

世界が眠ると言葉が眼を覚ます

— 詩人・寺山修司の〈言葉〉 —

When the World Sleeps the Language Wakes Up : Language of Poet TERAYAMA Syuji

小 倉 齊

OGURA Hitoshi

キーワード… 〈欠落〉 意識、双方向的ダイアローグ、形式・定型

はじめに

寺山修司は、〈言葉〉に対して独特のこだわりを持つ作家であった。

その独特のこだわりをベースに、寺山は幅広いジャンルで創作活動を展開した。俳句、短歌、詩、童話、小説、エッセイ、評論、ラジオ、テレビ、映画、演劇、……。こうした幅広い分野・ジャンルでの活動故に、多才と賞賛される一方で、評価が定まらない文学者とも言われている。

「寺山修司は、自分のことを「詩人くずれだ」といったこともあり、〈三文詩人〉と自称したこともある。しかし、自身でもっとも使った肩書きは、実は、〈詩人〉であった¹⁾と述べる高取英は、寺山の「詩」へのこだわりを以下のように紹介している。

ラジオドラマ作品にも〈放送叙事詩〉〈放送詩劇〉などとキャッチをつけ、映画の上映会にも〈映像詩〉と名付けた。

確かに寺山の言語感覚は〈詩人〉的であり、その創作活動全般に一貫して〈詩人〉性が見られる。彼の生涯の仕事は、文章だけでなく、「ラジオで詩を書き、演劇で詩を書き、映画で詩を書き、競馬エッセイで詩を書いた」というわけだ。

それにしても、寺山の作品世界は多彩である。叙情、叙事、定型、そして前衛。テーマも、少年、少女、故郷、父、母、……。と多岐にわたる。しかも、ある時期の作品は土着の色合いが濃くなり、人間存在の根源からの呪縛に満ちた世界が展開する。それは、陰惨とか暗澹とかいう重いイメージを伴う言葉で表現されるべきものだ。それは例

えば、血なまぐさい地獄であったり、エロスの氾濫であったり、自分の不在から来る不安であったりする。それらはときに、嫌悪感すら催させる。

にもかかわらず、多くの読者が寺山の作品に惹かれるのは何故なのか。

時代の寵児であったから、というだけでは説明のつかない何かが、寺山修司の作品には潜んでいる。だからこそ、没後三十年が過ぎてなお、寺山関係の書物が次々と出版され、戯曲が上演され、映画特集が組まれるのである。

時代に左右されることなく人々を惹きつける何かが寺山の作品には秘められている。それは、寺山修司の中にある〈欠落〉意識によるものである。

幼くして死に別れた父を歌い、生きている母のことさえ「「き母」と歌う。故郷への思慕、過ぎ行く青春のメタファーとしての少年・少女。身体的欠損状態。さらには、〈私〉さえもが不在となる。それが寺山の作品世界であった。そこは、失われたものへの限りない愛情・愛着で溢れていた。

事故で身体の一部を失った人は、無いはずのそこがまるで存在しているかのように痛むことがあるという。そして、失われたものは、それがあつたときよりも、確かな存在として感じられるという。

こんなエッセイを読んだことがある。世界的に有名な彫刻作品「ミロのヴィーナス」には腕がない。しかし、そのことが彼女の価値を貶

めることはない。それどころか、失われた腕は彼女に永遠性すら付与している。彼女があんなにも魅力的であるのは両腕を失っているからこそなのだ。確か、そんな内容であった。

「ミロのヴィーナス」は手を失っているが故に美しい。この部分的な具象を放棄することで、全体性への偶然の接近が導かれ、特殊から普遍への抽象化が実現する。この不思議なアイロニーは、寺山の作品の〈欠落〉がもたらす印象と似ている。

寺山の未完詩集『ロング・グッドバイ』の中に「消されたものが存在する」という詩がある。詩は、「はじめに私の名前を消す」で始まり、次に「船／時代／知の詰まった袋／歴史的な感情」を消す。最後に消すのは「二人の名前」。「二人が同じ場所で出会うために」消すのである。消されたものは消滅するわけではない。新たな存在への可能性として「消されたものが存在する」のである。

〈欠落〉には引力がある。その引力によって、私たちは想像力を無性にかき立てられる。

無とか空白とかいうものは、何も無いということの意味しない。〈無がある〉とか〈空白がある〉という言い回しが示唆するように、そういう〈欠落がある〉ということなのである。〈欠落〉とは、「消されたものが存在する」という逆説的な実在感の意味する言葉なのだ。

日本語の表現としては成立しないが、英語に「There is no…(ない)がある」という表現がある。寺山の〈欠落〉意識とは、この英語表現に近い。それは、ものに縛られたり、執着したりすることから

最もかけ離れたものだ。〈無〉が存在するということは〈無の引力〉に引きつけられるということである。〈時間〉にしても同じことが言える。過ぎていく時間は失われるのではない。〈失われた時〉が確かに〈ある＝存在する〉のである。

そして、〈欠落〉意識は、「想像上の体験も現実である」、「万物は虚構として存在し、それ故絶対的なものはない」という寺山のドラマツルギーとして、作品世界を構築する礎となっている。

本稿は、そうした〈欠落〉意識と寺山の〈言葉〉に対する独特な感覚とを手がかりにして、寺山修司の作品世界を読み、詩人寺山修司の内実を探るものである。

I 語りかける言葉

1 詩人

— 本当の詩人というのは「幻を見る人」ではなくて「幻を作る人」である—
『戦後詩 ユリシーズの不在』³⁾

詩人・寺山修司について考えるには、まず「〈詩人〉とは何か」について知っておく必要があるだろう。〈詩人〉という言葉は何気なく使っているが、定義することは容易ではない。〈詩人〉と呼ばれる人々

世界が眠ると言葉が眼を覚ます—詩人・寺山修司の〈言葉〉— (小倉 齊)

に共通するのが詩を〈作る〉人、〈詠む〉人であるということだけは確かなのだが、詩人という職業などは成立しない。

詩人の歴史を遡ると古代の吟遊詩人にたどり着く。吟遊詩人は目の前にいる人々に歌いかける。詩をもって〈話しかける〉のである。時には、ひとつの詩が他の人々の声呼び起こし、詩人の言葉が他の人々の言葉を誘うこともあっただろう。双方向的コミュニケーションの可能性、あるいはポリフォニー性を内包した言語表現として詩は成立した。

現代において詩人は、詩を〈作る〉人、〈詠む〉人というより、詩を〈書く〉人である。〈書物〉の中の〈活字〉化された詩は、他の人に〈話しかける〉ための媒体ではないと寺山は考える。一方的に語りかける作者に対して、あくまでも読者は受け身でいるしかない。詩は自ずから、作者の内自己完結したものになるほかない。

では、〈詩人〉と呼ばれるのは、どのような人なのであろうか。

かりに私たちがそれぞれ異なる時代の詩人二十人を一堂に会すことができたとしても、彼等がおなじ性質、あるいは同業者同士であることと認めることはとてもできない。

(中略)

明らかにそのような外見や社会的地位、職業的特性には、彼らがすべて詩人であるようなものを示すものはなにもない。⁴⁾

寺山自身も『戦後詩 ユリシーズの不在』の中で、「彼等の大部分は詩を実業としてはいず、他に職業を持っている」ことを挙げ、「詩は虚業である」、「詩人というのは職業ではない。職業というよりは、むしろ性格に近いものだ」と述べ、「詩人」というのは形容詞なのではないだろうか」という考えを示している。

詩人とは生まれついてこのかた、詩人である。遺伝的要素について言っているわけではない。ここで言いたいのは、〈詩人は生まれついて詩人になる素養を持っている〉ということである。そして、その「詩的才能が成熟するには努力が必要なのである」とリーヴズは述べている。

「詩人とは何か」。この問いに、ワーズワスとコールリッジは『Lyrical Ballads(抒情歌謡集)』序文で、以下のように答えている。

詩人とは何か。詩人は誰に語りかけるのか。そして詩人からいかなる言葉を期待すべきなのか。詩人は人びとに語りかける存在である。世間並みの人びとよりも生き生きとした感受性とより多くの熱意とやさしさを備え、人間性についてより広汎な知識を持ち、包容力ある魂に恵まれている人間なのだ。自分自身の熱情や意欲に満足し、自分の内部の生命のいぶきに他の人びとよりも歓喜を覚え、自分のに似た意欲や熱情が宇宙の運行に明示されているのを観照することを喜び、それらが見つかるときは、いつでも自分で創り出そうという衝動を起こす人間なのである。

さらに詩人は、その資質に「眼前にない事物から眼前にあるかのような感動を、他の人びとよりも深く受ける」性質を加えられているという。そうした性質と努力とによって、「詩人は自分が考え感じていること、そして、とくに自分が好み、自分の心の性向により直接外部からの刺激がないとき彼の中に起こる思想や情感を、やすやすと表現する力を身につけているのである」。これが、ワーズワスとコールリッジの詩人観である。

ここでなされている大胆な主張に従えば、詩人は他の人びと以上の能力を持つ特別な存在であるかの如くである。詩人が他の職業を持ちながらも、なお詩人であり続けるのは、その特質の故であると考えることは可能である。しかし、私には、ここまで詩人が他の人びととかけ離れた存在だとは思えない。

同意できるのは、「自分自身の熱情や意欲に満足」することと「自分の内部の生命のいぶきに他の人びとよりも歓喜を覚え」ということである。

「現代ではヒットソングの作詞家を除くと、詩で食べられる詩人は一〇人もいないだろう」(『戦後詩 ユリシーズの不在』)と寺山も言うように、生活の糧を得るために詩人になるというものではない。詩人は、自分自身の内面の衝動の赴くままに詩を作るのである。そのために詩人は、生命に対して喜びを感じる鋭敏な感受性と、それを表現するための豊かな想像力、リーヴズの言う「彼自身の環境の彼方に自

己を投影する能力」を持っているのである。その能力は、周囲の説明不可能な事物でさえ表現することを可能にする。

アリストテレスの言葉を借りるならば、詩人が詩の対象とするのは以下のようなものである。

(一) あったかもしくは現にあるようなもの、(二) あるいはひとがあると言い、また考えているようなもの、(三) あるいはあるべきようなものである。

〔詩学〕「第二十五章」⁽⁶⁾

ただし、こういったものを表現することは詩人以外の鋭敏な感性を持つ者にも可能である。彼らと詩人とが異なるのは、詩人が「人びとに語りかける」という一点においてである。

詩人は、自分の感じた喜びを「語りかける」人なのである。

詩の起源は、言葉の起源とはまじりあうものではなくて、出会いの起源にまじりあうものである。人は、もう一人の相手の前ではじめて「詩人」になれるのであって、たとえば今、そこに不在のもう一人をどのように想起するかによって詩の「方法論」が生まれてくるのである。

〔暴力としての言語 詩論まで時速一〇〇キロ〕⁽⁷⁾

世界が眠ると言葉が眼を覚ます―詩人・寺山修司の〈言葉〉― (小倉 齊)

詩は一人の作者の内側で閉じられてしまうものではない。「語りかける」というキャッチボール、そこで取り交わされるボールこそが詩となり得る。

即興詩人の時代には、目の前に〈詩〉の共有者がいたのである。

そして、詩人の口から読者の耳までの(一メートルそこそこ)の長い旅路を辿ることばは「与える側」から「受取る側」へ引継がれるのではなくて、共有者甲と共有者乙との往復運動だったというところが、実は重要なのだ。

〔暴力としての言語 詩論まで時速一〇〇キロ〕

これを「詩人が終わったところから読者が始めるという架橋体験」と寺山は述べている。

詩人は、人びとに「語りかける」ために〈言葉〉を自在に使いこなす能力を持っている。自分の表現するものを語りたいという衝動は、多くの人に存在するが、それらの人びとは、人を動かさずにはおかないような表現形式によって、それを為すわけではない。

詩人が他の人びとと違うのは、唯一この点である。

つまり、詩人は全く普通のひとびとと同じなのである。真の詩人は、自分が特別な人間で、〈他のひとびとと違って〉と思われののをひどく嫌うと私は信じる。彼はあらゆる意味で人間であ

と思われたのである。しかし、他のひとびとに語りかけるといふ半ば生得の、半ば訓練による能力によって、またこれから生じる責任感によって世間から身を引いているのである。

(中略)

詩人は人生よりも言葉のほうを好むというのは半ば真実である。もっと正確に言えば、人生は明確な言葉で経験されて初めて意味を持つ。それゆえ詩人は、へ人びとに語りかけたい衝動——あるいは少なくとも読みたければ読むことのできる言葉で表現したい衝動を持つ。

(ジェイムズ・リーヴズ、武子和幸訳『Understanding Poetry (詩人とは何か)』)⁽⁸⁾

詩人は「あらゆる意味で人間であると思われたい」という言葉は重く響く。たとえばシェリーは、鋭い観察力や現在のうちに未来を見る能力によって、詩人は「古代には、立法者または予言者とよばれた」と言い、特別な存在とされていたことが見て取れる。にもかかわらず、その後詩人は、しばしば偏見の目にさらされることになる。シェイクスピアの『夏の夜の夢』⁽⁹⁾のシェジュースの台詞はそのことを端的に語る。

狂人、恋人、それに詩人、こういった手合ときたら、
全身これ想像力のかたまりと云っていい。

さしも広大な地獄にもおさまりきれぬほどの悪魔を見るもの、それが狂人だ。恋するものの錯乱ぶりも似たようなもの、色黒いジプシイ女の中に絶世の美女ヘレンを見てしまう。

詩人はといえば、恍惚たる熱狂のうちに休むことなきその目は、天から地へ、また地から天へとめぐっては見つめてはめぐる。そして想像力がまだ人に知られざるものを思い描くにつれて、詩人のペンはそれらのものに姿かたちを与え、空なるもの、無なるものに確かな存在の場と名前を授けるのだ。

詩人の持つ強い想像力には「魔力」がそなわっていると考えられ、詩人は狂人と見なされていた。だからこそ、「プラトンは理想国家すなわち完全に理性に基づく社会から詩人の追放を望んだ」のだとリーヴズは述べる。

しかし、シェイクスピアはあくまでも人間なのだ。言葉と想像力を駆使して多くの経験を語ったが、総体的な意味で人間であった。

ワーズワスとコールリッジも、詩人とは特別な存在ではなく他の人びとと同じであると述べている。

詩人の仕事は何か。人間と人間を取り囲む事物が互いに作用し反作用し合って、無限に複雑な苦痛と喜びを生み出していると彼は考える。彼は人間が本性からして、また日常生活においても、ある分量の直接の知識や、ある種の確信や、直観や、それに習慣に

より直観の性質を帯びるに至った推論によって、このことを観察するものだと考える。彼は、人間がこの観念と感覚の入り組んだ情景を眺め、いたるところに、じかに共感を起こす事物を見つけて、と考える。その共感は詩人の資質の宿命によって情感を上回る楽しみを伴うものなのだ。

(『Lyrical Ballads (抒情歌謡集)』)

他の人びととともに感じる、すなわち共感できる事物にこそ、詩人の目は向けられる。

さらに詩人は、「いつのまにか心から消え去ったり、乱暴に破壊されたりしたものに抵抗して」、「強い感情と知識によって、あらゆる時代にわたってこの地球上に広がっている広大な人間社会を結びつける」ものであるとさえ言うのである。

詩人は、自分のために、そして「語りかける」ために詩を書く。「語りかける」ことによって経験を共有する。まさに、双方向性の共有体験を作り出せる言語能力と鋭敏な感性を持つものが〈詩人〉なのである。

読者との関係のなかに、目に見えぬ言葉の旅路をひくことなしに、詩人の資質などあり得ないだろう。影なき読者と話しあうことは、離れている人を愛すること以上に、〈才能〉の領域に属するのである。

世界が眠ると言葉が眼を覚ます―詩人・寺山修司の〈言葉〉― (小倉 齊)

(『暴力としての言語 詩論まで一〇〇キロ』)

ところが、現代の詩人は、詩を〈書く〉ことで、自分のモノローグを〈書物〉に閉じ込めているに過ぎない状況にある。そこには双方向性の共有体験は生まれない。寺山が考えた現代詩の課題はここにあった。この課題に寺山は生涯をかけて立ち向かった。

2 言葉

― 一行の言葉が、他の一行の言葉の母になる ―

(『暴力としての言語 詩論まで一〇〇キロ』)

次に、詩人が自在に使いこなせるはずの〈言葉〉について考えよう。

詩人の使う〈言葉〉は二つある。一つは「書き言葉」、いま一つは、私どもが普段何気なく使っている「話し言葉」である。

「書き言葉」とは、詩に特有の「韻文」や「文語文」など、書くための言葉のことで、寺山的にいうならば「活字」と同義、ということになる。「話し言葉」は、日常私どもが何気なく話している言葉のことで、「話し言葉」だけで書かれた文章は、いわゆる「口語文」であり、「散文」である。そして、「書き言葉」と「話し言葉」を使いこなせるのが詩人、ということになる。

ワーズワスとコールリッジの『抒情歌謡集』の目的は、詩を韻文だけでなく、「話し言葉」をも駆使して書くことであった。ワーズワスによる『抒情歌謡集——リリカル・バラッズ(第二版)』「序文」(一八〇〇年)冒頭から引用しよう。

詩人が読者に当然伝えようと努める種類の喜び、量の喜びを、清
 新たな感動を受けている状態にある人びとの、実際の言葉から選ん
 で韻文をつくることによって、どの程度まで伝達できるかを確か
 めるのに、いくらか役立つかもしれないと思ったのであった。

何故、「詩語」の中に「話し言葉」を取り込もうと考えたのか。ワーズワスとコールリッジの場合は、「普通の生活の出来事のなかに、これ見よがしにでなしに真実に即して、そして主としてわれわれが感動状態にあるときの観念の連想の仕方に見られる人間性の根源的な法則をたどり、それによって、それらの出来事を興味深いものにする」¹⁰ことを「話し言葉」に期待したのである。ワーズワスとコールリッジは、「話し言葉」を田園、あるいは田舎という空間に住む人びとが使うものに限定しているのだが、それは、人間の基本的な情感が最も素朴な状態で存在するのが田舎であると考えたことによる。「人間の情熱」が「美しく恒久的な自然の姿と一体になっている」場で話される〈言葉〉は率直で、社会的拘束が少ない分、情感が、平明で力強い言葉で伝達されるのだという。

これは極論に過ぎる嫌いがなくもないが、普段私どもが話すときも同様のことがいえる。自分たちの経験やら情感やらを、レトリックや修飾語を用いずに語るのだから、より直接的に伝達されることになる。

反復される経験や正常な情感から生まれる、そういう言葉は、詩人たちがそれに代わってよく作り出す言葉より、はるかに永続的であり哲学的なのだ。

(『Lyrical Ballads(抒情歌謡集)』)

引用部分に従うならば、「詩語」のみで成り立つ作品の持つ危うさは自ずと明らかになる。「詩語」で飾られただけの作品は、詩人のものではあるが、伝えようとする内容が他の人のうちのそのままの形で受容されない可能性がある。技巧を凝らせば凝らすほど、素朴な情感は損なわれるのだ。それに、「活字には何かしら「与えられるもの」といったニュアンスがあり、その遠近法的思考には一方的なアングルしか見出し得ない」(『暴力としての言語 詩論まで一〇〇キロ』)のであって、「詩語」による虚偽は、詩人がどんなに表現を選び、言葉を尽くして感情に訴えようとしたところで、読者には伝わらない。作者と読者の共有体験は成立しないのだ。

ワーズワスとコールリッジは「詩語」を否定したわけではない。「詩語」の特質が「溢れ出すような喜びを伴う興奮状態を生み出す」とい

う詩の目指すところにとって効果的に作用することは認めている。

ただし、こうした効果を發揮する言葉は、言葉自体の強さ故に読者の苦痛を刺激する場合もある。そういう場合には、興奮状態を緩和するためにも、平常時、接し慣れているものをその言葉に伴わせることが必要となる。ワーズワスとコールリッジの結論はこうである。——共感を引き起こすために「詩語」を使い、かつ調和のとれたありのままの現実の言葉を用いる。「詩語」と「話し言葉」をバランスよく混在させることが必要である。詩人はそのために自分の持つ言語能力を用いなくてはならない。

イギリスの詩人エリオットは、『Four quartet(四つの四重奏)』「リトル・ギディング」の一節で以下のごとく述べる。

終わりはぼくらの発足の所だ。ことごとくの句と

文とそれが正しいものならば(語がことごとく所を得

互いにその位置で他を支へ

各語はつつましすぎもせず見栄もはらず

古きものと新たなものが易々と交わり、

日常の語も正確なまま俗でなく

正式の語が適格で気障でなく

すべて間然する所なくともに踊っている)

〈言葉〉についての寺山の見解は明快である。寺山の考えでは、二

世界が眠ると言葉が眼を覚ます—詩人・寺山修司の〈言葉〉—(小倉 齊)

元論的に考えたとき、「書き言葉」と「話し言葉」は明らかに対立するものである。

ソレルはその「暴力に対する考察」(Reflexions sur la violence)の中で、暴力を二つに分類し、下から上に向けられる暴力をヴァイオレンスと名づけ、上から下に向けられるそれをフォース、つまり権力と名づけている。私は、それが言語に即した場合には活字は権力的であり、話しことばは暴力的であるという気がする。

(『暴力としての言語 詩論まで一〇〇キロ』)

現代の詩人は、権力的なメディアによって有名になり得るが、吟遊詩人の時代のような言葉に対する自由さを持ち得ない。自ずからなる社会的制約、文化的制約の下に置かれているのだ。だから寺山は、「さしあたって、「暴力の弁護」を借りて、こうした言語の運命に、言語自身によって反抗することが、詩人の自由というものではないか」(『暴力としての言語 詩論まで一〇〇キロ』)と述べる。寺山のいう「暴力」は「話し言葉」にのみ存在する。寺山は、「語りかける」ために〈詩〉は「話し言葉」によらなければならない、と考えたのである。

ここで、山本健吉の「詩の自覚の歴史」(『古典と現代文学』)の中の「上からの力」と「下からの力」について書かれた部分を引用しておこう。日本文学の転換点を担った柿本人麻呂・世阿弥・松尾芭蕉の

創作における類似点についての指摘である。

人麻呂にあっても、世阿弥にあっても、芭蕉にあっても、このように上からの牽引力と下からの牽引力とが同時に働きかけてくるような地点に開花している。下からの牽引力は、ややともすれば粗笨に流れるが、芸術に活力を注ぎ入れ、上からの牽引力は、美的洗練を与えるが、その生命を固定化の危機に陥れる。ところでこの三人の巨匠は、それぞれ様式の綜合者であり、完成者として現れているが、ひとたび様式が確立されると、決して上からの固定化の力が支配的となるのだ。人麻呂や世阿弥や芭蕉にあつて、まだ多様な可能性として息づいていた要素が、すべて窒息せしめられて、その後は一つの方向へねじ向けられてしまうのである。

芸術における「上からの力」と「下からの力」という考え方は、寺山のいう「上からの権力」と「下からの暴力」に置き換えることが可能だ。山本によれば、「上からの力」で固定化された様式は「多様な可能性」を殺してしまう。たとえば世阿弥の能においては、シテ一人が作り出す夢幻の世界として固定化された。

人麻呂の後の短歌、芭蕉の後の俳句にも同様のことが言えそうである。つまり、人麻呂や芭蕉にあつては、まだ豊かな可能性とし

て予想することが出来た詩の世界が、その中の僅かに一の方向に流れ出してしまう。短歌といい、俳句という、短い詩型による自己閉鎖的なモノローグの世界へ、方向づけられてしまうのである。

だから、「われわれは同じく「私」という一人称発想による一種の散文詩、つまり私小説をも受け容れることができたのだ」とも指摘する。

寺山の戦後詩に向けられた批判の中心は、まさにこの点にある。〈詩〉もまた、その場その場の情感を詠むかぎりにおいて一人称であるしかない。寺山は、作者の独白に過ぎないモノローグに対して強い疑問を抱いた。

しかし、山本健吉は、芭蕉の句にダイアログを見出している。一例を挙げるならば、「秋近き心の寄るや四畳半」という句は、芭蕉が死の歳の大津木節庵での作であり、普通芭蕉が自分の人懐かしさ、人恋しさの心境を詠んだものと解釈される。山本は、そればかりでなく、この寂寥の気をたたえた句の裏に自分の人懐かしさの心境を詠むことによって、庵の主・大津木節への労りの気持ちさえ汲み取られ、そこに句のダイアログ性が見出せるという。蕭条とした人生のたそがれを思わせる心境の句でありながら、同時に挨拶の句なのである。独詠の形を取りながら実は対詠なのであり、モノローグのように見えながらダイアログなのである。「私」の心境を吐露しながら、同時に「あ

なた」へ呼びかけるといふ重層構造は、「その後の俳句に於いては忘れられてしまった」と山本はいう。

寺山は、〈詩〉にダイアローグ性を求め、独自の方法でこの重層構造を取り戻そうとした。それが「話し言葉」と「書き言葉」の問題の根幹である。

「暴力」としての「話し言葉」こそ、自閉的モノローグの状況を変えることができると考えた寺山にとって、肉声が曇りを帯びてしまった詩は魅力を持たない。例として、堀川正美の「円周率」という詩についての批判を引用しよう。まず、この詩のイメージを「私有化」だとし、「閉じられた言葉の試験管である」と痛罵する寺山は、次のように述べる。

この詩はまた胡桃のように固まった、自閉症の幼児幻想でもある。そして、それが活字メディアを媒介とすることによってのみ、市民権を与えられているのである。だが、この詩の情念を一体、誰と共有できるものだろうか？ 私は次第に書きことばが、人生とは他の場所に「書きことば共和国」を樹立して、部落主義や郷党主義とも別の、ディスコミュニケーション社会を作り出してゆくのを喰い止めたいと考える。割ってみても「欠如である存在」で、何もないくせに、どこか弱々しく感傷的で——しかも、まるで「話しかけない」詩なのである。

このように、「話しかけない」詩に対する寺山の批判は厳しい。それに対して、双方向性の「語りかけ」をする詩については、次のように述べる。

詩は経験である。

(中略)

寝ている言葉を起こさないと詩は始まらないのである。書物の中の言葉にも、詩の身構えはあるが、それをめくった即興読者の〈冒險的な参画〉を待たずに、詩は成らないのである。どんな詩も、閉じられた書物の中では死んでいる。詩人は〈在る〉ことは、ない。いつでも〈成る〉のである。

(『暴力としての言語 詩論まで時速一〇〇キロ』)

詩人が書いただけでは、詩は成立しない。投げたボールが読者によって受け止められて、はじめて詩に生命が吹き込まれる。詩は読まれ、読まれることで深まるのである。

寺山はここで「即興読者」という言葉を使っているが、「即興読者」とは「書かざる「即興詩人」のことである」といい、詩を媒体にして作者の思想と読者の思想が共有されるという。

詩はあくまでも、作者の「私有物」であってはならないし、その

経験の共有によってしか、詩は成立たないのである。

〔『暴力としての言語 詩論まで時速一〇〇キロ〕

詩における問題は、作者だけのものではなく、読者の問題でもあるということになる。だからこそ、寺山は読者に向かって「与えられるな。選り取れ」と呼びかける。詩とは、作者と読者の関係の成立という名の、詩人の偶然の出会いから生まれる〈事件〉なのである。

こういう寺山の姿勢について「寺山修司は作者ではなく読者を、信頼したのである」と述べた荒川洋治は、『戦後詩』の「解説 心配は¹³ いらぬ」で以下のような指摘をしている。

ほんとうに真剣にものを考えようことは、自分のなかに埋もれこんでいることではない。考えることそのものをみんなものにしていく。それがものを考えようことなのだ。寺山修司はものを考えることばが、そのまま愛情のことばになるような人であった。(中略)

思いきりぬいたり、とばしたりするのは、詩というものは論じるのではなくて、そのものを読む、まるごと愛するものだからである。また寺山修司は詩というものが、読まれることによって愛される、また深まるということをほんとうによく知っていたからである。

詩が「閉じられた書物」の中では死んでいる。こういう寺山にとって「開かれた書物」とは、たとえば「便所の中の落書き」である。そこに寺山は、新しい詩の可能性を見出している。落書きは、いわば「置き去りにされた言葉」である。そこに魅力を感じるところは、いかにも寺山らしい。

便所の落書きは永遠に「閉じられた書物」としてあるのではなく、はじめから「開かれた書物」として存在しており、ただ詩人だけがその場から消失してしまったのだ、と言ってもよかった。

〔『暴力としての言語 詩論まで時速一〇〇キロ〕

このあと、寺山は新大久保の駅にあったという落書きを例示している。

四十一歳の男、性欲がなくなった。

どうすればよいか教えてください。

これに対しての回答は、以下の通りである。

↓四ツ谷三丁目鹿谷医院に行って相談しなさい。

↓使いすぎだ。しばらく休ませよ。

↓トトロコ、ナマコ、ホルモン、ニンニク、松毛虫、うなぎのきも、

アスパラC。

↓死ななきや治らない。

連歌的やりとりでまことに面白い。何より、消失した作者と不特定多数の読者が、便所の個室空間を共有し、ひとつの質問から次々と回答を生み出し、落書きによる連歌的言語空間を共有する過程が垣間見られる。

次々と書きこんでゆく排泄者たちのゆきずりの人生処方詩集は、一つの見えないコンミューンを構想している。それを、連歌との共通性について論じようとは思わぬが、時差をへだてて、「書く」ことによって結ばれてゆくのは、少なくとも詩人の自閉症癖からの解放を思わせる。

こうした考えこそが、やがて後の『書を捨てよ、町へ出よう』⁽¹⁴⁾へとつながってゆくのである。

II 満身創痍の青春

1 戦後詩の状況

―戦後詩の歴史は、活字による詩の歴史である―

〔戦後詩 ユリシーズの不在〕

一九五四年、寺山は十八歳で歌壇デビューを果たした。「チェホフ祭」五十首で『短歌研究』新人賞を受賞し、歌壇に鮮烈に登場したのである。それ以前に寺山は創作活動を始めており、俳句の世界ではすでに十代俳人としてその名を知られていた。

ここではまず、寺山のデビュー以前の文壇の状況を見ておくこととしよう。

一九四六年、雑誌『世界』（十一月号）に桑原武夫の「第二芸術―現代俳句について―」が掲載された。これはのちに、「第二芸術論」と呼ばれ、俳句は所詮芸事であり、強いて芸術というのなら第二義の芸術である、という内容の主張である。

沢木欣一は、「徹底した俳句文芸の蔑視」と「芭蕉以来の俳諧精神の見直し」が桑原の論の要点であると指摘している。⁽¹⁵⁾

感覚・用語が俳壇の中でしか通じない特殊なものであるという結社のもつ閉鎖性や、実より名を重んじるという俳壇・結社の封建的なあり方への疑問、俳句の十七音で近代社会の思想、感情などは表現しきれないという桑原の指摘は、文学界全般に大きな波紋を投げかけた。

実よりも名を重んじる旧態依然とした俳壇のあり方には大いに問題があり、この点の批判には同意する者も多かった。しかし、十七音の俳句形式そのものへの批判については反論も多く、桑原の認識および

批判はやや短絡的であった。近代以降、子規の俳句革新運動に始まり、新傾向俳句運動、山口誓子らの新興俳句、中村草田男ら人間探究派の運動など、俳句の実作者たちが十七音という形式と描きうる内実のせめぎ合いの中で、近代の俳句のあり様をめぐって、様々な試行を繰り返した事実を無視することはできない。

とはいえ、沢木欣一は、「桑原が終戦後、この繰り返された問題を事新しく目の前に突きつけたのはいかにも时期的にも鮮やかであった」と指摘する。戦後、日本の伝統的な美意識や価値観が否定され、失われつつあった混沌の時代において、桑原の論は実作者、研究者、文学愛好家らを巻き込む形で、大きな衝撃をもって受け容れられた。桑原の論を契機に、俳句・短歌の短詩型文学否定論まで声高に叫ばれる事態となる。

短歌に対して、短歌という形式への批判として、小田切秀雄の「歌の条件」が『人民短歌』（昭和二十二年三月号）に発表され、さらに白井吉見の「短歌への訣別」が『展望』（昭和二十二年五月号）に発表された。

俳壇・歌壇において、この時期、定型の韻文における美の再発見を模索する動きが生じた背景には、戦中、戦争讃美や戦意昂揚の作句・作歌に対して異議を唱えることのできなかつたことに対する反動の意識が潜んでいた。

桑原の論に対して、一九四六年創刊の雑誌『現代俳句』が戦後俳句の新しい出発を目ざし、意欲的な句誌づくりに取り組んだ。西東三鬼

や秋元不死男らが、俳句の意義をめぐる反省に基づく新しい句風の追究を目ざし、活躍することになる。また、中村草田男も『現代俳句』で桑原に対する反論を展開し、俳句の特質は短詩型であるからこそ対象を「焦点に於いてのみ把握し、具体的にのみ表現し、無形の域をすべて暗示の方法」で表現することであると述べている。そして、俳句の向かうところは、「日本的象徴詩としての有機性を備えたこの詩型に身を託し、刻々のわれわれの現代生活感情をうたってゆく」ことであると結論づけた。

技巧などで奇を衒うことなく、十七音であるが故の特長を大切に、その時代に生きる人びとの情感に近いうちで詠い、常に現実に切り込む姿勢をもつこと。そして、いつの時代も新しくあることが現代俳句の課題であった。

一九四七年、現代俳句協会設立。一九四八年、山口誓子主宰の『天狼』創刊。これに呼応するかのように新しい雑誌の創刊が相次ぎ、戦前からの俳句雑誌もほとんどが復刊され、俳壇は活況を呈することになった。

一方歌壇でも、一九四六年には、『人民短歌』『まひる野』『沃野』などが創刊され、『詩歌』『アララギ』『潮音』『多磨』などが復刊され、戦後結社の大半が出揃うことになる。結果的には、短歌否定論も歌壇の奮起を促すこととなった。そして、翌一九四七年には、「新しい歌とは何であろうか。それは今日有用な歌のことである。今日有用な歌とは何か。それは今日この現実に生きている人間自体をそのままに打

ち出し得る歌の事である」という声が上がリ、戦後派歌人グループ「新
歌人集団」が結成された。さらに、一九四八年には、「日本歌人クラ
ブ」が結成される。これらに共通していたのは、旧来の結社にとらわ
れない（個人の自由な精神を尊重する）という、いわば歌人たちの大
同団結を促す姿勢である。

しかし、中井英夫の『黒衣の短歌史』¹⁷によれば、「歌壇は、戦争賛
美をやりすぎたあげくの文学的廢墟に加えて、第二芸術論のゲリラ活
動に見舞われ、いわば二重の焦土と化していた」という状況にあり、
新しい動きが歌壇に浸透するにはいま暫くの時間が必要であった。

それでも徐々に短歌革新の兆しが見え始めたことは確かで、アララ
ギ派の斎藤茂吉や釈迺空（折口信夫）、反アララギ派の木俣修、宮柗
二、近藤芳美らの活躍で、歌壇は次第に活況を呈することになる。

一九五一年には、寺山の歌壇デビュー以降、生涯に亘り親交を深め
ていくことになる塚本邦雄が登場。続いて岡井隆が登場し、この二人
は昭和三十年代以降、前衛短歌の旗手として華々しい活躍をする。

その後、大きな変化がないまま進むが、一九五三年には、茂吉、迺
空が相次いで世を去り、歌壇は偉大な柱を失う。

寺山修司が短歌で中央にデビューしたのは、翌一九五四年のことであ
る。前年にデビューしていた中城ふみ子と寺山の登場は、低調であっ
た歌壇にとって、大きな刺激となった。新人たちに多くの批判や中傷
の声を浴びせつつも、歌壇内部に新風を期待する風が吹き始めていた
のである。

当然の如く、寺山の登場に対して、既成歌人はおおむね好意的な反
応を示す。ところが、彼の短歌に中村草田男、西東三鬼、秋元不死男
らの俳句作品の焼き直し、模倣があることが判明するや、すさまじい
ばかりの寺山攻撃の嵐が押し寄せる。すでに「新星」としての評価を
受けていた俳壇からも厳しく追及される。

それでも、寺山の登場は、無名の歌人たちを刺激し、若い歌人たち
が次々と登場する契機となった。一九五八年、現代歌人協会と青年歌
人会議が発足したが、集団としての活動よりも個々に独立して作歌活
動や評論活動をしていたところに彼らの特徴がある。その活動は、前
衛短歌活動を主軸として、以後の歌壇に大きな影響を与えた。このメ
ンバーに寺山は、塚本邦雄とともに名を連ねている。「もはや戦後で
はない」と声高に叫ばれ始めた頃、寺山修司の創作活動は、本格化し
ていくのである。

2 俳句・短歌

―目つむりていても吾を統ぶ五月の鷹―

（『花粉航海』¹⁸）

寺山の創作活動は、中学時代に始まる。この時期寺山は、詩、童話、
俳句、短歌、小説など、多彩なジャンルの作品を書いていたが、なか
でも最も強く寺山を引きつけたものは俳句であった。

中学から高校へかけて、私の自己形成にもっとも大きい比重を占めていたのは、俳句であった。この亡びゆく詩形式に、私はひどく魅かれていた。俳句そのものにも、反近代的で悪霊的な魅力はあったが、それにもまして俳句結社のもつ、フリーメーソンのな雰囲気私をとらえたのだった。

〔誰か故郷を思はざる——自叙伝らしくなく〕⁽¹⁹⁾

少年時代に、私をもっとも熱中したのは俳句を作ることであった。

十五歳から十九歳までのあいだに、ノートにしてほぼ十冊、各行にびっしりと書きつらねていった俳句は、日記にかわる『自己形成の記録』なのであった。

〔青蛾館〕⁽²⁰⁾

俳句を作り始めたのは、中学、高校時代の親友、京武久美が地元新聞の俳句投稿欄に一位入選で掲載されたのを見たことがきっかけだったという。京武によれば、中学時代、俳句に見向きもしなかった寺山だった、高校一年の夏、京武の俳句が「地方新聞の俳句欄に推薦で掲載されたことがあった。それを見て彼は、意欲を燃やしたのだろうか。急に俳句に熱中し、新聞に投稿しはじめた。」⁽²¹⁾ということである。寺山の俳句へののめり込み方はすさまじく、毎月百句ほどの作品を

作っては、「京武と批評し合っていたという。のちに寺山自身が、自分の熱中ぶりを「魔に乗り移られでもしたかのように十七音の世界に引きこまれていた」〔青蛾館〕と述べている。

一九五一年、高校一年の二学期に、青森高校内に山彦俳句会を結成し、会報『やまびこ』を創刊。ほぼ同時期に『暖鳥』（九月号）に投稿を開始している。一九五二年には県下高校生大会を開催、一九五三年、全国学生俳句会議組織、学生俳句大会開催。一九五四年、十代のための俳句雑誌『牧羊神』第一号を発行。このほか、山口誓子主宰『天狼』、秋元不死男主宰『氷海』、橋本多佳子主宰『七曜』、西東三鬼の『断崖』、中村草田男の『万緑』等の俳句雑誌や新聞投句欄に投稿しており、十代俳人として瞬く間に名を知られるようになった。これほどまでに俳句へのめり込んだ理由について、当時のガリ版句集の序に次のように書いたという。

あらゆるものの価値が崩れ、私たちがふいに自由が襲った。私は用心ぶかく、この自由をのりきるために、形式を必要とした。

〔誰か故郷を思はざる——自叙伝らしくなく〕

戦後の混乱期に思春期を過ぎなくてはならなかった少年は、不意に襲った自由に戸惑い、定型という伝統的な表現形式に自己表現の道を見出した。一九五八年出版の第一歌集『空には本』⁽²²⁾の「あとがき」でも〈定型詩〉について同様のことが述べられている。

のびすぎた僕の身長がシャツのなかへかくれたがるように、若さが僕に様式という伽を必要とした。(中略) 縄目なしには自由の恩恵はわかりがたいように、定型という伽が僕に言語の自由をもたらしした。

こうして寺山は、〈定型詩〉の中でも最も短い形式である俳句によって創作を始めた。このとき寺山は、俳句のもつ「形式」に〈容器〉としての役割を期待した。藤野義雄が「主観的情緒を自然の風物にこめ、客観的印象描写の方法をもって、間接的に作者の詩的感動をつたえようとする表現態度⁽²³⁾」と述べているように、俳句はものに託して作者の思想や感情を暗示する。俳句は、事物に対する偏執が頗る強い文芸である。

寺山は、インタビュー「俳句、その出会いと別れ⁽²⁴⁾」で、「俳句は、ある意味で非常に結晶性の高い詩型」であるが故に、「いかにして何々を書かないか」「何々を詠わないか」ということが生命⁽²⁵⁾であるとしている。そして、「情報を省略することによって、その分だけ世界を仮象する」のが俳句という表現形式の特徴だと述べている。

俳句のもつ形式・定型という〈容器〉の中で寺山らは、伝統的なるものに新しい道筋を付けようとしていた。雑誌『牧羊神』の中で寺山が繰り返し述べていることがある。それは、「僕らの俳句革命運動」についてである。たとえば、シェイクスピア『マクベス』の「sleep, no

more」という緊迫した一語が作品『マクベス』で言わんとするテーマのひとつで、詩人はこのような一語の探究のために命を賭すべきだという中村草田男の論を引用し、「PAN宣言」として次のように述べる。

僕たちも考えよう。こゝに創刊したPANは現代俳句を革新的な文学とするため、そして僕たちの「生存のしるし」を歴史に記し、多くの人々に「幸」の本体を教えるための「笛」である。はじめ、この笛を吹きながら踊るのは、僕たちだけしかないけれど、そして僕たちの前には果てしない荒野と、それがsleep, no moreの本体なのかわからない羊歯の群ばかりではあるけれど、僕たちはこの「笛」を吹きつづけよう。

僕たちはこのPANの方向を仮りに憧憬主義と名づけた⁽²⁶⁾。

『牧羊神』第六号(一九五四年一〇月)に寄せた評論「光への意志」では、さらに具体的な主張として提示される。「私は見たことを詩に書くのだ。それが現実であろうがなからうが、私が見たということにまちがいはない」というフランスの詩人の言葉を引用し、「見たことは在ったことと決して同じではない、ということは考えてみるとひどく私らの力になりそうな気がした」という。俳句の方法の原点が〈写生〉であるならば、「見たことと在ったことは同じではない」という主張は、頗る危険であるが、文学表現としての俳句を目指す場合には

頗るまっとうなものになる。

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、私ら新世代によっ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るという訳で、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粋さを強要し、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。

少し長くなったが、俳句という〈容器〉の中で寺山は、自分たちの新しい俳句を、「理想詩」を、創ろうと呼びかけている。実生活の間ではなく、実生活の前にあるものをこそ作品としよう、自分の「見た」ことを書こう。これは、十八歳の寺山を魅了した「去りゆく一切は比喩にすぎない」とするシュペンゲラーの「観相学」に通じる。

「科学的にとりあつかわれたものが自然であるのに反して、作詩されたものこそ歴史である」という考え方が私を虜にしたのである。⁽²⁶⁾

花鳥風月を詠い、自分の心境があるがままに詠うのが、伝統的な俳句であると先に述べた。そこで作者が見た自然物は、箱庭的に切り取って詠われる。それと同じく、「在った」ことも「在った」ままに切り取って詠う既成俳句の写生的なところに寺山は疑問を抱いたのである。

続く七号(一九五五年一月)の「梟について——三十代との区別」では、いかに生きてきたかではなく、いかに生きるかが問題であると述べている。「十代……僕がこの文章を書くことさえ考えようによってはコッケイかも知れない」としながらも、三十代の戦後派詩人たちの社会性を詠うことをナンセンスと批判し、「もう止してくれ、そんなヒステリックな時間への抵抗や、生活描写による世紀錯誤の私小説俳句などは芸術ではないのだ。そして結社などにも早々にさようなら、さようならだ」と叫ぶ。

寺山はこの時期、戦後の新興俳句運動に興味を抱いていた。花鳥風月の平俗な描写ではなく、近代の感覚を重視した句作を目指すというスタンスに必ずしも全面的に賛同していたわけではないが、自分たちの俳句も既成の俳句とは異なる境地を目指そうとしていたのである。

おわりに

ここまで、十代の俳句作家として文学活動を始めた詩人寺山修司の《言葉》がどのように立ち上がり、それは当時の文学状況に対するいかなる認識に基づくものであったかを考えようというのが、当初の目論見であった。このあとは、寺山の高校時代の俳句作品からはじめて、わずか三年間の間に集中的に創られた俳句の内実を確認し、その後早稲田大学入学後から増える短歌作品を検討し、最終的には寺山の思想・文体・技法などの集大成、「寺山短歌最高頂」といわれる『田園に死す』を分析の俎上に載せる予定であるが、紙幅の関係上続稿に委ねたい。

最後に、現代詩の状況とあるべき詩の姿をめぐる荒川洋治の《ことば》⁽²⁾を引用して、本稿を閉じることとする。寺山修司が当時の詩に感じていたもの、どんな詩を目指していたかを考える上で、示唆に富む《ことば》だと感じるからである。

人と、ことばとの関係が変わった。単純になったのだ。人間が弱くなり、忍耐がなくなったのか、努力しなくても近づける簡単なことばに引き寄せられ、思考力や想像力を要する詩のことばは、興味の対象からはずれることになる。でもこれだけが問題ではない。

世界が眠ると言葉が眼を覚ます―詩人・寺山修司の《言葉》―（小倉 齊）

詩人たちの作品そのものに原因がある。詩は、作者である「私」の趣味や感性をただ披露するものとなった。詩人たちは社会的な問題やできごとに正面から向き合う気持ちも力もなくなった。どの作品も、たったひとりの作者が書いているのではと思われるほど、ことばも、かたちも、ちがいが感じられない。

詩人たちの知識にも「叫び」がない。詩の世界をゆるがす発言もない。詩の朗読だけはさかんだが、その詩のことばはいつものものと変わらない。それを声に出しても詩は変わらない。詩は一篇の詩のなかにおいて実現されるものである。文字の詩のなかでのたたかいを回避する朗読に、逃避以外の意味があるのだろうか。詩人たちの間に流行の俳句づくりも同じだろう。

この状態を脱するためには、詩の主語となる「私」を大胆に拡張するしかない。詩がフィクションであるという詩の基本をあらためて確認し、詩が過剰に「私物化」される動きをくいとめなくてはならない。また、これからの詩は、詩とはこういうものであるという、詩の力、可能性、役割、宿命、課題を、詩のなかで示していく。おおきな空気のなかで書く。そんな詩の書き方が必要だと思ふ。自分のために詩を書く時代は終わった。詩の全体を思う、思いながら書く。そんなやわらかみをもった詩を構想する必要がある。

これまでの現代詩は「時代という愛情」に包まれていた。戦争があり、闘争があった。政治の季節には政治があった。意見の合

わなない旧世代があった。まわりにいつも壁があった。ことばを出していけば、それが詩ではないものでも、あまりしっかりとは書かないものでも、時代のあとおしで詩になった。詩を支えるものが自動的にはたらいたのである。詩をとりまく愛情は分厚いものだった。そのために詩とは何であるか。それを考えなくてもすんだのである。いまは時代も、たたかう相手も鮮明ではない。読者もない。何もなくなつたのだ。こんなとき、詩は何をするものなのだろうか。そもそも詩は、何をするものなのだろうか。詩の根本が問われているのだ。だとしたら、ここからほんとうの詩の歴史がはじまるのかもしれない。

注

- (1) 「ふるさとまとめて花いちもんめ」(『新文芸読本 寺山修司』河出書房、一九九三年五月)。
- (2) 清岡卓行『手の変幻』(美術出版社、一九六六年六月)。
- (3) 『戦後詩 ユリシーズの不在』第一章 戦後詩における行為(紀伊國屋書店、一九六五年一月)。
- (4) ジェイムズ・リーヴズ『Understanding Poetry(詩人とは何か)』。引用は武子和幸抄訳の『詩人とは何か』(『現代詩手帖』一九九三年一月)による。
- (5) 宮下忠二訳『ワーズワス・コールリッジ 抒情歌謡集(リリカル・バラッズ)』(大修館書店、一九八四年五月)。ここ

で参考にした序文は一八〇〇年刊行の第二版と一八〇二年刊行の第三版のものである。

- (6) アリストテレス、村治能就訳『詩学(抄)』(窪田般彌・新倉俊一編『世界の詩論—アリストテレスからボヌフォアまで—』青土社、一九九四年六月)。
- (7) 『暴力としての言語 詩論まで時速一〇〇キロ(新装版)』(思潮社、一九八三年七月)。
- (8) 注(4)に同じ。
- (9) 高橋康也訳『夏の夜の夢』第五幕 第一夜 シーシユースの宮殿。』(『集英社ギャラリー(世界の文学)2イギリス』集英社、一九九一年四月)。
- (10) 宮下忠二訳『ワーズワス・コールリッジ 抒情歌謡集(リリカル・バラッズ)』(大修館書店、一九八四年五月)。
- (11) 『T・S・エリオット、二宮尊道訳『四つの四重奏』(『南雲堂不死鳥選書・別巻』、南雲堂、一九六六年二月)。
- (12) 山本健吉「詩の自覚の歴史」(『古典と現代文学』新潮文庫、一九六八年一月)。
- (13) 荒川洋治「解説 心配はいらない」(『戦後詩』ちくま文庫、一九九三年五月)。
- (14) 『書を捨てよ、町へ出よう』(芳賀書店、一九六七年三月)。
- (15) 沢木欣一「第二芸術論」(『昭和俳句の青春』講談社、一九九五年五月)。

(16) 近藤芳美「新しき短歌の規定」(『短歌研究』一九六七年六月)。

眠ると／言葉が目をさます」によった。

(17) 中井英夫『定本 黒衣の短歌史』(ワイズ出版、一九九二年一月)。

(18) 『花粉航海』(深夜叢書社、一九七五年一月)。

(19) 『誰か故郷を思はざる——自叙伝らしくなく』(芳賀書店、一九六八年一〇月)。

(20) 『青蛾館』(文藝春秋、一九七五年六月)。

(21) 京武久美「少年の日々に 寺山修司の思い出」(『新文芸読本』河出書房新社、一九九三年五月)。

(22) 『空には本』(的場書房、一九五八年六月)。

(23) 藤野義雄「詩歌系文学の形態と律調」(『日本文芸評説』学芸社、一九六二年)。

(24) 『寺山修司コレクション① 全歌集・全句集』(思潮社、一九九二年三月、インタビュアーは小島哲夫)。

(25) 「PAN宣言」(『牧羊神』第二号、一九五四年三月)。

(26) 『ハイティーン詩集』(三一書房、一九六八年七月)。

(27) 荒川洋治「IV これからのことば」(『ことばのために 詩とことば』岩波書店、二〇〇四年一月)。

* タイトルは「未完詩集」中の『事物のフォークロア』(『寺山修司詩集』ハルキ文庫、二〇〇三年一月)にある「世界が

世界が眠ると言葉が目を覚ます——詩人・寺山修司の〈言葉〉——(小倉 齊)