで自己の前に生活する自己の理想像をおき、自己をそれに近づけてゆくことが、真の意味で自己に対して誠実でありしかも現代文学の明日を背負っているパターンではなからうかと考える。

ネルヴァルはこんないゝ言葉をぼくの作者の手帖にのこしている。

「私は見たことを詩にかくのだ。

この世のものであろうがなからうが、私が斯くも明瞭に見たこ

とを疑うことはできぬ。」(12)

寺山の特徴は、作中の主体が全くの架空の人物ではなく「自己の理想像」という、自己に根ざした人物であるということだ。さらに言えば、寺山によるネルヴァルの解釈からすると、寺山の虚構は自己の認識に沿ったものである。すなわち、茂吉の言う「自然」の範疇に含まれるのである。ただし、茂吉が寺山ほどの虚構を想定して認識の世界を「自然」と認めているかは不明である。また、「自然」を「私」が認識した世界と捉えるならば、寺山の試みは世界を認識する「私」を書き換えようとするものである。つまり、「自然」すらも虚構によって作ることができるのではないか、という問いがここにあるのだ。茂吉は実相観入の「写生」を志した。それに対し、寺山は虚構観入とも呼ぶべき「写生」を志したと言えるだろう。次項にて、二人の「写生」の比較を行おう。

### 第三項 虚構観入の「写生」

茂吉から俳句へ受け継がれてきたものを短歌にかえずというのが寺山の「単語構成作法」の目的であった。ここでは茂吉の実相観入の「写生」と寺山の虚構観入の「写生」を比較することで寺山が短歌において目指したものを探る。

はるばると母は戦を思ひたまふ桑の木の実の熟める畑に

斎藤茂吉

たらちねの母の辺にみてくろぐると熟める桑の実を食ひにける  
かな (13)

そら豆の殻一せいに鳴る夕母につながるわれのソネット

寺山修司

秋菜漬ける母のうしろの暗がりにはイネ売りきし手を垂れてお  
り (14)

黒土を蹴って駈けりしラグビー群のひとりのためにシャツを編  
む母 (15)

二人の短歌で「母」が登場するものを引いた。まず注目したいのは「母」との距離感である。茂吉の「母」は桑の畑で農作業をしながらふと戦争を想う、実感の伴う目の前の「母」像である。一方で、寺山の母は距離が遠い。「母につながる」や「母のうしろの暗がり」は

「母」という存在の遠さを感じさせる。さらに、「われ」ではなく「ラグビー群のひとり」にシャツを編んでいるのだ。具象性を持つ茂吉の「母」に対して寺山の「母」は具象性が薄く、寺山の文脈に即して言うならば虚構性が強い。茂吉の「母」は実在であり、寺山の「母」は虚構であると言ってもよいだろう。特に虚構性の強いのが一首目である。この短歌を句切れという観点から見てみよう。

そら豆の殻一せいに鳴る夕／母につながるわれのソネット

上の句はそら豆の描写である。句切れを介して下の句と関わることにより、「そら豆の殻一せいに鳴る」が「われ」の感情を解釈するイメージを提供している。つまり、上の句と下の句が喩的關係に置かれ、物語性が発生しているのである。

では、茂吉の短歌を句切れという観点から読むとどうなるだろうか。

たらちねの母の辺にみてくろぐると熟める桑の実を食ひにけるかな

句切れはあるが、上の句と下の句に連続性があり虚構性を生む句切れは発生していない。つまり論理的に繋がっているものであり、喩的關係そして物語性は生まれていない。そしてそれゆえに「桑の実」は豊かな具象性を得ているのだ。寺山の短歌が物語的な広がりを見せるのに対し、茂吉の短歌は描いた風景に観入するのである。特に植物を描いた短歌を見比べてみれば二人の具象の性質の違いがわかるだろう。

み仏の生れましの日と玉蓮たまはちすをさな朱の葉池に浮くらし

斎藤茂吉（16）

向日葵は枯れつつ花を捧げおり父の墓標はわれより低し

寺山修司（17）

茂吉の「玉蓮」は一首のなかで喩化する余地の無い、徹底した実相観入の具象である。対して寺山の「向日葵」はどうだろうか。「捧げおり」という擬人化も働き、父の死のイメージと大きく重なる。すなわち、喩化しているのである。モチーフはどちらも仏教的なものだが、仏教的世界に没入している茂吉に対して寺山は没入というより父の死というイメージを強く歌っている。これも二人の実相観入と

虚構観入の違いだろう。

句切れを見ると二人の具象の違いが理解できる。茂吉の句切れは「玉蓮」の直後であり、寺山の句切れは「捧げおり」の直後である。

茂吉の短歌は句切れの前後の距離が近く、上の句の話題や状況を継続して綴っている。一方で、寺山の短歌は句切れの前後で視点が切り替わり、別の話題や風景が映る。すなわち、飛躍しているのである。この飛躍が前後の論理的関係を断ち切り、喩的關係を生み出しているのだ。この作風における茂吉は句切れを寺山より重要視していない。逆に言えば、寺山は句切れが上の句と下の句に喩的關係、虚構的關係を作ることと技術としている。

また、寺山の「捧げおり」のような擬人法が茂吉の短歌にあまり使われていないという点も注目し値する。『赤光』には後ほど触れるような擬人法を使用した短歌もあるのだが、あまり目立たない。それは茂吉の作歌の傾向として挙げられるのではないだろうか。もちろん「自然自己一元」を目指す以上は、擬人法のように自然に感情移入する手法は「写生」の範疇である。例えば、正岡子規の「瓶にさす藤の花ぶさみじかければ暈のうへにとどかざりけり」（18）について、茂吉はこれを「写生」だとした上で次のように語っている。

この藤の花の歌は、普通の意味で、客観的とは謂はれよう。併し作者の主観情調が出てゐないと云ふのは未だこの歌が分からないのである。この歌のことはいつぞや童馬漫語でも一寸書いておい

たが、「みじかければ畳の上にとどかさりけり」といふのは、止みがたき作者の主観の声であることに人々は気がつかない。「とどかさりけり」とさも重大事件なるかのやうに詠嘆してゐるのは、作者にとつてこれが真実のこゑなのである。(19)

子規の自然に観入する短歌も茂吉の「写生」の範疇である。ただし、ここで「みじかければ畳の上にとどかさりけり」を「作者の主観の声」とするのは踏み込みが足りないだろう。これは作者の主観というよりも、作者が観入した「藤の花」の主観であると言わねばならない。つまり子規の「写生」は主客転倒しており、物を描きながら物の視点になるという「写生」なのだ。そのことを踏まえて、茂吉が自然に観入するような書き方をしている短歌を何首か並べよう。

花につく赤小蜻蛉もゆふされば眠りにけらしこほろぎのこゑ

とほ世べの恋のあはれをこほろぎの語り部が夜々つぎかたりけり (20)

底知らに瑠璃のただよふ天の門に凝れる白雲誰まつ白雲 (21)

これらの短歌では「赤小蜻蛉」に「眠りにけらし」、「こほろぎの語り部」に「恋のあはれを」「かたりけり」、「白雲」に「誰まつ」のように擬人法が使用されている。子規の「瓶にさす」との違いは、茂吉は主客転倒していないという点である。それぞれの短歌は、特に二首目の〇音の連続に見られるように韻律が優れている。しかし、自然への観入という視点では、対象を解釈することで自己の感動を表現してはいるが子規のように対象の視点には立っていない。この点において、茂吉は子規ほどの「自然自己一元」を為してはいないのではないだろうか。

続いて、寺山の移入表現を見ていこう。

桃太る夜はひそかな小市民の怒りをこめしわが無名の詩 (22)

少年工のあるいは暗き採油機の怒りあつまり向日葵咲けり

(23)

冬の樗勝利のごとく立ちていん酔いて歌いてわが去りしのち

(24)

寺山の虚構観入の表現の特徴は一首目によく表現されている。自身の詩に自身の怒りではなく「ひそかな小市民の怒り」をこめてい

るのである。これは自身を「小市民」と呼んだのかもしれないが、この「小市民」という表現に寺山以外の他者が含まれているのは確かなことだ。

また、三首目は「われ」が去ったあとに「冬の櫂」が「勝利のごとく」立っているという、「冬の櫂」の視点が入った短歌である。これは子規の主客転倒の「写生」と通じるだろう。相違点は、寺山は「小市民」や「少年工」のような他者の視点に立つことも「採油機」や「冬の櫂」のような物の視点に立つことも自在にこなしているという点だ。

ただし、寺山の歌集中にこのような技術を用いた短歌は非常に少なかったということは触れておきたい。寺山の作中の主体はあくまで「自己の理想像」であり、物や他者の視点に立つことはその本分ではなかったのではないだろうか。

子規の短歌は対象を描きながら対象の視点になるという主客転倒の「写生」である。茂吉の短歌は自己が認識した「自然」に観入するが自己の視点からは離れない実相観入の「写生」である。そして寺山の短歌は虚構の「私」が認識した虚構の「自然」を描くという、虚構観入の「写生」である。虚構の「私」の視点に立つという点で、寺山の「写生」は子規の主客転倒の「写生」と通じている。つまり寺山は、子規の主客転倒の「写生」と茂吉の実相観入の「写生」を踏まえながら、新しい虚構観入の「写生」を生み出したと言えるのではないだろうか。

本節にて、寺山が茂吉や子規の「写生」に対してどのようなアプロ

ーチを行ったのかを述べた。次節では、「茂吉から誓子、草田男へ受けつがれたもの」という言葉に従い、山口誓子について論じよう。

## 第二節 山口誓子のモニタージュ論と写生構成

山口誓子は新興俳句のなかにあり、他の新興俳句の俳人たちに大きな影響を与えた俳人である。その特徴の一つは都会をテーマにした俳句を積極的に詠んだこと。もう一つは、ソ連で生まれた芸術理論で、エイゼンシュタインが映画に取り入れたモニタージュ理論を俳句に用いたことである。モニタージュとは、本来は関係しないカットが連続することで新たな意味を生み出すというもので、映画「戦艦ポチョムキン」がこれの実践例として知られている。(25)これを寺田寅彦が「モニタージュは矢張取合せの藝術である」(26)と述べ、俳句の手法である取り合わせと結びつけたのだ。

誓子はこのモニタージュ理論を用いて「写生構成」や連作俳句の理論を構築した。本項では誓子によるモニタージュ俳句の理論と、写生構成の理論を追いながら、茂吉との共通点や相違点、そして寺山が刺激を受けたであろう箇所はどこなのかを探る。

「櫂」一九三二年八月号に掲載された「現実と芸術」では、誓子の現実観と芸術観がその断片を並べる形で語られている。そのなかに写生構成への言及もあるため、合わせて引こう。

「現実」は、芸術にとつては、前芸術的素材である。

「芸術」は「現実」を素材として独自の世界を構成する。

「芸術」は決して「現実」を模倣し、再現するものではない。

×

芸術にも「現実」はある。

だがそれは「芸術の現実」と呼ばるべきものであつて、「現実の現実」とは区別されなくてはならない。

「芸術の現実」にして、純粹なるものが、所謂「芸術の真」である。

(中略)

「カメラの眼」は決して「現実」を「現実」として見ない。

その次元に於ても、その視野に於ても、その遠近法に於ても。

「カメラの眼」も「現実」を再生せずして、「現実」を構成する。

(中略)

「写生」とは「現実の尊重」

「構成」とは「世界の創造」

そして「写生構成」とは「現実に近い、然も現実を無視すること」(27)

先の節で述べた茂吉の実相観入は現実世界に観入し、自然に流露するままに感情を記すというものであった。それに対し、誓子は現

実世界をあくまで素材として見た上で、「現実を無視」して独自の作

品世界を構成するという立場にある。『芸術』は『現実』を素材として独自の世界を構成する」や『芸術』は決して『現実』を模倣し、

再現するものではない」は茂吉も同意するだろうが、「現実」を「前芸術的素材」として扱う見方には賛同しないのではないだろうか。

「歌ごころの衝迫にしたがつて」という実相観入に対して「カメラの眼」で『現実』を構成する」というのも大きな相違点であると言えるだろう。「現実」に対して感情の自然流露に任せて記すのが茂吉の写生であり、作者の意思によって二次的な操作が行われうるとい

うのが誓子の写生構成と言えるだろう。

さて、実際に誓子のモニタージュ俳句を見る前に、エイゼンシュタインのモニタージュ理論が日本の俳諧などに刺激を受けたものであることを述べておこう。

「俳諧」——それは満腹せる印象派のクロツキイ(素描)である。

「いろり火二つ、猫が座つてゐる」 (ゲオ・ダイ)

「古寺、寒月、狼が吠えてゐる」 (ヒク・コ)

「野は静か、蝶が飛んでゐる、蝶は眠つた」 (ゴ・シン)

(中略)

私の考えでは——これぞモニタージュの句である。モニター

ジュの片である。

材料の二三の細目の單なる對置が他の系列——心理的系列の完  
全に完成された表現を與えるのである。(28)

「デオ・ダイ」などは作者名を指すと思われる。俳句の再翻訳で  
はあるが、それぞれがどのようなモンタージュとなっているかは一  
目瞭然だろう。寺田寅彦が述べたように俳句の取り合わせとモン  
タージュは非常に似通っていると言える。これを踏まえた上で誓子の  
次の俳句を見てみよう。

夏草に汽罐車の車輪来て止る(29)

これは「夏草」と「汽罐車の車輪」とのモンタージュである。そこ  
に「来て止る」という五音が加わることで映画的な時間感覚が表れ  
ている。重要なのは「夏草や」ではなく「夏草に」となっている点だ  
ろう。これが「夏草や」のように句切れを挿入すると俳句としてオー  
ソドックスな形となるが、「に」と比べてスピード感に劣り、「汽罐  
車」の臨場感が薄れてしまう。ここを「に」とすることによって「夏  
草」に肉薄する「汽罐車」とその「車輪」の様子、そして「来て止る」  
という映像的描写が活きるのである。

誓子のモンタージュ論、写生構成論は特に連作俳句に応用されて

いる。しかし、寺山は「ロミイの代辯——短詩型へのエチュード」に  
て連作のことは全くと言っていいほど語っていないため、ここでは  
誓子の連作俳句論には触れないでおこう。単体の俳句におけるモン  
タージュ論については、「俳句研究」一九六七年一月号に掲載された  
飯島正の「俳句とモンタージュ」に詳しい。ここではまず飯島による  
モンタージュの定義が記されている。

たがいに単独では関係のないショット(日本製英語ではカット)  
をつなぎあわせて、それぞれが本来もっていた意味や美はのこし  
ながら、そこにいままでには存在しなかったあたらしい全体とし  
ての意味や美を生ぜしめること。

飯島はこの定義について「これがそっくりそのまま俳句に適用で  
きるかどうかには疑問もあるが」としているが、これは言葉の論  
理的関係を断ち切り喩的關係を生み出す句切れの効果と大きく一致  
している。ただし、飯島は映画のモンタージュにリズムなどの複雑  
な成立要素があると指摘し、俳句も同様に「單なるイメージの組み  
あわせでおわるものではない」とし、誓子の句を例に挙げて次のよ  
うに語っている。

いたどりは城堡の花石の花 誓子(30)

——は、かならずしも前述のようなモンタージュのあきらかな例とはいえないにしても、その潜在的なモンタージュ効果には、心をあらわれるおもしろいがある。「いたどり」と「城堡」と「石」はそれぞれ独立のものであるが、このようにリズム的につめ寄せられると、これは「花」となって咲かないわけには行かない。(31)

単に「いたどり」「城堡」「石」が並んでいるだけではなく、それが俳句の韻律に乗ることによって「あたらしい全体としての意味や美」が発生するのである。誓子が『構成』とは『世界の創造』と語っていたが、単純に並べるだけでは「構成」には、ましてや「世界の創造」にはなり得ないことだろう。

この「世界の創造」は寺山の虚構性と通じる言葉である。寺山は「単語構成作法」という言葉を使っているように誓子の写生構成からも影響を受けていたと考えられる。ただし、その全てを受け継ぐうと考えていたわけではない。前述の通り「ロミイの代辯」では「モンタージュ」という語が次のように使われている。

秋元不死男がふと洩らしていた創作動機にノートへ控えた単語のモンタージュ、つまり一つの動作と一つの名詞の組合せによる

作品構成もメチエ(論者注 「技法」のこと)の一つだということである。(32)

寺山の「モンタージュ」は「一つの動作と一つの名詞の組合せによる作品構成」であり、誓子や飯島のそれとは異なる。誓子のモンタージュは「夏草」と「汽罐車」、「いたどり」と「城堡」と「花」といった名詞と名詞のモンタージュである。これは映像的な効果は得られるが名詞をあくまで素材に留めるといふ問題がある。「写生」に二次的な操作を加えるという点では進歩しているが、実相に観入するという点では後退しているのである。現実から遠ざかろうとした誓子に対して、寺山は現実をも包み込む巨大な虚構を構想しており、実相観入の考え方は捨てていない。誓子のモンタージュと比べ、動作と名詞によるモンタージュは名詞による心情の喚起が可能となる。例として、次節にて詳しく述べる中村草田男の俳句を挙げよう。

燭の灯を煙草火としつチェホフ忌 中村草田男(33)

これは「燭の火を煙草火としつ」という行為と「チェホフ忌」という名詞のモンタージュである。句切れによりそれぞれが喩的關係に置かれ、「チェホフ忌」から心情が暗示されている。これが誓子のモ

ンタージュとの違いであり、寺山が選び取ったモンタージュはこのような技法である。

誓子の特徴は子規や茂吉の「写生」にモンタージュ、すなわち「構成」を加えたことで「写生構成」へと発展させたことである。寺山はそこに全幅の信頼を置いたわけではないが、自身の創作のためにこの発展を引き継ごうとしたことは明白である。寺山は「写生構成」を自分なりに解釈し取り入れた上で「単語構成作法」というさらなる発展を目指したのである。これらを踏まえた上で、茂吉から誓子、そして草田男へ受け継がれたものとは何か。そしてそこから寺山が独自の世界をどのように見つけたのか。そこを探るために、次節では寺山が草田男に何を見つけ何を引き継承しようとしたのかを見ていこう。

### 第三節 中村草田男と寺山修司

#### 第一項 寺山による草田男の引用

さて、この節では寺山修司と中村草田男の共通点、そして相違点について述べよう。まず、前述の寺山の「ロミイの代辯——短詩型へのエチュード」における次の文言について再注目したい。

構成しようとして使用した俳句的なものがそのまま同じ構成で出

てくる。という様な失敗が寺山修司における実験の火傷となつて  
いる。(34)

この「失敗」とは、「チエホフ祭」に収録された次の短歌のことであると  
思われる。

向日葵の下に饒舌高きかな人を訪わずば自己なき男(35)

これは中村草田男の「人を訪はずば自己なき男月見草」からの引用であると思われる。「人を訪はずば自己なき男」という語句が一致しており、「失敗」と称するのは納得できる。これにはそもそも、こういう俳句を短歌に引用し書き換える手法に対して俳壇から強い批判を受けたことが関係しているだろう。特に楠本憲吉は「十代——短歌俳句に於ける純粹性の問題」(「俳句研究」一九五五年二月号)において「俳句は公式や符牒ではない。ましてや感覚的な言葉のクロスワードパズルではない。(中略)言葉のクロスワードパズルに耽ることこそ「禁じられた遊び」なのだ。君(論者注 寺山のこと)はその遊びを君自身の手で禁じるべきである」と、寺山の引用行為を厳しく批判した。もちろん、寺山にとってこれは「遊び」などではなく、明確な目的意識を持って行われたのである。また、楠本の文章

が掲載される以前から、寺山は「盗作小僧」などの批判を受けていた。それらは「向日葵の」も含め多くの短歌に俳句からの「盗作」があるという内容だったが、それらについて、寺山は当時深い交流のあった中野トクへの手紙に次のように書いている。

燭の灯を煙草火としつチェホフ忌 中村草田男（38）

母は息もて竈火創るチェホフ忌 寺山修司（39）

俳句研究め！ 僕（論者注 寺山のこと）、俳人なんてあんな蟻っ小僧たちの相手あきちゃった。僕のひとつのマチガイを三つも四つにも勝手にふやしてやつつけている（36）

この「ひとつのマチガイ」というのもやはり草田男の句を引用した先の短歌を悔いてのことだろう。寺山の学友であり共に俳句創作を行っていた京武久美は寺山の作歌について「高校時代はお互いの言葉をとりっこしていたといってもいいかも知れませんが、（中略）“人を訪はずば”のように有名作家の作を、はつきりそれと分かるように使うようなことはなかった」と語っており、これは注目に値する。つまり、「向日葵の」のように俳句のフレーズがそのまま引用されるような短歌は寺山の引用としては異質であったと考えられる。（37）

三浦雅士は『寺山修司——鏡のなかの言葉』（一九八七年 新書館）

にて寺山の俳句に草田男の影響が見られる句があることを指摘している。

この二句は「火」というモチーフと「チェホフ忌」が一致している。また、叙述内容は別物だが叙述による具象性と季語の暗示性を取り合わせているという構成が一致している。句切れは草田男が「としつ／チェホフ忌」で、寺山は句末の句切れだが「つくる／チェホフ忌」と軽い句切れが入っていると読んでもよいだろう。この引用は語彙だけでなく草田男の詩的構成をも取りこんでおり、寺山が「公式や符牒」、「感覚的な言葉のクロスワードパズル」として引用行為を行っていたわけではないことがわかる。

三浦は他にも山口誓子、西東三鬼、橋本多佳子からの影響を指摘しており、特に橋本多佳子からは単なる字句以上の影響が見られると語っている。その影響については後に語ることにし、ここからは草田男の俳句論を見ていこう。

第二項 中村草田男の俳句論と斎藤茂吉からの影響

中村草田男は吉田精一編『展望・現代日本文学』（一九四一年三月修文館）に収録された「現代俳句——今も細道」にて自身が身を置く立場が「人生派」「難解派」と呼ばれている理由や目的意識について語っている。ここでは「人生派」についての説明を引こう。

即ち、彼等（論者注 草田男を含む「人生派」「難解派」のこと）は「伝統」を、十七音形式のみならず「季題」の有機性をも、万象把握の唯一の与件として固執し、同時に作者の自己内容にも飽くまで重点を置き、其「抒情」が此極端に短い詩型中であって豊富な具体性と暗示性とを獲得するためには、作者の生活の直接体験より出でた抒情の痛切さをもってせざるべからざることを悟り、俳句を己れの血肉と一致せしめようと望んでいる。これが、「人生派」なる名称を以て呼ばれる所以である。（40）

注目したいのは「其『抒情』が此極端に短い詩型中であって豊富な具体性と暗示性とを獲得する」という箇所である。この「豊富な具体性と暗示性とを獲得する」というのは、寺山が目指した、具象性と心性とを同時に獲得する表現と共通している。特に「抒情」という言葉には寺山も共感するところがあったのではないだろうか。

これを踏まえた上で、草田男が茂吉から何を受け継ごうとしたの

かを見ていこう。『斎藤茂吉全集』第十四卷（一九五二年七月 岩波書店）月報に収録された「俳人の眼に映ずる茂吉先生」では草田男による茂吉の評価が語られる。

茂吉先生は、子規から、生命的理解に於て一重性の世界として、受継いだ近代短歌を、見事に、生命的な意味に於ての近代的な二重性の世界へまで完成させてしまったのである。

ものの行とどまらめやも山峡の杉のたいぼくの寒さのひびき  
めん鶏ら砂あび居たれひつそりと剃刀研人は過ぎ行きにけり  
のど赤き玄鳥ふたつ屋梁にゐて足乳ねの母は死にたまふなり

などの「赤光」の作品の一端を挙げただけでも明白なように、それらは、飽くまでも厳しく現実主義的でありながら、近代的意識の裏打ちによる二重性の世界を成就している。私（論者注 草田男のこと）は、茂吉先生の手によって短歌は最も深く、近代的「象徴詩」の域に到達し得たというに躊躇しないのである。しかも、それは文芸的操作の下に行われたのではなくて、近代人としての生命意欲に加わるに、生活意識を以てすることによって自ら獲得実現されたのである。（41）

草田男はこの後に俳壇の現状について「元来、二重性の世界としてのみ全い筈の俳句文学の世界に、逞しい生活者としての、紅血の通った近代的意識の裏打ちを施し得る人の出現は容易に望めそうにもない」と嘆いている。ここで言う「二重性の世界」とは、具象と心象とが両立している表現を指していると考えられる。茂吉の例歌を句切れという視点から見よう。

もの行とどまらめやも／山峡の杉のたいぼくの寒さのひびき

めん鶏ら砂あび居たれ／ひつそりと剃刀研人は過ぎ行きにけり

のど赤き玄鳥ふたつ屋梁にゐて／足乳ねの母は死にたまふなり

それぞれ上の句は具象の描写であるが、下の句は「寒さのひびき」や「過ぎ行きにけり」や「死にたまふなり」など、心象の表現になっている。つまり、一首において具象の世界と心象の世界とが二重になっている。前章にて述べた句切れの効果は言葉と言葉を喩的關係に置くというものであったが、ここでの句切れの効果は具象と心象とを繋げるというものである。もちろん二つの効果は両立しうるものであるが、草田男が注目し重点を置いたのは後者の効果であると言える。

つまり、「元来、二重性の世界としてのみ全い筈の俳句文学」と語っているように、草田男は俳句において具象と心象の融合を求めたのである。このことについて、草田男は「正岡子規と現代俳句」にて、桑原武夫による第二芸術論への反論という形で述べられている。次項にて詳しく述べていこう。

### 第三項 具象と心象の融合

第二芸術論とは、桑原武夫が「世界」一九四六年十一月号に掲載した「第二芸術——現代俳句について——」に端を発する、戦後の短詩型文学否定論の総称である。桑原は自身の文章で俳句の「専門家」と「普通人」の句を並べ、「二句だけではその作者の優劣がわかりにくく、一流大家と素人との区別がつきかねる」(42)点を批判した。さらには俳句を「他に職業を有する老人や病人が余技とし、消閑の具とするにふさわしい」(43)とし、「かゝる慰戯を現代人が心魂を打ちこむべき芸術と考えるだろうか」(44)と疑問を呈した。そして、「芸術」を高尚なものと位置づけて俳句を「第二芸術」として他と区別すべきだというのが桑原の主張である。

草田男が特に反発したのは桑原の「俳句に新しさを出そうとして、人生をもち込もうとする傾向があるが、人生そのものが近代化しつつある以上、いまの現実的人生は俳句には入りえない」という主張であると思われる。桑原の論について、草田男は「非常に現代俳句

の痛いところをついて」いるとした上で次のように述べている。

桑原氏は詩文学の場合へ散文学の概念や作用そのままをもってき  
ておしつけ、俳句が散文学と同様のありようで、社会性、思想性を  
いかし得ない、あまりにも微々たる存在だから将来性がないとい  
うのであれば、認識不足も甚だしいものです。(45)

散文学を基準に俳句の価値判断を行うことがそもそも「認識不足」  
であると草田男は主張する。そして社会性や思想性と美の両立がい  
かに困難かを続けて語っている。

今日の韻文としては、多かれ少なかれ如何に生くべきかというこ  
と、社会性、思想性というものに対して、われわれの関心をも同時  
に作品中に生かさずには居られない。しかも、そういう要素の一  
切は、本来、智的要素であって、散文的なものなのです。美と抒情  
とを本来性とする俳句文学に、かかる智的な散文要素を、いかに  
して撰取し、とかしこんでゆくかということに、現在の最大問題  
がかけてあるわけです。そのためにはわれわれに如何にある  
べきか、如何に処すべきか、如何に作るべきかと、色々の問題がわ  
れわれの眼前にあるわけです。(46)

社会性や思想性は本来散文的な要素である。それらを俳句に取り  
入れることが果たして可能なか論者には疑問であるが、草田男は  
あくまで俳句に「豊富な具体性と暗示性」を求めるという形にこだ  
わった。一方で寺山はジャンルを横断することを選択したのだと考  
えることができる。

草田男が俳句に求めた暗示性については、季題についての論に詳  
しい。以下に引くのは草田男の季題観である。

季題というものは、俳句というものは短いものですから、すべて  
のものを叙述し説明することができないから、色々なエッセンス  
を具体的なものの中へ封入するというか、われわれの内面界のも  
のがそれへ映発する、それと一体になったようなものの具体的な  
焦点だけをつかんで、われわれの作者の内側にある感情とか思想  
とかいうものは、そこから暗示して読者への連想ということによ  
って、奥行きを得ていかなければならない。日本人の生活は相互  
いに共通で、それが与える暗示というものは、広い背後の世界を  
持っていますから、その暗示によって人々に連想を起こさず。  
作者の内側のもので、暗示として伝わる象徴的な性質をもった文  
学としての働きをする、大事なかなめものとして、季題が必要  
だという、その季題の必然性も考えないで、(論者注 新傾向俳句

は)それを捨ててしまったのです。(47)

季題には使用されてきた歴史があり、その歴史を前提とした暗示性——本意・本情がある。草田男はそれをきっかけに「作者の内側のもの」を暗示させる俳句を追及したのだと言える。言い換えれば「日本人の生活」による暗示から「個人の生活」による暗示への発展を求めたのであろう。

寺山はジャンルを横断し草田男は俳句にこだわったという違いはあるが、草田男が「豊富な具体性と暗示性」を求めたのは寺山と共通する。寺山は「ロミイの代辯——短詩型へのエチュード」において「最近俳壇でとやかくいわれている『もの』の問題にしても、ものの描写が行為を暗示するという線でのみ妥協できるのである」と語っている。この『もの』の問題」とは、秋元不死男の「俳句もの説」であると思われる。

「俳句もの説」とは、「俳句」一九五四年九月号に秋元不死男が掲載した「俳句と『もの』」にて語られた説のことである。この文章の冒頭で秋元は「多くの俳句観は、やはり俳句は『もの』に執着する詩だという考えです」と述べている。そしてこれは自身の体験に基づいたものであり視野が狭いものであると注釈を打ちながら、様々な具体例を挙げてこの説について論じている。この説のきっかけとなったのは一九三八年に作った「少年工学帽かむりクリスマス」という句である。この句は元々「少年工学帽古りしクリスマス」であっ

た。西東三鬼に「少年工は学帽をかむっているのか？」と問われ、「もちろんかむっているのだ」と答えたら「それなら(かむり)としなさい」と一喝され、「眼がさめた」のである。秋元は三鬼の言葉を『古りし』といっているのは、『事』をあげることになる。思い入れをすてて、はっきり眼にわかることを、はっきりいいなさい。そこに何が見えるか、見える『もの』は何か、それをしっかりとつかみなさい」と解釈し、俳句は「もの」の文学であるという考えが始まったのである。秋元によると、「もの」は自ら語らず、「こと」は自ら説明しなければならぬという。草田男の例を見てみよう。

伸びる肉ちぢまる肉や稼ぐ裸 中村草田男

この労働者は一個の物体です。物体という意味では非現実的です。ところが彼は俳句のなかで何と生き生きしているでしょう。もし彼が口を開いて、裸になつて稼がねばならぬわけをいい出し、こっちはそれを聞かなくてはならないなどということになれば、もう俳句は逃げ出さなければならぬでしょう。(48)

これを言い換えると、「もの」は暗示性を持ち「こと」は暗示ではなく説明をするということになるだろう。秋元はさらに、相手を意識して『事』あげする「文学であった連句の発句が、近代化によつ

て「もの」に執着するようになったとし、『事』は自体、物語的性質を帯びたがるのです」と述べている。しかし、論者はこれには疑問を抱く。「こと」が物語の説明であることは同意するが、「物語的性質を帯び」るといふ点については、草田男の「稼ぐ裸」についても同様のことが言えるのではないだろうか。つまり、「こと」はどこまでも物語の説明に留まり、「もの」は心象の、すなわち物語の暗示性を持つことよって初めて「もの」として屹立するのではないかというのが論者の考えである。

秋元の「クリスマス」の句と草田男の「裸」の句はどちらも行為と名詞のモンタージュである。これにより心象の暗示が発生しているが、秋元はこの暗示性については自身の論では触れていない。草田男の句に「生き生きしている」とは言うものの、その暗示性は秋元の考える即物性のなかに含まれてしまっていると考えられる。このため、「こと」と「もの」が物語かそうでないかという対比に置かれてしまっているのだろう。

ただし、秋元は「俳句が『もの』に執着しはじめると、確かに俳句の『袋小路』に俳人を追いこむことになりませう」という懸念も示している。『もの』の執着からの脱出なくては、人間の生きようを示すことはできないぞという忠告を「正しい意見」だと認めながらも「もの」の価値を重要視していくというのが秋元の主張である。ここからも、秋元の「もの」とは即物性であり、その暗示性は物語とは関わらないということがわかる。

秋元の「もの」はあくまで即物性であり、これを突き詰めると暗示

性が薄れてしまうという問題がある。一方で、草田男のように俳句に社会性、思想性を持ち込もうという試みは説明的な「こと」の俳句に陥ってしまうという問題がある。そして、この二人の相反する思想それぞれのメリットを取りこんだものとして寺山の「もの」の描写が行為を暗示するという線でのみ妥協できるのである」という主張があるのではないかと論者は考える。つまり寺山は、「もの」が「こと」を暗示する文学として、短歌という形式を選び取ったのである。

言い換えれば、寺山は「もの」と「こと」の両立は俳句という形式では不可能であると考えたのであろう。豊富な具体性を持つ「もの」を通して社会性や思想性を暗示するという作品は、短歌という長さによつて初めて可能になるのではないかというのが寺山の考えであると言える。ここに寺山文学のジャンル横断という特徴が見られる。

さて、寺山の「俳句性、俳句的即物具象性をレトリックとして、茂吉から誓子、草田男へ受けつがれたものをふたたび短歌にかえす」という言葉に立ち戻ろう。草田男が茂吉を称賛したのは、短歌に二重性の世界、すなわち具象と心象を繋げる句切れを持ちこんだ点であった。そしてこの句切れに注目した上で短歌に虚構の「私」を持ちこんだのが寺山である。寺山と草田男の共通点は俳句の「もの」に具体性と暗示性を求めたことである。ただし俳句という形式は豊富な「こと」を暗示させるには短すぎた。そこで、第一章にて述べたように、寺山は短歌に俳句的な句切れを導入することよつて物語「こと」とそれを暗示する具体性「もの」との両立を目指したのである。「俳句的即物具象性」に対し、言うなれば「短歌的物語暗示性」

を融合させようとしたのである。

この融合の試みこそが、「火の継走」で語られる「新即物性と感情の切点の把握」という試みそのものである。そして寺山は中城ふみ子の短歌にこの試みを読み取ったのである。次節では実際に中城ふみ子の短歌を読み解いていこう。

#### 第四節 中城ふみ子の「新即物性と感情の切点」

##### 第一項 中城ふみ子の「火」

中城ふみ子が歌壇に登場したのは、「短歌研究」一九五四年四月号である。一九五三年十二月号の同誌で掲げられた「第一回作品五十首募集」に多数の作品が集まった。そのなかで特選に推されたのが中城ふみ子「乳房喪失」であった。原題は「冬の火花」であったが、編集者の中井英夫の説得によりこの題で掲載されることとなった。選考経過では「人によってポーズの過剰に眉をひそめるかも知れぬが、平明枯淡の身辺詠が主流となった現代短歌への反措定の一石を投ずるものであろう」と語られており、この「ポーズの過剰」がその後の中城評価の主な論点となる。まずはその作品を見ていこう。

唇を捺されて乳房熱かりき癌は嘲ふがにひそかに成さる（49）

メスのもとあばかれてゆく過去がありわが胎児らは闇に蹴り合ふ（50）

失ひしわれの乳房に似し丘あり冬は枯れたる花が飾らむ（51）

「平明枯淡の身辺詠」が主流である当時の歌壇において、「癌は嘲ふがに」や「闇に蹴り合ふ」などの豊かな比喩を駆使して自身の病状を詠う文体は衝撃を与えたであろう。「短歌研究」一九五四年五月に掲載されたアンケート「五十首入選作品への歌壇の反響」では中城と、「第一回作品五十首募集」にて推薦に推された石川不二子の作品とをめぐると対立に終始した。そこで八人の歌人が二人の作品について述べているので引いていこう（52）。なお、ここでは論点を定めるため、中城への言及のみ取り上げることとする。

まず、中城の短歌を肯定的に受け止めたのは岡山徹と阿部静枝の二名である。岡山は「鋭く、相当ふかく掘り下げている。時にあまりに痛々しくさへある。技法にまだ安定してない線があり、デッサンもあらい所があるが、ともかく打ってくるものがある」とし、阿部は「物の観方がしつかりしてをり、人間の掘り下げが深くなっている。哀しみや境遇にセンチメンタルにならず、表現も新しい形態をとつてゐる点、頼もしく思つた」としている。掘り下げが深いというのが両者に共通した評である。阿部の「センチメンタルにならず」という

評は中城の直接的な感情表現を抑えた文体を的確に表わしていると言える。

また、消極的ながらも中城を支持したのが香川進、宮格二、大野誠夫の三名である。香川は「乳房喪失の方法を洗ひ洗ひ抽象していったところに未来性がある」とし、宮は「中城さんのは誇張力があつて、その誇張力に多少うるほひが欠けてゐる気がするけれどもやはり面白い」とした。大野は「乳房喪失」が不幸を詠んでいるために編集者に引っかけたのではないかと考えつつ「再読すると非常に精神的な勁さを持つてゐることが判つた」と語っている。いずれも中城の誇張表現に初めは拒否感を示しつつも再読してその魅力に気づいたところである。

対して中城の短歌に否定的であつたのは近藤芳美、北見志保子、福田栄一、中野菊夫の四名である。近藤はそもそも中城に言及していない。北見は「器用に才を見せてをられるが、少し素材過重といへるでせう。もつと正直に素材と取組まないと二度と読む気のしなくなりそうな危険がある」とし、福田は「ヒステリックで身ぶりを誇張したかたち」とした。中野も「表現が大雑把だ。身ぶりが非常に眼につく。素材に中心をおきすぎ、凭れすぎてゐる。いかにも全体が作りものだといふ気がする」としており、乳癌や離婚といった素材（「テーマ」）によりかかっている点、そして誇張表現が批判の対象になっていることがわかる。

誇張表現が時代的に受け入れがたいものであつたというのは先に述べたが、「素材過重」という批判についても、「平明枯淡」が主流で

あつた歌壇において乳癌や離婚といったテーマを扱った境涯詠というのを受け入れ難かつたのではないだろうか。それについては「短歌研究」の編集者であつた中井も承知していたようで、これらのアンケートが載つた同誌の「あとがき」において編集者の側から次のようなことが書かれていた。

平明温藉な身辺詠が主流を占めてゐる現歌壇の風潮が、ここにテ  
イピカルな反応を顕したに相違なく、これは固より編集部  
の予想したところであつた。いづれにしても、この問題の解決は今後の  
作品に俟つ他ないが、中城氏の作品に眼をそむけざるを得ぬとす  
れば、そこに歌壇の不幸は始まると思はれる。(53)

中井のこの危機感は、一九五三年二月の斎藤茂吉の死に端を発するものだ。「短歌研究」同年四月号の「三角扉」に中井は「歌壇が湿っぽいとか、窓を明ける<sup>マ</sup>とかいっているうち、斎藤茂吉が死んでしまった。(中略) 劇場は、まず、舞台へあがらんがために客となる人種を見棄てなければならぬ。次には大いそぎで新人スターをさがさねばならぬ」(54)と記している。これは歌壇において作者と読者が一体であり純粋読者がほとんどいないことへの危惧である。そのような閉じた世界を切り開く、「読むだけで満足できる素晴らしい短歌」

(55) を中井は求めた。そして、角川書店が新しく短歌総合誌を発刊するという話を聞き、「短歌研究」の危機を脱するために「新人作品五十首募集」に踏み切ったのである。

編集部は「現歌壇の風潮」を打開するものとして中城の短歌を位置づけた。これは現歌壇への挑戦という意味もあり、中城ふみ子の登場は歌壇にとつては一つの事件だったのである。

そして翌年の十一月に寺山修司は連作「チェホフ祭」(これも中井が改作したもので、原題は「父還せ」である)で第二回五十首詠の特選に推される。そして翌月の「短歌研究」十二月号で所信表明のような文章である「火の継走」を掲載したのである。

たとえば一つの〈正義〉の例として僕は「短歌研究」の勇氣に帽子をぬぐうと思う。

僕に短歌へのパッションネイトな再認識と決意を与えてくれたのはどんな歌論でもなくて中城ふみ子の作品であった。

州に咲く百合が〈正義〉であると同じ様に、「短歌研究」の中城ふみ子推薦はまったく〈正義〉の典型であった。——しかしここに約束されたたゞ一つの種子も乳癌という鴉のために啄まれてしまい、歌史は一つのRayを喪失してしまった。

(中略)

僕はある意味ではやはり私小説性内蔵型であるかも知れないしちつとも新しくはないかも知れない。しかし一つ、僕は決してメ

モリアリストではないことを述べようと思う。僕はネルヴァルの言ったように「見たこと、それが実際事であろうとなかろうと、とにかくはつきりと確認したこと」を歌おうと思うし、その方法としてはふみ子のそれと同じ様に新即物性と感情の切点の把握を試みようとするのである。僕は自己の〈生〉の希求を訴える方法として、飛躍できうる限界内でモニタージュ、対位法、など色々僕の巢へ貯えた。(56)

中城は一九五四年八月に乳癌で死亡しており、「歌史は一つのヒビを喪失してしまった」からは寺山が中城の短歌に希望を見出していたことがわかる。特筆すべきは次の段落である。まず、寺山は自身を「私小説性内蔵型であるかも知れない」と認めている。この「私小説性内蔵型」は斎藤茂吉の実相観入、山口誓子の写生構成、中村草田男の人生派の作品に通底する要素である。この三人を経た寺山が、自身にもその要素があることを認めつつ、「僕は決してモリアリストではない」と述べているのは重要である。つまり寺山は「平明枯淡の身辺詠」や実相観入や人生派のように、短歌を通して自身の記憶を残すことはしないと、ここで意思表示しているのだ。これについては「ロミイの代辯——短詩型へのエチュード」の「第三人物の設計」の項目に詳しく書かれている。

歌人たちがメモリアリストのまゝで歌作をするをもつて自己に誠実であるなどと考えているとしたらそれは大間違いではなからうか——記録は自己を決して拓いてくれないしその場のオブジェが必ずしもその場のエモーションを暗示するのに最高のものとはかぎらないのだから。そこで自己の前に生活する自己の理想像をおき、自己をそれに近づけてゆくことが、真の意味でありしかも現代文学の明日を背負っているパターンではなからうかと考える。(57)

この「第三人物の設計」については後の章にて述べるためここで詳しい言及は避ける。ここで重要なのは「自己の前に生活する自己の理想像をおき、自己をそれに近づけてゆく」という記述である。これと「私小説性内蔵型」という性質を合わせると、「自己の理想像」すなわち虚構の「私」の私小説性を内蔵した短歌を目指したのだと考えられる。

次のネルヴァルへの言及については、寺山がどのようにネルヴァルを理解しているのが不明なため寺山の文脈に即した形で解釈したい。「それが実際事であろうとなからう」とは虚構性への志向の表れである。そして、私小説性内蔵型である自身が虚構の世界を詠うために、中城の短歌のように「新即物性と感情の切点の把握を試みよう」というのである。「新即物性」については次の項にて検証するが、この試み自体は先の節で述べた「もの」と「こと」の両立、言

い換えれば物語を暗示する「もの」の表現の模索となるだろう。「飛躍できうる限界内で」とは、言葉遊びに陥らず、私小説性内蔵型から離れない範囲で、ということだろう。

中城の短歌もまた私小説性内蔵型であることは間違いない。その上で、中城は誇張であり、素材に凭れており、作りもののようなものであるという特徴を持っている。つまり、中城の私小説性内蔵型はそれまでの私小説性内蔵型の歌人とは違い、現実より虚構性を重視しているのだ。そこに寺山は短歌の可能性を見出したのだと考えられる。

私小説性内蔵型という要素を保持しながら虚構性を短歌に取り込むこと。その技法が寺山が中城の短歌に見た可能性であり希望である。そして、その可能性を実現するための方法として「新即物性と感情の切点の把握を試み」たのである。次項では句切れという視点から中城の短歌を読み、この試みについて検証していこう。

## 第二項 中城ふみ子の新即物性

まずは、「新即物性」は何をもって「新」とされているのかについて考えていこう。先に挙げた三首に句切れのマークを挿入すると次のようになる。

唇を捺されて／乳房熱かりき／癌は嘲ふがにひそかに成さる

メスのもとあばかれてゆく過去があり／わが胎児らは闇に蹴り  
合ふ

失ひしわれの乳房に似し丘あり／冬は枯れたる花が飾らむ

まず一首目。この歌の具象は「唇」と「乳房」と「癌」である。なお、「唇を捺されて」の「て」は接続助詞の「て」であり、軽い切れとして考えたい。

この短歌で注目すべきは、「唇」も「乳房」も「癌」も同等に具象として立っている点だ。各句の具象に優劣が無く、それぞれが同等の喩的關係に置かれている。また、「唇」と「乳房」から性的な暗示、「乳房」と「癌」から乳癌の暗示と、暗示が連句的に展開している。俳句的な即物性と短歌的な物語性が両立している一首であると言えるよう。

二首目は「メス」「胎児」が具象であり、それらと同等な名詞として「過去」がある。実体を持たない語が、「メスのもとあばかれてゆく過去」と書かれることで内臓のイメージと重なり、具象性を帯びるのである。そして、「メス」と「胎児」は帝王切開や墮胎を暗示し、「胎児」が「闇」にいることは死産を暗示させる（あるいは子宮のなかの双子か）。ここでも言えることは「メス」「過去」「胎児」の具象性に優劣が無いことである。どれも同等の存在感を持っており、何

か一つだけが強調されたり、逆に一つだけが霞んだりすることが無い。この特徴は、三首目により顕著に出ている。

三首目は「乳房」「丘」「花」が具象である。重要なのは、「われの乳房に似し丘」とあるように、実際にこの場にある具象は「丘」と「花」のみであるという点だ。しかしここでは「乳房」も具象として立っており、下の句が「丘」のみでなく「乳房」にまでかかっている。また、この短歌の主題は「乳房を失ったこと」と言えるが、「丘」がそれに従属するのではなく同等の具象性を保っていることは重要である。中城の短歌に対して「素材に凭れている」という批判があったが、この短歌では寧ろ素材が強調され「丘」や「花」が霞んでしまうことを避けている。一首のなかで具象のバランスが保たれているのである。

具象に優劣が無く、同等にその存在感を保っている。これが寺山が「新即物性」と呼んだ所以なのではないだろうか。比較のため、寺山の短歌の具象について検証しよう。

桃いれし籠に頬髭おしつけてチエホフの日の電車に揺らる(58)

桃太る夜はひそかな小市民の怒りをこめしわが無名の詩(59)

啄木祭のビラ貼りに来し女子大生の古きベレーに黒髪あまる

(60)

一首目の具象は「桃」「籠」「頬髭」「電車」であり、具象ではないが存在感のある名詞として「チエホフ」がある。これら五つの語は同等ではなく、「頬髭」と「チエホフ」が強調されている。「桃」も「籠」も「電車」も具象ではあるのだが、暗示性は薄く、舞台装置の域に留まっている。

二首目は自身の俳句である「桃太る夜は怒りを詩にこめて」(61)を短歌に改作したものと考えられる。「小市民」や「怒り」や「詩」といった名詞が強調されており、「桃太る夜」は怒りが膨れ上がる様子と重なり暗示性を持つてはいるが、やはり舞台装置の域は出していない。「小市民の怒り」や「無名の詩」に対して「桃太る夜」の存在感は薄い。俳句的な即物性を短歌に取り入れることはできているが、その具象性と暗示性は決して豊富ではないだろう。

三首目は「啄木祭」「ビラ」「女子大生」「ベレー」「黒髪」と、具象が五個もある。これらの具象はどれかが特別に強調されているようには思えないが、「女子大生」「ベレー」「黒髪」と要素が近く、また句切れが無いこともあり暗示性が薄い。つまり説明的な「こと」の短歌に近づいてしまっているのだ。

寺山の短歌は中城と比べて名詞が多い傾向にある。「チエホフ祭」のなかでも成功していると考えられるのは、名詞を抑え、喩的關係の句切れを持つ次のような短歌である。

向日葵は枯れつつ花を捧げおり父の墓標はわれより低し(62)

第一章で確認したように句切れは「捧げおり／父の」である。「向日葵」「花」「墓標」が優劣なく具象として立っており、枯れた「花」と「墓標」が喩的關係に置かれ、死の暗示性が発生している。「墓標」が「われより低」いことへの心情も表れており、草田男が重視した具象と心象の二重性の世界も成立している。この短歌は「新即物性と感情の切点の把握」に近づいていると言えるのではないだろうか。

この「新即物性と感情の切点の把握」や、俳句的即物具象性と短歌的物語暗示性の融合によるジャンル横断は、いかに短歌に句切れを取り入れるかという問題と同様、歌人としての寺山が苦悩した課題の一つである。茂吉の実相観入を踏まえながら、誓子の写生構成のように二次的的操作を加え、草田男が目指したように豊富な具象性と暗示性との両立を試みる。それは一筋縄ではいかないことであり、「ロミイの代辯——短詩型へのエチュード」にて「このパターンで可能的にわかる詩美と構成はきつと誰かゞ完成してくれるだろう」とその可能性を未来へ託している。

なにより重要なのは、この困難な課題を切り開く可能性を中城の短歌に見たという点である。「もの」が行為——物語を暗示する短歌は、誇張、すなわち虚構性によって可能になるのではないかというのが寺山の見立てである。

では、寺山は短歌にどのような虚構性を取り入れたのだろうか。寺山にとつての虚構とは一体何を指すのだろうか。次章では、「ロミイの代辯——短詩型へのエチュード」にて述べられた「第三人物の設計」について論じる。そして、前衛歌人として「私」の問題と対峙した寺山修司の功績を再評価する。

## 第二章 《註一覽》

- (1) 寺山修司『ロミイの代辯 寺山修司単行本未収録作品集』  
(二〇一八年五月 幻戯書房) 一一頁
- (2) 同 一六〇一七頁
- (3) 同 二五頁
- (4) 下中弥三郎編『音楽事典』第六卷 (一九五六年五月 平凡社) 一一三頁
- (5) 齋藤茂吉『現代日本文學大系38 齋藤茂吉集』(一九六九年十一月 筑摩書房) 一九七
- (6) 同 一九六頁
- (7) 同 一九六頁
- (8) 同 一九八頁
- (9) 同 一九九頁
- (10) 同 二〇一頁
- (11) 同 一九五〇一九六頁
- (12) 寺山修司『ロミイの代辯 寺山修司単行本未収録作品集』  
(二〇一八年五月 幻戯書房) 一六頁
- (13) 「はるばると」「たらちねの」共に齋藤茂吉『赤光』(一九九九年二月 岩波書店) 一四頁
- (14) 「そら豆の」「秋菜漬ける」共に寺山修司『寺山修司全詩歌句』(一九八六年五月 思潮社) 五四一頁
- (15) 同 五四二頁
- (16) 齋藤茂吉『赤光』(一九九九年二月 岩波書店) 一八頁
- (17) 寺山修司『寺山修司全詩歌句』(一九八六年五月 思潮社) 五六一頁
- (18) 正岡子規『正岡子規全集 第一卷』(一九三一年十一月 改造社) 四七頁
- (19) 齋藤茂吉『現代日本文學大系38 齋藤茂吉集』(一九六九年十一月 筑摩書房) 二〇二頁
- (20) 同『赤光』(一九九九年二月 岩波書店) 二〇頁
- (21) 同 二二頁
- (22) 寺山修司『寺山修司全詩歌句』(一九八六年五月 思潮社) 五六一頁
- (23) 同 五六二頁
- (24) 同 五六六頁
- (25) 齋藤慎爾・坪内稔典・夏石番矢・復本一郎編『現代俳句ハンドブック』(一九九五年八月 雄山閣出版) 二〇五頁
- (26) 寺田寅彦『寺田寅彦全集』第七卷 (一九五〇年十一月 岩波書店) 五三〇頁
- (27) 山口誓子『山口誓子全集』第七卷 (一九七七年七月 明治書院) 四六頁
- (28) エイゼンシュタイン『エイゼンシュタイン映畫論』(一九四〇年九月 第一芸文社) 一六〇一七頁

- (29) 山口誓子『山口誓子全集』第一卷（一九七六年一月 明治書院）九八頁
- (30) 同『山口誓子全集』第四卷（一九七七年九月 明治書院）六頁における表記は「虎杖は城壘の花石の花」
- (31) 「俳句研究」一九六七年一月号 一三頁
- (32) 寺山修司『ロミイの代辯 寺山修司単行本未収録作品集』（二〇一八年五月 幻戯書房）一七頁
- (33) 若山牧水・土岐善麿・山口誓子・太田水穂・川田順・中村草田男・窪田空穂・飯田蛇笏・加藤楸邨・前田夕暮・水原秋櫻子・石田波郷『現代日本文学大系28 若山牧水・土岐善麿・山口誓子・太田水穂・川田順・中村草田男・窪田空穂・飯田蛇笏・加藤楸邨・前田夕暮・水原秋櫻子・石田波郷集』（一九七三年十一月 筑摩書房）三三四頁
- (34) 寺山修司『ロミイの代辯 寺山修司単行本未収録作品集』（二〇一八年五月 幻戯書房）一七頁
- (35) 同『ロミイの代辯 寺山修司単行本未収録作品集』（二〇一八年五月 幻戯書房）二〇頁
- (36) 小川太郎『寺山修司 その知られざる青春』（二〇一三年 中央公論新社）一一六頁
- (37) 「現代の連歌」の項目において上の句がそのまま俳句となっている短歌を紹介していたが、それらは他者からの引用ではなく自作である。
- (38) 若山牧水・土岐善麿・山口誓子・太田水穂・川田順・中村草田男・窪田空穂・飯田蛇笏・加藤楸邨・前田夕暮・水原秋櫻子・石田波郷『現代日本文学大系28 若山牧水・土岐善麿・山口誓子・太田水穂・川田順・中村草田男・窪田空穂・飯田蛇笏・前田夕暮・水原秋櫻子・石田波郷集』（一九七三年十一月 筑摩書房）三三四頁
- (39) 寺山修司『寺山修司全詩歌句』（一九八六年五月 思潮社）六八二頁
- (40) 中村草田男『中村草田男全集8 俳論・エッセイI』（一九八五年七月 みすず書房）四五二頁
- (41) 同『中村草田男全集9 俳論・エッセイII』（一九八六年九月 みすず書房）一二九頁
- なお、ここで引用されている斎藤茂吉の短歌の内、一首目の「ものの行く」は『赤光』ではなく第二歌集『あらたま』（一九二一年一月 春陽堂）の作品である。また、三首目の「足乳ね」は初版の表記であり、改選版では「足乳根」となっている。（斎藤茂吉『赤光』（一九九九年二月 岩波書店）一〇六頁、一四一頁）
- (42) 桑原武夫『第二芸術論』（一九五二年八月 河出書房）六〇頁
- (43) 同 六八頁
- (44) 同
- (45) 中村草田男『中村草田男全集8 俳論・エッセイI』（一九八五年七月 みすず書房）八六頁
- (46) 同 八七頁
- (47) 同 八二頁
- (48) 秋元不死男『秋元不死男俳文集』（一九八〇年七月 角川書店）一四頁
- 飯田蛇笏・加藤楸邨・前田夕暮・水原秋櫻子・石田波郷集』（一九七三年十一月 筑摩書房）三三四頁
- なお三浦雅士『寺山修司——鏡のなかの言葉』（一九八七年 新書館）二二頁では「燭の灯を煙草火としてチエホフ忌」とあるが、ここでは本書の表記に従った。

- (49) 中城ふみ子『新編 中城ふみ子歌集』(二〇〇四年十月 平凡社) 一五頁
- (50) 同
- (51) 同 二四頁
- (52) 以降の引用は篠弘『現代短歌史Ⅱ 前衛短歌の時代』(一九八八年一月 短歌研究社) 一二四頁
- (53) 同 一二五頁
- (54) 中井英夫『黒衣の短歌史』(一九九三年一月 ワイズ出版) 一四八頁
- (55) 同 一四九頁
- (56) 寺山修司『ロミイの代辯 寺山修司単行本未収録作品集』(二〇一八年五月 幻戯書房) 二四頁～二五頁
- (57) 同 一六頁
- (58) 同『寺山修司全詩歌句』(一九八六年五月 思潮社) 五六〇頁
- (59) 同 五六一頁
- (60) 同
- (61) 同 七二六頁
- (62) 同
- なお、この俳句には西東三鬼の「中年や遠くみのれる夜の桃」(『西東三鬼全句集』二〇一三年七月 沖積舎 五九頁)の影響も見られる。

### 第三章 寺山修司の虚構性

#### 第一節 寺山修司の「私」論

##### 第一項 第三人物の設計

さて、本章では寺山修司の短歌における虚構性について述べる。まずは「ロミイの代辯——短詩型へのエチュード」にて語られた創作意識の一つである「第三人物の設計」から引こう。改めて補足するが、このエッセイは寺山の作中人物である「ロミイ」が寺山に代わって連作「チエホフ祭」の創作意識を語るという形式を取っている。つまり、本文中の「ぼく」とは「ロミイ」のことを指す。

ぼくの誕生はぼくの作者の世界観とロマネスクが次元を超えて握手しあつたところを馬小舎としている。歌人は、ぼくの歌をすべてぼくの作者の行為とうけとるから、それら作品の中で美しい行為をすることは自己に誠実でない——とおっしゃるのである。しかし断じてぼく的生活行為はぼくの作者のそれと同じではない。たゞ共通しているのは世界観でありロマネスクである。

(中略)

歌人たちがメモリアリストのまゝで歌作することをもって自己

に誠実であるなどと考えているとしたらそれは大間違いではなからうか——記録は自己を決して拓いてくれないしその場のオブジェが必ずしもその場のエモーションを暗示するのに最高のものとはかぎらないのだから。そこで自己の前に生活する自己の理想像をおき、自己をそれに近づけてゆくことが、真の意味で自己に対して誠実でありしかも現代文学の明日を背負っているパターンではなからうかと考える。(1)

「ロマネスク」とは「roman」から派生した言葉であり、小説のように空想的である様を指す。つまりこの創作意識は短歌に小説性を取り入れるという意識であり、言い換えれば短歌と小説を横断しようとする意識である。「世界観」は人生観などを含む世界に対する統一的な把握を意味する。すなわち、寺山の世界に対する把握、人生観や人間観が空想的世界を通して表現されるのが寺山の「私小説性内蔵型」である。これが為されたときに「ロミイ」が誕生したと言うことができる。

次に、「メモリアリスト」である歌人への批判については、第二章で確認したように当時の歌壇が「平明枯淡の身辺詠」を主流にしていたことを踏まえると理解できるだろう。単なる「記録」ではなく「自己の前に生活する自己の理想像をおき、自己をそれに近づけてゆくこと」が寺山の「第三人物の設計」である。

ここで重要なのは、この創作意識が技術論というより創作者とし

ての歌人の姿勢への言及であるという点である。この本文中では「自己の理想像」とは何かという問題や、それをどのように表現するかといった技術的な面が語られていない。しかし、「第三人物の設計」がその後の寺山の「私」論の萌芽であることは間違いない。本節では、以降に起きた嶋岡晨や岡井隆との論争の中で語られた寺山の「私」論を元に「自己の理想像」とは何かを探る。そして、それをどのように表現しようと試みたかを検証する。

まずは、「ロミイの代辯——短詩型へのエチュード」発表から三年後にあたる一九五八年に行われた嶋岡晨との様式論争を辿ることで、寺山の「私」論がどのように発展したかについて詳しく述べていこう。なお、次項は論者の二〇一七年度修士論文「引用と改変から見る寺山修司の『私』像」第三章「寺山修司の私観」第一節「嶋岡晨との様式論争」を加筆修正したものである。

## 第二項 嶋岡晨との様式論争

詩人である嶋岡晨と寺山修司との間で行われた様式論争は、一九五八年の「短歌研究」六月号に掲載された寺山の短歌連作「翼ある種子」に対し嶋岡が同年七月号に「空間への執着」と題した批判を書いたことに端を発する。「翼ある種子」は「たそがれに寄せて」「風彦かえれ」「壁・韓の手記」「エスキャルゴオ・タイム」「夏美に寄する」の五章からなる全四十八首の連作である。特に「エスキャルゴオ・タ

イム」は一人称「僕」であり、「夏美に寄する」は七首全てに「夏美」という人名が入っているという特徴的な構成となっている。それぞれの章から一首ずつ引こう。

わがにがき心のなかにレモン一つ育ちゆくとき世界は昏れて  
（「たそがれに寄せて」）

鷹を見て来しわが髪 of 冷ゆる夜は裏切られるわれかも知れず  
（「風彦かえれ」）

水道のねじれた栓を洩るゝ水われに今すぐ呼ぶ名こそ欲し  
（「壁・韓の手記」）

混血の黒猫ばかり飼いあつめ母の情夫に似てゆく僕か（「エスキャルゴオ・タイム」）

空のない窓が夏美のなかにあり小鳥のごとくわれを飛ばしむ  
（「夏美に寄する」）（2）

「空間への執着」のなかで嶋岡は「翼ある種子」を「多様な状況の設定のなかに運ばれた『われ』なるものが、フィクションの機能のも

とにどれだけ真実の自我を生かしているのかは疑問に思われる」と批判する。さらに、寺山の「私」が「ムード的な自我」に過ぎず「新しいポエジイ」が生まれていないとしている。「ムード的な自我」とは、明確な「私」像ではなく、「とらえがたいままに流れ去る」「私」像である。そのような「私」像であるがゆえに寺山の短歌は「強靱な批評精神はもとめられない」(3)というのが嶋岡の結論であった。先の五首を見てみるとどれも句切れが薄く、直喩的な構造となっている。「ムード的な自我」については後に寺山の反論があるが、少なくともこの時点において寺山の実作が批判の余地を残すものであったことは確かである。

この批判に応えて、寺山は歌人という立場から「短歌研究」八月月号に「様式の遊戯性——主として嶋岡晨に」という反論を執筆した。ここには「短歌とは五七五七七という様式であり、それ以外の何ものでもない」や「短歌とは遊戯であり、同時に遊戯こそ不条理克服の一つの方策なのである」(4)といった寺山の短歌観が記されている。また、嶋岡の言う「ムード的な自我」についても「こうした劇的なジャンルがもついわば不可避な要素」としている。そして寺山は短歌というジャンルの特性として、作者の感動が定型に収められる過程において「脚色され、再構築される」という「造化」を挙げる。これは中城ふみ子の誇張表現とも通じる言葉である。たとえ自身の生活をそのまま短歌にしたとしても、定型に収める過程で「脚色」や「再構築」すなわち「私」の加工が行われるのである。歌人がこの「造化」を選ぶ意識には「自己のたしなみを正しく見せようとするスタイル

スト意識のようなもの」があり、「思うまま書く自由詩の担い手とはまるで違つた動機(モチーフ)をもっている」とする。この自由詩・現代詩人観にはまた検討が必要だろうが、ここには寺山の「私」観がよく表れている。短歌における「私」は定型の要請により作者自身から離れ、その「造化」を行う意識の根底には「人間の劇的性格」があるというのが寺山の主張である。(5)

歌においては、シヤンソンのそれのように「私」がつねに普遍性を持ち、万人のなかで自発性をもちうるものが実は大切なのであり、あるいは典型的な様式美のなかで、それがそのまゝ一つの世界の金の扉であるぐらいの格調が実は必要だと僕は思うのだ。(6)

寺山の視点では現代詩は「そのまゝ、思うまま書」き『私』的なものの掘りさげから普遍的な『個』を生みだそうとする「ものである。短歌は「定型にまともあげる作用のなかで脚色され、再構築され」『私』がつねに普遍性を持ち、万人のなかで自発性をもちうる」ものである。つまり、作者の劇的性格によって脚色された「私」が普遍性を持つことが寺山の目指した「私」像である。

この文章における寺山の批判は、嶋岡よりもむしろ多くの歌人に向けられている。

今、当面の敵は決して嶋岡晨らのポルドー液による害ではなく、葉を蝕んで中に棲む、詩情をもたないトリビアル短歌なのだし、そのの駆逐なくしては花が咲きはしないのである。こうした機会を得て度々僕は「短歌性」について饒舌り、いかに詩や俳句から学ぶべきものを得た上でこの「短歌性」を再発見することが重大であるかを知ってもらわねばならないだろう。(7)

この「短歌性」については、『短歌性』の恢復については、斎藤正二の短歌民芸論のかなりの正当性をも僕は認めねばなるまい」と書かれている。斎藤正二の短歌民芸論とは、「短歌」一九五七年八月号に掲載された「近代短歌の埋葬」にて述べられた論である。斎藤は「短歌そのものの中に日本文化全体の問題が縮約されている」として、次のように述べる。

短歌が多くの庶民たちによつて親しまれ作られているのは、實はかれらが生活そのものを短歌的に感覺し經驗しているからである。一首の短歌を作ろうとする以前に生活に詠嘆しているのである。誰も歌人としての生活を送っているのではない。ありきたりの風俗習慣や日常茶飯の生活の中に短歌的詠嘆をもっているのである。日本人の生活形態全體が「短歌」という名のもとに縮約でき

ると言つてもよいのだ。(8)

そして斎藤は「短歌が芸術であるためには、基本的に生活意識の様式化以外にあり得ない」と結論づける。特に生活のなかでの詠嘆や感動が短歌に先行するという点に寺山は共感したのではないだろうか。ただし、「当面の敵は(中略)詩情をもたないトリビアル短歌なのだ」と述べているように、生活をそのまま短歌にするのではなくそこに詩情を持たせるという点がより重要だと考えているようである。これが、「造化」によつて「自己の理想像」を描くことと繋がっているのだろうと論者は考える。

そして嶋岡は「短歌研究」九月号に『楽しい玩具』への疑問——寺山修司へのコレスポンダンス」を執筆する。

(中略) 劇においても、「典型」は、決してぼくが自我客体化の安易さという意味で言つた「モルモットの私」の要素から生れるものではありません。強靱な客観的精神によつて別のものに転化された「私」にこそ「典型」となるものであるとぼくは考えていますから。

(中略)

ぼくのいう「自我」は決して単なる「私」ではなく「私」を創造する根底にあるもの、「私を变革する私」、一つの世界観であるとい

うことです。

(中略)

あくまで短歌形式を「ムード的な自我」の活躍する場所であると信ずるなら、ほんとうの自我はどこへ追いやるつもりなのか、そういうことも、あらためていま、寺山修司なる歌人にたずねてみたいのです。(9)

嶋岡は強靱な客観的精神によって普遍的な「私」が生まれるのだと主張し、様式が普遍的な「私」を生むとした寺山の主張と真つ向から対立している。自我の問題については、翌月号に寺山が掲載した「鳥は生れようとして——嶋岡晨を含む数千人に」という反論を引いてからにしよう。

短歌という形式に自己の感動を制御してうたい込もうとする気持自体の底に已に自我の問題があるのである。

(中略)

自我はでき上った作品の問題ではない。嶋岡が知るべき事は、自我とは作品となるとき作者の精神風景の鏡の問題であり、でき上った作品の問題ではないということだ。(10)

高島まどかの論文「寺山修司の短歌——短歌における〈私〉論の形成——」『美学藝術学研究』二十卷(二〇〇二年三月 東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美学芸術学研究室)では、ここでの嶋岡と寺山との間にある、「自我」と「私」の関係への考え方の相違が的確にまとめられている。

嶋岡は、自我とは自己を掘り下げることによって見いだされるものであり、作品に作者の自我が投影されていると考えている。したがって、作品の中に表現される〈私〉は、それが虚構の〈私〉であっても、作者の自我がベースになったものである。一方寺山は、自我は作品化以前に、現実生活するなかで既にみいだされているものであり、自我という鏡に映された感動が様式というフィルターを通して再構築され、新しい感動となって作品に投影されると考えている。作者の自我は感動という形で作品に投影される、作品の中の虚構の〈私〉とは別のものである。(11)

作品のなかに「自我」が表れるとした嶋岡。対して、既に見出されている自我に映された感動が様式を通して再構築されとした寺山。このような見解の相違により二人の議論は噛み合わず、これ以上の進展を見せなかった。しかし、ここで表れた寺山の「私」観は今後の「私」観の基礎をなすものだと考えられる。すなわち、生活のなかで

生まれた感動が短歌を通して「私」へ「造化」されるといのが寺山の「私」論である。そして、その「私」を普遍性を持つ虚構の「私」として造形することが寺山が目指したことであると言える。

高島は「寺山は虚構の〈私〉を設定することにより、作品に表れる〈私〉を作者から自由にし、読者が自発的に作品から想像力を働かせられるような普遍性を持った虚構の〈私〉にしよう」と述べており、論者もこれに同意する。嶋岡はそもそも短歌という形式に対して懐疑的であったため、寺山と認識を共有することができなかった(12)。一方で、寺山自身もまだ「私」論が形成されてゆく途上であり、抽象的な箇所や説明不足と言える箇所が見られた。そのため二人の議論は噛み合わず進展もしなかったが、以後の寺山の「私」論が論として明確な輪郭を持ち始めたのはこの論争がきっかけの一つとなつたのではないかと論者は推測する。

この論争から五年後の一九六三年の「短歌」三月号に寺山が掲載した『私』とは誰か?——短歌における告白と私性』では、ここから成熟した具体的な「私」論について述べられている。次項でこの評論の要旨をまとめた後、寺山修司と岡井隆との前衛論争について述べよう。なお、この評論は『遊撃とその誇り 寺山修司評論集』(一九九一年九月 三一書房)に「短歌における『私』の問題」と題を改めて収録されている。本論では「短歌における『私』の問題」を参考文献として取り扱うこととする。

### 第三項 一歩先の「私」

まずは、「短歌における『私』の問題」にて語られた「私」論を整理しよう。なお、以降の記述は論者の二〇一七年度修士論文「引用と改変から見る寺山修司の『私』像」第一章第三節「第三人物の設計」中の「一歩先の私」の項目を加筆修正したものである。

まずは、「短歌における『私』の問題」における「第三人物」に関する記述を引こう。

ところで、私小説、または自伝文学において、作者名が重要なのは、それが作中人物と現実とのかかわりあう、唯一の取引場であるからに他ならない。

(短歌は小説ではないが、「私」性文学としての通念をもっている)ので、一首の歌から、その中の主体のイメージを探し出すよりも、作者そのもののイメージを思い出した方が手っとり早い……という鑑賞法が近頃では用いられているようである。(13)

当時の歌壇における短歌の鑑賞法は(これは現代においても行われることが多い)作中の主体と作者のイメージを重ね合わせるといふものであった。これに対する寺山の批判は「ロミイの代辯——短詩型へのエチュード」に書かれた「歌人は、ぼくの歌をすべてぼくの

作者の行為とうけとるから、それら作品の中で美しい行為をするとは自己に誠実でない——とおつしやるのである」と同様の傾向である。

主体と作者が重なる短歌として、寺山は筑波杏明の短歌を例に挙げる。

思想たがふゆゑに辞めよと迫るこゑ辞められぬわれが堪へて聞きあつ

妻あれば子あれば職を退かぬこと哀願に似てわれの迫りつ(14)

筑波杏明は一九二四年に生まれ、立正大学文学部を卒業し一九四七年に警察官となった歌人である。一九六一年に第一歌集『海と手錠』を刊行。そのなかの次の一首が注目を浴びた。

われは一人の死の意味になく苦しむ六月十五日の警官として(15)

「六月十五日」は安保闘争で東大生の樺美智子が死亡した日だ。つまり「一人」とは樺美智子のことであり、筑波は当時デモ隊を鎮圧する機動隊の側にいた。立场上仕方のないことだが筑波は樺美智子の死に苦しみ、その苦しみゆゑに生まれた第一歌集『海と手錠』(一九六一年五月 短歌新聞社)は警察内部で問題視され、刊行年の十二月に筑波は警官を退職した。

そんな筑波の歌に対して、寺山は「これは警察官筑波杏明氏の退職に際しての愚痴であり、落書にすぎない」と断言する。

人が自らの思想に、社会的責任を賭けねばならぬのは当然のことであつて、現職の警官が、安保闘争のときに、反体制に与するメッセージを発表するならば、退職くらいは覚悟せねばならぬことは始めからわかり切っていたことである。(16)

このように糾弾し、さらにこの「わかり切つ」た論理について「それ自体で、方法を持たぬならば、文学としては何ら感動的なことではない」と批判する。さらに、そういった作品を読む姿勢について、「作者べつたりの鑑賞法は、ときどきはこうした一人の外的挫折に對して、客観批評の目をくもらせるばかりか、私性文学の特質までも倒錯してしまうことになりかねないような、そんな気がしてならないのだ」とまで語っている。

短歌において、「表現された世界」ではなく作者の「置かれた現実」に関心が置かれてしまうことを寺山は問題視した。「表現された世界」とは、寺山の場合で言うならば「世界観でありロマネスク」であり、虚構の「私」である。寺山の批判の対象は作者の現実を優先して短歌を読解する短歌読者であり、また自身の現実を優先して短歌を創作する歌人である。

当時の歌人に「世界観でありロマネスク」＝虚構の「私」を短歌で表現しようとした者がどれだけいたのだろうか。生活のなかの出来事やそのとき思ったことをそのまま短歌に記す行為に対して、寺山は「記録は自己を決して拓いてくれないしその場のオブジェが必ずしもその場のエモーションを暗示するのに最高のものとはかぎらない」と批判していた。さらに、嶋岡との論争の際はそのような「詩情をもたないトリビアル短歌」を「当面の敵」と断じていた。

「短歌における『私』の問題」の冒頭において、寺山は次のような問題提起を行っている。

今日、文学作品の中にさえ、命の危険をかけてまで「言わねばならぬ」ことを持った作者を何人探し出すことができるであろうか？  
そして、それらの作品に、自らの名を著さねばならぬほどの自分個人の内的責任を負った文学作品が今日の文学を形成しているだろうか？（17）

「命の危険をかけてまで『言わねばならぬ』こと」については、後に「それが『哀願に似て』上司に迫るような作者の生活状態——しかも、それを公けに皆に報告しようというマゾヒズムなどと関わりあわぬことはもちろんである」と補足している。寺山は当時の歌壇について「私小説的境涯をうたった、ある種の心境短歌か。さもなければ、まったく主体不在のモダニズム短歌が大半を占めている」とし、前者の私小説的な『私』性が最も濃密ににじみ出た、すぐれた歌人」として伊藤保と滝沢亘を挙げる。伊藤保は一九一三年に生まれ、ハルセン病にかかり、闘病しながら作歌を続けた歌人である。滝沢亘は一九二五年に生まれ、肺病と闘いサナトリウムに入りながら作歌を続けた歌人だ。どちらも病氣と闘った歌人であり、寺山は滝沢の次の歌を挙げる。

生れざりし場合を思ひて較べをり癒えぬ一生のやうやく見ゆる  
癒えずとも生きるほかなく午後は来てわれよりはやき花の死を  
知る（18）

そしてこの二首が収められた歌集『白鳥の歌』を「その年度のもっともすぐれた技術を持った歌集」と賞賛したうえで、「なぜ自分の境

涯しか歌わないのであろうか？」と疑問を投げかける。

滝沢は、なぜ「いまある現実」しか詠えないのか。(中略) 見えざる「もう一つの世界」へ呼びかけるといふほどの形而上学や、自己形成へのリゴリスチックなまでの熱望は持たないのだろうか？

(19)

ここに、寺山がそれまでの「私小説性内蔵型」の歌人と思想を異にする点が顕になっている。滝沢を含む多くの歌人は「いまある現実」しか詠わない「私小説性内蔵型」であり、寺山は「もう一つの世界」を描こうとする虚構型の「私小説性内蔵型」である。また、ここにおける「自己形成」とは、「ロミイの代辯―短詩型へのエチュード」で語られた「自己の前に生活する自己の理想像をおき、自己をそれに近づけてゆく」ことと通じるだろう。

さて、寺山は次に「すでに境地を持っている私短歌派の典型的な歌人」として吉野秀雄の歌を挙げ、滝沢に共通するものとして「他者の意識」の欠如を指摘する。それは、自分の外にも内にも「他者」を持っていないという批判である。

自分の内に他者を持たぬ、ということとは、自分自身を客観的、批

評的にとらえ得ない、ということである。

(中略)

筑波杏明にしても、吉野秀雄、伊藤保、滝沢亘にしても、他のすべての「私」短歌にしても、自らの体験報告の心境にとどまる限り、常につきまとっているのは、その「私」の被害者意識である。

「私」は客体として詠われ、なんら自己変革にも力を持っていない。(20)

寺山の創作の目的に「自己変革」があったことは「ロミイの代辯―短詩型へのエチュード」における「自己の前に生活する自己の理想像をおき、自己をそれに近づけてゆく」という記述からもわかることだ。そして、そこで壁として立ちはだかるのが次のような問題である。

私にとって重要なのは(中略)一歩先の「私」とは何か？ という問題なのだ。(21)

これが寺山の「私」論が成熟した際に浮き彫りになった問題であり、同時に生涯付き合うことになる問題である。寺山はこの評論のなかで「一歩先の『私』とは何か」の答えを出していない。だが、こ

の「私」をいかに構築するかという点が、寺山にとっての「言わねばならぬこと」を言うための、準備段階として必要なものであったのだろう。

「短歌における『私』の問題」の終盤で寺山が「一歩先の『私』を描くための試みとして挙げたのが「私の拡散と回収」である。これは岡井隆の第二歌集『土地よ、痛みを負え』（一九六一年一月 白玉書房）に見られた手法として寺山が指摘した試みである。そのため、次節にて時系列を遡り寺山と岡井の私性論争を追うことで、「私の拡散と回収」という手法について詳しく述べていこう。

## 第二節 私の拡散と回収

### 第一項 岡井隆との私性論争

「短歌臨時増刊 短歌年鑑一九六二年版」（一九六一年十二月 角川文化新興財団）の「前衛の結実」にて、寺山は岡井の『土地よ、痛みを負え』を「全体という概念の中に『私』を拡散させて、更にそれを收拾しよう、という試みがうかがわれる」と評した。

『土地よ、痛みを負え』は「ナシヨナリストの生誕」「朝鮮人居住区にて」「思想兵の手記」「死について」といった章に分かれた、思想性に富んだ歌集である。これについて寺山は「このように、みごとに生理を越えて、自己の中からも一つの核をさぐりだした歌法は他

に類例をみない」と称賛した上で、「右肺には稀き酸素が、左肺には憶説が満ちみちて死にたり」という歌を挙げて次のように述べる。

私たちがこのような観念的な思考に馴れるためには同時に、自己のなかの人間を疎外しなければならぬが、岡井隆はそれに挑戦することによって、情念の台石をとりはらった歌をつくった。

しかし、とりはらったまでのプロセスをこの歌集にみることは容易だが、そのあとの回収された「私」を見出すことはこの歌集の限りでは不可能にちかいということもまた言えるのである。（22）

「自己のなかの人間を疎外」とするとは、自己の感動を制御して距離を置いている、程度に解釈すればよいだろう。重要なのは後半の批判である。岡井は「私」を拡散してはいるものの、それが「回収」されてはいない。そして岡井の歌が積極性をともなっていないために「公式論的」に陥っており、「トータルな人間としてのヴィジョンとしての出発点、いつも迂廻している（傍点ママ）」と批判している。これはつまり、岡井は虚構性に傾くことで「私小説性内蔵型」という考え方から離れているという指摘である。さらに寺山は「岡井隆の『私』が回収されたときにこそ、『土地よ、痛みを負え』という歌集の意義が生まれるだろう」とし、「これは決して易しいことではない」としながらも岡井の今後の課題を指摘している。（23）

この岡井批判は、「コスモス」一九六二年三月号にて行われた共同研究「戦後短歌史」の座談会「前衛短歌について」にて、より詳しく述べられている。

まず、前衛短歌の問題点として寺山は「前衛短歌の人達が、そろって告白（コンフェッション）しない」と述べる。この「告白」とは「私」を語ることである。そしてここにおける「私」はもちろん作中の「私」のことであろう。寺山は自身の創作姿勢について「大切なのは『私』の記録ではなく『私』のイメージであり、そのイメージを通して抵抗の姿勢を選びとろうというふうを考えていた訳です」と語っている。「抵抗の姿勢」とは、「記録」と「イメージ」の両方の要素を得ようとしたことだろう。つまり「イメージ」である「理想の私」に「記録」である現実の「私」を近づけようという試みである。そして短歌の性質について「短歌は私小説的で、自己を肯定することなしには告白できないという宿命をもっていた」とした上で、生活記録としての短歌が主となった歌壇に対して「短歌を文学の広場に戻そうという呼びかけが起り、（中略）前衛歌人の個人体験告白の放棄があり、『前衛短歌』の大きな意味がある」と、その意義をまず肯定的に捉えている。そこから、「前衛歌人は自分の疑問符の重さにおしつぶされて、一番いいことを失ったら意味がない」として、「告白」の必要性を述べている。（24）

岡井隆の場合、自己肯定をくずし、メモリアリズムを破壊したと

いう所では、非常にダイナミックだった訳です。しかし破壊した「私」をもう一度回収することによって、作家としての宇宙をもつべきであるのに、彼は「私」を対象のなかに発散させているだけで、そこで歌を止めてしまっている。（25）

これは「前衛の結実」にて述べられた問題点と同様である。さらに寺山は、岡井と塚本邦雄との共通点として、自己の主体を消去法的に描いていることを指摘する。

岡井の作品でいえば「こういうようなサラリーマンは侮蔑すべきである」「こういうふうな人間像は否定すべきである」といったように一つ一つを否定してゆくことによって、自己の主体がネガティブな形で浮びあがって来るだろうと思っているような処がある。（26）

そして、このような方法では決して自己の主体は浮かびあがってこないと寺山は批判する。短歌に自己肯定の性質があることは先に指摘したが、それと「肯定すべき自己」の主体を持つことは別物である。これについて寺山は『肯定すべき自己』を選びとる批評的な主体を意識的に選びとる」と述べている。岡井の「拡散」自体には賛成

しているが、確かに存在しているはずの「自己の主体」を隠し、消去法的に描こうとする手法には反対しているのだ。

こういった寺山の批判に対して、岡井は「短歌」一九六二年四月号、五月号、七月号に「〈私〉をめぐる覚書」を執筆する。ここでは寺山の「トータルな人間のヴィジョン」といった用語がわかりづらいついていう点を指摘し、自身の作品について次のように批評している。

作品における「われ」と作者との間に第三の人物が介在して、「われ」と作者を媒介する場合があります。たとえば、「思想兵」とか「ナシヨナリスト」と呼ばれる人物の表白であり自叙であるという意味では、従来の歌の常識とする「われ」の第一の方式（論者注主体＝作者の方式）を作品面で保持しつつ、その歌の作り手、あるいは歌い手を仮構することにより、作品世界（表白の内容）に一種

の客観性、普遍性<sup>マ</sup>を付与しようとする。この場合、その架空の歌い手は作者のなかのどの要素かが強調拡大されてとり出されたものであり、普通に、作者の分身とよばれています。（中略）これらの歌が、はたして、その後回収を要するような〈私〉の拡散の仕方を示しているかは、むしろ疑問なのではないでしょうか。（中略）それらの分身像の重積から、作者に関する統一したイメージを画くことを、もし〈私〉の回収というのなら、それは、作者の行なう〈私〉の拡散作用の逆作業を読者が行ないさえすれば可能なわけ

で、もともと、そういうことを予想せずには拡散作業はできるはずもないのです。（27）

岡井が『土地よ、痛みを負え』で行った手法は「第三の人物」を設計し、その人物が「われ」として歌を詠むというものである。寺山の「第三人物の設計」との相違点は、寺山の「第三人物」は「一歩先の『私』」かつ「トータルな人間のヴィジョン」であり、岡井の「第三の人物」は「ナシヨナリスト」や「思想兵」のように、作者である岡井の一側面を強調した「私」であるという点である。岡井は、そのように自身の側面を強調して生まれた「作者の分身」たちが集まることで「作者に関する統一したイメージ」が生まれることを「〈私〉の回収」と解釈し、それは「〈私〉の拡散作用の逆作業を読者が行ないさえすれば可能」だと主張している。

「作者の分身」の集積を読者が回収すれば「作者に関する統一したイメージ」が表れるという岡井の主張は、いささか楽観的であると言わざるを得ない。連作ごとに複数の「作者の分身」が生まれることと、それらが融合（＝回収）して一つの像を結ぶことは別問題である。また、仮にそのような「回収」が成功したとしても、表れた「作者に関する統一したイメージ」と寺山の言う「トータルな人間のヴィジョン」とは別物である。

この岡井の反論に対して書かれたのが、第一節第三項で扱った「短歌」一九六三年三月号に寺山が掲載した『私』とは誰か？——短歌

における告白と私性」である。

寺山は岡井を含む数名の「私」論に対して、「これらの大半が、私文学のアンチテーゼとして全体文学を考えずに、単に『私』のアリバイ探しに熱中している」と断じる。そして、「私の拡散と回収」という手法が「一人称による全体文学の試み」であることを強調した上で次のように述べる。

作者は拡散した（私）を提出すればよい、あとは読者がそれを回収する、という考え方は、一つの補注を加えて正論となるのである。

つまり、その補注というのは、作者の中にある全体像のイメージ、「幻の私像」が存在しているということであって、その全体像のイメージが一首一首の中の私的具象性を持って拡散されてゆく……ということになるのである。

私の考えでは、こうした全体像、つまりメタフィジックな「私」を、内部に創造し得ぬままで、拡散させてしまった個人体験、個人のイメージはきわめてバラバラであって、読者には決して回収作業などできないであろう……ということになる。（28）

寺山の「私の拡散と回収」とは、短歌連作の一首一首から表れる「私」の断片を読者が回収し総合することで、作者のなかにある「幻の私像」が表れるという手法である。ここから寺山は岡井の「ナシヨ

ナリストの生誕」に対して「全的な、もっと大きな『私』そのものの輪郭にとつてかわるほどの形而上的な世界を内包するにはいたっていなかった」と批判している。

重要なのは、「全体文学」「全体像」「形而上的な世界」という言葉である。これらは「トータルな人間のヴィジョン」にも繋がるものであり、すなわち「一歩先の『私』」である。ここに、嶋岡晨との論争で「様式の遊戯性——主として嶋岡晨に」にて寺山が述べた「歌においては、シヤンソンのそのように『私』がつねに普遍性をもち、万人のなかで自発性をもちうるものが実は大切」を付け加えると、「一歩先の『私』」の輪郭がはっきりとしてくる。

すなわち、「一歩先の『私』」とは、「自己の理想像」でありながらも普遍性を持つ、人間全体を包みこむほどの虚構の「私」である（29）。「私」にして「全体」である「私」を描くことが、寺山の虚構型の「私小説性内蔵型」であると言えるだろう。そしてこの「私」のイメージを既に作者のなかを持っているならば、短歌に表れる「私」は個人体験や個人のイメージの寄せ集めになってしまうのだ。

一九六二年七月に白玉書房より発刊された第二歌集『血と麦』のあとがき「私のノオト」にて、寺山は次のように語っている。

大きい「私」を持つこと。それが課題になってきた。「私」の運命のなかにのみ人類が感ぜられる……そんな気持で歌をつくっているのである。

(中略)

私はコンフェッション、ということを考えてみたこともなかった。だが、私個人が不在であることによってより大きな「私」が感じられるというのではなしに、私の体験があつて尚私を越えるもの、個人体験を越える一つの力が望ましいのだ。(30)

後述するが、寺山の第三歌集『田園に死す』は「私の体験があつて尚私を越えるもの」を志向して作られたものだと考えることができる。しかし、結局は「一歩先の『私』を描くことができず、短歌に別れを告げることになるのである。

岡井との私性論争は以上をもつて終結した。岡井が「(私)」をめぐる覚書(その三)「(短歌)一九六二年七月号」に記した「短歌における(私性)」というのは、作品の背後に一人の人——そう、ただ一人だけの顔が見えるということ(31)という定義は現在でも歌壇に色濃く受け継がれている。「短歌人」(二〇一八年十一月)の特集「前衛短歌は勝ったか負けたか」に掲載された斉藤斎藤「そして(私)だけが残った」では、この定義によって論争が岡井の「勝利」に終わり、前衛短歌が切り離れた作者と作中の「私」を再び結ぶことで「前衛短歌は、岡井隆に負けたのだ」としている。(32)

斉藤は寺山が論争に負けた理由として、第一に岡井の定義が「あらゆる作風の作者が自分に都合よく引用」できるものであり、一方で「寺山の論は緻密だが狭く、玄人」のみに過ぎた」からであり、第

二には寺山の作品がその論を越えられず、立証できなかったからである」と述べている。そして、現在の様々な歌集に対して「結局のところどの歌集も、作者の(私)でしかないのでは？」と批判し、寺山の遺した課題が現在においても解決していないと述べている。(33) 斉藤が論中でまとめた「私の拡散と回収」の定義には論者と異なる点もあるが、寺山の作品が論を越えなかった点や斉藤の現在への問題意識については論者も同意する(34)。

『田園に死す』は寺山の「私の拡散と回収」に成功したわけではない。しかし、その試みの形跡を辿ることで、現在にも続くこの課題に応えるための手がかりを見つけることは可能である。次項では、『田園に死す』の短歌を分析し寺山の功績を再評価する。

## 第二項 『田園に死す』と自己肯定の問題

『田園に死す』は短歌、長歌、散文詩からなる歌集である。跋文にはコンセプトが次のように書かれている。

これは、私の「記録」である。

自分の原体験を、立ち止まって反芻してみることで、私が一体どこから来て、どこへ行くこうとしているのかを考えてみることは意味のないことではなかったと思う。

もしかしたら、私は憎むほど故郷を愛していたのかも知れない。  
(35)

生活記録としての短歌を批判していた寺山が自身の短歌を鉤括弧  
つきの「記録」と称するのは、歌壇に対する皮肉や挑発の意味もある  
だろう。散文詩には「さはるものみな毛生ゆる病」や「眼球のうらが  
へる病」など現実にはあり得ない世界観が描かれており、『田園に死  
す』の世界が虚構であることが容易く理解できる構造となっている。  
つまりこの「記録」とは、この歌集が自身の原体験から生まれた虚構  
であり、『血と麦』のあとがきで書いたような「個人体験を越える一  
つの力」を志向した虚構型の「私小説性内蔵型」であることを示す記  
述である。

『田園に死す』の冒頭の連作「恐山」の第一章にあたる「少年時代」  
は十首のうち四首に「地獄」という語が含まれている。

兎追ふこともなかりき故里の銭湯地獄の壁の絵の山

間引かれしゆゑに一生欠席する学校地獄のおとうとの椅子

町の遠さを帯の長さではかるなり呉服屋地獄より嫁ぎきて

夏蝶の屍ひそかにかくし来し本屋地獄の中の一冊 (36)

「銭湯」「学校」「呉服屋」「本屋」という日常にありふれている存  
在に「地獄」を付けることでそれぞれの歌に、ひいては歌集に不穏な  
雰囲気が生まれている。それぞれに句切れを挿入すると次のように  
なる。

兎追ふこともなかりき／故里の銭湯地獄の壁の絵の山

間引かれしゆゑに一生欠席する／学校地獄のおとうとの椅子

町の遠さを帯の長さではかるなり／呉服屋地獄より嫁ぎきて

夏蝶の屍ひそかにかくし来し本屋地獄の中の一冊

四首目は「来し」が連体形であるため句切れ無しと判断した。二首  
目の「欠席する」も連体形とも取れるが、終止形として読むことも可  
能であるため句切れがあるとした。全体を通して言えることは心象  
表現が非常に薄いということである。上の句と下の句の意味内容が  
論理的に繋がっており、喩的關係には置かれていない。その代わり

に複数の歌に共通する言葉や暗示によって歌集全体の世界観が構築されていくのである。例えば一首目と二首目と三首目では「兎追ふこともなかりき」と「間引かれし」と「町の遠さ」という言葉から、「故里」が閉鎖的な空間であることが暗示されている。そして二首目と四首目では「間引かれし」と「夏蝶の屍」という死を暗示する言葉が重なることで連作や以降の短歌の背景に死のイメージを置くことに成功している。一首単位での暗示性と具象性は薄くとも、連作を通してそれぞれが重なり繰り返されることで暗示性や具象性が徐々に色濃くなっていくのである。言い換えれば、短歌と短歌の間に暗喩的な句切れが挿入されているということになる。

一首単位で暗示性と具象性に富んでいるものとして、例えば次のような歌が挙げられる。

川に逆らひ咲く曼珠沙華赤ければせつに地獄へ行きたし今日も  
(37)

句切れは「曼珠沙華／赤ければ」と「赤ければ／せつに」の二箇所である。ここにも「地獄」という語が見られ、他の短歌との連関が生まれている。「川に逆らひ咲く曼珠沙華」の具象と「地獄へ行きたし今日も」の心象が「赤ければ」によって喩的に繋がられている。「曼珠沙華」は彼岸花であるため「地獄」＝死のイメージと近いが、これ

は喩的關係の句切れにより物語性の生まれた一首であると言えるだろう。このときの「物語」とは、一首における「私」ではなく歌集における「私」の「物語」である。第一章にて、「物語の暗示」を「短歌を通して人間を主体とした関係性、思想性、心象性が表れる」と定義した。『田園に死す』は短歌だけでなく、歌集全体を通すことで人間を主体とした関係性、思想性、心象性が表れると言える。しかし、歌集の舞台を設定するための説明としての短歌が多いことも否めない。菱川善夫は世田谷文学館「没後二十年 寺山修司の青春時代展」図録(二〇〇三年四月)収録の「自己覚醒の発射装置——寺山修司の短歌」にて『田園に死す』を『田園』、すなわち日本人の原郷に対する質問の書であって、(中略)日本人が必死になって逃げ出した前近代の泥沼の悲鳴を、恐山を原郷とする一族の歴史という形で問いただした(38)と評している。この歌集が「私」を越えて「日本人の原郷」にまで至っているかは検討が必要であるが、寺山が「恐山を原郷とする一族の歴史」を描こうとしたのは間違いないだろう。また、その方法として菱川は「短歌と長歌の組合せによって全体を構成し、和讃や御詠歌など呪術的な濃いリズムのなかに、この世の地獄を現出させるといふ、まがましい文体を完成させた」(39)と述べている。やはり各作品の連関によって世界観が構築され、虚構性が強くなっているということだろう。

『田園に死す』の跋文で寺山は「これは言わば私の質問の書である」と述べている。そして、『現代歌人文庫③寺山修司歌集』(一九八三年十一月 国文社)に記した「歌のわかれ」にて、この一文を「短

歌は、言わば私の質問である」と書き換えた上で次のように述べている。

私にとって、「質問としての短歌」さえも、自己規定の中から生れたものであるということを知ったからである。そして、(中略)結局は「私」を規定し続け、裏返しに自己肯定の傲岸さを脱けることができない自分の作歌活動に、別れを告げたのだった。(40)

寺山が最後に直面したのは、短歌の「自己肯定」の問題であった。これについては、小菅麻起子『初期寺山修司研究 「チェホフ祭」から『空には本』(二〇一三年三月 翰林書房) 第三章「寺山修司における〈啄木〉の存在」の「啄木論の異同にみる〈歌のわかれ〉」にて詳しく論じられている。ここでは、寺山の啄木論の変化を追うことで「自己肯定」への意識の変遷を明らかにしている。まず、小菅は寺山の啄木論を年代順に次のように並べる。

①「一握の砂のしめり」(『文芸読本 石川啄木』一九六二年七月、河出書房新社)

②「ああ、盛岡中学——若き日の啄木」(『石川啄木詩集』一九六七年十一月、河出書房、)

③「望郷幻譚——啄木における『家』の構造」(『現代詩手帖』特集 石川啄木 一九七五年六月)

④「歌と望郷」(『黄金時代』一九七八年七月 九藝出版)

⑤「芸妓小奴 放浪詩人石川啄木の心残りの女」(『さかさま文芸史・黒髪篇』一九七八年十二月、角川文庫)

そして小菅は④「歌と望郷」が①「一握の砂のしめり」を改稿したものであった点に注視し、その修正箇所を次のように示している(傍線は小菅による)。

酒のめば／刀をぬきて妻を逐う教師もありき／村を逐われき

①啄木の歌には多くの「脇役」たちが登場する。……気づくことは、この脇役たちが、すべて人生の敗残者だということである。……歌における「くやしき」は教師のくやしきというよりは啄木のくやしきであり……脇役のくやしきは常に啄木のくやしきであった。(「一握の砂のしめり」)

④啄木の歌には多くの「脇役」たちが登場する。……この脇役たちは、すべて近代主義との内戦の敗残者として描かれている。……「村を逐われてゆく」啄木はつねに被害者として自らを扱っている。そこには自己肯定の情熱だけが暗く息づいている。……彼にとってつねに自分だけが問題だったのである。(「歌と望郷」)

その名さえ忘れし頃／飄然とふるさとに来て／咳せし男

- ①外から見ればユーモラスだが、しかしこんなところにもよく、啄木の「くやしき」が出ていると思われる。（「一握の砂のしめり」）
- ④外から見ればユーモラスだが、しかしこんなところにも、啄木の自己顕示欲がにじみ出ている。「見てほしい」のである。（「歌と望郷」）（41）

特に両論の結論部では、「一握の砂のしめり」では「啄木の『くやしき』のなかに、私はしんの『歌人像』をみないわけには行かない」と共感的であったのに対し、「歌と望郷」では「くやしき」は被害者意識であり「村を逐われき」という記述は「自己を正当化するための方便であろう」と批判している。つまり、「短歌表現における『自己肯定』の問題を厳しく批判した啄木論となっている」（42）と小菅は指摘する。このように寺山の意識が変化した理由はなんだろうか。

「一握の砂のしめり」が書かれた一九六二年は寺山の第二歌集『血と麦』が出版された年であり、ちょうど岡井隆との私性論争が終結した頃である。この頃の寺山はこれまで述べてきたように「私の拡散と回収」に意欲を見せ、「告白」の必要性を説いていた。それゆえに、啄木の「くやしき」の表現に「告白」を見、肯定的に捉えたのだろうかと考えられる。

一方、「歌と望郷」が書かれた一九七八年は主宰した演劇実験室「天

井棧敷」の活動が寺山の中心になって久しい頃である。歌集『田園に死す』の発刊は一九六五年であり、一九七四年には映画『田園に死す』も公開されている。つまり、「歌と望郷」は歌集『田園に死す』を通して短歌における「自己肯定」の問題が壁となり、その活路として演劇や映画といったジャンルへの横断が行われた後に書かれたものである。この二年前に寺山はインタビュー「天井棧敷十年の歩み」（「新劇」一九七六年八月号）にて「言語表現というものはどうしても自己肯定が前提になって、『私』を起点にしてしか発想することができない」（43）と語っている。すなわち、「短歌における『私』の問題」で寺山が筑波杏明や滝沢亘らを批判した際に述べた「自分の内に他者を持たぬ、ということとは、自分自身を客観的、批評的にとらえ得ない、ということである」（44）という言葉が、そのまま短歌という形式の性質へと向けられることとなったのである。

歌集『田園に死す』に見られた手法は、これまでは一首単位で行われてきた句切れによる暗示や具象性のレトリックを、歌を越えて連作単位、歌集単位で行なうことで一つの虚構の世界を描こうとするものであった。この手法を通して個にして全である「私」を描こうとした寺山が直面したのは、短歌がどうしても「私」を肯定してしまふ、すなわち「私」のなかに「他者」を持ってないという問題であった。『田園に死す』の短歌は世界を俯瞰し描写するものが大半を占めており、心象表現が薄い。これは前衛歌人たちが抱えていた「告白」の不足という問題と繋がっているが、短歌の「自己肯定」を拒否しようとした際に「告白」——心象表現が減るとするのは当然の結果であ

ろう。

このようにして、寺山は『田園に死す』という新たな功績を歌壇に残した上で、短歌と決別するのである。しかし、演劇や映画というジャンルへと横断した寺山は、亡くなる直前の座談会「歌の伝統とは何か」（『國文學—解釈と教材の研究—』一九八三年二月）で次のように述べている。

また短歌を作ってみようかなという気が起きていますが、発表できるような形にはなかなかまとまらない。

過去の自分を模倣するという形でしか短歌が出てこない。このことはわりに重要だと思うけれど、短歌は意識する、しないに関わらず自己肯定の文学で常に内面化の方向に向かっていく。

つまり、病気にでもならない限り、「個」と「個の内面性」への退行は自己を密室化し、閉鎖的にしていく傾向があるということに反撥している。（中略）しかし、身体が病むと「個」の問題が再燃してくる。そしてそれは、現在短歌をやっている人間たちの中にも根強くある内面化への衝動と無縁ではないと思う。これを文化の問題として考えた時に、内面化に向かう膨大なエネルギーは、社会的か、反社会的かと疑ってかかってもいいんじゃないか。（45）

批判していた短歌の「自己肯定」を「内面化に向かう膨大なエネルギー」と語り、その性質に苦悩しながらも「自己を密室化し、閉鎖的にしていく傾向」と再び向き合っている。座談会では病気になったことが短歌を作ろうとした理由であると語っているが、死に直面した際に寺山が再び短歌に向かったのは注目すべきことだろう。「社会的か、反社会的か」という問いからは、社会的な短歌——全体文学としての試みへの意欲が見られる。しかし「疑ってもいいんじゃないか」とその答えをはぐらかしているのは、自身が既に「歌のわかれ」を告げたがゆえの逡巡の表れだろう。さらに言えば、仮に短歌が反社会的であっても——すなわち全体文学の試みが実現不可能であっても、短歌を作ることには価値を見出したのではないだろうか。

寺山が晩年に立ち戻ろうとしたのは短歌だけではない。『寺山修司俳句全集』（一九八六年十月 新書館）の宗田安正による解説「書けば書くほど恋しくなる——寺山修司の俳句」には次のように書かれている。

死の年の松の内が明けたころ、十何年ぶりかで寺山と会った。自分の死を前方に見ながら動けなくなることを知っていた彼は、そのときの創作活動の場を俳句に求め、俳句同人誌を出したい、と声をかけてきたのだった。

（中略）

死を目前にした彼は、やがて確実にくる退路を断たれた絶対安静の場で、かつて幾度か繰返したように再生の秘儀を求めてあの

懐かしい魂の故郷に戻り、もう一度そこから蘇生を図ろうとしたのか、それとも俳句による死のフィクション化という最後の大勝負にいともとうとしたのだろうか。或いは、只一つ彼が手をつけなかった領域——敢えて遠ざけてきた内面への志向を深かめたのであろうか（中略）。（46）

結局、寺山は新作俳句を発表することなく亡くなってしまふ。俳句から短歌へ、短歌から演劇、映画へ、と横断を続けた寺山が最後に俳句へと横断しようとしたのは、高校生時代の俳句体験が文学の原体験であったからに他ならないだろう。さらに言えば、肝硬変によって突然に死が迫ってきた際に、俳句でやり残したことを見つけたのではないだろうか。俳句は寺山文学の出発点であるが、晩年に再び俳句に向かったのは決して後退したのではない。宗田の言うように「再生の秘儀」か「死のフィクション化」、あるいは「内面への志向」を俳句によって試みようとしたのではないだろうか。次節では、寺山が遺した最後の問いである、俳句で何をやり残したのかという問題について追究する。

### 第三節 俳句への志向

#### 第一項 何をやり残したのか

寺山修司の俳句を論じる際に問題になるのは、句の初出である。まず、寺山の句集とその内容について、『寺山修司全詩歌句』（一九八六年五月 思潮社）と『寺山修司俳句全集』（一九八六年十月 新書館）に従って時系列順に並べると次のようになる。

- ① 『われに五月を』（一九五七年一月 作品社） 俳句、短歌、詩などが収録されており、俳句は九十一句収録されている。
- ② 『わが金枝篇』（一九七三年七月 湯川書房） 『われに五月を』収録の俳句を含めた一一七句が収録されており、事実上これが第一句集と言える。なお、『寺山修司俳句全集』の構成に従えば、『われに五月を』から本書に移動しなかった俳句が複数あり。
- ③ 『花粉航海』（一九七五年一月 深夜叢書社） 『わが金枝篇』に未公開句一〇三句と十八歳以後の作品とされる十句を収録しており、事実上の第二句集であるが寺山はこれを第一句集とした。なお、『寺山修司俳句全集』の構成に従えば、『わが金枝篇』から本書に移動しなかった俳句が複数あり。
- ④ 「わが高校時代の犯罪」 「別冊新評・寺山修司の世界」（一九八〇年四月 新評社） 所収の未刊句集。
- ⑤ 「誰か故郷を想はざる」 「アサヒグラフ」（一九八五年十月十日増刊号）所収。青森の俳誌「暖鳥」一九五一年九月号から一九五五年一月号までの二二二句から齋藤慎爾、渡辺英綱、「暖鳥」同人が収集

し選集した。のちに『寺山修司全詩歌句』に「続・わが高校時代の犯罪」と題して収録された。

まず、①『われに五月を』から②『わが金枝篇』までに十六年もの空白があることがわかる。これは『田園に死す』が発刊された一九六五年から八年後のことである。これだけの時を経て、句集を編纂する際に寺山のなかに意図的な編集の意識が働かなかったとは考えにくいだろう。『寺山修司俳句全集』の宗田安正による解説「書けば書くほど恋しくなる——寺山修司の俳句」には、句集未収録作品収集のために初出誌にあたった際の、ある発見について書かれている。

第一に、句集未収録作品の底辺には、(中略) 思いをもっと素直にかつ広範囲に詠んだ大量の句集未収録作品が存在しており、そしてそれらの作品は、(中略) 句集の構成とは異なった自然な形で展開していたのであった。また新たに発見したことは、『わが金枝篇』『花粉航海』所収の作品のうち約四割は、その作品を当時の雑誌に認めることができなかつたことであつた。(中略) このことは、後年編まれた寺山の句集は、刊行時点での彼の創作観によるかなり意識的・意図的な構成、編集の行われたことを想像させる。(47)

つまり、『わが金枝篇』や『花粉航海』に見られる俳句の、その全てが高校生時代のものであると考えるのは危険ということである。先の『花粉航海』について「十八歳以後の作品とされる十句」と書いたが、実際にそれが十句で収まるかどうかは不明であるということだ。もちろん資料が消失するなどの理由で初出不明となった句もあるだろうが、句集の約四割が初出不明ということは、人知れず新作が書かれていたのだと推測できるだろう。本節では『花粉航海』を中心に、寺山が付け加えた句や書き換えた句、そして句集として残さなかつた句に注目することで、寺山が俳句でやり残したことについて追究する。

## 第二項 滅私の世界へ

ここでは寺山が晩年に目指した滅私の世界を論じるのだが、それにあたって寺山修司の創作(俳句と短歌)を彼の生涯に即して俯瞰的に整理してみよう。

A 高校生時代に書かれた、短歌性への志向を持つ以前の俳句

戸も屋根も冴えて輝く雨上り

残雪のとけて流れぬ春の道(48)

B 高校生時代に書かれた、短歌的要素を持った俳句

林檎の木ゆさぶりやまず逢いたきとき

いまは床屋となりたる友の落葉の詩（49）

C 短歌を経てから高校生時代の俳句に手を加えた俳句

蝶どこまでもあがり高校生貧し

枯野ゆく棺のわれふと目覚めずや（50）

D 短歌を経てから作った俳句

影墜ちて雲雀はあがる詩人の死

書物の起源冬のでのひら閉じひらき（51）

E 俳句を構成して作った短歌（第一歌集『空には本』）

桃いれし籠に頬髭おしつけてチエホフの日の電車に揺らる

桃太る夜はひそかな小市民の怒りをこめしわが無名の詩（52）

F 俳句的感性から遠ざかった短歌（第二歌集『血と麦』）

ウイスキーの瓶を鉄路に叩きつけ夜を逢いにゆく一人もあらず

麻薬中毒重婚浮浪不法所持サイコロ賭博われのブルース（53）

G 短歌から俳句に立ち戻ろうとした短歌（第三歌集『田園に死す』）

夏蝶の屍ひそかにかくし来し本屋地獄の中の一冊

売られたる夜の冬田へ一人来て埋めゆく母の真赤な櫛を（54）

Gをもつて寺山は短歌とのわかれを告げる。そして晩年に試みよ  
うとしたと考えられるものとして次の二項目がある。

H 滅私の「私」を書こうとして書かれなかった俳句

I 滅私の「私」に基づく俳句と物語性の「私」を統合した短歌への  
試み

ここに至るまでの道筋として、まずはAからDの俳句について述

べよう。三浦雅士『寺山修司——鏡のなかの言葉』では、寺山の次の俳句を挙げて「書くこと自体を主題にしている」と述べている。

ランボーを五行とびこす恋猫や

わが死後を書けばかならず春怒濤

春の怒濤十八音目がわれを呼び

テーブルの辺境組みし手は冬に

テーブルの上の荒野へ百語の雨季（55）

三浦はこれらを寺山の高校生時代の俳句とみなし、寺山の俳句は言語遊戯——「言葉の錬金術」として出発したとしている（56）。しかし、これらの句は『寺山修司俳句全集』に従うと「春の怒濤」と「テーブルの上の」が『わが金枝篇』初出であり、その他は全て『花粉航海』初出である。つまり全て短歌時代以降のDの俳句と考えることができ、「書くこと自体を主題にしている」というのは寺山の高校生時代の俳句というより、『花粉航海』への評価として捉えるのが適切だろう。

初出が明らかでないAとBの句と短歌以降に書かれたDの句について、酒井弘司は『寺山修司の青春俳句』（二〇〇七年十一月 津軽書房）にて次のように述べている。

その発表年月のつきとめられていない俳句は、十代の作品。そこで表現された俳句は、みずみずしく清新。表現の方向が青春に向かつており、父を亡くし母とも離れて生活するという、どこか境涯性をひきずりながらも、その句は、「青春俳句」と呼んでよいものである。

もう一方の発表年月のはっきりしない俳句は、俳句決別後のもの。「青春俳句」のもつ、みずみずしさを放擲し、情念化、観念化、虚構化を推し進めた物語性の強い作品であった。（57）

発表年月が明らかである「青春俳句」の例として、次の句を引こう。

空遠く眸に浮ぶ母の顔

待春の病む子の折りし鶴十羽

病む妹のこころ旅行く絵双六

雪鬼の取りのこされし月夜かな (58)

先に引用したDの句に比べると素朴で素直に詠まれている。一句目は以後の寺山作品において重要なテーマとなる「母」が詠まれているが、特別な思想性の片鱗も無く、普遍的な「母」として詠まれている。二句目と三句目も「病む」のような語から思索が深まることは無く、素朴な描写である。だが、三句目は「こころ旅行く」と表現することで「妹」の心象と具象の描写が両立していると言えよう。「妹」はもちろん虚構であるが、『田園に死す』のような独特な世界観を構築するわけではない、修辞的效果を持たない虚構である。ここまでの三句はAに分類できる。四句目は「青春俳句」にありながら物語性を持つ短歌的要素を持つBであり、寺山の次の俳句や短歌の源流であると見ることができる。

かくれんぼ三つかぞえて冬となる 『花粉航海』初出 (59)

かくれんぼの鬼とかれざるまま老いて誰をさがしにくる村祭

『田園に死す』 (60)

「雪鬼」は雪女の類いの妖怪であり、それが月夜に取り残される様子が後に「かくれんぼの鬼」が取り残される様子へと転じている。「かくれんぼ」の俳句と短歌は急激な時間の流れを生むことによつて異様な世界観が生まれている。一方で、「雪鬼」の句は物語性はあるものの時間の流れなどはなく平易であり、世界観の構築までは行われていない。

さらに、酒井の言う「青春俳句」と「俳句決別後」の俳句を次の二句を引いて比較しよう。

焼芋の湯気の中なる母の笑

母とわが髪からみあう秋の櫛 (61)

「焼芋」の句は一九五一年作の「青春俳句」である。具象性に富み思想性や虚構性を持たない「焼芋」の「もの」世界を描いている。これに対して、「母とわが」の句は「秋の櫛」の「もの」感を保ちながら、短歌ほどでは無いが「母」と「私」の関係性を想像させる物語性や情念が込められている。

では、A BとC Dの間に、寺山が俳句をどう考え何に悩んでいたかについて書かれた評論を引こう。Dの句には、特に「春の怒濤十八

音目がわれを呼び」に顕著であるが、短歌的な思想性がある。このよ  
うな思想性への志向は、高校生時代の寺山の評論「光への意志」にて  
既に見られたものである。

「俳句的人生」という一見ひどく前時代風のことを、私が新世代  
の俳句をする青年たちへ呼びかけようとするのは、つまり人生を  
俳句に接近させることにほかならないのだが、その場合、俳句は  
無論既成の俳句ではなくて、私ら新世代によつて革命化された新  
理想詩を指しているのである。

(中略) 私らは在ったことではなく、見たことを俳句とし、つねに  
それを私ら人生の「前」*avant*に置こうとたくらんだ訳である。つ  
まり私小説は実生活のあとにあるが、私らの俳句は実生活の前に  
あろうという訳で、私らが美しい日々を送るために俳句は美しか  
るべきであろうし、尚思索的でもあるべきだろう。

見る——なるほどこれは在ったものに触れる以上に精神の純粹  
さを強要し、私らの「生きる」ことへの方法論を提示してくれるに  
ちがいない。したがって私らは西東三鬼氏——左様あれほど尊敬  
していた——を蹴とばさねばならなくなった。(「牧羊神」第六号  
一九五四年十月)(62)

一九五四年は中村草田男を始めとする人間探求派が既に俳壇で活

躍していた時代である。短歌連作「チェホフ祭」で寺山が草田男の句  
を引用していた事実からも、高校生の頃には既に草田男のように内  
面性を俳句に取り入れようとする試みに共感していたと考えること  
ができるだろう。

なお、この評論が発表された一九五四年十月の翌月である十一月  
に寺山は「チェホフ祭」によつて歌壇デビューを果たしている。ま  
た、「短歌研究」の五十首募集の締切は八月であり、寺山が中城ふみ  
子の短歌に触れたのは「短歌研究」一九五四年四月号である。そのた  
め、「光への意志」はちょうど寺山が俳句から短歌への横断を開始す  
る時期にあり、中城ふみ子の短歌の影響を強く受けていると考えら  
れる。それを踏まえると、「光への意志」には「火の継走」や「ロミ  
イの代辯——短詩型へのエチュード」に通じる記述があることがわ  
かる。

中段の「在ったことではなく、見たことを俳句と」するのは、「火  
の継走」で語られた「僕はネルヴァルの言ったように『見たこと、そ  
れが実際事であろうとなかろうと、とにかくはつきりと確認したこ  
と』を歌おうと思う」と共通する。さらに「私らの俳句は実生活の前  
にあらう」は「ロミイの代辯——短詩型へのエチュード」において語  
られた「第三人物の設計」の「自己の前に生活する自己の理想像をお  
き、自己をそれに近づけてゆく」と一致している。つまり、「チェホ  
フ祭」で試みられていたことを俳句で試みようとしていたのである。  
そしてその試みのために、寺山は西東三鬼を否定せざるを得ないと  
語っているのだ。三鬼は、現代俳句協会青年部編『新興俳句アンソロ

ジ―何が新しかったのか』(二〇一八年十二月 ふらんす堂)にて  
「新しい都市風景や都市文化を享受する都市生活者の詩としての俳句」を詠み、「俳句の短詩型を支えるものは具象性である」と言い、定型を手放さなかった」(63)とされている。特に後者については第二章で触れた秋元不死男の「俳句もの説」でのエピソードからも理解できるだろう。西東三鬼が「もの」の俳句であるとしたら、それを否定する寺山は「もの」が「こと」||物語の思想性を暗示する俳句を作ろうとしたのだと考えられる。そして、その志向を実現しようとしたものとして『わが金枝篇』や『花粉航海』があるのだろう。『花粉航海』に初めて現れるDの俳句には、短歌的な物語の思想性が含まれたものが非常に多い。

影墜ちて雲雀はあがる詩人の死

みなしごととなるや数理の鷹とばし

鰐狩りに文法違反の旅に出き

冬髪刈るや庭園論の父いざこ

老木に斧を打ちこむ言魂なり(64)

「詩人の死」「数理の鷹」「文法違反の旅」「庭園論の父」「打ちこむ言魂」など、思想性の豊富な語が用いられている。物語性はまだ無いが、先に引用した句と合わせてみても、観念的な「こと」の世界を志向していることがわかるだろう。「影墜ちてく」や「冬髪刈るやく」や「老木にく」は写実的な、具象性も兼ね備えた句であるが「みなしごとく」や「鰐狩りにく」は具象性が薄くなっている。これらもまた、俳句の短さへの苦悩が見られたと同時に、短歌的な物語の志向が色濃く残る句である。

次に『花粉航海』の、「私」の物語性と思想性をやがては実現するであろう形跡のある二句を挙げてみる。

蝶どこまでもあがり高校生貧し

枯野ゆく棺のわれふと目覚めずや(65)

これらの句は高校生時代の句を改作したCの俳句である。『寺山修司俳句全集』に従えば、一句目は「パン句会」(一九五四年五月)では「大学生貧し」となっている。そして二句目は「べにがに」(一九五二年一月)と「暖鳥」(一九五二年二月)と『わが金枝篇』では「棺の人」とあり、「東奥日報」(一九五二年十二月七日)には「棺の友」

とある。『花粉航海』が高校生時代の俳句をまとめたものとされていることを考えると、「大学生」より「高校生」とした方がより作者像と結びやすくなる。「ひと」や「友」を「われ」としたことと合わせると、寺山は俳句で在るべき「私」の物語を描こうとして苦悩していたことがわかる。

『花粉航海』に収録されたなかで初出が明らかになっているものは、「光への意志」が書かれた一九五四年の前後、一九五二年から一九五五年のものが非常に多い。これは、俳句に物語的な思想性を取り入れ「私」を描き出そうとする当時の試みに、後年になってから再び挑んだということだろう。一方で、初期のAの俳句に共通する点として、「私」が発生していない点が挙げられる。もちろん、「眸に浮ぶ」といった表現によって作中主体の存在は明示されるが、例えば岡井の定義のように「ただ一人の顔が見える」ということはなく、「私」のかすかな雰囲気は漂うのみである。これは言い換えれば、後年の寺山が目指したものは真逆である滅私の世界が表現されているということである。論者はここに寺山の未来へ向かう日の俳句の片鱗があると考ええる。もちろん、初期の俳句は技術的に未熟であるためそもそも「私」を盛り込むことができなかった、とも考えられる。重要なのは、これらの俳句が自身が否定した西東三鬼的な、秋元不死男の言う「もの」の俳句であるということである。つまり、寺山がその後の活動においては避けてきた領域だ。

ここで再び、寺山が晩年に俳句同人誌を出そうとしたことについての宗田の問いを引こう。

死を目前にした彼は、やがて確実にくる退路を断たれた絶対安静の場で、かつて幾度か繰返したように再生の秘儀を求めてあの懐かしい魂の故郷に戻り、もう一度そこから蘇生を図ろうとしたのか、それとも俳句による死のフィクション化という最後の大勝負にいつでもとしたのだろうか。或いは、只一つ彼が手をつけなかった領域——敢えて遠ざけてきた内面への志向を深めたのであろうか（中略）。（66）

まず、「魂の故郷」とは「青春俳句」のことであろう。「再生の秘儀」とは自身の出発点である「私」の発生しない表現から再出発することであると考えられる。

次に「俳句による死のフィクション化」という最後の「大勝負」とは、俳句に強い情念や虚構を取り入れるという、短歌への横断文学としての表現であろう。そして「只一つ彼が手をつけなかった領域」である「敢えて遠ざけてきた内面への志向」とは滅私の表現であろう。この滅私と「内面への志向」との関係を示唆する文章として、「國文学——解釈と教材の研究——」（一九七七年二月）に寺山が寄せた「個への退行を断ち切る歌稿 一首の消し方」がある。

もともと、あらゆる物語は書かれつくされてしまっていたのである。これからの作者の仕事は、消すという手仕事でしかない。どの部分を消し残すか、ということが作歌のたのしみによってゆくことだろう。

この二、三年のあいだ、私は自分の歌を消す作業にばかり熱中しているように思われる。それは所詮は、孤立した個の中への退行の歩みにほかならないのだが、一首の周辺から消してゆくことで、作者の内部を活性化するという試みが、五を消し、七を消し、この歌をも消してしまうことになる。

そして、折角三年間には三〇〇首できていた「新作」が、今では五首も残らず消しつくされ、おかげで私自身はますます元気になるってきた、という訳なのである。(67)

特に重要なのは「これからの作者の仕事は、消すという手仕事でしかない」という箇所だろう。寺山は作品そのものを消しているわけだが、この文言は滅私への志向と取ることが可能だ。「私」を消していくことと「個の中への退行」かつ「作者の内部を活性化」との関係については慎重に検討する必要がある。ここではさらに、「歌の伝統とは何か」における滅私と内面化の繋がりについての言及を引こう。

寺山 僕はいつも不思議だと思うのは、短歌は非常に内面化していて、ある意味で自己肯定でしか成り立たない要素を持っているにもかかわらず、社会的な事件が起こると形式ごと巻きこまれてゆくということです。

(中略)  
「私」と他との関係についてあれだけ敏感なのに、戦争があった時には画一化してしまうでしょう。要するに滅私と内面化の極限は、ある意味で同じものなんじゃないか。(68)

「同じものなんじゃないか」と断定を避けているのは「滅私」と「内面化」は近くあるものの同一のものではないという考えがあるからだろう。また寺山はここで「自分を消していく形」として高浜虚子の「川を見るバナナの皮は手より落ち」(69)と茂吉の「ふゆ原に絵をかく男ひとり来て動くけむりをかきはじめたり」(70)の二作品を挙げている。まず茂吉の歌については、「絵をかく男」や「動くけむり」のように主観を排した表現が用いられている。これはありのままの自然を描写する実相観入の写生であるが、「煙突の煙」でも「煙草の煙」でも成立する表現を敢えて「動くけむり」と書くことで幻想的な雰囲気が生まれている。これは主観「私」を滅することで独自の表現を獲得している例だと言えるだろう。

さて、特に重要なのは虚子の俳句である。分析の前に虚子の写生についての考えを引こう。虚子は「ホトトギス」にて一九二四年十月

号から一九二五年十月号まで七回にわたって連載された評論「寫生といふこと」の第四回「純理論ではない」のなかで正岡子規の「ある僧の月も待たずに歸りけり」(71)という俳句と「瓶にさす藤の花ぶさみじかければ疊の上に届かざりけり」(72)という短歌を挙げて、これらは自然に忠実に描いてはいるが、そもそも俳句や短歌にふさわしい題材を選択しているという働きがあることを指摘する。

されば「事實を忠實に寫生し一毫もいつはらない」といふ事は一見明白なことのやうであつて其實不明瞭な言葉になつて來る。何となれば知らず識らずの間に作者の個人性が付き纏うて來る。個人性の付き纏うといふことは忠實に寫生するといふことを裏切る言葉であるからである。又事實其のものは幾ら忠實に寫生しようとしても、寫生し切れるものではない。即ち俳句、和歌にあつては少くとも其事實の中から或一つの事實を抜き取るといふことが極く大切なことになつて來る。其も事實を抜き取るのではなくて、其事實を作者の頭で發見するのである。否、其事實といふものも始めて作者の主觀でさう認めたもので、主觀を離れて事實はない。(中略)要するに幾ら「忠實に客觀の事實を寫生する」と言つたところで、其所には取捨選擇(假りにさう呼ぶ)が行はれて、どし／＼無用なものを打棄てるといふ働きが行はれる。私がよく口癖のやうにいふ「寫生文は、如何によく自然を寫すかといふことではなく、いかによく自然を消すかといふことである」といふのも同

じ譯である。(中略)即ち少くとも寫生といふものは自然の多部分を抹殺して一部分を生かすものであるといふことは否むわけに行かぬ。(73)

寫生において「自然を消す」ことが重要であると虚子は述べている。また、「主觀を離れて事實はない」ということはいかに主觀を消していても消し切ることとはできないということである。このことについて、大輪靖弘「虚子俳句における客觀寫生と主觀」では次のやうに述べている。

虚子の俳句は極端に単純化されたものが多くある。そして、極端に単純化されているが故にきわめて印象深いということが特徴になつてゐる。この単純さは虚子独自のものがあつて、主觀的にもみえる。しかし、虚子自身は対象からそのような印象を受けたからそのまま言つていただけで、客觀寫生なのだ。つまり虚子にとっては主觀と客觀寫生は対立するものではなく、客觀寫生のなかにおのずからにじみ出てくるものが主觀なのである。(74)

虚子の寫生は感じたことをそのまま述べるがゆえに主觀であり客觀であると言ふことができる。このことを踏まえた上でもう一度寺

山が挙げた虚子の俳句を見てみよう。

川を見るバナナの皮は手より落ち 虚子

句切れは「川を見る／バナナ」である。単純に考えれば「川を見」ているのと「バナナの皮」を持つていたのは「私」だろう。しかし、中七下五で「バナナの皮」が主語になることによって「私」の存在感が限りなく薄まる。さらに言えば、「私」の身体が消滅し「川を見る」眼と「手」だけが独立して存在しているかのようなのである。このように「私」が消されている句であるが、「川」と「バナナの皮」の音の響きや取り合わせは虚子が選択したものであり、そこに独自性——「私」が滲み出ている。「私」を消したことによって「私」が表れるのである。寺山が晩年に目指した滅私の俳句とは、「私」を消したがゆえに滲み出る「私」の表現であると言い換えることができるだろう。つまり、消し残された「私」が表れるということである。これは寺山が「個への退行を断ち切る歌稿 一首の消し方」にて述べた「どの部分を消し残すか、ということが作歌のたのしみに変ってゆく」に通じるだろう。

寺山はこの滅私の試みを俳句として発表する機会を得られなかった。しかし、死を前にした寺山が新たな「私」の試みとして滅私の世界を描こうとしたというのは十分に考えられるのではないだろうか。

寺山の初期の俳句は、拙さがゆえに以後の作品ほど「私」を盛り込めなかった作品が多々見られる。それゆえに、寺山の未開拓の領域としてAの俳句を置く意義は十分にあるだろうというのが論者の考えである。

### 第三章 《註一覽》

- (1) 寺山修司『ロミイの代辯 寺山修司単行本未収録作品集』
- (二〇一八年五月 幻戯書房) 一五〜一六頁
- (2) 一首目から「短歌研究」(一九五八年六月) 五二頁、五五頁、五六頁、五八頁、五九頁
- (3) 「短歌研究」(一九五八年七月) 五八頁
- (4) 「短歌研究」(一九五八年八月) 四一頁
- (5) 同 四二頁
- (6) 同 四三頁
- (7) 同 四三頁
- (8) 「短歌」(一九五七年八月号) 四二頁
- (9) 「短歌研究」(一九五八年九月) 六二〜六三頁
- (10) 「短歌研究」(一九五八年十月) 一三〇〜一三一頁
- (11) 「美学藝術学研究所」二十卷(二〇〇二年三月 東京大学大学院人文社会科学系研究科・文学部美学芸術学研究室) 二二六頁
- (12) 後に嶋岡は「短歌論争のころ——寺山のこと」にてこの論争について「寺山との論争は、短歌という〈定型詩〉の玩具性を拒否するわたしの偏狭な前衛意識のひけらかしと、伝統的様式美の今日的よみがえりを必要とする寺山の創造意欲とのすれちがいに終わった」と述べている。(『現代詩手帖十一月

- (13) 臨時増刊 寺山修司「一九八三年十一月」二九一〜二九二頁  
寺山修司『遊撃とその誇り 寺山修司評論集』(一九九一年九月 三一書房) 一六五頁
- (14) 筑波杏明『時報鳴る街』(一九九二年十月 雁書館) 共に十五頁。なお、「短歌における『私』の問題」における表記は「思想異ふゆえに辞めよと迫るこゑ辞められぬわが堪へて聞きあつ」「妻あれば子あれば職を退けぬこと哀願に似てわれの迫りつ」
- (15) 筑波杏明『海と手錠』(一九六一年五月 新星書房) 三六頁。なお、「短歌における『私』の問題」における表記は「われは一人の死の意味にながく苦しむ六月一五日の警官として」
- (16) 同
- (17) 同 一六四頁
- (18) 「生れざりし」は瀧澤亘『白鳥の歌』(一九九九年三月 石川書房) 四頁、「癒えずとも」は四〇頁  
なお、本論での作者名は寺山の表記に従い「滝沢亘」とした。
- また、一首目は寺山修司『遊撃とその誇り』(一九九一年九月 三一書房) 一七〇頁では「生れざりし場合を思ひ較べをり癒えぬ一生のやうやく見ゆる」となっているが、本論では『白鳥の歌』の表記を採用した。
- (19) 寺山修司『遊撃とその誇り 寺山修司評論集』(一九九一年九月 三一書房) 一七〇〜一七一頁
- (20) 同 一七一〜一七二頁
- (21) 同 一七二頁
- (22) 「短歌臨時増刊 短歌年鑑一九六二年版」(一九六一年十二月 角川文化新興財団) 一九頁
- (23) 同
- (24) 「コスモス」(一九六二年三月) 一八〜一九頁
- (25) 同 一九頁
- (26) 同 二〇頁
- (27) 「短歌」(一九六二年四月) 一三八頁
- (28) 寺山修司『遊撃とその誇り 寺山修司評論集』(一九九一年九月 三一書房) 一七三頁〜一七四頁
- (29) 「短歌研究」一九五五年一月の座談会「明日を展く歌(傷のない若さのために)」にて寺山は「短歌・俳句は」文学的生活を愛する人たちのために作られるべき(『ロミイの代辯 寺山修司単行本未収録作品集』(二〇一八年五月 幻戯書房) 四九頁)と発言しているため、ここでの「人間全体」は全人類というよりも「文学的生活を愛する人たち」を想定していると考えられる。
- (30) 寺山修司『寺山修司全詩歌句』(一九八六年五月 思潮社) 六一頁
- (31) 「短歌」(一九六二年七月) 九九頁
- (32) 「短歌人」(二〇一八年十一月) 四八頁
- (33) 同 四九頁
- (34) 斉藤の解釈では、一人称で他者を語ることによって作中の「私」が全体の「私」に至ることが「私の拡散」であり、その「私」が作者像に再着地することが「回収」となっている。
- (35) 寺山修司『寺山修司全詩歌句』(一九八六年五月 思潮社) 六五三頁
- (36) 同 六二四頁〜六二五頁
- (37) 同 六二六頁
- (38) 菱川善夫『前衛短歌の列柱——現代歌人論』(二〇一一年三月 沖積舎) 一〇七頁

(39) 同

(40) 寺山修司『現代歌人文庫③寺山修司歌集』(一九八三年十一月 国文社) 一六二頁

なお、「歌のわかれ」における「思えば私の作歌は、説明的にはじめられて説明的に終わった」から始まる段落や「裏返し」の自己肯定の傲岸さ」といった多くの記述が『寺山修司全歌集』(一九七一年一月 風土社)の「跋」と一致する。そのため、「歌のわかれ」はこの「跋」を時を経て改稿したものであると考えられる(なお、『寺山修司全歌集』(一九八二年十一月 沖積舎)には「跋」やそれにあたる文章は掲載されていない)。また、「跋」には「表現の背景に『裏現』とか『表没』といった歌い方もあることを検証してみたこともなかった(中略)私の表現手段の一つに終止符を打ち、『全歌集』を出すことになったが、実際は、生きていくうちに、一つ位は自分の墓を立ててみたかった」とあり、「歌のわかれ」では「今なら、表現の背後にある『裏現』とか、『表没』といった歌い方についても検証することができらるだろう、そう思いながら、時々私は、生きていくうちに立てられた自分の墓を訪れる」とある。これは寺山が晩年に新たな表現を試みようとしていたことを示す記述である。「裏現」「表没」といった語の意味は不明であるが、後に述べた「滅私」に通じる語ではないかと論者は推測する。

(41) 小菅麻起子『初期寺山修司研究 「チェホフ祭」から『空には本』』(二〇一三年三月 翰林書房) 八七頁

(42) 同 八八頁

(43) 寺山修司「天井棧敷十年の歩み」(「新劇」一九七六年八月) 四〇頁

(44) 同『遊撃とその誇り 寺山修司評論集』(一九九一年九月 三一書房) 一七一頁

(45) 「國文學—解釈と教材の研究—」(一九八三年二月) 七頁

(46) 寺山修司『寺山修司俳句全集』(一九八六年十月 新書館) 四四五〜四四六頁

(47) 同 四三三〜四三四頁

(48) 同 一三〇頁

(49) 同 一句目は一六頁、二句目は三四頁

(50) 同 一句目は一七頁、二句目は五八頁

(51) 同 一句目は二〇頁、二句目は五七頁

(52) 同『寺山修司全詩歌句』(一九八六年五月 思潮社) 一首目は五六〇頁、二句目は五六一頁

(53) 同 一首目は五八五頁、二句目は五八六頁

(54) 同 一首目は六二五頁、二句目は六二六頁

(55) 同『寺山修司俳句全集』(一九八六年十月 新書館) 一句目から七六頁、七七頁、九二頁、八四頁、八五頁

(56) 三浦雅士『寺山修司—鏡のなかの言葉』(一九八七年 新書館) 二二〜二三頁

(57) 酒井弘司『寺山修司の青春俳句』(二〇〇七年十一月 津軽書房) 三頁

(58) 寺山修司『寺山修司俳句全集』(一九八六年十月 新書館) 一三〇頁、一三二頁、同、一三五頁

(59) 同 四六頁

(60) 同『寺山修司全詩歌句』(一九八六年五月 思潮社) 六三一頁

(61) 同『寺山修司俳句全集』(一九八六年十月 新書館) 一句目は一三五頁、二句目は四七頁

- (62) 同『寺山修司俳句全集』(一九八六年十月 新書館) 二七三頁
- (63) 現代俳句協会青年部編『新興俳句アンソロジー 何が新しかつたのか』(二〇一八年十二月 ふらんす堂) 一四九頁
- (64) 寺山修司『寺山修司俳句全集』(一九八六年十月 新書館) 一句目から二〇頁、二七頁、二八頁、同、二九頁
- (65) 同 一七頁、五八頁
- (66) 同 四四六頁
- (67) 「國文学―解釈と教材の研究―」(一九七七年二月) 七五頁
- (68) 「國文学―解釈と教材の研究―」(一九八三年二月) 一四頁
- (69) 『現代日本文學体系19 高濱虚子・河東碧梧桐集』(一九六八年十二月 筑摩書房) 一六頁
- (70) 斎藤茂吉『現代日本文學大系38 斎藤茂吉集』(一九六九年十一月 筑摩書房) 四二頁
- (71) 正岡子規『正岡子規全集 第二卷』(一九三二年四月 改造社) 二四七頁
- (72) 表記は高濱虚子『定本虚子全集 第六卷』(一九四九年三月 創元社) 二五七頁に準拠
- (73) 高濱虚子『定本虚子全集 第六卷』(一九四九年三月 創元社) 二五八〜二五九頁
- (74) 「上智大学国文学論集第三十五号」(二〇〇二年一月) 一三〜一四頁

## 終章

さて、ここまで寺山の俳句から短歌への横断の軌跡を見てきた。

第一章では短歌に俳句の句切れを取り入れることで、言葉と言葉が暗喩的關係に置かれ物語性が発生することが明らかになった。句切れによって短歌は物語を説明せず、具象性を保ちながら物語性を暗示させることに成功したのである。第二章では、まず斎藤茂吉の実相観入に対して寺山は虚構観入とでも呼ぶべき写生を志向したことがわかった。次に中村草田男の論や秋元不死男の「俳句もの説」を踏まえた上で、寺山は「こと」＝思想性や社会性を暗示する「もの」を短歌で描こうとしたことが明らかとなった。そして、この試みの先駆けとして寺山が挙げたのが中城ふみ子であった。中城の短歌は誇張表現と素材の重視が特徴として挙げられ、一首のなかで複数の具象が等しく存在感を保ちながら暗示性をも兼ね備えるというものであった。この具象性と暗示性の両立は困難な課題であり、寺山は後世に託している。

そして第三章では、寺山が短歌において試みたことが明らかにあった。それは「全体」としての「私」と「個」としての「私」の両立を短歌で描くという「私の拡散と回収」の試みである。そして生まれたのが歌集『田園に死す』だが、句切れや具象性や暗示性といったレトリックを歌集単位で駆使した末に、寺山が直面したのが短歌の自己肯定の問題であった。これは、短歌がどうしても「私」を出発点としてしまうがゆえに、他者を持つことができないという問題である。

そして「歌のわかれ」を果たした寺山であったが、演劇や映画への横断を果たした末に、再び晩年に短歌と俳句への意欲を見せていた。

それは死に直面した際に再燃した「個人」の問題への意欲であり、俳句でやり残した滅私の世界への意欲であると考えられる。

亡くなる前年の座談会「歌の伝統とは何か」にて、寺山は短歌の自己肯定を「内面化に向かう膨大なエネルギー」と再評価した。そしてその短歌が社会的であるかどうか——「全体文学」の試みが可能であるかどうかは別として、再び短歌を創作しようという意欲が湧いたことへの複雑な心境を吐露している。

この、「内面化に向かう膨大なエネルギー」の例として、寺山が経由した斎藤茂吉と中城ふみ子が死を見つめた歌を引こう。

この度は死ぬかも知れずと思ひし玉ゆら氷枕ひょうたんの氷は解け居たりけり 斎藤茂吉（1）

暁の薄明に死をおもふことあり除外例なき死といへるもの（2）

死後のわれは身かるくどこへも現れむたとへばきみの肩にも乗りて 中城ふみ子

学究のきみが靴音おだやかに廊につづかむわが死ののちも（3）

氷が溶けていく様子に自身の死を重ねる茂吉の一首目。また、二首目は死を「除外例なき」ものとして受け入れようとする姿勢が見られる。この歌について塚本邦雄は「この鈍色の暁に、凝然と佇む一人の影は、いたましく、かつ無気味でさへある。しかも、それは讀者一人一人の姿でもあるのだ」と評している。死が平等である以上、この歌を通して読者もまた「死をおも」わざるを得ないのである(4)。

中城の歌はどちらも死後を詠んだものである。死後は自由に飛び回ることができるだろうかと夢想する一首目。そして二首目は死後も「きみ」の生が続くことを、嘆くわけでもなく冷徹に受け止めた歌である。だが、自身が幽霊として現れることを予言するような内容や、自分が死んだ後の現世について書いていることを見ると、この世への未練は強かったのではないだろうか。

茂吉の二首目を評した塚本は『除外例なき死』、その特例も特典もない、冷酷であるばかりでなく平等無私でさへある死に、人は謝すべきであった。要はその『死』を、いかに死ぬかであった」と語っている(5)。いかに死ぬか。それが、死を目前にした歌人が至るべき境地なのだろうか。

死を見つめた茂吉と「いかに死ぬか」を説いた塚本に対し、中城はこの世への未練を見せた。そして寺山は常に「いかに生きるか」を見つめた歌人である。「ロミイの代辯——短詩型へのエチュード」においても、寺山は自己の理想像に自身を近づけるといふ、歌人として

の生き方を提示していた。また、座談会「歌の伝統とは何か」においても、『個』と『個の内面性』への退行は自己を密室化し、閉鎖的にしていく傾向があるということに反撥している」と、死と向き合い受け入れる行為への抵抗を見せていた。「現代詩手帖十一月臨時増刊寺山修司」(一九八三年十一月)の谷川俊太郎、庭瀬康二、九條今日子による座談会「徹底検証 寺山修司は死とどうむきあったか 死はフィクションになりうるか」では、寺山が最後まで自身の死を受け入れなかったことについて語られている。重要な箇所をいくつか引こう。

谷川 ぼくの印象では、彼と一緒にやった(ビデオ・レター)とか「週刊読売」に書いたほとんど絶筆の「墓場まで何マイル?」とか、彼は死についてずいぶん触れてるし、友だちにはかなり気軽に「もう永くないんだよ」って言ってるけれども、実際に彼が自分の死を内面化したことは、あまりなかったと思うんですね。

庭瀬 (中略)「最も近くの死をなぜあなたは恐れるのか」という問題と「死に臨んであなたは何がしたいか」と突き詰めたわけね。寺山の提起した問題にはそういう問題があるんだからね。すると彼は(中略)「なぜ死にたくないか」というとしばらくじっと考えて、「この世への未練だ」と言ったのね。

谷川 ぼくは彼が繰り返し「死ぬのは他人ばかり」って言葉を引用しているのはすごく象徴的だと思う。(中略)「死ぬのは他人ばかり」という言い方で自分の中に死を取り込むことを拒絶してたという気がするんだけどね。(中略)人間は想像力によって自分の死を自分の人生に取り込んで生きて行くことがあるんだけど、寺山がなぜ「死ぬのは他人ばかり」という言葉に固執したかと言うと、多くの仮説では彼は〈私〉というものを掴まない人だった、ということになるんだけどね。(6)

「死ぬのは他人ばかり」とは、芸術家であるマルセル・デュシャンの墓碑に刻まれた言葉である。寺山は自身の死と向き合おうとはしなかったというのが三者共通の考えである。茂吉や塚本とは違い、中城と似たこの世への未練が寺山に死への抵抗を行わせたのである。谷川はそんな寺山の死を「中途半端だった」とし、「もっと強く自分の想像力を信じてれば、彼はもっと徹底的に死を否認して生きられたと思う。その所でやはり生(ま)身(ま)の人間で、徹底的に否認はできなくて、中間的な死を死んだという感じは残る」と、死に抵抗していながら死をフィクション化しなかった点を指摘している。しかし、この認識は不正確であろう。『寺山修司俳句全集』の宗田安正による解説「書けば書くほど恋しくなる——寺山修司の俳句」の記述に従えば、寺山はまさに俳句によって「死を否認」しようと考えていたこと

ろであり、それが間に合わずに結果的に「中間的な死を」迎えざるを得なかった、というのが正確であると論者は考える。

さらに、晩年の寺山は俳句のみならず短歌への意欲も見せていた。当時の寺山がメモとして書き残していた短歌が田中未知編『寺山修司未発表歌集 月蝕書簡』(二〇〇八年二月 岩波書店)として後に発表されている。ここに収録された歌は制作途中と思われるものも多く、寺山自身も発表を拒んでいた作品である。そのため寺山の成果物として取り上げるには慎重になる必要があるが、次のような作品に見られる俳句への**回帰は重要である**。

てのひらを閉じてひらきて少年の書物の起源蝌蚪育ち

影墜ちて雲雀はあがるわがための運勢暦の友引きの友(7)

この二句は『花粉航海』初出のD(A~Iの区分については第三章第三節第二項を参照)の俳句である「書物の起源冬のてのひら閉じひらき」と「影墜ちて雲雀はあがる詩人の死」(8)が引用されている。Hの俳句が発表されなかった以上、Iの「滅私の『私』に基づく俳句と物語性の『私』を統合した短歌への試み」とは呼べない。しかし、EFGを経た寺山が再びEのように俳句を構成した短歌を書いていたことは注目に値する。さらに寺山は次のような短歌も書き残

している（寺山の意図を汲むなら「消し残している」と言うべきかもしれない）。

青ざめしわがくすり指青森の小学校の吸血鬼いずこ

香水の小壇の中に閉じこめて殺す青森県の蟻かな（9）

自身の故郷である「青森」を積極的に詠みこんでいる。俳句の引用と合わせると、寺山は短歌においても宗田の言う「魂の故郷」に戻ろうとしたのだと考えられる。それは、Iの「滅私の『私』」に基づく俳句と物語性の『私』を統合した短歌への試み」の下準備と言えるだろう。

寺山が最後に残した試みは、滅私の「私」の表現であると**考えられる**。それは谷川が言うような「死を否認」し、フィクション化する試みである。そして、やがて死ぬ「私」の物語を語らぬまま内面を志向する最後の手段である。寺山が俳句から短歌へ、そして演劇や映画へといったジャンルへと横断してきたその根底には、個にして全である「私」すなわち「トータルな人間のヴィジョン」を描くという目的があった。その手法として挙げられたのが「私の拡散と回収」である。これは全的な「私」すなわち普遍的な「私」でありかつ個である「私」の全体像のイメージを持った上でその断片を短歌として「拡

散」し、それらを読者が回収することで成功するという展望であった。『田園に死す』では短歌の自己肯定の問題に阻まれ成功したとは言えないものの、句切れや俳句的な具象を短歌に取り入れ、それを連作や歌集単位でのレトリックとして昇華させた功績は非常に大きい。

この全体文学としての試みこそが寺山の横断的本質である。そして、それは晩年の寺山が目指した短歌や俳句への横断においても同様であろう。俳句における滅私の世界は寺山が最後までこだわった全体文学をも可能にする、という展望が寺山にはあったのではないだろうか。寺山が「歌の伝統とは何か」にて滅私の俳人として挙げた高浜虚子は客観写生や花鳥諷詠を中心とする俳人である。正岡子規が短歌にて主客転倒の写生を行ったように、客観写生の技法が自身の内面を逆に照らし出すことは可能であろう。また、季節的美意識を表現する花鳥諷詠は普遍性に繋がる精神である。つまり客観写生と花鳥諷詠は、「個」にして「全」である「私」を滅私により描くという形で、寺山の試みと関わりを持ちうるのではないだろうか。

寺山は、俳句から短歌へと横断することで大きな功績を残した。そこから戯曲やシナリオへと横断した後には再び短歌や俳句に戻ってくるという円環構造は、同じ地点に着地するものではなく新たな可能性を示唆するものであった。それはまた、戯曲やシナリオでは寺山の全体文学の試みは成し遂げられなかったという実感もあったのだろう。そして結局は短歌においても俳句においてもその試みが成し遂げられることはなかった。この未来に託された課題を現代に引

き継ぎ、全体文学の手法としての滅私の「私」の表現に取り組むことが、文学の閉塞状況を打開する鍵であると論者は結論付ける。

論者はこれから、本研究を基盤とし寺山修司が未来に託した課題の実践に必要な研究に取りかかる。まずは寺山が「歌の伝統とは何か」にて「滅私」の歌人として斎藤茂吉を取り上げたことや「僕は、やったことは全然違うけれど、どちらかという通常に茂吉を羨ましがりながら白秋になった男、という気がしている」と語ったことから、白秋と茂吉と寺山の三者の対比を行ない短歌における滅私の世界の研究を課題とする。さらに、寺山や岡井と同じく前衛歌人の代表とされる塚本邦雄について本研究で言及することができなかったため、特にその短歌に句切れが多く用いられているという視点から寺山の句切れとの比較検討を課題とする。そしてそれらを踏まえた上で、実作者として短歌における滅私の世界及び全体文学の試みの実践を課題とする。以上の点を今後の課題とし、「朝日新聞」(一九八二年九月一日付夕刊)に掲載された寺山修司の遺稿である詩「懐かしのわが家」の引用をもって、筆を置くことにする。

## 懐かしのわが家

昭和十年十二月十日に

ぼくは不完全な死体として生まれ

何十年かかゝって

完全な死体となるのである

そのときが来たら

ぼくは思いあたるだろう

青森市浦町字橋本の

小さな陽あたりのいゝ家の庭で

外に向って育ちすぎた桜の木が

内部から成長をはじめるときが来たことを

子供の頃、ぼくは

汽車の口真似が上手かった

ぼくは

世界の涯てが

自分自身の夢のなかにしかないことを

知っていたのだ(10)

## 終章 《註一覽》

(1) 斎藤茂吉『赤光』(一九九九年二月 岩波書店) 二二五頁

(2) 同『日本現代文學全集5 1 斎藤茂吉集』(一九六六年五月 講

談社) 二四二頁

(3) 中城ふみ子『新編 中城ふみ子歌集』(二〇〇四年十月 平

凡社) 一頁目は二一九頁、二頁目は二二四頁

(4) 塚本邦雄『茂吉秀歌』『露』『小園』『白き山』『つきかげ』

- 百首』(一九八七年九月 文藝春秋) 三二三頁
- (5) 同 三一五頁
- (6) 谷川俊太郎・庭瀬康二・九條今日子「徹底検証 寺山修司は死  
とどうむきあったか 死はフイクションになりうるか」(「現  
代詩手帖十一月臨時増刊 寺山修司」一九八三年十一月) 四六  
頁、五一頁、五二頁
- (7) 田中未知編『寺山修司未発表歌集 月蝕書簡』(二〇〇八年二  
月 岩波書店) 一首目は七十頁、二首目は一五七頁
- (8) 寺山修司『寺山修司俳句全集』(一九八六年十月 新書館) 一  
句目は五七頁、二句目は二十頁
- (9) 田中未知編『寺山修司未発表歌集 月蝕書簡』(二〇〇八年二  
月 岩波書店) 一首目は四五頁、二首目は五三頁
- (10) 寺山修司『墓場まで何マイル?』(二〇〇〇年五月 角川春  
樹事務所) 二五六〜二五七頁

主要参考文献一覧

書籍

- 『日本文學大系 第十二卷』(一九二六年五月 國民圖書株式會社)  
正岡子規『正岡子規全集 第一卷』(一九三一年十一月 改造社)  
正岡子規『正岡子規全集 第二卷』(一九三二年四月 改造社)  
エイゼンシュタイン『エイゼンシュタイン映畫論』(一九四〇年九月 第一芸文社)  
高浜虚子『定本虚子全集 第六卷』(一九四九年三月 創元社)  
寺田寅彦『寺田寅彦全集 第七卷』(一九五〇年十一月 岩波書店)  
桑原武夫『第二芸術論』(一九五二年八月 河出書房)  
下中弥三郎編『音楽事典 第六卷』(一九五六年五月 平凡社)  
『日本歌学大系 別卷三』(一九六四年五月 風間書房)  
齋藤茂吉『日本現代文學全集51 齋藤茂吉集』(一九六六年五月 講談社)  
『現代日本文學体系19 高濱虚子・河東碧梧桐集』(一九六八年十月 筑摩書房)  
齋藤茂吉『現代日本文學大系38 齋藤茂吉集』(一九六九年十一月 筑摩書房)  
若山牧水・土岐善磨・山口誓子・太田水穂・川田順・中村草田男・窪田空穂・飯田蛇笏・加藤楸邨・前田夕暮・水原秋櫻子・石田波郷『現代日本文學大系28 若山牧水・土岐善磨・山口誓子・太田水穂・川田順・中村草田男・窪田空穂・飯田蛇笏・加藤楸邨・前田夕暮・水原秋櫻子・石田波郷』(一九七三年十一月 筑摩書房)  
山口誓子『山口誓子全集』第一卷(一九七六年一月 明治書院)  
山口誓子『山口誓子全集』第七卷(一九七七年七月 明治書院)  
山口誓子『山口誓子全集』第四卷(一九七七年九月 明治書院)  
秋元不死男『秋元不死男俳文集』(一九八〇年七月 角川書店)  
寺山修司『現代歌人文庫③寺山修司歌集』(一九八三年十一月 国文社)  
中村草田男『中村草田男全集8 俳論・エッセイI』(一九八五年七月 みすず書房)  
寺山修司『寺山修司全詩歌句』(一九八六年五月 思潮社)  
中村草田男『中村草田男全集9 俳論・エッセイII』(一九八六年九月 みすず書房)  
寺山修司『寺山修司俳句全集』(一九八六年十月 新書館)  
三浦雅士『寺山修司——鏡のなかの言葉』(一九八七年 新書館)  
篠弘『現代短歌史II 前衛短歌の時代』(一九八八年一月 短歌研究社)  
寺山修司『遊撃とその誇り 寺山修司評論集』(一九九一年九月 三一書房)  
中井英夫『定本 黒衣の短歌史』(一九九三年一月 ワイズ出版)  
齋藤慎爾・坪内稔典・夏石番矢・復本一郎編『現代俳句ハンドブック』(一九九五年八月 雄山閣出版)  
川本皓嗣・復本一郎・夏石番矢編『Series 俳句世界別冊1 芭蕉解体新書』(一九九七年四月 雄山閣出版株式会社)

- 斎藤茂吉『赤光』（一九九九年二月 岩波書店）
- 寺山修司『墓場まで何マイル？』（二〇〇〇年五月 角川春樹事務所）
- 『連歌論集 能楽論集 俳論集 新編日本古典文学全集88』（二〇〇一年九月 小学館）
- 『歌論集 新編日本古典文学全集87』（二〇〇二年一月 小学館）
- 中城ふみ子『新編 中城ふみ子歌集』（二〇〇四年十月 平凡社）
- 小菅麻起子編『寺山修司 青春書簡―恩師・中野トクへの75通』（二〇〇五年十二月 二玄社）
- 酒井弘司『寺山修司の青春俳句』（二〇〇七年十一月 津軽書房）
- 田中未知編『寺山修司未発表歌集 月蝕書簡』（二〇〇八年二月 岩波書店）
- 寺山修司『寺山修司著作集第一巻 詩・短歌・俳句・童話』（二〇〇九年五月 クインテッセンス出版）
- 片山由美子・谷地快一・筑紫磐井・宮脇真彦編『俳句教養講座第二巻 俳句の詩学・美学』（二〇〇九年十一月 角川学芸出版）
- 菱川善夫『前衛短歌の列柱―現代歌人論』（二〇一一年三月 沖積舎）
- 長谷川權『一億人の「切れ」入門』（二〇一二年二月 角川学芸出版）
- 小菅麻起子『初期寺山修司研究 「チェホフ祭」から『空には本』』（二〇一三年三月 翰林書房）
- 小川太郎『寺山修司 その知られざる青春』（二〇一三年四月 中央公論新社）
- 西東三鬼『西東三鬼全句集』（二〇一三年七月 沖積舎）
- 寺山修司『ロミイの代辯 寺山修司単行本未収録作品集』（二〇一八年五月 幻戯書房）
- 現代俳句協会青年部編『新興俳句アンソロジー―何が新しかったのか』（二〇一八年十二月 ふらんす堂）
- 高山れおな『切字と切れ』（二〇一九年八月 邑書林）
- 川本皓嗣『俳諧の詩学』（二〇一九年九月 岩波書店）
- 記事・論文
- 斎藤正二「近代短歌の埋葬」〔短歌〕一九五七年八月）
- 寺山修司「翼ある種子」〔短歌研究〕一九五八年六月）
- 嶋岡晨「空間への執着」〔短歌研究〕一九五八年七月）
- 寺山修司「様式の遊戯性―主として嶋岡晨に」〔短歌研究〕一九五八年八月）
- 嶋岡晨『楽しい玩具』への疑問―寺山修司へのコレスpondance」〔短歌研究〕一九五八年九月）
- 寺山修司「鳥は生れようとして―嶋岡晨を含む数千人に」〔短歌研究〕一九五八年十月）
- 寺山修司「前衛の結実」〔短歌〕六十二年鑑 一九六一年十二月 角川文化新興財団）
- 玉城徹・寺山修司・杜沢光一郎・内島隅一「前衛短歌について」〔コスモス〕一九六二年三月）
- 岡井隆「〈私〉をめぐる覚書（その一）」〔短歌〕一九六二年四月）

- 岡井隆「〈私〉をめぐる覚書（その三）」「短歌」一九六二年七月）
- 飯島正「俳句とモンタージュ」「俳句研究」一九六七年一月）
- 寺山修司「天井棧敷十年の歩み」「新劇」一九七六年八月）
- 寺山修司「個への退行を断ち切る歌稿 一首の消し方」「國文学―  
解釈と教材の研究―」一九七七年二月）
- 大岡信・寺山修司・佐佐木幸綱「歌の伝統とは何か」「國文學―解釈  
と教材の研究―」一九八三年二月）
- 谷川俊太郎・庭瀬康二・九條今日子「徹底検証 寺山修司は死とどう  
むきあったか 死はフィクションになりうるか」「現代詩手帖十一  
月臨時増刊 寺山修司」一九八三年十一月）
- 嶋岡晨「短歌論争のころ―寺山のこと」「現代詩手帖十一月臨時  
増刊 寺山修司」一九八三年十一月）
- 斉藤斎藤「そして〈私〉だけが残った」「短歌人」二〇一八年十一月）
- 大輪靖弘「虚子俳句における客観写生と主観」「上智大学国文学論集  
第三十五号」（二〇〇二年一月）
- 高島まどか「寺山修司の短歌―短歌における〈私〉論の形成―」
- 「美学藝術学研究」二十卷（二〇〇二年三月 東京大学大学院人文  
社会系研究科・文学部美学芸術学研究室）