HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	谷川俊太郎と実在の詩想 ： 死と生をめぐる詩と絵本
Author(s)	中村, 三春
Citation	層 ： 映像と表現, 18, 130-151
Issue Date	2026-03-09
DOI	https://doi.org/10.14943/2115.98939
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/98939
Type	departmental bulletin paper
File Information	18_08_p130-151.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

谷川俊太郎と実在の詩想

――死と生をめぐる詩と絵本――

中村　三春

はじめに

谷川俊太郎（一九三一～二〇二四）のテクストは、世界の本質を沈黙として認識し、世界の実在を実感として受け止め、実在についての言葉として発語する詩的実在論を根幹とする[1]。それに基づく谷川の詩は伝統的な抒情詩（情を抒べる）ではなく、音楽性・視覚性・意味の結晶した言葉の形によって、主体と実在とを隣接性の関係に置く仕方でテクストが構築された。また、その文体・様式は、対位法（模倣と変様）を基礎とし、列挙・類聚・題詠・物語などの手法として造形された[2]。没後刊行の詩集『今日は昨日のつづき　どこからか言葉が』（二〇二五・六、朝日新聞出版）に、谷川は「卒寿　朝」と題する詩を収めている。三連から成るこの詩の最終連には次のような言葉が置かれている。

私はもう夢見ない
世界はこのままで十分だ
世界は初めから
人間には過ぎたものだったから（「卒寿　朝」）

存在する世界をその十分性において評価し、人間にとっての価値を肯定するポエジーは、谷川の到達点となる境地というよ

りも、詩的実在論に基づく詩想として、初期から一貫してその詩作に見え隠れしていたものである。ただし、それは分量的にも、またその題材の範囲においても、広大な拡がりを持っていた。本稿ではその具体相の一端について、多メディア的に活動した芸術家・谷川の主なフィールドである詩と絵本の両分野を対象とし、特に死と生の観念に絞って初期から晩年までを通観して論じよう。併せて、詩的実在論の詩想が絵本においても重要な意味を持つことを検証しよう。

1　世界とその実在性

「目が覚める／まだ生きている／世界もまだあるらしい」。「卒寿　朝」はこのように始まる。この詩は、卒寿を迎えた「私」の生存とともに、世界の実在についてうたった詩、世界についての詩でもある。「世界」は、この詩のみならず、谷川の詩に多数散在する語彙である。特に、いずれも東京創元社刊の『六十二のソネット』（一九五三・一二）、『愛について』（一九五五・一〇）、『あなたに』（一九六〇・四）など初期の詩集に多く現れた。中でも第二詩集『六十二のソネット』と、続く『愛について』には頻出する。

『六十二のソネット』では、六二編のうち二一編に「世界」の語が見られる。その中で「20　心について」には、「私は姿ばかりを信じ続けて／心について何ひとつ知らないのだったが」とある。ここでは「心」（主体）と「姿」（客体）が対比され、客体の優位が示されている。「私は心をもたぬものの子だ／／だがその時突然私に心が還ってくる」。その理由は「いやむしろ世界の姿があまりに美しい故に」であった。この詩は、以後、谷川が生涯に亙って語り続けた、実在が宿す美の存在について語った作品の嚆矢となる。主体は客体の美に気づくことにおいてこそ、主体として実感されるのである。

そのような実在としての世界は、この詩集では主体がその中に置かれる環境として、および・あるいは主体が触知する対象として擬人化される形で二重化していた。

世界の中で私が身動きする
すると世界もかすかに身じろぎする
世界がふとふり向くと
天の鳥たちがいっせいに飛び立つ
[…]
私は歩いてゆく
世界が私をみつめている
私は死の方へ目をそらす（「25」）

世界は「私」を取り囲む環境であるとともに、「私」と対峙して屹立する一つの主体でもある。たとえば、「世界の中の用意された椅子に座ると／急に私がいなくなる」（「31」）、「ひとをみつめる時に／生の姿が私を世界の中へ帰らせる」（「49」）、「しかし世界の中へ私は帰る」（「51」）などは、自分がその内部にある環境としての世界である。それに対して、「私が何気なく立上ると／世界が私についてくる」（「27」）、「私は小さく呼んでみる／世界は答えない」（「30」）、「私が呼んでも世界は目ざめない」（「50」）、「だが世界は黙っている」（「57」）などでは、世界は行為を付与されて擬人化された対象となる。ただし、いずれにしても世界は常に沈黙している。そしてそれらの主体は、「愛」の名の下に世界と一体化することを志向する。「いく度も飽きることなく／私は世界の名を呼ぶ／私の愛するものたちの名を」（「59」）、「――私は世界になる／そして愛のために歌を失う」（「60」）、「世界と分つことの出来ない己れの中へ」（「61」）など、世界は愛するものの総体であり、「私」はそれとの合一を夢見るのである。

三部から成るこの詩集では、特にⅢ（「49」～「62」）のセクションが、「愛」を介した「私」と「世界」との融合を語っていた[3]。Ⅲの冒頭と結尾の詩は次のように始まる。

誰が知ろう
愛の中の私の死を
むしろ欲望をそのやさしさのままに育てよう
ふたたび世界の愛をうばうために（「49」）

世界が私を愛してくれるので
（むごい仕方でまた時に
やさしい仕方で）
私はいつまでも孤りでいられる（「62」）

「49」は、「私」が「沈黙」となる時、「そして私も樹のように／世界の愛をうばっている」と閉じられ、「62」では、「……私はひとを呼ぶ／すると世界がふり向く／そして私がいなくなる」と「私」の消滅をうたってこの詩集は終幕を迎える。実現の成否は別としても、この「私」は世界との間で相愛の関係を志向し、その時、彼は世界と同じく沈黙となり、あるいは不在の状態となる。これは後続の詩集『愛について』においても同様である。「世界は青空のような一枚の地図だ」（「饼」）、「私の絶え間ない変身のために／世界は休むことがない」（「夕暮」）、「世界を名づけられぬものにかえすため」（「愛」）、「私は詩人でなくなりたい／私は世界に餓えているから」（「牧歌」）などの

詩句において、世界は主体を包容する環境であり、かつ主体と交流する同伴者でもあって、至上の状態では、「私」はその世界と緊密に結ばれ、相互に融合して言葉も形も失ってしまう。「人類は小さな球の上で／眠り起きそして働き」（「二十億光年の孤独」、『二十億光年の孤独』、一九五二・六、東京創元社）の詩句において、「小さな球」の世界は、あらかじめその実在を保証されていた。「世界」のみならず、「宇宙」や「星」（「この星」）なども同等だろう。「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」（「芝生」、『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）においても、「芝生」の広がる世界は自分を受け入れる環境として用意され、そして続いて行くものと受け取れる。世界は確固として実在し、主体はその実在性と一体化する遠近法の消点に憧れるのだ。その至純の地点においては言葉が不要・無意味となるものの、その実現性はどこまでも憧れや仮説でしかなく、そのため主体は発話を決して手放すことがない。

『六十二のソネット』は、形而上的構成主義と呼べる抽象的に構築された詩集であり[4]、その語彙に具体性は欠けていた。しかし、以後の詩的営為において、世界の実在性は物質的・即物的な存在のあり方において規定され、また主体もそれと同列に同様のあり方において存在を規定されて行く。たとえば詩集『あなたに』の「悲しみは／むきかけのりんご／比喩ではなく／詩ではなく／ただそこに在る／むきかけのりんご」（「悲しみは」）における「むきかけのりんご」は、むきかけであることにおいて時空間的な対象性を強調された物質存在の典型である。それは比喩や詩ではない、つまり発語の存否にかかわらず存在する実在であり、「夕刊」「乳房」「夕暮」も同様である。主体の情動である「悲しみ」がそれらと同列であり、特に「言葉を離れ／心を離れ／ただここに在る」ような、つまり言語とも心理とも関わらない単なる存在と見なされることにより、悲しむ主体もまた、それらと同じく実在の連環の中に置かれる。ここで世界というクラスはそのメンバーの幾つかを数え上げられているが、それを語る様式そのものは、『六十二のソネット』の場合と基本的に共通する。

以後、このメンバーは、大まかに言って世界のあらゆる構成要素、つまり森羅万象にまで広がって行く。谷川のテクストは、七〇余年の活動期間を通じて、詩と絵本を併せ、人・物・地理・自然・都市・生物・芸術・産業製品や、言葉・生・死・性・肉体など文字通り世界を対象として追究した。とはいえ、原理的に言って世界内の全ての対象を数え上げることはできない。従ってそこに現れた特徴的な実在に即して、そのテクスト様式を記述することが求められる。本稿では、特に死と、それ

と表裏をなす生について、谷川の詩的実在論との関わりを検討してみる。

2　詩的実在としての死

存在について観念的に肉薄したとはいえ、『六十二のソネット』など初期の詩編において、死は重点を置かれていない。というよりもむしろ、死が描かれるのはそれとの遠さによってである。遠さはまた、『六十二のソネット』の形而上的構成主義の一角をなす観念でもあった[5]。「しかし今日雨の街に生者たちは生きるのに忙しい／夕刊には自殺者の記事がある／私たちは死をとりかこむ遠さにすぎない」（「48」、『六十二のソネット』）とか、「死は突然にやってくる／何の説明もなく」（「死」、『落首九十九』、一九六四・九、朝日新聞社）、あるいは「グラビヤ頁のメロドラマで／あらゆるむなしい美辞麗句で／死を考えてしまうことはやめよう」（「私も」、同）など、死は日常の一部に取り込まれ、明確には見えない対象として規定される。「死ぬために生れてきたのではない／生きるために生れてきたのだ」（「冬に」、一九六八・一二、『谷川俊太郎詩集』、角川文庫）や、「あなたが死にかけているときに／あなたについて考えないでいいですか」（「これが私の優しさです」、同）など、この段階で死はいわば主体が遠巻きに見る事態でしかない。しかし、初期の詩群においても、「死者はどこにいるのだろう／ぼくらは死者に会ったことがない」（「ぼくらは死者の友だちになりたいのに1」、一九七二・四、『谷川俊太郎詩集』、角川書店）など、死・死者は一貫して興味の対象であり、それに接近する意志を点々と表明し続けていた。また、「死んだかれらの残したものは／生きてるわたし生きてるあなた」（「死んだ男の残したものは」、『祈らなくていいのか』、一九六八・五、『谷川俊太郎詩集』、河出書房）と、既に死・死者は常に生・生者と表裏をなすものともされる。

一九九〇年代、父の死を契機に編まれた詩集『世間知ラズ』（一九九三・五、思潮社）や、知人らの死を見送る詩が増える『モーツァルトを聴く人』（一九九五・一、小学館）の前後から、谷川の詩には死・死者のいわば実在性をうたった詩句が顕著に見られるようになる。死・死者の実在性とは一見奇妙な言辞だが、実際にこれが前面に出てくるのである。

ほんとうに出会った者に別れはこない
あなたはまだそこにいる
［…］
早すぎたあなたの死すら私を生かす

（「あなたはそこに」、『魂のいちばんおいしいところ』、一九九〇・一二、サンリオ）

生きてるのに死んでることが人にはある
だとすれば死んでるのに生きてることもあるんじゃないか
もしかするとそれは動物にはない人間だけの特権だ
（「この人はもう」、『世間知ラズ』）

君は死んで　いる
死んで　今ここにいる
君は決していなくならないと
（「エルサレムで君の死を知った　友竹辰に」、『真っ白でいるよりも』、一九九五・五、集英社）

からだはいなくなったって
いなくならないあなたがいる
いつか私が死んだあとも
（「いなくならない　茨木のり子さんに」、『詩の本』、二〇〇九・九、集英社）

音の原子によって創られた
意味を超えたもうひとつのリアル
そこに彼はいる
新しく生まれる音　甦り続ける声に
すこやかな耳をすまして
（「Where is HE?」、『私』、二〇〇七・一一、思潮社）

誰もいなくならないとぼくは思う
死んだ祖父はぼくの肩に生えたつばさ
（「さよならは仮のことば　少年12」、同）

そのあとがある
大切なひとを失ったあと
もうあとはないと思ったあと
すべて終わったと知ったあとにも
終わらないそのあとがある
（「そのあと」、『こころ』、二〇一三・六、朝日新聞出版）

「Where is HE?」は武満徹に捧げられた詩である。これらにおいて死者は「いる」と断言されるが、「あなたはいなくなっ

てしまったと／そう考える人たちに逆らって／私はいまだにあなたを探している」（「探す　岸田今日子さんに」、『詩の本』）や、「一日だけでいい／帰ってきておくれ／朝陽が夕日になるまでのあいだ／帰ってきておくれ」（「DIRGE」、『ミライノコドモ』、二〇一三・六、岩波書店、“DIRGE”は葬送歌・哀悼歌の意）など、探索や願望の水準で語られるものもある。死者の記憶がいつまでも残り、死後も生きている実感が拭えないというのは、誰しも経験的にありうることだろう。だが、谷川詩においては、それが詩の根幹的な要素として位置付けられるのである。「Where is HE?」の場合、「音」が一種の縁（よすが・手がかり）となって「彼」の存在の拠り所とされるものの、他の詩では、存在感の根拠は基本的に何もない。むしろ、初期にうたわれた死・死者の遠さは遠さのまま、むしろその遠さにおいてこそ、死・死者の存在が確証されるという逆説がここでは生じている。それはなぜだろうか。それは、谷川の詩的実在論において、実在は言葉で把握できない遠さを本質とし、その属性は沈黙であり、死・死者もまた遠さと沈黙を帯びる限りにおいて、それらは実在として認識されるからなのである。そこにおいて、死・死者は実在なのだ。

それとともに、自分の死と死後のあり方を思い、主体が客体とともにこの世界に隣接して存在することが、死・死後の状況としても確認されることになる。「俺はおとつい死んだのに／世界は滅びる気配もない」（「ふくらはぎ」、『詩を贈ろうとすることは』、一九九一・五、集英社）や、「あのひとはいつかいなくなる／私も私の大切な友人もいつかいなくなる／でもあの木はいなくならない／木の下の石ころも土もいなくならない」（「あのひとが来て」、『夜のミッキーマウス』、二〇〇三・九、新潮社）、あるいは「ぼくがいなくなってしまう日にも／星はちゃんと輝いていて／もしかするとぼくの未来の仔犬は／ぼくのかたわらにいる」（「未来の仔犬　少年3」、『私』）などのように、世界やそこにある実在が存続している限り、死後の自己もまた他者・他物がそうであるようにいなくなっても存続すると見なされる。世界や実在のあり方の認識が、他者と自己における死・死後の様態へと波及するのである。

「生れる前にも自分がいたら／死んだ後にも自分はいる」（「百歳になって」、『シャガールと木の葉』、二〇〇五・五、集英社）。その根拠は、「いのちはひそんでいる／たったひとつの分子にも」（「からだ」、同）のように、自己・他者・実在を、世界の構成物として一如であると見なす思考だろう。次に挙げる詩「私は私」（連作「私」より、『私』）は、そのことを如実に物語るものである。

いなくなっても私は私ですが
ほんとは私は私でなくてもいいのです

私は少々草です
多分多少は魚かもしれず
名前は分かりませんが
鈍く輝く鉱石でもあります
そしてもちろん私はほとんどあなたです

忘れられたあとも消え去ることができないので
私は繰り返される旋律です
憚りながらあなたの心臓のビートに乗って
光年のかなたからやって来た
かすかな波動で粒子です
[…]
「私は私」というトートロジーを超えて
私は私です

「光年」の語が『二十億光年の孤独』と関連しないことはあるまい。また、同じ連作に含まれる「『私』に会いに」の「〈かがやく宇宙の微塵〉」とも連合し、「波動」「粒子」および動植物・鉱物とも一群をなす同系列の要素として「私」や「あなた」を算入する修辞は、たぶんに宮澤賢治作品への引喩(allusion)として機能している。「名前は分かりませんが」とは、鉱物名について博識だった宮澤本人への(意味を逆にした)引喩ではないだろうか。「私は私です」という文が、「私は私」というトートロジーを超えるとは、私でないもの、すなわち他者や他物をも含めて、実在としての同一性を共有するカテゴリーとしての、つまり端的に言って私でないものとしての私として、私は私だということにほかならない。この感覚からすれば、死は生の終点ではないのはもちろんのこと、死は生きることの始まり、あるいは別の姿だということになる。言い換えれば、人や自分がいようといまいと、世界が持続する限り、それは自分の生の持続とも見なされるのである。

「黙って存在するだけで世界は満ちる／人間がいてもいなくても／さらさらさらさら」(「河原の小石」、『ミライノコドモ』)、「私はもういない／この詩稿に／どんな地図にも／夜の不安を忘れ／もののあはれから遠く離れて／空の椅子に座っている」(「いない」、『詩に就いて』、二〇一五・四、思潮社)、「もし死が／あるのなら／そこから／始める」(「(もし死が)」、『虚空へ』、二〇二一・九、新潮社)、「残らなくていい／何ひとつ／書いた詩も／自分も／／世界は／／性懲りもなく／在り続け」

（「（残らなくていい）」、同）などは、その思考を顕著に示すものである。「河原」・「小石」・「蝶」・「さらさらさらさら」など、中原中也「一つのメルヘン」（『山羊の歌』、一九三四・一二、文圃堂書店）への引喩と思われる語彙を含む「河原の小石」では、中也の詩が人の登場しない絶対的情景をうたったのに対して、「私」が小石として河音を常時聞き続けている。「石と蝶のあいだには絆があります／心の絆ではなく物質の絆が／だから存在するだけで良いのです」の一節からは、世界および対象の実在と、実在間の物理的な隣接性における接続（「物質の絆」）が明瞭に読み取れる。死ぬことと生きること、いないという、そのような通常における矛盾・対立は、谷川の詩的実在論の下ではもはや機能しない。このような谷川の死生観は、遅くとも一九九〇年代までには形を現し、以後、最後まで一貫したものと見られる。その結果として、晩年の詩群においても、「時間は／不老不死の／時を／日々切り刻む」（「不老不死」、『どこからか言葉が』、二〇二一・六、朝日新聞出版）や、「死のうが朽ちようが／人にはまだ先があると言っている」（「今年ももう春」、『今日は昨日のつづき　どこからか言葉が』）などの言葉が書かれるのである。

ところで、このような死と生をめぐる独特の詩想は、谷川の絵本において、より明瞭な姿を採って描き出されていた。

3　詩と絵本の様式

谷川俊太郎は一九六五年に、自らがテクストを担当する初めての創作絵本として、いずれも和田誠が絵を描いた『しりとり』（三月、私家版）と『けんはへっちゃら』（一二月、あかね書房）を制作した。彼はこれを皮切りに、以後毎年のように絵本の刊行を続けてきた。また、一九六九年四月に好学社からレオ・レオニの『スイミー』、『せかいいちおおきなうち』、『フレデリック』を翻訳・刊行し、以後最終的にレオニの大半の絵本を翻訳するとともに、その頃から、海外絵本の翻訳依頼も積極的に受けることになる。数え方にもよるが、創作絵本と翻訳絵本の総数は三〇〇点以上に及ぶ[6]。また、これらには相当数の写真絵本が含まれ、筆者はそれについて、写真集・写真詩集とも併せて、詩と写真との関わりを論じたところである[7]。ここでは、谷川の絵本様式について概略を述べよう。

（1）認識絵本と物語絵本　谷川は自分の絵本に対する嗜好に関して、エッセー「絵本と私」（『朝日新聞』一九七四・一一・三）において、「乱暴な分類だが、絵本を仮に絵入り物語的なものと、図鑑的なものにわけることができるとすると、私の好みはどうやら後者に傾いていた」と述べていた[8]。また絵本ジャンルを意識する契機となった作品として、レオニの『あ

おくんときいろちゃん』（藤田圭雄訳、一九六七・四、至光社）を挙げている。ここで図鑑的と呼ばれるものは、後に認識絵本と名づけられる。絵本『ねこ』（一九六九・二、同）に触れて谷川は、「ぼくは物語絵本っていうのが不得意でね、もちろん童話もそうだけど、当時は、絵本といえば〈物語絵本〉が常識だった。ぼくは図鑑的なものとか人文科学的なもの（〈認識絵本〉なんていう変な名前をつけたんだけど）をやりたいと思ってたから、写真にことばをつけるっていうのはすごく好きなんです」と述べる[9]。谷川自身にとって、明らかに認識絵本と物語絵本とは対照的に理解されていた。ただし、何であれ物語は事物や出来事に対する認識を必須とする。認識と物語とは、矛盾しないどころでなく、むしろ親和性が高い。事実、詩的実在論を根幹とする谷川の詩は存在の認識に重点を置いているが、その多くは人物や事物、時間と空間を列挙・類聚し、それらを物語的に語るものであった[10]。とはいえ、谷川による多くの絵本が、対象の存在に関する認識に比重のあるものであることもまた確かである[11]。

（2）詩・詩集と絵本　谷川の絵本を構成するものは、基本的に詩と言ってよいテクストである。すなわち、テクストに関する限り、詩・詩集と絵本との間の境界は曖昧である。たとえば、写真絵本『子どもたちの遺言』（二〇〇九・一、佼成出版社）のように、絵本作品内（末尾）にテクストが詩の体裁を採って再掲されるものがある。また、詩集『ぼくは　ぼく』（二〇一三・一、童話屋）所収の詩「しんでくれた」が、後に絵本『しんでくれた』（二〇一四・四、佼成出版社）に仕立てられ、『うつむく青年』（一九七一・九、山梨シルクセンター出版部）の「生きる」が絵本化された（『生きる』、二〇一七・三、福音館書店）などの例も少なくない。谷川自身、「私は絵本の場合、詩と文章というふうには区別しません、すべてテキストと考えています」と述べていた[12]。多メディア的に制作を展開した谷川であるが、それらが基盤とするのは常にテクストであり、それが作品として絵本や他の形態となるのは、テクストの多様な実現方式に過ぎないということなのだろう[13]。

（3）対象年齢　詩集と絵本における、大人向けと子ども向けとの境界も、谷川にあっては明らかに流動的である。詩において、『二十億光年の孤独』の当初から基本的に漢字かな混じり文で書かれていた谷川の詩に、主にひらがな表記を用いたひらがな詩の現れるのは、『ことばあそびうた』（一九七三・一〇、福音館書店）以降である。これには、同時期から行われたレオ・レオニの絵本や『マザー・グース』シリーズの翻訳が関わっていた[14]。その後、翻訳や絵本、あるいはノンセンス詩に限らず、『クレーの天使』（二〇〇〇・一〇、講談社）に代表さ

れるようなひらがな詩が大量に書かれる。恋愛やその破綻を含む内容的には大人向けの詩も、ひらがなで綴られて子ども向けと見紛うものとなる。

また、絵本において、たとえばクレヨンハウス発行の「あかちゃんから絵本」シリーズがある。これには、「ころころ」「ぼちゃん」と鞠の運動をとらえた『まり』（二〇〇三・一）や、「うやむやむ／なむばななならむ」など純然たるノンセンスな言葉遊びである『んぐまーま』（同・一一）も含まれる。これに代表されるように、特定の絵本や詩集が子ども向けとして区別されるのは、出版・読書界では通例のことだろう。しかし、谷川の詩が本来、存在論的な詩であり、またそこにはノンセンス詩も含まれることなどを念頭に置けば、それらが本質的に読者層を限定するものとは思われない。谷川自身も、「僕も読者は3歳から100歳までと言ってます。最近は0歳まで下げようとしていますけど」と発言していた[15]。そもそも、作者や書肆が書籍の対象年齢を規定することがあるとしても、受容者にとってそれは偶然的な事柄に過ぎない。読者は自分の読みたいもの、読めるものを読むだけのことである。

（4）創作と翻訳　谷川の絵本制作が上述の通り、レオニ『あおくんときいろちゃん』に触発され、レオニや『マザー・グース』の詩、『ピーナッツ』シリーズのマンガなどの翻訳とほぼ並行して始まったことから見れば、彼にとって絵本の創作と翻訳は創造行為として非常に近接した位置にあることが推定される。この問題は稿を改めて追究すべき大きな課題だろう。

（5）絵本と写真絵本　谷川は写真家とタイアップした大量の写真絵本を制作している。彼は、絵と写真をどちらも一種の映像として共通にとらえており、そこに区別を設けない。谷川は自らの写真集『写真』（二〇一三・二、晶文社）に触れて、「ぼくは、当時から絵本に憧れてたんだと思う。何しろ詩集に『絵本』というタイトルをつけたぐらいですから。［…］その頃から映像とテキストの組み合わせに興味があったのは確かですね」と述べている[16]。また、絵による絵本も写真絵本も画家・写真家との協働の成果であり、その点においても共通する。協働制作の重視は、連詩や対詩、子息・賢作のバンド DiVa との音楽パフォーマンス、あるいはいわゆる詩のボクシングなど、テクスト（詩）を基盤とし、あるいはテクストを実現するための多様な表現の道筋に現れた。レオニのように自ら絵も描くのでなければ、画家・写真家との適切な協働を達成しない限り、絵本を作ることはできない。

そして、谷川自身が写真マニアでもあった。彼は一七歳の時に、後に児童文学作家となる友人北川幸比古の影響から詩作を始めたが、同じ頃に写真撮影も開始し、以後、生涯を通じてそ

の趣味は持続した。谷川の最後期の著作の一つに、初期の写真集と詩集を一セットに収めた『楽園』（二〇二三・三、トゥーヴァージンズ）がある[17]。以上のように映像性と協働性の点から、テクストと相互に触発し合う媒体として、絵と写真とは谷川にあってほぼ同列のものとして理解しなければならない。

総じて、谷川の詩には存在論的な詩があり、また物語的な詩もあり、さらにノンセンス詩や言葉遊びがあって、それらが境界を持たずに重なり合っていた。それと同様に、彼の絵本における認識絵本と物語絵本との区別や、ノンセンス・言葉遊び絵本、さらに戦争絵本や赤ちゃん絵本などの境界も、また流動的なものであったと言えるだろう。それら全ては、谷川の絵本様式、ひいては谷川の芸術様式の諸特徴として組み込まれるべきものなのである。

4　絵本に描かれた死

結論を先取りすれば、谷川の絵本においても、詩の場合と同様に死と生はいずれも一種の実在としてとらえられている。実在である限りにおいて、死と生とは対立するものではなく、むしろ両者は同一の内実を持つ観念とさえ見なされる。繰り返すならば、この一種矛盾と感じられる観念を違和感なく描き出すところに、谷川様式における死生観の要諦が認められるのである。差し当たり、代表的な三点の絵本を概観してみよう。

（1）『死』　その名も『死』（絵＝かるべめぐみ、二〇〇九・六、大月書店、考える絵本2）と題する絵本は、「おじいちゃんが死んだ。／死んで病院からおじいちゃんの部屋に帰ってきた」と始まる。祖父の死の受け入れ方として、「おじいちゃんはここにいなくなっただけで、／どこかにいるんじゃないかとわたしは思う」。この「わたし」は、「あなたのココロの中にはいないの？」という母親の言葉などを参考にして、生・死・死後について考えることを始める。死後の真実は誰にも分からないので死ぬのが怖いが、体が死んでも魂が死なないという考えや、「ビッグバンの瞬間に／エネルギーから物質が生まれたのだとしたら、／死ぬことは物質から自由になって、／エネルギーに帰ることなのかもしれない」という考えに耽る。このテクストは、祖父の死を受容しようとする「わたし」を語り手兼主人公とする物語絵本であると同時に、死についての一種の認識絵本でもある。

その認識は、前掲の詩「私は私」にも似て、「重力」「電波」や「ビッグバン」「物質」などの物理的水準において、死と生とは連続するという詩想に依拠している。ここでは、死者の身体は死によって消滅するが、それが物質から解放されてエネル

ギーとなること、それが死者の実在感を裏づけるものとして、いわば魂と呼ばれるような実感をもたらすことが語られるのである。祖父の写真・ビデオ・絵手紙などの記録によって、「わたしがココロを動かされるのは／そこにきっと／おじいちゃんのタマシイのエネルギーがはたらいているからだ」。ただし、「かもしれない」「きっと」と推測によって語られるその文体は、内容を真理として教示するのではなく、考える契機として提供されている。これは「考える絵本」シリーズの一冊たる所以であるが、他の作品の場合でも、決して結論的な主張が伝達されることはない。また絵本はその性質上、このような契機性に比較的比重の置かれたものが多いものの、しかしその要素は詩の場合には見られないということでもない。

(2)『かないくん』 次に、絵本『かないくん』（絵＝松本大洋、二〇一四・一、東京糸井重里事務所）も、死について考える契機を提供するという意味では同様である。このテクストは物語状況の点から、三層または三部構成と見て取れる。各セクションの区切れ目は絵だけの見開きページによって示される。第一のセクションは、四年生の時に死んだ同級生の金井君の物語である。この部分はいわば絵本中絵本であり、この部分だけはすべてひらがな表記で記載されている。欠席が続く隣の席の金井君を心配していたら、先生が彼の訃報を伝え、驚くが、しばらくすると以前と変わりのない教室に戻った。「いきてれば／みんなとともだちだけど、／しぬとひとりぼっち」。この後、第二のセクションに移り、「ここまで出来てるんだが、ここで止まったっきりだ」と、金井君の物語を六〇年後に描いている絵本作家のおじいちゃんが登場する。この祖父と孫娘の「私」が、死をめぐって交流する。表記は漢字かな混じり文に替わっている。祖父は「もう来年の桜は見られないと／自分で知っている」、つまり死期の迫ることを自覚し、やがてホスピスに入る。彼は「『死んだら終わりまで描ける』／と私の耳もとで言った」。そして第三のセクションでは、ゲレンデにいる「私」に訃報のメールが届く。「突然私は『始まった』と思った」。彼女に何らかの啓示が訪れたのだが、「私は泣いているのか、／笑っているのか／自分でも分からなかった」。

谷川はエッセー「入り口」において、これが杉並第二小学校時代の実体験に基づき、その後、祖父の死や焼夷弾に焼かれた死体を見た体験、詩「ネロ」に描いた犬の死などを挙げ、しかし「自分の日々の生活の先にある具体的な死を考えるようになったのは、中年になってからです」と、その後の母親の介護体験や、病院で死の床にある男の臨死体験を描く物語詩「臨死船」（『トロムソコラージュ』、二〇〇九・五、新潮社）にも触れている[18]。また、「〈死んだら死んだで生きてゆくさ〉という

のは、私の好きな草野心平さんの詩の一節ですが、私はいつの間にか、死を新たな世界への入り口というふうに考えるようになっています」とも明言していた[19]。「死んだら死んだで生きてゆくのだ」は、草野の詩集『第百階級』（一九二八・一一、銅鑼社）所収「ヤマカガシの腹の中から仲間に告げるゲリゲの言葉」の一節である。谷川は草野へのオマージュである詩「●（巨きなピリオド）」（『真っ白でいるよりも』）や、前掲の「百歳になって」（『シャガールと木の葉』）において、同様の言葉を引用している。

『かないくん』のテクストは、死を受け継ぐ物語、いわゆる死のバトンの物語を構成する。金井君の死を絵本作家は六〇年後になっても十分に受け止められず、自分が死ねばそれを理解できる（終わりまで描ける）と言う。孫娘は祖父の訃報を聞き、「始まった」と思うのだが、「何が始まったのかは分からない」。これは人物の次元では彼女もまた祖父と同じく死を受容・理解できないままに、ただしそれを考えることを始めたということであり、また物語行為（narration）の次元では、同様の効果をもって読者に対しても思考開始を誘発するのである。従って、このテクストは物語の基調において、「考える絵本」であった『死』と共通するのだが、こちらは祖父の死だけでなく、金井君の死からの継承が三層構造として造形された点に特色がある。しかし、「死んだら死んだで生きてゆくのだ」とは、言葉の矛盾ではないのだろうか。いな、草野は第四階級どころではない、最底辺の第百階級者たる蛙の瀕死の言葉としてこの矛盾した言語を与え、そのパラドックスの強度によって、窮境というものが生み出す生の力を表現したのだろう。

（3）『ぼく』　そして『ぼく』（絵＝合田里美、二〇二二・一、岩崎書店）は、原因・理由のはっきりしない少年の自殺を、死んだ少年自身の語りによって描く一見特異な絵本である。「あおぞら　きれいだった／ともだち　すきだった／／でも　しんだ／ぼくは　しんだ」。この詩は、「ぼくは　しんだ／／じぶんで　しんだ／ひとりで　しんだ」と開幕し、以後、「しんだ」が一四回、「ぼくは　しんだ」が七回繰り返される。この絵本のテクストは、模倣と変様を基本とする対位法的な手法による谷川詩の典型である。この絵本は「死をめぐる絵本」シリーズ『闇は光の母』全五冊のうち第三巻という位置付けである。そのコンセプトは、同書の帯文に谷川の言葉として、「死を重々しく考えたくない、かと言って軽々しく考えたくもない、というのが私の立場です」とし、死に関して哲学的・宗教的・商業的な言葉が氾濫している現状において、死をめぐる絵本がどのように可能か、「より深く死を見つめることで、より良く生きる道を探る試みです」と記載されている。

ちなみに、『かないくん』にも同様の、「『死を重々しく考えたくない、／かと言って軽々しく考えたくもない』／独り言のようにおじいちゃんが言う」という一節があった。この言葉は、死を事実として、実在の現象として考える立場を示すものだろう。また、「闇は光の母」は、谷川の『詩の本』（二〇〇九・九、集英社）所収の詩の題名でもある。「闇がなければ光はなかった／闇は光の母」から始まり、「闇は無ではない／闇は私たちを愛している／／光を孕み光を育む闇の／その愛を恐れてはならない」と閉じられる。これが「死をめぐる絵本」と関連づけられることにより、闇が死、光が生を比喩し、死と生との一体性・相互性を示唆するものとして理解できる。生も死も、谷川にあっては詩的実在論の延長線上に現れるのである。

さらに、合田による絵の中に、テクストとして谷川によるオリジナルのひらがな詩「生きていて」が挿入されている。草・風・青空・宇宙の中で、「ぼくはいきていて／することがない」。足元から聞こえる虫の音らしきものを聞きながら、「なにも／いいわけはしない／ぼくは／じぶんをいきる」と結ばれるこの詩は、環境として自分を取り囲む実在との隣接性の中で、無為であり、また弁解もなく、ただ生きる「ぼく」のあり方を語る。それは、『ぼく』本文の、青空がきれいで友達が好きだった、おにぎりや麦茶が美味しかった、「でも　しんだ／ぼくは　しんだ」と繰り返される死の経緯と、状況は同様だが、結果が完全に異なり対照的である。明らかに『ぼく』のテクストと、『ぼく』の作中詩「いきていて」のテクストは、対照されることによって、むしろ同一性の方が際立たされている。そこでは自死の意志と生の意志とが対照されるのだが、いずれもその根拠は同一なのだ。これは、『かないくん』の三層構造にも匹敵する、絵本『ぼく』の巧みとしての自己言及構造である。こうして作品『ぼく』はテクストを複層化し、それによって死についての思考を誘発する仕組を付与されているのである。

二〇二二年二月一二日放送のＮＨＫ・ＥＴＶ特集「ぼくはしんだ　じぶんで　しんだ　谷川俊太郎と死の絵本」において、「読者に伝えたいメッセージは？」という問いに対して、谷川は「一切ないですね」と答えていた[20]。「わからないことがテーマ」であり、「意味付けないで　じっと見つめる」こと、「意味よりも大事なものは　何か存在するってこと」とも述べたのである。「何か存在するってこと」とは、何かが存在するということ、つまり、世界内の実在の存在をいうのだろう。また別のところでは、「『生きたいこと』と『死にたいこと』は、別々のことではないし反対のことでもないんですよね。『自死』っていうのは『生きたい』ということとつながっていると思う」とさえ書いている[21]。生と死は意志のあり方として接続

している。まさに「死んだら死んだで生きてゆくのだ」の原理である。さらに、作中詩「生きていて」に触れて、「ぼく自身は『生きること＝いのち』に基本的に意味はないという立場です」として、生に意味を与えるのは言語能力を獲得した人間だけであると述べ、詩句「ぼくはいきていて／することがない」についても、「子どもの、することがない＝退屈は、人間が生きものに還った瞬間なのではないでしょうか」とも解釈していた[22]。無意味・無為（「退屈」）は、沈黙・ノンセンス・不在に繋がり、すなわち谷川の詩的実在論における、実在で充満した世界の即自存在との合一・融合と、その帰結としての自己の不在・消滅への憧れとも一貫するものだろう。

「いなくなっても／いるよ　ぼく」。この絵本『ぼく』における決定的な言葉は、前掲の詩群に現れた「君は死んで　いる／死んで　今ここにいる」（「エルサレムで君の死を知った」）や、「からだはいなくなったって／いなくならないあなたがいる」（「いなくならない」）などの詩句と響き合う。これは、『死』における「タマシイのエネルギー」や、『かないくん』における死のバトン（死に関する思考の継承）とも通じ、生・生者とともに、死・死者も実在として遍在するとする詩想を示している。生も死も、世界内に実在する重くも軽くもない普通の出来事であり、りんごや夕暮と同じく、人はそれと同一地平にあって隣接しているからこそ、それらに対する認識とその認識に関わる発語によって、生を確証する可能性を持つのである。

終末期医療に携わる医師・徳永進との対談において、谷川はこれらの認識の根幹をなす思想について語っていた。すなわち、「すべてのものは1であると。1つであると。全体は1つなんだと。言葉ができたおかげで2になっちゃったと。だから、善とか悪とか、男、女とか、言葉って全部そうやって分割しているわけですよ。［…］もとのものは1なんだから、言葉が分けたものをもう一遍ちゃんと1にしたいという気持ちはすごい強いんですよ」と述べ[23]、また、「死んだらやっぱり1に戻るんじゃないですか」とも言う[24]。死も生も一である、人と世界とが本来、実在として一であったように。死に関する谷川の絵本は、この観念を見えない遠近法の消点とし、身近な人の死を契機として、死と生についての思考を誘発するテクストとして仕組まれているのである。

5　死から生へ

ここまでに確認した死の観念から、生・生きることに関する谷川の詩を瞥見してみよう。谷川には「生きる」と題する著名な詩が二つある。

生かす
六月の百合の花が私を生かす
死んだ魚が生かす
雨に濡れた仔犬が
その日の夕焼が私を生かす
生かす
忘れられぬ記憶が生かす
死神が私が生かす
生かす
ふとふりむいた一つの顔が私を生かす
愛は盲目の蛇
ねじれた臍の緒
赤錆びた鎖
仔犬の腕

（『絵本』、一九五六・九、的場書房）

生きているということ
いま生きているということ
それはのどがかわくということ
木もれ陽がまぶしいということ
ふっと或るメロディを思い出すということ
くしゃみをすること
あなたと手をつなぐこと

生きているということ
いま生きているということ
それはミニスカート
それはプラネタリウム
それはヨハン・シュトラウス
それはピカソ
それはアルプス
すべての美しいものに出会うということ
そして
かくされた悪を注意深くこばむこと
［…］
生きているということ
いま生きているということ
鳥ははばたくということ
海はとどろくということ
かたつむりははうということ
人は愛するということ
あなたの手のぬくみ

いのちということ

（『うつむく青年』）

初期の写真詩集『絵本』の巻頭に置かれた「生きる」は、「生かす」「○○が私を生かす」の詩句を模倣し変様させ、「私」を生かす物を列挙・類聚する対位法によって構築される[25]。「私」は、百合の花、死んだ魚、濡れた仔犬、夕焼など世界の実在によって生かされており、単に自分の力で生きているのではない。「愛は盲目の蛇」以下の三行に現れる、愛を喩える屈曲または劣化した紐状の対象物は、末尾の「仔犬の腕」の弱さにも通じ、その水準の愛でさえ、自分を生かす力を持つことを示すのだろうか。一方、『うつむく青年』巻末の「生きる」では、対位法的な列挙・類聚の手法がさらに顕著に現れている。そこには「いま生きているということ」を示す事物・現象が、渇き・眩しさ・メロディから、ミニスカート・プラネタリウム・ピカソなどと数え上げられる。かつて『六十二のソネット』などの段階では、漠然と「世界」とのみ呼ばれていた実在の対象が、この二つの詩などでは事細かに列挙される。そして最終連に至り、鳥が羽ばたき、海が轟き、蝸牛が這い、人が愛することなどが、いわば実在の定常状態として言及され、最後には「いのちということ」と、AはAである式のトートロジーのように生きているということが定義される。これは後の「私は私」のトートロジーを想起させる。生きているということは、こうして世界内に事物・現象とともにあるということであり、その本質は実在との間で隣接性を持つということである。実在としての生は「美しいもの」と接続によって意味を持ち、またその存在様態は「悪」を拒むものとして肯定される。

前述のように谷川の詩において、死は実在のあり方の一つであり、同じく実在のあり方である生と一続きのものに過ぎない。詩集『ベージュ』（二〇二〇・七、新潮社）劈頭のひらがな詩「あさ」には、「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」とある。生物体における必然としての死と生命の危うさに関して、気持ちを紛らすのは雲・草木・歌・喜びなどの実在と、それに触発された言葉や感情である。その中で主体は死後の時へと「こころは／うごく」、すなわち、やはり死・死後を思考することへと存在の状況によって誘引されるのである。『どこからか言葉が』所収のこれもひらがな詩である「GENESIS」によれば、「だれかがつくったわけではない／このよはあのよからうまれてきたのだ」。つまり世界の起源を尋ねても不明だが、現世つまり生者の世界は異界つまり死者の世界から生じたとされる。だが、

どちらもその全体像をつかむことはできず、推測するほかにない。その結果として選ばれるのは、「ちっぽけ」で「にんげんとかわらない」神に縋ること、つまり宗教に身を投じるのではなく、「ボクはきょうからまじめににんげんをやっていく」仕方で、人間として今の日々を生きる道であった。二〇二〇年代のレイト・スタイルの谷川詩群においては、今・ここにあるがままの自己と世界を受け入れ、その情勢において死と生を思考する態度が、より穏やかで明確な形を採っている。

しかし、世界の実在と同列に、それらとの隣接性において存在のあり方を確証する詩想は既に見たように初期から一貫したものであり、その本質は変わっていない。冒頭に引いた詩「卒寿　朝」の境地は、この文脈からも理解できる。「卒寿　朝」は、『ベージュ』の「あさ」と構造的にも状況的にもほぼ同格であり、卒寿（九〇歳）と米寿（八八歳）とを、朝を鍵とする呼応関係で結んだ詩である。「目が覚める／まだ生きている／世界もまだあるらしい」（「卒寿　朝」）という冒頭は、「めがさめる／どこもいたくない」（「あさ」）を模倣しつつ、さらに世界の実在を確認する点では、より強化されている。「何十年も昔に悩んだこと／形を変えて今もそのまま／私に構わず／世界は未来を夢見ている」など、「世界」への注視は『六十二のソネット』の段階と変わらず、この文意も「今もそのまま」であることを確認している。その結果として、冒頭に引用した結尾の言葉が現れる。世界は必要にして十分である。人間は実在との接続の中で生かされ（『絵本』の「生きる」のように）、自らも実在として肯定されているのである（『うつむく青年』の「生きる」のように）。

『今日は昨日のつづき』の掉尾に置かれた詩は、「感謝」と題されていた。「目が覚める／庭の紅葉が見える／昨日を思い出す／まだ生きてるんだ」という冒頭は、「あさ」や「卒寿　朝」と同様の始まりである。ただし、この詩では感謝の対象を「いったい誰に？／／神に？／世界に？　宇宙に？」と問い掛け、結局「分からないが／感謝の念だけは残る」と締め括る。世界の実在性と切り結んだ谷川の詩は、最終的に出発点と同じ場所を到着点とし、出発時と同じように、その実在性との不確定な関係を見つめることによって、その詩想を明確にしたのである。死と生に関して、詩と絵本とにおいて共通に、谷川のテクストはいずれも世界の存在と同じく詩的実在として、過重でも過小でもない事実としてのみ描き、その線に従って死についての（ひいては生についての）思考を誘発する。その結果として、谷川の詩と絵本において、出口（死）はまた入口（生・出生）でもある。それは発語の瞬間と意味の帰結とを結び、言葉そのものへの注視を誘い、その意味で子どもから老人まで、誰

にも言葉と生の始まり＝終わりについて考えさせるのだ。これらの論理と実態について、論じなければならない課題は無数に存在する。本稿はそのための線描に過ぎない。

---

1 中村三春「谷川俊太郎のメタポエトリー」（『層　映像と表現』17、二〇二五・三）、および同「谷川俊太郎の詩的実在論」（『武蔵野大学日本文化研究所紀要』14、二〇二六・三）参照。

2 中村三春「グラドゥス・アド・パルナッスム――谷川俊太郎の詩のかたち――」（『ユリイカ』「総特集　92年目の谷川俊太郎」二〇二四・三臨増）参照。

3『六十二のソネット』で「世界」の語が登場するのは、Ⅰの二四編中二編、Ⅱの二四編中九編、Ⅲの一四編中一〇編の詩である。

4 中村三春「言葉の形而上絵画――谷川俊太郎『六十二のソネット』――」（『ひらがなの天使　谷川俊太郎の現代詩』、二〇二三・二、七月社）参照。

5 右の拙文に挙げた『六十二のソネット』のテクスト様式の特徴は、存在の連鎖、断片性、倒置法、故郷の解体、擬人法、遠さ、廃墟の表現などであった。

6 本吉康成編『谷川俊太郎　詩と絵本の世界』（イラストレーション別冊・玄光社MOOK、二〇一四・一〇、玄光社）所収の「絵本・詩画集刊行リスト」によれば、その時点で「創作絵本」は一四九点、「翻訳絵本」は一六八点を数える。なお、『マザー・グース』や『ピーナッツ』シリーズはこれらとは別に計上されている。

7 中村三春「序説・谷川俊太郎の詩と写真」（『日本現代詩歌研究』17、二〇二六・三）。

8 谷川俊太郎「絵本と私」（『ことばを中心に』、一九八五・五、草思社）、一〇～一一ページ。

9 谷川俊太郎「ねこ」（永岡綾編『谷川俊太郎　絵本★百貨典』、二〇二三・四、ブルーシープ）、二二ページ。

10 中村三春「谷川俊太郎のメタポエトリー」（前掲）参照。

11 谷川俊太郎の認識絵本は、猫の写真に短い言葉を付した写真絵本の嚆矢でもある『ねこ』（前掲）、ガラスコップの性質を語った『こっぷ』（一九七二・二、福音館書店）、複数の海外由来の素材と労力から鉛筆が生産され利用されるまでを追った『いっぽんの鉛筆のむこうに』（一九八九・二、同）、少年が盲腸炎で緊急手術を受ける『よるのびょういん』（一九八五・二、同）など大量に書かれた。しかし、物語絵本も本稿で取り上げたものの外に、少年の穴掘りを主眼とした『あな』（一九七六・一一、福音館書店）、絵の中の住人である女の子が主役となる『シモーヌ』（一九七九・六、CBS・ソニー出版）、人形と少女の神秘的な交流を描く『なおみ』（一九八二・一二、福音館書店）、知里真志保編訳『アイヌ民譚集』所収「パナンペ放屁

譚」を下敷きにした『パナンペのはなし』（一九八三・三、瑞木書房）、はな垂れ小僧ごんべえがTVの中の世界で活躍する『ごんべえのぼうけん』（一九八五・一二、福音館書店）など決して少なくない。その他、ことばあそび絵本として『ことばあそびうた』（一九七三・一〇、福音館書店）を皮切りに、擬声語・擬音語を主役としたものは『ごつん　ふわふわ』（一九七七・九、同）など多数ある。つみあげうた形式の傑作『これはのみのぴこ』（一九七九・一、サンリード）、（ほぼ）文字通りの無意味な言葉を用いた『んぐまーま』（前掲）の外、絵柄も協調して作られたノンセンス絵本も、突起物の変化を描く『もこ　もこもこ』（一九七七・四、文研出版）、転がるビー玉の地球規模に亙る影響連鎖を追う『そしたら　そしたら』（二〇〇〇・五、福音館書店）、蕎麦の線が怪物的に変様する『おそばおばけ』（二〇〇九・一〇、クレヨンハウス）など独特である。さらに、いわば戦争絵本として、「○と○はせんそうしない」を繰り返す『せんそうしない』（二〇一五・七、講談社）や、「へいわの○○」「せんそうの○○」を見開きで対照した『へいわとせんそう』（二〇一九、ブロンズ新社）などがある。これらの分類は重複しており、厳密に分類することは難しく、あまり意味がないだろう。これらの多くは『谷川俊太郎　絵本★百貨典』（前掲）において、林綾野のコラムで解説されている。なお本稿では谷川による絵本のテクストのみを問題とするために、各作品の絵本画家・写真家や絵・写真に関する情報と分析は割愛した。

12「谷川俊太郎さんへ　絵本づくりに関する33の質問」（『イラストレーション』199、二〇一三・四、前掲『谷川俊太郎　詩と絵本の世界』）、一〇〇ページ。

13テクストの実現方式としての作品については、中村三春「テクスト概念はどのように根元的か」（『日本近代文学』113、二〇二五・一一）参照。また、谷川の詩想と絵本との密接な繋がりについて検証した論考として、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）がある。

14中村三春「翻訳とひらがな詩――谷川俊太郎のテクストにおける触発の機能――」（『ひらがなの天使　谷川俊太郎の現代詩』、二〇二三・二、七月社）参照。

15対談「谷川俊太郎×清川あさみ」（『イラストレーション』189、二〇一一・五、前掲『谷川俊太郎　詩と絵本の世界』）、三五ページ。

16谷川俊太郎「写真」（前掲『谷川俊太郎　絵本★百貨典』）、四一二ページ。

17谷川自身の写真作品については、中村三春「序説・谷川俊太郎の詩と写真」（前掲）参照。

18谷川俊太郎「入り口」（『かないくん』折込付録「かないくん　副読本」、前掲『谷川俊太郎　絵本★百貨典』）、四三三～四三四ページ。

19 同、四三四ページ。
20 ＥＴＶ特集「ぼくは　しんだ　じぶんで　しんだ　谷川俊太郎と死の絵本」については、中村三春「絵本『ぼく』のまわり」（前掲『ひらがなの天使』）参照。
21 谷川俊太郎「ぼく」（前掲『谷川俊太郎　絵本★百貨典』）、五三〇ページ。
22 同、五三一ページ。
23 谷川俊太郎・徳永進【対談】――もとのもとは1」（谷川・徳永『詩と死をむすぶもの　詩人と医師の往復書簡』、二〇〇八・一〇、朝日新聞出版、二〇一五・三、朝日文庫）、二二五ページ。
24 同、二二六ページ。
25 詩集『絵本』の全体に関しては、中村三春「序説・谷川俊太郎の詩と写真」（前掲）で概観した。また、同所収「生きる」について、写真との関係にも触れて論じた大八木敦彦「谷川俊太郎『絵本』論」（『秋田公立美術大学研究紀要』3、二〇一六・二）、および同「谷川俊太郎『生きる』の詩学」（『秋田公立美術大学研究紀要』4、二〇一七・三）がある。