

物理学者・寺田寅彦の連句

永橋 禎子

はじめに

「天災は忘れられたる頃来る」の言葉で有名な物理学者・寺田寅彦は、夏目漱石門下であり、科学随筆の分野を切り拓いたことでも知られている。

そんな寅彦が熱中した文芸に、俳句・連句がある。寅彦は五高時代に漱石から俳句を学び、漱石を通じて正岡子規が選者をしていた新聞「日本」に投稿、以来雑誌「ホトトギス」に俳句や写生画などを投稿していたが、明治三十三年、漱石がイギリス留学のために日本を離れてからは、俳句熱が冷めたのかほとんど句作をしなくなる。坪内稔典が指摘するように、寅彦の俳句は見方の斬新さなどから注目されたものの有力な俳人になるまでは至らず、「小型の漱石¹⁾」として終わってしまった、という認識が一般的であろう。

興味深いのは、大正期の寅彦が友人である松根東洋城や小宮豊隆らとたびたび連句を詠み、その中には六つ物、二枚折、二枚屏風、TOROなどの新形式が含まれていること、また、昭和期に歌仙をよく詠み、連句・俳句論をいくつか展開していることである。

寅彦の連句や連句・俳句論は、新形式、映画のモニタージュの手

法や音楽との類似、フロイトの心理学による分析などから注目され、特にモニタージュ論は、昭和初期の新興俳句の旗手の一人、山口誓子に影響を与えた。先行研究もこうした要素に注目して論じているものがほとんどである。しかし、そのように断片的に切り取るのではなく、その試みや主張全体を貫くものを見出せないか。

本論文では、物理学者・寅彦の連句実作や連句・俳句論について、あまり言及されていない昭和期の実作を含め考察したい。

一 寅彦の連句論と連句 [RONDO]

連句とは、近世に盛んに読まれた俳諧の連歌を指す。明治三十七年、高浜虚子が連歌・俳句と区別するために連句という名称を用いたが、それ以前から連句という語はすでに用いられている。

尾形仿によれば、寅彦が連句を詠むようになった要因として、虚子の連句復権と、大正中期の芭蕉再評価の動きが関連しているという。²⁾「連俳は文学に非ず」と宣言した子規の生前から連句の復権を試みていた虚子は、明治三十七年から四〇年にかけて俳体詩の創造へ進んでいく。寅彦の友人でもあった漱石門下の東洋城もまた、明治三十七年頃から連句の実作に手を染め、漱石や虚子らと会吟を重ねて

表1 寅彦が詠んだ連句数

年	連句数
1925(T14)	1
1926(T15/S1)	4
1927(S2)	4
1928(S3)	5
1929(S4)	1
1930(S5)	1
1931(S6)	8
1932(S7)	8
1933(S8)	6
1934(S9)	4
1935(S10)	5

※未完は除く

いた。

一方で、大正九年一月、幸田露伴、沼波瓊音、阿部次郎、安部能成が松尾芭蕉の発句の研究会を開き、太田水穂主宰の雑誌「潮音」に連載する。のちに和辻哲郎や、寅彦の友人であった小宮らも加わり、大正一三年三月から賀川他石を加え、芭蕉歌仙の研究になった。寅彦もこの研究会に興味を持っていたようであるが、結局参加はしなかったようである。小宮宛の寅彦書簡（大正一一・九・二六）には、次のように書かれている。

今朝「潮音」が来たので早速「研究」を読んで見た、中々面白かった、読んで居るとなんだかムズ／＼して来て末席からにじり出たいやうな気のする処もあつた。

併し諸君の考証該博なのを見てはとても足元へ寄れないので、先づ／＼此れは引き下つて拝聴する外はないと考へました

このように、寅彦は参加には消極的であるが、芭蕉研究には興味を示していることがわかる。大廣典子は「潮音」の芭蕉研究会と寅彦の芭蕉解釈を比較し、芭蕉研究会は作品の背後を巡る議論を行っ

ているのに対し、寅彦は作品内のみで解釈を行い、連句を力学的に類推するなど「括弧つきの普遍化」を行っていると指摘している。³⁾ 物理学者的な見方が連句評価に反映していると言える。

寅彦の連句制作の端緒は大正一一年頃の小宮との書簡の中に認められる。本格的に作り始めたのは大正一四年頃からである。寅彦の詠んだ連句の数を表1に示す。

大正八年末、胃潰瘍の為に勤務先の東京帝国大学で吐血し、退院後しばらく療養していた寅彦は、大正一二年の関東大地震後研究に本格的に復帰し、晩年に至るまで研究で忙しくしていた。それにも拘らず、晩年の方がより多く連句を巻いている。連句数は一見少ないように見えるが、東洋城が「連句新式起承転結」（洪柿）大正一五）で、半年経つてもまだ揚がらない巻がある、とぼやいているくらい、連句は完成に時間がかかることがある。相手が必要な上、句数も多いためであろう。

興味深いのは、大正一四～一五年頃、一風変わった連句論や実作が見られることである。寅彦（寅日子）と小宮（遠里雨）・東洋城との対談「日本文学の諸断片」（大正一四）の中で、寅彦はこのような発言をしている。

（寅日子）しかしともかくも、連句が他の詩形に比べてよほど飛び放れて変っている事はたしかである。むしろある意味で音楽と似通った点が多いように思う。…（略）…音楽の旋律は順序を逆にするとまるでちがったものになってしまう。連句の順序を逆転して読んで行ったらどんなものだろうという問題が起って来る。これは六かしい問題であろうが、私のちよつと試験

してみた処では逆に読んでも相当に面白い場合が少なくないようである。

また、その後の対談では、

(寅日子) ところでどうでしょう。僕は前から考えているんだが、連句を逆によんで行ってみたらどういう事になるだろう。

(蓬里雨) 活動写真を逆に映写させて御覧になった事があるですか。

(寅日子) あります。なかなか面白いものです。非常に不思議な気がするものです。

(蓬里雨) ソナタの類を逆にやってみたらどうでしょう。

(寅日子) 譜本を逆に立てても譜の形にはなるが音楽にはならないでしょう。

(蓬里雨) この時分の百韻なんかは関係がルーズで繋がり方が主としてインテレクチュアルでしかも部分的だから、あるいは逆に読んでみても面白味があるかも知れないが、後の歌仙などになると、きつとそうは行かない。

(東洋城) そう、後の歌仙は連句の大精神としてそうは行かなくなっている。後に戻る心は寸毫も持つてはならないんだからそれは打越や観音開きがいけないという規則などにも仄見えるし、またこの点は――百韻でも本当は忌む所であったかもしれぬとある。東洋城の言う打越とは付句の前々句のことで、打越と前句で形成を転ずるのが鉄則である。連句は同趣向や素材、同義語、類義語、同字などが中一句置いて再出することを嫌い、これを打越嫌いという。また観音開きは、中一句を挟み、その前句と付句で付心

付味、用語、修辭などが類似したもので、指合すなわち連句で式目(決まりごと)の違反や不適當のあることの一つである。

音楽を逆に演奏するという発想については、大廣典子が「十四世紀の音楽家は、旋律を逆にするという技術を意識的に持っていた」と指摘している。寅彦は連句の音楽的要素の強さを主張しており、それが連句を逆に読むという発想につながった要因の一つであろう。

寅彦の意見は、東洋城らの批判を踏まえてか、この後出されていない。しかし、この一年後に発表される小宮との連句「RONDO」は、初句が拳句に戻ってしまうという、従来の連句の形式とは全く異なるものとなっている。以下に「RONDO」No.7(大正一五)を挙げる。

塀のうちなる芝の枯色

蓬里雨

供待の火鉢の灰も静まりて

寅日子

さめきながら皿洗ふ音

雨

すれ違ふ廊下の闇の仇心

子

夢みる様に匂ふ木犀

雨

不図さめて聞けば温泉を噴く谷の音

子

しんとしたのは雪が降るのか

雨

老の眼に涙の光る強意見

子

詰つたまゝで煙管ころがる

雨

掃き寄せて縁の日南の塵寒く

子

塀のうちなる……………

子

静かな冬の情景が艶っぽいシーンに転じ、さらに冬の温泉場に、そして涙を浮かべて苦言を呈す老いた親の姿を写し、最後に再び初句の情景に戻っている。

連句は基本的に五・七・五の一七音から成る長句と、七・七の一四音から成る短句とを交互に連ねていくものである。「RONDO」は末尾が略されている最後の句を含めれば一句で構成されており、初句が最後の句と同じものになっている。また、No.1578は、初句が七・七の短句から始まり、No.2346は五・七・五の長句から始まっている。連句には歌仙や百韻などさまざまな形式があるが、これはそのどれにも当てはまらない。

もともとこれら「RONDO」は、寅彦が小宮と試みた連句「TORO」の中の一形式で、小宮が「寅彦と俳諧」(昭和二五)で、次のように説明している。

『トルン』といふ題は、それに費す時間の関係上、歌仙形式の三十六句で纏めるのが困難だったので、三句で纏めたり、六句で纏めたり、十句で纏めたり、その時時の気分次第でいろいろになったが、結局それは歌仙の断片に過ぎないといふ意味を、洒落て『トルン』と名づけたまでである。⁽⁸⁾

トルンは、イタリア語で胴体のことを言い、美術においては胴体部分のみの彫刻を指す。この命名は、断片であってもそれ自体が一つの芸術品として成立している、という意味であろう。また「TORO」の一形式である「RONDO」についてはこう述べている。

『ロンド』といふのは、発句から始めて脇・第三と十句目まで続けて行くうちに、いくらかづつ加減して、その十句目が前句に附くとともに、亦うまく第一の発句に附くやうに工夫して附ける、従つて全体が環をなしてぐるぐる廻るやうにと心がけたので、『ロンド』と名づけたのである。⁽⁹⁾

こうした試みは、非常に奇妙なものに見える。元来連句は変化を尊ぶ文芸である。芭蕉晩年の俳論を弟子の土芳が整理した『三冊子』には、次のような言葉がある。

師の曰く、たとへば歌仙は三十六歩也。一步もあとに帰る心なし。行にしたがひ、心の改まるはたゞ先へ行心なれば也。⁽¹⁰⁾

歌仙は、三十六句の長・短句を交互に連ねる形式である。変化を尊ぶ連歌・俳諧では、一巻のうちに同意・同想の詞や意味が繰り返されるのを輪廻と言つて嫌う。式目の多くも、こうした繰り返しを避けるために定められている。

寅彦と小宮の詠んだ「RONDO」は、初句が拳句に戻つていつてしまったため、「一步もあとに帰る心なし」という芭蕉の言葉とは矛盾した試みに見える。なぜ寅彦は、このような試みを行ったのか。後のことになるが「映画芸術」(昭和七)において、寅彦は芭蕉の「一步もあとに帰る心なし」の言葉に対してこうコメントしている。

その力学的な「歩み」は一句から次の句への移動の過程にのみ存する。⁽¹¹⁾

芭蕉の言葉を非常に限定的に捉えていることがわかる。先述したように、寅彦が連句に興味を持ったのは、虚子の連句復権と大正中期の芭蕉再評価の動きが関係しており、単純に芭蕉を軽視しているとは考えにくい。では、寅彦の芭蕉に対する認識とはどのようなものか。寅彦の俳句論の一つ、「俳諧の本質的概論」(昭和七)には、次のように書かれている。

あすの俳諧はどうなるであろうか。写生の行き詰まったあげくに元祿に帰ろうとするは自然の勢いであろうが、芭蕉の根本精

神にまで立ちもどらなければ新しき展開は望まれないであろう。芭蕉は万葉から元禄までのあらゆる固有文化を消化し総合して、そして蒸留された国民思想のエッセンスを森羅万象に映写した映像の中に「物の本情」を認めたのである。われわれはその上に元禄以降大正昭和に至るまでのあらゆる所得を充分に吸収消化した上でもう一ぺん始めから出直さなければならぬであろう。(略)：風雅の道も進化しなければならぬ。

寅彦は、芭蕉をそのまま模倣するのではなく、かつて芭蕉がさまざまな文化の中から「物の本情」を抽出したように、西洋文学を取り入れた明治以降の思想をも踏まえ、そこから新しい文学を目指さねばならないと述べている。それでは、「元禄以降大正昭和に至るまで」の文化を吸収消化した時代に生きる寅彦が連句を評価し、盛んに作ったのはなぜか。これは寅彦の「森羅万象」の見方が大きく影響していると考えられるが、このことは次節で考察したい。

ところで、「RONDO」などの試みは、昭和に入ると全くなされず、作られる連句もほとんど歌仙の形式となっていく。これは、「連句は歌仙にとめをさす」と言っていた東洋城が連句の主な相手であったことも理由の一つかもしれない(小宮は裏面に連句に取り組まないの、寅彦に「破門」されている)。また、昭和期の寅彦の俳句論を見ると、連句が時空を表現するものという認識、そして連句が日本そのものを体現しているという踏み込んだ位置づけがなされている。前掲「連句雑俎」には、次のように書かれている。

しかしなんと言っても俳諧は日本の特産物である。それはわれわれの国土自身われわれの生活自身が俳諧だからである。：

(略)：日本の景観の多様性はたとえば本邦地質図の一幅を広げて見ただけでも想像される。(略)：この環境の変化に応ずる風俗人情の差異の多様性もまたおそらく世界に類を見ないのである。(略)：このような天然の空間的多様性のほかにもう一つ、また時間的の多様性においても日本はかなりに豊富に恵まれているのである。(略)：大陸と大洋との気象活動中心の境界線にまたがる日本では、どうかすると一日の中に夏と冬とがひっくり返るようなことさえある。その上に大地震があり大火山がある。無常迅速は実にわが国の風土の特徴であるように私には思われる。

寅彦は、地質や植生、気候の多様性、また季節の変化といったように、空間的・時間的な変化が複雑に絡まりあつて存在している日本という地域独特の文芸であると、連句を高く評価している。いわば、日本を体現する文芸であると宣言しているわけである。寅彦はなぜ連句にこのような重要な位置づけをしたのか。

科学と芸術は、自然に含まれている真理を異なる立場で追求するもの、というのが物理学者・寅彦の持論であった。例えば、「科学者と芸術家」(大正五)では、次のような発言をしている。

科学者の研究の目的物は自然現象であつてその中になんらかの未知の事実を発見し、未発の新見解を見いだそうとするのである。芸術家の使命は多様であるが、その中には広い意味における天然の事象に対する見方とその表現の方法において、なんらかの新しいものを求めようとするのは疑いもない事である。

：(略)：二人の目ざすところは同一な真の半面である。

ここでは、「天然の事象」を捉えるまなざしが、科学のみならず文学においても重視されている。

寅彦は、自分は物理学者であり、文学は趣味であると公言していた。そのためか、文学について文章を書くとき、門外漢、好事家、素人と自分の立場を常に強調している。例えば、

このわずかな紙面の上に表題のごとき重大な問題を取り扱おうという大胆な所業はおそらく自分のごとき無学なる門外漢の好事者にのみ許された特権であらう。

といった具合である。これは謙遜の意味もあるだろうが、物理学者の立場から見えるものがあるのだ、という自負もあるのだろう。

また、「科学と文学」（昭和八）では、

それなのに文学と科学という名称の対立のために、因襲的に二つの世界は截然と切り分けられて来た。……（略）……しかし二つの世界はもう少し接近してもよく、むしろ接近させなければならぬように自分には思われるのである。

と述べている。文学と科学が切り離されている現状の中、寅彦は物理学者として、自然に存在する真実を媒介として文学と科学とを結び付けようとしていたと指摘できる。

それでは、寅彦は具体的にどのような自然観を持っていたのか。物理学における状況が寅彦の自然観に及ぼしている影響を知ることが、同じく天然の事象を捉えることが必要と寅彦が理解しているところの彼の文学を理解することにつながるであろう。次節では、寅彦の連句の実作の変化、そして連句・俳句論について、当時の物理学と寅彦の自然観を関わらせながら詳しく見ていきたい。

二 物理学と連句

明治から昭和初期にかけては、古典物理学から相対性理論を経て量子力学を含む現代物理学へと移っていく激動期であった。ニュートン力学に加え、一九世紀後半に確立した電磁気学、熱力学、統計力学等から成る古典物理学が完成したのが明治中期頃である。その後、明治二八年のレントゲンによるX線の発見や明治三〇年のJ・J・トムソンによる電子発見などによって微視的な世界への探究心が高まり、物理学は人間の感覚で捉えられる世界を扱う古典物理学から、感覚では捉えられないミクロの世界をも包括する新しい物理学へ移行する。寅彦自身、X線の回折によって生じるラウエ斑点の実験で学士院恩賜賞を受賞している。

こうした流れの中で寅彦が興味を持ち、たびたび言及していたのは、時間の不可逆性、そして偶然についてである。

慶応元（一八六五）年にクラウジウスがエントロピー増大則を発表し、明治一〇年、ボルツマンがエントロピー増大則に確率論を導入、熱以外の不可逆現象に対してもエントロピーの概念を拡張した。閉じた系の中ではエントロピー（熱量／絶対温度）は常に増大するという熱力学第二法則は、今まで保たれていた時間の対称性が現れなくなるため、時間の不可逆性を記述する手掛かりを与えた。

寅彦の随筆「時の観念とエントロピー」ならびに「プロバビリティ」（大正六）にはこう述べられている。

吾人の直感する「時」の観念に随伴して来る重大な要素は「不

可逆」ということである。この要点は時を空間化するために往々
 閑却されるものである。空間の前後は観者の位置をかえれば逆
 になるが時間は一方にのみ向かつて流れている。抽象的な数学
 から現実の自然界に移ってその現象を記載しようとする時には
 空間化された時だけでは用の弁じない場合が起こる。それはい
 わゆる不可逆現象の存在するため、熱力学第二法則の成立して
 いるためである。¹⁹⁾

時間を空間化することで現象の理解に問題が生じるという指摘は、
 フランスの哲学者・ベルクソンの主張を踏まえたものである。寅彦
 は物理学において時間を空間化することによる便利は多大なもので
 あるとしながらも、人が直観する時のすべてを包括していないと述
 べ、その一つとして不可逆性を挙げている。

寅彦がエントロピーと時間の不可逆性に興味を持っていたことは、
 「逆によむ」連句論を考える上で非常に興味深い。一節に挙げた「日
 本文学の諸断片」では、小宮の「活動写真を逆に映写させて御覧
 になった事がありますか。」という問いに対し、寅彦は「あります。
 なかなか面白いものです。非常に不思議な気がするものです。」と
 述べるにとどまり、逆転した連句の面白さについて具体的な言及は
 ない。しかしのちに「映画の世界像」（昭和七）で、映画を逆に写
 したものについての「おもしろさ」に言及しており、これが連句の
 逆転の意義を知る手がかりになると思われる。

いっそうおもしろいのは時間の逆行による世界像の反転である。
 …（略）…たとえば燃え尽くした残骸の白い灰から火が燃え出
 る、そうしてその火炎がだんだんに白紙や布切れに変わって行

ったりする。…（略）…もっと一般に言えば宇宙のエントロピ
 ーが次第に減少し、世界は平等から差別へ、涅槃から煩惱へと
 この世は進展するのである。…（略）…このような熱力学第二
 法則の完全な否定は、実にわれわれ固有の世界観を根底よりく
 つがえすに足るものである。…（略）…時を逆行させることに
 よって起こるもう一つの不思議は、決定的の世界が不決定にな
 ることである。…（略）…時の逆行を現実化する映画の世界は、
 これと比較することによってわれわれの世界像における「時」
 の意義を徹底的に理解させるに格好な対照となるのである。そ
 ういう比較によって始めてわれわれの哲学も宗教も科学もその
 完全な本体を現わすであろう。²⁰⁾

前掲「日本文学の諸断片」からも、寅彦が活動写真の逆転に興味
 を持っていたことがわかる。そして寅彦が連句を映画になぞらえて
 評価していたことは、多くの先行研究も指摘するところである。「逆
 によむ」連句に対しても、世界観を覆すこと、決定する以前の状態
 を見る事が出来るという点に興味を持ったのではないか。

さらに寅彦は、のちのカオス理論に結びつくポアンカレの偶然の
 観念に興味を持っていた。ポアンカレは、独創的な科学批判を展開
 物理学や天文学においても多大な業績を残し、ピカソとアインシュ
 タイン双方に多大な影響を及ぼした数学者である。また、カオス理
 論（「ブラジルで蝶が羽ばたけば、テキサスにトルネードが起こる」
 などの「バタフライ効果」という比喩が有名）が確立される前にカ
 オスの挙動を示唆したことも知られる。

連句の時間を逆にたどることは、おそらくポアンカレの偶然に対

する興味とも根を同じにしている。寅彦自身が訳したポアンカレの「科学と方法」の一節「偶然」には、次のような一節がある。

吾人の見逃す様な微細な原因から見逃さうも見逃せない著しい結果が定まつてしまふ、さうすると此の結果は偶然に依ると云ふのである。⁽²⁾

連句は、一人の人間が作り上げる小説や詩歌と異なり、複数の人間によるさまざまな付句の可能性のなかから偶然に選ばれた句によって構成される文学である。大正期の寅彦は連句についての随筆をほとんど残していないが、「科学者と芸術家」(大正五)において、このようなことを述べている。

ただ小説の場合には方則があまりに複雑であつて演繹の結果が単義的でなく、答解が幾通りでもあるに反して、理学的場合にはそれがただ一つだという点に著しい区別がある。…(略)…小説戯曲によつては現実には遠い神秘的あるいは夢幻的なものもあるが、しかしこれが文学的作品として成立するためにはやはり読者の胸裏におのずから存在する一種の方則を無視しないものでなければならぬ。⁽³⁾

ここで寅彦は理学と小説とを組上に載せて論じているが、小説の法則が複雑で結果が複数存在する点に注目したい。「偶然」の寅彦訳が発表されたのは前年の大正四年であり、その翌年にはすでに小説に偶然の観念を当てはめて全体像を把握しようとしていたことがわかる。偶然の観念が連句論に明確に適用されるのは昭和六年発表の「連句雑俎」であるが、それ以前にも、大正末年の「日本文学の諸断片」で連句を「事象の断面の排列から全体を想わせる」

そして出来上がるものが「普通の言葉では説明の出来ない夢幻的な世界を構成する」と述べており、「科学者と芸術家」の中で述べられていた小説の定義に連句も該当することが指摘できる。

したがって、連句を逆に辿ることは、複雑な要因によって偶然形成された世界を逆に辿り、そもその原因、世界の始原へとたどり着くこともある。そしてそれは、寅彦の言葉を借りれば時の意義を照らすものである。⁽⁴⁾ 古典物理学では時間はそれほど重要視されず、経験等の重要さを位置づけることは困難であった。しかしエントロピーの法則、そして大正四年のアインシュタインによる一般相対性理論の発表によつて、宇宙の現象を知るために時間は欠くことのできない要素となる。寅彦は相対性理論には非常に興味を持っており、小宮の手紙に「これから相対律原理はいろんな事に文学者の手で敷衍されるでしやう」(大正九・三・一六)、「やつぱり面白い、此れをやらなくては嘘のやうな氣もする。」(大正九・二・一九)としたためている。寅彦が文学で時間や偶然の観念に興味を持ったのも、こうした物理学の状況が深く関わっているように。

ところで、前節末尾の引用に示したように、昭和期の寅彦は、連句が時間的・空間的な変化が複雑に絡まりあつて存在している日本という地域独特の文芸であると高く評価していた。この主張が一般相対性理論発表後であることを考えると非常に興味深い。「連句雑俎」には、こうも述べられている。

普通の詩歌の相次ぐ二句の接続は論理的単義的であり、甲句の「面」と乙句の「面」とは普通幾何学的に連続し、甲の描く曲線は乙の曲線と必然的単義的に連結している。これに反して

連句中の一句とその付け句との「面」の関係は、複雑に連絡した一種のリーマン的表面の各葉の間の関係のようなものである。句の外観上の表面に現われた甲の曲線から乙の曲線に移る間に通過するその径路は、実は幾段にも重畳した多様な層の間にほとんど無限に多義的な曲線を描く可能性をもっているのである。そうして連句というものの独自なおもしろみはまさにこの複雑な自由さにかかっているのである。

寅彦は連句と「普通の詩歌」とを比較した上で、連句がより複雑に連絡したものであると指摘しており、大正期の文学観よりもさらに踏み込んで諸文芸の区別をしていることがわかる。ここで寅彦は連句の説明にリーマン幾何学を引き合いに出しているが、これは非ユークリッド空間（曲がつた空間）にも応用できる幾何学であり、アインシュタインが一般相対性理論で湾曲した時空を示す枠組みとして用いている。引用にあるリーマン面は複素平面を変形したもので、多価関数を一価関数のように扱えるようにしたものである。イメージとしてはいくつもの平面を張り合わせたようなもので、ある特定の点を通過すると別の面に移る。こうした概念は、「RONDO」の構造に非常に似ているのではないか。「RONDO」では、最後の句が最初の句に戻るが、リーマン面上では元の点に戻るようになって、その実それは別の面への入口となる。つまり、芭蕉の言う「一歩もあとに帰る心なし」という言葉とは矛盾しない。

だが「RONDO」のような形式が昭和期に試みられず、一般的な連句の接続にリーマン面の関係性を持ち出して説明しているところを見ると、昭和期の寅彦は「RONDO」のような変則的な形式

の面白さ以上に、一般的な連句そのものにリーマン幾何学的な面白さ、すなわち展開される世界の無限の可能性に、より面白さを見出したことになろう。世界は平らな面ではなく、山があり谷があり、絶対的な基準は存在せず、時間の感じ方も善悪もそれぞれに異なり、未来は予測しがたいのである。

こうして見ると、当時の物理学の考え方と寅彦の連句の評価軸とが深く関わっていることがわかる。もちろんこれは寅彦が物理学の成果を性急に文学に取り込んだという意味ではない（むしろ寅彦は評価軸の異なるものをただちに取り込むことは慎重だった）。物理学に基づく自然の見方が変化したことを踏まえた上で、連句の表現がいかに複雑な世界の実相を写しているか、という点を寅彦が評価のポイントの一つにしている、ということである。本節の冒頭で示した、科学者と芸術家の「目ざすところは同一な真の半面である」という寅彦の考えを踏まえれば、日本の連句が、西洋物理学とはまったく別の方法で、しかもより早い時代に時間と空間が複雑に絡まりあう世界を表現した点を評価していたと考えられる。

三 昭和初年代の連句・俳句

先述したとおり、連句の再評価は大正年間になされ、寅彦の連句への熱中もそうした動きがきっかけとなっている。だが、寅彦の連句の実作や連句論は、連句という文芸を再評価したもの、その復興には直接寄与しなかった。それでは、寅彦の連句や連句論はどう評価されるのか。当時の連句や俳句の状況を踏まえ、考察したい。

能勢朝次『連句芸術の性格』（昭和一八）⁽²⁾で、寅彦の指摘したモンタージュ的手法が連句の特異性の一つとして挙げられており、連句史研究で比較的早い時期に評価されていることがわかる。一方で岡崎義恵『近代の叙情』（昭和二六）のように、寅彦の名は出していないものの「連句の構成をモンタージュに比するは誤で、それは一句の附味ならばともかく、一巻の組織には当嵌らない。」と切り捨ててあるものもある。また、東明雅他編『連句辞典』（昭和六一）⁽³⁾の末尾に加えられた「近代連句概説」では、昭和初年代の連句の状況の中で以下のように寅彦の試みを提えている。天野雨山編『昭和連句総覧』（昭和二六）に掲載されている連句の傾向として、歌仙が圧倒しているものの十二句の一二調、二六行などが加わっており短詩形への模索の跡が見えていた。また、瀬川露城が一二句の一二調、勝峯晋風が六・二・二六の二四句二花二月の形式を提唱しており、寅彦らの連句の新形式もまた、こうした流れの中にある、と。

しかし連句において盛んに新形式が試みられるようになるのは太平洋戦争後であり、寅彦らの試みが旧派を中心に作られていた当時の連句に影響を与えたとは考えにくい。寅彦の連句・俳句論は、むしろ当時の俳壇から与えられた影響、そして俳壇に与えた影響の方が大きいと思われる。

例えば前節で見たような日本の気象や地形と文芸・国民性のあり方を重ねてみる見方、そして芸術が「広い意味における天然の事象に対する見方とその表現の方法」であるという認識は、当然和辻哲郎の影響もあるが、より直接的には当時の俳句界の状況が関わっていると考えられる。

寅彦の連句・俳句論は、昭和六年三月の「連句雑俎」を皮切りに本格的に発表されるようになるが、ちょうどこの昭和初年代は、絶大な力を持つようになった虚子の客観写生・花鳥諷詠に反発し、プロレタリア俳句や新興俳句等、俳句に主観を反映させようとする動きが生じていた時期である。

虚子は大正二年俳壇に復帰、新傾向に向かう碧梧桐に反発して客観写生を提唱し、詠み手の感情や人間性の反映を否定した。虚子が「守旧派」として一七字と季題趣味の尊重を提唱したのは、小説における自然主義の影響が俳句を破壊するに至ったと認識したからであると松井利彦は指摘している。さらに関東大地震後になると、俳句は人の心を楽しませる「遊芸」として定義づけられ、小説や詩歌などの他の文学とは異なった方向性に歩を進めるようになる。虚子は「花鳥諷詠」（昭和三二）で、

俳句の使命は花鳥諷詠にあるといふことをよく自覚なすつて、一般の文壇の批評なんかには頓着なく、一般の文壇が俳句をいかに見ようがそれに頓着なく一途に花鳥諷詠と云ふ一大使命のあることを自覚してお進みになれば、他日今の文壇の文芸が亡びる時が来ても、なほ俳句の亡びる時は容易に來ないだらうと考へるのであります。⁽⁴⁾

と述べている。また同様に、花鳥諷詠をテーマとした講演の中で、我等は天下無用の徒ではあるが、併し祖先以来伝統的の趣味を受継いで、花鳥風月に心を寄せてゐます。…（略）…さうして日本が一番偉くなる時が来たならば、他の国の人々は日本独特の文学は何であるかといふことに特に気をつけて来るに違ひな

い。その時分、戯曲、小説などの群がつてある後ろの方から振はぬ顔を突き出して、こゝに花鳥諷詠の俳句といふものがあり
ますといふやうな事をいふやうにはすまいか⁽³⁴⁾

とする。他の文芸の潮流から俳句を切り離し、花鳥諷詠という「伝統的の趣味」の範囲を限定することで、どの文芸よりも「日本人の国民性」を示す「日本独特」な文芸であるという優位性を与えているわけである。

俳句を日本独特の文芸と位置づける見方は、寅彦のそれと一見共通しているように見えるが、二人の見方は少し異なっている。虚子の場合、その優位性はあくまで伝統的趣味と他の国にはなかった文芸スタイルにあり、それは孤絶によって守られる。一方前節で見たように、寅彦は西洋物理学の成果を踏まえつつ、それとは異なった手段で、しかもそれよりもっと早い時期に、時間と空間の多様な広がりや「偶然」形成されていく世界の面白味、モニタージュを先取りする表現をしていることを含め評価している。

ここで注意しなければならないのは、連句が時間や空間を表現しているという主張が、すでに虚子の連句論で指摘されているという点である。「連句論」(明治三七)において、虚子は
連句は時間を徹し空間を徹した宇宙、人生の一大縮図である。
と言ひ、あるいは、

連句が和歌と同じく三十一文字であつて而も和歌の叙法以外に立つて複雑なる時間と空間とを籠むる事を得るものは主として此の文字の節略に伴ふ連想の働きである。⁽³⁵⁾

と言うなど、宇宙や空間、時間といった言葉が散見される。虚子の

宇宙は時間と空間を包括しており、『淮南子』等にも見られる用法である。虚子の論は、俳句は空間を、短歌は時間を写すのに適している」と述べていた子規の影響であろう。⁽³⁶⁾

この空間、時間、宇宙という言葉に注目すると、寅彦と虚子との違いが見える。虚子は西洋物理学に先んじて時間と空間の両方を宇宙と見做していた東洋思想に基づき広く捉えているが、この論は相対性理論発表以前であり、当然、連句が小説とも違う空間や時間の複雑さや多様性を孕んでいる点にまで踏み込んで注目してはいない。虚子の時間、空間の認識を知る手立てとして、連句ではないが、有名な俳句の一つ「去年今年貫く棒の如きもの」(昭和二五)⁽³⁷⁾がある。去年と今年をつなぐ「棒の如きもの」は、空間でもあり時間でもあり意識そのものでもあるのだろうが、それはあくまで直線的な「棒」である。

むしろ、寅彦の時間や空間の考えは、後に寅彦のモニタージュ論に影響を受け連作を試みる山口誓子に共通している。誓子は俳句における時間、空間について、

映画に「現実の時間」「現実の空間」とは別個の「映画時間」「映画空間」がある如く、俳句にも同様の意味に於て「俳句時間」「俳句空間」がある。⁽³⁸⁾

即ち俳句には俳句の四次元がある。

と述べている。引用部前半はエイゼンシュテイン『映画の弁証法』の「映画の四次元」に拠ると考えられるが、時間と空間が現実のものとは異なるという点⁽³⁹⁾が、誓子が読んだと思われる寅彦の「映画時代」(昭和五)や、前掲の「連句雑俎」(昭和六)とも共通している。

ちなみに寅彦はエイゼンシュテインの主張を知る前に「映画時代」を書いてゐる。^⑩

だが誓子は、連句ではなく俳句の連作へと進んでいく。誓子は連作について、「連作俳句は如何にして作るか」(昭和七)で、

連作俳句は一系列の横隊ではなくして、相互に、緊密にスクラムを組んでゐる。

(この点は、寺田寅彦氏の如く、「連句」にモンタージュ理論を適用する場合には全然起り得ない問題である。何故なれば、連句の第一句は第二句と結合してゐるが、第三句と直接結合してゐないから)^⑪

と述べている。誓子は独立した句を同一人物が編集しまとめ上げる連作によって連句よりも明確な一つの世界を作り上げることと統一された自我を強調している。それは虚子の主観を排せという主張に対し明確にノーを突きつける立場表明が必要であつたからであり、他の文芸の流れと同調することを強く意識していた結果でもあろう。一方の寅彦は連句の接続に注目し、異なる世界をつなぐ複雑さ・多様さという連句の独特な世界そのものを評価している。そしてそれは、独吟よりは複数の人間が参加するほうがより強まるのである。

寅彦は明治末期頃に連句再評価を行つた虚子とは異なつた立場からさらに一歩進んだ形で連句を評価していた。寅彦の連句をきつかけに、例えば寅彦門下の物理学者らが連句を始めるなど裾野は広がるが、結局それは大きな潮流につながることはなかつたと言えよう。

おわりに

寅彦の連句は、新形式の連句やモンタージュ論等を中心に評価されてきた。だが寅彦の自然観を視座に据ええると、物理学の発展に伴つて「視覚では捉えられない」「これまでの常識では把握できない」宇宙の姿が明らかになつた当時において、日本で形成され、西洋科学とは全く異なる視点から独自に時空を表現していた連句の価値を見出していたことがわかる。それは虚子の連句再評価や、幸田露伴・「潮音」同人らの芭蕉再評価とも異なる地点にある。

寅彦の連句論は誓子ら新興俳人による連作に部分的に影響を与えたものの、連句の復興には至らなかつた。「連句雑俎」では、

わが国の映画界や多数の映画研究者・映画批評家はいたずらに西洋人の後塵を追蹤するに忙しくて、われわれの足元に数百年來ころがつているこのきわめて優秀なモンタージュ映画の立派なシナリオの存在には気づかないように見える。(略)……そうしてブドーフィンがどう言つた、エイゼンシュテインがどう言つたと言わなければ収まらないように見える。^⑫

と述べている。小宮が指摘するように、「我笛吹けども汝等踊らずの嘆」^⑬が寅彦にはあつたのではないのか。

寅彦の連句論が受け入れられなかつた理由はいくつか考えられる。例えば、連句を詠むには人々があまりに忙しすぎたこと、芭蕉の言うとおり連句は詠み終われば「反古」になり、当事者以外に意味を持たなくなることなどが挙げられよう。

さらに理由の一つに、俳句において視覚という人間の感覚が最も重要視されていたことがあるのではないか。山口青邨は「自然科学が日に月に隆盛におもむき、新しい法則は生れ、古い理論は書き換へられ、新しい問題は提供され、多岐にわたる、…(略)…自然現象を対象とする吾等の俳句に於てさうであるといふことは当然なことである。」(昭和六)と述べている。また、新興俳句においても方法としての写生は保持されている。そのため、物理学が感覚では捉え得ない世界へシフトしていく中で、連句が時間、空間の複雑さを表現し得ていても、俳壇の人間の興味を引かなかつたのではないか。もちろん、連句の構造や複数の作者の関与によって時間と空間の複雑さを表し得ても、句自体は視覚をはじめ五感によって捉えたものを詠まざるを得ない。寅彦自身それを否定しているわけではなく、「相対性原理側面観」において「相対性理論がどこまで徹底しても、やつぱり花は笑い、鳥は歌う事をやめない。」と述べている。

だが青邨はじめ「ホトトギス」周辺が、視覚を重視する写生だけで科学と歩調を合わせることが出来るという無邪気な確信を持つ一方、物理学はますます巨大化、細分化の方向に進んでいる。水原秋桜子が「自然の真」と「文芸上の真」(昭和六)で、自然と芸術の目指す真は異なるという趣旨の発表をしたのも、それ自体は高野素十と、その背後の虚子に対する批判だが、一方で物理学と文学の間にある亀裂を意識化したとも言える。

小宮彰「寺田寅彦の物理学と『二つの文化』」(平成一八)の、寅彦が二つの世界に引き裂かれていたという指摘は興味深い。(15)「二つの文化」とは、国家の近代化に向けて権威を与えられた西洋近代の知

と、私的な知とみなされた東洋文化である。小宮彰が指摘する通り、大学内では文学に関わる寅彦に対して批判も多く、「東大の物理学が地球物理学にかたより、原子物理でノーベル賞が出なかつたのは、寺田の文人趣味の影響だ」という批判までなされている。(16)寅彦の、科学者と芸術家の目指すところは同一の真の半面だ、という考え方は、文人趣味だけでなく、ポアンカレやアインシュタイン等の主張とも呼応しているのだが、なぜこのような批判が起こつたのか。

近世俳諧では、本草学と文芸は渾然一体のものであつた。近代に入つても、こうした思考のあり方は息づいており、新しい考え方である西洋科学の理解を助けるものとしても機能していたと思われる。だが、そのことが逆に科学と文学が乖離していく状況を見えにくくしていたのではないだろうか。虚子の「宇宙」の語一つとっても、東洋思想は西洋よりも先んじていた部分があつた。だからといって、めざましい発展を続けていた科学同様に東洋思想が発展していたわけではない。

寅彦が言うように「風雅の道も進化しなければならない」。だが、寅彦の目指したところの「真」は、その科学と文学が乖離した状況の中で伝わらなかつたのではないか。そのことが、寅彦の連句論の断片的な受容につながったといえよう。

注

- (1) 坪内稔典「解説」『寺田寅彦全集』第一巻 岩波書店 平成九・一〇
- (2) 尾形仿「解説」『寺田寅彦全集』第二巻 岩波書店 平成九・一一
- (3) 大廣典子「大正十年代における寺田寅彦の連句観についての考察」

「阪大比較文学」平成一六・五

(4) 小宮豊隆・寺田寅彦・松根東洋城「日本文学の諸断片V」、「洪柿」大正一四・六

(5) 小宮豊隆・寺田寅彦・松根東洋城「日本文学の諸断片VII」、「洪柿」大正一四・六

(6) 大廣典子「大正十年代における寺田寅彦の連句観についての考察」、「阪大比較文学」平成一六・五

(7) 『寺田寅彦全集』第一巻、岩波書店平成九・一〇

(8) 小宮豊隆「寅彦と俳諧」、「寺田寅彦全集文学篇」月報七 岩波書店昭和二五・一

(9) 小宮豊隆「寅彦と俳諧」、「寺田寅彦全集文学篇」月報七 岩波書店昭和二五・一

(10) 服部土芳『三冊子』、引用は能勢朝次『三冊子評釈』名著刊行会昭和四五

(11) 寺田寅彦「映画芸術」、「日本文学」昭和七八

(12) 寺田寅彦「俳諧の本質的概論」、「俳句講座」昭和七・二一

(13) 松根東洋城「連句新式起承転結―四折十二句の連句―」、「洪柿」大正一五・六、引用は『東洋城全句集』下巻、海南書房昭和四二・一

(14) 小宮豊隆「破門」、「漱石寅彦三重吉」岩波書店昭和一七・一

(15) 寺田寅彦「連句雑俎」、「洪柿」昭和六・三

(16) 寺田寅彦「科学者と芸術家」、「科学と文芸」大正五・一

(17) 寺田寅彦「俳諧の本質的概論」、「俳句講座」昭和七・二一

(18) 寺田寅彦「科学と文学」、「世界文学講座」昭和八・九

(19) 寺田寅彦「時の観念とエントロピーならびにプロバビリティ」、

「理學界」大正六・一

(20) 寺田寅彦「映画の世界像」、「思想」昭和七・二

(21) ボアンカレ著・寺田寅彦訳「偶然」、「東洋学芸雑誌」大正四・七

(22) 寺田寅彦「科学者と芸術家」、「科学と芸術」大正五・一

(23) 小宮豊隆・寺田寅彦・松根東洋城「日本文学の諸断片V」、「洪柿」大正一四・六

(24) 寅彦は東京帝国大学に入学してから結核療養の時期を除いてほとんど故郷・高知に戻らなかったが、晩年に高知を描いた随筆を多く発表している。「映画時代」において絵巻物や映画を「一種の「時の器械」(タイムマシーン)である」(「思想」昭和五・九)と呼んだように、文学に許された方法によって過去へ戻り、複雑な原因、すなわち偶然によって形成されている自分自身のルーツをたどるためであったかもしれない。

(25) 寺田寅彦「連句雑俎」、「洪柿」昭和六・四

(26) 寅彦は宇宙物理学を学ぶため明治四二―四三年までドイツに留学し、ベルリン大学やゲッティンゲン大学に滞在しているが、かつてゲッティンゲン大学には近代数学に大きく寄与したガウス、リーマンが教鞭を取っていた。

(27) 例えば、「(注、院展で見た作品の)中川紀元の「空中の感情と物理」など、いふのになると流石の「物理」も慟哭する存候」(桑木或雄宛寺田寅彦書簡昭和四・九・二五)等の言葉がある。

(28) 「真」について注意しなければならないのは、寅彦が古典物理学で目指されていたような絶対的の真を認めていない点である(仮に絶対的の真を認める立場にあるとすれば、相対性理論とは矛盾した立場になる)。「相対性原理側面観」(「改造」大正一一・一二)では、「私は科学の進歩

に究極があり、学説に絶対唯一のものが有限な将来に設定されようとは信じ得ないものの一人である。」と述べている。

(29) 能勢朝次『連句芸術の性格』、交蘭社昭和一八・八

(30) 岡崎義恵『近代の叙情』、河出書房昭和二六・一

(31) 東明雅・杉内征司・大畑健治編『連句辞典』、東京堂出版昭和六・六

(32) 松井利彦『近代俳論史』、桜楓社昭和四〇・八

(33) 高浜虚子『花鳥諷詠』、大阪毎日新聞社での講演昭和三六・二一、全集未掲載のため引用は『近代文芸評論集』東出版昭和四〇・四に拠った。なお『近代文芸評論集』に『虚子句集』(昭和三四)に掲載

とあるが、掲載されたのは同テーマの別文(注三四)。

(34) 高浜虚子『自序』、『虚子句集』春秋社昭和三六

(35) 『定本高浜虚子全集』第二二巻、毎日新聞社昭和四九・九

(36) 『淮南子』巻一一「齊俗訓」に「樸至大者無_レ形状、道至眇者無_レ度量。故天之圓也、不_レ得_レ規。地之方也、不_レ得_レ矩。往古来今、謂_レ之宙、四方上下、謂_レ之宇。(樸の至大なる者は形状無く、道の至眇なる者は度量無し。故に天の圓なるや、規することを得ず。地の方なるや、矩することを得ず。往古来今、之を宙と謂い、四方上下、之を宇と謂ふ。)」とある。(引用は『新釈漢文大系第五巻 淮南子(中)』明治書院昭和五七・七)

(37) 例えば、「人事を詠せんとする場合にも、猶人事の特色とすべき時間を写さずして空間を写すは俳句の性質の然らしむに由る。」「俳人蕪村」明治三〇、「歌は全く空間的の趣向を詠まんよりは少しく時間を含みたる趣向を詠むに適せるが如し。」「子規」歌話」明治三二」等の例

が挙げられる。

(38) 『定本高浜虚子全集』第三巻毎日新聞社昭和四九・一

(39) 山口誓子「現実と芸術」、「樸」昭和七・八、引用は『山口誓子全集』第七巻明治書院昭和五二・七

(40) 寺田寅彦『映画芸術』(『日本文学』昭和七・八)に「私はかつて「思想」や「洪柿」誌上で俳諧連句の構成が映画のモンタージュ的構成と非常に類似したものであるということを指摘したことがある。その後エイゼンシュテインの所論を読んだときに共鳴の愉快を感じると同時に、彼が連句について何事も触れていないのを遺憾に思った。」とある。

(41) 山口誓子「連作俳句は如何にして作らる、か」「かつらぎ」昭和七・一〇、引用は『山口誓子全集』第七巻 明治書院 昭和五二・七

(42) 寺田寅彦「連句雑俎」『洪柿』昭和六・四・五

(43) 小宮豊隆「寅彦と俳諧」、「寺田寅彦全集文学篇」月報七 岩波書店昭和二五・一

(44) 寺田寅彦「相対性原理側面観」(『改造』大正二一・一二)

(45) 小宮彰「寺田寅彦の物理学と(二つの文化)」、「東京女子大学紀要論集」平成一八・三

(46) 宮田親平「科学者たちの自由な楽園―栄光の理化学研究所」、文芸春秋社昭和五八・七

「付記」この論文は、e-knowledge コンソーシアム四国 e-learning「四国学」平成二四年前期「物理学者・寺田寅彦の文学」での講義内容を元に執筆した。なお寺田寅彦の引用は「偶然」を除き『寺田寅彦全集』(岩波書店)に拠った。