HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	言葉には老いがない : 谷川俊太郎『普通の人々』『ベージュ』『どこからか言葉が』など
Author(s)	中村, 三春
Citation	層 : 映像と表現, 14, 76-93
Issue Date	2022-03-24
DOI	10.14943/101730
Doc URL	http://hdl.handle.net/2115/84716
Type	bulletin (article)
File Information	14_05_76_93.pdf

Instructions for use

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

言葉には老いがない
――谷川俊太郎『普通の人々』『ベージュ』『どこからか言葉が』など――

中村　三春

1　現代詩人・谷川俊太郎

谷川俊太郎は、一九三一年生まれで九〇の齢を数えるが、今も現役の詩人で毎年のように詩集を発表している。文学と高齢化社会のテーマから予想される内容は[1]、〈高齢化社会の困難な状況を文学はどのように表現するのか〉となるかと思われるが、本稿の趣意はそれとはいささか趣を異にする。すなわち、言葉を媒材とする芸術である文芸において、老いはどのように関わるのか、あるいは関わらないのかということである。そして既にタイトルから推測されるように、それは本質的に関係がない、つまり、言葉には老いがないのであり、谷川の詩がそのことを如実に証明しているのである。ここでは、『ベージュ』（二〇二〇・七、新潮社）を中心として、『普通の人々』（二〇一九・四、スイッチ・パブリッシング）と、『どこからか言葉が』（二〇二一・六、朝日新聞出版）など、本稿執筆時点の最近三年間に発表された詩集を読み解いて、高齢化詩人・谷川俊太郎の詩の様式について論じてみよう。

谷川の事績を概観すると[2]、谷川俊太郎は一九三一年に東京

で、哲学者谷川徹三の子として生まれ、高校時代から詩を書き始めた。一九五〇年に父徹三を介して詩を紹介された詩人三好達治の推薦で、文芸誌『文學界』一二月号に、「ネロ他五篇」の詩が掲載された。その年、谷川は一九歳であり、翌々年の一九五二年に第一詩集『二十億光年の孤独』が東京創元社から発行された時には、二一歳の若さであった。この詩集と、翌年に刊行された『六十二のソネット』の二冊は、それまでの日本の抒情詩の伝統とは切り離された様式を顕著に示すものとして評価され、谷川は現代詩人の前衛に躍り出、またこの二冊の詩集は現在に至るまで詩人谷川の代名詞となったのである。萩原朔太郎・中原中也らに代表されるような、病気、鬱屈した内面、困難な恋愛などを歌った暗黒の詩、また、高村光太郎が自己批判に自らを追い込んだような戦争協力詩などとは異なる清新の印象を、これらの詩集はもたらした。「人類は小さな球の上で／眠り起きそして働き／ときどき火星に仲間を欲しがったりする」とうたう「二十億光年の孤独」、「とまれ喜びが今日に住む／若い陽の心のままに」と始まる『六十二のソネット』冒頭の「1　木蔭」などのフレーズから、その印象は今も伝わってくる。

その後、七〇年間に亙り、ほぼ毎年のように谷川は詩集を発表し、詩集以外にも、レオ・レオニの絵本シリーズ、マザー・グース詩集、スヌーピー、チャーリー・ブラウンのピーナッツ・シリーズなどの翻訳、創作児童文学・児童詩・絵本、さらに膨大な数の校歌や唱歌の作詞、エッセーや詩論などのテクスト、『SOLO』や『写真』と題する写真集や写真詩、作家・演劇家の寺山修司との間のビデオ・レターなど、複数のジャンルに跨がる多数の作品を残しており、これらは今もなお進行中である。その詩形式のレパートリーも、ソネット形式、事典文体、引用文集、手記風、ナンセンス詩、写真詩、絵本詩など、様々なヴァリエーションに亙っている。また、既に一九七〇年代から、日本の国語の教科書にも谷川の詩は取り上げられてきた。このような谷川の業績については、詩人や批評家、編集者らによる研究書や、対談集・インタビュー集などは数多く発表されているが、専門の日本文学研究者による論考は少ない。これは現存の詩人であるということの外に、作品が多数で広範囲に及ぶため、なかなかその全体像をつかむことが難しいという理由もあるだろうか。

大岡信との対談『批評の生理』において、「或る書き方で或る程度書いていくと、必ず自分のなかの一種の批評精神といってもいい内心の声が、こんなことを続けていたってしようがないじゃないかと、ささやきかけてくる」[3]と述べるように、谷川は表向き変貌する詩人である。ただし、その変化の中にも一

貫して変わらないものがある。すなわち、第一詩集『二十億光年の孤独』から、『六十二のソネット』、『愛について』（一九五五・一〇、東京創元社）を経て、『あなたに』（一九六〇・四、同）に至るまで、それぞれ趣向を凝らしながらも持続して追求されているのは、詩人が最大の武器とするはずの言葉によって世界をとらえることの不可能性である。その結果として、発話の一形態である詩の最大のテーマが沈黙であるというパラドックスが生じた。谷川は何よりも、いわば饒舌な沈黙の詩人なのである。このことは、はやく三浦雅士が適切に指摘していた[4]。沈黙に対する凝視を起点として、その後谷川の詩は、第一に自我や実存の問題、第二に他者とのコミュニケーションの困難性の問題、第三に言葉による世界把握の不可能性の問題、第四には発語そのものの条件の問題へと、それぞれ展開した[5]。これらを通じて、谷川は一貫して、どのような言葉遣いの場合に、発語は詩となるのか、詩と詩ならざるものの境界線はどこに引けるのか、詩はいったい何なのかという問いかけを続けてきたのである。谷川は、詩において、詩の本質を問うことを核心とする詩人なのである。

このことが極めて尖鋭な形で現れたのは、『ことばあそびうた』（一九七三・一〇、福音館書店）から始まる「かっぱらっぱかっぱらった」の類のナンセンス性の追求、百科事典のパロディ『定義』（一九七五・九、思潮社）と、メッセージ中心ではなく、語り掛け文体によるコンタクト志向の横溢した『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）という対照的な趣向を持つ二つの詩集である。『定義』の冒頭には、平凡社版『世界大百科事典』から「メートル原器の引用」が収録され、以後、百科事典文体のパロディによる散文詩が展開される。これらのことが、レオ・レオニやマザー・グースの翻訳と並行して進められ、この一九七〇年代から八〇年代中盤にかけて、谷川の詩は一躍、現代芸術（モダン・アート）と呼ぶべき様式を分かち持つことになった[6]。すなわち、『コカコーラ・レッスン』（一九八〇・一〇、思潮社）は、これから詩になるはずの言葉の断片や、未定稿、「偽書」の「残闕」、質問集やロールシャッハ図版など、断片的で必然性を欠いた言葉のスクラップによって構成された言葉のスクラップ・ブックである。また、『日本語のカタログ』（一九八四・一一、同）は、タイトル・ピースが二一個の異なる既成の他人のテクストからの引用であり、日本語のサンプリング（見本抽出）となっていることを始め、マンガ、ビデオのプリント、シャム双生児の百貨店記事と写真、谷川の足型など、これもまた徹底的に断片化された既製品の集積である。

『日本語のカタログ』に触れた「インタビュー　言葉への通

路・私への通路」[7]において、谷川は、自分が写真・ビデオ・絵本など映像的なものに惹かれるのは、「エディティングとかモンタージュっていう考え方」を共有しているからであり、これらのカタログ詩集のコンセプトはそれと合流するものであると述べていた。エディティングによるモンタージュを宗とする詩人。これは、モダン・アートの論者たちが、流用アート(apropriation art)やシミュレーショニズムと呼んだ手法に合流する[8]。それは、マルセル・デュシャン、アンディ・ウォーホルらから、さらに現代の芸術動向にも比肩するものであった。そしてこのような、引用や触発による詩の創作と、文芸以外のジャンルとの結びつきがさらに新たな展開を見せたのが、『モーツァルトを聴く人』(一九九五・一、小学館)と『クレーの絵本』(一九九五・一〇、講談社)、それに『クレーの天使』(二〇〇〇・一〇、講談社)である。『モーツァルトを聴く人』は、モーツァルトの楽曲と自らの朗読を収録したCDを附属するセットも選べるように刊行された、モーツァルトにまつわる詩集である。また、『クレーの絵本』『クレーの天使』は、パウル・クレーの絵画作品に触発された詩を、絵と並べて配置したヴィジュアルな詩集である。

この二〇〇〇年の『クレーの天使』は、私見によれば谷川の詩の一つの到達点であった[9]。それは、谷川詩の様式論的な特徴として、対象からの触発、ひらがな表記、さらにモーツァルトおよび音楽家でもあったクレーからも受け継いだ対位法的な構築手法に基づいて作られた。またそれは、クレーの天使画との関連のうちに、世界の不可触性、言葉の限界性、境界の相対性など、初期から谷川が培ってきた様々な主題を昇華し、否定性と緊張感に満ちた超絶的な作品群として結集したものである。その時、谷川は七〇歳を間近にしていたが、なお新たな挑戦をやめることはなく、それ以降も現在までに多数の新作詩集が上梓されている。

2　対比する詩集『ベージュ』

『普通の人々』『ベージュ』『どこからか言葉が』の三冊の詩集は、高齢に達した詩人により、二〇一九年からの三年間に連続して刊行されたこと以外、一括して取り上げる必然性は特にない。これらはそれぞれ収められた詩の形式が異なっており、変貌する詩人・谷川はいまだに健在であることが分かる。『普通の人々』の所収詩編には、たとえば巻頭のタイトル詩「普通の人々」に、寿子・篤・有希彦・アンリの四人の名前が挙げられるなど、物語のように人物が登場する。それが自覚的な操作であることは、「あとがき」において、「私は勝手に名前をつけ、

その人たちの生活の断片を想像してみたりする」とか、「場面の前後に存在するであろう物語は、読者の想像力に任せたいと思っている」などと述べられることからも明らかである。文字通り「場面」と題する詩もある。すなわちこれは、物語の場面をとらえたとする趣向の詩集なのである。また、『どこからか言葉が』は、『朝日新聞』に連載されたものであり、そのためもあってか、前後の作品に関連性が生じている。たとえば、「天使考」と題する詩が、飛び飛びにではあるが三編ある。また、「ルバイヤートに倣って」と、その続編とも言える「ルバイヤートに倣ってまた」という詩がある。さらに、「疑う人」「断る人」「語る人」「終わらない人」とそれぞれ題する、連作とも見える詩も含まれている。このことからも、『どこからか言葉が』は、一種のいわば連鎖形式の詩集であると言える。

その中で『ベージュ』は、一見何も特異な趣向の認められない詩集のようだが、よく見ると一貫して一つの基調が浮かび上がってくる。それは、過去と現在、青年期と老年期との対比・対照である。ただし、それはよくあるような、失われた青年期に対する懐旧の情に駆られた老人の繰り言などとは関係がない。その対比・対照もまた、詩法、すなわち詩の方法や理論においてなされている点に、この詩集の大きな特徴を見ることができる。

「あとがき」の最後に、「米寿になったが、ベージュという色は嫌いではない」とあり、『ベージュ』という題名は「米寿」、つまり八八歳の意味を掛けていることが分かる。ベージュ(beige)はフランス語由来の色の名で、生地のままの羊毛の色、ひいては薄茶色、明るい砂の色を表す。ただしベージュが実際に指し示す色はかなり幅広く、またフランス語の場合には、生地のまま、生成(きなり)のままの、という意味合いも含まれるようである。この生地のままという意味合いは、谷川の詩を読む際には印象的である。ただし、そこまで考慮してつけられた題名かどうかは定かでない。

この詩集には全部で三一編の詩が収められ、目次を見ると、間に空行を入れて六部に区分されている[10]。真ん中に、九編の詩を含む「十四行詩二〇一六」のセクションがある。また、この十四行詩を含め比較的短い詩が大半を占めるが、「にわに木が」と「蛇口」の二編だけはそれぞれ六ページと一一ページに及び、目次上はそれだけで一つのセクションを構成している。

またこの「あとがき」には、「ひらがな回帰」という言葉が出て来る。『ベージュ』の巻頭を飾る詩は「あさ」と題する全編ひらがなで書かれた詩である。ひらがな詩は、谷川の詩の様式の核心部分を占める。谷川のひらがな詩が系統的に書かれるようになるのは、詩集『ことばあそびうた』(一九七三・一〇、

福音館書店）からである。以後、『わらべうた』（一九八一・一〇、集英社）、『よしなしうた』（一九八五・五、青土社）などは全体がわずかの漢数字とカタカナ表記を除いてすべてひらがなで書かれ、また絵本・児童詩の類の『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）『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）などがあり、その系譜は『クレーの絵本』『クレーの天使』に至り、それ以外にも随時、ひらがな詩は書き継がれている。この傾向は、レオ・レオニやマザー・グースの翻訳がひらがなでなされ、北原白秋のわらべうた採集にも触発され、そして、発語の原初的形態を執拗に追求する谷川の詩の根幹に組み込まれた。表意文字である漢字を排したひらがな表記により、読者は言葉の持つ多義性と常に対峙し、言葉から意味の発生する瞬間へと、常に緊張感をもって遡行しなければならない。ひらがな詩は、発語の瞬間、意味の起源への眼差しを内包した谷川詩において、そのような意味で重要な資産となったのである[11]。

ところでこの「あさ」という詩は、八八歳を連想させる『ベージュ』というタイトルを念頭に置く時、老人の一日の始まりを描いた詩であることが分かる。

めがさめる
どこもいたくない
かゆいところもない
からだはしずかだ
だがこころは
うごく
[…]

だれでも
しっている
いきものはいつか
しぬ
いのちは
いつもあやういのに
きもちはまぎれる
そらのくもに
そよぐくさきに
うたに
よろこびに
[…]

しんだあとの
ときへと
こころは
うごく
からだに
しばられながら
からだを
よろこんで
[…]（「あさ」）

「めがさめる／どこもいたくない／かゆいところもない／からだはしずかだ／だがこころは／うごく」。この第一連でこの詩の基調は設定される。身体に何の問題も抱えていない人は、朝、目が覚めた時に「どこもいたくない」などと考えることはない。日頃、病や障害、そして老いを自覚する者だけが、自分の体に問題のないことを確認するのである。しかし、「からだはしずかだ」は、内部からはち切れそうな生命力の表現ではない。若者の身体は動きを求めるのであり、静かな体は、もはや若者のものではないことを暗示する。だからこれは老人の詩なのだ。だがこの老人は、体は静穏だが、心は躍動するのである。そしてその心は、この老人においては言葉とともにある。第三連で、「だれでも／しっている／いきものはいつか／しぬ」、だが、その危うい命にもかかわらず、「きもちはまぎれる」。その紛らす対象は、空、雲、そしてうたと喜びであり、この「うた」は詩を意味するだろう。そして、その心は「しんだあとの／ときへと」、つまり死後へと動いていく。ここに体はあっても、心は「どこまでも／いつまでも」動く。今も生きている現在を確認しつつ、心が詩へと動かないではいられない朝。健康な若者には決して訪れない時間を、この詩は描くことにより、この『ページュ』という詩集は方向づけられるのである。

このような老いの自覚、凝視が、この詩集や最近の詩集には見え隠れしている。詩「明日が」は、「老いが身についてきて／しげしげと庭を見るようになった」と始まる。「何もしない何も考えない／そんな芸当ができるようになった」とする精神状態、「転ばないように立ち上がり」という身体の問題も、この詩は含んでいる。詩「言葉と別れて」では、青空の白い雲を「老人の私もそれを見ているが／赤ん坊と違って私はそれを言葉で見る」とうたう。目で見る実感ではなく、言葉による概念化が、この老人の見る行為なのである。このように、老いや老人が作品を基礎づけていることはまず確認しておかなければならない。

だが、この詩集は老いを嘆く老人の愚痴では全くない。このような老いの基調の上に、あるいは、それにもかかわらずと言うべきか、詩の手法と本質に関わる追求と確認が、そこには横溢している。まさにそれこそが、詩集『ベージュ』の眼目なのである。

この詩集の帯には、「18歳の日、／ぼくは／湧きあがる／詩を／大学ノートに／書き始めた。／あれから／70年――」とキャッチフレーズが記されている。「あさ」に続く二番目の詩は「香しい午前」だが、この散文詩は末尾に「1951.4.4」とあり、次の三番目の詩「退屈な午前」には「2019.6.1」と書かれ、これもまた散文詩である。本書は巻末に「初出」の一覧が記載されているが、本文中に年月日が付記されたのはこの二編のみであり、内容・形式上も対比の効果を狙っていることは明らかである。一九五一年は谷川が二〇歳になる年であり、「あれから／70年――」の時間差をこの対比は抱えている。

まるで怠惰な川のように僕は静かな雨を降るにまかせている。ある時は暖く、ある時は濁って、たまに凍り長い間……。開拓者達が駈け去ってしまうと焚火が残る……。その火に映え、その煙にむせ、その灰に僕は涙を流す。

しかしある香しい午前、僕は眼を覚ます。世界に似た夢から。そしてロケットのように美しい姿勢で僕の意志が生まれる。滅ぶことを知っている、そしてその上に戦うことを知っている美しい意志が生まれる。そしてそのような時こそ僕はほんとうにうたうことが出来る。僕の死にむかって、僕の誕生にむかって、数しれぬ島宇宙のかなたにむかって、猿のような人達のいた野原にむかって、冷えてしまった太陽にむかって僕はうたうことが出来る。[…]（「香しい午前」）

帰り道を知らないのに朝、私はいつの間にか帰って来ていた。どこへ行っていたのかという答えのない問いかけをする若さとは、もう絶交だ。見慣れたものが目に入るだけで昨夜が今朝に切れ目なくつながっていることに安心する。[…]

今日の約束はなんだったか、忘却の快感を味わいながら、私は顔を洗い、サプリメントを白湯で流し込み、情報と宣伝の深海の探検を諦めている朝刊を開き、燃えるゴミへと閉じる。

ミルクを温め紅茶を淹れ机の前に座る。何故か数日来読み続けている本を引用したくなる。ジャック・ロンドン、行方昭夫訳の『どん底の人びと—ロンドン1902』からの引用の引用。

「人を惨めにするのは死ではない。飢え死にすることでさえ人を惨めにはしない。（中略）人を惨めな思いに追い込むのはむしろ、惨めに『生きる』ことなのである。（後略）——カーライル」

［…］（「退屈な午前」）

「香しい午前」において空想される「香しい午前」とは、「滅ぶこと」の認識の上に「戦うことを知っている美しい意志が生まれる」時であり、そこから「僕」は、自分の死や誕生、あるいは宇宙的空間の彼方や人類史的な過去、さらに太陽の死滅する悠久の未来をも「うたうことが出来る」、つまり詩の言葉で表出できるようになる、そのような理想的な時間にほかならない。

それに対して「退屈な午前」の「私」は、「今日の約束」を忘れ、体を養う「サプリメント」を飲用し、朝刊を読むと直ぐに「燃えるゴミ」に出すような、ダルな人物である。冒頭の二文目に、「どこへ行っていたのかという答えのない問いかけをする若さとは、もう絶交だ」と書くこの「私」は、もはや若くはなく、要するに物事に厳密や厳格を求めることはない。昨夜と今夜との繋がりに安心し、忘却も既に快感でしかない。しかし、ジャック・ロンドン、カーライルからの引喩に、「人を惨めな思いに追い込むのはむしろ、惨めに『生きる』ことなのである」という言葉を見つけ、「底に見え隠れする惨めな思いと縁が切れない」とするこの「私」は、七〇年前の午前に訪れた理想的な時間、戦う意志の横溢した時を否定しつつも、「惨めな思い」を払拭できない現在の「退屈」をも認識している。ここには、島宇宙や太古の野原や無窮の未来へと向かう強烈な意志はなくとも、今・ここにいることの意味を見極めようとする意志の働きが感じ取れる。

以上この二つの詩の対比は、七〇年の時を隔てた変化をはらみながらも、意志の根源としての今・ここの認識の持続をも確認するものとなっている。このような今・ここにいることの意味の究明は、その名も「イル」と題された四番目の詩でも繰り返される。「今日／私がイル／のである」から「イル／私がイル／平気で／今も」までの展開の中で、「姿かたちは違っていたが／八十七年前もイタらしい」「私」の持続性が、「ここにいる」境地の確認とともに語られる。冒頭の「あさ」からこの

「イル」までで、この詩集がいかに老いを見つめる作品となっているかは明らかだろう。

3　詩のメタフィクション

対比により、加齢に伴う変容と持続を浮き彫りにすること。そのもう一つの実践として、『ベージュ』の「十四行詩二〇一六」と題するセクションが挙げられる。これが何と対比されているのかと言えば、それは『六十二のソネット』や『鳥羽』（一九七〇・一、求龍堂）など、過去の自らのソネット詩集だろう。西洋のソネットは本来、一四行から成るだけでなく、韻を踏むことにより高度な音楽性と格式美を備えた形式であるが、日本語のソネットは、より自由なソネット風の現代詩である。谷川は立原道造のソネットの影響を受けて書き始めたらしく[12]、他に、中原中也や中村稔、マチネ・ポエティックなどのソネットがよく知られている。しかし、詩集のタイトルに「ソネット」を入れた谷川は、立原とも並ぶ日本のソネット詩人の代表格と言わなければならない。その谷川詩の代名詞でもあるソネット（一四行詩）をあえて章題としたのは、『六十二のソネット』への引喩（allusion）を含むものと見てよいだろう。

そのうち、既に触れた「明日が」においては、「何もしない何も考えない」「転ばないように立ち上がり／能楽の時間を歩み始める」とうたう。「能楽の時間」つまり極めてゆっくりした時間に身を委ねることこそ、老いが身についた境地であり、そこでは「明日がひたひたと近づいてくる」のであって、決して自ら明日に向かうのではない。このような老いにまつわるニュアンスは、ここでもまた踏襲されている。ただし、これ以後の詩においては、より尖鋭な認識の在り方が目覚ましく現れてくる。それが顕著に見られるのが、ソネット「夜のバッハ」である。

立ち枯れてしまった意味の大通りを
幼児の一団がよちよち歩いて行く
ほつれたセーフティネットにひっかかって
老爺が一人雀のようにもがいている

議会では夥しい法案が葬られ
台所では昔ながらの豆が煮えている
地下深くゴミと化した歴史は埋められ
ウェブは無数の言葉を流産している
[…]

未来の真実は現在の事実を模倣するだろうか
夜のバッハが誰に聞かれるとなく
人々の耳に近くチェンバロで呟いている（「夜のバッハ」）

その第二連には次のようにある。「議会では夥しい法案が葬られ／台所では昔ながらの豆が煮えている／地下深くゴミと化した歴史は埋められ／ウェブは無数の言葉を流産している」。これは現代社会に対する批判にほかならない。この詩冒頭の「立ち枯れてしまった意味の大通り」は、言葉が軽んじられ、意味が深く検討されない現代を指し、「幼児の一団」は現代人であり、そこで「一人雀のようにもがいている」「老爺」とは、この高齢の詩人なのだろう。「退屈な午前」の「惨めな思い」にも通じる現状である。「未来の真実は現在の事実を模倣するだろうか」とは、この旧態依然とした繰り返しの現実が、未来にもまた繰り返されるのかの問いと言える。谷川の詩法の根底には、バッハやモーツァルトの対位法（Kontrapunkt）にも通じる、反復とそのずらしの構造がある[13]。今回の三つの詩集所収詩編においてもそれは用いられており、また『ベージュ』には「詩の捧げ物」と題する、バッハの「音楽の捧げ物」に触発された詩もある。「バッハ」という語彙は、この場合、その対位法、すなわちフーガ、カノン、リチェルカーレなどの形式を喚起することにより、反復の意味をも共示する。

また、本詩集には、「ウェブ」、「ブログ」、「デジタル」など、ＩＣＴ関連の言葉が頻出する。「十四行詩二〇一六」の掉尾を飾る「泣きたいと思っている」は、まさしく絶唱である。

[…]
ただ一つの一回限りの取り返しのつかない事実が
文字になり映像になって世界中に散らばって忘れられる
数小節の音楽になだめられて口を喋む若者の
饒舌なブログに見え隠れする暴力の波動

「アウシュビッツ以後、詩を書くことは野蛮だ」
勲章をもらった老詩人は照れながらアドルノを引用して
「詩人には野蛮人としての一面が必要だ」とつけ加える
夢も言語も失って世界はただの事実でしかなくなった
嗚咽でもすすり泣きでも号泣でもなく
泣き顔を見せずに泣きたいと思っている（「泣きたいと思っている」）

「数小節の音楽になだめられて口を噤む若者の／饒舌なブロ

グに見え隠れする暴力の波動」。こうしている間にも、ソーシャル・ネットワーキング・サービスにおいては、思想を持たず、技術だけを信仰する心ない者によって、弱者が傷つけられている。この詩では、「アウシュビッツ以後、詩を書くことは野蛮だ」とテオドール・W・アドルノの語った言葉が引用され[14]、その「暴力」に対抗する道が模索されるものの、結局、「夢も言語も失って世界はただの事実でしかなくなった」、「泣き顔を見せずに泣きたいと思っている」とする痛切な認識が示される。「とまれ喜びが今日に住む／若い陽の心のままに」と高らかにうたった『六十二のソネット』と、これはまた何という違いだろうか。

ここからさらに、デジタル・ネットワーク社会における言葉・詩・詩人の位置を、詩集『ベージュ』は突き詰めようとする。集中最大の長詩「蛇口」では、「水道の蛇口」すなわち現実世界と、「言葉の蛇口」すなわち言葉の力とが対比される。「地球を覆うデジタルの恩恵に今日も／米寿の男は沐浴している」。この詩における「米寿の男」は、ディスプレイの映像で世界の隅々まで観察できる状態にありながら、それを言葉として認識できない限界状態に身を置いている。その世界内に点在する「戦火」「原子炉」「マシン」「バーコード」などが次々と列挙されるが、「焦点が合わない／その暈けを意味は喜ばないだろう」と、それらはあやふやなまま受容されるほかにない。「…この私は本当に私だろうか…」、「…私はそこにはいなくてここにいるのだが…」と、この映像の中で「私」は自らの輪郭さえ不確定な状態にあるのだ。「私というアナログメータの針が振れる／言葉の自分を丸めて捨てると／見えないエネルギーと一体となって／私は空を見上げて大の字になる」。ここで、言葉の世界から自然へと「私」は逃げようとするが、結局このデジタル世界から外へ出ることはできない。なぜなら、「…カミの名に値するのは自然だけ…」なのだから。

そして、詩「何も」から始まる詩集の最後のセクションでは、谷川初期の沈黙への凝視と、言葉による世界の不可触性の認識へと回帰したかのような表現が見られる。「何も」では、「だが言葉で掬おうとすると／どこかへ消え去る」として、詩が世界をとらえることの限界と、沈黙が内包する意味の豊かさについて描かれる。続くソネット「裸の詩」では、「文字を脱いで裸になって／詩が心の部屋に入ってくる」とうたう。

文字を脱いで裸になって
詩が心の部屋に入ってくる
外では風が吹き荒れているが
部屋の空気は穏やかだ

［…］

詩の裸体は美しい
だが見つめると姿はぼやけて
風にさやぐ木々に紛れる

脱ぎ捨てた文字をまとって
唐突に部屋から詩が去る
声の谺ばかりを残して（「裸の詩」）

これは詩集『minimal』（二〇〇二・一〇、思潮社）の冒頭の詩「襤褸」の第一連に、「夜明け前に／詩が／来た／／むさくるしい／言葉を／まとって」とある一節を想起させる。「詩の裸体」とは、詩の本体、言葉では届かない世界の実質を体現するイデアである。だが言葉を排除した詩などというのは、現実においてパラドックスでしかなく、見果てぬ夢でしかない。詩は言葉によって可能となるのだが、同時に言葉によってこそ詩は最も不自由なものとなっていると認識されるのである。次の詩は、これもソネットであり、そのタイトルが「言葉と別れて」である意味は、ここから類推することが容易である。さらにその次の、既に触れた「詩の捧げ物」でも、「文字でも声でもない詩」への憧れが述べられ、最終第六連で「虚空に詩を捧げる／形ないものにひそむ／原初よりの力を信じて」とあるのは、言葉を本業としながらも、世界の実質に深く養われている者の、矛盾してはいるものの、心の奥底から湧き出た、自然と現実への鑽仰が現れているのである。

ここまでの内容をまとめると、詩集『ベージュ』において、第一に、若い日の作品と現在の作品、特に『六十二のソネット』と「十四行詩二〇一六」との対比・対照により、加齢に伴う時間の経過における変化と持続が浮き彫りにされていることが分かる。それ以外にも、たとえば詩「この午後」と「その午後」において、「青空」が取り上げられ、『二十億光年の孤独』で人口に膾炙した詩「かなしみ」や「はる」を想起させたり、また、詩「色即是空のスペクトラム」では黒と白との間の色のグラデーションに触れて、詩集『定義』の詩「灰についての私見」とほぼ同じ思考を展開したりするなど、同様の趣向は随所に認められる。これは、現代においては大江健三郎や村上春樹らが、年長となってから、過去の自作を取り入れる形で創作を行った、いわゆるセルフ・リライティングの手法にも通じるだろう。

第二に、加齢による変化とは、老いに伴って、強烈な意志と生命の力から、現実を注視し受容する方向への変容である。就

中、特にデジタル・ネットワーク社会の現状が、自らもその恩恵に浴しながらも、批判的にとらえるべきものとして描き出されている。そのデジタル世界において「私」は「アナログメータの針」であり、輪郭を暈かされた不確定な状態に置かれながらも、とにかく言葉をもってその状態そのものを記述していく。

そして第三に、加齢にもかかわらず持続するものとは、詩人がその本質とするその言葉自体に関する注視であり、これは初期から全く変化していないと言わなければならない。その意味で、谷川俊太郎の詩とは、一貫して詩についての詩であり、詩に関するメタフィクション（フィクションについてのフィクション）にほかならない[15]。メタフィクションどころか、そもそも詩がフィクションであるという認識そのものが一般には希薄であるが、詩集『普通の人々』の「あとがき」で谷川自身、「詩も小説と同じく基本的には虚構だと私は考えている」と書くように、今やこれを常識としなければならない。特に谷川の詩は、詩について語る詩であり、さらに言えば、詩について語っているということについて語っている詩である。そして『ベージュ』もまた、詩とは何か、詩と詩ならざるものとの境界線はどこにあるのかと、一貫して問い続けてきた谷川の詩の現在地を示すものにほかならない。それは、確かに自らを老いたものとして定位した上で語られる。しかし、それを語る言葉遣いには、何らの老いも感じられない。

谷川の詩は、感情の詩というよりも認識の詩であり、存在についての詩である。それもまた、既に抒情詩というような概念で谷川の作品をとらえることのできない理由の一つであるが、認識と存在を語る谷川の詩は、少なくともその側面において、そもそも老いというような生理的現象とは無縁なのである。谷川の作品は、いつも、いつまでも本質的に若いと言わなければならない。その理由は、この詩人が常に、人間と世界との出遭いと接触の局面を見つめ、そこにおいて言葉が誕生する瞬間をとらえ、その一瞬そのものを発語の本質として培っていることに由来するだろう。だからこそ、谷川の様式は絵本・童話などの子ども向け文芸と親和性が高く、『ことばあそびうた』の類のナンセンス文芸とも親和性が高く、その要素が最大限に発揮されるのがひらがな詩であることも、それによって説明がつくのである。

4　言葉と老い

詩集『どこからか言葉が』に触れて第一に驚かされるのは、一一一ページのさほど厚くない本の中に、五二編の詩が満載されていることである。詩作の密度、その生産力の高さが如実に

示されている。幾つかの詩から言葉を拾ってみよう。詩「今は切り株」では、「言葉のもたらすものはほんの僅かだ」と「饒舌と沈黙を代わる代わる浪費してきて」、しかし「いま赤ん坊のアルカイックスマイルに」微笑み返している。アルカイックスマイル（古代的な微笑み）は、古典古代の彫刻などに見られる喜びや悲しみ、苦しみなどを同時存在させた多義的な微笑みのことである。最も新しく生まれた赤ん坊が、最も古い微笑みを宿し、それが多義的で汲み尽くせない。そのような「生の一瞬」の価値に人は気づかない。ここにもまた、誕生と終末が一点で収斂し、言葉の限界を言葉で語るパラドックスが認められる。詩「GENESIS」の本文は、「ボク」だけがカタカナのひらがな詩である。

［…］
いくらときをさかのぼっても
はじまりのはじまりをしることはできない
からだはこのいまをいきるだけ
こころはしらないときにあこがれるだけ

このよはおおきすぎるふかすぎる
あのよはきっともっとおおきくもっとふかい
それにくらべるとかみさまはちっぽけ
にんげんとかわらない

ボクはきょうからまじめににんげんをやっていく
（「GENESIS」）

「はじまりのはじまりをしることはできない」。Genesis とは、起源・由来・始まりのことであり、また聖書の『創世記』をも意味する。この、いわばビッグバン理論を思わせる詩では、「このよ」と「あのよ」はどちらも不可視・不可知であり、「それにくらべるとかみさまはちっぽけ／にんげんとかわらない」とうたわれる。最終行で「ボクはきょうからまじめににんげんをやっていく」とは、起源・由来を尋ねつつ、結局今・ここに立脚するほかにない、徹底した現世主義・世俗主義の立場を示す。谷川は、これほど起源・根源にこだわるにもかかわらず、それを神、すなわち超越的な理論によって解決することをしない。解決できない世界を受け入れることと、その受け入れられない世界を凝視すること、この間のパラドックスの中で谷川の詩は成立する。従って、あえていうならば、谷川俊太郎の詩は、徹底したリアリズムの詩にほかならないのである。

このような初期からのパラドックスは、詩「コトバさん」で、

「コトバさん　コトバさん／『本当の事』はどこにある？」と、また詩「雲を見ている」で、「ただ雲だけがある気持ち／それを誰かに伝える術がない」と、さらに詩「詩人」で、「詩人は世界を愛している／もっぱら言葉で」と、あるいは「ヨンダルビナ」で、「詩も言語以前の事実に拠る」と語ることによって、この詩集でも通貫されている。これは、かつて中原中也が「芸術論覚え書」（草稿）などで「『これが手だ』と、『手』といふ名辞を口にする前に感じてゐる手、その手が深く感じられてゐればよい」と述べた、いわゆる名辞以前の世界の追求を想起させる[16]。

ただし、この詩集においても、老いへの眼差しを欠いてはいない。詩「夜へ」では、「足を引きずって小刻みに歩く／自慢じゃないが私は老人」とうたい、だがその「老いの事実」に戸惑う姿勢を語る。最後の詩「元はと言えば」でも、「実物の私はただの老人／だが詩人という肩書が付くと／普通と違う老人に見えるらしい」という。しかし、この老人は決してただの老人ではない。詩「私はまだ」で、自分が母の胎内にいて自分ではなかった頃から、「どこからか思いがけない光がさして／私は無言で歌うことを覚えた」とある。このかつての胎児、今は老人となった人物は、原初より「歌うこと」を宿命とし、その「歌うこと」の意味と可能性・不可能性について「歌うこと」を最も得意とした人物なのである。卒寿を間近にして、谷川は自らの来歴と資質を正面からとらえ返している。

高齢化社会の様々な問題は、文芸が解決すべきことではなく、また解決できることでもない。文芸はそれを取り上げ、その問題の所在を明らかにすることはできる。しかし、谷川俊太郎という詩人が身を以て示していることは、言葉の遣い手が仮に年老いたとしても、記号であり言語であるところの言葉そのものは、決して本質的に老いることはないということにほかならない。発語の誕生を見つめ続ける谷川の詩は、いつも赤ん坊のように、また少年のように若々しく、年を感じさせない。いつの時代のどの詩をとっても、すべてがそれぞれの仕方で、しかし共通に、言葉の始まりの瞬間、あるいは言葉および人間と世界との接触の局面をとらえ、またとらえることの困難をうたっている。そこにあるのは、原初的な始まりの感覚にほかならない。谷川は、言葉を身に着けた人間が、どのようにすれば高齢となった生命を生きることができるのかを、他の誰よりも鮮やかに示している詩人である。

1 本稿は二〇二一年八月二一日、オンライン方式で開催された北京科技大学主催「平成文学と高齢化社会」研究会における発表を基にしたものである。

2 山田馨「谷川俊太郎年譜」（谷川・山田『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）を参照。
3 谷川俊太郎・大岡信『批評の生理』（一九八四・三、思潮社）、四六ページ。
4 三浦雅士「谷川俊太郎と沈黙の神話」（『私という現象』、一九八一・一、冬樹社）。
5 中村三春「谷川俊太郎――テクストと百科事典――」（『フィクションの機構2』、二〇一五・二、ひつじ書房）参照。
6 中村三春「谷川俊太郎と〈流用アート〉序説――『定義』『コカコーラ・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』一五八、二〇一九・七）参照。
7 谷川俊太郎「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、「特集　日本語のカタログ」）。
8 木野衣『増補　シミュレーショニズム』（二〇二〇・一二、ちくま学芸文庫）、および小田茂一『流用アート論　一九一二―二〇一一年』（二〇一一・七、青弓社）参照。
9 中村三春「ひらがなの天使――谷川俊太郎におけるクレーとモーツァルト――」（『北海道大学文学研究院紀要』一六五、二〇二一・一二）参照。
10 詩集『ベージュ』の目次は次の通りである。「／」は一行空き、《》は章題を表す。「あさ」「香しい午前」「退屈な午前」「イル」「この午後」「その午後」／「にわに木が」／「階段未生」「この階段」「路地」／《十四行詩二〇一六》「日々のノイズ」「詩人の死」「明日が」「新聞休刊日」「川の音楽」「人々」「夜のバッハ」「六月の夜」「泣きたいと思っている」／「蛇口」／「「その日」」「窓際の空きビン」「汽車は走りさり　わたしは寝室にいる」「顔は蓋」「朕」「色即是空のスペクトラム」／「何も」／「裸の詩」「言葉と別れて」「詩の捧げ物」「どこ？」／「あとがき」
11 中村三春「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』――」（『北海道大学文学研究院紀要』一六〇、二〇二〇・三）参照。
12 谷川は「まあ、一番大きいのは立原道造ですよ。一番流行っていたしね」と述べている（谷川・山田『ぼくはこうやって詩を書いてきた』、前掲、九四ページ）。
13 詳細は中村三春「ひらがなの天使」（前掲）参照。
14 「アウシュヴィッツ以後、詩を書くことは野蛮である」（テオドール・W・アドルノ「文化批判と社会」、『プリズメン――文化批判と社会』、一九五五、渡辺祐邦・三原弟平訳、一九九六・二、ちくま学芸文庫、三六ページ）。
15 「メタフィクション」の「フィクション」は概ね「小説」の意味であり、通例「メタフィクション」は「メタ小説」を指す言葉である。

ここではこれを拡張し、「フィクション」のもう一つの主要な意味である「虚構」の要素を重視し、詩を「メタ虚構」（虚構についての虚構）と見なすものである。なお中村三春「松浦寿輝　詩のメタフィクション」（『フィクションの機構2』、二〇一五・二、ひつじ書房）参照。

16 中原中也の同様の言葉は、「宮澤賢治の世界」（『詩園』一九三九・八）にも見える。