

蝶の系譜

——言語の変容にみるもうひとつの現代俳句史——

高岡修

たとえば「卵」というキーワードによって、吉岡実という詩人の資質と変容を浮き上がらせることは可能だろう。じつさい、多くの詩人たちがそれを試み、成果を残している。

個人ではなく、ひとつの文学史をひとつのキーワードによって明らかにできないか。みずからにそう問うたとき、とっさに浮上したのが、「蝶」というキーワードであり「現代俳句史」であった。当然のように、言語それじたいもまた社会の変遷によって変容する。特に詩語は、文学史の変遷によってさらに激しい変容を余儀なくされる。現代言語学の創始者フェルディナン・ド・ソシュールが「事物を創り出すのは視点である」とするその視点の変容、さらに

は「語の意味とは、言語におけるその使用のことである」とする後期ヴィトゲンシュタインの「使用」の変容によって、事物と言語の関係はさらなる変容を強いられるのである。

「蝶」という一語もまた例外ではない。俳句作品が作る時空の変容によって、その「使用である」蝶もまたさまざまな変容を余儀なくされる。その変容の歴史は、おのずと現代俳句のもうひとつの歴史となっているはずなのだ。

白状すれば、私じしんが「蝶」という一語に魅せられている。二〇〇六年、私は『蝶の髪』という句集も上梓した。もちろん、季語としての「蝶」という一語に魅せられたわけではない。私の魅せられた

「蝶」の意味あいもまたこの論で明らかになっていくだろう。

ところで「蝶」というキーワードによる現代俳句史を考えていて気づいたことがある。「蝶」という一語によってすぐに想いつく俳句作品がいくつもあるのに対して、同じ短詩型でありながら短歌作品にそれがないということだった。もちろん調べるほかない。飯塚書店編集部編『短歌表現事典』（飯塚書店）の「蝶」の事項からは、わずかに次の四首を選べるだろうか。

蛹やぶり出てくる蝶のからだ見ゆ変身
よなまぐさく美し 高安 国世
美しく漂ひよりし蝶ひとつわれは視野
の中に虐ぐ 中城ふみ子

音もなくぶつかりあへる蝶のさまかの
日も茜美しかりき 大西 民子
丘の上を白いちようちよが何かしら手
渡すために越えてゆきたり

山崎 方代

私たちが現在、俳句作品で出会う蝶よりはもっと原初的な蝶がここにはある。あるいは偶然なのだろうが、引いた前の三首すべてに〈美〉という言葉の使用がみえる。

そんなところにも、短歌特有の本情的な美質のようなものをかいまみることができ
る。

次に高野公彦編『現代の短歌』（講談社
学術文庫）から目についたものを引いてみ
る。

少年蝶を逸せり さはれ一瞬を漆黒の
ヒットラーの口髭 塚本 邦雄
音たてて翅搏ち合へる揚羽二羽ひとつ
となりて谷に墮ちゆく 島田 修二
蝶ひとつ大麦の畦越えしゆえわれは研
ぎつぐ白き剃刀 佐藤 通雅
滝を落つるげにうつくしき蝶の羽根雷
羽は誰の言葉であるか 山田富士郎
前述の四首に比較するとその表現には少

し新しさが加わったようにもみえるが、塚
本作品以外はその本質が現実の蝶をさほど
出ているわけではない。

ちなみに、本書には寺山修司作品に次の
二首がある。その二首と彼の俳句作品を並
べてみると、同じ作者でありながら、短歌
と俳句における〈蝶〉の使用のまったく異
なっていることがわかる。

アカハタ売るわれを夏蝶越えゆけり母
は故郷の田を打ちていむ

夏蝶の屍をひきてゆく蟻一匹どこまで
ゆけどわが影を出す

眼帯に死蝶かくして山河越ゆ

水原紫苑や穂村弘といった二十一名の若
き歌人たちの自選による『現代短歌最前
線』（北溟社）になると、総数四千四百首
にもほる作品に採られた「蝶」の作品は
十首にも満たず、ここにあって採りあげら
べき作品は見当らない。これはいいのだ
ういうことなのだろうか。おそらくは、俳
句における隠喩的あるいは象徴的な使用に
対する、短歌の本情的な使用の忌避が現代
の短歌作品から素材としての「蝶」を遠ざ
けているように思われる。しかし、その種

の考察はこの論の目的ではない。だが、詩
においても、とつさに想い浮かぶのが安西
冬衛の「春」だけであるとき、「蝶」とい
うキーワードの秀れた使用には、俳句の本
質といったものが隠されているような気が
する。

もうひとつ意外だったのは、蝶は『万葉
集』にはひとつも詠まれていないというこ
とだった。文学上あらわれるのは平安朝に
入ってからで、『古今集』巻十・物名に、

散りぬれば後はあくたになる花を思ひ
知らずもまどふ蝶かな 僧正遍昭

がある。古来、蝶は霊的存在とみられて
いた。西洋では死者の霊とするところもあ
る。中国においては、蝶になった夢をみ、
目覚めてから、自分は夢で蝶になったの
か、それとも蝶がみている夢が自分だった
のかと問う莊子の「胡蝶の夢」がある。そ
んな幽玄な蝶が俳句として西洋に紹介され
るのは、一九〇八年のことであった。

落花枝にかへるとみれば胡蝶かな

がそれで、エズラ・パウンドはこの作品
荒木田守武

にひどく衝撃を受け、後にただひとつの鮮烈なイメージを創出するというイマジズム運動を起こすことになる。面白いのは、ただひとつの鮮烈なイメージを創出するためにパウンドの作品が次第に短くならざるをえなかったということである。パウンドは有名な二行詩「地下鉄の駅の中で」の成立について次のように書いている。「私は三十行の詩を書いたが、それはいわゆる『二流』の作品だったので破棄してしまった。半年後にその長さの半分の詩を書いた。そして一年後につぎのような俳句風の文章を書いた」。

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

このあたりに俳句という短詩型固有のありようをみることも可能なだろうが、そろそろ本論に入るべきだろう。エズラ・パウンドが「落花枝にかへる」幻を「胡蝶」にみたときのその驚愕をもって、われわれもまた現代俳句史における「蝶」の変容を眩しくみつめなければならぬ。

ひらひらと蝶々黄なり水の上

正岡子規

政治家や哲学者、あるいは小説家への志望を次々に断念した子規が、ある意味で仕方なく到り着いたのが「俳句分類」といふ書を編纂せうと「いう思いつきだった。明治二十四年のことである。しかし、このときから近代俳句の歴史は開始されたのである。「俳句は文学の一部なり」という『俳諧大要』の宣言は鮮烈であり、俳句革新の熱を帯びていた。「実際の有のまゝを写すを仮に写真といふ。又写生ともいふ。写生は画家の語を借りたるなり」(「叙事文」)とあるような写生をその技法とし、河東碧梧桐への手紙の一節「人間よりは花鳥風月が好きなり」というむしろ個人的な感情によって花鳥風月を作品の対象とした。ところが、それが不思議と俳句という詩型にマッチし、当時の凡庸な月並俳句から脱するには、きわめて有効な方法だったのである。特に写生は洋画家である中村不折らとの交流によって自然に行き着いた方法だったが、偶然にもそれは、「言語によって世界が記述されるには、命題と事実との間に〈写像〉の関係が成立しなければならない」

とする前期ヴィトゲンシュタインの「像の理論」にも符合するものであった。さらに付言すれば、『言語にとって美とはなにか』で吉本隆明は、意味喩と像喩を合わせたものを短歌喩としたが、子規の言う写生は像喩に匹敵するものと言えようか。ただし、私は、意味喩を体現した像喩を勝手に俳句喩としているから、そこにはたんなる写生から遠いものもある。

しかし、写生はあくまで西洋からの輸入概念であり、その概念によって成される言語による写生は、花鳥風月の表面的な描写に終始することとなった。虚子との「夕顔論争」でも明らかのように、写生という概念を重視するあまり、子規は季語に本情を含ませようとはしなかったのである。子規はまた配合という技法にも注意を払っていたようだが、掲出の作品を読んでも明らかに、「俳句は文学の一部なり」という宣言ほどには、この蝶はまだ文学の沃野を飛翔するにいたっていない。

山国の蝶を荒しと思はずや 高浜虚子
正岡子規によって始まった俳句近代化は、高浜虚子によって確立されたと言うこ

とができる。慶応三年に生まれ、明治三十五年に三十六歳で没した子規に対し、明治七年に生まれ、昭和三十四年に八十五歳で没した虚子の時期もまた、ある意味で、俳句近代化の成熟期にふさわしいものであった。しかし、それは子規を正しく継いだものではなく、季語にしても本情を重視し、客観写生にしても、その本質は、客観という語彙のもつニュアンスからはほど遠いものであった。虚子の言を引く。

詮じつむれば如何に物を見るかといふことになる。斯して円なるものを四角に見ても、其を何の注釈も加へずに唯四角に描き出すのが客観描写だ。其円なるものを四角に見るのが其人の主観だ。

〔ホトトギス〕大正十四年十月号

客観写生といふことに努めて居ると、その客観描写を透して主観が浸透して出て来る。作者の主観は隠さうとしても隠すことが出来ないのであつて客観写生の技倆が進むにつれて主観が頭を擡げて来る。

〔玉藻〕昭和二十七年一月号

人々によつて違ふ客観の天地がある、作者は其作者が見た客観の天地を描く。之れが即ち客観写生である。(略)客観の描写といふことがやがて作者の志を陳べることになり、客観主観が一つになる。客観写生とは斯くの如きものである。

〔玉藻〕昭和二十七年四月号

俳句は花鳥を諷詠するとはいふものの、心に映る花鳥を諷詠するのである。心を余所にして考へることは出来ない……

〔玉藻〕昭和二十九年十月号

いま、われわれはこれを心象風景と呼んでいる。あるいは、イメージとさえ言っている。私はこの文の冒頭に「虚子によつて近代俳句が確立した」と書いたが、しかし、近代俳句が確立すると同時に、新興俳句もしくは現代俳句の思想の萌芽さえ、ここに確認することができる。

掲出の句は、まさに、その俳句思想を体现したものと言える。「山国の蝶」という客観に対し「荒々しい」という主観の付加がある。「あなたは山国の蝶を荒々しいと思いませんか」という存問は虚子の得意と

するところだが、ここにはまた、文学行為としてのまぎれもない異化作用がある。異化とは、芸術と非芸術を対立させる非常に重要な概念で、自動化した知覚構造を阻止し日常性を打ち破ることを言う。ある意味において、この論は、その異化のレベルの確認のものでもある。

ところで、この句の鑑賞として、この蝶をアゲハ蝶とみるすじもあるが、私はそうは思わない。蝶の本情としての、白や黄の可憐な羽をもつ蝶が、「山国」という場所によつて「荒々しく」異化されるところにこそ、この作品の詩の本質が存在するのだから。

方丈の大庇より春の蝶 高野 素十
蝶の空七堂伽藍さかしまに

二人とも虚子門に属した。素十の作品には石庭で有名な京都「龍安寺」の前書きがある。二句とも、微小で可憐な蝶の本情に対して大きな景を配合するという、つまり、虚子作品の「山国」を配するような方法があり、虚子の客観写生論の実践がここに見てとれる。特に、最初は岸田劉生に師

事し画家を志したという茅舎作品には、景そのものを「さかしまに」詠むという絵画的な異化までが付加されている。

牡丹浄土舞ふ蝶のみを許しけり

水原秋櫻子

天よりもかがやくものは蝶の翅

山口誓子

水原秋櫻子は「馬酔木」昭和六年十月号に「自然の真」と「文芸上の真」を発表して「ホトトギス」を離脱、同時に山口誓子とともに新興俳句の先導者としての位置をしめることになる。もともと、新興俳句が無季俳句に転進しはじめるのとたんに有季定型の立場を鮮明にし、無季俳句の在りようを否定した。旧制一高時代から窪田空穂に師事して短歌に親しんでいたが、空穂死去とともに俳句に転じた。ゆえに、短歌のリズムを重んじ、流麗典雅な作風を志すことになる。だが、短歌のリズムを俳句のリズムに転換することは根本的に不可能であり、逆に、俳句が本来的に有していた「切れ」の構造を見失ってしまうといった結果を生んだ。掲出句を見ても、その抒情は短歌的であり、俳句的ではない。「牡丹

浄土」という表現にかすかな異化の匂いはあるが、その作風はむしろ古典的である。結局は、虚子の「客観写生」に反抗して「ホトトギス」を離脱した秋櫻子ではあったが、「詩化」というレベルの新しさにおいては虚子の作品の方が秀れていたという皮肉な結果がある。「自然の真」と「文芸上の真」というテーゼは充分に革新的であつたがゆえに新興俳句の先導者としての立場を示すことにはなつたが、作品におけるその実践は希薄なものであつた。

そういった意味において誓子は充分に革新的であつた。昭和という都市の時代にふさわしい題材の選択と口語の使用、モンタージュ（配合）という技法による新しいタイプの（「切れ」）の創出は、激しく俳句の詩化を促した。俳句は物と物との関係を詠むものとする彼の根源俳句のテーゼは、西脇順三郎の遠い物同士の連結による詩の創出という詩論にも合致する。一匹の蝶が広大な空を背景として飛んでいる。小さな蝶が羽ばたくたびに日射しを返してきらきらする。それは、やがて死滅してしまふ小さな命のかがやきでもある。日本人は（光）を（かげ）とも読んできたが、その小さな命

の（影）がすなわち（ひかり）なのである。天と蝶、影と光のコントラストに新しい異化の働きがある。

とらへたる蝶の足がきのにほひかな

中村草田男

蝶の肢一磬石の秀をつかむ

加藤秋邨

この二人に石田波郷を加えた三人を人間探求派と呼んでいる。風景描写ではなく、人間を探求することを俳句の命題とするのだが、そのことを草田男は次のように語っている。

われわれの個我とか、意識の一端で詠うんじやなくて大きな存在と一体になつて、実存そのものとして、結晶さす、これも亦、新しい造化と一体となる道だと思ひますね。実存として、自己と一切とを一九として把握するそのきつかけとして、季題の存在を私は重視するんです。

（俳句）昭和三十三年二月号の座談会

肢」。その微細なものへの凝視と把握に、蝶の本情からの異化をみるからである。

一日物云はず蝶の影さす 尾崎放哉

たとえそれが支流に終るのだとしても、俳句における有季定型を否定してひたすら詩化を求めた自由律俳句の功績は偉大だろう。吉岡禪寺洞に師事した私の師、前原東作はよく「俳句らしくない俳句を書きなさい」と言った。つまり、新しい時代の新しい俳句を書きなさいということなのだが、しかし、その実践は容易ではない。なぜなら「俳句らしくない俳句を書く」ためには、まず「俳句らしい俳句とは何か」を問わなければならないからである。その結果、私の到達した現在の地点は、五七五定型を基本とするが、「や・かな・けり」を使わず、現代語の配合によって「切れ」の構造を作る、というものである。しかし、これが意外にむづかしい。文語を使わず、切字の「や・かな・けり」を使わずに定型化するのが特にむづかしい。その先駆的な仕事が自由律俳句であり、その代表的な作家が放哉だったのだと私は思っている。だが、自由律俳句は定型ではないで

ないか、という声がすぐにも聞こえてきそうである。ところが、「自由律」という言葉そのものがじつは定型を根拠として発せられたものである。それが俳句であるかぎり、定型という杭につながれた一匹の犬のように、わずかな空間をさまようだけである。それを破調という。自由律が破調という概念から大きく逸脱してしまうとき、それはもはや俳句とは言えない。つまり、自由律俳句もまた、俳句定型の許容の範囲においてだけ自由な、本質的にそれは不自由律俳句なのである。そしてまた、二句一章を俳句の基本的構造とすると、放哉の「せきをしてもひとり」や「墓のうらに廻る」といった有名な短律は、やはり俳句から大きく逸脱したものだと言わなければならない。なぜなら、この作品の欠落を補っているのが、作品それじたいではなく、放哉の境涯に他ならないからである。作者の境涯の読みの付加によって成立する作品は、未完成のものだと言わなければならない。本当に秀れた作品は詠み人知らずになったときにも自立する作品である。

そういった意味において、掲出の作品は私の理想とするものに近い。「一日物云は

ここには俳句に適合させた実存主義というものがあるだろう。ところで、彼の本名は清一郎なのだが、親戚から「お前は腐った男だ」と面罵されたことに対し、「だが、そう、出ん男なのだ」という意味をかけて、俳号を「草田男」としたエピソードは、まさに人間探求派の極致の人を思わせる。極度に激しい神経衰弱の中で始まった句作を思うとき、掲出句の「とらへられた蝶」は、草田男じしんであり、そこから立ちのぼる「足がきのにほひ」は実存の句いなのである。「蝶の足がき」はおそらく実景なのであろうが、擬人法の秀れた達成がここにはある。

楸郎の言う「真実感合」も内容は前出の草田男の言とあまり大差はない。草田男の「蝶の足がき」に対応するなら、むしろ楸郎の「蝶踏んで身の句はずや不破の関」を採るべきだったかもしれない。有名な「雉子の眸のかうかうとして売られけり」の作品にも火のような実存の世界がある。しかし、草田男との差異をみるために私は掲出の句を採った。頼りなげな、それでも「秀」としてある一植物の頂点を一磐石とする詩心。その「一磐石の穂をつかむ蝶の

ず」と「蝶の影さす」によって二句一章となつてゐる。「一日物云はず」という日常的な世界が「蝶の影さす」でみごとに隠喩化されてゐるのである。

ところで、この論の副題として私は「言語の変容にみるもうひとつの現代俳句史」と書いた。言語の変容とは読みの変容でもある。多くの解説書を読むとき、この掲出句は、当時住みこんでいた須磨寺において書かれたもので、朝から堂内に無言独座していると、障子に小さな蝶の影が映り、それまでの孤独がわずかに癒された、とある。実際はそうだったのであろう。放哉もまたそのような意図のもとに書いたのかもしれない。しかし、本当にそのようなことがこの作品に書かれてゐるのだろうか。そうして、この作品じたいが現前させてゐるのは、そのようななじめな心のゆらぎだけなのだろうか。私の答えは「否」である。

「一日物云はず」はそのまゝの意味である。しかし、そこには寺も障子もない。一日物言わない人間の情念の欠落感だけがある。あるいは、「一日物云はず」によって象徴される怖るべき沈黙の世界だけがあると言つていい。そこにふいに「蝶の影がさす」のである。「さす」のであって、「映る」のではない。刺しこんでくるのである。蝶の本情が、小さく、明かるく、命あるものであるとき、影はその逆のものとしてここでは機能する。すなわち、大きく、暗く、死そのものとして。結局、この作品の言語機能が隠喩として提示してゐるのは、生の欠落であり、生の不安であり、死の恐怖である。けつして癒しの類いなどではない。

きらきらと蝶が壊れて痕もなし

高屋窓秋

高屋窓秋は、山口誓子とともに新興俳句を先導し、近代俳句から現代俳句へのターニングポイントをなす作家とされている。自由律俳句の精神を受けつぎながら、詩語の生成による定型俳句の創造をめざした。「言葉が言葉を生み、文字が文字を呼ぶ」

という詩法は、正しく現代詩のものである。代表作のひとつである「頭の中で白い夏野となつてゐる」の「夏」はもはや季語の枠内にはない。それは詩語そのものである。この「白い夏野」の作品の初出は「馬酔木」昭和七年一月号だから、昭和四年に刊行された北園克衛の第一詩集『白のアルバム』の影響を受けてゐるのかもしれない。掲出の作品にも「言葉が言葉を生」んで創出される語意の反転と、詩の生成による異化がある。「きらきらと蝶」が飛んでゐるかのような導入とみせて、「壊され」、その痕跡がないのである。しかもそれは傷痕の類いとしての痕、傷痕としての命の痕跡なのである。もつと分析するなら、この蝶は殺されたのではなく、みずから「壊れた」のである。その、みずから壊れたことがきらきらと輝くのである。なぜか、それを作者は語らない。いや、そうではない。その理由を俳句という形式は語らない。前出の加藤楸邨は、俳句を「物が言えぬように、運命づけられてゐるこの表現」と書いているが、本当はそうではない。俳句は「物を言わぬ」という意志によって、その行為じたいのうちに物を語る形式」なのであ

る。まさしく平井照敏が俳句を「沈黙の塔」と名づけた理由がここにある。

そうして、この窓秋の「蝶」あたりから、私は、短歌で詠まれる「蝶」との訣別をみる。より概念化し、より象徴化された、すなわち詩語として異化された蝶、それが俳句固有の世界を飛翔しはじめた蝶なのである。

蝶墜ちて大音響の結氷期 富沢赤黄男

「蝶の系譜」を語るとき、新興俳句の白眉であるこの作品を外すわけにはいかない。だが、それほど有名でありながら、この作品はいまだに誤解のままに読みつがれている。なぜか、いまだにこの作品は前提によって読まれており、一語一語の純粹な働きによって読まれていないからである。

ここで大切なことは、俳句は散文化を全的に拒絶するからこそ俳句なのだという認識である。全量で十七音量という、日常的な意味の入りようもない極少の言語量、五七五という非散文的な韻律、散文的な意味を正しくするために必要不可欠な助詞や主語の省略、「切れ」の構造、それらの複合による隠喩化（詩化）といったものが、徹底

的に散文的な性質を排除するからである。しかるに、人は、その作品じたいではなく、外的なものを付加して散文的に読もうとする。

この作品の誤解は、新興俳句がさかんに試みた連作形式の読みが始まる。連作の題が「結氷期」であり、連作五句の中心に置かれたこの作品の前に、「冬蝶のひそかにきいた雪崩の響」があることから、この蝶が冬蝶とされる誤読である。しかし、くどいようだが、よほどのことがないかぎり、俳句は一句独立として存在する。たとえ連作で提出されようと、この句も例外ではないし、じつさい多くの場合にこの句は一句だけで掲載されている。そうすると、この作品のどこにも冬蝶という言葉はない。それは単なる蝶であり、絶対に冬蝶ではないのである。試みとして、この作品を、

冬蝶墜ちて大音響の結氷期

と書き直してみると、その理由がひとときわ鮮明になるだろう。この違和はたんに破調からくるだけのものではない。だいたい、季節をまちがって生まれてきた冬蝶は弱々しく、死に瀕している。それは「落ち

る」というイメージからさえ遠い。飛翔というイメージそれじたいが欠落しているからである。それに加えて、詩の読みの一回性がある。私たちは一行の俳句を必ず上から読み始める。まず「蝶」という語に出会うと同時に、春のさ中を生き生きと飛びまわる蝶そのものを想いえがくのである。しかるに、この作品では「蝶」のすぐ後に「墜ちて」が続く。「蝶」が「落ちる」ことはあっても「墜ちる」ことはない。墜落するためには、遥かなる高度と質量が必要となる。だが、そのような飛翔の高度と質量はもはや蝶それじしんのものではない。ここに異化作用が働く。それゆえ「墜ちて」という一語が付加されると同時に、この蝶はもはや現実世界の蝶ではなく、異化された蝶、詩的現実の蝶と化する。すでに仁平勝の「切れ」論で明らかのように、異化そのものが俳句でいう「切れ」の構造なのである。それゆえ、この「墜ちて」という一語は切字と同じ効果を体現する。「蝶墜ちて」と下句の間に時間空間が広がるのである。そのために「て」という接続助詞の使用は効果的である。しかし、それでもまだ「蝶墜ちて」という現象は十分に詩的現実

こにあるはずなのだ。

燃え

あがりつつ

化粧の蝶が

降らす 灰

高柳重信

たりえない。その弱さを補完するのが、次なる大音響なのである。音もなく飛ぶ蝶が墜ちることによって発する大音響、ここきてさらなる詩化が果たされる。だが、赤黄男の巧みさは、この「大音響」をさえ墜落から切り離す。大音響とともに立ちあらわれるのは「の」という助詞によって接続された「結氷期」なのである。そうして、ここで重要なのは、この言葉が示すのは期間であって、時間のものであるという認識である。けっして結氷そのものではない。

ここでも無音であるはずの「結氷期」に二物衝撃的な「大音響」が付加されていることになる。そうであってみれば、この作品世界には二つの季節が現前していると言わなければならない。すなわち、蝶が生き生きと飛翔する春と、その蝶が墜ちることによって現象する全世界的な結氷期である。それゆえこの作品は、よく読まれるよう

な、しんとした結氷期だから微小な蝶が墜ちても大音響が起こるというような同一の時空間におけるものではない。赤黄男じしんが「クロノスの舌」に書いている「蝶はまさに《蝶》であるが、《その蝶》ではない」という有名なフレーズの真の意味もここにしたいと思う。

わたしのすすり泣の聲をきくがよい

……

草の中に交り咲いたけしの花のやうに
波間にゆれる美しい

一艘の帆船でそれがあつたのだ……

『TOUR DU MONDE』の船長よ

夜はむし暑い、あなたは思つてゐる

あなたに接吻されながら笑ひ出す

金髪美人の體臭を……

私の繪筆が生んだ海洋が

岸から遠くあなたをうばひ去る

船を焼さすて了つたら

泳いでかへるより仕方がない。

堀口大学訳詩集『月下の一群』所収のチ
ョルヂュ・ガボリーの詩篇「海景」の全行
である。もうお判りであろう。この詩作品
によって重信の代表作のひとつである次の
作品の成り立ちと意味を私は確かめたいの
である。

船焼き捨てし

船長は

泳ぐかな

ここに重要な点がいくつか浮上する。ひとつは、全行が十二行ある詩の中で最後の二行だけに重信が詩を感じた、という点。しかし、「うたら仕方がない」で終る仮定の二行そのままでは詩にならない。それを現在形に置きかえ、現実のことにしなければならなかった、という点。さらには「かな」という切字を付け、破調でありながらもさらに俳句らしくしようとしたということ。では、その結果で得たものを従来の俳句のように一行にしたらどうなるか。

船焼き捨てし船長は泳ぐかな

「かな」という切字を使いながらもまったく切れず、結局は散文的な一行に終止してしまっている。次に三行にしたらどうなるか。

船焼き捨てし

船長は

泳ぐかな

残念ながら、この三行でも作品に〈切れ〉の構造はまだ生じない。結局は三行目を空白とし、強引にもそこに時間的空間的な裂けめを作り、それを〈切れ〉の構造と

するしかなかったのである。重信の師である赤黄男の「蝶」の作品が、最初「蝶絶えて大音響の結氷期」だったのに、「絶えて」を「墜ちて」に変換して初めて〈切れ〉の構造が生じたのと同様、この一行の空白の効果は絶大である。

涙なし蝶かんかと触れ合いて

金子兜太

言葉には物を消し去る力があると云ったのはモーリス・ブランショだが、ソシユールや後期ヴィトゲンシュタインらによって物と言葉の関係が逆転したのが二十世紀初頭から中期にかけての歴史であつた。私たちはそれを「言語論的転回」と呼び、ひとつの哲学的事件と解している。ところが、前衛俳句運動の旗手のひとりとしての華々しい印象とは異なり、金子兜太は意外にも「物」それじたいにこだわる。「物と言葉論争」の発端となつた次の文章にそれは明らかである。

私は、物と言葉の二重構造つまり、具象と抽象を同時に備えた言葉が、俳句の血だとおもう。俳句は思想そのものを書

くものではなく、思想する者の日常で書かれるものだから、物（具象）を失うことは、俳句の基盤を失うことでもある。しかし、日常で書くのであつて、日常そのものを書くだけでは足りないから、言葉（抽象）を軽視することはできない。それどころか、双方のあいだの生きた交流が必要なのだ。

（昭和四十九年三月三十一日付「毎日新聞」）

金子兜太その人となりと作品とを照らせば、書いている内容はそれなりに理解できるが、前述の言語論的転回や、物を具象として言葉を抽象とする単純な表記に、当然のように川名大から批判の声があがつた。その批判に対しては大石雄介などから反論が出たり、川名大もまた応酬したりしたが、兜太本人からの反論はなく、噛み合わないまま一年足らずのうちに論争は終わった。しかし、論と言えは有季定型論か俳人論に終止する俳壇にあつては、特筆すべき本質的な論争であつたように私は思う。また、兜太は俳句実作の手法として造型論を説いたが、それは、自分と対象との直接結

合を避けるために「創る自分」をその間に介在させ、そのときの感覚によって得たイメージを隠喩化するというものであった。それらを知った上で、掲出句に関する兜太じしんの次なる解説を読めば、作品もそうだが、兜太の言う「創る自分」というのもまたみえてくるであろう。

この句は、夏の陽ざしのなかの蝶をみていてできたものだが、蝶の触れ合いの音をきき得たとき、蝶の〈自然〉に触れることができたと思じた。この〈自然〉が〈物象感〉の支えでもあるとおもったものだ。（現代俳句案内）

秋の蝶です いっぱんの留針です

昭和初期の女性俳句の黎明期を代表するひとりである。蝶の作品については、むしろ、

蝶とべり飛べよとおもふ掌の董

の方が有名であるだろうか。だが、表現の斬新さや、エロスとタナトスのみごとな融合という意味あいにおいて掲出の作品を引いた。鷹女はまさに情念の人である。

「や・かな・けり」の使用を極力おさえた表現の新しさとあいまって、女性特有の情念の表出はいまなお句うようにあざやかである。最初は与謝野晶子に私淑し、作歌にいそしんでいたというから、おそらくは、その影響が大きかったのだろう。その、むしろ短歌的とさえ思える情念の在りようをみてみよう。

暖炉昏し壺の椿を投げ入れよ

詩に瘦せて二月渚をゆくはわたし

この樹登らば鬼女となるべし夕紅葉

白露や死んでゆく日も帯締めて

鞆は漕ぐべし愛は奪ふべし

枯鳥となり一木を捕縛せり

それぞれの句に〈切れ〉の構造が希薄なところにも短歌的な情念が匂う。しかし、だからこそ、この五七五定型がまさに俳句そのものであるということが逆説的に押し出されているようにも思う。みごとに斡旋された一語一語が詩語と化し、俳句形式への異化を果たしているからである。

ところで、掲出の句に対して私は「エロスとタナトスのみごとな融合」というふうに書いた。エロスとタナトス、フロイトが

生の欲動、死の欲動と名づけたもの。まず「秋の蝶です」という導入によって、死すべき冬を間近にした蝶が想われるだろう。だが、「です」という新しい表現を得て、その蝶はなおさんさんとした秋の光を浴びている。まるで炎えつきる直前の燭が一瞬激しく炎えあがるようながやきである。

ここには、死への予感よりもなお激しい命のかがやきがあるように思われる。そこに「いっぱんの留針」が並列される。留針とは主に裁縫のための用語で、物を仮に刺し留めるのに用いられる針のことである。作品は、「秋の蝶」と「いっぱんの留針」を「です」のリフレインによって並列に置いただけで、両者の関係を説明しない。しかし、私にはどうしても、展翅板に針で止められた美しい一匹の蝶が想像されてならない。しかし、その止められ方も「仮に」でしかないのである。フロイト流に言えば、この留針はタナトスの象徴であり、ベニスそのものともなるのだろうか。そうであつてみれば、これは秋の蝶にメタモルフォーズした作者の情交の姿でもある。まさに「枯鳥と一木」のようにエロスとタナトスのからみあった交感図がここに提示されて

いる。

やらやらと朝やつてくる蝶氏など

阿部完市

少年犯罪が起るたびにその存在の意味がいよいよ明らかになってくる句がある。

阿部完市の、

少年来る無心に充分に刺すために

である。これほど少年の本質をついた作品を私は他に知らない。オウム真理教による地下鉄サリン事件の被害者から取材して書いた『アンダーグラウンド』のなかで村上春樹は問いかけている。「あなたが今持っている物語は、本当にあなたの物語なのだろうか？ あなたの見ている夢は本当にあなたの夢なのだろうか？ それはいつか

とんでもない悪夢に転換していくかもしれない誰か別の人間の夢ではないのか？」。そうなのだ。現代のこの不可解な少年犯罪の多発は、少年たちがいよいよみずからの本性にめざめはじめた証左なのだ。しかし、ことは少年だけに限らない。精神科医でもある阿部はユングの言う「集合的無意識」を確かめようとでもするかのよう

に、次のような作品世界を生成する。

私ねむる土民のごとき暗さとなり

風の故郷が見える一日莫蔭^{ごう}にいて

病院で絹を燃やしてくるしみ居り

ローソクもってみんなはなれてゆきむ

ほん

兎がはこぶわが名草の名きれいなり

この野の小白い化粧のみんないる

みずからもLSDを内服し、精神異常を起させながら作句を試みた阿部は「無意識と言葉」のなかで、次のように俳句を語る。

詩とか俳句とかいうものの本質は、実は言葉の本性、不確定の運動そのものであるということ、常にその意味が揺れ、変化するということなのである。言葉は無意識の運動の構造、機能と酷似あるいはそのものの自体のように変化、働くものである。

これはシュールレアリスムの自動記述法（オートマテイズム）に似てはいるが、作句方法としてはもっと恣意的なものである。それゆえ、作品では、その意味よりも

むしろ意味の揺れ、読むべきだろうか。掲出句にしてもそこに明確な意味があるわけではない。言葉によるイメージの生成とその揺れる連続があるだけである。

蝶放てり古代微笑の現在に 加藤郁平

けんばー二十一を吹く野の花のばー

さくらしないで世界燃焼の種は来ませ

り

などの作品を収めた句集『形而情学』は、出版社主であった森谷均の要請で詩集として発行され、室生犀星詩人賞を受賞した。しかし、そのいきさつは、みごとに加藤郁平という俳人のトポスを語っているだろう。彼を評して洪沢龍彦は「懐ろに匕首をのんだ言葉のテロリスト」と言い、彼の師であった吉田一穂は「俳句といふ卵を電気仕掛の不死鳥に孵へすかも知れない」とさえ言った。

昼顔の見えるひるすぎばるとがる

天文や大食の天の鷹を馴らし

雨季来りなむ斧一振りの再会

といった作品群にはたしかに言葉のテロ

卵を食べる、まさにその三つの時制。この三鬼の作品にもコレスポンダンスというキーワードは有効であるだろう。

蝶になる途中九億九光年 橋 閑石

この作品の読みとしては大きく三つに分けることができる。ひとつは一匹の蝶の羽化の途中という読み方、もうひとつは蝶への進化の途中であるという読み方、最後は作者が蝶に変身してゆく途中であるという読み方である。しかし私は、この場合においても「蝶になる」という語の第一義的な意味から、まず「一匹の蝶の羽化の途中」という読み方を最優先すべきであるように思う。地や樹木を這うことしかできなかった一匹の虫が、ついには美しい翅を有する蝶となり、自由自在に飛翔するという奇跡、その果てしなさ。それは宇宙的な果てしなさと同義なのである。それゆえに閑石は、一匹の蝶のゆつくりとした羽化のさまを、九億九光年という距離の果てしなさで見つめているのである。そうであるなら、これは虚子の言った客観写生そのものである。ただ異なっているのは、たんなる地上の季感ではなく、宇宙的な季感がここには

提示されているということである。まさに新しい季感、新しい時空の広がり、この句には内蔵されていると言える。私は俳句を、一点を創出することによって針のように刺しつらぬくことだと考えている。そのとき、その一点の痛みは全存在に至るであろう。そのような一点。まさに、一点がそのまま無限であり、一瞬がそのまま永遠であるような一点。それがここにある。「蝶となる」一点がそれである。その一点が奇跡のように全宇宙的な時空の広がりを獲得している。

「古代が微笑している現在に一匹の蝶を放つ」というきわめてメタフィジカルな世界に現前しているのは、過去と現在と未来である。それらが言語によるコレスポンダンスによつてつながり、至福のうちに一体化したカオスとなっている。

そういえば、この三つの時制の現前は、彼にとつて「習作時代に於て、その薄明のなかを輝きわたる妖星であった」という西東三鬼の、

広島や卵食ふ時口ひらく

のものでもあった。「や」という切字において提示される「爆死者で満ち満ちる広島」の、その現前する過去の世界において、現在の象徴である口が、未生の世界である

二十世紀はまさに世界的な戦争の時代だった。そういった意味なら、二十一世紀は個人的な殺戮の時代ということが言えるのかもしれない。そうしてフロイトによる無意識の世界の発見、ダダからシュールレアリスムへの移行、ソシユールらによる言語論的転回、アインシュタインによる相対性理論の発表と、この百年の間にすべての関係と価値が大きく変貌した。俳句も例外ではない。というより、俳句もまた例外ではありえない。子規から閑石までの作品世界の変容がそのことを如実に語っている。そ

うして、それは、一匹の蝶の変容そのものでもあった。その蝶は不思議にも、俳句の世界だけに独自に羽化し、詩化という言葉的進化をたどりながら、じつに生き生きと飛翔しつづけてきたのだった。その蝶が、百年後にどのような変身を遂げているか、私にもわからない。その蝶の死なざらんことをただ願いながら、現在から未来へ飛び立とうとしている蝶の作品をいくつかあげて、この稿を終るだけである。

ひかり野へ君なら蝶に乗れるだろう

折笠美秋

美しき蝶の顎あぎとや月見草

斎藤慎爾

凍蝶のことさるるとき百の塔

宗田安正

蝶食うべ二度童子ふたたびわらしとなりにけり

柿本多映

ピン一本蝶の背に刺し熟睡す

遠山陽子

蝶の舌にまい重ねて月光葬

佐藤きみ子

てふてふや遊びをせむとて吾が生れぬ

大石悦子