

隠喩から類比へ

——新興俳句運動下の俳論における俳句と映画の関連付け

福田 浩之

序論

新興俳句と映画のかかわりというと、山口誓子が数々の映画用語を使って俳句を論じたことがまず挙げられる(一)。とりわけ、誓子が連作の方法を論じる際に「モンタージュ」という語を用いたことは、寺田寅彦が同時代にやはりこの語を用いて連句を論じたこととともに、比較的よく知られている(二)。たとえば、『現代俳句ハンドブック』には「現代俳句用語100語」のひとつとして「モンタージュ」が立項されており、執筆者の仁平勝は同項目の説明にあたって寅彦と誓子の名を挙げている。

フランス語で「組み立て」の意味。ロシアで生まれた芸術理論で、エイゼンシュテインが映画の手法にこれを取り入れた。本来なんの関係もない複数のカットが、連続した場面として組み合わせられて新たな意味を生み出すという手法で、映画「戦艦ポチョムキン」はその実践例として知られる。これを寺田寅彦が、「モンタージュは矢張取合せの芸術である」(『俳諧論』)として、俳壇の伝統的な手法である取合せに結び付けた。

この考えを、俳句の理論として積極的に取り入れたのは山口誓子で、昭和六年、「ホトトギス」に「戦艦ポチョムキン」を論じた文章を書き、エイゼンシュテインのモンタージュ理論を紹介する。当時の誓子が試みた連作俳句は、この理論を応用したものだ。(三)

しかし、新興俳句運動下での試みと映画とのかわりを誓子ひとりに代表させることは、後に参照する同時代的な数多くの作品や俳論の存在とその多様な展開を思えば、適切とはいえない。そこで本論では、一九三二年（昭和七年）から一九四〇年（昭和十五年）にかけて展開された新興俳句運動およびその周辺の俳論における俳句と映画の関連付けを包括的に捉えかえし、それらを歴史的に位置づける。また、その手続きを通じて、俳句の側からみた映画という形式の特質をあきらかにするとともに、俳論が俳句の形式を映画のそれと関連付けることの可能性とその限界を考察する。

一、隠喩の成立——山口誓子の連作論

「モンタージュ」ないし「モンタージュ」は本来「組み立て」を意味するフランス語であり、映画用語としては、狭義には編集上のショットとショットのつながりのことをいうが、広義には、トーカーにおける映像と音声との組み合わせをはじめ、さまざまな構成要素の配合を指して用いられる。

誓子は、一九三二年（昭和七年）一〇月の『かつらぎ』に掲載された「連作俳句はいかにして作らるゝか」において、「浮巢」十句の創作順と完成した連作の構成とを並置し、この編集過程を連作におけるモンタージュの実践例としている。

私が、さきごろ「サンデー・毎日」（七月三日号）に発表した「浮巢」の連作十句は京饅寮即事であるが、

(1)「個」の俳句の創作過程に於て、「個」の俳句は、感情の赴くまゝに、次の順序をとった。

もたらしてあはれ浮巢のほぐれかな

もたらして巨椋を隔つ浮巢かな

京の宿霞の浮巢を瓶びんに挿す

日を経て

街暑し巨椋の浮巢もてかへる

挿し置きて夜となりける浮巢かな

燈のもとに葎も浮巢もあはれなり

瓶へいに挿す浮巢の葎は瑞々し

漂渺とひかりし沼の浮巢これ

浮巢得し田沢の景猶存す

浮巢得し沼もゆふべのひかりかも

(2)そして、「個」の俳句のモンテアジユ過程に於て、「個」の俳句は、感情の流れを疎通せしめて、次の構成をとつた。

街暑し巨椋の浮巢もてかへる

もたらして巨椋を隔つ浮巢かな

もたらしてあはれ浮巢のほぐれかな

京の宿葎の浮巢を瓶へいに挿す

瓶へいに挿す浮巢の葎は瑞々し

漂渺とひかりし沼の浮巢これ

浮巢得し田沢の景猶存す

浮巢得し沼もゆふべのひかりかも

挿し置きて夜となりける浮巢かな

燈のもとに葎も浮巢もあはれなり (四)

誓子は、ここで、感情の赴くままに作られた句群を「感情の流れ」の表現として再構成することを言うために「モ

ンタアジユ」という言葉を用いている。(2)の二句目と三句目の「もたらして」および四句目と五句目の「瓶に挿す」の表現のつらなり、さらには夏の日中から夜の深まるまでの時間のうつろいを感じさせる全体の構成は、この「モンタアジユ」の結果である。ここで誓子が「モンタアジユ」と呼んでいるのは、要するに、詩的效果を生み出す能動的な順序の組み換えの作業のことなのだ。誓子の議論の核心は次の点にある。

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。

だから、「個」の俳句を作るに当つて、やがて生成される連作俳句の「全体的な見透」―「全体的な意図」を持つことは必要条件ではない。

作家は連作俳句の設計図なしに、無計画に着手していゝのである。(五)

言い換えると、句の創作は必ずしもはじめから連作俳句の全体を意図してなされるわけではないということである。このとき、「モンタアジユ」という語は、さしあたって、全体の編集作業を個別の創作の作業から区別するために用いられているのである。

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、全体の編集と個別の創作との違いを述べるために「モンタアジユ」という語を用いている。その記述は、旧ソヴィエト連邦の映画作家であるフセヴォロド・プドフキンとセルゲイ・エイゼンシュテインがサイレント映画におけるシヨット同士のモンタージュについてそれぞれ異なる原理を念頭に考えていたという逸話にもとづいている。

モンタアジユは連鎖である——P

モンタアジユは衝撃である——E

一個の作品の構成過程に於ては——殊に俳句の間接描写（「甲」を描かんとして非「甲」を描くこと）に於

ては——ブドフキン風の「連鎖」よりも、エイゼンシュテイン風の「衝撃」の方が、より、高度のモンタージュと考へられよう。(六)

さらに誓子は、「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」はブドフキン風な連鎖をこそ、そのモンタージュ手法として採用すべきである」と結論している(七)。

「詩人の視線」でソヴィエトのモンタージュ理論に言及するにあたって誓子が参照しているのは、エイゼンシュテインの「枠を超えて」という文章にみられる次の一節である。

私の前に、柔らかさうな少し黄ばんだ紙がある。

そこには神秘的な書き込みがされている。

「連結、——これはP、衝突、——これはE」。

これは、Eつまり私エイゼンシュテインと、Pつまりブドフキンとのあいだで、モンタージュをテーマに(半年も前から)演じられて来た立ち回りの物質的痕跡である。(八)

ショット同士の結合を連鎖ないしは連結として考えるか衝撃ないしは衝突として考えるか。誓子の記述はこの論争を念頭に置いている。ただし、エイゼンシュテインは「連結」というのは、私の解釈によれば、**特殊な場合**でしかない」とし、連結を衝突の一種とみなしている(九)。したがって、エイゼンシュテインの論に厳密に依拠するのであれば、衝突を連結と対立するものとして理解するわけにはいかない。それにもかかわらず、誓子は両者をあくまでも相反するものとして語っている。

連作俳句についての誓子の理論は、たしかに映画のそれと同じ語彙を用いているが、実質としてはそれとはまる

で異なるものなのである。前掲の「連作俳句はいかにして作らるゝか」における映画理論の参照にしても、「この点に関するブドフキンの映画理論を附加して、読者諸君の理解を助けよう」という文に表れているとおり、あくまでも付加的な喩えとしてでしかなかった^(一〇〇)。同様に、「詩人の視線」における「……風」という接尾辞も、誓子がエイゼンシュテインやブドフキンの映画理論をあくまでも喩えとして持ち出していることを示すためのものとして読まれる。誓子は、俳句の内的な原理にしたがつて連作の理論を構築しようと試みながら、その説明のためのレトリックとして映画理論を参照していたにすぎなかったのである。

仁平勝は、『現代俳句ハンドブック』の「モンタージュ」の項で、先に引用したとおり、誓子の連作俳句はロシアの映画作家たちのモンタージュ理論を応用したものだとしていた。しかしながら、誓子の言葉の用法からすれば、この評価は適切とは言いがたい。対して、たとえば今泉康弘はその「隠喩としての映画——山口誓子とモンタージュ構成」の冒頭から「山口誓子は一九三〇年代前半、俳句について語るときに、映画に関わる語を隠喩（たとえ）として何度も使っている。例えば、「モンタージュ」という語はその代表的なものである」とし、一貫して誓子の言葉を隠喩とみなしている^(一一〇)。こちらのほうが、テキストに照らして正確な認識であるといえる。

二、隠喩から類比へ——俳句のモンタージュ理論の発展と長谷川素逝の写生論

新興俳句の理論において映画理論が単なる喩え以上のものとなっていたのは、誓子によってではなく、むしろその批判者たちによつてだった。なかでも、石橋竹秋子（石橋辰之助）は映画館の技師としての自らの知見をもとにこれを論じている^(一一一)。一九三二年（昭和七年）一月の『馬酔木』に掲載された「モンタージュに就て」というコラムで、竹秋子は、誓子が映画のモンタージュ理論を援用する仕方に着目し、「誓子氏はこれをもつて連作は唯、「個」を寄せ集め、それを創作する鉢に依つて整理すれば成立つ如く云はれるがそれはテーマのないレヴューの如きものであり、それを以つて連作の作り方のすべてと断定するのは早計ではあるまいか」、「誓子氏がモンタージュを以て連作を説明されたことがわるいのではなく、句のモンタージュのカツチングに依つてのみ連作が成立す

るといふのがうなづけないのである」と疑義を示した^(二三)。さらにその後、竹秋子は続けざまに「連作俳句の作法」という俳論をまとめ、一九三三年（昭和八年）二月の同誌に発表している。この文章で、竹秋子は、誓子がモンタージュによる連作に設計図は不要だとしたことを批判している。

「ある特別な創造的に発見された順序」なるものを映畫の編輯的構成といふモンタージュ理論より成された言葉として、連作俳句の作法に應用することはよく分るとしても、作法論は一般的に「モーティフ」からせらるべきでなく、その結果としての作品からせらるべきであると前述されてゐることから、完成手段として述べられた「ある特別な創造的に発見された順序」といふものに疑問が持たれてきます。何故ならば映畫の展開には常に初めから明確なる見透しが與へられてゐるからであります。その見透の確立に依つてヒルムの一斷片^{原文ママ}つゞは既に計量されてゐます。そこには唯、見透しを経て來たところのより高い位置にある完成が必要とされてゐるのみであります。^(二四)

竹秋子のスタンスは一貫している。それは誓子が「モンタージュ」という語を用いて説明する連作俳句の創作法が、いまだ充分に映畫的でないということに対する批判なのである。竹秋子の言葉からは、彼が映畫と同じ仕方^で連作俳句を作ることを考え始めていることがうかがえる。

誓子の比喩を言葉どおりに受け取った批判には、ほかにも一九三三年（昭和八年）一〇月の『句と評論』に掲載された湊楊一郎「連作理論は轉向すべし」がある。楊一郎は「衝突か連鎖かの問題は、映畫の作成風とか監督風とか、構成風とか、と云ふことを取り扱つたものでは、全然ないのである」とし、誓子の言葉の用法を批判している^(二五)。たしかにそうだが、誓子としては映畫風の俳句作法を語つたまでのことだつた。次の一節によく表れてゐるとおり、楊一郎のほう^が映畫理論をより厳密に俳句に当てはめて考えようとしていたといえる。

エイゼンシュタインの説は極端論であるとしても、衝突関係のない詩はないだらう。衝突と連鎖が二つながらあるとするのが穩當と思ふ。

そして連作俳句も結合の効果を生ぜんすれば、衝突関係が存在せねばならぬのである。そして、總ての映画に、連鎖と衝突の二つがあると同様に、總ての詩にもこの関係があるのである。^(二六)

楊一郎は、連作俳句にも、映画と同様に衝突関係が存在する必要があると述べている。連作俳句はここでも、誓子が述べた以上に映画に近いものとみなされている。そして、誓子が批判されるのはそれゆえのことなのである。

竹秋子や楊一郎の論から分かるのは、誓子によって単なる隠喩として援用された「モンタージュ」という語が、誓子自身の意図を離れた誤読によって、単なる隠喩を越えた類比として機能しはじめたということである。要するに、誓子が連作俳句を説明するために都合よく映画の用語を借用したにすぎなかったのに対し、竹秋子や楊一郎は、連作俳句に映画と同様のモンタージュがあるという文脈で誓子の文章を読み、そうした前提にもとづきながら連作俳句のあるべきかたちを演繹的に思考しているのだ。

竹秋子や楊一郎によってもたらされた類比の発想は、その後、さらに極端なかたちで発展することになる。たとえば、いまここに、有馬宇月という俳人が一九三四年(昭和九年)一月から翌年一月にかけて『京大俳句』に連載した未完の論考、すなわち、掲載順に「『續映畫的俳句の研究』前言」、『續『映畫的俳句の研究』——各論第二節——有音俳句』および「連作俳句とモンタージュ(其の一)——續『映畫的俳句の研究』附録」と題された三篇の文章がある(二七)。宇月の論の基本的な前提は、彼自身が次のとおり記している映画と俳句の諸要素の対応関係である。

映畫

俳句

A 映畫の断片……………單語

- B シーン……………単作俳句
 C 挿話……………連作俳句（二八）

映画の断片が俳句における単語に、シーンが一句に、エピソードが連作に対応するというのだ。さらに、ここから字月は「實際のところ映画の断片は文藝に於ける単語と同様、それ自体何等存在理由を持たない、それが智的に列されることに依つてシーンとなり俳句詩となるのである」とする（二九）。字月の論の妥当性については議論の余地があるだろうが、いずれにせよ、ここには明らかに類比による思考が見てとれる。

フィルム断片と単語とを対応させる字月の論はあくまでも抽象的な次元にとどまっていたが、トーキー映画と俳句を類比によつて思考するに至つて、彼はさらに具体的な比較をおこなっている。ある家に自動車で訪問者がやつてくるという場面を想定し、字月は次のとおり記している。

映畫の場合

- a ……座せる女（全景）……………遠くから自動車の来る音
 b ……釣忍（クロオズ・アップ）……………自動車の停る音
 b' ———省略———
 c ……ドアが開く（全景）……………ドアの口金の音

以上三カットよりなる一シーンがあるとした場合、吾々はbとcとの間に無音映画の場合には當然必要とさる、「自動車門口に降り主人下りる、そして玄關に入る」のbなる一全景が省略されて居ると云ふことを氣附であらう、そうしてbは釣忍が視覺的にクロオズ・アップさるることに依り、而も自動車の停る音と聽覺的に組合せらるゝことに依りb'が省略されたことは詩的に見ても又手際良いことを知るであらう、そして私はbを切離し此を俳句として（勿論駄句だが）

自^レ動^ル車^ヲ来^リし音^ガとまりぬ釣^ル忍^ム

を得たとする、然る時それは映畫の本質としては或は難あるも幾分映畫の如き音に依る省略効果を揚げ居るであらう。(二〇)

この一節では、トーキー映画にみられる省略の技法から、俳句における省略技法が類比的かつ具体的に思考されている。字月の論は、誓子のそれと違い、トーキー映画における映像と音のモンタージュにまで言及している。日本の映画産業におけるサイレントからトーキーへの移行は一九三一年（昭和六年）ごろから五年ほどのあいだになされた(二一)。この移行にあわせて、俳論における映画への言及にも変化がみられるのだ。

新興俳句の担い手たちによる俳句と映画の類比は、モンタージュの概念にとどまらない(二二)。長谷川素逝は、一九三四年（昭和九年）五月に『京大俳句』に掲載された「句作者の映畫への感想」において、「かつてモンタージュといふ言葉がやかましく言はれたころ、そのモンタージュ作品を觀て、モンタージュされている一齣一齣が俳句のねらひ方とよく似てをり、又それから、何かの暗示を受けたやうに思ったことがあつた」とし、俳句における「モンタージュ」という言葉の扱いをふまえたうえで、独自の論理を展開している(二三)。

素逝は、まず、ミハエル・カウフマン監督の『春』（一九三〇年、ソ連）とヴィクトル・トウリン監督の『トウルクシブ』（一九二九年、ソ連）という二つのドキュメンタリー映画に言及する(二四)。素逝にとってこれらの作品が重要であつたのは、リアルな映像の「迫力」ゆえにだつた。

ところで正直のところ、そのモンタージュといふことと、モンタージュされた全體のものに心を捉えられたのではなくて、その一齣一齣の、自然のすがたそのものの映像に、随時大きな迫力を受けとりながら、何か俳句の表現と相似點があるぞと考へてゐたのだつた。(二五)

まさしく映画のなりアリズムが素逝の心を捉えたのである。ここから、素逝は類比的に俳句のリアリズムの可能性を思考していく。

素逝はこれまでの俳句の「客観寫生」の傾向においては「概して作者は対象に對して靜止してゐる場合が多く、対象も亦靜止してゐる場合が多かつた。又対象の運動してゐる場合でも、作者の靜止してゐることが極めて多かつた」ということを確認している^(二六)。この記述には高濱虚子の教条的な寫生論が関連している。虚子は、「俳句の作りやう」において、「じつと物に眺め入ること」を説いていた^(二七)。「じつと」ということは、必然的に、一か所に踏みとどまつて觀察することを意味する。そうした俳句のまなざしに對し、素逝は、ジョセフ・フォン・スタンバーグ監督の『モロッコ』（一九三〇年、アメリカ）の一場面を例に挙げ、映画的なまなざしの特質を示す。女性が行軍中の兵士に沿つて平行移動するところへ斜めにカメラが接近していくそのトラッキングショットでは、対象とそれを見つめる視点とがともに大きく移動している^(二八)。素逝は次のとおり記している。

映画に於ける私の受けた迫力は、たしかにその動きにあつた。然もその動きの表現が、対象の動きに對してカメラの動きと交錯させられた爲の表現にあつた。俳句に於ける、このカメラに對しての作者が、俳句作品の上に、常に靜止され、平行移動程度の運動に終つてゐることは、この方面に大いに切りひらかれる方向があるのではないかと思つた。^(二九)

映画においてカメラが動くのと同じように、俳句において作者が動いてみせること。素逝は、俳句と映画の類比較ら、これまで支配的であつた虚子の寫生論の考えを批判的に乗り越えるためのひとつの可能性を見出したのだ。それは誓子の隱喩を發端としたモンタージュ理論の可能性とも異なるものだった。素逝は映画芸術の獨自性がモンタージュに限らないことを示唆しつつ、別の応用の可能性を探っていたのである^(三〇)。

俳句と映画の類比は一九三〇年代の半ばに至るまでの『京大俳句』において大きく展開された。それでは、この

類比はいかなるかたちでその流行を終えることになったのだろうか。

三、類比の限界への到達——村木馨の形式主義的芸術論

これまでに見てきたとおり、誓子による隱喻を發端として、映画と俳句の類比にもとづく俳論が發達したのは一九三〇年代の前半のことだった。しかしながら、三〇年代後半になると、今度はその類比がもつ限界が強調されるようになる。

たとえば、一九三七年（昭和十二年）一月の『京大俳句』に同誌の中心人物である平畑靜塔の依頼で寄稿された村木馨の「映畫のアングルと俳句のアングルの問題」の冒頭には、困惑の表情がうかがえる。

映畫と俳句、これは些か奇想であつた。恐らく映畫人ならば此のやうな表題には想致し得なかつたらう。事實のところ僕は此の表題に應ふべき自信は全然無い。出題者靜塔氏もまた題目の嚴めしいほどには期待もいだいて居られないだらうし、たゞ表題の附近をめぐつて覺書風に彷徨してみようと思ふのであるが、それにしても果たして何らかの結論でもひき出され得るものだらうか、それさへ僕にはわからない。(三二)

映画と俳句を比較するとして、いったいそれで何を論じたらいいのか。それがわからないという馨の態度は、これまでに見てきた論者たちの比較対照の実践におけるそれとは大きく異なっている。馨は「映畫の一つの畫面と俳句の現はしてゐる一つの情景とは正當には比較してはならないものである。スクリンの上に一瞬もゞまり得ないことが映畫の畫面の性格なのである。それは流動してゆく映畫の一情景としてのみ語り得る」としている(三三)。さらに、馨は次のとおり映画と俳句の差異を強調する。

或意味に於いて映畫と俳句は兩極端に在る。映畫は視覺藝術のしかも時間的な物語の性格を持ち、且つ集團的

社會的な制約を多分に受けてゐる。然るに俳句は文學のうちで最も象徴的性格を負うた短詩なのであり俳句を環る諸條件は最も個性的であることさへゆるしてゐるのである。映畫と俳句とがもつと親密であれと希ふならばそれは木によつて魚を求むるの類であらう。

正當な意味で俳句に対する映畫とは映畫劇なのである。(三三)

ここから分かるとおり、馨の論は、一句を一本の映画と比較するのでなければ、本当の意味で俳句と映画を比較したことはないという前提に立っている。

前章までに見てきた論では、いずれも一句をワンシーンと比較することで俳句と映画の類比を成立させていた。馨は、こうした立論に対して、ひとつの作品はひとつの作品と比較するのではなくてジャンルの特質を比較するうえで意味をなさないということ指摘したのである。馨は、同時に形式主義の基本的な考えに基づいて、両者の差異を強調する。「映畫には映畫独自の、俳句には俳句独自の形式がある」、「あらゆるジャンルの藝術がそれぞれ内容を異にするものとはいへないだらう、たゞ表現形式は相違する」(三四)。馨が映画と俳句の類比に訴えかけるのは、わずかに「俳句に於ける具象性が結局何であるか未だ述べ得ない如く映畫に於ける具象性もなほ未完成なのだ」、「カメラの寫實の正確さを以て描寫すること、即實寫映畫は要するに原始的なリアリズムであつて、それが即映画のリアリズムを決定し得ないこと、俳句にあつても具象的文字が必ずしも俳句の具象性を保証し得ないのと同じである」といった自明のことからをめぐつてのことではない(三五)。

馨は、その後、一九三八年(昭和十三年)五月の『京大俳句』に「映畫と俳句に就て」を寄稿している。ただし、この文章もまた、仁智榮坊の依頼に応じたものであつて、馨が自ら望んでこの主題にとりくんだわけではないことは、次の記述からも明らかである。

映畫と俳句に就いて恁んな風に語ること避けさせようとて、榮坊氏は用心深く「——詰り、映畫に學ぶべきテ

クニクとか、俳句の映畫的要素とかさうした俳句側から觀た映畫評と云つたものでも」と斷つて居られる。氏の要求せられる方向は僕にとつて苦手なのだが、今からでも遅くはなからう（というて與へられた紙數のすでに半ばに達しようとしてゐるのだが）出來うる限り氏の用心深さに應じつ、筆を進めて行くことにしよう。（三六）

馨は榮坊のこの出題を念頭において書いたのだ。したがつて、たとえば「映畫が映像に據り俳句は文學に據るものであるにしても俳句が映畫的な表現を、即視覺的な描き方を學び攝り入れることは止むべくもない」といった讓歩は榮坊に対する配慮から來るものとして読まれる必要がある（三七）。

馨の考えは、むしろ、次の一節によく表れている。

あらゆる俳句は映畫の糧となる。あらゆる俳句の與ふる情感が映畫を創作しようといふ欲望を刺戟する。しかしさうなる時は殊更に映畫と俳句との關聯をことあげする意義もまた半ば減じて來るのである。（三八）

要するに、俳句というジャンルが全体として映画の創作を刺激する場合には、とりたてて俳句のもつ映画にとつて有用な側面を抽出してみせようとする努力は意義をもたなくなるということである。

馨にとつて、俳句と映画は、一方ではその形式においてあまりにも大きく隔てられており、他方では芸術的な創作物であるという点でもあまりにも近すぎた。俳句と映画を比較しながら両者の比較それ自体の限界を見定めようとした馨の論は、俳句と映画とのむやみなこじつけから距離をとることによつて、誓子とは異なる可能性を示したが、その一方で、俳句と映画との類比はそれ自体の不可能性に直面するに至つた。

新興俳句運動下でのモニタージュ理論の流行も下火となり、俳句と映画の類比による議論はこれ以上の發展を見せることはなかつた。やがて、一九四〇年（昭和十五年）の二月に『京大俳句』の創立会員であつた靜塔ほか八名が檢挙されたことで、新興俳句運動自体が一旦の終わりを迎へることになつたのである（三九）。

結論

新興俳句運動下での俳句と映画の比較は、まずもって、当時の新しい文化を取り入れることで俳句を発展させていこうとする運動の担い手たちの志向を反映したものと捉えることができる。だが、それは単なる一過性の流行にすぎなかったのだろうか。

俳人たちによる俳句と映画の比較が盛んにおこなわれたのは、たしかに、広く見積もっても一九三〇年代というごく限られた期間のことではない。その動きは、新興俳句運動の起こる少し前から誓子の連作俳句の理論にみられた隠喩を端緒とし、それらへの竹秋子らによる批判のもとで類比として展開され、やがて馨による形式の比較対象についての根本的な批判にさらされながら徐々に下火となつていった。しかしながら、そのなかで展開された隠喩や類比は決して単なる時代の徒花ではなかつた。その類比の試みのなかからは、素逝の写生論が現にそうであつたように、虚子の創作論を乗り越える発想が生まれてきていたのである。

俳句と映画とを比べ、媒体の視覚的な特質と物語の時間性を映画の特長とみなし、形式の差異が両者の比較を限界づけているとする馨の論は、たしかに正当なものとして評価せざるをえない。だが、歴史のうえで、両者の比較対照が俳句のあたらしい動きを力づけるものであつたことは明らかである。さらに言えば、馨の論においても、その比較は両者の特質を明らかにするうえで一定の成果を上げている。俳句とは特質の大きく異なる芸術形式としての映画との遭遇は、俳句のあたらしいありかたを考える新興俳句の担い手たちにとって、自らの形式の可能性と限界を思考するための重要な機会だったのである。

引用・参考文献一覧

有馬字月「續」映畫的俳句の研究——各論第二節——有音俳句、「京大俳句」、第二卷第十二号、京大俳句發行所、一九三四年

一二月、一六一—二四頁。

——「續映畫的俳句の研究」前言、「京大俳句」、第二卷第一号、京大俳句發行所、一九三四年九月、二六一—二九頁。

——「連作俳句とモンタージュ(其の一)」——續「映畫的俳句の研究」附録、「京大俳句」、第三卷第一号、京大俳句發行所、

一九三五年一月、二二—三〇頁。

石橋竹秋子「モンタージュに就て」、「馬酔木」、第一卷第一号、馬酔木發行所、一九三二年一月、四〇—四二頁。

——「連作俳句の作法」、「馬酔木」、第二卷第二号、馬酔木發行所、一九三三年二月、四〇—四二頁。

稲畑汀子、大岡信、鷹羽狩行監修「現代俳句大事典」、三省堂、二〇〇五年。

今泉康弘「隠喻としての映画——山口誓子と「モンタージュ構成」」、「日本文學誌要」第六八号、法政大学国文学会、二〇〇三年七月、

三—三二頁。

牛山一庭人、石橋竹秋子、高屋窓秋、石田波郷「四人の言葉」、「馬酔木」、第一卷第七号、馬酔木發行所、一九三二年九月、

二五—二七頁。

エイゼンシュテイン、セルゲイ「枠を超えて——モンタージュと日本文化」、鴻英良訳、岩本憲児編「エイゼンシュテイン解説

——論文と作品の一巻全集」、フィルムアート社、一九八六年、六六—八五頁。

加藤楸邨、大谷篤藏、井本農一監修「俳文学大辞典」、角川書店、一九九五年。

斎藤慎爾、坪内稔典、夏石番矢、復本一郎編「現代俳句ハンドブック」、雄山閣、一九九五年。

佐藤忠男「日本映画史」、第一卷、岩波書店、一九九五年。

高濱虚子「俳句の作りやう」、高濱虚子「俳句の作りやう」、實業之日本社、一九五二年、二一九—二二五頁。

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。

寺田寅彦「俳諧の本質的概論」、「寺田寅彦全集」、第二卷、岩波書店、一九九七年、八七一—一一頁。

長谷川素逝「句作者の映畫への感想」、「京大俳句」、第二卷第五号、京大俳句發行所、一九三四年五月、九—一四頁。

松井利彦「近代俳論史」、桜楓社、一九六五年。

湊楊一郎「連作理論は轉向すべし」、「句と評論」、第二卷第一〇号、帝都書院、一九三三年一〇月、一四—二三頁。

村木肇「映畫と俳句に就て」、「京大俳句」、第六卷第六号、京大俳句發行所、一九三八年五月、六二—六六頁。

——「映畫のアンクルと俳句のアンクルの問題」、「京大俳句」、第五卷第一号、京大俳句發行所、一九三七年一月、四—九頁。

- 山口誓子「季節の挨拶」、『山口誓子全集』、第八卷、明治書院、一九七七年、二一八頁。
- 「現実と芸術」、『山口誓子全集』、第七卷、明治書院、一九七七年、四六一—四八頁。
- 「詩人の視線」、『山口誓子全集』、第七卷、明治書院、一九七七年、七一—七五頁。
- 「俳諧蔬菜店」、『大阪毎日新聞』、一九三〇年九月一七日付朝刊、一面。
- 「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、四八一—五一頁。
- Bazin, André, «Montage interdit», Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinema?*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1976, pp.49-61.

注

(一) 国文学者の松井利彦が「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つたということ、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」と述べているとおり、「新興俳句」という語の指し示す対象には歴史的な変遷がある（松井「近代俳論史」、三八〇—三八二頁）。以後、本論では、今日の慣用に従い、水原秋櫻子による「自然の真と文芸上の真」以降の対「ホトトギス」の運動を「新興俳句」と称することとする。

(二) なお、誓子による連作俳句と映画の比較は、「モンタージュ」という語を用いる以前にまで遡ることができる。誓子は、一九三〇年（昭和五年）九月十七日付の「大阪毎日新聞」に掲載された「俳諧蔬菜店」において、「映画撮影におけるカメラの角度は俳句にもある。連作俳句だ」とし、連作俳句を映画撮影になぞらえている（山口「俳諧蔬菜店」、一面）。アフロリズムの形式をとった誓子のこの言葉はきわめて直観的であり、その言わんとするところは曖昧だが、いずれにせよ、これが今日一般にいわれる新興俳句運動のはじまりとみなされている一九三二年（昭和六年）十月の水原秋櫻子の「ホトトギス」離脱におよそ一年先行していることには注意が必要である。

(三) 斎藤ほか編『現代俳句ハンドブック』、二二五頁。なお、「近頃映画芸術の理論で云うところのモンタージュはやはり取合せの芸術である」との記述は寅彦の「俳諧の本質的概論」にみられる（寺田「俳諧の本質的概論」、九五頁）。

(四) 山口「連作俳句は如何にして作らるゝか」、五〇—五一頁。

(五) 同前、四八頁。

(六) 山口「詩人の視線」、七三頁。傍点は原文どおり。

(七) 同前、七四頁。傍点は原文どおり。
 (八) エイゼンシュテイン「枠を超えて」、七七頁。
 (九) 同前、七七頁。傍点は原文どおり。

(一〇) 山口「連作俳句は如何にして作らるゝか」、四九頁。

(一一) 今泉「隠喩としての映画」、一三頁。

(一二) 『俳文学大辞典』の「石橋辰之助」の項(執筆者は倉橋羊村)に「旧号、竹秋子。安田保善工業電機科卒。神田日活・新宿帝都座で照明係・映写技師を務め、戦後は日本映画社制作課長」と記述がある(加藤ほか監修『俳文学大辞典』、四二頁)。同様に、『現代俳句大辞典』の「石橋辰之助」の項(執筆者は橋本榮治)には「卒業後、帝国劇場に入社、照明助手を務めた後、神田日活館に勤務」、またその後、「三五年、新宿帝都座に転勤」と記載されている(稲畑ほか監修『現代俳句大辞典』、四八頁)。また、『馬酔木』の一九三二年(昭和七年)七月号に掲載されている「四人の言葉」という座談会の記事で、竹秋子自身が、中田みづほと濱口今夜による俳句でのクローズ・アップ論を「他の藝術を云々する場合は自家薬籠中の(それも怪しいものだが)花鳥諷詠の上で物を言つてゐては駄目だ」と批判したうえで、「若しも僕達の言ふことが不満であつたら、僕は本業の立場から映畫理論を教へてやつてもいい」と述べているとおり、竹秋子が映画関連の仕事に就いていることは當時から公に知られていた(牛山ほか「四人の言葉」、二六頁)。

(一三) 石橋「モンタージュに就て」、四一頁。

(一四) 石橋「連作俳句の作法」、二二―二二頁。

(一五) 湊「連作理論は轉向すべし」、一九頁。

(一六) 同前、二〇―二二頁。

(一七) 表記に細かな違いはあるが、主題や副題としていずれも「續映畫的俳句の研究」と銘打たれているとおり、これらの文章は字月自身による事前の文章を引き継いだものとして書かれている。しかし、それら事前の文章が掲載されているはずの『蘆火』一九三三年(昭和八年)一月号および一九三四年(昭和九年)六月号は資料の現存が確認できなかった。字月は、『續映畫的俳句の研究』前言において、それらの文章の概要を次のとおり整理している。

「映畫的俳句の研究」

第一章 總論(發表題名「映畫の表現法より見たる寫生俳句」蘆火昭八・十一月號)

1 繪画・映畫・俳句(一般詩の一分野としての)の表現體「表現要素」及び其の對象ヤウゼンシヨウ

2 無聲映畫と無聲俳句

——(附……有色映畫と有色俳句)

3 有音映画と有音俳句

第二章 各論(題名Ⅱ映画的俳句の研究・其の二) 蘆火昭和九・六月號

クロオズ・アップに就いて(無聲一般)

- a 眼の(方向的)位置 d 時の觀念
 b 詩的價值 e 音楽效果
 c 省略效果 f クロオズ・アップに依る連作俳句の構成(形式的)

以上が今迄私の研究し來つた仕事の内容であるが、これ等全ては既述の如く今は廢刊となりし「蘆火」誌上に掲載されたもので、二章以下正に途中斷絶の形を成して居るのである(有馬「續映画的俳句の研究」前言、二六―二七頁)

(二八) 有馬「連作俳句とモンタージュ(其の一)」、二四頁。

(二九) 同前、二五頁。

(三〇) 有馬「續「映画的俳句の研究」」、二二―二三頁。

(三一) 佐藤忠男「日本映画史」の第一巻によれば、「他にもいくつか、さまざまなトーキーが試みられたが、結局、完全な形のトーキーとして作られた日本映画の最初の成功作は一九三一(昭和六)年の松竹蒲田の五所平之助監督作品「マダムと女房」とされている(佐藤「日本映画史」、第一巻、三三〇頁)。また、「こうして日本映画のトーキー化は始まったが、日本映画全体がほぼトーキー化するまでには五年ほどかかっている」(同前、三三三頁)。

(三二) この点は誓子による隠喩も同様である。たとえば、一九三一年(昭和六年)一月の「ホトトギス」に掲載された「季節の挨拶」には、「や」「かな」は大写である」という記述がある(山口「季節の挨拶」、五頁)。また、一九三二年(昭和七年)八月の「櫻」に掲載された「現実と芸術」には、「映画に於いては「カメラの眼」によつて「現実」を見るやうに、俳句に於いては「十七字の眼」によつて「現実」を見る」とある(山口「現実と芸術」、四六頁)。

(三三) 長谷川「句作者の映画への感想」、九頁。ただし、素逝の懐古的な記述が、たとえば字月が「京大俳句」に前述の論文を連載するよりも前のものであり、モンタージュについての議論が実際には同時代的に続いていたことは注意を要する。

(三四) 素逝は「その映画は、たしかエーゼンシュタインの作品で「春」と、「トルクシープ」とであつたやうに思ふ。然しこの私の記憶は、かなり以前のこと随分おぼろげなもので、あるひはこの映画の名前やその監督の名前に思ひちがひ、聞きちがひがあるかもしれない」としているが、「その映画には、他の映画のやうに筋がなかつた」といった記述から、二篇のドキュメンタリー映画のタイトルの方がより正確な記憶であると推測される(同前、一〇頁)。戦前に日本で公開されたエイゼンシュテインの監督作品は「全線——古きものと新しきもの」(一九二九年、ソ連)のみで、これは筋のある劇映画である。

- (二五) 同前、一〇頁。傍点は原文どおり。
- (二六) 同前、一二頁。
- (二七) 「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努力を、寫生といひます」(高濱「俳句の作りやう」、一六〇頁。傍点は原文どおり)。
- (二八) ただし、「これは友人からの話の受けうりではあるが、女が、行軍中の兵士の中に愛人を見出そうと、その行軍縦列に沿うて馬を走らせつゝ、さがし求める場合があつた」という素逝の記述は正確ではない(長谷川「句作者の映畫への感想」、一二一―一三頁)。該当する場面で、ヒロインは馬に乗っていない。
- (二九) 同前、一三頁。傍点は原文どおり。
- (三〇) 映畫の特質をモンタージュではなくカメラで撮影された映像それ自体の生々しさに見てとらうとする素逝の関心のありようは、アンドレ・バザンのそれにもいくらか通じるところがある。バザンは「禁じられたモンタージュ」において、アルベール・ラモリスの「赤い風船」(一九五六年、フランス)を評して次のとおり述べている。「モンタージュは、ひとが私たちに對して実にしばしばそれこそが映畫のエッセンスなのだと繰り返し言い聞かせてきたところのものだが、この局面においてはとりわけ文学的かつ反―映畫的な手法なのである。映畫の特殊性は、例外的に純粹状態において把握されるこのときには、むしろ空間の統一性を単に写真的に尊重することのうちに存している」(Bazin, *Montage Interdit*, p.55. 日本語訳は引用者による)。映畫という芸術の特質が決してモンタージュのみに集約されるものではないという点、そして、誓子の論と同時代に書かれた素逝の論がそうした可能性にひらかれていたという点には、俳句の側からみて、今日なお再考する余地がある。
- (三一) 村木「映畫のアンゲルと俳句のアンゲルの問題」、四頁。
- (三二) 同前、五頁。
- (三三) 同前、六頁。
- (三四) 同前、八頁。
- (三五) 同前、九頁。
- (三六) 村木「映畫と俳句に就て」、六四頁。
- (三七) 同前、六四―六五頁。
- (三八) 同前、六五頁。
- (三九) この経緯については、田島「新興俳人の群像」、一一五―一二〇一頁を参照。