

「第一章」 現代詩史の中の「荒地」

「第一節」 戦前詩から「荒地」へ

「荒地」前史と概略とまとめ

現代詩は春山行夫の「詩と詩論」誌におけるモダニズム詩運動からはじまったというのが定説となっている。その後戦前までの段階においては、3つの傾向^{注一}に詩の流派を分類する方法が一般に行われている。

- 1 「抒情詩」派¹ 「伝統（感情にうつたえるリリズム）」
- 2 「モダニズム詩」派² 「表現技術」
- 3 「プロ・アナ（左翼）詩」派³ 「主義・主張（思想）」

例えば1の「抒情詩」派については雑誌「四季」に寄った人たちが上げられ、また2については当然「詩と詩論」の人々、3については「戦旗」等々と、一応図式的にはきれいに分類できる。

周知のように戦争中にはこうした活動の母体となった詩誌はすべて廃刊させられ「日本詩」と「詩研究」に統合されてしまった。そして、戦後ふたたび復刊や創刊される雑誌群とそれを根拠地とする詩活動が起こってくるわけであるが、それがそのまま戦前にあった3つの流派の構図を復活させるものとはならなかった。表面上は変わらなかったようにみえても、その内実は大きく

変容していった。その理由はいくつもあるであろうが、そのうちの確実にひとつであるといえるのが「荒地」の活動であった。

「荒地」は戦前にその起源をもつ。「荒地」という名称については四十（昭和十五）年に鮎川が森川義信およびその他の早稲田の学生とつくった雑誌に最初にこの名称を冠してはいるが、これは純粹な意味での詩のみの雑誌ではない。文学史上問題にされる「荒地」とは、人的交流の面を除けば、ほぼ無関係と言っても良いだろう。

現代詩史のなかでの「荒地」グループの発端は、中桐が神戸ではじめた三十七年創刊の「CNA」である。そしてその母体となっているのは雑誌「若草」の投稿欄ということになる。地理的に無関係な位置にあった「荒地」同人たちがそうした詩の投稿による交流を介してつどったということになる。これはある種の実力による選別^{注二}と資格を有することが仲間になる条件だったことであり、「荒地」の性格を良くも悪くも象徴している。（これについては、「荒地」の次の世代とされる人々谷川俊太郎や山本太郎といった人々が「詩学」の研究会からできたことと比較できるように。見過ごされやすいことではあるが、この形態は徒弟制度的な「詩壇」が存在しなくなつた現状のなかで現代詩人が世に現われるための有効な手段、きっかけとして変わること無く継続している）

鮎川や田村、北村らとは別に木原、黒田はもとと三十五年創刊で北園克衛らを中心とした「COC」の詩人であったのを中桐が誘ったということになっている。また、「CNA」は「LE BAY」と三十八年に改題されているが中桐が「モダニズム」の雑誌にす

^{注一} 小田久郎「戦後詩壇私史」（新潮社1995.2.25）の百十二頁から百十三頁に、戦後も「智情意」又は「知性派」「抒情派」「現実派」であるとか、「主知派」「主情派」「現実派」といった三流派によって現代詩を分類する考え方のあったことが指摘されている。

^{注二} 「現代詩手帖」（1972）増刊号「『荒地』の主題と言語」（田村隆一、木原孝一の対談）などに「田村のエリート主義」などという指摘がある。

る」と宣言^{注三}してのことだとされている。

田村、北村の府立三商（東京府立第三商業学校）同窓生組も木原、黒田の「<O>」組も改題後の加入である。

戦後の「荒地」グループの直接の祖先がこの「LUNA」、「LE BAL」に集った連中だったことは確かではあるが、この段階ではまだ目にみえる形での共通する意識なり、詩への取り組みはみることができない。戦後の「荒地」とは本質的に違っている。

明らかにこの段階での「荒地」というか「LE BAL」は先にあげた3つの分類のうち、「モダニズム詩」派のなかにすっぽりと収まってしまっているのである。（むしろそれを望み目指していた感すらある。特に当時の中桐においては。単にマイナーな「モダニズム詩」派の集団という位置付け、意識であつたといえよう）

その後、鮎川・田村が三十七年創刊で村野四郎、近藤東らを中心とした雑誌「新領土」に参加したのが四十年である。「JUN BAL」が「詩集」と改名されたあと、翌四十一年には三好と、そして中桐までもが「新領土」に参加している。が、しかし同年に「新領土」は終刊している。（北村太郎、当時は松村文雄、は参加していない。）

「新領土」はその主宰者をみてわかるように、モダニズムの雑誌ではあつたし、当初の予定ではマラルメが提唱した「純粹詩」を実作するなどという試みであつたはずであるが、その終わりに関しては「四季」派抒情詩などとさして変わるところはなかった。

四十二年に「詩集」は鈴木亭らを中心とする「山の樹」と当局の方策により合併され、異質のものとなる。翌年には年少の田

^{注三}「現代詩手帖」（1972.1）において鮎川信夫・中桐雅夫・黒田三郎・三好豊一郎・

北村太郎・木原孝一らによる「『荒地』の意図と成果」という座談会の模様が掲載されているが、その中で鮎川が証言し、中桐も承認している。また、当時のモダニズム的傾向は主に神戸にいた連中によるものであつたことも指摘されている。

村・北村も徴兵される。三好、中桐は徴兵を免れるが、これ以後、終戦まで「荒地」グループの活動は事実上空白期ということになる。ちなみに、戦後直後に「荒地」とモダニズムの後継者の地位を争ったとされる「マチネ・ポエティック」グループ（中村真一郎、加藤周一、福永武彦ら）がこの年に結成されている。

この後四十四年には、詩の雑誌は「日本詩」と「詩研究」に統合されていることは先に述べた通りである。この時点で現代詩は一旦終焉を向かえることになる。戦前の「荒地」の活動や性質は端的にいえば若干無名の若手のモダニズム詩人集団という以上の評価は与えようがなく、特に際立った特色のない存在であつた。同人たちが「新領土」へ参加したのも「新領土」が自分たちの同人誌よりもメジャーな存在であつた、つまり「無名」な位置からより「有名」な位置での詩活動を標榜していた、ということが主な理由であつたと推察できる。ただその為にかえって詩人としての自己形成期・成長期が戦時中という特殊で限定された得難い時期と調度一致するという偶然を得て、「戦前」とも「戦後」とも異なる「戦中」派的特質をそなえた詩人たちの集団となつたのであろうと指摘できる。

一般に知られている終戦後の「荒地」の動向は、鮎川、田村、三好は四十六年創刊の「新詩派」に参加、中桐、木原、黒田は同じく四十六年創刊の「近代詩苑」に参加。この年の末に田村が奔走し、「荒地」グループのメンバーが揃い、会合し、皆で揃って四十六年創刊で福田律郎を中心とした「純粹詩」に参加。翌四十七年に田村の編集で「荒地」が創刊されるまでの、主要な詩や詩論はこの「純粹詩」に掲載され、この時期の「純粹詩」こそが真の「荒地」の母体^{注四}であるといえる。

^{注四}「荒地」創刊後も四十八年まではメンバーは「純粹詩」に参加していた。また北村太郎の代表作の一つ「センチメンタル・ジャーニー」は「荒地」刊行以降に「純粹詩」に掲載された。

「荒地」3号以降の編集は黒田が担当。しかしながら、編集が田村から黒田への移行期に黒田・木原が戦後四十六年に復刊された「VOU」に鮎川・田村・北村らの参加を促す。また四十八年には木原は「詩学」の編集に参加するようになり、アンソロジー「荒地詩集一九四八年版」の幻となった刊行のあと、詩誌「荒地」は北村編集の6号をもって出版社「東京書店」の倒産により終了する。

ここでの、雑誌「荒地」の終焉は、平原一良の指摘^{注五}にあるように社会情勢の悪化による詩人たちの生活状況の悪化、が主な原因とされるが、雑誌の掛け持ち的姿勢はグループの結束をさまたげる一因にはなっていたであろう。この後のアンソロジー「荒地詩集」を活動の中心とした「荒地」グループにおいても同人たちが他の雑誌に参加していったことが解体の原因であった、ということがある。「荒地」の中には常にこうした「荒地」の枠内から同人が外へと抜け出していく力が作用していた。鮎川信夫は「Xへの献辞」^{注六}の中でこう書いている

親愛なるX……詩について考えること

は、とりも直さず僕達の精神と君の精神とを結びつける架橋工作である。たった一人の君に語りかけるために、僕達が力を併せて荒地を形成している意味を理解してくれたならば、僕達各個人が如何に分裂し、模索の方向を異にし、未明の混沌とした内乱状態にあるうとも、なお一つの無名にして共同なる社会に於て、離れ難く結び合っていることも、より一層深く理解してくれるだろう。

「無名にして共同なる社会」において「離れ難く結び合っていること」が「荒地」なのだと言っている。他の「社会」に対しての「無名にして共同なる社会」としての「荒地」を構築する、というこの意図は荒地同人たちによって明確に論じられているものではないが、「戦前」詩壇が形成していた「詩の幻想共同体」に対抗するための仕組みとしての「荒地」グループという閉鎖され独立した系を構築する、というところにあつたのであるといえる。その意味で、荒地同人達が他のグループとの掛け持ちや所属ということを行うことは一種の自殺行為ではあつた。北村は「荒地詩集」終刊のときの模様について、後にこのような感想を述べている^{注七}。傍線は後述する内容に必要なので私が付けた。

『荒地詩集』は五八版で終刊になっています。終刊になった理由については、吉本隆明は「高度経済成長にぶつかって云々」といつている。なるほどおもしろい見方だなと思いましたが、「荒地」的な終戦直後の精神状況と、世の中、社会のありようが違ってきて、「荒地」のグループとしての存在理由があやうくなってきた。それはそうだと思う。ぼくはそのなかでも象徴的事件だつたと思うのは、田村と黒田と三好と中桐が草野心平さんの「歷程」に同時に入つたことでした。昭和三十、三十一頃でした。これはちよつとへんだなという気がしたんです。草野心平と「荒地」、草野心平が独裁者でないことは分かっている。けれども「荒地」にいながらそういうところに入るといふのはどういふことなんだろうと、なんだか納得できない気がした。その気持ちはいまだにずっともち續けていますけれど。

ぼくの好悪の感情は別にしても、やはり同人たちが個人個人で同時に動き出したこと。それはそ

^{注五} 「幻のアンソロジーの周辺」『荒地』派再読のための視座を求めて、平原一良「國語國文研究」第九十二号（1982.12）北海道大学国文学会

^{注六} 鮎川信夫「荒地詩集一九五一年版」

^{注七} 「センチメンタルジャーニー」北村太郎（1983.9.30）草思社

れで誰も文句をいえる筋合いではないけれども、やはり「荒地」というグループそのものが弛みはじめて、当然終わるべきときに終わった。それがたまたま吉本が指摘するように高度成長の初めだったのではないか。

傍線部で北村が「歷程」入りを問題にしているのは、これが戦前から継続している戦前の詩を形成させていた「詩の幻想共同体」のようなものを残留させているものであったからであろう。「荒地」の役割とは第一義的に言って鮎川のマニフェストにもあつたようにこうしたものへの排撃であつたはずである。戦前詩とその活力の源であつた「詩の共同幻想体」を壊滅させるという共通の目標を失うことはすなわち装置としての「荒地」の解体であつたことは明白であろう。

五十一年には遂にアンソロジー「荒地詩集一九五一年版」が刊行される。「荒地」グループが文学史上に非常に大きな影響力を持つようになったのは、このアンソロジー「荒地詩集」の刊行以降であると言つて良いと考える。単純な見方であれば、ここではじめて戦前からの既存詩人（特にモダニズムの）たちへの糾弾者としての「荒地」という認識が一般にひろまつたといえる。

またさらに通史的な見方に基づいてこの時期つまり戦後直後の「詩壇」の動きを解釈してみるならば、ここで起こった動きは戦前の3つの流派の各要素を順列組み合わせで再構成しようとしていたのだともいえよう。とにかく「荒地」が先鞭をつけたように「戦前の詩は間違つていた」ということだけが「確か」だったのだから。

「荒地」は先の3流派分類法でいえば、当然モダニズム詩派の

一変種とされる。マチネなどが非常に純粹無批判なカタチで戦前のモダニズムを継続的に踏襲しようとした、つまりそのままモダニズム詩派であつたことと比べて、「荒地」はそのままモダニズム派を踏襲しているわけではないが、特に技術的な面ではモダニズム詩がもつていた特徴を多く兼ね備えている。その点では彼等の「モダニズム詩」批判は自分自身へと跳ね返ってくる。そうした厳しい立場に自らを置いていること、そして、それを乗り越えるために一見すると「詩人の倫理」ともとれる概念を主張したために、見当違いの方面からの批判もつけることとなっているように見受けられる。

この時期に創刊され現代詩通史的には「荒地」と勢力を二分^{注八}していたとされる五十二年創刊の詩誌「列島」の詩人たちが目指したものの（プロ文にモダニズムの技法をとりいれて、表現・思想の両面での「前衛」詩の創造）の鏡像的主張とつけとられて一緒くたにされているようにも見受けられるのである。言い替えると、「荒地」は「モダニズム」を、それが「技法」だけで「主義・主張」がなかったことのためにダメであつたのだと唱え、「モダニズム」に「主義・主張」（そしてそれは固定的で一元的かつ教条主義的）を加えようとした運動として片付けられている、ということである。

- 1 「抒情詩」派¹¹「伝統（感情にうつたえるリリズム）」
- 2 「モダニズム詩」派¹²「表現技術」
- 3 「プロ・アナ（左翼）詩」派¹³「主義・主張（思想）」

という3流派分類法の図式のなかの相互が相手の持っている要素を取り込みハイブリット化しようとしていた現象として「荒地」

^{注八}「『芸術前衛』と『荒地』」荒正人「詩学」1989.12など。「芸術前衛」は改名して「列島」となる。

「列島」そして次の時代の少なくとも五十二年創刊で谷川俊太郎、川崎洋、大岡信などを中心とした「櫂」などの「抒情詩」派の詩人の運動までを説明することも可能となってしまう。例えば小田久郎は「戦後詩壇私史」の中で「戦後五年をへた詩壇の三派鼎立」といった項目をたてて先の「抒情派」「現実派」「芸術派」の構造が「戦後詩」「左翼詩」「既成詩」の三派へと変容していったなどと述べて、執拗に「三派鼎立」にこだわっているがこうした図式の延長上には少なくとも六十年以降の現代詩はない。この図式に合致するような詩の進化の系譜は確実に途切れるのである。「三派鼎立」の図式的説明で導かれる現代詩の進むべき方向というのは、必然的に戦前詩の3流派の各要素を統合した詩、ということになり、それがまた戦前現代詩が犯した間違いを修正することにもなる、となつて問題は簡単に解決するはずなのであるが、現実には現代詩が歩んだ過程はこうした方向・方法は採用していない。年刊「荒地詩集」が終刊して以降、反荒地的動機による詩活動が沈静化してからの、少なくとも六十年代にはそうした3流派の図式とは「無関係」な形で現代詩は変容していつている。

端的に述べるとそれは、「『世界』の消失」という現象が段階的に進行していった結果であつた。戦前の「三派鼎立」できつちり説明がつけられる時代においては、戦後詩にみられるような「詩がかけない」「書くべきものがない」といった類の「詩の消滅」の嘆きは見かけられない。戦後詩においては詩が書かれるための環境としての「世界」というものが変質し消失した、ということである。この「世界」という便利で曖昧な言葉は、「詩を成立させるための幻想共同体」と説明すべきものであろうと考える。詩の価値というものを暗黙に承認することで生成される「詩の幻の権威」を各人が当然のものとして是認する共同幻想を抱い

た共同体、すなわち「詩の幻想共同体」である。

振り返ってみれば、「荒地」は戦前の「詩の幻想共同体」を排撃したが、自身もまた「無名にして共同なる社会」という一種の「詩の幻想共同体」としての性格を有するものではあつた。戦争体験ということが「荒地」的詩の価値を保証し、「『荒地』的詩の幻の権威」を支え、それを是とする「世界」をつくつてしまつていた、と受け取れる状況があつたのである。

しかしながら、「荒地」の担つたもつとも重要な役割はこの「詩の幻想共同体」を少なくとも何者かに交換可能な、つまり絶対的一なるものではない存在であることを明かにしたことにあつた。「荒地」以後の現代詩史はこの「詩の幻想共同体」の崩壊とその後の詩の存在のための試行錯誤という性格を帯びたのだと考える。

ここまでの部分で「荒地」については一応の概略を総括したのであるが、「荒地」が「荒地」以後に現代詩史に残した意味を明かにするために、もう少し後の時代の様子についても先にまとめておきたいと考える。

そこで戦後現代詩を以下に四十五年から五十五年ごろ、といったように十年単位でその動向の概略をみていくことにする。便宜上四十五年から五十五年を第1期とし、以下五十五年から六十五年を第2期、六十五年から七十五年を3期、七十五年から八十五年を4期、八十五年から九十五年を5期とする。言うまでもないことだが、これらはそれぞれ昭和二十年代、三十年代、四十年代、五十年代などと重なっているが、六十年代が途中で平成に変わってしまったこともあり、一応それに影響されない時代区分とすることでこのような規定のしかたをした。

「第二節」戦後現代詩第1期について 「荒地」による詩史のリセット

まず、第1期（四十五年～五十五年、昭和二十年代）であるが、この時期については今までのところで述べたように荒地の活動が詩壇の主流派であった時代である。戦前詩人が戦争中に行っていた行為を「なかつたこと」として復活しようとしたのを北村の「空白はあつたか」^{注九}を起爆剤として糾弾し、沈黙させたため、「荒地」的（戦前転向詩人への糾弾的内容を含むもの）な詩でなければ書けない空気があった。後述する内容に必要なので傍線は私がつけた。

（註：日夏耿之介「明治大正詩史」を評して）流派の移り変わりがめまぐるしく説明してあるのだが、最も重要な何かが抜けているのである。僕はわが国の詩の不具性を、この書物ほどみごとに表わしてある例を知らない。では何が抜けてあるか。それは思想だ、といふことはたやすい。だが『思想だ』と云った瞬間に、沈黙する人は極めて少い。そして無益無用の註釈をだらだらと述べて安心するだけだ。さうした悪習の伝統が目に見えずに続き、戦争によつて根本的な欠陥を暴露してしまつたのかもしれない。悲劇というのも自由だ。喜劇とわめくも勝手だ。とにかく醜態があつたというのを忘れないのは有益なことである。だから僕は、若い詩人を『啓蒙する』と云つたり『私も二十代の青年は全く無知です』などという無意味な言葉を口走る人間を『たのしいと思ふ』などとおだてたりする先輩詩人を見ると、憂鬱になり絶望するのである。喜劇はまだ続いてゐ

るのだ。僕はさういふ詩人たちが沈黙して、ただ孤独のうちに生活する勇氣を持たないのが不思議でならない。たとへ沈黙しても、もしその人が真の詩人なら必ず存在の満足を自覚するはずだ。そしてそれが最も楽しいはずなのだ。彼らが空白だ、ブランクだ、といふ時代に僕らはまさにこの肉体を持つて生きてきたのであり、そのあひだには、三十代、四十代の人の全く想像できぬ未知の個の倉庫が、徐々にそして確実に充たされて来たといふことを記憶すべきである。空白という架空の存在を信ずるのは止めよう！それは時間を信ずるのと同じ愚劣さなのだ。

北村本人はこの「空白はあつたか」でしか詩人の戦争責任についての追及はおこなっていない。「戦争責任」などという限定された問題意識で述べた内容ではなかつたが、傍線部のような先輩詩人に沈黙を勧める内容が詩人の「戦争責任糾弾」を主張する荒地の代表的発言とされてしまつた経緯がある。しかしながらここには「Xへの献辞」以上に「荒地」の本質であるべき、過去の空虚な形態模写詩とそれに対して無批判な自意識しかもたなかつた詩人への糾弾という性質・内容が表現されている。「戦争責任問題」については鮎川と吉本隆明が大々的に行つていくのであるが、この吉本隆明や中江俊夫などが登場してくる「荒地詩集一九五五年版」あたりを境に「荒地詩集」の担い手が変化する。もともとの荒地同人たちの主張や色合いが失せて、それ以外の人達が主流となるのである。北川透は「荒地論 戦後詩の生成と変容」（思潮社1983.7.）の中で次のように言っている。傍線は後述する内容に必要なので私が付けた。

しかし 荒地 の詩的共同性の解体がはつきり顕

現したのは、中江俊夫、吉本隆明、鈴木喜緑など

が加入した一九五四年版においてである。なぜなら、それは戦争体験も、イギリス現代詩の教養も、文明観も、モダニズム批判も、そのどれをとつてもまったく異質な同人の加入だったからである。それは「荒地」の解体の反映であると同時に、そのことによって旧同人の個別化は、いっそう加速されていったはずである。

はからずも、それによって「荒地」色は薄まり、物理的な公的「詩壇の場」となるのである。

傍線部にみられるように異質な同人の加入が「荒地」の共同体としての結束を緩めたのだと指摘している。こういった側面は否定できないだろう。

同じ時期に「列島」があり、「荒地」と競っていたかのような言説が多くなされている。これについては鮎川が「当時『列島』なんて知らなかった」という内容の指摘をしている。また、例えば「列島」側に立った視点による次のような指摘^{注十}からも間接的に状況を知ることができる。傍線は後述する内容に必要なので私がつけた。

「列島」においては、芸術と政治の統一的止揚は、このような現実の総体的把握を前提に、外部と内部の分析と統合によって提示される。戦後詩的状况において、「列島」以前にも多くの詩誌が創刊されているが、このようにいかに詩を書くかを明確に芸術的方法として提示されたことはない。「荒地」は自己を遺言執行人になぞらえ、戦後詩的状况に徹底した個の回復を唱えたが、「列島」のような前衛的な政治意識も明確な芸術意識も持っていなかった。

「列島」と「荒地」はよく並べて論じられるが、もともと芸術性の希薄な「荒地」は、出発点からその目的を異にしている。今日商業ジャーナリズムで「荒地」のほうがもてはやされるというのは、芸術性への追求の甘さがある意味で功を奏したのである。「列島」のように、政治と芸術の統一的止揚という独自の前衛スタイルを築いたものを、商業ジャーナリズムが掲載していくとき、その扱いの上で内実が問われ芸術至上主義に安住していることが許されない。

つまり傍線部の裏を読めば「列島」は「商業ジャーナリズム」に見放され影響力がなかったということが知れるのである。詩壇的には「荒地」の方が「メジャー」であり、詩壇的影響力（あるいは詩壇ジャーナリズム）的には、「列島」は全く問題にならないかたのたのしいかと結論づけられる。また、詩壇の公器たり得るものとして木原孝一の「詩学」があり、これは四十八年以降年刊のかたちになってしまった「荒地」を月刊誌として引きついだものであるともいえる。

「第三節」戦後現代詩第2期について

反・脱「荒地」詩と戦後の狭義の終焉

第2期（五十五年～六十五年、昭和三十年代）については、創刊の時期は若干前（五十三年）だが、川崎洋や谷川俊太郎らの「櫂」の同人詩人たちの時代であるといえる。詩壇の主流派は彼らに移行し、「荒地」派は主流ではなくなつた。

「櫂」が出現したころの現代詩の状況については吉本隆明によ

る「抒情詩」の増加についての指摘^{注十一}がある。戦前戦中詩においてもっとも積極的に戦争賛美という形で戦争責任を担っていた「抒情詩」が所謂「三派鼎立図式」の中で一步出遅れた格好になったのは戦後の時代状況からいって当然ではあろう。

戦前の「抒情詩」が国粹主義・右翼思想や日本の古典文学の価値の西洋文学に対しての優位性といったものを無批判に「感情的に謳歌したものであったのに対してこの戦後の「抒情詩」は「民主主義」を背景にしたものとなっている。ここでいう「民主主義」は「大衆性」や「公共性」「最大公約数的」といったものと強く結び付くカタチでのものである。荒地的詩の支配状況の中で、もっとも抑圧されていたのが「感受性」であるとし、その「感受性」による「抒情詩」的なものの復権というように文学史的には捉えられるところではある。五十九年という「荒地詩集」終刊後に創刊された、「櫂」の大岡信も参加している「鰐」は飯島耕一・吉岡実などが参加し、「シウルレアリスム」的な詩を指向していたが、ここでいう「シウルレアリスム」も結局は「感受性」の表現のための装置という役割を担っていたのだと考えられる。「感受性」というものが「個」から発せられるものと信じてのことであつたのだと捉えることができる。戦前詩の「抒情性」や「感覚的表現」がある種の「伝統」にその起源を持つていたことの反省からこうした「個」の「感受性」を起源とする「抒情詩」がつくられるようになっていったことが推察できるのではある。戦前詩の呪縛からも逃れて、また戦前詩を否定することのみを目的とし、詩の表現の自由な可能性を教条主義で抑圧していた「荒地」的詩のフォームから脱して新たな現代詩の可能性を謳歌できると考えてのことだったのであろう。「個」としての詩人が「伝統」などあらゆる既成の概念に縛られることなく自分の「感

受性」のままに好きな表現を選択できる、ということとはまさしく「民主的」であり、私が再三指摘しているような「幻想共同体」に依拠することのない現代詩の創始が可能になるかのであるが、この「自由なる個の感受性」そのものが「共同幻想」であり、「櫂」も「鰐」も一見異なる手法を選択しているように見えて、やはり「幻想共同体」（詩人のみならずその読者・支持者をも含めて）でしかなかったのだといえる。

この第2期においてトピックとなるのは六十年安保騒動などの反戦運動という社会的状況である。「櫂」の詩人茨木のり子は「時代に対する詩人の態度」（「現代詩手帖」1960）のなかで次のように述べている。傍線は後述する内容に必要なので私が付けた。

安保賛成の詩人をつかまえて「臆病者！詩人の風上にもおけぬやつ」というのも間違っているし、デモに参加した詩人を評して「大東亜戦争になだれこんでいったときの詩人の態度を思わせる」というのもまったくおかしい。安保賛成も一つの立場なのだし、みずからの責任においてそれを選択したことは尊重されなければならないではないか。

また大東亜戦争になだれこんでいったときの詩人とデモに参加した詩人たちは質においてまったく異なると思う。それを同一視してかかることは歴史的視点を見誤ることもはなはだしい。（略）詩人すなわちインテリで、インテリは即ち冷静な眼を放棄してはならないという定義でもあるのだらうか。

戦後すぐ荒地の詩人たちが運動を起こしたとき、鮎川信夫氏の詩に「遺言執行人」という言葉があつて、深く印象に残っている。

生残りの若い兵隊たちを多く含んでいた荒地が

執行人の意識で出発したことには大きな意味があった。その頃から詩を書き始めた他の詩人達の間にも、そういう意識を抱き続けてきた人はかなり多い筈だ。

吉本隆明氏が先鋭な行動を起こした時、私はそこに、かつての荒地の精神の、もつとも良い継承と発展とを見たのである。

これはどうみても茨木のり子の読み誤りである。むしろ傍線部にあるような吉本隆明の行動はもつとも「荒地の精神」に反するものであったとさえいえる。社会情勢としてはこうした反戦運動の前に反核運動が類似の運動としてあったのだが、それについては鮎川信夫が五十四年刊行のアンソロジー「死の灰詩集」について次のように述べている^{注十二}。これを見ればいかに茨木のいうような内容が「荒地の精神」に反したものであるか、が明らかになるだろう。傍線は後述する内容に必要なので私がつけた。

あらかじめ結論を言ってしまう、少数の例外作品（たとえば、英訳されたもの、その他若干）をのぞいて、『死の灰詩集』にあらわれたような詩人の社会意識を分析してみると、それは戦時中における愛国詩、戦争賛美詩をあつめた『辻詩集』、『現代愛国詩選』などを貫通している詩意識と、根本的にはほとんど変わらないということである。

つまり、これらの詩人に対する多くの不満は、その詩意識が原子力時代にふさわしからぬ古臭いものであり、むしろ時代感覚、社会感覚において、「確信をもつまでは発言を抑制している」詩人^{注十三}のそれよりも、一段と低く、かつ鈍いもの

だということにある。

水爆の出現に象徴される現代世界の文明の背景を、立体的に理解しようとせず、うわつらで抗議やら叫喚の声をあげているだけのものが多い。そしてそのほとんどは、復讐心、排外主義、感傷に訴えようとしている。敗戦の影響は意外なところ、かつての戦争詩人たちの意識をむしろみつづけてきたようだ。（略）

しかし、『死の灰詩集』の異常なふん囲気は、「鬼畜米英」撃ちてしまわむの『辻詩集』を想起させるものがあり、いまさらながら詩人の意識の変わらなさにおどろくのである。（略）

戦争反対どころか、この詩集の編集メンバーのほとんどは、かつて戦争肯定者であり、戦争賛美者であったのである。

こういう詩人の意識は、詩人の問題としてより、むしろ社会心理学者がとりあつかう材料であろう。

傍線部にあるように鮎川は反核運動の背後にある排外主義とうわつらでの感情的抗議という思考停止を問題にしているのである。「死の灰詩集」に対する鮎川の言説をみれば茨木のような「荒地」や鮎川の詩についての理解がいかに粗末なものであるかは明白である。安保闘争や反戦運動についても同じことがいえるだろう。「個」の「感受性」に依拠して詩を書くという姿勢もまたその「個」の質や「感受性」の質と価値を問わないままに無批判にそれを「絶対視」する点で「幻想」を共有する「共同体」を基盤とする戦前詩と同質のものにすぎないのである。

要するに、戦後十年が経過し、脱「荒地」的詩が指向されるこの時期においても、多くの詩人たちは単に第二次世界大戦時に戦

注十二 「東京新聞」(1955.5.15)「『死の灰詩集』の本質」

注十三 スティーブン・スペクターのこと。

前詩人たちが行ったのと全く同じ行いをより小規模なかたちで反復していたのにすぎなかったのである。

ところで、私は茨木のリ子が「荒地」について語った見解を間違いだといったが、これは一人茨木氏だけの独自の見解ではない。鮎川信夫は「荒地詩集一九五五年版」で「反荒地派」という文章を書いている。そもそもは、その時点での詩壇の状況を「現在のこの国の現代詩の主流はいわゆる荒地派とはるかに若い世代の反荒地派」と大別するのが便利だ」という菱山修三の指摘に対するものであるが、実際の内容は「はるかに若い世代の反荒地派」に対してのものではない。所謂戦前モダニズム詩人からのレッテル張りに対してのものである。傍線は後述する内容に必要なので私がつけた。

村野、木下両氏は、次のように僕のエッセイを解説している。「本文はおしやべりと身振りの多い文章であるが反モダニズム的詩精神を述べた特徴が見られるであろう。この文章ではモダニズムが詩の形式や方法に関する芸術論に中心を置くものとして仮定されて批判を受けて居るが、詩が詩の形式や方法について思考を集中しないで、どんなすぐれた詩が創造されるであろうか。詩が現実の素材と経験に基礎を置くことは当然であるが、単にそれに終始して詩の形式や方法について無智であつたり不消化であつたりしたならば、優れた詩は創造出来ないであろう。本文のモダニズムの詩人というのが、現実にかなる詩人を指示しているのかは分明しないが、そう批評することによつて『荒地』の詩人が詩の形式や方法を軽視するならば、その詩は真の現代性を失うであろう。プロ派が政治に偏向することによつて優れた現代詩が

創造出来ない如く『荒地』は経験に偏向することによつて優れた詩を産み得ない弱点を持つてゐる。『荒地』が文学文明としての過去の美学を無視するならば、まず自ら優れた形式と方法を創造しなければならぬであろう。」

僕にとつてこの解説の当否ということは、実はどうでもいいことである。ただ不愉快なのは、僕自身のエッセイの欠陥と考えられるものを、そのまま引きうつしにして、それがまるで「荒地」そのものの弱点であるかのように言いふらす口吻である。この解説と、僕のまづいエッセイを読んだ者は、「荒地」とはこういうものかと思うだろう。僕も迷惑だが、いちばん迷惑をこうむるのは、むしろ「荒地」のメンバーである。

「この文章では・・・」という制限付きの批判から、「『荒地』は経験に偏向することによつて優れた詩を産みえない」という大胆な断定をひき出されたのでは、「この文章」の筆者の責任は重大である。（略）

「新しい荒地の詩についてのノート」の（４）「『技術より、態度へ』ということ」（『荒地詩集』一九五五年版）でもちよつと書いたが、この解説でも「荒地」がさも経験一本槍であるかのようになりきめつけ、「形式や方法」の価値を強調し、「荒地」には何の技術もないかのように言いふらしている。本当にそう思つてゐるとしたら、おめでたい話だ。これでは、いつか毎日新聞で、「荒地」は理論ばかりが先走つて実作がこれにともなわれないといつたようなことを書いていた匿名批評家とちつとも違つていない。

先に取り上げた中村不二夫氏の「列島」との比較論でもそうであつたが、傍線部に鮎川が指摘しているような「荒地」の「経験

主義（そして技術などを軽視している）」という捉え方は「反荒地」というものが形成されてから途切れることなく続いている。レットテル貼りなのである。茨木をはじめ「櫨」や「鰐」などの荒地の次の世代の人々が「荒地」をそうしたものとして捉えたのはそれが当時の常識的見方であったことからしても、しょうがないことだったとはいえる。ただこれは真実ではない。

「荒地」の同人であり、先述した茨木の文章にも登場してきた吉本隆明は六十一年から雑誌「試行」において「言語にとつて美とはなにか」の連載をはじめている。周知のように詩における比喩の問題について取り組んだ研究である。当然これは表現における「理論」や「技術」についての研究である。

吉本隆明の持つ傾向を「荒地」の傾向として考えることには問題もある。彼は先に示したように五十五年頃の「荒地」の全体的統一感が薄れた時期の加入者であるから。しかしながら、吉本隆明の「言語にとつて美とはなにか」は「荒地」とは全く関係のない、あるいは「荒地」的詩への吉本からの決別のアンチテーゼであったのか、と考えるに、そうはいえないであろうとする根拠がある。むしろ「言語にとつて美とはなにか」は「荒地」がもっていた一つの側面が吉本隆明を通じて具現化されたものなのであるといえる。この意味では吉本は確かに「荒地」の継承者といえるだろう。

北川透「詩的レトリック入門」の中で「荒地」の比喩論についての次のような指摘がある。傍線は後述する内容に必要なので私が付けた。

ところで、わが国の現代詩において、直喩や隠喩などの詩的レトリックを、はじめて原理的に論じることができたのは、戦後詩の「荒地」派の詩

人たちである。最初に「荒地」の比喩論の主要なものをあげておくと、加島祥造・北村太郎「詩の定義 直喩について」（『荒地詩集』一九五三年版）「詩の定義 隠喩について」（『荒地詩集』一九五四年版）、中桐雅夫「よい詩とわるい詩」（『詩と詩論』2号・一九五四年版）、鮎川信夫「比喩論二題」（『荒地詩集』一九五八年版）、鮎川信夫「現代詩作法」（一九五五年）や黒田三郎「現代詩入門」（一九六一年）、中桐雅夫「詩の読みかた詩の作りかた」（一九八一年）などにおける比喩論である。

「荒地」派の比喩論の重視が、経験や意味を無化した戦前モダニズムへの批判と、内的に関連をもっていることは言うまでもない。単なる意味の回復ではなく、比喩によることばの意味の新しい転移がめざされたのである。つまり比喩による意味の変容は課題になったが、同時に、比喩あるいはレトリックが、意味論の文脈でしか解かれなないという偏向も生みだしてしまった。それはモダニズム批判が不可避にしたものであると共に、そこに比喩論のレベルがあつた、と考えるべきであろう。

傍線部にあるような指摘が本当であるならば、寧ろ「荒地」こそが作詩の技術面に注目した先駆者であることになる。北川の指摘もやはり「荒地」の経験主義的側面が「比喩論」においてもある種の拘束を及ぼしていることを指摘しているが、ともかく、「荒地」は詩的レトリックの上での研究意識をもっていたのである、ということには明かにできると考える。

こうした「荒地」がもっていた技術的側面がさほど人の目につかず、吉本隆明の「言語にとつて美とはなにか」が注目を浴びたことには単に書かれたものの量的要素以外のところにも決定的違

いがあったように思う。

「第四節」戦後現代詩第3期について

「平準化」「大衆化」と「詩の幻の権威」の完全消失
吉本隆明・鮎川信夫を軸とした「荒地」の継承

項1 「詩の幻の権威」の相対化

次の第3期（六十五年から七十五年、昭和四十年代）では、「荒地」に関していえば、最後まで詩集をださずに残った中桐と北村の詩集が相次いで刊行された。

またこの時期にも「ベトナム反戦」というカタチでの社会的文化的ムーブメントが起こっている。「近代」的な価値観の完全なる消滅と、大衆消費社会における文化の形態の本格的訪れ、転移の時期でもあった。

「悪い時代の詩的可能性」という対談（「現代詩手帖」

1971.12）の中で入沢康夫・天沢退二郎・吉増剛造が鼎談をしている。その中で三島由紀夫の死にふれた次のような部分に「詩の幻の権威」ということが登場する。傍線は後述する内容に必要なので私が付けた。

入沢 根本的にはやはり三島由紀夫が書いたものが我々にとつてどうだったかがあってのことだけだね。さっき吉増さんが言ったみたいな感じがぼくにもあって、三島氏の作品というのは非常に彫琢が施されていて完成美があるというのが定説

で、そういう意味で詩的な美しさがあると言われているのに、ぼくは詩的だという感じを受けたことがないんです。詩的であろうとしても、常にそこには間というか、間があつて、それはいわば、いつも等間隔なすき間で終始し、ついに切りむすぶことがない。その意味で詩とは縁のないものだと思つていたんですね。逆に言えば、その間が彼をいら立たしめたんじゃないかという気がする。詩的なのを必要だつたんじゃないか、それではああいうことが必要だつたんじゃないか、それでも詩的なのを言つてもらえない。

吉増 詩の幻の権威みたいなものをあれで奪いられたなという感じはかなりありますね。それで、コンチクショウという感じは残るけれど、痛ましいとか嘔気のようなもの、あんまりないですね。むしろ何か敵対心が旺盛のせいか、そういうふうな見方をしていった方が、ぼくはいいと思いますね。

編集部 その、詩の幻の権威というのはどういうことですか？

吉増 これは偏見かもしれないんですが、三島由紀夫さんの文学というのはやっぱり明治の鹿鳴館あたりから続いている上流階級、貴族階級の匂いをぼくは感じますね。それが最後に自分で決着をつけたような感じであれが起こったんで、これからこつちがやろうとしていることがそのためにブレーキかけられて遅れるんじゃないか、五、六年遅れるんじゃないか、という非常に勝手な感じが今しますけどね。

傍線部で吉増が「詩の幻の権威」という言葉を使っているが、その後編集部が質問しているように、当時でもよく人口に膾炙する類の語ではなかったことが伺い知れる。吉増は直接答えていな

いが、戦前から続く「詩的」概念を「詩の幻の権力」と呼んでいるのであるといえる。それは「詩の絶対的価値」のようなものを大仰な仕方では非を問われることのない「共同幻想」として「幻想共同体」を構成する人々の中で受け入れる、という装置があつてはじめて成り立つものである。吉増剛造らがこの三島の「詩的」に対して冷淡な扱いをしているのは、この時期に至つてはこうした「詩的」概念がまったくその存在を可能とする基盤を失つていたということで理解できる。この三島の死より以前、六十五年には谷川雁による「詩がほろんだことを知らぬ人が多い」という内容の文章（「朝日ジャーナル」1995.1.17）が物議をかもした。傍線は後述する内容に必要なので私が付けた。

詩がほろんだことを知らぬ人が多い。いま書かれている作品のすべては、詩が滅んだことへのおどろきと安心、詩がうまれないことへの失望と居直りを詩のかたちで表現したものという袋の中へ入れてしまうことができる。もちろんその中にはある快感をさそうものがないではない。しかし、それはついに詩ではない。詩それ自身ではない。そこには一つの態度の放棄がある。つまり、この世界と数行のことばとが天秤にかけられてゆらゆらする可能性を前提にするわけにはいけなくなっているのである。

傍線部にあるような「可能性」を保証するものが「詩の幻の権威」だったわけである。なお、ここより以降吉増が用いた「詩の幻の権力」という言葉を元に「詩の幻の権威」という語をその内容を示す語として用いる。「権力」よりも「権威」という語を用いた方が実体に即していると考えたからである。谷川雁は六十年にすでに詩をやめると言い、また六十一年の「断言肯定命題」の

中ですでに同様のことを書いている。引用した文章は「鮎川信夫全詩集」への批評の中で書かれているが、この谷川雁については、鮎川は谷川雁を北川透・菅谷規矩夫との鼎談「途方もない一回性の夢 谷川雁、その浪漫の帰結」（現代詩手帖265頁）の中で「ぼくが最初に谷川雁から連想したのは、日本浪漫派の戦後版という感じでした。これは戦後の保田與重郎じゃないかという感じを持つたんですよね。」と述べている。具体的な根拠は特に示さず、印象のみで語っているが、ここで鮎川が指摘した「日本浪漫派の戦後版という感じ」というものがまさしく吉増などが指摘する「詩の幻の権威」としての「詩的」ということであろう。谷川雁はその伝記的事実からいつても所謂「左翼」詩人であり、鮎川の発言は「左翼」「右翼」という対比からのものではない。しかも、この「谷川雁に日本浪漫派を感じる」というのは一般に認められる見方ではない。鮎川があえてこういう発言をした背景には谷川雁の詩人としての質やその立脚する基盤が「日本浪漫派」などと共通するものであつたという認識があつた、と捉えざるを得ないだろう。

ここにきて、戦前の「三派鼎立図式」に基づく詩には共通するものがあつたことがわかる。いずれも「詩的」であるものの絶対的価値についてなんらの検証も行ふことなく、ただ各自が信奉する極単純なドグマに忠実であることで派閥を形成し、その中で流通する詩をつくり、それを支持していたにすぎなかつた。そこには模倣が容易なひとつづつのフォームがあり、それに従つてつくられたものを「価値あり」と相互に認め合う共同体の約束事があつたにすぎなかつた。そうした戦前の「詩的」約束事がこの時期に来て完全に相手にされなくなつたこと、それが三島の「詩的」自殺であり谷川雁の「詩的」詩人廃業なのであつたといえよう。

こうした戦前の「詩的」概念の駆逐には「荒地」の活動が寄与したと考えるが、しかしながらこの時期以降この詩的概念と切れた詩人たちの間に「詩がかけない」というような事態が発生する。より正確にいうなら「詩が読まれない」という事態が。そもそも冒頭で引用した吉増たちの対談は「悪い時代の詩的可能性」というテーマであつた。これは「詩にとつて」の「悪い時代の詩的可能性」という意味のテーマであつた。詩にとつての悪い時代、詩にとつての困難な時代、という認識の上で書かれているもののである。そこには学生運動の時期を経ての雑誌「凶区」の解散といった戦後詩的なものの持つ困難に面して困惑している姿がある。このあたりの時代状況については高橋源一郎が谷川俊太郎・大岡信らとの鼎談「いま、詩は」（「国文学」解釈と教材の研究（2006））の中で次のように指摘している。傍線は後述する内容に必要なので私が付けた。

高橋 ええ。この前読売新聞に書くのでちょうどいい機会だと思つて文庫百冊を久しぶりに読み返したんですけど、そんなふうにもとめて読み返したせいか、当時と違つて「すごく似ているな」という感じがしてびっくりしたんです。テーマもスタイルも、各々のボキャブラリーもみんな違うんですけれども、ある共通の感覚があるような気がするんですね。こういうことはひと言でいうと、必ず図式的になるのでうまくないんですが、昔、谷川さんが、自分は詩壇とは関係なかった、当時書かれていた現代詩に異和感があつたとおっしゃったときに、こういう言い方をされているんですね。「この詩には社会はあるけど、世界がない」と。

谷川 という名言をはいた（笑）。
高橋 はい

大岡 クリツシエだね（笑）。

高橋 カッコいいですね。「世界」という言葉はいまでも使うけど、当時は特にたくさん使われた言葉ですね。

大岡 そうそう。ほんとに「世界」という言葉が使われた。

高橋 そういう意味でものすごくポピュラーな言葉だつた。ただし、谷川さんは「そこで使われている「世界」という言葉は世界ではなく、社会のことじゃないか」というふうにおっしゃいました。まさしくそうなんです。僕達も批評を書いたり読んだりするときに、「世界」という言葉を使つていたんですけど、それはまさに社会のことだつた。「世界」と言つた場合に、それだけで通じるある共通のイメージが共有されていたんですね。「世界」といつても、天地、自然を含むのではなくて、六〇年代のある時期のきしむような社会関係が「世界」である、そんな共通理解があつた。現代詩の共通の「背景」としての「世界」があることは自明の理だつた。だから、詩人はその世界のことを直接書かなくても、否定的な形で書いたり、極度に抽象的に書いたりしても、人によつて全然違つた書き方をしているも、そのことは、その「世界」の内側で発語していることだけはわかりあえた。

ところが、その共通項がある時期からなくなつてきてしまつた。極端なことを言うと、社会である「世界」はなくなつてしまつた。若い世代の詩になればなるほど、自分と世界しかないですよね。この場合の「世界」はのつぺりした非社会的なイメージしかない。この両者は裏側でくつちちやっている。（略）

高橋 難解な詩でさえわかりやすいということがあるんじゃないでしょうか。それはいまになって

考えてみるとひどく危険なこともかもしれませんね。僕たちにとつて、詩人たちの新作はいつも事件でした。当時はよく『文芸』が長編詩の一挙掲載をやりましたね。翌月誰々の新作が載るらしいと聞くと、僕たちは大体発売日に買いに行きました。たとえば吉本さんの「告知する歌」とか、吉増剛造さん、清岡卓行さんの「最後のフーガ」。みんな長くて、意味がはつきりしているんですね。「告知する歌」と「最後のフーガ」といま口に出してしまいました。もちろん片っ方はランボオの死をめぐる非政治的な抒情詩で、片っ方は政治の色彩を強く感じさせる詩なんだけれども、そこに「世界」が前提としてあることは共通している。その詩にはある特定の個人が生きていて彼の、そして僕たちも属しているその社会の中にこつち側に背中を向けてゆつくり入って行くというイメージがあつた。僕たちが生きているこの世界に対してきわめて否定的な態度をとりながら、そういう意味での明快なメッセーじ性があつたということで、メタフアーとしてどんなに複雑でも、すごくわかるんですね。

だから、詩はそういう場所から超越的ではないメッセーじをこつちに送ってくるものだということとが、僕たちにとって詩の最初の体験だったので。コルトレーンのジャズでも、ゴダールの映画でも、難解なんだけれどメッセーじは明快なんです。強烈な「否定」を核としたそんな現代詩の書法を詩人も、僕たち読者もあまり疑っていません。だからそういうときには、僕たちは谷川さんを読んでも谷川さんの声はほとんど聞えてこなかった。

最初の傍線部にある「社会」とは「詩の幻の権威」によって維

持されている「幻想共同体」としての社会である。それに対して「世界」とはその外部にあるものである。以下の傍線部から読みとれるように高橋は、現代詩の共通の「背景」としての「世界」が自明のものとしてあつたがそしてそれがなくなつてしまつたときに詩が読まれなくなつた、と回想している。そして現代詩は、その「世界」という言葉で呼ばれる「社会」の方へ「こつち側に背中を向けてゆつくり入って行く」ための単一で明快な一個のメッセーじを発し続けていただけの存在であつたとされている。ここで高橋源一郎も述べているように、こつちた「熱狂的現代詩の消費者」が現代詩から離れていったのが、ちょうど七〇年ごろからであつたとされている。「詩の幻の権威」を背景にした「詩的」概念はしかし、三島や谷川雁のような「戦前」のものとの類似性を持つ人々だけの問題ではなかつたのである。傍線は後述する内容に必要なので私が付けた。

高橋 七〇年前後にはもう読むほうもきつくなつてきたんですね。僕は批評をこそこそ書いていたのだけれど、「詩を読むのはきついなあ」と思いはじめたその時期には批評を読んだり書いたりするのきつかつた。当時は理由もわからずに、何でもこう書けないんだらうと非常にうつとうしい閉塞感があつた。もちろん、僕だけじゃなくて詩人みんなにですね、だから、僕は自然に十年ほど詩を読むのを止めてしまいました。そして八〇年頃に十年ぶりに読んでみて、状況が変わつてないんでビックリしたことを覚えています。ただ、ごく少数の詩人、伊藤比呂美さんやねじめ正一さんとか、何人かの女性詩人、それに荒川洋治さんとか平出隆さん、そして稲川方人さんといった人たちがその困難な時期を乗り越えてやつてきたんだなということを読んでもわかりましたけれどね。

傍線部にあるようにこの問題は八十年代まで続く問題であつたわけである。伊藤たちがそれを乗り越えたとは評価しているがそれはその問題を解決したという意味ではない。高橋源一郎は七〇年代に入つて詩が読みにくくなつた理由を現代詩が「新しくあるう」とする努力（これをモダニズムの性質と定義している）について、「新しくてどうなる」「本当に新しいことつてあるの？」と思つてしまつたからだ、としている。

谷川雁や三島において、大仰なレトリックを駆使することは、詩の成立を補助する共通項としての「社会」において価値を持つはずであつたが、彼等が想定している「社会」が当時の、例えば高橋源一郎や吉増たちにとつての共通項としての「社会」と違つてしまつていたために完全に無価値な行為と看做されてしまつたのと同様に、この七〇年を挟む（私の分類でいうところの）第三期には「新しい」つまりは「前と違つたもの」「現状に対して否定的なもの」を「価値あり」とする「共同幻想」とそれによつて成立し、またそれを成立させていた「幻想共同体」としての「社会」が崩壊しはじめていたのであるといえよう。

またそうした傾向は全体の雰囲気としてのもの以外に「詩人」が登場してくるその方法にも及んでいた。原崎孝・清水哲男・荒川洋治による鼎談「処女詩集の誕生」（「現代詩手帖」1981.10）において次のような指摘がなされている。傍線は後述する内容に必要なので私が付けた。

清水 全体的に言うと、めつたやたら、数だけは出てくるという感じがするんだよね。

荒川 一篇の詩を書くときの気安さみたいなものですね。それと同じように一冊の詩集が出されて

いるということは、詩を書くその場での安易さのようなものがそのまま反映しているんだと思う。

清水 確かに一冊の詩集を持つということは、単純素朴に言つて非常に嬉しいだろうけれども、例えば五十年代、六十年代の人の嬉しさと比べて、だいぶ嬉しさが違うのかな。

荒川 違つてしまうね。

清水 ある意味で詩集を持つということは、自己顕示欲のあらわし方のひとつの方法という側面もあるわけだけれども、このやろう、やつてやつたぞ、という詩集もないし、かといつてつつましくひっそりと、それこそレモンのように置かれたピカツと光つた詩集もない。派手やかなんだけど、派手やかさがみんな平均化しているという感じがするんだな。

原崎 僕らの世代だと、処女詩集が出る前に、おまえの詩の書き方はまちがつていたとか、こういう詩があること自体が問題なんだとか、そういうやつつけあいがありましたね。その後で詩集になつて出てくる。田村隆一さんの『四千の日と夜』なんかほんとうに待つていたという感じがあつた。

荒川 詩の作者から詩の著者へ移るまでに段階があつたでしょう。今はそれ抜きで、いきなり著者になるケースがほとんどですね。そういうところではいわば無理があつて、詩集も印象としては安手に作られた感じがするんだと思うんです。ただね、著者になることの注意深さ、それは一篇の詩を書くことよりもはるかに神経のいることなんです。が、今までの処女詩集が、そのあたりのことを踏まえて出されていたかとなると、疑問ですね。まあ同人誌の評者の目こそありました。

（略）

原崎 どういうルートを通って、いわゆる出版ルートにのるのか、わからなくなった時期があるんですね。七十年代の初めあたりからそろそろわからなくなってきた。どうしてこの人がボコツと出てきたのか。いろいろな雑誌の時評なんかを克明に読んでいる人はわかるかもしれないけれども、昔は詩の書き手というのは読者＝書き手であり、書き手＝読者であったから、書いている人はたいてい詩を読んでいましたからね。今は書く人と読む人が分離してきたということもあるかな。詩を書かない読み手というのは増えてきたでしょう。プロとノンプロの垣根が取れたのはいいことだろうけど、本気と気まぐれの垣根もとれて、天下泰平になったということはあるな。文運隆盛で玉石混淆で忙しい。

傍線部にあるように以前は同人誌から詩人が生まれるという仕組みがあり、そうした意味では「詩の幻の権威」は受け継がれ再生産されやすかったわけだが、そうした仕組み自身が消滅していったことが指摘されている。「共同幻想」としての「詩的」であることを支える「幻想共同体」が物理的にも、より「社会」としての形態を希薄にしていることが読み取れる。もつと正確にいうなら、各時期においてその時期の「社会」の形成に寄与していた「場」が解体と再生を繰り返しながら結果としてはより小さな、そして緩いものへと変形していつているのが見てとれるのである。

そしてそれが、この第3期において、特に七〇年頃を境に高橋源一郎がいうように、「なくなった」と感じられるくらいにまで変形してしまったのだといえる。

またもう一点注目すべき傾向が現われる。飯島耕一・渋沢孝

輔・岡田隆彦の鼎談「発想の転換期」（「現代詩手帖」1973.12）は次のようなものである。傍線は後述する内容に必要なので私が付けた。

編集部 昨年十二月「読売新聞」の詩壇時評で入沢康夫さんが、去年一年間の詩壇展望をまとめていらつしやいます。そこでは、天沢退二郎、吉増剛造、清水昶氏などの仕事に共通した固定化、不自由化が見えはじめていること、一方では同世代の鈴木志郎康、岡田隆彦氏、それより年長の吉岡実、渋沢孝輔、大岡信氏に作風の転換の試みが見られ、あとでふり返ると去年は一つの大きな転換点であったということになるかも知れないと示唆しています。その指摘をふまえて、去年動きはじめて新しい場への踏みこみが、今年どう展開していったか、ということ在今年新聞で時評を担当なさった三人の方にお話していただきたいと思っています。

（略）

岡田 そうですね。ぼくらより上の世代の四十年代・五十代の詩人が、非常に落着いて多彩な活動をしたことは、飯島さんがおっしゃったとおりですが、一方でぼくは詩壇時評的なものを書くと同時に、「ユリイカ」の投稿欄の選者となった。読んでみると、さつき落着いてきたとか、停滞期といわれた若い世代の内実がわかるような気がした。こういうふうな書けば現代詩ふうになるという意味でのテクニクが年齢のわりにうまいわけです。うまいというのは、新鮮な感動をとまなう意味でうまいのではなくて、なんでも一つのパターンにならしてしまう。つまり、現代詩的な文体が定着してきたということで、あまりかんばしくない意味での落着きを若い世代がもってきた。そ

れと天沢、吉増の活躍が、以前のような形ではな
されなくなった。(略)

一つには先程から述べているような、当時のもつとも活動が盛んであった詩人たちの方法に新機軸が見い出せなくなっていたことが指摘されている。傍線部の最初の部分がそれに当たる。そしてこの少し前まではみえた所謂「前衛」的表現はそれ以前の詩人たちをも巻き込む形で行われ詩の隆盛を形つくっていたのではあるが、それも収束して今度は逆にそれ以前の詩形態に安住したり、また大岡信のように一気に古典へと回帰するという、頭打ちの状況に対してある種の「後退」にも似た行動をとっていることも指摘されている。

そして、後の傍線部分では岡田が指摘するように「こういうふうに書けば現代詩ふうになる」という意味でのテクニク」というものが確立され浸透してしまっていることが明らかになっているのである。つまり「詩の幻の権威」とそれを維持する共同体が消失し、後にはなんとはなしに確立された現代詩の文体が残っただけである、というのである。

また、この第3期初頭の六十五年に「言語にとつて美とはなにか」を出版して現代詩の「喩」の技法についての研究を広く世間に示した吉本隆明は共同討議「戦後詩の全体像」(吉本隆明・清岡卓行・大岡信・鮎川信夫「ユリイカ」1971.12)の中で次のように述べている。傍線は後述する内容に必要なので私が付けた。

吉本 それから詩についてというか、詩人について
てというか、ぼく考えていることがあるんですけど、
ど、どうでしょう。というのはですね、一人前
の詩人だというふうにいわれているような、そう

いう詩人になるためには、一年か二年、毎日のように一所懸命、ある所定の時間、詩を書く、たいていのひとがなれるんじゃないかと思っているんですよ。

清岡 ある程度以上の才能があれば可能だと思いますね。

吉本 だれでもなれるんじゃないですか、違いますか。

清岡 それはちょっと無理でしょう。

吉本 ぼくはそういう気がしてるんです。それでそのあと自分を責める意味でいうわけですけど、ほんとに詩だみたいなのを書けるようにするためには、一年か二年、ほかのことはやらないでとか、第二義的にしてもね、毎日のように一所懸命書き込まないと駄目だ、というふうに思っているわけです。自分で。けども、ぼくはそれをしていないわけだからね。なんともはや、しょうがない。だけれども、いまの詩のレベルだったら、一年か二年徹底的に、毎日ある時間とつて、ひねり出してもなんでもいいから、徹底的に書き込むと、いけるんじゃないかな。そのいけるんじゃないかな、つていうことには、あんまり才能とか資質とかのは、ないんじゃないかなという気がするんですけどね。

清岡 わたしも別な面から見た話だけれど、現代詩に玄人と素人の境目つていうのはほとんどないわけでしょう、そういうことは非常に楽しくもあるし、また虚しくもあり、それはやっぱり感じますね。

吉本 それから、つまり社会的な意味で詩人についていうふうにした場合には、それは流行歌の作詞家のことをいいますよ、そうじゃないですか。

鮎川 そうですね。

吉本 ぼくもテレビをよく見てるからね。「詩人

です、この人」つてのが出てくる。そうすりゃあやっぱり、ああそうか、これは詩人だつていうふうな感じでね。なんかそういうものを指していつてるような気がするんですけどね。だけでも、疑問に思うのは、あれが詩人か、あれだつたら、いつでもやれるんじゃないかな、という感じもあるんですけどね。

清岡 ぼくもある意味では全くそうだと思うんです。よくいろんな詩の雑誌なんかで、アンソロジーを見ますね。その中に、たとえば中学生が高校生なんかで初めて書いてうまくできたような詩と並んで、あるいは劣るかもしれないようないわゆる詩人の詩が仲よく載っているところがありますから。そういう素人性っていうのは、だんだん激しくなるばかりで、やっぱりそういうのはむしろ社会現象でしょうかね。

傍線部に見られる吉本の発言には詩が誰にでも練習によって習得可能な技法となり、特別な人間だけがなれるのだという考えを前提とした「詩の幻の権威」が存在し得ないという確信が読みとれる。戦前からの起源を持つ「詩的」という概念が葬りさられた後にも、「詩」そのものは残った。この戦後第3期までは少なくとも表面上は詩とそれに関わる環境は活況を呈している。前記の吉本の発言にも清岡は留保を求めているように、従来当たり前に存在していた詩の前提条件が崩れ去っていることには無自覚である。七〇年を挟むこの時期にはしきりに六〇年代の詩の総括的記事が書かれ、そこで提示されているのは「詩の危機」というテーマである。現代詩が「パターン」として確立し、そのため比較的容易に「それらしいもの」が書けるようになってしまつて詩人の「質」が低下したことがなげかれているが、なげかれているのみで、それに対する対策などの提案はなされていない。

第2期について記述した部分の最後に私は吉本の「言語にとつて美とはなにか」が注目されたのに対して、荒地の比喩論はさほど注目されなかつたという状況について言及した。吉本の「言語にとつて美とはなにか」は「喩」についての研究であり、荒地の比喩論もやはり同じく「喩」についての研究ではあるのだが、その両者には根本となる姿勢の部分で大きな違いがある。

吉本隆明の「喩」理論は、その理論が読者にとつて首肯しがたい飛躍を含んでいたり、少々独善的であつたりはしても、理系的研究のように「誰にとつても再現性を持つ真理」としてのものであつたのに対して、荒地の比喩論は最終的には「詩人の感性」に依存する「詩人にとつては真理である」場当りの理論なのである。例えば、北村太郎・加島祥造による「詩の定義 隠喩について」^{注十四}では形式的隠喩（死隠喩、日常的隠喩）と真の隠喩である「詩的隠喩」との区別について論じていて次のように述べている。傍線は後述する内容に必要なので私がつけた。

われわれがなぜ隠喩と隠喩形式を区別したか？ 数多くの定義を挙げたが、そのいずれにも共通しているのは、「一つの言葉を、通常の意味から別の意味へ移す」という観念である。「移す」とはどういうことかといえは、具体的に新しい言葉の関係を作る、ということになる。「時間」という言葉と「短い」「長い」という言葉の間には関係がある。つまり意味を「移す」ことなしに、これらの言葉はお互いに結びつく関係にある。さて、「凍る」という言葉と「時間」という言葉の間には何の関係もない。しかし「時間が凍る」といえば「凍る」という言葉の意味が「移され」ている。つまり新しい言葉の関係が作られたわけである。

これは、ごく簡単な例であるが、隠喩としては一応形式的に整っている。しかしわれわれが「通常の意味から別の意味へ移す」といつても、移された「別の意味」自体が浅く、低く、愚かしかつたら何になるのか？ここに隠喩と隠喩形式（死隠喩）とを区別する必要がある、「意味」と「隠喩」の切り離せない関係が生じてくるのである。ボーマスが「街を歩いた」つて、冬が「駆け足でやつて」きたりしたつて、我々は感動しないのである。また、意味という観念を否定するシュルレアリスム（詩）に、初めから隠喩が「形式」としてしか使われていないのは当然であろう。なるほど美というのはあらゆるところにあるから、形式美というものもなくはない。シュルレアリスム（詩）の存在理由は、結局そこだけにあることになった。バイブルや仏典は隠喩に満ちている。

「意味」が高く、深く、様々の姿で存在していないとすれば、何のための隠喩か？

われわれはここで「意味」を特に強調しているわけではない。隠喩の美学（つまり、形の上の美）を否定するのでは、なおさらない。むしろそれは、われわれの見る現代詩に欠けているものである。さきに「時間は凍る」という、あまり上手でない例を出したが、ついでにこの一句をもつと「形の上の美」の点から分析してみることでもある。われわれは「新しい言葉の関係」といつたがさつきは辞典の隠喩の枠内で「凍る」という言葉と「時間」という言葉の関係を説明した。しかし、辞典の説明だけでわれわれの詩の読み方、批評の態度を満足させることができないのは勿論である。たとえば、この一句を次のように分析して隠喩の意味を深めて考えることは、辞典（または言語学者、文法家）の仕事ではない。

「時間が凍る」といつた場合、「凍る」という

言葉の意味が移された。ここまですべて辞典の定義の世界であるが、その場合、「凍る」という言葉だけが変化を生じたのか？否、「時間」という言葉も変化している。「凍る」と結び合ったときに、それは一般の概念とは違ったものに変化している。さらに「時間は凍る」という一句の全体の觀念自体が新しい隠喩となつて、何ものか、一つのことを意味している場合もある。周知のように、シュルレアリスム（詩）は、このような、ごく初步的、常識的な（そして、依然として詩の上では大切な要素である）美学を基礎としている、というより、それだけを全部としている（いた）かのようである。むしろそうした態度自体が、ある考えの隠喩であると思わざるを得ないほど、シュルレアリスムはこの美学に徹底した。彼らは意味を絞殺したのである。ひとつの美学を徹底させるのは容易ならぬことであり、尊敬すべき仕事ではあるが、またそれによつてつまらぬ「意味」しか持たぬ多くの作品より遥かに卓越した芸術が完成するのも事実であるが、われわれはこれを偏った態度だと思ふ。いわゆる「純粹詩」の觀念も、このような態度から遠くないところに発生する。

傍線部に見られるように、北村太郎達は死隠喩と詩的隠喩を区別し、「通常の意味から別の意味へ移す」という機能の面では相違ないが、「移された別の意味」が持つ価値によって、それらの違いが生ずるとしている。

また、「たとえば、この一句を次のように分析して隠喩の意味を深めて考えることは、辞典（または言語学者、文法家）の仕事ではない。」とも述べている。言語学者や文法家は当然万人に首肯可能な一般化ができる形で研究をまとめなければいけないこと

が義務だが、詩人の仕事はそれとは性質の異なるものであることが指摘されている。ここでいう「移された先の意味」の価値について万人が首肯できるような「基準」についての説明は最初から考慮されていない。

これについて北川透は先に引用した「詩的レトリック入門」の中で、「比喻による意味の変容は課題になったが、同時に、比喻あるいはレトリックが、意味の文脈でしか解かれないという偏向をも生みだしてしまった」と断じている。

戦後詩の隠喩が、未知の 像 を生み出す喩法として、体験的な意味を拒んで成立していたとはいえず、それらとの強い対応をもっていたことについては、すでに述べてきた。しかし、戦後社会が高度成長期を経て、急激に変容しはじめると、個別的な体験の差異そのものが意味を失いはじめると、それとの対応を切られた隠喩的な方法は、いわば意味の根底あるいは根拠を失ったイメージを氾濫させることになる。このイメージがイメージを自己増殖するスタイルが、尖端の意匠となったのは、一九七〇年前後のことであろう。その頃から、隠喩という喩法は、飽和点に近づきはじめていたのであり、それを典型的に代表したのが、清水昶であり、吉増剛造であり、佐々木幹郎らの詩人であつた、と思われる。

北川透が傍線部で言っている「体験的な意味」というのは体験によつて（多くは個人の日常生活の中で）獲得された「意味」というように捉えれば良いであろう。ここでも「隠喩」がそうした「体験の意味」と異なるイメージを生成するものだと指摘されているが、北村らが指摘した「移された先の意味」の価値についての言及はない。

北川のいうような「飽和点」に達してしまふような「隠喩」（というよりも「喩」）の技法は、厳密にいうならば「荒地」のものとは違うものだ。その点では北川は多くの「荒地」批評家と同様の間違いをしている。なぜなら、先述の通り少なくとも鮎川信夫と北村太郎達の比喩論において強調されるのは「移された先の意味の価値」の方だからである。

「未知の 像 を生み出す喩法」であることそのものよりもその「生み出された未知の 像」の価値が問題だったのであるが、これは詩を書くための手引きとしては甚だ不完全である。隠喩は誰でも使用できる。そして、隠喩を用いて詩のようなものが書ける。しかしながらその隠喩が表わすものに価値があるかないか、で書かれた詩が詩であるのか、無いのか、が決定してしまうというのが「荒地」の喩論なのである。しかも、それに価値があるかないか、はその人が詩人としての感性や直観を有していないとわからない、というのである。北村・加島の比喩論の中に「全く詩になじまぬ人や少年の書く詩には、こうした死隠喩が、よく用いられているのを見る」と書かれている部分がある。これは一種の「選民思想」のようにもみえる。少なくとも「詩人」が特別な人間であること、そして死隠喩と詩隠喩の区別は言語学者や文法家といった人々の学問の範疇ではない、つまり一般化・理論化して基準を示すことはできない、という考えに立脚しているのである。

一方吉本隆明の「言語にとつて美とはなにか」について言えば、「荒地」のそれに対して複雑詳細な論が展開されているが、その目的はあくまで詩の技法、詩そのものを一般化・理論化するため、というところにある。そして、彼が現代詩から得た「喩」の技法を和歌などの古典詩に対しても普遍化していこうとする。詩というものについての普遍的基準を求めているものなので

ある。

端的に言えば、この点で吉本の「喩」についての考えは広く浸透し影響を与えたのだといえる。吉本の論の中では「喩」の仕組みについての考察はあってもその「喩」が招きよせるものの「価値」についての考察はない。

北川は「喩」の技法が七〇年ごろに飽和点に達したと述べている。私が引用したものからもわかるように、少なくとも戦後詩がその時期まで通用させていた方法が頭打ちになったことは確かといえよう。だが、その飽和点に達し、頭打ちになった方法というのは「荒地」の「喩の先にある価値」を問題にした比喩論ではなく、それを念頭におかない吉本的な比喩論に基づいた方法なのだと言指できる。そして「荒地」的な喩論は継承されず吉本的な喩論の方が多く受け入れられ、これが現代詩全体の問題になっているのである。

項2 「平準化」の吉本隆明・「特権化」の鮎川信夫

そこで、この問題を考える場合、吉本的喩論がなぜ飽和したり閉塞したりする運命にあったのかについて考察していく。これには吉本隆明の人格や信条というものが大きく関係しており、同時にこれもまた吉本だけでなく多くの詩人に共通している問題点でもある。

神山睦美は「『平等化』への一視点」（現代詩読本「さような鮎川信夫」(1986.12.17)の中で北川透と鮎川信夫の対談「詩の現在とマスカルチャー」（「現代詩手帖」(1984.10)）を引用しながら次のように指摘している。傍線は後述する内容に必要なので私が付けた。

だけど、僕はそれで何というのかな、つまり吉本でも北川君でも同じだと思っただけでも、どこかで民主主義ってものを信じているっていうかね。

というところがあつて、今の時代にあんまりヘビーになるってことはむしろあんまり民主的じゃないわけですよ。すでのこと自体が。

だから、そんなふうになつてきた風潮っていうのを、何かちよつと軽いな思ひながら、どこかでひそかに喜んでるんじゃないかという気がやっぱりする。

なぜかというとな、とにかく「平等化」ということになうわけですよ。

うん、だから、僕が思うのは、だいたい六十年代から七十年代の半ばにかけてというのは、それは日本だけじゃなくて、アメリカなんかでも、とにかくあらゆる分野での「平等化」の進行でうんと社会が変わつた時代なんですよね。だからそういうのはやっぱり日本でも同じでね。そういう流れというのは自然にあるから、それはポップ・アートなんかだってそうですよ。そういうものが浮上してきたということは。

「民主主義」「民主的」「平等化」という鮎川の言葉は、世界の平準化、均質化を指しているものと受け取ることができる。（略）そして、大切なのは、鮎川はこのような世界の進行をやむおえないものとしながら、一方において、自分はこれをものままに受け容れることができないと考えているということである。なぜ鮎川は、吉本や北川のように、「民主主義」を信じていることができないのだろうか。

おそらく、鮎川には「平等化」「均質化」「平準化」というものは、必ず、「不平等」「非均質性」と両義的に成り立つものであるという認識があるからである。つまり、「平等化」「均質化」「平準化」というものは、平等でないもの、均質でないものを聖化するか、排除するかによって成り立つということをよく知っていたからということができる。(略)

もちろん、「民主主義」を信じていると鮎川に指摘された吉本や北川とても、均質で平等な空間が、一方で排除と聖化の統合的大系を隠していることを視野に入れていないわけではあるまい。事実、吉本の「重層的な非決定」という言葉は、無意識にひき上げられるようにして、均質なシステムが実現していくとともに、一方で、排除と聖化の原理を宿したアジア的な空間を温存している現在の構成を捉えたものであった。にもかかわらず、吉本の世界認識のうちには、このアジア的な空間は、いずれは歴史の必然力に押し上げられるようにして、均質なシステム空間へと一元化していくという展望が秘められているように思える。その意味で、鮎川のいうように、吉本には超民主主義ともいっていいような平等理念が存在するということもできるのである。

けれども、現実の不動性に焦点をおいた鮎川の視点に立つてみるならば、吉本的な超民主主義には、現実認識よりも思想の倫理や信念を先行させるおもむきがあるといっている。

両方の傍線部分を比べて明らかにように神山は鮎川が「平等化」を受け入れず、吉本が寧ろそれを歓迎していることを指摘している。引用の最後のところで神山は両者を「現実の不動性に焦点をおいた鮎川の視点」と「吉本的な超民主主義には、現実認

識よりも思想の倫理や信念を先行させる」というように対比して記述しているが、これは「平等化」「超民主主義」という信念は信念や倫理としては正しく見えても決して現実には存在し得ず、また仮に存在した場合、多くの副作用と弊害をもたらすことを鮎川は認識し、吉本は認識していないことを指摘しているのだと理解できる。「超民主主義」を受け入れるなど「現実認識よりも思想の倫理や信念を先行させる」傾向を持ち続けた吉本は、結果としていつもその時代時代の主流となった思想に取りつかれ、正気を失い、後反省する、という所作を繰り返す。鮎川との対談「崩壊の検証 反核をめぐる 戦後 理念の終焉」(「現代詩手帖」2008)では次のように反省の弁を述べる。傍線は後述する内容に必要なので私が付けた。

吉本 たとえばサルトルみたいな人は、思想家としてどこから見ても大変すぐれた仕事をした人だと思ふんです。だけど彼もことソ連に関してはそうとう晩年までソ連否定の情報に対しては反ソ宣傳だとか捏造だとか言って聞きませんでしたね。それは多くの考えではマルクスの思想を最初に具体物として実現したのがソ連だ、それがいかに変質しようがその事実の大きさっていうのは二十世紀を覆う一つの神学なんじゃないか、ということですよ。(略) だけどサルトルの脱出っていうのは片一方で毛沢東思想によりかかりつつ、ようやくロシア・マルクス主義からは脱出できたっていう態のものですからね。この神学を解体していくのはとても大変なことなんだと、今度の反核運動で改めて感じました。ぼくは鮎川さんを見ているように、終始一貫その神学の誘惑からは遁れているように思えるわけです。自分のことを考えてみると、戦争中はウルトラ・ナシヨナリズムでね。何だかぼくは神学にいかれ通しじゃないかと思っ

やいます（笑）。まあ、神学にいかれ通しの奴の中ではちよつとはましなほうかも知れませんが。どうもぼく自身神学というものには弱い。その弱さを延長して行けば日本のみならず世界の左翼、進歩主義者の脆弱さに突き当たるんじゃないかと思うんです。だからこの大きな問題を十全に解体しつつくして、ネジの一本一本までバラしてそこから離脱して、何を造りあげて行っているかっという、そうじゃなくて、勘みたいなもので避けてたりする。これがまだ自分の思想的な課題のような気がしているわけです。そういう点で鮎川さんみたいに若い頃からずっと神学にいかれたことのない人っていうのは、日本においては特異な存在なんだと思います。

吉本は後の傍線部にあるように「ナシヨナリズム」「左翼思想」などに感化されていた時期の自分を「神学に弱い」と分析している。またそうした「神学に弱い」傾向が自分だけのものではなく、広く存在していることにも思いを馳せている。反対に最初の傍線部にあるように鮎川がそれを常に避け得ていることに感心しているのであるが、なぜ避け得ているのかについては理解していない。ここで「神学」と呼ばれているのは「左翼思想」と「ナシヨナリズム」なのだが、これらには共通する要素がある。両者はともに「共同幻想」から生じる幻の権威を背景にしてそこから逸脱するものを排撃する。つまり、共同体の構成員が「平等」であることが前提となっているのだ。構成員がただ一人の例外もなく「平等」に共同体の外に規定された理念によって規制されることが前提となる。そのとき平等に扱われた構成員はその理念を内面化し、決して相対化することがない。それが「神学」の盲信なのである。鮎川がそれを免れているのは彼が「平等」を信じていないからであり、特異な「個」の存在を信じているからである。

この第3期の最後期に吉本は鮎川と対談「意味と自然」（「現代思想」1974.10）を行う。その対談が収録されるときに削除された部分について鮎川信夫がこの対談を収録した「思想と幻想」（思潮社1981.7.15）の「読者へ 確認のための解註」という部分で次のように述べている。傍線は後述する内容に必要なので私が付けた。

実はこの記述の中に重大な（と思われる）脱落があり、そのことは、不問に付されている。そして、この対談の中からも削除されているその部分は、私にはあるひつかかりとなり、年月をかけた宿題となつて今日に及んでいるのである。

それはどこかというところ、親鸞とキリストとの対比のうえに立つて、私が「思想」というものを最終的に受け容れるか受け容れないかという、いわば土壇場のところで人間がぶつかる試練の場面に言及した際に、吉本は親鸞の「面々の計らい」を引き合いに出し、ほとんど親鸞になりかわるようにして、諄々として説いているくだりがあるが、途中で私が、極端な場合を想定して、弟子たちのその「面々の計らい」の中で「わたしは殉教をえらぶ」という者があつたらどうするのかという反問を呈したところ、一瞬、彼は怒気をあらわし、「面々の計らい」という言葉には、そんなことは含まれていないのだといった意味のことを、半ば吐きすてるように低く呟やいたので、私は慌てて方向転換し、話をずらして対話を継続したのである。その部分は、この対談ではカットされている。（略）

吉本が「殉教」を否定する理由は、さまざまであるが、一つには、戦前から戦争中にかけての、左翼乃至リベラルの思想家、文学者の転向、非転向

を、どう評価するかという問題があり、転向を悪とし、非転向を善とするような倫理を無化したいというチーフをいだいているからである。初期の文学者の戦争責任論、それにつづく転向論を経たあとの、それが、いわば彼の最終的な理念となっていて、親鸞の「面々の計らい」に大きな共感をよせる基になっているか、と思われる。

弾圧や迫害で、ぎりぎりのところまで追いつめられたら、あとはそれぞれの分別でやりなさい、逃げるのも勝手である、今までの運動は無になってもかまわない、というのは、ごく当り前の言葉のようであるが、実際の宗教運動、政治運動の指導者となると、なかなか言えるものではない。それを、そう言いきつてしまえるのは、その人の器量の大きさが、他者への深い思い遣りによるのかと思えるのだが、もともと親鸞は自力に全く信をおいていないのだから、一人々々の人間が、どう振舞おうと大差ないと考えていたうえでのことであつたかもしれないとも思うのである。（略）

また、親鸞と吉本とは、そのほかにさまざまな思想的類似点が認められそうである。論証ぬきでいうのだから、私の全くの直感にすぎないけれども、個人の能力差をも認めないという吉本は、自力を否定する親鸞の認識と共通しており、根底は徹底した平等主義者である。（略）

思想が、思想でなくなるところまで行きつけば、それで終わりである。吉本は、そのために何度も険しい山を越えたにちがいがなかった。この上は革命思想をとり上げて信奉するも抛棄するもそれぞれの自由、この上は文学によるうとよるまいと各自の裁量、というようなぎりぎりのところまで、その都度、思想的主題をおしつめるようにして著作活動をつづけてきたのである。

だが、行きつく先は、凡愚の世界と思い定めているようである。それは、彼にとつては蓄えた知識の総量がとつぜん軽くなるような浄土であり、あらゆるイデオロギーとのたたかいがやむ処である。心のなごむふるさと其処にしかない。いわばそこが平等主義の底辺であり、対象を相対化する作業が意味を失う世界だからである。ここまでくれば、彼が、愚禿と自称した人を、宗教や思想を超えた先蹤と見做しているのは明らかであろう。

最初の傍線部で鮎川が問題にしているのは、吉本が「面々の計らい」をその言葉通りの意味としてではなく、信じていることを捨てる行動、つまり棄教のみと想定していることである。

「面々の計らい」つまり「後は好きにしなさい」と言われれば、すべての人間が等しく棄教を選択すべきだ、と吉本はいうのである。「殉教」を激しく否定する吉本が「神学」を妄信しやういことは一見すると矛盾するように見えるかもしれないが、そうではない。鮎川が「殉教」という選択肢もあるのではないかと、と言った場合、それは「後は好きにしなさい」つまり「神学は無効なものにすぎない」という告白を受けその事実を引き受けたあとでも「それでもなお」それに殉ずることを言っているからである。吉本が理屈ではなく感情的になつて否定しているのはまさにその可能性の存在である。

「神学」を妄信したまま「殉教」することはおそらく容易い。その意味では「殉教」することはただ愚かで無明であるにすぎない。傍線部の二番目のものにあるように「転向」か「非転向」ということをただそれだけで「悪」か「善」か、と問うことは確かに無意味であろう。「非転向」が「神学」の持つ幻の権威の幻さに気づかないためだけのものではあれば、それは気づいて「転

向」したもののより愚かであったことの証左にすぎないからである。その点では吉本の姿勢は鮎川が解説している通りであり理解できる。ただ、吉本の場合は「神学」とはすべて妄信されるかそうでなければ否定されるべきものにすぎない、という確信を持っていることが鮎川との相違点なのである。「神学」が教祖によって幻の権威にすぎない、と断定されて後、好きに行動しろ、と言われたときに「それでもなお」その「神学」の幻ではない権威を信じ、それに賭ける、という特異な選択をする人間の存在はあつてはならない、と吉本は考えているのである。

こうした吉本の考えの背景にある信念は二番目の傍線部で鮎川が指摘しているように「徹底した平等主義」だったのであろう。これこれという場合、一般に人はどうすべきなのか、ということを考えているのである。特異な場合は捨象されなければならぬ。この神学は幻の権威にすぎないのだ、と言われたら一般人はどうすべきなのか」という問いを立てればその答えは自ずと決まってくるだろう。その神学を捨てるといふ選択肢しかありえない。そしてその問答からは結局「すべての神学は否定されねばならない」という結論が見いだせるだろう。

また彼が飛びつく「神学」自身もこの平等主義を具現しているように錯覚させる類のものである。「左翼思想」については説明の必要もないだろうが、先の引用部分にもあつたもう一方の「ナシヨナリズム」についてさえそう言える。「ナシヨナリズム」は「平等主義」とは相容れないように見えはする。しかしながら、「ナシヨナリズム」は、例えばナチスがそうであつたように、それ以前にあつた階級や家柄や思想といったものを「国家」概念の絶対性を新たな単一で簡便な「権威」として、すべてのものの歴史的経緯など全部を無に帰して、「平準化」「均質化」としての「平等化」を押し進めるものである。あるいは「ナシヨナリス

ム」という基準のもとでは個々の人間の能力や事情に関係なく「国家」の都合が最優先されていくが、これはつきつめていけば、やはりある種の「平等主義」である。

引用部分が長く連続したためにわかり難くなつたかもしれないが、もう一度吉本の喩論が詩に閉塞を招いた理由についてまとめよう。戦後の詩が「喩」の技法を用いて発達し、それがこの七〇年を挟む第三期にきて崩壊の兆しをみせたのは、それが吉本的な意味での「民主的」「平等主義的」手法で「詩」を認識していたために起こつた事態だつた、ということが指摘できるのである。

吉本の発言にあるように、「喩」の技法を用いて「現代詩」らしいものを作製することは「誰にでもできる」と認識されていた。「誰にでも習得可能」であるといつた方が正確だろうか。そうした詩と詩人の「平準化」は、ある種、当時の現代詩がその根拠としてきた理念に照らして考えればその構造に対して必然的に起こるべくして起こつた結果だつたのであるといえよう。

別の言い方をすればこの時期「詩の幻の権威」という「神学」が無効となり「面々の計らい」で良い、という状況に陥つていたのでと考え得るのである。こうなつたとき一般に人はどうすべきか、と問われれば詩を捨てる以外に選択肢はあり得ない。閉塞はそうして起こつたのである。

北村らはその比喩論において戦前モダニズム詩の一種であつたシュルレアリスム詩をさして「形式」のみのものであると批判した。同様に北村は「空白はあつたか」の中でも近代詩史までをも含めてその中に様々な種類の名前でよばれる「形式」（様式）のみしか見い出せないことを述べている。「形式」は模倣が簡単なものである。さらにいえば、科学実験のように「再現性」のある

もの、つまり「必要な手順さえ踏めば誰がやつても同じ結果が得られる」という種類のものはその性質上、その正否について（あたりまえだが）「個人の能力差」などは全く問われることはない。行方人によって結果が異なつては話にならない。

吉増が「詩の幻の権力（＝権威）」と呼んで否定した「詩的」概念は、「詩人を特権化する」概念であつた。「詩は詩人にしか書けないのだ」「詩を理解できるのは詩人か詩人に準じた特殊な能力を必要とするのだ」ということが信じられているということ。「詩の幻の権力（＝権威）」と表現したのだといえる。

この「詩の幻の権威」的なものと吉本的「平準化」思想の双方の間には深い関連がある。そしてそれは、相対的に「荒地」思想の根幹となる思想を明かにする手助けにもなるはずである。

この後次節で第4期と第5期について言及しなければならぬのであるが、その前にここで私が今まで漠然と「荒地」思想と呼んでいたものについて、この「詩の幻の権威」と「平準化」概念についての考察と合わせて、記述しておく。

項3 「詩の幻の権威」と「平準化」の関係

戦後現代詩のはじまりにおいて、荒地が指摘したように戦前の詩は戦争の前に無力であつた。それはそうした詩が無意味な存在であつたことと同意である。このことは十分証明された、といえるよう。

吉増の「詩の幻の権力」は先述したように「詩の幻の権威」とも言い替えられる。「幻の権威」が根拠となる「幻の権力」である。問題はそれが「幻」である、という点にある。では「詩の権

威」が「幻」であるとはどういうことか？

北村らの比喩論の中で「隠喩が移す意味の価値」が問われていると述べた。戦前の詩においても「隠喩が移す意味の価値」を問い、それがある種の「絶対価値」につながる唯一の道筋なのである、という考えは、そうした詩を書く詩人の特殊性や価値を保証するものとして認められていた。その点では北村らと戦前詩人たちとの思考に差はないように思える。これは諄く言い替えれば「通常の言語表現では表現できない絶対価値を持つ何かを表現する唯一の手段としての（喩としての）詩」は詩人にしか書けない、という考え方だと言える。

日本における自称象徵詩派などの近代詩をはじめ、その他多くの詩の運動や理論・詩人たちの活動のなかでは、戦前モダニズム詩や、当時の「三派鼎立図式」の他のもの、抒情詩はいうにおよばず、プロレタリア詩などにおいてさえ、それこそ「暗黙の了解」「アプリアリな前提条件」としてこのことだけは共通して無批判に、そして変わること無く支持されていた。

人間の個々の特権性を否定するような思想を展開した人々の中にあつても、これが認められていたのは、考えてみれば奇妙なことである。実はこうしたところに「幻」の意味を解く鍵があるのである。端的に言つてしまえば、戦前詩において「通常の言語表現では表現できない絶対価値を持つ何かを表現する唯一の手段としての（喩としての）詩」であるとか、それを成し遂げるものとしての詩人というものは、真剣に真実として信じられてはいなかったのではないか、ということが指摘できるのである。

詩人が真にこのような特殊な能力をもつ特権的な人間であるならば、そこには詩人となることを排除される人間が当然出てくることになる。「詩人が特殊な人間である」ということを真摯に受けとめれば、そこには「誰もが詩人になれるわけではない」とい

う事実、つまり自発的に詩人でありたいと考えたとしても「詩人には（いくら努力しても）なれないかもしれない」という可能性を現実として受け入れることを余儀なくされる人間が出てくるということである。詩人であることを不可能と認めざるを得ない人間が現われる、というよりは「表現できない何か」を表現できる人間、などという条件をクリアできる人間などともに考えればほとんど稀な存在であるといえよう。

「表現できない何か」のような漠然としたものに対して直接それを一気に克明に精緻に描きだそう、とする方向で「本当に」詩表現を行うことは書き手を表現者として追い詰める格好になる。当然寡作になり、またそうした表現自身の不可能性を痛感するのみであろう。なぜならその対象となるものは「表現できない」ものであり、通常の言語活動の範囲では到達できないものなのであるから。誰もそこへ到達する手順を知らないのである。「通常の言語表現では表現できない絶対価値を持つ何かを表現する」などと書いたり発言したりすることは容易だが、現実になんかを行うとなれば、それが曲がりなりにも「成功」したとしてさえ、それが起こるのは極めて稀であろうということが予測できる。

そこで、戦前詩においては、一種の「詐欺」行為が行われていた。それは、「詩は詩人（という特殊な人）にしか書けない」という前提によって維持されてきた「詩の（幻の）権威」は、また逆にいえば「詩を書く」という行為、そして書かれた詩に価値があることを保証する機構でもあった、ということを利用したものである。

つまり「不問にされる『詩の幻の権威』を前提条件とし『表現できない何か』を『何だかわからないが絶対的価値のあるもの』と読み換え、その解明に向かうのではなく、それを利用して詩を生産し、またそうした構造を安定して維持するための『詩の幻

想共同体』の形成」である。

隠喩によつて「表現できない何か（価値あるもの）」を表現するために書かれた詩であるのか、それとも「『表現できない何か』を表現する価値あるものとしての詩」という概念を利用して生み出された、それらしい文字・語彙のパターンとしての（つまり実際には何も表現しようと思図していない）詩なのかの区別をつけ、それを論証することは極めて難しい。「本当に」詩によつて「表現できない何か価値あるもの」が表現されていること、というのを判別できる人間は稀であり誰もそれを判別するための基準を示せないからである。

誰にもわからないものなら、それが何であつてもかまわない、という開き直りの姿勢であつたのであろう。確かに、それが「本当に」問われることがなければ、どちらも同じといえれば同じといえよう。なんら寄つて立つ基盤のない「幻」にすぎない「詩の権威」を、それを真に追求することをしないうまま「価値あり」とみなす共同幻想を共有する幻想共同体の一員としての「詩人」であつたとしても、構成員だけの閉じた系のなかではお互いが各人を「詩人」として認め、また書かれたものを「詩」であると認めることは十分に可能である。「おまえは詩人ではない」などという糾弾をうけることは「幻想共同体」の内部では起こりようがなかったわけである。

しかしながら戦後「荒地」によつて、この「幻想共同体」によつて維持されてきた（特にモダニズムの）詩や詩人は戦争の前に全く無力であつたという事実を基に糾弾され、彼等の「詩の権威」が「幻」であつたことが明白となつた。「ナシヨナリズム」という別の「権威」へとシフトすることで「詩の絶対価値」への根拠のない「共同幻想」を基とした「幻想共同体」は簡単に崩壊するものであつたのである。

戦争期のあと、戦時中の自分達のありようを「なかったこと」として再び「ナシヨナリズム」以前の「詩の幻想共同体」の中へと戻っていかうとした戦前詩人たちに対して「荒地」は戦前の詩が「詩の幻想共同体」という空虚な非理性的な空間でつくられ消費されていたことを、看破し排撃したのである。

「荒地」は戦時中の各個人の「経験」したことを根拠として詩制作を試みた。それはあらゆる種類の既成の「共同幻想」を拒む姿勢であり、「通常の言語表現では表現できない絶対価値を持つ何かを表現する唯一の手段としての（喩としての）詩」を追求する運動であつたはずである。

一人の人間が他のどの人間も経験していないような（つまりたった一人の人間しか経験していないこと）がらについては、それは今まで一度も言語によつて表現されたものではないわけである（一回性の事柄を経験して、それを表現するのであれば、それが「絶対価値」を持つかどうかはともかく、少なくとも「表現されたことのない何か」を空虚な根拠のない「共同幻想」からではなく表現することで「詩」をつくることになる）。

しかし「荒地」が自己の戦争経験を背景として詩をつくるとき、その方法が一時的にしか成立しえないものであつたことに気づいてはいなかった。戦争期に意識をもつて生きていたものたち全部が共通の事象として戦争を経験し、そのなかで「独自」の個人的経験を得たという差別化を起点として書かれていた詩も、その戦争経験そのものを経験する機会をもたなかった後進の詩人たちにとつては、それは「非理性的な（戦争体験の）特権化」に他ならなかったのである。戦争のような異常な状況下で「特別な」体験をしないと詩がかけない、またそれを題材として書かれたものしか「詩」ではない、という理不尽な姿勢ととられたのである。

また、すでに述べているように「荒地」の詩をグループとしてまとめてその作品群をみると、単に「死」や「墓」や「雨」といった暗く死を暗示する語彙を多用し、深刻そうに死者の立場から生きているものを糾弾する種類の内容を記述するパターンの詩、つまり「荒地的詩」というものとして形式化されてしまっているようにも見えてしまう。

「荒地」が排撃したものは（すべての同人が自覚的であつたわけでは決していないが）詩人の戦争責任などに限定されたものであつたわけではない。「幻想共同体」のようなものの中でしか生きられない詩人と詩というものを排撃したのである。結果「荒地」はそれをなしとげて（少なくとも戦前詩を成立させていた種類の）「幻想共同体」の外へ詩と詩人は引張りだされた。

荒地のもくろみではそこに真の自立した詩人と詩が生まれ成長していくはずであつたはずである。

今問題にしている七〇年頃の時期に、まだ微かに残像が残つていたものの「詩の幻の権威」は消滅している。戦前のものと同じ種類の「幻想共同体」は全く基盤を失つたのであるが、そこには「平準化」という問題が生じていた。吉本の言説を中心に様々な引用からみてきたように、七〇年頃にはじめて、現代詩人たちはそれに気付いたかのようにであるが、この「平準化」の問題は戦前詩の中にもすでにあつたのである。

そもそも現代詩そのものに「平準化」形態をとつて、破滅していく必然性が内包されていたのではないかという疑念がある。その例としてここでは逸見猶吉と高橋宗近の二人^{注十五}をあげてみよう。逸見猶吉は戦前に特異なモダニズム詩を極め、戦前モダニズム詩の様々な手法を高度に純化した詩人であつた。また、高橋宗

注十五 章末「第一章の補足」に逸見と高橋の詩をサンプルとして引用している。

近はその逸見猶吉の詩について研究^{注十六}し、戦後において「荒地」でその方法を復活させようとして、かえって自らの詩人としての生命を断つた点で特筆すべき存在である。

逸見猶吉の詩の技法は戦前モダニズム詩の様々な手法を高度に純化したものであった。それについて簡単に示す。

詩の行間の連鎖とその中の各語句間での連鎖、そして同じテーマでつくられた詩集内部の各詩の間での意味の連鎖によって高度に複雑化し意味をリソースとして共有し、それらが他のものたちとの隠喩（厳密には換喩と言ふべきかもしれない）を構成し、そのことによって閉じた言説空間をつくりだし、日常使用される言説空間とは異化されたものとしての「詩」を出現させる、というものであった。

そしてそれをさらに強化する手段として「カタカナ」の使用と詩の冒頭部分と末尾をほぼ同じ形にし重複をつくり詩を意味の循環構造とする、という手法が使用されていた。

これは簡単にまとめれば「詩を閉じる」技法である。つまり詩内部の言説が詩内部でのみ存在を許される特異な意味を持ち、それが自足しているというものである。言葉の意味は常に移され続け、詩の内部で動的に循環する。ただし、この方法で作られた詩は北村らが唱える詩的隠喩となるための条件は満たしていない。詩の外、日常使われている言説空間の外にある「価値あるもの」を召還してくる装置にはなっていないのである。ただ、そこには読み手が没入していける箱庭的言説空間が日常的言説空間とは異なるものとして存在するにすぎない。

ただ、この手法は容易に真似ることが出来る^{注十七}点で優れている

^{注十六}「何故ばくは片仮名の詩を書くか？」高橋宗近「日本未来派」三十五（1950）、

「禁断の詩集 逸見猶吉論ノート」高橋宗近「日本未来派」三十七（1950.8）

^{注十七}証左とはならないかもしれないが、私はこの手法を元にして作詩し北村太郎選で「ユリイカ」に投稿作品が掲載されたことを附記する。

るとは言えるだろう。この方法を用いることで比較的容易に一定の品質をもった詩を大量に生産できる。この点では七〇年頃の「現代詩のテクニク」に堪能な若手無名詩人のテクニクと同様であろう。

逸見猶吉は確かに村野四郎などと比較すれば無名な詩人ではあるが、彼よりももっと遙かに無名な詩人で、当時の有名詩人たちとさほど変わらない表現水準の詩を書いているものは無数にいた。逸見猶吉にしろ、村野四郎などにしろ少なくとも表現のレベルでは、ほとんど無名で終わった無数の詩人たちに対して絶対的なアドバンテージを持っていたとは言いがたいのである。モダニズム詩の「パターン」を習得することはさほど難しくはない。容易に模倣できる。そして誰にでも（努力すれば）そうした「詩」を書くことは可能だったのである。

いうまでもないことだが、これは戦前の「三派鼎立図式」の他のもの、抒情詩でも左翼詩についてでも状況は同じである。それぞれのタイプの「典型的」詩の形態を模倣して書くことは非常に（ある程度の努力を要するが）容易である。

逸見の場合も村野らの有名詩人たちにしても、結局「戦争のため」にそれまで書いていた詩と違うものを書いたり、あるいは死亡するなどしてそうした「パターン」による詩の作成」を続けられない状況へと追い込まれた。

と、いうことは彼等が「パターン」による詩の作成」を継続しなかった事実があつても、もし仮に戦争がなかった場合、彼等はそれを継続し続けたのかどうか、はわからないのである。様々な「パターン」を次々と考案したり改良したりして繰り出しながらやがて手詰まりになっていったのではないか、という推測が成り立つのではないか。

そして一方、戦後に逸見猶吉の詩の「パターン」を用いて詩を書いた高橋宗近の場合は詩制作そのものをやめて詩人として自ら廃業してしまった^{注十八}のである。高橋宗近は戦後「荒地」に参加したメンバーの一人であり現在ほとんど話題に上ることのない存在ではあるが、当時の彼の積極的な「荒地」「グループ」への参加の様子は「荒地詩集」や「詩と詩論」^{注十九}にみてとれる。高橋宗近は「禁断の詩集 逸見猶吉論ノート」の中で逸見猶吉の詩が詩人の存在することそのものを不可能にしよう「禁断の」詩の技術であることを論じている。論旨そのものの構成は私が考えるものとは必ずしも一致しないが、「知ってしまったことが致命傷になる」ものである、という点では一致する。つまり「パターン」的手法によってつくられる「詩」、個人の能力とは関係なく「詩」がつくられる（つまり「平準化」が起きる）ということ、は、「詩を書く意味」そのものへの疑問を引き起こさせるのである。「誰にでもつくれる詩なんてものはつくったところであつた」何の意味があるのか？と考えるをえなくなるのである。詩が技術で（簡単確実に）書いてしまう、という事実を前にすれば、「詩は詩人（という特殊な人）にしか書けない」ということを前提として存在する「詩の（幻ではない）権威」のようなものは成り立たなくなってしまう。

つまり、現代詩にとつて構造的に必然だった「平準化」を隠蔽するための装置として「詩の幻の権威」や「共同幻想」や「幻想共同体」が必要だったのである。「平準化」して誰にでも書ける

^{注十八} 木原孝一の回想が「詩人会議」（1979）の「連載 戦後詩史のうらばなし2 詩人の運命」にある。

^{注十九} ここでいう「詩と詩論」は春山行夫のものではなく「荒地」の「詩と詩論」1と2のことである。高橋は「詩と詩論1」では巻末座談会「現代詩人論」に鮎川・田村・中桐らと参加するなど主要な位置を占めていた。

ようになったとしても「詩」には価値があることが保証されているのであれば、それは「誰もが特権的な詩人になれる」ことであるといえる。しかしながら「特権的」であるものが「皆」であるというのは矛盾である。「誰もが特権的な存在としての詩人である」ということは「誰もが詩人ではない」「詩人など存在しない」ということと同じである。

「通常の言語表現では表現できない絶対価値を持つ何かを表現する唯一の手段としての（喩としての）詩」というのがもし本当に存在するのなら、それを成し遂げる詩人は「特権的」でなければならぬ。「特権的」存在ではない詩人を「特権的」である、とみなす「共同幻想」によって詩の存在を保証することは可能であるが、これが一種の詐欺であることはすでに述べた。この「共同幻想」と「幻想共同体」という装置を使用しなければ、結局「平準化」現象が起こり、誰もが詩人になれる、という事態が起こり、その結果「特権的」詩人や詩が存在できなくなるといふ事実がこの第3期の時期までにははっきりと示されている。

こうした状況下で「詩」を存続させるために、いくつかの方法が選択されている。一つは「幻想共同体」への回帰である。例えば中央の詩壇において否定された「幻想共同体」も地方や共産党系詩誌などマイナーな世界ではまだ通用していた。あるいは現代詩・近代詩以前の古典の世界への逃避である。

またそれらとは別に「特権的」ということを追求するために、誰もが手をつけていなかった「新しい」表現へとつぎつぎに「模倣」されるスピードを越えて移り変わっていく方法がある。誰も手をつけていない「方法」を用いることは「特権的」表現ではある。しかし、それは一時的なものにすぎないことは明らかである。新たに発見された表現手法は瞬く間に陳腐化し模倣されてしまふのが必定である。この第3期に隆盛であるかのように見られ

た現代詩の状況というのはまさしくこの方法を現代詩人たちがとって「平準化」を逃れようとした結果だったのである。

しかし、この方法はネタが尽きればおしまいである。また表現技法の問題であるから、「模倣」が容易であり、また書かれた詩は多様な表現に比して特に内容部分を空白にしたままのものになる点も問題であろう。

「第五節」戦後現代詩第4期・第5期について

現代詩の閉塞と詩の不可能性の露呈

北村太郎による「荒地」継承とその可能性

第4期（七十五年から八十五年、昭和五十年代）に登場した詩人で特徴的なのは、やはり七十八年「草木の空」を刊行した伊藤比呂美と八十年に「ふ」を刊行したねじめ正一であろう。だが、第3期に生じた「平準化」に対する抜本的対策はとられていない。伊藤は女性詩というジャンルの表現をよりえげつなく「身体感覚」を全面に出すことで「新しい」表現としたのであるし、ねじめの場合はそれまでやはり誰も手をつけなかったマンガ的語彙や文体の導入という「新しい」表現によって自らの「詩」を特権化したわけである^{注二十}が、どちらも一時的盛り上がりのおと、無数の模倣詩人を生み大量の伊藤比呂美的詩とねじめ正一的詩を残し、本人たちは詩以外のジャンルに活動の場を移している。

第3期に危惧した通りに「詩」の特権化のための「新しい」表現のネタは尽きて、「詩」の存在自体が危ぶまれる状況となる。

そしてこの時期の最後に鮎川信夫が死ぬ^{注二十一}。

この時期の詩人たちを瀬尾育生は「微細な詩人たち」と表現した。瀬尾のこの論については後で北村を論じるところで使用するのであるが、そもそもこの「微細」という言葉は北村太郎が八十二年の「ぼくの現代詩入門」（大和書房）において伊藤らを評してつけた言葉がもとであると瀬尾は断っている。傍線は後述する内容に必要なので私が付けた。

伊藤は一九五五年生まれの、文字どおり元気いっぱいな二十代詩人。この詩（註：「歪ませないように」）は二十二歳のときの作です。ぼくの見たところ、彼女は第一に日本語つかいのうまさで群を抜いている。この詩を読んでだれでも真っ先に感じるはその点でしょう。第二に、彼女独特の、なんていうかなあ、エロチックな動物感覚とでもいいますか、それが面白い。さきほど、荒川洋治、正津勉について「微細主義」と変な造語を書いたけど、念のために断わっておきますが、これ、英語でいうトリヴィアリズム（Trivialism）なんかとはちよつと違う。絵画でいえば点描画法（pointilism）から思いついた単語です。そう思いつ

いたについては訳があるのでして、荒川洋治には「スーラ、理解を」、正津勉には「スーラの点描画のように」なる題の詩があるのです。ぼくなんかもスーラ（一八五五—一九一）は嫌いじゃないけれど、両君とも若いにしてはすごいぶんクラシックな絵が好きなんだなあ、と思つてしまします。それはともかく、スーラなどの点描画法の絵を子細に見ると、おれ、アタマがおかしくなるんでは

^{注二十} 章末「第一章の補足」にサンプルとして「現代詩手帖」（1980年）の現代詩年鑑八十二の中のアソソロジーから伊藤とねじめの詩を引用している。

^{注二十一} この鮎川の死がファミコンゲームの「スーパーマリオ・ブラザーズ」で甥と遊んでいる最中であつた、というのも象徴的である。北村は新聞に出た鮎川死亡の記事とそのすぐ側にあつたねじめ正一の登場する新聞広告との対比に時代のうつりかわりを感じた、としている。

ないかな、と思ってしまう。

しかし、無数の微細な点々で成り立っている絵——世界の光と影は、つまりすべての色彩は、微細な点々に還元されてしまうという哲学の絵に一種の迫力があることは事実で、あえていえば、たぶんそこには近代の物の考え方のひとつがあらまです。すなわち、世界をも微細な点々でしか捉えられないとは、いかにも十九世紀末—二十世紀末の一世紀にふさわしい芸術哲学ではあるまいか、ということ。微細主義的傾向は今になって急に現われたわけではない。おそらく後代からみれば正津、荒川、伊藤らの世代だけでなく、荒地の世代は申すに及ばず、ひろく近代詩の一部にまで広がる傾向として指摘されるのではないか、と思います。それにしてもここへ来て、というのは二十世紀も押し詰まる現代になって、格別にこの傾向は顕著になってきているようです。

傍線部で北村が正しく指摘しているように、この「微細主義」と表現される状態は戦後現代詩に広く蔓延しているもので、この時期になってその状況が激化した種類のものであるといえよう。これはつまり、模倣による「平準化」を振り切って現代詩の詩としての価値を保持するための「特権的」な表現の為の逃走の結果、世界を構成する、より「微細」な次元へと追いやられていく様子についての記述であると考ええる。

この後更に新奇な表現のネタを探して現代詩人の多くはネタ切れを起したり、疲弊していくのであるが、北村の場合は逆に四十七年から九十二年までの四十五年間の詩人生活のうちでこの第4期の間に全十二冊の詩集のうち八冊を刊行している。また詩集だけではなく死後の遺稿集や自伝を除く八冊の著作のうち七冊をこの時期に刊行している。「幻想共同体」の場に逃げることをし

た人々以外の現代詩人たちはこの「微細」主義のさらなる細密化の中に逃走していくことで詩人であることが難しくなっていることを考えるとこうした北村のありようは異様でもある。

またこの時期は「荒地」の元同人も多くが八十年前後から連続して死亡し、「荒地」の影響は表面的には完全に忘れ去られた時期でもある。鮎川も第3期（六十五年から七十五年）には吉本との対談という形で活躍の場を持ち「荒地」の代表的詩人として影響を与えていたが、この時期には吉本とも漸進的に疎遠となり影響力を弱めた感は否めない。吉本自身についても八十四年に刊行した「マス・イメージ論」「大衆としての現代」などで「平準化」「大衆化」が進んだ時代状況とリンクした著作活動は行っていくものの、その影響力は少なくとも現代詩の分野ではさほど問題にならないレベルへと落ちて行つた成り行きが見られる。

続く第5期（1985から1995昭和60年代—平成7年まで）では、現代詩という形態は多くの読者を喚起するどころか表現者から読者を遠ざける装置として機能することが明白となった。皮肉なことであるが、現代詩を書くという人間自体の大幅な減少によつてかろうじて「詩」を書く人間の「特殊性」が保持されている。つまり「特殊性」を「特権性」に転化しているわけである。詩の読者の減少と詩の雑誌の売れ行きの悪さが問題とされ、現代詩というジャンルの存亡が経済や流通の面から取り沙汰される状況にある。「特殊性」によつて現代詩がもつ「平準化」の問題は解決され得ないということになる。

例えていえば不治の病に犯された人間が自身の生命活動そのものをほぼ停止状態にし、病気の進行とその後に来る死を遅らせようとしているようなものである。マス媒体に取り上げられず、ま

た「詩」を扱うメディアがマスを対象にしたものではない状態を維持することで辛うじて「平準化」「大衆化」の進行を食い止めているのである。

問題はこの「平準化」をいかに根本的に食い止め、「詩の幻の権威」が消失したあとに「詩の（幻ではない）権威」を「幻想共同体」に依存する形ではなく打ち立てることができるのか、ということに集約される。正当で不変の「特権化」をいかにして可能ならしめるのか、が重要なのである。

「荒地」のもくろみは同人達が確かに自覚していたかどうかは別にしても、その文学運動としての可能性の中心は「詩の幻の権威」を否定したあとに「本物の」詩を作ろうとしたところにあったのだろう。「本物の」というのは「幻想共同体」などに依存せず自律した「特権性」を持つ「詩」ということと定義できる。そうした詩を希求する切実な動きは第2期以降現代詩史全体に継承されたとは言いがたいのだが、それがこの第4・第5期以降を迎えるにあたって誰しもそれを避けては詩を書き得ない状況に陥っていることを認識できる。

戦後現代詩第2期以降「荒地」は解体したが、第3期には「荒地」の代表者鮎川信夫と「荒地」出身ではあるが時代の空気の方により適合した吉本との対話という形で「荒地」の問題意識は部分的に継承されてきた。しかし、鮎川にしても吉本にしてもそれを実作で実践してきたとは言いがたい。また第4期以降はこの二人の活動も大きな影響力は社会に対しても詩に対しても持ち得なくなるほど「平準化」「大衆化」はあらゆる場所に深く広く浸透していった。そうした中で戦後「荒地」初期には寡黙だったはずの同人北村太郎が旺盛な活動を始めている。

よってこの後の第二章ではこの北村太郎の足跡を追いながら彼

がどのようにしてこの現代詩が閉塞し不可能となっていく中で「荒地」の問題意識を継承しつつ現代詩を可能ならしめていったのかについて考察して行きたい。

第一章の補足

【一】逸見猶吉の詩のサンプル「兇牙利的」

レイタンナ風ガ渡リ

ミダレタ髪毛ニ苦シク眠ル人ガアリ

シバラク太陽ヲ見ナイ

何処カノ隅デ饒舌ルノハ氣配ダケカ

毀ワレタ椅子ヲタタイテ

オレノ充血シタ眼ニイッタイ何ガ残ル

サビシクハナイカ君 君モオレヲ對手ニシナイ

窓カラ見ル野末ニ喚イテル人ガアリ

ソノ人ハ顔ダケニナツテ生キテユキ ハツハ

オレハ不逞々々シクヨゴレタ外套ヲ着テル

酔フタメニ何ガ在ル

暴力ガ在ル 冬ガ在ル 売淫ガ在ル

ミンナ悪シキ絶望ヲ投ゲルモノニ限り

悪シク呼びカケルモノニ限り

アア レイタンナ風ガ渡リ

オレノ肉体ハイマ非常ニ決闘ヲ映シテヱル

【二】高橋宗近の詩のサンプル「來歴ニツイテ」

始メテ天カラ墜チタ時

生レタトデモ言ウノデアロウ

始メテ靴ヲ履イタ時

靴ニ翼ハナイノデアツタ

始メテノ雨ニ濡レテイテ

ココロノ中デモ踏ンデイタ
眞赤ナ丘ノ泥濘ヲ

始メテノ夢ヲ見タ時カラ

足モトハ昏イ井戸ダツタ

何時デモ僕ノ足モトハ

ソシテ始メテ眼ヲ病ンデハ

魚族ノヨウニ潤ンダガ

始メテ詩ナド書イタ時

二人ノ僕ガ蒼ザメテ

立ッテイルノダナト氣ガツイタ

二人ノ僕ノ

間デ草ガ枯レテイタ

【三】伊藤比呂美の詩のサンプル「小田急線喜多見駅周辺」

小田急線はいつも混んでいて立っていく

正午前後に乗る西武池袋線はたいてい座れる都営地下鉄も座れる。

普通乗るのはそういうのである

小田急線の下る方向には大学があるから人が多い。混んだ電車は乗り込むとき

の感情が嫌いである人を嫌いになりつつ乗りこむ

成城学園で乗りかえる。向かい側にいつも各停が口を開いて停まっている

人を嫌わずに入る。まばらにしか人がいないいつもいない

慣れないのでいつも急行の車輛の前のちばん前に乗ってしまう

急行の車輛のいちばん前と向かい合わせになる場所には各停の車輛がこない。

各停は短い

各停のドアまで歩くうちに急行は動き出し成城学園を過ぎて坂を滑りおりてい

く坂を滑りおりてすぐ停まる

行き過ぎる車外の植物の群生を見ている

木から草になつてまた木になる

草の中を野川が横切っていく

車外に植物の群生があふれる

慣れないので各停の車輛のいちばん前にいつも乗ってしまふ改札へ出る階段はホームの中程にある。上りホームへ渡ったへんで媚びて手を握る

踏切を渡って徒歩十分のアパートの部屋に入る

何週間か前に踏切で飛びこみがあった

踏切に木が敷かれてある

木に血が染みていた

線路のくぼみの中に血のかたまりと

臓器のはへんらしいものが残っていた

わたしたちは月経中に性行為した

アパートの部屋に入るとラジオをつける

わたしは相手の顔にかぶさって

顔のすみずみからにきびを搾った

剃りのこした頬のひげを抜いた

背中を向けさせた

背中にほくる様のものがある

もりあがっているから分かる

搾ると頭の黒い脂がぬるりと出る

みみのうらも脂がたまり

搾るとぬるぬるぬるぬると出た

はでけをかんで引くと抜ける

わたしはつめかみだ

つめがない

つめではけがつかめない

はでやるとかならず抜ける

男の頬がすぐ傍に来るいつもつめたい

ひげが皮膚に触れた

ひげは剃ってある

剃りあとを感じる

前後に性行為する

荒木経惟の写真たちの中に喜多見駅周辺の写真を見てあれはわたしと性交する場所だと思つて恥ずかしいと感じたのだわたしは二十五歳の女であるからふつに性行為する。板橋区から世田谷区まで来る来るとちゅうは性行為を思いださない性欲しない車外を行き過ぎる世田谷区の草木を見ているこの季節はようりよくそが層をなしている飽和状態まで水分がたかまる会えばたのしさを感じるだから媚びて手を振るが性行為を思いだすのはアパートの部屋でラジオをつけた時である

性行為に当然さがつけ加わつた踏切を渡つて駅に出る

もしかしてぬるぬるのままの性器にばんつをひっぱりあげて肉片の残る喜多見の踏切を渡つたかもしれないのである

水分はあとからあとから湧きでてばんつに染みた

【三】ねじめ正一の詩のサンプル「ヤマサ醤油」

馬力の朝飯に奥さんの作る薄味料理ではとても間に合わず ヤマサ醤油をご飯にかけて 美味しくいただいています ひどいわあんまりだわとおっしゃられても その奥さんの味付けはかしく銜いといつて 味の素から湧いてきたブライドですから どんな風に考えてもぼくとはかわりないので 奥さんのご飯もこれこんな風にヤマサ醤油をかけていただいています が そうです おおこれこれ奥さんこの感じですよ 食欲の目覚めがいまここで立ち魔羅となつてぐんぐん催してきたのであります 今晩ゆっくりお布団の上でとおっしゃられても その奥さんの感情は形式のしいるやすといつて 西川ふとんから湧いてきたブライドです からとてもぼくとはかわりないので やおら卓袱台にかけ上り見上げる奥さんの顔を三十八文で蹴り上げ いやがり柱にしがみつくと奥さんの御御足をばらつかせ NHK体操風に馬乗り崩れてくんずぼぐれつする奥さんを 御小水に畳が散るまで舐め上げ 奥さんの泡吹く口元に蠅が止まるまで殴り倒し ずるずると卓袱台にのせ さあ奥さんいただきます 満点くすぐる奥さんのコマネチ風太股をひらいて奥さんの性器を箸先でさかごにほじり 食べごろに粘ってきたところで ぼくの立ち魔羅に海苔を巻いて ふりかけをふつて 江戸むらさきを塗りたくり 食欲の増進は厚塗りお化粧魔羅を進める性欲の高さで決まるのであります。涎のまにまに箸と茶碗をもち直し 山本山

の魔羅を振りながら ご飯をいただき 咽喉の詰まりにゲホツゲホツと吐き出しながら ご飯をいただき おかわりおかわりと炊飯器を引き寄せ てんこ盛りにヤマサ醤油をかけ 永谷園の魔羅を振りながら ご飯をいただき 美味しくて美味しく益子焼では間に合わずナショナル炊飯器にヤマサ醤油を溢れさせ両手でいただき 口では間に合わず 耳の穴でいただき まなこでいただき 額の皺皺でいただき ゲップゲップの嵐の勢いに 桃屋の魔羅を振りながら スドーンとイクイク果ての射精で答えるや 奥さんの白眼剥く大仰に手をふりながら 晩ごはんはカツ丼にして下さいと胃袋さらに吹かして 朝の勤めに 出かけていくのであります