

は
じ
め
に

0

詩を離れて詩を思考する——散文概念をめぐる

平出 隆

現代詩研究会 二〇〇六年七月一五日
於・神楽坂エミール
コーディネーター 川中子義勝

司会者 「抒情・造形・批評——詩的現実を目指して」というテーマのもとでの現代詩研究会、今回で三回目となります。講師には、詩集『家の緑閃光』、評論『破船のゆくえ』また評伝『伊良子清白』など、多彩な活動をしてこられた平出 隆さんをお迎えしました。平出さんには昨年、東京大学駒場博物館で行われた「バウハウス展」レセプションでお会いしました。その際に詩と造形の関係性を主題に据えて話をいただけないかとお願いして、快諾をいただきました。本日は、批評と実作との結びつき、また伝統への視点など、近年の展開と合わせつつ、活動の要点をご自由に語っていただけると期待しております。一昨年に詩論集『多方通行路』を出されましたが、その最後のところにこうお書きになっています。「……一九九〇年代前半には私の、さらに決定的な〈現代詩〉ジャーナリズムからの離反があった。理由を批評的に要約してできないことはないが、ここでその必要はないだろう。詩を離れて詩を思考することのできない人々と話をすることが苦痛となった、と語ることのほかに。」本日の表題「詩を離れて詩を思考する」はここから採られています。早速お話を伺いたいと存じます。よろしく願いいたします。

平出 こんにちは。平出隆です。よろしく願いいたします。このお話をいただいたのは去年の秋だったでしょうか、そのときに、このタイトルにさせていただきました。というのは半年後、あるいはもっと後の自分の関心がどうなるかは分かりませんし、しかし、分らないなりになんとか適応できるだろうタイトルを、という意味あいでした。半年後、あるいはそれ以上経っても、おそらく関心はつづいているであろうという見込みで、このテーマにしたわけです。自分の中ではこれまでもつづいているテーマですね。とくに副題にあります「散文概念」という言葉、これについては、最初から気になっていたものです。最初からというのは、どこが最初か、よくは分からないのです。けれども、私自身の詩への覚醒といいますか、そこにかかわっている。そのあたりを少しふり返りながら——個人的に迎いなおすようなことになって恐縮なんですけれども、考えてみたいと思います。

1

(詩への覚醒)

私をはじめて詩を書いたのは、一九六四年の終りか五年の初めだったろうと思うのです。中学二年生の冬だったと思います。それまでは文学的な本を読まない子どもで、とくに中学二年生の前半というのは、数学にとっても関心があったようです。特別に数学の成績が良かったわけではないのですけれども、まあ好きだった。小学校の算数も好きでしたし、なぜか分らないけれど、数学も好きだったわけですね。当時、数学の本では岡潔の随筆が出ていたり、もっと分りやすい、ちょっと一般的な本で矢野健太郎という数学者の本が買えたり、それから数学史のよもやま話を伝えるものとしては笹部貞一郎さんの本とか、そういう本を見つけて読んでいました。それから数学史、数学の歴史みたいなものを、もっと大きく読んでみたいと思って、フロリアン・カジョリという学者の『初等数学史』という本、これは坦々と、いろいろな数学者の歴史を書いている本で、いろいろな図版が入っていました。上・下巻にわたる分厚い著作なんですけれども、読みやすくてしかも逸話にも満ちていて、あちらまたこちらのページと読み浸りました。たとえば、盲目の数学者がいたりとか、盗賊の数学者がいたりとか、逸話だけ読んでいってもとても面白いわけですね。そういうところから夢中になって読んでいくうちに、関心がひとつのポイントに入っていきます。



E・T・ベルという人の『新しい幾何学の発見』という本がありました。ユークリッド幾何学の絶対性が覆されて非ユークリッド幾何学が生れる、その前後のことが書かれていました。とくにヤーノス・ボヤイとニコライ・イワノビッチ・ロバチェフスキーという二人の数学者が、たがいに離れた土地でほぼ同じ時期に、ユークリッド幾何学の普遍性を覆す非ユークリッド幾何学の発見をします。ボヤイの方は、この論文を当時の大数学者のフリードリッヒ・ガウスに送るわけですが、ガウスはそれを無視するのだったと思います。この無視するという事の中には、忙しくて読んでいる暇がないということがひとつあったようです。それから、それだけではなくて、じつはガウスは多方面にわたって大きな発見をした大数学者であるだけに、数学のパラダイムといいますか枠組みが、近い将来どう崩れるかというところまで予感しえていた節があった。このために、自分が行なってきた数々の発見に対して、その根底を支えている基盤以外のところから、なにかが現れる可能性を、じつはよく知っていた。そんなあたらしい大展開が起ることのかすかな恐れも、ガウスは感じていたのではないかと、いわれています。この発見をガウスに無視されて、ボヤイ自身は認められないまま終わったんですか。ちょっと記憶が定かではないのですが。いずれにしても、非ユークリッド幾何学というものが、まったくあたらしい真理の次元を暴いたものであるということが、やがて時間とともに解ってくるのですね。

この展開の中で、子どもの私は「発見」ということに非常に興奮したようです。ああ、「発見」ということはこういうふうに行なわれるんだ、と。もっと昔においては、たとえば「アルキメデスの原理」に関する逸話とか、ターレスの発見のときの逸話とか、そういうものが語られていますね。たとえば、アルキメデスは風呂に入っていて「アルキメデスの原理」を発見して裸で飛び出した、という有名な逸話がありますね。これは大変怪しいものだと思いますけれども、しかし、「発見」というものはそういうものだろうと。いい大人が風呂から裸で飛び出してくるものだ、ということに、素直にうなずいたといいますかね。どんなふうによ、「発見」という行為があるのだということに深く感銘してしまったのです。

そこで子どもですから、自分も「発見」してみたいなというふうに思うわけです。まだ見出されていない証明方法とか、そのようなものを調べまして、あれは確か「角の三等分」に関することで、定規を使わないで角を三等分することの不可能性は証明されていない、だったか。まあそういう、これからまだ可能性のある課題を見つけて、これは解けそうだなという思いで、子どもが昼休み、中学校のがやがやする教室で証明に取り組んでいたわけですね。

で、僕の友だちにもうひとり同じように数学に関心を持っていて、その面白さを分かっている友だちがいたんです。その友だちとは話が合って、一緒に話題にしたものに遠山啓の『無限と連続』という岩波新書がありました。いまはもう品切れになっていますが、大変に版を重ねた本ですね。この冒頭のところに、やはりガウスに絡んで、コントロールなど、ガウスに無視された学者たちの話が出てきます。それから無視されたのではないけれども、二〇歳で決闘に倒れるエヴァリスト・ガロアという天才数学者のことが出てきます。ガロアはつまらないことで決闘をしなくてはいけなくなるわけですが、その前の晩に弟に宛てて手紙を書き、それから友人に宛てて手紙を書く。その友人宛ての手紙の中で、自分の残した数学の論文、群論に関する論文ですね、それを、ガウスに見せて、そして公的に彼の意見を求めて欲しい、というふうに言い残して、結局、決闘で倒れて死んでしまうんですね。しかしこれは大切な論文であったことが分るんです。その手紙は友人に宛てたものなんですけれども、もう一通、弟に宛てた手紙もありまして、そこには「弟よ泣くな、二〇歳で僕が死んだとしても、云々」というくだりがありました。これが遠山啓の『無限と連続』という本の最初に引かれてありまして、子どもには入りやすかったですね、強烈に印象に残って。それでこの手紙の書き方を友だちと真似しあって、二人で、いまだ世に認められざる数学者ごっこといいますか、手紙を書きあったりしていました。「平行線の定理」などと図を描いて、非ユークリッド幾何学の本で学んだ図を、学んだというか、ともあれ見たというだけでしょうが、そんな図を適当に描きこんで、おたが

い、さもいまだに見出されていない数学者であるかのような手紙を書きあつた。そうやっている日々のある昼休みに、私自身がこの「角の三等分」かなにかの不可能性の証明法を探していて、それが発見されたわけですね。「われ発見せり！」と。そう叫ぶのをこらえて、もう一人の友だちのところへ急ぎます。彼はかなり離れた別の校舎の、別のクラスだったのでですね。それで、証明を書いた紙だけを持って教室を飛び出して、階段を駆け下りて、渡り廊下を走って行って、「ついに出来たよ！」というふうにして駆けつけました。そうしますと、その友だちがじっと見ていました。そして、こここのところがおかしい、というふうにつぶやきました。よく見ると、やっぱりおかしかったですね。で、あっという間に、「発見」もその気持も、消えてしまったわけですね（笑）。

ところが、自分の教室から彼の教室に行くまでのあいだ、走っているあいだの、「われ発見せり！」という感情、感覚だけは、確実に身体の中に残ってしまいました。そうして、アルキメデスもこんな感じだったのかなあ、とアルキメデスを親しく想像することができましたし、それからガロアの発見、ポヤイやロバチェフスキーの「発見」がどういう気持ちのもとにだったか、その一端だけは分ったような気がしました（笑）。実際には、あまりにも次元が違うのでしょうけれども。しかしそれでも、ポヤイとロバチェフスキーに関しては、色々な本を読んだことがあるわけです。そして、やはりこの二人の発見は素晴らしいなと思って、思わず言葉を紙に書きつけたわけですね。一種のオマージュ、褒め言葉ですね。それを書きつけました。ちょうど、ガリ版刷りの学級新聞が出るというので、それを編集している友だちに渡して、これを載せてもらえないか、と頼んだのだと思います。そうしたら、学級新聞が出た後、国語の女の先生が教室で、授業中だったと思いますが、「この詩はとてもいい」というふうにみんなの前で褒めて、朗読してくれたんです。そのとき私がびっくりしたのは、「この詩は」ということをいわれたからです。自分には「詩を書いている」という意識がなかったわけです。褒め言葉、オマージュを書いて出したということしか意識としてはなかったのですけれども、この詩は大変いいということをおかれて、そこで初めて「詩」ということに気づいたわけですね。「詩」という形式があるということに気づいたし、それを思わず自分が書いてしまったのか、ということに気づいたわけですね。そこまでは数学者になりたいという一心だったし、数学の成績もまずまず良かったんですけど、ふとしたことで「詩」というものに意識が向うようになってから、詩の方面のさまざまな本を読むようになり、それで数学の成績はみるみる下降線を迎っていきます。で、現在に至っているわけですね。（笑）

2

(自由詩から散文形式へ)

そういうところが出発なものですから、自分が「詩」を書いたり、「詩」について考えたりするときにも、「詩を離れて詩を思考する」というのが当然のようなところがあるんですね。形式としての詩を選ぶ、ということよりも、結果として「詩」と呼ばれるものになる、あるいは思いがけず「詩」が発生するという、そのようなことが大切なのではないか、本来なのではないか、というスタンスが、おそらく最初のところからつづいている、そんな気がするわけです。

中学の三年くらいになると、詩集を読んだり、小説も読んだりするようになったと思うのですが、あるとき自分は「詩」の方へ行こうか、「小説」の方へ行こうかと、意識して考えた時間があったことを思い出することができます。そんなことを考えた時間があったというのが、いまから考えますと、かなりおかしな感じもしますけれども。その中学三年の意識の中では、「詩」に行こうと思ったんですね。このときおそらく、最初に申しました形式としての「詩」を選んだのでしょ。広い意味での「ポエジー」、形式を越えた「詩」というものよりも、狭い意味での「詩」という形式、ひょっとしたら「自由詩」という形式のことだったかもしれませんが、そういう形式のことを考えるようになった。自分は「自由詩」の方へ行ってみよう、というふうに思ったんじゃないかな。それで、現在に至るということでもあるんです。けれども、ちょうどいま、この紙〔当日のちらし、講演者プロフィールを、年代を遡るかたちで掲載〕をいただいて、下の方から順に自分の著作というものが並んでいくのですが、最初の詩集の『旅籠屋』というのは行分けの詩ばかりだと思います。まあ、自由詩というものが選ばれたと。自分が書きすすむという局面においては、具体的にどの形式を選ぶのか、という話になっていかざるをえないわけです。

『旅籠屋』「微熱の廊」冒頭部分

病むひとの肩車で、梁にわたしは刻む《旅籠屋》。
ゆらめいてそのまま
雨ふる次頁へ傷む、
葉となって立って眠る。
めざめれば睡りも夢で

『胡桃の戦意のために』冒頭部分

1

晴れやかな地下鉄道。晴れ渡って溼てしない壁。日を
繋いでいく轟くばかりの鋼の祈りに、ひと刷毛の雲が
掛かって、はじまりよ、それがおまえの巣。

『若い整骨師の肖像』冒頭部分

(はじめの光景)

水の泡が滾りたつていびつな火の粉となつて散つて
いる巖のあいだに、死んだばかりの水母の影に悪かれ
たまま、一組の手袋が旋回していた。十本の指は、あ
るものは折れまたあるものは縋れながら、それぞれが
ありとある方角を差し照らそうと努めていた。

そこで、自由詩ではしまっている自分の詩作の歴史みたいなものがふり返られるんですけれども、一九八二年の『胡桃の戦意のために』のところでは、すでに自由詩をやめて散文形式になっています。散文形式とはいえ、一行二十五字詰め長さの、短いのは一行から、長いのは十行に届かないくらいでしょうか、そのくらいの短い断片を百十一ほど並べるような試みになっています。この時期にもう、行分けということに対する自分の考えが出ていると思うんです。

三冊目の詩は『若い整骨師の肖像』というものですけれども、これも一行が、これは三十字でしょうか、少し足が長くなった散文詩です。『胡桃の戦意のために』は断片性が強いものですが、この三冊目は断片ではなく、断片的なものもあるんですけれども、もう少しまとまり、または構成があるものになっています。それから四冊目の詩集は『家の緑閃光』という詩集な

『家の緑閃光』冒頭部分

格闘図、

白布の上、巴となつて組み打つ詩人と批評家がいる。
どこからか打ち寄せてきた皺に、ふたりながらとらえ
られている。ひたいに古い血がこびりついているのは、
どちらのもの。

『左手日記例言』「怪我」冒頭部分

もう十三年も前のことになるが、利くほうの手の甲
を傷つけたことがあった。傷口は横一文字、とはいっ
てもわずか一センチメートル、血は滲み出るという程
度の量にすぎなかった。ところが、傷つけた瞬間、軀
の深いところだけぐるりと百八十度回転したようなめ
まいがあり、血の気が失せるという言廻しどおりに、
腰から冷えていく心持ちで、その場に、へたり込んだ。
偶然によって凶器となったのは、氷だった。霜だった、
といってもいい。冷蔵庫の製氷室の明るさの中の、一
瞬のできごとであった。

んですけれども、これは行分け形式と、散文詩形式とに分れますが、散文詩形式もフラグメントとしての形式と、小説的な形式、つまりより意味の通りやすい物語性をもった散文形式、これらを組み合わせたものです。その組み合わせ方も、ちょっとまあ、人工的または工作的になっています。構成的なもの、あるいは意図的なやり方、そういうかたちで構成してしまして、自分でいうのもへんですけれども、「行分け形式」というのはなにかということ、それに根拠があるのかということ、ずうっと、いろんなふうに疑いつつ試してきているというところがあったのですね。

これが三冊目の詩集だったんですけれども、四冊目の詩集というのが見えなくなってしまうんですね。というのが、九三年の『左手日記例言』というのがそれに当るんですけれども、これは、「詩集」というふうには、自分で呼んだことのない本です。これも散文形式なんですけれども、小説というよりも、まあそういう要素もちょっとあるにはあるんですけれども、エッセイに非常に近いものです。で、いまこのちらしには、この本が賞を受けたことが記録されていますけれども、そのとき、親しい友達から「あれはエッセイじゃないか」と、非常に不満そうな声を聞きました。信頼していた友達だったんですけれども「あんなのエッセイじゃないの」っていう言い方をされました。それから、この賞には小説部門とか評論部門とか、エッセイ部門もあるんでしたかね。その裏話を聞いたところによると、どの部門で賞を授けるか、あるいは授けないか、という議論になったんだそうです。つまり、これは詩じゃないんじゃないかと。文字組みは贅沢だけど、出版社も詩の出版社じゃないし、詩集と書いていないし、中身はだらだらしたエッセイにしか見えないと。まあ、その議論の実際は分かりませんが、何人もの選考委員がいろんなことをいったそうです。それで、「詩歌部門だと紛糾するなら、エッセイ部門であげたらどうか」というふうにどなたかがいったら「エッセイであげるならば絶対反対する」と言った小説家もいたとかです（笑）。具体名をいうのはちょっといろいろまずいでしょうね…聞き齧った噂ですから。「どの部門にしても、あげなくていいんじゃないか」っていう人もいたんでしょうね（笑）。で、「小説ならどうだろうか」と一瞬でも考えてくれた人がいたのかどうか分かりませんが、まあ、そうしたことは、私としては大変に嬉しい情報でした。つまり、この形式はなにか、ということを知りたいのは作者自身である。これを詩集として出さないことによって初めて、これがなんであるかということが問える、というふうに考えていたからですね。この本については自分で詩集とはいわなかったし、いまもいわないし、ほんとうにいえるかどうかとも疑わしいと思っています。したがって、ここで四冊目の詩集っていうふうにいえなくなって、その先を数えられなくなるのです（笑）。で、まあ幸い、この後、私はいわゆる詩集というのは出していないの

で、数え方問題は宙吊りのままです。

一九八七年以来、詩集と呼ぶものはじつは出していない。大変だな…何年ですか、もう二〇年近く詩集を出していないということになるわけで、大変なサボタージュぶりだなあと思っていますけど。そんなところから、『左手日記例言』なる本から、先ほどちょっと紹介していただいた『多方通行路』の文章に繋がるように、軌道を逸れていく。これは詩壇の、自分の詩が詩であることの確証ばかりを求める方向とはまったく相容れないわけですね。それで、詩行の根拠を前提にしすぎて、詩を疑うことのない現代詩ジャーナリズムというものに対する疑いといいますか、そういうものが私には、つねに書くことと平行してあったわけです。つまり、詩形式を前提とする世界から離れていくことが詩には必然なんだ、という書きかた、考えかたになっていった、ということだと思います。

3

(葉書と日記)

まあ勢いですから、この先についてもお話ししますと『葉書でドナルド・エヴァンズに』というのが二〇〇一年に刊行されています。ところがこの本は一九八五年に書きはじめたもので、季刊の雑誌に三年掛りで連載しました。ドナルド・エヴァンズというアメリカの、もうすでにその時点で亡くなっていた画家に宛てて葉書を書く、という形式をとったものです。そこで、なぜ葉書なのか、といいますと、この画家が切手を描いた画家だったからです。アメリカの人なのですけれども、アムステルダムに渡って制作しようとしていて、三十一歳のとき、アムステルダムで火事に遭って死んでしまいます。

彼が遺した切手というのは、本物の切手に非常によく似ている切手なんですけれども、架空の国を想定して描いている。基本的に水彩で描いていますので、一点しかないものなんですけれども、あたかも普通の国の普通の切手が発行されたようにして描いていまして、切手発行の記録まで、それらしい書類としてタイプされていきました。

ドナルド・エヴァンズに私が、なぜ葉書を書くようになったのかは、よく分かりませんが、たまたま一九八五年に私がアメリカのアイオワに行って滞在し、そこからドナルド・エヴァンズの遺された両親に宛てて手紙を書きました。そして、これからドナルド・エヴァンズについて本を書きたいんだけれども、彼がどんな子どもだったか、どんな遊びをしたのかが知りたいということを手紙に書きました。そうやって彼が生れたニュージャージーのモーリスタウンというところに行こうとしたんですが、投函しようとしたアイオワシティーの郵便局で、その手紙が受け付けてもらえなかったんですね。というのは、モーリスタウンの番地がなかったんですね。モーリスタウンというだけで情報がなかったわけです。それで、郵便局のおじさんが、これだと戻って来て大変な手数料を取られてしまうからやめたほうがいいよ、という。それで、お父さんとお母さんに手紙が出せなくなって、じゃあしょうがないから、死んでいるドナルド・エヴァンズその人に直接書こうと。

これは事実ではありますが、フィクションの組み立てかたでもありますね。というところから、ドナルド・エヴァンズに宛てて葉書を書きはじめます。しかし実際、彼が生れたモーリスタウンを訪問したり、彼の友人だった人たちに会ってその遺品を見せてもらったり、そこからニューヨーク、アムステルダム、さらにイギリスへと旅をしながら彼の跡を辿り、同時に彼に宛てて葉書を書くというかたちをとったのが『葉書でドナルド・エヴァンズに』という本なんですけれどもね。

これは一九八五年から三年くらいにわたって、断続的に葉書形式で書いていったんですけれども、ここで私自身の、形式に対する非常に大きな経験がありました。

『葉書でドナルド・エヴァンズに』冒頭部分

1985年11月25日
アイオワシティー

親愛なるドナルド・エヴァンズ、
あなたのご両親に宛てたぼくの手紙は、アイオワシティーの郵便局の窓口で鄭重に拒まれました。腕に錨の刺青をした親切な局員がいうには、モーリスタウンはアイオワシティーよりずっと大きな町なのに、この手紙は宛先がとても不十分で、だから間違いなく送り返されてきてたいへんな額の手数料を請求される、とのことでした。その前に、町の図書館に行きニュージャージー州の電話帳を調べたのですが、ご両親のお名前は見つかりませんでした。

というのは、葉書という形式で書くというときの「形式」というのは、詩の形式とか自由詩の形式とかという「形式」とはちがう次元の言葉だということですね。手紙で書くか、葉書で書くか、という形式の問題と、たとえば書簡体というときの形式の問題とは次元がちがう。それから日記という形式があります。この日記という形式も、人間一般にとって非常に普遍的な形式だろうと思うわけです。誰でも手紙という形式や日記という形式を、文学者じゃなくても詩人じゃなくても感じ取っている、あるいは、日々経験せざるをえない、そういう形式だろうと思うわけですね。

このような普遍的な言語形式と、詩というものがどういうふうに関わるんだろうか、とそんなふうなことを考えざるをえない。『葉書でドナルド・エヴァンズに』はそのような書きものになっていったわけです。

ドナルド・エヴァンズという死者に宛てた「葉書」の形式はまず、自分の状況を不在の他者に伝える、つまりその日の「日記」にかなり近いものになっています。葉書という形式を取っているように見えながら、じつはそれは日記の性格を帯びているということが起りました。このようなことから、広い意味での書簡体と、広い意味での日記体という言語形式がどう関係しているんだろうか、というふうなことも抱え込んでしまったような気がします。

ところがこれ、終わりました。イギリスのある島に渡って終るんですけども、まあ、お話しすると大変長くなりますから理由についてはやめておきますけども、とにかく行くところまで行った、という終りかたになったわけです。

ところが、本が出せなくて…ともあれ、出せなかった。連載が終って、友達も、本にしようっていつてくれていた出版社の編集者も、「早く本にしよう、してよ」というんだけど本にできない、ととてもできないと私は思っている、そういう時間がずっとつづくんですね。一九八八年くらいから、それは刊行年までですから十三年間つづいたわけです。本にしない、できない。なぜできないのか、というのは、まあ本人だから分っているんですけども、これはできない。なぜできないか、二つ理由があったんですね。ひとつは簡単なんです、いいタイトルが浮ばないと（笑）。タイトルがなきゃ、本にできませんね。

それからもうひとつの理由は、全体が日記の性格を帯びたために、その中に自分の身のまわりの大切な人たちの死が書き込まれてしまった。今夜は親友がもう死にそうだとかね、祖母がとうとう亡くなったとかね、それから、親しかった作家が亡くなりました、とか、そういうことをドナルド・エヴァンズに宛てて書いていった。たまたまその三年の間に、私にとってとても重要な人たちが次々に亡くなっていったものですから、それを書き込まざるをえなかったわけです。つまり、連続した生身の時間がそこに入っている。こ

れがおそらく、人が書くということにおいていつも起ってくる次元のことな
んです。これは文学作品以前に、日記であれば連続した生身の時間は、当
然入ってくるわけです。しかし、生身の時間とそれを作品として提示できる
次元とのあいだには、大きな崖か深い谷間のようなものがあるような気がす
るわけです。それで、この書きものはどう弄っても本にはできない、とい
うことを感じつけたわけです。

4

(私小説のポエジー)

この時点、つまり一九八五年から数年の時点で、私は小説についてのスタンスというものも、じつはもっていたようです。というのは、これは話がちょっとまた前後しますけれども、一九七八年からたまたま選んだ職、就職した先が出版社であったこと。しかも、いわゆる純文学の小説の雑誌の編集者であったこと。これを選ぶ時点では、大変なためらいもあったんですけども、当時は失業状態でした。大学を出て、ある大手の会社に入ったのですが、途端にこれは駄目だと思ひまして、自分が不適格だと思ひまして、すぐに辞表を書きました。フリーの編集者になって請負の仕事で月刊誌をやり、一年半くらいやっていたんですけども、その会社が潰れまして、失業状態になったんですね。当時婚約してまして、それで結婚式ももう決まっていたんですけども失業状態。そのころ、たまたま「文藝」の編集者に原稿を頼まれて、原稿を渡すときか、「去年の年収はいくらだったの」って聞かれました。非常に少なかったですね。百万弱かな、忘れちゃったけれども、正直にいうと呆れられて。それで誘ってくれたっていうわけではないんでしょうけども、たまたま河出書房としては十何年ぶりの採用があって、声をかけられました。小説の現場なのでためらったのですけども。

詩を渡して掲載された次の月に、入社したという時間関係です。編集者が著者になるケースは多いんですが、著者が編集者として入社するという、変な状況になりましたね。小説家たちからも、なにか警戒感をもたれたような感じでした。中上健次なんかはその最たる人で、大騒ぎしていましたけども。まあ、ちょっと余談になっていきます。それで、小説雑誌で小説家と次の作品を相談していったりするような仕事になりました。

そこで、とくに「私小説」という問題について、深く考えるきっかけを与えられました。当時、私小説の作家は、こういっては語弊がありますが、まだかなり残っていたわけです。たとえば野口富士男さんとか小沼丹さんとか結城信一さんとか。どなたからもじつに学びましたが、私にとってとても大切になったのは川崎長太郎さんです。こうした方々と、まあいわば筋金入りの日本の私小説の作家の方々とお会いして、原稿を戴くうちに、ポエジーの問題を通して散文を考えるということをおのずからひそかに、深めていけることになりました。

日本の私小説は、ご存知のように世界文学的に見て非常に特殊なものだというふうにいわれているわけですけども、なぜこれが日本に特殊なものなのか、あるいは本当に特殊なものといえるのか、ということもふくめて、テクストに見入っていくことになりました。

たとえば、当時の小説家の世界では「散文詩のようだ」ということを批判のことばとしていうときに、小説としては駄目では、ということに近い評価

のしかたということになっていました。「散文詩のようだ」ということをもし日本の小説家に批評としていいますと、怒る人のほうが多かったんじゃないでしょうか。ただ、私小説の作家はどうかというと、これは微妙だと思います。彼らの中にはおそらく、人によってはこれを詩と呼びたくない、という人も多いと思いますけれども、客観的に見た場合、ポエジーの問題をあつかっていると思えない場合もある。そういうものが私小説の中でかなりあるんじゃないかと思いました。

そのようにして、私小説というものを読み、ポエジーへの目でテキストを読むということをやっていきますと、生身の出来事が散文的に書かれたようなものであっても、ポエジーが発生するということが分ってくるわけです。とくにそれが私小説において起りやすい、そういう問題にも直面するわけです。詩を書くという行為の中には、一般的に私の心でもいい、意識でもいいんですけれども、それをどうあつかうかということが、まあ一番大きな問題になっているんだと思うんですね。この場合の《私》というのと、それから私小説という場合の《私》というものとは、随分ちがう取り扱いをされるものだとは思いますが、しかし、同じく《私》ではあるわけです。小説と詩というふうに形式を分けて考えるから、見えなくなるものが実際にはあって、その境、その両方にわたって起っている出来事というのは、書くという行為と《私》との関係において、さまざまに変奏されながら起っていると思うのです。形式というものは確かにあるけれども、その形式を跨いでしまうものがある。

5

(二つの領分の重なっている領域へ)

まあここからが今日のテーマにかかわってくるんですけども、形式というのは横にこう、二つなら二つ並んでいて、仕切りがあるようなもののように思うんですけども、じつは、それは取りあえずの概念図であります。平面だけで考えたとしても、この二つの領分の「あいだ」はどうなっていくのか、という問が出てくると思います。人によっては、この「あいだ」の領分の中に分け入って行く、それが未踏の地を拓いていく実験だというふうに考える人もいるんじゃないかと思うんです。「現代詩の実験」という場合には、おそらくそういう未踏の地を拓いていくという意識の下に展開していった、というふうに考えることもできると思います。これは、モダニズムとしての詩の展開のしかたでの意味合いでしょうね。ところが、この二つの領分の「あいだ」ということがほんとうにあるのだろうか、ということをおは考えはじめました。もし平面で考えるならば、むしろ二つの領分が重なっている領域、現代においては、これについての思考が見出されていないんじゃないか。先ほどの話でいいますと、私小説とある種の散文詩とが重なっている領域があって、その領域に立てば、別の意識でも言語と私とのあいだに同一の関係が立ち上がってくる、そのような領域があるのではないか、ということです。詩を書いているという意識をもっているがために、その領域の二重性に気づかない場合もあれば、私小説作家が、おれは私小説一筋で来ているから、という意識をもっているがために、それが大変なポエジーになっているのに、そのことに気づかないでいる場合もある。作家の意識、書き手の意識というのはもちろん重要なわけで、それが無視されるわけではないんですけども、言葉に即してみた場合に、その二つのジャンルに同時に立っている、領分の重なっているところに立っているということが起るのではないか。このようなことを考えはじめたわけです。空隙としての「あいだ」というものはなくて、「あいだ」とは二つ以上の領分の重なりである、というほうが真実に近いんじゃないかな、そんな見方ですね。

そこで、自分の書いたもの、書こうとしていたものを反省してみます。たとえば『葉書でドナルド・エヴァンズに』というのは、これはなんだろう、自分では書簡体小説かもしれないなと思ったり、変わったかたちの美術評論かもしれないし、本質は日記文学か、というふうに、既成のジャンルでいえば、なにかとなにかが重なっているような書物になっているわけです。それから『左手日記例言』でいいますと、エッセイと小説と散文詩の中間で、それらが重なっている領域を示したかな、というような感じもします。それから『エヴァンズ』についていうと、これは詩だというふうに、詩集だというふうにする詩人が二人はいて、その可能性をじつは考えていなかったものですから、そういわれるなら詩集に数えてもいいのかな、と思ったりしている

わけです。そんなふうに、自分でも呼称を決めない、決められない形式がある。ますますそういうことにとらわれていきますと、いろいろなもの「あいだ」が見えてきます。「小説とエッセイの間」という文章を最近書きましたけれども、これは川崎長太郎さんの講談社の文芸文庫からエッセイ集『もぐら随筆』という随筆集が出まして、その解説です。川崎さんは私小説ですから、ご自分のことを書いているわけです。私小説の作家として。ところが随筆になりますとどうちがうかというと、書かれている言葉がほとんど自分のまわりの出来事ですから、ちがわないんです。じゃあ、なぜこれを「群像」の随筆欄に渡しているか、と考えさせる長い文章がひとつありました。三十枚くらいの文章なものですから、小説として渡してもよかったのに、随筆欄に渡している。よく読むと、随筆と小説のちがいというものが分るわけですが、その小説が私小説であるだけに、その微妙なちがいが決定的なものとして見えてくる。私自身、まあちょっところ、いたずら心もあるんですけども、そのような試みを重ねていきたいと思ってやっている節があります。話がどこかで見えなくなりました。

6

(時間の力)

で、『葉書でドナルド・エヴァンズに』をなぜ、なかなか本にできなかったかというところに戻りますと、生身の人間の時間があまりにも連続的に入り過ぎて、べたつき、といいますけれども、書き手と書かれたものとのあいだにべたつきが生れてくる。そのために手が、それを作品として押し出すことができないんです。ところがあるとき、つまり十年くらい経ってですね、「あっ、これはこうすれば出せるんじゃないか」と気づくときがあったのです。それは、連続して繋がっているものに対して、途中を落としてしまう。日記的に連続して繋がっている、べたついていると自分に思える時間を、あちこちで落としてしまう、抜いてしまう。現実的には何通だったのかな、百八十通書いた葉書があるわけですけども、それを百五十通くらいにしてしまって、三十通ほど落としてしまう、非連続を作ってしまうってことですね。こうすることによって本にできるかもしれないと思いました。これはしかし方法としてできるわけではなくて、十年ぐらい時間が経ってきたことによってやっとできる、つまり自分より大きな時間の力をかりて初めてできる、そう感じました。

もう少し具体的に話しますと、連載が終って、つまりドナルド・エヴァンズという死んでいる画家に葉書を送りつづけて、それがシリーズを終えて、そこですぐ本にすることにはべたつきを感じたわけです。それが十年という時間が経つことによって、書いた出来事そのものが、過去に属することになりますね。それで、その「後書」に書いたことには、私が送った葉書はドナルド・エヴァンズの世界に届いたのかどうかは分からない、しかし、最近になって、その百八十通のうちの百五十通が自分の手許の抽斗からあらわれた、残りのなくなった三十通はエヴァンズの手許に届いたのかもしれない、と。これもまあ、人によっては、わざとらしいことをいうな、といわれるかもしれないけれども(笑)、本人としては大変な発見で、こういうふうにして、やっと手を離れるな、というふうにしたわけですね。時間の力をかりて初めて本になる、そういう経験をしたわけです。

だいたい私の本は、そうやって十年以上かかるものがほとんどで、『伊良子清白』は二十五年かな、かかっていますね。短いものですけど、『猫の客』というのも二十年近くかかっています。どれも、時間の力でなんとか書き上げられる、ということに気づいたんですね。

で、ここからさらにいろんなことを考えはじめまして、短歌や俳句の人たちは、なぜあんなにどんどん作れるんだろうか、ということを考えました。つぶさに検討していくとですね、これは時間の力をかりているんだということがよく分かりました。みなさんもお存知だと思んですけども、短詩型の人たちの制作ぶりというのは、季節の移りや一日一日の進行、これと非常に密

接したかたちですね。そのために、コンスタントに生産されていくというところがあるのかもしれませんが。自由詩の人たちから見たら、スムーズに見える。そのちがいは、「大きな時間」を作る必要がない、といえるかもしれません。私たち、というとなにか変ですけれども、自由詩の書き手というのは、一作ごとに大きめの時間を作らなければいけない、ひとつの作品に時間の構造を与えなければ、与え直さなければいけないという仕事があると思うわけですけれども、短詩型の場合、おそらく一行という単位に対して、一日とか、一瞬とか、そういう単位が本質的に連携しているというふうに思える。

このような、時間との関係をどう作るかということにおいて、むしろ言葉の形式的差異というものは量れる、量りやすい、と思うようになりました。まあそんなわけで、他のさまざまな形式、たとえば私の「短歌」のことをもっとお話してもいいですね。まあちょっと、これは誤解を解くための話の量が膨大になるので、いまはやめておきますけど、短歌と俳句、あるいは俳句と川柳、このような日本の伝統的な詩形における差異というものを解き明かすことができる理論、あるいは論理というものは、ポエジーの、むしろ自由詩形式によって獲得されてきた詩論によってしか解き得ないだろう、というのが私の考えです。俳句のプロフェッショナルといわれている人たちが、いくら俳論を展開しても、それが広く詩というものを見渡していない限りは、なぜ俳句に固有のものがあるか、ということを説明しえないわけです。また逆に、海外の詩人で俳句に、非常に直観的になにかを見出している人は時にいますけれども、まあ誤解もその場合多いのですけれども、しかし直観的に感じ取っているものの圧倒的な正しさを感じるときがあります。この場合はおそらく、ヨーロッパの詩人の中で培われてきたポエジーについての理論や論理、こうしたものが直接的に、俳句なら俳句の固有性を探知している、そういうことが起っているんじゃないかなという気がするわけです。

7

(ゲルハルト・リヒター)

今日このような私の、まあ試行錯誤みたいなものですが、歩みの中で出会っている具体的な例、つまり「詩を離れて詩を思考する」という具体例になるわけですが、お手許にわたりました資料の、ゲルハルト・リヒターという現代の画家についてお話することで、さらに理解をしていただけたらと思っています。

ゲルハルト・リヒターは現在では七〇歳代の画家です。画家としては、まあ非常に業界的な話しかたになって恐縮ですけども、現存するうちで一番高い値段のつく画家、ということです。まあそれは、あまりいい紹介のしかたではないでしょうが。

一九三二年、旧東ドイツ、ザクセン州ドレスデンに生まれました。ドレスデンの近郊の非常に殺伐とした、と本人が言っていますけども、田舎町で育て、ドレスデンの有名な爆撃のとき、その記憶はあまりないようですけども、やはり強烈な傷を負っているわけです。彼の少年時代というのは、中学校を出てからその田舎町で、舞台の背景画とか、それから広告の看板を描くという仕事に就いています。それから、ドレスデンの芸術アカデミーに入るわけですが、基本的に、それはまあ戦後になるわけで、ということは東ドイツの体制になるわけです。彼の回顧によれば、生れたころはナチスの独裁体制で、戦後の少年時代は東ドイツの独裁体制で、と。この二つの独裁体制のあいだに、大変な「晴れ間」があったそうです。つまり、これは戦争による解放の直後のことだと思いますけども、この「晴れ間」について大変に印象深いことをときどき語ります。二つの独裁体制を体験した画家、ということがまずリヒターにとって大事なことだと思います。リヒターはその後、ベルリンの壁が築かれる直前にですね、とてもいい判断だったわけですが、西ドイツの方に脱出するわけですね。で、西側の作品をパリの画廊やカッセルのドクメンタで見て、非常にショックを受けて、という経緯があります。東ドイツの美術を見慣れていた目には、大変なショックであったということで、決断してデュッセルドルフへ移住するわけですね。

8

(絵画と写真)



彼の作品について、いま私は美術論を展開するわけではないんですけども、特徴があるのは、写真から油絵を描くということ、早い時期にはじめてしまいます。彼はカメラに親しい環境にあった。カメラについては、友達のラボで働いていたとか、それから先ほどいいました少年時代には、広告の看板を東ドイツで描いていた、ということも大きな要因かと思います。一九六一年に西側へ移って来たら、なんでもありのごとき西側の美術界の活況に圧倒されるんです。そこでなにをしていいかわからないというほどの混乱に出くわします。その中で、迷いながらもはじめたのが、写真を絵に描くということでした。はじめた時点では、おそらく迷いや、どうなるのかわからない、先の見えなさしかなかったのかもしれませんが。つづけて描いていくうちに、これはなにかがう次元を拓いているということに気づくわけです。それで、いまここに示しますのは、「モータボート」という作品です。これは油絵なんですね。で、写真から絵を描く、油絵を描くというかたちです。この写真は、新聞かなにかで見つけたもの、と語っていたかと思います。つまり既製のもの、だれかが撮ったもの、それを油絵にしています。で、なんだこれは、じゃあ絵じゃないじゃないか、という話になるかもしれません。あるいは、人によってはもっとリアルに描けるじゃないか、ということにもなるかもしれません。

次を。これは、すぐお分りのようにナチスの将校の姿ですが、これは彼の親戚の叔父さんなんですね。叔父さんの写真、つまり、家の中にあった写真、これを油絵に描いています。しかし、よく見ると微妙に、なんというんでしょうね、ブレやボケがあります。写真そのものにブレやボケがあるように、しかしそれがさらに、やや拡大されているという、誇張される方向で描かれている。このような作品を描いていくんですけれども、あるところから、リヒターは既製の写真をつかわないようにもなっていきます。で、自分で撮った写真から絵を描くということを行なうようになります。

次を。これはランドスケープ、風景のシリーズなんですけれども、おそらく自分で撮った風景写真から絵を描いているんです。なんだ、というふうに思われる方もいらっしゃるかと思いますが、現物を見ても、異様な感じを受けます。私自身にとっては、非常に現代的なものを感じるわけです。なぜこんな風景を現代的に感じるんだろうか、というふうに私自身も思うのですけれども、向き合っていると、このような絵はなかった、ということを感じるわけです。では、なかった、というのはどういうことなのか。今まで見た写真、人物の絵にしるこのような風景にしる、このような絵がなかったといえるのはどうしてなんだろうか。それはひとつには、この絵が対象そのものにピントを合せていないということがありそうです。対象よりも少し手前



だったり、あるいははるかに手前だったりします。普通は、というと変ですけども、風景を描くときは風景として捉えるわけですが、ここでは風景よりも手前にあるなにかが描かれている。

次をお願いします。これはいわゆる静物、花を描いた静物画ということになりますけれども、リアルに描かれかけている花は、しかるべきところが激しく掻き消されたように、横の引っ掻きの跡で全体が覆われています。これはなにか、ということはまだ、いろんな批評家もすでに語っていることではあるんですけども。まず、なぜこんなことをするのかということですね。それから、なにが描かれているのかということ。花が描かれているのか、花じゃなくて、花の手前の、それを掻き消しているかのようなある層みたいなもの、これが描かれている。そういうことがだんだん分ってくるんです。リヒターはこの他にも、素人写真におけるブレやボケということに大いに注目して、それを意識的に作品に、自分自身も素人だというふうに踏まえながら、つまりカメラにおいては素人であり、なるべく素人っぽく撮れたものをむしろ意識的につかって、このような絵を描いているわけですね。

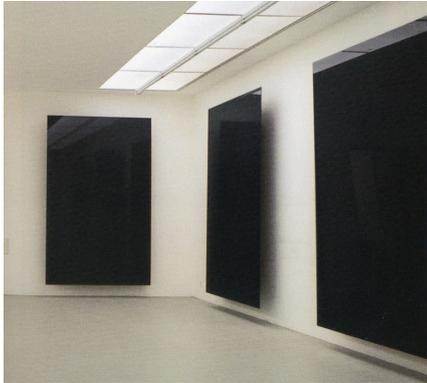
このことから、私はある啓示をもらいつつあるわけです。私たちが形式というときに、詩の場合でも、たとえば、これは静物画というふうに自分を決めてしまって、その中で描くということ、これに近いことを詩においてもやっているのかもしれない。もしその意識を捨てて、花なら花と向き合ったときに、花ではなくて自分と花とのあいだにもうひとつ、層がある。それはたとえば、目の中の網膜の層である。この網膜の層にとっては、正確な映りかたということはない、正確に映るということはない。必ず事物は歪められたりブレたりボケたりしながら、網膜の層に映し出されている、と。この網膜の層を描こうとするとき、私たちにとっては、それは静物画とはいえない、ということになるのではないか。たしかに静物は網膜の層の向う側にあるんですけども、静物を描きながら静物画ではないものがあらわれてくる。こういうことが、なんら奇異や新奇を求めてのものではなくて、ひとつの探求として、まだだれも踏み出していなかったその次元、しかしだれもが経験しているその次元を暴き出すという、芸術の行為になっているのではないか、というふうに思っているわけです。リヒターはこうやって、写真というやりかたと、それから油絵というやりかたとを重ねてしまったわけです。あるときは、これは写真としかいいようがないあらわれをしますし、あるときは、やはり絵画というほかないようなあらわれをするわけですけども、一方が一方を否定している関係、あるいはその否定された方が、またもう一方を否定しているような二重否定の関係、写真と絵画とがお互いを否定し合っているような関係。こういう関係が生れている、ということができると思います。先ほどのナチスの将校の叔父さんについては、手許にあった叔

父さんの写真を油絵に描いたわけです。その後の試みとして、その油絵を今度は写真に撮って、それを作品にするということもやっています。全貌をお話しするには時間がかかるのですが、このようなやりかたが、ひとつのラインに沿って変化していくのではなくて、先ほどの風景画のシリーズとか、それから、これから少しお見せするシリーズとか、さまざまなやりかたが同時に進行していく、というふうな展開になっていくところもリヒターの特徴です。

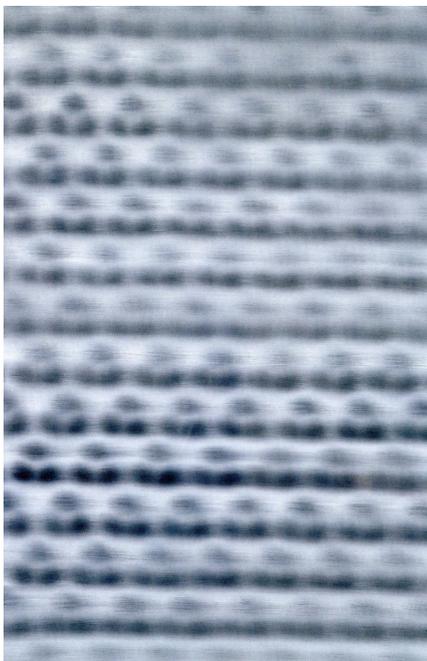
9

(イリュージョンの歴史)

次をお願いします。これはあの、大きな会場にかなり大きなガラス、グレーのガラスが八枚並んでいます。グレーのガラスですからそこにあるもの、あるいは歩いている人の姿もそこに映されます。このようにして反射する表面、この表面そのもの、なにかを映し出しているグレーというものの自体が作品になります。これについては、彼自身は二つのことばで説明しようとしています。



ひとつはイリュージョン、ということばです。絵画の歴史を、やはりこのような画家はつぶさにふり返って再検討して、今日の絵画をはじめようとするわけですが、そのときに、絵画の歴史はイリュージョンの歴史だと。額縁の中に、あるイリュージョンを固定するものが絵画だと思われてきたと。このことに対して、今日の画家はどう考えるべきかというところ、ここにリヒターの出発があると思います。そして、そのイリュージョンというものを大いに疑う。疑う、つまり、たとえばワーテルローの戦いの絵があったら、それはワーテルローの戦いの絵をイリュージョンとしてそこに出現させるというふうに考えている、ある絵画観の上に成り立っているんだけど、その足場はじつは非常に脆いものである、と。その足場を崩すと、そのような描きかたはすぐにも崩れてしまう。そのようにして、足場を崩されてきたのが絵画の歴史であるという。じゃあ、その脆いイリュージョンというものは否定していくべきものなのかどうか。このことが、先ほどの、写真を絵画にする、という描きかたのモチーフにもなっていたわけです。そのイリュージョンの絵を疑う果てのひとつが、このグレーのガラスの作品になっています。



次をお願いします。グレーだけの面みたいなものもあるんですけど、それもイリュージョンの否定、否定の果ての絵画というふうにいえるかもしれません。けれども、そのようなイリュージョンを疑うということをしていった、さらに果てにあらわれたのがこの絵画です。これもオイルペインティングですけども「ジリカート」、珪酸ですね、珪素の分子の結合の写真、これも写真から描いたものです。物の内部にまで入っていった、といえるかと思います。



次をお願いします。これはまた、アブストラクト・ペインティングというシリーズで、抽象的な絵画ということになります。よく見ますと、このシリーズも二つの層が重なっているような描かれかたをしています。一般的な抽象画と明らかにちがうわけです。で、もう少し好い例がいまお見せできないのですけれども、この背後と感じられる部分に普通の写真、素人写真みたいなものがあり、その上に油絵の具で抽象的なフォルムが載せられるという、そういうシリーズもあります。写真と絵画が歴然と分れながら、二つの層が



示されるというふうな作品もあるわけですがけれども、この例はまあ、それがもう少し混じり合っていて、一般的な抽象画に見えることは見えるんですけども、よく見ると二つの層が重なっているという描きかたになっている。

最後に、これは「ストロンチウム」という作品で、非常に大きな作品です。これも、ストロンチウムの分子の構造写真を描いたものです。非常に小さな単位で切られたものをくり返し繋いでいって、原理的にはこれはさらに限りなく拡大していくことができるつくりになっています。

本節図版出典：『GERHARD RICHTER』 淡交社 2005年

10

(シャインと無限)

そこで、この画家はイリュージョンということばをつかいますが、絵画の歴史、とくに西洋絵画の歴史はイリュージョンの歴史であるというふうに反芻します。その反芻の中で、そのイリュージョンを疑って、疑っていく。この行為の中には、リヒターという作家に特有のものがあらわれます。それはひとつにはおそらく、芸術というものを信じ切れるかどうかという、際どい境目、危ない境目のような地点でもあります。おそらく二つの独裁体制を生き抜いてきた人だけのもの、芸術を疑うところにならば芸術は見出せないという、そのような意識です。しかし彼は画家であり、手を動かすことを通してしか作品を作ることができない。そのときに、芸術を疑うという概念的、あるいは観念的なことではなくて、絵を描くという行為の中では、なにか別の実質をとおして疑っているわけです。その別の実質というのは光であり、光を疑うということになるように思えます。私たちが見ている、現実で経験している光というものは、非常に本質的なものですが、私たちを生かしている根源的なものでありますが、同時にまやかしにもなりかねないものです。私たちがほんとうに見ているものなのかどうかさえない。そこで、このことをリヒターは画家として、光を描く行為において疑っていくわけです。先ほどの写真を描くという行為は、まさにその光を疑うという行為だろうというふうに思われる。ドイツ語では……会場にドイツ語の先生がたくさんいらっしゃるので恐縮ですけれども(笑)、リヒト Lichtが光ということばになるんでしょうけれども、この画家はリヒトではなくて、シャイン Scheinが重要なんだということをいっています。つまり、リヒトは光線で、光源があって光線が射すようなものだとなれば、シャインは光が物質にあたって照り返してくる、その照り返しが生むもの、物質と近いこの照り返しの層こそが画家にとって最重要である、というふうにいるのです。

シャインということばは哲学用語にもなっていて、仮の現象ですね、仮象という意味でつかわれます。哲学用語でなくても、「見かけ」とか「見せかけ」という意味にも使われるものですから、まさにそこで、私たちが幻惑されるある層、先ほどいいました網膜的な層を指すことばということになるのではないのでしょうか。

シャインこそが重要である、この観点から過去の西洋の絵画を眺め直して、たとえばロマン派のカスパー・ダヴィッド・フリードリッヒと自分との関係の近さを見出したりしています。とても遠い時代の作家であるけれども、カスパー・ダヴィッド・フリードリッヒもまた、シャインを捉えようとした画家だというふうに見るんですね。こう見ると、ドイツ・ロマン派とリヒターの関係は大いに探究に値すると思います。その関係そのものがアナロジーに耐え、じつはドイツ・ロマン派の時代的意味によって、現代の文学を照らす

ことをも可能にする、そのような関係ではないかというふうに思うわけです。たとえば、先ほどの風景の絵画において、カスパー・ダヴィッド・フリードリッヒだったら、その中央に小さくこちらに背中を向けている一人の男がいて、無限の彼方を見ているという構図、これが喚起されると思うんですけども、いまここにはその男がいないわけで、いないけれども非常によく似たシャインの層が見出されていて、光が照り返していますね。そして、この風景画そのものが、先ほどの静物画で起ったのと同じように、風景を描いているのではなくて風景の少し手前、少し手前のなにかを描いている。その少し手前というのが、見せかけの光の次元だというふうにも考えられます。これをさらにカスパー・ダヴィッド・フリードリッヒに絡めていうとすると、その絵画は無限の彼方に近づこうとする、そのようなシャインの捉え手であったのに対して、リヒターの風景画は、無限を彼方に見るのではなくて、無限を手前側に見る。私たち人間の方に近い側に無限を見ているなど、私などはそんなふうに思う。あるいは無限は、遠い側にもあれば、近い側にもある、両方にある、そういうふうに私には見えるんですね。

10

(絵画と言語作品)

それで、このことが言語においても、または言語の作品においても、なにか本質的な類同関係をあらわしている、というふうに考えることができるならば、それはよくいわれる、言語の物質性ということと関係していると思います。物質性ということばは、マテリアリズムということもできるのですが、言葉というのは内面的なものではあるけれども、その外に出なければ言葉にはならない。言葉は外在的に生れるものである、というふうに語られているでしょう。外在的に生れる言葉というのは韻律をもったり、手触りのようなものを感じさせたりする。そのような、空気を裂く物質的な側面を指すわけですね。それを強調しすぎますと、言葉というのは物質になりうるんだというふうに思い込んでしまう、そのような、まあ楽観的な詩論になってしまうかもしれない。どうやらこの、言語の物質性というものが、大いに問題なわけですね。たとえば林檎という言葉が林檎というものを指すと、この指されるものだけを見てつかっていけば、いわゆる共有の言語、あるいはコミュニケーションの言語になっていくわけですし、散文の言語の多くはそのような側面を強く示すつかいかたをしていくわけでしょうけれども。一方で、「りんご」という音ばかりを示す表記があり、もし漢字で「林檎」を書くなれば、その漢字が示す質感や重量感というものが出てくるんですね。このように、言葉と物とのあいだにいくつかの層が生れてきて、私たちがどこかで読みかたなり書きかたなりと、心の中で関係を結ぶとき、どこかの層で、イメージと物質と意味が、結構折り合っているといえますか、そのような曖昧な関係を結んでいると思うんですね。しかし、確実に言葉が音や響きや表情や象形性とか形象性とか、そういう形の要素をもっていることも間違いないのです。そこで、このような部分に関して、シャインとかイリュージョンという言葉でリヒターがいろいろとしていることと非常に近いことが起っている。

リヒターは、基本的にはイリュージョンへの依拠というものを否定して、さらに否定して否定していこうとするわけですが、先ほどのグレーに近い分子構造の絵画のように、これは否定しきれないんだ、否定できないんだということをかえって証明してしまうことになっていきます。イリュージョンへの依拠を否定しようというその行為は、否定ではなくて、最終的にそこへの信頼みたいなものになっていく。つまり疑いを徹底していくことによって、信のほうに逢着する。この疑いはおそらく、実証的に見れば、リヒターの出自に関係していたり、現代という時代の難しさに関係していたりするんだと思いますけれども、この疑いが、誠実ということばはあまりよくないかもしれないけれども、誠実な行為であったということが、最後に明らかになる。そのような意味で芸術が、それを否定しきれないところで確かめられ

る、そのようなプロセスを、この画家は示している、生涯をかけて示している、というふうに思います。このことと、詩における言葉と物の関係とが、私には、深く関わっているというふうに思えるのです。

ただ、最後に付け加えておきますと、リヒターの絵画観で一つ大きな疑問のようなものがありまして、彼がいつている「絵画」というのは、どこに起源があるのか、というふうに思いまして、去年インタビューをする機会があり、最後に尋ねたんです。リヒターさんは、日本にいらしたときに、あるスピーチで、絵画の起源は西ヨーロッパにある、というふうにスピーチされたそうですけれども、ほんとうにそう思っていらっしゃるんですか、という質問をしました。そうしたら大変にあっけなくですね、いや、そうだよと。絵画の起源は西ヨーロッパだよっていわれるんですね。それで、だけど日本にも東洋にも絵画はありますよ、というんですけれども、彼のいつている絵画というものは、まあ額縁に入ってあのようにある、あのような絵画の起源なんですね。そこで、非常に面白かったのは、フランスにも起源がある、スペインにもある、イタリアにもある、ドイツにもあるんだ。ところがポーランドに行くと、この起源がないんだ、っていわれたんですね。そのような意味での絵画の探求なんですね。これは非常に考えさせられるんです。いろんな角度から歴史を再点検した画家ということで、私はそこに信を置いていますから。

そのときに、逆にこの問題が私たちに投げ返してくれるのは、私たちが詩と呼んでいるものは、ひょっとしたらそのような意味での「絵画」と同じ狭さをもっているものかもしれない、ということでした。西とか東とかという問題を越えて、いま、モダンポエトリーとして、私たちが意識しているポエトリーというのは、どこまで溯ることができるのか。万葉集ということをも日本の文化はすぐにいるわけですけども、見方によっては万葉集まで溯ってもいいのかもしれませんが。そのモダンポエトリーというものが遡れる範囲として万葉集もある、というふうな見方もあるのかもしれませんが。しかし、もっと狭いかもしれない。そのような意味での形式意識というものが、どこかで崩れてしまうような境界もあるかもしれない。ドイツとポーランドのあいだみたい。空間的に特定できないにしても、もっと時間的に特定できるなにかの境界があって、私たちが普段扱わないようにしているような領域があるのかもしれないということを、リヒターからもらったクエスチョンマークとして、私自身はそこにひとつ疑問符を抱えています。しかし、この問題は領域ということに関わってくるわけで、現代詩が領域をどんどん越えていくような試みである、という自負をいまほんとうに持ちうるのかどうか疑わしい。そういうことを表現したとしても、そうなりえていないケースのほうがずっと多いんじゃないか、という反省は失ってはいけないだろうと思います。一

枚の静物画にしても、花が描かれているはずのその花にしても、花の手前に
なんと多くの無限があるのか、ということを考えていきたいというふうに、
私は思っているわけです。

ということで、話は終わりにします。(拍手)

Q

——質疑応答〔質問者・司会者の言葉は編集部で要約した〕

司会者 第二部に入ります。前半は領域を跨いでいくご自身の経験からお話してくださいましたが、かつて『左手日記例言』を小説を読むつもりで拝見していて、頭の中の骨組みと鍾乳洞が重なって描かれる辺りで、詩の凝集を感じ、ショックを受けた、そのことを思い出しました。形式の問題とポエジーの問題との関係には、私自身深い関心を持っております。『伊良子清白』のなかにも、日記は詩でありうるかと問われている場面があったことを思い出します。今日はお心に懸かっている最前線のところをお話くださったのだと思います。刺激の多い、啓発されるところの多いお話でした。受ける側でも深めて参りたいと思います。ご質問のある方はどうぞ。

質問者A 今日は大変深いところからお話を伺いました。私小説っていう、そういう形式が日本で成り立っているわけですけども、その「作品」に対するその中の「私」の関係、そういうようなことをお話くださったんですけど、私はたまたま岩波の「図書」を読みまして、平出さんが、川崎長太郎の『抹香町』について書かれて、『抹香町』の私娼窟のあとを調べて歩かれたというのは非常に面白かったのですが。あれはどういうことでお書きになったのか、最初分らなかったんですけど、そのことと関連して私小説のことについて、もう一度お話ししていただきたいと思います。すみません。

平出 私小説の問題というのは、私自身にとっては大きな部分になってきて、それは先ほどお話ししましたが、まず、私小説が文学史的に見てなんなのかということがひとつですね。これは世界の目から見たらどういふふうに見えるのだろうか、あるいはどう世界に紹介できるのだろうか、ということを考えます。そこでいえることは、私小説ということばに誤解が多い、ということがあると思います。よく私小説的風土ということを使いますが、これは作者が作品の中に登場して演技をしたり、それから作品同士が牽制し合ったりですね、いくらでも寝技のような書きかたが行なわれているんですね。このような風土、作者と作品が癒着していくような事柄を指して、私小説的風土というふう呼び、戦後文学の中では、これは否定的に扱われることが多かったと思います。しかし、否定される中で私小説家たちがなお守っていかうとしたものというのは、じつは別のものだった、というふうに思っています。私小説的な書きかたの芯にあたる部分というのは、基本的には記録するということだったんですね。人が日記を書かざるをえないということの中には、自分の生を書き留めておきたい、自分が存在したということを書いておきたいという衝動があると思います。この衝動と私小説とはじかに結びついていて、私小説作家がけっして《私》の範疇を逸れ

ようとしたくないのは、この衝動と深く関わっているからだけではなくて、最終的なところまでこの衝動に連れ添いたいという意志、これが働いているからと思うわけです。この働きかたは、じつはまあ、たとえばフィクションをつかいたくない、ということ。小説だから避けがたくフィクションだろうということもある一方、それゆえにこそ、あからさまな作り事はしたくない。このようなブレーキが、制限が、ルールになっている書きかた。嘘はつきませんよ、ということがルールになっている書きかたが、私小説といえるでしょう。この辺の論争は、芥川龍之介とか谷崎潤一郎周辺ですでに行なわれたようですけれども、とりあえず「嘘はつかないよ」という形式だということでは納得したんじゃないか。しかし、この嘘ということばが、また難しいわけで、どうやっても、嘘がついてくるわけですね。しかしまあいわゆる結構として、フィクションの大きな構えを構えたり、時間や空間を大きく撓めたりしないで、生（き）のままに時間と空間をつかう、ということが私小説ですね。その底には、「記録する」ということが非常に大きく関わるのではないかと思えます。

川崎長太郎さんと吉行淳之介との対談に立ち会った経験を、先ほどおっしゃった「図書」という雑誌での連載で書いたのですが、そのときに両者の対立は鮮明にあらわれていました。同じように私小説風土を踏まえている作家だけれども、吉行淳之介の場合は、それをアーティフィシャルにつかって人工的なものにまで持っていく、そういう書きかたをする。川崎長太郎はそれに対して批判的で、自分は丸腰で、手ぶらで体当たりするんだと、最晩年に、もっと若い世代の吉行淳之介に対しても体当たりしています。そのときに、永井荷風・吉行淳之介という系譜があって、永井荷風の文学においては、粋がる、通がる、お座敷がる、という日本的風流の意識が働いている。これに対して、なにもない、ざらついた、いわば物の肌がそのままあらわれるような文章を書くんだという、そういう対抗の意識みたいなものがある、それが記録を主に考えるという態度と繋がっているんだと思います。とりあえず、このくらいにしておきましょう。

司会者 平出さんご自身に『猫の客』という作品がございます。猫のチビが天文とか動植物相という「こちらから見えない隙間に無差別に浸透していく流れに対してだけ、尖った耳を澄ましつづけているようだった」という、その叙述はまことに抒情詩的と感じました。猫の生きている空間の中に、先ほどの絵の話ではないですが、平出さん自身の感覚が開いていくというか。たしかに個人的な記録であるけれども、記録を越えた、真に永遠に関わっていくようなものが描かれていく。やはりそういったことをやはりあの、ご自身の作品の中に意図してお書きになっているということでしょうか。

平出 ああ、その作品に即していえば、猫との経験があり、その猫を記録してあげたい、残してあげたいという意識があり、そのときに嘘がつけないといいますかね、嘘をつかない書きかたをしたいという。それは猫に悪いからというね、そういう心理がはじまりにあるんじゃないかなって思いますね。猫を書くだけでなくその、自分の生を書き、自分の生活周辺を描き留めるということになるんですが、その場合も人間の筆というのはやはり虚栄心とか見栄とかいろんなものが働いて、最終的には自分をいいようにあらわしてしまう。ここの部分で、散文というものが厳しく働いてくれるのは、それがすぐ見透かされてしまうっていうことですね。自分をいいように見せると、すぐに読む側からその手際が見えてしまう。これが散文の恐ろしいところで面白いところだと思うんですね。私小説家の文章は、それぞれの作家によって違いますが、やはりそのところをいつも際どくやっているわけですね。散文を書く中で、自分をどう見せるかということをやっているんですが、このときに読者の目がつねに自分に注がれる。その目に作家も加わる。そこで「自分にサービスするのがいちばん難しい」という川崎長太郎の呟きが残されるんです。書き手が他者の側にまわってしまわないと《私》は書けない、というパラドックスが起るんですね。ここがやはり一番の、とても難しいところであると同時に面白いところであり、私小説のもつ際どさですね、エッセイとも共通する際どさだと思いますね。

質問者 B 相当考え抜かれた言葉の中で、はっとさせられるフレーズが幾つかありました。短詩型と比べてですね、短詩型文学は時間の力をかりていると。それに対して詩は作品ごとに時間の構造を与え直さなければならない、とか。俳句は自由詩の中で出てきた論をもってしか評論できない、俳論というものの自体が、広くポエジーの観点がなければならない、など非常に印象に残りました。平出さん自身、現代俳句といわれるものをご覧になったりすることはおありでしょうか。伝統派の俳人だけではなく、いろんな俳人があるわけで、詩人で俳句を作られる人も、高橋睦郎さん、清水哲男さんほか、最近かなりたくさんおられますが、平出さん自身、その辺のご興味はいかがでしょうか。

平出 そうですね、現代俳句、目配りというほどは読んでいないかもしれませんが、関心のある範囲で目を通すということはしていますね。とくにいま、正岡子規がひとつの大きなテーマになっていまして、さっきの「図書」の連載も正岡子規が大きな要素なんですけれども、子規における問題のひとつは、やはり領域のことですね。近世から近代に移るときの領域の

問題は私たちにはもう、なかなか想像できないようなありさまをしていただろうと思うんですね。もちろん、俳句のありよう自体があそこで大きく変わったわけですし、その渦中であって、どんな感覚でその「俳句」とか「発句」とかっていっていたのか、もうなかなか見えなくなっていますね。そのことを考えると、むしろ現代の俳句のほうがですね、想像がつくといいですか。つまり、現代詩の中で起っていることと基本的に違うことはそんなに起っていないというふうに見ています。現代短歌はとくにそうですねけれども、もちろんその、三つの詩形の違いというのは踏まえた上での話なんですけど、その詩形の違いにもかかわらず、現代なるものをどのように導き入れるかという意識において、意外にも共通の方法や困難が働いていると思います。むしろ、もう少し前の時代の方が分らないといえますか、考え甲斐がある。現代短歌や現代俳句への批判っていうのは私の中にはあるんですけども、その批判のしかたそのものは、現代詩への批判と繋がってくるところがあります。

質問者C いまの質問のお答えにも関わるんですが、私が一番興味を持っているのは、基準というか出発点というか、今現在、現時点でつかわれている日本語、ここがスタートではないかと。我々が今現在生きているというこの生活感覚、今使われている言葉、それを使ってどのように表現してゆくか、がスタートだと思います。先ほどから形式、スタイルとのかかわりをいろいろお話しされましたが、たとえば俳句とか短歌が、その現在性というものをどのくらい持ちうるのか、という大きな問いになる。その場合、そういう既存の定形から外れ、新たな形式を作ってみたい、クリエイトしたいという自然の動きがありうると思います。ただ、行分け詩とか散文詩とか、いろんな形式を手探りしていても、やはり形式を決めないと作品は書けないんじゃないかと私は思うのです。新しい自由詩の形式を見つけても、またそれを制約と感じれば、クリエイトした形式をまた破壊するという、そういう創造と破壊、詩の形を創ったり壊したりということの循環が行われるんじゃないか。そのとき、どこからスタートしているかということのを忘れると收拾がつかなくなる、と私は思うのですが、その辺に関して平出さんのお考えを聞かせ戴ければありがたいです。

平出 私もそのような問題を考え、単純化して、詩から考えて言葉の問題に入っていくべきなのか、あるいは言葉の問題から詩に入っていくべきなのか、というような問題の立て方をしたことがあります。これについては、いまおっしゃったように、基本的には詩人として書くわけではなくて、言語を使う人間として詩に向っている、というふうに考える考えかたに私は立っています。したがって、人間の言語活動というものがどういうものか、一人の

活動ではなくて、類としての人間の言語活動とはどういうものか、そこからなぜ詩が詩のかたちをとって生れてくるのかというベクトルで考えられるべきであろうと思っています。これが逆転しかねないのですね。つまり、詩を書いていったり、詩の形式・意識にとらわれすぎると、詩というものが、先験的に扱えるものとしてあって、詩を書いていけばなにかを、まあポエジーでもいいのですけれども、なにかを捕まえるだろうというふうに錯覚してしまう。これは危険なことだと思います。破壊する、作るという、このサイクルがある、というふうにもいえるわけですが、注意しなければいけないのは、破壊自体が詩の手法になっていますから、破壊と思っているものが、じつはたんに時代の詩の定型的な壊しかただ、というような変な話になってくる。そういうことも起っているのではないのでしょうか。

質問者D フリードリッヒとリヒターの関係を非常に面白く伺ったんですけど、それでこの〔資料として配付された雑誌コピーの〕中にもう一つ、リヒターの居間に行ったときにクールベの絵が掛かってたってありましたよね。その間にクールベという人が入っていた、というのが非常に面白く感じて、クールベとリヒター関係を平出さんどう受け止められているかっていうことを伺いたいです。

平出 クールベの絵が、食堂に掛かっていましたね。…ちょっと外して答えるようになって申し訳ないんですけども、リヒターの絵画の一番重要な点は「質」だと思うんですね。あのような方法は、ほかにも思いつきで考える画家がいるかもしれないけれども、リヒターを支えているのは「質」です。その「質」の部分にあたるものをなかなか名指せないんですけども、クールベにリヒターが見ているものは、その名指しにくい「質」ですね。その気配、その感じは、飾っている様子から直観されました。そんなこといいのでしょうか。

質問者E 形式っていうことですが、具体的には短詩型の俳句や短歌、和歌ですね、たとえば日本のそういう歴史的な伝統がありまして、その伝統の上でもって揺るがない形式というものがあるわけですよ。五七形だとかそういう形式です。それから俳句の場合には、もちろんこれは切字だとか季語とかあるわけですが、そういう意味でひとつの美は成り立っている。形式はすべてそういう伝統との関わりが非常に強いものであって、中世以後ずっと続いているから成り立っているわけで、その形式がなくなってしまうと、ほんとうになにを書いたらいいのかっていうか、現実というものがどういところで成り立つのかとかですね、そういう疑問に陥ってしま

うんじゃないかと思うんです。もうひとつはその、日記とかそういう原材料ですけれども、それが作品として成立するっていう、そのところに大きな谷がある、というようなお話だったんですが、どうしてそれが作品として成立するのか。詩はいくらでも解体できると思うんですよ、形式にとらわれなければ。でもそれが、作品として果たして成り立つものかどうか、作品として成り立たつというのは、要するに読者としての結びつきがあればですね。

平出 形式ということばが随分出てきました。私の話からなんですけれども。それとは別に、あまりつかわなかった律動ということばがあります。たとえば俳句や短歌というときに、日本語のとってしまう律動があるわけで、それが形式と関わっているんですね。俳句とか短歌を離れても、じつは日本語がとりやすい律動、リズムがあるわけですね。ここが分れば、じつは形式を越えていけるのではと思うんですね。散文ということを私が方法として据えたいのも、散文にもあるこの律動をどこまで維持して括弧つきの「詩」の形式を離れられるか、という試しかただと思います。俳句の中にある律動と短歌にある律動は、形式として見れば別になるわけですし、大きな違いもあるわけですけれども、日本語の等時拍の音節の構成法というのは、基本的には共通に働いているわけで、この共通に働いている部分が、普通はまあ、せいぜい自由詩くらいのところまでしか覆わないものだというふうに思われている。けれども、実際は散文詩を多く検討してみると、日本語の短詩型の律動が働いているし、あるいはその延長にあることが分るだろうと思います。それからさらに、散文詩から離れてエッセイや小説の領域に入っても、律動の基本的な働きかたは共通しているだろうと思いますね。つまり日常語においてさえ、律動の形式は基盤をひとつにしているというふうに考えられるわけですから、詩学以前のリズム論ということにもなる。律動の探究も、固定観念の中に閉じこめないで見ていく、ということが大切だと思っています。

質問者F 私は俳句は門外漢ですけど、現代俳句学会の会長がこの前、あたらしい季語を見つけることが私たちのこれからの仕事だ、というようなことをいっていました。私も歳時記は持っていますけど、歳時記を見ても大体死語に近い季語だらけ。それを新たに作る、という考え方も分かるんです。あたらしい、現代社会の中から季語を見つけるということ。それとですね、いまの現代詩が、そのまあモダニズム五〇年というんですか、その流れの中で変化がないですね。時代的な感覚がまったくない。言語をひねくりまわすというのがモダニズムであるかの感覚で、現代に生きているということがない。平出さんは、今日のお話をポエジーということで貫いていたようですね。

れど、これからの現代詩のありかたとして、モダニズムをひねくりまわしているような現状をどんなふうにお考えなのか。むしろ現代俳句のほうの新しい季語を見つけるといふ言葉に、私は現代詩を書く人間としてすごく示唆されたのですが。

平出 俳句について、俳句の構造について、私なりの考えはあるんですが、時間がないので単純に整理しますと、まず五七五の律動があるということと、それから、切れですね。切字を超えた次元での、広い意味での切れがあるということ。これは、現代俳句はあまり取らない要素です。けれども、切れというものはなにかというと、飛躍・跳躍ですね。自由詩においても、切れということを経験は大いにつかっていると思います。詩的な飛躍というものが詩を可能にする大きな条件になっている。それからもうひとつは季語ということですね。この季語というのは現代の季節感からずれたものが多いわけです。けれども、季語の機能はなにを指しているのかは、俳句の本質を示している議論が分れていますね。つまり、季語をとおして、なにを求めているのか。たんなる季節感を求めているのではなくて、それをとおしてなにを求めているのかという先まで考える必要があると思います。それも俳人たちの用語や議論の文脈から、いったんは剥がして考える必要があると思います。

俳句の条件を切り詰めていった場合に、五七五という形と、それから切れと、それから季語ということになっていきます。逆に、この三つが揃えば俳句になるわけです。ところがこの季語というものがなにかが分からないまま、規則や詩語として扱われている。しかしこれを問い詰めていきますと、結論めかしていいますと、「共同の記憶」ということになりそうです。句は人を「共同の記憶」に引き寄せるといふことになる。なぜそうなるか。なぜそうなるかとポエジーが発生するかということが重要なので、俳句がいまも、普遍的なポエジーの凝縮形になっているのは、詩論としてあつかうに値する詩の原型みたいなものが揃っているからですね。

三つめの季語という要素を「共通の記憶」といふふうに私は見えて、このことが、個人の自己表現の次元を超えて、意識下のものをふくむ人間の心の構造を照らすことに関係するといふふうに考えています。これがあるために句の中に「共通の記憶」ではない自己に関わる部分が立ち上がり、両者の分離が起ります。話はここからはじまるんですが、このへんにしておきましょう。

司会者 終了時刻を過ぎております。質問なされたい方はまだおられますが、ここで終らせていただきます。非常に充実した時間を過ごしました。平出さん、本日はまことにありがとうございました。(拍手)