

2016年度(平成28年度) 修士論文

近代俳句史において

俳句を「書く」という言い回しは

いかにして創作行為そのものを

表すようになったか

総頁数…315頁

総文字数…181138字

提出年月日…2017年(平成29年)1月10日

指導教員…赤塚若樹

提出先…首都大学東京

人文科学研究科 文化基礎論専攻

表象文化論分野

学修番号…14868103

氏名…福田浩之

目次

序論	1
一. 「作る」俳句	
一. 一. 「作る」俳句と「伝統」	17
一. 二. 正岡子規と夏目漱石	37
一. 三. 高濱虚子の俳句作法とその広まり	73
一. 四. 虚子の指導下における女流俳句の隆盛	139
一. 五. 新傾向俳句および自由律俳句の発展	159
一. 六. 新興俳句運動のはじまり	187
一. 七. 新興俳句運動下での連作俳句の確立	206
一. 八. 新興俳句運動下での無季俳句の展開	238
二. 「書く」俳句	
二. 一. 三橋鷹女による俳句を「書く」意識の登場	255
二. 二. 鷹女の「書く」という言い回しの歴史的意義	268
結論	284
引用・参考文献一覧	290

今日、もし誰かが俳句という表現形式を自らのものとして引き受けるとすれば、その人は、自らのしていることを、ごく普通に「俳句を書く」という言葉で説明しうるだろう。だが、俳句という表現形式がそれ自体歴史的なものである以上、俳句を書きものときなす意識もまた、歴史的に生じ、定着したものであることは明らかである。

俳句はいつから書きものときなされるようになったのだろうか。近現代の俳人たちが俳句について「書く」という言葉をいかに用い、あるいは、用いずにいたかを検討することで、その問いに答えることができる。これが、この論文の主題である。

論を進めるまえに、まず、引用等の扱いについて簡単に述べておく。

文献を引用する際には、可能なかぎり、引用文献における表記をそのまま引き写すことに努めた。したがって、引用部においては、文献によって、今日では一般に用いられていない仮名遣い、正字、旧字および踊り字（「ゝ」や「く」の類）などを用いている場合がある。同様に、鍵括弧（「」）をはじめとする引用文中の約物についても、これを二重鍵括弧（『』）に改めるなどの処理は特におこなっていない。圏点やルビ等についても同様である。ただし、引用文中に誤りとみられる表記がある場合には、引用文はそのままに、該当部に「ママ」と付した場合がある。また、引用の際に、本文の都合上やむをえず引用文を省略した場合には、その部分に「〔…〕」を付した。その他、約物の類の使用法は原則として慣例に従ったが、俳句については、一句の全体を引用する場合に限り、ほかの引用との区別を明確にするため、引用記号として二重山括弧（《》）を用いた。

また、引用・参照文献の表示については、引用註では文献情報の提示を著者（あるいは編者・選者）とタイトルのみにとどめるかわりに、巻末に一覧を付すこととし

た。引用・参照文献一覧では該当する文献を日本語文献と外国語文献に分け、掲載順は、それぞれアイウエオ順、アルファベット順での文献表作成の際の慣例に従った。なお、同名著者による同名の文献が引用している場合には、註と引用・参照文献一覧の双方において、区別のため、文献タイトルの直後に初出の西暦年を括弧を付して示すこととした。

次に、本論文の構成を簡単にまとめておく。

第一章では、高濱虚子をその中心人物とする近代俳句の伝統が形成された明治から大正にかけて、俳句が一般に「作る」ものとして語られており、「書く」という表現は、同時期の自由律俳句の作り手であった中塚一碧樓の極めて例外的な用例を除いて、俳句の創作そのものを指し示すためには用いられなかったことを確認する。俳句を「作る」ものとみなした虚子の俳句観は、大正期の『ホトトギス』の作家たちはもちろん、一九三一年（昭和六年）に『ホトトギス』同人であった水原秋櫻子の離反によってはじまり一九四〇年（昭和十五年）以降の戦時下での言論弾圧によって壊滅に陥るまでの新興俳句の作り手たちにまでそのまま継承されている¹。第一章では、

¹ 俳論および俳句史の研究で知られる国文学者の松井利彦は、その『近代俳論史』において「新興俳句」の名称の流通をたどり、その経過を次のとおりまとめている。「要約していえば、最初、新傾向の流れの中に、プロレタリア俳句がおこり、それが、俳壇の新動向として注目され、文壇的用法に随って「新興俳句」と名づけられたものが、昭和七年を境として、「ホトトギス」に対抗し、文学の「場」の中で俳句のあり方を考え、現実の人間に関わらせようとする試みを見せた動きにのみ用いられることになったという事で、この「新興」の文字の移行という事実からも、秋桜子の「自然の真と文芸上の真」に端を発する対「ホトトギス」の運動の俳壇での重さを見ることが出来るのであろう」（松井『近代俳論史』、三八〇・三八一頁）。ここで松井が用いているものもろの用語や固有名詞についてはのちに本論で触れることになるからここでは詳述しない。いずれにせよ、本論文における「新興俳句」とは、この一九三二年（昭和七年）以降「新興俳句」という語で呼ばれることになった「ホトト

こうした虚子の俳論の継承・伝播の過程を「作る」および「書く」という動詞の用法を中心に据えて捉えなおす。

続けて、第二章では、戦前から東鷹女名義で《書き驕るあはれ夕焼野に腹這ひ》²などの句を発表しつつ頭角を現し、その後、生涯にわたって「書く」という意識で自らの俳句を捉え続けた三橋鷹女のテキストを、「書く」という言い回しで俳句の創作を語り、かつ、そのことによって虚子以来の俳句についての言説を乗り越えることになった最初の例としてとりあつかう。

結論では、本論を踏まえ、あらためて、俳句を「書く」という意識の登場によって虚子の俳句観が乗り越えられるに至ったことを確認しつつ、その伝統の断絶の経過についてまとめる。

前述のとおり、今日、「俳句を書く」という言い回しは、小説など他の文芸ジャンルにおいてと同様、ありふれたものである。たとえば、二〇〇九年（平成二十一年）に出版された若手俳人二人一人の作品のアンソロジーである『新撰21』の出版を記念して二〇一〇年（平成二十二年）に開催されたシンポジウムの第二部のタイトルは、「今、俳人は何を書こうとしているのか」であった³。また、俳句結社「鷹」の主宰である小川軽舟が自らと同世代の俳人たちを論じた『現代俳句の海図——昭和三十年代俳人たちの行方』には、次のような記述が見出される。

ギス」に對抗し、文学の「場」の中で俳句のあり方を考え、現実の人間に関わらせようとする試みを見せた動き」を指すものとする。

² 東「夕焼け野」、一二〇頁。

³ 邑書林編『今、俳人は何を書こうとしているのか』、一七・五二頁を参照。

昭和三十年世代が若手として注目された昭和六十年代初めからおよそ二十年
が経ち、多くが五十歳代になった。これからの二十年間に彼らがどのような俳
句を書くかが、今後の俳句の世界の水準を左右することは間違いない。⁴

いずれの例においても、「俳句を書く」という表現は何の銜いもなく、ごく自然に用
いられている。俳句は、今日、明らかに書きものとみなされているのだ。軽舟が主宰
を務める「鷹」に所属し、同結社誌の編集長を務める高柳克弘は、その第二句集『寒
林』のあとがきに次のとおり記している。

『寒林』は二〇〇九年春から二〇一五年冬まで、二十代後半から三十代前半に
かけての三〇八句をまとめた私の第二句集である。この間に、自分は、「もの
を書く」ということでしか生きる実感を得られない人間だと自覚した。そし
て、社会の通念や価値観とは隔たった生き方に、俳人としての道を見出そうと
決意した。⁵

《月とペンそして一羽の鸚鵡あれば》という一句を収めたこの句集の著者にとって、
俳句はペンなどの筆記具によって記される書きものであり、俳人とは「ものを書く」

⁴ 小川『現代俳句の海図』、二二二頁。なお、この書物において、小川軽舟は「昭和
三十年世代」を次のとおり定義しつつ、この世代と自らとの関わりについて記してい
る。「ここで同世代として取り上げるのは昭和三十（一九五五）年をはさんでおよそ
十年の間に生まれた俳人たちである（本書では「昭和三十年世代」と呼ぶ）。私は昭
和三十六年生まれなので対象はおおむね先輩ばかりだが、私とその世代の末端に属
しているということで、あえて同世代と呼ばせてもらおう」（同前、一一頁）。

⁵ 高柳『寒林』、一七五頁。

者にほかならないのである⁶。こうした認識を句集において表明しているのは若手ばかりではない。たとえば、現代俳句の大家のひとりである宇多喜代子が二〇一一年（平成二三年）に出版した第六句集である『記憶』には、《梟に会いしことのみ書き残す》⁷や、石田波郷の《霜柱俳句は切字響きけり》⁸を踏まえたと思われる《霜柱崩るる音を字に残す》⁹、さらに《言うも書くもはずかしきかな菜雑炊》¹⁰や、《なをおをなほと書きたくもなるこの冬は》¹¹といった句が収められているほか、作者自身身あとがきにも「このちもわが一句一句を書きとどめることに真摯でありたいと願うばかりです」¹²という言葉が見出される。この句集にも、俳句を書きもののひとつと捉える意識がよく表れている。

上記の例はごく最近のものであるが、俳句を書きものとみなす意識は二一世紀に入ってから新しく出現したものではない。宇多喜代子にしても、一九八〇年（昭和五五年）に出版された第一句集である『りらの木』の末尾に掲載された文章で、すでに、「りらの花の揺れていた月日は、私にとって、まことにさゝやかで平穏な両親との日々であった。こゝに収録した句は、そうした時期に書いたものが多い」と、俳句を書きものとみなしている¹³。また、一九六九年（昭和四四年）に、俳誌『渦』の主宰であった赤尾兜子をはじめ当時関西を中心に活動していた前衛俳人が集った「現代

⁶ 同前、七四頁。

⁷ 宇多『記憶』、四四頁。

⁸ 石田『風切』、一二六頁。

⁹ 宇多『記憶』、五七頁。

¹⁰ 同前、七七頁。

¹¹ 同前、八八頁。

¹² 同前、八九頁。

¹³ 宇多『りらの木』、二七四・二七五頁。

俳句の発想と方法——第三イメージ論を中心に」というシンポジウムがある。その模様が同年七月の『日時計』という俳誌に掲載されている。この記事によれば、今日ではたちおか帽子の名で活動している司会採録の立岡正幸が、攝津幸彦、坪内稔典らに對して次のとおり問題を提起している。

このシンポジウムのテーマは、現代俳句の発想と方法という事なのですが、俳句なら俳句を、詩なら詩を書くという行為が夫々、皆さんの状況と、どの様に関わるのか。書かれたものと書いた人とは、どういう風な位置関係を呈してゆくのかという様な所からお話し願えませんか。¹⁴

これに對し、最初に答えた三宅博子は「言わば親の脛齧りでしょ、これは随分、精神的に不安定な位置なのですネ、だから、現実の空白を埋める……自分の現実を開拓して行こうという意欲が、書くという行為との接点になっているのだと思います」としている¹⁵。また、中谷寛章は「こういう状況の中で、何故、言葉に依って、書くのかという事を追求してゆきたいと思うのです」と述べている¹⁶。それを受けて坪内稔典は、立岡の別の質問に對して、「今、中谷さんが言われた事と関係するのですが、些かオーバーになるかも知れませんが、作品を書く、言葉を使うということは非常に犯罪的な事ではないだろうかという感じが僕なんかにもあるのですネ」と発言している¹⁷。こうした記録は、一九六〇年代の終わりに、当時「現代俳句の担い手」

¹⁴ 赤尾ほか「現代俳句の発想と方法」、四二七頁。

¹⁵ 同前、四二七頁。

¹⁶ 同前、四二八頁。

¹⁷ 同前、四二九頁。

とされた作家たちが「俳句を書く」という表現をすでに許容していたことを示している。

だが、「現代俳句の発想と方法」のシンポジウムが開かれた当時には、まだ、「俳句を書く」という言い方が必ずしも当たり前前に受け入れられていたわけではなかった。

一九七〇年（昭和四五年）の『俳句』四月号の誌上にまず「伝統の黄昏」という題で発表され、その後、いくらかの推敲を経て、評論集『伝統の終末』に表題作として収められた草間時彦の文章は、このことを示す資料として特筆に値する¹⁸。それは、時彦自身が「わたくしの言いたいことは、今日、わたくしが俳句と呼んでいる伝統の詩が明日は存在しないだろうということである」と要約するこの文章の趣旨ゆえにはではない¹⁹。たしかに、総合誌に掲載されたこの文章がその後の「伝統俳句ブーム」の契機となったことは、現代の俳人であると同時に俳句批評家としても知られる筑紫馨井も指摘している²⁰。当時そうした周囲の反応が引き出されたのは、時彦の文

¹⁸ 草間「伝統の黄昏」、および、草間「伝統の終末」を参照。両テキストのあいだには表題以外にも明らかな異同がみられる。本論では、より後年に雑誌の紙面の制約を離れて推敲された版である「伝統の終末」を主に参照することとする。

¹⁹ 草間「伝統の終末」、二八頁。

²⁰ 筑紫馨井は「伝統俳句ブーム」について次のとおり書いている。「昭和三十五年以降が前衛俳句ブームに沸いたとすれば、昭和四十五年以降は伝統俳句ブームに沸いた時代ではなかったか。不思議なことに、伝統俳句という言葉は昔からあったのだが、そのあり方が盛んに論じられるようになったのはこの時期からであった。契機は『俳句』の特集「我が主張・我が俳論」（四十五年一月）四十六年一月）に掲載された草間時彦「伝統の黄昏」（四十五年四月）、能村登四郎「伝統の流れの端に立って」（同年十二月）等により伝統俳句の概念が積極的に評価されたことによるだろう。草間の「伝統の黄昏」は決して明るい未来を示しておらず、悲壮感を湛えた論であったが、伝統を真摯に尋ねる態度に多くの共感が寄せられた」（筑紫『俳句』六〇年を讀む三、一五八頁）。実際、ここでその名が挙げられている能村登四郎の「伝統の流れの端に立って」もまた、広い意味ではそうした「共感」の一例といえる。登四郎は

章の趣旨がこうしたものだったからに違いない。しかしながら、そもそも、俳句に限らず、あるジャンルが時代とともに変化していくことは自明の理である。なるほどそうした変化には緩急がありうるが、「明日の俳句も詩である以上、言葉の美しさに対しては敏感であろう。しかし、明日の俳句に於ける言葉の美というものは、今日、われわれが守ろうとしている日本語の美とは全然、別のものとなるのではないかと思う」²¹とか「もし、天才が登場するならば、わたくしが今日、俳句と呼んでいる詩型とは違った詩を俳句と称することによって、その可能性が僅かに残っているのみである」²²とかいった時彦の主張を待たずとも、俳句が永遠に同じひとつの伝統を保持し続けることなどあり得ないことは明らかである。それゆえ、「伝統を崩すくらいならば、むしろ守って亡びたほうがよい」²³としながらも、「わたくしの俳句はわたくし達の代で終わる。しかし、もし、この結晶の純粋度が高く、稜角が正しければ、日暮れののちも古典としての輝きを保有するだろう」²⁴と信じて疑わない時彦の態度は、それをこうした黙示録的な語調でことさら表明するにいたって、いよいよその凡庸さを露呈せずにはいない。しかしながら、俳句を書きものとして捉える意識がいかに確立したかを明らかにしようとするにあたり、「伝統の終末」は間違いなく重要

この文章で、「私は伝統派作家の一人として他人から数えられ、また私自身でもいつかそれを信じていたのであるが、実はたいへんな誤謬だということに気がついた。本当の伝統継承などということは、私などではとても出来ないもので、一種の思い上がりだと私は思う。私が自分で信じていたものは、実は単なる詩型の享受者にすぎなかったのだ、という反省がこころの中に湧いてくる」と述懐している(能村「伝統の流れの端に立って」、九頁)。

²¹ 草間「伝統の終末」、一四頁

²² 同前、二八頁。

²³ 同前、二九頁。

²⁴ 同前、三〇・三一頁。

な文章のひとつである。この文章は、「わたくしが本気になって俳句を作り始めたのは、昭和二十四年頃だろう」という時彦の個人的な回想から始まることにもよく表れているように、多分に個人的な体験を下地に書かれたエッセイである²⁵。そうした文章のなかに、やはり彼自身の実感にもとづいて書かれた次の一節が見出されるということが、重要なのである。

切字の効果とか、声調の俳句とかいうものは作者の立場から言えば、自然に胸に浮かぶものでなければならない。そこで、一つの問題がある。近ごろ、「俳句を書く」という言葉が流行していることである。俳句は書くものなのだろうか。わたくし自身は「俳句を作る」「俳句を詠む」と言う。「俳句が浮かぶ」「俳句を為す」という表現もある。宗匠達を皮肉って「俳句をひねる」という表現もある。いろいろな表現はあつても、少なくとも、以前は「書く」とは言わなかったと思う。「俳句を書く」という表現と、伝統の間には大きな断絶があると思う。俳句は書くものではないのだ。書くという作業は、胸中に反復して完成したその句を、読む人に伝達するために句を記すので、創作作業ではない。²⁶

まず確認しておく必要があるのは、時彦が、「書く」という作業を、句の伝達のために記す、という意味では用いるということ²⁵を明記しているという点である。文芸評論家で俳句の評論でも知られる山本健吉も、一九七七年（昭和五二年）五月三〇日の

²⁵ 同前、九頁。

²⁶ 同前、一八・一九頁。

『東京新聞』に掲載された「批評家の責任」という文章で、「十七文字をなすには、元来頭の中で思いめぐらしたり、舌の上をころがしたりしていればよいもので、わざわざ紙を出して書くという身ぶりを伴う必要はないのである」そして「一句が成じょうずる過程では、「書く」とは二次的な行為にすぎない。書くことが思索することである散文の制作とは違う」とし、同様の認識を示している²⁷。本論文でその成り立ちを追うことになるのは、こうした意味での「書く」という言い回しではなく、創作作業そのものを指して用いられる「書く」という言い回しである。

いま引用した時彦の一節には、「書く」という作業を伝達のための記載を指して用いることが示されているということのほかにも、もうひとつ、重要な点がある。それは、時彦が、創作作業を指す「俳句を書く」という表現を、同様の仕方で見られる「俳句を作る」という表現と明確に対置しているということである。前者の表現が最近の流行を表象し、後者の表現は以前からの伝統を表象していることは明らかである。時彦は、「型と現代——不破博句集『天の樹』」においても、次のとおり書いている。

伝統俳句の人は「俳句を作る」とか「俳句を詠う」というが、前衛の人は「俳句を書く」という。ここに俳句についての根本的な理念の違いがあるのだ。従って、同じ俳句の名は冠しているが、われわれ伝統俳句の俳人とは全く別の道歩あみ歩みんでいるのだと考えるべきである。²⁸

²⁷ 山本「批評家の責任」、三三三頁。

²⁸ 草間「型と現代」、八四頁。

時彦のこれらの記述は、今日あたりまえのものとみなされている「俳句を書く」という表現が実際には歴史的な過程を経てようやく登場したものであることを示唆しているという点で、きわめて重要なものである。

時彦が示唆しているのは「作る」から「書く」への歴史的な変遷についてだけではない。「伝統の終末」において時彦は「作る」と「書く」の違いがまずもって言い回しの問題であるということをも示唆しているのである。

創作作業を「俳句を書く」というのは意味の上からは間違っていないのだが、「俳句を書く」という人は、わたくしとは別の俳句観を持っている人のように感じる。明日の俳句は書く俳句になるのであろうか。わたくしは俳句や短歌の伝統に於いて、俳句や短歌は「生まれ」たり「浮かぶ」ものであって「考える」ものではないと思う。従って、「書く」と呼ぶことは、どうしても、俳句よりも詩にふさわしい言葉だと感じるのだ。²⁹

意味の上からは間違っていない、と時彦は述べている。すなわち、時彦もまた俳句を「作る」ときにそれを書くのだが、だからといって「書く」という言い回しで創作行為そのものを指し示すことはしない、ということだ。実際、時彦は別の文章において句を繰り返し書くことを説いてさえいる。

²⁹ 草間「伝統の終末」、一九頁。

句帳からノートへ、ノートから原稿用紙へ、更に別の句帳へ、時には筆と墨で半紙へ……。自分の句を何度も書き移して行くのである。書いているうちに、句の欠点が自然に判って来ることが多い。出来た最初に佳い句と思いついて、切字をいたのが意外にも詰らなく見えて来たりする。漢字を仮名に直したり、切字を変えたり、修正も行なわれる。要するに何度も書き移すということは自分の句を大切にすることである。そして、自分の句を何度も見直す機会を得ることである。句帖に書いたまま、締切までそのままにして置いて、投句用紙を前にして考え込む。そういうことでは俳句上達は覚束ないだろう。³⁰

「振り返る足跡」と題された文章のこの一節で、時彦は繰り返し句を書き写すという作業をおこなうことが、推敲の機会となることを指摘し、これを抜きにして俳句上達は覚束ないとまで書いている。だが、ここで、時彦が「書く」という言い回しで意味しているのは、作った句を繰り返し文字にするということであり、創作の作業それ自体のことではない。したがって、この記述と「伝統の終末」における記述とのあいだには、いかなる矛盾もない。こうした時彦の記述からも明らかのように、「俳句を書く」ということと、「俳句を作る」ということとのあいだにあるのは、名指されるものの実質的な違いではなく、まずもって言い回しの違いなのである。したがって、本論文では、俳句をめぐって、あるいは俳句として書き残されたさまざまなテキストの表層に着目し、「書く」という言い回し、その用法の変遷を追うことになる。

³⁰ 草間「振り返る足跡」、九五頁。

語はもちろんさまざまの語とかかわりながら一つの言述を形成していく。したがって、俳句の創作そのものを指すかたちで「書く」という語が導入されることは、ただ「書く」というこの一語の導入にとどまらず、俳句についての語り口に大きな変化をもたらすことが予想される。そうした語り口の違いは、一般に、俳句についての語り手の認識の違いの表れであるとみなされる。時彦が「伝統の終末」において言い回しの違いに着目したのは、「俳句を書く」という言い回しを受け入れるかどうかに、「俳句観」の違いが表れていると考えていたからだ。たとえば、時彦が「伝統の黄昏」を発表した翌々月の『俳句』には、高柳重信の「書き」つつ「見る」行為」という俳論が掲載されている。重信は、「書く」という言い回しを多用しながら、次のとおり記している。

これは、僕の率直な私見であるが、俳句のように単純化と普遍化を最高の詩法とする形式では、その技術の一つ一つ数えあげていっても知れたものである。まして、一人の俳人が、その資質に見合う範囲で会得できる技術は、いっそう知れたものであろう。また、その表現が可能な領域も、きわめて極小であろう。それを十分に思いながら、表現の一回性ということを厳密に重んじてゆけば、その巧拙にかかわらず、たかだか一人の作家が百句ほども書いてしまえば、ほとんど尽きてしまうにきまっている。あとは、ただ、退屈な繰りかえしだけである。しかも、多くの俳人たちは、その最初の一句から、誰かの繰りかえしで

はない俳句と完全に無縁の状況の中で、遂にその人の作品を書かないままに死んでゆくのである。³¹

重信は明確な理由を持って「作る」という動詞を用いず「書く」という動詞を選択している。それを重信は「一人の作者が、はじまりから終わりまで、一貫して自分の力だけで俳句を「作る」ことが出来るなどという考えは、少なくとも僕にとって、あまりにも滑稽に思われる」と説明している³²。これは、時彦の議論に対する、「書く」という言い回しを用いて俳句の創作を語る立場からの具体的な回答の一例と見てよい。こうした記述は、「作る」という言い回しと「書く」という言い回しの差異が、それを用いるものの認識の差異と切り離せないものであることを示している。

今日、俳句を書きものとして捉える認識は決して俳人たちに独自のものではない。それは、さまざまな文学論や文化論において俳句が言及される場合に、一般的な認識として通用している。たとえば、松浦寿輝はその『明治の表象空間』に次のとおり書いている。

短い時日のうちに急速に自身の言語態を変容させ、古文雅語も文飾も抽象概念もマニエリスティックな趣向もすべて棄て、ただ「事物を写す」ことを旨とするという方向へ一挙に突き進んだ子規は、自作「月の都」が何によって救わ

³¹ 高柳「書き」つつ「見る」行為」、一八一頁。

³² 同前、一八三頁。

れているかを正確に判断し、その方向へ自己のエクリチュールを特化させる
ことを選択したと言つてよい。^{3,3)}

ここで松浦が子規の「エクリチュール」というとき、そのうちには明らかに俳句を書く
ことが含まれている。松浦のこうした認識には、国内の俳人たちの認識の変化だけ
ではなく、一九七〇年にジュネーブのアルベール・スキラ社から出版されたロラン・
バルト Roland Barthes の『記号の国』*L'empire des signes* における俳句についての記述
が深く関わっていると考えられる。この書物において、バルトが「俳句は（もつとも
現代的、もつとも社会的な日本の生を特徴づける無数の身ぶりと同じく）そんなふう
に「ただ書くために」書かれているのではないだろうか」と書くとき、俳句はあきら
かにエクリチュールの一形態として語られているのである。^{3,4)} バルトはこの書物に
おいて複数の俳句を引用ないしは参照しており、そのなかには子規の次の句も含ま
れている。

Avec un taureau à bord, 雄牛を一頭うえに載せて、

Un petit bateau traverse la rivière, 小舟が一艘川を横切つていく、

A travers la pluie du soir, 夕べの雨を突っ切つて。^{3,5)}

^{3,3)} 松浦『明治の表象空間』、五九三頁。

^{3,4)} «Le haïku (comme les innombrables gestes graphiques qui marquent la vie japonaise la plus modern, la plus sociale) n'est-il pas de la sorte écrit *juste pour écrire*?» (Barthes, *L'empire des signes*, pp.111-112). 強調は原文どおり。なお、本稿でフランス語文献を引用ないしは参照しその日本語訳を提示する場合、とくにことわりのない限り、それらの訳文は引用者によるものである。

^{3,5)} *Ibid.*, p.102.

もとの句は「寒山落木 明治廿六年 二」に収められた《牛つんで渡る小船や夕しくれ》という一八九三年（明治二六年）の作であるとみられる³⁶。こうしたバルトの『記号の国』の出版とちょうど同じ年に時彦が「伝統の黄昏」を書いていたという事実は、偶然の符合にすぎないとしても、俳句に関する当時の日本と西洋の認識の違いを考えるうえで興味深い。いずれにせよ、松浦が、こうしたバルトの記述を背景として、子規の俳句を「エクリチュール」として語ることには、たしかにそれなりの正当性がある。しかしながら、子規自身が彼の俳句を書きものとして認識していたのか、同時代にそうした認識が定着していたのか、といったことは今一度問い返す必要がある。同時代における認識との差異を顧みることは、現代との差異によって過去のありようを捉えなおすことだけでなく、現代において俳句を書きものとみなして語ることの意義を捉えなおすことにもつながる。

続く本論では、時彦の示唆を踏まえて、「書く」という言い回しがいかにして俳句の創作そのものを指し示すようになったのかという観点から、近現代の俳句史を再検討する。このことは、今日、私たちがなぜ容易に「俳句を書く」と言っているのかを知るためだけでなく、この表現がもつ歴史的な意味を改めて意識するためにも、必要不可欠なことなのである。

³⁶ 正岡『寒山落木 卷二』、三九四頁。

一・「作る」俳句

一・一・「作る」俳句と「伝統」

第一章では高濱虚子によって俳句を「作る」ものと捉える「伝統」がかたちづくられ、その言い回しが新興俳句に至るまで影響を維持続けたことを確認する。だが、そのために、まず、序論で言及した草間時彦にとっての「伝統」が虚子のそれと同じものを指しているということを明らかにする必要がある。この第一節では、時彦と虚子の俳句についての言及を石田波郷のそれと比較することで、いずれの作家にとっても、「作る」と「書く」という動詞の使い分けが俳句というジャンルの特異性を強調する際に重要な意味をもっていることを確認する。

時彦が一九七〇年に「伝統の終末」を執筆したことには、この前年に、時彦が同人として参加していた俳句結社「鶴」の主宰であり、いわば直接の師であった石田波郷が亡くなったことが深く関わっている。波郷は一九三〇年代に当時の新人として脚光を浴びて以来、昭和期を代表する俳人のひとりとして知られている³⁷。時彦は、「伝統の終末」において、その波郷の死に繰り返し言及している。時彦は「わたくしは、結果に於いて、わたくしの生涯のもっとも働き盛りの時期を俳句に賭けて来たの

³⁷ 波郷は、また、一般に「人間探求派」のひとりとして知られる。この「人間探求派」の名称は、波郷のほか、加藤楸邨、中村草田男、篠原梵の四名の俳人が参加した一九三九年（昭和一四年）八月の『俳句研究』に掲載された座談会、「新しい俳句の課題」における記者の「貴方がたの試みは結局人間の探求ということになりますね」という発言および楸邨の「新しいか否かは人の見るところによってちがいますよ」が、四人共通の傾向をいえば「俳句に於ける人間の探求」ということになりましたよか」という発言に由来している（石田ほか「新しい俳句の課題」、二八三頁）。なお、この座談会の記者は、次の記述のとおり、山本健吉であったことが伝えられている。「昭和十四年八月、山本健吉が司会する「新しい俳句の課題」という座談会が「俳句研究」で行われた」（稲岡「戦争とその前後」、一一三頁）。

だった。そして、昨年、師石田波郷を喪い、そして、自分は、今年、芭蕉の死んだ齡に達しようとしているのだが、身边には俳句以外の何ものも残っていない」³⁸、そして、「ここまで俳句に深入りしてしまったというのも、石田波郷の魅力に捉われたからだと言ってもよい。その波郷が死んでしまった」と書く³⁹。さらにまた、次の一節に記されているとおり、時彦にとって波郷の死は、「伝統を崩すくらいならば、むしろ守って亡びた方がよい」⁴⁰という心情、あるいは、「わたくしの俳句が伝統とともに亡びようと、それも機縁と言うべきであろう」⁴¹という心情の生じたきっかけでさえある。

わたくしがこういう気持ちになったのは最近のことである。それまでは理屈で俳句の明日がないことは判っている、気分的には未練たっぷりだった。伝統を守って最後まで悪戦苦闘したいと思っていた。だが、石田波郷の死以後、未練を捨てた。石田波郷は「おれが現代俳句の晩鐘をゴーンと鳴らす」と言った。その晩鐘がすでに鳴ってしまったのかどうか、判らない。いずれにせよ、日暮れに近いのである。未練は捨てて、居直ることにしようと思うのである。⁴²

³⁸ 同前、九頁。

³⁹ 同前、一〇頁。

⁴⁰ 同前、二九頁。

⁴¹ 同前、三〇頁。

⁴² 同前、三〇頁。なお、ここで波郷のものとして引用されている「おれが現代俳句の晩鐘をゴーンと鳴らす」という言葉について、時彦は、「石田波郷とその言葉」で、「現代俳句の吊鐘はおれがゴーンと鳴らす」という異型で引用し、次のとおり言及している。「出典が明らかでないが、あまりにも有名な言葉である。酔余の一語らしい。小林康治の話によると、戦後、小林康治が岩田昌寿とともに白金で古本屋沙羅書店を始めた。その開店祝いの席でこの言葉を語ったという。ゴーンというところを鐘の音

こうした記述から、「伝統」についての時彦の見方は、波郷のそれを引き継いだものであるとひとまず考えることができる。

しかしながら、波郷と虚子の関係は、時彦と波郷の関係とはいささか異なっている。『石田波郷全集』の別巻に収められた年表によれば、波郷は一九三〇年（昭和五年）に中矢秋葉の紹介で水原秋櫻子門下の五十崎古郷を訪ねて入門している。たしかに、当時、秋櫻子はまだ『ホトトギス』に所属しており、虚子の弟子であったが、この翌年には論争がもとで『ホトトギス』を脱退してしまふ。波郷が古郷とともに秋櫻子の『馬酔木』に加入したのは、それよりも後のことである⁴³。波郷の第一句集である『鶴の眼』の後記に「又、歲月自分の俳句及生活兩面に至大の厚情を賜つた水原秋櫻子先生に、今こそ跪いて感謝申上げる」と記されていることからもうかがえるとおり、波郷は秋櫻子をこそ自らの師とみなしている⁴⁴。波郷はたしかに虚子のことを意識していたと思われるが、両者のあいだには、さほど深い交流はなかったと考えてよいだろう⁴⁵。それを証し立てするかのようには、村上古郷が編纂したこの波郷の

を真似して言ったという。如何にも置酒歓語のうちに俳句の真実を語る「鶴」の連衆らしい話である。恐らくは、他の席でも語っていたのであろう。大体が「鶴」の人は酔うと演説をやりたがる癖があり、波郷は両手をズボンのバンドに差し入れて立ちはだかり、ときどき、髪をかき上げながらしゃべった。そういう席での言葉が人の口を伝わって残ったのであろう。それにしても、この言葉は波郷の気負った決意の表現なのであろうか。それとも現代俳句の命運をふかく悲しんでの発言なのであろうか」（草間「石田波郷とその言葉」、二四二頁）。

⁴³ 波郷の経歴に関する以上の記述は、村山編「石田波郷年譜」、四五八頁にもとづく。

⁴⁴ 石田『鶴の眼』、六四頁。

⁴⁵ 波郷が虚子から来る伝統を意識していたことを示唆する山本健吉の次の証言がある。「波郷は秋櫻子門であるが、まだ若くて上京する前、伊予松山で、氏の五十崎

年表には虚子についての記述はほとんどなく、一九五九年（昭和三四年）に「四月八日、高浜虚子没」の記述があるのみにとどまる⁴⁶。年表のはじめには「直接、波郷に関係はなくても、参考となる俳壇事項はこれを加えた」と但し書きがあり、虚子の死についても、おそらくはこれに該当するものとして書きくわえられたにすぎない⁴⁷。それでは、いったいどういう点で波郷は虚子から「伝統」を引き継いでいるといえるのだろうか。

ここで重要なのは、彼らが「書く」と「作る」という動詞をいかに使っているかを確認することである。波郷は、「職場俳句について」において、次のとおり書いている。

一人の作家が、散文も書き、詩も書き、俳句も作れば、それ／＼独自のジャンルを生かして相侵さない筈であるが、さういふ作家は実際には極めてまれである。短歌や俳句をやるものは、殆ど短歌だけをやり、俳句だけをやってゐる。

48

古郷とともに、阿波野青畝氏の句境にひどく惹きつけられていたという。波郷は自分の俳系を、虚子——青畝——古郷——波郷と書いていたことがあった。結社制度をあえて無視して、全くプラトニック(?)な師弟関係として、波郷はこんな系統図を作って、虚子の世界を受けている自分をはっきり示している(山本「石田波郷の俳句」、二六一頁)。

⁴⁶ 村山編「石田波郷年譜」、四七四頁。

⁴⁷ 同前、四五六頁。

⁴⁸ 石田「職場俳句について」、一一二頁。

この記述において、散文や詩は「書く」ものであるとみなされているのに対し、俳句は「作る」ものであり、「やる」ものであるとみなされている。この記述のすぐ前に、「俳句が散文と同じ方法で事物を描写しようとしても散文に及ぶはずがない。俳句には俳句固有の方法がある」という記述があることも見逃せない⁴⁹。これらの記述は、虚子の「俳諧一口噺」にみられる次の記述と通じ合うところがある。

俳人の文章は簡潔なのが長處で又短處だ。僅か十七字で景色や感情を現はすのが習慣になつてゐるので長い文章を書かねばならぬ時にも矢張り十七字を作る時と同様の考へで極めて簡短な敘寫をする、さうして此敘寫で自分の感じを充分讀者にも與え得るやうに思つて居る。これは誤りだ。⁵⁰

これは一九〇六年(明治三九年)に発表された文章の一部であるが、ここで、虚子は、明らかに、文章を「書く」ものとみなし、十七字すなわち五七五の韻律を持つ俳句を「作る」ものとみなしている。そして、両者を比較しながら、散文の文章と俳句とが形式としてそれぞれ固有の特質をもっていることを言わんとしているのである。虚子と波郷とは、この点において、通じ合っている。たしかに、ときには筆が滑ったかのように「さういふ社会に貧しい自分の生活を置き乍らも、一道われ／＼が求めてやまぬものが、芭蕉が身を以て書いた「俳句」である」と書き記しもある波郷ではあるが、原則として、俳句については「書く」という表現を用いず、「作る」、「やる」な

⁴⁹ 同前、一二〇・一二二頁。

⁵⁰ 高濱「俳諧一口噺」、一六六頁。

どの表現で通している^{5.1}。だからこそ、「俳壇時言」において、新興俳句の主導者のひとりであった日野草城の俳論と俳句とが一貫していないことを非難する際に、波郷は、「草城氏はその書かれるところと作られるものとは大分の相違ひがある。これは定評と申して差支へない。何故書かれるところを作品に実践しないのか」といった具合に、「書く」と「作る」という動詞の違いだけで草城の俳論と俳句とを言及しわけることができたのである^{5.2}。

ところで、俳句を散文と異なるものとして言及する波郷は、俳句における「韻文精神」を重要視したことも知られている。「作句」と題された文章において、波郷は「銘記すべきは俳句は散文にあらずして、実に韻文であるということである」と書いている^{5.3}。この一文は、「近頃の俳句をみて目につくことは、素材や技法の点でいろ／＼あると思ふが、僕の目について仕方のないことは、俳句が長いといふことである」という一文を受けた段落の冒頭である^{5.4}。ここで波郷が「長い」というのは、いわゆる音数のことではない^{5.5}。そのことを波郷は次のとおり書いている。

^{5.1} 石田「俳句の生涯」、七六頁。

^{5.2} 石田「俳壇時言」、一七九頁。

^{5.3} 石田「作句」、三八頁。

^{5.4} 同前、三八頁。

^{5.5} もちろん、人間の発声は連続的なものである以上、「音数」はある規則的な区分のもとでしか数えることができない。日本語の「音数」には、母音の数に基づく音節と言語独自の音長の規定に基づくモーラ（拍）の二種類が存在している。その違いは、日本語においては、たとえば長母音の扱いに明確に表れる。たとえば、「ああ」の発音は音節としては一音節であり、そのモーラは二拍である。俳句において一般に「音数」と呼ばれるものは、音節ではなくモーラである。本論では、慣用にもとづき、「音数」という場合にこのモーラの数をいうものとする。

散文的表現とは何であるか、又、韻文的表現とは何⁴んであるか。それが無限に自由なる散文の一片であるか限られたる十七字であるか、それだけの相異ではないと思ふのである。作句の心、俳句の重い、やかましい制約を制約と思ふか光明と思ふかの相異、尤もさうはつきり思へば問題はないが、近代俳句表現の精密的傾向が、一句の中に叙述を多くし、ひいては動詞を多くしたために、散文的色彩は期せずして俳界にひろがつたのだと思ふ。⁵⁶

ここで波郷は俳句形式に対する作家の向き合い方に踏み込んでいる。こうした波郷の見方は、のちに、「俳句の韻文精神徹底」を掲げること⁵⁷にまで通じていく。要するに、波郷は、一句が韻文たりうかどうかには作者の精神性が深く関わっていると考えているのである。ほかの文章における「兎角現代の句は、作者者にも読者にも説明が多い。俳句がだん／＼韻文から遠ざかるやうに思えて心配でならぬ」⁵⁸、「近代的な客観的写実主義が俳句の上で果たした仕事は大きく、その功も見るべきであるが、俳句が伝統の韻文精神を漸く忘却しはじめたことは見逃せないところである」⁵⁹、「しかし俳句は散文を省略して十七字にしたものではない。散文とはおのづから異つた独自の文章法があることを、見のがしてはならないと思ふ」⁶⁰といった記述を見ても、波郷の問題意識が韻文たる俳句と散文との違いに向けられていたことは明らかである。このことは、波郷が俳句と散文についてそれぞれ「作る」という表現と

⁵⁶ 同前、三八・三九頁。

⁵⁷ 石田「此の刻に当りて」、六六頁。

⁵⁸ 石田「無鶴雑話」(一九四二年)、四五頁。

⁵⁹ 石田「無鶴雑話」(一九四三年)、四七頁。

⁶⁰ 石田「蓮の中」、一三二頁。

「書く」という表現を使い分けていたこととも無関係ではない。それは、俳句や散文をなすときの彼の態度の違いを言い表すために必要な区別だったのだ。波郷は俳句は「作る」という心持ちで作り、散文は「書く」という心持ちで書いていたのである。たしかに、波郷は「僕は、俳人は俳句一本槍でいいと思つてゐる。が雑誌などに関係してゐると矢張さうはゆかなくて殆んど仕方なく書いたものが多い」^{6_1}と述べた上で、「然しながら、一句を作り上げるのと同じ態度といふと少し変かもしれないが、さういふ態度で一篇の文を綴る場合が、俳人にはあると思ふ。俳人の文章はさういふ時のものが一番面白く、正しい書き方ではないかと考へたことがある」^{6_2}としてゐる。しかしながら、作る態度と文章を書く態度とを接近させようとするこうした記述においてさえ、「作る」と「書く」とが明確に使い分けられていることが読み取れる。ところで、波郷はこのとき、「正しい重量ある俳句を為す者が、さういふ文章を書けば、それはもはや一篇のすぐれた「私小説的随筆」の如きものであると思ふ」とした上で、「僕はさういふものを書いてみたいと念じたことがある。又、今もその念願に変わりはないが、さういふものを書いたとはいへない」と書いている。^{6_3}ここで注目すべきことは、波郷が一句を作るように文章を書く心持ちで書きたいと望んでいたということよりは、むしろ、そう望んでいたにもかかわらず波郷にはそうした書き方ができなかったということである。この記述からも、波郷にとって、俳句を作る態度と文章を書く態度とがあくまでも異なるものでありつつづけていたことが伺える。

^{6_1} 石田「俳句愛憎」後記、四二三頁。

^{6_2} 同前、四二三頁。

^{6_3} 同前、四二二・四二三頁。

そのことが、もつとも興味深いかたちで表れているのは、小説家でもある石塚友二の俳句について書かれた「友二登場」の、次の一節である。

石塚友二は小説家である。現在のマスコミの畑の土性には適合しないから、その作品を見ないこと久しいのであるが、私の目からみると石塚友二は小説家である。従つて石塚友二の俳句は小説家の俳句である。たゞ世の小説家の余技的にたのしむ俳句とは全く類を異にする。世の小説家の俳句は、その小説と別次元の、その小説家の俳句概念のなかでたはむれに作られる俳句であるのに対して、石塚友二は三十枚五十枚の短編を書くのと全く同じ態度で一篇十七字の俳句を作るのである。差は長短にあるのみでなく、その俳句的なひびきにもあるが、態度に於いて区別はないのである。友二の文脈はその句脈に通じ、その吃々たる文体は友二独自の俳句叙法を生み出しているのである。

またかういふ言い方もできる。われ／＼は俳句を作る。出来れば句帖に録し、後日これをそのまま、或は推敲して雑誌に発表する。友二は俳句を書くのである。書きながら出来上るのである。書きながらといつてもわづか十七字であるから、出来上つてから書くのと一見さして変りのない場合もあるだらうが、態度としてははつきり相違する。詩人や小説家は一般に俳句を書くといふが、それは詩を書く小説を書くといひなれてゐるから習慣的にさういふにすぎない。友二は即座に書き上げる、上五を書きながら中七がうかび、言葉を選び調子をはかり効果を考へながら下五を書く、そして一句が成るのである。

たとへば宴席などで短冊に揮毫を頼まれたりした場合私などは持句を書いてすますが、友二は短冊をもち筆をかまへて一考、上五を書き、しばらくして

中七下五と書き終る。俳人といふものはかういふ即吟の才位は持ち合はせてあるべきだが、現代の俳人はさういふことは出来ないのか、軽率に句をなすべきでないと考へるのか、或は勿体ぶつてゐるのか知らぬが、即吟などはやらないのが多い。友二は興に即するでもなく、構へるでもなく、ノートをもつて句を生すごとくに、短冊に俳句を「書く」のである。⁶⁴

この一節は、小説を書くのと全く同じ態度で俳句を作るという友二のこうした態度、すなわち、俳句を「書く」という彼の態度が、当時の波郷にとっていかに異様なものであり、また、彼にとって俳句を「書く」という言い回しがいかに特別なものであつたかを如実に表している。

一見すると、波郷による「書く」と「作る」の使い分けは、主に俳句が散文と異なるものであることを強調するためのものである以上、俳句が詩と異なるものであることを強調するために「書く」と「作る」の違いに言及した時彦のそれとは、いささか文脈を異にしているように思われるかもしれない。だが、両者の違いを作家の内面と結び付け、前者を伝統の側に位置付けて擁護する姿勢は、「伝統の終末」において、「伝統」としての「俳句を作る」という表現と「流行」としての「俳句を書く」という表現とを対置し、そこに精神性の違いを見てとりつつ、自らを前者の担い手として位置づける時彦の姿勢へと明らかに継承されているのである。

時彦が焦点化した俳句と詩との区別は、波郷においても言及されている。その一例として、一九三九年（昭和一四年）の『鶴』一月号誌上に「鶴俳句選後評」と題して

⁶⁴ 石田「友二登場」、八九・九〇頁。

発表された短い文章がある^{6.5}。後の『石田波郷全集』では第六巻に「鶴俳句の諸作 I」の一部として収録されているのだが、この文章で、波郷は、俳句を他の文芸から区別するために次のとおり書いているのである。

俳句は文学ではないのだ。俳句はなまの生活である。この言葉は註釈なしには通用しないのであるが、まあこゝではかく放言しておきたいのだ。諸君は諸君の呼吸や飯食の、生血のかよふ真剣さ、そのことを考へてみる必要がある。俳句を作るといふことはとりも直さず、生きることいふこと同じなのである。

6.6

すぐ後で引用するとおり、波郷のこの「放言」に対する「註釈」が、のちに波郷自身によつてなされることになるが、ここでは、ひとまず、波郷が俳句は文学ではないと主張するとき、それが俳句が「作る」ものであることと密接に関連付けられていることだけを確認しておく。波郷は一九四七年（昭和二二年）の『現代俳句』七月号で西東三鬼および東京三（秋元不死男）との「俳句放談」において「僕はいうが、俳句は私小説だよ。しかし身邊の事柄を羅列しはせん、何といふか珠玉の如き私小説だ」と発言している^{6.7}。こうした波郷の言葉を引き比べながら、表面上の矛盾を指摘してみることがたやすい^{6.8}。しかしながら、最初に波郷が「俳句は文学ではない」と述

^{6.5} 石田「鶴俳句選後評」、二三・二四頁。

^{6.6} 石田「鶴俳句の諸作 I」、一八五・一八六頁、強調は原文どおり。

^{6.7} 西東ほか「俳句放談」、五〇頁。

^{6.8} 昭和期の俳人、石原八束は「この背反した矛盾と豹変は、秋元たちが、小説『麦と兵隊』（火野葦平作）を机上で俳句に脚色？などしてパロディ俳句を作っていた新

べたとき、すでに彼が俳句を「作る」ことを「生きる」ことと同一視していたことを
思えば、一見矛盾する「身邊の事柄を羅列しはせん」「珠玉の如き私小説」という表
現の示唆するところが、個人の生のありようを短縮した濃密なかたちで表現すると
いう俳句の特質についての言葉であるのは、おのずと推察されることである。

さて、「俳句は文学ではない」というこの言葉について波郷がみずから「註釈」を
加えることになった直接のきっかけは、横光利一が波郷の第一句集である『鶴の眼』
の序文でこの言葉に触れたことだった。横光は次のとおり書いている。

藝術の中でも俳句と和歌と能とは傳統を重んずることをもつて第一のつとめ
となさねばならぬ義務をもつ。しかし、傳統といふものは常に古典に還ること
ではない。さらに次の時代の古典を創り織りなす努力に最も傳統のいのちの
生育する場所がある。石田氏はこの新しい古典を創りをさめる努力と効果に
於ても見事な花を咲かせつつある人のやうに思はれる。しかし、いつたい俳句
とはどのやうな心のいとなみをもつて精神とするのであらうか。またこの心
の前に現れる対象となるものは何んであらうか。この疑問が常に俳心の進路
を決定して來てから今にまでつづきなほ熄まない。このやうなときに石田波
郷氏は俳句とは文學ではないと云つてゐる。文學の定義については何を言は
うと別に問題ではない。人々の苦心に應じて文學の定義は變り得るものであ
り、またそこに文學の美しさの源が存在する。しかし、この新人にどうして俳

興俳句運動時代の自分たちの行動を、先の座談会でみずから否定し「俳句は私小説な
り」と言ったために、波郷に一本とられていることよりも、さらに矛盾した、理解し
がたい波郷自身の背反ではないかしら」（石原『俳句の作り方』、一〇五頁）と書いて
いる。

句は文學ではないと云はしめたかが、近代俳句の含むさまざまな問題の露頭となつて私に映じて来る。⁶⁹

その後、「伝統」を重んじ「韻文精神」を俳句の精神として掲げながら近代俳句の含むさまざまな問題に立ち向かつていくことになる波郷の将来を、多かれ少なかれ方向づけることにもなったに違いない横光による序文のこの一節は、しかしながら、「俳句は文学ではない」という波郷の発言に対しては、いささか困惑を示している。そのことは、これ以後、「俳句は文学ではない」という発言の趣旨を、より洗練されたかたちで表すために「韻文精神」ということが掲げられたのだと考えれば、横光の序文はその点において決定的なものだったと言えよう。「俳句は文学ではない」という言葉に対するこうした困惑ぎみの反響に応じて、波郷は、「雪原行の後」において、次のとおり書いている。

勿論俳句は文学である。何が僕をして文学と言はしめたか。種明しをすれば造作もないことだ。然し僕は種明しなどはやらない。僕は「鶴」の選後評で或る作者についてさういつたのであるが、さういふ個の場合でなくこれを一般的に、俳句性の確認の為に俳句は文学ではないと言つていゝ角度があるのである。この言葉の矛盾を指摘したりするのは些なる愚であつて、敢てさういふ角度から俳句を見直すとき、人間と俳句の関係延いては俳句性をつかむことができるのである。⁷⁰

⁶⁹ 石田『鶴の眼』、五・六頁。

⁷⁰ 石田「雪原行の後」、二六・二七頁。

この一節では、波郷の「俳句は文学ではない」という言葉は、ある特殊な「角度」から発せられたものとして理解されなければならないことが示されている。しかし、それがどういう「角度」なのかについては、波郷はここではあえて明確にしていない。さすがにこれでは不親切だと考えたのだろうか、「感想」と題された短い文章で、波郷は次のとおり「種明し」をしている。

何とうかつにも、俳句は小説的でも詩的でも短歌的でもあつてはならぬと先達つてやつと気がついて、自分はどうかやら腹だけは坐つたぞと思つた。それをうまいことがいへなかつたので、つい「俳句は文学ではない」などと実に大省略な言葉を吐いた次第であつた。⁷¹

要するに、波郷は、俳句は独自のものであつて他の文芸とは異なるのだ、という趣旨のことを言おうとして、「俳句は文学ではない」と言葉にしたのである。したがって、二つの言葉は、むしろ波郷の一貫した考えを示すものであるといえる。ところが、時彦はこの言葉を解釈するにあたって、次のとおり記している。

石田波郷が「鶴」の選評後にこの言葉を何げなく書いたときの文学という言葉の意味は、単純に散文とか、小説とか解すればよい。しかし、後に至って、こ

⁷¹ 石田「感想」、三五頁。

の言葉が高名になってからの時点では、もう少し拡大し、深く掘り下げた解を
与えることが必要である。⁷²

しかしながら、波郷自身の記述に照らせば、ここでの「文学」という語は、はじめから、散文や小説以上の幅広い文芸一般を意味していたことになる。したがって、波郷はここで詩と俳句の差異にも言及していたことになる。こうした波郷の考えは、先ほど確認したとおり俳句を「作る」という意識とも深く関わっているが、それだけではなく、俳句を他の文芸から際立たせるものとして「韻文精神」を掲げたこととも深く関わっているといえる。波郷は、一貫して、俳句というジャンルの特殊性に着目し、それをもって俳句の価値とみなそうとしているのである。

「韻文精神」についての波郷の考えを把握するうえで、加えて言及しておかなければならないのが、切れ字の問題である。切れ字というのは、一句において、それを構成する言葉に意味や調子のうえで句切りをつける働きをしている語のことである。この句切りには、句中のそれだけでなく、句末のそれも含まれる。近代以降の俳句においては、とりわけ終助詞の「や」、「かな」および感動を表す助動詞の「けり」の終止形が切れ字として働いている例が多くみられ、これらの語が俳句における切れ字の代表的なものとみなされている。蕉風俳諧の研究で知られる国文学者の堀切実は、《初蝶やわが三十の袖袂》⁷³や《春宵やセロリを削る細身の刃》⁷⁴といった波郷の

⁷² 草間「石田波郷とその言葉」、二三七頁。

⁷³ 石田『風切』、六九頁。

⁷⁴ 石田『酒中花』、一〇頁。

句を挙げた上で、そこに切れ字と「韻文精神」のかかわりを次のとおり見出ししている。

波郷は、それが紋切り型になりやすいことから、当時の新興俳句の人たちは嫌っていた「や」「かな」などの切字を、むしろ積極的に用いており、それらが的確に働いている。上五の「ゝや」には波郷の意志が提示されており、それによって「何が何して何とやら」という散文的な表現を排斥することに成功して、いわゆる韻文精神の発揮を導いている。⁷⁵

堀切が指摘しているとおり、波郷が切れ字を重視していたことは実作からも明らかであるが、なにより、波郷自身がその俳論において明言していることでもある。たとえば、「俳句哀歌——作句心得」において、波郷は次のとおり書いている。

俳句は、十七字で季語がなければならぬと、この二つを必須条件とされている。切字は現代ではさほど重視しない形になつてゐる。しかしほんたうは俳句といふ詩形は十七字と切字によつて成立するのである。季語の重要さはいふまでもないが、詩形の問題として切字を無視してはならないのである。⁷⁶

ここで波郷は切れ字を季語以上に重要視する立場をとっている。彼は、ほかに、「作句」と題された短い文章においても、韻文たる俳句の特質として切れ字の使用を重要

⁷⁵ 堀切「波郷と俳句文体」、九五頁。

⁷⁶ 石田「俳句哀歌」、二二〇頁。

視している。その記述は次のとおりである。「韻文、特にわが俳句では、表現の格、作句の格といふものは絶対に嚴重でなければならない。自分はこのために、「や」、「かな」、「けり」を必ず用ひよ、といふことを敢て言つた」⁷⁷。ここで切れ字といふのは、波郷にとって、単なる文字ないしはその連なりではない。「俳句は禅のやうに「ア」といへば「ウン」と響く氣息を表現すべきである」とする波郷は、そのために「実作の格としても、や、かな、けりの切字を用ひよ。解らなければ解らないまでもいゝ。重厚なこれらの切字を用ひよ。句を美しくしようと思ふな。文学的修飾をしようと思ふな。自然が響き応ふる心をふるひ起せよ」と読者を促す⁷⁸。ただし、波郷自身、のちの「韻文韻文」と題された文章で、「「やかなけり」を使へといふのは小乗的であつても、凡そ俳句を志す程の默契神会の徒にとつては、それは直ちに「俳句の韻文的精神にかへれ」といふに他ならないことはいふまでもないのである」と述べている⁷⁹。このことを思えば、「作句」におけるこうした主張を額面どおりに受け取るわけにはいかない。だが、それでも、波郷にとって、切れ字が自然との感応の表れであり、響き合いや氣息に関わっているということに変わりはない。すなわち、波郷の俳論においては、切れ字が俳句の作者の声と結び付けられて、その精神性とのかわりが示唆されているのである。波郷は、次に示すとおり、「職場俳句に就いて」において、とりわけ「歌ごゑ」という言葉を用いながら俳句のこうした質に言及している。

⁷⁷ 石田「作句」、三九頁。

⁷⁸ 同前、三九四〇頁。

⁷⁹ 石田「韻文韻文」、六〇頁。

不思議のやうでもあり、何でもないのであるが、短歌や俳句は、定型と文語といふ非現代的な枠をもつてゐる故に、多くの人々に愛されてきた。多くの人が自ら作り、詠んできたのである。三十一字や十七字は窮屈ではないのか。はめ絵のやうな興味からなのか。そんなことではないのだ。働く庶民が心の中にもつ詩は深刻でも雄大でもない素朴なものなのである。ほつと嘆息をもらせば足りるやうな「かなしみ」であり、わつと声をあげれば足りる「よろこび」だったのである。三十一字、十七字で足りるのである。だからこそたつた十七字で足りるのである。だからこそたつた十七字でゐながらぴち／＼と生きがよく、しみ／＼と心にしみとほつたのである。⁸⁰

十七字を俳句の定型とみなしつつ、詠み手の心と声のかかわりについて述べる波郷のこうした物言いは、「韻文精神」というスローガンとよく通じ合っている。韻とは、まさしく声の響きだからである。たとえば、波郷の《霜柱俳句は切字響きけり》と多喜代子の《霜柱崩るる音を字に残す》との関係については序論でも示唆しておいたが、この二句には「書く」意識と「作る」意識の違いがはっきりと見てとれる。前者は、「霜柱」という自然の風物と呼応しながら、俳句を定義するその強烈な「韻文精神」の発露としての「歌ごゑ」でもって「俳句は切字響きけり」と詠いあげ、そのことによって「切字」たる「けり」を現に響かせて見せようとする。それに対し、後者の句では、基本的な切れ字は用いられていない。そして、「音を字に残す」というところに、記録として書き残すことへの意識が強く表れ出ている。表面上はよく似た句

⁸⁰ 石田「職場俳句に就いて」、一二四・一二五頁。

に思われるかもしれないが、後者は前者を換骨奪胎しているのである。「韻文韻文」に波郷は次のとおり記している。

自分の言ひたいことは一つ。

「短い散文でなにが言へるか」

である。十七字は字数ではないのである。⁸¹

波郷にとって、「切字」が単なる字ではないのは、彼にとって、十七字が単なる字数の問題ではないのと同様である。それに対し、喜代子にとって、「字」は書くという行為によって残される痕跡であって、もちろん、そこに気持ちが籠ったり、音が託されたりすることはありうるとしても、ものとしては単なる文字にほかならない。波郷は初心者に向けて「あなたが、今すぐ俳句を作りたいと思つたら、あなたはうろくしないので、そこにすわるがよい。歳時記も句集も、紙も鉛筆もいらぬ」と書いているが、喜代子の字は紙と鉛筆を必要とするのだ⁸²。二句に両者の意識の違いが表れているというのは、こうしたことである。そして、時彦が「伝統の終末」において「俳句を書く」という表現に言及したのは、これらの問題にかかわったことだった。時彦は「切字の効果とか、声調の俳句とかいうものは作者の立場から言えば、自然に胸に浮かぶものでなければならぬ。そこで、一つの問題がある。近ごろ、俳句を書

⁸¹ 石田「韻文韻文」、六一頁。

⁸² 石田「初心者のための俳句」、一五二頁。

くぐ」という言葉が流行していることである」と記しているのである。⁸³。そして、いま引用した一節の直前には、次のとおり書かれている。

本当の俳句の佳さというものは散文訳をせずに読者の胸に直接に飛び込んで来るものでなければならないのだ。わたくしが言いたいのは、ここに提出したような俳句の佳さというものが、明日の読者に理解して貰えるかどうかということである。また、同時に、こういう俳句を作る人が存在するかどうかである。こういう俳句の佳さというものは切字の効果と結び付いているのであるが、わたくしは切字の問題を含めて、韻文としての俳句の明日に期待をして居ない。⁸⁴

時彦が「伝統の終末」において波郷の死に繰り返し言及していた理由は、いまや明白である。韻文精神を説き、散文化しつつある俳句に警鐘を鳴らしつづけた波郷の死を、彼はそうした「伝統」の終わりとして位置づけようとしていたのだ。それはおそらく、波郷の「続俳句愛憎」に記された次の一節を踏まえてのことに違いない。

われくぐが死ねばわれくぐの俳句はそれ以後無くなる。当然のことである。がこの当然のことを最も切々たる意義に高めたところにわれくぐの俳句を置きたいといふ念願、生きてゐるといふことを俳句にするといふ念願は馬鹿げ

⁸³ 草間「伝統の終末」、一八頁。

⁸⁴ 同前、一八頁。

あるだらうか。生活を賭した俳句、これではなくては、俳句がその最短詩形によつて全文芸の頂点に立つといふことは保し得ない。⁸⁵

時彦にとって、こう書いた波郷の死は、波郷の俳句がそれ以後無くなることを意味していた。だからこそ、その出来事は時彦によって「伝統」の終わりとして語られざるをえなかったのである。

一・二・ 正岡子規と夏目漱石

俳句と散文を「作る」と「書く」と言及し合わせる虚子の意識は、波郷ほどに明確なものだったのだろうか。それを検証するためには、虚子が自らの言い回しの基礎を形成した明治期を中心に、俳句にまつわる同時代的な言説における「作る」と「書く」という語彙の用いられ方を検討する必要がある。ここでは、その例として、とりわけ虚子と関係の深かった二人の人物を中心に据えて検討する。それは、正岡子規と夏目漱石の二人である。ここでは、まず正岡子規のテキストを検討したうえで、そこからさらに夏目漱石のテキストの検討へと移る。

子規の俳論のなかでもとりわけ重要なものとして、一八九五年（明治二八年）の『俳諧大要』と『癩祭書屋俳話』を挙げることができる。この二つの文章をめぐって、俳論に関する従来の研究は、しばしば、『癩祭書屋俳話』を『俳諧大要』よりも重要視してきた。たとえば、松井利彦は、『近代俳論史』において、『癩祭書屋俳話』について、次のとおり書いている。

⁸⁵ 石田「続俳句愛憎」、一五頁。

これは、子規が小説を断念し、「詩人となることを」決心した後のもので、本格的に俳句の革新を考えた最初の論といえるものであり、内容は、文学としての俳句を、主に歴史を通して眺め、同時に俳句の可能性、その他の問題を考えようとしたもので、この論の周辺には一般文学論、「文界八ツあたり」「文学漫言」が示されている。⁸⁶

これに対して、『俳諧大要』についての松井の記述は、「子規俳論でひとつの区切りをもつもの」としつつも、俳句創作における「発想の契機としての写実」についてまとめたものとして簡潔にとりあげるにとどまっている。⁸⁷

もちろん、今泉恂之介が『子規は何を葬ったのか——空白の俳句史百年』において、「俳諧大要」は連句をも含めて、俳句のすべてにわたって懇切に述べており、子規はもちろん俳句作りの指南書のつもりで書いたはずだ。ところが後世の俳論では「天保時代以後の句陳腐卑俗」という一節ばかりが取り上げられてきた」としている

⁸⁶ 松井『近代俳論史』、五四頁。

⁸⁷ 以下の記述を参照。「しかし、明治二七年の秋から冬、二八年の渡清に際して、実地吟詠ということに力を尽くすに従って、発想の契機としての写実、それによって作品を作り上げてゆく、その道筋を理論づける必要に迫られるのは当然のことで、これがまとまった形で示されるのは「俳諧大要」（日本、明治二八・一〇・二二日〜一二・三一日）ということになる。もっとも、「俳諧大要」自体は、単にそうした発想形式の整理という内容だけをもつものではなく、俳句を文学として考えると同時に、美という立場から改めて眺めようという新しい意図も含まれているもので、そうした点からいえば、子規俳論で一つの区切りをもつものといえる」（同前、七九頁）。

のは、いささか誇張の感が強い⁸⁸。たとえば、山口誓子は、その「子規以後季題観念の変遷」の第三章で『俳諧大要』の記述を数多く引用し、検討している⁸⁹。この「子規以後季題観念の変遷」の第三章を誓子は次のとおり結んでいる。

かくの如く子規の季題感は、その細部に於て多少偏したるところ、多少徹せざるところがあつたとはいへ、これを大局より瞰れば、無季俳句、季の定め、季の適用地域、季の取扱等種々の問題の解決に当つて極めて自由な見地より明快なる断定を下してゐることは、三十数年後の今日より遙かに仰いでその識見を讚へなければならぬのである。⁹⁰

ここでは誓子が具体的に子規のどういう記述を引用しているのかについては詳述しないが、『俳諧大要』が「俳句作りの指南書」としても読み継がれていることはこの記述からも明らかであろう。

「瀬祭書屋俳話」と『俳諧大要』は、そもそも、その趣旨を異にしている。「瀬祭書屋俳話小序」を見ると「曩むかしに『日本』に載する所の俳話積んで三十餘篇に至る今之

⁸⁸ 今泉『子規は何を葬ったのか』、三二頁。なお、ここで引用されている子規の『俳諧大要』の一節は次のとおりである。「天保以後の句は概卑俗陳腐にして見るに堪へず稱して月並調といふ然れども此種の句も多少は見るを要す例へば俳諧の堂に入りたる人往々にして月並調の句を賞し或は自らものすることあり蓋し此人月並調を見る事多からざるを以て其中の一體稍正調に近き者を取て斯く評するなり焉いづくんとしらん此の種の句は月並家者流に於て陳腐を極めたる者なるを恥を搔かざらんと欲する者は月並調も少しは見る可し」(正岡『俳諧大要』、三八一頁)。

⁸⁹ 山口「子規以後季題観念の変遷」、九四・九九頁を参照。
⁹⁰ 同前、九九頁。

を輯め^{あつ}て一巻と爲さんとす乃ち前後錯綜せる者を轉置して稍々俳諧史、俳諧論、俳人俳句、俳書批評の順序を爲すといへども固と隨筆的の著作條理貫通せざること多し」とある^{9,1}。實際、多少の逸脱があるとはいえ、「癩祭書屋俳話」の内容は概ね俳諧史や俳諧論、作家論、句評、書評の類であり、創作法についての記述はほとんどない^{9,2}。それに対して、『俳諧大要』は、実作者の立場から、より実践的な問題に焦点をあてて、俳句の修養について説くものである。『俳諧大要』のこうした趣旨は、次の序文からも明らかである。

こゝに花山といへる盲目の俳士あり望一の流れを汲むとはあらで只發句をなん詠み出でけるやうく／＼に此わざを試みてより半年に足らぬ程に其聲鏗鏘^{かうきやう}として聞く者耳を欸つ一夜我假住居をおとづれて共に蟲の音を愛づるついでに我も發句といふものを詠まんとはすれどたよるべきすぢもなし君わがために心得となるべきくだり／＼を書きてんやとせつに請ふ答へて君が言好し昔は目なしどち／＼後について來ませとか聞きぬわれさるひじりを學ぶとはなけれど覺えたる限りはひが言まじりに傳へんなかく／＼に耳にもつはらなるこそ正覺のたよりなるべけれいぎ／＼と筆をはしらし僅かに其綱目ばかりを擧げてこれを松風會諸子にいたす諸子幸いに之を花山子に傳へてよ^{9,3}

^{9,1} 正岡「癩祭書屋俳話小序」、一五七頁。

^{9,2} 正岡『癩祭書屋俳話』を参照。

^{9,3} 正岡『俳諧大要』、三四二頁。

子規自身によって、花山という俳人に松風会の諸子を通じてその心得を伝える目的から書かれたとされているこの『俳諧大要』は、俳句作法の指南書という特質をもっているのである。

さて、箇条書きで書かれた俳論であるこの『俳諧大要』については、そこに記された最初の一か条である「俳句は文學の一部なり文學は美術の一部なり故に美の標準は文學の標準なり文學の標準は俳句の標準なり即ち繪畫も彫刻も音樂も演劇も詩歌小説も皆同一の標準を以て論評し得べし」^{9,4}の文言がよく知られている。たとえば、俳人の高柳重信は、「子規・虚子・碧梧桐のころ」において、この一節をまるごと引用した上で、「これは、それまで旧派の宗匠たちの手にあつた視野の狭い非芸術的な「発句」の世界から、他の芸術の分野に伍して見劣りのしない世界へと「俳句」を解放しようとする高邁な理想を開陳したものと思われます」と述べている。^{9,5}俳文学者である堀切実もまた、「虚子の芭蕉観」において、この一節の最初の二文を「芭蕉雜談」の一節とともに参照しつつ、「俳句を近代の詩と位置づけ、個人の感情を表現する近代文学としての俳句を出発させようとする子規の立場が十分にくみとれる」と評している。^{9,6}俳句と他の文学ジャンルとの比較を展開している『俳諧大要』

^{9,4} 同前、三四二頁。

^{9,5} 高柳「子規・虚子・碧梧桐のころ」、一八頁。

^{9,6} 堀切「虚子の芭蕉観」、八頁。なお、ここで、堀切は、子規の「芭蕉雜談」の一節を「発句は文字なり、連俳は文学に非ず、……」と書き写しているが、正確には「文字」ではなく「文学」である。ここに「芭蕉雜談」の該当する部分の文面をより詳細に示しておく。これは、芭蕉を俳諧連歌の全体においてではなく発句のみにおいて論じていることについての批判に対する、子規の返答を記した箇所である。「答へて曰く、発句は文學なり、連俳は文學に非ず、故に論ぜざるのみ。連俳固より文學の分子を有せざるに非らずといへども文學以外の分子をも併有するなり。而して其の文學

は、その点では時彦や波郷の文章と共通している。しかしながら、「俳句は文學の一部なり」という子規の言葉と「俳句は文學ではない」という波郷の言葉とを比較すれば明らかたとおり、両者の立場は大きく異なっている。そして、『俳諧大要』には、これまでに見てきた時彦や波郷、虚子の文章とはいささか異なる言葉遣いがみられる。子規の言葉遣いの特徴は、たとえば、次の一条に見ることが⁹できる。

一 文章を作る者詩を作る者小説を作る者俄かに俳句をものせんとして其語句の簡単に過ぐるを覺ゆ曰く俳句は終に何等の思想をも現わす能わずと然れどもこれ聯想の習慣の異なるよりして來る者にして複雑なる者を取て盡く之れを十七字中に收めんとする故に成し得ぬなり俳句に適したる簡單なる思想を取り來たらば何の苦も無く十七字に收め得べし^よ縱し又複雑なる者なりとも其中より尤文學的俳句的なる一要素を抜き來りて之を十七字中に收めなば俳句となる可し初學の人は議論するより作る方こそ肝心なめれ。⁹₇

ここで子規は、俳句をこれから始めるという文章家、詩人、小説家たちに向けて、俳句においてはその短さに適したより簡単な思想を盛り込むことを提唱し、その上で、議論するよりまず実作してみることがを推奨している。だが、ここで重要なのはこの一節のそうした趣旨よりは、むしろ、ここに表れている子規の言葉遣いである。二つの点で、波郷や時彦などの書き手はその言い回しが大きく異なっている。第一に、子

の分子のみを論ぜんには發句を以て足れりとなす」(正岡「芭蕉雜談」、二五八頁、強調は原文どおり)。

⁹₇ 正岡『俳諧大要』、三五六頁。

規は、俳句に対してだけでなく、文章、詩および小説についても、「作る」という動詞を用いている。そして、第二に、俳句について言う場合にだけ「ものす」という動詞を用いている。子規は、この『俳諧大要』では、とりわけ、この「ものす」という言い回しを好んで用いているのである。この言い回しは、たとえば、「俳句をものせんと思ふまゝをものすべし」⁹⁸、「俳句をものせんと思ひ立ちし其瞬間に半句にても一句にてもものし置くべし」⁹⁹、「俳句をものしたる時は其道の先輩に示して教を乞ふも善し」¹⁰⁰、「初心の恥かしがりものし得べき句をものせぬはわるけれど恥かしがる心底はどうかかなして善き句を得たしとの望なればいと殊勝なり」¹⁰¹、「自ら多く俳句をものして人に見せぬ者あり教を乞うべき人無しと思はゞ見せずとも可なり」¹⁰²といった記述に始まり、「俳句をものするには空想に倚ると寫實に倚るとの二種あり」¹⁰³といった記述に至るまで、繰り返し用いられている。

子規が、俳句についても、その他の文芸ジャンルに対しても、「作る」という言い回しを用いているのはどうだろうか。これについては、波郷や時彦と子規との考え方の違いに着目することで説明することができる。波郷や時彦が俳句を他のジャンルから区別しようとしていたのに比べて、子規はむしろ、俳句が他のジャンルと同様に「文學」であり、あるいは、「美術」であることを主張している。だが、たとえば、柄谷はこの点について次のように注意を促している。

-
- ⁹⁸ 同前、三四九頁。
⁹⁹ 同前、三四九頁。
¹⁰⁰ 同前、三五〇頁。
¹⁰¹ 同前、三五〇頁。
¹⁰² 同前、三五〇頁。
¹⁰³ 同前、三九一頁。

しかし、こうした同一性の主張は、さまざまに異なるジャンルを捨象してしま
うことを意味するのではない。その逆に、子規は、ジャンルの意味を確保する
ためにこそ、あたかも自律的に存在しているかのように見なされている諸ジ
ャンルから、その例外性や特権性を剝奪するのだ。その上でのみ、諸ジャンル
genre は、その生成 genesis における「差異」として見いだされるのである。

104

子規の立場からすれば、小説などの形式とは比較不能なまったく別の何者かとして
俳句を浮き上がらせるというよりは、むしろ、連俳から発句を独立させた俳句に対し
て小説などととも「文学」として思考することが必要であったのだ。こうして、俳
句と他ジャンルとの類似や差異をめぐって「文学」という語を用いる言説の場がかた
ちづくられる。「俳句は文学ではない」という波郷もまた、その点では、子規の時代
から続く言説の場に属しているのである。しかしながら、俳句の散文化を目の当たり
にして他ジャンルとの差異を際立たせなければならなかった波郷や時彦とは対照的
に、俳句に他ジャンルと同等の価値を与えようとする子規は俳句の創作作業も他の
ジャンルの創作作業も本質的には同じ「文学」ないしは「美術」の創作作業であると
見なす必要があった。もちろん、これには作家の資質の違いもあるが、時代背景の違
いによるところも大きい。筑紫磐井は、そのことを次のとおり書いている。

104
柄谷「詩と死」、三二五頁。

詩歌は、確かに千五百年以上の歴史を言説の歴史の中で持っていたが、「文学」という概念は明治二十年頃に、「小説」よりも若干遅れて、初めて使用された概念であった。帝国大学には入ろうとした漱石が父親に「文学をやる」と言ったとき、「何、軍学をやる？」と問い返されたという冗談のような話が真顔で通用する時代であった。だから文学は、当時何の価値も使用必要性もない概念であり、この時代に〈俳句は文学ではない〉といわれても誰も何の興味もわかさない問題に過ぎなかつたはずだ。それが五十年の間に「文学」は過剰な社会的価値を付与され、〈俳句は文学ではない〉は俳句の死命を制する命題となつた。¹⁰⁵

したがって、子規がそれらを一様に「作る」という言い回しで表現したことは、彼の立場を踏まえれば、むしろ当然であつたといえる。子規のこうした態度で「作る」という言い回しを用いていることは、たとえば、「明治二十九年の俳句界」の次の記述にもよく表れている。

一個人には一個人の特色あり一時代には一時代の特色あり。明治廿九年以前の俳諧にも亦明治時代の特色無きに非ず。然れども特色は必ずしも異種類の句を謂ふに非ずして同種類の句の程度の相違、傾向の多少も猶ほ之を特色と謂ひつべし。明の七子が盛唐の詩調に倣ひたるが如き之を異種類の詩と謂ふべからざるも盛唐の詩の中の或る一種の格調を擇んで特に其種類の詩をのみ

¹⁰⁵ 筑紫「カトーイクヤのいと豪華なる時禱書」、七九四・七九五頁。

多く作りたるは猶ほ唐に區別して明の特色と爲すべきが如し。況んや吾人の作りたる俳句は七子の如く徒に模倣を務めたるにもあらねば多少の特色ありしこと勿論なりといへども更に一大變化を経たる後の今日より見れば當時の特色なる者も異種類の特色に非ずして過半は是れ元祿を模し天明に倣ひ文化文政に出入りしたる者に非ざるか。¹⁰⁶

子規はここで、明代の詩は、唐代の詩とその種類を同じくしているが、ある種の格調をとりわけ重視したという点にその「特色」があるとしている。そして、それと同様に、明治二十九年以前の俳句もまた、江戸時代の俳句とその種類を同じくしながらも、当時の「特色」があるというわけである。子規は、これを踏まえた上で、明治二十九年の一大變化を高濱虚子と河東碧梧桐という二人の作家に代表させ、そこに全く異なる種類の俳句の出現をみることになるだろう¹⁰⁷。「明治二十九年の俳句界」の歴史的意義はそこにあった。だが、いま重要なのはそうした子規の主張ではない。ここで重要なのは、子規が「作る」という語によって中国の詩と俳句とを同種のものとして提示しながら、それらの「特色」の問題を同列に語っているという点である。

子規は他のジャンルとの共通性を前提として俳句というジャンルの状況を検討して

¹⁰⁶ 正岡「明治二十九年の俳句界」、五〇二・五〇三頁。

¹⁰⁷ 子規は、続く文章で「而して昨年の特色に至りては芭蕉の深遠に非ず檀林の滑稽に非ず蕪村曉臺の蒼健典麗にも非ず白雄闌更の巧緻清婉にも非らず。さればとて成美乙二の流にもあらねば固より蒼虬梅室に似るべくもあらず殆んど全く種類を異にする者なり。此新調は早く幾多の俳人の間に行はれつゝありといへども就中虚子碧梧桐二人の句に於て其特色の殊に著きを見る。二人は又實に此新調を作る原動者たりしなり」(同前、五〇三頁)としている。なお、「明治二十九年の俳句界」は明治三〇年に発表された文章であり、文中の「昨年」とは、明治二十九年のことである。

いたのであり、そうした彼の視点は「作る」という語の用法に深く関わっていたのである。

だが、そうになると、次に問題となるのは、子規の述べる「ものす」ということが「書く」ということとどう関係にあるのかということである。『俳諧大要』には、それらの関係をはっきりと示す一節がある。

自らものしたる句は紙片に書き記し置く可し時々繰り返して己の句を吟じ見るも善し其間に前に言ひ得ざりし事を言ひ得るもあらん又己の進歩を知るたよりともなりて一はひとり面白く一は更に一段の進歩を促す事あるべし¹⁰⁸

この一節で、子規は、句を「ものし」た後でその句を「書く」と述べている。したがって、これに加えて、子規によって「ものす」が「作る」とほぼ同義で用いられていたことを鑑みれば、子規も、時彦らと同様に、俳句を「書く」という行為をその創作作業から区別して考えていたことが分かる。また、この一節で、子規は、句を書き記しておくことの効用として、後に読み返したときにこれまで言い得なかつたことを言い得る場合があること、それが作者の進歩にもつながるということを挙げている。序論で見たとおり、時彦も、「振り返る足跡」の一節で、句を繰り返し書くことが推敲のきっかけとなることを指摘した上で、そうすることなしに俳句上達は覚束ないという趣旨のことを書いていた。子規と時彦は、ともに俳句を「書く」という作業を

¹⁰⁸ 正岡『俳諧大要』、三五〇頁。

「作る」という作業と区別した上で、「書く」という作業が句の改善のために効果的であることを指摘しているのである。

子規にとって、俳句を「書く」とは、「ものし」た句を文字にしたためることだったのだ。こうした認識は、たとえば、『松蘿玉液』における「つたなき發句などものすれば短冊にしたよめてよと強ひらるゝいなみも得ず、庵主能書なれば代りに其筆跡を得て歸りぬ」といった記述にもはっきりと見出すことができる¹¹⁰。この子規の認識に関連して、柄谷行人は、『日本近代文学の起源』において、子規のテキストを本居宣長など国学者たちのそれと比較しながら、次のとおり指摘している。

子規にとって、文字とはすでに表音的文字であった。つまり、文字は書き写す手段にすぎず、漢字はたんにその一つにすぎなかったのである。一方、国学者は「漢字」を排除しようとしたにもかかわらず、まさに韻律そのものにおいて「漢字」の支配下にあった。宣長が『古今集』を範とする伝統的歌学のなかにあったのは、そのためである。子規にとって、それはまったく問題にならなかった。そのかわり、子規においては「書く」ことに関する問題意識がすっかりなくなってしまう。それは、「写す」ということに還元されてしまう。

110

柄谷のこの指摘をここまでの議論に引き寄せて言い換えるならば、要するに、子規にとって、文字とは作られた俳句やその他の詩歌を書き写す手段にすぎず、その結果、

¹⁰⁹ 正岡『松蘿玉液』、七九頁。

¹¹⁰ 柄谷『日本近代文学の起源』、七四・七五頁。

「書く」ことは、「写す」ことに還元されて、本質的な問題ではなくなってしまっているということだ。

もちろん、このことは、子規の方法が「写生」という名のもとで確立したことにも関わっていると考えられる。たとえば、松浦寿輝は、『明治の表象空間』において、子規による「写生」の確立を次のとおり評している。

「写生」の一語の導入によって、俳句や短歌のみならず「リアリズム小説」の方法の「革新」までも遠く準備した予言者子規の天才的な慧眼が、驚くべきものであったことは言を俟たない。だが他方、その「革新」とともに、明治の表象空間のうちに沸き立っていたマグマ状の混沌やカオス的な混雑の複数性が、「リアリズム」という単一の貧しいトポスの下に整序されていってしまったこともまた事実なのである。以後、犇めき合っていた可能性の芽はことごとく潰され、言語はいよいよ均質化し、選択の余地は狭められていく。¹¹¹

すなわち、この観点からも、「書く」ことを「写す」ことに還元する子規の意識は、文学に公共性をもたらした一方で、「リアリズム」の名のもとに「書く」ことそれ自体を単純化し、これに関する問題意識の欠如をもたらすことになったのである。¹¹²

¹¹¹ 松浦『明治の表象空間』、六〇一頁。

¹¹² 子規の革新が文学にある種の公共性をもたらしたという捉え方は、たとえば、子規の縁戚である詩人にして国語学者の服部嘉香の論に典型的に見出される。服部は、次に示すとおり、子規を「常識的革命者」であったとする。「子規が俳人として革命者であり、和歌新體詩の如きにまで其革命を及ぼそうとしてゐながら、熱烈な詩人の事業として之を華々しく大成する事が無かつたのは即ち、偉大な凡人であり、常識的革命者であつた所以である」（服部「常識的革命者正岡子規論」、六一七頁）。そ

「書く」ことを「写す」ことに還元することがなぜ問題意識の欠如をもたらすのかは、松浦の次の記述をみれば明らかである。

知識や教養があるうがなろうが、ましてアーカイヴ空間に沈潜などせずとも、「写生」は誰にでもできる。それは、他者性の一撃で亀裂の入った「内部」を抱えているわけでも「決定論の狂気」に取り憑かれているわけでもないごく普通の文学好きの誰彼が容易に実践しうる、汎用化された方法なのである。

113

のうえで、服部は次のとおり書いている。「俳人としての子規は、文学と社会とを接近せしめた恩人だと思ふ。俳句を純文学の水平線上に向かはしめたと共に、一般の人々を俳句又は寫生文に依って文学に近づかしたものは、紅葉が小説の讀者を殆ど總ての階級に有するやうにしたものと較べて劣らないものである。子規の出づる前までは俳句の作者は月並の宗匠の外には隱居幫間の種類に限られてゐたのが、日本派の俳句が一般的の勢力を得ると共に、中流上流の社会から下流の一部分にまでも作者と讀者とを持つやうになつた。文学をポピュラーにする事は、考へやうに依つては悪い事かも知れないが、子規は文学の墮落を救つて同時に通俗にしたのである。常識の人であつた子規には、之が當然の關係を有する運命であつた」（同前、六三二―六三三頁）。

¹¹³ 松浦『明治の表象空間』、六九二頁。強調は原文どおり。なお、松浦が「内部」、「決定論の狂気」といった語で子規のエクリチュールに對置しているのは北村透谷や樋口一葉のそれであるが、彼らに加えて、幸田露伴もまた、子規と對置される重要な書き手のひとりである。松浦はそのことを次のとおり記している。「透谷の「内部」が「言文一致体」によつて表象される「内面」とは異質であつたように、一葉を侵す「決定論の狂気」がいかなる「写生」論的な「リアリズム」とも無縁だつたように、露伴における「言語の表層的な快樂」もまた、現実界のこのものへの感覺的確信によつて成立する自然主義以降の「近代小説」のエクリチュールの中では十全な開花を見ることができない何物のかであつた」（同前、六〇〇頁。強調は原文どおり）。

「写す」ことは誰にでもできる。それゆえ、「書く」ことを「写す」ことに還元することができさえすれば、もはやそこに困難はなく、したがって、問題意識が生じる余地はなくなる¹¹⁴。

だが、ここではまず、そうした表象空間の確立に着目する松浦の観点からよりは、むしろ、子規が文字を使った表現法をどう捉えていたかに着目する柄谷の観点から、子規の「書く」ことについて検討していくことにしたい。この観点からすれば、子規が「書く」ことを手段として捉えていることには、彼が俳句について用いるもう一つの重要な動詞とも関係している。その動詞というのは、「吐く」である。子規は、彼が自ら子規と号するきっかけとなった一八八九年（明治二年）五月一〇日の咯血について、『子規子』に収められた「啼血始末」に書いている。「啼血始末」は、子規が自らの咯血について閻魔と青鬼に訊問される夢を見た後にその次第を記録したという体裁の戯文である。この文章において、子規は、「被告子規生」として、次のとおり供述している。

¹¹⁴ もちろん、「写生」という方法によってのみ子規の革新の歴史的意義を決定づけることはできない。たとえば、堀古蝶は「写生の導入より、はるかに重要なことは、俳句分類の作業を通して、「多様と変化」という独得の俳句哲学が形成されたこと、これである」としている（堀『主観俳句の系譜』、一七頁）。なお、堀の主張は、子規の「殊に文學美術に至りては新、舊に若かず、今、古に及べずと絶叫する者さへある豈多少の理なからんや。然りとはいへども進歩は多様と變化との謂に外ならず」という記述に基づくものである（正岡「俳句新派の傾向」、一五八頁）。たしかに、子規の第一の功績を「写生」の確立とみなす従来の評価とは異なる、こうした観点からの再評価の可能性があることは論を俟たない。しかし、本論における問題は、俳句を「作る」という意識と俳句を「書く」という意識のありようであり、子規においてこの問題により深く関わっているのは「写生」の手法にほかならないのである。

夜に入りて歸ると又咯血しました。それが十一時頃でありましたが、それより一時頃迄の間に時鳥といふ題にて發句を四五十句程吐きました。尤もこれは腦から吐いたので肺からではありません。御心配なき様イヤ御取違へなき様願ひます。これは舊曆でいひますと卯月とかいつて卯の花の盛りでございますし、且つ前申す通り私は卯の年の生れですから、まんざら卯の花に縁がないでもないと思ひまして『卯の花をめぐってきたか時鳥』『卯の花の散るまで鳴くか子規』などとやらかしました。又子規といふ名も此時から始まりました¹¹⁵

子規が「吐いた」とされる四五十句については、しかしながら、まとまったかたちでは残されていない。いま引用した箇所二句が記されてあるのに加えて、このうち一句が同年五月一日付の大原恆徳宛書簡に《卯の花をめぐってきたかほとゝきす》という表記で書きつけられているほかに、資料が現存していないのである¹¹⁶。そもそも、記録など初めから存在していなかった可能性がある。もう一度、子規の言述を確認することにしよう。「尤もこれは腦から吐いたので肺からではありません。御心配なき様願ひます」という記述から推察するに、ここで「吐く」というのは、文字通り、口に出すことほかならない。血は肺から来て口から出るが、句は腦から来て口から出るということだ。句が口から出ることは、もちろん「書く」とことは区別される。それは、子規が生前に出版した唯一の自選句集である『癩祭書屋俳句帖抄上巻』の序文、「癩祭書屋

¹¹⁵ 正岡「啼血始末」、二九六頁。

¹¹⁶ 正岡、大原恆徳宛書簡、明治二年五月一日付。

俳句帖抄上巻を出版するに就きて思ひつきたる所をいふ」にみられる次の記述にも明らかである。

自分が句を作る上に於て著く他の人と違ふ處は多きを貪るといふ事であつた。それであるから一度心に浮んだ句は何でも棄てぬ。一度口から出た句は何でも書きつけて置くといふやうなわけになつて來て年々歳々たまつたところの

駄句の數は實に驚くべきものである。¹¹⁷

ここで、子規は句を「作る」ことを、句が心に浮かぶこと、口から出ることとして述べている。子規にとって、句を「得る」とはそうしたことであつた。書きつけて置くことは、棄てることと対比されている以上、そのあとのことである。子規は、同じ文章で、一八九四年(明治二十七年)に根岸の郊外を繰り返し散歩した際の句作についても、「其時は何時でも一冊の手帳と一本の鉛筆とを携へて得るに隨て俳句を書へき」つけた」と記している¹¹⁸。この記述と先に引用した箇所とを照らし合わせれば、句が心に浮かぶこと、口から出ることと句を「得る」こととの対応は明らかである。また、『病牀六尺』には、同様の認識に基づく「此頃すこしく痛みのみまあるに任せて俳句など案じわづらふ程に古の俳人たちは斯る夏の日を如何にして送りけんなど思ひつゞくれば、あら面白、其人々の境涯あるは其宿の有様ありく」と眼の前に浮かぶまゝにまぼろしを捉へて、一句又一句、十餘人十餘句を得てけり。試しに記して晝寝

¹¹⁷ 正岡『瀨祭書屋俳句帖抄上巻』、五八二頁。

¹¹⁸ 同前、五九〇頁。

の目ざまし草、茶のみ時の笑ひ草にもなさんかし」という記述が見出される¹¹⁹。この記述においては、記すという動詞が「書く」ことに対応している。こうした子規の意識は、『寒山落木』の第二巻に収められた一句に付された詞書からも読み取ることができる。その句は《毎年よ彼岸の入に寒いのは》というもので、「母の詞自ら句になりて」という前書きを付されている¹²⁰。子規の記すところによれば、書くことによつて「母の詞」が句になったのではない。子規は、彼の母である八重が口に出した時点でおのずから句になっていたものを、ただ文字に書き写したにすぎないのである。河東碧梧桐も『瀨祭書屋俳句帖抄上巻』に収められた一八九三年（明治二六年）の子規の句を評しながら「須磨滞在中は、処が名所であるのと、元気が恢復した時であつたから、口を突いて出るもの、悉く十七文字詩であつたらしく感ぜられる」と述べている¹²¹。これも子規がしばしば俳句を「口を突いて出る」というような仕方を得ていたことを示唆するものであるといえる。それは、子規が小説によつて身を立てることを断念する直接の理由となつた「月の都」の冒頭にもはつきりと現れ出ている。その「三十一文字の徳は神明に通じ十七文字の感應は鬼神を驚かすといふめるを花に寄せ鳥に寄せては詠み出づる歌に戀の誠をあらはし月に比へ雪に比へては口すさむ句に世になき美人の面影を忍ぶことごとくに何年、[……]」という記述は、俳句を「詠み出づる」もの、「口すさむ」ものとして語るものにほかならない¹²²。

もちろん、子規が常に「作る」ことを「書く」ことなしに成し遂げていたわけではない。たとえば、『墨汁一滴』には、「手帳をひろげて半出来の發句を頻りに作り直し

¹¹⁹ 正岡『病牀六尺』、三三三頁。

¹²⁰ 正岡「寒山落木 卷二」、一八八頁。

¹²¹ 河東「瀨祭書屋俳句帖抄（承前）」、七七・七八頁。

¹²² 正岡「月の都」、一二五頁。

て見たりする」といった記述が見られる¹²³。ここには、書きながら満足いくまで句を作り直す子規の姿がたしかにある。しかし、子規はそうした営為をあくまでも「作る」という動詞を用いて記述している。さらに言えば、子規はあきらかに書く行為それ自体の楽しみに身をゆだねている場合についてさえ、句が「出来る」こととそれを「書く」こととを明白に区別してやまない。

心持が善くて浮きく／＼すると思ふと何だか俳句がのこ／＼と浮んで来る。ノ
トを開いて一枚も読まぬ中に十七字が一句出来た。何に書かうもそこらには句帳も半紙も出してないからランプの笠に書きつけた。又一句出来た、又た一句。餘り面白さに試験なんどの事は打ち捨て、しまふて、とう／＼ランプの笠を書きふさげた。¹²⁴

ここで、最初の一句をランプの笠に書きつけなければ、子規はそう矢継ぎ早にランプの笠を埋めるほどの句をなすこともなかっただろう。句帳や半紙が机のうえに出ていたなら、そこに一句を書くだけで済んだにちがいない。だから、子規がここで述べている「面白さ」は、句が出来るということよりはむしろ、ランプの笠を句で埋めていく、その行為にこそ見出されているといえる。それにもかかわらず、句を「書く」ことは、あくまでも句が「出来る」こととは別のこととして言い述べられているのである。

¹²³ 正岡『墨汁一滴』、二二三頁。

¹²⁴ 同前、二二四―二二五頁。

今日、子規は一般に「書く人」として神話化されている。たとえば、坪内稔典は「書くことが生きること——これが正岡子規の生涯であった」としている¹²⁵。山本健吉も「子規は昔から書くことの魔であった。朝から晩まで、のべつ幕なしに書きつづけた」とする¹²⁶。もちろん、子規は現に多くのものを書き残した。子規自身も明治二六年に《我書いて紙魚くふ程になりけり》という句をものし、後に自選句集である『瀨祭書屋俳句帖抄上巻』に収めている¹²⁷。河東碧梧桐が一九〇二年(明治三五年)六月の『ホトトギス』誌上においてこの句を評して「我書いて」が魂である」としたときには、すでに「書く人」としての子規の神話化が始まっていたのだということもできるかもしれない¹²⁸。しかしながら、あくまでも彼自身の意識において、俳句を「書く」ことは、それを「作る」ことに付随することがでしかなかった。子規にとって、まず句が頭のなかで出来、その上で、それを書くのだという認識は、ゆるぎないものだったのである。

子規と同様の認識は、同時代的な言説に共通して見て取ることができる。たとえば、晩年の子規について回想する門下の俳人、佐藤肋骨の「病牀の居士は時々發句が出来る。ちよつとそこにある短冊を取つてくれと云ふので、取つて渡すと、仰臥のまま出来た句を書いて示す」という記述にも、こうした認識が自然に表れている¹²⁹。ここでも、句はまず出来るのであって、書くことはそれを示すための手段として認識されている。そして、そうした認識は、この一節において、あくまでも、子規につい

¹²⁵ 坪内『正岡子規』、五九頁。

¹²⁶ 山本「子規と漱石」、一七〇頁。

¹²⁷ 正岡『瀨祭書屋俳句帖抄上巻』、六〇八頁。

¹²⁸ 河東「瀨祭書屋俳句帖抄(上巻)」、六五頁。

¹²⁹ 佐藤「思ひ出すまゝ」、三五四頁。

て語る肋骨自身のものとして表れている。さらにまた、肋骨と同じく子規門下の俳人である内藤鳴雪はその自叙伝において、俳句について「書く」という動詞を用いているが、それはたとえば次のような場合にある。

蕪村句集を探したけれどもちよっと手に入らない、ないというといよいよ見
たくなるので、終に我々が申し合って、もしも蕪村句集を最初に手に入れたも
のには賞を与えるという事を約した。間もなく片山桃雨氏が蕪村の句の僅か
ばかり書き集めた写本を探し出したので、我々から硯一面賞を贈った。¹³⁰

さらにまた、次の記述もある。

それから私が多少名を知らると共に、俳句の揮毫を頼まれる事も段々と多
くなって、それが単に句を書くのみでも愛嬌がないと思つて、子供の時分から
多少、自己流に描きながつていた画のようなものを併せて描く事になって、こ
れも素人画としていくらかの人に賞翫せられる事にもなった。¹³¹

これらに共通しているのは、やはり、文字に起こすことを「書く」と表現しているとい
うことである。また、このほかに、鳴雪は、病床の子規について「ちよつどその頃
氏は着色の絵を描く事を始めたので、私は密かに形見を貰う心持ちで、何か描いてく
れといつて、書画帖を送った。氏はそれに芍薬の画と俳句二つを認めた。そうして氏

¹³⁰ 内藤『鳴雪自叙伝』、三二三頁。

¹³¹ 同前、三四七頁。

もこれを形見にするというようなことを書き添えている」と述べてもいる¹³²。この記述は「書く」と同義の動詞として「認める^{したた}」があることを示唆している点で興味深い。一方、「作る」ということとは異なるものである。一方、「作る」という動詞の用例を見ると、たとえば、「しかるに廿五年の年始に私は二つばかり俳句が出来て、それを子規氏に見せたら、これはなかなか好いといって誉めてくれた。それから私も暇ではあるし、いよいよ俳句を遣って見ようという気になって、作れば作るほど熱心の度を増した」という一文がある¹³³。また、次の一節においても、「作る」という動詞が用いられる。

また或る日の事、中根岸の岡野の貸席でこの大会を催している最中、浅草鳥越町方面に火事が起って、それが近火だからといって、森猿男氏と片山桃雨氏は俄に帰宅した。それからこの大会も済んだ頃まだ火事は消えず、新築の中村座が焼失したという事を聞いたので、それでは猿男桃雨氏の宅も焼けたらうから見舞って遣らねばならぬとあって、私が率先して子規氏や古白氏や松宇氏などと駈着けて見ると、幸に類焼はしなかったが、道具なども片付けて手伝いの人も出入りしていた。そこで例の見舞客に振れ舞う土瓶らの茶碗酒を我々にも飲ませたが、我々はそこへ腰をかけたままで、もう火事の句数句を作る、また主人も作るという風で周囲の他の人々は呆れ顔をしていた。その頃の我々の俳句に熱心であった事はこの一事でも判るのである。¹³⁴

¹³² 同前、三三一頁。

¹³³ 同前、三〇三頁。

¹³⁴ 同前、三〇五・三〇六頁。

鳴雪はその頃の自分たちが「俳句に熱心であった事」を表現するのに「作る」という動詞を用いているのである。鳴雪にとって、俳句をやるといふことは、すなわち俳句を「作る」ことであって、「書く」ことではなかった。これは、一九三八年（昭和三年）に鳴雪が著した『俳句の作り方味ひ方』にも、その題からしてよく表れているところである。この書物には、「何の技術といへども、最初よりその方法を知つただけでうまく仕事の出来るのではない。それには習練が肝心である。そして方法を知るは易く、習練することは難い。故に初心者は先づ澤山俳句を作つて見ることが最も必要なのである」といった言葉で、俳句の鍛練のしかたが説かれている¹³⁵。

ここで、俳句を「書く」ということに関わる言及のある同時代的な言説のなかで、少しばかり特殊な例として、一九〇六年（明治三九年）に夏目漱石が書いた『草枕』には触れておく必要がある。もちろん、ここでは、『草枕』が散文フィクションである以上、その語り手の認識もまた、必ずしも漱石その人の認識と一致するとは限らないといふことは念頭におかなければならない。だが、そこでの俳句を「書く」ことをめぐるもろもろの修辭は、ともかくもそれが同時代的に読まれていたといふことを考えれば、同時代の言説の場においてそれなりに受け入れられるものだったことは明らかである。したがって、『草枕』は俳句に関する当時の言葉遣いを反映した資料として有効であるといえる。

そうした資料として『草枕』を見たとき、それが少しばかり特殊な例であるといふのは、その語り手が、ときおり、一見すると、句を「書く」といふ言い回しを創作活

¹³⁵ 内藤『俳句の作り方味ひ方』、四九頁。

動そのものを指すために用いているように思われるからである。次の記述はその一例である。

帳面をあけて先刻の鶏を静かに写生して居ると、落ち付いた耳の底へぢやらん／＼と云ふ馬の鈴が聴え出した。此声(こゝ)がおのづと、拍子をとつて頭の中に一種の調子が出る。眠りながら、夢に隣りの白の音に誘はれる様な心持ちである。余は鶏の写生をやめて、同じページの端に

春風や惟然(こぼれ)が耳に馬の鈴

と書いて見た。山を登つてから、馬には五六匹逢つた。逢つた五六匹は皆腹掛をかけて、鈴を鳴らしている。今の世の馬とは思われない。136

あるいは、次の箇所も同様である。

「先生、わたくしの画をかいて下さいな」と那美さんが注文する。久一さんは兄さんと、しきりに軍隊の話をして居る。老人はいつか居眠りをはじめた。

「書いてあげませう」と写生帖を取り出して

春風(しゅんぷう)にそら解け繻子の銘は何。

と書いて見せる。137

136 夏目『草枕』、二〇・二二頁。

137 同前、一六四頁。

これらの箇所に通じているのは、「画をかくことと俳句を書くことを同じに見ようとする語り手の意識である。『草枕』において、俳句は、画に近づくときに、あたかも作るものではなく書くものであるかのように語られるのである。では、『草枕』において、俳句が画に近づくとは、いかなる事態を指すのか。『草枕』の語り手は、すでに冒頭近くから「どこへ越しても住みにくいと悟った時、詩が生れて、画が出来る」とし、「越す事のならぬ世が住みにくければ、住みにくい所をどれほどか、寛容で、束の間の命を、束の間でも住みよくせねばならぬ。ここに詩人といふ天職が出来て、ここに画家といふ使命が下る」としていた¹³⁸。こうした記述に現れているのは、詩と画とを同一の目的をもつものとみなす子規と同様の発想である。そうした発想において、詩は画に近づくのである。俳句もまた、詩のうちに含まれることによつて、画に近づく。『草枕』において詩と呼ばれているものの中に俳句も含まれていることは、次の記述から明らかである。

詩人とは自分の屍骸を、自分で解剖して、其病状を天下に発表する義務を有して居る。其方便は色々あるが一番手近なのは何でも蚊でも手当り次第十七字にまとめて見るのが一番いゝ。十七字は詩形として尤も軽便であるから、顔を洗ふ時にも、〔かわせ〕 廁に上つた時にも、電車に乗つた時にも、容易に出来る。十七字が容易に出来るると云ふ意味は安直に詩人になれると云ふ意味であつて、詩人になると云ふのは一種の悟りであるから軽便だと云つて侮蔑する必要はない。軽便であればある程功德になるから反つて尊重すべきものと思ふ。まあ一寸腹が立つと仮

定する。腹が立つた所をすぐ十七字にする。十七字にするときは自分の腹立ちが既に他人に変じて居る。腹を立つたり、俳句を作つたり、さう一人が同時に働けるものではない。¹³⁹

十七字は詩形であり、それをまとめることによつて人は詩人になることができるというのだから、俳句が詩と見なされていることは明らかである。だが、そのことが明らかにされているこの一節において、俳句は「書く」ものではなく、「出来る」もの、「作る」ものとして語られている。注意しておく必要があるのは、ここでは俳句やそれを含むものとしての詩がとりわけ画と関連付けられてはいないということである。俳句は、とりわけ画に近いものとして語られていない場合には、やはり「出来る」ものであり、「作る」ものなのである。では、なぜ俳句が画に近づくと、それを「書く」ものとして語ることが可能になるのであろうか。この問いに答えるためには、次の一節に着目する必要がある。

住みにくき世から、住みにくき煩ひを引き抜いて、難有い世界をまのあたりに写すのが詩である、画である。あるは音楽と彫刻である。こまかに云へば写さぬでもよい、只まのあたりに見れば、そこに詩も生き、歌も湧く。着想を紙に落さぬとも瑠鏘の音は胸裏に起る。丹青は画架に向つて塗抹せんでも五彩の絢爛は自から心眼に映る。只おのが住む世を、かく観じ得て、靈台方寸のカメラに澆季溷濁の俗界を清くうらゝかに収め得れば足る。この故に無声の詩人

には一句なく、無色の画家には尺縑なきも、かく人世を覩じ得るの点に於て、かく煩惱を解脱するの点に於て、我利私慾の羈絆を掃蕩するの点に於て――千金の子よりも、万乗の君よりも、あらゆる俗界の寵児よりも幸福である。

140

まず注意しなければならないのは、「無声の詩人」や「無色の画家」は、人世を覩じ、只まのあたりに見ているのみであって、通常の意味での詩人や画家とはその点においてあらかじめ区別されているということである。そして、着想を紙に落とす通常の詩人、丹青を画架に向って塗抹する通常の画家がそのときしているのは、「写す」とである。着想を紙に落とすとは、言い換えれば、「書く」ことに他ならない。要するに、『草枕』の語り手があたかも俳句を「書く」ものであるかのように語り得るのは、「写す」ということが詩と画に共通しているかぎりにおいてのことではかない。『草枕』の語り手が自らの「写生帖」の同じページに描きかけの鶏の写生と《春風や》の句とをともに置くことが可能であったのは、ひとえにこの点による。『草枕』の語り手にとっても、子規にとつてと同様に、「書く」ことは「写す」ことに還元されてしまっているのであって、しかも、その限りでのみ、俳句は「書く」ものであるかのように語られ得るのである。そして、この「書く」ことは、つねに、着想のあとにしかありえない。言い換えれば、ここでもやはり俳句は「作る」もの、「出来る」ものなのである。一見すると子規とは異なる仕方で用いられているかに見える「書く」という動詞は、実際には、ここでもまったく同様の仕方で行われているのである。

る。したがって、もし『草枕』が俳句の創作について語る同時代の言説の空間においていくらか特色あるものであったとすれば、それは「書く」ことが「作る」ことと交わる仕方においてのことではない。

『草枕』の特色、それは、俳句を「書く」ことについて、極めて消極的になされる行為として語っているという点である。漱石的「存在」の消極性は蓮實重彦の『夏目漱石論』にくわしい。「漱石は、どの程度まで漱石たらざるものでありうるか。つまり、匿名の「作家」として「文学」の記憶にさからいうるか。そしてその匿名の「作家」は、まさに匿名であるが故に、どこまで誰にも似ずにいることができるか」を問う『夏目漱石論』は、もちろん、漱石という名を仮のものとして取り扱うにすぎず、その点で、固有名詞の取り扱いをめぐる本論文とは立場を異にするものである¹⁴¹。しかしながら、「まず、言葉いがいのいっさいのものを視界から一掃する」蓮實の論は、俳句をめぐる「書く」や「作る」といった言葉がいかに流通してきたかを問う本論文にとっても、同じひとつのテキストを取り扱う上で、重要な示唆をもたらすものである¹⁴²。この『夏目漱石論』が、『草枕』の語り手について、俳句を書き記す漱石的「存在」として言及するのは、次の一節においてである。

横たわること。そして何かを受けとること。この二つのほとんど同時に成就する身振りこそが、何もしないことを選択した漱石的「存在」に基本的な運動なのである。横たわることがごく怠惰な仕草であるとするなら、受けとることもまたごく消極的な仕草である。この怠惰で消極的な仕草は、かならずしも主人

¹⁴¹ 蓮實『夏目漱石論』、二四頁。

¹⁴² 同前、二四頁。

公その人によって演じられるとは限らない。たとえば『こゝろ』の場合、故郷に戻って父を看病している「私」のもとに先生からの手紙がもたらされるのは、文字通り瀕死の父の枕元であったし、また、『草枕』の画工なる「余」が海を見おろす崖淵の草の上にごろりと寝ころがり、心に浮ぶ詩興にうながされて俳句や漢詩を写生帖に書き記してゆくとき、野武士のような男と那美さんとが不意に姿を見せ、女が男に何ものかを仔細ありげに手渡すのだが、「余」はその物品の授与を局外者として眺めているばかりだ。とはいえ、このいずれにあっても、受けとることが横たわることと一組の運動をかたちづくっていることは明らかである。ここでやりとりされるものは、だから漱石的「存在」にとつてはその行動と思考とを方向づける護符のようなものなのだ。立ちどまり頭脳を空っぽにすることで運動を放棄した漱石的「存在」は、その対象の如何にかかわらず、護符と呼ぶべきものの命ずるままに運動を組織してゆくことになるのである。¹⁴³

この蓮實の記述についてただちに確認しておく必要があるのは、『草枕』の語り手は、ここで言及されている場面において、たしかに漢詩を書き記してはいるが、俳句を書き記してはいないということだ。該当する箇所には、たしかに「一句を得る毎に写生帖に記して行く。しばらくして出来上つた様だ」という一節があるが、ここで「一句」と言われているのは、すぐ後に記された漢詩を構成する一句一句の文言にほかならない¹⁴⁴。野武士のような男と那美さんとの邂逅を目撃したのち、語り手は那美さん

¹⁴³ 同前、六一頁。強調は原文どおり。

¹⁴⁴ 夏目『草枕』、一五二頁。

と言葉を交わしているが、ここでも、那美の「何をそんな所でして入らつしやる」という問いに対し、語り手は「詩を作つて寐てみました」と答えるのみで、俳句を作っていたとは述べられていない¹⁴⁵。「詩」という一語は、ここでは明らかに前述の漢詩のことを指し示しており、蓮實の記述はその点では誤りを含んでいる。それでも、蓮實の観点から、漢詩の一句一句について、「得る」という動詞が用いられているという点に改めて注目しておくことには意義がある。『草枕』の語り手の横たわること、は、ここでは、野武士のような男が何ものかを受けとることに関わっている以上に、語り手自身が誰からともなく漢詩の一句一句を得ることに直接関わっている。ここの得ることとは、もちろん、受けとることをも含みこんだ、消極的な仕草に他ならない。この限りで、漱石的「存在」の運動は、「書く」ということについてさえも、「護符と呼ぶべきもの」の命ずるままに組織されているといえる。そして、それは俳句についての記述についてもたしかに当てはまるのである。『草枕』の語り手は、次に示す一節で、俳句は、いくつもの花をつけた木蓮の樹を前にしながら、「立ちどまり頭脳を空っぽにすることで運動を放棄した」状態で、得られる。

余は石甃いしだゝみの上に立つて、此おとなしい花が累々とどこ迄いづりも空裏はびりに蔓はる様を見上げて、しばらく茫然として居た。眼に落つるのは花ばかりである。葉は一枚もない。

木蓮の花許りなる空を瞻みる。

と云ふ句を得た。どこやらで、鳩がやさしく鳴き合ふて居る。¹⁴⁶

¹⁴⁵ 同前、一五六頁。

¹⁴⁶ 同前、一三五頁。

漱石的「存在」にとって、俳句とはこのようにして消極的に得られるものなのであり、また、そのように得られるということが、すなわち「容易に出来る」ということなのである。『草枕』の語り手は、「出来たら書きつけないと散漫になつて行かぬと、念入りの修行だから、例の写生帖を枕元へ置く」、そして、現にいくつかの俳句をそれらが出来のままに書いたうえで、「此調子なら大丈夫と乗気になつて出る丈の句をみなかき付ける」¹⁴⁷。床について横たわりながら俳句を得るままに書き記していく『草枕』の語り手のありようは、受けとることを得ること一般に拡大しさえすれば、たしかに蓮實の提示した漱石的「存在」のありようそのものであるといえる。この点で、『夏目漱石論』の次の一節は、『草枕』と一九一〇年（明治四三年）一〇月から一九一一年（明治四四年）四月にかけて発表された『思ひ出す事など』との類似についての指摘は、その表面的な記述以上のことを示唆している。

『思ひ出す事など』が「横たわる漱石」の物語であることは、誰の目にも明らかだろう。ここでの漱石は、あまたの漱石的「存在」がそうしたように仰臥の姿勢をまもったまま、その不動の姿勢が煽りたてる運動に身をまかせている。「修善寺に居る間は仰向に寝たままよく俳句を作つては、それを日記の中に記け」たという一行は、仰臥と言葉の発生との関係を語っているという意味で、『草枕』の画工たる「余」をそのまま髣髴とさせるし、「初めはただ漠然と空を見て寝ていた」という文章は、「ことに病気になつて仰向に寝てからは、

絶えず美しくしい雲と空とが胸に描かれた」という文章と補いあって、『虞美人草』の冒頭と親しく結びあわされるだろう。 148

ここで『草枕』との類似が指摘されている『思ひ出す事など』の一節は、「修善寺しゆぜんじに居る間は仰向あふむけに寐たまよく俳句はいくを作つては、それを日記にっきの中に記け込んだなかに。時々ときどきは面倒めんどうな平仄ひやうそくを合して漢詩かんしさへ作つて見たみ。さうして其漢詩そのかんしも一つ残らず未定稿みていかうとして日記にっきの中に書き付けた」という段落の一部である¹⁴⁹。この段落において、俳句や漢詩を「書く」ことがそれらを「作る」ことから切り離されているその仕方は、『草枕』におけるそれと明確に一致している。この「作る」と「書く」の分離は一九一五年（大正四年）の『硝子戸の中』においても、大塚楠緒子の死に際しての出来事についての次の記述を通じて確認することができる。

楠緒さんが死んだといふ報知ききの来たのは、たしか私が胃腸病院に居る頃であつた。死去の広告の中に、私の名前なまへを使つて差支ないかと電話で問ひ合されたこと。事柄こともまだ覚えてゐる。私は病院で「ある程ほどの菊投げ入れなよ棺くわんの中なか」といふ手向むけの句を楠緒さんのために咏よんだ。それを俳句の好きなある男が嬉うれしがつて、わざく／＼私わたしに頼たのんで、短冊かに書かせて持つて行つたのも、もう昔むかしになつてしまつた。 150

¹⁴⁸ 蓮實『夏目漱石論』、二九一頁。強調は原文どおり。

¹⁴⁹ 夏目『思ひ出す事など』、三六九頁。

¹⁵⁰ 夏目『硝子戸の中』、五七九頁。なお、この出来事については、より簡潔なかたちではあるが、『思ひ出す事など』にも次のとおり記されている。「そこで殊更に気分

「咏んだ」句を「書く」ことは、わざわざ頼まれてのことであった。同じ『硝子戸の中』には次の記述もみられる。

私に短冊を書けの、詩を書けのと云つて来る人がある。さうして其短冊やら続やらをまだ承諾もしないうちに送つて来る。最初のうちは折角の希望を無にするのも気の毒だといふ考から、拙い字とは思ひながら、先方の云ふなりになつて書いてみた。けれども斯うした好意は永続しにくいものと見えて、段々多くの人の依頼を無にするような傾向が強くなつて来た。¹⁵¹

漱石にとって、「書く」という語がいかに字に起こすという具体的な作業のみを意味するものであったかがよく分かる一節である。

を易へて、此間大磯で亡くなつた大塚夫人の事を思ひ出しながら、夫人のために手向けの句を作つた。

有る程の菊抛なげ入れよ棺なかの中なか」（夏目『思ひ出す事など』、三八一頁）。

なお、大塚楠緒子については、岩波版『漱石全集』に収録の『思ひ出す事など』のこの箇所くすおこに付された次の注解を参照した。「大塚楠緒子。明治八（一八七五）—明治四十三（一九一〇）年。漱石の友人で美学者の大塚保治夫人。美人の評判が高かった。御茶ノ水の東京女子師範付属女学校を首席で卒業後、大塚（旧姓小屋）保治を婿養子に迎えるが、その際、漱石も候補にあがっていたというエピソードがある。歌人、小説家。『空焚そらたき』（明治四十一年四—五月）、続編『そら炷だき』（明治四十二年五—六月）は、漱石の依頼で『朝日新聞』に掲載されたもの」（清水、桶谷「注解」、七二三頁）。

¹⁵¹ 夏目『硝子戸の中』、五四三頁。

漱石は一八九七年（明治三〇年）に《春は物の句になり易し古短冊》という句を作っている¹⁵²。この句は、一九〇七年（明治四〇年）の『虞美人草』の新聞連載の第二回の冒頭にあたる次の一文の最初の一節に通じている。

春はものゝ句になり易き京の町を、七条から一条迄横に貫ぬいて、烟る柳の間から、温ぬくき水打つ白き布を、高野川の磧かはらに数へ尽くして、長々と北にうねる路を、大方は二里余りも来たら、山は自おのづから左右に逼つて、脚下せんくわんに奔る潺湲せんくわんの響ひびも、折れる程に曲る程に、あるは、こなた、あるは、かなたと鳴る。¹⁵³

そして、この一節から、さらに、一九〇九年（明治四二年）の《春はものゝ句になり易し京の町》という句が派生することになる¹⁵⁴。これらの句と文に関して、寺田寅彦（寅日子）、松根豊次郎（東洋城）、小宮豊隆（蓬里雨）による対談で、後の二人が次のやりとりをしている。

蓬里雨 京、の町、は『虞美人草』に先生が「春はものの句になり易き京の町を」といふ言葉を慥か新聞の上での二回目の書き出しに使ったことがある。其後、人に書いてやったものに、兩方がまじつて京、の町、といふ形になったものもある。即ち先生は始めから京の町として作ったのではなく、古短冊とあつた俳句が頭の中に動いて、それが『虞美人草』を書く時、京の町の描寫としてあの調

¹⁵² 夏目「俳句」、二〇三頁。

¹⁵³ 夏目『虞美人草』、六頁。

¹⁵⁴ 夏目「俳句」、四〇一頁。

子のある文章の一片として流れ出たのである。是は僕の想像である。併しかう想像する事に間違はないと思ふ。だから先生は古短冊を京の町と改作したのではないと云へる。然も二様の句が存在してゐるのは、右の様な事情なのである。

東洋城 先生はさういふ事を平氣でやつた。それが僕は嫌ひなので先生によく抗議を申込んだ。さうすると先生はウンウンといつて書直した。併しその後で又忘れてかまはず短冊に書く。いつも手帳など見ないでドシドシ書くから尚そんな事が起るのである。かういふ事に先生は一向無頓着であつた。「稻妻の宵宵毎や薄き粥」といふ句を「蝙蝠の」と書いて平氣でゐたりした事は珍らしくない。

蓬里雨 「稻妻」の句は併し「蝙蝠」の初案を直したのかもしれない。――先生の無雜作にはかういふ例もある。「先生かういふ句を書いて下さい」と頼んで、然も此方が其句を間違へて覚えてゐる様な場合、先生は澄してその此方の覚え違ひの通りを書いて呉れる。さういふ事で、先生の方では改作の積でも何でもないのに一つの句が幾様にも書かれたものが可也あるだらうと思ふ。¹⁵⁵

ここでも、蓬里雨が小説である『虞美人草』についてはごく自然に「書く」という動詞を創作行為を指し示すために用いているのに対し、句の創作についてはあくまでも「作る」という動詞を用いており、「書く」は字に書くことを指し示すために用いられているに過ぎないことを確認することができる。だが、それにもまして重要な

¹⁵⁵ 寺田ほか『漱石俳句研究』、四七四八頁。強調は原文どおり。

は、漱石にとって、作った句を字に書くことは人から頼まれてすることであり、しかも、その際、彼は句の文言に頓着せず相手の望むかたちで書き起こしていたという指摘である。この証言は、漱石が句を「書く」ことを重要視しておらず、そうすることに対して消極的であったことを裏付けるものである。

東洋城撰『新春夏秋冬 秋之部』に収められた漱石による序文は、前述の対談の参加者である東洋城と生前の漱石との交流を示す資料のひとつでもあるが、漱石はそこに次のとおり書いている。

麻の夜着を腹の上に掛けて、仰向に両手を合唱してゐる所へ東洋城が来て、新春夏秋冬の秋の部の序を書けと逼る。病気だから序は書けないよ、と云つて一句を口吟む。^(くちんむ)

初秋の芭蕉動きぬ枕元

八月二十六日¹⁵⁶

この「序」ならぬ「序」において、散文である「序」は「書く」ものとされているのに対し、「句」は「口吟む」ものとされている。こうした認識は、「喀血始末」や《毎年よ彼岸の入に寒いのは》に関する子規の記述とも通じ合う。彼らにとって、句とは、書かれるものである以前に、口について出るものだったのだ。

¹⁵⁶ 夏目「序」〔東洋城撰『新春夏秋冬 秋之部』序〕、二八六頁。

まとめると、第一に、漱石のテキストにおいて、一句の生成は消極的な姿勢において半ば自動的な出来事として語られている。そこでは、この出来事の発生がまさしく句を「作る」ということなのである。そして、第二に、それらの句は出来るがままに紙の上に写される。これが句を「書く」ということである。漱石のこうした怠惰で消極的な姿勢に特色を見出すことはできる。しかしながら、「作る」ということと「書く」ということとのかわりに着目する限りにおいて、漱石は子規と同様の認識に従っていたのである。

一・三 高濱虚子の俳句作法とその広まり

ここまで、子規と漱石を中心に、近代俳句の黎明期において、俳句を「作る」および「書く」という言い回しがどのように用いられていたのかを見て来た。のちに近代俳句の伝統を確立するに至る虚子が俳句について語るとき言い回しの基礎もまた、彼ら同時代人の言説とのかかわりのなかで形成されたものといえる。

当時の虚子の俳論のうち、俳句の創作についての虚子の考えがもつともよく示されているのは「董物語」である。これは、一八九七年（明治三〇年）一月の『ほととぎす』誌上に「半壺生」の名義で掲載された文章である。この文章において、虚子は次のとおり述べている。

三條の大橋より逢坂山を越えて大津に至りし人は皆三條の大橋より大津に至りし人に相違なけれど、人々について各其目指す處の地を問へば草津に行かんとする人もあるべく、龜山に行かんとする人もあるべく又東京までもと志す人もあるべし、俳句を作るとは十七字を併ぶるの謂ひなり、其の十七字を併

ぶるといふ點に於ては其甲、其乙もとより異なるどころ無けれど、如何なる了見にて十七字を併ぶるやと問はれたる時は其甲の答へ恐く其乙の答に似ず

157

虚子は、京都の三条大橋から大津へ来たひとびとに目的地を訊ねたとしたらその返答はひとよつて異なるだろうということに喩えながら、なぜ俳句を作るのかを訊ねる問いに対するひとびとの答えはおそらくそれぞれ異なるだろうと述べている。ここでとりわけ重要なのは、「俳句を作るとは十七字を併ぶるの謂ひなり」という箇所である。ここにおいて、虚子は、ひとびとが「俳句を作る」とき、その目的に関わらず共通する営為として「十七字を併ぶる」ことを見出したのである。

子規の『俳諧大要』において語られていたのは、俳句とは何か、ということだった。そのことは、「俳句は文学の一部なり」という言葉によく表れている。先に見たとおり、子規は俳句とは何かということ、他ジャンルと並べながら相対的に定義することを試みたのである。これについて、柄谷行人は、その試論、「詩と死——子規から漱石へ」において、次のとおり述べている。

世界的に最も短いと思われる詩形式（俳句）を取りあげたとき、彼は、まさにそのことによって、普遍的な問いを問わねばならなくなった。あるいは、まさにそのために、俳句を選んだといつてよい。俳句を対象とすることは、言語が詩でありうるぎりぎりの本質を問うことから始めることを意味する。それは、

子規の方法を形式的なものたらしめる。なぜなら、俳句は、その短さゆえに、意味内容（子規の言葉でいえば「理想」あるいは「思想」）によっては十分に論じえないことは明白だからだ。そして、事実、同時代の西洋において、かくも「言語」に焦点をしばった批評家はいない。それゆえ、この特殊日本の俳句こそが、普遍的な課題を問う出発点としてありえたのである。¹⁵⁸

柄谷のこの記述は、子規の問いが「俳句」、「言語」および「詩」というものが「何か」を問うものであり、「作る」あるいは「書く」といったことがすなわち「どうするか」を問うものではなかったことを克明に示している。たとえば、『俳諧大要』には、すでに確認したとおり、「俳句をものするには空想に倚ると寫實に倚るとの二種あり」という文言がある¹⁵⁹。しかし、この文言における「空想」や「寫實」は「俳句をものする」こととして提示されているのであって、それらがすなわち「俳句をものする」ことそのものとして言い述べられているわけではない。

ひたすらに俳句とは何かという問いを突き詰めるものであった子規の論に対して、虚子の「菟物語」においては、「作る」とはどうすることが問われている。この一文からは、虚子が俳句を「作る」ものとして認識しており、しかも、それをまずもって「十七字を併ぶる」こととして認識していることが読みとれる¹⁶⁰。『ほととぎす』

¹⁵⁸ 柄谷「詩と死」、三三四頁。

¹⁵⁹ 正岡『俳諧大要』、三九一頁。

¹⁶⁰ ただし、こうした認識それ自体は、決して虚子に特別なものではない。一句を十七字とし、それを付置することを一句を作ることと捉える記述は、少なくとも、一七〇二年（元禄一五年）から一七〇四年（元禄一七年）にかけて成立した蕉門俳諧のもっともよく知られた俳論のひとつである『去来抄』にまで遡ることができる。そうした記述は具体的には次に示す文言にみられる。「去来曰、先師は門人に教給ふに

の誌上での「董物語」の発表に先立って、『日本人』に連載されていた「俳話」の一八九六年（明治二九年）一月五日掲載分において、虚子は、すでに、人事句を擁護しながら次のとおり記述していた。

三十一文字を和歌といふ如く十七文字を俳句といふ（多少の字餘りは例外として）、其内容の如何は兎に角、十七字といふ要件が俳句なる一詩體をして存立せしむる所以、若し十七字にして毀たれんか俳句乃ち亡ぶなり、されば俳句の運命を支配するものも十七字、俳句の特性を保たしむるも亦十七字なり、いでや十七字に入り得べき人事の趣味を驗せんか。¹⁶¹

さらに、一八九八年（明治三十一年）に出版された単行本の『俳句入門』にも「俳句は十七字に限られたる詩なり」という一節が見出される¹⁶²。十七字ということを俳句の重大な要件のひとつとみなす虚子のこうした考えは、この後にも変わることがない。虚子のこの考えは、「六か月間俳句講義」と題して一九一三年（大正二年）五月

、或は大に替りたる事あり。譬へば、予に示し給ふには、句くさのみ念を入るるものにあらず。又、一句は手強く、俳意髓に作すべし、と也。凡兆には、一句僅に十七字、一字もおろそかに置べからず。俳諧もさすがに和歌の一体也。一句にしほりのあるやうに作すべし、と也。是は作者の気性「気姓」と口質に寄りて也」（向井『去来抄』、六一五頁）。去来は、ここで芭蕉が自らに教えたことと凡兆に教えたことが異なることを指摘しており、とりわけ凡兆に対する芭蕉の教えを記述する去来の言葉は、一句をなすことを、十七字の一字一字を置くこととして言い述べている。これは、俳句を作ることを十七字を並べることとして語る虚子の言葉と通じ合うものであるといえる。

¹⁶¹ 高濱「俳話」、三〇頁。強調は原文どおり。

¹⁶² 高濱『俳句入門』、一頁。強調は原文どおり。

から『ホトトギス』に掲載され、後に小冊子にまとめられる際に『俳句とはどんなものか』と改題された俳論において、いよいよ揺るぎないものとして示されている。虚子はこの文章において俳句とはどんなものかを端的に説明する十二の命題を示し、その最初に「一 俳句は十七字の文學であります」という命題を据えているのである。¹⁶³ このことは、少年時代の回想に続けて、次のとおり導かれている。

もしその頃の私に向つて、俳句とはどんなものか、といふやうな疑問を提出する人がありましたら私は何と答へましたでせう。

(二) 俳句とは、朝顔に釣瓶取られて貰ひ水、我ものと思へば軽し傘の雪といふやうなものであります。とさう答へるよりほかにしかたがなかつたらうと思ひます。又俳人はと問はれましたら、

(三) 加賀の千代、其角の二人と答へる以外に何の知識も持たなかつたであらうと思ひます。が、もしその質問者が俳句は何字あればよろしいのですか、と聞

¹⁶³ 高濱『俳句とはどんなものか』、一一頁。なお、他の十一の命題は次のとおりである。「二 俳句とは芭蕉によつて作り上げられた文學であります」(同前、一七頁)、「三 俳句とは主として景色を叙する文學であります」(同前、二三頁)、「四 俳句には必ず季のものを讀みこみます」(同前、二四頁)、「五 俳句には多くの場合切字を必要とします」(同前、二五頁)、「六 時候の變化によつて起る現象を俳句にては季のもの又は季題と呼びます」(同前、三三頁)、「七 俳句を作るには寫生を最も必要なる方法とします」(同前、五二頁)、「八 季重りは俳句において重大な問題ではありません」(同前、五五頁)、「九 俳句の文法といつて特別の文法は存在致しません」(同前、五八頁)、「十 俳句の切字といふものは意味且つ調子の段落となすものであります」(同前、七六頁)、「十一 「や」「かな」は特別の働きを有する切れ字であります」(同前、八四頁)、「十二 俳句とは芭蕉によつて繩張りせられ、芭蕉、蕪村、子規によつて耕耘せられたところの我文藝の一領土であります」(同前、一二〇頁)。

いたら私は何と答へましたでせう。かの近處の友人や友人のお母さんと初めて俳句といふものを作った時にも、私は指を折って十七字にすることだけは忘れなかつたのですから、私は即座に、

③
十七字です、と答へるであらうと思ひます。

以上の答のうち(一)も(二)も不完全な答ではありますが(三)だけは俳句の存在する限り動かすことのできない明確な正當な答であります。¹⁶⁴

ここで虚子は、俳句が十七字であるということを、「俳句の存在する限り動かすことのできない」ことだと書いているのである。虚子は一九二六年(大正一五年)七月の『ホトトギス』に掲載された「俳句小論(上)」においても、「俳句とは十七字の詩であります」ということからはじめている¹⁶⁵。さらに、のちの一九三一年(昭和六年)一月の『ホトトギス』に掲載された「俳句に志す人の爲に」においても、「俳句は十七字の詩であります」というところから議論を始めている¹⁶⁶。

俳句が十七字であるとして、それでは、この十七字を並べるといことが俳句を作ることであるという考えは、その後どうなっていくか。「董物語」にその端緒が確認されたこの考えは、一九一三年(大正二年)の一月から「六か月間俳句講義」に続けて『ホトトギス』に掲載され、後に小冊子としてまとめられた『俳句の作りやう』の最初の一章において、もっとも明確にあらわれている。「先づ十七字を並べること」と題されたその一章は、次の言葉から始められているのである。

¹⁶⁴ 同前、一一頁。

¹⁶⁵ 高濱「俳句小論(上)」、一一七頁。

¹⁶⁶ 高濱「俳句に志す人の爲に」、一三五頁。

俳句を作つてみたいといふ考へがありながら、さてどういふ風にして手をつ
け始めたらいゝのか判らぬためにつひにその機會無しに過ぎる人が餘程ある
やうであります。私はさういふことを話す人にはいつも、

何でもいゝから十七字を並べてごらん下さい。

とお答へするのであります。

中には又、俳句を作るがために参考書も二三冊讀んでみたし、句集も一二冊
讀んでみたが、どうもまだどうして作つたらいゝのか判らぬといふ人があり
ます。さういふ人には私は、

どうでもいゝからとにかく十七字を並べてごらん下さい。

とおすゝめするのであります。¹⁶⁷

もちろん、『俳句の作りやう』の創作論がこれに尽きるというわけではない。碧梧桐
がこれに先立って一九一〇年（明治四三年）の「季題の時代的躍進」において「尊ぶ
べきは頭の働きである。乱作というものは、何の頭も働かさずに、ただ十七文字を並
べることである」と述べている¹⁶⁸。虚子もこうした「乱作」をいたずらに推奨して
いたわけではない。『俳句の作りやう』のおわりに、虚子はこう述べている。

私はどうでもいゝからたゞ十七字を並べてごらんになるがよからうといふこ
とを先づ一番に申上げました。それはいつも躊躇して空しく歳月を過してし

¹⁶⁷ 高濱『俳句の作りやう』、一三二頁。

¹⁶⁸ 河東「季題の時代的躍進」、二二三頁。

まふ人のために、ともかく十七字を並べてごらんになることをおすゝめ致したのであります。その上はじつとものを見、じつと物に案じ入り、十分に自然の研究をすることが何より大事と存じます。 169

後に改めて検討するように、この「じつとものを見、じつと物に案じ入り」といったことは『俳句の作りやう』の核をなしている。だが、いま重要なことは、虚子の代表的な俳句創作論である『俳句の作りやう』において、十七字を並べるといことが、「董物語」においてと同様に、俳句を作るといことの最も基本的なありようとして述べられているということである。子規は『俳諧大要』において「俳句をものせんと思ひ立ちし其瞬間に半句にても一句にてもものし置くべし」と書いていた¹⁷⁰。虚子の弟子である富安風生は、一九四五年（昭和二〇年）の『俳句の作り方味はひ方』において、こうした子規の記述を『俳句の作りやう』と比較し、後者について「つまり子規居士の説を、もう一段言葉をやさしく説いてをられるわけでありませう」と解説している¹⁷¹。風生は、一九三二年（昭和六年）一月の『ホトトギス』の特集「俳句初学者の爲に」に、「極く卑近なアドヴァイス」と題した文章を寄せ、「讀む方から入るよりも、作る方から入るがいい。――と、先づこんなことを言ひたい」と述べている¹⁷²。『俳句の作り方味はひ方』の記述は、虚子と子規の文章の双方に、この「讀む方から入るよりも、作る方から入るがいい」という主張を共通のものとして見出したがゆえのものであろう。しかし、「十七字」ということへのこだわりという点に着目

¹⁶⁹ 高濱『俳句の作りやう』、二二三頁。

¹⁷⁰ 正岡『俳諧大要』、三四九頁。

¹⁷¹ 富安『俳句の作り方味はひ方』、二二二頁。

¹⁷² 富安「極く卑近なアドヴァイス」、五八頁。

するとき、「十七字を並べてごらんさい」という虚子の記述と「半句にても一句にてもものし置くべし」という子規の記述とは大きく異なっている。子規は、「初心の者は兎角に思ひつきたる趣向を十七字に綴り得ぬとて思ひ棄つるぞ多き大だ損なり十七字にならねば十五字十六字十八字乃至二十二三字一向に差支なし」と述べてもいた¹⁷³。虚子の記述は、俳句をものすということそれ自体を問うことをしなかった子規のこうした記述とは大きく異なるものだったといえる。虚子にとっては、あくまでも「十七字を並べる」というのでなければ、俳句を作することを説明したことにはならなかったのである。山本健吉は、その「造化随順の世界」において、虚子のことを「ギリシャ語で詩(ポイエシス)の原義は「作る」ということだというが、それを基底にしてヨーロッパの文学が花開いているのなら、虚子の文学観はおよそそれに反する。「作らない」ということこそ詩だと、彼は言いたげである」と評している¹⁷⁴。だが、虚子こそが俳句を「作る」ということそれ自体に対する問いを導入したのである。そして、その問いこそが、俳句を「作る」ことが「十七字を並べる」ことであるという自覚を促したのである。

俳句を並べられた十七字として捉える虚子のこうした認識は、一九二三年(大正二年)二月の「雑詠選集」雑記(二)にもよく表れている。これは、虚子が自ら選をした『ホトトギス雑詠選集』について述べた文章のひとつである。虚子は、『ホトトギス雑詠選集(秋の部)』に、村上鬼城の《草庵に二人法師やむかご飯》という句を収めている¹⁷⁵。この句は一九一五年(大正四年)の作で、『ホトトギス雑詠選集』

¹⁷³ 正岡『俳諧大要』、三四九頁。

¹⁷⁴ 山本「造化随順の世界」、二二七頁。

¹⁷⁵ 高濱選『ホトトギス雑詠選集(秋の部)』、四四〇頁。

に収められたのち、一九四〇年（昭和十五年）の『定本鬼城句集』にも収められている¹⁷⁶。「雑詠選集」雑記（二）の次の虚子の言葉は、この句を評してのものである。

「……」この十七字を斡旋するまでに、作者の頭は非常に働いて居る。その働きは鬼城君自身も意識してゐないかもしれないが、併し我等から見ればそこには大變な働きがあると云はねばならぬ。その働きがあつて十七字になつたところを見ると、平々他奇なく、たゞやすくと十七字が並んでゐる如く感ぜられる。かういふ風の句を藝術品として出来上つた句といふのである。¹⁷⁷

俳句とは、虚子にとって、なによりもまず、並べられた十七字の謂いにほかならなかつた。そして、それが俳句の理想的な姿である以上は、ただやすやすと並べられたように感じられるような十七字こそがその至高なのであつた。

たしかに、後に自由律俳句が登場しこれが広まるにしたがつて、虚子もまた、表面上はそれらを容認せざるをえなくなつていく。たとえば、一九四一年（昭和十六年）二月の『ホトトギス』に掲載された「二千六百一年句話（二）」の「自由律」と題された断章で、虚子は次のとおり述べている。

自由律のやうな、十七字でない、且つ季題といふことを問題にしないものも、亦それを作る人も、もと俳句を作る人々であるといふところから、それを俳句

¹⁷⁶ 村上『定本鬼城句集』、二八三頁。

¹⁷⁷ 高濱「雑詠選集」雑記（二）、二八頁。

と呼ぶやうになつたといふことも亦致し方がない事ともいへるのである。之も子規が、發句の獨立性を強める爲に俳句と呼んだことに萌してゐる俳句界の一つの現象であると思へば思へぬ事もないのである。¹⁷⁸

一見すると、虚子はここで、自由律を俳句と呼ぶことを受け入れる考えを示しているように見える。しかしながら、「致し方がない」という言葉には、虚子としてはそれを俳句と呼ぶことに消極的であるというニュアンスが込められている。虚子の許容の姿勢は、これに続く断章において暗示されており、実際的な都合によつて、それを容認したということにすぎないのである。

さて、従来私は十七字、季題といふ約束の下にあるのでなければ俳句（發句）でないといふ主張の下に自由律とか無季の句は俳句（發句）ではないとして、俳句（發句）圏外のものとして之を取扱つて來たのであるが、今度日本俳句作家協會が結成さるゝに當つて其等も亦俳句圏内のものとして、即ち従來の俳句（發句）の一支流として之を認める事になつたのである。¹⁷⁹

すなわち、協會結成の都合上、自由律俳句もまた俳句の一支流であることを容認せざるをえなくなつたというわけである。この事情について、次の断章では川柳を引き合ひに出しながら次のとおり述べている。

¹⁷⁸ 高濱「二千六百一年句話（一）」、三一九頁。

¹⁷⁹ 同前、三一九・三二〇頁。

川柳といふものがある。之は初代の川柳は發句の作者であつたが、それが二代三代と踏襲せらるゝやうになつて遂に川柳といふ一つの獨立した詩を形作るやうになつた。之もいはば俳句の一支流が大を爲したものと見てもよい。私は日本俳句作家協會が出来る時分に、もし川柳も一緒にしなければならんやうな破目になつたならば矢張りさういふ意味で、一支流として之をひつくるめてもよいと考へて居たのであつたが、そんな話は少しもなく川柳は別に獨立した協會を作つた。又、それほど大きなものになつて居るのであるからそれはさうあるべき事であつたのである。¹⁸⁰

これは、裏を返せば、自由律は川柳ほどにはその規模も大きくなく、詩の形式として充分に獨立していないから、その作家が俳句の協會に含まれることになつたのだ、と言っているのである。結局のところ、これに続く「二千六百一年句話(二)」の冒頭の断章で「嚴密なる意味の俳句、即ち、俳諧の發句は、俳諧の最初の一句であつて、それは十七字・十四字といふ風に連續する最初の十七字であつて、且つ必ず季のあるものでなければならぬのである」と述べることになる虚子の考えは、實質的には何ら変わっていない¹⁸¹。この連載の最後にあたる「二千六百一年句話(六、終)」は、つぎの断章をもつて締めくくられている。

一年前に、日本俳句作家協會なるものが結成さるゝに當つて、季の無いもの、十七字でないものを作る人も、子規の系統に屬し、然もそれを俳句と稱して居

¹⁸⁰ 同前、三二〇頁。

¹⁸¹ 高濱「二千六百一年句話(二)」、三二二頁。

る者は之を一括する事になった。然も親交をつゞけて今日まで来てゐるのである。これは寔に喜ばしきことである。併し私がいふ、俳句は俳諧の發句である、俳句は花鳥諷詠の文學である、といふことはどうしたものか。その點に問題が残つてをる。 182

虚子は、自由律の作家と親交がつづいてゐることを喜ばしいとしながらも、俳句とはすなわち俳諧の發句であり、季題を含む十七字の形式であるという考えを固持してゐるのである。

俳句を季題と十七字によつて固く規定された詩型とみなす虚子の考えは、亡くなる二年ほど前の一九五七年（昭和三二年）六月二日付の『朝日新聞』の「朝日俳壇」を初出とする「特殊の文化」という俳話に至つても、揺らぐことはない。この俳話は一九五五年（昭和三〇年）四月一〇日から満四年にわたる同欄での連載をまとめた『虚子俳話』に収められている。虚子はこの文章で「歌がもとになつて連歌が生れ、俳諧と転じ、その第一句が独立して俳句となつた。自然俳句には季題、十七字型といふ伝統がつきまとうてゐる」とし、「これを固陋なりとして、正しき五七五ならざるもの、季題を必要としないものが起らうとしてをる。今から二三十年前、新傾向運動なるものが、一時はかなり盛んであつた。間も無くそれは衰へた。近来又それに似た運動が展開されつゝある」という認識のもと、「五百年来伝はつて今日に来た俳句は、他の何物にも見られない独得の文化を抱いてをる。これを破壊するのは愚かな事では

ある。又破壊しようとしても出来ない事である」と述べている¹⁸³。有季定型からの逸脱に対する批判は、『虚子俳話』の同年八月二五日付の「五・七・五」と題された俳話でも述べられている。「季題と五・七・五といふ事は俳句にとつて先天的のもの。さういふ運命を担って、俳句は生れて来た」としつつ、「俳句の十七字(五・七・五)は押しつめた窮極のもの。それ以外にはない唯一のもの」と述べて「五・七・五」と「十七字」が同じことを指し示す言葉であることを示しており、その上で、「季題といふ事を忘れんとした一時の傾向は、そろ／＼覚醒の時が来たかとも思はれる。この際、整つたりリズムを持った、正しい十七字(五・七・五)の型を再認識する要があるのではないか」と、やはり形式を破壊する傾向のあることを批判し、伝統的な形式を再認識することを促している¹⁸⁴。また、この俳話には近吟三句が付されており、そのうちの最初の一句は『夏山の姿正しき俳句かな』というものである¹⁸⁵。この一句は、俳句の伝統に照らして見出される「姿正しき俳句」を重んじ尊ぶ虚子の考えを切れ字「かな」の詠嘆によって示そうとしているのみならず、一句の「整つたりリズム」や季題の尊重を通して、「姿正しき俳句」のありようを体現しようとしてもいる。

虚子が「五・七・五」において「十七字」という語で示しているのは「整つたりリズム」のことであった。すでに「董物語」にも見られたこの「十七字」という表現は、一見

¹⁸³ 高濱「特殊の文化」、一〇二頁。ここで虚子が言及している「新傾向運動」については本章第五節で詳しく述べることになるが、ここで簡単にまとめておくならば、十七字の定型からの逸脱、無季の容認へと通じていく明治末期から大正初めごろまでの新しい俳句の潮流のことである。この「新傾向」は、明治期の終りから大正期の半ばにかけて数多くの俳論を発表した俳人である大須賀乙字によりその名称がされたのち、新聞『日本』およびその後継誌『日本及日本人』の俳句欄選者であった河東碧梧桐を中心に推進、展開された。

¹⁸⁴ 高濱「五・七・五」、一一一・一一二頁。

¹⁸⁵ 同前、一一三頁。

すると、文字で表記するということに焦点を当てたものに思われるが、この表現で述べられているのは、厳密には、字数ではなく音数である。それは、子規が「俳句の初歩」において「戯れに一二の俳句を作る、趣味に於て得る所あるに非ず、語句に於いて練るところあるに非ず、或は縁語^{だじやれ}佗洒落に思ひを凝らし或は極めて淺薄陳腐なる意匠を繰り返して獨り自ら喜ぶ。それすら一二句を得れば即ち思想涸渇して復^{また}一字を吐く能はず」と述べている、この吐かれる「字」の類である¹⁸⁶。虚子自身、「俳諧談」の最初の段落において、この「十七字」が書字的なものというよりはむしろ音声的なものであることを次のとおり確認している。

音といふ一字入れてわざ／＼十七音字の文學といふ人があるが、あるひはその方が適當な稱呼かもしれない。字数が十七字といふ方ではなくて、音の数が十七といふのがむしろ俳句を説明するに適當かとも思はれる。¹⁸⁷

実際、漢字仮名交じり文の表記で書かれる場合にはもちろんだが、仮名のみで書かれる場合にも、定型の句が必ずしも十七文字で表記されるとは限らない。たとえば、虚子自身の句に《ワガハイノカイミヨウモナキススカナ》というものがある¹⁸⁸。こ

¹⁸⁶ 正岡「俳句の初歩」、一七六頁。

¹⁸⁷ 高濱「俳諧談」、二一九頁。

¹⁸⁸ 高濱『贈答句集』、三二六頁。前書きに「明治四十一年九月・修善寺にあり。十四日、東洋城より電報にて「センセイノネコガシニタルヨサムカナ」と漱石の「吾輩は猫である」の猫の訃を傳へ来る。返電」とある。もちろん、これは漱石の『吾輩は猫である』の「吾輩は猫である。名前はまだ無い」（夏目『吾輩は猫である』、三頁）、「名前はまだつけて呉れないが欲をいつても際限がないから生涯此教師の家で無名の猫で終る積りだ」（同前、二二頁）あるいは「椽側から拝見すると、向ふは茂つた

の句は十八文字の片仮名で表記されているが、一般に、字余りとはみなされない。「カイミヨウ」に含まれる「シヨ」が二文字で一音の拗音に対応しており、音数は十七ちようどとみなされる。ここから、「十七字」という言葉で表現されているのはあくまでも俳句の音数であることが分かる。ジャック・デリダ Jacques Derrida が一九六八年の「差延」《La différance》において端的に述べているとおり、「純粹かつ厳密に音声的なエクリチュールは存在しない」¹⁸⁹。この文がもつ最も卑近な意味において、日本語の仮名もその例外ではない。

とはいえ、「字」という言葉は、その原義ゆえに、文字という媒体を意識させずにはおかない。そして、「字数が十七字といふ方ではなくて、音の数が十七といふのがむしろ俳句を説明するに適當かとも思はれる」ということを理解しながらも「字」という言葉で俳句について記述することを好んだ虚子は、あきらかに「字」という言葉を用いながらしか思考することのできない仕方、俳句について思考している。「十七字を併ぶる」という言葉で表現できるような幾何学的な付置は、書かれる文字なくしてはありえないのである。「字」は音を意味しながら、あくまでも文字としてイメージされ、語られている。

ひとたび俳句の音数についての記述を離れば、虚子も「字」という語をいわゆる文字数を言い表すために用いていることがわかる。たとえば、一九二二年（大正十一年）の「寫生の二字」という文章は、その最も重要な例のひとつといえる。虚子はこの文章で、「俳句界に寫生を非難する聲がある。けれども今の俳句界から寫生といふ

森で、こゝに住む先生は野中の一軒家に、無名の猫を友にして日月を送る江湖の処士であるかの如き感がある」（同前、三〇八頁）といった記述を踏まえたものである。

¹⁸⁹。《Il n'y a pas de écriture purement et rigoureusement phonétique》(Derrida, «La différance», p. 五).

二字を取去つたら、其處に何物が残るであらう。寫生といふ標語を抜き去つたら果して何をよるべに句作するであらう」と述べている¹⁹⁰。もちろん、「寫生」は音数としては三音であり、ここで「二字」と記されているのは、語が「寫生」と表記されたときのこの文字の数にほかならない。虚子は、あるときには「字」という語を音を指して用いている一方で、また別のときには文字そのものを指して用いている。虚子にとって「字」とはその両方を含意しうる概念であり、「十七字を併ぶる」という言葉は、まさしくそのあいまいさを宙づりにしたとき、はじめて可能となる表現にほかならない。虚子のこうした認識は、たとえば一九四〇年（昭和一五年）の《寒といふ字に金石の響あり》という句に結実することになる¹⁹¹。「字」に響きを見出すその認識のありようは、前述した波郷の《霜柱俳句は切字響きけり》にも通じる。虚子においては、こうした句が、たとえば《藤豆の垂れたるノの字ノの字かな》といった句と両立するのである¹⁹²。「寒」という字が響きによって捉えられていたのに対して、藤豆の莢の隠喩として「ノ」の字が機能しうるのはなによりも文字そのもののかたちによってである。《大の字に子が挟つて居る枯木》¹⁹³や《衣更へて八字の眉も可愛ゆらし》¹⁹⁴も、慣用的な修辭ではあるが、同様に字のかたちを他のものの隠喩として用いている例である。こうした隠喩の句とは別に、《紙魚のあとひさしのひの字しの字かな》という句もある¹⁹⁵。この句では、「紙魚のあと」とあることから読み取れる

¹⁹⁰ 高濱「寫生の二字」、一七頁。

¹⁹¹ 高濱『五百五十句』、八二頁。

¹⁹² 高濱『七百五十句』、一二四頁。

¹⁹³ 高濱『六百五十句』、二〇四頁。

¹⁹⁴ 高濱『贈答句集』、三一四頁。

¹⁹⁵ 高濱『六百句』、一三九頁。

ように、「ひ」と「し」の字は書かれ、あるいは印刷された文字として意識されている。こうした認識は、《羅馬字の碑文を読むや薔薇の花》¹⁹⁶、《古書の文字生きて這ふかや灯取蟲》¹⁹⁷、《遠くより屏風の大字躍る見ゆ》¹⁹⁸、《灯取虫這ひて書籍の文字亂れ》¹⁹⁹、《唐人の文字正しき扇かな》²⁰⁰といった「字」についての句にも同様に見ることができる。これらはいずれも視覚的な対象として「字」を詠んでいる²⁰¹。しかしながら、「紙魚のあと」の句では、「ひの字」と「しの字」を読み上げたときの音の響きが似通っていることも無視することはできない。「文字の響き」ということについて、「特殊の文化」と同じく戦後の『虚子俳話』の一篇をなす「壺中の天地」において、虚子は次のとおり述べている。

十七字も宇宙の大を容れて尚ほ余りある。

「五・七・五」といふ文字の響き、「や」「かな」の切れ味。²⁰²

¹⁹⁶ 高濱「子規選「日本」俳句抄」、二六三頁。

¹⁹⁷ 高濱『五百句』、六一頁。

¹⁹⁸ 高濱『六百句』、一六五頁。

¹⁹⁹ 高濱『六百句』、二二六頁。

²⁰⁰ 高濱「五百句時代」、二一七頁。

²⁰¹ 虚子の句に見られるかたちとしての「字」や書かれた「字」への関心は、たとえば川端茅舎によって、《露散るや提灯の字のこんばんは》(『川端茅舎句集』、六頁)、《ぜんまいののの字ばかりの寂光土》(川端『華嚴』、一〇九頁)といった句において共有されている。茅舎もまた、《秋風や薄情にしてホ句つくる》という句に表れているとおり、「つくる」という語で句の創作を言い述べている(『川端茅舎句集』、一二頁)。

²⁰² 高濱「壺中の天地」、一三〇頁。

ここには、「十七字」が書かれた文字それ自体というよりはむしろ「文字の響き」の謂いであることがよく表れている。この「文字の響き」という言葉が示しているのは、「十七字」は視覚的要素と音声的要素を不可分に併せ持ったものとして認識されているということである。したがって、俳句を「十七字」と認識することは、虚子にあっては、このようなあいまいなものとして認識される「字」の概念を前提に、それのまとまりとして俳句を捉えることにほかならない。「俳句を作るとは十七字を併ぶるの謂ひなり」と定義とした虚子は、まさしくそのようなあいまいな「字」を並べたものとして、俳句を読み、作っていたのである。

この「字」という言葉のあいまいさは、虚子の文章にある種の混乱をもって表れる場合がある。たとえば、それは、一九〇三年（明治三十六年）一〇月の『ホトトギス』を初出とする「現今の俳句界」の、碧梧桐の「温泉百句」を評した箇所によく表れている。「温泉百句」はこの年に発表された碧梧桐の代表的な作品のひとつである。この「温泉百句」には、『硫黄焼し窯跡暑し温泉の流』という句が含まれている²⁰³。ここで、虚子の言を引用する前に、下五を仮にひらがなで表記するなら、「いでゆの」となるということを確認しておく。「温泉」を「いでゆ」とするのは特殊な訓であるが、俳句というジャンルにおいては、比較的定着したものである。俳句にはこうした特殊な訓読の定着が少なからずみられる。草間時彦も、先に触れた「伝統の終末」で、「伝統俳句のうちに「亡母」を「はは」、「飛行機」を「き」と詠ませたりする俳句が横行しているをご承知だろう。「温泉」という文字は「おんせん」「いでゆ」「でゆ」「ゆ」と四通りに読ませているのだ。日本語の乱れについて言うならば、

²⁰³ 河東「作品集（新傾向俳句時代）」、三八頁。

俳人はまず、自らに対して厳しくあらねばならない」と、このことに批判的に言及している²⁰⁴。「温泉」は、俳人たちにはそれくらいよく知られた例なのである。さて、碧梧桐の句について、虚子は次のとおり述べている。

「窯跡」の句「温泉の流」といふ五字を何故下に置いたのか、温泉の流と窯跡と如何なる関係があるのか其實景を知らぬ余輩には少しも配合の上の趣味を感じない。「温泉」の二字を止むを得ず入れたかの如く感ぜられるものが百句の中に甚だ多い。此句の如きもその一例である。²⁰⁵

ここで、「温泉の流」を「五字」というのは、音を数えることである。それに対し、「温泉」を二字と数えるのは、字数を数えることである。ほかに、碧梧桐の百句には《温泉の山に作る青菜や五月晴》²⁰⁶、《鄙の温泉や濡身を蝸の刺しに来る》²⁰⁷、《灯取虫温泉槽を泳ぐ蝮姑のあり》²⁰⁸といった句がある。これらの句についても、虚子は「現今の俳句界」で評している。一句目について、「作る青菜や」といふ句、「作る」といふ二字に多少の思慮を費やさずには置かれぬ」とするとき、この「二字」は字数のことだとわかる²⁰⁹。また、二句目について、「次に「鄙の温泉や」といふ句の下十二字「濡身を蝸の刺しに来る」は面白いが、其にしては上五字が振はぬ」と

²⁰⁴ 草間「伝統の終末」、一五頁。

²⁰⁵ 高濱「現今の俳句界」、七五頁。

²⁰⁶ 河東「作品集（新傾向俳句時代）」、三九頁。

²⁰⁷ 同前、四一頁。

²⁰⁸ 同前、四二頁。「温泉槽」は、仮に振り仮名を振るならば「ゆぶね」となるものと推測される。

²⁰⁹ 高濱「現今の俳句界」、七五頁。

あるときの「下十二字」、「上五字」はそれぞれ音のことを言っているのだとわかる²¹⁰。しかしながら、三句目について、「灯」の字一字は是非必要な言葉であるが、「灯取蟲」其者は無用の長物である」とするとき、この「一字」が「灯」という文字そのものか、判然としない²¹¹。

これとほぼ同時期にあたる一九〇四年（明治三七年）一月の『ホトトギス』に掲載された内藤鳴雪の文章、「随問随答（四十一）」に、「俳句は三十一の和歌より十四字少ないだけである。十四字の違いで和歌に表はれる詩美が俳句に於て全く表はれぬとは言へまい」とする一節がある²¹²。こうした鳴雪の記述に応じて、虚子は同年三月の『ホトトギス』を初出とする「俳話（二）」で、「俳句と和歌との文字の差は十四字の差であるが、十七字に對する十四字の差は決して單に十四字の差として輕蔑することは出来ぬ。恰も是れ百七十字に對する百四十字の差、千七百字に對する千四百字の差である。殆ど同一數字の差である」としている²¹³。鳴雪が俳句や和歌について十七字、十四字としている「字」は、明らかに音数のことをそう述べている。これに對して、虚子が提示している千七百字や千四百字といった数は、音数としてその分量をイメージすることはまずない。これらの数について「字」というとき、それは通常、文字を数えているのである。虚子の主張自体の正否は置くとして、虚子はここで「字」という語の音の意味と文字の意味とを取り違えてしまっているのだと考えられる。

²¹⁰ 同前、七六頁。

²¹¹ 同前、七六頁。

²¹² 内藤「随問随答（四十一）」、四八頁。

²¹³ 高濱「俳話（二）」、一一二頁。

要するに、虚子の用いる「字」という語は両義的である。それは、語の発音における音数を意味しながら、同時に、書かれた文字のことを示唆している。俳句の音と文字とは、「字」という言葉を用いることによって、虚子の文章において不可分のものとなっている。

俳句は、こうした形式として規定されるかぎりにおいて、書かれるものではなく、作られるものであるだろう。書くということ、すなわち文字として記すことは、作ることと重なり合うことはあっても、決して同じことではありえない。したがって、虚子のテキストにおいても、俳句について用いられる「書く」という表現は、子規や漱石をはじめとする他の多くの同時代人のそれにおいてと同様に、筆記具を用いて句を文字に起こすことをのみ意味することになる。そのことは、虚子の句にもよく表れている。現在、虚子の作として知られている句において、書く（ないしは「書く」という動詞が用いられているものには、《ばばばかと書かれし壁の干菜かな》²¹⁴、《鉛筆で助炭に書きし覚え書》²¹⁵、《春の濱大なる輪が書いてある》²¹⁶、《七夕の歌書く人によりそひぬ》²¹⁷、《小刀で落書したる冬木あり》²¹⁸、《花だより書くひまありし貴船かな》²¹⁹、《山の名を一々書きて繪圖涼し》²²⁰、《名を書くや春の野茶屋の記名帳》²²¹、《京に来て茸山にあり手紙書く》²²²、《寄せ書の葉書の上を

²¹⁴ 高濱『五百句』、五七頁。
²¹⁵ 同前、八〇頁。
²¹⁶ 同前、八八頁。
²¹⁷ 高濱「五百句時代」、三六〇頁。
²¹⁸ 同前、四〇一頁。
²¹⁹ 同前、四〇六頁。
²²⁰ 同前、四四五頁。
²²¹ 高濱『五百五十句』、一四頁。
²²² 高濱「五百五十句時代」、一二七頁。

柳絮飛ぶ》^{2 2 3}、《目にて書く大いなる文字秋の空》^{2 2 4}、《都鳥飛んで一字を畫きけり》の異型である《都鳥飛んで一字を畫きにけり》^{2 2 5}、《冬籠心を籠めて手紙書く》^{2 2 6}、《秋簾垂らし小説書く男》^{2 2 7}、《二行書き一行消すや寒灯下》^{2 2 8}、《小説に書く女より椿艶》^{2 2 9}、《蚊帳と書かず蚊屋と書きたる類ひかや》^{2 3 0}、《鶺鴒とは翁の鳥と書かれたり》^{2 3 1}、《まだ書かぬ七夕色紙重ねあり》^{2 3 2}、《避暑に行く心づもりも書き添へぬ》^{2 3 3}、《書き留めて即ち忘れ老いの春》^{2 3 4}、《彼の人に書きもするなり年始状》^{2 3 5}。そして《別荘の夏木削りて文字書かれ》^{2 3 6}。といった例があるが、とりわけ「句」について、書くという動詞を用いて表現しているものは、《どかと解く夏帯に句を書けとこそ》^{2 3 7}、《夜半に起き句を書き留めて春惜む》^{2 3 8}。および「明治二

高濱『六百句』、一五三頁。^{2 2 3}
 同前、一六四頁。^{2 2 4}
 同前、一九〇頁。^{2 2 5}
 同前、二四五頁。^{2 2 6}
 高濱「小諸時代」、一一八頁。^{2 2 7}
 高濱『六百五十句』、一七〇頁。^{2 2 8}
 同前、一八八頁。^{2 2 9}
 高濱『贈答句集』、三三三頁。「大正九年五月二十七日・伊豆の關萍雨に送る手紙に舊名飄雨と書く」との詞書が添えられていることから、宛名に旧名を書いたことをこう喩えて詠んだものと読める。^{2 3 0}
 高濱「慶弔贈答句」、三七二頁。^{2 3 1}
 高濱『七百五十句』、一六頁。^{2 3 2}
 同前、三九頁。^{2 3 3}
 同前、四七頁。^{2 3 4}
 同前、一一一頁。^{2 3 5}
 高濱「七百五十句時代」、一九八頁。^{2 3 6}
 高濱『五百句』、五一頁。^{2 3 7}
 高濱『六百五十句』、二二八頁。^{2 3 8}

十九年・鼠骨庵の障子に題す」という前書きが付された《春の旅至るところに發句書く》²³⁹の三句しかない。

第一の句は後に一九四九年（昭和二四年）の『喜壽艶』にも収められているが、ここでは次の文言が付されている。

鎌倉のもと本覺寺の境内であつたところに小町園といふ料理屋があつた。或時鎌倉能樂會のくづれがそこに行つて杯を上げた。女中頭であつた――名は忘れたが――女が少し酔つて、自分の締めている夏帯を解いて、重たいものを投げ出すやうにそこにおいて、それに句を書けと云つたことがあつた。²⁴⁰

ここでまず重要なのは、この「句を書け」という言葉は、女中頭という言葉を書いたもので、虚子自身の言葉としてここに表れているわけではないということである。虚子がこの句を作ったのと同じ一九二〇年（大正九年）の作に《冬帝先づ日をなげかけて駒ヶ岳》という句がある²⁴¹。大野林火は『新稿 高浜虚子』において、この「冬帝」の句と「夏帯」の句とを比べ、「前句が「冬帝先づ」に作者の息がかかっているとすれば、これは「どかと解く」がその生命であろう。勝気な、しかも凄艶な女が想像される」と評している²⁴²。林火はこの句を読み解くうえで「句を書く」ということばを重視していない。この句の「書く」という言葉が彼自身に由来するものとしてここに表れているわけではないことが明白である以上、ここに「作者の氣息」などを讀

²³⁹ 高濱『贈答句集』、三一―一頁。「明治二十九年・鼠骨庵の障子に題す」と詞書。

²⁴⁰ 高濱『喜壽艶』、一一頁。

²⁴¹ 高濱『五百句』、五一頁。

²⁴² 大野『新稿 高浜虚子』、一三四頁。

みとるわけにはいかないのである。子規が《毎年よ彼岸の入に寒いのは》という句についてそうであったのと同じように、虚子は「句を書け」という言葉を写しとったに過ぎない。さらに言えば、女中頭の言葉としてその用い方を考えてみても、ここで「句を書け」という言葉によって求められているのは、前述した漱石にみられる用例と同様に、すでに作られた後の句を求められて文字に起こすというかたちでの「書く」ことでしかない。

第二の句においては、「書き留める」という言葉で句が書かれるさまが表現されている。だが、書くということは、ここでも、作った句を記録すること以上の意味を持ち合わせてはいない。虚子が句碑になる石の写真を見て作ったという《こゝに我が句を留むべき月の石》という句がある²⁴³。「書き留める」ということは、この「留む」と本質的に同様の記録の行為であり、書くことはそのための手段にすぎない。

第三の句は、その前書きから、障子にまで発句を書き記すということを「いたるところに發句書く」と表現していることがわかる。「書く」ということは創作行為そのものではなく、筆記の行為を指し示している。「書く」という語は筆記具を用いて書字するという以上のことを意味しているわけではない。

虚子は、句の創作そのものを句に表現するときには、《棕櫚の花句作につけて見る日かな》²⁴⁴、《句も作り浮世話^{うきよばなし}もして炬燵》²⁴⁵、《皆句作一度この爐によりしもの

²⁴³ 高濱『七百五十句』、四二頁。

²⁴⁴ 高濱「五百句時代」、二八四頁。

²⁴⁵ 高濱『小諸百句』、二〇頁。

は²⁴⁶、《ほ句つくる東踊のたれくぞ》²⁴⁷、《夏行とは句を作ること選ぶこと》²⁴⁸、《浴衣著て浴衣の句でも作らばや》²⁴⁹、および《句を作り或は菊の酒を酌み》²⁵⁰といった句に表れているとおり、「作る」ないしは、「句作」という言葉を繰り返して用いている。また、《春眠の一句はぐくみつゝありぬ》という句では「はぐくむ」という動詞がこれと類似の意味にもちいられている²⁵¹。「書く」はこれら一切と区別されている。

散文においては、句を「作る」と「書く」との違いは、虚子の小説にいかなるかたちで表れているだろうか。明治四一年二月一日から『國民新聞』に連載された後、翌年一月に単行本として出版された『俳諧師』には、「細君の話に其後俳句を作ったこともあつたやうだが書留めて置く事などはし無かつたとの事だ」という一文がある²⁵²。ここで、「作る」ことは「書く」ことなしに成り立ち、そのことによつて、「書く」ことは「作る」ことから区別されている。一九〇九年（明治四二年）の一月三日から六月三〇日にかけて『國民新聞』に連載された後、同年九月に単行本として出版された『續俳諧師』では、句会の様子が「席上には亦た一堆の白紙と散亂した小さい紙切とがあつた。此の紙切はめいくの出来た句を認める短冊であつた」という言葉で描かれている²⁵³。句は短冊に認める以前に出来ているのである。さら

²⁴⁶ 高濱『六百五十句』、二〇三頁。

²⁴⁷ 高濱「慶弔贈答句」、三七六頁。「演舞場に掲げるものとの注文にて」と詞書。

²⁴⁸ 高濱『七百五十句』、七一頁。

²⁴⁹ 同前、八五頁。

²⁵⁰ 高濱「七百五十句時代」、一五〇頁。

²⁵¹ 高濱『五百五十句』、八八頁。

²⁵² 高濱『俳諧師』、三〇五頁。

²⁵³ 高濱『續俳諧師』、一二二頁。

に、一九一五年（大正四年）の一月一日から四月一六日にかけて『東京朝日新聞』に連載されたのち、同年五月に単行本として出版された『栞二つ』には、「博文館発行の常用日記に彼は毎日の出来事を句にして十句宛書くことを日課にしてゐた」という記述がある²⁵⁴。ここでも日記に書かれる前に出来事は句にされている。これらの記述から、虚子の散文フィクションにおいても、句を「作る」と「書く」ことは、句においてと同様の区別をされていたことが分かる。

虚子にとって、こうしたかたちで「作る」ことから区別される「書く」ことが、いかなることとして捉えられていたかを示唆する句が二句ある。《思ふこと書信に飛ばし冬籠》²⁵⁵と《考へを文字に移して梅の花》²⁵⁶がそれである。これらの句は、何かを書くとき、「思ふこと」や「考へ」が先にあり、それが「書信」や「文字」といったかたちに表されることを前提としている。「書く」ということが直接に用いられているわけではないが、書く行為はここにまぎれもなく介在している。それは「移す」ということなのである。虚子にとって、このように理解された書くことは、自らの「思ふこと」や「考へ」をアウトプットするための一手段にほかならない。逆に言えば、虚子にとって、一句は、書かれるより先に、句案として結実するというのもある。一九二六年（大正一五年）一〇月の『ホトトギス』に掲載された虚子の「近詠九十九句」の前書きには、「此頃は小さき手帖に、俳句を作るに従つて書きとめ置き、其手帖の皆になつたるを境に、此ホト、ギス紙上に發表し、手帖は其まゝ反古籠に投ずることゝ定めぬ」という文言が見出される²⁵⁷。虚子にとって、句は、まず「作

²⁵⁴ 高濱『栞二つ』、二一六頁。

²⁵⁵ 高濱『六百句』、二四八頁。

²⁵⁶ 高濱『七百五十句』、七八頁。

²⁵⁷ 高濱「近詠九十九句」、二頁。

ら」れ、それに従って、その後書きとめられるのであるということがここにはつきりと表れている。《鶯や文字も知らずに歌心》という句も、こうした認識と深く関わっている²⁵⁸。『喜壽艶』には、この句について、「鶯が鳴いて居る。無學の女ではあるが、その聲を聞いてをると、何となく歌心が動いた」と記述がある²⁵⁹。文字の読み書きはできなくとも、歌心というものはありうるのであり、歌は作ることができるというわけだ。もちろん、これは「歌」についての記述であり、「句」についての記述ではない。だが、両者は虚子の認識において深く通じ合うものである。『俳句とはどんなものか』に、「歌」についての次の記述がみられる。

私の父や母は好んで三十一文字を並べてをりました。父の寫本には歌の本が多うございました。未生以前から耳に慣らされてみた謡曲の中にも歌はたくさん織りこまれてゐました。母が私にして聞かすお伽噺の中にも歌はよく引合に出ました。そのうちには七つ八つの子供が歌を讀み合つて問答するやうな話もありました。²⁶⁰

ここで、虚子は「歌」を「三十一文字」を並べたものとして語っている。それは、字数が異なるという点を除けば、俳句と同様のものだといえる。たしかに、「俳諧談」においては、次のとおり、虚子も和歌と俳句とは大きく異なるとしている。「同じ短い詩の中でも和歌にくらべても、中國の詩にくらべても、俳句ほど天然物を詠ずるも

²⁵⁸ 高濱『五百句』、一五頁。

²⁵⁹ 高濱『喜壽艶』、九頁。

²⁶⁰ 高濱『俳句とはどんなものか』、九頁。

のはほかにない。かへつて文字で表はす詩よりも色を表はす繪の方に近いやうな傾きさへある」²⁶¹。しかしながら、これはつまるところ詠まれる対象の違いでしかない。俳句も和歌も「同じ短い詩」であるという点で共通している。虚子にとっては、「歌」もまた、「句」と同様、並べられた文字からなっているのである。こうした虚子の認識は、『俳句とはどんなものか』における、「三十一文字にくらべて十七字を品格の無い詩形であるやうに感ずることは伝統的な皮相の見解にすぎません」という記述にも通じていく²⁶²。一見すると、一方で「歌」を文字の並べられたものとして語る虚子が、また一方では「文字は知らねど歌心」と句にしていることは、意外なことに思われるかもしれない。しかし、『俳句とはどんなものか』に見られた前述の「耳に慣らされてみた謡曲の中にも歌はたくさん織りこまれてみました」という一節によく表れているとおり、「歌」は音声としても聞きうるものである。そして、「三十一文字」という言葉は、「十七字」と同様、文字そのものではなく、音数を言っている。こうした「歌」は、書かれることなしに形作られるのであり、「歌心」とは、まさしくそうした精神の動きを言い述べた言葉なのである。虚子にとって、「句」や「歌」はともに並べられた文字としてあり、それゆえにこそ、それらは書かれる以前に句案として形作られるのである。

虚子にとって一句とはすなわち句案であるということは、『俳句の作りやう』の記述にもはっきりと表れている。虚子は、創作の方法について、次のとおり述べる。

²⁶¹ 高濱「俳諧談」、二二九頁。

²⁶² 高濱『俳句とはどんなものか』、二五頁。

たとへばこゝに「年玉」といふ一つの題を得て句を作るといふ時分に、どうしたら年玉の句ができるでせうか。「年玉や」とか「年玉かな」と言つたところでどうもそれだけでは句にならん、何とか方法はないか、といふ時に、そこに大體二つの方法があると言つてさしつかへないと思ひます。²⁶³

二つの方法とは、虚子が「あるものを取つて来て配合する」といふことと、この「じつと案じ^{眺め}入る」といふこととは、心の働きからいふと二大別として考へることができるのであります」と書いている、この二つである。²⁶⁴

俳句を「作る」ということを「あるものを取つて来て配合する」ということと「じつと案じ^{眺め}入る」ということとに大別して考える虚子の論は、子規の『俳諧大要』において「俳句をものするには空想に倚ると寫實に倚るとの二種あり」と述べられた「空想」と「寫實」の二項対立と表面的には対応している²⁶⁵。第一に、虚子の「あるものを取つて来て配合する」ということと子規の「空想」との対応は、その理論がいずれも『俳諧問答』に収められた森川許六の「自徳発明弁」の次の一節に基づいていることから明らかである。

一、師ノ云、發句案^{あんず}る事、諸門弟題号の中より案^{いだ}じ出す、是なきもの也。余所^{よそ}より尋^{たづね}来れば、扱^{さて}ゞ沢山成事也、といへり。予^よが云、我、あら野・さるミの

²⁶³ 高濱『俳句の作りやう』、一四五頁。

²⁶⁴ 同前、一六一頁。

²⁶⁵ 正岡『俳諧大要』、三九二頁。

にて、此事見出したり。予が案じ様ハ、たとへば題を箱に入、其箱の上にて、箱をふまへ立あがつて、乾坤を尋る、といへり。²⁶⁶

子規はここに引用した一節の最後の一文を白点で強調したうえで、「蓋し是れ題味の秘訣なり」としている²⁶⁷。そして、虚子の『俳句の作りやう』には次の記述がある。

昔芭蕉の弟子に許六といふ人がありました、その人が句作法としてかういふことを言つてゐます。

ある題を得たならば、その題を箱でふせて自分はその箱の上に入り、天地乾坤を睨めまはすがよい。²⁶⁸

これが、前述の許六の記述のうち、子規が『俳諧大要』において強調した部分をわかりやすく言い換えたものであることは明白である。それでは、「じつと案じ入る」という虚子の方法と子規の「寫實」とはどう対応しているか。虚子の「じつと案じ入る」という方法は、言い換えれば、「寫生」ということになる。虚子自身、「この「じつと物に眺め入ること」によつて新らしい句を得ようとする努力を寫生といひます」と明言している²⁶⁹。また、これ以前に、虚子は、一九〇四年（明治三七年）三月の『ホトトギス』に掲載された「俳話（二）」において、「寫生趣味とは何であるか。空想趣味のやゝもすると陳腐に陥る嫌ひがあるので、新らしい方面を開拓せうとするところ

²⁶⁶ 森川「自得発明弁」、六八六頁。

²⁶⁷ 正岡『俳諧大要』、三九五頁。

²⁶⁸ 高濱『俳句の作りやう』、一四七・一四八頁。

²⁶⁹ 同前、一六〇頁。

のものである」とし、「寫生」を「空想」と明確に対置させていた²⁷⁰。もちろん、虚子の「寫生」も子規の「寫實」も、物を見るという点で共通している。子規が「寫實に偏する者は古代の事物隔地の景色に無二の新意匠あるを忘れて目前の小天地に跼蹐するの弊害あり」と書くとき、この弊害は、「寫實」が目のはたらきに依存するものであるということに由来している²⁷¹。こうした子規や虚子のリアリズムは、松根東洋城も同様に説いているところのものである。たとえば一九二一年（大正一〇年）の『澁柿』の巻頭に掲載されたのち、『俳諧道』に収められたことばに次の一節がある。

おほよそ句作る時、先づ何にてもその詠まんとするところを一圖にみつむることぞかし。物ならば物 事ならば事を 強くひとへにみつめよ。

ひたすらにみつむるところに たゞものはよくその眼に映り、漸く眼の底には浸み行き刻みこまるゝ。眼の底とは脳髓を湛ふる頭、その脳の中にこそ

浸透し 遂に脳漿にまみれて溶け盡すまでなれ。²⁷²

眼と脳とのつながりにおいて句を「作り」、また、「詠む」ことを説く東洋城の言葉は、「じつと案じ入る」という言葉で説明される虚子の「作りやう」と深いつながりを持っている。作ることを「眼」にまつわる語彙で語ることには、子規がそれを「目」にまつわる語彙で語っていたことが反映されている。

²⁷⁰ 高濱「俳話（二）」、一一〇頁。

²⁷¹ 正岡『俳諧大要』、三九五頁。

²⁷² 松根『俳諧道』、一〇六頁。強調は原文どおり。

いま確認したのは、虚子の「写生」と子規の「寫實」の類似、および、それが東洋城にも同様に見られるということである。だが、虚子の「写生」と子規の「寫實」には、大きく異なる点もある。虚子が「写生」の際に「じつと」することを説くのに対し、子規は次に示すとおり「寫實」のために歩き回ることを説いているのである。

人事の寫實は難く天然の寫實は易し偶然の寫實は材料少く故爲の寫實は材料多し故に寫實の目的を以て天然の風光を探ること尤も俳句に適せり數十日の行脚を爲し得べくんば太だ可なり公務あるものは土曜日曜をかけて田舎廻りを爲すも可なり半日の閒を偷みて郊外に散歩するも可なり已むなくんば晚餐

後の運動に上野墨堤を逍遙するも豈^{あに}二三の佳句を得るに難からんや²⁷³

子規は、「寫實」において材料そのものの発見を最も重視していた。そのために、「寫實の目的を以て旅行するとも瀟車ならば何の役にも立つまじ只心を静め氣の散らぬやうに歩む方尤も宜し」と、自分の足で歩くことの重要性を強調してさえいる²⁷⁴。たしかに子規も「されど行手を急ぎ路程を貪り體力の盡くる迄歩むは却て俳句を得難し」としてはいるが、できるだけ多くの作りやすい材料を求めている子規は、あくまでも歩くことのうちに「寫實」をおこなうのである。それに対して、虚子は「写生といふことは、手帳と鉛筆とを持って野外を散歩すればいくらもに心得てゐてこの「じつと物に眺め入ること」を軽蔑してゐる人があるならば、決して正しい意味の寫生をすることはできないのであります」と述べ、「じつと物に眺め入ること」の重

²⁷³ 正岡『俳諧大要』、三九一頁。

²⁷⁴ 同前、三九二頁。

要件を強調している²⁷⁵。虚子は、一九二四年（大正一三年）一〇月から翌年一〇月まで『ホトトギス』に連載された「写生といふこと」の初回で、「子規居士の写生」という見出しのもと、次のとおり書いている。

其写生といふことは如何なる意義のことであるか、子規居士も恐らく其を厳密に考へた事は無かつたらう。が、もし子規居士に問ふものがあつたら、居士は斯く答へたであらうと推量する。自然をよく研究することだ。自然をいつはらずに寫すことだ。と。²⁷⁶

ここで重要なのは、虚子の推量が正しいかどうかを改めて推量することではない。また、こうした虚子の記述が子規の論の不当な矮小化であるかどうかを評価することでもない。重要なのは、これまでに確認してきた子規の「寫實」と虚子の「写生」の接点が、まさしく虚子が子規についてなしたこの推量によってあぶりだされているということの確認である。「寫す」という点で両者は共通している。しかしながら、それ以外の点では、両者は大きく異なっているのである。だからこそ、虚子は自らの写生について語るにあたり、子規をこうしたかたちで引き合いに出すことになったのである。そして、『ホトトギス』において大正期以降に広められたのは、もちろん虚子の「写生」であった。

一九二七年（昭和二年）三月の『ホトトギス』に掲載された田中王城の「どうして俳句が出来るか」には、「初心の人は虚子先生の「俳句の作りやう」を讀まれるがよ

²⁷⁵ 高濱『俳句の作りやう』、一六六頁。

²⁷⁶ 高濱「写生といふこと」（一九二四年・一九二五年）、九八・九九頁。

いと思ふ」という記述がある²⁷⁷。こうした記述は、虚子の『俳句の作りやう』が『ホトトギス』の読者に対して重要な俳句入門書のひとつとして広められていたことを示すものである。

大正期の『ホトトギス』における「写生」の普及に大きく貢献した文章に、一九一五年（大正七年）一〇月から『ホトトギス』に連載された原月舟の「写生は俳句の大道であります」がある。そのなかには、たとえば次の記述がある。

初學者から、一家を成した俳人に至る迄愈々益々、不斷に寫生の必要があるの
であります。虚子先生は無論云はずもがな、先生は一家を成した俳人に絶えず
寫生すること、寫生を怠らぬことを高唱されて居ります。²⁷⁸

月舟は虚子の論を踏まえて「写生は俳句の大道であります」を書いている。さらに、
次の記述もある。

美——上面の——にばかり重きを置く人々は、形體そのものが既に醜かたまりの塊かたまり
あるかのやうな毛蟲や、蛇などを、頭から嫌つてしまふ傾向が著しいやうであ
ります、ですから毛蟲や蛇を正視することが出来ません、ちつと見入ることは
出来ません。その結果は毛蟲や蛇を正しく見ることが出来なくなり、本當に理
解することが出来ません。²⁷⁹

²⁷⁷ 田中「どうして俳句が出来るか」、二九頁。

²⁷⁸ 原「写生は俳句の大道であります」、四〇頁。

²⁷⁹ 同前、一八七頁。

ここには、上面の美の標準を越えたまなざしを対象に注ぐことが、「ぢつと見入る」ことであるという考えが表れている。また、その裏返しに、月舟は《風雪に剝げし看板や枯柳》という作例を示し、「この作者は看板と枯柳とを一瞥したゞけであります。ぢつと眺め入つて居りません。寫生は通りがゞりで物を一瞥したゞけでは、なかゞできるものではありません」とも述べている²⁸⁰。これは、「寫生」において「じつと眺め入る」ことを奨める虚子の論を踏襲した記述であるといえる。

大正末期の『ホトトギス』雑詠欄において活躍した俳人である鈴木花蓑も、一九二九年（昭和四年）八月の『ホトトギス』に掲載された「寫生は先づ手近のものより」において「我々が寫生に行かうと言えはそれが吟行しようと云ふ意味に通ずるのであつて夫程吟行は寫生の上に唯一の方法とされてゐるのであります。然し必ずしも寫生は吟行しなくとも出来る」と述べている²⁸¹。吟行とは句をなすために出歩くことをいう。花蓑のこうした記述も、虚子の「寫生」が「じつと」なされるものとして説かれていたことを反映したものとみられる。花蓑は、同年七月の「吟行は一步より」では、「直接自然に接して生きた寫生をすると一口に言ふけれども扨實際にはなかゞむつかしい。寫生の道の奥深さは底が知れない。そこに並々ならぬ努力が必要になつて來るのであります」とし、そのことを説明するにあたって高野素十の句作態度を挙げる²⁸²。以下は、その素十との吟行について、花蓑が記していることである。

²⁸⁰ 同前、一九六頁。

²⁸¹ 鈴木「寫生は先づ手近のものより」、五頁。

²⁸² 鈴木「吟行は一步より」、三八頁。

近頃雑詠に句を出せば必ず上成績で五つが五つ共に入選すると云ふ素十さんとは度々吟行を共にして此人の句作態度を見て居りますが此間井の頭へ吟行した時のことであります。池には水草が生い出て居りました。素十さんは其池の端に立つてちつと池の中に見入つて居りました。私が池を一廻りして戻つて來ると、まだ元の處に突つ立つたまゝである。こつちからは後ろ姿が見えるのでありますが仁王立ちに立つて身じろぎもせずちつと見入つてゐる。片足を軽く浮かせて片足に力を入れ稍肩をかしげて、ぬつと立つてゐる。緊張し切つた身構で今にも投球のモーションを起しさうに見えました。素十さん自身もほうー苦しいと吐息をついてみられたが然うでせう。殆ど一時間近くも同じ處に立ちつくして考へてゐるたですから。然し後で聞くとその時に立派な句が出来て居りました。²⁸³

もちろん、この場合、花蓑の記述が彼の見た事実を正確に写しとろうとしたものであるかどうかはわからないし、仮にそうであつたとしても、花蓑が見ていないあいだも素十がずっとそこから一步も動いていなかったのかはわからない。しかし、ここでは、記述の正確さについての議論は重要ではない。重要なのは、花蓑がみずからの俳論において模範的な俳句の作り手として描き出す素十のこうした姿勢が、「じつと^{眺め}入る」虚子的な「寫生」の徒のそれにほかならないということである。それは、言い換えれば、「寫生」の模範が「じつと^{眺め}入る」ことに求められているということにほかならない。花蓑はこの点で、虚子の論を明確に反復している。

²⁸³ 同前、三八・三九頁。「考へてゐるたですから」は原文どおり。「考へてゐるたですから」の誤植と思われる。

一九三二年（昭和七年）以降『ホトトギス』同人となった五十嵐播水も、同年四月の『ホトトギス』に掲載された「吟行の注意数項」において、「自分が動いてゐては自然はにげてしまひます。自分がぢつとしてゐると自然からはたつきかけて來ます」と説いている²⁸⁴。播水は、同じ文章にこう書いている。

五歩に一句、十歩に一句と句を作る人があります。初心者によくあるのですが、兎に角目に觸るゝものをすべて句にせねばおさまらないやうに見えます。それでは餘りに忙しくて力を入れる暇がないだらうと思ひます。路傍の景色など遠慮なく捨てゝしまひなさい。之と思ふ所に三十分でも一時間でも、佇ちつくす事です。そして出來た句をはじめて句帳に書きとめればよろしい。それでもまだ句が出來ない時はそこを捨てゝ去るまでです。²⁸⁵

播水の書いたこの短い一節には、俳句についての虚子の物言いが引き継がれつつ凝縮されている。すなわち、目に触れたものを句にすること、ひとところに佇ちつくすということ、句が出來てから書きとめるということである。

虚子の考えは、繰り返し他の俳人たちによって言い換えられながら、広く浸透していくことになったのだ。とりわけ花蓑や播水の記述は、屋外での吟行について語ったものであるだけに、歩き回ることを説いた子規の「寫實」との違いが明瞭に表れている。これらは子規の「寫實」とは異なったかたちで虚子の「寫生」の伝統が形成されていったことの証となる資料であるといえる。そして、たとえば、一九三二年（昭和

²⁸⁴ 五十嵐「吟行の注意数項」、一四八頁。強調は原文どおり。

²⁸⁵ 同前、一四九頁。強調は原文どおり。

七年)の秋に当時『ホトトギス』を中心に活動していた女流作家の中村汀女が詠んだ《とどまればあたりにもゆる蜻蛉かな》は、まさしくこうした虚子の「写生」の文化が固まるそのなかから生じてきた句なのである。²⁸⁶

後述する通り、歩き回る子規の「寫實」と佇ちつくす虚子の「写生」との違いは、虚子の創作論の特質と深く関わっている。だが、そのことを検討するためには、まず、今一度、虚子の大別した二つの「作りやう」を確認する必要がある。

前者の「あるものを取って来て配合する」という方法について、虚子は次のとおり記している。

たとへば年玉の題を得て俳句を作らうといふ時に、年玉々々といくら考へたつていい句ができるものではない、年玉々々と考へて思ひ浮べることは大概十人が十人似寄つたことで、既に先人の言ひ古るしたことか、さうでなくば特に俳句にする程價值のないことである。そんなことではしやうがないから、好句を得る手段としてかういふ方法を取るがいと、先づ一應年玉のことは忘れてしまふがいと、年玉は箱でふせて、それは見ぬやうにして、さて天地乾坤を見渡してみても何か別の面白いものを見出してこい、それは年玉年玉と年玉に執着して考へてゐたのでは思ひもつかないところの面白いものを必ず見出し得るからして、それをつかまへて年玉の句にするがいと、とかういふのであります。年玉のことを忘れて年玉の句を作るといふのはちよつと變なやうです

けれどもその實變なことではなく、かういふ思想のめぐらしやうもたしかにあるのであります。²⁸⁷

ここで説かれているのは、したがって、「思想のめぐらしやう」であり、それこそが「俳句の作りやう」なのである。それは、もう一つの「じつと眺め案じ入る」ということの説明では、より明瞭である。「じつと眺め入る」といふこともやがては「じつと案じ入る」といふことに落ちていくのであります」という記述がある²⁸⁸。このことは、「じつと眺め入る」といふこともやがては「じつと案じ入る」といふことになるのであつて、それを截然と切離して考へるといふことはむしろできがたいといふのが本當なのです」と繰り返し確認されている²⁸⁹。作るということの第二の方法の本質は、「じつと案じ入る」ことである。そして、「句作をしようとする場合、物を見るには「じつと眺め入ること」が必要であるし、物を考へるには「じつと案じ入ること」が必要であります」という記述に表れているとおり、この「じつと案じ入る」とは、要するに、よく物を考えるということなのである²⁹⁰。一句は、虚子の二つの方法論のいずれにおいても、句案として結実する。したがって、「俳句の作りやう」を説く虚子の方法論においては、その句案を文字に起こすこと、つまり「書く」ということは問題にならない。ここで説かれることになるのは、物を見て物を考えること、より一般化すれば、感覚することと思考することだけである。これが虚子の創作論の特質であり、子規の「寫實」と虚子の「寫生」との決定的な違いは、虚子が俳句を作ると

²⁸⁷ 高濱『俳句の作りやう』、一四八頁。

²⁸⁸ 同前、一六一頁。

²⁸⁹ 同前、一七四頁。

²⁹⁰ 同前、一七〇頁。

はそもそもどうということか、ということから思考し、それを運動なくして成立するものと捉えたこと由来していたのである。

要するに、虚子の方法論には、身体の運動が欠落しているのである。それゆえ、虚子の語る創作は「じつと」した状態でなされる。これは、波郷が初心者に向けて「あなたが、今すぐ俳句を作りたいと思つたら、あなたはうろくしないで、そこにすわるがよい。歳時記も句集も、紙も鉛筆もいらぬ」と書いていたことにも通じる²⁹¹。

虚子が、『俳句の作りやう』において、俳句を動くことなしに作ることもできるものとして語っていることは、『俳諧師』における次の一節とも通じ合う。

從來から居た先輩の山本とをば[、]さんとが綾子の方に生花を習つてゐるといふ其秋の初頃、奥村のうちでは増田は相變らず神棚の下に坐つて、此頃は長煙管に煙草を詰めながら妙に首を傾げて物案じをしてゐる事が多い。さうして時々ニヤ／＼と齒をむき出して笑ふかと思ふと長煙管を突き出してポンと遠方の火鉢にはたいて、大きな煙の棒を兩方の鼻の穴から出しながら筆を取つて紙に向つて何やら書く。三藏が「増田君何をしてゐるのかい。」と聞いても増田は黙つてゐる。

又此頃増田のところへ遊びに来る二十四五の商賣人らしい男が一人居る。頭を叮嚀に分けた角い帯を締めた男で、其男が來ると増田は例の物案じを始める。其男も亦物案じを始める。二人で手を拱^{こまぬ}いたり、天井を仰いだり、口を開けたり、鼻の上をさすつたりなどして無言である。さうして増田は相變らず

²⁹¹ 石田「初心者のための俳句」、一五二頁。

時々ニヤ／＼と笑つて紙に何か書きつける。其男も亦手帳を出して鉛筆で何か書きとめる。それから其物案じがすむと碌々話もせず其男は帰つてしまふ。時としては毎日のやうに来る、少なくとも一週間に一度は来る、二人で散歩などに出る事もある。

或時増田の留守の時其男が来た。それから三藏と十分ばかり話をして歸つた。京都瓣の穩かに物をいふ人で、此頃は時候が善いから嵯峨野あたりへ散歩に行つたら善からう、あまり勉強して體を傷はぬやうにしろ、などいって歸つた。三藏はなつかしい親切な人だと思つた。それから増田と一緒に何をやつてゐるのかと聞いたら、何詰らぬ事だと笑つて、俳句ですといつた。俳句とはと聞きかへすと、發句の事ですと説明した。それで三藏は増田の物案じは發句を作るので、此男は發句友達だといふ事を初めて了解した。²⁹²

ここでは、「作る」ことはすなわち考えることとしての「物案じ」である。句を作る増田とその發句友達はさまざまな仕草をしているが、座りこんで一步も動いてはいない。「二人で散歩などに出る事もある」というが、家の中では、彼らは動き回ることなしに句を作っている。「書く」ことは「時々ニヤ／＼と笑つて」なされる。この笑いは出来た句についての得心から来るものであろう。句が出来たときにはじめて「書く」から、「書く」ことは「時々」のことではしかない。一句は書かれる前に句案として出来上がっている。

²⁹² 高濱『俳諧師』、一八九・一九二頁。強調は原文どおり。

序論でも引用したとおり、時彦は「わたくしは俳句や短歌の伝統に於いて、俳句や短歌は『生まれ』たり『浮かぶ』ものであって『考える』ものではないと思う」と書いていた²⁹³。これを、俳句を作ることをすなわち思想をめぐらすこととして説いた虚子の論と比較すれば、時彦のいう「伝統」が、この点においては、すでに虚子の伝統とは大きく異なるものであったことがわかる。

虚子が思想をめぐらすことで得られる句案そのものを一句と捉えていたとする論は、一見すると、一九一二年（大正元年）八月から翌年の七月にかけて『ホトトギス』に連載された「俳句入門」の一九一二年九月号掲載分における「思想の動くに従って文字を駆使するならば、其がいつも十七字若くは其に近い文字に盛られるといふ事が不自然である。或時は数字或時は数字或時は数字百字を爲すべきである。斯うなれば思想を先にして形を後にする文字といふ事が出来る」、⁽⁴⁴⁾「俳句は形式を先にして生まるゝ文學である」といった虚子の記述と矛盾するように思われるかもしれない²⁹⁴。しかしながら、虚子は同年八月号掲載分において「新しい俳句にも複雑といふ事は伴ふ。けれども俳句であることを忘れてはならぬ。俳句は簡単な文藝であることを忘れてはならぬ。我等は複雑な思想の上に立つて簡単な句を作ること忘れてはならぬ」⁽⁴⁴⁾とも述べていた²⁹⁵。要するに、新しい俳句に伴う複雑さは簡単な句を作るためのよりどころとなる思想の複雑さに限られていなければならないということを書いてるのである。ここから、虚子が「形式を先にして生まるゝ文學」というのは、形式のありようを前提として複雑な思想を働かせることで生まれる句を含むものであるこ

²⁹³ 草間「伝統の終末」、一九頁。

²⁹⁴ 高濱「俳句入門」、一五四頁。

²⁹⁵ 同前、一五三頁。

とがわかる。その場合、思想は、季題を含んだ十七字という形式を前提としながらも、個別の作に対してはその土台をなすことになる。虚子の言に矛盾はない。

俳句をすなわち句案と捉える虚子の考えは、原石鼎が一九一八年（大正七年）に著した『俳句の考へ方』という入門書の題に受け継がれている。石鼎は「兎に角句は十文字音を基礎として成立つてゐるといふこと、時によつて字餘りを許すものであるといふことを覚えてさへ居ればよいのです」と強調する²⁹⁶。ここで、石鼎は「文字音」という言葉でもって虚子の「字」という語がもっていた両義性をより意識的に取り扱っている。

もちろん、虚子にしても、句案が常に最初から完成した句の形をとつたわけではない。そうした創作の過程もまた、晩年の《推敲を重ねる一句去年今年》²⁹⁷や《獨り句の推敲をして遅き日を》²⁹⁸といった句において述べられている。また、《句を玉と暖めてをる炬燵かな》もこうした過程を詠んだものと思われる²⁹⁹。だが、この推敲ということについては、虚子についても、これまで見て来た時彦、波郷および子規についてと同様のことがいえる。俳句を推敲するということがそれを書くことと不可分であり、なおかつ、その推敲が創作に不可欠であるとしても、句は、作られた後に書かれるものとして認識されつづけるのである。推敲の様子を描いた『俳諧師』の次の叙述がある。「手帳を出して今日散歩で得た句を推敲して居られた北湖先生は「はゝあ。」手帳を開けたまゝ牡丹の方に目をやつて「成程、これは美くしいでやす

²⁹⁶ 原『俳句の考へ方』、一八・一九頁。

²⁹⁷ 高濱『七百五十句』、一三二頁。

²⁹⁸ 同前、一三七頁。

²⁹⁹ 高濱『六百句』、二四六頁。

な。」と一寸賞美されたがすぐ又手帳の方に見入らるゝ」³⁰⁰。手帳というからは書かれた句がそこにあるに違いないのであるが、虚子はそれを「得た句」と表現している。これに対して、同じ一節で、「小説」については、次のとおり、「書く」という言葉で表現されている。「小説が書き度いと思ふ。書かねばならぬと思ふ。こゝまで考へて急に勇氣の頓挫を感じる。それでも書けないのだから仕方がないと思ふ」³⁰¹。「句」は得るものであり、「小説」は書くものである。両者の創作の態度は大きく異なるものとして語られている。

虚子における俳句を「書く」ことと「作る」ことをめぐってこれまで述べてきたことは、子規や漱石をはじめとする同時代の作り手たちと重なり合っている。いま述べた「作る」ことと「書く」ことの前後関係についてもそうであるし、推敲の作業を「書く」こととの関わりにおいて捉えているにもかかわらず、それが周辺的なことがらとして語られるに過ぎないところも同様である。こうした点は、虚子がその同時代人、あるいはそのテキストとのかかわりのなかで、「作る」という言い回しを自らのものとしていったことを示している。それに対して、虚子の特異な点は、「作る」ことを「十七字を併ぶる」こととして突き詰め、その認識が抱え込んだ矛盾のなかで、「俳句の作りやう」ということを考えた、そのありようである。

俳句の作法を「作る」こととして説くことは、その後の俳人たちによるさまざまなる入門書に受け継がれている³⁰²。戦前に限っても、たとえば、一九一六年（大正五年）

³⁰⁰ 高濱『俳諧師』、二五九頁。

³⁰¹ 同前、二五九頁。

³⁰² ただし、これは、虚子がその起源であるということを主張するのではない。一九〇九年（明治四二年）の時点で、国文学者でもあった俳人の沼波瓊音が『俳句の作り方』という書物を出版している。沼波もまた、「俳句の詩形は最も短い、僅か十七

に出版された越生夏川『俳句の作り方』、一九一八年（大正七年）の永井湘南『俳句の作りやう』、一九一九年（大正八年）の中内蝶二『俳句の作りかた』、一九二六年（大正一五年）の長谷川零余子『新らしき俳句の作り方』および小泉迂外『俳句と連句の作り方』、一九二七年（昭和二年）の木村萩村『四季類題俳句の作り方』および萩原井泉水『俳句の作り方と味ひ方』、一九二八年（昭和三年）の吉田冬葉『俳句の作り方』、一九三〇年（昭和五年）の小林鶯里『俳句は如何して作るか』、一九三一年（昭和六年）の伊藤月草『最新研究俳句の作り方講義』、一九三二年（昭和七年）の吉田冬葉『俳句の作り方と味ひ方』、一九三八年（昭和一三年）の内藤鳴雪『俳句の作り方味ひ方』、一九三九年（昭和一四年）の富安風生『添刪本位俳句の作り方』といった書物は、いずれも「作る」という語をタイトルに掲げて俳句の創作を論じている。

越生夏川は「俳句を一に十七字詩と云ふのは、その形が十七字（音）に制限されてゐるからであります」と書く³⁰³。永井湘南の「俳句は十七字に限られた詩である」という記述もこれと同様である³⁰⁴。中内蝶二は「俳句は言葉のすくないものであるから、譯なしに出来るやうに思はれてゐるし、又實際十七字をならべて形をこしらへるだけの事は、少し稽古すれば直ぐに出来るやうになる」とする³⁰⁵。長谷川零余子は「俳句の形式は簡單であります。文字を十七案排して出来る小さな詩です」と述べる³⁰⁶。小泉迂外は「若し初めやうといふ心持が湧いたならば、そのときになんでもよ

文字である。従つて自己の感想を、残らず文字に表して、配列する事が六ヶ敷い、入れたい文字も勢い省く、云ひたい言葉も止めにせねばならぬ」と、十七文字の配列と
いうことに言及している（沼波『俳句の作り方』、二頁）。

³⁰³ 越生『俳句の作り方』、七頁。

³⁰⁴ 永井『俳句の作りやう』、一八

³⁰⁵ 中内『俳句の作りかた』、七〇頁。

³⁰⁶ 長谷川『新らしい俳句の作り方』、一六二頁。

ろしから十七字をならべて見るとよいのであります」と虚子とほとんど同じことを
説いている³⁰⁷。木村萩村は「俳句は單に十七字詩と稱するが如く、十七字より成立
つ短詩である十七字と云つても、眞字斗りの十七字ではなく、假名の十七字ツマリ十
七音詩であるのだ」と説明する³⁰⁸。小林鶯里は「俳句とは如何なるものか、これ十
七字詩のことで文學の一角を占むるものである」とその定義を確認する³⁰⁹。伊藤月
草は『最新研究俳句の作り方講義』で、「見るもの、聞くもの、思ふ事、感じた事、
何でもすべて十七文字に纏めて見るがいゝ」と勧める³¹⁰。内藤鳴雪は「殊に十七字
詩は俳諧趣味の本来本元であるから、この十七字詩に依つて俳諧趣味を益々發揮し
て行かねばならぬ」と鼓舞する³¹¹。こうした記述には、俳句を作ることの音数とし
ての十七字を並べることから説く虚子の記述が多かれ少なかれ受け継がれているこ
とが見てとれる。だが、ここに挙げたなかで、虚子の『俳句の作りやう』からもつと
も受け継いでいるところが多いのは、虚子のごく近い弟子のひとりであつた富安風
生である。次に示すとおり、風生はその『添刪本位俳句の作り方』において、虚子と
同様に俳句を十七字と季題によつて固く規定している。

十七字は俳句の形式的要件であり、季題は俳句の内容的要件であります。形式
の方のみよりいへば、五七五調十七字の形に成熟して獨立した詩に俳句と命
名したのであると同じやうに、内容の方のみよりいへば、季題を通じて感情を

³⁰⁷ 小泉『俳句と連句の作り方』、三九頁。

³⁰⁸ 木村『四季類題俳句の作り方』、一七頁。

³⁰⁹ 小林『俳句は如何して作るか』、四頁。

³¹⁰ 伊藤『最新研究俳句の作り方講義』、三八頁。

³¹¹ 内藤『俳句の作り方味ひ方』、四二頁。

詠ふことを生命として獨立の性格にまで完成した時に、われわれはこれに俳句といふ名を與へたのであります。³¹²

さらに、風生は一九四五年（昭和二〇年）に『俳句の作り方味はひ方』を出版し、そのなかで「高濱虚子先生の「俳句の作りやう」といふ小冊子にも、開卷第一にどう掲げられてゐるかと申しますと、「一、兎に角十七字を並べて見る事」とあるのであります」と虚子の論を明確に参照することになる。³¹³ 風生は、そのうえで、「誰にでも出来るのだから、憶劫がらず耻かしながら、試みに十七字に並べて御覧なさい——それが今日のお話で、とりも直さず俳句作法の第一課であつた、と、かうお考へになつていいわけであります」と述べるのである。³¹⁴

自由律俳句の作り手でもある井泉水は、もちろん、上記の作り手たちとはいささかその言説を異にしている。それは、字余りについての次の記述にはつきりと見てとれる。

字餘りの句といふ事をよく云ふ。これは十七字を原則とするからして、十七字以上の數のあるものは字餘りと呼ばれる譯であるが、然しリズムといふ事基本として考へたならば、リズムの上からはまつて行つた所がきまり所なので、字の數などいふ事は大なる問題とはならぬ譯である。³¹⁵

³¹² 富安『添刪本位俳句の作り方』、三六頁。

³¹³ 富安『俳句の作り方味はひ方』、二二頁。

³¹⁴ 同前、二三頁。

³¹⁵ 荻原『俳句の作り方と味ひ方』、七四頁。強調は原文どおり。

ここで井泉水が言い述べていることは、要するに、俳句は十七字あるいは五七五としてあらかじめ規定されている型にはめて作るのではなく、句ごとに自律的に定まるリズムを尊重して作るべきだということである。虚子の俳論とは大きく異なることが分かる。この他に、「ただ漫然と十七文字の竝べ方を工夫して、はまるとかはまらぬとか云ふてゐるのでは一時流行したクロスワードの遊びと同じ様なもの、其で新聞や雑誌の募集俳句に懸賞を贏ち得たところで甚だつまらぬ事ではないか」といった言葉にも、十七字を並べることとして俳句を捉える虚子の『俳句の作りやう』に対する批判的な意識が表れている。³¹⁶

井泉水を除くと、先に挙げたなかで俳句の音数について最も自由な考えを述べているのは吉田冬葉である。冬葉は『俳句の作り方』において芭蕉や子規に例をとりつつ、「かうして五七五にはなつてをるのでありますが、もとよりこれは大體の基調でありまして、必ずしもこれに倣はなければならぬといふ理由は、勿論ないのであります」としている。³¹⁷ 『俳句の作り方と味ひ方』においても「俳句の形式は和歌の五七五七七の上五七五だけが分れて獨立したものでありますが、獨立いたしましたからには五七五文字といふのは大きな一つの目安に過ぎないのであります、かなり自由な範囲内の作例を多く見るのであります」と述べる。³¹⁸ 後者では、実際にいくつもの具体例を示した上で、冬葉は「かくの如く八七五、五五五、五八六、六七八、九五六、六七五、五八五、六七五、八七五、などの文字数があらはれてをりますので、俳句の形式は必ずしも五七五文字でなければならぬといふ、古い考へ方を捨てなけ

³¹⁶ 同前、九頁。強調は原文どおり。

³¹⁷ 吉田『俳句の作り方』、三四頁。

³¹⁸ 吉田『俳句の作り方と味ひ方』、一〇九頁。

ればならぬものであります」としている³¹⁹。こうした論には、冬葉が大須賀乙字に俳論を学んだことが関係している。冬葉はこの『俳句の作り方と味ひ方』の序で、「本書を著す上に於いて乙字先生著『乙字俳論集』今泉浦治郎氏著『韻文教授の原理と方法』馬場路臺氏著『俳諧史要上篇』藤本實也氏著『一茶の研究』」に據るところが多かつたことを謝するのである³²⁰。ここで冬葉は乙字に格別の敬意を払いながら、その著書を筆頭に挙げて、これを参考にしたことを述べているのである。乙字は、一九〇八年（明治四一年）二月の『アカネ』に掲載された「俳句界の新傾向」において、「予は現今の俳句界に新傾向あるを認める」とし、その後の新傾向俳句を活気づけ方向づけた俳人として知られている³²¹。乙字は一九一五年（大正四年）の『石楠』に掲載された「俳句の表現法と調子」において、次のとおり書いている。

二十字位までは十七字の呼吸で讀める。二、三、四の音脚の組合せで、腹の中の二タ呼吸が、十七八字から二十字位に収まる。其縦横の變化が思ふまゝに喚起の目的を達するのであるがこの調子の変化を忘れて居る人、即ち形式に囚はれて居る人の句は、喚起せられた神秘境でない、概念的の句ばかり作つて居るのである。³²²

乙字はここで、字数の厳密さよりも切れを重視し、調子の自由を認めている。乙字は、一九一八年（大正七年）八月の『ホトトギス』に掲載された「俳句の音調に就

³¹⁹ 同前、一一三頁。

³²⁰ 同前、該当頁に頁数記載なし。

³²¹ 大須賀「俳句界の新傾向」、五〇四頁。

³²² 大須賀「俳句の表現法と調子」、七二頁。

て」において、俳諧の発句の歴史的な変遷を背景としながら、こうした自らの立場を「音調上では大方五七五であつた事実を否定することは出来ぬ。しかし五七五が音調の形式として美であるか最上のものであるか。偶然の起源と必至の理由とを混同してはいけない。僕は音調上の形式の變化とそれに對する自覺的感情の發達とを認め、居る」と確認している³²³。

虚子は、後に自由律俳句へとつながっていく碧梧桐や『日本』派の実験的傾向が乙字によって「新傾向」と名指される以前から、それらに對して批判的な態度を示していたし、十七字の重要性を説いてもいた。重要なことは、対立する両派がともに「作る」という語を用いて俳句の創作を語っていたということである。こうした言説の場にあつて、さらに俳句の創作法が「作りやう」、「作りかた」ないしは「作り方」といつたかたちで題され、広められることで、この言い回しは初心者にとつても確固たる規範として根づいていくことになった。これ以後、「作る」という言い回しは、単なる習慣である以上に、ひとつの規範となつて俳句を語ることばを形成していくことになるのである。

ところで、雑誌での連載後、一冊にまとめられた『俳句の作りやう』には、虚子自身による次の序文が付されている。

かつてある人の言葉に「虚子の俳話は俗談平話のうちに俳諧の大乘を説くものなり」とあつたことは我意を得た言である。近時は平易にいつてすむことを高遠めかして説くことが流行である。私はそれに與くみしない。大德智識の法話に

³²³ 大須賀「俳句の音調に就いて」、九八頁。強調は原文どおり。

「假名法語」なるものがある。婦女老幼にも判るやうにと佛の大道を假名交りの俗談平話に説くのである。讀者この書を以て俳諧の假名法語として見られよ。(ホトトギス大正二年十一月號以下掲載)

324

『俳句の作りやう』は「俗談平話のうちに俳諧の大乗を説く」ような、「俳諧の假名法語」として提示されているのである。しかし、「俳句の作りやう」を万人に通用するものとして説くということは、明らかに、ある条件においてはじめて可能となるのである。たとえば、俳句とは何か、ということをそれ自体大きな問題と見なさざるをえなかった子規にとつて、それは考えることさえままならないことであつたのだ。それでは、「俳句の作りやう」はいかなる条件において「俗談平話」に説きうるものとなるのか。

第一に、俳句とは何か、ということがはっきりと定まっていなければならない。これは、言い換えれば、俳句というものが概念として平易なかたちで一般化されていないければならない、ということである。『俳句の作りやう』が、後に『俳句とはどんなものか』と改題される「六か月間俳句講義」に続く連載であつたことは、必然的なことだつたといえる。虚子は「俳句の作りやう」を示すために、「俳句とはどんなものか」という問いに答えておく必要があつたのである。

いまひとつ重要なのは、第二の点である。単に俳句というものが一般化された定義のもとに置かれたとしても、「作る」というときにそこに介在しているもの、すなわち、俳句の作り手というものが一般化された概念として捉えかえされているのでな

ければ、一俳人の説く「俳句の作りやう」が一般性を持つことなどありえない。したがって、必要になるのは、作り手を一般的かつ概念的なものとして捉えなおすということである。新しい句を作るために古い句を読むことを説く『俳句の作りやう』の第七章に挿入される次の「餘談」は、話題が俳句のことを離れるという意味では「餘談」であるものの、不要な蛇足というわけではまったくくない。

ちよつと餘談として申しますが、實を申すとそれは俳句ばかりではないのであります。又能樂や歌舞伎や日本畫ばかりではないのであります。人間そのものがさうなのであります。人間は現在の生活をすべて改造しようとしてもそれは遂にできない相談なのであります。例へば衣服にしたところで、從來の日本服がきらひだから、何か新らしいものを創造しようとしたところで、さてどんなものを創造したらいいでせうか。假りに何物かを造るとするとそれは洋服に近くなるか、日本服に近くなるか、さうしてそれは遂に在來の日本服にしかず、洋服にしかぬものになるのであります。即ち在來のものにあきた嫌らないといったところで、決して全然新らしいものをポカツと浮き出すことはできないのであります。それは人力がどうすることもできないのであります。人間といふものがさういう力を持つてゐないのであります。³²⁵

虚子は「人間」を新しいものをいきなり創造する力を持っていないものとして提示する。虚子の論が正しいかどうかはここでの問題ではない。重要なのは、虚子の論にお

いてはこの「人間」こそが俳句の作り手として立ち現れているという、そのことである。

虚子が『俳句の作りやう』において「人間」を新しいものをいきなり創造する力を持たないものとして一般化していることは、彼が一九一三年（大正二年）に二つの基礎的な俳論を相次いで発表した理由とも深く関わっている。虚子の二つの俳論が『ホトトギス』に連載された一九一三年という年は、俳句から遠ざかっていた虚子が『春風や鬨志いだきて丘に立つ』や『霜降れば霜を楯とす法の城』といった句をもって俳句に「復活」した年なのである。³²⁶

虚子の「復活」にいたるまでの経緯をここで確認しておく。虚子は、『ホトトギス』での漱石の『吾輩は猫である』の連載が好評を博した一九〇五年（明治三八年）ごろから、徐々に写生文と小説に傾倒しはじめる。一九〇二年に子規が亡くなって以降、俳句を離れていったのは虚子ばかりではなかった。河東碧梧桐は、一九〇七年（明治四〇年）に、子規没後の状況について、虚子のほかに鳴雪、坂本四方太、石井露月、松瀬青々の名を挙げながら、次のとおり書いている。

鳴雪翁は作者をもって任じてはおらぬ。四方太はすでに俳句と縁を断った。露月、青々は地方に閑居している。虚子は新たに小説に熱中して、俳句に遠ざかるとしつつある。俳句を離れて他の文学に志すのは、今日の一傾向であると

³²⁶ 高濱『贈答句集』、三二七頁。これら二句には共通して「大正二年・俳句に復活す」の前書きが添えられている。

しても、中に一人位、旧株を固持して十七字を唸っている者があってもよい。

これに先立って、一九〇三年（明治三六年）に、虚子も子規門下で俳句が盛んでなくなってきたことに言及していた。これは虚子が「現今の俳句界」の冒頭に「今の俳壇は碧梧桐によつて代表されてゐるといつてよい」と書いた年である³²⁸。これに對して、碧梧桐が翌一二月の『ホトトギス』誌上に「『現今の俳句界』を読む」を發表し、このなかで、「現今の俳句界」の冒頭の一文に對して、「今の俳壇は殆ど碧梧桐によつて代表されているといつてよい」という断定は、予にしては面目を起したわけであるが、しかし、やや軽率に失したといつて^{そし}誹りは免れぬであろう。その冒頭に「予の見る処によると」というような意味の文字が落ちたと見ねばならぬ。今や俳豪天下に充滿している。予の代表する俳壇なるものがあるとすれば、それは升で量れるような範囲の小さなものである」と述べた³²⁹。虚子はこれに應じて、『ホトトギス』一二月号に掲載された「再び現今の俳句界に就て」に、次のとおり書いているのである。

今の俳壇といつたのは「今の作句界」といつたやうな積りであつたのぢや。之を所謂先輩なる古顔に見るも、鳴雪、四方太、露月、紅縁、其他一時作り盛つたといふ諸氏もどちらかといへば今は往日ほど俳句を作らぬ。其實澤山作つ

³²⁷ 河東「子規忌に思う（仮題）」、一五六頁。

³²⁸ 高濱「現今の俳句界」、七一頁。

³²⁹ 河東「『現今の俳句界』を読む」、一三七頁。

て居るのかも知らぬが雑誌新聞等に公表されぬところから余は之を作句少きものと見做してゐる。其偶雑誌等に出るものも僅々數句であつて更に其特色なるものを認めることが出来ぬ。其の句に特色が無いといふのではない。特色を認める程の句數が無いのである。其中に在つて青々が「寶舟」紙上に時々纏まつた句を載せる外は獨り碧梧桐の活動を見るのみであつた。中古以下の諸チラフル氏も格堂は故山に歸りて後ち俳句の消息を絶ち抱琴病後眠れるに近く、其他此の二氏と相比肩して居つた人々も皆振はざる事甚だしく、纔に碧童、三允、癯三醉、六花の諸氏が例會席上に、「日本」俳壇に、其他地方の雑誌上に稍活動してをる位のものであつた。嚴密にいへば此四氏といへども碧童が時々紀行の句を公にする外は唯他と共に例會席上と日本の投書に馳驅する許りで、いまだ其特色を充分に發輝する程の句作が無い。さうして其例會席上の句、日本新聞紙上の句の如き孰れも同一歩調であつて碧梧桐の標準が即ち俳句界全体の標準といふ觀があつた。330

かつての子規門下に俳句から遠ざかろうとする傾向が生じ、『日本』紙上の俳人も碧梧桐を除いては奮わないと見えるこうした状況にあつて、自らも小説に関心を寄せつつあつた虚子を編集人とする『ホトトギス』が徐々に小説に重きを置く雑誌へと変質していったことは必然であつた。虚子は一九〇九年（明治四二年）七月をもつて同誌の雑詠欄を廃止してしまう。こうしたことを受けて、碧梧桐は同年一二月に次のとおり記している。

330 高濱「再び現今の俳句界に就て」、九四頁。

『ホトトギス』は俳句によって起った雑誌であるけれども、編輯当局者が俳句に感一興を惹かぬようになった今日、なお俳句掲載をあえてするその結果は、ほぼ想像するに足るのである。子規の遺業ということとはとにかく、虚子が生命とする小説の上に、極力発展をする方が、『ホトトギス』の自然な径路ではあるまいか。³³¹

この当時のことを、虚子は、一九一五年（大正四年）四月に、「進むべき俳句の道」の「緒言」において、次のとおり回想している。

片手間でも雑詠の選位は出来ぬことはあるまい、との批難もあつたけれども、選出する句こそ少数なれ投句数は一萬にも近いのであつたから其を片手間仕事にどうするといふことも出来ぬので残念であつたけれども斷然其を廢止し且つ其を機會として俳句の事には一切手を出さぬことにしたのであつた。³³²

しかしながら、虚子のこの小説への専念は長続きしなかつた。文章は次のとおり続いている。

其から丁度三年間といふものは全く俳句界から手を引いて、所謂見ざる聞かざる言はざる三猿主義を極め込んでみたのであつたが、其間に私が当初の

³³¹ 河東「『ホトトギス』は小説誌が自然（仮題）」、一八九頁。

³³² 高濱「進むべき俳句の道」、二一〇・二二二頁。

希望通り小説（寫生文）に熱衷（ト）することが出来たのは初めの二年間許りであつて、あとの一年になつてからふと健康を損じなかく思ふやうには筆が取れぬことになつてしまつた。³³³

虚子は病によつて、小説の執筆を滞らせてしまふことになつたのである。

虚子の俳句への「復活」は、しばしば、いわゆる「新傾向」に対する批判的な態度から来るものとみなされてきた。たとえば、虚子の息子の一人である高濱年尾は、『定本虚子全集』第一巻の「解説」において、先ほどの二句に言及し、「即ち虚子は新傾向の句が全国に拡がりつつあるのを見て、本来の伝統を守る俳句に立ち戻らなければならぬとして、文芸雑誌に変貌しつつある「ホトトギス」を、俳句の雑誌として立ち上らんとした宣言のこの二句である」としている³³⁴。大野林火も、『霜降れば霜を楯とす法の城』の句を、虚子が俳句の定型と季題趣味を守ろうとする自らの志を「法の城」すなわち寺のありようになぞらえたものとし、「虚子は新傾向句に対し、この伝来の法燈を守るべく俳句復活を志したのだ」と述べる³³⁵。また、虚子自身も一九四二年（昭和一七年）の『俳句の五十年』において、当時の事を「私は小説の筆を投じて病床に靜かに横たはり、又能樂に携はつてをりながらそれ等の俳句界の様子を耳にしてをりますといふと、考へるともなく考へざるを得なくなりまして、どう

³³³ 同前、二二一頁。

³³⁴ 高濱「解説」、五〇三頁。

³³⁵ 大野『新稿 高濱虚子』、一一三頁。なお、「法燈」の語は虚子が一九一三年（大正二年）三月の『ホトトギス』に発表した「暫くぶりの句作」という文章において、この句について書いた文言に由来する。「寺！それは全體どういふものであらう。俗世の衆生を濟度する爲めに法輪を轉ずる所、祖師の法燈を護するところ」（高濱「暫くぶりの句作」、八一頁）。

もこのまゝ俳句界を碧梧桐に一任しておく事に不安を感じて参りました」と回想している³³⁶。しかし、これがもとで俳句に復活したというのは説明として不充分である。虚子は俳句を離れる以前から、子規没後の碧梧桐および『日本』派の句に対して批判的な見解を示していた。しかも、虚子が『ホトトギス』の雑詠欄を廃止したのは乙字が「俳句界の新傾向」を発表して五か月が過ぎた後のことであり、「新傾向」の隆盛がはじまってからも虚子の俳句離れは進んでいたことが分かる。これは、要するに、「新傾向」に対する懸念から虚子が「復活」したということではなく、「復活」するに際して虚子が以前と変わらない懸念を持っていたということである。

結論からいえば、虚子の俳句への「復活」の直接的な理由については、虚子の興味がふたたび俳句に向き直ったからというほかには説明のしようがない。虚子はその後一年のうちに俳句へ再び関心を寄せていく。そのことを、虚子自身は「進むべき俳句の道」で次のとおり回想している。

私は「病院に這入らうか遊ぼうか」と自ら質問して「遊ぼう」と自答した。其から凡そ一年間何もせずに遊びながら心は再び俳句の上に戻つて、病床に鎌倉、戸塚邊の俳人數氏を招いて久しぶりに句作したのも其頃であつた。さうして聞くとも無しに聞く俳句界の消息は私をして黙止するに忍びざらしめるものがあつた。其處で又たホトトギス紙上に俳句に対する短い所感を並べ始め、同時に曾て一度志して果たさなかつた雑詠を再興して、最初の希望通り、私等の進むべき新らしき道を實際的に見出して行かうとしたのであつた。³³⁷

³³⁶ 高濱『俳句の五十年』、九八頁。

³³⁷ 高濱「進むべき俳句の道」、二二一頁。

ここで述べられている雑詠欄の再興が一九一二年（明治四五年）七月のことである。

《春風や鬪志いだきて丘に立つ》および《霜降れば霜を楯とす法の城》の二句が作られたのは、前述のとおり、この翌年の一九一三年（大正二年）であった。

一方では、たしかに経済的な困難も並行して生じてはいた。一九〇七年（明治四〇年）四月に漱石が『朝日新聞』に入社したことが契機となり、漱石の活動の中心は『ホトトギス』から『朝日新聞』へと移行する。さらに前述のとおり虚子の病気も重なった。黒川南無観は、『よみものホトトギス百年史』に収められた「虚・碧の対立」で、当時の『ホトトギス』の経営状況を「漱石ファンが去り俳句ファンが去り、自らも病気を患って経営はいよいよ行き詰まった」と分析している³³⁸。さらに、川崎展宏は、その『高浜虚子』において、この経営難と虚子の「復活」の経緯について次のとおり言及している。

虚子は、明治四十四年十月より『ホトトギス』の経営方針を改め、稿料を全廃し、虚子の単独執筆を立前として独力経営に踏み切ったが、それは、四十年頃から余裕派小説の舞台として売り出してきたこの雑誌が、自然主義の隆盛に押され、何といっても、漱石が『朝日新聞』に入社して『ホトトギス』に稿が得られず、次第に経営不振に陥ったからであった。だが、『ホトトギス』は、四十五年から「雑詠選」を復活し、虚子の俳壇復帰と相俟って、ようやく俳句誌としての面目をとりもどすことになる。³³⁹

³³⁸ 黒川「虚・碧の対立」、三四頁。

³³⁹ 川崎『高浜虚子』、五六・五七頁。

しかし、こうした『ホトトギス』の経営難をもって虚子の「復活」の動機とするわけにはいかない。次に示すとおり、一九一三年（大正二年）六月二日発行の『ホトトギス』の臨時増刊号に掲載された「露月君に答ふ」において、虚子自身がこれを否定しているのである。

頃日ホトトギス紙上に俳句の復活した事に就いて「虚子は商略として俳句に復活したのである」といふ批評を聞いた事があるが、其は餘に皮相の見である。凡そ人間の仕事らしい仕事は附焼刃で出来るものではない、方便の爲などで出来るものではない。僕の俳句をそんなものに見る人があつたら其人は眼の無い人である。俳句はさう見ないが、何だかさう思へるといふ人があつたら其人は浅薄な邪推家である。僕は必ずしも商略といふ事を輕蔑しない。而も僕をして俳句を作らしめ、俳句を論ぜしめるものには商略などといふ事よりも今少し深い大きい或ものがある。³⁴⁰

とはいえ、虚子は、この「今少し深い大きい或もの」のことを明確にしない。それは虚子自身にも完全には把握のつきかねる、何か感情的なものであつたのかもしれない。同じ文章で、虚子は「ホトトギス第二巻以後の雑誌経営者たる僕が、嚴密なる意味に於て眞の雑誌経営者として立つたのは、即ち他の何人からも指揮を受けず、唯自己の意志にのみ自己の手腕にのみ頼みて勝手氣儘の経営を試むるやうになつたのは、

³⁴⁰ 高濱「露月君に答ふ」、一一三頁。

實に最近第十五卷以降の事である」とも述べている^{3,4,1}。虚子が俳句に「復活」したことも、結局はこの「勝手氣儘」によるところとするほかはないようにみえる。虚子の言の真偽はいずれにせよ実証しえないことであり、本論の主題から外れることであるからこれ以上は論じない。

無論、虚子が俳句界のいわゆる「新傾向」にどうしても同調することができなかつたということは確かである。虚子は、これ以降、ふたたび新傾向に対して強い批判を繰り返していくことになる。一九一三年（大正二年）六月の『ホトトギス』に、虚子は「所謂「新傾向句」雑感」を掲載する。そこで虚子は「果して其後の新傾向論並びに其作句上の現象を見ると、其は十七字といふ字数の制限の或點迄の破壊、五七五といふ調子の或點迄の破壊、季題趣味の或點迄の破壊等となつて俳句の存立を危くするかの新現象を呈して來た」としている^{3,4,2}。こうした批判には、親友である碧梧桐への思いやりも読みとれる。次の一節にはそうした虚子の思いやりがよく表れている。

▼私が碧梧桐君の爲に危（マ）んだのは此點であつた。新用語の使用——自然派が用ゐた新用語の轉用——といふが如きは一時の喝采を博するには宜しからうが、其が單に單語の使用に止まらずして、意味のある言葉として冷かな評判を受くるやうになつたならばどうであらう。私は其を危（マ）ふんだ。^{3,4,3}

^{3,4,1} 同前、一一二頁。

^{3,4,2} 高濱「所謂「新傾向句」雑感」、一九〇頁。

^{3,4,3} 同前、一八九頁。

このとおり、虚子は新しい用語に飛びついた碧梧桐の言論が冷ややかな分析にさらされた場合にどうなるかを危ぶんでいるのである。こうした虚子の批判は、碧梧桐からやがて「新」という一字そのものへと向けられていくことになる。「進むべき俳句の道」の一九一五年（大正四年）五月掲載分には「未来の俳壇を組織すべき人として青年は大なる責任者である。其青年が兎角軽浮なる「新」の字に動かされ迷はさるゝことは痛嘆すべきことである」という言葉をはじめ、こうした「新」の一字についての批判が見受けられる³⁴⁴。同様の考えは、次に示すとおり、一九一七年（大正六年）一月の『曲水』に掲載された「粗末なる「新」の字」という文章にもっとも痛烈な、感情的な批判となつて表れる。

「新」といふ字を自分の作品に被せて得意で居るのは卑怯である。私は子規居士ですらも我等仲間の最初の句集に「新俳句」と題したこと、自ら俳句界の新派と呼んだことを今になつて考へて見ると卑怯であつたと思ふ。碧梧桐君が自分等の傾向を「新傾向」と呼んだことも卑怯だと思ふ。新といふ字は青年達が眞ッ向に振り翳して年長者を脅かす言葉である。否らざれば年長者がオツオツこれを振りかざして青年者に阿びる言葉である。³⁴⁵

虚子はここで「新」という字を冠することによる価値づけの卑怯さを指摘するにとどまっている。結局、この「新」をめぐる虚子の論が進展するには、一九二三年（大正一二年）九月の『ホトトギス』に掲載された「新は深なり」を待たなければならな

³⁴⁴ 高濱「進むべき俳句の道」、二二四頁。

³⁴⁵ 高濱「粗末なる「新」の字」、一二頁。

った。虚子はこの文章において、「新らしいといふ事は深く研究するに従つて自ら生じて来る事である」とし、「深く研究するに従つて新が自然に生れて来る」としたことで、「新」という字に対する単純な批判を超えたところで新しさというものを捉えなおしたのである。³⁴⁶

虚子が『俳句の作りやう』において「人間」を新しいものをいきなり創造する力を持つていないものとして提示したことは、こうした流れにおいてはつきりと理解される。虚子は、新傾向俳句をはじめ、「新」の一字を安易に掲げること一般に対する批判と並行して、そうしたことはそもそも「人間」の手に負えないものだということを主張したのである。『俳句の作りやう』における次の記述は、その後の「新は深なり」の記述と通じ合う。

新らしい句を作らうと思へば古人の句先輩の句を讀まねばなりません。十分に古人の句先輩の句を研究して古人や先輩はどういふ俳句を作つてをつたかといふことを研究して、それからその古人や先輩の手の及んでみなかつた方面に手をつけて新らしい句を作るやうにせなければなりません。³⁴⁷

ここでの記述は、研究と新しい句を作ることのあいだに「新らしい句を作らう」という意志のはたらきが見受けられるが、「新は深なり」においてはそれが「自ら生じて来る」とされている点に違いがある。新しさをめぐる虚子の議論は、「新」という字をむやみに標榜することへの批判にはじまって、新しさを求めようとする意志を

³⁴⁶ 高濱「新は深なり」、八四頁。強調は原文どおり。

³⁴⁷ 高濱『俳句の作りやう』、二一〇頁。

極力排除するほうへと突き進んでいったのだといえる。「人間」はその過程において、新しいものを突然に作り出す力を持たないものとして規定される必要があったのである。本章の第二節では、「書く」ことを「写す」ことに還元した子規の「リアリズム」が「書く」ことの問題意識の欠落をもたらし、ひいては文学それ自体がある公共性のもとに矮小化される事態を招いたことについて、柄谷行人と松浦寿輝の指摘をもとに確認した。俳句というジャンルにおいては、虚子によって、いまや「作る」ことさえもが同様の公共性のもとに置かれようとしている。子規が「書く」ことを「写す」ことに還元したように、虚子は「作る」ことを感覚し思考することに還元する。しかもその場合に「作る」ことが還元される感覚や思考は、身体のもつ個別性を捨象された「人間」一般の感覚や思考なのである。

俳句の作り手のありようをその個別性を捨象したかたちで捉えようとする虚子の傾向は、すでに一九〇五年（明治三八年）の「俳諧スポタ経」にみられるものであった。虚子はこの戯作風の一文において、「俳諧佛」に次のとおり語らせている。

汝等疑ふあること勿れ。俳諧の功德は無量無數劫ぞよ。上手とか下手とかいふのは差別の側ぢや。平等の側に立て。平等の側に立つて俳句の功德を歡喜し微妙を愛樂せよ。而して差別の側に立て。差別の側に立つて勇猛せよ精進せよ、痛棒をも食へ垢離をも取れ、難行苦行とは此處の事ぞよ。而して悟れずとも進まずとも唯この一道に安着せよ。この一路に繋がれよ。天才ある一人も來れ、天才無き九百九十九人も來れ。³⁴⁸

ここで「俳諧の功德」は万人に対して「平等」にもたらされうるものとして語られており、それは「天才なき九百九十九人」にも開かれているのである。林火は『新稿高浜虚子』においてこの「俳諧スボタ経」を「明治において俳句を文学たらしめたのは子規の功績であり、大正、昭和において俳句を一般に広く普及せしめたのは虚子の功績である」と私はつねづね思っている。その普及の原動力がここにあるのである」と評している³⁴⁹。「俳諧スボタ経」の記述は、実に、『俳句の作りやう』を「俳諧の假名法語」として提示しようとした虚子の姿勢に通じるものである。たとえば、乙字が『俳句の作りやう』の発表された後の一九一四年（大正三年）の「無季の句を論ず」の冒頭において「高濱虚子は曾て「俳諧アホダラ経」とかいふものを書いて通俗の俳句を宣傳し人心の懈怠に取り入る遊戯三昧を奨めたが、今日も亦再び同じ態度を以て俳壇に現はれた」という言葉で虚子を攻撃していることにも、こうした背景があったのである³⁵⁰。

虚子の「俗談平話」は「人間」という一般項と結びつくことで、ひとつの公共性をもった言説として広まりをみせることになる。それは、「人間」をめぐる虚子のこうした言説が、蓮實重彦が「大正的」な言説」という言葉で次のとおり切り出して見せた同時代の多くの言論に共通する性質、少なくともその一端を共有するものであるということとも、無関係ではない。

³⁴⁹ 大野『新稿 高浜虚子』、九五頁。

³⁵⁰ 大須賀「無季の句を論ず」、四七頁。

分離よりも融合を、差異よりも同一をおのれにふさわしい環境として選びとり、曖昧な領域に「主体」を漂わせたまま「問題」と戯れ続けている「大正的」な言説は、当然のことながら、それが維持されるにあたって、記述し、分析すべき具体的な対象を必要としていない。具体的な対象はあらかじめ「問題」に置き換えられており、批評家を自認する者たちは、その「問題」について語るか、「印象的な標語」によって新たな「問題」を読者に提示すればよかつたのである。そこに「大正的」な言説の「代行」的な性格を指摘しうることは、すでに見たとおりである。歴史的な事件に対しても、文学的なテキストに対して、きまってそれを「代行」する「問題」が存在したのである。³⁵¹

『俳句の作りやう』において、「人間」という「問題」は、新傾向俳句に対して、それを「代行」する「問題」として論じられているとみてよい。そして、この「人間」という「問題」は、まさしく、それによって名指されるものたちを融合し同一化することはたらしきを持っていたのである。

一・四 虚子の指導下における女流俳句の隆盛

虚子が女流の俳人たちにその門戸を開きはじめてのも、「人間」という共通項のもとで「俳句の作りやう」を論じた『俳句の作りやう』と並行してのことであった。山田弘子は、一九九六年の『よみものホトトギス百年史』に収められた「花鳥諷詠」において、同時期の女流俳句の隆盛について次のとおり記述している。

³⁵¹ 蓮實「大正的」言説と批評」、一六五頁。

ホトトギス誌上で女流の俳人が活躍を始めたのは大正の初期である。大正二年六月号に「婦人十句集」という女性句会の記事が出ている。虚子が自分の妻子と趣味の隔絶を感じ、自分の身近な女性に俳句を作らせることにより意思の疎通を図ったのがその始まりであった。長谷川かな女、竹下しづの女、阿部みどり女、すこしおくれて杉田久女ら、いずれも明治二十年前後生まれの人たちが登場してくる。女性が概ね家庭のなかに縛られていた時代に於いてこうした人達が今日の女流俳句隆盛時代の先駆者的な役割を果たしてくれたのである。[…]

「婦人十句集」はやがてホトトギス誌上の「台所雑詠」（大正五年十月号）欄の新設に繋がった。今日の女流俳句隆盛時代のきっかけを作ったのは、じつは虚子その人であったことが分かる。虚子の数々の偉業の中でも女性俳人の育成は特筆すべき一事であろう。352

この記述には、二点補足を加える必要がある。まず、ここで言及されている一九一三年（大正二年）六月の「婦人十句会」の記事というのは、『ホトトギス』第一二巻第七号に掲載された虚子記「つゝじ十句集」である。「虚子が自分の妻子と趣味の隔絶を感じ、自分の身近な女性に俳句を作らせることにより意思の疎通を図ったのがその始まりであった」とする記述はこの記事の次の記述によっているものとみられる。

私は此頃、自分の妻子の物事につき自分と趣味の隔絶してゐることを憤る前に、之に趣味教育を施すのを忘れてゐたことを思はずにはゐられ無い。何も教育せず置いて憤られ見離される妻子は災である。

私は取敢へず自分の妻子に俳句を作らせて見ることに思ひ至つた。

其は直ぐに一般の女子に俳句を勧める信念と勇氣とを呼び起すのであつた。私の二人の姪にも勧めて見た。

既に女俳人として鎌倉の草庵に見えたことのある、かな女、蝶女、露女の三女史はいふ迄も無いことであつた。其他蝶女の勧めの下にかづ子、勝代子、べん子の三女史が加はり、其に今度事務員に採用せし下山の妻女豊子さんも加はつて總勢十二人、其が新たに十句集を始めることゝなつた。ここに報告するつゝ十句集は其第一回の結果である。³⁵³

妻子の「教育」ということが虚子の最初の動機であつたことがここから読み取れる。

つぎに、「臺所雜詠」欄が掲載されるのは、一九一五年（大正五年）一二月号である

³⁵⁴。同年一〇月号には、長谷川かな女『お臺所』の御紹介」という記事に付け加えられるようにして「臺所に關するものを題とせる句を募る。たとへば臺所、鍋、七りん、俎板、水甕、庖丁、芋、味噌、鯛、鼠、猫、犬、灰神樂、煮こぼれ、居眠り、下働き、お三、の類。秋季」とし、また、「投句者婦人に限る」とする告知が出ているだけである。³⁵⁵

³⁵³ 高濱「つゝじ十句集」、一二二・一二三頁。

³⁵⁴ 「臺所雜詠」、三九四〇頁。

³⁵⁵ 長谷川『お臺所』のご紹介」、四八頁。

『ホトトギス』誌上での女性たちの活躍が、虚子の『俳句の作りやう』における「作る」ことの一般化と前後して起こっているということは、「作る」という語の規範化を考えるうえでも極めて重要である。

山田が言及している同時期の女流俳人のなかでも、とりわけ杉田久女は、当時の女流を自ら代表した存在として特筆に値する。その久女の随筆、「堤上の家より」が一九一七年（大正六年）六月の『ホトトギス』に掲載されている。そこには「私が兄にすゝめられ俳句と云ふものを作りはじめたのは実に其頃からだった」というかたちで、俳句を「作る」ものと捉える意識がはつきりと示されている³⁵⁶。たしかに、この当時、久女はまだ「こんな風にして兄が思ひがけなく小倉へ来て私共と一月なり二月なり睦じく暮したと云う事が動機となつて、私が俳句を作り出してからまだ半年にもならない」という時期である³⁵⁷。しかしながら、この「作る」という意識は、後年になつても、『かりたご』誌の「選後評」の一九三二年（昭和七年）十一月掲載分にある次の一節にもはつきりと見出される。

いつも草花や、いなごや、月ばかりよむ必要もなし、又どんな材料でも見方なり取方表現によつては面白いよい句を得るものですから、興味を一句に集注し、一題に集注し、よく眺めよく推敲することが必要です。来月は皆様まづ自分の一番親しみぶかい題材、面白いとおもひ興味つよく感じた材料丈で、一日なり十日なりそればかりに心ぞ打ちこみ、朝夕にながめて集注した句をおよ

³⁵⁶ 杉田「堤上の家から」、一四〇頁。

³⁵⁷ 同前、一四一頁。

こしになつてごらんさい。漫然と作つた句はドシ／＼切りすてゝほんとに興味をもつたものだけをよむ習慣になさいまし。³⁵⁸

久女はここで、句の推敲の必要を説きながら、一句を「よむ」もの、「得る」もの、「作る」ものとして語っている。これは、子規や虚子らと同様である。

昭和初頭、久女は、一般の新聞雑誌にも女流俳句を紹介する文章を寄せている。そのうち、一九二八年（昭和三年）四月の『サンデー毎日』に掲載された「近代女流の俳句」には、「女らしい句は昔の女流のみの独占では決してない。近代女流はもつと複雑な違つた意味での女らしさ、繊細な美しい感情を写生に託して自由に詠じてゐると思ふのである」とする一節がある。³⁵⁹ここで久女は俳句を写生に託して「詠じる」ものとして語っている。また、一九三一年（昭和六年）一月一三日から同一五日にかけて『九州日報』に掲載された「近代世相の反映」では、「俳句でもつくる女といふと、ぢきに世間では虚栄心と文学ずきな遊び気分の女のように思はれがちであるが、俳句は決して遊びではない。作りものでない真剣な生活からうみ出す之等女流の句を、俳句を遊戯視し、低徊趣味あつかひする人々によく見てほしいと思ふ」と述べている。³⁶⁰ここには、一女流俳人としての久女の矜持が示されているだけでなく、俳句を「つくる」もの、「うみ出す」ものとみなす久女の思考のありようがあらわれているのである。

³⁵⁸ 杉田「選後評（「かりたご」誌より）」、四六八頁。

³⁵⁹ 杉田「近代女流の俳句」、四三〇頁。

³⁶⁰ 杉田「近代世相の反影」、四七二頁。

没後の一九五二年（昭和二十七年）に刊行された『杉田久女句集』には、『七夕百句
青き紙にぞ書き初むる』といった句が見受けられる^{3,6,1}。また、『わが描きし秋の扇
に句をしるす』という句も収められている^{3,6,2}。こうした句は、たしかに句を「書く」
ということ、「しるす」ということを語ってはいる。しかしながら、いずれも「紙」
や「扇」といったものがあってはじめて「書く」という言葉が用いられているのであ
る。同じ句集に収められた『菊の句も詠まずこの頃健やかに』という句が、やはり久
女にとって俳句の創作とは「詠む」ことであり、「書く」ことはそれとは区別されて
いたことを示している^{3,6,3}。『杉田久女全集』の第一巻の「補遺」に収められた『画
く父ホ句よむ母や野辺遊び』の句もまた、そのことを裏付けている^{3,6,4}。

一九三〇年（昭和五年）三月の「俳句をつくる幸福」という文章は、まさしく「俳
句をつくる」ということを表題に掲げている。「五十人なり、三十人なりの俳句に志
を同じくする女流と堅く手を取りあつて、私共は、ヒステリーや神経衰弱でない。明
るい心地で、尚も茫々たる俳句の原野をわけ進みたい。どこ迄も」と述べる久女は、
当時の女流俳句の旗手のひとりであった^{3,6,5}。こうしたカリスマ性を帯びた作家とし
ての久女が新聞雑誌に寄稿した文章が、俳句を「詠じる」もの、「作る」もの、「よむ」
ものといったふうに捉える言葉を反復し、強化するものであったことは明らかであ
る。そこには、久女が虚子の指導を極めて重んじていたという背景があった。久女
は、一九二七年（昭和二年）七月の『ホトトギス』に掲載された「大正時代の女流俳

^{3,6,1} 『杉田久女句集』、五五頁。

^{3,6,2} 同前、一〇〇頁。

^{3,6,3} 同前、一四八頁。

^{3,6,4} 杉田「補遺」、一九二頁。

^{3,6,5} 杉田「俳句をつくる幸福」、四五六頁。

句に就て」において、大正期の婦人俳句の発達の理由のひとつに「虚子先生の指導」を挙げ、次のとおり記している。

虚子先生こそは女流俳句の種蒔者であり、育ての親である。大正の初期、虚子先生は俳句も男子のみに適した文芸ではない。といふことに着眼され、混沌たる女流俳句の道を徐々にきり拓き、女流を扶けて下さった。其深い洞察と先見の明、懇切な絶えざる指導とは今日婦人俳句の隆盛を来した原因の一つであらねばならぬ。我々女性の趣味生活の中に自然を適確に取り入れ、従来の女性と違った俳句の境地に浸透し、そこにある宗教的安心をさへ得た事は、一に十五年前の虚子氏の明察による。先生が大正時代にのこされたお仕事の中、大正女流俳句の旺盛といふことは確かに感謝すべきことである。³⁶⁶

大正時代に虚子の指導のあったことを重要視する久女は、一九二八年（昭和三年）二月の『ホトトギス』に掲載された「大正女流俳句の近代的特色」において、「大正初期にホトトギス雑詠に於ける婦人俳句は、女らしい情緒の句が大部分であつたが、大正七年頃より俄然、純客観写生にめざめ来り、幾多の女流を輩出して近代的特色ある写生句をうむに到つた。実に大正初期雑詠時代は元禄以来の婦人俳句が伝統から一歩、写生へ突出した転換期である」とみなす³⁶⁷。こうした記述からは、「人間」一般のものとして「写生」という「俳句の作りやう」を説いた虚子の指導が、大正から昭和初期にかけての女流俳人の活躍とともに根強く浸透していったことが読みとれ

³⁶⁶ 杉田「大正時代の女流俳句に就て」、三八五頁。

³⁶⁷ 杉田「大正女流俳句の近代的特色」、四〇三頁。

る。たしかに、久女は一九三六年（昭和十一年）一〇月に、日野草城や吉岡禪寺洞とともに『ホトトギス』を突然に除籍されている。当時の『ホトトギス』に掲載された「同人變更」の社告は、「従來の同人のうち、日野草城、吉岡禪寺洞、杉田久女三君を削除し、淺井啼魚、瀧本水鳴兩君を加ふ」とするのみで、理由の説明もなかった³⁶⁸。こうした仕打ちに対する思いを句にしたものであろうか、その翌年には《押しとほす俳句嫌ひの青田風》という句とともに《虚子ぎらひかな女嫌ひのひとへ帯》という句を残してもいる³⁶⁹。しかしながら、除籍以降の久女は寡作となり俳論はいっさい書き残しておらず、このころに虚子の方法論の是非についてどう考えていたのかを窺い知ることは難しい。

いずれにせよ、久女が女流俳句の旗手たりえたのは『ホトトギス』を除籍される以前のことであり、それ以後は他の女流作家が台頭してくる。その時代に活躍した女流作家のうち、虚子の言葉遣いの広まりを考えるとという文脈において特筆に値するのは、星野立子である。

まず、最初に確認しておく必要があるのは、立子が虚子の次女であり、俳句をはじめめる以前から、虚子のもとでその言葉遣いに接しながら育ったということである。虚子も、一九三〇年（昭和五年）十一月の『玉藻』に掲載された「立子へ」において、「子供の時分から、多少俳句といふものに親し味があつたことであらう」と立子に語りかけている³⁷⁰。

³⁶⁸ 「同人變更」、三〇頁。

³⁶⁹ 杉田「補遺」、二四一頁。

³⁷⁰ 高濱「立子へ」、二二三頁。

立子が俳句をはじめて作ったのも、一九二六年（大正一五年）三月、当時、ほとぎす發行所で事務員として働いていた立子に虚子が俳句を作るように勧めたことがきっかけであった。そのはじめての一句は《まゝ事の飯もおさいも土筆かな》というもので、「最初の作句。鎌倉笹目にて。大・一五・三・一〇」という詞書とともに『立子句集』に収められている。³⁷¹ 立子は、この句を作ったときのことを、『玉藻俳話』に次のとおり書いている。

これは大正一五年、三月末の私にとつてはじめての作句であつた。笹目ヶ谷に住んでゐた頃で、門の内側に一軒の小さな家があつて、其処には桃井さん一家が住んでゐた。小さな男の子が遊び相手もなしに玄関の敷居に箱の蓋を置いて俎板とし、まゝごとをしてゐたのを見かけ、その時目に映つた、たゞありのまゝを叙してみたのであつた。³⁷²

目に映るものを叙するということ、ここに虚子の「寫生」が立子によって継承されていることははっきりと見てとれる。虚子はこうした立子の句に「寫生」の才能を見たのであろうか、一九三〇年（昭和五年）四月に、立子に彼女自らを主宰とした俳誌を創刊するように勧め、誌名が『玉藻』に決まる。そのことを、立子は『玉藻俳話』において次のとおり回想している。

³⁷¹ 星野『立子句集』、三一頁。

³⁷² 星野『玉藻俳話』、一〇頁。

四月頃の風の強い日であった。父が訪ねて来て「玉藻」の話があり、私もうれしく、主人の承諾をうけて、いよいよはじめることにした。「玉藻」といふ名は、父が二三考へてくれた中から私の選んだものである。もう一つ、ちよつと今でも記憶にあるのは「椿」といふ名であった。意味もなく私は「玉藻」といふ名にひかれてゐた。³⁷³

三橋敏雄はこうしたかたちでなされた『玉藻』の創刊を「女流俳人立子の自立をうながす、虚子の強行策であつた」とみている。³⁷⁴。歴史上初の女性主宰の俳誌である『玉藻』が創刊したのは、同年六月のことであつた。虚子はこれについて、同月の『ホトギス』に寄せた「『玉藻』發刊について」という文章で簡潔に「『玉藻』發刊についての動機は立子に作句の機會を與へんが爲めであつた」とした上で、次のとおり付け加えている。

しかし玉藻を發刊する意を決せしめたものに尙ほ二つの理由がある。

其一は、女流の作家をして益其技を振はしめやうと思ふのである。近來の女流作家は男子と伍して耻かしく無い許りで無く、其眞情流露のものは、なまじい理智に傾きやすい男子の及び難いものがある。此機會に於て女流をして愈々其技を振はしめ度と思ふのである。

其二は、ホトトギスの俳句は難かしく及び難いといふやうな感じを抱いてゐる人々に、別に學び易く住み易い天地あることを知らしめやうと思ふので

³⁷³ 同前、二六頁。

³⁷⁴ 三橋「解説」、四九四頁。

ある。大學の外に大學に進む爲の中學程度の學校を設けやうといふのである。其教師も學風も同じ事である。

右の如くなれば女流の俳人並に俳句入門者は今後は先づ「玉藻」によつて、學ばれることが便宜であらうと思ふ。³⁷⁵

虚子にあきらかに『ホトトギス』で自らの推し進めた「寫生」の俳句を女性や初学者に普及させる意図をもって『玉藻』の発刊を立子に打診したのであった。こうして、立子は、その後の『ホトトギス』派のうちにあつて、とりわけ女性の作り手たちに対する教育的な役割を虚子とともに担っていくことになる。虚子の言葉遣いの普及を考えるうえで立子は特筆に値すると書いたが、それはひとえにこうした理由による。

『玉藻俳話』は、この俳誌『玉藻』に一九三三年（昭和八年）十一月から「俳句を作りはじめてより」というタイトルで連載された文章のうち、一九三八年（昭和十三年）八月までに発表された分を一冊にまとめたものである。みずからの句歴を回想しながら記述しているこの文章の連載時のタイトルからも、虚子の「作る」という言葉遣いが立子にしっかりと受け継がれていることが読みとれる。その本文には、たとえば次の記述がある。

庭広しバラの接木のそこゝに

昭和二年。四月二十六日のこと、駒沢の水竹居さんの別荘の初の筍句会の当日であつた。事務所で一緒に手伝ひをしてゐた奈美子さんもいつも一緒によ

³⁷⁵ 高濱「玉藻」発刊について、一五〇頁。

く句を作られ、梅ちゃんも一緒に事務所総動員で三時過ぎ頃から駒沢に出かける。たゞ筍の御馳走になりに行くつもり私たち女どもはお菓子を食べて遊んでゐるうちに「一つ作つてごらんさい」と父にいはれて、皆が散らばつてゐる筍藪に、奈美子さんと恐る／＼這入つて見る。蚊がぶんぶんとんでゐた。手古奈さんが「春の蚊がゐますよ」といふ。みんなは騒いでゐるかと思ふと、ふと静かになつて歩き出したりしてゐる。俳句といふものはこんな風にして作るものかな、と思ひながら二人はまだ馴れずにぼんやり眺めてゐた。「…：まうそう藪の葉鳴りかな」とか「庭前のバラの接木の径かな」とか「竹藪にはや出でそめし春蚊かな」とか漸く出来た数句を五つ程、細い短冊に書いて出してみた。披講の時に「…：春蚊かな」が先づよみあげられ、選者は手古奈さんであつた。虚子選になつて、中程頃に「庭広しバラの接木のそこゝに」と読みあげられた時は全く嬉しかつた。今考へてみると大してよい句でもないのだけれど、とにかく、人に交つて始めて作つた俳句だと思ふと忘れることが出来ない。 376

この一句をめぐる回想には、虚子と立子との俳句をとおした関わりがいかなるものであつたのかということが見てとれる。「一つ作つてごらんさい」といったかたちで、虚子は、立子に「作る」ことを勧める。こんなふうには、日常の中で、句を「作る」という言い回しはごく自然なものとして虚子から立子に伝わっていたのであろう。そして、「漸く出来た数句を五つ程、細い短冊に書いて出して見た」という記述には、

「作る」ことと「書く」こととのあいだの区別が、やはり虚子と同様のかたちではつきりと見てとれる。また、立子は同年の作として文中に《冬の波くだけしあとの静かゝかな》を挙げつつ、次のとおり書いてもいる。

砂をふむ草履の音がきは立つて聞える他はおだやかな波が時々ばさつと打ち上げてくるばかりで全く静かな浜であった。波打際に一すぢ太い深い轍あとがくつきりと遠く滑川の方へ続いてゐる。冬の波の方が句にまとまつたが、その時はこの轍のあとの方が印象深く、「轍あとたゞ一すぢや冬の浜」などと句帖にはかいてあるが、これは記録にとどめるだけのもので問題にならないものである。³⁷⁷

「かいてある」ということはすなわち「記録」であり、これは「句にまとまつた」ものとは限らないということが述べられている。「轍あとたゞ一すぢや冬の浜」は、句として出来あがってはいないのだ。立子にあっては、こうしたかたちで創作と記録が区別されている。それはそれぞれ、「作る」ことと「かく」ないし「書く」こととに対応している。

『玉藻』で主宰として活躍していった立子は、一九三七年（昭和十二年）に『立子句集』を上梓する。その序文は虚子による「立子等によつて拓かれた」と題された文章である。そのなかには虚子による次の記述がみられる。

自然の姿をやほらかい心持で受取つたまゝに諷詠するといふことは立子の句に接してはじめて之ある哉といふ感じがした。写生といふ道をたどつて来た私はさらに写生の道を立子の句から教はつたと感ずることもあつたのである。それは写生の目といふ点ではなくて写生の心といふ点であつた。其柔かい素直な心はやゝもすると硬くならうとする老の心に反省をあたへるのであつた。

378

虚子は一九二八年（昭和三年）六月に春秋社から刊行された『虚子句集』の「自序」として前年六月の講演筆記を発表し、そこで「花鳥諷詠と申しますのは花鳥風月を諷詠するといふことで、一層細密に云へば、春夏秋冬四時の移り變りに依つて起る自然界の現象、並にそれに伴ふ人事界の現象を諷詠するの謂であります」と述べている³⁷⁹。これ以降、虚子は俳句における「花鳥諷詠」ということをしきりに主張してくことになる。たとえば、一九三一年（昭和六年）一月の「俳句に志す人の爲に」において、「花鳥諷詠」という見出しのもと、「私は俳句の目的は花鳥風月を諷詠するにあると思ひます」としているのはそうした主張の一例である³⁸⁰。『立子句集』の序文において言い述べられているのは、その「諷詠」ということが立子の句に接したことがきっかけとなつて把握されたということである。そして、これを虚子は「写生の心」と言い換えてもいる。虚子は一九二九年（昭和四年）の『ホトトギス』に掲載された「俳諧趣味」において「先づ俳句とはどんなものか、といふことになると、これ

³⁷⁸ 高濱「立子等によつて拓かれた」、一三頁。

³⁷⁹ 高濱「自序」、一七九頁。

³⁸⁰ 高濱「俳句に志す人の爲に」、二四二頁。

も簡単に答へるのはむつかしいが、これだけのことはいへるのである。形に於ては十七字、質に於ては花鳥諷詠、と斯ういふことは明瞭に答へ得るのである」と述べている³⁸¹。さらにこの一文で虚子は次のとおり述べている。

俳句では自己の胸奥に藏してゐる感情を十七字に詠はうとする場合に、その胸奥の感情をむき出しに十七字に詠つたのでは物にならない。物にならないといふのは、吟味して見て無味乾燥で詩とはならない。花鳥風月を藉り來つてこれを吟詠せねば俳句といふものは成り立たない。花鳥風月を假りて吟詠するといふことは、花鳥風月の姿を最も深く研究し尤も深く吟味するといふことによつて、より多く自在に其感情を吟詠し得ることになるのである。感情を俳句に於てなるべく自由に詠はうとすることは、花鳥風月を極めて仔細に研究する事である。これは俳句にありては動かすことの出来ない鐵案である。花鳥風月を蔑ろにして決して俳句はなり立たない。そこで花鳥風月の寫生といふことから俳句修行の第一歩は始まる。花鳥風月の寫生といふ事に多年力を盡くしてをるうちに、花鳥風月を諷詠する事と自分の胸奥の感情を吐露しやうといふ事とだん／＼距離が近づいて來て、遂に兩者が合致して一にして二にならざるものになつて仕舞ふ。³⁸²

虚子の記述をまとめると、「十七字」の形に「花鳥諷詠」という質を盛り込むために、「寫生」という方法の修行が必要とされるのであり、この「寫生」ということの繰り

³⁸¹ 高濱「俳諧趣味」、二二〇頁。

³⁸² 同前、二二〇頁。

返しを通じて、「花鳥諷詠」が内面化されるのだということになる。こうした「諷詠」と「寫生」とのかかわりを前提として、虚子は立子の「諷詠」を「寫生の心」と言い換えているのである。

虚子の「諷詠」と女流俳句の隆盛とが結びついているという点は、女流俳句の隆盛を歴史上いかに位置づけるかということを考えるうえで重要である。戦後の前衛俳句の代表的な作家である金子兜太は、「造型俳句六章」において、戦前までの近代俳句の動向を自ら提唱した「造型」という方法に至る道筋として捉えなおしているが、そのなかには女性作家に対する言及がいつさい見られない³⁸³。これは、兜太が「花鳥諷詠」を主観を表現するための手法にすぎなかったはずの寫生が目的化した、自然主義の墮落した形態として位置づけたことと関連していると考えられる。兜太は「主観は花鳥諷詠という限定した観念によって縛られ、寫生は句作の目的となるわけです。主観を限定することを嫌ったのは他ならぬ虚子であり、子規であったはずでした」と述べる³⁸⁴。兜太は、花鳥諷詠を「造型」の方法論的な達成へと至る道筋の外に置くことで、同時期に虚子のもとで隆盛した女流俳句をまるまる視野の外に置くことになったのである。

しかしながら、立子の句に着想を得ながら俳句を作る際の「心」に焦点をあてた虚子の姿勢は、その後の俳論にも継承されていることが分かる。一九三九年（昭和一四年）の大野林火『現代俳句読本』の前半部の評論篇にあたる「現代俳句読本」の結びには、「以上いろいろ申上げましたが、私の云はんとすることは結局「句を作る心」

³⁸³ 金子「造型俳句六章」、一二二・一八四頁を参照。

³⁸⁴ 同前、一二九頁。

でありました」という文言が見える³⁸⁵。一九四八年（昭和二十三年）に天平堂出版社から刊行された『やさしい短歌と俳句』を初出とする中村草田男の「やさしい俳句」には、「つまり「まごころ」をもって詠まなければいけません。いいかげんな嘘をつかない「まごころ」だけで詠んでゆけば、皆さんの俳句はどんどん伸びてゆきます」とある³⁸⁶。また、一九五〇年（昭和二十五年）に稿を改めた加藤楸邨の『俳句表現の道』の最終章には「今まで述べたことは、単なる表現技術の道ではなく、表現する心の道でありました」と記されている³⁸⁷。

草田男や楸邨は、波郷とともに「人間探求派」ないし「人生探求派」などと称された作家たちであるが、その創作についての語りは、共通する方法論的な後ろ盾をもった創作を提唱するといったものではなかった。兜太は、「造型俳句六章」において、彼らのこうした傾向について「手法というものを徹底的に避けるかわりに、ぎらぎらした自己の内奥への眼があります。そのみが輝いています」と評している³⁸⁸。たとえば、草田男は、一九四〇年（昭和十五年）四月の『ホトトギス』に掲載された「あまやかさない座談会」において、「私のやらうとすること、又遣ることが、所謂「人生探求」とかさなるものを多分に含んでゐるかも知れませんが、しかし言葉に、狭い言葉の概念に縛られることは御断りですね……」と、この名称に縛られることを拒否する発言をしている³⁸⁹。同じ座談会で「一般の人々の嗜好を目やすにして、それにはさからはない、つゝしみ深い句だけを作つて居れば無事なのでせうが、――句は「作

³⁸⁵ 大野「現代俳句読本」、四三頁。

³⁸⁶ 中村「やさしい俳句」、五頁。

³⁸⁷ 加藤『俳句表現の道』、一八九頁。

³⁸⁸ 金子「造型俳句六章」、一六二頁。

³⁸⁹ 赤星ほか「あまやかさない座談会」、五四三頁。

る」のではなくて「生れる」のですから、そこがやつかいです」と述べる草田男は、方法論的な後ろ盾をもって句を「作る」というスタンスを取らない作家だった³⁹⁰。

こうした志向から、草田男が「作る」ことを否定するために選び取った言葉は「書く」ではなく「生れる」だったのである³⁹¹。楸邨も、一九三九年（昭和一四年）に出版

された第一句集『寒雷』において、その一九三七年（昭和一二年）以後の作を集めた最終章「都塵抄」について説明をする際に「「都塵抄」では俳句を自分の呟きの如く、

氣息の如きものに引きつけようと力めた。自分と俳句とを一枚にしてしまはうと力めた。自分の外に美の世界を築くことを止めて、自分の中に、自分と共なる姿の俳句を見ようとした」と書いている³⁹²。こうした傾向が楸邨をして自ら「人間探求」と

いう語でその作風を説明せしめたのであり、この「呟き」という語によく表れているとおり、楸邨は俳句を音声的なものとして捉えていた。『寒雷』の《対ひみて言葉なければ雪を言ふ》³⁹³ 《汗の顔吾子怒り何をいはんとする》³⁹⁴ 《鰯雲人に告ぐべき

ことならず》³⁹⁵ といった句、あるいはその後の一九四〇年（昭和一五年）の『颱風

³⁹⁰ 同前、五六八頁。

³⁹¹ 「作る」ことを否定し「生れる」という表現を採る草田男の言葉遣いは、本章第五節で言及することになる自由律俳句の作家たち、とりわけ荻原井泉水と通じ合うものである。草田男も、自由律ほどの逸脱ではないが、《寒き枕煩に堪へざるものは死すべし》（中村『火の島』、一一一頁）、《居りながら居ぬといふ家の冬蓄薇蹴る》（同前、一一八頁）、《金魚手むけん肉屋の鉤に彼奴を吊り》（同前、一一九頁）、《世界病むを語りつゝ林檎裸となる》（同前、一二〇頁）、《讀書の餓え葉櫻日増し公園かくす》（同前、一三〇頁）、《わくらばに此の熱砂巡る身にしあれど》（同前、一七五頁）

³⁹² 加藤『寒雷』、六〇頁。

³⁹³ 同前、二九頁。

³⁹⁴ 同前、四九頁。

³⁹⁵ 同前、五二頁。

眼』に収められた《暮誰かものいへ声かぎり》³⁹⁶といった句に見られるとおり、楸邨は、その句作においても、言葉を「言ふ」もの、「告ぐ」もの、要するに口から発せられるものとして捉える傾向があったのである。そして、こうした認識において、「書く」という言い回しは俳句の創作を指すためには用いられなかった。

虚子は、その後の人間探求派の発想とも通い合う「花鳥諷詠」論を背景としながら、立子を「寫生」の手本として賞賛していたのであった。件の『立子句集』の序文において、虚子は「昔の人はひたすらに千代の句を礼讃したものであるが、今後の女流はいたづらにその響に倣つて生硬なる月並の残滓をなめることをしてはならない。立子等に依つて拓かれた新しい道を取らねばならぬ」とまで述べている。³⁹⁷ だが、その実質はどうか。『立子句集』に収録されている《元旦やいつもの道を母の家》³⁹⁸、《この道もやがて凍てんと歩きゆく》³⁹⁹、《つくぐくと雪山近く歩きけり》⁴⁰⁰、《いつまでも同じ山道氷柱みち》⁴⁰¹、《芝やいて後ろの山に登りけり》⁴⁰²、《ふみゆける春草を虫とびにけり》⁴⁰³、《青麦にそうて歩けばなつかしき》⁴⁰⁴、《さきにく蝶に従きゆく花大根》⁴⁰⁵、《暫は遠足につきもつれ蝶》⁴⁰⁶、《話しつゝ

396 加藤『颱風眼』、七四頁。

397 高濱「立子等によつて拓かれた」、一三頁。

398 星野『立子句集』、一四頁。

399 同前、一七頁。

400 同前、一七頁。

401 同前、一八頁。

402 同前、二二頁。

403 同前、三七頁。

404 同前、三七頁。

405 同前、三八頁。

406 同前、三九頁。

おほばこの葉をふんでゆく》⁴⁰⁷、《歩きつゝ人やり過す木下闇》⁴⁰⁸、《草市の香に
ひたり歩きけり》⁴⁰⁹、《たまされて道のとほしや花さびた》⁴¹⁰、《まともなる月に
二三步あるき見る》⁴¹¹、《行く我をひとめぐりして秋の蝶》⁴¹²、《草じらみかまは
ずつけて歩きけり》⁴¹³、《遠足の子等に交りて紅葉山》⁴¹⁴、そして《しんくゝと寒さ
がたのし歩みゆく》⁴¹⁵、といった句、さらに一九四〇年（昭和一五年）に「俳苑叢刊」
シリーズの一冊として刊行された第二句集『鎌倉』の《更けゆきて雪やみ月の帰途に
あり》⁴¹⁶、や《見失ひつゝも千鳥のあとを追ふ》⁴¹⁷、といった句からみいだされるの
は、頻りに歩きながら句を作る立子の姿である。ここに表れている「作りやう」は
「じつと」した状態でなされる虚子の「寫生」よりは、むしろ、歩き回る子規の「寫
實」にずっと近い。《父がつけしわが名立子や月を仰ぐ》は立子が自らの名に自らの
姿勢を托した句として名高いが、この句において暗示されている「じつと」「佇ちつ
くす」かのような姿勢は、句に表れる立子の姿勢としてはむしろ例外的なものである
⁴¹⁸。立子はむしろ歩く人であった。立子は、《山路のしどみの花をみやりつゝ》と

⁴⁰⁷ 同前、四六頁。
⁴⁰⁸ 同前、五三頁。
⁴⁰⁹ 同前、六八頁。
⁴¹⁰ 同前、七〇頁。
⁴¹¹ 同前、七七頁。
⁴¹² 同前、七九頁。
⁴¹³ 同前、八九頁。
⁴¹⁴ 同前、九〇頁。
⁴¹⁵ 同前、九八頁。
⁴¹⁶ 星野『鎌倉』、一二二頁。
⁴¹⁷ 同前、一二七頁。
⁴¹⁸ 星野『立子句集』、七七頁。

いう句に表れているように、歩きながら対象を「みやる」のである⁴¹⁹。これは虚子の「写生」において推奨されていた目のありようとは大きく異なるものであるといえる。虚子が「写生の目」ではなく「写生の心」を立子に見出していたとおり、虚子が説いた方法としての「写生」と立子の方法とは大きく異なっていたのである。しかし、こうした異なる実質をもった営為は、いずれも同じ「作る」という言葉や「写生」という言葉で言い表され、本質的に同じこととして理解されていた。こうして『ホトギス』および『玉藻』を中心とした女流俳句の隆盛は、「作る」という語を中心とした虚子の言い回しの反復を通じて、俳句の創作を「書く」ことではなく「作る」ととみなす認識をより強固なものとして定着していくことにつながっていったのである。

一・五 新傾向俳句および自由律俳句の発展

本章第三節および第四節においては、主に大正期から昭和初期にかけての『ホトギス』を中心とした「作る」という語の広まりを確認した。本節では、同じ時期に新傾向俳句から自由律俳句へと通じていく流れのなかで、「作る」あるいは「書く」といった言葉がどのような仕方で用いられていたのかを確認する。

大須賀乙字の「俳句界の新傾向」がその後の新傾向俳句の発展を力づけることになったことは先に述べた。また、乙字が「僕は音調上の形式の變化とそれに對する自覺的感情的發達とを認めて居る」と述べていたことも確認した⁴²⁰。しかしながら、乙

⁴¹⁹ 同前、三四頁。

⁴²⁰ 大須賀「俳句の音調に就いて」、九八頁。強調は原文どおり。

字が「新傾向」という名のもとに称揚したのは俳句の定型律の破壊ではなかったということは、確認しておく必要がある。

「俳句界の新傾向」において、乙字はまず「明治俳句の勃興當時に於て正岡子規の唱道したのは寫生法である。寫生趣味は元祿にもあるが、明治の俳句は殊に寫生の一途に出でゝをるといふてよい」ということを確認し、その特色を次に示すとおり「印象明瞭」という言葉で評している。

印象明瞭といふは狭き空間と短き時間に於ける現象とを精密に現はす謂である。其句を誦するものは、恰も眼前に實物實景を觀る如く感ずるのである。すべて現實を有の儘に寫すのであるから、物の本質が明瞭に表出せられて、容易に理解し得らるゝのである。予は此種の句を直叙法若くは活現法の句と名づけてをる。^{4 2 1}

活現法とは、要するに、「寫實」ないし「寫生」の句作法であると言ってよい。これに対して、乙字は「活現法の反對の描寫法を隱約法若しくは暗示法と名づける。俳句の特色は寧ろこの方に多いと思はれる」と述べる^{4 2 2}。一六九一年（元祿四年）に成立した芭蕉の発句に《百歳の気色けしきを庭の落葉おちば哉》というものがある^{4 2 3}。乙字は、この句をはじめとした数句を例にとり、「此等の句は特性を指示して本體を髣髴せしむるのである。輪郭を描かずして色を出そうとするのである。如何なる景色如何なる事

^{4 2 1} 大須賀「俳句界の新傾向」、五〇四頁。

^{4 2 2} 同前、五〇七頁。

^{4 2 3} 松尾「発句編」、八九頁。

件であるか其様なことは不明であるが、大凡斯うした景色斯うした事件をいふたものであろうという想像はつくのである」とし、「吾人の趣味性は非常な満足を得られる」としながらも、「暗示法は活現法より失敗し易く、月並に陥る憂がある」として⁴²⁴いる。乙字は、こうした前提のもと、今日ふたたび「暗示法」にいかなる活路があるかを次のとおり述べる。

不角淡々等享保時代の俗調は、暗示法から俳外道に走つたのである。梅室以下天保以後の俗調も亦これによつて鬼畜中のものとなつた。明治の新派は是等の迷雲を排して現れたのであるから、當初に標榜する所は活現法の句であつた。然しながら活現法の句は、いはゞ俳句のいろは時代楷書時代である。譬へばデッサンの稽古のやうなもので、腕一本足一本の寫生から初めて解剖学的に精密な觀察をする。一線一皴も残さじとするのであるが、俳句は十七字内外の詩形である。一線一皴の末に執着しては一個の完全なる人間を描くことさへ出来ぬ。此に於て省筆法を用ゐる。省筆法は特性を誇大して書くものである。俳畫に餘韻の多い如く、隱約法暗示法の句は餘情餘韻に富む。活現法の句は已に複雑に精緻に進むで場面の狹隘を感じてをるが、暗示法に於ては尙々複雑にも精緻にも進み得る餘地ある如く思はるる。⁴²⁵

要するに、子規以来の「寫生」の方法はその対象が複雑になり、その叙述がより精緻になるに従つて、窮屈なものになってきているが、「暗示法」は繪画における「省筆

⁴²⁴ 大須賀「俳句界の新傾向」、五〇八頁。

⁴²⁵ 同前、五〇九・五一〇頁。

法」のようにその情感を余韻に託すことができるので、俳句という十七字前後の詩形であっても、なお複雑あるいは精緻な詠みぶりを可能にするということである。漱石の『草枕』においてと同様に、ここでも絵画との結びつきにおいて俳句について「書く」という動詞が用いられている。しかし、この用例は乙字の俳論における例外である。乙字が「作る」という動詞を用いていたことはすでに本章第二節で確認した。乙字の「書く」という語の基本的な用法は、たとえば一九一七年（大正六年）の「句作経過の消息——蕉門俳諧語録に就いて」において、作った句を讚として書き添える場合のことを言い述べた次の箇所典型的に見出される。

讚をするにも、兼ての作を書くのは面白くない。讚は其儘とり放して一句獨立させて見ては左程ではなくとも、併せて見て味あるやうにありたい。畫讚など殊にさうである。同じ圖様でも作者の性格と氣分とによつて非常に趣は違ふのであるから、讚も違はねばならぬ。達磨の讚ならどの達磨にもいつも同じ句を書くのではない。其場に臨んで、必ず新たに作すべきである。⁴²⁶

「書く」ことは筆記具で讚を書くということにすぎない。この意味でなら、過去に作った句を記すことも「書く」ことである。こうしたことは、句を新たに「作す」とは決定的に区別されている。

一九〇七年（明治四〇年）に碧梧桐が詠んだ《隱栖は成りしかど短命や後の月》はまさしく乙字の推奨した「暗示法」による作例のひとつであった⁴²⁷。乙字はこの句

⁴²⁶ 大須賀「句作経過の消息」、四一六・四一七頁。

⁴²⁷ 河東「作品集（新傾向俳句時代）」、二九五頁。

を評して「隱栖は成りしかど短命やは或人の境涯をいふたので、偶、後の月に其人の別墅に遊んだ感慨である」としている⁴²⁸。乙字は文章を次の文言で結んでいる。

官覺的現象は吾人にとつて餘りに自然なるが故に俗に近く平凡になり神聖でないやうに思ふ。精神的把持即ち性格美の明瞭なるものが最も吾人の關心を惹く、且つは活現法に於ては詩形の短小なるを覺えて寫生文に走らねば満足出來なくなるであらう。之に反して隱約暗示の法は、十七字詩中、乾坤を包藏して餘りあり、和怡の月、悅樂の光、凡て清新の天地ありて、詩人の馳驅に任ずるのである。⁴²⁹

乙字の議論は、したがって、句が対象を把握する仕方をもつて碧梧桐らの句を「新傾向」と称したものであつて、定型の破壊や無季の容認といった点においてこれを称揚したわけではない。たしかに、乙字は俳句の音数の規範について寛容であつた。これは前節で簡単に確認したとおりである。しかしながら、乙字がそうした規範については寛容であつたのは、それと別に俳句の調子を規定するものを見出していたからである。それは切れであつた。乙字は、「日本特有の詩形——俳句制作の過程と形式との關係を論ず」において、「俳論史上古來最もやかましく論ぜられたのは切字の事である」としていた⁴³⁰。乙字は、「俳句の表現法と調子」において、みずからの考えを「俳句の調子は句切ることの調子である」と端的にまとめている⁴³¹。また、一九一

⁴²⁸ 大須賀「俳句界の新傾向」、五一〇頁。

⁴²⁹ 同前、五一三・五一四頁。

⁴³⁰ 大須賀「日本特有の詩形」、六頁。

⁴³¹ 大須賀「俳句の表現法と調子」、七三頁。

八年（大正七年）六月の『ホトトギス』に掲載された「樂堂氏の基格論と余の調子論」に乙字は「俳句の調子は内容律なり」という章を設け、次のとおり述べている。

發句に切字が論じ初められた時が即ち俳句の形式が定りかけた時であつたので、切字は中に一つ、終つた時に一つとあつて三段切れは嫌つたのである。内容上から見た俳句の組織が二句一章であることは、二三の例外はあるが、古來の俳句が悉くさうであるから、今更精しく説明する必要もあるまいと思ふ。

432

乙字は切字によって組織される二句一章というありように「俳句の調子」を見出す。

乙字は一九一四年（大正三年）の「形式より觀た俳句」の時点ですでに「私ほかねて

「俳句は二句一章である」といふ信念を持つて居ります」と述べている⁴³³。

虚子が俳句を十七字と季題によって規定された形式として見ていたことはこれまでに何度も確認して來たとおりである。俳句の調子を切れをもとに考える乙字の論は、あきらかに、虚子のそれと真つ向から対立するものであつた。「樂堂氏の基格論と余の調子論」において、乙字は虚子を次のとおり批判している。

僕の今まで論じて來たことは、虚子氏の所謂破格の句と五七五句といづれが正しいといふやうな事はないといふ事をいつたのである。而して五七五と解剖するのが正當の解釋ではないといふ事をいつたのである。加之俳句は五七

432

大須賀「樂堂氏の基格論と余の調子論」、九一頁。

433

大須賀「形式より觀た俳句」、六一頁

五に讀むものだと教へることは非常に害があると思ふ。我等の感激を端的に現はす場合、それが幾音になるか豫めわからう筈はない。且つ發想法に於ても人々にそれ〴〵の特色があるべきであるから、どういふ風の分枝にするかは各人の自由でなければならぬ。融合に都合よき二句分枝をしようとするのに、三句に分つ音符的の讀み方を教へるは無意義のことである。讀み方は讀み方で發想法はまたそれとは別であるといふ事になるからして、發想の自由までも奪はれる結果を來たすのである。⁴³⁴

乙字はここで俳句を五七五の韻律によつて規定されたものと捉える虚子の解釈を、各人の發想の自由を奪うものとして非難している。しかしながら、ここで重要なのは乙字のこうした批判と虚子の解釈とを比べてどちらがより正当なものであるのかを検討するといつたことではない。俳句を十七字の韻律から捉えようとする虚子と二句一章の構成から捉えようとする乙字とでは、そもそも議論が成立していないことは明らかだからだ。乙字とともに一九一五年（大正四年）の俳誌『石楠』の創刊にあたり中心的役割を果たした俳人である白田亞浪は、一九一八年（大正七年）に乙字と決別したのち、一九四一年（昭和一六年）の『俳句の成るまで』において、実作者の立場から「五七五調にならうが、二句一章にならうが、それは出來たとこ勝負である」と述べている⁴³⁵。虚子の論と乙字の論とは、どちらか一方が正しいといった類のものではなかったのである。

⁴³⁴ 大須賀「樂堂氏の基格論と余の調子論」、九六・九七頁。

⁴³⁵ 白田『俳句の成るまで』、四頁。

乙字は、虚子との決定的な相違にもかかわらず、同じ「俳句」を究めようとするものであると信じて疑わなかった。その誤解がもたらす苛立ちは、しばしば、虚子および『ホトトギス』派に対する明確な攻撃となって評論のうえに表出することになる。たとえば、「ホト、ギス七月（大正八年）號評」に、乙字は「ホト、ギス社に於ける虚子君其他の人々は、他に教ふるよりも先づ自らが研究すべき時ではあるまいか。諸君によつて俳句を説かれることは悲しむべきことと思ふ」と述べる⁴³⁶。こうした乙字の態度は、『ホトトギス』の隆盛と並行して、彼の孤立を招くことになった。一九一九年（大正八年）一二月に『ホト、ギス』に掲載された飯田蛇笏の「大須賀乙字の態度を嗤ふ」は、この「ホト、ギス七月號（大正八年）評」にみられる乙字の『ホトトギス』派への攻撃に対する、痛烈な批難であった。このなかで、蛇笏は、乙字の書簡を「證據」として掲げながら、その「子規の研究はまだほんの初歩で私の研究を待つて初めて俳句の研究は目鼻がついたのであります」という文言をとりあげて、「自分ばかり事実だと信じて居るのが乙字君の心境である。こゝに至ると議論家でなく議論上手などでは勿論なく、たゞ單に議論ずきの大法輪に過ぎなくなるのである」と批難している⁴³⁷。こうした蛇笏の攻撃は、その表題にあるとおり、乙字の「態度」の問題に終始している。これは俳句という形式をめぐる議論ではなく、相互の人格攻撃にすぎない。こうしたことは、『ホトトギス』派と乙字との俳句をめぐる議論に嘯みあうところのついになかったことを示している。それでは、切れを重視する乙字の立場は、彼が「新傾向」として当初支持した碧梧桐の共有するところであっただろうか。

⁴³⁶ 大須賀「ホト、ギス七月（大正八年）號評」、二九七頁。

⁴³⁷ 飯田「大須賀乙字の態度を嗤ふ」、三一頁。

碧梧桐は、乙字の「俳句界の新傾向」を受けて新傾向論を相次いで発表する。その論は、方法の面から「予は現今の俳句界に新傾向あるを認める」とした乙字の見解を尊重するものであった。一九〇八年（明治四一年）六月の『日本及び日本人』に掲載された「新傾向大要」に次のとおり書いている。

個性發揮を目指し、主観的結合をするということも、作者先天の性質と、境遇の差によって、種々な情態で現れるということは言うまでもないが、句作の句法として言えば、明かな進歩で、そうして大なる発展である。もし俳句に新傾向なるものがあるとすれば、この進歩と発展とのある以上、俳句に新傾向の曙光の見えるのも当然である。⁴³⁸

この記述は、主観によって対象を描写する「暗示法」の発展の可能性を碧梧桐らの句に見出した乙字の論をあきらかに引き受けている。

だが、碧梧桐の主張の核心は、むしろ、乙字の主張を援用しつつ、子規の論を乗り越えることにあったとみえる。碧梧桐は「新傾向大要」において、「文学の墮落は、多く形式に拘泥するに始まる。その墮落の革新は、おおむね、實在の事相に憑依して起る。換言すれば、形式の美に飽いた時、必ず真に返れの声を聞く」と述べている⁴³⁹。これを、一八九九年（明治三二年）に子規が発表した「俳句新派の傾向」における次の記述と比較すれば、その違いは明瞭である。

⁴³⁸ 河東「新傾向大要」、二九〇頁。
⁴³⁹ 同前、二九五頁。

之を要するに明治の俳句は大體に於て天明に一步を進め、猶多少の新趣味を加へて、大勢のまにまに變化し進歩しつゝあり。即往數年の間に現れたる此傾向は少くも今後數年の間、其方位を變へずして、其程度を高むべし。然りといへども俳句の形式は十七八字を限りとして定められたる者更に之を擴張すべきにあらず。限りある文字。僅かに十七八字、如何程之を複雑にせんとするも、如何程之をして印象明瞭ならしめんとするも、終に容易に其極度に達せん。余は思ふ、今日の進歩は殆ど極端の進歩にして、最早此上の程度に迄複雑ならしめ明瞭ならしむる事能はざべきを。若し今後の進歩として期すべき者ありとすれば、それは或る特別の事物に於ける觀念の未だ進歩せざりし者が滿遍に進歩して極度に達するの外あらざるなり。

440

子規はここで俳句の形式は十七八字に規定されているものとし、それゆゑに今後の進歩は限定的なものになるだろうと述べている。これは、形式に拘泥することをすなわち文学の墮落の端緒と見る碧梧桐にとって、打破すべき事態である。一九〇九年（明治四二年）三月の『日本及日本人』に掲載された「新俳諧趣味」において、子規のこの記述に対し、次のとおり批判を加えている。

これを読んで、予の多少の不満足を感じる点は、俳句の形式を主として、その内容の趣味に言及していないことである。複雑にするというのも、明瞭にするというのも、作者の着眼点に関連することではあるが、結局は固定した、ある

440
正岡「俳句新派の傾向」、一七三・一七四頁。強調はゴマと白丸のいずれも原文どおり。

趣味を如何に十七字に現わすべきかの形式問題である。俳人の感じる趣味が、一定不動のものとするれば、十七字を操る手段は、もとより限度のあることであるが、その根本の趣味が動揺するものとして見れば、その趣味に応じる形式も変化すべきであって、ある時代の傾向をもって、直ちに進歩の極致と断言し難いように思う。 441

子規と碧梧桐との対立点は、形式そのものに変化を認めるかどうかという点にある。その際、碧梧桐は「形式」を「内容」と対置させ、「内容」の側に存する「趣味」の変化に応じて、「形式」もまた変化すべきだとしている。これは、一見すると、俳句の調子を「内容律」であるとして十七字や五七五の規定を重視しない乙字の論と通じあうようにも思える。しかしながら、碧梧桐は十七字の「形式」に変わる規定として「内容律」としての切れを持ち出すといったことはしない。「内容」は、その「趣味」が変化するものであるならば、「形式」以上に規定されてはならないものであるからだ。碧梧桐は「新傾向大要」において次のとおり書いている。

乙字の「暗示論」には、議論として欠点があったけれども、要するに、予の言う個性發揮を、形に現れた上から觀察したのであると思う。例えば「信州へ越える山路や」は、信州越えをするということを、直接に印象せしめる句法であるが、「峠迄を定め馬や」と言えば、ある山越しを暗示的に印象せしめるという意であろう。自然本体を活現するとか、または暗示の二用語にも種々の

迷いを生じたが、その議論は不十分であったけれども、新傾向に着眼して、そ

れに対して具体的な議論をしたのは、乙字をもって嚆矢とする。⁴⁴²

この記述は、碧梧桐と乙字の認識の違いを明確に示すものである。というのも、乙字の言う「活現」や「暗示」というのは、技法についての言いであったのに対し、碧梧桐の「個性發揮」は、「趣味」についての言いだからである。「新傾向」という語は、こうして乙字から碧梧桐へ伝わる過程でその意味を大きく変じている。

一九一〇年（明治四三年）に書かれた碧梧桐の「雨の花野の句」は、まさしく、「新傾向」に現れた「趣味」の変化を説明するものであった。碧梧桐はこの文章においてその「無中心論」を展開することになるのである。碧梧桐は「暖かいとか、冷たいとか、大きいとか、雄壮だとかいう風に、感じを一点に集めるのが、従来の句作の傾向であった。その感じが明瞭に纏まらなければ、句にならぬとまで感じられていた形跡もある」ということを確認しつつ、「想化」ということについて「自然の現象は玉石混淆で雑然としている。その中から、微なるものを探って俳句と言う詩に構成する。その雑駁な自然から、純粹な美を求め手段を想化と云っている」と述べつつ、ただし「それは広義にいう想化であるが、想化の内容に立入って考究して見ると、先人の教えた方則に適合するものと、自己特有の趣味性に訴えるのと、大略、二方面を存する」、そして、「狭義にいう想化は、先人より踏襲した習慣に適合する場合を指す」と付け加える⁴⁴³。この狭義の「想化」を退け、新しい「趣味性」を採るのが碧梧桐の論である。そのことを碧梧桐は次のとおり記している。

⁴⁴² 河東「新傾向大要」、二九一頁。

⁴⁴³ 河東「雨の花野の句」、二二三頁。

中心点を捨て、想化を無視するということは、多くの習慣性に馴れた人々に破壊的であると考えられる。その破壊的であると考えられるところに、新たなる生命の存することを思わねばならぬ。中心点を捨て、想化を無視するということは、可及的人為的方則を忘れて、自然の現象そのままの物に接近するの言いである。⁴⁴⁴

これは、自然の玉石混淆を、狭義の「想化」を無視し、中心点を作らずに句にするという新しい「趣味性」を擁護するものである。したがって、碧梧桐のいわゆる「無中心論」が打ち出した「新傾向」は、題材を「象徴」として扱い、そこから読み解かれるひとつの情緒に期待する乙字の思い描いた「新傾向」とは明確に異なるものであったといえる。この「雨の花野の句」に先立って、碧梧桐は一九〇九年（明治四二年）には《蕪赤き里隣る砂利を上ぐる村》という句を作っている⁴⁴⁵。また、一九一〇年（明治四三年）には《絹蚊帳のこと記して旅費を疑はる》という句を作っている⁴⁴⁶。碧梧桐は「雨の花野の句」においてこれらの句について自ら次のとおり言及している。

予も昨年から、

蕪赤き里隣る砂利上ぐる村

碧梧桐

⁴⁴⁴ 同前、二三四頁。

⁴⁴⁵ 河東「作品集（新傾向俳句時代）」、三七四頁。

⁴⁴⁶ 河東「作品集（自由律・短詩時代）」、一五頁。

絹蚊帳のこと記して旅費を疑はる

など、この傾向に近いものを無意識に作っていた。⁴⁴⁷

これらの句に特徴的なのは、ことばが句切れることなくならかにつづいているということである。一句目では、「蕪赤き里」と「砂利上ぐる村」とは、「隣る」という連体形によって切れることなくつながれているし、「蕪」と「里」および「砂利」と「村」もそれぞれに用言の連体形によってならかに接続している。二句目でも、「絹蚊帳のこと記し」ということと「旅費を疑はる」ということが「て」という助詞によってひとつながりにされている。こうした切れのない詠みぶりは、その後の碧梧桐の代表作のひとつとなる一九一八年（大正七年）の《曳かれる牛が辻ですつと見廻した秋空だ》といった句にも見てとれる⁴⁴⁸。乙字の切れは、退屈な「自然」から焦点化され意味づけされた「象徴」を切り出すために不可欠なものであるがゆえに、俳句の「内容律」たりえていた。これに対し、碧梧桐はそうした「内容」の焦点化を「自然」をゆがめる作為であると見なしている。碧梧桐はこうしたことをあくまでも「趣味」の問題と捉え、次の文言でこの論を締めくくっている。

我等の俳句も子規歿後、幾変遷した。その時代時代によって趣味の一致していた人も、変遷する度ごと、あるいは離散し背反した。新傾向を称道して以来もまた、多少の変化を免れなかった。予のいわゆる最近傾向に趣味を感じぬ人もまた多数あるべきことを疑わぬ。予はその趣味を感じぬ人々にも、我等の主張

⁴⁴⁷ 河東「雨の花野の句」、二二六頁。

⁴⁴⁸ 河東「作品集（自由律・短詩時代）」、一八八頁。

を強いることを好まぬ。仮令、五人十人であろうと、同じ方面に進む努力の士を得て満足したいと思う。⁴⁴⁹

碧梧桐はとりわけ乙字の名を挙げてはいないが、まさしくここにおいて、両者の隔絶は決定的なものとなったのである。乙字が書いた『碧梧桐句集』の序文の最後の段落は、そのことを明確に示すものであった。

一度新傾向の聲に驚いてからの碧梧桐は、局分されたる感覺到瞑想を加へて横道に外れて了つた。さすがに行脚をして居るから實境の見る可き句もあるけれども、四十三年以後になると殆ど拾ふ可き句がない。俳人碧梧桐を再び見ることは出来ないと思ふ。信に惜しいことである。其故にこれは序文にして又弔文である。⁴⁵⁰

存命の俳人である旧友に対し、その句集の序文として寄せられたこの「弔文」は、まさしく碧梧桐が「無中心論」を唱えた一九一〇年（明治四三年）をひとつの区切りの年として見出すものだったのである。

乙字の激しい批判にもかかわらず、その後の自由律俳句および短詩の系譜へと続いていくのは、「象徴」と切れを重視した乙字の「新傾向」ではなく、「無中心」の「自然」をありのまま句に表そうとする碧梧桐の「最近傾向」であった。こうして虚子とも乙字とも異なる向きへと進んだ碧梧桐であったが、その創作は、やはり「作る」と

⁴⁴⁹ 河東「雨の花野の句」、二二七頁。

⁴⁵⁰ 大須賀「碧梧桐句集序」、二六九頁。

いう語で言い表されている。そのことは、「温泉百句」に付された前書きの「今年七月磐梯山に登し余暇会津福島郡山に遊ぶ。此行温泉に浴することを前後六七処の多きにおよぶ。即ち温泉百句を作る」という文言によっても確認される⁴⁵¹。「雨の花野の句」においても、前に引用したとおり、「〔……〕」この傾向に近いものを無意識に作っていた」というふうには、「作る」という語が用いられていた⁴⁵²。碧梧桐には、

「新傾向」の隆盛以前から、一九〇二年（明治三五年）の《句作て泣く人秋に耐えざらむ》⁴⁵³、《冬の句を早や作り居る夜長かな》⁴⁵⁴ および《舊き人句作らずなりぬ暮

の秋》⁴⁵⁵、一九〇三年（明治三六年）の《水飯に句を作る憂なかりけり》⁴⁵⁶、一

九〇五年（明治三八年）の《富士百句作りし行を想ひけり》⁴⁵⁷ および《鳴きやまぬ

虫に句作の遅速かな》⁴⁵⁸、一九〇六年（明治三九年）の《秋冷の句作同人旺盛なり》

⁴⁵⁹、あるいは一九〇七年（明治四〇年）の《句を作る夜長に妻等縫ひにけん》⁴⁶⁰

といった句がある。乙字の「俳句界の新傾向」および碧梧桐の「新傾向大要」が発表

されて以降も、明治四二年の《諏訪人と蚕の句作れり吾れ振ふ》⁴⁶¹、《句作には酔

⁴⁵¹ 河東「作品集（新傾向俳句時代）」、三七頁。

⁴⁵² 河東「雨の花野の句」、二二六頁。

⁴⁵³ 河東「作品集（発句・新俳句時代）」、三六八頁。

⁴⁵⁴ 同前、三七〇頁。

⁴⁵⁵ 同前、三七二頁。

⁴⁵⁶ 河東「作品集（新傾向俳句時代）」、四七頁。

⁴⁵⁷ 同前、一二六頁。

⁴⁵⁸ 同前、一六二頁。

⁴⁵⁹ 同前、二二二頁。

⁴⁶⁰ 同前、二九五頁。

⁴⁶¹ 同前、三四一頁。

ひ過ぎぬ話頭鳴く千鳥⁴⁶² といった句から、その言葉遣いに変化のないことがわかる。

たしかに、碧梧桐もまた、しばしば句を「書く」ないしは「かく」という表現を用いている。たとえば、一八九三年（明治二六年）の《閑古鳥背戸の裏行く雨の脚》の前書きには、「久しく句をかくをうちたえしか二十六年九月七日京にのぼりて心太に俗を脱す故に旧句と今後の句をかきつらねん」といった文言が見出される⁴⁶³。だが、

ここで重要なのは「旧句と今後の句」という文言である。「かく」という動詞は、古い句を文字にあらわすこともひっくりかえすことでもあり、「久しく句をかくをうちたえしか」の文言は、古い句を文字にあらわすことさえ久しくしてこなかったということを言い述べているのだと分かる。一九〇七年（明治四〇年）の《佐渡の句の三日月の絵にかゝれけり⁴⁶⁴》や一九一八年（大正七年）の《秋空の句を書いてやってどれも返事が生ぬるい⁴⁶⁵》および《今宵の宿掛けゆきし笠に句ほしく書かばや⁴⁶⁶》における「かく」ないし「書く」という動詞は、いずれも虚子の《どかどかと解く夏帯に句を書けとこそ》の「書け」と同様に、「作る」こととは別の「書く」ことをとりわけ言い述べるために用いられている。こうした言葉遣いは、一九〇五年（明治三八年）の《句を恥じて又た書を恥づる寒さかな》に見られる「句」と「書」とを分ける認識の表れであるといえる⁴⁶⁷。

⁴⁶² 同前、三六六頁。

⁴⁶³ 河東「作品集（発句・新俳句時代）」、九六頁。

⁴⁶⁴ 河東「作品集（新傾向俳句時代）」、二八三頁。

⁴⁶⁵ 河東「作品集（自由律・短詩時代）」、一八六頁。

⁴⁶⁶ 同前、二六九頁。

⁴⁶⁷ 河東「作品集（新傾向俳句時代）」、一七三頁。

同じ一九〇五年の《古道に句を言ひすての桜かな》⁴⁶⁸、一九〇六年(明治三十九年)

の《月あかしホ句の少年句を申す》⁴⁶⁹、《卒然と秋雨の句を言ひ残す》⁴⁷⁰、《哀れ

なる人に時雨の句を申す》⁴⁷¹ および《念者ぶりの句をさゝやきて炉辺かな》⁴⁷²、

一九〇七年(明治四〇年)の《二人いうふて一句全たし百合の花》⁴⁷³ あるいは一九

二七年(昭和二年)の《磧かわらの温泉湯ゆぶねあふれて句を口ずさむ》⁴⁷⁴ といった句によ

く表れているとおり、俳句は、碧梧桐にとつても、子規にとつてと同様に、口から発

せられるものであった。また、一九〇六年(明治三十九年)の《稻妻に旅情催うす句案

かな》⁴⁷⁵ および《虫の句を案ずる旅の恙つがかな》⁴⁷⁶、あるいは一九〇九年(明治四

二年)の《炬燵好きな炬燵縛りの句想かな》⁴⁷⁷ には、虚子においてと同様、思想の

はたらきによつて一句が「句案」として生成されるという認識もみられる。一句を作

ることについての碧梧桐の認識は、子規や虚子といった同時代の作り手たちと極め

て類似したものであるといえる。

乙字や碧梧桐の「新傾向」のの中には、虚子が推奨したような従来の季題および十
七音、すなわち有季定型の規則に拘束されることのない、いわゆる自由律俳句が発展
をみせる。荻原井泉水や中塚一碧樓はそれぞれにその中心人物として活躍した。荻原

⁴⁶⁸ 同前、一一七頁。

⁴⁶⁹ 同前、二二一頁。

⁴⁷⁰ 同前、二二〇頁。

⁴⁷¹ 同前、二三一頁。

⁴⁷² 同前、二四四頁。

⁴⁷³ 同前、二八〇頁。「いうふ」は「いふ」の誤りとみられる。

⁴⁷⁴ 河東「作品集(自由律・短詩時代)」、二九二頁。

⁴⁷⁵ 河東「作品集(新傾向俳句時代)」、二〇九頁。

⁴⁷⁶ 同前、二一〇頁。

⁴⁷⁷ 同前、三三四頁。

井泉水は一九一一年（明治四四年）以来自らが主宰を務める『層雲』を中心に無季自由律を唱道した。中塚一碧樓は同年に自ら創刊した『試作』、さらにその翌年に創刊した『第一作』を経たのち、井泉水との意見の違いから『層雲』を離れた碧梧桐が一九一五年（大正四年）に創刊した『海紅』に創刊から編集として参加、のち、主宰となった。井泉水や一碧樓にとって、「作る」や「書く」という言葉は、いかなる意味をもつものであっただろうか。

井泉水が一九二〇年（大正九年）に出版した『井泉句集』の第一巻には著者によるはしがきが付されている。そこには次の記述がある。

憶へば、私が俳句といふものを作り初めたのは小學校を卒へた頃で、今から二十五年も昔である。好んで雑誌や新聞などに投吟したものだつたがいはじめの遊び心にすぎなかつた。明治三十五年、晩年の子規の選を受けるやうになつてから、漸く句作に精進する心が起つた、其から一方に學業を控へながら懸命に作つた句の数はかなり澤山あるが、要するに舊い因襲を脱却せず、たゞ作る爲に作つてゐたのだつた、随分、無駄な悪努力をしたものだと思ふ。斯様な追蹤時代を過ぎて、俳句は自分の爲に作らねばならぬ、といふ心持が解つてから今日までも既に十年に近い。⁴⁷⁸

ここには、俳句を「作る」と捉える井泉水の意識がはっきりと表れている。だが、井泉水は、これ以前に一度、「作る」という言葉で表明されるような創作態度に対し

て、明確な疑義を向けてもいた。『俳句提唱』の一九一四年（大正三年）一二月に書かれた「句作難」という一章に次のとおり記している。

□私の主張する俳句は却つてやさしくないものである。それは手で作るのではなくて各自の心から産むのだから、いゝ加減に捏ちあげたものでなくて、本當に感じたことではなければならぬのである。而して娛樂的性質を持つてゐないから、職業に迫られた心の避難所にはならないのである。

□けれども、その俳句はむづかしいから作りにくいといふ俳句ではない、暇がないから作れない、といふ俳句ではない。

□我々が深く感じた事、それは何かの形を以て表現せずにはゐられない、而して我我に自然に對する敬虔な心があるならば、それを自然の眞實を語るやうな律、即ち俳句的の律を以て表現することに何の億劫な面倒なことがあるであらうか、又我々の心が遊情に流れない程に、生の貴さを時間の流れに感じてゐる時は、その充實した生活の中に觀照したものが、自ら緊張した詩形に詠へるべき傾向を持つてはいないか。

□要するに、俳句を作るとする、そこに、むづかしい、忙しいからといふ聲が起る、俳句を産むとすると、むづかしい、いそがしいといふ問題とは全く離れて、もつと眞劍な心持になる。

□眞の俳句はむづかしくはない。而して、忙しい心が却つて俳句に親しみを生ぜしむるのである。私は之にかう附加へたい。むづかしくて出来ないやうな俳

句は作るには及ばない、又、暇がなくて出来ないやうな俳句は作るには及ばない。
い。 479

井泉水はここで「書く」ことではなく「産む」ことを「作る」と対比させている。「作る」ということは「手」によってなされ、「産む」ということは「心」によってなされる。また、「表現せずにはゐられない」そして「自ら緊張した詩形に詠はるべき傾向を持つ」といった文言に表れているように、「産む」という言い回しは句を自然と詠んでしまう心のはたらきを指していることがわかる。井泉水が良しとするのはこちらの態度である。それに対して、「むづかしくて出来ないやうな俳句は作るには及ばない、又、暇がなくて出来ないやうな俳句は作るには及ばない」という文言は、井泉水がここでとりわけ人為的な創作の態度を「作る」という言い回しで表現していることを示している。こうして、「作る」ということは、心からの創作としての「産む」ありようと明確に対立させられているのである。「作る」態度を批判するために「産む」という動詞を対置させるこうした物言いは、のちに有季定型の立場から中村草田男が提示した「作る」と「生れる」の対比にも通じるものである（前節を参照）。それでは、こうした井泉水の記述と『井泉句集一』における記述とは、いかにして通じ合うのであろうか。

井泉水は「作る」という語に対する考えの変化を、『俳句の作り方と味ひ方』において、自ら次のとおり説明している。

⁴⁷⁹ 萩原『俳句提唱』、一〇五・一〇六頁。強調は原文どおり。

で、私は以前に、俳句は作るものでない、産れるものであると云つた事もある。此私の言葉の主旨は理解してもらへるであらう。けれども、さて、産れるものならば、と云つてノホホンと濟まし込んでゐては一句も産れて來ない、といふ苦情もほんとうである。即ち産れるべき胎を養はなければならない。又、俳句も一つの芸術的創作であるから、棚から牡丹餅の落ちるのを待つてゐる氣持で自ら産れてくるものではなく、産むべき苦しみをしなければならぬ、それは純粹な意味に於て作るといつても、決して氣持の冒瀆ではない。で、私はやはり作るといふ語を好い意味に於て存置して、之をこしらへるといふ語と對せしめる。即ち、俳句に於て作るといふのは、作者が自分の心持を表現するといふ意味である、言葉を以て心を具體化するといふ事である、既に言葉を以てあらはされた以上は、そこに獨立したる創作物となる。だから、其表現が若し不充分であつて作者の心のまことが生きて出てゐなければ、それは悪い作だといふ風に批評されて然るべきである。其時に作者は、自分の氣持は正直だから好いではないか、といつても決して辯護にはならない。それは作者のものであるが、既に作者の心の中から離れて一つの藝術品となつてゐるのだから、藝術的に批判されるのは當然である。即ち「作」だからである。此の意味で私は「作る」といふ、而して此書で「俳句の作り方」を説かうといふのも亦此意味に外ならない。之に反して、こしらへるといふのは、自分の心にまことを持たずして、俳句の約束とか俳句の趣味とか云ふことのみを取つて俳句らしいものを仕上げることである。俳句の類題集などを開いて、古人先輩の句をしらべ、あれこれと継ぎ合はして句をこしらへる人もある、自分の見もせず聞きも

しない事を唯空想や假構に依つて面白さうに仕組んで、しなしたりとする人もある、之等はみなこしらへた句である。⁴⁸⁰

ここでは、「作る」ことは「産む」と同義とされ、「心持を表現すること」、「言葉を以て心を具體化すること」と言い換えられる。ここでの「作る」は、したがって、「手」ではなく「心」による営為であるとみなされる。ここで「作る」および「産む」といったことばと対置されるのは「こしらへる」である。この「こしらへる」ことを特徴づけるのは、「仕上げる」や「仕組む」といった語で言い述べられている作為である。それは『俳句提唱』にみられた「手」によつて「作る」と近似している。井泉水は、自らの思考のありかたを変えたのではなく、語彙を変えたのである。俳句は作者の「苦しみ」を経て生じる「創作物」であり、そのかぎりで「産む」ことを指して「作る」という語を用いることに偽りのないことがその理由である。ただし、この「作る」と「こしらへる」の対置は、次に示すとおり、『俳句提唱』のうち一九一三年（大正二年）二月に書かれた「藝術的態度」の章においてすでに用いられていた。

□選者は投稿家に對して、正直に作れ、こしらへるなどいふ事を教へてゐる。

然し、課題のみに依つて作ることは畢竟こしらへ物に導いて行く、まして、所謂こしらへ物として非難せられるのは下手にこしらへたる作品の事であつて、上手なるこしらへ物は却つて推奨せられてゐる觀があるではないか。⁴⁸¹

⁴⁸⁰ 萩原『俳句の作り方と味ひ方』、二一・二二頁。強調は原文どおり。

⁴⁸¹ 萩原『俳句提唱』、一二頁。強調は原文どおり。

「正直に作る」ということと「こしらへる」ということは対比されるべきものであり、課題が「こしらへる」ことへと導くものであるとしている。なぜなら、課題は人為的に与えられたものであり、ひとは空想や仮構に頼った型どおりの創作をもってこれに応じることになるからである。子規が許六の論をもとにした題詠をめぐる方法論において「空想」の語を持ち出していたことが、井泉水の『俳句の作り方と味ひ方』においても「こしらへる」という語の意味を説明する際に踏襲されていたことが分かる。

井泉水は「作る」、「産む」および「こしらへる」といった語の対置によって創作態度の違いを示した。だが、この対置のうちには、「書く」という語は決して導入されない。『井泉句集』には一九二二年（大正元年）の作として《霧晴るる湖の句を紀念書き残す》という句が収められているが、これも「紀念」のために句を文字に起こすことを「書き残す」という語で表現しているのであり、創作行為そのものを「書く」という語で表現したものではない⁴⁸²。

自由律俳句の作り手のうちで、近代俳句史の全般においても、極めて興味深い仕方で「書く」という動詞を用いたのは、中塚一碧樓であった。一九一三年（大正二年）一二月、一碧樓は自らの主宰する俳誌『第一作』に「俳句ではない」と題された短い文章を発表する。その主張は、次のとおり展開される。

私の詩を俳句だと云ふ人があります。俳句ではないと云ふ人があります。私自身は何と命名されても名なんか一向に構はないんです。また構つたからと云

ふてこんな事は見る人の量見次第で所詮は先方任せにするより外仕方がないと
思つてゐます。が私の心持は、私の詩は今迄云ふ俳句とは全く立脚点を異に
して居るのです。第一私は俳句から最も大切な季題趣味といふものを何とも
思つてゐませぬ。季語が無いからどうか、季語が這入つて居るからどうか
云ふ事は私には何でもない他所事なんで、私は全然季題の囚はれから脱し得
たと自信してゐます。私の書いた詩に季語があるから俳句と見られ、季語が無
いから俳句でないと云ふ様に見られる事は私は最もつらい事なんです。何故
ならば私は季語を入れやうと思ひつゝ詩を書くのでもなく、季語を入れまい
と思ひつゝ詩を書くのでもありませぬ。思ひが浮ぶ通り自由に書いてゐるの
ですから。⁴⁸³

一碧樓は、この一節において、明らかに自らの創作について「書く」という語を使つ
て表現している。これは、近代俳句史上、俳人が自らの句作の態度を「書く」という
言葉を積極的にもちいて表明した、最初の例であるといえる。だが、一碧樓はここで
その創作物を自ら「俳句」と呼ぶことをあえてしていない。その第一の理由が季語の
有無に頓着しない創作態度に求められているのである。さらに、一碧樓はいわゆる
「字」の数についても次に示すとおり同様の言及をしている。

形式も十七字そこらにならうと三十一字そこらにならうと幾字にならうと構
ひませぬ。私が書きたい様な形式に書きます。自然に十七字そこらになり、三

十一字そこらになつたからと云つて直ぐ俳句だ、和歌だ、と見られるのは前同
様私には最もつらい事なんです。根本私は十七字そこらに纏めやう、三十一字
そこらに纏めやうと思ひつゝ作詩するものではありませんから。私は全然形式
に係らずに居ます。⁴⁸⁴

たとえば、同時期の句をまとめた『一碧樓第二句集』には《鮑屑の出る有様こそ面白
し棟梁はこの朝識りぬ》という三十一音の無季自由律俳句が収められている。⁴⁸⁵ 韻
律は五七五七七の短歌の定型とも大きく異なるものであるが、いづれにせよ、こうし
た作は、いわゆる有季定型の俳句、季語を含んだ五七五の俳句から大きく外れるもの
であり、これは俳句か、という疑念が読者に抱かれるのも当然のことであつた。そう
した状況下において、「俳句ではない」、「俳句とは全く立脚点を異にして居る」「詩」
として自らの作品を提示するうえで、「書く」という動詞が用いられているのである。
従来の「俳句」を自らの「詩」と対比させるこの「書く」の用例は、一般に「俳句」
が「作る」ものとして語られることの裏返しであるといえる。

一碧樓は、一九三二年（昭和七年）に改造社から出版された『俳句講座』の第三巻、
概論作法篇に収められた「新傾向句作法」で、自らの子が入学した小学校の授業参観
の折に炭屋の倅のMちゃんが作文した「おいもがあります」という一文を例にとりな
がら、俳句の「作り方」を論じるための指針を次のとおり示している。

⁴⁸⁴ 同前、四二頁。

⁴⁸⁵ 中塚『一碧樓第二句集』、三二二頁。

「おいもがあります」とものを言ひ出たこの場合、これ以上においもに對する Mちゃんの感情、Mちゃんの思ひがあつたに相違ない。さうしたものをもつとよく表現する様にして見たいものである。これは、どう研めて行くべきであらうか。こゝに僕達の俳句の作り方、作法といふものがあると云へば、云ひ得るのである。⁴⁸⁶

一碧樓は「僕達の俳句の作り方」と書いている。一碧樓は、自らの表現を「俳句」として語るときには、やはり、それを「書く」ものではなく「作る」ものとする前提に立って記述しているのである。

自由律俳句の黎明期に活躍しこれを基礎づけた井泉水や一碧樓の言説においても、「俳句」を「書く」ものとする言い回しは定着することがなかった。それは、これらの自由律俳句の運動から発展したプロレタリア俳句についても同様である。プロレタリア俳句というのは、一九二五年（大正一四年）の治安維持法制定以後の社会主義者弾圧のもとで、旧来の俳句に対するプロレタリアイデオロギーに立脚した俳句を求める動きのなかから登場した新しいサブジャンルである。その代表的作家である栗林一石路は、井泉水のもと『層雲』に所属して自由律の作家として自らの作風を確立したのち、一九三〇年（昭和五年）七月に、同じく『層雲』に所属していた橋本夢道らとともに井泉水のもとを離れて雑誌『旗』を創刊した。一石路はその創刊号に掲載された「自由律俳句運動の歴史的意義」において、『ホトトギス』を中心とした有季定型の規範に縛られた俳句を封建的俳句とみなし、また、個人の精神とその自由を

⁴⁸⁶ 中塚「新傾向句作法」、二九四頁。

重んじる『層雲』の自由律俳句をブルジョアの俳句とみなした上で、プロレタリア俳句がなぜ自由律俳句から発展することになったのかを次のとおり説明している。

プロレタリア俳句は歴史が正しく命じる所の俳句の必然的發展である。だが、それは封建的俳句から一足飛びにそれに飛躍し得るものではなく、封建的俳句が一旦ブルジョアデモクラシーの洗礼を受けた地盤から発生しなければならぬ。果してそれは「層雲」の地盤から発展しはじめた。ブルジョアイデオロギーよりもつと複雑多様な内容をもつプロレタリアイデオロギーが、季題や、五七五の固定形式に盛れるわけのものではなく、詠はうとする内容のまゝに自由な形式を持ち得る自由律俳句の形式をとりあげたのは当然の事であった。⁴⁸⁷

ここで一石路は「詠ふ」という語を用いている。こうして、プロレタリア俳句は「詠は」れる俳句として提示されることになったのである。だが、もちろん、こうした俳句の作り手たちに対しては治安維持法のもとで早くから政治的な弾圧がなされることになった。一九三一年（昭和六年）一月には『旗』と同じくプロレタリア俳句を推進していた横山林二の『俳句前衛』が合併し『プロレタリア俳句』が創刊されるが、これは年を越さぬうちに発禁となった。同年九月に創刊された後継誌『俳句』は、その翌年に、同じくプロレタリア俳句誌である『俳句研究』（一九三四年（昭和九年）に改造社により創刊された同名の雑誌とは別）と合併して『俳句の友』と名を変え

⁴⁸⁷ 栗林「自由律俳句運動の歴史的意義」、六七頁。

る。だが、この『俳句の友』も八号で発禁となってしまふ。このように、中心となる雑誌の相次ぐ発禁処分も一因となって、プロレタリア俳句運動がその後の俳句において主流となることはなかった。

まとめると、乙字や碧梧桐を中心とした新傾向俳句から井泉水や一碧樓を中心とした自由律俳句、さらには栗林一石路らのプロレタリア俳句に至る系譜においても、虚子を中心とした『ホトトギス』の系譜と同様に、「書く」ものとして俳句を捉える意識は希薄であった。新傾向を提唱した乙字と碧梧桐の対立においても、その後の井泉水や一碧樓による自由律俳句の普及においても、議論はおおむね同じ「作る」という言葉を中心に展開されていた。唯一の例外であった一碧樓の「俳句ではない」は、自らの「詩」は俳句ではないという前提に立つてはじめて、その創作を「書く」という言葉で表現するにとどまっている。虚子の主導する有季定型の俳句の作り手たちと新傾向および無季自由律の俳句の作り手たちとは、形式についての考えを大きく異にしているながらも、自らの創作物を「俳句」と呼ぶかぎりにおいて、それが「作る」ものであり「書く」ものではないという認識の違いは見られなかったのである。さらに、一碧樓の「俳句ではない」によく表れているとおり、無季自由律の俳句は一般に「俳句」として受け入れられがたいものであった。虚子の唱道した有季定型のいかにも「俳句」らしい俳句に対して、以降、自由律の俳句はその傍系のものともみなされるにとどまることになる。

一・六 新興俳句運動のはじまり

前節では、虚子の主導する『ホトトギス』の俳句とは異なる系譜として、明治末期以降の新傾向俳句およびそこから発展した大正期以降の自由律俳句の担い手たちに

注目し、彼らによって「作る」という語や「書く」という語がどう用いられていたのかを確認した。本節では、さらに虚子の主導する『ホトトギス』の俳句に対する明確な反意から出発し、「新」を標榜した第二の運動である新興俳句の流れに着目し、その経過を追いながら、その担い手たちが「作る」という語や「書く」という語をいかなる仕方 で用いていたのかを確認する。

新興俳句の運動は、一般に、一九三一年（昭和六年）に『ホトトギス』とその周辺の俳誌で展開されたひとつの論争に端を発するものとされている。まずは、その経過について簡単にまとめておく。

事の発端は、中田みづほと濱口今夜という二人の俳人の対談記事が『ホトトギス』に連載されるようになったことであった。その初回にあたる「句修業漫談（一）」は、一九三一年（昭和六年）一月の同誌に「俳句初學者の爲に」という特集のうちの一文として掲載された⁴⁸⁸。「雑詠選後」と「作句倦怠」の二章からなるこの記事は、その一年と一か月前の一九二九年（昭和四年）一二月に、みづほが主宰していた俳誌、『まはぎ』に掲載された二つの記事を併せて対談の体裁に整えたものである。「雑詠選後」の章は中田みづほ「雑詠選后感」による⁴⁸⁹。また、「作句倦怠」は中田みづほ、濱口今夜「句修業漫談」による⁴⁹⁰。

『ホトトギス』誌上での「句修業漫談」の連載は、その後、一九三二年（昭和六年）二月の「句修業漫談（二）」から当初の特集の文脈を離れる⁴⁹¹。この「句修業漫談

（二）」も、前年の五月に『まはぎ』に掲載された「俳句の廣さ其他——句修業漫談

⁴⁸⁸ 中田、濱口「句修業漫談（一）」、八三・九八頁を参照。

⁴⁸⁹ 中田「雑詠選后感」、五・一一頁を参照。

⁴⁹⁰ 中田、濱口「句修業漫談」、一四・三〇頁を参照。

⁴⁹¹ 中田、濱口「句修業漫談（二）」、二九・五二頁を参照。

のつゞき」およびその翌月に同誌に掲載された「風變りの句と平明な句——句修業漫談のつゞき」を併せて一記事とし、転載したものである⁴⁹²。

これから論じる新興俳句運動のきっかけとなった論争に直接かかわるのは、連載の三回目、一九三一年（昭和六年）三月の『ホトトギス』に掲載された「句修業漫談（三）」であった⁴⁹³。「秋櫻子と素十」および「偶感」の二章からなるこの記事は、もとは前年七月に『まはぎ』に掲載された中田みづほ、濱口今夜「秋櫻子と素十」および中田みづほ「偶感」を併せて一つの対談記事の体裁にととのえたものである⁴⁹⁴。

論争の火種となったのはこのうち「秋櫻子と素十」の一章であった。そのなかで取り上げられた『ホトトギス』同人の水原秋櫻子が、同誌に「句修業漫談（三）」が掲載された三か月後の一九三一年（昭和六年）六月、自らの主宰する俳誌『馬酔木』に「自然の真」と「文芸上の真」と題された俳論を発表し、二人の対談に反駁したのである。これから両者の論を確認するが、その際、みづほおよび今夜の「秋櫻子と素十」については、これまでに確認した出来事の過程をふまえ、論争の直接のきっかけとなった記事である『ホトトギス』掲載の「句修業漫談（三）」を参照することとする。

秋櫻子が議論の争点としたのは、主に、素十を賞賛するみづほの発言であった。素十は一九二九年（昭和四年）五月に《おほぼこの芽や大小の葉三つ》という句を『ホトトギス』の雑詠欄に投句、また、翌月には同欄に《甘草の芽のとびくのひとなら

⁴⁹² 中田、濱口「俳句の廣さ其他」、八三・九八頁および中田、濱口「風變りの句と平明な句」、八三・九八頁を参照。

⁴⁹³ 中田、濱口「句修業漫談（三）」、三二・四五頁を参照。

⁴⁹⁴ 中田、濱口「秋櫻子と素十」、八・二五頁および中田「偶感」、二六・二八頁を参照。

び』という句を投句し、いずれも他数句とともに入選している⁴⁹⁵。みづほは、素十の作をこれらを含めいくつも引用したうえで、次のとおり述べている。

そうして、大切なことは、私が今掲げた、無味乾燥に見え易い句といふ句が殆どことごとく私には、素晴らしく深い感情をもつて迫つて来る事實である。讀むたびごとに振幅が擴大され、餘計に感じられて来る事實である。⁴⁹⁶

要するに、素十の句のうちとりたてて面白みもなさそうに見えるものにむしろ深い詩情が感じられるということである。続けて、素十の句がこうしたかたちでみづほに訴えてくるその理由を、みづほは次のとおり考察している。

この理由は何であるか、といふと、私の考へるところでは、怖ろしい眞實の力であると思ふ。眞實といふのは、ものゝ心の最も心である。餘分なものゝちつともつかぬ核である。その核を自然から、ぬきとるまでは一步もしりぞかぬ冷静なる熱情の賜である。頭の中でこしらへやうとする作用は少しも入つて居らぬ。外から来る透徹するエネルギーの純粹なものゝみを濾過して、そしてもし力が加はるとすれば、其の濾過の装置と、勢力の刺戟を神のごとくするどい感覺器官に感受しやうとする努力であつて、頭の中で加工しやうといふ作用は加はつて居ないのである。⁴⁹⁷

⁴⁹⁵ 高野『素十全集』、第一卷、四四・四五頁。

⁴⁹⁶ 中田、濱口「句修業漫談(三)」、三七頁。

⁴⁹⁷ 同前、三七頁。

秋櫻子が争点としたのは、この段落である。秋櫻子は、とりわけ「頭の中で加工しやうといふ作用は加はつて居ないのである」という一節に傍点を振ってこの一段落を引用し、「すなわちみづほ君の説くところの真実は、「自然の真」であつて、「文芸上の真」ではない」とした⁴⁹⁸。

秋櫻子のいう「自然の真」と「文芸上の真」とはいかなるものであろうか。秋櫻子は、まず、「自然の真」について次のとおり説明する。

元来自然の真ということ——たとえば何草の芽はどうなつているとかいうこと——は、科学に属することで、芸術の領域に入るものではない。芸術というものは、一切概念的判断に頼らない高邁なものである。また自然の美ということは、美学の原理上、独立してはあり得ぬものであつて、同時に芸術と見える時にはじめてその美が認められる。換言すれば、自然の美は、芸術の反映であるとも言えるのである。それゆえに自然の真を美とし、これをそのまま模倣するのが芸術の使命であるという考えは明らかに間違つているのである。⁴⁹⁹

秋櫻子がここで主張しているのは、素十の《おほぼこの芽や大小の葉三つ》や《甘草の芽のとびくのひとならび》といった句にみられる自然物のありようの単なる表象、すなわち模倣は、芸術として価値をなすものではなく、科学の領域に属するといふことである。この秋櫻子の議論は、広い意味では、実にプラトン以来の模倣芸術へ

⁴⁹⁸ 水原「自然の真」と「文芸上の真」、一六頁。

⁴⁹⁹ 同前、一〇頁。

の批判の一変形といったものであるといえよう⁵⁰⁰。また、観察による「寫生」を科学に近しいものだとする指摘は、「自然の真」と「文芸上の真」と同じ年の同じ月に『ホトトギス』に発表された山口青邨の「俳句の自然科学的傾向に就て」とも共通するものであり、その点も興味深い⁵⁰¹。

だが、とりわけ俳句史における秋櫻子のこの論の位置づけを考えると重要なのは、次の一節であろう。

⁵⁰⁰ 以下の記述を参照。「詩(創作)のなかで真似ることを機能とするかぎりのものは、けっしてこれを受け入れられないことだ。というのは、ぼくは思うのだが、それを絶対に受け入れてはならぬということは、魂の各部分の働きがそれぞれに区別された今になってみると、前よりもいっそう明らかにになっているわけだからね」(プラトン『国家(下)』、三〇二頁)。ただし、プラトンの模倣批判は秋櫻子のそれとは文脈を大きく異にしている。両者の違いについてはここでは詳述しないが、そのことは秋櫻子が模倣を「科学」と見なしているのに対し、プラトンは「遊びごと」と見なしているという点からも明らかである。「すなわち、真似る人は、彼が真似て描写するその当のものについて、言うに足るほどの知識は何もち合わせていないのであって、要するに〈真似ごと〉とは、ひとつの遊びごとにほかならず、まじめな仕事などではないということ、そして、イアンボスやエポスの韻律を使って悲劇の創作にたずさわる人々は、すべてみな、最大限にそのような〈真似ごと〉に従事している人々であるということだ」(同前、三二二・三二三頁)。

⁵⁰¹ 青邨は自然科学者たちのありようについての言及につづけて、次のとおり述べている。「かういふ風に寝てもさめても自然を見つめてゐる人達がある、而かも深く深くと見つめてゐる人がある、――けれどもわが俳諧人ほど廣く見て、而かも愛好してゐるものは少い。秋涼の空に輝く星を終夜仰いでゐる人がある、まひくの運動を何時間でも眺めて倦まない人がある、夜光蟲を見てあわつてゐる海洋人がゐる、月見草を夜も晝も眺めてゐる人がある――夕方咲くの見るのは當り前であるが、晝のすがれた花のあはれをも見逃さないのである、かねたゝきが如何に、かねを叩くかを統計的に數へて見る人がある、――かうなれば最早や科學者の態度である」(山口「俳句の自然科学的傾向に就て」、一七八頁。強調は原文どおり)。ただし、青邨はこうした傾向に肯定的であるという点で秋櫻子とは大きく異なっている。

「自然の真」というものは、厳格に言えば科学に属することである。しかも文芸の題材となるべき自然の真を追究するには決して天才を俟たない。必要とするところは少量の根気のみである。それゆえに天才なき人々でも、一木一草をありのままに述べることは、さして困難ではないのである。⁵⁰²

ここに読み取ることのできるのは、「俳諧スボタ經」に表れていた「平等」への志向にもとづきながら『俳句の作りやう』において「人間」一般のものとされた、虚子の、ひいては『ホトトギス』の「寫生」の考え方に対する根本的な批判である。つまり、秋櫻子は、芸術は天才のものであるという前提のもと、虚子の「寫生」に方法的に依存する限りにおいて俳句は芸術たりえない、と言っているのである。それによって捉えられるのは、文芸にふさわしく精錬された真実ではないからである。そのことを、秋櫻子は「僕は「自然の真」というものは、文芸の上では、まだ掘り出されたままの鉱あらがねであると思う」と言い述べている⁵⁰³。才人と凡人の作品に区別のなしえないかぎりにおいて俳句は芸術たりえないとする議論は、第二次大戦が終わった後の一九四六年（昭和二十一年）に至って、「そもそも俳句が、付合いの発句であることをやめて独立したところに、ジャンルとしての無理があったのであろうが、ともかく現代の俳句は、芸術作品自体（句一つ）ではその作者の地位を決定することが困難である」としたフランス文学者、桑原武夫の「第二芸術——現代俳句について」において繰り返されることになるだろう⁵⁰⁴。戦前の弾圧によって終焉を迎えることになる新興俳

⁵⁰² 水原「自然の真」と「文芸上の真」、一一頁。

⁵⁰³ 同前、一一頁。

⁵⁰⁴ 桑原「第二芸術」、二二頁。

句運動の歴史とは、したがって、才人の仕事として受け入れられるような俳句を作ろうとした人々の挫折の歴史であったともいえる。

秋櫻子は、科学によって探求される「自然の真」に対置して、「文芸上の真」について次のとおり説明している。

「文芸上の真」は、言うまでもなく文学において絶対に必要なものである。これは決して自然そのものではない。「自然の真」が心の据え方の確かな芸術家の頭脳によって調理されさらに技巧によって練られたところのものである。

しかしして頭脳の調理と言う言葉の中には、もちろん想像力および創作力の働きが十分に認められているのである。従って「文芸上の真」においては、作者の個性が光り輝いておらねばならぬ。⁵⁰⁵

俳句においてこの「文芸上の真」において光り輝く個性こそが、秋櫻子のいう「天才」なのである。これらの理論上の前提と自らの経験をもとに、あの「鉦」の比喻を用いながら、秋櫻子は「写生」を次のとおり再定義する。

僕の俳句修業は、まずこの鉦を採掘するところから学びはじめた。これは写生ではない。ただものを見る訓練である。「自然の真」を知る作業である。言わば高等なる頭脳の働きの参加せぬ仕事である。かく一方において眼を訓練すると同時に、他方においては出来るかぎり多くの書を読み、文献を渉猟し、絵

⁵⁰⁵ 水原「自然の真」と「文芸上の真」、一一・一二頁。

画彫刻を見学して、創作力、想像力を養うに努めた。しかして次第に鋳を頭の溶鉱炉の中で鍛錬し、十七字詩に表現することをはじめた。かくして「文芸上の真」を捉える手段を、はじめて「写生」と名づけ得ると僕は信ずるのである。

506

一見すると、「頭脳の働き」に重きをおく秋櫻子の論も、「じつと眺め案じ入る」ことを説いた虚子の論と大きな違いはないようにみえるかもしれない。しかしながら、その頭脳の働きが「創作力、想像力」であると言いつべられている点が、虚子の論との大きな違いなのである。すでに本章節において確認したとおり、虚子の「写生」は、子規の「寫實」と同様、「空想」と明確に対置されていた。それに対して、秋櫻子においては、両者は一体のものとして語られているのである。

虚子の「写生」は「じつとものを見、じつと物に案じ入り、十分に自然の研究をすること」であった⁵⁰⁷。つまり、思考は自然を知り、それを究めることに費やされていた。これはまさしく秋櫻子が「科学」すなわち「自然の真」を知る作業」と呼ぶところのものである。秋櫻子は自ら「写生」を再定義することで、虚子の「写生」を乗り越えようとしたのである。そして、山田弘子が述べるとおり、結果的に、「秋櫻子が馬酔木に「自然の真と文芸上の真」を発表し、ホトトギスの客観写生論を批判してホトトギスを離れたことはそれまでの俳壇即虚子という時代の一つの終焉を告げる出来事であった」⁵⁰⁸。

506 同前、一四頁。

507 高濱『俳句の作りやう』、二二三頁。

508 山田「花鳥諷詠」、八六頁。

秋櫻子による「写生」の再定義は、彼と素十に対する虚子の評価をも念頭に入れたものであった。秋櫻子とみづほの論争に先立って、虚子は一九二八年（昭和三年）一月の『ホトトギス』に「秋櫻子と素十」と題された俳話を発表していた。そこには、二人の「写生」についての態度の違いを分析する記述がみられる。

秋櫻子について、虚子は次のとおり書いている。「秋櫻子君も写生といふ事を信奉している。しかしその写生といふのは以上述べた如くその理想を満足さす爲めの景色を宇宙から捜しもとめてたま／＼理想に満足するものがあれば之を写生するといふ主義である」⁵⁰⁹。

素十の「写生」についてはどうか。素十は虚子のこの俳話に先立って、一九二七年（昭和二年）一〇月の『ホトトギス』雑詠欄に《方丈の大庇より春の蝶》⁵¹⁰、翌年二月の同欄に《翠黛の時雨いよ／＼はなやかに》⁵¹¹を投句し、それぞれ入選を果たしていた。虚子は、「秋櫻子と素十」において、これらの句を取り上げたうえで、次のとおり述べている。

厳密なる意味に於ける写生と云ふ言葉はこの素十君の如きに當て嵌まるべきものと思ふ。素十君は心を空しくして自然に對する。自然は雑駁であるが、素十君の透明な頭はその雑駁な自然の中から或る景色を引き抜き來つてそこに一片の詩の天地を構成する。それが非常に敏感であつてかくて出來上がった

⁵⁰⁹ 高濱「秋櫻子と素十」、二二二頁。

⁵¹⁰ 高野『素十全集』、第一卷、三四頁。

⁵¹¹ 同前、三八頁。

句は空想畫、理想畫といふやうな趣はなく、何れも現實の世界に存在してゐる景色であるといふ事を強く認めしめる力がある。即ち眞實性が強い。⁵¹²

要するに、虚子は、秋櫻子には自然のうちに理想を追い求める「寫生」を、素十にはそうした先入見を持たずに自然に対する「寫生」を見出しながらも、後者を「嚴密なる意味に於ける寫生」とみなし、「空想畫、理想畫といふやうな趣」のない「眞實性」において素十を評価したのである。

虚子は当時の『ホトトギス』の若手のうちで、素十の「寫生」を特別視していた。

虚子は一九二八年（昭和四年）一月の『ホトトギス』に掲載された「寫生といふこと」において、「試みに現今の雜詠の重だつたる四作家、素十、秋櫻子、誓子、青畝の四君——山口青邨が東西の四Sと呼んで居るところの四君の句を引いて、前述の寫生の技に就て例句をあげて説明して見やうと思ひます」とした上で、「此四君のうちで純寫生派と目すべきものは素十君一人で、他は何れも純寫生派ではありません」としている⁵¹³。ここで高野素十、水原秋櫻子、山口誓子、阿波野青畝の四人を指して用いられている「四S」という呼称は、虚子が簡単に言及しており、山口青邨による一九二八年（昭和三年）九月二四日の俳句講演会での講演「どこか實のある話」が初出とされる。この講演は虚子の「寫生といふこと」とともに翌年一月の『ホトトギス』に文章として掲載されており、そこに「東に秋素の二Sあり！、西に青誓の二Sあり！——なんて大見榮を切つたなら議政壇上でならば確かに聴衆を唸らせるところですが——。少くとも今日はこの人達の天下である——然し明日は知らない、精

⁵¹² 高濱「秋櫻子と素十」、二一四・二一五頁。

⁵¹³ 高濱「寫生といふこと」（一九二八年）、二頁。

進を缺けば又新進に取つて代わられるのは止むを得ない——」という文言がみられる。⁵¹⁴

まとめると、虚子は、青邨の評価を引き受けつつ、「写生といふこと」において素十をとりわけ「純寫生派」として位置づけ、「秋櫻子と素十」において、「眞實性」をその句の特質として見出した。秋櫻子が、みづほの提示した議論のうち、とりわけ俳句における「真」についての言及に反応し、「文芸上の真」を捉える手段こそが「写生」であるとしたのは、虚子が自らの「寫生」の定義にもとづいて素十の句により強い「眞實性」があるとしたことに対する反駁でもあったのである。

秋櫻子の論の歴史的な意義は、虚子および『ホトトギス』の「寫生」に対する批判のみにとどまらない。それは、その後の新興俳句運動の理論的な土台のひとつとなったのである。たとえば、秋櫻子率いる『馬酔木』に所属し、新興俳句の作り手として活躍した俳人である高屋窓秋が、この論争の翌年である一九三二年（昭和七年）一月の同誌において発表した後、一九三六年（昭和十一年）に刊行された第一句集『白い夏野』の表題句とした《頭の中で白い夏野となつてゐる》⁵¹⁵は、自然の夏野ではなく、「頭の中」で変質したイメージとしての「白い夏野」を描き出している。窓秋のこうした詠みぶりは、まさしく、みづほが「頭の中でこしらへやうとする作用」あるいは「頭の中で加工しやうといふ作用」と呼び、秋櫻子が「創作力、想像力」と呼んだものによって「文芸上の真」を捉えようという試みとして理解される。窓秋自身、一九七四年（昭和四九年）からその翌年にかけて『俳句評論』に掲載されたのち、補筆を経て一九七六年（昭和五一年）の『高屋窓秋全句集』におさめられた「百句自註」

⁵¹⁴ 山口「どこか實のある話」、二〇頁。

⁵¹⁵ 高屋『白い夏野』、九頁。

において、この句について「頭」を「アタマ」と読むか「ヅ」と読むかは、問題のあるところである。普通、五・七・五に則って読めば「ヅ」であるが、作者のぼくの中では「アタマ」としていた」と書いている⁵¹⁶。この記述はこの句の「頭の中で」という措辞がみづほの表現にみられるような散文脈での「頭の中で」という言い回しをそのまま用いたものであることを示している。窓秋のこの句は、その後の新興俳句を方向づけた一句といえる。宇多喜代子は、二〇〇二年（平成一四年）の『高屋窓秋俳句集成』の葉に掲載された「高屋窓秋の〈冬の旅〉」において、「この句は、水原秋櫻子の「馬酔木」に発した新興俳句の先駆的一句として、また高屋窓秋の史的位置づけをなした一句として、誕生以来いまに至るまで立ちつづけている」と述べている

⁵¹⁷。

要するに、虚子を中心とした『ホトトギス』の方法が主流であったそれまでの近代俳句の流れにおいて秋櫻子の論が持つことになった歴史的意義とは、ひとつには虚子の「写生」の乗り越えであり、さらにはその後の新興俳句運動の基礎づけであった。だが、ここで重要なのは、これまでに本論文で扱ってきたいくつかの論争と同様に、対立する二つの主張のどちらが正しいかを検討することではない。

そもそも、秋櫻子とみづほの価値観の相違は議論によってその決着をみることのできる類のものではないように思われる。秋櫻子の反駁に答えて、みづほは「秋櫻子君に答ふ」と題された文章を一九三二年（昭和六年）一〇月の『まはぎ』に掲載し、そのなかで次のとおり書いている。

⁵¹⁶ 高屋「百句自註」、一一四頁。

⁵¹⁷ 宇多「高屋窓秋の〈冬の旅〉」、一頁。

何としても、私達の自然に對した時それ自身ですでに滿腔に感ずるところの喜び、その百分の一でもそのまゝあらはせたらと思ひながら、自然に向つて心を勞して居る心持が秋櫻子君には解らないのらしいから、これは、あたかも一種の色盲とか、あるひは、酒煙草などの嗜好の有無などにもたとへることの出来る兩者間の相違だとしか考へられぬ。秋櫻子君には解らない領域なのだと思はれば、議論の必要はないことになる。⁵¹⁸

ここで用いられている「色盲」といった比喻はたしかに今日の基準に照らして適切なものではないとしても、みづほの主張するところはもつともであろう。それは、要するに、兩者の相違は嗜好の相違であり、また、その限りで、その正否をめぐる議論の必要はないということである。同じ号に素十も「秋桜子君へ」と題された短い文章を掲載している。その「私はあく迄も雲の影を追つて愉悦を感ずる徒である。君の輕蔑する自然の相が眼前に去來するを眺めて楽しみとするの輩である」という一節は、まさしくこの論争が結局は嗜好の問題に終始するしかないことをはっきりと示すものであるといえる。⁵¹⁹

いま、秋櫻子、みづほおよび素十の展開している議論は嗜好の問題でしかない以上、議論の上でその決着をみることはできないということを確認した。ここで重要なのは、そのテキストの表面に「作る」や「書く」といった動詞がいかに用いられ、あるいは用いられずにいるのかを確認することである。

⁵¹⁸ 中田「秋櫻子君に答ふ」、一六頁。

⁵¹⁹ 高野「秋桜子君へ」、七一二頁。

もちろん、虚子の議論にもとづく旧来の「寫生」を称揚する立場から発せられたみづほの議論は、俳句を「作る」ものとする認識を前提としたものであった。そのことは、「句修業漫談(三)」では、みづほの発言の次の一節に最もはっきり見出される。

虚子先生に指導されて、何うかこうか、自分の句を認められると、すぐ有頂天になつて、自分はこういうふ道をすゝむべきであるとか、自分の趣味として、こんな句は面白いとは思はんといふ風な片寄つたことを考へるかはりに、一生懸命自分の句をつくりつゝ、廣い俳句の領域を研究する間に靜かに、時々は、素十君の作つて來た俳句を味つて見て、そこに何があるかを究めて見るといふことは、是非必要なことである。⁵²⁰

みづほは、俳句を「つくる」ものあるいは「作る」ものとして語っている。それは、「自然の真」と「文芸上の真」に対する応答であつた「秋櫻子君に答ふ」においても変わりはない。みづほは、その文章において、秋櫻子に対して次のとおり問いを投げかけている。「私達が草や蟲を眺めて、そのまゝを句につくつて居れば行きづまるやうに心配して居られる様だが、そんなにまで自然といふものはつまらぬものですか。人間の小細工が一番早く行きづまるのではないでしやうか」⁵²¹。みづほは「句につくる」ことを「私達」の営為として語っている。

素十はといえば、その短い「秋櫻子君へ」のうちには、「私はたゞ自然の種々なる相を写さうと試みただけである。この後もそれをつゞけて行かうと考へてをる」とい

⁵²⁰ 中田、濱口「句修業漫談(三)」、四一頁。

⁵²¹ 中田「秋櫻子君に答ふ」、一七頁。

う一節があるのみで、「作る」とも「書く」とも述べていない⁵²²。だが、たとえば、論争以前、一九二八年（昭和三年）一二月に『ホトトギス』誌上に発表された「一句の出来た話」の、「私などは経験も浅いし、ただ虚子先生を盲信して忠実に自分の句を作つてゐるといふだけで諸君と何等異なるところがないのであります」という一文にもよく表れているとおり、素十は、俳句を「作る」ものとする虚子の言い回しをそのまま受け継いでいる⁵²³。素十が句について「書く」という言葉を用いている文章としては、昭和四一年十月の俳誌『芹』に掲載された「字（一）」がある。そこで素十は、書家としても知られる歌人の会津八一との会話を次のとおり回想している。

会津八一先生に、というとその場面を思い出して微笑まずにはいられないのであるが、先生にある時

「素十君の字は明るくていいが、どういう筆で書かれますか」

と尋ねられたことがあった。明るくていいというのはどう褒めようにも言葉がなかったからであろう。

「私は自分の作った句を書けといわれるので、仕方なしに書くのですが、帳場の筆でも何でも行き当りばつたりに書きます」と答えたところ

「それはいけません。硯は書く前にちゃんと洗って、墨を下ろして、そうでない字が死にます。あなたには貂の毛の筆がいいでしょう」

522

高野「秋桜子君へ」、七二二頁。

523

高野「一句の出来た話」、六五三頁。

と注意され、硯を洗うということが大切であることを教えられ、そのことを大へん有難く思っているのであるが、先生のいわれた貂の毛の筆には今もつてお目にかかったことがないのである。⁵²⁴

素十は、明らかに、「作る」ことを「書く」ことに先立つ行為として語っている。そして「書く」ことは、筆記具を用いて文字に起こすという以上のことを意味していない。これは、虚子が俳句を「作る」として「書く」ことのあいだに設けていた区別と同じである。みづほと素十はこのとおり虚子の言い回しを受け継いでいたのである。

問題は、虚子の「写生」を棄却し、自らの「写生」を打ち立てようとした秋櫻子がいかなる言葉で自らの創作を語っていたかに絞られる。秋櫻子は、次に示すとおり、俳句を手帳と鉛筆とによるものとして語っている。

いわゆる、一木一草を題材とする俳句の中には、この自然の真のみを内容とする作が少なくない。これはその作者等が手帳と鉛筆とを持つ前に、「芸術とは何ぞや」という根本の大事を理解することをしなかったがためである。⁵²⁵

こうした筆記具についての言及は、たしかに、俳句を「書く」ものとして語る契機ともなりうるものであろう。だが、秋櫻子は次のとおり書いている。

⁵²⁴ 高野「字（一）」、五一〇頁。

⁵²⁵ 水原「自然の真」と「文芸上の真」、一一頁。

「自然の真」はよき俳句の鉾である。しかしこれに対して作者が常に受動的立場にあることは――それを観たままに述べるといふことは――厳密に言えば自然模倣主義と名付け得る態度だ。真の芸術家はもっと積極的な態度をとる。この鉾の上に鍛錬を加え、創造を加えて、巧緻深遠なものを作り出そうとするのである。⁵²⁶

これは、秋櫻子がいうところの「自然模倣主義」を批判しつつ、彼の理想とする作句のありようを端的に言い述べたものであるといえる。秋櫻子は、自らの作句の核心を言い述べる場面において、「作り出す」という語を用いているのである。たしかにここで秋櫻子が「作り出す」ことの対象としているのは「巧緻深遠なもの」であって、「真の芸術家」という主体についての記述と合わせれば、これは単に「よき俳句」を超えたより一般的なことを述べているものととれる。しかし、この「巧緻深遠なもの」には少なくとも「よき俳句」が含まれていることは明らかであって、その限りで、やはりここでも俳句は「作る」ものであることが示唆されている。これに加えて、みづほの議論を要約した「かくのごとく、君は素十君の句を、「自然の真」を擷んでいふからいいと言う。またそういう意図をもって俳句を作るのを求心的運動と名付け、その運動は素十君ひとりが行なっているかのごとく説く」という記述において、俳句を「作る」ものとする認識がよりはっきりと表出されることになるのである⁵²⁷。この「求心的運動」の語は、みづほの発言の次の一節に由来している。「今いきなり大づかみに兩君の差を考へて見ると、秋櫻子君は廣大な抱負と意氣をもつて従来もこ

⁵²⁶ 同前、一四頁。

⁵²⁷ 同前、一六頁。

れからはいくを遠心的にどこまでもおしひろげやうとして居るに反し、素十君は極端に求心的に俳句の核心に向つて喰ひ下らうとして居るかに感ぜられる」⁵²⁸。

みづほは素十の傾向を賞賛するにあたり、「求心的」ということのほかに「近代的」という語をもつて評していた。この語はたとえば次の文言に表れている。

素十君の句は近代的といふ字をつけることは甚だ矛盾するやうに考へられる

——これは、若い作家の片言にもうかゞふことが出来る——が、其の點が近代的である所以であると思ふ。⁵²⁹

この点について、秋櫻子は反論に先立って次のとおり書いている。

それにはまず「近代的の句」という言葉の意味から明らかにせねばならぬが、「近代的の句」ということは、簡潔に言えば「近代文明に影響された思想生活を詠む」句ということなので、これは文芸辞典を引いてみればすぐわかることだ。(近代的の句と近代の句の意味の相違はまた言うまでもなからう)。⁵³⁰

秋櫻子はここで俳句を「詠む」ものとして語っている。

秋櫻子の論は、たしかに虚子の「写生」の考えのひとつの乗り越えの可能性であり、また、現に新興俳句のその後の可能性を切り拓くものでもあった。しかしなが

⁵²⁸ 中田、濱口「句修業漫談(三)」、三二頁。

⁵²⁹ 同前、四〇頁。強調は原文どおり。

⁵³⁰ 水原「自然の真」と「文芸上の真」、二二頁。強調は原文どおり。

ら、俳句を「作る」ものあるいは「詠む」ものとして語っているというその点で、虚子および『ホトトギス』の論と同じ言説の広がりにとどまるものだったのである。

一・七 新興俳句運動下での連作俳句の確立

新興俳句運動は秋櫻子の『ホトトギス』離反に始まったが、それを決定的なものとした「自然の真」と「文芸上の真」は、虚子の論と同様、俳句を「作る」もの、「詠む」ものとして語るものだった。そのことは、新興俳句が、少なくともその出発点において、俳句を「作る」ものとする認識に支えられたものであったことを示している。その後、反『ホトトギス』の色調を強めていくことになる新興俳句において、こうした認識はいかなる発展をみせたのだろうか。

新興俳句の形式上の特色として、その作品が連作の形式をとったことが挙げられる。新興俳句における連作とは、複数の俳句を並列し、その全体をひとつの作品として提示したものをいう。後に確認するとおり、連作はそれを構成する一句一句の独立性を重んじるものと、連作全体での価値にのみ重きをおくものとに大別される。本論文で新興俳句の動向を追うにあたり、この連作をその中心に据えるのは、それが新興俳句の特殊性であるというだけではなく、それによって必然的に導入される独自の構成的な意識が、創作についての言い回しに深く関わるものであることが予想されるからである。

まずは新興俳句以前の連作についての議論を確認しておく。定型俳句の連作を大きなトピックとして扱った議論は、一九二一年（大正一〇年）にまで遡ることができ。同年の八月、『ホトトギス』の題詠投句欄の選者であった前田普羅が、「鱒」の題

に寄せられた句の選評で千古という作者と櫻坡子という作者の句について、次のとおり述べたのがそのきっかけである。

千古君の四句は比較的群を抜いて居た。千古君の四句を一句を一句々々取り出して見ても相當の價值はある上に、四句を連続して見ると其処に又格別の詩興が湧いて来る。此の意味でことさらに自分は此の四句を取った。同様の意味で櫻坡子君の三句も面白いものである。⁵³¹

ここで、合わせて掲載されている俳句を確認しつつ、普羅のいうように句を連続して見た場合の効果を詳しく確認しておくことにする。まず、千古の名が付された四句は次のとおりである。

霜晴や鰯白う吊りて料理番 千古

鰯につく蠅光なく吹かれけり 同

雪かけて明けし天城や鰯大漁 同

氷さやく音して鰯を洗ひけり 同⁵³²

千古の四句は、ひとつづきの作品として読んだ場合、たとえば二句目の読みに深みをもたらしことになる。二句目を独立させて読んだ場合には、蠅のつく鰯の肉はいかなる状態にあるのか明言されていないから、俎板の上の鰯に蠅が寄ってきていると

⁵³¹ 前田選「鰯」、九五頁。

⁵³² 同前、九四頁。

いった読みも当然ありうる。だが、連作として読むと、ひとはまず一句目に表現されている中空に吊られた鰯を思い描いているので、そこによく見ると蠅が寄ってきている、というありさまが想像される。また、一句目の「霜晴」のまぶしさを前提とした場合、二句目の「光なく」の措辞は、単に蠅のありようを鮮明に思い起こさせるだけでなく、「霜晴」のまぶしさと対比として効いてくる。三句目では対象が近景の静物から広がりのある大景へと転じ、鰯の大漁と冬の明け方の雪をかぶった天城山がイメージされる。一句でもこのイメージに大きな違いはないが、展開の仕方には一句だけを読んだ場合には感じられない魅力がある。そして、四句目は一句だけだただ氷水で鰯を洗っているということしかわからないが、三句目からの連続を意識した場合、獲れたばかりの大量の鰯を洗っている様子が思い浮かぶ。

櫻坡子の名が付された三句は次のとおりである。

鰯の血に染めし手振つて商へり 櫻坡子

鰯の肉俎染めて大きけれ 同

鰯割くや灯地に置いて顔暗し 同⁵³³

こちらは、三句を一続きと見た場合に、まず一句目で鰯を売る魚屋が登場し、その魚屋が二句目で鰯の肉の塊を俎板にのせ、三句目でそれを細かく切り分ける、というふうに一連の出来事として理解される。この物語としての展開は一句ずつ別々に読んだ場合にはない魅力であるといえる。

普羅の評に続けて、彼の「俳句の連作に就て」が同年一〇月の『ホトトギス』に掲載される。この文章で、普羅は、先日の「鯰」の句の選評について『アララギ』の歌人、楨不言舎から手紙があったこと、そして、その文面に、短歌においてすでに定着していた「連作」の語を用いての「俳句の連作」という表現があったことを報告した上で、「連作なる語は或は自分の云はんとする意味を現はして居るかもしれない。暫く此の文字を借用して置かう」として、以降「連作」という名称を採る⁵³⁴。そして普羅は「連作」の目的を次のとおり示している。

自分が云つた事は、一句が價值あると共に價值ある數句が連続して一つの詩境（一句が示すものとは全然異なつたもの）を生み出す場合、それを條件として其の一群の俳句を選せしむると云ふものであつたが、之は次の様に解するのが眞實である。價值ある一句は勿論結構であるが、價值ある句を澤山並べて其處に異なつた、廣い複雑な自然や人間の世界を編み出さう、さうして一句が到底自分達を満足せしめない場合の手段としよう⁵³⁵と云ふのである。

ここには確かにその後の新興俳句における連作の原型を見ることができるといえる。

もちろん、この普羅の論における「連作」という語の用法は、少なくともこの時点では、「芭蕉一生を通じての作物全部を一の連作として見る事が出来る」とも言い得るような素朴であまいな理解にもとづくものであつた⁵³⁶。それでも、連作という

⁵³⁴ 前田「俳句の連作に就て」、一六頁。

⁵³⁵ 同前、一六頁。

⁵³⁶ 同前、一七頁。

意識を有季定型の俳句に導入したのがこの普羅の文章であったことはゆるぎない事実である。普羅は芭蕉の句を連作として見る場合について言及したうえで、次のとおり自らの連作の創作に対する意欲を述べている。

勿論是は前に実例を挙げた様な連作の場合と異なつて居るけれど、自分は常にかゝる意味の連作的態度を採りたい。自分の俳句を自分の生活に結び付け、自分の生活に結び付けた時こそ、光澤を發する句ばかりを作りたいと思ふのである。今此處に云つた一事件又は季題に就ての連作的態度は、全生活を通じての連作的態度の基礎としたのである。⁵³⁷

つまり、個々の出来事や季題に対して連作的態度をとることが、作者の生の全体における連作的態度に通じていくということである。普羅が連作の創作について言及するこの箇所で、やはり「作る」という語が用いられていることは念頭に置いておく必要がある。連作俳句の創作は、まずもって「作る」こととして認識されていたのである。

有季定型句による連作の黎明期の文章として読む場合、普羅の論には、連作を「作る」ものとして語っているということのほかに、もうひとつ重要なことがある。それは、この普羅の連作論が作者としての創作の経験からというよりは、むしろ、選者としての読みの体験から出発したものだということだ。題詠欄へ投句した作者たちは、もちろん選句で落とされることが予想される以上、投句した複数の句が同じ並

びのまま丸ごと掲載されることを前提としていたとは考えられない。たとえば先に引用した千古の四句のうち、二句目と三句目を選者が落としたとすれば、次のようになる。

霜晴や鰯白う吊りて料理番 千古

氷さやく音して鰯を洗ひけり 同

この場合には、先ほど見られたような連作の効果はまったく失われてしまう。したがって、作者のほうでは、連作として読まれることは意識されていなかったということが推測される。そこに連作として読むことの可能性を見出したのは普羅のほうであったと言つてよい。要するに、有季定型の俳句における連作についての理論は、創作論というよりはむしろ読みの理論として出発したのである。

普羅の黎明期の連作論に対して反論をくわえたのは、普羅とともに大正期の『ホトギス』で活躍した俳人の島村元であった。普羅が「俳句の連作に就て」を発表した翌月にあたる一九二一年（大正一〇年）十一月の『ホトギス』に、元は「連作の選に就て」を発表し、選者としての普羅の態度を批判したのである。

元はまず、連作という概念についての自らの理解を示し、普羅の論に対して異論のあることを表明する。

連作は繪畫に於ける習作によく似て、一物又は一事件に對して製作の感興、永く續いた時に其事、物を幾首にも幾通りにも詠みなす事であつて、古來から例のある、眞面目な作者が用ふべき製作上の好手段である。だから連作そのもの

は製作者の側から言へば全く議論の餘地の無い、良法である。けれども此連作に對して選者が採るべき態度、並びに鑑賞者が採るべき態度に就いては、そこに私が普羅君の見解に首肯出来ない異見の存する事を見出した。⁵³⁸

元にとって、「連作」とは俳句を「詠みなす」ための「手段」である。ここで元は俳句を「詠む」ものとして語っている。こうした連作の定義に加えて、元は選者および鑑賞者の態度について見解の相違があると表明している。だが、この元の連作論は、鑑賞者の態度についての見解の相違以前に、連作の定義からして、普羅のそれとは大きく異なっていることがわかる。普羅の論においては、「芭蕉一生を通じての作物全部を一の連作として見る事が出来る」という言葉に表れているとおり、「連作」と呼ばれるのはまずもって何らかの「作物」それ自体であるのに対し、元はこれをまずもって「手段」ないしは「法」を指す言葉として用いているのである。たしかに普羅も「一句が到底自分達を満足せしめない場合の手段としよう」と述べていたが、先にあったのは「手段」ではなくテキストのほうだった。読むことから出発した普羅の連作論と作ることから出発した連作論が食い違うのは当然のことであった。

元は自らの意見を「一句の表現する所のものが俳句の表現の全部であるから、それ以外に幾つかの俳句の偶然的集合が醸し出した別個の詩趣などは俳句以外のXだ。俳句鑑賞に當つては更に斟酌すべきものではないと言ふ意見であつた」とする⁵³⁹。すなわち、俳句は一句で独立した表現であり、そのさらなる組み合わせによる表現は、もはや俳句を材料とした別の何かであるのだから、「俳句鑑賞」のかぎりでは、

⁵³⁸ 島村「連作の選に就て」、四一頁。

⁵³⁹ 同前、四一頁。

一句の鑑賞に専念すべきだということである。元が「連作」を「手段」として認めるのは、当然、こうした「俳句鑑賞」に堪えうる一句を作る目的に適うかぎりにおいてである。すなわち、元のいう「連作」とは、ひとつの物事をよりよい一句に残すために繰り返し句を作るということであって、複数の句のまとまりとして鑑賞に堪えうるものを作ることではない。元は普羅の態度を次のとおり非難する。

俳句以外の副産物の爲に折角渾然と纏まるべき一句一句の生命を軽んじてしまふと言ふ事は絶対に忍び難い事である上に、俳句以外の所産の製作を意欲して作句すると言ふのは作句の動機に於いて既に大それた不純な態度と言はなければならぬ。⁵⁴⁰

元は普羅の態度を「不純」だと批判する。元にとって、それは、俳句の芸術的価値を他なるものとしてのXとの混同によって危険にさらすものでもあったのだ。

普羅は元のこうした論に対して、翌年一月の『ホトトギス』に「元君に答ふ」を寄稿して応じた。そこに普羅は次のとおり記している。

自分は簡単に御答が出来る。

「自分は俳句が單獨に存在して居る權威を冒すものではない、又冒せるものでないと云ふ事を知つてゐる」

⁵⁴⁰ 同前、四三頁。強調は白丸とゴマのいずれも原文どおり。

「連作としての条件を強ひる爲に、單獨に立ち得ざる句までも入選せしめる暴舉を敢てする者でない」

併し自分は、

「鑑賞には常に自由でありたい」

と思つて居る。

「俳句は必ずしも一句で鑑賞すべきものとは考へて居らぬ」

「組み合わせ面白くなれば、組み合わせ興ずる」

「悪い材料なら組合せに必要でも切り捨てる、其の爲に組合せが構成しなく

ともそれは問題とならぬ」

⁵⁴¹

普羅は一句の単独での価値を重んじる元の態度を尊重しつつ、鑑賞の際に複数の句をひとつの組み合わせとして読む自由を主張している。普羅のこの返答は創作の態度としての連作について言及せず、鑑賞についてのみ応答するものであったため、連作をひとまとまりの作品として構成するという創作のありようはこれ以上の広まりをみせることはなかった。それでも、普羅と元の議論は、その後の連作をめぐる議論を基礎づけるものとなる。

確認しておくべきことは次の四つである。「連作」とはそもそも短歌の用語であったということ。普羅や元にとって、それはある種の「作物」や「手段」を表す語であったということ。その「作物」は一句の場合と同様、「作る」ものないし「詠む」ものとして語られていたということ。そして、連作において危惧されたのは、まずもつ

て、一句の独立した価値の低下であり、また、それに対する選者や作者の態度の變化であったということ。これらはいずれも、新興俳句運動における連作についての議論によって踏襲されることになる。

新興俳句運動の初期に連作俳句を主導したのは、秋櫻子と山口誓子の二人であった。誓子は秋櫻子と同じく大正後期から『ホトトギス』で頭角を現した若手の一人であった。誓子が秋櫻子の主宰する『馬酔木』に加わるのは一九三五年（昭和一〇年）のことで、それまでは『ホトトギス』に所属しつづけていたが、そのかたわらで連作俳句の実践と数多くの連作論の発表を行っている。

連作俳句の実践は秋櫻子も『ホトトギス』に所属していたころからすでに行っていた。一九三〇年（昭和五年）に出版された第一句集『葛飾』にも、すでに二一篇の連作が含まれている。秋櫻子はこの句集の構成についてその序に自ら次のとおり書いている。

この集は、多くの句集のごとく細かい季題別によらず、ただ春夏秋冬を大別したのみである。それは私の句には連作が多く、纏めて見ていただいた方が都合がよいからである。例えば「大和の春」、「水郷の夏」、「赤城の秋」、「三崎新春」のごときがそれである。また特殊の連作、「筑波山縁起」、「当麻曼荼羅縁起」、

「古き芸術を詠む」等は、別に連作の項を設けてこれを収録した。⁵⁴²

秋櫻子の句を収めた単著としては、『葛飾』以前にも一九二六年（大正一五年）に出版された句文集『南風』があるが、句の収録は季題別によつていた⁵⁴³。『葛飾』には、連作を連作として読ませるための配慮が見受けられる。多くの読者にとって作品よりも先に目にふれることになるであろう序文において自ら連作について言及しているのも、そうした配慮のひとつであるといえる。

秋櫻子は、『葛飾』の序において、この句集におさめられた連作のうち、「古き芸術を詠む」のうちの四句および「筑波山縁起」について次のとおり言及している。

昭和二年の春、桜のちりかかる頃大和に遊んだ。そうして多年憧れを持っていた古き仏教芸術に接した感激は、私をして

百濟観音

春惜むおんすがたこそとこしなへ

天燈鬼

人が焼く天の山火を奪ふもの

龍燈鬼

おぼろ夜の潮騒つくるものぞこれ

吉祥天女

うつし世に浄土の椿咲くすがた

というような句を作らしめ、また、その後も心の上に影響して「筑波山縁起」を作らしめた。⁵⁴⁴

⁵⁴³

水原『南風』、一・五九頁を参照。

⁵⁴⁴

水原『葛飾』、一一・一二頁。

秋櫻子にとって、これらの句や連作はいずれも「作る」ものであったことがここから分かる。

ちなみに、「古き芸術を詠む」はここに掲載された四句に三句を加えた計七句で、句順も異なっている。参考のため、「古き芸術を詠む」および「筑波山縁起」をここに示す。まず、「古き芸術を詠む」は次の七句である。

百済観音

春惜むおんすがたこそとしなへ

吉祥天女

うつし世に浄土の椿咲くすがた

伎芸天女

春日野の藤を華鬘けまんとなしたまふ

天燈鬼

人が焼く天の山火を奪ふもの

龍燈鬼

おぼろ夜の潮騒つくるものぞこれ

玉虫厨子

行春やほのぐのこる浄土の図

橘夫人念持佛

行春やただ照り給ふ厨子の中⁵⁴⁵

これら七句はそれぞれの前書きに記された彫刻などの美術に取材した春の句である。「筑波山縁起」の連作は、一九二八年（昭和三年）一月の『ホトトギス』の雑詠欄を初出とする次の五句である。

わだなかや鵜の鳥群るゝ島二つ

天霧^{あす}らひ雄峰は立てり望の夜を

泉湧く女峰の萱の小春かな

国原や野火の走り火夜もすがら

蚕^この宮居端山霞に立てり見ゆ⁵⁴⁶

「鵜」は夏、「望の夜」は秋、「小春」は冬、「野火」および「霞」は春の季題であり、この短い五句の連作に筑波山の縁起神話と四季の移ろいとが凝縮されている。秋櫻子自身が『高浜虚子』に書いている自解によれば、「第三句は、みなのかみが女峰の泉から流れ出たという説に拠っている。また「蚕の宮居」というのは今も存する蚕影神社のことであった」⁵⁴⁷。また、一九三三年（昭和八年）の『俳句の本質』においても、秋櫻子はこの連作について次のとおり記述している。

⁵⁴⁵ 同前、一一〇・一一一頁。

⁵⁴⁶ 同前、一〇八・一〇九頁。

⁵⁴⁷ 水原『高浜虚子』、一三〇頁。

これは連作俳句として、おそらく最初の試みであったろうと思います。筑波山が海中から屹立して今日に至るまでを、絵巻物式にあらわしたもので、第一句が夏季ですから、あとつづいて秋季冬季春季というように、順序よく季がうつることに一番苦心を要したことでした。⁵⁴⁸

この記述は、「筑波山縁起」の企図を説明するだけでなく、これを連作という明確な意識でもって作られた最初の作品だとしている。これは、個々の句の成立年では先行している「古き芸術を詠む」が、のちに連作として編みなおされたものであることを示唆する記述である。『葛飾』の「連作」の項の冒頭に収められた「筑波山縁起」は、こうして秋櫻子の最初の連作として後々まで語り継がれることになる。この連作にみられる想像的な題材や周到に練り上げられた構成は、その後の「自然の真」と「文芸上の真」での秋櫻子の主張にも通じるものである。

ところで、この「筑波山縁起」はホトトギスの雑詠欄が初出であると書いた。関連して、秋櫻子の『高浜虚子』には、この時、発行所を訪れた後の素十と秋櫻子が交わした会話が次のとおり回想されている。素十が「親仁さん」と呼ぶのは虚子のことである。

「いま発行所へ行ったら、雑詠の成績がわかっていた」

「ほう、どんな具合だった」

「君のはみな入選していた。しかし親仁さんから言伝があるのだ」

⁵⁴⁸ 水原『俳句の本質』、一二九頁。

「ああいうのは今後いけないと言うのだろう」

「そのとおり。そうわかっているなら出さなければいいじゃないか」

「ところがね、あれは大いに頑張って作ったんだから、やはり出したいんだよ」

「採るなら全部採らなくてはいけないし、捨てるなら全部捨てなければいけない。ああいうのは選がしにくい——と親仁さんは言っていた」

「ところで君の方はどうだ」

「それがね、今度は君一人が五句だったんだよ。ところがああいう句だから、親仁さんとしては巻頭にはしにくいやね、今日困っているところへ俺が句稿を持って行ったらう、すなわちこれが全部入選でね、巻頭ということになった」

「それはよかった」と私達は声をそろえて笑った。新年号は暮のうちに出て、

「筑波山縁起」は毀誉褒貶さまざまであった。⁵⁴⁹

やはり連作について「作る」という言葉が用いられているが、そのことに加えて、ここには、『ホトトギス』のシステムのもとで連作という形式のもつ扱いのむずかしさがよく表れている。『ホトトギス』の読者たちは、雑詠欄に投句し、虚子の選を経て作品を発表する。ここから句集を編めば、おのずと虚子の選を経て篩にかけられた後の句を集めた句集を作ることが出来るようになっていたのである。また、入選した句の数が多い方から順に掲載されるのだが、とりわけ巻頭に掲載されることは特別な

意味をもち、ほかの投句者たちの手本となる名誉でもあった。このような評価にさらされながら、同人たちは一作家として立つために自らの句を作り貯め、研鑽して行くのである。秋櫻子の「筑波山縁起」のような個々の句の関係が緊密に構成された連作はこうした選を介した指導形態のもとでの作品発表のシステムには明らかにそぐわないものであった。普羅と元の論争において、すでに連作に対する選のことが問題となっていたが、そのことは、新興俳句運動に直接つながっていく秋櫻子の連作についても、やはり問題とされていたのである。秋櫻子が『ホトトギス』を離れたのは論争を通じて明らかにされた嗜好の相違が直接の原因だが、連作を推し進める新興俳句運動が『ホトトギス』の外に活動の場を必要としたことには、作品の形態に照らしても相応の理由があったといえる。

秋櫻子は、『葛飾』の序文において、また、『高浜虚子』の回想において、「古き芸術を詠む」の作品や「筑波山縁起」の創作を「作る」という語で語っていた。そして、「古き芸術を詠む」の題に示されているとおり、「作る」ことはまた「詠む」ことでもあった。ここには、「書く」という動詞は用いえないのだろうか。この問いのもとで注目されるのは、一九三三年（昭和八年）に出版された第二句集、『新樹』に収められた同年作の連作、「瓶の菊」^{かめ}である⁵⁵⁰。それは次の五句からなる。

麗はしき菊なりければ虫もこぬ

わがいのちさびしく菊は麗はしき

⁵⁵⁰ 『新樹』の出版に先立って一九三一年（昭和六年）に『秋櫻子句集』が出版されているが、これは『葛飾』の句を中心にまとめた編纂句集であるため、一般に、第二句集とはみなされない。

わがいのち菊にむかひてしづかなる

疲れてはおもふことなし菊の前

椅子よせて菊のかをりにものを書く⁵⁵¹

この最後の句で「ものを書く」と叙述されているこの「もの」は、それ以前の菊の四句を前にしたとき、この連作それ自体のことを指しているようにも思われる。秋櫻子自身はこの連作についてどう言及しているだろうか。秋櫻子は、一九五一年（昭和二六年）の『霜鶴集』に収められたのち『水原秋櫻子全集』の第十三卷「自句自解」編におさめられた文章で、二句目の《わがいのちさびしく菊は麗はしき》について次のとおり書いている。

句が詠めなくなって、困っていた頃の作。

それまでは、どんなに詠めなくても、吟行に出かければ必ず二句や三句はできたのに、このときは風景を見ても、殆ど興味を感じないようになってしまった。詩泉涸渇したのかと思って、おりから晩秋であったので、大輪の菊を求めてきて、朝夕それを眺めていた。⁵⁵²

秋櫻子は「詠む」という言葉を用いて、この句と、この句の前後の句作を言い表している。また、三句目の《わがいのち菊にむかひてしづかなる》についても、同じく『霜

⁵⁵¹ 水原『新樹』、二一九頁。

⁵⁵² 『水原秋櫻子全集』、第一三卷、七三・七四頁。

鶴集』から『全集』の第一三巻に収められた文章で自解している。そこに次の一節がある。

この句は、第二句集『新樹』の巻尾に収めてあるが、あの『新樹』は、私の句集のうち一番内容のまづしいものかもしれない。時代的にいえば、馬酔木がようやく隆盛に赴こうとした頃で、気持は緊張していたのであるが、季語解その他の書物に没頭して、実作の方に割く時間が少なかったためであろう。⁵⁵³

ここで秋櫻子は同時期さまざまな書物の執筆に追われていたことを明かしている。ここから、句に「ものを書く」と述べられているのは、これらの執筆のことである可能性が浮かび上がる。したがって、ここでは次に、同時期に秋櫻子が連作について語っている文章を確認しなければならない。

秋櫻子は、「瓶の菊」の成立と同じ年に出版された『俳句の本質』で「連作」について書くとき、次のとおり連作を説明している。

まず俳句の連作とは如何なるものであるか？―その答えとして私は、ほぼ短歌の連作の場合と同じことが言えると思っております。俳句では題詠をすることが多いので、(我等は殆どそれをしませんが)一題によって多数の句を作ることはしばしばあります。しかしそれは連絡のない一群の作であって、連作ではないのです。題詠をする連作には、必ずはじめから主題があって、常に

それを念頭に置きつつ、一句一句を作ってゆくのです。つまり普通の一句一句を作る場合と心構えが違うのです。⁵⁵⁴

秋櫻子は、普羅と同様に短歌の連作の考えを援用しながら、創作態度の違いを説明している。だが、ここで秋櫻子は連作もまた「作る」ものとする前提に立っている。その創作態度の違いは、「作る」ことから「書く」ことへの認識の転換をとまなうものではなく、あくまでも「作る」という範疇にとどまるものであったことがここから分かる。ほかに、「すでに水泳競技、野球競技を取り扱った連作は発表されており、その他特殊の祭典、小説風の心境、生物に対する特殊の興味を詠んだ作も発表されました」といった文言に表れているとおり、連作はここでもまた「詠む」ものとしても語られている。⁵⁵⁵

連作ではなく俳句一般についても同様である。たとえば、秋櫻子は、「同じ時に同じ場所に立っても、感情の低い人は必ずちがった句を作ります」と書いている。⁵⁵⁶ また、一句の調べを重視することを説きながら、「俳句の作者たるものは、句を作るに当たっては、しらべにしらべて自己の感情をあらわすことに努めるべきです」と説く。⁵⁵⁷ 俳句は、繰り返し、「作る」ものとして言い述べられている。また、俳句の題材について説明しながら、秋櫻子は、「かく、自然と生活とをきり離すことのできぬ我等の間に、その自然と生活とを詠む詩の勃興したのは、まことに当然の帰結だろうと考えられます。そうして、この自然と生活とを詠む詩がすなわち俳句なのです」

⁵⁵⁴ 水原『俳句の本質』、一二二頁。

⁵⁵⁵ 同前、一三一・一二二頁。

⁵⁵⁶ 同前、二八頁。

⁵⁵⁷ 同前、五五頁。

という⁵⁵⁸。そしてまた、当時の俳句が都市生活に新しい句材をもとめている傾向について、次のとおり言及している。

都会の文化がひらけて行けば、直ちにそれを詠みいでます。文化につれて生活が変ってゆけば、それもまた創作慾を刺戟するのです。もし好奇心だけのものであるならば、それを詠んだ俳句は軽佻なものとなりましょう。しかるに今日の俳句は、新しい題材を詠んで、すこしもその僻に陥っていないのです。⁵⁵⁹

また、「我らは我らの感情を自由に詠むことを苦心しました」といった文言も見受けられる⁵⁶⁰。秋櫻子にとっては、やはり、俳句は「作る」もの、「詠む」ものであったのだ。その一方で、俳句を「書く」という文言は『俳句の本質』に一切出てこない。

秋櫻子の連作論が展開されている「瓶の菊」と同時期の文章は『俳句の本質』だけではない。秋櫻子は、一九三三年（昭和八年）に出版された『定型俳句陣』にも、連作について書かれた「連作俳句私見」、「連作俳句の設計図」、「連作の季語」の三篇を収めている。

「連作俳句私見」において、秋櫻子は、連作俳句に設計図は不要とする誓子の考えに批判を加えている。秋櫻子は「貴兄と小生とが勉強をともにしていた頃、同じ題で作っても小生の作句数は、貴兄の三分の一にも及びませんでした」と回想した上で、多作であれば設計図なしでも連作を構成できるだろうとしながら、「しかし小生のよ

⁵⁵⁸ 同前、三一頁。

⁵⁵⁹ 同前、一〇一頁。

⁵⁶⁰ 同前、一〇四頁。

うな寡作家は、多くの句を作ってそれから構成をするようなことはできないのです。そこではじめから設計図を作って置いて、さて句作に取りかかるのです」と述べ、設計図の必要性を主張するのである。⁵⁶¹ 『俳句の本質』においてと同様、この文章でも「作る」という語が繰り返し用いられており、「書く」という語は用いられていないのである。

「連作俳句の設計図」では、秋櫻子は誓子への応答からさらに一步すすめて、連作俳句の設計図についての考えを理論化しようと試みている。そこには、次のとおり連作の心構えが記されている。

私等は、一句では十分に現わすことのできぬ材料に出会うこともあり、また、一句で表わすよりも連作で現わす方がよいと思う材料に出会うこともある。^{ママ}
そういう場合に、材料と自分の感情とを完全に活かそうとするには、いきなりぶつつけに一句一句を作っては行けないのである。そこで先ずそれ等を完全に活かし得る心の用意をなし、一聯の設計図を作り、それから句を作っていくのである。⁵⁶²

秋櫻子はやはり「作る」という語を用いている。ほかに、「連作を作ってみたことのない人が、一般的の是非論を闘わしている時、私らはこれを傾聴するのであるが、細部研究の是非論は、実作者によってなされた時、はじめて權威を生ずるものだと思う

⁵⁶¹ 水原「連作俳句私見」一五〇頁。

⁵⁶² 水原「連作俳句の設計図」、一三四頁。

ている」といった文言においても、「作る」という言い回しが用いられている⁵⁶³。こうして「作る」という言い回しが多用されている一方で、「書く」という言い回しは一切みられない。

「連作の季語」は前述の二つの文章にくらべてずっと短いもので、句の創作を表す語はほとんど含まれていないが、強いて挙げるなら冒頭の段落の記述がある。

連作に同じ季語を用いる場合、それがまことに使いこなしくく、出来あがった上でも、眼に立ってこまることがある。こういう苦労は私もかつて述べたことがあるし、人の言うのを聞いたこともある。しかしその後精進研究の結果、われ等同人の作品には、同じ季語を使って、少しも繁雑感を与えぬ作が生まれてきたし、さらに一層進んで同じ季語の使用が、かえって面白い効果を生ずるようになることも、近い将来において期待できると思う。⁵⁶⁴

ここでは、秋櫻子は、連作を「出来あがる」もの、「生まれる」ものとして語っている。「書く」という言い回しはやはり出てこない。

要するに、同時代の散文における記述と照らし合わせたとき、「瓶の菊」の「ものを書く」という表現は、あくまでも、同時期に並行して書かれた散文の類を指すものだったと考えられるのである。秋櫻子のテキストには、短歌に触発されながら洗練されていった連作による創作意識の転換がたしかにはっきりと表れてはいる。形式の拡張は「連作俳句と設計図」における連作の心構えについての記述にもはっきり表れ

⁵⁶³ 同前、一四一頁。

⁵⁶⁴ 水原「連作の季語」一五九頁。

ているとおり、連作をひとつの全体として構成しようとする意志を生じさせたのである。しかしながら、それは、秋櫻子においては、「作る」こと、「詠む」ことの範疇で起こった転換にすぎなかったのである。

秋櫻子の論が「作る」ことの範疇にとどまるものであったことを確認したうえで、次は、山口誓子の連作に関する認識をテキストのうえに読みとっていく。誓子が連作に興味を寄せたのも、やはり短歌がきっかけだったようである。誓子は、その当時のことを、一九四九年（昭和二四年）刊の『俳句の復活』に収められた「連作俳句」と題する文章において、「現代俳句の草創時代に、私は、短歌に親しんだ。そして、私が何より羨しいと思つたのは短歌の連作であつた」と言い述べている。⁵⁶⁵

誓子によって連作の試みがはじめられたのは、昭和初頭のことであつた。一九三二年（昭和七年）に出版された誓子の第一句集『凍港』の跋において、彼は自らの句歴を三つの時期に分けて説明している。

第一期（大正十年より大正十四年迄）

これは私が、従順にも所謂傳統俳句と共にあつた時期である。

第二期（大正十五年より昭和三年迄）

これは當時俳句創作のステロ版的反覆にあきたらなかつたわたしが、表
現様式の新運動を興しつゝ、所謂傳統俳句を乗り踰えた時期である。

第三期（昭和五年以降現在迄）

⁵⁶⁵ 山口「連作俳句」、一七六頁。

これは私が、多くの場合連作の形式によつて、新しい「現實」を、新しい「視角」に於て把握し、新しい「俳句の世界」を構成せんとしつゝある時期である。⁵⁶⁶

この句集のなかで明確に連作としての題をつけて提示されている第一のものは、次に示す一九三一年（昭和六年）の「船の美學」である。

扇風機眞白し船の客となる

夏曉なつあけのなほ白燈の船あはれ

朝燒や太き煙筒ふえ汽笛をならす

朝曉なみに通風筒は竝立てる

日覆より午後三點の鐘なれり

艦ともに張る一枚日蔽艦をかくす⁵⁶⁷

夏の夜から明け方をへて翌日の午後までの客船の旅の情景を、時間の経過に沿って描いたものである。ただし、すでに一九二六年（大正一五年）から、次のような句の並びに、元が述べていたような創作法としての連作の形跡が見てとれる。

凍港や舊露の街はありとのみ

船客に四顧の氷原街見えず

⁵⁶⁶ 山口『凍港』、五〇頁。

⁵⁶⁷ 同前、四一・四二頁。

氷海やはるか一聯迎ひ櫓

氷海やはやれる櫓にたわむところ

氷海や月のあかりの荷役櫓⁵⁶⁸

一九七二年（昭和四七年）の『誓子俳話』に収められた「句による自伝」の記述によれば、これらの句は少年時代を過ごした日本領有下の樺太の大泊町での体験が下地になっている。誓子はそのことを、「句による自伝と云つても、私の本格的な作句は大正十年から始まり、樺太を素材とする句は大正十三年以後に、すべて回想のかたちで作られてゐるから、ここには、それ等回想の句の大凡の年代に還元して記す訳である」と、「作る」という言い回しを用いながら説明している⁵⁶⁹。誓子は『凍港や舊露の街はありとのみ』について「大泊の港は冬に凍つた。大泊の街は丘陵を間に挟んで馬蹄型になつてゐたが、右の本町が日本人街、左の楠溪町が旧ロシア街。しかし「旧露の街」はひどくさびれてゐた」と書いている⁵⁷⁰。三句目の「迎ひ櫓」は、海が凍つて船が港に入れないときに、氷の上を迎えに出向く櫓のことであろう。誓子には『氷海や船客すでに櫓の客』という作もある⁵⁷¹。この句について、「句による自伝」に「この句は大正十四年に作つたが、氷海を見に行つたとき、砕氷船はすでに沖に停つてゐて、上陸する船客は馬櫓で陸の方へ搬ばれてゐた」と書いている⁵⁷²。さらに、誓子は「句による自伝」に当時を回想した別の文章の一部を引用した上で、二

⁵⁶⁸ 同前、八・九頁。

⁵⁶⁹ 山口「句による自伝」、九頁。

⁵⁷⁰ 同前、一三頁。

⁵⁷¹ 山口『凍港』、五頁。

⁵⁷² 山口「句による自伝」、一三頁。

句目から五句目までの四句は「〔……〕そのときの印象に基づいている」としている⁵⁷³。引用されているのは一九五一年（昭和二六年）一月にNHKの放送原稿として書かれた「祖父のいる随筆」の次の部分である。

どうして私は、そんな夕方に、その海岸にゐたのであらう。私は友達と二人で、氷原の、沖に繋がつてゐる船に向つて歩きだした。

足にスキーを穿いて、一本の竹のストックを斜ひに持ち、氷を突きつつ歩き出したのである。氷の上は思ったより平らかで、スキーは前へ前へと進んだ。

氷の薄いところは下の海が黒く透いて見え、往き来の馬櫓がそこを走り過ぎるたびに、たわたわと撓んで潮の噴き出すところもあつた。

単調な氷原を何町歩きつゞけたであらう。私たちはやつと船の近くにやつて来た。

暮色の中の船は、舷の梯子を氷の上に直ぢかに下し、ハッチのところの一つ明るい燈を点けたきり全体は薄暗く見えた。

船の入つて来た路は既に氷が張つてゐて、船は全く氷に鎖されてゐるのであつた。私は艦の船名を読んではつと胸を躍らせた。そこにはローマ字で白く「DAIREIMARU」と書かれてゐたのである。

私達は暮色の中を陸へ向つて帰りはじめた。船の燈は振り返るたびにきらきらとひかり出しまるで海上のホテルのやうにかゞやいて見えた。⁵⁷⁴

⁵⁷³ 同前、一三・一四頁。

⁵⁷⁴ 山口「祖父のいる随筆」、一二三・一二四頁。強調は原文どおり。

この一連の体験が、並んだ一連の句に結実している点、元という作句の「手段」としての連作の成果が、普羅のいう「作物」としての連作をもたらしたものといえよう。誓子はそうした素朴な連作の実践からだんだんと理論的な裏付けをともなったより構成的な連作へと移行していったのである。

誓子の連作が理論による裏付けを伴い始めるのは『凍港』が出版された一九三二年（昭和七年）前後である。同年一〇月の『かつらぎ』に掲載された「連作俳句は如何にして作らるゝか」は、「作る」という語を表題に掲げながら、その理論を展開している。誓子は、「連作俳句」の創作は、必ず二つの過程を踏まなければならない」とした上で、「第一の過程は、「個」の俳句の創作過程であり、第二の過程は「個」の俳句のモンタージュ過程である」と記している。⁵⁷⁵

誓子の「モンタージュ」は、直接には、当時日本に輸入されていたソヴェエトの映画理論に由来している。そのことは、誓子がこの「連作俳句は如何にして作らるゝか」において、当時のソヴェエト・モンタージュの代表的な実践家にして理論家であったフセヴォロド・プドフキンの映画理論の断片を複数引用していることから明らかである。⁵⁷⁶ また、一九三三年（昭和八年）四月の『ホトトギス』に掲載された「詩人の視線」においても、誓子はプドフキンの「モンタージュは連鎖である——P」という主張とセルゲイ・M・エイゼンシュテインの「モンタージュは衝撃である——E」という主張とを参照したうえで、「一個の作品の構成過程に於いては——殊に俳句の関節描写（「甲」を描かんとして非「甲」を描くこと）に於ては——プドフキン風の「連鎖」よりもエイゼンシュテイン風の「衝撃」の方が、より高度のモンタ

⁵⁷⁵ 山口「連作俳句は如何にして作らるゝか」、四八頁。

⁵⁷⁶ 同前、四九頁。

アジユと考へられもしよう」としつつも、「連作俳句が「個」を完全に保存しながら、と同時に「全」に於いて、内面的に、有機的に構成されてゐるものとすれば、連作俳句の「個」はプロドフキ的な連鎖をこそ、そのモンタアジユ手法として採用すべきである。又しなければならぬ」と結論付けている⁵⁷⁷。ここには、一九二九年に、モスクワで出版されたエヌ・カウフマン『日本映画』のあとがきの形で発表された、エイゼンシュテインの「ワンショットの画面の外で」という文章を参照した形跡がみられる⁵⁷⁸。だが、それと同時に、誓子のこの理論についての記述は、寺田寅彦の「映画芸術」をそのヒントとしていた形跡がある。

寅彦の「映画芸術」の初出は一九三二年(昭和七年)八月の『岩波講座 日本文学』であるから、同年一〇月を初出とする誓子の「連作俳句は如何にして作らるゝか」がそれを参照していたとしてもおかしくはない。誓子は「「個」の俳句のモンタアジユ過程」を次のとおり説明している。

「個」の俳句のモンタアジユ過程――

モンタアジユとは、本来機械、家具などの、部品としての個々の断片から、機械や家具などを組み合わせること、組立てること即ち構成することを意味するが、茲に所謂モンタアジユ過程とは、「個」の俳句の編輯であり、「個」の俳句の全的構成である。

⁵⁷⁷ 山口「詩人の視線」、七三・七四頁。

⁵⁷⁸ エイゼンシュテイン「ワンショットの画面の外で」、六九・七〇頁。

この過程を経て、「個」の俳句は、は、じ、め、て「全」としての連作俳句となる。

579

誓子のいう「個」の俳句のモンタージュ過程」とは、要するに、一句一句別々の俳句を連作俳句に「編輯」することである。ここに用いられている「編輯」の語は、「映画芸術」における寅彦の次の記述を踏まえたものであろう。

モニタージュという言葉を抽出し、その意義を自覚的に強調したのはブドーフキン一派の人に始まるのかもしれないのであるが、要するにモニタージュは平凡な「編輯」という言葉をもって代用しても大して差支えないという事は、ブドーフキンの著書の英訳にエディティングという英語を当ててあることから想像されるであろう。⁵⁸⁰

そして、寅彦は「あらゆる芸術のうちでその動的な構成法において最も映画に接近するものは俳諧連句であろうと思はれる」と述べている。⁵⁸¹ 近代俳句の前身であると同時に句と句との連続によって織りなされる形式でもある連句を、当時のモダニテ

⁵⁷⁹ 山口「連作俳句は如何にして作らるゝか」、四九頁。強調は原文どおり。

⁵⁸⁰ 寺田「映画芸術」、二二三頁。なお、映画におけるモニタージュの意義を強調した作家たちを「ブドーフキン一派」という呼称のもとで紹介する寅彦の文章には、いくらかの事実誤認がともなっているように思われる。ソヴィエトのモニタージュ論に限定するとしても、その祖はレフ・クレシヨフとするのがふさわしいであろう。ブドフキンやエイゼンシュテインは、いずれもクレシヨフの工房で映画の創作法を学んでいる。

⁵⁸¹ 同前、二三八頁。

イを象徴する映画芸術と関連付けて論じる寅彦の文章は、連作俳句の制作を通じて新しい表現の方法を探っていた誓子にとって、大いに刺激となったに違いない。松井利彦は誓子に直接確認を取ったうえで『近代俳論史』に次のとおり記している。

誓子がモニタージュ理論に注目するのは、寺田寅彦の随筆を見てからで、直接の知識は、『映画の辯證法』エイゼンシュテイン、佐々木能理男訳（昭7・1、

往来社）、『映画監督と映画脚本』ヴェ・プドフキン（昭5・2。往来社刊）、

『芸術としての映画』ルドルフ・アルンハイム、『映画美学と映画社会学』ベ

エロ・ヴォラージュ等から得ている。⁵⁸²

誓子は「連作俳句は一系列の横隊ではなくして、相互に、緊密にスクラムを組んでゐる」とした上で、「（この点は、寺田寅彦氏の如く、「連句」にモンタージュ理論を適用する場合には全然起り得ない問題である。何故なれば、連句の第一句は第二句と結合してゐるが、第三句と直接結合してゐないから）」と、寅彦の論に言及している

⁵⁸³

重要なのは、誓子が連作俳句の創作における「個」の俳句のモンタージュ過程を「個」の俳句の創作過程」と区別して語っているということである。「編輯」は俳句それ自体の「創作」からあらかじめ区別されているのである。したがって、「個」の俳句の創作過程」がいかに語られているかこそが、本論文において検討すべきことがらだといえる。誓子はそれを次のとおり記している。

⁵⁸²

松井『近代俳論史』、三九七頁。

⁵⁸³

山口「連作俳句は如何にして作らるゝか」、五〇頁。

「個」の俳句の創作過程――

之は通常の雑詠に於ける創作過程と寸毫も異なるところはない。即ち作家

は「個」として完成した俳句を作るのである。⁵⁸⁴

ここには俳句の創作を「作る」とこととみなす認識がはっきりと見てとれる。誓子は「決して、事の当初から「全」としての連作俳句を作るのではない」とし、この俳句を「作る」ことを連作俳句の「編輯」から切り離すことによって、「作家は連作俳句の設計図なしに、無計画に着手していいのである」という帰結を導き出す。⁵⁸⁵

誓子の設計図なしの連作の態度に対して、秋櫻子が否定的な反応を示していたことは、先に見たとおりである。だが、誓子が一九三三年（昭和八年）二月の『かつらぎ』に掲載された「連作俳句に於ける二三の問題」において、「個」あつての「全」である。作品としての連作俳句に於ける、「個」と「全」との関係は、かゝるものと理解せられるべきである」と断言しえたのは、まさしくこの区別によってのことであった。⁵⁸⁶ 同様のことは普羅も述べていたが、それが明確な論理に支えられていたわけではなかった。それに対して、この誓子の論は、創作法をより厳密に規定することによって、一句としての価値をあくまで尊重しながら連作の可能性を探る方法を確立したのである。したがって、誓子の認識のもとでは、「詩人の視線」に書かれてい

⁵⁸⁴ 同前、四八頁。

⁵⁸⁵ 同前、四八頁。

⁵⁸⁶ 山口「連作俳句に於ける二三の問題」六七頁。

るとおり、「連作俳句は、第二句からはじまつて第六句に終つても差支へない」ということになるのである⁵⁸⁷。

見方を変えれば、誓子の論は、優れた一句を作るための方法としてのみ連作を認めていた島村元と同様の連作理解を土台としつつ、そこに「モンタアジュ」という工程を付け加えることで、元の論では批判されていた形式としての連作を肯定的に捉えなおしたものであるともいえる。

だが、先に確認されたとおり、こうした誓子の連作論においては、連作形式の導入が一句の創作態度に大きな変化をもたらすということは考えられない。したがって、誓子は必然的に、これまでの俳人たちと同様、「作る」という認識のもとにとどまることになるのである。誓子は一九三四年（昭和九年）一〇月の『俳句研究』に掲載された「連作是」を、「俳句の領域を拡大せんとするのは、俳句を憎むからではない。否俳句を愛するからである。俳句を愛するものが俳句を裏切ることとは出来ない。——思はず僕の反動ぶりを暴露した」と結んでいる⁵⁸⁸。誓子の俳句観はこうした限りにおいて、『ホトトギス』のシステムにも十分に適応可能なものであったのだ。論争によつて早々に『ホトトギス』を去らざるをえない状況に追い込まれた秋櫻子との違いは、まさしくこの点にあったといえる。また、一九三五年（昭和一〇年）一〇月から翌年四月にかけて『馬酔木』に連載された「胴体の言葉」において、誓子は「詩はつくるべきものである」「だから詩にはつくらうといふ意志の発動を必要とする」とした上で、「生活者である人間が、その生活に入り込んで来る季節を詠ひあげる詩（十

⁵⁸⁷ 山口「詩人の視線」、七四頁。

⁵⁸⁸ 山口「連作是」、七六頁。

七音季感詩)が俳句である」としている⁵⁸⁹。誓子の「つくる」ないし「作る」という言い回しは、俳句が詩の一ジャンルであるという認識に支えられているのである。秋櫻子と誓子は俳句の創作についていずれも「作る」という言い回しを用い、「書く」という言い回しを用いてはいなかった。これは、新興俳句の最初期にあって、その形式的な発展を主導した二人が、ともに俳句を「作る」とみなす認識の範疇で思考していたことを示している。それでは、ここから発展する新興俳句の諸々の作家たちはどうか。

一・八 新興俳句運動下での無季俳句の展開

連作俳句の形式が確立されて以降、新興俳句の動きは、季題を詠みこまない無季俳句の可能性の開拓へと拡大しはじめる。無季俳句の動きが本格化していくのは、一九三四年(昭和九年)以降のことである。同年九月に、吉岡禪寺洞の主宰する俳誌『天の川』の同人であった篠原鳳作が同誌に発表した「二つの問題」という文章において表明された態度は、当時の俳人たちのなかでも、もっとも先鋭的なものであった。鳳作は「最近季題は含まずとも句に季感さへあればよいと云ふやうな説が起つてゐるが自分は一步進んで、季なき世界こそ新興俳句の開拓すべき沃野ではないかと思ふ」としている⁵⁹⁰。鳳作がこうした考えを抱ききっかけには、彼が宮古島に住んでいたことが関係しているものと思われる。一九三三年(昭和八年)一月の『泉』に掲載された「歳時記に注文をつける」で、鳳作は「亜熱帯の琉球宮古島に住んでをりますの

⁵⁸⁹ 同前、一一五頁。

⁵⁹⁰ 篠原「二つの問題」、一七九頁。

で歳時記を繙くやうな事は減多にありません」としている⁵⁹¹。歳時記というのは、季語およびその解説と例句を集めた辞典の類であるが、季題の収集やその分類は本州の気候風土に則っている。これは、歳時記の編集というよりは俳句の季題についての伝統がそのように確立してしまっていたことによるもので、異なる気候風土のもので、必然的に従来の季題の体系をはずれた句作を強いられた鳳作は、しだいに無季俳句に力を注ぐようになっていったのである。なかでも、一九三四年（昭和九年）一〇月の『傘火』に掲載された連作、「海の旅」は、鳳作の無季俳句のもっとも重要な成果であったといえる。

満天の星に旅ゆくマストあり

船窓に水平線のあらしシーソー

しんしんと肺青きまで海の旅

幾日も青うなばらの円心に

甲板と水平線とのあらしシーソー⁵⁹²

これをたとえば同じく船旅を描いた前掲の誓子の「船の美學」と比較すれば、その違いは明白である。あくまでも季題との配合のもとで夏の船旅の情景を描き出していた「船の美學」に対し、「海の旅」は船旅の背景に季節をかならずしも限定しない「満天の星」や「青うなばら」を配置することで、船の外にひろがる空間に思いを向けている。

⁵⁹¹ 篠原「歳時記に注文をつける」、一四七頁。

⁵⁹² 篠原「俳句集」、六九・七〇頁。

鳳作はどのような言い回しで自らの句作について述べているだろうか。一九三六年（昭和十一年）二月の『天の川』に掲載された「二つの白道」において、鳳作は、自らの句作を振り返りながら、次のとおり書いている。

私にとって俳句は「如何に美しいものを歌ふか」ではなしに「如何に力強い感激を歌ふか」であつた。

「俳句は自己の生命の象徴であると同時に自然の生命の象徴でなければならぬ。美だとか、寂だとか、そんな繊弱なものは顧慮するの要はない。自己と自然の間に発する生命の火花を表現しさえすればよい。」

私の心の中に斬う云ふ素朴ではあるが力強い一瞬のヴァイタリズムが成長した。

私はヴァイタリチー／＼と一途に「ためいきの句」でなく「さゝやきの句」でなく「叫びの句」を「怒号の句」を作つて行つた。⁵⁹³

鳳作のこの言葉には、彼にとって俳句が「歌ふ」ものであり、音声的なものであるということがよく表れている。「叫びの句」や「怒号の句」という表現は、まさしくそうした認識の反映である。鳳作が「書く」ではなく「作る」という語を用いていることはその認識を踏まえれば納得されるところである。鳳作はそうして「自己の詩心に純一ならんが為には無季の俳句が生れることのあるのは必然なんだから、無季の句

⁵⁹³ 篠原「二つの白道」、二二二頁。

をつくらないと云ふ事の方が不自然なのである」と、やはり「作る」という語で無季俳句の創作を語っている⁵⁹⁴。

鳳作らの起こした無季俳句の動きに対して秋櫻子や誓子は批判的であった。誓子は、「胴体の言葉」において、「いま僕達は有季俳句の季をほんとうに生かすことに主力を傾倒している」とし、また、「無季俳句のうちに敗北した有季俳句を見る」とした

⁵⁹⁵。秋櫻子も「無季俳句を排す」と題された俳論で「俳句は季題を含むべきものである」という約束を、僕はいまだかつて疑ったことがない。この約束を守ることが僕にとって呼吸することと同じである」と述べている⁵⁹⁶。この「無季俳句を排す」は種々の無季容認論や無季推奨論を個別に分析し批判した上で、「連作から無季俳句を割り出した人々は、あわれむべき無力者である」、「単作に立脚して無季俳句を唱うる人々は、考究と努力の足らざる者である」とする文章であった⁵⁹⁷。秋櫻子の率いる『馬酔木』に所属していた加藤楸邨もまた、一九三五年（昭和一〇年）八月に俳誌『南風』に掲載された「無季俳句雑感」において、「試みに季を絶対に排除して作品行動を続けてみたらどうなるか。篠原氏の努力がこの解決をつけてくれるではあろうが、恐らくその困難は、俳句に季を絶対条件とする以上の不自由さを感じるであらう」と述べている⁵⁹⁸。だが、こうした批判の一方で、それまで有季俳句を作っていた作家たちのうちにも、このころから無季俳句の連作の動きが生じはじめる。

⁵⁹⁴ 同前、二二二頁。

⁵⁹⁵ 山口「胴体の言葉」、一一七・一一八頁。

⁵⁹⁶ 水原「無季俳句を排す」一六九頁。

⁵⁹⁷ 同前、二六一頁。

⁵⁹⁸ 加藤「無季俳句雑感」、一三〇頁。

一九三六年（昭和十一年）に久女および禪寺洞とともに『ホトトギス』同人名簿から削除された日野草城は、その翌々年に出版された第四句集『転轍手』に、次に示す「雨と日常性」を含んだ多数の無季連作を収めている。

雨白く曉けぬ厨に妻の音

半熟の卵黄燦爛と雨暗し

雨烈し雨外套の護謨臭ふ

毎日の景色が雨に濡れてゐる

雨を看る貌が浮べり簿書の上

三時の茶たばこのけむり雨の音

晚酌や母と八つ手と伽羅の雨

薄闇に妻子の熟睡雨の音⁵⁹⁹

草城は、雨の降りしきる一日を無季の句の連作にすることで、季節による限定のない匿名的な「日常性」において捉えている。句集の序文として置かれた「独白」において、草城は「新しい線路へポイントを切り替へる作業を試みたつもりであるが、さて、おもはくどほりにうまくいつてるかどうか、確かなことは僕自身にもわからない」としていた⁶⁰⁰。その切り替えのひとつに、無季俳句の実践ということが含まれていたのである。

⁵⁹⁹ 日野『転轍手』、四一七・四一八頁。

⁶⁰⁰ 同前、四〇〇頁。

第一句集の『白い夏野』で頭角を現していた高屋窓秋も、日中戦争の勃発した一九三七年（昭和十二年）に第二句集の『河』を出版し無季の連作を収めている。表題作の「河」四句は、当時の都市の荒廃を描いたものであった。

河ほとり荒涼と飢ゆ日のながれ

肥沃地も民衆は飢ゆ河のながれ

日空しくながれ流れて河死ねり

河終る工場都市にひかりなく⁶⁰¹

この「河」をはじめ、社会批判の色合いを強く帯びた『河』の連作については、たとえば、近代俳句の表現史の研究によって知られる川名大によって『白い夏野』の抒情は『河』という社会的現実の俳句的領略においてはそのセンチメンタル性ゆえにいたずらに自己演技の感傷に陥るばかりであった」といった批判がなされている⁶⁰²。だが、そうした社会的現実を詠もうとする姿勢は、たとえば新興俳句において口語調の印象的な俳句を残したことで知られる渡邊白泉の一九三八年（昭和十三年）の《銃後といふ不思議な街を岡で見た》⁶⁰³や、翌年の《憲兵の前ですべつてころんぢやつた》⁶⁰⁴、《雪の街畜生馬鹿野郎斃つちまへ》⁶⁰⁵などにも通じていくものであり、当時の新興俳句を語るうえで窓秋の『河』はやはり重要な作品であるといえる。

⁶⁰¹ 高屋『河』、七五頁。

⁶⁰² 川名「篠原鳳作の作品について」、二九二頁。

⁶⁰³ 「渡邊白泉初出發表順句集」、八八頁。

⁶⁰⁴ 同前、一一四頁。

⁶⁰⁵ 同前、一一五頁。

このころに勃発した日中戦争は、新興俳句における無季俳句の試みを推し進める一因となった。無季俳句に批判的だった山口誓子もまた、一九三七年（昭和十二年）一二月の「戦争と俳句」において、新興無季俳句は戦争との結びつきにおいて有利な地歩を占めているとして次のとおり書いた。

新興無季俳句はその有利な地歩を利用して、千載一遇の試練に堪へて見るがよからう。銃後に於てよりも、むしろ前線に於て、本来の面目を発揮するがよからう。括目してそれを待たう。もし新興無季俳句が、こんどの戦争をとりあげ得なかつたら、それはつひに神から見放されるときだ。⁶⁰⁶

こうして、誓子は無季俳句に対する懐疑的な姿勢をもちつづけながらも、戦争を題材とした無季俳句を推奨したのである。当時、『京大俳句』を中心に活動していた新興俳句の旗手のひとりである西東三鬼は、この誓子の文章を受けて、同年一二月、同誌に「新興俳句の趨向について」と題された文章を発表し、次のとおり書いている。

青年が、無季派が、戦争俳句を作らずして、誰が一体作るのだ？ この強烈な現実こそは無季俳句本来の面目を輝かせるのに絶好の機会だ。有季派は『夏蚕』や『白足袋』によつて戦争俳句を作る。無季俳句は何によつて、いかに戦争俳句を詠ふか？ 新しい無季時代を作るものは、近代的知性を備へた無季派の青年の義務と云つていい。作品発表の遅速はどうでもいい。沈滞の声を聞

⁶⁰⁶ 山口「戦争と俳句」、一四二頁。

く新興俳句を中興させるのは、戦争を詠った無季俳句以外にはない。誓子氏のははれる通り『この機を逸しては、無季俳句は神に見放される』のだ。⁶⁰⁷

三鬼がここで、「作る」および「詠ふ」という言い回しを用いながら無季俳句を唱道していることは見逃せない。連作俳句も無季俳句も、新たな質の俳句でありながら、「作る」や「詠ふ」といった語によって語られる対象だったのである。

誓子が推奨した前線での無季俳句の実践において、傑出した作品を残した俳人に富澤赤黄男がいる。銃後の娘に宛てて書かれた「ランプ——潤子よお父さんは小さい支那のランプを拾ったよ」は、なかでも優れた連作として知られている。

落日に支那のランプのホヤを拭く

やがてランプに戦場のふかい闇がくるぞ

灯はちさし生きてゐるわが影はふとし

靴音がコツリコツリとあるランプ

銃聲がポツンポツンとあるランプ

灯をともし潤子のやうな小さいランプ

このランプ小さけれどもを想はすよ

藁に醒めちさきつめたきランプなり⁶⁰⁸

⁶⁰⁷ 西東「新興俳句の趨向について」、一六九頁。

⁶⁰⁸ 富澤『天の狼』、六八・六九頁。

この赤黄男の連作には、戦場で拾われたランプをモチーフに、その小さい灯りとともに夜戦のなか銃後の娘のことを思い一夜を明かす兵士の心情が、ありありと語られている。

赤黄男にとって、俳句の創作はいかなる言い回しで語りうるものであったか。一九三五年（昭和一〇年）一〇月の『旗艦』に掲載された「俳句は詩である」において、

「盛らるゝ文學的意欲の凝結、と發現さるゝ表現態の緊迫とが相關した詩として俳句を讚えねばならない」とし、俳句を詩とみなした上で、「詩」は書かれない詩だといふことは純粹を意味する。「詩」はなにものをも挟まない、「書かれた詩は純粹以下である。詩が純粹を渴仰しつゞけるわけもこのところにある」と述べている。609。こうした記述は、一見すると、俳句の創作を「書く」こととする意識の上に立っているように見える。だが、ここでは、次の記述が重要である。

俳句は「詩」に基立する點に於て、一般詩と何等異るところをもたない。即ちその本質に於て何等の相違あるべきではない。

表現が内容であるといふなれば、その意味に於ける詩としての發現の上に、十七音調なる範圍制限を、特に摘出し、指向するであらう―その特異性を示す事が出来るにすぎない。換言すれば、俳句は「詩」の基立に於て、五七五調の範疇に於て、詩を發現し、一般詩を超過する詩だと言ひ得るであらう。610

609 富澤「俳句は詩である」、二二二・二三三頁。

610 同前、二二三頁。

赤黄男は、「本質」においては俳句は一般の詩と同じであるとしている。だが、十七音調の範疇においては、「一般詩を超過する詩」であるともみなされる。なおかつ、ポール・ヴァレリーの文学論を参照した形跡のうかがえるこの文章において、「書かれた詩」という言葉は、あくまでも「一般詩」の文脈で用いられている。そして、「書く」ということは、赤黄男においては詩の「本質」とはみなされていない。

赤黄男は、俳句について、「詩ふ」という言葉をもちいて語るのである。たとえば、一九四〇年（昭和一五年）の『現代俳句』第三巻におさめられた作品集「魚の骨」の「まへがき」を、赤黄男は次のとおり結んでいる。

僕は太陽と共に裸で跳る。

そして聲一パイに詩はうと考へる。⁶¹¹

さらに戦後の一九五二年（昭和二七年）に刊行された『蛇の笛』の「覺書」においても、次に示すとおり、この「詩ふ」という動詞がもちいられている。「本集の作品は私の悲惨な崩壊の詩^{うた}かもしれない。がしかし私は私の生の姿勢で詩つてきたつもりである」⁶¹²。これらの文章で用いられている「詩ふ」の決して慣例的とはいえない用字は、俳句を「詩」として捉える赤黄男が、その創作を言い表すために選びとったものであると考えられる。そして、それは同時に、俳句を音数によって規定された「聲」の詩として捉えていることを「うたう」という動詞に備わった意味によって言い表してもいるのである。

⁶¹¹ 富澤「魚の骨抄」、七頁。

⁶¹² 富澤『蛇の笛』、二〇五頁。

富澤赤黄男に代表される前線俳句とは別に、国内では、戦火想望俳句とよばれる作品群が現れる。これは、戦場に出征していない俳人たちが、戦地から伝わってくる情報をもとにして、いわばフィクションとしての戦場を詠んだ一連の作品群である。改造社が発行していた雑誌、『俳句研究』に、一九三八年（昭和十三年）九月に、いずれも新興俳句の担い手である日野草城、東京三（のちに秋元不死男と改名）および渡邊白泉の三名が、火野葦平の小説、『麥と兵隊』を題材にして作った三篇の連作が掲載される。《大江流黄なり艦首に白く湧き》にはじまる日野草城の「戦火想望」は、戦火想望俳句という呼称の由来となったと考えられる大作である⁶¹³。そのことは、当時『京大俳句』を中心に新興俳句の作り手として活動していた三橋敏雄が、その戦火想望俳句集『弾道』に次のとおり記している。

俳句版「麦と兵隊」の評判は、甚だ芳しからぬものであった。と同時に、その作品ぐるみ、それまでも往々否定の対象となつてゐた、総ての戦争フィクション俳句、即前線フィクション俳句の謂は、前記の日野草城作品の表題を取つて以て、いつしか戦火想望俳句と言ふ呼称に變つて行く。⁶¹⁴

草城のほかの二人の作品についても簡単に確認しておく、まず、渡邊白泉の「麥と兵隊を讀みて作る」は、『難民の笑ひ地平の町に村に』にはじまる一五句の連作であった⁶¹⁵。そして、秋元不死男の「戦争日記」は『皮膚と服硬く列車の兵ねむる』に

⁶¹³ 日野「第五句集（資料）」、四九三・四九七頁。

⁶¹⁴ 三橋『弾道』、七三頁。

⁶¹⁵ 「渡邊白泉初出發表順句集」、一〇七・一〇九頁。

始まる五十句の大作であった⁶¹⁶。だが、草城を含め、いずれの作者も、生前刊行の自選句集にこの連作を収めていない。

草城が「戦火想望」の句を生前の句集に収めていないのは戦災によって当時の資料を失ったことが理由であった。草城は第五句集を刊行しないまま第六句集『巨暮』を刊行し、そこに「転轍手」に次ぐべき第五句集は、資料の一切を戦火に失ったので、あとまはしとして、第六句集に該るこの一卷を先づ世に送る」と記している⁶¹⁷。その後、結局、草城の第五句集は生前に刊行されることはなく、全句集に当時の資料が収められているのみである。

白泉がこれらの作品を句集に収めなかったことの明確な理由は不明であるが、同時期の作品をまとめた『涙涎集』には《赤く青く黄いろく黒く戦死せり》、《戦死せり地に草木を高く残し》、《薄暗き太腿を立て戦死せり》といった戦火想望俳句が収められている⁶¹⁸。したがって、「麦と兵隊を読んで作る」は選の過程で質の良し悪しの観点から除外されたものと考えられる。

不死男が「戦争日記」を句集に収めなかったのは、白泉や草城とは全く異なる理由からである。不死男は東京三の筆名で一九三九年（昭和一四年）四月の『土上』に「嘘の俳句」と題された文章を発表し、そこに次のとおり書いている。

私は『麦と兵隊』を努力して作った。原作を読んで私は幾度も私自身戦火を浴びる思ひに引きこまれた。ニュースその他で間接に知る戦争と兵隊のことに

⁶¹⁶ 秋元「補遺」、三七六・三八〇頁。

⁶¹⁷ 日野『巨暮』、五四五頁。

⁶¹⁸ 渡邊『涙涎集』、二三五頁。

較べて、こんなにも身につまされて感じたことはなかった。それを試作するまで、私は一度もいわゆる戦争俳句なるものを作らなかったにも拘らず、それを作ってみたのはそのためであった。作家あとしての私の行き方は、どちらかといえば、自分のこの二つの眼ではっきり見たものでなくては作れない行き方である。その私が見たこともない戦争俳句を作ったのは、原作『麦と兵隊』を通じて戦争や兵隊が幾分でも真実に見得られたからにほかならなかった。私の作り方がむしろ俳句化としては無意味な方法、すなわちあくまでも原作の在り方に固執したのはそのためである。しかし、そういう自己弁護は客観的には承認されないということを、私は今まで眼にふれたいろいろの世評によって知ったのである。⁶¹⁹

やはり「作る」という言葉をもちいながら俳句の創作を語っている。そして、不死男は、こうした議論から、次の帰結を引き出す。

超現実主義的俳句には「嘘の俳句」があってもよい。しかし、レアリズム俳句には断じて「嘘の俳句」があってはならない、作りごとの俳句があってはならない。頭の中ででっちあげた俳句があってはならないのである。それはレアリズム俳句それ自身の精神に反するからだ。すなわちレアリズム俳句とは何よりも真実を強調する俳句であるからだ。⁶²⁰

⁶¹⁹ 秋元「嘘の俳句」、二六五・二六六頁。

⁶²⁰ 同前、二六六頁。

ここから不死男はリアリズム俳句の向きを推し進めていく。その第一句集である『街』が三省堂の「俳苑叢刊」シリーズの一冊として刊行されるのは、この翌年のことである。「嘘の俳句」の執筆から約半年後の昭和十四年十二月の署名が付されたその自序には、次の文言がみられる。

私の俳句作家としての心構へは、いろいろの意味で只管「新しい俳句を作る」といふことに終始してきた。そしてこの心持は現在に於ても聊かも変るところがない。しかし、今の私は「新しい俳句」なるものを、私自身を中心にした日常生活の中に――とりわけ日常生活に於て見逃し勝ちな、赤裸々な、現実的な、人間感情の中に――見出し、それを俳句的実感として、新しい俳句を創つてゆきたいと念願してゐる。⁶²¹

不死男は「新しい俳句を作る」という試みのもとで「戦争日記」の連作を作った。だが、その後、句集の出版までに、リアリズムの考えを推し進めた。その基準からは、「戦争日記」は入集にふさわしい連作ではなかったのである。だが、不死男はこうした創作態度の変化を経ても、やはり「作る」ないし「創る」という言い回しで俳句の創作を語っている。

戦火想望俳句の実践は『俳句研究』の一企画のみにとどまるものではない。西東三鬼は自ら無季による戦争俳句を盛んに作っている。《逆襲の女兵士ヲ狙ヒ撃テ！》⁶²²

⁶²¹ 秋元『街』、七頁。

⁶²² 西東『旗』、四〇頁。

や《パラシウト天地ノ機銃フト黙ル》⁶²³といった作がその第一句集『旗』に収められている。

当初、前線俳句にのみ新興無季俳句の可能性を見ていた誓子から、戦火想望俳句によって賞賛をうけたのが三橋敏雄であった。当時満一七歳の無名作家であった三橋敏雄は、一九三八年（昭和十三年）四月の『風』誌上に無季の戦火想望俳句からなる連作「戦争」を発表する。《射ち來たる弾道見えずとも低し》⁶²⁴、《砲撃てり見えざるものを木々を撃つ》⁶²⁵、《戦車ゆきがりがりと地を搔きすすむ》⁶²⁶などの句を含むこの連作は、のちに『弾道』の第一章から第二章までを構成することになる五七句の大作であった。誓子は同年六月二六日付の『サンデー毎日』に掲載された「前線俳句」という文章で敏雄のこの連作に言及し、「私は主義として無季作品を作らないけれど、もしかりに無季作品を作るとすればかういふ方向のものを作るのではないかといふ気がする」とした上で、「私は軽燥性と有過失を、青年の長所と見るし、また同時に短所と見るものであるが、この作家はかゝる軽燥性と有過失をすでに卒業してゐる」、「私自身はまださういふ軽燥性を持ち、幾多の過失を犯してゐるだけに、この作家怖るべしといふ感じが深いのである」と書いた⁶²⁷。誓子はやはりここで「作る」という語を用いながらこの敏雄の連作を評している。

三鬼の主導のもと、『京大俳句』を中心に作られた戦火想望俳句であったが、一九三九年（昭和十四年）の九月ごろには、その流行も終わりをみせる。俳人の田島和生

⁶²³ 同前、四二頁。

⁶²⁴ 三橋『弾道』、六〇頁。

⁶²⁵ 同前、六一頁。

⁶²⁶ 同前、六二頁。

⁶²⁷ 山口「前線俳句」、一五三頁。

は『新興俳人の群像——「京大俳句」の光と影』において、その理由を、次のとおり分析している。

この原因は、新聞や雑誌の写真、映画ニュースの映像などを通じて戦争を詠むまでもなく、戦争体験者が急増したためである。身边から多くの若者たちが戦地に赴き、死線をさまよい、その多くが「英霊」となり、傷病兵として還ってきた。戦争の悲惨さ、厳しさを目の当たりにし、戦火を想像で詠む虚構の俳句を作ることが、俳人たちの間でも問題となる。⁶²⁸

そして、戦火想望俳句の流行が終わった昭和十五年の二月に『京大俳句』の創立会員であった平畑静塔ほか八名が検挙されたのを皮切りに、社会批判の傾向を強めていた新興無季俳句の勢力は、治安維持法のもとで言論弾圧を受け、事実上の壊滅に追い込まれていったのである。⁶²⁹

新興俳句の展開は、まず、秋櫻子と誓子を中心に、連作俳句の実践として展開された。それは、虚子以来の『ホトトギス』の主流であった「寫生」のありかたに対し、作家自身のより構成的な意識を導入するものであり、ここから、秋櫻子門下の窓秋にみられるような象徴的な詠みぶりが登場してくる。また、同時に、連作は鳳作にみられるような無季俳句の実践の可能性へもつながった。こうした無季俳句の実践は、当初、新興俳句の主導的立場にあった秋櫻子や誓子によって批判された。だが、日中戦争の勃発とともに、戦争俳句に限って誓子がこれを認める姿勢を示し、無季俳句の活

⁶²⁸ 田島『新興俳人の群像』、一一二頁。

⁶²⁹ この経緯については、同前、一一五・二〇一頁を参照。

路が戦争俳句に見出される。こうした動向において、富澤赤黄男をはじめとする前線俳句や西東三鬼、渡邊白泉ら『京大俳句』のメンバーおよび日野草城、秋元不死男らによる戦火想望俳句が、無季俳句の連作として多く発表された。この流行は一九三九年ごろまで続いたが、直後、言論弾圧によって新興俳句は事実上の壊滅に陥った。このように、新興俳句はその出現から壊滅にいたるまで、数多くの思想的な対立をもち、多くの議論が交わされたが、それらの議論は、いずれも「作る」や「詠む」、あるいは赤黄男の「詩ふ」といった言い回しで自らの創作作業を言い表していた。鳳作や赤黄男に見られたように、しばしば音声的なものとして語られる彼らの俳句は、やはり直接には「書く」ものとして認識されてはいなかったのである。

第一章では、これまで、時彦から波郷へ、波郷から虚子へ、といった遡行をへて、子規によって基礎づけられ、虚子によって発展せられた『ホトトギス』を中心とした伝統俳句の流れ、そして、そこから分岐した、碧梧桐や一碧樓らによる自由律俳句の流れ、そして、同じく『ホトトギス』から分岐した秋櫻子らの連作から鳳作らの無季俳句をへて草城率いる『旗艦』、三鬼を中心とした『京大俳句』などの戦争俳句にいたる新興俳句運動の動向を、その創作がいかにして語られているかという観点から検討した。明治期から昭和期にかけて、近代俳句をめぐる言説は作家によって異なるさまざまな創作態度の表明によって彩られているが、それらはいずれも、創作を「作る」あるいは「詠む」、あるいはそれに類する言葉で語る言説の場において展開されていたのである。

次章では、「書く」という言葉がいかにして俳句の創作を指し示すものとして定着していったかを確認する。その中心に据えられる俳人は、三橋鷹女である。

二. 「書く」俳句

二. 一. 三橋鷹女と俳句を「書く」意識の登場

大正期から昭和期にかけて、当時、『ホトトギス』派のいわゆる伝統俳句の系譜にまぎれもなく属しながら、「書く」という言葉でもって自らの句作を表現した俳人がいる。それが、三橋鷹女である。

本題に入る前に、鷹女の経歴を簡単に確認しておく。鷹女は一八九九年（明治三二年）に千葉県成田に三橋家の末子として生まれる。一九一六年（大正五年）から、次兄の慶次郎の師事していた与謝野晶子や若山牧水に私淑する。その後、一九二六年（大正十五年）ごろから短歌より俳句に転向、一九二九年（昭和四年）に夫の剣三とともに、大正期の『ホトトギス』で活躍した俳人、原石鼎の主宰する『鹿火屋』に入会する。ここで五年間の研鑽を積み、一九三四年（昭和九年）に『鹿火屋』を退会。それまでも投句をしていた小野蕪子主宰の『鶏頭陣』に活動の中心を移す。さらに、一九三六年（昭和十一年）には俳誌『紺』の創刊に加わるが、同誌は二年余りで廃刊してしまう。一九三八年（昭和十三年）に『鶏頭陣』を夫の剣三とともに退会し、鷹女は所属を持たない異色の女流作家となる。昭和一五年に三省堂の「俳苑叢刊」シリーズの一冊として第一句集『向日葵』が、翌年には甲鳥書院の「昭和俳句叢書」の一冊として第二句集『魚の鱗』が刊行される。その後、一九四二年（昭和一七年）に兄の死により後継ぎのいなくなった三橋家を一家をあげて継ぎ、三橋姓に戻る。あいだをあけて、一九五三年（昭和二十七年）に第三句集の『白骨』を鷹女句集刊行会より上梓すると、翌年、高柳重信らによって、富澤赤黄男の主宰する俳誌『薔薇』に勧誘を受け、同人として参加。その後、『薔薇』は一九五八年（昭和三十三年）に発展的解

消を遂げ、後継誌にあたる『俳句評論』が創刊される。その翌年に、第四句集『羊歯地獄』が俳句評論社より上梓。一九六六年（昭和四一年）に病が原因で俳句にも空白状態がつづき、翌年には『俳句評論』同人を辞することになるが、一九六九年（昭和四四年）には同誌に顧問として復帰。翌年の一二月に俳句研究社より第五句集『樵』を上梓する。これが生前の鷹女の最後の句集となる。鷹女が亡くなったのは、一九七二年（昭和四七年）。腹腔内での出血が原因であった⁶³⁰。

鷹女が俳句をはじめてから、数回に渡る筆名の変化があるので、それについても合わせて記しておく。鷹女の最初の筆名は、「東文恵」であった。このファーストネームが、「鷹子」を経て、「鷹女」となり、その後、実生活での改姓とともに「東鷹女」から「三橋鷹女」となる。「東文恵」から「東鷹女」にいたるまでの過程は、原石鼎が選者を務める『鹿火屋』の雑詠欄から知ることができる。近現代俳句の研究で知られる川名大は「三橋鷹女の年譜の書き替え」において、その調査結果を次のとおり報告している。「以上の調査から、俳号の改名は「東文恵」から昭和七年十一月に「鷹子」となり、さらに翌八年七月に「鷹女」となったことが分かった」⁶³¹。しかしながら、現存する年譜の誤りをただそうとしたこの調査の記述は、なおも誤りを含むものである。まず、「文恵」から「鷹子」への改名については、一九三二年（昭和七年）

三月の『鹿火屋』雑詠欄において、『裁初や鋏の鈴の音いろかな』および『裁初の霞

⁶³⁰ これら鷹女の経歴については、原則として「三橋鷹女年譜」、二〇三・二〇七頁を参照しつつ、適宜、その不備を指摘している川名「三橋鷹女の「年譜」の書き替え」、二三八・二五五頁の記述を併せて参照した。

⁶³¹ 川名「三橋鷹女の「年譜」の書き替え」、二四九頁。

しぼりのほのぐくと』の二句に、その作者名が「鷹子」と記載されている。⁶³² このことは、俳人の三宅やよいが俳誌『船団』の「鷹女への旅(四) 流れゆく瓜のお馬よ水に月——文恵より鷹女へ」において指摘しているとおりである。⁶³³ さらに、「鷹女」の名の使用についても、一九三三年(昭和八年)五月には、『鹿火屋』の雑詠欄に《かなしきは椿の花のまくれなる》の一句が「東鷹女」の名で入選しており、これが最初であるとみられる。⁶³⁴

以上で、鷹女の経歴を、その所属誌の変遷、句集の刊行および筆名の変遷を中心に概観した。この鷹女の経歴のなかで、「書く」という語を用いた文章としては、一九六一年(昭和三十六年)の第四句集『羊齒地獄』の自序が名高い。次に示すはその全文である。

一句を書くことは 一片の鱗の剥脱である

四十代に入って初めてこの事を識つた

五十の坂を登りながら気付いたことは

剥脱した鱗の跡が 新しい鱗の芽生えによつて補はれてゐる事であつた

だが然し 六十歳のこの期に及んでは

⁶³² 原選「雑詠」(一九三二年)、七二頁。

⁶³³ 三宅「鷹女への旅(四) 流れゆく瓜のお馬よ水に月」、二五頁。

⁶³⁴ 原選「雑詠」(一九三三年)、九三頁。

失せた鱗の跡はもはや永遠に赤禿の儘である

今ここに その見苦しい傷痕を眺め

わが軀を蔽ふ残り少ない鱗の数をかぞへながら

独り 呟く……

一句を書くことは 一片の鱗の剝脱である

一片の鱗の剝脱は 生きてゐることの証だと思ふ

一片づつ 一片づつ剝脱して全身赤裸となる日の為に

「生きて 書け——」と心を励ます

鷹 女⁶³⁵

まず、鷹女が自らの句歴を四十代、五十代、六十代の三つの時期に分けて記述しているということを確認しておく。これを、鷹女の句集と対応させるとどうなるだろうか。先に見たとおり、一八九九年（明治三三年）生まれの鷹女の句集の出版年は『向日葵』が一九四〇年（昭和一五年）、『魚の鱗』が一九四一年（昭和一六年）、『白骨』が一九五三年（昭和二七年）、『羊齒地獄』が一九六一年（昭和三六年）、『樵』が一九七〇年（昭和四五年）であった。したがって、『向日葵』、『魚の鱗』の出版が四十代の始め、『白骨』の出版が五十代半ば、『羊齒地獄』の出版が六十代の始めにあたる。

⁶³⁵ 三橋『羊齒地獄』、二二三・二二四頁。

「四十代に入って〔……〕」、「五十の坂を登りながら〔……〕」、「だが然し、六十代のこの期に及んでは〔……〕」という記述は、これらの句集の出版年にそれぞれ重なっているのである。

自序の言葉をそのとおりに受け止めるならば、第一句集の『向日葵』および第二句集の『魚の鱗』の時代に、鷹女はすでに「一句を書く」という創作の意識を持っていたことになる。ここで問題となるのは、一九六一年（昭和三六年）の『羊歯地獄』において「一句を書く」という言葉を用いている鷹女が、実際に、『向日葵』および『魚の鱗』が編まれた昭和一〇年代半ばに「書く」という意識を持っていたか、ということであろう。こうしたことが改めて問われなければならないのは、鷹女もまた俳句を音声的なものとして語る傾向を持っていたからである。第三句集の『白骨』の後記は、虚子の「諷詠」とさえ結び付きうるほどに、繰り返し「詠ふ」の語を多用したものであった。鷹女はこの文章で句集名の由来を次のとおり説明しているのである。

詠ひ詠ひながら、その後十年の歳月を過去とした今も尚、しみじみとさびしい心が私を詠はしめてゐる。

ひたすらに詠ひ重ね、しづかに詠ひ終るであらう日の我身の在りかたをひそかに思ふ。

すべての煩惱から抜け出た己れ自らの果の姿を、美しいものに眺めたいのは孤り私だけであらうか。

ここにこの句集の出版を一段階として、やがて詠ひ終る日までへのこれらの日々を、心あたらしく詠ひ始めやうとする悲願が、この一書に「白骨」の名を付せしめた。さうして私はもはやその第一歩を踏み出したのである。⁶³⁶

この『白骨』の後記における「詠ふ」という語と、『羊齒地獄』における「書く」という語とのあいだにある違いは、『白骨』から『羊齒地獄』にいたるまでの間に生じた鷹女自身の認識の変化であったとしても不思議はない。たとえば、俳人の池田澄子は、この『白骨』の後記と『羊齒地獄』の自序を比較して、次のとおり書いている。

『羊齒地獄』は三十六年六月十五日、俳句評論社刊。二十六年から三十五年の作品が収められていて、「一句を書くことは 一片の鱗の剝脱である」に始まる自序は夙つとに知られている。『白骨』の後記では「ひたすらに詠ひ重ね、しづかに詠ひ終るであらう日の」と記した鷹女は、ここで、一句を「詠むマユ」ではなく「書く」と書いた。高柳重信の強い勧誘で富沢赤黄男の「薔薇」に同人参加したのが二十八年、それらからの影響が、この言葉にも現れているだろう。

⁶³⁷

⁶³⁶ 三橋『白骨』、二二〇頁。

⁶³⁷ 池田「幻も亦この世のもの」、一四三・一四四頁。

ここに示されているのは、要するに、鷹女が自らの創作を「書く」こととして意識するきっかけとなったのは、富澤赤黄男の『薔薇』に同人として参加したことだったとする見方である。

鷹女は、『羊歯地獄』に収めた作品のうち、とりわけ一九五九年（昭和三四年）以降の作を、『亡母貝掘る らくだの背のやうな海面』⁶³⁸、『羊歯地獄 掌地獄 共に飢ゑ』⁶³⁹、『堕ちてゆく 炎ゆる夕日を股挟み』⁶⁴⁰といったふうに、一字あけの技法を用いて表記している。これは、『甲蟲たたかへば 地のこげくさし』⁶⁴¹、『切株はじいんじいと ひびくなり』⁶⁴²、『草二本だけ生えてゐる 時間』⁶⁴³といった代表句をはじめ富澤赤黄男の数多くの句に用いられている一字あきの表記を踏襲したものとみられる。また、鷹女を『薔薇』に勧誘した高柳重信は、すでに一九四七年（昭和二二年）八月の『俳句文学』創刊号に掲載された「現代俳句の方向——現代俳句への昏迷論」において、不自由な形式の故に心ひかれる説明しがたい意識の働きが自らの俳句の方向を指示しているとしたうえで、次のとおり記していた。

そこでいよいよ僕はこの指示によって、僕流に「何を書くべきか」「如何に書

くべきか」を決定しなければならない。それにしても内容が自在に形式を決定

しうる自由を殆ど持たず、形式が内容の大半を制約してしまうような俳句に

⁶³⁸ 三橋『羊歯地獄』、二五一頁。

⁶³⁹ 同前、二五四頁。

⁶⁴⁰ 同前、二五七頁。

⁶⁴¹ 富澤『蛇の笛』、一二二頁。

⁶⁴² 同前、一九一頁。

⁶⁴³ 富澤『黙示』、二〇九頁。

於て、「何を書くべきか」の範囲は如何に論じようとも、かなり狭いものであることは止むを得ない。⁶⁴⁴

そして、これ以来、重信はしばしば自らの創作を「書く」の一語でもって表現しているのである。こうしたことを念頭に置けば、鷹女が『薔薇』参加したことがきっかけとなつて、その新たな刺激のなかで創作の意識に変化が生じ、「書く」という動詞が導き出されたということは充分に考えられる。したがって、鷹女が「一句を書くことは一片の鱗の剥脱である」ということについて「四十代に入って初めてこの事を識つた」と書いているのは、単に、その頃、俳句の創作行為が「一片の鱗の剥脱」であると認識したということを書いたにすぎないのか、それとも、当時すでに自らの創作を「書く」ことだと考えていた、ということをふくめて、「一句を書くことは一片の鱗の剥脱である」と認識したということなのか、その点を検討する必要がある。

まずは第一句集の『向日葵』から見ていく。この句集には「書く」という動詞をもちいた俳句を複数見出すことが出来る。例として、《卯月来ぬましろき紙に書くことば》⁶⁴⁵にはじまり、《おたまじゃくしの生るる日の字を書き並べ》⁶⁴⁶、《春愁の真昼は濃ゆき文字を書く》⁶⁴⁷といった句がある。また、「書く」という語ではないが、「書く」ことを言い述べている句として、《カンナ緋に黄に愛憎の文字をちらす》が

⁶⁴⁴ 高柳「現代俳句の方向」、六四頁。

⁶⁴⁵ 三橋『向日葵』、二二頁。

⁶⁴⁶ 同前、二六頁。

⁶⁴⁷ 同前、四六頁。

ある⁶⁴⁸。だが、今挙げた句における「書く」という語の用法は、いずれも、「作る」俳句においても容易に見出せるものであった。「ことば」や「文字」について「書く」と言うことは「俳句」について「書く」と言うかどうかとは無関係であった。なぜなら、「作る」俳句の担い手たちにとって、「書く」とは考えを文字に写すことであるからだ。これらの句をもって、「書く」という語の用法が異なっているとすることはできない。仮に異なっていたとして、それを区別することができないのである。

たとえば《戦争はかなし簾を垂れて書く》という句もあるが、これは次に示す連作「梅雨あざみ」のうちの一句である。

爆撃機に乗りたし梅雨のミシン踏めり

梅雨幽く兵士を思はざるときなし

梅雨冷えのあざみを挿してかく手紙

戦争はかなし簾を垂れて書く⁶⁴⁹

この連作において、四句目の「書く」は、三句目の「かく手紙」に連らなるものである。また、二句目とのつながりから、四句目の「書く」ということは、戦場の兵士にむけた手紙を「書く」ということだと示唆されている。したがって、これは俳句の創作を「書く」とする意識を言っているものではない。

⁶⁴⁸ 同前、一九頁。

⁶⁴⁹ 同前、三七頁。

だが、『向日葵』においては、俳句を「書く」ということが示唆されている。それは、「夕焼野」と題された次の連作においてである。

夕焼けて水辺の松はありしかな

こころ死を欲れり夕焼松の根に

書き驕るあはれ夕焼け野に腹這ひ

夕やけの野空をゆくはうのとりか

ゆふやけの野のさみしさよ眼をつむり

吾が小さし夕焼さめてゆく原に⁶⁵⁰

この連作は、一九三九年（昭和一四年）八月の『俳句研究』に東鷹女名義で掲載されたのが初出で、そのタイトルは「夕焼け野」であった。鷹女はこのときすでに数えで四一歳を迎えている。こちらは次に示すとおり七句であり、最初の一句が句集に収められた際に削除されていることがわかる。

赤々とゆふやけ松の野を來り

夕焼けて水邊の松はありしかな

こころ死を欲れりゆふやけ松の根に

書き驕るあはれ夕焼け野に腹這ひ

夕焼けの野空をゆくはうのとりか

ゆふやけの野のさみしさよ眼をつむり

吾が小さし夕焼けさめてゆく原に⁶⁵¹

最初の一句の有無のほか、表記には若干の違いがみられるが、情景としては、傍らに松の木の生えた水辺のある夕焼けの野に、ひとりやってきた書き手の姿が想像されるという点で、大きな違いはない。

「夕焼け」は夏の季語である。この連作に描かれているのは、よく晴れた夏の夕方の出来事である。そのような時間に、野に腹這いになりながら「書き驕る」ものとは何であろうかと考えた場合、手紙や文章、あるいは書字そのものといったことは、いずれも考えられない。だが、単に「書く」というだけではなく「書き驕る」という複合動詞が用いられている以上は、なんらかの自己表現がそこでなされているはずなのである。それを考慮にいれた場合、当時の鷹女の表現として、ここで「書き驕」られているものは、俳句以外に考えられない。『紺』が廃刊し、『鶏頭陣』は自ら辞してしまったのちの句である。このとき、鷹女は自らの句について誰の選を仰ぐこともなく、それゆえ、ただ「書き驕る」ほかない状態にあったのだ。

高柳重信も、一九七六年（昭和五一年）の『三橋鷹女全句集』を初出とする「三橋鷹女覚書」において、当時の鷹女の「書き驕る」という創作態度について次のとおり言及している。

⁶⁵¹ 東「夕焼け野」、一二〇頁。

特に、「鷄頭陣」を退いて以後、どこにも所属しなくなった鷹女には強い関心が払われ、これを同志として迎えようと思った新興俳句系の俳人たちも、決して少なくはなかった。しかし、鷹女は、前述の「紺」に対する哀惜の情もさることながら、

書き驕るあはれ夕焼け野に腹這ひ

の作にもあるがごとく、まさに、ただ一人で「書き驕る」にふさわしい俳人であった。あの雑踏を思わせる新興俳句運動の渦中に敢えて身を投じることに、なお多くの躊躇があったことは、むしろ当然である。⁶⁵²

「書き驕る」とは、鷹女が当時の創作態度を自ら表明して見せた言葉にほかならないのである。したがって、この一九三九年（昭和一四年）の夏という成立時期からしてみても、おそらくは、この鷹女の句こそが、近代俳句史上、誰もが俳句とみなしうるような有季定型の俳句の創作について、「書く」という言葉をはじめて用いた例であると考えられるのである。

「夕焼け野」以前には、鷹女の言葉のうちにも、俳句の創作行為を「書く」という言い回しで語ることは見られない。たとえば、一九三七年（昭和一二年）八月の『俳句研究』に掲載された随筆、「蠶」には次の記述がある。

苺の煙を吹きかければすぐ直りますよ、といふ案外なことをSさんから教へられた。

⁶⁵² 高柳「三橋鷹女覚書」、八二頁。

のんべいで、そのくせ佳い句を作り、をとおまけに鰹で、家事向のことにはおよそ縁の遠いこの人から、着物のしみぬき法を聞かされたのであつたから、私はそのしみぬきの真偽をたしかめるよりも何よりも、まあこの人が……と先づその意外さに面喰らはなければならなかつたのであつた。⁶⁵³

ここで鷹女は「Sさん」の俳句の創作を「作る」こととして語っている。

また、鷹女が自らの創作を語った文章に、翌年八月の『俳句研究』に掲載された随筆、「紫陽花」がある。鷹女は、そこで、外に出るときにはハンドバックにしろパラスルにしろ、ものを持つのはめんどくさいので、手ぶらで歩くのだということを述べたうえで、次のとおり書いている。

句帖も大抵の場合持つて出ない。句帖をもつとどういふものかかたくるしく気づまりで、句がうまくゆかない。句会でも家でも出来た句は、手近かの紙片か葺の空箱などに先づ書きとめて置く。洋服屋の広告の吸取紙みたいなもの、あき地へ、一句一句かき加へてゆくなどは最も気楽で、それからそれへと伸びやかに新鮮な句が生れ出る様な気がするのだが、——へんな癖がついたものだと思ふ。⁶⁵⁴

⁶⁵³ 三橋「蠶」、三三二〇-三三二二頁。

⁶⁵⁴ 三橋「紫陽花」、三三二三頁。

ここには、一見すると、すでに俳句の創作を「書く」こととして語る鷹女のことばがあるように思われるかもしれない。しかし、これはランプの笠に俳句を書きつけたときのことを回想する子規のことばと実質的には同様のものではない。鷹女は、紙の余白に句をかき加えていくのは「新鮮な句が生れ出る様な気がする」としながらも、句がまず「出来」て、それを「書きとめて置く」というふうには、句の創作と「書く」ことを区別しているのである。

以上の考察と調査に基づき、本論文では、近代俳句史における俳句の創作を「書く」ということのはじまりは、一九三九年（昭和一四年）八月の『俳句研究』に掲載された『書き驕るあはれ夕焼け野に腹這ひ』の一句であると結論する。次節では、これをもとにして、鷹女によって俳句の創作が「書く」こととして表明されたことの歴史的な意義を考察する。

二・二 鷹女の「書く」という言い回しの歴史的意義

鷹女が俳句の創作を指して「書く」という動詞を用いたことは、鷹女がなぜ新興俳句運動に加わらなかったのかのひとつの説明になるだろう。鷹女はこの「書く」という意識において、秋櫻子以降の新興俳句の言説の場からもあきらかに隔絶していたのである。重信は、一九六三年（昭和三八年）四月の『俳句』に掲載された「三橋鷹女」においても、この句を引用して次のとおり述べている。

時あたかも、あの新興俳句の最盛期にあたっていたが、その新興俳句運動の流れの外から、自由奔放に口語をあやつる、かかる独立自尊の誇りにみちた恐るべき才媛が出現したことは、大きな驚異であった。それは、まさに鷹女が、

書き驕るあはれ夕焼け野に腹這ひ

と、自画像のようにみずから詠っているとおり、見事な自信にみちた「書き驕り」の姿勢であった。そして、それは、新興俳句運動に馳せ参じた多くの青年たちが、背伸びした観念の中だけでは激しく志向しながらも、遂に俳句表現の上では容易に実現し得なかった、俳句革新の気概の旺んなる発露であった。

655

ここで「自由奔放に口語をあやつる」と書かれているのは、たとえば《みんな夢雪割草が咲いたのね》といった句を指してのことである⁶⁵⁶。重信は鷹女の「書き驕り」を新興俳句においてはついに容易には実現し得なかった「俳句革新の気概の旺んなる発露」だという。明治期の子規の起こしたような文芸上の党派的な運動を思わせる「俳句革新」の「気概」といったものを当時の鷹女がもちあわせていたかはいささか疑問の余地のあるところではあるが、「書き驕る」という言葉で表明される鷹女の創作態度は、たしかに、依然として「作る」という意識にとらわれていた新興俳句の担い手たちの創作意識よりも幾分新しいものであった。

655

高柳「三橋鷹女」、三一五頁。

656

三橋『向日葵』、二六頁。

興味深いのは、「書く」という言葉で創作を語っていることが明確に示されるためには、「驕る」という別の動詞との複合が不可欠であったということである。「書く」という語は、これまで、とりわけ俳句について言う場合に、考えを文字に移す、紙にことばとして写しとるといった意味にとどまっていた。「書く」という語は、この「驕る」という語に見られる強烈な自意識の発露と一体となることによってはじめて、創作の行為そのものを指し示すことになったのである。この自意識の必要性を考えるには、再び、『羊歯地獄』の自序に立ち返る必要がある。

すでに見たとおり、鷹女は「一句を書くことは 一片の鱗の剥脱である」と書いていた。鷹女の「鱗」は、句を書くたびに剥脱するのであり、それは年を経るごとにだんだんと再生しなくなり数を減らしていくということが、ここでは語られていた。

「鱗」は「わが軀を蔽ふ」ものであり、それがなくなれば「全身赤裸となる」というような、実に身体的なものとして語られていた。年齢の記載によって示唆されているのは、「鱗」の数が減っていくことが身体の老いと連動しているということである。

「一片の鱗の剥脱は 生きてゐることの証だと思ふ」という記述は、「一句を書くことは 一片の鱗の剥脱である」という記述と合わさることで、一句を書くことが「わが軀」の「生きてゐることの証」であることを示唆している。したがって、「一句を書くことは 一片の鱗の剥脱である」と鷹女が書くとき、その「書く」という言葉を通じて俳句の創作をめぐる言説に導入されているのは、ある個人的身体性にほかならない。それはまた、『書き驕るあはれ夕焼け野に腹這ひ』において、「書き驕る」という語のほかに「腹這ひ」の一語によっても表現されているところのものである。

鷹女が「書く」という語に託した身体性は、しかしながら、斎藤環の「精神分析的な視点から見て、極論すれば男性は身体というものを持っていません」⁶⁵⁷、「女だけの特徴とは何か。それは「身体を持っていること」だ」⁶⁵⁸といった言葉にその典型を見ることができるとような議論に回収するわけにはいかない。斎藤は、現代詩にまつわる女性性の捉えられ方に着目し、「伊藤比呂美、井坂洋子、榊原淳子といった女性詩人たちもまた、性愛をはじめとする「女性ならではの」身体感覚を詩にすることでひろく読まれた」とした上で、「ここで『女性ならではの』とカギカッコで記したのは、身体感覚を前面に出した作品には、だいたいこの紋切り型の枕詞がつくからだ。その善し悪しは別として、これが紋切り型になるという状況そのものが、身体性Ⅱ女性性のなよりの証しとなっている」と述べる⁶⁵⁹。

俳句においても、女性と身体についての紋切り型の事情はさほど変わらない。たとえば川名大は鷹女を含む昭和期の女性俳人たちの俳句を分析し、次のとおり記述する。

戦中の戦争俳句から戦後の社会性俳句へと男たちが政治やイデオロギー等、もっぱら「外」の領域に表現のモチーフを求めたのに対し、女性俳人たちは自己の身体を中心にした「内」の領域にモチーフを求め、しかも身体と密着したところから表現を汲み出している。これは自己愛や性愛などのモチーフ自体

ナルシシズム

⁶⁵⁷ 斎藤『母と娘はなぜこじれるのか』、九頁。

⁶⁵⁸ 斎藤『関係する女 所有する男』、二〇九頁。

⁶⁵⁹ 同前、二二二頁。

が肉体と密接にかかわるものだからというよりは、女性の肉体が他者（男たち）から眺められるエロスの対象であり、女性は幼児期からそれを強く意識し、適齢期に男の選良エリートにその肉体を選ばれることでステータスを得てきたという性差に根ざす社会的心理的な歴史背景にかかわる。このような女性性に根ざす身体性の表現は時代を越えた特質である。⁶⁶⁰

だが、女性俳人たちの俳句をこうした紋切り型の男女観において捉えることは、男性の俳句を主流とし、女性の俳句を傍流として位置づける神話を強化することにしかならない。なにより、「身体性の表現」を女性俳人の句の「時代を越えた特質」だとみなしてしまうとき、それによって見失われるのは個々の表現にみられる身体性の特徴にほかならないのである。そのことがここでことさら問題となるのは、「書く」という言葉で自らの身体性を表現しえたのが、ほかならぬ鷹女であるということについて、こうした紋切り型は一切その説明をもたらさしめないからである。俳句の創作をすなわち「書く」とこととする言い回しの定着に寄与した書き手としての鷹女の重要性を示すためには、この「女流俳人」という神話によってあらかじめ規定される読みから鷹女のテキストを解放する必要がある。鷹女はまさしくそうした言説によって、その名を広く知られながらも近代俳句史において巧妙に隔離されつづけてきた俳人のひとりにはかならないのである。

鷹女は、同じく昭和初期に活躍した星野立子、中村汀女および橋本多佳子の三名とともに、しばしば「四T」のひとりとして語られる。たとえば、柴田白葉女は、一九

⁶⁶⁰ 川名「女性俳句の世界」、一九三頁。

七一年（昭和四六年）の『俳句研究』に掲載された「鷹女俳句ひろい読み」を「四Tの一人、三橋鷹女は大型女流である」という一文からはじめている⁶⁶¹。また、戦後期に活躍した俳人の飯田龍太は、一九七六年（昭和五一年）の『三橋鷹女全句集』を初出とする「孤鶴遠望」において、「かつて四Tのひとりと称せられたその作風から、あるいは鷹女というきびしい俳号から抱いていた先入主と初対面の印象は、随分相違したものであった」と述べている⁶⁶²。

四Tという呼称は、記録では、一九五四年（昭和二九年）に山本健吉の「女流俳句について」に次のとおり書かれたのが最初とみられる。

現代では女流の俳人が輩出していることで、前古未曾有^{みぞう}という盛観を呈しています。長老格では、長谷川かな女・阿部みどり女などといった人たちがあり、中堅どころでは、中村汀女・橋本多佳子・星野立子・三橋鷹女といった人たちの存在が際立ち、私は四Sという称呼にならって、女流俳人の四Tと呼んだことがあります。⁶⁶³

四Sが昭和初期の『ホトトギス』の雑詠欄を賑わせた誓子、青畝、秋櫻子、素十の四人の男性作家たちを指す呼称であったことは第一章第六節においてすでに確認したとおりである。その後、青畝と素十は『ホトトギス』で活躍をつづけ、誓子と秋櫻子

⁶⁶¹ 柴田「鷹女俳句ひろい読み」、九三頁。

⁶⁶² 飯田「孤鶴遠望」、五三頁。

⁶⁶³ 山本「女流俳句について」、二八四頁。

は離反し新興俳句運動に参加していくことになるが、いずれの作家もそれぞれの方面で華々しい活躍を見せた。鷹女らに冠せられた「四T」という呼称は、その四Sに対する女流の四Tということなのである。こうした呼称のもとに作家を束ねることは、女流俳句を主流を構成する男たちの俳句から隔離された傍流とみなすことにはかならない。そして、鷹女という作家はしばしばそうした先入見のもとに語られがちな作家だったのである。

たしかに、『向日葵』に収められた《日本の我はをみなや明治節》⁶⁶⁴や『魚の鰭』に収められた《この樹登らば鬼女となるべし夕紅葉》⁶⁶⁵といった句をもって、鷹女をそうした枠内に収めることはたやすい。たとえば、歌人で文芸評論家としても知られる馬場あき子は、一九七六年（昭和五一年）に『三橋鷹女全句集』に寄せた散文「鬼女となるべし夕紅葉」において、後者の句を前者の句と関連付けながら次のとおり評している。

夕映えの紅葉の、身も透くほどの明るさの中に、これほどまでに美しく女の情念が投入された句を知らない。ここには、「日本の我はをみなや明治節」と詠嘆的に認識されていたあの情念の系譜が、古風概念をのがれて、美として詠らされ鮮やかだと思う。こうした鷹女の句の美しさに悩殺されそうになるの

⁶⁶⁴ 三橋『向日葵』、一八頁。

⁶⁶⁵ 三橋『魚の鰭』、九三頁。

も、「をみな」ということばに長くこめられてきたその命へのいとしみが、ふと挽歌的哀切さをたたえて読者の句を打つからであろう。⁶⁶⁶

こうして鷹女の句には「女の情念」が見出されることになる。この読みにおいて、《日本の我はをみなや明治節》の一句は、「をみな」という言葉に託されたその情念によって理解される。

だが、《日本の我はをみなや明治節》の句をまえにして、「をみな」の語に着目することは、この句における鷹女固有の身体性が「をみな」の一語よりはむしろ「我」の一語において表出されているのだということを見過ごすことにつながっている。三橋敏雄は、一九七一年（昭和四六年）二月の『俳句研究』に発表された『向日葵』讚⁶⁶⁶において、この「我」の一語に着目し、「女性として生まれあわせた運命の受容を、誇示することによって、他のもろもろの女性から隔絶せる高みに、「我」を置くとする気合いをみなぎらせている」と書いていた⁶⁶⁷。だが、「高み」という語もまだ適切ではない。この句の「我」という語によって示唆される身体の固有性はまずもって「日本」という語によって示唆される国家の全体性との対比において理解されるものであり、したがって、その効果は、他の「をみな」と「我」とを比較し、後者を「高み」におくといった性質のものではないからだ。「日本」という全体から「我」という個の身体をとりだし、その身体が固有であることを示唆するというのが、この句の「我」という語の効果なのである。「をみな」とは、その「我」の身体に付与さ

⁶⁶⁶ 馬場「鬼女となるべし夕紅葉」、五九頁。

⁶⁶⁷ 三橋「『向日葵』讚」、一六三頁。

れた一性質にすぎない。この句に見られる「我」の固有性の表明は、「書き驕る」という語によって言い表された鷹女の創作態度と、自意識の表出という点で符合しているのである。

鷹女は、『向日葵』と『白骨』の二句集において、盛んに自らの好みを句に言い述べている。『向日葵』には、『ぢみな色をわれは好めり秋袷』⁶⁶⁸、『夏痩せて嫌ひなものは嫌ひなり』⁶⁶⁹、『つはぶきはだんまりの花嫌ひな花』⁶⁷⁰、『吾が好きは犬と牡丹よ水を打つ』⁶⁷¹といった句が収められている。『白骨』には、『ぼうたんを好みば帯にこの花を』⁶⁷²、『コスモスに藍濃き衣を好み著る』⁶⁷³、『鶏頭の素朴が好きで日が昏れて』⁶⁷⁴といった句がみうけられる。たしかに、『辛夷を吾が好むと云へば人も云へり』という句に表されているように、その好き嫌いは時に人と一致することもある⁶⁷⁵。それでも、こうした句における好き嫌いの表明は、身体の固有性をはつきりと示唆するものである。ロラン・バルトはその『彼自身によるロラン・バルト』*Roland Barthes par Roland Barthes* において、好き嫌いの表明が何を言わんとするものであるのかを次のとおり考察している。

-
- ⁶⁶⁸ 三橋『向日葵』、一八頁。
⁶⁶⁹ 同前、一九頁。
⁶⁷⁰ 同前、二〇頁。
⁶⁷¹ 同前、二二頁。
⁶⁷² 三橋『白骨』、一七四頁。
⁶⁷³ 同前、一八〇頁。
⁶⁷⁴ 同前、一八一頁。
⁶⁷⁵ 同前、一六〇頁。

私は好きだ、私は好きではない——そのことは誰にとってもどんな重要性もないのだ、これには、見たところ、意味なんてない。だがそれでも、こうしたものすべては次のことを言わんとしているのである——私の身体はあなたのそれと同じものではない。⁶⁷⁶

「私の身体はあなたのそれと同じものではない」ということ、それは、一言でいえば個別の身体の「かけがえのなさ」ということになろう。

俳句を「かけがえのない我」の表現とみなす言葉は、加藤楸邨の『俳句表現の道』にも次のとおり見出される。

われわれは、たった一度しか生まれないということ、他の誰でもない、かけがえのない我という唯一の存在であること、その日々の胸をかすめ去る感動はただの一度きりで、もう二度とくりかえされないとということ、こういうことを考えたなら、このたった一度きりの、かけがえのない感動を、いかげんに扱ったり、とりにがしたりしてしまつては、惜しんでもあまりあることだといえまじよう。⁶⁷⁷

⁶⁷⁶ «Taine, Je n'aime pas : cela n'a aucune importance pour personne ; cela, apparemment, n'a pas de sens. Et pourtant tout cela veut dire : *mon corps n'est pas le même que le vôtre*» (Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, p.692. 強調は原文とおり)。

⁶⁷⁷ 加藤『俳句表現の道』一〇頁。

この「かけがえのない我」を「感動」という精神の動きによって把握する楸邨は、「作る」という動詞で俳句の創作を語っている。だが、鷹女のようにそれを「この軀」すなわち身体において把握するならば、そうした創作行為を「書く」と呼ぶことが歴史的な正当性をもつことになる。第一章第三節で確認したとおり、それは、俳句史的に見て、虚子が身体の運動とともに個々の作り手の差異を捨象した際に排除された語彙にほかならなかったのである。

鷹女の好き嫌いを表現する俳句のうち、『向日葵』に収録されているものの多くは、「夕焼け野」における「書く」ことの自覚に先立っている。つまり、鷹女が好き嫌いの句を通じて獲得しえた自己の身体のかげがえのなさの表現が、その後の「夕焼け野」において「書き驕る」というかたちをとり、そのことによって、「書く」という語彙が近代俳句の創作を指し示す語彙として導入されたのである。

ところで、バルトは『記号の国』において、次のとおり、日本人の身体と俳句とに、絶対的な多様性と統一的な類との二項対立の弁証法をみいだしていた。

日本は身体に対しても品物とおなじ弁証法を課していると言えるだろう――
デパートのハンカチ売り場を見るといい――数限りなく、すべて異なっているにもかかわらず組織によるどんな狭量さもなく、秩序のどんな転覆もない。
あるいはまた俳句――日本の歴史にはいったいいくつの俳句が？ それらは

みんな同じことを言っている——季節、植物、海、村、影——にもかかわらず、

それぞれがそれなりの仕方では還元できない出来事なのである。⁶⁷⁸

バルトが述べているのは、日本人の身体はある統一的な体系に属していながら、いずれも個別的で、それぞれが決して同じものではないということだ。そして、俳句も、互いに似通ったことを述べていながら、そのどれもが他と違っているということである。俳句をエクリチュールとみなすバルトにとって、それは、身体との深いかかわりを持っている。好き嫌いを表明する言葉は「私の身体はあなたのそれと同じものではない」ということを表明するものである。俳句は、そうしたかけがえない身体と同様、かけがいのないものとして存在する。この考えは、一句を「書く」ことは、「かけがえない我」の身体からの、かけがえない「一片の鱗」の「剥脱」であると捉えることと通じ合う。「書き誇る」というかたちで表明された鷹女の身体性は、まさしく、この「かけがえない我」の身体性であったといえる。こうして、俳句をエクリチュールと捉えるバルトの論は、日本の俳句の表現史において「書く」という言い回しを通じて表明された認識と符合する。

俳句を身体に関連付けて考えることは、俳句を、かけがえのなさをもとに考え直すことへと通じている。だが、この身体性の導入は、それだけに終始するものではない。俳句が身体から「剥脱」される「鱗」であるという鷹女による身体と俳句の関連

⁶⁷⁸ «On dirait que le Japon impose la même dialectique à ses corps qu'à ses objets : voyez le rayon des mouchoirs dans un grand magasin : inombrables, tous dissemblables et cependant nulle intolérance à la série, nulle subversion de l'ordre. Ou encore les haïku : combine de haïku dans l'histoire du Japon? Ils dissident tous la même chose: la saison, la végétation, la mer, le village, la silhouette, et cependant chacun est à sa manière un événement irréductible» (Barthes, *L'empire des signes*, p. 132)

付けは、その「跡」を、「新しい鱗の芽生えによつて補はれ」うるものと捉えることを可能にするものでもある。これは、俳句の創作と一種の生物学的な代謝とのあいだに類比を思考することにつながる。この代謝は、しかし、老いととも失われる。老いの果てにあるのは「赤裸」の死にほかならない。それゆえ、一句を書くこととしての「一片の鱗の剝脱」はそのまま「生きてゐることの証」ともなる。こうして、身体性の自覚をとまなう俳句を「書く」ことの営為においては、自ずから、老いをいかに生きるか、という問いが生じることになる。

鷹女の老いは『白骨』に見られる《椿落ち椿落ちこころ老いゆくか》の一句から始まる⁶⁷⁹。落ちる椿と剝脱する鱗とはともに代謝する生命の身体の断片である。老いは、生命の代謝に向けられたまなざしによつて、俳句に導入される。《老いながら椿となつて踊りけり》の一句では、同じく「椿」をモチーフに、それと同化しながら自らの老いを書いている⁶⁸⁰。また、《セル軽く俳諧われを老いしめし》の一句は、そうした老いを俳句を書くことと直接に結び付けるものである⁶⁸¹。だが、《晩夏光老の一文字書いては消し》⁶⁸²における書いては消される「老」の一文字や《老いしとおもふ老いじと思ふ陽のカンナ》⁶⁸³の二つの思いのあいだでの揺れ動きは、『白骨』において、老いとその姿をあらわしはじめながら、なおも決定的ではないことを表している。この『白骨』の五十代においては、「老いしと思ふ」ということに通じる「剝

⁶⁷⁹ 三橋『白骨』、一五六頁。

⁶⁸⁰ 同前、一九八頁。

⁶⁸¹ 同前、二〇四頁。

⁶⁸² 同前、二〇六頁。

⁶⁸³ 同前、二〇七頁。

脱した鱗の跡」が、「古いじと思ふ」という意志とともに「新しい鱗の芽生えによつて補はれてゐる」のである。

『羊齒地獄』においては、『鴨翔たばわれ白髪の媪とならむ』という句に表れているとおり、老いははっきりとその身に迫っている⁶⁸⁴。そして、『木の葉髪 降るよ降るよと頭蓋の酒盛り』⁶⁸⁵の句において、次々に抜け落ちる頭髪は、剥脱する鱗と同じく、また、『川ながれはうだい椿散り放題』⁶⁸⁶の椿と同じく、生きている身体から剥脱したその一部であり、かつ、老いを強く示唆する素材として描かれることになった。

第五句集『樵』の『いまは古い墓は祠をあとにせり』によって、鷹女の老いはついに「いま」のこととして明示される⁶⁸⁷。『古稀迎ふおのれ忘れて冬虹見て』⁶⁸⁸や『鶉を待つ老年松の木の股に』⁶⁸⁹といった句とともに見出される『椿落つむかしむかしの川ながれ』⁶⁹⁰は、『羊齒地獄』において「ながれはうだい」と述べられていた川をそこに重ね合わせるとき、鷹女における「椿」が老いのモチーフと結びついてきたことも相俟って、古びた川と老いた身体との重なり合いを示唆するものに読まれる。『樵』以後も、鷹女は『夏曉鶴のごとくまどろみ晩年』⁶⁹¹、『ふるさとは山鳩

⁶⁸⁴ 三橋『羊齒地獄』、二二〇頁。

⁶⁸⁵ 同前、二五一頁。

⁶⁸⁶ 同前、二三〇頁。

⁶⁸⁷ 三橋『樵』、二六八頁。

⁶⁸⁸ 同前、二八八頁。

⁶⁸⁹ 同前、二八八頁。

⁶⁹⁰ 同前、二九〇頁。

⁶⁹¹ 三橋『樵』以後、二九七頁。

が啼く夢も老いて』^{6,9,2} といった句を書き、老いをいかに生きるか、という問いを俳句を書くことを通じて投げかけていたが、その営為は鷹女の死により、絶えることになった。

鷹女は、その《書き驕るあはれ夕焼野に腹這ひ》の一句において俳句の創作を「書く」こととして捉えた。この際、鷹女は、「書き驕る」という自意識と「腹這ひ」の一語を結び付けるとともに、身体性についての自覚を自らの俳句に導入したのであった。身体性の自覚が導入されることは、「一句を書くことは 一片の鱗の剥脱である」という『羊歯地獄』の自序にあらわれているとおり、かけがえのなさの自覚と代謝についての思考が俳句に導入されることを意味していた。鷹女において、それらは、それぞれ、好き嫌いといふ老いについての俳句にみてとることができる。鷹女は「夕焼け野」以前から好き嫌いの句をはじめとしたかけがえのなさに関わる俳句を作っていた。したがって、まずかけがえのなさの表現があり、その上で「書き驕る」という言い回しが用いられたことにより、鷹女のうちに俳句の創作を「書く」とみなす認識が確立したということがわかる。その自己のかけがえのなさにかかわる俳句のありようは、日本の俳句をエクリチュールとみなし、身体の問題と関連付けたロラン・バルトのテキストとも少なからず符合するものであった。

鷹女の「一句を書くことは 一片の鱗の剥脱である」という一文と、虚子の「俳句を作るとは十七字を併ぶるの謂ひなり」という一文を比較すれば、その違いは明確である。虚子の一文には、俳句をジャンルとして一般化し、誰にでも可能なかたちで、「俳句を作る」ことを一般化しようとする意識が表れている。それに対して、鷹女の

一文には個別の句のかけがえのなさについての意識があり、その鷹女に独自の身体感覚の表明にあつては、いかなる一般性も期待されてはいない。戦後俳句において自らもその独特の作風によって知られる安井浩司が、「鷹女とは——『羊齒地獄』の前庭」において、「一鱗を剥ぎ、一鱗を剥ぐ、こういう生理の上に乗った俳句が見出だすところ、それは三橋鷹女自身以外の何ものでもないという幸と不遇が一挙に帰納するのである」という言葉において言い表しているのは、まさにそうしたことである^{6,3}。俳句の創作を「書く」こととして捉えた鷹女の言葉は、俳句の創作についての語りのうちに、虚子において捨象された個別の身体を取り戻すことにつながったのである。

^{6,3} 安井「鷹女とは」、五四五頁。

結論

本論文では、草間時彦の「伝統の終末」の経験的な記述を一つの問題提起と捉え、俳句の創作を「作る」ということに比較して俳句の創作を「書く」ということがいっつから言われるようになったのかを明らかにし、その歴史的な意義を考察した。正岡子規によって基礎づけられ、高濱虚子によって展開された伝統俳句の流れ、さらに、明治末期から子規門下で育った河東碧梧桐、大須賀乙字らによって新傾向俳句として展開され、荻原井泉水や中塚一碧樓によって自由律俳句へと発展していく流れ、および、昭和初期に水原秋櫻子や山口誓子によってはじめられ、その後、篠原鳳作らの無季俳句をへて、西東三鬼や渡辺白泉、あるいは三橋敏雄といった数多くの作家たちの戦争俳句にまで発展した新興俳句運動の流れを追い、そうした新しい俳句を作りだそうとする運動から離れたところにいた三橋鷹女に、俳句の創作を「書く」とこととみなす認識のはじまりをみた。それは、必然的に、多くの作家たちによる俳句の創作についての考えの表明を歴史の流れのなかで捉えなおすことでもあった。

子規は、俳句の創作を「作る」とことと捉えていた。そして、「書く」とことは子規にとって、文字に起こすという以上のことを意味してはいなかった。これは、漱石をはじめとする同時代の書き手たちによって共有される言い回しであった。子規にとっての「作る」という語は、あらゆる芸術ジャンルを同列に扱いながら、そのなかの一ジャンルとして俳句を位置づけるかたちで「俳句とは何か」という問いに答えるために、まず必要とされた語であった。それはまた、子規の創作態度はその病と

結びつきながら表明されており、「吐く」というかたちで俳句をとらえることにもつながっていた。

虚子は、すでに広く用いられていた「作る」という語に、明確な定義を与えた。

「俳句とは何か」を問うたのが子規であったならば、「俳句を作るとはどのようなことか」を問うたのが虚子であった。虚子にとって、その答えは、一八九七年（明治三

〇年）の「董物語」において提示されたように、「十七字を併ぶる」ということであった。虚子はこの明快な答えに基づきながら、一九一三年（大正二年）の『ホトトギス』での連載にもとづく『俳句の作りやう』をはじめ、数多くの著作で俳句の創作の普及を図った。『俳句の作りやう』の記述は、新傾向俳句との対立のなかで、人間を新しいものをいきなり生み出す力をもたないものとして規定するものであった。その創作論は万人に共有されるためのものとして書かれたゆえに、個別の作者の差異が捨象されており、同時に、俳句を句案として捉える虚子の認識が必然的にもたらず帰結として、身体の運動が欠落していた。その後、こうした虚子の「写生」が『ホトトギス』において広められるとともに、「作る」として俳句の創作を説くありようは、さまざまな書物によって継承されていった。『ホトトギス』を中心に女流俳句が隆盛したのも、この大正期以降のことであった。「作る」という表現は、多くの入門書によって制度化され、容易には揺るがしがたいものになったのである。同時期の女流俳人のうち、虚子の娘である星野立子が、虚子の「花鳥諷詠」論の展開に示唆をあたえた。作り手の心に着目した虚子の「諷詠」は、その後の人間探求派の流れをはじめ、「作る」という言葉によるその後の俳句に通じていくものとなった。

虚子が俳句の普及に努めていった一方で、碧梧桐ら新傾向俳句の担い手たちは、その革新のため形式に新しみを盛り込むことに努めていた。とりわけ碧梧桐は「無中心論」を提唱し、その内容にともなう切れのないひとつながりの韻律が、結果的に自由律へと通じていくことになる。そのなかで、一碧樓が一九一三年（大正二年）の「俳句ではない」において、自らの創作をはじめ「書く」という言葉で表現したが、これは、その創作物が「俳句」とはみなされないかぎりでのことであった。また、井泉水は一時期「作る」という語に否定的な見解を示したが、それは句が心のはたらきによって自ずから生まれてくるということを主張するためであり、「書く」という語は、新傾向から自由律にいたる流れにおいても、定着しなかったことがわかった。自由律俳句の作り手たちは、一碧樓や井泉水のこうした主張には自らの創作の欲求をありのままに表現する態度が見てとれた。

一九三一年（昭和六年）の秋櫻子の『ホトトギス』離反にはじまる新興俳句運動は、大正期を通じて見ることに極度に偏重していった伝統俳句の「寫生」に対し、より構成的な俳句を求める運動として、連作俳句の実践を伴いながら展開した。新興俳句は『ホトトギス』に定着していた「寫生」についての旧来の考えに対する批判から出発し、個性を尊重する態度から出発したものであった。それゆえ、新しみのある俳句が数多くつくられることになったが、言葉のうえからいえば、それは「作る」ということの範囲内での異議申し立てに終わった。それは、新興俳句の当初の動きを越えて登場した無季俳句の流れにおいても同様であった。戦争という外的要因と向き合いながら、無季俳句は前線と銃後の双方で発展をみせ、富澤赤黄男は俳

句を詩と捉えた「詩ふ」という語を用いて自らの創作を言い表していたが、そのありようはなおも「書く」という意識の確立には至らなかった。

近代俳句において「書く」という意識で自らの創作態度を捉え、それを推し進めていったはじめての書き手は、三橋鷹女であった。有季定型の俳句から出発し、一九三九年（昭和一四年）八月の『俳句研究』に発表された連作「夕焼け野」において、「書き驕る」の一語でそれを表現したのがはじまりである。身体性から俳句の創作を捉えかえした鷹女の「書く」意識は、かけがえのなさや代謝にかかわる表現を俳句に導入する。それらは、鷹女の俳句において、とりわけ、好き嫌いについての記述と、老いについての記述を通じて見出された。

子規から虚子までの時代は、俳句の創作を一般化し、これを誰にでも可能な行為として基礎づける大きな流れがあった。子規が俳句とは何かを規定し、虚子が俳句を作るとはどうすることかを規定することによって、これは果たされた。だが、こうした一般化は、個々の創作の差異を捨象するものであった。ここから、自由律俳句や新興俳句にみられる、個の表現の尊重の態度が、それに対する反動として発達する。だが、これらはいずれも、その用いる語彙が「作る」という意識を越えることができず、いずれもある種の党派性に回収され、多くの優れた作品を残しながらも、俳句革新の運動としては挫折せざるをえなかった。ここにおいて、そうした一般化の通用しない「書く」という語彙が、強烈な自意識をもった作家である鷹女によって、俳句の創作を指し示す語彙として導入されたのである。それは、子規以来抑圧されてきた書くことの身体性の自覚のもと、俳句の創作についての語りによって、それがかけがえのない身体性の営為であることの自覚をあらためて導入するものであつ

た。「作る」意識から「書く」意識へと至る近代俳句史の流れは、したがって、俳句の近代化にともなう一般化と、それによって捨象された創作の個別性についての自覚の取り戻しの営為の歴史として捉えなおすことができる。ここから、「書く」ということばで表現される俳句の創作は、絶えまない時間の流れのなかで、一句一句、そのつど一回性の出来事として理解される。一回性の出来事としての「書く」ことは、また、バルトラの仕事にもとづき、今日では、日本においてもしばしば「エクリチュール」というカタカナ語を用いて展開される「書く」ことについての考察が、そのつど繰り返し期待し続けてきたものである。

本論文の序論で、時彦の論を通じて提起されたのは、「俳句を書く」という言い回しのはじまりをめぐる問題であった。しかしながら、近代俳句史における重大な問題は厳密には「俳句を書く」ことではなく、「一句を書く」ことであった。それは、そのときその都度、一句一句を、みずからの身体の動きによって一回性のもとに書き継ぐその行為にほかならない。その意味で、俳句の創作とは、「俳句を書く」ことではなく、「一句を書く」ことなのである。「エクリチュール」という語を「書く」という語の俳句史における用法に照らし合わせて用いようとするならば、俳句の創作はただ「一句を書く」というこの認識のもとのみ「エクリチュール」として思考されうる。このとき、俳句の創作を「エクリチュール」として思考することは、一片の鱗にも喩えられる個別の一句のささやかさのもとで、他へと還元することのできない書く行為の一回性を見出すことにほかならない。したがって、俳句は、ひとたびこうした「エクリチュール」として思考されはじめるならば、そのときには、一回性を期待される「エクリチュール」の、先鋭的な形態として見出されることに

なる。このとき、俳句のエクリチュールは、個別性を捨象する一般化に対する抵抗をともなった、一句を書くことの実践として定義される。したがって、俳句のエクリチュールは、定義上、それ以上の一般化を免れることになる。俳句のエクリチュールは、虚子の「写生」や「諷詠」をはじめとしたあらゆる方法論に還元されることもないものとして、その都度、読み、書くことの探求に対して開かれているのである。

引用・参考文献一覧

《日本語文献》

赤尾兜子、攝津幸彦、坪内稔典、中谷寛章、三宅博子、山内清、広瀬道子、立岡正幸「現代俳句の発想と方法——第三イメージ論を中心に」、『俳句幻景——攝津幸彦全文集』、近衛ロンド、一九九九年、四二七・四五五頁。

赤星水竹居、中村草田男、佐藤漾人、松本たかし、京極杞陽、富安風生、山口青邨、高濱虚子「あまやかさない座談会」、『松本たかし全集』、別巻（第四巻）、笛発行所、一九六八年、五四三・五七三頁。

秋元不死男「嘘の俳句」、『秋元不死男俳文集』、角川書店、一九八〇年、二六四・二六八頁。

——『街』、『秋元不死男全句集』、角川書店、一九八〇年、五・三七頁。

——「補遺」、『秋元不死男全句集』、角川書店、一九八〇年、三六九・四八六頁。

飯田蛇笏「大須賀乙字の態度を嗤ふ」、『ホトトギス』、第二三巻第三号、ほととぎす発行所、一九一九年一二月、二八・三八頁。

飯田龍太「孤鶴遠望」、『三橋鷹女全集』、第二巻、立風書房、一九八九年、五三・五五頁。

五十嵐播水「吟行の注意数項」、『ホトトギス』、第三五巻第七号、ほととぎす発行所、一九三二年四月、一四八・一五二頁。

池田澄子「幻も亦この世のもの」、『鑑賞 女流俳句の世界』、角川学芸出版、二〇〇八年、一三三・一四六頁。

石田波郷「韻文韻文」、『石田波郷全集』、第四巻、角川書店、一九七〇年、五九・六一頁。
——『風切』、『石田波郷全集』、第一巻、角川書店、一九七〇年、六五・一三四頁。

- 「感想」、『石田波郷全集』、第四卷、角川書店、一九七〇年、三四・三五頁。
- 「此の時に当りて」、『石田波郷全集』、第四卷、角川書店、一九七〇年、六二・六六頁。
- 「作句」、『石田波郷全集』、第四卷、角川書店、一九七〇年、三六・四〇頁。
- 『酒中花』、『石田波郷全集』、第三卷、角川書店、一九七一年、三・一九六頁。
- 「職場俳句に就いて」、『石田波郷全集』、第四卷、角川書店、一九七〇年、一一六・一二五頁。
- 「初心者のための俳句」、『石田波郷全集』、第四卷、角川書店、一九七〇年、一五二・一五三頁。
- 「雪原行の後」、『石田波郷全集』、第四卷、角川書店、一九七〇年、二三・二七頁。
- 「続俳句愛憎」、『石田波郷全集』、第四卷、角川書店、一九七〇年、一三・一八頁。
- 『鶴の眼』、『石田波郷全集』、第一卷、角川書店、一九七〇年、三・六四頁。
- 「鶴俳句選後評」、『鶴』、鶴俳句會、一九三九年一月、二四・二五頁。
- 「鶴俳句の諸作 I」、『石田波郷全集』、第六卷、角川書店、一九七一年、一六九・三一二頁。
- 「友二登場」、『石田波郷全集』、第五卷、角川書店、一九七一年、八九・九五頁。
- 「俳句哀歌——作句心得」、『石田波郷全集』、第四卷、角川書店、一九七〇年、二〇三・二六一頁。
- 「俳句愛憎」後記、『石田波郷全集』、別卷、角川書店、一九七二年、四二二・四二三頁。
- 「俳句の生涯」、『石田波郷全集』、第四卷、角川書店、一九七〇年、七二・七六頁。

- 「俳壇時言」、『石田波郷全集』、第四卷、角川書店、一九七〇年、一七六・一八三頁。
- 「蓮の中」、『石田波郷全集』、第四卷、角川書店、一九七〇年、一二八・一三三頁。
- 「無鶴雑話」(一九四二年)、『石田波郷全集』、第四卷、角川書店、一九七〇年、四一・四六頁。
- 「無鶴雑話」(一九四三年)、『石田波郷全集』、第四卷、角川書店、一九七〇年、四七・四九頁。
- 石田波郷、中村草田男、加藤楸邨、篠原梵「新しい俳句の課題」、『中村草田男全集』、第一二巻、みすず書房、一九八四年、二六二・二九六頁。
- 石原八束『俳句の作り方』、明治書院、一九七〇年。
- 伊藤月草『最新研究俳句の作り方講義』、山海堂出版部、一九三二年。
- 稲岡長「戦争とその前後」稲畑汀子編著『よみものホトトギス百年史』、花神社、一九九六年、一〇八・一二二頁。
- 今泉恂之介『子規は何を葬ったのか——空白の俳句史百年』、新潮社、二〇一二年。
- 白田亞浪『俳句の成るまで』、育英書院、一九四一年。
- 宇多喜代子『記憶』、『宇多喜代子俳句集成』、角川学芸出版、二〇一四年、三七・八九頁。
- 「高屋窓秋の〈冬の旅〉」、『高屋窓秋俳句集成』葉、沖積舎、二〇〇二年、一・二頁。
- 『りらの木』、『宇多喜代子俳句集成』、角川学芸出版、二〇一四年、二四九・二七八頁。
- エイゼンシュテイン、セルゲイ・M「ワンショットの画面の外で」、田中ひろし訳、『エイゼンシュテイン全集』、エイゼンシュテイン全集刊行委員会訳、第六巻、キネマ旬報社、一九八〇年、六二・七七頁。

大須賀乙字「樂堂氏の基格論と余の調子論」、『乙字俳論集』、乙字遺稿刊行會、一九二一年、八五・九七頁。

——「句作經過の消息——蕉門俳諧語録に就いて」、『乙字俳論集』、乙字遺稿刊行會、一九二一年、三八一・四一七頁。

——「形式より觀た俳句」、『乙字俳論集』、乙字遺稿刊行會、一九二一年、六一・六七頁。

——「日本特有の詩形——俳句製作の過程と形式との關係を論ず」、『乙字俳論集』、乙字遺稿刊行會、一九二一年、三一・四頁。

——「俳句界の新傾向」、『乙字俳論集』、乙字遺稿刊行會、一九二一年、五〇三・五一四頁。

——「俳句の音調に就いて」、『乙字俳論集』、乙字遺稿刊行會、一九二一年、九七・一〇四頁。

——「俳句の表現法と調子」、『乙字俳論集』、乙字遺稿刊行會、一九二一年、七一・七三頁。

——「碧梧桐句集序」、『乙字俳論集』、乙字遺稿刊行會、一九二一年、三六七・三六九頁。

——「ホト、ギス七月（大正八年）號評」、『乙字俳論集』、乙字遺稿刊行會、一九二一年、二九六・三〇二頁。

——「無季の句を論ず」、『乙字俳論集』、乙字遺稿刊行會、一九二一年、四六・五二頁。

大野林火「現代俳句読本」、『大野林火全集』、第三卷、梅里書房、一九九三年、七・四三頁。

——『新稿 高浜虚子』、『大野林火全集』、第三卷、梅里書房、一九九三年、五一・一九八頁。

小川軽舟『現代俳句の海図——昭和三十年代俳人たちの行方』、角川学芸出版、二〇〇八年。

荻原井泉水『井泉句集』、第一巻、層雲社、一九二〇年。

——『俳句提唱』、層雲社、一九一七年。

——『俳句の作り方と味ひ方』、層雲社、一九二七年。

越生夏川『俳句の作り方』、東洋書院、一九一六年。

金子兜太『造型俳句六章』、『定型の詩法』、海程社、一九七〇年、一二二・一八四頁。

加藤楸邨『寒雷』、『加藤楸邨全句集』、寒雷俳句会、二〇一〇年、一七・六五頁。

——『颱風眼』、『加藤楸邨全句集』、寒雷俳句会、二〇一〇年、六八・八四頁。

——『俳句表現の道』、『加藤楸邨全句集』、第五巻、講談社、一九八一年、七・一八九頁。

——『無季俳句雑感』、『加藤楸邨初期評論集成』、第一巻、邑書林、一九九一年、一二六

・一三三頁。

柄谷行人「詩と死——子規から漱石へ」、柄谷行人『増補 漱石論集成』、平凡社、二〇〇

一年、三〇三・三五七頁。

——『日本近代文学の起源』、講談社、一九八八年。

川崎展宏『高浜虚子』、明治書院、一九六六年。

川名大「篠原鳳作の作品について——編集を終えて」、『篠原鳳作全句文集』、沖積舎、二

〇〇一年、二八五・二九五頁。

——「女性俳句の世界——性役割と性別が生み出したもの」、川名大『モダン都市と現代

俳句』、沖積舎、二〇〇二年、一八七・一九七頁。

——「三橋鷹女の「年譜」の書き換え」、川名大『昭和俳句の検証——俳壇史から俳句表
現史へ』、笠間書院、二〇一五年、二三八・二五五頁。

『川端茅舎句集』、『定本川端茅舎句集』、養徳社、一九四六年、五・六六頁。

川端茅舎『華嚴』、『定本川端茅舎句集』、養徳社、一九四六年、六七・一二九頁。

河東碧梧桐「雨の花野の句」、『河東碧梧桐全集』、第六卷、短詩人連盟、二〇〇五年、二
三一・二三七頁。

——「季題の時代的躍進」、『河東碧梧桐全集』、第六卷、短詩人連盟、二〇〇五年、二二
三・二二五頁。

——「現今の俳句界」を読む、『河東碧梧桐全集』、第六卷、短詩人連盟、二〇〇五年、
一三七・一四三頁。

——「作品集（自由律・短詩時代）」、『河東碧梧桐全集』、第一卷、短詩人連盟、二〇〇一
年、一・三四〇頁。

——「作品集（新傾向俳句時代）」、『河東碧梧桐全集』、第二卷、短詩人連盟、二〇〇二年、
一・三七八頁。

——「作品集（発句・新俳句時代）」、『河東碧梧桐全集』、第三卷、短詩人連盟、二〇〇二
年、一・三八四頁。

——「子規忌に思う（仮題）」、『河東碧梧桐全集』、第六卷、短詩人連盟、二〇〇五年、一
五三・一五七頁。

——「新傾向大要」、『河東碧梧桐全集』、第六卷、短詩人連盟、二〇〇五年、二八三・二
九五頁。

——「新俳諧趣味」、『河東碧梧桐全集』、第六卷、短詩人連盟、二〇〇五年、二九五・三〇三頁。

——「獺祭書屋俳句帖抄（上巻）」、『河東碧梧桐全集』、第六卷、短詩人連盟、二〇〇五年、四七・七五頁。

——「獺祭書屋俳句帖抄（承前）」、『河東碧梧桐全集』、第六卷、短詩人連盟、二〇〇五年、七五・一一四頁。

——『ホトトギス』は小説誌が自然（仮題）」、『河東碧梧桐全集』、第六卷、短詩人連盟、二〇〇五年、一八八・一八九頁。

木村萩村『四季類題俳句の作り方』、近代文藝社、一九二七年。

草間時彦「石田波郷とその言葉」、草間時彦『伝統の終末』、永田書房、一九七三年、二二六・二四八頁。

——「型と現代——不破博句集『天の樹』」、草間時彦『伝統の終末』、永田書房、一九七三年、八一・八九頁。

——「伝統の終末」、草間時彦『伝統の終末』、永田書房、一九七三年、九・三二頁。

——「伝統の黄昏」、『俳句』、第一九卷第四号、角川書店、一九七〇年四月、四〇・四九頁。

——「振り返る足跡」、草間時彦『伝統の終末』、永田書房、一九七三年、九〇・九八頁。

栗林一石路「自由律俳句運動の歴史的意義」、山本健吉ほか編『現代俳句集成』、別巻二、河出書房新社、一九八三年、六〇・六八頁。

黒川南無観「虚・碧の対立」、稲畑汀子編著『よみものホトトギス百年史』、花神社、一九九六年、三〇・四四頁。

桑原武夫「第二芸術——現代俳句について」、桑原武夫『第二芸術』、講談社、一九七六年、一五・三四頁。

小泉迂外『俳句と連句の作り方』、八千代堂書店、一九二二年。

小林鶯里『俳句は如何して作るか』、文藝社、一九三〇年。

西東三鬼「新興俳句の趨向について」、『西東三鬼自伝・俳論』、沖積舎、二〇〇四年、一六八・一七二頁。

——『旗』、『西東三鬼全句集』、沖積舎、一九八三年、一五・四七頁。

西東三鬼、東京三、石田波郷「俳句放談」、『現代俳句』、第二卷第七号、一九四七年七月、四二・五〇頁。

斎藤環『関係する女 所有する男』、講談社、二〇〇九年。

——『母と娘はなぜこじれるのか』、NHK出版、二〇一四年。

佐藤肋骨「思ひ出すまゝ」、『子規全集』、別巻三、講談社、一九七八年、三四八・三五九頁。

篠原鳳作「歳時記に注文をつける」、『篠原鳳作全句文集』、沖積舎、二〇〇一年、一四七頁。

——「二つの白道」、『篠原鳳作全句文集』、沖積舎、二〇〇一年、二二〇・二二二頁。

——「二つの問題」、『篠原鳳作全句文集』、沖積舎、二〇〇一年、一七八・一七九頁。

——「俳句集」、『篠原鳳作全句文集』、沖積舎、二〇〇一年、七・一三〇頁。

柴田白葉女「鷹女俳句ひろい読み」、『三橋鷹女全集』、第二卷、立風書房、一九八九年、九三・九七頁。

島村元「連作の選に就て」、『ホトトギス』、第二五卷第二号、ほととぎす発行所、一九二一年一月、四一・四四頁。

清水孝純、桶谷秀昭「注解」、『漱石全集』、第二二卷、岩波書店、一九九四年、六一七・七四八頁。

杉田久女「近代女流の俳句」、『杉田久女全集』、第二卷、立風書房、一九八九年、四三二・四三三頁。

——「近代世相の反影」、『杉田久女全集』、第二卷、立風書房、一九八九年、四六九・四七六頁。

——『杉田久女句集』、『杉田久女全集』、第一卷、立風書房、一九八九年、七・一七六頁。

——「選後評（「かりたご」誌より）」、『杉田久女全集』、第二卷、立風書房、一九八九年、四六二・四六八頁。

——「大正時代の女流俳句に就て」、『杉田久女全集』、第二卷、立風書房、一九八九年、三七六・三八八頁。

——「大正女流俳句の近代的特色」、『杉田久女全集』、第二卷、立風書房、一九八九年、四〇三・四二二頁。

——「堤上の家より」、『杉田久女全集』、第二卷、立風書房、一九八九年、一三九・一四二頁。

——「俳句をつくる幸福」、『杉田久女全集』、第二卷、立風書房、一九八九年、四五五・四五八頁。

——「補遺」、『杉田久女全集』、第一卷、立風書房、一九八九年、七・一七六頁。一七七・二四五頁。

鈴木花蓑「吟行は一步より」、『ホトトギス』、第三二卷第一〇号、ほととぎす発行所、一九二九年七月、三八・四〇頁。

——「寫生は先づ手近のものより」、『ホトトギス』、第三二卷第一一号、ほととぎす発行所、一九二九年八月、五・七頁。

「臺所雜詠」、『ホトトギス』、第二〇卷第三号、ほととぎす発行所、一九一五年二月、三九・四〇頁。

高野素十「一句の出来た話」、『素十全集』、第二卷、明治書院、一九七二年、六五二・六五九頁。

——「字（二）」、『素十全集』、第二卷、明治書院、一九七二年、五〇八・五一〇頁。

——「秋桜子君へ」、『素十全集』、第二卷、明治書院、一九七二年、七二〇・七二二頁。

——『素十全集』、第一卷、明治書院、一九七一年。

高濱虚子「所謂「新傾向句」雜感」、『定本高濱虚子全集』、第一〇卷、毎日新聞社、一九七四年、一八七・一九二頁。

——『柿二つ』、『定本高濱虚子全集』、第六卷、毎日新聞社、一九七四年、二〇七・三八四頁。

——『喜壽艶』、『昭和文学全集四三 高濱虚子 积迢空 日夏耿之介集』、角川書店、一九五八年、九・一四頁。

——「近詠九十九句」、『ホトトギス』、第二〇卷第一号、ほととぎす発行所、一九二六年六月、二・八頁。

——「慶弔贈答句」、『定本高濱虚子全集』、第三卷、毎日新聞社、一九七四年、三五五・三七八頁。

- 「現今の俳句界」、『定本高濱虚子全集』、第一〇卷、毎日新聞社、一九七四年、七一・七八頁。
- 「五・七・五」、『虚子俳話』、ホトトギス社、一九八五年、一一一・一一三頁。
- 「壺中の天地」、『虚子俳話』、ホトトギス社、一九八五年、一二九・一三二頁。
- 『五百五十句』、『定本高濱虚子全集』、第二卷、毎日新聞社、一九七四年、七一〇四頁。
- 「五百五十句時代」、『定本高濱虚子全集』、第二卷、毎日新聞社、一九七四年、一〇五・一四〇頁。
- 『五百句』、『定本高濱虚子全集』、第一卷、毎日新聞社、一九七四年、七・一〇六頁。
- 「五百句時代」、『定本高濱虚子全集』、第一卷、毎日新聞社、一九七四年、一〇七・四八三頁。
- 「小諸時代」、『定本高濱虚子全集』、第三卷、毎日新聞社、一九七四年、二九・一二六頁。
- 『小諸百句』、『定本高濱虚子全集』、第三卷、毎日新聞社、一九七四年、七・二七頁。
- 「雑詠選集」雑記(二二)、『定本高濱虚子全集』、第一卷、毎日新聞社、一九七四年、二六・三二頁。
- 「子規選「日本」俳句抄」、『定本高濱虚子全集』、第四卷、毎日新聞社、一九七四年、二二五・二八二頁。
- 「自序」、『定本虚子全集』、第一卷、毎日新聞社、一九七四年、一七九・一八一頁。
- 「暫くぶりの句作」、『ホトトギス』、第一六卷第五号、ほととぎす発行所、一九一三年三月、七六・九五頁。

——「寫生といふこと」(一九二四年・一九二五年)、『定本虚子全集』、第一一巻、毎日新聞社、一九七四年、九五・一一六頁。

——「寫生といふこと」(一九二九年)、『ホトトギス』、第三二巻第四号、ほととぎす発行所、一九二九年、一・一一頁。

——「寫生の二字」、『定本高濱虚子全集』、第一一巻、毎日新聞社、一九七四年、一七・一八頁。

——「秋櫻子と素十」、『定本高濱虚子全集』、第二一巻、毎日新聞社、一九七四年、二〇六・二一六頁。

——「新は深なり」、『定本高濱虚子全集』、第一一巻、毎日新聞社、一九七四年、八四頁。

——「進むべき俳句の道」、『定本高濱虚子全集』、第一〇巻、毎日新聞社、一九七四年、二二〇・四二二頁。

——「董物語」、『定本高濱虚子全集』、第一〇巻、毎日新聞社、一九七四年、四〇・四二二頁。

——『贈答句集』、『定本高濱虚子全集』、第三巻、毎日新聞社、一九七四年、三〇七・三五四頁。

——『續俳諧師』、『定本高濱虚子全集』、第六巻、毎日新聞社、一九七四年、七・一三八頁。

——「粗末なる「新」の字」、『定本高濱虚子全集』、第一一巻、毎日新聞社、一九七四年、一一・一二頁。

——「立子等によつて拓かれた」、『星野立子全集』、第一巻、梅里書房、一九九八年、一三頁。

——「立子へ」、『定本高濱虚子全集』、第一卷、毎日新聞社、一九七四年、二三三・二三四頁。

——「玉藻」發刊について、『定本高濱虚子全集』、第九卷、毎日新聞社、一九七四年、一五〇頁。

——「つゝじ十句集」、『ホトトギス』、第一六卷第七号、ほととぎす發行所、一九一三年六月、八四・九四頁。

——「特殊の文化」、『虚子俳話』、ホトトギス社、一九八五年、一〇一・一〇二頁。

——『七百五十句』、『定本高濱虚子全集』、第四卷、毎日新聞社、一九七四年、七・一三九頁。

——「七百五十句時代」、『定本高濱虚子全集』、第四卷、毎日新聞社、一九七四年、一四一・二一四頁。

——「二千六百年俳話（二）」、『定本高濱虚子全集』、第一卷、毎日新聞社、一九七四年、三一六・三二〇頁。

——「二千六百年俳話（二）」、『定本高濱虚子全集』、第一卷、毎日新聞社、一九七四年、三二一・三三二頁。

——「二千六百年俳話（六、終）」、『定本高濱虚子全集』、第一卷、毎日新聞社、一九七四年、三三二・三三三頁。

——『俳諧師』、『定本高濱虚子全集』、第五卷、毎日新聞社、一九七四年、一八二・三〇八頁。

——「俳諧趣味」、『定本高濱虚子全集』、第一卷、毎日新聞社、一九七四年、二二七・二三二頁。

- 「俳諧スボタ經」、『定本高濱虛子全集』、第一〇卷、毎日新聞社、一九七四年、一一四・一二二頁。
- 「俳諧談」、高濱虛子『俳句の作りやう』、實業之日本社、一九五二年、二一七・二四〇頁。
- 「俳諧一口噺」、『定本高濱虛子全集』、第二二卷、毎日新聞社、一九七四年、一六六・一七九頁。
- 「俳句小論(上)」、『定本高濱虛子全集』、第一一卷、毎日新聞社、一九七四年、一一七・一三九頁。
- 『俳句とはどんなものか』、高濱虛子『俳句の作りやう』、實業之日本社、一九五二年、五・一二八頁。
- 「俳句に志す人の爲に」、『定本高濱虛子全集』、第一一卷、毎日新聞社、一九七四年、二三五・二五三頁。
- 『俳句入門』、少年園、一八九八年。
- 「俳句入門」、『定本高濱虛子全集』、第二〇卷、毎日新聞社、一九七四年、一五一・一七一頁。
- 『俳句の五十年』、『定本高濱虛子全集』、第二三卷、毎日新聞社、一九七三年、一一・一三三頁。
- 『俳句の作りやう』、高濱虛子『俳句の作りやう』、實業之日本社、一九五二年、一二九・二一五頁。
- 「俳話」、『定本高濱虛子全集』、第二〇卷、毎日新聞社、一九七四年、一三三・三八頁。

——「俳話(二)」、『定本高濱虚子全集』、第一〇卷、毎日新聞社、一九七四年、一〇五・一一三頁。

——「再び現今の俳句界に就て」、『定本高濱虚子全集』、第一〇卷、毎日新聞社、一九七四年、八九・一〇〇頁。

——「露月君に答ふ」、『ホトトギス』、第一六卷第八号、ほととぎす発行所、一九一三年六月、一一〇・一一三頁。

——『六百五十句』、『定本高濱虚子全集』、第三卷、毎日新聞社、一九七四年、一二七・二四二頁。

——『六百句』、『定本高濱虚子全集』、第二卷、毎日新聞社、一九七四年、一四一・二四八頁。

高濱虚子選『ホトトギス雜詠選集(秋の部)』、改造社、一九四一年。

高濱年尾「解説」、『定本高濱虚子全集』、第一卷、毎日新聞社、一九七四年、四九五・五〇八頁。

高屋窓秋『河』、『高屋窓秋俳句集成』、沖積舎、二〇〇二年、七三・八三頁。

——『白い夏野』、『高屋窓秋俳句集成』、沖積舎、二〇〇二年、七・三八頁。

——「百句自註」、『高屋窓秋全句集』、ぬ書房、一九七六年、九九・二二七頁。

高柳克弘『寒林』、ふらんす堂、二〇一六年。

高柳重信「書き」つつ「見る」行為、『高柳重信全集』、第三卷、立風書房、一九八五年、一七五・一八三頁。

——「現代俳句の方向——現代俳句への昏迷論」、『高柳重信散文集成』、第一冊、夢幻航海社、一九九七年、六二・六六頁。

——「子規・虚子・碧梧桐のころ」、『高柳重信全集』、第三卷、立風書房、一九八五年、一八・二五頁。

——「三橋鷹女」、『高柳重信全集』、第三卷、立風書房、一九八五年、三二五・三二六頁。

——「三橋鷹女覚書」、『高柳重信全集』、第三卷、立風書房、一九八五年、七六・八五頁。

田島和生『新興俳人の群像——「京大俳句」の光と影』、思文閣出版、二〇〇五年。

田中王城「どうして俳句が出来るか」、『ホトトギス』、第三〇卷第六号、ほととぎす発行所、一九二七年三月、二八・三一頁。

筑紫磐井「カトーイクヤのいとも豪華なる時禱書」、『加藤郁乎俳句集成』、沖積舎、二〇〇〇年、七八五・八〇八頁。

——『俳句』六〇年を読む三——伝統俳句と結社の時代』、『俳句』、第六一卷第八号、角川学芸出版、二〇一二年六月、一五八・一六五頁。

坪内稔典『正岡子規——創造の共同性』、リブレポート、一九九一年。

寺田寅彦「映画芸術」、『寺田寅彦全集』、第八卷、岩波書店、二二〇・二六四頁。

寺田寅彦、松根豊次郎、小宮豊隆、『漱石俳句研究』、岩波書店、一九二五年。

「同人變更」、『ホトトギス』、第四〇卷第一号、ほととぎす発行所、一九三六年一〇月、三〇頁。

富澤赤黄男「魚の骨抄」、『富澤赤黄男全句集』、沖積舎、一九九五年、

——『天の狼』、『富澤赤黄男全句集』、沖積舎、一九九五年、三五・九九頁。

——「俳句は詩である」、『旗艦』、第一卷第一〇号、一九三五年一〇月、二二・二四頁。

——『蛇の笛』、『富澤赤黄男全句集』、沖積舎、一九九五年、一一七・二〇五頁。

——『黙示』、『富澤赤黄男全句集』、沖積舎、一九九五年、二〇七・二二五頁。

富安風生「極く卑近なアドヴァイス」、『ホトトギス』、第三四卷第四号、ほととぎす發行所、一九三二年一月、五八・六二頁。

——『添刪本位俳句の作り方』、三省堂、一九三九年。

——『俳句の作り方味はひ方』、高山書院、一九四五年。

内藤鳴雪「随問随答（四十二）」、『ホトトギス』、第七卷第四号、ほととぎす發行所、一九

〇四年一月、四四・四九頁。

——『俳句の作り方味ひ方』、大洋社出版部、一九三八年。

——『鳴雪自叙伝』、岩波書店、二〇〇二年。

中内蝶二『俳句の作りかた』、日本書院、一九一九年。

永井湘南『俳句の作りやう』、芳文堂書店、一九一八年。

中田みづほ「偶感」、『まはぎ』、第一卷第一号、眞萩會、一九三〇年七月、二六・二八頁。

——「雜詠選後感」、『まはぎ』、第一卷第四号、眞萩會、一九二九年二月、五・一一頁。

——「秋櫻子君に答ふ」、『まはぎ』、第三卷第二号、眞萩會、一九三一年二〇月、一三・一八頁。

中田みづほ、濱口今夜「句修業漫談」、『まはぎ』、第一卷第四号、眞萩會、一九二九年二月、一四・三〇頁。

——「句修業漫談（一）」、『ホトトギス』、第三四卷第四号、ほととぎす發行所、一九三一年一月、八三・九八頁。

——「句修業漫談（二）」、『ホトトギス』、第三四卷第五号、ほととぎす發行所、一九三一年二月、二九・五二頁。

——「句修業漫談(二三)」、『ホトトギス』、第三四卷第六号、ほととぎす発行所、一九三一年三月、三二・四五頁。

——「秋櫻子と素十」、『まはぎ』、第一卷第一号、眞萩會、一九三〇年七月、八・二五頁。

——「俳句の廣さ其他——句修業漫談のつゞき」、『まはぎ』、第一卷第九号、眞萩會、一九三〇年五月、一四・三〇頁。

——「風變りの句と平明な句——句修業漫談のつゞき」、『まはぎ』、第一卷第一〇号、眞萩會、一九三〇年六月、一四・三〇頁。

中塚一碧樓『一碧樓第二句集』、『中塚一碧樓句集——冬海』(電子書籍、PDF)、海紅社、

二〇一五年、(入手先：<http://www.dlmarket.jp/products/detail/333586> 二〇一六年一月二八日閲覧)、二七・一〇八頁。

——「新傾向句作法」、山本三生編『俳句講座』、第三卷、改造社、一九三二年、二九三・三〇九頁。

——「俳句ではない」、山本健吉ほか編『現代俳句集成』、別卷二、河出書房新社、一九八三年、四一・四二頁。

中村草田男『火の島』、龍星閣、一九三九年。

——「やさしい俳句」、『中村草田男全集』、第六卷、みすず書房、一九八五年、一・八七頁。

中村汀女『春雪』、三省堂、一九四〇年。

夏目漱石『思ひ出す事など』、『漱石全集』、第一二卷、岩波書店、一九九四年、三五七・四五二頁。

——『硝子戸の中』、『漱石全集』、第一二巻、岩波書店、一九九四年、五二七・六一六頁。

——『草枕』、『漱石全集』、第三巻、岩波書店、一九九四年、一・一七二頁。

——『虞美人草』、『漱石全集』、第四巻、岩波書店、一九九四年、一・四五六頁。

——「序」〔東洋城撰『新春夏秋冬 秋之部』序〕、第一六巻、岩波書店、一九九五年、二八六頁。

——「俳句」、『漱石全集』、第一七巻、岩波書店、一九九六年、三・四八一頁。

——『吾輩は猫である』、『漱石全集』、第一巻、岩波書店、一九九三年、一・五六八頁。

沼波瓊音『俳句の作り方』、文成社、一九〇九年。

能村登四郎「伝統の流れの端に立って」、『伝統の流れの端に立って——能村登四郎俳論集』、永田書房、一九七二年、九・二七頁。

蓮實重彦「大正的」言説と批評」、柄谷行人編『近代日本の批評Ⅲ——明治・大正編』、講談社、一九九八年、一四五・一七六頁。

——『夏目漱石論』、講談社、二〇一二年。

長谷川かな女『お臺所』の御紹介』、『ホトトギス』、第二〇巻第一号、ほととぎす発行所、一九一六年一〇月、四七・四八頁。

長谷川零余子『新らしい俳句の作り方』、春陽堂、一九二六年。

服部嘉香「常識的革命者正岡子規論」、『子規全集』、別巻二、講談社、一九七五年、六一六・六三四頁。

馬場あき子「鬼女となるべし夕紅葉」、『三橋鷹女全集』、第二巻、立風書房、一九八九年、五九・六一頁。

原月舟「寫生は俳句の大道であります」、『月舟全集』、月舟全集刊行會、一九三二年、一・二二九頁。

原石鼎『俳句の考へ方』、天地書房、一九一八年。

原石鼎選「雜詠」（一九三二年）、『鹿火屋』、通卷第一五二号、かびや發行所、一九三二年

三月、六三・九七頁。

——選「雜詠」（一九三三年）、『鹿火屋』、通卷第一六六号、かびや發行所、一九三三年五月、五八・一〇五頁。

東鷹女「夕焼け野」、『俳句研究』、改造社、第六卷第八号、一九三九年八月、一二〇頁。

日野草城『旦暮』、『日野草城全句集』、沖積舎、一九八八年、五四一・六〇八頁。

——「第五句集（資料）」、『日野草城全句集』、沖積舎、一九八八年、四七七・五四〇頁。

——『転轍手』、『日野草城全句集』、沖積舎、一九八八年、三九九・四七三頁。

プラトン『国家（下）』、藤沢令夫訳、岩波書店、一九七九年。

星野立子『鎌倉』、『星野立子全集』、第一卷、梅里書房、一九九八年、一〇七・一三一頁。

——『立子句集』、『星野立子全集』、第一卷、梅里書房、一九九八年、一一・一〇五頁。

——『玉藻俳話』、『星野立子全集』、第二卷、梅里書房、一九九八年、七・一七二頁。

堀切実「虚子の芭蕉観——俳句の「伝統」をどのようにみるか」、堀切実『現代俳句にい

きる芭蕉——虚子・波郷から兜太・重信まで』、ぺりかん社、二〇一五年、八・二三

頁。

——「波郷と俳句文体」、堀切実『現代俳句にいきる芭蕉——虚子・波郷から兜太・重信

まで』、ぺりかん社、二〇一五年、九一・一一二頁。

堀古蝶『主観俳句の系譜』、邑書林、一九九八年。

前田普羅「俳句の連作に就て」、『ホトトギス』、第二五卷第一号、ほととぎす發行所、一九二一年一〇月、一六・一七頁。

——「元君に答ふ」、『ホトトギス』、第二五卷第四号、ほととぎす發行所、一九二二年一月、一一八頁。

前田普羅選「鯉」、『ホトトギス』、第二四卷第一号、ほととぎす發行所、一九二一年八月、九四・九五頁。

正岡子規、大原恆徳宛書簡、明治二十二年五月十一日付、『子規全集』、第一八卷、講談社、一九七七年、一一四・一一五頁。

——『寒山落木 卷二』、『子規全集』、第一卷、講談社、一九七五年、一七三・四一三頁。

——「拾遺 寒山落木 俳句稿 未収録句」、『子規全集』、第三卷、講談社、一九七七年、四八一・五七五頁。

——『松蘿玉液』、『子規全集』、第一一巻、講談社、一九七五年、五・八九頁。

——『癩祭書屋俳句帖抄上卷』、『子規全集』、第三卷、講談社、一九七七年、五七七・六六七頁。

——『癩祭書屋俳話』、『子規全集』、第四卷、講談社、一九七五年、一五八・二二〇頁。

——「癩祭書屋俳話小序」、『子規全集』、第四卷、講談社、一九七五年、一五七頁。

——「月の都」、『子規全集』、第一三巻、講談社、一九七六年、一二五・一六一頁。

——「啼血始末」、『子規全集』、第九巻、講談社、一九七七年、二九〇・三〇六頁。

——『俳諧大要』、『子規全集』、第四巻、講談社、一九七五年、三四二・四一四頁。

——「俳句新派の傾向」、『子規全集』、第五巻、講談社、一九七五年、一五八・一七四頁。

——「俳句の初歩」、『子規全集』、第五巻、講談社、一九七五年、一七五・一八六頁。

——「芭蕉雜談」、『子規全集』、第四卷、講談社、一九七五年、二二四・二七二頁。

——『病牀六尺』、『子規全集』、第一卷、講談社、一九七五年、二二九・三八二頁。

——『墨汗一滴』、『子規全集』、第一卷、講談社、一九七五年、九一・二二七頁。

——「明治二十九年の俳句界」、『子規全集』、第四卷、講談社、一九七五年、四九八・五七三頁。

松井利彦『近代俳論史』、桜楓社、一九六五年。

松浦寿輝『明治の表象空間』、新潮社、二〇一四年。

松尾芭蕉「発句編」、尾形仿ほか編『新編芭蕉大成』、三省堂、一九九九年、一・一五三頁。

松根東洋城『俳諧道』、澁柿社、一九三八年。

『水原秋櫻子全集』、第一三卷、講談社、一九七九年。

水原秋櫻子『葛飾』、『水原秋櫻子全集』、第一卷、講談社、一九七八年、五・一一二頁。

——「自然の真」と「文芸上の真」、『水原秋櫻子全集』、第六卷、講談社、一九七八年、

七・二五頁。

——『新樹』、『水原秋櫻子全集』、第一卷、講談社、一九七八年、一五一・二二五頁。

——『高浜虚子——並びに周囲の作者達』、『水原秋櫻子全集』、第一九卷、講談社、一九

七八年、五・二四四頁。

——『南風』、京鹿子發行所、一九二六年。

——『俳句の本質』、『水原秋櫻子全集』、第六卷、講談社、一九七八年、二六・一三二頁。

——「無季俳句を排す」、『水原秋櫻子全集』、第六卷、講談社、一九七八年、一六九・二

六一頁。

——「連作の季語」、『水原秋櫻子全集』、第六卷、講談社、一九七八年、一五九・一六〇頁。

——「連作俳句私見」、『水原秋櫻子全集』、第六卷、講談社、一九七八年、一四九・一五七頁。

——「連作俳句の設計図」、『水原秋櫻子全集』、第六卷、講談社、一九七八年、一三三・一四七頁。

『三橋鷹女年譜』、『三橋鷹女全集』、第二卷、立風書房、一九八九年、二〇三・二〇七頁。

三橋鷹女「紫陽花」、『三橋鷹女全集』、第一卷、立風書房、一九八九年、三二三・三二六頁。

——『魚の鰭』、『三橋鷹女全集』、第一卷、立風書房、一九八九年、五九・一四二頁。

——『羊歯地獄』、『三橋鷹女全集』、第一卷、立風書房、一九八九年、二二一・二六二頁。

——「鬣」、『三橋鷹女全集』、第一卷、立風書房、一九八九年、三一九・三三二頁。

——『白骨』、『三橋鷹女全集』、第一卷、立風書房、一九八九年、一四三・二一〇頁。

——『向日葵』、『三橋鷹女全集』、第一卷、立風書房、一九八九年、九・五八頁。

——『撫』、『三橋鷹女全集』、第一卷、立風書房、一九八九年、二六三・二九三頁。

——『撫』以降、『三橋鷹女全集』、第一卷、立風書房、一九八九年、二九五・三〇四頁。

三橋敏雄「解説」、『星野立子全集』、第一卷、梅里書房、一九九八年、四九三・五〇〇頁。

——『彈道』、『定本三橋敏雄全句集』、鬣の会、二〇一六年、五七・七八頁。

——『向日葵』讚、『三橋鷹女全集』、第二卷、立風書房、一九八九年、一五九・一六五頁。

三宅やよい「鷹女への旅(四) 流れゆく瓜のお馬よ水に月——文恵より鷹女へ」、『船団』、

通巻第六七号、船団の会、二〇〇五年二月、二三・二八頁。

向井去来『去来抄』、尾形仿ほか編『新編芭蕉大成』、三省堂、一九九九年、五八七・六二
三頁。

村上鬼城『定本鬼城句集』、『村上鬼城全集』、第一巻、あさを社、一九七四年、七・三五
七頁。

村山古郷編「石田波郷年譜」、『石田波郷全集』、別巻、角川書店、一九七二年、四五七・
四七九頁。

森川許六「自得発明弁」、尾形仿ほか編『新編芭蕉大成』、三省堂、一九九九年、六八六・
六九五頁。

安井浩司「鷹女とは——『羊歯地獄』の前庭」、『安井浩司俳句評林全集』、沖積舎、二〇
一四年、五四二・五五〇頁。

山口誓子「句による自伝」、『山口誓子全集』、第五巻、明治書院、一九七七年、一・四七
頁。

——「子規以後季題観念の変遷」、『山口誓子全集』、第七巻、明治書院、一九七七年、九
〇・一一〇頁。

——「詩人の視線」、『山口誓子全集』、第七巻、明治書院、一九七七年、七一・七五頁。
——「前線俳句」、『山口誓子全集』、第七巻、明治書院、一九七七年、一五二・一五三頁。

——「戦争と俳句」、『山口誓子全集』、第七巻、明治書院、一九七七年、一三八・一四二
頁。

——「祖父のいる随筆」、『山口誓子全集』、第五卷、明治書院、一九七七年、一一九・一三七頁。

——『凍港』、『山口誓子全集』、第一卷、明治書院、一九七七年、一・五〇頁。

——「胴体の言葉」、『山口誓子全集』、第五卷、明治書院、一九七七年、一一五・一三五頁。

——「連作是」、『山口誓子全集』第七卷、明治書院、一九七七年、七五・七六頁。

——「連作俳句」、『山口誓子全集』、第五卷、明治書院、一九七七年、一七六・一八二頁。

——「連作俳句に於ける二三の問題」、『山口誓子全集』第七卷、明治書院、一九七七年、六六・七一頁。

——「連作俳句は如何にして作らるゝか」、『山口誓子全集』第七卷、明治書院、一九七七年、四八・五一頁。

山口青邨「どこか實のある話」、『ホトトギス』、ほととぎす發行所、第三二卷第四号、一九二九年一〇月、一二・二六頁。

——「俳句の自然科学的傾向に就て」、『ホトトギス』、第三五卷第一号、ほととぎす發行所、一九三二年一〇月、一七七・一八一頁。

山田弘子「花鳥諷詠」、稲畑汀子編著『よみものホトトギス百年史』、花神社、一九九六年、七八・九六頁。

山本健吉「石田波郷の俳句」、『山本健吉全集』、第八卷、講談社、一九八四年、二六〇・二六一頁。

——「子規と漱石」、『山本健吉全集』、第一二卷、講談社、一九八三年、一六八・一七一頁。

——「女流俳句について」、山本健吉『俳句とは何か』、角川学芸出版、二〇〇〇年、二八四・三二二頁。

——「造化随順の世界」、『山本健吉全集』、第一二巻、講談社、一九八三年、二二五・二二八頁。

——「批評家の責任」『山本健吉全集』、第八巻、講談社、一九八四年、三二一・三二三頁。

邑書林編『今、俳人は何を書こうとしているのか——新撰二二竟宴シンポジウム全発言』、邑書林、二〇一〇年。

吉田冬葉『俳句の作り方』、宏文社書店、一九二八年。

——『俳句の作り方と味ひ方』、交蘭社、一九三二年。

「渡邊白泉初出發表順句集」、『渡辺白泉全句集』、沖積舎、二〇〇五年、九・二〇四頁。

渡邊白泉『涙涎集』、『渡辺白泉全句集』、沖積舎、二〇〇五年、二一三・二三八頁。

《外国語文献》

Barthes, Roland, *L'empire des signes*, Éditions Albert Skira, Genève, 1970.

—— *Roland Barthes par Roland Barthes*, Barthes, Roland, *Œuvres Complètes*, IV, Paris, Seuil, 2002, pp.575-771..

Derrida, Jacques, «La différance», Derrida, Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, pp.1-29.