

鑑賞の諸相

——俳句の本質を求めて——

星野昌彦

一 はじめに

作品を鑑賞する場合、一句にこめられた作者のおもいが、いつの場合でも、そのまま読者に伝達されるとはかぎらない。

ことばが、概念の記号化されたものである以上、作者のなまなましいおもいは、書くとという行為を通して、たちまち抽象化されてしまうからである。

ところが、作品の価値というものは、作者にとっても、読者にとっても、作品が人間の存在を問うおもいの領域へどのように深くかわっていくかによって決定する。作品の主題が、生きるおもいの様相であ

れば、それを伝達するためには、ことばは手段としての実用的機能を越えて、ことばの美的機能を獲得し、ことば自身による自律的な言語空間を構築しなければならぬ。

したがって、俳句を書くということは、日常的なことばの枠の中で、既存のことばの枠を越えた〈虚〉の世界を描きだすことであり、そこから作者の心の真実をよみとろうとする営為こそ鑑賞といふべきであろう。

だから鑑賞には、読者の主体的な働きかけが不可欠となり、それ故に、鑑賞の諸相が生まれてくるのである。

そこで、これらの諸相に触れながら、本

来俳句とは何かという問題について考えてみたい。

二 体験による相違

加藤楸邨の句に
遠き声硯に月のさしゐたり
という句がある。

俳句は、多かれ少なかれ、作者の体験の中で作られるものである。

作者は、いま、月のさしこんでくる書齋で愛用の硯をながめている。これは、作者の日常的体験である。月のもとで過ぎし日も硯をながめたであろうし、来る日もまた、硯を手にとって賞美するにちがいない

という、いわば、反復され、または、反復されるであろうことが予想される日常的体験である。

ところが、この硯をながめながら、作者はこの硯を愛用したのであるう故人のことを偲び、ある瞬間、故人の声を聞いてしまったのである。

「遠き声」とは、かつてこの硯の持ち主であった故人の声であり、作者はこの硯をいつくしんだであろう今は亡き人との語りの時間を得たのである。このことは、反復されることのない一回性の体験であり、いわば、文学的体験であると言えよう。

この句に対して、横山白虹は、「私は『遠き声』を遠くの方のさだかでない現実の声と解した」(『俳句』昭和五八年六月号「統一本の鞭」六)と述べている。

白虹は、月下、愛用の硯をながめていると自分の書斎からは遠い庭のどこかで人の話し声が聞こえてきたと解したのである。

作者、楸邨が、時間的に遠い昔の「故人の声」を「遠き声」として文字化した時、よみ手としての白虹は、空間的に遠い場所を話している肉声として受けとったのである。

具体的な作者の直接体験をことばによって文字化すると、それは、たちまち具体的な状況から切り離されて、抽象化された体験になり、そこから読者は、自分の経験にもとづいて新しい体験を構成するために、体験の相違による鑑賞の諸相が生まれたのである。

三 現代語解釈による相違

芭蕉の句に

あかあかと日は難面つれなもあきの風
という句がある。

元禄二年初秋、七月中旬、金沢付近で作った句である。「奥の細道」中の名句である。

この句を勝峯晋風は、「爛れる朱盆のやうな日のかがやきは、笠を透してぢり／＼顔を焦がすやう」(『奥の細道創見』)であると鑑賞しており、日本古典文学大系(『芭蕉文集』岩波)では、「夕日があかあかと(秋が来たのもそしらぬげに)照りつけ、残暑はなおきびしいが、あたりを吹く風はさすがにもう秋風であるよの意」であると解している。

また、頼原退蔵は「もう秋が立ってゐるのに、日はそれも所知らぬげに相変らず赤々と照りつけてゐる。しかし、さすがに季節はあらそはれないものだ。吹く風にはやはり秋らしさを感じる」との意(『芭蕉読本』角川)であると鑑賞している。

ところが、暉峻康隆は、これらとまったく異なる説を発表している。(『海程』206) 門人・曾良の遺稿の「雪まるげ」の中にこの句に対して、「旅愁なくさめかねてもうき秋もややいたりぬれば、流石さし目に見えぬ風の音づれもいとどしくなるに、残暑、猶やまざりければ。」という芭蕉の詞書が載っている。

暉峻説によれば、「あかあか」は「赤々」ではない。関東では「明かるい」を関西では「あかい」という。したがって、昼下りの明かるく暑い太陽が、「つれなくも」照りつけているのだと主張する。「つれなくも」は辞書的に言えば、「そしらぬ顔で」「すげなくも」の意である。まぶしいほどの太陽であればこそ詞書の「残暑、猶やまざりければ」が生きてくると言えよう。

ここでは、「あかあか」ということばの

口語訳の相違によって、「秋の風」をそこはかとなく感じる芭蕉の文学的体験が異なってくるのである。

金子兜太の句に

梅咲いて庭中に青鯨が来ている

という句がある。

不思議な句である。

梅が咲いているのは実景であり、「庭中に青鯨が来ている」というのは、暗喩である。と明確に割り切ってしまうほどに単純な句ではない。さりとして、作者が想を練り、思いを凝らして作句したとも思えない。

牧ひでは、この句の中の「庭」の意味を「海上」と解している。

「梅が咲いて、たまたま、波の静かな、彼方の九十九里の浜の彼方の海上に、あの青鯨が来ている」（「海程」194）

という現代語解釈をほどこしている。

たしかに、「庭」は、万葉の昔から収穫物を処理する作業場をさすこともあり、漁場としての海面を「庭」とよんでいる。

万葉集に

武庫の海の庭良くあらしいざりする

○九 海人の釣舟波の上ゆ見ゆ（巻一五・三六）

という歌がある。武庫の海とは、兵庫県尼崎市から西宮市にかけての一带の海である。

この句について、「海程」（190）に、次のような発言がある。

平畑静塔

「これはやっぱり金子だなと、金子でないといけない俳句だと、ちよつと無茶な俳句ですが、無茶を通してしかも人を感動させる力をもっている。」

阿部完市

「これはもう俳壇でもひじょうに読めない、たとえは重信さんなんか言い切っているわけです。私は読めると、これも言い切っているわけです。」

竹本健司

「青鯨」の句ですけれど、私も読めるんですよ。」

「それほどたいした作品じゃないと私は思います。」

「私にはこの青鯨のイメージというのはひじょうにわかる。十匹か一匹かしらないけれど、見えないけれど、庭中に青鯨がきてそ

こに現実にいると書いている。」
賛否両論である。

青鯨は、人食い鯨の一種である。日本近海に棲息し、歯は特に鋭く、性質は、さぶる狂暴である。関西以南では、へつか、山陰では、へつ二とよばれている。

古事記上巻に、ウサギとワニの話がある。

沖の島にいたウサギがワニをだまして、本土に渡ったという話である。

史実は、白村江の敗戦（六六三年）以来、唐の水軍が攻めてくるかも知れないという心配から沖の島にいた宗像族（ウサギ）は、本土にひきかえそうとするが、彼らの力だけでは引き揚げる事ができないため、多くの船をもっている阿曇族（ワニ）の力を借りようとするところから政治的紛争がはじまる話である。

沖繩では、船のことを「サバニ」と言うし大分県では、くりぬいた船を「ワニブネ」と言うから、ワニは船のことをさすとも言えようが、このことをふまえて、「庭中に青鯨が来ている」というのは、暗喩であると解するのは鑑賞過剰であろう。

この句の鑑賞に際し、私は次のような直接体験をもっている。

ある日、浜名湖畔の古刹、長楽寺を訪れたことがあった。

回遊式の庭をめぐる、北に小高い山があつて、頂上の奥の院まで、草むした石段が細々とつづいていた。その両側には、梅の木が植えられ、人ひとりがやつと通れるほどであつた。これらの梅は、青軸という種類の梅で青い枝が、いさぎよく伸びている。その中にたたずむと、枝の交錯するいさぎよさが、時として、青鮫のいさぎよさと重なってくるのをおぼえたのである。

オスカー・ワイルドのことばに、「芸術が自然をまねるのではなく、自然のほうが芸術をまねるのだ。」という有名な一節がある。

「梅咲いて」の句を読んだ直後、長楽寺の梅林の風景に接すると、この風景は、たしかに作品としての「梅咲いて」の風景を模倣しているという逆説が成立する。

梅の花がさいているのは、〈実〉としての風景であり、「庭中に青鮫が来ている」と感得する風景は、あきらかに〈虚〉としての風景である。

しかし、〈実〉としては、庭に青鮫がいるはずはないのに、梅林の中にいると、ある瞬間、厳然と青鮫の存在がみえてくるというのには、〈虚である〉ことが、かえつて、実であるという虚の存在を提示しているからにはかならない。

大藪虎明の「わらんべ草」に、能と狂言とを対比して、「能は虚を實にし、狂言は実を虚にするなり。」ということばがある。

〈虚〉であるはずのフレーズが、けつして〈虚〉に終らないばかりでなく、生身のおもいが率直に伝わってくる。

青鮫の一句は、〈実を虚にし、虚を實にする〉微妙なかかわりの中に、作者のおもいのありかを見ることができるのである。「庭」ということばの現代語解釈の相違によつて、鑑賞は、このように異なつてくるのである。

四 思想による相違

持統天皇の御製歌に

春過ぎて夏来るらし白たへの衣干したり
天の香具山（万葉集・巻一・二八）

という歌がある。百人一首では、「来るらし」は「来にけらし」となり「衣干したり」は「衣ほすてふ」となっている。

〈春が過ぎて夏が来たらしい。真白な衣が干してある天の香具山に〉

という意味である。季節の移り変りを見事にとらえた美感の歌であるというのが一般的な鑑賞である。

ところが、これと異なる鑑賞がある。天の香具山は聖なる山であり、古代において三輪山がそうであるように、山自体が神であるからそこに「白たへの衣」を干すなどということはありえないという考え方である。

「白たへ」の「たへ」とは、楮コナラの樹皮で作った粗末な白い布のことである。

したがつて、この歌は、冬の歌であり、香具山に雪が降り積つたのを見て、まるで真白に衣を干したようだと持統天皇が、雪景色を目前にして、たわむれによんだ実感の歌であるという鑑賞である。

これらの鑑賞とは別に、実感の歌ではないとする鑑賞もある。

もとよりこの歌は、藤原宮を造営した時の持統天皇の御製歌である。

持統天皇が、藤原宮を造営したのは、六九四年であり、ここで政権をとったのは、以来七一〇年までの一六年間である。

夫の天武天皇に先立たれ、愛児の草壁皇子を失った持統天皇は、皇権を一層、強固にするために、柿本人麿をして天皇贊美の歌を歌わしめ、中央集権国家の最高の神たる天皇として君臨をほしいままにしたのである。

このような政治的背景の中で、持統天皇は風水説（風水説とは「風を蔵し水を得る」の略で、風と水との吉凶が人事一般を支配するという考え方）によって、この地を都と定め、四時思想に支えられてこの歌をよんだのであるという鑑賞である。

四時思想とは、春・夏・秋・冬という四時に、東・南・西・北という四方をあて、それぞれの方角をつかさどる神、青龍（青）・朱雀（赤）・白虎（白）・玄武（黒）をまつりその土地の平安を願うという思想である。

「春過ぎて」の一首には、四時思想にしたがって、春・夏・秋・冬・天・地がよみこまれている。すなわち、「春過ぎて夏来たるらし」の中には、当然のことながら

「春」と「夏」があり、「白たへ」は「秋」を意味し、「香具山」は「冬」をさし、「天の香具山」の「山」は「地」があるらわすとすれば、ここに「天・地」があるということになって、この一首の中に、春・夏・秋・冬・天・地がよみ込まれていると考えられるのである。

持統天皇は、飛鳥浄御原から藤原宮に都を移し、そこで、四時思想のこめられた歌をうたい、満ち足りた気持ちで、宮殿から天の香具山を眺めたのであるという鑑賞が成立するのである。

このことは、歌というものが、いつの場合でも、自然をながめて、そこからおこってくる実感をよむというものではなく、時には、風景の背後に秘められている思想に支えられてよむものであるということをも物語っていると言えよう。歌というものを、どのようにとらえるかという思想の相違によって、鑑賞の諸相が生まれてくるのである。

振売の雁あはれ也えびす講

降りてはやすみ時雨する軒

「炭俵」の中の発句と脇句である。

芭蕉

野坡

安東次男は、この句の鑑賞を四度、変更している。（「おくのほそ道」岩波書店）

その一の鑑賞は、えびす講で、いま、まさに酒宴たけなわであるという場面設定による鑑賞である。家の中では、にぎやかに酒盛りの宴がくりひろげられているのに対し、外では、雁を売り歩く行商がさびしく歩いて行くという対照的な状況の中で、内から外をうかがう視線と、外から内をうかがう視線との交錯に焦点をおいた鑑賞である。

その二の鑑賞は、その一と同様の場面設定による鑑賞であるが、決定的に異なるのは、「振売の雁」は、逆さまに吊され、長い首を地に垂らしているが、それを見ていると、しだいに、あわれさをもよおし、はてには、その雁が自分自身の自画像に思えてくるというのである。「振売の雁」を芭蕉自身の暗喩としてとらえた鑑賞である。

その三の鑑賞は、場面設定が、えびす講のおこなわれている市中ではなく、この「振売の雁」の句の作られた「深川」であるということである。

当時、「深川」という場所は、ほとんど寺と下屋敷で、えびす講のにぎわいのない

ところであった。えびす講の日は、めでた
いので鯛はとぶように売れるが、「雁」は、
「借」「仮」の連想があり、しかも、渡り
鳥であるため、「渡り」ということも加え
て、商人には、忌み嫌われたのである。

そこで、振売の商人は、えびす講のにぎ
わいのある市中を避けて、商人のいない深
川にやってきたというわけである。

えびす講の日のさびしい深川での情緒を
よんだ句であるという鑑賞である。

その四の鑑賞は、その三と同様、「深
川」に場面設定をおくが、この句の作られ
た状況が、日本橋の越後屋の手代である野
坡と孤屋と利牛の三人が、えびす講の日
に、商家を離れて、深川にいる芭蕉の家に
やってきて、そこで歌仙をまいたというこ
とをふまえての鑑賞である。

したがって、芭蕉の「振売の雁」は、野
坡の「降りてはやすみ時雨する軒」という
脇句とのかかわりの中で鑑賞するのであ
る。

ここでは、「振売」は、野坡とその一味
の暗喩であり、「雁」は、手土産の一羽の
雁である。

えびす講の日の外出は商人にとっては負

目であり、とりわけ俳諧などにつつつをぬ
かすことは遠慮しなければならぬことで
ある。

そこで、野坡とその一味は、こっそりと
土産の雁をぶらさげて芭蕉の家を訪れるの
だが、その雁をみていると芭蕉は、自分自
身の暗喩のような気がしてくるのである。

言うまでもなく、芭蕉は、「軽み」の美
を追求する宗匠である。「降りてはやすみ
時雨する軒」の「降り」に「振り」を掛け
て「軽み」の宗匠を振ってみると先生はお
っしゃるけれども、けっこう重いなあとい
う笑いの種をこの脇句から引きだしてくる
のである。

俳諧の滑稽性を重んじた鑑賞である。
以上、四つの鑑賞の変遷は、俳句の本質
にかかわる問題をかかえている。

繰りかえして言えば、その一とその二
は、えびす講がおこなわれている市中に場
面設定をした鑑賞であり、前者は、えびす
講のおこなわれている日の状況が中心であ
るのに対し後者は、「振売の雁」を芭蕉の
暗喩としてとらえた鑑賞である。そして、
両者に共通する点は、「振売の雁あはれ也
えびす講」と書かれた句だけを対象とした

鑑賞であるということである。

ところが、その三の鑑賞は、この句の作
られた場所が、えびす講のおこなわれてい
る市中ではなく、えびす講とは、関係のな
い「深川」での作としての鑑賞であり、そ
の四は、さらに、この句の作られた状況を
関与させ、付句とのかかわりの中で一句を
鑑賞しているのである。俳句という文芸
を、どうとらえるかという思想の相違によ
って、このように、鑑賞の諸相が生まれ
くるのである。

五 座の文学としての俳句

俳句の源流を求めようとすれば、古事記
の倭建命と御火烧翁との問答歌までさか
のぼらなければならぬ。

新治筑波を過ぎていく夜か寝つる 命
かがなべて夜には九夜日には十日を 翁
という旋頭歌を連歌の出発点とするが、
一般に、連歌がおこなわれるようになった
のは平安中期の短連歌であった。

そして、平安末期には、三句、四句と続
く鎖連歌へ、さらに、五十韻、百韻と続く
長連歌へと展開していくが、それは、あく

までも和歌の余技としての連歌であった。

連歌が、もつともさかんになったのは、鎌倉時代で、滑稽を主とする無心連歌（栗本衆）と和歌的な優雅を主とする有心連歌（柿本衆）の二つの傾向にわかれ、やがて、有心連歌が尊重されるようになり、ついには、連歌を職業とする人も出るようになったのである。

南北朝になると、二条良基と救済が、連歌衆「菟玖波集」を撰し、さらに、良基は、連歌論書「筑波問答」等をあらわして、連歌はますますさかんになり、和歌と肩を並べるようになったのである。

室町時代には、飯尾宗祇が「新撰菟玖波集」を撰定し、弟子の肖柏、宗長とともに、連歌百韻の模範とされる「水無瀬三吟百韻」をあらわし、連歌が大成したのである。

ところが、宗祇のあと、連歌は、式目にしては自由な作ることができなくなつてしまつたため、滑稽を主とする無心連歌の系統をひく俳諧の連歌がよろこばれるようになり、山崎宗鑑は、俳諧連歌集「大筑波集」を編み、荒木田守武とともに、俳諧の連歌の推進につとめたのである。

江戸時代になると、松永貞徳が登場し、俳諧を連歌から独立させ、ここに、俳諧の確立をみたのである。

そして、貞徳の貞門俳諧から西山宗因の談林俳諧へ、さらに、芭蕉の蕉門俳諧へと展開してゆくという道筋が、俳諧のおよその歴史であるが、その中で、古事記の旋頭歌以来、唱和性だけは、内容の変遷とは、かわりなく継承されていったのである。

したがって、連歌も俳諧も、まさに、唱和の文学であり、この特質は、俳諧の発句が独立して、俳句となつた今もなお失なわれてはいない。

古事記の倭建命と御火焼翁との問答歌は、金子兜太の提唱する「ふたりごころ」の発生であり、その発展としての連歌も俳諧も「ふたりごころ」の文学的展開であり、同時に、それが場によって成り立つ座の文学としての俳句の特質をかたち作つていくのである。

イー・オリヨン（李御寧）は、日本文化を評して、能舞台の橋懸は、本舞台に出入りするプロセスを観客にみせることによつて、演ずる者と観客との一体化をはかるためのものであり、歌舞伎の花道は、舞台の

延長であるとともに、客席の延長でもあつて、ここでも主客の一体化がおこなわれている点を指摘している。（『縮み』志向の日本人）学生社）

能の「橋懸」は、旅の道中の象徴であり、そこに登場する最初の人物は、諸国一見の僧であつたし、歌舞伎の「花道」は、後世、演劇の中で、その主流をしめる股旅物の母胎であつたが、それらは同時に、主客を一体化する、いわゆる座としての芸能を成り立たせるための場の設定であつたと言えよう。

俳句は、座の文学としての俳諧の発句が独立して成立した文学であることは言うまでもないが、「五・七・五」という俳句形式は、「七・七」の付句を想定することによつて成立する座の文学としての性格をわずかながら残している。したがつて読者は、その場に居合わせた座の一員として付句をそれぞれが心の中で想定することによつて一句を鑑賞したり作者は、連衆（れんじゅう）という読み手へ向けて作るということもおこなるのである。

言わば、俳句という文芸は、作者と読者とが、同じ座の上でつくりあげるといふは

たらきを秘めているが故に、作者と読者との体験による相違や、現代語解釈による相違や、思想による相違等は、〈座〉という場の中で相互に補完しあうことにもなるのである。

六 即興感偶としての俳句

俳句が、座の文学としての特質をもつということは、空間的な限定と同時に、時間的な制約の中で創作することの多い詩であるということであり、そこから即興感偶としての性格が生まれてくる。

即興とは〈その場、その場の折にふれておこる〉と言うことであり、感偶とは、日常の波立つ生活感情の表白ということである。

手で顔を撫づれば鼻の冷たさよ 虚子
昭和二四年一月二三日作

「手で顔を撫づれば」と最初に言いだした時、あたかも歌舞伎役者が、大きな所作を演ずるような物々しさが伝わってくる。そして次にくることばは、それにふさわしいなものかに違いないというある種の緊

張した期待があるのだが、それが、日常的にきわめて平凡な「鼻の冷たさ」の発見であったために、期待が無に変じて、そこに軽い滑稽感が生まれてくるのである。しかも、この句の末尾に添えられた「よ」は、詠嘆をあらわす間投助詞であり、「冷たさ」を感じとる即興感偶が「よ」の一字によつて、人間存在にかすかにつながつてゆく孤独なおもいまでもが誘いだされ、「ふたりごころ」としての文芸が成立するのである。

爛々と昼の星見え菌生え

虚子

昭和二年一〇月一四日作

虚子が、疎開先の小諸からひきあげる時の送別の宴において作った句である。

この句には、「長野俳人別れの為に大挙し来る」という前書がある。

みんな思い思いの食べ物を持参して、別れの宴を開いたのである。

「昼の星」とは、「火星」のことであるという解釈もあるが私は、とらない。

目前におかれた菌を見ている虚子の視線は卓上の菌を離れて、昼なおくらき山中に注がれるのである。そして、瞬間、虚子の

脳裏に見えるはずのない「昼の星」が、「爛々と」かがやきだしたのである。

C・Dルイスは、詩とは「他のやりかたでは、どうしてもいうことができないことをいうための、ことばの用い方である。詩のなかに生まれ出る（あるいは再生する）までは、ある意味では存在していないものを用いるためのことばの用い方である。」と述べている。

送別の品である菌を見て、即興的に、「爛々と昼の星」を連想し、「菌」と「星の星」との新しい関係から、言わば、異様なものの対置から不気味な感覚的な戦慄につながる作者自身の内面の深奥が照らされたのである。これもまた、即興感偶としての俳句のあらわれ方の一つのすがたである。

七 提示としての俳句

ほととぎすなくや五月のあやめ草
あやめも知らぬ恋もするかな

〔古今和歌集〕巻一一・四六九恋歌一

「題しらず」「読しらず」の歌である。

「五月の」は「あやめ草」の説明であ

り、作者の主情は、「あやめも知らぬ恋も
するかな」と率直に述べられている。

ところが、この歌とよく似た俳句に、
ほととぎす啼くや五尺の菖草 芭蕉
という句がある。

「ほととぎす啼く」は、作者の聴覚でと
らえた〈こと〉がらであり、「五尺の菖
草」は作者の視覚でとらえた〈もの〉で
ある。

そして、作者の主情は、わずかに詠嘆の
間投助詞「や」にこめられているだけで
ある。

去来抄・先師評に、「謂おふせて何かあ
る」ということばがある。言い尽くさない
ところに、発句としての特質を認めてい
る。

俳句とは、〈こと〉や〈もの〉を提示し
てあとは何も語らない文学である。

古代日本語に、「こちたし」ということ
ばがある。へ人の口がうるさいとかへぎ
ようぎようしい」という意味のことばであ
る。

「こちたし」の語源は、「こといたし」で
あり、漢字をあてれば、「言痛し」であり、

「事痛し」である。

「こと（言）あげせず」という習俗は、
〈もの〉を言うと言われた〈こと〉（事）
をひきおこすため、みだりに、〈ことば〉
を口に出してはいけないという戒めであっ
た。

「ことほぐ」とは、〈ことば〉によって、
〈こと〉（事）を祝うことでもあった。

そのむかし、〈こと〉をつかさどる神は
事代主神であり、〈もの〉をつかさどる神
は大物主神であったことを思いあわせてみ
ると、古代においては、〈言〉と〈事〉と
は、同じ〈もの〉であったと言うことがで
きよう。

そして、〈もの〉には、すべて、霊が宿
っており、それを語ることが「ものがた
り」の本質でもあった。

ことばに霊魂が宿するという言霊信仰は、
よいことばだけを書きつらねていく祝詞や
寿詞を生みだす母胎となり、すべてのもの
に霊魂が宿するというアニミズムの思想は、
〈もの〉や〈こと〉を尊重し、なまはんか
な人間のおもいを消して、ついには、〈も
の〉だけを提示する文学を生むに至るので
ある。

松島を

逃げる

重たい

鸚鵡かな

高柳重信

「日本海軍」

この句における作者の主情は、詠嘆の終
助詞「かな」の一語に収斂されているだけ
である。

「松島」ということばから、日本三景の
ひとつとしての名勝地を想起するのは、一
般の人の体験の中では当然のことであり、
すこし文学を解する人であれば、「奥の細
道」中の曾良の「松嶋や鶴に身をかれほと
とぎす」の一句を想像し、松島をよぎる初
夏のほととぎすのさわやかな声と、さらに
は端麗な鶴の姿が美しい像を結び、名勝松
島の眺望は、ますます冴えわたっていくの
である。

ところが、重信は、美しい松島を逃げて
いくのは、鶴ではなく、鸚鵡であり、しか
も、「重たい鸚鵡」であると書いている。

ここで、「鳥は異所のものなれど鸚鵡い
とあはれなり。人のいふらんことをまねぶ
らんよ。」（枕草子・四一段）という清少納

言の文章をおもいおこせば、「重たい鸚鵡」の実感と感触の中に、〈あはれ〉という平安朝の美意識を誘いだすことは容易である。

「松島を逃げる」という〈こと〉と「重たい鸚鵡」という〈もの〉との提示が、さまざまなイメージをよびこみ、それが、読む人の心の奥深くに沈潜している〈もの〉(霊)をよびさます時、俳句が文芸として成立するのである。

ところが、これとまったく異なる鑑賞を、草間時彦が発表している。

「松島、軍艦松島は日清戦争の雄、三二センチの巨砲を一门搭載していたが、艦が傾いて撃つことが出来なかったという不格好さ。それが鶴にあらぬ鸚鵡のばたばたとした不ざまな飛び方と結びついているのだ。」

(「俳句研究」昭和五九年・七月号)

このような鑑賞は、この句の末尾に書かれている「日本海軍」という題名とかかわった時、はじめて成立する鑑賞であり、ここでは「日本海軍」が、一句の詞書、ないしは、付句としてのはたらきをもちはじめているのである。

〈もの〉を提示するということは、作者の側から言えば、連句性を否定し、自立性を主張し、寡黙なる詩型をつくりあげるということであるが、鑑賞者の立場から言えば、否定したはずの連句性を復活させ、詞書を生かし、句の作られた状況や、ひいては、作者の境涯までもとりこんで、詩的体験を創造し、そこで、強靱な詩精神のきらめきをかいまみようとするのである。

俳句における境涯性は、ここから生まれてくると言えよう。

八 非空非実の文学としての俳句

子規の写生短歌の代表作に

瓶にさす藤の花ぶさみじかければ
たたみの上にとどかさざりけり

(明治三四年)

という歌がある。

この歌は、連作十首中の最初に置かれた歌であり、次のような前書が、したためられている。

夕餉した、め了りて仰向に寝ながら左の方を見れば机の上に藤を活けたら

よく水をあげて花は今を盛りの有様なり。艶にもうつくしきかなとひとりごちつ、そゞろに物語の昔などしぬばる、につけてあやししくも歌心なん催されける。斯道には日頃うとくなりまさりたればおほかなくも筆を執りて

この前書を整理すれば、その一は、この歌を作った時間は夕食後であること。その二は、仰向けに寝ているという身体的状況であること。その三は、作者の視線は左の方の机上に活けられた藤の花に向けられていること。その四は、眼前の藤の花を見据えながら「物語の昔」を偲んでいることである。

実景という日常の世界に視線をこらしながら、実景をはるかに超えた非日常の世界におもいをこらした時に、歌心が湧くのである。

子規の写生の美学は、このような道筋の中に存在する。

一般的には、この歌は、〈瓶にさした藤の花は、花ぶさが短いので畳の上にとどかなかつたことだ〉と現代語解釈をし、〈瓶にさした藤の花のたれさがついている花ぶさ

の短さからひき起こされた、おさえがたいような満たされぬ気持ちをうたつている」と鑑賞し、その主題を「生の不安感」ないしは、「満たされぬ心の嘆き」であると言われているが、はたしてこの歌からそのようなおもいを大きくことができるであろうか。

子規にとつて写生とは、目に見える世界をありのままに描きあげることではない。日常次元の世界をあたかも日常次元であるかのように巧みに再現することでもない。

いま、眼前の瓶に紫色にけぶる藤の花ぶさが垂れさがっている。いわゆる日常次元の風景である。しかし、この風景が、子規によつて、短歌という形式で書かれた時、瞬間、ことばの意味性を超えて、言葉の背後から見えないはずの世界が、見えてくるのである。

藤の花ぶさは、畳の上にとどかない位置で藤の花ぶさの存在の重みを提示するが、それは同時に、畳の上にとどかないことによつて畳もまた、おのれの存在を主張しはじめるのである。藤の花ぶさと畳との緊張関係によつて作りだされた空間は、それぞれが存在をいよいよ厳然としていくのである。

る。しかも、この空間は、日常の空間であることを超えて、非日常のいわゆる「空」の世界に転化する。そして、「空」をみつめる視線の中に、作者子規の存在のありようをみるのである。

子規にとつて写生とは、対象を冷酷なまで見据えた果に、おのれの生の実相を発見することであつた。

歌を前書と深くかかわらせるだけでなく、子規の境涯の中に、ひき据えた上での私的な鑑賞である。

このことは、子規の俳句を鑑賞する上において、なお一層、大切なことである。

いくたびも雪の深さを尋ねけり 子規
明治二九年の作である。

この句は、「病中三句」という前書があり、「雪の家に寝て居ると思ふばかりにて」と「障子明けよ上野の雪を一目見ん」の二句が、つづいて発表されている。

句意は、「何度も雪の深さを尋ねた」ということであり、それ以外に、作者の心情は、いっさい書かれていない。

この句について、三人の代表的な鑑賞文を並記してみよう。

山本健吉の鑑賞

起きて外の風景を眺められないもどかしさもあつたであろう。——略——恐らく子規は、少年のころ物語で雪の深さを量つて打ち興じたりしたことを、病床で思い出したのである。遠いところから降ってくるこの美しい「使者」は、何か少年時代への郷愁を喚び起すようなものを持つているのだ。——略——少年のように子規の心は逸るのである。「いくたびも」と言い、「尋ねけり」と言つたところに、それははつきり表現されている。——略——もちろん看病や家事に忙しい母や妹は、こんな他愛ないことにかかわつていられるはずがない。だが、仕方がないとこぼしながらも、一々病人に報告していたのだらう。そういう子規と家族たちのユーモラスな情景も浮かんでくる。だが、子規の気持ちはユーモラスどころではない。このようない見無意味なことに心の翳が、ちらとこの句には顔を出しているのである。

(俳句講座6 現代名句評釈・明治書院)

中村俊定の鑑賞

暖国に生まれた作者にとつては、雪は童心をよびさましたにちがいない。母と妹のやさしい愛情に抱かれながら病床にあつて、ガラス戸越しにふる雪を眺め、幼い日の追憶に甘えてみたいような興奮をおぼえたことであろう。はしやぐ彼を見て傍らの人はいいしれぬ感傷をおぼえたことであろう。淡々たる表現の中に深い情味のあふれている句である。

(「現代俳句」学燈社)

飯田蛇笏の鑑賞

まことに子規三六年の生涯に、いくつも見出しがたいほどの作品といふべきで、表現も立派だし、単純化が却つて環境を髣髴させる上は効果的で、まず子規の名作筆頭のものではないかとおもう。枕頭に原稿紙をかさね、興湧けばすなわち筆を執つて文を何し句を書きつけた立場で、しきりに降りつもる雪をながめて、母と妹だけが家族であるそのどちらかに「もう雪がどのくらい積つたか」を幾度も訊ねた。訊ねることに幾分ずつ嵩んでゆく降雪に感興をおぼえる子規であ

つたにちがいない。

(「現代俳句講座Ⅲ秀句の鑑賞・河出書房」)

本来、鑑賞は、自由である。

しかし、しんしんと降りつもる雪をおもいながら臥している子規が、雪の深さを家人にたずねたのは、けつして、「外の風景を眺められないもどかしさ」からではないし、「ガラス戸越しにふる雪を眺め」ながら「少年時代への郷愁」や「幼い日の追憶」に浸っていたのではなからう。私には、子規の「はしやぐ」様子も想像できないし、母や妹の「いいしれぬ感傷」もきこえてはこない。そこにあるのは、「充たされない心の翳り」を、はるかに超えた「静けさ」があるだけである。

この句を鑑賞する場合、もつとも大切なことは、「病中三句」と書かれた前書であり、さらに言えば、子規の病歴である。

一句を子規の境涯の中に据えてみた時はじめて、この句から誘いだされる子規のおもいに触れることができるであろう。

子規が生まれたのは慶応三年（一八六

七）であり、死んだのは、明治三五年（一九〇二）九月一九日である。満年齢、三三歳の生涯であつた。

子規が、俳句を作りはじめたのは、明治一八年（一八八五）であり、坪内逍遙が、「小説神髓」をあらわした年である。

子規も、ひそかに小説家を志し、明治二四年一二月に、小説「月の都」を書きはじめ、明治二五年二月下旬に脱稿し、その原稿をたずさえて、幸田露伴を訪ねている。

しかし、文壇への推挙は思わしくなく、五月、小説家として世に立つことを断念している。そして六月、新聞「日本」に「鵜祭書屋俳話」の連載（一〇月まで）がはじまり、いよいよ生涯を俳句に賭けようとする姿勢がかたまつたようである。前年の明治二四年の作句数が四四一句であるのに対し、明治二五年の作句数は急激に多くなり、一挙に五倍以上の二五三三句を発表している。

子規が、本格的に俳句とかかわるようになったのは、明治二五年とする通説は、ここから生まれてくるが、私は、子規の世界が確立するのは、子規が、カリエスという病氣のために歩行不可能となり、仰臥の人

となつた明治二九年から死に至る明治三五年までのおよそ七年間であると考へてゐる。

そして、この七年間の生活と子規の文学活動を支えてくれたのは母と妹、律であつた。

妹、律は明治一八年七月に、中堀貞五郎と結婚したが、明治三年、離婚し、復籍している。

子規は、生涯、妻帯することはなかつたため、妹、律に対してわがままを言い、罵倒することは投げつけることによつて、身のおきどころもないほどの苦痛をのりこえていたようである。しかし、同時に、主婦として、看護人として、秘書としての役目を妹、律がはたしてくれていることに對しては、痛ましいほどに感謝をしている。子規が、かろうじて病魔とたたかうことができたのは、妹、律の存在によることは疑うべくもない事実であつた。次に掲げる「仰臥漫録」の一節は、そのことを如実に物語つてゐる。

明治三十四年九月二十日

律ハ理窟ツメノ女ナリ同感同情ノ無キ

木石ノ如キ女ナリ義務的ニ病人ヲ介抱スルコトハスレドモ同情的ニ病人ヲ慰ムルコトナシ病人ノ命ズルコトハ何ニテモスレドモ婉曲ニ諷シタルコトナドハ少シモ分ラズ一略

明治三十四年九月二十一日

一略——律ハ強情ナリ人間ニ向ツテ冷淡ナリ特ニ男ニ向ツテゴマナリシカモ其事ガ原因トナリテ彼ハ終ニ兄ノ看病人トナリ了レリ若シ若シ余ガ病後彼ナカリセバ余ハ今頃如何ニシテアルベキカ看護婦ヲ長ク雇フガ如キハ我能ク為ス所ニ非ズヨシ雇ヒ得タリトモ律ニ勝レル所ノ看護婦即チ律ガ為スダケノ事ヲ為シ得ル看護婦アルベキニ非ズ律ハ看護婦デアルト同時ニオ三トナリオ三トデアルト同時ニ一家ノ整理役ナリ一家ノ整理役デアルト同時ニ余ノ秘書ナリ書籍ノ出納原稿ノ浄書モ不完全ナガラ為シ居ルナリ而シテ彼ハ看護婦ガ請求スルダケノ看護料ノ十分ノ一ダモ費サザルナリ野菜ニテモ香ノ物ニテモ何ニテモ一品アラバ彼ノ食事ハアルナリ肉ヤ肴ヲ買フテ自己ノ食料トナサンナド、ハ夢ニモ思ハザルガ如シ若シ

若シ一日ニテモ彼ナクバ一家ノ車ハ其運転ヲトメルト同時ニ余ハ殆ンド生キテ居ラレザルナリ故ニ余ハ自分ノ病氣ガ如何ヤウニ募ルトモ厭ハズ只彼ニ病無キコトヲ祈レリ彼在リ余ノ病ハ如何トモスベシ若シ彼病マンカ彼モ余モ一家モニツチモサツチモ行カヌコトトナル故ニ余ハ常ニ彼ニ病アランヨリハ余ニ死アランコトヲ望メリ彼ガ再ビ嫁シテ再ビ戻リ其配偶者トシテ世ニ立ツコト能ハザルヲ証明セシハ暗ニ兄ノ看病人トナルベキ運命ヲ持チシ為ニヤアラン禍福錯綜人智ノ予知スベキニアラズ

子規の俳諧觀を決定付けるのは「俳諧大要」(明治一八年一〇月二二日から一二月三一日まで、新聞「日本」に連載)に示されてゐる次の文章である。

俳句をものするには空想に倚ると写真に倚るとの二種あり。初学の人概ね空想に倚るを常とす。空想尽くる時は写真に倚らざるべからず。写真には人事と天然とあり、偶然と故為とあり。人事の写真は難く天然の写真は易し。偶然の写真は

材料少く、故為の写実材料多し。故に写実の目的を以て天然の風光を探ること最も俳句に適せり。

空想より得たる句は最美ならざれば最拙なり。而して最美なるは極めて稀なり。作りし時こそ自ら最美と思へ、半年一年も過ぎて見たらんには嘔吐を催すべき程いやみなる句ぞ多き。実景を写しても最美なるは猶得難けれど、第二流位の句は最も得易し。且つ写実的なものは何年経て後も多少の味を存する者多し。

空想にあらず、写実にあらず、なかば空想に属し、なかば写実に属する一種の作法あり。

空想と写実と合同して一種非空非実の大文学を製出せざるべからず。空想に偏僻し写実に拘泥する者は固より其至る者に非るなり。

俳句は、非空非実の文学であると断定するこの一節は、みごとに子規の創作の姿勢を示したものである。

雪は、しんしんと降りつもっている。それは、自然界の事象として、あくこともなく降りつもっている。

日常の子規は、もろもろの世俗的なおもいにかられ、家族たちの見守る中で、「あきらめながら、その中に号泣し、号泣のうちにあきらめ」という苦悩と煩悶をくり返していたのである。

子規の号泣の内容は、肉体的な痛みだけではなく、まさに、生に対する執着のおもいだったにちがいない。

悟りの境地に安住し、心の平安に浸ることとは、文学者、子規には到底、望み得ることではなかった。

人は、おのれの死を泣きかなしんでくれる人がいなくなったら死出の旅におもむくことはできないものらしい。

雪の深さは、いよいよ増すばかりである。無目的に、「いくたびも雪の深さを」たずねているうちに、突如、世俗的な日常がたち切れて、《空》の世界にいる自己を発見するのである。自然に降っていた雪は、心の世界に積りはじめるのである。その時、肉体的苦痛を訴える声は、かき消さ

れて、いつこうに、きこえてこない。それは、世俗的な自己を突き放して、おのれの命をまっこうから客観視する風狂の精神が、はたらくからである。

俳句の「俳」という文字の原義は、「非」（転音ハイ）であり、そむくという意味である。したがって、「俳」は、普通の人とかわったことをする人、すなわち、芸人とか俳優の意味にも転化する。《かわったこと》とは《おどけ》（滑稽）であることは言うまでもない。

俳句に流れているのは滑稽な詩情である。それは、泣き濡れた詩情ではなく、渴いた詩情である。

茶の世界をあらわすことばに、「山はまた山なり。しかうして山にあらず。」ということばがある。

「山はまた山なり」とは、顕然と存在する実在の山の重量である。子規のことばによれば、「非空」の世界である。

しかし、眼前の山が、山であって、山以外のなものでもない時、それは、表現活動とは無縁である。

山を見ているながら、山の見えない部分に

おもいが至って、刹那、おのれの存在を問う瞬間がある。「非実」の世界が見えてくる瞬間である。その瞬間が、表現活動の核であり、それが、「しかうして山にあらず」ということである。

山は、自然であり、へものゝ自体であるがそのへものゝの力によって、おのれ自身の心のありかが、よびさまされるのである。

「いくたびも」の句は、子規が、何度も雪の深さをたずねたという、いわゆるへことゝの表現以外には、何も語ってはいない。

い。

〈事〉は、〈言〉として提示され、それが子規の日常とかかわりながら、その背後にひそむ〈物〉の靈魂にみちびかれるかのように、〈非空〉すなわち、空にあらざる現実と、〈非実〉すなわち、実にあらざる空想とのあわいの中に揺曳する、おもいの領域をさそいだすのである。

鑑賞とは、そこで作者の心に逢着し、同時に、おのれの存在のありようを発見することにはかならない。

俳句は、作者の境涯と深くかかわる状況の詩である。