



Title	序説・現代芸術としての谷川俊太郎の詩：ひらがな詩・翻訳・「私性」
Author(s)	中村, 三春
Citation	北海道大学文学研究院紀要, 160, 27(右)-55(右)
Issue Date	2020-03-31
DOI	10.14943/bfhhs.160.r27
Doc URL	http://hdl.handle.net/2115/78848
Type	bulletin (article)
File Information	160_06_Nakamura.pdf



[Instructions for use](#)

序説・現代芸術としての谷川俊太郎の詩

— ひらがな詩・翻訳・私性 —

中 村 三 春

はじめに

詩が作者の自己表現であるとする意識は、現在でも一般的なものだろう。しかし、少なくとも現代詩においてそれは成り立たない。詩は虚構であり、あるいは詩は虚構を含み、必ずしも自己を表現するものではない。しかし、そうであるとするれば、情を抒^{こころ}べるといふ意味の「抒情」が詩の根幹をなすと考えてきた常識はどのように変更されなければならないのだろうか。

第一詩集『二十億光年の孤独』（一九五二・六、東京創元社）以来、七〇年近くに互って膨大な数の作品を発表し続けている谷川俊太郎の詩的様式を理解することは容易ではない。ここでは、一九七〇年代中盤から八〇年代半ばまで

の幾つかの詩集に現れた谷川のスタイルを（『流行アート』と関連づけてみた前稿を踏まえて、初期から特に一九九〇年代から二〇〇〇年代以降の作品をも視野に入れつつ、改めて現代芸術としての谷川のテキスト様式を考え直してみたい。

1 「詩について」の詩」と「私性」

谷川の詩の多くは、個々の作品の内容や詩集のあり方において、それ自体が詩とは何かを問い直すような、いわばメタ詩、〈詩についての詩〉となっている。筆者は既に、詩集『六十二のソネット』（一九五三・一二、東京創元社）や『あなたに』（一九六〇・四、同）などの初期作品を論じ、そこに世界を把握するための言葉の無力と、言葉で語ることができないということについて言葉で語るというパラドックスが認められ、その徴表が「沈黙」に関わる表現であることを指摘した⁽¹⁾。またそれに続いて、一九七五年からの十年間に発表された詩集『定義』（一九七五・九、思潮社）、『ココロラ・レッスン』（一九八〇・一〇、同）、『日本語のカタログ』（一九八四・一一、同）を取り上げた⁽²⁾。そこではそれらが既成のテキスト、すなわち百科事典・詩・古典・童謡・取扱説明書などや、マンガ・写真・絵などの視覚媒体を引用し、再配置して作り上げられたモニタージュ、あるいはスクラップ・ブックであり、小田茂一の言う〈流行アート〉に合流する性質を持ち、同じ性格を共有するアンディ・ウォーホルなどのポップ・アートにも近いものであると論じたのである。

そこでも引用した、「インタビュー 言葉への通路・私への通路」（『現代詩手帖』一九八五・二）において、谷川は、

「現代詩」においては「抒情」つまり「私」の自己表現が主流であり、谷川自身はそのような「現代詩」に対して一貫して批判的であつて、『日本語のカタログ』は「エディティング」または「モンターージュ」の考え方によつて、そのような「現代詩」とは異なる立場を示したと述べていた。⁽⁴⁾そこで詩人は創作者というよりも、モンターージュを行う編集者あるいは媒介者となる。また、同じくエッセー「実作のカタログ」(岩波叢書『文化の現在』I、一九八一・三)では、「詩人というものはもともと、言葉を生み出す存在ではなくて、人間と世界の間を言葉によつて媒介する者だったんじゃないだろうか」と述べ、巫女や叙事詩の例を挙げ、詩以外のあらゆる言葉の形態を相手にすることが語られていた。⁽⁵⁾

このような思想は谷川の最初期から主張されており、『ユリイカ』一九五六年一〇月号初出の「世界へ!」B&C「tation」は、谷川の第一評論集の表題作品となるが、そこにおいても既に、「今、私の考えている方法は、詩から一切の曖昧な私性を完全に追放してしまふ。そうすることによつて、詩は明らかに劇や小説に近づく。詩は完全な虚構となり、感動はもはや言葉と直結しない。そうすることによつて、私の生活の言葉は私の詩の言葉と完全に分離出来るだろう」と述べられている。⁽⁶⁾二十五歳の時に発せられたこのマニフェスト (Manifestation) は、以後も基本的に一貫して谷川の思想としてあり、たとえばエッセー「ことばあそびの周辺」(『言語』一九七五・二)でも、自分が『ことばあそびうた』を作つたのは「詩とは主観的な自己表現であるという考えかたが、多くの人々を固定観念のように支配していること」を「西欧文明の必然」としてとらえ、それに対抗して「自分が言葉の中に歩み入ろう、むしろ自分を消してゆく方向に、言葉の富は表れてくるのではないか」という感覚だつたからと言う。⁽⁷⁾詩は虚構である、詩は自己表現ではない、詩は共同体において媒介するメディアの役割を果たすものだといふこの思想を、谷川が最初期から一貫し

て主張していることは、ここで改めて確認しておかなければならない。

しかし、「曰く、将を射んと欲せば馬を射よ。文学論は更に聞かれず、行くところ行くところ、すべて人物月旦はなやかである」（『書簡集』、「もの思ふ葦（その一）」、『日本浪漫派』一九三五・八―一二）と、作品を見ずに作家の実像ばかりを問題とする風潮に対して皮肉に反論し、作家と作品は別だと常々言っていた太宰治の小説が、ほとんど決してそのように理解されなかったのと同じく、谷川の詩も一般にはそのように理解されていないだろう。なぜなら、太宰にも似て、谷川作品には多数、谷川の「私」を表現したように見られるものが含まれるからである。たとえば詩集『夜中に台所でぼくはきみに話しかけたかった』（一九七五・九、青土社）に収録された表題作品には、「武満徹に」「小田実に」「谷川知子に」など友人や当時の妻の名が宛先として付されていた。また谷川のひらがな詩集『はだか』（一九八八・七、筑摩書房）に挿画を描き、その後谷川の妻となった佐野洋子は、詩集『女に』（一九九一・三、マガジンハウス）の絵も担当し、共著として小説集『ふたつの夏』（一九九五・七、光文社）を刊行した。『女に』や『ふたつの夏』の内容は、二人の間の体験を題材にしたものとも見なされる。私的にも受け取れる事柄の谷川作品への導入は、このように一貫して続いているが、それが最も顕著に現れた作品として挙げるべきなのは、詩集『世間知らズ』（一九九三・五、思潮社）であろう。

『世間知らズ』の巻頭に置かれた「父の死」と題する作品では、「私の父は九十四歳四ヶ月で死んだ。〔…〕自宅死ぬのは変死扱いになるというので救急車を呼んだ。〔…〕遺体を病院から家へ連れて帰った。／私の息子と私の同棲している女の息子がいっしょに部屋を片付けてくれていた。〔…〕別居している私の妻が来た。私は二階で女と喧嘩した。」云々と続く。以降、葬儀の際の喪主挨拶の文面、夢に父を見て夢の中で泣いた記事など、父・谷川徹三の死に

まつわる内容が綴られる。この詩は「世界へ！」で否定された「私性」の表現ではないのか。もしそうであるならば、その場合、「生活の言葉」と「詩の言葉」を切り離すとした「世界へ！」の主張はどうなったのだろうか。

この後、谷川は「沈黙の十年」とも呼ばれる時期を迎えたことが知られている。尾崎真理子による評伝には、「いわゆる谷川の『沈黙の十年』とは、一九九三年の『世間知らズ』刊行から『minimal』まで、現代詩の総本山、思潮社から新作の詩集を出版しなかった期間を指している」と述べられている⁽⁸⁾。その『minimal』（二〇〇二・一〇、思潮社）のあとがきには、この期間を振り返って、「あまりにイージーに詩を書いてしまう自分、現実を詩の視線でしか見られなくなっている自分に嫌気がさした」と振り返っている。これ以降、谷川は再び堰を切ったように多産となった。『minimal』は、三行四連または五連の詩が十編ずつ、全部で三章三十編が収録された詩集であり、そこには明確な形式感覚が見て取れる。一行の字数が極めて少なく、いわば行分けされた俳句的な短詩の連鎖ともいえるべき体裁であり、それはおそらくミニマル（最小の）というタイトルの所以でもあるだろう。『minimal』巻頭の詩は「檻樓」と題されている。

檻樓

夜明け前に

詩が

来た

序説・現代芸術としての谷川俊太郎の詩

むさくるしい

言葉を

まどつて

恵むものは

なにもない

恵まれるだけ

綻びから

ちらつと見えた

裸身を

またしても

私の繕う

檻樓

檻樓らんろうとはボロ切れのことである。この詩では、詩が「私」のもとに訪れるが、それは「むさくるしい言葉」をまわっており、そのボロのような言葉を繕うのは「私」である。詩は「私」にとって外部から到来するものであり、だからこそ、あるいは、それにもかかわらず「私」は何かを恵むのではなく恵まれるのみである。詩の「裸身」、つまり詩の本体は一種不可触な状態にある。「私」は言葉を繕って詩を被うほかにない。このように解釈すれば、この詩もまた言葉で対象をとらえること自体について、詩や詩人の限界を見据えつつ語ったものと言うことができる。何よりも、詩が詩人にとって外部から到来するもので、内側から湧き出るものなどではないという発想が認められる。詩集のあとがきでは、中国旅行が契機となつて、「俳句とそれからもしかするとある種の漢詩のもつ、饒舌とは対極にあるものに、知らず知らずのうちに同調していたのだろうか」と内省し、また「沈黙したい、もう一度沈黙に帰って新しく書き始めたい」という意識下の欲求が執筆の動因となつたと記されている。これは『六十二のソネット』以来の、「沈黙」に寄り添う谷川自身の詩法を回帰させたと言うべきだろう。「檻樓」の外、特に同様のことは「書かなくてもいいのに／こうして／書いて」と書く巻末の詩「こうして」についても指摘できる。これらも明白に、〈詩についての詩〉であるとともに、初期の作品にも通じるころの、発語行為において生ずるパラドックスを詩的様式の糧としている。

さらにそれ以降に発行された『詩の本』（二〇〇九・九、集英社）や『詩に就いて』（二〇一五・四、思潮社）などはタイトルから分かるように、〈詩についての詩〉を中核とする詩集である。また、子ども向けの詩作入門である『詩ってなんだろう』（二〇〇一・一〇、筑摩書房）、過去の詩論を再編集して思潮社・詩の森文庫から相次いで刊行された、『詩を書く なぜ私は詩をつくるか』（二〇〇六・三）『詩を考える 言葉が生まれる現場』（二〇〇六・六）、『詩を読む 詩人のコスモロジー』（二〇〇六・九）の三部作などを併せて、二〇〇〇年代以降の谷川は、顕著に詩とは何かに

まつわる詩そのものの追求を活動の中心に置いていたのである。

その中でも注目すべきは、詩集『私』である。表題作品「私」は、八編の詩による連作である。最初の「自己紹介」の第一連には、「もう半世紀以上のあいだ／名詞や動詞や助詞や形容詞や疑問符など／言葉どもに揉まれながら暮らしてきましたから／どちらかと言うと無言を好みます」とあり、相変わらず矛盾した言い回しに載せて、「沈黙」がこの頗る饒舌な詩人の根底でありまた究竟でもあることを改めて示している。また、三番目の詩「私」に会いに」においては、「母によって生まれた私」、つまり生身の「私」と、「言語によって生まれた私」、つまりテキストにおける主体としての「私」とが区別され、「どっちがほんとうの私なのか」として、その分裂と二重化に対する意識が認められる。⁽⁹⁾

このような認識も谷川のテキストにおいては珍しいことではない。『世間知ラズ』の表題作品「世間知ラズ」は、「自分のつまさきがいやに遠くに見える」と自己疎隔の感覚によって粹付けし、「行分けだけを頼りにかきつづけて四十年」「…」女を捨てたとき私は詩人だったのか／好きな焼き芋を食ってる私は詩人なのか」と、「私」における「詩人」要素の所在を自問する。ただし、最終行の有名な「詩は／滑稽だ」は、これがほかならぬ詩の言葉である限り、自己否定であるとともに自己肯定でもあるパラドックスを作り出す。先の『私』に会いに」においても、最終連で「布団並べて眠りに落ちると／私も『私』もへかがやく宇宙の微塵」となった」と、宮澤賢治への引喩を介し、結局は「微塵」というコロイドに属する一員として、「宇宙」という同一の系に帰属する様相において、二つの「私」を回収するように見える。⁽¹⁰⁾ここでは、へかがやく宇宙の微塵」において、自己否定と自己肯定に分裂した「私」は統合されることとなる。いずれにしても、このような「私」の位相が持つ矛盾した広がりのため、谷川作品はその様式を統一にとらえることが難しい。⁽¹¹⁾

2 翻訳とひらがな詩

谷川の業績を便宜上のジャンルで区分すると、最も大枠としては詩、児童文学、翻訳、エッセー、それに写真および動画が主なもので、このうち詩をさらに分類すれば、大人向けの詩、子ども向けの詩、ナンセンス詩、連詩・対詩・書簡詩、そして校歌などが挙げられる⁽¹²⁾。児童文学の大半を占めるのは創作絵本、特に詩の絵本であり、さらに翻訳のうち主なものとしてはマザー・グースの詩、レオ・レオニの絵本、そしてチャールズ・M・シュルツのピーナッツ・シリーズなどがある。これらの区分は何重にも重なっており、類別することに便宜以上の意味はない。その中でも谷川は、子ども向けとされるものを多く含みながら、ただし決してそれにとどまることなく、膨大な数に上るひらがな詩を書いている。しかし、最初からそうではなかった。第一詩集『二十億光年の孤独』には、著名なひらがな詩「はる」(「はなをこえて／しろいくもが」)が収録されている⁽¹³⁾。ただし、初期の全詩集である『谷川俊太郎詩集』(一九六五・一、思潮社)および『谷川俊太郎詩集 続』(一九七九・二、同)の収録作品を追う限り、次のひらがな詩(に類する詩)は、『落首九十九』(一九六四・九、朝日新聞社)に収録された「五月の人ごみ」(「どんぐりまなこ／かなつほまなこ」)を待たなければならず、これはタイトルに漢字が交じるものの、本文はひらがなとカタカナのみである。さらにその次は『うつむく青年』(一九七一・九、山梨シルクセンター出版部)に収められた「みずうみ」(「ただひとすじのほそみちにまよい」)で、これは題名も含めてひらがなのみの詩である。すなわち、全詩集による限り、初期の二十年間にひらがな詩は単発の三編しかない。

谷川のひらがな詩が系統的に多数書かれるようになるのは、『ことばあそびうた』（一九七三・一〇、福音館書店）からである。その巻頭作品は「ののはな」（「はなのののはな／はなのなああに」）であった。全十五編は「十びきのねずみ」のタイトルに表れた「十」の字を除き、すべてひらがな表記であり、その続編『ことばあそびうた また』（一九八一・五、福音館書店）所収の同じく全十五編も、「このへん」に出てくる「ミュンヘン」のカタカタ以外はすべてひらがなである。またその後に表示された『わらべうた』（一九八一・一〇、集英社）、『わらべうた 続』（一九八二・三、同）計七十編は、ごくわずかな漢数字以外はひらがな詩であり、『よしなうた』（一九八五・五、青土社）全三十六編も、若干のカタカナと漢数字以外はひらがなによる詩である。このようにこの時期にひらがな詩の執筆が始まり、その後、随時発表されて現在にまで至っている。

すなわち谷川と山田馨との対談では、「にほんこの源へ——ひらがな詩の冒険」の章を立て、これらの外に『みみをすます』（一九八二・六、福音館書店）、『どきん』（一九八三・二、理論社）、『いちねんせい』（一九八八・一、小学館）が検討されており、他の章でも『はだか』（一九八八・七、筑摩書房）、『みんなやわらかい』（一九九九・一〇、大日本図書）、『すき』（二〇一八・一〇、理論社）などのひらがな詩集が取り上げられている。¹⁴この対談においては、谷川が「ひらがな表記という問題に関していうと、ぼくは絵本がはじまりだというふうには自分では認識しているんです」と述べ、山田は「最初の翻訳絵本の、レオ・レオニの『スイミー』と『フレデリック』からもうひらがな表記ですね」と、絵本の仕事はすべてひらがな表記であることを指摘している。¹⁵谷川の翻訳による『スイミー 小さいかしこいさかなのはなし』と『フレデリック ちよつとかわつたのねずみのはなし』は、ともに一九六九年四月に好学社から刊行された。¹⁶

そしてほぼ同じ時期に、谷川は、ほぼひらがな、カタカナのみによるマザー・グースの翻訳に着手している。同対談では、『マザー・グースのうた』をやつてから『わらべうた』です』と、一九七五年から刊行開始された草思社の『マザー・グースのうた』シリーズ全五巻が、一九八一年の『わらべうた』に繋がったと語られている¹⁷⁾。谷川による最初のマザー・グースの翻訳は、一九七〇年に中央公論社から出版された日英対訳版の絵本である *Richard Scarry's best Mother Goose ever* (『スカリーおじさんのマザー・グース』) の附録に収録された五十編である。ちなみに、鈴木直子は、谷川による各種マザー・グース本の翻訳を比較し、その間の変遷を明らかにしている¹⁹⁾。そして、『ことばあそびうた』の詩の初出は、福音館書店の雑誌『母の友』一九七〇年一〇月から七二年三月まで途中休載を挿みながら連載された。これらを勘案すると、谷川によるレオ・レオニおよびマザー・グースの翻訳と、『ことばあそびうた』以降のひらがな詩の創作とは、まさしく時を同じくして始まっていることが分かる。

補足するならば、谷川・山田対談では、『マザー・グースのうた』との繋がりで、北原白秋採集による『わらべうた』上下巻を谷川編により一九八二、三年に富山房から出版したことも触れられている²⁰⁾。その元となった白秋編の『日本伝承童謡集成』全六巻(一九七四・九―一九七六・二、三省堂)からは、『日本語のカタログ』のタイトル詩の最後の断章に〈流用〉されており、これについては既に論じた²¹⁾。このように見るならば、翻訳、ひらがな詩、そして〈流用〉の経緯は、すべて繋がっていることが分かる。レオ・レオニとマザー・グースの翻訳作業は、谷川のひらがな詩の成立において決定的な意味を持つていたと考えられる。また、マザー・グースに見られるノンセンスの要素、ナーサリー・ライム (nursery rhyme) と童唄との共通性、それらが谷川の『ことばあそびうた』や『わらべうた』に、白秋の仕事の介も含めて寄与したことも、相当の確度を持って指摘できるだろう。

ここでは個々のひらがな詩の作品分析をする余裕はないが、ひらがなで書くことの様式的な意味だけは把握しておこう。谷川自身は、エッセー「マザー・グース 読みかた読まれかた」（『週刊読書人』一九七五・一二・二二）において、「ぼくの訳の他の人の訳とくらべて特徴的なところは、強引にひらがなばかりで訳してるところなんです」と述べ、その理由を『口承』の歌だから「できるだけ口と耳で伝えたり楽しんだりできるようにしたい」ということに求めている。⁽²²⁾ この「口と耳」を重視するような音感や「口承」性の追求については、既に山田兼士によって「総ひらがな表記が目につくが、和語を大切にしたいという気持と音を重視する谷川詩学のあらわれである」と、また水間千恵によっても「谷川訳の特徴は、原詩の持つ口承文芸としての特徴に着目し、日本人の身体感覚になじむリズムに、言葉のもつイメージを押し広げるような、豊かな音の響きをあわせもつ点にある」と論じられている。⁽²⁴⁾ しかし、単に音感や音楽性を求めるために文字の表音性を重視するのであれば、漢字にふりがなを振れば間に合うことであり、全てをひらがなで書くことは、それとはまた次元の異なる問題を含むと言わなければならない。

そこで、一例として、詩集『はだか』の巻頭の詩「さようなら」を考えてみよう。

さようなら

ぼくもういかなきゃなんない

すぐいかなきゃなんない

どこへいくのかわからないけど

さくらなみきのしたをとおって

おどおりをしんごうでわたって

いつもながめてるやまをめじるしに

ひとりでいかなきゃなんない

どうしてなのかしらないけど

おかさんごめんさい

おとうさんにやさしくしてあげて

ぼくすききらいわずになんでもたべる

よるになつたらほしをみる

ひるはいろんなひとはなしをする

ぞしてきつといちばんすきなものをみつける

みつけたらたいせつにしてしぬまでいきる

だからとおくにいてもさびしくないよ

ぼくもういかなきゃなんない

この詩を適当に漢字かな混じり文に書き換え、二つを比較してみると、概ね次のようなことが言える。まず、ひらがなだけの場合よりも、漢字かな混じり文の方が読みやすい。その理由は第一に、ひらがなを漢字に改めると、漢字

の表意性のため語の意味が明瞭となり、意味を塊として把握できるようになるからである。ひらがなのみの原文の場合、語句の単位ではなく文字の単位で読み取られ、意味は塊ではなく、くまなく走査するようにして汲み取らなければならない。第二に、原文は分かち書き (spacing) をしていないため、文節や単語の分節が読み取りにくい。漢字かな混じり文の持つ句読法 (punctuation) の機能がひらがなのみでは失われるため、単語の区分が理解できない。やはりいったん文字列を上下に目でスキャンし、しかる後に脳裏で再構成しなければならない。これは「口承」や音感に関わる「口と耳」ではなく、むしろ目 (視覚) と意味の問題なのである。要するに谷川のひらがな詩は、文字列をいったん意味を欠いた記号に還元された形で呈示してしまう。

次に、原文はひらがな書きのため、あたかも漢字を習得する以前の子どもが語り手であるように感じられる。そのこの意味は、第一にこの詩の内容に語られる母からの出発・離別が、漢字習得以前の、より低年齢の子どもの事例であるような印象を与える⁽²⁵⁾。しかし、それでは内容に照らして幼すぎ、辻褄が合わないようにも感じられる。第一に、そこからさらに解釈を進めれば、それは具体的に何歳の子どもかということではなく、年齢としては子どもとは言えないような者にも到来するところの、根元的な原郷からの離脱を語るものという理解へと導かれる。それは人が社会的な存在である限り、誰も免れることのできない宿命にほかならない。従ってこれは子どもの詩なのだが、子どもだけの詩ではなく、母は必ずしも母親に限られない。ここでひらがなのもつ原初性 (radicality) が、離別・出発という事態の本質的な原初性を担保するのである。そこに登場する子どもは、いわば原初的な子どもであり、実際の子どもに限定されることはない。

このようなエクリチュールの原初性と、それが開示する意味内容における原初性こそ、多くの谷川のひらがな詩に

共通に見られる特徴として類推することができるのではないか。だからこそ彼のひらがな詩はしばしば、理性では割り切れないような、秩序以前の混沌、ジュリア・クリステヴァの用語を用いれば、ル・セミオティック (le sémiotique、原記号態²⁶) 記号の象徴体系以前の係争中の状態) にも近い何ものかを噴出させる。谷川のひらがな詩、ひいては谷川の詩一般が、時としてある種の不気味な、得体の知れない不安や恐怖を喚起するテクストとしても目に映るのは、このような原初性の要素に由来するのではないか。谷川詩における原初性の理論については改めて精査しなければならぬが、差し当たりこのことは指摘できるだろう。

ちなみに、谷川は山田との対談において、「これは自分ではなんで書けたのかまったく説明できない」「自分の一番深いところから出てきているから、自分の理性では説明がつかないんですよ」と述べ、同じような例として『夜中に台所でぼくはきみに話しかけたかった』巻頭の「芝生」(「そして私はいつか／どこから来て／不意にこの芝生の上に立っていた」)を挙げている。²⁷ 作者も由来を説明できない詩「さようなら」は、読む者をも感動とともに困惑に誘う作品である。読者は「ぼく」と「おかあさん」の関係を明確に説明できない。それは、ある子どもと母の具体的な場面を描いているようでいて、実は具体性から離れた原初性の領域で展開されているためではなからうか。このような詩を、実体験のような具体性の側から解釈しても解釈は終結しないのである。そのようなひらがな詩の例は多いが、特に同じく『はだか』所収の「おかあさん」(「それからおかあさんはでかけた／いまどこにいるのおかあさん」)、『ちねんせい』(一九八八・一、小学館)所収の「にじ」(「わたしが いなくなっても／もうひとりのこが あそんでる」)、『クレーの絵本』(一九九五・一〇、講談社)所収の「選ばれた場所 *Auserwählte Stätte 1927*」(「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」)などをその好例として挙げておきたい。

3 〈流用〉とブリコラージュ

谷川は、基本的に注文を受けて書く職業詩人である。山田との対談では、「子どもの詩をほとんど書いてくださいよ」という山田に対して、「注文があればね」と答えている⁽²⁸⁾。これは輻晦ではなく、方々で同じ意味のことを谷川は述べている。たとえば大阪芸術大学でのコロキウムでは、なぜ詩を書き続けているのかという質問に対して、「他人様のお役に立って、お金をいただきたいというのが主眼なんです」と回答していた⁽²⁹⁾。詩「私」の「自己紹介」で、「私の書く言葉には値段がつくことがあります」と言う通りである。他方、尾崎のインタビューでは、「注文じゃない詩を書き始めたのって、『ミライノコードモ』（二〇一三年、岩波書店）あたりからかなあ」と述べており⁽³⁰⁾、逆に言えばそれまで谷川の基本は注文を受けて書くことであつたことが分かる。

また、谷川は膨大な数に及ぶ校歌の歌詞を作詞していることもよく知られている⁽³¹⁾。作曲家の林光は、大量の校歌をつくる谷川を「職人」と呼んでいる⁽³²⁾。どのようなテキストでも注文を受けて書くことは、テーマや分量、媒体の性質などの枠を受け入れ、その枠付けの下で書くことになり、その典型が校歌であると言えるだろう。枠に合わせて発語することは、外部的な要素を受け入れ、あるいはそれに触発されて、独自に様式化することであり、その時、発語は純粹に内発的なものではなくなる（純粹に内発的な発語などありうるのかという問題は措くとしても）。とはいえ、それが主體的な発語でないとは言えない。尾崎によれば、谷川は現代「ただ一人の職業詩人」であるという⁽³³⁾。発語の様態に関して言えば、「職業詩人」とは、注文という外部的要求に応じて書く人という意味も含まれることになる。

日本詩歌の伝統においては、外部または他者に触発され、あるいは他者との関連において書く手法として、贈答歌・題詠・歌合があり、さらに連歌・俳諧などがあつたが、谷川はこれらに類する手法を次々と試みている。谷川には『手紙』（一九八四・一、集英社）、『詩を贈ろうとすることは』（一九九一・五、同）など贈答詩を示唆する詩集があり、それは『あなたに』や『夜中に台所でほくはきみに話しかけたかった』の時期にまで遡る。また正津勉との『対詩 1981.12.24～1983.3.7』（一九八三・六、書肆山田）、權同人による『權・連詩』（茨木のり子・大岡信・川崎洋・岸田衿子・谷川俊太郎・友竹辰・中江俊夫・水尾比呂志・吉野弘、一九七九・六、思潮社）、さらに大岡信、H・C・アルトマン、O・パステイオールらとの『ファザーネン通りの縄ばしご ベルリン連詩』（一九八九・三、岩波書店）など、対詩や連詩と冠する作品もある。あるいは、「詩のボクシング」と銘打たれた詩の合戦は、いわば歌合に対応する詩合（しあわせ）にはかならない。これらはいずれも他者との接続・接触が意図されており、筆者はかつてそれを『夜中に台所でほくはきみに話しかけたかった』に即し、〈コンタクト志向の詩〉と名づけた³⁴。この場合の〈コンタクト志向〉は、〈メッセージ志向〉と対立する概念である。ところで、触発されて書く方法の典型とも言える事業が、翻訳にほかならない。翻訳とは、他者の作成した原典に対する第二次テキストを生成する作業であり、程度の差はあれ、先行テキストによる枠付けを受けるの言うまでもない。

翻訳のテキストにおいて、翻訳者の「私性」は、いわば触発された枠付けとしてしか現れてこない。訳者が異なれば訳文も異なるのだが、訳者固有の様式は、翻訳・解釈と相関する文体や訳語の選択としてのみ発現する。谷川はマザー・グースやレオニのテキストに触発されて自らの様式を作り出し、それを翻訳の形で表出したが、その様式はひらがな詩という記号的原初性を重点とする表現であつた。それは、ひらがな表記のため容易に読みうるゆえに普遍

性・汎用性を備えている反面、そこから明確な意味を容易に汲み取ることができないために、いわば秩序以前の混沌にも近い要素を宿したものであった。「さようなら」に代表されるひらがな詩において、個人的な「私性」は消滅したが、そのような形象において様式を出現させた過程における主体としてのみ、テクストに「私性」を見て取ることはできなくはない。しかし、そのような要素はもはや「私性」と呼ぶに相応しいものではなく、むしろ詩的様式の一部としての記号生成機能として見るべきだろう。

そして、外部的な要素を取り込むとともに、それらの変換によつて様式を付与する仕方は、時期的にもひらがな翻訳やナンセンス詩の開発と平行して、(へ流用アート)系の詩集において行われた営為とも性質的に合流するものである。子ども向けの詩作入門書である『詩ってなんだろう』は、それこそひらがなを多用して分かりやすく書かれてはいるが、その内容は高度であり、そこには「したもじり」つまり早口言葉や、「おとのあそびの詩」「いみのあそびの詩」などのナンセンス詩、行頭の文字で語・文をつくるアクロスティック、『これはのみのびこ』(一九七九・四、サンリード)を生んだ「つみあげうた」などの詩法が満載されている。谷川は、詩的技術の職人である。また谷川のひらがな詩やナンセンス詩は、谷川による翻訳という外部との接続によつて成立していた。さらに、谷川の連詩・対詩・書簡詩、あるいは大岡信や寺山修司らとの対談や往復書簡、ビデオレターの類、さらに子息の賢作のバンドDivaとのコラボレーションや、いわゆる「詩のボクシング」などの活動は、「私」を外へ開き、それによつて固定的な「私」を無化し、無化する素振りそのものにおいて「私」を出現させる。これは別途詳論を要するが、前掲の『夜中に台所ではくはきみに話しかけたかった』『女に』『世間知ラズ』の問題も、詩の内容においてこのことと深く関わるのではないだろうか。また付言すれば、『メランコリーの川下り』(一九八八・一二、思潮社)や『minimal』(前掲)は、新刊の

時からエリオットと川村による英訳が併載されており、『よしなした』と『旅』は、それぞれ同じ訳者陣による英訳を併録した国際版が再刊されている（順に一九九一・六、青土社、一九九五・二、思潮社）。特に『minimal』では、個々の詩の英訳が原文に続いてそれぞれ併記されている。その機能については別途考究されなければならないが、少なくとも谷川の詩が外国語という外部へと接続される契機を提供していることは疑いもない。

外部との接続による触発、あるいは、他者からの枠付けによる発語を、明示的に、あるいは暗示的に詩様式の内部に組み込むのが谷川のテクストなのである。詩における「私」あるいは「私性」に関してこれまで述べられてきた事態、たとえば北川透が谷川の「〈私〉は空っぽであって、空っぽではない。〈私〉の心は一定に留まらない。全てと無のあいだを、常に往復する運動体なのである」と指摘し³⁵、四元康祐が「この詩人に特有なパラドックス（天の邪鬼さ）が働いている。すなわち自分やその周囲の日常を題材としたときには、私小説的に舞台裏を曝け出すかを見せて実は巧妙な韜晦のヴェールを張り、むしろ言語の極北を目指す登攀の最中でこそ、その足どりやさりげない仕草のうちに、『私性』と『ドラマ』を許してしまう」と述べている要素は、いずれもこのこととの関わりが深い。すなわちそれは、外部によって触発され、与えられた、あるいは見出した枠組みや素材を流用して利用し、それによって作られたテクストにおいて、そこに「私」を発生させる様式に関わっている。

これは、秋山さと子が、谷川の創作態度はプリコラーージュであると指摘した通りである。レヴィーロストロースが『野生の思考』（一九六二）³⁸で定式化したプリコラーージュ（器用仕事）は、手近な素材を使って様々なものを作り出す未開社会の文化であると同時に、二十世紀初頭以来の現代芸術の手法でもあった。谷川の様式は、流用した素材を用い、卓抜な詩的技術によって作り上げた広い意味でのプリコラーージュであり、その意味で現代芸術に合流するものとして

理解できる。このことは、大岡信との対談において、詩作は「非常に機械的に書いてもいい詩ができる場合もある」とか、「言葉の富をアノニムに自分のものにしていくことができる」として、「自分のなかから言葉を生み出す」のではなく、「詩の才能では、有限の語彙から何を選択するかという才能なんだ。自分が生む必要はない。選んでいけばいいんだ」と述べていたことも合致する。⁽³⁹⁾

谷川における海外文化の位置づけは、ブリコラージュを可能にする接続と触発の回路として理解できる。翻訳の外にも、谷川は様々な海外文化との交点において詩を作っている。たとえばパウル・クレーの絵画に詩をつけた『クレーの絵本』（前掲）や『クレーの天使』（二〇〇〇・一〇、講談社）、モーツアルトの曲と自らの朗読を収めたCDをセッ トにして販売された詩集『モーツアルトを聴く人』（一九九五・一、小学館）がある。また詩集『シャガールと木の葉』（二〇〇五・五、集英社）は、マルク・シャガールの絵に触れるのは冒頭のタイトル詩のみであるが、詩集の題名に画家の名前を挙げている。これらは基本的に触発がその契機であり、触発の契機を芸術から場所に変えれば、『minimal』の中国旅行や、『トロムソコラージュ』（二〇〇九・五、新潮社）のノルウェー旅行など、いわば羈旅の詩もその系列に含めて考えることができる。従って、谷川において海外文化は、一般的な影響という位相においてはとらえることができない。谷川は、これらから一般的な意味での影響は受けていないと見られる。

ただし、影響は受けないものの、それらはブリコラージュに帰結する触発の契機となり、結果的には共鳴と見えるような形で触発対象を解釈し、そこから意味を取り出すことは常に行われている。一例を、『クレーの天使』所収の「泣いている天使」に求めよう。

泣いている天使 *es weint 1939*

まにあうまだまにあう

とおもっているうちに

まにあわなくなつた

ちいさなといにこたえられなかつたから

おおきなといにもこたえられなかつた

もうだれにもてがみをかけず

だれにもといかけず

てんしはわたしのためにないている

そうおもうことだけが

なぐさめだった

なにひとつこたえのない

しずけさをつたわってきこえてくる

かすかなすすりなき……

そしてあすがる

パウル・クレーの一連の天使シリーズより、一九三九年作の *es wenn* につけられたこの詩は、泣いている天使の図以上の情報がほとんどない原画に対して、間に合わず答えられない悔恨とともにごく一点の絶望にも似たあえかな可能性（「そしてあすがる」）を示唆する、超絶的なひらがな詩として作られている。山田との対談では、この詩は当時の谷川の置かれた状況と深く関わっている（「結構しんどかったんだもん、そのころは（笑）」⁴⁰）というのだが、それが何のことか詩の表面からは全く分からない。クレーと何人かの詩人との関係を論じた岡田和也は、『クレーの絵本』を取り上げ、「全文ひらがなののは、谷川がクレーをナイーヴ・アートの特徴として把握してのことからであろう」とするが、それとともに、谷川が基本的にひらがなで翻訳をしたことも考慮に入れなければなるまい。他方、望月あすかは谷川とクレーとの関わりを論じて、両者には共通に「原始性への指向」という「魂」が認められるとし、「画家のクレーが線であらわそうとしたのに対し、詩人である谷川は平仮名で、そこへ向かおうとした」と述べた。⁴²これは、谷川様式におけるプリコラーージュの原初性、本質的な原初性という筆者の見方と共通するものである。

ちなみに、『定義』『コカコーラ・レッスン』『日本語のカタログ』など、『流用アート』の要素を持つ詩集群に収められた作品も、〈流用〉をプリコラーージュの手法の一つととらえるとすれば、触発による翻訳のひらがな詩とも深いと

ところで様式的に合流すると言える。〈流用アート〉は、既成の言語テキストを断片化して〈流用〉し、流用元と流用先のテキスト間に生じる意味作用を発生させ、その意味作用においてこそ主体的と見なされる表現を付与しようとする第二次テキストである。既に論じたように、『定義』所収の「壹部限定版詩集〈世界ノ雛型〉目録」や、『コカコーラ・レッスン』の「タラマイカ偽書残闕」、あるいは『日本語のカタログ』のタイトル詩「日本語のカタログ」などは、それぞれの仕方によるブリコラージュによって、世界の原初性に迫ろうとした試みであった。

谷川は「発語の根はどこにあるのか」（『現代詩手帖』一九七二・一）において、「真の媒介者となるためには、その言語を話す民族の経験の総体を自己のうちにとりこみ、なおかつその自己の一端がある超越者「…」に向かって予見的に開かれていることが必要で、私はそういう存在からはほど遠いが作品をつくっているときの自分の発語の根が、こういう文章ではとらえきれないアモルフな自己の根源性（オリジナリティ）に根ざしているということは言えて、そこで私が最も深く他者と結ばれていると私は信じざるを得ないのだ」と述べており、同様の言葉がエッセー類に散見する。「発語の根」が「私」の根源性に由来し、そこで他者とも繋がるとする思想は、これまで見てきたような触発される詩、ブリコラージュされた詩、あるいはひらがな詩の本質的な原初性によって担保されるものだろう。

とはいえ、それによって果たして真に他者と結ばれるかどうかはまた別の問題である。谷川の作品は、必ずしも万人向けの調和主義的な詩ではない。そこには不気味な得体の知れなさが確実に宿り、読む者に無限の問い直しを要求する要素がある。それは美しい詩であり、抒情詩のように見えるが、その美しさはブリコラージュの美しさであり、粹付けされており、そこに見える「私」は触発によって発生したものにはかならない。だからこそ、語弊を恐れずに言えば、谷川の詩にはある種の〈わざとらしさ〉、あるいは、いわば商売物としての、こしらえられた詩という感触が

常につきままとつている。それと同時に、そこに認められる本質的な原初性は、いわば意味以前の不気味なものを介在させる。そのことは、『女に』などの女性との関係を描いたとされる作品や、父の死を取り上げた『世間知らズ』においても貫徹されており、谷川の詩に見られる「私性」とは、一般にいう意味での「私」とは、もはや無関係であると言わなければならない。

最後に、このような谷川の様式を現代芸術として位置づける展望を示したい。筆者は前稿において、谷川の詩とウォーホルのポップ・アートとの関連について瞥見したところだが、谷川作品は基本的に現代芸術との親近性を認めることができる。音楽美学の国安洋は、フィードラー、ハイデッガー、ゼードルマイヤー、オルテガあるいは竹内敏雄らを参照し、現代芸術の核心はもはや単純な美や快ではないと述べる。⁴⁵ 国安は現代芸術の代表的な様式特徴を、(1) 主観的・非合理的なものの直接的表出を旨とする「魂の叫喚」、(2) 技術やプログラミングを前面に押し出した「テクノイト」、(3) 物それ自体に芸術を還元した「オブジェ」、(4) そして制作(ポイエイン)ではなく行為(プラクティン)に特化した「パフォーマンス」に類別し、それらによって現代芸術はそれ以前の芸術一般と区別されるものとして論じている。この類別は有効性が高いと思われる。

具体的には、たとえば平井正は、ナチスとの関わりも取り沙汰されたレニ・リーフェンシュタールの作品、すなわちベルリン・オリンピックの記録映画『民族の祭典』(一九三八)『美の祭典』(同)や、『珊瑚の庭』(一九七八)『水中の驚異』(一九九〇)『ワンダー・アンダー・ウォーター 原色の海』(二〇〇二)などの海中写真集や映画、『ヌバ』(一九七三)『カウ・ヌバ』(一九七六)などのアフリカ黒人写真集などを評価して、そこに徹底した「表層美」「機能美」と、「呪物崇拜」つまりフェティシズムとを看取した。⁴⁶ あるいは河合政之は、ナム・ジュン・パイクのビデオアー

トに対して、「情報化された社会を過剰に模倣する」要素と、逆に「世界をパイクの作品の反映」として見る二重性を指摘し、これが「倦怠と戦慄の劇場」としてパイク作品を出現させると論じた。⁽⁴⁷⁾「オブジェ」として世界を露呈させるリーフェンシュタールの映像、「テクノイト」あるいは「パフォーマンス」としてビデオアートを展開したパイクの態度は、国安のまとめた現代芸術の様式に合流するものである。

もちろん、表面上、リーフェンシュタールともパイクともウォーホルとも、谷川の作品は似ても似つかない。そもそも、谷川作品に似たものを現代芸術に求めることが趣意ではない。ここでの課題は、谷川の詩的様式を定位するに相応しい語彙を、これらの現代芸術のストックから引き出すことにある。国安が挙げた様式特徴は、必要な変形を加えれば谷川の作品にも妥当するものであり、その意味で谷川俊太郎の文芸様式を、詩における現代芸術として定位する方向が見えてくるだろう。また、本稿でたびたび用いた本質的な原初性という観念を、次には突き詰めなければならない。

注

- (1) 中村三春「谷川俊太郎——テクストと百科事典——」(『フイクシヨンの機構2』、二〇一五・二、ひつじ書房)。
- (2) 中村三春「谷川俊太郎と〈流用アート〉序説——『定義』『ゴカコーラ・レッスン』『日本語のカタログ』など——」(『北海道大学文学研究院紀要』158、二〇一九・七)。
- (3) 小田茂一「流用アート論 一九二二—二〇一二年」(二〇一一・七、青弓社)。
- (4) 谷川俊太郎「インタビュ 言葉への通路・私への通路」(『現代詩手帖』一九八五・二)。
- (5) 谷川俊太郎「実作のカタログ」(『叢書文化の現在』I、一九八一・三、岩波書店、『ことばを中心に』一九八五・五、草思社)。

207～208ページ。

- (6) 谷川俊太郎「世界へー an agitation」(『ユリイカ』一九五六・一〇、「世界へー」、一九五九・一〇、弘文堂)。引用は『沈黙のまわり 谷川俊太郎エッセイ選』(二〇〇二・八、講談社文芸文庫)、40ページ、または『詩を考える 言葉が生まれる現場』(二〇〇六・六、思潮社、詩の森文庫)、71ページ。
- (7) 谷川俊太郎「ことはあそびの周辺」(『言語』一九七五・二)。引用は「ことを中心に」(前掲)、236～237ページ、または『詩を書くなぜ私は詩をつくるか』(二〇〇六・三、思潮社、詩の森文庫)、135～137ページ。
- (8) 谷川俊太郎・尾崎真理子「詩人なんて呼ばれて」(二〇一七・一〇、新潮社)、291ページ。
- (9) 「私」および「世間知らズ」の解釈については、中村三春「谷川俊太郎——テキストと百科事典——」(前掲)においても論じている。
- (10) 宮澤賢治の文芸様式の根幹に「コロイド」モナド宇宙観」を看取したのは、大塚常樹「宮澤賢治 心象の宇宙論」(一九九三・八、朝文社)の高い功績である。
- (11) 谷川作品の「多様における統一」の困難については、中村三春「断片と連環の美学——谷川俊太郎『六十二のソネット』論序説——」(『武蔵野大学武蔵野文学館紀要』6、二〇一六・三)において論じている。
- (12) 谷川の著作リストについては、田原編「谷川俊太郎著書目録」(『谷川俊太郎詩選集』3、二〇〇五・八、集英社文庫)、および山田馨編「谷川俊太郎年譜」(谷川俊太郎・山田馨『ぼくはこうやって詩を書いてきた——谷川俊太郎、詩と人生を語る』、二〇一〇・七、ナナロク社)も参照。
- (13) 以下、詩の題名に添えてその詩の一節を付記する場合がある。
- (14) 谷川俊太郎・山田馨『ぼくはこうやって詩を書いてきた』(前掲)。
- (15) 同、276・279ページ。
- (16) なお、それ以前に谷川訳の『フレデリック ちよっとかわったのねずみのはなし』と、『せかいいちのおおきなうちりこうになったかたつむりのはなし』が、日本パブリッシングからそれぞれ一九六七年と六八年に刊行されている。
- (17) 同、306ページ。なお現在のところ、谷川によるマザー・グースの翻訳の大半が収録されているのは、『マザー・グースのうた』全五集(一九七五・七～一九七七・一一、草思社)、および『マザー・グース』全四冊(一九八一・七～一〇、講談社文庫)。

- (18) リチャード・スカリー『スカリーおじさんのマザー・グース』(一九七〇・一一、中央公論社、Richard Scarry, Richard Scarry's best Mother Goose ever)。同書の附録の表紙には「リチャード・スカリーの決定版マザー・グース(日本語対訳テキスト)谷川俊太郎訳」と記載されている。
- (19) 鈴木直子「谷川俊太郎のマザー・グース翻訳の比較」(『マザーグース研究』7、二〇〇五・一一)。
- (20) 谷川俊太郎・山田馨「ぼくはこうやって詩を書いた」(前掲)、307ページ。
- (21) 中村三春「谷川俊太郎と〈流用アート〉序説」(前掲)。
- (22) 谷川俊太郎「マザー・グース 読みかた読まれた」(『週刊読書人』一九七五・二二・二二)。引用は「こぼを中心に」(前掲)、244ページ、または「詩を読む 詩人のコスモロジー」(二〇〇六・九、思潮社、詩の森文庫)、244ページ。
- (23) 山田兼士「絵本」の詩学——「由利の歌」から「赤ちゃんから絵本」まで——(『谷川俊太郎の詩学』、二〇一〇・七、思潮社)。
- (24) 水間千恵「子どもの言葉を育む教材としての積み上げうた絵本の可能性——谷川俊太郎・作、和田誠・絵「これはのみのびこ」について——」、『川口短大紀要』30、二〇一六・一一)。
- (25) たとえば村上春樹の短編小説「蜂蜜パイ」(『神の子どもたちはみな踊る』(二〇〇〇・二二、新潮社)において、四歳の少女沙羅が発する言葉の会話文では、沙羅が自分を「さら」と呼ぶようにひらがなで表記されたことが想起される。
- (26) ジュリア・クリステヴァ『ポリローグ』(一九七七、足立和浩訳、一九八六・五、白水社)。
- (27) 谷川俊太郎・山田馨「ぼくはこうやって詩を書いた」(前掲)、388〜389ページ。
- (28) 同、634ページ。
- (29) 谷川俊太郎・田原・山田兼士『詩』を語る——ダイアローグ・イン・大阪2000〜2003』(二〇〇三・六、澤標、32ページ)。
- (30) 谷川俊太郎・尾崎真理子「詩人なんて呼ばれて」(前掲)、330〜331ページ。
- (31) 谷川俊太郎「ひとりひとりすくと立って 谷川俊太郎・校歌詞集」(二〇〇八・一〇、澤標)には、発行当時までには作られた全一四〇編の校歌のうち四四編が収録されている。
- (32) 林光「校歌こう書こうか——職人 谷川俊太郎——」(『現代詩手帖』一九八五・二、特装版現代詩読本『谷川俊太郎のコスモロジー』、

序説・現代芸術としての谷川俊太郎の詩

一九八八・七、思潮社。

(33) 谷川俊太郎・尾崎真理子『詩人なんて呼ばれて』(前掲)、10ページ。

(34) 中村三春「谷川俊太郎——テクストと百科事典——」(前掲)。

(35) 北川透「幸福感という秘密——谷川俊太郎の〈私〉——」(『現代詩手帖』二〇〇八・四)。

(36) 四元康祐(言語本位)の稜線——『定義』から『コココラー・レッスン』、『日本語のカタログ』へ——(『谷川俊太郎学 言葉と沈黙』、二〇一一年・二二、思潮社)、303ページ。

(37) 秋山さと子「プリコラージュ・詩・箱庭療法——心の『いやし』の新しい可能性——」(『現代詩手帖』一九八五・二二、『谷川俊太郎のコスモロジー』、前掲)。

(38) クロード・レヴィ・ストロース「具体の科学」(『野生の思考』、一九六二、大橋保夫訳、一九七六・三、みすず書房)。

(39) 大岡信・谷川俊太郎『詩の誕生』(『エナジー対話』1、一九七五・五、エッセイスタウンダード、一九七五・一〇、読売新聞社、二〇〇四・七、思潮社)、72・75・76ページ。

(40) 谷川俊太郎・山田馨『ほくはこうやって詩を書いてきた』(前掲)、489ページ。

(41) 岡田和也「クレーへの重奏——詩人はクレーのように、クレーは詩人のように——」(『岡山大学大学院教育学研究科研究集録』149、二〇一二年・二二)。

(42) 望月あすか「詩と絵画について——谷川俊太郎とバウル・クレー——」(『国際関係・比較文化研究』4—1、二〇〇五・九)。

(43) 中村三春「谷川俊太郎と〈流用アート〉序説」(前掲)。

(44) 「発語の根はどこにあるのか」(『現代詩手帖』一九七二・一、前掲『詩を考える』)、81ページ。

(45) 国安洋『藝術』の終焉(一九九一・七、春秋社)。

(46) 平井正『レニ・リーフェンシュタール——20世紀映像論のために』(一九九九・九、晶文社)、251・254ページ。

(47) 河合政之「リフレクションとしての世界——ナム・ジュン・パイター——」(『リフレクション——ヴィデオ・アートの実践的美学』、二〇一八・一一、水声社)、252ページ。

本稿は二〇一九年一月三〇日、北海学園大学において開催された二〇一九年度日本比較文学会北海道大会において行われた、「谷川俊太郎における『私』——海外文化との交点において——」と題する口頭発表を基にしたものである。

