

道具としての俳句

その有用性にまつわる言説をめぐって

福田浩之

はじめに

たとえば、「芸術」は「現実」を素材として、独自の世界を構成する」ということを前提に、ひとりの俳人が「映画に於ては「カメラの眼」によつて「現実」を見るやうに、俳句に於ては「十七字の眼」によつて「現実」を見る」と記す⁽¹⁾。このとき、俳句を映画になぞらえるこの文言に見てとれるのは、さしあたり、ただ俳句の形式には他の形式に還元できない特殊性があるということを確認するための、ほんのささやかな喩えにすぎないやうに見える。ならば、一九三二年（昭和七年）に山口誓子によつて書かれたこの文言が俳句の歴史において持ちうる意味は、あくまでもそうしたものとどまるのであろうか。

詳しくはのちほど確認することになるが、誓子は、一九三〇年代前半に書かれた俳論において、繰り返し、俳句を映画に喩えている。いま掲げた問いの関心は、そうした誓子の喩えがごく素朴なメタファーにとどまっております。

(1) 山口「現実と芸術」、四六頁。

(2) 俳句を映画になぞらえる誓子の喩えがその厳密さへの志向とは異なる原理に従うものであったことは、日本文学の研究者でもある俳人、今泉康弘の論文においてすでに指摘されている。その指摘によれば、たとえば、「誓子にとつては、「構成」を主張するために、映画を隠喩として使うことが必要だった

それゆえ、喩えに持ち出されるのが映画でなければならなかったとは必ずしも思われなくてもかわらず、それらの喩えが、今なお俳句史にとって何かしら重要なものでありうるとしたら、それはどのような意味合いにおいてか、ということである⁽²⁾。本論の狙いは、俳句を映画に喩える山口誓子の理論を、この観点から捉えなおすことにある。

掲げられた問いが今日においていかなる射程を持っているのかを確認するために、ここではまず、人類学者の中沢新一と俳人の小澤實とのあいだで二〇一三年ごろに交わされた言葉をとりあげよう。対談のなかで、中沢は次のとおり発言する。

口では歳時記、植物とかということを言いながら、そんなのただの言葉じゃんって言いたくなるようなことが多い。そこに3・11が起り、生々しい自然が強制的に立ち現れて、日本人に認識しなさいと気づかせた。その時、いろいろなものの考え方、芸術表現が変わってくる。そういう時代に今、僕らはいませんが、そういう時代に、俳句こそ、自然認識の最前線だなあと感じるんです。⁽³⁾

二〇一一年三月一日に起こった東日本大震災を歴史的な背景としながら、俳句は「自然認識の最前線」であるとすると中沢のこの主張に対し、實は次のとおり応答している。

のであり、モンタージュ理論における「構成」の厳密な意味は重要なことではなかった（今泉「隠喩としての映画」、二二頁）。

(3) 中沢、小澤「自然認識としての俳句」、一四、一五頁。

学生時代以来、中沢さんの本を愛読してきました。直接俳句のことが書かれていたわけではなかったんですが、いつも俳句のことが思われました。俳句という詩が世界を認識する方法として最前線のものだというようなことを感じてきたんです。アメリカの作家で人類学者のカスタネダの著書が紹介されて、インディオの薬(幻覚剤)を使って鳥になる修業が書かれていました。それと、「鷹」^{たか}という題で俳句を作るときには自分が鷹になることを想像してみる。林翔^{はやしやう}の句に「鷹が眼を見張る山河の透き徹る」があります。この句を詠んでいる時には作者は鷹になっています。同じようなものじゃないかと思うんです。(4)

中沢は、『チベットのモーツァルト』に収められたカルロス・カスタネダ論、「孤独な鳥の条件」において、カスタネダの著作に読まれるヤキ・インディオの呪術師であるドン・ファンとの交流を紹介するなかで、カスタネダの著書のひとつである『The Teachings of Don Juan: A Yaqui Way of Knowledge』の真崎義博による日本語訳、『呪術師と私——ドン・ファンの教え』に記された「鳥になる」ための修業について、次のとおり言及している。

たとえば、もうすでに何度かペヨーテを体験しているカスタネダに、ドン・ファンは今度はジムソン・ウィードを混入したきざみを吸わせ「鳥のように飛ぶ」ことを学ばせようとした。この幻覚性のきざみは、すばらしく鮮明な「飛行イメージ」の体験をもたらしてくれた。(5)

(4) 同前、一五・一六頁。なお、實のこの発言に引用されている翔の句は、その第二句集である『寸前』に収められている(林『寸前』、一四八頁)。

(5) 中沢「孤独な鳥の条件」、二六頁。

(6) カスタネダ『呪術師と私』、真崎訳、二〇三頁。

(7) 中沢「孤独な鳥の条件」、二七頁。

中沢の参照している邦訳において、ドン・ファンは、修行中にカスタネダが見た銀色の鳥はカラスであり、また、それが銀色に見えたのはカスタネダがカラスの見るようにそれを見たからだとし、「むしろには黒っぽく見える鳥もカラスには白く見えるのさ」と述べる(6)。中沢も、いま引用したドン・ファンの言葉を含む邦訳の一節を「孤独な鳥の条件」に引用している(7)。中沢は、次のとおり、こうした修業によって「鳥になる」ことはドン・ファンにとって「見る」ということに深くかかわっていると論じる。

ドン・ファンは「鳥になる」という言葉で、あらゆる生きものがその内部でたえず変化し流動する「何百万もの光の繊維の束」^{リアリティ}でできている「現実」の層を「見る」ことのできる意識状態に入れる、という以外のこと⁽⁸⁾を言っていない。

俳句を作るときの想像のありようを「インディオの薬(幻覚剤)を使って鳥になる修業」のありようと同様のものとする實の発言は、こうした中沢の論をふまえたものであると考えられる。

「使う」というのだから、インディオの薬は道具とみなされている。語られているとおり、それは「鳥になる」ための道具であり、カスタネダの著作を論じる中沢の言葉に置き換えるなら、「感受能力を拡大する」ための道具である(9)。俳句は、インディオの薬になぞらえられることによって、知覚

(8) 同前、二九頁。

(9) 「幻覚性植物の使用はカスタネダの感受能力を拡大するためにおこなわれただけであって、それはドン・ファンの教え全体のなかであくまでもひとつの手段、方便にすぎなかった、というのである」(同前、三一頁)。

を拡張するための一種の道具であるとみなされているのである。ふたりの対談者たちよって共有されているのは、俳句において、ひとは通常の人間の目の限界を超えた仕方世界を認識することができるのであり、また、それによつて、俳句は現代のひとびとにとつて有用な何者かでありうるというひとつの物語である。彼らの物言いは、したがつて、マーシャル・マクルーハンの「道具具」⁽¹⁰⁾は拳、爪、歯、腕を拡張する。車輪は回転あるいは連続的な運動において足を拡張する」といった発想と驚くほど通じ合っている。それは、俳句を、身体を拡張する道具——すなわち、マクルーハンが次のように述べる意味でのメディア——として捉えるものであるといえる。

私たちの文化がそうであるようなひとつの文化、すべての事物を統制の手段として分割し配分することに長いこと慣らされてきた文化においては、作業上および実践上の事実として、メディアはメッセージである、と気づかされることとときにはちよつとした衝撃であることさえある。これはただ次のことを言っているだけだ、すなわち、あらゆるメディア——すなわち、われわれ自身のあらゆる拡張——の個人的および社会的な結果は、私たち自身の身体の拡張のそれぞれによつて、ないしは新しい技術のそれぞれによつて、私たちに関わるもろもろの事柄にもたらされる新しい尺度に由来するということである。⁽¹¹⁾

俳句を目を拡張する道具ないしメディアとして捉える発想は、生身の眼のほかに「十七字の眼」というものを仮構し、俳句のもつ十七字の形式をカメラという道具に喩える誓子の論と、本質的には同じ言説に属している。ふ

(10) McLuhan, *Understanding Media*, p.152. これを含め、以下、英語の文献から引用する際の日本語訳は、特筆のないかぎり、すべて引用者による。

たりの対談者たちは、俳句は世界を認識する方法のひとつであるとしたうえで、誓子と同じく、眼を拡張する道具としての有用性によつてそれを価値づけているのである。だが、俳句のこうした価値づけは、歴史的なものにすぎないのではないか。

今掲げた問いにおいて問われているのは、俳句が現に有用であるかどうかではなく、俳句の有用性について何が言われてきたのか、である。このことは、實が翔の句を引用しながら論じていることにも表れているように、俳句における「見る」ことの歴史に関わっている。先にも述べたように、本論の狙いは、俳句を映画に喩える山口誓子の理論の歴史的意義を、そうした観点から捉えなおすことにある。のちに見るように、誓子の論は、俳句をその有用性によつて価値づけるものとして、重要な歴史的な転換を跡付けるものであると考えられる。だが、それについて論じる前に、まず、近世の俳諧から近代の俳句に至る系譜のなかで、ある理論的な枠組みが継承されていく過程を辿る必要があるだろう。芭蕉から子規を経て虚子にまで引き継がれることになるその枠組みは、次に見るとおり、俳句の有用性を否定しながら、そのことによつて俳句を肯定するというものである。

一、芭蕉——夏炉冬扇

俳諧を道具に喩える物言いとしては、松尾芭蕉の「許六離別の詞」における次の一節がよく知られている。

子が風雅は夏炉冬扇のごとし。衆に逆ひて用る所なし。たゞ釈阿・

(11) *Ibid.*, p.7.

西行のことばのみ、かりそめに云散らされしあだなる戯れごと
も、あはれなる所多し。後鳥羽上皇の書かせ給ひしものにも、「これ
らハ歌に実ありて、しかも悲しびを添ふる」と宣ひ侍しとかや。されば
この御言葉を力として、其細き一筋をたどり失ふ事なかれ。(12)

知られているとおり、「夏炉冬扇」という喩えは、王充の『論衡』に典拠
をもつ。王充は、この書物のなかの一節において、まず、ある「世俗之議」、
すなわち、「俗世間にいわれている議論」を紹介している。その議論は、次
の言葉に要約される。「作進^一無益之能^二、納^三無補之説^四、以^レ夏進^レ鐘^五、以^レ
冬奏^レ扇、爲^二所^一不^レ欲^レ得^レ之^事、獻^二所^一不^レ欲^レ聞^之語^三。其不^レ遇^レ禍^四、
幸^五矣、何福祐^レ之有^乎」——「無益の能を進(作)め、補ひ無きの説を納れ、
夏を以て鐘を進め、冬を以て扇を奏め、得んことを欲せざる所の事を爲し、
聞かんことを欲せざる所の語を獻ず。其の禍に遇はざるは幸なり、何の福祐
か之れ有らん」、すなわち、「役にもたない才能をささげ、何のたしにもな
らない意見をさしあげるのは、夏に炉を出し冬に団扇をすすめるようなも
ので、主君がぜひにと望みもせぬ事を行い、聞きたいとも思わぬ意見を獻ず
ることになる。それで禍に出会わなければ、もっけの幸いというもので、ど
うして幸福や祐助などがあるうか」というのである(13)。世俗のひとつとの
論に対する王充の反論は、「或以^レ不^レ補^レ而得^レ祐、或以^レ有^レ益^レ而獲^レ罪。且夏
時鐘^以多^レ濕、冬時扇^以嬰^レ火」——「或いは補はざるを以てして祐を得、
或いは益有るを以てして罪を獲。且つ夏時の鐘は以て濕を炙り、冬時の扇
(12) 松尾「許六離別の詞(柴門の辞)」、四三五頁。なお、釈阿(藤原俊成)
と西行についての芭蕉のここの言及は、『後鳥羽院御口傳』に残る次の言葉
に由来するものとみられる。「釋阿は、やさしく艶に、心も深く、あはれなる
ところもありき。殊に愚意に庶幾する姿なり。西行は、おもしろくて、しかも
心も殊に深く、ありがたき方が共相兼ねて見ゆ」(『後鳥羽院御

はもつて火を嬰ぐ」、すなわち、「ところが何の補いにもならないせに果報
にありついたり、役にたつたばかりに罪を受ける者もある。のみならず、夏
の炉は湿気を乾かすし、冬の団扇は火を起こす(物は使い方一つである)」
——というものである(14)。王充は、有用性を欠いているがゆえに優遇され
たり、有用であるがゆえに罰せられたりする場合があるとしたうえで、さら
に、俗世間にいわれる議論において価値が否定されている器物も、使いよう
によっては有用であると指摘することで、それに価値を見出すのである。た
しかに、これは彼らの文脈のうえでではもつともな反論であるといえるかも
しれない。しかし、ここで注意する必要があるのは、王充が本質的には世俗
のひとつと同じ前提を共有しているということだ。その前提とは、すなわ
ち、道具の価値はあくまでもその有用性に由来するというものである。それ
ゆえ、王充が夏の炉や冬の団扇の価値を認めるのは、あくまでも、それに意
外な使い道があるというかぎりでのことにすぎない。

芭蕉の論は、その前提からして、『論衡』に示された二つの論のどちらと
もあきらかに異なっている。先に引用した一節からあきらかなとおり、芭蕉
は、自らの風雅すなわち俳諧を語るうえで、「夏炉冬扇」に喩えられる有用
性の欠如を「あはれ」や「実」に通じるものとしてそれ自体肯定的に価値づ
けているのである。したがって、それは本質的には『論衡』よりもむしろ「莊
子」に次のとおり記された「无用之用」に通じる立論だといえよう。「山木
自寇也、膏火自煎也。桂可食、故伐之。漆可用、故割之。人皆知有用之用、
而莫知无用之用」——「山木は自ら寇するなり、膏火は自ら煎がすなり。

口傳』、一五〇頁)。

(13) 山田『論衡』、上巻、二八、二九頁。

(14) 同前、三〇、三一頁。

桂は食らう可し、故に之を伐る。漆は用う可し、故に之を割く。人皆な有用の用を知るも、无用の用を知る莫きなり、すなわち、「山の木は、役に立つために我と我が身に寇を加え、灯火は、明るさの故に我と我が身を焼き焦がす。肉桂は食用になるので切り取られ、漆は塗料になるので切り割かれる。人々はみな、世間的な有用がそのまま役に立つことだと考えるばかりで、世間的な無用こそが真に役に立つことだと分かるものはいない」(155)。「莊子」のこの一節においては、あえて夏の炉や冬の団扇の有用性を肯定しようとする王充の論とは異なり、植物や灯火が有用であることがむしろそれらのもの自体に苦しみをもたらすということが強調されており、有用性そのものの価値があらさまに引き下げられているのである。

芭蕉の言述にみられる道家的な側面に着目した論として、たとえば、正岡子規のそれを挙げることができる。子規は、「芭蕉雜談」において、『笈の小文』の冒頭部にあたる次の一節を引用している。

百骸九竅の中に物有。かりに名付て風羅坊と言ふ。誠にうすもの風に破れやすからん事をいふにやあらむ。かれ狂句を好こと久し。終に生涯のはかりごととなす。ある時は倦で放擲せん事を思ひ、ある時は進むで人に勝たむ事を誇り、是非胸中に戦うて、是が為に身安からず。しばらく身を立む事を願へども、これが為に障へられ、暫く学で愚を曉ん事を思へども、是が為に破られ、終に無能無芸にして、只此一筋に繋る。(166)

子規は、この一節について、「其説く所全く老莊の主旨を出でず其述ぶる

所盡く漢文の結構によらざるはなし。哲學的思想を敘述する此の如く多く、漢文的句調を混和する此の如く甚しき者は他に其例を見ざる所蓋し芭蕉の創體に屬するなり」と記し、この一節が和文に漢文の調子をふんだんにとりこみながら道家の思想を正確になぞったものである点を指摘しつつ、こうした書きぶりを芭蕉の創案として肯定的に評価している(177)。この子規の見立ては、『笈の小文』の冒頭部を『莊子』の記述と比較することでより明瞭になる。まず、最初の「百骸九竅」という言葉が『莊子』の次の一節に由来している。「百骸九竅六蔵、眩而存焉」——「百骸・九竅・六蔵(臟)は、眩(眩)わりて存す」、すなわち、「人間の体には、百の骨節、九つの穴、六つの内臓など、色々の器官が具わっている」(180)。

さらに、『笈の小文』の冒頭部が『莊子』と通じ合うのは、なすところがないということこそが道に通じるということだとする点においてである。『莊子』において、そのことはたとえば次のとおり述べられている。「天地有大美而不言、四時有序法而不議、萬物有成理而不說。聖人者、原天地之美、而達萬物之理。是故至人無爲、大聖不作。觀於天地之謂也」——「天地は大美有れども言わず、四時は明法有れども議せず、万物は成理有れども説かず。聖人なる者は、天地の美を原ねて、万物の理に達す。是の故に至人は爲す无く、大聖は作さず。天地の美を觀るの謂いなり」、すなわち、「天地は万物を育む偉大な美德を持つていながら一言も語らず、四季は順序正しく運る明確な法則を備えていながら喧しく論ぜず、万物はそれぞれ生成して属性を有していながら一々説き明かさない。そして聖人というのは、このような天地の偉大さをその根源に遡って探求し、万物に宿されている属性に遍く通じている人のことなのである。それ故、至人(道に達した人。聖人に同じ)は

(155) 『莊子』、上卷、池田訳注、三三三・三三四頁。

(16) 松尾『笈の小文』、三三〇頁。

(17) 正岡『芭蕉雜談』、二六六・二六七頁。傍点は原文どおり。

(180) 『莊子』、上卷、池田訳注、一二六・一二九頁。

何一つ為さず偉大な聖人は何一つ作り出さない。ひたすら天地・万物のあり方を見習うのである⁽¹⁹⁾。ただし、小西甚一によれば、「しかし、芭蕉が無能無芸と貫道を結びつけたのは、直接に『莊子』だけを拠りどころとしたわけではなく、程子・朱子といった宋儒の説がそれを媒介していると認めるなら、いちばん無理がないように思われる」⁽²⁰⁾。

『莊子』を背景とした芭蕉の論において、俳諧は道家的な「无用之用」をなすものであり、それゆえにこそ価値があるものだったのだ。このことを踏まえるならば、『論衡』の記述を換骨奪胎しながらではあるにしても、芭蕉が俳句を炬や団扇といった道具に喩えていることは注目に値する。このことから明らかなどおり、俳句が道具と見なされるのは、それに何らかの有用性が見いだされるときだけではない。その有用性の有無を判断しようとする物言いにおいて、俳句は、その判断の向きや成否に関わりなく、すでに何らかの道具であると見なされているのである。たとえば、『芸術作品の根源』のマルティン・ハイデガーは、そうした事態を次のとおり捉えている。

すでに、われわれが本来的な物を単なる物と呼ぶときに、事態は明らかになつているのである。というのも、「単なる」とは、有用性と製造の除去を意味するのだから。単なる物は、たとえその道具存在を剝奪された道具であつたとしても、一種の道具なのである。⁽²¹⁾

「単なる物」という物言いにおいて本来的な物が一種の道具として捉えられることになるのは、「単なる」という語が有用性の有無の判断を孕んでいることに起因している。

(19) 『莊子』、下巻、池田訳注、二五九・二六一頁。

(20) 小西「芭蕉と寓言説」(一)、『一五四頁』。

(21) ハイデッカー『芸術作品の根源』、関口訳、三五頁。

子規が芭蕉の文章に道家的な思想を見出していたことはすでに述べた。次章では、このことを踏まえながら、さらに明治以降、主に子規と高濱虚子のもとで、芭蕉の「予が風雅は夏炬冬扇のごとし」という言葉にみられる道家的な論理がどのように展開されたのかを確認する。この手続きは、『ホトトギス』の系譜に連なる誓子が、有用性についての思考をいかに刷新したかを理解するためにも必要不可欠なものである。

二、子規と虚子——天下無用の閑事業

明治期には、俳諧を文学として価値づけようとする立場から、あらためてその有用性が問われることになった。たとえば、一八九〇年(明治二三年)八月六日付『讀賣新聞』の付録に掲載された森三溪「俳諧論」には次のとおり記されている。

俳諧は一の文學なり、一の美術なり、以て精神を發揮し思想を高尙にするの徳なくんばならず、之を用ふる宜しきを得ば社會の有用文字たるべきに亦疑ひを容れざるなり、不幸なる哉俳人中に盡力家なく又学者なく、爲に其發達未だ完全の域に至らずして中道に止まり、其間種々の流弊を受けて今や世に卑劣視せらるゝ者とは爲り了れり、今其流弊を一洗して之が改良を加えなば以て詩歌と對等の文學となるべきか即ち一個の難問題なり。⁽²²⁾

三溪は、俳諧もまた文学であり美術(芸術)である以上、うまく利用でき

(22) 森「俳諧論」。

れば社会にとって有用であるに違いないとしつつも、それが俳人たちのせいで充分に発達しきらず、またそれゆえに悪習がはびこっているのので、これを一掃し改良しなければ、詩歌と対等の文学になることができるかどうかは難しい問題である、としている(23)。

一八九五年(明治二八年)に子規が著した『俳諧大要』の立論は、一見すると、森のそれと通じ合うものに思われるかもしれない。「俳句は文学の一部なり文学は美術の一部なり故に美の標準は文学の標準なり文学の標準は俳句の標準なり」というよく知られた一節は、俳句を文学の一部として、さらには美術の一部として捉えているという点で、たしかに三溪の論と共通の言説をなしているようにみえる(24)。加えて、子規が俳句の道を究めることを「修學」として語っていることから、彼にとって俳句が「學」であったことがわかる(25)。だが、子規にとって、文学は、はたして「有用」な「學」であったのだろうか。

一八九一年(明治二四年)の五月に、高濱虚子は、当時、尋常中学校の同級生だった河東碧梧桐を介して、子規に宛てた最初の手紙を送った。その返事に、子規は次のとおり記している。

河東氏の談によるに賢兄近來文學上の嗜好をまされたるものと如し

(23) 俳文学者の青木亮人は、森の論を引用したうえで、その同時代的な背景を次のとおり説明している。「当時、西欧の「文学(literature)」「美術(art)」は日本を最新文明へ導く美学とも期待され、西欧絵画及び小説が参照されると同時に江戸期以来の小説、歌舞伎、詩歌等を「文学」として捉え直す思潮が高まっていた。明治二〇年代、「文学」は「崇高(sublime)」なる「美(Beauty)」を有するため「精神を発揮し思想を高尚にする」(前期引用文)徳用があり、従って国民教化の一助となると考えられたのである」(青木「俳諧を知らざる新聞記者」、二二五頁)。

聞く賢兄郷校に在て常に首位を占むと僕輩頑生眞に健羨にたへず 請う國家の爲に有用の人となり給へかまへて無用の人となり給ふな 法律なり經濟なり政治なり醫學なり悉く名人學者の來るをまつものならざるはなし 然れども眞成之文學者また多少の必要なきにはあらず 僕性來疎慵世事に堪へず妄りに戯文家を以て我任となす 固より大方の嗤笑を免れずといへどもまた如何ともなす能はざるなり 賢兄僕を千里の外に友とせんといふ 僕豈好友を得るを喜ばざらんや 併し天下有用之學に至てハ僕ノ知らざる處賢兄の望をみたすに足らざるは勿論也 若し文學上の交際を以て僕を教へんとならバ謹んで誨を受けん

(26)

子規は、文学者は国家にとって基本的には「無用の人」であり、文学は「天下有用之學」ではないとしている。文学者は、多少は必要ないこともないだろう、といった程度の存在として語られているのである。そして、子規にとって、俳句は、そうしたものとしての文学の一部にほかならなかった。したがって、この点で三溪の論と子規のそれとは大きく異なっているのである。俳句について有用性を認めない子規の物言いは、この最初の返信に記されたことによつて、のちの虚子の花鳥諷詠論にも継承されることになる。一

(24) 正岡「俳諧大要」、三四二頁。この一節について、青木亮人は前掲の森三溪の論と比較しながら、「引用文は五年前に発表された「読売新聞」俳論同様の調子であり、これは子規が俳諧宗匠三森幹雄に「新聞投書家」と一笑されるような立場であったことを意味しており、また実際に子規は「新聞記者」と揶揄されたのである」と記すことで、両者の類似性を強調している(青木「俳諧を知らざる新聞記者」、三三二頁)。

(25) 正岡「俳諧大要」、三四九・四〇七頁を参照。

(26) 正岡、一九八一年五月二八日付高濱清宛書簡、一九二頁。

九二八年（昭和三年）に春秋社から刊行された『虚子句集』は、前年六月一日の「花鳥諷詠」と題された講演の筆記を「自序」として収めている。そのなかで、虚子は件の子規からの手紙に次のとおり言及している。

子規は昔私に手紙をよこして「天下有用の學は僕の知らざるところ」といひました。子規は自分を天下無用の徒と云ひながら、其の時分の賢そうな顔をしてゐる人に無頓着で、自分のするところを黙つてしました。尤も子規は黙つてしたといふ方ではない。大いに論じ、大いに戦つた方でありますが、其は自分の進む路に當つて邪魔者に對してはありました。唯天下有用の徒だと自任してゐる人々には自任させて置いて、自分の志すところは別にあると云つて知らぬ風をして仕事をしたのであります。今日になつてみるとその有用の徒である事を辞任して表面にたつて盛んに活動した人がもう大方忘れられてゐる時分に、子規の事業は漸く世間の者に認められて來ました。(27)

子規の手紙の言葉を引き受けながら、虚子は、「子規の口吻を學ぶのではありませんが、天下有用の學問事業は全く私等の關係しないところでありませぬ。私達は花鳥風月を吟詠する外、一向役に立たぬ人間であります」と述べる(28)。

さらに、虚子は「文章を書いて國家に貢獻することを文章報國と申さうであります」と述べたうえで、「が次に、俳句報國といふ文字を使用したらどんなものでせう。どうも意味がわかりにくいやうに思ひます。まあ、子規の所謂「天下有用の學は僕の知らざるところ」で、天下無用の閑事業とし

(27) 高濱「自序」、一八〇頁。
(28) 同前、一八〇頁。
(29) 同前、一八〇頁。

ておく方が一番間違ひのないところとせう」としている(29)。虚子は子規の言葉に基づきながら、俳句に有用性のないことを強調する。この虚子の論は、直接には子規から継承したところの大きいものであるにせよ、先に見た芭蕉の物言いとも通じ合う道家的な理論の範疇にあるといえる。

俳句に有用性を見出すことのない虚子は、当然、それを道具として「使う」という物言いとは無縁である。一九〇三年（明治三六年）に作られた次の一句は、虚子にとつての「俳句」と「眼」の関わりを論じるうえで、きわめて示唆的であるといえる。

秋風や眼中のもの皆俳句(30)

外にいて、肌身にふと秋の風を感じたとき、その感興とともに、眼中のもの一切が俳句そのものとして立ち現れたというのである。虚子は『俳句の作りやう』において、この句を得たときのことを次のとおり回想している。

これは當り前だといふ人と、氣取り過ぎてあるといふ人と兩方があらうと思ひます。しかし私自身では忘れることのできぬある境地であります。明治三十六年松山に歸省したついでに近在の荏原村といふ所に遊びに行つたことがありました。その時はある田舎の寺で俳句會がありまして、秋風といふ題で句作しました。非常によく晴れたいと天氣の日で、すぐ目前に聳えてゐる山の皺までが手にとるやうに見える日でありました。私は秋風といふ題に案じ入つてみるとその時、目の前のものがことごとく皆俳句であるやうな感じがしました。この時は物々が

(30) 高濱「五百句」、一九頁。

皆生きて、それが皆俳句そのものであるやうな極めて玲瓏透徹な感じがして、とりあへずその心持を言ひ表したのが、この句であります。(31)

たしかに、ここに語られた「境地」には、カスターネダがインディオの葉によつて体験した「鳥になる」ことともいくらか通じ合うやうな「見る」ことがあるかもしれない。しかし、ここであらためて確認しておきたいのは、その「境地」を語る虚子自身の言葉において、俳句は「見る」ための道具ではなく、あくまでも「見える」対象としてのみ立ち上がっているということである。虚子にとっては、その実態はどうあれ、俳句はあくまでも「眼中のもの」だった。それは、眼を拡張する道具としては捉えられていなかった。

虚子は芭蕉のそれとも通じ合う道家的な俳句観を子規から継承した。その虚子にとつて俳句は「天下無用の閑事業」であった。俳句に有用性を認めない虚子は、俳句を、対象を見るための道具として論じるのではなく、むしろ見られる対象として論じていたのである。

三、誓子——カメラの眼

一見したかぎりでは、虚子の論と誓子のそれとのあいだに、それほど大きな断絶があるとは信じられないかもしれない。たとえば、誓子が一九三一年（昭和六年一〇月）の『ホトトギス』に掲載された「遠かなる焚火」に次のとおり記すとき、それは、「眼中のもの」を俳句として見出す虚子的なありやうをほとんどそのままなぞっているかに見える。

(31) 高濱「俳句の作りやう」、一七七頁。

(32) 山口「遠かなる焚火」、八頁。

自然は色盲の検査図である。

俳句作家の健全な眼を以て之を見れば、その中に浮きあがつた詩がある。(32)

健全な眼をもつて自然を見れば、そこに「詩」が浮きあがるというのである。この一節を読むかぎりでは、誓子もまた、俳句をたんに「見える」対象として捉えているかのやうである。

しかし、誓子と虚子とのずれは、たとえば同年一月の同誌に掲載された「季節の挨拶」における次の記述において、すでに明確に表れている。

俳句の詩型十七字は詩の最小なるカンバスだ。

詩の最小なるカンバスは利那的印象を要求する。

×

俳句にあつては、形式が内容を規制するのではあるが、だからといって、現実を歪曲、圧殺、変形、萎縮するものと即断してはならない。

何故なれば、われわれは俳句の形式によつて、その形式の要求する現実を、ありの儘に酌みとるのだから。(33)

虚子が、俳句の創作における「見る」ことを、俳句としての事物をあくまでも自らの目によつてそのままに捉えることとして論じていたのに対し、誓子は、それを、俳句の形式によつて現実の事物を酌みとることとして論じている。虚子にとつてはあくまでも「見える」対象でしかなかった俳句は、誓子の論において、ついに「見る」ことのありやうをあらかじめ規定する枠

(33) 山口「季節の挨拶」、三頁。

組みとして立ち現れることになる。

誓子にとって、俳句の形式としての十七字とはカンバスであり、すなわち一種の媒体である。そして、この媒体としての十七字はまた、泥鰯掬いの筈にもなぞらえられる。

自然の事象を十七字の筈に掬つて、ゆさぶり、いらぬものを摘んで捨てる。

かくて俳句の創作はかの安来節を伴奏とする泥鰯掬ひである。(34)

不要なものをふるいにかける道具としての「筈」。その喩えが言わんとすることは、俳句の創作においては、形式によって要求されたものだけが、自然の事象から取り出されるということである。「マルキストが社会現象をあまりに階級的に見るやうに、われわれは自然現象をあまりに俳句的に見る」と誓子は述べる(35)。「あまりに俳句的に見る」とは、俳句というジャンルによって規定された枠組みにしたがって「見る」ということにほかならない。

俳句は、誓子にとって、とりわけ「現実」を「見る」ことに介在する道具である。「道具ははたらきに於てはじめて道具であり、言葉ははたらきに於てはじめて言葉である」とも書いた誓子の俳論は、言葉の芸術である俳句を道具として捉えようとする物言いによって方向づけられていたのである(36)。一九三二年(昭和七年)の誓子は、俳句を「カメラ」に喩えながら、もはや虚子と決定的に異なる物言いを示すことになる。この年の八月に、『樺』誌上で発表された「現実と芸術」に、次の一節が見られる。

映画に於ては「カメラの眼」によって「現実」を見るやうに、俳句に於ては「十七字の眼」によって「現実」を見る。

×

「カメラの眼」は決して「現実」を「現実」として見ない。

その次元に於ても、その視野に於ても、その遠近法に於ても。

「カメラの眼」も「現実」を再生せずして、「現実」を構成する。(37)

この記述において、誓子にとつての十七字は、「現実」をありのままに見るものではないことが示されている。それは「カメラの眼」と同様に「現実」を構成するのである。

誓子の論において、俳句は「見る」ことをあらかじめ規定する枠組みとしてのメディア、すなわち、マクルーハンの道具であり、また、そうであることによつて、「十七字の眼」が「現実」を構成するものとして見出されることにもなる。このとき、俳句は多木浩二が言うところの「眼の隠喩」として認知されることにもなるだろう。

多木は、西洋の一九世紀末における視覚体験のありようについて、「もはや「見る」ことは、肉眼でみることに、知覚することを越えて、何かを読むことにほかならないし、そのときに用いる道具、あるいは装置が「眼」の役割を果たすようになった。つまり、視覚は、見る仕組みとしてとらえられ、それは理性的なモデルとなり、いったんモデルを介してみるとなれば、それはすべての物をも、見る道具にしていくようになった。これは理性に介されながら逆にアナロジーの世界を見出し、いく可能性になっていた」とし、このことをもとに「見る」とは、すでに何らかの媒介(眼の隠喩)によつて、

(34) 山口「遽かなる焚火」、八・九頁。

(35) 山口「季節の挨拶」、八頁。傍点は原文どおり。

(36) 山口「結社の頂角」、一七頁。

(37) 山口「現実と芸術」、四六頁。

ある事象を隠喩的な意味を発生させるものに構成することにほかならない」と論じている(38)。多木の言う「眼の隠喩」とは、肉眼による知覚を越えて「見る」ことの仕組みを決定づける道具ないしは装置としてのメディアのことである。そして、見る仕組みのこうしたモデルは、ただちに一切の事物のあいだに類比を成立させるわけではないにしても、いづれあらゆるものが見る道具として捉えかえされる可能性を切り拓く。このことは、誓子の俳論における俳句の十七字にも同様にあてはまる。俳句の十七字が「見る」ための道具と見なされ、「眼」の役割を果たすと考えられることによって、カメラ、カンバスあるいは泥鰌掬いの箆といったものが、あらたに隠喩的な意味を発生させるものとして構成される。それは、誓子においてはあくまでも単なる隠喩にとどまるとしても、類比に発展する余地がある。俳句の形式そのものを明確に「眼の隠喩」として捉えかえす誓子の論は、その点で、虚子の論とは一線を画するものであるといえる。このことは、あきらかに、誓子が俳句に「見る」ための道具としての有用性を見出したことと不可分である。それでは、誓子の論において、「眼の隠喩」としての俳句は、「見る」ことをどう規定しているのだろうか。俳句が「現実」を捉える独特の仕方について、誓子は一九三二年(昭和七年)一〇月の『ホトトギス』に掲載された「跳躍する芸術」において、「カメラ」の喩えを用いて説明している。誓子はまず、「過去の趣味的俳句」を「プリズムを通した「現実」のスペクトラム」に喩える(39)。そのうえで、ベラ・バラージュの『映画の精神』におけるクローズ・アップについての記述を参照しながら、次のとおり記す。

ベエラ・ボラアジュはその「映画の精神」で云つてゐる。

(38) 多木「眼の隠喩」、一五八・一六〇頁。

(39) 山口「跳躍する芸術」、一二二頁。

(40) 同前、一三三頁。

「クロオズ・アップによつて人間は単に空間的に(即ち同一空間に於て)接近したばかりではなく、更に空間そのものから離脱して、それとは全く異つた領域へ這入り込むに至つた」

俳句のカメラ・十七字の眼は「現実」を新らしい領域に迄クロオズ・アップする。(40)

しかし、俳句における「クロオズ・アップ」とは、いかなる事態を指しているのか。もちろん、「季節の挨拶」のうちに記された「や」「かな」はクローズ・アップ大 写である」といった文言もまた、ここでの誓子の考えを理解するうえで、たしかにひとつの補助線となりうるだろう(41)。だが、バラージュの『映画の精神』の現在普及している邦訳をもとに、誓子の参照した論の趣旨を確認する必要がある。

クローズ・アップは、はじめて根底から距離を変化させた。グリフィス(Griffith 1875-1948) アメリカの映画監督 デーヴィッド・ワーク・グリフィス)がはじめて人間の頭を切り離し、それだけを大きく映画の中の人間対人間の行動の中にカット・インしたのは、たしかに大胆な天才的試みだった。それによつて人間がより近く(すなわち同一空間の中でより近く)なつたばかりではない。空間から抜け出て全く別の次元に入ったのである。(42)

バラージュは、グリフィスのクローズ・アップによつて映画における距離が根底から変化し、人間が空間から抜け出て「全く別の次元」に入ったとい

(41) 山口「季節の挨拶」、五頁。

(42) バラージュ『映画の精神』、佐々木、高村訳、二三頁。

う。では、その「全く別の次元」とは、いったいどのような広がりなのだろうか。バラージュは、それを「相貌」と呼んでいる。

顔に向かっているとき、われわれはもはや空間の中にはいない。新しい次元が開かれる。それは相貌である。眼が上で口が下、このしわは右であれは左というのは、もはや空間的意味を持たない。われわれは一つの表現を見るだけである。われわれは感情や思想を見る。われわれは、空間の中にはない何かを見るのである。(43)

バラージュにとって、クローズ・アツプは感情や思想の表現であるという点で空間を超越している。誓子がとりわけ「大写」に喩えていた「や」、「かな」というふたつの切れ字は、そもそもは詠嘆の助詞である。それらは、俳句においても、感情を表現する言葉にほかならない。さらに、俳句そのものが、誓子にとつて、まさしく感情のシヨットのための道具であったことを示唆する言葉が残されている。一九三四年(昭和九年)四月の『ホトトギス』に掲載された「結社の頂角」において、誓子は俳句を銃器に喩えながら、次のとおり述べているのである。

弾丸が充填されてみるときに、銃器は殺気を帯びる。

俳句にあつては、感情が充填されてみるときに。(44)

それにしても、「感情」という語によって、なぜカメラの喩えと銃器の喩えが結びつくのだろうか。

(43) 同前、二四頁。傍点は原文どおり。

(44) 山口「結社の頂角」、一六頁。

先に見たとおり、誓子の言う「俳句のカメラ」とは、分光器を通した光に喩えられる「過去の趣味的俳句」の乗り越えとしての近代俳句のことであった。それは「現実」を素材としながら、その構成を通じて感情を表現する道具として有用性をもつものとみなされていた。一見すると、感情を表現するための道具としての俳句のこうした有用性は、子規や虚子が否定した国家的な「天下有用」とは別の次元のことに思われるかもしれない。だが、誓子は、まさしくこの有用性に基づいて、戦争俳句を奨励することになる。次に示すのは、日中戦争下の一九三七年(昭和十二年)一二月の『俳句研究』誌上に発表された「戦争と俳句」の一節である。

一切の戦闘行為、死傷、食糧、不眠、蝮、伝染病、カラアザール等のことも、また国家の為には、死生を超越し、水火をも辞さないといふ忠君愛国の精神、云ひ換へれば個人が国家に帰一せんとする日本精神のこともひつくるめて考へなくてはなるまい。

戦争とは、つまりは、これ等の無形なるもの、有形なるもの、綜合体である。

これ等の綜合体にあつて、「戦争」の側から「俳句」の方へ触手をのばして、俳句と抱合せんとする部分は、云ふまでもなく、個人の精神に關する部分である。個人が国家に帰一せんとする精神の問題である。國民的感情の問題である。「やまとだましひ」の問題である。(45)

誓子にとつて、俳句は感情を表現するための道具であった。したがって、国家間の戦争という状況において、俳句は、おのずから、国家に帰一しよう

(45) 山口「戦争と俳句」、一三九頁。

とする個人の国民的感情を表現するための道具として理解されることになる。俳句は感情を表現するがゆえに、国家にとつて、戦争状態において有用なものと考えられることになるだろう。誓子にとつての戦争俳句の目標は、結局のところ、虚子が言った「俳句報國」の現実化にはかならないのである。もちろん、俳句を「カメラ」になぞらえる誓子の言葉は、あくまでも喩えでしかなく、実質的には両者は区別されている。一九三八年（昭和十三年）のラジオ放送で、誓子は次のとおり述べていた。

私に云はすれば、カメラマンのめざしたものは「映画的なもの」（寧ろ「ニュース映画的なもの」と云ひ改めた方が適切かもしれませんが）と
にかく「映画的なもの」でありますのにひきかへて、俳句作家のめざす
ものは「俳句的なもの」であります。その材料の取り方なり、組み立て
の方法が大いに異ふのであります。ですから、カメラマンの気づかなか
つたものうちから俳句の材料を取り、これを俳句として組み立てる
ことはいくらでも可能であります。俳句の作家はニュース映画から、カ
メラマンの気づかなかつた詩を、窃み盗るべきだと思ひます。（46）

映画のカメラマンはあくまでも「映画的なもの」をめざす。それは俳句作家のめざす「俳句的なもの」とは異なっている。肝心なことは、俳句が「見る」ための道具として捉えられているということに尽きている。誓子の述べているのは、俳句は映画になった「現実」あるいは映画という「現実」を「見る」ためにも有用だということである。

最後に、本論ではほとんど言及してこなかった連作俳句の理論について

(46) 山口「戦争俳句」、一五二頁。

(47) 山口「俳諧蔬菜店」、一一一面。

も、これまで論じてきたことが同様にあてはまることを確認しておく。誓子は、連作について論じるにあたって、ごく表面的に、俳句を「カメラ」に喩える。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、すでに誓子は「映畫撮影におけるカメラの角度は俳句にもある。連作俳句に」と述べていた（47）。次の言及では喩えの「カメラ」が映画ではなく写真のそれになっているが、本質的には同じことである。

連作否定論者——「カメラの角度」を知らなかつた時代の写真師

×

連作俳句は立体写真鏡である。

左右の写真は少しづつずれてゐる。（48）

誓子にとつて、連作は、ショットごとに「カメラの角度」を変えるようにして、対象を多面的に捉えることを可能にするものだった。こうした連作の有用性は、誓子の論ではあくまでも単作の延長線上にある。「連作俳句は感情のシムフォニーである」と誓子は述べる（49）。連作俳句による対象の多面的な把握の価値は、それを構成する一句一句において感情が十全に表現されていることを前提としている。

誓子の喩えがもつ歴史的な重要性は、俳句の形式自体を「見る」ための道具として認識し、「現実」を把握し感情を映し出すものとしての有用性にもとづいて俳句の価値を捉えなおしたという点にある。だが、先にみたとおり、その有用性とは、結局のところ、国家的な有用性に従属する論理に通じるも

(48) 山口「跳躍する芸術」、一四頁。傍点は原文どおり。

(49) 山口「詩人の視線」、七三頁。

のでもあった。事実、誓子はそのようにして、戦争俳句を肯定するに至ったのである。

おわりに

芭蕉によって近世の俳諧についての言説に取り入れられたのち、近代において子規から虚子へと継承された道家的な理論の枠組みにおいて、俳句ないし俳諧は役に立たない道具とされ、それゆえの価値によって尊重されていた。それゆえ、虚子にとって、俳句は「見る」ための道具ではなく、俳句自体が「見る」ことの対象であった。

誓子は、虚子の論を大筋において踏まえながらも、当初から「見る」ための道具としての有用性を俳句に見出ししていた。誓子はさらに「カメラ」の喩えを通じて、俳句によって「見る」ことは、ありのままの「現実」を捉えることであるよりもむしろ、感情を映し出すこの道具によって「現実」を構成することであるとす理論を確立することになった。誓子のこの理論によって、俳句はようやく多木浩二が述べるころの「眼の隠喩」として捉えかえされることになる。だが、感情を映し出すための道具としての俳句の有用性は、誓子の論において、やがて国民的感情を表明するための戦争俳句の素朴な肯定にもつながっていくことになった。

中沢新一が「自然認識の最前線」としての俳句を「日本人」の問題と結び付けたのは偶然ではない。俳句の有用性の議論は、今日もなお、その延長線上において国民および国家の概念と不可分でありつづけているのである。今日、俳句を映画になぞらえた誓子の論について再考することのアクチュアリティは、じつにこの点に存している。

〈引用・参照文献〉

青木亮人「俳諧を知らざる新聞記者——同時代評の俳人子規像」、『同志社国文学』、通巻第六八号、同志社国文学会、二〇〇八年三月、二四・三五頁。

今泉康弘「隠喩としての映画——山口誓子と「モニター」構成」、『日本

文学誌要』、通巻第六八号、法政大学国文学会、二〇〇三年七月、一三

・二二頁。

カスターナダ、カルロス、『呪術師と私——ドン・ファンの教え』、真崎義博訳、

二見書房、一九七二年。

『後鳥羽院御口傳』、『歌論集 能楽論集』、日本古典文学大系第六五巻、久

松潜一、西尾實校注、岩波書店、一九八一年、一四一・一五一頁。

小西甚一「芭蕉と寓言説(二)」、『日本學士院紀要』、第一八巻第三号、日本

學士院、一九六〇年一月、一四五・一八四頁。

『莊子』、上巻、池田知久訳注、講談社、二〇一四年。

『莊子』、下巻、池田知久訳注、講談社、二〇一四年。

高濱虚子『五百句』、『定本高濱虚子全集』、第一巻、毎日新聞社、一九七四

年、七・一〇六頁。

——『自序』、『定本高濱虚子全集』、第一二巻、毎日新聞社、一九七四年、

一七九・一八一頁。

——『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、一二九・二二五頁。

多木浩二「眼の隠喩——視線の政治学」、筑摩書房、二〇〇八年。

中沢新一「孤独な鳥の条件——カスターナダ論」、中沢新一『チベットのモー

ツァルト』、せりか書房、一九八三年、九・四七頁。

中沢新一、小澤實「自然認識としての俳句」、中沢新一、小澤實『俳句の海

に潜る』、KADOKAWA、二〇一六年、九・五二頁。

ハイデッガー、マルティン、『芸術作品の根源』、関口浩訳、平凡社、二〇〇八年。

パラージュ、ベラ、『映画の精神』、佐々木基一、高村宏訳、創樹社、一九八四年。

林翔『寸前』、牧羊社、一九七五年。

正岡子規、一九八一年五月二八日付高濱清宛書簡、『子規全集』、第一八巻、

講談社、一九七七年、一九二・一九三頁。

——『俳諧大要』、『子規全集』、第四巻、講談社、一九七五年、三四二・三四四頁。

——『芭蕉雜談』、『子規全集』、第四巻、講談社、一九七五年、二二四・二七二頁。

松尾芭蕉『笈の小文』、『新編芭蕉大成』、三省堂、一九九九年、三三〇・三三四頁。

——『許六離別の詞(柴門の辞)』、『新編芭蕉大成』、三省堂、一九九九年、四三五・四三六頁。

森三溪『俳諧論』、『讀賣新聞』、一八九〇年八月六日付、付録。

山口誓子『季節の挨拶』、『山口誓子全集』、第八巻、明治書院、一九七七年、二・八頁。

——『結社の頂角』、『山口誓子全集』、第八巻、明治書院、一九七七年、一六・一九頁。

——『現実と芸術』、『山口誓子全集』、第七巻、明治書院、一九七七年、四六・四八頁。

——『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。

——『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。

——『戦争俳句』、『山口誓子全集』、第七巻、明治書院、一九七七年、一四七・一五二頁。

——『跳躍する芸術』、『山口誓子全集』、第八巻、明治書院、一九七七年、一一・一六頁。

——『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。

——『遠かなる焚火』、『山口誓子全集』、第八巻、明治書院、一九七七年、八・一二頁。

山田勝美『論衡』、上巻、新釈漢文大系第六八巻、明治書院、一九七六年。
McLuhan, Marshall, *Understanding Media: The extensions of Man, with a new introduction by Lewis H. Lapham*, Cambridge, London: the MIT Press, 1994.