

場所の詩学

座の文藝に関する一考察

田中裕

序

連歌の附合においては、一句一句が独自性・独創性をもちつつ他の句と調和し響き合うことが求められる。連歌の創作と鑑賞を通じて、我々は、個我の内面に閉ざされた近代文芸の自己意識を越える「無私」の場の開放性を経験し、そこにおいて日本の伝統的な和歌の心にふれ、「作られたものから作るものへ」と相互主体的に動きゆく創造活動のただなかにおいてあらたに伝統に生かされた自己を見いだすのである。

(朝日新聞文芸欄「うたの出会い」より)

一 場所的自覚

「我々の自己の自覚と云ふのは、單に閉ぢられた自己自身の内に於て起るのではない。自覚は自己が自己を越えて他に對することによつてのみ起るのである。我々が自覚すると云ふ時、自己は既に自己を越えて居るのである」

(西田幾多郎「場所的論理と宗教的世界観」より)

自覚にとつて、「他者に対する」ことは必要不可欠である。場所的自覚 相互主体的な場における「自覚」は本来の關係的性格を持っている。それは近代人の個の内面に閉ざされた「自己意識」としての「自覚」から、「私と汝」という場への開けをもつ場所的「自覚」へといつ後期西田哲学の發展の相を示すものでもある。このような相互主体的な場が開かれた「場所的自覚」の実例として、俳諧(俳句と連句)の座というものもつ性格を捉え、そこから「場所の詩学」なるものを考察する手がかりとしたい。

二 俳句の座 句会

(一) 桑原武夫の第二藝術論再考

桑原の主張

「近代芸術ならば、その作品は作者の個性が明確に刻印されていなければならない。しかるに俳句の場合、作者を伏せて、一句だけを孤立して鑑賞させるならば、そこには作者の個性を認めがたい。したがって、そのような没個人的な作品の生まれるジャンルを近代芸術と呼ぶことはできない。古典的な俳諧の発句とは違って、現代俳句の場合、作者名を伏せて、五七五の一句のみを単独で取り出した場合は、どれが優れた作品であるかを判定するのは困難である。」

このことを証明するために、桑原は、英国の文学者リチャーズに倣ったという実験を試みた。彼は、大家といわれているプロの俳人の句と素人の句を集めて句集を作成し、作者名を伏せて、多数の人に評価させたのである。結果は、とくにプロと素人の間に顕著な差は認められないということであった。このことを以て、桑原は俳句を藝術と呼ぶことを拒否し、一種の芸事ないし習い事として、第二藝術という名前を冠したのである。

桑原が見落としたこと：

桑原がリチャーズにならって行った文藝上の実験は、じつは俳句結社では、子規以来「句会」としてすでに行われていた。したがって、彼の文学的実験は、俳人にとっては全く目新しいものではなかった。それは、明治の初期に、俳句を月並俳句の宗匠の権威から解放し、参加者が平等の資格で互選する句会形式を創始した子規とその後継者のやりかたによってすでに先取りされていたのである。桑原は、俳句の制作が句会という相互主体的な場を不可欠の契機としていることを見落としていた。

(2) 句会とは何か

俳句の制作は句会を抜きにしては考えられない。すでに江戸時代に於いて、発句のみを詠みあうことが行われていたが、明治以後は、俳諧の座を受け継ぐ形で句会が普及した。ここでいう句会とは投句、選句、披講という三段階を持つ相互主体的な俳句制作の場を意味する。

投句：それぞれの作者が他者（連衆）のまえに自作を匿名で発表する。

選句：句会の参加者の投じた匿名の作品の一覧を作成し、作者と作品を切り離れた上で、他者の作品を各人が選び、優劣をつけ、それを批評する。句会の参加者は、作者であると同時に選者であり、その点においては、宗匠も新参者も対等の資格で参加する。

披講：選句された句の作者名を公開する。場合によっては、作者自身の解題が付け加わることもある。

句会には点を競い合うゲームの側面もあるが、それよりも、俳句の制作における相互主体性の場を提供することに注意したい。つまり、句会においては、作者は一度姿を消して、作品として連衆の前に登場する。連衆は、その作品を各人の批評の基準に照らして評価する。その基準は参加者一人一人によって異なっているのが普通であるが、句会の参加者の個性は、各人がいかなる句を投じたかということだけでなく、いかなる句を選んだか、ということによって、明らかになるのが普通である。それゆえに、継続して句会に参加し、相互主体的な交わりを続けていくうちに、俳句作者は、相互の批評に晒されつつ、自己の制作者としての「自覚」を深めることができるのである。いいかえれば、俳句作者の個性は、他者による批評の荒波をくぐったあとで確立されるのである。宗匠も新参者も差別しない平等無差別なる場に、ひとたび立った後で、自己を確立するといつてよかろう。

桑原の議論は、俳句の中には近代芸術の概念では説明しがたい部分があることを示しているが、そのことは俳句が特殊な日本的藝術のジャンルであるということの意味するものであるうか。

季語と切れ字を持つ定型短詩として俳句を捉えるならば、それが日本に固有のものであるという意見が出るのは当然であろう。しかし、このような見解は、俳句が日本という国境を越えて現在では地球上の多くの人に享受されているという事態を適切に説明することができない。現在では、俳句は *ekko* として国際化した文藝ジャンルとして認められており、俳句とは何かという問題には国境を越えた広がりがある。俳句には日本語と日本の風土に限局された特殊性だけでなく、詩の本質に通底する普遍性もまた秘められているからであろう。文藝作品に於いては、特殊に徹することが普遍に通じる道でもある。日本の風土に立脚し日本語という特殊性の中で生まれた俳句や連句のような座の文藝に内在する普遍性を次に問題としたい。

三 現代詩と俳諧的なるもの Impersonality の詩論

もし、詩が作者の個性に根ざす物であり、制作（ポイエーシス）が、個の内面にあるものを外化するという意味での表現であるとするならば、個性は作品として制作される以前に既に存在するということになる。詩を読解するということは、外からは窺い知れぬ作者の内的な生を読者が感情移入によって理解するということになる。

ところが、藝術作品の表現は、そのように個の内面から外面への表現と言う方向性ではなく、西田幾多郎がそうしたように「表現的（一般者の自己限定 即 個と個の相互限定）」という方向から見ることができる。俳諧や連歌のような座の文藝に於いては、個の閉ざされた内面を表現することではなく、言葉による制作の働きを相互主体的な場で遂行すること、「作られたものから作るものへ」と創造活動が展開することによって、一巻の作品が巻き上げられる。

藝術作品の制作を作者の個性の表現と見る見方を真っ向から否定した詩論として、T・S エリオットの「伝統と個人の才能」がある。

「詩は情緒の解放ではなくて情緒からの脱却であり、個性の表現ではなく個人性からの脱却である。当然のことであるが、個性と情緒を持っている人だけが、個人性と情緒から脱却するとはどういう意味か分かるだろう」「伝統と個人の才能」

彼は、詩人の役割を科学者になぞらえて「藝術が科学の状態に近づくということとは、この個性滅却の過程でいわれるのだ。そこで、私は細くひきのばした白金の一片を酸素と無水亜硫酸のはいった容器にいれるときに起きる反応を考えて貰いたい。この類推によって示唆が得られるだろう」とまで謂っているが、ここには若干の誤解があるように思う。藝術家の「個性滅却」というのは、藝術が科学の状態に近づくということではないであろう。科学は最初から科学者の個性とは関係がないという意味で、「没個性」的であって、そこでは、「感受の主体」は問題にならない。しかし、藝術作品の制作と鑑賞においては、まさしく、作者や鑑賞者の「主体性」が問題となる。

客体の持つ通約可能な「類的普遍性」ではなく、客体的な種類の違いを越えた「主体的

な普遍性」こそが、藝術作品の持ちつる普遍性である。藝術作品の批評においては科学者がやるような第三者（傍観者）的な藝術作品への関わりはありえない。

それでは、「個性滅却」の詩論が意味するところは何であるのか。おそらく、それは次のようなエリオットの文に真意を求めるときである。

「芸術家の進歩というのは絶えず自己を犠牲にしていくこと、絶えず自己を滅却していくことである」

つまり、「非個人的である」「ないし」「没個人的である」という静的な状態ではなく、自己を犠牲にしていくこと、個性を滅却していくこと、その動的なプロセスが問題である。

エリオットの言の Impersonality の詩論というのは、より内容に即して考えるならば、「人格とか個人とかいうものは、経験に先立つ実体ではない」という立場から為される詩論である。彼は、もともと哲学専攻で、博士論文のテーマは、英国の形而上学者フロンシス・ブラドレーに関する研究であった。ブラドレーの哲学は、主客未分の「今此処における直接経験、純粹な感情(feeling)」からはじめて、絶対者(Absolute)に至るといふ点に特色がある。すなわち「個人よりも経験が先行する」ということ。これがポイントである。個性は経験することによって形成される、だから、そこでつくられた個性は、つねにそれを越えるものに接することによって自己を越えていくものだ、という意味である。詩作も又、他の一切の経験と同じく、直接経験からスタートするのであるが、そこでいう直接経験というのは経験する主体がまず先に（実体として）存在して、それが外界を直に経験するという意味ではなく、通常、我々が、人格なり個性を持った個体として考えているものが、そこにおいては解体されるようなレベル（主客未分の経験）を意味する。だからこの経験を表すのにブラドレーは、感情(feeling)という言葉を使った。この文脈では「感情」は「物」と化した個人の経験の殻を突き破る働きをする。したがって、エリオットの言わんとするところを「没個性(impersonality)」の詩論というだけでは十分とはいえないであろう。詩の制作に於いて個は否定されることに於いて肯定されるという逆対応的な側面があるからである。すなわち、ひとたび個が滅却された表現的一般者の場においてこそ、掛け替えのない「個」が獲得され、表現されることを伴うものでなければならない。

彼の後年の作品「四重奏」に、

In order to arrive there,

To arrive where you are, to get from where you are not,

you must go by a way wherein there is no ecstasy.

In order to arrive at what you do not know

you must go by a way which is the way of ignorance.

In order to possess what you do not possess

you must go by the way of dispossession.

In order to arrive at what you are not

you must go through the way in which you are not.

(訳) 君がいない場所から、君がいる場所に達するためには

自己陶酔なき道を行かねばならぬ

君の知らぬものに達するためには

無知の道という道を行かねばならぬ

君の持たぬものを持つためには

無所得の道を行かねばならぬ

君でないものに達するためには

君のいない道を通って行かねばならぬ

というくだりがある。エリオットは仏教徒でもなければヒンズー教徒でもなく、あくまでもキリスト者の詩人であるが、これらの詩句には、そういう宗教上の差別を越えて訴えかけるものがある。それと同時に、「無知」「無所得」の道を歩み通すことを指示するかれの詩作品自体のほつが、個性滅却の詩論のむかづべき方向性を示しているのではないか。

俳句が日本以外の文学に影響を与えた事例として、二〇世紀の英米の詩人たち、とくにイマジズムの詩人のケースがある。エリオットが第一次大戦後に発表した詩「荒地」を制作するに際して、詩人としてアドバイスを与え、原案を添削したエズラ・パウンドは、

「イマジズム」の詩人として知られているが、彼の詩論に日本の俳句が大いに影響したことは文学史上の興味ある事実である。イマジズムの詩の作法というのは

- (1) 瞬間のうち知的・情緒的な複合体を提示する
- (2) 余計な説明をせずに、具体的な「事物」それ自体を明確に表現する。
- (3) メトロノームのような因習的な韻律を排し、内容に即した自由な韻律で詠む。

の三つであるが、これは英国では、自由詩の運動の延長線上にあった。説明抜きに二つのイメージを配合する無韻の短詩は、当時の人にとっては、非常に前衛的な「詩の作法」であった。パウンドにとって

The fallen blossom flies back to its branch...A butterfly.

(落花枝にかへるとみれば胡蝶かな)

という守武の句は天啓のようなものであったという。落花という「死のイメージ」と、上に向かって翻る胡蝶の「生のイメージ」の即物的な取り合わせが、イマジズムの詩法の原点となったのである。

俳句は日本では伝統的な定型詩のひとつであるが、それはイマジストの詩人たちには「前衛的な自由詩の作法」として受容されたことに注意したい。もともと俳諧は連歌という第一藝術の余技として生まれたものであったが、連歌とはちがって自由でとらわれない革新性をもっていたから、それはある意味で「自由詩」という性格を持っていた。その俳諧の自由な精神が二〇世紀の英米の前衛的な詩の手法と結びついたのである。

四 連歌における相互主体性

俳句とは元来は俳諧の発句である。そして俳諧を純正連歌にならぶ第一藝術としたのは芭蕉であり、或る意味で、彼は連歌の伝統と俳諧の革新性を統合した人物である。したがって、俳句の起源もまた、連歌まで遡らせることができるであろう。(連歌と俳諧を合わせて連句と呼ぶのは明治以後である)

連歌の正式の形態である百韻は四楽章形式の交響曲になぞらえることができる。連歌の素材は俳句よりも広く、四季折々の花鳥諷詠のみならず、世態人情、恋、述懐、羈旅、藝能、神祇釈教など、およそ詩歌の扱いつるすべてにわたっている。百韻の中にそれらを万華鏡のように詠み込むことが必要である。しかしながら、それらを詠むにあたって、

一定の秩序と調和が必要になるので、それを句数と去嫌の式目によって定められる。」
 の連歌式目には日本人の伝統的な美意識が内在する「スモロジ」として興味深い点が多々あるが、それはあくまでも複数の作者が交互にそれぞれが主となり客となって句を詠みあうときの秩序を規制するもので、式目それ自身は良き連歌を制作するための必要条件であるに過ぎない。重要なことは、それぞれの句の間に存する「附合」の美学である。

連歌の美的理想をもつとも体系的に述べたのは中世の芭蕉とも呼ばれる心敬である。彼の名著、『そとめごと』は、多くの点に於いて蕉風俳諧を先取りする議論がなされている。とくに

親句は教、疎句は禅、親句は有相、疎句は無相、親句は不了義、疎句は了義経。

というごとく、仏教哲学の用語を以て連歌の理念を述べている点に特色がある。

心敬の歌論では、「疎句付け」が連歌の醍醐味とされている。それは、禅問答に典型的に表されるような独特の対話的精神の発露であり、連歌の附合の呼吸を表現するものであった。

親句とは、客人の挨拶として投ぜられた発句に答える主人の脇のように、前句の内容に即して、それを補足しうち添える句を指す。これに対して、疎句とは、連歌の前句と付句との間に「切れ」（非連続性）があり、二つの句が独立自存しながらも深いレベルで響き合うことを意味している。連歌において即興性が重要であることは言うまでもないが、付句が前句に寄りかかり、意味の上で論理的につながるのではなく、また、「寄合」とよばれた語句の連想に頼るのではなく、その都度の作者によって見いだされた新しい世界を古い世界に対比させることを意味する。古い世界の繰り返しにとどまる付句は「付きすぎ」といって退けられる。そして、このような疎句付けを重んじる連歌の作法が、俳諧において芭蕉に受け継がれているのである。

芭蕉の俳諧における重要な特質の一つは、その附合が従来の附物・心附にとどまらず、

いわゆる句附を根本としたところにある。一句の独立性と二句の連関性とは矛盾する要求であるが、この矛盾を創作の原理に転じたところに連歌の疎句付けの妙味があった。

「附心は薄月夜に梅の匂へるがごとくあるべし」

という芭蕉の言葉がある。彼によると

「秋よりのちの朝顔のいろ」(短句)

にたいして、

「例ならぬ身はすさまじき乱れ髪」(長句)

と続ける「附心」が、匂づけである。(俳諧芭蕉談)

まず、「季節遅れの朝顔の花」の余情を尋ねる。その情は、いつか時を過ぎてなお微かに色香をたもっている女性の姿を彷彿とさせる。この余情を形に表して、「例ならぬ身はすさまじき乱れ髪」と続ける。つまり、「朝顔のいろ」は純然たる叙景であるが、それがある人物の姿となって現れる。これは、「風姿」「風情」への転調と言って良いだろう。朝顔が前句にあるからといって、朝顔にゆかりのある「物」で付けたのでは「物付け」となり、情趣に乏しい。前句の余情に付けるから「匂づけ」であるが、「匂」は、その物ではなく、その「物の影」である。

ところで、「物の影」に付けるのではなくて、これが「物語」の影につける場合は、「面影」(倂づけ)といわれる。芭蕉の俳諧の場合、中国と日本の詩歌の古典 源氏物語、李白・杜甫、白楽天などの漢詩などが、やはり下敷きになっている。そして、それらが、同時代の生きた俳諧の言葉で語られている。「面影づけ」のばあい、その句は背景を為している古典を知らない人が読んでも、情趣のあるものであることが要求される。つまり、引用であることを知らなければ理解できない句はあまり洗練されていない付け方である。

「冬の日」「木枯らし」の巻から事例をひくと

二の尼に近衛の花のさかり聞く 野水
蝶はむぐらにとばかり鼻かむ 芭蕉
乗り物に簾すく顔おぼるなる 重五

などは源氏物語の「匂い」につけた面影づけ。この歌仙のフィナーレは

綾ひとへ居湯に志賀の花漉して 杜国 (花の定座)

廊下は藤の影つたふなり 重五 (拳句)

であるが、杜国の句は、謡曲「志賀」の「雪ならば幾度袖をはらはまし花の吹雪の志賀の山越」の歌枕を詠み、絹ごしの湯に散りこむ花片のイメージで「匂の花」を表現したものである。

これらの古典の世界はあくまでも俳諧が成立する場において共有された記憶であり、作品の「地」となるものであるが、それらが、ひとつひとつの句に限りなき陰翳を与えている。句附も面影附もその意味で誠の俳諧の独自の美学を形作る。

五 座の文藝における創造性 オリジナリティの尊重

俳句や連歌は、個性滅却という求道的な自己否定のプロセスを経て獲得される詩であるが、そのように一度否定された個性は、歌の制作の場においては、創造的な個として再び肯定される。そのことは、作品の制作の現場におけるオリジナリティの尊重というかたちで現れる。

古くは和歌の時代から、「個の創造性」ないし「創造的な個」を尊重するという考え方が厳然として存在した。近代以降の著作権とは異なるが、模倣を誡め、つねにオリジナルなものを制作することを尊ぶ気風があった。すなわち、作品は決して私物化されず公共的な場で制作されるが、個々の作品のもつオリジナリティは尊重されたのである。

新古今の時代には、「主あることば」または「制詞」ということが云われていた。これは、すでに誰かが使った表現は、二度と繰り返して使ってはならないという作家の心得

のようなもので、秀歌を詠んだ原作者のオリジナリティを尊重せよという主旨であった。11
古くは、定家の「近代秀歌」に、「年の内に春は来にけり」「そでひちてむすびし水」「つきやあらぬはるやむかしの」などの句は、たとえ本歌取りの歌であっても、使ってはならぬという家伝があったとの記述がある。この考え方が、定家の嫡男、為家の「詠歌一体」のなかで、「主ある詞」を使ってはならぬという「制詞」として明示されている。

連歌や俳諧において等類の句を避けるのは和歌以上に難しいように見える。というのは、連歌俳諧は、一個人の作品ではなく、座において成立する作品であるから、座の参加者は、他者と共有する世界を確認しつつ、連歌の世界に和歌と通底する連想の広がりを与えるために本歌取りの誘惑に常に晒されるからである。宗祇が古今伝授をつけた古典学者であったことからわかるように、室町時代に活躍した連歌師は、古今集、新古今集、源氏物語の織りなす世界に通暁していた。したがって、彼らの作品は、そういう古典的世界からの本歌取りになっている事が多い。しかしながら、そういう状況に飽きたらず、連歌に和歌と同等の厳しいオリジナリティを求めた歌人がいたことに注意したい。

二条良基は、連歌を即興的な「当座の慰みもの」から離脱させ、古典的な和歌に匹敵する新しいジャンルとして確立させたが、彼はまさに、連歌においても等類の句は避けるべきであると強調している。彼は、「九州問答」という歌論書において

歌の同類を連歌に仕り候ふこと、周阿（同時代の連歌師）なども常に候ひしと覚え候ふ。 仮令、周阿が句に

我に憂き人ぞ水上涙川

是は主（周阿のこと）も自賛し候ひし。

と、当時評判であり、また作者自身が自賛していた句について、この句が古今集からの借り物であるがゆえに、さほどの評価に値しない、と言っている。つまり、周阿の句は古今和歌集恋歌一の

涙川なにみなかみを尋ねけむ物思ふ時のわが身なりけり

の本歌取りであり、「古歌同物」にちかく、「新しき風情」ありとは認められない、という。つまり良基は、安直な本歌取りを「真実道を執せん人好み用ゐるべからず」と戒め、「歌にも連歌にもいまだなからん風情こそ大切に侍れ」と結んでいる。

芭蕉の門下では、一般に「等類の句」「同巢の句」は、避けるべきことが言われる。

イ・榎の木の花にかまはぬ姿かな 芭蕉

ロ・桐の木の風にかまはぬ落葉かな 凡兆

「去来抄」によると、其角はロがイの「等類の句」であると非難したとのこと。

これに対して、凡兆は、言葉遣いは似ているけれども、句の意味内容が全然違うから「等類の句」ではないと反論した。去来の考えでは、句の主題は全然違うけれども、言葉遣いが類似しているのでロはイの「同巢の句」であると評した。

つまり「等類の句」＝同じ趣向、おなじ内容の句

「同巢の句」＝同じ言葉遣いの句

である。去来によると、「同巢の句」を作るのは容易安直すぎるのが問題である。「同巢の句」を詠んだとしても、それは詠み手にとって、すこしも「手柄にはならぬ」と云う。このように蕉門では、「等類の句」「や」「同巢の句」は、原則として避けるべきであるが、場合によっては、もとの句よりも優れた「等類の句」「や」、もとの句にない新しい内容を感じさせる「同巢の句」が出きる場合がある。そういうときに限って、例外的に許容された。

芭蕉自身は、たとえ自分自身の作品であっても、過去の作例と「等類」あるいは「同巢」の句を作ることを極力避けようとしたことが良く知られている。「清滝や浪にちりなき夏の月」という辞世の句が「白菊の目にたててみる塵もなし」と「等類」の句となることがゆえにこれを案じ変えて「清滝や波に散り込む青松葉」としたことなど、「去来抄」にある通りである。

芭蕉の「俳諧の誠」は、過去を乗り越える「あたりしき」が生命であるので、自分自身の過去ですら模倣を許さないのである。

更に芭蕉が、自らの辞世の句が過去の自作と「等類の句」となることを嫌った理由として、「誠の俳諧」をたしなむものに固有の美意識があったことがあげられる。誠の俳諧は連歌とおなじく、一巻の中に類似した発想が繰り返されることを「輪廻」や「観音開き」と言って最も嫌う。同じ趣向の反復は輪廻から解脱すべき自由なる精神にふさわしくないのである。その自由は過去からの自由であり、つねに「新しみ」をもとめて未来に賭ける創造者の自由であった。

「此みちに古人なし」「我はただ来者を恐る」(三冊子)という芭蕉の言葉はかかる意味に理解されるべきであろう。

俳句のルーツ

田中裕

季語の役割

「俳句」という用語が「発句」にとって代わったのは、明治以後で、「連俳は文学に非ず」として、発句を連歌から切り離して「俳句」として独立させた正岡子規とその後継者達の影響によるものです。

私は、子規の連歌や俳諧に関する見方は狭量で間違っていると思いますが、過去の権威に囚われずに思ったことをずばずばと言った歌の世界の「革命家」としての気概に満ちた青年子規の文章には今でも惹かれます。

子規は、実作者としてよりも、理論家として、新しい時代の短歌や俳句のあり方を方向付けました。大事なのは、彼が自分の理論に基づいて俳句の結社や句会のありかたを決めたことでしょう。

たとえば、無署名で投句された句を参加者が全員対等の資格で互選し、その後で講評・披講するという現在普通に行われている句会の形式は、子規とその後継者達が始めたことです。これが作品の創作を活性化する場を提供し、江戸時代の俳諧の「座」にかわる俳句の新しい「座」となりました。

ところで、今日は、室町時代の連歌の世界に颯爽と登場した若き論客、一条良基(一二二〇—一三八八)を紹介したいと思います。遙か後世に正岡子規が明治以後の短歌や俳

句の世界を方向付けたのとおなじようにその後の連歌のあり方を定める理論を明快に提示した良基もなかなか魅力的な人物です。

「僻連抄」は良基二六歳のときの著作で、連歌に手を染めてから十年くらいしかたっていない青年の手になるものですが、実に堂々たる気概に満ちた文章で、彼が後に師の救済の校閲を経て著した「連理秘抄」の草案とみられています。

連歌を共同で製作するひとは何を心得ておかなければならないか、連衆の従うべきルールを定めたものが、「式目」ですが、良基以前の連歌では宗匠格の人がそれぞれの座で勝手に定めた規則に従っていたわけで、全国共通のルールというものは無かったので。いわば、それぞれの地方で、「方言」を語っていた連歌の世界に「標準語」を導入するということを良基はやったわけです。

「式目」の制定者としての良基については、またあとで語るとして、今日は「僻連抄」のもうひとつの大事な側面と私が考えているもの……彼の発句論についてお話ししたいと思います。

良基は、まず発句は表現効果のはつきりとしたものが望ましいといっています。彼が、発句の良き実例として挙げていている句は

霜消えて日影にぬるる落葉かな

です。日影にぬるる落葉によつて「霜の消えた」様を表現したこの句を良基は「発句の体」であるとのべています。ところで、時代は遙かに下りますが、「切字なくしては発句の姿にあらず」とは芭蕉の言葉です。ところが、その芭蕉が、別のところで、「切字をもちぶるときは、四十八字みな切字なり」

とも言っています。つまり「かな」とか「や」とか「けり」というような言葉をつかわなくても句の「切れ」は表現されるわけですから、句に「切れ」があるかないかはどうやって見分けるのか、という問題が当然生まれます。さて、良基は、連歌論の嚆矢とも言つべき「僻連抄」の中で、

「所詮、発句には、まず切るべきなり。切れぬは用ゆべからず」

と切れの重要性を強調した後で、句に「切れ」があるかないかを見分けるじつに明快な方法を教えています。具体的には

梢より上には降らず花の雪

という句には切れがあるが

には切れがない。その理由は、「上には降らぬ花の雪かな」とは言えても、「上には降らず花の雪かな」とは言えないからだと言っています。これなどは、実に分かりやすい説明ですね。俳句に季語は必要不可欠ですが、そのルーツを辿っていくと連歌の発句に「折節の景物」を詠むべきであるという良基の主張に出逢います。

発句の成否は連歌の出来を左右するということを述べた後で、良基は、

発句に折節の景物背きたるは返す返す口惜しきことなり

と述べていますが、これは、その当時の連歌師に発句に季題を詠まぬものがいたことを示しています。

連歌の「折節の景物」は、和歌の世界の伝統を受けたもので、後世の俳諧の季題のように多彩ではありませんが、良基は次のものを挙げています。

正月には 余寒^レ 残雪^ヲ 梅 鶯

二月には 梅 待つ花より次第に

三月までは ただ花をのみすべし。落花まで毎度、大切なり。

四月には 郭公 卯花 新樹 深草

五月には 時鳥 五月雨 五日の菖蒲

六月には 夕立 扇 夏草 蝉 蛩 納涼

七月には 初秋の体 萩 七夕 月

八月には 月 草花色々 雁

九月には 月 紅葉 暮秋

十月には 霜（十二月まで）時雨 落葉 待雪 寒草（十一月まで）寒風（十二月まで）

十一月には 雪 霰

十二月には 雪 歳暮 早梅

「余寒（よかん）」「残る寒さ」は初春の季題。杜甫の詩に

「澗道余寒歴冰雪」とあるように漢詩に由来する。新古今集には「家百首歌合に、余寒の心を」という題で「空はなほ霞もやらず風さえて雪げにくもる春の夜の月」という撰政太政大臣の歌がある。

「残雪」「残る雪」を詠んだ発句としては、「水無瀬三吟」の宗祇の発句「雪ながら山もと霞むたべかな」がある。

「季語」という言葉は明治時代の終わりになってから登場する。良基の時代の季題は、かならずしもその言葉が句の中に登場しなくともよい。

これらの景物を詠むべきであるとは、発句が囁目の句でなければならぬことを意味していました。従って、都にいて野山の句を詠んだり、昼の席で夜の句を詠むこと、「ゆめゆめすべからず」と注意しています。

発句の良きともつすは、深き心のこもり、詞やさしく、気高く、新しく当座の儀にかなひたるを上品とは申すなり

とは、後に「筑波問答」のなかで述べた良基の言葉です。

連歌の基本

連歌の歴史は、短連歌（短歌の上の句と下の句を二人の人が詠みあつ）から鎖連歌への展開として語ることが出来ます。五七五＋七七で二人が短歌を共同製作して終わるのではなく五七五＋七七にさらに五七五を続けて、交互に長句と短句を反復させ、百韻、三六韻と続けていくのが「鎖連歌」。鎖連歌が藝術として成立するためには、第三の五七五がはじめの五七五の世界の繰り返しにならないことが必要不可欠でした。この考え方は、発句と第三の間だけでなく一般に、連続する三句の連なりにも適用されました。つまり

A B C

と展開するとき、Cの世界はAの世界から、あらゆる意味で徹底して離れることを求めます。これが、連歌式目の中の「黄金律」とも言うべきもので、そこを抑えれば、連歌の他の約束事も自然に了解されます。Cの世界がAの世界の繰返しとなること（輪廻）は連歌俳諧の根本を支える美意識に反するのです。それではこの黄金律に反する典型的事例である「観音開き」について説明しましょう。観音様を安置している厨子は扉を開けると左右対称になっています。そこで、中の句を挟んで、前句とつけ句が同じ姿をしているもの、同じ趣向になっているものを「観音開き」といいます。

観音開き、あるいは一般に輪廻となる連なりは、自由連句「をやっている場合には問題ありませんが、連歌俳諧の伝統の中ではもっとも嫌われたものです。

百韻の題材とその配列

百韻は四楽章形式の交響曲になぞらえることができるでしょう。歌仙は二楽章の交響詩ですね。連歌の素材は俳句よりも広く、四季折々の花鳥諷詠のみならず、世態人情、恋、述懐、羈旅、藝能、神祇釈教など、およそ詩歌の扱いうるすべてにわたっています。百韻の中にそれらを言つなれば、万華鏡のように詠み込むことが必要です。しかしながら、それらを詠むにあたって、一定の秩序と調和が必要になるので、それを句数と去嫌の式目によって定めます。

句数と去嫌の式目

句数\去嫌	二句去 (最低二句隔てる)	三句去 (最低三句隔てる)	五句去 (最低五句隔てる)
一句のみ	天象	同字	同字(印象の強いもの) 月・田・煙・夢 竹・舟・衣・涙・松
一句から二句続ける	人倫・藝能 降物・聳物 食物・衣類 名所・国名 異生類・異植物 異時分	同生類・同植物 同時分	
一句から三句続ける		夜分 山類・水辺・居所 旅・神祇・釈教	夏季・冬季
二句から五句続ける		恋	
三句から五句続ける			春季・秋季

季戻りと季移り

問：春の句を続けるとき、晩春 仲春 早春 というように時間の流れに逆って詠むのは良くなって、時間のながれに沿ってつなげて行く方が望ましい」と聞いたことがありますが、そうなのでしょいか。

答：晩春 仲春 初春 のような付けを「季戻り」といい、これは連歌俳諧では避けなければいけません。春や秋の句を三句から五句続けるときに、単調さを避けることも「季戻り」しないように配慮する必要があります。したがって歳時記も、初春・仲春・晩春・三春（初中晩を兼ねる）の区別のある歳時記が望ましいですね。（たとえば、山本健吉 「基本季語500選」 講談社学術文庫 など）

問：春の句のあと、五句（以上）隔てれば、また春を詠んで良いということのようですが、そのように、春のあとに、又、春を詠むということはよくなされることなのでしょうか。何か 夏に行くとか、秋に行くとかの方が良い、ということはあるのでしょうか。

答 春の句がでて、五句雑の句が続ぎ、また春の句が出るというケースは実際には少ないですね。もっと多彩な変化があったほうが、一般には「望ましいでしょう。ただし、あらかじめ季題の配分をせずに自由に巻く俳諧などでは、場合によっては、句の内容上、オリジナルな付け句をしたときに、どうしても、また春になってしまったということが起こる可能性があるのです、五句去を満たしていればよし、と定めているのです。

問 それから、逆に、冬に行く、というのは望ましくない、というふうなことはあるのでしょうか。

答・ 春 冬 のような展開は「季戻り」とはいわずに、「季移り」の事例で、それほど一般的なものではありませんが、式目では許容されています。

「猿蓑」の俳諧から例を挙げましょう

道心のおこりは花のつばむとき

去来

能登の七尾の冬は住み憂き

凡兆

これは、春 冬 「季移り」の例です。前句の「人」を北陸の厳しい風土を行脚している僧（西行の北陸行脚の面影あり）の回想とみて付けました。だから、句の現在は「冬」ですが、そこで、春の発心の時を回想しているわけですね。ですから、季節が戻ったわけではなく、実際には、春（夏）（秋）（冬）という具合に、時間が経過しているのです。

問・春を詠んだあと、夏に行く、あるいは 秋に行く、などのときは、五句隔てるなどという「ことは必要なく、春の句に続けていきなり夏あるいは秋を詠んで良い」という理解に（私は）なってしまいますが、それで良いのでしょうか。

答・春夏秋冬を順番に詠むのも一興ですが、とくに俳諧では、そういう連続的な推移では、あたりまえすぎて面白くないので、むしろ有季の句の間に雑の句を挟むのが一般的です。「季移り」にも予想外な事態があったほうが面白いので、「露」「霧」「月」などの複数の季節にまたがる季語をうまく使って、春秋、秋 春 のような「季移り」をすることもよくあります。

石山百韻 賦何船連歌³

至徳二年（一三三五）十月十八日 近江の石山寺倉坊にて

発句	月は山風ぞしぐれににほの海 ⁴	良基公	初冬	夜分光物降物山類水辺
脇	さざなみ寒き夜こそふけぬれ ⁵	石山座主坊	三冬	夜分 水辺
第三	松一木あらぬ落葉に色かへで ⁶	周阿	三冬	木
四	花のすぎてものこる秋草 ⁷	通郷	晩秋	草
五	露ながら野や初霜になりぬらん ⁸	師綱	晩秋	降物

³ 「何船を賦す」というのが賦もの（隠し題）で、「こゝでは発句の「海」で、海船となる。

⁴ 「にほの海」とは琵琶湖。（居待ちの）月が山に登ると、風が時雨の雲を吹き払って鳩の海が美しく見える様を詠む。「こゝでは、時雨（一座二句もの）で、冬の月（一座二句もの）

⁵ 「さざなみ」は志賀の枕詞。「さざ波やにほてるうらの秋風に浮き雲晴れて月ぞさやけき（風雅集、藤原の為親）唐崎の松を念頭に置いている。

⁶ 「松」は可隔七句物。「落ち葉」は一座三句物。

⁷ 「秋草」は万葉集以来和歌に詠まれた。「枯れはてむ後までつらき秋草に深くや鹿の妻を恋ふらむ（続後撰集秋上 藻壁門院少将）

⁸ 「露」は「草」に寄合つ。初霜には、「こゝろあてにおらばやおらん初霜のおきまどはせる白菊の花」（古今集秋下 凡河内躬恒）

六 きぬたのおとは遠里もなし。⁶ 季尹朝臣^{すえただ} 三秋 居所

(三折裏)

十三 みじか夜はやがて明石の月をみて。¹⁰ 石山座主坊 三夏 夜分 光物

折端 時しらでなく水の鶏¹¹ 良基公 三夏 夜分 鳥

(名残表)

一 軒をゆくかけ樋や窓をたたくらん¹² 成阿 雑 水辺 居所

(名残裏)

三 うき人にあかぬ名残のいそがれて¹³ 石山座主坊 恋 人倫

四 あふ時ばかり夜こそをしけれ¹⁴ 周阿 恋 夜分

五 むつごとにいかでうらみのまじるらん¹⁵ 師綱 恋 夜分

六 見てさますべき夢はおぼえず¹⁶ 成阿 雑(恋離)

七 横雲をそのまま花に明けなして¹⁷ 良基公 晩春 聳物

拳句 またとちぎれば此の山のはる¹⁸ 右大弁 三春 山類

俳句と連歌の切れについて

或る短歌結社の歌会に出た作品を一つ引用しよう。

頑張れと口にはしないが頑張れという話はするカウンセラー

この歌について感想を求められたので、私は、次のようなコメントを書いた。

挫折し心理的に落ち込んでいる人間に「頑張れ」と言うことは、全く励ましにならぬ

場合がある。そういうことはカウンセラーは熟知しているのであるが、結局の所、カ

⁹ 「砧」は一座一句物。異郷にある夫の帰りを待ちわびる妻の心情を詠む意がある。居所。

¹⁰ 「明け」と「明石」が掛詞。

¹¹ 「明石」から源氏物語のイメージをつける。「水鶏のうちたたきたるは、誰が門さしてとあはれにおぼゆ」

¹² 「水の鶏」は「くひな」の読替。連歌のリズムを配慮。

¹³ 後朝(きぬぎぬ)の別れ。「名残」は一座一句物。ここでは恋の名残。

¹⁴ 「夜」は可隔五句物。

¹⁵ 「うらみ」は一座二句物。

¹⁶ 「見てさますべき」とは、大事な前兆として覚えているべき夢。

¹⁷ 本歌とり「春の夜の夢の浮橋とだえして嶺にわかるる横雲の空」(新古今 春上 定家)「花は」もともと一座三句ものであったが、「のちに」新式今案で四句物となる。

ウンセラの話しも「頑張れ」ということを間接的に言っているだけだったということに気付いて、作者は何とも救われない気持ちになった。「頑張れ」という言葉が空転し、すこしも生きてこない状況というのは確かにある。そういう言葉が、意気消沈し氣力を失った人の魂に届かないこと、あるいは、その人自身のためではなくて、誰かよその人間ないし組織のために、その人を叱咤激励しているに過ぎないことに起因するのである。一体どうという言葉が、空転せずに、人を救うことができるのであろうか。

そこで、短歌ではなく俳句であるが

頑張るわなんて言つなよ草の花 坪内稔典

という作品を例にとって考えてみたい。実は、かなり以前のことではあるが、この句によって勇気づけられ「救われた」という感想を寄せられた女性のことを思いだしたからである。彼女は、「頑張るわなんて言つなよ」のあとに「切れ」をいれて読んだという。「頑張るわ」というところは、人為の世界の話である。そして、それとの対比において「草の花」というものそのものが登場する、その「草の花」の現前に撃たれたというのである。

頑張るわなんて言つなよ／草の花

「頑張れよ」とか、「頑張らなくても良い」とか言つのはあくまでも人間の世界の話なのであって、「草の花」は、かかることに関係なしに、自然体で眼前にある、「その草の花を見よ」というのがこの句の生命だろう。カウンセラの歌に欠けていて、草の花の句にあるもの、そして、読者を癒やす力のあるものは、このような人為を越える自然への眼差しなのではないだろうか。

ところで「人為を越える自然」ということを私は述べたが、これは更に説明を要するかも知れない。「自然」という語は多義的であって、それと対比されるものが何であるかによって、意味が変化するからである。哲学的な論議は後回しにして、もうひとつ、そういう意味での「自然」があたりかま啓示の如く登場する俳句を例にとって考察したい。それは、加賀の千代尼の俳句である。

¹⁸ 雲と「ちぎれる」は壽命。花と再会の約束をする意。石山の春景色で挙句。

この句については、鈴木大拙が『禅と日本文化』のなかで、芭蕉の「古池や」の句とならんで、禅の心、「真如」のなんたるかを俳句によって表現したものととして詳論している。

大拙は、明治以後の俳人の間では、この句があまり高く評価されていないことを知って大いに失望したと言われている。実際、正岡子規以後、近代俳句の作者達は、江戸時代にすでに人口に膾炙していた千代尼の掲句を「通俗的である」とか「偽善的な自然愛好」の句であると言って、酷評してきたのである。この評価の違いはどこに由来するのか。明治以後の近代の文学者が、宗教性と文学性を峻別し、俳句を文学として独立させようとしたことにその理由の一半を求めるところもできるが、それよりも、大拙が引用し、英訳した千代尼の句が、

- 1 朝顔に釣瓶とられて貰ひ水 (一般に流布しているかたち)ではなく、
- 2 朝顔や釣瓶とられて貰ひ水 (千代尼自身による晩年の改作)

という句姿であったことに注意したい。

(大拙は Oh the morning glory! The bucket made captive, I beg for water. という英訳で論じた)この句が、1の「朝顔に」の形で人々に記憶されたのは理由があると思う。江戸時代に女性の俳人は例外的存在であった。朝顔に釣瓶を採られて貰水をするという趣向は、男性俳人には思いつかない。そういう女性らしい心遣い、優しさを詠んだ句は、それまでにあまりなかったのではないだろうか。「朝顔に」の句姿のほつが分かりやすいのは、句に物語を感じるからである。そして、この物語性の故に、また、「とられて」と「貰ひ」のコントラスト、朝顔の「蔓」と、「釣瓶」との掛詞のような面白さの故に、この句は人々に愛唱された。しかし、千代尼は、後にこの句を自ら添削し、2の「朝顔や」の形に句を改めたのである。それはなぜだろうか。

「朝顔や」の句では、句の物語性は背景に退き、朝顔の咲いている景が前面に出る。千代尼の出逢った朝顔の美そのものが前よりも強調される。それが、切れ字「や」の働き

なのであろう。朝顔との一期一会の出会い、その束の間の輝きを千代尼は掛け替えのないものとして、そのまま詠みたかった。千代尼が貰い水をしようとうとうと、そのことは独立に朝顔はそこにある。朝顔は、いくなれば「聖なるもの」の顕現である。千代尼のほうは、朝の日常の仕事も続けなければならない。だから「貰い水」に行く。しかし、自分のそういう心遣いをむしろ背景に斥けて、ただ朝顔の咲いている朝の情景を前景に出すために、彼女は「朝顔に」を「朝顔や」に改めたのではないだろうか。「に」を「や」に改めただけであるとはいえ、俳句の伝えるメッセージの質には大きな違いが生じているように思う。その違いは、

1 「朝顔に」の句では、句の主題は、朝顔の自然なる佇まいに撃たれた作者の動きの方に向けられている。作者の自然にたいする心遣い、ないし優しさのほうに力点が置かれている。

2 「朝顔や」の句では、作者の心に生じた事柄は背景に退き、人間の思いや煩いを越えた自然そのものが、切れ字「や」によって直指されている。爽やかな早朝の叙景、作者と朝顔との一期一会の出会いが句の主題である。

「切れ」と疎句付け

「親句は教、疎句は禅」とは心敬の言葉ですが、この言葉のあとに、教と禅の一致という思想を付け加えるならば、それこそが連歌の付合の根本精神を要約したものとなるでしょう。教とは、仏の教えを誰にでもわかるように説いたものですが、禅は、私達の固定された発想、日常性のなかに埋没した仏の本質を目覚めさせます。

心敬の時代に流行していた連歌の特徴は、投句するものが前の句のことを考えずにそれぞれ身勝手な自己主張を展開するものであったと思われます。各人が派手な素材を好み、技巧を凝らして付け句をするが、前句を投じた人の心を無視している。そのために、連歌の技法のみが発達して、付合の心が無視される結果となりました。

「昔の人の言葉をみるに、前句に心をつくして、五音相通・五音連聲などまで心を通

はし侍り。中つ比よりは、ひとへに前句の心をば忘れて、たゞ我が言の葉にのみ花紅葉をこきまずると見えたり。されば、つきなき所にも月花雪をのみ並べおけり。さながら前句に心の通はざれば、たゞむなしき人の、いつくしくさうぞきて、並びぬたるなるべし。」

前句の人の心に通い合うものがなければならぬ。この考え方は、後世の人によって「心付け」とよばれるようになりますが、心敬の場合には、それは必ずしも「意味が通う」ということだけではなく、内容的にも言葉の上でも「響き合う」ものがなければならぬということの意味していました。

五音相通・五音連聲とは「竹園抄」という歌論書によると、和歌や連歌の音韻的なつなぎ方の親和性を表現する用語です。「響き」の親句のうち、子音が響き合うものを五音相通、母音が響き合うものを五音連聲と呼んだようです。たとえば、「やまふかき霞の・・・」はK音が響き合うので五音相通、「そらになき日陰の山・・・」はI音が響き合うので五音連聲です。

前句の人の心につけるとする場合、心敬が念頭に置いていたのは、新古今集の和歌の上の句と下の句のような一体性であったと思われる。ただし、ただの三句切れの和歌を合作するというのでは、付け句の独立性は失われ、前句の解説をするような従属的な関係になりますから、付け句は独自性と独立性を保ちながら、前句と親和しなければなりません。

心敬が理想とする連歌は、疎句付けでありながら、前句と響き合う付句です。新古今集の秀歌は、定家に典型的に見られるように、疎句表現のものが圧倒的に多いという特徴を持っています。それゆえに、疎句付けとは何か、どのような疎句付けが連歌に生命を与えるかということが心敬の議論のなかで重要な意味を持つてきます。

前句の心を承けることと並んで、前句の何を捨てるか、ということも連歌にとっては大切です。

「つくるよりは捨つるは大事なりといへり」

「捨て所」という言葉がありますが、付け句は、前句のすべてを承けてはならないのです。(すべてを承けるのは四手といって、連歌の流れをとめてしまう危険がある) かならず、前句の中のあるものを捨てて、新しい風情を付け加えなければならない。そうすることによって、前句から離れることによって、かえって前句の心を生かすことができる、というのが心敬の議論のポイントでしょう。

心敬がもっとも重んじた歌人は定家とその影響下にあつた正徹でした。疎句表現を内在させた和歌が、優れた連歌の規範となつていたということをお話ししましたが、それを裏付けるために「ささめごと」の本文から離れて、藤原定家の和歌を考察しましょう。

若き日の定家は和歌に様々な革命的手法を持ち込んだために、当時の人々にはなかなか理解されず、彼の歌は「達磨歌」(禅問答のような歌)だといって非難されました。一首の上句と下句が一見するところ直接的関係を持たずに別のことを述べているようでありながら、その実、両者の対比のなかで、独特の新しい詩情が成立するとき歌をかれはたくさん残しています。形式的には、575+77の三句切れであつたこれらの歌に内在する対話性が、のちに連歌の付合として生かされていくようになります。いくつかの事例をあげましょう。

仁和寺宮五〇首から

春の夜の夢のつきはしとだえして

峰にわかるるよこぐもの空

今よりは我月影と契りおかむ

野はらのいほのゆくすゑの秋

わたのはら浪と空とはひとつにて

入日をつくる山のはもなし

木のもとには日数ばかりをにほひにて

花も残らぬ春の古里

これらは、定家の同時代の歌人にはなかなか理解されませんでした。連歌が成立したあとの時代を知っている我々からすれば、定家のこういう作品は、まさしく連歌の上句と下句の付合を一首のなかに内在させている歌だということが分かります。それは歴史の順序にそって考えるならば、定家の歌の持っていた対話性、問答性が、後に連歌という形で顕在化したのだといっても良いでしょう。

定家といえは百人一首の選者でもありますが、この百人一首に選ばれた歌の多くは、上句と下句の間に対話性があることに気づかれるでしょう。そのゆえに多くの人に愛唱され、また歌歌留多のゲームとして愛好されました。上句を聞いて下句の札をとるといふゲームには、どこか連歌の付合に似た呼吸が感じられます。

新古今集は、それ以前の歌集と比べて三句切れの歌が多いのが特徴です。そして疎句表現の歌に秀歌が多く、それらは連歌のなかで本歌として引用されるようになります。

たとえば、式子内親王の

時鳥そのかみやまの旅枕

ほの語らひし空ぞ忘れぬ

とか、藤原良経の「祈恋」の名吟

幾夜われ波にしをれて貴船川

袖に玉散るもの思ふらむ

などの和歌こそが後の連歌の背景をなす世界であったといえましょう。

三句切れ疎句表現の和歌は決して新古今集のような王朝時代の作品に限ったことではありません。現代短歌でも、たとえば斎藤茂吉の次のような作品はどうでしょうか。

のど赤き玄鳥ふたつ屋梁にゐて

たらちねの母は死に給ふなり

死に近き母に添寝のしんしんと

遠田のかはづ天に聞ゆる

めん鶏ら砂あび居たれひつそりと

剃刀研人は過ぎゆきにけり

これらはすべて上句と下句が疎句付けになっている短歌です。

最後に、寺山修司の若いときの短歌

マッチするつかの間海に霧ふかし

身捨つるほどの祖国はありや

をあげましょう。これは寺山の代表作ですが、上句はある雑誌に出ていた俳句を寺山が借用したというので問題になりました。私の見るところでは、この短歌はもとの俳句とは別のものとして鑑賞されねばなりません。この短歌の詩情は、上句だけにあるのでも下句だけにあるのでもなく、両者がある緊張をはらんで対峙している疎句付の関係にあります。こういう種類の詩情こそ、連歌が追い求めているところのものに他ならないのです。

一 連歌に於ける「花」の句の扱い（東明雅篇 連句辞典等による）

（定座）

連歌では百韻で「四花七月」、歌仙では「二花三月」といい百韻では「花の句」を四句、「月の句」を七句、歌仙では「花の句」を二句、「月の句」を三句詠みこむ。「月、花の句」の詠まれるべき場所を「定座」というが、この「定座」も最初からきまっていたのではなく、「花の句」などは賞翫のもの故、たとえば歌仙では連衆が互いに譲り合い、折端の短句までいってしまつと、それでは賞翫の意が薄れてしまつたために、その前の長句である初裏の十一句目、名残の裏の五句目に必然的に詠まれる場所が定まっていたと思われる。百韻は四折であり「月の句」はそれぞれの折の表と裏に一句ずつ詠まれ、名残の折ではあっさりと終わらせるべき所であるから、そこに月と花の句があるのは煩わしいために「月の句」は詠まないことになっている。歌仙もこれに準じており、「花の句」はそれぞれの折の裏に詠まれることになっている。

（正花）

和歌では「花」といえば「桜」であるが、連歌では「花」といつても「桜」とは限らない。逆に「桜」といつても、それは「花の句」の扱いを受けないということである。四季折々の花には「桜」「牡丹」「木槿」とそれぞれであるが、それらの名を出して句作したときにはあくまでもその個有な植物に限定された花の印象だけになってしまい、連歌で意図する「花の句」としての意味がなくなってしまう。連歌での「花の句」は連歌的美の象徴としての「正花」として詠まれなければならない。これは「花の句」が一卷全体の「花」であり、「賞翫の惣名」であるとの考えからきている。つまり、定座に「花の句」として詠むことのできる「正花」には、賞美の意が込められていなければならないのである。「花」は、普通は春季としての扱いを受けるが、句の転じ方によっては「花の定座」が春だけではないこともある。そのよつなときに用いられるのが「他季の正花」である。俳諧の連歌を例にとると、夏には「余花」秋には「花相撲」「花燈籠」、冬には

「帰り花」「餅花」などがある。その他に「雑の花」としては「花嫁」「花婿」などが、正花として扱われた事例がある。

(花の句)

「花の句」は一巻の飾りである。連歌では、ただ単に「桜」といつてもそれは「花の句」としての扱いを受けないといったが、その理由は「花」といえば春の句とされるが、「花の句」は四季に咲く花々の美しさを含めての賞翫の総称を意味するものであり、「桜」といっただけでは植物個有の特性を表すだけで賞翫の意はないと考えられるからである。

以上、連歌における花の句の扱いに関する先人の所説を纏めてみたが、これらはあくまでも大体の標準的見解であり、絶対的なものではない。たとえば、「桜」が「花の句」としての扱いを受けた例もある。『猿蓑』に入集の凡兆・芭蕉・野水・去来四吟「灰汁桶の」歌仙では、名残の折の裏五句目に

糸桜腹いっばいに咲にけり

とあり、「花の定座」に「花」の詞がなく、代わりに「糸桜」が詠まれている。このことについて『去来抄』では、

卯七日、猿蓑に、花を桜にかへらるるはいかに。去来曰、此時、予花を桜に替んと乞。先師曰、故はいかに。去来曰、凡花はさくらにあらずといへる、一通りはさる事にして、花婿・茶の出花なども花やかなるによる。花やかなりといふも、よる所あり。畢竟花はさくらをのがるまじとおもひ侍る也。先師曰、さればよ、いにしへは四本の内一本は桜也。汝がいふ所も故なきにあらず。ともかくも作すべし。されど尋常の桜にて替たるは詮なからんと也。予、糸桜はら一ぱいに咲にけり、と吟じければ、句我儘也、と笑ひ玉ひけり。

という記述がある。

二 美のイデア（実相）

爰に私のあてがいあり。性花・用花の兩條を立たり。性花と者、上三花、櫻木なるべし。是、上土の見風にかなふ位也。中三位の上花を、既に正花とあらはず上

は、櫻木なれ共、此位の花は、櫻木にも限るべからず。櫻・梅・桃・梨などの、色々の花木にもわたるべし。ことに梅花の紅白の氣色、是又みやびたる見風也。然者、天神も御やうかんあり。又云、當道の感用は、諸人見風の哀見を以て道とす。さるほどに、此面白しと見る事、上士の證見「なり。然共、見所にも甲乙あり。縦ば、兒姿遊風なんどの、初花ざくらの一重にて、めづらしく見えたるは、是、用花也。これのみ面白しと哀見するは、中子・下子等の目位也。上士も一たんめづらしき心たて、是に愛づれ共、誠の性花とは見ず。老木・名木、又は吉野・志賀・地主・嵐山などの花は、既に、當道に縦へば、出世の花なるべし。かやうなるを知るは上士也。上下・萬民、一同に諸花褒美の見風なるべし。上士は、廣大の眼なるほどに、又餘花をも嫌ふ事あるまじき也。爲手も又如此。九位いづれをも殘さざらんを以て、廣覺の爲手とは申べし。「萬法一に歸す。一いづれの所にか歸す。萬法に歸す」と、云々。如此、その分 + に依て、自然「自然」に、面白き一體のあらんをば、諸花と心得べし。然れ共、兒姿の面白さと、成功の達人の面白さも、同心かとの不審をひらかんがため、性花・用花の差別を申分る也。(世阿弥、「拾玉得花」)

世阿弥は「九位」という述作に於いて、藝道の位を九つに分類しているが、そのうちの上三位をもって「性花」といつている。この場合、「性花」という言葉は、世阿弥にとつての「永遠なる美のアイデア」を、「桜の花」という具体的なイメージによって暗喩的に表現したものと云ってよからう。禅門で云う「見性成仏」の「性」は仏性であり、我々自身の内なる仏性を直観することが成仏であり、我々自身の外に仏を求めないと云う徹底した立場が貫徹されるが、世阿弥は能という藝道に於いて、美の本性を桜の花によってイメージ的に表現したのである。九位のなかで最高の位は、「妙花風」と呼ばれるが、世阿弥が禅門における「妙」の用法を念頭においていたのは間違いはない。

上位

妙花風 「新羅、夜半日頭明らかなり」

龍深花風 「雪、千山を覆ひて、孤峯如何か白からざる」

閑花風 「銀椀裏に雪を積む」

中位

正花風 「霞明らかに、日落ちて、万山紅なり」

広精風 「語り尽す山雲海月の心」

浅文風 「道の道たる常の道にあらず」

下位

強細風 「金槌影動きて、宝剣光寒し」

強麗風 「虎生まれて三日、牛を食ふ気あり」

麿鉛風 「木鼠は五の能あり。木に登ること・水に入ること・穴を掘ること・飛ぶこと・走ること。いずれもその分際に過ぎず」

(修道次第)

中初・上中・下後

下三位からはじめてはならず、中位の「浅文風」から初める。広精風が藝の分かれ目で、そこを突き抜けると、「正花風」から上三位へと上れるが、正花風へいけない役者は下三位に落ちる。上三位の藝に達しないものが下三位を演じてはならない。

しかし、上三位に達したものが、元の高さを失わずに下三位の藝を演じることが可能であり、場合によっては藝が高き位に停滞することを潔しとせず、変化をもたらすために、名人にのみ許されるものとする。このことを世阿弥は、却来、向却来といい、そういう位を「闌位(たけたる位)」ともいう。

「萬法一に歸す。一いづれの所にか歸す。萬法に歸す」という言葉は、多くの美しいものから一なる「美のイデア(妙花)」への帰還と共に、一なる美のイデアから多様な美しきものどもへの発出という往還の運動を表現するものである。したがって、世阿弥は九位に分けた位を単純なる上下関係に捉えるのではない。一度、上三位に達した後に、下位の美しきものに下降するのは意味のあることなのであり、また下品なるものも上品なるものに劣らぬ価値を有するが故に、能楽の「美」はあらゆる人に「愛敬」されるべきものでなければならず、決して一部のエリートのための専有物ではないというのが世阿弥の能楽論の特徴である。

三 住するところなき心 無常のなかに花を求める

まねに住するところ無くしてその心を生ず（金剛般若經）

人の心にめづらしきとみるころ、すなはちおもしるき心なり。花と、おもしるきと、めづらしきと、これ三つは、同じ心なり。いづれの花か散らで残るべき。散るゆゑによりて、咲くころあれば、めづらしきなり。能も、住するところなきを、まづ花と知るべし。住せずして、余の風躰に移ればめづらしきなり。（世阿弥「花伝」）

めづらしきといへばとて、世になき風躰をし出すにはあるべからず。（同）

時・をりふしの当世を心得て、時の人の好みの品によりて、その風躰を取り出だす。これ、時の花の咲くを観んがごとし。花と申すも、去年咲きし種なり。能もたと観し風躰なれども、物数を究めぬれば、その数をつくすほど久しし。久しくて観れば、まためづらしきなり。（同）

抑、花とは、咲くによりて面白く、散るによりてめづらしき也。有人問云、「如何無常心」。答、「飛花落葉」。又問、「如何常住不滅」。答、「飛花落葉」云々。

面白と見る即心に定意なし。さて、面白きを諸藝にも上手と云、此面白さの長久なるを、名を得る達人と云り。然者、面白き所を成功まで持ちたる爲手は、飛花落葉を常住と見んがごとし。（世阿弥「拾玉得花」）

ここで引用されている禅的なる問答の典拠は不明であるが、その内容は、対立規定の一致をとく大乘仏教の「矛盾的相即」の論理を、「飛花落葉」というイメージのかもしれない情意の空性のうちに感性的・美的に表現したものである。謡曲「簾」にも

飛花落葉の無常はまた、常住不滅の栄をなし

とある。世阿弥にとって「美の本質」は「時間において」「存続しないこと」によってその永遠性を現す。もし桜の花に散るということが無く、いつまでも咲き続けたとすれば、その花を愛でるといふことがあるだろうか。それは、まさに「散る花」であり「存続」に執着しないが故に、「美しい」。「飛花落葉」が無常であり同時に常住不滅であるとは、生は死によってあり、死は生に依つてあること、ゆえに生死一如の現実の生成流転のただ中にこそ「永遠の美」を現成すべし、という教えである。それは、時間と存在に関する独特の新しい見方であり、生死の根本問題に対して答える大乘仏教の空観―矛盾的相

即の論理 - を我々の美的構想力の情意の地平に射影し、観想と言語行為、身体的な芸術表現として現成せしめた物なのである。

蕉風俳諧のルーツ

心敬を「中世の芭蕉」と最初に呼んだのが誰であるのかよく分かりませんが、「ささめ」と、「ひとりごと」などの歌論書を読み、心敬の一座した連歌を読むにつけ、心敬から宗祇を経由し芭蕉に至る道筋が、はっきりと浮かんできました。

幽玄

中世の日本の美学理念の一つは「幽玄」です。この言葉は、論者によって様々に意味が変わりますが、心敬の幽玄論を見てみましょう。

心敬の幽玄論は、恋の歌ないし述懐の歌について云われている点に特徴があります。彼はまず白楽天の「琵琶行」から左遷された官吏の真情を揚子江上に弾く琵琶の音色にたとえた詩文

「尋陽江にもの音やみ、月入りて後、このとき、声なき、声あるに優れたり」

を重視します。つまり耳に聞こえる琵琶の音色も哀れであるが、その音がかき消えて、月も西の山に沈んだ沈黙の瞬間こそが、「声ある」さまにまさる、ということーここに幽玄の詩情の原点を見ます。

もうひとつは同じ白楽天の恋の詩、長恨歌の一節

春風桃李花開日

秋雨梧桐葉落時

です。これは楊貴妃を追慕する詩ですが、この詩の風体を「幽玄躰」とよび、「歌・連歌の恋の句などにも、この風体あらまほしくかな」と結んでいます。ここでは、恋の情念は、直接には詠まれていませんが、それらは余情として、詩文の行間の沈黙の中に切々と湛えられています。

心敬は恋の句と迷懷の句をとくに重視し、四季の景物を読む花鳥諷詠の句の上に置いています。恋と迷懷の句は、「胸の底より出づべきもの」であって、決して安直に詠むべきものでなく、他の句にまさって沈思しまた推敲することを薦めています。

たづ

語りなばその淋しさやなからまし芭蕉に過ぐる夜の村雨

の一首をしめし「巫山仙女のかたち五湖の煙水の面影はことばにあらはるべからず」と言ったのは心敬です。美の本質は、対象にあるのではなく、その背後の余情において暗示されるべき事。これが心敬の連歌の「さび」の美学の根本精神です。

「さび」の美学は、心敬以前にも俊成をはじめ様々な歌人が取り上げています。しかし、それらは、文藝上の最高の理念を表すという位置づけを持っているわけではありません。そついう高い位置をもつに至ったのは心敬の連歌論において他にはありません。

このみちはひとえに余情・幽玄の心・姿を宗として、言い残し
ことわり無き所に幽玄・感情は侍るべしとなり。歌にも不明体
とて、面影ばかりを詠ずる、いみじき至極のこととなり。

このような余情・幽玄の美の理念を作品に実現するためには、できる限り言葉をすくなくし、言外に深き余情を湛えさせねばなりません。このような連歌に於ける至極の境地

をさして、心敬は「ひえ・さび・やせ」という語を用いました。

昔、歌仙にある人のこの道をば如何やうに修行し侍るべきぞと尋ね侍れば、「枯野の薄、有明の月」と答え侍りしと也。

これは言わぬところに心をかけ、ひえさびたる方を悟り知れと也。境に入りはてたる好士の風雅は、この面影のみなるべし。

ここで心敬の言う「ひえ、さびたる」句を重んじる精神こそは、談林風の派手な俳諧から一転して、「誠の俳諧」を求めた芭蕉の「さび、しをり」の美学の源流にほかなりません。

孤心

連歌は「連衆心」がなければ巻くことができません。しかし、そのような付合のなかで、我々は、それぞれが単独者であるという自覚を持つ場合があります。そういう「孤心」を表明する心敬の付句をあげましょう。

「我が心たれに語らむ秋の空」という句に

荻にゆふかぜ雲にかりがね　心敬

「荻には夕風」、「雲には雁」がいて、秋の寂しさの中でもたがいとその心をふれあうこともできようが、この私には自らの心を語るべき相手ももつなくなってしまうた、という意味が含まれています。

私は、この付け句を見て直ちに芭蕉の最晩年の句

「この秋は何で年よる雲に鳥」を思わずにはいられません。後世の芭蕉が「雲に鳥」たものが、心敬の付句によってまざまざと蘇り、はじめてその意味が身にしみ次第です。

時雨の発句

応仁の頃、世のみだれ侍りしとき、あづまに下りてつかまつりける（新撰菟玖波集）

雲は猶さだめある世の時雨かな

心敬

おもふ事侍りしころ同じ心を（老葉）

世にふるもさらに時雨のやどりかな

宗祇

興のうちにして俄に感ずることあり、ふたたび宗祇の時雨ならでも、かりのやどりに袂をうるほして、きづから笠のうちに書きつけ侍る（洪笠銘）

世にふるはさらに宗祇のやどり哉

芭蕉

宗祇と芭蕉の句はよく知られてますが、こう並べてみると、心敬の句がもっともオリジナルであると思いました。宗祇の句は明らかに心敬を意識して作っています。そして芭蕉の句が宗祇の時雨の句を借りたことは明かです。心敬の句には応仁の乱を生きた作者の息づかいが聞こえます。雲は定めなきものですが、その雲でさえ「定めある」と思わせるような乱世を「時雨」によって象徴した作品です。

ありふれたものの詩情

「名も知らぬ小草花さく川辺かな」といふ発句に

しばふがくれの秋のさは水

心敬

発句の作者は蜷川親当で、後世の芭蕉の

「よく見れば薺花さく垣根かな」

を想起させる句です。こういう句を見ると、心敬の一座した百韻で読まれた連歌と芭蕉の俳諧の風雅の精神との近さが実感できるでしょう。

心敬の脇は、名もなき小草の花の「かそけき」有様を、秋の沢水の「冷え冷えと清みた」風情をもつてつけた句です。「しばふがくれの」水は、その身にしみるような清冽さを表には見せない。しかし、このような発句と脇の呼応の中に、心敬は「月花の名句」に勝る詩情を見いだしていたに違いありません。

蕉風俳諧の美学

芭蕉の俳諧の根本精神を表す言葉として「匂ひ」を取り上げましょう。

「附心は薄月夜に梅の匂へるが如くあるべし」（祖翁口訣）

薄月夜とは、雲などに遮られてぼんやりと月が見える様。くまなく見える月ではない。この美学は、心敬のいう幽玄の美学の系譜に属する。あらわなもの、明るすぎるものは、読者の想像力を働かせる余地がないが故に詩情を喚起しない。「薄月夜の梅の匂ひ」の「匂ひ」とく、かすかなるものほど、ほのかなるものなかに隠れている美を象徴すること。ここに蕉風美学の出発点がある。「匂ひ」とはそれをあらわす独特の用語。

「匂ひ」という言葉は、風雅の「風」と縁のある言葉です。風は、多くの言語では「霊」的なもの（インスピレーション）と同義であり、それ自体は言語で記しがたいものです。が、藝術や宗教の生命を象徴します。その風が「雅（みやび）」であって「俗」でないことを要求するのは「風雅」という言葉。芭蕉晩年の弟子の一人である惟然から、風雅とはどういうものかと尋ねられた芭蕉は、「匂ひに残して佛にたつ」ことだといっています。

（一葉集遺語）

「匂ひに残す」とは、匂ひのなかで匂ひを残して、却ってその「おもかげ」にたつことが風雅だということです。

従って、蕉風俳諧では、「言い尽くす」「こと」「言い畢ほす」ことが嫌われた。たとえば

下伏につかみわけばや糸桜

という句を去来が「糸桜の十分に咲きたる形容よく言ひ畢ほせたるにあらずや」と賞賛したのに対して、芭蕉は、

「言ひ畢ほせて何かある」

と答えたという。去来はそのとき初めて肝に銘じて「発句になるべきこととなるまじきこと」を知ったと回想しています。

「句ひ」は、しかしながら、発句のような短詩を成立させる技巧と見るべきではありません。技巧のような作為は、言うなれば「クサイ」のであって、こころの風光を漂わせる自然なる「句ひ」とは正反対のものだからです。

「附といふ筋は句、ひびき、面影、移り、推量などと形なきより起るところなり、心通せざれば及び難き処なり」(三冊子)

それでは、句附の実例としてどんな附合があるのかを見てみましょう。鬼貫が幻住庵の芭蕉のもとを訊ねたときの歌仙、「夏木立」の巻から例を引きます。

うすうすと色を見せたる村もみじ

芭蕉

に対して、どういう付けがよいのか。その場では、次の四句がだが、どれも芭蕉によって却下された。

一 下手も上手も染屋してゐる

- 二 田を刈りあげて馬曳いてゆく
- 三 田を刈りあげてからす鳴くなり
- 四 よめりの沙汰もありて恥かし

最後に

御前がよいと松風の吹く

文章

という付けが出たときに、はじめて芭蕉は印可したという。芭蕉の門弟達が、この附合を「匂ひ」付けと呼んだことは、俳諧芭蕉談のつぎの言葉に明らかです。

「御前がよいと云う松風は、うすうすと色を見せたる匂ひを受けて句となる。心も転じ、句も転じ、しまこそその力をとどめず、これを「にほひ附」といふ。」

蕉風俳諧のルーツ

貞門俳諧・談林俳諧から蕉風俳諧へー

貞門俳諧の実例

紅梅千句 (承応二年(一六五三)正月興行)

紅梅やか銀公のからころも

長頭丸

翠の帳と見ゆる青柳

友仙

堤つく春の日々記かきつけて

正章

よむむや川辺の道ゆきの哥

季吟

長頭丸とは貞門俳諧の師、松永貞徳の俳号。季吟は芭蕉の師。紅梅千句の出版に携わる。千句興行とは、春夏秋冬の句をそれぞれ発句にとって百韻を十巻連ねる興行で、百韻という。通常、春と秋を発句とするもの各三巻、夏と冬を発句とするもの各二巻、追加表八句を詠んで神社に奉納する。時に、貞徳は八十二歳、貞徳の俳諧がいかなるものであるかを後世に伝えるものとされ、一門の規範書となった。

発句は、漢の武帝の後、銀公の袖の香が梅花にうつり匂ひをとどめた」故事をふむ。附合は、紅梅 青柳 堤 川辺 日記 よむ のように、縁のあるもの、対照的なものを連ねる「もの付け」が原則。脇の「帳」は貴婦人の寢室の帳（とばり）であるが、第三の「帳」は堤の普請（堤つくの「つく」は築くの意）でつかう帳面。このように、掛詞によって意味をずらして付けることも行われる。

貞門俳諧の基本は、第一藝術である和歌や連歌をたしなむことの出来ない武士や町民を教化するための第二藝術として俳諧を位置づけたところにある。その俳諧は、連歌では使えない漢語や俗語を自由に使用したが、俳諧としての自律性、独立性に乏しいものであった。この紅梅千句にあらわれている句風は、談林派の俳諧師達から批判された。たとえば、岡西惟中は「俳諧蒙求」のなかで、「これらの句みな連歌の正真なり。又古事・物語も、かかる仕立ては全くありごとにて俳とも諧とも見えず」といって、俳諧は滑稽を旨とすべきで、その附合は、「無心」「つまり、意味のない」「そらごと」「であるほうが理屈抜きで面白い」というのである。

談林俳諧の実例

延宝三年（一六七五） 西山宗因江戸にて十百韻（千句）興行 開巻の表八句

さればここに檀林の木あり梅の花 宗因

世俗眠をさますつぐひす 雪柴

朝霞たばこのけむり横折れて 在色

駕籠かきすぐるあとの山風 一鉄

談林俳諧は、大阪の新興の町民たちに受け入れられた。貴族や武士ではない新しい階級の文藝としてである。その宗匠、西山宗因は、この千句興行のときはすでに七十一歳であったが、当時の江戸の俳壇を圧倒する気力の充実振りを示した。

宗因の付け方は、心附とよばれ、率直で自由闊達な詠みぶりが当時三十三歳の芭蕉に大きな影響を与えた。翌年芭蕉は、山口信章（素堂）との両吟で次のような二百韻（百韻二巻）を詠んでいる。

梅の風俳諧國に盛んなり	信章
こちとらづれもこの時の春	芭蕉
紗綾りんず霞の衣の袖はへて	同
儉約しらぬ心のどけき	章
してここに中頃公方おはします	同
かた地の雲のはげて淋しき	蕉
海見えて筆の雫に月すこし	同
趣向うかべる船の朝霧	章

「梅の風」とは梅翁こと西山宗因の談林風をさし、宗因の十百韻に和したものだ。

第三の芭蕉の句は、大阪町民の華美な出で立ちを詠んだものであるが、次の四句では、それを風刺している面白い。公方とは足利義政あたりを指す。芭蕉の「かた地の雲のはげて淋しき」は、漆器の堅地の雲のはげかかった茶器を詠んで、茶道の「さび」の精神をもって承けたもので、後年の芭蕉の附（心付け、匂い付け）を思わせる。

芭蕉はのちに「上に宗因なくんば、我々が俳諧今以て貞徳が涎をねぶるべし。宗因はこの道の中興開山なり」と言ったが、同時に談林の華美な詠みぶりを批判する視点も持ち合わせていたと言つべきであろう。

大阪の新興の町民文化を背景とする談林俳諧は、奔放かつ無軌道な詠み方が、やがて質よりも量を重視する「早口俳諧」、井原西鶴の「矢数俳諧」にいたり浮世草子の世界へと吸収されていく。

「近年俳道の盛んなるに任て、千句万句など名付け、早口の俳諧を好むこと、誠に何

の味もなき事なり。句は沈思して一句にても心をとめてし出すこそ面白けれ」(岡西惟中)

脱談林の動き 漢詩文調の採用による新風を起す。

天和元年(一六八一)「七五〇韻」(百韻七卷、五〇韻一巻)の刊行によって、京都のアマチュアの俳人(遊俳)である、信徳、春澄らから革新の運動の呼びかけが江戸に送られる。これに芭蕉は、同志の才丸、弟子の其角、揚水とともに二五〇韻をつけて、「俳諧次韻」を興行、七五〇韻と併せて千句とした。

鷺の足雉脛長く継添えて

桃青

這句以莊子可見矣

其角

禅骨の力たはゝに成までに

才丸

しばらく松の風にをかしき

揚水

天和二年(一六八二)「武蔵曲」天和三年「虚栗」の刊行。

其角(当時二三才)による虚栗序文「此道今人捨如土 夙よ世に捨はれぬ虚栗」

虚栗調の歌仙の例

酒債尋常往処有

人生七十古来稀

詩あきんど年を貪る酒債哉

其角

冬湖日暮て駕馬鯉

芭蕉

干鈍ぎ夷あひすに閑をゆるすらん

同

「宗因用ひられて貞徳すたり、先師の次韻起て信徳が七百韻おとろふ。先師の変風におけるも、虚栗生じて次韻かれ、冬の日出て虚栗落つ」（許六「青根が峯」）

芭蕉俳諧七部集 冬の日 より

「こがらし」の巻

笠は長途の雨にほころび、帟衣かみこはとまりとまりのあらしにもめたり。侘つくし
たるわび人、我さへあはれにおぼえける。むかし狂哥の才士、此國にたどりし
事を、不圖おもひ出て申侍る。

¹⁹狂句こがらしの身は竹齋に似たる哉

芭蕉

²⁰たそやとばしるかさの山茶花

野水

¹⁹ 癸句 冬 人倫（竹齋・身） 旅

「狂句こがらしの身」は、風狂の人芭蕉の自画像である。「狂」は「ものぐるひ」であるが、世阿弥によれば、それは「第一の面白尽くの藝能」であり、「狂ふ所を花にあてて、心をいれて狂へば、感も面白き見所もさだめてあるべし」とされる。「こがらし」は、「身を焦がす」の含意があるので、和歌の世界では、消えわびぬうつろふ人の秋の色に身をこがらしの森の下露（定家・新古今集）のような「恋歌」がある。芭蕉はそれを「狂句」に、「身を焦がす」という意味の俳諧に転じている。さらに「木枯らし」で冬の季語となるが、同時に、「無用にも思ひしものを数医者（くすし）花咲く木々を枯らす竹齋」という仮名草紙「竹齋」の狂歌をふまえつつ、名古屋の連衆への挨拶とした。

²⁰ 脇 冬 人倫（誰） 植物（うつろもの） 旅

「とばしる」は元来、水が「進（ほとばし）る」の意味で、威勢の良い言葉。芭蕉を迎え新しい俳諧の實驗を行おうとしていた名古屋の若い連衆の心意気を感じる。「旅笠」に山茶花の吹き散る様を客人の芭蕉の「風流」な姿に擬して詠み、「風狂」の人である芭蕉に花を添えたと見たい。

21 有明の主水に酒屋つくくじせて

荷兮

22 かしらの露をふるふあかむま

重五

晩年の芭蕉の俳風 あらびと軽み

「俳諧あらび可申候事は・・・、ただ心も言葉もねばりなく、さらりとあらび仕候事に御座候。」(元禄七年五月十三日、浪化宛去来書簡)

晩年の芭蕉の境涯を示すものとして良く言及される「かるみ」と「あらび」とは如何なる関係にあるか。また、「あらび」と「かるみ」とは何処が違うのか、とくに「あらび」という言葉を芭蕉や去来が如何なる意味で使ったかを正しく捉えるのは難しい。この言葉は古くからあるが、その元来の意味は要するに「荒らび(洗練されていない、粗野である)」「ことだらう。元来は悪い意味で使われた言葉ではないか、と思う。「荒びたる句」とは、風雅の精神とは矛盾する句、素人のような句という意味があったにちがいない。それを敢えてプラスの意味に転じて使うところが、俳諧の俳諧たるところではある。

蕉風俳諧が俳諧の初心である世俗にたちかえり、俗語のエネルギーを吸収しつつ、「世俗の直中における風雅」を目指そうとした、そのへんに「あらび」が、蕉風俳諧のキーワ

21 第三 秋 月(光物) 夜分 居所

第三は、冬から秋へと転じ、有明の月を詠んだ。前句の「とばしる」は水に縁があることばであり、「たそや(誰か)」という間に「主水(元々は宮中の水を司る役人、のちに人名として使われる)」で応じた。俳諧式目では、人倫の句は普通は二句までであるが、役職名は人倫から除外される。なお、この歌仙の詠まれた貞享元年は新しい暦が採用された年であるが、その暦を作った安井算哲の天文書によると、「主水星」とは水星のことである。秋、新酒をつくるために、有明の月の残る黎明、主水星のみえるところに、酒の仕込みをはじめめる圖。客人である芭蕉に、まず「一献」というニュアンスもあるかも知れない。

22 表四 秋 降物(露) 動物(つじきもの 赤馬)

和歌の世界では、月と露の取り合わせはあるが、ここでは「秋の露や袂にいたく結ぶらむ長き夜飽かず宿る月かな(後鳥羽院)」のように「涙の露」という意味になることが多い。ここでは、そういうしめやかな情念ではなく、おそらく、荷駄に新酒を積んだ赤馬を出したのであろう。露は、おそらく「甘露」の意味をこめて、新酒の香にむせている圖としたほうが俳諧的である。

ードとなる事情が潜んでいる。

一見すると俗っぽい、荒々しい表現の中に、高雅な表現でも及びも付かないような詩情が表現されることがある。

浪化、去来、芭蕉の三吟歌仙を例にとると

につと朝日に迎ふよこ雲 芭蕉

は俗語の「につと」を冒頭に置く、文字通り「荒っぽい」句だと思う。あえていえば素人臭い措辞。この時期の芭蕉は、どちらかといえば、凝った句作り、格調たかく見える句（しかし、その實は陳腐な句）を避けることをモットーとしていたと思う。

能楽論では、一度名人の位に達したものが、その位置に満足せずに、あえて俗な表現、掟破りの芸風を示すことを「闕位（たけたる位）」という。一度高雅な表現を身につけたものが、それに満足せずに、自己を否定して、もういちど世俗の世界に帰っていくという意味が込められる。

「去来抄」の先師評では、上の三吟歌仙の付句が引かれている。去来は、最初は

につと朝日に迎ふよこ雲 芭蕉

すつぺりと花見の客をしまいけり 去来

と付けたが、これでは、俗語が重なって煩わしい。つまり、「につと」「すつぺりと」と続いて品のない句になってしまった。世俗に世俗を続けることは芭蕉の望むわけではないと直観した去来は、

につと朝日に迎ふよこ雲 芭蕉

陰高き松より花の咲こばれ 去来

とした。これは一転して連歌風の格調の高いつけにみえる。俗な前句に高雅な景をつけ、しかも、定家の

春の夜の夢の浮橋とだえして峰にわかるるよこぐものそら

の面影付になっている。こういつ付句は、たとえば「冬の日」の時代の蕉風俳諧を思わせるものである。しかし、晩年の芭蕉は、こういつつけかたにマンネリズムを感じていたのではないか。「陰高き」という連歌的な凝った表現を嫌って、素人にも分かりやすい俗語を選び、去来の句をひと直しして

にいつと朝日に迎ふよこ雲 芭蕉

青みたる松より花の咲こぼれ 去来

これが、この時期の芭蕉の目指した付け方なのである。

此秋は何で年よる雲に鳥 (病床吟)

宮坂静生氏によると、「この句こそが」「あらび」「の生涯句であるという。たしかに「此秋は何で年よる」という口語的な表現と「雲に鳥」とのあいだの「切れ」のすさまじさは、鬼気迫るものを感じる。俗語を詩語に転じるとか、おもくれを嫌い、平明な表現を尊ぶという点では「かるみ」と共通しているが、「あらび」には「かるみ」にはないもの、あえていえば鬼神をもおどろかす詩情の冴えがあるよつだ。

「荒び」「荒き」と「が」元来、負の評価を表す言葉であることは、北村季吟の次の用例を見ると判る。

「古今集の俳諧歌について」この俳諧歌はざれ歌といふ。利口したるやうの事なり。又、俳諧といふ事、世間には荒れたるやうなる詞をいふと思へり。「の集の心さらにしからず。ただ思ひよらぬ風情をよめるを俳諧といふなりと申されし。されど、荒き事をもま

じへたるなり」(埋木)

この「あらび」を正の評価語として使用した例が、去来の浪化宛書簡の次の箇所である。

「俳諧は『さるみの』『ひさし』の風、御考被成候而可被遊候(おかんがへなされてあそばさるべくさうらふ)。其内、『さるみの』『三吟八、ちとしつゝミたる俳諧にて、悪敷いたし候へば、古びつき可申候まま、さらさらとあらびにてをかしく可被遊候(あそばさるべくさうらふ)。俳諧あらび可申候事)まつすべくさうらふこと(八、言葉あらく、道具下品の物取出し申候事にて八無御座)ござなく、ただ心も言葉もねばりなく、さらりとあらびて仕候事二御座候。尤(もつとも)、あざき言葉、下品の器も用ひこなし候が、作者の得分にて御ざ候。嫌申にては無御ざ候(いぢななくせいひら)。」

去来は『さるみの』『ひさし』の俳風を学ぶようすすめているが、自分も加わった三吟歌仙を「沈んだ俳諧で出来が悪く古びている」と否定的な評価を述べ、「ひさし」は「はなやかな俳諧」であると評している。「さらさらとあらび」て面白い句作りをすべきだと言う去来のことばが、「さるみの」と「ひさし」を対比して、前者を「しずんだ」悪しき古びた俳諧として、後者を「はなやかな」俳諧として評価する文脈で書かれていることに注意すべきであろう。

ここで言及されている猿蓑の三吟とは、凡兆・芭蕉・去来の歌仙である。

市中は物のひほひや夏の月 凡兆

あつしあつしと門かどの聲 芭蕉

二番草取りも果たさず穂に出て 去来

とつづく優れた歌仙であつて俳諧の新古今集といわれた猿蓑に相応しい歌仙である。去来は、じみで古びていると否定的な表現を穿いているが、それは裏を返せば、猿蓑には「さび」の美があるということでもある。事実、其角はこの歌仙の芭蕉の恋の付句を評つて

「この句の銚(サビ)やう作の外をはなれて日々の変にかけ、時の間の人情にうつりて、しかも翁の衰病につかれし境界にかなへる所、誠にをろそかならず」(雑談集)

と言っている。冬の発句、それも時雨を季題とするものを巻頭に置く猿蓑は、その序を書いた其角にとっては「さび」の美を表現した句集である。そして、其角は、去来が「軽み」の俳風とよび、また「はなやかな」俳諧と呼んだ「ひさご」は評価しなかった。これは、其角と去来の芭蕉没後の俳諧の道のあり方と関連するであろう。