

高浜虚子批判

虚子の季題趣味

高浜虚子は正岡子規の弟子でありながら、「ホトトギス」という現在にまで残る媒体を使うことによって子規をはるかに凌いで神格化され、俳句の最終的オーソリテイとなっている面がある。一方で、これに反対する人々は近代以前の古い要素を現代俳句に持ち込んだ張本人のように指摘している。いずれも正しいとは言えないであろう。

高浜虚子は明治期以後に活動の場をもち、その神格化があったとすればそれは近代に由来する神格化なのであり、それなりの近代的合理性をもっていたはずである。虚子に古さがあったとしたら、本質的にはそれは近代日本が責任を負うべき古さであるはずだ。これは、芭蕉と比較すればよく分かるはずで、芭蕉を越えた神格化が何

故虚子において始まったのか、芭蕉の持つ合理性を退歩させた古さが何故虚子で現れたのかを考えねば虚子一人を悪者にして済む問題ではないのである。従ってここで論じようと思う虚子論は、近代俳句論の中で、虚子批判と近代俳句批判の二つに分化する問題の一章として論じられる問題なのである。従来虚子論とは根本的な差があるアプローチとなるものと考えている。こうした中で、虚子の近代化が進んでゆく道を考察してみたい。

*

高浜虚子の初期句集には、大正三年『自選類題虚子句集』、大正四年『渡辺水巴選』『虚子句集』、昭和三年『虚子句集』（春秋社）などがある。しかし、虚子の代表句集は昭和十二年に「ホトトギス」五百号を記念してまとめられた『五百句』とされる。明治二十七年から昭和十年までの四十二年間にわたる句集である。以後『五百五十句』『六百句』『六百五十句』などが刊行されている（特殊なものに『贈答句集』がある）。「五百句」は長大な年数の中の仕事から選ばれているが、ことさらに昭和以前の句からいくつかを選んでみよう（理由は後述す

る。

明治時代

盗んだる案山子の笠に雨急なり
美しき人や蚤飼の玉櫛
金亀子擲つ闇の深さかな
新涼の驚き顔に來りけり
春風や閑志いだきて丘に立つ
濡縁にいづくとも無き落花かな
野を焼いて帰れば灯火母やさし

大正時代

因みに、全集に載っている『五百句』に載らなかった拾遺作品とありあらず『五百句』時代作品の中から選んでみた。

玉蟲に殖えて淋しき衣裳かな
遠火ちよばちよばとして涼しさよ
明日死ぬる命めでたし小豆粥
蜻蛉のさらさら流れ止まらず
万丈に今届きたる新茶かな
ふだん著の女美し玉子酒
いと軽き洗い晒しの占浴衣

大正3

3

4

13

14

15

15

見と少し意味がずれているはずである。

*

最近、現代俳句においてしきりに類型句や類想句が指摘されている。子規登場直前の旧派の俳諧宗匠に引き比べて、現代俳句が月並と称されているのもこうした俳句全体の傾向に対する批判であろう。ところで、こうした類型句や月並俳句は、もちろん様々な作家が同巧異曲の作品を作ることによって生じるのだが、誤解しやすい二点を確認しておきたい。一つは同巧異曲の作品であっても、作品の間では必ず優劣のあることである。第二は、類型句であっても時代々々の消長はあり、それをいち早く取り上げる作家と周囲の流行に追隨して類型句を作り出す作家の二種類があることである。

類型句も月並俳句もいわば一種の言語使用の煩魔であり、精神的な緊張が薄れてゆく中で言葉の経済的な使用の原理——とかくユニークな表現というものは精神的な緊張を強いるものであるから——により生まれる。その意味で、類型的な作品とは、現実他に似た句があったかどうかとは別に、本質的に類型的作品として存在して

ここからは『五百句』よりも更に平均的な虚子の作品が浮かび上がるはずである。いずれの作品にしてもさすがに虚子だけに見事なものであった。そしてこれらの句を見ると、歳時記の例句に虚子の俳句は不可欠であるという言葉を思い出す。じじつ私自身いくつかの歳時記の編集に加わったが、どこに行っても歳時記の例句には虚子の句は欠かすことができないというのが共同編纂者たちの感嘆でもあり嘆きでもあった。

しかしその歳時記の例句にうってつけが曲者なのだ。たしかに、これらの句において季語は動きようもないが、それだけ季語に對し予定調和となっていることがよく分かるはずである。季語をあらゆる極限まで使い尽くしながら、実はその季語の使い方に驚愕させられることはない。これがいわゆる「季節趣味」の本当の意味なのである。季節趣味がよいか悪いかはこれから吟味してみたいが、特にこうした場で登場しやすい「発見」という言葉にはよくよく注意したい。花鳥風詠や写生による発見によって感動する、というような使い方である。そうした「発見」は、一般に心理学者や文学者がいう「発見

しまつのである。つまりたとえその時代にびつたり類型句がなくとも、時代の傾向からいつかは同じような句が生まれる確信を持たれる作品をいう。

瀧の上に水現はれて落ちにけり 後藤夜半

この句を決して類型句とは言わない。しかしこうした句は誰かが同巧異曲で作る可能性は高く、現実の類型句と別に『本質的類型句』として分類してよいであろう。掲出句は「ボトトギス」昭和四年九月号の巻頭句であるが、後日大阪毎日新聞社などが募集した「日本新名勝俳句」(昭和六年四月刊)に応募し最優秀句に入選している。この『新名勝俳句』は山岳・溪谷・瀑布・河川などに分けて十萬句が応募され、虚子の選により一萬句が選出されているのだが、その中の瀑布の入選句に次のような句があり、「二、三年の間にさきこれ程の類型句が生まれていたと知られる。

瀧水の現はれてより落つるまで 星野立子
瀧の面に露現れて走りけり 細谷曉雪
瀧の水溢れてひろく落ちにけり 桑原すなお

大瀧の水追ひ打つて落ちにけり 田中素耕
現はれて霧に落ちこむ華嚴かな 小泉静石
落ちかかる水ふり仰ぐ瀧の上 石井迎雲居
瀧の上人現はるる柵のあり 菅康人
瀧の上に瀧あらはれし登山かな 小野峰月

ここで述べたいのは後藤夜半の批判ではない。虚子の見出した予定調和的季語の轉旋、季題趣味俳句の意味するのは、一つの季語から見出せる《本質的類型句》の中からすぐれた句を人に先駆けて生み出すことであるという根本原理の証明なのである。類型句の創造、それが季題趣味の本質なのだ。本質的類型句は誰でも詠み出す可能性がある、だからこそ共感も得やすい。参考にしたい格言を一つ紹介する。

ありのままを旨く飾ったのが本当のウイットである。考えたことは何辺もある、しかしこう旨くは言えなかったと思うのがウイットである（A・ポーブ『批評論』）

い（）の対し、虚子の写生は物の予定調和の中での配置を発見することに終始する。対象を詳細に見て真理を抽出しようというのではなく、牡丹なら牡丹をどのように配置することが牡丹の持つ趣味性にかなうかを吟味するのである。もちろん新しい季題の趣味が発見されることもあるかもしれないが、いずれにしろそれは趣味性的なのである。

これに対比すれば、例えば秋櫻子の写生の方がよほど科学的と呼ぶことができた。そこでは自分の内部にある趣味性を一旦捨象して、外部の事象をできる限り忠実に受け入れようとした。秋櫻子が直接自然そのものを対象にし、山岳・高原や田園を散策するとき、明らかに「ホトトギス」の作家たちが見えなかったものを発見するようになる。「馬酔木」の山谷春潮が「野鳥歳時記」で、季語の閑古鳥（郭公）を取り上げ「閑古鳥といふ言葉は郭公を寂しく聞いた人の気もちであるが——さういふ感情を詠んだ句を浜山見せつけられると、もはやそれ以上感覚をもち得なくなつて了ふ。俳句的先人主のない人に言はせれば、高原で鳴く印象から杜鵑でさへ明朗豁達

虚子の句は、このウイットに相当すると言えようか。面白いことに、英文学者の夏目漱石はこの格言を書いたポーブ自身が英国ではシェークスピアに次ぎウイットに富んだ格言名句の数々を残していることを不思議に思い、分析した結果、その思想が陳腐であるからこそ残るのだという結論に達した（『文学評論』）。陳腐な真理は残りやすい、残るからといって珍しがって保存されたのではない。ポーブがこれを詩にしないでも何らかの形で伝わる性格のものである、しかし陳腐ではあるが一面の真理を残している以上必ず伝わらなければならない、ポーブはいかにも巧妙にその真理を言い表してくれたから、当面これに変わるものがない以上残らざるを得ない、と言っているのである。虚子の作品が歳時記に多く載るのも優れた文学だからではなく、その思想が陳腐であるからこそ残っていると、言わねばなるまい。

こうした前提を置けば虚子の写生の意味が一層はつきりする。千規の写生理論が、絵画の写生をそっくりなぞる形で始まった（その意味でアララギ派の方が千規に近い

である」と述べているのはその代弁であらう。

弘法や尚山ふかく閑古鳥 高浜虚子

*

郭公や瑠璃沼露の中に見ゆ 水原秋櫻子
郭公や眠りの浅き旅の夜を 山口誓子
病む人に郭公の遠き野の広さ 篠田悌次郎

虚子の写生と「馬酔木」的写生との対比により、写生とは忠実に行えば行うほど主観の投影に過ぎないことが分かってくるであらう。

新しい虚子のエクリチュール

さて、新しい感興を描こうとするときの条件について考えてみる。私たちが現在自由な表現で文章を書くこととすると、何の苦もなくここで使っているような口語文章体を思い起こす。しかし自由な表現をしている横りでも実は見えない制約を受けているのではないか。自由な文章にも手本にする時代の表現があるのだ、そうした時代の枠組があるからこそ私たちは安心して表現もでき

る。しばらくそれをエクリチュール（文範）と呼んでおく。

当座は存在も自覚せず、変化も自覚されない、それがエクリチュールなのだ。そして小説は小説の、論文は論文の、詩歌は詩歌のエクリチュールをもっていた。

春雨の衣桁に重し恋衣
先生が瓜盗人でおはせしか
並べある木の実に吾子の心思ふ
緑蔭を出れば明るし芥子は実に

明治27 29 昭和9 10

日本の言葉と文学の激動期にわたつての作品集ということで虚子の『五百句』は歴史的に貴重である。この句集は明治二十七年から昭和十年までの四十一年間から選ばれた作品が収められている。そしてここに掲げた、最初期と最後期の作品の落差は余りにも顕著である。これほどの変化が何によって生じたのか。そこにはエクリチュールの根本的な変化が存在するのである。しかもそれが、虚子の内的変化とは関係なく、虚子の表現能力以前の社会的文化的問題として登場するところに注目してお

激つ瀬やのど瀬にかよふ落椿
唐太の天ぞ垂れたり棘群来

大正末年の「ホトトギス」での作品だが、多文節、複合語、洗練された新文語などその特徴は今後分析されてよいであろう。この時期、彼らの句は「万葉調」などと呼ばれたが、そんな矮小な問題にとどまらない。もっと大きな、俳句の文全体に対する方向づけを決めたのである。特に、秋櫻子・雪子のエクリチュール変化への顕著な功績は、彼らの確定した成果が誰にでも継承可能で、知らず知らずのうちに皆が使つてしまつ、いわば俳壇全体に共通財産化されていたということであった。

このように、近代俳句のエクリチュール確立の観点から見ると、虚子の近代性は一体どうして生まれたのかの一つの答えが返ってくる。既に見た季節趣味的な虚子の俳句は、結局幕末から明治にかけての月並俳句の洗練の中に解消するであろう。じじつ、飯田龍太は、子規は極力月並を排しながら無意識にたぐさんの月並を残し、虚子は意識的に月並俳句を作つたと指摘している。その意

きたい。こうした変化に対し、虚子自身積極的にエクリチュールの変化に努力した痕跡はない。季節趣味的な俳句には与えられたエクリチュールさえあればよかったからである。

近代俳句のエクリチュールを作ったものがあるとしたら、それは大正末年から昭和初期にかけての水原秋櫻子や山口誓子らであった。何と言つても俳句は描写である。省略の文学と言われもしたが、それ以上に近代俳句は事物を精緻に描く必要があつた。そこで新しい言葉、新しいエクリチュールが登場するのである。古くからの連想とは違つ新しい文学的連想を伴っている暗、情報量の豊富さ、近代叙述法など近代俳句のために新しいエクリチュールが必要となつたのである。

高嶺星蜜飼の村は寝しづまり
鳴きのぼる雲雀の影や蛇笥あみ
なつかしや帰省の馬車に山の蝶
花葛の雨に立ち濡れ岩魚釣
飾り太刀倭めくなる熊祭

水原秋櫻子
山口誓子

味で、月並俳句も再発見されてよいものだ。しかしそれはここでは大きな問題ではない。むしろ、季節趣味に解消できない、次のような虚子の作品をどう解釈するかということの方が重要である。

流れ行く大根の葉の早さかな
帚木に影といふものありにけり
川を見るバナナの皮は手より落ち
よろよろと棹がのぼりて柿挟む
初蝶来何色と問ふ黄と答ふ
爛々と母の星見え菌生え
去年今年貫く棒の如きもの

昭和3 5 9 15 21 22 25

これは単に季節趣味で終わりはしない作品である。さらに言えば、芭蕉・蕪村以来の伝統的な作品にもつながりようのない、結局俳句が近代を通過してゆく過程で生まれた近代性を象徴する名作なのである。このことについては、再度第二節で述べてみたい。私はこれらが昭和時代に生まれたということを知ると同時に、実は近代俳句のエクリチュールの確立が虚子に生み出した近代

俳句であつたという結論に出合ふのである。こんなことは誰ひとり言わなかつた奇矯な仮説なのだが、ここには秋櫻子・誓子の影響を受け、秋櫻子・誓子に続く近代俳句派の人となつてしまつた虚子（後期虚子）が存在したのではなからうか。エピソードによれば、秋櫻子の句集『葛飾』刊行直後の虚子の感想に「あなたの方の句は、一時どんどん進んで、どう發展するかわからぬように見えましたが、この頃ではもう底が見えたという感じですよ」があるという。これを揶揄と見る向きもあるが、「あなたの方」を秋櫻子・誓子と考えれば、どう發展するか分からぬ」という恐怖心と、「底が見えた」という感じという克服感が合わさつた、虚子の近代俳句のエクリチュールに対する素直な態度と見ることができさうである。

参考のために言えば、『五百句』以前に出た虚子句集（少なくとも二冊あつた）が何故無視されていたのか。あるいは、『五百句』にしても、明治・大正時代の作品と昭和以後の作品とで評価引用の程度が何故違ふのかの答えもそこにある。第一の答えは、虚子を問わず明治時

代の句集（大正も含むが）で今日内容的に評価される句集は一冊もないと言つてよい。河東碧梧桐『続春夏秋冬』は確かに当時の水準を越えているが、これは一種の奇跡であつて『春夏秋冬』も『新春夏秋冬』も誰も今では読みはしない。虚子の句集ならずとも内容は劣ることにはなはだかつたのである。第二の答えは、虚子自身俳句に新境地を開いたのは昭和に入つてからであつた。虚子の名前で多少引用回数が高い明治大正時代の俳句もなくはないが、決してレベルの高い句ではない。虚子として明確に傑作と呼ばれる句は昭和に入つて（厳密には大正の末期）秋櫻子・誓子が登場して以降作られた作品なのである。

（初出「定型詩学の原理」ふらんす堂）

「定型」の交差する場

——詩と歌と俳句と

一・上代定型・その1

現代詩の定型に対する関心が高まつている。飯島耕一の定型論争、平出隆や清水哲男、辻征夫の歌集・句集の登場があり、各種の詩のシンポジウムでも定型に対する言及が増えてきたように思われる。現代詩と定型の関係と云えば、かつて小野十三郎の「奴隷の韻律」による定型（57韻律）批判、マチネ・ポエティクの定型（押韻）の試行などが有名であるが、いずれにしても「定型詩」を「自由詩」の対立項としてとらえるその態度を決定しているようである。しかし、我々は今、そもそも「定型」とは何かを考える必要がある。本当に「定型詩」と「自由詩」を対立項でとらえるべきなのであつたか。

*

「定型」とは日本文学史では57韻律と定義され、少

なくとも日本最古の歌集『万葉集』がそうした標準に基づいていることは間違いないと確信されてきた。

「万葉集」(巻一)

龍もよ み龍持ち 掘串もよ み掘串持ち この岳
に葉摘ます兒 家告らな 名告らさね／そらみつ
大和の国は おしなべて 吾こそ居れしきなべて
告こそ座せ／我こそは 告らめ 家をも名をも

この歌は長歌という歌体に属し、長歌の標準は57の反復と末尾の7（特殊に537）をもって構造的特徴としてきたが、この歌の実際の語数は34565555475656537となつており標準に反している。現代の解釈は概ね5757……537の字余り・字不足と考えているようであるが、これは57の反復と末尾の7という標準が存在したと見たとき初めて言えることであり、アブリオリにこうした57の標準が存在すると思ふことはおかしい。

このような批判はたやすいが、むしろ生産的に提案を