

日本の子どもの文学展関連講演会
谷川俊太郎さんに聞く 一詩は絵本、絵本は詩一

2012年2月18日(土)
国際子ども図書館ホール(3階)

講師：谷川俊太郎氏×宮川健郎氏

宮川健郎氏(以下姓のみ、敬称略)：

宮川健郎でございます。どうぞよろしくお願いいたします。去年2月19日に隣のミュージアムで「日本の子どもの文学―国際子ども図書館所蔵資料で見る歩み」という展示会をスタートさせました。この図書館は2000年にオープンして、もう10年あまり経ちます。これまでは半年ずつの企画展を主に開催してきて、なおかつ外国の子どもの本に関わる展示が多かったのですが、今度はもう少し長いスペースで、日本の子どもの文学の通史、流れを見られるように作りました。4年半くらいこれをやっていく予定だそうです。ただ展示物があまり変わらないと面白くないということもあり、また本も皆さんの眼差しにさらされて疲れますので、半年で少しずつ交替しています。

それとは別に特定の作家や詩人を特集するコーナーを、やはり半年ずつで行うことになりました。オープンときは石井桃子、次が小川未明、そして3回目は谷川俊太郎さんということになり、谷川さんには、ぜひ来ていただきたいということで、今日お招きいたしました。まだ、もし展示をご覧になっていらっしゃる方は、終わった後でもちょっとのぞいて見てくださるとありがたいと思います。よろしくお願いいたします。ではここで、谷川俊太郎さんをお迎えしたいと思います。

谷川俊太郎氏(同)：

どうぞ、よろしく。

宮川： では、谷川さんよろしくお願ひします。今日は、2時間ほどいただいて「谷川俊太郎さんに聞く」という催しをいたしますけれども、谷川を渡り、私、宮川健郎ですけれども、宮川も渡っていただいてですね、皆で交流できたらありがたいというふうに思っております。メランコリーの川下りかもしれないけれども、『メランコリーの川下り：詩集』(谷川俊太郎 著、思潮社、1988.12)というのは1988年の谷川さんの詩集のタイトル、こんな注釈も時々うるさく入れていきますが、よろしくお願ひします。

1. 子ども時代に会った本

宮川： 今日の副題は、「詩は絵本、絵本は詩」ということになっているのですが、ギリシ

ヤの哲学者たちが、詩と絵を重ねて考えることがあったようで、詩は絵と同じというふうには、これはホラーティウスという人が言っていたり、絵は物言わぬ詩、詩は語る絵、と別の哲学者が言っていたりということ最近勉強しました。詩は言葉で作られますけれども、

谷川： はい。

宮川： 散文と違って、あまり時間的に展開するのが主ではなくて、もしかして絵を描いていくようなものかな、と思ったり。

谷川： うん、はい。

宮川： 絵本も谷川さんは随分作られていますけれども、

谷川： ええ。

宮川： 絵本のテキストも、また詩なのではないか、というようなことで仮につけた題ですが、そのことなども含めて伺っていければありがたいと思います。この施設は初めていらっしゃった・・・

谷川： ええ、そうなんです。こんな素敵な建物だというのは、前から噂には聞いていたけれども、来てみて初めてびっくりしました。

宮川： ありがとうございます。ここは子どもたちが「子どものへや」で本を読んだり、あるいは大人たちが子どもの本の勉強をしたり、それから全国の子どもの読書活動のバックアップをする仕組みを持っている施設です。

ということで、最初は子ども時代のことから伺いたいと思います。アルスの『日本児童文庫』などをお読みになったということをお読みになったということをお読みになったことがありますが・・・

谷川： それ以前に、今日もミュージアムの展示会を見て懐かしかったのですが、講談社の絵本、それから『キンダーブック』（フレーベル館/日本保育館、[1927]-1942) ですね。幼稚園の時はそういうものを、幼稚園を通して取っていましたね。それで、僕は物語絵本というのにあんまり興味がなくて、「講談社の絵本」で一番好きだったのは自動車の図鑑ですね。

宮川： ああ、そうですか。

谷川： 絵なんですけどね。写真じゃなくて。当時はほとんどアメリカですね、車っていうと。ナッシュとかクライスラーとか、今なくなっちゃったハッカードとかっていう車が当時ありまして、その絵が比較的正確に描かれているというので、若い私はその絵本を評価していたわけです。

宮川： そうですか。

谷川： 車が好きだったものですから。

宮川： なるほど。

谷川： それから『キンダーブック』だったかな、武井武雄とか初山滋っていうちょっと変わった絵が今は印象に残っていますね。普通のリアリズムの絵よりもずっとあの絵のほうが面白かったんですよね。それから、「少年講談」というのが当時ありまして、猿飛佐助とか霧隠才蔵とか、親はあまり喜んでいないけれども買ってくれていて、それは読んでいて、それからもちろん「のらくろ」「冒険ダン吉」、「江戸ッ子健ちゃん」みたいな漫画とか、その辺を通ってから、小学校の4年か5年の頃に

父親が古本屋さんから『日本児童文庫』を全巻揃いで買ってきて。

宮川： 『日本児童文庫』は全集ですからいろんな本をお読みになったとは思いますが、以前大岡信さんと対談なさっていた中に、『印度童話集』（高倉輝著、倉田白羊絵、アルス社、昭和4（日本児童文庫14））の話が出てきたので、たまたまこの図書館の書庫にありましたから出してもらいました。アルスのこの『日本児童文庫』については何か思い出はございますか。

谷川： なんか本当によく読んだ本もあれば、全然読まなかった本もあるっていう印象なので、今どうなんだろうな。ただなんか『マザーグース』というのに初めてアルスで接したような記憶があるんですね。

宮川： それは北原白秋の。

谷川： 白秋か、もう一人の、誰だっけな、もっと白秋よりももうちょっと普通に真面目に訳した人がいたじゃないですか（注：「マザー・グースのお婆さん」竹友藻風訳、『世界童話大系』所収）。それから松村武雄という人が編集した『日本童話集』（注：『世界童話大系』所収）。緑と赤っていう2巻本でね、当時はまだ戦争中でしたから、台湾とか朝鮮とか、それからもちろんアイヌ、沖縄、みたいな民話も入っていましたね。

宮川： ああ、そうですか。

谷川： はい。だから日本のそういう語り物も入っている、割と伝統的なものを子どもに解るような、一種の現代語訳の2巻本を僕は割合愛読していた記憶があります。

宮川： 最初の絵本の話から始まりましたけれども、いわば認識絵本ですよ。物語絵本よりも。

谷川： 私はそうですよね。

宮川： 後に絵本もいろいろ作られますけれども、認識絵本がむしろお仕事を中心だと思っただけですけれども。

谷川： 最初のうちは、もうはっきりそういう自覚がありましたよね。

宮川： ええ。『こっぷ』（谷川俊太郎 文、今村昌昭写真、日下弘 AD、福音館書店、1976.4）とか、「たくさんのふしぎ傑作集」の『いっぼんの鉛筆のむこうに』（谷川俊太郎文、坂井信彦ほか写真、堀内誠一絵、福音館書店、1989.2）なんかもやっぱり認識絵本、まあ知識絵本というのでしょうか。物語じゃない領域ですよ。

谷川： はい。

宮川： それから、お父様の谷川徹三さんがアルスの『日本児童文庫』を買ってくださった話で、あっ、と思ったのですが、『小学生全集』というのが『日本児童文庫』と並び称されて同時期に販売合戦になっているんですが、それはお読みになっていますか？

谷川： いや、読んでいないと思います。

宮川： ああ、そうですか。

谷川： 『小学生全集』はどこが出していたんですか？

宮川： 文芸春秋。

谷川： 文芸春秋？

宮川： こういのです。

谷川： これは、なんか、1、2冊あったかもしれないけれど、全巻はないと思います。

宮川： そうですか。児童文学研究の中でよく言われるのは、昭和の初めにどちらも出て、アルスのほうは『赤い鳥』の流れを汲む大正期の遺産を収めたようなもの、今ご覧に入れた『小学生全集』というのは文芸春秋で、菊池寛が編集していて、もっと大衆的で少年倶楽部の読者層に繋がっていくような全集だということです。

谷川： 『少年倶楽部』は読んでいましたけどね。もうちょっと大きくなってから。

宮川： いずれにしても、昭和の初めなので谷川さんがお生まれになった頃に出たものじゃありませんから、ちょっとお兄さんお姉さんたちの読み物だったと思うんですけれども。

谷川： あ、はいはい、そうです。

宮川： お父様が『日本児童文庫』を買い揃えられたというのは、やっぱり、こう、親としての配慮というのかな・・・

谷川： いやー、それはちょっと。子どもにあんまり関心のない親でしたからね。

宮川： そうですか。

谷川： はい。

宮川： いや、『日本児童文庫』っておっしゃったので、やっぱり山の手のインテリのお家なのかなっていうふうに思ったんですけども、別にそこまで考える必要はないですかね。

谷川： どうなんでしょうね。とにかく、僕、生まれたときから本の壁に囲まれて育ったという印象があって、家中本だらけでね。だから、今でも本に対しては、愛憎相半ばしているところがあるんですけども。でも父が「この本読みなさい」とかね、「これはいいよ」とか言ったことは一切なかったですね。

宮川： そうですか。

谷川： ただ、僕は一人っ子で母親っ子だったから、もしかすると母親が父に言って、アルスの『日本児童文庫』を買わせたということはあるですね。

宮川： たぶん、お父様が執筆者層とお友達だったと思います。

谷川： そうだったと思います。何人かはね。

2. 詩との出会い

宮川： 読書ということ言うと、デビュー詩集になる『二十億光年の孤独』（谷川俊太郎著、創元社、1952）、それに関わって、『銀河鉄道の夜』（宮沢賢治著、野間仁根絵、新潮社、昭和16）をあるときお読みになったということも読んだことがあるんですが、その『銀河鉄道の夜』・・・

谷川： はい。僕、詩を書き始めたのが十八、九の時だったんですが、宮沢賢治は初めはやっぱり童話でしたね。童話はすごく好きで、相当たくさん読んでいました。詩の方はわかんなかったですね、難しくて。

宮川： ああ、そうですか。

谷川： その当時は、『銀河鉄道の夜』なんかの賢治の世界観みたいなものには、僕は相当深く影響されているような気がしていて、詩を当時、大学ノートに書きつけていた

んですけども、その最初のページに『銀河鉄道の夜』からの引用を書きつけたりしていました。

宮川： はい。『国文学』という雑誌に、賢治特集が組まれたときにお書きになったのを（注：『銀河鉄道の夜』再読 谷川俊太郎、『國文學：解釈と教材の研究』23(2) 1978.02）最近にわか勉強したんですけど、「何かいろいろのものが一ぺんにジョバンニの胸に集ってなんとも云へずかなしいやうな親しいやうな気がするのでした」っていうところをノートに書きつけられたというふうに。

谷川： はい、そうです。はい、はい。だからそういう思春期の一種の大きな感情みたいなものに、すごく共感したんだと思います。はい。

宮川： お父様が編まれた『銀河鉄道の夜』とか、『賢治詩集』なんかも今も岩波文庫で出ているので、やっぱり身近だったんですかね。

谷川： そうですね、賢治はやっぱり身近でしたね。僕は、とにかく本に囲まれているものだから、あんまり本が好きな子ではなかったんですよ。だから皆が読んでいような教養になるような文学というのは、あまり子どもの頃は読んでいなくて、少年講談が好きだ、みたいなのところがあって、あとどちらかというと手仕事が好きで、模型飛行機作りと、もうちょっと大きくなってから、真空管ラジオを組み立てるみたいなことのほうに夢中になっていて、そんなに読書はしていなかったと思います。

宮川： だんだん、詩の話にも近づきつつあるんですけども、『エナジー対話』（エッソ石油広報部、1（1975）～21（1989））という雑誌がありました。

谷川： ああ、ありましたね。

宮川： これは、エッソ石油ですか？

谷川： そうです。

宮川： エッソが、広報活動のために出していた雑誌です。

谷川： 高田宏さんという方が、今もエッセイストなんですけれども、非常に優れた編集者で、彼が始めたシリーズですね。

宮川： そうですね、高田宏さんって例えば『言葉の海へ』（高田宏著、新潮社、1984.2）っていう大槻文彦の伝記を書かれたような方で、後に書き手になられますけれども、その高田宏さんが編集した雑誌で、これは本屋さんで売ってなくて、はがきを出して何冊か送ってもらった1冊が書庫に残ってたんですが。

谷川： ああ、その頃・・・

宮川： ええ、僕は大学生でした。70年代ですね・・・『詩の誕生』（対話：大岡信、谷川俊太郎、エッソ・スタンダード石油広報部、1975（エナジー対話 第1号））という、大岡信さんと谷川俊太郎さんの対談の本なんです。これを大事にとってあったんですが、先ほどのアルスの『印度童話集』なんか、お二人ともお読みになったというのをここに書いてあったものですから。それでこの中に、子どもの頃の詩的原体験を、大岡さんも谷川さんも語るという場面があって、美しい朝との出会いの話が載っていたのですが、ここでちょっとお話していただくことができますでしょうか。

谷川： あれは小学生4年生とか5年生じゃなかったかと思いますが、私の家は杉並区で、生まれたときから今まで杉並区に住んでいるんですが、今はその面影が全然ないけ

れども、家の斜め向かいで坂の途中の小高いところに、ニセアカシアのわりと大きな木が立っていたんですね。ある朝、庭に出てみたら、そのニセアカシアの木に日が差していて、そのときに、それまで感じたことのないようなある感動を覚えたのが子ども心にすごく印象的だったんです。

後になってみて、あのとき、喜怒哀楽とは全然違う何かある感動を覚えたというのが、自分の詩の原点だったんじゃないかと思うようになったんです。自然というものが自分に対して持っている力っていうのを子ども心に自覚した最初で、それが今になってみると、自分の詩を支える一番の源の一つ、もう一つは音楽なんですけどね。

もうちょっと後の中学校の1年か2年のときからクラシックを聴き始めて、ベートーベンに傾倒していたということがあって、その音楽と自然というのが多分自分が詩を書く上で一番大きな源になっている、そういう感触ですね。

宮川： はい、その先ほどの朝のことなんですが、ただその体験だけでなく、だけでなく、という言い方も変ですが、それを書きとめられたという・・・

谷川： その当時、「少国民日記」とかっていうのを書かされていて、そこに「今朝、初めて朝が美しいと思った」とかなんとか、子どもとしては変にませたことを書いたんですよ。探したけど、残ってないんですけど。

宮川： ああ、そうですか。なるほど。この間、ちひろ美術館でも谷川俊太郎展があって、そこには子どものころにお書きになったお父様への手紙なんかも出てましたよね。

谷川： ええ、そうです。

宮川： その日記はいまだ発見されていないということですね。これはやはり昭和50（1975）年の本でしたけれども、「今朝、生まれて初めて朝が美しいと思った」って今おっしゃったことを書きとめられたということが書いてありまして、小学1、2年生の頃ですかね。

谷川： もうちょっと後のような気もするんだけど、うーん。

宮川： このときは、小学校1、2年生っておっしゃってるけど・・・

谷川： 全然記憶が信用できない人間ですから。

宮川： いやいやいや。

谷川： なにしる詩は絵に近くて、一瞬で終わってしまうものですから。地理的なものであって、歴史的じゃない。(笑)

宮川： そうですね、時間的ではないですね。でもこの時は、1年生か2年生という絵を思い浮かべられたんだと思います。そういった詩的な体験というべきものが、その20前後の最初の詩集にまとまっていく、繋がっていく過程みたいなことは、どんな・・・

谷川： 過程は、自分ではないと思っています。だって、ずっとラジオ組立てなり、模型飛行機飛ばしているのが面白くて、スポーツもそんなに別に好きじゃなかったし、なによりも戦時中ですよ。食べるのにも事欠くような時代だったわけですから。

だから詩を書き始めたきっかけというのは、さっき打ち合わせのときにもちょっとお話に出ましたけれども、北川幸比古という、もう亡くなりましたけれども、児童文学の人が僕と同じクラスで、彼はすごくアクティブで、新聞なんかを編集

したりしていたんです。家も近かったし、彼は初めから文学青年で、うちに本がいっぱいあるわけだから、なんか遊びに来るんですね。「中原中也の初版本があるじゃないか」みたいな話で。彼はそういうふうにして、家にある詩集なんかを読むために遊びに来ていて、そのうちに、当時ガリ版で小さな自分の雑誌を作りたいと思い立ったらしくて、『金平糖』（こんぺいと誌社、北川幸比古刊、1948.11）という名前の雑誌なんですけれども、「君も書けよ」みたいなことを言われて、それでちょっと書いてみたんです。僕はそれまで詩にそんなに興味はなくて、宮沢賢治には童話で興味はあったんですけれども、ほとんど詩の勉強もしていませんでした。で、書いてみたら、なんか行を開けて書くと詩らしきものができたもんだから面白くなって、その北川幸比古の誘いがきっかけで、ちょっと大学ノートに書いてみたり、それから、当時大学受験の時代だったわけですね。僕はもう内心、大学には行かないって決めていたんですけど、親の手前、ちゃんと東大を受験したんです。ですから一応、受験雑誌も読むふりをしていて、そこに詩の投稿というのがあるわけです。で、一席になると万年筆が貰えるみたいなのがあって、そこに投稿して、一席になったのかな。何かとにかく貰いました。『蛍雪時代』（旺文社、1941-）とかそういうやつですよ。

宮川： あ、『蛍雪時代』旺文社の。

谷川： それが始まりですね。

宮川： 北川幸比古さんのことは、わたくしも存じ上げているものですから、先ほどちょっと思い出話をしたんですけれども、2004年ですかね、亡くなりましたけれども、児童文学の世界では、書き手でもありますが、運動家でもあるし、エディターでしたよね。

谷川： そうなんですよ。

宮川： 児童文学だけでなく、的場書房というのも北川さんが。

谷川： で、僕の本なんかも出してきて、それから稲垣足穂なんかの本を出してる。すごく目の付けどころのいい男だったんですよ。

宮川： 寺山修司の歌集も出している。

谷川： ええ、そうです。

宮川： その北川さんに出会ってのことだというふうに伺っていました。

それがその「ネロその他 5 篇」という形で雑誌『文学界』（文藝春秋、1 巻 1 号[1933]—）に登場し、『二十億光年の孤独』（『二十億光年の孤独：詩集』谷川俊太郎著、創元社、1952）に繋がっていくのは、そこはどんなふうに・・・、それはよくお話になっているかもしれませんが。

谷川： 僕は大学にも行かないでぶらぶらしていて、父親はわりとほったらかしにしてくれていたんですけれども、「ちょっとどうするつもりだ」みたいなことを言われたときに、何も見せるものがないので、大学ノートに書いたものを、こんなものを「書いているんだ」ということで見せたんですね。

うちの父親は若い頃、詩とか短歌とか書いていた人間だから、ある程度、詩が判る人間だったと思うんですけれども、まあ親ばかなんですね。いいと思ったんじゃないでしょうか。で、知り合いの三好達治さんに、これを見てもらおうとい

うことになって、僕の記憶では父親が直接持っていったって記憶じゃないんですが、とにかくその僕の大学ノートを三好達治さんのところへ持ち込んで、三好達治さんが、まあ、認めてくださって、『文学界』という雑誌に紹介して下さったというのが、『文学界』に載った経緯なんですね。僕は、うちの父親が毎日原稿を書いているような人間だから、原稿を書いて雑誌に載るということが当たり前だと思って、そんな『文学界』に載ったのが大変なことだなんて思ってなかったんですね。ただ、原稿料というものを初めてもらってね。

宮川： ああ、そうか。

谷川： はい。それが凄く嬉しくて、レコードケースというのを買ったんですけれどね。

宮川： 『文学界』はやっぱりちょっと原稿料は高いですかね。

谷川： いやあ、どうなんだろうな(笑)。当時、確か5,6篇載って3,500円くらい貰った記憶があるんですけれども。それで、一応商業的な文学雑誌だったから、それからぼちぼちとなんか詩だけじゃなくて、まあ雑文的なものとか、注文が少しずつ来るようになって、それで僕はまあ、他に全然能力がないもんだから、結局書くことで生活していくということになってしまうんです、最初は全然そんなことが可能だとは思ってなかったんですけれどね。

宮川： はい。詩集は『二十億光年の孤独』ですけれども、『文学界』に載ったときは「ネロ」と5篇、「ネロ」が代表になっています。この「ネロ（愛された小さな犬に）」というのは、私はとても好きな詩で、死んだ犬に語りかけながら、語り手はその子ども時代との別れを語っているんじゃないかなと思うんです。で、その出発のときに子ども時代との別れを語った谷川さんが、やがて子どもの本の世界に向かってらっしゃるという、そこがどんなふうになっているのかっていうことも、今日伺いたいことの一つなんです。青年期というのは、子ども時代にきちんと距離をとることが必要だし、子ども時代からもっとも遠いのが青年期ではないかとも思うんですけれども・・・

谷川： ああ、なるほどね。

宮川： それがもう一回子ども時代と出会い直すという中で、子どもの方の世界との関わりが生まれたのかなと思うんですが。もしよかったら、「ネロ」を読んでいただくことはできますか。

谷川： ええ、もちろん。

宮川： この集英社版『二十億光年の孤独』（谷川俊太郎著、W. I. エリオット、川村和夫訳、集英社、2008.2）で。

谷川： このネロっていうのは、例の皇帝のネロだと思うんですけれども、隣の家の犬なんですね。それで当時はまだ、垣根が生垣で隣の家と庭どうし繋がっているようなもんだったんで、このネロっていう犬はしょっちゅううちへ遊びに来ていて、僕と仲良しだったんですよ。そういう仲良しだったネロが死んで少しした初夏に、割合すらすら書けた詩です。

—朗読—

「ネロ（愛された小さな犬に）」

谷川： どうもありがとう。(拍手)

宮川： どうもありがとうございました。先ほどの繰り返しですけれど、子ども時代との決別みたいなふうにも読めると思うんですけれども。

谷川： なるほどねえ。

3. 子どもの本の世界へ

宮川： やがて、詩人としてのお仕事はその『二十億光年の孤独』から始まって、次々と、という感じで詩集を刊行されていきますよね。で、ある時から『けんはへっちやら』(谷川俊太郎著、和田誠絵、あかね書房、昭和 40) というような童話を書かれたり、『こっぷ』から始まるんでしょうか、絵本の仕事をなさったり。あと『スイミー :ちいさなかしこいさかなのはなし』(レオ・レオニ作、谷川俊太郎訳、好学社、1994.1(52刷))などのレオ・レオニの本の翻訳とか、それから『マザーグース』の翻訳とか、子どもの本の世界でもたくさんのお仕事をなさるといことで、子ども、あるいは子ども時代とどこかで出会い直しがあったのかどうなのかということが気にかかるんですけれども、そこはどうなんでしょう。

谷川： 僕の言葉で言うと身も蓋もなくなってしまって、皆さん嫌な顔なさるんですけれども、簡単に言うと生活費稼ぎなんです。一番大きな動機は。つまり、詩を書いて、一応それが商業的な文学雑誌に載りましたけれども、詩で食っていけないということは、もうはっきりしているわけですね。僕は詩ってものがそんなに大事な人間じゃなくて、むしろこれから自分が結婚して子供を作って家庭生活を送っていく、という現実生活を送るってことのほうが、はるかに自分にとって大きな課題でね、それに比べれば、いい詩を書くとか詩人として名を残すっていうようなことは、完全に二次的なことだったんです。

ですからどうやって原稿料を稼ぐかってことがすごく大きな問題で、詩だけじゃ無理だから僕はまず、歌詞にいったんです。歌詞ね。芸大の作曲科を出た同年輩の友達がいたもんですから、寺島尚彦っていう、「さとうきび畑」で有名な男なんだけど、彼と一緒に子どものための歌を作ることが、子どもの世界に入る一番最初でした。そういう歌を作ったり、自分にできるものは全部引き受けていくうちに、例えば子ども向けの詩を書けとか、それから絵本の翻訳とか、そういう仕事が少しずつ入ってきて、初めのうちは、やはりその子どもっていうことをちゃんと自分なりに意識はしていませんでした。ただ、割と面白いし、僕は、あまりアカデミックな勉強をしていない人間だから、子ども向けの方が自分に向いてるって感じで、子どもの歌の作詞をしたり、絵本のテキストを書いたり、やさしい英語の絵本を翻訳したりして、入ってきたんですけれども。

そういう自分の「子ども観」っていうのが、徐々にやはり変わってきて、これは河合隼雄さんなんかに出会って、ユング心理学とかね、そういう人間の意識下の世界のことをいろいろ教わったってことが大きいんですけれども、ある時期から自分の内部に子どもがいるってことを自覚するようになって、それで自分が子どもに向

けて書けるんだっていうふうに思うようになったんですね。

だから、絵本を始めたときにはまだそこまで考えていなかったかもしれないんですが、認識絵本的なものが自分にとっては向いているっていうのも、やはり物語的に世界を見るんじゃなくて、なんかもっと大人の学問の分野、例えば、心理学とか、文化人類学とか、経済学とか、そういうものの入口を絵本で作りたかって気持ちが強かったんですね。だから、それも自分の性格の一つなんじゃないかなと思うんですけども。

宮川： その河合隼雄さんとの対談は『魂にメスはいらぬ：ユング心理学講義』（河合隼雄、谷川俊太郎著、朝日出版社 1979.3）っていう朝日出版社から出た面白い本でしたけれども、そこで「自分の中の子ども」というものに出会い直す、というようなことですか。

谷川： そうです。

宮川： 僕なんかも、児童文学研究っていうのが仕事で、一応食べているんですけども、とても不思議な仕事をしているなって思うことがあるんです。私は谷川さんよりふた周り下の歳で、実際の子どもの時代からは随分遠くなってしまっているんですが、自分の中で地層みたいなイメージがあって、子ども時代の上に青年期があり、中年期があり、というように積み上がって行って、子ども時代はその自分の外に全部なくなってしまうんじゃないかと、地層の下の方にある。

谷川： 絶対そうだと思います。

宮川： 子どもの本を読むのが仕事になっているので、毎日のようにその一番下の層までボーリングしている日常生活みたいな。

谷川： それはそれで、ラッキーですよ。

宮川： そういう変な大人というか、子ども時代に毎日いつも戻っている。子どもの本を読むってことは、そういうことでもあると思います。でも本当にどなたの中にも子ども時代は捨てられていなくて。

谷川： そうだと思いますねえ。

宮川： 下の方の層になっているだけで、だから大人が子どもの本を読むということは、そういう下の地層にボーリングして出会いなおすことかなというような気もします。

谷川： 僕は、同じことを年輪の比喻で語ることが多いんですけどね、木の年輪の中心に生まれたばっかの自分がいて、それからだいたい3歳5歳10歳20歳というふうに年輪が重なって行って、一番外側に今の自分がいると。だから常に中心にはその生まれたときの自分、幼児の自分、青年期の自分が全部いるはずだっていう、地層とおんなじ考え方ですよ。それで、皆それを持っているんだけど、その自分の中の幼児性みたいなを出すと、社会生活がうまく行われなことになるものだから、組織の中で働いている人たちは、そういうものを抑圧して大人になっているわけです。それでも、どうしてもそういう残っているものを、たぶん飲み屋さんとかバーに行って、マダムに甘えたりとかして発散しているんだろうと。それに比べて我々はね、毎日のように自分たちの幼児と接せられるだけで救われていると思います。

宮川： なんか、自分を確認したと思いました。ありがとうございます。

そういう子どもの再発見のようなことが、河合隼雄さんとの対話なんかを通じ

てあったということですが、実際の子どもの本、歌詞のことでは、例えば鉄腕アトムの特集なんかもお書きになっていますが、歌詞とは別に、本、出版の方の世界に具体的にこう引き込んだ人というのはいらっしゃるわけですか？

谷川： 子どもの本の？

宮川： はい。

谷川： そうなのは、本当に一つ一つ違って。そうですね、子どもの詩に関しては、当時、『子どもの館』（福音館書店 1巻1号～11巻3号（昭48.6-58.3））というのがありましたよね。

宮川： はい。

谷川： 今は『飛ぶ教室』（光村図書出版 1号～[53号]（1981-[1995]）、復刊1号（2005））というのがありますけども、そういう雑誌からの依頼っていうのが、たぶんポチポチあって、それで書くようになったと思うんですね。詩の方は。

それから、お話の方は、僕、あまりお話は得意じゃないんですけども、『けんはへっちら』(和田誠絵、あかね書房、昭和40)というのを書いたときは、確か出版社から、なんか書いてみないかみたいなことで、うちの息子が、賢作というんですけども、なんか、子どもの名前をつけてやったら喜ぶんじゃないかと思って、「わらしべ長者」を元本（もとほん）にして『けんはへっちら』という童話を書いたんですね。あとになって、妹の「しの」というのがいるんだけど、しのが「お兄ちゃんの本があって、なんで私の本がないの」と言うから、『しのはきよろきよろ』(和田誠絵、あかね書房、1969)というのを書いて。で、そうすると、なんか、まあ、手近な名前つけちゃえということで、武満徹という僕の親友だった作曲家がいるんだけど、名前をもらって、『とおるがとおる』(和田誠絵、あかね書房、1976)というのを書いて、みたいな。だから、なんか、割と自分としては、こう、気軽に、その子どもを対象にした本を楽しんで書いたという、そんな感じですね。

宮川： ああ、そうですか。

谷川： 詩の方が、もうちょっと、深刻っていうんじゃないんですけど、これは、ある時期からの、僕の、まあ、3番目の妻である佐野洋子の影響が非常に強いんですね。

宮川： ああ、そうですか。

谷川： 佐野洋子は、自分の子ども時代を、彼女は散文で書くわけですが、その時の子どもとらえ方みたいなものに、僕はすごく強く影響されて、それで、『はだか：谷川俊太郎詩集』（佐野洋子絵、筑摩書房、1988）という詩集を書いたわけですね。だから、『はだか』は、僕はほとんど佐野洋子のパクリだと思っています。

宮川： ああ、そうですか。

谷川： 方法としては。

宮川： 『わたしが妹だったとき』（佐野洋子、偕成社、1982）とか、あの・・・

谷川： その辺ですよ。

宮川： はい。素晴らしい童話集で。

谷川： はい。

宮川： そうですね。絵本のテキストの書き手が、谷川さんもそうなんですけども、案外現代詩人が、あるいは童謡を書いていらっしゃるような詩人が、テキストを書かれる

場合が多いということに、気付いたことがあるんです。『こどものとも』（福音館書店、1号(1956)一）が、ある時、最初の方の100冊くらいですかね、復刊されて、そのリストを眺めてみますと、『こどものとも』は1956年4月の創刊ですけれども、創刊号は堀文子さんの絵で与田準一先生の「ビップとちょうちょう」（与田準一文、堀文子絵、1956年4月、通号001）という一与田先生というのは北原白秋の一番弟子みたいな方で、童話も書かれますけれども一、それから太田大八さんの絵で「がらんぼーごろんぼーげろんぼ」（野上彰作、太田大八画、福音館書店、1956年11月、通号008）というのが野上彰さんという、この方は音楽の世界でもずいぶんポピュラーな・・・

谷川： オペラの訳詞とか、ラジオドラマとか。

宮川： ですよ。あと、木島始さんとか岸田衿子さんとか、あとは谷川俊太郎さんなんか、かなり絵本のテキストを書かれていく。で、一種の詩として絵本のテキストが書かれていくということがあるのかなと。

谷川： これも身も蓋もない話なんですけれども、詩人と言うのは、なんか他の物を書かないと食っていけないわけですから、僕なんかも、まあ、そういう大きな子ども向けの本の企画がある時は、できるだけ詩人を書き手として使うように動いていたんですね。

僕が、初めて放送の世界に入ったのは、民放初期のラジオドラマの世界なんですけれども、そのラジオドラマの書き手に、やはり詩人、川崎洋さんとか水尾比呂志さんとか、そういう人たちがずっと連なっていました。だから、詩人たちにとっても、いわゆる詩作品ではない分野で、自分の詩的なものを表現するのに積極的だったし、放送界としては、いわゆる帯ドラマの、プロフェッショナルな放送作家のとは違う、単発の面白いラジオドラマを作ろうと思って、詩人たちを使ったのだと思うんですけどね。

絵本に関しても似たような事情があったと思うんですよ。絵本作家でプロフェッショナルな人というのは結構いっぱいいるわけですよ。そういう人たちは、どちらかというと保守的に傾いていく。だけど、我々はもうちょっと新しいものを作りたいという気持ちがあるものだから、絵本の世界でもちょっと面白いことをやったので、ある程度、詩人が使ってもらえたんじゃないかなと思いますけど。

宮川： はい。展示会のテーマの日本の児童文学の流れということとも関係があるのですが、戦後、現代の子どもの本というのは、小川未明のような詩的な童話を否定して、もっと散文的なものになっていくという転換があったと考えているんですね。

谷川： なるほどね。

宮川： それは1960年前後なのなんですけれども。小川未明が50年代に大変批判されて、未明だけではなくて、そういう童話の時代の作家たちも批判されたんですね。それで、詩のような、象徴的な、小川未明のような言葉ではなくて、もっと散文的な言葉で書かなければならない。で、何を書くかということ、戦争体験が大きいと思うんですが、戦争なども含む社会的な問題を書くとなると、詩的な言葉では書けない、散文を獲得しなければならぬ・・・

谷川： それは、やはりマルキシズムの影響というのもありますよね、当時の。

宮川： はい。それで読み物の方が散文化して行って、童話が児童文学になっていく。その一方で、『こどものとも』なんか新しい絵本の可能性を開いていくんですけど、童話から児童文学に移っていくときに、詩的なものというのが抑圧されていく。それが絵本のテキストとして、むしろ生きていくというような構図を、ちょっと仮説としては考えているんですけども。

谷川： なるほどね。

4. ひらがなと言葉

宮川： それで、絵本だけじゃなくて、子どものための詩というのを、いや、子どものためということはないですね、子どもが手に取れる本に詩を書かれていくところですが、絵本のテキストとも関係があるかもしれませんが、ひらがなで書いていくということを非常に自覚的に始められたと思うんですけども・・・

谷川： ある時期から、そうですね。

宮川： ええ。そこをちょっとお話くださいますか。

谷川： これは結構、現代日本語の大きな問題と関連しているんですけども、でも、僕は気がついたのは絵本の仕事を通してなんです。僕、さっき申し上げたように、いわゆる認識絵本的なものが書きたくて、一種社会学的なものをちょっと考えたことがあるんですね。そうして、例えば、子どもに「民主主義」というものを伝えようとするときに、「民主主義」という言葉は使えないわけですよ。例えば幼稚園とか小学校の一年生に。それから「社会」という言葉もね、まだ使えないと。で、「社会」という言葉を幼稚園とか小学校の初級の子どもに、その概念みたいなものを伝えるのに、どういう言葉があるのかということ編集者と一緒にいろいろ考えたんですね。いわゆる大和言葉系の言葉ですよ。漢字・漢語ではない・・・

宮川： 和文脈ということですね。

谷川： 和文脈ね。絵本だったら、特に和文脈が必要になるわけで、その時に言い換えができなかったんですね。今でも、僕は出来ないんじゃないかと思っているんですけども。

要するに今の日本語が持っている根なし草的なもの、つまり、明治で開国した時に急速に西洋の文明が入ってきて、機械ももちろん入ってきたし、物も入ってきたと同時に、組織的なものとか、それから哲学とか、あらゆるものが入ってきたわけですね。で、それを日本語に翻訳するというのは、たぶん明治の人たちはすごい苦労をしたと思うんです。だけど、曲がりなりにもそういうものを日本語に移せたのは、やはり中国から来た漢字、漢語に一種の抽象性があったから、大和言葉系じゃない言葉で移せてしまったと。でも、移せてしまって、それを我々は今でも使って生活できているわけだけれども、実際にああいう言葉というのは、本当に我々の体とか暮らしに根付いてなくてね。今でも、どっか外国語的な抽象性があるんですね。

そういうものを、どうにかして、開いていきたいと言えればいいか、日本人の体と暮らしに根付かせていきたいということが、やはりひらがなを使うということの根本にあって。ひらがな使うと、どうしても「みんしゅしゅぎ」とひらがなで書いて

もナンセンスなわけなので、そういう我々の暮らしに根付いた言い換えをしなきゃいけないというので、無理矢理にでも、ひらがなで書いていってみようということですね。

それで、結果的にはひらがなで書くことで、日本語の持っている音韻性みたいなものがより明瞭になってきて、声に出して読むときも伝わりやすいというメリットが当然あったわけです。それと『ことばあそびうた』みたいな、完全に日本の音韻性というものをもっと際立たせて遊ぼう、みたいなものとは、またちょっと違うんですけれども。もう、最初は絵本のテキストを書いている、その現代日本語の問題に突き当たったというのが、やはり根本的にありましたね。

宮川： 子ども読者に向かった時に漢語で語れない、和文脈を取り戻さなければ語れないというようなことになった・・・

谷川： そういうように自覚したわけですね。

宮川： 僕なんかは論文というものを書くんですけども、児童文学について書きますので、引用されるテキストが、特に幼い子どもの文学について書こうとすると、ひらがなだらけなんですね。

谷川： そうですね。

宮川： 『くまの子ウーフ』論なんていうのを書こうとすると、引用されるものはひらがな中心なんですね。で、それについて論じる私の文章が、あんまり漢字が多くて、くどい字面だと、ものすごい違和感があるということに、20代の中頃、大学院生の時に気がつきまして。

谷川： なるほど。

宮川： どうやって論文の文章をひらがなで書くことができるかということを経験して、ノイローゼのように悩みました。それで、いろんな意見を、梅棹忠夫さんの文章論とか、多田道太郎とか、井上ひさしなんかも参考になるんですけども、訓読漢字を開くということから、まず始めたんですね。そうすると、だんだん日本語のもとのところに気がついて、これは、日本語学的に正しいかわからないけれど、「忙しい」と「急ぐ」というのは全然違う字を当てますよね。だけど、「忙しい」と「急ぐ」は、どこかで繋がっている言葉じゃないかと、漢字を外してみるとわかる・・・

谷川： 語源的にはね。

宮川： そんなようなことで、電車に乗っても、自分だったら、車内広告をどういう字面で、どれくらいひらがなで書けるか、2年間くらいイメージトレーニングしていた時期がありました。今は、かなりひらがなで論文が書けるって思っているんですけども。

谷川： うーんと、じゃあ、似たような問題に別の分野で突き当たっていたわけですね。

宮川： そうですね、はい。なんか本当に苦しかったですね。ただ、どうしても名詞は漢字で残りますし、そうしないと何をテーマにしているのかわからなくなってしまうので、名詞はどうしても残るんですけども。あと、動詞でもですね、「書く」とか「読む」とか「考える」とか「思う」とか、キーワードになりそうなものは漢字であえて残していたというか、そんなことをしながら、ずっと考えてきたんです。で、谷川さんがひらがなで書かれるということと朗読をなさるということが、どっかで結

びついていると思うんですけども。

谷川：　そうですね。やはりひらがなで書いたもので、最初から、まず朗読、活字は二の次というふうな発想で書いているものもありますし、それから、実際に読んでみると、ひらがなで書いてあるものの方が、はるかに音の流れとしても割ときれいだし、聞く人が分かってくれるというのはありますね。だけど、僕にとっては、朗読でき、理解しやすい、聞きやすいということが最初にあったわけではなくて、やはりさっきおっしゃったように、漢文脈を開くということの方が先でしたね。ただ、それにはどうしても限界がありますからね。今、全然漢字・漢語を使わずに文章を書くということも不可能だし、現代詩の世界なんかでも、むしろ漢字・漢語で、難解だよと威張っちゃった方が受ける面なんてありますからね。だから、あまり現代詩の世界で、ひらがなで書いて書こうという人の数は、そんなに多くはないです。

5. 声と言葉

宮川：　そうですね。声に出して読むという考え方、声の問題も少し聞いてみたいのですが・・・これも最近読んだのですが、田村隆一さんのことを引き合いにして、彼のことを書かれている文章があったんです。田村さんのような現代詩人で、大きな仕事をなさっているけれども、「声と遠い」というようなことが書かれている文章を読みまして。田村隆一さんだけではなくて、現代詩に対する批判みたいなものが、声とか、あるいはひらがなで書くということを通して、谷川さんの中にあるのかなということも合わせて、ちょっと伺いたいですけど。

谷川：　そうですね。隠れた気持ちとして、そういうのはあると思いますけどね。黙読だけで読む詩というのがあっても当然いいと思うんです。それから、朗読、絶対反対という詩人もいるのだけど、それも一つの立場としてありうると思います。朗読すると、どうしても一過性になってしまって、一本の詩を聞き終わったら、それで終わっちゃいますね。でも黙読だと、例えば、三行目からもう一遍初めに戻るとか、繰り返して読むとか、いろいろ、こう考えながら読むということが出来るから、本当は黙読、活字を黙読した方が、その一編の詩を味わうためにはいいのは明らかなんですね。

でも、それはやはり意味というものに偏った見方であって、詩には意味があるだけではなくて、声とか、そういうものがあるわけだから、そういう時には、やはり朗読で、声の流れで、逆に詩の内容がよく分かるということがあると、僕、聴衆の反応で時々経験するんですよ。黙読して活字読んでいたら全然分からなかったけれど、声で聞いたら、すうーっと体に入ってきました、みたいなね。

だから、一長一短があると思うんですけど、田村さんなんかは本当にどちらかと言えば黙読に適した詩を書いて、読ませると相当ぼそぼそなんですよ。

宮川：　ちょっと読んだのは、「田村さんの自作朗読を、ぼくは何度か聞いたことがあるけれど、なんのめりはりもつけずにぼそぼそ読むんだよ。」—今おっしゃったことですね。「田村さんが軍歌を歌うのを聞いたことはないけど、これはおそらく自作朗読とは対照的に元気がいいものじゃないかと思う。」—田村さん、海軍ですからね。

「長篇詩のあの名調子が活字の世界のもので、声の世界のものじゃないってことね。おそらく田村さん以外の人が朗読しても、同じだろうな、うまく言えないけど、そこに日本の現代詩のもろさみたいなものがあるんじゃないか。これは、はにかみっということとはちょっと違うんだよ」と書かれていて（「らくだのチーズ」（『詩を読む：詩人のコスモロジー』谷川俊太郎著、思潮社、2006））、非常に共感したのですけれども。

今、先ほど言いかけた声との出会いの問題なんですけども、これは打ち合わせの時にちょっと話していたのですが、谷川俊太郎詩集はいろいろありますけれども、思潮社版の現代詩文庫（『谷川俊太郎詩集』思潮社 1969）の後ろの方にある、これは詩作品じゃなくて、詩劇ですね。詩のような劇というか、「部屋」という、詩劇のためのスケッチというのがあります。男と女が出てきて、「君は誰？」「誰でもないわ、まだ。」「ここはどこ？」「どこでもないわ、まだ」というふうに始まる。この短い劇を、竹内敏晴さんの演出で演じたことがあるのですね。

竹内敏晴さん、御存知でしょうか。谷川さんとはとても親しい時期もあったと先ほど伺ったんですが。演出家で、子どもの頃に、高熱が出る病気で耳が聞こえなくなってしまって。だけど、二十歳頃になって新しい薬が発明されて、聞こえるようになった。聞こえない時期は聞こえないと話せない。で、聞こえるようになって、ようやく二十歳頃になって話すことを始めた。そういう人なのに、あるいはそういう人だからですね、演出家になられて。

ぼくが最初に勤めたのは宮城教育大学という仙台の大学で、竹内さんは宮城教育大の教授でいらっしやって、わたくしの最初の、専任講師の二年間と、竹内教授の最後の二年間が重なっていて・・・面白いことをやっているの、芝居のクラスに入ってしまった。で、12月頃にまとめの芝居をやるんですけど、その時に「部屋」をやりまして。わたくしは男でも女でもなくて、役をもらったのは演出家・・・

谷川： ああ、最後にでてくる・・・

宮川： ええ。演出家というのは、最後に、その男と女がいろいろ会話している芝居のおしまいになって、突然扉が開き、演出家がせかせかと入ってくる。演出家「ちがう、ちがう。そこはそんなに感傷的になっちゃいけないんだ。」裏方に向かって「照明さん、地あかり、地あかり！」、男と女に向かって「幕切れなんだからね、もっとひろがりを感じさせなきゃ。君たち二人の未来を暗示しなくちゃ。」というふうな注文をつける役で、まあ、最後に芝居をぶち壊す役で、そこが一種のメタ演劇になっていくわけですが、この最初の「ちがう、ちがう」というセリフが言えないんですよ。ずっと芝居が構築されている中に飛び込んでいって、「ちがう、ちがう」と全部ぶっ壊す役。まだまだ力が足りないよと竹内さんに何回も言われたんですけども。で、困って、どうしたら「ちがう、ちがう」と、いわば声が出るかと思ひまして、芝居をしている袖の方から、クラウチングスタートで飛び出したら言えるんじゃないかと思って、クラウチングスタートで飛び出して「ちがう、ちがう」と言う練習を何回もしたんですよ。

谷川： 本当？

宮川： そうしたら「ちがう、ちがう」がようやく言えるようになった。そういう声が出る

ようになった。で、芝居を解釈して、どうやって言えるかと意識的に考えても出ないものが、クラウチングスタートをすると出るというのが分かったんですね。それで、これはちょっと面白いことだし、怖いことだと思ったんですけども。言葉というのは、意識のコントロールから体に任せるという感じ、それを味わったわけですけども、それは朗読ということにも繋がるかなという気がするんですけど、言葉と意識と身体、あるいは声ということについて、何かもう少し・・・

谷川： そこまで自覚的では。ぼくは、竹内さんのレッスンを受けたことありますけどね。なんか、声が届くか届かないかっていうやつね。

宮川： ええ、「話しかけのレッスン」ですね。

谷川： はい、ちょっと半信半疑で参加していたんですけども。詩の朗読というのは、そういう発想がある必要は別にないんじゃないかという気持ち、ぼくはすごくあって。特に自分の詩ですから、間違えようが、また違う言葉が即興的に入ってこようが構わないみたいな、ちょっと高をくくって声にしているところもあるんですね。ですから、一番やはり気にするのは、まあ、ろれったりとちったりしないで、要するに自分の書いた日本語がちゃんと聴衆に、正確に届くように読むということをずっとやってきていて。それで、例えば、ボイストレーニングしているんですか？みたいなことを言われるんですけど、そんなの一度もしたことがなくて。

ただ、その日の体調によってね、やはり声が出なかつたりすることもあるし、それに我々詩の朗読の場合、PA (Public Address パブリック・アドレス=音響機器) というのが凄く大事で、まあ、小さなグループだったら生声が一番、それはいいのは分かっているんですけど、例えばささやきたいときにね、ささやき声を、何十人に、こう、通るように言うというのは、やはり相当訓練しないとできないことだと思うので、我々はだいたい、もう PA に頼って詩の朗読をしています。だから、そうすると PA の装置の質と、その PA のオペレーターの感性というものに相当左右されるんですよ。

だから、そっちの方に神経がいつちゃって。竹内さんの、根本的な身体との関係みたいなことにはいかないのですね。

宮川： そうですか。竹内さんには、言葉を正確にきちんと言えというのは言われました。それはどうしてかという、芝居の時間を生きていくとですね、役になっていくので、感情が溢れてくるんですね。感情が氾濫した時に、それをきちんと流せる水路があるとすれば、言葉はきちんとっておくことだと。

谷川： なるほど、なるほどね。それは、やはり詩の、詩を読む時の基本だとぼくは思っているんですけど。でも、ところが不思議なことにね、詩の朗読というのは何なんだろう。全然めりはりがきかない、もうかすれ声で、ほとんど意味が取れないような詩人が舞台の中央に突っ立って、なんかやっていて、それが凄くこっちの胸に響くということがあるんですよ。これはよくわかんないのです。それは、やはりその詩人の居方なのだと思うんですけどね。

宮川： そう、声の、いわゆる良い声悪い声ということと違って、体にくっついている感じで、その存在を感じるということ・・・

谷川： なんでしょうね。だから、そういうので本当に感心したのは一人しかいないんです

けど。

宮川： そうですか。

谷川： 中江俊夫というね、ちょっと不思議な詩人なんだけど。彼はほとんどもう、喉にガンがあるんじゃないかみたいなの、そういう声なんです。しゃがれ声で読むんですけどね。こっちが中江俊夫の詩を非常に評価しているということもあるんだろうけれども、彼の舞台に出る居方というのは、ちょっと朗読というのとはかけ離れた、なんかがね、あって。不思議な感じがしましたけど。まあ、それはちょっと例外的ですね。

もう一つ、その、全然逆のケースがあって。吉原幸子さんという女性詩人、もう亡くなりましたけど。まあ、劇団四季にいらした方で、実際に舞台に立っている人なんだけど、彼女が本当にうまいんですね。それで、これは明らかに、その、役者的にうまいんです。で、彼女自身もそういう十分な色気があって、わざと中学生の、男の中学生の制服を着て舞台上がったりするという、そういう人だったんです。芝居っけがあって。それは確かに声に張りもあるし、こう、折り目正しい日本語がちゃんと聞こえてくるんだけど、でも、なんか詩じゃないという感じがしちゃうんですね。なんか、これは芝居のセリフじゃないかという。芝居のセリフと詩というのは、どう考えても違うんですね。私の中では、どう違うんだって言えないんですけども。

宮川： 違うということは、今受け取りましたけれども、僕もよくわかりません。そうですか。

6. 詩は絵本、絵本は詩

宮川： 今、ひらがな詩の話から始まっていますけど、『ことばあそびうた』（瀬川康男絵、福音館書店、1973）という1973年のお仕事、子どもたちにも今でもいろんな形で届いているお仕事だと思うんですけど、『ことばあそびうた』について何か・・・

谷川： これは、もう現代詩の問題として発想したものであって、初めから子どもたちに喜んでもらおうとかは一切なくて。要するに、さっきもちょっと触れましたけれども、日本現代詩が、日本語の持っている声、音、性質というものをほとんどないがしろに一まあ、半ば意識的にしたところもあるんですけども一してきて、七五調を極端に避けるんです。声にするということ避けていったので、専門家の現代詩というのは、だんだん人気なくなったということがあると思うんです。それで、日本の現代詩が痩せ細っていくのをどうにかするために、日本語の音の面白さ、豊かさというものを、詩の上でどうにか回復したいというのが最初の動機なんですね。

もともと詩は韻文であって、要するに、声に出したら調子がよくて、耳で聞いても快いというのが、もともと詩の根本であったのだけど、日本の現代詩というのは、そういう韻文性というものを、むしろどうにかして消し去ろうとしてきたところが、特に戦後あるわけですね。これは戦時中に、やはり短歌とか詩の人たちが、戦意高揚のための愛国心みたいなものを七五調で書いて、しかもそれを声に出して回る。

そういう会があったんですね。だから、そういう、人をアジってしまう詩の魔力みたいなものは、もうだめなのだと。戦後、むしろ人を目覚めさせるべきだというのが基本的な態度で、それがたぶん日本語の韻文性を否定する元になったと思うんですけれども。ある程度時間が経ってくると、そのおかげで詩と散文の区別がつかなくなって、現代詩は難解なだけだ、みたいなことで、どんどん読者を失っていく。それをどうにかしたいというのが、最初のぼくの動機だったんですね。

で、それをするには、七五調を使うのが手っ取り早いんですけども、七五調を使うと、これは明らかに時代錯誤になってしまっただけじゃあ、そういうこと以外で韻文性という、やはり脚韻、頭韻という、韻を踏む、押韻しかなくて、押韻というものをどうにか使いたいと思って始めたのが、まあ、『ことばあそびうた』で。

ただ、日本語の場合は、全部母音で終わっていますから、子音で終わる言葉がないので、ヨーロッパの詩みたいに、韻がはっきり耳に、こう目立って聞こえるということがないんですね。ですから、脚韻を踏んでも全然そういう韻が聞こえてこない。これはもう「マチネ・ポエティック」という中村真一郎さんとか福永武彦さんが戦後おやりになった実験で、大体明らかになっているんです。詩としてはきれいだけど、全然音として韻が聞こえてこない。それでは、どの程度までしつこく韻を踏めば聞こえるのかというので、ほとんど駄洒落、地口に近いようなことをやったというのが、ぼくの『ことばあそびうた』だと思います。

ですから、基本的に本当に真面目なシリアスな詩の技法としては到底使えなくて、ちょっとノンセンスな、あるいは、ちょっと可愛いらしいお話みたいな、こっけいな詩というのにどんどんいっちゃったんですが。その一種の副産物として、子どもたちが喜んでくれるとか、あるいは逆に日本語を声に出す面白さを知ってくれたとかということはあるんですね。

宮川： 『ことばあそびうた』、暗誦できるのがあるんですけど。

かっばかっばらった
かっばらっばかっばらった
とってちってた

かっばなっばかった
かっばなっばいっばかった
かってきってくった

これ、すみません、酒席の芸にしていたことがあったんですけど。

谷川： いや、ありがとうございます。僕も、唯一自分の詩で暗誦できるのが、それなんですよ。

宮川： これ、暗誦しやすいですね。

谷川： 暗誦できるんです。他はだめなんです。

宮川： 「いるかいないか」なんて、ちょっとあやふやなんです。でも、「かっぱ」はちゃんと暗誦できるんです。

谷川： 「いるかいないか」は意味の遊びが入っていますからね。ちょっとこんがらがるとはじゃないですか。「かっぱ」は音だけですからね。

宮川： そうですか。はい。それで、例えば「かっぱ」を作られる時に、手仕事の、とおっしゃっていると思うんですけど・・・

谷川： もう完全に職人的ですね。だから、ふつうの詩を書くときには、やっぱり、ぼくは、今のところはなんとなく、自分の意識下にこう降りて行って、そこから、まだ言語になっていないものを、こう、なんか、浮き上がってくるのを待つみたいな書き方をしているんですけど、もう『ことばあそび（うた）』の場合には、ほとんど機械的と言っていいような言葉の音の合わせ方をするわけですね。

ぼくが始めたころはまだ、いわゆる語尾音索引という、逆引き辞典というものがなかったから、そういうのに頼らずに、頭の中と、それから辞書の中を、ページを開いて、後ろの音が似ているものを、紙の裏に、リストアップしていくわけですね。「かっぱ」「なっぱ」「はっぱ」「らっぱ」なんていうふうに。それを、どうにかこう組み合わせさせていって、ある程度意味があって、ある程度イメージを喚起するようなものに組み立てていくという。だから、ほとんど、言葉が木とか石とか、そういう材質感を持つようになりますね。それは、ぼくにとっては非常に新鮮で。

言語というのは、もともとこうした、ちゃんとしたマチエールがあって、確固としたものなのに、我々はどうしても意味だけで考えるから、なんか、ちょっと形が曖昧になっていくんだけど、『ことばあそびうた』の場合には、その言葉の本来持っているソリッドなものがね、立ちあがってくるのが、自分にとっては凄く新鮮でした。

宮川： 手仕事とおっしゃっているのを何回か読んだことがあるんですけども、それは、あえてですね、言葉というものをものとして扱うということかなという・・・

谷川： そう、そうですね。はい。ものとして、なかなか扱いにくいんだけど、ものとして扱わざるを得なくなってくるというのがね、すごく新鮮だった。

宮川： 言葉というのは、ある音の連鎖とある特定の概念が張り付いていく、ものとして把握できないはずのものでですけども、それをあえてものとして扱ったときに、それがまあ、ナンセンスにも繋がっていくと思うんですね。まさに、そういったような言葉をもものとして扱うことという仮説を、これも持っているんですが。

谷川： なるほどね。

宮川： 例えば、『不思議の国のアリス』—アリスが草はらで休んでいると、ウサギが通りかかって、急がなくちゃというので、アリスがつい追いかけて、ウサギが穴におちて、その落ちた先の地下世界の冒険が『不思議の国のアリス』ですけども—あの中で、長い独り言を言うので、ウサギ穴がずいぶん深いなというのが分かるんですけど。福島正実訳（『不思議の国のアリス』ルイス・キャロル作；チャールズ・ロビンソン絵、福島正実訳、立風書房 1986）かな。「猫は蝙蝠を食べるかな？猫は蝙蝠を食べるかな？」時にはまちがって「蝙蝠は猫を食べるかな？」というのがあって。ここで、日本語から英語を想像していただきたいんですけども。ネコは

cats で、コウモリは bats ですけれども、「猫は蝙蝠を食べるかな？猫は蝙蝠を食べるかな？」時にはまちがって「蝙蝠は猫を食べるかな？」というのは、cats の c と bats の b の位置を、ABC ビスケットを取り換えるみたいに、ものとして扱って入れ替えた洒落だと。まさに手仕事の事、あるいは、ものとして扱うところがあるんじゃないかと思うんですけど。

谷川： ぼく、『マザー・グース』を翻訳するときが一番困ったのは、やはりそこですよ。つまり、音として凄く面白くできているけれど、意味は全く通らない。だけど、その、日本語にすると音の通りに翻訳できないので、どうしても意味しか翻訳できない。それで意味だけ翻訳すると、結構凄いシュールレアリスティックな詩になって、それはそれで凄く面白いですけど。でも、口に出した時の、音韻によって意味が無化される喜びみたいなのは、ちょっと日本語では再現できないということがありましたけど。

宮川： ものの質感みたいなものまではなかなか・・・そうですか。それで、絵本の話に戻りますけれども、絵本は、その絵と、そのテキストの、組み合わせだと思うのですが、絵との折り合いとか、そういうことはあるのでしょうか？

谷川： それは、でも一冊一冊違いますから。つまり、ぼく、最初のころは、絵本と言えば、まずコンセプトであるというふうな考え方が強くて。あの、『こっぷ』なら『こっぷ』という、もう、いろいろな視点で見ていくと、普通の実用的なコップとは違う面が出てくるみたいなコンセプトを立てて『こっぷ』という絵本を作ったし、『わたし』の場合には、私という一個の人間は、他人との関係であって、いろんな形になるんだみたいなことをコンセプトとして考えてきたんですけど、だんだん近頃は、もっとノンセンスな絵本の方が面白くてやっているんですね。

だから、コンセプトを立てて、ある程度画面割をして、テキストを書いて、絵描きさんないし写真家に渡すというのが、たぶん物書きとしては基本的な絵本の作り方だなと思うんですが、この頃は、絵描きさんにまず絵を描いてもらう。絵を、例えば 15 場面書いてもらって、それをうちの床の上に広げて、これにどういう言葉をつければいい、これをどうやって、こう関連付けていけばいいっていうのが、いくつつあるんですね。で、それが、ぼくにとって凄く楽しいっていうのか、なんか自分が試されていて、絶対理詰めでは出てこない変な言葉が出てくるというのが面白くて。だから、絵本と一口に言っても、相当こうアプローチの仕方は違いますね。

宮川： あとでおっしゃったのは、この元永（定正）さんのこの作品（『もこもこもこ』たにかわしゅんたろうさく；もとながさだまさえ、文研出版、[1977]）なんかもそうですね。

谷川： そうですね。それはごく初期の、そういう、絵が先にあったという一つですね。

宮川： ありがとうございます。だいぶ伺ってきたのですが、皆さんの中にも、ちょっと言葉が降り積もっている様子が見えまして、何かお聞きになりたいことがあるんじゃないかなと、そういうふうを感じ始めたので、中入りにしていきたいと思うのですが、その前に先ほど、わたくしとの掛け合いで詩を読んでいただくことを、ちょっと急をお願いしました。で、それを聞いていただいて、中入りにしたいと思います。

『いちねんせい』（谷川俊太郎作、和田誠絵、小学館、1988.1）という詩集、こ

れも大好きな詩集なんですけれども、その中に『わるくち』という詩があります。これを、二人で読ませていただきたいと思います。

谷川： これはね、男の子二人が口げんかしているという詩なんですね。で、一人が「ぼく」、もう一人が「あいつ」で。宮川さんは「ぼく」をやってくださいるんですね。私は「あいつ」役ね。

—朗読—

「わるくち」

宮川： これはですね、子どもたちとやったり、よく教師の研修会もでやるんですけれども。先生を引っ張り出してきて。すると、だいぶ雰囲気は壊れてですね・・・

谷川： そうですよ。

宮川： だいぶいい。でも、詩の中で、一応けんかは収まるので、きちんとそこで終われる。

谷川： ああ、そうですか。ありがとうございます。

宮川： ですから、みなさんも、どうぞいろんな場面で試してください。それで、それを行った時にはですね、最後に仲直りということになるので、わたくしは必ずプレゼントを差し上げることになっています。今日も、谷川さんに仲直り。

谷川： 素晴らしいなあ。

宮川： ゴムをはずして、ふたを開けてください。

谷川： なんか、こわいものが出てくるのかな？・・・うわあ。(花が開く)

宮川： 牛乳パックで作ったおもちゃのびっくり箱・・・

谷川： ありがとうございます。

宮川： では、プレゼントを差し上げたところで、中入りにいたします。

(休憩後、質疑応答[略])

宮川： それでは最後に、また谷川さんに詩を読んでいただいて、と思っております。先ほど私が勝手にリクエストしてしまったのですが、「みみをすます」(谷川俊太郎著、福音館書店、1982.6)という詩を読んでいただきたいと思います。

実は、これは私が竹内敏晴さんと一緒に読んだ思い出のある詩のひとつで、長い詩ですけれども、最初の一連は4行だけなんです。

みみをすます
きのうの
あまだれに
みみをすます

これが最初の連で、あとは長く続いていくんです。最初に「みみをすます」、いきなり「みみをすます」と言われるからいまここで耳を澄ます。だけど、次の行になると「きのうの」、いまここで耳を澄ましていたはずなのに、昨日の？昨日寒

かったなあとか雪降ったなあとか。で、その後になると「あまだれに」、え？雨降ったっけ、となって、最初の一行で耳を澄ましていたのとは違う場所に僕たちは移動しはじめていて、要するに今ここの現実ではない場所にぼくたちは行き始める。

で、4行目にまた「みみをすます」っていう言葉が来ますけれど、1行目「みみをすます」と4行目の「みみをすます」とは明らかに違って、4行目の「みみをすます」は、もう想像の世界にはっきり手がかかっている。で、その扉を開けると長い詩が展開していく、というようなことを時竹内さんがおっしゃって、僕はなるほどと思ったんですが、僕はもっと、つまり一行目の「みみをすます」、今ここで現実で生きている世界があるんだけど、もう一つ4行目の世界、想像の世界、自分だけの世界も持っている。子どもたちも思春期ぐらいの頃までに4行目の世界が形成されて、1行目の自分、現実の世界を生きている自分と、4行目の想像の世界、自分だけの世界を生きている自分と両方あって、その奥行きが生まれた時に初めて子どもは生きていけるのではないかと、考えたことがあります。

これは子育ての中で考えたことでもありますが、4行目の世界が生まれていくということをいろんなことで考えて、そんな思いもある作品で、ぜひ谷川さんに読んでいただきたいと思ったものですから、お願いしました。

「みみをすます」お願いします。

—朗読—

「みみをすます」

谷川： どうもありがとう。(拍手)

宮川： 谷川さん、どうもありがとうございました。

谷川： こちらこそありがとう。

宮川： 谷川を渡れたか、宮川を渡っていただけたかわかりませんが、またどこかでお話を伺うことができたらありがたいと思います。もう一度、谷川さんに拍手をお願いいたします。

(終了)