

谷川俊太郎《写真》の詩学

—『絵本』から『写真ノ中ノ空』まで—

山田 兼士

はじめに

詩画集や絵本など、画家とのコラボレーションをさかんに行っている谷川俊太郎だが、写真家との合作もかなりあって、それらの中には独自の詩学を探索する試みも少なからず認められる。「詩」とは言葉によって指し示すことができるのみで、ついに到達はできないもの、とする谷川詩学の根幹に、音楽や絵画への希求があることは、これまでに何度か論じてきた。ここでは、写真という比較的新しいメディアとの協同作業が谷川詩学に寄与してきたものとは何か、という問いを立てることで《写真》の詩学を考察してみたい。

最初に、本稿で取り上げるおもな「写真詩集」を時代順に列挙しておく。自らの写真を配した詩集『絵本』（1956年）、丹地保堯の写真に20篇の一行詩を付した『50本の木』（1982年）、百瀬恒彦の写真との合作『子どもの肖像』（1993年）、荒木経惟の写真との合作『写真ノ中ノ空』（2006年）。いずれも、詩が先にあって装飾用の写真を付けたのではなく、谷川が既存の（あるいは自作の）写真に言葉を付したものである。これらの写真に詩を提供することで、詩人は何を指し示すことができたのか。言葉だけでは表現し得ない「詩」をどのように指し示しているのか。時代を追って見ていくことにする。

1 写真詩集『絵本』

本誌前号に私は、谷川俊太郎の初期詩集『絵本』を「絵本のコンセプトを提出した詩集」として位置づけた。その位置づけについて修正の余地はないのだが、当の

詩集そのものを未見のままなのが気掛かりだった。全詩集や選詩集に『絵本』の全文は収録されているものの、この詩集に付されていた写真はどの版にも収録されていないためである。ところが最近、幸運にも詩集『絵本』初版本を入手して、そこに収録された写真の数々が意外と重要な意味を（少なくとも刊行時において）もっていたことに気づいた。その報告から本稿を始めたいと思う。

まず、前稿に引用した詩集巻頭作品を再度引用する。

生きる

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

死神が私を生かす

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

これを「自らの詩を「絵」としてとらえる発想を得た」視覚的な作品、とする見方に変わりはない。ただ、この作品に付せられていた一枚の写真（図版1）の暗

示作用に気づいたのは、つい最近、本詩集初版本を初めて手にした時のことである（図版1）。



図版1

ふたりの（おそらく男女の）腕が交叉している写真だが、詩の内容と直接的な関係はない。想像できるのは、後半にあらわれる「愛は」以下の四つの名詞「盲目の蛇／ねじれた臍の緒／赤錆びた鎖／仔犬の腕」を凝縮したイメージとして示されている、ということだ。交叉した先で手首が互いの指先を求め合うような方向に曲げられている形は、二匹の蛇のようであり、ねじれていて、鎖のようで、さらに「仔犬の腕」のようでもある。「仔犬の腕」というのはわかりにくい、華奢で無垢な腕、というほどの意味だろうか。

詩「生かす」に付せられた手の表情は非常に印象的なものだ。この「手」こそが実は詩集『絵本』の隠れたライトモチーフであることに気づくのにそれほど時間はかからなかった。というのも、全17篇の詩にそれぞれ付せられた写真（一篇のみ写真が二葉）、それに扉と表紙を含めて全部で20葉の写真がすべて手をモチーフにしているからだ。その中から、詩「八月」を引用してみよう。

八月は夢見ぬ月
僕は見た
どこまでも青い海と
陽に焦げた女の腿
僕は見たのだ
陽が移り
風の渚をわたつてゆくのを
それから
僕の血と海と夜とは
同じ匂いがし始めた
そのほかには何も無く
そのほかには
何も
無く
八月は
この星の栄光で一杯だった

詩集『絵本』は縦24cm横25.6cmの大型本で、この形態が「絵本」を模していることは明らかだ。刊行時に配付された宣伝注文用の往復葉書には「限定300部」「番号と署名入」とあり、定価は600円。「言葉とのアルス・アマトリア」とのキャッチコピーが書かれている。発行は谷川の友人で詩人の北川幸比古が経営するの場書房である。この豪華本の各右ページに詩が一篇ずつ印刷され、左ページにそれぞれ写真が貼付されている。上に引用した詩「八月」に付された写真は次のようなものだ（図版2）。



図版2

水辺に置かれた手が「八月」の印象を象徴的に表している、といえいいだろうか。「どこまでも青い海」を表すのに大海原ではなく波打ち際の漣と手の甲をもってするのは、部分で全体を表す一種の換喩だが、そのミニマルな表現法が詩作品に親しみやすい印象を与えているように思う。「女の腿」「風の渚」「僕の血と海と夜」それにとりわけ「この星の栄光」といった瑞々しい抒情表現、言い換えればいかにも「詩的」な表現に、より暗示的で間接的な印象を演出するのが波打ち際の手の写真である。

『二十億光年の孤独』（1952年）、『62のソネット』（1953年）、『愛について』（1955年）と、宇宙的な自然観を若者らしい感性で描いてきた詩人が「限定300部」というミニマルな環境で新たな実験に乗り出したのが詩集『絵本』なのではないか、と私は考えている。この詩集は、その後の長い詩歴の中で何度か繰り返されることになる前衛的実験詩——『21』『ことばあそびうた』『定義』『メランコリーの川下り』『minimal』等——の最初の試みだったのではないかと。とにかく、他ジャンルとのコラボレーション（自作の写真とはいえ）という形態はこの『絵本』が初めてなのである。

詩集『絵本』からもう一篇引用しよう。数多い谷川作品の中でも代表作の一つに挙げられることの多い作品「空」の前半部分である。

空はいつまでひろがつているのか
空はどこまでひろがつているのか
ぼくらの生きている間
空はどうして自らの青さに耐えているのか

ぼくらの死のむこうにも
空はひろがつているのか
その下でワルツはひびいているのか
その下で詩人は空の青さを疑っているのか

今日子供たちは遊ぶのに忙しい

幾千ものじゃんけんは空に捨てられ
なわとびの輪はこりずに空を計っている

この詩はちょうど半世紀後にあたる2006年に刊行された写真詩集『写真中ノ空』にも収録されているので、本稿後半で再び取り上げることにする。ここでは、谷川作品の中で最もよく取り上げられる「空」というモチーフがこれ以前の三詩集と比較してよりいっそうの広がりや深まりを見せていることを指摘するに止めよう。その広がりや深まりは、空への「疑い」が明記されている点に端的に示されている。

この詩の左ページに貼付された写真は次のようなものである（図版3）。



図版3

「空」をテーマにした写真がじゃんけんであるのは、本文中に「じゃんけん」が書かれていることにもよるが、それ以上に、詩集全体のライトモチーフが「手」であるからだ。第一詩集以来の宇宙論的自然観に加えて、日常的身体的なモチーフと宇宙的な自然観とのレスポンドを図っている、といってもいい。「手」と「空」との組み合わせが、その後の谷川詩学の根幹

(の一つ) となっていることを考えれば、このことは容易に推察されるだろう。詩と写真のコラボレーションという実験もまた、この小宇宙と大宇宙とのコレスポンドンスの(最初の)実験にほかならなかった。

2 「50本の木」と「二十行の木」

『絵本』以後、谷川俊太郎は長い間、まとまったかたちでの写真詩集を出さなかった。だが、1960年代から始まる数々のコラボレーション作品(詩画集、絵本、歌、戯曲、ラジオドラマ等々)への先駆的作品だった、という意味で、『絵本』は見逃せない詩集であることに疑いはない。その後に編まれた数々の選詩集に『絵本』からの収録作品が少なくないにもかかわらず、そのいずれにも写真が掲載されていないのは、写真との対話という実験が実験としての役目を終えて、より先鋭的かつ全方位的活動が前面に現れることになったためと思われる。

写真とのコラボレーションも、この間、なかったわけではない。だが、それらはいずれも、予め書かれていた谷川作品に挿絵のようなかたちで写真を入れたものがほとんどである。谷川が全面的に一冊の写真集に詩をつける、というかたちで本格的な「写真詩集」を手がけるのは1982年の『50本の木』においてである。

『50本の木』は、写真家丹地保堯が撮影した木の写真を集めて一冊にした上で、谷川俊太郎がそのうち20葉の写真にそれぞれ一行詩を書いて(総題は「二十本の木」)成り立った写真詩集である。一行詩とはいえ、あるは一行詩だからこそ、寡黙な中に深遠な真実を指し示す谷川詩学の精髓が凝縮した作品群だ。その一例を挙げてみよう(図版4)。

秋の黄葉に染まる霧ヶ峰の樹木群を撮った写真だが、谷川俊太郎はこれを見て次の一行詩を書いた。

他と似るのを少しも恐れずに身を寄せあい



図版4

詩人が人間の身体を樹木になぞらえたのは何もこれが初めてではない。また、樹木を擬人化するのもしいわば詩人の常套手段とっていい。だが、群生する樹木の黄葉を他者との共生のイメージでとらえ「身を寄せあい」と結ぶのは、相当の人間観察と鑑識眼、それに透徹した詩学がなければ浮んでこない発想ではないだろうか。ここで詩人は、『絵本』の場合と同様に、自然界と人間界とのコレスポンドンスを表明している。

次の写真と詩の組み合わせもまた、谷川詩学の精髓を垣間見させる好例だ(図版5)。

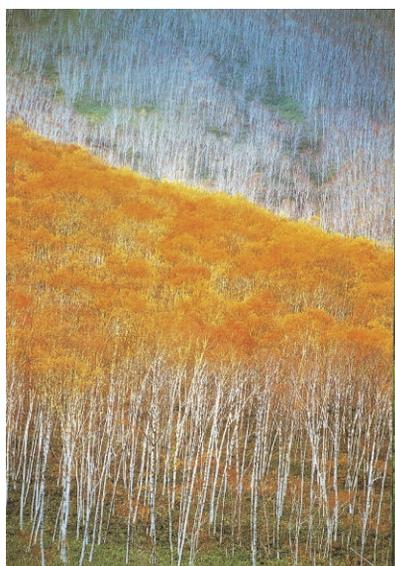


図版5

決して煽動の効かぬ静かな群衆

こちらは三河高原の夏景色だが、整然と立ち並ぶ樹林を「静かな群衆」に見立てる発想とともに、決して煽動されることのない聡明な群衆の出現を待ち望む詩人の倫理あるいは思想、さらには祈りが、凝縮した一行ではないだろうか。

もう一点「二十行の木」から挙げてみよう（図版6）。



図版6

北海道、狩勝峠の夏景色である。鮮やかな黄褐色の木々に付した一行は、

空へ溶け入ろうとしてふるえている——色

というものだ。空に憧れながら恐れを抱かざるを得ないアンビバレントな感情は、第一詩集以来谷川俊太郎が飽くことなく探究し続けている重要主題である。詩人はここで、その感覚的真理を、写真に語らせることで、つまり写真というコンテクストを活用して、端的な一行に封じ込めている。写真という「語り」の中から「歌」の一行が立ち上がっているのである。

3 『子どもの肖像』

『50本の木』から約10年後、谷川俊太郎は詩集『子どもの肖像』を刊行した。前作がどちらかと言えば写真中心、一見したところ詩はキャプション程度（といっても素晴らしいキャプションだが）の慎ましい位置に止まっていたのに対し、今度は正真正銘、写真と詩がまったく対等に噛み合った全面的なコラボレーションである。写真は百瀬恒彦。1988年に「家庭画報」誌に連載した12回分の肖像写真に谷川俊太郎が詩を書いて、さらにその5年後に同じ子どもたちを撮った写真（の一部）に谷川が詩を付けた、文字通りのコラボレーション作品である。

詩集『子どもの肖像』は、1982年の『みみをすます』から始まる本格的な「児童詩」と「ひらかな詩」という二重の新機軸の流れの中にあるもので、私自身すでに以前論じたこともあるのだが（「谷川俊太郎・こどもの詩学——八〇年代、九〇年代作品を中心に」『谷川俊太郎《詩の半世紀》を読む』濤標、2005年、所収）、ここでは「写真の詩学」の論脈であらためて考えてみたい。

まず、2歳の男の子を撮った百瀬の写真から見てみよう（図版7）。慣れないスタジオに連れてこられて今にも泣き出しそうな表情と微妙に緊張した手足のバランスが印象的な一枚である。

この肖像写真から谷川俊太郎は次のような詩を創作した。総ひらかな表記の（今となっては）読者におなじみの「こどもの詩」である。

なくぞ

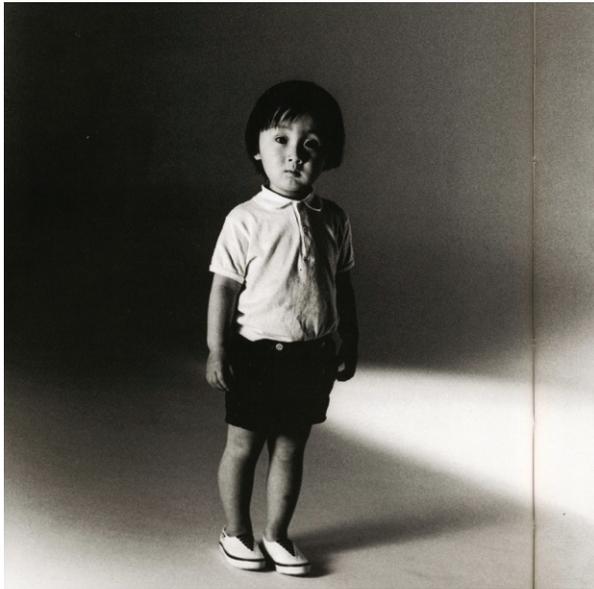
なくぞ

ほくなくぞ

いまはわらってたって

いやなことがあったらすぐなくぞ

ほくがなけば



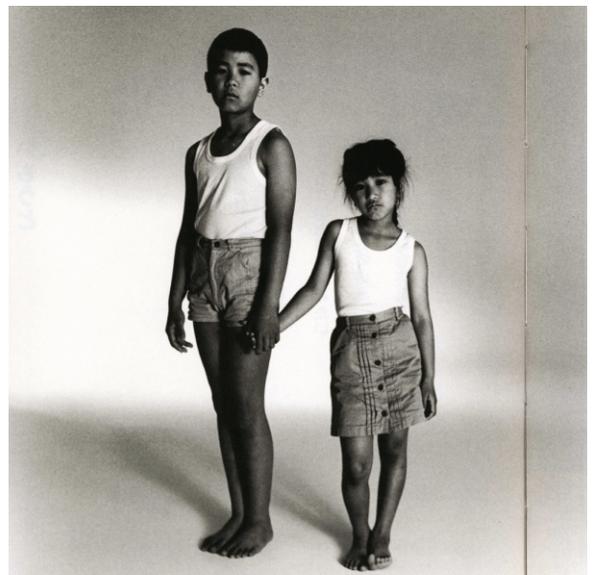
図版7

かみなりなんかきこえなくなる
 ぼくがなければ
 にほんなんかなみだでしずむ
 ぼくがなければ
 かみさまだってなきだしちゃう
 なくぞ
 いますぐなくぞ
 ないてうちゅうをぶっとばす

今にも泣き出しそうな一瞬をとらえた写真家絶妙のテクニックにも感心するが、その一瞬のうちに渦巻く子どもの感情エネルギーを爆発的な暴力の位相で表現した詩人の憑依能力にはただ感嘆するしかない。もちろん、2歳の子どものこんなふうな言葉を用いて内面を表白したりしない。それはあり得ない。だが、その心に渦巻くアモルフな感覚に、もし言葉というかたちが与えられるなら、そんなことがもし可能なら、子どもはきっとこんな言葉で感情のエネルギーを爆発させるにちがいない。おとなと子どもを自在に往還する谷川詩学が絶妙のタイミングで子どもの緊迫感と出会った。その一瞬のポエジーがみごとに写真との対話を成立させた一例といえるだろう。

肖像写真の不思議に注目した文学者はこの150年ほどの間に多くいた。1850、60年代にフェリックス・ナダールをはじめ何人かの写真家のモデルとなった詩人ボードレーを皮切りに、多くの詩人文学者たちが肖像写真の一過性と不変性について思索を凝らしてきた。写真の後に発明された映画があくまで時間の持続性の中で現実をシミュレートするリアリズムの原理に従わざるを得ないのに対して、写真はその一過性、瞬間性の特質のために過去の（死んだ）瞬間の記録という特性を担い続けることになった。時間を空間に、というか平面に、止めるのが写真の使命なのだ。フランスの思想家ロラン・バルトは、『明るい部屋 写真についての覚書』（1980年、邦訳は花輪光、みすず書房、1985年）の中で、写真の機能を「ストゥディウム（共同の知識）」と「プンクトゥム（突き刺すもの）」に大別し、既知のことがらの再認の中に突如として出現する未知の刺激、発見、驚異を写真の魅惑にして魔力、と定義した。谷川俊太郎の写真詩とは、写真の「ストゥディウム」に突如として「プンクトゥム」を生じさせる運動体、谷川自身の言葉を借りれば「風穴をあける」運動体ではないだろうか。

次に挙げるのは、やはり『子どもの肖像』の中から、唯一兄妹を被写体にした写真である（図版8）。



図版8

しっかり握り合った手が印象的、と見るのは、詩集『絵本』の手の写真の残像のせいだろうか。幼年期の無垢に浸る少女の顔が、緊張の中にも兄への信頼に溢れているように見える。手の表情もまた。この写真に谷川俊太郎が書いたのは次のような詩だ。

いもうと

いもうとというものは
いけどりにされた
すばしこいどうぶつみたい
もりへかえりたくて
いつもむっつりしてる
つかまえようとすると
てからすりぬける
しらんかおしていると
そばへきてひっかく
ゆめのなかではおおきなめで
じっとぼくをみつめる
そのときどこからか
とてもいいにおいがする

妹という曖昧な存在を素朴にかつ繊細に描いた作品である。一人っ子の谷川俊太郎にももちろん妹はいない。10歳の男の子の視線で6歳の妹を不思議そうに眺めている、といった趣きだ。野生の小動物に喩えられた妹は幼年期の夢そのもののように奔放だ。

この写真から5年後に、やはり百瀬恒彦が同じ兄妹を沖縄で撮った写真がある(図版9)。

米軍基地という背景も気になるころだが、この時点で兄は15歳、妹は11歳。共におとなへの変化のさなかとっていい年齢だ。社会や世間の諸問題にも気づき始めていることだろう。背景は、その社会性を表象しているのかもしれない。だが、それ以上に気になるのは、やはり兄妹の手の表情だ。バルトがいうところの「プンクトゥム」(突出するもの)がこの手に表れて



図版9

いるように思われてならない。5年前の写真でしっかり兄の手を握っていた妹の手が、この写真では力弱く握られたまま、受動的な状態に止まっているように見える。よく見ると、握られた手の間から小さな布切れのようなものがのぞいてさえいるではないか。ちなみに、この写真に付された百瀬によるキャプションには、「撮影時、智成くんの左手の小指には、ガールフレンドからもらった、銀の指輪が光っていた」とあって、思春期にさしかかった兄妹の微妙な心理の綾が暗示されているかのようだ。この写真に、谷川俊太郎はこんな詩を書いた。

おおきくなる

おおきくなってゆくのは
いいことですか
おおきくなってゆくのは
うれしいことですか

いつかはなはちり
きはかれる
そらだけがいつまでも
ひろがっている

おおきくなるのは

こころがちぢんでゆくことですか
おおきくなるのは
みちがせまくなることですか

いつかまたはなはさき
たまごはかえる
あさだけがいつまでも
まちどおしい

おとなになることへの恐れと不安を主題にしながら、思春期のしなやかな感受性を自在に歌った作品だ。成長するとは心と道が狭くなること、としながらも、決して断言はせずに疑問文に止めているあたりが、いかにもこの詩人らしい節度と繊細さといえるだろう。5年前の詩が兄の視線で語られていたのに対し、こちらは妹の視線で書かれているようだが、思春期一般に通じる普遍的な心理を表現しているとも見られるだろう。

『子どもの肖像』という難しい主題を前に、写真家と詩人は惜しむことなく己の能力を発揮して、微妙かつ本質的な、子どもという存在の闇を二重の光線によって浮き出させているかのようだ。繊細な表情の一瞬を逃さない写真家の目と、その写真に秘められた「プンクトゥム」を見逃さない詩人の透徹したまなざし。すぐれた「児童詩集」でありながら同時にスリリングな「写真詩集」でもあり得ているのは、「子ども」という存在自体の一過性、瞬間性のためでもあるのだろう。

4 最新作『写真ノ中ノ空』

2006年12月に出たばかりの写真詩集『写真ノ中ノ空』（アートン刊、写真は荒木経惟）は、現在のところ（2007年6月）谷川俊太郎の最も新しい詩集だ。「あとがきに代えて」と記された散文「空」も含めて全41篇。ただし、新作はいずれも短い24篇で、残り17篇は『二十億光年の孤独』『62のソネット』『あなたに』など過

去の本からの再録作品。荒木経惟による40数枚の写真（おもにモノクロ）と共に、空のさまざまな表情を描き出して、まさに「空詩集」「空写真集」と呼ぶにふさわしい一冊である。

この本は上下見開きになっていて、上ページに詩、下ページに写真、あるいはその逆、見開き2ページが写真だけ、または詩だけ、といった組み方になっている。新作詩はおもに数行の短いものなので、写真との見開きになっているものが多い。その中から、まず上に詩、下に写真（図版10）があるものを見てみよう。

なにかも失ってもこの空がある
空は母だ
どんなに甘えてもいい 空になら



図版10

長いあいだ空に対して、時には甘え時には反発し、また信頼し疑問を抱き、複雑な心理を描写し続けてきた（「大阪芸大の歌」にある「青空は解ききれぬ謎」などはその最たるもの）詩人が、ここで「空は母だ」と言い切っている。ということは、これまでおもにイメージネールな「父」の表象であった空がついに「母」へと変化した、ということだろうか。だが、あわててはいけない。次のページには先にも引用した詩集『絵本』収録の「空」が全文再録されていて、その後半で詩人は次のように書いているのだ。

空は何故それらのすべてを黙っているのか
何故遊ぶなど云わないのか
何故遊べと云わないのか

青空は枯れないのか
ぼくらの死のむこうでも
もし本当に枯れないのなら
枯れないのなら
青空は何故黙っているのか

ぼくらの生きている間
街でまた村で海で
空は何故
ひとりで暮れていってしまうのか

要するに、ここでも詩人の空は変幻自在、多様にして多義的な存在なのだ。だから空とは詩人自身でもある。あるいは父でも母でもある。またこの場合には、写真家荒木経惟にとって亡妻の居場所でもあるのだ。

本書巻末には荒木経惟による手書きのメモ風のあとがきが付されていて、その末尾には「陽子が逝って空ばかり写していた、モノクロームの空の写真に、一周忌の写真展に、カラーインクで着色した。静かな夕焼けを写しながら、陽子を想った」とある。つまり、これは荒木にとっての追悼写真集でもあるのだ（撮影はおもに1990年）。この写真集に反応した詩人は、様々な視点から空の諸相を描き出していく。例えば、空を介して地球と雲を擬人化した次のような作品がある。ここは上ページが写真（図版11）で下ページが詩になっているので、その順に引用する。

宇宙の高みから見ると
青い薄物で裸を隠している地球は色っぽい
地上から見ると
音もなく姿を変える雲が色っぽい



図版11

宇宙の高みからなどと、いくら宇宙からの映像があるとはいえ、相当の想像力がなければいけないことだ。色っぽい地球と色っぽい雲は、いわば宇宙的身体感覚を全開にして——全身で——感応し合っている。

次に挙げるのは、詩が上、写真（図版12）が下の作品だ。

誰があかりを消すのだろう
夕暮
あんなに静かにやさしい手で
空の全部にさわつていつて

誰があかりを消すのだろう
夕暮
私が夜を欲しい時 また
私が夜を憎む時
だれがあかりを消すのだろう

ここでも「手」と「空」が共鳴し合っていて興味深いのだが（そもそも本詩集の巻頭詩には「見上げなくても／空はあなたの指先から始まっている」と、手と空の連続面宣言が記されている）、実はこれは1960年の詩集『あなたに』からの再録作品。原題は「夕暮」。空の夕景を雲間の光にとらえた写真も鮮かだが、その夕景に既存の詩をあてる際に、詩人は真ん中の10行分を



図版12

省略した。元々あった「恋人たちは知つている／二人の欲望が消すのだと／子供たちも知つている／彼等の歌が消すことを（以下略）」と続く詩行を省略したのは、写真家に対する配慮だろうか。それもあるかもしれない。だがそれ以上に、説明的といえなくもない詩行を不要と判断したからではないだろうか。写真の表現力が詩の表現力と化合することで、説明的な細部が不要になったのである。ここでも詩人は、写真というコンテキストの中から歌を立ち上げている。たとえそれが過去の作品の再利用であったとしても。逆にいえば、過去の空詩篇が写真の力によって新たなイメージとして蘇ったのである。

次の写真（図版13）もまた夕景だろう、雲間の光を鮮かにとらえている。

空は何も見えていない ただそこにあるだけ
ヒトがヒトを愛しても ヒトがヒトを見捨てても
空は裁かない いつまでも黙っているだけ
呆けた母の上で 疲れた妻の上で 働き続ける夫
の上で

上の二枚と少々異なるのは、テレビアンテナに電線がくっきりと写っていること。かすかに地上の生活感を漂わせた写真に、詩人は「ヒト」と「空」の默契を指し示し、併せて地上の生活者の姿を寸描する。写真



図版13

がなければただの諷刺詩とも読まれかねないし、詩がなければただの風景写真とも見られかねないところだが、詩と写真の対話のみごとに空と地上を繋いでいる。この写真＝詩で、空と地はひとつの生活を共有しているのだ。

詩集巻末作品は次のような写真＝詩である（図版14）。

やはり雲間から射す光が天啓のように印象的な写真だが、いつまでも終わらない空の凝視にピリオドを打つかのように、詩人は最後の詩句を書きつける。

どんな分厚い雲の上にも
いつも青空はあるということ
どんな暗い夜にも
どこかの国の誰かの上に青空はあるということ

ただひたすら自明の存在として空はそこにある。この不変の真理に苛立ち反抗し甘え依存するヒトの弱さと愛らしさを慈しむように、詩集は終わっている。まるで一つの劇場が幕を降ろすかのように。

谷川俊太郎の詩と写真をめぐる考察の旅も、詩集『写真ノ中ノ空』の終幕とともに終わりを迎えるべきかもしれない。だが、ここでどうしても見過ごせないひとつの事実がある。荒木経惟がこれらの空写真を撮り続けた1990年（つまり夫人の死の直後）とこの写真詩



図版14

集刊行の2006年との間の時間差である。

この時間差の意味を考えるために、最後にもう一枚の写真を掲載しておきたい。谷川／荒木によるコラボレーション第一作『やさしさは愛じゃない』（1996年）からの写真と詩である（図版15）。

この写真詩集が出た時には、解禁間もない頃の「ヘアヌード」写真と谷川詩の組み合わせが大いに評判になったと記憶しているのだが、その中にひっそりと収められた一枚の空写真に注目した者はだれもいなかったと思う。刊行の年月日から見ても、写真の性質から見ても、おそらく今回刊行された『写真ノ中ノ空』に収録された写真と同時期のものと思われる。その写真の右ページに記された短い詩には、谷川俊太郎の空に対する万感の思いが託されている、と私には思われてならない。この思いこそが半世紀以上におよぶ詩人の「空幻想」を要約しつつ写真家の喪失感へのかぎりなく深い共鳴をあらわす行為——つまり他者への憑依能力の十全の表現——であるはずなのだ。その詩句を全文引用する。

あんまり大きすぎるから、
からっぽとは思えない
空。

死んでもあっちへはのぼって行けない、
私は地面の下へ、下へ下へと行く、
スマイレの根っこがからんでいるところ、
どろどろの岩が
ゆっくり固まって冷えこんでゆくところ、
何ひとつ見ずにすむところ。

結論にかえて

谷川俊太郎の「写真詩集」を巡って考察してきたのだが、最新詩集への言及を終えたこの時点で、そろそろ結論を示さなければならない。だが、現存の作家について、それも半世紀以上にわたって膨大な量の作品を生み出しながら今なお創作のエネルギーの衰えない（それどころか益々加速している）作家について、まともな結論など出すことができるものだろうか。谷川俊太郎についての結論は（今のところ）だれにも出すことができない。しかし、ごく限定された範囲内での——ここでは『絵本』から『写真ノ中ノ空』までに繰り広げられてきた写真と詩のテキスト相互連関についての——現状での結語を導いて結論にかえることならできらるだろう。谷川詩学にとって写真とは何であったのか／あり得るのか、と。

あらためて考えてみると、本稿で取り上げた4冊の詩集は、それぞれ「手」「木」「子ども」「空」を主題にしたものだった。この四つのキーワードを、試みにCD-ROM版『谷川俊太郎全詩集』（2000年、岩波書店）で検索してみると、次のようなデータを得ることができる。2000年までの全作品中でこれらの語が用いられた回数である。

手	293
木・樹・樹木	270
子ども・子供・子	182
空	401

膨大な数にのぼる谷川作品だが（現在はさらに相当数増えている）、それにしてもこれらの語の使用頻度は



図版15

他の語（例えば足、目、花、道、など）と比べて群を抜いている。このような統計的数値を挙げたのは、ほかでもない、谷川俊太郎の「写真詩集」から透視できる「コラボレーション＝テキスト相互連関」の本質に関する一つの仮説を掲げるためである。つまり、写真とのコラボレーションの必要とは、言葉のみではついに示し得ない一瞬の美と瞬間の真実への希求に根差しているのではないか、ということだ。

手、木、子ども、空、という谷川詩学の重要モチーフに一貫している特質は、一刻も止まらず絶えず変化し続ける運動体ということだ。谷川作品において「手

とは常に変幻を止めない運動体であり、「木」もまたその一見静態的な外観にかかわらず刻々と生長し続ける（谷川がしばしば人の生長について用いる木の年輪の比喩を思い起こしておこう）点において、生長を止めない「子ども」と同様に、一瞬を逃しては二度と同じ姿をとらえることのできない一過性一瞬性の運動体、ととらえられている。そして「空」もまた、多くは雲の変幻のため、また光の強弱のために、変幻自在な運動体としてとらえられているのである。

これら変幻自在な運動体に詩人の眼差しが多く注がれてきたことは、先に挙げた僅かなデータからだけで

あんまり大きすぎるから、
からっぽとは思えない
空。

死んでもあつちへはのぼつて行けない、
私は地面の下へ、下へ下へ行く、
スマイレの根っこがからんでいるところ、
ところどころの岩が
ゆっくり固まって冷えてゆくところ、
何ひとつ見すにすむところ。

も明らかだ。ここでは逐一例を挙げないが、『二十億光年の孤独』以来積み重ねられてきた「手」詩編、おもに『62のソネット』以来常に詩人の自己像を示し続けてきた「木」詩編、おもに『みみをすます』以後巻を重ね続けている児童詩集の全体を占める「子ども」詩編、そして初期詩編以来谷川作品の主要イメージであり続けている「空」詩編。いずれも、詩人が半世紀以上にわたって常に描き続けてきたモチーフでありイメージである。ということは、谷川俊太郎にとって写真とのコラボレーションとは、決してこのジャンルに固有の表現意識によるものではない、ということだ。つまり、谷川俊太郎は、写真がなくても（あるいは絵や音楽がなくても）表現し得る、また表現せざるを得ない、重要なテーマを——オブセッションを、と呼びたくなるところだが——より強烈に（あるいは有効に）表現する方法として、写真とのテキスト相互連関を意図している、ということではないだろうか。

言葉だけではついに言い表せない一瞬の美、瞬間の真実というものが確かにあるとして、その瞬間を影像にとらえるのが写真だとすれば、言葉はついに写真の前で沈黙するしかないのだろうか。そうではないだろう。なぜなら、変幻自在な運動体を一瞬の中に封じ込めることが詩人の欲望ではないからだ。逆に、一瞬のうちに凍結された美なり真実なりにあらためて息吹を吹き込むことで、運動体としての生命を取り戻すことこそが、詩的創造（ポエシス）の欲望ではないだろうか。そう考えれば、写真のもつ瞬間性に対する詩人の態度が明らかになる。変化を止めない運動体を変化そのものとして流動的にとらえる音楽の場合とは反対に、谷川俊太郎の写真の詩学とは、いったん瞬間性のうちに止めた運動体の一面の真実に、再度変化と運動を付与することで、これら変化を本質とする運動体を瞬間と流動の両義性においてまるごと表現することを企図しているのだ。先に引いたバルトの言葉を再度用いるなら、「ストゥディウム（共通認識）」としての写真の客観的（ただし瞬間的）事実の中に「プンクトゥ

ム（突出するもの即ち突発的の真実）」を発見しこれに言葉を与えること。さらに言えば、プンクトゥムを発見するだけでなく、場合によってはこれを発明してしまうこと。写真が伝える客観的事実の中にプンクトゥムを発見／発明する営為こそが、谷川俊太郎の「写真の詩学」なのである。

いくら表現しても表現しつくせない「何か」こそが詩にほかならない、とする谷川詩学に特有の不可知論は、その「何か」をひたすら指し示し続ける永劫運動であるかのように語られてきた。だが、そうして指し示された影像が目前に存在する場合、その影像の中にたとえ一瞬にせよ立ち上がる「何か」を読者は見逃すべきではないだろう。谷川俊太郎の写真詩集は、言葉と影像の合体によってのみ可能な（瞬間と流動の）両義的真実を確かに表現しているのである。その更なる展開として、谷川俊太郎自身による写真と詩のコラボレーションのあらたな実現——『絵本』の今日的再現——を期待するのは私だけではないと思う。

〔付記〕

本稿執筆後、谷川俊太郎と写真をめぐって、二つの新作に遭遇した。一つは雑誌「未来創作」（新風舎）創刊号（2006年12月）に書き下ろされた長篇詩「トロムソコラージュ」。目次に「詩・写真／谷川俊太郎」と記されている。もう一つは、2007年7月にNHKのテレビ番組で紹介された「スティル・ムービー」の企画である。脚本を覚和歌子が書き下ろし、谷川俊太郎が「監督」を務めて、静止画像（つまり写真）のみによる「映画」を制作中とのこと。写真そのものはプロのカメラマンが撮ったものだが、膨大な数の写真を編集する作業は谷川俊太郎が行うのだから、谷川自身による詩と写真のコラボレーションと言えなくもない。ただし、選ばれた写真に詩を付けるのは谷川ではなく覚和歌子。谷川／覚のコラボレーションによる「写真・詩・映画（フォト・ポエム・ムービー）」の誕生である。