

## 定型ということ

有季定型近代俳句の始祖は正岡子規だとされる。

子規は「俳句は文学の一部なり。文学は美術の一部なり。故に美の標準は文学の標準なり。文学の標準は俳句の標準なり」(正岡子規『俳諧大要』1895)と記した。ここでの美術は arts の訳語として明治期に作られた造語であり、芸術と同義である。

日本の近代的詩歌の出発を決定づけた『新体詩抄』(1882)の中で著者のひとり戸山正一は「短歌・俳句などで表せる思想は線香花火か流れ星くらいの思いに過ぎない。連続した複雑な思想を表現するにはこんな短い詩形で満足することは出来ない」という趣旨を述べている。短歌よりも短い俳句は詩歌改良の流れの中で不利な立場にあったが、子規は敢然と俳句を文学と同じく芸術として位置づけたのである。

さらに、「俳句をものにするには空想に倚ると写実に倚るの二種あり。初学の人概ね空想に倚るを常とす。空想尽くる時は写実に倚らざるべからず」(前傾書)と写生(写実)を求めた。これは先に近代小説の作法として唱えられていた方法論と軌を一にする。

「其感情を写しだすに、敢ておのれの意匠をもて善悪邪正の情感をば作設することをばなさず、只傍観してありのままに模写する心得にてあるべきなり」(坪内逍遙『小説神髓』1885)

「模写といえることは実相を仮りて虚相を写しだすということなり」(二葉亭四迷『小説総論』1886)

ここでの模写は写生(写実)と同義である。形を通して意を描く、すなわち現象を借りて本質を描くという主張に他ならない。俳句は文学であるという立場の子規の句作法は、逍遙・四迷の提唱する近代小説作法を取り入れたのだとも言える。

とはいえ、「連続した複雑な思想を表現する」には定型十七文字の俳句はあまりに短い。子規は

「簡単なる思想」を取ってくれば「何の苦も無く十七文字に収め得べし」と、処方を持示することなく逃げている(前傾書)。複雑な思想表現は十七文字では無理かどうか具体的に検討してみよう。『新体詩抄』以降の翻訳詩集の中でも有名な『海潮音』(1905)から上田敏の名訳で知られる象徴派詩人ベルレーヌの「落葉」を取り上げる。

秋の日の/ヴィオロンの/ためいきの/

身にしみて/ひたぶるに/うら悲し。

鐘のおとに/胸ふたぎ/色かへて/涙ぐむ/

過ぎし日の/おもひでや。

げにわれは/うらぶれて/ここかしこ/

さだめなく/とび散らふ/落葉かな。

五音を重積して韻律を刻み深い情感をかもし出してゆく名訳だが、俳句の眼で見ると如何にも説明が多くすべてを言い切ってしまうている。この翻訳がすでに日本語に合わせた超訳であろうが、フランス語原文は手に負えないので、この上田訳をベースに拙訳を試みた。

象徴的表現とは、作者の感情・心理を「物」や「事」を借りて暗示し、その連想から感得される「実感」を伝達することを目指すものだろう。とすれば「悲し」「胸ふたぎ」などの直接的表現は排除してよかろう。飛び散る落葉なら「そこかしこ」「さだめなく」の説明は不要だろう。というように俳句的に整理したのが拙訳である。

ヴィオロンのため息微か秋深む

鐘の音やふるさとの山色づかむ

当て所なきわが影敷きて落葉舞ふ

出来栄えはともかく一通りの内容(詩人の思い)は受け継がれているのではないか。手練れの俳

人ならさらに優れた重訳が可能だろう。

定型俳句に飽き足らず新しい様式を求める動きは内部からも起った。子規門下で虚子と並んで双璧と呼ばれた河東碧梧桐は一九〇五年頃から自由律俳句の端緒となる新傾向俳句をはじめた。しかし、碧梧桐の代表作とされる「句」も定型で十分に詠め、その方が韻律俳句として優位に立つのではないかと私には思える。

ミモーザを活けて一日留守にしたベッドの白く

曳かれる牛が辻でずっと見回した秋空だ

文字数の制約がないから「活けて」「一日留守」「辻で」「ずっと」など不必要な説明が多い。一句は花の色と無人のベッドが対比できればいいし、二句は屠所に曳かれる牛の心情が詠めればいい。たとえば、

白く映ゆ皺なきベッド眠り草

牛曳かる秋空映す瞳の潤み

もちろん、自由詩のすべてが定型俳句で代替できるわけではない。口語自由詩を完成させたといわれる萩原朔太郎の「竹」の第一節

光る地面に竹が生え、/青竹が生え、地下には竹の根が生え、

/根がしだいにほそらみ、根の先より繊毛が生え、

/かすかにけぶる繊毛が生え、かすかにふるえ。

生命力溢れる竹の根源の繊細な描写を定型俳句に置き替えることは不可能である。その理由は朔太郎の次の言葉で明らかである。「…言葉や文章では言ひ現はしがたい複雑した特殊の感情を、私は自分の詩のリズムによって表現する。併しリズムは説明ではない。リズムは以心伝心である。そのリズムを無言で感知することの出来る人とのみ、私は手をとって語り合ふことができる」(

萩原朔太郎『月に吼える』1917の序文から)

定型詩の様式は広く一般に受け入れられており、伝統に支えられた共感の場が容易に形成できる。その特権を捨てたのが自由律と口語の採用であり、朔太郎は解るひとが解ればよいという立場に立つ。朔太郎のこの立場は、多くの芸術分野で革新をめざしたひとびとが取ったものでもある。いずれの分野でも芸術家は定型を破ることに執心した。その中であるものは成果をあげたが、定型に置き替わるほどの成功を収めた例はみられない。俳句以外のことを語る場ではないが、論を進める上で簡単に音楽、演劇、絵画の例をみよう。

西洋近世の音楽は、人間の心理にしたがって和音を一定の方向に進行させる和声進行と呼ばれる調性音楽として発展した。この定型を超えたいという欲求は当然音楽家に芽生えてくる。ワーグナーは「トリスタンとイゾルデ」で機能と声法を逸脱した和音を用いたし、ラヴェルやサティは長調・短調以外の旋法を、ドビュッシーは全音音階を用いた。ブラームスやマーラーも調性を拡大する作曲をした。その先にシェーンベルクと二人の弟子による無調音楽、そして一九二〇年代に「十二音技法」が生み出された。調性を放棄した幾何学模様のような音楽はハーモニーに身を委ねて音の転変を楽しんでいた聴衆には馴染めず、人々は前衛的な現代音楽を離れて一九世紀以前の古典派、ロマン派の音楽に回帰していった。現在に至っても管弦楽コンサートの大半はこの流れの中でプログラムが組まれている。

九代目市川団十郎は江戸歌舞伎市川宗家の総帥だったが、明治維新後の西欧近代思想流入の中で、のちに揶揄をこめて「活歴」(活歴史)と呼ばれることになる歴史劇を創設した。型を重視する歌舞伎と異なり、史実に基づいた劇中の人物になりきって役を演じるのである。俳優が個人を消して劇中人物になりきるリアリズム演劇は近代劇そのものだが、一般観客は活歴を受け入れず非難した。時を同じくして日清戦争(一八九四年勃発)に題材をとった戦争劇がブームになり、速

報性と機動力に富む川上音二郎一座が大当たりする中で「活歴」の九代目一座は不入りを嘆いた。やがて九代目は活歴を断念して古典歌舞伎の伝統に回帰して行った。その一方で、ブームを起した壮士芝居は長続きせずに新派劇へ、そして小山内薫の自由劇場・築地小劇場、島村抱月の芸術座に代表される新劇など、演劇近代化の動きは盛んだったが、つぎつぎと興亡を繰り返して現在までいずれも本流を形成するに至っていない。俳優個人と劇中人物を同時に見ることを前提にする古典劇の歌舞伎が、松竹資本傘下に入って興行的不安を免れていることを考慮してもなお、隆盛を保持している最大の要因はのちに触れるように「定型」の強さである。

絵画の歴史は、果てしなく広がる三次元の世界を、画面という区切られた平面に、一五世紀以来の透視画法的「定型」を超えて取り込もうとする工夫と努力の歩みである。一九世紀末から二〇世紀初頭にかけてのフォービズム、キュービズムなどの絵画革新運動もその流れだが、マルセル・デュシャンはさらに動きを加えて四次元の世界を画面に取り込もうとした。一九一二年にパリのアンデパンダン展に出品した「階段を降りる裸体 NO.2」は、複数の連続写真が重ね合わされたような画面で、観る人は自分の目でそれを再構成することになる。絵画の革新運動はさらにダダイズム、シュルレアリズムへ進む。主体のコントロールを超えた無意識の起源からイメージが出現し、芸術家は効果・構成の原理を偶然に任せるまでになる。さらに「あらゆるものは美しい」と言ったアンディ・ウォーホルはコカコーラの壺、キャンベルスープの缶、ドル紙幣まで集めて作品にした。芸術家の個性や感情を介在させず時代の記号をクールに反復して作品に仕立てたのである。

では、これらの流れは絵画の「定型」を超える成果を挙げたろうか。その答えは、パリで現代美術を集めたポンピドゥー・センターより、一八四八年までの美術を集めたルーヴルの方が人気が高いということに示されているのではないか。日本でも、日本画の伝統的手法を堅持しつつ人間の本質に迫ろうとして内臓や幽霊を描く松井冬子の活動が目を引きものの、本流はアカデミックに

「定型」を維持する日展、院展にあることは間違いない。

このように、どの分野でも革新改革運動が超えられない「定型」の強さとは何か。それは次の五点に集約できるだろう。

- ①時の流れの中で余分なものを削ぎ落とし生き残った形式の強さ
- ②人が心地よいと感じるリズム、形態、色彩など人間の生理に合った条件を有する強さ
- ③継承できる強さ
- ④限りなく自由がある強さ
- ⑤比較が容易であり研究・検証が深めやすく切磋琢磨できる強さ。

五項目のうち説明が必要なのは、③継承できる強さ、④限りなく自由がある強さ、であろう。

まず、「定型は継承できる」について。

この意味がもっとも解りやすいのは演劇であろう。建て直された歌舞伎座の柿落興行を直前にして二〇一二年暮から一三年初にかけ勘三郎、団十郎という大看板が惜しまれつつ逝った。しかし「夏祭浪花鑑」「盛綱陣屋」「助六」「勧進帳」などの演目がもう観られないとは誰一人思わない。当たり前前に継承されると知っているからだ。

ところが、大正初期の六年間に四四〇回上演され、まさに一世を風靡したという芸術座の「復活」は、大正八年(1919)主演女優松井須磨子と主宰・島村抱月の相次ぐ死とともに芸術座共々消滅し、挿入歌「カチューシャの唄」だけが記憶として残った。これまた明治中期に大人気を博したという壮士芝居・書生芝居は「オッペケペー節」の名だけを残し跡形も無く消滅した。

定型が無ければ消え去るのみである。映画でも、「男はつらいよ」が二六年間四八作続いたのも、英国諜報員を主人公にした「007シリーズ」が第一作から五〇年を超えてなお継続しているのも定型の強さである。

自由律俳句も同様である。碧梧桐に門下と呼ぶような人がいたとは聞かず、荻原井泉水の自由律俳句主宰誌「層雲」に放哉、山頭火は所属したが、もちろん井泉水の衣鉢など継ぐわけはなく、それぞれの死によって、継承できない「自由」な作風は断絶した。放哉、山頭火については、その作品が果たして俳句といえるかどうかさえ私は疑問に思っている。

次に「定型には自由がある」について。

定型は枠にはめられて自由が無いと思われがちだが、枠がない自由はルールがないというに等しく、何をするにも基準を探す必要があり、きわめて不自由であるということの裏返しで、定型にこそ自由があるのだ。前出のマルセル・デュシャンは絵画制作の定型を超えようと苦闘する傍ら、チェスを好み、チェスに関する著作まで出した。限られた盤の中で繰り広げられる駒の動きに限りない自由があり、意味や価値が限りなく流動してゆくところに芸術のフィールドを見出したのだろう。

ただし、定型の中の自由は、それが如何に奥深いものであっても、決して釈迦の手の内を離れることが出来ない「孫悟空の自由」である。定型であるが故に定式化が可能であり、現在ではすべてがコンピュータで計算できるからである。

チェスや将棋は相手の出方に応じて指し手を決める極めてダイナミックなゲームであり、将棋の実現可能局面は一〇の二二〇乗あるというから定式化は極めて難しい。それでも計算ソフトの改良が進み、今では将棋のプロ名人級がコンピュータと対戦して敗れることが珍しくなくなった。

俳句は、相手に対応する必要のない静的な作業ゆえ定式化は将棋よりはるかに容易である。五〇音に濁音、半濁音、促音を加えて八〇音から一七文字を取り出して並べる「順列」計算をすれば済む。同音の複数回使用が可能だから「重複順列」の計算になる。

その結果出来上がる「句」の数は八〇の一七乗で計算できる。将棋に比べれば微々たるものだが、「句」の総数は厖大で数唱「溝」の桁になる。千億の上の桁が「兆」、億兆の上が「京」、さらに

「垓」「抒」「穰」と続いて「溝」になる。一七文字定型の「句」はすべてこの数に含まれ、あらかじめ天の台帳に記載されているはずである。もちろん字余り一八文字定型「句」も、字足らず一六文字定型「句」も同様である。更に言えば、季語ごとに、その音数を差し引いて残りの音数順列を加え一七文字にする季語別「句」の台帳も存在するはずである。主体である人間を通さないで、すべての「句」があらかじめ出来上がっているというこの事実をどう受け止めればよいのか。

さきに、絵画の革新途上で、芸術家の個性や感情を介在させず、偶然にまかせたり、時代の現実をクールに反復させる作品が生み出されたことを述べた。その先に人工知能が生み出すアートが出現し、現に「メディア・アート展」が繰り返し開かれている。この動きがテクノロジーの発達によって加速し、テクノロジーとアートの分離が不可能になるとして「＜人間＞という形象において統合されていた、世界の経験とそれに意味を与える表象作用との関係が、もはや＜人間＞という統一体を經由しなくなっているのではないか…」(石田英敬『表象文化研究・第一四章』2006)と考える人もいる。人間が介在しなくとも芸術的作品が創りだされる時代に入りつつある。芸術とは何かを考えざるを得ない時である。

俳句の場合、天の台帳から句を選び出すのは人間でしかありえない。人間という統一体を經由しなくては俳句は人間世界に降りて来ない。コンピュータが作成できる厩大な「句」の九九・九九九%は単なる音の順列(無意味綴り)にすぎない。とはいえ、その中にすべての駄句と人智では達せられないような秀句を包含して意味・思想を伝える句が潜んでいる。百トンもの岩から数カラットのダイヤモンドが掘り出されるのと同じである。彫刻の名手が「私が像を彫るのではない。この材に閉じ込められている像を開放するのが私の仕事だ」と言ったという話をどこかで読んだ記憶がある。同様に、俳句は創るのではなく「発見」するのだと考えてはどうだろう。

これは想像を絶する難事業である。天の台帳に載っている「溝」の桁に及ぶ厩大な「句」に立ち



向かう人間の力はあまりに小さい。ある年、一〇〇万人の俳人がひとり一万句を詠んだとしよう。

年間一〇〇億句である。これを百年続けたとして一兆句。千年続けてもたかが一〇兆句である。

地球上の大海に珠を求めるところか、宇宙に匹敵するような音の順列空間をやみくもに手探りしても成果はおぼつかない。人間の小さな力で天の台帳の奥深くに潜む秀句を発見するためには手立てが必要である。私は次の言葉がヒントになるのではないかと考える。

「芸術家とは、しょせん自分の趣味にすぎないものを他人に押し付ける者ではありません。芸術家とは、みずからの自由の名において、自分という存在が、そして同時に人間というものが、それ自体、途方も無く『他の存在』であることを、自己の感覚的世界の極限へ赴くことを通じて一必然的にそれぞれ特異な仕方を通して一証すものなのです」(小林康夫『表象文化研究・第一五章』2006)。

ここで引かれた「他の存在」は、フランスの詩人アルチュール・ランボーの「私とは一個の他者である」という言葉に依っている。この難解な表現を次のように解釈してはどうだろうか。

私はあくまでも私という小さな個だが、私は人間だという観点に立てば他者と底通する。私はあなたであり、あなたは私でもある。これを拡張すれば、人間は命であり、生きとし生けるものすべてと底通する、ということになる。

感覚を研ぎ澄まして自分とすべての命の繋がりを証すことが秀句の発見に結びつく、と言えるのではないか。芸術家に求められているこのような視点が、芸術の一分野に連なる俳句の創作(実は発見)に当たり前に存在するだろうか。

明治初期に近代俳句と小説が芸術(arts)としてほぼ同時期に出発してから百年余。日本の小説は二人のノーベル文学賞受賞作家を輩出し、さらに次の受賞を期待される作家も実在する。これは日本文学が表現形式・内容ともに世界に通用する水準に達した証左である。

俳句も HAIKU として国境を越えた。が、これは単に「定型」が継承されたということである。作品の意味・内容ではなく表現形式が評価されたのだ。一七文字韻文の異言語への翻訳や異言語による五七五韻文作成を巡る議論は本稿のテーマから逸れるので踏み込まないが、これまで作成された俳句作品の芸術的価値について世界的に評価が定まったとは言い難い。「思想を表現できない短詩」(桑原武夫『第二芸術』1946)などと貶められながらも、定型俳句は自らの持つ様式の強さで生きのび発展してきたが、芸術としての本質を追求してきたと言い切れるか。俳句を小説同様に世界に通用する芸術レベルに到達させるには、現在をいかに活かすかが問題になる。

一〇数年前に湘子は「俳句を作ることは、しばしば料理法にたとえられるが、いくらいい腕の板前でも材料が悪かったら美味しい料理はつくれない、まず材料をよく吟味することが大切だ」(藤田湘子『新実作俳句入門』2000)と述べ、吟行地にたいいてい寺社が選ばれることに苦言を呈している。手元に俳人協会発行『小田急沿線吟行案内』(1999)があったので調べてみた。取り上げられている一六〇箇所のうち五五箇所が神社仏閣である。さらに史跡・伝説地・句碑などが二七箇所ある。歌枕という日本詩歌古来の伝統でもあろうが、いかにも類想句が生まれそうな(類想しか浮かべようがないような)吟行地のラインナップではないか。

内容が自由であるはずの定型俳句なのに、さあ俳句を詠みましょうと日常を離れ連れ立って出かける場がなぜこのように偏っているのか。俳人自ら陳腐な題材に囚われている可能性がある。

一〇年後の今は違うよと言えればよいのだが果たしてどうか。俳句とはこういうものという観念に囚われていては、俳句は侘び寂びだとして、いかにも俳句らしい俳句を詠む愚をくり返す。定型につきもののステレオタイプという負の側面に捉われてはならない。句会での高得点を期待して句作をしていては、座の文芸だった連俳の世界に戻るばかりで、人間の諸相を描いてその本質に迫ろうとする小説の足下にも及ばないことになる。

インターネット句会も増えてきたし、高校生の俳句甲子園もある。しかし、現在の定型俳句を支える支柱は実在の俳句結社群である。いずれも構成員の高齢化が進み改革は容易でないが、その一人一人に新しい発想が求められている。百年前に子規が高く掲げた理想通りに俳句を芸術の一分野として位置づけるのなら、俳句作家それぞれが姿勢を正さねばなるまい。

「作家はけっして作品の意味の最良の保証人ではありません。芸術において重要なことは、作者の意識をも超えたところで、作品がその意味を汲み上げてくるところにあります。…場合によっては、われわれは作者の意図や意思に反する意味を読みだすこともあるのです。…汲みつくし難い潜在的な可能性を秘めた作品が現れてくるが故に、われわれは時代を超えて、幾度となく同じ作品に問いを発し、それを新しい時代の中で読み直すというわけなのです」(小林康夫『前掲書』)

このような鑑賞に堪え得る秀句を「発見」したいものだと、私は切に思う。