

〈私〉と世界の関わり合い

——俳句的主体と雰囲気の哲学を手がかりとして——

2025 年 10 月 13 日 (月・祝) 14 時 00 分～17 時 30 分

神戸大学 神戸大学百年記念館 六甲ホール

趣旨文

我々が本シンポジウムで「雰囲気の哲学」と呼ぶものは、ヘルマン・シュミッツによる新たな現象学上の取り組みに端を発するもので、雰囲気のみならず、雰囲気と概念的に密接に関わる、空気、ムード、気、オーラ、温度感といった諸概念および、それらの諸概念を用いて記述されるような事象全般に着目する哲学上の議論の全般を指します。雰囲気や場の空気といったものは、私たちに対して一定の影響を与えるように思われますが、それがそもそも何であるのか、いかなる仕方で私たちと関わるのかといったことは、いまだそれほど明らかにはなっていません。雰囲気の哲学には、従来の哲学が取りこぼしてきたこういった事柄についての、一貫性のある説明を与えることも期待されますが、元を辿れば、シュミッツが雰囲気というものに注目し、その議論を展開させたのは、現在でも非常に支配的な力を持つデカルト的二元論、すなわち、世界を心の内と外とに分ける考え方を克服することを目指してのことでした。

この二元論は、内外の切り分けをしてしまうがために、心は本当にその外側にあるものに接触できるのかという問いを残してしまいます。もっと言えば、心の外側に何かがあるということは

* CAP Vol. 17 (2026) pp. 130-170. Submitted: 2026.12.04. Accepted: 2026.06.21. Category: 依頼原稿. Published: 2026.08.24.

本当に言えるのかという疑いも許容してしまいます。重大な問題は、この懐疑論への対処として、疑いようのない確実なもののみから我々の世界についての理解を積み上げていくことを目指した結果、世界にあるものについての私たちの理解が、無惨なまでに平板なものの組み合わせになってしまったということにあります。世界にあるものは自然科学の用語のみによって記述可能であり、その他の価値的な色付けをするような要素は全て、私たちの心の内側の領域に片づけてしまふべきであるという見解は、哲学の世界でも現に極めて強い力を持っており、私たちが自分の置かれた世界を意味のあるものとして理解することを、単なる主観的な見なしの問題としてではなく、意味のあるものと、その意味に反応しうる私たちの関わりあいの問題として説明することは困難になっています。

シュミッツの議論は、雑駁かつ図式的に説明するのなら、二元論においては内に含まれていた感情的な要素が、雰囲気として外にあり、しかも、易々と私たちのうちに侵入しようと示し、内と外の境界を崩してしまうことによって、この問題を解消しようとするものでした。この議論は、理論的な問題を全く抱えていないというわけではありません。例えば、シュミッツとは異なるアプローチで、内外の切り分けの問題を克服しようとした、ヒューバート・ドレイファスとチャールズ・テイラーであれば、「いま、ここ」の身体経験に軸を据える議論のあり方に、基礎付け主義的な要素をかき取り、それを批判するかもしれません。他にも、例えば、優美な雰囲気というものはありますが、この優美さというもので私たちが理解しているものは、感情的な反応や動機づけ、身体経験といったものに還元できるものであるのか、といったことも議論されるべきであるかもしれません。

とはいえ、主体というものから「表面」を取り払う考え方が画期的であることは確かです。私たちの身の回りの物事は、ある特定の仕方で反応することが適切であるようなものであり、価値を通して私たちは世界にあるものがいかなるものなのか、自分がいかなる存在であるかを理解するはずですが。雰囲気の哲学は、この理解がいかなる仕方で可能になっているのかを、細やかに説明するための示唆を与えるポテンシャルを持つと考えられます。

本シンポジウムでは、この雰囲気の哲学の一つの発展として、俳句という表現形式に着目します。これは、俳句というものが雰囲気を捉えるのに優れた媒体であると思われるからというよりは、俳句を作る主体が世界をどのように見ているか、俳句という形式が主体に強いる世界の見方、発見の仕方はいかなるものであるのかを検討することが、価値を通した世界の理解というものを取り戻すための議論を深める助けとなってくれることを期待するためです。

例えば、山本健吉は『俳句とは何か』において、俳句は17音という極めて短い詩形式になる際に、「時間性の抹殺という暴力的飛躍を遂行」と述べています。一句の内部で時間が流れることを禁じるものが俳句にはある、あるいは、一句を読み終えて我々が了解するものには時間的持続が許されていないという、山本の分析が正しいといったんここで仮定します。つまり、少なくとも、俳句として一定の評価を得るような優れた出来栄のものは、時間性の抹殺という俳句の特徴に適切に反応し、これをうまく成し遂げているのだとします。さて、優れた句というものは、

句が対象とし、句の中心に据えられる、単一ないしは複数のものについての、我々の捉え方（conception）を更新し、それがいかなるものであるのかについて新たな説明を与えるようなものであると言えます。それは取り合わせの妙によってなされていることでしょうか、それだけではなく、まさにこの時間性を抹殺した表現形式に強いられる、ものの見方があるからだと考えすることはできないでしょうか。これ自体は十分な検討を経た見解ではありませんが、俳句によって詠まれるたび、私たちのものの理解が掘り出され、その形が示されるように思われるのは、確実であるように思います。俳句的な主体は、俳句のためにものをどのように見るのか、そしてその見方をとることで可能になる世界との関わり合いはいかなるものであるのか、これが本シンポジウムの設定する問いの一つであります。

提題者、コメンテーターの皆様には、これからそれぞれの切り口で議論をしていただきますが、全体としては、先ほど述べた問いへと順序立てて進んでいく方向性のものになると思われます。第1提題者のアルベルト・パリシさんには、まず、詩の切れ、カエスーラ、アンジャンブマンといった表現技法に着目し、俳句という表現形式がいかにして、雰囲気の間というものを作り出しているのかについて論じていただきます。第2提題者の桑山裕喜子さんの議論は、言葉で表現をするという実践に着目しつつ、私たちは実のところ「虚」と「実」の二重の世界を生きているということを浮き彫りにするものです。第3提題者の俳人の関悦史さんには、作句の実践者の観点から、俳句的主体のあり方について議論していただきます。何か異様なものの立ち上がりを捉える俳人の眼差しがいかなるものであるのか、そしてそのような眼差しをも持つ私たちは、いかなる存在であるのかについて、活発な議論がなされることを心より、願っております。

南山大学 安倍里美

***Kireji*, Caesura, Atmosphere: A Preliminary Cross-Cultural and Philosophical Comparison**

Alberto Parisi (author)

Abstract

This article offers a preliminary cross-cultural and philosophical comparison between the Japanese *kireji* (切れ字) and the European caesura (and *enjambement*), with particular attention to their relation to atmosphere. Although *kireji* – “cutting words” such as *ya*, *kana*, or *keri* – is widely recognized as a defining feature of *hokku* and *haiku*, its function has remained, across centuries of commentary, theoretically elusive. To address this impasse, the article shifts the discussion in two directions. First, it places *kireji* in dialogue with European poetic devices that perform a similar operation, above all the caesura and enjambment, drawing on Giorgio Agamben’s philosophical account of poetry as founded on a non-coincidence between sound and sense. Second, it turns to Keiji Nishitani’s reflections on *hokku* and *kireji* as a theory of how poetic cuts disclose a “place” prior to the division between inner mood and external events – what can be described, in contemporary terms, as an atmospheric dimension. By bringing Agamben and Nishitani into dialogue, the article proposes a non-subjectivist account of poetic atmosphere: by making the gap between sound and sense explode, *kireji* and caesura allow the poem to open back onto the world, onto atmosphere as the shared “place of things.”

Keywords: *kireji*; caesura; *hokku*; *haiku*; poetry; atmosphere; Agamben; Nishitani.

1 Introduction

Among the most characteristic, widespread, and significant elements of Japanese poetry – and especially of the tradition known nowadays worldwide with the name of *haiku* – is the mysterious device of the *kireji* (切れ字). With the word *kireji*, literally “cutting characters or words” – from *kire* (切れ), “to cut,” and *ji* (字), “character” or “word” – the Japanese literary tradition refers to a series of exclamations and other specific grammatical particles turned exclamations that often appear within a *haiku* – if not at its very

end – introducing a pause or break in both rhythm and meaning. As I will soon show, although this device is taken to be central to the haiku, literary scholars and poets have long struggled to clarify exactly what its “content” or function might be, beyond the simple and yet mysterious act of cutting.

A fascinating suggestion – which has by now become a commonplace in the international haiku world and seems to be not completely foreign to Japan too – is that the main role of the *kireji* is to express something like the poet’s mood or the poem’s “atmosphere.” Although captivating, especially in the context of the emerging field of contemporary Atmospheric Studies,^{*1} in its current form this view risks, on the one hand, to introduce within Japanese literary discourse a fundamentally European metaphysical subjectivism otherwise absent; and on the other, to leave unanswered precisely the almost millennial question on what *kireji* really are.

Indeed, even a brief look at the main available studies of this device suggests something peculiar: it is as if, as soon as one tried to understand exactly what the *kireji* is or does, the problem suddenly shifted onto a different plane. Suddenly, we are not in the realm of the text any longer, but somewhere else, with the poet or the reader, or perhaps somewhere in between them, in the air. When one takes the *kireji* seriously, one has the feeling that it is necessary to look beyond the limits of what poetry is usually understood to be, and look somewhere else, in another direction. For this reason, to shed new light on the *kireji*, this article begins to shift the discourse in two ways that have never really been attempted before: at once philosophically and cross-culturally. By comparing *kireji*, for the first time, with very similar poetic devices from the European tradition – namely the caesura and the *enjambment* – while at the same time examining how another discipline, philosophy, has tried to understand both the caesura and the *kireji*, this article will be able to show that *kireji* are indeed atmospheric devices, but in a completely different way from what is commonly thought.

To do so, the article will first briefly introduce the poetic device of the *kireji* – its central place in the Japanese tradition, part of its history, and its supposed link to atmosphere. Then, it will turn to philosophy, presenting the theory of poetry (or, more precisely, of European poetry) that can be drawn from some short essays by the Italian philosopher Giorgio Agamben, who explicitly focused on the caesura, and see how it compares to the theory of poetry found in an essay by the Japanese philosopher Keiji Nishitani. As it will soon become clear, this comparison between European and Japanese poetic theories will turn into a comparison between the centrality of the two already mentioned poetic devices: the caesura in European poetry and the *kireji* in Japanese *hokku*/haiku. The hope is that through this comparison, both traditions could shed light on each other, while learning more about the atmospheric power of poetry.

^{*1} For an overview of contemporary Atmospheric Studies, see Schmitz (2023), Böhme (2017), Hisayama (2014), Griffero (2014), Škof and Berndtson (2018), Griffero and Tedeschini (2019).

2 *Kireji*: What Are They?

Albeit not as well-known as their more straightforward alter-ego, the seasonal word or 季語 (*kigo*), *kireji* are consistently listed within today's global haiku scene as one of the three defining features of the haiku form (Blyth 1949; Henderson 1958; Gilbert 2008; Zanotti 2012; Shea and Caldwell 2023).^{*2} According to the accepted understanding of haiku in the West, a haiku must have three elements: the *teikei* (定形) (its fixed 5-7-5 form), a *kigo* (季語, a seasonal word, namely a word that traditionally refers to a specific season), and finally a *kireji* (切れ字) – a cutting word or character. Classic examples of *kireji* include particles and verb endings, such as *ya* (や), *kana* (かな), and *keri* (けり), which work almost as exclamations and have remained in use since at least the Muromachi period.^{*3} In this context, discussion often turns to how the *kireji* might be translated into English in the first place, or even how it should be reproduced in English haiku, since English – and most European languages – seem to lack a direct equivalent (Gilbert 2008; Shea and Caldwell 2023). The attempt to use exclamations or interjections such as “Ah!” or “Oh!” is often rejected as alien to European poetry – although one day it will be worth asking whether this is really the case.^{*4}

In the Japanese context, the situation is more complicated. The modern haiku tradition – especially in its avant-garde forms – has often gone beyond the traditional limitations described above (Ueda 1976). Yet, the *kireji* remains, if sometimes only in a negative sense, a central feature of haiku.^{*5} It continues to appear in most introductions and guides, as well as in school manuals, while serious literary studies have been devoted to it even in recent years (Fujiwara 2009; Takayama 2019; Haiku 2021). Following Asano's (1962) study of the *kireji*, the most recent book on the topic is Reona Takayama's *Kireji to kire* (2019). Takayama shows how deeply this device has shaped the theory of *waka*, then *hokku*, and finally haiku – even in contemporary times, namely in the past forty years, during the Heisei era.

As Asano (1963) and Takayama (2019) have shown, the first references to something like a “cut” in Japanese poetry can already be found in *waka* theories from the Kamakura period. But the first explicit mention of the *kireji*, along with an initial list of eighteen of them, comes only in the Muromachi period, in direct connection with the *hokku* – the opening three lines of a *renga*. According to the standard history, the *kireji* was first used in the *hokku* to mark a separation (or to cut it from) the *tsukeku* that followed. With the

^{*2} Interestingly, however, one of the most important scholars of the *hokku* and haiku traditions in the English language after Blyth, Makoto Ueda (1976; 1991), almost never refers to them.

^{*3} See Blyth, *Haiku*, 377-379. For full lists and more precise histories, see Asano (1963) and Takayama (2019).

^{*4} See on this topic some interesting suggestions in Roland Barthes' discussion of haiku (2011).

^{*5} For example, the “inventor” of haiku, Masaoka Shiki (1975), mentions *kireji* but only in a secondary position compared to the necessary *teikei* and *kigo*. 20th-century discussions of *kireji* as central to the *hokku*/haiku often go back to the famous claim by Bashō: “Without a *kireji* it does not have the form of a poem, but that of a linking verse” (“切字なくてはほ句の姿にあらず、付句の躰也”). *Sanzōshi*, “Shirozōshi”.

gradual independence of the *hokku* from the rest of the *renga* sequence, especially in *haikai*, both the *kireji* and the act of *kire* grew in importance, since they were supposed to precisely mark a difference from the following *tsukeku*. By the 16th and 17th century, the list of *kireji* also expanded enormously, to around forty or fifty of them, before Bashō could claim, in his characteristically esoteric fashion: “When used as cutting words, all of the forty-eight syllabary characters are *kireji*; when not used so, not a single one is a *kireji*.”^{*6}

Yet, Takayama’s study has also shown, as perhaps already suggested by Bashō’s exaggerating formulas, how unstable, ambiguous, and inconclusive the history of *kireji* and its theorizations has been. The historical commentaries, as much as the modern reflections, on *kire* (cutting) and *kireji*, seem unable to explain either its necessity in haiku or its actual meaning.^{*7} Instead, these questions remain shrouded in ambiguity and, at times, even in secrecy. For centuries, *kireji* and *kire* were treated as fundamental to the *hokku*, but at the same time as too complex to be openly discussed. Bashō himself warned against speaking of them, as his disciple Kyorai recalls:

The matter of *kireji* is something that must be deeply kept secret in both *renku* and *haikai*; it must not be spoken of carelessly to others.’ Although I received many teachings from the Master, this alone was something he said must be kept secret; therefore, with regard to this matter, I refrained for a time.^{*8}

Suddenly, the scholar of European philosophy is reminded of Plato’s ban on writing about his most important teaching, the theory of Ideas (1997) – as if the *kireji* could not be theorized but only learnt by living it.

A hint of what *kireji* is really about can perhaps be found in the contemporary popular understanding of haiku. In the Western, English-speaking world of the Global Haiku scene a long-standing commonplace has taken hold: that the *kireji* signals the mood of the poet or the atmosphere of the haiku itself. This belief, which naturally captivates the atmospheric scholar, can be traced back to the great systematizer of the haiku in the West, R. H. Blyth. In the first volume of his *Haiku* study, he wrote:

Kireji are a kind of poetical punctuation, or the marks piano, forte, cresc., con sordino in music, by which the composer of the haiku expresses, or hints at, or emphasizes his mood and soul-state.^{*9}

According to this striking formulation, the *kireji* would not be even a “word,” but rather a sign that directly

^{*6} “切字に用ふる時は、四十八字皆切字也。用ひざる時は一字も切字なし” (*Kyoraishō*, “Kojitsu”).

^{*7} In a future discussion of this topic, it could be worth analyzing the findings of this article in comparison to Ryōsuke Ōhashi’s well-known aesthetic of *kire* (1986; 2014), which is explicitly derived from Nishitani’s larger philosophy.

^{*8} “切字の事は連俳ともに深く秘す、みだりに人に語るべからず。惣じて先師に承事多しといへども、秘すべしと有しは是のみなれば、其事は暫く遠慮し侍る” (*Kyoraishō*, “Kojitsu”).

^{*9} Blyth, *Haiku*, p. 377.

expresses – or at least points toward – the mood, *Stimmung*, or *stato d'animo* of the poet.

Such a modern, Westernized view – to notice the stress Blyth puts on the subjectivity of the poet, something quite alien to the haiku, as it will soon be shown again – may however already have its roots in Japanese theories of the *kireji*. In one of the earliest texts mentioning this poetic device, from the fourteenth century, the *hokku* is defined by the use of the *kireji*, and we read that the *hokku* “should set the atmosphere of the [poetic] gathering in truth,” where the word for atmosphere is here *keiki* (景気).^{*10} But even if this suggestion might point in the right direction, what still escapes us is what this “atmosphere” actually is, and how the *kireji* makes it appear. It is as if the literary discussion of this device has reached an impasse. Within the tradition itself, we cannot say more than this: the *kireji* cuts and the cuts seem to point towards an atmosphere. But what this really means remains unclear.

In a beautiful essay, Etsushi Seki has confronted the very problem raised by Takayama – the impossibility, across this long tradition, of determining what the *kireji* actually is – by turning instead to how contemporary poets still use these words.^{*11} He shows that, although *kireji* remain theoretically elusive, poets today still employ them; and, repeating the gesture of medieval literary theorists, he has tried to map the different meanings or effects that each of these *kireji* produces in these poems. But the question, then, remains: what does the *kireji* really achieve, beyond its single uses? And if the way through tradition is closed, is it possible to move toward a deeper understanding of the *kireji* perhaps through another tradition, or through a different perspective?

3 Giorgio Agamben's Theory of Poetry: Enjambement and Caesura

The literary discussion of poetic devices in Europe faces problems similar to those encountered in Japan. Although it has opened somewhat to other disciplines (and at times to other cultural traditions), what is still missing is a proper philosophy of prosody, of poetic form (Jackson and Prins 2014). This is what Italian philosopher Giorgio Agamben has often claimed (2010), before making the first steps in this direction, thinking through some of the most important poetic devices of the European poetic tradition in philosophical terms.

Probably the most famous contemporary Italian philosopher worldwide, Giorgio Agamben is best known – especially since the publication of *Homo Sacer: Sovereignty and Bare Life* in 1995 – for his political philosophy, strongly inspired by Michel Foucault. Fewer people realize that his influential political reflections, which later expanded into a nine-volume series closing in 2015, rest on twenty years of metaphysical and ontological studies, shaped by a deep engagement with the history of European philosophy, as well as with modern thinkers such as Martin Heidegger, Walter Benjamin, Jacques Derrida,

^{*10} “又座の景気もけにと覚めるやらにすべし” (*Renri Hishō* cited in Asano 1963).

^{*11} E. Seki, “Kire no asobikata,” *Haiku* 7 (July 2021): 64–69.

and Gilles Deleuze, among many others. Even fewer would know that another constant thread in his thought is aesthetics, and above all an almost continual reference to literature and poetry.^{*12}

Although traces of this can be found in many of his works, it is above all in his 1996 book *Categorie italiane: Studi di poetica e di letteratura* – republished in an expanded edition in 2010 and translated into Japanese the same year (Agamben 2010; 2011) – that Agamben’s theory of poetry, still in a fragmentary form, comes through most clearly. Agamben takes a somewhat structuralist, linguistic approach to the question of what poetry is. First of all, it is worth keeping in mind that he does not take a cross-cultural approach and, therefore, when he talks about poetry, he is talking about European poetry, namely the long tradition that is usually taken to continuously and quasi-coherently develop from Ancient Greece and Rome, through the Middle Ages in the shift from Latin to vernacular European languages, to the shapes it takes in modern European languages. In this context, he begins from the generally accepted and easily noticeable fact that what seems to define this “poetry” is the fact that it is language written in “verse,” namely through poetic lines (Agamben 2010). We are immediately confronted with what seems to be a huge difference between the European poetic tradition and the Japanese one, which usually does not write poetry straightforwardly in verses, but rather often on a single line – and this is already a difference that would suggest a comparison between the two would have little to say about *kireji*.

Yet, Agamben’s theory – based on 20th-century linguistic research on poetry^{*13} – takes a different turn: in his opinion, the verse or the line cannot be the true defining feature of poetry. Consider this: a simple prosaic sentence, perhaps a piece of direct speech, can easily fit on a single line; nevertheless, we would not recognize it as poetry. What sets poetry apart from prose, what intrinsically defines it, is that poetry “lives only in the tension and difference [...] between sound and sense, between the semiotic series and the semantic series” (Agamben 2010, p. 138; 1999, p. 109; translation modified). In other words, poetry exists when a gap is created between the sound unit, the verse, the semiotic series marked by sound, and the unit of meaning, the syntactic phrase, namely the semantic series. What does that mean?

The contrast becomes clear through a simple comparison. Let us compare a poem by American poet Gwendolyn Brooks with the opening line of Tolstoy’s *Anna Karenina*. Brooks’ poem, which plays precisely with this foundational element of poetry, reads:

We real cool. We

^{*12} Agamben’s first book was on aesthetics (1970), and many other early texts focus often explicitly on modern European poetry (1982). See also my introduction to Agamben’s “The ‘Dark Night’ of Juan de la Cruz” (Agamben and Parisi 2022).

^{*13} In these essays, Agamben often mentions that he is taking the definition of poetry on the basis of the enjambement, namely, on the basis of a tension between semantic and semiotic series, from some unnamed and unreferenced “modern scholars” (Agamben 2010, p. 37; p. 138). I believe he was talking about the theory proposed first by Jean Cohen (1966) in the wake of Roman Jakobson’s theories and further developed in a now-forgotten collection of essays edited by linguist A. J. Greimas and titled *Essais de sémiotique poétique* (1972).

Left school. We

Lurk late. We
Strike straight. We

Sing sin. We
Thin gin. We

Jazz June. We
Die soon (Brooks 1959).

While the incipit of Anna Karenina reads: “All happy families are alike; each unhappy family is unhappy in its own way” (Tolstoy 1967, p. 1). What distinguishes Brooks’s poem from Tolstoy’s prose is what the European tradition calls *enjambment*: the poetic device by which a verse ends before the syntactic phrase is complete, creating a non-coincidence between sound and meaning. In Tolstoy, by contrast, the semantic and semiotic series – sense and sound – coincide. This is what Agamben argues: poetic discourse, then, is that discourse “in which this opposition is, at least virtually, possible; ‘prose’ will be the name for the discourse in which this opposition cannot take place” (2010, p. 138; 1999, p. 109)

Once this has become clear, one can, according to Agamben, explain most poetic devices. “All poetic devices,” Agamben writes, “share in this non-coincidence, this schism between sound and sense: the rhyme no less than the caesura” (2010, p. 139; 1999, p. 110). Suddenly we encounter a word – and the poetic device it names – that seems to be an almost perfect counterpart to the Japanese *kireji*. Like the *kireji*, the *caesura* comes from the Latin verb *caedere* meaning “to cut off.” And like the *kireji*, it marks a pause or break in the metrical flow of the verse, which also implies a break on the level of meaning, since it can separate words or phrases that, semantically, belong together. In the poem by Brooks mentioned above, the caesura falls after the second foot in every verse, and in that specific case, it is marked by a full stop – but it need not always be marked in this way. Furthermore, as is the case for the *kireji* in the Japanese tradition, the European one too has reflected on the caesura for centuries, if not millennia, developing in each linguistic and then national context slightly different theories of it, and prescribing specific places in the verse where caesuras should, may, or must not occur (Gasparov 1996; Yeung 2022).

But the device that, according to Agamben, most fundamentally defines European poetry is actually the *enjambment*. As previously mentioned, the *enjambment* is the device by which a verse – the poetic line – comes to an end while the sentence or unit of meaning continues. It is this rhetorical figure that allows the shortest poem in Italian to count as a poem: “M’illumino / d’immenso” – “I am illumined / with immensity” (Ungaretti 1969, p. 65). The line “I am illumined” comes to a close, but the sentence “I am illumined with immensity” does not, thus making the first line “overstep” into the next line – the literal meaning of *enjamber* in French is “to overstep.” What is fascinating, and perhaps rarely noticed, is that the *enjambment* can be read as a special case of caesura. It is, in fact, a “terminal caesura”: a cut that occurs at

the end of the line, separating in sound words that, on the level of meaning, are inseparably joined.

This is what Agamben takes to be the essence of European poetry, and it is worth noting something peculiar here. If this reading is correct, Agamben seems to suggest that poetry itself (or one should say, European poetry too) is fundamentally defined by cuts: caesuras and enjambments. At the same time, completely cross-culturally unaware, Agamben might have also provided a first linguistic/philosophical understanding of what *kireji* do: *kireji* are words that seem to accentuate the non-coincidence between sound and sense in poetry. Yet a fundamental difference seems to remain between caesuras and *kireji*: while caesuras are simply pauses or breaks, *kireji* are words – or rather exclamations or interjections – that cut.

It is not by chance that Agamben's discussion of the *caesura* also culminates in a reflection on exclamations. While *caesuras*, as already mentioned, seem at first to have little to do with exclamations, there are moments in European poetry where the two coincide. For example, the 18th-century German poet Hölderlin once described the *caesura* as the “pure word” – a description that recalls how, in Japanese, the *kireji* is precisely a cutting “word” (Hölderlin 1975, pp. 247-258; Benjamin 1996; Lacoue-Labarthe 1989).^{*14} But it is in the contemporary Italian poet Giorgio Caproni that Agamben finds an exemplary instance of *caesura* and interjection becoming one and the same.

Pier Paolo Pasolini (1960) had already noticed that, in Caproni's poems from the 1940s and 50s, which interestingly often take the closed form of the sonnet, exclamations such as “Ah!”, “Oh!”, or “Ahi!” suddenly began to appear. What Agamben observed, however, is that these interjections often occur precisely where, according to Italian metrical convention, a *caesura* should fall. The example given by both critics is as follows:

Le carrette del latte ah mentre il sole
sembra pungere i cani!

The milk carts uh while the sun
seems to sting the dogs! (Caproni ,p. 126)

Agamben argues that in this verse the caesura, which is “a disjunction – at least a virtual one – between semantic and semiotic series,” coincides with the interjection *ahi*, which is itself a “radical fracture of the syntactic progression” (2010, p. 152). We could highlight the meeting point of these two disjunctions in the following way: “Le carrette del latte | ahi | mentre il sole.” Thus, the effect is doubled and “it is as if the silent virtual pause of the caesura suddenly became a scream” (2010, p. 152).

With such a formulation, a perfect counterpart to the Japanese *kireji* seems to emerge within European poetry. Agamben calls this new device a “screamed caesura” and describes its effect as follows:

^{*14} Friedrich Hölderlin, “Anmerkungen zum Oedipus,” in *Sämtliche Werke, Frankfurter Ausgabe*, vol. 16 (Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, 1975), 247-58.

This ‘screamed caesura,’ which is certainly among the most extraordinary metrical inventions of Caproni [...], marks the point of maximum tension of the prosodic energy of the verse. [...] The interjection ‘ahi’ does not replace the verb, as Pasolini thought, but rather works as a tensor, pushing the metrical segmentation to the point of deflagration (2010, p. 153).

The interjection, taking the place of the *caesura*, pushes the gap between sound and sense to its limit – so much so that it drives the metrical segmentation of the poem (the prosodical *cutting*, we might say) to the point of deflagration. Yet, in this case, Agamben leaves unexplained what the “deflagration” of the schism between sound and sense ultimately entails.

One can grasp what this “explosion” of the non-coincidence between sound and sense might mean by turning to a final implication of Agamben’s theory of poetry, which might also help appreciate the *kireji* in a new light. The question Agamben (2010; 1999) poses in another, well-known essay titled “The End of the Poem,” is as follows: if poetry is defined by *enjambment* – by the very possibility of a gap between sound and sense—then what happens when the poem ends? Indeed, at that moment, *enjambment* is supposed to become impossible. When a poem reaches its final line, with or without a full stop, the semiotic and semantic series, sound and meaning, which in poetry are supposed to stay disjunct, seem to be destined to finally coincide. Writing or reading a last verse, Agamben (2010; 1999) argues, means confronting the possibility of the impossibility of poetry itself: the possibility that poetry might cease to be poetry altogether.

But then how could a poem end? Or even how could a poem end well? European poetry itself, Agamben (2010; 1999) claims, has developed various strategies to confront this intrinsic impossibility, such as special devices and even special forms; but it has not always succeeded in finding a satisfying way to conclude a poem.^{*15} Agamben turns to the most famous poet from the Italian tradition, the Medieval poet Dante, who seems to have reflected precisely on this problem with the words: “Most beautiful are the endings of the last verses, if they fall, with the rhymes, into silence.”^{*16} Beautiful poems, according to Dante, are those that have the ability to fall with the rhymes into silence, which paradoxically means not to end with a rhyme, in the perfect coincidence of sound and meaning that the rhyme represents, but rather those poems that are able to preserve this gap into silence. But what does this mean? Or rather, what would an *enjambment* look like that managed to preserve this gap, to let semiotic series and semantic series go their own way, letting sound and meaning continue to live in their impossibility to ever meet?

^{*15} A hypothesis worth considering in the future is that the *kireji* and the act of *kire* also respond to this very problem in the haiku tradition. Perhaps one reason the *hokku* was able to become gradually independent from the rest of the *haikai* composition is precisely that, turning as it does around a cut – with or without a *kireji* – it felt like a better ending for the poem than most *tsukeku*. For this reason, the *hokku* may have been able to emerge as an independent form within the *haikai* tradition.

^{*16} “*Pulcerrime tamen se habent ultimorum carminum desinentiae, si cum rithmo in silentium cadunt.*” (Cited in Agamben 2010, p. 142; 1999, pp. 113-114).

A beautiful ending, then, would consist in an enjambement – a terminal caesura – that is still able to overstep onto something. However, this something is not another line of the poem, which would be impossible, but another space altogether:

Or perhaps, on the contrary, sound and sense are now forever separate, without any possible contact, each perpetually on its own? In this case, the poem would leave behind but an empty space, in which, according to Mallarmé's words, "nothing will have taken place but the place (*rien n'aura eu lieu que le lieu*). [...] The double intensity that animates language does not find peace through a final understanding, but it sinks, so to say, in the silence of a fall without end (Agamben 2010, pp. 142-144; 1999, pp. 114-115; translation modified).

What would allow a poem to end well, Agamben argues, is not the final coincidence of sound and sense, which would imply its annihilation. Rather, similar to the case of the screamed caesura/*kireji*, it would consist in the overcoming of this polarity between sound and sense through its exaggeration. And this overcoming would imply the opening of a new space.

Agamben's theory of poetry has revealed that European poetry and the long Japanese haiku tradition might have more in common than first imagined, especially in regard to caesuras and *kireji*. Furthermore, we have learned that caesuras and *kireji* play a central role in poetry because they make possible the non-coincidence between sound and sense, between semiotic and semantic series, which the *kireji* and the screamed caesura make explode, allowing the poem to end beautifully by opening onto a different space. However, to understand what exactly comes at the end of the poem and the kind of space the *kireji* and the screamed caesura open, it is worth turning to a Japanese philosopher and his reflections on poetry, *hokku*, and atmosphere.

4 Nishitani on Poetry (*hokku*), *Kireji*, and the Place of Things

Interestingly, in Japan too, it is in the work of a philosopher rather than in literary criticism *per se* that we can find a fascinating new approach to *kireji*. In a beautiful late essay titled "Emptiness and Sameness" from 1982, the Kyoto-School philosopher Keiji Nishitani (1989; 2000) turned precisely to the *kireji* to explain the power of poetry.^{*17} In "Emptiness and Sameness," Nishitani takes almost the opposite approach of Agamben: he does not start from a general structuralist understanding of poetry but from a

^{*17} Although Nishitani's discussion of poetry, and the *hokku/haiku* tradition in particular, could be seen almost as the conclusion of his larger philosophy of the *kire-tsuzuki* (切れ続き), "cut continuity," deeply influenced by the philosophy of his mentor, Kitaro Nishida (Nishitani 1995; Ōhashi 1986; Marra 2000; Ghilardi 2019; Fongaro 2026), reasons of space make it impossible to adequately present it here.

specific example. He begins by citing a *hokku*, namely the first three lines of a longer poetic sequence from 1690, in which Bashō also took part. The *hokku* is by Naito Jōsō and reads as follows:

さびしさの底ぬけて降る霰哉
 sabishisa no
 soko nukete furu
 mizore kana

The bottom of loneliness
 falls off:
 Oh, falling sleet! (Nishitani 2000, p. 186; 1989, p. 118)

Different translations will be used throughout the article, simply because so much is happening here on a textual level, but this one in particular by Michael Marra stresses the presence of the *kireji* – “kana” – in the last line by translating it with the exclamation “oh.” At least on a superficial level, what the poem is describing is quite clear: the bottom of loneliness has detached itself from its hinges and is now falling – at the same time, something else is falling, namely sleet, *mizore* (霰), a mixture of rain and snow, a winter seasonal word (*kigo*) in the haiku tradition.

Right away, Nishitani turns to the question of moods and atmospheres, since the poem begins explicitly with one: loneliness (*sabishisa*, さびしさ). He cites the poem and immediately repeats the conception of the *hokku* as the place of atmosphere, already encountered in Section 1 of this article. He writes: “The central mood (*kibun*, 気分) appears in the opening verse, which regulates the entire exchange: ‘the bottom of loneliness falls off’” (Nishitani 2000, p. 186).^{*18} Yet, he immediately pushes the traditional understanding of the *hokku* on another level since he claims that what the poem is doing is to turn the loneliness into the very “place” (*ba*, 場) in which the natural phenomenon of the falling sleet takes place. This can seem quite a trivial point but it hides a more sophisticated philosophical argument: what has struck Nishitani here is that what is usually taken to be an “internal state” pertaining to the mind of human beings, the mood of the poet, is actually presented as the place where the natural world takes place, as the place where the sleet is falling.

In everyday discourse, as much as in the history of Western philosophy – for which, Nishitani (2000) immediately points out, it became one of its main aporia – it is quite normal to say that natural phenomena arise in connection with moods, through sensory perceptions; yet the two are still seen as different and separate events, two different realms: one external and the other internal; on the one hand the *mizore*, on the other the loneliness. Poetry takes a completely different approach:

Here we have two actions that should become two propositions with separate subjects: the bottom of

^{*18} “その中心的な気分は「さびしさの底ぬけて」といふ句に現はれてゐる” (Nishitani 1989, p. 118).

loneliness has fallen off, and the sleet falls. On the one hand, we have the inner event of the author Jōsō; on the other, we witness an occurrence related to the external world. But in this poem the two facts are collapsed into one pattern. Interiority and exteriority are linked together; they become one single event (Nishitani 2000, p. 187).^{*19}

Suddenly, in Nishitani's text, we find an almost perfectly corresponding definition to what scholars today call "atmosphere" (Schmitz 2023; Böhme 2017; Griffero 2014; Hisayama 2014). An atmosphere, what is usually called also a mood, the loneliness in this case, does not belong to the subject "experiencing" it nor simply to its world, but rather corresponds to the very way the world first opens to us. It is, in a way, neither subjective nor objective.

However, Nishitani calls this something that is before and beyond both the internal *kibun* and external natural events, following Nishida Kitaro's famous study, the "place" (*basho*, 場所), of things, or "emptiness" or even "direct experience" (Nishida 1965). What poetry is able to achieve for Nishitani is the world as the place of things, as an atmosphere, before the difference between subject and world:

Inasmuch as it overcomes the judgement "this sleet is sad" and goes beyond the realm of the cognitive discernment that is found in consciousness, the reality of the falling sleet is a place which is cast as an absolute reality in itself. [...] We would call it a straightforward expression of direct experience. Such a place is in itself neither subjective nor objective. Rather, it is a basic space that is made possible the first time by standing on it and seeing it as both a place of subjective emotion and a place of objective reality or description. This "loneliness" shows such a "place." [...] The experience of such a reality is a direct experience – a 'bodily experience' (*taiken*, 體驗) in the word's literal sense. Such an event occurs in the realm of the 'original thing' (Nishitani 2000, pp. 188-189).^{*20}

By going beyond grammar and logic, beyond the simple logical claim "the sleet is sad," linking together two events without making use of any logical connection, the poem opens on a more original plane that is

^{*19} “さびしさの底が抜けるといふことと霰が降るといふことは、言葉としてはそれぞれ別の主語をもった二つの命題になるはずの二つの事柄である。その一方は作者丈草の心の中の出来事で、他方は外の世界での出来事である。しかしそれがこの句では、一つの文になつてゐる。内心の事柄と外界の事柄であるものが、いはば一體的に聯繫され、全體が一つの事柄になつてゐる” (Nishitani 1989, pp. 119-120).

^{*20} “『この霰はさびしい』といふ判断を越えたところ、つまり意識における分別知の領域を越えたところ、降りつつある霰の事が、事質としてのあるがままに、その眞加性において、投げ出されてあるところである。[...] かういふ事態は、直接経験の端的な表現ともいひ得るであらう。さういふ場は、それ自身としては、單に主観的でも單に客観的でもない。むしろ、主観的感情と見做されるものも、客観的事質とかその形容とかと見做されるものも、それを踏まへて初めて可能にされてくるやうな一層根源的なものであり、ここの「さびしさ」とはさういふ「場」を表はしてあるのである。[...] さういふ事質の経験は、いはゆる直接経験である。或は、文字通りの意味における「體驗」である。すべてさういふ事柄が、原本的な「事」の領域における事柄なのである” (Nishitani 1989, pp. 120-123).

before consciousness, before subjectivity and objectivity, and yet it even includes our body (*taiken*). Through its specific functioning, what the poem affords is a “direct experience” of this thing that is the sleet.

But it is in the way Nishitani goes on to explain how poetry is really able to achieve such a direct experience that *kireji* appear, and the place of things they open up becomes increasingly similar to what is today called atmosphere. How is poetry able to keep together, in one single pattern, as a single event, what for grammar and logic would be not just two different events or sentences, but two different realms? Nishitani’s answer is through “rhythm,” and what gives rhythm to the poem is its “cuts,” and therefore the “*kireji*.” He turns once again to the poem above and notices how the particle *no* (の), at the end of the first 5 mora line, cuts the loneliness apart, by turning it, at the same time, almost into the subject of the poem; how a further cut is inserted in the second line, this time even within the rhythmic 7 mora structure, between the “bottom falls off” and “the falling,” between “*soko nukete*” and “*furu*.” Indeed, it must here be noticed that “*furu*” works grammatically as a relative clause of “*mizore*,” on the following line, creating what in European poetics would be called an enjambement.

According to Nishitani (2000), what these cuts are able to do, by marking the rhythm of the poem, is, using a famous expression by Bashō, to make the words and images reverberate so much so that what in cognitive terms we take to be different events and different worlds actually interpenetrate each other, precisely in the same way they do in our direct experience. In other words, poetry is thus able to transform into an otherwise linguistically unavailable direct experience of the world. But perhaps both what these cuts achieve and Bashō’s concept of reverberation should be read as one of the most powerful examples of the non-coincidence between sound and sense that Agamben took poetry to be founded on. And one could even say, perhaps, that the two events that Nishitani describes – namely, the subjective *kibun* of loneliness and the objective falling of the sleet – coincide perhaps with the semantic and semiotic series, respectively, with the immaterial meaning and the material sound, which the cuts are able to keep apart while holding them together, thus revealing something before and beyond each of them.

But it is the *kireji*, according to Nishitani, that is the culmination of this process:

And then, from this mutual reverberation, comes the spontaneous exclamation: “oh” (*kana*), the sleet! In this poem, the entire reverberation of words is concentrated in this exclamation. At the same time that the source of the author’s excitement appears straightforwardly in a simple form, the place of the original appearance of the reality of sleet – which this poem expresses in its wholeness – is brought into view (Nishitani 2000, p. 191).^{*21}

^{*21} “[...]そしてさういふ響き合ひから、自づと「かな」といふ詠歎の言葉も出て来るのである。)その詠歎の言葉のうちにはこの俳句における言葉のひびきの全體が集中され、作者の感動の根本が單純な形で端的に現はれてゐると同時に、この句の全體に表現されてゐる雲の事實の原本的な現成の場そのものが表示されてゐる”(Nishitani 1989, p.

It is the final *kireji* that brings suddenly into view the *mizore*, the sleet, in its wholeness, in its own place, namely, as an atmosphere. Like in the case of Agamben's "screamed caesura," the whole poem becomes concentrated in the final exclamation (the actual *kireji*!) "kana," which cuts the final verse off and onto something else. What the *kireji* seems to do is to make it impossible for sound and sense to coincide, by opening onto another level beyond both sound and sense. It is as if, on the one hand, the final exclamation, the *kireji*, cut the *mizore* out of language, bringing it back to its own place, namely, the atmosphere of loneliness to which it belonged. On the other hand, it allows the *hokku* to return to the world itself, where people are gathered together making verses under the *mizore*, making also possible one day for this *hokku* to be read on its own, giving rise to the haiku tradition.

But Nishitani does not stop there; he also explains how this double return of the *mizore* to itself and of the poem to the world takes place. And it is here that the most powerful shift in Nishitani's conception of place and poetry happens. Indeed, it is specifically the *kireji*'s exclamatory nature that is revealed to be the way in which poetry brings into language the very materiality of the world and of the atmosphere/place of things, that "bodily experience" he mentioned earlier. And this is because *kireji* are:

words that are the original form of self-expression of living human beings who are endowed not only with intellect but also with emotions (*jōi*, 情意). It is as if human breathing (*ikizukai*, 息づかい), inhalations (*ikikomi*, 息込み), exhalations (*toiki*, 吐息), and sighs (*tameiki*, 溜息) are transmitted together with words. [...] Words such as "kana" in "oh, the falling sleet" or "ya" in the last verse [he refers to another *hokku*], logically speaking, are meaningless. And yet, within the thread of "gram" of living words, they play the most important role, which is the transformation in language of things that are hard to express (Nishitani 2000, pp. 194-195).^{*22}

With "mizore kana," with the *kireji*, namely the exclamation that cuts or the screamed caesura, the poem is able to make the words reverberate so much that the poem leaves the level of abstract, logical language, where sound and sense always have to coincide, to reach back onto the reality from which everything started: the world, in its materiality – the very atmosphere and breath everything shares with everything else.

125).

^{*22} 「文」の脈絡と言ったのは、言葉が知性のみならず情意をも具へた人間の、生ける人間の、原本的な自己表現となつてあるといふ意味で、「文」と言つたのである。いはば人間の息づかい——息込みや吐息や溜息などが、言葉と共に傳はるといふ意味である。[...] 「曇かな」の「かな」や「いでや我」の「いでや」の如きは論理的には無意味だが、生ける言葉の「文」脈のなかでは最も重要な意味をもつ。それらは、言ひ表はし難きものが言葉になったものである” (Nishitani 1989, p. 130). In the future, it could be worth comparing this side of *kireji* Nishitani stresses with contemporary European discussions of caesura and breath (Heine 2021).

Acknowledgement

Besides the JACAP Symposium, for which this article was first conceived and for which I would like to thank the Society for Applied and Contemporary Philosophy, the organizers Satomi Abe and Nagato Yusuke, and the other speakers – Yuho Hisayama, Yukiko Kuwayama, Etsushi Seki, and Lorenzo Marinucci – this paper also benefited from presentation and discussion at the workshop, *Aesthetics of qi/ki and Atmosphere. Steps towards East Asian Possibilities*, held at Kobe University on September 27-28, 2025. Research for this article was supported by the Slovenian Research and Innovation Agency (ARIS) research program P6-0279, the JSPS Core-to-Core program JPJSCCA20250001, and the JSPS KAKENHI grant JP25K22981.

Bibliography

- [1] Agamben, G. 1982. *Il linguaggio e la morte: Un seminario sul luogo della negatività*. Torino: Giulio Einaudi Editore.
- [2] ———. 1995. *Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Giulio Einaudi Editore.
- [3] ———. 1999. *The End of the Poem: Studies in Poetics*. Stanford: Stanford University Press.
- [4] ———. 2010. *Categorie italiane: Studi di poetica e di letteratura*. Bari: Editori Laterza.
- [5] ———. 2011. *Itariateki kategorī: Shigaku joshaku*. Tokyo: Misuzu Shobō.
- [6] Agamben, G. and Parisi, A. 2022. “The ‘Dark Night’ of Juan de La Cruz.” *PMLA*, 137: 489–496.
- [7] Asano, S. 1962. *Kireji no kenkyū*. Tokyo: Ōfūsha.
- [8] Barthes, R. 2011. *The Preparation of the Novel: Lecture Courses and Seminars at the Collège de France (1978–1979 and 1979–1980)*. Trans. K. Briggs. New York: Columbia University Press.
- [9] Benjamin, W. 1996. “Goethe’s Elective Affinities.” In *Selected Writings*, vol. 1: 1913–1926, eds. M. P. Bullock and M. W. Jennings (pp. 297–360). Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.
- [10] Böhme, G. 2017. *The Aesthetics of Atmospheres*. Ed. J.-P. Thibaud. London and New York: Routledge.
- [11] Blyth, R. H. 1949. *Haiku*, vol. 1: *Eastern Culture* (pp. 377–379). Tokyo: Hokuseido Press.
- [12] Brooks, G. 1959. “We Real Cool.” *Poetry*, 94: September 1959.
- [13] Cohen, J. 1966. *Structure du langage poétique*. Paris: Flammarion.
- [14] Fongaro, E. Unpublished. “Saying the Not Seeing: Mysticism, Poetry and Philosophy in Nishitani Keiji.”
- [15] Fujiwara, M. 2011. “Haiku no kanshō shidō to ‘kireji’: Kireji no kinō kōzōron kara no kentō.”

- Waseda Daigaku Kokugo Kyoiku Kenkyu, 31: 34–45.
- [16] Gasparov, M. L. 1996. *A History of European Versification*. Trans. G. S. Smith and L. Holford-Strevens. Oxford: Clarendon Press.
- [17] Ghilardi, M. 2019. “Cut-Continuance.” *International Lexicon of Aesthetics*, Spring 2019 Edition.
- [18] Gilbert, R. 2008. *Poems of Consciousness: Contemporary Japanese & English-Language Haiku in Cross-cultural Perspective*. Winchester: Red Moon Press.
- [19] Greimas, A. J., ed. 1972. *Essais de sémiotique poétique*. Paris: Larousse.
- [20] Griffero, T. 2014. *Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces*. Trans. S. De Sanctis. Farnham: Ashgate.
- [21] Griffero, T. and Tedeschini, M., eds. 2019. *Atmosphere and Aesthetics: A Plural Perspective*. Cham: Springer.
- [22] *Haiku*. 2021. July issue: “Kire no shōtai.” Tokyo: Kadokawa Bunka Shinkō Zaidan.
- [23] Heine, S. 2021. *Poetics of Breathing: Modern Literature’s Syncope*. Albany: State University of New York Press.
- [24] Henderson, H. G. 1958. *An Introduction to Haiku: An Anthology of Poems and Poets from Bashō to Shiki*. Garden City, NY: Doubleday Anchor Books.
- [25] Hisayama, Y. 2014. *Erfahrungen des ki: Leibessphäre, Atmosphäre, Pansphäre*. Freiburg/München: Karl Alber.
- [26] Hölderlin, F. 1975–2008. “Anmerkungen zum Oedipus.” In *Sämtliche Werke: Frankfurter Ausgabe*, vol. 16. Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern.
- [27] Jackson, V. and Prins, Y., eds. 2014. *The Lyric Theory Reader: A Critical Anthology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- [28] Lacoue-Labarthe, P. 1989. “The Caesura of the Speculative.” In *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*, ed. and trans. C. Fynsk (pp. 208–235). Stanford: Stanford University Press.
- [29] Marra, M., ed. 2000. *Modern Japanese Aesthetics*. Honolulu: University of Hawai‘i Press.
- [30] Nishida, K. 1965. “Bashō.” In *Nishida Kitarō zenshū*, vol. 6. Tokyo: Iwanami Shoten.
- [31] Nishitani, K. 1989. “Kū to soku.” In *Nishitani Keiji Chosakushū*, vol. 13 (pp. 111–162). Tokyo: Sōbunsha.
- [32] ———. 1995. “The Japanese Art of Arranged Flowers.” Trans. J. Shore. In *World Philosophy: A Text with Readings*, eds. R. C. Solomon and K. M. Higgins. New York: McGraw-Hill.
- [33] ———. 2000. “Emptiness and Sameness.” In *Modern Japanese Aesthetics*, ed. M. Marra. Honolulu: University of Hawai‘i Press.
- [34] Ōhashi, R. 1986. *Kire no kōzō: Nihonbi to gendai sekai*. Tokyo: Chūōkōron-shinsha.
- [35] ———. 2014. *Kire. Das „Schöne“ in Japan: Philosophisch-ästhetische Reflexionen zu Geschichte und Moderne*. 2nd ed. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

- [36] Pasolini, P. P. 1960. “Caproni.” In *Passione e ideologia* (pp. 465–469). Milano: Garzanti.
- [37] Plato. 1997. “The Seventh Letter.” In *Plato, Complete Works*, ed. J. M. Cooper. Indianapolis: Hackett.
- [38] Schmitz, H. 2023. *Atmospheres*. Trans. L. Marinucci. Ed. T. Griffero. Milan: Mimesis International.
- [39] Shea, J. and Caldwell, G., eds. 2023. *The Routledge Global Haiku Reader*. London: Routledge.
- [40] Shiki, M. 1975. “Haikai taiyō.” In *Shiki zenshū*, vol. 4: *Haireon haiwa*. Tokyo: Kōdansha.
- [41] Škof, L. and Berndtson, P., eds. 2018. *Atmospheres of Breathing*. Albany: State University of New York Press.
- [42] Takayama, R. 2019. *Kireji to kire*. Tokyo: Seidosha.
- [43] Tolstoy, L. N. 1967. *Anna Karenina*, vol. 1. London: Heron Books.
- [44] Ueda, M. 1976. Introduction. In *Modern Japanese Haiku: An Anthology*, ed. M. Ueda. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press.
- [45] ———. 1991. *Bashō and His Interpreters: Selected Hokku with Commentary*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- [46] Ungaretti, G. 1969. *Vita d’un uomo*. Ed. L. Piccioni. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- [47] Yeung, H. H. 2022. “Toeing and Breaking the Line: On Enjambment and Caesura.” In *An Introduction to Poetic Form*, ed. P. Gill (pp. 38–50). New York: Routledge.

Author Information

Alberto Parisi (Special Project Assistant Professor, Kobe Institute for Atmospheric Studies, Graduate School of Humanities, Kobe University)

ことばと雰囲気——「虚」と「実」のあいから*

桑山裕喜子

概要

This paper investigates the dynamic relationship between language and atmospheric experiences through the concepts of the “hollowness” (虚) and the “real” (実). Drawing on Hermann Schmitz’s phenomenology of atmosphere, Toshihiko Izutsu’s philosophy of language and its magical function, and Shizuteru Ueda’s philosophy of language as well as his conceptualization of “Being-in-the-Twofold-World” (二重世界内存在), the study examines how language and atmosphere interact to shape human affective experience. By referencing Izutsu’s and Ueda’s analyses of poetic expressions, including verses from *Manyōshū* (万葉集) and a child’s poem, the paper highlights the transformative power of language to create and alter emotional and atmospheric states. This investigation contributes to understanding the interplay between the felt-body, language, emotions, and the lived world.

Keywords: Language, Atmosphere, Phenomenology, Toshihiko Izutsu, Hermann Schmitz, Shizuteru Ueda, Poems, Emotions, the hollowness and the real

1 はじめに

この度シンポジウムに際して、俳句、ことば、雰囲気といったキーワードをいただき、個人的には文学に詳しくない私は何をしようかと考えました。普段は情動・感情・気分・雰囲気の現象学と京都学派内外の日本哲学の間を行き来する研究をしている者として、どんな切り口があるか考えた時に、一方では雰囲気の哲学者・現象学者であるヘルマン・シュミッツの顔と、他方ではことばについて示唆深い哲学を残した井筒俊彦、そして経験世界とことばの領域を繋げながら論じられている上田閑照氏の著作が頭に上がりました。そこで、本講演では、雰囲気概念についてははじめにシュミッツの観点から、そして言葉の力・呪術的性格については井筒俊彦に示唆を得つつ、ことばの「虚」と「実」の二つの側面から私たちの経験世界について論じられた上田閑照氏の目を通して、雰囲気と人間のダイナミックな関係性について考えてみたいと思います。

2 章 「雰囲気」について

2.1 序

「雰囲気」という言葉を聞いて浮かび上がるイメージはどのようなものでしょうか。どこか特定の場所の雰囲気であったり、人の放つオーラのようなものであったり、想像するものは人それぞれではないかと思えます。試みに『広辞苑』(第七版)を開いてみると、以下のように説明されていました。

雰囲気：1. 地球をとりまく気体。大気。空気。2. その場面またはそこにいる人たちの間にある一般的な気分・空気。周囲にある、或る感じ。ムード。アトモスフェア。「家庭的な____」「____を乱す」(...) ^{*23}

これを現在の雰囲気概念研究に照合させて解釈すると、日本語では江戸末期から明治初期に圧倒的に増えた新造語や翻訳語の内の一つである「雰囲気」という語 ^{*24}は、初めは大気や空気の意味として理解され、その後、特定の場所や状況、人と人の間になんとなく広がっている「感じ」や「ムード」のようなものを指すようになったと言えます ^{*25}。

2.2 雰囲気としての感情論：シュミッツの身体現象学から

直近の個人的な一研究課題として、「雰囲気」という語の現象学内における系譜学の試みがあります。「現象学」の射程をどうとるかには人によって異なるところですが、比較的狭い意味での「現象学」という分野内では、特にメルロ＝ポンティ(1908–1961)が「雰囲気」を著作内で使い始めたと言って差し支えないようです。術語としてというよりは、当時のフランス語の口語表現の意味で使っているといえます ^{*26}。例えば代表作の『知覚の現象学』(1945)においては、フランス語の *atmosphère* という語が「感覚」、「身体」、「性」についてや、知覚における光の現象、そして「他者と人間的世界」等について論じる際に使われています ^{*27}。

他方、フッサール同様、メルロ＝ポンティも受容した上で自身の新しい現象学の体系を築いたドイツ人哲学者のヘルマン・シュミッツ(Hermann Schmitz: 1928–2021)の場合は、ドイツ語の *Atmosphäre* という言

²³ 新村出『広辞苑第七版』 p. 2613 参照。

²⁴ 杉本つとむ『江戸時代・翻訳語の世界』 p. 53–54 参照。

²⁵ 同上。

²⁶ この考察は、メルロ＝ポンティによる『知覚の現象学』刊行以前である 1938 年にフランスで流行した映画「北ホテル」(*L'Hôtel du Nord*. Marcel Carné 監督による。同名の Eugène Dabit による小説は 1929 年に刊行だが、「雰囲気」は語られていない)における語用との比較によって得られたものである。参考までに 1740 年から 1926 年までの仏語辞典における *athmosphère* および *atmosphère* の項目 (*Le dictionnaire de l'académie française* (1740) p. 106, *Le dictionnaire de l'académie française* (1835) p. 121–122 および *Dictionnaire général de la langue Française du commencement du XVIIe siècle à nos jours : précédé d'un traité de la formation de la langue française* (1926) p. 155) も参照されたい。

²⁷ Merleau-Ponty (1945): p. 196, p. 201, p. 249, p. 359, p. 399–400 参照。また、メルロ＝ポンティにおける「自由」の問題と「多元決定」について雰囲気概念を分析している川崎氏による示唆的な先行研究も参考にされたい。(川崎唯史『メルロ＝ポンティの倫理学：誕生、自由、責任』 p. 198–202 参照。)

葉を積極的に術語として使い始めます。シュミッツは「雰囲気」を比較的狭く定義していると同時に、とても普遍的なものとして捉えているとも言えると思います。

シュミッツの雰囲気論に出会ったのは、まだドイツで修士論文を終えて博士課程への進学準備中に、哲学史における感情論を勉強していた時のことです。感情を覚えることをシュミッツは、「情動的に襲われること」(affektives Betroffensein)と表現します^{*28}。その際にシュミッツは、感情や気持ちを、特に 17 から 18 世紀に花開いた「情動」論に見られる語の意味での「情動性」として定義せず^{*29}、「全体的に広がりへと溢れ出る雰囲気」^{*30}や、「(場所的にではなく、空間に)溢れ出す雰囲気」^{*31}と説明します。もちろん、シュミッツの捉える「感情・気持ち」(Gefühl/e)の中にもいくつかのタイプ・種類がありますが、シュミッツの考える雰囲気としての感情論にふれた時に、何となくこれは自分の知っている感情のイメージに近いかもしれないと思い、読むようになりました。

シュミッツは感情・気持ち、そして雰囲気を「準物体」(Halbding)という術語でもって説明してもいます。それは、物事をいわゆる「物体」とその「属性」および「精神」の二つに分け、「属性」や「精神」は「物体」の次にくるもの、といったふうに考える二元論的なものの見方への批判に根付いています。同時に、知覚や感覚、感情や気持ちを単なる「物」にも、単なる「精神」や「心」にも還元させずに、感受されている間にのみ存在することが疑いえないものとして、ある種の認識・知覚の対象として認めています^{*32}。その例の中には風、眼差し、声、響き、匂い、音楽のメロディー、色、寒さ、雰囲気、時間もあれば、転びそうになった時に感じる体の重さ、といった例もあります^{*33}。私たちが普段の生活の中で知らぬ間にいわゆる物体ではないから「精神」や、ものの「属性」として理解しているような事態を、知覚・感受されている間には確かにそこにあるものとしてしか感じられない感覚に忠実に言葉にしようとした試みのあらわれ・成果とも言えるかもしれません。

シュミッツが、「新しい現象学」と呼ぶメソッドにおいて常に念頭に置いているのは、私たちの(理論的な世界もそこに成り立っているものであるところの)生活世界で起こる現象、体験や経験というものは、それを経験しようと思って経験しているというよりもむしろ、「意のままにならない」仕方では(unwillkürlich^{*34})、意図していなかった形で展開するものである点だと思います。フッサールのエポケーに見られる方法のように、意図的に何かを認識する自分を元に、そこで展開する知覚現象を対象に記述する方法とは対照的に、日常生活で実際に(すでに)起こって(しまっ)ている、よくわからなかったり、宗教的と言われる体験や経

²⁸ Schmitz: *System der Philosophie* III-2, *Gefühlsraum*: p. 92. (シュミッツによる *System der Philosophie* は以降 SdP と省略する。)

²⁹ SdP III-2, p. 96–97.

³⁰ Ibid.: p. 106. 拙訳。

³¹ Schmitz: *Atmosphären*, p. 30 拙訳。ここでは以下のように記されている。「感情は、空間的に溢れ出てくる雰囲気であり、身体的に掴みかかってくる力である。」(„Gefühle sind räumlich ergossene Atmosphären und leiblich ergreifende Mächte.“ 同上。)

³² SdP III-5, § 245 (p. 116–139); Schmitz: *Der unerschöpfliche Gegenstand* (以降 DuG と省略), S.216–222 参照。梶谷『シュミッツ現象学の根本問題——身体と感情からの思索』p. 221 参照(以降「梶谷 2002」と記す)。

³³ Ibid.

³⁴ Schmitz: *Neue Phänomenologie*: p. 23 参照。

験、はたまた＜意味不明＞や摩訶不思議に満ち溢れた現実の(私たちの身体をとりまく)決して汲み取り尽くすことのできない世界の体験を、言葉でアクセスできるよう努めていくことを課題としています³⁵。その意味で、意識的に捉えられる認識や意識を対象としたフッサール現象学とは対照的に、知覚しているかどうかともよくわからないような現象をも記述の対象とした、と言うこともできるでしょう。

感情、情動、雰囲気テーマに戻りましょう。ここで、ことばと雰囲気のテーマに戻る前に、雰囲気としての感情(および感情の体験)が私たちの日常生活において占める役割のようなものについて、シュミッツはまた、「主観性」というキーワードを使って説いている点についてふれたいと思います。シュミッツにおける「主観性」は、「情動的に襲われること」(affektives Betroffensein)で明らかになることが多いが、「身体的状態感」(leibliches Befinden)に根差しているといえます³⁶。この「身体的状態感」ということが何なのか、いきすぎた資本主義社会(によって骨抜きにされたような身体)を生きる、自然や環境、自分自身からも疎外する身体を生きていると言っても過言ではない私たちにとってはすでに分かりづらくらいかもしれません³⁷、シュミッツの主観性は、他の誰でもないこの私という事実性は、自分の身体によって(たとえそれが意識されずとも)暗にわかれていることに根ざしている、と説いています³⁸。この身体的状態感「意のままにならない」(思うようにならない)経験の中で、さまざまな形に揺動し、ことばを耳にしたり発したり、あるいは、声に出さずとも何か(ジェスチャー、自然現象、音、雰囲気的なものなど)が把握される時にそれとともに揺れ動き、その主体に「情動的につかみ取られる」感覚となって体験されることが可能になると言えるでしょう。簡易化を恐れずに述べるならば、シュミッツはこのような知覚の構造を「身体的コミュニケーション」と呼んでいます³⁹。

シュミッツは「主観性」を理解するための良い例として、ある詩人の家集った芸術愛好家の一人の話を、F. デュレンマット(Friedrich Dürrenmatt)という劇作家の作品からと言って挙げています。「人間の本性を知

³⁵ ただし、それによってすべての現象が言葉でもって説明可能になるとはシュミッツは考えていない点は付け足しておくべきである。1964年から1980年に出版された10冊全5巻から構成される『哲学体系』(System der Philosophie)をまとめた500ページほどの*Der unerschöpfliche Gegenstand* (1995)は、リルケの一節から引用するような形で『汲み取り尽くしきれない対象』(1995)と名付けられており、その序文でもこの点についてふれられている。それまでの哲学が本当は少しも汲み取り尽くすことができないはずの対象現象たちを汲み尽くし切れる客体であるかのようにして自身の論理の抽象化の対象としてしかみてこなかったという批判的テーゼが見受けられる。シュミッツは自身の切り開いた方針あるいはメソッドを「新現象学」と呼び、上記のような批判をこめて特に、＜意味不明＞やアクセス不可能なものとして体験/理解される現象に光を当ててタブー化させないでいく試みが見られる。その中で、抽象化の作用に見られる基盤(Abstraktionsbasis)となるものを批判的に反省していくことをその具体的な課題としていると言える。シュミッツの場合はその活動場所をヨーロッパとし、ヨーロッパ哲学の歴史を見つめ、この抽象化作用の基盤が、ヨーロッパの中でも古代ギリシャのプラトンの時代よりも前、特にデモクリトスあたり以来、心身二元論的傾向を持つようになったと論じている。

Schmitz: *Der Leib, der Raum und die Gefühle*: p. 11–13 参照。

³⁶ Schmitz: *Husserl und Heidegger*, p. 281, 385, 391 参照。梶谷 2002, p. 45 参照。

³⁷ それゆえに「身体」を私たちにとって、私たち自身であるところの「自然」という一つの課題として捉える視点を雰囲気感性学者のゲルノート・ベーメは強調している。(本原稿のもとになった講演のシンポジウムにてコメントーターであり、ベーメのもとで博士論文を書かれていた久山雄甫氏がこの点を会場で明示された。) Böhme: *Leibsein als Aufgabe. Leibphilosophie in pragmatischer Hinsicht* (2003) および Böhme: *Der Leib: Die Natur, die wir selbst sind* (2019) 参照。

³⁸ Schmitz: *Husserl und Heidegger*, p. 281, 385, 391 参照。梶谷 2002, p. 45 参照。

³⁹ Schmitz: *SdP III-5*, p. 31f. 参照。梶谷 2002, p. 223–224 参照。

る」という目的のもと、詩人は集まった訪問者の内の一人を窓から放り出す計画について話し、その芸術愛好家は「身の毛のよだつ」感覚もさながら、他人事のようにして話に聞き入っていると最終的に放り出される一人の人間が自分であるということを知り恐怖に慄き真っ青になる、という話です^{*40}。ここでは「死」という客観的事実の恐怖が、他ならない「私」の身へと降りかかり、そこでまさしく他でもない私自身がその死を迎えるべき当事者であることの気づきが「情動的な襲われ」(の現象として)自覚されていると言えます。このような恐怖をまさしく日本語で言う「身をもって」経験・体験するとき、人はくそうかそこに自分はいたのかとわかることがあると思います。シュミッツの説く「主観性」は、この他ならない「私」が陰に陽にわかられていることを指しますが、興味深いのは、この「主観性」がアクチュアルにたった今明らかなものとしてわかられていなくとも、いわば前意識的にもわかれている、という点がシュミッツの現象学においては重要な点なのではないかと思います。あるいは逆にいうならば、これが他ならぬ私(身体)であるという感覚は、たとえ並外れた恐怖を経験せずとも、知らずともわかれている・いなくてはならないものであるから、とも言えるでしょう。

本シンポジウムでテーマとして挙げた「ことばと雰囲気」に関して、このシュミッツの指摘する身体性(あるいは日本語で言う心身)にもとづく「主観性」概念が大事になるとしたならば、それは、俳句、詩や和歌を含めた人間のことばの体験や経験がこの主観性の揺れ動きを起こすことが可能であるという観点において、だと思います。読む(あるいは詠む)・聴く人(の心身)の揺れ動きそのもの(の体現・体験)が、シュミッツの言う「雰囲気としての感情」が展開・具現する場というふうに捉えることもできるでしょう。

3 ことばの魔術・魔力: 井筒俊彦の言葉論から

ここで一度、情動・感情・雰囲気が生じる場としての、ことばを通じて心身体が揺り動かされる現象に関して、今度はことばの方からアプローチする見方にふれたいと思います。端的にまとめるならば、いわば「ことばの魔力」についてです。言語の哲学の分野では日本には、1914 年から 1993 年を生きた井筒俊彦という巨人がいますが、彼は日本語でも著作を残した哲学者のうちで、この「ことばの魔力」を体系的にまとめた代表者として考えてもおかしくないように思います。

井筒の作品で、原作が英語で『呪術と言語』(*Language and Magic: Studies in the Magical Function of Speech*)において、その言葉の呪術的性格が論じられています。2026 年に一般書として『ことばについて 私たちは何も知らない』を出版された小野純一氏がその和訳と解説を出版されているので、それを参考にしたいと思います。『呪術と言語』において井筒は、言葉は根本的に呪術的な構造・力をもつものとして理解していると言えます。小野氏は一般書の方でわかりやすい例として、「リンゴを思い浮かべないでください」と言われると、目の前にリンゴがなくても「ふんわりとりんごのイメージが湧き起こるはず」と語っています^{*41}。言葉の魔力は別の視点からも捉えられるでしょう。日常語で私たちが普段何気なく使っている「元気」という言葉からも、私たちはその言葉を聞いた時に何かを思い描いたり感じ取ったりすることができます。

⁴⁰ DuG, 8f.; SdP III-2, 92; 梶谷 2002, p. 76 参照。

⁴¹ 小野『僕たちは言葉について何も知らない』p. 47。

それらは言葉のイメージとして意識されることもできますし、何らかの感情や情動の動きを呼ぶ記号のように捉えられることもできるでしょう。「元気」という言葉を発した人の気分や雰囲気、その人の声の出し方やイントネーションによっても、その一つのことばが私たちにもたらす心の動きは変わっていきます。私たちが、ことばと「雰囲気」について考察する場合、ことばの持つこの呪術的な性格、あるいは情動や感情を揺さぶりうる性格を無視して先に進むことはできないと思い、井筒俊彦による言語論にもふれたいと考えました。

この「ゆさぶる」ということに関して、私個人は現在情動論の中でも特に「共鳴」や「共振」という現象に興味を持っています。が、「ことばと雰囲気」についての切り口を見つけるにあたって差し当たり特に大事になるのはおそらく、一方で人は一つ一つのことばを前に、それにまるで呪術にかかるかのように、情動を動かされることができ、あるいはそのような可能性に開かれている、という点です。井筒の場合はその構造を、個々人の経験の地平からというよりも、ある文化共同体(個人的にはこれを非常に流動的な枠組みとして捉えたいと思います)において何世代にもわたり形や色を変えつつ共有されてきた・されているものとして考えるようです。井筒は、語彙とそれが心身にさし示しうるイメージの海のようなものが、ある言語・文化共同体に多かれ少なかれ共通の地盤のようにして共有されていると考え、それが、ソシュールの発語(parole)論を参考にしながら、各個人の「下意識」に眠っていると捉えています^{*42}。

もちろん、それは私たちが生まれ、学校教育を受けたり、部分的に受けなかったりしても何らかの共同体のもとで育ち、帰属する共同体がより複雑化、増加、変化していく中で学ばれ、育まれていく、莫大な量のソーシャル・コードのようなものを含んだ文化的言語的体系が、普段一生懸命思い出そうとして思い出す必要がない領域で、私たちのものの見方や感じ方を支えている(と同時に方向づけてしまっている)ということだと思います。この点について、小野さんによる井筒解説となる『世界と対話する哲学』より、一部引用します。

「呪術」とは、言語のもつ魔法や魔術、呪いのような前近代の迷信・風習だけでなく、それらを成り立たせる言語の根本的な仕組みを指す。言語には、例えば世界中に伝わる変身譚の中で魔法が誰かの姿を変えてしまうように、物理的に接触せずに対象に望んだ効果をひきおこす力がある。ファンタジーの中で魔法は物理世界に働きかけ、世界の一部を変える。私たちの日常では、言語が心に働きかけ心のあり方や性質を変える。働きかける対象がものか心かで異なるが、対象に直接触れずに変化をもたらすという根幹の原理は同じだ。童話やファンタジーは非現実だが、言語が心に及ぼす影響は現実である。私たちは日頃から、言葉によって思い通りに相手の心の状態を変えることを経験している。祝いの席で花束を贈り、言葉を贈る。贈り物が人を喜ばせるように、言葉が喜びをもたらすことを誰も疑わない^{*43}。

⁴² 小野『井筒俊彦——世界と対話する哲学』74ff参照(以降「小野 2023」と記す。)

⁴³ 小野 2023, p. 3.

井筒はこのいわばことばの魔力が、日常生活のみならず、神聖なものへの祈りを込めた呪術として発揮されるコンテキストを例に挙げています。『万葉集』(第三巻 379 番)の犬伴坂上郎女(おおとものさかのうえのいらつめ)の歌を以下に引用します。

ひさかたの天の原より生れ来たる神の命
 奥山の賢木の枝に白香つけ木綿取り付けて
 斎瓮を斎ひ掘り据ゑ
 竹玉を繁に貫き垂れ
 鹿じもの膝析き伏して
 たわやめの襲取り懸けかくだにも
 我れは祈ひなむ 君に逢はじかも^{*44}

少し目的論的な捉え方をしているとも言えますが、井筒はこの歌の最後の二句以外を、「儀式の威厳と準備の苦労を描いてしかないことは明白である」とし、また、その儀式あるいは儀式的状況や祭祀において「とりわけふさわしい雰囲気を創り出す目的」がそこには託されている、としています^{*45}。現代の目から見るとちょっと長いと言われても仕方がないかもしれませんが、祈り、祭祀、呪術的儀式のためのことばを通した「雰囲気」づくりと捉えることもできるかもしれません。

ここで犬伴坂上郎女にとってはおそらく、最初の 6 行において、祀り・祈り・儀式のための丁寧な準備の情景を描いただけのことではあるのかもしれませんが、が、それがその祈りの威厳を放ち、つまり、読む・聴き入る人々の心身体に、「ふさわしい雰囲気を創り出す」ことができる・できた、ということが私たちのテーマにとって非常に大事な点であると思います。ことばが一定の情感・雰囲気をもたらし、それとともに自分たちの力では対抗できないようなより大きな力を前にするような感覚にもっていかれることが、可能であった・である点を表していると思います。逆にいうならば、儀式や祭祀のモードに主体が切り替わることを、ことばを発することで可能にしてきていた、と考えることもできると思います^{*46}。

⁴⁴ 現代語訳:「あまの原よりくんだり来たりし畏れ多き神よ

み山の常緑の枝に細長い白麻切れと木綿を結び

神聖な酒瓶を清めの儀式で掘って据え置き

あまたの竹の輪に紐を通しそれを酒瓶から下げて

鹿のごとく膝を折って身をかがめ

乙女の私が祀りのための上着を羽織り掛けて身を包み

かくて恭しく汝に請います わが君に会えぬものかと」井筒 2018, p. 192. 小野訳。(以降「井筒 2018」と記す。)

⁴⁵ 井筒 2018, p. 192.

⁴⁶ 儀式や祭祀における発語による雰囲気の変化や主体のモードチェンジのようなものは現代ではお宮参り、七五三、お葬式といった特別な機会に垣間見ることができるかもしれない。が、当シンポジウム登壇者の関氏のような俳人をはじめ、能や狂言といった分野に通じる方々は、こういった発語を通した雰囲気と主体のモード・チェンジは極めて馴染み深いものではないかと想像することができる。もっと身近な例を挙げるならば、私たちの話し言葉と書き言葉の違いや、尊敬語の類も、距離を持って見れば、ある種の雰囲気とモードチェンジを起こすものとして理解され、実践されて

本シンポジウムのキーワードでもある俳句に関して言うならば、ことばとイメージ、情感、印象、雰囲気の間に行き来に関して、例えば季語を使うことで、ある歌の背景やベースをなす風土的気候を聞き手に効果的に心身体的に追体験させるということが可能だった・であることにもつながってくるかもしれません。この心身体的に追体験させるということばの力を井筒は、広い意味での「呪術」に属するものとして理解していた、と考えることができるでしょう。そう考えると、私たちの現代の生活世界も、あらゆる呪術に満ち溢れていると自覚することができるかもしれません。ことばの力と怖さもここからくるものなのでしょう。

4 上田閑照による「虚と実」のことば論: とある小学生の詩から

ここまで、シュミッツの身体現象学からみた「雰囲気としての感情論」を出発点に、ことばの呪術的性格について井筒俊彦の示唆をもとに考えてきました。以降、私たちの日常言語にもかかわるものとしての言語・ことばの不思議について、上田閑照氏に示唆を受ける形で論じてみたいと思います。

ことばについて上田氏は、時に文学とのふれあいを通し、あるいは自身が実践してきた禅仏教の坐禅の経験にも照らし合わせながら論じてこられました。いくつかある上田氏によることば論の中でも特に、とある小学生の詩の分析をもとに、私たちのことばの使い方を二種類に分け、と同時に私たちが生きる世界をも二つに分けつつ常に一緒にあるものとして論じる二重世界内存在論に係する「虚」と「実」の言葉論に簡単にふれ、最後のまとめに入りたいと思います。

上田氏の言葉論は、『上田閑照著作集』(2001-2003)内では特に第二巻の第二部「経験と言葉」、第四巻第二部にある「禅の言葉」および「対話と禅問答」と「連句形式」、そして第九巻の第一部「実存と虚存」が特に関係してきます^{*47}。このうち本論考では主に第二巻と第九巻にふれて論じたいと思います。

『閑照著作集』第二巻第二部の最終章「言葉・その「虚」の力」は、以下のようなフレーズで始まります。

言葉には不可能なことを言う可能性がある。言葉には、実際にはありえないことや論理的に矛盾したことなど不可能な「こと」を、それも誤ってではなく、場合によってはむしろ積極的に言う可能性がある。しかも、そのような「こと」はことばでしか表現できない「こと」であるように思われる。そもそもこのようなことがあると言うのは、一体どういうことであろうか^{*48}。

上田氏は、この「不可能なことを言う可能性」を持つことばを端的に表す例として、とある小学生の詩を例に取り上げます。

夕焼け

きたと捉えることが可能であろう。

⁴⁷ 上田氏の言葉論に関しては、全集でなければ岩波現代文庫版の『言葉』(2008)を参照されたい。また同文庫版の『経験』(2007)も同様に参照されたい。

⁴⁸ 『閑照著作集 II』 p. 347. (以降『閑照集』と記す。)

黒姫山と妙高山の間に日はしずむ
 その時みかん色の雲が
 すうっとわたしの目の前を通る
 一日の出来ごとをのせて雲は動く
 わたしが学校で勉強していたのは
 見ているだろうか^{*49}

これは上田氏が「たまたま見ることができた一人の子供(長野県野尻湖小学校四年生)の詩」であるそうです^{*50}。これを上田氏は著作集の第二巻と第九巻とで、少しずつ表現や論の焦点を変えながら分析しています。若干飛躍しますが、ここで第九巻の解説の一部から入り、次に第二巻の解説の一部を引用します。

第一行から第三行まで。「黒姫山と妙高山の間に日はしずむ その時のみかん色の雲が すうっとわたしの目の前を通る」。これは、すでに或る雰囲気のを漂わせているが、事態としては通常の経験内である。夕方になって日が沈む。美しい夕焼け雲が流れてゆく。とはいえ、それが「すうっとわたしの目の前を通る」と言われる時、通常の経験を越えたものが経験されていることの先触れが感じられる^{*51}。

この詩が詩になる所以の決定的な言葉は四行目の「一日の出来事をのせて雲は動く」であろう。(…)三行目までは私がみている世界の「事」である。雲の動きも私の世界のうちである。四行目は「一日の出来事をのせて雲は動く」、「一日の出来事」、そこには私がいる。その私をのせて雲は動く。私も雲の内である。私も雲の動きのうちにある。このように転じながら (….)学校で勉強したり一日じゅうさまざまなことがあって夕方「わたし」がみている雲、「すうっとわたしの目の前を通る」その雲が、そのような「一日の出来事をのせて」動いてゆく^{*52}。

ここまでで、「わたし」がみている対象としての世界が今度は、世界をみている「私」を運ぶ世界に転じ、語られ始めることが指摘されています。上田氏は、四行目に入り、雲が「一日の出来事全てを運ぶ」という事態は不可能であるはずにもかかわらず、ことばによって、それが可能なものとして描写されている点を強調します。ここに先に挙げた、「不可能なこと」を可能なこととして「言う」、ことばの働きの一つが指摘されていると言えるでしょう。

上田氏はまた、小学生の詩の最初の3行があらわす事態を「事」のあらわれとして表現し、それに対して「不可能なこと」を「言う」言葉の機能を言葉の「虚」的な働きと呼んでいます。「事」について上田氏はまた、以下のように解説してもいます。

⁴⁹ 『閑照集 IX』 p. 1.

⁵⁰ 同上。

⁵¹ 『閑照集 IX』 p. 2f.

⁵² 『閑照集 II』 p. 348.

言葉は事をあらわす(表す)が、その際、事のあらわれ(現れ)とともに言葉は事の背後にかくれて言葉としては見えなくなる。換言すれば言葉としては消えて、事が事としてそのようにあると言うように事があらわれる(現れる)。このような仕方では言葉は事をあらわす(表・現す)。これはまことに不思議な言葉の働きである。友人に出会って私が「昨日岡山に行ってきたが、岡山は雨だった」と言うとなると、その友人は私が単にその言葉を言ったとは決して思わないであろう。彼は私がその「事」を言ったと聞く。言葉がそのように働きうるからこそ、いわゆる虚言も可能になるのである^{*53}。

ことばの表現する「事」が一つの事態として、私たちの心身体に追体験できるような世界が目の前に開かれると言ってもいいでしょう。小学生の詩の最初の三行によって、私たちが今身を置くべき状況のセッティングが出来上がる、とも言えるかもしれません。目の前に、二つの山の間を通過して沈む夕陽が照らす、夕焼けの状況が現れ、みかん色の雲の動きが私たちを、私たちが今物理的にいる〈今ここ〉の場所から、小学生の詩が指し示す〈そこ〉の世界へふっと誘導していくと言ってもいいでしょう。そしてそのような言葉の働きによって、虚言や嘘も可能になる点もが仄めかされています^{*54}。

また、四行目から繰り広げられる世界について、今度は言葉においてのみあらわれることができる「こと」と関連づけながら、上田氏は以下のようにして解説します。

それに対して、要の第四行「一日の出来事をのせて雲は動く」では事態が異なっている。「一日の出来事」も「雲は動く」もそれぞれは、はじめの三行の場合と同じように「事」として思い描くことができるのに、句に繋がれた「一日の出来事をのせて雲は動く」と言う言葉では、何か伝わってくる「こと」がありながら、はじめの三行のように言葉から「事」を思い描くことはできない。その「こと」は抽象的なことではない。空虚なことではない。「一日の出来事」や「雲は動く」に「よって何か準イメージのようなものを誘いながら、「一日の出来事をのせて雲は動く」は、言葉を通り越して思い描くことができるような「事」ではない。この言葉があらわす「こと」は、言葉においてのみある「こと」と見なければならないであろう。ここでは、「言葉は「こと」をあらわしつつ、「こと」のあらわれの背後に消えるのではなく、却って言葉としてとどまり、言葉のなかに「こと」を保っている。しかも「こと」は言葉ではない。言葉のあらわす「こと」である。かくして、この句が言う「こと」は、言葉でしか表現できないこと、しかもこの言葉でしか言いあらわせないことである。ここに、言葉によってのみ、そして言葉においてのみ開かれる独特な「言葉の世界」がある^{*55}。

「一日の出来事をのせて雲は動く」という句を通し、ある状況の雰囲気や情景としての「事」から、ことばを通してしか表現できない世界(ひらがなで表現される「こと」)に焦点が置かれています。小学生の

⁵³ 『閑照集 II』 p. 349.

⁵⁴ 同上。

⁵⁵ 『閑照集 II』 p. 350.

「わたし」が学校で頑張って勉強していた姿を雲がまじまじと見ている、と言うことは普通の世界経験の枠組みにはおさまらない話です。しかし、それをことばは「言う」ことができ、私たちに何らかの雰囲気的情感を覚えさせます。この詩においてはまた、「見ているだろうか」という願望とも祈りとも捉えられるような問いが投げかけられています。ことばの「虚」的作用を上田氏は、単なる私たちの言語の働きとしてのみならず、私たちが普段客体として見ている世界を(その見ている私たちをも)「超え包む」世界を示唆するものとして捉え、実と虚の両方の世界⁵⁶を私たちが普段生きていると考えるのですが、彼自身のコンセプトである「二重世界内存在」はまさしくそれについて論じています⁵⁷。

この「二重世界内存在」論については別の機会にあらためて論じたいと思います。ハイデガーやメルロ＝ポンティの捉える言語論と共振するところがありますが、上田氏のことば論は、言葉を私たちが所有できるようなツールとしてではなく、むしろその中を生きる世界(観)に近いものとして捉えます。そして、その世界である言語をいわば二つに区別可能として上田氏が捉える理由は、ことばも情動も雰囲気も含め、私たちの経験が生まれる世界をいつも動的なものとして捉えているからと言えるでしょう。私たちが「実」の言語でもって言い表せるような世界が、普段の生活で私たちが「見える」や「わかっている」と信じているに近い世界であるのだけれど、私たちの生活世界は同時に、そのような世界をも裏切るような経験や体験に満ち溢れており、つまり、私たちの経験の地平が否応なしに切り開かれてようやくと見えてくるような、より大きな世界の中にも私たちが開かれ・包まれながら生きていると考えることができる、ということでしょう。上田氏はこの「包まれながら」という部分を「開け」と表現しますが、シュミッツにおいては私たちが「意のままにならない」経験をいつもすでにしてしまっており、まさしくそれゆえにそこにもことばでアクセスできるよう努めたいと考えた領域とも重なる部分があるのでは、と考えています。

5 結語に代えて

上田氏のことば論に見出される二つの世界をどのように理解するかは、個々人の人生の経験、趣味、はたまた信条のようなものともかかわるものでしょう。「ことばと雰囲気」というテーマに戻して、井筒の言語論にも照らし合わせて考えるならば、上田氏の語る「実」の言葉と「虚」のことばの両方を私たちは「使って」もいれば、そのどちらの作用や機能にもいわば支配されながらも生きている、と言って良いのではないのでしょうか。これが言葉の力のもつ強さとおそろしさにもつながると思います。

詩や俳句の世界から日常生活の現場に視点を戻すならば、私たちの生活現場は今、さまざまな技巧を凝らした宣伝文句や広告の見出しに溢れています。言葉の操りを超えて、私たちの知覚により直接に訴えかけてくるかのような色とりどりの効果と音と動きを示すものまでもが生活空間の多くを占めるようになりました。その場、その時でさまざまに異なる表現、動き、色、シンボルにどのように共鳴するか(あるいはしないか)、はたまたどのような感情、印象、雰囲気がそこで具現するかは、それを体験する人それぞれに異なります。とはいえ、人それぞれに少しずつ異なって体験されるこれらの感情や印象、雰囲気もが、こと

⁵⁶ 上田氏はこれを「世界」(実の世界)と「虚空」(虚の世界)と言い表してもいる。同上 p. 333f. 参照。

⁵⁷ 『閑照集 IX』 p. 8f. 参照。

ばの技巧を通して操られたり切り取られたりして人の状態性のモードチェンジをも可能にしてきたということには、人類学的に言っても疑いの余地がないように思えます。ではこの力とどう付き合っていくのか、という問いは、ことばを持つと言うよりは、ことばの中を生きている私たちの責任にもかかわる世代を超えた課題です。俳句、詩をはじめ文学、またより広く人文学の依拠する点は、ことばと心身体(身体的状態感を含む)と雰囲気の間にある、このダイナミックな関係性そのものに見出せると思います。それも、そのあり方がいつも常に「意のままにならない」経験世界の中で揺れ動き、私たちの生きる現実世界を具現しているから、と言えるでしょう。

付記

本原稿は2025年度10月13日神戸大学開催の応用哲学会2025年度シンポジウム「<私>と世界の関わり合い——俳句の主体と雰囲気の哲学を手がかりとして」での講演(同名)をもとに書かれています。また本研究は、JSPS 科研費 JP24K15881 の助成を受けたものです。

謝辞

応用哲学会 2025 年度シンポジウムにお越しくくださった皆様、企画運営者の安倍里美先生、長門裕介先生、コメンテーターとして登壇された神戸雰囲気学研究所所長の久山雄甫先生、そして運営に携われた先生方と開催場所の神戸大学に感謝申し上げます。また、本原稿を執筆する機会をくださった山口尚先生をはじめ、応用哲学会編集委員の皆様に感謝申し上げます。最後に、東京大学駒場第一キャンパスにて開催中のシュミツツ研究会のみならず、日頃から多大なる示唆をいただいている人生の先輩であり同僚の梶谷真司先生と斉藤渉先生に感謝申し上げます。存じます。

参考文献表

- [1] Académie française. 1740. *Dictionnaire de l'Académie française*. Vol. 1 A-K. Troisième édition. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12803887/f126.double.r=dictionnaire%20de%20l'academie%20fran%20caise> (2026 年 1 月 31 日参照)
- [2] _____. 1835. *Dictionnaire de l'Académie française*. Vol. 1 A-K. Sixième édition. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50407h/f154.item.r=dictionnaire%20de%20l'academie%20fran%20caise>. (2026 年 1 月 31 日参照)
- [3] Böhme, Gernot. 2003. *Leibsein als Aufgabe. Leibphilosophie in pragmatischer Hinsicht*. Kusterdingen: SFG-Servicecenter Fachverlage.
- [4] _____. 2020. *Leib: Die Natur, die wir selbst sind*. Berlin: Suhrkamp.

- [5] Hatzfeld, Adolphe. 1926. *Dictionnaire général de la langue Française du commencement du XVIIe siècle à nos jours: précédé d'un traité de la formation de la langue française*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206409p/f480.vertical> (2026 年 1 月 31 日参照)
- [6] Izutsu, Toshihiko. 2011. *Language and Magic: Studies in the Magical Function of Speech*. Tokyo: Keio University Press.
- [7] Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- [8] Schmitz, Hermann. 1969. *System der Philosophie III-2, Der Gefühlsraum*. Bonn: Bouvier.
- [9] _____. 1978. *System der Philosophie III-5, Die Wahrnehmung*. Bonn: Bouvier.
- [10] _____. 1980. *Neue Phänomenologie*. Bonn: Bouvier.
- [11] _____. 1990. *Der unerschöpfliche Gegenstand*. Bonn: Bouvier.
- [12] _____. 1996. *Husserl und Heidegger*. Bonn: Bouvier.
- [13] _____. 2007. *Der Leib, der Raum und die Gefühle*. Bielefeld: Aisthesis.
- [14] _____. 2014. *Atmosphären*. Freiburg/München: Karl-Alber.
- [15] 井筒俊彦. 2018. 『言語と呪術』. 安藤礼二監訳, 小野純一訳. 慶應義塾大学出版会.
- [16] 上田閑照. 2002. 『上田閑照集第二巻』. 岩波書店.
- [17] _____. 2002. 『上田閑照集第九巻』. 岩波書店.
- [18] _____. 2007. 『上田閑照コレクション II 経験と場所』. 岩波書店.
- [19] _____. 2008. 『上田閑照コレクション III 言葉』. 岩波書店.
- [20] 小野純一. 2023. 『井筒俊彦——世界と対話する哲学』. 慶應義塾大学出版会.
- [21] _____. 2025. 『僕たちは言葉について何も知らない——孤独、誤解、もどかしさの言語学』. ニューズピックス.
- [22] 梶谷真司. 2002. 『シュミッツ現象学の根本問題——身体と感情からの思索』. 京都大学学術出版会.
- [23] 川崎唯史. 2022. 『メルロ＝ポンティの倫理学——誕生・自由・責任』. ナカニシヤ出版.
- [24] 新村出. 2020. 『広辞苑第七版』. 岩波書店.
- [25] 杉本つとむ. 2015. 『江戸時代翻訳語の世界——近代化を推進した訳語を検証する』. 八坂書房.

著者情報

桑山裕喜子(東京大学大学院総合文化研究科・神戸雰囲気学研究所)

俳句——〈私〉が雰囲気になる技法

関悦史

概要

The question of "What is the Self?" is one of the most fundamental problems in philosophy and in this presentation I will address this issue from the perspective of a haiku poet and in relation to the philosophy of atmosphere. One conclusion of the discussion will be that the acting subject in haiku is an extremely ambiguous entity. Furthermore, it will be pointed out that, in this art form, the subject can be sublated or sublimated into the atmosphere of the external world.

The discussion proceeds in the following order. First, it will be pointed out that haiku can approach the atmosphere of the world and its nature by articulating shifting phases of events. Next, it will be argued that in haiku, sometimes by deliberately omitting the presence of the acting subject, the sense of reality of the world can be shown at an even deeper level. Then, in the main part of this presentation, it will be suggested that the subject in haiku can, in some cases, become an ambiguous entity different from both the narrator and the point-of-view character, and as an effect, the existence of something beyond the acting subject can be shown in a transcendent way. Finally, as a supplement, kigo (season words) will be briefly touched upon, because these terms are among the essential elements that shape the field of atmosphere surrounding our lives.

Keywords: 雰囲気学, 俳句

1 「雰囲気」は変化とともに見出される

日常的な用法としては、雰囲気というものは自分の外側にあるものと扱われています。雰囲気の良し悪しは、場合によっては身の安全や危険に関わったりもします。その雰囲気というものを意識するのは、何らかの変化があった局面でしょう。自室に一人でいるときにはあまり雰囲気を意識することはありませんが、これが他の場所に出かけて店に入ったり、人と顔を合わせたりすると、多かれ少なかれ周りの雰囲気を意識し始めます。それまでさして意識しなかったものが、変化や異状があったときに急に意識されるという点では雰囲気は健康と似ています。健康であ

るときは自分の体をさして意識しないでいられますが、怪我や病気を負うと普段の健康のありがたみが初めてわかり、自分の身心が違和として際立つことになる。

2 俳句は「五七五」が「七七」を切って完結したもの

俳句という形式は、そういう変化の局面そのもののようなところがあります。

俳句の発生史をごく簡単にいうと、和歌の上の句、下の句を別の人が作って繋いでいき、複数の作者で完成させる連歌というジャンルがあります。鎌倉から室町時代あたりに流行りました。戦国時代あたりから卑近な題材を取り入れた俳諧の連歌(近代以降は連句と呼ばれています)が行われるようになります。その一句目となる五七五が発句と呼ばれ、独立して鑑賞されるようにもなっていきます。これが俳句の源流となります。

松尾芭蕉の教えをまとめた「三冊子」という書物がありますが、その中で芭蕉は発句について「発句の事は行きて帰る心の味わいなり」といっています。連歌の方は一句進むごとにどんどん違う世界を切り開き、直前の句の内容だけを包摂しつつ場面転換させていかなくてはならない。それまでに詠まれた句のいずれかの世界を直接平板に継いでしまうことは、打越と呼ばれ、忌避されます。行ったら行っただけで帰ってきてしまっただけではならない。その中で発句だけは別の原理で出来ている。そのあとに続くべき七七を切り捨てて、五七五だけで柱となって立たなければならない。それで「行きて帰る」ことになるわけです。

行きて帰る＝往還といえば、亡霊が出てきて過去のことを語り始める複式夢幻能などもそうですが、過去と現在、生と死といった対立するものの中を行って帰ると、ひとつの全体性が構築されて完結するわけです。それで立つことが出来る。

俳句でよくいわれる「切れ」とは、本来、発句である五七五が、短歌の下句に当たる七七から切れることを指しています。そこで重視され、用いられることになるのが「や・かな・けり」に代表される切れ字です。「切れ」という概念は最近では拡張されて五七五の中にある切れ目、意味や統辞法の上から見て飛躍が発生する箇所をも指すようになっていますが、詩的飛躍というのは自由詩その他にも当然あり、俳句の専売特許というわけではありません。五七五で完結し、七七を切り捨てることの方に留意してください。

そうすると俳句というのは始まった途端に終わるわけですね。ゆっくり音読しても一句に数秒しかかからない。これは日本の伝統音楽の音の立ち上がり方にも似ています。尺八とか能の囃子の掛け声とかが虚空からいきなり立ち上がって、それがメロディーを成すこともなくそのまま消えてしまう。

ここで最初の話にようやく戻れますけど、私が先ほど俳句というものが、雰囲気とか自分の身

心とかが意識されるきっかけとなる、変化の局面そのもののようだというのは、そういう完結した別な乾坤、異界のようなものが突然出てきて突然消えるという事態を指しています。

3 外景即内面、〈私〉即雰囲気

私が近代の俳句で最も芸術的な高みに達したと思っているのが大正期のホトギス主観派なのですが、飯田蛇笏の《くろがねの秋の風鈴鳴りにけり》や《をりとりてはらりとおもきすすきかな》、あるいは原石鼎の《頂上や殊に野菊の吹かれ居り》《山川に高波も見し野分かな》などという句を見ると、そういう異様なものが突然立ち上がったという感覚が強くあります。風景としては野分の句が悪天候なくらいで、あとは特におかしなところはないのに、啓示的というか、デモーニッシュというか、カントのいう崇高なものが現われている。俳句は物が在るという事件だけが着実に書けたものが一番強いのです。外景即内面なので、蛇笏や石鼎その人も句と同じように巨大で威厳あるものに思えます。この辺に比べると二人の師匠である高浜虚子の《遠山に日の当たりたる枯野かな》は垂直性よりも水平性が目立ち、高さや深さへのロマン主義的な憧れを持たない安らかさが見て取れます。高さや深さの代わりに遠さへの憧れがあって、それが安らかさを生むわけですが、これらの句はいずれも自分の話はしていません。写生により、自分を消すことで陰画のように作者の自己が見えてくる。私がこの基調報告の表題につけた「〈私〉が雰囲気になる技法」とはこの辺の事情を指しています。蛇笏や石鼎の句を読むとき、われわれは蛇笏や石鼎が雰囲気になりおおせ、現れ、消えたことを意識することになるのです。

句の中に安易に「われ」とか「見る」といった語を入れるな、つまり動作主体としての自分を消せということは今でも俳句の初心者への指導としてよくいわれます。その文脈から松尾芭蕉の「造化に随ひ、造化に還れ」(『笈の小文』)という言葉を見直すと、これは精神論のように見えて技術論でもあります。

先ほど出てきた飯田蛇笏の四男がこれも俳人となった飯田龍太で、結社「雲母」も龍太が主宰を継承しています。

その飯田龍太の弟子に福田甲子雄という俳人がいるのですが、福田甲子雄が《田を植ゑて眠り田植に起きてゆく》という句を、もうこれ以上推敲の余地はないと自信満々で出したところ、師の飯田龍太はこれを二文字だけ添削しました。「起き」を「覚め」に変えて《田を植ゑて眠り田植に覚めてゆく》としたんですね。これだけで句の品位がまるで違ってしまうので甲子雄は驚嘆したそうです。このエピソードは『福田甲子雄全句集』(ふらんす堂、2018 年)に収録された「自句自解 100 句」に出きます。

元の形だと日々田植を続けて、そこにやりがいも感じているのであろう農夫の頑健な身体への自足が目立ちますが、「覚めてゆく」にされると、農夫にそういう行動を取らせる大きな自然の

運行(芭蕉のいう造化)の一部となり、それに押されるように動く身体としての自分という霊妙なものが現われてきます。「われ」という単語は入っていませんでしたが、元の句には強固な「われ」がいて、それが精妙に解体されて世界観が変わったわけですね。俳句の場合、技術や巧拙の問題が世界の捉え方や精神にも直結してくるのです。

芭蕉が「造化に還れ」といっている一方、高浜虚子が良い句として「現今の俳句界」という一文で列挙している条件が次のようなものです。「単純なる事棒の如き句、重々しき事石の如き句、無味なる事水の如き句、ボーっとした句、ヌーっとした句、ふぬけた句、まぬけた句等」。

ここにも判断停止によって物としての存在感の獲得を目指すという道筋はあるのですが、芭蕉のいう「造化」との往還というダイナミクスはないようです。あまり構築感を出さず、雰囲気を成す景物のひとつとなることを指向しているようで、《流れ行く大根の葉の早さかな》はその方向の名句でしょう。意味も叙情も成立する暇がありません。

4 俳句の主格の浮遊性

俳句は突然現われて突然消えるので、味読するためには、句が現われる前後の空白は大事なんですね。なので今の句集は一ページに二句か三句しか載っていないのが普通です。書物としては文字あたりの単価が一番割高な本ということになりそうですが、そういうスカスカな組み方をして十分に句の前後に空白を置かないと、目が滑ります。別に神秘主義的な意味で、無いものを行間に見よなどといっているわけではありません。句がぎゅうぎゅう詰めに組まれると、内容が頭にも心にも入ってきにくいということになる。ついでにいえば、見慣れてしまっているから何とも思わないだけで、俳句という形式の短さは少々異様です。五七五の十七音しかない中で詩的に何らかの価値のあるものを作るというのは無茶と思う方がある意味当たり前で、無茶なことをやっている異様なものというのは、それだけで人目に立ってもおかしくない。そこでは短歌のように思いのたけを述べたり、ストーリーを展開したりはできません。「私はこう思う・こう感じる」といった主格がはっきりした言説性とか、物事同士の間に生じる因果律とかは出来るだけ排除しなければならない。だから短歌と違って俳句では「恋」という題材はあまり中心的ではありませんし、天皇との関係をも含む歴史意識もさほどない。天皇家の人たちは短歌は詠んでも俳句は作りません。ひょっとしたら作っているかもしれませんが、歌会始のような形で公務として発表されることはない。

俳人は、歌人が短歌史を意識するほどには俳句史に関心を持たないようです。俳人がアイデンティファイしやすいのは、どちらかというとそれぞれが所属する結社や師系の方でしょう。

俳句はまた時事や社会を詠むにも短歌ほど使い勝手がよくはありません。五七五の中で社会を扱うとたやすく意味性に収まってスローガンになってしまい、作者の固有の顔というものは

意味というノイズで感知出来なくなってしまう。高浜虚子の「花鳥諷詠」という理念はどちらかというと歴史とは無関係な、無時間的なユートピアを指向しています。

歴史的連続性だけではなく、俳人は共同体からも半歩だけはみ出しています。今は私を含めて俳号を付けず、本名のままの人も多いのですが、句会の席では世間的な立場の差は無視され、名乗りも名字ではなく基本的に俳号で行われてきました。社会学者のアルフレッド・シュッツが“異人とは歴史を持たない人間である”といっているそうですが(これ私は直接読んでいないので赤坂憲雄『境界の発生』(講談社学術文庫、2002年)の123頁からの孫引きになります)、ちょっとそういう、共同体に定住しない琵琶法師等のような趣きも全く残っていないわけではない。

共同体や実社会に属して相応の責任を負っている誰それさんという人格と、俳句をやっているときの人格とはちょっと違っているわけですね。実社会で刑事事件を起こしたらその責任を負うべき誰それという主体がこの私であるという同一性を担わなければなりません、俳句における主体はかなり曖昧です。作者その人と短絡的に同一視することが文学テキストでの主体の扱いとして不適当なのは俳句に限らないでしょうが、俳句の場合そこで中心的なふるまいをしているものを作中主体というこなれの悪い言葉で呼んでも、語り手と呼んでも、視点人物と読んでもぴったり来ません。どの要素もありますがどれにもすっきり集約されないことも多い。

芭蕉の句でいうと《田一枚植えて立ち去る柳かな》の場合、動詞が二つ出てきます。「植え」と「立ち去る」です。これらの主語・主格はそれぞれ何なのか。俳句の場合、主格が書かれていない動詞は「われ」のものとして読まれることが多いのですが、田を植えたのは多分農民・早乙女だろう、いや芭蕉も手伝ったのかもしれない。「立ち去る」の主語もどちらなのか判然としない。さらに、素朴リアリズム的にはありえない解釈ですが、文法的には「柳」が田を植えて立ち去ったともいえなくはない。「立ち去る」が文法的には「柳」に直結しながら、意味の上では飛躍しているので、こういうものは意味上の切れと呼ばれることもあります。このような多義性を曖昧なまま含みこめるのも俳句の特質のひとつです。現代の有名句で例を挙げると、金子兜太の《湾曲し火傷し爆心地のマラソン》も、誰が、何が湾曲したりマラソンしたりしているのか判然とさせていません。暗喩同士が癒着するような形で重なりあっています。

芝不器男の《あなたなる夜雨の葛のあなたかな》の場合、主語をめぐる混乱は特にありません。漠然としてはいても、物寂しさも伝わります。しかしこの句が名句と認知されるようになったのは、高浜虚子の名鑑賞を得たからでした。葛の生い茂っている部分以外はその前後とも長々と真黒に塗りつぶされた絵巻物に見立てて望郷の句と虚子は読んだわけです。作者の意図したものより読者の鑑賞が面白ければそちらが優勢になる。作者その人が自作についての最高権威ではないというのは今では常識なのかもしれませんが、これは別に俳句がロラン・バルトのい

う「作者の死」を先取りしていたという話ではなく、異人性を辛うじて残し、歴史から遊離したがる俳句は近代を半ばスルーしたまま、現在を漂っているということでもあるのかもしれませんが。

もちろん一方に、曖昧であることの豊かさを残しつつモダニズム詩としての俳句を追求した作品もあるのですが。高屋窓秋の《頭の中で白い夏野となつてゐる》や渡辺白泉の《戦争が廊下の奥に立つてゐた》といった新興俳句の有名句などがそれです。

芭蕉の《田一枚植えて立ち去る柳かな》をもう一度振り返ると、田を植える者、立ち去る者、柳の全てに作者が成っているようで、主語・主格がはっきりしないだけでなく三人称か無人称かもはっきりしないような、夢の中特有の曖昧に重なりあい、ずれあった不安定な主格の在り方はここからさして遠くないようにも思います。

現代の俳人では、49歳で亡くなってしまった攝津幸彦が《階段を濡らして昼が来てゐたり》《南国に死して御恩のみなみかぜ》といった、不定形なもの、雰囲気そのものが有機化し、意識を持ち始めたような、文字通り夢の中のような妖しげな句を作っています。

実際に異人として生きた近代の俳人としては種田山頭火、尾崎放哉、住宅顕信など自由律俳句の出家者が目立ちます。彼らの句はしばしば寂しいという自分の感情を伝えることが主になっています。外景や雰囲気に化けることを望んでいません。五七五よりさらに短くなっていることも多く、音律的にはさらに異様になっていますが、句は驚異としてそばだつよりも内容への共感によって読まれることが多いのでしょう。句集が最も売れる俳人が山頭火らしいのですが、山頭火の目を通して山野を見ることに安らぎを感じる読者は、山頭火の自我の中に収まった風景の、安全にパッケージングされた雰囲気を消費しているのかもしれませんが。

5 季語という気づかい

ここまで季語の話をしていないので付け加えますが、季語は近代の俳句以前に、俳諧の発句に必要とされたものです。人と集まって共同制作するイベントでの第一声となるものなので、いきなり本題に入ると礼を失する。「本日はお暑い中をお集まりいただき」といった、誰にも刺となって突き刺さることのない時候の挨拶から入るのと同じ、マナーという面が大きいのでしょう。ここでは四季とか自然とかが特に探求されているわけではなくて、誰からも等距離で、なおかつ共有せざるを得ないものだから呼びだされる。

ところがこれが妙に宗教的心性に訴えかけてくる。山本健吉は『いのちとたち』の短歌を論じた件で、季語ではありませんが、序詞、枕詞、歌枕等の「虚辞」によって、無内容な空の器として三十一文字に満ちるものが「うた」だとし、続けてこう述べています。

《だが、その「うたごころ」とは何なのか。古くはそこに充たされていたのは呪力であった。そして古代芸術における呪術的な信仰が失われて後も、作品に力をもたらす要素は残っていて、それを私は「いのちの灯」とでも呼ぶより外、呼び方を知らないのである》(『いのちとかたち』角川ソフィア文庫、1997年 360頁)

俳句の季語も短歌における序詞、枕詞、歌枕に近い「虚辞」として呪術的な力を、一定数の俳人から漠然と期待されている気がします。「日本には四季がある」といったことを口走ってしまう俳人がときどきいるのですが、四季は赤道と極地付近以外なら地球上どこにでもあるもので、この非合理性に、季語に花鳥諷詠的ユートピアを担わせる「呪術的な信仰」の名残がしぶとく残っている気がします。季語が共同体内のマナーなのだとしたら、宗教にそもそも共同体を成立させる土台という機能がある以上、そうした信仰に近い心性がまつわるのは無理もないことなのかもしれません。

季語と雰囲気に関連でいいますと、季語がその句の雰囲気を規定してしまうケースはよくあり、特に「あたたか」「冷たし」「涼し」等、温度に関する季語では作者の好悪の情や判断が直接説明的に指示されてしまいがちです。川端茅舎の《暖かや飴の中から桃太郎》の「暖かや」を「冷たさや」に変えたら、それだけで句の雰囲気は一変してしまいます。

またそもそも無季句にせず、季語を句に入れること自体が句座におけるマナーに気を使っていることになるので、季語を入れた句はよくも悪くも当たりが柔らかくなります。だから「戦争」「死」のような深刻な題材を深刻に詠みたいときは邪魔になることもあります。林田紀音夫の《鉛筆の遺書ならば忘れ易からむ》や、出征経験者である鈴木六林男の《射たれたりおれに見られておれの骨》は、季語を入れたら安易に救われてしまって、おかしいことになるでしょう。必ずしも深刻な句ばかりが無季になるわけではなくて先ほど出た攝津幸彦の《階段を濡らして昼が来てゐたり》とか、あるいは阿部完市の《木にのぼりあざやかあざやかアフリカ》、安井浩司《御燈明ここに小川の始まれり》のような花鳥諷詠的な日本趣味から外れている句、日常意識の枠内で理解されることを拒む詩的な句などもしばしば無季になります。

東日本大震災のとき、宮城県在住で自宅の近くまで津波が迫った高野ムツオは、元々の作風もあって、有季、無季両方からその体験を詠むことになりました。《車にも仰臥という死春の月》は「春の月」という季語が入っています。交通機関の麻痺した中、家まで歩いて戻る途中に見た光景だそうです。津波にさらわれてひっくり返った車の中には当然、亡くなっている人もいます。「春の月」は本当に出ていたらしいのですが、句だけ見るとこの季語で事態が、人間の受け入れ可能なものに変容するのが早すぎると見えます。その方が人口に膾炙しやすいということになるのですが、私としては、取りつく島も無い津波を一物で描いた、《膨れ這い捲れ攫えり大津波》の方が一句が担っているものが重いのではないかと見ています。カントのいう「崇高」の

句ですね。

句作法的な分類としては《膨れ這い捲れ攪えり大津波》は「一物仕立て」、《車にも仰臥という死春の月》は「取り合わせ」ということになるかと思います（「一物仕立て」は普通、水原秋櫻子の《冬菊のまとふはおのがひかりのみ》のように季語で作るケースが多いし、必ずしもあらゆる句がこの二種類にきれいに分類されるわけでもないのですが）。

「一物仕立て」の方は描かれた物が無限に放射し続けるもの、「取り合わせ」の方は季語とそれ以外の要素が形づくる磁場がその句の雰囲気のコアとなるのでしょう。

以上、まとまりのない話ではありますが私の基調報告はここまでとし、あとは討議に委ねたいと思います。

付記

応用哲学会 2025 年度シンポジウム「〈私〉と世界の関わり合い—俳句的主体と雰囲気の哲学を手がかりとして—」の発表用原稿に一部加筆した。暗喩の有無等、修辞が俳句作品にもたらす雰囲気上の影響について掘り下げられなかったが、これは他日の課題としたい。

著者情報

関悦史(俳人、「翻車魚」同人)