

開館 20 周年記念特別号

萩原朔太郎記念
水と緑と詩のまち

前橋文学館報

No.39 2013.12



前橋文学館特別企画展・第20回萩原朔太郎賞受賞者展覧会

「佐々木幹郎―明日」関連イベント・第105回アートステージ

対談 「はじまりはじまる―詩と音楽―」

佐々木幹郎×小室等

平成二十五年八月十七日に開催された第20回萩原朔太郎賞受賞者展覧会「佐々木幹郎―明日」関連イベントで、佐々木幹郎氏・小室等氏による対談が行われました。

佐々木氏（以下S） 今日には本当にたくさんの方に集まっています。ありがとうございます。

今年の前橋は暑いですね。駅から歩いてくるだけで大変だったろうと思います。浅間山麓の婦恋村に、週末に暮す山小屋がありまして、僕は今日、そこからここへ来たのですが、山小屋は標高千三百メートルで、たいへん涼しいんです。新前橋駅で電車を降りた瞬間、これは大変だ思いました。東京はどうでした？ 小室さん。

小室氏（以下K） 今日はね、涼しかった。（笑）涼しかったというよりは、十分に暑いんですけど、その前々あたりがすごく暑かったものだから、それから比べると。お盆を過ぎると秋風を感じるっていうのは毎年思うんですけどね、昨日の夜あたりから今日はちょっと風が冷たいかなって、そういう感じでした。

ここは暑いですね（笑）

一応二点ほど補足させていただきますと、ボイススペースの連中とか、うちのゆい（こむろゆい）とか、このあいだ山小屋でみんなで集まっていたときに今日の話になって、「お出でよ」「じゃあ遊びに行きます」、ぐらいのノリなので、今みたいに大上段で紹介される（館長あいさつ）と、いやそんなつもりじゃあって思っていると思うんだ。飛び入りで出てきますけど。

S 今の話ですが、浅間山麓の山小屋には僕の書齋があるんですけど、そこで毎年夏に「コム口祭り」と称して、小室等さんと娘のゆいさんのコンサートを開いています。村の人たちもたくさん遊びに来てくださいます。僕が二〇〇三年から二〇〇八年まで東京芸大の音楽学部で詩を教えていたときに、受講してくれた学生さんたちと一緒に「詩と音楽のコラ

ボレーション集団「VOICE SPASE」というサークルを作りまして、歌手や作曲家や演奏家を含めて二十人ぐらいいるんですけど、山小屋で「ヨム口祭り」をやるときはVOICE SPASEの人たちも合宿を兼ねてそこへ来ます。今では全員が卒業してプロの音楽家として活動していますが、その中から今年は、箏の澤村裕司君と尺八の渡辺元子さんの二人にゲストとして演奏していただくことになりました。

元々はこの朔太郎賞の受賞者展覧会で一度こういったイベントをというお話を伺ったときに、単独講演は嫌だと言ったんです。詩の話を講演するのは、どんなに面白くやろうとしても、難しいんです。

K 第一回目の受賞者の谷川俊太郎さんはどうしたんですう？ 一人でやったの？

司会 対談をしていただきました。

S あの人も一人じゃ嫌だと言ったんだろうね。

K なんでだろう？ 詩人は一人で書いているのにも関わらず、一人で話すのは嫌なんだ。

S 出来るだけ逃げたい。(笑)

K 一人で朗読するのはいいんだよね。

S う、うん。

K 今、うんと言ったね。今日、全然考えていなかったんですけど、どこかで朗読してもらいましょうね。(観客拍手)大丈夫だって。今日は詩集はいくらだって展示してあるんだから。展示物を持って来ればいいんだから。

S いやいや。あの。

K ちよっと、しゃしゃり出ます。

ここに詩というふうに書いてある、このパネル(本イベン

トタイトル看板)に書いてあるのは、「言偏に寺」(詩)ですよ。

S は。。

K 「言偏に司」も、し(詞)といえますよね。作詞家なんていうときはそっちの詞を使いますが、これどう違うんですか？

S 歌うため、音楽を付けて歌うための詞というのは、「言偏に司」の方になりますね。文字を中心に表現して発表するもの、ポエトリー・リーディングではテキストにもなりますが、いわゆる現代詩といわれるものは司ではなくて寺。

K いつごろからそれは使い分けるようになったんですかね。

S 萩原朔太郎さん、近代人ですけど、この時代からずであいまいになってるんです。日本の近代詩が始まったときから、朗誦朗読というものは、非常に遠ざけられているんです。

K 何から遠ざけられて？

S 文字を書いて、原稿用紙に詩を書くという作業と、それを朗読する、朗誦するというのは、近代に入ってから距離を置かれるようになった。中世近世までは、俳句にしても和歌にしても朗誦というのが文化としてあって、日本の場合は寺子屋なんかで庶民も論語を習っていたわけですが、全部暗記させられて、朗読させられていたわけですね。そういう文化が、近代になってから廃れていく時期があって、明治以降の日本の教育政策では、「読み・書き・算盤」が大事なものと考えられて、朗読が抜け落ちるようになった。「ヨム」という言葉のなかには、読書する意味の「読む」と、同じことを声に出して繰り返して語る、朗読する、朗誦する、暗唱するといふのも「詠む」ということであつたのに、「ヨム」が文字を読

むことだけになつてきたんです。そのあたりからずつと詩歌の世界から朗読という声を出す文化は遠ざけられて。それと同時に一番不幸なのは、童謡とか、文部省唱歌も作られるんですけれど、そういう声に出してうたう歌、歌詞の世界と書き言葉だけの詩の世界とが切り離されていく。本当はそれをつなぐのが朗誦朗読というジャンルだったのに、分かれちゃった。日本はヨーロッパの真似をして近代化をしたのですが、ヨーロッパの国々、イギリスとかフランスでは、童謡と現代詩は、同じ詩というジャンルのなかにあります。

K 歌とポエムの境目がなかなかない。

S ないです。つまり歌詞を書くことも、ポエトリー・リーディング、詩を朗読することも詩人だったら当たり前のことであつて、特別なことではないというのが、ヨーロッパも、アメリカでもそうですね。

K 詩っていうのと歌っていうのが今分けられているわけですが、日本をずっと遡っていったときに、詩っていうのはどのあたりから出てくるの？ それとももう万葉でそれを詩と呼んでいいものなの？ あれは歌っていいですよ。

S あれは歌です。

K 歌っていうのはやはり声に出して歌うから歌と言われたもの？ 声になくても書いて好きな人に歌を詠んで渡して、



佐々木 幹郎 (ささき みきろう)

1947年、奈良県生まれ。同志社大学中退。詩人。高校時代から詩を書き始め、1970年に第一詩集『死者の鞭』で詩壇にデビュー、詩集『蜂蜜採り』で高見順賞を受賞している。詩集に『砂から』、『悲歌が生まれるまで』があるほか、評論や随筆でも高い評価を得ている。評論『近代日本詩人選16 中原中也』でサントリー学芸賞、随筆『アジア海道紀行』で読売文学賞を受賞。

2012年、『明日』で第20回萩原朔太郎賞を受賞。

また返歌が来るっていうところには声はないわけですよ。

S でもね、例えば万葉集のなかにある柿本人麻呂の歌とかね、山上憶良もそうですね、人麻呂の歌の中で遣唐使を送る歌があるんですけど、遣唐使の航海の無事を祈るための長歌と反歌があるんです。これは明らかに遣唐使たちを前にして人麻呂は声に出して詠んだと思われます。書き言葉なんだけれども声にして。それはほとんど祝詞の代わりのように声で、これから旅立つ人々に向けてうたわれています。遣唐使は四隻の船で東シナ海を渡りました。一隻の船に大体百五十人から二百人が乗りこんで、その四隻の中の一隻が向こうにたどり着くかどうかの危険な航海なのね。四隻の「四」から、「死の船」とも呼ばれていました。この人たちを送り、航海の無事を祈るための歌を作る歌人たちの役割は、ものす

ごく大きなものがあつたわけです。そのときには文字で書くだけでは駄目なんですよ。遣唐使に文字にした和歌だけを託すのではなくて、派遣される人々の全員に声で伝えなければならなかったと推定していいと思います。「言霊」という日本語があるでしょう。日本で最初に「言霊」という言葉が文献上に出てくるのは、人麻呂と憶良の遣唐使を送る歌です。

K それは熱いものだったでしょうね。

S 日本は中国から文字を輸入しました。その文字の国に對して、わが大和の国は言霊が助ける国であり、言霊のさきわう国であるということを、人麻呂も憶良もうたった。国家意識が芽生えだした頃です。我々は文字を持つていなかっただけでも、言葉の魂を持つ国で、そのことによつて中国と對等であるという形で遣唐使を送り出したんです。いわゆる万葉仮名で書いたものを渡すようなものではなくて、本当に声のマジカルパワーを駆使して、その言葉の魂を遣唐使たちに送り届けて航海の無事を祈り、帰ってくるのをいつまでも待つていると祈りながら、朗誦したのだと思います。

文字が入つてようやく日本人が歌を作れるようになった段階の和歌です。漢字は元々外国語ですから、日本の大和言葉にどのくらい合わせるができるか、日本人は数百年ほどの時間をかけて苦労しています。外国語を日本語化するための時間が必要だった。その過程のなかで初期に文字を習得した人たちが、詩歌としてそれをねじ伏せていく万葉集の時代があつて、この中でやっぱり輸入した漢字だけでは表現しきれないものがあつて、やがて平仮名や片仮名を生み出していくようになります。朗誦とか朗読の文化が日本にはなかつたというのは全く嘘です。近代に入つてからの迷信と言つてい

いんじゃないかな。

僕がポエトリー・リーディングを始めたときに、一番参考になつたというか、自分で、ああそうか、ああいうふうにやればいいんだと思つたのは、中世から平家物語なんかを琵琶で演奏して語つてきた琵琶法師さんに出会つたときです。北九州にたくさん目の見えない盲僧（もうそう）琵琶師がいました。九州では目の見えない男の子が生まれると、盲僧寺に送られてそこで琵琶の修行をさせられたのです。

K 「もうそう」っていうのは目の見えない僧侶の僧？

S そう。その人たちが一九八〇年代の初めくらいまではたくさんおられたんです。そのなかの一人の琵琶法師さんのところへ何回も調査に行つて、いろいろ琵琶語りを聞いたときに、本当の語りの説得力というもの、日本語で「語り物」をやつて楽器で伴奏するという世界の面白さを知りました。平家物語を散文詩というふうにとらえると、これは要するに琵琶という楽器を使った音楽とのコラボレーションである。そのときの伝える言葉というのは決していわゆる美しい声ではなくて、ノイズに近いだみ声のほうが強くて説得力を持つ。しかも琵琶という楽器には「さわり」という、わざとノイズを生み出すような仕掛けを作つたりしている。そういう声と楽器で詩歌を語られてきた歴史は日本にはものすごく長くあつて、そこから現在のポエトリー・リーディングを見直してみると、ヨーロッパやアメリカの詩人たちの真似をする必要がない。しかも彼らは、普通に全くフラットに朗読しているだけです。それを日本でだけ、なぜか特殊なパフォーマンスのように、肩ひじ張つて背筋が寒くなるような現代詩朗読会をやるようになっていた。それはおかしいと思うようになりま

した。

K ポエトリー・リーディングというものを実行しようというときに、向こうのポエトリー・リーディングの人たちをお手本にする必要もなく、日本にあるじゃないかというふうに思ったわけですね。

S そうなんです。

K でもさ、幹郎さんが詩人に至るときに、詩というものを好きになったわけですよ、詩を読んだり書いたりするといふような。そのときはまだお手本は向こうにあったんでしょ？

それとも日本のものだったんですか？

S 僕が詩を書き始めたのは十七歳のときだったと思うんですけど、高校二年生ぐらいのとき。そのころはね、日本で詩の朗読会というのは本当に少なかった。

K それを、詩の朗読をやってみようと思ったわけですか？

S 自分で声を出して朗読したいと思って詩を書き始めたのではなくて、最初はあくまでも自分の詩が活字になって雑誌に発表されるのが嬉しかったからです。詩を朗読をするようになったのは、三十代になってからです。あのね、ものすごく面白くていい詩っていうのはね、本当に自分にとって感激するような詩はね、その詩が掲載されたページの、文字以外の余白部分が輝くようにふつくらとして、真っ白に見えるんです。

K どういうことですか。

S 不思議なんですよ。もちろん読むのは活字で印刷された文字なんですけど、その文字が浮かんでいるページの余白があるでしょう。これがほとんど輝くように白く美しいページに見える。そういう感覚が生まれます。その詩そのものが百

パーセント全部びしっと胸に届いてわかったというわけでもなくて、謎めいたものがあればあるほど、しかも神秘的で、それらが皮膚感覚で入ってきたときには余白が輝くようになる。つまらない退屈な詩の場合にはそうなりません。次のページをめくってつまらない詩に当たったら、同じ紙なのに全然そういうことは感じない。それが高校二年生ぐらいに感じた最初の現代詩との出会いでした。

K それは何だったんですか？

S 詩？ 聞きたい？ でも、これを言ってもね、多分ご存じないと思うんです。この詩人はしばらくして詩をやめられましたから。堀川正美という詩人。

K 知りません。

S 堀川正美さんの詩に最初に出会ったのは、「丘のちいさな子供」というタイトルの詩でした。丘の上でピンクの炎に包まれた子どもが望遠鏡を逆さにしてあまたの都市を見ているという内容の詩です。

K 遠くに見える。

S そう。最終行は「あの子は逃げた。青でしょか、青でしょか！」というふうな問いかけで終わっています。不思議な詩なんです。僕は今でも大好きです。

K 何でそんなものに出会ったんですか？ 普通出会わないですよ。だいたい詩というもののものにだって僕なんか全然。谷川俊太郎という人の詩に出会ったときにも、詩っていうものだっていう感じで出会ったわけではなくて、茨木のり子さんから、そのような歌（フオークソング）をやるんだったらあなたたち谷川さんの詩を読んだ方がいいわよって言われて。へえ、谷川俊太郎、これ詩というふうに言われている

ものなんだ。という感じで、ほとんど自分の生活の中に谷川俊太郎も、詩などというものも無かったですよ。大半がそうですよ、世の中。それがあろうことか、え〜なんとか正美さん、あ、失礼。

S 堀川正美さん。

K そう、堀川正美様(笑)の詩に出会うっていうのは普通じゃないでしょ。

S ええとね、その詩は「現代詩手帖」っていう詩の雑誌に載っていたんです。

K やつぱり「現代詩手帖」には行くっていうような脈絡はあったわけですね。

S そうです。脈絡っていうか、「現代詩手帖」っていう雑誌、今でも出ている月刊誌ですが、なぜその雑誌に出会ったかといいますと、「現代詩手帖」の「手帖」の「帖」が「帳」という字ではなく

て「帖」。僕の親父が絵描きだったんです。だから小さいころずっと絵を描かされたのですけれど、父親は「美術手帖」という雑誌を家のアトリエにいつも置いていて、その「美術手帖」の「帖」という字を小さいときから恰好いいなと思っていました。漢字を読めないときからぼんやり見えて、「手帖」という字は視覚的に、ビジュアル的にもよかったです。「学習帳」の「帳」は嫌いだった。油絵を描くようになった高校時代に本屋さんで親父が手に入れる前の新しい「美術手



小室 等 (こむろ ひとし)

1943年 東京生まれ。1968年、グループ「六文銭」を結成。1971年、第2回世界歌謡祭にて「出発の歌」(上條恒彦と六文銭)でグランプリを獲得。現在は、自身のコンサートを中心に活動するなか、谷川賢作(pf)とのセッション、さがゆき(vo)との「ロニセラ」、娘であるこむろゆい(vo)との「Lagniappe」、「六文銭'09」(小室等、及川恒平、四角佳子、こむろゆい)などのユニットでのライブ活動も。

帖」を読む習慣が出来ました。その本屋さんの棚に「美術手帖」と「現代詩手帖」が並んでいたんです。どんな雑誌だろうと思って手に取ってみたくんです。同じ格好いい「帖」の字を使っていたので。

K じゃあ、お父さんのあれもあるね。お父さんも詩を書かれていたんでしょう?

S いや、僕の親父は若いときに詩ではなくて短歌でした。僕が物心ついたときには一切止めていましたけれど。画学生のときに短歌を書いていました。

K そうだった、御父上は短歌でしたね。今僕は無原則に詩と言ってしまうました。というのも、たとえば寺山修司さん。詩人としての寺山修司さんが、始まりは短歌だったということも聞く。で、寺山さんの短歌を読んでもなんと僕は詩

として、詩という概念で読んでいる気がするんですよ。短歌の五七五七七というその定型にも短歌というものの意味があることは知ってるつもりですけど、何か詩なんです。僕ははいっしょくたに全部。

S なるほど。

K それをその区分けするのはなんなんですか？ 幹郎さんとしては、「いや、あれは短歌」と、即言い切れてしまうのは。S 寺山修司の名前を出したでしょう。その例を出されると、短歌と詩との区分けが難しくなります。なぜかと言うと、寺山修司、塚本邦雄、岡井隆さん、この三人はいわゆる前衛短歌の御三家でね、短歌の世界でも現代詩に一番近いところにいる三人なんです。一九五〇年代末から一九六〇年代にかけて、塚本邦雄を先頭にして、この人たちがその時期までにちよつとマンネリ化して衰退しつつあった短歌の世界を、新しい世界へ盛り立てた。その三人のうちの一人が寺山修司です。現代詩は寺山さんの短歌から栄養分を受けているところもあります。寺山さんも現代詩からアイデアを盗んでいるところがあります。塚本邦雄も現代詩や現代俳句と共同戦線を張っているところがあって、岡井隆さんもそうです。この御三家は一九六〇年代初期に、現代詩、現代俳句、現代短歌というジャンルを越えた三つ巴の言葉の世界を作っていったんですね。その三人のうちの一人が寺山さんですから、彼の短歌を読んでも詩に近いと感じるとするのは当然のことだと思えます。そこで小室さんのおっしゃった短歌や俳句という定型詩と、現代詩という非定型詩と、これが同じ詩歌の中かどうかというのを言えは……、ポエジー（詩情）ということ言えば同じですから、簡単に説明するのは難し

いです。

K 難しい、それでそれは説明するとそれだけで今日二時間必要とすると思うので。（笑）ここで打ち切りますけれど、でも、その区分けっていうのは自動的にしちゃうものなんだね、幹郎さんの中では。

S 定型のリズム、出来るだけ俳句の五七五あるいは短歌の五七五七七の定型のリズムにはまらないように、詩を書くときは自由な呼吸法のリズムを考えます。ところで、詩について言えば、僕はそれが横書きで印刷されてあったら、全く詩として読めないんです、縦書きでないと。

K 自分が感動した詩が横書きで提出されたら駄目なんだね、それで。

S 日本の文字は漢字、平仮名、片仮名交じりで、縦に書くように作られています。縦に書く一番きれいにつながって文字がつながっていったときに、その一行の長さが終わったところ、その終わりのところに文字の重力が全部たまる。一行ごとに見えない重力があります。非定型詩である現代詩は、口語自由詩とも呼ばれますが、ここでは詩の一行目、二行目、三行目、それぞれ長さは作者の意のままになります。一行目が五字で終わり、次が十字、あるいは三字、二十字と、どのような長さになってもかまわない。そこにはしかし作者の内面のリズムというのがあって、一行目を書いたときに五字で始まると、必ず五文字の下には見えない重力がたまっているんですね。この重力を受け止めて、その弾力で跳ねるようにして、次の二行目に向かう。そしてそこでもまた、二行目の文字数に応じた重力を受け止めて、次の三行目に向かう。そんなふうにして詩のリズムを作っていきます。これを僕は内

面のリズムと呼んでいます、音楽のリズムとはちよつと違います。この重力が横書きだと、詩句の行の末尾にたまらな
いんです。横書きだと二字ずつ重力が落ちていくので。

K AKBとあなたは一生出会えないって感じだよね。

S そうそう。(笑) 好きよ、AKB。大好きだけれども。

K 違う回路も持っているけれども、それはこちら側には持ち
えないと。

S 持ちえないです。ですから僕はパソコンで詩を書きます
けれど、モニターの中の文字は全部縦書きにしていますし、
もし、僕のパソコンではなく他の人のパソコンを使って打ち
込んだ場合、モニターに横書きで文字が出てきたら、自分の
詩でも、詩として読めないんです。第一、推敲することが出
来ない。そういう場合、縦書きにプリントアウトしてやつと
推敲出来るようになります。そういう人間だからさ、小室さ
んがうたうとき、歌詞はいつも横書きでしょ。五線譜の下に
歌詞が書いてあるから、どうしても横じゃない。

K たしかに、五線紙におたまじゃくしで書いてあるものつ
ているのは当然横なんですよ、横でしかありえない。で、僕
は現在ライブではシートを見ながら歌っています。それが新
曲の場合、当初五線紙なんですけど、だんだん歌が体にはいっ
てくると文字情報だけに切り替えます。

S 文字は縦書き、横書き？

K 横書き。まずは五線紙の段階で横書き。五線符の下に文
字が書いてある、横に行くわけですよ。で、その五線紙だ
とね、制約を受けるんですよ。いろいろ信号の標識があった
りするようであるさになって。俺をもっと自由にして欲しいっ
ていうふうに思うので、大分入ってくるると五線紙をやめて文

字だけにするんです。文字にするときに基本は横書きですけ
れど、時折幹郎さんなんかから詩をもらったものを作曲した
りすると、

S 僕は必ず縦書きで送るよね。

K 縦書きで来る。そして五線紙から外して文字にするとき
に、幹郎さんからもらった、それはワープロ打ちなんだけれど、
それでも幹郎さんの何か息ざわりみたいなもののあるような
ものをテキストにおいてやるんですよ。でそれは縦なんです。
これはね、歌う場合、横はOKなんだけれど、縦はね、歌っ
ている生理にたいして縦はね、逆らってくる。

S なるほど。

K 逆らってくるんだけれども、その何か詩のエッセンスが
ぴゅつとこっちに刺激してくるのはね、横にあったものでは
なく、縦にあるものの方がこっちに刺激してくるものはある
んですよ。それは多分日本語感だろうと思うんですけどね。

S 人間の目は横書きの方が速く読める。あまり目の筋肉に
力を入れなくてもすうつと目が左右に動けるようになってい
ます。それに対して縦にもものを見る、縦の動きを見るときは、
目の筋肉の力を必要とする。縦書きの文字を読むのは、要す
るに目力が必要になるんですね。読みこなすためには。それ
はどういう効果をもたらすかという、読み飛ばすことがな
かなか出来ないということですね。横書きだとすうつと早く
読めて、その代り誤読も読み飛ばしもあつという間にやつちゃ
う。もう一つは日本語の文体、「てにをは」っていう接続詞で
続いていく文脈については、その「てにをは」を含めて、ひ
とつの文節を固まりとして読み取るのは、縦書きでこそ読み
取れる。横書きだとどこまでがひとつの文節の固まりか、判

断が難しい。だから今でも裁判所の判決文や陳述書とか、アウンサーが読むニュースのテキストは全部縦書きです。芝居の台本も縦書きです。横書きにしたら読み間違いが多くなるから。そんなふうには、大事な言葉というのは、日本語においては縦書きのほうが実は非常に言葉の富を伝えやすいというふうに僕は考えています。しかしこれを言ってもですね。だいたい岩波書店がね、横書きの国語辞典を。

K 出してるの？

S すでに出しているんですよ。そういう時代になってきましたから、いずれね、いくら僕が抵抗しても横書き文化が主流になると思いますけれど、しかしアジアという漢字文化圏の中で縦書き文化をこれだけ守っているのは日本だけなんです。漢字を発明した中国がそもそも横書きですし、韓国も全部ハンゲル文字で横書きです。

K モンゴルは縦じゃなかった？

S モンゴル文字は縦書きです。でもモンゴルは今全部中国語で表記していますから。

K ああそうか。

S 横文字になる。

K 複雑だな。

S だからね、詩と歌の問題を小室さんは言ったよね、どこでどう違うようになるかって。僕は、例えば小室さんがね、僕から詩を縦書きで送られて読んで、それをギターで演奏しようとして、それでそれはしめしめと僕は思うんですけど、しかしそれをあなたは五線譜に直すでしょ、コードを付けるでしょ、そのときにはもう横書きになっているんですよ。

K なってます。



S そこにはどういふ差異があるの？

K やっぱりね、僕は西洋音楽を元に行っているから、西洋音楽は横に動くんです。あとで元子さん（尺八奏者渡辺元子）にも聞きたいけど。

S 尺八の譜面は縦だよな？

渡辺 はい。

S 尺八の譜面が横になったら吹けない？

渡辺 いや、今日の小室さんの曲とかは横です。

K それは西洋音楽側が無理強いしている。

S そうか。

K 日本の音楽は縦に動く、とは限らない？

渡辺 どうなんだろう。

K ほら、難しい話になっちゃった。そういうことで、今日は飛び入りということでスタンバイしてくれている人たちがいるんですが、さつき飛び入りということからさらにふっと思いついて、お箏の澤村裕司さんが幹郎さんの詩をテキストとして作った作品で、たまたま過去に一度だけゆいがその朗読で参加していることを思い出しまして、うる覚えながら、そこになおかつ尺八がいるということはなかったんですが、あることに今日はしまして、即興的な按配で、ハブニングとして、折角お箏を持ってきたんですから、澤村さんとゆいと元子さんにやっていただきます。

S これから演奏していただくのは「恋」という詩です。僕はあるときから十年近く毎年ヒマラヤトレッキングをやっていました。最初はヒマラヤの標高三八〇〇メートルほどの高地、アンナプルナ連峰の麓の村に巨大なアンモナイトの化石があるという情報を得てそれを探しに行ったんです。そのと

きに途中で標高五六〇〇メートルの峠を越えたくてすけれど、ここでは酸素は地上の二分の一くらいしかありません。丁寧に高度順化をしておかないと危険なんです。その峠を越えて再び標高の低いところまで降りてくる過程で、ものすごくいろんな身体の変化や心の変化を受けて、僕にとつて面白い体験をしました。その体験に魅せられて、長くヒマラヤトレッキングを続けていた時期があります。そのときの体験からたくさん詩が出来ましたけれど、その中の一つの詩が「恋」です。ヒマラヤでは地元の人と言葉が通じません、日本語はもちろんですが英語も通じません、山の上へ登っていくとカトマンズから付いてきてくれたトレッキングガイドが使うネパール語も通じなくなる。チベット語になる。しかもチベット語でも大昔にチベットの田舎から亡命してきてネパール側のヒマラヤ山岳部で定着した人たちが住んでいる村が多いですから、首都のラサで使われているようなチベット標準語は通じない。そうするとトレッキングしている誰もが身振り手振りで地元の人たちと会話をしていくようになります。そういう世界の中で生まれた「恋」という詩です。この演奏を聞いてから、いったん休憩にしましょう。

恋

あなたはトプカ語を囁き

わたしはあなたの指を見る

わたしはラツレ語を喋り

あなたはわたしの鼻を見る

黒犬がわたしたちの後に従い

アイーン アイーン

犬語で叫ぶ

黙っているのは雲の山々

木々はざわめき

水は落ちる

仔山羊の黒い舌が

寝ころんでいるわたしの顔を舐めて

ひっそりと通り過ぎる

目さえ合わせれば 後に残るのは

白い砂粒だけ

麦の穂がなびき

わたしはもう言葉に飽きているのだが

（詩集『蜂蜜採り』所収。作曲／澤村祐司、演奏／澤村裕司、渡辺元子、朗読／こむろゆい）

K いろいろ先ほどからハプニングが起こっているんですが、
二部は少し演奏を交えながら始めたいとおもいます。

ご縁があって幹郎さんと遭遇いたしましたので、以来幹郎さんの詩に何曲か僕は曲を付けさせていただいています。それからそれから先ほど幹郎さんもふれていましたが、幹郎さんは芸大の学生たち、あるいは芸大の大学院生たち、それから卒業生たち、音楽学部の、有志の皆さんとVOICE SPACEというユニットで、現代詩と音楽を結ぶ実験パフォーマンス集団と一緒にやられていますけれど、それでもテキストを提供して歌作り音楽作りをやっているわけです。で、僕も僕で勝手に幹郎さんの詩

に曲を付けたりということがありますが、一番最初に幹郎さんの詩に曲を付けたものをこれから二つやらせていただきますと思うんですが、先ずは今日のタイトルにもなっている「はじまりはじまる」。これは音楽評論家の小島美子先生が企画なさった、国立劇場の小ホールでしたっけ、そこでいろいろ邦楽の人やら何やらいて、みんなで日本語に曲を付けようというようなときに、僕もなぜかそこに居合わせて、幹郎さんの詩に曲を付けた、っていうのが最初ですよ。

S そうでした。

K それで幹郎さんの持つてきてくださった詩が「はじまりはじまる」というタイトルのものだったんです。僕はその詩しか見ていないんですが、後日ふっと見たら、この歌になった詩以前に詩としての「はじまりはじまる」があったということなんです。佐々木幹郎展の図録の中にそれがあって、それが僕が手渡されて作った「はじまりはじまる」とちょっと違うんです。どのように違うかというのを、これはいつごろ作った詩なんですか？

S 忘れませんでした。（笑）発表したのはね、産経新聞だったというの覚えてるんですけど、いつごろかは忘れませんでした。

K 時代がどういうような時代だったかも忘れた？

S これはだいたい後年になってからですよ。『砂から』（二〇〇二年刊）という詩集に入っていますから、一九八〇年代の終わりから九〇年代にかけての頃の作品だったと思います。さっきの「言偏に寺」の「詩」と、「言偏に司」の「詞」とがどう違うのかという具体的な例になりますね。

K あ、そうかもしれません。それはわかりやすいかもしれませんね。

S あれ、そのつもりでやろうとしたんじゃなかったの？

K 僕は行き当たりばったりですから、細かいことは考えておりませんが、「言偏に寺」派と「言偏に司」派で澤村さん、渡辺さん、ゆいにも加わってもらってやってみましようか。

S 二つに分けたときに言葉がどういうふうに変わるのかという具体的な例としてやりましよう。今日は小室さんとは何の打合せもしていないんです。今までいろんなどころでよく二人でトークセッションをしてきたのですが、打合せをしたこともあるんですけど、本番になると毎回二人とも全く別のことをしゃべるので、打合せは何の意味もないので、今日は何もやっておりません。

(佐々木氏朗読)

はじまりはじまる

はじまりは水仙の花の形をしている
はじまりの顔は白く

はじまりの首は長く

はじまりはほそながく揺れており

はじまりのはじめは泥の中から

はじまりのかたまりはひとつ

はじまりのはじめがもつればじめて

はじまるものはじけるとき

はじまりのうしろでものうい

あくびをしている きみだよ きみ

はじまることのはずかしさで

はじまりの頬を黄色く染める

はじまるまえにじじまるものがあり

はじまりはいつも轟きの中から

はじまる

(詩集『砂から』所収)

(歌と演奏)

はじまりはじまる

はじまりは すいせんのはな

はじまりの かおはしろくて

はじまりの くびはながくて

はじまりは ゆれつづける

はじまりの はじめはどろで

はじまりの かたまりひとつ

はじまりは じじまりはじめ

はじまりは もつればじめて

はじまりが はじけるときに

はじまりの ものういあくび

はじまりに はるかぜふいて

はじまりは はじらいはじめ

はじまりの ほほはきいろに

はじまりは いのちのはじめ

はじまりは とどろきのなか

はじめりは いのちのしるし

(作曲／小室等、演奏／小室等、こむろゆい)

K そうなんです、打合せを碌々してないものですから、今もイントロが始まって、なんでゆいが出ないのかなと思って、折角人がイントロやっているのにと思っていたら、僕が出るどころだったんですね。(笑) 失礼しました。

そしてもう一つそのときに作ったのが「別れの歌」というのですが、この図録の中で僕もちよつと文章を書かせていただいて、その中にもこのことについては触れているんですけども。幹郎さん、これも歌の詞として僕に提供してくださいなんですが、これは元々あった詩なんですか？ それとも歌のために？

S これは小室さん用に作りました。

K おー。

S 歌っていただくために。

K 何となく行数がシンメトリに合っていますもんね。自由詩として書くときには、例えばだいたい固まりが五行あって、次に五行あったりして、でもその五行五行も一行ずつの、最初の一行が短かったりする。二番目の五行の最初の一行が長かったりとか、いびつであることも少なくないんですよ。これは割合固まりとして合ってますよね。

S そうですね。

K それを意識して書くときと、それをそんなに意識しないで、さつきみたいなのに、でも重力としての言葉の固まりについては意識するわけでしょ？ それは司としての詞を書くときのような数的な意識の仕方は自由詩を書くときはないんです

よね。

S ないですね。

K 幹郎さんは専門家ではないので、マイクを使う、専門家ではないので、僕は咎めはしませんけれどお話をするとき少し寄せて(笑)

S 長い話の後に、何を言うかと思えば。(笑) さつきの「はじめりはじまる」でもね、歌詞の最後にあった「はじめりはいのちのしるし」は何度もリフレインされて歌っておられましたけれど、これは歌詞だからできるんです。ところが現代詩の言葉としてこれを最後に持ってくる、くどくなるんです。だから現代詩のほうの最後は「はじめりはいつも轟の中から／はじめる」というふうに短く止めている。

K それがかどいみたいなのは、音に乗せていくと、ある音の抒情性みたいなものに溶けていくからね、そのくどさが。

S そうですね、文字だけだとくどくなる箇所が、声に乗せると消える。言葉が音楽のセーフティ・ネットに乗って、説得力が出てくる。

K 逆に現代詩として作られた詩をいただいて曲を付けようとするときに、ああここいらなのになと思うところがあるんですよ。現代詩としての必要性があるところは、それはこっちの音楽に任せてよと言いたくなる時があるんですよ。

S そういうときは積極的に削ってください。(笑) それと詩と音楽のコラボレーションだと思っんです。

K そうかもしれませんね。

S だんだん、話がまとまってきましたね。

K まとまってきた。それではもう一つそのときに作った「別れの歌」という、これについてのいきさつは図録の方に書いて

てありますので、そちらを読んでいただければ。この「別れの歌」っていうのが言うまでもなく、蛍の光を明りにして勉強したっていうような歌を、これは何て言うんですか、歌としては本歌取りとかそういうことでもない？

S これは本歌取りというよりも、「別れ」というイメージだったら日本人は誰がまず「蛍の光、窓の雪」の歌を思い出すだろうということで、その歌が終わった後の歌を書いてみたわけです。この歌の中の「蛍」や「雪」は、もじっただけですね。

K 単に遊んでみた。

S そう。あとは全然違う歌詞の流れになっています。

K だからこういう、ちよつともじつてみただけだけれど、もじった遊びだけに終わっていないところはさすが詩人としては、ね。

S そのまま終わらせたんじゃないやあね。この歌の中で沈丁花という花が出てくるんです。この沈丁花、小室さんが気に入ったのはこの単語だけだったんでしょ？

K いやいや。(笑) 僕はこの歌の中で、沈丁花だなキーワードは、この沈丁花さえふつと歌の中に存在できたら、この歌は作曲出来たも同然というふうには思ってたんです。

S 面白いですね。それは書いている人間は全く気付かないことだったんだけど、手ごたえとしては沈丁花という花のイメージは、実は歌詞を書く最初からぼんやりとあったんです。花の香りが伝わってくる雪景色、雪が溶け始めたときに沈丁花の真っ白い花が咲いている。ものすごくきつい香りがある。その時期の別れの物語というイメージで書き進めたとき、沈丁花はどうしても登場せざるを得なかった。

K だから、一番と二番の最終行が意味的な聞かせどころになるんですけど、俺は沈丁花の方が入って来たね。

S どこかで具体物が即物的にあって、その単語がものすごく生きるときと単に借景として後ろの方に退いている場合と二種類あるんですけど、これは具体物として小室さんに届いたということですよ。

K 前後の意味的な脈絡とは違う何か象徴される感じが沈丁花の中にあっただんですよ。ちよつと歌ってみますかね。

(歌と演奏)

別れの歌

きみのまえに

蛍もいなければ

雪もなかった

まどろみのなかで

歌は終り

まぶたのさきで

沈丁花が匂う

きみのまえに

光りあふれ

空へのぼり

大地へおりて

まぶたのなかで

ただようのは

鳥かもしれない

きみのまえに
ただよるのは

鳥かもしれない

どこへも飛ばぬよう

どこへも行かぬよう

けれど鳴き声は

世界中にひびく

きみのまえに

蛩もいなければ

雪もなかった

まぶたのさきで

沈丁花が匂う

どこで生まれたのか

この悲しみは

(作曲／小室等、演奏／小室等、こむろゆい、澤村裕司、
渡辺元子)

K ちよつと申し上げておくと、今日はお箏と尺八と一緒にやっていますけれど、これらの曲をそのために何か準備したわけではなくて、たまたま来られる人が澤村さんのお箏と、元子ちゃんの尺八ということで、そのときにやれる人、あるいはやりたい人が持っている楽器がそのときに一緒にやりたい、コラボレーションしたい楽器という、そんな気分で演奏しております。

次の曲はちよつと面白いんですけど、この作者が、作曲家

がこの歌を知らない。この歌の作曲者はこの存在を知らないということ、ちよつと幹郎さん話してください。

S 次にこむろゆいさんに歌っていただくのは「病める果実」という歌です。クレーの絵に「病める果実 Leidende Frucht 1934」というタイトルの作品があります。あるとき、クレーの画集を出そうとしていた出版社から、好きな絵を選んで詩を書いて欲しいという依頼を受けて、そのとき僕は「病める果実」という絵を選んだのです。その絵に寄せて書いた詩です。本になったときは、絵の横に詩が載るということでしたので、文字だけで独立した詩になるのではなくて、絵の横で、どこかふわりと浮かんでいるような詩の言葉にしようと思いましたが。そんなふうにしたので、これは歌うのには適しているかなと思って、フォークシンガーの坂庭省悟さんがお元気な頃、山小屋に何回も遊びに来て歌ってくださったことがあったので、坂庭さんに渡したんです。ところが彼がそれに曲を付けると約束してくれた後、癌が発覚しまして、その一年半後かな、急逝されました。それで結局この詩には曲がつかないままになっていたのですが、亡くなられて一年以上経った後、坂庭さんのマネージャーさんから、坂庭さんがテープに吹き込んでいたギター曲の中に、「病める果実」にぴったりの曲があった、という連絡を受けました。これを坂庭省悟作曲の作品として、レコーディングしていかという話があつて、そこで出来たものです。だから坂庭省悟さんは作曲家だけけれども、彼は知らないんです、この歌を。

K だからそのことだけ考えるなら向うへ行つて聞かせてやりたいな。(笑) 嘘です。長生きしましょう。

(歌と演奏)
病める果実

わたしたちのからだは
ほそい線でできている
だから恋するときも

なみだでゆれる なみだをためる

いちまいの布の上に
たましいはのっかっついていて
なみだは夕闇のなかで忘れられやすい

きのう おととい さきおととい

ひとつの愛
ふたりの愛
彼女はうそを言っていない

あした あさって しあさって

ひとつの愛
ふたりの愛
目をして このままで

(作曲／坂庭省悟、演奏／こむろゆい)

K ちょっとお話しのコナーにしましょうか。



S 今ね、聞いていてわかったことがあるんだけど。

K 何がわかってきたの。

S 歌ってもらう歌詞の場合、そのつもりで書いた場合はね、割合簡単に恋とか愛という言葉を使うんだっていうことに気が付いたんですよ。いわゆる現代詩として書く場合はめったに使わない。

K どうしてなの？

S それを全部、沈黙の言語にして、カットしちゃうっていうか。

K 恋とか愛を？ 恥ずかしいとかいいうわけではない？

S そんなことはない。恥ずかしかったら歌詞でも書きません。

K そうだよ。何か歌の方が馬鹿にされている？

S 違う、違う。(笑) そうではなくてですね。(笑) 要するに歌の中で、恋や愛という言葉を出すと、あるいは音楽に乗せると、その歌い手の声の響きの中に、恋や愛の背景やその歌い手の人生観があぶりだされてくるように思うんです。言葉が歌い手の身体に乗る、憑依するということ。だから、作詞者はその言葉を使える。ところが詩人が文字だけで恋や愛という単語を表記すると、これらの言葉はあまりにも深い襞を持っているので、目で読むと逆に常套句すぎて平凡で陳腐になってしまう。言葉というのは文字だけではないでしょう。文字という言語の平面が表現出来るのは、言葉の世界の二割から三割くらいで、残りの七割から八割の言葉の富は削除されてしまいます。アクセントやリズムやニュアンスや、目配せや身振り手振りも含めて、身体的なパフォーマンスも言葉の世界なのに。だから、それらを文字だけで読み取っ

てもらうためには、現代詩の場合、恋や愛という言葉や、詩の行間の沈黙の響きの中に押し込めることが多いのです。恋や愛を言わないで、そのことを伝えようとする。

K 何故歌だとそれが使えるのか、歌でね、特に大衆音楽としての歌、歌謡曲も含めてまあポップスでもいいんですけど、「恋する」というような言葉が出てくるのを歌う時、その「恋する」が歌い手によつてすごい品のいい「恋する」になるときもあれば、品の悪いのにもなったり、あるいはとつても濃厚な「恋する」になってみたり、淡泊な「恋する」になってみたり、本当に歌い手次第っていうところがあるでしょう、歌には。

S あります。でもそれはね、現代詩の場合もほんとうはそうなんです。そうあるべきなのです。読み手次第です。読者が勝手に自分なりに深く入り込んで、自由に解釈したらいいんだから。

K ということは、現代詩の場合は読み手が歌い手なんだ。言ってみれば。

S ああ、素晴らしい！ そうであつて欲しい。

K ねえ、何か今いいこと言つた？(笑)

S 僕にしては珍しく現代詩の世界で「恋」というタイトルで書いた詩を澤村裕司君が作曲して先程発表してくれましたけれど、この詩の本文には「恋」という言葉はなかったでしょう。タイトルだけで。そのくらい現代詩として書く場合は、これらの言葉の扱いには慎重になつていっているわけです。だから「恋」という詩の最後は「わたしはもう言葉に飽きているのだから」となつています。この後に続く沈黙の空間で恋や愛が伝わればと。だから、さつきおしゃつたとおりで、読み手が歌

い手なんです。

K 読み手が歌い手、どこかでまた使いたいですね。(笑)

幹郎さんはいろんな国にお出でになつていて、この展覧会を見ても、アンモナイトを見に行つてたりいろいろしてまっすけど、アイルランドにもよく行かれましたよね。アイルランドは本当にいろいろなもの宝库といえますか、お化けの宝库でもありますし。

S 妖精です。

K 妖精ね。でもあの橋のたもとに行くくと死んだあすこの家の婆さんが…とか、そういうのあるじゃない。

S ああ、そういうのはありますね。

K そういうことがいっぱいあったり、歌の宝库でもあつて、アイリッシュっていうのはヨーロッパの中でも名だたるフォークソング処だと思つうのですが、ああいうフォークソングの中では「ラブ」っていうのは頻繁に出てきますか？

S ほとんど。半分以上がラブソングです。あの、この話をすると長くなるかな。

K いいです。時間になつたらみなさん帰りますから。(笑)

S アイルランドという国は、詩と音楽の国です。例えば日本の場合だったら詩についてのこういうイベントは大きな都会でやられることが多いのですが、アイルランドはもちろん首都のダブリンでも多いですけど、僻地へ行けば行くほど詩と音楽のイベントが盛んです。パブでは夜遅くまでアイリッシュ音楽のセッションをやっていますし、パブがない山奥では夜になるとテレビなんか見ないで、民家に近所の人たちが集まつて音楽とダンスを楽しんでいます。アイルランドの詩人と一緒にポエトリー・リーディングをやると、腹が立つこ

とのひとつは、全員が楽器を弾けるということです。僕が日本語で詩を朗読する、その後で英語に翻訳した詩を、僕のアクセント、関西弁のイントネーションを真似た英語でアイルランドの詩人が朗読して。でも例えば僕がものすごいスピードで抑揚をつけて朗読した詩の場合は、同じような朗読の真似ができないなと思つたら、途中まで朗読して、そこから先はアイリッシュ・フルートを持ち出して、その詩にあつたメロディを即興で演奏したりする。そんなことをやられたら、負けますよ。ヌーラ・ニー・ゴーノルという優れた女性詩人がいるんですが、彼女は本当に上手くアイリッシュ・ハーブを弾きます。昔のアイルランドでは、ドルイドという宗教を司る司祭がいて、バルドと呼ばれる吟遊詩人がいて、ともに、ときには王様より高い位にいました。その時代のアイルランド人は文字を持つていなかった。詩人であるバルドが口頭伝承でケルトの歴史を語つて伝えていた。国の大事な決定も伝えていたのです。そのくらい詩人は権威がありました。文字はキリスト教と共にアイルランドに入ってきましたが、ドルイドもバルドも文字を使うようになると、この国は墮落すると考えて抵抗しました。アイルランドに『ケルズの書』という世界で一番美しいと言われている聖書の写本があります。八世紀に制作されたもので、手書きの装飾写本です。アルファベットの文字のひとつひとつに華麗な、過剰なほどの文様が施されています。文字を信用していなかったから、その文様によつて文字に権威をもたせようとしたのではないか。文字のひとつひとつにその文字以外のものが潜んでいる。文字の神秘的な背景があることを示したのだと僕は考えています。

K だいたい紋様の国ですよ。

S 紋様の国です。文字にあれだけ紋様を付けるというのは、無文字の文化をなんとかして引き継ごうという現れだったと思う。文字の文化よりも、無文字の文化のほうがすごいんだぞ、という。それが『ケルズの書』の美しさだというふうに僕は解釈しています。

K それはなんとなくね、何が人間の不幸かって、文字を発明したこともかもしれないものね。

S そうですね。かつて詩人の田村隆一さんが「言葉のない世界」という詩のなかで「言葉なんかおぼえるんじゃないかった」と言われました。しかし言葉やそれを表す文字を知ってしまった不幸にも関わらず、アイルランドの人たちは歌にすることによってその呪縛から、逃れようとする。

K なるほど。

S 羊飼いの人だって文字を知らない人が多かったし、僻地のほうへ行くとゲール語、これはケルト語のことですが、昔のケルト民族の言葉しか使わない人たちが今でもたくさんいて、アイルランドは英語が公用語ですが英語が読めない、英語で書けない、ゲール語でしか読み書きができない人たちがいるわけです。アイルツシュの元歌はほとんどゲール語です。K もちろん英語だってわからない、ましてゲール語なんてわかりようもないんだけど、ゲール語の朗読とか歌って嬉しいね。

S ものすごく流麗に聞こえますね。それで、なぜ愛の歌や恋の歌が多いかっていうと羊飼いがたった一人で数千頭の羊を管理しているわけです。それで星を見ながら夜、小屋で過ごすわけです。そういうときに寂しさを楽器を弾いて慰める。だからどうしてもや恋の歌になっていくわけですね。妖精や

海の神とかそういう神話の主人公と結婚したいと思ったり、そんなことが自然に、日常茶飯に出来る国です。

K 豊かですね。

S ダブリンの空港を降りると、ロビーで真っ先に見えるのはW・B・イエイツとジェイムス・ジョイスとオスカー・ワイルドの大きな顔写真です。文学者が一番自慢なんです。日本のように企業の広告があるわけじゃないんです。

K 逆に言うとその人たちが非常に大衆的なところにいるってことですか？

S そうなんです。日本にいたら、詩人の顔は見えない。詩の雑誌や新聞の上でしか見えない。ところがアイルランドでは詩人は路上にいるんです。ダブリンの街を歩いていても地方の村に行っても、地元の詩人と一緒に歩いていたら、アイルツシュ音楽を路上で演奏していた爺さんが寄ってきて、この前あなたが発表した詩は、とか言って世間話のように感想を伝えたりする。なんだろうなこの人たちは、と驚くような会話が成立するんです。路地ごとにそういうふうに、顔の見える詩人が生きている世界がある。そういう国は、アイルランドは小さい国だけれど、僕はものすごく羨ましい。

K 羨ましそうにしゃべっているよ、今。(笑)

S だから日本もそうしたいと思っている。

K まあ、前橋ぐらいだね、詩人に敬意を表しているっていうのはね。(笑) 素晴らしいね、群馬県からそれを発信出来ればね。

S 顔が見える詩人のいる街というふうに。

K なんだっけ？ Support for your local poet? 要するに自分の家のあたりにいる詩人をサポートしようね、みたいな

運動があるんだって？

S 海外にね。海外のいろんなところでね。

K 日本だけですよね、詩人のことなんてでいたい考えてないよね。前橋だけ。(笑)

S 私の故郷の大阪では、詩人は無視されています。本当に駄目です。詩どころじゃありません。

K でもそこから、東京、関東に出てくるっていうのは、関西人としては、ましてや河内あたりの人間としては、こっちに来るっていうのはどういう感じだった？ 未開の地に行くっていう感じ？

S 僕は河内出身ですけど、言ったらなんですけどね、都落ち。奈良で生まれて大阪で育って、大学時代は京都。それらはすべて畿内ですから。

K いやあ、すごいですね。恐れ入ります。

S 畿外っていうのは近畿圏の外のことです。外に出るっていうのはものすごく怖かったっていうか、関東平野の関東弁の早口とか、そういうのはとっても大変だと思っていた。河内弁も早口ですが、人の国の言葉はうまく雰囲気取れないから、とっても早口に聞こえるっていうことですね。僕が関東に出てきたのは全く文学とは関係ありません。猫を飼っていて、猫を飼う家が借りられなかったんで、ちょうど安い家賃の家が武蔵野にあったから来ただけなんですよ。

K 猫のため？

S 猫のため。あのとき猫がいなかったら、今でも関西にいたと思う。

K 今ごろまだ東京やこっちの方に対しての偏見をしっかりと持って生きていたかもしれませんね。いずれ東京は滅びるわ

いつていう感じで。

S でもね、これは僕の特論ですけど、関西には京都、大阪、奈良という三つの都市があるでしょう。この三つの都市の間は、電車でほぼ二十分でつながっている。近距離です。ところがこの三つの都市の顔つきが全く違うわけです。京都人と大阪人と奈良人は顔つきも文化も全く違う。

K よそ者の僕から見てもよくわかります。

S たった二十分ですよ、電車で。それなのに、なぜそんなに違うかという、それぞれがいったん日本の首都になった経験を持つていて、しかも滅びた経験を持つているわけです。奈良がもともと古く滅び、その次に難波の都が滅び、それから明治維新のときに京都の都が滅びて、滅びることによって残るものは何であるのかという、それぞれの基層文化が露わになった。近代以降、それまで畿内の人間から「東夷の国」と呼ばれていた江戸が首都になったわけですね。それ以来、関東平野というものすごく広い平原の中で、江戸・東京を中心にして同心円状に広がる近県の人々は、江戸・東京へのコンプレックスを持ち続けて現在まで来た。東京へちよつとも近付きたいという気持ちで生きてきた。群馬でも朔太郎を見たらわかるでしょ？ 東京と前橋を行ったり来たりしている。とにかくいったんは東京へ出ていく、東京を中心とする文化が成り立っている。

僕は群馬へ来ても、栃木や茨城や千葉へ行っても、そこで働いている人たちの顔つきが違うというふう思ったことがない。なぜそうなのかというと、江戸が東京になり、日本の首都になってから、この首都はまだ一度も滅びたことがないからです。東京は成り上がりの文化のままです。でも、いず

れ東京も滅びるときがくるでしょう。滅びたら、そこで初めて東京の文化が何であったのかという顔つきが生まれてくる。今はまだ、それは見えません。

K こんなに長く続いていてね、たいしたことないのに、長く続きちゃっていると、滅びるときは壊滅的に滅びるんじゃないかって気がするね。

S 本当にそうだと思いますね。

K 大変なことになっちゃう。どうしてそういう話になっちゃうの？

S 君がしゃべれって。

K 私が言ったのか。

S でも僕が群馬県が好きなのはね、上州ってというのは、これは朔太郎が書いていることですが、とにかく何でも新しいものが好きな国なんです。だから明治に入ってからキリスト教もいち早く普及したし、牧師さんたちも集まったし、新島襄も内村鑑三もそうだし、キリスト教思想が発展するというのは、目新しいものが好きだということです。同時にこの群馬県という土地に、大正末期から昭和にかけて、萩原朔太郎をはじめとして萩原恭次郎や大手拓次や山村暮鳥など、優れた詩人がたくさん一斉に出てくる。新しい文化に浸かるのが早かった。その代わり上州人の悪いところはね、飽きるのが早い。(笑) 持続しない。国定忠治が出てくるでしょう。

K 僕の家の親父は前橋出身ですけどね、確かに飽きっぱい。

S 小室家のお墓が前橋にあるんですよ。

K そうなんですよ。

S 明日ね、お墓参りをするんですよ。それで今日は小室一家全員で来ているんですよ。

K そうなんです。

S お墓参りは久しぶりですって？

K はい、久しぶりっていうか初めてぐらいで。もうどうしようもない息子でございしますが、まあいろいろご縁もこちらでいただいております。時間もやってきたようなので最後に幹郎さんの歌を。「ありがとう」というテーマを幹郎さんに無理やり押し付けて、詞を作っていたら、僕が曲を付けたものがあります。長い詞なんです、それが出来てきたら。(笑) これで三曲分ぐらいあるんじゃないのみたいな詞が出てきて、どうしようかなあと思ってたんですけど、長い分を順番を追って歌うんじゃないかと、同じ時間に同時に歌っちゃえばいいだろうという発想を考えました(笑)

S そういうつもりだったのか(笑)

K ちなみに澤村さんのお箏は、これは普通に十…、何弦だったけ？

澤村 数えたことないですけど十三だと思えます。(笑)

K 十三弦だって。これはオーソドックスな、ね。ただしお箏は曲ごとにいろいろ箏柱(ことじ)を調節して、その曲に合う音階を自分でその都度作るという。ピアノを何台も持って演奏しているみたいで。元子ちゃんのはいわゆる尺八。これは正確に尺八寸ですか？

渡辺 はい。

K 一尺八寸。一尺八寸っていうとセンチでいうとどのくらい？ 五十四センチ。これはウクレレです。ウクレレですけどテナールウクレレ。普通ハワイなんかでよく見るのはソプラノウクレレ。それでは「ありがとう」。

(歌と演奏)

ありがとう

わたしは大きな木の上で
あなたに向けて歌います
この木の枝が伸びるまま
大きな影が広がるように
地球のすべてをつつみたい

けれどわたしは小さな蕾
小さな声で歌います

ありがとう

風には風の通り道

ありがとう

夢には夢の通り道

聞こえる 聞こえる はるかかなたの

メロディが この世で一番美しい

あれは父 あれは母

あれはわたしの幼い日々

(ありがとう)

緑の風の夢見るところ

(ありがとう)

幸せも不幸せも 歌とともに

(ありがとう)

流した涙が乾くまで

(ありがとう)

空のあなたの言葉なき歌

ありがとう

(ありがとう)

(作曲／小室等、演奏／小室等、こむろゆい、澤村祐司、
渡辺元子。「日本一短い手紙 二〇一二年のテーマソン
グ『ありがとう』」の歌詞の内、一番のみ)

S どうもありがとうございました。

*本稿は対談録を起こしたものを、佐々木、小室
両氏に 加筆・訂正していただいたものです。