

吉増剛造と寺山修司

——詩人がイメージする映像論——

清水 義和

01. まえおき

吉増剛造氏や寺山修司は、活字による表現方法から美術や音楽を含んだ総合的なアートへと大きく発展させて、その結果、モダンアートをすさまじいほど飛躍的に急展開させた。従って、そこには、二人のアーティストの写真や映像作品に共通点を見出す事が出来る。例えば、吉増氏は文字表記を活字体とルビのような小文字とを併用したスタイルを築きあげた。更にまた、吉増氏が描く草書体のような文字表記法は解読するのに難解である。恐らく、この草書体表記はグーテンベルグの印刷術に対する批判が込められていると思われる。或いは、これは、また、吉増氏の詩の表記法が、印刷文字になれた現代人に対する異議申し立てとして読みとることもできる。或いは、吉増氏独特の文字表記法からは、古くはマヤの文字表記から現代のデュシャンの文字表記まで、殆ど無限に近い時間を感じさせられる。

ところで、いっぽうで、かつて、吉増氏や寺山が、古典的な詩のスタイルを変え、或いは、詩や俳句や短歌の形式を捨てて、写真や映像に走ったという見方があった。その理由の源と考えられるのは、一例としてデュシャンが、これまで何れの芸術でも成しえなかった斬新な芸術の新機軸を示したことにある。デュシャン以後、何れの芸術分野でも、伝統的で古典的で書誌的な研究をしているだけでは済まされなくなってきた。

だから、カフカやベケットやジョイスやプルーストが小説で行った革命や、また、ロートモリアンやランボーが詩で行った革命や、更に、ルーセルやジャリヤアルトールが行った演劇運動の革命や、或いは、エイゼンシュテインやルイス・ブニュエルとサルバドール・ダリの映像革命や、他方で、ピカソやマチスがタブロー絵画で行った革命も、デュシャンが『泉』、『大ガ

ラス』、『遺作』などのオブジェで見せた全く斬新な芸術作品が出現したとき、デュシャン以前の芸術はその生命が終わりを告げたとさえ思われたのである。従って、デュシャンの芸術が登場したことによって、生身の人間と同じ様に、恒久的な芸術でさえも、作品に生命があることを思い知らされる事となった。しかも、デュシャン以後、芸術の新機軸となる作品は、今までになかったコンセプトを完璧に表していなければならなくなった。

例えば、デュシャンの後継者と言われる荒川修作の斬新な作品を見ると、デュシャンの作品でさえ、1960年代の作品だと思えてくる。更に、荒川の『養老天命反転地』や『三鷹天命反転住宅』を見てみると、そのアイデアの巨大さや天文学的な宇宙観や繊細なメカニズムなどに圧倒されてしまう。だが、荒川の作品は、デュシャンの芸術を明らかに越えてはいるけれども、反面、デュシャンの影響を強く受けていることもよく分かるのである。

荒川は、『ヘレン・ケラーまたは荒川修作』(Helen Keller or ARAKAWA, 1994)を表し、新しい世界は、ヘレン・ケラーのような全盲の人が夢見た世界でなければ思い描けないと考えていたようだ。これまで眼明きが観てきたものは、デュシャンが言うように、極論すれば総て「レディ・メイド」になってしまう。ならば、全盲のヘレン・ケラーが夢見る世界に、今まで見たことも無い世界を見つけ出さねばならない筈である。

さて、寺山が『盲人書簡』でドラマ化したのは、盲人の夢の世界であった。そのコンセプトは荒川の世界観と一種の符合があるようだ。だが、それは全く偶然ではなかった。というのは、四百年前、ガリレオが真っ暗な闇の宇宙を観測してきたし、現在、飛行機や船は真の暗闇でも弾丸のように走っているからだ。或いはまた、寺山が1965年ニューヨークの大停電から想いついた『停電映画』も、これまで見たことも無い映画であった。

或いは、吉増氏が詩や写真や映像で表わす世界は、今現在の現実にはない、つまり、現在ではなく、失われた世界との遭遇を表した夢の世界である。

いわゆる、デュシャンの芸術の出現によって、全ての芸術家は、伝統や古典や書誌の下に隠れていて捉えどころのない世界を躍起になって探し、追求し始めたことであろう。

例えば、寺山の『邪宗門』や『花札伝奇』は筆者が英訳してみても明らかになることがあった。それは、他の作家たちと異なる表記が書かれた文章の背後に隠されていることにしばしば気づかされる。殊に、俳句や短歌には主語や動詞が省略されていることがしばしばある。それで、その俳句や短歌は、誰がどうしたのかが分からない事がある。いっぽう、吉増氏の詩の表記も、更に複雑で、一つの作品の中に詩と散文と対話とが入り乱れ、それに、映像や音楽が加わって、譬えれば、ワグナーの総合音楽のような複雑な芸術作品である事が分かる。ワグナーの楽劇は、音楽に劇が加わった総合芸術であるが、吉増氏が創作した作品の場合にもそのような傾向が見られる。吉増氏は、詩人で、写真家で、映像作家であるが、その詩の朗読会におい

てさえも、音楽や多言語による異文化社会が総合的に網羅されている。

その点で、寺山の芸術も類似した傾向が見られる。但し、寺山の場合には、その他に、舞踏や人体文字とも言うべきパフォーマンスがあり、また、鳥や動物の生態を思わせる自然現象の出現する表現があるし、更に、マイノリテーな民族に属する人達の文化現象を表わし、或いは、ルーセルを想起させるような奇想天外なカラクリのパノラマが現出する仕掛けになっている。従って、両者の違いを一言で言えば、寺山は、天井桟敷という劇団の集団芸術であり、それに対して、吉増氏の特質は吉増氏個人の制作による個人映画の傾向が見られることだ。

ところで、グーテンベルグの印刷術以来、活字表現による閉塞感は、先ず、デュシャンの芸術によって打ち砕かれた。たとえば、詩人・瀧口修造が、活字表現から美術へと転換した経緯は、瀧口がデュシャンやダリやブルトンのアートと接触するなかで、次第に芸術観が変貌を遂げる事になったからだ。吉増氏も、また、瀧口の変貌を、具に見つめながら、活字表現から映像表現へと転換を遂げていく事になる。

或いは、寺山が、俳句から短歌へ、更に、実験映画や演劇へと転換していった軌跡を辿っていくと、寺山とほぼ同世代にあたる吉増氏も、詩人として、活字の表現から写真、映画へと触手を伸ばしていった経路を辿る事が出来る。

更に、吉増氏や寺山は日本だけでなく、海外に、己の芸術を拡大していったことも共通してみられる現象である。寺山が海外で詩の朗読会に参加したように、吉増氏も、詩の朗読会で自分の詩を朗読した。

だが、吉増氏と寺山の詩の朗読の違いは、海外で、日本語が、聴衆に理解されないという局面で顕著に表れたようである。例えば、寺山はユミ・コバースらの同時通訳を伴って映画・演劇の海外公演を果たした。いっぽう、吉増氏は、奥さんのマリリアさんを、謂わば、同時通訳として二人によるアートのコラボレーションを行った。

ところで、エジプト学者、吉村作治氏によれば、シーザーがクレオパトラとの関係を密にしたのは、クレオパトラが、ラテン語やギリシア語を話せたばかりでなく、アフリカの諸民族の言語にも通じていたからだという。期せずして、吉増氏とマリリアさんの関係は、シーザーとクレオパトラと一緒に古代アフリカの奥地ナイル川の源流求めて冒険した逸話を想起させてくれる。

或いは、吉増氏や寺山が、ジョイスに惹かれた理由も、ジョイスが、多文化を多言語で表現したアーティストであったからであろう。ジョイス研究家の柳瀬尚紀氏は、吉増氏や寺山と交友関係があり、また、寺山は柳瀬氏との対談も行っている。柳瀬氏はその対談で、吉増氏が行った海外での詩の朗読会を話題にしている。

柳瀬尚紀 吉増剛造は海外でももちろん日本語で朗読するわけですね。¹⁾

これに対して、寺山は、吉増氏が奥さんのマリリアさんと朗読会を行ったスタイルと異なっていた。それで、寺山には、海外での詩の朗読会について、独特の解釈があった。

寺山修司 ぼく自身も詩の朗読を何度か向こうでやったことあるけど、聞き手は日本語を当然分らないですよ。 (p. 55)

先に触れたように、吉増氏の場合、詩の朗読会に奥さんのマリリアさんが同時通訳者として絶えず同伴したようだ。しかしながら、吉増氏は海外での言語体験は、いっぽうで、かなり苦汁をなめたようである。寺山も海外公演を頻繁に行ったが、吉増氏や荒川修作のように、いわば、同時通訳者として彼らの妻を同伴して、何年も海外に滞在する経験はなかった。従って、寺山は、同時通訳の代わりに、文字言語を肉体化して、観客に意味を伝える方法を考案したようだ。恐らく、寺山は、肉体文字を使って言語表現は出来ると考えたに違いない。

ミドル・セクス大学レオン・ルビン教授によれば、英国の俳優学校 (RADA) での三年間のうち二年間は言語を使わずに、パントマイムだけで意志を伝える。そして、俳優たちには、動物園で鳥や動物の家族を詳細に観察するエクササイズがあった。果たして、人類が言語や文字を持つ以前は何時の頃まで遡る事が出来るのであろうか。言葉が生まれる時代は、有史以前と重なり、マルセル・モースやレヴィ=ストロースの文化人類学による調査によって明らかにされつつある。その調査の過程の中で未開文化の豊饒さも明らかにされようとしている。寺山が、言葉で表現できない記号化 (コード化) された文化をモースの『社会学と人類学』から学び、それを、劇団天井桟敷のエクササイズで肉体化したようである。

因みに、寺山は市街劇『人力飛行機ソロモン』で近代文明を批判し、言葉を持たない原始社会を、一メートル四方1時間国家として、現代都市の一角に出現させた。その国家は、一時的とはいえ、突如この世に出現させるという試みであった。

いっぽう、これに対して、吉増氏は、自分自身の劇団を持たず、むしろ、アーティスト達とのコラボレーションを通して、写真や映画での映像表現に昇華していった。吉増氏は、まいまい井戸のような窪地に深い関心があり、その窪地に現代社会とは異化された異空間を求め、実験的個人映画『キセキ』に映像化した。

ところで、吉増氏と寺山の違いは、吉増氏が個人の劇団を持たなかったことに見られる。だが、むしろ、吉増氏と寺山が表現しようとした新しいアートに共通点も多く見られる。言い換えれば、吉増氏のアートを寺山のアートと較べると二人の表現の違いよりも、むしろ重なって

いく多層的なコンセプトが焙りだされてくるのである。

本稿では、吉増氏と寺山が、既製の芸術を打破して、今まで一度も見た事も無いアートの源流を辿り、これまで、明らかにされなかった現代アートの新機軸を二人のアートの中に見出す試みでもある。

02. ル・クレジオとレヴィ=ストロースの文化人類学

吉増氏は対談集『アーキペラゴ』の中でル・クレジオの『悪魔祓い』に関心を懐いた事を語り、更に、自身も詩集『わが悪魔祓い』を書いている。

悪魔祓い。拝火教の悪魔祓いが数千年前に終了したのなら、いまは悪魔を創造する季節である。²⁾ (p. 62)

吉増氏は、ル・クレジオの『悪魔祓い』から感化されたらしく、自らの詩集『わが悪魔祓い』のなかで、封印され失われた古代の死霊を呼覚まそうとしているかのようである。

もはや／珈琲よ／海の、割れ目だ／ぶらさがり／波にのり／光る、山々を、スケッチし／
skating する／悪魔祓いだ (pp. 100-101)

前述の詩文は、吉増氏が、沖縄の南海に「海の、割れ目」を、凝視しようとしているさまが読み取れる。

エロス、／木霊！／死の舟。／ミロク。／ (p. 140)

上記の詩句は、『わが悪魔祓い』の中の末尾の詩句であるが、吉増氏が、ル・クレジオの『悪魔祓い』から受けた影響の痕跡を醸し出している呪文のようであるらしく、しばしば、他の詩でもリフレインされる。

いっぽう、寺山は、ル・クレジオがマヤの民俗学や人類学に基づいて執筆した小説『巨人たち』や評論『悪魔祓い』を読み、やがて、インディオの呪術に関心を懐いたのであり、かつて、実際に、ル・クレジオに会って、生活を共にさえた。

一ぼくは、連歌や俳諧の起源についても、少しばかり知っていることがある。でも、共同で

生み出す散文とを一緒に語ることはできないさ。

トル・クレジオ。

一詩は私の言葉で、散文は集団の言語で書かれるんだよ。

と私が反問した。

一でも、詩は衝動で書けるが、散文は衝動じゃ書けない。衝動はとても連帯しやすい感情なのだから。

トル・クレジオが言った。³⁾

上記の寺山とトル・クレジオとが交わした会話から推し量っていくと、寺山や吉増氏の詩や散文に対する態度も次第に透けて見えて来る。

ところで、寺山修司が著した『わが金枝篇』は、ジェームズ・フレイザーの『金枝篇』(The Golden Bough)を念頭に置いた詩集であるようだ。実際、『金枝篇』はイギリスの社会人類学者フレイザーが『金枝篇』を著した未開社会の神話・呪術・信仰に関する研究書である。フレイザーがこの書物を表わした動機は、イタリアのネミにおける宿り木信仰、「祭司殺し」の謎に発しているところから採られたといわれる。ところで、寺山が『わが金枝篇』に書いた詩に次の句がある。

癌すすむ父や銅版画の寺院 寺山修司⁴⁾

歌人の塚本邦雄は、この歌に詠み込まれた「癌すすむ」に悪臭を嗅ぎ分けている。また俳人の馬場駿吉氏によると、同歌に詠み込まれた「銅版画」は駒井哲郎のエッチングを指すのではないかと批評している。何れにしても、寺山が、詩に匂いと絵画とを詠み込んでいることは確かだ。或いは、もしかしたら、寺山は、駒井がエッチングに秘めた銅画の世界を腐食剤としての匂いと思いを重ねて「癌すすむ」と歌ったのかもしれない。しかも、エッチングによる芸術作品は、一種の魔術を表した世界であり、フレイザーの「金の枝」の世界から、駒井が「銅版の絵画」に読み替える事によって、不吉な予感を醸し出しているのかもしれない。

さて、吉増氏は前述した『アーキペラゴ』に戻ると、その中で、文化人類学者の今福龍太氏と一緒に、シャーマンについて以下のように語り合っている。

吉増 気がつくとガサガサと何かが動く。おそらく、ヘビカトカゲが動いているんでしょうね。だから、ほんの百分の一くらいのことは、おっしゃっていたシャーマンのようなことはできるんでしょうね。人間はシャーマンのようなことは少しはできる。それが小さな旅かもしれ

ない。⁵⁾

この場合、吉増氏は、ちょうどアントナン・アルトーがヴァン・ゴッホの絵に“気配”があると論じているように、この対談で、“気配”のようなものを述べているのかもしれない。次いで、吉増氏は、そこから一步踏み込んで、この“気配”が、一種の忘我状態の中にある、性的なエクスタシー体験へと論じながら、次のように展開していく。

非常に優れたシャーマンでもいいし—詩人もそうですけれど、そういうものが成り立つには不思議な条件があって、それが欠損の充実、欠損の充満。啞の状態・盲目の状態になっている部分があるということに近頃気がついていました。……アイヌのおばあちゃんの、貝澤コキン（古錦）さんの話りの、冒頭の部分の言い直すところだけを聞いたり、あるいは恐山の巫女さんの話を、ジーンと聞いていたりする影響かもしれない。芭蕉の「先たのむ椎の木も有夏木立」—これは目をふさいでいるんですよね。幻住庵に籠って居て、目をふさいで想像力の触手で触っている感じなんですね。……ある意味では、シャーマン的な意識のレベルが変わってきている。それが非常に豊かな聾啞状態なんだなって気がついていました。西行にもあるんだけど、芭蕉が残したものが、これほど我々の潜在意識に訴えかけてくるのは、それも一つの秘密なんだなって思い当たった。(pp. 117-118)

或いは、吉増氏がアイルランドのイエイツやジョイスやベケットに関心を懐き、殊に、イエイツが書いた妖精物語に強い関心を懐いたようである。そして、吉増氏は、イエイツの妖精と、柳田國男の『遠野物語』に登場する天狗、河童、座敷童子などの妖怪に纏わるものから山人、マヨヒガ、神隠し、死者などに関する怪談、更に、祀られる神や、その行事などと類似点があるのを見出している。

さて、エリアーデは『神話と夢想と秘儀』の中で、性的なエクスタシー体験を論じているが、コリン・ウィルソンは『オカルト』の中で、ブルーストのこの性的なエクスタシー体験を「心の間歇」と呼んでいる。ブルーストは『失われた時を求めて』で、「ケルト人は無機物にも死んだ魂が宿っている」と述べ、それが突如として蘇るという。

Je trouve très raisonnable la croyance celtique que les âmes de ceux que nous avons perdus sont captives dans quelque être inférieur, dans une bête, un végétal, une chose inanimée, perdues en effet pour nous jusqu'au jour, qui pour beaucoup ne vient jamais, où nous nous trouvons passer près de l'arbre, entrer en possession de l'objet qui est leur prison.⁶⁾

つまり、プルーストは、『失われた時を求めて』の第一部の『コンブレー』の中で、パリでの憂鬱な生活を送っていたある日のこと、お茶をマドレーヌに浸したのが舌に触れた瞬間、性的なエクスタシー体験に包まれて、この死んだ無機質な味の中に膨大な無意識的な記憶が蘇るのである。その記憶へと辿る道は、『失われた時を求めて』の第一篇『スワン家の方へ』で、マルセル少年が、コンブレー村で父と一緒に散歩した「道」であり、その道を辿りながら膨大な失われた世界へと辿って行くのである。

このように、吉増氏が論じているイエイツの妖精や柳田國男の妖怪は、プルーストのお茶に浸したマドレーヌが呼覚ました性的なエクスタシー体験「心の間歇」と類似している。

更に、吉増氏は、多木浩二氏との対談「言葉の閃光を掴まえる」の中で、ベンヤミンの『プルースト論』を引用している。

吉増 ……これもプルーストについてですが、(類似性はそれが支配していることの真のしるしを認識させてくれる。あるものと別のものとの、私たちが予期するような、目覚めているときの私たちの関心をひくような類似性は、夢の世界のもっとも深い類似性の周辺にちらつくものにすぎない) といつて、……(物には、過去にそれをながめたまぎしの幾分かが残っている) とプルーストが言ったところを取ってくる。……「想起」ですね。ベンヤミンはプルーストについて語りながら、「無意識的想起」、その「想起」の特殊な層を、或る重みをもって私たちに伝えると言います。⁷⁾

ところで、吉増氏は、仏文科出身の詩人なのでプルーストについては造詣が深かったと思われる。いっぽう、寺山はプルーストについて余り言及していない。だが、寺山はハロルド・ピントアのドラマに惹かれていたようだ。ピントアはプルーストの小説『失われた時を求めて』を脚色してシナリオに書いている。そして、ピントアは『失われた時を求めて』に影響を受けたドラマ『帰郷』、『昔の日々』、『背信』、『部屋』などを書いた。こうして、寺山はピントアの劇から影響を受けたと思われる『青ひげ公の城』や『邪宗門』などを脚色しているのである。つまり、二人に共通してみられる箇所は、現実には存在しない「気配」や「起こらなかつたけれども覚えている記憶」であつたりする。

さて、吉増氏が書いた『ブラジル日記』を読むと、吉増氏がレヴィ=ストロースの『悲しき熱帯』を読み、ブラジル滞在でマイナーな文化に触れた体験に触れる事が出来る。また、吉増氏がレヴィ=ストロースから学んだ事は、紙の上ではなく、歩くことから真実が得られることであると述べている。

更に、吉増氏はレヴィ=ストロースの『悲しき熱帯』を読みレヴィ=ストロースの哲学を解

読する。吉増氏は前述した『アーキペラゴ』の中でレヴィ＝ストロースについて次のように述べている。

とても深い孤独な感じが伝わってくるのね (p. 144)

あるいは、吉増氏は、もしかしたら、レヴィ＝ストロースの孤独から、ル・クレジオや柳田國男や折口信夫にも同種の孤独を見出し、独自のシャーマン観を懐いていたのかもしれない。

いっぽう、また、寺山は、レヴィ＝ストロースとル・クレジオの関係について興味深いコメントを残している。

私は一度も南アメリカへ行こうと思ったことはなかったし、その知識もレヴィ＝ストロースの二、三の書物によるものでしかなかった。だが、ル・クレジオの場合、私が読んだのと同じレヴィ＝ストロースの書物でさえも、同じフランス人の著作であるというだけでいっそう身近に感じられているのだった。『悲しき熱帯』について語る時、ル・クレジオは殆ど少年のように熱狂的だった。⁸⁾

ところで、寺山は市街劇『人力飛行機ソロモン』の上演で、一メートル四方国家を造り、近代文明国の真ただ中であって、あたかも、間欠泉のように、未開文明を忽然と出現させ、そうして、レヴィ＝ストロースが『悲しき熱帯』で描いた未開文明をドラマ化した。寺山の市街劇は、夢の発露であり、コリン・ウイilsonが言うように、性的なエクスタシー体験でもあった。この性的なエクスタシー体験は、吉増氏の詩とも関係があり、そのような吉増氏のコンセプトを通して、レヴィ＝ストロースの孤独から、柳田國男や折口信夫の孤独に触れる事が出来るのである。

03. 折口信夫と柳田國男のシャーマニズム

いっぽう、吉増氏は、前述した『アーキペラゴ』の中で、レヴィ＝ストロースの孤独から、ル・クレジオや高銀氏や柳田國男や折口信夫の孤独にまで触れている。吉増氏は、『燃えあがる映画小屋』の中で、折口信夫の『身毒丸』について以下のように語る。

吉増 ふっと、こう、眠った時に、折口信夫さんが『身毒丸』（普通は『俊得丸』ですけどね、折口さんは、この表記と清音の組合せにこだわる……）という小説を書いているのを思い出し

ましてね。⁹⁾

寺山修司は戯曲『身毒丸』で、しんとくを、恐らく、折口信夫の小説『身毒丸』を参照して、しんとくに近い人物を造形したと思われる。

また、更に、吉増氏は、『アーキペラゴ』の中で、柳田國男をアイルランドの詩人イエイツの“The Celtic Twilight”に関連付けて述べている。

吉増 イェイツの塔やおはかのそばにたたずんでね。そうすると、いまだに酔っぱらったアイルランドの農夫がすぐそこに横たわって、血まみれのウサギを肩に担いで……のような姿がありありと見えてくるのね。そんな風土に触れて、“The Celtic Twilight”を読んでいた。これは初期の柳田さんも読んでいますよね。(p. 34)

ところで、寺山修司は『邪宗門』の中で、柳田國男という名のキャラクターを黄泉の国の案内人として使っている。

更にまた、吉増氏は、日本のシャーマンから韓国、ブラジルのアマゾンに亘る広大な領域のシャーマンについて論じていく。

さて、シャーマンは薬草によって一種の忘我状態に陥る。クリストファー・ノーラン監督の映画『インセプション』では、コブが、ドラッグによって、夢の幾層もの底に沈んでいく場面がある。いっぽう、吉増氏は、谷川俊太郎との対談「目の旅・耳の旅」でアルコールの効用について語っている。

谷川 今でも、幻聴というのがしばしばあるの？

吉増 僕はお酒のみだから、その状態を割合意識的につかっている感じでしょうね。¹⁰⁾

他方、寺山は、ネフローゼで、禁酒、禁煙を余儀なくされた。だが、寺山は芝居に異常な夢の幻覚を書いている。もしかしたら、寺山は、ネフローゼで治療中、薬の副作用によって幻覚症状を体験したのかもしれない。寺山は、俳優はシャーマンだと考えていたようだが、自分自身は俳優になろうとはしなかった。

寺山修司の孤独感については、多くの批評家や研究者が論じている。筆者は、これまで寺山の孤独感を、バルトークのオペラ『青ひげ公の城』やエリアーデの『シャーマニズム』と関連づけて寺山の魔術音楽劇『青ひげ公の城』と比較検討してきた。

本稿では、寺山の孤独について、歌手の浅川マキの証言から辿る事にする。馬場駿吉氏が

ら、2011年、「北陸放送で「浅川マキロンググッドバイ」で、浅川マキさんが、寺山さんのことを語っている番組がある」とお聞きした。その放送を聞いて、寺山が、浅川マキという歌手を通して、自分の孤独感を表現していると思った。寺山は、浅川マキに寺山の孤独感を表した詩を朗読するように強く要請した。その詩は、活字では、表現されるものではなかった。

寺山が、映像化した『田園に死す』で恐山のいたこに口寄せを頼む場面がある。この映画は遺作『さらば箱舟』と同じ様に死者との出会いを描いた作品である。けれども、寺山は詩人として、死者の無念な思いを死者の孤独を語る事が出来る吟詠詩人を探していた。遂に、寺山は浅川マキと出会い彼女の歌の中に死者の霊を呼び出す歌唱力と朗詠力があると確信したようである。寺山は、浅川マキの人生も、自分と同じ流れ者の血が流れていることを察知した。寺山の母が幼い寺山少年を残して愛人と他所の地へ行き捨て児同然の孤独な幼年時代を過ごした。寺山は、幼い時から家族を喪失した孤独な少年の心境を歌う吟遊詩人を求めてきた。ある意味で、寺山の母はテネシー・ウィリアムズの『欲望という名の電車』の娼婦ランチと似ており、寺山少年は、韓国人李康順の孤独な死にも強く共感した。寺山はキッチュな感覚で「自分の孤独感を詩で歌う吟詠詩人は浅川マキだ」と確信した。

アナウンサー：当時彗星の如く現れた、詩人であり、劇作家であり、演出家でもある寺山修司の世界に惹かれた寺本さんは、浅川マキがこの人と組めば面白くなるのではと、二人を引き合せたのでした。

寺本幸司：どういう意図があったかと言うと、なんかこう、寺山修司の世界が欲しいわけではないんですけど、浅川マキというものを演劇の空間に立たせてみたかったな。そういう感じの歌手にしたかったかなというふうなこともあって。寺山さんはマキの歌を聞いて、なおかつ、マキのステージの様々な動きとか、喋りとかに惚れ込んでくれていますね。是非やろうという話になって、それで、しばらく、どういう風にやっていくかという話しがあって、その頃、既に、天井桟敷が出来あがっていて、新宿のアンダーグラウンドといいますが、新宿文化アートセンターの地下にある、出来たばかりの蠍座で、連夜、天井桟敷はそこでもって公演してて、ものすごく話題になっている。寺山さんが、「寺本君、あの蠍座でマキをやろうと思うけどどうお。」「ああいいですね、僕も、一回行ったことがあるけど、あの空間、最高じゃあないですか」というところから始まって、一九六八年の十二月でしたか、蠍座で三日間……

アナウンサー：夜十時開演、という深夜コンサートにもかかわらず、連日満員、ドアが閉まらない程の盛況で華々しいデビューコンサートとなりました。このとき、寺本さんは、浅川マキの世界が生まれたと確信しました。

寺本幸司：寺山さんがその稽古というかそういう場面になった時に、十五曲と詩を書いてくれてきて、それにマキさんが曲をつけたりして。マキは『夜が明けたら』という歌をもっていましたから、『夜が明けたら』という曲を入れたくらいで、後殆ど寺山修司の「かもめ」とか、「不幸せという名の猫」とかですね、そういう風なものを全部まるで台本のように出来上がって、それを、浅川マキは本当に全部完全に覚えてステージに立って、「ピアノの横に立ってくれ」とか、「ここでこうして」とか「この歌の歌い始めは、ここで喋ってくれ」とか、細かい演出があるのを、全部、勿論バックにバンドが入っていましたから。それを、浅川マキはまるで初めてとは思えないくらいに見事に演じ歌いきったのですね。そこの晩ですね。寺山さんと顔を見合わせてうなずき合った時に、やっと、浅川マキという歌い手がここに誕生したなと思った場面でしたね。¹¹⁾

更に、浅川マキは自ら、寺山修司とアーティストたる由縁を、未だかつてなかった唄と朗読ともつかないリサイタルのリハーサルでの一部始終を明らかにしてくれる。

アナウンサー：その三年後、金沢のリサイタルで、彼女は寺山修司さんの演出について語っています。

マキ：私には東京へ出てからも、いろんな友達が出来たり、応援してくれる人達がいっぱい出来たりして。その中で、私は、暮らしています。寺山修司さんの方は、えらい詩を色々書いてくださり『かもめ』とかいっぱい書いてくれました。すると、いかにも私は、アンダーグラウンドで、アングラと言いますね、暗い所へ出て来て、似合うんじゃないか」「お前さんの顔はがぼっとお陽さんのあたるところで見ると、どうも、飯が喉を通らんと……」（笑い声）よく笑うわね。だから、私が出てくるところは何時でもアンダーグラウンドで。最初の蠍座で演出とか全部、無料でやってくだすたのは寺山修司さんで、その時以来、何かと応援してきてくれて。そして、今度、寺山さんがお作りになった映画を、一生に一度だけ作りたかったという話で『書を捨てよ、町へ出よう』というアートシアター系なんですけど、その映画の中で、私は一生に一度『書を捨てよ、町へ出よう』の映画に出てもいいんじゃないかということで出たんです、そして、台本を貰ったら役が付いていまして、「売れない娼婦」というのです。それで、うちのスタッフが「いくらなんでも、娼婦は言いとして、売れない娼婦というのはあんまりじゃあないか」というんです。そしたら、配役に、階段の娼婦という風に変えられていて、階段に座って猫を抱きながら歌うのです。黒い猫で、私が台詞を言う度に、ひっかくのです。どうしてひっかくのかと思ったら妊娠中の猫だったのです。そして二・三日前に、映画の有料の試写会があったんです、それで、四日前ですかね、行っ

て見ましたら、映っていないのですね。「どうして映っていないのか」と言ったら、「ライトが暗過ぎちゃって映らなかった」というのです。私は余りスケジュール、そんなに忙しくないから「取り直しましょうか」と言うと「それでいいのだ」と言うのですね。

アナウンサー：浅川マキが映画『書を捨てよ、町へ出よう』の中で、階段に座って猫を抱きながら歌った曲「不幸せという名の猫」

マキ：(歌) 不幸せという名の猫がいる。いつも私のそばにぴったり寄り添っている
不幸せという名の猫がいる。だから私はいつも一人ぼっちじゃない。
この次春がきたなら、迎えに来ると言った、あの人の嘘つき
もう春なんか来やしない、来やしない
不幸せという名の猫がいる。いつも私のそばにぴったり寄り添っている
この次春がきたなら、迎えに来ると言った、あの人の嘘つき
もう春なんか来やしない、来やしない
不幸せという名の猫がいる。
いつも私のそばにぴったり寄り添っている。

浅川マキが黒尽くめの出で立ちで舞台に立つ姿は、寺山のアートを考えるうえで必要不可欠であった。シャーマンは、姿は見えず声だけが聞こえて来る。寺山は、照明が暗いのは浅川マキの姿よりも声の方が大切だと考えた筈である。

アナウンサー：そして寺山修司が作った曲の中に何処にも残されていない貴重な曲があります。一九七一年のリサイタルから十八年後の一九八九年の金沢市内のホテルで行われたライブで……

マキ：これは寺山さんが本当にあった話、それを私の為に書いてくれた。「私はとてもこんな歌は、歌えない」というと、喧嘩になりました。音のない小さなアンダーグラウンド。(寺山)「マキこの歌を歌ってくれないんだったら、ぼくは、あなたの演出をする気持ちはないんだ」そして、この歌は何処にも残っていません。私が死んだら誰も継承していかない。この歌は『ロンググッドバイ』というタイトルなのです。そして、寺山さんのところに、小さな家に十七歳くらいの男の人が、いきなり飛びこんで来まして、いきなり実際にあった話を読み上げたんです。それを寺山修司さんが私の為に書きなおしてくれまして、全部事実です。ちょっと長いのですが、この歌だけは、世間でいうと暗い。でも、是非聞いてください。私がいなくなったらだれも歌わないことを承知して、二度言いましたけれど、私は、これは、皆さんへの今日のお願いです。聞いてください。『ロンググッドバイ』ありがとう。

(歌) もう聞こえないあの足音、

すぐそばのおじさんが、

階段を降りてから

寂しいぼろ靴の響き

おじさんの名前は、金山さんだけど、本当は金さんたった一人の息子さんは、朝鮮人だという事を隠すために、山谷のルンペンから戸籍を買って結婚して叔父さんを捨てて逃げて行ってしまった。

(歌) 寂しい十二月、アパートに一人残されて、出て行った息子さんのシャツを洗いながらおじさんは歌ってた。

線路は続くよ、何処までも

野を超え、山越え、谷越えて、

浅川マキの歌『ロンググッドバイ』は、歌というよりも、歌と詩の朗読が融合したむしろ吟遊詩人風の詩の朗読に近い内的独白であった。かつて、小山内薫が、「歌うな、踊るな」と言ってから、新劇のリアリズム演劇が始まった。だが、浅川マキの謳いは、新劇のリアリズムでもない。ところで、吉増氏の詩は、日本語と英語とハングルが幾層にも重なった言葉にならない言葉である事がある。例えば、浅川マキが歌う『ザ・ハウス・オブ・ザ・サン』の歌詞は、単なる英語から日本語への訳詞ではなく、時々聞き取れない言葉がある。その時、浅川マキの声は、ため息や呻きや曖昧音になる。つまり、もはや、浅川マキは歌っているのでもなく朗読しているのでもない。つまり、浅川マキの声が心を打つのはそのアメイジング・ヴォイスが秘密の回路を謎の指示に従って通過して来るかのようだからである。

浅川マキが歌う『ザ・ハウス・オブ・ザ・サン』は、テネシー・ウイリアムズの『欲望という名の電車』に出て来る娼婦ランチを思わせる歌であり、同時に、寺山の母ハツの半生を彷彿とさせる。

アナウンサー：浅川マキは、マイマン、セント・ジェームス病院、ジーン・ハウス・ブルースなどを、幾つかの外国の楽曲を手掛けています。どの曲も、原曲を損なうことなく浅川マキの世界を作りだしているといわれています。寺山修司をして、「彼女は詩人だね」と言わしめた所以です。彼女が日本語訳にした一曲。『ザ・ハウス・オブ・ザ・サン』はアメリカ民謡です。朝日楼、朝日のあたる家、彼女はこの曲を娼婦に身をおとした女の、娼婦の嘆きと後悔を歌いこんでいます。単なる訳詞ではなく、日本の詩として完成しているところに彼女の歌に対する姿勢がうかがえます。アルバム・マキ2の最後におさめられたこの曲は、新宿

花園神社での、実況録音で、ギターだけの演奏そして雑踏の音をも生かしていた曲です、あたかも、そこが、ニューオリンズの雑踏であるかのように描きたかったのでしょうか。

マキ：（歌） 私が着いたのはニューオリンズの朝日楼という名の女郎屋だった。

愛した男が帰らなかった。あんどきあたしは、国を出たのさ。

汽車に乗って、また、汽車に乗って、貧しい私に、変わりはないが、

時々思うのは、故郷のあのプラットホームの薄暗さ

寺山が、オルグレンの『朝はもう来ない』や『黄金の腕を持った男』に描かれている哀れな女、麻薬に犯された娼婦たちの描写に共感し、シカゴまでオルグレンに会いに行った。殊に、寺山が経緯や当時貧困だった黒人の詩に惹かれたのは、日本の戦後、寺山が父を戦地で失い、母と生き別れした孤独な少年時代と想いが重なるからであろう。浅川マキの歌は寺山が幼心に母の惨めな心境を解釈した哀歌であったと想像できる。

浅川マキの歌の魂は、活字では、決して萬分の一も理解できない。浅川マキの歌とも朗読とも峻別出来ない音源によってしか伝わらない。寺山は、そんな浅川マキを見つけ、自分の劇団で育て、歌手浅川マキを誕生させて自ら、ピグマリオン（芸術家）となった。この放送から、寺山が浅川マキに魂を吹き込んだシャーマンであった事がよく表われていると思われるのである。

浅川マキが歌った寺山の詩歌が、貧しい生活者を歌った詩であることは一目瞭然である。例えば、寺山の詩は、澁澤龍彦の詩と相いれなかったと言われる。その理由は、色々あるであろうが、一概に、育った環境が違うとだけでは片づけられない問題がある。少なくとも、寺山が浅川マキを見出し、戦後の民衆の気持ちを歌った吟詠詩人をアーティストとして育てたのは稀有な仕事であったことは確かである。従って、浅川マキの歌や詩の朗読から寺山の立場から見、シャーマンの孤独を見落としてはならないだろう。

04. 荒木経惟の写真芸術

荒木経惟氏の写真は、いわば、写真を越えた類まれな写真の映像である事はどの識者も認めている。そこで、自然に、吉増氏も寺山も荒木氏の写真に次第に感化されていった。

寺山は、『写真家100人顔と作品』所収の「先生万歳！ 仮空録音構成「荒木讃江」」で渋谷天井桟敷の舞台上で、荒木の自画像を撮っている。そして次のような仮空録音を掲載している。

新幹線ひかり号の四号車の客 「……おもしろうてやがてかなしき写真かな

といったところでしょうかね」

寺山修司 「荒木さん、池坊保子さんを撮ってください」¹²⁾

ところで、荒木氏は『写真屋・寺山修司』で次のように述べて、弟子の寺山の態度について、ユーモアたっぷりに次のように批評している。

実ゆーと、寺山修司は私の弟子なのです、写真の。¹³⁾

さて、吉増氏も「対談神を写す目、神が宿る目」の中で荒木氏の写真について、以下のように述べている。

吉増 荒木さんの追っかけ弟子みたいにして写真を撮り始めて、たくさん撮っていくようになったでしょう。¹⁴⁾

ところで、映像作家・萩原朔美氏は、萩原朔太郎の孫であるが、詩人・吉増氏の詩の解説ではなくて、写真『線路』について以下のように興味深い批評をしている。

何度目をこらして見ても、平行であるべき線は長い山を描いているのだ。¹⁵⁾

上記の萩原氏の『線路』批評は、マン・レイがタブローに描いた作品『道』を思い出させてくれる。吉増氏は萩原朔太郎を敬愛していたが、朔太郎の孫にあたる萩原朔美氏の批評と吉増氏の写真はお互いに好敵手同士の凄まじい決闘のようなものを感じさせてくれる。また、事実、吉増氏の何れの対談でも火花が散って燃え盛る炎のような迫力を感じさせてくれるのである。

05. ジョナス・メカスの映像論

吉増氏が制作した実験的個人映画をDVD『キセキ』の映像で見ると、冒頭のまいまいず井戸は、僅か数メートル下にある井戸へ降りていくだけで、現実の喧騒を一足飛びに飛び越えて音のない異界へと舞い降りる。

À un coin de Musashino, au Cinquième Dieu de Plumes, il y a le <puits-de Maïmáizu > ; comme

absorbé (deux ou trios petites voitures pourraient y entrer), dans ce trou, je descendais en me rappelant la toupie en plomb de mon enfance. En marchant, j'entendais un étrange écho. Les feuilles d'arbres autour, ouvrant des yeux hardis, 1/4, ou 1/3? Comme en chantant, elles regardaient le dos de celui qui descendait? Le vent se calme, les cigales se reposent à l'ombre des arbres.

Les tympants dorment embrassant la caverne.

Un énorme cheval, debout, là regarde dans le gouffre à la limite.¹⁶⁾

この「ユキ? ユキ」に歌われた「まいまいず井戸」は、DVD『キセキ』の冒頭の映像で見られる。この井戸は、寺山修司の遺作『さらば箱舟』のラストシーン近くでスエが捨吉を追って後追い自殺する「穴」を思い出させる。この映画の中で、村の住民がこの穴の底を覗きこむシーンがある。

生身の人間の世界から見ると地下の世界は、死者の世界と隣り合っているように見える。実際、エリアーデの書物『神話と夢想と秘儀』や『シャーマニズム』を読むと、上昇する世界は天界に達し、下降する世界は冥界に到達する。例えばマヤ文明の洞窟の下にある満々と水をたたえた地下には無数の髑髏が埋葬してある。生身の人間の目から見るとおどろおどろしいのであるが、自然界と一体となった眼から見ると、地下の洞窟は誠に平和な静寂の広がる世界である。髑髏は土に帰り、やがて、新しい生命の一部となって再生する。更に、吉増氏は、柳田國男の『東野物語』に描かれたシャーマンの世界と地下の世界は関わりがあると考えて、地下に霊が棲む場所があると考えているかのようだ。この霊は、ギリシア神話に登場する女神で冥界の女王、ペルセポネー（古典ギリシア語：Περσεφόνη, Persephone）を彷彿させるのであるが、吉増氏は、レヴィ=ストロースやル・クレジオの民族學に見られる霊を連想して書き綴っているようなのである。

寺山の場合、霊界は暗喩として、黄泉の国に通じる穴と考えていたようである。更に、寺山は、黄泉の国は、子宮と繋がっているとも考えていた。つまり、寺山は、子宮と冥界とは迷路を介して繋がっているように考えていたようである。寺山の子宮回帰は、エリアーデが『神話と夢想と秘儀』で記述しているように、子宮と地界とは繋がっているという古代人の考え方を引用している記述を思い出させる。

さて、吉増氏はジョナス・メカスと長年共同で実験映画を制作し交流を深めてきた。吉増氏はメカスとの対談「詩、そして映像の越境」で、寺山の名前を挙げて日本での実験映画創世期を語る。

吉増 僕らは詩の側から、違う角度からメカスさんを見ようという運動をしてきたんですけれ

ども、実は日本にも、ウォーホル、あるいはジョン・レノンとつながるように、インディペンデントの志をつないできた映像作家がたくさんいるんですね。故人になってしまった寺山修司さん、飯村隆彦さん、かわなかのぶひろさん……あるいは赤瀬川源平さんというフルクサスにつながった人もおられます。¹⁷⁾

前述の記述から、吉増氏が、寺山と実験映画を介して交流があった事が分かる。しかし、吉増氏は、自分の映画が、当時のアヴァンギャルドとしての映画作法とは異なると述べている。ところで、吉増氏は、飯村隆彦氏、かわなかのぶひろ氏らと『フィルムメーカーズ個人の映画のつくり方』に参加している。恐らく、メカスがこの書物に関わっているからでもあるといえよう。つまり、この書物のサブ・タイトルが示しているように、観方によっては、この書物は吉増氏の映画論を実践するための映像論ともなっている。また、吉増氏の映画の視点は『メカスの映画日記』から読みとる事が出来る。

Exerpt One from my True Diaries:

November 8, 1958. I am a regionalist, that's what I am. I always belong somewhere. Drop me anywhere, into a dry, most ifeess, dead, stone place where nobody likes to live - and I'll begin to grow and soak it, like a sponge. No abstract internationalism for me. Nor do I put my stakes on the future: I am now and here.¹⁸⁾

更に、吉増氏は、メカスの詩集を読み、やがて、メカスの実験映画へと繋がっていったと論じている。つまり、吉増氏は、先ず、最初に、メカスを詩人として見ようとしているようなのである。

さて、アラン・ジュフロアは『荒木論』を書いた。ところで、そのジュフロアが吉増氏と荒木氏を交えて対談をしている。そこで、その対談から写真家・荒木自身を介して、詩人吉増と寺山の関係が繋がっていた例をその鼎談「裸足のカンバセーション」から以下に引用してみよう。

ジュフロア 写真で翻訳するわけですね。イメージによる新しい辞書になります。
荒木 ちょっと前に、寺山修司の短歌や剛造さんの詩でやってみたんですよ。¹⁹⁾

これまで、吉増氏の詩、写真、映画について、論じてきたが、次に、吉増氏が演劇観について、唐十郎氏との対談「言葉の「湯気」に耳そばだてて」で状況劇場を四十数年間見続けてき

たと語っているのを以下に紹介してみよう。

吉増 土方巽の舞踏言語をパラフレーズしてみますが、判るの難しいだろうなあ。“うさぎを、濡れた板で、ギギギッと掻いている音、チョウチョが、三ツ口だから……って”、あの土方さんが立ててる音が、舞踏なのね、フグフグ、チュチュって。これらは、唐さんはもう既に長い時間をかけて体内化していらっしやると思う。でも、僕は、寺山修司の世界も含めて、もしかすると、唐さんが幼い時からどうしても触りたいと思っていたものが、五〇年代、六〇年代の大歩行の結果として出てきた気がする。²⁰⁾

前述の吉増氏の発言によって、吉増氏と寺山との交友関係がその背後から浮かびあがってくるのである。

06. むすび

寺山は短命であった。寺山が、1983年に亡くなってから、30年間近く経とうとしている。もしも、寺山が未だ生きていたら、寺山のアートがどれほど変貌したかと考えると興味は尽きない。だが、少なくとも、寺山が、海外からどんなアートを受容し、消化し、新たなアートを産み出し、寺山のアートを継承していったかを辿る事は出来る。それと同時に、寺山の同世代のアーティストたち吉増氏や荒川修作らが、寺山とは異なるアートの領域で、独自のアートを受容し昇華し発展させていったかを辿る事も出来る。そうした横断的な現代アートを探求することが、これまで隠れていて見えなかった謎が明らかになり、その解明が寺山研究には欠かす事が出来ないと思われる。

いっぽうで、デュシャンが「アートに命がある」と言ったように、1983年以後、新しいアートが次々と生まれて来ている。そして、過去のアートは古びつつある。しかしながら、デュシャンの芸術が依然として現代アートにとって大きな山脈であることに変わりはない。その理由のひとつは、デュシャンのアートを継承し発展させた荒川修作のアートの存在が未だに生々しいからである。そのように、寺山の場合も、寺山自身のアートを継承し発展させている映像作家安藤紘平氏や劇作家の天野天街氏が寺山のアートに新しい解釈を持ち込んで生々しく脱構築し、展開している。

吉増氏の場合、まだまだ、新たな芸術を発展させていく可能性は大きいのであるし、まさに、吉増氏はその途上にあるから、吉増氏の継承者の問題は今ではなく今後の課題になるだろう。

さて、以上のように、詩人の吉増氏と寺山が、詩ばかりでなく、写真や実験映画の映像作品を次々と産み出してきた足跡を辿りながら両者の映像論を比較研究してきた。吉増氏と寺山が、最も影響を受けたのは、やはりデュシャンといえるのではないだろうか。デュシャンもまた、レヴィ=ストロースの文化人類学やルッセルやアルトーやブルトンのアヴァンギャルド芸術の影響を受けてきたのである。そのことは、吉増氏と寺山が、デュシャンのモダンアートをそれぞれ受容し、独自に発展させていった足跡を二人の詩や写真や実験映画の映像作品から読みとる事が出来るからである。

注

- 1) 寺山修司、柳瀬尚紀、「対談 翻訳家この悪魔にも似た表現者」(『翻訳の世界』1981.7), p. 54. 同書からの引用は頁数のみ記す。
- 2) 吉増剛造『わが悪魔祓い』⑤(河出書房新社、1978), p. 62. 同書からの引用は頁数のみ記す。
- 3) 寺山修司「書物のフォークロアール・クレジオと語る」(『地平線のパロール』河出文庫1993), p. 20.
- 4) 寺山修司『わが金枝篇』(湯川書房、1973), p. 32.
- 5) 吉増剛造、今福龍太『アーケペラゴ群島としての世界へ』(岩波書店、2006), p. 92. 同書からの引用は頁数のみ記す。
- 6) Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu* I (nrf Gallimard, 1954), p. 44.
- 7) 吉増剛造、多木浩二「言葉の閃光を掴まえる」(『ユリイカ』2002.12), pp. 80-81.
- 8) 寺山修司「書物のフォークロアール・クレジオと語る」(『地平線のパロール』河出文庫1993), pp. 11-12.
- 9) 吉増剛造『燃えあがる映画小屋』(青土社、2001), p. 83.
- 10) 吉増剛造、谷川俊太郎、対談「目の旅・耳の旅」(『詩と思想』土曜美術社、1988.10), p. 84.
- 11) 『浅川マキ〜ロング・グッドバイ』(MRO 北陸放送ラジオ制作、放送日:2011年5月29日(日曜日)15時00~15時55分) Cf. 『ロング・グッドバイ 浅川マキの世界』(白夜書房、2011), pp. 229-230.
- 12) 寺山修司「先生万歳! 仮空録音構成「荒木讃江」」(『写真家100人顔と作品』毎日新聞社、1973), p. 77.
- 13) 『写真屋・寺山修司』(田中未知編、フィルムアート社2008), p. 178.
- 14) 吉増剛造、荒木経惟、「対談神を写す目、神が宿る目」『すばる』(集英社、1999.1), p. 217.
- 15) 萩原朔美(文)、吉増剛造(写真)、「線路」(『ポエム』すばる書房1978.1), pp. 82-87.
- 16) Yoshimasu, Gozo, *Osiris, dieu de pierre* Traduit du japonais par Makiko Ueda et Caude Mouchard (Circe,1999), p. 47.
- 17) 吉増剛造、メカス、ジョナス、対談「詩、そして映像の越境」(『すばる』集英社、1996.7), p. 199.
- 18) Mekas, Jonas, *Movie Journal The Rise of a New American Cinema, 1959-1971* (Collier Books, 1972), p. vii.
- 19) 吉増剛造、荒木経惟、アラン・ジュフロア、「鼎談「裸足のカンパセーション」」(『すばる』集英社、2001.2), p. 115.
- 20) 吉増剛造、唐十郎、「対談「言葉の「湯気」に耳そばだてて」(『すばる』集英社、2009.8), p. 160.

参考文献

- YOSHIMASU, GOZO, *OSIRIS, THE GOD OF STONE* (Saint Andrews Pr, 1991.02)
- YOSHIMASU, GOZO, *La Malle du Martroi* (Saint Andrews Pr, 1991.02)
- Yoshimasu, Gôzô, *Osiris, dieu de pierre, in-8, br Deuxième trimestre 1991-* (Editions Belrin, 1991)
- Yoshimasu, Gôzô *Deux proses-in-8, br-bande conservée Premier trimestre 1992-* (Editions Belrin, 1992)
- YOSHIMASU, GOZO, *gozo Cine KI-SE-KI* (Osiris Co., Ltd., 2009)
- LE CLEZIO J.M.G. *Hai* (Albert Skyra, Genève, 1971- Coll. "Les sentiers de la création")
- LE CLEZIO J.M.G. *Les Geants* (Gallimard, 1973)
- Jouffroy, Alain, *Araki (Photofile)* (Thames & Hudson, February 1, 2008)
- Sorgenfrei, Carol, Fisher, *Unspeakable Acts The Avant-Garde Theatre of Terayama Shuji & Post war Japan* (Hawaii U.P., 2005)
- 吉増剛造 『オシリス、石の神』(思潮社、1984)
- 吉増剛造 『出発』①(河出書房新社、1977)
- 吉増剛造 『黄金詩篇』②(河出書房新社、1977)
- 吉増剛造 『頭脳の塔』③(河出書房新社、1977)
- 吉増剛造 『王国』④(河出書房新社、1978)
- 吉増剛造 『死の舟』(書肆山田、1999)
- 吉増剛造 『スコットランド紀行』(書肆山田、1999)
- 吉増剛造 『生涯は夢の半径 折口信夫と歩行』(思潮社、1999)
- 吉増剛造 『燃えあがる映画小屋』(青土社、2001)
- 吉増剛造 『ブラジル日記』(書肆山田、2002)
- 吉増剛造 「巨人伝説」『ドラキュラ』創刊号(発行人：宇田川良雄、1973)
- 吉増剛造・萩原朔美(写真)「線路」月刊『ポエム』(すばる書房1978)
- 谷川俊太郎・吉増剛造、ピック対談「眼の旅・耳の旅」『詩と思想』(土曜美術社、1988.9)
- 吉増剛造 「芭蕉の世界」『國文学解釈と鑑賞』(至文堂、1972.9)
- 吉増剛造 「萩原朔太郎・詩の生理」『國文学』(學燈社、1978.10)
- 吉増剛造 「詩 リズム・イメージ・意味」『國文学』(學燈社、1987.3)
- 吉増剛造 「越境する折口信夫」『國文学』(學燈社、1997.1)
- 吉増剛造 「写真／ボディ・スコープー光・ロゴス・記憶」『國文学』(學燈社、1997.1)
- 吉増剛造 「対談・詩の地面の発明者」松浦寿輝、「朔太郎はどこへ行ったか」『國文学』(學燈社、2002.6)
- 吉増剛造 「短歌の争点ノート」『國文学』(學燈社、2002.6)
- 吉増剛造 「レッスン・複合領域の文化研究」『國文学』(學燈社、2004.5)
- 吉増剛造 「啄木ローマ字日記の古暁 アイオワにて」『國文学』(學燈社、2004.12)
- 吉増剛造 「常世へ、底凝りの常世へ下りていく」『疵の声』他『國文学』(學燈社、2006.9)
- 吉増剛造 「吉増剛造—黄金の象」『國文学』(學燈社、2008.5)
- 吉増剛造・與謝野文子、対談「鉄幹の眼、晶子の声」『國文学』(學燈社、2009.6)
- 寺山修司・柳瀬尚紀「翻訳できないものなどあるものか?」『翻訳の世界』(日本翻訳家養成センター、1981.7)

- 柳瀬尚紀・羽生善治『対局する言葉羽生+ジョイス』（河出文庫、1996）
吉増剛造・羽生善治『盤上の海、詩の宇宙』（河出書房新社、1997）
吉増剛造・市村弘正『この時代の縁で』（平凡社、1998）
吉増剛造『アジアの渚で』（藤原書店、2005）
吉増剛造『詩をポケットに』上・下（NHK 出版、2002）
『フィルムメーカーズ個人映画のつくり方』（アーツアンドクラフツ、2011）
『写真屋・寺山修司』田中未知編（フィルムアート社、2008）
『ユリイカ』ホルス・ルイス・ボルヘス（青土社、1970.8）
『ユリイカ』エズラ・パウンド（青土社、1972.11）
『ユリイカ』詩的言語へ 日本語のリズムと音（青土社、1973.3）
『ユリイカ』パタイユ（青土社、1973.4）
『ユリイカ』道化（青土社、1973.6）
『ユリイカ』エリックサテイの奇妙な世界（青土社、1974.5）
『ユリイカ』アントナン・アルトー演劇空間の現在（青土社、1974.8）
『ユリイカ』アントナン・アルトーあるいは器官なき身体（青土社、1988.2）
『ユリイカ』コクトー永遠の詩人—生誕百年（青土社、1989.9）
『ユリイカ』荒木経惟（青土社、1996）
『ユリイカ』ソクーロフ（青土社、1996.8）
『ユリイカ』古書の博物誌（青土社、1997.6）
『ユリイカ』フォークナー（青土社、1997.12）
『ユリイカ』島尾敏雄（青土社、1998.8）
『ユリイカ』60年代のゴダール（青土社、1998.10）
『ユリイカ』ボルヘス（青土社、1999.9）
『ユリイカ』ミステリ・ルネッサンス（青土社、1999.12）
『ユリイカ』アイルランドの詩魂（青土社、2000.2）
『ユリイカ』與謝野旭子（青土社、2000.8）
『ユリイカ』ゴダールの世紀（青土社、2002.5）
『ユリイカ』吉田喜重（青土社、2003.4）
『詩と思想』（土曜美術社1988.10）
『現代詩手帖』（思潮社、1965.6）
『現代詩手帖』（思潮社、1967.4）
『現代詩手帖』（思潮社、1969.4）
『現代詩手帖』（思潮社、1969.10）
『現代詩手帖』（思潮社、1974.9）
『現代詩手帖』（思潮社、1975.10）
『現代詩手帖』（思潮社、1975.12）
『現代詩手帖』（思潮社、1976.9）
『現代詩手帖』（思潮社、1982.10）
『現代詩手帖』（思潮社、1983.2）

- 『現代詩手帖』（思潮社、1983.5）
『現代詩手帖』（思潮社、1983.9）
『海』（中央公論社、1972.3）
『海』（中央公論社、1973.2）
『海』（中央公論社、1973.8）
『海』（中央公論社、1973.11）
『海』（中央公論社、1975.3）
『海』（中央公論社、1975.4）
『海』（中央公論社、1975.5）
『海』（中央公論社、1975.7）
『海』（中央公論社、1975.8）
『海』（中央公論社、1975.9）
『海』（中央公論社、1975.11）
『海』（中央公論社、1976.9）
『海』（中央公論社、1977.6）
『海』（中央公論社、1977.10）
『海』（中央公論社、1981.3）
『すばる』（集英社、1988.4）
『すばる』（集英社、1996.1）
『すばる』（集英社、1997.7）
『すばる』（集英社、1998.11）
『すばる』（集英社、1999.9）
『すばる』（集英社、2002.9）
『すばる』（集英社、2003.2）
『すばる』（集英社、2003.6）
『すばる』（集英社、2003.6）
『すばる』（集英社、2004.9）
『新潮』（新潮社、1988.9）
『新潮』（新潮社、1998.7）
『新潮』（新潮社、2001.10）
『文学界』（文藝春秋、1984.11）
『文学界』（文藝春秋、2001.2）
『文学界』（文藝春秋、2008.1）