

堀切 実著『芭蕉の音風景』

谷地 快 一

なぜ「芭蕉の音風景」なのか。

この疑問をもって本書を読み始めた。「芭蕉の音風景」はこれまで未発表の巻頭論文の名称で、「蕪村の音風景」という類似の視点による論文を添えて本書の巻頭にすえ、このふたつの論でおよそ三分の一の分量を占める。残る三分の二は、色彩表現に見る芭蕉と蕪村に関する論考と「おくのほそ道」の表現構造論、そして俳諧表現史へ向けた「芭蕉の影法師―発句構造論のために」「景気・姿、写生―俳諧表現論史序説」という二つの論文からなっている。未発表論考を世に問う意思と、そのポリウムによつて書名は定められたようである。

それにしても、なぜ（音風景―サウンドスケープ）なのか。こうしたテーマへの関心がどこから生まれたのか。読了して、その答えは最後の「景気・姿、写生―俳諧表現論史序説」にもっとも積極的に説かれているように思えた。堀切実氏は（近代における視覚の構図の転換―すなわち遠近法的視覚像）への信仰は、けつして正常な知覚がもたらした空間認識ではなく、数世紀にわたる西欧の消失点作図法という数学的な努力が生み出した錯覚であるという立場に立つ。それは、近世以前の日本人が馴れ親しん

で、近代以後に顧みられなくなった巡回による空間認識、つまり遠景を意識しつつもそれを景観のなかにとり込んで、平面的で距離を感じさせない作図方法はすこしも非合理ではなかったということでもある。だが、近代は（自分は全く動くことなく、単に回りの空間を見回す）という放射による空間認識を絶対視する道筋を歩んできた。その視覚空間に対する信頼は、結果的に聴覚空間の軽視をもたらしている。忘れ去られ、ゆがめられたその聴覚空間を洗い直すこと、これが（音風景―サウンドスケープ）というテーマへつながっていると思われる。

著者によれば、近代リアリズムは客体としての風景を発見する目的をもって、描写や写生説を提唱したが、それは詩歌の伝統が育んできた本意・本情を白紙に戻す試みであり、歴史が培ってきた名所の美学と訣別することでもあった。例えば写生説による風景とは（われわれの五感のなから視覚だけを分離してとり出した視覚優位の風景の）絶対化で、この流れは聴覚を軽視し続けた歴史にほかならないことになる。

写生説は子規が唱え始めた。それは（視覚的、絵画的、もしくは静止的な意味に限定されがち）であった。つまり「子規が「美景を写す」というとき、あらゆる空想を排斥することが必須条件であった」とすれば、ものをとらえることがすでに規矩の選択であり、虚構であるという常識への配慮がどれほどあったかはあやしい。想像力を働かせない描写などありえない。子規の客観主義は（一見自然科学のそれに近いものとして）映るが、それが不徹底というより不可能であることは（描写的表現を理解する場合）

を考えれば明らかである。名作とは、明快にみえて細部になおも不可解を秘めているものである。それゆえに「読むという行為」も成立する。言語による限り（外面的なものにせよ内面的なものにせよ、純粹な私たちで「もの」の知覚像やイメージ）を復原するのはできない相談なのである。著者のいうように、虚子が子規と同じく（眼に見たことを忠実に写すという姿勢を受け継ぎながらも、「時間的写生」に心を碎きつつ、想像力を内包した写生を心がけるようになる）のはそのためであろう。

堀切実氏の研究は、公には昭和四四年刊行の『支考年譜考証』に始まっている。支考は芭蕉の門人随一の理論家であると同時に、連句巧者で俳文にも秀で、また仮名詩や真名詩を創始するなど幅広い活躍をして、芭蕉没後の俳諧史で多大な影響力をもった人物である。著者はそのすべてを視野に置き、着実な成果の一つ一つはわれわれ後進に刺激を与え続けてきた。なかでも、句の風情よりも風姿を優先することを説いた支考の姿先情後の論の検証（『蕉風俳論の研究』昭五七）はそれまでの支考評価を大幅に修正するものであったが、そうした姿情論や虚実論の視座が「表現としての俳諧（昭六三）となり、『芭蕉の音風景』へと展開したことになる。堀切氏の方法はいつからか、近世俳諧を語るることによって近代とは何かという文化論に触れはじめていたのである。

『芭蕉と音風景』で、著者はまず（聞く）という行為の相違を（聞く）が生理学的現象に属するものであるの対し、「聴く」は心理学的行為である」というロラン・バルトの規定によって筆を起す。むろん詩はある事柄に対する意志的な関わりであるから、

（聴く）という指向性を焦点とする世界である。それをバルトの分析に従って、一方に耳を傾ける、経験的なコードによって解説する、そして相互主体的空間すなわち場を形成するという三段階を踏んで例句を示してゆく。

また、「音空間のひろがり」を説くのにホイジンガの（鐘は中世ヨーロッパでは共同体秩序の中心にあった）という言葉を引き、その（鐘の機能には、神や信者の注意を引きつけるといふ求心性、神の存在を遠くへ伝えるといふ遠心性とともに、また悪霊を追い払うといふ遠心的機能もあつたのだ）というシェーファーの解説を用いる。これはいわばコミュニケーションといふ音の及ぶ空間を意味していたといふ文化論で、祭りの多くが何を祀るのかという原点を失い、仏像を博物館などに並べて美術品として眺めてしまう現代人にとって、ある種の懐かしさを呼び覚ますものである。この眼で、

花の雲鐘は上野か浅草か 芭蕉（続虚栗）

鐘つかぬ里は何をか春の暮 同（曾良書留）

入達の鐘もきこえず春の暮 同（真蹟色紙）

という句を眺め直すと、確かに従来の通解にはない社会空間が作品の輪郭をかたちづくり、興味深いものを感じさせるから不思議である。まさに聴覚空間は、視覚空間と重ねられ視覚空間を支配しては社会的意味空間をつくり上げてきたという気にもさせられる。

ところで、論述の切り口として引用されるこうした尺度は『蕉村の音風景』とほぼ同じで、ミッシェル・セール、ユング、吉田

秀和、武満徹等々と幅が広い。だが、その引用のひとつひとつが、はたして日本の短詩型文学を一般的な詩史のなかに位置づける尺度たり得ているかどうか。たとえば、「左脳支配の音感覚」の章で引かれる角田忠信著「日本人の脳」の場合。これは脳の働きには東西の相違があり、母音主体の言語をもつ日本人は左脳（言語脳）優位に聴覚を働かせてきたというもので、刊行当時幅広い読者を得た。しかし、左脳優位を導いたものは母音主体の言語ではなく習俗・文化の歴史であるという視点もあって、その方が日本の詩史を奥行き深いものにすると思われるが、どうであろうか。本来右脳（音楽脳）で聴く音を、日本人は意味のある知的・論理的な言葉として聴いてしまおうという見解にはやや保留すべき点があるとも思われた。

もつとも、その保留に決着がついても、堀切氏の論にさほど影響しないのも事実で、例えば、

霰聞くやこの身はもとの古柏 芭蕉（統深川集）

いかめしき音や霰の松木笠 同（真蹟短冊）

という二句には「自然音としての「霰」の音がとらえられているのだが」、前句の柏の古葉を打つ霰の音には「わが身の回想から生ずる自省的な意味がこめられ」、後の句でも「わが「松木笠」に落ちる霰の音を「いかめしき」と感じるところに、わが身の心細さを反映した、ある種の感慨が意味的に働いている」という

類の結論は多分に示唆的なものを含むだろう。それは日本古来の、鳥や虫の声の「ききなし」、楽器音を言語音として「声」であらわしてきた「唱歌」などへと展開して、その興は尽きることがない。こうして本書は芭蕉の音が自然音を次第に感性的な音へと把握し直されて、象徴性を獲得してゆくさまを語る。そして、その先に「無音の世界」を見届けたのは、かつて「蕪村の否定表現」で逆説的なひろがり確かめた著者ならではの洞察であろう。

いま騒音は街の代名詞で、竿竹売りもチリ紙交換車も拡声器で声を張り上げ、昼寝の子を起こし雀を飛び立たせる。拡声器を通されたもののみが音であり、声であるかのように。テレビ番組が終日やかましく感じられるのも、題材の新奇や世代間格差の問題ではなく、拡声器の使用が伝統文化を侵蝕した結果なのかもしれない。（笛は、横笛いみじうをかし。遠うより聞ゆるが、やうやう近うなりゆくもをかし。近かりつるが、はるかになりて、いとほのかに聞ゆるもいとをかし）（枕草子 二〇七段）などという世界を求めるのは、すでに時代錯誤か。読後ふとそんな淋しさがよぎった。

なお、「蕪村詩にみる色彩表現」の一章は、色刷りの蕪村絵画を添えた贅沢な図書として読み直したいという気持ちになったことを付記する。

（平10・6 べりかん社 B5判 三〇六頁 二八〇〇円）