

1975「夜中に台所でぼくはきみに話しかけたかった」

1 「芝生」

「そして私はいつか／どこかから来て／不意にこの芝生の上に立っていた」

「私」という意識の芽生えの唐突な感じ、もしそういう感じがあるとするなら、きっとこんなであったろうと想像させるフレーズだ。というのも、意識の芽生えとはいって、想像力の力によってしか捉えることのできないものであるからだ。そのことが起きたずっと後になって、自意識が自分の過去を遠く振り返り、時空の地平線上に浮かぶ過去の宇宙の姿を見るように、自らの最初の記憶に触れ、その前が無い、と知るとき、自分の始まりを甚だ頼りない仕方いしづえで思い浮かべる、そのようにしてしか、意識の成立は再現することができない。ここにある「私」はしかし、どんな確かな礎とも無縁である。日付も、淵源・出自も、その組成や組織、成長の過程についても一切が不透明なままに残されていて、ただ「芝生」と「立っていた」という記憶、そして「私」があった、という存在感だけが、確実な断言の内部に確認できるばかりなのだ。この断言は、だから非常に強く「私」を押し出しているかに見える。「私」に先行する一切を否定し、不確かなまま置き去りにして、「私」の存在を鋭く前に押し出す。そのような断言であるようにも感じられる。ところが、この断言は、すぐさま反対の作用を生み出すに至る。押し出された「私」は、不用意に虚空に固定される。それ自身は、根拠のない不確かで移ろいやすく、どんな実体とも繋がらずに、孤立しているように感じられ始める。それ自身の存在感も急激に希薄化する。そのような激しい印象の揺れが、この最初の三行の中にはあるようだ。

「なすべきことはすべて／私の細胞が記憶していた」

実体は「私」にあるのではないのだ。思考し、関係を模索し、関連づけ、定立し実践する主体、「私」ではない。実体は細胞に、細胞の持つ記憶にあるのだ。それは既に試みられ、既に定立され、既に決定しているものの記憶である。どんな試行錯誤からも自由な確信がここにはある。

「だから私は人間の形をし／幸せについて語りさえしたのだ」

「私」の由来、「私」の淵源は、人文科学的な領野にあるのではない。生物科学的な領野に、それは「私」の手の届かぬ、「私」から決定的に自由な、祝福すべき領域にあるのだ。そして、“語ること”も、この同じ平面上に据えられる。この書くことに対する幸福な確信は、己の詩人としての天性に対する確信とは異なっている。「私」から離れて書くことがある、という確信であるからだ。これは即興への道を拓くものだが、しかし、それはあくまで、「私」から自由な即興である。したがっておそらく、書くことがどのような地平で起きるものか、不断な問い掛けと無縁ではないのだと思われる。書くことがある、それはなぜなのか？という問いだ。そのような詩作とは、途方もないことであるように思われてならない。つまりその確信とは、幸福ではあるが、同時に執拗にまとわりつくものを振り払い得ない、重い運命を伴う確信である、ということだ。

2 「夜中に台所でぼくはきみに話しかけたかった」その1

この作品は、1～14までの小品によって構成されている。終わりに添えられている一文に拠れば、これらの作品は1972年の5月某夜、鉛筆書きで書かれたものらしい。これだけの数を一晩で書くというのも大変な力業であるように思われる。一つ一つ、見ていきたい。

1

「男と女ふたりの中学生が／地下鉄のベンチに座っていてね／チュシャイア猫の笑顔をはりつけ／桃色の歯ぐきで話しあってる」

「男と女ふたりの中学生」、この奇妙な書き方には、彼らが中学生ではあるが、その後の大人になった後の人生をも背負っているかのように感じられる。小学生とは違って、中学生にもなると、現実味はまだ乏しいが、男と女のことに、高い関心が生じている。イマジネーションとしてそれらを背負い始める年齢だ。あるいは時間が折り畳まれて、子供の時間と大人の時間が、中学生の上に同時に見えるのだろうか。単

純に、半分子供、半分大人、といった把握でも良いだろうか。

「チュシャイア猫の笑顔」とあるが、これは多分一般には「チェシャ猫」とか「チェシャー猫」と表記される「不思議の国のアリス」に登場する cheshire cat のことだ。長い爪とたくさんの歯を持ち、「ここに住む住人も自分もみな気がいい」と言い、アリスに帽子屋と三月兎の住む方角を教える。自由に姿を現したり消したりができるキャラクターだ。特徴は大きな口を開けてにやにや笑うことだ。貼り付いたチェシャー猫の笑いは、とってつけたような、こわばったような、ぎこちない微笑なのだろうか。緊張している中学生の、無理に繕った笑いなのだろうか。「桃色の歯ぐき」にも、二重のイメージが感じられる。「桃色」という言葉の持つ、恥じらいや、恥ずかしいことを連想させる意味合い、「歯ぐき」が見えるという点での、興ざめな正反対の、幼く生真面目なイメージ。

「そこへゴワオワオワオと地下鉄がやってきて／ふたりは乗るかと思えば乗らないのさ／ゴワオワオワオと地下鉄は出て行って／それはこの時代のこの行の文脈さ」

「ゴワオワオワオ」というオノマトペには惹きつけられる。何ともユーモラスで、的確な音だろう、と思う。「地下鉄」はここでは、時間の進展を意味するのだろうか。「中学生」ふたりが持っている時間的な可能性、大人へ向けて踏み出して行けるはずの可能性、それが「ゴワオワオワオ」という音によって、二人を誘うのだ。この誘惑は、色々な作品の色々な場面で登場する。乗り物は、いつも何らかの文脈の中で、人に誘いをかける役割を担う。銀河鉄道も猫バスもみなそうだ。しかし、二人は乗らない。中学生であることの煮え切らない混沌の中に留まろうとする。

「何故やっちゃまわないんだ早いとこ／ぼくは自分にかまけてて／きみがぼくの年令になるまで／見守ってやるわけにはいかないんだよ」

「ぼく」はどこに居るのだろうか。同じホームなのだろうか。向かい側のホームなのだろうか。つまり同じ方向の電車を待っていたとすると、中学生たちと一緒に、乗らなかったということになるからだ。少しだけ、待ったのではないだろうか。だから「何故やっちゃまわないんだ早いとこ／ぼくは…」という語勢になってくるのではないだろうか。「見守ってやるわけにはいかないんだよ」と言いつつ、見守っている「ぼく」が居る。一見乱暴に感じられる詩行も、実は自己本位な文脈から出てきたものではなくて、むしろ温かな眼差しを伴うように思われる。

3 「夜中に台所でぼくはきみに話しかけたかった」その2

2 武満徹に

「飲んでるんだらうね今夜もどこかで／氷がグラスにあたる音が聞える」

1では、「ぼく」の目の前に二人の中学生が居る、という設定で、彼らに向けて語り掛ける場があった。2では、「ぼく」の目の前にには誰もいないことが明らかだ。そして、友人の姿を思い浮かべ、彼に向かって語り掛ける。一人い場所で、わたしの内面から出て、自分と誰かある人物との中間で語る。どうやらこの小品群の基本的な姿勢が、この辺りにあるらしい。そして、その語り口は、私自身の通常の語り口ではない。おそらくそうなのだ。語りのための文体を予め設定していて、その文体に従って書いている、ということなのだ。

武満徹氏は、小澤征爾氏と並び称される世界的音楽家である。1996年2月20日に、享年65歳で逝去された。詩人とも親交があったようだ。(武満徹著作集1巻・2巻・3巻・5巻)その、良く知っている、と同時に敬愛すべき存在との間に、語りの場を設定している。この選択は重要であるかも知れない。1の中学生二人は、無論、「ぼく」との関係は全くないと言って良い少年少女、ほとんど少年少女のイメージのような存在だ。通常、日本語では、良く知らない人間に対しては、自他の力関係が測りきれずに、おそろしく丁寧になるか、偏見によって、おそろしく乱暴になるか、する。近年になって(八十年代後半以降と秋月高太郎氏は指摘している。「ありえない日本語」ちくま新書)、言葉が力関係ではなく親しさによって変化する傾向が強まってきた、と言われるが、この作品は、あるいはその先駆的な試みだったのかも知れない。中学生に対するやや乱暴なもの言いは、一見大人が子供に向かって不用意に語り掛けているかに見えて、その実「ぼく」が二人の中学生に、心理的に寄り添い、見守っていることを説き明かしている。そして、この2

でも、敬意を表すべき武満徹の懐深く、いきなり「ぼく」は飛び込んでゆくのだ。

「きみはよく喋り時にふっと黙りこむんだろ／ぼくらの苦しさのわけはひとつなのに／それをまぎらわす方法は別々だな／きみは女房をなぐるかい？」

4 「夜中に台所でぼくはきみに話しかけたかった」その3

3 小田実氏

「総理大臣ひとり責めたって無駄さ／彼は象徴にすらなれやしない／きみの大阪弁は永遠だけど／総理大臣はすぐ代る」

小田実氏は、政治的实践にも積極的に参加する作家だ。年齢は武満氏と同様、詩人とほぼ同じである。同じ文学の領域に携わるものとして、より身近であると言ってよいだろうか。政治的運動の難しさは、民間の組織力がどうしてもプロの政治集団のように、合理的に組織化されない、というところにある。プロの政治集団は、完全な戦闘的政治機械として、意識的に練り上げられた組織である。民間の政治団体は、正にその点に不快感を持つが故に形成されてくるものであるから、結果的にはプロレスラーに、大学のレスリング同好会の少年が、試合を申し入れるようなことになりがちだ。

この小田実氏を上方から見下ろすような視線には、実体はない。それは1の中学生たちや2の武満氏を見ているものと同じ視線である。それは、文体上のとでも言えるだろうか、そこからやってくる視線である。詩人が、社交辞令抜きで、敢えてぞんざいな口の利き方をして、相手を見下ろしながら語っているわけではない。詩人はここでは、語っていない。文体が語るように任せているだけなのである。あるいは、素材のいくつかを差し出して、あとは黙っているのである。

「電気冷蔵庫の中には／せせらぎが流れてるね／ぼくは台所でコーヒーを飲んでる／正義は性に合わないから／せめてしっかりした字を書くことにする」

文体はその親しさのレベルを保ち続けるから、自然と他人が知ったことではないような些事も混入することになる。そうも言えるかもしれないが、もう一つ、これは文体の上で小田実氏と正確に対峙する詩人の横顔でもある。総理大臣の責任を追及する小田氏に対して、冷蔵庫にせせらぎの音を聞く詩人。政治的实践という荒々しい現場に立つ小田氏に対して、詩人は台所でコーヒーを飲んでいる。正義を追求する小田氏に対して、しっかりした字を書こうとする詩人。文体の上で二人は向き合い、互いを映し合っている。

「それから明日が来るんだ／歴史の中にすっぽりはまりこんで／そのくせ歴史からはみ出してる明日が／謎めいた尊大さで」

「明日」は「歴史」の必然の範囲であるようであり、どこか「必然」の範囲をはみ出すようにやって来る。個々の人間の意志が作用する、その結果である「明日」なのだが、人間の意志は混沌を必然的に形成するから、結果的に構築される「明日」は、個々の意志の正確な反映にならず、全く新しい、誰も予期できなかった「明日」となる可能性がある。そしてその唐突な、同時に断固たる「明日」が、一つピリオドとして、皆の眼前に立ち現れるのだ。作品もそうだ。詩人が提供する素材は混沌としたものだが、その直後、リズムと形式を持った形あるものが形成されている。こうして、小田も詩人も、「明日」を前にして、その一步手前に立ち尽くす。

「夜のうちにおはようと言ったこうか」

自分が関わり得るものは「夜」の刻限までなのだ。「明日」は何が起こるのか、どんな「明日」になるのか、わたしには予想し尽くすことができないし、もともと「明日」とは、私の手の届かない刻限を意味するのだ。だから、挨拶は、今のうちに、言うしかない。というのだろうか...

5 「夜中に台所でぼくはきみに話しかけたかった」その4

4 谷川知子に

「きみが怒るのも無理はないさ／ぼくがいちばん醜いぼくを愛せと言ってる／しかもしらふで」

「いちばん醜いぼくを愛せ」とはどういうことだろうか。男女の愛情関係において、人を愛する、ということは、相手の全体を慈しむことだ、そう言うことはできるだろう。それは、愛する側の言葉として、正し

い、ということは、「相手の醜い部分を愛する」ということが、それ自身、一つの投げかけであり、生きる＝愛する、ということの強い現れであると思えるからだ。しかし、逆に「いちばん醜いぼくを愛せ」となると、どうだろうか。これは全く逆に寄りかかりであり、甘えの言葉となってしまう。あるいは他者の生き様への支配、乱暴なお節介となってしまう。

「にっちもさっちもいかないんだよ／ぼくにはきっとエディプスみたいな／カタルシスが必要なんだ／そのあとうまく生き残れさえすればね／めくらにもならずに」

自分の愛情を巡る態度、あるいは生きる場において、「ぼく」は息詰まっていると言う。そして必要なのは「カタルシス」だ。「カタルシス」とは、『悲劇の与える恐れやあわれみの情緒を観客が味わうことによって、日頃こころに鬱積していたそれらの感情を放出させ、こころを軽快にすること。』あるいは、『精神分析では、抑圧されて無意識の底に留まっているコンプレックスを外部に導き出し、その原因を明らかにすることによって、症状を消失させようとする精神療法の技術。』とされる。【『国語大辞典』小学館】「エディプス」は、ソポクレス作のギリシア悲劇「エディプス王」の主人公だ。我知らず父親を殺害してしまい、また我知らず母親との間に子供をもうけ、後にそれらの事実を知ること、自らの両目を潰して放浪の旅に出て行く。あのスフィンクスの謎を解き、テーバイの民を救った英雄でもある。しかし、「エディプスみたいな／カタルシス」とは何だろうか？ 物語の中のエディプス王は、己のした醜悪な行為の真の姿を知ること、そのことを恐れ、またそれをなした己を呪い、自らを罰して視力を奪い、王位ばかりか生活権の全てを奪う。「ぼく」は、そのエディプス王のように、「きみ」と関わりたい、と言うのだろうか。まるで母親に対するかのように。

「合唱隊は何て歌ってくれるだろうか／きっとエディプスコンプレックスだなんて／声をそろえてわめくんだらうな」

ギリシア悲劇ではこの合唱隊はコロスと呼ぶ。俳優のいる舞台上より低くなった平戸間「オルケストラ」に居るが、劇中の登場人物の集団として劇中に登場し、俳優と対話したり、劇の進行に関与してゆく。しかし、ここで「わめく」「合唱隊」は、どちらかというと第三者的な存在のようだ。精神分析医や野次馬のような存在に近い印象がある。

「それも一理あるさ／解釈ってのはいつも一手おくれてるけど／ぼくがほんとに欲しいのは実は／不合理きわまる神託のほうなんだ」

「エディプス王」は、この神託によって展開する。エディプス王の父親が、彼を手放すそもそもの原因はその神託により、その子が自分を殺す存在である、と知るからである。また、エディプス王が自らの罪業を知るのも、神託によるのである。「ぼく」は飽くまで劇中の存在でありたいわけだ。第三者の領域に退くのではなくて、運命に翻弄されるエディプス王のように、生きるという体験の中のにめり込みたいのだ。だから、自分があるがままを、「しらふで」表明するということなのだろうか。

「ぼく」と「きみ」の間で、言葉が素っ裸になっている、それが生きる、ということに近づく、という感覚がある。

6 「夜中に台所でぼくはきみに話しかけたかった」その5

5

「きいた風なこと言うのには飽きちゃったよ／印刷機相手のおしゃべりも御免さ／幽霊でもいいから前に座っていてほしいよ／いちいち返事されるのもうるさいけど」

「きいた風なこと」とは、どんな言葉だろうか。現代詩らしい文体だろうか。“わたし”の内面で増殖してゆく、誰のためでもない記録であるような言葉。誰かのためではなく、活字になることで己の運命を完了する言葉。“わたし”の内面で増殖して、印刷機の中で一層増殖反復して、運命を終える言葉、ではなかったらうか。そうではなく、“わたし”の中ではなくて、“わたし”の前で展開する言葉、“わたし”と、その前にいるとイメージされる、（幽霊でもいいから前に座ってほしいよ）誰かある人との間に成り立つ、親密さの度合いを持つ言葉、でなければならないのだ。この作品が求めるのは、そういった領域ではなかったらうか。

「金は木の葉に変わるといいと思うよ / 全部じゃなくて半分くらい / そしたら木の葉を眺めて / 一日中ぼんやり座ってられる」

プロの詩人は、詩を書いて生きる。詩がお金に密接に結びついている。そのような生産される詩の場には、様々な制約があり、条件付けがあるだろう。そうではなく、それらから自由な場にある言葉が必要なのである。弛緩した、つまり緊張のない言葉、親密の度合いを持つ言葉だ。

「遠くから稲光が近づいてきて / やがて雨が降ってくるのもいいな / 泥棒が入るのだっていいかもしれない / 法律の文章にくらべればね」

雷がだんだん近づいてくる時間、辺りはしだいに暗くなってゆき、時折暗雲の間に光がまたたく。すると雷の響きが近づいてくる。ついには稲光が煌めき、どこかに落ちた、と感じられるようになる。そしてざっと雨が降り始める。そのような、薄暗がりの、身の回りに何も起こらない時間、そのような時間に包まれた言葉。誰もいない家に泥棒が入る。静まり返った部屋、何も起こらないはずの部屋の中で、てきぱきと仕事をする泥棒。止まっている部屋の時間と動いている泥棒の時間。そしてついにひっそりと静まり返る部屋が残る。が、何か決定的なことが起きたような余韻だけがある。

“わたし”と誰かある人のイメージとの間では、そのような時間が流れる。部屋の中には誰もいないかのような静けさだけがある。動いているのは言葉だ。何も起きていないようで何かが起きている。部屋の中で。そうだ、部屋の中で起きているのだ。“わたし”の内面で起きている、のはいけい。それが親密さの度合いを持つ言葉の特徴ではないだろうか。

「幽霊がだんだん若返って / たとえば毒を盛られる前のお岩に戻ったら / ぼくは彼女を幸せにできるだろうか」

誰かある人のイメージが実体を結んだとき、つまり、その言葉が読む人を得たとき、その言葉は、なんらかの親密の感情、親しみの度合いを、呼び覚ますことができるだろうか？

7 「夜中に台所でぼくはきみに話しかけたかった」その6

6

「全然黙っているっていうのも悪くないね / つまり管弦楽のシンバルみたいな人さ / 一度だけかそれともせいぜい二度 / 精一杯わめいてあとは座ってる / 座ってる間何をするかという / 蜂を飼うのもいいな / とするとわめく主題も蜂についてだ」

詩を書く、ということは、この詩人の場合、あるいは全く何も言わないことに似ているのかも知れない。自分のことを、詳細に語ろうとする私小説的な言葉は、しかしどれほど自分のことを、自分の関わる世界のことを、詳細に伝え得るものだろうか。「わたしは悲しい」という極めて明瞭な一句でさえ、私自身にとって程、明瞭ではない。それどころか、この一句を眺めてみると、私の悲しみの強度から色合いからも、これほど遠い言葉はまず考えられないほどだ。言葉が一般的な意味の領域に捉えられてしまい、遂に何一つ伝わらなくなるのである。

そうであるならば、詩においては、私は黙る方がよい。もっと別の書き方があるはずなのだ。私の内面で語るのではなく、私の外に語りの領域を求めた方がよい、ということになろう。書くことにおいて、受け取ることが体験の一切であるような書き方があるのではないか。そのような書き方が可能となった刹那、詩は、何かを伝える力を、己の内奥に湛え始めるのではなからうか。

「蜂についてだけれどおのずから / 人生を語ることになってるだろう / たとえギャーってわめいてもね / 声音が全くちがうのさ / 何と言うか声帯ものどんこも舌も / 極めて分厚くなっていると思うんだ / それでいてかたくはなくてね / 唾もとんで」

「蜂」が、蜜を集め回るように、蜜を味わい集め、その蜜の味を知る「蜂」について語るのだ。「蜂」となり、「蜂」の言葉を語るのだ。蜜を塗り込むのだ。その時にこそ、現実的で同時に幻惑的な言葉の力が、詩が、まるで「唾」が現実には飛び散ったかのように、読み手の元に、確かに達するのではあるまいか？ 私の外で、私と誰かとの間で書く、ということ。私が黙り、「蜂」になり、「蜂」の言葉を語ろうとすること。

それはつまり、諸々の作品の、その体験の中で書くということに他なるまい？ 書かれたものの中で、人々の間で、言葉の蜜の中で、書くということではなかろうか。

8 「夜中に台所でぼくはきみに話しかけたかった」その7

7

「葉書を書くよ／葉書には元気ですなどと書いてあるが／正確に言うのとちょっと違うんだな／元気じゃないと書くのも不正確で／真相はつまりその中間／言いかえれば普通なんだがそれが曲者さ」

「葉書」は、「ぼく」と「きみ」の間に置かれた一枚の紙だ。「ぼく」は、誰かに向けて言葉を投げ掛ける、と言うよりも紙の上で、言葉を編み上げるのだらう。「葉書には元気ですなどと書いてある」。この言葉は、しかし形式的な挨拶の言葉であることを止める。挨拶の言葉は、確かに「ぼく」と「きみ」中間に据えられ、正確に私の外に置かれている。しかし、私とは無縁で、私の内面的な体験とは一切関わることがない。今、重要なのは、私の外の言葉が、私の経験を響かせることだ。だから「ぼく」は、正確に書こうとする。正確に書こうとするから、「元気です」は、独白の色を捨てて、独自の色を帯びる。「元気です」と「元気じゃない」の「中間／言いかえれば普通」だと言うのだが、それはちょうど、この紙が、「ぼく」と「きみ」の「中間」に置かれていて、誰かと誰かの間にある言葉を支えている、という状況に見合っている。しかし、そのことは、「正確に」書くことと、どう関わるというのだらう？ 「正確に」書くとは、どういう意味なのだらうか？ 内省によって「ぼく」が内面を執拗に正確に描こうとすれば、「ぼく」は独白という文体を選び、その上で多分言葉は無限に内面化して行き、まるで鏡の部屋に光を持ち込んだような事態になりはしないか。乱反射する鏡像の増殖が迷路を成してしまい、その中に「ぼく」は埋もれ迷い込むことになりはしないか。それを避けるためには、内省を一旦紙の上に置き、誰かと誰かの間に置くしかない。複数の目に明らかであること、一つの光ではなく、複数の光に晒されてあることが、どうしても必要となるのではなかろうか。

「普通ってのは真綿みたいな絶望の大量と／鉛みたいな希望の微量とが釣合ってる状態で／たとえば日曜日の動物園に似てるんだ／猿と人間でいっぱい」

この均衡とは、どんな状態なのだらうか。書くということが強い緊張状態は、それでもまだ、「ぼく」の力を、際限もなく要求し続けるのだらうか。

「…／かみとぼくがどっちが旅に出てるのか／それもよく分らなくなってるけど」

そうだ、誰かから誰かに、ではなくて、誰かと誰かの間で、ということが重要なのだ。そこにある文体と、そこにある緊迫感が、これらの一連の作品の命となっているのではないだらうか。

9 「夜中に台所でぼくはきみに話しかけたかった」その8

8 飯島耕一に(前篇)

飯島耕一氏もまた、詩人とほぼ同年齢の友人ということになる。

「にわかにいくつか詩みたいなの書いたんだ／こういう文体をつかんでね一応」

それは急激にやってきたものだ。あまりに早い到来であるから、「ぼく」は、自分の思惟が、そのものの到来にどんな責任もなく、またどんな功績もないかのように感じる。しかも、(同時にだから)やって来たものが、何であるのか、正確に「ぼく」は言うことが出来ない。「詩みたいなの」と「ぼく」が言うのは、「ぼく」の中に詩を書こうとする意志があるからだ。同時にだからこそ、そのものを「詩」と呼びきれないところがあるのだ。書くことが、詩を隠れたものとしてしまうかのようだ。

「ぼく」の意志は、そのもののどこに反映されているだらうか。「文体」だ。そのやって来たものとは、「文体」だらうか。「文体」において、「ぼく」は己の意志の実現を確信し得るのだらうか。「一応」そうだ。しかしまた、「一応」でしかない、とも言える。「ぼく」は、確信には至らないのだ。やって来たものの確実性は、それ自体の中にあるよりもむしろ、それがやって来たものである、という事実の上に帰因するからだ。その急激な到来こそ、そのものの確かさの根拠なのだが、まさにその点でこそ、何一つ関与していないと感じている「ぼく」の確信は揺らぐのである。

「きみはうつ病で寝てるっていうけど／ぼくはうつ病でまだ起きてる／何をしたいかわからないから起きて書いてる／書いてるんだからうつ病じゃないのかな／でも何もかもつまらないよ／モーツァルトまできらいになるんだ」

「きみ」も「ぼく」も「うつ病」だ。「きみは」寝ていて、「ぼくは」起きている。しかし、起きているからと言って、「ぼく」が「うつ病」でないわけではない。「ぼく」も「うつ病」なのだ。つまり己のエロスを巡って、エロスを捨て去っている点において、詩人とはみな「うつ病」なのだ。「きみ」と「ぼく」との間で、到来するものを書いている、という点で、詩人は己のエロスを捨て去り、「つまらない」をただらと耐え忍ぶ人とならざるを得ないのだ。そうすると、詩にはエロスが含まれない、ということになるのだろうか。そうではない。エロスは、作品を巡る他者の人生の上に生まれるのだ。詩とはそういうものでしかない。男子一生の仕事に非ず、とも言えるのかも知れない。

10 「夜中に台所でぼくはきみに話しかけたかった」その9

8 飯島耕一に(後篇)

詩を書くことそのもののうちにエロスを感じている私は、そうすると素人であることを自ら証明しているということになるだろうか。修練によって成し得るのは、エロスを己から奪い去り、他者と共有する空間に移せるようになる、ということなのかもしれない。

「せめて何かにさわりたいよ／いい細工の白木の箱が何かにね／さわれたら撫でたいし／もし撫でられたら次にはつかみたいよ／つかめてもたたきつけるかもしれないが」

「うつ病」の詩人も、まだ現実性をもがくようにして求めている。手に触れる確かさ、その安息感を、幻を追うようにして求める心があるが、しかし、それは間違っているということもまた知っているのだ。それは嘘なのだ。現実と正確に重ねられる作品などというものは、例えば、ほんとうに思ったことを、正直に書き込むことの確かさが、何ものでもないということ、を、「ぼく」は知っているのである。現実の己と重ねることのできる現実性のうちには、嘘しかない。それは間違っている。それは、やってくるものでしかない。いつも、次に向かって、いつも待つ姿勢を要求して止まないものなのである。つかめても、すぐに破壊される確かさ、消えて行く現実性、エロスを拒むエロスなのだ。

「きみはどうなんだ／きみの手の指はどうしてる／親指はまだ親指かい？／ちゃんとウンコはふけてるかい／弱虫野郎め」

「ぼく」と「きみ」の間に、やって来たもの、そしてその破壊のイメージ。これは友情なんてものではない。少なくとも友情の破壊だ。宣戦布告であり、それよりもずっと侮辱に近い。しかし、本当は友情の破壊であるよりも、むしろ作品の破壊と言った方が良いかも知れない。あるいは、作品の破壊への誘惑、と言う方が近いのだろうか。少なくともこれがやって来たもものの持つ力なのだ。その力に由来する詩句なのだ。こんな力と呼び入れなければならぬのだろうか。辻征夫は「ラモーとぼくの話」(『続続谷川俊太郎詩集』思潮社)の中で、「つまり詩人の不幸はこの糾明が実際には行われぬことなのである。」と言っていた。辻征夫氏に倣えば、こんな詩句を書いても、まだこの詩は、友情の詩である、と言われるところに、谷川俊太郎氏の不幸がある、ということになるのだろうか。私は寧ろ、現代詩の不幸、と言う方が近いと思うけれども。

11 「夜中に台所でぼくはきみに話しかけたかった」その10

9

「題なんかどうだっていいよ／詩に題をつけるなんて俗物根性だな／ぼくはもちろん俗物だけど／今は題をつける暇なんかないよ」

「題」が示しているものは何であったか？ それは作品の名称であり、一つには作品を他から区別し、私との間に明瞭な関係を導入するための道具である。だからそれは、私の作品理解でもあって、「題」をつけることによって、作品は私に属するものとなり、最終的に私の内面と同化するに至る。

谷川氏の方法は、この部分を跳び越える加速度を自らに課すところにあるのではないか。即興ではあるが、

それはシュルレアリスムのオートマティスムに通じる場合もあるが、必ずしもいつもというわけではない。オートマティスムは、内面的な切り替えの意図や自由連想により進行する。そのようにして言葉の外へ外へと出て行くことで、その言葉からやって来る個々の印象に、己の心を繊細に対応させてゆく技術だ。谷川氏の試みは、これとはまた少し違っている。

「語る」ということは、この場合コミュニケーションとは異なっている。「語る」文体の中で、私の内面化の隙を作り出さないこと、それは一見コミュニケーションの場面に似た状況を作り出しているが、対話はこの場合どこにもない。対話のための文体と擬似的な状況があるだけなのだ。

「題をつけるならすべてとつけるさ／でなけりゃこんなところだ今のところとか／庭につつじが咲いてやがってね／これは考えなしに満開だからきれいなさ／だからってつつじって題もないだろう」

なぜ、内面化を拒むのか？ 勿論、文体の可能性を探るためだが、そこに考えのないものの美的な場が想定されるからでもある。「つつじ」は、美しさを演じているわけではない。しかし、その美しさを、私たちは共有することができる。この共有の場に、言葉を置きたいのだ。共有される場の文体を掴みたいのだ。そのためにこそ、私は内面化を拒むことを自らに課し続けなければならない。なぜか？

「つつじのことを書いていても／頭にゃ他の事が浮かんてるよ／ひどい日本語がいっぱいさ／つつじだけ無関係ならいいんだけど／／魂はひとつきりなんでね」

詩人は己の内面が醜悪である事を知っているからだ。人間の思惟の醜さに気づいているからだ。これほどの純粋さは、空気のように透明で清々しくあり続ける訳にはいかないのだ。それは鋭利な刃物ともなり、黒い皮膚を切り裂く力を持っている。

谷川俊太郎は、青空や宇宙からやって来た詩人だ。一つの隠喩として、そう言う事は正しいと思われる。そしてその透明な部分は、ガラスの破片のように、肉の内部に確かに埋まっており、詩を語り、肉を切る力を維持し続けているのである。

12 「夜中に台所でぼくはきみに話しかけたかった」その11

10 チャーリー・ブラウンに倣って

「寝台の下にはきなれた靴があってね／それでまた起き上がる気になったのさ今朝」

ベッドの下のはきなれた靴、そのはきなれたという一点が、私を起き上がらせる。ということは、まず彼が起きたのは、内面的な意欲が、彼を起き上がらせたからではないのだ。誘惑がベッドの脇、彼のすぐ傍らにあって、それがやって来ることによって、起き上がることができた、ということだ。「はきなれた靴」は、使い慣れた対話のための文体のように、私の外に、傍らにいつもある。だから事態は、その文体が、私を誘惑するかのようにして言葉が始まる、ということに似ている。「はきなれ」ている、ということは、私に対して優しく、一日の相貌を敵対心の薄い、親しげなものとして私に指し示してくれる。しかし、その「はきなれ」ている、ということは、何か一層悪いことの予兆のようにも思われる。

「全く時間でのは時計にそっくりだね／飽きもせずよく動いてくれるもんだよ」

時計は時間を解釈し身体化したもの、人間の身体に馴染む形に都合良くデフォルメしたものではないか。だから、似ている、というのは本来は正しくはないのだ。そうではなく、飽きてしまっている感性があるから、元来全く別の姿をしている時間と時計が、「飽きもせずよく動いてくれる」という、私にとって苦痛である、あるいは迷惑に感じられる一点において、強制的に類似させられているのだ。

「／／話題を変えよう／／雑草の上を風が吹いてゆくよ／見尽くした風景をぼくはふたたび見てみる／／話題って変わりにくいな」

だから、どんな話題を設定しても、行き着くところは同じだろう。「はきなれた靴」から「見尽くした風景」まで、私を訪れる誘惑は、同じ相貌の元に現れ続ける。それは、私の脱出の加速度が、随時私自身に追いつかれてしまうからではないのか。対話の文体が独白に呑み込まれる危険は、常にある。独白は私を思考に導き、閉ざされた内面にふたたび作品を閉じこめようとする。作品は「話題って変わりにくいな」という一行に留まり、危ういバランスを保って終わっているかのようだ。かろうじて対話である、微妙な独白の形だ。「ピーナッツ」には独白が多い。それも言葉にして、口で語っている独白だ。チャーリー・ブラウンた

ちは、独白から対話へと、全く同じ文体で自由に移行する。子供たちの持っている怠惰とバイタリティとを同時に表現している登場人物たちは、デカダンをも物ともしないエネルギーを発散している。この作品は、底辺にそのような力を持つようとしているのかも知れない。最終行の（それ自体が「ピーナッツ」の持つ香りを湛えているようにも思われるが）微妙なバランスは、そういうことなのかも知れない。

13 「夜中に台所でぼくはきみに話しかけたかった」その12

11

「見も知らぬ奴がいきなりヘドを吐きながら／きみに向って倒れかかってきたら／きみはそいつを抱きとめられるかい／つまりシャツについたヘドを拭きとる前にさ」

言葉の場というものは、人の内面が露出する場でもある。人の外部で、他者と共有される場でありながら、同時に人の内面が突如露呈する場でもある。そしてメディアという媒体がそこに介入すると、公共性は一挙に拡大して、会ったこともない人間の内面が突きつけられる、ということが起こるだろう。悲しいとか辛いとか、怒りだとか、人間の情調を吐露すると、それは叙情詩と呼ばれるが、果たしてそれは、読むに耐えられるものなのだろうか、本来...？ 私たちは、そのような詩を、本当に叙情詩と呼んできたのだろうか。

「ぼくは抱きとめるだろうけど／抱きとめた瞬間に抱きとめた自分を／ガクブチに入れて眺めちまうだろうな／他人より先に批評するために」

読むことによって、何かやって来たものを受け止めたとき、その受け止めている自分の内面を批評するのは、内面に沈潜することを回避して、波立っているものを客観的な言葉で記述することだ。「彼は悲しいと感じている」と書くことだ。この言葉の向きは、あの反吐のような強い衝迫に突き動かされた言葉とは、まるで違っている。現代詩は、この言葉の向きを土台として成立している。批評を根底とした詩である。

「ヘドのにおいにヘドを吐くのは／うちに帰ってからだ／これは偽善よりたちが悪いな」

しかし、内面は取り残されている。醜悪な面持ちをして、臭気を発散しながら、隠されたまま露呈し続けている。この内面の反吐の放置が、偽善よりたちの悪い現代詩のふるまいなのだ。現代詩が行き詰まっているのは、内面が放置されてきたからだろうか。反吐を吐く人を放置してきたからだろうか。つまり読むこと、読まれること、という場が放置されてきたからだろうか。言葉とは元来、言^{こと}＝場^ばではないか、とも思うのだが、とするならば、この反吐を吐く人を受け止めるということには、意味があるし、反吐にも意味がある、ということにならないだろうか。しかし、それは反吐で、醜悪なのだ。それをどうするかは、依然として問題なのだ。

「こんな例を持ち出すってのが／すでにやりきれないってきみは言うんだろ／でももう書きちゃったんだ／／どうする？」

14 「夜中に台所でぼくはきみに話しかけたかった」その13

12

「鉛筆を床に落っことしたらひどい音がした／女房が寝返りを打った／こんなことを書く気になるのも／ぼくが過去を失っているからだ」

叙情詩の歴史の中で、メルクマールは大正期の『感情』創刊あたりに一つあるだろうか。叙情詩は、人生の苦悩を一時的に和らげる中和剤のように働いた。それは苦悩や辛い思い出やさまざまな涙に対する、深い理解と同情であった。つまり過去の深み、その内奥の真実にまで達する実質的で鋭利な根を持つ文学であったわけだ。現代詩はこれを拒絶する。

「過去をふり返るとめまいがするよ／人間があんまりいろいろ考えてるんで／正直言ってめんどくさいよ／そのくせ自分じゃ何ひとつ考えられない／ぼくは自分を鉛筆の落ちた音のように感ずる／カチャンコロコロ.....／過去がないから未来もない音だね」

叙情詩の過去の人生から養分を吸い上げる力は、同時に他者への温かな眼差しともなっていた。それは、詩人が己の悲しみを、時に熱く、時に冷ややかに見据えることによって、他者の心に共鳴を呼び誘うことができたからだ。叙情詩はかつては読まれた。読むに耐える文学であった。そこには反吐のような汚物は少し

もなく、優しく包まれた音楽のような哀しみがあつた。それは美しく変化した内面なのである。現代詩ではどうか。それは批評の上に建立された寺院である。一般の方、拝観お断りの殿堂である。真摯に生きていれば入って行けた叙情詩の世界はそこには既に無く、どちらかと言えば、そう、機械の部品製造工場のように、殺風景で面白味に欠ける場所だ。未来を標榜しつつ情調を切り捨て、過去の人生を切り捨て、他者を切り捨てる音、転がる鉛筆の音、これが現代詩の奏でる音色無き音楽なのだ。

この作品は、三十年以上前に書かれた作品なのだが、いまだに現代詩は存在しているらしい。しかし、読まれずに存在している、と言うべきだろうか。

「それでと / ちょっともう続けようがないなこの先は」

文芸賞に異変が生じているらしい。選考委員から作家が外されているとか。読まれることは、今や重要な課題だ。たくさん読む人々が居て、初めて高度な作品も誕生するのであろうから。根を失ってしまっては、後は枯れるのを待つばかりではないか。しかし、依然として問題は、どこに根をはるか、という一点にあるのだけれども。

15 「夜中に台所でぼくはきみに話しかけたかった」その14

13 湯浅譲二に

湯浅譲二氏は、武満徹氏とも親交のある作曲家で、年齢的にも谷川俊太郎氏らとほぼ同年代に属している。「日比谷公園の噴水が七色に照明されて / その真中に男がひとり立ってた / しぶきを浴びて両手をひろげて立ってた / まわりに人だかりがし拍手の音もした / まだまだ風は冷たかったよ」

公園は人々が集まる公共の場だ。人々に共有される空間であり、その中で噴水のある広場は中心的な場をなすのではなからうか。噴水は七色にライトアップを施されて、人々の視線を集め、楽しませる工夫を施されている。その中に男が入りこみ、しぶきを浴びながらポーズを取る。飛沫と視線を迎え入れるポーズだ。見てくれ！ こんなに浴びてるよ、美しい七色の水を。というわけだ。水は、一瞬跳ね上がり、落下するだろう。彼が立つ間、この場面は続くのだが。人々はその周りに集まり、拍手をする。気温もまだ冷たい時期のパフォーマンスだ。これは、そう、パフォーマンスなのだ。その共有された場で生まれ、滅びる、パフォーマンスだ。

「陽が落ちるまで野外音楽堂で / ぼくはフォークコンサートを聞いていたのだ / 紙飛行機が何台も飛んで墜落して / バンジョーの音が響き / 木々の梢が風に揺れよく似た歌がいっぱい」

音楽は聴衆に共有される場の芸術で、そこで生まれ、そこで滅びる。その芸術は、余韻として、あるいは人々の記憶として、少しだけ長く生きのびるだろうが、しかし人々の死とともに、完全に滅びる。楽譜は記号であって、音楽そのものではないから、私たちはモーツァルトを類似物を通してのみ知るばかりだ。音楽は、共有されるその場に属し、命をその場と共にする。紙飛行機のように飛び、そして落下する。共有される芸術であるから、ある嗜好に応じた、同じ色合いの作品が一堂に会することも多いだろう。一つの場には、本質的に新しさは必要とされない。一つの空気、一つの感興があればそれでよいからだ。(音楽を生み出す営みはこれとは別だ。) ある一つの場で音楽が享受される時、必然的に新しいものへ向かってゆく力動からは自由となるだろう。。)

「音楽がぼくをダメにし音楽がぼくを救う」

16 「夜中に台所でぼくはきみに話しかけたかった」その15

14 金関寿夫に

金関寿夫氏は、翻訳家であり、特にアメリカ文学を邦訳した。谷川俊太郎氏よりも、10年ほど年齢が上だ。自らも英語詩を書き、1976年没後の翌年、教え子や友人らによって邦訳された詩集「雌牛の幽霊」(思潮社)が出版されている。その翻訳者の中に、谷川俊太郎も名を連ねている。

本作品は1972年のものであるから、金関氏はまだ存命中である。

「ぼくは自分にとってもデリケートな / 手術をしなきゃなんない / って歌ったのはベリマンでしたっけ自殺した / うろ覚えですが他の何もかもと同じように」

ジョン・ペリマンはアメリカの現代詩人の一人で、告白派に属して、告白体の詩を書いた詩人だそうだ。金関寿夫氏の邦訳は、まだ確認できていない。

「手術」は、それ自体治療行為と見なされているが、それはその結果や目的といった観念と結びつくことで、そう呼ばれているわけだ。しかし、メスをグサリと刺し入れ、皮膚を切り裂き、内蔵を掻き回す、という点だけで見ると、猟奇的犯罪行為と極めて類似する。それは元来、手術というものが人体を傷つける侵襲的行為であるからだ。ここで触れられている限りの「ペリマン」の歌の語る、自分に対するデリケートな手術とは、そのまま自殺のことを指しているものだ。何の為に、自らの肉体を切り裂かねばならないのだろうか。それは、曖昧模糊としたものを明瞭にする為だ。晒そうとしてなお、内面に隠されているように思われる真実を明るみに出す為、ではなかろうか？

「さらけ出そうとするんですが／さらけ出した瞬間に別物になってしまいます／太陽にさらされた吸血鬼といったところ／魂の中の言葉は空気にふれた言葉とは／似ても似つかぬもののようです」

しかし、本当に内面に、まだ晒されていないはずの魂の中の言葉、といったものが存在するのだろうか。言い得ていない何か、それは本当に内面に所属し、内面に根を下ろし、内面の、つまり魂の姿をしているのだろうか？ 実際にはそれは、外からやって来たものに養分を得ている何ものか、外からやって来たものに全面的に負っている漣さざなみのようなもの、ではなかったのだろうか？

「おぼえがありませんか／絶句したときの身の充実／できればのべつ絶句していたい／でなければ単に啞然としているだけでもいい／指にきれいな指輪なんかはめて／我を忘れて」

外からやって来るものの強度、これが全てなのだとすれば、絶句すること、啞然とすることは、体験の強度と充実、すなわち人生の過剰を物語るのであって、それ故に、祝福されて然るべき事態であろう。その時、詩とは何であるのか？ それは、指にはめた綺麗な指輪のようなものであるべきだ、あるいは小刻みに揺れているかも知れない、指にはめられた。そこには、「私」という意識は最早無いのだ。体験の強度と、その全面的な受容があるばかりだ。詩が目指すのは、そのような境地なのだ。もう一つ別の、デリケートな自殺を経た後に、最後に残される沈黙の震えのような、指輪のような、言葉なき言葉のような...

17 「一九六五年八月十二日木曜日」 *an anthOARogy* その1

まず、表題について。

一九六五年八月十二日木曜日というのは、確実に確かめたわけではないが、手元の「茨木のり子詩集」(現代詩文庫20)所収『「櫂」小史』によれば、「昭和四十年の夏、水尾家を借りて泳いだ時...(中略)その日、泳ぎ疲れての夕暮、...誰言うともなく、櫂復刊の話が出た。」とある。そしてこの年の12月1日に第二期の「櫂」が発行された。海水浴の日、第一期、櫂同人の内、「舟岡、岸田両氏を除く全員が集まっていた。」つまり、川崎洋、水尾比呂志、友竹辰、谷川俊太郎、吉野弘、大岡信、中江俊夫、茨木のり子らである。

an anthOARogy とは何か。*an anthology* は名詩選集となるが、そこに綴りを壊しながらOARが割り込んでいる。OARは、オールのこと、つまり「櫂」のことだ。「櫂」同人の作品を、踏まえながら書かれた詩、と考えて良いだろうか。

18 「一九六五年八月十二日木曜日」 *an anthOARogy* その2

「海／どこかで船が沈んだみたい／細い木片が無数に浜へ打ち上げられて／髪の毛も／櫂は役に立たなかったのだナ／泳げるのなら沖へ出てゆけよ 大岡／私は泳げない」

詩集「記憶と現在」所収の「Présence」にはこうある。

「おれはものうく夕暮をすくいとしては、窓のようにくれてゆく、てのひらの上に流して眺めていた。波音の絶えた脳の浜辺で、もう計画もあらかた枯れた。」「おれの中には秤があって、夏の白い岩の上や飛込台に立つときには、難破船の羅針盤をもしのぐほどに激しい歓喜に揺れることもあるのだが、稀な風だ。夜も昼も秤はおれを水平線に平行に針づける。」「(以上第一歌)」「街は海だ。空は死んで、底抜けに青い。おれは茶色い海草をわけて歩いてゆく。澱んだ海。いつでも澱んだ海だ。おれの腕の筋肉に一瞬雲が流れる。おれ

は巨人になって通りを下ってゆく。／／五〇年代。これはばかげた笑いに満ちた地獄だ。」

もう一つ、同詩集所収「岩の人間」から。

「そのころおれは海の中に突きおとされていたのだ。断崖をころがりおちて、おれの手足は爪をはがれ、指は形を失った。...／／それでもおれは泳ぎぬけるつもりだったか。海の上でもやっぱり息はできないのだと、そのときおれは知っていたか。...／／ああ、おれだって、くらげになればなれただろう。まったく巧みに海面を泳ぐものだ、くらげの群は。...／／不幸なときには嘲られれば嘲られるほど、にこにこしてなきゃならんのだ。おれは微笑を育ててきた。岩で額を割ったときも、頭髮がごっそり剥がれてしまったときも、おれの微笑は岩のおもてに映っていた。おれは岩の人間になった。」

引用ばかりになってしまったが、大岡の作品を逆手にとって、谷川俊太郎は大岡の仕事の強度を称揚しているように思われる。「難破船の羅針盤をもしのぐほどに激しい歓喜」に裏打ちされた創造行為があったのだ、と言っているように思われる。「懼」は「ばかげた笑いに満ちた地獄」の中の一風景であったも知れないが、というお遊びも含みながら、我々に構わず、岩にもならず、沖へゆけよ、と言うのでは無かるうか。

どちらかと言えば狸のように見える大岡信と、どちらかと言えば河童に見える谷川俊太郎。その谷川の詩行に「泳げるのなら沖へ出てゆけよ 大岡／私は泳げない」とあるのが、何とも愉快に感じる。なお、友竹正則「オトコの料理」の「海辺にて」は、「三十すぎまでカナヅチの人は、死ぬまで泳げないも、という俗説があるが、かれは三十五歳すぎで泳げるようになった。とんでもない程の努力のあとで。」と谷川俊太郎に触れているから、「泳げない」のは真実であつたらしい。

19 「一九六五年八月十二日木曜日」 *an anthOARogy* その3

「茨木／他人の写真ばかり撮っていて／あなたのカメラは新しい／誰かを欺いているなあ／私はそう思う／海よ！ むしろ遠ざかれ」

詩集「鎮魂歌」に「私のカメラ」という作品がある。「眼／それは レンズ／／まばたき／それはわたしの シャッター」。自分の記憶の中に、あなたの姿が焼き付けられている、と言うのである。一方「海を近くに」という作品があって、それには「海がとても遠いとき／それはわたしの危険信号です／／わたしに力の溢れるとき／海はわたしのまわりに 蒼い／／おお海よ！ いつも近くにいて下さい」「海よ！ 近くにいて下さい／かれらの青春の戸口では なおのこと」。

「カメラ」は茨木のり子の、若々しく繊細な眼差しを表しているのだから、「あなたのカメラは新しい」という句は、まさにそのこと、茨木のり子の若々しさ、瑞々しい感性を讃える句と読んで良いのだろう。そして、若さとは、いつも「七つの海」をまたぎ越える力の内にばかりあるわけではなく、その繊細さの故に力なく閉じこもらざるを得なくなる、そのような事態の内にもある確かにあるはずなのだ。「鎮魂歌」には、「花の名」という作品もあって、父親の告別式の後、移動の汽車の中で初対面の男性と世間話をするという内容なのだが、「かつてのますらお・ますらめも／だいぶくたびれたものだ／ お互いふっと眼を据える」という一節もあって、この時期、精神的に大きな節目を迎えたかのように思われる節もある。谷川俊太郎は、茨木のり子のその繊細さの内にこそ、何ものにも代え難い大切なものの発現を感じ取っているのだろうか。「海よ！ むしろ遠ざかれ」は、海に近くにいて欲しい、と祈る茨木の句に反対して、そこには何か錯覚があるのだ、と言っているかのようである。つまり、あなたは未だ青春を心に宿しているのに、そうあって欲しいと切実に祈るのは、変だよ、ということだろうか。

20 「一九六五年八月十二日木曜日」 *an anthOARogy* その4

「中江／救命用のゴムボートを遊びに使って／安全すぎた私たちサ／眼鏡を波がさらっていった／眼鏡なしだと／あなたは あなたの目を閉じた顔を／見まいとして見てしまうネ」

この日の海水浴では、ゴムボートが登場したのだろうか。中江氏の眼鏡が波にさらわれる、という事件も実際に起きたことなのだろうか。中江俊夫氏の詩集を現代詩文庫39「中江俊夫集」一冊でしか見られないため、ここでは「海」という作品との関連が迎えられるばかりである。「暗星のうた」所収の「海」は次のように始まる。

「あなたは あなたの目を閉じた顔を / 見たことがありますか / あなたは 眠ったときに / 外が明るくなっているのを / 気づいたことはありませんか」

「眼を閉じた顔を」見るとは、ある想像力の目のことを言い当てているのではないだろうか。第二連はこうだ。

「あの時 うしろで消えていた家 / あるとき 横にそれていった道 / 橋の上から眺める川は ないのです / 窓の中のかおは 白くなって遠のきます」

強い印象を残す詩句だ。これらの「家」や「道」や「川」は、わたしとの関わりで、その限りで「消えていた」し「それていった」のだし、眺められたもの、だったのではないだろうか。それらが「ない」とは、わたしが「ない」ということではないだろうか。だから「窓の中のかお」が遠のいてゆく、という一行があるのではないだろうか。いや、遠のくばかりではない、「顔」は最早「かお」となり、実体は失われ、更に一層遠のいてゆくのだ。この想像力の目は、そのままわたしの死へ向けた誘いの想像力ではないのだろうか。「あなたの顔が / ぼんやりと空をうつして / 揺れる 海になる / あなたの瞼が 鳥になる」

海が語るのは、わたしが無くなった後の世界のたゆたいではないのか。その時、想像力の目に映るのは、わたししか世界と一体化する、というイメージだ。

「あなたは いつも / どこの岸を洗っているのですか」

そしてそれは、明るさを伴うイメージである。中江氏の「ありますか」「ありませんか」「ですか」の執拗な反復は圧倒的で、そのイメージが「あなた」の判断を越えてやって来るといふ強さを物語っているかのようである。まるでそれは、疲れを知らぬ波のように繰り返してやって来るし、同時に海辺のように光に溢れて決定的でさえある。

谷川俊太郎の詩句の「見まいとして見てしまうネ」は、多分その辺りを捉えた一行ではないだろうか。中江氏の詩句を踏まえた挨拶の句としての性格もある反面、「安全すぎた私たちサ」の一行は、中江氏の詩行に対する敬意をも表すように思われる。

21 「一九六五年八月十二日木曜日」 an anthOARogy その5

「吉野 / げにやたとへても憂きに変らぬならひとて / 静かな男 / やせっぽちパパ / YOU WERE BORN AND YOU HAD BORN」

二行目の「げにやたとへても憂きに変らぬならひとて」は、何かを踏まえた表現だろうか。「げに」とか「げにや」というのは、謡曲や浄瑠璃のような舞台芸術に多い文句のようだ。〔「げにや憂しと見し世も夢、辛しと思ふも幻の、」【謡曲「清経」】〕一方、「憂きにたへぬは涙なりけり」【道因法師】といった、仏教思想の洗礼を受けた韻文系の系譜も思い浮かび、この一行は気になる。(だいたいここだけが古語で書かれてあるのだから...)

しかし、他方「たとへても」は、極めて新しい印象の句で、勿論吉野弘の「I was born.」を始めとする諸々の作品を踏まえている(あるいは吉野の手法全般を踏まえている)、ようでもあるから、単純な引用ではないだろう。

いずれにせよ、ここで谷川俊太郎は、この世に生きてあることの根源的な憂愁を作品の上で受け止め続ける吉野弘の詩業に触れようとしているようだ。

詩集「消息」では、様々な比喩が試みられている。「蜉蝣」=「I was born.」、「海」=「冬の海」、「雲」=「雲と空」、「かたつむり」=「かたつむり」。生きてあること、それは受け身の状態でしかない。主体的に生を選び取った者はない。ところが、この「受け身」だという認識は、吉野の場合、ちょうどニーチェとは反対の方向へと彼を誘うかのようだ。

「自分の中に / じっと とどまっていることが / なぜ こんなに耐えがたいのか。」(「かたつむり」)「海は 海であることを / 只 海でだけあることを / なにものかに向って叫んでいた。 / あわれみや救いのやさしさに / 己を失うまいとして / 海は狂い / 海は走り / それは一個の巨大な排他性であった。」(「冬の海」)「何もすることがないとき / 彼は突堤の先に立っている。 / 足下にひろがる / ふかぶかとした海の色に / 身震いして / 彼は一散に陸の方へ駆け出す。 / ... / 陸の人達の間まぎれこみ / 多忙を取り戻してから / ほっ

と彼は...」(詩集「消息」のプロローグ)

生がその裸身を己の意識に晒しているのだ。その時の気も狂わんばかりの心の波立ち、戦慄の感覚がここにはあるのではないか。ニーチェはこれを跳び越えてしまい、「かくのごとき生であったか、さらば今一度！」と宣言するのだが、吉野の場合はその深淵の手前に立ち止まり、それどころか何度も何度もその場所、その「突堤」へと立ち戻り引き寄せられてゆく。生の足もと、氏と接するぎりぎりの縁へ。

「YOU HAD BORN」は、その切断面が吉野の居場所であるということをも言い含めてある一行ではないだろうか。

吉野は以上のような関心から出発して、当然の帰結として、自らもまた他者に(子供に)生を与える役割を担っている、ということの重みを受け止める。父と子、子供を主題にする作品は、誠実さに満ち溢れている。しかし、「やせっぽちパパ」は、ことの重みのためにいよいよ「やせっぽちパパ」に見えてくるのである。

22 「一九六五年八月十二日木曜日」 an anthOARogy その6

「友竹」以下の五行については、今ここで触れることができない。「友竹辰詩集」を見る必要がどうしてもあると思われるのだが、手元になく、図書館にでも探しに行くほか仕方がないようである。後日、改めて振り返りたい。

「ビーチパラソル／互いの子ども等を愛称で呼びあい／太陽に生活の肌をさらし／西瓜の種子は砂に埋めてナ」

第一期「櫛」終刊の際に『「誰と誰との不和が底流にあった」などと書かれたりした』(茨木のり子『「櫛」小史』より)といった過去の風評をさらりといなすような場面だ。『「櫛」は解散したのに、詩誌は発行しないというだけで、何かと言えばよく集まった。』子供が生まれれば家族ぐるみの付き合いとなり、『「櫛」小史』にはこの後ほとんど親類のような関係が描かれている。この人々は、文学などという、不可解で抽象的でさえある絆によって結ばれていたわけではないのだ。みな現実の生活、太陽の下の生活のレヴェルで、具体的な肌と肌の関係を温かく結び合っているのである。

「...中略...／／この友情の小さな空間／私たちを結ぶのは過去ではなかったヨ／だからこそみなあんなに優しく／めいめいの現在については黙^{よすが}っていてサ」

過去だけが関係性の縁であれば、「今はどうしてる？」という話になるのだし、現在の関わりが薄ければ、重い話も寧ろ出やすくなるだろう。しかし、この集団はずっと中身の濃い付き合いをしてきているのだ。今なお人間関係は生きているのだ。だからこそ、それぞれの関わっている重い問題は、話題にならなかった、ということだろうか。

23 「一九六五年八月十二日木曜日」 an anthOARogy その7

「波もて立つや夏衣／うらぶれ渡る沖っ風／やがて闇の中にちりぢりに別れた／三十男の苦い満足／一言も詩は語らなかつたゾ／求めているのは既に一篇の善い詩どではない／畜生！／それは言葉の革命なのだから／だからみなお手上げだったワサ」

最初の二行「波もて立つや夏衣／うらぶれ渡る沖っ風」は、謡曲三百五十番集の二十六番「江島」の一節だ。「沖っ風」は「沖つ風」)この物語は、「江ノ島」が誕生したときの話で、欽明天皇の勅使が土地の古老に、江ノ島誕生の様子や謂われを尋ねる場面に出てくる。この時皆が海水浴をしているご当地が舞台なのである。風が波を立てる、波は浜へやって来て打ち寄せる。そして夏の薄い衣の裾を戯れるように翻らせている。一方、沖の方に残った風は、寂しげに彷徨うように吹いているよ...と、そんな意味にとって良いだろうか。風の淋しさが、皆と別れた後の闇の奥に見えるのではなからうか。詩について語ることは、自分の苦闘をさらけ出すことだ。自分たちが求めているのは、最早文学談義に資するような、心地よい限りの作品などではなくて、国語を震撼とさせるような衝撃力を持った作品であって、それはそう簡単に手に入るものではなく、それこそ社会革命のように、血を要求される実践なのだ。みな一様に忍耐と不屈の精神をもって勇敢に挑み続けているのだから、みなと居心地の良い時間が作れたことは、私の、みな、それぞれの優しい

心遣いによるのである。

しかし、このことは、単にセンチメンタルな感慨に留まることがないように思われる。この日確かに話題は「櫛」復刊の話になったのであり、再び皆で集まり詩誌を問うに際し、何某かの意気込みもあったのではなからうか。

24 「一九六五年八月十二日木曜日」 an anthOARogy その8

「大岡ノマリッジノマーガリンノブルースノなるなヨひもになんか 画廊の」

詩集「わが詩と真実」の「マリリン」の末尾の三行をもじった一節だ。大岡信フォーラムの月例会第一回で、大岡氏自身も「マリリンノマリーンノブルー」という三行について、「この三行があればいいと言われましたね」と言っているほど評判になった。おそらく谷川氏の詩行の方は、ずっと大岡個人のことに引きつけて語句を連ねているのだと思われるが、詳細は私などには判然としない。

「水尾ノ尾^ひは速やかに失われつつあるノ行雲流水ノ我等また無名のたくみの手に成りしものノ砂が濡れ 砂が乾きノ鳥たちは彼等の思想を見失いノ俺たちは我等の鳥を見失う」

水尾比呂志氏は美術史家である。琳派の研究で知られる。著書に「デザイナー誕生」「東洋の美学」などがある。だから「尾^ひ」は「美」のことだ。美とは何か。それは、その時、何であったのか、という困難な問いを問い続けるのが、水尾氏の視線の内実であり、それは一瞬の内に成立し、次の一瞬には既にそこにはないものを、それでもなおかつ手に入れようと求めるのである。作品だけが残されている。その作品が、いかなる体験（つまりいかなる美的体験）によって成立し、支えられていたかを問うのである。それを支える人間自身も、次々に消えてゆくというのに。消えてゆく体験をした、消えてゆく鳥を追いかけてやうとする、消えてゆく私たちなのだ。

25 「一九六五年八月十二日木曜日」 an anthOARogy その8 補遺

大岡信氏は昭和三十二年（1957）4月に相沢かね子さんと結婚している。劇作家の深澤サキ氏である。また昭和三十四年（1959）現代美術を扱う南画廊社主、志水楠男氏の依頼を受けて、フォートリ工展のカatalog作成に協力するようになる。以降、画廊を中心に現代美術家や武満徹ら現代音楽家らと親交を結ぶようになる。昭和三十五年（1960）草月アートセンターの機関誌『SAC』刊行に伴い、芸術批評を寄稿し始めている。

谷川氏の「なるなヨひもになんか 画廊の」という一行は、こういった大岡氏の活躍をちょっと揶揄したものかと思われる。

26 「一九六五年八月十二日木曜日」 an anthOARogy その9

「友竹ノ奥さんが寂しそうに犬をいじめていますノふとってふとってふとってふとって...ノぼいと 海の方へ捨てられなくなったノエトセテラ」

友竹辰詩集を図書館で借りてきた。少し書けそうなので、書いてみます。

詩人友竹辰は友竹正則の事である。「くいしん坊バンザイ」の三代目くいしん坊であり、声楽家としても活躍した。1993年、他界している。

「奥さんが寂しそうに犬をいじめています」とあるが、当時、友竹氏は仕事に邁進し、家庭を顧みることがなかったようだ。後に「オトコの料理」というコラムを読売新聞に掲載し、これは単行本化されているが、その2月末の項目を参照したい。

「オトコの料理」S51・2月29日 読売新聞日曜版コラムより。表題「良い酔い難の宵」

「父やさしく 母きびしくて難祭 右城暮石ノ...（中略）...ノ」

さて、その娘を語るに、何かしら不憫の心がついてまわるのを如何ともし難い。冒頭の句の、父やさしく、そう、今現在の父はひたすらお前にやさしい。だってお前が生れた頃、この父はひどい父だった。ノお前をかえりみないと同様に、母も家もふりすてて、唯々はたらいていた。あの頃の自分は一体、何だったんだろ

う、人間か動物か機械か。若気のいたりというにもむごすぎる。 / ... (中略) ... /

嫁して十七年 ^{ひいな かお} 雛の貌も / ほほえまず 辰

みどりよ、ゆるされよ。苦勞かけました。 / (みどりは家内の名。辰は、かく申す拙の雅号にてそり)」

16歳の娘について触れている箇所だ。16年前というのは、昭和三十五年頃。1960年頃のことになる。谷川の詩が1965年であり、次に上げる事件が1968年ということになる。

1967年12月から友竹氏は世界を飛び回る。まずはハワイだ。

「あそこはいつも / 晴れていた 毎日 / 泳いだ まだ / 旅 を知らず / 毒がまわらず ただ / 太陽を浴びていた / 一週間」「頌歌・ハワイで」より。「友竹辰詩集」の「旅」の章を見ると、この後サンフランシスコ、メキシコ、ニューオリンズ、ニューヨーク、パリ、ロオマ、スペイン、ベルリンなどに滞在する、三ヶ月に渡る長旅だったようだ。その間の事だ。1968年1月23日。「一つの死・冬・パリで」より。

「略... / マドレーヌ寺院のギリシャ風回廊の下で / ぼくは一つの手紙を開いた / そこに妻は / あなたを憎むすべての男の性をにくむ / と書いていた / / その夜 一つの生命が / 血と肉塊となって / この世に氾濫し / 彼女を悶絶させたのだった / / さらに妻は書く / 私はさむい ひどく孤独 / あなたがゆるせない / 旅も自由も また / みごもと云う業を免れた / 雄性のすべてが / にくい / と / / パリで死んだから / この詩は その子に / 捧げよう 母のなかで / 五ヶ月を生きたいのちに / ...略」

この事件は友竹氏の人生を変えたのだと思われる。同時期の「旅に」冒頭より。

「旅は、ぼくには悪しき経験だった とて。樂園を離れてから、アダムとイヴはどんな暮らし方をしたんだろう？ 永遠に、二度と味わえぬことになったあの甘美だった果実の味を、日々の糧を摂るごとによみがえる口ぬちに、どうやり切れなく噛みしめていたのか。今のぼくはそれが知り度い、その耐え様が。 / ...略 / まりたん、元気ですか。パパも元気です。ハワイはあたたかいので、泳いだりひなたぼっこしたりしてます。お花も木も鳥も海もとてもきれいです。こんどはみんなでいっしょに来ようよ。ママのゆうことをよくきいていい子でいてね。さようなら。」 / この、倅の雰囲気。旅の毒が、まだまわらず、どんな事が自分に起るかも知らず、唯の観光客みたいに無邪気にはしゃいで、その眼はまだくもらず、涙でよごれずに。 / 絵はがき それからの何十通かはみんな、灰になって、風に吹かれて飛んでしまった。千九百六十八年一月廿三日の真夜中、不意の、激烈な陣痛。死ぬほどの苦しみと痛みの中で、妻が、自らの手で執り上げた小さな小さな子、それはもう、ひとりの女の子だった。その余りの悲しみに逆上し、泣きただれて万霊節の南瓜のような顔の妻は、旅にあるぼく、自由のぼく、そのような業を負うた女というものに対する、自然に於ける男の性の無責任を深く嫉妬して、手紙たちをくしゃくしゃにし引きちぎり裂き刻み、朔風の裡に火にかけた、と、ずっと後ぼくに語った。...

谷川氏の詩は、1965年12月「櫂」十二号の発表であるから、この事件とは関わりがない。もし、その後のことであれば、谷川氏にこの詩行は無かったのではないと思われる。ただ、後年友竹氏が回想するように、氏の生活があまりにも家庭から離れていることを見て取れたから、ちくりと刺すような書き方をしたのではあるまいか。

(つづく)

27 「一九六五年八月十二日木曜日」 an anthOARogy その10

前掲の事件の後も、勿論谷川俊太郎と友竹辰の友情に揺るぎはなかった。「オトコの料理」からまた引用してみたい。

「海辺にて」(「鳥羽」に触れながら)『とんでもない、詩人のふりこそしてないが、君こそ本当の詩人ではないか、谷川俊太郎よ、我が友よ、昭和という世代が生んだ唯一の天才、無数の傑作を書き続け、今や「マザーグース」をまでベストセラーにしてしまって、マイダス王みたいな大詩人よ。』

もう一箇所、「私は泳げない」の一行について、面白い知識が得られる。「三十すぎまでカナヅチの人は、死ぬまで泳げない、という俗説があるが、かれは三十五歳すぎで泳げるようになった、とんでもない程の努力のあとで。」

谷川俊太郎は1931年生まれ。三十五歳すぎで泳げるようになったというなら、それは1966年のこ

とになるのか。つまり、この詩が作品化したときは、その前年ということになる。谷川氏がまだ泳げなかった、最後の夏だ。

「ふとってふとってふとってふとって…」

この一行については、食いしん坊の友竹氏に対しては、微妙なフレーズだという他に、まず「友竹辰詩集」の（櫛の時代）から次の2作品を参照したい。

「作劇法」2 スミレノホシより

「…／／バラノホシ スミレノホシ サンゴノホシ／ゆれて ほおえんで うたつて そして／うなだれて
／つて／て」

「挽歌」より

「…／／ぼくはあたりを見まわして／どうしようもなく涙した この目を／さまして ひたして／あらつて
わらつて／おくれ 水で／すきとおつた 時のなかで／ひとよ うつくしい日々の／死のなかで」

この「て」が重複する語法は、谷川俊太郎も試みている。もう一つ、あまり関係はないかも知れないが、谷川俊太郎氏の詩集「21」（1962年刊）所収の、散文詩「ポエムアイ」が少々気になる。

「私は妻の円い腹部の表面に詩をこすりつけ、妻を甘草の匂いのする詩でみがき立てた。そうしたらどういうわけか、妻は極度にやせてしまった。だがおかげで彼女は、非常によく推敲された詩の一行と同じ位、美しくなった。妻は私に向かって、しきりに何かを訴えていたが、彼女の口はもう私の詰めこんだ藁と水とでいっぱいになっていたので、私には無意味なうめき声しか、聞きとれなかった。／…一瞬にして私は会得した。すべてを詩の視線で眺めること、ポエムアイ！ もはや詩をこすりつける必要はどこにもなかった。妻はたちまち肥り始め、皮膚の色は鮫のように黒ずんだ。けれどそれが何だろう。…／ポエムアイ！ 愛とやさしさ、こっけいな義務！ こうして私は、世界の謎々あそびに加わることになってしまった。」

「奥さんが」寂しがっていて、「ふとって」もう捨てられない、という文脈が、どこかこの作品を指し示すような気がしてならない。少々謎かけのようなことになってしまうけれど。

28 「一九六五年八月十二日木曜日」 *an anthOARogy* その11

「川崎／知らぬ間に再び君に支配された私たち／デリケートな太鼓腹／歴史の外の不変のはにかみ／海にまじってイル／横須賀の人よ」

川崎洋氏は昭和6（1931）年生まれ。大岡・谷川両氏と同年生まれだそう。昨年、平成16（2004）年10月21日に亡くなられた。

川崎洋氏は第一期「櫛」の仕掛け人として、人集めをした。その第一期「櫛」は、昭和32（1957）年9月まで続いて終刊を迎えた。そして8年が経過し、昭和40（1965）年12月、第2期「櫛」復刊。編集は川崎・水尾・友竹三者が行った。その夏の海水浴のあと、水尾家で復刊の話が「誰言うともなく」出たそう。〔茨木のり子『「櫛」小史』より〕その当時の川崎氏のプロポジションについては、調べられなかったが、8年前、22歳当時の川崎氏については、「痩せて、風に吹かれる草のように、そよと立っていた。」と茨木氏は評している。〔『「櫛」小史』〕

「川崎洋詩集」の「日曜日」には、こんな一節がある。

「…／／海へ入る／波の上に仰むいてひっくり返ると／顔の面と無智な足の指達がひょっこり／海の上に出る／すると／背中はどう眠ってしまったのかしらと／おずおずし／ももはどうすればよいのかわからず／手だけは勝手知ったふうに少しづつ／わすれずに海を掻く」

「海にまじってイル」は実景でもあろうし、同時にこんな詩行の再現でもあるのではなかろうか。実際に川崎氏は海が好きだったようで、海に取材した作品も多い。追悼文に八木忠栄氏は「海が大好きだった川崎さあーん」と呼び掛けている。また同じ追悼文の中で、次の作品の引用もあった。

「死ぬまぎわ／思い浮かべるものは／非常に／海に近いものに違いない」〔詩集「食物小屋」（1980年刊）所収「海」より〕

さて、「はにかみ」ということで作品を見てみると、次の詩行が目に入った。

『…／／で／啖呵をきるとすれば／こうだ／やい／やい／俺は だ／眼をつぶって／こっぴどかしいのをこ

らえて／てれてに／「真面目に」／どうだ 恐れ入ったか』(「川崎洋詩集」所収「鉛の塀」より)
この作品は谷川俊太郎氏の後年の批評「仏頂面」(1987・1月)〔「続・川崎洋詩集」所収 現代詩文庫133〕の中で、『むかし彼を「流謫のポリネシアびと」というキャッチフレーズで呼んだことがあったが、川崎はもうポリネシアに帰ったって幸せにはなれないだろう。だってもう「はくちょう」じゃないし、かと言って「鉛の塀」でもないんだもの。』と触れているから、重視するところがあったのではないだろうか。また「はにかみ」は、あるいは詩人の性質の一端を伝える部分もあるのかも知れない。

川崎氏は生まれは品川区だそうだが、21歳の時に上京し従兄弟の横須賀に下宿に転がり込んで以来、横須賀に住み着いた。後年「EM物語」という詩・写真集があるが、その末尾の一行には「わたしは横須賀から決して出て行かない」とある。

「歴史の外の」という句が解明しなかったが、手元に思潮社の現代詩文庫しか無いためなのか、手掛かりがなかった。論じようとする、少々離れたところからの理屈っぽい詩論になりそうなので、触れずにおくことにする。しかし、川崎洋氏の作品を読んでいると、この「歴史の外の」という句は、理解できるようにも思われてくるのだ。やはり的確な詩句なのではなかっただろうか、と予想する。

29 「一九六五年八月十二日木曜日」 an anthOARogy その12

「三たび腹を下したね 中江／怒ればヨカッタのにいつでも」

詩集「暗星のうた」(1959年)に「血が流れ」という作品がある。その末尾二連を引用したい。

「罪の血が静脈を圍繞する夏 失った死と／とらえた破片の為に火をもやす／いやしい五本の指で／清冽な咽喉を求めるために 人生の枝の果実をもう落とす／万の生を 知の欲望にかえ 一人の／無知の日常は死んだのだ／／血が流れ 文明はかわり 老人と少年の／無垢の日常は夜の内に消え／一人の恋人と 一人の娘の／無垢の月曜日は絶えたのだ／憤怒 激しく再び日は死にかかっている／憤怒 再び死は洪水のように太陽をおそう」

この作品は反戦詩であろうかと思われる。太平洋戦争敗戦の記憶を踏まえたプロパガンダのように聞こえる作品だ。

1950年代には、まず身近なところで朝鮮戦争(1950～53)が起きている。遠い国、中東では、イスラエル国家樹立に伴うパレスチナ戦争(1948～49)の余波であるスエズ戦争(1956～57)が起きた。1959年はキューバの共産主義政権樹立の年で、アメリカ・キューバ両国の関係は急速に悪化し始める。キューバのミサイル基地をめぐるキューバ危機はこの3年後だ。ベトナム戦争(1960～75)はまだ始まっていない。

腹を下したのは、もしかするこの時の事実であったかも知れないが、谷川俊太郎氏は、中江俊夫氏にもっと怒っても良いよ、と言っているようだ。当の谷川俊太郎氏自身にも反戦詩がある。有名な「死んだ男の残したものは」であるが、これも周知のように武満徹氏が曲を付けていて、迫力のある重厚な合唱曲となっている。

30 「一九六五年八月十二日木曜日」 an anthOARogy その13

「宿命っぽい鵜沼の海に近く／松林の中で家々は眠り／そこに住む人々が何を感じているのか／それを知るすべは相変わらずなくて／気温は東京で二十八度になり／そしてその日が終わった」

鵜沼は神奈川県藤沢市にある地名だ。付近には「鵜沼海岸」という地名もある。水尾氏宅があったのだと思われるが、「宿命っぽい鵜沼」について言うならば、やはり「鵜沼之志」への連想があるのだろう。つまり彼等が「一篇の善い詩など」ではなくて、容易ならぬ「言葉の革命」を求めてきたということと、そしてそれは「宿命」として、使命として、これから各々背負ってゆくのだ、といった、過去から将来にまでわたる孤独感を、ここに味わうことができるのではあるまいか。と同時に、この作品自体が、アンソロジーの形態を土台としているところにも見え隠れしているように、作品が詩友の世界との間に模索され打ち立てられていることにも注目しなければならない。孤独の中に埋没したまま突き進もうとする意志はここには無く、返ってそこから振り返り、他者との間に、人々との間に作品を置こうとする意図が感じられるのだ。「そこ

に住む人々が何を感じているのか／それを知るすべは相変わらずなくて」の二行は、時を隔ててこの詩集「夜中に台所でぼくはきみに話しかけたかった」の意識に激しく通底すると見て間違いないと思われるのである。

31 「ニューヨークの東二十八丁目十四番地で書いた詩」その1

「それからW・H・オーデンが／その大きな手で／アルミニウムの歯磨きコップに入った／熱いコーヒーを運んできたんだ」

時間は始まりを持たない。時間があるところには、いつも経過だけがある。その過ぎてゆく時間を体験的に書こうとすると、何かが始まることはなくなって、寧ろ急に何かが時間の流れに飛び乗ったかのようなことが起こるだけだろう。

この意識は、外からやって来たのだろうか。突然に「ニューヨークの東二十八丁目十四番地」を流れて行く時間に飛び乗ったかのような。今は朝なのだ。「歯磨きコップ」と「熱いコーヒー」が指し示している時間は朝なのである。そして「W・H・オーデン」が歩いているとことが、ここはアメリカだ、と教えてくれているのだ。(彼は元々イギリス出身だが、後にアメリカに渡り、エリオット以降のアメリカを代表する詩人となった。代表作に「もうひとつの時代」「演説者」などがある。この谷川俊太郎氏の作品が書かれた翌年、1973年9月28日に亡くなっている。)

32 「ニューヨークの東二十八丁目十四番地で書いた詩」その2

「それからその前の晩の食卓では／誰かが箸の起源を問題にした／一九一〇年に突然発明されたのさなんて／冗談は言ったが誰も何も知らなかった」

突然に始まる意識、人生も作品も、いつも突然に始まる。「ニューヨークの東二十八丁目十四番地」という土地に降り立つ意識には、時間の継起的性質が欠けているのだろうか。「前の晩」が、正確にどの時点に属するのか、私達には知る術がない。この意識が始まった、その「前の晩」ではあるにせよ。それは作品の開始が(人生の始まりもそうだが)いかに受け身の体験であるかということを物語るように思われる。「箸」は日本の食卓の道具だ。「ニューヨークの東二十八丁目十四番地」には、縁の薄い物であるだろう。この違和感は「それから」と始まる各連が、意識し続ける唐突な印象と良く見合っているようだ。だから「一九一〇年に突然発明されたのさ」という冗談も、「誰も何も知らなかった」という異邦人の感覚も、すべて意識がフワリと降り立たなければならなかった地平の唐突な顕現と向き合っている詩行なのではあるまいか。そしてこの唐突さは、「書く」ということが常に触れていると同時に、「読む」という体験の内にも、いつも内在する性質と言って良いのではあるまいか。

33 「ニューヨークの東二十八丁目十四番地で書いた詩」その3

「それから人気のない小さな映画館で／ブルーフィルムの歴史を観た／誰の家か白い壁に弱々しくつたがからまり／その下に無残な裂け目が口を開けていた」

第三連はとりわけ語調がのトーンが下がるような印象がある。第一連の「...きたんだ」、第二連の「...されたのさ」といったくだけた比較的高い調子が見られなくなっていることが、全体のトーンを沈んだ印象にしているようだ。勿論内容的にも淫靡さを漂わせる必要があるようだ。

「人気のない小さな映画館」には、なぜ人が居ないのだろうか。演目がその土地ではつまらないもので、そんなものをもの珍しげに観る連中は、異邦からの旅行社ぐらいのもの、だからだろうか。時間が突飛な時間で、みな一様に働いているからだろうか。時間に於いても、関心に於いても、ここに行く者は異邦人なのではないだろうか。

演目は「ブルーフィルムの歴史」だ。猥褻を真面目な顔で提示する、観念的エロスの常套手段とも言えるかも知れないが、この二重性は、次の二行のイメージで、より複雑化して行くように思われる。「家」と「壁」と「裂け目」という一連のイメージは、猥褻を巧妙に隠蔽もしているが、同時にあるいはそれ以上に、露骨にイマジネーションに訴えつつ剥き出しにもしているのである。観念的エロスの表現として、上等の方に属すると言えはしまいか。

しかし、これらのイメージは、「それから」で始まる各連の織りなす時間的錯綜の中に、偶然に現れたかのように配置されていて、時間的統辞法から免除されてしまっている為であろうか、エロティックな文脈を遂に構成することがない。これはいったいどうしたことなのだろうか？ エロティックな文脈は、それを押し隠す動きを第一に必要とする。それによって再び隠されていたものを露わにする動きを誘発し、その絶え間ない循環反復が、エロティックな文脈を構成する原動力であり、また、まさにその実態そのものと言って良い。ここにはその押し隠す動きが存在しない。それは一葉の、完結した、または凍結した、ポーノグラフィーなのだ。なぜそうなのか。

人間の生活が、異邦に於いて、己の固有の時間から切り離されて、宙吊りの状態で凍りついている、生きるということが、剥き出しの剥製のような形で展示されている、のではなかろうか。朝のコーヒー、晚餐、性、このあとには、音楽、いたわり、経済生活…。そんな風に各連が並んでいるようにも思われる…。

34 「ニューヨークの東二十八丁目十四番地で書いた詩」その4

「それからラジオではいつもどこかの局がノ・J・S・バッハの音楽を流していたなノ僕のホテルの窓からは空はおろかノ陽の光さえ見えなかったのさ」

まず一つめ、「いつも」について。この滞在は長さを持つのだ。ラジオは幾度となく点けられた。唐突に始まるこれらの時間は、錯綜としていて、記憶を持たず、しかし続くのである。それは断続的に続くのだろうか。「それから」を介してそれは続いているのだ。しかし「それから」を介してしか、つながりを持たぬのではないか。この体験は繰り返されている。この意識は断続しつつ、継続している。いつも唐突に始まるが、いつも同じ時間だと感じられるのだ。それは意識の執着を物語っているのではない。四六時中、一つのことを念じ続けながら、幾度も幾度も試みられる生産的实践とは、微妙に異なっている。何よりもそれは途切れる。それは断ち切られる。それでいて「それから」を介して始まる。始まるがそれは新たに、ではなくて、いつも再開であり、同じものの再生である。

次に「J・S・バッハ」について。彼のフーガの旋律は、この断続しつつ継続する、反復する時間の隠喩として極めて的確であるかも知れない。そこには悲愴さもなければ、炸裂する熱情もない。代わりに、遙かに持続性に於いて優る貴族的な軽妙さと明るさに満ちているのである。その軽妙さは、何らかの重苦しい現実的保証を持たぬ、ということと対であろう。

だから、それは第三点となる問題点なのだが、「僕のホテルの窓からは」「空は」見えず、「陽の光さえも」見ることができない。彼がいるのは外界から遮断されたような部屋である。多分この事が最も重要な問題点なのだ。映像がないというのではない。ラジオは外界との細々と続く連絡通路なのかも知れないが、それは間接的な体験でしかない。作品はいかにして外界に結びつくのだろう。この部屋からは決して見ることでできないそのものとのつながりが無ければ、この体験に、いったいいかなる価値が見出せよう。

35 「ニューヨークの東二十八丁目十四番地で書いた詩」その5

「それから風邪をひいた田村夫人のためにノ僕等はプラスチックの箱にノ刺身と御飯とお新香をいれて持って帰ったノテレビではまだマリリンモンローが生きていて」

異邦の土地のただ中では、人は直に時間に洗われ、風土に晒されるかのようだ。一切が無意識を拒むようにやって来るから、神経は研ぎ澄まされねばならず、人は己が生きている現実、その土地を初めて目の当たりにするかのよう刺激を絶えねばならない。幼児期の神経であれば可能であったものを、年を重ね衰え始めた身体の上で、再び繰り返さねばならない。消耗は必然と言わねばならず、そこには自ずと<ruby>郷愁</ruby></ノ>ノスタルジー</ruby>による慰めも生まれてこよう。しかし、ここにある「風邪をひいた田村夫人のために」持ち帰られた「刺身と御飯とお新香」は、「プラスチックの箱」に入っていた。「マリリンモンロー」は「テレビ」の中の「マリリン」でしかない。これは慰めやいたわりへの冷徹な視線が見出したものと言って良いか。それは例えば、詩に対する、抒情詩に対する批評的な視線をも表す、と言って良いか。「プラスチック」も「テレビ」も、人々の生活に密着した場における無限に再生可能なものだ。

後ろ向きのもの、それは既に長く馴染んできたものの再生産であって、それがこの異邦の地でのわずかな

慰めを提供してくれるものの、その誘惑の真実の姿だと言って良いだろうか。

恐ろしく醒めた意識がここにはあるのかも知れない。安易な情動を用いた外部との連絡の可能性は最早存在していない、そこからいかにして始めたらいいのか、ということなのかも知れない。

36 「ニューヨークの東二十八丁目十四番地で書いた詩」その6

「それからもちろん旅行者小切手に / くり返し自分の名前を記して / 人間は今あるがままで / 救われるのだろうか」

トラヴェラーズ・チェックは、自分が旅行者であることを、自分がこの土地で異邦人であることを説明するものだ。つまり第六連で初めてそのことが明瞭にされ、この作品が、どこそこの土地の上で根の無い生を生きる時間、というものを重要な関心事としていることが分かるのだ。と同時に「救われる」というテーマが唐突に立ち現れる。これはどういうことなのだろうか。

生きるということと書くということとの間には、密接な連想があるように思う。生は「私」の不在と不在との間に記された、束の間を彩る水彩画なのだ。一方「私」は、明白にその存在を実感できるキャンパス地である。それではいったい「私」は、どこに立っているのか。生の上にか？ 生によってか？ あの繊細に色を変え、消えかつ結ぶ淡い織物に全面的に依拠するというのか？ しかし、いったいどのようにしてそんな途方もないことが可能なのだろう。こうして「私」の問いは形而上学へと向かわざるを得ないのだ。書くこともまた同じだ。書くこともまた変転し、反復して立ち現れ、幾度も幾度もまた始めなければならない。しかし、作品は現実存在しているように見える。あの不確かな営為に依拠して？ だろうか？ それとも、それこそ千差万別な無数の読む行為に依拠してだろうか？ 作品とは何であるのか？ 書くこととはどこへ向かうものなのか？

「もし救われないなら / 今夜死ぬ人をどうすればいいんだ / もし救われるのなら / 未来は何のためにあるんだろう / 救うのが自分の魂だけならば / どんなに楽だろうね / 他人の魂が否応なしに侵入してくるので / 僕には自分の魂がよく見えないな」

作品が確実な地平を獲得しない、ということになるなら、書いたという事実は、無に帰するということなのか。その時「私」はどうしたらいいのか。もし作品が確かな地平を獲得するのであれば、まだ繰り返そうとするこれらの書くという行為には、どんな意味が残っているのか？ なぜ特異な「一度」で、満たされることがないのか。あとの残りは、全て無に帰するということなのか。書くということと作品との、両者だけで済むならば、問題は個人の資質に帰することも可能かもしれない。しかし、そこには読むという行為が関わってくる。作品は読まれて始めて存在するからだ。故に、書くということと作品とだけからなる、純粹な視野は、確かめる間もなく雲散霧消してしまう。「私」が書いたということの、本当の意味、本当の価値は、いったいどこにあるのだろうか？

37 「ニューヨークの東二十八丁目十四番地で書いた詩」その7

「それからまた夜があけて / 僕は東京からの電話で起されたんだ / 僕はお早うと言ひ / 娘と息子はおやすみなさいと言ったのさ」

夜が明けて電話のベルで起こされる。モーニング・コールに答えて「お早う」と言う。ここまでの文脈は完璧だ。どんな瑕疵も見出せない。しかし、この電話は東京からのものだった。遠く隔たる土地の異なる時間帯からのコールであったから、受話器の向こうでは家族達が、一様に「おやすみなさい」と言うのである。この整合性と不整合性が意味するものは何であろうか。

このモーニングコールには、元々ある配慮が備わっていたということなのだ。土地と時間帯との隔たりを前提とする配慮があった、ということだ。「読む」とは、そのようなものだ。己を見出すことが読むことであってはなるまい。遠い隔たりの認識を前提とする配慮が、読むことの本質として必要不可欠なのである。しかし、だからこそ、同時にこの整合性は、どのようなものであっても良いはずである。「他人の魂が否応なしに侵入してくる」事態は避けがたいし、それなくしては作品の存在価値も生まれ得ないと言えるからだ。つまり 夜明け、起床、お早う という一連の整った文脈は、遠く隔てられた土地、東京からのコールする

行為によって、初めて成立した整合性だ、と言うことしか出来ないはずなのである。なぜなら、この土地は、いつだって唐突に立ち現れ、その時間は気付くと再び始まっており、それ自身の記憶も持たず、どんな統辞法との間にも齟齬の生ずる可能性を秘めた場所であるからである。反復する孤独であるこの土地を、外部に、その統辞法の上に位置づける営みこそ、あの積極的な通信の試み、つまり読むという行為に他ならないのだ。

38 「ニューヨークの東二十八丁目十四番地で書いた詩」その8

それからもう一つ、思潮社「現代詩手帖」の1975年10月臨時増刊号で「詩の倫理と文体」という座談会が行われていて、谷川俊太郎氏、山本太郎氏、岩田宏氏、林光氏、入沢康夫氏等が参加している。ここで、「夜中に…」や「定義」を始めとする谷川俊太郎氏の詩作の現場について議論が成されているのだが、こんな言葉があった。

「谷川…だれでもいいんだけど、やっぱり特定の個人というものとなんか一對一の、つまり作る人間、読者である人間という場を仮りに作ることで、なんか自分のなかの言葉がより現実になるんじゃないかみたいな、そういう意識が働いていたところがあるんですよ」

「谷川…ぼくには『通俗』の要素があるってということね。」

「谷川…夢みる対象あるいは想像力の直接の対象っていうものが終局的には現実だとは、ぼくはどうしても思えないみたいなところがあるんですよ。そういうふうに、普通の人間と同じように外にある現実ってものに確実な手応えを感じてる人間と、なんかもっと言語そのものに現実の手応えを感じてる人間の違いっていうのは、たとえば岩成さんとぼくとの間にはあるんじゃないかという気はするのね。だからそういう現実を信じてるって言うか、手応えってものに常に、逆に言えば疎外されてるみたいなことは、日常生活と詩とをどうしても同じ次元で捉えなくちゃいられないみたいな、そういうものと詩というものをどうしても切り離せないみたいなタイプの詩人をつくる。切り離すと滑稽なものになっちゃうわけ、詩がね。それになんか耐えられないみたいなところがあるんだな。」

「谷川…つまりなんか自分のものを書くときの栄養素というか土壌っていうか、そういうものとして、わりと古今東西の文学作品ってものがあったりさ、あるいはもっと非常に宇宙的なヴィジョンがそうであったり、いろんな人がいると思うんです。ぼくの場合は、常にその土壌のなかに、非常に日常的なつまんない、たとえばカミさんとのいさかいであるとか、自分が下痢をしたとか、そういうものを包み込んでおかないと不安だってところがあるんですよね。」

最初にやってくるものは現実の側なのであって、その細切れで、間歇的な感覚が、作品の淵源となっている。この受け身の世界は、かろうじて再び現実に戻って行くが、それもまた、現実の側の積極的な関わりに身を委ねる、という仕方です。戻らずして戻って行くのだ。そういう中で、この詩集「夜中にぼくは台所できみに話しかけたかった」の中のいくつかの作品は、現実の現れの一つである特定の人物への語り掛け、という場を設定し、そのような文体で書き留められる。この「ニューヨークの東二十八丁目十四番地で書いた詩」もその文脈の中にあると言えるだろうか。詩人の側から、積極的に現実の側へと踏み出して行こうとする意識が、作品の背後にはあると言って良いだろうか。

39 「My Favorite Things」その1

「どんなに好きなものも / 手に入ると / 手に入ったというそのことで / ほんの少しうんざりするな / / とんなに好きなものも / 手に入らないと / 手に入らないというそのことで / ほんの少しきらいになるんだよ」

オスカー・ハマーシュタイン II (作詞) とリチャード・ロジャース (作曲) の「My Favorite Things」は、映画「サウンド・オブ・ミュージック」の挿入歌として有名であり、またジャズ・サックスの巨星、ジョン・コルトレーンのカバーでも、更に一層知られている曲だ。なお「サウンド・オブ・ミュージック」に挿入されている諸作品は、二人のヒットメーカーにとっては、ゴールデン・コンビとしての最後の作品となったとも言われている。ブロード・ウェイ初演の翌年、オスカー・ハマーシュタイン は癌でこの世を去っている。

さて、この詩作品においては、オスカー・ハマーシュタイン の一番の歌詞が、冒頭、表題の直後にエピ

グラフのように英文のまま置かれ、また同じ箇所は第三連で、谷川俊太郎氏の邦訳によって再度引用されている。オスカーの歌詞は、好きなものを思い浮かべるだけで、辛さや悲しみが消えて行く、という内容だが、谷川俊太郎はこれらの歌詞の持つ抒情的価値を素通りして、まず「好きなもの」と自分との現実的な距離を問題にしているように思われる。つまり「好きなもの」の内面的な価値ではなくて、「手に入ったというその」事実を踏まえての、あるいは「手に入らないというその」事実を踏まえての、心理的影響について言うのである。これが、谷川俊太郎氏の言うところの『現実』という場の効果である、と言って良いだろうか。抒情性がここでは粉微塵に破碎している。同時に、オスカー・ハマースタイン が、「好きなもの」として挙げ連ねたそれぞれのものの名の意味が持つ個性までもが砕け散っているのである。こうして、詩語は、万人のものとなる。どんな解釈論からも、どんな注釈の努力からも、自由な詩の領域がここから始まっているのだ、と言うことは可能だろうか？

付記すれば、第一連と第二連は、頭韻、脚韻を踏みまくっている。内容が単純であるから、この操作は比較的楽であったろう、と思えるが。

40 「My Favorite Things」その2

「バラの上の雨のしずくに / 仔猫のひげ / みがきあげた銅のヤカンに / あったかなウールの手袋か / / かわいそうなオスカー / 脚韻てのは踏んずけると / ずいぶんひどい音がするね / まあ魂も時にはオナラをするさ」

内面的な価値やその抒情性といったものを拒絶するこの『現実』という場は、一方では、言語の存在に先行的価値を置く視点や言語の支配を受容しようとする意識とも、異なる立場を要求しているのかも知れない。

脚韻が生み出した意味は、邦訳の上で辿られるが、元よりそこには原語の上で成立した韻は雲散霧消している。韻を取り除かれたあとのに残る意味の地平は、異言語の上で、寧ろ荒々しい仕方で露出するものかも知れない。

詩というものが、内面から突き上げてくる感情、情動に基本的な動機を有する、と考えたのはなぜだったろう。そのような強迫観念に基づきながら生まれた詩語は、必然的に内面化され、個別化され、隠喩化されているだろう。詩が、これほど内面化された孤独に囚われ続けてきたのは、いったいなぜなのだろうか。コミュニケーションが、個対個を前提とするものと言われてきたのは、そもそもなぜだったのだろうか。なぜそれは、全体の中での交感、共振、コレスポネンスではない、と言い得るのだろうか。本当の孤独とは、全体のコレスポネンスの上に身を晒した者の上に、つまり個の消された響きの上に、初めて立ち現れ出る姿ではなかったらうか。

ここにあるのはコペルニクス的転回なのだろうか？ [私はすっかり打ちのめされてしまったが]

「コップに水が一杯欲しいんだ / のどがかわいているから / 半杯じゃ少なすぎるし百杯じゃ溺死する / 水は好きだよ」

この調子で、どこまで進んでいけるのだろうか。『現実』の平坦な地平としか見えない言葉だ。何が動力源となり、これらの、あるいはこれからの言葉をもたらし続けるのだろうか。たぶん、他者との間、なのだ。それこそが、言語の場であり、その動機であり、動力源をもたらしものの正体なのだ。それは間違いなく、「水は好きだよ」という一行が、手探りで見出しているはずの地平なのである。

41 「My Favorite Things」その3

「きみは生きて呼吸してたに過ぎないんだ / 十五分間に千回もためいきをつき / 一生かかってたった一回叫んだ / それでこの世の何が変わったか？ / なんてそんな大げさな問いはやめるよ / 」

ジョン・コルトレーンは、1926.9.23～1967.7.17を生きたジャズ・サクソ奏者だ。マイルス・デイヴィスに見出され、彼の初期のクインテットに参加し、彼等とのセッションを通じて開眼した。1956年のマラソン・セッションは有名だが、'55～'56の三度の録音の間、マイルスは五枚のアルバムを制作する。この約一年の期間にコルトレーンの音は劇的に変化してゆくのを、今私達は目の当たりにすることができる。コルトレーンの代表作には、「GIANT STEPS」「BALLAD」「My Favorite Things」「A LOVE

SUPREME」などがある。

サックスは、人の呼吸を受けて鳴る。コルトレーンは息を吸い、息を吐く。どちらかと言えば呼気の方が長く、それはため息のように続き、繰り返される。十五分の間に千回もの間繰り返されるため息。コルトレーンの「My Favorite Things」は哀しい。元々この曲は、もの悲しいトーンを持っているのだが、映画ではその本質は編曲の中で上手に隠されていたように思う。コルトレーンは、それを明るみに出した。これは彼のため息なのだ、と谷川俊太郎は言う、ただ生きたということ、それが彼の音楽の本質でもあるのだ、と言う、そう理解して良いだろうか。

コルトレーンの声は、私の記憶では「A LOVE SUPREME」の中の、「A love supreme. . . .」という歌詞の連呼だけだ。だからここで言うただ一回の叫びも、あのコルトレーンの、ボソボソとした歌？、「A love supreme. . . .」という繰り返しと、確か一度か二度、高い調子で叫ぶように歌うところが、あったように思うが〔私が持っているメディアはアナログ版なため、今すぐに聴いて確かめることができないのが残念だが〕、その声としてしか理解できないところが、私にはある。そして、あの千回のため息、一度の叫びの意味を問うとしても、その答えは茫漠としていて掴み所がない。なぜなら、作品は、それを生み出している人の生と、それを受け止めている人の生との、間にある、雑多で、卑小で、たちどころに忘れ去られることを本質とするあの空間の中にのみ、命を宿すものであるからだ。

「真夜中のなまぬるいビールの一 칸 とノ奇跡的にしけってないクラッカーの一箱がノぼくらの失望と希望そのものさノ」

42 「My Favorite Things」その4

「そして曰く言い難いものはノただひとつだけノそれがぼくらの死後にあるのか生前にノあるのかそれさえわからない」

とは言え、作品とは、これらの雑多で、卑小で、たちどころに忘れ去られることを本質とするあの空間に、至上の価値を打ち立てる。美とは、そのようなものではなからうか。私達の、雑多で、卑小で、たちどころに消え去るはずの現実へ向けられた至上の愛が、作品を存在せしめる魔法の作用の正体ではなからうか。

それでもしかし、作品を生み出す側と、作品を享受する側とでは、美のありようが異なっているようにも思われる。生きるということ、作品を生み出す側で起きているのはそのようなことだ。彼の目の前には、雑多で卑小なものの手触りだけがあるのだ。サックスの冷たい感触、呼吸の苦しい時間の継続、何か大事なものを見逃してしまいそうな陶酔の波。そしてそれらの掴み所のない、現実の些末な、一つ一つの事実への無類の愛情の湧出。作品の享受する側は、これらの現実的な制約から、やや離れたところから作品を眺めている。その眼は、美を発見する。恐らく陶酔の部分だけに触れる。そこにはもう不安の苦みは消えており、より一層純粋な美が成長して存在しているように思われる。但しこの視線の中には、作品を生み出す側の眼は無いのだ。

43 「My Favorite Things」その5

「魂と運命がこすれあっ音をたててらノもうほくにも擬声語しか残ってないよノでも活字になるんじゃノ呻くのだって無駄かノノぼは目をつむってノどんな幻影も浮ばぬ事がむしろ誇りだノその事の怖しさにノいつか泣き喚くとしても」

コルトレーンは音によって、自分が生きているこの現実を、至上のものにまで飾り立て、昇華し得たのだった。しかし、その前に、決定的なことは、音だけしかないということ、息を吸って吐くという卑小な行為の連続だけが、彼の成し得ることの全体を覆っているということ、受け容れることが必要だった。スタート地点には、どんな言葉もないのだ。それどころかどんなメロディもどんな陶酔もない、どんな芸術もそこに在りはしない。

「魂と運命」がこすれ合う音、意味のない音、それが現実の卑小さの全てに行き渡る、現実というものの姿なのであり、その故にこそ消え行く宿命を負う、と言い得るのである。その地点に立つこと、詩人としてその沈黙に耐え得ることは、誇りであると同時に恐怖でもある。なぜなら詩は、現実の卑小さとはかなさの認

識であると同時に、多かれ少なかれその昇華と固定でもあるはずだからだ。

一切の美的装飾、詩らしさを削り落とし、私と他者との間にある現実の露出した地肌の上に立つということ、その地平を指し示しているということ、そのことが、この作品の特異性であり、それはかろうじて詩であり、同時にこれ以上ないほどに根源的に詩であるという、この作品の両義的性格を物語っているのではないだろうか。

44 「干潟にて」

「干潟はどこまでもつづいていて／その先に海は見えない／二行目までは書けるのだが／そのあと詩はきりのないルフランになって／言葉をほぐすことのできるような／柔いものは何もないと分ったから／ぼくは木片を鋸で切り／螺子を板にねじこんで棚を吊った／これは事実だよ」

現実は一変で変化に乏しい。それが本来の現実の露わな姿だ。現実はいつも沈黙したままそれ自身の場所に広がっているばかりで、一行進ませるためには、どうしても人間の側の思惟の助けが必要となるだろう。谷川俊太郎は棚を吊ってみせる。それによって詩が動き出す。棚を造り吊ってやる動作も、事実には相違はないのだが、そこに人間が関わることで、詩は動き出すことができるのだ。しかし、谷川俊太郎は、人間の内面の側に向かうことを執拗に拒むように見える。

「比喻はもう何の役にも立たないんだ／／はあんまりバラバラだから／子どもの頃メドゥーサの話を読んで／とてもこわかったのを覚えているが／とっくに石になった今では／もうこわいものは何もない／どうだい比喻なんてこんなものさ」

比喻が役に立たないのは、世界を見つめる眼の奥に、体系付けられた私の思惟が予定されていないからだ。比喻はバラバラな世界を結びつける。月は優しい眼差しに、太陽は情熱に結び合わされる。それは前提して人の内面の、世界を解釈し直し、構成し直す営為を必要としている。今、それは拒まれているから、世界はバラバラなままそこにあるのだ。「メドゥーサ」が暗示するのが、正にこの状況だ。私は思惟しない。私は石だ。この最後の比喻は、比喻の自殺に他ならない。もうどんな比喻も拒絶され不可能なものとなるのだ。世界はバラバラなまま放置され、私は世界を構成し直そうとしないまま見つめ続ける。

「水鳥の鳴声が聞える／あれは歌？／それとも信号？／或いは情報？／実はそのどれでもないひびきなんだよ／束の間空へひろがってやがて消える／それは事実さ／一度きりで二度と起らぬ事実なんだ／それだけだ今ぼくが美しいと思うのは」

現実の現実のままそこに放置されている。鳥の鳴き声はただ空間に広がってゆき、すぐさま消え去るだけの響きでしかない。卑小で、移ろいやすい現実の露わな姿がここにはある。それを見つめ、それを発見すること。詩人の営みは、ここにこそ始まる。谷川俊太郎は、眼前の光景を美しいと言った。そうなのだ。詩とは、そのようなものだ。この作品は、詩を書いたものだ。詩の姿を描こうとしているのだ。果たして成功しているだろうか？ 成功か、と問うには、あまりにも一切が削ぎ落とされている。音楽ほどには、詩は恵まれては居ないし（音楽は音であるから、それ自身が現実のあり方に極めて近い）、音楽ほどには詩は放置されて居ない（詩は言葉であるから、どんなあり方をしようとも、人間の内面から決定的に追放されることはない）。それにちょうど見合うほど、この作品は失敗しているし、成功もしている、と言っていいだろうか。人と人との間を手探りする中で、発見された詩の淵源、それがこの作品が手を差し伸ばし、触れようとしている場所ではないだろうか。

45 「シェークスピアのあとに」

詩は、人が生きているその場で、随時やってくる世界を看取する方法なのだろう。人は世界を、一様に感じているわけではない。世界を、どの人にとっても同じ、一様のものとするのは、私達がそれを、言葉に置き換えてゆく際に、己の経験が理解され、共有されることに気遣う限りのことなのであろう。あるいは、言語の、無意識的な制約に囚われている限りにおいて、なのだろう。だから、世界の一様な体験、という幻想は、本質的ではあるけれども、本来的な経験の、生の姿を言い当てていくわけではなさそうだ。詩は、世界の享受とその表現の場における、言語の制約に挑む試みと言えようか。生得の、あるいは努力の結果の、果

敢な挑戦なのであり、闘いの記録と言えようか。だからこそ、つまりは多かれ少なかれ、人は、詩において、失敗を運命付けられているし、人は、詩を成さんとする際にはいつでも、失敗の畏れに戦い続けなければならない。

「シェークスピアのあとに」は、詩人の、この根源的な戦いに触れているように思われる。その畏れを、シェークスピアの作品群が呼び覚ますのだ。その圧倒的な存在感が、疎外の力となって、詩人の根源的恐怖に触れるのだ。これもまた特異な体験だ。谷川俊太郎氏は、シェークスピアの作品群を、そのように読んだ、そのように経験した。

シェークスピアが圧倒的であるのは、一つにはそこに文学的韻文のレベルが厳然として存在するからである。次に歴史的信仰が生き生きと活動し、豊かな隠喩や幻想性として、読む者に働きかけてくるということがあるからだ。言ってみれば、ここには巨大な確信があるかのようなのだ。そこには、「王を殺した王を殺して王となる力」が激しく湧出しており、その到来の迫力が、読む者を圧倒して止まない。そしてこの力は、読む者を巻き込み引き込むと同時に、決定的に舞台の外に配置し、疎外の力としても作用するのだ。それはほとんど、一つの異世界の体験となるのであり、読む者は、二重の経験を強いられる。突如として包含され覚醒すると共に、その世界の一部となるかのように思われる、と同時にこの覚醒は、もう一つの己の世界への覚醒ともなり、人は、決定的に外へと放り出されてしまう。この二つめの覚醒は、あるいは詩人のものだ、あるいは谷川俊太郎氏のものだ。

「ああシェークスピアさん あなたのあとで / いったいどうやって最初の一行を書き始めればいいんだい」

46 「ボール・クレーの絵による「絵本」のために」その1

雪の降る前 1929

書くということも描くということも、共に繰り返される際限のない営みだ。そこには無限のテーマがあるのだが、繰り返される、という一点に注目するならば、テーマや素材、あるいは手法などが無限であるということは、書くことや描くことの本質的多様性を言い当てているかのようでいて、どこか本質からずれていると感じさせもする。多様性の感覚は、この営みの、あの反復する呪われたような性質への、救済や慰撫のようにも感じられる。人はいかんともし難い理由によって、いつも「また」書き始め、描き始めるからだ。いつも彼の前には白紙だけがあり、この何もない面が、彼を異常に誘惑し続ける。何もないということが、ここではとりわけ重要なのであって、そこに道筋など返ってあってはならないと感じさせる。仮に手法上の筋道があったとしても、そこから確実に脱線し外れてゆくことの中に、この営みの重要な部分が蘇生するとさえ言えるのだ。しかし、その寄る辺ない不安に耐えやすくするために、私達は多様な手法、様々な新素材を意識しようとするのではあるまいか。

季節が巡り来るように、それはまたやって来る。そうだ、それはやって来る。世界がわたしを取り巻いている限り、それは到来し続け、私はそれに誘われ続け、受け止め続け、なにがしかを記し、描き続けねばならない。なぜか。それがこの世界に生きていることに、その事実打たれる、ということであるからだ。わたしたちは生きていることに気づき続ける、その限りにおいて、書き、描き、するのはあるまいか。だからそれは、死への気づきである限りにおいては呪いともなるだろうが、それだけにいつも留まるわけではないのではないか。むしろそれが生への気づきである限りにおいては、それは悦ばしきこととなるのではあるまいか。

とするならば、書くことの、描くことの本質的多様性は、本質に属するということになるだろうか。生がその多様性を獲得するのと正確に同じ理由によって、文学も芸術も、多様なものとしてのみ存在する、と言うことが出来るだろうか。

47 「ボール・クレーの絵による「絵本」のために」その2

かいだんのうえのこども 1923

「かいだんのうえのこどもに / きみははなしかけることができない / なくことができるだけだ / かいだんのうえのこどもがりゆうで」

なぜ、「かいだんのうえ」なのだろう。階段の下ならば、私には分かりやすいのだが。多分、パウル・クレーの絵画が、「上」を指し示すのだろう。その背後で西欧のキリスト教的な世界観が、「上」を指示しているのだ。階段の上の子どもは、天国にいるのだ。だから話しかけることができないし、泣くことしかできないのである。

「かいだんのうえのこどもに／きみはなにもあたえることができない／しぬことができるだけだ／かいだんのうえのこどものために」

日本人ならば、墓前にお菓子やおもちゃを供えるだろう。そうすると子どもはやって来て、その供物を楽しむことができる。西欧的な世界では、生死の境界はずっと厳しく切断されていて、両者はどんなに焦がれあっても、関わりを持つことができない。仮にそういうことがあるとすると、それは聖性の証となって、奇蹟として讃えられるような大事件となってしまふ。生者が境界を越えて死者の世界へ行くことだけが、この不可逆的な切断を乗り越える唯一の方法なのだ。

「かいだんのうえのこどもはたったひとり／それなのになまえがない／だからきみはよぶことができない／きみはただよばれるだけだ」

生まれることなくして他界した子ども、名をもらう前に逝ってしまった子どもは、淡い声で父親を呼ぶ。それよりももっと強く、声なき声で母親を呼ぶ。私達は、その子のためにどんな名前をも持たないし、どんな記憶も持たないから、透明な悲しみを胸に溜めて、その遠い声に耳傾けるだけだ。

48 「ポール・クレーの絵による「絵本」のために」その3

黒い王様 1927

「おなかをすかせたこども」と「おなかがいっぱいのおうさま」の居る「おなじひとつのほしのうえ」に、私達もいる。「いる」と言うよりも、私達の場合はそこを決して通過して行く、と言う方が正しい。この「ほし」は、儚い体験そのものである。風のように、音楽のように、通りすぎて行く時間そのものである。しかし、風も音楽も、確かな力を持っていて、悲しみを抱えてさえいれば「おなかをすかせたこども」にも、「おなかがいっぱいのおうさま」にも、確実な力を及ぼすことができる。その意味では、それは一つの可能性だ。しかし、悲しみが無いところでは、風も音楽も何一つ産み出すことはできないし、悲しみのあるところでも、涙の他には何一つ造り出すことがない。その意味では、風も、音楽も、非生産的な無能力しか示さない。

一方で、悲しみの普遍性は圧倒的である。「おなかがすいて」いれば、その為に悲しいのだし、「おなかがいっぱい」であれば、それ故に悲しい。それは黒い色のように、どこにでも塗られ得る。およそ全ての色を己の内に取り込むことができるし、おのれ自身と同化させることのできる強い色だ。

浸食と支配の威力を一方で明瞭に示しつつ、他方では過ぎゆく消え去る運命を決定的に背負って居るもの。私達が良く知っている一つの体験が持つ、同じものの二つの横顔がそれだ。

49 「ポール・クレーの絵による「絵本」のために」その4

ケルトドラム奏者 1940

「どんなおおきなおとも／しずけさをこわすことはできない／どんなおおきなおとも／しずけさのなかでなりひびく」

音が鳴り響けば、静けさはもうそこにはない。しかし永遠に響き続ける音はない。音が止むと、再び静けさはそこにある。静けさは破壊されなかったのだ。静けさは、音の前と後とにある永遠なのだ。ちょうどそれは、何も書かれていない白い紙のようだ。それは何も描かれていない白いキャンバスのようだ。共に繰り返し人の前に立ち現れ、無数の作品を宿した後に、再び立ち現れる永遠である。ケルトドラムの奏者も、生きている間だけ、ドラムを鳴り響かせることができる。どんな独裁者でも、人々を狂気に駆り立てるのは、彼が生きている間だけのことに過ぎない。静けさは、私達の生の前と後とを、いつも優しく包み込んでいる。作品にもやさしさが伝わればよい。人々の心にも優しさが、染みわたればよい。

「ことりのさえずりと／ミサイルのばくはつとを／しずけさはともにそのうでにだきとめる／しずけさはと

わにそのうでに」

作品は生きているわたしたちと同じだ。何もないものの間で、その何もないということと向き合い、輝かしく、滑稽に、静かに、騒々しく、そこにある。いや、私たちはむしろはっきり、何かがあるかのように生きているのかも知れない。そうしていないと、どうにもやっていけないのが私たち人間なのかも知れない。何もないということを知る余り、ミサイルや騒々しい音の中で、ぎゅっと眼を閉じているのが私たちのかも知れない。作品は、その分、偉い。作品は、私たちよりも余計に何かを見つめている。

50 「ボール・クレーの絵による「絵本」のために」その5

まじめな顔つき 1939

「まじめなひとが／まじめにあるいてゆく／かなしい」

真面目さは、人間の世の中の最も明瞭な部分を形作っている。所謂社会という言葉で表現される領域の大部分がそれだ。それは明瞭であるばかりか、生産的で、輝かしく、時には威圧的に機能することもある。それらの表層の真面目な構築物内にあっては、情動は隠されいて、あたかもそこには何もないかのように振る舞われるのが通例だ。真面目さには、己に無いものを拒む性質があるからだ。真面目さは排他的でもある。谷川俊太郎氏の詩句は、真面目さの上に悲しみを貼り付ける。真面目さが覆い隠しているものが、こうして暴かれてしまう。なぜなら、真面目さの非恒常的で不安定な性質に比べて、悲しみは普遍的で、はるかに抗いがたい力を持っているからだ。真面目さは意志の産物で、人工的なものだ。悲しみは運命の産物で、自然に属している。だから、後者は真面目であろうとなかろうと、必ずそこにあると言っていいのだ。

「まじめなひとが／まじめにないている／おかしい」

このおかしきは、だから妙な取り合わせに起因している。真面目に泣くというのは、おかしいのだ。人は本来、真面目な顔で耐えるのであって、真面目には泣けない。だからここにはまず、言葉の上の取り合わせの面白味がある。もう一つは、真面目さが崩れかけている、ということから来る歓迎の楽しさ、もあるのではないか。一緒に泣こう、一緒に泣けて嬉しい、という情動の祝祭めいた感情もあるのではないか。

「まじめなひとが／まじめにあやまる／はらがたつ」

別に謝って欲しくないのに、真面目だから余計なことで謝ってくる人が居るのだ。そうすると、何だかこっちもひどいことをされたみたい気分になって、急に腹が立ってきたりする。あるいはそんなことでいちいち謝ってくるな、という苛立ちもあろう。そんなことを気にする人間だと、わたしのことを思っているのか、馬鹿にするな！ という苛立ちがあるかも知れない。真面目さは人工物だから、融通が利かないのだ。人間は半分は自然に属しているのだから、あまりきっちりとしていなくて良いのである。あるいは人によって色々な接し方がある、ということを経験に学ぶ必要があるのだ。

「まじめなひとが／まじめにひとをころす／おそろしい」

まず戦争などは、たいていはこういう殺人だ。人は正義のために、自由のために、平気で人を殺すのだ。その怖ろしさに気付いている人は、案外少ないんじゃないか。真面目さを馬鹿にしながら、人は容易に真面目な議論に負けてしまい、平気で人を、子どもでさえも、真面目に殺してしまう。それ以外の、個人的な殺人は、ここではそれほど問題にされていないのではないか。

この詩は、人間の素顔を抉りだしているのではないだろうか。決して一部の人の真面目さの卑小さを弄んでいるのではないのだと思う。谷川俊太郎氏の、人間を、おのれ自身を見つめる目を、感じるように思う。

51 「ボール・クレーの絵による「絵本」のために」その6

黄色い鳥のいる風景 1923 その1

「とりがいるから／そらがある／そらがあるから／ふうせんがある」

元々空があるから、その三次元の空間を翔抜ける鳥という生き物が進化し得た、というのが通常の科学的な説明であろう。この詩行はその逆を辿ろうとする。しかし、論理が逆立ちして、ナンセンスに言葉に墮しているというだけでは済まない。「とりがいるから／そらがある」と言うことで、鳥の存在の重要度は増し

ている。なるほど、空を感覚する鳥がいなければ、それは何ものでもないだろう。感覚する者がなければ、それは何ものでもないのだ。空を感覚し、そこを飛ぶ者があって、初めて空は空なのだ。もしかすると、人間にとっても、同じであるかも知れない。もし鳥がいなかったら、そこに空間がある、という認識も人間は中々持てなかったかも知れないし、当然そこを「鳥のように飛びたい」とも思わないわけだ。一種の認識論がこの詩行の中には動いている、とも考えられる。しかしもう一つ、別の角度からも読める。鳥は、種の進化の必然性の結果生まれた。だから、空と鳥とは特別に関わりはない。飽くまで鳥の側にのみ必然性はあったのだ。しかし、「とりがいるから…」と言うことで、両者の出会いは、直接的な必然性で結びつけられる。

「そらがあるから／ふうせんがある」についても、奇妙な飛躍がある。空があるから、と言うよりも、三次元的な空間があるから、そこに浮遊する玩具が作られたのだろう。風船は、上昇するから、放っておけば空に上がってゆく。見上げると、空に風船が漂っている。空と風船は、結果的にそこで出会うのだが、両者の間にはどんな論理的な関係もない。他の必然性が、結果として両者を出会わせているに過ぎない。しかし、それを「そらがあるから…」と言い切ってしまうと、両者はとても強い力で結びついているように感じられる。まるで空には必ず風船がなければならないと言っているかのようだ。

一方で、私たちの凡庸な、日常的な意識からすれば、鳥には空、空には風船、という連想が容易に成り立つ。そのようなステレオタイプなイメージを、論理的な因果関係に横滑りさせることで、蘇生させているようにも思われる。この甦りが、二つのイメージを、新鮮で力強い関係性の中で捉え直しているように思われる。

52 「ボール・クレーの絵による「絵本」のために」その7

黄色い鳥のいる風景 1923 その2

「ふうせんがあるから／こどもがはしっている／こどもがはしっているから／わらいがある」

ここでも、同じことが起きている。「ふうせんがあるから」と言うよりも、風船をもらった子どもがいて、その子どもが風船を放してしまったから、飛び去ってゆく風船に追い縋って子どもは走っているのだろう。「こどもがはしっているから」と言うよりも、子どもが楽しく遊んでいられる時と場所と家族なので、そこには幸福な笑いも起こるのだろう。

ステレオタイプなイメージの関連性が蘇生する、と書いたが、その逆のことも起きているようだ。つまり、ステレオタイプなイメージの強固さが、この詩行の持つ因果関係をより強く印象づけるのだ。あたかもそうであるかのように感じさせる。その事が、次の行へも波及する。

「わらいがあるから／かなしみがある／いのりがある／ひざまずくじめんがある」

人生には悲喜こもごもの顔がある。それは誰もが知っていることだ。それを「わらいがあるから／かなしみがある」と言い、そして、敬虔な祈りがあり、その抒情的内面的事実と物理的な大地の存在とが、因果関係で結ばれてゆく。抒情とは、このようなものなのだろう。つまりわたしの心を打つ何ものかに向けて、己の内面の揺れをレンズとして、逆照射してゆく営みが詩なのかも知れない。

「じめんがあるから／みずがながれていて／きのうときょうがある／きいろいとりがいるから／すべてのいるとかたちとうごき／せかいがある」

この「きいろいとり」が、詩なのだ。おそらく、そうなのだ。

53 「ボール・クレーの絵による「絵本」のために」その8

選ばれた場所 1929

「そこへゆこうとして／ことばはつまずき／ことばをおいこそうとして／たましいはあえぎ／けれどそのたましいのさきに／かすかなともしびのようなものがみえる」

どんな体験についても言えることだ。私たちはその体験が、いったい何であったかというのを、一生の間、遂に知ることはない。「知る」とは、取り出すことだからだ。体験の全体を覆い尽くしている様々な状況やら条件やらを、一切合財捨象した上で、たった一つのこと、体験の実質的な全体から言えば、ほんのかけら

のような塵みみたいな部分を取り出すことができたとき、私たちは体験について何某か知るのである。しかし、それは遂に何も知らないで済ませることとほとんど同義のことであろう。詩の言葉もまた、そのようにして体験に向かってゆくのだ。

「そこへゆこうとて / ゆめはばくはつし / ゆめをつらぬこうとして / くらやみはかがやき / けれどそのくらやみのさきに / まだおおきなあなのようなものがみえる」

だから、その詩の言葉を支える為には、それこそ宇宙空間を高速で進む為に必要な光子ロケットエンジンに匹敵するほどの情熱が必要だ。しかし、それほどの情熱をもってしてさえも、宇宙は広大に過ぎてその奥行きを見極めることは難しい。まだ暗闇は続いている。詩とは、そのような魂の喘ぎに他ならず、暗闇の輝き以上のものではない。

ただ、それは魂が喘ぐほどの情熱の熱さや、暗闇が輝いて見える特異な体験を、私たちの所にまでもたらしてくれる。生きるということの露わな姿を、私たちのような者にも、あたかも垣間見たような気分させてくれるのである。

54 「ボール・クレーの絵による「絵本」のために」その9

あやつり人形劇場 1923

「あやつられていることをしているから / きみはそんなにふざけるのだ」

自分の気持ちに気付くと、自分の行動が自分の気持ちに合致していないことにも思いが至るのだ。人の成長の過程で、この気付きは、驚くべき変化を人の生活にもたらすだろう。もし、自分の行動が他者の意思の反映であったなら、人はその外からやって来る意思に対して、暴れるにせよ、誤魔化しを差し向けるにせよ、諧謔で応ずるにせよ、何とかしてそのコントロールを逃れ、糸を断ち切ろうとして、最大限の努力を払うだろう。そして最後にはやはり、糸は断ち切られてしまうに違いない。しかし、この気付きが、まだほとんど無意識的な領域に留まっている間は、操る者と操られる者との間には、まだ劇的な闘争は生じない、むしろ奇妙な共犯関係さえも存在していて、笑いと、理由の分からない苛立ちとが、漣のように時折混じり合い、けばけばとした感触を両者の間に束の間造り出すばかりだろう。

「あやつるわたしのゆびさきへと / いとをつたっておくられてくる / きみのいのち」

もし、操る側に、その子どもの命に対する温かい眼差しがあるならば、子どもの意思を、糸の緊張と弛緩の中に敏感に感じ取り、いずれはその糸は、操る者の側から手放されることもあり得よう。この糸は、子供たちを守る為の目に見えぬ結界でもあるけれど、同時に子供たちの人生を制限する錘の付いた鎖でもあるからだ。

55 「ボール・クレーの絵による「絵本」のために」その10

幻想喜歌劇「船乗り」から格闘の場面 1923

「それはいつかどこかで / ほんとうにおこったたたかい / いいえゆめのなかでなく / いいえげきじょうのなかでなく」

「格闘の場面」の持つ一つの重要な性質は、それが架空の世界を指示するところから始まる、ということにあるだろう。最初の四行が伝えているのは、まず第一に、明らかにこの世界が、架空の作品の上の出来事であるということだ。しかし続いてその空想上の世界を、打ち破ろうとする奇妙な意思のようなものが動き始める。「格闘の場面」においてはだから、なによりも作品と作品の破壊とが、空想と現実を目指そうとする狂おしい情熱とが、作品の上で「格闘」を演じているわけだ。作品は、手触りを要求している。ホラー作品が作品であり得るのは、実は非現実的であるはずの霊的な存在が、現実を生きる主人公の肌に触れるからに他ならない。映画「リング」のあのブラウン管から這い出てくるイメージこそ、ホラー作品の情熱の根本的表現なのであり、ホラー映画成立の根拠を刺し貫く映像ではなかったかと思うのだ。

「べつのせかいへと / めざめることはできないのだ / ぬるぬるのうろこのうえをすべり / なまぐさいくちのなかへ / まるごとあなたはのみこまれる」

触感や臭いの感覚が、そこで起きていることがすべて事実だということを執拗に告げようとする。これら

がこの詩的体験のある面を確かに伝えているのだ。あるいは作品の本質的情熱の複雑さを伝えているのだ。現実を重層化する体験である。その体験それ自体は、想像力の産物だ、と言うことは出来よう。しかし、それがいかなる体験であるのかということは、私たちは本当には知っていないのである。今と過去、記憶と空想、現実と非現実が重なりあって、同時に私のもとにやってくる経験、そこに詩の言葉が生まれ得る契機があるのだ。

詩の言葉はだから、空想の世界に留まろうとはしない。必ずその安定した世界を突き崩し、現実のわたしの肌へと忍び寄ろうとする。それは私たちの生活に馴染みのない言葉であるはずなのに、あたかもわたしの唇から発せられた生のまな言葉であるかのような顔をする。そこには確かに作品の本源的な情熱があるのだ。そこには、私たちが良くは知らない情熱、作品の世界を超え出ようとする情熱、私たちの体験が本来的に持っているもの、不可思議な重層性の内奥に秘められた未見の意志が隠れている。

56 「ボール・クレーの絵による「絵本」のために」その11

死と炎 1940

命あるものは、炎のように、明るく、赤く、空をじっと見つめ、揺らめきつつ留まることを知らない。その知と無知の故に、己の灰を知ることがない。

どれほどの想像力も、灰の知っているはずの土のことの全て、横たわることの全て、暗闇の内奥の全てに至ることがない。

想像力は悲しみの下に溶け入るばかりで、炎の未練とも言うべき、最後のロウソクの煌めきのような悲しみに、静かに耳を澄ますばかりなのである。

詩は、到来するものの本当の姿を知ることがない。

詩は、到来するものの在処を指し示すばかりである。

詩は、炎のように知るばかりだ、灰の運命を悲しみの揺らめきによって語るができるだけだ。

57 「ボール・クレーの絵による「絵本」のために」その12

黄金の魚 1923

「おおきなさかなはおおしくちで / ちゅうくらのさかなをたべ / ちゅうくらのさかなは / ちいさなさかなをたべ / ちいさなさかなは / ……」

生命は死を包み込むようにして燃え上がる。死が無くなると、生命も消え果てる、かのようである。逆のことは、もっと普通に言えるかもしれない。生命が無くなれば、死も消え果てる、と。勿論、生命が無くなれば、哀しみも失われてしまうだろう。だから、哀しみの深い海の中には、一滴の歓びが必ず隠れている、とも言える訳だ。

「しあわせはふしあわせをやしないとして / はなひらく / どんなよろこびのふかいうみにも / ひとつぶのなみだが / とけていないということはない」

抒情はどんなところでも可能なのだ、哀しみも歓びも、どんなところにだって芽生えるだろう。それは詩が、私たちの生きてあるこの世界が、生きてある為感じられたが故に、生まれたものであるからなのだ。詩は、この、生きてあることに触れようとする情熱だ。その作品が十分な強さで、その情熱によって裏付けられてあれば、そこには命の影がほの見えるに違いない。

詩は、ことば、ではある。言葉を離れて詩は成り立たないだろう。そこには技術的な制限がある、ということだ。けれども、この言葉という制限は、詩の全体を覆い尽くすことができない。「かっぱらっぱかっぱらった」が詩として感じ取られるためには、例えばそこに生きてあることの楽しさが看取されなければならない。そういった経験がそこに生まれて来なければ、この作品は十分に詩であるとは言われまいだろう。逆に言えば、どんな作品であっても、いつも詩である訳にはいかない、ということだ。

詩の誕生から詩の死までを考察した谷川俊太郎と大岡信の言葉が思い出される。