

再追加の章——芭蕉の海外旅行

「この間二十九年相立ち申し候」。昔の村芝居で、幕間によくこんな揭示が出たものである。この本の旧版は、昭和二十七年（一九五二）に書かれ、その時点までの俳壇における動向をなるべく収めようとした。ところが、このたび、それ以後の動向を補充しようと思つて、すこし資料を集めてみたけれど、残念ながら、書くことがほとんど無いのである。量的には、たいへんな高度成長ぶりであつた。俳誌の数は、同人雑誌が多いので、正確にはとても判らないけれど、たぶん八百以上ではあるまいか。昭和二十二年新年号の『寒雷』がザラ紙三十二ページの憐れな小冊子だったのに対し、昭和五十六年一月号の『寒雷』は美しい洋画入りの表紙の本文百四十六ページ。今昔の感どころではない。御大楸邨の世間的な評価も、ほとんど最高のレヴェルに達した。いま朝日新聞の俳句選者は、大野林火・加藤楸邨・中村草田男・山口誓子の四人だが（昭和五十六年現在）、石田波郷も生前は選者だったから、わたくしがこの本の三十二ページから三五二ページまでに挙げた四人は、すべて世俗の意識における大宗匠の地位を確保したといつてよろしい。めでたし、めでたしだけれど、俳壇ぜんたいとして見るとき、これで良いのかどうか。

わたくしが二十九年前にこの四人について特筆大書したのは、何もわたくし個人の好みではなく、誓子は当時すでに大家だったけれど、あとの三人も俳壇を代表する精鋭として、ほとんど異論が無かったからである。ところで、その四人が、いまでもなお代表的な存在であることは、何を意味するか。答は簡単である。有力な新人が成長しなかったことにほかならない。もう十三年さかのぼる。昭和十五年（一九四〇）においても、誓子はやはり秋櫻子とともに別格であり、ほかの三人も将来を確実に期待される花形であった。つまり、四十年間にわたり、右の三人に比べられる程度の新人が、ひとりも出なかったのである。

もともと俳壇ぜんたいとしてのレヴェルは、すくなくらず向上した。四十年前に草田男・楸邨・波郷の苦心して生み出した多くの句は、いまの群小作者たちでも楽に作れるものとなった。まして元祿期や天明期の俳壇にいたっては、問題にならない。其角にしても、去來にしても、蓼太にしても、太祇にしても、表現技術だけなら、現在の三流俳人は、それを上廻るはずである。一茶にいたっては、あまり著明でない句を新聞の俳句欄に投句するなら、どの選者も「下手なやつが出して来たものだ」と苦笑するほかあるまい。それほど、現在の技術水準は向上した。しかし、表現技術の向上と、それが人を感動させるかどうかとは、別の問題に属する。

昔の俳人たちがそれぞれの時代の人たちを感動させたのは、その作品が、それぞれの時代において何かの新しいさを創造したからにほかならない。芭蕉の意味において「流行」したからなのである。ところが、現在ほど俳壇が量的に拡大し、しかも情報の伝達が敏速になると、新しさの創造は容易でなくなる。たまたま新しみを案じて、発表するやいなや追隨者・改良者が類作を氾濫させ、新しきは月単位もしくは週単位で消去される。いま波郷が生き返っても、昭和十五年当時に花形だったのと同じほど俳壇に衝動を感じさせる活躍は不可能だと信ずる。いまの俳壇の隆盛は、俳句情報の豊富さによるものであり、俳句情報の豊富さは、同時に俳壇を「流行」させない最大の原因なのである。

俳人たちも、個人的には、けつして怠けたわけではない。楸邨にしても、最近十年間の句は、以前に比べて別人の観がある。とくに、

鰯の香夜長の猫と我をつなぐ
貝の口いつせいに閉づ氷柱落ち
石の載る石ありふたつ凍てにけり
疾駆して蟻はだんだん小さくなる
雲中の目や寒鯉はいま切らる

など、微妙なペイソスをほのかな温かみに包む表現は、だいぶん苦勞したな——と感じさせるものがある。その分だけ、楸邨は「流行」したわけだけれど、それは、個人としての「流行」にすぎず、俳壇における「動向」とはならなかった。いまの俳壇に関する情報はいくら

でも集められるから、それを集積すれば、巨大な「戦後俳句誌」を書くことができる。しかし、それは、集積した事実群が巨大であるだけで、戦後の「俳句史」として俳壇の「動向」を採りあげようとするとき、書くだけの「動向」がほとんど無いのである。

もし書くとするれば、たぶん「前衛俳句」とよばれた動きが唯一のものらしい。前衛の運動は、俳句だけに限らず、ほかの文藝ジャンルでも、美術でも、演劇でも、音楽でも、舞踊でも生花でもさかんに試作ないし試演されたし、いまでもそれほど下火ではない。さて、俳句における前衛とは、どんな表現か。ひとつ例を挙げてみよう。

粉屋が哭く山を駈けおりてきた俺に

兜太

金子兜太は前衛俳句の代表的作家であると同時に俳壇随一の論客であつて、ブルドーザーさながらの馬力で論敵を押しつぶす武者ぶりは、当代の壯観といつてよい。右の句は、現代俳句協会から一九六三年度の最優秀作として表彰されたものである。この句に対し、わたくしは、さっぱりわからないと文句をつけた。そもそも俳句は、わからなくてはいけないわけではない。わからなくても、良い句は、やはり良い句なのである。ところが、その「わからなさ」にもいろいろあつて、右の句は、良い句にならない種類の「わからなさ」であり、そのわからない理由は、現代詩における「独り合点」の技法が俳句に持ちこまれたからだ——とわたくしは論じた。それは『寒雷』二五〇号（一九六四年四月）に掲載され、兜太君がどの程度に怒るかなと心待ちにするうち、果然かれは、期待以上の激怒ぶりを見せてくれた。同誌の二五二号（同年六月）で、前衛俳句は甚一なんかの理解するよりもずっとよくイメージを消化した結果の表現なのだから、叙述に慣れた人には難解だとしても、慣れたら次第にわかりやすいものになるはずだ——と反論したわけだが、この論戦の中心点を紹介することは、近代俳句から現代俳句への流れを大観することにもなるので、それをこの本の「まとめ」に代用させていただく。

西洋における近代文藝と現代文藝との間には、大きい差がある。近代、つまり十九世紀までの詩や小説は、作者が何かの思想をもち、その思想を表現するため、描写したり、叙述したり、表明したり、解説したり、小説なら人物・背景を設定したり、筋の展開を構成したりする。享受者は、それらの表現を分析しながら、作者の意図に迫ってゆき、最後に「これだ！」と断言できる思想的焦点、つまり主題が把握されたとき、享受は完成される。ある小説の主題が「愛の犯罪性」だとか、いや「旧倫理の復権」だとかいった類の議論は、作品のなかに埋めこまれた主題を掘り出すことが享受ないし批評だとする通念に基づくもので、近代文藝に対してはそれが正當なゆきかたであつた。ところが、二十世紀、つまり現代に入ってから、作者が表現を主題に縛りつけない行きかたの作品、極端なものになると、はじめから主題をもたない作品までが出現することになった。主題の発掘を専業とした従来の解釈屋さんにとっては、たいへん困った事態に相違ない。

そもそも、作品に主題を埋めこむのは作者の権限に属する専管事項であり、享受者はひたすら忠実にその発掘作業だけに励めばよろしい——とする従来の立場は、作者独裁の一方通行であり、作品に対する享受者側の権利は何ひとつ認められないわけである。しかし、もし享受者が作品に対し作者と同等の権利を認められるならば、作品の意味を形成する責任の半分は享受者に任されることになる。具体的には、作者側から、ある程度の情報を提供し、その情報が設定する枠の内ならば、いかなる受け取りかたがなされても、作者としては抗議するに及ばないのである。これが極端になると、作者は自分からいっさい通報を送らず、信号だけを提示する。フルシチョフではないが、馬の尻尾に絵具を塗っておき、それがピンピン振られたとき白壁に付いた模様を藝術作品だと仮定するなら、それは、完全に作者からの通報ぬき、もちろん主題ぬきの作品となる。

もうひとつ問題がある。作品には、主題、つまり思想が無くてはならないのか。共產主義建設の時代に人民の当面する重要な歴史的課題を解決することのできる思想が表現されたものでなければ、藝術ではありえない——とするフルシチョフの立場では、むやみに絵具をなすりつけたにすぎない前衛絵画は、思想をもつはずがないから、当然、藝術以外のものであった。しかし、筋道を立てた思考の結果である「思想」だけが、藝術において表現されるべき唯一のものであるか、どうか。人間には、思想のほか、嬉しいとか悲しいとかの叙述では表出できず、筋道も何もない、しかし、ぜひ表出したい衝動に駆られる何ものかがある。そ

れを表出する技法が、十九世紀までの西洋文藝には無かった。だから、思想だけが文藝表現の焦点になったわけだけれど、思想以上の何ものかも文藝表現の焦点になるはずだとすれば、それを表出する技法は、十九世紀までに無かったものでなくてはならない。

前衛藝術が生まれなくてはならなかった事情を現在の時点で述べけるなら、以上のごとくなるけれども、当初は、あまり明確な理論づけがあったわけではなく、もっと手探りの実践がそれに先行したらしい。すくなくとも、詩においては、それが事実であった。一九〇九年から一九一七年にかけて、イマジズムとよばれる運動がおこった。リチャード・オールデイントン、エイミイ・ローウェル、H・D（ヒルダ・ドゥーリトル）、ジョン・グールド・フレッチャー、F・S・フリンツ、D・H・ローレンスなどが著名な参加者だけれど、理論面で基礎づけをしたのはT・E・ヒュームであり、事実上の総帥はエズラ・パウンドであった。*Tendencies in Modern American Poetry* (1911)に出ているイマジストの宣言（オール

デイントンとローウェルの共作）によると、

- ① 詩語を排し、きわめて正確な日常語を使用すること。
- ② 新しいリズムを創造すること。
- ③ 題材の選択を自由にすること。
- ④ 明確なイメージを提示すること。
- ⑤ くつきりと引緊まった詩にすること。

⑥ 集中性こそ詩の精髓であること。

⑦ 詳述するよりも暗示すること。

などがイマジズムのめざす表現だけれど、イマジズムとよばれた名称が示すごとく、第四の「明確なイメーヅ表現」こそ、その中心をなすものであった。イマジズムそのものは、十年間のはなばなしい活動のあと、急激に姿を消し、パウンドたちもイマジズムの詩をまったく作らなくなる。しかし、これは、イマジズムの敗退ではなく、その主張があとの現代詩にいろいろな形で生かされ、先導的試作の必要が無くなったからだと認めたい。

イマジズムがあとの現代詩に譲りわたした貴重な遺産は、作品のなかで詳しく叙述し説明することをやめ、イメーヅ自身に語らせる技法であった。といっても、イメーヅが英語やフランス語でしゃべるわけではないから、イメーヅの語ることは、理性に還元できる言語でなく、視覚・聴覚・嗅覚・触覚・味覚のどれか、またはその複合が「ことば」としてはたらくときにしか通じない。ところが、これらの感覚は個人差があるから、かならずしも作者がイメーヅに語らせた意図と一致する受け取りかたがなされる保証はない。それは、享受者の権利拡大だと悟っておけば、むしろ慶賀されてよいのかもしれないけれど、作者が自分ひとりの感覚に頼りすぎると、大多数の享受者には通じなくなる。自分だけにしか通じないイメーヅは、プライヴェイト・イメーヅとよばれるが、これが進出しすぎると、誰にもわからない詩だけが生まれる。

英文学を専門とするアメリカ人の教授に訊ねてみたことがある。「いまアメリカで出版される詩集は、何部が標準なんだい」。返事「さあ、二十部かね。そのうち一部は著者の自用でね」。この返事は冗談半分だから、二十とか十九とかの数字は意味がない。しかし、詩が量的にはみじめに衰退してしまったことは、小説の盛況にくらべ、明々白々たる事実である。そのアメリカ人は付言した。「日本ではハイクとかタンカとかの作者が何十万も存在すると聞いたが、本当かね」。わたくしの返事「何を言ってるんだい。俳句だけで何百万さ」。しかし、わたくしは、日本の現代詩がどれだけの作者人口をもつかについて、返事する勇氣がなかった。実数についてではなく、桁数について自信がなかったからである。

日本の現代詩が西洋の現代詩を模範として生まれたことは、べつに隠し立てするまでもあるまいけれど、前衛俳句が日本もしくは西洋の現代詩を模範とすることも否定できないはずである。これは、以前からあった傾向で、西東三鬼などが現代詩の技法をかなり採り入れたのは周知のことだが、前衛俳句はもうひとつその前進したものと理解したい。ところで、イメーヅそのものに語らせる技法は、享受者側の受け取りかたに依存する部分が多いのだから、もし、ある程度まで統一された方向へ解釈が収斂（しゅうげん）してゆくことを期待するならば、享受者たちがひとつの揃った受け取りかたのできる所まで前衛的な技法に「慣れ」をもってくれる必要がある。そのためには、相互に「わかる」間がらを作らなくてはならないけれど、理性の媒介がないところで「わかる」間がらを拡大することは容易でない。下手をすると作者

自身を含め二十人のグループ内だけが「わかる」間がらだといった現象、つまり第二藝術化もおこりかねない次第なのである。

俳諧も、蕉門は蕉門、江戸座は江戸座、美濃派は美濃派といったふうに、自分たちの内部だけで「わかる」間がらを形成する傾向が無いわけではなかった。しかし、表現の焦点となる季語は、天地流行の自然に根ざしており、私心を去って、花なら花そのもの、月なら月そのものを正直に感じてゆけば、日本人である限り、広く「わかる」間がらを共有できるはずである。俳句のなかに現代詩ふうのイメージリイを持ちこむことは、それ自身わるくはない。くふう次第では、おもしろい効果も出よう。しかし、季語を焦点とする俳句表現そのものまで否定することになると、かつての自由律俳句がたどった運命をもういちど歩むほかあるまい。

さきに挙げたイマジストの宣言を見ると、自由律口語俳句とおどろくほど類似点をもつ。

誰の宣言であるかを隠し、七箇条だけを見せるなら、萩原井泉水あたりの主張だと早合点する人だつてありかねない。この宣言が、実際の作品例としては、パウンドの「地下鉄の駅で」と題する短詩、

The apparition of these faces in a crowd:
Petals on a wet, black bough.

人混みのなかのさまざまな顔のまぼろし

濡れた黒い枝の花びら

(新倉俊一訳)

等になる。これは、パウンド自身が「発句風の文章」(hokku-like sentence)と述べたごとく、俳句をまねたものである。この詩を作ったいきさつおよびイマジズムと俳句との関係については、パウンドの評論『ヴォーティシズム』に詳しい。篤志のお方は、新倉俊一氏訳『エズラ・パウンド詩集』(三五六―三七二ページ)を参照していただきたい。イマジズムの形成に俳句が重要な契機となったのは、F・S・フリントが、

寂として客の絶え間の牡丹かな

落花枝にかへると見れば胡蝶かな

の英訳(カール・フロレンツの独訳からアーサー・ロイドが重訳)に接して感銘を受け、それを、T・E・ヒュームやエズラ・パウンドたちの会合に報告したことから始まったものらしい(同上書・三八五―三八九ページ)。パウンドは、俳句のイメージリイから「重置法」(super-position)なるものを発見し、これを英詩に応用した。さきの例ならば、第一行「人混みのなかのさまざまな顔のまぼろし」の表現するものが、第二行「濡れた黒い枝の花びら」と対立しながらしかも感覚の深層で融合する。これがsuper-positionだけれども、実

は俳諧における「配合」の技法と同じことである。(一三一ページ参照)。パウンドが「落花枝にかへると見れば胡蝶かな」(四七ページ参照)を、

The fallen blossom flies back to its branch :
A butterfly.

と訳したところから見ると、この句を「落花枝にかへる」と「胡蝶」との配合に解したらしいのだが、これは誤解である。日本語を知らないパウンドがドイツ語からの重訳に基づいて訳したのだから、怪しくなるのは当然で、これを笑つてはいけない。日本の詩人諸公だつて、外国の詩をどれだけ誤解してきたかしなければならないのだから——。それよりも、重訳の體を透して芭蕉における主要な表現技法のひとつである「配合」の意味を正しく見ぬき、これを super-position としてイマジズムの形成に役立てたパウンドの詩人的直感は、凄いものだと感歎するほかない。

前衛絵画がピカソやマティスの後期印象派から転生したのは周知の事実だが、そのもとになつた前期印象派の絵が日本の浮世絵から影響を受けたことも、美術史の常識といつてよい。イマジズムは俳句の影響だけで形成されたわけではなく、ギリシアの抒情詩やフランス象徴詩も重要な寄与をしたけれど、俳句のイメジェリイが印象派に対する浮世絵と同様な意味でやはり最大の契機だったことは否定できまい。これらの事実は、わたくしが一九五七年

から五八年にかけてスタンフォード大學で、いまプリンストン大學の教授であるアール・マイナー君から聞かされたものであり、わたくし自身の発見は何もない。マイナー君の論は、名著 *Japanese Tradition in British and American Literature* (Princeton, 1958) に詳しい。邦訳は『西洋文學の日本発見』と題し、翌年に刊行された。篤志のお方には、やはり参照をお奨めしたい。

パウンドが重置法をどれほど熱心に試みたかは、右の『西洋文學の日本発見』(二〇九—一三〇ページ)を御覧いただきたいが、重置法は、芭蕉によつて確立された技法であるから、それがフリントを通じて西洋に持ちこまれ、イマジズムの興起に寄与し、イマジズムが転生をかさねながら西洋現代詩のなかで生を継ぎ、それが再びもどつてきて日本の現代詩を興起させ、その表現を前衛俳句が採り入れたことは、芭蕉が世界一周の旅をして、やれやれと畳の上に身を休めながら「いまだ虱しむを取り尽さず」とつぶやいた観がある。ところで、芭蕉の生まれた日本なのだから、どうせまなぶなら、前衛俳句の諸公も、本物を直接にまなぶではどうか。

さきに述べたごとく、詩は、かならずしもわからなくてはいけないわけではない。しかし、その「わからなさ」が、とりとめのない行方不明では困る。「粉屋が哭く山を駈けおりてきた俺に」は、村野四郎氏が「詩性雑感」のなかで、

これはぜんぜん問題にならない。作者自身、そのアナロジーに自身がアタがないんです。です

から、読んだ人もみんな、てんでんばらばらで、めちゃくちゃなことをいつている。ロールシャッハ・テストというのがありましてね。紙の上にインクを落として、つぶしたようなシンメトリックなシミを見せて、「これは何に見えるか」と聞いてみて、答える人の性格をテストするという実験ですが、俳句もあんなインクのシミみたいじゃ困るんです。どうにでもとれるというものじゃ、困るんですよ。

と評されたごとく(『女性俳句』一九六四年第四号)、困りものなのである。村野氏の批評は、前衛の俳句の表現は、視覚的イメージと論理的イメージとを比喩メタファーの技法で調和させようとするものだが、それは、ひとつのものと他のものとの類似相をつかむこと(アナロジイ)に依存するから、もしアナロジイが確かでないと、構成はバラバラになり、アナロジイに普遍性を欠くと、詩としての意味が無くなる——とするコンテクストのなかでなされたものである。パウンドの「人混みのなかのさまざまな顔のまぼろし」と「濡れた黒い枝の花びら」とは、満員車輦の窓ガラス越しに群むれく顔・顔・顔……の論理的イメージが次行の視覚的イメージと実に適切なアナロジイを形成する。よく比較なさるがよろしい。

そのパウンドよりもいつそう適切なアナロジイを、もつと多く生み出したのが芭蕉の「配合」なのだから、直接に芭蕉を勉強したら、前衛俳句のお為になりますよ——と忠告したのが、わたくしの兜太批判の趣旨であった。「芭蕉に還れ」とは、何も古いもの尊しの回顧趣味でなく、芭蕉には、現代詩のもうひとつ先を行くものがあるからにほかならない。そのひ

とつは、詩が「思想」に還元されない何ものかを表現できるかどうか——だが、これについては、すでに見てきたごとく、芭蕉は「不言の言」としてその解答を作品で示してくれた。

もうひとつは、作者独裁の一方通行でなく、享受者にも対等の権利を認めるべきではないか——と主張したら、どうなるかだが、これは、芭蕉を待つまでもなく、連歌表現ないし俳諧表現がその解答を提供済みである。連歌でも俳諧連歌でも、前句の作意は前句の作者が決めるけれど、付句の作者は、その作意を気にするに及ばない。むしろ、前句の作意を無視し、別の意味に転換することで新しい展開を試みる「とりなし」こそ、付句作者の手柄なのである。十九世紀ふうの解釈理論なら、誤解とか曲解とかになるところだが、俳諧では名解になるわけ。

一九六〇年代から、解釈や批評は享受者側からの参加なしに成立しないとする立場の「受容美学」(Rezeptionsästhetik)が提唱され、いまではこれを無視した批評理論は通用しかねるところまで定着したが、その代表的な論者であるヴォルフガング・イザー教授やハンス・ロベルト・ヤウス教授は連歌も俳諧も御存知ないらしい。もし連歌や俳諧の研究によって支持されるならば、受容美学は、もつとその地歩を確かにするはずである。「享受者が自分で補充しなくてはならない」俳句表現の特質を指摘したドナルド・キーン教授の論は(一二〇ページ参照)、十年ほど早く出すぎたのかもしれない。去來の「岩端はなやここにもひとり月の客」に対して、芭蕉は作者自身の解釈を否定し、別の解釈でなくてはいけないと、批評

したところ、去來は先生はたいしたものだと感服した（一八六ページ参照）。これは、芭蕉が受容美学よりもおよそ二百七十年も先行する新解釈理論をどうして案出できたのかと驚歎するには及ばないのであつて、前句の作意を無視することがむしろ手柄になる連歌や俳諧の世界では、当然すぎる師弟のやりとりであつた。

切れながらどこかで結びつき、続きながらどこかで切れる連断的表現は、西洋の詩人にとって非常な魅力があるらしい。先年、フランス文学の阿部良雄氏が、一九六〇年にハーヴァード大学の雑誌に出たわたくしの論文について、ジャック・ルーボーさんが質問してきたので、回答してやりたいのだが——といつて来訪された。わたくしの論文は、おもに『新古今和歌集』を材料として、勅撰集における歌の配列が連断性をもち、イメイジの連想と進行がそれを助けることについて述べたものだが、どんなお役に立ったのか見当がつかなかった。

ルーボーさんの研究は、一九六九年に論文“*Sur le Shin Kokinshū*”として *Change* 誌に掲載され、それが田中淳一氏の訳で『海』誌（中央公論社）の一九七四年四月号に出た。そこまでは単なる知識の交流で、どうといったことも無いのだが、一九七一年、パリのガリマル社から *RENGA* と題する小冊子が刊行され、わたくしは非常に驚かされた。それは、オクタヴィオ・パス、エドワード・サンギネティ、チャールズ・トムリンソン、もう一人ジャック・ルーボーの四詩人が、スペイン語・イタリア語・英語・フランス語でそれぞれ付けていった連歌だつたからである。アメリカでも評判になつたらしくて、フランス語の解説を含

め全体を英訳したものが、すぐにニューヨークでも出版された。

日本には、和漢連句とか漢和連句とかよばれるものがあり、漢詩の五言句と和様の五七五句・七七句を付け交ぜてゆくのだが、西伊英仏連句とは、空前の試みであつた。これが酔狂人の出来心で作られたものでないことは、連歌の適切な解説ぶりでも判るけれど、それよりも、ルーボーさんが以前から連歌を研究し、連歌表現に先行するものとして『新古今和歌集』まで分析した慎重さを見るがよい。さきに述べたルーボーさんの論文の最後の部分は「水無瀬三吟」の検討である。連歌が、イマジズムの形成における俳句と同様、これからの西洋詩に何かの作用を及ぼすかどうかは、いまのところ不明である。しかし、仮に、受容美学と対応する新しい作品が西洋詩のなかで生まれたならば、日本の詩人諸公は、その新しい詩をまねる替りに、どうか連歌なり俳諧なりを直接に勉強していただきたい。とくに、芭蕉は、門下に対し「発句は君たちの作にもわたし以上のがある。しかし、連句にかけては、わたくしの藝だね」と語つたほど、連句に自信があつた。再度の海外旅行を芭蕉はけつして迷惑がらないはずである。