

寺山修司の短歌創作における「定型」について¹

岩間 成美

1.1. はじめに

ソ連期の詩人ヨシフ・ブロツキー(Иосиф Александрович Бродский, 1940-1996)は、1987年にノーベル文学賞を受賞した際の受賞講演で次のように発言している。

後ろを振り返って言えるのは、我々が空っぽの—より正確には、驚くほど荒廃した場所において出発したということです、[……]²

この発言から分かるように、1940年にレニングラードに生まれたブロツキーは、第二次世界大戦による断絶を強く意識しながら詩作を行っていた。そして、日本に目を向けてみると、戦後の荒廃期を目の当たりにして青年期を過ごし、ブロツキーと同様に戦後の荒廃を強く意識しながら詩作を行った同世代の詩人として、寺山修司(1935-1983)が挙げられる。寺山は、第1歌集『空には本』(1958年)の後記で次のように述べている。

「われわれは、古くなり酸敗したのではない。ゼロから出発するのだ。われわれは廃墟の中で生れた。しかし崩れ去った周囲の建物は、われわれに属していたわけではない。生れた時すでに黄金は瓦石に変っていたのである。」P・V・D・ボッシュが『われら不条理の子』のなかでそう自分に呼びかけているように、僕もまた戦争が終わったときに十歳だった者のひとりである。僕たちが自分の周囲になにか新しいものを求めようとしたとしても一体何が僕たちに残されていたのだろうか。⁴

戦後の荒廃した場所において出発したという意識をもつ二人は、どのような詩作を志向するようになったのだろうか。ノーベル賞受賞講演において、ブロツキーは次のように語る。

そして意識的というよりもむしろ本能的に我々が希求したのは、文化の連続性のもつ効果

¹ 本研究は、JST 次世代研究者挑戦的研究プログラム JPMJSP2110 の支援を受けたものである。

² Бродский И. А. Избранные стихотворения: 1957-1992. Москва: Панорама, 1994. С. 473. 本稿において、ロシア語の翻訳と下線強調はすべて筆者による。[]は筆者による補足を示す。なお、ブロツキーのノーベル賞受賞講演の訳出にあたってはヨシフ・ブロツキー/沼野充義訳『私人 ノーベル賞受賞講演』群像社、1996年を参照した。

³ ベルギー出身のボッシュ(Paul Van Den Bosch)の著作。原題は“LES ENFANTS DE L'ABSURDE”である。

⁴ 寺山修司『寺山修司全歌集』講談社、2011年、186頁。

を再生することであり、その形式や比喩を再興すること(восстановление ее форм и тропов)であり、少し無事に残った、そしてしばしば完全に傷つけられてしまった諸形式を我々自身の、新しい、あるいは我々には新しいものと見えた現代的な内容で満たすことでした(наполнение ее немногих уцелевших и часто совершенно скомпрометированных форм нашим собственным, новым или казавшимся нам таковым, современным содержанием)。⁵

寺山にも、プロツキーと共通するような問題意識があった。上に引用した『空には本』の後記から、続く箇所を引用しよう。

しかし新しいものがありすぎる以上、捨てられた瓦石がありすぎる以上、僕もまた「今少しばかりのこっているものを」粗末にすることができなかった。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枷を必要とした。定型詩はこうして僕のなかのドアをノックしたのである。⁶

このように、1940年生まれのプロツキーと1935年生まれの寺山は、ともに大戦の後の荒廃の風景を自らの出発点として位置づけており、そうした意識を抱きながら詩作を行うにあたって、かえって、「少し無事に残った」「諸形式」(プロツキー)／「今少しばかりのこっているもの」(寺山)への意識を強めているのだ。寺山にとって、それは定型詩であった。そこで本稿では、プロツキーの同時代人である寺山修司を取り上げ、意識的に選び取られたという定型詩の創作がどのような経過を辿ることになったのかを考察してゆく。

1.2. 寺山修司の創作史概観

分析に先立ち、寺山修司の創作史を、主に俳句・短歌創作の観点から概観しておこう。⁷ 寺山修司は、1935(昭和10)年、青森県弘前市に生まれる。中学時代に京武久美(1936-2023)と出会い、京武とともに青森県立青森高校に進学する。また、彼の影響で俳句活動を始める。寺山と京武は全国高校俳句コンクールを企画し、その参加者を中心として、十代の全国俳句誌『牧羊神』を刊行する。1954(昭和29)年、早稲田大学教育学部国語国文学科に入学。同年4月号の『短歌研究』に「第1回

⁵ Бродский. Избранные стихотворения. С. 473.

⁶ 寺山『寺山修司全歌集』、186-187頁。

⁷ 寺山修司の経歴については、白石征編「寺山修司年譜」、齋藤慎爾・白石征・渡辺久雄編『寺山修司の〈歌とくた〉』春陽堂書店、2021年、274-277頁／高取英『寺山修司 過激なる疾走』平凡社、2006年を参照した。『短歌研究』の第2回50首詠の応募・受賞の経緯とその後の「模倣問題」については、篠弘「寺山修司の出現」、篠『現代短歌史Ⅱ 前衛短歌の時代』短歌研究社、1988年、138-145頁／堀江秀史「収録作品解題」、寺山修司(堀江編)『ロミイの代辯 寺山修司単行本未収録作品集』幻戯書房、2018年、394-437頁などに詳しい。

作品 50 首詠」の特選として掲載された中城ふみ子(1922-1954)の「乳房喪失」に衝撃を受けて第 2 回の 50 首詠に応募、特選として 11 月号に掲載される(応募時のタイトルは「父還せ」であったが、編集者の中井英夫(1922-1993)によって 50 首中 17 首が削除され、タイトルも「チェホフ祭」に変更して掲載されることとなった)。歌壇からの評価は概ね好評であったが、やがて、受賞作品に、自作の俳句からの改作や中村草田男(1901-1983)・西東三鬼(1900-1962)らの俳句からの模倣があることが、おもに俳壇の側から問題視されるようになる。こうした中で、寺山は『俳句研究』(1955(昭和 30)年 2 月号)に「ロミイの代辯」を發表する。これは、寺山作品の作中人物である「ロミイ」が、作者である寺山を弁護するという体裁をとったものであった。

その後、1958(昭和 33)年に第 1 歌集『空には本』を、1962(昭和 37)年に第 2 歌集『血と麦』を、1965(昭和 40)年に第 3 歌集『田園に死す』を刊行するが、1971 年には『寺山修司全歌集』を刊行する。すでに 1967(昭和 42)年に横尾忠則(1936-)・東由多加(1945-2000)・九條映子(1935-2014)らと演劇実験室「天井桟敷」を設立していた寺山は、『全歌集』刊行を境に短歌を離れ、以降、主な創作の場を演劇や映画製作に移してゆくことになる。さかんに作歌活動を行っていた寺山は、1971 年の『全歌集』刊行時には「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」を出すことになった」⁸ と語って短歌との決別を宣言するのである。

1.3. 本稿の問題意識・方法

寺山修司の創作における俳句や短歌といった定型詩の位置づけについては、これまで、「私」論の文脈で語られることが多かった。たとえば、堀江秀史は、寺山の定型詩創作において創作の根幹をなす理念であった「ダイアログ」概念が「私」論と有機的に接合していることを指摘する。堀江は、「チェホフ祭」の模倣問題のなかで寺山が執筆した「ロミイの代辯」を取り上げ、「ロミイ」を「寺山と現実を共有し、寺山の身体を抜け出して世界を謳歌する人物」⁹ と定義する。このような存在を設定することによって自らの内部に葛藤を生むことが可能になり、「己を刷新する内的なダイアログ」¹⁰ が生じるというのだ。そして、その後の寺山の言説を分析し、短歌が「自己」を「劇化」してしまう性質を持っており、これは「自己肯定」に繋がるものであると指摘したうえで、「もちろん、「自己肯定」はダイアログの理念から、寺山が忌避するものである。短歌ジャンルによって見出された(私)論は、遂に短歌自身を否定するに至るのである」¹¹ と主張している。寺山は、1981 年に行われた吉本隆明(詩人・評論家、1924-2012)との対談において、「ぼくは、要するに短歌のもっている自己回帰性とい

⁸ 寺山『寺山修司全歌集』、321 頁。

⁹ 堀江秀史『寺山修司の一九六〇年代 不可分の精神』白水社、2020 年、166 頁。

¹⁰ 同前、166 頁。

¹¹ 同前、172 頁。

うか、自己模倣性とかは、結局ダイア・ログが成立しないからだとかってに考えて、それで演劇をはじめたわけです¹²と語っており、寺山自身も、作歌の過程で育まれた「私」論を突き詰めた結果として演劇を志向するに至ったという感覚を抱いていたことが分かる。「私」論や、「私」の問題と深く関わる「ダイアログ」は、たしかに寺山の創作を貫くテーマであり、短歌形式に対する態度も、この「私」や「ダイアログ」の問題意識と密接に結びつくものであった。

一方、俳句や短歌といった定型詩に熱中し、やがて短歌を離れた寺山が、「定型」それ自体に対してどのような態度で臨んでいたのか、という問題については、これまであまり検討がなされてこなかった。¹³しかし、前述の通り、寺山は戦後の荒廃の中で「今少しばかりのこったもの」として「定型」を選択したという事実にきわめて意識的であった。加えて、『全歌集』を刊行して短歌形式と決別するに至るまで、彼は「定型」への言及を繰り返している。「定型」とは何か、なぜ「定型」詩を作るのか、といった問題もまた、寺山にとっては非常な関心事であったのだ。そこで本稿では、「定型」とのかかわりという観点から彼の短歌創作史を捉え直すことを目的として、1971年の『全歌集』刊行に至るまでの寺山の創作を分析する。それによって、寺山にとって大きなテーマでありつづけた「私」の問題についても、新たな考察を加えることが可能になるだろう。

歌壇に登場して間もない時期の寺山の「定型」観が最も明確に表れているものの一つが、1958(昭和33)年に『短歌研究』誌上で詩人・嶋岡晨(1932-)との間に繰り広げられた論争である。そこで、まず本稿では、「様式論争」と呼ばれるこの論争を取り上げ、1958年当時の寺山の「定型」観を考察してゆく。その後、「様式論争」の分析を通して明らかになった彼の「定型」観をふまえて「様式論争」後から『全歌集』刊行に至る寺山の言説を分析し、「様式論争」以降の短歌作品に生じた変化や短歌との決別といった問題を、やはり「定型」という観点から再考することを目指す。

2. 「様式論争」にみる寺山の「定型」意識

2.1. 「様式論争」の概要と先行研究

本章では、1958年の「様式論争」における寺山の主張を分析し、彼の「定型」意識を検討してゆく。まず、「様式論争」の大まかな展開および先行研究を確認しておこう。¹⁴ 論争は、寺山の短歌連作「翼ある種子」(『短歌研究』、昭和33年6月号)に対して、嶋岡が「空間への執着」(同年7月号)と題

¹² 吉本隆明・寺山修司「死生観と短歌」、齋藤・白石・渡辺編『寺山修司の〈歌〉と〈うた〉』、232頁。

¹³ 「定型」に言及した研究としては、高島まどか「寺山修司の短歌：短歌における〈私〉論の形成」『美学芸術学研究』、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、第20巻、2002年、227-252頁／小菅麻起子「初期寺山修司研究「チェホフ祭」から『空には本』翰林書房、2013年、第十一章『空には本』における定型意識と文体—塚本邦雄「装飾楽句」との比較」、234-253頁が挙げられる。これらについては、第2章・第3章で改めて言及する。

¹⁴ 「様式論争」の経緯については、篠弘「寺山修司と嶋岡晨の様式論争」、篠『現代短歌史Ⅱ 前衛短歌の時代』、250-257頁／高島「寺山修司の短歌」／葉名尻竜一「嶋岡晨との「様式論争」」、葉名尻『文学における〈隣人〉—寺山修司への入口—』立正大学文学部学術叢書04、株式会社KADOKAWA、2018年、96-102頁などに詳しい。

した寺山批評を執筆したことに端を発する。『短歌研究』□□月号に掲載された「翼ある種子」は□□首構成であったが、□月号に、寺山は以下の□□首を自選している。□

□

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なかに□
たそがれはいつも誰かの罪のため證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ゝさむき角をまがれば□
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□
河にうつるとの灯もつとも優しからむ流れつゝ死んだ鼠を照らす□
ガラスのコップの中の沙漠に眠りつゝしだいに滴りとなりてゆく僕□
空にまく種子選ばむと抱きつゝ夏美のなかにわが入りゆく□
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^{□□}

□

この□□首をめぐる寺山と嶋岡のあいだに論争が繰り広げられることになるのだが、「様式論争」の主な争点となったのは、(短歌などの定型詩を含めた)詩における作者の「自我」と作中の「われ」との関係であった。論争の端緒をひらいた「空間への執着」において、嶋岡は、寺山の「翼ある種子」を評して次のように述べる。□

□

寺山の短歌の新しさは「ロマネスクの設計」にあり、現実の秩序への反抗を企て私小説性を否定すると菱川善夫[歌人・文芸評論家、□2□2□□]は言っている。その傾向はおおよそ感じとれるが、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かは疑問に思われる。^{□□}

□

ここで嶋岡は、寺山の「翼ある種子」における作中の「われ」が、短歌ごとにそれぞれ多様な状況におかれていることを指摘し、これらの短歌作品においては作者である寺山自身の「真実の自我」の追求がみとめられないとして寺山を批判する。これに応じて、寺山は翌号に「様式の遊戯性—主として嶋岡農に」(同年□月号)を発表し、嶋岡の提示した作中の「われ」と作者の「自我」の関係の問題に対して応答しながら、短歌ジャンルの特徴として「遊戯性」という概念を提出する。□

□

□ 寺山修司「翼ある種子・自選十首」『短歌研究』、日本短歌社、□□□(昭和33)年□月号、□□頁。□

□ 嶋岡農「空間への執着」『短歌研究』、日本短歌社、□□□(昭和33)年□月号、□□頁。□

もし誤解を恐れないで極言するならば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。[……]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。感動が頭のなかで整理され、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のだが、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、自由すぎた僕たちが短歌をえらんだのは、あの「王様ごっこ」や「恋愛ごっこ」のたのしさへのあこがれの変型なのである。¹⁷

短歌に備わっている「遊戯性」は、「王様ごっこ」や「恋愛ごっこ」の楽しみに通ずるものであり、「遊戯」としての短歌を支えているのが人間の「劇的性格」であるという。この「劇的性格」については、さらに詳細な説明が加えられる。

日本の戦犯が死刑を宣告され、いよいよ処刑という前夜に残した歌のことは誰でも知っているが

をののきも悲しみもなし絞首台母の笑顔を抱きてゆかむ¹⁸

明日よりはたれにはばかることもなく弥陀のみもとでのびのびと寝む¹⁹

と歌うときに、人たちは何を感じるだろうか。すべての問題をそのままにしておいて肉親の情や安楽へ無媒介とどびこえようとするを批判する前に、最後の「決定的瞬間」を自己劇化しようとする意識を感じないだろうか。[……]つまり人間の劇的性格こそ作歌の動機であり、「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現代詩人とは二律背反であることを何よりも人は知るべきなのだ。²⁰

ここで寺山は、短歌と現代詩を対置しながら短歌というジャンルの性質に言及している。短歌が生み出されるには、頭のなかの「感動」が五・七・五・七・七の形式に再構成される必要があるが、その再構成の過程には必然的に「自己劇化」が伴う。これが、短歌形式に内在する「遊戯性」である。嶋岡の求めたような「真実の自我」の追求は、人間の「劇的性格」に支えられた短歌というジャンルにおいてはそもそも「不適格」であるとして、寺山は嶋岡の批判に反論したのだ。

その後、嶋岡が「楽しい玩具」への疑問—寺山修司へのコレスポンドンス(同年9月号)によって寺山に伝える。嶋岡は、寺山が短歌を「やむにやまれぬ感動や、追い詰めた自我」をうたうには

¹⁷ 寺山修司「様式の遊戯性—主として嶋岡農に」『短歌研究』、日本短歌社、1958(昭和33)年8月号、41-42頁。

¹⁸ 木村久夫(1918-1946)の作。

¹⁹ 東條英機(1884-1948)の作。ただし、正確には、「明日よりはたれにはばかるどころなく弥陀のみもとでのびのびと寝む」である。花山信勝『平和の発見 巣鴨の生と死の記録』朝日新聞社、1949年、293頁。

²⁰ 寺山「様式の遊戯性」、42頁。

「不適格」なジャンルであるとしたことを受けて、「それならなぜかれは短歌を作るのでしょうか」²¹という疑問を提示する。これに対して寺山が「鳥は生れようとして一嶋岡晨を含む数千人に」(同年10月号)を発表し、「自我」の問題をふたたび「定型」と連関させて論じながら嶋岡に反論する。

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自体の底に已に自我の問題があるのである。²²

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」感動が生れる。これは事実ではないが真の感動となるわけである。²³

刺される直前、嘔吐の直前に人は意識を造型できない。「やむにやまれぬ」という犬にでも通ずるこの生理的事態は、「再構築」の暇をもたぬ点、様式にそぐわぬといつたのであり、すぐれた詩もまた「やむにやまれぬ直感」などからは生れないのである。やむにやまれぬことを一度自己の頭脳のパイプをくぐらせ、そこからでてきて「新しい、いかにもやむにやまれぬ気な」ものが芸術であり意識次元のものなのだ。²⁴

この「鳥は生れようとして」をもって嶋岡・寺山の「様式論争」は幕を閉じるのだが、結論から言えば、両者の議論は平行線をたどり、これ以上深化することはなかった。論争が深まらなかった要因の一つとしては、高島まどかが「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った」²⁵と指摘しているとおり、嶋岡と寺山の用いた「自我」という語の指示する内容が大きく異なっていたことが挙げられるだろう。嶋岡は詩人の内面に確固たる「自我」(「真実の自我」)を想定して、短歌もまたその「自我」の掘り下げによって生み出されるべきであると考えており、この立場から、寺山の短歌作品における作中の「われ」を「ムード的自我」²⁶ や「モルモットの「私」」²⁷ と呼んでその虚構性を問題視した。²⁸ 対して、寺山は、短歌というジャンルにはそもそも「自己劇化」の性質が

²¹ 嶋岡晨「楽しい玩具」への疑問—寺山修司へのレスポンス『短歌研究』、日本短歌社、1958(昭和33)年9月号、61頁。

²² 寺山修司「鳥は生れようとして一嶋岡晨を含む数千人に」『短歌研究』、日本短歌社、1958(昭和33)年10月号、130頁。

²³ 同前、132頁。

²⁴ 同前、133頁。

²⁵ 高島「寺山修司の短歌」、237頁。

²⁶ 嶋岡「空間への執着」、50頁。

²⁷ 同前、50頁。

²⁸ ただし、「自我」という言葉には、嶋岡もまた独自の意味を持たせている。嶋岡は次のように述べる。「ことわつて

備わっており、短歌における「自我」の問題は、「感動」を五・七・五・七・七に再構成する過程にこそ存在するという考えであった。「感動」を「定型」に押し込めようとする作歌の過程で「事実ではないが真の感動」が生じるように、作中の「われ」もまた、作者自身の「感動」を「定型」に押し込める際のせめぎ合いの結果として生じるものである。そのため、寺山にとって、出来上がった一首一首の作品における「われ」の虚構性は問題ではなかった。それぞれが多様な状況に置かれているために、一見すると嶋岡の言うところの「真実の自我」を反映していないように思われたとしても、それらはやはり、作歌の過程で「自己劇化」を経た結果として生じたものであり、その意味で、詩人の「自我」が芸術の次元に反映されたものでしかあり得なかったのだ。

「様式論争」については、篠弘もまた、「この論争は、おもしろい問題点をもちながらも、これ以上は深まらなかった」²⁹ と指摘し、「それに寺山が、定型に関してきわめて独自の認識と期待をもっていったことも、争点があいまいになりがちであり、論争を盛り上げなかつた一因であろう」³⁰ と述べて、その一因を、寺山の「定型」観の独自性に求めている。高島・篠が指摘するように、「自我」や「定型」に対する両者の立場や見解の齟齬によって、「様式論争」は深まりを見せることなく途絶えてしまったのだが、篠は、「嶋岡との論争によって寺山の収穫がなかつたわけではない。「私」性についての独自の考え方が提起されたのである」³¹ として、寺山にとって「様式論争」が一定の意義を持っていたことをみとめている。寺山の創作史における「様式論争」の位置づけについては、高島もまた、寺山の主張には不完全さがあつたと述べたうえで、「しかし、この議論を経ることによって、寺山の〈私〉観はより明確なものとなつた」³² と指摘する。こうした先行研究が示すとおり、「様式論争」は、一面で、寺山の創作手法の明確化に寄与するものであつた。とりわけ、短歌における「われ」の虚構性についての批判に応答する中で、「私」を、「定型」とのせめぎ合いの過程で生じるものとして捉えようとする寺山の態度は明確になつたといえよう。

2.2. 「定型」論の限界

しかし、同時にこの論争は、この時期の寺山の主張、特に「定型」に関する議論の限界を明らかにする結果にもなつた。寺山の「定型」観は、篠が指摘するように「独自の」ものであつたのと同時に、十分に理論化されきらない部分を含んでもいたのだ。「様式論争」における寺山の「定型」論が孕んでいた曖昧さについては、その内実が詳細に検討されることは少なかつたが、ここに表れている寺

おきたいことは、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。嶋岡「楽しい玩具」への疑問、63頁。

²⁹ 篠「寺山修司と嶋岡農の様式論争」、255頁。

³⁰ 同前、255頁。

³¹ 同前、257頁。

³² 高島「寺山修司の短歌」、237頁。

山の矛盾や混乱は、一面で、その後の彼の創作を方向づけることになる。そこで、本節では、寺山の議論の混乱とその原因を明らかにすることを目的として、あらためて、「様式論争」における彼の言説を分析することとする。

注意したいのは、「様式論争」の寺山の主張において、「定型」に加えて「様式」という語が用いられている点である。寺山がこの二語を明確に区別して定義づけようとしていることは、歌人・石川啄木(1886-1912)に対して「僕が啄木に嘔吐を吐くのは、何も啄という字が豚という字に似ているからでなく、様式をもたない歌人だつたからで、[……]」³³ と述べていることから明らかである。「定型」詩である短歌を創作していても、「様式」は欠如し得るのである。³⁴ 寺山が、短歌ジャンルの特徴を、五・七・五・七・七の「定型」とのせめぎ合いのなかで「感動」を詩的に再構成する過程に求めていることは既に確認したが、一方「様式」は、次のように定義づけられる。

様式とは直感を一度頭の中で「再構成」する操作の中に問題をもっている。散文、とりわけ自由詩で指導者が「感じたまま書けば詩になる」といい、嶋岡晨が詩＝自我のように方法を超えて生理のように詩を感じる時あてのない性欲をもてあます一匹の馬を感じるしかないではないか。ところが様式、(この場合、短歌そのものではなく、短歌という定型に感動を「再構成」しようとする造型力の意識的な操作の中にある精神様式)はありのままを拒否する[傍点は原文による]。³⁵

五・七・五・七・七という型式は、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。³⁶

このように、「定型」という語が詩の形式(短歌の場合の五・七・五・七・七)を指すのに対して、「様式」は、「定型」とのせめぎ合いのなかで自身の「感動」を詩的に再構成しようとする意識の側に存在する「型」であるというのだ。そして、「様式」については、さらに次のような言及がなされている。

³³ 寺山「鳥は生れようとして」、129頁。

³⁴ 「様式論争」における寺山の主張を概観すると、「定型」を詩型の問題として、「様式」を詩人の内部の思考段階の問題として捉えようとする傾向は見出せる。しかし、「様式論争」において、「定型」と「様式」の2語は必ずしも厳密に使い分けられてはおらず、「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」(寺山「様式の遊戯性」、41頁)といった表現も用いられている。また、「様式論争」と同年に執筆された第1歌集『空には本』の後記においても、「この定型詩にあっては本質としては三十一音の様式があるにすぎない」(寺山『寺山修司全歌集』、188頁)という表現がみられる。「様式」を精神の側に存在するものとして、「定型」を言葉の段階のものとして定義づけながらも、五・七・五・七・七という言葉の形式を「様式」と呼ぶ用法もみられることには留意する必要がある。

³⁵ 寺山「鳥は生れようとして」、132頁。

³⁶ 同前、132頁。

様式とは、それなら何か。様式とは先にもウエイドレーを引いたが、決して個人としての天才が発見したパタンとか多数の合成的な努力ではなく、「深いひとつの共同性、諸々の魂のある永続なひとつの同胞性の外面的な現れ」である。なかま、歴史がここに五・七・五・七・七という精神の同胞性の外面形態を遺産として伝承して来たことが問題であり、日本人の感受性の最大公約数のなかま、否定しようとしても消しがたい言葉の様式としての定型が在ることを誰が認めずにいられよう。³⁷

ここで寺山は、ロシア出身(1924年にフランスに亡命)の美学史家であるヴラジミール・ウエイドレ(Владимир Васильевич Вейдле, 1895-1979)³⁸を援用し、「様式」を、「深いひとつの共同性、諸々の魂のある永続なひとつの同胞性の外面的な現れ」と定義している。短歌に即して言えば、「共同性」や「同胞性」の「外面形態」として現れたのが五・七・五・七・七という「定型」であり、日本人には、「感受性の最大公約数」としての「様式」が備わっているというのだ。³⁹そして、こうした「様式」へのこだわりは、しばしば、同時代の詩壇・歌壇に対する批判と結びつけて語られる。

現代は様式喪失の時代である。人は破壊の中に秩序を、生理のなかにリゴリズムを見出すようなことを言いながら、その実、ありのままあることの容易さの中でのみ詩作する。既成の、結社誌をばらりとめくるとわっと出てくる数千の声はみなメモリアリズムの埃であり、ふけばとぶような一人の経験事実の悪臭である。⁴⁰

また、翌1959(昭和34)年に開催された座談会「日本の詩と若い世代」⁴¹に参加した寺山は、現代短歌を「リアリティーのないリアリズム、それも体験第一主義の傲岸さしかない」⁴²という表現で批判している。寺山が、短歌を、人間の「劇的性格」に支えられたジャンルと見做していたことは既に

³⁷ 同前、129頁。

³⁸ ウエイドレについては、ウエイドレ／深瀬基寛訳『藝術の運命』創文社、1953年を参照した。

³⁹ 「様式論争」時の寺山が、「定型」を、「日本人」の「感受性の最大公約数」の中にあるものとして、また「共同性」や「同胞性」のあらわれとして語っていることには注意が必要である。戦後日本のナショナリズムに関する言説を分析した小熊英二によれば、1950年代前半においては、人々が地方と階層によって分断されて均質な「日本人」という概念が通用しない状況を背景として、「民族」や「国民」を賞賛し、それらを目指すべき目標として語る言説が、とくに左派知識人を中心に多くみられ、そうした心情は当時の若者たちにも共有されていたという(小熊英二『民主と愛国』戦後日本のナショナリズムと公共性 新曜社、2002年、第七章「貧しさと「単一民族」——九五〇年代のナショナリズム」、255-306頁)。「定型」を、「共同性」や「同胞性」を前提とするものとして語る寺山の言説もまた、こうした時代状況と無関係ではないだろう。

⁴⁰ 寺山「鳥は生れようとして」、130頁。

⁴¹ 寺山以外の出席者は、岡井隆(歌人、1928-2020)・大江健三郎(小説家、1935-2023)・江藤淳(文芸評論家、1932-1999)・堂本正樹(劇作家・演出家、1933-2019)・嶋岡農であった。

⁴² 座談会「日本の詩と若い世代」、『短歌研究』、日本短歌社、1959(昭和34)年1月号、103頁。

確認したが、人々が自らの経験事実に依拠して「ありのままあることの容易さの中でのみ」作歌を行う現代は、寺山にとって「様式喪失」の時代であった。そこで、ジャンルとしての短歌を規定する「短歌性」という概念を提出し、失われた「短歌性」を回復する必要があると主張する。

たゞ「短歌性」の回復や、様式の遊戯性、とりわけ遊戯の高尚さについて云うとき、誤解は賢明な嶋岡晨などより、多くの歌人の側からでるに違いないことを僕は知っている。[……]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。⁴³

寺山は「遊戯性」や「自己劇化」といった性質を「短歌性」と呼ぶが、その「短歌性」は現代の歌壇において失われてしまっている。彼は、「様式喪失」の時代において詩作を行う際の「枷」として短歌を選択し、「短歌性」の回復を目指すようになったと語るのである。⁴⁴

寺山の定義によれば、「様式」とは、「感動」を詩的に再構成する際の詩人の意識の側に存在するものである。したがって、寺山は、「定型」をもたない自由詩においても「様式」は存在し得るものであり、また、存在すべきものであると考えていた。「様式論争」の寺山は、短歌における「様式」について論じた後で、自由詩における「様式」についても言及する。

当然自由詩にも、こうした様式的なものがないとは言わぬ。先にもかいたが、すぐれた詩ほど様式をもち、あざやかに「選択した自己」を見せてくれる。⁴⁵

ここで寺山は、すぐれた自由詩は「様式」をもっており、「選択した自己」を見せてくれると主張する。しかし、自由詩における「様式」については、「様式論争」でこれ以上の詳細が語られることはなかった。自由詩にも「様式」は存在し得ると主張しながら、(短歌の場合の五・七・五・七・七のような)定まった詩型をもたない自由詩の「様式」、すなわち「定型」を離れた「様式」のあり方については、彼には語る準備がなかったのである。このことは、「様式論争」における現代詩への言及を検討すると、いっそう明らかになる。「鳥は生れようとして」において、寺山はすぐれた現代詩人の代表者として谷川俊太郎(1931-2024)の名前を挙げて次のように述べる。

⁴³ 寺山「様式の遊戯性」、43頁。

⁴⁴ こうした現代の「様式喪失」の一因を、寺山は「荒地」グループの活動に求めている。「[……]とりわけ「荒地」の功罪の内、罪の大きなことは、戦前詩、とりわけ[原文ママ]「四季」、モダニズム詩、らのもつていた、あるいはもとうとしていた様式を意識的に捨てたことにあった」。寺山「鳥は生れようとして」、131頁。

⁴⁵ 同前、132頁。

戦後でもすぐれたいくつかの詩は様式をもっており、たとえば谷川俊太郎の「62 のソネット」などは、スタイルがソネットだからではなく様式詩の典型だと僕は思っている。⁴⁶

そして、谷川の「62 のソネット」中の作品「始まり」を引用して、この作品を次のように評する。

こうした表現法には、詩になる前の醗酵状態のとき已に作者は様式をもつていたと感ずることが出来る。言葉に一つのコスモスがあり、彼にとつてメタフィジクな存在も、世界もすべて木の實かなにかのように呼びかけ、味わい、捨てることのできる。「62 のソネット」における様式の問題は彼にソネット形式をえらばせたときの、彼の内部世界のストイシズムに問題があるのであつて、決して書かれた四四三三行型式による結果に何もあつてゐるのではない。⁴⁷

引用冒頭で、寺山は、「詩になる前の醗酵状態」の段階に存在するものとして「様式」を語る。しかしその直後、「様式」は、ソネット形式、すなわち四四三三行という言葉の型式(=「定型」)の選択の問題として再定義されている(「62 のソネット」における様式の問題は彼にソネット形式をえらばせたときの、彼の内部世界のストイシズムに問題があるのであつて、[……])。つまり、寺山の議論において、「様式」の問題は、五・七・五・七・七の短歌にしても、四四三三行のソネット形式にしても、いかなる詩型(=「定型」)を選択するか、という問題に収斂している。「様式」は、結局のところ、「定型」の存在を前提としてしか語られ得ない。つまり「様式論争」の寺山の主張において、「様式」は、言葉の形式である「定型」からいわば遡及的に導き出された概念であつた。そのため、寺山は、自由詩における「様式」についても構想はしながら、しかし、それを十分に理論化することができなかつたのである。こうした寺山の傾向は、次の一節からもうかがうことができる。

感動が、短歌というジャンルでは定型にまとめあげる作用のなかで脚色され、再構築されることは不可避であるが、その不可避な「造化」をえらぶ意識にはあきらかに、自己のたしなみを正しく見せようとするスタイリスト意識のようなものがあり、そのまゝ、思うまま書く自由詩の荷い手とはまるで違つた動機(モチーフ)をもつてゐることを感ずる筈である。⁴⁸

ここで、寺山は短歌と自由詩を対置させている。先に引用した箇所でも、寺山は、人間の「劇的性格」に支えられた短歌を創作する歌人を、自由詩人とは「二律背反」的な存在であると位置づけてい

⁴⁶ 同前、131 頁。

⁴⁷ 同前、131-132 頁。

⁴⁸ 寺山「様式の遊戯性」、42 頁。

た。⁴⁹ 繰り返しになるが、定型詩においては、詩人の内部世界の「感動」や「詩になる前の醗酵状態」が、五・七・五・七・七の「定型」とのせめぎ合いのなかで詩的に再構成されて「短歌」になるとされていた。対して、自由詩の創作過程については「そのまゝ、思うまま書く」と語られるにとどまっている。「自我」や「自己」の問題についても、同様のことが指摘できる。寺山は、詩における「自我」の問題もまた、詩人内部の「感動」と「定型」とのせめぎ合いの過程に存在するものであると考えていた。その上で、「定型」をもたない自由詩にも「様式」は存在し得るものであり、「様式」をもつすぐれた自由詩は「選択した自己」を見せてくれると語っていたが、しかし、詩における「自我」や「自己」もやはり「定型」を前提としたものであったために、「定型」のない自由詩における「選択した自己」についての議論は挫折してしまった。「様式論争」は、寺山の「私」論を明確にした反面、「定型」・「様式」論のこのような限界を明らかにする結果にもなったのである。

2.3. 「定型」と「様式」に対する絶対的な信頼

では、こうした「定型」論の曖昧さは何に起因するのだろうか。この点を明らかにするために、前節に引き続いて「様式論争」をさらに検討しよう。「鳥は生れようとして」において、寺山は、短歌形式について次のように述べている。

しかし短歌は今ここに「あるべくしてある」のであり、すべての論理があり、楽器があり、町があるように本質的問題とはよそに「在る」のだと僕は言うこともできるであろう。しかも永い間ありつづけてきて、今ここに在る、ということは別にスターリンの言を真似ずとも存在の必然があったのだということもできるのは自明である。⁵⁰

寺山は、五・七・五・七・七という「定型」に「存在の必然」を見ている。寺山が、「様式」や「自我」の議論をすべて「定型」を前提として構築していたことは既に確認したが、それは、「定型」に対するこのような信頼に支えられていたのである。

「様式論争」における寺山の発言から読み取れるのは、「定型」に対する彼の揺るぎない信頼である。寺山の議論は、「様式」の問題も「自己」の問題も、すべて言葉の形式である「定型」の存在を前提として出発している。「定型」は必然的な存在であり、それを前提とした「様式」が、詩人の内部に備わったものとして、いわば遡及的に想定される以上、短歌においては、詩人の「詩になる前の醗酵状態」や「感動」は、必ず五・七・五・七・七のかたちをとって「真の感動」として表現される。このとき、詩人内部の「感動」と「定型」との間に葛藤や矛盾は生じ得ないのである。そして、「定型」に対するこ

⁴⁹ 同前、42頁。

⁵⁰ 寺山「鳥は生れようとして」、128頁。

のような信頼は、「私」の普遍性への議論にも繋がってゆく。嶋岡が、寺山の短歌作品の虚構の「われ」を「ムード的自我」や「モルモットの私」と呼んで批判したことを受けて、寺山は「様式の遊戯性」で次のように応答する。

僕が歌をかき、人たちがその感動で手紙をくれるとき、僕にはその人たちのなかで起した僕の歌のカタルシス作用を信ずることができるのだ。歌においては、シヤンソンのそれのように「私」がツツねに普遍性を持ち、万人のなかで自発性をもちうることは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いの格調が実は必要だと僕は思うのだ。⁵¹

ここで寺山は、自分の創作した短歌が読者に「カタルシス作用」をもたらし、短歌作品における「私」は普遍的な「私」となって万人のなかで「自発性」をもち得るという確信を語っている。この主張を受けて、嶋岡は「楽しい玩具」への疑問において「そのカタルシス作用は、かれの「自我」世界によつて起されたものなのか、それとも短歌の形式プラスいくらかの詩的エスプリなのか」⁵² という疑問を呈しているが、続く寺山の「鳥は生れようとして」において、この問いに対する明確な回答は示されていない。

「定型」に対して絶対的な信頼を抱いていた寺山は、「定型」とは「日本人の感受性の最大公約数」に存するものであり、同時に「共同性」や「同胞性」のあらわれであると語っていた。詩人の内部の「詩になる前の醗酵状態」や「感動」が「定型」によって必ず表現され得、さらに「定型」とのせめぎ合いによって生まれた作中の「私」が常に「普遍性」をもって読者に働きかけることができるという彼の確信は、「定型」が「日本人の感受性の最大公約数」にあるという前提に支えられていたのである。「それならなぜかれは短歌を作るのでしょうか」⁵³ という疑問を抱く嶋岡と寺山との議論が平行線を辿ったのは、寺山が「定型」に対して無条件の信頼を寄せていたためでもあった。⁵⁴

⁵¹ 寺山「様式の遊戯性」、43 頁。

⁵² 嶋岡「楽しい玩具」への疑問、63 頁。

⁵³ 同前、61 頁。

⁵⁴ 「定型」への絶対的な信頼を抱いていた寺山とは対照的に、嶋岡があきらかに「定型」に対する不信感をもって論争にのぞんでいたことも考慮する必要がある。嶋岡は「楽しい玩具」への疑問において、「短歌への嫌悪—そんな大げさなものではありませんが、それにちかひほとんど生理的な反撥がぼくの中にあることは確かで、告白すればよくもまた十四歳のころからしばらく短歌を作ったことがあります、自分の中にあるどうしてもこの形式におさまりきれないものに動かされて詩を書きはじめてしたので、短歌にすがつて生きられる人が不思議にさえ思えるのです」とみとめている(嶋岡「楽しい玩具」への疑問、60 頁)。この点にも、論争が不発に終わった一因をみることができる。そして嶋岡が示したような「定型」に対する違和感も、短歌や俳句をめぐる戦後の言説に多くみられるものであり、その最たるものが、1946(昭和 21)-1947(昭和 22)年に集中して行われた、短詩型文学を否定・批判する第二芸術論議である。たとえば詩人の小野十三郎(1903-1996)は、評論「奴隷の韻律」において、実作者の視点から、短歌的抒情を「濡れた湿つばい」ででれでれした咏嘆調(小野十三郎『短歌的抒情』創元社、1953 年、70 頁)・「奴隷

3. 「様式論争」以降の短歌創作

ここまで、「様式論争」における寺山の言説の分析を通して、彼の「様式」・「定型」論に内包されていた矛盾と、その背後にある「定型」への絶対的な信頼を論じてきた。前述の通り、「様式論争」は、先行研究においては「私」論の文脈で語られることが多かったが、高島は、さらに「私」と「定型」のかかわりにも言及している。高島は、虚構性を帯びた寺山の短歌の「われ」が「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」⁵⁵であったとし、従来の短歌のリアリズム的な「私」性に反発した寺山が新たな「私」を構想していることを指摘した上で、「それを可能にするのが定型という様式である」⁵⁶と指摘している。そして、高島は、「定型」によって可能になるそうした「私」のあり方が、「様式論争」の後1960(昭和35)年から1965(昭和40)年頃の間には円熟をみせていると指摘する。「様式論争」における「私」論が「定型」を前提としていたことは高島の指摘の通りであり、「様式論争」を通して明確化された「私」論がその後の創作に影響を及ぼしていることもまた事実であろう。

しかし、前章で分析したように、寺山の議論には、「定型」への信頼に由来する曖昧さが孕まれていた。そして「様式論争」以降、寺山自身がそのことを自覚して「定型」や「様式」に対する態度を変化させることになる。「定型」への態度という観点から考えると、寺山の短歌創作史には転換が生じているのだ。⁵⁷そこで、本章では、前章の分析をふまえて「様式論争」以降の寺山の創作を分析し、「定型」に対する彼の態度の変遷を検討することとする。

3.1. 「定型」に対する信頼の揺らぎと「故郷」の出現

論争から4年が経過した1962年に、寺山は第2歌集『血と麦』を刊行する。この歌集には、同年の夏に執筆された後記「私のノオト」が付されているが、この「私のノオト」からは、寺山の「定型」観の決定的な変化を読み取ることができる。ここで寺山は、1958年5月に執筆された第1歌集『空には本』の後記を回顧して次のように述べる。

大きい「私」をもつこと。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

のリリースム」(同前、73頁)と呼んで批判した。篠によれば、第二芸術論議はその後の短歌史にも影響を及ぼしており、昭和30年代に始まる現代短歌運動も、この「奴隷のリリースム」を克服するところに主眼があったという(篠弘「第二芸術論議の波紋」、篠「現代短歌史I 戦後短歌の運動」短歌研究社、1983年、96-131頁)。嶋岡・寺山両者の言説の背景については、さらに考察の余地がある。

⁵⁵ 高島「寺山修司の短歌」、237頁。

⁵⁶ 同前、237頁。

⁵⁷ 小菅麻起子は、第1歌集『空には本』・第2歌集『血と麦』・第3歌集『田園に死す』の音数律を分析し、『血と麦』以降『田園に死す』に至る過程で、〈破調〉の作品が出現し、〈句跨り・句割れ〉が意識的に生み出されているとして、短歌文体の変化を指摘している。小菅「初期寺山修司研究」、234-253頁。

……そんな気持で歌をつくっているのである。第一歌集『空には本』の後記を読むと、まるで蕩り帰る、といった感じがする。そちこちで勝手気ままな思考を醗酵させて帰ってくると、家があり部屋があるように、「様式」が待ちかまえていると私は思っていたらしい。⁵⁸

『空には本』の後記では、周囲のすべてが瓦石と化したかに見える戦後の荒廃の中で詩作を行うにあたって、「定型」が自身に「言語の自由」をもたらした旨が語られていた(「1.1. はじめに」参照)。しかし、その4年後に執筆された第2歌集『血と麦』の後記において、寺山は、「様式論争」と同年に執筆されたこの『空には本』の後記を振り返って、当時の自分が「様式」に過度な信頼を寄せていたことを批判的に回想しているのだ。⁵⁹ 『血と麦』刊行から4年が経過した1966(昭和41)年に『短歌』誌上に掲載された評論「詩人的・歌人的—詩における「時間の節約」の問題」からも、「様式論争」の時期とは明らかに異なる「定型」観を見ることができる。

私の友人のリン・ウィリアムズさんなどは「日本の詩に型式があることは、一つの美德のようなものである。」という考え方をしている。たしかに、日本語は言文一致しているとは言えないが、自由詩が型式をもたない文語になってゆくことには限りない寂しさを覚える。だが、同時に肉声の詩を回復しようと思ったら、型式の桎梏などから解放されねば駄目だと思う。型式というやつは、いつでも文化的だ。そして型式というやつは、いつも非本性的であり、情念の敵でもあるようだ。⁶⁰

「自由詩が型式をもたない文語になってゆくことには限りない寂しさを覚える」という表現から、

⁵⁸ 寺山『寺山修司全歌集』、271頁。

⁵⁹ 1950年代前半においては目指すべき目標であり、人々の参加によって「創造」されるべきものとされていた「単一民族」であるが(注39参照)、高度成長を経てそれが既成事実となった後では、均質化と抑圧を意味する言葉へと変わっていった(小熊『〈民主〉と〈愛国〉』、303頁)。加えて、1960年には、日米安保条約改正をめぐる、「戦後民主主義」最大の高揚点である安保闘争が発生している。小熊によれば、この安保闘争は、さまざまな含意をもって使用されていた「民族」「国民」「民主主義」「市民」といった言葉の意味が変遷してゆく重要な転換点になったという。1960年5月19日に安保承認が自民党のみで強行採決されたことを受けて安保闘争は一気に過熱したが、寺山もまた、安保改正に反対する若手の芸術家や作家が集まった「若い日本の会」の集会(同年5月30日)の招請状に、江藤淳・浅利慶太(演出家、1933-2018)・石原慎太郎(作家・政治家、1932-2022)・大江健三郎・開高健(小説家、1930-1989)・武満徹(作曲家、1930-1996)・谷川俊太郎らとともに名を連ねており(小熊『〈民主〉と〈愛国〉』、第十二章「六〇年安保闘争—「戦後」の分岐点」、499-548頁)、安保闘争に一定の関心を寄せていたことがうかがえる。このように、寺山の「定型」観の変化は、「日本人」や「民族」にまつわる言説が大きく転換しつつあった時期と重なっている。「様式論争」において、「共同性」や「同胞性」、また「日本人の感受性の最大公約数」という表現で「定型」を語ってそこに無条件の信頼を寄せていた寺山の「定型」観の変化の一因として、このような言説の転換がかかわっていることが推測される。安保闘争を経た寺山が、かつての自身の「定型」観に批判的な態度をとるに至ったのはなぜなのか、当時の時代状況を考慮に入れながら、慎重に考察を行う必要があるだろう。

⁶⁰ 寺山修司「詩人的・歌人的—詩における「時間の節約」の問題」『短歌』、角川書店、1966(昭和41)年5月号、91頁。

ここで「型式」という語が「様式論争」における「定型」と同様の意味で用いられていることが推察されるが、「詩人的・歌人的」には、「様式論争」時のような「定型」に対する信頼は見られない。重要なのは、「型式」が「非本性的」であり「情念の敵」とされている点である。「様式論争」の後、「様式」や「定型」に対する不信感を抱くようになった寺山は、それらを「桎梏」として意識するようになっていた。前章で分析した通り、「様式論争」においては、「定型」に加えて「様式」という概念が提示されており、その「様式」を根拠として、作中で多様な状況に置かれた「私」の統一性が保証されていた。「遊戯性」や「自己劇化」の作用、すなわち「短歌性」によって必ず「事実ではないが真の感動」が表現されるという前提に立つときには、多様な状況に置かれた「私」は「様式」を根拠として内的に統一されたものであり得る。しかし、「様式」は、寺山が絶対的な信頼を寄せる「定型」を前提として、遡及的に導き出された概念であった。そのため、「定型」に対する信頼が揺らいだときには、作中の「私」の統一の根拠を「様式」に求めることは出来ない。では、「定型」への信頼が失われた時、寺山は、「私」の問題に対してどのような態度をとることになるのだろうか。

興味深いのは、「様式」や「定型」に対する信頼の揺らぎが語られるのと並行するようにして、寺山の短歌作品に変質が生じていることである。上に引用した『血と麦』の後記「私のノオト」の執筆と同年1962(昭和37)年5月号の『短歌研究』に、寺山は短歌18首詠を発表しているが、「戦後姥捨山」と題されたその作品群には、これまでの寺山作品とは明らかに異なるイメージが出現している。「戦後姥捨山」から、作品を一部引用しよう。

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
死児として死なざりしかば与えられし仏壇の下の田が旱りおり
姥捨山のかなた陽あたること知れど暗き草刈る母恋しくて⁶¹

これらの作品を、「様式論争」の時期に創作された作品と比較してみると、その差は明らかであろう。かつて歌壇から歓迎された若々しい抒情性⁶²はここにはみられず、代わって、因習的な農村としての「故郷」のイメージが現れているのだ。⁶³そして、3年後の1965(昭和40)年に刊行された第

⁶¹ 寺山修司「戦後姥捨山」『短歌研究』、日本短歌社、1962(昭和37)年5月号、16-17頁。

⁶² 『チェホフ祭』に対する歌壇の評価については、篠「寺山修司の出現」、138-145頁に詳しい。寺山の作品は、上の世代の歌人たちから好意的に受け止められたが、とりわけ熱っぽい賛辞を送ったのが評論家の久保田正文(1912-2001)であった。篠によれば、久保田が寺山に期待を寄せたのは、作品によって戦後の第二芸術論議に応える糸口を、寺山の作品に見出したためであるという。

⁶³ ただし、こうした因習的・土着的な農村イメージの出現時期については研究者によって見解が分かれるところである。寺山は、1973(昭和48)年に句集『わが金枝篇』を、1975(昭和50)年に句集『花粉航海』を発表するが、これらの句集には、たとえば「姉と書けばいろは狂いの髪地獄」「絹糸赤し村の暗部に出生し」「法医学・櫻・暗黒・父・自

3 歌集『田園に死す』においては、そうした傾向がますます強化されている。

地平線縫ひ閉ちむため針箱に姉かかくしておきし絹針
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
暗闇のわれに家系を問ふなかれ漬物樽の中の亡霊
亡き母の位牌の裏のわが指紋さみしくほぐれゆく夜ならむ
かくれんぼ鬼のままにて老いたれば誰をさがしにくる村祭⁶⁴

そして、この『田園に死す』は寺山にとって最後の単独歌集となった。『田園に死す』刊行の6年後、1971年に『寺山修司全歌集』を刊行した寺山は、その後記で「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」⁶⁵と語り、短歌と決別することになる。

3.2. 「記号としての詩」の構想

このように、かつて「様式」や「定型」に対して抱いていた無条件の信頼を批判的に回顧すると並行して、彼の作品には因習的な「故郷」のトポスが出現しているのであるが、このとき寺山は、「定型」や「様式」に依らない新たな詩作・作歌を模索するようになっていた。1965年に発表された評論集『戦後詩 ユリシーズの不在』⁶⁶には次のような言及がある。

漬」といったような、土着的な農村のモチーフや独特の禍々しさを伴う句が収められている。『花粉航海』の末尾には、「ここに収めた句は、「愚者の船」『花粉航海』所収の連作の題」をのぞく大半が私の高校生時代のものである」（寺山修司（白石征編）『寺山修司俳句全集・増補改訂版（全1巻）』あんず堂、1999年、82頁）という言が付きされており、三浦雅士は、寺山のこの言葉にしたがって『わが金枝篇』・『花粉航海』に収められた句のほとんどが高校時代に作られた作品であるという前提に立って「……」俳句から短歌への変容を見るならば、その萌芽はほとんどすべて直接的に高校生時代に遡ることになるだろう」（三浦雅士『寺山修司 鏡のなかの言葉』新書館、1992年、46頁）と述べており、高島はこの三浦の解釈に依っている（高島『寺山修司の短歌』）。しかし、宗田安正は、俳句の初出調査を行った結果、『わが金枝篇』・『花粉航海』所収作品のうちの約4割は高校生当時の雑誌に初出が認められなかったことを明らかにした（宗田安正「書けば書くほど恋しくなる—寺山修司の俳句」、寺山（白石編）『寺山修司俳句全集』、454-470頁。宗田の調査によれば、上掲の3句も『わが金枝篇』あるいは『花粉航海』が初出である）。加えて宗田は、そうした初出不明の作品群を10代の作品と比較してみると質や性格が大きく異なっていることを指摘し、「彼の句集収録作品を、多くの論者のように、単純に彼の高校時代の作品そのままと見ることは危険である」（同前、458頁）・「これらの作品を十代作品と並べて論じることはできず、それぞれの句集編集時（寺山はすでに三十代、四十代であった）に新たに作られ、句集に加えられたものとしてしか考えられまい」（同前、465頁）とする。宗田の調査とそれに基づく考察には説得力があり、また、初期の短歌にそうした農村的イメージやおどろおどろしい土着性を見出せないことを併せて考えても、これらのイメージの起源を、直接的に高校時代の俳句や初期歌篇に求めることは難しいと思われる。これらをふまえ、本稿は、農村的イメージがある時期を境に出現した（あるいは、少なくともある時期を境に極端に強化された）と考える立場をとる。

⁶⁴ 寺山『寺山修司全歌集』、15-93頁。

⁶⁵ 同前、320頁。

⁶⁶ この評論集には、短歌や俳句、さらには歌謡曲についての評論も収録されている。題にある「詩」という語は、自由詩のみを指すものではない。

「直接の詩」と同じように「記号としての詩」もまた、人生と深くかかわりあっているものなのだ。ただ「記号の世界」、つまりもう一つの世界にあっても「直接の詩」と同じように、個人の主体だけが重要なので、劃一的な思考は排すべきだという考えは変らない。それはいわば事実ではないが真実の世界であって、虚構ではないが幻影の体験なのである。⁶⁷

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。私がイメージということばではなく記号ということばを使ったのは、イメージがまだゼリー状の形になる前の心象であるのにくらべて、記号はそれを「とらえた」という証しだからなのだ。詩人にとって記号とは必ずしも文字ではない。ことばであったり沈黙であったりすることもある。だが、それはたしかに詩人を経てとらえられ、表現されたものでなければ「もう一つの現実」とは呼べないものである。⁶⁸

『戦後詩』において、寺山は「記号としての詩」という概念を提示する。「記号」とは「まだ形になる前の心象」を詩人が「とらえた」「証し」として生まれるものであるというが、ここで注目したいのは、「記号の世界」が「事実ではないが真実の世界」であるとされている点である。「様式論争」では、「定型」によって「真の感動」の表出が可能になるという主張が展開されていたが、ここでは、「定型」に代わって「真実の」「世界」を生み出し得るものとして、「記号」という概念が提示されているのだ。⁶⁹

しかし、「まだゼリー状の形になる前の心象」を「記号」によってとらえるという詩作を構想するとき、短歌形式を選択する必然性は失われてしまう。実際に、「記号としての詩」を構想する寺山は、短歌と詩の関係についての態度も変化させることになる。「様式論争」においては「[……]歌人たちが再び短歌性を捨てて短歌を現代詩の一部として見果てぬゆめを呼びさまそうとしている誤りを僕は指摘せねばならない」⁷⁰と述べて短歌ジャンルの自律性を求めていた寺山であったが、『田園に死す』の翌年 1966(昭和 41)年に発表された評論「詩人的・歌人的—詩における「時間の節約」の問題」に至って、「詩と短歌に本質的な差異があるとは思えない。それは単にルールの問題にすぎないだけである」⁷¹と語るようになっていく。そして、同じ「詩人的・歌人的」においては、詩と短歌の関係について以下のような言及がある。

⁶⁷ 寺山修司『戦後詩 ユリシーズの不在』筑摩書房、1993年、37-38頁。

⁶⁸ 同前、58-59頁。

⁶⁹ この引用箇所の前に、寺山は、グーテンベルクの活版印刷技術が現代の「ことば」を劃一化してしまったことを指摘し、「ことば」の劃一化を免れた「直接の詩」、すなわち「肉声の詩」を志向すべきであると主張している。「記号としての詩」と並んで「直接の詩」が構想されているという点については、さらなる検討が必要であろう。

⁷⁰ 寺山「様式の遊戯性」、40頁。

⁷¹ 寺山「詩人的・歌人的」、91頁。

私はまた気が向いたら『田園に死す』に次ぐ書下ろしの歌集を出すことになるだろう。だが、それは決して詩から自立するという事ではない。むしろ、より詩に接近するために、という方があっているかも知れないのである。⁷²

このように、「詩人的・歌人的」においては、かつて「定型」の有無によって明確に隔てられていた短歌と詩の境界が消失しており、さらには短歌が詩に接近すべきであるときえ語られている。そして、これによって、「様式論争」で提出されていた「短歌性」という概念にも必然的に変質が生じることになる。1962年に開催された座談会「短歌におけるナショナリズム」⁷³において寺山は「短歌性」に言及しているが、「様式論争」時と比較するとその定義は大きく変化している。この座談会では、短歌形式において用いられやすい言葉の傾向や表現されやすい感情は存在するのか、という問題が提起される。その中で、評論家の佐藤忠男(1930-2022)が寺山に対して次のように問いかける。

短歌には「憂える」とか「献身」とかいった感情がひじょうに流れやすく、それ以外のものは流れにくい。そういうことが短歌を作る人のあいだで特に問題にされているか、そのへんをどう考えておられるか、聞きたいわけだな。⁷⁴

この問いに対し、寺山は以下のように応答する。

[……]つまり言葉の体系が規制する感情の流れが、あなた(佐藤氏)のいうように、或るきめられたものかもしれないときえ思われたわけだ。しかしぼくは短歌性という概念をきめてしまうことには不感症でいたい、というより楽天的でいたいわけです。短歌とは五・七・五・七・七という形式に過ぎないということだけで歌を作るべきで、それ以上のことで規制されて作るべきじゃないと思っているわけです。⁷⁵

1962年には、寺山は「様式論争」時のような「短歌性」という概念を殆ど放棄し、「短歌とは五・七・五・七・七という形式に過ぎない」という前提に立とうと試みるようになっている。「記号としての詩」

⁷² 寺山「詩人的・歌人的」、91頁。

⁷³ 寺山以外の出席者は、佐藤忠男、村上一郎(文芸評論家、1920-1975)、前登志夫(歌人、1926-2008)、岡井隆であった。

⁷⁴ 「シンポジウム・現代短歌会議③短歌におけるナショナリズム」『短歌』、角川書店、1962(昭和37)年6月号、50頁。

⁷⁵ 同前、51頁。

を構想したことによって、短歌ジャンルの自律性は失われ、短歌の「定型」を選択する必然性は弱まっていったのである。

3.3. 「記号としての詩」における「私」

「記号としての詩」を志向し、「短歌性」を定義することを止めて「短歌とは五・七・五・七・七という形式に過ぎない」という前提に立って作歌を行う時、短歌形式の選択の問題と並んで浮上してくるのが、前述したような、作品における「私」の統一性の問題である。必然的な存在である「定型」と詩人の内部にそなわる「様式」を信頼するとき、出来上がった短歌における「私」が虚構性を帯びてそれぞれ多様な状況におかれていても、それらはすべて詩人の「自我」が芸術の次元に反映されたものであった。しかし、「短歌性」という概念がかつての効力を失ったとき、この前提は成立しない。そのため、「記号としての詩」を構想するようになった寺山は、「様式」に代わって作品上の多様な「私」を統合する新たな根拠を求めようになる。『血と麦』の後記で 1958 年当時を回顧してかつての自分が「様式」に対して過剰な信頼を抱いていたことを語った後で、寺山は次のように続ける。

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。私はちかごろ Soul という言葉が好きである。心、鬼、そんなものを自分の血のなかに、行動のバネのようなものとして蓄積しておきたい、と思っている。いま欲しいもの、「家」[……]⁷⁶

ここで寺山は「個人体験」を越える「力」を求めている。翌 1963(昭和 38)年に執筆された評論「私」とは誰か？ 短歌における告白と私性」においても、こうした志向がはっきりとあらわれている。

詩の中にさまざまに拡散されてゆく私の要素を、内的に統一する形而上学なしには、私自身の思想は成り立ち得ない。私文学の出発は、そうした大いなる「私」の全体像と、現実⁷⁷にいま存在している私の肉体との相克であつて、短歌もまた、そのための一つの証言にすぎないのである。⁷⁷

寺山は、「様式」に代わって「私」を内的に統一する「形而上学」の構築の必要性を感じるようになっていく。「様式論争」の寺山が、自由詩における「様式」や「選択した自己」、すなわち「定型」に依ら

⁷⁶ 寺山『寺山修司全歌集』、271-272 頁。

⁷⁷ 寺山修司「私」とは誰か？ 短歌における告白と私性」『短歌』、角川書店、1963(昭和 38)年 3 月号、69 頁。

ない「様式」や「自己」のあり方について構想し、しかし完全な理論化には至っていなかったことを指摘したが、「定型」や「様式」に対する信頼が揺らいで短歌が詩に接近したとき、まさにそのことが作歌の問題として浮上してきたのである。

そして、寺山は「メタフィジックな私」⁷⁸ という概念を提示することで「記号としての詩」における「私」の統一を図る。「私」とは誰か?」において、「メタフィジックな私」は、短歌を創作するにあたって作者の中に存在する「ある全体像のイメージ、「幻の私像」[傍点は原文による]」⁷⁹ と定義されている。作者がこの「メタフィジックな私」を内部に創造した上で作歌を行った際には、その全体像のイメージが一首一首の短歌作品において「私的具象性」⁸⁰ を持って拡散されてゆく。⁸¹ 「メタフィジックな私」を創造した上で生み出された短歌作品を読者が読んだときには、読者は拡散した「私」像の「回収作業」⁸² を行うことができるというのだ。

ただ、「様式論争」においては「様式」を根拠として作品の様々な「われ」の内的な統一性が主張されていたのに対して、「私」とは誰か?」において、かつて「様式」が担っていたような、「私」の内的な統一の根拠は示されていない。代わって寺山は、「記号」の世界を、「現実」の世界とかかわるものとして繰り返し語るようになる。上に引用した「私」とは誰か?」においてすでに、「私文学の出発は、そうした大いなる「私」の全体像と、現実がいま存在している私の肉体との相克であって、短歌もまた、そのための一つの証言にすぎない」という言及があった。『戦後詩』からも、こうした傾向をうかがうことができる。

記号的な体験の中で怪我をしても、現実の医者は診てくれやしないし、現実の中で落した財布は、記号的な体験の中で拾いかえすことはできないだろう。だが、記号的体験の中での出来事を現実を持ちかえらせようというトリックなしには、創作の魔術は存在しないのではないだろうか?⁸³

私は「現実が味気ないからせめて夢でも見よう」などといって、夜間学生が星空を見上げるようなセンチメントをすすめているのではなくて、記号的な現実、形而上的な体験もまた私たち

⁷⁸ 同前、68 頁。

⁷⁹ 同前、68 頁。

⁸⁰ 同前、68 頁。

⁸¹ 言うまでもなく、この「メタフィジックな私」は作者自身と一致する存在ではないため、「メタフィジックな私」には、現実の作者と照らし合わせて「事実」ではない要素も含まれ得る。実際、『田園に死す』には、存命の母親が「亡き母」として登場している。

⁸² 寺山「私」とは誰か?」、68 頁。

⁸³ 寺山『戦後詩』、49 頁。

を「変革」するモメントになりうる大きな「現実」だということを知って貰いたかったのである。⁸⁴

「記号としての詩」は、それを「現実を持ちかえらせようとするトリック」によって初めて成立し、「大きな「現実」として「私たち」の「変革」をなし得るものであるという。「私」を統一する「形而上学」の根拠を「定型」に求める代わりに、寺山は、「記号」の世界の存在として創造した「メタフィジックな私」と現実の「私」を相克させ続けることで「記号」の世界を維持しようと試みるようになったのだ。そして寺山は実際に、自身が作り出した「記号の世界」である「故郷」を、現実とかかわり合うものとして規定しようとする。座談会「肥沃な土地に！」⁸⁵において、歌人の岡井隆(1928-2020)に「「恐山」『短歌』誌 1962(昭和 37)年 8 月号に掲載された寺山の短歌連作の題]なんか、私性ということからませて読んでいいの？」⁸⁶と問われた寺山は、「それはかまわないですよ。内的経験としてね。あれは**ぼく自身**です」⁸⁷と答える。また、『田園に死す』の後記においても同様の言及が見られる。

これは、私の「記録」である。自分の原体験を、立ちどまって反芻してみることで、私がいまどこから来て、どこへ行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。⁸⁸

「記号としての詩」において、作中の「メタフィジックな私」はそれ自体では内的統一の根拠を持たず、「記号的体験」の中の出来事を「現実」に持ちかえるトリックによって初めて成立するものであった。そのため、寺山は、「記号」の世界内の「故郷」について、それを「内的経験」「ぼく自身」「私の「記録」」「自分の原体験」と語り、作者である寺山自身の「現実」とかかわるものとして作品外で規定し続けることになった。いわば、「記号としての詩」における「メタフィジックな私」の統一の根拠としての「現実の「私」」が想定されるようになったのである。「定型」への信頼が揺らぐのと並行して現れるようになった「故郷」は、「記号」の世界を創造しながら、「記号的体験」を「現実」に持ちかえり、「記号的体験」と「現実」とを常に相克させ続けることによって成立する「記号としての詩」の実践として出現したトポスなのである。⁸⁹しかし、「メタフィジックな私」の統一の根拠として「現実の「私」」が想定されるとき、「私」の問題は、もはや短歌の内部で解決されるものではなくなっていった。『田園に死す』を最後の単独歌集として、寺山は短歌と決別することになるのだが、1971年に刊行された

⁸⁴ 同前、55 頁。

⁸⁵ 寺山以外の出席者は、宮終二(歌人、1912-1986)、葛原妙子(歌人、1907-1985)、水野昌雄(歌人、1930-2021)、岡井隆であった。

⁸⁶ 「肥沃な土地に！」『短歌』、角川書店、1963(昭和 38)年鑑、231 頁。

⁸⁷ 同前、231 頁。

⁸⁸ 寺山『寺山修司全歌集』、92 頁。

⁸⁹ ただし、この「故郷」のトポスが因習的な「農村」のイメージを纏っている点については、さらに考察の余地がある。

『全歌集』の後記において、寺山は自らの短歌創作を次のように振り返る。

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。本質の方が存在に先行している
畸型児だったような気がする。三十一の言葉の牢獄に、肉声のしたたりまでも封じこめてしま
った暗い少年時代を、私は今なつかしく思い出している。⁹⁰

十二、三才から書きはじめた歌の、ほとんど全部をおさめたために、省みると稚いものが多く、
気負いばかりが目立っている。口やさしく「表現」などということばを使っているが、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し、いつも「私」
を規定することばかりこだわっていて、ついに裏返しの自己肯定の傲岸さを脱けることがな
かったこともよくわかる。⁹¹

ここで寺山は、自身の作歌を振り返って「説明的にはじめられて説明的に終わった」と回顧する。
「記号としての世界」が「現実」に持ちかえられることによるのみ成立するとき、「記号」の世界を、
現実の世界とかかわるものとして絶えず「説明的に」規定し続けることになり、短歌における「私」の
問題は、「現実」世界の問題へとかたちを変える。「私」とは誰か？」には、そのことがはっきりとあら
われている。短歌における「メタフィジックな私」と具象的な「私」像の回収について述べた後、寺山
はこの評論を次のような一節で結んでいる。

たぶん、それらすべてが創作を通じて見事に達成されたとしても、質問はやっぱり、無限にくり
返されて私をさいなみつつけるであろう。

「私とは誰か？」⁹²

かつて抱いていた「定型」に対する絶対的な信頼が揺らいだとき、短歌形式を選択する必然性は
失われ、加えて、「私」の問題はもはや短歌の中で解決するものではなくなっていった。「定型」への
態度を変化させた寺山は「メタフィジックな私」を構想するが、「メタフィジックな私」の統一の根拠と
して「現実の「私」」が想定されたとき、では「現実の「私」」とは何か、その統一の根拠はどこに求めら
れるのか、という問いが発生する。その結果として「私」の問題は作品外に投げかけられ、「私とは
誰か？」という問いが寺山を無限に苛むことになる。「日本人の感受性」や「精神の同胞性」に支えら

⁹⁰ 寺山『寺山修司全歌集』、320頁。

⁹¹ 同前、320-321頁。

⁹² 寺山「私とは誰か？」、69頁。

れた「定型」に対する無条件の信頼を失い、「定型」に代わるものとしての「記号としての詩」を構想し始めた寺山は、短歌内で完結することのない「私」の問題に行きあたり、やがて短歌形式を「言葉の牢獄」と感じて短歌と決別するに至るのである。

結論

1958年の「様式論争」において、寺山は、自らの作歌観を語るにあたって「定型」／「様式」という二つの概念を設定していた。彼によれば、「定型」が言葉の形式であるのに対して、「様式」は詩人の思考状態において存在するものであるという。しかし、「様式論争」における「定型」や「様式」への言及を詳細に検討すると、「様式」は「定型」を前提としてしか語られておらず、必然的な存在である「定型」から遡及的に想定されたものであった。

しかし、論争から4年が経過した1962年頃を境に、寺山の「定型」観には変化が生じ、寺山は、自身がかつて抱いていた「定型」と「様式」への無条件の信頼を批判的に回想するようになる。そして、「詩になる前の醗酵状態」「感動」を「定型」によって再構成するというかつての作歌過程に代わって、言語化される前の思考状態を詩人が「記号」によってとらえて表現する「記号としての詩」を構想し始める。しかし、詩を「記号」として考えるとき、かつて「定型」の有無によって峻別されていた短歌と詩の境界は不明瞭になってゆき、短歌形式を選択する必然性は失われることになる。また、「様式」への信頼が揺らいだことによって作中の「私」の内的統一の根拠を「様式」に求めることが不可能になったために、新たに「メタフィジックな私」という概念を想定した詩作を志向するようになる。1962年頃から顕著になる「故郷」のイメージは、「メタフィジックな私」を創造した上で「記号としての詩」を生み出す実践の結果として生まれたものである。しかし、「メタフィジックな私」は、「定型」に代わって作中の具象的な「私」を内的に統一する根拠を持たなかった。「記号」の世界は、現実の世界に持ちかえられることで初めて成立し得たのである。そして、「メタフィジックな私」の統一の根拠が作品外の「現実」の「私」との相克に求められるようになったとき、「私とは誰か？」という問いが寺山を無限に苛むことになったが、この問いはもはや短歌創作とは相容れないものであった。このようにして、自身の創作の問題意識と短歌形式との乖離を自覚した寺山は、1965年の『田園に死す』を最後の単独歌集として、短歌と決別することになるのである。

今後の展望—ブロッキー研究に向けて

本稿では、寺山修司の短歌創作における「定型」観の変遷について考察してきた。寺山は、「新しいもの」と「捨てられた瓦石」にあふれた戦後の荒廃においては「今少しばかりのこっているものを」粗末にすることができず、それゆえ「定型」を求めるようになったと回想していたが、重要なのは、寺山が「定型」に「存在の必然」を見てそこに絶対的な信頼を寄せる時、「定型」は「共同性」や「同胞

性」の外面的なあらわれとして根拠づけられ、「日本人の感受性の最大公約数のなかに」存するものとして語られていたということである。そして、こうした寺山の言説は、戦後日本の社会状況と緊密に結びつくものであったことが推察される(注 39 参照)。では、寺山と同様に、あらゆるものが破壊された戦後の荒廃の風景のなかから出発する世代であることに意識的であったプロツキーが「少し無事に残った、そしてしばしば完全に傷つけられてしまった諸形式(немногие уцелевшие и часто совершенно скомпрометированные формы)」と言う時、プロツキーの念頭にあった「諸形式(формы)」とはいかなるものだったのだろうか。前述のノーベル賞受賞講演において、プロツキーは次のように述べている。

この世代—アウシュヴィッツの火葬場が最大出力で稼働しており、スターリンが神さながらの完全な、まさに自然によって承認されたかに見える頂に立っていた時に生まれた世代—が世界に現れたのは、あらゆることから判断して、理論的にはこれらの火葬場やスターリンの収容所群島の無縁共同墓地で断ち切られるはずだったものを延長する(продолжить)ためでした。[……]そして私が今日ここに立っているという事実は、文化を前にした、この世代の諸功績の評価です—マンデリシタームを思い起こして—世界文化を前にした(перед мировой культурой) 諸功績と付け加えたいところです。⁹³

プロツキーは、アクメイズムの詩人オシプ・マンデリシターム(Осип Эмильевич Мандельштам, 1891-1938)が提唱したとされる「世界文化」を想起しており、ここから、プロツキーのいう「諸形式」が、「日本人」の「感受性」や「共同性」「同胞性」に支えられた寺山の「定型」とは性質を異にするものであることがうかがえる。同時代的な問題意識を持ちながら、しかし、寺山とプロツキーは、それぞれ異なる文化的伝統のなかで、異なる社会状況を背景として詩作を行ったのであり、寺山の「定型」とプロツキーの「諸形式」の性質の相違は、そのことを端的に示しているといえよう。

本稿冒頭で引用した箇所において、プロツキーは、その「諸形式」を「我々自身の、新しい、あるいは我々には新しいものと見えた現代的な内容で満たす」ことが必要であったと回想していた。これがプロツキーの詩作においてどのように実践されたのか、マンデリシタームをはじめとする先行テキストとの関係や時代状況との相関もふまえながら、慎重に検討する必要があるだろう。

(いわま なるみ)

⁹³ Бродский. Избранные стихотворения. С. 473.

Shuji Terayama and the Traditional Formal Style in His Tanka Poetry

Narumi IWAMA

This paper attempts to analyze the tanka poetry of Shuji Terayama (1935-1983) from the perspective of his attitude toward the traditional formal style. Terayama was awarded first prize in a tanka contest in 1955. It helped him to establish his reputation as a tanka poet. He created tanka for the following ten years, and in 1965, he published his third collection of tanka poetry, “To Die in the Country,” which turned out to be his last collection of tanka.

In his early days, Terayama solidly relied on the traditional formal style of tanka. He understood tanka as an inevitable style, believing it allowed him to express precisely what he wanted to depict. However, his attitude towards the traditional formal style eventually changed. In the postscript of his second collection of tanka poetry written in 1962, he critically reflects on how he excessively trusted the tanka style. At the same time, he began developing a concept of “poetry as a symbol” and persistently depicted his hometown as a weird agricultural village. It was the practice of “poetry as a symbol.” The distinction between free verse and tanka poetry becomes meaningless. Moreover, he tried to create a metaphysical “I,” but his attempt to ground this theory in tanka failed. This is why he broke with tanka by publishing his complete works of tanka in 1971.