

現代詩年鑑2002

(展覧鼎談)

吉田文憲

(展覧)

岩成達也、笠井嗣夫、

(アンケート)

今年度の収穫

2001年代表詩選

120篇収録

詩人住所録

5500人

横木徳久

石井辰彦、河津聖彦、倉橋健一、野沢啓、近藤洋太、中本道代、野村喜和夫、田野倉康、谷郁雄、遠藤朋之

現代詩 手帖

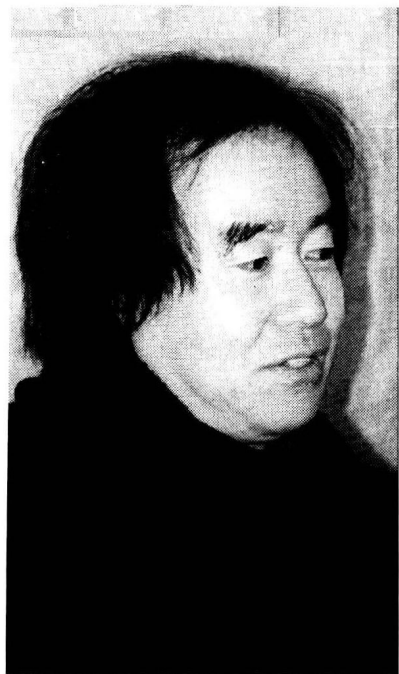
GENDAISHI TECHO

12

2001
DECEMBER
Monthly

昭和33年7月10日第3種郵便物認可 平成13年12月1日発行第44巻第12号(毎月1回)

● 世界がうごくその時詩は？ ●



鼎談討議——2001年展望

吉田文憲 ①

福間健二 ②

横木徳久 ③

現代詩手帖 12月号

詩はもう新しくなれない？

福岡 今年は二十一世紀に入ったということで、ぼくは単純な性分だから、期待感があつたんですよ。ぼくたちが書いているのが現代詩で、現代詩というのは二十世紀に生まれた詩だとすると、それが新しい世紀にどう生きたのびていくのか。いつだってそうなんだけど、いままではなかったものを書きたい、読みたいという気持ちがよくに強くなった。でも、そういう期待ははぐらかされたかな、という感じでしょうか。区切りということでは、一昨年の安藤元雄さんの『めぐりの歌』（思潮社）や、昨年の高橋睦郎さんの『柵のむこう』（不識書院）のような、節目を意識した上でそこに折りをこめていたといった仕事です。すでに出てしまっていて、今年はどういうふうなものを求める年ではなかったのかな。

たとえば北川透さんの『黄果論』（砂子屋書房）という、二十世紀の詩というよりも六〇年代の詩のもった欲望がそのまま持続しているような重量感のある詩集が出てきたり、同世代でいえば、荒川洋治さんが『荒川洋治全詩集』（思潮社）をまとめて、荒川さん個人のまとめというだけではなく、六〇年代から七〇年代にかけての動きから生まれたものが変化をくぐりながらもここまでこういうふうな

続いてきたということを見せていると思うんです。もちろん、北川さんも荒川さんもこれで終わりではないので、さらに続いていくわけですよ。

持続しているものを確かめたことでなるでしょうが、それにしても、ここ十年あるいは二十年のあいだに現代詩がやってきたことというのは、戦後詩という枠があったらそれを壊そうとするとか、いままでは比喩で書いてきたんだけれどそうじゃないもので書くとか、これまでであったものに對してそれを逸脱したり破壊したりといったことで、それもけっこうやり尽した——そういう感じは強いんですね。その先へいったい何を出していくのか。そう考えたときに、詩では辻井喬さんの『わたつみ 三部作』（思潮社）や、評論集では野村喜和夫さんの『二十一世紀ボエージュ計画』（思潮社）が、まったくちがう方向にだけど、展望を示そうとしているといえるかもしれない。でも、ぼくとしては、これからこういう詩なんだというものがそこに出ていくという気はしなかった。

やっぱり先が見えない感じになってぼんやりしているところに、九月十一日のニューヨークでの同時多発テロが起きた。ひとつには、そこで時間的なバースペクティヴをいろんなふうを意識させられたと思います。最初

にアメリカで「パールハーバー」以来の惨事だなんてことが言われたから、第二次世界大戦から今日までの六十年くらい時間がどういうものだったかと考えさせられた。詩では戦争詩、戦後詩、そのあとの詩という時間の流れですよ。また、九月十一日以降の推移は湾岸戦争と重なることも多くて、湾岸戦争のときは現代詩の周辺でもいろいろと論争が起こったわけで、あれから十年経ったということ。もうひとつ、新しいタイプのテロという点では九五年のオウム真理教のサリン事件以来だと考えることもできると思います。湾岸戦争でもオウムでも、どこか詩がそれらの事件に対して「ビビって」いた、自分自身を抑えていたところがあって、それがまだ回復していないときに今度のテロ事件が起こったというふうには感じました。こういうときに詩の側からバースペクティヴを作っていくってことをちょっと思うわけですが、それはまだ出ていないですよ。

横木 昨年の本誌年鑑号の鼎談で福岡さんが「詩がもう新しくなれない」「もつと外に開いていくべきだ」というのもうまく行かないという二重の挫折のあとでバラバラの状況だと言われていて、北川さんも「先端を切るという仕事がある浮き上がったたりしなかったりして、前方を塞がれている」状況だと言われて

いて、じゃあ今年はどうなんだろうかと思いつながらこの場に出てきました。ちょうどその座談会の前の号は、田村隆一の特集号で、辻井喬さんの講演が載っているんです。そこで辻井さんは、「戦後の詩は田村隆一が達成した時点から、ずるずると後退をつづけてきたのではないか」とかなりアグレッシヴな発言をしていて、同じ号でばくも「退化する現代詩」を書いたんです。辻井さんが理由として語っているのは、「荒地」の詩人たち以後、思想的なものに対して怠慢になった、だからいまこそ「血肉化された思想」の詩が必要なんだ。また詩人個々の問題としても、四十歳を過ぎればどんどん感受性なり感性も退化していくわけで、状況的にも個人的にも退化していく要因が迫っているなかで、思想詩が求められている。おおよそこんなふうに辻井さんは語っている。こうした「退化」のなかで、詩がどうなっているのかを考えながら今年の詩集を見ると、意外にも「退化」していることが、それほどネガティブな感じではなく、なってきたような作品がポツポツと出てきたのではないかという思いを持ちました。

福岡さんもいま、北川さんや荒川さんの仕事を、古い枠から新しい場所に出ていく仕事というよりも、いままでの仕事を継続してき

たその成果として捉えておられる。ばくも一種の既視感のようなもののなかで新しいことを求めていくことに、そんなに後ろ向きな感じがしなかったんです。駄洒落で言えば「退化の改新」(笑)が行われているというか、そんなふうに「退化」自体が必ずしもネガティブではないという一年なのかなという印象をもったんです。

吉田 こう、なにかを鳥瞰的に見たり、現代詩が退化しているとかこれからどうなるとか、そういうことも含めて、ばくはよくわからないし、あまりそうしたことに関心を持ちつづけては詩を読んでこなかったのですが、いまのお話に何か応えるのは難しいのですが、九月十一日のアメリカの同時多発テロを契機として、どうもそこだなにかがはつきりしたのかどうかわからないんだけど、自分のなかでも変わったと感じられるようなものがあつたんですね。それが何なのかはなかなか語れないんだけど、どうもあの事件を契機に、詩が読まれる場所や言葉の位置が、外部から強引に、あるいは暴力的に自分の中でも変わったり、変化を余儀なくされたんじゃないかという思いが強くある。

たとえば北川さんの『黄果論』は、出た当初すぐに読んだのですが、そのときにはなかなかピンとこないところがあったんですね。

それほど新しいことをやっているような気もなかった。ところがいま読むと、新しいとか古いとかいったこととは別に、たとえばこの詩集の最後の詩「THE KILLERS」で「どどど」と書いたり、その前の「ぐりぐり」という詩の「ぐりぐりはもう七日も前に死んでいるのに」といった書き出しに妙に手応えを感じているところがあるんです。そこから聞こえてくる音は、どこか滑稽でもあるんだけれど、同時に切なくて、かつ不穏でもあるような感じで、それがとてもよく聞こえてくるんですね。そういう声が詩の言葉としてばくの耳にとってもよく聞こえてくるようになった。そういうことがどういうことなのか。

ところで、さっき福岡さんが、湾岸戦争やオウム事件以降、自分を抑えていたところがあると云われたけれど、それはどういうことなんでしょうか。自分のなかでなにか抑圧しているものがあるということですか。

福岡 抑圧というか、気楽に遊べなくなったという感じですよ。一般的には言えないことかもしれないけれど、湾岸戦争にせよ、オウムの事件にせよ、実際に暴力や殺戮が吹き荒れるという現実につづかって、われわれが想像力の世界で作ってきたなにかが怯んだというところがあるんじゃないかという気がしているんです。たとえば、戦後詩は人を殺して

もいいという詩を書いてきたし、現実なんかどうでもいいという詩も認めてきたんだけど、湾岸戦争のときにはそういう自由に疑問を感じた人がいたわけでしょう。それからオウムの事件でもそうですね。想像力の世界でなら人をいくら殺してもいいとするような詩の態度が、ある角度から批判を受けていると感じられた。実際にどういう議論があったかということ以上に自分がそう感じたり、それはいままさに詩を書くこととする詩人の内側に作用したのではないかと、関心をもって読んできた詩人たちにうかがえたという気がするんですね。

吉田 それは瀬尾育生さんがここ数年ずっと書いてきていた戦争詩論の文脈でやろうとしていることと、重なる部分がありますね。

福岡 ビビったとか、ぼくらの想像力がチェックを受けたというのは、瀬尾さんのような論者がいるおかげで見えてくるともいえる。瀬尾さんはそういう問題を考えてきて、何に對しても下手にビビらないようにと言っている人だと思っんですね。

横木 湾岸戦争のときからずっと疑問だったのは、どうして「詩は戦争に対して無力か」という問題設定がなされるのかということだったんです。今回のテロが起こったときに思い当たったのは、本当は「詩は戦争をモチー

フとするためにどこまで作品のレベルを落としていいのか」という問題設定だったんじゃないかという気がしたんです。「報復」以後のアメリカを見てみると、こういうアメリカさんたちと一緒に詩の言葉を対応させていかなければ本当にいけないのかなという疑問があるんです。今回の事件に対して詩人たちの反応が今ひとつ鈍いのは、そういうところにも原因があるんじゃないかなとも思っただけです。

福岡 湾岸戦争のときに瀬尾さんが「詩は無力だ」と言っただけだけれど、そこが議論の焦点だったわけではなく、そもそも噛み合った議論があったのかどうか微妙なところなんです。ひとつ確かなことは、藤井さんはそこで「クソ詩」を書くんだと言って、実際に書いていましたね。ナイヴに言いますが、わざとつまらない詩やくだらない詩を書くべきだといった主張が、どんな場面であれ成り立つはずはない。あのときの藤井さんのスタンドプレーは、いろんな意味でとてもないものだったとあらためて思うけど、藤井さんはまさに「クソ詩」を書けるからすごいんだということがあるよね。ほかの詩人には「レベルを落として」書くという発想はなかなか出てこないと思います。

今回の事件に際して、詩はこう書かれるべ

きだなんていう主張はどこから出てきているんでしょうか。出ていないと思うんですね。

吉田 詩はこう書かれるべきだとか、こうあるべきだとかとか、あるいは「詩は無力だ」でもいいんだけれど、とても遠い感じがしますね。ぜんぜんわからぬ。今回のことに關して言うと、一種の不快感がまずある。ブッシュが、われわれの側に就くか、テロリストの側に就くか、世界は決断しなければならぬなんて言う。それはよく考えると、ビン・ラディンの言い方とほとんど同型だと思うんです。ぼくはどちらにも就きたくない。一方でいまだに世界貿易センタービルの瓦礫のなかに四千人近くの人が埋まっているということがある、他方でテレビを付けるとアフガニスタンの山岳地図が出てきて、どこそこに爆撃したなんて説明してるけど、実際はそこで爆撃に追われて逃げまどっているわけでしょう。そういうところへ、ある種の想像力みたいなものを働かせようとしたときに、まずやってくる問いは、なんでこんな理不尽で不快なことを脅迫的に強いられなくちゃいけないかという思いなんですね。新宿などを歩いていても、なにかこれまでとは別の不安感や不気味さみたいなものが感じられることがあって、それに対して声を挙げている自分がい

福岡 吉田さんは当時なぜ書いたかを本誌に書かれていましたね。

吉田 ぼくはあのとき書いたとおりですよ。それはいまも変わりありません。繰り返すつもりもないけれど、自分自身がこれから半年先、一年先にどういうところで生きていて、どういうふうに生きられるかがわからない状態が続いていて、まさにその欲求で書いたと言ってもいいかもしれない。

福岡 ぼくはあのときは「私は悲しまない」という作品を書いたんだけど、浅く悲しんでいる人や浅く議論している人たちに對して、それを疑う気持ちを出そうとしたわけですよ。あとでインキキだとわかるウミウの画像についても、かわいそうだとかなんとか言っただけでなくて、その画像がいろいろなところにばらまかれている状況に対してなにか言おうと思ったのですが、まああのときはアンチの場所をとりやすかったんですよ。依頼されるべき条件にもよるけど、今度はそう簡単じゃないなという気がします。

吉田 さっきぼくの言ったことは、とてもナイーブに聞こえたかもしれないけれど、そこで詩を書くとかそういう意識はあまりないんだよね。つまり声を挙げたいとか言葉を書きつけないといった気持ちはある……でも、それはまだ詩じゃないんです。詩って最初か

らあるものじゃないでしょう。何が起ころうがどんな依頼があろうが、詩という外在的なものがどこかにあって、それを目指して書くわけじゃないから、たえずそのつど不可解な一語や一行が立ち上がってきて、何かが起こってくる。そこで言葉や詩の立ち上がってくる場所みたいなものが、どう変わってきたのかといった問いは当然あると思うけれども……。すべての問いが逆になっているような気がするんです。

福岡 吉田さんの感じ方をナイーブだなんて思いませんが、吉田さんが九月十一日を境になにかが変わったというのは、それはどういうことなのでしょう。

吉田 ひとつは、本誌の十一月号でもちよつとしゃべったんだけど（詩の現在／記憶・外傷）、そのときにちょうど新聞から詩を頼まれていて、それはテロの起きるちょうど十日くらい前だったんですね。それですぐ書いてしまっただけで、そうしたら数日後にあの事件が起こった。そのあと、けっこう個人的なモチーフで書いたつもりだったのに、それがまったくテロ事件を素材とした別の文脈のなかで読まれるということが起こったんですね。もちろん、ぼくも自分の詩がテロ事件のさなかの新聞の紙面に載ることがどういうことなのかまったく考えなかったわけではない

けれど、ただ自分の関係のないところで詩はどんどん読みかえられていく。そこでいろんなことを考えました。でもそれはまだうまく言葉にならない。

ただ詩が退化しているか進化しているか、あるいは詩はポジティブかネガティブかといったことはよくわからないし、そういう文脈で詩を語りたくないという思いがどこかであって、今年の詩集で面白かったものよりも、たとえば先ほどから話題にしている瀬尾育生さんの『二〇世紀の虫』や吉増剛造さんの『剣きだしの野の花』（岩波書店）といったエッセイとも詩集ともつかないようなものを読んで感じた手応えのほうが、ぼくがいま何かを書くとうるときに、ものすごくアクチュアルなものがあつたんですね。

瀬尾さんはそれを、解説不能なもの、名づけられないもの、意味に回収されることを拒みつつけるようなかたちでかつ中間的な死体としてそこにありつつける存在の在り方として語っているわけだけれど、そういうところで語られているヒトの生きてる場所とさらされ方と、吉増剛造さんが『剣きだしの野の花』のなかで書こうとしていることは、そんなに違った場所ではないと思いましたね。それは吉増さんに即して言うところ、ある弱さの場所というか、ちぎれるような寒風に吹かれ

て、ゆれている、ふるえている——そういう、かすかなところ、弱いところ、小さなところに、名づけられないものとしての命がさしかかっている、そこで息づいている、その名づけがたい場所や息づきを、生きていることとのあかしのようにして書き留めようとする、そういうところにいま「詩」はさしかかっている、剣きだしになっている。ここにも生きつつ、死んでいる、死につつ、生きていく、ある中間的な場所があると思うんですね。それが「剣きだしの野」だと思ふんです。この「花」は、そこで咲いている、ふるえている。息づいている。その想いには切実なものがありました。

そういうことを詩集で感じたのが、北川透さんの『黄果論』だったのです。ただ北川さんは寓意というより隠喩の言葉で語っている

から、なお意味への強い寄り懸かりがあって、それがときに安易に感じられるところもあって、それは不満なところだけれど、わけのわからないそうとう面白いものがここにはあると感じました。

横木 吉増さんの本と北川さんの詩集が一緒に論じられる土壌があるとは思ってもよらなかった(笑)。

吉田 それは一緒というわけではないでしょう。

横木 北川さんの場合は、『詩論の現在』三部作(思潮社)を読むと、「詩を書ける場所」を最優先に考え、非常に明確に欲望の全肯定を主張するわけだけれど、詩集のほうはそれほど自由に広がっていく世界じゃないんです。最終的には意味を歩かされているような気がして、どうしても息苦しくなる。

福岡 これは詩人北川透さんの性癖的なものだと思うけれども、不安にみちた悪夢的状况を作って、それをひっくり返すようなかたちで書くというのが、まず基本にあるわけですね。北川さんが詩論で肯定している快楽や欲望と、彼の詩がそれほど離れているとはぼくは思わないけれど、詩になるとサド・マゾ的なものへの感受性が出てくる。夢魔的なものに恐怖を感じながら反撃するというかたちで欲望を突き出すというような、劇的な要素が

一貫していますね。そこに北川さんが全身的な愉悅を感じとって書いているのがわかりますね。やはりビビらない人だし、とくにここへ来て単調じゃなくなった。かなりわかりやすい詩も入りくんだ迷路のような詩も混在していて、その幅が広がっている。北川さんが六〇年代からやってきた冒険がもうひとつ広いところに出たという印象ですね。

瀬尾さんでも、あるいは吉増さんでも、あるいは「恢復期」(書肆山田)の高橋睦郎さんでも、世界に対して慎重ですよね。静かに耳を傾けている。大雑把にいうと、かつて可能性としてあったものを振り切つてゆくような慎重さです。ところが、北川さんは詩が六〇年代からもってきた可能性をすてないで足し算でやってきた人だという気がする。「もう詩の書き方を変えなくては」という反省もしたかもしれないけれど、実はそんなに反省していない。挫折していないんですよ。意味の詩というよりも劇的シチュエーションの詩であり、思いついたことをどんどんやってみるという詩であり、ときにはコントロールがきかないほどやりすぎてしまふ詩であることで、つねに可能性を取り返すという条件を作っていると思いますね。

横木 挫折していないというのは、なんかよくわかります(笑)。



ぼくは、魅力を生む要素みたいなものがすべて排除されているような気がするんです。

福岡 挫折はしないんだけれど、マゾヒスティックなところがある。マゾヒスティックだから挫折しないとも言えるんだけど。

吉田 北川さんがこれまでどういう詩を書いてきて、これからどういう詩を書いていくのかといった北川さんのトータルな仕事のなかで語れる北川透の問題というのはあるかもしれないけど、そういう固有名は、ぼくのなかから少し遠のいちゃって、もうちょっとそこで書かれている言葉それ自体がややしく、ときに歪んで蠢いていて不思議に感じられる、そういうところに対応するようになってしまうところのかもしれない。北川さんの詩集からはそういう力を感じたんですね。

横木 元気ですよね、北川さん(笑)。

福岡 北京留学から帰った北川さんが詩を書けなくなっていて、それから一年ぐらいして書ける状態へと一気に入っていた。そこも劇的です。詩を書ける状態というのが、北川さんには特別に快楽的なことであって、詩を書けるように詩論を書くんだともずっと言ってきたんですね。評論集『詩論の現在』三部作も、あそこに北川さんをさらに詩に向かわせるものが詰まっている。そのことに驚くけれど、そういうふうにはぼくたちにも働か

けてくる仕事だと思えますね。

辻井喬「わたつみ 三部作」と『呼び声の彼方』

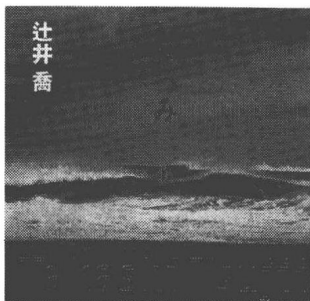
福岡 詩を書くことに倦んでないという点では、辻井喬さんもすごいですよ。昭和史を詩で書くというのが「わたつみ 三部作」(思潮社)のモチーフですが、他の詩人はこういうことをやってませんよね。本の最後に「詩が減びる時」という詩論があって、そこで「思想詩」というものが言われている。さつき横木さんが触れた昨年の田村隆一についての講演でも、その要諦は語っていたわけですね。「荒地」派のあの詩は無思想であったという批判になるわけですが、「思想詩」を書くべきだというこの主張はどうなんでしょう。それから「これが思想詩なんだ」と提出された作品にどれだけインパクトがあるのか。判断は簡単じゃないと思いますね。

本書の葉に岩成達也さんの文章があつて、そのなかにぼくが「群青・わが黙示」について時評で書いたことが紹介されています。ぼくはやや批判的なことを書いたのですが、いまでもそれを撤回するつもりはないんです。ただ、こうやって三部作を通読してみると、『群青・わが黙示』がいちばんいいという気がしました。エリオットの『荒地』を本歌取りしたことによって構成上の奥行きが出たと

いうようなことだけじゃなくて、当時の現実世界にあふれていたノイズを詩のなかに取り込み、それから自分の作品が詩に興味のない人たちにはノイズとしてしか伝わらないというふうにも考えた——ノイズというもののへの二重の自覚が効いている。詩の言葉としてどれだけこなれているかというところで引っかけたも仕方がないくらいに肝がさわって、『思想詩』という言葉はぼくは使わないですけど、ものを言おうとする詩として、あるいは外部へと向かおうとする詩として、ひとつの大きな達成であったことは確かですね。その後に続く『南冥・旅の終り』『わたつみ・しあわせな日々』と読みすすんでいくと、モノログ中心になっていって表現にふくらみが足りない気がしました。ただ、これをあえて長篇詩にして提出している緊張感は伝わってきますね。いろいろ考えさせられましたが、三部作の落としどころが「わたつみ」という、つまり第二次世界大戦における死者に昭和史を収斂させていくわけですね。確信的にやっている辻井さんの思い入れはわかるとしても、第一部での「ノイズ」を考えるとそこからは逃げてしまっているようにも思えるんです。

横木 三部作を一冊ずつ読んでいたときには、辻井喬という詩人がどういうスタンスで

辻井喬



「わたつみ」は、私たちが生きて育ったこの世界の風景である。言葉はいつしか消えて、心は静かに記憶の奥に沈んでいく。記憶はいつしか消えて、心は静かに記憶の奥に沈んでいく。記憶はいつしか消えて、心は静かに記憶の奥に沈んでいく。

記憶はどこまでもその人だけのもの
名前のない鳥が せめて高く飛んで 飛び立つ
わたつみの空は晴れているだろうか

これを書いているのかなとまず考えていたんです。「荒地」に対するシンパシーと違和感を両方もっている、大岡さんや谷川さん、飯島さんといった感受性の世代にシンパシーとも反感ともつかない距離をもっているように見えたんです。今回の三部作とあとの「詩が滅びる時」を読んでもみると、はっきりと「荒地」以後の詩は「思想的に怠慢だった」と書いています。ちょうど中間あたりの場所に自分を位置づけているのかなと思いました。昔だったら、それはもっと中途半端な位置に映ったかもしれない。でも、いまはちょうどその中間にいるというスタンスが、他の詩人には見られない独自性となってきた頃だと思います。犀星賞でデビューした頃は、まったく「感受性の世代」に属するような場所にいたはずですが、その後、中間的、

境界的な場所に移動していったようにみえます。

福岡 戦後、辻井さんもその一人として含まれる新しい世代が登場したところでは、それ以前の第一次戦後派や「荒地」派や「近代文学」派とは対立する世代として現われたんだと思いますが、ここまで来て、辻井さんの仕事はどちらかといえば自分が登場してきたよりも前の世代へと傾斜していった仕事になっている。そこをちょっと考えてみたんですが、詩史では「荒地」がありました、「列島」派がありました、その次に「権」などの感受性の世代が登場しましたといった具合に簡単に腑分けされてしまっているけれど、実はその新しい世代にも状況派だって思想派だってあったかもしれない。それが水準の高い詩の表現としては出てこなかったというだけだったとしたら、そういう部分がいま辻井さんのなかに現われてきたんじゃないかなという気がします。もちろん、辻井さんは従来の左翼的思想とはちがう思想を考えているわけですね。でも、言葉の感触としては、とくに「南冥・旅の終り」と「わたつみ・しあわせな日」は、小説の第一次戦後派的な語感に近いと思いました。

吉田 もちろん「詩」も「思想」もどちらも自明なものではないし、辻井さんご自身も自

分の体験を書けばそれだけで昭和史になるとはもちろん思っていないから、いろいろな参照体系を作りながらやっているわけですが、その書かれ方や時間意識がある物語的な安定した叙述の枠にきっちり収まっていて、この書かれ方だと一行一行ぜんぶ転倒して現われるべきものが、そういうふうに見られてこないことに対するあるもどかしさがありましたね。

福岡 昨日ちょうど「朝日新聞」の夕刊を見ていたら、平出隆さんが「かきなりあう領分」というタイトルで辻井さんの詩集にも触れていました。辻井さんの場合は詩と思想が重なり合う試みだと述べて、とても軽く受けていてるように読めたんですが、もしも辻井さんがあながきで示したような考え方や、彼が実践しようとした「思想詩」というものをまともに受けとめたら、もうちょっときびしいことになるんじゃないかと思っただけです。たとえば平出さんのような人が批判を突きつけられてるんですよ。そういうふうに見ても、そこはあっさり受けて、平出さんは「伝統の奪回を提唱している」と結ぶ紹介のしかたをしている。確かに辻井さんは伝統のことも言ってるんだけど、その前に「思想詩」を突きつけている。それをどう受けと

めるかという問題の方が大きいですよ。平出さんにかぎらず、褒めている人たちはそこをごまかした受けとめ方が多いんじゃないかな。

横木 この「詩が減じる時」という文章はかなり過激な文章ですね。ある種「感受性の世代」に対する決別宣言みたいなものでしょう。これを読んだ当人たちはどう思うのでしょうか。大岡さん、飯島耕一さん、あるいは谷川俊太郎さんの詩には思想がない、無思想だと言っているようなものですから。

福岡 そういう三部作に対して、ついこのあいだ出た『呼び声の彼方』（思潮社）はちょっとほっとさせる詩集になっているんですね。横木 辻井さんの出発点はこちらのほうにあるんですよ。

福岡 『呼び声の彼方』を読むと、やはり小説家的な詩人だということがわかりますね。最初の『呼び声』という詩は「林を歩いていると／誰かが呼んだようだった」とはじまるんだけど、すぐあとの行で「去年も一緒にここを歩いた友だるうか」と言ってしまう。答えをすぐに明かしているんです。最後の連でも「そうだ、きつと彼が呼んだのだ」となるわけで、詩として謎をふくらませて展開するといったことをしないんです。「刑事コロンボ」みたいに犯人を先に見せて語ってゆく

感じですが、それが辻井さんの資質なんでしょう。ただ、そこにみなぎっている思い入れの強さで読ませるんですね。

高橋睦郎『恢復期』と『倣古抄』

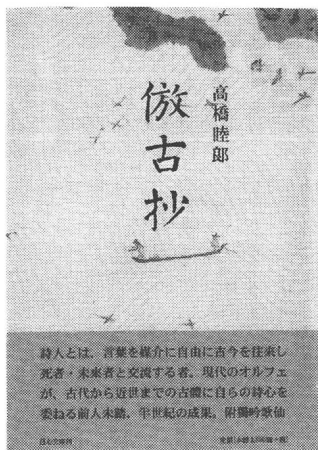
福岡 辻井さんや北川さんが書くことに對してものごく意欲があつて、ときにコントロールがきかなくなるほど冒険をやっているとしたら、高橋睦郎さんの『恢復期』はコントロールができていゝ仕事だといふ氣がします。いわゆる完成度は高いつてことになるでしょう。去年の『柵のむこう』の余韻のなかで読んだ感じですが、「柵のむこう」に終末を暗示して、それを乗りこえると新しい世紀は「恢復期」になるんだといふことでしょうか。うまくできていゝんです。安定した詩の世界ですね。

横木 その安定しているところが何となく齒がゆいところで、もうひとつの『倣古抄』（邑川文庫）も、古体詩を自分のなかにとてもうまく取り込んで、どちらも高橋ワールドがともよく出ているんだけれど、それだけにそこから外に向かつていけないといふか、閉め出されているような感じがするんです。

福岡 『倣古抄』は、もしかしたら高橋さんの詩の方法の一面を見せちゃったんじゃないかな。古典的な伝統としてある粹のなかに

なり人工的な言葉を入れるわけですね。あとはそれをどれだけ生かすかで決まってくるようなところがあるじゃないですか。現代詩の『恢復期』でもそういうところがあつて、非常にいきいきとしているものもあれば、それほどでもないものもあるけれど、現代詩としてはかなり窮屈そうな書き方をしているんですね。たとえば一行がわりと長めで、それを十何行かにしてまとめるという書き方です。そこに自由を感じさせる。言葉が生きてると感じさせるんです。でも、もう少しばらけちやつてもよかつたかなと、今回については思いましたね。『柵のむこう』のときは、暗い曇り空に青空がばつとのおぞような、粹のなかの小さな起伏による転換が見事だと感じましたが、『恢復期』では粹にはめるといふ感じをもううちよつととつてくれてもいいかなと思ひました。

吉田 たとえば表題作の「恢復期」のなかに「形代」といふ言葉が出てきますよね。「枝枝の形代にかたががあるかわりに／いま自分にはかたがなくなつてゐる」と。俳句でもいいし、短歌でもいいし、詩という形式でもいいんだけれど、言葉はなにか感情を盛る器のようなもの、かたちだけあつて心がなくなつてゐる——そういうところで世界をみている高橋さんの詩の場所や時間というものを、ひ



りひりするように感じながらぼくは今度の詩集を読みましたね。「形代」は一瞬の世界の頭われであり、それはかならずしも死後といったものではないけれど、こちら側から向こう側にいってまた向こうからこちらにかえってくるような往還する時間のなかで、その「形代」に時が恩寵のようにやってくる瞬間があつて、それをふつと書きつけるような詩が多いという気がしました。

横木 具体的な出来事から入っていても、最終的には巨視的な場所、俯瞰的な場所に立っているような気がするんです。

吉田 高橋さんはもとと神話的な時間のなかで世界をみている、人が立っている場所をみているようなところがある人だけれど、そういうものももう少し生身の自分のほうに近づいてきて、そこから「形代」をみている、

というよりも、その「形代」をとおして、その「形代」の向こうに世界をみるようなそういうところで、時間が消えたり、この世界がまた頭われたり、ここにも「見知っているがわからないもの」があるのかもしれない。高橋さんは「それが時間、それが癒えていくこと」というわけですね。

福岡 そこはどうなんでしょうね。吉田さんの読み方をいま感心しながら聞いていたんですが、最近の高橋さんの詩はミニマリズム的な小さな世界を書いていながら、一方で確かに大きな主題をもっている。でも、もしかして、このあいだにもうひとつ媒介があつたほうが詩としておもしろんじゃないかと、ちょっとそういう気はします。

吉田 いままででは、たとえば『姉の島』では、そういう媒介というか神話的な下敷きをもってきていましたね。『恢復期』にもそれがないとはいえないけれども、そういうものもふくめて世界が「形代」みたいに見えて、べらべらな薄いところで向こう側に入ったり、こちら側に出てきたりするところで、ふえるように、ときにその「形代」の場所と遊ぶように生きている、そういう感じがとてもよく伝わってくるような詩集だと思うんですけれどね。

福岡 だれが読んだって絶対に読みまちがえないような、古典的な感じのうまい詩がありますよね。「真昼のスフィンクス」でしたか、これはサングラスを使って世界が違って見えるというだけのことなんだけれど、うまいもんですよ、ほんとに。やっぱり読者を意識した詩なんですよ。最初の「恢復期」という詩からして、わかる詩だね。

吉田 そうですね。

福岡 「形代」という言葉はむずかしくても、ここにあるなにかを人は読みまちがえないだろうって思える(笑)。ぼくは、実は高橋さんの詩は最近になってから本気で読みだして、いま面白くてしょうがないんですけれども。

横木 ポピュラリティをもっていますよね。

福岡 もっと怖いような世界を書く人だと思っていたんだけど、そうでもなくて、普通の人を視野に入れて書いている詩で、最近のアイルランド詩への関心ぶりなどを見ても、詩人として健全な感じがしますね。

吉田 いい意味で抜けたというか、なにか自由になった、大きな時間のなかで遊んでるといってもいいかもしれないけれどもね。

福岡 さっぱりしたというか。

横木 レベル・ダウンの技術を身につけています。

福岡 詩ではやっぱり濃密なものを出したい

という望みを抱いて詩人はだいたい出発するんですが、濃密さというのはなかなか大変ですね。そうじゃないもののほうがむしろちゃんと光と影がくっきり出たりする。その光と影がよく出ている世界になってますよね。

横木 お二人は書き手としてどうなんですか？ 濃密なものじゃなくて、ある程度のレベル・ダウンというかシフト・ダウンをさせて書いたほうが、ポピュラリティも得るし、メディアにもうまく機能するということはないですか。

吉田 なんともいえないですよ、そういうことについては。ただそこで感じるのは「形代」から心を抜いて、その抜いたところを明るい風がばたばたと吹き抜けて行って、そこにある時間をみたり、自分を癒してくれるものを感じたりしているというのは、書けそうでいてなかなか書けないだろうなということなんです。だからうまくいという見方をしているのかどうか。むしろこれが高橋さんの眼になっていて、世界観といたらないけないのかもしれないけれど、自由に遊んでると言えるのかな、いい意味で。一方で、だからこそ、とてもひりひりしたものを感ぜさせる。福間 シフト・ダウンなんて自分からやれることなのかな。比喩的にいえば、詩人というものとは何回か死んで脱皮していくようなところ

ろがあるとする、高橋さんはいま軽いつろへ抜けることができ、それでいて鬼気迫るものもある。こんなふうな脱皮の仕方としてもやろうと思っていけるんじゃないという気がしますね。

『荒川洋治全詩集』

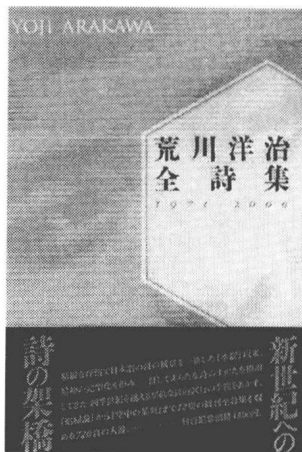
吉田 今年は荒川洋治さんが『荒川洋治全詩集』を出しました。横木さんも飯島耕一・荒川洋治特集（本誌八月号）のときに書いていましたが、ぼくなんか彼と同時代的に詩を書きはじめたので、「全詩集」みたいなのが出るとそれなりの感慨もあるのだけれど、ただ荒川洋治を考えるとときに無視できないのは、彼は詩を書くときに無視できないの社をもっていたということですね。書き手でありながらメディアをもっていた。書き手であり、かつ詩のメディアである、その両方を見ないといけないと思う。別の言い方をすると、荒川洋治という固有名で考えられる部分以上に荒川洋治現象といったかたちで動いているもの、あるいは彼自身がメディアとして繰り広げてきた場というものを考えないと、なかなかこの全詩集を読めないという感じがぼくにはします。それはなんなんだろうなというふうなことが、本当はいちばんアクチュアルな問題なんじゃないか。

横木 そうですね。同時代に対する発言や振る舞い方と詩がセットになったかたちで、ぼくらは荒川洋治を読んできたところがあります。そもそもこの『荒川洋治全詩集』ではじめて「ボーセンカ」を読んだ人には、どうして傍線が引かれているのかわからないですものね（笑）。

吉田 なんていうんだらう、詩壇でどこにあるのかよくわからないけれども、まあ幻想にしろどこかにあるとして、それが荒川洋治を必要とし、また荒川洋治も詩壇というものを必要とするようなそういうところで動いていた鋭敏なエディターシップをもった詩人であり、メディアでもある荒川洋治の場があるような気がする。

横木 そういう意味では、荒川洋治はもとより現代詩はもう、中央公論社から昔でいた「日本の詩歌」のシリーズとか、詩の下の方に三浦雅士や平出隆が解説を書いた「現代の詩人」シリーズとか、ああいうかたちでしかまとった形では読めないのかもしれないし、またそういうものがあると普通の読者としてはすごくありがたいと思う。そういう出版の仕方もしていただきたいとはんとうは思いますけどね。

吉田 たとえば『空中の茱萸』は「読売文学賞」をとりましたね。いろんな人がとても褒



めるでしょう。ぼくも別にわるい詩集ではないと思います。でもそんなにいい詩集かなとも思うので、みんな褒めるのはちょっとおかしいなという気がするんだけど、それはそれとして、たとえば最初に「完成交響曲」という取り上げられることの多い詩がありますね。そこでは政治家の「浜幸」と芸術家の「岡本太郎」が出てくるわけですが、そういう取り上げ方、ある程度カリカチュアライズされただけでも知っているキャラクターが出てきて、その中間に「観ていた人」／ぼく、荒川さん」がでてくる。そこで岡本太郎が「芸術というものは、とてもたいせつであり」と大上段に振りかぶって芸術論をぶって、「芸術は爆発だ」と言うわけです。ところがそういう言葉がぜんぜんとどかない壁であるような政治屋の「浜幸」がいる。そうい

うところで観ている人荒川さんはオレはその浜幸のような壁を相手に詩を書いてきたんだ、メディアに根を張ってきたんだ、という。お前たちは詩は「いつかだれかに理解されるもの」と思ってやってきたからダメなんだ、その絶望がない、オレの詩はだれにも理解されなくともいいという覚悟がない、そしてそういうことを一幕のドタバタ劇のように詩にすると、それが大向こうの喝采を受ける、という仕組みになっている。こうしてこの「完成交響曲」が完成するように、荒川氏のメディア戦略は完成する。でもそれは詩の問題ではなくて、詩人と詩のメディアの問題ではなくて、詩人と詩のメディアの問題ではないかという気がする。荒川さんはそこを巧みにくすぐるわけです。これは詩人のアンテナである以上に、エディターのアンテナじゃないでしょうか。そのすごさとその面白さと、そのことがなんなのかという問いがいっしょにやってくるところがこの全詩集を読むことであるような気がする。

福岡 「完成交響曲」が面白いと言う人の意見を聞いても、本当にどう面白いのかなというところが見えてこない。詩や芸術はこうあるべきだという主張のために、ある日テレビで見た芸術家と政治家の一場面を荒川さんは使っているわけではなくて、といって主題が

ないということでもなく、やっぱり題材の取り方の独特さによって訴えているものがあると思うんですね。「左傾」なんていうギャグにしても、このギャグで受けようとしているわけでもないという使い方だと思う。結局、ここまできた荒川さんがどういう詩を書いているのかはなかなか簡単には言えないと思うけれども、詩壇とか詩人たちが大事にしているものに對して荒川さんがそのアンチを出して、それでもって相補関係的に彼の存在意義があるというふうな読み方には、はつきりいつて飽きたかなという気がぼくにはしますけどね。

吉田 もう場面は次のステージにいつているのでしょ。

福岡 荒川さんはそうじゃなくて、たとえばこの「現代詩手帖」の年鑑で見たら、荒川さんの詩のページは他のページとはまったく違うんだっていうように新しい、これまでにはなかった日本語を作ってきているということをはくは認めた気がしますね。

吉田 どういうところが新しい日本語なんだろう？

福岡 みんなまだウジウジと詩書いてるじゃないみたいのところ（笑）。そんな書き方はもうしてないんだよっていうことをやっているわけです。こういうことはなかなか言いよ

うのないことだけれど、荒川さんが新しい日本語を作るといふその力をいままっとも発揮しているのはエッセイだと思ふんですね。あのエッセイの書き方は新鮮ですよ。あれだけの量をずっと書いてきて、つねに表現として

なにかを発見する努力をしている。それに対して、詩はもう自分が作った日本語をある意味でだらしなく出してもいいというような場所に来ているかもしれない。新しい日本語を苦勞して苦勞して丁寧に作り直したって提出しても、それはもうある意味で古いわけですね。そうじゃなくて、こういうふうによつてきたら、一方で形式を模索しながらも、こ

でどう書いたって作品になるという一種の見くびり方をしているのが、荒川さんのすごさだと思ひます。それが『一時間の犬』からあとの展開じゃないですか。そして『一時間の犬』あたりでは首をかしげている人が多かったのに、いまではだれもが褒めているという状況を荒川さん自身が作り出したというか、引きずりだしちゃいましたね。

横木 逆にいうと褒めてる人しか読者がいないような感じですよ。あの『完成交響曲』にしる普通の読者にはわからないと思う。結局、詩の関係者がそれを面白いなと思うんですよ。

吉田 詩の流通する場所とか詩のメディアと

か、そういうところではかわからないんじゃないかっていう気がする。

横木 荒川さんと話していると、それについては自覚しているようです。最後に残るのは荒川さんて孤独だなあっていう感慨なんですよ。

福岡 それは荒川さんがメディアを意識した詩人として出発したことにつながるんでしょ。そこから辿りついたのが詩を自分のためには書いていないという地点です。みんな自分のために書いているからだめだけれど、おれは自分のためになんか書いてないというところまで来ている。

吉田 それはたしかにそういうふうに言ってもいいと思うんだけど、彼が一方で「現代詩作家」と名乗るでしょう。そういうこだわりのいうのはなんなんでしょう。つまり「現代詩詩人」という言い方はないしね。詩人は詩人だし、むろん、そういうことに対するアイロニーもあるだろうし。彼がそこで「現代詩作家」と名乗るやり方にはやっぱり彼なりのはつきりした考え方が現われていて、たとえば「作家」というと小説家を意識させるところがあるけれども、彼は絶対に小説は書かないしね。つまり「現代詩」を書く「作家」という言葉でなにを言いたいのかというと、

よくにはそこが荒川さんの面白いというか偉

いなと思うところでもあるんだけど、彼は自分の荒川洋治っていう名前を、その書くものにいつもちゃんと刻印している、記しづけていると思うんですね。「作家」はそういうものだ、と。一見するとだれでも書くような詩を書くかもしれないけれど、でも荒川洋治という名前がそこにはちゃんとある。どんな文章にもその名前を署名する。その姿勢はとも立派だなと思うんですね。

横木 やっぱり詩人と一緒にされたくないというのがあるんじゃないですか。

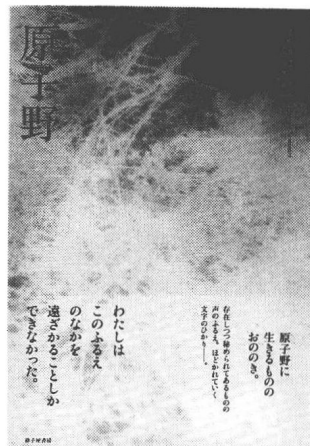
福岡 「荒川さんの全詩集もう出るの？」という反応はやっぱりあったと思いますが、でも荒川さんだってもう五十二歳だからね。昔の日本の文学者を考えれば、時間的には相当やったところでしょう。でも、これだけ書いてもまだこの先歩まなければいけない、ということのほうが大変そうに思われるよね。

横木 でも小説に比べたら、全集といつても、たったこれ一冊だけなのかという捉え方もありますけどね。

福岡 そういう意味では、荒川さんには無駄がないんだよね。それでも、この全詩集じゃなきゃ読めないような初期詩篇とかをもっと入れればよかったのに。それがあんまりなかったのがちょっと残念かな。

吉田 全詩集を読んでみて思ったのは、みんな異論があるかもしれないけれど、ぼくは『水駅』がいちばん面白かった。それはちょうど田村隆一では『四千の日と夜』、あれ一冊がぼくにとつては面白いのと同じで、それ以降、田村さんは二十冊くらい詩集を出しているけれど、それは詩人というものはこういうふうにな年をとって、こういうふうになつていくものだということを詩を書きながら、いわば詩人の人生、詩人の考え方を見せているようなところがある。荒川さんの場合も『水駅』という担保があるからそれ以降の展開というか崩し方があるのであって、『水駅』がなければ、それ以後なかなかあは書けないと思いますよ。

福岡 それはそうなんだけれど、初期は荒川さんも一所懸命作っているわけですね。努力し



て書いている荒川さんはまだまだそんなに怖くないなという感じがぼくにはする。

吉田 だから、あとは勇氣の問題だと瀬尾育生さんが荒川さんについて書いている(本誌八月号)のはそういうことだと思うんです。

『水駅』以降の展開はまさに勇氣の問題です。こういうふうにするかやらないか。こういうふうにやつたんだ、と。そしてそこにはまぎれもなく荒川洋治の名前がちゃんとある、どいういう詩を書いても。その姿勢ですね。一本、筋が通っている。そこは感心するところですね。

福岡 この人の存在は、現代詩にとって重要だというだけじゃなくて、日本の近代以降の「知」のあり方に対しても荒川さんの言っていることは重要だと思ふんです。

吉田 荒川さんがいなければ、女性詩というもののはもしかしたらありえなかったかもしれないみたところもありますしね。

福岡 小説にしろ哲学にしろ、要するに言説の世界でなにか立派そうにものを言っているも大したことじゃないことが多い。そんな立派なことは言ってもしょうがない。それよりもくだらなそうに見えても自分の感覚で確かめられることをひとつひとつ確かめて言うことに意味がある——そういうことをちゃんと

横木 ちゃんと失敗もするんですよ。

吉田 ちゃんと失敗をするところにも、荒川洋治という名前が律儀にある、存在するというようなあり方なんじゃないでしょうか。

福岡 偉そうに言って失敗するんじゃないか。いいわけですよ。

吉田文意「原野」

福岡 さっき荒川さんの書くものには荒川さんの刻印があるとおっしゃられました。吉田さんにもそういうところがありますね。吉田さんのエッセイを見ると、こういう書き方をしているのはこの人だけだと思わせるものがあるし、詩にしても個性の刻印ということとはすくはつきりしているように思える。でも、今度の『原野』(砂子屋書房)では、他者からヒントを受けた表現を積極的に取り込んでるという感じなんですか。

吉田 手紙を書くかと思ったという感じはあります。他者からヒントを受けてるといううなことはむしろあります。この詩集は、とくにね。

福岡 具体的にだれかの表現の変奏をやりましたと書いたりもしますよね。そういうやり方は以前からの手法でもあったんでしょうか。

吉田 散発的にはあったと思うけれど、この

詩集でははっきり意識してやろうとしたところがあるからね。

横木 いま福岡さんはとても思いやりのある言い方をされたんだけれど(笑)、ぼくはなれどと言っているのか、ちょっと迷ってしまいます。まわりの人の話を聞いても、とにかく今回は吉増剛造さんの詩に似すぎているという意見が圧倒的なんですね。どうなんでしょう。いままでの吉田さんのスタイルとは違っただけで吉増さんのほうに引きずられている、吉増さんに憑依しちゃってるんじゃないかっていう評価についてはどう思いますか。

吉田 影響を受けていることは確かだから、そういうふうにいるのであれば、そういうふうにいるって下さい。ただぼくとしては自分の言葉の場所が以前とそんなに変わったとは思えない。もっと弱い音をいかに出すか、言葉の息を置くみたいにしてどれだけ微弱な場所でも震えることができるかというのを意識してやった。そこに自分にとっての切実な詩の場所があると思ったからね。その姿勢はあまり変わっていない。それが吉増さんに似ているが、ほかの誰に似ているかが、それは読む人の読み方だから、ぼくとしてはなんとも言えない。どうぞ好きなように読んで下さい。

横木 吉増さんと違うところは何かと言うと、「移動する夜」から、もしかしたらもっと前からかもしれないんですが、とにかく詩のなかで吉田さん泣きっぱなしですよ。さめざめと泣く、これが吉田さんの特徴だと思わんですが。言葉でも泣いてますよね。「泣いた、泣いた」って。それはいま言われた弱い音に関係してるんですか。

吉田 それもだから読む人の感じ方の問題だよ。さめざめと泣いてると言われると、泣いてるのかもしれないと思うけれども。それは横木さんがそう読めば、そういうことですよ。

横木 泣くということは吉田さんのなかでも重要なファクターなんですか。

吉田 その質問はそうとうおかしいですよ。まあ、それを置いて言え、詩を書くことはせつないという意識はありますね。

福岡 いままでに比べると、あるいはこれは吉増さんとの違いという意味でも言えるかもしれないけれど、言葉に明快さがあって、吉田さんの地声がよく響いていると感じられる部分があります。この詩集は一面では恋の歌になっていると思われるんですが、でもそこにだけ収斂しないで、エミリー・ディキンソンも出てくれば、原民喜も出てくる。あるいはわれわれと同時代の詩人も出てくるという

ように広がりが。「弱い音」というのをもうひとつ考えてみますと、野村喜和夫に言えば「詩的ガイネーシス」という言葉になるのかな、なにか大地的なもの、母性的なものに耳を傾けているという感じのところもあるんじゃないか。

吉田 どうなんだろう、自分ではなかなかわからない。女性性ということはあるかもしれないですね。それはもう少し時間のかかる問題だな。

福岡 笠井嗣夫さんが本誌八月号の「詩書月評」で「他者を必要としないことばの世界」というように書いているのは、これは完全に満ち足りた世界だからということなのでしょう。他者を必要としない世界だから、それについて批評的にものを言ってみてもしかたがないというようなことを言っているけれど、この詩集は一面すぐく他者を求めている世界ですよ。だから手紙を書いている。

「原子野」というタイトルもかなり大胆なタイトルですね。あとがきに「原子野」と、原爆やヒロシマを連想されるかもしれない。そのことは不可避なことかもしれないとあって、そこを踏まえて書いているわけですね。とすると、ここには「原子」という言葉めぐるって新しいなかが起こっているという気がしますね。