

## 谷川俊太郎論

——詩集『二十億光年の孤独』に組み込まれた初期詩篇の世界——

藤\* 本 寿 彦

### 一 はじめに

現代詩の有力同人誌「鰐」創刊に際して、谷川俊太郎とともに集った仲間の一人に飯島耕一がいる。彼は座談会「詩人の意味」<sup>1</sup>で、大岡信の質問に対して、谷川の「ネロ」他五篇（『文學界』昭和二十五年十一月号に掲載）から受けた印象を、次のように語っている。

大岡 買って読んだの？

飯島 買った。三好達治の推薦とはうめえことしてやがるなあ

と。（笑い）それが第一印象で、第二印象は詩を読んでみて、しかしながらいいではないかと。

27

谷川は当代の詩壇の公器であった「詩学」の「詩学研究会」欄への投稿が一度、掲載されただけの無名詩人であった。同じ世代で、やがて現代詩の担い手の一人となる飯島にとって、国民的詩人の推奨を得

て、文芸春秋社のメディアに谷川が表象されたことは看過し得ない「事件」だったはずである。さらに谷川は幸運に恵まれる。昭和二十七年六月、創元社より三好の序文を得て、詩集『二十億光年の孤独』が上梓され、戦後詩以降の詩壇を牽引する若手詩人というポジションを獲得した。それ以降、谷川は詩壇という狭い領野を越えて、大手の新聞、出版メディアを舞台に多彩な執筆を続行するとともに、東京オリンピックや大阪万博といった国家プロジェクトにも参画していく。そして、七十歳を過ぎた今日においても、最も旺盛な創作活動を展開する表現者の一人である。

だからといって、谷川が評論や現代詩研究の主要な対象であったわけではない。そのことは本格的な谷川俊太郎論が、ようやく昨年になって刊行されたという事実にも端的に表われている。その評論とは、北川透の『谷川俊太郎の世界』（二〇〇五年四月、思潮社刊）である。こうした状況は、まず詩壇と谷川と

の関係性に起因している。正確にいえば、詩壇側の谷川に対する捉え方である。鈴木志郎康との対談「ジーンズに始まる……」<sup>(2)</sup>によって、この事情を説き明かしてみよう。

鈴木

谷川さんというのはその先駆的な存在じゃないかという気はします。今まではわりあいとそういう点では偏見をもつて見られてくる部分があったけれども、時間が経つてみるとそこのがなにか出てくる。

谷川

僕は自分の感覚としては、一時詩壇で全く黙殺されていたって印象があるね。

鈴木

ほかのことやった人はみんな黙殺されたんですよ。

鈴木という「ほかのこと」とは、谷川が「詩」の常識を逸脱した表現者であることを指している。手短に言えば、これは谷川の多彩な創作活動に向けられた表現であり、そこから「詩」という器を表現者の内部を汲み上げる言語空間であるとする常識から逸脱して、メディア側の要請を要領よく纏め上げる「型」としている、という彼に対する「偏見」が生じているのだ。ところで、詩壇の谷川俊太郎に対する「黙殺」は、彼の詩人としての評価や詩的世界の解明を遅延させたわけだが、かような状況下でも谷川に対する批評は継起的に表わられてきた。その担い手は「詩学研究会」で谷川と出会い、「権」の同人仲間となつた大岡信らである。一時的にせよ詩壇による黙殺と「権」を中心とし

た好意的批評の営為によって形成されてきた谷川俊太郎受容史を背景にしているためもあるのか、谷川俊太郎研究は薄くて瘦せている。今日の現代詩研究からのアプローチは概ね、大岡らが構築した枠組に依拠してきた。

その枠組とは次のようなものである。

石器時代から今にいたるまで、とにかく繁殖をつづけてきた人類という種の、時あつてふと気づく、種全体としての孤独というものが、それが谷川の初期の詩の根本的なモチーフのひとつである。二十億光年の孤独という言葉の意味も、単に少年期から青年期にうつりかわりつつある谷川俊太郎個人の孤独ということではないだろう。むしろ地球人なるものが、この二十億光年のひろがりをもつ大宇宙の片隅で、時おり感じとる、人類的な孤独感をさしているだろう。

引用文は「谷川俊太郎詩集」<sup>(3)</sup>に掲載された大岡信の「解説」である。この中で、大岡は「一九五〇年代の詩人たちの特質」という章を立てて、谷川や自分の世代について言及している。「この時代の一群の詩人たちは、感受性そのものを、手段であると同時に目的とする詩、言いかえると、言葉の世界への一層深い潜入ということが詩の目的そのものでありうることを、彼らの詩そのものによって語っているような、そんな詩を書きつづけてきた」と――。

このコンテクストに登場した谷川の詩的世界や詩法に言及した「宇宙」と「感受性」が、批判や検討を経ることなく今日も流通している。<sup>(4)</sup>

大岡はまず「孤独」を宇宙感覚として造型する谷川の乾いた叙情性を、朝太郎や三好達治、中也を引き合いに出し対比しながら称揚する。その一方で、「荒地」及び「列島」が「詩」を所与のテーマを語る器にしたことに対するアンチテーゼとして「感受性」を屹立させている。この批評は一見、よく整った体裁をしているが、大岡は日本近代詩の総体の中で、谷川の特質である「宇宙」、「感受性」を見届けようとしないのである。このような視点に立脚したとすれば、谷川が哲学者で戦前の宮沢賢治研究を牽引した父、徹三の書齋で出会った賢治という存在がどういいうわけか抜け落ちていくこと、さらに世代論として「感受性」を焦点化したこともさることながら、大岡の主張する「感受性」に依拠した詩法は、大正末年以降のアヴァンギャルドにとって自明だったはずである。

大岡はこうしたアクロバティックな論法で、谷川の詩的特性を析出したわけだが、それによって導き出された谷川俊太郎論は果たして有効なのか。

初期の谷川俊太郎を語る時、よく引用されるのが、「かなしみ」や「はる」である。

かなしみ

あの青い空の波の音が聞こえるあたりに

何かとんでもないおとし物を

僕ははじめてしまったらしい

透明な過去の駅で

遺失物係の前に立つたら

僕は余計に悲しくなつてしまった

空と海が接する水平線の彼方、二つの視覚を通して意識化される青の世界のあわいを走行する鉄道に乗って、「おとし物」を取りに行こうとした「僕」。そして、いよいよ「遺失物係」にそれを記録してもらおうとした途端に、伝達不能の自分を発見してしまう。名辞以前の世界へと遡行し、「かなしみ」を実感しなければならぬ。「僕」が、なぜ語り出されねばならなかったのか。本稿は、谷川の初期詩篇において物語られた「僕」たちをめぐるささやかな試論である。

## 二 初期詩篇ノート「傲慢ナル略歴」が表象する人物像

さて、清岡卓行は、自分の谷川受容を踏まえつつ、「二十億光年の孤独」について、次のようにコメントしている。「戦争と戦後の現実にきたえられ、そのきびしさにいささかうちめされたような人間から見れば、谷川俊太郎のその頃の詩は、無恥なほど明るく、軽く、一種

の奇麗<sup>⑤</sup>ごとのようにも思われたのであった<sup>⑥</sup>——。ここには、戦中に詩作を開始し、十五年戦争によって否応なく生の実存性を歪められた世代の違和感が語られている。

谷川が戦争体験と無縁の表現者であるというのが常識のようになっていくわけであるが、果たしてそうであったのか。その常識は昭和二十七年刊行の『二十億光年の孤独』の読解によって形成されたものだが、この詩集のコンセプト自体が当代における谷川のセルフイメージ戦略と深く関わるものであったかもしれないのだ。というのも、近年になって、「翻刻」谷川俊太郎『二十億光年の孤独』に関わる初期詩篇ノート<sup>⑦</sup>が公刊され、昭和二十四年から二十七年までの谷川の創作状況が詳らかになった。

十八歳から二十一歳にかけて、谷川がいかなる表現世界を物語る存在だったかを検証し、この上で詩集世界の語り手を問題化するという手続きが求められよう。そこで、昭和二十五年五月八日から二十七年二月二十三日にかけて執筆されたノート「無題」に着目してみたい。すると、次のような詩篇に出合う。

碑 銘

骨は白い

骨は簡素だ

まるであの大きな法則のように

そして その法則を求める心のように

死んだ人人はいまどうしているだろう

華やかな宮廷の音楽に送られ

或は ひとりの嗚咽や激しい銃声に送られ

しかし 同じように去っていった人人は

ひとつの夢から他の夢へと人人は去ってゆく

そして ひとときの碑を人人は残す

誰かの意志の図案のようなあの揃いの碑を

あの白い簡素な制服のような碑を

はてない初夏の空の下で

僕は今日も碑銘を探す

それらの不思議な表情の上に

一体どんな言葉が正しいのだろう

「碑銘」は昭和二十六年六月に執筆されたものだが、『二十億光年の孤独』や、『二十億光年の孤独 拾遺』及び『十八歳』には収録されていない。いわば、作者から文学テキストと見なされずに埋没している「資料」である。

この詩的世界の語り手「僕」は、十五年戦争で戦没した兵士達の墓

が林立する中をさ迷っている。その時、「僕」は直感的に初夏の日差しに輝く墓を、兵士の身体として読み解くのだ。「骨は簡素だ」／「白い簡素な制服のような碑」という読み取りが、どうして「僕」に可能だったのか。この「ノート」の語り手が記した以下のような「資料」を、併せて読めばよいだろう。

「樹があるね 草も／楽しい？／楽しい？……うん／ほんとうに？  
／……／弾の下でもかな／ひとりなら／ひとりなら？／そうさ 死ぬことだって……／何があるんだ／さあ……／ひとりで？／ひとりで」。

このスタンザで閉じられる「道にて」<sup>9</sup>には、死と引き替えに個を守り抜こうとする強固な存在が語られている。この「僕」は民族がおのれのアイデンティティを賭して戦う殺戮に対して、国家がアイデンティティの生命と国民の死とをリンクさせつつ、その死の意味を指示し、国家／個人の共同幻想において美化しようという企みを忌避しようとするのだ。「僕」は飛来した敵機の機銃掃射によって殺されることを幻視しているのだが、それは草木に出合う楽しみと等価だと語るのである。それを保証しているのは、この体験がすぐれて個人的であるという自意識である。「道にて」は散歩の途上において、語り手が自然と拮抗し得る主体となっていく様が描かれていた。さつき、彼の死が草木と出会うことと等価だと書いたが、それは正確ではない。対話形式で語られる中で、「僕」は「樹があるね 草も楽しい？」という質問に、一旦は同意したものの、重ねての質問に沈黙してしまうからだ。そこには草木のような自然と自己存在とを差別化しようという欲

求が介在しているだろう。このような「僕」にとってもっともふさわしい死とは、国家が作り上げる共同幻想の物語の圏外に屹立すべき筈である。

そこで文学資料「碑銘」に戻ってみたい。すると、四行四連によって構成された整然とした詩的世界を語る「僕」の心象がくつきりと浮かび上がってこないだろうか。この世界の枠組は訪れた墓地に対する「僕」の読み取りに外ならない。兵士の死は生前はいくまでもなく、死後においても、「大きな法則」の美によって秩序づけられている。そのように、「法則」を自分と関わらぬ外在律として視覚化し得る位置に「僕」は存在しているのだ。この位置から、兵士個々へと想像を巡らせ、「宮廷の音楽に送られ／ひとりの嗚咽や激しい銃声に送られ」て死んでいったことを思い描くのだが、ここでコンテキストは逆のベクトルを辿る。「しかし 同じように」と——。こうして「僕」は国家が市民に仕掛けた死を巡る共同幻想を掴み出すのである。そして、白骨として露出している共同幻想に「不思議な表情」を読み取りつつ、これに刻むべき「言葉が正しい」「碑銘」を探求する、というのだ。

谷川が詩人たり得る資格を有しているのは、戦争体験を正しく言語の問題として設定したことに求められよう。このような初期における谷川の言語意識はやがて、「ひとつの死体、空と地との間に横たわり、変らぬ太陽に照らされて、刻々に腐ってゆくひとつの死体。彼にとつて死とは何であったか。そういう問いが私を苦しめる。」というコンテキストから語られていく詩論「世界へ」<sup>10</sup>へと接続していくのだ。

さて、戦争体験を通して詩人へと昇華していくアイデンティティと言語を獲得した谷川は、詩的世界を編む語り手にどのようなセルフイメージを纏わせて表象しようとしたのだろうか。

ノート「傲慢ナル略歴Ⅰ」（昭和二十四年十月十二日～二十五年三月四日）に記録された表題作（昭和二十五年一月十日執筆）を紹介しよう。ちなみに、このテキストは初期詩篇を集めた『十八才』（平成五年四月、東京書籍刊行）に収録されている。

### 傲慢ナル略歴

トモカクモ満零才カラ十八才マデ  
オモシロ オカシク ヤツテキタ。  
ナントイツテモ健康ダシ  
心モ少シハ 美シイ。  
実際 ヤタラメツボウ幸セナノデ  
マダ 人生ノナヤミモナイ。  
トモカクモ満十八才カラコノ後モ  
オモシロオカシクヤツテユク気ダ。

昭和四十四年九月に発表された「詩を書き始めた頃<sup>11)</sup>」で、谷川は當時を回想して「僕は戦後の妙な時期を大変幸せにすごしていた。つま

り僕は異常な時代を平常に生活していた」と書いている。だが、一方で「自分の思うままに生きることのできなかった未成年期は、むしろ苦痛のほうが大きかった<sup>12)</sup>」とも記している。このように伝記的な記載にブレがあるということ承知しつつ、谷川がおのれのセルフイメージをどのように表象しようとしたかを、平成四年四月刊の『十八才』に収録されたこのテキストから読み解いてみよう。

そこで思い起こされるのが、茨木のり子のエッセイ「はたちが敗戦<sup>13)</sup>」である。彼女は典型的な軍国少女だった自分が、敗戦によって価値観の一変した世界に投げ出された記憶を辿りつつ、夏の太陽に輝く若い身体性と天皇制へと収斂する観念を吹き込まれたことで硬直化した思考性のアンバランスを、「わたしはとてもふしあわせ／わたしはとてもとんちんかん」と詠った。

わたしが一番きれいだったとき

わたしが一番きれいだったとき  
街々はがらがら崩れていつて  
とんでもないところから  
青空なんかが見えたりした

わたしが一番きれいだったとき  
まわりの人達が沢山死んだ

工場で 海で 名もない島で  
わたしはおしゃれのきっかけを落してしまった

(中略)

わたしが一番きれいだったとき  
わたしはとてもふしあわせ  
わたしはとてもとんちんかん  
わたしはめっぽうさびしかった

だから決めた できれば長生きすることに  
年とってから凄く美しい絵を描いた  
フランスのルオー爺さんのように

ね

この「わたしが一番きれいだったとき」と谷川の「ヤタラメッポウ  
幸セナノデ」というコンテキストの対照に、スポットを当ててみた  
い。

茨木のり子は日本生産性本部が経済白書に「もはや戦後ではない」と書き入れた翌年に、「わたしが一番きれいだったとき」を発表した。このテキストは戦後復興によって町並みから戦災の爪痕が消え、戦争に対する記憶が薄れていくという状況を背景にし、それがみずからの

存在性を省察するという設定で語られている。そして、彼女は「きれい」／「美しい」という形容詞を差別化し、戦後の道程を「きれいな二十才の身体性―自然」から「美しい」(ルオーの絵画―近代的個としてのアイデンティティ)へと転生したいというのだ。ここには戦中と戦後の間で、股裂き状態に陥った「わたし」の危機が存在しているわけであるが、語り手はそうした自己同一性の危機を、「ふしあわせ」、「とんちんかん」平仮名表記に象徴される無垢の感受性に立ち返ることによって、全身で受け止めようとしている。一般に一九五〇年代に登場した詩人が、既存の思想や観念に依拠した戦後派に対して、おのれの身体性を手掛かりとした詩作を展開したと批評される所以は、ここにも指摘できる。それはいいのだが、彼ら新人達が戦後派が抱いていた時代認識と無縁だったとは言えない。たとえば、「二十歳が終戦」に拠れば、茨木にとって詩作とは、戦中戦後の自己存在を見つめるツールであった。

ここで茨木の詩「わたしが一番きれいだったとき」を携えながら、昭和二十五年に執筆された「傲慢ナル略歴」に戻ってみたい。すると、二つのテキストに表象された若者のアイデンティティが、似て異なることに気づかされる。戦後の世界において「美しい」生を追求したいと願う「わたし」が、おのれの共同幻想を生きた「ふしあわせ」／「きれい」な記憶と向かい合う視点から離陸していったのに対して、「僕」はどうだったのだろうか。従来の谷川俊太郎論は、本人自身や大岡信が発信してきた詩人、谷川のセルフイメージをなぞることで

形成されてきたと言つてよいし、テキストの読解さえも自立してはいない状況が続いているのである。だから、右のような基本的な問題は組上にのらうに來たのである。

さて、「傲慢ナル略歴」で語り手が表象しようとした「僕」とは、どのような存在なのだろうか。その時に選択された漢字にカタカナ交じりの文体と「傲慢」という自己言及はパラレルであり、直接、「僕」を「傲慢」と名指しすることが予想される読者に向けられた語り方も、おそらく同様である。つまり、このテキストは丸ごと「僕」のアイデンティティそのものである。語り手はまず、ハリネズミのように武装した身体性を、窮屈な文体で顕在化する。それは何ら憚るものもない「僕」が吐露した言葉のカタチを明示したものである。この小英雄は所詮、ハリネズミのような虫けらにすぎないわけであるが、だが彼が「碑銘」で共同幻想の虚妄なる美を抉り出し、「道にて」によってそれから屹立するアイデンティティを語った主体へと繋がっていくとすれば、このテキストにおいて達成された全き自己同一性の発見は重要である。

「わたしが一番きれいだったとき」の語り手は、「きれい」／「美しい」という形容詞のはざまを覗き込むことで、アイデンティティの再構築へと向かった。「傲慢ナル略歴」の語り手も同じ枠組によって、「僕」の「健康」（身体性）／「美しい」（精神性）を析出し、彼の実存性を炙り出していった。このような語りによって浮上する「僕」のアイデンティティこそが、他者が位置する戦中戦後、つまり茨木の「わ

たし」が蹉跌した時空から自己を引き剥がして、おのれの生を貫徹せしめるのだ。語り手は「傲慢ナル略歴」において、外部世界と拮抗する強烈な自己を創出し、この自己完結的な小宇宙の世界を読者に提示しているわけである。岩田宏が飯島耕一を論じる中で、一九五〇年代詩人、すなわち一九四四年の中学三年生達の精神構造について素描したコンテキスト、「放心そのものを自己と他者との積極的な関係を証明するための手段と考えたことは、この世代の特徴であったと思われる」、「或る世代に共通した疾患である貧血状態のなかで、新しいメタフィジックを創りだすこと。放心を理解にまで変質させること」を運用して谷川論を構築したのは、大岡信であった。佐藤洋一の「谷川俊太郎の詩法」は、大岡の枠組に依拠して「分裂した自己の統一と詩的創造への希求」という谷川のモデルが構想されている。それを読解するテキストは谷川が昭和三十年以降に発表した評論エッセイの類であること、詩法を論ずるのに一篇の詩の読解もされないという不徹底な研究姿勢ゆえに、谷川が構築した「傲慢ナル略歴」というアイデンティティを見落としたのだろう。

谷川の初期詩篇の語り手は「歴史」について、しばしば言及している。その「歴史」は語られる「僕」のアイデンティティと無縁ではない。先回りして言えば、「僕」は引き剥がした現実世界の代替となる物語の時空を追い求めていくのだ。

## 三 谷川の初期詩篇における「歴史」の造型性

——「僕」のアイデンティティの表象として——

## 博物館

石斧など

ガラスのむこうにひっそりして

星座は何度も廻り

たくさんのわれわれは消滅し

たくさんのわれわれは発生し

そして

彗星が何度かぶつかりそうになり

たくさんのお皿などが割られ

南極の上をエスキモー犬が歩き

大きな墳墓は東西で造られ

詩集が何回も捧げられ

最近では

原子をぶつこわしたり

大統領のお嬢さんが歌をうたつたり

そんないろいろのことが

あれからあった

石斧など

ガラスのむこうに馬鹿にひっそりして

このテキストは昭和二十五年四月三十日に執筆され、三好達治の推挽によって、「文學界」同年十二月号に「ネロ」などともに掲載された。鮎川信夫は『日本の叙情詩』（昭和四十五年四月、思潮社刊）収録の「谷川俊太郎の詩」において、「かなしみ」と「博物館」を論じながら、「いつどこで果たされたかはわからないが、はじめてならぬかの主題を発見した原体験は実に痛烈なものであったに違いないと、僕は思わざるをえなかったのである。残念なことに、そうしたことは、詩作品では必ずしも解明することができない。」と告白している。この直後に、「彼はどこから来たのか？」という深い謎に捉えられてしまふという。そうして、鮎川は谷川の原体験と詩作の秘密を、谷川が音楽家ベートーベンを受容した年譜的事実に求めていく。このような批評は清岡卓行の『抒情の前線』<sup>15</sup>にも引き継がれ、谷川研究にも運用されてきた。

鮎川は「谷川俊太郎の詩」において、「ネロ」が、あくまで虚構として通用する」という批評的立場を取りながら、やはり作家論のコンテキストでしか理解しようとなないのである。彼は作品批評を、谷川が表現者として立ち上がっていく「原体験」に到達する営為として措定

するという、つまり安易な実証に身を委ねた。実は彼には「詩作品では必ずしも解明することができない」という挫折を繰り返すことこそが求められていたはずである。

その鮎川は「博物館」について、次のようにコメントしている。「ここで真に暗示されているものは、むしろ石斧以前の滄てしない過去であり、同時にこれからの滌しない未来であろう。そして、お皿やエスキモー犬や墳墓などが、地上の事象への彼の絶えざる良識的な関心の遠近法をそれとなくかたどっているようである。」と——。だが、一読すれば判明することだが、「博物館」の語り手は鮎川が読解したような過去や未来を語ってはいない。そして語られた事象がなぜ、谷川の「絶えざる良識の遠近法」を造型していることになるのかもである。このような読解の有り様を指摘したところで、テキストに戻ってみよう。

語り手は博物館の最初の陳列ケースを覗き込むことから、物語を開始する。人類が最初に造った道具によって、まず自然の時間と「歴史」とを裁断する。その上で博物館という近代の装置において表象される国家固有の歴史と向かい合おうとしているのである。戦後派の詩人と讃えられたにもかかわらず、鮎川の批評は、博物館という装置に目を光らせる語り手の歴史認識を見落としているのだ。

この語り手は博物館において表象される歴史をそのまま受容するのではない。なぜなら、接続する第二連は自然の時間と人類の時間（生と死で暗示される）の経過がパラレルであることを語っているのだ

が、それが「消滅」から「発生」へというように、自然の摂理を逆転させているからだ。このことに気づくと、第三連の語りがおよそ博物館の陳列とかけ離れていることが明らかになってくる。

おそらく、語り手は国家のアイデンティティを眼に見えるカタチで国民に表象した物語に背を向けているのだろう。博物館の空間を移動しながらも、語り手の眼は陳列台の中に注がれていない。それは第一連が「石斧など／ガラスのむこうに」と語られ、最終連「石斧など／ガラスのむこうに馬鹿にひっそりして」で締めくくられる作品構造の上に置いて、語り手は博物館を見学した後、その物語に何一つ感銘をしていないのだ。感銘どころか、「馬鹿に」と呟いているのである。では、この「博物館」というテキスト内で、どのような事態が起きているのだろうか。

第三連第一行目はハレー彗星接近という歴史的事件に対する言及であろうが、次行が表象する内容は何時、何処で、誰かが不明なために歴史的な記述が不可能である。第三行目は白瀬などの南極探検を語っているが、次行は特定すべき歴史的事実が不明である。第四行にいたっては意味不明といつていいかもしれない。

では、この語りは何を指しているのだろうか。博物館というハードな物語装置と対極に語り手が存在していると考えてみようか。それは歴史解釈から自由な物語主体を獲得するという事態を想定することである。すると、彗星が衝突するイメージが割られる皿のイメージのアナロジー（極大と極小の対極にありながら、円という形態的な同一

性によって結ばれた物象が破壊されるイメージ表象の構築)を見出す語り手の戯れが検出される。

次に第三行目から五行目に至る語りであるが、語り手は「南極」と「エスキモー犬」(北極)と次行の「墳墓は東西」とで、方位の言語表象によって、イメージの戯れを生み出す。「大きな墳墓は東西で造られ／詩集が何回も捧げられ」には、「墳墓」の大と「詩集」の小とのコントラスト、さらに「墳墓」から想起される死のイメージを〈言語〉で作られた〈寺〉へと繋げ、さらに〈子〉のイメージを連想する「原」と「娘」をダブらせる、というアクロバティックな言語遊戯が感じ取れる。

つまり、第三連は博物館の展示品を横目にしながら、それとは全く異なるコンセプトで、語り手自身のハンドメイドの歴史を物語っているのだ。そうすることで、読者はこの語り手の目論見によって立ち現れてくる「歴史」と、その背後に存在する博物館が表象する国民国家の歴史観を併読することになるだろう。明治三十三年六月、帝国博物館が東京帝室博物館と改称され、これ以降、そこは国民にとって天皇家の所蔵品を拝観させてもらう場所へと変容した。語りの背景にはこの事実が存在している。

このような既存の歴史解釈を、自らの遊戯的な言語表象によって無効化したあとで、谷川は次のようなテキストを書き上げる。昭和二十五年一月二十二日に執筆、翌年八月の「歷程」に掲載された「埴輪」を紹介しよう。

### 埴輪

すべての感情と苔むして静かな時間が

君の脳に沈殿している

眼の奥にある二千年の重量に耐え

君の口は何か壮大な秘密にひきしめられる

泣くことも笑うことも怒ることも君にはない

何故なら

君は常に泣き

笑い　そして怒っているのだから

考えることも感ずることも君にはない

しかし

君は常に吸収する　そしてそれらは永久に沈殿するのだ

地球から直接生まれた君は人間以前の人間だ

足りなかつた神の吐息の故に

君は美しい素朴と健康を誇ることが出来る

君は宇宙を貯えることが出来る

語り手が直接語りかけることが可能な存在、つまり「君」として「埴輪」は詩的世界に呼び出される。それは埴輪が古代の歴史的遺物

ではなく、「人間」であるという解釈に依拠しているのだ。この語り手は埴輪に対する皇国史観的解釈を、「二千年」「神」というタームによって仄めかすのだが、それを利用しながら転倒させていく。日本の古典研究者と歴史研究者は紀元二千六百年というフィクションのために使役されたことが、当代において白日の下に曝される中、日本歴史の起源が昭和二十四年の岩宿遺跡の発見によって、旧石器時代にまでさかのぼることが確認されている。「博物館」の語りが「石斧」によって開始されたのは故なきことではないのである。

語り手は「君」が創造されて以来の時間「二千年の重量」とパラレルな「壮大な秘密」を読み取るうとして物語を続けるのだが、その果てに見えてきたのは「神」／赤子というパラダイムではない。一見すると「考えることも感ずることも君にはない」というコンテクストは眼差す者／眼差される者の垂直的な支配構造に生きる存在性を表象しているかの如くである。たとえば、高村光太郎が、野間清六の『埴輪美』（昭和十七年十一月、聚楽社刊）の「序」で「その面貌は大陸や南方で戦つてゐるわれらの兵士の面貌と少しも變つてゐない。」「これらの美は大和民族を貫いて永久に其の健康性を保有せしめ」と、埴輪を讃えたように。だが、最終連の叙述で、語り手は近代の産物である国民国家の共同幻想に楔を打ち込んでゐる。それは「神」／天皇制を、「神」／「宇宙」と読み替へることによって——。その時、「埴輪」は皇国史観ではなく、国家を相対化する「宇宙」を貯える器として再発見されるのである。それは同時に、こうした歴史認識を構築

する語り手が母胎から産み落された途端、名前を与えられ、社会制度の第一関門である戸籍に登録されてしまう人間と異なる「地球から直接生まれた君は人間以前の人間」であることを語っているのだ。このような存在性は昭和二十五年二月十三日に執筆された「わたくし」で、「えへん、わたくしはあるいてゐる／ノートをかかえ 二十世紀の原始時代を／とことこ てくてく あるいてゐる」と語られるようになる。その一方で、詩的世界で語られた「傲慢ナル略歴」を持つ存在が、「人間以前の人間」であるおのれの誕生した時空を、昭和二十六年一月二十日執筆された「譚（お伽話Ⅰ）」で、次のように語り始めるのだ。「太古火山の下あたりでは／若いねずみが決闘で死に／史家たちの影もみだれた、」並木通りの果あたりでは／銀の火の手の火事が燃え／深紅の自動車なども馳つた／心と海と空のあたりに／わたしの精は夢を翻えし／ひととき天使や悪魔の唄もうすれた」——。

#### 四 「傲慢ナル略歴」というアイデンティティの造型

——詩「雲」、「はる」の読解を通して——

前章において、「傲慢ナル略歴」というアイデンティティがいかにして構築されたかを検証したわけであるが、いましばらくこの存在が物語るフィクショナルな世界を覗いてみよう。

雲

(僕は雲が好きなのだ)

遠い天空の無限性に

現実の立体感を与えようと

神様は我々に雲をくだされた

青い天空の単調さに

美しい五彩の変化を与えようと

神様は我々に雲をくだされた

(入道雲海に映え

夕焼雲山に映え

僕は雲が大好きだ

馬にもなり 自動車にもなり

蛙にも 森にも 靴にもなる

雲は偉大なディレクター

(つくられた神様も雲の天才ぶりには

舌をまかれたとか

僕は雲が大好きだ)

われわれ地上の人間共

遠く雲に憧れを求め

そのうつろひやすきを歎くが

雲とゆう物象は水の世界の展開

水滴の芸術

そのうつろひやすきをなげくより

われわれ地上の人間共

遠く雲におよばぬを

歎いたほうがよくはないか

(とにかく僕は雲ほど好きなものはない)

昭和二十四年十月十二日という執筆日時を持ち、ノート「傲慢ナル略歴」の第一頁に記録された「雲」であるが、谷川は「棚川新太郎」のペンネームで、「蛭雪時代」の「読者文藝」欄にこれを投稿し、昭和二十五年一月号に掲載している。それは「雲」は谷川の創作時歴において出発点となるテキストだということを示している。一席は三田賢太郎で、谷川の作品を二席に選んだ神保光太郎は「童話的雰囲気」が読者の心をとらえる。ところどころ未熟な用語もあるが青年特有のどこかいたずらっぽい、しかし限りもなく純粹な精神が貫かれています。好意が持てる。」とコメントしている。しかし、ここに表象された詩的世界は青年一般の心象といえるであろうか。たとえば、「雲よ——／日曜のこの空の一つばいに／黒いお前のマントを／せいぎり抜けてはみないか」というスタンザから語られる三田賢太郎の「雲によせて」は、地上世界の日常性を、偶然出現した黒雲の視点から見た作品である。この高校生にとって、詩的営為とはおのれと外的世界との関係性

を、空／地上の二分法によって仮構された雲（自分）という装置によって、実在の自分を捉え直すことであつたらう。言うならば、青春期を生きているおのれの肖像に対する愛惜である。

だが、谷川のテクストにはそれが微塵もないのだ。というのも「雲」という地上世界において現象化した自然は当初、おのれという身体性とパラレルではないからだ。なぜなら「僕」という語り手は、「雲」が「神様」の創造物だと語るからである。さらに、これは神意を超越した天才芸術家というイメージを帯びている。このような語りを続行することで、「僕」は「雲」を芸術家、それも天才の存在を、そしてやがてそれを見出す自分とを表象するのだ。その意図は明らかである。物語のストーリーを追っていけば、神と雲、天才の実在としての雲、こうした雲と自然現象の雲とを峻別し得る「地上の人間共」の中では唯一の存在、「僕」が超出してくる。このような叙述はつまり「雲」と同一なる「僕」の存在性を物語っているのだ。

このような詩的世界の構図を運用したのが、昭和二十五年四月十日に執筆され、ノート「電車での素朴な演説Ⅱ」に記録された「はる」である。

はる

はなをこえて  
しろいくもが

くもをこえて  
ふかいそらが

はなをこえ

くもをこえ

そらをこえ

わたしはいつまでものほつてゆける

はるのひととき

わたしはかみさまと

しずかにはなしをした

「はる」は『二十億光年の孤独』に収録され、人口に膾炙されたテクストだが、必ずしも読解が進んでいるわけではない。というのも、「わたし」が空へと上昇していくイメージとして把握されていて、語り手の物語戦略が見えてないからだ。それはまず、一行が六字に整えられ、叙述が中断され宙吊りになる第一連の叙述構造に顕在化している。これによって、四行が構築する風景の実在性が一層鮮明になる企てが伏在しているのだ。語りが意図して欠落させたものを、読者に補わせることで（ある）ことを強くイメージさせるのである。すなわち、「しろいくもが」、「ふかいそら」が（ある）のだ。そして、これは視覚による「しろい」あるいは「ふかい」という対象把握で補強さ

れ、第一連の叙述がはるの実景を造型する方向に進行していることを感じ取らせる。

そこでだが、第二連はこれの延長線上に架けられた詩的イメージに見せかけている。だが、語り手は第一連の詩行に細工を施すのだ。「しろい」、「ふかい」が省かれることだけで、第一連と異なつて、この「そら」は視覚では把握できないレベルへと質的転換を遂げてしまう。だから、「わたし」は風景としての空ならぬ、「わたし」個有の「そら」を「いつまでものぼつてゆける」わけなのだ。つまり「わたし」は宇宙へと続く外的空間を移動しているのではないのである。「かみさま」に出合う運動のベクトルは上空を見上げる第一連の目差しとの正反対の、「わたし」の視覚では捉えられない自分の内奥を指し示している。従来、外部に存在する「宇宙の実在感」を詠ったという読解がなされてきたが、再考を促したい。

さて、詩「雲」と「はる」の詩的世界を整理してみると、語り手が表象しているものは、神保の指摘したような単なる童話的世界ではないことがはっきりする。そして、それが作中人物のアイデンティティ、すなわち「傲慢ナル略歴」をそっくり掴みだしてみせるための物語空間であることに思い当るだろう。「神様」によつて創造され、それを発見し得た故に、「雲」の出自や天才性にも言及できるこの存在は人間一般ではない。滑稽かも知れないが、彼にとつて自己は世界そのものである。だから、何のためらいもなく、テキストを通して「われわれ人間共」の誤謬を訂正するような言挙げが、可能だったのだ。

## 五 おわりに

本稿は詩集『二十億光年の孤独』へと結実していく谷川の初期詩篇の世界をめぐつて、考察をすすめてきたわけであるが、「傲慢ナル略歴」I、「電車での素朴な演説II」、便宜上「無題」と命名された表題のないノート、合わせて全三冊の存在は新たな谷川俊太郎研究にとつて、重要な位置を占めている。たとえば、「無限の純粹が／僕にとつては神に等しい」というコンテキストを含む「犬」は、「愛された犬」を副題に持つ詩「ネロ」の読解に不可欠であろう。そして、詩「二十億光年の孤独」の「人類」と「火星人」がそれぞれに仲間を欲しがっているという確信の上に、これまでの詩表現が描き得なかつた「孤独」を語る語り手の問題性について、筆者は「傲慢なる略歴」というアイデンティティと密接に繋がっていると考えているが、異なる角度からのアプローチも可能であろう。

## 注

- (1) 「現代詩手帖」昭和四十八年六月号に掲載。
- (2) 「国文学 解釈と教材の研究」昭和五十五年十一月号に掲載。
- (3) 昭和四十三年十二月二十日、角川文庫の一冊として角川書店より刊行。
- (4) その例として、田原「谷川俊太郎の詩世界」(『論究日本文学』二〇〇二年一二月)、佐藤洋一「谷川俊太郎の詩法——『生』の意識と世界・他者・言語をめぐつて」(『愛知教育大学研究報告(人文・社会科学)』平成

- 十一年三月)がある。
- (5) 『抒情の前線』一九七〇年七月、新潮社刊行に収録された「谷川俊太郎の詩」に拠る。
- (6) 平成一五年三月、安田女子大学言語文化研究所発行。
- (7) 昭和四十七年四月、角川書店刊行。
- (8) 平成五年四月、東京書籍刊行。
- (9) 昭和二十七年二月二十三日執筆、これまで刊行された谷川の詩集には未収録。
- (10) 「ユリイカ」昭和三十一年十月号に掲載。
- (11) 『現代詩文庫27 谷川俊太郎』昭和四十四年十一月、思潮社刊行に収録。
- (12) 注11に同じ。
- (13) 『花神ブックス1 茨木のり子』一九八五年六月、花神社刊行に収録。
- (14) 『詩文芸』昭和三十二年八月号に掲載。
- (15) 『飯島耕一詩集』昭和四十年一月、ユリイカ刊行に収録された「解説」。
- (16) 注5に同じ。
- (17) 近代の装置に対する谷川のアイロニカルな眼差しは「病院は秘密のない近代都市に似ている」で閉じられる詩「病院」や「秘密とレントゲン」においても指摘できる。
- (18) 『現代詩評釈』(昭和四十三年三月、學燈社刊行)に収録された安藤靖彦「谷川俊太郎」。

**Study of Tanikwa Sh'untarō**

Toshihiro Fujimoto