

素十／耕衣の「脱構築」的読解

——その通底性を巡って——

柳 生 正 名

甘草の芽のとびく／のひとならび

大晩春泥ん泥泥どろ泥ん
素十／耕衣は、生年では、僅か七年の差に過ぎない。ほぼ一世紀におよぶ生涯の大半を兵庫で過ごした耕衣に対し、素十も戦後の円熟期、十六年間に京都に居を据えた。現在から見れば、おおよそ同じ時空をともした二人、と言つてさしつかえない気がする。

にもかかわらず、一つの論の中で、素十／耕衣を同時に取り上げることは、まずさされて来なかった。俳壇の常識からすると、それほど異質なもの同士。あえて一つの土俵に載せれば、どちらか一方に肩入れした（他方を否定的に捉えた）形にならざる

をえなかった、とも言える。本論は、そうした「常識」への根本的な問いかけの試みである。

その道具立てとして、ここではフランスの現代哲学者ジャック・デリダの議論を取り上げる。この「ポストモダンの旗手」の根本テーマは、善／悪、主観／客観など「優劣をつけた二項対立」の図式を基盤に据えた西洋的思考の伝統（これを彼は「形而上学」と呼ぶ）の問い直し＝超克にあった。

これに当てはめれば、本論の問題意識は、素十／耕衣の組み合わせが、俳壇において克服すべき形而上学的「二項対立」の典型的な例ではないか——という疑問に集約される。

冒頭の高野素十の句は、昭和四年「ホトトギス」誌五月号に続き、六月号の雑詠欄でも巻頭を得た四句中の一句。昭和初年期の同誌黄金時代、素十は水原秋櫻子、山口誓子、阿波野青畝とともに「4S」と並び称された。わけても、同誌主宰の高浜虚子は、素十の徹底した写生への没入姿勢を評価し、客観写生の第一人者たる位置づけを与えた。

1 素十の見た「大きな命」と「瓊末主義」

甘草はマメ科多年草。根茎が地下を走り、春になると、冬を生き延びた宿根から芽吹く。しゃがみこんで、個々に見れば、芽は地面にばらばらに散らばる。ひとつひ

かん草

とつのは偶然に自分の場所を得て、そこに勝手に根付いている、としか感じられない。

しかし、見る者が立ち上がり、少し離れて眺めると、地中の根茎に沿い、芽が一列に並んでいることが窺われる。視点を一歩引くことで、それまでばらばらに見えた甘草の芽の命が、より「大きな命」のもとにつながる。

一見、個々ばらばらの卑小な命が、実は宇宙全体をも包み込むような悠久の命につながっているのではないか。そのことを、微細な自然の様相の中に垣間見してしまった素十の「われ発見せり」という叫びに似た世界観的な感慨が、この句にはこめられている。

それだけの奥行きを、句に感じ取ったからだろう、当時の俳壇に絶対的權威を誇った虚子は絶賛した。にもかかわらず、秋櫻子はこの句に「自然の真の他に、何物の加えられたるありやと、反問したい」とする批判を投げ掛けた。「句は自然を単に描写したのみで芸術的表現の域に達していない」との問題設定は、ホトトギス内外で一定の賛同を得るに至り、ことは俳壇を二分

する歴史的事件にまで発展する。やがて、この句は、同時にホトトギス巻頭を飾った。

朝顔の双葉のどこか濡れるたる
などと合わせ、「草の芽俳句」の名で瓊末主義の典型と攻撃されることにもなる。

興味深いのは、秋櫻子が「甘草の」を槍玉に挙げて、虚子に異議を申し立て、ホトトギス離脱にまで至るきっかけとなった一文の題が「自然の真と文芸上の真」であることだ。また、内容においても、この歴史的文章の枠組みが、デリダが批判の対象とした形而上学的「二項対立」の枠組みに立脚している感は否めない。

一方、この句で素十は「いとけなきもの宿命の姿」を見たと言懐する。とびとびに芽吹いた甘草は、ひと並びに大きな命へとつながりながら、偶然芽吹いた場所の土の固さや日当たりによって、勢いや育ち具合も違う。そこに偶然や神の気まぐれに翻弄される「命の悲しさ」を観たと言ひ替えても良い。素十の句世界を俯瞰すると、最も根底的な感情に、この「悲しさ」があることが分かる。

青みどろもたげてかなし菖蒲の芽
罔鴨雌をつ、きぬかなしけれ
悲しけれ盆寺の前に子を叱る

雷魚増ゆ公魚などは悲しからむ

素十の透徹した眼は、大きな命につながり、やがてそこに還るアニミズム的樂觀のうちにも、あらゆるものの内にあって、決して消え去りはしない命の根原的な悲しさを、見逃さない。その意味で、秋櫻子の言うような「単なる自然の描写」に終わる句は本来ないはずだ。ただ、例えば「甘草の」では、「いとけなきもの宿命の姿」を感じ取ったことを、文言の上では一切表現していないことも確かである。ちやうど「根茎」の存在が句の上では一切描かれず、隠されるように。

甘草が根茎を持つ多年草、という事実は、かなり専門的な知識に属し、このことが、句の解釈を難しくしている。その種の知識が乏しい読者にも、素十の本来意図した、つまりオリジナルな句意を伝えるためならば、個々の芽が地下でつながっていることを「甘草の芽の根茎なぞり並びたる」などと、説明的に叙することは不可能では

ない。しかし、素十は決してそうはしなかつた。何故か？

2 俳句における音声言語と文字言語

ここで、若干、話の脈絡を欠くことにはなるが、デリダの言語（エクリチュール）論を取り上げる。冒頭、二項対立的な思考に基盤を置いた西洋形而上学への批判という、彼の考え方を紹介した。しかし、それだけであれば、例えば禅思想はいにしえから二元論的な発想からの脱却を主張しており、デリダを持ち出して議論する必然性は薄い。

本論があくまでデリダにこだわらる理由は、彼が西洋的な思考の根底に、とりわけ「音声言語／文字言語」の歴史がある、と捉える点にある。ここで言うエクリチュールとは本来、フランス語で書くことや書かれた文字・文書などを表す。とりあえずは、話すこと、話された言葉を表すパロールとの対比で、「音声言語」に対する「文字言語」と捉えても良い。その場合の「音声言語／文字言語」の二項対立においては、音声言語が常に優先し、特権化され

る一方、文字言語は従属する二次的存在、という優劣関係がある。

音声は文字に優先する、と言われると、ローマ字など表音文字ではない漢字を文化の中核に据えてきた日本人には違和感が残る。ただ、デリダが強調するのは、音声言語が話者自身や言葉が生じた経緯と一体となった「オリジナル」としての性格を持つ点だ。もし聞き手が誤解していれば、話者は反応から察し、その場で誤解を解きうる。

これに対し、文字言語は、文字として書き留められたとたん、オリジナルに対する「コピー」の性格を帯び、作者の手を離れ、独り歩きを始める。すると、その本来の意図とは別の次元で、読み手が解読することになる。解読という作業は、どんな場合でも、多かれ少なかれ誤解を生むが、作者はその一々の誤解を解いて回ることなど不可能だ。

パロール／エクリチュールの二項対立を、このように、オリジナル／コピーの対立に置き換えることは、デリダ論という観点からは極めて乱暴だ。しかし、本論はあくまで素十／耕衣論であり、読者の理解に

無用の混乱を与えないよう、音声言語／文字言語という図式に単純化して考えを進めていく。

吟行を考えてみればよい。その場の囁目で詠まれたばかりの句がいわば音声言語だ。参加者に、句に詠まれた実景やこめられた作者の思いを共有する。

ところが、これが活字「文字言語」となり、吟行参加者以外にも読まれるかどうか。読者は実景を見ておらず、自身の体験や想像力で補って理解するほかない。必然的に誤解や作者には想定外の付け加えが生じる。

文芸一般で「鑑賞」と言う場合、通常は音声言語の次元で作品を把握することと理解される。形而上学的「アカデミックな芸術観」では、原作が常に貴く、模写は劣つたものに過ぎない。「文字言語された作品」を本来の「音声言語な姿」に還元していく作業こそが鑑賞なのだ。従って、読者は、文字言語から作者が本来、どんな状況で、何を感じたか、読み取ろうとする。俳句の場合も、同様の考え方をしがちだ。

しかし、自らの姿を五・七・五という極限的な短さに定めた時点で、俳句は散文の

持つような伝達性をかなりの部分、捨てて
いる。文字言語から音声言語を復元するの
には情報量が不足しがちだ。結果として、
俳句の鑑賞は、建前では音声言語の復元を
目指すようであり、文字言語が音声言語の
引力圏を飛び出し、独自の運動をしやす
い。

3 素十／耕衣俳句の音韻性と「悲しさ」

以上のオリジナル／コピー論を踏まえ
て、秋櫻子が「甘草」の句に対して行つた
批判の意味を再検討してみる。秋櫻子なら
ば、「甘草」の句にこめられた素十の世界
観的な感慨[〓]句の音声言語的内容は理解し
ていたろう。その上で、秋櫻子の思考過程
を再現すれば、こうではないか。

「甘草」の句が活字となり、文字言語
として流通し始めた時点で、大多数の人間
には、この句の音声言語次元での含意は容
易に理解されないだろう。何故か？ それ
は、素十が句を甘草の芽の姿の描写にとど
めてしまったからだ。素十にオリジナルな
感慨、思いがあったなら、素材の発見の上
に「文芸的」な操作を加え、読者が

音声言語な次元まで理解できる形に練り上
げて、作品として完成すべきである。それ
を素十はしていない——と。

であるならば、秋櫻子は、句の音韻性の
特異さを見落としていて、と言わざるをえ
ない。中村草田男は言う。「の」という語
と「と」という語を程よい間隔に点在さし
て、いずこにも調子と意味との切れ目を置
かず「ひとつらに」叙し終わっているところ、
全く描かんとした対象の姿を如実に伝
えるの感がある」。その通り、句の後半部
は、意味上は甘草の根茎をたどった芽吹き
の様の厳密な写生表現たりつつ、「の」
と「び」音を循環的に配した絶妙の
擬態語となっている。

それのみではない。この音の「つらな
り」の純粹であつて、かつ律動的な相は、
大自然の刻む悠久の命のリズムへとつなが
る。それは一種の呪文^{マジック}ですらある。「甘草
の芽をしておどけさせておる大きな自然の
ほほえみを感知しているのである。此の境
涯は全く恍惚である」と阿波野青畝が評す
るのも、このことを指す。ここに来て、

大晩春泥ん泥泥どろ泥ん

という永田耕衣の句を、素十の「甘草」と
並べて掲げた筆者の意図が理解してもらえ
よう。安西篤は、この句に「上五の『大晩
春』という季節の捉え方には、『大晩年』
ともいう耕衣最晩年の豪華な心意」を見
る。その上で、耕衣自身が「カオス即存在
の根原と拈弄観念して怠らぬ私観の〈泥〉」
であり、「擱めば即刻泥まみれになる物質
の泥」でもあると述べた、中下の律動的な
音韻の反復を「生命の根原にあるマグマ状
の〈泥〉の物質感」を反映したものと捉え
ている。

人間の生死^{しょうじ}すら、やがて命の大きもとな
る〈泥〉に返り、その〈泥〉の中から新た
な生命が芽吹く、大きな自然の営みに過ぎ
ない、ということだ。その意味で、大晩年
の耕衣が棲んだ境地は、素十の「甘草」に
示された、大きな命につながる世界と決し
て別でない。

のみならず、耕衣の句で中七からの母音
のみを書き出せば、00(N)00000
000(N)となる。この0音の反復が、
ぬかるみの粘りの様と、全ての生命の終着
にして始原たる存在感、さらにはその響き
が怪談歌舞伎の下座音楽よろしく、「あた

かも（ドロン）と宇宙的に消えていく擬音（安西）のようにも受け取れる。音韻的な効果に語らせる点で、素十の「甘草」との通底ぶりは明白だ。

素十／耕衣の通底性について付け加えれば、先に素十の句世界に登場する、ほとんど唯一の主観語が「悲し」であることを指摘した。耕衣では、これに「寂し」が取って代わる。

夢の世に葱を作りて寂しさよ

空蟬にかき附かれたる寂しさよ

人形の顔の暗みの真寂しさ

極自然なる寂しさや夏雀

こう見てくると、秋櫻子が「甘草」の素十を批判したことに別の視点が生まれる。子規の俳句革新・月並批判の流れを覆しかねない、耕衣並みの「前衛的傾向」をはらんでいることへの直感的な違和感。言い換えれば、彼の思考の根底にある「芸術／自然＝非芸術」という二項対立を基盤にした価値観を揺さぶられることへの反発——これが、秋櫻子をしてホトトギス離脱にまで踏み切らせた伏線になっているのではないかと、勘ぐりたくなる。

4 俳句の生き残り戦略としての音韻

なぜ、素十／耕衣という、正反対の資質を持ち、立場を取った同士が、音韻性という切り口でここまでの共通性を持ちうるのか。思うに、それは、五七五定型を含めた俳句の韻律や音韻というものが、人の記憶に自らを刻み込もうとする文字言語ならではの生き残りの戦略を秘めており、俳句にとって本質的な意味を持つからだ。

十七音という定型詩としては極限の短さ。それが日本語を使う者の「遺伝子」に刻み込まれた五七五にリズム分散されている点。いずれも、日本語で思考する者の記憶に残りやすい、という結果をもたらす。俳句は直接、人間の記憶の中に棲み着くために、不自然なまでの短さや窮屈な定型を敢えて選択した、と思えるほどだ。それは、言い換えれば、俳句が本来の安定した音声言語の姿よりも、不安定な文字言語として人々の記憶をさすらい、生き残る道で自らの宿命として引き受けた、ということではないか。

歌舞伎役者が長々とした台詞を憶えるの

も、小僧が意味を知らない陀羅尼を朗々と唱えるのも、七五調や四六駢儷体のリズム、踏韻などのテクニクが駆使された結果だ。同様に音韻上、特徴のある句は、記憶への定着度も高い。音声言語的な作者の意図は正確に理解されなくても、——極端には意味不明でも——流通する文字言語として、音韻的に記憶に棲み着き、生き残る。あたかも種子のように、根茎のように。

句が記憶に棲み着くとはどういうことか？ 禅の公案を考えてみる。「父母が生まれる前の真実のお前はいかなるものか」——ある禅僧はこの公案を与えられ、どうにも答えることができなかった。悶々と歳月を経て、箒で掃き飛ばした石が竹を撃つ音を聞いた刹那、頓悟した。問いが心の奥深く棲み着いた状態で、些細な体験を機に、問われたことの真実の意味が瞬間、眼前に開けたというべきだろう。

われわは、俳句が「分かる」「分からぬ」と気軽に言う。しかし、先に述べたように、本来限られた情報量しかなく、音声言語な意味から切り離された文字言語としてしか受容し難いのが俳句だ。論理的

には分からなくて当然、と言うのが、むしろ本来の在り方ではないか。それは、禅問答が解答不能問いを取って問うことと似通っている。

だから、もし本当に「分かる」ということが、俳句において成り立つならば、それはかの禅僧の中で生じたのと同じ事柄が起るることによってしかない。俳句が真に受容されるためにはまず記憶に残ることが必要だ。一見して分かったように思われ、すぐ忘れられる句が深く理解されることはない。逆に、一見理解不能のように思われても、音韻が魅力的で不思議と記憶に留まる句の方が、真に理解される可能性を秘める。極論すれば、「記憶に残る句こそ名句」たりのう。

そうした句と出会うことで、記憶の中に根付いた根茎は、やがて読者の人生における時々の経験や思いに応じ、とびとびに芽吹く。とびとびながら、その芽は深部でつながっていて、時を経て、読者の句に対する理解は作者の本来の意図に迫るレベルまで深まりうる。それに至る過程で、人は時々句をどのように理解し、（それが誤解だったとしても）どう感じたかをたどる

ことで、自分の人生の道のりを振り返り、生長にも気付く。俳句から得られる感動とは、句が自分の内面に引き起こした出来事の全体に対して感じられる思いのことなのである。

そこでは、句のオリジナルな側面ばかりに価値が認められるのではなく、広く流通し、様々な場所に浸透するコピーとしての側面が重要になる。俳句の本質は、作者の心や生活史といった静的な場に留まるより、句と読者との間に起こる動的な出来事ととらえられるようになる。それは、作者にとつて、自らの句を手離し、読者に託すほかないという他力的な宿命をも意味する。

俳句が文字言語だ、と言うのは、花の種や球根であると言うのと似ている。種を割つても、花は見つからない。種が記憶の土壌に芽ぶき、根を張り、葉を茂らせて、やがて花が咲く。とすると、「甘草」の句は、草の芽の姿を写生しつつ、俳句が文字言語として、どのように人の心に棲み着き、理解されていくかを『隠喻』で示した句とも解釈できる。俳句の中で俳句の根本的なあり方「文字言語性について自己言

及するという、メタ言語的な性格すら帯びているのだ。

ここで、第一章の最後に挙げた素十への疑問、第三章の冒頭に秋櫻子に仮託して示した批判に同時に答えるとするれば、こうだ。「甘草」の句で、素十が自らの思いを取って示さず、自然の描写に止めたのは、句が禅の公案のように受容されることを望んだからだ——と。素十は（耕衣も）文字言語である俳句が読まれた瞬間に音声言語として理解されることの困難をいやと言うほど承知していたのではない。言い換えれば、俳句が文字言語であるゆえの限界を十分知りつつ、文字言語であるために開ける可能性を極限まで追究した点で、二人は通底していた。

5 耕衣の根原俳句、または「超二元」

恋猫の恋する猫で押し通す 耕衣

この句は、戦後の俳壇を席卷した『根原俳句』の代表作とされる。山本健吉は実作、理論両面で耕衣が主導した根原俳句に対し、多くは「絶対無」たらんとしたのだの野狐禅に終わってしまふ」と手厳しい

ものの、この句は「一つの滑稽をとらえており、(根原俳句の) 成功した例の一つ」と評価する。実際、コイとネコの反復が印象的で、一読して即座に記憶に根付く句であることは間違いない。

根原俳句について、健吉は「要するに存在(生命)の根原を追究する『根原精神』によって貫かれた句であり、素材的には一元俳句の方向を取る」「一つの素材に執着し、それを追及することによってその物自体の根原に達しようとする」と分析する。そして、耕衣自身の実作では、

行けど行けど一頭の牛に異ならず
最高を直ぐ降りかゝる揚羽蝶
もう種でなくまっさをに貝割菜
を典型的な例として、挙げた。それでは以下の句はどうだろうか。

風吹いて蝶々迅く飛びにけり
歩み来し人麦踏をはじめけり
翹わつててんたう虫の飛びいづる
ひつぱりて動かぬ糧や引つぱりぬ
ひつばれる糸まつすくや甲虫
言わずと知れた、素十の代表句である。

そこに根原俳句との違いは紙一重もない。根原俳句においては、「禅思想との親密さ」が指摘される。この傾向は、道元や白隠への傾倒を隠さなかった耕衣はもちろん、実は素十の句にも色濃く見受けられる。例えば、

火著もて三十棒の真似を炉に
雪明り一切経を蔵したる
第一義浮葉即ち平らかに
晩年、病で主宰誌「芹」の一時休刊を余儀なくされた折の、

夏の人空手来たりて空手去る
に至っては「禅の悟覚の思想」(倉田紘文)の発現を見るほかない。前章で、素十が自らの俳句を「公案のように受容されることを望んだ」といささか断定的に記したのも、句のうちに禅への尋常ならぬ関心が示されていることを踏まえてのことだ。

根原俳句が方法的に「一元」俳句の方向に傾斜するのも、禅が善/悪、有/無などの二元論的な「分別」(デリダの言う二項対立とほぼ重なる概念だ)を徹底的に批判する態度に影響を受けている。ただ、キ

リスト教に代表される「一神教」は、本来一元論のはずが、自らと相容れないものを排除しようと、結局、神/悪魔、正統/異端などの二元論に変質しがちだ。これが現在のテロを巡る世界的な暴力の悪循環を招く背景になっている感も否めない。このように、「一元」に執着すれば、一元論が結局は最悪の二元論に陥る危険性を禅はリアルに見て、あえて非一元でもある「超二元」と唱える。デリダの西洋形而上学批判と相通する発想でもある。

敷衍して考えれば、耕衣の「恋猫」を巡る問題状況がより鮮明になる。この句では「恋愛」と「恋する猫」の関係が問題だ。語義からすれば、どちらも「早春にさかっている猫」を言う。俳句の世界では、これに季節感を背景にした一種の詩趣を認め、季題として扱うが、この立場でも、「恋猫」と「恋する猫」はまったく同じことになる。

山本健吉はこれを逆手にとり、句は「恋猫」は「恋する猫にあらず」という概念が前提となつて成立する。そこに一つの滑稽をとらえており、成功した例の一つ」と評す。「白馬は馬にあらず」などと同

様、論理的な詭弁、言葉のトリックとしての面白さを認める。

しかし、一概に「恋猫」といっても千差万別。概念的な把握をはみ出さずにはない生き生きとした何かを持つ。語感的にも「恋猫」には概念的なニュアンスが強い一方、「恋する猫」には個々の相の立ち現れが感じられる。耕衣の見た猫は「恋猫」という一般概念的な季語では塗りつぶせない、個のびちびちした生命感を主張していたのではないか。

と云って、「恋猫」と「恋する猫」が別としてしまえば、それは二元論。同じといえば、一元論の罫に掛かる。恋猫の実相に観入した耕衣はそのどちらでもない、超二元の立場の可能性を実感した。

句は、さらに、恋猫が恋する猫で「押し通す」と言う。恋猫のふてぶてしさや、いつまでも尾を引く鳴き声の粘り気を言っていて妙だ。健吉の言うように単なる概念操作でできたのではなく、猫を見詰めた実感なしには生まれえない句だろう。根原俳句の傑作でありつつ、優れた写生句たりえてゐるのだ。

6 写生に潜む戯れとしての古今調

根原俳句の根底に脈打つ超二元への意思は、次の素十の代表句にも色濃く影を落とす。

方丈の大庇より春の蝶

素十

京都、龍安寺での作。その方丈南側の枯山水は石庭としてつとに有名だ。築地塀に囲まれたこの庭、露面の大部分は繊細に箒目の入った白砂で覆われ、中に配置された大小十五の庭石と周辺に僅かに生えた苔が意匠の全て。本来の日本庭園に必須の水、樹木を一切拒否した「枯」の名にふさわしいしつらえだ。

七・五・三に分かれ、独特のリズムを感じさせる石の配置には、実は見る者への重大な問いかけが潜む。庭は通常、方丈に突き出た縁側から鑑賞するが、縁側のどこから見ても、十五の石を全て見渡すことはできない。必ずいくつかが別の石の蔭に隠れるように配置されている。「十五の石が存在するが、十五の石が見る者の眼に現前することはない」——禪問答そのものであ

り、デリダの言う「西洋形而上学」現前至上主義」の根本を揺るがす問いかけだ。

枯山水は悟りの世界を形象化したもの。禅利では、これを、俗界たる縁側から眺めること自体、象徴的な意味合いを持つ。庭と縁側の間には、越えられぬ深い断層が存在する。

しかし、素十の心底は「超二元」だ。庇の上から舞い降りた蝶は、二元を分け隔てる断層を無心のうちに飛び越え、次には庭石の上に翅を休める。宙にある間、蝶には十五の石全てが見えていたはずだ。その時、蝶が巧まずして、仏（超二元）の視点を持ちえていた、という思いを、素十は噛み締めている。

注目すべきは、句を音として聞いた場合の効果だ。「ホウジヨウノオオヒサシ」から、本来の意味「住職が住まう棟の軒に大きく突き出した庇」まで、すぐ行き着ける者は多くない。例えば、オオヒサシを「大日差し」と誤解する場合もある。先に述べた通り、俳句はオウジナル音声言語から離れた文字言語として独り歩きしがちである分、こうした誤解が生じやすい。ハルノチョウですら、「春野てふ」「張るの」「張」など

と聞かれうる。

句からは、春光が石庭の白砂に反射して、眩しいばかりの景が目につかぶ。その分、大きく張り出した庇が産み落とす影の深さが印象的だ。光と影の織り成す対照が、悟りと迷い、無心と煩惱、蝶と作者それぞれの対比と呼応し合う。この句における光と影の効果は、多くの鑑賞者（楠本憲吉、鎌倉佐弓など）が指摘するが、句の文言では光も影も表現されてはいない。この光陰はどこから来るのか。オオヒサシ大日差しの音が読者の無意識のレベルで機能している、というのが仮説である。

句全体に漂う不思議な緊迫感さえも「張るの張」という音がサブリミナル映像的な効果を生み出している、と考えられる。俳句が記憶の中に棲み着く文字言語だからこそ、こうした深層意識への影響が無視できないのではないか。

さらに、ハルノテフ春野といふ、の誤解は藤原定家の「見渡せば花も紅葉もなかりけり裏の苦屋の秋の夕暮れ」と同様、枯山水に華麗な春の野を幻視させる働きを（より少ない字数で）密かに果たす。その中に蝶が降り立ち、翅を休める景を、現実

と夢幻が混然とした詩情のうちに定着する。

この句を巡っては、春の季節である「蝶」になぜ敢えて「春」を付けたのか、が論争的になってきた。もちろん、素十は掛詞的な技巧を意図的に用いたわけではない。ただ、深層意識的な側面ではその効果を感じつつ、句の姿が定まったのではないか。こうした音韻面からの分析が、「春の蝶」の季重なるの詩的必然性を裏付ける根拠となり得る。

瓜苗やたたみてうすきかたみわけ

耕衣

後の一連の母物の原点とも言うべき、耕衣初期の名作にも、同様の音韻的な分析が可能だ。句は「たたみ」と「かたみ」が同じ母音A A Iを持つ。この韻の重畳的な反復が、丁寧に畳まれた義母の形見の和服の視覚的な相を写す。また、今は取るに足らぬ小ささながら、死の対極にある爆発的な生命力を秘めた瓜苗の折り畳まれ具合とも的確に照応し、耕衣ならではの生死が交錯する世界を示す。

のみならず、「たたみ」は容易に「畳」

と誤解され、座のしみじみした情感を表現する。冒頭「うりな」の発語が「な」を禁止の助詞と誤解して「（形見を）売りな」とも聞かれうることも、あながち無視できない。

先の「甘草」の句での擬態語的な音韻効果には賛同が得られても、「方丈」の句への本論のアプローチは、大方にとつて受け入れ難いものだろう。何と言っても、子規が古今集をこき下ろし、掛詞や縁語を駆使しての「機知」の文芸を否定した事實は厳然としている。写生信奉者から、「素十の句を駄洒落や地口の類いに貶める戯れ事」と憤激を買うことも想像に難くない。

しかし、駄洒落や地口の類いこそ、実は俳句の根原につながる「俳味」や「滑稽」と通じる問題であったはずだ。ならば、素十や耕衣の句と戯れることが、決して二人を冒瀆することにはならない。

7 客観写生の脱構築は素十のうちに起こる

古今集から談林俳句を経て、月並に至る言葉との「戯れ」の系譜（それは俳句理論に西洋形而上学的方法論を導入しようとする

した子規が俳句「革新」において否定し、切り捨てべき負の存在と位置づけた二項対立の一方である）が、俳句「革新」の論理的帰結と言ふべき、客観写生の代表作のただ中で、密かに、しかし脈々と息づいている事実を確認すること。これこそは、デリダが主張する西洋形而上学の『脱構築』

超二元化という作業にほかならない。
脱構築は、対立する二項の正負・優越を逆転することではない。それだけでは、新たな二項対立の図式を作るばかりで、土台をなす西洋形而上学の罫から逃れられない。デリダ自身「脱構築とは形而上学と反形而上学に共通な起源の神話を解体すること」と強調する。

本論で素十／耕衣の句を通じて見たのは、子規が俳句革新の前提とした「芸術／戯れ」「西洋的写真／古今集の機知」などの二項対立自体、その境界線が実は不明確で、お互い浸透し合い、一方に向けて純化しようとするほど、他方の性格を密かに帯びざるをえない、という現実の姿だ。これが、例えば「客観写生の脱構築が素十の写生句のただなかで起こっている」という事態である。

思い返せば、「甘草」の句は写生句であると同時に音の戯れの句でもあり、メタ言語性さえ備えていた。耕衣の「恋猫」も根源思想に基づく前衛句でありつつ、実相観入を地で行く写生句の色彩を帯びていた。これらは、「写生／前衛の脱構築が素十／耕衣の句のなかで起こっている」と言うことでもある。

西洋形而上学は二項対立の構図の根底に「純化」への衝動を絶えず秘める。ならば、脱構築とはこの形而上学の横暴（極端な例が民族の大量虐殺^{ホロコースト}）に異議を申し立て、二項対立の境界線に猥雑や不確定性を持ち込む「超二元^{超二元}さすらい」の原理だ。

俳句という吹けば飛ばような文芸形式は、人々の記憶をさすらい、最終的にその中にしか生き残るすべを知らない。そのように生き残る道を、自らの宿命として積極的に引き受けた、とも言える。だから忘却という圧倒的な暴力に対し、文字言語として生き残るため、あらゆる戦略を汲み尽くす。読み手の誤解さえ利用して記憶に留まる。ある意味、生命そのもの（例えば恋猫）の持つ「猥雑」と「したたかさ」に満ちあふれた世界だ。

俳句に係わるものは、この世界に生きることを覚悟するほかはない。俳句は、音声言語の「純粹」と「定住」を捨てても、文字言語の「猥雑」と「さすらい」を生きる「いとけなき」ものの宿命を自ら引き受けたのだ。俳人としての耕衣／素十が、そしておそらく虚子も、この宿命を負う「寂し」と「悲しさ」を胸に秘めて、生きたように。

（了）