

三好達治における俳句の影響

川 西 真紀子

三好には東洋的な面と西洋的な面があり、その性情精神における二元性はしばしば言われるところである。簡単に説明すると、

日本古来の伝統詩である俳句・短歌から二行詩・四行詩などの短詩型へと広がっていった流れを東洋的とし、晩年には陸遊・杜甫・李白などの中国詩文からの影響を強く受け、その東洋的な面は一層の広がりを見せた。また一方の西洋的な面については、フランス象徴詩からの影響が強く、代表的な象徴詩人であるボードレーを始めとし、ヴェルレーヌ、ルナール、ジャムなどの影響を受けることによって、その象徴主義を深めていったと言える。

そしてこの二元性が組合わさった形でできあがったのが、第一詩集の「測量船」である。この「測量船」は複雑な性格をもつ詩集であり、その理由の一端は三好のこの二元性にあると言えるが、もう一つの理由としては昭和初期のシュールレアリズム（超現実主義）を中心とした新詩運動であった。北川冬彦らに代表される

「亜」詩と詩論」がその中心的な雑誌であったが、三好もその活動に同人として参加し、多大な影響を受けた。その痕跡ともいえるのが「測量船」の多くの散文詩である。

「測量船」は時代の混乱期に生まれ、そしてまだ独自の詩法が確立されていない、三好にとっては暗中模索の詩集であった。しかし三好の詩人としての資質の多くがこの中に発揮されており、特に東洋的な面は「測量船」以後の詩作活動に大きく反映されている。「測量船」以後、神経衰弱を煩い、療養中であった三好は四行詩を作り出す。四行詩三詩集の「南窗集」「問果集」「山果集」である。これらは定型詩ということで詩精神の衰えなどと批判され、三好の詩集の中ではあまり重要視されていない。さらにその四年後に「艸千里」を発表し、これ以後は文語定型を守って独自の古典的詩境を作り上げた。三好の詩作に至るまでの過程を考えてみると、前述したようにその原点は俳句・短歌といった定型詩である。また随筆「自傳（自分のこと）」の中に「ボトトギス」派俳諧に親しんだことがある。十三四歳頃から十数年に

及んだが社中に加わらず、ひそかに内證とのように独学、ついに物にならず」という下りがあるのだが、ここからわかるように三好の文学への第一歩は俳句であった。そしてしばしば言及される三好の伝統的抒情精神はこの俳句が原点になっていると言える。そこで今回は三好の詩精神の原点を探るべく俳句を中心として、そこからどのような影響を受けたのかを考えていきたいと思う。

二

『隨筆集「燈下言」』に「私に自慢が二つある。その一つ、いつぞや、高浜虚子先生に俳句をほめてもらった。たいそう嬉しかったから生涯の自慢にしてゐる」とある。高浜虚子はいうまでもなく、俳誌「ホトトギス」の重鎮であった俳人である。「ホトトギス」は明治三十年一月に愛媛松山で創刊され、明治三十一年十月に正岡子規によって東京に移され、虚子を編集として刊行された俳句雑誌である。明治の俳句は子規によって文学として息を吹き返した。子規は「写生文」を起こし、当時の散文を風靡した濃艶な美文に対する客観的で修飾のない新文体を創始した。そして何よりも端的に自分の感情・実感を表現することを第一とし、従来の小主題にとらわれた技巧的な趣味を排し、平凡・疎麻な詩材を退け、眼前の事物に直接取材する写生を主張した。その上、季題と十七音の制約を守りながら時代に即応する新しい季題も積極的に採

用した。この子規の態度が俳句を近代芸術の一つとして發展させることとなったのは周知の通りである。しかし明治三十五年に子規が没して後は高浜虚子と河東碧梧桐が俳壇を二分することとなる。虚子は「ホトトギス」を主宰するが、俳句より写生文に熱心し、小説などにも手を伸ばし、「ホトトギス」は一時俳誌というよりは文芸雑誌の観が強くなる。一方碧梧桐は熱心に句作を続け、実質上俳壇の中心となる。盛んに新機軸を出し、新しい材料を採って一応完成したかに見える平淡な外面的写生にめざましい変化を与えようというように、子規が開拓した新境地を虚子と碧梧桐がそれぞれの形で發展させていった。そして碧梧桐は子規の主張した写生の道を「横に横にと掘り広げる」ことによって従来の季題を離れ、十七字の制約を破壊するに至った。虚子は子規がやや軽んじた季感を強調し、「深く深く掘り下げる」ことによって俳句の古典性を取り戻そうとした。これが明治末期の俳壇の様子である(注1)。また自然主義が影響し始め、全ての伝統や形式の制約を破壊しようとする傾向が強くなり、より個性的な実感を重んじようとする流れが生じる。しかし当初は客観的な叙事叙景から離れて、個性を重視し、十七音詩と季題趣味での現実把握が目的で、その意味で完全な形式破壊ではなかった。俳壇における新傾向が次第に強まっていく中で、それに対して反発を感じた虚子は明治四十五年五月から「ホトトギス」を俳句に開放、五・七・五の調子と季題趣味を厳守し、自ら雑詠欄の選をした。ここに集

まったものを「ホトトギス雑詠集」として大正四年十月に刊行し、主観的な情趣を季題象徴をもつて表現している。虚子は「大正四年四月から大正六年八月まで「ホトトギス」に「進むべき俳句の道」を執筆、俳句の守るべき、行くべき方向を指示した。以後伝統俳句は「ホトトギス」を中心として虚子のもとに集まった人たちに継承され、昭和初期までその勢いは続く。一方碧梧桐を中心とした新傾向は口語自由詩の新詩運動後のように次第に分裂始め、その勢いは弱小化していく。それに反比例するかのよう「ホトトギス」は隆盛を極める。そして虚子の「花鳥諷詠」論が出てくるのである。三好が「ホトトギス」派俳諧に親しみだしたのはこのころである。三好にも「花鳥風月」を題材にした俳句がたんさんある。例えば「路上百句」に

鶺鴒のよけて走りし落椿

菜の花やかづきやすまぬかいつぶり

秋風の山を越えゆく蝶一つ

柿うるる夜は夜もすがら水車

などがある。三好はその題材の多くが「花鳥風月」であるがゆえ、自然詩人と称されるが三好のこの自然現象を写生する詩法は俳句から学んだもので、その根本思想には虚子の「花鳥諷詠」論の影嚮が見られる。

三

虚子は「花鳥諷詠と申しまするのは、花鳥風月を諷詠すると云ふことであります」「春夏秋冬四時の遷り変りによつて起る天然界の現象並びにそれに伴ふ人事界の現象を諷詠する謂であります」（『虚子句集』）「俳句は単に風景を詠ずるといふのではなく、その主眼とする処は、春夏秋冬の移り変りによつて起つて来る自然界、人事界の現象を諷詠する文学であります。この春夏秋冬の移り変りによつて起つて来る現象を古来花鳥風月の四字で代表さしてゐるかと思へます」（『俳句読本』）として俳句の本質は「花鳥諷詠」であるとした。そして「俳句は花鳥諷詠詩なり」として、抒情詩や叙事詩と區別して詩を戯曲、叙事詩、花鳥諷詠詩、抒情詩の四つに分け、「季題を諷詠するもの」「季題を諷詠して、人々の感情のやり場所を見出すもの」と俳句の季題を重視した。

三好は俳句の季題について「俳句と季題」（昭和十一年四月「俳句研究」）のなかで次のように述べている。「私達の日本文學東洋文學傳統世界では、風景描寫的傾向の文學領域が、異常に発達し、充實され洗練されて、語彙語法が繊細豊富になつてゐる、さういふ遺産を受け継いでゐる」ので「俳句のやうな、世界に稀有な短詩形詩が、私達の詩歌として発生し、成長し、完成して、今日もなほその詩的生命を保つてゐるのは、他にも種種な、その

然るべき原因を持つてゐることではせうが、右に略述したところの、藝術上文學上の東洋的の日本的な傾向性格を、それがその背景環境として所有し、それに依存し、聰明にもそれを利用してゐる、この重要な一事實を決して見落としてはなりません、まづ私は考へたいのであります。抑々俳句のやうな短詩形詩の詩的魅力は、詩歌それ自らのもつ形態上の魅力は實は二の次であつて、寧ろそれの暗示する、聯想作用上の詩的魅力に、その第一の重點を置いてゐるものと考へるのが、鑑賞上享受上の事實に近いものでありますまいか。もしさうだとすれば、俳句が讀者の鑑賞享受に喜ばれる所以のものは、先に述べた私達の文學的傳統が、讀者の教養を豫め準備し鍛錬して、恰もかくの如き短詩形詩を迎へ入れるのに恰好な手筈を整へてゐる、さういふ背後の事情を輕視する譯には行きません。俳句に季題の約束があるのは、聰明にもかくの如き事情を噛みこんで、詩歌の暗示力といふ、自らの驥足を擅まにのべんがための、單なる約束と云はんよりは寧ろ必然の手法とも稱すべき、重要不可缺の生命線のやうに見うけられるではありませんか」として季題は「詩歌の暗示力」だとしている。そして「俳句自らの形式が、印象的寫生詩（—感情をもその中にひつくるめた、—）としての端的な性能、詩的能力を、心理表現の場合にも、そのまま有利な武器として駆使しうるか否かは、大いに疑問の存するところ」で、「俳句の詩形そのものが、既に印象的寫生詩、寫生的感慨詩としての、所謂俳句の性格から決定されたところ

の短小詩形であつて、従つてその形式をそのまま、無季俳句の心理詩形として直ちに踏襲するのは、些か見識の不十分な早計たるをまぬがれ難い」として無季俳句の創作を否定している。この点は虚子の「守旧派」と同じ意見である。俳句の季題は「簡潔な詩的表現を助け、端的な詩的效果を高めて」おり、より「詩歌の暗示力」を強めてゐるとする。

三好が俳句に引かれていたところのものはこの「詩歌の暗示力」ではなかつたか。その「詩歌の暗示力」をいかに現代詩に持たせるかが三好の独自の詩法確立であつたようにも思う。そして三好は自分を「常に傳統精神に忠實であり、それを深く理解し、それを保育愛護して、しかも自らなる新風新聲をその間に創造する、さういふやり方を最も賢明着實なものとして、また最も困難な道として、尊敬し尊重する者」であるとす。傳統の上に自らの詩を成立させようという三好は、一見時代に逆行してゐるかのやうに見えるが、その傳統を「理解し、保育愛護」することは真の時代性というものを見つめ、現代詩がいかにあるべきかを考えるもとなる。その意味で、三好は時代の流れを見極める眼を持ち、その中でいかにあるべきかを自問自答する姿勢を持った詩人であると言えよう。

また「詩人の胸裡に油然と湧き起る詩懷詩情を、詩人が自ら反省して、その因つて來るところの機構環境と誘因機縁とを探究し、それを最も簡単に最も明瞭に書き留める—即ち寫生することに依

つて、一篇の詩を創作する。さうしてその作品をして、讀者の胸裡に、先に詩人の胸裡に油然と動いたものに等價のものを生ぜしめる。これが即ち私の旨とする詩法であつて、詩語の音楽性も、ただそのための從屬的補助的役割をしかもつてゐないと見るのである。即ち最も肝要の點は、精確と明瞭の二點であつて、詩語の音楽性が假りにもそれをまやかす如きは、排してこれを採らないのである」と隨筆「詩壇十年記」で述べているように「写生」によつて詩人自身が感じたところのものを讀者にも感得させようとするのだといつてゐる。それは俳句で云えば季題によつて俳人と讀者がつながつてゐるところの物であり、伝統の上に成り立つてゐる「詩歌の暗示力」である。しかし「詩語の音楽性」については半否定的な立場をとり、詩語の音楽性はその詩のメッセージをより強める役割をすることもあるが、そののみを追究した詩は詩ではなく、あくまでも音楽性は補助的なものであるとする。

この「詩語の音楽性」については、三好はかなり強い意見を打ちだしている。それは朔太郎の「水島」に対する感想が述べられている。「詩集『水島』に就て——萩原朔太郎氏への私信——」から始まった、所謂「水島」論争が発端である。この「詩集『水島』に就て——萩原朔太郎氏への私信——」の中で「月に吠える」以来「郷土望景詩」に亙る期間に於て、嘗て見られなかつた一つの弊弊がこの「水島」にはあるとして、例に「新年」という詩を挙げ、「或は貴家は、言語の音聲の觸感に詩心を托してゐられるの

かとも推察してみますが、詩句の意味の上で、無責任に讀者をばぐらかすことは、それだからといつて濫りに許されようとも思はれません」としている。

また朔太郎との論争が続く中、「日本語の韻律——萩原朔太郎氏著『純正詩論』韻後の感想」という文章では「現代文化の混亂現代國語の猥雑を痛感し、詩歌の環境としての文化と、詩歌の素材としての言語との、基本的なこの二大要件の、甚だ非恩惠的な現状に就て、かねがね悲觀説を抱懐してゐる」点は同意見であるが、朔太郎の「詩歌の音韻的効果を最も尊重し拍節や韻律の、漢詩や西詩におけるが如き詩的効果を我らの詩歌の上にもまた期待してゐられる」点には反対してゐる。それは「わが日本語の如き、單なる押韻の法則にのみさへも、到底耐ふべくもない、脆弱の言語を以てしては、その點、西詩や漢詩の、詩法の重心を、そのま、拝借し踏襲する譯には到底参り難い」からだとしてゐる。そして「一言に云つて、我らの母國語は、最も非音楽的な言語である。然るが故に、俳句の如き、非音楽的な、單に印象的な特異の詩歌を産出したのであらう」とする。そして「俳句はもともと、音楽的な効果などを企圖してゐるものではない、それは端的な詩的印象を、最も無表情な言葉で認識しようとして心掛けてゐるものである。その定型の如きも印象を最も手短に整理する、便宜の手段であつて、音楽的の、言語の反復を目的としてゐるものではない」とする。「詩歌の韻律的約束と離れたその意味、即ちその詩

的印象もまた、獨立して心理的に、一種のポエジイを構成しうるもの」であり、「百の詩人を百の詩人として、味讀し判別しうるものは、その聲調によつてよりも、寧ろ主としてこの心理的の、詩的印象に依頼するものであらう」とし、「詩歌の音楽性」は「單なる二次的の屬性」としている。そして結論として「ただ我らの詩歌は、われらの母國語の宿命に従つて、その獨自の途、私見を以てすれば、ともあれ詩的印象を把持せんとする、その意味で印象派的なる手法を追ふ、その獨自の途を開拓すべきであらう」といつている。いかにも三好らしい意見である。その結論のとおり三好は非音楽的な日本語に西歐詩や漢詩のような音楽性を無理に求めず、詩的印象を追究することによつて、俳句・短歌の時代から尊重されてきた「詩歌の暗示性」なるものを自らの現代詩に持たせようとしたのだつた。

この論争にはもう一つ「萩原朔太郎氏へのお答へ」という文章がある。ここでは「詩歌の音楽性」を必要としてゐるわけではなく、より「詩的印象」を重視しているのだと朔太郎に対して前回の意見を端的に繰返し、なぜその「詩的印象」を重視するに至つたかを述べてゐる。そしてそれはラジオなどの詩歌の「朗読」に端を発してゐるとする。それを聞くことによつて起こる「不快」な感情は「日本の精神傾向と日本語の言語的性格」のためであるとしてゐる。つまり「詩歌を朗読するに當つて、所謂、朗読的何らかの表情を、言語に附與するや否や、忽ち一種の嫌悪

感が我々を襲つてくるのは、我々の詩歌の、所謂詩魂なるものが、公衆的な、朗読法的發聲を、希望してゐないから」だといふのである。そして我々日本の精神をもつものはこの母國語の「音韻上の嚴しい法則を樹立するための、何らの足場も手がかりも見出しえないといふ、言語學的宿命」を直感して「朗読的發聲表情を、辭退し、斷念し、あまつさへ嫌悪さへしてゐるやうに思はれ」るといふ。「詩歌の音楽性」を否定してはゐないが、日本語における音楽性というものは古來あまり重要視されておらず、それは根本的な日本の精神に基づくものであるから、むしろ仕方がないとしている。そして「詩歌の音楽性」とは「朗読されたある詩が、聽覺を樂しませるといふ性質」であり、「聽覺に與へられる審美感が、詩歌の最も重要な意味を扶け、暗示するといふ事實」を指しているが現代詩にはそれは全く見当らないとする。また「音楽と呼び、音楽性と呼ぶ以上は、ある規則正しい構成と、ある一定の繰返しを、そのうちに含んでゐるのを、原則としなければなりませんまい」が、「五・七・五の短小な詩形、なるほどそれは、たとへある『規則正しい構成』とは呼びうるにしても、そのうちには何らの『繰返し』が感じられない」のでそこには音楽性というものは存在しないとされている。それゆゑむしろ「俳句における音楽性」といふよりは「俳句に於けるしらべとか、ひびき」といつた方がよいとし、また朔太郎が「特に芭蕉の如きは、俳句の音楽性を第一義に重視して、常に『俳句は調べを旨とすべし』と

弟子に教へてゐた」と述べていることに對して「芭蕉は、俳句の音楽性を、排他的第一義的に、重視してゐたとは思はれません。芭蕉は弟子たちに教へて『強ひて云はんとならば、ひびき、匂ひ、寂しをり、此四つをもて四義と云はんか。其れも要らぬ事なるべし。』といつてゐます。ここに挙げられた四義のうち、匂ひとか寂とかしをりとか呼ばれてゐるものは、悉く、ある觀念的なものやうに思はれます。「俳句の音楽性」と関連のあるものは、ただ一つ、ひびきといふ一語ですが、そのひびきといふ言葉のうちにもまた、ある特殊な觀念性が寓意されてゐるのを、見落としてはなりません」といつてゐる。

この点について考えてみるに、芭蕉の句に「馬に寝て残夢月遠し茶の煙」というのがあるが、これは「三冊子 赤雙紙」によると「此句、古人の詞を前世になして、風情をてらす也。初は、「馬上眠からんとして残夢残月茶の煙」と有を、一たび、「馬に寝て」と初五文字をなしかへ、後又、句に拍子有りて宜しからずとて、「月遠し茶の煙」と直されし也。」とある。はじめは「馬上眠からんとして残夢残月茶の煙」とあつたのを「馬に寝て残夢残月茶の煙」としたが、「拍子有りて宜しからず」として「馬に寝て残夢月遠し茶の煙」となつたのである。すると、朔太郎が言うように芭蕉が「俳句の音楽性」を最重要視してゐたとは考へられない。そうであるならば「残夢残月茶の煙」としたほうがよいはずである。このことだけで朔太郎の説を三好の如く切り捨

ててしまふことはここではできないが、「残夢残月茶の煙」のこのみで考えると三好の方が正しいと思われる。

そして三好は「俳句に於けるひびきとかしらべとかは、それらによつて、一句の生命が虚空に打出される底のものではなく（あの十七文字の短小な詩語が、それほどの音楽を奏しいでる譯もありません）寧ろ一句の主旨とする詩的觀念を、それらが背後から裏づけ、支へてゐる」と考え、「俳句は、その俳諧的手法による、詩的印象の具象性によつて、立派に詩歌としての存在を樹立してゐるのです。そこで小生は、ここにヒントを得て、かくの如き詩的印象そのものを、一個獨立した詩法の眼目として、特殊なる印象派的詩歌の創設を企て得ないものかどうか、これを理論的に考究しよう」と決意する。そしてそれは「母國語の性格、運命、性能等に就て、充分なる検討を加へ、それらを利用し、それらに順應し、それらの活路を見出」したうゑに成立するものだと考へる。そうすることで世界の詩歌に負けない日本の詩歌というものができるのだという。この点が三好が俳句・短歌だけにとどまらず口語自由詩へと進んでいった理由の一つではなからうか。

四

三好は俳句・短歌だけにとどまることなく、その抒情精神を自由詩へと開放していったが、三好の詩的精神が俳句における言葉

への関心から育まれたのは事実である。「私が一番最初に詩歌の類に関心を覚えたのは言葉がある制約、フオルムの中でうまく終結、完結してゐるといふことへの興味からであつた」(「ある魂の経路」)という文章からも分かるようにまず三好は俳句の伝統的な形式美に引かれ、俳句の中で言葉に対する鋭い感覚を養つていったと云える。そして詩の題材のとり方も多分に俳句の季題からの影響が見える。その俳句の季題とは前述した虚子の「花鳥瀟詠」論にも見えるように「花鳥風月」である。季題を通じて俳人と読者は同じ感動を味わうことができるのであるが、一方、現代詩は西欧詩を手本とし、象徴詩が増え、詩人個人の内面性のみに基づいた難解なものが多くなつた。そんな中で、三好はより「精確で明瞭な」詩を求め、俳句の「写生」を用いた詩を作るようになり、俳句の季題の「花鳥風月」を自らの題材として作りだしたのである。それは特に四行詩によく現れている。

勿論、三好にも「形式をかなぐり捨てることによつて、私の詩が眞の詩であるかさうでないか、一つの試練を加へてみよう」「そんな形式を抛擲した後に、純粋に、詩の詩たる魅力でもつて、私の詩歌を成立させよう」という考えから伝統的形式や自由詩の形式に至る一切の形式を否定することによつて自分の詩風を確立させようとする時期があり、それは「測量船」に色濃く現れているが、しかし例えば、

村

恐怖に澄んだ、その眼をばつちりと見ひらいたまま、もう鹿は死んでゐた。無口な、理屈っぽい青年のやうな顔をして、木挽小屋の軒で、夕暮の霰雨に濡れてゐた。(その鹿を犬が噛み殺したのだ。) 藍を含んだ淡墨いろの毛なみの、大腿骨のあたりの傷が、楢の花よりも紅い。ステッキのやうな脚をのばして、尻のあたりのほつと白い毛が水を含むで、はぢらつてゐた。

どこからか、葱の香りがひとすぢ流れてゐた。

三椏の花が咲き、小屋の水車が大きく廻つてゐた。

のように、散文詩でありながら、写生的であり、かつ「鹿」「葱の香り」「三椏の花」など、読者に想像しやすい形で詩を作り上げてゐるところはまさに俳句的である。また、

庭

夕暮とともにどこから来たのか一人の若い男が、木立に隠れて池の中へ空気銃を射つてゐた。水を切る散弾の音が築山のかげで本を読んでゐる私に聞えてきた。波紋の中に白い花菖蒲が咲いてゐた。

築地の裾を、めあてのない遠だしさで急いでくる蝦蟇の群。

その腹は山梔の花のやうに白く、細い疵が斜めに貫いたまま、

なほ水掻で一つが一つの背なかを捉へてゐる。そのあとに冷たいものを流して、たとへばあの遠い星へまでもと、悪夢のやうに重たいものを踏んでくる蝦蟇の群。

瞳をかへした頁の上に、私は古い指紋を見た。私は本を閉ぢて部屋に帰つた。その一日が暮れてしまふまで、私の額の中に散弾が水を切り、白い花菖蒲が揺れていた。

のようなただ写生しただけの詩も『測量船』にはかなり見られる。しかしそこには象徴的な面もあり、四行詩へと移行する三好の詩精神の一端が感じられるのである。

三好は「現代俳句の詩的價値」という文章の中で、「水の如く涼しき琴の木目かな（大谷句佛）／琴といふ楽器を中心にした、一つの雰圍氣を詠じ出してゐるところ、正に象徴的といふべきだらう。象徴的だからいいといふのではない。佳句は自ら象徴的な位相を帯てくるのである。虚子の次の一句の如きも、文字通りの寫生でありながら、また頗る象徴的な趣致を得てゐる。／人病むでひたと来てなく壁の蟬」と云つてゐるやうに優れた写生句・写生詩は自然に象徴的な面を持つものである。これは三好の詩に於いてもいえることである。『南窗集』に「鹿」「土」という有名な二つの詩がある。

鹿

午前の森に 鹿が坐つてゐる
その背中に その角の影
微風を聞きつて 蛇が一匹飛んでくる
遠かな谿河を聴いてゐる その耳もとに

土

蟻が
蝶の羽をひいて行く
ああ
ヨットのやうだ

この四行詩は文字通りの写生詩である。しかしこれらの詩は自ら象徴的な光を放つてゐる。それは何故か。それは三好が見つめ写生した現実はいくまでも詩的現実であつて、一般的な現実としての現実ではないからである。現実を現実のまま写生しただけでは抒情詩とはいえない。現実から受けた自分の中の詩的現実を生ずるからこそ、そこには自然に象徴的な意味が含まれるようになるのである。これが三好の四行詩が印象的写生詩と云われる理由である。そしてこの写生法を三好は俳句からつかみ採つたのである。

「俳句の抒情性」という文章の中で、三好は和歌と俳句の性質

と抒情性の違いを述べ、抒情詩としての俳句の在り方について説明しているのだが、要略すると「和歌の第一の主題は恋愛で、和歌がその本領を發揮している世界は恋愛歌の世界である。それに對して俳句は季節の詩歌季節の詩歌であつて、恋愛の詩歌ではない。それは詩—抒情詩でありながら、抒情詩の最も抒情詩らしい第一の主題—恋愛をほとんど拒絶しているとさえいえる。また和歌は三十一文字の形式のために人間感情の最も自然な流露（例えば恋愛）を歌うのに適していたが、十七文字の俳句はそれに適さず、内省的な思想的な方面をとると共に、一種世外の文学解脱の文学として、密接に花鳥風月の自然觀賞と結びついた。つまり「和歌が戀情を基調とした詩歌（最も解り易い抒情詩）であるのに對して、俳句は、戀情がさうであるところの人間の執着、妄執の情緒を白眼視して、人生否定の觀念を、所謂寂び挽りのやや微温的な程度に於てではあつたが、詩歌の世界に新しく樹立したのである。」だから「和歌が解り易い抒情詩であるやうな風には、解り易い抒情詩でありえないのもまたやむを得ない譯合といふべきだらう。」といっている。また「雑感」という文章の中では「十七字の短詩形の擔いうる世界に自ら限度のあることも自明のことと肯定されるけれども、それにも拘らず、門外の私のやうな者にも、その詩型の妙味に一種、端的な魅力が合つて忘れ去り難いもののあるのも事実である」「眼前即事の句境を生命とする」俳句が「理外の理ともいふべき不可思議作用があつてかくまで人

の心を強くうつのはどういふわけだらうか、私のかねがね疑問に考へるところである」「私に於て俳句に接する興味は右の一点を頂点としている」と述べている。俳句の抒情についての興味・共感、三好の中で大きくなり、三好の詩精神の核として詩的現實を詩として完成させ、伝統の上に立つ三好独自の詩法を作り出したのである。

五

「かの5・7・5の十七文字の形式は、短歌の短歌たる所以の、最も性格的な復律を、峻拒し切棄ててしまつたところの、その意味で、最も非短歌的な、非執着的な、非纏繞的な、一詩歌の身構へと見ることができるのである。さうして事實、俳句に於ける古今の佳作秀作が、また殆んど例外なく、解脱遁世的な、非欲情的な、非戀愛的な、所謂世捨人の、厭離の意志を表面してある點で、その形式の性格と、符節を合してゐると云ふべきである」と「一家言」という文章の中で述べているのだが、この「解脱遁世的な、非欲情的な、非戀愛的な、所謂世捨人」という表現が何故か三好自身を表現しているやうな気がしてならない。俳句に親しんだために三好という詩人が作られていったのか、三好という詩人だからこそその俳句の抒情に引かれていったのか、これは水掛け論に過ぎないが、どちらにしてもその詩精神の根本・原点はこの俳句的抒情にあると云える。

日本の伝統的詩歌に反逆することから現代詩は始まったのであるが、三好はその伝統的抒情を十分に活かした上での新しい詩を確立させた。「何よりも、まづ自分の詩風を樹立したい、それが私の念願だった」（『詩壇十年記』）と自ら振り返るように、三好の詩は伝統に基づいているがゆえに永遠普遍的な命を持って生きつづけるのである。

注

〔注1〕この部分の俳句史についての記述は『詩歌の伝統』吉田精一著作全集第十四巻（桜楓社・昭和五七）を参考にした。

△テキスト▽

・『三好達治全集』（筑摩書房・昭和四〇・一〇）

△参考文献▽

- ・『三好達治』品中哲夫著（花神社・昭和五四・七）
- ・『高浜虚子研究』山口悠子ほか著（右文書院・昭和四九）
- ・『芭蕉句集』日本古典文学大系（岩波書店）
- ・『校本芭蕉全集 第七巻 俳諧篇』三冊子 赤雙紙 井本農一校注（角川書店・昭和四一・七）
- ・『三冊子を読む』藤田韓著（本阿弥書店・平成四・六）

（岡山大学大学院文学研究科）