



ここにある多行表記の俳句の方を読んでの反応は、??? ……!?!、だろうか。俳句と言われて読めば、無理もない。しかし多くの体験で言えば、重信の多行表記俳句を読みつづけた後に『山川蟬夫句集』の「伝習俳句」形式の句を読んだとき、何か物足りなさというか、拍子抜けしたような感じを抱いたものだ。これが詩歌の力というものだろう。それぞれの表現形式のもつ力がぶつかりあった結果の読み手の反応と思えばいい。

気付かれたと思うが、このアンソロジー句集の魅力は、大岡が言うように連句の「付合の妙」にある。まったく違う場所、大きく時を隔たって詠われたにも関わらず、響き合うものがある。もちろんこれは選び出し手の手柄であるが、このように異なる表現形式の二つの句が響きあっていることは面白いことだ。重信の多行表記が俳句であることの証だろう。

思えば芭蕉が編んだ連句集にも、同じ場所で同じ時に巻いたものもあれば、違う場所でも何ら関係なくさまざまな作者によって詠まれた句でもって編纂した連句集もある。おそらくはこうしたこと念頭に置いて企画された

アンソロジーだろう。大岡はこうしたことを踏まえてだろうが、「見開き二ページを一品として読むことを暗に読者に要請している。そうやって読んでみると、何とたちどころに何篇もの新しい雰囲気の商品がそこに誕生していることに気付かされるのだ」と書いている。何とも不思議な魅力に満ちた句集になっている。

しかし視点を変えてみれば、重信の多行表記の試みは発句の延長としての俳句ではなく、それ自体として独立した表現形式を求めるという強い意志を表明するものとしてあった。さらに言えば、時代と拮抗する作者の内面の表白をその形式にぶつけることで、さらにその表現形式の意味合いが深化されていったのだ。それは本来的には、ごく自然な詩(うた)の在りようである。しかし、それを支持しないまでも理解するひとは少なかった。これこそ重信の勲章である。

重信の多行表記形式について大岡は、彼の追悼の弁で「如何せん青春孤立の発明品なるこの詩形は、多くの人に選ばれるよりは、人を選ぶ形式だった」と評し、もって重信を讃えた。そもそも重信は最初から多行表記の俳句を作っていたのではなく、先に引いた『前

略十年』が俳句を作り始めたころのものであり、そのあとの青年期に多行表記を試み始めた。そして後年に至って、俳句を作る習慣をとりもどすという動機で手慰みとして作ったという「伝習派」形式俳句が、別人格としての俳号による『山川蟬夫句集』に収められている。若き日の重信は、なぜ多行表記を試みたのか、その重信ワールドといったものを彼自身の言葉によって確認してみたい。そのキーワードは「ロマネスク」。

俳句とロマネスクというおおよそ不釣合いと思える二つを融合させようと、若き日に重信は企んだ。しかしそれは若書きといったものに止まらず、終生にわたって重信の俳句観の基調をなした。それはこんな風に述べられている。

「わたしは、それ(注 第三句集『伯爵領』)を書くに際して、わたしの身辺をとりまく現実の生きた諸問題の一切に、いちいちロマネスクな形式を与えることに努力した。」(『伯爵領について』昭和27・5「東虹」)

『伯爵領』におけるロマネスクな形式とは、大宮伯爵という架空の人物を設定し、その伯爵領の荒廃に自分の精神の荒廃をもって加担

させると言う筋立てのことを指している。まさに伝奇的な匂いのする架空の世界を詠いあげている。そしてこの「ロマネスクな様式」と多行表記は、若き日の重信の俳句表現にあって切り離せないものであり、のびきらない、切羽詰まったものだったように思える。ここで多行表記によるいくつかの作品をあげて、そのロマネスクな形式の匂いを嗅ぎ取ってもらおうと思う。

吹き沈む

野分の

谷の

耳さとき蛇

§

汽車が

虹が

雲が 税吏が

見下ろす谷間

§

明日は

胸に咲く

血の華の

遂に

谷間に

見出だされたる

桃花花火

§

燈台の

青き喘ぎの

雷雨かな

§

●●●●

●●●●

★?

よひどれし  
蕾かな

●●●●  
—○○●

なぜ重信は、自分と社会の現実の様相にロマネスクな形式を与えたのだろうか。与えざるを得なかったのだろうか。昭和二十一年から三十一年にかけて書かれた重信の俳論を辿ることで、その一端を探ることができるが、若書きの硬質すぎる表現は韜晦だ。

「僕の考える俳句の特殊性は、現在の伝習派の人たちとは、まったく別個のものにならざるを得ない。(中略)数ある文学のジャンルの中から、特に俳句という歯がゆいものを選んだという動機——その動機の中に、見逃がすことのない虚無的な考え方、敗北主義の萌芽のあることを、改めて注目したいと思うからである。(中略)そこから無意識に引き出される虚無主義の妖花こそ、今後の俳句の当然の課題ではなからうかと考える。

(中略)僕は、その最後の虚無的な数条の光芒の中から、敢えて最短短詩とは言わなくても、日本語による新しい短詩の芽生えが始まるであろうことを、かすかながら予期したい」(「敗北の詩—新興俳句生活派・社会派へ—」、昭22・7「太陽系」第12号)

当時の重信の内面の光と影を端的に言い表している。敗戦後の日本文学において、例えば椎名麟三のような実存主義に拠って、虚無の中に光芒(復活)を見出そうとした小説家があったことを思えば、重信の虚無意識は決して特殊なものではなかった。しかし、こうした内面の状況にあって、ひとつの文芸にまで昇華させることは、誰にでも許されることではない。それは、「俳壇化され形骸となった言葉だけが、そこにあったのである」(「パベルの塔—或いは俳句と人間性について—」、昭23・9「詩歌殿」創刊号)という、先鋭な意識があつてのことだ。既成俳壇への苛立ちと、言葉は思想の裏付けがなければならぬという、暗いパッションが濃厚なメッセージというか批評になっている。虚無をもって出発点とする意志は、国敗れて山河ありという、敗戦日本という時代背景なくしてはありえない。そういう意味では、決して今日的な在りようではない。

それにしても、そうした詩的意識が、ロマネスクな形式に傾斜していく必然性はどこにあったのだろうか。同じ戦後の状況にあった現代詩人たち、とりわけグループ『荒地』を形成した鮎川信夫や田村隆一等の詩人たちの

詩に通底するものだが、意味を排除する意志において重信は際立っており、それによってロマネスクなひとつの具象的な虚構世界を作り出した、この意匠は独特なものであったと言っている。重信がここまで意味を排除しえたのは、俳句形式という土壌に拠るところが大きいと思う。重信がロマネスクな形式に踏み入っていく契機を、自ら物語っている批評文がある。

「僕らを縛りつけている日常性の次元の他に、想像力の次元があるのである。本来、詩というものは、現実の人生に不満を感じ、現実の人生を以前よりは理智的に満足を与えるような形体に変化させようとする人間の希望であったはずである。そして、詩はイマジネーションという心理作用に属している。(中略)この詩の正統から、今日の俳句はあまりにも逸脱してしまっている。今日の俳句は、あまりにも経験に従属しすぎている」(「写生への疑問」、昭31・4「俳句」)

経験(現実的な日常)から離れて、イマジネーションの世界に言葉を解放しようと言っ試みだ。なおかつ、俳句という表現形式と付かず離れずという限定を自分に課しての離れ業である。こうした観点に立って重信が評価

した俳人を挙げれば、富沢赤黄男は別格として、日野草城であり、西東三鬼であり、高屋窓秋であり、三橋敏雄等であった。重信が彼らを評して書いた言葉は、「もっとも始原的」であり、「口火をきる」であり、「無意味だけが意味」であり、「一切の夾雑物を排除したリアリティ」であり、「美意識」であった。さらに後年には、三橋の

いつせいに柱の燃ゆる都かな

の句に対して、次のように絶賛した。それは重信の敗戦後の虚無と再生につながるものである。

「これは二十年前の、あの敗戦前後の日本の国土と、そこに住む人間たちの痛切な心を、心にくいまでに的確に言いとめている。あの敗戦の頃のまのあたりの廃墟と、そして同じような心のくらやみの中の廃墟とを、僕は死ぬまで忘れることはできない」(「三橋敏雄句集『まぼろしの鱗』紹介」、昭41・8「天狼」)ここまで述べてきたことで、重信におけるロマネスクな形式への傾斜の拠って来るところが窺われると思うが、より分かりやすく紐解かれていくものとして中日新聞に寄稿した

「私にとって俳句とは」(昭49・11・9)の一  
文がある。

「俳句という技術が停滞した」状況から脱け出すためには、もう一度、あの少年の日に、あるいは幼児の日に、懸命に努力して戻ってゆくほかはないであろうが、この日常の現実の中では、実際問題として、まず不可能のことにちがいない。そこで、せめてものことに、同じような日常の便宜のためだけに狭い常識的な固定観念のワクの中で、みずからの意志の翼を折られて閉じこめられ摩滅しかけている言葉の数々を、その牢獄から救い出し、ふたたび活性化した状態に戻してやろうという試みに加担して、(中略)その刺激によって眠りこけてさびついてしまった意識もおのづから覚醒することもあろうかと思う」詩歌文芸において、言葉をその日常性から解放するという観念は、今日においても根本のことであるだろう。その意味で、重信は俳句という領分を超えてラディカルだった。

しかし、その多行表記形式は、ついに重信を超えるものではなかったという批評があるだろう。確かにその通りなのだが、それは畢竟文学の固有性のひとつの在り様であって、その固有性こそが文学であり、その先にしか

普遍性というものはあり得ないと。先に引いた大岡の重信評も、こういうことだったように思う。そして重信自身もこの独特の俳句形式を他に広めるべきものとして考えた形跡はなく、あくまでも自分の内面を俳句形式で表現するにおいてこの方法しかないと思い定めていたように思う。もちろん旧来の俳句形式への彼なりの批評があつてのことではあるが。

重信の多行表記形式は、少なくともその後の俳句文学においてアドバンテージを持ち得なかったことは確かだが、そもそも重信自身も俳句をもって「敗北の文学」と評したことの本質的な意味を思い浮かべるべきだろう。この多行表記は必ずしも俳壇にうまく受け入れられなかった。当時の俳壇の状況を思い浮かべれば当然のことであつただろう。さらに言えば、この状況は今日においてもさして変わりはない。相変わらず少数精鋭の支持者という状況と言つていい。あれは俳句にあらずという陰の声は、表立って言つたか言わなかったかは別として多かつたはずである。それは至極正当なことである。しかし今読み返してみると、それらの多くの作品はそうした声を撥ね退けるだけの力と魅力を蔵している。その根底には、言語表現への熱い思いがあつ

た。自分の内面を言葉で照射する暗いパッションがあつた。重信の『伝習派』俳句批判も、さらに言えば新興俳句批判もそこに立脚したものだつた。

また、すこし突き放してみれば、重信の多行表記形式は当時の社会状況や表現状況なくしてあり得ないものであると同時に、その時代に生きた高柳という詩人の固有性に根ざすものであつたと言つていい。その当時においては、それに寛容な人からも特異なあるいは早すぎるものとして理解され、およそ普遍性を持ち得ないものとして冷ややかに見られたように思われる。しかしどんな文学も、その時代において普遍性を獲得することは不可能なことである。なぜなら文学は同時進行的には時代性を超えられないものだからだ。それが文学の宿命であり、普遍性などというものは時が証しをするほかないのだ。重信が俳壇の人々よりは、大岡信や吉岡実といった現代詩作者や岡井隆のような前衛歌人に支持されたことは自然の成り行きだろう。

そういう意味で重信の多行表記形式は時代を照らし出している。さらに言えば、現代俳句もその道につながつており、そうした意識を少なくとも頭の片隅に置いておくことは、

意義のあることだと思ふ。また究極には俳句が伝統文芸であるということの一事に拠りかけて安心しきつていたことに對する、それは重信のアンチテーゼであつた。

重信の父親は高柳黄卯木という俳号の俳人だつた。幼くして俳句の匂いを嗅いでいた。長じて青年期特有の、孤立感と鬱屈を背負つたが、幼くして気脈を通じた表現形式の俳句から離れられなかつた。つまり青年期に抱いた現代意識と、父親を通して覗いてしまつた俳句という世界のアマルガムを体現した存在だ。アマルガムという混淆は、やわらかくしなやかであり、決して教条的にはなれない。それが後年に、得がたく幅広い柔軟な、しかし一つの筋を通すことを忘れなかつた、稀少な俳句批評家を生み出したのだと思うが、このことは次の機会に述べてみたいと思ふ。

自家製アンソロジーとして、こんな風に遊んでみた。

目醒め

『山海集』

がちなる

わが盡忠は

俳句かな

\*

山は即ち水と思へば蟬時雨

『山川蟬夫句集』

『夜想曲』で編まれた左側の二行表記俳句は、

友よ我は片腕すでに鬼となり

『山川蟬夫句集』

であった。苑子の想いが伝わってくる。

## (11)

前章で高柳重信の俳句のロマネスクな表情について書いた。それはたとえばこんな句だ。

裏切りだ

何故だ

薔薇が焦げてゐる

(『落子』昭和二十五年)

恋人の 視野のはづれ

ひそかに 死を娶る

(『落子』)

宿痾となった胸の病、それによって戦争に行けない身となった自分の在り様、戦争に行つて死んでいく同世代の若者たちの運命、こ

うしたものが縋い交ぜとなった形で重信の心に時代感覚としての虚無観が根付いていったとみることが出来る。前章ではこれを極めて個別的な状況と述べた。しかし思えば胸の病といい、戦争へ狩り出されていく事態といい、ひとつの時代の社会的状況としての個別性であつて、当時の多くの若者（もちろんその世代に限ったことではないが、その多感さゆへの捉え方において）が抱え込まざるを得なかつた公約数的な状況であつたことも確かである。しかしその結果がロマネスクの様相を呈したことは、やはり重信の文学的資質が大きく関わつていたといつていい。

このロマネスクな心象に表現として具体的な形を与えたのは、イマジズムでありサンボリスムであつた。なかならず重信の心の裏に深く浸透して行つたのは、サンボリスムであつた。そして大事なことは、サンボリスムとの出会いが重信のなかに強固な批評精神を培つたことだ。

磯田光一が「様式主義の司祭」と題して書いた一文がある。『金子兜太 高柳重信集』（以下『重信集』昭和五十九年、『現代俳句の世界14』朝日文庫）の高柳重信集の序文として書かれたもので、そこで磯田はこう言つて

いる。

「詩人が必然的に批評家たらざるを得ないことを自覚したのは、周知のようにボードレールであるが、俳人が必然的に批評家たらざるを得ないことを示したのは、おそらく高柳重信が最初であろう。ここにいう「批評」とは、社会批評でもなければ、自己批評でもない。言葉によつて「つくる」という行為に、ポーの『構成の哲学』と同じ程度に意識的になるということである。(中略) また「批評」を「素材の批評」とは異なるレベルに置いたという点で、彼は社会派のすべての創作原理と対立する。また彼は、様式への偏固なまでの執着を持つがゆえに、俳句を詩に近づける方法論にも対立してしまふのである」

短いセンテンスのなかに、簡潔に三つのことを指摘している。噛み砕いて言えば、ひとつは彼の批評精神は言葉の表現様式に不断に意識的であることに拠つていふこと、二つ目は読まれた素材ではなくあくまでも表現された言葉の在り様を批評の対象にしたこと、三つ目は様式へのあくなき執着。この俳句形式とその様式への執着が、重信において終に俳句を詩から分つことになつたことだ。これら三つのことは、重信にあつては

緊密に絡み合って、その批評精神を形成した。そしてその批評精神が向った先は、最後まで俳句であった。磯田の理解は、重信が言語表現にどんな意匠を纏おうとも彼は俳人だったということである。そのように重信は俳句に殉じたわけだが、このことについては改めて後で触れよう。

もうひとつ触れておきたい興味深い高柳重信論として、夏石番矢の『つねに生誕するロス』(『高柳重信の世界』(以下『世界』、一九九一年 梅里書房刊 所収)がある。夏石はこの中でイマジズムやダダイズム、シュルレアリズムの重信への影響を指摘している。言葉というものの認識において、これら西欧の文学運動の成果の先に重信は立っていたというものだ。夏石のこの指摘は、重信の次のような発言に拠っている。

「詩が、言葉というもともと根源的な道具を使って、もともと根源的な問題に迫ろうとするとき、しばしば僕等は、その言葉が、決して根源的とはいえないものを表現してしまふのを見ってしまう。言葉というものは、その生成において、もともと根源的であるにも拘らず、事実のもっとも皮相な部分しか捉えることが出来ないものであるらしい。たとえば、

言葉は、真実に近づいたと思えば思うほど、それらの言葉は極めて暗示的になってしまふ」(『暗喩について』一九五六年『俳句研究』所収)

夏石はこうした〈言葉の背理〉についての重信の認識が、イマジズムやダダイズムなどの基本的な認識とつながっているとみている。それは言ってみれば、幼児が発する切実な叫びの言葉と、伝達の道具として表層的ならざるを得ない言葉の狭間で揺れるもどかしさであり、苛立ちであり、それでもなおかつ言葉によって真実を掬い取ろうとする試みだった。重信はそこに暗示(広辞苑に拠れば、別のものを示して、それとなく感じさせること)という方法を用いて真実に迫る試みをしたのだ。そして重信は、その試みに相応しい表現様式を考え出した。

馬車は越えゆく

秋の飛雪の

鉛の丘 (『伯爵領』昭和二十七年)

これを一行形式に置き直すと、

馬車は越えゆく秋の飛雪の鉛の丘

となる。三連の間に在る沈黙というか切れが、前者の場合において一層大きなものになっている。重信はこの様式でなければ、自分が捉えようとした「真実」は掬いとれないと思っただらう。

三橋敏雄が『重信集』の解説で披瀝していることも、上記の重信の認識につながると思う。それは重信が塚本邦雄との交流を通じて発した俳句宣言と言うべきものである。

「彼は三十一音と全く等量の言葉で、今までの短歌とは全然別の詩を書くことを決意して実験をはじめ、僕(注 重信)も、十七音と等量で今までの俳句と全くちがった詩を決意した」。やがてその成果が句集『落子』となつて世に現れた。また三橋は、富沢赤黄勇の『落子』への序の一節を引いている。「彼の詩の方法は確然と造型性の上に置かれてある」(今後更に、より絵画的造型へ近接するのではないかとさへ考えられる)「ともあれ高柳重信は、今日この一書を彼の最初の実験として提示した」。この「絵画的造型」という指摘は、重信が「今までの俳句と全く違った詩」としての俳句を求める際に採った方法として、イマジズムの存在があったことを示唆してい

る。

ここで重信の多行表記の変化について触れておくと、初期には、イメージをより強く喚起させるための装置として、文字やフレーズの段落にイメージに相応した変化をもたせる視覚的な方法が採られたが、それは確認できるかぎりでは『罪囚植民地』までであって、『蒙塵』以降は段落のない多行（空白行を含めた四行）表記になっていく。改めて初期の多行表記の句を引いてみる。

身をそらす虹の

絶巔

処刑台

〔路子〕

降る雪の

かなた

蠟燭の

輪の

舞踏

靴

〔伯爵領〕

しづかに

しづかに

耳朶色の

怒りの花よ

〔罪囚植民地〕昭和三十一年

これに対して、『蒙塵』以降の多行表記の句は次のようなものである。

扉は叩かれ

秘符は祈られ

この

繩梯子

〔蒙塵〕昭和四十七年

沖の父

誰も見知らず

在りとのみ

〔遠耳父母〕昭和四十七年

イメージズムの特色である視覚性の要素が消えて、多行の要素だけが残った形だ。思うに方法の問題はひとりの作者においても変化していくが、そのひとの精神的な根本に関わることは、よほどの契機がないかぎり引きずっていくものだ。その意味で重信にとってイメージズムは、畢竟方法論の範疇のものであったと言っているように思う。

重信の精神的な本質のところでは、やはり反自然主義としてのサンボリスムの影響が大きかったと言わねばならぬ。ポードレルであり、ランボーであり、若き日の重信が耽読したと中村苑子が述懐しているリラダン（注）の世紀末観であり、言葉による反時代的な試みである。それはどんな世界であつたらうか。ポードレルの『悪の華』から、インタターネットサイトで見つけた南堂久史の新訳で引いてみよう。堀口大學訳よりは、現代において感受されやすいと思われるからだ。

美 一七

無常の者どもよ、我は美しい。石の夢のように！  
人々を次から次へと傷つけてしまふこの

胸は、

詩人のなかに、あたかも物質のような  
寡黙で不滅な愛を吹き込ますために。

不可解なスフィンクスのように、大空に  
君臨して、

雪の心を、白鳥の白さに結びつけ、  
線を移しゆく、物の運動を憎み、

我は決して、泣くことなく、笑うこともなく。

このうえなく誇らかな碑から借りてきたような

わが壮大なる威厳を前にして、詩人たち、  
尽くしがたい鏤刻の日々を費やそう。

なぜなら、この従順なる恋人ららを蠱惑す  
ため、

我はすべてをより美しくする至純な鏡を  
もつから。

すなわち、眼を、永遠の輝きの、大きな  
眼を！

### 深処絶叫 三〇（冒頭の一連のみ）

あなた、私の唯一愛する人、どうか、憐  
れみを！

私の心は、墜ちてしまった、この暗い深  
淵に。……

鉛色をした地平線の、陰鬱なる世界、  
夜半には恐怖と冒瀆とが漂う世界に！

サンボリスムの頹廢の匂いが、理想を求め

ることの逆説であったように、重信はそうした  
精神的回路をサンボリスムから汲み取って、  
『路子』以降の作品でもって当時の俳壇と俳  
句の現状を厳しい眼差しで批評したのだ。

これに関して夏石と同様に直接重信に私淑  
した川名大が、先に参照した『高柳重信読本』  
（以下『読本』）のなかで『俳句評論社』と  
いう場」という一文を書いている。川名は、  
次のように述べている。

『俳句評論社』での談論風発はフランス  
象徴詩や世紀末文学を中心に展開することが  
多かった。（中略）ある夜、大岡頌司が『サ  
ンボリスムを通過しているか否かが大事だ』  
と言ったが、これは赤黄男・重信の流れと人  
間探求派などの流れを分つ鋭い切り口として  
今も省察に価しよう」

サンボリスムは一八八五年ごろから世紀末  
にかけてパリを中心に、高踏派や自然主義の  
文学への反発からおこった文学運動で、ポー  
ドレル、ベルレーヌ、ランボー、マラルメ  
などに代表される。なかでもリラダンは無落  
貴族という出自を考え合わせると、また  
その憂鬱な気分を醸す放埒な生活ぶりにおい  
ても、戦中から戦後にかけて重信を取り巻い  
た戦況と宿痾となった胸の病に拠る鬱屈

観にもっとも親しいものであっただろう。こ  
れも苑子の述懐にあるが、重信はリラダンの  
小説『未来のイブ』を耽読したという。重信  
が創造した大宮伯爵なる人物像は、リラダン  
その人に重ね合わせた産物だったのかもしれない。

こうした下地があって重信は、言葉で「つ  
くる」ことに不断に意識的であるという意味  
での批評精神を培った。重信に私淑した俳人  
として加藤郁乎、安井浩司、撰津幸彦らの名  
を挙げれば、その雰囲気が分かるとういも  
のだが、より時代的、状況的な限定が世紀末  
的な情趣への共感をもたらしたという構図に  
おいて、これら「遅れてきた」青年たちに比  
べて重信の在りようが特筆すべき独特な存在  
であったことが見えてくる。

さて改めて磯田の重信への言及に立ち返っ  
て考えてみると、さらには重信が書き続けた  
俳句批評を読み返してわかることは、重信は  
俳句という表現形式の破壊者ではなく再構築  
者であったということだ。重信が書いた多く  
の批評を読んで感じることは、極度に先鋭の  
様を呈しながらもどこかに対象に対する「愛  
惜」の思いがある。重信を理解するうえで、  
この「愛惜」ということはとても大事なこと

のように思える。意外かもしれないが高柳重信という俳人は、じつはとても古風な俳人だった。一見矛盾することのようだが、使い慣れた俳句の表現技術に寄りかかっている俳壇を鋭く批評し続けながら、俳句形式そのものに対する愛着と信頼は計り知れないものがあった。その意味において古風であった。

この重信の古風なイメージを嗅ぎとったのであるが、夏石は『世界』を書くにあたって重信の多行表記の俳句作品を丹念にたどりその過程を「うぶ（初々しさ）」をキーワードに「うぶ」から「うぶすな」への変遷過程と読み取っている。それは言ってみれば、心の故郷への回帰であり、生まれた場への回帰であり、歴史的或いは民族的な意味での始原というか原初というべき場への廻行である。夏石が重信の俳句を読み解いたその一端をここに挙げてみよう。

## 虹

### 七線

わが箴言をここに書く（『藍子』）

（夏石）「虹」＝「七線」は、つかのまのういういしい状態においてのみ存在しうる。そのような《うぶ》のトポス：

まなこ荒れ

たちまち

朝の

終りかな

（『蒙塵』）

（夏石）「朝の／終りかな」という嘆息は、《うぶ》な朝に対する哀惜の念に由来するだろう。

沖に

父あり

日に一度

沖に日は落ち

（『遠耳父母』）

（夏石）《うぶすな》をさかのぼる原郷…西方の「沖」の「父」は、私たちの血縁をさかのぼった先の「父」であり、空間的には非在に近いぐらい遠方に想定されている。

飛驒の

美し朝霧

朴葉焦がしの

みことかな（『山海集』一九七六年）

（夏石）日や霊の力が生動する「飛驒」の国。この地勢自体が母性を思わせる《うぶすな》が、古代的な《うぶすな》の様相をあらわに

する。

葦牙に

立つ日入る日や

故レ

葦原ノ中国（『山海集』）

（夏石）古代の《うぶすな》を舞台に、すべての地上の存在物の最も初期の《うぶすな》状態がとらえられた。

たしかに歌の本質は、言葉を感じる前の嬰兒の泣き叫びや歓喜の叫びにあるという説もある。また呪歌の類は共同体幻想への回帰という理解もある。重信自身も先に引用した一文でこう言っていた。「（俳句という技術が停滞した）状況から脱け出すためには、もう一度、あの少年の日に、あるいは幼児の日に、懸命に努力して戻ってゆくほかはないであろう」。

つまり幼児が発する嗚呼という言葉以前の言葉への回帰に、詩の本質をみていたのだ。これが夏石が言うところの「うぶ」の意味するものである。また「うぶすな」ということ言え、撰津幸彦が『撰津幸彦選集』（二〇〇六年 邑書林発行）のインタビューで以

下のように重信の思い出に触れている。

「例えば高柳重信さんなんていうのは、その土地土地に行ったら、その地名をとなくてその地霊に対してひれ伏さなければならぬと、おっしゃっていたみたい」

この次第は定かではないが、半分本当で半分は嘘のような気がする。撰津が嘘を言っているということではなく、重信の気持ちの中で半分は嘘だったろうということだ。夏石が言う重信の「うぶすな」は、ついに重信自身が見ることの出来ない蒙古斑みたいなものとしてあったように思う。自覚ということ言えば、重信はもう少し違ったところに立っていたはずである。

夏石が読み取った「うぶ」と「うぶすな」という読みを、重信に固有の特質としてあまりにあげつらいすぎることは、重信の言語表現に対する思いの本質から微妙にズレていくことになると思う。『山海集』以降の作品の特質は題材にあるのではなく、何よりも重信調ともいえるべき言葉の美しい調べにあった。重信にとって詠うことの根本は、詠う対象やテーマにあるのではなく、あくまでも俳句における「反時代的な試み」としての詩的言語の復権であった。これも先に引用した言葉で

言えば、「日常の便宜のためだけに狭い常識的な固定観念のワクの中で、みずからの意志の翼を折られて閉じこめられ摩滅しかけている言葉の数々を、その牢獄から救い出し、ふたたび活性化した状態に戻してやろうという試み」であり、「いわゆる人間の言葉を、まだ一つも知らなかったころ、暗闇の中で理由のない恐怖におびえながら、ただ必死に泣き声をあげていた嬰兒時代の、しんそこ切ない真実」を思い起こすことであったのだから。つまりは、あくまでも原初的な「言葉への回帰」を試みた過程としてみるべきだと思う。そしてそれこそが、磯田が重信のうちに見出した批評精神であった。また歌が本来的に纏ってきた呪歌の性格、儀式性は象徴機能であり、辿るべき意味性はないと重信は思っていたはずだから。

夏石が読み取った「うぶ」「うぶすな」は一般的には回帰というベクトルだが、もうひとつは現在とその状況からの意志的な離脱であり、それへの抗いであり、戦いのひとつのありようでもある。これを、受け止める側の「社会」の側からみれば、忌み嫌うべき、抹殺すべき異端ということになろう。フランスのサンボリスムの詩人たちの多くがそのよう

な扱いをうけたと同様に、日本の俳壇における重信も最初はそれに近いものだったように思われる。後半の重信の多行表記作品は初期の象徴主義の色合いが濃厚な作品と趣を異にするが、俳句の自然主義への抗いという観点で見れば、主題は様相を違えてきたがその詠うことの立脚点は継続していたと見るべきだろう。

重信が若き日にサンボリスムに傾倒したことの功罪を思うとき、彼が現代詩でなくもっぱらは俳句に拠っていたことの結果、ヴェルレーヌの詩句における〈栄光と悲惨とふたつ我に在り〉の様相を呈する事態があったことを忘れてはならない。もし重信に罪があるとしたら、余りにも詩的な言葉と心で俳句を語り過ぎたことだろう。しかし、その収支決算を見る限りでは、幸いにして栄光の方が勝っていたように思う。さらにその内訳を彼の俳句作品と批評活動の成果の収支バランスでみてみると、やはり批評活動の俳句の分野に果たした貢献の大きさを思わずにはいられない。苑子の『評伝・高柳重信』（『世界』）での述べにあるが、『俳句研究』の副代表であった和田悟朗が重信の葬儀の弔辞で述べた言葉、「見事な金字塔を俳句史の上に築かれた」と

いう贅辞の意味するものは、その俳句作品の評価もさることながら、重信の批評精神に根ざした多くの俳句批評の成果であり、その活動を通して稀有な若い人材を育てたことなどを示しているのだと思う。

さて現代俳句の来し方を省みると、またその行く末を思うとき、高柳重信はかならず思い起こされる俳人の一人と言っている。しかしその思い起こされ方はけっして尋常のものではないだろう。いわゆる俳句形式に囚われることを頑なに拒否しつつ多行表記に拘り、『俳句研究』において俳句への情熱を傾けるという、一見して矛盾に満ちた存在であった。重信が書いたものを読んでいつも思うのは、この人は何故いつまでも俳句に関わり続けたのだろうかということである。ときに『手慣れた』俳句形式に胡坐をかくことに憤怒を表明し抗いながら、俳句への愛がどうしようもなく断ち切れずにいる、そんな感じがする不思議な人である。重信にとって俳句は存在証明あるいは生存証明だった。それにしても本当に、俳句の何が重信をつかまえて離さなかったのだろうか、悩ましく思えるのだ。俳句と言う魔物が、今もどこかに潜んでいるように思え、それが重信という俳人の、あるいは

俳句批評家の存在感につながっている。

しかし、現在においての高柳重信の読み方として、振り返っておいていいひとつの捉え方があるので、紹介しておこう。若き日に重信にაცოგაგე、重信に会ってみようと思っていていったという坪内稔典の、俳誌『船団』での述懐だ。

「重信といえば、『船焼き捨てし／船長は／泳ぐかな』『まなこ荒れ／たちまち／朝の／終りかな』などが有名であった。作者の生きていたころ、これらの句は一種の神話的な力を發揮していた気がする。だが、今になってみると、なんだか当たり前な句でもしろくない。もしかしたら、これらの句にいかにいた私などは、句でなく作者を読んでいたのだろう。昨日の話題にした安井浩司も、一部のの人に信仰的に読まれている。だが、自省をこめて言うのだが、対象を神格化したくない。そうでないと、対象の再評価というか、魅力の新しい発見がむつかしくなる」

なによりも、「これらの句にいかれていた私などは、句でなく作者を読んでいたのだろう」のくだりは、重信という俳人の魅力の在り様を端的に示しているが、稔典の指摘で肝に銘じておいていいことは、「対象を神格化

したくない。そうでないと、対象の再評価というか、魅力の新しい発見がむつかしくなる」ということである。この姿勢は、とても大事なことのように思える。稔典が言う神話からの引きずり落としという視点は、対象を相対化するという批評の方法であるが、若き日の稔典が重信という人物とその俳句に「いかれた」のも、確実に言えることは時代の個別的な状況に対する認識を共有していたゆえであって、時の経過に伴ってそれが変容を受けることもまた止むを得ない。そのこと事態は正当なことであるが、ひたすら現在に引き寄せて作品を読み直し、「今になってみると、なんだか当たり前な句でもしろくない」と結論付けることは、はたして読みの本質として正当だろうか。若い日に読んだ本に、こうした思いを抱くことはしばしばある。しかし、よく考えてみれば変わったのは読み手の側であり、作品自体は微動だにしていない。価値を計る側の尺度が変わっただけである。これは読みという行為の本質に関わることだ。

重信はついに俳句形式を押し込めようとしたのか、或いは俳句形式による呪縛を至福としたのか、今も迷うところである。ひとつのヒントとして、重信が撰津幸彦に送ったメッ

セージがある。幸彦の句集『鳥子』（一九七六年）の重信の序である。

「ぬけぬけと書き切ったと言うより、俳句形式の魔のごときものによって、思わずも書かされてしまったと言わねばあつたらう。

（中略）撰津幸彦は、まだ十分には喋り馴れたり書き馴れたりしていないのであるが、（中略）俳句のような極めて逆説的な短詩定型が、ここに目だたく介入してくると、いわば混沌の濁流が遽かに澄み切つて明晰となり、また、単純素朴なるが故に明晰と思われていたものが、ときに謎めいた屈折を呼びはじめ。すなわち、たまたま好運に恵まれさえすれば、俳句形式の恩寵が、そこに降臨してくるのである」

これは幸彦に対して発せられた言葉だが、実は重信自身と俳句形式との関係を言い表しているように思える。重信は俳句形式による呪縛を至福としていたのだ。そう思わなければ、重信という存在の辻褄が合わない。さらにこの序で重信は面白いことを言っている。

「撰津幸彦の俳句は、俳句形式を簡便な計量カップのごとく使用しながら、早々と自信にみちて絶えず何かを掬いあげるといふような、安易なものではない。むしろ、彼自身は、

いつも不安げに躊躇しているが、ときおり俳句形式の方が進んで姿を現わしたとしても言うべきものが、もっとも典型的な撰津幸彦の俳句であろう」

実は重信は別のところで、同じような形容で自分の俳句の作り方について述べている。

「これは冗談ではなく、『踏子』以後の僕は、まさに文字どおり、言葉を書くだけであり、そしてきわめて稀に、そこに書き並べられた言葉のなかに、何かを『見る』だけであつた。（中略）ちょうど十七字の分量のコップのなかに、すでにある言葉が招いている言葉を次々と流しこむだけである。流しこまれた言葉は、次々と溢れ出し、そのコップのな

かの言葉は、少しずつ微妙に変化する。（中略）ふと、何かが見えたような気がする瞬間がある。僕が、その言葉を通して、何かを見たと思ふ、それを見たことによつて、なにがしかの感動めいた興奮が生まれたとき、それは僕の作品として書きとめられる」（昭和四十五年六月号「俳句」初出 原題「書き」つづ「見る」行為）、『俳句百年の問い』夏石番矢編 所収 講談社）

覚醒状態でのシュルレアリズム（もちろん覚醒状態での表現運動であつたことは言うま

でもないことで、フロイト心理学派の夢の記述とは違うものだが）とでもいったものだが、ここで押さえておくべきことは、「ふと、何かが見えたような気がする瞬間」が「俳句形式の方が進んで姿を現わした」ということを意味していることだ。妙な符合だが俳句においては、虚子以来の俳句の写生の道で言われ、往々にして俳人が口にする言葉、「向こうからやって来る」という（授かり）の感じに近いものだ。その意味では重信も幸彦も、そこに至る道筋は西欧詩歌の影響を含めて曲折があるだろうが、畢竟俳句の世界に幸いにも囚われていたのだ。

僕には高柳重信が妙に懐かしいひとに思える。一度も会つたことはなく、その俳句と批評を通してまみえたに過ぎないのだけれど。検典が言うように「句でなく作者を読んできた」からかもしれない。：処刑台のような先鋭な多行表記の俳句を詠んだが、いつかは還るべきところのような、どこか古風な匂いがする。その古風なありようは、俳句形式によつて書かされることの拒否の意識と、不覚にも書かされているという自覚の葛藤があつて、まことに律儀にそれに付き合つてきた姿勢に求められるのではないだろうか。

最後に、高柳重信という俳人を思うとき、やはりその全体像をもって評価するために、『山川蟬夫句集』から幾つかの句を引いておきたい。

〈春〉

沼ほとり春も開けたる穂絮かな  
対岸に落日ゆらぐ揚雲雀

春を惜しめり宵寝朝寝と寝溜めして

〈夏〉

少年に五月ぞ青し悲しめり  
遠くにて水の輝く晩夏かな

〈秋〉

天を仰げば身の錆おつる秋なりけり  
我は少年刈穂の稲の夕闇に  
月明の山のかたちの秋の声

〈冬〉

冬木に凭れ空泣きしたる遠き日よ  
まぼろしの白き船ゆく牡丹雪  
春ちかし月の出ごとに胸ときめき

〈雑〉

六つで死んでいままも押入で泣く弟  
さびしさよ馬を見に来て馬を見る

〈補遺〉

此の世に開く柩の小窓といふものよ

すでに残夢の夢の揚羽の無念の死  
蠟涙や少年われは頭垂れ

こうして並べてみると、一行立ての句にも重信の調べが見て取れる。また晩年に向っての多行表記の『山海集』や『日本海軍』といった句集には、ひとつのテーマを掘り下げた形で言葉を彫琢していく姿勢で貫かれているが、これらの句は素直で初々しく詠いあげられている。

重信という俳人を現代俳句のなかにどう位置づけ評価するかは他に譲るとして、ともかくもう一度高柳重信という俳人像の一端を今に浮かび上がらせてみたい試みとして、この一文を提示する。

目醒め

がちなる

わが盡忠は

俳句かな

重信

(了)

句集が出版された。時代と社会状況を結果として担わざるを得ない表現者の使命と運命という観点で、彼らの作品と発言に注目したい。俳壇という〈不動の〉世界に、蠢動が始まっていると思われる。しかしその指し示す方向はまだ定かではない。こうした状況において批評精神を培うためには、俳句に真向う姿勢とともに、俳句を相対化してみる意志が必要だろう。

〈追記〉 この稿の構想を練っていた昨年、『新撰21』（二〇〇九年 邑書林刊）という十代から三十代の若手俳人の集合アンソロジー