

物の声

谷川俊太郎『定義』論

第一章 天秤の上の言葉

もし時間を逆戻りさせられるならば、私は喜んで『定義』が誕生した一九七五年に戻りたい。まだ一〇歳の少年の好奇心で、私の手に握られたドイツ製のHB鉛筆が紙の上を走る音に耳を傾け、あるいは無鉄砲に東京都杉並区にあるその欧風を帯びた建物の北向きのドアをノックしてみたい。私はまるで田舎から都会に来た子どものようににはかんで、自分の視線をずっと大都会で生活している詩人谷川俊太郎の視線に合わせる勇氣もないだろう。想像の世界で北軽井沢の森の中にあるユニークな木造の別荘に彼を見かけてもいい。その時の私は、詩人岸田衿子の肩に乗せたりスのように、^①別荘の周りをびよんびよん跳ね回って、詩人谷川俊太郎の注意を引き、彼の思考を擾乱するかもしれない。谷川俊太郎本人に『定義』が東京の自宅で書かれたのかそれとも森の中の別荘で書かれたのかを確認したことはない。ほぼ三〇年の月日が経ってしまい、そのようなことを追究するのはすでに無意味になった。重要なのは、『定義』が思潮社より刊行された一九七五年に、人々に記憶を残した「戦争の二〇世紀」におけるベトナム戦争が終結したことである。

しかし、『定義』の創作は、戦争や当時の国際情勢と全然関係がなかったといえる。戦争と関係があるのは、「死んだ男の残したものは」の類の詩篇である。谷川俊太郎の七〇種余りの詩集から見れば、『定義』、

ティアン
田ユアン
原

『メランコリーの川下り』、『夜中に台所でぼくはきみに話しかけたかった』、『日本語のカタログ』、『詩めぐり』などはみな彼の全体的創作風格と異なる作品である。この点は、多分谷川が自らエッセイで言及した「ひとつの書き方を続けるとすぐにそれに不満を感じ、飽きてしまう」ということが原因であろう。ここでいう「飽きてしまう」ということは、詩人の、詩の方法を模索しようとする一種の使命感と理解している。谷川俊太郎の半世紀余りの創作を振り返ってみれば、各時期における変化は、起伏は急激で明らかなものではないが、変化そのものはずっと彼の創作を貫いているのである。五〇年代、六〇年代の谷川俊太郎は基本的に「純粹詩」の創作に傾いていた。詩集『二十億光年の孤独』と『十二のソネット』及び『旅』は最も典型的ではないかと思う。その時期の作品はまったくヴァレリー (Valéry, 1872~1945) が一九三三年に提唱した「純粹詩」の理論で位置づけられる。観念とイメージとの統一は彼のより多くの詩作に感性の光芒を与えた。言葉の機転や変化の多さ、直覚秩序の構築、詩性の豊満と形式的論理の整い……想像、感覚、インスピレーションと創造は彼の詩において有機的統合を遂げ、彼の作品に非詩的なものが含まれているとはまったく感じさせないのである。谷川俊太郎にとって、早期の二〇年における変化は彼の創作全体の中の「小さな変化」というのがより適切であろう。この「小さな変化」は詩集『あなたに』と『21』に明らかに表われている。七〇年代、八〇年代になっ

て、谷川俊太郎の本格的な変化の軌跡がやっと具体的に顕現したからである。そのうち、『定義』は彼が変化を求める頂点の作であるといえる。

詩集『メランコリーの川下り』の探索精神と前衛的風格、およびそれが帯びているシュールレアリスムの意味は検討に値するが、『日本語のカタログ』の叙事性とグロテスク性、および詩人がテクストにおいて詩の表現空間を広げようとする戮力はもつと注目されるに値する。この二冊の詩集に比べて、『夜中に台所でぼくはきみに声をかけたかった』では、詩人は軽快な行文や談話式の口調でテクストに入り、その言葉を流暢で自然なものにし、しかも実際の意味を持つようにしている。そういう点では、明らかにそれまでの谷川俊太郎の詩テクストと異なっているのである。しかし、『定義』という詩集の構成といちいちの詩篇の構成は更に独特に見える。その独特さは、詩人が文字を以って集中的に詩篇の意味と意義を最後まで追及し、言葉により原始的な秩序を最大限に回復させ、言語を言語の本源に戻らせようとするところにある。それによって、自分の定義についての命名のために立脚点を見つけ、その定義を言葉の中から浮かばせ、その存在意義を顕現させる。ある詩篇、たとえば『非常に困難な物』、『道化師の朝の歌』、『灰についての私見』、『鉄』、『コップへの不可能な接近』、『コップを見る苦痛と快楽について』などにおいて、虚構と隠喩の方法を用い、あるいは虚実を交差させる方法を用いたが、その模糊たる概念は言葉の本意の究明に影響を及ぼしたわけでもない。詩人がここで演じたのは言語弁護士のような役である。いろいろと工夫をして、意味と意義の命名の成立のために証拠を見つけ、定義の真理のために弁護しようとする。この詩集の中で、言葉は詩人に厳選されてきたものであり、また詩人に天秤の上に載せていちいち慎んで量られたものである。それらの言葉はそれぞれ担わなければならない位置に置かれて、『定義』の抽象の意義と実際の意義の成立のために十分

な説得力を提供するのである。『定義』は詩人が力を尽くして命名した結果であり、また「もの」(即ち物象)が『定義』における自らの「発言」の記録でもある。『定義』の表現上の直接性と写実性は、われわれにリズムや形而上的絵画作品を思い出させるかもしれない。この点について、詩人の父谷川徹三が『現代詩手帖』のインタビューを受ける際に、『定義』が芸術的な面においてイタリア画家モランディ(Morandi, 1890-1964)と日本画家坂本繁二郎の絵画作品との共通性を対照しながら論じたことがある。③。その中で、『定義』とそれらの絵画作品は「微妙な色や光によって物の形を捉えるところから来る感覚的直接性と観念的純粋性から来る」点においては一致していると指摘したうえで、『定義』の散文体の文体を賞賛し、その将来性をあつく期待した。『定義』と谷川俊太郎のほかの詩集に比べてもう一つの明らかな違いは、「吉部限定版詩集 世界の雛形 目録」だけが詩行の形で書かれた以外に、ほかの詩篇はすべて散文や散文詩の形で現れたということである。

いま、当詩集が刊行されてからの反響を思い出せないではいられない。大岡信、北川透らが『朝日新聞』や『読売新聞』、『週刊朝日』、『読書新聞』などに評論を掲載し、『定義』を十分に肯定した。大岡信は『朝日新聞』で『定義』の創作は詩人が「日本の散文と詩との間に横たわっている曖昧な灰色の領域を、詩作行為そのものによって深く掘り起こし、たしかめ、あわよくば詩の領域をより一層明確にするとともに押しひろげようというのが、谷川俊太郎の意図である」と述べているが、北川透は『読売新聞』で「論理学上の定義で世界が視えなくなってしまうという領域、あるいはどのような定義によっても近接不可能な領域に、詩のことはできるかぎり接近してみよう」という、すでにことばによって孤立を恐れない谷川の詩人としての自負と情熱がかけられている」と述べた。④。一九七五年一月一日の『朝日新聞』の書評欄において、

「言葉を、精神の明晰さの単位として捉えようとする、詩人の執拗な意思によって支えられる。それは、存在あるいは物を探りつつ自己を証明しようとする、意識の精密な行為を記述しようとする。きわめて抽象的で、知的な世界が開く」というような評論があり、しかも『定義』は「詩 あるいは日常の中の普通の言葉に、もう一度新しい問いを発している行為であり、作品なのだ」と称している^④。それぞれ異なる角度から『定義』を解説し分析・論述した文章は詩集が出されて以来今でも相次いで現れ、数え切れないほど多いことから、日本詩壇における『定義』への重視度がどれほど高いかが裏付けされるだろう。

第二章 フランシス・ポンジュの示唆

詩集『定義』と『夜中に台所でぼくはきみに話しかけたかった』は同年同月同日に（前者は思潮社、後者は青土社より）刊行された「双生児」であるが、筆者は『定義』のほうを評価したい。多種多様な日本戦後現代詩の中で、谷川は『定義』のようなテキストの元祖だといえるかどうかは知らないが、筆者の日本戦後現代詩に関する限られた閲読の中で、『定義』は無二で抜群な存在であると思う。同一の主題をめぐって、同一の詩集の中で系統的・集中的に、かつ的確に言語の意義を抽出し、しかも数多くの読者や評論家の注目・共感を引き起こしたのは、『定義』以外にないだろう。『定義』の価値は、それが言語意義の内在的本質（抽象と具象、暗示と本意が含まれている）や詩人の詩歌美意識を明らかにしたとということにあるだけでなく、詩人が詩と散文の間で往来するための努力にもある。詩人はここで身を以ってわれわれに詩の別の書き方や表現方式の可能性を演じてくれたのである。『定義』はわれわれが抱いている固定観念への揺さ振りであり、また詩という固有概念の転覆

と裏切りでもある。つまり、それは批判意識と実験精神という二大要素を持つている。『定義』の創作は詩人の「日本語は散文の形でさえ、意味を的確に表現できない」という遺憾の念を助け励まし、日本語の生まれつきの表現上の不可能を可能にした。日本語自体の曖昧性を打破し、言語の意義をもっとも精確なところまで精確にさせた。それこそ谷川俊太郎が『定義』を創作した初志ではなかるうか。

『定義』が刊行されてから、谷川俊太郎がフランス現代詩人フランシス・ポンジュ（F. Ponge, 1899~1988）の示唆を受けたことに気づいた学者や評論家がいたし、谷川俊太郎自身も最近の対談で筆者に言及したこともある^⑤。そして、一九七二年に晶文社刊行のエッセイ集『散文』に所収された「ニューヨークからの便り」の中で、谷川俊太郎も「物の味方』は我々日本の現代詩人に深い影響を与えている」と明言したことがある。実際には、ポンジュの散文体は西洋においては歴史の長いものである。例えば『イーリアス』と『オデュッセイア』は散文体である。ここではこの種の文体の根源を求める余裕はないが、ポンジュというと、日本の詩人は知らないことはないだろう。六〇・七〇年代、ポンジュの作品がたくさん日本に翻訳され、『現代詩手帖』、『獺』、『壺粟』、『ユリイカ』などの雑誌も枚数を惜しまずポンジュを紹介したことがある。一九七一年、ポンジュの代表作『物の味方』は阿部弘一に翻訳されて思潮社より刊行された。当詩集は一九四二年に刊行されたが、所収作品の大半は三〇年代後半に完成したものである。そして、この詩集が出されて二年後の一九四四年、サルトルは「人と物」という論文の中で、当詩集を高く評価した。一九九六年、小沢書店も阿部良雄訳『ポンジュ詩集』を刊行した。読書や谷川との対談を通じて、ポンジュは七〇年代の日本において大変有名だったということが分かった。『定義』が刊行される前の一九七〇年四月中旬頃、ポンジュと谷川俊太郎はワシントンで開か

れた米国会図書館主催の国際詩祭に参加した際、初めて面会し、話を交わしたこともある。谷川俊太郎に「あなたは日本でも大変有名ですよ」といわれると、高齡のポンジュは驚き、半信半疑だったという。このことについて、谷川は一九七二年の晶文社で出版した散文集『散文』の中の一編である「ニューヨークからの手紙」にこう書いている。「……七時半。まずフランスのフランシス・ポンジュ。僕にとつては真打中の真打と思えるのに、アメリカでは比較的知られていないらしい。『物の味方』は我々日本の現代詩人に深い影響を与えていると言ったら、なかなか信じませんでした。あから顔のとてもいきいきしたおじいさん。ポンジュがこの世を去った一九八八年八月六日までの二人の唯一の面会でもあったが。

われわれは『定義』がポンジュの影響の「産物」であることを否認はできないかもしれないが、それはただ単に形式と書き方だけの真似に過ぎないといわねばならない。「真似」というと、類義語の「模倣」をすく思ひ出すだろう。いずれも貶義語と見なされ、才能と想像力に欠けることの代名詞として捕らえられている（たとえば石原慎太郎の小説はヘミングウェイの模倣、大江健三郎のある小説は魯迅の模倣などの説もあった）が、実際には、「真似」や「模倣」は詩人や作家の成長にとつては非常に重要なことであり、成熟するための無視できない段階の一つである。ギリシアの哲学者アリストテレス（Aristotle, 紀元前384～322）はその有名な『詩論』の中で、「詩というのは人間活動を模倣する作品である」と指摘したことがある。無論、ここで言う「真似」や「模倣」は狭義的な「複製」を指しているのではない。それは人間が感性認識や情感体験を通じての外部世界への再命名と再創造である。事実上、世界中各国の文学も相互示唆や相互刺激で発展してきたのである。たとえば西洋イマジズム、ないしパウンドらのイマジズム作品の誕生・生成は中国古典詩歌や日本

の俳句の影響を受けたことと関係がある。この点について、魯迅と同じように日本に留学し医学を放棄して文学に携わった中国現代詩人郭沫若は、自分が「ハイネ、ゲーテ、特にホイットマンに師承し始業したのである」と率直に告白したことがある。谷川も率直である。ポンジュの詩集『物の味方』（日本に翻訳紹介されたほかの作品も含まれるが）の出版年月と谷川俊太郎の『定義』の出版年月から見れば、影響関係は一目瞭然であろう。即ち、『物の味方』およびポンジュのほかの作品は『定義』の「母体」といえるであろう。しかし、この「母体」はただ「外殻」にだけ限っている。というのは、ポンジュと谷川俊太郎の間では、つまり、言語（フランス語と日本語）の障害も存在しているし、文化的背景の差異や詩人としての世界認識の違いもあるからである。

『物の味方』と『定義』の間には三〇余年の距離がある。前者は第二次世界大戦中に誕生したのに対して、後者はベトナム戦争が終戦した後の平和な日本に誕生したのである。もし『定義』がサルトルの健在した時にフランス語に翻訳されたとすれば、サルトルは、親近感を持ち、賞賛を表明したポンジュの文体と通底している。『定義』に再び心を動かされただろうと私は信じている。とりわけもしサルトルが、日本語という言語は表現困難の言葉であると分かるのならば。

『物の味方』と比べて、『定義』は深さと広さおよび芸術性において一段と優れているとはいえないが、それがわれわれの思惟や生活、生命、身体により近づいていると感じさせる。この微妙な差異は東洋と西洋の差異に由来しているかもしれないが、漢字文化圏の読者の私にとって、『定義』の詩性文化の特徴をたづむり味わえるといえる。

『物の味方』と『定義』は中国古来のいわゆる「詠物詩」に属しているといえる。しかも両者はいずれも詩人の主観的色彩をあまり強調せず、客観的に、時にはリアリズムの手法で真実な「定義」あるいは意義の輪

郭を描き、「言葉に対する厳密に客観主義的な唯物論的」(ポンジュ)なものである。理論に長じない谷川俊太郎は対談だけで『定義』に言及したことがある以外に、特にこの詩集のために何かを書いたりしたことはない。しかし、ポンジュはまったく違う。日本語訳の作品集の年譜から見れば、少なくとも『どの』のように、そしてなぜ、言語の新しい容貌を構成するのか』など二冊以上の理論著作があると分かる。「物」の解釈について、彼は「物は即ち詩学である」という文章の中で「物は即ち詩学である。われらの魂は及物的であり、一つの物をその直接目的語にする必要がある。問題の急所は、最も荘嚴な関係にある。それを具有するのではなく、それになることだ。人間は物と我との間ではぼんやりしているが、芸術家は直接にこのような状態に迫ってくる。そう、芸術家にだけその道理がわかるのだ。それは完璧である。それは我々の心の中の清泉である」と述べた。ポンジュのこの理論から分かるように、谷川俊太郎の『定義』もこのような理念の枠の中に納めることができる。散文体の形で「物」を詠嘆の対象にした点において、谷川俊太郎は明らかにポンジュらにより切り開かれた伝統を師承したのであるといえよう。

第三章 テクストの異同

前述したように、『定義』には詩行の形を取った作品が一つあるが、これはポンジュの『物の味方』にはなかったものだ。詩人入沢康夫への贈答詩として書かれたこの「吉部限定版詩集 世界の雛形 目録」は、はじめから終わりまで名称の羅列で、まったく無意味な遊びのようにみえるが、しかし、その一見無意味な表現の奥に、詩人はある種の意味を伝えたのである。いわゆる無意味は実はそれ自体の意味を意味している。『定義』の精確な含意はこの作品の中で力強く表現され、物の具体的な

名称、数字、価格、場所およびそれと関連のあるほかの物も文字の流動の情緒に従って非常に精緻に説明されていて、まるで谷川俊太郎の詩の「魔術箱」から取り出されたもののようにであり、また谷川俊太郎の「万華鏡」のようである。物の名称は作品の中で変幻極まりなく使われ、言葉の累加も整然としている。その書き方は谷川俊太郎の半世紀にもわたる創作において唯一の試みであり、冒険である。「これは詩なのだろうか」という詰問によって、『定義』のほかの作品を追及するのと同じようにこの作品を追及することができるが、時間が沈黙の唇を開けるのを待てば、私の答えは肯定的である。私達はこの作品の現代的情緒に注目すべきなのである。

『物の味方』と『定義』の目次から見れば、前者のほうがわりに量が多いようで、合計三三篇ある。そのうち、自然を描写するものは量が少なくなく(たとえば「雨」、「秋の終り」、「霧の世界で樹は解体する」、「季節の循環」、「蝶」、「苔」、「海辺」、「植物」など)、自然を通して生命や真理を究明しようとするようである。後者の場合は量がやや少なく、合計二四篇ある。ポンジュと異なるのは、谷川俊太郎は生活と生命(あるいは人間)と関係のある物を描くことに偏重していることである。たとえば「道化師の朝の歌」、「鉄」、「コップへの不可能な接近」、「不可避な汚物との邂逅」、「りんごへの固執」、「私の家への道順の推敲」、「棲息の条件」、「擬似解剖学的な自画像」、「咽喉の暗闇」などにおいて、谷川俊太郎は生命自体を通じて生命や真理を究明しようとしているようである。

しかし、注意すべきなのは、両者とも「水」についての描写を忘れていないことだ。ポンジュの「水」はこうである。

私より低いところに、つねに私より低いところに、水はある。それを見るために、必ず私は眼を下に向ける。まるで、地面が、地面の一部分

か、地面の変化でもみるように。

水は、透明できらきら光る。形をもたず、新鮮であり、受動的であるのに、自分のただひとつの悪癖にはかたくなに閉じこもっている。それは重さということであって、その悪癖を満足させるために、水は、迂回し、浸透し、浸蝕し、浸潤し、数々の奇妙な手段を弄する。

この悪癖は、水自身の内部でも作用している。水はたえず崩れ落ち、どの瞬間にもあらゆる形態を放棄し、ひたすら忍従し、死体さながら地面に腹這いになってしまつのだ、まるでどこかの教団の修道僧たちのように。つねに低く、もっと低く、向上の反対、というのが水の銘言であるらしい。

水は気狂いなのだ、とさえいえるだろう。まるで固定観念のようにもっている、自分の重さしか従つまいという、水のヒステリックな欲望の故に。

無論、世の中のすべてのものはこの欲望をもっており、その欲望は、つねに、どんな場所でも満たされなければならない。たとえば、この戸棚が地面にへばりつこうとする欲望は頑強そのものだ。そして、他日、もし平衡を失つたと感じたなら、戸棚は、平衡を取り戻そうとするよりも、逆に自分から崩壊してしまふことを選ぶだろう。だが、結局、或る程度、重さというものをもてあそび、軽視しているのだ。つまり、戸棚はそのすべての部分部分に崩壊しつくしてしまつてしまつていないし、その軒蛇腹も玉縁もそんなことには承服しない。戸棚の中には、自分の個性と形態とを護るひとつの抵抗が存在するのである。

液体を定義すれば、形態を保持することよりも重さに従つもの、自分の重さに従つためにあらゆる形態を拒絶するものだ。それは、さらに、この固定観念、この病的な懸念の故に、すべての形態を失つ。そのこと

に拍車をかけ、性急にし、あるいは停滞させたりする悪癖。その無定形性、あるいは強暴性、無定形性でありかつ強暴な、たとえば穴をも穿つ強暴性、浸潤し、迂回する狡猾さ。しかし、だからこそ、人間は、水を意のままにパイプに通し、垂直に噴出させ、それが雨となって砕け散る様子を、まさしくその奴隷性をたのしむことができるのである。

だが、太陽と月は、この頑迷な機能を嫉み、水が広々と拡がっていたり、特に、小さな水溜りに分散して無抵抗の状態にあつたりすると、これにはたらきかける。太陽は、そのとき、もっと大きな貢物を手に入れる。水に永久的回転運動を課し、まるでその輪の中の栗鼠のようにならうのだ。

水は私から逃げてゆく……指の間から糸を引くようにすりぬけてゆく。それもどうか！それほどはつきりした感触もないのだ（とかげや蛙もそうだ）。手にその痕跡やしみが残っていて、少し時間をかけて乾かすとか、拭きとってしまつかしななければならない。水は私から逃げてゆく。けれども痕跡が残る。私にはどうすることもできないのだが。

観念学的に言つても同じことだ。水は私から逃げてゆく。どう定義しても逃げ去る。だが、私の精神のなかに、そしてこの紙の上に、その痕跡を、形の定まらないしみを、残しているのだ。

水の不安定性。ほんのわずかな傾斜の変化にも敏感だ。両足を揃えて階段をとびおる。遊び好きで、幼児のように従順。こちら側の傾斜を変えて呼びかければ、いそいで戻ってくる。

ポンジュ「水について」

ここの「水」はやはり水本来の性質で現れたのだが、それが既に詩人

に精神的品質を付与されたのは明らかである。しかも、この「水」は外在の生命輪郭と内在の生命気質がはつきりしている。しかし、ポンジュの「水」と比べて、谷川俊太郎の「水」は別の様相を呈している。

まず初めに水に濡れた足跡が消え、次にはかわいいいえくぼとつづらな眼が消えた。桃色の爪が消え、黒い捲毛が消え、ひざごそろが消える頃にはあつという間もなく青空が消え花々が消え、つづいて文字という文字が消えた。もちろん兵士等も消え、鍬、金槌、ヤットコなど工具類も消え、それは思想もまた消えたにちがいないと推測させるに十分だった。即ち最も不確実なものまでが消えたのである。

こういう状態を、すべてが消えたと表現するのは怠惰な詩人の常套手段だが、実はそのすべてが消えたも消えていたのであり、ということとはこのすべてが消えたも消えていたのでありも消えてしまったのであるが、そんな字句の戯れにうつつをぬかす糸間もなく、次の瞬間には一匹のぴちぴちした鱗が現れた。と思つ間もなくつづいて小川が、そして誰のものか分らぬ革靴が、六法全書が、午後二時十三分が現れ、一方では恋人たちも現れ始めていた。そうしたまたたく間に水に濡れた足跡がふたたび現れ、かのS**嬢（五歳五ヶ月）の真裸のお腹とその真中の渦巻くおへそと上機嫌の笑顔もまた現れたのである。

谷川俊太郎「水遊びの観察」

ポンジュの「水」についての描写は水全体に着眼し、水の頑固さと奴隷根性および「私」と「水」の関係を、極めて深いところまで追究している。つまり、この「水」はより広範な精神的含意を持っている。一方、谷川俊太郎の「水」についての描写は水の局部に着眼し、一人の少女が水を遊ぶ場面から展開する。二人は同じ題材を取り上げているが、

切り口がまったく異なり、それぞれ長所がある。谷川俊太郎の「水」は兵士、詩人、恋人、小娘などの人物が介入していることによって、日常生活と密接な関係を持つ「水」となり、読者に一種の親近感を与える。無論、ここでは暗示の成分を排除するわけにはいかないが、それに対して、ポンジュの「水」は水より原始的な品質を帯び、人間を恐怖させるような一面もあるし、可愛い一面もある。そして、より広義的な厚みと広さがある。その「水」は、まだ打破されていない原始的均衡を保ちながら、文明の翻弄にも従順である。それから、ポンジュは「水」の醜悪な一面にも文字を費やした。要するに、ポンジュの「水」と「人」との関係が生命哲学の高度に昇華されたものであるのに対して、谷川俊太郎の「水」は人為的であり、あるいは発生過程中の「水」である。「生命（あるいは人）」と「水」の関係はよりわれわれの生活に迫っている。前者はわれわれに深奥な思想の示唆を与えているが、後者はわれわれの生存経験についての記憶を喚起しているのである。

果物に関する描写について、ポンジュの『物の味方』には「桑の実」と「オレンジ」の二篇があるが、谷川俊太郎の『定義』には「りんごへの固執」の一篇しかない。まずポンジュの「桑の実」と「オレンジ」をみよう。

物たちの外部にも精神にも通じていない道筋の、詩が書かれている活字の茂みの中で、ある果実は、一滴のインクがまつている球体の集団で形成されている。

それらは、黒いもの、薔薇色のもの、そしてカーキー色のものと集っては房をなし、収穫期には非常に生氣に満ちた魅力を示す、というよりむしろ、さまざまな年齢を含んだ赤い色の一家族といった様相を示す。

種子と果肉が折り合わないという点になると、鳥たちは、種子が喉から肛門へと通過してゆく間に、結局は残り滓となる些細な極く微小なものととしてそれらを感じずる。

だが、詩人は、自分の業である道を迷いながら、理性で種子を選びとる。そして考えるのだ。《茨の晦渋な錯雑さに護られているとはいえず、非常に脆弱な一つの花の、忍耐つよい数々の努力がこうして実を結ぶ。他の多くの資質をこそ持つていないが、桑の実 は完全に桑の実なのだ この詩がつくられると同じように》と。

ボンジュ「桑の実」

オレンジにも、海綿にみられるような、圧搾の試練に耐えてもとの容積を取り戻そうとする欲望がある。しかし、海綿ではそれが成功するのに、オレンジでは決してうまくいったためしがない。何故なら、オレンジの房はみな破れてしまい、組織が引き裂かれてしまうからだ。ただ皮だけが、自分の弾力性のおかげで無気力にもとの形態に復帰する。だが、無論、琥珀色の液体は、爽快さと甘美な芳香をともなつて しかしまた、しばしば未熟のまま種子を排出してしまうというにがい意識をもともなつて、流れ出てしまっているのだ。

圧力に耐えられないとき、この二つの流儀のあいだで手段を選ぶべきなのであろうか？ 海綿は、ただ、筋肉であるにすぎない。それは、風や清潔な水、汚れた水をいっぱい吸い込む。この運動は卑しい。オレンジはもっと高尚な好みをもっているのだが、非常に受動的なのだ。この香ばしい犠牲……手を下す者にとって、全く願ったり叶ったりなのだ。

しかしながら、周囲に甘美な芳香をただよわせたり、自分の死刑執行人を楽ませたりするその独特な流儀について述べただけでは、オレンジに関して充分言いつくしたことはならない。レモンの果汁の場合よりはつきりしていることなのだが、口をとがらせ、顔をしかめてまで舌の小乳頭突起を逆立てないように気づかうこともなく、それを飲み下すときと同様に、オランジュ、と発音するときに結局は咽喉を軽く開かせてしまう、この液体の輝かしい色彩について力説しなければならぬのだ。

厚手の、湿った吸い取りタンポンにつつまれた、柔らかで傷みやすい、薔薇色の卵形の球。完璧な形態をもったこの果実にとって、十分な日光を摂取できるように程よくざらざらしている、鮮やかな色の、にがい、極めて薄いその表皮。私たちは、なお、言葉もなく、その外観にただ感嘆するばかりである。

しかし、いそいで進めてきた極めて短いこの試論の終わりにあたって、その種子について述べなければならぬ。極く小さなレモンの形をしたこの粒の外観は、レモンの樹の蒼白い茂みの色をしており、内部は、えんどうや柔かな萌芽の緑色をしている。結実した球自体が構成している、味、色彩、芳香の飾り提灯がセンサーショナルな破裂をする、木や枝や葉の相対的な硬さと渋味が（完全に味のないところはどこにもないのだ）、要するに、確実であるが小さな、果実の存在理由が、まさにこの種子にあらわれるのだ。

ボンジュ「オレンジ」

「桑の実」に比べて、「オレンジ」の描写はより精緻で具体的である。

阿部弘一が『物の味方』の翻訳後記において、「物の味方となる文学、現象学的、宇宙開闢論的羅列の文学の徹底した実践がこの詩集に見られるのであって、この物象辞典に取り入れられた一つ一つの物象を構成するものである言葉の組み立て事態の「ある深い統一」のゆえに、それらはものである詩なのである。そしてサルトルが指摘する「新しい、曖昧な半獣半魚的な現実の出現と共に、もはやそれらの現実を名指することができなくなった古い言葉の眼も眩むような失墜があり、一方ではその存在形式の曖昧さ事態が新しい命名を考え出すことを不可能ならしめていた」第一次世界大戦後の時代に、これらの詩が書き進められていたという事情は、第二次世界大戦後の今日においても少しも変わらぬ一種の緊張を私たちにもたらす。何故なら、ポンジュが果たそうとした言語への信頼の回復ということがつねに人間のもっとも人間的な言語への参画を意味するからである。そして、ものである詩、あるいは非思想的なストイックな描写と羅列の文字というポンジュの詩的方法は、いくつかの限界を発見されながらも、これから私たちの言語への参画にとつて有力なさまざまな示唆を与えてくれるであろう」と述べた。阿部のポンジュの文学実践に関する論述は比類ないものだ。ポンジュが実現した「言葉への信頼」という点においては、谷川俊太郎と図らずも一致している。谷川俊太郎が求めている「言葉への信頼」は、日本語自体の曖昧な言語特徴を打破し超越することによってうち立てられるのである。つまり、『定義』の創作によって、日本語の曖昧さの中からの確な意味・意義を伝達することに近い伝統を開拓しようとしたのである。その試みはかなりの進歩的意義を持つている。上に引用したポンジュの作品から見れば、表面では一見、詩人が意識的に「物」の内在的秘密の内包を明らかにするとみえるが、実際には、ポンジュは「物」の代弁者の役を演じただけである。即ち、「物」自身に声を発させる。しかし、谷川俊太郎の試み

はポンジュと同質であるといっても、具体的な作品、例えば果物についての描写をみれば分かるように、異質なものも存在している。谷川俊太郎の果物にはこうした形態や味が具現化されている。

紅いということとはできない、色ではなくりんごなのだ。丸いということとはできない、形ではなくりんごなのだ。酸っぱいということとはできない、味ではなくりんごなのだ。高いということとはできない、値段ではなくりんごなのだ。きれいということとはできない、美ではなくりんごなのだ。分類することはできない、植物ではなく、りんごなのだ。花咲くりんごだ。実るりんご、枝で風に揺れるりんごだ。雨に打たれるりんご、ついでまれるりんご、もぎとられるりんごだ。地に落ちるりんごだ。腐るりんごだ。種子のりんご、芽を吹くりんご。りんごと呼ぶ必要もないりんごだ。りんごでなくてもいいりんご、りんごであってもいいりんご、りんごであろうがなかるうが、ただひとつのりんごはすべてのりんご。

紅玉だ、国光だ、王鈴だ、祝だ、きさきがけだ、べにさきがけだ、一個のりんごだ、三個の五個のーダースの、七キロのりんご、十二トンのりんご二百万トンのりんごなのだ。生産されるりんご、運搬されるりんごだ。計量され梱包され取引されるりんご。消毒されるりんごだ、消化されるりんごだ、消費されるりんごである、消されるりんごです。りんごだあーりんごか？

谷川俊太郎「りんごへの固執」

三種類の果物は三種類の「味」をしている。ポンジュの「桑の実」と「オレンジ」が主にそれぞれの内部構造を描写したのに対して、谷川俊太郎の「りんごへの固執」はその外部形状に重点を置いている。「りんご」はここでは生活意識を凌駕するものではない。それが世間に滞在し

た過程 即ちりんこの存在状態 はどうしようもない生命形式である。自然に腐敗してゆく、あるいは結局人間に食べられてしまう「りんご」であるが、「次から次へと枝々に湧」いてくる生命力に満ちている。そして、この「りんご」を個人個人が世間でもがき、奮闘する過程と理解してもかまわないだろう。そのうちにはお互いの虐殺や弱肉強食もあり、死生や繁殖もあることが暗示されている。サルトルによるそのボンジュ論の「人と物」の分析は透徹している。「もの」の存在に対する評価でここまで突っ込んでいる例を私は他に知らない。ここではもう唯物論も観念論も通用しない。我々は、哲学理論から遠く離れて、もの心に到達するのだ。そして、そこでは、ものが突然、その固有の实体で肉付けされた思想（パンセ）であるかのように見えてくるのだ。自然を観念の立場から見ると人々には次のような固定観念から逃れることができない。つまり、眠っている人間の夢のなかできわめて微細な度合いにわたって見出すところの、そして即自存在の特色であるところの可能と現実との差別解消という固定観念である。たしかに、確認とはつねに何かについての確認である。つまり、確信するという行為は、確認されるものとは別にあるものである。しかし、確認されるものが確認するもの内容をなし、それと一体化するような、そういう確認作用を想定してみると、その確認作用はそれ自身確認されることができない。容れられるものが容れるものに余りいっぱいにつまっております、かつ後者が無媒介的に前者に固有のものだからである。かくして、存在はまさにそれがそれ自身によって充足されているが故に、それ自身にとっては不分明である。存在が自らについて反省的視像をもつとすると、今度はその視像、つまり葉や枝が厚みをます。そのようなものである。それは石化された言語である^⑧と。サルトルのこのボンジュ論をそのまま谷川俊太郎の『定義』に当てはめても差し支えないと思う。「物」は描写される主体的対

象として、赤裸々にその自然「原形」と存在状態を呈しているのだから。ここでは、「物」に対する描写は直接的で集中的である。余計な修飾も下地もなしに、「物」の内部に突っ込む。この「物」は詩人と対等の立場に立ち、或いは、詩人が同じ重さの主観と客観の分銅を表現の天秤に置いたのである。詩人はただ「物」の代わりに発話し、「物」の沈黙の言葉を陳述する役割をしている。したがって、「物」の「身分」は明確であり、詩人とも親しい関係である。

フランス現代詩壇において、ボンジュとミシヨー（H. Michaux, 1899～1984）、シャルル（R. Char, 1907～1988）は「三銃士」と呼ばれているが、日本現代詩壇において、谷川俊太郎と併称できるような「三銃士」という呼び方は聞いたことがない。同時代で全体的な詩人資質から見れば、筆者は同じく一九三一年に生まれた谷川俊太郎、大岡信、白石かずこ（女性の方であるとしても）の三人を日本現代詩壇の「三銃士」と呼びたい。三人の創作経歴、業績および国内外での影響を考えてみれば、私のこの呼び方に大きな異議はないだろうと思う。

第四章 言葉Ⅱ 宗教

ボンジュの『物の味方』が出版されてからサルトルを始めとするフランス詩壇に広く注目されたと同じように、『定義』もまた刊行されてから多くの評論家に注目されてきた。その余波は今にも及び、各大学の研究者も絶えず学術誌に『定義』論を掲載したりしている。『定義』が刊行されてから、前述したように、各大新聞や文学雑誌が相次いで紹介・評論を掲載したほかに、『現代詩手帖』は一九七五年一〇月に臨時増刊号を出し、『定義』への注目を一段と高めた。『定義』刊行の翌年の一九七六年、『定義』と『夜中に台所でぼくはきみに話しかけた』の

二冊は「高見順賞」に選ばされた（谷川俊太郎はこの日本現代詩の芥川賞と呼ばれた賞を辞退したが）。「定義」の日本現代詩壇における地位はこれ以上贅言するまでもないであろう。

ポンジュと異なり、谷川俊太郎は『定義』を出す前に既に日本詩壇において牛耳を執り、かなりの注目を受け、研究対象となっていた。ポンジュは二七歳、即ち一九二六年に処女詩集『十二の小品』を出版した際は当時のフランス詩壇にあまり注意されなかったようである。ポンジュは『物の味方』によってフランス詩壇における地位を確立したといえる。二人の創作年譜から見れば、ポンジュは一九一五年、一六歳のときから詩の創作を始めた。谷川俊太郎が一九四八年四月の豊多摩中学校の校友会雑誌『豊多摩』に処女作「蛙」を発表したときから言えば、彼も一六歳前後から詩の創作を始めたのだと推定できる。しかし、谷川俊太郎は二一歳の時、既に処女詩集『二十億光年の孤独』によって日本詩壇で十分な声望を獲得した。谷川俊太郎の作品を全体的に見れば、『詩集』『定義』は彼がすぐに既存の創作手法に危機感を感じ、すばやく変化を求めようとした産物である。ただし、『定義』の言葉と形式は散文体である。谷川俊太郎にとって、「言葉とはひとつの術であり、ひとつの職業的な道具」であり、しかも常に「私の生活の真実と抵触する」が、斬新な言葉は彼の宗教のような存在であるといえる。彼はかつて一九五三年に創刊した『ユリイカ』に発表された文章の最後にこう書いた。「科学者たちが新しい宇宙船を世界に向けて出発させる時、詩人は新しい言葉を世界に向けて出発させる。宇宙の沈黙の中で、それらは同じひとつの武器人間を生き続けさせるための武器なのだ」^⑨と。谷川俊太郎の半世紀あまりの創作生涯の中で、言葉の追求や変化を求める要望は切実である。それによって、一つの手法に満足し耽溺せずに、自然に「遊撃戦」と「分散戦」の戦術を取る。即ち、「持久戦」より、むしろ既存の創作手法に

対し潮時をみて切り上げるように、多方面から突撃する。まったく異なる手法で書かれた『定義』と『夜中に台所ではきはきみに話しかけたかった』の同時出版も、谷川俊太郎のその追求の最もよい例証であろう。この「移り気」のような創作哲学は彼を絶えず自己進歩・自己更新させる。ある意味で言えば、谷川俊太郎がしきりに読者に斬新な作品をささげているのは、彼のその追求と切っても切れない関係があるといえよう。

ただ単に『定義』の言葉の特徴から考察すれば、その反・詩的要素は明らかである。それはまずその言語形式に現れている。一つの意味をはつきりと伝え、あるいは一つの意味の定義を命名し、それを正当化するために、詩人はここで一時的に詩の外在形式を放棄し、散文体を使用せざるを得なかったが、実際には、それらの作品を構成する内的本質は非常に詩的である。つまり、『定義』は外観上の散文、内実上の現代詩といったほうがより適切であろう。ここで、最も重要なのは「物」に関する認識の証明を表出しようとすることであるため、詩人の主観意識と主観感情は第二位に下がっている。そういうとき、「物」は二次元の輪郭であるかそれとも三次元の輪郭であるかとは無関係である。「物」の存在意義や世界との関係を肯定する際、言葉は抽象・晦渋の一面を避けて、表現対象を明確で把握することのできるレベルまで上昇させた。

『定義』を考察する際、タイトルとしての「定義」という一語の語義を無視してはいけないだろう。『定義』に関する大量の論文では、「定義」という概念の起源をフランス評論家アラン（Alain, 1868～1951）の著作『定義集』にまで求めた人がいる。詩人・批評家北川透は『定義』を読む^⑩という文章の中で、『広辞苑』の解釈を引用した。論述の便宜上、ここでももう一度引用しよう。「概念の内容を限定すること。即ち或概念の内包を構成する徴表を挙げ他の概念から区別することで、論理的定

義はその概念の属する種差を挙げて、それが体系中に占める位置を明らかにし、更に種差を挙げてその概念と同位の概念から区別する。例えば、人間の定義を「理性的(種差)動物(類概念)」とする如きである」と『広辞苑』では解釈している。「定義」という一語について日本の『哲学辞典』の記述はより詳しいが、今度は中国語に解釈を見てみよう。「概念内包の論理的方法を明らかにする方法。即ち概念が反映している対象の本質属性を究明する。形式論理学の定義の方法は、ある概念をその属概念の中に含ませ、それが同一の属概念の下のほかの種概念との区別を明らかにすること。即ち「種差」。たとえば「人間」という概念に定義を下す時、まず「人間」の属概念は「動物」であることを指し示す。「動物」という属概念の下で、「人間」と他の動物の区別は「生産道具が作れる」ことであるため、「人間は生産道具が作れる動物である」というように定義を下す。定義の公式は、定義される概念=属+種差。定義に規則は、(1)釣り合いが取れること。即ち、定義する概念と定義される概念の外延は等しいこと。(2)循環してはならない。(3)一般的には、否定判断ではない。(4)はつきりし確であること」^⑬。上に引用した日本語と中国語の解釈を見れば分かるように、中国語の説明は日本語よりもっと詳しいし、はつきりしている。谷川俊太郎がこの詩集を創作する前にどれだけ辞書を読んで、「定義」についての解釈を調べていたかはなお調べようがないが、『定義』の創作は基本的には『辞海』の解釈に出された原則に従っているといえよう。

ボンジュの『物の味方』を背景の源泉にした『定義』はそのテクスト形式の延長であるが、ボンジュが伝えた意義の踏襲ではない。谷川俊太郎の「物」の意義は新しいものであり、改めて創造されたものである。(「これこそ『定義』を成立させたのである。この詩集の中で、所収の詩篇はどれもこれも精緻なキャンオンであるともいえる。その言葉は手でな

こともできるほど具体的に確実なものであり、そして具体的に確実な「形」を呈している。その跳躍性は控えめにされたが、詩行の空白感と詩全体の空間感に影響を及ぼすことはない。一部の抽象的意義ももう曖昧模糊ではなく、手が届くような信頼感を与えている。それらの詩篇の思想的容量の大きさと暗示的意義の広さは実に驚嘆すべきものである。『定義』の創作上の純粋性は谷川俊太郎の早期作品に匹敵する。タイトルの下に綴られているのは詩人が言葉のレンガで念入りに作った詩の宮殿のようで、そこに詩人の命名した「定義」が暮らしている。それらの「定義」は「伝達」と「疎通」を重んじるものであるが、読者の認可を求めたい希望も抱えている。読者として、「定義」の宮殿に佇んだり逍遙したりすることもできるし、「定義」が面倒を嫌がらないで詩人の命名をつぶやくのを傾聴することもできる。

われわれがここで聞き取ったのは「物」の「声」である。その声は詩人が言葉の彫刻刀で何気なく彫刻したものである。そのイメージと意義は鮮明で生き生きと詩人の彫刻刀の下に現れ、詩人の苦心と思考を凝結している。詩と散文との結合の默契や、日本語の真新しい文体の登場は『定義』によって十分証明されよう。それは新奇で静かであり、また的確で信頼できる。それによって、味わいが尽きないのみならず、誤読される範囲も縮小されるのであろう。

先に引用した中日両国語における「定義」に対する解釈を見れば分かるように、単にそれだけから、中国語は日本語よりの確さをもっていると言っても差し支えないと思う。つまり、明確で精確に一つの意味を伝える点において、中国語は確かに日本語より長じている。日本語という曖昧な言語を用いて更なる精確な意味を伝えるには、かなりの困難と挑戦に直面しなければならぬし、もっと多くのないし何世代の日本語詩人の努力が必要となるだろう。ある種の言語の局限や極限を突破する

のは容易なことではない。まして具体的な物象の存在の証明についての命名は詩人が世界について命名するより遙かに困難である。この意味から言えば、『定義』というテクストが日本に誕生したことは、詩人谷川俊太郎が日本語の「精確に伝える」ことの可能性についての模索に成功したということなのである。

第五章 「灰についての私見」についての私見

「灰についての私見」というタイトルを書いたら、『定義』を翻訳した時の忘れがたい興奮がまた浮かんで来た。その時から、この作品はずっと私にとって気になっているものである。

どんなに白い白も、ほんとうの白であったためしはない。一点の翳もない白の中に、目に見えぬ微小な黒がかくっていて、それは常に白の構造そのものである。白は黒を敵視せぬどころか、むしろ白は白ゆえに黒を生み、黒をはぐくむと理解される。存在のその瞬間から白はすでに黒へと生き始めているのだ。

だが黒への長い過程に、どれだけ灰の諧調を経過するとしても、白は全に黒に化するその瞬間まで白であることをやめはしない。たとえ白の属性とは考えられていないもの、たとえば影、たとえば鈍さ、たとえば光の吸収等によって冒されているとしても、白は灰の仮面のおかげで輝いている。白の死ぬ時は一瞬だ。その一瞬に白は跡形もなく霧消し、全く黒が立ち現れる。だが

どんなに黒い黒も、ほんとうの黒であったためしはない。一点の輝きもない黒の中に目に見えぬ微小な白は遺伝子のようにかくれていて、それは常に黒の構造そのものである。存在のその瞬間から黒はすでに白へ

と生き始めている……

谷川俊太郎「灰についての私見」

「存在のその瞬間から白はすでに黒へと生き始めているのだ」、「存在のその瞬間から黒はすでに白へと生き始めているのだ」。ここで、詩人の「灰」についての認識は弁証法的哲学の上に立っているのである。「灰」は「白」と「黒」の間に存在し、その存在自体が味わいに尽きない。それは白と黒の二重の性質を持ち、「白の構造」と「黒の構造」を同時に備えるが、また「白」とも「黒」とも異なるところがある。「灰」の描写において、詩人はとてもいい切り口を選んだ。つまり、「灰」の側面から着眼し、直接的ではなく、間接的に「白」と「黒」を引き立て役にして、「灰」まで導き、その品質とイメージを提示した。「灰」という固有名詞はここで既に言語学のいわゆる「深層構造」の領域に昇華され、その概念は明確で透徹している。それは卑しくなく、偉大な存在である。私の考えでは、「灰」の描写において、言葉自体の敏感度や構想の密度からにしても、感性の質や詩人の態度からにしても、「灰」についての私見」は表現上の極限に達しているのではないかと思う。同じタイトルで書かせれば、「灰」をそこまで描写し、それほど効果を出すことができる人は少ないだろうと私は思う。これを読むと、一種の不思議な「灰」の痛みが読み取れる。それは厳粛なものであり、崇高なものである。詩人として、谷川俊太郎はこの作品の中で言葉の発条をしつかりと巻いた。個々の言葉はそれぞれ自分の居場所があり、弛緩したことなく、みな緊張している。作品が全体から見ればきちんと整っていると感じさせるのもそのためであろう。これこそこの作品を『定義』の中で特に際立った特徴を持たせているものなのである。それから、「灰」についての私見」は「りんごへの固執」のように頻繁に表現しようとする対象

(この作品では具体的には「灰」である)を登場させるわけではなく、「灰」を登場させたところは全部で二箇所しかない。詩人は意識的に「灰」という言葉の出現を回避しているようである。こうして、かえって読者のイメージを打ち破ることなく、深い意味での含蓄を保つことができたのである。

「ほんとうの白」と「ほんとうの黒」という言葉は注目されるべきだと思う。詩人の言つとおり、「ほんとうの白」と「ほんとうの黒」は実際には存在しないが、それが詩人の最も理想的な色である。こういう理想主義に満ちた色の中から「灰」の意義を屈折することによって、「灰」の成立と立脚点を見つめる。ここで、「灰」は自分なりの色彩を放つただけではなく、自分の形状も展示している。「白」と「黒」の間で、「灰」は立体的に存在し、言葉の色彩感も色とりどりである。

この作品の読解において、無論、「白」や「黒」、「灰」の各自の暗示性を排除するわけにはいかない。「灰」は「妊娠」と「分娩」の過程において暗示の劇的さを増してきた。もしこの作品を芝居に喩えるならば、主人公の「灰」は観客の前に現れるチャンスが極めて少ない。舞台上で忙しそうに働いているのは語り手である。「白」も「黒」も「過客」の役を演じるに過ぎない。もつ一人の登場人物として、光は「悪玉」を担当させられた。光の強弱の変化により、「白」や「黒」は翻弄されるが、しかし、「灰」は生命を持っている力のシンボルのように描かれている。つまり、この「灰」は生きている「灰」であり、活気のない「灰」ではない。そのような鮮やかな生命感を持っている「灰」は、中国語におけるマイナス的なイメージの「灰」とまったく異なるのである。現代中国語においては、「灰」を帯びている言葉は枚挙にいとまがないほど多いが、大体落胆や意気消沈、絶望の意味を担っている。たとえば「灰心」、「灰暗」、「灰溜溜」、「灰沈沈」、「灰蒙蒙」、「灰撲撲」、「灰塌塌」、「灰不

溜去」、「灰心喪氣」などなど。それに対して、日本語には「灰」を帯びた言葉はそれほど多くはない。そして、中国語の「灰沈沈」、「灰蒙蒙」などの言葉を日本語にしたら、「薄暗い」の一語で解決してしまう。日本語の「灰」を帯びた言葉は多く捜し出せないが、「灰滅」、「灰冷」などいくつかの言葉の意味から見れば、それも中国語と同じように、マイナス的なイメージである。そして、日本語では、「灰」は「価値がない」、「興味がない」という意味もある。更に日本文学においては、「灰」をテーマに書かれた作品はそれほど多くはないようである(いま思いついたのは志賀直哉が敗戦直後に発表した「灰色の月」だけである)。こうしてみれば、「灰」についての私見の「灰」はすでに中国語や日本語の中の「灰」についての意味規定を超え、詩人によって新しい意味を付与されたのである。

谷川俊太郎は「現代では、言葉はあまりにも機能的なものになりすぎている傾向が強いようだ、それは符号化している。しかし、本当の言葉は、そのソシアルな意味の他に、もつと生命的な意味、むしろ力をもっているものだとは思う。」と述べたことがある。いわゆる「本当の言葉」は、おそらくエリオットが言ったように、「意味と意義が苦しく絡み合い、戦つて」から生まれた言葉であると思う。このエッセイは『定義』の刊行より二三年前、即ち一九五五年に発表されたものであるが、詩人の言語意識を反映していると考えられる。旧ソ連の詩人ネクラソフが言ったように、「詩句は貨幣のように、精確ではつきりと如実に作られなければならない。厳格に規範を守らなければならない。それは言葉の使用は緊密であることと思想が広いことである」。谷川俊太郎の半世紀の創作を振り返ってみれば、その多くの作品はこのような言語観に従って作られてきたのであるといえよう。

『定義』に関する百にも近い文章の中で、坪井秀人の指摘はかなり鋭

いと思つので、ここで少し引用することにした。「『定義』はかくして定義不能を定義する実践として捉えられるのだが、定義不能の定義とは「灰についての私見」に表われていたごとく、読者の先入主を裏切ることのない 既知 の開示であり 対称 ないし 円環 的な秩序そのものであった。二項対立の溶解と言えばモダニズム以後の詩的言語を称揚するクリシエのように無媒介に受け取られるが、そこにも健全で安全な秩序の意識が根を張っていないとは限らない。谷川の『定義』はその異父妹 とともに孤独なエクリチュールの営みとして記憶されるが、実は秩序意識（日常的無意識）に自らが回収されようとする欲求と微妙な均衡を保つてもある。《ラングと……等身大》な谷川詩学の普遍性の秘密のありかがここにも見えているようだ」と。以上に引用した論述から、その理性に満ちた分析の科学性と信頼感が分かる。それはある程度テクストの読解を精確な方向へと導くだろう。そして坪井のいうように、「灰についての私見」を通して、谷川詩の普遍的価値が見えてくるのである。

結 語

この論文を終えようとする時、私はこう考えている。後三〇年経って、もし谷川俊太郎がまだ健在でいるならば、彼は既に「世紀老人」であるが、私はちょうどいまの谷川俊太郎の年である。その時、古稀の自分が今の谷川俊太郎のように詩の世界で「詩的に棲息」し健闘することができかどうかは知らない。もしできれば、私も彼のように、純粹で透明な童心を保って、沈黙の世界と対話し、陽光と海とに握手する。その時、彼は既にこの世を永遠に去ったとしても、この世界はやはりこの世界であらう。樹木はやはり彼に謳歌された樹木の緑、空はやはり彼が憧れた

青さを持ち、海もやはり彼の詩作に書かれたのと同じように咆哮したり澎湃したりするのである。それから、彼の薄い銀髪は依然として風にそよぐだろう。人々は依然として月と星々の光から彼の顔 世界の東方の大地の上の空と同じ高さを持っている彼の名前が彫つてある墓碑が見られるであらう。

注

- ① 谷川俊太郎構成の柿沼和夫写真集『肖像 美の巡礼』（TBSブリタニカ出版、二〇〇二年一月）参照。
- ② 谷川徹三「息子俊太郎を語る」、『現代詩手帖』、一九七五年一〇月臨時増刊号。
- ③ 詳しくは『定義』参照、思潮社一九七六年一〇月。
- ④ 詳しくは『週刊朝日』の「書評」参照、一九七五年一月一四日。
- ⑤ たとえば内田洋の「F・ボンジュ 谷川俊太郎の光のもとに定義を読む」（『金沢大学教養部紀要』、一九七九年）。同論は「外国文学講義」として、広い視野でボンジュと谷川俊太郎の全体的創作活動を並行的に比較した。
- ⑥ 谷川俊太郎・山田兼士・田原共著『谷川俊太郎《詩》を語る』、澤標社二〇〇三年六月二〇日。
- ⑦ 詳しくは阿部弘一訳『物の味方』参照、思潮社、一九七六年七月。
- ⑧ 同⑦。
- ⑨ 谷川俊太郎「世界へ」、『ユリイカ』一九五六年一〇月号。
- ⑩ 詳しくは坪井秀人の論文『国文学』一九九五年一月号。
- ⑪ 『現代詩手帖』臨時増刊号「谷川俊太郎」。一九七五年一〇月。平凡社、一九七一年四月。
- ⑫ 『辞海』（上海辞書出版社、一九八八年一月）、一〇二頁。
- ⑬ 「詩人とコスモス」、谷川俊太郎著『沈黙のまわり』、二〇〇二年八月講談社文庫。
- ⑭ 「谷川俊太郎の詩を読む」、『国文学』、一九九五年一月号。

（東北大学非常勤講師・本学大学院研究生）