

古俳句より現代まで

河野 南畦

一 バロディの倫理は？

バロディ化した合成写真が著作権侵害に当たるとかどうかで、著名な山岳写真家とグラフィックデザイナーが一〇年近く民事裁判で争ったことはまだ記憶に新しい。また「小説新潮」懸賞小説の入選作が石川達三の『青色革命』から盗作したものとして取り消しになったこともあった。音楽、絵画その他の世界にも、こうした事例はある。前記合成写真の「バロディ訴訟」の判決で最高裁は、「原著物の特徴を表す主要な部分や場面が直接感じとれる形で無断利用は、著作権（著作者人格権）の侵害に当たる」と判断したが、芸術性と法律論の論議の中心は「著作権侵害」である。まして、俳句の場合には短い十七字音の世界、著作権法第一〇条第一項では、著作物の例示として小説・脚本・論文・講演その他の言語の著作物として挙げているにすぎない。すなわち「その他の言語の著作物」のなかに詩・短歌・俳句が含まれていることになる。

和歌の「本歌取り」、歌舞伎の「書き換え」は、すでに昔から習慣化している。ところが、前記合成写真の裁判所判決はこの「書き換え」狂言にまで反響を呼んだものだ。やはり、時勢である。

水口に水ころころと 稲の花 美柑みつはる
五十三年の同じ十一月号の風切抄に

水口に 水ころころと 稲の花 長谷川竹龍
如何にも見苦しい話であるが、この句のあつたことを、私が全く失念してゐた結果であつた。しかし、選句者たる私の恥は恥として、このことからして美柑みつはる君の句が、偶然の暗合であつたにせよ、それに先立つ三年前に、十七文字の中で一字も違はない句が儼在した以上、三年後の投句者であるみつはる君の方で、右の一句はその手帖から抹消して貰はなければならない。（後略）▼
と、責任者として心から詫言っている。選者の態度に敬服、まことに爽やかである。偶然にせよ、仮に暗合の作品を知ったときは作者も選者も取り消す態度が順当であろう。

しかし、これが一般公募の場合となると、全く違ってくる。選者に対しては無記名になって公募作品集が送られてくるからである。

汗の子へ汗の乳房を掴み出す
という作品が昭和五十二年（私の記録では）からほとんど毎年、見受けられるのである。当初は偶然の暗合？ と思つたが、全く同一人物の投句であつた。それが最近になると、

みどり児に汗の乳房を掴み出す
泣く吾子に汗の乳房をふくませる
（昭和56の某
全国大会）
（昭和59の某
全国大会）

と変わってきた。「汗の子」は和歌山県、「みどり児」は北海道、「泣く吾子」は川崎市の投句者であつた。そして、今度は「俳句研究」（昭和58・2）作品一五句欄に、
大寒の乳房ひき出し子に与う
が載つた。子規が「発句は明治に尽くべきものと小生の予言なり」

年経れば齢は老いぬしかはあれど花をし見れば
物思も無し

の藤原良房の歌を本歌とし、清少納言が、
年経れば齢は老いぬしかはあれど君をし見れば
物思も無し

と作つた。「花」を「君」に書き替えただけである。色紙を差し出されたときとのさの機知だが、『枕草子』にみずから書いていたのだから面白い。だが、これは昔むかしの話。

俳句人口何百万人という空前のブームの今日、新聞、雑誌や各種の全国大会の公募作品に類想、類句は実に多く、単に季節のみを書き替えて投句したり、盗作や剽窃ではないかと思われる事例はしばしば見受けられる。これは、投句者のモラルと意識の低さで、俳句という文芸をあまりに甘くみている。選者側にも問題はあつたが、俳句人口の底辺の拡大を喜んでばかりはいられないのである。

二 類想、類句はいよいよ多くなる？

そこで、まず選者側の態度だが、結社誌などの雑誌投句について考えてみよう。この場合は、作者が解っているので、作者対選者のつながりにおいて、いわゆる一般公募作品を無記名選句する場合とは違ふが、個性的とか、独創性とかをあまりに尊重し、類想、類句をすべて没にしてしまふわけにはいかない。結社の雑誌選者には、投句者に対する指導性を重視せねばならないという大切な責務があるからである。

石塚友二は「鶴」（昭和57・2）誌上の「鶴俳句の諸作」で、
△……十一月号の風切抄に抜いた左記の句を抹消する。

……と言つたが、慄然とする思いである。

三 類想、類句の発生契機は？

類想、類句などの発生契機について考えてみよう。極く初心の模倣勉強の時期は別として、

- (1) 作句時にすでに盗作・剽窃・模倣を意図したもの（モラルの問題。一般大衆の投句者心理にこの傾向が見受けられる）。
- (2) 「本歌取り」の技法で、別の俳句を新たに作る（作者の力働如何に問題あり）。
- (3) 先人の作品を全く忘却、または意識せずに、あるとき、自己の創作として作品化（先例ありと気付いたときが問題）。
- (4) 先人の作品などについての潜在意識は全くなく、創作したものの（偶然の暗合、類似性俳句の問題となる）。

右のうち、(1)については全く論外である。いわゆる、点取り、賞品（賞金）目当ての投句マニアか活字マニアに多く、時には自作の持ち廻りや他人の句の季節のみを取り替えたり、手段を選ばない。(2)の「本歌取り」も、昔と違って作者の創作する部分に問題がある。ことに俳句における季節の幹旋には技倆がいる（後述の「降る雪や」など好例）。「本歌取り」の精神を正しく取らずに、単なる「書き替え」や「置き替え」では、創造の精神を尊重する俳句としては通らない。

(3)と(4)については、俳句の形式と季節という本質的な要素が絡み、良心的な作句者側として最も頭が痛いことである。しかし、俳句を作るものには、常につきまとう問題である。現代作家の作品を

見よう。

こめかみに雪の叛乱はしまれり 本田 幸信
こめかみに紙の雪ふるかの反乱 中根 唯生
汗くさき少年となり母くすぐる 伊藤 敬子
汗くさき少年となる子との距離 井戸 昌子
星浴びて山又山の山に踊る 大野 林火
山又山 山 桜また山 桜 阿波野青畝
面売が面の顔して落花浴ぶ 小林 鹿郎
面売が面の顔して三日果つ 齊藤 拙夫
早紅葉きのふは極通りたる 大峯あきら
春 鮎や昨日は極通りたる 波多野爽波
別に他意はないが、こうして並列してみても、類想、類句から隔絶した俳句の世界などは容易なことではないと思う。

これは狭小な詩型の俳句の宿命であろう。

手元の『現代俳句辞典』(昭52・9 『俳句』臨時増刊)を繰いてみると、岡田日郎が明解な説明をしている。

▲類想 俳句用語。俳句は十七音短詩定型であり、季題を必須条件とするから類型、類想の作品が数多く生れるのはやむを得ない。類型・類想からどのように脱皮して、個人としての叫びや思想を定着させるかが、実はすべての俳人一人一人の課題といっても過言ではない。常識的に考えて俳句に入門したばかりの人がすぐに独想的な傑作を詠めるとは思われない。すべての画家が初期の時代にデッサンに明け暮れるように、俳句が形式の文学であるとするなら、徹底的な類型・類想をマスターする必要があるとする考え方も成立する。そういう意味からいって、現在、全国に点在する数百の

俳句結社は主宰者を道場主とするいわば類想思考集団であるということが出来るだろう。となれば初心者にとって類想はとくに恐れるものではなく、数年の類想的習練をくりかえす中から将来の自己を確立する一過程であると考えられないこともない。文学の上ではこういう考え方を否定する立場があることもいうまでもない。▼

行き届いた懇切な句作への道である。

四 古俳句では――

世にふるもさらに時雨のやどりかな 宗 祇
世にふるもさらに宗祇のやどりかな 芭 蕉
世にふるもさらに芭蕉のやどりかな 芭 蕉
世にふるもさらに芭蕉のやどりかな 芭 蕉
世にふるもさらに芭蕉のやどりかな 芭 蕉
世にふるもさらに芭蕉のやどりかな 芭 蕉
世にふるもさらに芭蕉のやどりかな 芭 蕉
世にふるもさらに芭蕉のやどりかな 芭 蕉
世にふるもさらに芭蕉のやどりかな 芭 蕉
世にふるもさらに芭蕉のやどりかな 芭 蕉

芭蕉の木の風にかまはぬ落葉かな 凡 兆
芭蕉の木の風にかまはぬ落葉かな 凡 兆
芭蕉の木の風にかまはぬ落葉かな 凡 兆
芭蕉の木の風にかまはぬ落葉かな 凡 兆
芭蕉の木の風にかまはぬ落葉かな 凡 兆
芭蕉の木の風にかまはぬ落葉かな 凡 兆
芭蕉の木の風にかまはぬ落葉かな 凡 兆
芭蕉の木の風にかまはぬ落葉かな 凡 兆
芭蕉の木の風にかまはぬ落葉かな 凡 兆
芭蕉の木の風にかまはぬ落葉かな 凡 兆

芭蕉の木の風にかまはぬ落葉かな 凡 兆
芭蕉の木の風にかまはぬ落葉かな 凡 兆
芭蕉の木の風にかまはぬ落葉かな 凡 兆
芭蕉の木の風にかまはぬ落葉かな 凡 兆
芭蕉の木の風にかまはぬ落葉かな 凡 兆
芭蕉の木の風にかまはぬ落葉かな 凡 兆
芭蕉の木の風にかまはぬ落葉かな 凡 兆
芭蕉の木の風にかまはぬ落葉かな 凡 兆
芭蕉の木の風にかまはぬ落葉かな 凡 兆
芭蕉の木の風にかまはぬ落葉かな 凡 兆

芭蕉の木の風にかまはぬ落葉かな 凡 兆
芭蕉の木の風にかまはぬ落葉かな 凡 兆
芭蕉の木の風にかまはぬ落葉かな 凡 兆
芭蕉の木の風にかまはぬ落葉かな 凡 兆
芭蕉の木の風にかまはぬ落葉かな 凡 兆
芭蕉の木の風にかまはぬ落葉かな 凡 兆
芭蕉の木の風にかまはぬ落葉かな 凡 兆
芭蕉の木の風にかまはぬ落葉かな 凡 兆
芭蕉の木の風にかまはぬ落葉かな 凡 兆
芭蕉の木の風にかまはぬ落葉かな 凡 兆

この両句以前にすでに、

焚くほどに夜々たまる落葉かな 西尾 武陵
焚くほどに夜々たまる落葉かな 西尾 武陵
焚くほどに夜々たまる落葉かな 西尾 武陵
焚くほどに夜々たまる落葉かな 西尾 武陵
焚くほどに夜々たまる落葉かな 西尾 武陵
焚くほどに夜々たまる落葉かな 西尾 武陵
焚くほどに夜々たまる落葉かな 西尾 武陵
焚くほどに夜々たまる落葉かな 西尾 武陵
焚くほどに夜々たまる落葉かな 西尾 武陵
焚くほどに夜々たまる落葉かな 西尾 武陵

また、石川啄木の、

愁ひ来て丘にのぼれば名も知らぬ鳥ついでめり
赤き萩の実

と、

愁ひつゝ岡にのぼれば花いばら 蕪 村
愁ひつゝ岡にのぼれば花いばら 蕪 村
愁ひつゝ岡にのぼれば花いばら 蕪 村
愁ひつゝ岡にのぼれば花いばら 蕪 村
愁ひつゝ岡にのぼれば花いばら 蕪 村
愁ひつゝ岡にのぼれば花いばら 蕪 村
愁ひつゝ岡にのぼれば花いばら 蕪 村
愁ひつゝ岡にのぼれば花いばら 蕪 村
愁ひつゝ岡にのぼれば花いばら 蕪 村
愁ひつゝ岡にのぼれば花いばら 蕪 村

五 明治以降では――

雲の峯水なき川を渡りけり 正岡 子規
雲の峰 風なき海を渡りけり 夏目 漱石
雲の峰 風なき海を渡りけり 夏目 漱石
雲の峰 風なき海を渡りけり 夏目 漱石
雲の峰 風なき海を渡りけり 夏目 漱石
雲の峰 風なき海を渡りけり 夏目 漱石
雲の峰 風なき海を渡りけり 夏目 漱石
雲の峰 風なき海を渡りけり 夏目 漱石
雲の峰 風なき海を渡りけり 夏目 漱石
雲の峰 風なき海を渡りけり 夏目 漱石

雨来らむとして類に揚がる花火哉 尾崎 紅葉
雨来らむとして類に揚がる花火哉 尾崎 紅葉
雨来らむとして類に揚がる花火哉 尾崎 紅葉
雨来らむとして類に揚がる花火哉 尾崎 紅葉
雨来らむとして類に揚がる花火哉 尾崎 紅葉
雨来らむとして類に揚がる花火哉 尾崎 紅葉
雨来らむとして類に揚がる花火哉 尾崎 紅葉
雨来らむとして類に揚がる花火哉 尾崎 紅葉
雨来らむとして類に揚がる花火哉 尾崎 紅葉
雨来らむとして類に揚がる花火哉 尾崎 紅葉

雨催いの空や花火のしげくなる

であつた。偶然の暗合となつてしまつた「花火」は、原句作者寅彦でなく、漱石の添削がなせる仕儀だったのである。

寅彦は「俳句の精神」のなかで、

▲十七字のパラメーション、コンビネーションが有限であるから俳句の数に限りがあるといふやうなことを云ふ人もあるが、それは多分数字といふものを習ひ損ねたかと思はれるやうな人達の唱へる俗説である。少くも人間の思想が進化し新しい觀念や概念が絶えず導入され、又人間の智慧が進歩して新しい事物が絶えず供給されてゐる間は新しい俳句の種は尽きる心配は決してないのであらう。▼(昭和十年十月『俳句作法講座』)
と述べている。正岡子規が短歌や俳句は永久のものではないと言ひ、錯列法によつて算出する有限を考えたことと同じである。こうした数字的な面での俳句の命運より、俳句の類似性をどう克服していくかを考えるべきである。

六 現代の作家では――

類似性の事例としてさらに二、三掲げておこう。まず「海と木枯」の作品。

海に 出て 木枯 帰るところなし 山口 誓子
海に 出て 木枯 帰るところなし 山口 誓子
海に 出て 木枯 帰るところなし 山口 誓子
海に 出て 木枯 帰るところなし 山口 誓子
海に 出て 木枯 帰るところなし 山口 誓子
海に 出て 木枯 帰るところなし 山口 誓子
海に 出て 木枯 帰るところなし 山口 誓子
海に 出て 木枯 帰るところなし 山口 誓子
海に 出て 木枯 帰るところなし 山口 誓子
海に 出て 木枯 帰るところなし 山口 誓子

う。平畑静塔は「無意識の本歌取り」と言った。明確に「誓子の木枯」である。

降る雪や明治は遠くなりけり 中村草田男
おそらく、この俳句ほど世間の人たち一般に知れわたっている作品はないであろう。「昭和の芭蕉」と評され、世俗に超然としていた草田男のこの名作が、

類祭忌明治は遠くなりけり 志賀 芥子
のすり替えのごとく非難されたことがあった。この類似性については、すでにしばしば類想、類型句の一例として取り上げられているので、簡記にとどめるが、季題の幹旋の妙を痛切に味わわせてくれる好例であろう。

すなわち「降る雪や」の情感の湧出は「明治は遠くなりけり」の情趣に密着し、季語としての存在感を決定的にしたことである。

「類祭忌」では、作者だけがうわすてしまい、「明治は遠くなりけり」は単なる時代の経過の感慨を叙述しているにすぎない。しかし、発表当時、先行の芥子が「ホトトギス」発行所に抗議を申し入れ取消方を望んだとかのことだったが、結局作品価値がパロディも可と、判定を下したのだから。

あるとき、わが師吉田冬葉が「困ったよ」と話しかけた。水原秋櫻子から贈られた第一句集『葛飾』に自作とほとんど同類の俳句が載っていると言うのである。

牡蠣船の揺るゝうれしき酔ひけらし 水原秋櫻子
がその作品。

牡蠣船のゆるゝと知らず酔ひにけり 吉田 冬葉

つかって驚かされた。

「遠山に日の当りたる枯野かな 高浜 虚子」
「前山に日の当り来て時雨けり 清崎 敏郎」
詩的発想の類同性もなにも、言うことなしである。敏郎が虚子に挑戦したのかと思った。

無意識のうちに類似したとか、偶然的暗合ではない。句作時の心境は、もちろん麻風とは全く異質だが、敏郎には虚子の作品を乗り越えようとする俳句魂の湧出があったのだから。ここまで見事なパロディに遭遇すると、先作類型などに全く拘泥したり、萎縮することはない。まさにパロディ万歳だ。

清崎は「若葉」(昭58・8)誌上で、

蓮池に骨のごときを掴み出す 西東 三鬼

という句を掲げ、

△……私も、後年、

手にあたりたる蓮の根を掘りおこす 敏郎
という句を作ったことがあるが、あるいは、三鬼のこの句が、意識下の下敷になっていたのかも知れない。▽(『記憶の名句・(下)』)と述べ、△作句の態度とか詠み方の違いということを読みとって頂きたいと思う▽と、句作心境を吐露している。「前山」の心境もそうしたところにあるのであろう。

波郷は「十七字音は字数ではない」と言った。

「六月の水菓一盞の別れかな 中村草田男」
「ビヤホール女に水菓たゞ一盞 石田 波郷」
自在である。先蹤語をうまく採り入れて新しい俳句の境地を創り出すことが特に巧妙で、同年齢でもある私など、充分とこころ惹か

は、大正十二年の関東大震災で罹災した冬葉が、ひととき大阪市に仮住まいをしていたおりのもの。道頓堀に浮かぶ牡蠣船で酒盃を傾けてめずらしく酔い心地になったおりの感慨。全くの暗合である。しかし、自作とほとんど同じ句があるということは、あまりよい気持ちではない。

一昨年亡くなった菊池麻風も自作とほとんど同一句があることを知って悩んだ。

「一片の落花の行方 戴青し 松本たかし」
「一片の落花の行方 見てゐたり 菊池 麻風」
麻風は昭和四十七年の作、たかしの句は昭和十三年刊『鷹』に載っている。

麻風は、このことにつき述べている。

△……先人の句に既に「一片の落花の行方」があっても、拙句を捨てようとは思わない。「一片の落花の行方」までの表現は、極めてありふれた詠い方で、いささかの独創性もないからである。今後、数多く現われてくることであろうと思う。ただ問題はその下五にある。たかしの句、下五「戴青し」とした一句については、たかしの独創がある。

拙句「見てゐたり」とした一句には、独創性はない。ところが、この句について、私にはいささか執着があるのである。▽(後略「麻」昭54・6)

麻風は「一片の落花」のなかに見た「私の姿」がどうしても捨て切れなかったのである。自作への執着だ。私は麻風の気持ちがよく解った。これは、俳句を作る者が負う宿命なのだと思った。

麻風の言葉が焼き付いている私に、さらに近似性俳句の実例にふ

れたいわゆるパロディの名手。私がこころ惹かれたのは、季題の幹旋とその融合消化が実に巧みであることであつた。

山本健吉は、波郷俳句が先行作品をいかに消化し自己のものにしたかを明確に解説し、△波郷は割合にこだはらないで先人の影響を取り入れるやうである▽と、

案 山子翁あちみこちみや芋嵐 青 畝
一 高 へ 徑 の 傾 く 芋 嵐 波 郷

その他三作品を並列し、△前句の感銘がかなり強く波郷を捉へたことも事実だらうが、すべて別趣の境地を打出してをり、これはこれとして独自性を主張し得るのである▽(角川新書『現代俳句・上巻』)と、波郷の独自性を尊重している。季語の持つ詩趣や先人の想念から独自の境地を開拓したと説く。

七 俳句の宿命

俳句は作者があつて作品があるのである。作品があつて作者があるのではない。独自性や独創性が望まれるのは、そこに作者の存在があるということである。作者の存在とは、生命感であると思う。模倣のみの所業に、作者の生命感はない。模倣のみに終始するようでは独創も独自性も生まれない。だが、模倣そのものを全く無視しては俳句の存立性はなくなくなる。

類想、類似、類型は俳句の持つ宿命だ。その疑問と拒否と、肯定と否定が付き纏って離れられないのである。要は作者の自覚であり、良心の問題である(文中の敬称は略ささせていただいた)。