

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 1

### 「父の死」

「私の父は九十四歳四ヶ月で死んだ。 / 死ぬ前日に床屋へ行った。 / その夜半寝床で腹の中のをすっきり出した。 / 明け方付添いの人に呼ばれて行ってみると、入歯をはずした口を開け能面の翁そっくりの顔になってもう死んでいた。」

この情感の一切を押し殺したような文体は、「記述」に徹しようとする強い意志に支えられている。「記述」とは、言葉による経験の直接的な再現ではない。むしろ言葉による経験の再現に対する断念を背景に持つところから、「記述」の本質はある。言語化されてしまった「経験」は、本来語るべきであったことから、もうどうしようもなく離れてしまっているという認識があるのだ。このことは言い換えれば、言葉により共有し得る世界に、書くことに於いて殉ずるという意志に支えられて書くこと、それが「記述」の意味なのだ、ということにもなるだろう。だから「父の死」という「けいけん」は、これらの記述から遠く離れて、これらの言葉によっては決して再現されることのない、「記述」で表される事実が回転する球体の中核に隠れ潜んでいるのである。中核であり、虚空であるもの、それは「記述」の中にはない、しかし生の最も重要な内奥なのである。

この、ここにある言葉によって表し得ないもの、虚空のイメージは、これらの「記述」が表現している意味の上に折り重なるようにして見ることができる。

「死ぬ前日に床屋へ」行くことの無意味さの上に、「腹の中のもの」を出し尽くし、体内に何も無くなった肉体というイメージの上に、「入歯」が外された後、空洞のように開かれたままの口腔のイメージの上、表情のない「能面」のような顔のイメージの上に、死体を「救急車」に乗せ、「酸素吸入」や「心臓マッサージ」をしなければならない無意味さの上に、これらはみな事実の「記述」であると同時に、ここにはないものがある、表し得ないものがある、という一つのことを語り続けてもいるのである。

しかし、同時にこれらのイメージ群は、もう一つの暗示を担っている。「世界」から、何かが決定的に失われたという、致命的な出来事、つまり「父の死」という出来事の意味をも暗示しているのだ。だからこれらのイメージ群は、すべて「父の死」の二重のイメージになっている、とすることができる。

「父の死」は、「世界」から何かが決定的に失われてしまう経験だ。それはそれまでの「世界」そのものが決定的なダメージを負い、もう同じ「世界」を維持することはできなくなるという経験である。この崩壊と流出のイメージの後に、あらゆる意味あるものが流れ込む激しい「意味の再生産」の段階がやってくる。

「遺体を病院から家へ連れ帰った / ... / 別居している私の妻が来た。私は二階で女と喧嘩した。 / だんだん忙しくなって何がなんだか分からなくなってきた。」

「遺体」を無意味の中核である「病院」から「家」へと連れ戻すと、第二波がやってくる。この第二波は、あらゆる意味が空洞化してしまった「世界」の中に、様々な意味が踊り入ってくる荒々しい時間だ。あまりに雑多なものが脈絡もなく流入してくるために、あるいは既に「世界」そのものが崩壊しているが故に、これらの意味あるはずの事物は、みな無意味な闖入者のように「世界」を掻き乱し、より一層、「世界」を荒涼としたものに変えてゆくのだ。

「父の死」という経験の核心部分には、「世界の喪失」とも言うべき感覚がある。第一部(仮称)の前半は、

「世界」から何かが決定的に抜き取られたという経験の直接的なイメージを、事実の「記述」という方法を介して追っているのだ。後半は同じ経験の次の表情である「世界」の再構築へと繋がってゆくであろう意味の錯綜とした流入を追っている。この経験にも前半と同様の無意味さがつきまとっているために、「世界の喪失」を違った角度から暗示しているのである。

「眠りのうちに死は / その静かなすばやい手で / 生のあらゆる細部を払いのけたが / 祭壇に供えられた花々が萎れるまでの / わずかな時を語り明かす私たちに / 馬鹿話の種はつきない」

第二部は、第一部と書き方がまったく異なる。「父の死」という経験を「詩」の在り方と重ね合わせる意識が、思考の「記述」とも言える文体によって表されている。

谷川俊太郎の作品は、この思考の「記述」というスタイルを頻繁に採用する。作品集「旅」と「うつむく青年」との時期に模索された詩のスタイルではないかと思われる。この「世間知らズ」という作品集でも、この書き方は頻繁に見ることができるのである。思考の「記述」もまた、「記述」であるから、言葉による経験の直接的な再現を断念する意識から始まる。そして事実を辿ろうとするのではなく、意識的にその経験について考察を巡らすことにより、言葉の球体を構成してゆくのだ。事実を辿ってゆく書き方と比べて、内省的な書き方はより説明的にならざるを得ない。そうならなければ、個々の内省は他者の理解するところになり難いからである。他者もまた事実として経験し得る事柄を「記述」してゆく方が、遙かに共有が楽なのだ。

「死」も「細部」を持たない、と言う。理由は明白で、「死」は言葉による経験を拒んでいるからである。それは実質的に経験することをさえも拒んでいる。その言葉を拒む経験は、大量の言葉によって覆い尽くされる。その理由も明白で、第一部の経験が物語るように、「死」は、「世界」の破壊だからである。言葉がそっくり消え去る反・経験とでも言うべき事態だ。「世界」の担い手である言葉が、これほど必要とされる経験は他にないのである。だから、「死」は狂ったような言葉の奔流を生み出す。

「死は未知のもので / 未知のものには細部がない / というところが詩に似ている / 詩も死も生を要約しがちだが / 生き残った者どもは要約よりも / ますます謎めく細部を喜ぶ」

「死」は「細部」を持たない点で「詩」に似ている、と言う。「詩」は、言葉を拒む「けいけん」に起因するという点で確かに「死」に似ている。そしてこの経験もまた、狂ったような言葉の、(比較的小さな)奔流を必要とする経験でもある。ただ、経験することを拒む「死」と比べて、「詩」そのものは経験し得る。それは「生」の秘められた「けいけん」の言語化であるからだ。その点で、「詩」は「死」ほど執拗に言葉を必要とするわけではない。だからこそ、詩人には強い意志が必要となるのである。

「死」を巡っては、誰もが饒舌にならざるを得ない。あらゆる人びとの「世界」が危殆に瀕するからだ。しかし、「詩」は、言葉を奪う「けいけん」に寄り添う経験ではあるが、「世界」を奪うことは稀である。それは「無いとは言えない」という程度の、しかしやはり希少さを意味している。だから、「詩」を書き続ける人には、殊更に「詩」という経験に向かおうとする、強い意志と志向性が必要なのである。

ただし、「詩」という作品に読者として向き合う人は、その作品の細部である詩句に喜びを見出すことが多い。「眠りのうちに死は / その静かなすばやい手で / 生のあらゆる細部を払いのけた」という三行が、読者に仄かな心地よさを起こさせることもあるかも知れない。鈴木志郎康氏の場合は、どこかで書いていたと思うが、錯綜とした第一部の詩行のなかで「私は二階で女と喧嘩した。」という一節が印象的だったようだ。

つまりところ両者の類似は、言葉を巡り、言葉そのものによっては決して再現されることのない「けいけん」に関わるという一点にある。この冷静な意識が隠しているもの、それが「父の死」という「けいけん」の本

体なのだが、第二部に至ってもそれはまだはっきりとその姿を窺い知れるほどにはなっていないように思われる。

それは何か失われた経験である。それによって私たちの「世界」は危機に瀕した。それは「詩」に似た経験であり、言葉によって直接的に表すことはできない「けいけん」なのだ。ここまで語られたのはそのような事柄であろう。

第三部は「喪主挨拶」である。

挨拶の第一段落では、祭壇に両親の写真が飾ってある理由が説明される。この時、死は二重になる。「父」が、「母」の死から何を受け取っていたか、あるいは何を受け取ることを拒んでいたのかが語られる。

「母」の死後五年間、「父」は、「お骨」と「母・多喜子の写真」を「身近」に置き続けた。それは、「母」との「世界」を守ろうとする、悲壮な努力の日々を想像させる。その結果、今になって私たちは、この夫婦二人の「死」を眼前にし、この二人と別れることになったのだが、「父」が悲しみに暮れながら行ったこの隠蔽こそが、ある漠然とした「けいけん」を覆い隠す言葉が「詩」であるとするならば、「詩」そのものの隠喩となるのである。この隠喩を作り上げているのは、喪主である谷川俊太郎だ。彼が二人の写真を祭壇に飾る行為が、「父」の行動を「詩」の隠喩に見せるのである。

挨拶の第二段落では、「父」の一生が要約されている。喪主は「死」の「静かなすばやい手」のように、「死」に寄り添うように、穏やかに優しく故人の一生を要約してみせる。この手つきもまた、「詩」のイメージとなっているように思われる。

父親に対する、あるいは両親に対する愛情と尊敬、そして息子の「世界」のありったけを注ぎ込んだ挨拶である。

これもまた「詩」の隠喩なのだ。「詩」とは、ある漠然とした「けいけん」に対して、己の言葉の「世界」の全体によって対峙しようとする事なのである。

第四部は散文的に書かれている。夢の記述だ。

「杉並の立て直す前の昔の家の風呂場で金属の錆びた灰皿を洗っていると、黒い着物に羽織を着た六十代ころの父が入ってきて、洗濯籠を煉瓦で作った、前と同じ形で大変具合がいいと言った。」

遠い過ぎ去った時間が想起されているのは、詩人の「世界」が時間の幅を初めから持っていて、「父」と共有した時間と空間が、その「世界」に幅広く確実に存在しているということを物語る。今その時空間が夢の中で呼び覚まされたのは、「父」を失ったことにより、「世界」のその部分にダメージを受けたからなのである。「世界」は、人と共有されて初めて存在するからである。

頑丈な「煉瓦」製の「洗濯籠」というのも面白いが、その頑丈さや「大変具合がいい」という言葉もまた、「世界」の修復を何とかして試みようとする言葉の奔流を暗示している。

「手を洗って風呂場のずうっと向こうの隅の手ぬぐいかけにかかっている手ぬぐいで手を拭いているので、あの手ぬぐいかけはもっと洗面台の近くに移さねばと思う。」

この小さな不都合、ほんの僅かな綻びは、「世界」が今回負わねばならなかったダメージの遠い微かな反響である。それは急速に意識の上に近づいてくる。「手ぬぐいかけはもっと洗面台の近くに移さねば」という言葉は、「世界」を修復しなければならない、という必死な意識と同時に、何か分からない「けいけん」が、今や接近しつつある、何かを思い出しつつあるという切迫感を語っているようだ。

「父に何か異常はないかと聞くと大丈夫だと言う。そのときの気持ちはついヒト月前の父への気持と同じだった。」

時空間が、現在に接近してくる。共有されてきた「世界」を、辿り直しながら、修復を試みてきたのだ。「異常はないかと聞くと大丈夫だと言う。」この言葉が抱えている不安は既に大変強い。

「場面が急にロングになって元の伯母の家を庭から見たところになった瞬間、父はもう死んでいるのだと気づいて夢の中で胸がいっぱいになって泣いた。目がさめてもほんとうに泣いたのかどうかは分からなかった。」

「元の伯母の家」は、完全だった頃の「世界」の全体像である。そこからの距離は、「世界」の崩壊を決定的に教えている。「私」は、何が起きたのかを認めるのだ。「私」が、「父」と共に生きてきた「世界」が、既に無いのだということ、その「世界」の手触りは、永久に失われたのだということ認めるのだ。「ロング」が暗示する距離感が語るように、この喪失は徹底していて、最早修復の試みなどあり得ないことであるし、何よりも「世界」の崩壊以降、その背後には瓦礫も、それどころか何らかの実感さえも残りはしないのである。

「ほんとうに泣いたのかどうかは分からなかった」という最後の一節が持つ力は並大抵のものではない。

私たちは、人の死が私たちから奪って行くものの大きさを、それは敢えてそうしているのかも知れないが、やや過小評価しているかも知れない。

生き残った人たちは、死者のことをしっかりと記憶して忘れずにいよう、などと呑気に語り合う。けれども、私たちが維持することのできるそれらの僅かな記憶など、どれほどのものであろうか。その人と「私」が分かち合ってきた「世界」の充実と比べて、いったいどれほどのものと言えるであろうか。

人の死とは、経験 = 「世界」 = 言葉の空洞化だ。詩がいつも、死と恋と神の経験の周囲から始まってきたのには理由がある。

谷川俊太郎の「父の死」という作品は、事実の「記述」、思考の「記述」、喪主の挨拶、夢の散文的な「記述」という四つのスタイルを持つ。

事実の「記述」により、「父の死」の前後に起きたことが明らかにされる。これは私たちによって共有された限りでの「父の死」という経験だ。しかし、この部分はまだ、最も遠くから見た景色でしかない。

思考の「記述」は、詩人の内面の「死」を巡る思考だが、これは「わたくし」の内面に入り込んだことにより、若干経験の側へと接近してきている。しかし、未だ説明的なスタイルを採らねばならないという限界を持っていて、「私たち」による共有という軛(くみ)から自由ではない。

喪主としての挨拶の部分は、詩人は「息子」として「父の死」に向かい合う。この時、初めて彼と「父」とが共有していた「世界」における、「父」と「息子」という両者の関係性が露わになるのだ。「息子」は己の全体を「父の死」に向かわせている。ここにある言葉の本質は、会葬者に向かって放たれた言葉としての限界があるにはあるが、同時にこの「父」の「息子」なのだという「わたくし」の声であることにある。二人の関係性を越えて、「わたくし」の主観の内奥から響き渡り、他のどのような還元も拒む声であることにある。

最後の夢の散文的な「記述」に至って、遂に「わたくし」が露わになる。この部分を読む人にとっては、「杉並の立て直す前の昔の家の風呂場」が持つ安住の感覚...？ とか、「洗濯籠」のエピソードの持つ心地よさ...？ とか、「手ぬぐいかけ」の位置の不具合が伝える不安感...？ や、「元の伯母の家を庭から見たところ」という映像が持つ力の実質?? など、ほとんど共有できるものがない、と感じられるだろう。この共有の困難さは、そのまま詩人の側における実感の強さを物語るのだと考えてよい。

こうして四つの部分を経るに従って、作品は作品を成立させている「けいけん」の方へとまっしぐらに突き進んでいく。これは谷川俊太郎の、己の生の経験＝「けいけん」に対する詩的な意識の正確さに見合う構造なのである。極めて鋭敏に意識的に作られた作品だ。つまり、「もっとも詩らしい詩」だと言って良い。「父の死」という、大きな精神的なダメージを想像させる経験＝「けいけん」を巡りながらも、これだけの作品を作り上げられる谷川俊太郎の力量には、想像を絶するものがある。

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 2

### 「世間知らズ」

「自分のつまさきがいやに遠くに見える／五本の指が五人の見ず知らずの他人のように／よそよそしく寄り添っている」

「五本の指が五人の見ず知らずの他人のように」と、肉体が複数化してゆくイメージによって捉えられ、同時に「他者」と重ねられている点に注目しなければならない。肉体の側の統一感が失われていること、自分の肉体の内面的な充実感が失われて、返って自分の肉体の遠さ、よそよそしさが浮き上がってくるイメージが語られている。このことから分かるのは、今、自分の肉体をそのように認める視線が、「私」と「他者」とによって「共有された世界」の側から放たれている、という一事である。この視線は「わたくし」の持つ純粹さを失っているのだ。「自分のつま先」を見つめる目は、この時、言葉によって追い越され、見るという行為が持つ純粹さを失っている。見るという行為は、いち早く経験化されて、既に共有されている世界が優先的に感取されているのである。そして更には、この言葉の追い越しによって自分の感覚が、あたかも疎外されたかのように自分のものではなくなっている、という意識もまた目覚め、今まさに動いているということなのだ。

生の「けいけん」を言葉によって捉え、経験化するのが詩だ。こんな風に簡単に言うことは可能だ。しかし、本来そこでどんなことが起きているのかを見定めることはとても難しい。

今、谷川俊太郎は、自分を対象化する意識を、「書く」瞬間に向かわせる。「自分のつまさき」を見る、感じる、という局面に、言葉を向かわせるが、そこでそれらの言葉が、「けいけん」から光速で飛び退く様に出会う。「自分」の肉体の実感が、根こそぎダメージを負ってそこに転がる様に出会う。言葉と「けいけん」とが、決して融合することなく、よそよそしく向き合い、お互いに相手を徹底して拒む様を意識するのである。「ベッドの横には電話があってそれは世間とつながっているが／話したい相手はいない／我が人生は物心ついてからなんだかいつも用事ばかり／世間話のしかたを父親も母親も教えてくれなかった」

振り返ると「共有された世界」が広がる。言葉は、そこで「私」と「あなた」とを繋ぎ、「世界」を構築する素材である。その領域から、主語ではない「私」は少し距離を置いて佇んでいるようだ。欲望は、話すこと、「世界」を共有することの上には注がれていない。「世間話」という言葉が伝えているのは、他者と繋がることの容易さだけでなく、その執拗なまでの必然性ではないだろうか。そこから自由であることが、「私」の立ち位置ということになるだろうか。

「行分けだけを頼りに書きつづけて四十年／おまえはいったい誰なんだと問われたら詩人と答えるのがいちばん安心／というのも妙なものだ／女を捨てたとき私は詩人だったのか／好きな焼き芋を食ってる私は詩人なのか／頭が薄くなった私も詩人だろうか／そんな中年男は詩人でなくともゴマンという」

「おまえはいったい誰なんだ」という問いは、「詩人」という答えしか掘り起こすことができないだろう。書いている「わたくし」はいつも「詩人」という言葉の陰に隠れてしまうからだ。

詩を書く「私」もまた、「他者」と同様に「共有され世界」の中で生きている。ということは、「私」はいつも「他者」と瓜二つの「私」でもあるという意味だ。「私」は「女を捨てた」。「私」は「焼き芋」を食う。「私」は「中年」になり、髪の毛が薄くなった。この「世界」では、「私」もまた「他者」の一人でしかない。

さて、「詩人」という名は、「私」がも「私」ではなくなる瞬間を生きる「わたくし」である、ということを含意する。「女」と関わることや「焼き芋」を食うこと、「中年」であることから生まれる諸々の限定などと、ある瞬間に決定的に隔たるような生を生きることがある、ということを含意する。

谷川俊太郎の意識は、これらの事実を経巡りながら、己の生を、ほんの少し皮肉に眺めている。なぜなら、「私」ではなくなる「私」など、言葉にすれば滑稽な矛盾以上のものとはならないからだ。この視線の皮肉な気配は、彼の意識の病なのである。そこから自由でいることの困難な病である。彼が、己の意識を書くという行為や書いている事柄へと向けた瞬間に、この病は発症する。この病は、書くことの中で、彼が不本意にも己の清冽な意識を取り逃がし、詩が彼の全体を覆い尽くした希有な瞬間だけ、治癒するはずの病である。

「私はただかっこいい言葉の蝶々を追っかけただけの / 世間知らずの子ども / その三つ児の魂は / 人を傷つけたことにも気づかぬほど無邪気なまま / 百へとむかう」

彼は今、自分が生きてきた道筋と向き合っている。彼が追い求めたのは、しかし正確に言えば「かっこいい言葉の蝶々」ではない。ここでは、その向こうにあったはずの生がすべて切り捨てられている。切り捨てているのは、己の生と向き合おうとする谷川俊太郎の清冽な意識である。この意識は、意識であることによって「共有された世界」の側に立ち位置を半身残している意識だ。だから、言葉にならない領域は切り捨てるのである。

このように「詩人」が「詩人」である根拠を切り捨てる「意識」は、そもそも公平ではない。「言葉の蝶々を追っかけただけの / 世間知らずの子ども」という詩句は、そのようなアン・バランスな性質を持っている。ただ、そのように言うことが、決定的に間違った評価だ、と言うのも当たらないだろう。むしろ「詩人」であることを言い当てようというのであれば、当然このような不公平は覚悟して言わなければならないだろう。

このアン・バランスな性質は、次の二行がほんの少し修正しているように見える。「その三つ児の魂は / 人を傷つけたことにも気づかぬほど無邪気なまま」と言うことによって、詩を書くこと、「詩人」であることが、その至らなさの向こうにずっと広い領域を隠し持つことが暗示されている。しかし、この弁明も、決定的なものとはならない。

「詩は / 滑稽だ」

これが結論だ。今、谷川俊太郎の意識が収束して行った地点である。と同時に、この作品もこの地点で終わる。病が勝利を収めたのである。谷川俊太郎の方法論が抱えている危険性をよく物語る作品、という言い方をしても良いだろうか。「よく物語る」のは、この作品が、徹底的に己の姿を意識の上で対象化し続けようとしているからである。その執拗さは、谷川俊太郎の方法意識への意識的な傾倒をも伝えている。だからこそ、作品集の表題作となっているのだ。

しかし、そうなのだが、私は作品としては失敗していると思った。ここに示されている病を超えたところに、谷川俊太郎の詩人としての最大の到達点があるはずだ、と私は思っている。

## 谷川俊太郎「世間知らず」再読 3

「マサカリ」

「朝九時すぎに起きてコーヒーを飲み／ワードプロセッサの前に座った／前の家にはまだいくら木立が残っている／小鳥の鳴声がしているが名前を知らない／草木や生き物や星の名前を覚えようとしないのは／私が通行人の目でこの世を眺めているからか」

谷川俊太郎はいつも「詩」を書こうとして机の前に座る、と書いている。この第 1 聯も、そのような時を描いているのだ。「詩」はいつも眼の前にある。言葉がないだけだ。そこに言葉を投げ込んで行くのが、取り敢えず「詩を書く」という営みのすべてだ。「詩を書く」ということは、「他者」とこれこれの出来事を「共有する」という営みから数歩隔たった営みであるから、事物の名前に彼は疎い。彼の関心の中心が、この己の生の原点が何であるのか、この己の生の中心が何であるのか、その「けいけん」の内奥へと踏み入りたい、というところにあるからだ、と言い換えても良い。「通行人」という比喻は適切かもしれない。彼は詩を書こうとする時には、誰かの傍らに立ち止まり、「私」と「あなた」との関係性の上に、「共有された世界」を構築することを本来の目的としてはいない。

しかし、そう言いながら、彼の書く詩句は、私たちにとってはとても理解しやすい。それは、彼が自分の関心を実現しようとするときに、「意識的であること」を自分の方法論として選択しているからである。これは、詩人と読者と双方にとって利害がある。

谷川俊太郎自身にとっては、己の目標とする地点へと、明らかに進みづらくなる。「意識」の本体は言葉であるから、「共有」を前提とする言葉が足枷<sup>あしかせ</sup>となって、誰とも共有することのできない己の生の原点へと、ひたすら没入することが妨げられるからだ。しかし、「意識」は本来的に経験の質を明らかに感取させるものであるから、彼自身己の経験の某かについて、より明確に知ることができるはずである。

一方、私たちにとっては、詩句はとても分かりやすいものとなるが、「分かった」という印象があるために、谷川俊太郎の生の「けいけん」が、本来いかなるものであるのかを、返って掴みづらくなる。簡単に素通りしてしまう危険性が増えるのである。谷川俊太郎の評価が低いのには理由があるのだ。

「不意にマサカリという言葉が頭に浮かんだ／ときどきそんなふうにして詩は始まる／だが私はマサカリという道具を使ったことがない／手で触ったことすらない／子どものころ五月人形の金太郎が／肩にかついでいたのをぼんやり思い出すだけだ／それなのに私は辞書を引いて鉞という字を探し出す」

「マサカリ」という言葉を何も無いところに投げ込んでいる。もし「マサカリ」が何らかの経験と結びついていたら、この作品はこんな風には展開しなかつたろう。自分の中にほとんど重みのない言葉であったので、谷川俊太郎の「意識」はこの言葉を検討し始める。その言葉に振り回される自分を見つめる。

ここにあるのは言葉から疎遠になって行く感覚だ。おそらくそれが「詩」へと至るために必然的に通らねばならない道筋なのだ。事物のイメージと疎遠である「私」、「マサカリ」という言葉と他人同士のような「私」は、「共有世界」から徐々に足を踏み外しているのである。「それなのに」辞書を引く仕草をする「私」は、意識的であろうとする谷川俊太郎の横顔を一層正確に映している。

「ワーズワースが言ったように詩が／静寂の中で呼び起こされた情感に発するものだとなれば／私のマサカリは静寂にも情感にも関係のない／想像力の単なる騒がしい小道具」

「けいけん」とは「ワーズワース」とも「共有」することのできない領域なのである。「ワーズワース」の言葉は、「詩」の在り方ある程度明白に語っている。何も無いところから詩は始まるからだ。そこに己の「生」の実感があり、そこにしか「詩」の在処<sup>ありか</sup>はないからである。しかし、そこにある筈の「生」の「実感」が、「情感」とも呼べないほど微かなものであることもある。「情感」とは呼べない「声」のようなもの、「気分」のようなもの、であることもあるのだ。「詩」が、それらをも無視することはない。それが己にとって真実の「生」であるなら

ば、迷わずにその「実感」へと踏み込んで行くだらう。そのような呼吸を持って、自分の「生」と意識的に向き合うことのできる人を、私たちは「詩人」と呼ぶのである。

谷川俊太郎は、抒情詩と己の「詩」との落差に気付いているのである。しかし、「マサカリ」にまつわる詩句が、「想像力」であるとか、「マサカリ」が「騒がしい小道具」であるとするのは、私は間違いだと思っている。この「マサカリ」という言葉が持っている、子どもらしいイメージや子どもらしい元気、気力が、この瞬間の谷川俊太郎の「生」を、確かに支えていたのではないかと想像するからだ。「世間知らズ」の「三つ児の魂」が、ここに言葉を換えてもう一度顔を覗かせたのだと思っている。

とすると、谷川俊太郎の「意識」は、己の生の素顔をすんでの所で取り逃がしてしまっている、ということになるか。「意識」が「ワーズワース」に言及した瞬間に、抒情詩と己の詩作との差異が際立ち、その裂け目に「共有世界」の価値判断が目覚ましてしまったからだろうか。この「共有世界」からやってくる否定的な視線は、彼の「意識」が常に抱えなければならない「病」なのである。彼は急速に「共有世界」に呼び戻されて行く。

「詩なんてアクを掬いとった人生の上澄みねと / 離婚したばかりの女に寝床の中で言われたことがある」

この聯は、辛い二行だ。「人生」が、「私」と「他者」とで作り上げた「共有世界」で営まれるものであるのを、誰も否定することはできない。そして「詩」が、そこから自由でいることなしに実現することが不可能なものであることも誰も否定することができない。しかし、価値判断はいつも「共有世界」の側がする。「価値の序列」は、「共有世界」の文法に従うからである。「私」と「他者」の間にしか「価値判断」は存在しないのだ。そして何よりも「詩」の側には言葉がない。「他者」の存在しない世界であるから、「価値の序列」も存在しない。あるのは唯一の「至上性」だけである。

谷川俊太郎は「至上性」に目を瞑ったまましがみつこうとはしない。寧ろ眼を見開いて「至上性」を見ない方を選ぶ。そこに彼の方法的な拘りがあるのだ。彼が「意識的」であろうとすればするほど、己の営みの「価値」は低下して行く。

「スイッチを切ると目の前の言葉は一瞬にして消え去った / ついでに詩も消え去ってくれぬものか」

それでも、この苦みもまた、「生」の味わいの一つであることに間違いはない。「マサカリ」から出発をして、谷川俊太郎は取り敢えず一つの「情感」に辿り着いたわけだ。言ってみれば順序が逆転しているのである。「ワーズワース」とは逆に、谷川俊太郎は「詩」から出発をして「情感」に辿り着いたのである。これもまた一つの抒情詩のスタイルだと言うことができる。

最後に「苦み」を捉えたところに、この作品が形を持ち得たという意味があるように思われる。

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 4

### 「ひとりで」

『「亡き王女のためのパヴァーヌ」を聞いていると / ぼくは一生ひとりで暮らすほうがよかったんじゃないかと思う / そば粉のパンケーキを焼いてメープルシロップをかけて / ひとりで食べる自分の姿が目には浮かぶ』

「亡き王女のためのパヴァーヌ」は、1899年にモーリス・ラヴェルにより作曲された曲として有名だ。もともとはピアノ曲として作曲されたが、後年ラヴェル自身の手により管弦楽曲として編曲し直されている。「パヴァーヌ」はスペインの宮廷舞曲のことで、pavo(孔雀)のように威厳を湛えながらゆったりと踊られた舞曲だ。このラヴェルの曲も哀感の漂う旋律が当時から好まれ、現代でも様々な場面で聴くことができる。

イメージを敢えて書いてみると、この「亡き王女のためのパヴァーヌ」という曲は、かつての生前の華やか



な宮廷の人生と、今は亡き過去の生とが織りなす、甘やかで切ない「孤独」を思い起こさせる。

「一生ひとりで暮らす」という形でここに想起されている「孤独」のイメージは、肉体を切り刻むほどの痛烈な孤独感をどこにも湛えてはいない。それは飽くまでも思い起こされた限りでの「孤独」だからだ。言葉を換えて言えば、あり得ない「孤独」の幽かな影 = イメージなのである。事実、人間は「孤独」に生きることは本当はできない。孤立することはたびたびあっても、「孤独」を自分の人生の上に、形あるものとして引き入れることはできない。言葉で思考し、言葉を話し、世界を「他者」と共有する限り、人は「孤独」に生きてはいず、「他者」と共に「世界」を造り、その「世界」の内側で生きているからである。

ここで今「孤独」と言っているのは、人間の生の根源にある本質的な「孤独」のことだ。この「孤独」は、私たちの「世界」では高く評価されない。それは価値ある某かの能力の欠如としてしか描かれない。

「友達なんかだあれもないのだ / もちろん妻も恋人も / 従兄弟の名前ひとつ覚えていない / 両親の墓参りは嫌いじゃないが / それはもうふたりとも死んでいるから」

谷川俊太郎が「一生ひとりで暮らすほうがよかったんじゃないかと思う」と言っているのは、彼の意識が詩を介して経験している生の「孤独」を、遠く想起しているからである。逆に言うとその経験が彼の人生を、遠くから執拗に限定し続けているからである。

しかし、意識は、その「孤独」の「けいけん」を描き切ることができない。彼が自分のひとり暮らしの様子を描くのは、単なる代替のイメージとしての「孤独」を描いているに過ぎないのであって、意識はその姿を、かるうじてみすばらしく、頼りなげに描くことができるだけだ。

「他者」が自分の周りに居ないこと。取り敢えず「孤独」の第一の、そして唯一の条件は、「私」が丸裸になっているという点にある。関係性からの離脱のことを言いたいのだが、それを本質的な形で提示することはできないから、人が居ない、という最小限のイメージを使うのである。

「マスターベーションするんだらうか / それとも女を買うんだらうか / 朝までしつこくやるんだらうか / いろんな体位で」

殊更、性のことを言うのは、「私を丸裸にする」必要性があるからだ。本当は性について語る、ということが「私を丸裸にする」ということではないのだが、「語る」という方法は、このテーマに関しては、イメージを使って主題の近郊を走り抜けて行くことが出来るだけなのである。本当は「言葉」を「私」から奪う必要があるのだ。しかし、「言葉」のない「私」を「語る」ことはできない。それはもう「語る」ことや「書く」ことの埒外にあるのだから。

こうして「性」を語るという方法で、イメージの領域で「私」を丸裸にする、という詩句が成り立っているのである。

『赤ん坊の夜泣きも妻の罵声も知らないぼくが / 「亡き王女のためのパヴァーヌ」を聞いている / だがひとりぼっちのぼくはもうひとつの人生など思い描いたりしない / 忠実な老犬のようについてくる旋律を従え / 冬枯れの並木道を歩いてゆく / かかわったこともない人間への憐れみに満ちて』

「冬枯れの並木道を歩いてゆく」「ひとりぼっちのぼくは」「亡き王女のためのパヴァーヌ」を聞いている。なぜなら、この曲が今「ひとりぼっちのぼく」を想起させる契機となっているからである。繰り返しになるが、甘やかな孤独は代替のイメージである。代替ではあるが、このイメージは唯一性も備えている。この「ひとりぼっちのぼくはもうひとつの人生など思い描いたりしない」という一行は見逃してはいけない一行だ。他者と関わることがない、という強いイメージだ。そこに伴う「かかわったこともない人間への憐れみ」の情調

は、「孤独」の内奥に投げ込まれた「言葉」であり「詩」である。第4聯がこの作品の中心であり、最も強い聯だ。最も詩が強く作用している聯である。どことなく冷笑するような描き方は、意識が「孤独」を見つめる目が動いているからである。

「そうやって精一杯この世を愛してるつもりなのだ / 悪意も情熱もなく」

「孤独」は「この世」とは無縁である。「孤独」の経験の上には、「悪意も情熱」も乗ることがない。なぜなら、「孤独」は受身の経験であるからだ。そこにはどんな主体性も動くことがない。この二行も、「意識」の蠢きの中から絞り出されたイメージである。このシニカルな色合いを決めているのは私たちの「意識」なのである。

この作品は、「病」を堪え忍び、「意識」の舟を転覆させることなく最後までバランスを維持することに成功しているように見える。それでも、第4聯・5聯の「意識」の蠢きはやや目障りな印象を与えてしまう。谷川俊太郎にはもっと「意識」を離れることが可能なはずなのに、という感想が残った。

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 5

### 「倉淵への道」

「倉淵への道は曲がりくねっている / 北側には低い山が連なり / 南側には川が流れているらしく水音がする」

「倉淵」とは、詩人の父親の住んでいた土地かも知れない。高崎市に地名があるようだが、私は詳細を知らない。

このような詩句を前にしたとき、私たちは何処へ向かって行けばよいのだろうか。やはり「倉淵への道」を目指して地図を開き、ネットで検索をして、そうして最後にはこの詩句が出発をしたまさにその土地に立つべきなのだろうか。

その時に、この詩句の通りに「北側に」「低い山が」連なるのを目撃し、「南側には川が流れているらしく」感じる事ができたならば、その実体験を理由に私たちはこの作品の内部へと到達したと、誇らかに言うことができるのだろうか。

しかし万一、激しい時代の波が押し寄せた後に私たちがその土地に到着したのなら、辺り一帯は住宅地と化しており、山はなく、川は暗渠となっていてどこにも流れを暗示する水音がない、という場面を目撃するかもしれない。その時には私たちは、永遠にこの作品と関わる事ができなくなると、嘆き悲しむことになるのだろうか。

そうではない。この聯から香る心地よさこそ、詩人が「倉淵への道」から汲み取った実感なのだ。そこにこそ詩の本体へと通ずる道があるのだ。もしこの香りに気づかないとしたなら、詩人が立ったまさに同じ場所に立ったとしても、何の意味もない。それは改めてその場所に立ったその人の、別種の生にしかならないからだ。

谷川俊太郎がある日この場所に立ったとき、この作品が受胎したのである。詩を通して蘇るのが、この詩人のこの時の実感、この感覚の追体験でなければ無意味である。詩とは、その時の生を伝える言葉の香りなのだ。その香りは、作品の詩句の内奥からしか立ち上ることがないのである。

それにしても変哲のない詩句である。この変哲のなさ、居心地の良さを感じさせるのかもしれない。共有世界の安心感が利用されているのだ。

また一方で、道の緩やかな曲がり具合や、山並みの低さ、なだらかさ、微かな水音といったイメージの道

具立ても、感覚に優しい。

「なだらかに山へと向かう野に時折小道が通じていて / 灌木のあいだに点々と花が咲いている / 遠くから  
見ると目立たぬ花々だが / 近く寄って摘もうとすればみなこまやかに美しい」

第2聯も第1聯を踏襲して、「倉淵への道」を同じように辿って行く。ここでは「小道」と呼ばれているのが、第1聯の「倉淵への道」なのだろう。その道を辿っていると、時折野が山へとなだらかに続いて行く開けた風景に出会う、というのである。またその道筋には灌木が茂っていて、点々と花が咲く光景が続いている。遠景のなかの花と、近づいてよく見た時の花の姿の印象の変化が語られる。まるで自然主義的な写生文のようだ。

自然主義的な写生文は、現実を言葉に完全に移し替えられるという素朴な確信に裏打ちされていて、そこには、そうして言葉に写された現実こそ作品の力の源なのだという誤解があった。だから、現実を写生する技術を磨けば、文学的作品への近道を辿ることになる、と考えられたのである。

谷川俊太郎のこの二つの聯は、確かに大変に簡潔で的確な、しかも美しい写生文であると言って良い。けれども、谷川俊太郎自身は、こうして完成した写生文そのもの、それ自体に詩が宿るとは考えていない。どんなに簡潔的確に現実の風景を言葉にし得たとしても、そこに己の生の本体があるわけではない、ということを知っているのである。僅かにその詩句の向こうに、生が香ることを期待するばかりなのである。

「倉淵への道への途中で女と花を摘んで束ねた / 知っている花の名は僅かだった / もろもろの観念の名は数多く知っているのに」

現実と関わりながら、また他者と関わりながら、自分は「花の名」を取りこぼしていることに気がつく。この取りこぼしは、「花の名」を知らないということだけを言っているわけではない。そうではなくて、「名」を介して、「私」は「他者」と繋がっていない、という直感に触れているのである。

「観念の名」も、もちろん「他者」と共有された言葉の一つであるけれども、「観念」は、経験を抽象化する過程が入り込んでいて、経験と直接的に関わることがない。「観念の名」を知っているかどうかは、生の経験の受容の在り方への影響はほとんど無いと言って良い。しかし「花の名」のような、経験の場と直接的に関わる言葉の取りこぼしは、生の経験そのものに「私」の関心を向かわせ、その言語化の不能感を「私」の上に立ち上がらせる契機となるのである。つまり、名のない「花」という、言葉を持たない経験そのものを、「私」の前に現前させる契機となるのである。この時、「私」はもう「私」ではなくなっている。「他者」と何一つ共有しない「わたくし」、誰でもないものがおぼろげに立ちあがる。

「六十年前に父が立てた小さな家に花をもち帰り / 針金で繕ってある白磁の壺にいけた / 死後にこの日のことを思い出せるといい / 言葉をすべて忘れ果てたのちに」

「六十年前に父が立てた小さな家」も「針金で繕ってある白磁の壺」も、過ぎ去って行こうとする力を現前させるイメージである。この急速な現実感の後退は、主体の「私」が溶解して「わたくし」へと移行する動きと呼応するのではないだろうか。「わたくし」の危うさが際立って感じられる。どんな歴史性からも孤立している生の、素っ裸の感覚が、「死後」を想起させるのである。歴史性から孤立するということは、今この時を持たないということだ。どんな安定した日付からもこぼれ落ちている生の呼吸が感じられる。

「死後にこの日のことを思い出す」ということは、だからまず第1に、これらの詩句が遂に言い当てられなかったこの日の生の声そのものへの、詩人の哀悼のような愛着を語っているのだ。同時にその生を生きている「わたくし」の危うさ、その寄る辺なさの吐露でもあるだろう。

死へ赴くことは、この時、言葉から純粹に自由になることを意味している。そしてその方向に行くことは、今詩句の上で言い当てられなかった生と、再び邂逅する可能性を開くことでもあるのだ。それはもちろん全くの誤りである。しかし、谷川俊太郎は言葉にし難い「けいけん」を敢えて経験化するために、誤りを承知でそのように語っているのである。

第4聯は、終わりの二行よりも先行する二行に力を感じる。終わりの二行は、この作品の核心なのだが、少々辿々し過ぎて取りづらい。

この作品には形式への意識がある。四連構成で、各連の行数は3 - 4 - 3 - 4と推移している。1・3聯の一行目は共に「倉淵」の語で始まる。また、一行の長短によってリズム感も揃えられているように感じる。4聯全体の呼吸も、意識的に整えられているようだ。

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 6

### 「トタン屋根に降る雨」

四連構成で各連の行数は4 - 4 - 3 - 3と推移する。ソネットである。直前の「倉淵への道」と同じく「詩学」一九九〇年十一月号に発表されているから、同じ意図があると考えて良い。

「子供だった頃から同じ音だ / 落葉松の枝に散らされた雨のしずくが / 不規則に屋根を打つ音はむしろ乾いていて / 音楽とは似ても似つかないのが快い」

雨の音を聞いている。辻征夫の作品に似た場面だが、辻征夫は、言語になり得ない「けいけん」に対して、つまり言語的な空隙に対して、情動を投げ込むというやり方で抒情詩を成立させていた。谷川俊太郎の方法意識は、生の「けいけん」という言語的な空隙を、できるだけそのままに捉えようとしている感がある。

「子供だった頃から同じ音だ」、という詩句は、雨の音を聞くという経験を、自分の生の記憶の中に普遍化する。今聞こえている音がどうなのか、ではないのだ。そこからたちどころに離れて行こうとする詩句なのである。この普遍化は、今聞こえているはずの雨の音を、自分のこれまでの無数の経験に向けて開くのである。こうして眼の前の雨の音は、言葉によって語られないまま、沈黙したままの己の記憶の中に響き始める。雨の音はどんな音である必要もなくなり、自分の知る限りのすべての雨の音となるのだ。そうすることで、雨の音は、経験化して他者と共有するという限定を離れて、直接的に「わたくし」の音となって行くのである。

三行目の音の乾きについての指摘も、四行目の「音楽」からの分離も、雨の音を意味と情動の領域から掬いとる意図を持っている。唯一響くのが心地よさだ。確かにこの作品は「倉淵への道」と似た経験をモチーフとしているのだ。

「凍りついた霜のような模様のガラス窓と / こてあとが残してある白い壁と / ゆがんでたてつけの悪い扉がこの家の特徴だ / 毎年夥しい虫が家の中で死んでいる」

「凍りついた」「模様のガラス窓」、「白い壁」、「たてつけの悪い扉」といった「この家の特徴」は、凍りついたような孤独を連想させる。誰も出入りをしない家だ。話言葉の聞かれることの少ない家だ。沢山の虫たちが死んで行くばかりの家だ。あのどんな音でもない雨の音が切り開いた空間が、この誰もやってこない、ほとんど誰もいないような凍りついたような家という空間である。他者がいない、同時に「私」がいない、生の為の空間である。

「もう子供の泣き声や笑い声は聞こえない / 人は年をとってだんだん静かになる / 表面はどんなに賑やかでも」

人生の後半生の静けさに触れている聯だ。言っている事柄はその通りなのだが、それだけで済んでいる聯ではない。

「表面」とは、私たちの通常の生の横顔である。私たちみなと共に生きている、共有世界における生の横顔である。そこには賑やかさがまだあるのだ。一方子供がいなくなった空間、年をとった人の空間が、その奥行きを指し示している。それが意味しているのは、ただ単に人生の後半生が湛えている静けさばかりではなく、それ以上の感覚、すなわち誰かがいないということ、「私」の持つ若々しい騒々しさや、言葉の横溢から退いた生の感覚なのである。この感覚が、雨の音を聞くという「けいけん」の向こう側に見えているのだ。

この解釈は、第1聯と第2聯とを受け止めて初めて可能な解釈だろう。

この第3聯は重層的である。今言ったような、生の内奥への目差しと、その視線に触れてくる具体的な静けさの感覚とが見事に折り重なる世界だ。谷川俊太郎の視線は、生の二重性を直接串刺しにして捉えているように見える。

「身近な死者が増えてきた / 彼らにしてやれたことよりも / してやれなかったことのほうがずっと多い」

同じく人生の後半生のスナップのような内容の聯だ。生前の友人たちや身近な人たちとの関係を思いやると、それらの人びととの関係性の希薄さばかりが浮き彫りになる。このとき関係性の希薄さや他者との遠さは、二重に強調されて感取されているように見える。他者が死者であることと、何もできなかったという思いとによる、二重の遠ざかりを帯びた関係性である、ということだ。

この時、「私」は限りなく「わたくし」に接近しているのだ。他者と具体的な関係性を結ぶ「私」から、誰の前にも現れない「わたくし」へ。まだ「私」であるのだが、語りながら「私」は「私」から離れて行こうとしている。他者に関わることの少なかった「私」とは、他者にとっては誰でもない「わたくし」でもあるのだ。関係性の希薄化は、このぶれを表しているのだと思われる。そして、この動きは、やはりあの雨の音を聞くという「けいけん」の内奥で生じた動きなのである。

第4聯でも重層性が際立っている。他者と関わる限りで存在する「私」と、他の誰とも関わらない誰でもないものである「わたくし」とが、折り重なるように響いている。

雨の音という「けいけん」が露わにしてみせる生の横顔は、子供たちが直接的にそのような生を生きているのと違って、人生の航路を十分に経た人にとっては、ある厚みの向こう側によく見透かすことができるものなのかもしれない。そのことの意識化がこの作品にはある。そこから生まれた独特の味わいや心地よさは、生の内奥に意識的に投げ込まれたこの作品の抒情性なのだ。

この作品は、言わずして言うこと実現しようという極めて意識的な作品としての、大変充実した境地を体現しているように思う。「倉淵への道」と似たモチーフを持ち、似た意識を持って作られている作品なのだが、詩としての完成度はこちらの作品に分がある。

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 7

「もっと滲んで」

六連構成、一連は三行から成る。

「そんなに笑いながら喋らないでほしいなとぼくは思う / こいつはわかいころはこんなに笑わなかった / た

まに笑ってくれると嬉しかったもんだ」

「笑い」は自己肯定であり、現状を肯定する力でもある。「笑いながら」喋るのは、他者との関係性に思うさま傾斜することだ。「たまに笑ってくれると嬉しかった」とある通り、「笑い」は関係性の積極的な追認でもあるからだ。

「おまえ今いったいどこにいるつもりなんだい / 人と人のつくる網目にすっぽりとはまりこんで / いい仕立てのスーツで輪郭もくっきり」

関係性の中にいる「私」は、その「輪郭もくっきり」としている。誰であるかが明白であるということが、他者の前に「私」として存在するという一つの意味であるからだ。「おまえ今いったいどこにいるつもりなんだい」と言っている意識は、そのような在り方ではない「人の在り方」の可能性を知っている意識だ。

「昔おまえはもっと滲んでいたよ / 雨降りの午後なんかぼうっとかすんでいた / 分からないことがいっぱいあるってことがよく分かった」

「昔」と言っているが、人間はいつでも「滲んで」いるのだ。しかし、生きて行く中でそのことをあからさまに感じ続けていられるかという、それではこの世を生きていくことができない。世の中をより良く生きて行くためには、他者の前で「輪郭」の確かな「私」であり続けなければならないからだ。

滲む、<sup>か</sup>ということは、「私」が<sup>しかじか</sup>斯く斯く云々の人間である、という限定が緩むということだ。「私」が他者から見て、いくらか得体の知れない人間になる、ということだ。他者から見て、言葉により全体を覆い尽くすことのできない領域へと、「私」が崩れて行く力を感じるということであり、その分だけ「私」の評価が下がるということの意味する。

この「分からないこと」への<sup>くずお</sup>頹れは、詩がいつも気にかけていることなのであって、およそこのような動きと関わらない詩はあり得ない。それどころか、詩とは、言葉の上における、不明瞭な領域への頹れそのものなのである。

勿論、それはデタラメをやるという意味ではない。言い換えるならば詩は、これ以上ないほど意識的な頹れだと言うことができる。そして「昔おまえはもっと滲んでいたよ」と言っている意識は、その事をよく知っている意識である。

「今おまえは応えてばかりいる / 取り囲む人々への善意に満ちて / 少しばかり傲慢に笑いながら」

他者へと関わろうとする意識だから「応えてばかりいる」のだが、意識とはそもそもそのようなものだ。意識とは言葉によって支えられた営みだ。言葉はいつも他者と「私」とを必要とし、両者の共有世界でのみ消費される。この言葉の消費の様態の一つが意識であると言って良い。

「今おまえは応えてばかりいる」という意識は、「おまえ」という形で「私」を対象化しているが、対象化することにより再び意識に捉えられ、再び応えることに関わってしまう。意識の在り方を意識化することは、その意識の在り方から抜け出る為の道ではない。この意識が持っている「善意」も「傲慢」さも、共に関係性の領域の、それぞれの具体的な関係性の色合いを表しているが、そのように言うことで乗り越えられるわけではなく、むしろ共に関係性の上に留保されなければならない。

それではこの意識の震えは一体なんであるのか。

これは多分再び現れた意識の病なのだ。滲むことが必要な場において、谷川俊太郎は輪郭を際立たせてしまう。それが彼の方法の本質であるから致し方ないところなのだが、この矛盾をも意識しなければならないということは、相当の負担だろうと思われる。

「おまえはいつの間にか愛想のいい本になった / みんな我勝ちにおまえを読もうとする / でもそこには精

密な言葉しかないんだ」

「本」は、言葉によって形が明確となった「私」の横顔そのものだ。同時にもしかすると、谷川俊太郎の意識的な取り組みが作り上げた「詩」の営みの全体像でもあるだろう。「そこには精密な言葉しかない」と言っているけれども、このような否定的な限定は、この意識を意識化する意識の病の視線に、否定的なバイアスが生じているせいである。このネガティブなバイアスは必然的に生じると言わねばならない。どんな詩人も、おそらくこのようなネガティブな自己認識から自由でいられないだろう。彼が言葉の操作において優秀であればあるほど、彼はそのような仕方で自分が詩を書いているという事に対して、懐疑的にならざるをえないだろう。詩の本質的な部分は、言葉を操ることとは無縁であるからだ。しかし、同時にまた、言葉を操る力なしにこの領域に飛び込んで行くことは不可能なことでもあるのだ。だから、意識の病は有能な詩人にとって必然なのである。

「青空にも夜の闇にも愛にも犯されず / いくつか無数の管で医療機械につながれて / おまえはこの文明の輝かしい部分品のひとつとなるだろう」

「青空」に「犯され」ること、「夜の闇に」「愛に」「犯され」ること、滲むこと、詩は、これらの言葉の向こうにある。

「青空」を「青空」と言うことではなく、「青空」が言葉のないその青や拡がりや空間によって、「私」を吹き飛ばし、言葉を吹き飛ばし、「わたくし」という空洞をまさにそれがあつ場所につち建てる「けいけん」が詩だ。「夜の闇」を「夜の闇」と言うことができない瞬間、「愛」を「愛」と呼び得ない瞬間に、すべての言葉を失った「わたくし」が、その時間とその空間の一切と合一して、ただ生きている感覚が拡がり、揺れている「けいけん」が詩だ。

意識は、そのような「けいけん」から決定的に飛び退いている。それは言葉と繋がることでしか生きていないし、関係性の中の一部であることによってしか生きていないからだ。その事を知っている意識の病は、ただ「青空にも夜の闇にも愛にも犯されず」と言うばかりだ。言うばかりなのだが、このように意識していることが、この呪われた意識の最大限の形態である。この意識は否定的な意識だが、その言葉は悪魔のような真実を語っているのだ。

意識の病は苦々しい。この苦みが、作品の抒情性を埋めているのだ。その意味で、詩としての形態は成していると言っていいのだろう。

三行1聯、6聯構成という形式にはそれほど重要な意味はないように思われた。球体の表面をクルクル回っているような作品だから、深みはない。

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 8

### 「手に負えない夕方」

「こういう手に負えない夕方ってのがあつ / 曇っているが雨は降っていない / 人の足音ばかりがくぐもつていくせによく聞こえる / 風はない」

この時空は、「私」が関わることのできない時空間だ。何にせよ、よく分かるもの、「私」にとって輪郭の明白なものが絶え間なくやってくるような、そういう時空間ではない。「雨」は、その何かよく分かるものを象徴しているように見える。「曇っているが雨は降っていない」という言い方は、その時空間が、あまりにも曖昧で、どんな結論をも持たないということを表すように見える。経験の明白さというものは、他者の存在なしには成立することがない。「人の足音」は、この他者の影だ。「よく聞こえる」くぐもつた「人の足音」は、他者の

存在が淡く感じられるということ、それはむしろこの空間の背景に、退き始めていることを表しているようだ。何かがないということ、その何かとは、「雨」であるにしる「風」であるにしる、くぐもった「足音」と化した他者との間で、互いに了解することにより輪郭を持つものであろう。「私」もまたこの退いて行く他者とともに、この時空間から退いて行こうとしているのだ。この時空間を明確化できないということが、「私」の退きを暗示しているのである。

「こういう夕方が何年か前にもそのまた何年か前にも / そのもっと前にも多分子どものころにもあったのはよく分かってるんだが / (旅先やなんかかけっこうさまざまな場所で) / そのときの自分といまの自分の区別がつかない / 長い間にぼくも少しは経験を積んでいる筈なのに / それがなんの役にも立ってないように感ずる」

「私」はいつもこの時間のこの場所の「私」だ。「私」とは、この生の徹底した限定である。この強い限定は、他者をも他者として限定し、そうすることで「共有世界」は「世界の限定」として成立する。「私」が、この時空から退いて行くとき、他者も同時に退き、「世界」は無限定に向けて揺らぎ、「私」は統一性と輪郭とを失い無限定な揺らぎの中に埋もれて行く。「私」はもう、今この場所の「私」ではない。記憶の続く限りの時空に向かって、すべての「私」をさらってゆきながら拡張する。この時私たちの生の経験の上では、むしろ既に「私」は消えていて、その代わりにまったく別のもの、「わたくし」と呼び直した方が良い「けいけん」が登場しているのだと言った方が良い。「私」の積み上げてきた経験は「私」の退場と共に消える。それが役に立つような時空間はすでに無いからだし、その経験を役立たせるべき主体の「私」も最早無いからだ。「今までぼくがやってきたことも / これからぼくがやっていきたいことも / どこかへうっかり置き忘れてきてしまったみたいで / ぼくには今この夕方しかない / だんだん暗くなってゆく木立と時折りの人の足音」

「私」は、今この場所の「私」だ。しかし、歴史性を背後に控えた「私」でもある。この歴史性は、「私」の経験や知識でもあるが、同時にかつての「私」と今、この場所を生きる「私」との区別でもある。歴史性とは、時間の配列だ。と同時に「私」の配列でもある。配列することによる現在の「私」の限定でもある。

「ぼく」は、この歴史性から切り離されている。それは過去を失うということとは別だ。むしろ「過去」という時間を失うと言った方が良い。「ぼく」は、時空の一切なのである。そういう意味で「過去」や「未来」という歴史性から解放されているのだ。

これはとても不安なことだ。「だんだん暗くなってゆく木立と時折りの人の足音」が表しているのはこの不安だ。

まず第1に、恐ろしい孤独が露わになるだろう。他者が退き「私」が退いたあとであるから、誰かと共に生を確認し合うという経験から離れているからだ。第2に、この経験は静かすぎる。何か出来事が起こる経験ではない。いや、起こり続けるがそれが「何か」に形を結ぶことがない。誰かと「共有」することのできない「世界」は無限定なまま、言わば生の状態で放置され続けるからだ。

「決していい気持ちじゃないが / 一方でぼくはこうも思っている / これこそ世界のありのままの姿なのではあるまいかって / もとのもとはずっとこうなんじゃないかって / 大昔から / そしてこれからも」

「世界のありのままの姿」という言い方はずいぶん簡単な言い方だ。谷川俊太郎は、この最後の聯で完全に私たちの世界に立ち戻っているからだ。「ありのままの世界」とは何であるか？ それは「けいけん」の放棄しか意味していない。「手に負えない」という言い方の裏側の表現だ。

この詩は、3聯構成で充分だったのではあるまいか？ 私の場合は第4聯を読んで、すっかり鼻白んできました。第3聯までは、何とかこの経験に縋り付いて行こうとする詩人らしい執念が感じられたように思う。



しかし第4聯は、私たちの方を向いて「どうだい？」と語りかけているのだ。

「振り返らないで！ 私たちは今あなたが背にしているその先に興味があるのは知っているでしょう？」  
と言いたくなった。

この奇妙な第4聯は、詩の形を勘案した結果なのだろうが、親切が度を超して、詩を壊しているように見えた。

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 9

### 「ぼくは風邪をひいて」

「ぼくは風邪をひいてベッドに寝ている / のどの奥がむずがゆく絶えず咳がこみあげ / 塊になった金属臭のある痰が口の中に飛び出す / こいつを嘔み下してしまってもいいもんだろうか」

自分の肉体の中から、得体の知れない沼気のようなものが飛び出してくる。その理由をはっきりしていて、風邪を引いているためだということを「ぼく」は知っている。そこまでは安心していられるのだが、この飛び出してきた「金属臭のある痰」を、呑み込んでまた体の中に戻してしまっても良いものかどうか、そこに若干の不安が芽生える。この不安は、自分の肉体が作り出したものに対する不安なのだが、他者との関係性の上に立つ自分の存在の本質に対する不安に変質する。

「開け放した窓のむこうの木立が夜風に唸る / 子供のころはそれがこわくて / でもこわいのが甘美だった / きっと誰かが来てくれると思っていたから」

「子供のころ」の「ぼく」の存在は、何か分からない物音に怯える弱く不確かな存在であり、逆に「他者」は強く、「ぼく」を守ってくれる存在だった。

「他者」は「子供のころ」の「ぼく」にとって、強い誘惑なのだ。それは「開け放した窓のむこうの木立が夜風に唸る」経験、何であるか分からないものがやってくるという不安なだけの「けいけん」から、「ぼく」を掬いとってくれる「甘美」な存在なのだ。「他者」は「あれは風の中で木々が音をたてているだけ」という出来事の意味を、それまでの不定型な「けいけん」しかなかった世界の中に、打ち建てるのである。それによってまったく性質の異なる「世界」を打ち建てるのである。

「ぼく」はこの時、共犯者になる。弱いだけの存在から、「世界」の構築に与る主体に変身する。

「その誰かは確かに来たが / シヴァ神のように恐ろしい顔がいくつもついていた / 夜風のほうがまだ良かった / 以前ぼくと夫婦だった女が凄惨な顔でぼくを罵った時 / ぼくは自分がそんな男の筈はないと信じていたから腹も立たなかった / のんきなもんだった」

シヴァ神はヒンドゥー教の三最高神の一柱である。創造神ブラフマー、維持神ヴィシュヌに対してシヴァは破壊を司る神だ。

<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%B7%E3%83%B4%E3%82%A1> ]

しかし「シヴァ神のように恐ろしい顔」という表現は、破壊と創造の神に相応しい厳しさをイメージしているのだろう。実際に金剛力士像や毘沙門天のような怒りの形相は、シヴァ神にはあまり見られないように思う。それは結局ヒンドゥー教の中で「破壊」が次の「創造」を準備するからかもしれない。

さて関係性の中に捉えられるということは、純粋さを失うということだ。それは無垢であること、無罪であることを失うということだ。アダムとイヴの原罪は、性にまつわる罪として捉えることができるが、敢えてキリスト教的解釈を離れるならば、あの罪は、そもそも関係性というものの本質をも表しているように見える。

第三聯は、関係性のもう一つの横顔を捉えている。それがやってくるまでは確かに見えていた甘美さ

の、到来と同時に明らかになる、その裏側に密着する恐ろしい失墜の刻印である。この失墜は、無垢の喪失として現れているから、自ら汚れると共に「他者」をも貶め汚すのである。

詩は、この関係性の世界から、己の純粋な「けいけん」に立ち戻ろうとする試みだ。詩人はそれがまだあり得ることを信じて出発する。しかし、それはまだ可能なのだろうか。これだけ関係性に塗れ、言葉と意味に塗れている私たちに、それは何処まで可能なのだろうか。

「昔は自分が滅ぼされるんじゃないかと思ってこわかった / いまは自分が誰かを滅ぼすんじゃないかと思ってこわい」

ここにはまだシヴァ神からの連想もあるようだ。

「他者」と「私」との関係は、それが両者の共存を保証しないというところに、大きな病を抱えている。一方「わたくし」だけが生きる純粋な「世界」においては、「世界」は唯一であり、そこにはどんな分裂も介入する余地はない。ただひたすら恐ろしく、孤独な幸福が、茫漠と広がるばかりだ。

「自分」と「誰か」との<ruby>闘</ruby>せめ</ruby>ぎ合いは、私たちの「共有世界」における必然である。

谷川俊太郎の意識は、私たちの「共有世界」を見つめている。その「世界」に決定的に生きている「私」の生を見つめている。最早無邪気に「詩」の可能性を信じることのできない意識がここにはある。

「風邪をひくと苺ジャムをぬったトーストと紅茶を / 母が寝床までもって来てくれた / 自分がどんな人間かということなんか考えたともなかった / あのころは」

過去の自分を思い描いている意識は、同時に「詩」を書こうとする己の意識の在り方をも見つめようとする意識だ。そして書くことを意識することは、書くことから遠ざかることだ。「あのころ」という言い方が計測している距離は、明らかに時間的な隔たりばかりではなく、意識の在り方の隔たりでもあるのだ。この距離は、第三聯の終わりから急速に広がり始め、作品の終わりにおいて修復不能なほどの隔たりとなっている。

「詩」を書くことは、言葉を用いながら、書かないことに近づくことだ。これは奇妙な言い方だが、事実である。「詩」を書こうすることは、言葉になる前の「けいけん」に接近して行こうとすることだから、そのような言い方をしてみたいくなるのだ。そして、その事を意識的に為そうとするならば、人は常に「詩」を断念することと背中合わせに前進することになる。前進しているつもりでいながら、いつの間にか後退し、遠ざかって行くこともあり得るだろう。

谷川俊太郎が格闘しているのは、この己自身の歩みの在り方そのものと、なのだ。

この作品は、素直に自分の辿った道筋を明らかにしている。「詩」を書こうとすることを通して、自分がいかに「詩」を書かなかったか、という道筋がこの作品だ。あの「疚」が物語ろうとした不安は、私たちの生の本質に属する不安であった。そこからどこかへ通じていたかもしれない道を、谷川俊太郎はどこかで迷ってしまったのではないだろうか。

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 10

### 「いつか土に帰るまでの一日」

「二人友達が来て三時半まで飲んでしゃべっていった / 寝ようと思って小便をしながら外を見たら / 外はもう明るく小鳥が鳴き始めていた / こういいう日の終わりがたは久しぶりだ」

「日記を書きたかったが眠くて書けなかった」

「小便してからぼくは五時間ほど眠り 夢はすべて忘れ / 起きてこうして日記の代わりの詩を書く」

こうして前夜のことが書き記されて行く。なぜ「日記の代わりの詩」と言えるのか。

「日記」は日々記される記録だ。言葉によって「一日の出来事のうちのどれを書き／どれを書かないか」という判断」をしながら綴る。背景には「書かずにいられないことは何ひとつないのに／何も書かずにいると落ち着かない」という思いがある。この切迫した感情は、詩も日記も同じだ。

詩は、言葉にならない生を明らかにしようとする誠実な営みだ。「日記」には、詩に必要とされるほどの誠実さはもともと必要ではない。それは自分のための備忘録であり、自分の人生の満足のためにだけ消費される言葉と時間なのである。しかし、この違いは程度の違いではないだろうか。「日記」がもし誠実さの度合いを強めていったなら、それは詩に近づいて行くのではないだろうか。

谷川俊太郎の意識は、己の何気ない、しかし具体的な生の様相を見つめている。そしてそれを言葉にする。そうして書き出された「日記」のような言葉と、詩とは、どう違うのか、己の生の立ち上がりに立ち会おうとする点で、両者の間にはどんな違いも見出されない。

「日記」の言葉が詩の言葉と異なるのは、詩の言葉と比べて遙かに安全な文法に従うからである。

「二人友達が来て三時半まで飲んでしゃべっていった／寝ようと思って小便をしながら外を見たら／外はもう明るく小鳥が鳴き始めていた／こういう一日の終わりがたは久しぶりだ」

この書き方には、詩的なところは少しもない。なぜこう書けるかと言えば、書く前に、既にこれらの表現は「私たち」が前提とする「世界」の中に存在しているからである。既に「私たち」の間で共有されている言葉が、「日記」を書く瞬間に選ばれているからである。

だから、この作品の中でも、「日記」的に書かれている部分に、分かり易さを求めることはできても、詩的な香りはまったくない。どんな危険も隠れてはいない。

多分、第4聯が問題なのだ。

「一日はそう終わったのだと信じたいがそうはいかない／残ったのは(そして失ったものも)言葉だけじゃないから」

この二行は普通ではない。一日が残したものと奪ったものとは何だろうか？ それは言葉だけでは済まないものと言う。

この言い方は、言葉が明らかに限界を持つということを暗示している。「日記」は、「共有世界」の了解済みの内容だけを反復するものだ。だから、そこには言葉だけで済んでしまうものしか存在しない。その限界を超えて行くことを「日記」は敢えてしないのだ。

「日記の代わりの詩」は、おそらくこの限界を見つめているのだ。それをあわよくば超え出ようという気迫を持って書かれているのだ。

残ったもの、失われたものの暗示は、一日がもたらした経験が、言葉を完全に超え出ているということの宣言である。「日記」は、自分の生の実体については、実は何一つ語っていないということの確信なのである。この二行があるために、作品が「日記」を踏み越えようとしていることが分かる。この二行は明らかに「日記」の破壊なのである。

「詩は言葉を超えることはできない／言葉を超えることのできるのは人間だけ／ゆうべぼくは涙が出るほど笑ったが／笑った理由を今日はきれいさっぱり忘れてる」

「詩は言葉を超えることはできない」。その通りだ。その限界まで進みながら、言葉は己を引き裂きながら、その先を指さすのだ。石垣りんは、詩は「指先」に宿ると言ったが、その通りではありながら、その通りと

は言い難い面もあるのである。その言葉が「詩の言葉である」ということの意味は、詩句そのものと同時に、その言葉が指し示す先をも含むからだ。

「笑った理由」云々は蛇足ではないだろうか。作品を無理に「私たち」の傍らに引き寄せているような二行だ。あまり感心しない。

谷川俊太郎の信念というのか、サービス精神というのか、この了解可能性に賭ける意気込みは圧倒的だ。ただ、限度というものが時々無くなってしまふような気もして、その辺りは少々残念に思う。

作品の全体像としては、「日記」破壊である、という言い方が良いのではないだろうか。作品としての力は、弱い方に属するような気がする。

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 11

### 「言葉の鍵」

「言葉はエキゾチックなものだ」

「エキゾチック」= [exotic] 異国風な。

「言葉」が外国語のように感じられる、とはどういうことか。「言葉」を介して、「けいけん」を共有することは、実はとても難しいことなのだ、ということを行っているのだ。何かを「けいけん」したときに「私」がその「けいけん」を「言葉」に表そうとすると、「言葉」は、「わたくし」の「けいけん」から既に遠く離れていて、つまりそれは「わたくし」の「けいけん」では最早無くなっていて、「私たち」の「共有世界」の「経験」になっているのだ。

「言葉」は、「わたくしの世界」にあっては、常に「エキゾチック」なものでしかない。それは、「わたくし」の「けいけん」を、他の世界、すなわち「共有世界」へと翻訳する外国語でしかない。

「自分が一日に食ったものを書き出してみたことがある / まるでどこかのレストランのメニューのように見えた / それを食った自分が誰かのお客さんみたいだった」

「言葉」に変えてしまうと、「けいけん」は「わたくし」のものではなくなる。その「言葉」と関わったという「わたくし」も最早「わたくし」ではなくなり、「私」、つまり「あなた」と世界を共有する「私」に変貌している。

「電話してる最中に女が返事をしなくなった / いくら話しかけても貝のように口を閉ざしている / しわだらけのズボンと薄汚れたTシャツのまま / タクシーを拾って真夜中にぼくは女に会いにいった / 黙りこくっている女は人間じゃないみたいだったが / かと言って岩でも木でも動物でもなかった」

「言葉」から遠ざかることは、「私たち」の間で成りたっていた「共有」が破壊されたことを意味している。「共有」とは、相手を許容することでもあるから、この「共有」から離脱することは、己が許されざる者に変質することを意味する。「ぼく」の見窄らしい身なりが物語るのは、この失墜ではないだろうか。

「ぼく」は「共有」を再建しようと「女」のもとへ駆けつけるが、彼女は「私」の前の「あなた」として再び登場することを拒む。「黙りこくっている女」は、「あなた」の前にいる「私」であることを拒絶する存在だ。「私」ではなくなった「女」は、ほとんど人間らしさまで失ってしまっている。しかし、同じことが「ぼく」の側でも起きているはずだ。「ぼく」もまた、「岩でも木でも動物でも」ない、しかし「人間」らしくない存在なのである。

ちょうど、宮沢賢治の童話群の中に登場する動物たちや、彼の詩群のなかで描かれる「雲」や「雨」や「風」のような存在だ。

宮沢賢治がそれらについて物語るの反して、谷川俊太郎は、決して振り返ることがない。彼の正面には

いつも「私たち」の「共有世界」があって、その視線がぶれることがないのだ。

「言葉の鍵では開けることのできない扉がある / 母語ですらエキゾチックに見える国にぼくらは住んでいる / そこが本当の故郷だ」

この聯は、とても思いきったことを言っている。「扉」と言うことはできても、その向こうはどうなっているのだろう。その「国」とはどういう場所だろう。「そこ」とはどんなところを指しているのか。

「言葉」を巡って、「生」の在処に触れている聯だ。谷川俊太郎にしては、大変珍しい言い方ではないだろうか。賢治なら、「イーハトーヴ」という表現をしたかもしれない。しかし、「言葉」の存在しない「けいけん」世界であること、それ以上に正確な言い方は無いような気もする。

「微風は吹いていない / もちろん本なんて一冊もない / 心地よいものは何もない」

何かがない場所だ。正しくは「何か」と表現できるものが無い、ということだ。「微風」と言ってしまった瞬間にもう、「それは無い」としか言えなくなる。「微風」と「本」と「心地よいもの」という「言葉」の持つ意味に振り回されてはならない。この三つのものが埋めている、詩句のその箇所にはあらゆる別の「言葉」を埋め込むことが可能だからだ。しかし、谷川俊太郎は、この三つの「言葉」を使った。これは決定的なことだ。

谷川俊太郎が感じている「生」は、苛烈なのだ。それは「心地よさ」とは別の印象を持つのだろう。宮沢賢治は、同じ経験のなかに嵐のような興奮を伴う動きを感じとっていたと思われる。この動きは、情熱的でもあった。谷川俊太郎の詩人としての個性が、恐らくその理知的な意識の在り方が、この世界の印象を痛みのように受け止めるのではないだろうか。

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 12

### 「この人はもう」

「この人はもう死んだのか嘘みたい / 話しかけても返事をしないがそんなことは何度もあった / なんだか知らないが考えこんでいて / じっと草ぼうぼうの庭を見ていたこともあつた / あときは生きていた」

棺の中の死者がまるで生きて眠っているだけのように見えるのはごく当たり前の経験だ。死化粧というものがもたらす効果には驚くべきものがある。使者を送る側の苦痛がその印象によってほんの少し和らぐことも事実である。その生き生きとして見える横顔から、生前の、話しかけても無言で答えなかった故人の「仮面のように無表情な顔」と「草ぼうぼうの庭」を連想する。

生きていくこととは、「私」の前に「あなた」として相手が現れているということなのだろう。「私」と「あなた」が世界を共有しているということが、私達にとって、人が生きていくということの実質なのだろう。だから、生前その人が、「私」の前にいながら「私」とどんな些事についても、世界を共有していないと感じられた時、その人は「私」にとっては「死んでいる」と変わりなく感じられるのである。

この「死んでいる」ように感じられる人こそ、詩人の生き様を体現している人ではないだろうか。

「生きてるのに死んでることが人にはある / だとすれば死んでるのに生きてることもあるんじゃないか」

「死んでる」ということと「生きてる」ということの曖昧さは、生の二重性を掴み取っている。私たちの生は、共有世界における生と、もう一つ、他者の前に現れない、他者の前から殊更に退いた「けいけん」である生とに分裂しているのではないだろうか。この作品は、そのことを直感しているのだと思われる。

「もしかするとそれは動物にはない人間だけの特権だ」

その通りではないだろうか。言葉を持ち、言葉により世界を共有し、その共有世界を生きる生を持った人間であるからこそ、言葉に拠らない生との二重性を生きることとなったのだ。「思い出ではない」「草ぼうぼう

の庭」は、何気ない句ではあるが、言い表しがたい生を暗示する哀しい詩句ではないだろうか。

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 13

### 「嵐のあと」

「若い落葉松の枝が折れて地面に散らばっている / 嵐が北の海に抜けて雲が切れ始めた朝 / 生き残った蛾が網戸の内側でいつまでもはばたく」

荒々しい光景だ。嵐が吹き荒れている風景ではなくて、それが既に通り過ぎた後に、散乱する枝が嵐の足跡として残されている。既に雲は切れ始めて青空が見えている。この「荒々しさ」の印象は、嵐の後、というだけの意味ではない。何かを通り過ぎ、今はなくなっている光景なのだ。その意味でも荒んでいるのだ。この失われているという感覚が、詩を呼び込んでいるのだ。谷川俊太郎は、この時、私たちに背を向けている。私たちと共に立ち上げていた共有世界からこぼれ落ちようとしている。書くことで、言葉によって光景を描くことで、かろうじて私たちと繋がっている。しかしそれは「かろうじて」にしかすぎない。その状況が荒んだ印象とシンクロナイズするのだ。

だから谷川俊太郎の目を初めとして、すべての感覚が向かっている現実、ここに今映し出されている光景は、何らかの意味を誰かと共有するために写されている、というわけではない。この聯の言葉はみな、谷川俊太郎の生の呼気そのものだ、と読んだ方が恐らく正しい。彼はいま、ほとんど呼吸しているだけだ。嵐の後の空気が彼を包み込んでいるのだ。家の中に閉じ込められて生き残った蛾が羽ばたいている。この「生き残った蛾」の羽ばたきは、彼の生の呼気の、ハアハアという息遣いと完全に呼応しているのである。

詩が始まろうとするとき、そこにあるのは思惟ではない。そこにあるのは「けいけん」へ向けてのめり込んで行こうとする意志や快樂だけだ。この意志や快樂なしに、詩は成立し得ない。

「意志や快樂」とあえて言っているのは、そこで動いているものを厳密に「意志」であるとは言い難いからだ。明白な「意志」である為には、目的の意識もまた明白でなければならない。そして明らかな言語化がなければ、目的は有り得ない。しかし、詩は、明らかな言語化とは無縁な営みだ。「詩を書こう」と辛うじて言えるばかりで、それがいったい何であるのかとか、何のためにするのか、といったことはいつまでも不明なままだ。それ以上は作品になってしまうのだ。意志は途端に快樂に変質している。生が発現し、人は生と一体となり、人は生を呼吸している。と、そんなことを言ったとしても、何も言っていないのと大差がない。作品だけがものを言っているのだ。

もっとその瞬間の空気を描いても良いくらいだが、谷川俊太郎はそれをしなかった。それは、彼の詩が、いつも共有された領域に滑り落ちて行こうとするからだ。彼が意識しているのは、まさに意識的であることだからだ。本来意識的でないはずのものを意識の領域に無理矢理に引きずり上げようとする意志が働いているのだ。

「手紙が来た / 男は不運を嘆いている / おそらく無数の小さな決断の誤りがその原因なのだ / しかし誤っていったいなんだ」

「手紙」は、谷川俊太郎の意識を良く物語る。彼はもう一度こちらを振り返る。詩を、消えてなくなろうとする欲望から掬いとろうとする。詩を、否定するのではなくて、維持しつつ、それを詩ではないものの中で動かそうとする。

「手紙」の中で「男」が訴えている事柄について、「不運」は人為的な「決断の誤り」に還元されると言い、しかし詩人はその「決断の誤り」という考え方に疑問を投げかける。この思惟は飛躍に充ちている。そして

何よりもどんな同情とも無縁の思惟なのだ。ここには、相手の「男」の存在は希薄である。詩人は唯一人で、「手紙」の文言と向き合っているだけだ。まるで外の風景に接するのと同じなのである。

「理性は誤るとしても感情はどうか / 泉のように吹き出て尽きることはない感情は / たえそれが人を破滅に導こうとも / 正しい」

思惟が思惟を押しつけてしまう。「理性」は明白に共有されることを目的として追求されるが、「感情」そのものは、共有されることにそれほど関心を払わない。「感情」の共有はそれ自体は一つの喜びであるけれども、共有されることは「感情」の目的ではない。それは意識的ではない。(もし意識的な感情があるとすれば、それは一つの詐術でしかないだろう。)本来それは、目的のないところで「泉のように吹き出て尽きること」がないものだからだ。

谷川俊太郎の意識は、「理性」を退けて「感情」の肯定へと進んで行く。この道程は、彼の意識が「詩」を断念していないこと、それを今も気にかけて書き続けていることを証明するように思われる。

『白いしっくい壁に罅が走っていて / 極地の氷原に残された犬橇の跡のようだ / 「いずこへ？」と問うとき人はみな / 心の底でその答えを知ってる』

「白いしっくい壁」の「罅」から、「犬橇の跡」を連想する。それは、人生の足跡そのものだし、人生のあるべくしてある道程そのものを写している。人生をそのような圧倒的な肯定感で包み込むのは、谷川俊太郎の直面している詩が、彼にたいして圧倒的であるからだ。彼の意識は、人生を語っているわけではないのだ。人生を語るようにしていながら実は何ひとつ語っていないのであり、それらの言葉は、どんな有意義な意味も結ぶことなく、ただ、詩の方へと崩れ落ちて行くのである。それほどまでに詩の前で、人は無力である。

私たちが人生の上で何かを為し得ると感じられるのは、その人生のテーブルが、「私」と「あなた」との間で、意識的に<ruby>設</ruby>しつら</ruby>えられている限りにおいてである。もし人生が、その素顔を私たちに見せ、あらゆるイレギュラーによって私たちに襲いかかったとすればどうだろう。いや、私たちが、自分の本質的な孤独と向き合い、やって来るものを自分一個の体ですべて受け止めようと覚悟を決めたとき、既に人生は人生ではなくなっていて、単なる「生」に、あるいはそれこそ「詩」のようなものに変質して見えるだろう。その時、私たちは本当の「生」の素顔を知るのだし、「詩」の本質を理解するのだ。

「強い陽の光が射してきた / この光景から学ぶことはひとつもない / ただそれに昔ながらの満足を覚える他に」

こうしてもう一度、谷川俊太郎は私たちに背を向けて外の風景に目をやる。意識的な思考は消えてゆく。「満足」だけが最後に揺れる。

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 14

### 「午前二時のサイレント映画」

『ファウルズの「魔術師」を読んでいたベッドから夜中の二時にぬけ出して / 塩せんべいをかじりながらぼくは気の抜けたシャンペンを飲んでいる / シャンペンは昨夜あけたのだ / ぼくの女の息子がTR4を買ったのを祝って』

ジョン・ファウルズの「魔術師」は「第一級のみステリー並みに面白い本格小説。巧みな語り手」・ファウルズの最高傑作。」(紀伊国屋書店BookWeb)とされている。そうなるをぜひ読んでみたい。河出書房新社の文庫本、上・下巻二冊、それぞれ998円で購入できる。TR4は、トライアンフTR4という車のことで、1

981年、TRシリーズの生産が終了したとき、TR8までバージョンアップしていたそうだ。熱狂的なEnthusiast（エンスージャスト＝ファン）の多いクルマらしい。（参照 JOLLYBOY の部屋 <http://www.ne.jp/asahi/happy/jollyboy2/car28.htm>）

人生の中には、それぞれの瞬間の空気というものがある、詩は、必ずその何らかの空気と関わりを持っている。生の呼吸なしに詩は始まらないからだ。生が動いているので、それへ向けて、人は言葉を投げ入れ、詩を書こうとする。だからもしその生きている人がプロの詩人であるならば、生がそこにある以上、必ずそこで詩は可能であるはずだ。

「女の息子が」高級車を購入したのを、皆で祝った日の「夜中」だ。某かの満足感と、その一日を愛おしく思いとで、「ぼくは」眠れずに読書をしていた。それでも一日は終わらずに、心は動き続け、起き出して「シャンペン」を飲み直す。終わらない一日は、終わらない生のはみ出して行こうとする感覚を伝えているように思う。その動きに、言葉を寄り添わせようとしているのだ。

『なんだかウッディ・アレンの映画の一場面みたいで恥ずかしいが／これは嘘でも気取ってるのでもなくその通りを書いたに過ぎない／公平を期するためにもう少し他のことも書くとすると／ぼくの下の前歯四本はもう何年も前から入れ歯だし／「魔術師」の登場人物の名前が上巻を読み終えた今もまだ覚えられない』

谷川俊太郎の意識が動き出す。自分の姿を数歩下がって映し出す。「恥ずかしい」という視線が、「公平を期するために」「前歯四本」のこと、「登場人物の名前が」覚えられないこと、といった些事を作品の中に呼び込む。この動きは、谷川俊太郎の作品特有の揺らぎだ。意識が目覚めているために、すべての言葉が詩的に傾いて行く事がない。必ずこちら側に踏み留まる時間が生じるのだ。

「女はぼくがぬけ出したことに気づかずにすやすや眠っているから／ぼくのこの映画はサイレントなのが残念だ／目を覚ましたら不安に駆られて女はぼくを呼ぶだろう」

ベッドを見やると女が寝ている。視線のこの振り返りは、時間の静かな流れの方から、他者の居る方角を見やっているのである。だから、第2聯の意識の在り方と比較してみると、他者を映しながらも彼の意識は後ずさっていて、他者との間に距離が生じているのである。「サイレントなのが残念だ」という言葉は、彼の意識から発現した言葉だ。その意味では詩的ではない。しかし、「女」の「不安」を呼び起こす「サイレント」な遠ざかりは、十分に詩的なのである。

そう見ると、意識が紡ぎ出す言葉と、意識が晒されている遠ざかりとが一致していないということになる。しかし、この不一致は、詩の中では常時起きていることでもある。詩句は、常に状況を写していないし、多かれ少なかれ詩を裏切って、意識の側に加担しているのである。

「彼女の不安がぼくは好きだ／いつもそこからふたりの会話が始まるから／そして話は必ず行き詰まるけれどそのころにはぼくらは笑っている」

「不安」から「ふたりの会話が始まる」。遠くから、谷川俊太郎の意識は「ふたりの会話」を見つめている。「ふたり」であることは、谷川にとっては自分の生の本当の姿ではないだろう。しかし、彼は「ふたり」を生み出す「女」の「不安」が「好きだ」と言明する。彼が、意識の詩人であること、本質的に「私たち」への配慮を生むの基盤としつつ、その上で詩を身に負った詩人であるということを改めて痛感する。これは卓越した能力だ。宮澤賢治に似た分裂を抱えているように見えるが、賢治はやや向こう側に踏み入った人だった。それは彼の住んでいた土地の性質、人よりも自然の沈黙が充溢する土地であるということが、影響したのかも



れないが。

この聯には、詩があるように見える。意識の振り返りが、「ふたり」の間に幸福を映し出しているからだ。この充足感は、意識が背後に詩的な幸福感を背負っているから生まれているのである。詩人の後ずさりも十分に詩の領域に届いているのである。

「人はたったひとつの自分の一生を生きることしか出来なくて / あといくつかの他人の人生をひっかいたくらいで終わる / でもそのひっかきかたに自分の一生がかかっているのだ / それがドタバタ喜劇にすぎなかったとしても」

再び意識が勝ってくる。「一生」が、経験の無尽蔵な到来という状況から閉ざされて、閉じた「一生」というスパンに重ねられてしまう。この閉塞は、意識が目覚めたことを直接的に表している。また「人生」を「人」と「他人」との関わりの中に還元して眺めてもいる。意識の上で関係性が目を覚ましたのである。言葉の勝利だ。同時に幸福感が遠退いたことに注意したい。

この作品は、意識と詩とが闘ぎ合った時間を追っている。それがこの「サイレント映画」の本当の中身ではないだろうか。

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 15

### 「古いラジオ」

「古いラジオからかすかに人声が聞こえる / その声は古いラジオがまだ新しかったころの / それがとうてい買えなかったころの / 少年の日のぼく自身の声みたいだ」

その「声」はどんな声だろうか。その「声」は、今起きていることを語る、その「今」と「出来事」への無邪気な信頼の声だ。過去がそうであるように、今、この現実から十分に隔たったところから聞こえてくる声だ。ずっと以前に、慣れ親しんでいた声だ。「古いラジオ」が、その「声」はかつて「ぼく」に属していたのだと暗示している、ほんのりと温かい、一心な声だ。

今日の前にある「古いラジオ」は、その「声」が、「古いラジオ」に手が届かなかった「少年の日の僕自身の声」に似ていることを知っている。その「声」は、高度な技術に裏打ちされた、容易に手にすることが出来なかった「ラジオ」から、遠く距たった所にある声なのだ。

「古いラジオは今起きていることを語っているのだが / 声はまるで過去から聞こえてくるようだ / おなじみのフェーディングおなじみの雑音 / 淡々とした傍観者のアクセントで語られる戦果」

「古いラジオ」は、それが語る事柄が「今」そのものであることを知っている。しかし、奇妙な距離を宿しているために、雑音が混じり、強まり、再び弱まる。そしてその「声」が伝えようとしているものは、語られている事柄から、奇妙に離れたところにある何ものかだ。声は何か別の場所に属しているように聞こえる。それに、なんと冷淡に響くだろう。経験の痛切さはどこにもない。それは「声」の上に見えてこない。まるで言葉が出来事に対して、どれほど無関心でいられるものなのかを証明しているかのようだ。

「傍観者」の語りは、経験から十分に逸れた語り口を表している。しかし逸れていながらも、熱いメッセージが伝わってくる語り口でもある。「古いラジオ」は、その距離なしに語ることは不可能であることを知っている。

### フェーディング(干渉性)

位相の違う2つの波が合成されると、相互作用により、強め合ったり弱め合ったりする。この相互作用の

状態が時間的に変動して電波が強くなったり弱くなったりをくり返す現象を干渉性フェーディングと言い、その変動は周期的である事が多い。

電波の源が1つなのに、なぜ「2つの波」の合成による相互作用が起こるかと言うと、異なる伝播経路が同時に「複数」存在するからである。

(以上は「富山 明夫のホームページへようこそ！」からの引用です。)

富山 明夫のホームページへようこそ！ <http://homepage2.nifty.com/tomi-chan/index.html>  
[http://homepage2.nifty.com/tomi-chan/ham\\_Folder/docum\\_Folder/scientific\\_Folder/fading.html](http://homepage2.nifty.com/tomi-chan/ham_Folder/docum_Folder/scientific_Folder/fading.html)

「ダイヤルはほんのりと暖かく輝き / ラジオはただ遠い声を捕らえることだけに専念している / それはいまだに人を賑やかな気持ちにさせる / 誰も責められることのない素晴らしい技術」

「古いラジオ」はどこまでも親しげだ。どこまでも安心するようにと促すだけだ。言葉は、私たちに安住するための世界を与えてくれるものだが、この「古いラジオ」はそれ以上である。言葉とは全く異なる距離感を持つ「声」の世界について、「古いラジオ」は知っているからである。その「古いラジオ」を通してやってくる「声」が、人の心を掻き立てるのである。

「だがぼくはもうこういう声では語れない / 一番近い人をすら失語に追いやったことがある / 自分にひそむ悪に気づかずに / ぼくはラジオの声で囁いたことがある」

言葉を持った瞬間に、人は関係性の上に囚われてしまう。その言葉は、「あなた」によって受け止められ、「あなた」に作用し、場合によっては「あなた」を傷つける。こういった煩わしく、また危険な関係性から自由な「声」は、私たちには既に不可能なのである。私たちが、一人前の「私」を打ち建てた瞬間に、私たちから失われてしまった「声」だからである。

谷川俊太郎の意識は、「古いラジオ」の上に、詩の理想的な姿をイメージしているのだと思われる。無垢のままに、一心に「声」に耳を傾けていればよい詩人は、確かに理想の姿であるだろう。しかし、谷川俊太郎は、意識的な詩人である。意識的であることによって、言葉を巡り、自らが犯してしまう様々な「悪」を、ありありと見つめてしまう詩人である。

この作品は、「古いラジオ」という温かいイメージによって救われている。意識の病が嫌味にならずに済んだ作品であると思う。

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 16

### 「夕焼け」

「ときどき昔書いた詩を読み返してみることがある / どんな気持ちで書いたのかなんて教科書みたいなことは考えない / 詩を書くときは詩を書きたいという気持ちしかないからだ / たとえばくは悲しいと書いてあっても / そのときぼくが悲しかったわけじゃないのをぼくは知ってる」

詩は、書いている人の気持ちを分かり易く言葉にしたものではない。詩は、言葉によって共有された私たちの世界に安穩としている言葉ではないからだ。学校教育の場では、子供たちは言葉を介して共有世界への参与を求められる。だから、共有世界から僅かに外れている言葉を持つ詩は、子供たちに、共有世界への参与の意志を明白に持つことを強要する格好の材料として投げ掛けられるのだ。

私は「詩を書きたい」という言葉を、「自分の生を感じたい」と言い換えることが出来ると思っている。この「自分の生」は言葉に還元することが本質的には不可能な「けいけん」だ。それは本来的に共有されるもの

ではないはずだからである。それを敢えて言葉にしようとする詩人は、一方では自分の生の孤独に魅了されてしまった冒険者であるが、他方では言葉に搦め捕られたままの捕囚でもあるわけだ。

だから「悲しい」という詩句は、詩人の悲しみを言い当てているわけではない。その意味は、「悲しい」という言葉を通して、私たちは私たちの共有世界を共有するに過ぎないということだ。「悲しい」の意味を私たちは共有している。しかし、私たちは、決して詩人の某かの「けいけん」を、その言葉を通して直接的に「けいけん」するわけではない。これは、あらゆる言葉について言えることだ。あらゆる世界「けいけん」について言えることだ。詩人は、私たちの共有世界に安閑としている人ではない、とはそういうことだ。彼は、私たちの盲目から逃れ出ようとするのである。詩人とは、私たちが目を閉じて互いに手を取り合って、体を抱擁しあっているその輪の中から、フラフラと走り出る「若い木霊」[宮澤賢治]なのである。

「悲しい」と詩人が書いたとき、その言葉を通して、私は何を知り得るのか、何が起きているのかを、慎重に問い進めなければならない。不可知論に陥ることなく、詩人の生の揺らぎを追い求めればよい。

「自分の詩を批評的に読むのはむずかしい / 忘れかけていたってそれは他人のものじゃない / かと言ってまったく自分のものでもない / どう責任を取ればいいのか宙ぶらりんの妙な気持ちだ」

「詩を批評的に読む」とは、その詩句を通して明らかになる「わたくし」の生の真実に意識的に接近しようとするのだ。谷川俊太郎の詩は、既に十分に意識的であるために、批評に限りなく近い。とりわけ、詩集「世間知らズ」所収の作品は、批評に近い言葉遣いになっている。

谷川俊太郎の意識は、自分の詩作品に接したときの意識の揺れを辿ってみせる。他人の詩句であれば、自分の立場から見える限りの世界を、見えたように語ってみればよい。しかし、作品が自分のものであるとき、自分に見える限りの世界を語ったとしても、それが言うべき事柄を本当に言い得ているのかどうかは分からない。詩作品もまた、読者を想定し、読まれることにより作品として完成するという側面があるからだ。何か伝わった、何か共有されたという成就があって初めて詩は完結するのだし、評価の可能性が生まれる。作者自身は、その意味では読み手としてこれほど不適格な存在はない。本来作者は、自分の作品に対しては何も言えないのだ。「私」から「私」へ何かを伝達するとか、「私」と「私」が何かを共有するという言い方が奇妙であるように、作品を評価する方法がもともとないのだ。

「知らず知らずのうちに自分の詩に感動していることがある / 詩は人にひそむ抒情を煽る / ほとんど厚顔無恥と言っていいほどに」

「抒情を煽る」という言い方は、谷川俊太郎の姿勢を如実に物語るのではないだろうか。詩を書こうとする意識が、谷川俊太郎の中ではすべてに優先するのだ。その意識は揺らいではならない。揺らがない、という姿勢をもって、詩を書くことへと向かって行く。それが、谷川俊太郎の書き方なのだ。情感の動きは、意識を揺るがせてしまう。それは、言葉を不明瞭にする。言葉から意識を逸らしてしまうからだ。その意味で情動は罨のようなものだ。

情動もまた、しかし経験の内容に触れることがあるのではないだろうか。ただ、その評価は曖昧だ。

言葉は、共有世界を前提とするから、もし言葉が、「けいけん」の内実に迫ることが出来たならば、その評価はより明白であるはずだ。

谷川俊太郎の方法論上の厳しさが感じられる聯だ。

『「文学にとって最も重要な本来の目的のひとつは / 道徳的問題を提起することだ」とソール・ペローは言ってるそうだが / 詩が無意識に目指す真理は小説とちがって / 連続した時間よりも瞬間に属しているんじ

ゃないか」

谷川俊太郎の意識は、詩を書くことを巡って漂流する。「道徳的問題」という議論は、文学の危険性を搦め捕ろうとする権力志向の強い人の詭弁である。私は全くの誤りだと断言出来るような気がする。

詩は、道徳には無縁だ。生の在り方ではなく、「私」と「あなた」との関係性への配慮が道徳論の起原であるからだ。そのテーブルから離れて行こうとするところからこそ、詩は始まる。ソール・ペローのように言ってしまうと、詩は不可能なものでしかなくなり、詩は窒息するしかなくなるだろう。

小説文学もまた、共有世界のルールから外れたところにある生の孤独に寄り添おうとするものだ。言ってみれば道徳論の反対物である。小説文学は反・道徳の傾向を帯びた領野をいつでも守備範囲とし得るという意味と、共有世界を守ることに對しては、小説文学はどんな責務もないという意味とで反対物なのである。

詩が「瞬間に属している」という直感、特別感心しない。宮沢賢治のように、ある種の継続的な動きの上に、己の生の動きを発見する詩も可能だからだ。

意識は既に継起的である。言葉に関わろうとする限り、時間から離れてゆく方法はないだろう。それを無理に「瞬間」と言おうとすれば、観念に陥らないか？ 詩は、観念ではない。あくまでも「わたくし」の具体的な生の「けいけん」である。それだけでも既に継起的であると言えないだろうか？

言葉から逃れている経験であるということが、「瞬間に属している」という評価を可能にするだろうか？ それは少々無理じゃないだろうか。

「だが自分の詩を読み返しながら思うことがある／こんなふうには書いちゃいけないと／一日は夕焼けだけで成り立っているんじゃないから／その前で立ちつくすだけでは生きていけないのだから／それがどんなに美しかろうとも」

生きる、ということに迫ろうとしたとき、「私」の抒情はあまりにも強過ぎるし、あまりにも共有世界に開かれている。生は、もっと複雑で、微妙で、懐の深いものなのかもしれない。だから詩が必要なのもかもしれない。

谷川俊太郎の意識は、徹底して言葉の罫を退けようとする。そのようにして「けいけん」の前に佇む。生に触れる瞬間、言葉の継起性から自由になった瞬間を訪ねて、待ち続ける。二重の意味で矛盾を孕む企投だ。

言葉ではないものを言葉で捉えようとする矛盾。

継起的でないものを、継起的な意識で捕まえようとする矛盾。

この作品は、詩を読むことをしながら、己の詩業を振り返っているのだが、この作品自体が詩になっているのかどうか、私には疑問だった。結論を言えば、多分彼が読んでいた過去の作品は詩であったと思うのだが、この作品の場合、言っていることは分かるが、これは詩ではないなあ、というのが感想だ。

つまり、あまりにも私たちの側に寄りすぎていて、作品の中のどこにも、谷川俊太郎の生が見えてこないということだ。最終聯に僅かに彼の呼気が感じられるが、余りにも微かすぎて、私は不服なのである。

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 17

### 「夜のラジオ」

「半田鑊を手にぼくは一九四九年製のフィルコのラジオをいじっている／真空管は暖まってるくせにそいつは頑固に黙りこくっているが／ぼくはまだみずみずしいその体臭にうっとりする」

古い真空管のラジオは壊れているらしい。一九四〇年代のフィルコ社製真空管のラジオは定番のアイテムであったようだ。検索を掛けてみると「JUST NOISE」というCDがヒットした。様々な懐かしいピンテージメディアから発するノイズを集めたもので、その中に四〇年代のPHILCO社製真空管ラジオの音も採録されていた。

<http://www.crypton.co.jp/mp/do/prod?id=23210>

また、写真もいくつか見つかった。

内尾悟さんの「ラジオ工房」の「真空管ラジオ2」。これは大量の真空管ラジオのコレクションのページ、ちょうど真ん中辺りにPHILCO 50-526（1947年製造）の写真がある。リンクを辿れば修理過程が見られる。それにしても、奥が深い！

<http://www.ne.jp/asahi/uchio/tokyo/radiokobo/tube-radio/2/index.html>



潤さんのHP「田舎の風景と管球ラジオ」よりPHILCO MODEL 40-130T（1940年モデル）

[http://www.geocities.jp/ess\\_ram/sin-html/PHILCO-1.html](http://www.geocities.jp/ess_ram/sin-html/PHILCO-1.html)



どこかが壊れているらしいラジオは黙ったままだが、その「頑固」さにも拘わらず、それ自体の魅力は一向に薄れることがない。その古いラジオが見せているものに、谷川俊太郎は興味を覚える。自分が求めているもの、自分の経験しつつあるものの隠喩のように見える。彼にそう思わせるのは、古いラジオの持っている香りである。香りは、単にその瞬間に鼻腔を撫でるばかりではない。古いラジオにまつわる自分の経験の全体をそこに直接的に出現させる力を持つ。

「どうして耳は自分の能力以上に聞こうとするのだろう／でも今は何もかも聞こえ過ぎるような気がするから／ぼくには壊れたラジオの沈黙が懐かしい声のようだ」

「耳」ばかりではないだろう。感覚器官は、自分の限界を知っている。その境界線上を彷徨うことが出来るのだ。それはそれぞれの感覚器官が一つ一つ、能力であることの証であろう。その能力を強化するものが科学文明の力だ。そうしてもう一つ、私たちの世界を強化するものが文化的な力である。この力は、感覚器官の限界を可能な限り先へと延ばす。それどころか聞くとという労苦から人を免除して、既に聴き取られた内容を常に先行させようとする。つまり個々の人間に、個別に感覚することを免除してやり、あるいは感覚

することから人間を疎外して、文化的な共有世界を徹底させようとするのである。この力が強すぎると、「何もかも聞こえ過ぎる」という事態が生じる。この[文化的な]事態に捕らわれて人は、本当には聞かなくなるのではないか。[聞こえたとして、さて]、というところからいきなり生が始まるのである。この生は、共有世界の生であり、「私」の生であり、私たちの中で予定されている、予測可能な生である。幸福であるような生である。

「壊れたラジオ」の前で、谷川俊太郎は耳を澄ます。本当に聞こう、とする姿勢を、「壊れたラジオ」は蘇らせてくれるのである。生き生きとした感覚が、意識の上に蘇生するのだ。

「ラジオをいじることと詩を書くことのどっちが大事なのか分からない / まだ詩と縁のなかった少年のころに戻って / もういちど埃っぽい砂利道を歩いてみたいと思うが / ぼくは忘れていて / まるで時間などないかのように女も友だちも」

この「どっちが大事なのか分からない」という意識の在り方は、見逃せないように思われる。谷川俊太郎の意識は、詩を受け止め始めているのだ。論理性を失い、価値の序列意識を弱めている。「わたくし」の領域には至上性しかないからだ。「少年のころ」への誘惑、想起される「埃っぽい砂利道」。「忘れていて」という微かな意識。「まるで時間などないかのように女も友だちも」という一行は、珍しく辿々しく感じられる。その時の「時間」経験がなかったかのようにということなのだろうか。共に生きた「女」も「友だち」も、「世界」そのものがなかったかのように、ということだろうか。

「ただもっと何か聞きたいもっと何か聞こえるはずだと / ぼくは息をつめ耳をすませてきたただけだ / 入道雲が湧き上がる夏ごとの空に / 家族が集うしどけない居間のざわめきに / / 生きることを物語に要約してしまうことに逆らって」

いままでずっとそうだったというのだ。聞くこと、待つこと、自分のこの感覚が世界を受け止めるのを待つこと。それが自分の人生の在り方だった。「物語」は、文化の側に属している。それは何よりも言葉による生の奪取である。自分の生に忠実であろうとすれば、人は、言葉よりも、自分の肉体を巡る生の現場に注意を向け続けるだろう。谷川俊太郎の意識は、そのように育ってきたのだ。

不明な部分もあるのだが、第3聯が良い。分からないところがあるのにそう感じるのは不思議だ。

「ぼくは忘れていて / まるで時間などないかのように女も友だちも」という句は難解だ。難解だが、良い。

世界を完全に忘れていて、ということ、「私たちの世界」を離れたということではないだろうか。そういうニュアンスを感じるので単純に「良い」と思うのかもしれない。また、共有世界から十分に離れたという印象が、この辿々しい句に感じられるからかもしれない。谷川俊太郎のいつもの語法ではないので、自信を持って解釈出来ないのが悔しい。

こちらは、製造年が作品と同じ、だがしかしテレビだ！

「テレビ修理 頑固親父の修理日記」より Philco49-702 (1949年)

<http://blog.goo.ne.jp/vrc-tezuka/e/e6dc2ecac630bc97a61145842a39a9f5>

「いつ立ち去ってもいい場所」

「何をしに来たのかもはっきりせずにぼくはここへやって来て / 見様見真似でいつの間にか大人になった / 掛値なしに好きでたまらないものもちろんあるけれど / それは風のように一刻もここにとどまっていない」

「ここ」とは、「私」のいる場所だ。私たちの世界においては、「私」はいつも目的を生み出しながら、それを目掛けて生きる存在だ。しかし今、目的を奪われて登場した「ぼく」は、生の目的を持つ、アイデンティティを証明し得る「私」から、何者でもない「わたくし」へと横滑りしているのである。この横滑りは 1 行目から「見様見真似でいつの間にか大人になった」という 2 行目までの文脈により上手に隠されていて、そのお陰で「私」の存在が、土台を奪われ、私たちの世界が変容し始めているのに、一向にそのことは表に現れていない。この隠蔽は、谷川俊太郎の意識が、私たちの側をきちんと向いていることの証明している。

それでも変容は起きているので、「ここ」は浮遊する世界になっている。「掛値なしに好きでたまらないもの」も、「私」との継続する関係を維持することは出来ない。「風のように一刻もここにとどまっていない」のは、「ぼく」の周りの世界が既に浮遊する本質をしか持たないからである。

谷川俊太郎の意識は、「わたくし」の感取する世界を正確に見抜いていて、自分の生の本質がどのように在るのかを丁寧に語る事が出来る。

「電気スタンドのスイッチを直して思ったことがある / ぼくをここに結びつけるものはこのスイッチひとつで十分だと / 人間の作り出した小さな物が正常に働くこと / それがぼくにとって何にも代えられない喜びだ」

人の手によって作られた「物」は目的を持っている。それが正常に作動するということは、「物」が己の目的を実現するということだ。「私」ではなく、「物」に目的性を見出し、それがあって「ぼく」は「ここ」に結びつけられ、満足するということは、逆に「私」からは目的性が奪われていることを意味するだろう。「私」から目的を奪えば、「私」は私たちの共有世界から半身はみ出すことになるだろう。なぜなら、目的とは「私」の存在意義であるからだし、「私」の輪郭であるからだ。つまりそれは何よりも、「あなた」の前で、「私」が何者であるかを語る仮面なのである。「私」が生きていく目的は、「私」が誰であるかを表すのだ。

こうして「ぼく」は、私たちの間にいる誰かではなくなろうとしていることが分かる。この呼吸が、詩人であろうとする谷川俊太郎の生の姿を表すのは間違いない。

「金属や木や硝子で作られた物は明瞭な輪郭を持っているが / 人のうちに隠れているあの図りがたい何かにはどんな輪郭もない / だがそれは途方もない力でぼくをここに閉じこめ / 同時にどこかへ追放しようとする」

「物」の持つ「明瞭な輪郭」とは、その「物」の持つ明らかな目的性や、存在する意味が明白であることを考えればよい。「物」は、ある目的の下に、既に作られ終えているものだから、目的も意味も明白なのである。ところが「人」の場合は、目的は個々の生の上で常に新たに生み出されなければならない。なぜなら、生は常に新しく始まっているからである。それは既に作られ終えている、ということがない存在だからである。

これはは、人間の生の根源的な特徴だ。その事に気づいているから、「ぼく」は、安定した私たちの世界から隔てられて孤独なのだ。この意識が、「ぼく」を私たちの世界への安住から遠ざけ続けるのである。

「もみくちやにされながらぼくは驚く / 人の手で作られた小さな物が泰然としてここにあることに / それがそんなにもはっきりした目的をもっていることに」

私たちの共有世界からこの距離が、「ぼく」の視線を形成している。目的を明瞭に持つ「物」との距離は、「わたくし」と共有世界との距離を表している。

「ここがいつ立ち去ってもいい場所のように思えることがある」

だから立ち去るという言葉は、死を意味していない。死は、共有世界からの完全な退去であり、同時に「わたくし」にとっても、生の根源的な浮遊の途絶をも意味するからだ。ここはいつ死んでも良い、という言葉ではなく、「ぼく」と「わたくし」の浮遊性と一体感の表明に留まる。しかし、十分に衝撃的な一行である。詩句が、私たちの共有世界の幻想性を刺し貫いているからである。

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 19

### 「紙飛行機」

「たとえ満足のいくものでなくてもいくつかの言葉が / 何もない所から化合物のように形を成してくるとぼくは落ち着く / 今更こんなこと言たって仕方がないと思うこともあるし / とんでもない間違いを言ってるんじゃないかと思うこともあるが」

「言葉」が「形を成してくるとぼくは落ち着く」。言葉がない状態は、「私」であることが出来ないからだ。「わたくし」の儘でいる状態は、とても不安定だ。「わたくし」でいられた時、私たちは一人一人誰でもなくなり、孤独で、世界を感じることができるだけのなにもものかになる。その世界と向き合うことは出来ない。そのまま放置されていると、「わたくし」は浮遊する世界の奥へ奥へと引き摺り込まれて行くばかりだ。世界そのものになるまで。そこに兎にも角にも言葉が生まれれば、「わたくし」は辛うじて世界から切り離されて「私」を取り戻し、「私たち」の一員として認定される。これほどの安心は、他にあるだろうか。

その形を成したという言葉の内実は、私たちの世界の話になるだろう。それらの言葉は、私たちの世界では必ず吟味され、評価され、理解されたりされなかつたりする。しかし、そのことと、詩が詩であるということとは、別の話なのだ。

「誰かが今ぼくのいる建物の二八階あたりの窓から紙飛行機を飛ばした / それはほとんどただの紙っきれのように風にもてあそばれ / 通りの向こうの警察署の駐車場に落ちていったが / 時には威厳を見せて水平飛行もしてみせた」

「ただの紙っきれのように風にもてあそばれ」る「紙飛行機」は、取り立てて言うほどのこともない日常性を思わせる。ただそれは、紙飛行機を飛ばそうという某かの意志をもってして初めて成る現実である。詩を書くということは、常時私たちがそれぞれに直面している生の呼気に、言葉を持って敢えて向かって行こうとすることだ。その言葉は、言葉のない領域で逡巡し、苦しむ場合もあるが、時には敢然として言い放たれることもある。詩を書くという事は、これらの試行錯誤の中で、可能な限り意識を保つことなのだ。

「紙飛行機が宙に浮いていた数十秒の間ぼくの心を満たしたもの / それをぼくは詩と呼ぶ / 苦しみに促されながら苦しみと無縁なもの / 経験から生まれながら経験になり得ないもの / 喜びに似ながら喜びよりも平静なもの」

その間、某かの時間が流れ、その間生は己を實現し続けているはずだ。言葉は、この生の呼吸に寄り添おうとして、どんな支えもない中空を漂う。その言葉の浮遊は、何かと繋がっているわけではないのだ。詩の言葉は、二重に何ものかから隔てられている。生の動きは、喜びとか苦しみといった言葉では言い表



せないし、言葉は生の動きそのものではないからだ。生と向き合うことは、経験ではあるが、経験という言葉では言い得ない動きだ。だからそれを「けいけん」とひらがな書きするしかないようなものなのだ。生の動きを見つめながら、意識は平衡を保とうとして不断の努力を続けなければならない。それが、谷川俊太郎にとっての詩を書くということなのだ。

「だがそれが夫婦喧嘩の悪口雑言よりも上等だという保証はないのだ / 詩は何ひとつ約束しないから / それはただ垣間見させるだけだから / 世界とぼくらとのあり得ない和解の幻を」

詩の言葉は、こうして中空の空しい言葉にとともよく似てしまう。世界に向き合おうとしながら、世界から離れてそこにある。その意識を介して、私たちは詩人の世界に近づいて行こうとするのだ。詩人の世界を介して、私たちのではない、「わたくし」の世界を、垣間見ようとするのだ。

この作品は、谷川俊太郎の詩の有り様を、かなりの確に表しているように見える。しかし、これ自体は詩としてはどうなのか。「和解の幻」はどこにあるのか？

谷川俊太郎の意識は、世界の側へと大胆に踏み込むことをやめて、今は自分の足跡を眺めやっっているのだ。第二聯が辛うじて詩的だろうか。あとは静かに己の詩業を振り返っているだけのように見える。

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 20

### 「午前八時」

「猫のクロが寢室の扉をしつこくひっかいている / 腹を空かしているわけではなくただベッドに入ってきたのだ / まるで人間のようにお前は寂しがっている」

この第一聯は、単なる導入として働いている。「まるで人間のように」という陳腐な比喩は、谷川俊太郎の意識が私たちと共にある証明だ。その意識が、猫と寢室という場と扉の方から聞こえてくるひっかく音を受け止めているのだ。しかし、ここから彼の意識は、自分の感覚を見つめ始める。

「今ぼくは空白でその空白の中にお前はすっぽりはまりこんでる / かすかな甘ったれた鳴声と爪の音がぼくを満たし / その微妙な力がぼくに教える / 生き物はこういうふうには生きられないと / それにはなんの理由もないからどんな解釈も役に立たない」

猫の動作やその爪が立てる音が、「ぼく」の空白の意識の上にやってくる。このやって来るものに対して、「ぼく」は出来る限り受身になろうとしているのだ。「空白」のイメージは、この意識の姿勢を表している。

そして「かすかな甘ったれた鳴声と爪の音」という言葉は、この空白の上に投げ込まれた言葉だ。やって来るものそのものでは最早無い。そこにはぎりぎりのところで「空白」にはなりきれなかった谷川俊太郎の意識の在り方が示される。これが詩を書こうとする者の姿勢だ。その苦悩であり悲しみだ。

「生き物はこういうふうには生きられない」という部分は、既に詩から遠く離れようとする呼吸を持っているが、「こういうふう」という曖昧な指示語が示そうとするものの中には、当初の空白の意識の上にやってきたものが臆気ながら指し示されているのも事実ではないだろうか。

「それにはなんの理由もないからどんな解釈も役に立たない」という一行は、意識が今自分が遠ざかってきたところを振り返っているのだ。解釈や意識を寄せ付けない領域を指さしているのである。それは言葉を換えれば、言葉を寄せ付けない領域、ということになるだろう。

詩は、その言葉によってその領域に接近し、再び言葉の領域に戻ろうとする運動だ。その運動の中で、「それにはなんの理由もないからどんな解釈も役に立たない」、と言うのはそれなりに意味のあることだ。己の矛盾をさらけ出しているからだ。

「けもののお前が知らない歴史をぼくは生きているが / ぼくはいつもこの束の間の空白から書き始めてきたような気がする」

詩が開始するところには、あくまでも「空白」がただあるのだ。言葉によって私たちが共有する世界は「歴史」的な世界だ。そこから離脱したところに、「わたくし」の孤独な生の姿、生のおそらく本質的な姿がある。その反・経験的な領域へ何かがやってくるのだ。その何かを感取するということは、もともと言葉によっていない「けいけん」なのである。言葉によっていない「けいけん」という言い方は、ほとんど全くの矛盾だ。経験は言葉によって意識された時に初めて経験として成立しているからだ。経験にとって、言葉や意識の存在は、前提条件なのだ。だから、言葉や意識がまだ立ち上がる前の領域は、想像上にしか存在しない。あるいは、個々の生の無言の上にしか存在しない。それを「空白」と谷川俊太郎は呼んだのだ。今、同じものを私は反・経験的な領域、「けいけん」とも呼んでみた。

「詩の誕生」の中で、大岡信が谷川俊太郎の言葉として言っている(勿論本人も目の前にいる。)ことだが、こんな言葉があった。

「朝起きて机の前にしばらく座って、じいっとしている。他のことを一切やらずに頭を空っぽにしてただ座って待っている。待っているうちに何かがやってくるって感じになると詩が書ける、と言っていました。…自分を空白にして待っている、その状態を作るのがうまいということです。」

「空白だから何もかも容れられる / ぼくはそこに一枚の木の葉といっしょに核兵器を収め / 倦怠とともに喜びを収めようとする / 意味と意味との葛藤から逃れたいとは思わない / だが拮抗するものと矛盾しあうものをどこまでいっしょに容れられるか」

谷川俊太郎の意識は、まだ遠くから詩の言葉の領域を見つめている。詩が接近しようとする領域から離れ、詩からも離れている。だから、「一枚の木の葉」も「核兵器」も、この作品が立ち上がった時と場所とは無関係だ。ただ、詩句の在り方を意識しているだけだ。「拮抗するものと矛盾しあうものをどこまでいっしょに容れられるか」ということが問題になるのは、詩が、意識の産物であり、決定的に言葉であるために、「空白」の上で、そのやって来るものを経験化させる手法として、どんなやり方が可能か、という詩のプロフェッショナルな意図が働くからである。

詩人であろうとすることは、こういうことだ。詩が苦痛や疲弊に繋がるのはこういうことがきっかけなのだと思う。

「クロがとうとう入ってきてぼくのかたわらで丸くなった / / ほとんど人間を裏切るに等しいところでぼくは書いている / どんな言葉にも騙されないことを願いながら」

「クロ」との近接は、もの言わぬ反・経験 = 「けいけん」への接近の隠喩だ。この接近は、人間の領域からの離脱を意味している。「私」と「あなた」との、言葉を介した共有世界から外れて行くことなしに、もの言わぬ反・経験 = 「けいけん」への接近は成し得ない。そして、それを敢えて書くことを通じてやり遂げようとするのだから、それは、共有世界への裏切りや、言葉の転覆をも意味することがあるだろう。しかし、同時に言葉は本質的に共有世界に属しているものだから、それをうまいとする詩人は、自分が向き合っている言葉なきものに接近することを妨げられてしまう場合もあるだろう。

両様の矛盾や危機を引きずるようにしてしか、詩というものは書き得ない。あるいは、どちらかに偏ってしまえば、それはもう詩としては、力無いものとならざるを得ないとも言えるのかもしれない。そこに、谷川俊太郎の意識の在り方の厳しさが感じられる。同時に彼の意識が時折みせる病いの病根も見えるように思われ

る。

作品としては、「クロ」との近接というイメージが面白かった。また自分の意識のたたずまいを、丹念に、また十分に正確に辿り得た点に、優れた面が見出せると思う。病いに陥らずに突き進むことが出来た作品という意味で、この作品集の意図を十分に体現した作品の一つではないだろうか。

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 21

### 「夕立の前」

「椅子の上でからだを伸ばし犬みたいに夏の空気を嗅ぐと / 今しがたぼくをあんなにうっとりさせたチェンバロの音色が / 何かけしからん誘惑のようにも思えてくる / それというのもこの静けさのせいだ」

「からだを伸ばし」た時の体感や、「夏の空気を嗅ぐ」という仕草から得られる鼻腔の感覚が、経験の全体を感覚の沈黙の領域へと還元して行くのだ。動物のイメージを通じて感取される世界には、どんな意味もない。その時、言葉から自由になった世界と直接触れあうことが出来るように思われる。そこでは、音楽のような文化的な共有世界とは異質な時空が動いているのだ。そのなかですっぽりと嵌り込んでしまえば、そこから自分のことを引きずり出していた音楽の力が、相対的にどこか不埒な意志に支えられた運動のように見えてくる。つまり、その時空の心地よさは、他に換えがたいということだ。

「静けさはいくつものかすかな命の響き合うところから聞こえる / 虻の羽音 遠くのせせらぎ 草の葉を小さく揺らす風……」

この沈黙の時空は、「静けさ」という言葉で表される。「静けさ」とは、何もないという意味ではない。つまりそこに音がないわけではないということだ。音はある。「命の響き合うところ」という表現は、生の根源的な領域に触れていることを暗示している。つまり「静けさ」とは、私たちの共有世界から逸脱したところに存在する「世界」に触れようとする言葉だということだ。

「いくら耳をすませても沈黙を聞くことは出来ないが / 静けさは聞こうと思わなくとも聞こえてくる / ぼくらを取り囲む濃密な大気を伝わって / 沈黙は宇宙の無限の希薄に属していて / 静けさはこの地球に根ざしている」

「沈黙」という言葉の本来の意味は、言うべき何ものかがそこにありながらも、それが言葉にされない、言葉にする方途がないという状況、ではないだろうか。だから、多分ここで谷川俊太郎が「静けさ」と言っているものは、別の場面では「沈黙」と表現されることがあるのだと思われる。

しかしこの作品の中では、「沈黙」はそういう意味ではなく、言葉から完全に逸脱した領域、つまり非人間的な領域を暗示する言葉だ。

この「沈黙」は言葉を隠していない。だから何も聞くことは出来ない。そこからどんな意味も立ち上がってこないし、そこに何かがあるわけではないのだ。しかし、「静けさ」は違う。「静けさ」は生を隠している。それは飽くまでも生命の宿る「地球に根ざしている」と感じられる。

「だがぼくはそれを十分に聞いたろうか / この同じ椅子に座って女がぼくを責めたとき / 鋭いその言葉の棘は地下でからみあう毛根につながり / 声には死の沈黙へと消え去ることを拒む静けさがひそんでいた」

谷川俊太郎はどんな言葉の領域にも、どんな人間関係の煩わしさの内にも、この「静けさ」は潜み隠れている、と言うのだ。この厳しい理解は、圧倒的だ。「だがぼくはそれを十分に聞いたろうか」という一行の厳しさは圧倒的だ。

これが、谷川俊太郎の意識の有り様なのだ。この恐ろしく鋭い切っ先が、言葉とそこから逃れ去っている生の領域とを行き来するのだ。

そしてもう一つ、「声には死の沈黙へと消え去ることを拒む静けさがひそんでいた」という叢智を私は喜ばしく読む。この世界感取は、「白鯨 モービー・ディック」のメルヴィルのものと同じだ。谷川俊太郎の世界が、文学の本流に属することを見事に証明する一行だと私は確信する。

「はるか彼方の雲から地上へ稲光りが走り／しばらくしてゆっくりと長く雷鳴が尾をひいた／人間がこの世界に出現する以前から響いていた音を／私たちは今なお聞くことができる」

文学は、文化に属している。けれども詩にしても小説にしても、実は文化以前へ、文化の外へと向かって行こうとする運動なのだと思ふ。この「夕立の前」という表題やシチュエーションが暗示しているものは、まさにそのことだと思われる。だから、特にこの聯は、まったく正しい世界感取であると感じられるのだ。この「稲光り」と「雷鳴」の聯は、詩が耳を傾けようとする世界が、私たちの文化的な共有世界の内側にあるということを表明しているのだ。

この作品は、姿がとても大きい。詩として完成している。真っ直ぐに「静けさ」に向かって行こうとする動きが力強い作品だ。谷川俊太郎の意識が到達した深みの感じられる作品だ。

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 22

### 「峠を上りきると」

「峠を上りきると霧がはれた とぼくは書き始める / 数時間前に見たその光景をぼくはよく覚えているが / 細部を書こうとすれば想像に頼らざるを得ないのは / その光景そのものよりもそのときの自分の気持ちのほうを / 思い出したいと願っているからだろうか / / だがその気持ちもまたおぼろげなものだ / 単に峠を上りきると霧がはれたという言葉に魅せられたのだと / そう言うほうが正直であるような気がする / もしそうならばぼくはいったい何が書きたいのか」

詩の第 1 行目とは一体何であるのか？ その一行でなければならなかったのは、どんな理由があるからなのか。詩が、論理的な思惟とは無縁のものであるならば、また詩が、詩人の抒情を露わにするだけのものでないとするならば、作品全体がどのように始まるかということに、そもそもどれほどの意味があるのか。

何度も触れてきたと思うが、谷川俊太郎は、詩を書こうとして紙と筆記用具の前に座るといふ。その意味は何処にあるのか、ということだ。詩を書きたいという欲望が最初にぶつかった言葉には、彼の曖昧な欲動の内実に呼応するどんな秘密があるのか。

詩を書きたいという欲望は極めて曖昧な欲望だ。この曖昧さは、生の曖昧さに見合っているのだ。「わたくし」の生の前にやって来るものはいつも未詳のものだ。なぜならそれらはいつも言葉を持たないからである。しかしやって来るもの、すなわち「世界」が生を訪れる時こそが、生自らが己を感じる刹那なのだ。そして、詩を書きたいという欲望は、この「世界」感取と関わりがあるのだと思っている。

詩人が織り上げる第 1 行目には、詩人の決意が籠められているのだと思っている。なぜなら、やって来るものには常に言葉はないからであり、言葉はいつも詩人の側にあるからである。もし詩人が、その第 1 行目の必然性を問おうとしたならば、それが必然である根拠は自分自身の上にはしかないことに気づくだろう。つまり、第 1 行目の根拠は、そのように書こうと思った自分の意志に収斂するしかないという、奇妙な孤独に気がつくだろう。そうならざるを得ないのは、やって来た「わたくし」の生の「世界」感取自体に、どんな言葉も予め用意されていないからである。言葉を開始するのは詩人なのである。

すると詩人はその刹那、神のように言葉をあらしめるのだろうか。いや、そうではない。なぜなら「世界」の方は既にあるからだ。言葉がまだなかっただけのことだ。言葉は、共有世界を求めて、「世界」の到来を受けてから発せられるに過ぎない。

到来する「世界」の内実には、「わたくし」の内面的な情動も含まれているに違いない。その意味で、抒情詩には根柢がある。しかし、詩句が、情動を解放するのか抑圧するのかという問いに対しては、その両様を思い描かざるを得ないだろう。

「ささやかな秩序とでも呼ぶべきものをぼくは求めていて / それは単純な言葉によってもたらされることが多いが / その言葉がぼくの感情を抑圧するのか解き放つのかよく分からない」

情動は、これもまた本質的に言葉を持たない。それに言葉を与えたからと言って、全面的に情動が共有世界の上で解放されたことにはならないだろう。言葉から常にはみ出している動きがあるはずだからである。結局、抑圧の面もあり解放の面も考えられる。いずれにせよ、情動が詩句の目標地点なのではないのだ。

なにかある「秩序とでも呼ぶべきもの」がそこから始まる、と感じられるのは、その無秩序で言葉無き「世界」の上で、新たに言葉が関与するからである。言葉を投げ入れることにより、「世界」は共有世界の側へと大きく傾く。言葉を持った共有世界が「私」の前に展開し、「私」がそれを秩序付けた手法を開示する。詩人は、「わたくし」から再び「私」へと変異する。このめまぐるしい変身は、詩というものを巡って起こる隠れた運動である。

「峠を上りきると霧がはれた / 道の両側の灌木の緑が濃くなった / こういう光景を何度も見た / だが霧がはれたことにも気づかずにいつも他のことに気をとられていた / ぼくの心はもう自然の比喻では語れそうにないのに / 何故囁目の光景を言葉でなぞりたくなるのか」

何度も見ているのは、共有世界で展開する自然の光景である。言葉によって捉えられ、誰でもが見ていると思っ込んでいる、それと分かる自然の風景だ。しかし、「わたくし」の生の上で展開する言葉無き「世界」に再来は無い。それはいつも初めてやってくるのであり、いつも永遠に湧き起こる泉のように新鮮なのだ。この永遠の処女性こそ、詩を繰り返し繰り返し書きたくなる理由ではないだろうか。

「ぼくの心はもう自然の比喻では語れそうにないのに / 何故囁目の光景を言葉でなぞりたくなるのか」

この問いに対する答えの一つはそういうことだ。詩人はいつでも、生を再び三度、新たに感じたいくなるということだ。そしてなぜ自然がそこに介在してくるのかというと、その無定型さ、その非人工的な、非人間的な形姿、例えばフラクタルな姿が、言葉をいつも拒絶しているからである。この拒絶が、「わたくし」の生と呼応するのだ。

「無言でいることの心地よさを知りながらぼくは無言を怖れている」

人間の生は二重性を持つ。人間は人間であるために「私」を「あなた」の前で打ち建てる。「私」と「あなた」は共に世界を共有することで存在することが出来る。共有世界の秩序の中で、言葉に包まれて安住することが出来る。しかし、一方で私たちは「私」という人間である以前に「わたくし」として生を受け止める存在だ。そこには無言の「世界」が展開し、無言の時空が存在するはずだ。私たちはそれをよくは知らないが、日々感取することは出来るのである。

この生は無言の生だ。この生は、「私」を拒む生だ。この生は、共有世界を踏み外した生だ。だから、「私」はこの無言の生を怖れている。共有世界における「私」と「あなた」の安住を脅かす生であるからだ。こ

の危険性は、私たちの双方の側にいつでも存在しているものだ。

詩は、この「わたくし」の側へと傾斜して行く文学だ。つまり文学とは、言葉なきものへと傾斜する言葉のことだ。詩は、最も直接にこの領域を目指すのである。

この作品はほとんど問い掛けだけで出来ている。そのすべての問いに対して答えがないのは、谷川俊太郎の意識がどこまでも目覚めているからだ。この答えのない問い掛けを繰り返す形式に於いて、この作品はきわめて明快な詩作品だと言えるのである。谷川俊太郎の意識が、詩を書くという局面を、眼を見開き切って可能な限り捉えた作品なのだ。

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 23

### 「一篇」

「一篇の詩を書いてしまうと世界はそこで終わる / それはいまガタンと閉まった戸の音が / もう二度と繰り返されないのと同じくらいどうでもいいことだが」

詩句は、詩人が見出した「世界」を追いかける。それは遂に追いつくことの叶わぬ追跡でしかないが、それだけに、詩が書き終えられた瞬間の、唐突な断念は重い。つまり、「ガタンと閉まった戸の音」は、詩を書く人間の内面に確かに響きわたっているということだ。しかし、その重みは、詩を書き終えた人だけが感じ取ることのできる感覚なのであり、それを読む者には響くことがない。この「音」は、「世界」を追い求める意思が、その狂おしい歩みを止めた音だからだ。詩を読む者には、この音は聞こえないし、そもそも関心の対象でさえない。詩を読もうとすることは、詩人が感取したもの 世界 = 生 を、その詩句にある体験の記録らしき言葉 = 詩句、を通して追体験しようとする努力だ。この意識は、「世界」から詩人が離れた瞬間の感覚には関心がない。詩人が「世界」を感取している、まさにその時点に注意は集中しているからだ。

しかし、遂に「世界」が遠ざかって行き、その追跡を断念する物音が響きわたったとき、人は自分が確かに何かある「世界」らしきものを追いかけていたことに気づくのだ。その物音を通して、自分が今し方通り過ぎてきた経験のようなものの姿を、もう一度辿り直すことも、可能になるのかもしれない。

「詩を書いていると信じる者たちはそこに独特な現実を見出す / 日常と紙一重の慎重に選ばれた現実 / 言葉だけかと言えばそうも言えない / ある人には美しくある人には訳のわからない魂の / 言い難い混乱と秩序」

ここで言われている「独特な現実」とは、私がここにずっと書き続けている「わたくしの世界」のことと考えて良いと思う。

「現実」という言葉を今ここで用いるのは、あまりに語弊が多いと感じる。むしろ「幻想」とか、「世界」と呼んだ方が無難だと思われる。というのも、「現実」という言葉は、本来私たちの間で共有されている世界のことであり、厳密には私たちの間で相互に承認された世界、というほどの意味なのであり、私たちの存在を越えて実体ある領域、という意味で用いたり、意味を曖昧にしたまま使わない方がよいと思われるからだ。以上は詩の問題ではなく筆者の問題だ、というのは間違いだ。「現実」という言葉をこの文脈で使ったことにより、谷川俊太郎の意識は、明らかにある困難を背負い込んでいるからだ。

谷川俊太郎の意識は、読み手との間に創り出される世界、つまり共有世界への配慮に充ちているのだが、その共有世界と「現実」とを別のものであるかのように錯覚している気配がある。つまり、「現実」を私たちの外に存在する実体世界と考えてしまっている気配がある。だから、詩が関わる「独特な現実」は、その実体世界 = 現実に包含されるしなくなってしまう。

本来は、ある特殊な「世界」感取があり、これを共有世界 = 「現実」の側へ投げ掛けるものが詩だ。そこには回避不能の二重性 = 矛盾がつきまとう。詩を書くことは、本来「言葉 = 秩序」と無縁なものを「言葉 = 秩序」に変えようとするからだ。いずれにせよ、先行する「世界」感取は、共有世界 = 「現実」に包含されることはない。この両者はまったく別物だ。あるいは、特殊な「世界」感取の方こそ先行し、共有世界の成立を条件付けているのではないだろうか。つまり詩を通して見出された「選ばれた現実」という言い方は、完全に逆立ちしてしまっているのだ。

「現実」が先にある、その後に「詩」があるという発想だ。これによって詩は、共有世界に従属する面を強調されたことになる。「独特な現実」と「現実」とは、まったく別の「世界」だという前提が、「現実」という用語によって、不用意に跳び越えられてしまっているのだ。「言葉だけかと言えばそうも言えない」というなんとも曖昧で煮え切らない言い方も、結果的には同じ文脈の影響だろう。

理屈を言えばそうだが、この文脈の中で谷川俊太郎が直感しているのは、詩を成すことを巡る詩人の「世界」感取の、「現実」 = 共有世界に匹敵する重みと、その二重性なのである。この二重性の把握は、詩人谷川俊太郎の意識ならではという面がある。

「一篇の詩は他の一篇とつながり / その一篇がまた誰かの書いた一篇とつながり / 詩もひとつの世界をかたちづくっているが / それはたとえば観客で溢れた野球場とどう違うのだろうか」

詩と詩が繋がりあうのは、詩人達がそれぞれに出遭っている「世界」感取の、言葉による理解の仕方に共通の性質があるからだ。宮澤賢治の世界と、ヨーロッパの象徴主義の文学には、通底する部分がある。岩野泡鳴の「表象派の文学運動」による象徴主義の紹介と、宮澤賢治の詩作とは時を同じくしているが、これは印象だけで言うと、影響関係だけで説明出来ないように思う。宮澤賢治の営みは自発性が極めて強いように見えるからだ。

同様に、古今東西のあらゆる詩が触れようとしている「世界」は、人の生の本質に触れている限りで、必ず通底するのだと私は考える。だから、本当は「詩もひとつの世界をかたちづくっている」と言うのは正確ではなく、詩は一つの「世界」に関わろうと努めてきた、と言うべきではないだろうか。そして、この事態は「観客で溢れた野球場」とは、全く性質を異にする。つまり、「観客」たちは、「野球場」に集まり、自分たちの共有世界のルールをなぞり、安堵し、興奮を掻き立てられる。一方、詩は、共有世界からはみ出した生の本質的な「世界」感取に関わろうとし、孤独の底を目指す。この本来経験とは成り得ない感取の記憶が、詩と詩との間で遠い共鳴音を幽かに響かせるのだ。

「法や契約や物語の散文を一方に載せ / 詩を他方に載せた天秤があるとすると / それがどちらにも傾かず時にかすかに時に激しく揺れながら / どうか平衡を保っていることが望ましいとぼくは思うが / もっと過激な考えの者もいるかも知れない」

人の生の二重性に対する谷川俊太郎の姿勢は、この聯が語り尽くしている。彼の意識は、詩を書こうとしながら、つまり言葉のない領域に突き進んで行こうとしながら、同時に意識的であること、言葉によって私たちに語りかける姿勢を決して忘れないという点が特徴的だ。生の二重性が立ち現れる局面で、谷川俊太郎は徹底して意識的であろうとする。この姿勢がまさに「天秤」が釣り合った状態をイメージさせるのだろう。

宮澤賢治の場合は、その「心象スケッチ」という人文科学的な方法意識を経過しながらも、どちらかと言えば言葉のない領域にのめり込んで行っているように見える。この傾斜を彼自身の中で補償していたのが

彼の倫理観ではなかったろうか。

つまり、詩の向こう側に大きく傾いてしまえば人間的には破滅型の人生を送ることになるのだろうし、散文の側に傾斜しすぎれば、詩とは無縁の人生を生きることになるのだろう。

詩の向こう側に突き進んで行くことが、詩を書く姿勢として誠実で正しいことのように言うことはできない。そのようなことはもともと不可能なことだからだ。その不可能性を巡って、詩人達は様々な工夫を凝らす。人生を投げ捨てるようなポーズを生きる者もあるが、その生き様が詩の成立を保証するというわけではない。だから、自分の意識を維持して、言葉のない領域に言葉を意識的に投げ掛けながら、言葉の向こうに言葉のない領域が暗示される僥倖に賭けるという姿勢も十分に理解出来る。谷川俊太郎の意識の在り方はこの姿勢だ。

「一篇の詩を書くたびに終わる世界に繋る木にも果実は実る / その味わいはぼくらをここから追放するのかそれとも / ぼくらをここに囲いこんでしまうのか / 絶滅しかけた珍しい動物みたいに」

「わたくしの世界」は、そこに有り続ける。そこ、とは、私たちの生があるところなら何処にでも、という意味だ。何処にでもそれはあり、私たちに生の根源へと戻るように誘う。ただ、その「世界」は、私たちによって決して共有されることはないから、私たちの共有世界からすれば、常に、何処でもない場所 にしかない、ということになる。

その異質な「世界」に生きる瞬間がもし訪れたなら、その時には「私」は最早「私」ではなくなり、つまり「あなた」の前から「追放」された「わたくし」となっているのである。「わたくし」は、私たちの視線に晒されたならば、確かに異質な生の姿としか見えないだろう。が、私たちの誰もが、少しの自己省察をもって自分の生を振り返ってみるならば、自己の生の内奥に、同じ性質の異形の生を見出すことができるはずなのである。「わたくし」は、私たちの生のもう一つ顔だ。言葉のない領域にある、生の根源的な孤独の声だ。

この作品は、理に走りすぎていることと、用語に於いて十分に練れていないところが感じられて、やや物足りない出来になっていると思う。

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 24

### 「鷹繫山」

「からだの中を血液のように流れつづける言葉を行わけにしようとする / 言葉が身を固くするのが分かる / ぼくの心に触れられるのを言葉はいやがっているみたいだ」

言葉には言葉の秩序がある。それは私たちの側で既に作り上げられているもので、「わたくし」の存在はこれに関与することは出来ない。どんな恣意的な都合も撥ね付ける秩序がそこにはある。一方詩は、本質的に断片でしかない。それは「わたくし」が生の上を断片として経過して行く事による。「わたくし」の生の本質は混沌であり断片である。そこにはどんな秩序もないし、言葉も、つまりは意識も介入出来ない領域だ。そこへ迫ろうとする詩は、だから言葉との間で摩擦を起こさざるを得ない。

「窓を開けると六十年来見慣れた山が見える / 稜線に午後の陽があたっている / 鷹繫という名をもっているがそれをタカツナギと呼ぼうと / ヨウケイザンと呼ぼうと山は身じろぎひとつしない」

山は、生の本質的な盛り上がりだ。山は、そこに確かに湧き起こる時空である。一方言葉は言葉の側で恣意的に秩序付けられている。その間には、殆ど何の連絡もない。

「だが言葉のほうは居心地が悪そうだ / それはぼくがその山のことを何も知らないから / そこで霧にまかれたこともなくそこで蛇に噛まれたこともない / ただ眺めているだけで」



山は、生の盛り上がりである。山を知るということは、山を言語化すること、山を秩序付けること、私達によって山を共有することを意味しているだろう。それは同時に山から決定的に離れて行くことも意味している。だから山を経験化するような、「霧にまかれる」とか、「蛇に噛まれる」というイメージは、山を知的に侵食し、返って山から離れて行くことを意味している。生は言語とは別の時空に属しているからだ。

山と本質的に関わるためには、山のことを知ってはならない。山を経験化してはならない。山については何も知らないままに、山の傍らに佇み、山が経過するに任せるしかない。「眺めているだけ」という姿勢は、詩を書く人の姿勢について考えを巡らせる限り、あり得べき最も知的な姿勢なのである。

しかし、谷川俊太郎はこの「眺めているだけ」という詩句に騙されてしまったのではないか。ここから彼の関心は、山を離れて言葉の側に倒れこんでしまう。

「憎んでいると思ったこともない代わりに / 言葉を好きだと思ったこともない / 恥ずかしさの余り総毛立つ言葉があるし / 透き通って言葉であることを忘れさせる言葉がある / そしてまた考え抜かれた言葉がジェノサイドに終わることもある / / ぼくらの見栄が言葉を化粧する / 言葉の素顔を見たい / そのアルカイック・スマイルを」

この作品は、言葉というものに余りにも関心を寄せすぎている。詩は言葉で書かれるのだが、詩を書こうとしたとき、言葉に深く関わりすぎてしまうと、その作品は詩の領域から身を引き剥がしてしまうだろう。言葉ではないものへと向かう強い意志だけが詩を形作るのだと思う。

この最後の2聯は、言葉に関わりすぎている。「透き通って言葉であることを忘れさせる言葉」は詩であろう。しかし、その他は特別詩的な詩行だとは思われない。なぜ「山」へと向かわなかったろう。向かわないことが大切だということもまた真実だが、そこから別の錯誤が生じてしまったのではないだろうか。作品を良い形で完成させるためには、是非とも「眺めているだけ」という詩句の上に立ち止まる必要があったと私は思う。前半が良い印象を持つだけに残念な感じがした。

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 25

### 「北軽井沢日録」その一（七月三十一日）

「小鳥たちは何故近づいてこないんだ / 双眼鏡を片手に / もうずいぶん長い間ぼくは待ってる」

双眼鏡を片手に持ちバードウォッチングを試みているのだろうが、中々めぼしい小鳥が近寄ってきてくれない。どうということのない感慨を述べているようだが、この詩句が詩を書こうとして書かれたという文脈は、そこに「何かを待つ」という意味を創り出している。「何かを待つ」ヒトとは、詩人のことだ。小鳥たちを待ちながら、「ぼく」はいつの間にか詩人としてそこに佇んでいるのだ。

「やはり仲間はずれか / うたう歌が違うのか」

鳥の「歌」と詩人の成す詩歌とが違っているという風刺は、鳥の「歌」を、反・人間(=自然)と「歌」の本質的な姿というイメージに還元するときに生きてくる。人間の成す詩歌が収斂しようとする先には、反・人間的な何かがある。そういう直感がこの風刺=自己批判の背景にはあるように思われる。

「そうなのさ / ぼくはいつの間にか / 同じ歌を繰り返す退屈に我慢出来なくなった / ヒトという生きもの」

鳥の「歌」とヒトの「歌」の間にはどんな違いがあるのか。一つは確かに反復性だ。鳥は一定の鳴き方をする。それで十分に満足をしている。ヒトの場合は、民謡や歌の時代は比較的保守的だったが、この200年ほどはどんどん新しい試みが成されて、その時代時代で言葉の使い方や作品の傾向は著しく変容してきた。けれども、この変容には充分に意味があるのであって、変容しなければ、詩歌は次々にその時代の

中でコード化され、私たちの共有世界の一部に変質して行き、その本質的な力を失ってゆくからである。

「結局ひとつ歌をうたっているに過ぎないのに / 君たちの空から見れば」

「君たちの空」は、勿論そこに詩の収斂して行く先、人間的ではない領域、言葉では覆い尽くせない領域を指し示しているのである。それは、厳密には「自然」ではない。「君たちの空」は、鳥の飛ぶ空のイメージを借りながら、「自然」とも異なる「何ものか」の領域、生の淵源であるはずの時空の継起する場所を指し示しているのである。この領域には、鳥の飛翔のようにいつも動きがある。動いているから、言葉から逃れている。

連作のイントロダクションだ。軽い感じで始まっているが、事実の描写がそのまま隠喩的に働いているのがわかる。普通の言葉を書き始めながら、そこに詩的な匂いを嗅ぎつけて行く。この瞬間的な意味の転移は、谷川俊太郎の得意とする詩の作法ではないだろうか。

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 26

### 「北軽井沢日録」その二（八月一日）

「そこにはベンチが一つ置いてあった / 木のベンチがひとつ / そのテラスに / 誰も座っていないベンチ」  
ベンチを見つめている。誰もいないテラスの、誰も座っていないベンチだ。その周りの空間には緑が広がるのだろうか。小鳥の囀りは聞こえるのだろうか。詩人の注意は、そのベンチの周囲には広がって行かなかった。詩人の意識はそのまますーっと記憶の底に降りて行く。第1聯は、その開始の段階から内向し沈潜して行くリズムを帯びている。

視線は空白のベンチに固定されたままで、この「誰も座っていない」という空白感が、詩人の想念を追想の方へと引き摺り込んで行くようだ。何もない、ということが、それを見ている「私」だけがいる、に変わって行く。「ベンチがある」という視点に注意が向かい、そこから「～もある」という関心の在り方が生まれていけば、このような「私」への内向は生じなかったであろう。だから、この沈潜して行くリズムと関心の立てられ方とは呼応しているのだと思われる。空白感が最初にあったから、注意が内向していったのだ。空白感に襲われた時、そこにベンチが見え、「誰も座っていない」という句が得られたのだ。

「何年前にそこに座っていた男はもういない / 朝霧のけむる中でラジオを聞いていた若い男 / これから生きようとして / 途方もなく広い世界を前にして / 何ひとつ分からずに」

空白感第2聯でも、過去の自分がもういない、過去の自分はすっかり変わってしまった、というイメージを生み出している。その中に聴こえるラジオも、勿論そのままの伝記的な道具立てであっても良いが、映像を持たない、聴覚だけに訴えるメディアとして、あるいは失われた時代のイメージを伴い、回想の中で選択されているのだろう。人生もまだ無い、茫漠として広がる世界だけがある「若い男」は、彼自身の内面においても、何も持っていない。

「苦しみはしたが彼は失望しなかった / 悲しみもしたけれど」

この「いない人」は、その後苦しんだ。悲しい経験もした。しかし失望しなかった。苦しみや悲しみは、生を奪われて行く経験だ。もし、自分自身を積極的に肯定するに至る経過を「プラスの経験」と呼ぶならば、「苦しみ」も「悲しみ」も、「マイナスの経験」ということになるだろう。この聯における意味付けは、そういうニュアンスを帯びている。そういう生の時間やエネルギーが奪われて行く「マイナスの経験」を経ながらも、自分は生を断念せずに、生き続けてきたと言う。

「でも何が分かった？ とぼくは訊く / あの時間聞いていた音楽がまだかすかに / 夏の大気のうちに漂っている今」

その結果、「私」はどう形成されてきたのか。「私」はどのように歴史化されてきたのか。「私」はどのように、私たちの世界で認知されてきたのか。勿論、世の中の側に立って言えば、「ぼく」は詩人として認知され、詩人としての「私」を形成してきたのだ。しかし、詩人とは何か？ 何者か？

「あの時間聞いていた音楽がまだかすかに」思い返されるのは、過去の自分が蘇っているからだ。その過去の自分と比較したときに、「私」はどのようにも蓄積を積み重ねていない、どのようにも形成されて来なかったと感じられる。「私」が「私」として自分を見つめようとしたとき、そこには作り上げられて来たものを感じられない。何かを私たちの世界の上で達成したという実感がない。それは、「私」が常に、「私」ではなくなること、私たちの世界、世の中から離れて行く努力を繰り返してきたからだ。詩人であろうとすることは、そのように「私」ではなくなる企投の連続に身を任せることである。

「ベンチ」から始まり、「夏の大気」に終わる聯の間で、「私」の空白感が辿られる作品だ。この空白感は、詩の核心部分の感触を、確かに伝えているように感じられる。

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 27

### 「北軽井沢日録」その三（八月一日）(2)

「老いさらばえて / 洗いざらしのシーツにくるまって / 追憶にふけている彼が見える」

直前の〔八月一日〕では、若い頃の自分が記憶の中に甦ってきた、という設定で書かれているのだと思われる。続くこの作品では、年老いた自分の姿が想像されているのではないだろうか。

この未来のイメージは、現在から過去へと向かう追憶に覆い被さるようにして現れてくる。現在からの追憶という設定から、老年期の追憶という設定が連想されているのだ。どちらの追憶も想像的にやって来ているということだ。どちらも現実の再現ではなくて、想像的に、過去が蘇る場面が描かれているのだ。

「その腹は赤ん坊のころに戻って / ぷっくり膨らみ / 目は文字に愛想をつかして / 天井の木目をさまよいい」

老年期の「彼」は、すっかり幼児のように姿が変わっている。文学からも離れて視線は部屋の隅々を行き来するだけだ。この世界の縮小は、時間が歴史を作り出さないということ、どんな蓄積も拒まれてきたということの意味しているように見える。それはちょうど、前の〔八月一日〕の中で、「でも何が分かった？」という問い掛けが創り出す空白感と呼応している。

「きれぎれな幻 / いくつかの親しい顔の / 旅先で見た川岸の草むらの / 忘れかけている名画の」

「彼」の生きる世界では、イメージが断片的に浮かび上がるだけだ。「親しい顔」「草むら」「名画」といったこれらのイメージが物語るのは、おそらく詩的イメージの断片的性格なのである。詩的イメージは、その本質において断片的なものなのだ、と私は思う。それは、どんな統一性からも逃れてゆくものなのだと思う。だから、詩を書くことを繰り返している谷川俊太郎は、老年期の「彼」に、ほとんど痴呆に陥った老人のような、細切れの世界を与えているのだと思われる。

「窓から傾きかけた陽が射しこんで / そうそれだけはいつだって同じだった」

しかし、一貫しているものがある。窓から射し込んでくる陽射しがそれだ。これを隠喩と言って良いものかどうか、迷うところだ。多分、陽射しは光であり、暖かみであり、つまり眼や膚にやって来るものを言い当てようとした言葉なのだと思う。これは、何か他の言葉で言い換えることが出来ないものだ。だから、「何

か」の隠喩である、とは言い得ないような気がする。それは、「わたくし」にやってくる、「世界」の到来そのものだ、ということだ。

痴呆のような世界を生きる老人は、もし「彼」を詩人と呼びたいなら、まだ詩人なのである。

私は、この作品を美しいと感じた。老いさらばえた詩人を美しいと思った。どの聯も、綺麗だ。そして最終聯の光が眩しかった。最終行を愛しいと感じた。

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 28

### 「北軽井沢日録」その四（八月一日）(3)

「子どもたちが美しい / 間近でまっすぐにぼくをみつめ / また遠くの斜面を駆け上がってゆく子どもたち」  
美しさとは何だろうか。「わたくしの世界」との共鳴を生み出すことが美しさの本質ではないだろうか。

竹田青嗣は「人にロマンティシズムやセンチメンタリズムなど情緒を喚起するもの」と、現象学的に説明している。

『リリズムへの感受性は、人間が関係の気分を時間的に味わう能力だと言えます。ロマンティシズムはつねに「いつかどこかで」(未来)をめがけ、センチメンタリズムはつねに「かつてあった気分」(過去)をめがけるのです。』

ここで言われている「気分」こそ、言葉を寄せ付けない「わたくしの世界」の実存的な実質ではないかと思う。何かを美しいと感じるとき、人はその何かの上に「わたくし」の実存的な実質を発見している、ということではないだろうか。もしそうであるならば、詩は、そのような感受性の動きに沿って生成すると言って良い。そうであるならば「子どもたちが美しい」と言う時、詩人は、「子どもたち」の現れの上に、己の「わたくし」が共鳴するような(響き)を感取しているということになる。

「ぼく」のすぐ眼の前から、「ぼく」のことを真っ直ぐに見つめる子供たちの視線は、「ぼく」の「わたくし」を刺し通す。子供たちは「他者」との間に距離を作らない、むしろ「他者」を作らないから、彼らの持つ「わたくし」の視線を直接に「わたくし」である「ぼく」に向けるのである。その時、「ぼく」は「ぼく」であることをやめて、もう一人の「わたくし」となるのだ。「わたくし」は関係性から逃れているから、「子どもたち」はすぐさまそこから居なくなるだろう。これらの「わたくし」へと通底する諸々の感覚が、美しさの淵源ではないだろうか。

「すっぱだかの子どもたち / 糊でごわごわのよそゆきを着た子どもたち / 池にさざなみが立っている / 戦争はいつまでも終わらない」

「わたくし」を露わにして生きている「子どもたち」であるから、「すっぱだか」だ。関係性が捉えようとして捉えきれない生であるから、彼らが着ている「よそゆき」は、彼らの体には合わないのだ。そしてもう一人の「わたくし」の前には、池の表面で揺れる「さざなみ」が映っている。この「さざなみ」は、「子どもたち」の視線が「ぼく」の生の表面に立てた揺らぎである。唐突な「戦争」のイメージは、社会的関係性の意識を殊更にここで持ち出しているわけではなくて、この個人的な生の揺らぎの実感である不安に見合ったイメージではないだろうか。この揺らぎの上を浮遊することで、「ぼく」は生の二重性を生きているように思われる。

「やがて彼らも老いるだろう / ひとりごとを呟きながら / だが今子どもたちは叫んでいる / 叫びすぎたかすれ声で / 丘の上から / / ぼくにはもう理解出来ない言葉で」

「子どもたち」の上に重ねられる時間のイメージは、同時に「ぼく」が辿ってきた生の時間のイメージと二重写した。「ぼく」と「わたくし」とを同時に生きることにより、時間は引き延ばされ、「子ども」と老人との間に、

つまり「子どもたち」と「ぼく」との間に行きわたるのだ。しかし、突如この魔法が解かれてしまう。

「子どもたち」は「叫んでいる」。その言葉が「もう理解出来ない」のは、「ぼく」が突然に覚醒したからだ。「子どもたち」と一体化していた二重の生の時間が途切れ、「ぼく」が戻ってきたということだ。「丘の上」にいる「子どもたち」との間に距離が再び生まれたということだ。さらには、自分の「わたくし」の間に意識が差し挟まれたということだ。

この作品は、展開が少し性急な印象がある。しかし、こういう生の二重性が露わになるような作品は、他にはあまりないような気もするので貴重ではないだろうか。谷川俊太郎の強固な意識が、揺らいでいるのも面白い。

性急だ、と書いたが、〔八月一日〕の三篇を、同時に見渡してみたらどうだろうか。

谷川俊太郎は、この三篇で、過去、未来、そして現在の子どもたちを巡り、過去と未来が沸騰する時間のイメージを扱っているように見える。そしてまた、過去を契機にして「空白感」を招来し、「わたくし」を準備する。未来を契機にして「わたくしの世界」の到来を描き、現在の「子どもたち」を介して、再び私たちの世界へと意識が戻ってくる過程を描いている。そんなふうに読むならば、三つめの詩が性急に感じられる理由も分かるのではないだろうか。三編で一つ、賭して読むならば、決して性急とばかりは言えないであろう。

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 29

### 「北軽井沢日録」その五（八月二日）

「知ってるか / 詩にはさまざまな書きっぷりがある / カーヴァーの書きっぷり / カヴァフィスの書きっぷり / シェークスピアの書きっぷり / みなそれぞれに胸を打つ」

詩にも小説にもスタイルがあることは周知の事実だ。「知ってるか」は、だから言葉通りの意味ではなく、むしろ自分自身に向けられた問いだ。「知っている」自分の上に覆い被さってゆくような言葉である。この問いは、自分の書き方を浮き彫りにしようとする問い掛けだ。

詩のスタイルは名前を持つ。カーヴァーの、カヴァフィスの、シェークスピアの。そしてそれぞれのスタイルにはそれぞれの感銘が伴う。この感銘は、それを書いている人の呼吸に応じた情動だ。文体は読み手に、それを書いている人を感じさせる。文体 = 書きっぷりとは、その人の温もりであり、その人の声だ。静まりかえった部屋を潤す蒸気のようなやさしさだ。

「ぼくは翻訳で読むだけだけれど / (ありがとう翻訳家の皆さん・名訳と誤訳の数々)」

元々翻訳は詩には適さない。詩は原語の持つ音楽的な要素と本質的に関わるからだし、その言語が支えている文化との共振の響きなしには、詩は何ものでもなくなってしまうからだ。詩は、共有された言葉の意味と世界から、あらゆる方法を使って踏み外してゆく言葉なのだ。

「書きっぷり」という日本語の音が持っている軽薄さが、この詩の上では問題の中央に据えられざるを得ない、ということだろう。つまりこの一行は、自分がいかに浅く詩に関わっているか、ということを訴えているように聴こえる。この一行の調子が、「書きっぷり」という言葉に反映しているのだ。翻訳家の「名訳と誤訳」に触れることで、その点が更に強調されている。自分は翻訳家に完全に頼っている、ということだ。

いずれにせよ、「書きっぷり」は、名前を持ち、それはその名を持つ詩人の運命である。なぜなら、「書きっぷり」はそれを書いている人そのものだからである。

「だがぼくはいろんな書きっぷりに惑わされる／ひとつ ふたつ みっつ よっつ……／そのどれもに夢中になり／そのどれもにやがて飽きてしまう／ドンファンみたいに」

谷川俊太郎はこれまで様々な試みをしてきた。この様々な試みが可能であるというところに、谷川俊太郎の詩人としての特質がある。その意味は、彼が意識的に詩を書こうとする詩人である、ということだ。この「意識的に」という言葉には注意が必要だ。誰だってプロの詩人であれば、意識的に詩を書いていると言い得るからだ。谷川俊太郎の場合の「意識的に」とは、共有世界に忠実であろうとする意図を含む。意識的に共有世界から離脱してゆこうとする現代詩の嫌な(癖)とは本質的に正反対の意識だ。

この「意識」が、彼を様々な試みに駆り立てるのだ。「書きっぷり」を持つ詩人は、「共有世界」から身を振りほどくおのれ独自の手法に頼っているのである。「共有世界」の要請は執拗であり、かつ強力であるから、私たちはよほど注意深くことを行わなければ、その重力を振り払うことは難しい。だから、通常、詩人は綿密に仕上げられた自分なりの爆発力を用いて、その引力圏外を目指すのである。

谷川俊太郎はそうではなかった。彼は、詩を言葉の上に根付かせることにどこまでも拘る詩人なのである。それが可能なのかどうかは定かではない。いくつかの作品は、現時点では成功しているかに見えるが、まだ最終判断には時間が必要だろう。いずれにせよ、谷川俊太郎の拘りは、彼の詩人としての資質を特徴付けている。彼は、詩を既に生きることが出来る人なのだ。「既に」という言い方は奇妙だが、書く前に生の上にもう詩がある、という詩人なのではないだろうか。書きながら詩を目指す詩人ではない、ということだ。既に詩があるから、それを共有世界にもたらず手法は様々に工夫することができる。そういう詩人なのである。

「女に忠実／詩には不実？／／だがもともと詩のほうが／人間に不実なものではなかったか」

「詩には不実」という一行は、誘い水のような一行だ。

詩句は、共有世界を支える言葉で書かれなければならない。分かりにくい言葉を羅列して、玄人筋だけが理解出来るといった書き方は、詩的ではない。谷川俊太郎の詩句は分かり易い。これは彼の意識のあり方、その重心の在処を物語る事実だ。

そして同時に様々な書き方をこれまでしてきたことも事実だ。そこには、様々な顔が感じられる。様々な詩の姿の間を、移り気な詩人が跳びまわってきたような印象がある。けれども、詩が言葉そのものであるならば、そういう言い方も出来るだろうが、詩は、言葉そのものではない。詩句は、詩そのものではない。それが私たちが前提としていることだ。

詩人は、己の生に向き合っているのだ。そしてそれを言葉にしようとする。けれども、元々人間の生は言葉にはならないものとして存在する。「詩のほうが／人間に不実なもの」とはそういう意味だろう。

だから、あらゆる方法を試みなければならない。その意味で谷川俊太郎は、詩に対して、大変忠実な詩人だ。忠実であるからこそ、あらゆる方途を尽くして詩を追ってきたのである。

〔レイモンド・カーヴァーはアメリカ、オレゴン州出身の詩人。アルコール依存症や離婚などの生活上の危機を経て再起、1983年、短編集「大聖堂」でピューリッツァー賞を受賞する。コンスタンディノス・カヴァフィスはギリシャの詩人。生前は自家製本の詩集を親しい友人等に配布しただけだった。死後に現代ギリシャ文学を代表する詩人と目されるようになる。ウィリアム・シェークスピアは(言うまでもないが)イングランドの劇作家、詩人。優れた人間観察にもとづく心理描写において傑出し、後世の文化のあらゆる領域に多大な影響を与えた。〕

「北軽井沢日録」その六（八月三日）

「散文をバラにたとえるなら / 詩はバラの香り / 散文をゴミ捨場にたとえるなら / 詩は悪臭」

散文は言葉と共有世界に重心を持つ。言葉によって書かれてあることそのものが、散文の核をなす。小説の場合、言葉により共有されている世界を経巡ることが基本的な姿となるだろう。更に小説は、言葉によって共有されている世界の中に、その言葉がフォローし尽くすことのできない世界の入り口を発見をすること、そのことを本質的な使命とするのだ。

行間は、この発見の味わいの領域であって、散文の持つピリオドの周囲（それは語の持つ断言の周囲をも含む）に漂うものは、想像を絶する驚きであり、答えようのない疑惑であり、形を持たない不安であり、いずれにせよ、言葉になり得ない様々な余韻に他ならない。

一方詩は、書かれてあることは、書かれていないことへ向かって指を差し出すことができるだけだ。詩は、言葉の上になどな世界をも構成しない。詩は、それ自体としては完結していないからだ。読者の手を借りながら、その言葉が到達しなかったところを見つめる、そのような視線が詩だ。

私は、散文、あるいは小説と、詩について、以上のように感じている。「バラ」と「香り」の、「ゴミ捨場」と「悪臭」の喩えは、言葉を巡って某かの比喩を配置しようとするならば、大变的確な比喩になっている。散文は、言葉の本体が重要な国土なのだ。土地そのものだと言って良い。一方詩は、この土地から直ちに立ち去ろうとする運動、書かれてない領域へと常に重心を移してゆく運動そのものだからだ。

しかし、「バラ」と「ゴミ捨場」という両様の比喩の設定の仕方は、私たちの価値評価によって、文学の本質を歪めてしまっていないだろうか。この価値評価の揺れは、谷川俊太郎の意識が、私たちの世界の価値評価に深く身を沈めているからである。言わば、私たちの懐深く入り込んで、これらの詩行を紡いでいるからである。意識の病がちらついている。

「ぼくもいつかリルケみたいに / 本物のバラの刺に指をさされて…… / 死ぬかと思えば / あつかましくも生きのびる」

意識の病が、これら後半の四行の主役になった。リルケの死にまつわるイメージは、それが事実である無しに拘わらず、詩とは何か美的なもの、特別なもの、という盲目の価値評価によって仕立てられた美しいイメージに過ぎない。そのイメージに塗れたとき、谷川俊太郎という詩人は何者でもなくなる。己の詩人としての生に、例えば「あつかましさ」を感じ取る意識の傾向、それを私は意識の病と呼ぶ。

【ライナー・マリア・リルケ（1875.12.4-1926.12.29）は二十世紀を代表するオーストリアの詩人。その死は白血病が原因であるが、バラの刺にさされたことで白血病となったと言われる。ウイルスに感染することで遺伝子が傷つけられ、その他いくつかの要因が重なりながら遺伝子異常が重なって白血病となることがあるらしいから、一概に「伝説」と片付けられないかも知れない。墓は、スイスのシェールの谷あいにある小さな村の教会にあるという。】

「北軽井沢日録」その七（八月十一日）

「太陽は光の網を張りめぐらす巨大な蜘蛛 / 捕らえられてぼくはもがく」

燦々と降り注ぐ太陽光を蜘蛛の巣に喩えた。この隠喩には、様々な意味を読み取ることが出来そうだ。

太陽光の心地よさが最初にある。この感覚を、生の本質に見て取っているのだ。光、つまり何かがあるという、存在の明るみが生の本質であるということ、そしてその何かは、今ここへ、次から次へとやってくるものだという。存在の明るみとは、そのやって来るものの受容であるということ。しかし、一方でこの明るみは、暗闇を持たないということも、蜘蛛の巣のイメージから明らかになる。この明るみは、それ自体から別のものへと、横滑りする可能性の喪失でもあるということ。この明るみには、それが唯一の明るみだという限定が、感覚的に言えば「捕らえられて」という表現が妥当な感覚が伴っている。太陽と蜘蛛の巣の隠喩からは、概ねそんな事柄を思い浮かべることが出来る。

「その快さが詩だとしたら / ヒトの手では救えぬものにぼくは執着している」

生の本質へと迫ろうとする時に詩が生まれる。詩の快樂とは、生の快樂の探究だ。その点を明白にせよと言うならば、エゴイスティックな探究だと言って良い。確かにそういう面はあるのだが、谷川俊太郎の場合、このエゴイスティックな探究の中に、共有世界への還元という意識が伴っている。共鳴とまではいかなくても、理解を求める意識が働くのである。そんなことは、どんな詩人でも同じじゃないか、と言われるかもしれないが、現代詩の領域では、この点はそれほどあたり前のことではない。それぞれの詩人は、それぞれの方法で、この部分を処理したり、苦勞したりしているのだが、谷川俊太郎の場合は、詩作の根本理念に於いて、この点を疎かにしないという強い意志が働いている。

「ヒトの手では救えぬものにぼくは執着している」という一句が、まず大体に於いてエゴイズムから遠ざかっている。こんな一行は、詩としては、それほど価値はないに違いない。谷川俊太郎は、「ぼく」の前の「あなた」を意識するところで書いているので、この一行に価値が見出せるのだ。

この詩は、第1聯で尽きている。第2聯は、彗星の尾のようなものだ。しかし、それがあから、第1聯の光と陰が見えやすくなる。

「北軽井沢日録」その八（八月十四日）

『「おれの曲に拍手する奴らを機銃掃射で / ひとり残らずぶっ殺してやりたい」と酔っぱらって作曲家は言うのだ』

何ものでもないと感じられる自分の作品を、他者たちが評価するということは、その作品に何ものをも感じる事の出来ない「おれ」を、空虚なまま放置することを意味している。そもそも人が作品を成すのは、自分の生を支える他者の目差しが欲しいからなのだ。

しかし、作品は、己の生と等価にならない。それは決してそうはならないものなのだが、作者たちは、いつか、を夢見ながら作品を作り続ける。一つの作品が決してゴールとならない理由はそこにある。

作者は、元々形のないものに形を与えようとしているのであるから、作品は、それ自体の内奥で、本質的



に失敗しているとしか言いようがない。

しかし、享受する他者にとっては、作品の持つ意味は、作者の場合と同じではない。他者は、作品の持つ本質的な欠陥を補完する力を持つのだ。 作品を前にしながら、己の生と向き合わせることによって、享受者自身が、作品の補完となるのだ。

だから本当は、「拍手」には意味がある。「作曲家」は、「機銃掃射」を思いとどまるべきなのだ。

「彼の甘美な旋律の余韻のうちに息絶える幸せな聴衆は / 決して彼を理解しないだろう」

享受者は幸福だ。なぜなら、作品は、享受者自身の生を見つめる他者の温もりある目差しそのものだからである。そうだ、それこそが作品が存在する意味だ。だから享受者は、その作品を成した作者の不幸を、決して知ることがない。作者もまた、その作品の前で幸福であるはずだと錯覚するからである。

「だがぼくには分かる / 自分が生み出したものの無意味に耐えるために / 暴力の幻に頼ろうとする彼の気持ち」

作者は、己の生の証人である。ところが彼はどんな証言も成し得ない証人である。彼はその作品に因ってさえもそれを成し得ない。だから、彼の生は孤独なまま作品の前に佇まねばならなくなる。彼が、作品を補完することが出来ない理由は、彼の意志がその作品を己の生の姿と成そうとしてきたからである。だから、作者にとっては、作品は完成に決して届かない、一・里程碑にしかならない。宮澤賢治が「永久の未完成」(農民芸術論綱要 結論より)と呼んだ経験が、どんな作品についても、どの作者に於いても、唯一の真実なのだ。

この無意味に耐えるために、人は普通、どんな些細な表面的な評価でも貪欲に得ようとする。あるいは麻薬のようなナルシズムに没入してゆく人もある。怒りの爆発に任せて、拍手する人たちを軽蔑し罵倒する人もあるかもしれない。なぜ作者である私が見えているものが、お前たちには見えないんだ、という具合に。この作曲家は、不満を酔いに任せてぶちまける。孤独に耐えるために、暴力的な力が事態の中の配置を、どこかを動かしてくれるかのように空想しながら。

「ぼくらが創造と破壊の区別のつかない時代に生きているということが」

作品を成す創造が、何らかの意味を持つとはどういうことか。例えば宮廷音楽は、貴族たちの遊興に資することが出来た。貴族たちの称賛の声に晒されていた。平安時代の物語文学もまた、朝廷の権力による評価が伴っていた。しかし、現代社会は、芸術の意味付けを持たない。権力から芸術は自由だ。この自由は、意味付けを持たないという意味を持つ、ということだ。スタイルからも自由である。その意味は、社会的評価の側からも、特定の意味付けをされない、ということだ。作者たちは、本当に生と向き合うことしかできない。芸術は社会的に純化してきたのだ、と言えるのかもしれない。あるいは、芸術が、社会的に没落してきた、とも言えるのかもしれない。それはもう、貧乏人たちのゲームにまで成り下がったのだと言えるのかもしれない。

いずれにせよ、作者たちは、何かを成そうとして、何か既にあるものを壊して行く方向を探る。意味あり、と言われたものから、その欠陥を見極めて、すぐに離れて行こうとする、そういう苛酷な時代を生きているということになる。そうせざるを得ないのは、評価されるべき作品の型、権力に支えられた価値を身に纏った作品の型を持たない時代だからだ。作品は、生と完全に向き合うべくしてそこに創造されるからだ。その意味で、現代における芸術作品は、純化していると言えるように思う。

「永久の未完成」が実現しているのだ。だから、創造が破壊にとってもよく似てしまうのだ。次々に生み出さ

れる見たことのない作品は、生を追い求めて止まない作者たちの苦悩と等価なのである。

しかし、谷川俊太郎はどうか？ 彼の作品は苦悩に満ちているか？

谷川俊太郎の作品に見られる意識の病は、この苦悩の対角にあるように思われる。彼は、生の側に何処までも無鉄砲に突き進むことをしない。彼は、読まれることの意味を知っているのである。作曲家の気持ち分かる、と言いながら、実は彼は聴衆たちのこともよく知っているのである。

この作品は、谷川俊太郎の生きている場所を、上手になぞっているように見える。ただ、インパクトはない。ずっと手前に留まりすぎているからかもしれない。

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 33

### 「北軽井沢日録」その九（八月十五日）

「我慢するしかないと思う／気に入らないすべてを／だってそれはそこにあるのだから／大昔から／どんなに言葉でごまかそうとしても」

前の（八月十四日）の内容から出発して第1聯があるのではないだろうか。また、そのように読むと、文脈的にはより明瞭になってくるようだ。

「それはそこにある」と言われているものは何か？ 「それはそこにある」と言っているのは誰か？ と問い直した方が良いだろうか。もしそのように問うとするならば、その答えは「私たち」だ、ということになるだろう。「それはそこにある」と言われているものとは、共有世界のことだ。私たちが互いに共有している世界の存在を考えればよい。この世界は、しかし「わたくし」を含まない。だから、私たち一人一人の生は、いつもこの世界との間に矛盾や摩擦を抱えながら生きているのである。

「だからと言って唐突な喜びが消え失せてしまうわけでもないさ／ヒトはいつだってはみ出して生きてきたんだ／観念からも思想からも／たぶん神からも」

この作品は、諦念のように見える。見えるが、本質はそこにはないようにも思える。この詩句は、「はみ出して生きてきた」ということを既成事実化しているように見える。「観念から」「思想から」「神から」、勿論「詩」からも「はみ出して」生きているのだ。

このところずっと、詩に良いと悪いがあるのか、という問いと格闘しているのだが、この作品についてもやはり、これは詩としてはどうなのか、と問いかけてしまう。詩は、価値の序列のある私たちの世界から離脱したところを目指す文学だ。作品はいつも唯一至上の世界に触れようとするのだから、その善し悪しを論じるということは、その作品が関わろうとする世界の外へと、わざわざ作品を引きずり出してしまふ、ということの意味する。取り分けその作品が背を向けようとする共有世界の側から、後ろ指を指すようにしてものを言うことになる。そういう姿勢は、果たして詩の読み方としてどうなのか、という疑問がある。

一方で、その動機はどうあれ、詩は言葉によって書かれている。だから、決定的に共有世界に搦め捕られている部分を持つのではないか。結局、私たちに向けて投げ掛けられた言葉なのだから、何らかの基準に照らして善し悪しを論じることは可能なのではないか、という考えることも出来る。

詩は、私たちから遠ざかるうとする力を持っているはずだ。その力の度合いに応じて、評価することは可能だ、という気もする。

例えば、今読んでいるこの作品などの場合は、「はみ出して生きてきたんだ」という既成事実化だけでは、詩としての力は弱い、ということと言えるように思うのだ。私たちを混乱に導き、私たちから「わたくし」を

切断するような力を、持っていないわけではない。だから一方で、この作品もまた詩なのだ、と言うことはできるように思う。

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 34

### 「北軽井沢日録」その十（八月十五日）(2)

「蛙が古池に飛びこんだからといって世界は変わらない／だが世界を変えるのがそんなに大事か」

芭蕉の功績は俳諧を文学として打ち建てたことだということを私たちは学んで知っている。それまで言語遊戯の類であったものに、真剣味を加えて、人生を賭して関わるに足る奥行きを与えた。その意味は何だろうか。言葉遊びが言葉遊びでなくなるということは、言葉の成立の根本にまで遡るということではないだろうか。

俳諧文学はもともと、私たちの共有世界の内部で笑いを創り出す言語遊戯だった。私たちの文化に精通した人々が、共有世界の中で、ステレオタイプな言葉の使い方から意図的に少しだけはみ出すことで笑いを誘う。あるいは、共有世界の中で、正しく慎ましい生き方から意図せず離れ、躓き、転び落ちたような瞬間を、軽い失敗として指摘することで笑いを誘う。あるいは皆がそれとなく気付いていることを、敢えて言葉にして共感の笑いを誘う。これらが俳諧文学の内実ではなかつただろうか。そう考えてみるならば、俳諧文学のあるところにはいつも、当代の文化的教養があつただろうし、人間生活を観察する眼や、余裕に溢れた生活感情もあつただろう。その意味では、文学的営為にまで高まって行く為に必要なものは、もう全て揃っていたとも言える。

芭蕉は、これらを用いて、俳諧を文学として打ち建てた。その意味は、言葉で何かを表現する、という「何か」を、言葉の限界の先に設定した、ということだ。言葉は、いつも、「何かあるもの」を意味しようとする。その「何かあるもの」は、いつだって言葉ではないものだろう。その言葉ではないものを言葉にする、ということの中には、恐ろしいほどの飛躍がある。その事実気付いたとき、文学は始まるのだ。芭蕉の俳諧理念は、いつもそのことを意識しているように見える。言葉と言葉との関係性の内奥を意識しているように見える。その「内奥」こそ、言葉の先にある、まだ経験にならないレベルの生の感受ではなかつたか、と思うのだ。

文学は、そのような領域を目指す。ということは、私たちの共有世界から、明らかに踏み外して行こうとする営みである、ということの意味するだろう。谷川俊太郎がここで暗示しているのは、文学は、共有世界に対して、どんな力も持たないし、どんな力も持とうとしてはいない、ということではないか。そして、共有世界に関わるということの意味についても、彼の直感は懐疑的であるようだ。

言葉になる前の、経験が成立する前の世界感取、そこに文学の目標点を見定めるならば、「世界を変える」という主題はナンセンスだと言わねばならないだろう。この世界感取においては、全ては個々の幻想でしかなくなってしまうからだ。見える、感じる、という根本的な感取においては、どんな共有もない。世界の全ては孤独に満ちており、それは唯一の世界として存在する、と言わなければならない。

「どんなに頑張ったって詩は新しくはならない／詩は歴史よりも古いんだ」

逆に、意識的な努力が、これらの感取に対して何らかの影響を与えるということも考えにくい。もともと意識は言葉によって成立するのであるし、共有世界の内部で、その共有世界の受信装置として編み上げられているからである。

詩は、この意識の産物だ。この意識が己の足元を振り返ったときに生まれてきた言葉だ。文化的な営みよりもずっと古いというのは、意識の出発点において、その黎明期の言葉として、既にそれはあったということだろう。神の言葉はその後を継いで、文化的歴史的な営みの中で、詩の別種の表現として出発する。

「もし新しく見えるときがあるとすれば / それは詩が世界が変わらないということ / 繰り返しばくりに納得させてくれるとき / そのつつましくも傲慢な語り口で」

詩の新しさとは何だろうか。おそらく、共有世界の表層が著しく変化した時に、その時代の色眼鏡と、その時代の立ち位置の高度、その時代の変化の速度、を通して見た己の足元の光景を、当代の教養人が、当代の言葉によって言い当てたとき、それまでとは異なった姿をした作品が成立するのではないだろうか。

だから私たちが心掛けるべきであるのは、たぶん新しい詩を求めることではないのだ。私たちの生を言い当ててくれる作品、それをこそ私たちは求めるべきなのだろう。そのような作品こそが、文学の目標点に迫る、より良い作品なのだから。

この作品は、詩としては物足りない。極端な言い方をすれば、観念的に詩の在処<sup>ありか</sup>を説明しているだけ、という作品だからだ。おそらく、谷川俊太郎の詩人としての意識が、己の詩人としての生を遠巻きにしたまま、機を窺っているような作品だからだろう。

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 35

### 「北軽井沢日録」その十一（八月十九日）

「古今東西の詩集ばかりを集めた図書館に来て / ぼくはどうすればいいか分からない / 戦争も恋も憎しみも根深い不安もあるのに / 世界は全く違ったふうに見える / まるで天使の視線で下界を眺めているよう」

詩句が語っているのは、確かに戦争や恋、憎しみや不安についてなのだが、一方でそれらの言葉が表している印象は、私たちが知っている戦争や恋、憎しみや不安とは明らかに違った色に見える。それらの言葉と向き合いながら、「ぼく」は、いつもと同じように「ぼく」としてあることが難しい。つまり、それらの詩句が、「ぼく」が意識的に関わり得る己の態度だとか、己の行為だとかといった、充実した内容へと結びついてゆかないからである。

「天使の視線」と谷川俊太郎は言う。まるで外部から、人事を遠く見下ろしているように感じられる、と言うのだ。この世界からの距離は、詩句が、意味しているものに寄り添っていないことを表している、と言って良い。詩句は、寧ろ別種の世界に囚われていて、その為に言葉が私たちの間で安定していた姿を、最早していないのである。

谷川俊太郎の意識は、詩句を外から眺めている。「下界」から、つまり共有世界の側からではなく、詩句の傍らで世界を見下ろしつつ、醒めた意識によって詩句を眺めているのだ。この位置が、谷川俊太郎の立ち位置なのである。

「いつ本物の散弾が飛んで来てぼくを撃ち落とすか / そればかりが気になって / 自分もまた凶器を隠していることをすっかり忘れて」

この意識は、同時に詩句との間に距離を持ち込む。意識的であろうとするために、谷川俊太郎は他者を身近に呼び込んでしまうのだ。

自分が持っている「凶器」は、「他者」との関係性の意識に裏打ちされていると言わねばならない。本来、詩句は、他者の不在な世界への跳躍、少なくとも跳躍の意志であるはずなのに、谷川俊太郎の詩を成そうとする意識は、本質的に他者への配慮を宿しているのだ。その点では、言葉の本質に対して、極めて正

確な認識に基づいた、しかも極めて誠実な方法論であるとも言えるだろう。

けれども、この必然的に生まれる距離の感覚が、谷川俊太郎の意識の病の根だと言って良い。この作品では、それほど深刻なダメージが生じていないようだが、この詩人にとっては常に潜在的な危機としてそこにある病巣である。

作品としては、詩が生まれる領域の外側で、意識が揺らめいている、といったような内容だ。谷川俊太郎という詩人を理解する上では必須の内容を持ってはいるが、詩としての力はそれほど強くないように見える。

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 36

### 「北軽井沢日録」その十二（九月四日）

「天井と壁の合わさる隅に蜘蛛の巣がはって / でもそれを取り去る必要はないとぼくは判断する / 蜘蛛の巣が邪魔にならない家だから」

「蜘蛛」が一緒に住んでいる「家」のイメージは、おそらく「天井と壁」の「合わさる」結節点でもある。互いに異なっていたはずの世界が、そこでは結び合わされており、同時的に存在し、互いに排除し合うことがない。

世界の合一と世界の共有との違いは何だろうか。共有は、「他者」と「私」との間で、言葉を用い意識の上で作りあげられる。それに対して、世界の合一は、「私」が失われ、すなわち言葉は消え、意識が揺らいだ先に立ち現れる。

この作品は、「それを取り去る必要はないとぼくは判断する」という一行を持っている。この判断は、意識の作用だが、根拠は「家」にあるということが重要だ。

天井の隅に蜘蛛の巣が張っているのだから、普通の意識であれば、掃除をしなければとか、せめて年末にはきちんとしなきゃと考えるだろう。「ぼく」はしかし、取り去る必要はない、と「判断する」。この言い方は、一見とても冷静で理性的な言い方だ。論理的帰結のようにも聞こえる。この言い方を可能にしているのが、「ぼく」自身の何らかの哲学や主義主張であれば、詩は息を潜めてしまうだろう。しかし、理由は「蜘蛛の巣が邪魔にならない家だから」であった。彼の「判断」は「ぼく」に由来するのではなく、「家」に由来する、ということにこの詩の核心がある。

「家」は世界の合一が既に成立している世界なのである。だから、「ぼく」の「判断」は初めから俟たれていなかった。「ぼく」の「判断」は、正確には「判断」ではなく、「家」という世界に対する同意でしかないのだ。

この世界に同意する「ぼく」とは誰だろうか。

「つまりヒト以外の命と同居していて苦にならない家 / そりゃあ蚊は叩くし蜂なら逃げるが / この家は昔ながらのそういう家で / ぼくは気にいっている」

人間である以上、「他者」と世界を共有しつつ、「他者」と競合し、対立し、配慮し、手を結び合うことが必然だ。「蚊」を「叩く」のも「蜂」から逃げるのも、全て人間としてあたり前の在り方であろう。しかし、人間はそうのようにばかり生きているわけではない。同時に、「家」のような混沌をも生きているのだ。そこに心地よさをさえ見出すのである。

「ぼく」は詩人であるけれども、同時に普遍的な人間の本質をも体現した人物ではないだろうか。「家」という語がこの作品で選ばれているのは、単に私小説的な理由によるのではないと私は考える。その背後に

は、人間の在り方の二重性に対する直感があるように思われるがどうだろうか。

そのように読むので、この作品はとても軽い言葉遣いなのだが、最後の一行の「ぼくは気にいっている」の心地よさが際立ち、好印象が残った。

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 37

### 「北軽井沢日録」その十三（九月四日）

「ぼくらの土地に育った言葉は / おしゃべりを忌む / / さらりと言つてのけて知らんぷりして / 言葉に言葉を重ねたりせず / / ほんとはいつでも無言を目指して / 歴史なんてなかったかのように / いつでも白紙で今を始めて」

日本語には、高級な日本酒のように削り落とされ磨き抜かれてきた一面がある。

例えば長歌から短歌へ、短歌から連歌を介して俳諧、俳句へと、とうとう17文字で一つの世界を作り出すところまで突き進んできた韻文の歴史がある。これは同一の空間で同種の人生を生きる者同士が、言葉を育ててきたからこそ可能だった歴史なのかもしれない。

しかし今、世界の共有というところに焦点を当てるならば、折り畳まれて見えなくなってゆく言葉の歴史により、共有世界そのものは私たちのそれぞれの生活と言葉遣いの背後に潜み隠れ、返って一層強い重力で私たちを捕らえるようになったのではないか。つまり言葉が潜在化することにより、共有世界の重力が強化されてきたという一面が、日本語の歴史の中にはあったのではないか。

その一つの指標に、日本語の主語が簡単に省略されるという特徴がある。つまり日本語に於いては、世界の共有は、必ずしも個人の主体化と同時進行してきたわけではないということだ。むしろ、個人の主体性が奪われることによって、一人一人の生が共有世界の内側に直接的に取り込まれてきたと言った方が良いのかもしれない。

日本の近代史における「私」とは、どちらかと言えば、この日本的な共有世界から離脱しようとするアウトローたちが掴み取った生き方を表すのかもしれない。日本自然主義が私小説を生み出す過程に、この点は顕著に表れているのではないか。島崎藤村の「破戒」や「家」「新生」といった諸作品が触れている生は、この法の埒外に転げ落ちて行く人物、つまりアウトローの刻印を帯びた「私」の在り方を描いていると言って良い。

しかし一方で、この日本語の潜在化しようとする傾向は、共有世界の歴史化の障害ともなってきたのではないか。私たちの共有世界は、一旦その構造が定まってしまうと大変強い力で個人を束縛する。しかし、他方で日本的な共有世界においては、その構造変動は、実に容易に起こるということも事実ではないだろうか。私たち日本人は、容易に新しい世界秩序へと移行することができるように思う。

明治維新の時代に、西欧列強からもたらされた文化は、畏るべき爆発力で日本文化に浸潤していった。また、太平洋戦争敗戦後の日本が復興して行く際に見せたアメリカナイズもまた、強力で無言の大構造変動であった。それらの驚くべき変貌が可能だったのは、日本では共有世界を支える言葉が潜在化しているために、常に削り落とされて行こうとしているために、沈黙の力と化した共有世界が、顕在化して襲いかかる新しい言葉の前で、その持続力の脆さを露呈するからではないだろうか。

「言葉で捕まえようとすると / するりと逃げてしまうものがある / その逃げてしまうものこそ最高の獲物と信じて」

「この土地に育つ言葉は / この土地に / 生まれたぼくらを困らせる」

詩は、言葉にならないものを直接的に追い求める文学だ。ところが、日本語の世界では、言葉にされない言葉の領域があまりにも多い。様々な情緒は、元々私たちのものなのであって、「わたくし」のものではない。しかし、それらが言葉の向こうにいつも隠されているがために、私たちはそれらが、あたかも詩が追い求めてきたものの発見であるかのように錯覚する。

とするならば、安易な抒情主義は危険だ、ということになる。谷川俊太郎の理知的な詩法は、日本語を使いながら詩を為そうとしたとき、当然に想定されて良い方法論だということになるのか。

この作品は、正直なところはっきりと分からないところがある。

一方で私自身が、言葉の共有と主体化を一連の本質的な運動として理解してきた文脈が、ここで刷新されてしまったような印象もある。日本語の歴史を思い出させてくれたという意味で、私にはかなり重い作品だ。(もし、そう読んで良いならば、という条件がつくが。)

ただし「私」をアウトローの主体、と規定したとしても、全体的な世界観は変化しないような気がする。

「私」は日本の社会に於いては、共有世界に対する反動であって、それは言ってみれば、共有世界への取り込みのためのレッテルなのだと言えるかもしれない。そうであるならば、世界の共有と主体化の関係は、本質的には何も変わらないということになる。ただ、日本の場合は、主体を奪うことより、より強力に世界を共有するという手法が発達してきている、という点は重要だ。言葉を削ぎ落としていくことにより、沈黙の領域を増大させてゆき、この沈黙の力によって共有世界の現前を成し遂げるのだ。

詩というものの理解の仕方に対して、この点は決定的な意味を持つような気がする。言葉ではないものという言い方が、まだまだとても甘い言い方だということが分かるからだ。

よく分からない部分があるので、作品として評価することはできなかった。

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 38

### 「北軽井沢日録」その十四 (九月五日)

「もうひとつのオーガズムがまたもやぼくを襲う / 木もれ陽がモーツァルトと乳繰り合い / 廃屋が喃語を囁き / 永遠が美しい化粧でぼくを欺く今」

「オーガズム」という隠喩は、まるで新しくない。詩を書くという経験は、意識が揺らぎ、ほとんど失われてゆこうとする中で、無我夢中で言葉を掴もうとするところに立ち上がってくる。だから、「オーガズム」という隠喩は、的確だと言うことはできる。この「オーガズム」という隠喩から連想されて、2行目～4行目が出来上がっているようだ。見えている「木もれ陽」、聞こえている「モーツァルト」の楽曲、見えている「廃屋」、感取される恍惚とした今の感覚、これらの言葉にならない筈の、経験に成り切らない感覚が、性愛にまつわる言葉によって埋められているのである。「オーガズム」という発想が新しくないと感じられる限り、これらの2行目以降も、それほど面白いものではないだろう。

「誰が仕掛けたとも知れぬその畏に / ぼくは繰り返しはまりこむ / 自ら進んで / 幻だと知ってはいても / ぼくはそこから逃れられない / 余りにも甘美なその畏から」

この経験に成り切らない感覚を「畏」と呼び、「幻」と呼んでいる。「畏」だと言えるのは、それが意識を失わせる、人から経験を奪う「けいけん」であるからだ。経験というものを、あくまで言語化し得るもの = 私たち

の間で共有し得るもの、「私」をその上で形成する言語化された世界の堆積であるとするならば、この詩を書くという事実は、「私」を奪う反・経験 = 「けいけん」であるからだ。

この事実は、何もかも形成しない。何もかも堆積していない。それは「オーガズム」のように消費され、消えてゆくばかりの事実でしかない。何事かが起きていて、結果として作品が為されているが、その作品は何ものでもなく、ただ詩であるばかりで、そこから何かが形成されるということがない。詩は、過ぎ去った時を事実として伝えはするが、その結果何かが伝わったわけではない。その事実は、私たちの中で、おそらく徹底的に孤独な領域に属する波紋を為すが、それを共有することは殆ど不可能だ。詩の読み手は、作品を読んだからと言って、何らかの共同体験に参加するわけではない。読者は、己の孤独を知るばかりだ。「畏」であるとは、そういう意味なのである。ほとんど同じ意味で「幻」と呼んでいるが、実際の所は、共有世界の共同幻想と比べるならば、この徹底した孤独な幻想の方が、私たちの個々の生のナマの姿により一層近いのである。だからこそ、詩は読まれ得る、という逆接が成り立つのだ。

「むしろいつまでもそこに捕らえられていたいと思うが / 畏はどんなユーモアもなしにぼくを突き放す / ユーモアだけが救いの / ぼく本来のヒトの世へ」

私たちは一人一人、実は詩が触れようとする「幻」に、ごく当たり前に囚われている。そのことに気づきにくくだけだ。また、私たちの世界は、この、村上春樹流に言うならば(深い井戸)の中に、私たち一人一人が閉じ籠もっていることを許さない強力な重力を働かせている。だから、「畏」が「ぼくを突き放す」のではないのだ。本当は、「ぼく」の中に感じ取られている共有世界への重力が、「ぼく」に「私」を取り戻させるのである。あるいは、「ぼく」が詩を書こうとしている、その意識そのものが、「ぼく」の身を「畏」から引き剥がすのである。ずっとその「畏」に囚われていようとするならば、「ぼく」は詩を書いてはいけない。言葉そのものを捨て去る生き方を模索しなければならないだろう。その時には彼はもう詩人ではなくなるだろう。どこかのジャングルに生きる世捨て人のような人として、放浪の生の内奥を生きてゆくしかないだろう。

この作品は分かり易いと思う。ただ、その分かり易さは、ややステレオタイプに傾斜した言葉の選択に起因しているので、他方で面白味を殺いでしまっている。

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 39

### [豌豆のさや]

「寝床の中で目を覚ますと / まずしなければいけないことが心に浮かぶ / しなければいけないことはしたいこととは違うが / 自分が本当に何をしたいのかはよく分からない / そう思いながら手紙を書き / 自転車で銀行へ行って金を振り込む」

目を覚ますと、私たちの意識は、私たちの共有世界にアクセスし始める。そこには、関係性を土台とするコミュニケーションへの要請、相互扶助的な行為の要請など、他者からの要請が<sup>うずたか</sup>堆く積み上げられている。私たちはそれらへの繊細な配慮無しに、私たちの世界を生きていくことが出来ない。私たちの世界の本質とは、世界を共有することへの要請、他者を存在させ、「私」を存在させることへの要請だからである。

これらの要請に紛れて、私たちは、私たち自身が、密かに抱えているはずの己の生への要請を取り逃がしてしまう。「わたくしの世界」の無言化とは、私たちの世界からの要請への配慮と同時に起きているのだろう。

「何もせずに一日を過ごしたことがないのを / 恥じる必要はないかもしれないが / 自慢することも出来ないような気がする」



何もしないことによって、人は己の存在に帰ることが出来る。例えば病に倒れ、病室で静かな陽射しを窓の外の雲や白壁の上に見つめるとき、私たちはそのほんの僅かな瞬間だけ、詩人たちが生きる時間に触れているのである。外を歩きながら、車の走らない道の信号が赤になろうとする。決して走らずにその長い空白のような時間をただ立つことのためだけに過ごしてみる。すると再びあの時間がやってくる。風が過ぎる。微かに木々が戦いでいる。空気が透明に感じられる。空の彼方から明るさが降りてくる。何かがかくわしく漂っている。季節の香りだろうか。時間の香りだろうか。その時間は、ゆっくりと歩いて通り過ぎる。自分の体を感じられる。自分の呼吸を感じられる。地球が足裏にある。どんな意味もない時間と存在の感覚だ。この世界感取が、そこから詩人たちが出発してゆくスタートラインなのだ。そのことの重みは隠されているし、他の誰かがそれと認めるものでもないが、それを感じている「わたくし」だけが、その掛け替えのなさを知っているのである。そのときに仄かに感取されている訪れがつまり、生きてあることのナマの姿だからである。

「夕刻 / 屑籠の中に散らばった豌豆のさやが美しい / どうしてそんな些細なことに気をとられるのか / 今日も人は死んでいるのに殺されているのに」

「屑籠の中に散らばった豌豆のさや」は、その瞬間の生への、時空の訪れなのである。一方「美」は、私たちを関係性の世界から奪い去る「けいけん」だ。私たちの間から、「私」を奪い取り、「わたくし」という在り方に変身させてしまう「けいけん」だ。「美」は本来、孤独な、言語化が出来ないという意味で反・経験 = 「けいけん」なのだが、私たちの共有世界ではっきりとその存在を認められている希有な例なのである。

その瞬間の生への、時空の訪れと「美」とが結びつくとき、詩は始まる。生が十分に「私」の中に雪崩れ込み、十分に「私」を崩して「わたくし」へと主体の核を誘い込んだとき、詩が始まる。谷川俊太郎の意識は、しかし決して閉ざされることがない。この瞬間にも、「どうして」という問を発している。力強く傾く体を支えるための支柱を求めて腕を突き出す。「今日も人は死んでいるのに殺されているのに」という一行は、関係性を求めて意識によって投げられたアリアドネの糸だ。誰かが死んでゆく、殺されている、という思念が、関係性への意識を支えているのである。

「この世にはあらゆる種類の事実しかない / その連鎖にはどんな法則もないように見えるが / 多分そこに詩と呼ばれるものが隠されている」

この最後の聯は、どうも余分な印象がある。書かなくても良かったのではないだろうか。

この世のあらゆる事実は、私たちによって共有されている幻想であるか、「わたくし」への生の訪れであるか、いずれかである。その両者の間にはどんな関連性もない。というよりも、私たちの世界における事実は共有されてるけれども、「わたくし」への生の訪れであるものは、孤独な深い井戸の底にある「けいけん」でしかない。法則のなさを、関連性のなさとして理解するならば、詩が隠されているのはその先であることは間違いない。

けれども、この最後の聯を読むと、谷川俊太郎が、生の訪れについて、それが共有世界とはまったく別種のもう一つの幻想であるということ、まだ十分に理解していないのではないか、という印象が生まれる。

そのような視野なしに、これだけの作品が次々に書けるということは、逆に言えば大変な驚異だ、と私には思われるけれども。

「心の重心」

「人間味があるなどと気安く言うが人の味は皆それぞれで / 食べ物の味よりもはるかに変化に富んでいる / ぼくらはその旨さにあるいは不味さにしばしば絶句する」

関係性の中では、人は様々な我慢を強いられて生きなければならない。もちろんそれは、様々な我慢を他人に対して強いながら人は生きられない、ということでもある。私たちの世界は、「わたくし」を「私」へと変貌させることを強制する。少なくとも、「わたくし」を無言の領域に押しやる。

日本の世の中の場合は、無言化する「わたくし」と入れ替えて、共有世界の強力な沈黙の力が支配していた。ヨーロッパから入ってきた「私」はおそらく、日本の場合、西欧的な「私」と日本的な「私」の混在するイメージとなる。日本的な「私」はむしろ「わたくし」の拙い顕在化であり、共有世界に加担するよりも、非社会性をより強く帯びているように見える。それまで日本社会になかったものの顕在化としての「私」は、「わたくし」の極めて不公平な象徴となったのだ。

「私」を巡る混乱は、日本社会の特殊性に起因しているのだろう。人間性をどのように育成してゆくかというテーマにおいても、日本人はなかなか上手に教育観を構成して来られなかったかも知れない。「私」とは何かという問題意識を打ち立てようとした時点で、焦点をうまく定められなかったかも知れない。

「その時々気分も命がけの思想も / びっくりするような行動も味のうちで / それをまるごと呑み下すあるいはくちやくちや咀嚼するのは / 三度の飯と同じくぼくらの生存の本能に根ざしている」

いずれにせよ、関係性の中で生きることは、人として生きて行くためには必然的な生き方なのだ。しかし本能、と言うのはやや言い過ぎかも知れない。共有世界は本能ではないだろう。人間の社会性は、私たちが作りあげてきた生きる技術であって、文化的な所産の一つだ。人間が動物から離れて来たそもそもの原動力の一つではないだろうか。動物も社会性を持つと言われるが、動物の持つ社会性は、私たちが作りあげる他者との関係性ほど繊細ではない。私たちが作りあげ、同時に囚われるところの関係性は、そのまま世界観につながるからだ。他者との間に関係性を打ち建てることは、世界を共有すること、世界を意識化＝言語化することであり、これは動物にはない生き方なのだ。

「とは言うものの目の前にいるこの人をどうしたらいいのか / どこも見えていない鳥のような目の奥にひそむ自我は / ぶよぶよの巨大なゴムの塊みたいで / 言葉では突き刺すことも撫でさすることも出来ないから / ぼくの自我も酸っぱい反吐となってこみ上げるだけ / 音楽も詩も尻をからげてどこかへ逃げ出してしまう」

関係性を醜悪なイメージで描くことは、やむを得ない面もある。関係性そのものは、音楽や詩など、美と関わる世界とは相容れない領域を指し示しているからである。関係性の向こうに見える「他者」は、彼自身の「わたくし」を無き者として隠しており、「他者」は、こちらに対しては「私」であることを要請し、「わたくし」に対して無言を強いる一つの圧力でしかない。

日本の場合はそこに更に、「私」であることさえも否定的な響きを創り出す。日本人の間では、関係性は「他者」であることも、「私」であることも、否定する力と化すことがあるのだ。ここにおいて、醜悪化の二重性という問題が生じる。「他者」と「私」の醜悪化が起こる、ということだ。関係性の領域の中では、価値の序列が顕在化する。そこで否定の主体として現れるのは、抽象的な集団のイメージである。以前であれば「家」であり、「会社組織」のようなもの、「国家」のようなものがそれだ。現在では「世の中」「世論」「マスコミ」「言論」といった、抽象的な集団のイメージである。これらが上位に立ち現れ、最下位の個を否定するのである。

「有史以来何ひとつ変わっていない人の心のすごい重力 / それは多分宇宙の法則とはあい容れぬもの」

谷川俊太郎の詩句のイメージは、これらの関係性の醜悪化の中で震えている。意識が関係性の力を捉え、その必然性を文化的な力として把捉する。だから、前に「本能」と言ってしまう句と比較して、やや混乱が見られるということだ。

「だからぼくにはこんなにも美しく見えるのだ / 窓の外の雑木の初夏の緑が」

そこから視線を逸らせてゆく。この視線は、自然、と言っているのではない。この視線は、それを見ている心の重心を「わたくし」の方へ横滑りさせる、そちらへと意識を向けようとする視線なのだ。

最終行で微かに詩的な匂いがする作品だ。

「世間知らズ」は、日常的な内省の言葉によって詩を書くとする挑戦の記録である。だから、こういう作品も有り得るわけだ。一つの実験として読むことは出来る。ただ、詩であるからには、言葉のない領域へのめり込んでゆくような一瞬が必要ではないだろうか。書いている詩人自身が、関係性の中で藻掻いていて、そこから十分に自由になってはいないように見える。その部分で、やや失敗している作品ではないだろうか。

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 41

### 「虚空へ」

「半年前に書いた自分の詩が懐かしいメロディみたいに思える / あの時と今との間の毎日にさまざまなことが起こって / ぼくはたしかにそこに身を置いて生きてきたのだが / 詩はそこで起こった出来事を虚空へ抛り出すかのようだ」

詩は言葉である。言葉を前にすると、半年という時間が、「私」とあのときの「わたくし」との間に厳然とした隔たりを作り出していることが分かる。

「懐かしいメロディ」は、「わたくし」の生に直接に触れることはない。それは「わたくし」の思い出でしかないだろう。遠く、思いやられたあの時の微かな蠢きでしかないだろう。詩は、いつもそのように働くのだ。他人の書いた詩も、そのように働くのだ。詩を書く、ということも、詩を巡るさまざまな経験の中で、特異な経験というわけではないだろう。

第1聯で語られているのは、詩を書いた人にとっても、詩は、その人の「私」を跳び越えていると感ぜられる、という感覚だ。

私たちの世の中では、「私」は、いつも明瞭であることを要請されている。だから一年間を生きたならば、その一年間をどのように過ごしたかを意識化できなければいけないし、言葉に出来なければならないだろう。そのように出来て初めて、「私」は「他者」の前で明瞭な輪郭を持った存在として認知されるのだし、「私」は「他者」を明瞭な存在として認知したということになるのだ。この相互認知が、世界の共有ということの意味の一つである。また、人間性の一つである「社会性を持つ」とは、「他者」の前で「私」を明らかにする能力を持つこと、すなわち関係性の上で「私」を生きている、ということだ。

詩は、この人間性の一つである「社会性」の対極にある。詩は、人間の「社会性」を無視する。そこにどんな関わりも持とうとしないのである。

そのことから、今度は詩句という言葉が問題になる。言葉は既に意識化である。言葉は既に多かれ少なかれ「私」に属している。その「私」が跳び越えられたように感じられるということは、詩句が、「わたくし」の知っているはずの詩の核心部分を、遠く思い出す縁よすがでしかない、とうことだろう。

「ドレッシングの琥珀色の重い液体が緑のレタスにくっつく／きれいに磨かれたガラス窓のむこうを人々と車が音もなく通り過ぎる／白い薄いパンにはさまれた桃色の分厚いハム」

こうして見てくると、詩人が、「わたくし」の生の訪れを書こうとするとき、同じような退きがあるはずだ、ということが分かる。

その行為が詩行をなす行為であるならば、言葉が現実をなぞろうとするその仕草によって、既にそれは起こっているだろう。その仕草は、丁寧で繊細で、十分に意図された感覚を背景に持っている。その繊細さとは、書くものと書かないものとを意識的に峻別し、使う言葉と使わない言葉とを選定する意識の在り方である。つまり、「わたくし」に訪れた言葉なき生の訪れを、「私」の意識が立ち上がり、言葉として選別しようとしているのだ。「わたくし」は無言の領域に取り残される。それと同時に、詩のモチーフもまた、言葉を逃れて無言の領域に佇み続ける。

第2聯は、「ドレッシングの琥珀色の重い液体」という、「重い」と「液体」のミスマッチな言い方、「レタスにくっつく」という、「液体」と「くっつく」という、この場面ではミスマッチな表現が、ある言語的な現実を際立たせようとしているのを感じることができる。この強い印象が、周辺の事実、窓の外的光景や食パンの印象を呼び寄せて、この瞬間の生の訪れを、捕獲しようとする詩人の意志の働きを伝えるのである。

「とりどりの色が塗られた円盤を回転させると白に見えるように／せめぎ合う現実が均衡を保って空白に近づくことがある／そういう瞬間を何度も生きてきた／こうしてコーヒーを飲みながらあるいはビールを飲みながら／ひとりで／エドワード・リアのリメリックに出てくるパルマのご婦人みたいに／人間から離れて静かに静かに静かになって」

やってきた生の訪れを、私たちが共有するところの言語的な現実を際立たせることによって捕獲しようとする意識の繊細さは、この瞬間に既に闇の方へ退いている生の訪れに対して、どこまでも醒めているはずだ。そこ、生の上に見て取れる深まるばかりの無言が、書かれてある詩行の印象を、そのとき言葉によって共有された現実の姿とは別のものに変質させてゆく。そのことを、詩人は知っている。

その言葉が詩句であるということは、そこに書かれたものが、遂に書かれなかったものの無言を知っているということ、その無言についての意識の深さが、詩句をいっそう輪郭の際立つものとなし、しかし同時にいっそう曖昧で目立たぬものに、すぐにでも消えてゆこうとするはかないもののように見せるのではないだろうか。

「せめぎ合う現実」とは、言葉になり既に共有された種々雑多な現実のことだ。詩は、それらの具体的な姿の一つ一つに関わるわけではない。それらが寧ろ消えてゆこうとする領域に詩は留まり続けている。共有世界の複雑さが「空白に近づく」方に進まなければ、詩は姿を表すことがない。それは、「私」が「人間」であることから離れること、「私」が言葉から離れること、「私」が本質的な孤独に目覚めること、それ以外の道ではない。何処までも静かになって行くこと無しに、詩に寄り添う方法はない。

エドワード・リアの描く「a Young Lady of Parma」は、どこまでも寡黙な人だ。失礼なほど人を拒み、かすかに「Hum!」と呟くばかりなのだ。詩とはそのような呟きが、底知れぬ無言の深みの前で揺らいでいるようなものなのである。

「ぼくにとって詩は結局あやういバランスによって成り立つ／きわめて個人的な快樂の一瞬に過ぎないのかもしれない／それを書きとめる必要がどこにあるのか／だがホテルのコーヒー・ショップでぼくは走り書きする／クンデラの本のカバーの裏に／書くことをうとましく思いながら／心はまだ書かれていない詩のうしろめたい真実に圧倒されている」

詩を書くという「けいけん」はどこまでも個人的な快樂でしかないが、執拗に人を束縛する力を持ってもいる。それはその「けいけん」が、生の根源に触れているからなのだ。生きてあることの本当の姿を一度でも見てしまった者は、再び顔を背けることができなくなるのである。この魅惑の力は、根源的な力である。私たちが、生きているということの、根源からやって来る力である。私たちが本当に生きるということは、生の、あるいは何ものかの、訪れを受け止めるということではないからだ。そうである限り、私たちには書き続けるより他に、どんな営みも可能ではない。

問題は、果たしてそのような詩は読まれ得るのか、という問に対して、どのように答えられるかということだ。

詩が何処までもプライベートな「けいけん」にしか過ぎないとすれば、また書くことによってもなおその一点が救われることはないのだとすれば、書くことの意味と無意味を詩人は耐え忍ばねばなるまい。[まるで「存在の耐えられない軽さ」を人間が耐えなければならないように。]と言うよりも、谷川俊太郎がよく言うように、詩人ではないという意識を堪え忍ばねばならないだろう。なぜなら、あらゆる詩句は遂に詩そのものではないはずだからである。

そうだと知りながらなお書きつつ、書くことの意味と無意味に脅かされ、それでも書くことに囚われて逃れる術を持たない。詩人であるとは、そのような囚われ人のことを言うのだとすれば、谷川俊太郎は紛れもない詩人だ。しかし、そう言ったところで、谷川俊太郎は人間だ、と言うのとどれほどの差があるだろうか。人間は誰しも同じほどの無言の生の深みを前にしているからであり、それに出遭う快樂を常に期待しつつ、それぞれの生を経てゆくものだからだ。

この作品集のほぼ七～八割を占める内省の言葉は、意識の動きを強く前面に押し出す働きをしている。意識的であることは、詩を為すためには必要不可欠な要素だ。けれども、意識を逃れる動きがなければ、それは詩に到達することが出来ない。「世間知らズ」所収の諸作品は、意識的な内省の言葉を詩にまで導こうという実験的な作品群だ。これほど困難な挑戦はあるだろうか。そして、谷川俊太郎はどれほどそれに成功しただろうか。「虚空へ」は、やや意識に囚われすぎている。言っていることに間違いはないが、意識の重力圏から飛び離れる力が不足しているように感じられた。

リメリック = 滑稽五行詩、五行戯詩のこと。イギリスでは、エドワード・リアによって広まった。明白な形式を持ち、内容はユーモラスなものであることが多い。

Edward Lear      a Young Lady of Parma

<http://www.shikencho.com/pn/index.php?bon=109>



There was a Young Lady of Parma,  
Whose conduct grew calmer and calmer;  
When they said, 'Are you dumb?'  
She merely said, 'Hum!'  
That provoking Young Lady of Parma.

パルマに住んでるお嬢ちゃん  
何だか最近おとなしい  
「あんたは口が利けんのかい」  
すました顔で「はぁ？」だって  
腹立たしいったらありゃしない

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 42

### 「理想的な詩の初歩的な説明」

「世間からは詩人と呼ばれているけれども／ふだんぼくは全く詩というものから遠ざかっている／飯を食ったり新聞を読んだり人と馬鹿話をしている時に限らない／詩のことを考えている時でさえそうなのだ」

生活のための時間が流れている間、詩人が詩から遠ざかっているということ自体は、それほど奇異なことではない。世界一のテニス・プレーヤーと雖も、食事中はテニスからいくらか遠ざかっているのだろうし、まして海辺に寝転がっているようなとき、夢中で本を読んでいるようなときならば、尚更離れているのに違いない。

しかし谷川俊太郎は「詩のことを考えている時でさえそうなのだ」と言う。「詩のことを考えている」、という言い方は「詩を書いている」とは異なる状態を考えればよいのだろうか。「詩のことを考えている」状態とは、当然理性が覚醒していて、詩という経験のようなものを追い求め、それについて意識を差し向けているわけだから、詩を書いている精神状態とはあるいは異なる状況だろう、と想像することはまだ可能だ。では、「詩を書いている」状態ならばどうなのか？

「詩はなんというか夜の稲光りにでもたとえるしかなくて／そのほんの一瞬ぼくは見て聞いて嗅ぐ／意識のほころびを通してその向こうにひろがる世界を／それは無意識とちがって明るく輝いている／夢ともちがってどんな解釈も受け付けない」

詩そのものも、谷川俊太郎は「稲光り」に喩える。ほんの刹那の感覚なのだという。それは「意識のほころびを通してその向こうにひろがる世界」として感取されるものだという。

「稲光り」という比喩は、正確である面と、不正確な面とがあるように思われる。詩は、いつもそこにある。ただ、私たちが私たちとして生きている限り、それに触れる機会が絶対になくというだけだ。詩を垣間見るのは、私たちが私たちの在り方を捨て去ろうとした時だけだ。何かの拍子に「私」の意識に綻びが生じた時、「私」の内奥から「わたくし」が顔を覗かせるようなめったに起こらない僥倖が訪れた時、私たちは、逃れ得ぬ孤独に包まれるようにして詩を見るだろう。それは、どんな考えからも遠い、どんな意識からも外れた、どんな共有からも離れた、どんな言葉にも適合しない、「けいけん」なのである。

「言葉で書くしかないものだが詩は言葉そのものではない／それを言葉にしようとするのはさみしいと思うことがある／そんな時ぼくは黙って詩をやり過ごす／すると今度はなんだか損したような気がしてくる」

詩は、本来言葉ではないものの言語化なのである。だから、私たちの知っている詩は、多くのケースでなかなか分かり難いということが起きる。詩に忠実であろうとすれば、意味はいよいよ通じ難くなるだろう。谷川俊太郎の詩集の中では、例えば「旅」などはその傾向が強い。読み手のことを第一に考えれば、詩は、今度は分かり易くなった作品の中に紛れて、そもそも何がモチーフであったのか、それさえも不明瞭になり、分かり易い言葉の陰でほとんど行方不明になってしまうだろう。同じようにして探してみれば、「うつむく青年」がその代表例ではないだろうか。

詩の言語化、という言い方は奇妙に聞こえるかも知れないが、起きていることの正確な言い方なのである。詩は、本質的に孤独な「けいけん」であるから、それは意識の上に乗らないものだし、言葉になり得ないものだし、誰か「他者」に理解してもらおうのが困難なものなのである。

その言葉になり難い詩という「けいけん」をなぜ言葉に敢えてしようとするのか。それは見苦しいことなのだろうか。

言葉を持つに至ったヒトの生は、その時既に二重性を持つことになったのだと私は思う。根源的な、詩的な、本来的な生と、言葉によって造り出された共有世界の上にある生の、二つの世界を私たちは生きているのではないだろうか。私たちの生は、通常は共有世界の上で安定して営まれる。その間、本来的な生の姿は無言のまま、生の内奥に潜み隠れている。この根源的な生、世界の訪れが湧き上がる領域は、時折私たちの日常性の中に立ち現れるに過ぎない。詩は、その僥倖のような瞬間に生まれるのだ。

だから、詩は、そもそも私たちの共有世界の側の、生の受容の在り方なのだ。その淵源を辿れば、言葉のない領域に辿り着くのだろうが、その世界に、私たちは没入することは最早出来ないのだ。私たちは、私たちの領域に飽くまでも留まりながら、遠くから、辛うじてそれを受け止めることが出来るだけなのだ。「詩の稲光りに照らされた世界ではすべてがその所を得ているから / ぼくはすっかりくつろいでしまう(おそらく千分の一秒ほどの間) / 自分がもの言わぬ一輪の野花にでもなったかのよう…… / / だがこう書いた時 / もちろんぼくは詩とははるかに距たった所にいる / / 詩人なんて呼ばれて」

詩がそこからやってくる、世界の訪れの領域は、世界とそれを受け止める「わたくし」という感覚体(心と身体全体)だけが存在する完全な世界だ。完全なと言えるのは、世界と感覚体(わたくし)以外に何も無いということ、世界 = わたくし、という世界感取しかない、ということだ。

時間は立ち止まっている。世界は動きを止めている。空間は狭まり、「わたくし」は広大に広がっている。

この作品は、詩についての説明としては、これ以上ないほどに正確であるように感じられる。しかし、この正確さは、詩作品であろうとすることを見事に犠牲にしたことから得られた性質だろう。

形式は4行 - 3行 - 2行 4行 - 3行 - 2行 + 1行 というように、各聯に意識的に行が配分されている。

しかし、やはり日常的な内省の言葉は、詩句としては力が弱いように思われる。

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 43

### 「への字の口」

「人が死ぬのを何度も見てそれは時にぼくを悲しませたけれど / 悲しみは不快ではなくむしろどこかでぼくを満足させた / 自分が死ぬ時も愉快ではないかもしれないが / 多分いやな感じはしないのではないかと思っている」

人の死という出来事に不快な面は何一つない。死は、周りに居る人の生から、関係性の一つを奪い去る経験だ。関係性を奪われることにより、私たちは、「私」の一部分を失うことになるのだが、そのことの象徴的な意味が、単なる意味であることを超えて、私たちの生の上にはっきりと作用するのかもしれない。

「不快感」の多くは、関係性の上で「他者」と「私」との間で起こる様々な摩擦から生まれてくるものだ。「わたくしの世界」には、摩擦はないから、世界からやって来る「不快感」なるものは、本質的に関係性に付随するものと考えて良い。人の死は、もしかすると、「私」をほんの僅かに解放する経験なのかもしれない。人の死は、「他者」を消し去り、同時に「私」をいくらか削り取る。それはまた「他者」を「私」の内側に取り込み、「私」の限定性を軽減する。「悲しみ」の向こうには、もしかするとこういった解放感が隠れているのだ。

そう考えるのならば、「自分が死ぬ時」は全ての関係性から解放されるわけだから、たいへん大きな「満足」が予想されるということになる。死の横顔が持つ安らかさには、あるいはそんな意味があるのかもしれない。

「自分がへの字に口をむすんでいるのに気づくことがある / 死んでなくてまだ生きているからだ / 生きているのは死ぬのより多分はるかに不愉快なんだ」

関係性に囚われて生きて行くことは、共有世界に住む安心が得られるということを利用して享受しながら、様々な関係性をもたらす摩擦に耐え抜くことだ。「への字」に結ばれた口をした「私」という仮面を被り続ける努力を自分に強いることだ。

「言葉が出て来さえすればまだ救われる / ムウとかフンとかしか言えないから口はへの字に曲がる / 年とるごとにぼくらは解き得ぬ矛盾を抱えこむ / そうして一步一步現実へと近づく……」

「言葉」があれば、関係性は円滑さを取り戻すかもしれない。そうなれば不愉快な摩擦は軽減されるだろう。「言葉」だけが関係性のメンテナンスを為し得るものだから、「世界」をスムーズに回転させるためには、語ること、対話することは必須の条件だろう。ところがこの「言葉」が選択がまた困難を極めるときに、私たちは、関係性に苦しみ、そのメンテナンスにおいて一層の苦しみを背負わねばならない。

ここで言われている「矛盾」とは、生きることを望みながら生きているにもかかわらず、その生きていることそのものが苦痛である、という「矛盾」であろう。この「矛盾」は、言葉を介して関係性を打ち建て、共有世界の上で生きようとする人間の生き方がもたらしたものだ。人間の本質に属する「社会性」が作り出す「矛盾」である。その「矛盾」を抱えながら人が近づく「現実」とは、「死」のことを言っているのだろう。

「というのもひとつの架空の物語かもしれない / ぼくらは人生をお話にまとめずにはいられない / (日常のフリルに飾られた哲学の意匠をまとめて) / だが詩は死と同じように突然それを中断する / / 死顔の和やかさで / 物語を聞き終えた子どもの晴れやかさで」

「架空の物語」は、生の意味付けなのだが、これこそ私たちの共有世界の産物だ。元々は意味など持っていない生に、共有世界の必然的な要請によって、意味を付加して行く営みが「物語化」だ。「物語化」とは、生の姿を、共有世界の価値の序列の中に当て嵌めて理解しようとする試みである。そのことを「日常のフリルに飾られた哲学の意匠をまとめて」と、谷川俊太郎は言っているように思われる。

「死」も「詩」も、共にこれらの共有世界からの離脱の動きなのである。「死」は人から関係性を奪い去る「けいけん」だ。死んで行く人は文字どおり、共有世界を離れて行くのだが、その人を見送る人たちも、己の中で共有世界の某かを失う経験をする。一方の「詩」は、言葉のない領域への接近を意図する、「けいけん」へと向かう営みである。そうして、「死」については十分に語り得ないが、少なくとも「詩」という「けいけん



ん」への営みを経過する時間は、本当の「こうふく」が流れる瞬間であるはずなのだ。

「死顔の和やかさで / 物語を聞き終えた子どもの晴れやかさ」

この二行は重要だと思う。

この作品は不思議な作品だ。「私」の中で内省が次々と漣のように立ってくる。その最後に、「私」の途絶えた瞬間、その仮面が中断した瞬間を描くのである。仮面が中断するという言い方は奇妙だが、仮面は努力の結果そこに作り続けられ、維持され続けるものだから、そういう言い方も可能ではないだろうか。

内省の漣が、最後にその限界を指示するのだ。内省が中断し、言葉のない領域が立ち現れ、そこに詩人は詩の「こうふく」なイメージを放り込んだ。谷川俊太郎における意識の勝利を思った。

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 44

### 「雑草の緑」

「生い茂る雑草の緑をぼんやり眺めているとたかをくくりそうになる / どこまでも我を張るあの婆さんもいつかは死ぬだろう / ぼくのはたかやれることはたかが知れてる / 業が深いのは生まれつきで誰にもどうにもなりやしない」

「生い茂る雑草の緑」は、言葉のない領域の暗示なのである。「私」は、「緑」を見つめる視線によって、関係性から少しだけ離れることが出来る。それは、詩を書こうとする意識の在り方とも呼応する、心の僅かな重心の移動なのかも知れない。「わたくし」の側へと僅かに重心を移し、「わたくし」が持つ至上性が香る瞬間、関係性の領域に展開していった価値の序列の中の一つ一つの価値が持っていた重みは、不意に失われたように感じられるだろう。社会的歴史的な価値の大転換は、おそらくいつもそのようにして始まるのだろう。

「高を括る」というイメージは、相変わらず的確だ。「私」にしがみついた「婆さん」の人生、その「婆さん」のために「ぼく」がしてあげられることについて、その意味や意義が不意に空っぽになったように感じられた時、「婆さん」の生き様は、彼女の本質であって「他者」は関わり得ないと諦める思いも生まれることになるだろう。

「でも婆さんの子どものころのことを想像すると / 継母に薪ざっぽで叩かれながら水を汲みに行った姿を思うと / ぼくの書いている詩が試されているような気になる / 婆さんにはぼくの書くものなど一善の飯にもしかない / それなのにぼくの新しい詩集を撫でておめでとうなんて言う」

しかし、谷川俊太郎の意識はそのまま「緑」の側へと頼くずおれて行こうとはしない。もう一度、関係性の領域に留まり、「私」を取り戻し「他者」の姿を見極めようとする。けれども、「他者」の姿を維持することによって、その前に「ぼくの書いている詩」を置こうとすることは、どこか性急に過ぎて、重要な点を疎かにしているようにも思われるのである。

谷川俊太郎の意識は、常に作品が読まれることを重視し続ける。そこに彼のほとんどの著作の根本原理があるように思われる。詩を書こうとしながら同時に読まれるということを意識し続ける。これは苦行である。詩を書くこと、「他者」の言葉による理解を意識することとは、生の、本来は相容れない在り方に立つはずだからである。

「婆さん」には、「ぼくの書くもの」などどんな意味も持たない。つまり、谷川俊太郎が書いた詩の世界は、「婆さん」の世界にあっては何ものでもない、ということだ。意味を結ばないということだ。それ自体は、「ぼく

の書くもの」が詩である、ということの証明になるはずなのだが、谷川俊太郎にとっては、自分が詩を書く際に寄る辺としている根本原理に照らし合わせたとき、決定的で根本的な欠陥を露わにしていると言い得るのである。その欠陥品を撫でながら、「婆さん」は「おめでとう」とお祝いをいう。「婆さん」は、谷川俊太郎の前で、「他者」として、「私」の在り方を認めようと努めているのである。そこには純粹で肯定的な関係性が立ち現れている。それをこそ、谷川俊太郎は意識し続けてきたはずなのだ。にも拘わらず、谷川俊太郎の書いたものは、その純粹で肯定的な「他者」に、何一つ伝えられていないということだ。

「もし仮に(そんなことはありそうもないが) / ぼくに婆さんのやりきれない気持ちが詩に書けたとしても / それはもう気持ちではなくなって詩になってしまう / 何の関係もない人が遠く離れた所で溜息をつくのが関の山だ」

谷川俊太郎が書くものが「詩」である以上、「婆さん」の世界へは何一つ伝えることは出来ないだろう。それは、その「詩」が「婆さんのやりきれない気持ち」を主題にしたものであったとしても、やはり結果は同じだろう。「詩」は、その世界に感応する人だけのものだからである。

「変な話だが詩を書こうとしているぼくも婆さんと同じだ / 詩を読む喜びはあるにしてもそれはぼくに我を忘れさせるだけ / 我に返るとぼくも始末に困る人間という生き物のひとり」

振り返って自分の在り方を見つめてみると、「詩を書こうとしているぼく」と「我に返る」「ぼく」とは、どこか違うことが分かる。その間にどんな連絡もないのかも知れない。「始末に困る人間という生き物」として、「婆さん」と「ぼく」は同じだ。ただ、「ぼく」は、「詩を読む喜び」を知っているというだけだ。そして「詩」に関わる「ぼく」は相変わらず、「婆さん」との間に何一つ共有することは出来ないのである。

「たかをくくるくらいなら首をくくって死にたいと婆さんは言ってる / 暮れかかり色を失っていく雑草の緑をぼんやり眺めながら / ぼくはともすれば無慈悲な夜に酔い痴れそうになる」

「婆さん」は、共有世界の価値の序列を全てだと思っている。それらを否定するくらいなら死んだ方が良いわけだ。一方で、「ぼく」は、それらの世界からずれて行くことに無類の喜びを見出している。二人の間にはどうしても繋がりが見出せない。それどころか「ぼく」は、関係性を踏みにじって顧みようとしない「わたくし」の方へと、湧き起こる闇の方へと惹かれて行くばかりなのだ。

この作品は、内省する意識が見事に右往左往する様を描いている。どこか滑稽なほど動きまわる。やや大げさな感じもあるのだが、ラストの二行は正直で的確ではないだろうか。

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 45

### 「のっぺらぼう」

「疲れてすべてにうんざりして手で顔を撫でたら / ぼくの顔は目も鼻も口もないのっぺらぼうになった / 女は驚かない / 隣に座って雑誌を読みながら / のっぺらぼうになるほど退屈なら退屈をつきつめてみたらと言う」

イメージとしては、関係性の上で倦み疲れた「ぼく」を言い当てているのではないだろうか。「のっぺらぼう」は、関係性に対する拒絶の隠喩だと思われる。「女」のアドバイスは、「退屈をつきつめ」ることだった。その先にあるのは何か。

「ぼくはもう口がないから答えなくてすむ / そのかわり頭の中でぼくは思う / 原子にまで縮むことが出来たら退屈なんて存在しなくなるだろう / そしたらぼくは永遠に物質の内部で跳ね回ってやる」

「ぼく」は「原子にまで縮むこと」をイメージする。この変容のイメージは、「他者」から離れること、「人間」と

が「私」から離れることを含むように見える。けれども、「女」のアドバイスは、「退屈をつきつめ」ることだった。「女」は「他者」としてのみ、今そこにいるからである。

「するとまるで自分がいま浴室で回っている洗濯機の / つるつるにコーティングされた鋼板の中にあるような気がしてくる / いつかぼろぼろに錆びて捨てられて朽ち果てて / それでも死なない一個の鉄の原子...  
... / やれやれそれこそ退屈の極地じゃないか」

「浴室」の「洗濯機」は、「私たちの世界」の中で、意味づけられ、価値付けられている機械にしか過ぎない。そして、この時イメージされるのは、まさにこの共有世界で働いている、役に立つ「洗濯機」だった。「ぼく」は「原子」をイメージしながら、くると反転して、共有世界の内側に戻ってきているのである。そうして、役立つことを終えた「洗濯機」の末路のイメージへと吸い寄せられて行く。結局この「原子」のイメージは、「ぼく」を関係性の内側から解放することなく、「他者」である「女」のアドバイスに沿って辿られていったことが分かる。

「女が振り向いてぼくをみつめた / もっとみつめてくれ穴のあくほど / ひとつでも穴があいたらぼくはここから抜け出せる / あなたの読んでる雑誌のくだらんゴシップの渦の中へと」

振り向く「女」は、再び関係性が力強く「ぼく」を捉えたことを物語る。「ぼく」は、関係性の拒絶から解放されることを期待し始める。「あなた」の関わっている共有世界の退屈しのぎに囚われることを願い始めている。

これは十分に詩の体裁を持つに至っていない。

隠喩に溢れているけれど、内省の力は弱く、やってくるイメージは共有世界を振り切ることが出来ずに終わっている。それは、「ぼく」が最後に関係性に囚われることを願い始める、という設定のゆえにそうなのではなく、その間働いている内省の力そのものが弱いからだ。

## 谷川俊太郎「世間知らズ」再読 46

### 「立ちすくむ」

「何をするのも面倒くさいが何かをせずには一日は始まらない / フィルターの中に挽いたコーヒーを入れてそのままじっとしている」

この作品も、関係性の世界から退いて行こうとする、ネガティブな心の動きから始まる。意味のある日々の行為から退いて、「じっとしている」のである。

「何かを思っているのかどうかさえ定かではない / たが気分だけはある / どんな所かは知らないがひとりで月面にでも立っているような気分 / それも宇宙船で行ったのではなく / いつもの塗りの剥げたボロ自転車で行ったような」

内省をやや抛り出して、思考を止めた後の「気分」に身を任せているのだ。その身を任せた自分の在り方に対して、再び内省を働かせてみる。その時、「ひとりで月面にでも立っているような気分」を捉える。これは、関係性の領域から退いた自分の姿の言語化である。遠方にいるわけではない。僅かに共有世界から退いただけであるから、「宇宙船」で大きく「わたくしの世界」へと飛び退いているわけではない。「いつもの塗りの剥げたボロ自転車」を使って、ほんの少々踏み外している自分が見えるのだ。

「遠くの地球はたぶん美しいのだろうが / ぼくは遠くへは行けずここにへばりついている / 遠くのものはずべて幻 / だがその幻が現実のような顔をして目の前にのさばってくる / 手にしたマグだけを信じたいが気分がそれを許さない」

美の世界へのめり込もうとする力強い動きがあるわけではない。僅かに退いた所にいる自分を見つめている目がある。「遠くのものはずべて幻 / だがその幻が現実のような顔をして目の前にのさばってくる」、この意識の微妙な揺れが面白い。「わたくしの世界」はもちろん幻想であるが、私たちの共有世界もまた私たちの幻想なのである。「わたくしの世界」の幻想的接近は、私たちの共有世界そのものの幻想性を際立たせるのである。

「立ちすくむ / たぶんそれが今ぼくのいちばん正確な姿 / 印刷され走査され解説された無数の幻が散らばる / 朝の台所の荒野で」

二つの世界の接近する狭間で、この視線は立ち竦んでいる。どちらにも踏み出せず、戻れず、二つの世界の混合を見る。その時、「印刷され走査され解説された無数の幻が散らばる」共有世界が、これもまた一つの幻想であることを直感するのである。

この作品は、内省の意識が詩を上手に捉えている、成功した方の作品だと思う。特に最後の二行が良い。

この作品集「世間知らズ」は、日常的な内省の言葉が、詩句となるかどうかを実験する、という意欲的な作品集だという気がする。いくつかの成功例を見ると、やはり詩の世界は、どんな言葉でも受け容れる、無尽蔵の多様性を持つ領域であることが知れる。けれども、実験的に何かを試みるということは、失敗を辞さない勇気を要求する。この作品集の中のいくつかの作品は、詩としては完全な失敗例だと私には見える。そういう失敗例を踏み越えて行こうとする谷川俊太郎の意志の強さには、ただただ感服する他はない。そうありがたいものだと思底から思う。

2009/04/03 第一稿

2010/03/31 第二稿