

寺山修司の短歌

——短歌における〈私〉論の形成——

高島 まどか

序

「私とは何か？」

これは寺山修司が終生問い続けたテーマである。

寺山といえば、演劇や映画を思いつく人が多いだろう。彼は、映画や芝居において、私が私であることを徹底的に問い、さらに観客にその問いを突きつけてきた。寺山が映画や芝居において「私とは何か？」という問いを繰り返すようになったのはなぜか。そもそも、なぜ寺山は「私とは何か？」という問いにこだわるのか。

本論は、寺山の短歌における〈私〉論の変容を追うことによって、寺山の終生のテーマであった「私とは何か？」という問いがどのようにして形成されていったのかを考察するものである。

1 〈私〉論の萌芽——昭和二九年から三〇年頃

昭和二九年、『短歌研究』は〈第二回作呂四五十首募集〉を実施した。寺山の送った「チェホフ祭」は特選となつて同誌十一月号に掲載された。これが寺山の歌壇デビューである。「チェホフ祭」は歌壇から好意的な評価を受けた。

文学的に行き詰まっていた歌壇は、その閉塞感をうち破るみずみずしい発想、傷のない若さゆえにこの新人の登場を歓迎した。

しかし、賞賛の中「時事新報」の俳壇時評子から、寺山の作品が寺山自身の句と中村草田男の句が原型になっている点を指摘された。これをきっかけに、「チエホフ祭」は模倣もしくは剽窃だという批判が起きる。

『短歌』昭和三〇年一月号の匿名時評では、次の二作品の類似が指摘されている。

真火を床に踏み消して立ち上がるチエホフ祭の若き俳優

(寺山)

燭の火をたばこ火としつチエホフ忌

(草田男)

また、「俳句研究」昭和三〇年二月号は次の二作品の類似を指摘している。

向日葵の下に饒舌高きかな人を訪はずば自己なき男

(寺山)

人を訪はずば自己なき男月見草

(草田男)

草田男の句との類似の他に、明らかに自作の句を改作したものがある。

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

桃太る夜は怒りを詩にこめて

寺山自身はこのような批判に対し、「ロミイの代弁——短詩型へのエチュード」(『俳句研究』昭和三〇年二月号)¹という文章を執筆し、短歌が現代俳句から学ぶものが大きいことを述べている。

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。(ママ)というような失敗が寺山修司における実験の火傷となっている。「時事新報」あたりで叩かれて可哀そうな位彼はしよけていた。歌壇では、あれもこれも草田男の真似だといって大喜びしていると聞かすが、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が完成してくれるだろう。

あまり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、むろんただ構成だけではできっこないことだが、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。

もともと、高校時代までの寺山は、短歌よりも俳句に傾倒していた。寺山は、俳句的手法を短歌に持ち込むことよって、短歌に「詩美と構成」をもとめ、さらに意味よりも「モノ」を重視する「俳句的即物具象性」の見直しをはかることで、歌壇の行き詰まりをうち破ろうとしていたのである。

上述の「ロミイの代弁——短詩型へのエチュード」の中で、寺山は自作をひきながら俳句をベースにした短歌の意義について述べている。

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ぬむ

(寺山修司)

チエホフ祭のピラの貼られし林檎の木かすかに揺るる汽車通るたび

(同)

向日葵は枯れつつ花を捧げをり父の墓標はわれより低し

(同)

これらの歌は「すべて前半五七五で切れてしかも季語を持っている。つまり上句はそのまま俳句である。しかもこれに続けてゆくと、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」とし、俳句をベースにした短歌が現代詩にも通じるテーマを持つことを主張した。また、「一つのエモーションを俳句と短歌の両ジャンルで作る場合がある」とし、「イメージをちぢめたりのばしたりして一つの作品を試作してゆく」ことは当然であるとした。この反論の中で、寺山が強く主張しようとしているのは次の三点である。

①一首の完結性——短歌は五七五の俳句の部分に七七を付け足したものであり、「つねに一つが終了して次がはじまるといふ形を取っている」。また、ものの描写にとどまらずに、行為を暗示するものである。したがって、一首一首が独立しても作品として成り立つのであり、完結した物語を内包している。つまり、一首の中で「一つの人生」

が試みられる。

②フィクショナルな〈私〉の創出——既成の歌壇は自然主義的リアリズムから抜け出せず、自然観照や身边詠に終始しているが、瑣末な日常を描くことから自己を拓くことはできない。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ある。つまり、フィクショナルな〈私〉（＝つまり「自己の理想像」）を創り、作者である「自己」の領域にフィクショナルな〈私〉をも含めてしまうことによつて、作者の世界観・詩情を拡げることができ

る。

③単語の構成作法——中村草田男に見られるような「詩美と構成」を短歌に採り入れ、現代俳句が培つてきた「即物具象性」をレトリックとして、豊かな美意識と感性の展開をはかる。例えば、作品の下敷きとなるべき詩情を、単語を構成し作品としての全体像がある程度成立した後から入れ替えてみたり、主語や動詞の配置を考え直すなどして、いわば視覚としての詩情をモニターしようとするのである。

寺山は、俳句からの模倣・剽窃という批判に対して、自らの作歌の方法を明らかにすることでそれが模倣や剽窃ではなく、自らの詩情を拓げるための手段であつたことを示そうとした。当時の寺山にとつて、このような手法はおのずから身についたものであり、方法論として確立されたものではなかつたであらう。模倣・剽窃問題が浮上し、自らの手法の弁明を行うためにこのエッセイを書いたとき初めて、おぼろげながら考えていた自らの手法を体系的にまとめたのではないかと思われる。この時点で寺山のフィクショナルな〈私〉という概念もまた短歌における手法にすぎず、「私とは何か？」という問いに直結するような問題ではなかつたであらう。

しかし、自らの手法を明らかにし、短歌に俳句的手法を取り入れようという寺山の意図以上に、このエッセイは彼の本質を物語っている。そしてそれこそが寺山の〈私〉観を形成する重要な契機を持つていたのである。

では、寺山文学の本質とは何であろうか。それについては、文芸評論家の三浦雅士が興味深い考察を行っている。三浦は『鏡のなかの言葉』において、寺山の創作の契機が言葉であるとする。言葉という表現が先にあり、その言葉が思想や感情をとらえることにより、語りたかったことが形成されるというのである。三浦は橋本多佳子の句と寺山の句を検討し、他人の作品の言葉が寺山の創作の契機になったと指摘する。

流燈を灯して抱くかりそめに
(多佳子)

流すべき流灯われの胸照らす
(修司)

露けき中竈火胸にもえつづけ
(多佳子)

母は息もて竈火創るチエホフ忌
(修司)

凍蝶を容れて十指をさしあはす
(多佳子)

蝶はさみ祈る手あわす楚囚篇
(修司)

蟻走りとどまり走り蟻に会ふ
(多佳子)

蟻走る患者の影を出てもなお
(修司)

三浦は、橋本多佳子との比較以外にも、中村草田男、山口誓子、西東三鬼との比較を行い、こうした検討から、寺山がこれらの俳人の言葉に魅せられ、そのような言葉の組み合わせの中から俳句を作り出していったのではないかと推論している。寺山の句は、他人の言葉の組み合わせにすぎない。にもかかわらず、そこに明瞭な思想や感情が潜んでいるようにみえる。三浦はこれを「言葉の錬金術」と呼んだ。

法医学・櫻・暗黒・父・自瀆
(修司)

無花果壊え落ち白面詐欺漢前歯なし
(草田男)

このように並べると、奇怪に見える寺山の句も、その発想が草田男に由来するのではないかと考えられる。もち

ろん、草田男の句に比べれば、寺山の句はほとんど意味をなしていない。「明瞭な意図にもとづいて並べられたとはとても思えないこれらの語が、しかしひとたび並べられてみると何かしらある固有な世界を物語りはじめるように思われること」、三浦はそれを「言葉の錬金術」と呼んだのである。さらに三浦は、「言葉の錬金術」が、フィクションな（私）という概念を、詩情拡大のための手段から寺山の（私）観の核をなす「私とは何か？」という問いへと、無意識のうちに深化させた指摘する。

言葉が捉えた思想や感情のなから自己にふさわしいと思われるものを選びだしさらに深めてみせること、言うまでもなくそれは自分自身という物語を描いてみせることにはかならない。あえていえばそれは自分自身を捏造することなのだが、むろん誰もそう思いはしない。言葉は自己を表現する手段であると考えているからである。だが、ほんとうは自己こそ表現としての言葉の手段にほかならないのである。自己にふさわしいというその自己はまさに言葉によって見いだされつつある自己なのだ。自己とは言葉の関数にほかならない。俳句によって言葉の錬金術に開眼した寺山修司には、この事実は明瞭すぎるほどであっただろう。

この三浦の考察を「ロミイの代弁」に照らし合わせて考えてみると、そのことがよりわかりやすくなるだろう。寺山が「俳句的なもの」を短歌の中で構成することによって「詩美と構成」が得られるとしたことは、まさに三浦の言う「言葉の錬金術」である。寺山は、草田男や三鬼や橋本の句から感興を覚えた言葉を抜き出し、それを組み合わせたたり並べ替えたりすることによって、元の句とは違った独自の詩美を見出したのである。そのとき寺山を惹きつけたのは、寺山が「俳句的即物具象」と呼ぶ言葉である。寺山が多佳子の句から抜き出した言葉は、流灯、竈火、蝶をはさむ、蟻走るなど、即物具象の語句である。しかし、寺山によって構成された句の中で、それらの言葉は、多佳子の句とはまた違った詩美を持つようになるのである。

さらに、寺山が「生活する自己」の理想像「つまりフィクションな（私）を設定することにより作者の詩情がよ

り豊かになるとしたことは、三浦が指摘しているような「言葉の錬金術」によって「自己を捏造する」という三浦の指摘に照応している。抜き出した語句を繰り返し構成し新たな詩美を発見するうちに、その語句をめぐって自身の中に新たな世界観、新たな詩情が形作られるようになる。それが蓄積されていく中で、その世界観・詩情の複合体として作者の人生とは別の人生が形成されていく。それこそが、寺山の言う「自己の理想像」、つまりフィクションなへ私」なのである。

寺山は、無意識に「言葉の錬金術」を繰り返すうちに、それによって形成された詩情が現実¹に生活する「自己」のもつ詩情とは異なるものであることを自覚するようになったのではないか。同時に、高校時代から草田男や三鬼誓子らと親交を結び文学的に早熟であった寺山が、身辺詠に執着し第二芸術論²で非難的となった詠嘆調の抒情性から抜け出せずにいる歌壇の中に非写実の方向性を模索する動きがあることを理解し、そこに文学的な先進性を感じていたであろうことは想像に難くない。そのような状況が、寺山にフィクションなへ私」の設定による詩情の拡大という概念を発想せしめたのであろう。この、フィクションなへ私」という概念は寺山を捉えて離さなかった。短歌という表現手段を血肉とし、深化させてゆく過程の中でへ私」の問題は次第に寺山のメインテーマとなっていくのである。

2 〈私〉論の本格的展開―昭和三〇年から三三三年頃

昭和三三年、寺山は詩人の嶋岡晨と「様式論争」と呼ばれる論争を繰り広げる。それは昭和三三年上半期の問題作十二編について歌壇内外からの意見を求めた「作品を解く二つの鍵」特集（『短歌研究』昭和三三年七月号）において、詩人の嶋岡晨が「空間への執着」と題した評論によって同誌の前月号に発表された寺山の「翼ある種子」を

批評したことから始まった。寺山がこの特集に作品を抄録するに当たり、自選した十首は次の通りである。

窓のため空はやさしく待ちており疲れが愛となり灯るとき

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

撃たれたる小鳥かえりてくるための草地ありわが頭蓋の中に

たそがれはいつもたれかの罪のため証し持ちあいばら色の雲

今日も閉じてある木の窓よマラソンに負けつつさむき角をまがれば

水道のねじれた栓を洩るる水われに今すぐ呼ぶ名こそ欲し

河にうつるどの灯もつとも優しからむ流れつつ死んだ鼠を照らす

ガラスのコップの中の砂漠に眠りつつしだいに滴りとなってゆく僕

空にまく種子選ばむと抱きつつ夏美のなかにわが入りゆく

空のな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

ここに表現されている虚構の〈私〉に対し、嶋岡は批判的であった。寺山が短歌の私小説性を排除するために虚構の〈私〉を設定しているという傾向は感じ取られる。しかし、歌に投影された物語は歌によってさまざまであり、さらにそこに投影される虚構の〈私〉もさまざまである。あまりにも表現が多角的であるために、虚構の〈私〉がフィクションの機能のもとに「真実の自我」を捉えていないのではないか。嶋岡は徹底的に〈私〉を追求していないために「真実の自我」を捉えることのできない虚構の〈私〉を「ムード的な自我」と呼び、こうした発想においては「とらえがたい自我はとらえがたいままに流れ去る」のであり、「強靱な批判精神はもとめられない」として、痛烈な批判を浴びせたのである。

寺山は翌月の『短歌研究』に「様式の遊戯性——主として嶋岡晨に」を発表する。この中で寺山は、「やむにやま

れぬ感動や、追いつめた自我などうたうには、実は短歌という様式第一のジャンルは不適格なのだ」とし、「感動が頭の中で整理され、それが詩的に再構築されたときに、はじめて短歌ができあがる」という「様式の遊戯性」が嶋岡に理解されていないと指摘した。そして「作歌を支えているものは何よりも人間の劇的性格」であり、「劇のなかでの典型は一つの『型』になりうる性格であり、そのかぎりにおいては難解さは資格喪失する」とした。寺山は、虚構の「へ私」とは、すべての人がその虚構の「へ私」を自分の自我であるとみなしえるような普遍的、典型的な自我であり、「様式の遊戯性」によってそのようなわかりやすい「へ私」が描出されると主張したのである。

歌においては、シャ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。ところ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、それがそのまま一つの世界の金の扉であるぐらゐの格調が実は必要だと僕は思うのだが。

すなわち寺山は、歌に表れる「へ私」が現実中存在する作者である自己から自立し、誰もが歌から普遍的詩情を感じ取り、さらにそれが歌のなかで完結している必要があるとする。短歌が読者との間にダイアログを持ちうることを示唆しているのである。

これに応えて、嶋岡は「『楽しい玩具』への疑問—寺山修司へのコレスボンダンス」(『短歌研究』昭和三十三年九月号)において、様式と自我の関係、「へ私」のあり方について論じている。寺山が「型」は短歌の様式によって形成されるものであるのに対し、嶋岡は、「強靱な客観的精神によって別のものに転化された『私』こそ『典型』となるものである」とし、「型」は作品化以前の「自分自身」のアナロジイであり、様式によって与えられるのではなく、自分自身で発見するものであるとした。その上で嶋岡は、寺山の提唱する「へ私」についても疑問を投げかける。「ばくのいう『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、『私を変革する私』、一つの世界観である」とし、様式によって形成された「へ私」は普遍性をもち得ないのではないかと、と。

寺山は翌月すぐに「鳥は生まれようとして——嶋岡晨を含む数千人に」（『短歌研究』昭和三年十月号）を執筆し、様式、自我、へ私の問題について反論する。寺山は「自我とは作品となるときの作者の精神風景の鏡の問題であり、でき上がった作品の問題ではない」とし、「短歌という型式に自己の感動を制御してうたい込もうとする気持ち自体の底に已に自我の問題がある」としている。

ここで注意すべきは、「自我」と作品の中のへ私との関係について、寺山と嶋岡のあいだに大きな考え方の違いがあるということである。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ると考えている。したがって、作品の中に表現されるへ私は、それが虚構のへ私であつても、作者の自我がベースになつたものである。一方寺山は、自我は作品化以前に、現実に生活するなかで既に見いだされていゝものであり、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、新しい感動となつ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、作品の中の虚構のへ私とは別のものである。虚構のへ私とは、作者自身の自我を超えて、普遍的、典型的、様式的な万人に共感を与える自我なのである。嶋岡は寺山の言う「フィクショナルな私」が自身の考える「自我」と同一のものであると考えているようだが、寺山にとってはそうではなかつた。寺山にとって、「自我」は現実に生活する「自己」に属するものであり、フィクショナルな「私」とは別のものである。さらに、「様式」について、寺山は次のように述べている。

五・七・五・七・七という形式は、それ自体が「型」である、というより、その定型へ感動を押しこめようとするときの意識に「型」（様式）があるというのである。

定型へ押しこめようとする感動制御の意志とそれに抗う感覚のあいだに新しい感動が生まれ、あきらかに「類似的で、しかし事実ではない」感動が生まれる。これは事実ではないが、真の感動となるわけである。

寺山の歌に出てくる「われ」が作者の分身ではなく、虚構のへ私であることは、寺山が以前から主張して生き

たことであつた。「感動制御とそれに抗う感覺」の緊張關係によつて生まれた歌のなかの「われ」、すなわち虚構の（私）は、作者の思想や感情を代弁することはなく、詩情をたたえたシチュエーションや物語を作り出すための小道具である。歌から作者の分身である「われ」を排除することによつて、寺山の歌には読み手の参加しうる詩的な空間が広がっているのである。寺山の（私）設定は、作者の心情を押しつけるような短歌の（私）性から抜け出すための試みだったといえるだろう。

この議論は、これ以上進展しなかつた。その理由は二人の議論がかみ合わなかつたためである。すでに見たように、二人のあいだには「自我」や「私」についての考え方に大きな違いがあつた。嶋岡は寺山のいわんとするとこゝろを作品や評論のなから読みとることができなかつた。また、寺山も、みずからの「自我」や「私」の概念を完全な形で理論化するまでにいたつておらず、自分の手法の特質を説明しきれいになかつた。しかし、この議論を経ることによつて、寺山の（私）観はより明確なものとなつたのである。

ここで、嶋岡との論争のなかで論じられた寺山の（私）観をまとめてみよう。

寺山は、従来の短歌の（私）性は、リアリズムという名の下に自然や事物をただ単に描写するだけであつたり、作者の感情を作品にそのまま投影するだけのものであるとする。そのような（私）性は、「現実に生活する自己」としての作者の「感動」がそのまま作品に表現されただけのものであり、作者の感慨や感情を讀者に一方的に押しつける。そこで寺山は虚構の（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、讀者が自発的にその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）にしようとする。つまり短歌にダイアローグ性を求めたのである。それを可能にするのが定型という様式である。寺山は「現実に生活する自己」としての作者の「感動」を、万人にとつて普遍性をもつた虚構の（私）の感動にするために、感動を定型へ押しこめることによる感動の制御を行う。感動を「定型へ押しこめようとする感動制御の意志とそれに抗う感覺」のあいだの緊張關係、つ

まり「感動が頭のなかで整理され、それが詩的に再構築される」ことによって、虚構の〈私〉はある種の典型となる。典型となった虚構の〈私〉は、舞台装置や演出の一つとして、一首の歌の世界を作り出す。読者は自由に想像力を働かせて、その歌の世界全体から詩情を、そして〈私〉を感じ取るのである。それができるのは、〈私〉がおしつけがましい作者の感情の投影ではなく、短歌の様式をフィルターとすることによって、普遍性をともなうようになるからなのである。

この時期の寺山の〈私〉観では、前章で考察したような単なる「虚構の〈私〉の設定による詩情の拡大」という漠然とした説明から一歩進んで、虚構の〈私〉の設定が読者の想像力にどのように働きかけるかという点についての理論化がなされている。また、虚構の〈私〉の形成過程についても、前章で考察した時期においては「言葉の錬金術」によって自ずから形成されていただけであったが、この時期においては短歌という様式との関連によって説明されている。昭和三〇年から三三年にかけてのこの時期は、寺山の本格的な〈私〉論が形成されはじめた時期であった。

3 〈私〉論の円熟——昭和三五年から四〇年頃

「傷のない青春」と呼ばれ、牧歌的イメージ、メルヘンチックなイメージにあふれていた寺山の短歌が変貌を見せ始めるのは昭和三五年頃からである。

昭和三五年に発表された「砒素とブルース」(『短歌』昭和三五年四月号)は、それまでの寺山のイメージを大きくくち破るものであった。

刑務所の消燈時間遠く見て一本の根を抜き終わるなり

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

雨の夜の街ふりむけばいちどきに共同便所の便器が叫ぶ

生命保険証書と二、三の株券をわれに遺せし父の豚め

さらに昭和三六年には「感傷的革命家の小さな肖像」〔短歌〕昭和三六年一月号、「血と麦」〔短歌〕昭和三六年七月号を發表している。後者から数首を引くことにする。

みずからを瀆さむときて藁の上の二十日鼠をしばらく見つむ

死ぬならば真夏の波止場あおむけにわが血怒濤となりゆく空に

墓買いにゆくと市電に揺られつつだれかの籠に桃匂いおり

農場経営に想いおよべばいつも来るシャツのボタンのなき父の霊

たまねぎの破裂がわれらの祝婚歌農園を出て躍るトラック

ドラム罐に頸のせて見るわが町の地平はいつも塵芥吹くぞ

にがにがき朝の煙草を喫うときにこころ掠める鴉の翼

このような変貌にたいし、歌壇は賛意を表した。前登志夫は合評「問題点をさぐる——寺山修司『血と麦』をめぐって」〔短歌〕昭和三六年九月号において次のように評している。

「血と麦」は、帰郷という大きなひろがりをもつモチーフによつて、思考が歴史に食い込んでゐる。普通の意味での帰郷ではなく、メタフィジックをはらんでゐる。「帰郷、または福祉資本主義の無人地帯の問題」と記されているが、およその方向はわかるのである。従来はあまりにも文学観念的でありすぎたが、ここでは、社会的なひろがりが見られ、他者が大きくあらわれている。寺山は初期のメエルヘン的な独自の魅力を脱ぎ捨て

て、一つの骨格をもとうとしている。

この時期から寺山の歌には思想性、風刺性加わり、個の内部を鋭く見据えた歌に変化してきたことは確かである。それはもちろん、外因的には歌人の展開として「牧歌的、メルヘン的な世界から脱出」を求められ、また寺山自身もそのようなレットテルからのがれたいと考えたことによるだろう。では、内因的にはどのような変化があったのだろうか。

それを考えるために、岡井とのあいだで繰り広げられた「私」性と虚構をめぐる論議を検討してみたい。寺山は「前衛の結実」（『短歌』、62年鑑、昭和三十六年十二月）において、岡井の『土地よ、痛みを負え』を批判している。ここからから、寺山と岡井との論争が始まる。

前章で検証したとおり、寺山は、定型を通して個としての作者の感動を制御し、虚構の「私」を設定しなければならぬと主張していた。そのような寺山の試みに通じるものとして、岡井の『土地よ、痛みを負え』が現実には生活する自己としての感動から離れるべく感動の制御を試みていることを、「右肺には稀き酸素が、左肺には臆説満ちみちて死にたり」の歌を例証としながら評価している。

岡井隆の『土地よ、痛みを負え』は「ナシヨナリストの生誕」「思想兵の手記」といったいくつかの見出しにあきらかなように、全体という概念の中に「私」を拡散させて、更にそれを回収しよう、という試みがうかがわれる。ここには「うるさい日本人」の像がたしかにある。彼は「死について」考え、また「朝鮮人居住区にて」自分の立場について考える。（中略）

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、情念の白石をとりはらった歌を作った。

一方で、寺山は岡井の「私」が普遍性をもった「私」として読者の想像力を喚起するまでには到っていないことを指摘する。「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近いということもまた言えるのである」としたのである。このような寺山の岡井批判は、共同研究「戦後短歌史」の座談会「前衛短歌について」(『コスモス』昭和三七年三月号)における寺山の発言にも見られる。そこで寺山は、『土地よ、痛みを負え』の「私をめぐる輪舞」や「暦表組曲」にふれながら、次のように述べている。

〔岡井が〕言っていることは、一言でいえば『小市民の日常性に埋没する勿れ』ということなのだ。小市民的日常に不条理を見出し、それを破壊するために斧として詩を選び取った。しかし破壊するときに再建のメドがなかったらデカダンスになるわけだね、岡井は最近再建の青写真を歌の中で具現しようとしているが、安保以降の岡井隆の歌は、なにかこう自分へのむなしさが感じられるのだ。

岡井は読者に「小市民の日常性に埋没する勿れ」とよびかけ、読者の小市民的日常を破壊するために歌を詠んでいるにもかかわらず、読者は想像力を働かせて読者自身の中に岡井のメッセージを再建することができていないとされていることになる。その上で、岡井の問題は「短歌の生成的な部分」に着目することで解決できるとしている。

ともすれば『べきである』ということで、作品を縛ってしまい、文学の中の生成的な部分を毒してゆくのではないか。へ扉ドクの向ムカうウにぎギつツしシりと明日、扉ドクのこちらにどツしシりと今日、Good night, my doorドアとトいう短歌についても、明日の明るさとは何かということを究めていって欲しいし、岡井隆の思想の血肉は、むしろそこに見出すべきだと考えられるわけです。

寺山は岡井の歌が「べきである」ことをのべるにとどまり、作者の考える「明日の明るさ」という世界観を表現するような具体性を伴っていないため、想像力によって「小市民の日常性に埋没するなかれ」というメッセージに

よって喚起されるものが読者の中に再構築されないとしている。この「べきである」にとどまる姿勢を、寺山は「公式論」的であると批判する。寺山は、「前衛短歌の結実」の後半でも、この「公式論」に言及している。岡井の歌が積極性を伴っていないために「公式論」的であった上で、岡井が「トータルな人間としてのヴィジョンの出发点にいつも迂回している」ことを指摘する。

たとえば岡井は「私をめぐる輪舞」のなかで日常の安逸を再検討する。つまり小市民的な幸福の皮を剥いて、その骨格になつている現状維持思想をむきだしにして、それを怒りをこめて指摘するとき、彼の方法は、自然詠のパロディとしての意味もふくめて見事だが……同時に次の指摘（あるいは不条理という観念の比喩）が何ら積極的なものへの要求をもなっていないという点で、公式論的であるということが言えるのである。

さらにそれが「曆表組曲」へと展開して、サラリーマンの日常の分析として明晰になればなるほど、岡井隆はトータルな人間としてのヴィジョンとての出发点にいつも迂回している、ということに私は気づく。

寺山は、虚構の〈私〉は、感動を定型に押しこめ制御することによって個としての作者から離れ、それ自体のなかに思想を内包する普遍性をもった虚構の〈私〉になるとし、それを「トータルな人間としてのヴィジョン」と呼んでいる。岡井が実行している手法は虚構の〈私〉が「トータルな人間としてのヴィジョン」を獲得するその出发点にすぎない。

このような寺山の指摘にたいし、岡井は「〈私〉をめぐる覚書」〔短歌〕昭和三七年四・五・六月号を執筆する。このなかで、寺山のいう「〈私〉の拡散と回収」「トータルな人間としてのヴィジョン」という考え方が、あまいでわかりにくいと指摘している。その上で、みずからの方法を明らかにしている。それは、作品における「われ」と作者のあいだに「思想兵」とか「ナシヨナリスト」といった第三人物を設定し、「われ」と作者を媒介させ、第三人物が一人称の方式で自叙することによって作品の世界に客観性や普遍性を与えるというやりかたである。そして、

この第三人物について、次のように述べている。

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、作者の分身と呼ばれています。わたしの「ナシヨナリストの生誕」や「思想兵の手記」はこの例に属しましょう。その意味で、寺山は〈私〉の拡散と呼んでいるのでしょうか。しかし、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。

この第三人物に関連づけて、さらに、〈私〉の回収を次のように論じる。

そして、それらの分身像の集積から、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、作者の行く〈私〉の拡散作用の逆作業を読者が行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拡散作業はできるはずもないのです。

このような岡井の主張から、寺山の主張する「〈私〉の拡散と回収」とそれに対する岡井の理解との間にずれがあることがわかる。寺山のいう「〈私〉の拡散」は、岡井が言うような「作者の中のどの要素かが強調拡大されて取り出」され、それぞれの要素がそれぞれの歌の中で何かを主張するということではない。定型をフィルターとして、作者の感動が現実生活する作者から固有のものではなく普遍性を持った虚構の〈私〉、「トータルな人間としてのヴィジョン」になることであり、歌の中で〈私〉の全体像を想起させるようなイメージとして表現されるということである。

「〈私〉の回収」については、「私」とは誰か？—短歌における告白と私性」（『短歌』昭和三八年三月号）において、さらに詳しく論じている。そこで、寺山は「全体文学」というものを強調する。短歌や私小説が自分の実体験を報告することによって、絶えざる自己肯定の歴史、弁明の記録に終始し、虚構の〈私〉つまり「トータルな人間としてのヴィジョン」を作り出そうとしないことを批判している。寺山は「私の言う『私の拡散と回収』というこ

とが一人称による全体文学の試みである」とのべる。そのうえで、「私の拡散と回収」について、補足説明を行う。

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、拡散され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。

寺山は、岡井の言うように作者が「分身像の集積から、作者に関する統一したイメージを画く」ことを想定したとしても、あくまでそれは作者の感動や体験の断片であり、読者がそれらを自らの内で再構築し、作者の〈私〉を思い描くことはできないとする。つまり、そのようなやり方では〈私〉を回収することはできない。そこで寺山は「メタフィジックは『私』の必要性を主張する。「メタフィジックな『私』」とは、歌の中にさまざまに現れる虚構の〈私〉に関するイメージを内的に統一するものであり、これは先の「前衛短歌の結実」において、「トータルな人間としてのヴィジョン」と呼ばれていたものである。「メタフィジックな『私』」は、作者の創造物である虚構の〈私〉に生命を与え、〈私〉という世界観を構成するための求心力なのである。

ところで「ナシヨナリストの生誕」はどうだったか、という問題になるのだが、あの熱っぽい叙事詩の中に私の見出したのは、結局は岡井隆の原像であって、それが全的な、もっと大きな「私」にとつてかわるほどの形而上的な世界を内包するにいたっていないなかったのではなからうか、と思われるのだ。

このように述べ、「ナシヨナリストの生誕」には「メタフィジックな私」が内包されておらず、作品の中にあらわれている「われ」と岡井の「原像」が重なっていることを指摘した。岡井のいう第三人物の設定は、寺山のいう

「メタフィジックな『私』」には当たらないと主張したのである。

寺山がこの二つの論文の中で主張したのは、虚構の〈私〉という概念からさらに一步進んだ「メタフィジックな私」という概念であった。虚構の〈私〉は、個としての作者から離れ、歌が内包する物語やシチュエーションを成り立たせる小道具の一つであった。歌の中に虚構の〈私〉を設定することで、歌にあふれる詩情が普遍性を持ち、それが読者の想像力を働かせることによって読者の中に「作者の押し付けではない感動」が描かれるというのが今までの寺山の〈私〉観であった。しかし、この時期の寺山は、歌にはあらわれない「虚構の〈私〉」の全体像としての「幻の私像」、虚構の〈私〉を内的に統一する「メタフィジックな私」の概念を提唱し、それこそが思想を内包しうるものだとした。一首一首にあらわれる虚構の〈私〉の具象性を通して、読者の中に虚構の〈私〉の全体像としての「メタフィジックな私」を再構築しようとしたのである。

短歌にいかにも思想を持ち込むか、それは歌壇において当時活発に論じられていた課題であった。岡井は「知的な抒情歌」「叙景歌」「暗喩や擬人法の使用」によって短歌が思想を内包しようと答えたが、岡井の回答は寺山にとつて回答となり得なかつた。岡井の言うような方法は従来の短歌が持つ「私性の押しつけ」でしかないと見たからである。寺山は、読者の自発的な想像力によって読者の中に「メタフィジカルな『私』」再構築され、それを通して思想というものが読者に訴えかけるべきだと考えたのである。

しかし、この「メタフィジカルな私」という概念を創出したことは、短歌における思想性以上のものを寺山にもたらしただけではないか。虚構の〈私〉の設定は、あくまで作品の中にあらわれる〈私〉を作者から引き離すことが目的だった。つまり虚構の〈私〉はあくまで作品の中の〈私〉である。ところが、虚構の〈私〉を統一する「メタフィジカルな私」を設定したことにより、現実生きる作者としての〈私〉とは違う、もう一人の〈私〉が産み出

されてしまったのである。このもう一人の〈私〉が現実、に生きる作者としての〈私〉の人生とは違う、独自の人生を生き始めたとき、寺山の短歌はもう一人の〈私〉のドラマとなった。

もう一度、「砒素とブルース」「血と麦」に戻ってみよう。牧歌的メルヘン的と言われた寺山の短歌の世界は、ごろつきの不良少年の不安と絶望を歌うものに変化した。この変化の原因こそ、もう一人の〈私〉のドラマが寺山の中に芽生えていたということではないか。

「砒素とブルース」は昭和三五年に発表されたものだが、寺山の自筆年譜によると、その三年前の昭和三二年に制作されたものとなっている。昭和三二年といえば、寺山はまだ病院のベッドの上であった。ベッドの上で書物や来客から膨大な知識を吸収し、自身の内にその独特の〈私〉論を形成しつつあった寺山は、抒情の文学少年からの脱皮をはかるべく、言葉の錬金術によって獲得された詩情を展開させていたのである。寺山の内には言葉の錬金術によって獲得されたいくつもの詩情があった。それを読み替えることによって、寺山は新しい世界観を開拓したのである。

さらに、短歌における思想性という問題によって「メタフィジックな私」という概念が産み出されたとき、寺山の新しい世界観はもう一人の〈私〉のドラマへと進化する。その結果が、歌集『田園に死す』にみられるおどろおどろしい土着性である。

岡井とのあいだに〈私〉をめぐる論争を繰り返すのと時を同じくして、寺山は『田園に死す』に収録され「戦後姥捨山」〔短歌研究〕昭和三七年五月号、「恐山」〔短歌〕昭和三七年八月号を發表している。まず「戦後姥捨山」から数首引く。

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

娘売る相談すすみいるらしも土中の芋らふとる真夜中

縊られて村を出てゆくものが見ゆ鶏の血いろにスカーフを巻き

灰作るために縄焼きつつあればふいになしも農の娶りは

息あらくおのが白髪をぬらしつつ水盗みきし農婦と逢えり

さらに「恐山」から数首引く。

亡き母の真赤な櫛を括りたる山鳩よふるさとを出てゆけ

新しき仏壇買いに行きしまま行方不明のおとうとと鳥

大工町寺町米町仏町老母買う町あらずやつばめよ

売りにゆく柱時計がふいに鳴る横抱きにして田畦行くとき

ここに歌われているのは、姥捨て、娘売り、嫁なし、水盗み、田畑の売り払いなど、陰惨な農村の習俗である。

また歌に詠み込まれた櫛、芋、白髪、仏壇、山鳩、柱時計などの風物が、暗いイメージをさらに増幅させている。

寺山は『田園に死す』の跋において「これは私の『記録』である」と言っている。さらに、「自分の原体験を、立ち

止まって反芻してみること、私が一体どこから来て、どこへ行くか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」と続けている。また、座談会「肥沃な土地に」(『短歌』63年鑑、昭和三十七年十一月号)

では、岡井が「恐山」に私性の問題を見たいと言ったことに対し、「内的経験としてね。あれはほく自身です」と答

え、さらに「だからこの頃ほくは、表現だけでのフィクションなんて言わなくなった」と述べている。

寺山自身は、『田園に死す』を自分の「記録」であるとしているにもかかわらず、そこには事実と大きく異なる世

界が歌われている。寺山が住んでいた三沢市や青森市は、農村ではなくどちらかといえば都会であった。⁽⁶⁾「恐山」の

中において、生存中の母は亡き母として歌われ、また一人っ子である寺山の實在しない弟が歌われている。⁽⁷⁾このよ

うなフィクションは、寺山が、自分の「記録」、自分自身だと公言することで、あたかも寺山自身の経験であるかのように思われがちである。だからこそ、寺山が『田園に死す』をもう一人の〈私〉のドラマとして位置づけていることがいっそう重要になってくる。

亡き母や存在しない兄弟といったフィクションは高校時代の俳句においてすでにあらわれている。

いもつとを蟹座の星の下に撲つ

旅鶴や身におぼえなき姉がいて

姉と書けばいろは狂いの髪地獄

また、特に引用第三句では、土着性につながるような暗さが表現されている。暗い風物を詠んだ句は他にもあげることができる。

旅の鶴鏡台売れば空残る

売郷奴いほとり地獄横抱きに

私生児が畳をかつぐ秋祭り

このように、『田園に死す』にあらわれた土着性は、一朝一夕に形作られたものではない。寺山の中で何度も反芻しあためられたモチーフである。しかも、それらは寺山の実体験ではなく言葉の錬金術によって獲得されたものである。にもかかわらず、そのようなフィクショナルな体験を自分の「記録」だと公言しているわけである。

それは寺山にとつては嘘ではなかったのではないだろうか。というのも、それらの体験は、現実生活する寺山の体験というより、寺山が抱き続けた土着性に通じるモチーフから生まれたもう一人の〈私〉の体験だからである。

このもう一人の〈私〉は現実には存在はしない。しかし、みずからの内にあるモチーフ、そして歌の中に表現された虚構の〈私〉を内的に統一する存在である「メタフィジックな私」が生まれたとき、それはもう一人の〈私〉と

なる。事実ではないが真実であること。それは寺山が虚構の〈私〉の役割について論じていたときに、虚構の〈私〉が普遍性を持つよりどころとしたテーゼであった。寺山はもう一人の〈私〉つまりみずからの内にあるモチーフやそこからうみだされた虚構の〈私〉の全体像に真実を見出し、『田園に死す』を『私の『記録』』であると位置づけたのである。現実には存在しないもう一人の〈私〉の体験を自分の体験であると言うことは、一般的にはあまり理解されがたいことである。『田園に死す』がドラマを内包していると言われるのはそのためなのである。

しかし、このような寺山の試みは、歌壇において評価されなかった。ドラマとしての強烈なイメージが、特異な物語性として作者としての〈私〉につきまとい、作品における〈私〉が浮かびあがらなくなってしまうたのである。

また、寺山の〈私〉論自体も、歌壇に受け入れられることはなかった。岡井が「〈私〉をめぐる覚書(三)」（『短歌』昭和三七年七月号）において示した「私性」が歌壇における〈私〉論のあるべき姿として受容されていったと言ってよいだろう。

短歌における〈私性〉というのは、作品の背後の一人の人——そう、ただ一人だけの人の顔が見えるということ。そしてそれに尽きます。そういう一人の人物（それが即作者である場合も、そうでない場合もある）ことは、前々回に注記しましたが）を予想することなくしては、この定型短詩は、表現として自立できないのです。

寺山の提唱した〈私〉論は、もはや短歌の「私性」をみだしていた。寺山は、短歌においてみずからの〈私〉論を深化させてきた。しかし、ここにきて、論作両面において寺山の〈私〉論を短歌の中で展開することの限界が見えたのである。寺山がやがて「歌のわかれ」をし、〈私〉論を自由に展開できる場を求めて演劇や映画を志向するようになったのは必然であったといえよう。

『田園に死す』において寺山が試みたもう一人のへ私へのドラマ性は、すでに短歌という枠に収まりきるものではなかった。事実、『田園に死す』は寺山の単独の歌集としては最後のものとなる。寺山は、昭和四六年に出版された『寺山修司全歌集』の跋において「歌のわかれ」を書き、短歌という表現手段にみずから終止符を打っている。そして、『田園に死す』を刊行した二年後の昭和四二年、寺山は演劇実験室「天井桟敷」を旗揚げし、演劇をその仕事の中心とするようになる。短歌の枠に収まりきらなくなった寺山のへ私へは、より広いフィールドを求めたのである。

しかし、寺山の独特なへ私論は、間違いなく短歌によって培われたものである。高校時代に熱中していた俳句では不可能であった。寺山は、二十歳の時、「青年俳句」という俳句雑誌において俳句との訣れを「僕が俳句をやめたのは、それを契機に自己の立場に理由の台石をすえ、転倒させようとしたのではなく、この洋服がもはや僕の伸びた身長に合わなくなったからである」と書いている。また、「社会性を俳句の内でのみ考えていた僕は、俳句というジャンルが俳人以外の大衆には話しかけず、モノローグ的な、マスターベーション的なジャンルにすぎないことを知ったのだった」とも書いている。俳句はそれ全体がメタファーになり得ても、内部にメタファーを持ち込むにはあまりに短すぎる詩形である。三浦雅士は「人間の内面性とは句と歌の差、五七五と五七五七七の差異に存する」としているが、寺山が俳句に別れを告げたとき、彼は人間の内面を描きそのイメージを読者と共有することが、俳句というジャンルにおいては不可能だと考えていたのである。

こうして寺山は、短歌においてへ私論を展開させることになる。三浦が「五七五と五七五七七の差異」と呼んだ適度な長さを持った様式、音律性、また歌壇で盛んに論ぜられた前衛短歌の方法。これらのものがうまく組み合

わされたからこそ、寺山の「私」論はこれほどの展開をみせたのである。そして、短歌という詩形が彼の「私」論を實踐する場としてそぐわないものになったとき、彼は演劇や映画へ向かつていく。

歌のわかれをしたわけではないのだが、いつの間にか歌を書かなくなってしまった。だから、こうして『全歌集』という名で歌をまとめてしまうことは、私の中の歌ごころを生き埋めにしてしまうようなものである。

このあと書きたくなつたからと言つて、『全歌集』の全という意味を易く裏切る訳にはいかないだろう。(中略)ともかく、こうして私はまだ未練のある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つたが、実際は、生きているうちに、一つ位は自分の墓を立ててみたかつたというのが、本音である。

「私とは何か？」という問いは、寺山に終生ついて回つたテーマであつた。その問いの原初となり、そして寺山の「私」論の根幹となる部分を形成した短歌との訣別は、まさに生きているうちに立てる墓というにふさわしいものではないだろうか。

註

(1) 「ロミイの代弁」は、俳句的な手法を短歌に持ち込むという寺山の手法について、第三者が彼を弁護するという形を取っている。

(2) 文章中にあげた三点のほかにも、短歌有季論もあげていたが、これは項目名のみであつた。

(3) 三浦は、寺山の引用第二句には、中村草田男の「燭の火を煙草火としてチエホフ忌」という句からの影響を見ることもできると指摘している。

(4) 戦後まもなくの大きな動きとして、昭和二十一年から二十二年にかけての第二芸術の議論は欠くことのできない要素であろう。日本人の論理性のなさ、定型への寄りかかる情緒性など、日本人の精神構造における「情緒性」に対する疑問を投げかけた第二芸術論議は、明治四〇年代以来自然主義の結実としての近代短歌が戦争によつてもろくも崩れ去り、時局詠、画一的な主題、感性の摩滅をに瀕したことを指摘し、短歌の近代を改めて考え直すきっかけとなつたのである。また、世界観や思想性を定型にどう関連させる

か、生き方の究明などの歌人の主体性にかかわる問題や、いかに短歌の抒情性を払拭し新しい抒情を確立するのか、さらには定型や短歌的用語に対する疑問などが論じられた。この第二芸術論議により、短歌における近代化は切実な問題となった。主な論者として、桑原武夫、白井見吉がいる。

- (5) 昭和三十六年二月に、塚本の第四歌集『水銀伝説』(白玉書房刊)と岡井の第二歌集『土地よ、痛みを負え』(同)が同時に刊行される。寺山は「前衛の結実」(『短歌』、93年鑑、昭和三十六年十二月において、この二歌集を取り上げながら前衛短歌の結実していない側面を論じている。

- (6) 『寺山修司論——創造の魔神』(高取英、一九九二、思潮社)

- (7) 『現代詩手帖二月臨時増刊 寺山修司』(一九八三、思潮社)

参考文献

- 寺山修司『寺山修司全歌論集』(沖積舎、一九八三)
 篠弘『現代短歌史Ⅰ 戦後短歌の運動』(短歌研究社、一九八三)
 寺山修司『身体を読む 寺山修司対談集』(国文社、一九八三)
 『現代詩手帖二月臨時増刊 寺山修司』(思潮社、一九八三)
 篠弘『現代短歌史Ⅱ 前衛短歌の時代』(短歌研究社、一九八八)
 三浦雅士『寺山修司 鏡のなかの言葉』(新書館、一九八七)
 塚本邦雄『先駆的詩歌論』(花曜社、一九八七)
 寺山修司他『寺山修司・多面体』(ICC出版局、一九九二)
 高取英『寺山修司論——創造の魔神』(思潮社、一九九二)
 市川浩、小竹信節、三浦雅士『寺山修司の宇宙』(新書館、一九九二)
 篠弘『現代短歌史Ⅲ 六十年代の選択』(短歌研究社、一九九四)
 小川太郎『寺山修司 その知られざる青春——歌の源流を探って』(三一書房、一九九七)