

の句で、AのフレーズとBのフレーズの間に空白を設定したのは、無意味なことではない。つまり「草二本だけ生へてゐる」という、単純化された純粹時間の世界へ深まろうとする自己への抵抗感（あるいは自己反噬）が、「時間」という言葉のだめ押しを発見したのである。

「草二本だけ生へてゐる」これだけであるならば、あるいはこれは、単純化された詩境という点で、むしろ山頭火の世界に近づく。だが、山頭火は、(2)「ほんにしづかな草の生えて咲く」と詠う。

仮に、「山頭火が赤黄男であつたならば、「草二本だけ生へてゐる」とは詠わず、お

そらく「草一本だけ生へてゐる」と詠つたに違いない。「一人一草」の世界、それが「行乞道草」の詩人山頭火の世界にはかならなかつたからである。

そうした俳句形式とのかかわり合い方が、山頭火俳句の、いわば、水のような文体を生んだことも、また疑うことはできない。

価値ある俳句の創造は、あたらしい文体の出現を俟つてはたされることは、あらためて言うまでもない。而して、現代俳句にとつても、ありうべき文体とは、いわば至りがたい現実に到達する手段以外のものではないからである。

渡辺白泉とその時代

四ツ谷 龍

高浜虚子が俳壇に復活したのが一九二二年（大正元年）。それから七〇年を経た現在であるが、現俳壇の平穩ぶりは、あたかもその間、変化らしい変化は何も起こっていないかったのではないかという錯覚を抱かせるほどだ。

しかし、その七〇年間に書き継がれた先人の俳句を仔細に読むとき、その間には、俳句の形式そのもの、ことばのあり方そのものについて、何度かにわたって、あるいは何人かの俳人たちによって、それらを一から問い直そうという動きがあったことが見てとれるだろう。それらの俳人は、繰返し失敗し、何度も袋小路に入りこみ、多くは途中で挫折した。彼らはしばしば、性急に旧来の固定観念を否定しようとするあま

り、もう一つの固定観念に逃げこんだ。「あれか、これか」という矛盾を受け入れるだけの余裕を備えていなかったことが、彼らの足もとをすくった。

しかし、今日のように、ほとんどの俳人が知らず知らずのうちに無意識をコントロールされ、できあいのことばの再生産にはげんでいるとき、それらけなげに俳句を疑ってかかった俳人たちについて考えるのは、意味あることである。彼らが提示した問題をもう一度とりあげ、彼らの残したわずかばかりの成功作を改めて検討することは、今や俳壇ぐるみで回転しているマスプロのコンペヤーに、逆向きの力を与えることを意味する。

「いま」の問題の解決法というのは、常

に過去の中に隠されている。新たな道を進もうとする者が、過去と同じあやまちから身をかわず唯一の方法は、徹底的に過去から学ぶことだ。

その際、過去の作品の表面的な形をなぞるだけに終わったり、「過去」に感情移入して、すべてを自分の先入観に有利なように解釈したりしてはならない。常に用心深くいくつかの視点を用意し、その網目の中に過去をすくいあげるとき、はじめて過去は「いま」として、われわれの目の前に立ち現われる。

*

歴史の上には、無数の転回点が訪れる。その転回点とは、社会的な変動によってもたらされ、その結果必ず大きな価値観の転

換を引き起す。

芸術史の上でも、このような転回点は数限りなく発生した。このような運動は、通常、少数の、人並み以上に鋭い感受性を持った作家を中心として、完遂される。そうした人々は、後に天才と呼ばれるようになる。

しかし、時として、大変動期にあつて、期待される才能がいつに出現しない場合がある。だが、そのときでも、必ず転回は成し遂げられなければならない。なぜなら、それが社会的変動に根ざすものである以上、天才ならざる多くの作家たちにも、(彼らが意図的に目をつぶらない限り) 変動の影響は表われずにはおかないからである。

このようなケースでは、歴史は主役を欠いたまま進行する。そしてその変革運動は、的が定まらぬまま、しばしば不幸な結末を迎える。

俳句の歴史でも、一九三〇年代に似たようなことが起こった。新興俳句と呼ばれる運動がそれである。

新興俳句の作家たちは、今日の目から見ても、やはり時代によって求められていた

けの才能を、十分持ち合わせていたとは言いがたい。案の定、彼らは失敗した。もちろんそこには、俳句弾圧事件および戦争という、不幸な出来事もあつた。しかし、この失敗には、彼ら自身の欠陥に起因するところのほうが大きかつた。弾圧以前にも、彼らの俳句には、すでに崩壊の兆しが明白であつたのである。

新興俳句の作家たち——しかし、誰が「新興俳句」をやつたのだ？

高屋窓秋——「頭の中で白い夏野となつてゐる」の一句で、いち早く新興俳句を出発させた。この文体には、それまでのどの俳句にも存在しえなかつた新しさがあり、かつ読み手の想像力を自由にひろげさせる意外さを含んでいる。

しかし、その後の彼は、ひたすら予定的な美の世界を生み続けた。それらは読者の心を開くのではなく、縛りつける文学である。

篠原鳳作——彼は本質的に、ホトトギス的な作家であつた。「荒海に這へる鳥なり鷹渡る」「炎帝につかへてメロン作りかな」等々、彼を代表する佳作は、いずれも新興俳句の文体ではない。無理に「新興俳

句」をやるうとした後年の作は、いずれも意味が先行し、失敗に終わつている。

富沢赤黄男——不幸にして、俳句的才能には恵まれなかつた作家。現代詩への造詣の深さは、彼の場合必ずしも幸せなことではなかつた。

西東三鬼——戦前に、斬新な句をわずかに発表した。しかし、戦後は詩的退廃を重ねていつた。

平畑静塔、秋元不死男といった人たちは、戦後になつていつその活躍をした俳人であり、別の機会に取り上げたほうがよからう。

私がこれから論じようとしているのは、渡辺白泉という作家である。彼については、現在の俳壇の大部分では、黙殺されたも同然の扱いを受けている。俳句のアンソロジীরたぐいの中にも、彼の名前が見出せないことがしばしばである。

たしかに、彼もまた失敗した作家の一人であつた。彼は、新興俳句の俳人たちの中ではすぐれた才能の持ち主ではあつたものの、それは時代が彼に求めていた問題を解決するには、なお十分ではなかつたのである。

それを承知の上で、今、白泉を取りあげ
る理由は、たとえ十分には達成されなかつ
たにせよ、彼は当時の俳人たちの中で、最
も正直に、自分自身の置かれた社会的現実
を受けとめえ、表現しえた人間であったか
らであり、彼の数少い成功作は、時代と作
家のかかわり方について多くを教えてくれ
るからである。

俳句の良し悪しをはかるものさし(価値
観の体系)はたった一つと考える人には、
白泉のようなヘタクソな作家は取るに足り
ないであろう。しかし、私はそのものさし
はいくつも存在しうると考える。さらに、
私には、俳句をものさしではかることより
も、それぞれのものさしにどういう意味が
あるかを検討したり、新しいものさしを示
してくれた俳人について考えたりするほう
が興味深い。

ものさしの意味をつくり出すものには、
風土、作者の性格や経験など、いろいろあ
るが、「時代」もその一つである。「時代」
という要素に最も真剣に取り組んだ白泉と
いう作家に光を当てることによつて、俳句
の根本に横たわるものさしの問題にまで立
ち入ることができればと思うのである。

*

渡辺白泉の俳句を読んで、まず最初に感
じるのは、色彩の鮮やかさである。色彩と
いっても、厚い油絵具を塗りたくつたよう
な重々しいものではなく、硬質でありなが
ら軽い、ちょうど着色されたプラスチック
の板のような印象である。

あまりにも石白ければ石を切る

三宅坂黄套わが背より降車

向日葵と塀を真赤に感じてゐる

どの句からも、奇妙に軽やかな色彩の飛
翔が感じられる。これは、いわゆる伝統俳
句の中には見られなかつた軽さである。

牡丹しろし人倫を説く眼はなてば 蛇笏

鳥追や顔よき紐の真紅

くろがねの秋の風鈴鳴りにけり

柏餅古葉を出づる白さかな 水巴

初夢もなく穿く足袋の裏白し

むらさきは霜がながれし通草かな

これらの「伝統俳句」の作者たちの俳句
では、色彩語は単なる色彩として用いられ
るのではなく、その色をしているモノ自体
のリアリティーを固める役割を負ってい
る。色彩語は、モノの手ざわり、質感とい
つたものを、色彩を手がかりにして想像さ

せる働きをしている。

「真紅」という色は、鳥追という季語の
ひびきに支えられ、鳥追の身につけている
紐のあでやかさをナマナマしく伝えるし、
古葉からはみ出す柏餅の「白さ」は、柏餅
のふくよかさをも伝えてやまない。この紐
や柏餅が、ヨレヨレであつたりカチカチで
あつたりすることはないのは、明らかであ
る。

白泉の場合は、事情は全く異なる。

黄套の句、市電を降りる「私」のうしろ
から、黄色い外套を着た人物が続いたとい
う。しかし、この句からは、その人物の影
は感じられない。ただ「黄套」の存在だけ
が強烈で、それを着ているはずの人間は姿
を消してしまつたかのようだ。いや、それ
のみではない。ここでは「外套」の質感は
薄く、黄の色だけが鮮やかである。黄色の
かたまりが背後から降りてくるのである。

「伝統」俳人たちの句では、色彩が、同
時に触覚的な材質感を惹起していたが、こ
の句では、「黄色」は外套の布としての材
質感を保証などしていない。それどころ
か、この外套はビニールか何かできてい
るのではないかとまで思わせるような、無

機的な印象が強い。別の言い方をすれば、色彩語はその色をしたモノのリアリティを固めるのではなく、色彩は色彩独自のリアリティを主張している。

こうした感じを与えているのは、一つには「黄套」「降車」という、カッチリ固いひびきの単語を用いていること、「黄套」がぶつさらばうな置かれ方をされ、現実との密接な関係を欠いているようなイメージをもたらししていること、などによるのである。

(ただし、この黄套の句の場合、「三宅坂」という上五は、致命的な欠陥になっている。中七下五は、「黄套」の、色彩と質感の剝離した、奇妙に抽象的なイメージを展開しているのに対し、上五はそれを、現実の出来事のレベルに引き戻してしまっている。「三宅坂」が単に現実の説明になっているというだけではなく、三宅坂＝陸軍省、参謀本部というようなところから、黄套をファシズムの象徴か何かのように解釈される怖れまで出てくる。そのように解釈しては、黄套の現実がなれた味わいが台無しになってしまう。惜しまれるところである)

さて、このような色感の、その色を帯びている物質からの乖離は、向日葵の句に至って典型的に表われている。

塀はいざ知らず、向日葵が赤いわけはない。それを赤いと感じたのは、夕日が射したためか、錯覚か——理由は問題ではない。ただ作者は、この句を書きとめたとき、向日葵イコール黄色・茶色という通念からの遊離の感じを抱いたのだ。一般常識の感覚の世界への違和感が、この句には見えている。それは何も、作者にとって現実に向日葵が赤く見えたということの意味はない。ただ、白泉には、向日葵を黄ではなく赤と感じた、と書くことのほうが、自分にとって快いと感じたにすぎないだろう。そして実際、われわれにとっても、この句において「向日葵が赤いと感じた」ということは、非常に痛快なものとして受けとめられる。向日葵が赤いということは、あまりにも唐突で、何の意味づけもできず、それゆえに楽しい。

気をつけなければならないが、この句は「向日葵(こそは)真赤であると感じる」「向日葵と塀は絶対、真赤である」といった断定の句ではない。向日葵と塀という並

列にはあまり意味がなく、この二つのもの選択はかなりルーズなものであり、またそれを赤いと何となく感じただけである。

現代詩的な強引な断定ではなく、もっと日常的な浮遊感、軽い違和感の表白に近い。浮遊感、違和感、遊離感などと言っても、俳句を含め、芸術表現というものは、本来常識への違和、既成のものとのズレの面白さを提示するものにはかならず、特に白泉に限ったことではない。先に挙げた「伝統」俳人たちの句も、その意味では、身のまわりのものを少し視点を変えたところからとらえてみせることによって、常識からズレたユニークな表現を得ている。

にもかかわらず、白泉がそれら「伝統」俳人と一線を画しているのは、後者の場合は個々のことばの既成の概念をふまえず、それをさまざまに置きかえたり、拡大したり、変形したりすることによって面白味を出していたのに対し、白泉の場合は既成概念からの飛躍の度合があまりにも大きく、それがことばの機能まるごとについて、考え直さずにはおかないという点にある。現に、今述べたように、色彩ということ一つをとってみても、色彩と質感の伝

統的結合の破壊という大問題があった。

向日葵の場合にも、過去の俳句の中の向日葵がもつ、季語としての匂いのようなもの、またそれによって喚起される向日葵の質感は、ほとんど消されている。

それは、一つには「と嵬を真赤に感じている」という、ぶつさらばうな独白調によるが、さらに口語の機能が十二分に發揮されているおかげでもある。口語のもつ、頼りない感じ、あいまいな感じ、ダラダラ続く感じは、ここで、向日葵があらゆる思い入れから離れて、ポイと置かれてあるような印象を植え付けるために、よく効いている。

色彩ということで言えば、二十世紀の東京に育った私などにとっては、色彩と質感の不一致という白泉の感覚は容易にのみこめる。現在の東京は、世界歴史上でも例がないほどケバケバしい色彩に溢れた街である。あらゆるものが、加工され、塗られ、印刷されている。それにつれて、それぞれのモノのもつ質感、手ざわりというものとはほとんど稀薄になりつつある。天井の桎目はプリントされた合板だし、目の前の古びた茶碗は、巧みに凹凸をつけたプラ

スチック製、グレーブジュースのいかにもそれらしいぶどう色は、合成着色料によるものだ。

むろん、現在の文化が戦前の文化よりすぐれているとは必ずしも言えないように、白泉の俳句が蛇笏や水巴よりもすぐれているということはない。しかし、白泉が、戦後に開花することになる新しい社会の様態を、先取りして俳句の中で実現したということは、それはそれで評価すべきことである。

二つの文化（文化というのは、価値観とか、人が生まれ育つ環境といった意味で言っているのであるが）を取りあげて、どちらがまさっているか決めるとするのは、あまり意味のあることではない。文化というのは、いわば社会的必然のような、所与のもので、人々はそれぞれに、その中で生きるより仕方ないのである。「昔はよかつた」と言うのは簡単だが、そう言う本人の価値観も、恐らくは無意識のうちに、時に押し流されているに違いない。

*
鶏たちにカンナは見えぬかもしれぬ
仰向けになりて曳かるとんぼかな

寒鴉飛びあがりつつ土を見る
影曳いて踊る鴉や春の暮

桃色の足を合はせて鼠死す

白泉の描く動物たち。それはどうしようもなく悲しい。仰向けに曳かれるとんぼも、影を曳いて踊る鴉も、桃色の足裏を見せて死ぬ鼠も、みな淋しくうらぶれている。

しかし、よくよく読むと、淋しさと、悲しさといつても、そこにはお涙頂戴式の悲哀のおしつけはない。

小春日や石を噛み居る赤蜻蛉 鬼城

己のが影を慕うて這へる地虫かな

冬蜂の死に所なく歩行きけり

父となりしか蜥蜴ととも立ち止る

草田男

壮行や深雪に犬のみ腰をおとし

けがれしとけがれざるとの夏の蝶

これらの句にあつては、たとえば鬼城の場合、対象の動物たちへの自己投影が明らかである。鬼城は動物への同情、憐れみを通して、みずからの嘆きをうたっている。

「慕うて這へる」「死に所なく」等々の言いは、作者が動物たちの身をおもんばかつて出てきたものであり、動物たちの姿は

即鬼城の心理状態である。

草田男の場合にも、動物たちは、作者がおのれの感情を明らかにするための道具として使われている。蜥蜴とともに立止ることによって、作者は父としての覚悟を固めなければならないし、作者の、壮行に對するある特別な感情は、腰をおろす犬に託して語られる。

鬼城や草田男にあつては、自分の言いたいことを言いたるために動物は利用されている。しかしその予定性のために、これらの句はひろがりやを欠き、ありきたりのものになつてしまつてゐる。一見動物という存在をうたつてゐるようでありながら、実はその背後には散文的告白が見え見えなのだ。

白泉の動物たちにはそんなところはなない。作者の視線は冷静に動物たちをとらえている。白泉にとつては、ヒトはヒト、動物は動物である。句の上には、あたりまえのことが、あたりまえに書かれてゐるだけなのだが、それが時としてあまりにも的確に、動物の動作や姿態を捕えてしまつたため、おのずと悲しみの感情をささそう。

鶏とカンナの句では、この句がもし、

「鶏たちにカンナは見えない」と断定的に言い切られていたら、鶏に對して作者の主観が入りこむところである。鶏たちにカンナが見えているかどうかは、結局鶏たちの問題であつて、「見えない」と断定していたら、それは作者が鶏の氣持になつてそう述べたことになつてしまふ。「かもしれぬ」のひとことによつて、鶏たちは作者のはからいの外に出ている。

思えば日本の詩歌は、動物たちに、特に季語になつてゐる動物たちには、さまざまに詩的情緒をまとわせてきた。そこでは、鶯、時鳥、蝶、秋刀魚等々、動物は動物である以上に、それぞれの本意を負わせられた、詩的情緒のかたまりであつた。

しかるに白泉は、これらの句で、人間が動物に馴れ馴れしい態度に出ることを峻拒してゐる。人が勝手に鶏の代弁をすることはできないし、死んで曳かれてゆくことんばに、勝手な同情を寄せることなど許せない。いや、それのみか、彼の徹底して客観的に乾燥した筆づかいの中では、動物への旧来日本人が育てつづけた詩的思い入れも、極度に除かれてゐる。

これはある意味で、動物たちへの限りな

く優しい心づかいである。白泉によつて、動物たちは初めて、詩の便利な材料ではなく、動物自身に戻ることができたのであるから。

白泉の動物については、もう一つ指摘すべきことがある。

鼠死すの句、この鼠は、鼠捕りにやられたのであろうか。あるいは病氣か、他の動物のせいかもしれない。しかし、ここではそれら鼠を死に追いやつたものの姿よりも、鼠の苛烈な死にぞまだだけが印象に残る。鼠の足の先のみごとな桃色を描く白泉の態度は、ほとんど写生といつてもいいくらいで、足先に視線を集中させることによつて、鼠のピタリとも動かぬ小さな死骸もまた、想像させる。そのとき、鼠の桃色の足は、うむを言わせぬ必然としての死を、いやでも感じさせる。作者が自分の感情を一旦殺して、冷静に書き留めたがゆえに現出させえた、必然の力。あえて、この句の中で鼠を死に追いやつたものの姿をさがすとすれば、そのような意味での必然の力ではなからうか。

とんぼの句、もしこれが、「仰向けにされて曳かるる」であつたならば、このとん

はを曳きずっている子供なり、あるいは多数の蟻なりの姿が、多少なりとも浮かびさうである。だが、「なりて」によって、作者の視線はとんぼだけに凝縮される。その結果、とんぼを動かしてゆく大いなるもの力（必然）が、ひとりでに浮かぶこととなる。

白泉の眼は、しばしばこのような風景をとらえる。自分で自分をどうすることもできず、必然の力に引きずられている様子。

「自分で自分をどうすることもできない」という状態は、「自分は自分がかくあれかしと思うような姿になれない」ということにもなる。鴉を扱った二句、寒鴉も、春の暮の鴉も、懸命に飛びあがっているのだが、それはどうしようもなく滑稽になってしまう。必死になればなるほどボロが出るということか。

かといって、これはマゾヒズムや道化意識とは無縁である。白泉の文体には、そのような感情移入は表われていない。筆致はあくまで平靜でありながら、一句としてはそうした滑稽さが出てくる。

白泉が人間を描くときにも、こうした、どうしようもない滑稽さが滲み出てくる。

自動車に昼凄惨な寝顔を見き霜晴の両手をふつていつた門中腰になりて蚊を打つ男かな

自動車を昼寝をする運転手も、門に両手をふつてはいる人間も、蚊と戦う男も、それぞれにあたりまえに自分の行為をしているにすぎない。それが、どうにも悲しく、人間のありのままの姿を見せてしまう。どの人間も、自分が望むようには立派になれないでいる。自動車の句など、単に滑稽ということを越えて、人間の奥底に眠る業の深さのようなまで浮かびあがらせており、文字通り白泉の代表傑作であるといえる。

白泉は動物だけではなく、人間にも自身を取り戻させたのではなかったか。人間には、子供のころから、かくあれかしという理想像が社会から与えられ、のみならず、各自がまた、自分はかくありたいという自分への期待、誰それにはかくあつてほしいという他人への願望を持っている。しかし、ほとんどすべての人間は、結局どこかでズッコケてしまう。たぶんわれわれは、そう簡単に理想人間になれるようには作られていないのだ。

白泉は俳句の中で、人間のダメな姿をそのまま認めている。彼はそれを、シニカルな、露悪的見地から描いているのではない。句の上に表われているのは、あたりまえの人間の、あたりまえの所作である。この一見あたりまえの人間を意識させることが、当時の俳壇では不思議なほど斬新なのであった。

こうしたダメ人間ぶりというのも、今日のわれわれにとつて、身近な人間像ではないか。父親が父親らしくなれず、男が男らしくなれないのが現代という時代だろう。どういうわけか、誰もが、力んで見栄をはることの虚しさを知ってしまった。嘆かわしいことかもしれないが、それもまた時代の価値観にかかわることだ、善悪を言ってもせんないことだ。

ダメ人間を認めた白泉は、俳句の世界では初めて「男らしくなれなかつた男」であったのかもしれない。

*

ラガー等の胴体重なり合へば冬

これは奇妙な句である。人間のからだは俳句の中でこのように珍妙に描写されたのは、初めてではないか。

ラグビーの句としても変わっている。ラグビーはこのころ俳壇で流行した題材であるが、

ラグビーやたとへば狂ふ瀾の渦 秋桜子

ラグビーの渦潮とけて奔りいづ

ラガー見よ約さえしかく精悍ならず

ラガー見よ戦捷ちて敢て黙せり

ラグビーの肉搏つひゞき吾が聞きぬ

誓子

ラグビーの味方も肉を相搏てり

ラグビーの密集胸を腕を踏む

ラグビーの転びて地に跳ねかへる

秋桜子の句は、ラグビーは単に材料として使われているにすぎず、試合の情景を、自然の風物を詠むかのごとく描出している。

白泉の句に影響を与えたのは、山口誓子の句であろう。両者は酷似しているが、にもかかわらず、全体としては両者は大きく違った印象を与える。

誓子の場合、どの句もラグビー選手の身体の運動状態を描こうとしている。そのために、彼は「肉」という当時としては新しいことばを用いたりなどして、選手の身体を物体のごとく扱ってみせる。

だが、誓子の句では、そのような手法意識が先行するあまり、結局は人間の身体を物珍らしげにヒネッて言ってみせただけに終わっているのではないかと思う。「人間の身体を機械のように言ってみせる」というキーさえわかかってしまえば、他に新しいところは無い。使うことばは一見新しげでも、全体として対象に接する態度は単純である。

誓子の句が動きを書こうとしているとすると、白泉の句は逆に、静的な感じである。「胴体が重なる」というのは、スクラムかモールの状態のことだろうが、いずれにせよ、本来両軍の選手の力が激突しているシーンである。にもかかわらず、白泉の「ラガー等の胴体重なり合へば」という言い方には熱つばさがなく、VTRの静止画を見るようだ。

白泉の句では、「胴体」という単語は新奇であるものの、叙述は淡々としている。ことばの珍ちくりんな組合せといった小手先のひっかけは、狙っていない。しかし、「重なり合へば」という表現は、単なる描写であるのに、その見方の新しさによって、ユニークなものとなっている。

白泉以外の何人も、スクラムを見て「胴体重なり合へば」などという把握はできないであろう。それは、普通われわれは、人間を感情を有する生物と考え、人間の動作をその思考や感情の表われとらえているからである。人間は理性や感情にコントロールされていると考えるからこそ、この変てこな形をした人体という物体は、われわれにふだん何の驚きも与えなくてすんでいるのだろう。他の人間の姿も、鏡の中の自分の姿も見たことのない人間が、ある日突然、道ばたで人体を見かけたら、その異様さに、ムカデでも見たかのように卒倒してしまうかもしれない。

「胴体重なり合へば」という把握は、単にラガーたちの身体の「かたち」だけに注目したものである。人体の動きを消し、かわりにその集合体としてのスクラムの、一時的な形だけを提示することによって、そこからはラガーたちの感情は消えている。感情その他の付属物をとり去られた、人体のごくありのままの姿を突きつけられたとき、われわれは人体を初めて見たかのようなショックを受ける。誓子の場合、人体の動きを一応日常と同じ視点から眺めた上

で、それをちよつとヒネッて言っただけであるが、白泉の場合は、対象を見る見方そのものが斬新なので、その句はわれわれのモノを認識するしかたにまで、ゆさぶりをかけている。

しかし、それにつけても、この句の「重なり合へば冬」という季語のつけ方は、どうしようもなく拙劣である。ラガーとの季重なりをとりあえず措くとしても、これではただチョコンと申し訳に「冬」という語を添えたにすぎない。多少とも俳句の語法をわきまえた人間ならば、こんなデタラメはやらない。このあたりの腋の甘さが、白泉の限界になってしまったと言えなくもない。

立葵列車が黒く掠めぬる

強引な表現である。普通に言うなら、「黒き列車が掠めぬる」であろう。それを逆に言ったことよつて、列車が一個の塊になって、猛烈に立葵の脇を通り過ぎてゆくさまが出ている。

違う言い方をすれば、「黒き列車が」と言えば、列車の実際の形状が目には浮かぶが、「列車が黒く」と言えば、列車の細部は消え、黒い色と、抽象的な運動性がまず

感得される。列車の、水平方向の黒い運動と、垂直にのびる立葵のカラフルさとの、両者の一瞬の衝突が、われわれにショックを与える仕組みになっている。

色彩の、その色を備えたモノからの遊離ということとは既述したが、ここでは運動性というものも、運動をしているモノ自体から離れて、運動それ自体として機能し、作品の抽象性を完結させている。

というところ、中には

突撃の跳び転び起ち竦み這ふ

白泉

赤く蒼く黄色く黒く戦死せり

とか、

ぶつかる黒を押し分け押し来るあらゆる

黒

葦男

とかを挙げる人がいるかもしれない。しかし、これらの句では方法が最初から予定されており、結果は実際に句を作る前から予想されている。面白いのはことばが意味のレベルを離れて抽象化されてゆくプロセスであり、最初から抽象的な句など、面白くも何ともない。

立葵の句のような、物体や景を抽象的かつ大胆に切り貼りする方法は、西東三鬼が得意とした。

右の眼に大河左の眼に騎兵
緑蔭に三人の老婆わらへりき

冬天を降り来て鉄の椅子にあり

巨き百合なり冷房の中心に

これらの句に、大景を大まかに区切つてみせたり、対象を空間の中の特殊な位置に据えたりする三鬼の手法が、よくうかがえる。

もつとも、物体や景を抽象的に扱つたり、デフォルメしたりする方法が、それまでになかったわけではない。

秋天に赤き筋ある如くなり

虚子

たんば、の黄が目に残り障子に黄

青畝

山裾に寺をかためて紅葉かな

早紅葉のはさまる森となりけり

など、その好例である。

両者の違いをさがすならば、白泉や三鬼の場合、虚子や青畝よりも表現が無機的で、乾燥していることにあると言えよう。

*

このあたりで、白泉という作家を生んだ時代背景を見てみよう。

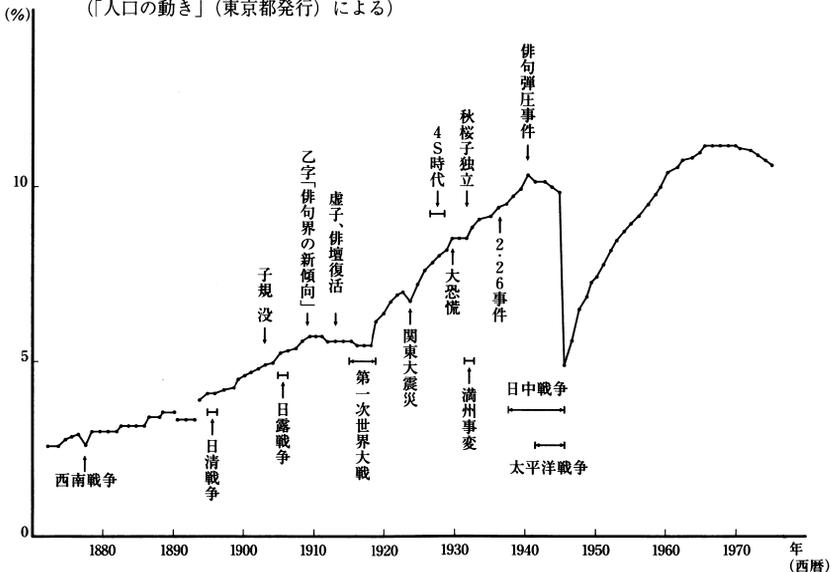
従来、一人の俳人とその時代について語られるとき、実際にその俳人が作家として

表1. 俳人の生年と、その時代背景

年代	時代背景	俳句界の潮流	俳人の生年
1960年代	幕末—維新	——	子規、鬼城
1870 ♫	西南戦争	——	碧梧桐、虚子、亜浪
1880 ♫	内閣制度 施行	——	水巴、蛇笏、石鼎、普羅、風生 乙字 井泉水、一碧楼
1890 ♫	日清戦争	子規の革新	秋桜子、青邨、素十、夜半、青畝
1900 ♫	日露戦争	新傾向	三鬼、不死男、赤黄男、静塔、鳳作、辰之助 茅舎、草城、誓子、たかし、草田男、楸邨、耕衣
1910 ♫	第一次大戦	大正ホトトギス 自由律	窓秋、白泉 波郷
1920 ♫	経済発展—大恐慌	4 S 時代	現在の 50代、60代の 俳人たち
1930 ♫	日中戦争	新興俳句	
1940 ♫	第二次大戦	人生探究派	
1950 ♫	戦後の復興	社会性俳句	

図1 日本の人口中に占める東京都の人口の割合

(「人口の動き」(東京都発行)による)



活躍中の時代が問題とされるのが多かった。

しかし、思うのだが、一人の人間が表現行為をするとき、そこに表われる景色は、その時代の風景というより、自分の育まれた幼少時の記憶なのではなからうか。

近年の心理学は、人間の基本的性格やものの感じとり方は、幼時に決定づけられてしまうことを明らかにしている。創作においてもこのことが立証しうるのではないか。特に俳句のように短く、ことがらを意図的に叙述するということがない形式では。

表1を見ていただきたい。これは俳人たちの生年と、その時期の主要な出来事を対照したものである。話をわかりやすくするために、女流俳人は除いた。

正岡子規は、維新の激動下に生まれ、明治政府の出発とともに育ち、日清戦争の一八九〇年代に俳句の革新を行っている。子規の場合、むしろ日清戦争下の世相の影響を多少は受けているが、実作をよく検討すると、その根底には、江戸時代の風土文化がそのまま続きながら維新が進んでいった、彼の幼少期の社会風景があると考えた

ほうが、理解しやすい。

碧梧桐、虚子の幼少期は、維新の動乱が一段落し、かといって次の日清・日露の波にはまだ間がある、小休止の時であった。虚子の小説「俳諧師」に対し、「憲法発布前後に中学時代を過した幾万のぐうたら人種」が描かれていると評した人物がいた。うだが、確かに維新の理念に燃えて革新に立ちあがった子規に比べ、虚碧の二人はぐうたら人種であった。であればこそ、道灌山のエピソードなども生まれた。

その日清・日露という、日本が国際化の荒海に乗り出した時代に、ちよど歩を同じくして育ったのが、後にホトトギスからの離脱によって俳壇に動乱を起こした水原秋桜子であったというのは、できすぎた話である。

一方、現在の俳壇の主導権を握っている還暦前後の俳人たちについて考えてみると、これらの作家に対して私は、戦後の民主主義的風潮よりも、彼らがその中でよくくまれた、戦前の生活倫理の匂いを感じるが、いかがであらうか。

このような分析は、いささか図式的で、大ざっぱにすぎますが、少くとも、幼時の体

験は作家の心理に大きく影響するということは、言えるのではないかと思う。

この前提をもとに、白泉について考えてみる。彼が生まれたのが一九一三年。一歳の時第一次大戦。戦後の経済成長と大正デモクラシーの風潮との間に育ち、ほぼ基本的人格の形成が終わると思われる十六歳の時、世界大恐慌が来る。

白泉の社会的自我を形成した、一九一〇年代後半から一九二〇年代にかけての世相について、もう少し詳しく見てみよう。

図1は、日本の人口中に占める東京都の人口の割合の変化を、グラフにしたものである。

これを見ると、東京への人口流入が、明治以来漸増していたのが、一九一〇年代後半から一九二〇年代にかけて、飛躍的にハネ上がったことがわかる。

第一次大戦後の日本について、『日本の歴史・第二十三巻』（中央公論社）は次のように記述する。

「日本の資本主義は、大戦を通じて飛躍的に発展した。

農林水産鉱工業の生産総額は、大正三年

から八年のあいだに、三十一億円弱から一一八億余円へと四倍近くに増加した。工業生産額は五倍以上になり、総額の四四・四パーセントから五六・五パーセントになった。他方、農業生産額の伸びは三倍をやや下まわり、総額の四五・四パーセントから三五・一パーセントにさがった。工業と農業とが位置を逆転したのである」

「しかし工業国になったといっても、まだ紡績業を中心とする軽工業が主力で、重化学工業のほうは、政府の手厚い保護で成長をはじめたものの、先進資本主義国におされてのびなやんだ。

またこの間大企業の進出がめだち、財閥の支配地位も高まった。重工業の発展と企業の拡大によって巨額の信用をうける必要が生まれ、銀行と産業のむすびつきはいっそう強化された」

「時代の動きは、文部省のなかの教科書担当者たちのあいだに、深い反省をよびおこした。

なかでも関係者にとってショックだったのは、徴兵検査のさい明らかにになった、国民の学力の低さであった。義務教

育の就学率は、すでに大正初年には九八パーセントをこえていた。しかしこの高い就学率も、欧米先進国に追いつき追いこせという、明治政府が上から強引にすすめた富国強兵政策の結果にしかすぎなかった」

「大正七年に採用された小学校の教科書では）高学年用も口語文をふやすなど、随所に子供の心理に近づけようという配慮が払われていた。また、外国事情を紹介する教材もかなり採用され、なかにはアメリカの機械文明をほめたえたる文章もはいつていた」

この時代は、工業化が飛躍的に進展し、その職を求めて人口が都市に集中したわけである。近代が現代に移るための下地が、ここでもほできあがる。

機械文明の導入に引きずられるように、西洋文化もかなり浸透するようになった。

文学でも、明治の諸先人による西欧文学の吸収を引きついで、「新思潮」や白樺派、萩原朔太郎の詩などが開花した。

これらの社会情勢から、いくつもの重要な変動が、派生的に生じた。

一つは、工業化の進行、経済の発展によ

り、大量生産への道がひらけたということ。大量生産が進むと、モノが豊富になるとともに、商品の規格の統一化が果たされ、似たような商品が全国を席捲する。

また、政治経済は中央集権化する。資本は大都市の少数の財閥のもとに集まってゆく。経済力を得た大都市は、マスコミの充実に相まって、全国へ大量の情報、文化をバラ撒く。情報の統一化、規格化のはじまりである。

一方、企業や工場では、人間も機械も隔々まで管理されなければ、生産を継続できない。競争の激化により、効率よい管理システムを発見した企業が生き残るようになる。そのため、社会のいたるところで、管理権力の集中が実現する。

農業社会では、共同体としてのしきたりが重んじられる。しかし、そのしきたりさえ守っていれば、個人は結構のんびり生きてゆけた。しかるに工業社会では、人は労働者としては自分の時間を切り売りして賃金を得、消費者としては大量生産された規格ものを当てがわれる。スケジュールや計画は着々と組まれ、それに乗って整然と社会が動いてゆく。（現代のテレビの番組編

成がよい例だ)

大都市にもなお残っていた旧来の共同体は、人口の新たな流入によって崩れてゆき、「隣りは何をやる人ぞ」的な個人主義がそれに代わる。

工業における生産過程の分業システムも、個人の意識の細分化に力を貸した。農業社会では、一人が生産の最初の過程から最後の過程まで見とどける機会が多かったが、工業社会では、労働者は長い生産過程の中の、一つの歯車にすぎない。

こうして、労働、消費、情報と、あらゆる面で管理が進む中では、人はいやでも、一個人の能力の限界を知らざるをえない。十九世紀的ヒロイズムは、二十世紀の社会ぐるみの動きの前に、地面に叩きつけられる。

この歴史の転回点に、白泉のような、社会の変化に敏感な作家が東京に生まれたことは、必然とも言える。彼が登場するためのお膳立ては、すべて時代が用意していた。

私が先に記した白泉俳句の特徴の数々は、どれもこの、時代の要請に無関係ではない。

白泉俳句の、質感と色感の分離とか、現実の妙に抽象的な把握とかは、産業の農業から工業への移行による、一つ一つの商品への手ざわりの感覚の喪失につながる。

少量生産の時代には、一つの商品はしばしば一人の手によって作りあげられ、その一つ一つがそれなりの存在感を持つていた。一つ一つのモノに、人はまだ十分に愛着を持てた。

それが、大量生産の時代にはいると、一個一個のモノのもつ意味は低下する。何しろ、同じモノがいくらでも手にはいるのだ。そこでは、商品はその存在自体にではなく、その機能とか、属性とかに意味が生ずる。「使い捨て」というようなことが公然と言われるようになるのは戦後のことだが、白泉の時代にも、多少なりとも、モノは存在感を淡くしていたであろう。白泉の俳句では、機能や属性が、本来の存在感を及び越えて活躍している。

白泉の、動物や人間に対する他者の思い入れの拒否や、人間のダメさ加減の描写は、共同体の常識の崩れや、管理社会の中の個人の無力感などと密接な関係をもつ。かつての家族という共同体、地域という

共同体は、強いしきたりによって結ばれた、安定した構造体だった。外敵の侵入に對しては、共同体は強い団結をもつて当たった。その中心になるのは、家長や一人の英雄であり、それら選ばれた者たちも、自分たちが周囲の期待にこたえる人間たろうよう、己れを形成した。そもそも、こうした状況では、個人の第一の行動基準は、共同体の存続を真先に考えることであつた。

しかし、工業化による都市への人口流入は、多数の浮動的な人口を都市が抱えることを意味した。彼らは都市の地域共同体のあちらこちらに住みつき、その共同体を不安定なものにした。また、都市の中産階級の者の中には、西洋文化の一端に触れることによって、従来のような共同体の規範に従うことをよしとしない者も出てきた。

一方、旧来の共同体にかわる新たな勢力も出てきた。それが、大きな管理能力を持った企業であり、マスコミであり、国家であった。これらは、工業化による経済の大都市集中を武器に、地域共同体の壁をとりはらって、社会の規格化を進めた。

東京に生まれ育ち、慶応大学を卒業した

渡辺白泉という人は、その作品や活動を見る限り、いわゆる旧来の共同体的価値観の中にいた人ではなからう。文字どおり、共同体のヒーローになれないダメ人間であった。

かといつて、新しい秩序に乗って——たとえば企業の一社員として——活躍するようなタイプでもない。彼には、新しい秩序の端にぶら下がっている、ごく普通のサラリーマンという衣裳が似合っている。

こうした立場にいる彼こそ、共同体の価値観から自由でありえ、個人の無力を見つめることもできた。従来の作家のように、伝統的な美意識の中で見栄を切ることは彼にはできなかったが、そのかわり、共同体から切り離された時、人間にいかほどのことしかできないかを、よく知っていたのである。

さて、このように見てくると、新興俳句というのは、社会構造の変動にこたえるために生じた、まったく正当な運動であったことがわかってくるだろう。近代から現代に架けられた橋を、彼らはごく自然に渡つたにすぎない。(もつとも大方は、橋を渡りそこねて谷に落ちこつてしまったわけだ

が)

俳句を、既成の形式を前提とした上でしか考えられない人にとつては、この結論は氣に入らないだろう。

しかし、俳句というのは、生身の人間が、自分自身の内側からことばを拾って書くのである。その自分自身が社会とともに動いてゆく時、表現もそれにつれて動いてゆくのは、当然ではないか。

*

白泉の句で語るに足るものと言え、これまで私が挙げたもののほかには、あと数句ぐらいのものだろうか。

彼の作家としてのスケールは、決して大きくはなかった。作品の内容は多彩とは言えず、開花期間も短かった。

白泉は失敗した。にもかかわらず、他の多くの成功した作家よりも、彼について考える時のほうが心楽しくなることがあるのは、なぜだろうか。

私とて、ホトトギスの大作家より白泉が偉大だなどと、強弁するつもりはない。しかし白泉は、他の大家たちよりも、ずっと身近にいるように感じられるのではないか。それは、私自身の抱えている問題が、彼の

対面した問題と、大して距離を置いていないせいだろうか。

現代と俳句がどう関わっていくかという課題は、解決されないまま今に至っている。それは決して唯一の解答が得られるような課題ではあるまいが、しかしなおざりにされては困る問いでもある。白泉の俳句には、解答への鍵の一部が含まれている。

白泉の句業を未完の像とするならば、白泉の問題はわれわれに負わされた荷物である。この荷物をどこへ運んでゆけばいいのか。それはもはや、われわれが実作をもって示すべきことであろう。

対話と寓意がある風景

——子規の複眼思考と俳句の現代性——

鈴木蚊都夫

はじめに

私が正岡子規の俳句に初めて接したのは
中学（旧制）二年の時である。そのころ
は、高浜虚子選の『子規句集』（岩波書店
発行）という文庫本があった。この句集は
昭和十六年六月が第一刷の発行である。
今、手もとにあるのは第二十九刷である。
虚子の序文は、昭和十五年九月一日の日付
である。だから、その間改訂はなかったの
かも知れない。序文には二万句足らずある
原句から「見るものの便をはかって、二千
三百六句を選んだ」と述べている。「見る
ものの便をはかる」とはどういうことなの
か今もわからないままである。当時はそれ

も気づかず時折り読んでいた。

戦後直後から作句を始めたころ、この句
集は虚子が花鳥諷詠の理念で子規の句を選
んだことを知った。やがて理由もなく『子
規句集』から遠ざかってしまった。再び、
子規に近づいたのは知命を迎えたころであ
る。五十年ごろである。当時、講談社が
『子規全集』の刊行を始めていた。この全
集で子規の全貌をほぼとらえたような気が
したが、ことに子規俳句のほう大な量に圧
倒されたのは確かである。そして、私はか
つての『子規句集』が、いかに多くの俳人
に奇妙な子規観を植えつけてきたか、とい
うことに思いあたった。

それは、虚子選の子規俳句は、子規が写
生を唱導したままの無思想なものをほとん

どと言つてよいほど収録していた、といえ
ることだったのである。要約すれば、子規
の社会性意識がほとんど姿を消しているこ
となのである。もつとも、「鶏頭」の句
は、俳壇で論議があったので、虚子が『子
規句集』に入れていないことは知つてい
た。だが、それよりも私が驚いたのは、子
規が持っていた思想なり批評精神や美的な
直観性にすぐれていた感性の資質すら抹殺
していることであつた。子規にとつて、こ
れほど不運な長い歲月はなかつたらうと思
えてならない。

虚子はいうまでもなく子規の直門であ
る。とはいえ、虚子の子規観は、子規存命
中でも師としての礼をとつていたのか疑問
である。