

□辻征夫「河口眺望」1993年 について 1

■「ハイウェイの事故現場」

「詩を書く前には靴を磨くね」

確かなのは「詩を書く前」がある、ということだ。「詩を書く前」には、あらゆることが可能だ。靴磨きだって良いし、リビングルームの片付けでも良い。それは日常の時間だからだ。私たちが日頃していることなら何でもいい。「詩を書く」ということから逸れていることであればすべてがその時間に可能なのだ。なぜか。

それは、「詩」が、私たちの沈黙した世界に触れる経験だからだ。それは私たちの世界のどこかで沈黙し続けている。それがどこにあるのか、どんな風にわたしはそれに触れることが出来るものなのか、私たちは多分確かなことはほとんど知らない。私たちは子供時代に、もしかするとその時間を少しばかり生きていたのかもしれない。

「六〇年代のいつだったかノリングで死んだデビー・ムーアがノ試合の前夜いっしんふらんにリングシューズを磨いていて」

1963年3月21日 Losangels Dodgers stadium シュガー・ラモス(Sugar Ramos 66戦55勝(40KO)7敗4分)

対 デビー・ムーア 世界フェザー級タイトルマッチで、壮絶な打ち合いのあった試合後、デビー・ムーアは控え室で意識不明になり、そのまま亡くなった。最後に残した言葉は「ウィリー、頭が痛いんだ…」だったらしい。

しかし、この事実が持つ情感と、作品の上で流れている感触とはどこか異なっている。

作品の中では、「デビー・ムーア」はいつの時ははっきりしないときにリング上で他界している。事実との違い、日付が分かっているかどうか、リングを降りてから他界したのかどうか、という点はとても重要だ。なぜなら、作品の表現の方は詩を書くという経験の意味に触れようとしているからだ。日常に流れている時間の中で、突然ほとんど事故に遭遇するようにして、私は詩の経験という落とし穴に嵌るのである。それは何か壮絶な経験であるはずだ。なぜなら、この時流れている日常の時間は、どっぴりと私たちが浸かっている日常性とはまた異なっていて、エドガー・アラン・ポーの描く大渦巻きのようにどこか分からないところをめがけて、じわじわと確実に接近しつつ流れてゆく時間であるからだ。私はこの時間の中では、激しい流れの上に固定されていて、絶対に結末を回避することが出来ないのである。

「それから急に思い出してノ電話をかけるノだれでもいいんだノどこか遠くに住んでいるノ母だったらいちばんいいけれどノもう死んじゃったよノ(父だと困るなノあのひとは電話だと殆どなんにもしゃべらないんだよノやはり死んだからなおさらだけ)」

どこか遠くに住んでいる人に電話をする。どこか遠くに住んでいる身近な人だ、母親のような。父親の場合は寡黙だから困る。が、二人とも他界している点は共通している。この他界しているということの遠さは格別だ。誰でも良いんだ、とは言いながらも、死んでしまった父親と母親が出てくるのには理由がある。多分母親は父親よりも一層私の生にとって決定的に重要な存在だ。どうしてもなく私の生において重要で、しかもどうしても届かぬ遠いものへと手を差し伸べる、「電話をかける」というこの仕草は重要だ。この情感が作品を詩として支え始めている。「デビー・ムーア」についてのエピソードにおいて既に始まっていた情感が高まってきているのだ。この経

験の寡黙さは「父」のイメージにおいて明らかだ。言葉によってそこへ至るわけではないということなのだ。詩という経験の上で、私は言葉ではないものを介して、しかし言葉によって、直接に出会うことの出来ない何かと接触するのだ。

「胸も 喉も 眼も / 悲しみでいっぱい / 泣きたいし 叫びたいしもうどうしようもないんだ / 何が悲しいのかって / きかれても困るけれど」

この特異な刹那には悲しみが溢れている。この悲しみは、何かあるものの遠さと大切さが混在して私を撃つことから生まれてくる。私にとって掛け替えのないものでありながら、私にとってこれほど失われているものは他にないのだ。そのものの遠さは、それが何であったかということさえ私に明らかにならないほどだ。その事実によって私は撃たれるのである。

「岩山だらけの平原の / 地平線の向こうまで殺風景にのびているハイウェイ / 悲しみだけがあんなふうにどーんとつづいていて」

もうこれ以上は書くことが出来ない。ことばの限界はこの辺りなのだ。この三行を批評することは難しいように思う。いま目掛けているものが失われているということ、その目標が途方もなく遠方にあるということ、その遠方を目掛けて私の悲しみは一直線に走ってゆくということ。その速度と悲しみの深さが、滔々と流れる三行だ。

「もちろんそこに / 放り出されているのがぼくなんだ / ふりむくと / ことばの破片が / 事故の痕跡みたいに落ちていることがあるけれど / それだけさ」

詩は、事故の痕跡のようなものだ。こんなふうを書く詩人を、他には谷川俊太郎くらいしか思いつかない。そしてだからこそこの二人は、私たちの時代の詩人として、後世に誇るべき人たちなのだと私は思う。

□辻征夫「河口眺望」1993年 について 2

■「そしてきみたちが寡黙な影となって」

「そしてきみたちが寡黙な影となって / さらに上流へ行ってしまうから / もちろんぼくも竿をのべて / いくつかのポイントを探ったのだが」

最初の二行からすでに作品の抒情は流れ始めている。上流から滔々と。それは「きみたち」が「寡黙な影」になって、そちらの方角に「行ってしまう」だからである。「寡黙」は言葉からの退きだ。が同時にそこに何かがあるということを暗示する。そこにある何かは、「きみたち」から言葉を奪っているのだろうか。「きみたち」を「影」に変え、「上流」に誘う当のものだったろうか。詩行は何一つ言わない。しかし、「ぼく」の経験を語る第2聯を見ると、その何かは、ある「さわめき」であるようだ。そしてそれは「現実」から人を引き剥がし、どこか別の所へ引き込むような力を持つもののようなのだ。

「ひとりになると激しい水音の奥に / 知らないひとたちのさわめきが混じりはじめ / ぼくは現実の川を見ているのか夢を / 見ているのかわからなくなってしまったのだ」

「水音」は詩人を巻き込むように囁き続ける。川の「水音」は途絶えることがない。それは人の感覚を、何か特定の音を聴き取り、他と区別する努力から解放してしまう。聞こえてくるものは、そのまま全体として聞こえ、決して途切れることが無いから、どんな部分も持たないことになる。何一つ取り出すことが出来ない感覚に覆われて、人は、己を外界から区別するすべを失うのではないだろうか。現実の溪流から遊離して行く詩人は、人として、川を前にしていることが出来なくなる。「ぼく」は既に「ぼく」ではない。彼は、川そのものになる。川となり、その激しい奔流となり、そして至る所を流れているのである。それを悲しみとか「悲哀」といった言葉で言い当てる

ことは可能だろうか。「ぼく」はこの時、抒情の川と化したかのようだ。鋭い痛みさえも、川と共に体験せねばならない。

第3聯「青い羽の鳥が暗い木の枝から / 水に突き刺さり魚をくわえて飛び立ったが / そのとき鋭い痛みを感じたのはぼくが / すでに川になっていたからだろうか」

第5聯「一瞬心臓を直撃した悲哀は意外におおきくて / ぼくは竿とびくを川原に置き / 溪流の石のあいだに沈めておいた / ウィスキーの小壘を取り出した」

辻征夫が「悲哀」という言葉を敢えてここに使うのは、意図的な戦略ではなかったろうか。ちょうど谷川俊太郎が誘惑者のように詩をアレンジして発表し続けたように、辻は「悲哀」という用語によって、現代詩のストイックな姿勢に対する批判的な立場を鮮明にしているのではないか。意識して、思い切り情に流されてみる、という姿勢である。この姿勢が、面白い効果を生んでいるのは確かだ。確かだが、ユング風の第4聯と「悲哀」と言う第5聯の力は、トータルとしては弱まった。思うに第4聯と第5聯を省いて、第3聯からいきなり第6聯でも良かったのではないだろうかとさえ感じるのだが、どうだろうか。

「育ちすぎた野生の独活^{うど}は固くて食べられないが / 齧ると鮮烈な香りが口中にひろがり / ぼくはきわめて現実的な姿勢で魚をもとめて / 水を見つめているにちがいない二人の友 / / ぼくを溪流^{いざな}に誘ってきた / nakagamiとyagiのことを考えながら / 乾いたおおきな石に腰をおろした」

終わりの2聯はやや不思議な内容だ。「独活」の味と友人たちのことが一体どうつながっているのか、自明ではないからだ。しかし、この「鮮烈」な感覚と「現実的な姿勢」の「二人の友」とのあいだには、何か重要な関連性があるはずだ。

二人は「ぼくを溪流に誘ってきた」。二人は「ぼく」を先導する存在だ。この友愛と尊敬の印象は、抒情に心地よい色合いを加えている。

今二人は上流に去っている。「ぼく」は溪流に来て孤独だ。作品の冒頭の「寡黙な影となって」去る友人たちの不在は、この場所が孤独を本質とする場所であることを暗示しているように思う。たった独りの世界がこの「溪流」の本質なのだ。そしてそこにある「鮮烈」な感覚もまた、同じくどんな共有からも遠ざかった感覚なのである。

一方、抒情は情感の共有を前提とするだろう。しかし、この作品はその前提を踏み越えようとする。孤独な抒情とは一体何であろうか。やはりここには辻征夫の意図的なもくろみがあると考えて良いように思う。妙な言い方だが、本来抒情ではないものに抒情の名を付与することにより、作品に言葉を与えているのだ。辻は作品の共有を読者に向けて誘っているのである。作品の中で、辻は「現実的な姿勢」の「二人の友」のように、私たちを「溪流」に誘っているのである。そのような意味でこの時辻は、谷川俊太郎のすぐ近くで創作活動をしていると言って良いように思う。

□ 辻征夫「河口眺望」1993年 について 3

■ 「電車と雲の雑木林」

「雲の雑木林のはずれを / 電車が通過して行きました / いくたりかの乗客がいましたが / 窓に顔をおしつけて / 雲の雑木林を眺めていたのは / 子供のときのわたくしです / 子供は / 冬枯れの景色を覚えていて / 作文を書きました— / 雲の / 雑木林に / 背の高いひとがいて / ぼくを見ていた」

通過してゆく電車は、「子供のときのわたくし」が居る時空である。第二連では、「雲の雑木林」が現在の「わたくし」の立つ寂しい寒々とした場所だということも分かる。つまり「子供のときのわたくし」が見た「冬枯れの景色」

は、現在の「わたくし」のいる冬枯れの景色だった、という設定になっている。

「小さな乗客」の視線には、「背の高いひとは」「くぬぎ／けやき／いぬしで／うつぎ／こぶし／やまざくら」といった木々と同じように立ち尽くしているように見えた。現在の「わたくし」は背が高くて黒くて傘をさしながら「ぼくを見ていた」と映る。現在の「わたくし」の視線を「子供の時のわたくし」が受けとめることによって、「私」の視線は客観化されて「わたくし」に変質するのであろう。「わたくし」とは、この時、生きてこの世にある誰かであって、それは誰でも良いすべての「私」が該当する 生の意識 を表すのだと思われる。

同時に「子供のとき」の「わたくし」の視線が現在の「わたくし」を見ることにより、「私」の中で、「子供のとき」が声を持つに至る。この声は、人の心に深く堆積しているはずの沈黙の声を代表する声であって、それまで押し黙ったままでいた世界のすべてが、この声を借りて言葉にならない声を上げ始めるのだ。この接触こそが作品の核心部分だ。

「雲の／雑木林に／背の高いひとがいて／ぼくを見ていた」

この震えの来るような四行が、作品の核心部分なのだ。二つの視線の交差が、超えがたい距離を超えるのだ。

「ここに来るまで／およそ四十年かかるというのは／気のとおくなるはなしです」

なぜなら、戻ることの叶わぬ断絶の数々が、つまり「いくつかの都市と／学校と／いくつかのこころの地獄」とがその四十年を埋めているからだ。この途方もない隔たりは、隔たりであることの持つ哀しみと同時に、その隔たりを埋め尽している事柄自体が持つ哀しみによって、二重に哀しいのである。それが「雲の雑木林」を一層もの寂しく冬枯れた色に染めている。「黒いコート」は、寂しい沈黙の色だ。人々とともに行われる現実の共有を前にして、その輝かしく溢れかえる言葉を前にして、黙ることを強いられた世界は、哀しみの色を通してのみ眺めやることが出来る。黒とはそのようにして見られた遠い「わたくしの世界」の色なのである。

口辻征夫「河口眺望」1993年 について 4

■「雨」

「耳たぶにときたま／妖精がきてぶらさがる／^{あぶ}蛇みたいなものが 声は静かだ」

妖精が訪れる時間は、「私」が「あなた」から解放されようとする時間だ。どんな関係性からも自由になった空間だ。その時空を、辻征夫は「妖精」によって埋めようとする。それはこの時空を「悲しみ」という語によって埋めようとする態度とパラレルである。この時空は、どんな言葉とも^{そご}齟齬をきたすだろう。なぜなら関係性から自由になる、ということ言葉の成立を曖昧にしまう、ということでもあるからだ。言葉は、関係性を前提とする、他者との共有を土台にして初めて成立するものだからである。だから、逆にそこにはどんな言葉でも^{ほてん}補填することが可能だ、という言い方も出来るかもしれない。どんな言葉も、どんぐりの背比べのように、この経験の中で曖昧にぼやけてしまうからだ。つまりこの経験に於ける表現の自由度は、恐るべき度合いにまで達しているのだ。辻がよく、詩に関わることで体がボロボロになる、という言い方をするのは、この自由度の恐ろしさを知っているからだ。長い間その恐怖に立ち向かってきたからだ。私のような普通の人間は途方に暮れるばかりだ。その経験に直面しても一歩も前に進むことが出来ず、立ち尽くし引き返すことになるのが関の山だ。しかしそれならばまだ良い方なのかもしれない。悪い場合も想像できる。あたかも自分がボーダーを超えて踏み込んだかのように自己韜晦しながら、ボーダーの手前で言葉を弄ぶ場合も想像できる。

今、ここで埋められた「妖精」という言葉は、しかし私たちによって共有されている。(いまなにをしているの?)と妖精は尋ねるだろう。この問いは何よりも独白なのだが、問いであることにより関係性にも向けて開かれてい

る。静かな問いは、僅かに共有に向けて開かれている。この明るさが辻征夫の目指す抒情詩の本質なのだ。「悲しみ」や「妖精」によってその経験を埋めるという決意が、辻征夫の抒情詩を成立させているのだ。

辻征夫のこの姿勢は、萩原朔太郎らの大正期の抒情詩とレベルが全く異なっている。朔太郎には関係性への深い信頼があり、詩が成立する契機について、まだ遙かに楽観的なところがあったからだ。戦後、現代詩が己の思想性に依拠しながら他者との関係性に対して挑戦的な姿勢を打ち建てたとき、大正期の抒情詩は一度死んだのである。この死を通り抜けたところに、辻征夫の抒情詩は、ある一つの決意として蘇るのである。すなわち詩人であることはイコール誘惑者であることだ、という決意である。

この決意が、言葉を共有に向けて開く明るみを生み出し、辻作品の抒情性を成立させているのだと思われる。

「街に降る雨を見ている / テレビは付けっぱなしだが / それはわざとしていることだ / だれもいない空間に / 放映を続けるテレビ / 好きなんだそういうものが」

この世界には「だれもいない」のである。だからそここの経験には「私」がいない。「私」は成立していないのだ。なぜか他者がまだそこにはいないからだ。「あなたの前の私がない」、「私」がいないとはそういう意味だ。ただ何かがやってくるばかりなのである。「だれもいない空間に / 放映を続けるテレビ」が物語っているのは、そこにやってくるものがあるということだ。そのやってくるものに向けて開かれている感覚があるということだ。感覚だけがあるばかりで、その特異な経験に向けてののめり込みが、これらの詩行を成立させているのである。

「雨を見ている / 雨って / ひとつぶひとつぶを見ようとすると / せわしなくて疲れるものだ / 雨の向こうの / 工場とか / 突堤の先の / あれはなんだろう / 流木だかひとだかわからない / たえばああいうものを見ながら雨のぜんたいを / 見ているのがいい」

「雨」ではなくて遠景に向かって行く視線が誘っているのは、何かあるものとの関係から離れて行こうとする視線の方である。「流木」とか「ひと」とか、「何」と言うことができないものへと向かって行く視線の方だ。その中で「雨」と言っているのは、「妖精」や「悲しみ」と言っている辻の言語選択、その姿勢なのである。だから本当は「雨」を見ているわけではない。見ているのは「ぜんたい」だ。その時空に向けて感覚が開いているということなのだ。辻は「雨のぜんたい」と言いながら、「何」がぼやけてしまう経験に向けて読者を誘っているのである。

遠さのイメージはだから、「何」を朦朧とさせる仕掛けでもある、とすることができる。「何」という言葉、共有に適した言葉から、視線を解放するための仕掛けなのだ。この仕掛けによって開示されるのが私の生の意識、その根本的な経験なのだと思う。

「何気ないことはなんだってむずかしいさ / 虻にはわからないだろうけれど / (妖精よ あなたの / 雨の / ひとつぶくらいのわたしですけど」

ここで言われる「何気ないこと」こそ、「私たち」にとって最も分かりにくくなっている「私」自身の本質的な経験である。それは「虻」や「妖精」という私たちに向けて開かれた言葉の上では、遂に語られたことのない経験である。このように考えてみるならば、作品の終末部分で「妖精」自らが「雨の / ひとつぶくらいのわたし」と言っている意味が、今や明白に理解されるのである。私たちの方を向きながら「雨」と言い、「妖精」と言いつつ、辻は振り返って見せる。誘惑の言葉を私たちに投げつけながら、殊更に後ろを振り返る視線をも投げてよこしているのだ。その視線の先にあるものを私たちに黙示しようとしているのだ。

■「蛇」

「眼を閉じていても／きみがきたのはわかる／静かに 耳もとで囁くからだ／(なにをしているの?)／雨を聴いているんだ」

眼を閉じる。この作品はまず見ないところから始める。特定のある物を見ないで、遠景に視線を逸らすことと、眼を閉じる仕草とは同じことだ。どちらも特定の関係性から逃れて行く仕草である。彼は雨の音を聞いている。

雨の音は、特定のある物の音ではない。「たくさんの水滴」の中に特定の物(たとえば一粒の水滴)は分散し、輪郭は曖昧になっている。さらにはその「たくさんの水滴」は地上の「木々の葉や舗石」、その他あらゆる物と出会って音を立てている。これらの音は何の音、とは言い難い音なのである。それを辻は「雨を」聴く、と言う。この音の背後には「はるかな高み」がある。この遙かな感覚は、やはり眼を閉じること、遠景に視線を逸らすことの中から生まれてくる経験と同じである。雨の音が「風や水のながれのような音」であるのは、それらの音が何かある物との関わりを生み出さないからなのだ。何かある特定の物の音ではないために、「他者」の前の「私」を生み出さない、「私」から「私」の成立を奪い取ってしまうからだ。

更にこの音は「まるでひとのないめんのざわめき」のような音がする、と言う。言葉がある前の内面だ。「他者」を前にする前の、「私」が始まる以前の経験だ。

「不思議だ／きみの声だけを聴いていると／かつて少女の頃にぼくから去った／いとけないものがもどってきて／そばにいろようなきがする」

「きみ」とは何か。

辻は自分の経験の深淵に「きみ」という言葉を投げ込んでいるのだ。「かつて」という語と「いとけないもの」という言葉を放り込んでいるのだ。この作品では、「きみ」は「雨」からも「蛇」からも「妖精」からもずれてきている。「きみ」は「かつて」の「いとけないもの」に変身していると言って良い。言ってしまうと、これらは辻の抒情性の核心を表す言葉である。この自由度は、詩的である。その危険度に応じて詩的だと言って良い。

「雨」では、「妖精」という童話的な言葉を選んだ。「蛇」では、懐古的な抒情を選んでいる。この選択は危険な選択である。辻が誘惑者であることを決意したことにより、必然的に己に強いねばならなかった選択である。つまり辻はこれらの言葉によって、己の経験から退いているのである。ここで選ばれている言葉はどれも、私たちの方に意識的に向けられた言葉なのだ。その言葉の背後に、辻の詩人としての経験は、沈黙を強いられたまま潜み隠れているのである。

「(眼をあけてごらんさい)／いやだ 雨がやむまで／眼はあけない」

この最後の三行に、私は詩人辻の真骨頂を見る。沈黙を守り、眼を閉じたまま、潜み隠れた体験に没頭する詩人の姿を感じることができる。

「きみ」の誘惑を拒むのは、彼が詩人であるからだ。「きみ」という言葉が、私たちの抒情でしかないということを、詩人自身がよく意識しており、彼の経験がこちら側の、私たちの側の人間がよく知っている経験とは異なっているということを表している。その拒絶する姿を「自閉」である、と言うのは易しい。だが、そう言ってしまうと同時に私たちは、自分の人としての本質をも無視したことになるだろう。詩人が知っているのは、私の根源的な経験であり、そこには私が私になる前の世界が、確かにあるからである。

■「海雲台」

「駅はどこでしょう／市内地図をくださいな／わたくしはこれからどうしよう」

「わたくし」の言葉も、「お嬢さん」の言葉も、「へんな」語りだ。それなりに共有されている言葉ではあるが、辿々しい共有の言葉だ。この辿々しさが、詩的な言葉が持つ空気に触れているように見える。

「わたくし」も「お嬢さん」も、それぞれの国を持っている。国語を持っている。だから、「お嬢さん」は、もともと「妖精」や「きみ」とは本質的に違う存在だ。にもかかわらず、「わたくし」の言葉、「お嬢さん」の言葉が生み出す印象は、「お嬢さん」の「妖精」への傾斜、「わたくし」の何か別のものへの傾斜、なのである。言葉の辿々しさ、その傾斜が「お嬢さん」を一つのイメージに変えてしまう。同時に、「わたくし」を「チヨヌンイルボンサアラムイムニダに」に変えてしまう。

「お嬢さん」と「わたくし」の変身が意味しているものは何か。

この変身が指し示しているのは、ある経験の暗示である。「私」と「他者」との関係が作られない場への移行である。

この経験の中で、「お嬢さん」は韓国に住む誰それではなくなる。そうではなく「妖精」のようなもの、「きみ」のようなものに傾斜する。つまり「他者」としての存在、共有の一翼を外れて、「わたくし」の世界に吸収された存在なき存在、すなわち一つのイメージでしかないものに変身してしまう。

同時に「わたくし」も、「他者」との間で共有されていた世界から外れて、「わたくし」の唯一の世界の中で、「私」という固定された軸を失い、「チヨヌンイルボンサアラムイムニダ」になる。

「チヨヌンイルボンサアラムイムニダ」の意味は、あたかも韓国の人々による規定された日本人の誰それを意味しているかに見えるが、そうではない。この語は、決して韓国の側から発せられた言葉ではない。飽くまでも「わたくし」の内面のイメージでしかない。「わたくし」の希薄化を暗示するイメージである。そして、このイメージには、淡くもの哀しい抒情がまとわりついている。まるでしとしと「雨」の降る日曜日のような哀感だ。

超えがたい一線を感じながら、その一線の彼方に視線を投げる際に生まれる哀感である。

その一線とは、一つには作品の中で「お嬢さん」と「わたくし」の間にある超えがたさなのだが、言語の壁、歴史の壁が、二人の間にある一線を、重層的に越えがたいものになっている。

同時にイメージ化してしまった両者の間には、それぞれのイメージの向こう側にある実質的な経験と、二つのイメージとの間の懸隔という、共通の哀感が漂う。

超えがたさは、こうして十分に重層的である。作品が醸し出す哀感もそれに伴って厚みのあるものになっている。

詩の言葉は、辿々しい言語に似ている。辻はこの部分で作品を成しているのだ。

「もしもわたくしがこころぼそさに／ぐらりとあなたに傾いたら／あなたはどんな天国に／わたくしをつれて行くのだろう」

この誘惑は、一方で「お嬢さん」の側への誘惑だが、同時にイメージの先にある経験への誘いでもある。イメージである「お嬢さん」という言葉が埋めている空隙の先に、何かがあるという暗示である。それこそがこの作品が収斂している場所なのだ。そうして確かに今ここでは、詩とは、経験の暗示であり、誘惑なのである。

海雲台ビーチ(釜山)

韓国八景にも数えられる韓国内屈指のリゾートビーチである。ビーチには約12万名を収容できると言われている。ビーチに沿って世界的にも名高い高級ホテルが軒を連ねる。

海雲台という地名の由来は9世紀の著名な学者、崔致遠<ruby>チェチウォン</ruby>が岩に刻んだ文字、海雲(ヘウン)という文字に由来しているらしい。その岩は海雲台ビーチの西の端にある冬柏公園にある。

仁川

仁川国際空港(インチョンこくさいくこう)がある。空港は2001年3月29日開港した。世界各地と航空路で結ばれている。これにより金浦国際空港は一部を除き国内線専用となった。

韓国は積極的に日本、特に日本海側の地方空港と仁川を結ぶ航空便を就航させているという。

「光復節(クァンボクヂョル)」(韓国の8月15日)



口辻征夫「河口眺望」1993年 について 7

■「孝子洞」

「雨が降っています」

辻の世界では、「雨」という経験は、漠然とした全体として感じ取られる。この経験は「雨」の一粒とそれを見る「私」ととの関係を構成しない。「雨」を見るという経験の中では、一対一の関係性は崩されている。特定の存在と「私」とが向き合わないから、「私」は特定の何かに対して、某かの確実な「言葉」を置くことが出来ない。「言葉」から逸れて行く経験。それは他者との共有が土台から揺さぶられる経験なのである。この経験の中で「私」は

「他」と向き合う「私」ではなくなり、もっと淡い不安定な経験と化す。その経験を仮に「わたくし」と呼び、そこにある世界を「わたくしの世界」と呼び直してみよう。

「全羅北道全州の / ぼくの友だちの奥さんの / お友だちの部屋にいるのだけれど / どうしてぼくがここにいるのか / よくわからない」

場所は「孝子洞」という町名までかなり特定されているのだが、作品が醸し出すのは極めて不安定な、寄る辺ない雰囲気だ。それは明白な「他者」が特定されて、その人との関係性の上で「私」が明白な存在となる、という通常の私たちの経験が崩れているからである。

「ぼくの友だちの奥さんの / お友だちの部屋にいるのだけれど / どうしてぼくがここにいるのか / よくわからない」

ここの暗示される「ぼく」も、そのほかの人も、関係性の主体の一方である「私」から逃げて行くばかりだ。一見、「友だちの奥さんの / お友だちの部屋」と、場所に関してはどこまでも細かく規定されているように見えるが、「友だち」という言葉は、安心できる言葉のようでいてそうではない。

たとえば「友だちの友だち」という言い方は、全くの他人を身近に感じさせる詐術を含んで使われる事がある。よく怪談話が「友だちの友だちが」とか、「友だちのお兄さんの友だちが」という主語を持つのは、その人物がほとんど架空の人物であることを意味しているのだ。これらの表現がそのような意味を持ち得るのは、もともと「友だち」という語が、誰であるかまったく分からない、主体の無い主語である、という性質を帯びているからだ。「友だち」という言葉は、「私」との関係性から逃れて行こうとするベクトルを持つ言葉であり、人間を私たちの関係性の中に取り込み、決定的に特定する力を持たない言葉なのである。それはちょうど「雨」という言葉が、特定の雨粒を経験させないのと同じであろう。辻はそのことに気づいた。

「ぴがおむにだ」

韓国語は意味が通じない。この一行は通じなくて良いのだと思う。なぜなら、その言葉を発している人も、それを聞いている人も、誰かある人であることをすでにやめており、今この経験の上で、言葉によって何かを共有することが無くなっているからである。

「ぼくの友だちの奥さんの / お友だちは市場に行っていて / お友だちのお友だちが台所から / (ゆっくりおくつろぎなさい) / たぶんそういうことをぼくに知っている」

「ぼく」が居るのは「友だちの奥さんの / お友だちの部屋」だが、その人はいま市場に買い物に出かけていて、台所から声をかけてくれているのは、その「お友だちのお友だち」である。登場する人はどこまでも遠ざかって行く人なのだ。言葉もまた同じだ。「ぴがねりごいすむにだ」に至っては、どんな意味も想像されることがない。この一行も意味は不明のままよい。

「ありがとう くつろいで / 雨を見えています / ぼくの国でもぼくは / 雨を見えていましたが / 異国に来てやはり / 同じことをするのですね」

この言葉はどんなコミュニケーションとも無縁な言葉だ。ほとんど「雨」を見ている、ということしか言っていない独白だ。消えて行く言葉、役に立つことのない言葉だ。しかし、ただひとつ、淡い居心地の良さと幽かな共感の気分が感じられる言葉だ。けれどもこれらの居心地の良さや気分は、決して人と人との間に留まることがない。これらの気分は誰かと共有されることがない。どこまでも閉鎖的に語られる独白である。これらの言葉の働きは、ほとんどエゴイスティックな印象を与える。自己完結した世界の中で鳴り響くばかりなのだ。そういう言葉があるために、作品は最も重要な経験に向けて開かれて行くのである。すなわち、ある静けさに向けて開かれて行くのである。

作品は、「わたくしの世界」の湛えている静けさを伝えている。この静けさは、言葉から自由であるというニュアンスを持つと言って良い。すなわちどんな共有からも自由で、どんな安定からもこぼれ落ちている、静けさだ。この静けさの中で、人は「わたくし」として世界を経験する。この経験の中で世界は、「わたくし」と一体である。あるのは、優しく「わたくし」を包み込む世界であり、世界に開かれた「わたくし」だけなのである。

全羅北道(チョルラブド、ぜんらほくどう)は、大韓民国南西部(朝鮮半島南西部)に位置する行政区。1896年、勅令第36号で朝鮮八道における全羅道の北半分を「全羅北道」と定めた。1945年以降は大韓民国の行政区となり、現在に至る。通常は全北(チョンブク)と略される。道庁所在地は1896年以前から全羅道の中心であった全州市。



<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%AE%8C%E5%B1%B1%E5%8C%BA>

完山区(ワンサンク)は大韓民国全羅北道全州市の南部にある区。全州川が町を南北に流れる。

行政区域

行政洞(計18):中央洞、豊南洞、老松洞、完山洞、東棲鶴洞、西棲鶴洞、中華山1洞、中華山2洞、平和1洞、平和2洞、西新洞、三川1洞、三川2洞、三川3洞、孝子1洞、孝子2洞、孝子3洞、孝子4洞

法定洞(計28):中央洞1・2・3・4街、慶園洞1・2・3・4街、高士洞、太平洞、豊南洞1・2・3・4街、慶園洞1・2・3・4街、殿洞、校洞、中老松洞、南老松洞、西老松洞、東完山洞、西完山洞1・2街、東棲鶴洞、西棲鶴洞、大聖洞、色長洞、中華山洞1・2街、平和洞1・2・3街、西新洞、三川洞1・2・3街、石九洞、元当洞、中仁洞、竜伏洞、孝子洞1・2・3街、上林洞、中洞

「ぴがおむにだ」

「ぴがねりごいすむにだ」

<http://www.r.dl.itc.u-tokyo.ac.jp/~yositomi/kankoku.html>

「スムニダ・イムニダ」は最高の敬語で「ございます」の意味。

とある。すると「ピガオ」の部分と「ピガネリゴイ」の部分が解ければよいということだ。とても丁寧な言葉が使われているらしい。

旧暦8月15日(十五夜)台湾の土着祭宗教、土地公祭・豚祭りがある。

「豚祭」

「豚祭り」と呼ばれるものをネットで検索してみると、お肉屋さんのバーゲン告知とか、お友だちとの焼き肉パーティーの報告に混じって、数件、旧暦8月15日に行われる台湾の「トリコーン」という神様に祈願する祝祭についての記事が見つかる。日本国内では沖縄の石垣島に移住した台湾の人々が伝えているらしい。調べて分かることはそれだけで、8月15日と台湾という符牒ばかりが手元に残る。それさえも大して役には立たないようだ。

どうやらそういう角度からの読みには、この作品は何も応えてくれないようだ。

「豚祭」という言葉と、それに続く詩句は、何らかの直感によって、ある経験の中へ投げ込まれているのではないだろうか。

「豚祭」という言葉が、どんな傾斜を持つかを考えてみる必要がある。

「豚」は大変清潔な動物だと言われるが、日本語の中ではあまり良い響きを持たない。「豚のように食う」は品のない、食い散らかすような食事に対して言われる。だらしなく肥った人間を揶揄して「ブタ！」とすることがある。ブタの体脂肪は大変低くて、人間で言えば痩せ型の人と同じくらいだとも言われるのだが。

「メス豚」は、欲望の肉体的な対象にしかならない女性に対して言われる。その精神性をすべて剥奪された存在、欲望の横溢を許す存在だ。こう考えてみると、総じて節操のない人や物事、あるいは節操から逸脱した存在に対して、「ブタ」という言葉は用いられがちではないだろうか。

「祭り」もまた、日常性からの逸脱が許される時間を表している。「豚祭」は二重の意味で、節度を超える時空を指していると考えて良いのではないだろうか。

「豚祭には / アヤメを食べる / 螢も殺す / おとこも / ひとりだけなら殺してもいいことに / なっている」

この祭りは女の祭りなのだ。「アヤメを食べる」の「アヤメ」は、「いづれあやめかかきつばた」という言葉があるが、美しい女性の形容として使われる。「アヤメを食べる」という一行は、一行目の節操からの逸脱の暗示を受けて女性性の放埒を表すように見える。「螢も殺す」もまた、はかないものを踏みにじる横溢のイメージとして読めそうだ。「おとこ」をひとりだけ殺して良いというのもこの逸脱が女のものであることを告げている。

第一聯は、欲望の主体と化した女を描く。「豚祭」の特殊な時空が、それまで沈黙の背後に隠れていた視線を抉り出し、正当化しているのだ。「おとこ」はこの時空に絡め取られて、薄っぺらな対象でしかなくなる。

「道のべの少年の / 股間のものが異様におおきい」

男根もまた、少年の男根となり、女によって執拗になぶりものにされる対象でしかなくなる。男根の大きさは、それが受け入れなければならなかった力の執拗さ、大きさを刻印しているのである。

この嵐のような空間は、何を意味するのか？ 男性性が受け身となり、放埒な欲望に翻弄される時空とは何であるのか？

「豚祭」という言葉が切り開こうとするのは、言葉が支えきれないような力ではないだろうか。それは決して女性の欲望の解放を謳っているわけではない。そうではなくて、「私」が決定的にその輪郭を失わざるを得ない、何か放埒な経験に向かって、投げ込まれている言葉だと思われる。

この経験において、「私」はその主体性を維持できない。「私」は誰かある人の前にある「私」であることをやめ、見えない欲望の対象でしかないもの、どこからかやってくるものを受けとめるだけの経験と化するのだ。その経験に向かって、辻征夫は「豚祭」の時空を造り上げて投げ入れているのだ。

この作品から抒情性を汲み取ることは難しい。むしろエロティックなイメージが印象的である。しかし、この作品はエロティシズムの作品でもない。快楽を汲み取っていないからだ。この経験はむしろ苦悩に近い。じっと堪

え忍んでいる、といった印象の強い作品だ。

http://www.culture-archive.city.naha.okinawa.jp/top/main/show_dinfo3.php?keyvalue=40031000

「オキナワなんでも事典」

<http://www.y-mainichi.co.jp/news/130/>

<http://news.163.com/06/0216/09/2A2SD1QO0001122B.html>

2月15日、広東省汕頭市澄海区の冠山里は1年の1回の競争大豚盛会を行なう。聞くとところによると、今年は、300の店が展示に参加をした。最も重いものでは重さ250キロを超える。展示終了後、人々は豚肉を親戚友人に贈ることにより、その幸運を願うという。新華社通信(文責 陳耀賢) 翻訳サイトの文を刑部変更。

<http://www.formosa-market.com/essay/tanken/08.html> 台湾探検隊

口辻征夫「河口眺望」1993年 について 9

■「亀戸」

「行くところがなくて / 駅で / *poetry reading* ! / だから / 変な時間に / 天神様の池のほとりにぼくが / いたからって何の不思議があるものか / 黙って立っていれば土地の精霊が / (古びたジャンパーを着て自転車を押して) / 擦り寄って来て囁いてくれる」

「行くところがなくて」には、ほの暗い印象が付きまとう。追放とか、途方に暮れた心とか、そういった寂しい情感が伴う。居場所を奪われているからだ。居場所を奪われているということは、「ぼく」から、誰それで、どこどこに住まう、何をしている人、というアイデンティティが失われているということでもある。

だから「駅」なのである。「駅」とは通過点なのだ。誰もが行き来できる点だ。つまり通過点とは行くところのない途方に暮れた心も通り過ぎてゆくことのできる点であり、定着を拒む点である。

この通過点において詩が読まれる。なぜなら、どここの土地に結びつき、これこれの生業で身を立てている誰某の名前を持つ「私」ではなく、それらの一切を失った「わたくし」こそが、詩の通過点であるからだ。

「駅」の公共性は、都市においては高度に発達していると言って良い。辻征夫の生きた時代からその共有の度合いは今日一層進行していると言って良い。交通の要衝であるだけでなく、すでに生活の衣食に関わる側面も充実しつつある。しかし、半面「駅」には、通過点としての性質が常に付きまとっている。「住」は、「駅」の内奥にはどうしても入り込めない理由があるのだ。この作品はまず、その隠された流動性、不安定な性質を抉り出したところに面白味がある。

そのような意味で、詩人は「駅」と一体化した存在だ。どこでもない場所、誰でもない人、いつという特定を持たない時間、これらが詩人が没入してゆく「わたくし」が持つ横顔なのであり、詩が経験される刹那の人の横顔なのである。

「かつてひとりの詩人を / 生んだこの町の変貌も激しいが / 嘆くことはない / 消滅するひとつの路地は / 人の内面に場所を移すだけだ / あまたの記憶とさびしさを / 風に鳴る絵馬のようにぶらさげて / 亀戸十三間通り / 鈴木せとの店で *poetry reading* !」

この経験に向かって、いま辻が投げ入れるのは、今ここではなく、この土地にかつて流れたであろう時間と、その時間に触れている抒情である。

「ぼく」が居場所を失っていたのは、この土地が変貌してしまったからだ。「私」が「わたくし」へと変貌するのは、土地の姿が次々に「ひとの内面に場所を移」したからだ。土地が消えてゆくのと同時に「私」が「わたくし」になるとは、もはや「私」が誰でもなくなるということ、誰からも忘れ去られた存在になるということである。

つまり内面化した土地に気づく事、すでにどこでもない場所がここ 胸の内 にあるということに気づく事、そのことによって人は誰かである事をやめるのだ。

そしてこの土地の内面化が抒情を生み出す。「さびしさ」を生み出したのだ。この寂しさがまた、「わたくし」に一層の放浪を強いるのである。「鈴木せともの店」と「少年康之」はこの「記憶とさびしさ」の中核に位置している。「鈴木せともの店」は「駅」と同じ通過点となる。過去と現在が二重写しとなる通過点となるのだ。

詩人とは、こうして誰でもない者、放浪者、どこにでもいてどこにもいない者である。

亀戸という土地と鈴木志郎康へのオマージュもあるが、何よりも、詩人であること、詩を書くこと、忘れられた者になること、その言い難い経験に、辻は「記憶とさびしさ」という抒情的な言葉を投げ込んでいるのだ。

口辻征夫「河口眺望」1993年 について 10

■「音楽」

「世田谷区豪徳寺の六〇年代のある日の友だちを訪ねたら…」

「U君」が訪ねた場所は「世田谷区豪徳寺」とはあるが、「六〇年代のある日」は記憶の中にしかない時間だ。つまり、そこは、内面化した土地、今やどこにもない土地なのである。「亀戸」でもそうだったように、土地の内面化は、現実の私たちの地図の上では「私」が居場所を失うという事でもある。私たちの地図の上からこぼれ落ちて、「U君」はどこでもない場所にある友だちの部屋へとやって来たことになる。それは、彼が文字通り「U君」という、誰でもない人にすでになっている事を意味する。

二行目と三行目に分断されている「友だちの／恋人」は、「友だち」との関係性を強力に切断されている。それ以上に彼女が「友だち」の恋人であるという段階で、もはや十分に浮遊はする存在である。^{ヒョーチャドン}「孝子洞」参照

彼女は「だぶだぶのTシャツ着てぶらぶらして」いる。この恋人の輪郭の揺れは、その浮遊性、動いていたこと、動いていること、動きつつあることを示す。「これからなにかするところかなそれともしたところかな」は、それが意味するエロティックな暗示と同時に、「そろそろ帰ろうかなと思っていた」とある通り、何か定まらない横滑りの暗示、流動性の暗示、何かがやって来て、通過してまた立ち去ってゆく、通過点の暗示を伴っている。

とりわけこの部屋は「ドアも窓も開いて」いる、開放的な部屋だ。どんなものも拒まれることのない、開け放たれた部屋、すべてが入って来て、また出て行く明るさは通過点の明るさなのである。「亀戸」とは質の違う抒情がこの作品にはあると言って良い。

「U君」の不愉快は、友だちの恋人への感情の裏返しの表情なのだろう。「友だちの／恋人」がそのことを咎め立てし、「どうしてだかききたい」と言ってそのことに立ち止まろうとするのも、その「U君」の感情に対する洞察があるからこそであろう。二人はこの時既に、互いが通過しようとする際に、一瞬の間交わる交点に並び立っている。

「じゃおれはビールでも買ってくるよそれまでに仲直りしとけよ」と言って、その名称の持つ本質に従いながら立ち去って行く友だちを、二人は「窓辺にならんで見送り」、「誤解も紐も解きおわりもういちど結び直してラジオ

の音楽をきいて」いる。

音楽とは通過してゆく時間芸術だ。音楽とは明るく楽しい時間の通過である。だから「音楽」は「この曲なんだか知ってる？ / 知らない」という軽快な会話を誘い出し、出来事はあっという間に過ぎ去り跡形もなく隠され消えて、事態はすっかり動いてしまい、友だちとぼくと恋人の三人の図式は自然に回復して、「三人笑いだしてビールを開けてカンパイといった」。

快活な交点を通過した二人なのである。

過去を述懐しながらもう一度生き直し、「もしもこうであつたらなあ」という反実仮想の時空を造り上げたセンチメンタリズム、と読むだけではこの作品の本質に突き当たる事がない。過去の一場面は素材として意味を持つだけだ。そうではなく、ここまで見てきたように、過去の方へと失われた、すでにどこでもなくなってしまっている場所に入っていく事に、作品の本質的な意味が付随してくるのである。

辻征夫はこの作品で、浮遊 = 流動という詩的な経験の中に、軽快で明るい抒情を投げ入れて見せているのである。

口辻征夫「河口眺望」1993年 について 11

「地下鉄」

「地下鉄のホームへ / 階段を降りてたら若い二人が / 柱のかげでキスするところ」

地下鉄は、地面の下に張り巡らされたネットワークだ。その姿は地上からは見ることが出来ない。隠された交点と通過点の網の目だ。「若い二人」は「柱のかげでキスするところ」である。「ぼく」は隠された、隠れようとする交点に出会う。誰かが見ていない交点、誰かが気付かない通過点を見、それに気づく。この点は「音楽」と同じだ。友だちは知らぬまま、あの交点をやり過ごしてしまった。「地下鉄」では、舞台そのものが隠されていて、更に若い女の相手である若い男は、「ぼく」と「女」の二人は「ばっちり / 眼があってしまった」というのに、このもう一つの微かな接点に気付くことがない。女は「びっくりした目付き」をしているから、正気のまま、「ぼく」の方は「微醺を帯びてた」とあるから酒に酔った勢いで、手を振り合う。「ぼくたちは知りあったってことになるのだろうか」「会うは別れのはじめ」。交点を通過する二人。

「ぼくはこれから / 地下鉄へ / きみは男の唇へ / それから未知の / それぞれの人生の / 果てへ」

交点の先には人生がある。二つの人生が交わるということと、一つの人生の上で、二つの時間が出会うということとは同じことだ。

その意味は、「私」がある特定の人であることをやめるということである。二つの人生が交わっているのに、わたしは「あなた」の前の「私」ではなく、誰でもない者となる。これはどういうことだろうか。

交点を通過する二人は高速で通過し、遠ざかる。誰であるかということが明らかにされる前に、そこにいなくなる。駅や地下鉄という場所、本質的に通過点でしかない場所の特質がこの無名性を可能にしているのだ。交点はいわば加速器だ。そしてこの一点を通過することにより、人は生の本質を経験する。「私」は最早誰とも向き合うことなく、どんな限定からも遠ざかる。「私」は「わたくし」となり、私の全体となり、つまり世界そのものとなり、全ての人となる。

この作品は、交点が人を加速することにより生まれる無名性に改めて気づいているのだ。そこに詩的な体験に似た面白味を発見してるのだと言って良い。

「夢は焚火の丸太に」

「あんまり仕事がない／ぼんやりした／小使いさんになりたかったのさ」

「なりたかった」という言葉が複雑に響く。「ぼんやりした」時間は、かつては確かに流れていたはずだからだ。子供たちの時間はたいてい、「あんまり仕事がない」まま、ぼんやりと流れている。しかし、この時間は必ず失われる運命にある。至福の時が失われて行くのは、ある程度長い時間をかけて徐々になのだが、しかしこの流れは不可逆で、どんな抵抗も空しい。

「それはおれの夢でもあるんだが／きみにはこれをやらしてもらおうと思うんだ／たのむよというからやってたら／肩書きをつけられた／課長だってさ」

この五行からは、運命の抗いがたい力が感じられる。どんな人間もこの強い流れから自由であることができない。「わたくし」の怠惰な時間は、みるみる「私たちの世界」へと呑みこまれてゆく。「わたくし」は夢の領域へと退き押し黙る。目の前には「きみ」と呼ぶ誰かが必ず存在して、呼ばれてしまった「私」には為すべき仕事は次々に襲いかかるのだ。

失われてしまったもの、それへ向けて辻征夫は「小使いさんの姿」というイメージを投げかける。この決断の仕草は、ちょうど谷川俊太郎が「はだか」の中で「き」(＝「木」)のイメージを投げかけた姿と平行であるように感じられる。

辻征夫の「小使いさん」には、失われた生活のリズムへの哀悼の情感が伴っている。谷川俊太郎の「き」には、襲いかかる運命に対する抵抗の意志と、それが湛える哀感が伴っている。

人間が誰かある人であるということは、私たちの間で「何らかの事柄を為す私」である、ということなのだ。だから逆に言うと、「私」でなくなる為には、出来るだけ何もしない怠惰な「わたくし」にならなければならない。誰であるかを言い当てられない「わたくし」にならなければならない。谷川俊太郎の「き」や辻征夫の「小使いさん」というイメージは、それぞれの仕方で「わたくし」の経験を言い当てようとしているのだ。それこそが詩的な経験が実現する時間であるからだ。

「伝言」

「ときどき／会社に行くのがいやになるから／いけないんだ」

このサボタージュから、もう一つ別の時間が流れ始める。「ときどき」とあるから、このサボタージュは、日常性の隙間に時折生じていることが分かる。辻征夫は、このもう一つの時間が、私たちの人生の時間の隙間に見え隠れしているという事実気づいているのだ。

この怠惰な時間を生きるとは、人知れぬ愉悦の体験である。この時間にはどこにも暗い情調がない。ことのほか呑気でぼんやりしていて、ひたすらに気楽で、全てが許されている。

「ベッドにひっくり返って／ちりぢりばらばらの／友だちのことなんかかんがえている」

この気ままな物思いが蘇らせている世界、空想が触れようとしている世界が、恐らくこのもう一つ別の時間の淵源としてあるのだ。そしてこの世界は間歇的に私たちの時間の中に近づいてくる。

「ひとりて笑って／あれこのまえおれが笑ったのはいつだっけ／なんてかんがえたり」

この世界の接近は私たちの幸福の淵源である。それはとてつもなく怠惰な時間を持ち、他者との関係性に背くような「へん」な本質を隠している。しかし、その接近のために私たちは解放された笑いを笑うことが出来るよ

うになるのだ。

「でも半月もぼんやりしてるとさ／金もなくなる食いものもなくなる／じゃかすかのびるのはひげばかりで／しかたがないから近所の／コンビニエンスストアでアルバイト／いがいと評判よかったりしてさ／おれもはりきって／あーあくたびれた／今日は帰るか　なんて大声でいってみたい」

「金」や「食いもの」の必要から「アルバイト」をする、という設定も、気ままさのイメージなのだ。他者との関係性によって生を束縛しないこと、どんな共有からも自由であろうとすること、それが今言っている「気ままさのイメージ」の内実だ。「いがいと評判よかったりしてさ」も実は「おれ」の内面の自己評価であって、どんな関係性も前提とはしていない。「あーあくたびれた／今日は帰るか　なんて大声でいってみたい」という言葉も、聞く者はいない言葉として読むべきだろう。第2聯も第1聯と同様に、関係性から逸脱して行くベクトルを持っているから「へんだろおれって」や「へんだなおれって」という一行を最終行に持つのだ。第1聯よりも第2聯の最終行の方が、独白に近づいているのも注意される。

「月のいちどは電話があるんだ　母のところに／母はおろおろしているけれど」

「おれ」の一方的なサバタージュは、私たちの世界ではもちろん許されることはない。本来ならどんな権利もないし、どんな保護もないはずだ。しかし第3聯では、「母」が、「会社」との間に入っていることが分かる。これはどういう意味だろうか。「おれ」のごく私的な逸脱は、徹頭徹尾孤独な行脚でしかないはずではなかったか。

辻征夫は「おれ」の孤独な行脚を、もう一度私たちの世界に置こうとするのだ。それが詩を書くということの本質的な意味だからだ。矛盾に満ちた意味である。関係性から逸脱したところに詩的な時間は流れているのに、それを書かなければ詩にはならない。そして書くという事は関係性の上でしか為し得ない営みである。そのような矛盾だ。

辻征夫のこの決断が「母」のイメージに結びつく。

「おれはなんだか筋肉がついちゃったし／背丈までのびたみたいだ」

子供のようなイメージがその後に続く。「おれ」は保護されている存在だ。関係性の中に存在するためには、^{なま}生の姿のままではいることは出来ないからだ。この保護のイメージは、「伝言」という形式になってさらに具体化する。

「もちろんおれは書くのは苦手だから／何といったかな　あの生涯ヒラ社員の／(小使いさんを夢みるひと)／に頼んで書いてもらう／おれの名前は出さないそうだけど／これ　おれなんだ　わかるかな」

「伝言」は関係性の中に組み込まれた言葉だ。それは私と他者との対話を前提としているし、私が言葉に出来た限りの内実の中で、さらに両者の間で確認が出来た意思だけを伝達するのだから、二重・三重に関係性によって限定されている言葉なのだ。

もともと詩は、それを成立させている経験から飛び退いたところに成立しているのだから、「伝言」という形式はまさにその暗示を含んでいると考えて良い。「あの生涯ヒラ社員の」という一句が、「夢は焚火の丸太に」の「課長だってさ」や「とりあえず来月から／部長をやってもらうが」という詩句との間に齟齬を持つのもまた、この飛び退きの暗示なのだ。

「これ　おれなんだ　わかるかな」

この最終行は、確かに「おれ」が誰でもない人物であるということを示している。関係性から逸脱した「おれ」は、もう誰かであることをやめているはずだからだ。それはそうだが、もう一つ、この不分明な遠さには、詩が成立したときに生じるあの飛び退きによって生じた距離もまた、意味の内に組み込まれているように見える。

■ 「突然訪れた天使の日の余白に」 (1)

「鱻」

この作品は小品九編から成り立つ。それぞれ作品の冒頭にリチャード・ブローティガン(1935-1984)の詩篇「突然訪れた天使の日」中上哲夫訳 思潮社 1993]が引用されていて、ブローティガンの作品世界と辻の世界とが対話する構成になっている。この方法はこの後の詩集「俳諧辻詩集」に発展してゆくものであり、その意味で本詩集「河口眺望」の最も重要な試みと言って良い。

「(男がふたり車から降りる / そして車の脇に立っている。ふたりは / ほかにどうしたらいいかわからないのだ)」
「^{あかざ}鴉と菜から」の中の「男がふたり車から降りる」という三行の作品全体。

注...「菜」の漢字は訳詩集の用字ではない。本当は「くさかんむり」に「黎」と書く字を使っている。今は代用している。荒れ地に生える雑草や芝草を表す言葉らしい。

突然訪れる日常世界からの解雇通知である。ブローティガンの詩句は、既に触れた辻征夫の「亀戸」の冒頭の一行「行くところがなくて」と良く響き合う。抒情的な柔らかい導入の一節である「亀戸」の一行に比べると、ブローティガンの詩句はもちろん作品として完結しているということもあって、驚きに充ちているし、この解雇通知の伝染性の強さをも感じさせて、遙かに印象が強い。

車は道具であり、何らかの目的のために働くものだ。男というものは社会的で闘争的で、目的意識の鮮明な行動を得意とする。そして二人。二人とはチームを意味する。チームは合目的的に編成されるものであり、とりわけ彼らが車から降りた男たちであれば、なおさらそうであるはずだ。しかし、これらの一切の日常性が、次の瞬間に宙吊りになる。

この宙吊りの感覚が、詩的な経験の場になるのだ。ブローティガンの詩は、日常性から踏み外した感覚を見事に表している。目的や手段、意味といった「私たちの世界」の有用な道具類が、たちどころにその働きをやめる。たった三行の奇妙な沈黙が生まれる。この沈黙は、何かが語り始めるはずの時間を生み出す。そこに辻は自分の詩句を放り込んで行く。

「まったくどうしたらいいかわからなくて / 釣ばかりしている男もいるね」

辻征夫はブローティガンが作り出した沈黙の中に、「釣ばかりしている男」という句を放り込む。この句は、なぜ釣りなんかしているんだ？ 何の理由もないじゃないか？ という疑問符を伴う。釣りをする、という行為が宙吊りになる。釣りだけではない、実は何だってそうだ。どうしてそんなことをしているんだ？ その理由はそもそも何だ？

理由などないのだ。本当は理由なんか何もなくて人は生きているからである。人の生の本質には、どんな目的も理由も意味もない。

「その男が釣ったのは / 絨毯みたいなでっかい鱻で / それはいま / 応接間に敷いてあるそうだ。」

この部分の話は伝聞の形で語られている。更に始めの二行の「...いるね。」という言葉からして、何かの会話、それも非常に軽い調子の会話をイメージさせる書き方になっている。この「鱻」の話は、何かの冗談、人を担ぐような調子の話、という印象だ。とても軽い。その軽い調子の中から確かに伝わってくるのは、他にどうするこ

とも出来なくて、という呼吸である。それが大変軽い調子で語られる。この調子には理由がある。

敢えて対話の場で語っているのだ。伝聞という形式も含めて、それが辻征夫の試みなのだ。叙情的な詩句を選ぶこと、そして敢えて沈黙から飛び退き、対話の上に言葉を乗せようと努めること。本来は沈黙の領域にあるものを、詩人の役割として、対話の領域に移し替えようと努めているのだ。

この対話の領域は無論「私たちの世界」での言葉の共有を前提としている。辻征夫の誘惑の手法の一つと言って良い。沈黙の領域へと読者を誘うために、敢えて対話の場へと身を躍らせているのである。

しかし、このことと、最初に触れたブローティガンの詩句との対話、というイメージとは少々意味が異なる。ブローティガンの詩句は、一つの経験として辻征夫の前に現れており、辻はこれを誰でもないものとして、つまり詩人として、受け止めようと努めているのである。他人の作品を先行させることで、それを受け止めて沈黙する「わたくし」を生み出すのだ。作品と出会う「わたくし」つまり「結節点」としての「わたくし」を意識的に生み出すのである。そこに辻征夫の創作上の意図がある、と私は思う。

理屈はそんな風に説明できるように思うが、作品はどうかというと、あまり成功しているようには思えない。「絨毯みたいなでっかい罎」を「応接間に敷」かねばならない悲しみが漂えば成功と言って良いのだろうが。語りの軽い口調が邪魔をしてしまった。

口辻征夫「河口眺望」1993年 について 15

■「突然訪れた天使の日の余白に」 (2)

「生まれた家のバルコニーめざして」

「(生まれた家のバルコニーめざして進む亀のように二度三度と故郷をめざす / その結果、あれがどこに向かっているかがきみにわかるというものさ)」以上ブローティガンの詩句。

「亀」が「生まれた家のバルコニー」とは何か。「亀」はたいてい海辺の砂の中とか、湖畔の叢とか、池や沼の畔で産まれる。「亀」が「生まれた家のバルコニー」という言い方は、いかにも奇妙な言い方だ。つまり彼は本当に自分にとって唯一の土地、彼の生誕の地を目指しているというわけではない。それを「生まれた家のバルコニー」と言ってしまう彼の行脚の目標設定は、実はとんでもない間違いで、「生まれた家」はやはり誰かある人間の生家として、今なお人間たちに共有されている道具でしかなく、「亀」にとって唯一の、貴重な地点ではないのだ。「亀」は何かたいへんな思い違いをしているのだ。

そして「亀」はノロノロと、いつ到着するとも知れぬ気の遠くなるような旅路を、時間をかけてトボトボと辿る。とりわけ「亀」は「めざす」のであって、「到達する」のではない。彼は二度三度と繰り返し出発する。しかし決して彼が目指す土地には到達することがない。なぜなら彼の歩みは決定的に遅れているし、彼が目指している方角は絶対に彼の目標地点を捕らえてはいないからである。

「故郷」は失われてしまっているのだ。既に、無い。この喪失感が、「亀」や「きみ」を突き動かしている。「亀」や「きみ」が向かっているのは、既に失われた場所なのであり、そういう場所としてしか把捉できない場所なのであり、失われた、ということの故に、彼らは繰り返し出発せざるを得なくなるのだ。

ブローティガンの詩句は、わたし達の心に強い揺さぶりをかけてくる。この力は、彼の詩句が、私たちが共通に持っているはずの「わたくしの世界」に触れるところから生まれてくる。それは既に失われた世界である。「私」が「私」である限り、「私」はその世界を生きる自由を持たない。それは既に沈黙を強いられた世界である。「私」が「私」である限り、「私」はその世界を語る資格を持たないし、語りはその世界を語る力を持たない。しかし、同

時にその世界は、私たち一人一人の生の本質的な契機でもあるはずなのだ。詩が、いつも配慮するのは、この沈黙へ至る道筋がどこにあるか、ということだ。そんなものはありはしない。もともとありもしない道を行くのだから、まるで「亀」の行脚だ。けれども、この行脚は人間の生にとって普遍的な営みでもある。なぜなら、「わたくしの世界」なしに、私たちの生は有り得ないからだ。そのことを通常私たちは忘れているのだ。「私」であることにかまけている私たちは。

ブローティガンの詩句がこじ開けた空洞を踏まえて、辻の詩行が始まる。

「ぼくもどうやら / 亀になりかかってきたようだよ。 / 酒も弱くなったし / これはまだ内緒なんだが / あした市立病院で精密検査をうけるんだ。」

「ぼく」はどうやら人生の後半を生きる人物のようで、身体のあるこちらに不具合が生じてきているらしい。それで「亀になりかかってきた」というのだ。人生の終わりを意識した人が、心のふるさとを懐かしむ情を抱く様は、ごくありふれた心象風景に見える。しかし、「亀」は、既に失われている土地を、失われている故に求め、その代替物へ向かって、見当違いの行脚を始めるのだった。「ぼく」が「亀」になりかかる、とはどういうことなのか。

人はその気になれば、容易に故郷に足を踏み入れることが出来る。辻征夫などは、その土地に住んでさえいるのだ。しかし、その土地に足を踏み入れ、その土地を目の前にしたときにいつも分かるのは、そこにはもう故郷がないということなのだ。私たちが目指す故郷には、いつになっても辿り着くことができないのだ。

「 ところで故郷って / / 地下鉄工事現場とか、 / 空缶がのせてあるコンクリートの塀 / カラスがふわりと舞いあがる公園の屑籠 / これのことかい？」

これらの風景が、現実の、かつて故郷であったはずの土地の、変わり果てた光景を言い当てているのは疑いのないところだ。故郷はやはりここでも失われているのだ。それは私たちの歩みが、「亀」のように遅すぎたからだ。時間が、土地をあっという間に変貌させてしまっていて、私たちはあの頃私達が生きていた世界から遠く追放されていたのに、そのことに気づかずにはいたのである。目標地点を目指そうとする「ぼく」も「亀」も、実は思いもよらない土地、今や既に手の届かないところにある土地を自分たちが指さしていたのに、その錯誤を読み解く術を持たないのだ。

「地下鉄工事現場とか、 / 空缶がのせてあるコンクリートの塀 / カラスがふわりと舞いあがる公園の屑籠」

この詩行が言い当てているのは、失われた土地でしかない「故郷」という空洞だ。何もないところに言葉を当てはめる、という作法は、辻征夫の抒情詩の作法そのものだ。ブローティガンの詩句がこじ開けた空洞、そこで抒情詩を試みていると言って良い。この詩行の上に哀感が生まれるのは、辻征夫の抒情詩を介した誘惑が成就するからである。この誘惑は、私たちに、失われた「わたくしの世界」がそこに在る、ということにアクセスさせようとし、その意図を概ね成し遂げているのである。

□辻征夫「河口眺望」1993年 について 16

■「突然訪れた天使の日の余白に」 (3)

「視線」

「(ぼくらは出会う。ぼくらはいろいろやってみる。なにも起こらない、だけどその後ぼくらは会うたびに / いつもどぎまぎする。そしてぼくらは視線をそらすのだ)」以上ブローティガンの詩句。

「ぼくら」が出会って、そこで何かが起こるとはどういうことか。例えば互いに挨拶をすること、会話を交わすこ

と、互いに親しくなること、共に友人を得ること、お互い恋人を得ること、そんなことを考えれば良い。人は人と出会うことにより、「あなた」と「私」の関係を造り上げる。そのことで「私」となり、世界を共有するのである。

ブローティガンの詩句は激しい。「なにも起こらない」という詩句の強さは、彼の視線の孤独を響かせる。「ぼくら」という主語も、彼の希求の声となって響きわたるように思える。しかし、彼の作品は誘惑ではない。誘惑とはなり得ないのだ。なぜなら、彼の言葉はこれ以上ないほどに孤独だからだ。彼の言葉は、境界線を越えてしまっているのだ。「なにも起こらない」という詩句の実質を理解できる人間はほんの少数だろう。

彼が越えたのは、関係性による限定、「私」であることの地平線だ。その瞬間、彼は「わたくし」として生きていることになる。彼は誰の前にもいない。誰の前にもいない、という特異な経験を彼は呟いているのだ。「ぼくら」という主語は、だから彼の孤独の叫びだ。こんな自己韜晦がどれほど長く続くものなのか、私にはよくわからない。

辻征夫の詩行では、もともと逸れている視線のことが語られる。

「朝の通勤電車で だれの視線もノけっしてひとの視線と出会っていないことに気がついてノびっくりしたことがあるよ」

あの匿名性の高い場面での視線の行き場は「ほとんど無限にあるみたいだ」と言う。人生と人生とが触れ合うある一点というものが、どれほど稀少で困難なものなのか、ということをおぼろげに思わせるのだが、これは全く別の話だ。ブローティガンの詩句が語っていることとは徹頭徹尾異なる世界の話だ。

けれどもそのような懸け離れたことを言いながら、辻征夫は視線の孤独というイメージを読者の中に想起させようとしているのだ。「あなた」もまた誰の前にもいないじゃないか！ と言っているのだ。誰一人として、充分に人と関係している人など居ないじゃないか、と言っているのだ。これが、辻の誘惑の口調である。

日常性の中にある他者と自分との切れ目を発見したことにより、この一種隠喩的な語り方が可能になっているのだと言って良い。実際に「私」を成立させている関係性は、潜在的なものであって、人がそれと意識することはとても難しい。だからこそ、この語り方に意味が生じる。

確かに淡い孤独だ。ブローティガンの詩句に比べると、まるでちゃんとした詩句に見えるし、路傍の石ころのような言葉だ。しかし、それと敢えて知りながら、辻は誘惑を試みる。「あなた」の居ないところに、「わたくし」の経験がある、ということをそれとなく、静かに、語りつづける。

ただ、この作品の場合、あまりにもブローティガンの詩句が強すぎるために、辻の詩句の印象が弱くなっている、ということも事実だろう。作品としては、成功の部類には入らない、と考える。

口辻征夫「河口眺望」1993年 について 17

■「突然訪れた天使の日の余白に」(4)

「ぼくは心をこめて」

「(ぼくは心をこめてこんにちはといった、ノだけど彼女はもっと心をこめてノさようならといったのさ)」以上ブローティガンの詩句。「万事休す」という邦訳の表題が付いている。

人と人とが言葉を介して世界を共有する、という私たちの存在のア・プリオリが覆されている。

「ぼく」は言葉を発する。その「こんにちは」という言葉は、「彼女」との間に一つの世界を共有するための、それだけを意図した言葉だった。「心をこめて」は、「ぼく」の意識が、共有された世界に向けて開かれていることを予感させる。それなのに、「彼女」は共有の可能性そのものを拒絶している。「さようなら」は、拒絶の言葉だが、

それ以上に言葉でありながらそこにどんな共有も共生も許さない言葉だ。「もっと心をこめて」には、「彼女」と「ぼく」のそれぞれの世界が、どうしてもなく隔絶しているということも表されているのだ。この拒絶は、同時に「ぼく」の「心をこめて」という言葉の質感に揺らぎを与える。そもそも二人の間に共有された世界があったのかどうか、という一点に新たな疑いを差し向けるのだ。

この作品は、だから「彼女」の側の、二人の間の関係性を拒絶しようとする意識が主眼なのではない。そうではなくて、「ぼく」の生きる世界そのものが、言葉により成り立っている共生の世界から、(そこに「彼女」は生きているのだが、そこから) どれほど隔たっているかを気づかせる運動に沿っているのだ。多分、「ぼく」が「心をこめて」言った「こんにちわ」は、ほとんど未知の言語のように「彼女」の元へと届いているのだ。結局、それぞれ言葉に「こめられている」心の質が、「ぼく」の場合と「彼女」の場合とで、あまりにも違っていたということだ。

言葉と「ぼく」との間にある違和感、どうすることもできず、その原因を定かに見定める方法もない、そんな不安な違和感が主題なのだと思う。そしてこの違和感には普遍性がある、と私は考える。私たちは、言葉を何の気なしに使っている。自分としては上手に使えているような気もするのだが、しかし日常のさまざまな場面で、必ず日々齟齬が生じているはずだ。ほとんど日常的に起こる些細なノイズの原因は、ほとんどこの「私」と「言葉」との不一致、いや、「私」と「わたくし」との不一致に原因がある、と言うべきだろう。

ブローティガンの繊細な神経は、この日々生ずるノイズに気づいているのだ。この気づきが彼の詩句のモチーフの一つになっているように思われる。

『ぼくなんか、好きだった少女に／うるさいわね！　っていわれたことがあるんだぜ。／彼女　おばさんになりやがってさ／ぼくの詩を読むと電話をかけてくるんだ／「あれあたしのことでしょ／嘘つきね」って。』以上が辻征夫の詩句。

「好きだ」という気持ちが「少女」に通じず、「うるさい」と逆に拒絶されてしまうという、辻征夫の詩句の過去の二人の関係性を素描する部分は、一見ブローティガンの詩句に似ているように見える。しかし、この部分の辻の詩句には、「ぼく」の本質的な孤独が掬い取られていない。辻の詩句は、人間関係の構図をブローティガンの詩句から受け取り、それを利用して「ぼく」と「少女」とが住む、かなしみの世界を映し出しているのだ。

「彼女」が「おばさん」になったというところに、注目すべき点があるだろう。

「少女」が「おばさんになりやがる」、という言い方は、「ぼく」の「好き」だった気持ちや、その当時の「ぼく」が生きていた世界の喪失に触れている。他者の変質は、その他者の存在をもとに造り上げられていた「わたくしの世界」の喪失を、容易に宣告することができるのだ。

辻征夫の作品には、時間が故郷という世界を、現実存在するどこそこの場所から、存在を奪われたどこでもない場所へと転移させる、というイメージが再三描かれているが、ここにももう一つの転移があるのだ。人の成長が、過去において、その人と関わることによって築き上げられていた「わたくしの世界」を、その現実性を、その世界が修復・再生産されるために必要なイメージの供給を絶つことにより失わせ、その世界を、既にここではない場所へと移してしまうのだ。

喪失とは、無化ではない、ということだ。喪失とは、ここではない場所の生成だ、と言い直しても良い。

「おばさん」になった「彼女」からかかってくる「電話」は、「私たちの世界」に住む「彼女」からの下世話な言葉を伝えている。「少女」は、ここではない、そしてどこでもない場所に住むヒトであって、今「電話」をかけてきている「彼女」では最早ない。ここに、「ぼく」の孤独、あるいは「少女」と共にあった頃の「ぼく」＝「わたくし」の孤独が暗示されている。もう二度と語られることのない世界がある、と辻は言っているのだ。それを言葉のない、かなしみ

の情感だけで言い当てるのである。そのような抒情が読者の内を流れた時こそ、ブローティガンの詩句を辻が翻訳に成功した瞬間なのであり、ブローティガンの詩句の鋭い切っ先を、辻征夫の柔らかい抒情が受け止めた瞬間なのである。

口辻征夫「河口眺望」1993年 について 18

■「突然訪れた天使の日の余白に」 (5)

「だれもいない(ぼくもいない)世界」

「(世界中でそこしかいたい場所はないのに / 別の場所にはなくてはならない / そんな日ってあるよね)」以上ブローティガンの詩句より。「人前に / 顔を出す必要性」という邦訳の表題が付いている。実際の邦訳は次の通り。

「世界中でそこしかいたい場所はないのに / 別の場所にはなくてはならない / 日ってあるよね。映画の主演みたいなものさ。なんてったって / きみが中心なのだ。」

引用部分には「そんな」が書き加えられている。これは、この後の詩句が削られていることに応じて、辻が引用句のリズム感を維持しようとしたためだろうと思われる。

ブローティガンの詩句は、私たちが、私たちの世界の中で「わたくし」に沈黙を強いながら生きている、その呼吸に触れているように見える。そこにドラマティックな陶酔を持ち込むことで、「私たちの世界」によって押しつけられる強いストレスを散らそうとする。そんな、妙に辿々しい「足掻き」のようなものを感じさせる作品だ。

このブローティガンの詩句の終わりの部分を削除することで、全体の印象はかなり変わっている。「いたい場所」に自分が居ない、というところに、明らかに力点が移っているようだ。

以下辻の詩句。

「十歳くらいのときかな / ひとりで留守番をしていた午後 / そおっと押入にはいって / 戸を閉めたんだ。」

十歳と言うと、小学校4年生から5年生くらいだ。留守番を一人でやっと出来るようになったくらいの年齢だ。

押入に入ったのは、やはりどこかに心細い思いがあったからだろうか。押入は、その心細い彼を不安から守ってくれる、小さな砦のような場所だ。

「それからすこし隙間を開けて / のぞいてみた / だれもいない / (ぼくもいない)部屋を！」

しかし、この「押入」の戸の隙間から覗いている視線は、前半の回想のレヴェルから遙かに逸脱している。「だれもいない / (ぼくもいない)部屋を！」の二行の持つ力は格別なのだ。「ぼく」が見つめているのは、この自分の生の上に、未だ認知されていない「ぼく」というものがどこかにある、という直感なのである。

「なぜだかずっと見ていて / 変なはなしだけど / そのままおとなになったような気がするよ。」

そしてこの直感は、最後の三行の詩句によってそのまま私たち「おとな」の生の、普遍的な土台部分に据えられる。辻の誘惑の手法が炸裂する部分だ。更にここに至り、ブローティガンの詩句も精彩を放ち始める。自分にはどこかに「いたい」場所があるという執拗な声を、認知されていないはずの「ぼく」が持ち始めるのだ。

この作品は「わたくし」に抒情的な声を与える事に成功していると思われる。この抒情的な声は、もちろん辻の方法論上で選び抜かれた声でしかないが、詩とは、もともとそのような選択の結果生まれてきた言葉なのである。

詩をそのように理解するならば、この作品は、確かに作品として成功していると言って良い。

■「突然訪れた天使の日の余白に」 (6)

「恐怖からきみは」

「(恐怖からきみは一人ぼっちになるだろう)」以上、ブローティガンの詩句より。中上哲夫訳の原典では、一行目に読点が入った後に改行して「/きみいろんなことをする、/だけどどれもこれもぜんぜんきみらしくない。」と続く。

ブローティガンの詩句は、関係性の上に生きる私たちの生と、それに先行するはずの「わたくし」、この作品では「きみ」と呼びかけられている存在者の生との間にある乖離を、見事に言い当てているように見える。ブローティガンは「恐怖」というイメージを仲立ちとすることによって、私たちの意識の中に、「わたくし」の遠い声を浮かび上がらせようとしているのだ。

関係性の上に「私」が打ち建てられる時、私たちは、私たちの前にいる他者「あなた」との関係性に配慮している。もちろんこの時の私たちの在り方は、「恐怖」という感情と必ずしも一致するわけではない。一致はしないが、「恐怖」というイメージは、この「私」の本質としてある他者への配慮の性質を、大変上手に言い当てているように見える。

この配慮は、内発的なものではないのである。この配慮は他者との関係性からの強い要請によって、「わたくし」を排除しつつ実現するからである。それどころかこの時私たちは、本当の「内発性」のほとんどを手放してしまうのだ。以降、私たちは関係性の上で、さまざまな配慮の集約体である「私」として生きることになる。

「私」とは、関係性の上に生きる主体だ。それは「あなた」の存在を前提とし、「あなた」への配慮を本質とする、「私たち」の一翼である。「私」はすべての正しさの通過点であり、すべての善の器でもある。

「恐怖」というイメージは、これら、「私たち」の方からやってくる「正しさ」や「善」という価値の持つ絶対的な力によって、沈黙を強いられ続け、萎縮し続ける「わたくし」の存在感情に触れようとしているのだ。

一行挟むことなく、直ぐに辻の詩句が始まる。

「うん、そうなんだ / いろいろなことの根本に / 恐怖を置いてみるとはっきりする。 / この世界を、ぼくたち / そおと生きてきたんだね。」

ブローティガンの詩句は、人間の普遍的で本質的な孤独にまっしぐらに突き進むようなところがあるのだが、辻はこの呼吸を途中で受け止めて、その普遍的な性質と「わたくし」という沈黙の存在への直感の部分だけを、そっと読者に囁きかける。ブローティガンの詩句が「きみ」への呼び掛けであり、「わたくし」へと直接に語りかけているのに対して、辻征夫の詩句は、「ぼくたち」の側で、「ぼくたち」に語りかけながらそれぞれの「わたくし」の存在へと注意を向けようとするのである。ブローティガンの詩句がともすると社会的な不適応者と交信しているような印象を与えるのに対して、辻の詩句はその危険性を注意深く取り除いているのだ。日本の同質社会に合わせた語り口になっているのである。以上がこの作品に見ることのできる辻征夫の抒情的な誘惑の手法である。

作品としてはブローティガンの詩句をそのまま発展させているので、行を挟むことなく、直接に辻の詩句が展開する形になっている。

ただその点でブローティガンの詩句に寄りかかりすぎた結果に繋がっているため、作品としてはもう一つ存在感が見えてこない。

■「突然訪れた天使の日の余白に」(7)

「第四コーナーの感想」その1

「(あたしの糞ったれ人生の最高に / 見事にハングリーな朝は / フライド・ポテトのようにファックしてよ)」以上がブローティガンの詩句の引用。表題は「フライド・ポテトのようにファックしてよ」。

「わたくし」の沈黙の声だ。

この場合の「わたくし」は「あたし」である。「あたし」はいま、実現しなかった生という仮面を被っている。しかし、「あたし」は、沈黙することではか生に参与することが出来なかったはずだ。その沈黙こそが、幸福の淵源を生成するからだ。

「糞ったれ人生」という言葉には、怨嗟の音色はない。「最高に / 見事にハングリーな朝」という詩句も、同様に何一つ実現していない生の、またただらとしまろうとする1日を、湿度の低いサラサラとした空気によって捉えている。

沈黙の声は、それを聞こうとする者の心を映し出す。沈黙の声には、それがもし冷徹な探求心によって触れられたものであるならば、怨恨や復讐、不幸の意識などが混入することはない。

ブローティガンの詩句からは、そのような混入物が感じられない。

「フライド・ポテト」は、「あたし」が譲った生の、日常性からやってきた言葉だ。「糞ったれ人生」とちょうど釣り合う日常性の中核を指した言葉だ。そして「ファックしてよ」も、「糞ったれ」の反復、ほとんど同語反復だ。

この詩は、だからほとんど何も言っていない。「あたし」は、ここにいないし、ここでは「あたし」のどんな可能性も実現していない。「あたし」が場所を譲った生の中には、「あたし」がいないから、それこそだれもいないし、なんにもおこらない。まったくの空っぽ、どんな価値も生まれていない、つまり「あたし」に見合う生がここにはない。

言っていることはそんな程度だが、そこにまわりつくような情動はない。「あたし」はこの先も沈黙を守るだろう。ニヤニヤ笑いを浮かべながら、待ち続けるだろう。

一方で何も無いと言うことは、何かを始めるよというメッセージにもなる。その意味では「あたし」の存在は、それ自体が誘惑を生む。沈黙の声は、生に対する誘惑の声なのだ。

精神分析学の「リビドー」の概念と「わたくし」とは、同じものだろうか。まだよく分からないが、「わたくし」の性質は言語の成立と関連づけられている。その点が「リビドー」とは性格が異なっているようだ。「わたくし」は飽くまでも文学的な概念である。特に詩的言語がどのような重力に影響を受けているかを解釈する際に有用になる、と思われる概念だ。「リビドー」のような一般的な人間学にまで至る射程は、今のところない。

「なんだか知らんけれどもこの詩は好きだねって / 青空みたいにハングリーな / 糞ったれ人生の第四コーナーにさしかかった / おじさんは思うんだよ。」

辻の詩句は、ブローティガンの詩句にほとんど何も付け加えていない。が、少しだけ、ブローティガンの詩句の特徴を拡大鏡で拡大して見せているようだ。「青空みたいに」と「第四コーナー」がそれだ。

「青空みたいに」は、ブローティガンの詩句の湿度の低さと明るさを強調している。沈黙の声の本質的な明るさを辻は見取っているのである。

「第四コーナー」は、それを更に押し進める詩句である。終わろうとする生を前にしてなお、沈黙の声に怨嗟の音色や不幸の意識は混入しない。その点が大事なのだ。辻征夫の詩に香気がある理由は、そして高貴である

理由は、この一点に発する。ただ、ブローティガンの詩句と違うのは、辻征夫は抒情詩を意図している、という点だ。

辻の詩句には、意図的な情感が流れる。この情感は清涼である。詩句の内容はブローティガンの詩句に対して共感している、と言っているだけなのだが、そのことを誰かに語りかけるように言うことを通して、すべての生と共鳴しようとしているのだ。あるいは、そのような共鳴に読者を誘っているのだ。辻が誘惑する感応は、ブローティガンの詩句が湛えているサラサラとした感応である。

「アメリカにもノからっ風って吹くのかな。」

一見独り言のようであるが、この最終聯も独り言ではない。読者に語りかけながら、明白な言葉で、作品が求めている水のように淡く清涼な感応を固定しているのだ。読者はこの聯を通過することで、ほぼ同じ感応の上で立ち止まる。

ブローティガンの詩句に寄りかかったきり、のような印象もあるが、辻の誘惑者としてのテクニックが、快刀乱麻を断つといった活躍を見せている作品である。

口辻征夫「河口眺望」1993年 について 21

■「突然訪れた天使の日の余白に」 (8)

「一九三九年」

「(ボードレールはよくうちへ来てノぼくがコーヒーを挽くのをノ見ていたものだノそれは一九三九年のこと)」以上がブローティガンの詩句。「チャイナタウンからの手紙」(池澤夏樹訳)所収。

ブローティガンには、<ボードレールもの>とも言うべき作品群がある。ボードレールが登場して、ヒッチハイカーのイエスを拾ったり、サンフランシスコでハンバーガースタンドを開いたり、野球を見に行ったりする。

「一九三九年」もそのうちの一つで、ボードレールは自分のことを猿だと考えている。

引用部分以下はこんな感じだ。

「ぼくらはタコマのノスラムに住んでいた。ノ母がいつも豆を買いコーヒー挽きに入れる。ノぼくはまだ子供でノハンドルをまわしながらノコーヒー挽きをノ手まわしオルガンだと考え、ノボードレールは自分のことをノ猿だと考えてノあちらこちらノぴょんぴょん跳びまわりノ錫のコップをさし出した。」

1821年～1867年を生きたボードレールは、勿論この「一九三九年」という年、この世にはいない。1935年生まれのプロティガンも、この年は四歳そこそこというところだ。

現実の「一九三九年」はどんな年だったか。

「一九三九年」9月1日、ドイツがポーランドに侵攻することにより、イギリス・フランスはすぐさまドイツに宣戦布告する。第二次世界大戦が始まったのである。世界は再び分裂に向かって硬化して行った。太平洋では、既に二年前に蘆溝橋事件を介して、日本と中国は戦争状態にあった。

「ボードレール」にひきつけて考えてみると、例えば百年前の一八三九年はどんな年だったか？

この年、「ボードレール」は一八歳だ。名門中学「リセ・ルイ・ル・グラン」をつまらない悪戯と日頃の反抗的な態度もあって放校となり、大学入学試験を受験、合格したとある。

ちなみに「リセ・ルイ・ル・グラン」という中学校は、とてつもない著名人を輩出している。マルキ・ド・サド、ヴォルテール、ドラクロア、ユゴー、サルトル、デリダ。フランスの文化史・思想史そのもののような学校だ。現在でも、フ

ランスでは合格難関校の一つだそう。

しかし、こうしてみると現実の年号としてはせいぜいのところ、第二次世界大戦勃発に絡んで現実世界の醜悪な分裂を印象づける年号、といったところだろうか。あるいは「ボードレール」にとっての、優等生であることを拒み、自分の没落の道を歩き始めた年の百年後、そんなイメージを添えてみることもできる。

次に「ぼく」と「ボードレール」との交流がイメージされていること、「ボードレール」の視線を、自分が受けていたという想像の意味に注目したい。そして「コーヒーを挽く」という時空の意味に注目したい。

「コーヒー挽き」を「手まわしオルガン」と想像することで、「ぼく」は自分の身を「スラム」から引き剥がしているのだ。この想像力は、「ボードレールは自分のことをノ猿だと考えてノあちらこちらノぴょんぴょん跳びまわり」という、架空の力動のイメージによって支えられている。「ボードレール」は、ブローティガン自身を、「私たちの世界」から引き剥がす力そのものを言い当てたイメージなのである。

そのような意味で、ここに出てくる「ぼく」は現実の「私」ではない。「ボードレール」ももちろんそうだ。二人は全く現実の時空とは無縁な、現実的な尺度で言うならば極めて乱暴に空想された想像上の人物たちである。想像の上に浮かび上がった「私」ではない「わたくし」であり、「あなた」ではない「わたくし」の分身でありかつ「世界」を支える「ボードレール」なのである。この一見身勝手な想像力は、「私たちの世界」から一挙に遠ざかろうとする荒々しい力なのだ。

けれどもこの暴力的な想像力は、反面極めて的確なイメージを掴んでもいる。つまり、なぜ「ボードレール」なのかは考えてみるだけの価値がある、ということだ。

「ボードレール」は、裕福な家柄に生まれたが、父親を早くになくし、義父との折り合いは悪く、成人して遺産を手にしてからは遊蕩三昧に拍車がかかり、終いには禁治産者の指定を受けてしまう。最後は貧窮に苦しみながら亡くなった詩人だ。彼は現実的な成功譚の対局にいる詩人なのである。現実の生活において没落してゆく詩人の横顔は、沈黙を強いられた「わたくしの世界」の顔そのものである。「ボードレール」のイメージは的確な選択の上でここに登場していると言って良い。

この「ボードレール」にまつわる没落のイメージは、作品の時空にある範囲の情感を添えている。ここに想起される「わたくしの世界」は、想像の上でだけ顕現する幸福感と、それ故の哀感が漂う世界として示されているのだ。

「ぼくが生まれたのもこの年でノドイツはポーランドに侵入しノ我が家ではすでに長男が死んでいた」

辻征夫が生まれたのは1939年、これは本当のことだ。第二次世界大戦が始まったのもこの年だ。自筆年譜には、亡くなった長男の事も触れている

「もしかれが死ななかつたらぼくはノ生まれなかつたにちがいでなくてノぼくはもういちど生まれて来たぼくの兄だったノぼくのあとにノ弟が生まれたけれどノかれはあきらかにぼくではないからノぼくはついにノ生まれなかつたのである」

「ぼく」は生きることを禁じられた「わたくし」である。辻は、ブローティガンの詩句から正確にブローティガンの「わたくし」の声を聞き取っているのである。そのわがままで、哀しい声を聞き取っているのである。そしてそれを奇妙な論理に乗せて露わにしてみせる。

この聯で大切なのは、「ぼくはもういちど生まれてきたぼくの兄だった」という前半の理屈の部分ではなくて、「ぼくはついにノ生まれなかつたのである」という末尾の二行である。

ブローティガンの詩句が「わたくし」の声であるならば、辻征夫のこの二行は、「わたくし」の沈黙の指摘である。ブローティガンの詩句が詩の本質的顕現に限りなく近いとするならば、辻征夫のこの二行は、ブローティガン

の詩句に寄り添った、詩の在処の暗示である。この二行は、「私たちの世界」により近いからだ。「私たちの世界」の言葉の文法で書かれているからである。

「ぼくがときどき / ひどい悲しみに襲われるのは / 生まれなかったぼくがぼくの中で / 目覚めるからだ / ほんとうはぼくだったのに！ と / 小さな拳でかれが / ぼくの胸を内側から叩くからだ」

「悲しみ」は、辻征夫の抒情詩への決意から生まれた言葉である。だから、この聯のイメージは、始めから意識的に仕組まれていると考えた方がよい。やはりこの作品の中心は、前の聯の末尾の二行だ。その二行で、作品は言い尽くされていて、最終聯はもうその後始末をしているだけという印象だ。

それならば、この作品は詩としての価値はどうか。

私は始め、辻征夫はこの作品において、ブローティガンの詩句の最良の読者の一人として徹しているのだと思った。ブローティガンの詩句について、辻の作品が語っている内容以上の解釈は考えられないように思えるからである。

けれども、こうも思うのだ。詩句は、言葉だ。言葉である限り、それは私たちの文法と論理に従わざるを得ない。「私たちの世界」に従わざるを得ない。とするならば、詩句の表面的な意味の比較だけで、詩を正しく評価し尽くすことはできないはずだ。結局、どこまでも詩の本体は隠れたままでいるからだ。詩句は、その隠れている経験と、何かをやりとりしているだけなのだ。その為に歪んだ何かなのだ。詩句とは、詩的な体験の本体を感じ取り、何かをやりとりした挙げ句の言葉なのだ。まるでブラックホールの重力場の内側に入って、そこで空間の歪みを記述する言葉のように、ブラックホールの存在を語る歪んだ言葉なのだ。

とするならば、辻の作品は詩を感じ取っていると言わなければならない。ブローティガンの詩句に正確に寄り添っている辻の詩句は、それだけで十分に詩的だと言って良い。

そう考えて、もう一度辻の詩行を読み直してみた。

「ぼくはついに / 生まれなかったのである」

この二行が詩でなくて、他のいったい何を表していると言えるだろうか。

ロ辻征夫「河口眺望」1993年 について 22

■ 「突然訪れた天使の日の余白に」 (9)

「ロサンジェルス」

「(今日これがきみの中に / 二度入ったんだと考えると / ビューティフルな気持ちになる)」ブローティガンの詩句からの引用。

「ビューティフルな詩」と題された作品で以下の通り。

「ロサンジェルスできみを想いながら / ベッドに入る。 / / さっきおしっこをする時に / 自分のおちんちんをよく見たんだ。 / かわいかった。 / / 今日これがきみの中に / 二度入ったんだと考えると / ビューティフルな気持ちになる / / 一九六七年一月十五日 / 午前三時」

<ちなみに、辻の連作末尾には註があって「ロサンジェルス」は『チャイナタウンからの手紙』(池澤夏樹訳)からの引用、と書かれているが、実際は『チャイナタウンからの葉書』である。原題が「A Postcard from Chinatown」であるから、辻の記憶違いであろう。>

池澤夏樹氏訳のこの詩集は一九七七年の訳者あとがきによれば、『ピル対スプリングヒル鉱山の落盤』という詩集がまずあって、その中から六十編ほどを訳出したものらしい。

辻の詩句を挟んで末尾にも()で囲われた引用のような部分がある。

「(こころぼそいときって / どうしていつも / きみはいないんだろうね)」

しかし、こちらはブローティガンの詩句の中には見つからない。辻が自分の、ブローティガンの詩句への解釈を添えたものではないだろうか。

ブローティガンの詩句は、一人あることの心細さ、その唯一性の愛しさを語っている。この感慨は、「私たちの世界」から隔てられた者だけが到達することの出来るものだから、彼は当然「きみ」から遠い場所にいるのである。そしてこの遠方の地にあって初めて、「ビューティフルな気持ち」も可能になるのだ。

辻の詩句が始まる。

「ブローティガンはロサンジェルスで / おしっこするとき自分を見おろして呟いた / かれは背が高かったからそれはずっと下の方に小さく見えて / ほんとうはとてもこころぼそかったのにちがいない」

辻の詩句は、ブローティガンの詩句の割愛されている部分も捕捉しながら、それを「心細さ」という情感で読み解いている。

また「自分」を「下の方に小さく見」という遠近法を利用した描き方は、ブローティガンの詩句の「かわいかった」を上手に生き返らせている、と言って良い。ただ、ブローティガンの詩句が持っている広がり、第1聯の「こころぼそかったのにちがいない」という一句によって残念ながら狭められてしまっているようだ。

「一九八四年秋にはブローティガンは、銃をかかえて / 黒びかりする銃身を眺めていた / そしてぼつんと / つぶやいた」

辻はブローティガンの詩句から、彼がその十七年後に拳銃自殺をした史実を連想している。そしてそこに同じ「心細さ」という情感を投げ込むのである。

「(こころぼそいときって / どうしていつも / きみはいないんだろうね)」

作品の末尾に添えられた辻の詩句は、この作品の重要なイメージである「心細さ」の原因が、そこに誰かがいないということにあるわけではないことを教えている。「きみ」は「心細さ」から救ってくれる可能性だ。だから「心細さ」は、他者との関係性から生まれてきた情調ではない。それはブローティガンの生の本質に根ざした情調として言われているのである。

辻の描くブローティガンの死は、孤独に呑みこまれて行く描像を持っているのだ。

ブローティガンは、己の孤独を徹底して生きた人のように見える。それは反面、誰かとの間に世界を共有することの難しさをも生きた、ということでもあるだろう。彼が己の孤独から「ビューティフルな気持ち」を汲み取り続けられていた限り、そしてそれによって彼のもう一つの生である生き難さを耐えられた限りにおいて、彼はその生の力を維持できたのだと思われる。

何かの拍子にそれまでの均衡が崩れ、生き難さを耐え続けことが難しくなった時、ブローティガンは、己の孤独の生に一体化することを選んだのではないか。共有された世界、他者との間にある世界を切り捨て、一切を自分の孤独の中に取り込んでしまうこと、死を生きることによって、「わたくし」独りの世界を生きることを選んだのではないだろうか。

■ 「突然訪れた天使の日の余白に」 (10)

* 相模川の鮒釣り、又は簡単な注 について

「突然訪れた天使の日の余白に」全九篇の、各篇冒頭の括弧の中は、リチャード・ブローティガン(1935-1984)の詩の引用である。「一九三九年」「ロサンジェルス」の二篇は『チャイナタウンからの手紙』(池澤夏樹訳)、他は『突然訪れた天使の日』(中上哲夫訳)から借用している。因みに中上とは二度鮒を釣りに行ったが(岩魚、ヤマメはもっと多い)彼が鮒を釣ったのを見たことがない。こないだなんか、爪の先だけ白い、変な蟹を釣ってやがんの。

前半言葉通りの内容で、既に触れた通りだ。

終わりの一行には、訳者中上哲夫氏との交遊関係を物語る。とりわけ親しみと共感が滲み出ているように感じられる。しかし、それだけでもないような気もするのだ。

中上哲夫氏の仕事を調べてみると、「さらば、路上のときよ」「記憶と悲鳴」などの自分の詩集の他に、リチャード・ブローティガン「突然訪れた天使の日」、ジャック・ケルアック「荒涼の天使たち」「孤独な旅人」「パリの悟り」、チャールズ・ブコースキ「指がちょっと血を流し始めるまでパーカッション楽器のように酔っぱらったピアノを弾け」などのアメリカの詩人たちを訳している。ケルアックとブコースキは、ビート族との関わりが強い詩人・小説家のようだ。とりわけジャック・ケルアックは、ビートニクの教祖的な存在である。

「ビート」とはもともと、騙される、という意味だったようだがこれを、ジャック・ケルアック、ウィリアム・バロウズ、アレン・ギンズバークの三人は、自分たちは「Beat generation」(社会から裏切られた世代)じゃないだろうか? と使った。その世代の若者が「ビートニク」である。

ここに「poetry reading」というアート形態が出てくる。詩人が自作を朗読するのだが、一九五五年、サンフランシスコでゲイの詩人アレン・ギンズバークが「poetry reading」により、詩集「吠える」を発表したことをもって、ビートが世の中に登場したと言われているようだ。

ビートというカウンター・カルチャーの反体制性は、現実の「私たちの世界」から意識的に「ドロップ・アウト」して行こうとする政治性を持っていた。しかし、ここにはもう少し普遍的な真実も隠れていて、辻征夫はこの詩集の中で、その普遍的な部分に共鳴しているのではないかと思われる。

「ハイウェイの事故現場」の道路のイメージや「亀戸」の「駅」や「路地」、「poetry reading!」「吟遊詩人」のイメージ、「夢は焚火の丸太に」や「伝言」のサボタージュ精神、「突然訪れた天使の日の余白に」の世界、ざっと見直してみると、ビートの世界との交感がありそうだ。それが「そしてきみたちが寡黙な影となって」の「ぼくを溪流に誘ってきた / nakagamiとyagiのことを…」という一句がカバーしていた意味の範囲には、あったのかもしれない。

「ドロップ・アウト」すること、つまり「落ちこぼれる」ことが芸術的な生を何らかの形で支えている、という直感がビートニクにはあった。そのイメージが、注の「爪の先だけ白い、変な蟹を釣ってやがんの。」という揶揄の言葉の背景にあるような気がする。つまりこれはからかいの言葉ではなくて、共感の言葉なのかもしれない、ということだ。

■「河口眺望 S.H氏の銅版画」

「S.H氏」は未詳。

「双眼鏡で遠くを見ていた／遠くには海が 海には巨大に貨物船が／ゆっくりと航行していたが／海が見たいわけではなかった／まして遠くを 遠くには夢が／などとばかげたことを思って／いるわけではなかった」

双眼鏡は誰もが知る通り、遠くを間近に見るための道具だ。彼の前の遠景には「海」とそこに浮かぶ「巨大な貨物船」が漂っているが、彼は「海が見たいわけではなかった」。では、彼は何を見ているのか。「遠くを」と言いながら「まして遠くを」見ているわけではないのだ。そしてまた「遠くには夢が／などとばかげたことを思って／いるわけではなかった」。

「遠く」という浪漫主義的なイメージを取り除いているのだ。彼の視線は、そういう意味づけが出来る視線ではない。

「ただ悲哀のネッカチーフを首に巻いて／明日は崩れるにちがいない／瓦礫の堤防に立って遠くを見ていた」

彼の視線を意味づけているのは、首に巻かれた「悲哀のネッカチーフ」である。それは、彼の「首」に巻かれている「ネッカチーフ」であるから、彼の視線が向かって行く「遠く」にあるものをそのまま言い当てている言葉ではない。しかし、詩とはまさにこのようなものである。辻征夫の抒情詩が、彼の独自の決意によって選ばれた世界であることがよくわかる。

彼は「明日は崩れるにちがいない／瓦礫の堤防」に立っている。この動きの感覚や喪失の予感、彼の視線が彼の生と密接に結びついた投げ掛けであることを伝えている。

辻征夫は、詩を成すこと自体が自分の身を蝕んでいるという印象を持っている。谷川俊太郎の場合は詩を続けることにより、自分は疲れ切っている、となるのだが、いずれも生きることそのものが持つ消耗感を伝えているのだ。言い換えれば、両者は人として生きることにより消耗しているのであって、それは激しく働いている社会人であれば、誰も日々感じ続けている感覚と同じものを、詩に関わることによって感じているのである。つまりこれらは詩に関わることに特有な感覚ではないということだ。

後半は繰り返した。静かなリズムが流れて行く。詩を書くことは生きることそのものだ。

「その細いちいさな影を支点として／水と大気はすこしずつ傾き／季節は(堤防が崩れるあした)へ／移行しはじめた」

とりわけここで「死」を予感している、覚悟している、と読む必要はない。生きることの、その動きの本質的なかそけさを感じ取ればよい。それこそが詩の伝えようとしている生の素顔であるからだ。

詩を読んでいると、時折言葉の持っている意味から飛び退く必要性が生じる。詩句が、詩の内奥へとさらに一歩踏み込んでいる時だ。この四行は、作品の中の、最深部に位置していることが感じられる。

■「小酒館異聞」

『小酒館』という雑誌は1号が1993年の1月に発行された。当初、阿部岩夫、清水哲男、辻征夫の三人が作品を寄せている。阿部岩夫の詩一篇、清水哲男の詩一篇、そして辻征夫は「ボートを漕ぐもう一人の婦人の肖像」という散文(これは後に単行本化されたものの巻頭の一篇である)が掲載されている。全8ページの小さな同人

誌だ。

『小酒館』2号は予定通り1993年の4月に発行される。これも分量的にはほぼ同じだが、辻が枚数を守った？らしく、最終ページに「汽水季録」というあとがきのページがとられていて、三名がそれぞれ後記を載せている。それによると辻は「世間が私に注文しないものを書いてみようか」という考えで寄稿しているらしい。散文というこだわりもあったようだ。この「小酒館異聞」は2号に掲載されたものだが、「1号が刷り上がる前日に見た幻」を素材にしたもののようだ。

「汽水」とは、海水と淡水との混合によって生じた低塩分の海水。内湾・河口部などの海水。水蒸気と水。(広辞苑)とある。あまり関係はないと思うが、1号の作品を読むと、阿部岩夫の詩には「海が胎む光を集めることになった」という最終行があり、清水哲男には「草紅葉少々／塩少々／口にだしてみる。」という詩句があり、辻は「ボートを漕ぐ」(作品の中に海や水は出てこないけれど)である。の意味で使っているかもしれない。

「詩誌『小酒館』第一号は「予定よりページ数がはるかに多く、先ず眼を通しはじめた自分の文章もこんなに長いものだったろうか」と瞬いぶかしさが脳裏をよぎる。ボートを漕ぐ幾千の婦人の肖像 というタイトルも奇妙だがそのわきにロシア語が一行あって、横文字のままの引用とはいえどう見ても逆さまなのはどうしたことだろう。本文にも 魂よ、謎を解くことはお前には出来ない とルバイヤートの断片らしきものが書き込まれているが本当にこれは私が書いた文章だったろうか。」

散文へのこだわりが前提としてあるのかもしれないが、散文を書くことによって言葉というものの性質が一段と鮮明になったのではないだろうか。

言葉が増殖して行く方向は、「いぶかし」く、「奇妙」な印象の方向である。「ロシア語の一行」にあっては「逆さま」に印字されていて不安さえも掻き立てる。「本当にこれは私が書いた文章だったろうか。」ともあるが、つまり自分が書こうとしたものは、書かれた言葉を介して果たして読まれるという結果にしっかりと結びついているのかどうかという不安があるのだ。この不安が言葉の増殖を幻視させているのではないか。

「見事な銅版のカットがいくつもあって(その一つは革製の自転車のサドル又は磨き上げられた木製の道具の一部でオレンジに近い茶色が輝くばかり)さながら博物誌の論文のような外観を呈しているが作者はむろん文学作品のつもりで書いているのである。」

言葉が「私たちの世界」での共有通貨として機能しようとする限り、「作者」の不安は決して消えることがない。「文学作品」はいつでもこれと同じ不安に覆われていると言って良い。

『ルバイヤート』は、11世紀ペルシャ(イラン)の詩人ウマル・ハイヤームの四行詩集の題名。 Wikipedia

「私」が「立っているのは街道に面した古い食堂兼喫茶店の二階」だ。そこは多くの人々が通り過ぎる場所、時に従い立ち寄っては必要なものを得たり休憩を取ったりして、再び彼らの旅に帰ってゆく場所だ。ここは読者の立つ場所だ。つまり「私たちの世界」である。そこに同人である「清水哲男と阿部岩男(阿部岩夫へと訂正するお詫びのしおりが詩集には挟まれている。)」もいる。二人とも「顔は見えない」という特徴を持つ。なぜ顔が見えないのかについては、作品はこう説明している。

「私つまり *tsuji* の文章はやたらに長く、ページを繰ればそれはいつまでもだらだらと下に流れ、おかげで私はもう天井ちかくの梯子段の上において、そうだ誰の顔もしかと見定めることができないのはこの場所と視線の角度のせいにちがいない。」

あの言葉の増殖はまだ続いていて、それどころか文章は「薄いクリーム色のアラベールナチュラル」の紙と共

に詩誌を溢れ出し、「私」は梯子段の上に立ってページを繰らねばならない。その追いやられた天井近くの位置のために、人々の顔は見えず、その存在だけが感じられるばかりになっているのである。

言葉ばかりが執拗に増えて行くのは、書こうとすることが、言葉の上に表現されていないと感じられるからである。そのことを辻征夫はよく知っているはずなのだが、この幻の中で「私」は不安に苛まれる。その不安が「*tsujiko*」の文章」の最初の読み手である同人たちから「顔」、つまり表情を奪っているのである。表情は読者の了解や共鳴、納得などの反応を作者に返してくれるはずのものだが、その応答のための器官が奪われているのだ。

「次第にやわらかくなりもはやトイレトペーパーと見分けもつかないページ…」

とあるのは、「私」に起きていることは、そのまま同人の上にも起こることだ、という共同体の意識があるように思われる。

「…何ということだろう、もぎ取られた鳥の翼の片方が出てきて、それは浮きあがるように技巧を凝らされた銅版画のようにも見えるがやはり違う、濡れて、汚れて、血も少し付着している翼、数知れぬ修復を繰り返し、あと一年あと半年とだましだまし使ってきた私の詩の翼にほかならない。私も清水も阿部もいま五十代だが、五十代で詩人であれば(諸氏よ笑う勿れ)とうぜん無傷ではあり得ない。」

この疲労感は、普遍的な生の疲労感だ。私は「詩人」に特有の、だとは思わない。「詩人」と言えども、誠実な生き方をしている限り、私たち普通人と同じように気楽な遊び人や気ままな自由人であることはできないのだ。

詩を書くことにおける本質的な困難は、詩を書くことそのものがもともと不可能への挑戦だ、という点だろう。その一点を意識し、にも拘わらず挑戦を続けるならば、それ相応の消耗をするはずである。阿部岩夫氏は1992年の9月に手術をした、と2号の「汽水季録」に書いている。以来あまり調子が良くないとも書いている。

辻は1994年の12月から眼疾を患う。私が持っている『小酒館』は、(石神井書林)という古本屋さんから購入したもので、辻征夫がどなたかに献本していたものらしく、本人が相手方に送った『小酒館』に同封したらしい「詩の場所」(広島でのお喋り、と本人が鉛筆書きで記入している。)のコピーが付いていた。これは後に『ゴーシュの肖像』に納められているが、初出記録を見ると「一九九五年の六月」、「広島県民文化センター」での講演記録だと分かる。『小酒館』11号が95年の8月に発行されているので、これを辻が相手方に送付した時に同封したコピーだろう。それで、私の持っている『小酒館』は8号が欠本だ。94年の10月発行予定の号だが、辻の眼疾の問題と何か関係があるかもしれない。

血に濡れた翼を発見した「私」は、清水・阿部に気づかれないようにこれを隠そうとする。分かってはいるが、それを目の前に「突きつけられるのはいかにも辛い」と感じられたからだ。

「垂れ下がった紙でそれを覆い、さらに幾重にもクシャクシャに丸めてついに、私どもの詩誌(小酒館)第一号は汚い紙の団子になってしまった。」

同人の二人に対する深い共感や思いやり、ほとんど同志とか戦友といったような友愛の心情が垣間見える。羨ましいほどである。

作品としてはどうだろうか。言葉にまつわる不安、作品にまつわる根源的な不安は伝わってくる。それは散文として伝わってくる、と言ったほうが良いだろうか。散文詩になっているだろうか。詩作品としては、すこし安易に流れていると感じた。もともとこの文章は散文として書かれているような気がする。

2008/08/07再読了 刑部憲暁