

(国際HAIKUプロジェクトシンポジウム)

詩人と俳句——俳句と詩のバイリンガリズム——

二〇一七年より四年間のプロジェクトとして展開してきた「国際HAIKUプロジェクト」の最終回は、九里順子氏(宮城学院女子大学教授)の基調講演「トレイニングと扉——克衛・犀星・夕爾」、坪井秀人氏(国際日本文化研究センター教授)の「コメント」、宮崎真素美を加えての「討議」によって、日本の近代詩人たちが見せる俳句との深く多様な関係、さらには短歌をふくめた韻文領域について、ヨーロッパの視座から日本文化を相対化する視点へと拡張、文芸が社会事象とも大きく関わる現代的観点の提示に及んだ。二〇二〇年一月二三日、オンライン開催の利点を追及しつつ、一三〇人の視聴者とともに思考を堪能した二時間を、ここに留めた。

【基調講演】 「トレイニングと扉——克衛・犀星・夕爾」

九里 順子

今回、「トレイニングと扉」というタイトルで、詩人でありながら俳句も作った三人、北園克衛、室生犀星、木下夕爾の三人に的を絞って、彼らにとって俳句とは何だったんだろうということを考えていきたいと思います。

まず、北園克衛。

彼は前衛詩の第一線で亡くなるまで活躍し続けました。『VOU』を創刊して刊行を続けるとともに、『白のアルバム』『鯉』『夏の手紙』『黒い火』『若いコロニー』『煙の直線』等の詩集があります。あと、詩人たちの句誌『風流陣』、



これは岩佐東一郎が編集人ですが、そこに参加して句作や句論も旺盛に発表しました。

では、克衛にとって俳句とは何だったんでしょう。

気になるのは、「トレイニング」「エクササイズ」ということを一貫していつているんです。

克衛の句論「純粹俳諧論」（『風流陣』第一冊）を見てみますと、こんなことをいつています。個性は独創性の自由を束縛すると。この個性の妨害に抵抗し、「個性の模倣的素質を破壊して作品に独創性を与へるものは俳諧の『方法』である」といつています。個性は独創性をだめにするという言い方は雑ですが、ざっくり言うと、そんなこと。で、それを破るために、俳諧の「方法」が欲しいといつているんです。

この時点、『風流陣』の第一冊は昭和十年十月に出るんですが、新興俳句への批判をしています。結構痛烈というか、ある面で一方的という見方もできると思うんですが。

俳諧のジャンルを粉碎することによって存在証明を失ってしまったと。「俳句でもなく詩でもない。感覚的な一行が到るところに氾濫した」ということで、どっちつかずのものを新興俳句の俳人たちは作っているということです。

ちなみに昭和十年ですので、確か昭和六年に水原秋桜子が『自然の真』と『文藝上の真』でしたっけ？ それを發表したと思います。その後、山口誓子でありますとか、犀星も高く評価しました日野草城、高屋窓秋、そういう人が活躍する時代になります。

克衛の新興俳句の人々に対する態度は他の同人たちも共有していました。

その前に、『風流陣』の姿勢として、言ってみれば、自分たちは世界的な同時代性を共有しているという思いがあっ

たのではないでしょうか。

『風流陣』の表紙には、「[HAIKAI DU JAPON] というサブタイトルが昭和十七年一月まで付けられています。恐らく日中戦争以降の状況を鑑みてでしょうが、第五十七冊以降は「俳句研究雑誌」とサブタイトルが変わっています。小松清は『俳句研究』（昭和九年十月）で、フランスの詩人たちの俳句への共感をフランス人たちが挙げているのを引用しながら、俳句そのものが普遍的に詩法を感じせしめるといっています。

この時代、昭和九年は、レスブリ・ヌーボーはもうちょっと前に日本では例えば『月下の一群』で紹介されて若者たちに大きな影響を与えるんですが、一方で、フランスで注目された短詩型芸術としての俳諧とレスブリ・ヌーボーが共鳴している時代の中で、克衛たちには詩の方法論の最先端にいるという自負心があったと思われる。

先ほど言いましたように『風流陣』の同人たちは、やはり「トレイニング」という言葉がキーワードになっているんです。

八十島稔は、『風流陣俳句文学叢書』で同人たちが次々と俳句の本を出していくんですが、『柘榴』（昭和十四年四月）の「後記」で「私のトレイニングの所産」といっています。

安藤一郎は、『雪解』（昭和十五年四月）の「後記」で、余技の一つに過ぎないとしても、「詩人としてのトレイニングである」ことを信じていると。

同じく、克衛的な批判をほかの同人もしてしまして、八十島稔は、「俳句綺羅説」（『風流陣』第一冊）で新興俳句を念頭におきながら「純粹な形態的觀念を無にすることを認めない」と。

もっと分かりやすく、岡崎清一郎は『風流陣』二冊の「座談」の中で、十七文字あるいは三十一文字という定型を越えてしまつては俳句あるいは和歌の存在意義がないといっています。

『風流陣』に集った詩人たちの非常に禁欲的な俳句という形式に対する態度が気になります。では、理論的な『風流陣』の中心人物ともいえる克衛はどんなことをいつていたんでしょう。

『VOU』の十四号（昭和十一年十一月）、「所謂イミヂエリイとイデオプラステイに関する簡單なる試論」の中で、「イミヂエリイ」（作像）と「イデオプラステイ」（応化觀念）を挙げています。

例えば「貝殻とタイプライターと百合の花」。この三つは普通に考えたら関係がないんですが、それが組み合わせたとき、あるイメージが起ります。作用し合ってイメージが起ると。これが応化觀念ということだと思ふんです。「エセテイックス」、一つの美学ということです。

しかし、これだけだとそれで終わってしまうので、これを踏まえて次のラインが繋がって行って、順繰りに次々と触発されて、「行」が成立していく。それが一つのスタンザ、「連」を作ったときに、「貝殻とタイプライターと百合の花」に端を発した「作像」が終わり、「イデオプラステイ」も完成するということです。

この言い方から考えると、克衛にとつて俳句は「作像」イミヂエリイと「応化觀念」エセテイックスが一行だけで完了する、つまり、ラインとスタンザが最小で完了する形態だと考えていたのではないかということです。それが詩にも俳句にも共通する「エクササイズ」の最適の形式であるという認識になったのだと思います。

次に、克衛はどんな句を作っていたのでしょうか。

『風流陣』の前の『鶴』という雑誌、これはあまり長く続かなかつたんですが、第一輯（昭和九年九月）では結構抒情的な句を作っているんです。「庭」とか、「丘」とか、「藪」とか、こういうふうにお題がありまして、「日ぐるまのゆらりと籬にとどきけり」とか、「そば畑これより街へ日最中」とか、「枇杷色に暮るゝ大空ネムほろし」とかなり抒情的な句を作っているんです。

が、第二輯（昭和九年十月）になりますと、季語と五・七・五にイメージを任せるような句になっていると私は感じました。『高僧の山路たどるや春の雨』『松も雲も銀一色の団扇かな』『よきほどの風にまかせ萩の原』『大淀の時雨れて暗し旅の旅』と、シチュエーションといえますか、モチーフも極めて古風で、禁欲的な変化が見られると思います。

以下、『風流陣』の句をざっと拾ってみました。

禁欲的な句もあるんですが、改めて読んでみると、おかしみというんでしようか、それを出している句もあると思います。「暑さかな朝顔なども這ひまはれ」ではこの暑さがたまらんといつています。かと思えば、「恙なき旅の終りや初霞」とても古典的な姿だなと思うんです。「手鏡にきりぎりす来る山の宿」とか、「葛飾やびんぼう川のねむの花」は秋桜子の『葛飾』を意識しているのかなという気がするんです。

以下、括弧内の年代で見ていただけますように、時代は日中戦争からだんだん雲行きがどんどん怪しくなっていくんですが、例えば「山門に傘ならべあり柿の秋」「古文書をまたよみかへす若葉かな」というかたちでなかなか古風なものが見られます。

『風流陣』の復刻版の後の解説で西村さんが語っておられるように、時代の中で一服の清涼剤を求めたという意味もあると思うんですが、一方で、克衛には刀賞玩という結構古風な趣味もありまして、それについて「リアリテを尊重し、レトリシズムを軽侮する」と変わらないうっています。無駄をそぎ落とした刀の美に心引かれていたんだろうと思いますし、彼の生まれ故郷は三重県朝熊ですが、なかなか由緒正しい土地だったらしく、元和の頃よりうんぬん。自分の祖先に関してもかなり誇りがあつたような気が私にはしました。

そういうかたちで、彼は詩法の最先端と由緒正しいというか、逆境の歴史を背負った生まれ故郷への思いの両方を持っていたんですが、今、挙げたものを読む限りでは、彼の俳句は極力肉體性を排除していた気がするんです。彼自身、やはり息苦しさを覚えていたのではないかと思います。第五十一冊（昭和十六年七月）では、「何とはなしに潤いのあるたとへば葛のやうなまたあるひは笛のやうな」俳句にあこがれているともいつています。

続きまして、克衛が高く評価しました室生犀星にいきたいと思います。

彼も「俳道」という結構古い言い方をしていますが、一方で「詩への扉」でもあつたんです。

犀星はあまり恵まれない家庭環境で育ち、十三歳のときに高等小学校二年で中退して金沢地方裁判所に給仕として勤

め出します。その頃から句作を始めます。資料に挙げたような詩集がありますが、句集も『魚眠洞発句集』野田書房版の『犀星発句集』桜井書店版の『犀星発句集』『遠野集』を出しています。彼は「発句」という古風な言い方をしているんです。

で、克衛は犀星をどう評価していたか。

「折々吾が糞やけ俳諧道のテオリイに叶つた名句を作る」（『風流陣』第七冊 昭和十一年五月）と。岡崎清一郎もこの道の達人かもしれないともいつていますが。

克衛のいつている比喩は「サイカチが炎天の屋根に石のやうに落ちる室生さん式の句」ということで、非常に鋭い響きを立てている犀星の俳句と、二つのものが響き合つてというか、ぶつかり合つてというほうが近いのではないかと思います。率直かつ鋭利ということになります。

『風流陣』の第五冊（昭和十一年三月）に犀星と克衛が句を出しているんです。犀星は「梅」というお題、克衛は「梅輪輪」です。

犀星は「あさごとに梅おほぎ見しがうるみけり」と非常にざりげないですね。あら？ 毎朝梅を見ていたけど、だいぶ膨らんできたわ、といつています。「梅」というタイトルですが、「地図をさし珈琲実る木をおしへけり」と。

克衛は、「荒れし床に梅一輪の日ごろかな」とか。「梅一輪」「梅一輪」で、「梅花一輪」で、タイトルも「梅輪輪」です。「明ぼのに梅一輪の数寄屋かな」というのは別にこの時代の句でなくてもいいなという率直な感想を持つてしまつたりします。

二つを比べて分かりますが、克衛は極めて構成的で意図的です。犀星の無手勝流の句はちょっと克衛には作れないだろうと思つてしまふんです。

そんな犀星ですが、どんなことを俳句でいつていたのか。

「俳道」と赤で書いておきましたが、「俳道雑記」（『若草』昭和四年二月）では、発句は「最も鋭利な文学的真実を極

めたもの」でなければならぬ。古い因襲と形式にとどまらないで、「詩の一分野、詩の純粹性を形式で叩き上げてゆく」といつています。詩人として形式に敏感になりえる形式が俳句、犀星は発句といつています。であるというところです。発句は新しいとともに古くなければならぬ。「凡ゆる新しさは古さと打ち合つてこそ」いいんだ、本当に新しいんだといつています。季語と五・七・五という固有の形式によって詩を純化するのが俳句であると。本当に格闘する姿勢です。

その約七年後の「新俳学の王道」(『新潮』昭和十一年十月)では、俳句趣味を長らく「厭悪してゐた」と。「俳句趣味といふものは何処まで行つても、趣味でしかなく、俳句精神ではなかつた」といつています。この後のたとえもいかにも犀星らしいんですが、「山蛇のやうに鋭い眼光も、緊りに緊つてゐる自然の奥にはいり込んでゐる精神」と。俳句によつて発見したもの、ないしは、俳句によつて過去の俳人たちが行つてきた戦いを、俳句趣味の人々はついに発見することができなかつたといつています。俳句は「自然と人生に挑む決闘」であると。よつて、感傷性ではなく、対象と決闘する「俳句精神」が必要であると。

先ほど克衛が犀星の俳句の特徴を、炎天の屋根にサイカチが石のような響きを立てて落ちるといふ、あれは犀星の俳句との向き合い方をかなりの確につかんだ表現ではないかと思ひます。二人の方法は違ふんですが、姿勢は克衛と通じるものがあるのではないかと思ひます。

では、犀星はどんな句を作つていたのでしよう。

犀星は「詩の純粹性を形式で叩き上げてゆく」といつています。先ほど「梅」の句で見ましたようになかなか自由に作つています。『犀星発句集』(昭和十年六月)です。

「さびしく大きいつらなめてみる」は破調で、口語です。

「杳かけや朝日に伸びる馬の顔」もなかなか私はおもしろくて好きです。

「春寒や渡世の文もわかまへず」は、自分のことを犀星は常々、一介の売文業者といつていますので、ある意味自分

を冷やかした、揶揄した、自嘲とまでいいいいのか、一応自嘲の句となるのかなと思います。

犀星は「わんらべの涕」とか、「くそ」とか、普段あまり使わない素材を使って俳句を作っています。

彼はご存じ、『杏っ子』という長編小説を書きましたように杏が大好きなので、「あんずあまさうなひとはねむさうな」「あんずあかんぼのくそのにほひけり」と。本当に伸び伸びしています。犀星の生活がそこから浮かんでくるような、心に留まったものを憚ることなく詠んでいる印象を受けます。

娘の朝子を詠んだ「春の夜の乳ぶさも茜さしにけり」。

「毛皮まくあごのたまたまひかりけり」は新興俳句の日野草城あたりをちよつと取り入れてみたのかなというか、意識してみたのかなと思います。

「葱の皮剥かれしままにかぎろひぬ」「庭さきやあさめしこげて梅うるむ」というように、ちよつとしたものに目を留める犀星の鋭さが分かります。朝飯は焦げたけど、梅はだんだん膨らんできたよ、と生活の中の美を詠んでいます。

「馬が虻に乗つて出かける秋の山」は、馬が虻に乗つて出かけられないと普通は思うんですが、なかなかおもしろいですね。私の好きな句です。

今、生活、生活と連呼しましたが、昭和十年は……。犀星が昭和七年四月に大森に転居するまでの生活場所が田端さっきの句に出てきましたが、そこから大森に移りまして、亡くなるまでそこで暮らします。思い出の土地であります。田端は、龍之介と親交を持った土地。それも詠み込まれています。

犀星において「見る」というのは「自分の感情をそこで引き絞る」作用で、それは特に身構えてするのではなくて、句を読むと自然に出てくるなという印象を持ちます。彼の詩でも同じですが、生活する身体からわき上がってくる身体的な言葉の発生を犀星の句から思いました。

先ほど日野草城といいましたが、克衛たち『風流陣』の詩人とは違って犀星はこだわりがなく、いいものはいんだと柔軟に俳人の句を取り入れていった気がします。先ほどちよつと言いました「毛皮」の句ですとか、「梅折るやめの

ふのごとき指の股」。指の股がめのもうである。あと、娘の朝子を詠んだ歌。これは『俳句研究』で昭和九年四月に発された「ミヤコ・ホテル」と似通うニュアンスがあると思うんです。

かの有名な「ミヤコ・ホテル」には、例えば「薔薇にほふはじめての夜のしらみつゝ」とか、「麗らかな朝の焼麴麴はづかしく」とか、「失ひしものを憶へり花曇」とか。

犀星は、草城に閑しまして、「その柔らかさと表現の旨さ」に発句もここまで来ると大抵のことを表せるのではないか、こうなると発句は小説的なことも描き出せるのではないかといっています（『発句道の新人』『慈眼山隨筆』昭和十年二月）。これは連作ですが、三十枚ぐらいの小説でもこれだけ対象に迫ることができるかどうかは疑問であると（『俳句は老人文学ではない』（『俳句研究』昭和十年二月）。近代俳句の精神を草城に見ているんです。

犀星にとって俳句は、五・七・五と季語、季語は確かに踏まえていますが、なかなか詠みつぶりとしては自分の心のリズムに従っているような気がしました。

犀星の俳句への思いは、一方でそういった形式的に詩を純化するだけではなく、最初に言いましたように文学的な出発点ということが大きいと思います。つまり、犀星の文学の原風景でしょう。

これは早い時期の文章で、「詩と俳句との中間」、大正五年十月に『燕泥』に発表したものですが、俳句を始めた頃のことを思い出して、「一つの詩形を撰んで内部に照応されたものを美事に盛り上げた。いたみやすい少年の心は詩として俳句の形を愛した。だん／＼に深い自然を見た」と。

犀星と自然は切っても切れない関係で、孤独な少年時代に自然を友とし、それがどれだけ自分の慰めになったかということは繰り返して語っています。それが俳句という形式を通して自分の内部に定着し、蓄積していったということだと思えます。

『魚眠洞発句集』（昭和四年四月）の「序文」でも、発句の美的作用は「美の古風さを教へてくれた」と、先ほどと同じことをいっています。「新鮮であるために常に古風でなければならぬ」と。犀星はずっと自分の句集のことを発句集

と書いています。

資料では「克衛が見過ごした」という言い方をしましたが、見過ごしたというか、そこは特に気にしなかったというほうが自然かなと思うんですが、犀星の俳句に対する柔軟さは、「広い外の世界に出る扉であり方法であつた」彼にとつての俳句、そこに由来していると思います。よって、繰り返しになりますが、形式うんぬんではなく、俳句の原風景を愛し、柔軟に俳句を作つていったのではないかというのが私の印象です。

最後に、三番目の木下夕爾にいきたいと思います。

夕爾は若くして五十歳で亡くなつてしまつたんですが、現在の福山市御幸町に生まれました。『若草』の投稿家として注目されます。将来は文学者になろうとしたんですが、養父が病で倒れまして、途中から名古屋薬学専門学校に転じ、昭和十三年に帰郷します。以後、ずっと福山で過ごすことになりました。昭和十五年には「文芸汎論詩集賞」を受賞し、注目されます。戦後、『春燈』の創刊とともに同人として参加します。以後、ちよつと詳しく見ていきますが、昭和二十四年三月には御幸町で詩誌『木靴』を創刊。昭和三十六年には句誌『春雷』を刊行します。これは夕爾が同人でありました『春燈』の広島支部の句誌として刊行します。『木靴』も『春雷』も亡くなるまで主宰しました。以下、『田舎の食卓』『生れた家』『昔の歌』『晩夏』『児童詩集』『笛を吹くひと』という詩集がありまして、句集には『遠雷』があります。

夕爾が俳句を公にするのは戦後の『春燈』になりますが、それ以前に俳句との出会いはありまして、『春燈』の昭和二十九年十月号に、安西冬衛の例の「春」、「てふてふが一匹韃靼海峡を渡つて行つた。」の衝撃を語っています。「ちやうど俳句自身が、従来の中から激しく脱出しつつあつた時だつたらう。俳句を如何に詩のごとく書くか、詩を俳句のごとく如何に完璧に書くか」と。

これは先ほどの克衛や犀星とはかなり違う印象となると思います。まさに冬衛の「春」は短詩型の代表的な作です。ちつこいものどつかいものの二物衝撃的なイメージがわかります。

次、「私なりの俳句開眼は、茶煙亭岩佐東一郎句集「昼花火」に負ふ」と（「雑記帖から」『春燈』昭和二十九年十二月）。これは『風流陣』の俳句シリーズの一冊として刊行されました。夕爾いわく、「俳句の枠を横目にして、のびのびと体操される」という言い方をしているんです。体操はちょっとトレイニングというイメージもあつたりします。その新鮮さに夕爾は「案外に青春の文学であるぞ」と思ったといっています。

で、岩佐東一郎の俳句を見ていきます。結構新しい素材を使っているんですが、抒情的です。

「青錆びしころに沁みる若葉かな」とか、「ものうくもレコオドを聴く梅雨の午後」とか。心の比喩として「青錆び」といっています。若葉とのコントラストがなかなか色彩的にも美しいです。あと、物憂いとまさに自分の情を述べまして、梅雨という季語と響き合っています。

以下、「シネマ館出づれば梅雨に暮れてけり」とか、「熱高き眼にカネーションの赤きかな」とか、「トンネルを抜ければ夏の海碧く」とか、新感覚派的な詠みつぶりで。

あと、「恋情の淀む夜更けや遠花火」も自分の心情を打ち出しています。

あと、「暑き夜を電光ニュース走りけり」は都会の一つの場面を切り取ったかたちです。

岩佐の句で特徴的なのは比喩です。「青錆しころ」とか、「透明な炎のごとく秋晴るる」とか。こういった比喩表現を俳句で使うという詠みつぶりは夕爾にも影響を与えたような気がするんです。

これらから分かることは、都市の風俗や擬人法も自在に取り入れながら、詠み手は季語に使われるというよりは、自分が切り取った情景の角度、まさに焦点を定めるために季語があり、それを一つの画面として整えるために五・七・五というリズムがあるのではないかと私は思いました。それを「生きられた時間を切り取る」という言い方をしてみました。岩佐は『風流陣』の中で、十七音を外したら、もう俳句ではないといっていましたし、確かにご本人も五・七・五はきちんと押さえています。極めて詩的な用い方という印象を持ちました。

で、夕爾の句です。『晩夏』刊行（昭和二十四年六月）までの句を出してみました。

「紫蘇の葉に秋風匂ひそめてけり」。夕爾の句は今、言ったように比喻および擬人法を結構使っているんです。「夕東風の点しゆく灯のひとつづつ」は、春の風が一つ一つそれぞれの家の灯をつけていくという、まさに抒情的な句です。「愛憐の日ははるかなり青き踏む」とか、「春雨やみなまたける水たまり」とか、「家々や菜の花いろの灯をともし」。ちなみに「家々や」の句は、福山の御幸町に夕爾の息子さんが暮らしておられますが、実家にこの句碑が立っています。

「繭に入る秋蠶未来をうたがはず」も非常にイメージに広がりがある句です。

気になりますのが、「冬夕焼わが失ひし血のごとく」。恐らく夕爾がずっと一生持っていたある種の厭世観というか、それを表している気がします。

全部読み上げるとはしませんが、いずれも「われ」を打ち出したり、擬人法、比喻を駆使しているといえると思います。

この時期の句と同じモチーフを使って詩も作っています。

先ほどの「家々や菜の花いろの灯をともし」とほぼ同じ場面、情景をうたっていますのが「誰ともわかぬ」です。これは『蠟人形』、昭和二十三年六月です。ちなみに、句は『春燈』の昭和二十三年五月です。

「くれがたの五月の風が／家々に灯をともし／またたきに似た灯をともし／誰ともわかぬ白い手が／私の胸に灯をともし／菜の花いろの灯をともし」は、さっきの「夕東風の点しゆく灯のひとつづつ」とか、「家々や菜の花いろの灯をともし」を合体させたような詩です。私の印象では、若干説明的になっていくなという気がするんです。よって、表現の緊密度は句のほうが高い気がします。

あるいは、さっきの「秋蠶」ですが、「子供らの灯影も寝しづまつた／ひつきりなしに星の降る夜である／やがて蠶がああ暗い繭の中へはいるのだ」といっています。これは昭和二十一年十月発表です。こちらよりも先ほどの「繭に入る秋蠶未来をうたがはず」のほうが感動の焦点が定まっている印象を受けます。

これは夕爾における詩と俳句が往還し合っている関係性がよく出ているのではないかということです。置き換え可能とまではいわないんですが。

続いて、夕爾の俳句観を見てみたいと思います。

「枯野の風」（『詩風土』昭和二十三年六月）では、石田波郷の「紫蘇濃ゆき一途に母を恋ふ日かな」と、大木惇夫の「朝かぜに／こほろぎなければ、／ふるさとの／水晶山も／むらさきに冴えたらむ、／紫蘇むしる／母の手も／朝かぜに白からむ。」を挙げまして、大木氏の詩のほうが「俳句的」であり、この俳句のほうが「詩的」であると思うと、描写である大木の詩より、「母を恋ふ」とストレートに自分の感情の核心を打ち出している波郷のほうが詩的であるという言い方をしています。

『春燈』の若き同人に鈴木楊一がいましたが、彼の「かまど火に枯野の風の来ては去る」を取り上げながら、先ほどの波郷の句といい、鈴木句といい、みんな「現代のもの」であるといっています。さらに、自分は日常茶飯事から心豊かにしてくれる美しいものをくみ上げたいと。俳句だけではなく、現代詩においても同じ姿勢で取り組みたいといっています。

この背景を考えてみますと、先ほど夕爾の略歴で言いましたように、夕爾は表向きの顔は木下薬局の主人でした。ご本人も「朝に俗銭を得て夕に詩をつくる」（日記抄）『母音』昭和二十四年二月）と。先ほどの「わが失ひし血のごとく」の句と繋がっていると思うんですが、だんだん頭が麻痺してくるともいっています。

詩友のU君が下駄屋を始めてから詩が書けなくなつたと。それに対して、僕は十年くらいやってきたが、危ないのは「馴れるにつれてどつちつかず」になつてしまう、生活も詩も、といっています。

ここには薬局の主人を引き受けながら、詩人であるための意思の持ち方が書いてあります。夕爾にとって日常生活は煩わしいものであり、言ってみれば、詩的な環境がある面で阻むものであつたと思います。よって、目の前の風景を五・七・五と季語という体系的な秩序、あるいは、ある美的な普遍性を持って共有されている秩序によって、もう一つ

の空間を生きることが必要だったのではないかと思うんです。先ほどの犀星にとつての俳句は広い世界に繋がる扉だったんですが、夕爾の場合の俳句は一つの普遍的な共有性を持つ秩序によつて美の世界へと、薬局の主人という狭い世界から外に出る通路であつたのではないかと思ひます。

夕爾も新興俳句を批判しているんです。戦後また新興俳句が盛んになると、夕爾はかなり素朴な言い方で、先ほどの「枯野の風」で、「俳句は先づ読んで愉しく美しくなければならぬ」と。「僕は新興の或る種の俳句が知性に歪められてゐる状態を好まない」と。十七字の中で作者の「近代」が苦しむのはいいが、読者にまで見せつけるなど。あるいは、「十七字の綱の中で廿世紀の頭でつかちがもがいてゐる」といつています。

戦後創刊された新興俳句の句誌に、富澤赤黄男、日野草城、水谷碎壺たちの『太陽系』があります。『俳句研究』のまとめを見てみましても、戦前は弾圧されたが、戦後復活して、各地に有力な新興俳誌が続々と作られたと。

で、これは『太陽系』に載つた作品です。

鷺巣繁男の「死蛾を捨つ月淫々と釣られるし」。(十六号 昭和二十三年一月)

火渡周平の「鶯、木靴孔子と共に海渡る」。(同)

富澤赤黄男の「春の夜は 液体のおもたきに濡れ」。(十九号 昭和二十三年四月)

「容赦なく／はじまる 月蝕／血を吐く華燭」(同)は、俳句における分ち書きを作り出したといつてもいい高柳重信の句です。

やはり赤黄男の「日蝕の 黒豹くろき傷をなめよ」。(二十一号 昭和二十三年八月)

これまでのいわゆるオーソドックスな俳句になじんでいた目には、かなり逸脱したという印象を受けると思ひますが、一方でおもしろいですよね？ 韻を踏んでゐるし、最も遠く離れたものをぶつけ合うことによつて新しいイメージが生まれている。季語があるものもあり、ないものもある。

ここにまとめてみました。切れによつて飛躍します。赤黄男の句に見られますし、重信の句にも見られますが、切

れの間を視覚的にも空けています。一文字空けている。切れを強調し、飛躍したイメージを重ねることによって、読者は別の地点に着地します。ですが、夕爾はそれを「知性に歪められてゐる」と思ったのではないかと思うんです。夕爾の句、俳句についてまとめてみます。

やはり自己限定したんだと思うんです。季語と五・七・五で、循環する季節とそれに同調するリズムを刻む身体に寄り添いながら句を作った。皆が共有できる秩序を通して普遍的な美の世界に出ていきたいという願いが夕爾の句にはあるのではないかと思うんです。夕爾が亡くなった後、秋谷豊は、『地球』（昭和四十二年七月）の「特集Ⅱ木下夕爾追悼」で、「存在感をきびしく自分に課した自覚的な詩人」という言い方をしていますが、制約の共有を前提として普遍に繋がる形式が夕爾にとつての俳句だったと思います。

最後に、夕爾にとつての詩と俳句です。

先ほどのモチーフを共有する詩と俳句で見ましたように、ご本人も両者の間にあまり隔たりがなく、そのまま詩を十七文字に圧縮できる可能性があるといっています。だけでも、やはり詩を書きたいといっているんです。

そこで、俳句と詩が共有するものとして、久保田万太郎がいつていた「俳句は即興的抒情詩である」との言葉が夕爾の姿勢を支えていたのではないかと思うんです。

これは同じようにモチーフを共有しながら、やはり表現が違うという意味で、「噴水」を扱った俳句と詩です。

「噴水の涸れし高さを眼に匂がく」（『春燈』昭和二十九年一月）「噴水の地にもさざめきぬたりけり」（同、昭和三十一年七月）「噴水の高さよさだめられし高さ」（『定本木下夕爾詩集』昭和四十七年五月）も省略が効いていると思うんです。というか、定家の歌ではありませんが、ないものを描くことによって、より生き生きと想像できる。省略による想像力を生かしています。

一方、「冬の噴水」（『詩学』昭和二十九年十二月）では、「噴水は／水の涸れている時が最も美しい／つめたい空間に／僕はえがくことができる／今は無いものを／僕はえがく／高くかがやくその飛翔／激しく僕に突き刺さるその落

下」とうたっています。第二連で目に見えない噴水の伸び伸びとした飛翔が僕に「突き刺さる」といつているんですが、これは言ってみれば夕爾の社会との関わりの持ち方です。ある種の負い目というんですか、それを噴水を通して感じさせる。生き生きとした外の世界に積極的に出ていかない自分に噴水が「突き刺さる」と私は読みました。

やはりここでも、句では省略された想像力に焦点を置き、詩ではそこからさらに広げているんです。自分と外の世界との繋がり方に関して。

よって夕爾は、詩とは区別される俳句の特徴を「即興的抒情詩」に定め、情景の一部の詠出にとどまったのではないだろうか、詩では俳句的秩序に昇華される以前の現実のざわめきを描こうとしたのではないか、と考えました。

詩と俳句の往還ということでは、共有される部分が三人の中では最も多いように思っています、私としては非常に興味関心を持っている詩人となります。

そろそろお時間も来ました。今日は三人の詩人に焦点を当てまして、詩と俳句、それぞれの詩人たちがどのような思っていたんだろう？ということ、いささか駆け足ではありますが、お話しいたしました。どうもありがとうございます。

【コメント】

坪井秀人

今、ご紹介いただきました坪井秀人と申します。

九里さん、とても興味深いご講演をありがとうございました。

コメンテーターという役割ですので、いわば俳句のように、元の句から少し離すというか、離れたところを探って付けていきたいと思っています。十五分だけ時間をいただいています。その時間を守りたいと思いますが、十五分で何か言おうとすると、十五という数は俳句の十七音よりも短いので（笑）、普通は一つのことしか言えないのですが、今日は欲張って三つぐらい考えてきました。

九里さんが今回キーワードとして出されたのは、「トレーニング」という言葉です。九里さんご自身が実作者であって研究者でもあるという、ある意味ではこれもバイリンガルでもあるかもしれませんが、プラクティカルなところで俳句や詩について考えておられることがとてもよく分かるご発表だったと思います。

“training” “practice” あるいは “work in progress” という言葉を考えてみたんですが、俳句では詩以上にこういった三つの要素が大きな意味を持っていることがとてもよく理解できました。なぜ詩人たちが俳句を必要としたのかということもとても説得的におっしゃっていたと思います。

僕なりに、なぜ今日お話しになった三人の詩人、俳人といってもいいと思いますが、その三人の作家たちが俳句にこだわったのかと考えてみました。俳句は最小形式ですので、詩への適用において、これがまず一つの「単位」として機能しているのだろうと思うのです。

「単位」ということを考えたときに一筋縄ではいかない、いろいろな要素があると思うのです。

第一には、一つの個別作品に対する「構成単位」ということです。



詩のテキストの中に含まれ、それを構成する一つの句があり得るということですね。句をつなぎ、あるいは、組み合わせることでよって一つのテキストができると思われ。この単位としての句に対して「篇」をテキストと呼びかえてもいいかと思いますが、一篇の詩を構成するフレーズのような意味になります。もう一つは、俳句でも詩でもそうですが、一句あるいは一篇、「ピース」としての作品が句集や詩集に編まれていくときの単位。いわば同心円状にこの二つの（単位と全体の）関係があるということです。

つまり、単位は一個の単位としてだけ意味を成しているわけではなく、生物における細胞と同じように、それが組み合わされることで一つの有機体を構成する。一つの集合性へと向かうモメントが俳句の中には常にあるということです。

第二には、「共有単位」ということです。

ある作者の作品のテキストが他の作者（あるいは自身）の作品のテキストとの間で単位を共有する関係、この関係は文学理論的にいえば、インターテキストチュアリティと言い換えられるかもしれませんが、そういうインターテキストチュアルな磁場を作っていく単位にもなるということです。

この共有単位は短歌、和歌においてもそうですが、一つの「財」として位置づけることができます。ストック（貯え）であり、リソース（資産）でもある財。和歌における本歌取りのことを考えてみればいいですし、俳句の世界でも誰がどんな句を作っていて、それが自分とどう違うのか、そして、それをどう再利用していいのかということとは日常的に行われている。それは自分自身の作品間においても行われているわけで、ご講演の中で取り上げられていた木下夕爾の試みでも、一つの財として、自作の俳句が自身の詩作の財として利用されていたことはよく分かったと思います。

そして共有単位の中でも特に重要な性質は、やはり他者との協同性です。コラボレーションということ。他者の

創作との間で共有される単位になり得る。

九里さんも引いていらつしやつたんですが、北園克衛は「イデオプラステイ」という特殊な用語を使います。非常に分かりにくい概念なのですが、北園が好んで用いるイデオプラステイクとかプラステイクという概念は何かを成形していく、モールドする、塑形していくという意味を持っています。元はといえば、これに関連する「イデオプラスム」という言葉は生物学的な概念であって、「胚」のことなんです。ですから、共有単位、構成単位は、俳句では一つの胚のようになって活発に増殖し、変異もしていく。現在の COVID-19 のパンデミック状況下において俳句は非常にヴィヴィッドな文学形式なのだろうと思います。この話は最後にもう一度したいと思います。

共有単位については、翻訳の問題にも接続できると思います。翻訳はトランスレーションですが、トランスフィギュレーション（変容）でもあって、形を変える、まさに胚の活動になるわけですが、種々の組み合わせや変異によって形が変わっていくという意味を持っています。

それは日本語から英語、その他の外国語へ翻訳される場合もあれば、俳句から詩へと翻訳されていくジャンル間翻訳のような場合もあるでしょう。それから、改作ということもある。改作という行為も一つの翻訳行為と見なすこともできるだろう。翻訳ということを考え、一つの言語から他の言語へジャンプしていく過程のことを含めると、これは一つの「世界性」という次元にも高められていくのだろうと思います。

北園克衛は様々なスタイル、文体、語法を、手をかえ品をかえ作っていった人だと思っています。『黒い火』（照森社、一九五二）という彼の詩集、この中では「死と蝙蝠傘の詩」という一篇がとても有名ですが、この時代に彼は非常に短い行を重ね合わせていくという手法をとっています。

「*Ou une solitude*」という作品、この表題は「あるいはある孤独」とでも訳せるでしょうか、ジョン・ソルト (John Salt) さんという、北園の作品を英語に翻訳し、北園についての本を書かれて日本語でも出版されている方がいらつしやいますが、ソルトさんはこの詩の冒頭、「硝子／のなか／のガラス／／その／曲線／のなか／の／憂愁／の／貝」

を“glass / inside / glass / that / curved line / and / within / it / gloomy / seashell”と訳しています。

こういう語法の詩をどう訳すべきか考えてみましょう。「硝子／のなか／のガラス」はまだいいんです。“glass / inside / glass”と、構文は原詩どおりです（漢字と片仮名に振り分けられた日本語の表記は英語では両方とも glass になってしまいますが）。でも、「その／曲線／のなか／の／憂愁／の／貝」をひとつながりで表現すると、日本語では最後は「貝」になるのですが、本来ここは英語なら語順は逆転して“seashell”が最初に来なければいけないわけで、of とか with in といった前置詞で繋いでいって、「の……の……」という語法を再現する。しかしその順序は逆転するわけです。ところがそうすると、日本語の持っていた、最後に「貝」という漢字一字の言葉で打ち止めになるような表現が生きてこない。ですからここでは that や and という言葉を使って翻訳に苦労されていることが分かります。

いずれにしても、この作品そのものは俳句ではないのですが、俳句的フレーズを一つの単位として考えると、ここには俳句的な、まさにイデオプラスム、胚のようなものが埋め込まれているのではないかと思います。そういうふうに考えてみたいと思います。

私自身は主に詩の研究をしていて、和歌や俳句についてはどちらかというと得意ではないのですが、さかのぼれば一九九八年頃から、和歌がどういうふうによりっパ語に翻訳されて、それがどんなふう作曲されているかということの研究調査してきました。最初は日本語で書いた後に、人の協力も得ながらドイツ語の論文も書いて出版もしました。Wort-Bild-Assimilationen (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2016) という論文集の、タイトルは日本語では「言葉と絵の同化」といったような意味になるでしょうか。英語でも同じ assimilation です。そういう論集を私の友人のチューリッヒ大学のシモーネ・ミュラー (Simone Müller) さんがほかの研究者と編集されて、そこに「和歌歌曲とモダニズム」という論文を書かせていただきました。

ここでは、二十世紀初頭に西欧語に翻訳された日本の和歌（古典和歌）がジャポニスムの潮流の中でどのようなインパクトをヨーロッパの文化圏に与え、それがどういうふうによりっパニスム芸術のスタイルの中に変換（翻訳）され組み込

まれていったのかということを考察しました。

ただ、ここでは俳句のことは実はあまりやっていなかったのですが、最近日本でも幾つかの研究が出てきて、金子美都子さん、柴田依子さんといった方たちの研究書が出ています。

私が調査したのは和歌が中心で、俳句のことももちろん少しは扱ったのですが、ドイツ語圏や東ヨーロッパにおける文芸のジャポニスムでは和歌のジャンルが圧倒的に優勢だった。それに対して、フランス語圏（おそらくそれ以外のラテン語圏も）では俳句が大きなインパクトを与えていた。

山田菊 (Kikou Yamata) というフランスで活躍した作家がいます。彼女の父は日本人、母がフランス人。藤田嗣治とも親交があり、藤田は彼女の肖像画を描いています。彼女は *Sur des lettres japonaises* (日本人の唇の上に) という詞華集を出版していて、そこに日本の短歌（和歌）や俳句を訳出しています。このアンソロジーは非常に興味深いもので、目次の最初を見ると、*‘lettre-préface de Paul Valéry’*、つまりポール・ヴァレリー (Paul Valéry) が書簡体形式で序文を書いているのですね。さらに目次の終わりの方に進むと芭蕉や蕪村の俳諧、さらに *‘HaïKais Contemporaines’*、「同時代（現代）の俳句」というものも翻訳紹介されていることが分かります。

この詞華集に収められた作品の幾つかと他のテキストに作曲して一個の歌曲集に仕上げたのがモーリス・ドラージュ (Maurice Delage) さん。

ドラージュはそれほど日本では有名ではないんですが、ラヴェルとか、プーランクなどフランス六人組の人たちが活躍した、そのかたわらにいた作曲家です。インドや日本、中国にも旅して滞在したことがあって、インドの旋法を用いて作曲した作品も残っています。

お見せしているのはその楽譜 (Paris: Jobert, 1924) の表紙で、Jobert という出版社から出ているものです。一九二四年の *Sept Haï-Kais* 『七つの俳諧』という作品です（編成はピアノ版と室内楽版の二種類があります）。この表紙の絵とデザインも藤田嗣治の手に成るものです。

この『七つの俳諧』でちょっとびっくりするのは、最初の曲が“Préface du Kokinshū”つまり山田菊が訳した『古今集』仮名序の一部なんです。それが「俳諧」の作品としてドラージュによって選ばれて作曲されているわけです。

興味深いのはジョルジュ・サビロン (Georges Sabiron) というフランス人の俳人が「鶏」(“Le coq…”) という句を書いていて、これは山田のアンソロジーには収録されていないものですが、その句にも作曲しています。

サビロンは一八八二年生まれで一九一八年に亡くなっていますが、この一九一八年にどこで亡くなっているかという点、フランス北東部の戦線で戦死しているんですね。まだ三十代の若さで。Anthologie des écrivains morts à la guerre (Amiens: Edgar Mallere, 1924) 『戦死作家作品集』というアンソロジーなども出版されていますが、第一次大戦はヨーロッパの人たちにとって非常に深刻な意味を持っていて、文学的にもいろいろな傷跡を残していることは、承知のことかと思えます。

その「鶏」ですが、“Flaque d'eau sans un pli — le coq qui boit et son image — se prennent par le bec.”と、音節的に日本の俳句と同様に五・七・五になっているわけですが、それにドラージュが曲を付けている(ピアノ版と室内楽版とがあります)。非常に短い、小節数でいうとわずか十九小節、演奏時間では三十秒ぐらいであつという間に終わってしまう。

その短さがフランスやヨーロッパの人々の耳目を驚かしたことは想像するに難くないわけですが、私は短歌の受容と適用(アダプテーション)の方に関心を持っていたので、それでは短歌と俳句は何が違うのだろうかと考えてしまうわけです。

それではそもそも俳句とは何なのか。俳句という形式は、例えば短歌の形式と何が違っているのか。

実はつい一昨日、私は同じくオンラインで、ニューヨークを基点にその他のアメリカの地域と日本を結んで開かれたとあるワークショップに参加していました。私はかれこれもう十五年ぐらい、ほとんど毎年歴史研究を中心とする研究

者グループとニューヨークを訪ねて、コロンビア大学やニューヨーク大学で開かれるワークショップに関わってきました。今年はCOVID-19感染の影響で対面では実現できなかったのですが、お互いの時差を調節してなんとかオンラインで開催しました。そのワークショップの後半で、パンデミック状況の中でわれわれは何を考えたらいのかという三つの報告があって、その報告者のお一人がキース・ヴィンセント (Keith Vincent) さんでした。

ヴィンセントさんは『ゲイ・スタディーズ』(青土社、一九九七) など日本語でも本が出されていますから、皆さんもご存じだと思います。彼は最近では正岡子規に対して非常に強い関心を持って研究をされています。

今回のワークショップでも彼の報告はその正岡子規に関するものでした。俳句とパンデミックをどうやって考えたらいのか。そこには三つの要素があるということでした。

私はそのヴィンセントさんのお話に触発されて「俳句は咳かため息か」といった問いを、短歌との関係の中で考えてみようと思ったわけです。

彼のいう三つの要素の一つは“infection”、まさしく「感染」ですね。

二つ目は“confinement”。ワークショップでは日本語では「囲い込み」として位置づけられていた用語ですが、ここでは「監禁状態」としておいた方が分かりやすいかと思います。今回のワークショップはコロンビア大学のキャロル・グラックさんがホストになって行われたのですが、実はその企画の前半には、差別研究でよく知られている、ひろたまさきさんという歴史学者の方が最近亡くなられたので、ひろたさんの追悼を兼ねた読書会を行ったのです。「囲い込み」とはそのひろたさんが用いていた用語なんです。ただ、「囲い込み」はマルクス主義などの用語で、ふつうはenclosureといったような歴史的概念のことを思い起こさせるのですが、それを意識してヴィンセントさんはconfinementとして正岡子規のことを考えてみたわけです。先ほど述べたように、これは言葉をかえれば「監禁」となります。つまり、まさに今、私たちがこのコロナ危機体制下で置かれているステイホームの状況に類比される状況であるわけです。外出するな、家のなかに引きこもっていると……。ましてや飛行機に乗って外国に行くこともできな

い。そんなわけでニューヨークにも行けなかったわけなんです(笑)。

そして最後の要素が“breath”。息、呼吸。

この三つからヴィンセントさんが考えようしたことを私なりに敷衍して今回のテーマについても考えてみました。

正岡子規にはご存じのように死の直前まで書き継いで連載を続けた『病牀六尺』という最後の作品があります。彼は脊椎カリエスと結核の二重苦で、寝たきりの状態になって、妹さんの介護を受けながら、文章を書き続けます。その冒頭はよく知られているように「病牀六尺、これが我世界である」というものですね。しかしすぐに「この六尺の病床が余には広過ぎるのである」とも続けている。まさに「ステイホーム」。その極限のような状況に子規は置かれていたわけです。これを“confinement”と見立ててみるのは非常に面白い視点だと思います。

それから最初に戻って、「感染」です。

子規は結核にかかっていて、ヴィンセントさんははつきりとはおっしゃらなかったのですが、『病牀六尺』のいちばん最後に、「芳菲山人より来書」と人からの手紙を引用して、これが子規の句なのか、芳菲山人の句なのか、私は専門家ではないので、正確なことは分からないのですが、「俳病の夢みるならんほとゝぎす拷問などに誰がかけたか」と、「肺病」にかこつけて「俳病」、俳句の病と書いているのです。ヴィンセントさんはこの表現を“haiku-itis”と訳されました。itisは「熱」を意味し、要するに俳句をつくるのに一生懸命になってしまっただけの熱病のようになっています。と、熱中症みたいな意味です。肺病と俳病が一体化してしまっている。

子規は別のところでも(ヴィンセントさんはこちらのほうを引用されましたが)、「肺病も俳病も同じことだ」などと洒落を言いながら、いろいろなお客が自分の部屋に來訪するけれど、伝染しないようにしなければだめだと彼らに注意を与える。今でいったら、さしずめマスクして来い、ご飯を食べるときはしゃべるな、しゃべるときはマスクをしてしゃべりなさい、マスク会食をやりなさい、みたいなことが子規の「消息」という文章の中に出てくるわけです。

ここでいっている俳句の病の「俳病」は、さっきの協同性、集合性、イデオプラスム的な、句会とかをやることに

よって共有され、まさに仲間たちの中で感染、染めていくものでもあるわけです。「俳病」は俳句に熱中し過ぎてしまつて困るだけではなく、ある種の感染力、「infection」の部分を持つていてのではないか。

さて、それでは最後に「breath」という視点からまとめさせていただきます。

キース・ヴィンセントはその報告の最初に尾崎放哉の有名な句「咳をしても一人」を挙げていました。なるほどと思つたのですが、そこから短歌との比較に心が動かされました。

「ため息」という言葉や、それに関わる表現はフランスの象徴詩とか、日本の詩の中にもたくさん見つけることができます。そしてそれに類する表現を短歌という形式は非常にゆたかに蓄積してきました。「酒は涙か溜息か」という言葉を踏まえて、「短歌は涙かため息か」ととらえることができるのではないか。

そのため息はある時間性を持っています。「はあーっ」という間の数秒間。その数秒間の時間が数秒間で終始せずに残り停滞して、ある時間的な継起性を内包している。終わつた後も残っている。瞬間を切り取るというよりも、ある時間性がずっと持続する。同じ短詩型だが、そこが俳句とは決定的に違うのではないか。たしかに大きな空白はあるのだが、余情がその空白を埋めてしまうのではないか。

幾つかの例を挙げておきました。石川啄木、河野裕子、加藤治郎などの歌。

石川啄木の「呼吸すれば、／胸の中にて鳴る音あり。／凧よりもさびしきその音！」は有名ですね。

河野さんは「手をのべてあなたとあなたに触れたきに息が足りないこの世の息が」と、息のおよぶ距離をとともせつなく詠んでいます。

それに対して俳句では、短歌のため息に対応するものは何なのか。それは咳でもいいんですが、ある一瞬の息、氣息ではないのか。時間性というよりは空間性を持った氣息。そこには余情をそぎ落とした空白がある。そぎ落とすというのが今日の九里さんの言葉でいうと、「トレイニング」になるのではないかと僕は思つたのです。

時間がありませんので、全部は読みませんが、例えば蕪村。僕は蕪村が大好きなのですが、「凧きのふの空のありど

ころ」という句はほんとうに見事なものだと思います。詩人の萩原朔太郎もこの句に惚れ込んで長い評釈を書いています。そこに時間的なものを萩原は読み取っているのですが、確かに昨日と今日という時間の表現はあるものの、それは繋がっているというよりは、明らかに切れているわけです。蕪村に加えて正岡子規の「見あぐれば塔の高さよ秋の空」とか、松本たかし、永田耕衣、最後に九里さんの「天にオリオン地上に裸電球」という句も挙げさせていただきます。

いずれも、たまたまかもしれませんが、ヴァーティカルな、垂直的な空間構成によってできた作品。むしろ空白自体をどうやって作り出すかということに腐心していると思うのです。こうした空間の創出という表現意識は北園克衛が『黒い火』とか、それこそ『若いコロニー』などの初期の時代から、ずっと考えていたことではないかと思えます。

「トレイニング」という発想に触発されて自分なりに考えてコメントを付けてみました。

以上です。ありがとうございます。

【討議】

九里順子 坪井秀人 宮崎真素美

■「トレイニングと空白」

宮崎

坪井さんがとても美しく広げてくださいました
が、九里さんからコメントがあれば、先に言っ
ただけると良いかと思えます。九里さんの句も
最後に出ていましたが、いかがですか。空白とい
うところ。

九里

「トレイニング」については坪井さんとはちよつ
と受け止め方が違ってきます。北園がいつていた
のは、その形に当てはめれば、自動的という
変ですが、自動的に俳句ができてくるという。彼
は、現代の自分たちは感覚だけでも、一昔前の詩
人は感情だといっていましたよ。そういう意
味では不思議なんです。感情ということを非常に
排除するというか、そういう意識を持っていたと
思うので。彼の「トレイニング」は、空白とか、

切断ではないと私は思うんです。あくまでも私は
です。

俳句が咳で、歌がため息とおっしゃっていました
よね？ おもしろいたとえだなと思っただんですが、
当てはまるかな？と思いつながら聞いていました。

坪井

俳人からすれば、とんでもない話だと思います。

九里

とんでもなくもないです。(笑)

坪井

俳句は咳で、短歌はため息。病人扱いするなど
(笑)。

定型のことを考える場合、短歌のこともあるわけ
ですが、短歌ではなく、なぜ俳句を選ぶのかとい
うことに今日は少しこだわって話してみました。
ラジオ体操とかを毎日行うのと同じように、定型
があると考えたら乱暴でしょうか。それがないと
エクササイズにはならないので。ルーティーンと
呼ぶとよくないですが。

九里

短歌は五・七・五・七・七で、定型ではありま
す。その違いがどうなんだろうと。

近代の詩人、さつき出てきた朔太郎とかは大体短
歌から始めています。何から始めるかというのは

宮崎

結構でかいのかなという気がします。

坪井さんのお話を聞いていて思いましたのは、空白、ブランクですね。ブランクはブランシュ、白にゆきますね。モダニズムで、白とか、貝殻とか、蝶とか、いっぱい出てくるんですが、どうもそういうところへも繋がっていきそう。究極の白、空白というところへも繋がっていくのかなと、何となく言葉遊び的ですが、思いました。

■俳句と短歌

宮崎

打ち合わせをしているとき、坪井さんも私も近代の詩の研究をしているけれども、どちらも実は俳句を素材にした論文は書いてきていない、つまり、俳句にコミットしてきていない、という話になりました。そういう人たちが今回するのもおもしろいのではないか、ということだったんです。

一方、九里さんは実作をなさっています。九里さんはどうして俳句をお始めになろうと思われたんですか。きっかけはどういうところにあっただいしょうか。



九里

われわれは研究論文を書いています。資料と論理とか、裏付けと筋道とか、学生には言っているんですが、結構それはしんどいです。はつきり言って、しんどい。さっきの空白ではないですが、論文は空白がない状態で埋めていくというイメージを持ってるので、そのしんどさからちよつと違うことに解放されたい、いつとき解放されたいと思って、それが俳句だったんです。

短歌は、さつきチョロツと言ったけど、五・七・五・七・七の七・七が長過ぎるんです。抒情しないとだめというか。そんな自分を出すのも何だからこぼさずかしいしなというのがありまして。

俳句は五・七・五で、自分の感情は前面に出ないが、目に留まった風景とか、心の中にある情景とか、そういうものを通して自分を出出できるなと思っただけです。ある一定の枠があるから、ふっと身を任せることができる。

短歌だったら、身を任せるといって感情が起こらなかったと思います。五・七・五・七・七の七・七がやっぱり長い。

宮崎

息が長い。坪井さんがおつしやるみたいのためにため息だから？ 長い吐息になるといふ。そうなんです。俳句だと、委ねていく感じがあるんですかね。ご自分はもちろん書く人だけけれども、読み手のほうへ委ねることもできるわけですね。七・七がない分。

九里

俳句を読むときは結構疲れます。人の俳句を読むときは、それこそ切断と飛躍した部分をどう読むのかということ。私としては、歌を読むときよりも俳句を読むほうが疲れます。歌をやっている人はそんなもんじゃないと言われると思います。

宮崎

さつき坪井さんが出しておられた北園克衛の詩、『黒い火』はモダンステイックで、ほとんど余計なものがない。助詞「の」ばかりですつと繋げていくやり方。そこに抒情があるのかないのかと。いったら、なかなか難しいところなんです。

坪井さん、今日これをジョン・ソルトさんの訳と一緒に持ってこられましたか、どうですか。俳句との関わりでもうちよつと何か。

坪井

さつき九里さんがおっしゃったように、十四音余分にあるかないかは決定的に大きな意味を持つていて、十七と三十一は倍ではないが、とても微妙な比率。俳句は短歌の半分プラスアルファというこの比率がとても意味深い。

今、宮崎さんがおっしゃった抒情ということでしたら、短歌と詩はすごく近接性がある。これに対して、木下夕爾の場合はちよつと違うが、北園のようなモダニズムの詩人たち、あるいは、モダニズム的な表現を意識している室生犀星などが、俳句に肩入れするのはすごく分かる気がします。

■蕪村の「凧」と空間性

坪井

今日は話に出なかったですが、視覚性、ヴィジュアルティの問題も取り上げてみる価値がありますよね。最近政府やお役所、学校までがよく使う言葉で「見える化」という醜い言葉がありますが、可視性というか、ヴィジュアルイズすること、見えるようにすることですね。この視覚性という性格は

俳句の歴史において非常に強力なものだったし、今もそうなのだと思う。それを私の言葉でいうと、空間性とか、ヴァーティカルな志向、垂直性ということになるのかなと思っています。

空間性といっても、もちろん多様な空間があると思うんです。「きのふの空のありどころ」をどう考えるかですが、ずっと昨日と今日が繋がっていると蕪村はいつているわけではなく、やはりその間は断絶しているんだと思います。切れながら一本の細いタコ糸でつながり止められている。もしその間の空白に抒情というものが生み出されているのだとしても、それは詩や短歌が歌ってきた典型的な抒情とは全く違うものではないのか。

宮崎

「凧きのふの空のありどころ」は、切れているから郷愁が、ノスタルジアが生まれてくると言いますね。

坪井

萩原朔太郎はたしかにそう読んでしまったわけですが、私はかなり大きな踏み外しだと思う。俳句に実際に親しんでいる人たちからすると、彼は蕪村が読めていないと思うのではないか。

宮崎 どうですか、九里さん。

九里 蕪村のあの句は、切れているんですが、層が重なっていくというか。いったん切れて、その上にまた層が重なるので、そこに別に郷愁を感じても全然いいと思うんです。

坪井 そうとらえてももちろん自由ですね。

九里 それは自由ですが、多層化されている堆積の様子が俳句ではないかと思うんです。

だけど、例の定家の「見渡せば花も紅葉もなかりけり浦の苫屋の秋の夕暮」もある意味で残像が歌のポイントになっているので、自分で言っているのですが、あまり一般化できない気がします。

坪井 でも、例えば伊勢物語に「月やあらぬ春や昔の春ならぬわが身ひとつはもとの身にして」という歌があるじゃないですか。自分と昔の自分を対比していますが、それを十四文字多めに語ることによって、そこに時間的な繋がりができてしまう。意識的に繋ごうとしなくても、おのずと繋がりができるんです。

それに対して、俳句は、もちろん受け取り方にも

よりますが、そこに抒情やロマンティズムを詠みこんでもいいのですが、さきほどの九里さんの言葉でいえば、層が二つ三つ重なってあるのであって、それはグラデーシヨンのように繋がっているのとはちよつと違うと思うんです。そこが短歌と俳句の違いではないか。たいへん大ざっぱな話をしていきますが。

九里 私も自分で作ってみて、一つの俳句の中に二つの

場面は詠めないなと思ったんです。二つの場面を詠みたかったら、それは詩になってしまうというか。そこが繋がりと多層化というか、その違いだらうなと今、坪井さんのお話を聞いて、なるほどなと思いました。

宮崎 蕪村の「凧」はすごいですね。空間に浮かんで、

それを切断しながら繋がっているということですね？

九里 今日の中に昨日がありますよね？

坪井 切って繋げるのは詩でも和歌でも俳句でも基本ですが、それがまさに分節、アーティキュレーションです。あるいは「節合」という言葉を選んで

いいかもしれません。切らないと繋げられないんです。俳句はその繋ぎ方が全然違うということでしょうね。それはすごくおもしろい。

■「純粹」の可能性と危うさ

宮崎

坪井さんがさつきおっしゃっていた山田菊の書物にヴァレリーが序文を書いたんですね。とても驚きました。

ヴァレリーは菱山修三の翻訳で多くの詩人が影響を受けました。純粹詩と言いますね。今回の九里さんのレジュメの中でも、純粹、純粹のオンパレードですね、『風流陣』の人たち。あの人たちがいつている純粹というのは、ヴァレリーの純粹とどう関わるんですか。ヴァレリーの純粹詩は日本のモダニズムに影響があった、前史として影響があったと思うんですが、お二人はどのようにお考えですか。

九里さん、純粹をどんなふうにとっけていらっしゃるんですか。

九里

確かに純粹は好きですよ。形態的観念の純粹さ

と八十島もいつています。どうだろう？ 克衛と繋がるのかな？

抒情というか、自分の感情ですよ？ それで詩というものを乱暴に扱わないということかと私は思っただんです。

なかなか意味が取りづらんですが、「檸檬は檸檬であるために美しく、薔薇は薔薇であるために美しい」という言い方をしています。どうなんだろう？ 感情を交えずに対象を自分の感覚で切り取るという意味かと思っただんですが、よく分からないんです。純粹を連呼していますが。

宮崎

すごくおもしろいと思って。個性というものと純粹が相対する感じになっていますよね？

九里

そうですね。

宮崎

それが俳句のフィギュアと関わってきているということだと思っんです。

坪井さんは何かお考えがありますか。ヴァレリーというところで、純粹について思っただんですが。

坪井

私はフランス語が読めないので正確なことはわからないのですが、ヴァレリーはきちんと山田菊のテク

ストを読んでいますね。『古事記』とか、幾つかの作品名が序文の中に出てくるので。

「純粹」については今、九里さんがおっしゃったことに私もほぼ同意です。感情を入れないことによつて純粹化できる。そういう意味では感情をこめることを中心化してきたそれまでの詩は不純だったと。一つのロマン主義批判ですよね。春山行夫などの批判が典型的ですよ。

宮崎

そうですね。

坪井

象徴主義をどういうふうにもダニズムに接続させるかということを考えながら、彼らはある種のヘゲモニー闘争をやっていたわけです。『詩と詩論』の人たちとか『詩・現実』の人たち。そういう中で彼らがあたためていた「純粹詩」とはそういう戦略的な意味を持っていたのだらうと思います。相対的に前世代の詩人たちは非常に不純に見えてくるということだと思います。

宮崎

『詩と詩論』でずいぶんいじめられていたのが朔太郎ですね。詩学がないだの、自我の塊だのみたいなことを言われていて。そういうものは全部排

除するんだというのが日本のモダニストたちの在り方だったので。

ヴァレリーの純粹詩も解釈の仕方がやや違っていたのかもしれないですね。それは気になりましたね。

九里さん、よろしいですか、純粹のことに關しては。

九里

これは昭和十年代の話ですので、大体詩人は口語自由詩を書いていましたよね？ もはや文語定型の時代ではないと。朔太郎なんかは定型に回歸していましたが。よつて、口語自由詩を自分の感情と自分のリズムに任せて書くことを当たり前にしてしまった詩人たちに対する批判でもあったのかなと思います。文語定型だと、そうはならないと思うので。

一方で、春山たちがいつていたことはどうなんですか。それこそ北川冬彦なんかは、『詩と詩論』の詩人たちは、言い方は雑ぼくになってしまいましたが、社会との接点がない、逆に自分たちの方法論で自己完結的に自足してしまっているだらうと

坪井

また批判されていくので、形式的な純粹は危ういのかなと思います。詩を純化してはだめだと思えます、私は。えてして純粹というのは自己完結的な自足ないしは内閉になってしまおうと思います。

ただ、純粹を本当に極めていけば、非政治性という状況に対しても対峙できるということはあるように思います。

俳句と短歌の大きな違いというと、もちろん大政翼賛的なかたちで俳句も協力はしなかったわけではないのですが、量的には短歌に比べればそれは圧倒的に少ない。短歌は本当に大政翼賛の中心にいた。もちろん詩もそうでしたけれど。

俳句は、先ほど話題に出ていた新興俳句とか、京大俳句事件など、むしろ一部の俳句は弾圧されたわけです。それは俳句の本質である一つの純粹性、純粹な形式性を持っている、批評的にならざるを得ない性格に起因していたのではなかったのか。言い方を変えれば俳句は意識していなくても批評的・批判的にならざるを得ない。和歌、短歌は文字通り古代から天皇システムと直結してきたし、国語概念ともず

九里

ぶずぶに密着してきたので、そうした批評性へのアプローチを難しくしてきた面がある。このことは俳句の一つの大きいなる可能性としてあるのではないか。その点はやはり詩もだめでしたから。

北園克衛自身も、私からいわせると、『風土』とか、『郷土詩論』とか、九里さんの刀の話とも実は繋がっていて、急に豹変したわけではなくて、そういう共同性や体制的な要素に親和するところがあつたので、そこはちよつと複雑ではあると思うのですが。

虚子は、戦争があるうが、なかるうが俳句は変わらないみたいなことを言っていました。あれはあれで危ないと思うんです。

今、坪井さんは、俳句に対して可能性とある意味好意的に評価してくださったんですが、外と我関せずというふうには、どちらかというところと批評性というより、内部で自足していく方向になっていくと思えます。実例がすぐに出てこないのが私の悲しいところですが、渡辺白泉とか、そういう俳人はそれこそ批評性を保った俳人だと思うんですが。

自覚的に社会と、社会というか、外の世界といつてもいいですが、関係性を意識していないと。あくまでも俳句の秩序はまさに秩序として仮構されたいです。仮構されたものであると常に自覚していないと、このような墓穴を掘るよと思います。

九里

九里さん、どんなふうに思っていらっしゃるんですか。

この人が短歌を作ったら、それこそ詩と大して変わらないのではないかという気がしたんです。夕爾にとって、この人の詩とか、それこそ『田舎の食卓』でも何でも読んでいると、夕爾は達治からも影響を受けているんですが、形式に対して自分のほうが優位に立って、形式を使っているという感じがありません。何を読んでも。達治は、本当かどうかは知らないんですが、私の感覚ですが、確たる自己があつて、確たる自己がいろんな形式を自在に操るみたいな印象を持っています。夕爾はそうではなくて、形式に対して、形式を通して自分をつくっていくみたいな印象を持っています。短くて、なおかつ、人々が、さつき坪

井さんが胚という言い方をなさったんですが、ある程度共有し得る核になる言葉をそれぞれの使い方、まさにそれぞれのイメージを重ねていくというか、月なら月で、桜なら桜で。そういう俳句は彼にとって精神の安定をもたらしたのではない

宮崎

■抒情と方法 木下夕爾／三好達治／室生犀星

抒情性が下の七・七の十四音に入ってくるから、政治性にコミットしやすいという坪井さんのご意見もありましたが、一方で、九里さんが今回お話しになった木下夕爾は身体性を求めていく。犀星の場合はそれが自然に乗っていくんだと思うんですが。木下夕爾の場合は、戦略的になのかどうかは分かりませんが、身体性、それから、抒情性ということを言っていますね。岩佐東一郎などを引きながら。

これまでのところでは、抒情性は短歌の専売特許のような運びになっていますが、木下夕爾はそれを俳句でしようとしたという辺りに関しては、九

宮崎

かと思うんです。

坪井さんのあげられた構成単位とか、共有単位とか、胚といったものを、私はかなり音楽的な感覚で受けとめていました。いろいろな音が重なっていくように胚は動いていくのかな、と。そのイメージと重なりますね。

今、聞いていらつしやる方たちに、三好達治のところを画像で共有しながら、ちよつと補助しましょうか。そのところを考えてみましょう。

これが三好達治の詩集『測量船』です。

今、九里さんがおっしゃったのは、達治には確たるものがあつて、そこにいろいろ方法的なバリエーションを用いてゆく詩人だということですね？

そうですね。

宮崎

よく知られている「雪」は二行で、これで詩だと。

「太郎を眠らせ、太郎の屋根に雪ふりつむ。次郎を眠らせ、次郎の屋根に雪ふりつむ。」、こういう詩があるかと思うと、一方ではこういうものを……。これは芭蕉とほとんど変わらないですね。「秋夜弄筆」。「日かず経て呼子鳥啼かずなりしを、それかと

もきぎあやしみて外のもに出づれば、音に澄みて鳴けるは遠き蟋蟀なりけり。」云々と情景を叙述したあとに、「ひとときはは夙ちかきひぢ枕」、「楠天の葉うらも白き月夜かな」、と言つてみる。

同じ詩集の中に、「雪」のようなモダンスティックなものを入れてるかと思うと、もちろんこれも太郎、次郎で日本的ではありませんが、その一方で、こうした俳文、俳句も入れてくる。これを和田博文さんは、「三好達治の後衛性」と仰っています。

達治はこうしたさまざまな方法を使っているけれど、木下夕爾の場合はそうではないということですね？ そんな器用さがない。

九里

ないですね。全くないと思います。

宮崎

おもしろいですね。

九里

犀星も詩の中に俳句を混ぜているものを作ってはいませんが、あの人の場合は全然肩に力が入っていないなと。本当は入っていたのかもしれないですが、できたものを読めばね。混ぜ込みましたみたいなの、そういう。

宮崎

せっかくだから犀星も見てみましょうか。

犀星の第二詩集『抒情小曲集』です。ちょうど授業で扱っていますので、学生の皆さんの、「ああ」が聞こえてきそうですね。

冒頭の詩篇「小景異情」のはじまり、「白魚はさびしや」とパンと切って、「そのくろき瞳はなんといふ／なんとといふしほらしさぞよ」と。先ほど発句という話がありました、それに近いものがありそうだなという感じはします。自在に混ぜていく。

この「木の芽」という詩などは、たった五行のなかに四季のめぐりが季語として織り込んであるのだということ、講義のなかで学生たちと確認しました。

先ほどのお話にもあったように、多くの作家たちは短歌や俳句から入り、やがて詩へ行き小説へ抜けて、小説へ抜けていくと、もう短歌や俳句を振り向かない。けれども室生犀星はそれをずっと並行してやり続けた人で、それが特徴的なのだ、と富岡多恵子さんは、この『室生犀星』の中で言っています。木下夕爾もそれに匹敵するところがあ

九

るのかなとは思いますが。

夕爾の場合はまさに両輪という言葉がぴったりくると思うんです。片方だけでは彼はやっていけないかったのではないかと思うんです。

犀星は必ずしもそうではない気がするんです。犀星は夕爾に比べて余裕があるんです。彼は小説も書いていましたし。気分によってあっちに行ったり、こっちに行けるが、夕爾の場合、秩序と先ほど「ざわめき」という言い方をしたんですが、両方欲しかったのではないかと思うんです。

宮崎

なるほど。坪井さんは、犀星をどういうふうに捉えていらつしやるんですか。

坪井

一読者としてはすごく好きな作家です。全部ではないけれど、小説もおもしろいし。「詩よ君と別れする」と宣言しておきながら、また詩を書いたりして。

三好達治については、様式に関しては彼には確たる設計の意識があったように思います。三好達治も変な人で、彼の散文はめちゃくちゃな日本語ですし、犀星以上におかしいんですが、方法意識と

宮崎

いうものがすごくあった人ですよ。

そうですね。

坪井

さきほどの散文の中に俳句があるというスタイルについても、立原道造の歌物語であるのかも思い出されまじし、三好達治はそういう様式的な意識はすごくあった人だと思います。四行詩ばかりこだわって書くとか。

「太郎を眠らせ」に関していうと、あれは「太郎を眠らせ、太郎の屋根に雪ふりつむ。」だけで終わっていたら、北川冬彦と同じになってしまうが、「次郎を眠らせ」とリフレインすることによって抒情が生まれているのです。俳句のようっていて、俳句ではないんですよ。今日の私のコメントの言葉でいうと、一つの単位なんです。それがユニットを構成している。

宮崎

なるほど。そうですね。

坪井

二つ重ねるだけで、それは全然違うものになってしまふんです。ある共同性が生まれるわけです。太郎、次郎という。それはもはや個人の話ではない。そうですね。何かある民族的な普遍性みたいなもの

を喚起する。太郎、次郎だから、一番、二番、三

番、四番。太郎、次郎、三郎、四郎というのを類推させるといつている研究者もいます。

三好達治はテクニシャンと叫ぶところがあるのかなと思ったりします。

九里

達治の詩は、宮崎さんがテクニシャンとおっしゃったように、技法というふうにとらえてしまふんです。さっきも言ったように、詩の形式をいろいろ使っているが、なぜか詩の形式のほうから達治のほうに返ってくるものがあまりないのではないかという気がするんです。そこが犀星や夕爾と違うと思うんです。形式のとらえ方ということで。

■形式がもたらすもの、そして余白

宮崎

実作者の九里さんに伺いたいと思っていたことがあって。坪井さんの単位という問題とも関わるのですが……。

NHKで、かつて佐野元春が『佐野元春のザ・ソングライターズ』という番組をしていて、シンガーソ

ングライターたちを二十何人ですか、連続で呼んでインタビューをするおもしろい番組があつたんです。その中で必ず佐野元春は「詩から書きますか、曲から書きますか」という質問をしていて、ほとんどの人が「曲から書いて、詩は後で」と答えているんです。その理由として、「ある形式の中の方が自由度が高まるから。野放図に与えられると、何を書いていいか分からなくなってしまうんだ」というようなことを言っているんです。

九里さんが俳句にゆくの、「論文に比べて自由になりたいからだ」とおっしゃっていました。リジッドな五・七・五という中で自由度を求めていくおもしろさみたいなものはやはりあるんですか。そうですね。何でもいいんですが、何か風景を見たり、何か心に留まつたものがありますよね？それを表現したいとき……。私の場合、五・七・五が曲に当たるとしたら、季語が詩になるのかなと、すごく単純な分け方ですが。小刻みに行ったり来たりしながらという感じ。紅葉なら紅葉という言葉が核にあつたとすると、それをどう

宮崎

五・七・五に当てはめられるんだらう？というかたちなので、詩が先か、句が先かといつたら、その時々としか言いようがないんです。逆にそういう自由さが俳句にあるのかなと思います。もやもやとしたものを言葉に出すために五・七・五があり、季語があるというかたちです。

ありがとうございます。坪井さん、『古今集』の仮名序に音楽をつけてというのがありました。それが俳諧として理解されているということですか。仮名序の形式性みたいなことはあまり考えられていないということですか。

坪井

俳諧というものが「ザ日本」みたいな感じだったんでしょ。和歌、短歌とはいわないで、俳諧。フランスの場合は特に。

ヨーロッパの人たちにとっては俳諧や短歌のミニチュール様式というのか、そうした短小様式が非常に斬新だったわけです。『古今集』の仮名序は別として、時に長大な詩を書く歴史を持っている彼らからすると、それはものすごく短くて小さいものであるわけです。それをテキストにして曲

にする場合にも意識的にミニマムな世界をつくり出そうとしている。それはモダニズムの一つの手法だったと思うのです。

宮崎

明治の『新体詩抄』が、日本の近代詩の出来始めと言われています。それまでの和歌や俳句が短か過ぎるから長いものを書きたいんだ、というところから始まっていますよね。

坪井

彼らは従来の日本の詩形は「線香烟花か流星」と皮肉っていますからね。

宮崎

短いものには思想がないんだ、とまであの編者のなかの一人は言っているんです。それが藤村あたりまでずっと影響力を持っていきますが、やがてそれがまた揺り返しのように短いところへ戻ってくるのも、おもしろい感じがするんです。

日本語詩のことを最近お考えになった坪井さんとしては、そうした形式の長短が螺旋を描いているようなあり方について何かお考えはありますか？

坪井

自分の新しい本の中でそのことは全然考えていなかったのですが、短詩運動をどう考えるかというのは結構重要な論点ですよ。

宮崎

そう思いますね。常にアンチで出てくる。

坪井

でも、それは一つにはヴィジュアルイティ、視覚性の問題だったのだと思うんです。特に俳句に飛び込んでいった人たちにとっては。

九里

冬彦も、これまでの詩は音楽的だったが、これからの詩は絵画的だとかいっていますよね？

宮崎

そうですね。

坪井

『亞』というモダニズムの雑誌が日本の外地の都市、大連で発行されて、しかも、その詩はパネルとして百貨店の展覧会で展示されたということが知られていますよね。このことが非常に典型的だと思います。このことはモダニズムの詩人たちにとって、活字を刻んだ紙のページも一つのパネルというのか、一つの平面としてとらえられていたことを示唆しています。

さきほどのコメントでは言わなかったことですが、余白に関していうと、印刷された俳句はコストパフォーマンスとして非常に悪いわけじゃないですか。余白ばかりで（笑）。もちろんぎっしり詰め込むこともできますが、これが現代詩の短詩になって

くると、それを一句、二句だけで、すぐくぜいたくにページを使う。買う側としてはものすごくコストパフォーマンスが悪いわけです。

九里

でも、俳句をぎっちり詰めて読んだら、しんどいですよ。

坪井

それは逆にね。それこそ三密で密集している感じがして。でも多くの人の印象では短詩型はインクを節約して、いっぱい使っていないということになるわけです。

九里

それがいいんじゃないですか。余白も込みで読んでいるわけです。

坪井

その余白から何を読んでいるのかというと、紙の肌理を読んでいく可能性があると思うのです。そこには印刷技術の発展という要素も関わってくると思います。先ほど宮崎さんからブランシュ、ブランクという連鎖についての言葉がありました。が、どういうふうな白という色を発色させるのかということですね。その空白は無色ではなくて、それは白という一個の色なのだ。

その白い余白を読んでもらうという発想が短詩型

の歴史の中で商業的にもひよつとしたら出てきたのかもしれないし、読者の側もそれをむしろ見せられてきた部分があるのではないか。

宮崎

白を読む。いいですね。

ちょうど時間になりましたよ。白を読むということと、ここで全世界的に俳句をとらえ直したいですね。ブランク、ブランシュ、白。話が最初に戻りましたね。

九里

最初に戻りました。

宮崎

まだ話は尽きませんが、時間をしっかりキープするということ、これも一つの美学とは思いますが。形式的に美しい俳句を扱いながら、だからだとしてもよくないので、ここでデイスカッションは終わりたいと思います。

お二方、ありがとうございます。

九里

ありがとうございます。

坪井

ありがとうございます。

(二〇二〇年一月三日 Zoom ビデオウェビナー

協力 テープ起(し)専門(MayStation)