

読むことの始源に向かって

—入沢康夫『わが出雲・わが鎮魂』における「わが鎮魂」の役割—

須賀 真以子

はじめに

入沢康夫『わが出雲・わが鎮魂』は、「わが出雲（エスキス）」「わが出雲（第一のエスキス）」を経て「わが出雲・わが鎮魂」の形で発表され、一九六八年、思潮社より単行本が刊行された。^①発表当初より評価は高く、読売文学賞を受賞するなど、入沢の代表詩集の一つである。また、「『詩は表現ではない』と述べ「偽」や「擬」の意識を創作に不可欠とみなす入沢の詩法は：（略）：『わが出雲』に至り、神話的想像力と引用の手法が見事に融合する空前の叙事詩的世界を現出させた」という指摘^②にあるように、この詩集は、入沢の提唱する詩論が十分に実践されたものであり、彼の詩作における画期ともみなされている。

『わが出雲・わが鎮魂』の最大の特徴は、既発表の詩本文に対する膨大な自注として「わが鎮魂」が付けられ、詩本文と自注とを併せて一冊の詩集が成立していることである。詩本文に自注が付されること自体は、エリオット『荒地』^③を始めとして先例があるが、これほど詳細かつ多量の自注

は珍しい。「わが鎮魂」について賛否両論はあるが、自注の存在は、本詩集を「類例のない破天荒な詩的企て」^④とするのに不可欠なものであった。その重要性は、詩集の「あとがき」にも表れている。

本文と注とから成るこの『わが出雲・わが鎮魂』の制作は、私にとつて、たしかに一つのオペレーションであった。：（略）：この「作品もどき」における私の意図は、そのような（※故郷としての）因縁のある土地への私的な愛憎を都合のよい口実に、《根の国・底の国》《叛逆》《騙し討》《被征服》《鎮魂Ⅱ呪力の鎮圧》といったテーマを導きの糸としながら、パロディのパロディを本文（もどき）と注（もどき）とで組み立て、こうすることによって詩の「反現場性」「自己侵蝕性」の問題を、無二無三に追いつめてみることにあった。／つまり、私の力点は、「作品を成立させること」にでなく、「作品の成立とは何かを問うこと」にかかっていた。（七七頁、（※）内は引用者）

しかしながら、『わが出雲・わが鎮魂』についての従来の論考は、詩本

文である「わが出雲」を中心として読解されたものが多く、自注についても言及はされているものの、「わが鎮魂」それ自体の記述を具体的に分析したものは少数にとどまる。詩本文についての主要な論考として、「さみなしにあわれ」をキーワードに、折口信夫受容と「空洞」構造の問題を取り上げた吉田文憲⁶⁾、日本近代詩史における「オルフェウスの主題」の換骨奪胎を指摘する野村喜和夫⁷⁾、入沢詩の「引用」について、「記憶を誇示することとは全く反対に、忘却の生々しさに触れようとする試み」と述べる桂秀実⁸⁾などが挙げられるが、いずれも傾向としては、詩本文のテーマを追求しつつ、入沢の詩論の反映をそこに見、詩そのものに関するメタ・メッセージを読み取るものがほとんどである。

本稿もまた、先行研究の傾向自体に異を唱えるものではない。しかし、「入沢君が自注をつけて初めて完成した作品」と言われるように、自注「わが鎮魂」が本詩集において単なる解説の域を超え、重要な構成要素となっている以上、注自体についてもまた、精読する必要があるのではないかと考える。「わが鎮魂」が、『詩の構造についての覚え書』で提唱された「擬物語詩」という入沢の詩論、および「あとがき」に記された「詩の成立とは何かを問う」「オペレーション」にかかわってくるものであると思われるからである。

林浩平は『わが出雲・わが鎮魂』について「先行する文学史を参照枠として記憶を物語化する」手法をとったと述べるが、「わが鎮魂」それ自体の内容について発信した数少ない論者として、田野倉康一は『わが出雲』に対する自注『わが鎮魂』においては、すべて「記憶」をめぐる本質的なあいまいさの彼方へ、現実をおそらくは故意に追いやられているのだ」と指摘する。本稿ではこの指摘を手掛かりに、「わが鎮魂」を精読することで本詩集の「オペレーション」を明らかにしていきたい。さらに、自注が詩本文を読む際に及ぼす作用によって、入沢自身の述べる、詩には「普遍的な「真実」がある」という結論⁹⁾とは違う形で、読み手にとつての詩の自

律した(虚)像が立ち上がってくることを検討したい。

分析の方法として、「わが出雲」における「擬物語詩」としての物語世界を踏まえた後、「わが鎮魂」全体の特徴を分析し、両者を併せ「読む」際の効果を検討することとする。なお煩雑を避けるために、以下『わが出雲・わが鎮魂』を『わが出雲』と表記する。

1. 1-1 「わが出雲」という「擬物語詩」——成立まで

詩本文である「わが出雲」は、冒頭に『出雲国風土記』における国引き神話のエピグラフを置き、IからXIIIまでに分かれた散文詩である。途中、IIのバツテン形(交差部分を共有する二様の詩連によって、出雲に向かい疾走する「ぼく」が語られる)、IXの飛び立つ鳥の形(死んだ母に再会するが逃亡されてしまう)、XIIの鏡文字部分(「ほんとうの出雲」)及び六角形(友の魂を発見)と、四か所に文字の図形的配置がある。この図形的配置が「無数の姿」となる「鷹の出雲」のモチーフと相俟って、一見複雑な印象を抱かせるが、「わが出雲」自体の構成は単線的である。すなわち、出雲を舞台として「親友の魂まぎ」に乗り出すとともに、「ほんとうの出雲」を探し求める僕が、最終的に友の魂および「ほんとうの出雲」を見出して帰途につき、やはり『出雲国風土記』から引いた「意恵!」という魂鎮めの言葉で終わる明確な筋立てを持っており、その限りでは、比較的「読みやすい」詩の部類に入ると思われる。

しかしながら、初出稿・第二稿・決定稿と『わが出雲』とを比較すると、この詩形が周到に編纂しなおされたものであることが分かる。まず、初出稿から決定稿に至るまでの稿の比較からその物語世界の成立について検討したい。

初出稿である「わが出雲(エスキス)」は、『わが出雲』のII「すでにして、

大蛇の目のような呪いの中にぼくはある」(五四〇頁)からVI、IX、およびXIIに組み込まれた節より成っている。分量が少ないためか章には分かれておらず、文字の図形的配置もない。また、語り手は一貫して「ぼく」を用い、「ぼくたち」という人称は登場しない。物語展開は『わが出雲』と同様で、米子空港から出雲に降り立った「ぼく」が、「友のあくがれ出た魂をとりとめ」るため、「贗の出雲」を彷徨し、「母に再会する」。そのうち、「雷鳴がおこり」、「わが出雲」と「友の魂」とを発見する。ただし末尾のみは大幅に変わっているので、以下に引用する。

それから、どうしたかは、ぼくも言えぬ。すでにして、ぼくは出雲の呪いの外に逃れた。東京の、ぼくのアパート。今これを書いてい
テールの上に一つのガラス壘があり、その中でまたたきつづけてい
る小さな光。ぼくはこれを、書留小包で、出雲の親友のもとに送りつ
けようと思う。(五四八頁)

決定稿が「永劫の魂まぎ人が帰ってくる／意恵！」と帰途の途上で終わりを迎えるのに比べ、初出稿では「ぼく」は「出雲の呪い」から脱出し、東京という外部から道行を眺めた冷静な終わり方となっている。

次に第二稿である「わが出雲(第一のエスキス)」を見てみよう。前述の「エスキス」と比べ、こちらはストーリーが曖昧で、物語性は希薄である(「第一のエスキス」とあるので、「エスキス」よりも執筆は前である可能性もある。であるとすれば、「エスキス」の後にこの「第一のエスキス」を発表したこと自体が、『わが出雲』の「あとがき」にある「作品の成立とは何かを問う」行為を既に実践していることになる)。1〜5までのアラビア数字の章番号が付されており、大まかな流れは『わが出雲』II、III、IX、VI、XIIとほぼ同じ展開をたどるが、モチーフの配置はかなり異なっ

読むことの始源に向かつて

ている。たとえば1の冒頭は「雨が上った意宇^おの平野の北端／意宇の川が夕映えの湖にそそぐあたり」と、「エスキス」同様IIの部分から始まるが、すぐに「(剥げた塗りゼンの上のつくりものの白蛇／屋のむねで鶏は叫び 牛が首のない仔を産む時)」とVのモチーフに移行する(五三〇頁)。構成要素および「魂まぎの旅」という目的は共通するものの、『わが出雲』XIIの、友の魂および「ほんとうの出雲」発見の部分がなく「雷鳴が起った／跳びはねる猪のように」で終わっているため、「贗の出雲」彷徨の断片をコラージュしたような印象を受ける。これは、『わが出雲』という最終的な形を前提とした分析ではあるが、発表が先行する「エスキス」を読んだ後の読者には、おそらく同じような印象を抱かせたことであろう。

第二稿における特徴は、1の「ぼくには思惟をかえず、すべもなく／魂まぎの旅をつづけねばならない」という『わが出雲』IIに相当するくだりの後に、「ぼくの詩がどうしても私詩的になるのは／これは この国の大気のよどみのせい／むら立つ血の色の雲のせいだ」(五三三頁)という部分があること、および3に「今日 ぼくは 腕に三歳の啞の子を抱いて／青水無月の夕闇にまぎれて石段をのぼり／数知れぬ鳥居をくぐった」(五三五頁)とあり、続けて「ぼくたち」という人称が現れることである。すなわち、IVおよびVIの要素を持つ3では、「ぼく」の道連れが「啞の子」と明示されている。

決定稿である「わが出雲・わが鎮魂」の体裁は『わが出雲』とほとんど変わらない。エピソードや文字の図形的配置も同様である。ただし、XIIの鏡文字のみは普通の文字列として配置されている。違いとしては、章がIからXIVまでであること(これは、「わが出雲」でIIIとされた部分が『わが出雲』ではIIの続きとして構成されていることから章番号が一つ、ずれているということであり、内容面で差はみられない)、および末尾に「付記」があることである。以下に「付記」を引く。

本稿は「詩と批評」六六年八月号に発表した「わが出雲（エスキス）」および「あもるふ」29号の「わが出雲」（第一のエスキス）等を材料にして、これらを組み合せ、さらに大幅な増補・改編をほどこしたもので、「わが出雲」はこれをもって、決定稿としたい。なお、作中の処々に見られる古典の引用や借用、もじり等の典拠や出所については、一々注すべきでもあろうが、ここでは一切注記を省略する。（二九頁）（※傍線は引用者）

「付記」から、「省略」された「注記」が生かされたのが『わが出雲』であること、および当初「わが鎮魂」は詩本文につけられたタイトルであったことがわかる。タイトルについては、既発表の詩を「組み合せ、さらに大幅な増補・改編をほどこした」行為そのものが、当初「わが鎮魂」としてとらえられていたということであろう。そのプロセスをさらに二重化したものが、『わが出雲・わが鎮魂』における自注となるわけである。また、「典拠や出所については、一々注すべきでもあろうが」というくだりからは、そもそも詩作において必須とはいえない、引用の典拠明示の意識が当初からあったことが窺える。このことは、「わが出雲・わが鎮魂」の詩作行為において、「引用」が極めて意識的になされているということを示す（「引用」については、宮川淳の影響と関連して後述する）。

以上、『わが出雲』と初稿から決定稿とを比較してきたが、最終的な詩集の形をとるまでの大きな相違点は以下の五つにまとめられる。すなわち、①初稿の東京帰還の部分が削除されている。②「ぼくたち」という人称は第二稿以降にあらわれるが、当初は「啞の子」を道連れとして指していた。③第二稿にのみ、「わが出雲」が「私詩的」であるという記述がある。④注は存在していない。また、決定稿付記に「注記すべき」と書かれているのは引用やパロディの出典のみである。⑤『わが出雲』で「ほんとうの

出雲」を描写する際の、Ⅻの鏡文字は存在していない。

この五つの相違点が何を示すかを考えたい。

①については前述のとおり、「出雲の呪い」を東京という外部から眺める視点が削除されたということである。また、末尾の「毘売の崎」から「帰ってくる」部分は、誰がどこからどこへ帰るかを明確にせず、しかも引用されている西脇順三郎の『旅人かへらず』には、「もはや詩が書けない／詩のないところに詩がある／うつつの断片のみ詩となる」等の、現実が「詩」を存続させえず、それは「断片」として生じるほかないという記述が含まれていた^①。すなわちこの末尾は、帰還のイメージをほやけさせ、かつポエジーの擬人化たる「永劫の」旅人と「魂まぎ人」をだぶらせることで、詩の物語内容レベルから詩作行為レベルへと、視点を移動するように読者に促していることがわかる。さらに、『わが出雲』において詩作行為という「オペレーション」は、「帰ってくる」途上なのであり、終わりを迎えていないことも示唆している。この改稿については、阿毛久芳による「呪文的発話が叙述的発話を抑え込む力を感じる。そして「わが鎮魂」で、この二つの傾向の発話を統御する自注的記述が複層的に置かれたのである」という指摘がある^②。

②の「ぼくたち」という人称については、すでに指摘があるように《分身》の主題が現れたものとみることができる。道連れが「啞の子」と明示されなくなったことで、分散した《分身》の断片が複数の出雲に存在する、という、よりテーマに沿った《分身》の形が取られたものであろう。

③の「私詩」という考え方と『わが出雲』については、同時期に執筆された『詩の構造』についての覚え書^③との連関の中で考察する必要がある。同『覚え書』はその大半を「作者」と「表現主体」とを峻別する必要性という主張に割いているため、その実践として『わが出雲』を捉えるならば、この部分は一見するとふさわしくないように思われる。しかし、前掲の「あとがき」を参照すれば、『わが出雲』が「私詩的」であることを逆手に

取った詩であるということはすぐに明らかとなる。『わが出雲』にあたって、こうした詩作行為自体への自己言及を注および「あとがき」に統一したため、本文から削除したのであろう。

④の注そのものについては、前述のように『わが出雲』の「オペレーション」としての最たるものであるが、2.以降に詳述する。

⑤の鏡文字については、「ほんとうの出雲」が『わが出雲』において変化したであろう。すなわち、その姿は鏡越しの虚像としてしか見出すことが出来ない。これもやはり、注を付すという「読む」行為を経て到達した「出雲」像であると考えられるが、2.以降に考察したい。

以上の違いについて考察した結果、『わが出雲・わが鎮魂』という形に至るまでに、詩のメタ・テーマにより寄り添った変化がなされ、また、ストーリーの体裁は整えられつつも、結末部や「ぼくたち」という人称などの変更を通して、解釈の多様性を保持したことが明らかになった。続いて、この詩形の意図するところを入沢の「擬物語詩」という概念から確認・検討し、「わが出雲」の分析に移りたい。

1. — 2 「わが出雲」という「擬物語詩」

— 作品の成立と作者の追放

「擬物語詩」とは、前述の『覚え書』によれば以下のような特質を持つた詩のことである。

(a) 作品が一見、ある事件の推移を一貫して叙述しているかに見えること
(b) その事件とは、外見は現実的であつても、あくまで想像的な事件であつて、その意味で非現実的事件である(c) しかも作者は、その事件を伝えることを真の目的としない(d) リライトや語りかえの操作を受け入れず、その意味で普通の叙述や寓話と異なる(e) 「事件」と「叙

述」の関係は、全く相互依存的であつて、後者によつて前者が規制され、変質することも十分あり得る(f) 擬物語世界で関係の持続性・展開性・一貫性を保証するのは、仮構の語り手であり、作者はその語り手と非現実的(想像的) 関係を保ちながらも、その世界での主導権をその仮構の語り手に委ねている^⑧

以上を参照すると、「擬物語詩」とは作者と「語り手」とを峻別しつつ、詩の構造的な意識する手法であることがわかる。これらの定義が「わが出雲」に当てはまることは一読して首肯されるであろう。「わが出雲」の単線的なストーリーは、その「事件」の発端から結末までを記すことに目的があつたのではなく、むしろ「贗の出雲」のイメージの氾濫に対する統制にあつたと考えるべきである。

「わが出雲」が「擬物語詩」である、という前提を踏まえたくうえで、今少し詩本文の内容を追つてみよう。

『出雲国風土記』の国引きの章をエピソードに引いた冒頭からⅢまでは、「わが出雲」の世界観を提示するパートといえる。すなわち「よせあつめの」出雲というテーマ、および出雲にまつわる「私詩的なもの」が詩作行為に「すでにして」影響を及ぼしているという叙述意識の提示である。先に触れたバツテン形の詩型は中央部のみを共有した二つの連に分かれるが、これは疾走感あふれる視覚的效果をもたらす一方で、その道行の解釈が既に複数に分裂していることを示す。

ⅣからⅦまでは、「ぼく」という主体が「友の魂まぎ」にさ迷うさまが描かれるが、前述のようにⅥ、Ⅶにのみ「ぼくたち」という人称がみられる。「ぼく」の道連れが敢えて特定されないことで、『分身』というテーマを前面に押し出す役割があると考えられる。友の魂に遭遇するまで、「ぼく」は(空の) 友の形象である、魂の抜けた死人の体の一部を持つ「犬」

や「啞の子」等、仮の（空の）友と旅を続けることになる。旅の途上で、過去から現れた多数の「死者たち」に出会い、一方で「死人の腕」が「何の前兆？」（V、二〇頁）かと、未来を先読みするエピソードが挟まれる。過去は記憶の古層に接近し、未来は叙述形式の内容への優位を暗示する。なおVIIでは記紀神話をカタカナの会話文にした「ポエム・ド・コンヴェルサシオン」が現れるが、文字として定着した神話を、会話という始源の形・「もごぎ」へ追いやっている²⁰。

冒頭で詩の舞台としての「出雲」とその私詩性を踏まえつつ、不定形の道連れとともに言葉の意味の中を彷徨し、過去の死者たちに囲まれる「ぼく」は、やがて自身の過去そのものである「母」に遭遇する。田野倉康一が指摘するように²¹、この、IXからXIにおける母との再会以降のパートが、「わが鎮魂」によって呼び覚まされた詩の始源へ向かう道行となっている。しかしXIIで現出した「ほんとうの出雲」は前述の通り、鏡文字の中でしかその姿を見せない。また、六角形で表された友の魂の発見と引き換えに、仮の道連れは失われており、「誰だったかどうしても思い出せぬ」（XII、四四頁）と言われている。結末のXIIIで「ぼく」は「意恵！」とうたい、魂鎮めを済ませるが、この「うた」性は、入沢という詩の「真実」にまつわるものであり、また前述のようにその旅自体は途上で終わりを迎えている。

以上のように、「わが出雲」は複数の出雲を舞台に、『分身』というテーマを文字通り道連れとして、記憶の古層へと迫っていく。並行して、常に叙述が「詩とは何か」を問い続けていることが、未来の先読みとして示されていく。

ここで先ほどの『詩の構造に関する覚え書』に戻り、その背後にある同時代の思想状況を確認しておきたい。同書の背景には、当時の構造主義の隆盛と、詩人たちに強く影響を与えたブランシヨ『文学空間』における「作品」の捉え方があったと言われている。すなわち、作品というものは通常、

作家の所有に帰すと考えられているが、実は作者は作品を書き上げた瞬間から、常に作品から疎外されているという、オルフェウス神話にたとえられるテーゼである²²。

詩本文を書き上げた瞬間に、作者が作品自体によって追放されてしまうならば、作者は自己の作品における仮の権威性を捨て、「読むこと」の可能性を追求する必要に迫られるであろう。前掲の「あとがき」における『現場性』《自己侵蝕性》とはこのことを指しており、「わが出雲」全編においても、「ぼく」の「魂まぎ」は、初稿結末部のように決着をみないものであった。

「わが出雲」のテーマ性の確認に続いて、「読むこと」の追求である「わが鎮魂」の分析に移りたい。

2. — 1 「わが鎮魂」の性質

— 「書く私」と「読む私」の架橋

「わが鎮魂」という自注について、入沢自身は「学者風」な作業を楽しんだと言っている。しかしながら、「わが鎮魂」には「学者風」な典明示だけでなく、「お堀端の記憶」から「本州の形」まで、多様な注が存在する。それらを以下に大まかに分類すると、

① プレテクスト（出典）の提示

紙幅の大部分を費やすのがこのタイプの注であることは明らかであろう。中でも、記紀と『出雲国風土記』および『出雲国風土記』関係の研究書については、煩雑を避けて省略表記を用いるほど多く参照されている（五〇頁）。これらの「日本神話」的なイメージは自注抜きでも推し量られるが、一方で西洋プレテクストの数々、とりわけ物の名に組み込まれたダンテ『神曲』の存在は、「わが鎮魂」によって初めて明らかになる（たとえばIの草木名に隠された「らふえる／まい／あめく／ざあび／あるみ」

が「巨人ニムロデが叫ぶ意味不明の言葉」に由来すること(五四頁)など。『神曲』は「わが地獄下り」という本詩集のテーマの強力な土台となる。座談会での発言にあるように、『わが出雲』が「日本土着」といったイメージを利用するのではなく、極めて構築的に出典を選んでいることが窺える。さらに、古代歌謡や松尾芭蕉の俳句、北原白秋の短歌などは、『擬物語詩』という統制下の「わが出雲」から溢れ出す「呪文的発話」、すなわち「うた」の方向性を示している。

② 執筆当時の「レミニッサンス」の提示

「想起」「連想」「反映」「照応」「関連」といった形でも示される(たとえばⅡ「闇の海の……」の記述について「ここでは芭蕉の句のあいまいなレミニッサンスによって再構成されている」(五八頁)など)。^①と比べ、より執筆当時の意識を再現しようとする意図が感じられると同時に、そうした「意図」を裏切る意識をも内包する注でもある。というのは、執筆当時の「レミニッサンス」は確かに作品における執筆時の「作者」の「読み」に寄り添うかにみえるが、その実、そうした「レミニッサンス」が在った、と位置付ける注製作時の「作者」の「読み」の優位を示すことになるからである。しかし、それが「記憶」という曖昧なものを根拠とすることで、注製作時の作者の権威もまた、あやふやなものへとなっていく。「レミニッサンス」は、作品の始源である「書くこと」に迫ろうとして、却ってその道をばやかせせてしまうが、その道から「読むこと」が生まれてくるとも言える。

③ 注執筆当時のコメント、読み方教示

注釈時新たに加わった想起や解釈、読み方の教示を付すもの。たとえばⅫ「ほんとうの出雲」における「このパートは上辺に鏡を立てて読めば、読みやすい」(七五頁)などは、読む楽しみを先取りされてしまったように感じる読者もいるだろう。^②しかしこの解説は、なぜそのような図形的配置が取られたかについては明らかにしないままである。

読むことの始源に向かつて

②の中にもすでに、詩本文を必ずしも詳細に説明するものでない注があることは述べたが、最初の読み手たる注釈者の解釈は、読者にとって必ずしも「読むこと」の手助けとはならない。たとえばⅡ「大蛇の睛」に付された「本州の形を一匹の爬虫類にみたてれば、出雲はその眼の部分」(五四頁)などといった注は、確かに「わが出雲」のイメージに寄り添いはするが、注としての役割はない。これは、第一の読み手たる注釈者の「読み」のレミニッサンスといえ、注が複層化していることがわかる。

④ 土地の解説

たとえばⅡ「米子空港」の説明など(五五頁)で、③の一種ともいえる。性質としては「わが故郷たる出雲」という観点からなされたものと読める注である。六四頁に付された、古代と現代の出雲地図もこの中に含まれるだろう。土地勘がある読者には共犯性や、食傷感をも抱かせる一方で、詩人の経験外の事象も含まれることが指摘されている。^③注の前提である「事実による補強」という性質を覆す「騙り」を、本来であれば臨場感を高めるべき土地の注に関して混ぜ込んでいることがわかる。

⑤ 幼児期の記憶

Ⅸ「十何万のがせる群」についての「おそらく、私の作った唄めいた文句の、記憶にある限りで、最も古いもの」(七四頁)という注など、②と同様、作者の頭の中を開陳するかのような注である。田野倉康一の指摘にあるように、^④「わが出雲」が、この幼児期の記憶の想起によってクライマックスに向かうことが、ここから明らかとなる。すなわち、詩作行為の根源がほんとうの出雲ならば、それは幼児期に最初につくった詩らしきもの、さらに母の記憶にまで遡らなければならない。その意味で、本文が「記憶」によって方向付けられていることを示す注である。

⑥ モチーフ・テーマの提示

「あとがき」には「《根の国・底の国》《反逆》《騙し討》《被征服》《鎮魂

「呪力の鎮座」というテーマが掲げられていたが、注の中にもしばしば、《》で示されたテーマが挿入されている。一定の方向に読みを誘導するかに見えるが、あまりに多く提示されるので、却って全体の統一性を攪乱していると思われる。特定の出典に関連したものを含め、以下に引用すると、《卑怯な騙し討ち》《出雲の大和への屈服》《弟殺し》《腕》《五四頁》《相似者》^{ドッブル}《分身》《貴子遊行・貴人流浪》《非難》《六〇頁》《寒さ》《六一頁》《気味の悪い鳥》《鳥による予言》《鳥》《六八頁》《一眼の鬼》《六八頁》《瓜二つの友》《六九頁》《狂った母》《七二頁》がある。ほかに「よせあつめ：／つくられた：／借りものの：」における「この三行は、また、本作品自体の構成の一面についての説明でもある」（五一頁）など、《》でくくられていないものも存在する。読みの方向を決定する、というより、読みの方向を決定する力それ自体が、「型」の引用のバッチワークからなるような印象を与える。逆説的に、各モチーフのテーマ性は薄められるのではないか。

以上、六つの性質に分類した「わが鎮魂」から見えてくるものとして、執筆時の「作者」を第一の読者として再構築しようとする意図、第一の読者による解釈の権威付け（テーマの提示＝断定）を「表の顔」（本来の注が持つ性質）とすれば、情報が多く、また多方向にわたっているための統一解釈の混乱、学術的注の台間に注制作時点でのコメントが付されることで注釈者までも複数化していることが「裏の顔」（注の性質を逸脱）であるといえる。先に挙げた阿毛久芳は自注について、叙述と呪文の二方向に向かう本文を統御するものであると指摘したが、それが果たして「統御」と呼べるものなのかという疑問が浮かんでくる。

ここで、注が引用という作業でもあることを踏まえ、「わが鎮魂」における「引用」ということを取り上げてみたい。

2. — 2 「わが鎮魂」の性質 — 「引用」と「読むこと」

「わが鎮魂」という注が採用した手法は、以上のように「引用」だけではなく、「第一の読者」としての読みの提示である。この読みの提示は、多くの「レミニッサンス」と相まって、一種の自己引用といつてよいかもしれない。ところで、この「引用」という手法については、宮川淳の影響があることが指摘されている。レイヴィーストローズの「プリコラージュ」やデリダの思考を踏まえた宮川によれば、「引用」とは書くことが同時に読むことであることの証明であり、また読むことが「還元不可能な複数性、くりかえしと差異について考えること」であることを示すものであるという³³。宮川の引用論が同時代の詩人に与えた影響を論じた林浩平は、入沢康夫の引用はあくまでエリオットのいう「神話的手法」にとどまるとしているが、それは①のみを参照した場合であり、前述のように「わが鎮魂」の多様な注は、近代の伝統的英知のもとに「一冊の書物」を完成させる、というエリオットの目的とは相反するものである。とりわけ自己引用的注に着目すると、読みを助けない注のラビリンズとも呼べるような「わが鎮魂」の相貌に行き当たるからだ。また、「自己引用」は度々述べたように「第一の読者」の特権性を強調するかのようと思われるが、そもそも「第一の読者」でさえ単一の主体なのかは保証ができない。それは今までみてきたように、注の複層性によっている。ここでは、そもそも「第一の読者たる作者」の単一性、一貫性に疑問符が付されているのである。

とはいえ、ここまでは詩の作者たる入沢の「読む」という行為にまで及んだ「オペレーション」内部での問いかけであった。翻って、「わが鎮魂」をも含めた『わが出雲』を読む我々にしても、「読む」ことはその場限りの出来事である以上、「第一の読者」には違いない。この「読者」がどうしても統一的な「作者」像を想起してしまうことは、数々の受容理論が

明らかにしてきたことである。⁵⁵⁾これは、『覚え書』にあるような表現主体と作者とを峻別する立場からは受け入れ難いかもれない。しかしそうした「作品内作者」もまた、読みの創造の一部であり、すると、読者は作品を読む度に、その鏡越しに作品を、そして仮の根元たる作者を立ち上げていることになる。「わが鎮魂」で鏡文字の解説部分が、読み（解釈）それ自体には寄与しないようになってるのは、読者の立ち上げる「作品」のみならず、「作者」の虚像の在り処をも指し示しているからではないか。

以上のように、「わが鎮魂」は「わが出雲」の読みを一定方向に誘導しようとしつつ、それを同じ注が裏切っていることがわかる。それらは入沢という「作者」からの「作品の成立とは何かを問う」という問いを超え、我々読者が作品を読む際に成立する作品、そしてその中に内包された「作者」とは何かを問いかけてくるものともなっているのである。

ここまで、「わが出雲」および「わが鎮魂」を別個に分析してきたが、次章では、とくに「わが鎮魂」が「わが出雲」のどこに付されたか、すなわち読むという時間的操縦にまつわるものについて、二つを併せ読むことで考察し、本詩集の全体像をつかみたい。

3. 『わが出雲・わが鎮魂』 ——「ほんとうの出雲」が立ち上がる場所

以下、「わが鎮魂」の付されている箇所について、2. での分類分けと併せて確認していく。

まずⅠ及びⅡについて、前半部は①が目立ち、後半部は③の役割が大きい。従って、自注には冒頭部におけるテーマの開陳という意図がはつきり見て取れる。読者は、テーマの開示と同時に複数の読みの可能性を考慮に入れながら読むことを求められている。

読むことの始源に向かつて

続くⅢでは、本文では「青ざめた顔」というイメージで描かれていた土地の相貌が、注の具体的な記述によって生々しく捉えなおされている。この点では注が本文のイメージを具体化するのに一役買っているが、一方でⅣの三つの神社についてのあまりに詳細な④の注は、却ってその相貌をぼやけさせてしまうことにもなる。Ⅴは小泉八雲についての章であるため、注もエキゾチックさと故郷という点を押し出している。Ⅵ～Ⅷは、レミニッサンスを示す②の注が多数を占めている。

転換点となるのはⅨの母との再会の場面で、繰り返し触れてきたように本文と⑤の注とが相俟って、初めて詩に動きが生じている。

X以降は前半に比べ注は少なくなり、また、現実の出雲と関連性がなくなる傾向がみられる。たとえば、美保関についての詳細な注（五五頁）に比べると、毘売の崎についての注（七六頁）はなんともそっけない。また、③の詩の構成についての注が多い。

各章における注の数はⅠ七、Ⅱ二四、Ⅲ一三、Ⅳ一六、ⅤとⅥの間に地図があり、Ⅴ一六、Ⅵ二九、Ⅶ一五、Ⅷ一、Ⅸ一四、Ⅹ三、Ⅺ一、Ⅻ一五、Ⅼ四となっており、Ⅵ、Ⅶ、Ⅷ、Ⅸ、Ⅹ、Ⅺ、Ⅻ、Ⅼで最も多い。これは、前述のように出雲神話に関係する章であることが挙げられる。このように、「わが鎮魂」は前半部については特にその「出雲」という舞台のテクスト性、および土地性を強調する一方で、複数のテーマ性を暗示させる。また、Ⅻの「ほんとうの出雲」については解釈を補うように注を多く配置するものの、なぜそのような形象がとられたかについては言及していない。核心であるはずの「ほんとうの出雲」は、本文においても注においても「虚像」として立ち上がるが、これは前述のように、読者が読むことを通して見る作品、および作者の姿である。結末にいたる注については、「ほんとうの出雲」が現れた後の本文と同様、現実の出雲性を放棄し、様々なプレテクストの中心の「うた」に「意思！」を呼応させる形で幕を閉じている。

以上をまとめると、注が本文に及ぼす作用として①注の持つ世界観に本文の読みが規定される（出典）②一見読み手のガイドとなり、興を削ぐようにも思われるが、情報の偏りや「騙り」、過剰な情報量などによって読者の単線的な読みを妨げ、解釈を揺さぶる③注という存在自体が本文構成に組み込まれることで、却って本文の未完成的側面が強調される、という三つに集約される。読み手がこのような注・本文の錯綜を併せ読むことで、入沢のような詩の「真実」に到達することは可能だろうか。むしろ、そこには虚像としての「作者」像が描き続ける、虚像としての「作品」に絶え間なく戻る運動だけが残るのではないか。『わが出雲』の「うた」性は、その運動の痕跡として辛うじて留められるものなのかもしれない。以上が、「書くこと」を通過した読むこと」という「オペレーション」を通じて得られる「作品」の姿である。

おわりに

論者が以前『わが出雲・わが鎮魂』を授業で取り上げた時、学生から「自注はもつたいない」という声があった。なぜ引用の出典をわざわざ開示するのか、という意見である。しかし今までの分析・考察で明らかになったように、『わが出雲』の目的に合致したのがこの自注込みの詩集という形であった。「わが出雲」は「わが鎮魂」という作業を経て、「詩集」としてのオペレーション、という形を強く意識させるものとなった。前掲の西脇順三郎が『旅人かへらず』の中で歌ったように、うつつは断片のみで構成され、ポエジーは既に痕跡しか残っていないのならば、一見シンブルな「擬物語詩」である「わが出雲」を、「うつつの断片」という「わが鎮魂」で再構成し、コラージュすることが必要になる。しかしその「うつつの断片」もまた、或いは曖昧な「記憶」であり、或いは絶え間なく織られ、読

まれ、誤読される書物であるならば、それはそれ自体うつつでありながら、定められない解釈の表面を滑っていくものとなる。『わが出雲』は、書き手の「作品」に対する「書くこと」から「読むこと」へのアプローチの可能性を追求するとともに、読み手の「作者像」を含めた「作品」の立ち上がりの可能性をも、示唆するものとなっている。それは常に読み、もどきであり、終わることもないから作品、もどきの形を取る。『わが出雲』の真のラディカルさは、読むことの徹底的な追求から生まれるものではないだろうか。

なお入沢がいうように『わが出雲』は、梶山俊夫の躍動感あふれる装画なくしては語れない。梶山の絵は詩集にしたがって構成された後、原画が破棄されたものであり、『わが出雲』においては詩と同様、装画もまた始源を破棄することで新たな作品が作られているのである。^⑧

さらに、『わが出雲・わが鎮魂』における「擬物語詩」の可能性の追求は、前述のようにフランス現代思想の潮流、さらに物語批評の全盛期と呼ぶるものである。この時代における「物語」の利用において、吉田文憲^⑨のいうように「空洞」的・動的なモデルを構築するという特徴がみられるのはなぜか。今後の課題としたい。

※『わが出雲・わが鎮魂』の本文は、二〇〇四年七月刊行（思潮社）の復刻版を参照した。「わが出雲（エスキス）」および「わが出雲（第一のエスキス）」は『入沢康夫（詩）集成 1951～1994 上巻』（一九九六、一二／青土社）を、「わが出雲・わが鎮魂」は『文芸』（一九六七、四）をそれぞれ参照した。

（注）

（一）「あとがき」（七七頁）によれば、発表経緯は以下の通り。「わが出雲（エ

スキス) (『詩と批評』昭和四一年八月号) ↓「わが出雲(第一のエスキス)」
〔あもるふ〕29号) ↓「わが出雲・わが鎮魂」(『文芸』昭和四二年四月号)
↓本書

(2) 林浩平「入沢康夫」(安藤元雄ほか監修『現代詩大事典』二〇〇八・二
／三省堂、八三〜八五頁)

(3) エリオット『荒地』との比較については篠田一士ほか指摘(入沢康夫・
安東次男・篠田一士「座談会」わが出雲・わが鎮魂」をめぐって」(『現代
詩手帖』一九六八、六五〇〜五九頁)

(4) 前出注3において篠田一士が「注が注になりすぎちゃっている」と指摘
ほかに「主な批判は、解説部分が読者の自由を妨げ、「私詩」への後退を
招くのではないかというものであった」(松本季久代「入沢康夫」(飛高隆
夫・野山嘉正編『展望現代の詩歌第3巻詩Ⅲ』二〇〇七、五／明治書院
二九一〜三一八頁)

(5) 前出注4松本季久代

(6) 「さみなしにあわれ」の構造 あるいは入沢康夫における折口信夫(『さ
みなしにあわれの構造―禁忌と引用《昭和》のクリティック』一九九二、
七／思潮社、三二〜四四頁)

(7) 「抒情の彼方へ―戦後現代詩に沿って」(『オルフェウスの主題』二〇〇八、
二／水声社、二二五〜二四二頁)

(8) 「忘却についての試論 入沢康夫論」(『増補詩的モダニティの舞台』
二〇〇九、一／論創社、一七〇〜一八四頁)

(9) 前出注3「座談会」において安東次男が発言

(10) 一九六八、一／思潮社、ただし二〇〇二年発行の増補改訂新版を参照
した

(11) 前出注2林浩平

(12) 「交換する現実(リアル)、交換される現実(リアル)」(『続・入沢康夫』
二〇〇五、一／思潮社、一四七〜一六〇頁)

(13) 入沢康夫「詩と私」(『続・入沢康夫』一一二〜一二四頁)

(14) 西脇順三郎『旅人かへらず』(一九四七、八／東京出版)ただし、
『Ambarvalia／旅人かへらず』(一九九五、二／講談社)を参照した

(15) 入沢康夫『わが出雲・わが鎮魂』から『夢の佐比』へ」(『国文学解

釈と教材の研究』一九九〇、九、四八〜四九頁)

(16) 入沢康夫の詩における(分身)Ⅱ「二人」の主題については、マラル
メの影響がとくに指摘されている。たとえば天沢退二郎「入沢康夫の入場」
(『現代詩手帖』一九六八、六、一六〜二二頁)

(17) 野村喜和夫「詩の構造についての覚え書」をめぐって」(『詩の構造に
ついての覚え書』一六四〜一七四頁)等の指摘がある

(18) 前出注4松本季久代が指摘

(19) 『詩の構造についての覚え書』二三〜二四頁を抜粋

(20) 朝比奈美知子「入沢康夫」わが出雲』第六章について「ポエムⅡコン
ヴェルサシオン」あるいはネルヴァルの「煉獄」(『文学論藻』二〇〇二、
三、一八六〜一九七頁)に詳細な考察がある

(21) 前出注12田野倉康一

(22) 出口裕弘・粟津則雄訳、一九六二、一〇／現代思潮新社

(23) 野村喜和夫に詳細な論考がある(『核心―プランシヨ／マラルメ／ラン
ボ』(『オルフェウスの主題』一四一〜一六四頁))

(24) 前出注3「座談会」での発言

(25) 入沢「土俗的なものとは違うものだ」など、前出注3「座談会」での
発言

(26) 前出注15阿毛久芳

(27) 「読者の権利」を「わが鎮魂」が奪っているのではないか、という指摘
には、篠田一士「私的言語における公私―わが出雲・わが鎮魂」から『平
の首のある三十の情景』へ(『すばる』一九八〇、一一、二六二〜二七五頁)
などがある

(28) 前出注27篠田一士のほか、井川博年「「かはづの声」は聞こえなかつ
た!―入沢さんと隠岐に行く」(『現代詩手帖』二〇〇八、五、六〇〜六四頁)
など

(29) 前出注12において田野倉康一は、VIIについての「この章は島根半島北
岸(野波・加賀海岸…(略)…の印象の混合」という注(七〇頁)に対し、
「加賀の瀬戸へは行ったことがない、少なくとも「わが出雲」の時点では
行っていない」と詩人の口から聞いたことに対する驚きを語っている

(30) 前出注12田野倉康一

- (31) 前出注15阿毛久芳
- (32) 入沢詩と引用との関係については、前出注8桂秀実および清水徹「引用について、あるいは鏡について」(「すばる」一九七四・三、一四六―一六〇頁)などに指摘がある
- (33) 「引用について」(『引用の織物』一九七五・三／筑摩書房、九七―一二八頁)
- (34) 林浩平「文学理論における「引用」概念の転換をめぐって―宮川淳『引用の織物』の革新性とその意義」(『国文学研究』二〇〇一・三、三九―四九頁)
- (35) ここでは、受容理論を整理するものとして石原千秋『読者はどこにいるのか』(二〇〇九・一〇／河出書房新社)や、コンパニオン『文学をめぐる理論と常識』(中地義和・吉川一義訳、二〇〇七・一一／岩波書店)を参照した
- (36) 「復刻版あとがき」(『わが出雲・わが鎮魂』付録、二四頁)
- (37) 秋山駿「無理解を手に」「わが出雲・わが鎮魂」にふれて」(『現代詩手帖』一九六八・六、四六―四九頁)を始め、装画は総じて高評価を得ている
- (38) 前出注6吉田文憲