

イメージの宙吊り： 川端茅舎「花鳥巡礼」における美術のアナロジー

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 武蔵野大学文学部日本文学研究所 公開日: 2023-09-21 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 堀切, 克洋 メールアドレス: 所属:
URL	https://mu.repo.nii.ac.jp/records/2000020

イメージの宙吊り

——川端茅舎「花鳥巡礼」における美術のアナロジー

堀切 克洋

俳人・川端茅舎（一八九七―一九四一年）は、その短い生涯にもかかわらず、多くの句がいまなお歳時記に収録され、また評価も高い。とりわけ第二句集『華厳』（一九三九年）の序に書かれた「花鳥諷詠真骨頂漢」という虚子の言葉は、茅舎が当時の「花鳥諷詠」という新しい理念の実践を体現するひとりであることを簡潔に物語っている。脊椎カリエスのために外出も容易でなかった若き日の茅舎からみれば、一九三〇年代は二冊の句集（『川端茅舎句集』『華厳』）を刊行したのみならず、もともと旺盛に執筆活動を行った時期でもあったが、改造社から『俳句研究』が創刊されたことも手伝って、水原秋櫻子や山口誓子の「ホトトギス」離脱に見られる俳壇の地殻変動期に、茅舎は虚子すなわち「花鳥諷詠」の擁護者として振る舞っていた。

しかし、彼にとつて虚子という存在はいともたやすく擁護できるとはなかつたのもまた事実である。その煩悶は、一九三三年から一九三六年にかけて「ホトトギス」誌上で連載された「花鳥巡礼」というテキストにおいて明白に観察することができ、虚子の句は茅舎の理解を遥かに超えたものであり、

文章の端々には「擁護」のために思考のアクロバシーが求められたことが見てとれる。本稿ではその「煩悶」を読み解くべく、この連載における美術作品に対する言及をコーパスとして、彼にとつての「美」という概念が作品と現実をどのように架橋し、また「花鳥諷詠」をどのように理解させていったのかを検討してみたい。ここには、正岡子規が切り拓いた俳句の「美術化」というテーマが、大きく横たわっている。

1 「花鳥巡礼」における美術の比喩

一九一六年、親友の西島麦南とともに、武者小路実篤が主宰する「新しい村」の会員となった川端茅舎は、一九二一年から画家・岸田劉生に師事する機会を得て、画業に専念するようになった。十二歳違いの異母兄である川端龍子（一八八五―一九六六）が、美術界の巨匠・横山大観率いる日本美術院の同人に推挙されるほどの画家であったこともあり（一九二八年に院展から脱退）、茅舎の絵画への情熱が彼の俳句美学を規定し

ていたとしても驚くことはない。茅舎が「ホトトギス」への投句をはじめたのは一九一五年、つまり獨逸協会学校（現・獨協学園）を卒業した翌年のことだ。一九二四年には、同誌の表紙の裏表を茅舎と龍子がそれぞれ担当するという「共演」を果たしている（図1）。



図1 雑誌「ホトトギス」1924年9月号
（表紙を兄・龍子が、裏表紙を弟・茅舎が担当した）

的な比喻をもって句評・解釈を行っており、彼にとって俳句と絵画は根底で密接に結びついていたことは疑いえない。では、彼の美的趣味とはどのような範疇にあったのであろうか。それを「花鳥巡礼」全三十二回から抽出していこう。

深川正一郎作成による略年譜によれば、一九三〇年に劉生が死去したことを境目として、茅舎は絵画からは遠ざかって俳句に専念したとされている。だが、仮に制作から離れていたとしても、一九三三年から「ホトトギス」誌上で開始された連載「花鳥巡礼」において、茅

ムンク／ロートレックと中村草田男（第一回）
まずは連載第一回（「感傷」）に、中村草田男の（とらへたる蝶の足がきのほひかな）という句に対する次のような評を見つけることができる。

この非現実的なおいから現実なおいをば感じさせられて僕は苦しかった。この怪しいにおいは草田男君がいつも好むムンクではなく意外にもロートレックであろう。このにおいは作者の压えられた性欲が無意識的に発する感傷ではないか、作者の示教を待つ。

アール・ヌーヴォー期のイラストレーターであり、リトグラフ作家として活躍したアンリ・ド・トゥールーズ・ロートレック（一八六四～一九〇一年）は、パリのムーラン・ルージュをはじめとしたダンスホールや酒場などに入り浸りながら、旺盛な性欲をもとに娼婦たちと頻繁に関係を持つデカダンな生活を送った。彼の画業は、その意味で「性欲」と深く結びついている。一方、草田男の蝶の句は、捕えられた蝶が逃げようと必死にもがいているという場面を切り取ったものだ。そこから「にほひ」が漂ってきそうであるという感覚を断定的に一句に仕上げていくわけだが、それをロートレックの性欲に結びつける根拠はどこにもない。

しかし、もがいている対象が昆虫のなかでも美しい紋様と翅をもつ蝶であること、そしてもがいている脚が糸のようにか細

いことは、蝶を捕えた人間の圧倒的な大きさから、描写を超えたサディスティックな関係性を想像させることは確かである。茅舎は、「蝶」を「娼婦」の隠喩として捉えることで、昆虫界の現実には「現実的なおい」を嗅ぎ取っているが、それを発動させているのは、一句全体の「非現実的なおい」、つまり現実を感じ取られる以上の感覚が提示されていることによる。句の内容の非現実性が、茅舎を隠喩としての読解へと向かわせているのである。このように、茅舎は鑑賞が困難な俳句作品を、美術のアナロジーをもって理解しようとしていたふしがある。

デューラー、マティスと高濱虚子（第三回・第七回）

次に美術のメタファーが出てくるのは、第三回の句評である。取り上げられているのは、高濱虚子の〈悴める手を暖かき手の包む〉という句だ。

それはデューラーの合掌する手であった。万人の等しく持つ自らの手であった。誰もが包まれ誰もが包んだ事のあつた手であった。今僕はぬくもりを感じさせられる。

デューラーについては、茅舎のちに「少年の日の憧憬」であったと告白している。ことに《祈りの手》（一五〇九年）は、当時の美術教育で写生の正本として掲出されていた作品のひとつであり（図2）⁶、岸田劉生は『図画教育論』のなかで、ダ・ヴィンチやデューラーのデッサンを模写しながら素描の線の動きか



図2 『新図画帖教師用書 中学校用 改訂』（1925年）

ら感情の動きを認識することで、鑑賞のリテラシーを磨くことを推奨している。まさにそのような鑑賞を、茅舎は虚子の俳句において行っているといえよう。だからこそ、描かれる手は、「誰のものでもない／ある」という普遍性を獲得し、一種の感情的機能が生じる。

ごく一般的に言って、「悴める手」と「暖かき手」の主体が別々なのだとしたら、一方が他方を温めているという場面として解される。つまるところ、ふたつの（よつつの）手が「包む」という動作を通じて渾然一体となっている場が想像的に描かれるわけだが、それを平凡な景として切り捨てるか、そこに感情を没入させていくことができるかは、果たして読み手のリテラシーの問題であるにちがいない。

い。草田男の句と比べれば、単に現実的であるだけでなく、現実でありふれた光景を描いているともいえるし、加えてきわめて平易な言葉遣いがなされていることもあって、結果的に(草田男の句のように)比喩として解する必要性が表面上は生じない。一見すると「ただごと」に見えるような虚子の「平明」な句をどのように評価するか。これは、この連載の最大の課題だ。第七回では、虚子の〈金魚玉包む煙草の煙かな〉という句に対し、マティスが引き合いに出されている。

この金魚玉は煙草の煙の中に彷彿と包まれながら浴泉解脫の肉体のように漂渺と自ら息づく感覚する。最もそれはよき意味の近代を持つ明朗さである。それは十八世紀の裸婦ではなく、二十世紀の裸婦であった。それは六十を越えた青年マチスの明朗さと等しい。

茅舎は「金魚玉」の句が、従来のな「寂菜」という基準をもつてはもはや評価できないことから、このようなタイプの虚子句の評価において、「花鳥諷詠」の論じるべき基準が見出せるのではないかと考えている。煙草の煙が金魚玉(金魚鉢)を包み込む——このような単純描写にどのような意義があるかは、現代の作家のなかでも意見が分かれるところであろう。ここで言及されているのは、「野獸」と呼ばれていたころの色彩豊かなアンリ・マティス(一八六九—一九五四年)ではない。「六十を越えた青年」という言葉を真に受け取るなら、おそらく《裸

婦》(一九二九年)が念頭に置かれていると思われる(図3)。



図3 アンリ・マティス《裸婦》(1929年)

ちなみに、この連載回において、茅舎が「先生の金魚の句から急にこの句を思い出してしまった」と語るのは、星野立子の〈笹鳴が耳に残りて支那料理〉である。

僕はこの句を読んだ時いきなり五色の支那料理の中へ鶯色の一つが飛込んだ感じがして面くらった。それは現実ではありながら超現実的な美しさであった。それは奔放なアラベスクのように自然は完全に装飾となりきってしまった。

冬の鶯の鳴き声が「耳に残」っているのだから、料理が並べられている室内に鳥の声は聴こえない。にもかかわらず、チツ

チツという笹鳴はイメージとして、いわば残響として現前している。それは茅舎にとつて「現実ではありながら超現実的な美しさ」であり、「奔放なアラベスクのように自然は完全に装飾となりきってしまったている」。この指摘は実に重要だ。なぜなら、ここでは明らかに『劉生画集及芸術観』（一九二〇年）において示された「内なる美」の第三分類、つまり「想像の美」（「自然を装飾的に見る」¹⁰）が前提とされているからである。茅舎は、現実世界を尊重しながらも、平板な客観写生の信奉者ではない。最大の問題は、現実を「詩」に昇華させることができるのかであり、その問いに答えを出すために、現代美術の展開を伴奏させているのである。

クールベと相島虚吼（第十一回）

第四の事例は、第十一回「葡萄酒」において観察される。相島虚吼の（滴りや時々太く滴りて）という句を対象になされたものである。

クールベに就いて高村光太郎が丸太ん棒のような神経の感じを親切に書いた事があった。丁度この句の滴りの感じ方も全く丸太ん棒のように率直に感じせられる。¹¹

ギユスターヴ・クールベ（一八一九年～一八七七年）は、芸術の各領域においてモダニズムと呼ばれる運動が進行中であった昭和初期からすれば、「写実」の開拓者としてすでに歴史化

された対象であったことは想像に難くない。ここで取り上げられている相島虚吼もまた大正期（「初期雑詠」）からの古参の俳人であり、「滴り」そのものをしぶとく観察せんとする強い意志に茅舎は共感を示しているといえる。

しかし一方で、十七音詩である俳句において「滴り」という四音の言葉が二度も繰り返されているのは、句の独自性も情報量も削ぎかねない。実際に、茅舎も「余りにも大胆な表現に僕はしばしば当惑する」と述べているのだ。だが、その当惑は「太い神経と同時にそれは木食上人が作った仏像が持つ表情のような素朴な微笑を漂わす」と肯定するに至る。木喰（一七一八～一八一〇年）は、日本各地を巡り、多くの仏像・神像を刻んだという点で、円空と並び称されるが、その素朴な木彫りは、唯一性を標榜する芸術作品というよりも、命をこめながらも量産されてゆく工芸品という趣である。

興味深いのは、この直後につづく箇所、茅舎が「神経」の「太さ／弱々しさ」を鍵語として、「フォーヴの人達や特にピカソやルオー」のような二〇世紀的な画家たちの「荒々しい兇暴さ」を肯定的に捉えていることだろう。つまり木喰仏は、現代におけるプリミティビズムの系譜として考えられているのである。よく知られているように、「フォーヴ（野獣）」という呼称は一九〇五年、サロン・ドートトンヌで展示されたマティスやヴラマンクらの作品を酷評するために用いられた語に端を発するが、フォーヴィスム絵画が日本において本格的に出現したのは一九一二年、岸田劉生、萬鐵五郎らが中心となって開かれた

「フユウザン会」第一回展であった。

フォーヴィスムの最大の特徴は、マティスのオレンジ色のダンサーたちに代表されるように、固有色を離れた純粹の色彩が平面世界において展開されていることである。それゆえに作品は、自然主義的なモチーフとしての現実世界を描きながらも、結果的には主観的傾向を帯びる。西欧への留学経験をもたない劉生は、このような新しい美のありかたから大きな影響を受けていた。そのような絵画の方向性は、おそらくは茅舎にとつてみても「余りにも大胆な表現に僕はしばしば当惑する」ものでありながら、しかし「神経の太さ」に感嘆すべきものでもあったろう。ここには、のちに見るように、日本画の伝統をふまえた「美」の規範ともいうべきものが、予告されているのである。

バルビゾン派と多田菜花（第十二回）

第五の事例は、多田菜花という俳人の〈梯子立て、干草の馬車馱し来る〉という句に対する評である。

「梯子立て、」が風景を大きくのびのびと感じさせている。梯子を立てて干草の馬車を馱す風景は日本でも特に東北や北海道のような大陸的な感じとびつたりする。正直で純朴で堅実な力強いタッチ。一寸バルビゾン派のようである¹⁵⁾。

「バルビゾン派」は一八三〇年ごろから一八七〇年代にかけて、フランスのバルビゾン村周辺を中心として、戸外で風景画

や風俗画を制作した集団だ。日本で最も有名な作品は、ミレーの《落穂拾い》（一八五七年）であろう。わが国の西欧美術受容においては、工部美術学校教授として来日したアントニオ・フォンタネージがバルビゾン派の影響を受けた画家であったこともあり、自然主義的な「写実」の移植のモデルケースのひとつとなったことがよく知られている。描かれる農村風景は、都市化が進む以前の日本でも容易に観察されたことに加えて、労働が過酷なものとしてではなく、「神聖な讃歌」として美化されてきたこともミレーが愛されてきた理由とする向きもある¹⁶⁾。

産業革命による工業化・機械化によって都市の近代化が進むなかで、コント流の科学主義・実証主義が時代の風潮になっていくと、フランスでは美術界においても、宗教画や歴史画のよいうなフィクション世界の二次元化ではなく、現実の自然を素材とする写実主義的傾向が現れてきた。「東北や北海道」に足を運ぶことが難しい茅舎にとつて、失われてゆく田園風景が自身の中心的な句材となることはなかったが、しかしバルビゾン派の風景画を通して、現実世界を「正直で純朴で堅実な力強いタッチ」で描くことの意味を確認していることは間違いない。

北画と石井紫雲僧（第十三回）

第六の事例は、石井紫雲僧という俳人の〈龍尾より龍首へのぼる月の径〉という句である。前書きに「鉄嶺龍首山觀月」とあるが、「鉄嶺」は現在の遼寧省北部にあたる。日露戦争後には日本人居留地が増加し、日本軍の駐屯も実施されていた。

この龍首山は如何にも陵々たる山形岩谷を連想さすので「龍尾より龍首へ」はそのまま完全に嶮しい「月の径」を表現して余蘊ない。そうして月光の照し出す峯頭の線描も南画ではなく北画の厳しさである。

図式的にいえば、「北画」（北宗画）は職業画家（宮廷画院の画家）の手によるもので、鋭い輪郭線を用いた峻厳とした画風である。対して、「南画」（南宗画）は文人画家（士大夫、官僚の余技）によるもので、柔らかい描線が用いられた主観的写実による表現を特色としている。中国絵画が持ち出されているのは、中国の景を描いた句の評であるからにはかならないが、ここでは句の描写が「線描」つまり輪郭線として捉えられていることがとくに目をひく。なぜなら、「龍尾より龍首へ」という見立てを含んだ漢語の使用が、前出のバルビゾン派的な一句とは対照的に、現実取材をしながら抽象化するという視点へと合わせて考えられているからである。

2 俳句と美術における「レアリズム」

以上のように「花鳥巡礼」において茅舎は、虚子を含めた「ホトトギス」の秀句鑑賞を通じて、「花鳥諷詠」という新しい哲学の基礎づけを試みており、そこではたびたび美術史からさまざまな作品や美学が「借用」されている。しかし、連載も中盤

になると、美術は単なる比喩としてではなく、俳句の未来を考えるうえで重要な指針となっていく。つまり、美術における同時代の動きが、直接的に俳句を論じるための基礎となっていくのである。中村不折からの影響により「写生」を新しい俳句の標語としていった子規と同様に、茅舎は変わりゆく美術の動向に批評的な態度をとることによって、連載を書き進めていくことになってゆくとも言えるだろうか。

安井曾太郎と虚子（第十四回）

契機は、一九三四年十二月の稿と記されている第十四回で、茅舎が安井曾太郎の《T先生の像》（図4）を見物したことが冒頭に報告されていることだ。安井の代表作のひとつとなる同作は、同年秋の第二十一回二科美術展覧会に出品されたものであるが（のちに「玉蟲先生像」と改題）、茅舎は虚子の〈日向ぼこしてあて根太なほさばや〉という句をもって、安井の肖像画を思い出したのだと述べている。

しかし僕は どうして「T先生」を思出したのだろうか。「T先生」の画面はおよそ枯淡的諧観的なものを無視しているはずだが。ただ僕は先生の枯淡のような味もその底の根太のような執拗さを持つレアリズムが本質している事を指摘して置けばよいのだった。その底の執拗さが「T先生」の手強い絶対の写実と共通する事を指摘して置けばよいの

だった。⁽¹⁸⁾

茅舎が「くしゃくしゃした顔にも拳固を握った姿勢にも本当の現代が生きていた」と述べる《T先生の像》は、彼にとつて「写実」の現在形を考えさせる好材料であった。現実をモデルとしながら現実の再現ではけつてないということ、言うなればキャンパスのなかにもうひとつの現実が立ち上がってくることを茅舎に納得させたことだろう。つまり、茅舎はここで安井と虚子を類比的に論じることによって、「レアリズム」ないしは「絶対の写実」の現代的意義を再確認している。その背後には、「シニールレアリズムやピュリズムまがいの写実を離れた画面が如何にもふわふわとして空々しく滑稽に見えてならな

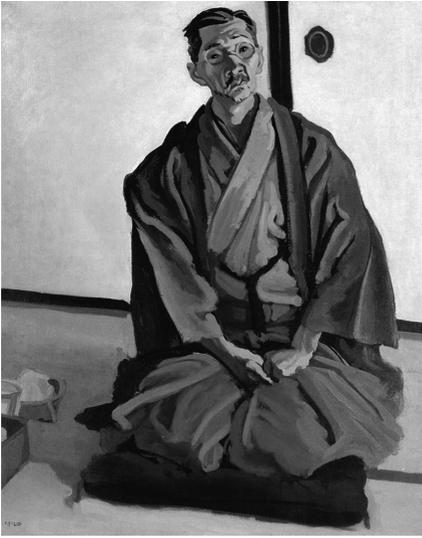


図4 安井曾太郎《T先生の像》(1934年)

かった」という批判があったことはきわめて重要である。⁽¹⁹⁾

大正初期、ヨーロッパから帰国したばかりの安井が日本の画壇に圧倒的な驚きをもって迎えられたのは、印象派の作風が支配的であった環境のなかで、セザンヌ的な色彩感覚とごつごつとした造形性を取り入れた表現を行ったからであった。眩い光のスペクトルによる描写力を武器としてきた画家は、明暗の差がはっきりとした日本の風物とのあいだで板挟みとなって苦悶することにもなったが、しかし一九三〇年前後からの安井は、白や黒を意識的に取り上げ（とくに白を基調とする混色が好んで取り上げられ）、また筆触そのものを画面の重要な構成要素とすることによって、《T先生の像》に代表されるような新しく独自の日本的な油彩画の様式に到達した。そのような変化は、一九三三年一月に『美術新論』において発表された「私のレアリズム」によって次のように宣言されている。

自分はあるものを、あるが儘に現わしたい。迫真的なものを描きたい。本当の自然そのものをカンヴァスにはりつけたい。(…)殊に近年写真術も随分進歩して(…)自分は表現上それ等の写真から学ぶことが多い。それから題材の選び方であるが、それは、理想的、回顧的なものは排したい。そういうものは、今の自分には画家の道楽のように見える。自分はどうしても現代の生活文化の中に取材したい。⁽²⁰⁾

おそらくこのような安井のレアリズム論に茅舎は激しく共鳴

したであろう。つまり、「レアリズム」(写実主義)は、明らかに正岡子規の「写生」におけるそれとは正反対の方向を向いており、一言でいえば、「内面」の問題として捉えられているのだ。もちろん、取材の段階では「理想的、回顧的なもの」は排除され、現実世界の一片が対象となるのだが、しかしそれを描き出す写実の眼は、「消極的な運命を感じさせず積極的な摂理の正見正語を感じさせる」。「外形だけでなく、内面的にも現代でありたい」のだと安井は先の宣言のなかで書いているように、茅舎は虚子の「底」にあるレアリストたる面、つまり内面のレアリズムを称揚しているのである。続く連載で茅舎はこの点から、「富家の菊貧家の菊と相似たり」という句に対する批判(「ちゃんと貧富の差別をつけているのだ」)を取り上げ、「清廉潔白」を低級なヒューマニズムであると退けている。

3 俳句／美術におけるナシヨナリティ

しかし、茅舎の俳句と美術のアナロジカルな思考は、やがて「日本的なもの」の検討へと移っていく。第十四回に続き、第十八回においても美術界の動向は、俳句を考えるうえで羅針盤となっているが、そこでの美術は比喩としての役割を大きく超えて、俳句とアナロジカルに語られるべき芸術として考えられている。そこでテーマとして提示されるのが、「日本的」であることと「倭的」であることの差なのである。

梅原龍三郎と池内友次郎(第十八回)

倭臭と日本人的とは同等の意味ではない。否むしろ純粋な日本人的な作品こそ倭臭を持つておらないのだ。(…)絵画のみではなく俳句の場合にも新しい作品を鑑賞する時この倭臭の有無を見れば一番明瞭に真物か偽物かは判明する。⁽³⁾

取り上げられているのは、池内友次郎(一九〇六―一九九一年)の(雲割れて紫紺の空の枯木かな)という一句である。この時期、作曲家としての勉強をするためパリに留学中であつた友次郎は「ホトトギス」にたびたびパリの芸術や風俗についてのエッセイを寄稿していた(それはやがて、一九三六年の父・虚子の渡仏へと直線的につながっていく)。友次郎にかぎらず、東京市長を務めた永田青嵐(一八七六―一九四三年)のヨーロッパ視察や、一九一三年にブラジルへ移民した佐藤念腹(一八九八―一九七六年)の現地報告および投句など、一九三〇年代の同誌はきわめて国際色豊かになっていった。

茅舎が「物欲しそうな新興の二字を冠した安価な近代感覚の俳句が横行する中で友次郎氏のような真物の新しい俳句に接する事は嬉しい」と述べていることから、一九三一年ごろから展開された「新興俳句」が仮想敵として念頭にあつたことも理解できる。したがって、ここで言われている「倭臭」というのは、スタイルや様式の模倣にとどまっている(内面化されていない

い) 創作であると言ひ換えることができよう。友次郎の「日本人性」を語るために、茅舎が持ち出すのは梅原龍三郎(一八八八〜一九八六年)である。

梅原はヨーロッパで巨匠ルノワールに絵画を学びながらも、帰国後は琳派や南画などの「日本美術」を混淆させることで、オリジナルな生命感溢れる作品を制作していった画家であった。友次郎の句もまた、フランスで作られていながら、フランスと日本を明確に分離する要素は見当たらない。たしかにフランスの冬は灰色の雲が覆われていて寒々しい。しかしだからといって、「紫紺の空」を特定の都市や国に限定する証拠はどこにもない。梅原の例示はやや極端であるようにも見えなくもないが、スタイルの模倣を自己目的化する「安価な近代感覚」が問題にされるとすれば、両者を並べる意図は理解できる。

カリエール、ロダン、ゴッホと虚子(第十九回・第二十回)

第十九回では、そのような「日本的」というテーマが継続的に言及されている。最初に取り上げられているのは、虚子の(かすみけり)議会の塔もやはらかにだ。茅舎によれば、虚子の俳句は「日本的なるもの」として称賛される一方で、「悪意の攻撃の材料」ともなっていたという。そのような批判に対し、彼はカリエールを持ち出して擁護する。

しかしこの日本的なる純粹さは外国の真実の作品と比較し
て見る時かえって光輝を増すようである。僕はこの句を讀

みながら議会の塔の霞の中の白い表情からカリエールの描いた人物の柔かい表情を彷彿と感じさせられた。⁽²⁾

ウジェーヌ・カリエール(一八四九〜一九〇六年)は、象徴主義の時代の画家のひとりであり、茶色と灰色を主体とした光と影の表現による褐色の霧がかかったような独特の絵画手法で知られる。ここでは「霞」という季題が、対象(「議会の塔」)の輪郭を曖昧なものにしている(「やはらかに」)ことからカリエールが引用されていることが疑いえず、逆にそれ以上の共通項を見出すことはむずかしい。ただし、第十八回の連載の要旨を鑑みれば、虚子の句がフランスの象徴主義絵画に準えられていることの意味は、俳句を日本特殊な、つまり保守的な文芸であるという批判から解放しつつ、同時にヨーロッパの思潮をたやすく輸入してしまうような「安価な近代感覚」ともかけ離れているということを示すことにはあつたことが窺われる。そのことを彼は「純粹な日本的なるもの俳句的なるものにひそむ進歩的な積極的な本質」という言葉で述べている。

第二十回では、虚子のかの(酌婦来る灯取虫より汚きが)が取り上げられている。

この句を堂々と逞しいリアリズムだと主張すると変な顔をする人達があるかもしれない。しかしロダンの売春婦は淨裸々と赤瀧々として露骨だがこの句の酌婦は仮面をそのま
まに露骨に罷り出る。⁽³⁾

ロダンについては、第三回で虚子の「マスクして眼許り光る男かな」という句を扱うときにも引き合いに出されている。オーギュスト・ロダン（一八四〇〜一九一七年）は、人間から型取りをしたのではという疑いをかけられたという逸話が示す通り、十九世紀フランスの彫刻作品に新しい写実性を実現した彫刻家だ。茅舎曰く、「ロダンは鼻欠けの男を捕えた。先生はマスクをしたピエロをここに平然と紹介する」。「酌婦来る」の評が、この類比の延長にあることは間違いないだろう。ロダンが身体が欠損した「鼻欠けの男」を「美」として提示したように、虚子の句は古典主義的で良識的な真善美にはとどまっておらず、むしろ世界の空隙のような瞬間を写しとるのである。

そのような虚子の写実の眼は、（秋櫻子や誓子のような）理想化された美的感性によつては達成されない。「鼻欠けの男」のような現実を受け容れ、句の世界そのものの裾野を広げていくことの実践は、現実の上位ないしは外部に美の基準を設定するのではなく、逆に現実そのものを「美」に限りなく近づけていく試みである。まさに（秋風や眼中のもの皆俳句）という境地であり、これこそが虚子の花鳥諷詠の最大の賭け金だったように見える。少なくとも、俳句を世界そのものと等価で結ぶという困難な芸のあり方を、茅舎は近代美術の展開を思考の基礎に据えることで擁護するのである。句に話を戻せば、「酌婦」はその存在価値を貶められているのではない。むしろ俳句のなかにポジジョンを与えられ、肯定され、表象界に意気揚々と参

入するのだ。

同じ第二十回では、虚子の「背低く麦かつぎをる婦かな」という句に対し、今度はゴッホが並べ立てられている。

いきなりゴッホの素描を思出した。太陽に麦に汗に埃に眩しく句っている婦の姿は和蘭の田舎も日本の田舎も大して相違はないような感じがする。白隠もこういう素朴な農婦を歌っていたはずなのだけど。一寸文句を忘れてしまった。

先に見た（梯子立て、干草の馬車駈し来る）という句が、バルビゾン派の描く農村風景と類されていたように、俳句の主たるテーマのひとつである農事詠は、茅舎にとつてみれば、つねに世界に共通する地方性（グローバルなローカリテイ）として立ち現れる。ゴッホが持ち出されるのは「麦」からの連想であることは言を俟たないけれども、俳句という文芸が誤解されている保守性を、茅舎は現代美術を引き合いに出すことによつて、「進歩性」ないしは「積極性」へと読み替えていくのである。同様の読み替えは、第三十一回の（緑蔭を出れば明るし芥子は実に）においても行われている。

「緑蔭を出れば明るし」といったそれはモネーのように明るくモネーのように若々しい。それから「芥子は実に」と変化転身する調べの軽みは森羅万象のままに公開した秘密を感じさせる。

この時期、虚子は息子・友次郎に会うためにヨーロッパに渡っており、「ホトトギス」誌上には一九三六年七月号から「渡仏日記」が連載されていた。一方、茅舎が「花鳥巡礼」で扱っている虚子の句は「句日記」に収録されているもの、つまり一年前に作られ、虚子によって選ばれた句が対象となっている。茅舎に対しては、ほぼリアルタイムで進行する虚子のフランス滞在時の句を取り上げてはどうかという意見もありながら、彼はそれを固辞して句日記に拘泥した。そのことを裏付けるように、日本で詠まれた句に対してクロード・モネの《散歩、日傘をさす女性》（一八七五年）のような戸外の逆光の明暗が、この句に対しては重ね合わせられている。

4 確率論的な美

しかし、このような文脈において、伝統的な東洋の美術はどのように位置づけられることになるのか。これまで見てきたように、連載「花鳥巡礼」で美術が引き合いに出されるとき、多くの事例はヨーロッパの（とくにフランスの）近代絵画であったわけだが、さりとて茅舎が東アジアの美術に無関心だったわけではない。すでに第十三回では北画について触れられていた。とはいえ、それは対象が中国での句であったためである。それを除けば、東洋美術が連載のなかに現れるのは、だいたい後半となつてからで、前節に見た「日本的なるもの」の考察を経てか

らのことである。

宗元画と高野素十（第二十三回）

ここで取り上げられているのは、高野素十（一八九三—一九七六年）の《桔梗の花の中よりくもの糸》である。素十の句でより有名な《くもの糸一すぢよぎる百合の前》や《ひつばれる糸まつすぐや甲虫》を思わせる描写だ。

もうこの句は一線一画の抜きさしならぬところにある。この句は言葉によって引いた線の解決なのである。正しい桔梗の花の中から流れ出た蜘蛛の糸は宗元一流の線に匹敵する。現代でこういう線を引ける画家を僕は未だしらない。

立体的に捉えられる世界のなかで、あえて二次元的に「糸」に注目する素十の目に、茅舎は感嘆している。モネのような明暗の描写とは対照的に、輪郭線そのものから対象の存在感に迫る方法に言及すべく、彼はここで「一木一草を描くような」宗元画を引き合いに出しているのであろう。だが、なぜこの句が「言葉によって引いた線の解決」となるのかといえは、「桔梗の花」（秋の季語）から「蜘蛛の糸」（夏の季語）が流れ出てくる現実に注目しているからにほかならない（この点では「百合の前」の句と同様である）。このことを考えるには、茅舎が「美」を次のように定義していることを振り返っておく必要がある。「僕達は均整を乱した偶然の破調を捕えなければならぬ」。

茅舎にとつての「美」は、確率論的な一瞬の輝きに照準を定めている。彼にとつて、紫色の星形をした桔梗の花のなかから現れた蜘蛛の糸は、まさに「偶然の破調」の一例であつただろう。このような偶然の美がもたらすユーモアは、子規の時代の「写生」には見られなかつた要素である以上、虚子の「客観写生」時代（とその批判）を経て、茅舎がたどりついた結論のひとつだつたように見える。そのことが彼の言葉によつてじかに語られることになるのは、連載の終盤（第二十九回）であり、それを茅舎は「事の美」という概念をもつて論じている。そこで引き合いに出されるのは、《信貴山縁起》、《粉河寺縁起》、《鳥獣戯画》などの「藤原末期鎌倉初期の絵巻」である。

例えば信貴山縁起の中で俵が空中を飛行している荒唐無稽の事件は全く現実より以上に生き生きとした現実を感じさせられるのである。そういう「事の美」の含んでいる高い力強いユーモアの伝統は純粹の東洋的な日本的な芸術の血脈に絶えないようである。³¹⁾

第二十九回の冒頭で取り上げられているのは、虚子の《春泥のタイヤ》も遺失物とかやである。どうやら茅舎は、「春泥のタイヤ」の句から信貴山縁起における「俵」を想像したようなのだ。

今この「春泥のタイヤ」は不安混迷の時代に対する先生の

嘲笑でも皮肉でもなくそれは全く信貴山縁起の空中を飛ぶ俵のように忽然と警視庁の遺失物となつて飛込んだ出鱈目で無軌道で滑稽な怪物の現実を捕縛したのである。³²⁾

《信貴山縁起》（図5）は平安時代につくられた絵巻で、信貴山朝護孫子寺に伝わる国宝の絵巻で三つの説話からなるが、ここで言及されているのは、いわゆる「山崎長者の巻」（飛倉の巻）である。信濃国の法師が、山崎の長者のもとに托鉢に使用する鉢を飛ばし、その鉢に校倉造りの倉が乗つて、倉ごと信貴山にいる命運の所まで飛んできたという奇跡譚だ。茅舎の「均整を乱した偶然の破調」は、連載終盤において、半ば空想的な現実世界へと迫っていくのである。

もちろん、虚子は「春泥のタイヤ」が「俵」のように空中を飛ぶなどとは思っていないだろう。茅舎とてそのような現実不起こりうるとは考えていないはずだ。にもかかわらず、そのような奇想を茅舎に許してしまうのは、俳句という文芸が文脈の不安定性を構造に抱えているからである。単に「もの」だけが示された、つまり描写を欠いた句を前にした読者は、遺失物たる「春泥のタイヤ」を前触れもなく、つまり理由も状況も不確定なまま、イメージさせられる。このような宙吊りにされたイメージは、容易な意味づけを許してくれない。そして読者は、現実には潜む空想的世界へと誘われることになる。ここにおいて、茅舎が立子の《笹鳴が耳に残りて支那料理》のなかに「現実ではありながら超現実的な美しさ」を見出していた理由がよりよ



図5 《信貴山縁起》(平安時代、奈良国立博物館蔵)

く理解できるのではないだろうか。

ただし、ここで茅舎が「純粹の東洋的な日本的な芸術の血脈」という論評を行なっていることには留保が必要であろう。なぜなら、『信貴山縁起』の空飛ぶ俵のような空想は、ヨーロッパの文脈でいえば、ヒエロニムス・ボス（一四五〇頃〜一五一六年）の『快樂の園』にも、観察されるからである。茅舎は、ボスの作品を知らなかったであろうか。一九二八年に発売された『世界美術全集 第十八巻』に収められていたボスの作品は『十字架を担うキリスト』のみである。一九三三年刊行のサロモン・レーナック『あぼろ 西洋美術史』に紹介されたボスの作品も『いかさま師』のみ。茅舎がボスの奇怪な『快樂の園』を知らなかった可能性はほぼ間違いないと言つてよさそうである。

連載「花鳥巡礼」は、「ホトトギス」一九三六年九月号で終了した。同年六月一日、虚子の帰国を横浜に出迎えたときのエピソードをもって「巡礼」を終えた茅舎は、「事の美」という発見をしたことに満足して筆を擱いたように見えなくもない。「花鳥諷詠」というブラックホールのような理念の謎と向かいあうためにスタートした連載は、けっして直線的には進んでいかないまでも、岸田劉生の「卑近美」や安田曾太郎の「絶対の写実」などを消化吸収しながら、「均整を乱した偶然の破調」が、俳句という鑄型を通して、実に不可思議なイメージとして立ち上がってくることを意味を、それも「不安混迷の時代」のなかで、考え抜いたものと評価できる。

結論に代えて——花鳥諷詠における「美」

連載「花鳥巡礼」においては、しばしば新興俳句への反感が示されるものの、「美」という概念に限つていえば、茅舎が是非に反駁しなければならなかった相手は、間違いなく山口誓子であった。一九二四年から三十二年までの「ホトトギス」雑誌入選句を収録した第一句集『凍港』が刊行されたのは一九三二年であり、連載がはじまる前の年のことである。誓子が「ホトトギス」を脱退するのは、連載が終盤を迎えた一九三五年ごろだが、その直前、第六回で次のような啖呵を切っている。

「いまだに、多くの俳句作家は『美』という一種の貴族主

義に捉われている。山口誓子(結社の頂角)「この言葉がまっとうの言葉であるか反語であるか今俄には捕捉し得ないけど、しかしそれが全く美を正面で否定しているようには考へる事が出来ない^⑤」。

引用は、「ホトトギス」一九三四年四月号、連載第六回が掲載された前月の号に、誓子が寄稿した俳話の冒頭部分である。断章形式で書かれた挑発的なテキストは、統一的な解釈を拒んでいるかのようだが、「美」という概念をめぐって両者が真っ向から対立していることは、明らかであろう。だからこそ茅舎は、「美を讃えるばかり」として、虚子句の鑑賞を続けてゆく。

だが、虚子句の、ひいては花鳥諷詠における「美」とは何なのかと問うならば、これは一筋縄にはいかない。なぜなら花鳥諷詠の試みとは、第三節でも述べたように、世界と俳句を等価で結ぶことであり、つまるところ問うべきは、俳句≡世界の「美」とは何かという問題になるからである。もし仮に、客観的な美の基準を示すことができれば、そのフィルターをくぐった具体物が現実的な美となるだろう。しかし、岸田劉生のもとで画家を志した茅舎にとつては、むしろ「美」は「内なる美」として内面化されていた。

そのような視点から虚子句を鑑賞するとき、一方ではあまりに平凡な、他方ではあまりに偶然的な現実が、とても平易な言葉で表されていたことが、晩年の茅舎にとつての俳句創作をより自由で解放的なものにしたのではなかったか。たとえば、亡

くなる直前に詠まれた(約束の寒の土筆を煮てください)(『白痴』)は、(金剛の露ひとつばや石の上)(『川端茅舎句集』)とはまったく異なる現実の位相を描いているが、それは必ずしも病気の進行だけに還元できるものではないように思われてくる。

注

- (1) 連載「花鳥巡礼」を対象とした考察は、現在までのところ、岸本尚毅「川端茅舎『花鳥巡礼』について」(『夏潮』別冊 虚子研究号) Vol. ⅩⅢ、二〇二三年、十二―十八頁)を数えるのみであるが、岸本は石原八束の発言を受けて次のように述べている。「虚子の句に対し、茅舎が八束の及びもつかない理解に達しているとしても、『花鳥巡礼』の読み難さは八束の指摘する通りである。その難解さが、感性と思考の豊饒を意味するものであるのかどうか。それを探ろうとする読者には、相応の忍耐が求められるのである」(十八頁)。

- (2) 川端茅舎『川端茅舎全句集』角川書店、二〇二二年、三七二頁。以下では、『全句集』とだけ記す。

- (3) 『全句集』、一九九頁。

- (4) 『全句集』、二〇六頁。

- (5) 一九三八年、茅舎は「俳句研究」に作品「デューラーの崖」九句を、次の前書を添えて寄稿している(『現代俳句文学全集 川端茅舎集』角川書店、一九五七年、三十五―三十六頁)。「アレブレヒト・デューラーは我が少年の日の憧憬なりしが、先頃不圖も我が本門寺裏なる三

方の崖の皆デューラーが形相の目のあたりに現れるをば発見して眞に蕭條と冬たり得たる藝術の怪しさをば再び少年の如く驚きぬ。なお、この作品から句集『垂巖』に収録されたのは、(霜柱屋は毛細根をなし)のみであり、デューラーという文脈も外へと追いやられている。

- (6) 白浜徹編『新図画帖教師用書 中学校用改訂』大日本図書、一九二五年、二八―二九頁。

- (7) 『全句集』、二二頁。

- (8) この点についてはさらなる調査が求められるが、このテキストが書かれた直前に発売された世界美術叢書第二巻『マチス』(芸術学研究会編、一九三三年)では、『裸婦』が見開きの一作品目として掲出されている。

- (9) 『全句集』、二二三頁。

- (10) 『劉生画集及芸術観』『岸田劉生全集』第二巻、岩波書店、一九七九年、三七〇頁。

- (11) 『全句集』、二三九頁。

- (12) 円空の入滅から二十三年後、甲斐国に生まれた木喰は、二十二歳で出家し、五十六歳のときに諸国行脚の旅に出た。全国各地を旅しながら、六十一歳のときに神仏像を彫り始めた木喰は、柔らかに丸みを帯びた像を各地に遺した。

- (13) 『全句集』、二四〇頁。

- (14) 『全句集』、二四三頁。

- (15) 丹尾安典「日本人の見たバルビゾン派」西武美術館・兵庫県立近代美術館編『ミレー、コロロ展 バルビゾン派とその仲間たち』、一九八〇年、一六五頁。

- (16) これは戦後日本の「風土性俳句」において、「写生」が再評価されていっ

た事態とも関連するが、ここでは本題から逸れるので触れない。

- (17) 『全句集』、二四三頁。

- (18) 『全句集』、二五四―二五五頁。

- (19) 日本でシュルレアリスム的な表現が初めて話題になったのは、一九二九年の第十六回二科展であるとされる。ここでシュルレアリスムがピュリスム(純粹主義)と並置されているのは、今日から見ればやや奇妙なことだが、おそらく阿部金剛が『シュルレアリスム絵画論』(一九三〇年)を、一九一〇年代に同運動を起したアメデオ・ザンファン(速水豊)の理論に依拠して書いていたことによる影響と考えられる(『速水豊』『シュルレアリスム絵画と日本』―イメーヅの受容と想像』NHK出版、二〇〇九年、四三―四四頁)。

- (20) 日本経済新聞社『安井曾太郎展』一九七八年、一四五頁。

- (21) 『全句集』、二五五頁。

- (22) 同書。カンディンスキーが語るような「内的必然性」を日本の洋画家たちが消化吸収していくためには、舶来の油絵具を使った表現の動機付けが必要になるという点で、いっそう複雑な問題を抱えていたといえる。一九一〇年代から印象派や未来派、キュビスムなど外来の手法をつぎつぎと取り入れてきた萬鐵五郎は、『みづゑ』一九二三年六月号に「自分の考を言ふ」と題した文章のなかで「内的必然性」を用いている。日本におけるドイツ表現主義受容については、以下の論文を参照。深町浩祥「ドイツ表現主義の思潮と展開―カンディンスキーを中心に―」『跡見学園女子大学マネジメント学部紀要』二〇二三年、一―二十四頁。

- (23) 『全句集』、二六九―二七〇頁。

- (24) 『全句集』、二七四頁。
(25) 『全句集』、二七八頁。
(26) 『全句集』、二〇五頁。
(27) 『全句集』、二七九頁。
(28) 『全句集』、三二八頁。
(29) 『全句集』、二九五頁。
(30) 『全句集』、二一三頁。
(31) 『全句集』、三一八頁。
(32) 『全句集』、三一九頁。
(33) 『全句集』、二一八頁。