

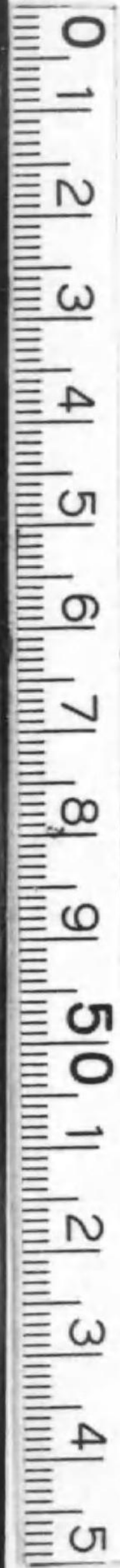


910. 8-N776ウ



1200500754883

0.8
76
)



始



910.8
N776
(15)



前京都帝大
大藏

穎原退藏著

俳諧文學

日本文學大系・第十五卷

東京 河出書房



754
1

はしがき

本書は何が俳諧文學であるべきかを説いたものではない。何が俳諧文學であつたかを明かにしようと試みたものである。だから今日一般に俳壇の問題とされて居る定型・非定型、有季・無季論等の如き研究題目には觸れて居ない。それは過去の俳諧文學に於いて、むしろ問題以前の問題にすぎなかつたからである。それよりはいかなる文藝的要求が俳諧を生んだか、貞徳・宗因によつていかにそれが指導されたか、芭蕉俳諧に於いて俳諧の文藝性がいかに確立されたか等々の問題について、その正しい理解を得る事が本書の任務でなければならぬ。即ち俳諧の歴史的事實に基いて、その文藝的特性を捉へる事を目的としたのである。もとよりこゝにその目的は完全に果されて居るとは言へないだらう。だが少くともかうして過去を語る事は、たゞ過去を語るに終るものではない。明日の俳諧文學の動向を決定する爲の最も根本的な用意となるべき筈である。この極めて見易い道理の前に、「何が俳諧文學であつたか」への人々の關心が、本書によつて些かでも進められれば幸である。

最初の豫定では、終に「俳文と俳詩」の一項を設けて、俳文竝に支考一派の和詩、蕪村の春風馬堤曲等の特殊な作品について説きたいと思つたが、紙数の制限と原稿メ切の都合上省略せねばならなくなつた。しかし俳文については、序言で若干論及しておいた通り、要するに俳諧文學としては便宜上附帶的に取扱ふべき性質のものであるから、割愛しても多く不都合はなからう。又俳詩については、最近ある雑誌に小考を發表したものがあつて、他日機會を得てこれに補訂を加へたいと思つて居る。

昭和十三年六月二十日

窓前の梧桐に雨の音を聞きながら

穎原退藏識す

俳諧文學 目次

序

言……………九

俳諧文學の名目——俳諧、俳句、俳文學、俳諧文學——俳諧文學の本質的解釋——俳諧性の問題——通俗性を根柢とした文藝——實際上の分類的標準

一 俳諧と連歌……………一六

俳諧の連歌——連歌の起源——平安朝の連歌——長連歌の發生——鎌倉時代の連歌——連歌の最盛期——連歌の文藝的特性——俳諧の發生——滑稽調の連歌——自由性の要求——山崎宗鑑——『俳諧連歌抄』——同書に於ける俳諧の特質——荒木田守武——獨吟千句の史的地位

二 俳諧の通俗性……………三

—

松永貞徳——貞徳の俳諧観——俳諧の滑稽性——連歌と俳諧との區別
——俳言——貞徳の指導精神——連歌への從屬的關係——時代の一般
的指導原理——俳言の通俗性——俳言の文藝的意義——式目の制定——
指合去嫌——俳諧の作者

二

西山宗因——談林と貞門との論争——談林俳諧の特質——寓言說——
譬喻的手法——俳諧の通俗性と自由性との擴充

三 蕉風の俳諧………

—

談林俳諧に對する文藝的反省——鬼貫の誠の説——芭蕉の風雅觀——
寂・葉・細み——蕉風の展開——『虚栗』時代——漢語の使用と詩境の
擴充——『冬の日』から『猿蓑』へ——俳味——芭蕉と西鶴——芭蕉

……… 六

4

の生立——芭蕉の世界觀——不易流行——『炭俵』の輕み——俳諧の變
と新

二

蕉風時代の俳壇——蕉門の十哲——其角——嵐雪——去來——丈艸——
許六——支考——杉風——野坡——越人——北枝——その他

四 天明の俳諧………

—

享保時代の俳壇——其角の洒落風——沾徳一派の譬喻體——美濃風——
伊勢風——淡々・野坡等——五色墨の運動——蕉風復歸の曙光

二

天明中興の俳壇の大勢——「芭蕉へ復れ」の精神——麥水の貞享復古論——
俗談平話を正す——涼袋の片歌說——古典復興の時代的傾向——
曉臺の『秋の日』——蕪村——蕪村の離俗說——蕪村の古典趣味——蕪

……… 二四

5

村の門流——樗良と伊勢風——關更の『有の儘』——白雄の『加佐利那止』——蓼太の平俗調——その他の人々——涼袋・也有・太祇——江戸後期文藝の特性と天明の俳諧——雜俳

五月 竝 調……………一七

化政時代——一般平明化——社交性と趣味性——代表的作家——一茶

二

天保時代——風雅の習俗化——月竝調——俳諧の傳系——蒼虬・櫻室

・鳳朗——明治の俳諧革新

結 語……………一五

滑稽の文藝——俗談平話の文藝——俳味の擴充と傳統への反省——發句と連句——結語

俳諧文學

穎原退藏

俳諧文學



序言

俳諧文學の名目——俳諧、俳句、俳文學、俳諧文學——俳諧文學の本質的解釋——
俳諧性の問題——通俗性を根柢とした文藝——實際上の分類的標準

俳諧文學といふ題目は著者自ら選んだものではない。恐らく本大系の立案者が、物語文學・
戰記文學・隨筆文學等々と相竝ぶべき名目として、便宜的な立場から定めたものであらう。し
かし俳文學若しくは俳諧文學の名は、從來からすでに用ひられて居る所で、勿論今新たに命

ぜられたものではない。而して特にこれらの名稱が用ひられる場合、俳諧あるいは俳句等の名稱といかなる概念の相違があるか、それについてはなほ嚴密な學問的規定は存しないと云つてよい。一般に常識的な解釋に従つて用ひて居るやうである。即ち俳諧は發句・連句の作品を通じて言ひ、俳句は特に發句のみの名稱とされ、俳文學若しくは俳諧文學は俳諧に關聯した文藝作品の總稱と考へられるのが普通である。今本大系を執筆するに當つても、既に俳諧文學が學門的分類による名目でない以上、このやうな一般の常識的解釋に従つて差支ないであらう。だが「俳諧に關聯した文藝作品」といつたやうな定義が、所詮便宜的に考へられたものにすぎないとすれば、これを學的研究の對象として取扱ふ場合、幾多の疑問が出て來るにちがひない。例へば芭蕉の『奥の細道』が俳文として俳諧文學の分野に屬するものならば、西鶴の『名殘の友』の如きは何故同様に分類されないのであるか。その中には全く小説的構想をもたない短篇もあるのである。文中に俳句が交へてないからといふやうな幼稚な答は、中學生すらも満足させる事が出來ないであらう。それなら又中川喜雲の『京童』などは、當然俳諧文學の中に加へてもよい事になる。鬼貫の『ひとりこと』や、乙州の『それ／＼草』等は俳諧文學であるか隨筆文

學であるか。俳人の作だから俳諧文學だといふやうな區分には、勿論何の根據も認められない。よつてこれらの疑問に處する爲に、一往俳諧文學の本質的な解釋を試みておきたい。

俳諧文學を考へるには、文藝に於ける俳諧性の問題が先に決定されねばならぬ。俳諧文學とは即ち俳諧性を根柢とした文藝作品の謂ひとするのが、その名稱に對する最も合理的な解釋だからである。而して俳諧性とは言ふまでもなく俳諧の文藝的特性をさして居る。だが俳諧の文藝的特性は以下に於いて述べる如く、貞門時代・談林時代・蕉風時代等によつて、それ／＼大きな差異をもつて居る。例へばその發生以來最も重要な特性とされたものは滑稽である。俳諧の字義は正にこの特性を示すものであつた。だからこの點を重視するならば、俳諧文學は即ち滑稽文學の義として解する事も出來るであらう。然るに俳諧が眞にその文藝性を確立し得た後に於いて、滑稽はもはや決してこの文藝の本質的要素と見なさるべきものではなくなつた。芭蕉以後の俳諧を以て俳諧の本體とすべきであるとしたら、當然右のやうな解釋は撤退されねばならぬ。さうして俳諧の發生以來、芭蕉以後までを通じて變らない俳諧の特性を求めらば

それは和歌連歌の貴族性に對すべき庶民性乃至通俗性であつた。貞徳から宗因へ、宗因から芭蕉への俳諧の展開は、要するにこの通俗性に對する文藝的解釋の深化を示すものと言ひ得るであらう。即ち俳言から俳味へと移つて、こゝに俳諧の文藝性は確立されたと見るべきである。而してこの俳言と俳味とは、畢竟庶民生活の様式に根ざした通俗性が、一は専ら文藝的用語として、一は特殊な文藝美の世界として求められたものに外ならぬ。俳諧性の問題の解決が、このやうな立場で正當に認められるとすれば、俳諧文學とは即ち通俗性を根柢とした文藝の義とせねばならなくなる。随つて近世に入つて新たに興つた多くの庶民文藝は、すべて俳諧文學の領域に屬するものと見るべきである。この結論は一見甚だ不當のやうであるが、もし貞門の俳諧と假名草子、談林の俳諧と浮世草子等の相關した性質について考へるならば、それが少しも不當でない事に氣づくであらう。例へば

螢 火 は 川 の 瀬 中 の や い と 哉 (犬子集)

が俳諧であるのは、そのをかしみが「瀬中(背)」、「やいと」といふ俳言の通俗性に求められて居るからである。

郭 公 た か ね (高嶺、高音) に 名 の る 山 路 哉 宗 砌

が連歌であるのと、異なる所は要するにその點のみであつた。それと全く同じやうな關係が、假名草子でも見られるであらう。例へば『竹齋』の一節

不破の關屋の板庇、戸板も壁も崩れはて、衣は薄し咳氣がいきして、漬も垂井の宿につき、薬を飲めば禁物は、ひえ(冷、神鳥)の物とて大垣(柿)の、云々。

といふ如きは、畢竟俳言の道行文に外ならないのである。その俳言が單にかうした技巧的な用語たるにとゞまらず、遂には庶民の現實生活の描寫として新しい文藝的意義を發揮して來た時それは西鶴の浮世草子となつた。その間の展開に、談林の俳諧が俳諧の通俗性とこれに伴ふ自由性とを、極度に擴充させた事と深い交渉をもつ事は言ふまでもない。

俳諧文學を俳諧性を根柢とした文藝と解し、而して俳諧性の本質が通俗性にあると認められるかぎり、以上のやうな結論からその領域は頗る廣い範圍に互らねばならないであらう。しかし文藝研究の實際に當る場合、そのやうに廣汎な領域を含む分類は、多くの不便を感ずるにち

がひない。所詮俳諧性の問題を中心として論ずる事は、江戸時代のあらゆる庶民文藝に通じた一般的特性を理解する爲にのみ、その分類の合理性が認めらるればよいのである。実際にはもつと小さな範囲を定むべき標準が設けられねばならぬ。それについて第一に考へられる事は形態的特性による分類である。即ち俳諧の連歌といふ伝統的な形式を備へたものに限る事である。それは結局従来俳諧の名で呼ばれるものと全く同一の範囲に歸する。更に所謂俳文や蕪村の春風馬堤曲のやうなものまでを含めるには、今少し別な標準が必要となつて来る。だが今俳文に適當な定義を與へようとする、それに對する合理的な根據を見出す事は甚だ困難である。例へば假に俳諧の文藝的特性を要素とした文章と解する事によつて、貞徳時代の俳言を用ひたをかしみの文、芭蕉時代の俳趣を味はふべき文等を選び出す事は一往可能ではあらう。許六も『風俗文選』に俳諧文章の一格を論じ、鄙言漢字を用ひてしかもその精神は和歌に同じく縦横自在を盡してなほ一篇の趣意を存するものだと言つて居る。これは芭蕉が俳諧の文藝性を確立した趣旨と全く同一の標準によつて居るのだ。けれども前に述べた如く、すでにそのやうな文藝的特性は、假名草子から浮世草子にも共通なものであつた。西鶴の小説は鄙言俗語を用

ひて、庶民生活の中に新しい物の衰れを見出したものとも言ひ得るのである。だから單に俳言を用ひた文章といふのでは勿論、許六の如く蕉風俳諧の根本義から論じても、實はその限界を正確に定める事は不可能である。結局は隨筆體で俳諧趣味に富んだ文章と言つたやうな、極めて漠然たる標準で處理する外はない事になるだらう。故に俳諧文學の領域を截然と區分する爲には、形態的特性による外適當な方法はないと言はねばならぬ。さうしてなほ實際上便宜的な立場から、その制作に俳諧と比較的多くの關係をもつ散文もしくは韻文を、附帶的に包含せしめる程度を以て、最も穩當な分類とすべきであらう。結論は即ち常識的解釋以上には出ないのであるが、俳諧文學の名目に對する概念だけは、こゝに明かにし得たと信ずる。

一 俳諧と連歌

俳諧の連歌——連歌の起源——平安朝の連歌——長連歌の發生——鎌倉時代の連歌——連歌の最盛期——連歌の文藝的特性——俳諧の發生——滑稽調の連歌——自由性の要求——山崎宗鑑——『俳諧連歌抄』——同書に於ける俳諧の特質——荒木田守武——獨吟千句の史的地位

俳諧はもと俳諧の連歌の略稱である。俳諧の連歌とは正式の本連歌に對して、餘興的に行はれた滑稽調の連歌をいふ。俳諧とは即ち滑稽の謂である。元來連歌は韻文の形式による一種の唱和問答ともいふべきものに始まつたので、通説には日本武尊が御東征の歸途、甲斐の酒折宮で火燒翁と問答せられた

にひばりつくばを過ぎて幾夜か寝つる
かかなべて夜には九夜日には十日を
尊翁

をその起源として居る。これは五、七、七の所謂片歌と稱する體であるが、このやうな片歌で問答する事は、古代には屢々行はれたものらしく、古事記神武卷には伊須氣余理媛命と大久米命との片歌の唱和等も見える。而して後ち萬葉時代に五七五七七の所謂短歌の形式が發達するに伴ひ、唱和問答もまたこの形式によるものが起つた。今日文獻に見える最も古い例は、萬葉集卷八に

尼作三頭句一竝大伴宿禰家持所誂尼續三末句一等和歌一首

佐保河之水乎寒上而殖田乎

刈流早飯者獨奈流倍思

尼作
家持續

とあるもので、後世の所謂連歌の體はこゝに初めて見出されるのである。

連歌は又聯歌とも書き、その名目は平安朝の中期頃から起つたらしいが、連歌そのものは勿論それまでも屢々行はれ、例へば伊勢物語の狩の使の條には、盃の裏に歌の本と末とを書い

て男女が應答した話があり、拾遺集卷十八には

中將に侍りける時右大辨源致方朝臣の
もとへ八重紅梅を折りてつかはすとて

流俗の色にはあらず梅の花 右大將實資
珍重すべきものところ見れ 致方朝臣

の如き唱和の歌が、十二句六首も收められてある。その他平安朝時代の物語歌集等に見える實例はなほ多いのであるが、特に連歌の名目が起つた中期以後は一層盛んとなり、勅撰の歌集たる金葉集に連歌の部目まで設けられる有様であつた。又この間には上句に下句をつぐだけでなく、下句に起つて上句を附ける新形式も試みられた。かうして平安朝に於ける連歌は、一首の和歌を二人でよむ形式のものとして發達した。しかしそれは出來上つたものを一首の和歌として鑑賞するのではなく、専らその唱和應答の巧妙さに興味を中心が置かれて居たのである。だから連歌の要素をなすものは一種の機智で、例へば金葉集に載する

田にはむ駒は黒にぞありける 永源法師

苗代の水にはかけ(影と鹿毛)と見えつれど 永成法師

和泉式部が賀茂にまゐりけるにわらうづ
に足をくはれて紙をまきたりけるを見て

ちはやふるかみ(紙と神)をば足にまく物か 神主忠頼
これをぞしもの社とはいふ 和泉式部

等によつても、ほどその性質は知られるであらう。いはゞ頓智問答式の滑稽がこゝでは喜ばれたのである。だから平安朝時代の連歌は、決して和歌と同様な眞面目なものとは見なされて居なかつた。金葉集以後再び勅撰集にその部目が設けられなかつたのもその爲であらう。所詮當時の連歌は、やはり一種の餘興的文藝にすぎなかつたのである。然るにこの二句の連歌が次第に三句四句と続けられ、遂に所謂長連歌の形式が定まると共に、その文藝的性質は全く一變するに至つた。

○ 長連歌がいつ頃から發生したかは明かでない。しかし二句の唱和から一躍して五十句・百句

と續けるやうな新形式が起つたとも思はれない。恐らく二句から三句、三句から四句と續ける中に、自ら長い形のものも行はれるやうになつたのであらう。續世繼にはくさり連歌といふ名目で

奈良のみやこを思ひこそやれ

八重櫻 秋のもみちやいかならむ

しぐるゝたびに色やかさなる

と三句續いた形が見える。たゞし袋草子によれば鉤連歌の發句は必ず本句、即ち五七五の句でよむべきものであつたといふから、右の三句はある一部分の抄出にすぎないものと思はれる。だから當時の所謂くさり連歌の正體は、今後新しい資料が発見されないかぎり知る事が出来なわけであるが、とにかくその最初の句を發句と呼び、又若干の作法も存した事等が袋草子で窺はれるので、すでに平安朝の末期には長連歌もある程度の發達を遂げて居た事が推定される。しかし發句に特別の形式があつたか、句數に一定の制限があつたか等々の事については全く分らない。たゞ續世繼の作例によると、くさり連歌が普通の連歌の如く機智滑稽を主として

居ない事が特に注意されるのである。勿論僅かに一二の例から直に推定は下せないが、すでに句數が數句乃至數十句に及ぶとすれば、そのすべてを頓智即妙の唱和で續けるといふ事は困難である。随つてくさり連歌が漸く連歌本來の特質たる滑稽味を失ひ、和歌と同様な境地に傾く事は自然の趨勢であつたらう。

平安朝の末期に起つたくさり連歌は、かうして既に普通の連歌と特色を異にして來た事が窺はれるが、當時連歌の本體はもとよりなほ二句の唱和にあつたのである。だからこそ句數を多く連ねるものを、別にくさり連歌の名で呼び、これを連歌の特殊な一體としたのである。しかし鎌倉時代に入り後鳥羽天皇の頃長連歌が急速な展開を示すに及び、連歌といへばもはや長連歌をさすものの如くなつた。後鳥羽院宸記・明月記等によれば、建保・嘉祿の頃にはすでに百韻・五十韻・百二十韻等の形式が完成されて居た事が知られ、それと共に連歌の内容にも大きい變化を齎らすに至つた、たゞし當時の百韻・五十韻等の作の全貌は、今日世に傳はるものが全くなく、後に撰ばれた『菟玖波集』等によつて、二句の附合や發句を知り得るにすぎない。しかしそれだけに徴しても、連歌がすでに機智の文藝たる特質を失ひつつあつた事は明かであ

る。傳へる所によれば、後鳥羽天皇の時代には、連歌に有心衆・無心衆の二派を分ち、有心衆は専ら眞面目な趣味を詠じ、無心衆は滑稽諧謔を主としたといふ。而して連歌本來の性質からいへば、無心衆の方がむしろその正系に屬するものとすべきであるが、實は次第に有心衆のみが尊ばれて、無心衆は全く連歌の正道外のもの如く見なされるに至つた。即ち平安朝末期のくさり連歌に見られた眞面目な傾向は、それが却つて連歌の本道たるべき結果を齎らすやうな展開を遂げたのである。

連歌の最盛期は室町時代に入つてからの事であつた。連歌の文藝性は鎌倉時代に既に和歌と同じく見られるまでの勢ひを呈して來たのであるが、流石に長い傳統をもつた和歌を凌ぐには至らなかつた。『八雲御抄』に説かれた連歌の心得の中には、「秘藏の詞などはつくべからず」と仰せられてあり、有心の連歌といへどもなほその創作態度には若干の緊張を缺くのが當然の如く認められて居た。秘藏の詞、即ち最上の表現は和歌に於いて示すべきものだとされたのである。然るに室町時代に至り、二條家から出た良基は、歌學の宗家として重きをなしたのみならず又連歌を好んで正平十一年救濟（古今連歌抄にはキウセイと假名書し、大個所がある。今通説の訓方に従ふ。）と共に古來の連歌を集めて『菟

玖波集』を撰んだ。この書は翌年勅撰集に准ぜられる事になつたので、こゝに連歌の地位は俄かに高まつたのである。良基はまた文中元年（應安五年）さきに冷泉爲相が制した式目を取捨して、新に連歌の式目を制定した。これが世に所謂應安新式で、爾來長く斯道の準據として最高の權威を保持した。かうして一面連歌の文藝的地位が世間的に高まると共に、一面また連歌に堪能の巨匠が相ついで出た。即ち智蘊・宗砌・心敬・宗祇・宗長等で、就中宗祇に至つて連歌史はその最高峰に達する。宗祇の師系は明かでないが、宗砌に學び心敬にも師事したらしい。文藝論としての卓拔さに於いては心敬の『さゝめ言』を第一に推さねばならないが、宗祇はむしろその理論を實作に示したともいふべきものであつた。即ち文藝作品としての連歌は、宗祇に最もその完成された姿を見るのである。

完成された連歌の美は、所詮和歌に於ける有心幽玄の理想の外に求められたものではなかつた。しかし連歌はすでに和歌とその形態を異にして居る。のみならず作者は必ずしも一人ではない。むしろ二人以上の合作になるのが本體である。かうした特殊の條件は、連歌の文藝的性質にもまた特殊の要素を加へた。例へば二句の連続はその連続によつて一の文藝美を形ると共

に、又各一句にも獨立した文藝性を具へて居なければならぬ。それは和歌の上句と下句との關係とは全く趣を異にするのである。而して連歌が和歌と分たるべき文藝的特性は、主としてこゝに求めらるべきものであるが、それについてはなほ後に連句の條で言及するであらう。とにかく五七五又は七七の句が、一句毎に獨立した文藝作品であると同時に、それが五七五、七七と連続した場合、またその一聯は新たに一箇の文藝作品として鑑賞されねばならない。しかもそれが二句だけで終るのでなく、五十句或は百句と続けられて行くのである。随つてその全體の結構に於いては、また單調散漫に流れない爲の用意が必要とされる。即ち五十韻或は百韻の一卷が創作されるには、その間に變化と統一が顧慮されねばならぬ。このやうな創作もしくは鑑賞上の注意は、もとより連歌の形態竝に作者の複數といふやうな特殊の條件に基いて生れたものであり、そこにおのづから連歌の文藝的特性が形成されたのである。然るに連歌の流行が盛んとなるに伴ひ、さうした創作鑑賞上の心得が一の成文律として要求されるやうになつた。それが即ち式目の制定である。だから式目はもと連歌の文藝性に應じて、その文藝美を完成せしめる爲に出來たものであるが、やがてその權威が形式的に過重されるに至り、却つて創

作の自由を束縛する結果ともなつた。かうして連歌が漸く形式偏重に傾いた時、その間に一種の反動的機運も亦孕まれて來た。だが反動は連歌そのものの轉向となつて現はれたのではなく、新に異つた性質の文藝をこゝに生むやうになつたのである。それが即ち俳諧の連歌であつた。

俳諧の連歌の發生がいつであつたかはもとより明かでない。長連歌がすでに連歌の本體の如くなつた後も、二句の唱和が全くなくなつたのではない。『菟玖波集』を見ても雜體連歌の中に俳諧の部目があつて鎌倉期の作も收めてあり、それは多く所謂一句連歌（二句だけの連歌）に終つたものと思はれる。又古今著聞集・十訓抄・砂石集・今物語等にも即興的によまれた二句の連歌が散見し、それらはやはり機智滑稽を主とするものであつた。この種の作は勿論室町時代に入つても行はれたので、『菟玖波集』の俳諧の部には救濟の作なども見える。だから滑稽調の連歌は、平安朝以來室町時代に至るまでずっと續いて來たわけで、こゝで新に俳諧の連歌の發生を論ずる必要はないかの如く思はれる。しかし室町時代に入つて、新たに俳諧の連歌といふ名目を生じたのは、その間に平安朝に於ける唱和の文藝とは異つた意味が看取されるの

である。それは前に述べた如く、連歌の本體がすでに和歌と同じく有心幽玄をその文藝理念とするのみならず、式目の制定はやがて形式的にも内容的にも甚しい束縛を感じしめるに至つた。このやうな狀勢の間に在つて、そこに自由な發想の餘地を求めようとするのは人性の自然である。しかし傳統を重んじ型を尊ぶ當時の藝術精神から言へば、連歌自體の中に新しい自由性を求めようとする如きは、むしろ夢想もされなかつた事であらう。勢ひ全く別種の文藝として、その要求が満たされねばならなかつた。さうして機智の自由な活動に任されたかつての連歌が新たな意味でこゝに登場して來たのである。だから實質的には假令平安朝以來の二句の唱和と同じものであつても、それが單に即興的な機智を愛するものであつたのに比して、俳諧の連歌が自由性の要求に根ざして居る事を看過してはならない。勿論當時の連歌師たちが、さうした自覺的な言葉を洩らして居るのではないが、特に俳諧の連歌と名づけられてその流行を來した所以は、こゝに新たな文藝的意義を見る事によつて初めて説明されるであらう。それは恰かも猿樂の能から能樂が完成された時、また別に狂言が起つたのとその趣を一にして居る。随つて俳諧の連歌は平安朝以來の二句の唱和とは全く異つた立場から、その發生が論ぜられてよいのである。

である。

俳諧の連歌の發生をいつからとすべきか、勿論そこに截然たる年代を劃する事は出來ない。連歌の流行が盛んになるに従ひ、次第にその法式に煩瑣の度を増すやうになつた頃から、おのづから發生したものと見るべきであらう。すでに『菟玖波集』に俳諧の部目が設けられてあるのを見れば、良基・救濟時代にもかなり行はれたものと思はれる。宗祇の撰んだ『新撰菟玖波集』には俳諧の部目は立ててないが、宗祇自身の作になる俳諧は諸書に散見し、又俳諧百韻の作さへあつたといふ。彼の門人宗長にもまた俳諧の作は多い。又兼裁は長座の連歌の後では必ず俳諧を催したと言はれ、宗碩・宗牧・周桂等もまた好んでこれを試みたらしい。宗祇以前の作にも、宗砌・智蘊等の俳諧が傳へられて居る。此の如く連歌の最盛期たる宗祇時代を中心として、俳諧の連歌もまた最も盛んに行はれた跡が窺はれるのである。しかも兼裁が連歌の會席の後でこれを催したといひ、又宗祇に百韻の如き長篇の作があつたといふのに徴しても、當時の俳諧が單なる唱和問答と全く異つた立場から行はれて居る事は明かであらう。しかし彼等は今よりもより俳諧を以て新に自家の本領としようとしたのではない。又これに本連歌と對立すべき

文藝性を認めたのでもなかつた。要するにそれは一時連歌の窮屈さから脱すべき自由な諧謔にすぎなかつた。偶々その作が世に宣傳され、或は特に百韻の如きを催したとしても、所詮それは連歌の餘興以上のものではなかつた。だから多くは一時の言捨として顧みられず、句もまた二句以上續けられる事は稀だつたのである。然るにその間にあつて、あへて俳諧の作を専とし若しくは俳諧の長篇を試みようとした者が出た。それは即ち宗鑑と守武とである。

宗鑑は攝津の山崎に住んで居たので世に山崎の宗鑑と呼ばれた。その傳記も文藝上の經歷も全く明かでないが、宗長・守武等とも風交があり、當時連歌師として相當に知名の士であつたらしい。然るに彼は性狷介で「かしましやこの里過ぎよ時鳥都のうつけいかに待つらむ」の狂詠が傳へられる如く、都人士の習俗的な風雅にむしろ反感をもつて居たもののやうである。この性格がやがて一時の言捨にすぎなかつた俳諧に對して、特別の興味をもつに至らしめたのであらう。かくて自ら好んで俳諧を試みたばかりでなく、連歌の『菟玖波集』に倣ひ、汎く俳諧の作品を集めて『誹諧連歌抄』を撰んだ。世に謂ふ所の『犬筑波集』である。この書は宗鑑自

ら幾度も内容に増補削除を加へたらしく、又今日傳はるものには後人の追加の混入を保し難いが、ともあれ實に俳諧撰集の最初とすべきもので、一面宗鑑の俳諧史上に於ける地位もまたこの書によつて確立されたのである。即ち當時俳諧の作が若干記録される事はあつても、それはもとより一時好事の業にすぎなかつたのに對して、特にその作品の集録を企てたといふのは、畢竟宗鑑が俳諧の自由性に何等かの文藝的意義を自覺した結果に外ならぬ。本書に集められた俳諧の創作的價値の如きは今多く問ふ所ではない。何よりも俳諧自體として獨立した文藝性がこゝに些かでも認めらるべき端を發いた事を重要視せねばならない。しかもそれが専ら傳統に拘束されない俳諧の自由性に基くべき事は、最も注意されねばならぬ點である。

『誹諧連歌抄』即ち『犬筑波集』の中には宗鑑自身の作も多く入つて居るであらうが、作者の名を明記してゐない爲、どれだけが彼の作であるか明かでない。しかし作者の如何はとにかくとして、これによつて室町時代に於ける俳諧の面目は十分に窺ひ知る事が出来る。又本書に收めた作は二句の附合と發句だけで、長篇のものは全く見られないが、例へばその巻頭(流布本では巻頭にないのがある)にあげた、

本では巻頭にないのがある

霞の衣すそは濡れけり
佐保姫の春立ちながら尿しをして

からだけでも、當時の俳諧がどんな性質のものであるかは、ほゞ推知するに難くないのである。即ちこの句の滑稽が、前句の意を附句で巧妙に解釋した機智による事は勿論であるが、それだけならば平安朝の連歌と多く異なる所はない。更に「立ちながら尿をして」といふ如き、鄙野猥雑な趣向を故らに設け來つた點に俳諧の特色が存するのであつた。而してこの特色はまた當時の俳諧の全般に通ずるものであつた。その鄙野の程度にはもとより差違があり、中には

あまり寒さに風を入れけり
賤の女があたりの垣を折焼いて

の如き、平安朝以來の連歌と殆ど選ぶ所のないものもあるが、少くとも『俳諧連歌抄』の作品を通觀する時は、連歌の高雅な趣味に對して、著しい卑俗趣味の横溢を見るであらう。宗鑑が俳諧の自由性として喜んだ所は、實にこの卑俗趣味に在つたのである。そこには一面彼が傳統的な貴族趣味に反抗する心もちも示されて居るかも知れぬが、要するに俳諧に發想の自由を求

め、しかもその間に滑稽を弄ぼうとした自然のはけ口が、かうした卑俗趣味として現はれたものと解すべきであらう。即ち俳諧の自由性は専らその通俗性に於いて認められたのである。これは俳諧の文藝的特性を理解する上に、最も注意せねばならぬ點である。宗鑑はもとより俳諧の創始者ではない。しかし彼が守武と相竝んで俳諧の鼻祖とされる所以は、少くとも彼によつて初めて俳諧のさうした文藝性が是認されたと考へられる點で、十分に肯定されねばならぬ。宗鑑の歿年・享年は共に明かでない。通説によれば天文廿二年、八十九歳で歿したといふが、これには文獻的證據はない。しかし天文年間七十歳以上の高齢で歿した事はほゞ推定される。

守武は荒木田氏、伊勢の内宮の禰宜、天文十年七十七歳で歿した。即ち宗鑑と殆ど同時代人である。彼は夙くから和歌連歌を學び、宗祇・宗長・兼栽・周桂・肖柏等當時の名家について教を乞うた。すでに廿三四歳の頃『新撰菟玖波集』に一首入集して居る程で、和歌連歌の自筆稿本も多く現存して居る。然るに彼はまた一面俳諧の作を好み、享祿三年には俳諧の獨吟百韻を試みた。俳諧でこのやうな長篇の作をなす事は彼に始まつたわけではなく、すでに宗祇にも

俳諧百韻があり、宗鑑にも二百韻の作があつたと言ふ。それらはなほ傳存の有無が知られないが、應永二十年の傳阿の獨吟疊字百韻や文明十八年の和漢狂句百韻等は近時世に紹介され、これらはやはり俳諧の連歌に屬する作である。だからそれだけでは特に異とするに足りないが、彼は更に天文九年獨吟千句の大興行を企てた。これが名高い『誹諧之連歌獨吟千句』である。俳諧の千句は實にこれを以て嚆矢とする。しかしそれとても單に長篇の作といふだけならば、俳諧史上に於ける守武の確乎たる地位を決定はしなかつたであらう。

(守武の俳諧史的地位は、宗鑑とは又別な立場から見られねばならなかつた。彼が千句の如き大作を試みたといふのは、すでに俳諧に何等かの独自の文藝性を認めたからに外ならず、その點では宗鑑と立場を同じくして居る。しかし宗鑑は單に俳諧の自由性と通俗性とを愛しただけで、そこから出發して積極的に俳諧の文藝性を規定しようとする意圖は認められなかつた。然るに守武は俳諧を一時戲謔の具として捨て去らなかつたばかりでなく、俳諧の滑稽にして自由な特性を認めると共に、それ故に俳諧を低級卑俗の文藝とすべきではないといふ積極的な考を抱いて居た。(それについて彼は獨吟千句の跋に)

俳諧とてみだりにし笑はせんとはかりはいかゞ。花實をそなへ風流にして、一句正しくさてをかしくあらんやうに世々の好士のをしへなり。

(と述べて居るのである。即ち俳諧の自由と通俗との中に、おのづから傳統的な文藝精神によつて律せらるべきもののある事を説いたのであつた。それで彼は俳諧の製作にも、やはり何等かの法式がなければならぬとの考から獨吟千句の興行に際しては、自ら俳諧の式目を制定してこれに依據した。又その句風も宗鑑の誹諧連歌抄に比すれば、奇警の作には乏しいけれども、概して穩健でかつ上品である。かの人口に膾炙する

元 日 や 神 代 の 事 も 思 は る べ

(註)この作は從來偽作の疑をもたれて居たが、最近眞蹟の發見によつて確實なることが證された。今右の眞蹟による。

の一句によつても、その風調はほゞ察せられよう。これは一面俳諧の特質たる通俗性の弱化を示すものではあるが、一面また俳諧が文藝としての獨立性を認めらるべき基礎も、こゝに置かれねばならなかつたのである。

二 俳諧の通俗性

— 松永貞徳 — 貞徳の俳諧観 — 俳諧の滑稽性 — 連歌と俳諧との區別 — 俳言 —
— 貞徳の指導精神 — 連歌への從屬的關係 — 時代の一般的指導原理 — 俳言の
通俗性 — 俳言の文藝的意義 — 式目の制定 — 指合去嫌 — 俳諧の作者

— 西山宗因 — 談林と貞門との論争 — 談林俳諧の特質 — 寓言說 — 譬喩的手法
— 俳諧の通俗性と自由性との擴充

俳諧の發生は連歌の最盛期たる室町時代にあつた。而してすでに宗鑑・守武の如き注意すべき作家も出たのである。しかし要するにその時代に於ける俳諧は、なほ一般に連歌の餘興、もしくは一時の言捨以上には認められなかつた。然るに江戸時代に入つて庶民的文化の勃興に伴ひ、俳諧はこゝに一大展開を遂げるに至つた。その展開の中心となつたのは松永貞徳である。

貞徳(承應二年(八十三歳))は京都の人、長頭丸・逍遊軒・明心居士等の別稱がある。父松永永種は宗養の門人で連歌を善くした關係から、貞徳もまた少時から連歌の席に列して里村紹巴等の教を受け、又九條植通・細川幽齋等について和文・和歌をも學んだ。此の如く彼は傳統的な和歌連歌の教養から出發したので、いづれも當時斯道に於ける最高權威たる人々の指導を受け、隨つて彼自身もまた和歌連歌の先達として重きをなして居た。然るに彼は又一面俳諧を好み、遂に俳諧一道の宗匠と仰がれるやうになつた。彼がいつ頃から俳諧を試み始めたかは明かでないが、少年の頃幽齋や紹巴に侍して彼等の言捨の俳諧を聞いた事を自ら言つて居り(『久遠堂』の巻末)、當時連歌の會後俳諧に興するのは常の事であつたのだから、彼自身も亦早くからこれを弄ぶ機會が多かつたにちがひない。しかし特に俳諧を専らとして活躍するに至つたのは、ほゞ寛永年間に入

つてからの事で、即ち彼の中年以後の事に屬する。この間天下の政治は徳川氏によつて統一され古い傳統は廢れ新しい文物が興らうとする機運の動き初めた時である。就中最も注意すべきは、從來の貴族文化・武士文化に代り、もしくはこれと對立して、新に庶民文化の醗酵を見るに至つた事である。それが文藝の上に絢爛な反映を示すには、なほ遙かに後年をまたねばならなかつたが、すでに室町時代に於いてその自由性を民衆的通俗趣味に求めて發生した俳諧は、いち早くもこゝにその大きな展開が豫期されたのである。貞徳が和歌連歌から轉じて俳諧を専らとするに至つた動機については、種々の臆測も試みられて居るが、畢竟彼がこのやうな時勢を察するに敏であつた事に歸すべきであらう。いはゞ文藝の世界に於ける時代の先覺者であつたのである。勿論彼自身の性格として、元來連歌の煩はしさよりは俳諧の自由を愛する傾向はもつて居たにちがひあるまい。自分の好まない所へ嚮ふ筈はないのだから。しかしそれにしてもかの宗鑑が連歌の貴族趣味に對する一種の反抗的な氣分から、俳諧に趨つたのとは大いにその趣を異にして居た。

寛永の頃貞徳と同じく俳諧を好んでこれに志した者は少くなかつた。例へばあだ物語の著者

として知られる三浦爲春(號は定環)の如きも、もと連歌を學んで家集『汚塵集』の作がある位だが、又『犬筑波集』に擬して自作の俳諧を四季・戀・雜等に類別して、『犬傳』(稿)・『野行集』(三年刊)を撰んだ。又織田秀信の家臣で、關ヶ原の敗戦後亡命して俳諧を楽しんだ齋藤徳元は、寛永末年『誹諧初心抄』を著はして江戸に於ける俳書刊行の嚆矢と言はれて居る。その他江戸にはなほ石田未得・高島玄札等があり、伊勢には杉木望一を始め守武の遺風を傳へるものが多かつた。又一般に貞徳の直門とされる野々口立圃や松江維舟も、實は貞徳とはむしろ別箇の立場にあつて行動した。これらの人々の中には、その地位や閱歴から言つて、貞徳と多く軒輊する所のないものさへあつた。しかも當時俳諧に遊ぶ程の人々は、殆どすべて貞徳の一大傘下に攢められた觀があつた。これは一には彼の聰明で包擁力に富んだ性格により、又一には文化の中心地たる京都に住んで居た故もあらうが、何よりも歌道連歌道の先達たる文壇的聲望が、おのづからその地位を重からしめた事は言ふまでもない。即ち幽齋に學び紹巴に學んだといふ傳統文藝の權威がこゝに大きな背景をなして居たのである。この事實に深く注意するならば、彼の俳諧に對する態度がどんなものであつたかは、すでに半ば想察する事が出来るであらう。

貞徳の俳諧観は所謂貞徳三部の書と稱せられる『油糟』・『淀川』(實はこの二書は新增犬筑波集の上巻と下巻に分けられたもの)・『御傘』、竝に彼の傳書として知られる『天水抄』(これには版本系と寫本系の二種)等によつて窺ふ事が出来る。彼は『御傘』の序に

俳諧は面白き事のある時、興に乗じていひ出し、人をも喜ばしめ我も楽しむ道なれば云々といつて、俳諧が元來即興を主とした娛樂的の文藝たる事をその發生から認め、更に『天水抄』(版本系)には

先づ俳諧の根元はをかき事をして興に乗ず。故にうつくしきことのみ好みてするはならひなき俳諧師也。

と、直截簡明に滑稽文藝として、俳諧が連歌から分たるべき點を説いて居る。即ち俳諧の文藝的特質はまづ滑稽を主とする所にある。これは俳諧の發生から考へても、當時にあつてはむしろ自明の事であつたらう。しかも貞徳が特に『天水抄』に述べたやうな注意をして居るのは、俳諧の滑稽が専らその通俗性にある事を十分認めしめる爲であつた。即ち單に滑稽といふ點のみから言ふならば、それは決して和歌や連歌に見出されないものではなかつた。例へば縁語や

掛詞で仕立てた秀句の如きは、やはり機智に基く一種の滑稽と見るべきものである。だから俳諧が連歌と別種の文藝として認められる爲には、その滑稽が専ら卑俗の中に求められたものでなければならぬ。言ひかへると、俳諧と連歌との特質はひとり滑稽味によつて分たるべきでなく、むしろその通俗性の如何に重きを置かねばならぬのである。貞徳は流石にこの點について十分の理解をもつて居た。彼はなほ俳諧の作者が妄りに連歌の花車なまきな體に倣ふ事を戒め、俳諧には俳諧の本領がある事を屢々説いて居るのである。かうして彼が俳諧の文藝性を明かにし、連歌に對する獨立の基礎を定めた事は、俳諧史上に於ける彼の地位を、やはり最も有力に決定せしむべき所以にちがひない。この限りで見るならば、彼は宗鑑の立場をそのまま繼承して、更にこれを強化したとも考へられるであらう。しかも事實は必ずしもさうでなかつた。例へば彼が『犬筑波集』の附合を批判した『淀川』や、又『犬筑波集』の前句に自ら句を附けて示した『油糟』等について見るが宜い。その態度には宗鑑と趣を異にする所を、少からず見出すのである。

貞徳は連歌と俳諧との區別を、専らその通俗性の問題に求めた。これは勿論俳諧の文藝的本

質を、最もよく理解したものと云はねばならぬ。しかしこの理解は、事實に於いてなほ十分徹底したものでなかつた。貞徳は『御傘』の序に

抑はじめは俳諧と連歌のわいだめなし。其の中よりやさしき詞のみをつゞけて連歌といひ俗言を嫌はず作する句を俳諧といふなり。

と言つて居る。この事は又北村季吟の著『増山の井』の中にも、「貞徳云、(中略)俳諧はすなはち百韻ながら俳言にて賦する(註「賦する」とは詠み「こむ」といふ程の意。)連歌なれば云々」とあり、これによれば俳諧と連歌とはその根源に溯れば同一なもので、その中専ら雅言を用ひるものを連歌、俗言を交へるものを俳諧と稱するといふのである。——『増山の井』に俳言とあるのも和歌・連歌の用語に對して、専ら俳諧の用語とする俗語もしくは漢語をいふ。——即ちこゝでは俳諧と連歌との區別は、一に俳言の有無によるものと解されて居る。而して貞徳が嚮に俳諧の特質として説いた通俗性は、實にこの俳言に依存すべきものであつたのである。言ひかへると、俳諧の通俗性はその内容の如何よりは、むしろ用語の形式的條件として考へられねばならなかつた。だからいかに滑稽味にすぐれた作品であらうとも、もしそれが俳言を用ひて居なければ、所詮連歌に

すぎない。『淀川』で『犬筑波集』の句を評した中にも、かうした批難は屢々見られるのである。例へば

罪を思へば行ひもせず
汲むは晝闕伽井の水に魚住みて
起きんとすれば引きぞとゞむる
みどり子の今朝しも袖の上に寝て

等の如きは、いづれも「無_二俳言_一、上々の連歌なり」と評されて居る。これらの作は成程俳諧といふよりは遙かに連歌的である。さうしてその連歌たる所以が、——即ち通俗性に乏しい理由が、俳言を用ひてないのによる事も確かではあらう。しかしそれだけで通俗性と非通俗性とを分つとすれば、結局通俗性の意義は甚だしく淺薄な程度に止まらざるを得ない。だから貞徳が『油槽』で示した附句を見ると、

霞の衣すそは濡れけり(註「この前句は」)
天人やあまくだるらし春の海

春 立 て ふ む 雪 汁 や あ が る ら ん

の如き作が少くないのである。この二の附句が俳諧たる所以は、全く「天人」と「雪汁」といふ俳言の使用に存する。——天人は漢語、雪汁は俗語で、共に和歌連語の用語でない。もし天人をアマビトと訓み、又後の句を假に「春立ちて雪解の水やあがるらん」などとしたら、それだけでもはや俳諧の特質を失ふのである。しかもその滑稽の意に於いては、いづれにしても多く異なる所はない。これを『犬筑波集』の附句「佐保姫の春立ちながら尿しよをして」に比すれば、その通俗性の程度は問はずして明かであらう。「しと」はすでに平安朝の物語にも用ひられて居る言葉だから、特に俗語とすべきものでなく、随つてこの句には俳言が無いとの批難すら可能であるに拘はらず、それを「小用こもちして」などと改作する必要はない。「しとをして」でも「小用して」でも、その通俗性に動搖はないのである。かうして見ると、貞徳は俳諧の通俗性を明かに認めてこれを強調しながらも、その實は極めて皮相な解釋で満足して居るのだ。宗鑑があへて卑俗趣味に沒了したのに比して、むしろその態度は徹底を缺くと言はねばならぬ。

貞徳の俳諧觀が、かうした結局通俗性の形式的解釋に終らねばならなかつたのは何故か。そ

こにはまづ彼の俳壇的地位を形る上に、大きな背景をなして居た傳統文藝の存在を思はねばならぬ。時代はすでに庶民文化に根ざした新文藝の勃興を促すべき機運に向つて居たとはいへ、長い間培はれた舊傳統の支配力が忽ち失はれる筈はない。況んやその傳統の中に教養を得、その傳統を背景として立つて居る貞徳が、いかに時勢を視るに敏であり、又眞に俳諧の自由を愛して居たとしても、傳統文藝への事大思想から直に脱し切れないのは當然であつた。俳諧の滑稽に通俗性を強調して、その文藝的獨立の根柢を形つたとはいへ、それは所詮連歌の附庸的立場たる限度を超えての考へ方ではなかつた。即ち貞徳によつて認められた俳諧の獨立性は、決して連歌と對當の文藝的意義をもつものでなく、却つて連歌との從屬的關係の中にその立場を決定したものであつた。和歌、連歌、俳諧の發生について、彼は次の如く説いて居るのである。

倭歌は淺からぬ物故上代のことわざとなれり。近き世には漸うせて連歌となれり。連歌なほむつかしきやらむ、望む人少し。人の心賤しくなる故と心有る人は歎き悲しむ所に、不慮にこの頃俳諧はやりて都鄙の老若心を慰むと見えたり。云々（寫本、天水抄）

三の文藝が時代に應じて生れて來た事を認めて居るのはよいが、その間に文藝として俳諧が最

下位にある事を自ら肯定して居る。だから俳諧の獨立性を文藝的に意義づける爲には、又

俳諧も和歌の一躰也。淺き道とあなどり給ふべからず。末代にはその徳和歌よりも廣し。

(同上)

と説かねばならなかつた。即ち俳諧の文藝的意義はそれが和歌の一體であり、又連歌に基くものである事によつて、初めて正しく説明されるわけである。通俗性そのものの中に新しい文藝的意義を確立して、そこに連歌と相通する獨立の文藝性を見出さうといふのではなかつた。随つて俳諧の通俗性は、連歌との關係に於いて、單に形式的特質たる以上に解釋されやうはなかつた。言はば俳諧は下根の爲に説く小乗の教であり、連歌は上機に對して示す大乘の教ともいふべきである。勢ひ俳諧の指導精神の中には、常に和歌連歌を最後の目標としておかないわけには行かなかつた。勿論事實に於いては、俳諧の作者が必ずしも和歌連歌の作者たるべき事を要求したのではない。又要求したとしても、すでに俳諧の展開が新興の庶民的な社會的に根ざして居る以上、そのまゝ實行さるべき筈はなかつた。しかし少くとも指導原理として、俳諧は所詮和歌連歌に入るべき階梯だといふ立場を捨てる事は出来なかつたのである。何となれば俳

諧がもし俳諧のみで終始するものならば、その通俗性に於ける文藝的意義がなほ確立されて居ない場合、それは文藝たるべき根據を失つてしまふからである。人々はむしろ遊戯として俳諧を弄んだにせよ、その發生上俳諧と連歌との關係が儼存して居るかぎり、傳統的な文藝精神の支配と拘束とが放漫な遊戯で終る事を承認させなかつた。だから「いかに俳諧なればとていやしき事をすべからず」(寫本、天水抄)といふ自制が、いつも指導者たちの口からは洩れたのである。その點で貞徳は宗鑑よりも、むしろ守武の立場を多く承けついでものと言つて宜い。だが實はこれは貞徳一人に限つた事ではない。傳統文藝の權威がなほ十分の支配力をもつてゐた江戸時代の初頭に於いて、俳諧の文藝的意義を保持しつつこれを指導するには、何人も同じやうな立場をとる外はなかつたのである。

今姑く貞徳を離れて、他の同じ時代の人々が、どんな俳諧觀をもつて居たかを見よう。最も早い頃の俳論書として注目すべき『俳諧初學抄』(寛永十一年刊)には、連歌に對する俳諧の階梯的立場を、

この道をたしなまんと思はば、俳諧を足代あししろになし、連歌にもとづき給ふべし。小學より大學に至る心なるべし。

と、極めて端的に説いて居るのである。随つて同書の著者徳元は、また「さすがに俳諧も和歌の一體なれば、道にはづれたる儀は仕うまつるべからず」とか、「物にたとへば連歌は能、俳諧は狂言たるべし。いかに狂言たりといふとも、當世はやるかぶきの座の狂言などは本の道にあらず」とか言つて、俳諧もまたすべて和歌連歌の道を外れてはならぬ事を示した。又野々口立圃は『烏帽子箱』(立圃門、喜多村立貞撰)の序に

俳諧はいにしへより傳來れる和歌の一體也。今世にもてあそぶは姿は昔に變らずして、歌

・連歌に用ひざる詞を求め、さのみは附け難き所々あれば、歌の詞をもち用ふる也。發句も附句も心はまことの連歌にいさゝか違はず、詞のかはらんやうを思ふばかり也。

とも述べて居る。その他貞徳の俳諧を祖述して、荻野安靜は

先師貞徳の俳諧は正風を實とし狂言を花として、一句をかしやかに興有つて更に一體に片よらず。(打出の小槌)

と言ひ、又池田是誰は

貞徳老人の俳諧はやさしきを體としてをかしきを用とす。正風體を根ざしとして狂言を花とす。(玉くしげ)

と言つて居るが、こゝに正風といふのは即ち連歌の風體をさすのである。かうして貞徳時代の俳諧師たちは、俳諧が連歌の精神に基くべき事を一様に説いて居るのである。しかし俳諧自體に於いてなほその獨立した文藝的意義を認めない以上、このやうな指導の方法は、結局俳諧を出来るだけ連歌に近づけしめようとする事に外ならない。同時にそれは明かに俳諧の通俗性と矛盾した結果に終らねばならぬ。當時貞徳を始め、俳言の使用を俳諧の必須な條件としたのは實にこの矛盾を解消すべき唯一の手段だったのである。即ち俳言そのものが既に通俗的な用語であるかぎり、これを用ひた作品には何等かの意味での通俗性が必ず存する筈であり、しかもそれは専ら作品の形式に附隨するものであるから、「正風を實とし」或は「正風體を根ざし」とするの少しも不合理はなかつた。貞徳時代の俳諧に於ける俳言の意義は、所詮こゝに見出さるべきものであつたのだ。

貞徳時代の俳諧は、かうして専ら俳言の使用によつてその通俗性が保たれた。だから假令俳言を用ひてあつても、その通俗的な意味が弱いものは排された。例へば『正章千句』を評した貞徳の詞の中に、「誹弱し」等と屢々見えるのはそれを指摘したのである。又『淀川』に「惣別連歌めきたる句は誹諧にはこのまぬ事としるべし」とか、「聞くからには歌の上の句のやうにてとまりがたし」などと言つて居るのも、單に用語だけに限らず、惣じて一句としての形にも和歌や連歌めいたのを嫌つた意である。だがそれ故に貞徳は、明かに俳諧の文藝的獨立性を認めて居たのだなどと論じ難い事は、もはや説明の必要はあるまい。それは結局俳諧を連歌から分つべき相対的な標準に過ぎなかつたのだ。だからやがて一面俳言に對する制限も起らねばならなかつた。その制限が「俳諧も和歌の一體也」といふ文藝意識に基く事はいふまでもない。かくて

俗語不苦とは申しながら、あまり道外過ぎたる詞は如何。(徳元、誹諧初學抄)
とか、

新しき附合とて、世にはやる猿若がすゞるごと、馬追どものたはごとなどを附合と思ふは浅ましき事なり。(立圃、河舟徳萬歳)

などといふ類の制禁説は、指導者たちによつて屢々繰返されて居るのである。これは畢竟俳諧が和歌連歌の優雅に根ざすべしといふ理念に悖る爲に外ならない。もしこの理念の統制が、それらの詞によつて構成されるを、か、し、み、の内部的生命にまで及ぼされるならば、こゝに俳諧の眞の獨立性が確立されるわけであつた。しかし時代の庶民的文化は、なほさうした自覺を得るまでには成熟して居なかつた。遂に統制は俳言の世界に止まつて終らねばならなかつたのである。随つて貞門の俳諧に於けるを、か、し、み、は、一句全體の内容として味ははれる滑稽よりは、用語の形式的な技巧の間に多く求められた。勿論縁語掛詞の如き技巧は、和歌・連歌を通じて用ひられる所であり、特に室町時代の俳諧の滑稽が、平安朝の連歌と同じく専ら知性的なものであつた事を思へば、貞徳時代の俳諧が同様な傾向をもつ事は自然であつたらう。しかしこの時代に、俳言が特殊の意義をもつて來ると共に、俳言を中心とした知性的な技巧が、正に俳諧のを、か、し、み、の最も重要な要素をなすに至つた。例へば貞門俳諧の最初の撰集として知られる『犬

子集』を繕くと、

霞さへまだらに立つや寅の年貞徳
しをるゝは何か杏子(案ず)の花の色同
本くらき灯臺草の茂りかな重頼
駒つなきの葉に添ひ鳴くや轡虫親重

等の句が大部分を占めて居るのである。その滑稽が何所に求められて居るかは明かであらう。勿論一句全體の意に滑稽を寓する所謂心の俳諧は、『誹諧初學抄』にも詞の俳諧以上に重んずべき事が説かれ、又野々口立圃の如きは特に心を重視して、附句についても「たとひ付合は一つもあらずとも心さへ附きたらば然るべし」と説いても居る。事實『犬子集』にも

花よりも團子やありて歸る雁貞徳
彼岸とて慈悲に折らする花もがな重頼

等の如き、心のかしみを主にした作もないではないが、それにしても「花より團子」といふ諺や、彼岸に慈悲と言つた詞の技巧はなほ存して居る。附合に於いてもそれは全く同様で、

鼠穴有るや小倉の花の陰
壁の色紙ののりけがすめり貞徳(犬子集)
五條あたりにも多きあき家
夕顔の地子に催促つけられて(同上)

等、鼠穴に糊汚す、小倉に色紙、五條に夕顔、明家に地子の催促と附けたのが附合の眼目であつた。このやうに専ら前句の用語に縁を求めて附けるのを附物又は物附といひ、それは貞門俳諧の一の特色とされた。前句全體の意を承けて附ける所謂心附は、既に述べた如く立圃等に唱へられはしたが、それが一般に行はれたのは談林時代に入つてからの事である。かうして貞徳時代の俳諧に於ける俳言は、専らその形式的な部面だけで、をかしみの通俗性を構成したにすぎなかつた。しかも傳統文藝の精神的支配力がなほ大きかつたその時代にあつて、俳言の使用によつてとにかく俳諧の通俗性が確實に保持された事を思へば、俳言こそは俳諧の文藝的獨立性を定むべき礎石だつたのである。

貞徳時代の俳諧についてなほ述べねばならぬのは、式目の制定である。俳諧がすでに五十韻百韻と続けられる事になれば、たとひそれが全くの餘興であらうとも、その間におのづから何等かの法式は必要とされたであらう。夙く宗祇の俳諧百韻にも、四季を皆五句去(註)例へば春・夏・秋・冬の句が再び出る時は、同季の句はその間に五句を隔てねばならぬ事にしてあつたといふ(久流留の歌)。而して貞徳の頃にあつては、一般に俳諧は和漢(註)和句と漢句とを交へる連歌の一體の式目に従ふといふのが常識であつたらしく、和漢の式目は普通の連歌に比して寛大であつたので、それをそのまま俳諧に適用したのであらう。しかし實際句作の箇箇の場合になると、人々の間に種々見解を異にする所も多かつた。それで茲に俳諧特有の式目制定が必要となつたのである。齋藤徳元の『俳諧初學抄』、松江重頼の『毛吹草』、野々口立圃の『花花草』、山本西武の『久流留』等は、この式目に關する書としていづれも注意すべきものであつた。就中貞徳の『御傘』は、貞徳の斯道に於ける地位が重かつただけ、俳諧式目書としての權威もまた最も重きをなした。而してこれらの書に説く所は、その間若干の相違があるにしても、すべて連歌の式目に準據してそれを幾分寛大にする方針によつて居る事は同一である。元來式目が専ら形式的に制定されたものであり、そして俳諧の文藝形態が連歌に基いて居る以

上それはむしろ自然の事ともいふべきであらう。況んや傳統文藝への事大的精神が、なほ強く俳諧に働いて居る場合、連歌と全く根柢を異にした式目などが考へられよう筈がなかつた。指導的の立場から言へば、俳諧の式目は畢竟連歌の式目を學ぶ初歩ともいふべく、眞に俳諧の式目を運用するにはまた深く連歌の式目に通じて居なければならぬわけである。だからかうして制定された俳諧の式目は、大略連歌の式目を説きつゝ、これに附隨して俳諧に許容さるべき範圍を示すやうなものであつた。『御傘』は俳諧に用ひられる主要な詞を伊呂波順で掲げ、その一々について所謂指合去嫌(さしあひさりきらひ)を説いたのであるが、今その一例をあげて見よう。

庵 いほ一、いほり一、但言ひかへずともいほとばかり二もあり、いほり・いほりと二つは有るべからず。誹には折をかへて庵號・庵室などと聲にいひて今一有るなり。

(註)「いほ一、いほり一」とは百韻一卷の中でいほといほりとは各一句づゝ合せて二句用ひて宜いとの意。但しいほは今一句の場合いほりと言ひかへなくとも、再びいほと二句用ひてもよいが、いほりは二句用ひてはならぬ。今一句は必ずいほと言ひかへねばならぬといふのである。以上は連歌の式目を大體示して、俳諧もまた之に準ずる事を説いたのである。だがそれだけでは窮屈だから、俳諧ではな

ほ折をかへて、——折とは連歌俳諧を書きしるす懐紙の事。かへるとは同じ懐紙の中でない事。懐紙に書く句数は一定してゐるのである。——庵號・庵室など音讀する詞を今一句用ひてもよい

俳諧の通俗性に伴ふべき自由性が、纔にこの程度であつたといふ事は、むしろ今日から見れば意外に感ずるであらう。即ち右に例示した「庵」について言へば、いほ・いほりの外に庵と音讀する場合を今一つ許容する——しかも「折をかへて」といふ條件付である。——といふ程度が、俳諧の式目に於ける自由性にすぎなかつた。しかしとにかくそれだけの自由性によつて、俳諧の獨自な立場が守られたのである。加之もし當時にあつて、俳諧の自由性が甚しく増大されたとしたら、連歌の式目に對する俳諧の從屬的意義は極めて稀薄となり、少くとも俳諧を文藝の一と見なさうとする場合、社會の通念はこれを容易に承認し得なかつたであらう。勿論一般の俳諧作者は、俳諧を學ぶ事によつて連歌を知らうとは意圖しなかつたにちがひない。人々はたゞ俳諧の通俗性を喜び、そこに終始するだけで満足したであらう。しかしその通俗性の故に、一層連歌との從屬的關係が考へられねばならなかつたのである。「俳諧も和歌の一體也」といふ標示の下に、人々は初めて彼等が俳諧に遊ぶ事の、文藝的に無意味でないといふ自覺に

安んずる事が出來たのだ。

貞徳以後俳諧の流行は日を追うて盛んになつて行つた。『犬子集』では句數約千五百、作者の數も二百人に満たなかつたのが、それから廿餘年後に出た『玉海集』(安原直室撰 明應二年刊)では句數三千を越え、作者は六百五十八人に達して居る。更に十餘年後の『續山井』(北村季吟撰 寛文七年刊)には「作者九百六十七人、國數四十八ヶ國、句數五千三十五句」と卷末に記してある。即ち作者の範圍は殆ど全國に及んで居り、隨つてその作者層もほゞ社會の各階級に互つた事が観察される。元來俳諧の發生は、連歌の貴族性高雅性に對する庶民性卑俗性に基くものではあるが、當初俳諧の作者は必ずしも庶民階級に屬するものではなかつた。むしろ彼等の教養からいへば、すべて上層階級と見なすべき人々によつて弄ばれたのである。それは等しく庶民的文藝といはれる狂歌や假名草子等の作者について見ても同様である。一見この矛盾したやうな現象は、しかし江戸初頭の時代性に即して考へる時、少しも不思議な事ではなかつた。例へば假名草子は庶民文化の向上に基き、教化的啓蒙的要素を主として生れた文藝ではあるが、當時の庶民階級自體は

なほ自らこの役割を果す事は出来なかつた。だからこそ、其處に教化と啓蒙とを主とした文藝的作品の發生も促されたのである。さうしてそれらの作者の役割を勤めたものは、やはり知識階級の人々に外ならなかつた。たゞしその知識階級もしくは上層階級といふのも、民衆と全く對立した地位にある人々でなく、少くとも民衆に理解と同情とを持つものでなければならぬ事は言ふまでもない。假名草子の作者に浪人又は民間の學者が多かつたのも、畢竟彼等が庶民の側に立つて教化と啓蒙に當つた爲である。俳諧に於いてもまたほゞ同様な消息が看取されるであらう。貞徳を始めその指導者であつた人々の社會的地位を考へて見るがよい。彼等の中には立圃・維舟等の如く町人から出た者もあるが、それにしても彼等の教養は決して庶民的なものではなかつた。況んや元來武士の家系に生れ、堂上公家の人々と交りの多かつた貞徳の如きは最も多く非庶民的な環境の間に在つたにちがひない。しかも彼等はもとより純然たる貴族でもなければ、又爲政者の側に立つ人々でもなかつた。庶民の新興文化に對してあへてこれを壓迫し、もしくはこれと拮抗するやうな態度をとる必要は少しも感ぜられなかつたであらう。加之和歌連歌の宗家が傳統的にその權威を保つて居た時代に、貞徳の文壇的地位はむしろ自由な立

場にあるとさへ言ひ得たのである。彼が時勢を察するに敏であると共に、自ら庶民的文藝に身を投ずるに至つた事情は、こゝに容易に理解されると思ふ。即ちかうして庶民文藝の指導は、まづ知識階級もしくは上層階級の人々によつてなされたのである。しかもこの指導者たちは、彼等の傳統的貴族的な教養からの拘束を、また決して免れる事は出来なかつた。言はゞ彼等は最も進歩的でありながら、又最も保守的な立場に置かれてあつたのだ。俳諧の通俗性が遂に形式的な解釋に止まり、かつこれに伴ふべき自由性が意外に狭く限られねばならなかつたのもその故である。然るに俳諧の流布が漸く汎く、作者も眞に庶民層の間に及ぶに至り、俳諧の通俗性も自由性も貞徳時代のやうな解釋では満足されなくなつて來た。その際に興つて忽ち俳壇を風靡したのが談林の新風である。

二

談林の新風は必ずしも一人の提唱によつて興つたのではない。言はゞ勢ひの赴く所であつた

のである。しかしさうした趨勢を馴致して、新風の總帥と目されたのは西山宗因である。宗因(天和二年没 七十八歳)は肥後の人、名豊トヨカズ一、肥後八代の城主加藤正方に仕へて居たが、寛永九年主家の没落に遭うて京都に出で、連歌を以て身を立てようとした。彼は夙くから連歌の宗家里村昌琢に教を受けて居たので、上京後もその門に出入して連歌を専らにした。その後大阪に下つて天満宮の連歌の宗匠となり、遂に此の地に定住するに至つた。然るに昌琢の許で松江維舟と相識りて、俳諧を試むべき機縁が作られたらしい。當時彼がたとひ連歌師として立つて居たとは言へ、やはり浪人生活の身分であつた事を思へば、俳諧に多分の理解と同情とを持ち得べきは容易に首肯される。彼の俳諧の作はすでに上京後間もなくの頃から一二見られはするが、漸くこれに興味をもち出したのは明暦・萬治の交からである。明暦二年正月刊の『夢見草』に一幽(俳諧としては初め一幽、後ち梅翁・西翁等といふ。)の號で載せられた數句が、彼の俳諧を俳書の上に見出す最初のものであつた。勿論その作風は

五月 雨 や 天 下 一 枚 打 曇 り

(註) 天下一枚は天下全般にの意。打曇は短冊な
どに用ひた紙の名に言ひかけ、一枚と縁語。

連 歌 座 に 打 越 嫌 ふ 礎 か な

(註) 打越・嫌ふは連俳の術語で、打越とは或る句の前後各一句を隔てた句。嫌ふとは打越に用ひてはならぬとの意。打と礎とは縁語。

の如く、全く當時一般の俳諧と異なる所はない。しかし彼の句には例へば

花 む し ろ 一 見 せ ば や と 存 じ 候
け ぶ 唱 ぶ 佛 の 御 名 々 々 弟 子 こ 哉

等の如く、他に比して頗る輕快味に富むものが多かつた。縁語・掛詞の技巧にしても、古典の通俗的脱化にしても、一種の自由な輕妙さが見られる。その傾向がやがて俳諧の通俗性に、より自由な解放を要求する人々の間に迎へられたのである。宗因自身としては必ずしも自覺的にもしくは積極的に新風開發を叫んで立つたのではない。しかし彼の周圍に集まる人々は、すべて貞門俳諧の古風に嫌らずして、何等かの革新を計らうと欲するものばかりであつた。さうして宗因の閱歴と造詣とは、おのづからこれら一團の人々の間に、統帥者としての地位を占めるに至らしめたのである。だがそれにはなほ今一つの有力な事情が存する事を見通してはならない。それは宗因が俳系上貞徳と全く無關係であつた事である。當時貞門の間にも、もとよりそ

の作風に嫌らぬ者はないではなかつたらう。そして事實宗因等と同じ方向へ進みつゝある者もあつた。しかしなほ師承の關係が、文藝的のみならず倫理的にも傳統を權威づけて居た時代に貞徳の認めた俳諧の通俗性と自由性との埒を、あへて乗越える事は決して容易ではなかつたのである。この際宗因の俳系的立場が全く自由であつた事は、こゝに新風の中心が置かれた事實について、何よりも重要性をもつて居た。

談林の名稱はもと江戸の田代松意一派の人々が「この席を我等如きの俳諧談林とぞ申すべし」と言つたのに起るのであるが、延寶三年の春宗因の東下を迎へた江戸談林の徒が『談林十百韻』を興行して大に氣勢を揚げた頃から、漸く新風の總稱に用ひられるに至つたらしい。これより先延寶元年には『宗因千句』が刊行され、又延寶三年には宗因門の獨吟を集めた『大坂獨吟集』が出て、新風は茲に俄然目ざましい活躍を始めて來た。當時この活躍の第一線に立つたものには、大阪に井原西鶴(元禄六年歿五十二歳)・岡西惟中(正徳元年歿七十三歳)があり、京都に菅野谷高政、江戸に前記の田代松意等があつた。彼等は同じ談林派の間にあつても、最も過激な作風を示したもので、保守派の人々からは烈しい批難を蒙り、屢々その間に論難攻撃が行はれた。就中高政の

『俳諧中庸姿』(ツトメスガ)(延寶七年九月刊)を中心とした貞門對談林の論戰は、甲論乙駁實に囂々たる有様で、岡西惟中の如きはその論客の尤なるものであつた。概して言へば、それらの論戰は一種の勢力争ひとも見られ、眞に文藝論的の見地に立つものは少かつたが、俳諧の通俗性に對して保守的な立場を守るものたちの必死の努力も、勢ひの赴く所には結局抗する事が出来なかつた。論争の如何はともあれ、事實に於いて古風は遂に新風の下に壓服されるに至つた。當時貞門對談林の争について、第三者として評を試みた『綾卷』の如きは、あまり新風に好意をもたない人の著らしく、總じて談林の放埒を罵つて居るにも拘はらず、

さらば掟を守るといふ作者の句共をきけ、皆古めかしくて一つも面白からず。又邪誹の外道のとてさみすれども、當風の作意皆新らしくて興あり。

と言はずには居れなかつたのである。かうして延寶末年頃に於ける俳壇は、全く談林の風靡する所となり、名は貞門の俳系を守る者といへども、實は新風の跡を趁ふといふ有様であつた。

今卒然として貞門の古風から轉じて談林の新調に對すれば、誠に目を刮するの思ひがするであらう。しかし少しく注意して兩者の特質を考へると、その文藝性には幾許の差もない事が氣

づかれるのである。俳諧はなほその字義のまゝに滑稽の文藝と解された。しかもその滑稽が多く用語の形式的技巧に求められる事にも變りはなかつた。例へば

ねぶらせて養ひ立てよ花の雨 貞徳
花で候お名をばえ申す舞の袖 宗因

と並べて見ると、確かに後者に清新味を感じるのであるが、さてこゝに構成されたをかしみの性質には何の相違もないのである。一は飴と雨との掛詞にねぶるといふ縁語を用ひ更に春雨の古詩句「養得自爲花父母」といふ本文に因んだ作意であり、一は花を女の名に通はせ、申すまいと舞とを掛けた上に、「お名をばえ申すまいよ」といふ小唄の文句によつた仕立てである。それなのにどうして談林があれ程の魅力を、その時代にもち得たのであらうか。談林の俳諧で新に唱へられた寓言説から、一種の譬喩的な表現が喜ばれた事も、目新しさを感じしめた有力な原因にちがひない。この寓言説は岡西惟中の『俳諧蒙求』その他に詳しく論ぜられて居るがそれはかつて宗因が莊子の像に讀して、

抑々俳諧は雜體のそのひとつとして、連歌の寓言ならし。莊周が文章にならひ、守武が餘

風を仰がさらんや。

と言つたやうな所に基いたものらしい。即ち宗因は俳諧を以て連歌の寓言とし、莊子の文意に倣ふべきものと説いたのである。然るに惟中は更にこれを敷衍し、かつその論旨を徹底せしめて、例へば

莊子が寓言これのみにかぎらず、全く俳諧の俳諧たるなり。しかあれば思ふまゝに大言をなし、かいてまはる程の偽を言ひつゞくるをこの道の骨子と思ふべし。(俳諧蒙求)
とまで言つた。而して彼は寓言の意を、

寓言とは我が心に思ふ事を物に比し、事に託して言出すの義也。(俳諧或問)

と解し、莊子・源氏物語・徒然草等もすべてこの寓言に外ならぬと論じて、汎く文藝の本質を寓言だと見たのである。このやうな見方の當否はともあれ、俳諧を寓言と解する事は、俳諧のをかしみを規定すべき一の文藝的解釋として、極めて重要な意義を有する。既に俳諧に於ける滑稽が寓言と解さるべきものであるならば、從來の如く只管用語の通俗性にのみをかしみを求める事は出来ない。かの一種の見立ともいふべき譬喩的手法が、談林で盛んに用ひられるに至つ

たのはその爲である。例へば

青海苔や浪の渦巻く摺子鉢 (江戸新道)
切口や虹を見せたる山西瓜 (同上)

等の如く、摺鉢の中に摺られる青海苔を渦巻く波と見、山西瓜の切口を虹と形容する類の句である。これは明かに俳諧のをかしみを、形式的な用語の技巧から内容的の意味にまで進めたもので、こゝに談林俳諧の最も大きな特色が認められねばならぬ。一面またこれに伴つて連句に於ける附方も、貞徳時代の物附から轉じて心附を主とするやうになつた。即ち前句に用ひられた言葉の縁によるのでなく、一句全體の意を承けて附けるので、これは要するに連句の性質上その附方の本體とすべきものであるが、談林の俳諧に於いて特にこの附方は自由な發達を見た。これらの特色が新風の大きな魅力をなした事はもとより疑ひない。しかしその理由はもつと根本的な所に存した。

寓言説に基く見立の譬喩的手法は、確かに俳諧のをかしみに文藝的な内容と意義とを與へるものであつた。もしそれが對象の特質を深く鋭く捉へて、象徴的な表現にまでも進んで行くな

らば、そこからすでに蕉風俳諧への展開も豫期されたかもしれない。けれども談林の見立もまた、所詮知性的な要素に滑稽を求めようとした點で、實は貞門の態度と選ぶ所はなかつた。即ち素直な自然觀照の中から生れた譬喩ではなくて、専ら主知的な解釋に基く見立であつた。だから例へば

五月雨玉餘魚やおよぐ古草履
沙風や木の葉散りしく唐海月

の類は、なほ幼稚だといふだけに止まるが、果ては

雪解や草履と下駄の飛鳥川
虱のみいら布目見せけり土用干

の如き惡洒落に墮するに至つた。かの談林の放埒が屢々批難されて居るのは、多くこの種の惡ふざけに對するものであつた。折角の寓言説も、遂にこのやうな結果を見ねばならなかつたのは、畢竟宗因の俳諧觀がなほ文藝的に確立されて居なかつたからである。元來宗因が連歌から俳諧に轉じたのは、眞に獨立した俳諧の文藝的意義を認めただからではない。やはり貞徳と同じ

く連歌との附庸的關係に於いて、娯樂の具と見て居たにすぎなかつた。だからかの莊子像讚の終には、「世はみなまつかう、昔はまつかう遊んだがましちや」(註「まつかうは先づ」)と言ひ、又

古風・當風・中昔、上手は上手、下手は下手、いづれを是と辨へず、好いた事して遊ぶにはしかじ、夢幻の戲言也。(阿蘭陀丸二番船)

とも放言したのである。しかも談林の末流があまりに放恣と亂脈とに陥つた際、これを慨して再び連歌に復つたと言はれるが、その責任はもと宗因自身も負はねばならないものであつた。しかし俳諧の展開の上で、談林新風のもつ重要な意義はそれよりもつと他の點にあつたのだ。それは即ち俳諧の通俗性と、これに伴ふ自由性との擴充である。

俳諧の民衆詩たる立場は、その流行と共に益々強化されて來た。今やかつて傳統文藝の領域との繋がりに於いてその文藝性を認めしめようとした指導原理は、單なるお題目に終らねばならなくなつた。俳諧の文藝的意義を、和歌連歌と同じ水準線上に求めようところほしなかつたけれども、和歌連歌への連繋に對する事大的自負などは、もう惜しげもなく捨ててよかつたの

だ。民衆はたゞ俳諧の通俗性を自由に享樂すれば足りた。さうしてこれは畢竟傳統文藝の權威に對して、現實に生きようとする民衆の意欲の優勢を表明したものに外ならぬ。近世に興つたすべての庶民藝術は、この表明の方向へ進まねばならぬ必然性を持つて居たのだ。談林の俳諧は要するに俳諧に於けるこの必然的な進みが、長い間貞門俳諧の傳統的な力で阻まれて居たの對し、敢然とその道を開いたものである。既に述べた如く、言語の技巧による滑稽は勿論、見立の譬喩もまたむしろ知性的な遊戯文字に終つたとはいへ、その用語と取材の自由さは實に人を驚かすものがあつた。俳諧の通俗性を保持すべき俳言も、俳諧の「か」しみが連歌の「や」ささに根ざすべき事を説かれて居る間は、結局用語の選擇に或る限度が設けられねばならなかつた。然るに俳諧の「か」しみをそれ自體をそのまま楽しむとする談林の人々には、もはやそのやうな制限の必要はなかつた。さうして用語や取材の選擇に、極度の自由が認められるに至つたのである。形式に關する式目は、なほ俳諧の形態上無視するわけには行かなかつたが、それでも五・七・五の定形を破るやうな事はあへて試みられた。中には六・十・六、七・九・五等の如き破格の發句さへある。談林の俳諧が本質的に貞門の俳諧と多く相距るものでないにもかゝ

はらず、著しく清新味を覚えさせる所以は、全くこの通俗性と自由性との徹底的な擴充にあつたのである。而してその點こそ、近世文藝史上に於ける談林俳諧の地位を決定する上に、最も注目さるべき所であつた。

三 蕉風の俳諧

a —

談林俳諧に對する文藝的反省——鬼貫の誠の説——芭蕉の風雅觀——寂・葉・細み——蕉風の展開——『虛栗』時代——漢語の使用と詩境の擴充——『冬の日』から『猿蓑』へ——俳味——芭蕉と西鶴——芭蕉の生立——芭蕉の世界觀——不易流行——『炭伎』の輕み——俳諧の變と新

二

蕉風時代の俳壇——蕉門の十哲——其角——嵐雪——去來——丈艸——許六——支考——杉風——野坡——越人——北枝——その他

談林の新運動によつて十分に擴大された俳諧の自由性は、やがて浮世繪を生み浮世草子を生んだ近世の藝術精神に、共通の根柢をなすべきものであつた。しかしその自由性を文藝的に深化すべき自覺にまでなほ到達し得なかつた人々は、自ら獲得した自由性の爲に却つて文藝の埒外に逸すべき危険を負はねばならなくなつた。しかもその顛落の時期はあまりに早く來た。時流に乗じたあまり、甚しい放縱に陥つた談林の徒は、延寶末年頃には最早全く行詰つてしまつたのである。俳壇の一部には早くも戒慎の態度が見え初めた。今まで殆ど盲目的に時流と共に押移つて來た人々が、一度眞摯な自省の念に立ち復つた時、俳諧の通俗性と自由性とに對する再検討がおのづから要求されねばならなかつた。そこで彼等は中世以來の傳統的な文藝理念について、新たに思ひを致さずには居れなかつたであらう。既に述べた如く、元來當初の俳諧作者は必ずしも民衆それ自身ではなかつた。多くは貴族的もしくは武士的教養の間に育つたもの

で、たゞ庶民の生活に理解と同情とをもつ立場に在る人々であつた。のみならず俳諧の流行が眞に庶民層に遍く及んだ後と雖も、所謂點者の地位にあつた指導者たちは、傳統文藝の教養を決して輕視する事はなかつたのである。だから談林の内部に自省的な動きが起つた時、かつて談林と相争つた貞門保守派と傾向を同じくする一種の反動思想は、むしろ必然的にこれと相伴つた。談林の創始者と目された宗因自身すらが、晩年再び連歌に復つたと言はれるのも、彼の閱歷と教養とから考ふれば、あへて不思議とすべきではなかつた。しかしついで見られた俳諧の大きな展開は、勿論かうした反動的傾向だけからの所産ではない。實は俳諧の通俗性と自由性に對する、より進歩的な文藝的自覺に基いて居るのである。

芭蕉は「宗因なくんば我々が俳諧、今以て貞徳の誕を詠るべし」と言つたといふ。まことに芭蕉の俳諧は、一度談林の時代を経たからこそ大成されたのであつた。大成への機運を作つたものが、談林の俳諧に對する反動的な働きであつたにせよ、もしその後新に興つた俳諧が、談林の俳風を全的に否定するものであつたならば、それは大局に於いて所詮時代と逆行するものでなければならぬ。假名草子が次第に浮世草子にその地位を譲らうとして居る時、俳諧がす

でに擴大された自らの通俗性と自由性を無視する事は、畢竟俳諧そのものの自殺を意味するに外ならない。問題はその通俗性と自由性とに對して、いかなる文藝上の質的限界を設くべきかにあるのだ。而して今反動的な動きのまゝに進むならば、その結果は用語・取材の選擇に於ける貞門時代の立場へ再び逆戻りする外はなかつたであらう。何となれば俳諧の文藝的理念が連歌との從屬的關係の外に求められない限り、それは當然の歸結とせねばならなかつたのだから。だがさうした歸結は明かに俳諧の行詰りを意味する。俳諧が連歌と對立すべき通俗性を失ふ事なくして、しかも新しい展開を期する爲には、通俗性それ自體に於いて連歌と同一の傳統的文藝性を見出さねばならなかつたのである。延寶末年から天和・貞享に互つての俳壇は、實にこの新しい展開へ向つての摸索時代に屬する。このやうな時代的焦躁を身に負うて、眞摯な歩みをつゞけたものには椎本才麿があり、池西言水があり、上島鬼貫があつた。芭蕉もまた勿論その一人であつた。『東日記』(延寶九年)に「これより先三たび句帖をあらはし、三度風體をかへて三たび古し」(才麿序)といひ、『おくれ双六』(延寶九年)に「心の花の都にも二年三年住みなれ、古今俳諧の道に踏み迷ふ。近曾より漸々新しき海道に出て諸人をまねき、云々」

(清風序)と言つて居るのは、いづれも生みの惱みを洩らす聲と聞かれる。さうして貞享の頃、遂に鬼貫は「誠の外に俳諧なし」といふ悟に到達し、芭蕉は『冬の日』に蕉風俳諧の嚮ふべき所を示す事が出来た。

鬼貫(元文三年没 七十八歳)は攝津伊丹の人、少時から俳諧を嗜み、始め松江維舟の門に入り後ち談林の風に轉じた。しかし彼は漫然と時流に隨ふにはあまりに懷疑的であつた。彼自ら言ふ所によれば「たゞ俳諧は狂句作意をいふとのみ心得たるばかり、一概にかたよるべき道にもあらず、猶深き奥もやあらんと、延寶九年の頃より骨髓に通じて皆物心に染む事なく」(ひとり言)といふ程の熱意を以て、俳諧の根本義に關する思索をつゞけた。さうして得た所の解決が、即ち「誠の外に俳諧なし」の悟であつた。この悟に基づく鬼貫の俳諧觀は、自著『ひとり言』や自選句集『七車』の序文などに見えて居るが、彼のいはゆる誠とは自然の性情をさすので、さうした天真の流露こそが眞の俳諧だといふのである。だから

句を作るに姿詞をのみ工みにすれば誠少し、たゞ心を深く入れて姿詞に拘はらぬこそ好ましけれ(ひとり言)

といふのが、その主張の中核をなすものであつた。これは要するに心を主とし、詞を従とする中世以來の歌學思想を、そのまゝ俳諧の理念に移したにすぎないとも言つて宜い。しかし從來俳諧の文藝的意義を、連歌との從屬的關係に於いてのみ求めようとしたのに比すれば、俳諧の指導原理としては正に一大飛躍と言はねばならなかつた。即ち鬼貫はもはや俳諧の通俗性に、形式的な制限を設ける事によつて、そこに傳統的な文藝性を認めしめようなどとはしなかつた。その代り通俗性それ自體の中に、直に傳統文藝の理念を求むべき事を主張したのである。言ひかへると俳諧の通俗性と自由性とに、まことの理念——心主詞従の傳統精神をそのまゝ具現しようとしたのである。たゞこのやうな鬼貫の俳諧觀には、なほ十分の實踐を伴ふ事が出来なかつた。のみならず俳諧の通俗性に對する認識も、芭蕉程の徹底さを缺いた所が多かつた。しかし單にその理論のみから言へば、蕉風俳諧の根柢をなした芭蕉の風雅觀も、また畢竟これと同じ精神に基いて居るのである。

芭蕉の風雅觀は、かの屢々引用される『笈の小文』の一節

西行の和歌における、宗祇の連歌における、雪舟の繪における、利休が茶における、その貫道するものは一なり。しかも風雅におけるもの、造化にしたがひて四時を友とす。見る所花にあらずといふ事なし、思ふ所月にあらずといふ事なし。像花かたはにあらざる時は夷狄にひとし、心花にあらざる時は鳥獸に類す。夷狄を出で、鳥獸をはなれて、造化にしたがひ造化にかへれとなり。

に盡くされて居る。こゝに芭蕉はまづあらゆる藝道を貫く精神が同一たるべき事を喝破し、風雅に於いては即ち造化に従ひ造化に歸るのを、その根本義とすべき事を示したのである。造化に従ひ造化に歸るとは、畢竟自然と同化するの謂ひである。言はゞ主觀と客觀との融合であり物我一如の境地である。それは鬼貫の所謂まことと結局理念を一にするものでもあつた。而して鬼貫が俳諧の文藝的意義をまことに求めたのと同じく、芭蕉はこのやうな風雅の境地に俳諧の藝術性を確立しようとしたのである。だから芭蕉が俳道修業の第一としたものは、何よりもまづ私意私情を去り、心中の夷狄鳥獸を克服する事であつた。或は「句と身と一枚になる」(三冊子)といひ、或は「松の事は松に習へ、竹の事は竹に習へ」と教へたのも、嚴に私意を去

るべき爲の切實な工夫だったのである。又蕉風俳諧の神髓とされるかの寂・栗・細みの理念も即ちこの風雅觀に發した體用作の三體とも見るべきものであつた。寂・栗・細みがいかなる理念を意味するかについて、芭蕉自身は何事をも語つて居ない。たゞ門人去來の『去來抄』や土芳の『三冊子』等を通じて、纔にその意を窺ふ外はないのであるが、これについては既に諸家の説が多く、又自説も別に發表した事があるから、こゝには詳述する事を避けよう。たゞ極めて簡明に説くならば、さびとは芭蕉の俳諧に於ける特定の觀照態度をさすものといふべく、すべての生々しい感情を制御し切つた清寂枯淡の境地に立つ謂ひである。而してそれは中世以來和歌・連歌に説かれた幽玄・ひえ・さび等の理念が、こゝに再び承けつがれたものに外ならない。即ち中世文藝の傳統的精神が、芭蕉の風雅觀の中に新しい生命を得たので、芭蕉はその傳統性を造化に従ひ自然に同化した心境に求めたのである。次にしをりは専ら句の姿について言つた言葉らしい。もとよりその姿は心と相關的な意味で言はれるので、さびの心境に發した言が、十分にその餘情を現はす爲に工夫さるべき詞の曲折である。最後に細みは「句の心にあり」(去來抄)と説かれたといふ。これはさびを「句の色也」(去來抄)と解したのに對した言葉であ

るが、「色」はその發するさまについて言ひ、「心」はその潛むさまについて言つただけで、所詮歸する所は同一な筈である。即ち細みとは風雅の誠をせめて自然の心に深く融けこまうとする一筋の眞實である。この細き一筋の凝る所に寂びの境地は具現され、やがてしをりもまた自ら伴ふであらう。それが芭蕉の藝術の構成される過程であつた。もとよりこのやうな説明は所詮便宜的なものにすぎない。要するに寂も栗も細みも、共にその當體は冷暖自知の境にのみ捉へらるべきで、それは畢竟芭蕉の風雅に没入し得た人にして始めて味ははれる事である。だがともあれ、かうして芭蕉は、西行の和歌に於けると、宗祇の連歌に於けると同一の藝術精神を俳諧に於いてもまた樹立しようとしたのである。しかもそれが俳諧の通俗性を通して成された事に、最も注目せねばならない。

貞徳以來俳言の使用は、俳諧の殆ど絶對的な要件であつた。俳諧の通俗性と自由性とは、専ら俳言の驅使に繋つて居たのである。だが鬼貫のまことにせよ、芭蕉の風雅にせよ、もはや俳諧の特性を、かしまの一面に規定すべき性質のものではなかつた。況んや私意無き自然に出る事を以て俳諧の根本義とした以上、俳言の如きはむしろ末節の問題にすぎなかつた。しかし芭

蕉はもとより俳諧を和歌連歌に復さうと志したのではない。和歌・連歌から分たるべき特質として、俳諧の通俗性と自由性とは依然として保持されねばならないのである。そこで俳言はやはり俳諧に於ける特殊の用語として、なほ十分に存在の意義をもつて居た。だが延寶末年から起つた俳風革新の機運が談林に對する反動思想の中に醸成された事を思へば、俳言の自由な使用には當然節制が加へられねばならなかつた。「西鶴があさましく下れる姿」と評したといふ芭蕉にとつて、放埒な浮世詞の如きは俳諧の文藝性を破壊するものと考へられたにちがひない。とはいへ全然俳言を用ひる事なしに、俳諧の通俗性を明かに表現する事は決して容易ではなかつた。こゝに芭蕉の理念が實踐される上に、大きな困難が横はつて居たのである。從來俳諧史家によつて説かれた蕉風展開上の區劃は、即ちその實踐が理念に近づく歩みの段階を示したものに外ならぬ。まづ蕉風の第一期と稱せられる『武藏曲』や『虚栗』時代の句を見よう。

夕 貌 の 白 ッ 夜 ル の 後 架 に 紙 燭 と り て
櫓 の 聲 波 ヲ う つ て 腸 氷 ル 夜 や 涙
髭 風 ヲ 吹 い て 暮 秋 歎 ム ル ハ 誰 ガ 子 ノ

その字餘りのリズムには談林の餘臭をなほ著しく存して居るが、用語に至つては全く面目を異にして居るのである。そこにはもはやあの夥しかつた浮世詞の類は見られないかほりに、生硬な漢語や漢詩詞が盛んに取入れられて居る。この變化を形式的な方面だけから見ると、俳諧の用語に於ける一の新しい試みであつたと言へよう。即ち漢語は從來和歌・連歌の純正な用語として認められず、随つて所謂俳言に屬するものとされて居たのである。しかもそれは言ふまでもなく、浮世詞の類と性質を同じくするものではなかつた。その箇々の言葉について言へば、およそ新奇・卑俗などは全く對蹠的な蒼古・高雅な感をさへ伴ふものが多かつたのである。談林の甚しい鄙俚を厭ひながら、俳諧の通俗性を保たうとする爲に、かうした用語の新生面を拓いた事は確かに面白い着眼であつたと言はねばならぬ。だが勿論それは形式だけに止まるべき問題ではなかつた。連歌から分たるべき俳諧の特性を自覺して、連歌の外にその詩境を求めようとした結果、こゝに新しく漢語乃至漢詩調の句が生れたに外ならない。とはいへ前にあげたやうな句の場合、「後架に紙燭とりて」、「腸氷る」、「髭風を吹いて」等になほ俳諧の、かしまが認められるとは言へるかもしれぬが、その通俗性を保持する所以は、やはりそれらの漢語

口調に存すると考へられたにちがひない。しかし「髭風を吹いて」の句が、すでに知性的な要素に基くを、かしまいでなく、むしろ杜詩の悲寥に感悟してこれに倣はうとするものだとするれば、漢語の使用に拘泥する如きは、所詮不徹底たるを免れない。のみならず芭蕉はすでに『虚栗』の跋文に、

李杜が心酒を嘗めて寒山が法粥を啜る。これに仍つてその句見るに遙にして聞くに遠し。佗びと風雅とその生にあらぬは、西行の山家をたづねて人の拾はぬ蝕栗也。戀の情つくし得たり、昔は西施が振袖の顔、黄金鑄小紫、上陽人の閨の中には衣桁に薦のかゝるまで也。下の品には眉こもり親ぞひの娘、娶、姑のたけき争ひをあつかふ。寺の兒、歌舞の若衆の情をも捨てず、白氏が歌を假名にやつして、初心を救ふたよりならんとす。

と言つて居るのである。こゝで芭蕉は明かに李杜の詩腸を探り、西行の風雅を訪ねる事が、即ち『虚栗』の本意たる事を示して居る。これは俳諧の文藝理念を直に漢詩や和歌と同一の所に求めたのに外ならない。それは『笈の小文』の風雅觀に至つて、更に徹底的に説かれたのであるが、それよりもこゝで注意すべきは、俳諧の通俗性と自由性が詩的境地の擴充といふ事で

解されて居る事である。俳諧を導くのに和歌・連歌の理念を以てするのは、すでに貞徳時代からの事であつた。たゞ當時の指導精神は、要するに俳諧の、かしまに於ける通俗性自由性に、ある文藝的な限界を示さうとする消極的なものにすぎなかつた。しかもその理念の支配は専ら形式的にのみ働いたのであるから、俳諧に對する文藝的な統制は結局用語の選擇にとゞまる程度以上には深化されなかつた。例へば季吟の『俳諧用意風體』の如き、俳諧が歌道に基くべき事を最も實際的に論じたものすら、實は和歌の知識を俳諧の言語技巧に利用させようとしたにすぎない。談林の徒といへども、惟中の如きは詠歌大概や近來風體抄に倣つた俳論を試みては居るが、なほ俳諧の、かしまを知性的な鑑賞の對象として居るかぎり、通俗性自體の質的轉換へは進展する筈がなかつた。然るに芭蕉に至つては、和歌連歌の理念に基づく文藝的統制は、もはや俳諧の用語や題材にとゞまるべきものではなかつた。随つて俳諧の通俗性はその内面的な特殊の詩境に於いて保たねばならぬだらう。言ひかへると、和歌・連歌とは異つた特殊の俳諧美を捉へる事である。芭蕉は「髭風を吹いて」の句で、まづ漢詩的な境地を捉へた。だが俳諧の世界はそこに限られるのではない。戀の情には西施・上陽人から、更に寺の兒・歌舞

妓若衆までも捨てないといふのが、即ち俳諧の自由であつた。それはしかし上陽人といひ、歌舞妓子といひ、漢語・俗語の自由な驅使に基く故のものでは勿論ない。それらの戀の情にまで汎く擴充された詩境についての謂ひであつた。さうしてその詩境は傳統的な詩歌の理念を以て律せられるものであつた。そこに俳諧の通俗性は、新たな文藝的意義を見出したのである。

「蕉風の歩みはその後、『冬の日』の一段階を経て、『猿蓑』の時代に圓熟の域に達したと言はれる。その間俳諧独自の詩境に向つての開拓は、不斷の努力が拂はれて居たのである。『冬の日』の頃まではなほ漢語調も盛んに用ひられたが、もはや漢語の使用と漢詩の境地のみに長く止まるものではなかつた。」例へば

消えぬ卒都婆にすごとくと泣く 荷 兮
影法のあかつき寒く火を焼きて 芭 蕉(冬の日)
二の尼に近衛の花のさかりきく 野 水
蝶は葎にとばかり鼻かむ 芭 蕉(同上)

等の附合に於いて、寒々とした冬の曉の人影、落魄の身をかこつ涙、それらはむしろ和歌的・

連歌的な情景に近いにもかゝはらず、そこには和歌にも連歌にも取上げられなかつた美が、確かに捉へられて居るのだ。成程影法・鼻かむ等の用語は俳言にちがひないが、これらの句が俳諧であるのは決してそのやうな用語の故ではない。焚火にうつる影法師、ひそやかに鼻かむ姿の情趣を見出したのが俳諧の手柄だつたのである。しかもかうして見出された俳諧の美は、和歌・連歌の世界に於ける美と、本質的に全く同一なるべきものであつた。『笈の小文』の風雅觀は即ちこの根本原理を道破したものに外ならぬ。而して『猿蓑』巻頭の句

初しぐれ猿も小蓑をほしげなり

に、いかにその原理が正しく實踐されて居るかを見るがよい。其角は「猿に小蓑を着せて俳諧の神を入れたまひければ」(猿蓑序)と言つた。寒雨に孤猿を配した情景は、漢詩にも和歌にも取上げられた素材である。しかしその猿に小蓑ほしげな情を捉へたのは、誠に俳諧の神をこゝに入れたものであつた。かうした俳諧独自の境地を見出す事によつて、我々は初めて文藝として完成された俳諧の通俗性を見るであらう。それについて芭蕉はなほ明かに語つて居る。これもまた屢々引用される『三冊子』の

春雨の柳は全體連歌なり、田螺取る鳥は全く俳諧なり。五月雨に鳩の浮巢を見に行くといふ句は詞に俳諧なし、浮巢を見にゆかんといふ所俳なり。又「霜月や鴻のつく／＼ならび居て」といふ發句に、「冬の朝日のははれなりけり」といふ脇は、心詞ともに俳なし、發句をうけて一首の如くしなしたる所俳諧なり。詞に有、心に有。その外この句の類、作意に有。信所一筋に思ふべからず。

といふ言葉である。柳に煙る春雨の優雅な景致と田螺を啄む鳥の鄙びた情趣と、一はすべて連歌の美であり、一は全く俳諧の美であつた。後者が俳諧たる所以はをかしみにあるのである。ければ、又もとより「田螺」といふ俳言の使用などによるものでもない。その鄙びた情趣に、それは今まで和歌・連歌で取上げられなかつた世界に、春雨の柳と同じ自然美を感得した所に存する。だから結局俳言の使用の如きは、たゞ表現上の便宜にすぎなかつたのである。「五月雨に鳩の浮巢を」といふのは、芭蕉の句「五月雨に鳩の浮巢を見に行かむ」をさすのであるが、この句には全く俳言がない。特に鳩の浮巢は和歌・連歌の題材としても、屢々よまれて居るものであつた。即ち用語・題材からいへば連歌と選ぶ所がないのである。だが鳩の浮巢を見

に行くといふ所に俳趣が生ずる。もしこの鳩の浮巢が、たゞ波に漂つてよるべないさまなどに詠まれたら、それは全く連歌の世界であるが、さうした古來詩歌の題材にされた鳩の浮巢を、わざ／＼江戸から近江の國まで見に出かけるといふ風狂の情に、俳諧の世界を見出したのである。「霜月や鶴のつく／＼ならび居て」といふ發句に、「冬の朝日のははれなりけり」と脇句を附けたのは、心にも詞にも俳諧が無いと言つて居る。成程この附句には俳言はない、又冬の朝日のははれは必ずしも俳諧独自の境地とも限られない。たゞ發句が丁度「て」で終つて居るので、それに「なりけり」で留めた句を附けて、恰かも「霜月や鶴のつく／＼ならび居て冬の朝日のははれなりけり」といふ一首の歌に聞えるやうにした作意が俳諧だといふのである。即ちさうした軽い機智的な取捌きによつて、普通の附合に見られない附味を覚えさせるからである。かうして作品の俳諧性は詞からも、心からも、作意からも探る事が出来る。しかしこのやうに分けて示したのは、勿論説明上の便宜にすぎない。所詮は俳諧独自の詩趣——いはゞ俳味とも稱すべき特殊な詩境の把握に、俳諧性の根源は存するのである。「三冊子」にはなほ語つて居る。

詩歌連俳はともに風雅也。上三のものは餘す所も、その餘す所まで俳は至らずといふ所なし。花に鳴く鶯、餅に糞する縁の先と、まだ正月も可笑しきこの頃を見とめ、又水に住む蛙も古池に飛込む水の音と言ひはなして、草に荒れたる中より蛙のはひる響に俳諧を聞きつけた。見るに有、聞くに有、作者感ずるや句となる所は、すなはち俳諧の誠也。

詩と歌と連歌と、三つの風雅に餘された所を求めると俳の風雅である。花に鳴く鶯水に住む蛙の歌は、すでに歌人に見出された美であつた。俳人は餅に糞する鶯、古池に飛込む蛙の姿を捉へねばならない。心を風雅の誠において觀じた時、例へばそのやうな庶民的生活様式の中にも、和歌連歌に於けると同じ美が包蔵されて居る事を知るであらう。それを見出すのが俳諧の眞諦である。

X
芭蕉が蕉風の俳諧に於いて成し遂げた所も、所詮貴族詩的領域からの詩の解放であつた。そのかぎりでは、蕉風もまた談林の進んだ路線に沿うて展開したと言へよう。しかもそれは西鶴の達した世界とは決して同じものではなかつた。西鶴は現實のそのままの姿を直視して、いかなる面からも視線を背けようとはしなかつた。彼にとつてはあらゆる古典も傳統も、それが現

實の面でながめられる事によつて初めて意味を持つ。それ程彼の現實意識は強烈だつたのだ。だから縦令世之介が義平に擬せられ、『一代男』の結構が源氏五十四帖に倣つたとしても、もとより伊勢物語や源氏物語の世界の再現を意圖したのではない。そこに描き出されたものは、あくまでも近世の庶民層に生きる人間世之介の姿である。世之介を描く西鶴には光源氏を語る紫式部と同じ現實への觀照があつたのだ。鄙しい遊女を相手にした性慾の生活であらうとも、それが共に人間愛慾の現はれであるかぎりには、古への大宮人の戀物語と選ぶ所はなかつた。王朝の貴族たちが政權をめぐる葛藤に榮枯盛衰を嘆じたのも、近世の町人が新しい經濟機構の中で、金の爲にさまざまの悲喜劇を演ずるのも、所詮人間生活の實相に外ならないのだ。その意味で『一代男』や『永代藏』に伊勢や源氏と同一の文藝的意義が見出されねばならぬ。西鶴自身にそれだけの明かな自覺があつたか否かは別問題として、少くとも作品の事實に於いて彼は立派にその事を示してくれた。さうして彼は現實のいかなる面をも深く剔抉して、これを文藝化したのである。その爲にはあらゆる浮世詞を取入れ、すべての新しい事物を題材にした。即ち談林俳諧の動向は、西鶴の小説で全くそのままに承けつがれて居ると言つて宜い。然るに芭

蕉は「西鶴があさましく下れる姿」と評した。浮世詞は一旦漢語に置きかへられた。しかも芭蕉もまたあらゆる現實——それは専ら近世庶民の生活様式として在る現實——に眼を向けて、その中に俳味を探らうとして居たのである。けれども芭蕉の眼の向け方にはおのづから限界があつたのだ。といふよりは彼の現實觀照は常にさびとかわびとかいふ特殊な心境への統一に向つて居た。だからその統一を妨げるやうなものは、結局觀照の中に入つて來なかつたのだと言ふ方が宜いかも知れない。例へば遊女との戀を取上げるにしても、揚屋の豪奢な遊びなどよりも、宿驛の出女の情に心を引かれる事が多かつた。言はゞさびの心に觸れるものだけが、芭蕉の詩になり得たのである。さうしてこのさびは既に述べた如く、中世文藝の傳統の上に築かれた理念であつた。つまり芭蕉は俳諧の通俗性——それは庶民生活の現實との接觸によりて保たるべき——を、さびの傳統的理念で規定する事によつて、俳味を見出さうとしたのである。西鶴が『一代男』や『永代藏』の中に、伊勢や源氏と同じ文藝的意義を確立し得たといふのも、所詮は中世文藝の理念とされた物のあはれを、近世庶民生活の現實に見出したものと解釋する事が出來よう。その意味で芭蕉も西鶴も同じ立場にあると言へるのではあるが、西鶴の小説は談

林俳諧の動向に於ける反傳統性に培はれて生れた。即ち一往傳統を否定し切つた上に生かされた傳統である。然るに芭蕉の藝術は貞徳以來俳諧の中に流れて居た傳統性を明かに認めて、その上に大成されたものであつた。このやうな兩者の相違は、畢竟芭蕉と西鶴との人間的性格、環境、教養の如何等に歸して説明さるべきであらう。蕉風俳諧の本質について、そこに時代の進みと芭蕉といふ個人との相關による必然性が理解されるわけである。

next day
こゝで姑く芭蕉の個人的な生立や經歷について語らう。芭蕉は伊賀上野の人、松尾氏、名を宗房といふ。上野の城代の一族藤堂良精の嗣良忠の近侍であつた。良忠は蟬吟と號して俳諧を北村季吟に學んだので、宗房もまた共に季吟に師事し、まづ古風の俳諧に指を染めたのである。寛文六年二十三歳の時蟬吟の死にあひ、仕を辭する事になつたが、その後京に上つて俳諧と漢學を學んだ。從來この間に彼が亡命した事が傳へられて居るが、通説のまゝには信じ難い點が多い。寛文十二年正月の頃は故郷伊賀に在つて、上野天満宮に奉納の三十番發句合を判して梓行した。それが彼の處女撰集たる『貝おほひ』である。その句風を見れば、すでに著しく

談林の傾向を帯びて居るが、この年江戸に下つて以來益々新風に化せられ、延寶三年宗因が東下した折は、その一座にも加はつてゐる。かくて延寶四年山口信章(素堂)との『江戸兩吟集』には、卷頭に

梅の風俳諧國に盛んなり信章
こちとうづれもこの時の春桃青

とまで吟じて、梅翁の風に心酔の状を示した。桃青の號は宗因一座の俳諧にも既に見え、東下後間もなく用ひ始めたらしい。彼の東下の目的が何であつたかは明かでないが、後年「幻住庵記」の中に「つら／＼年月の移りこし拙き身の科を思ふに、ある時は仕官懸命の地をうらやみ一たびは佛籬祖室の扉に入らむとせしも、云々」と言つて居るのによれば、恐らくは少壯青雲の望捨て難く、新興の都會江戸へと志したものであらう。當時彼は幕府の御用魚商鯉屋杉風の世話になり、又小石川關口の水道工事に關係したと傳へられる。たゞしその水道工事で、どんな役目に與つたのか、又その與つた期間がどのぐらゐであつたのか、それらの事實については文獻の徴すべきものが全くない。要するに芭蕉の傳記中、江戸東下前後の事は最も不明に屬す

るのである。しかしこの間に、彼が生涯のはかりごとを決すべき精神的苦悶の時代があつた事は察するに難くない。彼との關係について永遠の疑問符を負はねばならぬかもしれない壽貞尼の事も考へられる。彼が一生娶らなかつたのも、當時隱士的な生活を送つたものとしては珍しからぬ事ではあるが、芭蕉の場合なほ複雑な事情が推測されないではない。ともあれ彼は多感な青年にはちがひなかつたのである。舊主蟬吟の死に對する悲しみが、直ちに亡命の志を懐かしめたといふ傳説はそのまゝなほ信ぜられないとしても、感じ易い青年の心がいかに傷んだかは容易に想像される。その上彼自身の身邊にまつはる悲劇的な宿命が考へられるとしたら——それが客觀的な考證の立場からは何等の確實性がないとされても、歴史が主觀に立つ事を認められるかぎりでは、芭蕉の前半生に運命の暗い影を想定しないわけには行かぬのだが、——ある時は仕官懸命の地をうらやんだにしても、さうした現世的な欲望の底から、すぐそれで満たされない惱みの多くをもつたにちがひない。一度は又佛籬祖室の扉に入らうとしたといふのも即ち這般の心境を物語つて居るものではないか。彼にはむしろ現實のはかなさのみが、より深く感ぜられたであらう。さうして彼にとつては、やはり風雅の外に生きる道はなかつたのであ

る。それすらも「ある時は進んで人に勝たむ事を誇り、是非胸中に戦うてこれが爲に身安からず、しばらく身を立てむ事を願へども、これが爲にさへられ、暫く學んで愚を曉らん事を思へども、これが爲に破られ、遂に無能無藝にしてこの一筋に繋がる」(笈の小文)と告白して居る彼である。自己と人生とへかうした眞摯な反省をせず居れなかつた彼が、一時談林の風に心酔しながらも、その放縦な態度に満足出来る筈がなかつた。のみならず彼の武士的な教養は、町人層に根ざす反傳統性への動きに追隨するには堪へられないものがあつたであらう。遂にこの一筋に繋がるべき事を決意した彼の前に、烈しい生みの苦しみが待ちかまへて居たのは當然である。それを彼は延寶末年から天和・貞享の間に互つて經て來た。即ち前に述べた『武藏曲』・『虚栗』等から『冬の日』・『笈の小文』への時代である。

天和・貞享以後の芭蕉については、特に多くを語る必要はなからう。その後の彼の歩みは、蕉門撰集の上に強くあとづけられて居る。一通りの傳記的資料も乏しくはない。それから元禄七年十月十二日、浪華の旅舎に五十一年の生涯を終へるまで、彼の藝術的な行路はむしろ順調に進んだと言へよう。それにしても延寶末年頃の

藻にすだく白魚やとらば消ぬべき
櫓の聲波をうつて腸氷る夜や涙

等の作から、最後の吟

旅に病んで夢は枯野をかけめぐる

に至るまで、いかに悲寥哀愁の調が濃くその全作品の上を掩うて居る事だらう。もとよりそれは多く彼の天性によるものにちがひない。彼は確かに感傷的な素質を多分にもつて居た。「汝が性のつたなきを泣け」と言ひながら、富士川の捨子に濺いだ涙、高館の古戰場に笠打敷いて時の移るをも覺えず落した涙、さうした烈しい感傷は彼の作品の至る所に見出される。だが俳諧の通俗性に於ける文藝的意義は置きかへられたにしても、をかしみの要素が全く捨てられたのではない。それどころか蕉風俳諧の展開は、言はゞこの通俗性に依存するをかしみの内面的深化だと解釋する事も出來た。だから

景清も花見の座には七兵衛
麦飯にやつるゝ戀か猫の戀

等の句に見られる境地を、芭蕉はやはり俳諧独自のものとして育てて居るのである、それにもかゝらず彼の紀行や日記に接する時、飄々として雲水に任ずる風狂の軽やかさを感じるよりは、身を野ざらしと観じて、宿命の桎梏を負ふ悲しい人の姿が見られるではないか。彼が辿つたさびの一路は、あまりにも哀愁と閑寂の氣に満たされて居る。彼の前半生に暗い運命を想定する事が、芭蕉の理解に必須たるべき十分の理由がそこにあるのではあるまいか。とまれかうした性格と環境とさうして武士的教養とを持つた芭蕉が、談林の現實主義の世界觀にそのまゝ追従し得なかつたのは寧ろ當然であつた。さうして一見西鶴と相反するやうな立場——言ひかへると談林から逆行した形に於いて、俳諧の文藝性を確立するに至つたのである。しかもそれが俳諧の通俗性と自由性の文藝的深化と解されるかぎり、なほ談林の志した方向への擴充と言はねばならなかつた。即ち芭蕉と西鶴との箇人的な立場は異つたとはいへ、近世といふ大きな時代の動きから見れば、彼等が文藝の上に成し遂げた所は、結局同じ意味を持つべきものであつた。

芭蕉のわびとさびとが只管閑寂枯淡の境地へ向つたのは、芭蕉箇人の環境的な問題と深く相

關すると共に、和歌連歌に於ける幽玄やさびの理念に導かれて居る事は言ふまでもない。それは芭蕉のさびが正徹や心敬等の歌論・連歌論と結びつくべき傳統性を示す事によつて、十分理解されるのである。だから芭蕉と同じ時代に、芭蕉と同じ眞摯な反省をもつた俳人たちは、やはり同じやうな傾向を帯びる筈であつた。例へば言水・來山・才麿・鬼貫・素堂等の

鯉はねて水靜かなり時鳥言水
行水も日まぜになりぬ虫の聲來山
五月雨や梅の葉寒き風の色才麿
行く水や竹に蟬鳴く相國寺鬼貫
秋風の吹きわたりけり人の顔同

といつたやうな句には、芭蕉の俳諧と全く同じ境地が見出されるのである。況んや親しく芭蕉の教を受けた蕉門の人々は、其角の如き伊達を好み華美を愛した作家すら、なほ細みの一筋を失はなかつた。けれどもわびやさびが傳統と深く結びついて居るだけに、それを通俗味の中に生かすべき工夫は決して容易ではなかつた。

常に風雅の誠をせめたどりて、今なす所俳諧に歸るべし。(三冊子)

といふのは、畢竟この工夫の要諦を示すものであつた。誠をせめるとは「風雅に古人の心を探り、近くは師の心よく知るべし、その心を知らざればたどるに誠の道なし」(三冊子)と言つてあるが、要するに私意私情を去つて造化に従ふべき工夫である。それを古人の行ふ所に探り、師の求める所に尋ねて、自得自知すべき事を教へたのである。さうしてそこから目前の俳諧に歸らねばならない。その時始めて餅に糞する鶯にも、古池に飛込む蛙にも、まことの美が見出され、永遠の生命が宿る。もし誠をせめず、わびに住せず、たゞ師の形骸だけを學んだとしたら、偶々所謂氣の抜けた連歌に近い作を得るにすぎなかつたらう。さうでなければ、「心の色美はしからざれば外に詞をたくむ。是即ち常に誠をせめざる心の俗なり」(三冊子)で、再び談林のやうな外貌の華やかさに誘惑される外はない。「冬の日」から『猿蓑』へ互つて示して來た芭蕉の道は、實はあまりにも孤高だつたのかも知れない。かの前にあげた言水以下の人々のその後の歩みを見るがよい。ある場合には正しく芭蕉と同じ道に踏み入つては居るのだが、遂に終を全うする事は出来なかつた。直接芭蕉に學んだ門人たちも、師に追隨する事は容易な

業ではなかつたのだ。形だけのわびやさびに止まりがちであるとするれば、忽ち單調と停滞とを生ずるのは當然である。享保末年頃一度蕉風へ復らうとする徒が興つた際、たゞ閑寂のみを口にして清新の氣に乏しい事を評されたのに考へ合せるがよい。元祿の往時芭蕉自ら彼の追隨者たちに對して、同じやうな感を抱いたかどうかは分らない。しかし芭蕉はとにかく『猿蓑』の時代を一轉機として、こゝに新しく俳風の變を示すに至つた。即ち『炭俵』の輕みである。この輕みがいかなる意味に解せらるべきかを説く前に、蕉風俳諧の重要な一問題とされる不易流行について、一往検討を試みる必要がある。

『去來抄』によれば、不易流行の説は芭蕉が奥の細道の行脚中に工夫したもので、その年の冬はじめにこの教を説いたといふ。しかしこれについて直接芭蕉自身の言葉を傳へたものは全くない。やはり『去來抄』や『三冊子』等を通して、これを窺ふ外はないのである。まづ去來は

蕉門に千歳不易の句、一時流行の句といふあり。これを二つに分けて教へ給へども、その元は一なり。不易を知らざれば基立ち難く、流行を知らざれば風新たにならず。不易は古に宜しく後にかなふ句なる故に千歳不易といふ、流行は一時々の變にして、昨日の風は

今日宜からず、今日の風は翌日に用ひ難き故、一時流行とははやる事をいふなり。(去來抄)
と言つて居る。而して不易と流行とがその本を一にし、又二つに分たれる所以について、去來
が種々に説いて居る所は、必ずしも芭蕉の眞意を盡し得たとは見難い點もある。例へば不易の
句を物數寄のない句、流行の句を物數寄のある句と分けた説明の中にも、不知不識不易を揚げ
て流行を貶する口吻が見え、又彼が其角を評して「不易の句に於いては頗る奇妙を振へり、流
行の句に至りては近來その趣を失へり」と言つてゐるのは、明かに不易・流行その本を一にす
るといふ前提と矛盾を來してゐる。何となれば眞に不易の妙を振ひ得たならば、同時に流行に
於いてもまたその趣を失ふ筈はないからである。しかしこれを人體に喩へて、「不易は無爲の
時、流行は座臥行住屈伸伏仰の形同じからざるが如し」と言つて居るのによつても、とにかく
去來が不易を俳諧の體とし、流行をその用と解した事は明かである。次になほ土芳の説にこれ
を聞いて見よう。それには『赤さうし』冒頭の一節が、最もよく要を盡して居る。即ち

師の風雅に萬代不易有り、一時の變化あり。この二つに究まり、その本一なり。その一と
いふは風雅の誠なり。不易を知らざれば實に知れるに非ず。不易といふは新古によらず、

變化流行にもかゝはらず、誠によく立ちたる姿なり。代々の歌人の歌を見るに、代々その
變化あり、又新古にもわたらず、今見る所昔見しにかはらず、あはれなる歌多し。是まづ
不易と心得べし。また千變萬化するものは自然の理なり、變化にうつらざれば風あらたま
らず。これにおし移らずといふは、一端の流行に口實時を得たるばかりにて、その誠をせ
めざる故なり。せめず、心をこらさざるもの、誠の變化を知るといふ事なし。たゞ人にあ
やかりて行くのみなり。せむるものはその地に足をす難く、一步自然に進む理なり。行
末幾千變萬化するとも、誠の變化は皆師の俳諧なり。

といふのである。これによれば萬代不易と一時流行とは、共に風雅の誠といふ同一根元から發
する。而して時代の變遷に關せず、新古を絶したものが不易で、自然の理に隨ひ、時勢の推移
に應じて變化するのが流行であるといふ。だから風雅の誠を得れば、おのづから不易の姿は備
はるわけであり、それが自然の變に應じて形を易へたものを流行といふべきである。即ち去來
がこれを體・用の關係で喩へたと、正に見解を同じくして居るのであるが、土芳は更にこの
流行が常に誠をせめる所に存する事を説いて、それが不易から離れる事のない理を一層明かに

して居る。これについて土芳はなほ

新しきは俳諧の花なり、古きは花なくて木立ものふりたる心地せらる。亡師常に願ひに瘦せ給ふも新しみの匂ひなり。その端を見知れる人を悦びて、我も人もせめられし所なり。せめて流行せざれば新しみなし。新しきは常にせむるが故に、一步自然にすむ地よりあらはるゝなり。

と言つて居る。即ち流行とは畢竟不斷の藝術的修練によつて得べき新しきであつた。一度風雅の誠を得、さびの境地に至る事が出来ても、もしそのまゝそこに足を止めるならば、いつの間にか再び私意私情の入り来るべき隙を生じ、すでにそのさびは形骸と化し去る。だから誠は常にせめなければならぬ。常に誠をせめて怠らなければ、足はおのづからその地にすゑ難く、一步自然に進む理である。こゝに變が生じ、句は絶えず新しきを失はない。故に不易の句と流行の句とは、もとこれを分けて示し得べきものではなかつた。不易の句であれば、同時にそのつから流行に合し、流行の句であれば、必ず不易の理に基いて居るわけである。去來や土芳は共に不易の句・流行の句の實例を示して居り、又芭蕉自身も恐らくさうした例句をあげて教へた

であらうが、それはたゞ不易の姿を示すのに都合のよいものを不易の句とし、流行の趣を説くのに恰好なものを流行の句とした便宜上の事にすぎない。兩者は異つた二様相の對立でなく、同一のもの有する二つの面である。偶々去來がこれを對立的に説いた點があるのは、そこに十分の理解と説明の用意とが足りなかつたからであらう。

不易流行の説が、要するに俳諧の新しみを教ふべき原理であつたとすれば、『猿蓑』の撰が成らうとする頃、芭蕉はすでに『炭俵』への變を考へて居たにちがひない。『炭俵』の特色は輕みにあると言はれるが、この輕みは輕妙・輕快といふ如き一通りの淺い意味で解さるべきものではなかつた。去來が不玉に答へた論書（拙著「俳諧史論考」の「去來」の遺著の中に紹介したものである）によれば、彼は不玉が偏に輕きを好むのを批難したのに對し、「當時の教へ輕を專にするは、往時の重を破らんが爲なり。輕にあらずんばいかで舊染の重きを破らんや」と駁し、なほ芭蕉が輕みを教へた言葉を次のやうにあげて居る。

去來曰、平日翁にきける言千萬言、しかも皆事につき時に應ずるの示にして、今筆頭に書しがたし。たゞ輕みを用ふるの教へ、一兩言を書いて送之。翁曰、當時の俳諧は梨子地の

器に高時繪したる如し。美盡し善盡すといへども漸く飽之。我が門人の句は桐の器をかき合せて塗りたらんが如く、さんぐりと洗ひて作すべし。

去來が舊染の重きを破ると言つたのも、芭蕉がかうした比喻で示したのも、要するに輕みが俳風の停滯を打破する爲の變に外ならぬ事を明かにしたものであつた。同時に又この芭蕉の教へは俳諧の通俗性に對する認識の強化を促したものと見ねばならぬ。「冬の日」から「猿蓑」へと歩いて來た跡を顧みた時、俳諧美の本質は既に正しく把握し得たとは言へ、幽玄閑寂な句境へのひたすらな芭蕉の歩みは、偶々和歌連歌に對すべき俳諧独自の通俗性を見失はせる處れを多分に伴つた。不斷の工夫と修練に怠る人々は、いつの間にか芭蕉の心から遠く距つたばかりでなく、果ては俳諧の故郷をさへ忘れようとした。そして梨子地の器に高時繪をした美しさに目が移ると、もはやそこに止まつて動かうとしなかつたのである。だがさうした美しさはむしろ連歌的・貴族的な世界のものである。その模様や色合に一時俳諧の新しみを求め得ても、それだけでは結局行詰つてしまふ外はない。のみならずやがて俳諧の特性さへ、全く失ふに至るであらう。「炭俵」の輕みがこのやうな停滯の打破を志して居たとすれば、桐の器の比喻は

誠に適切な教であつたと言はねばならぬ。即ちそれは特に庶民的通俗的な素材を示して、さうしたものの美を見出す事にこそ、眞に俳諧の新しみがある事を教へたのである。だがこの事は實は輕みに於いて特に説かるべき事ではなく、元來俳諧美の本質がそこに在つたのである。かの不易といひ流行といふのも、所詮はそこから出發しなければ、俳諧としての特異な意義を見出す事は出來ない。即ち通俗性に依存すべき俳諧美の本質を確かに把握するのが不易であり、それが時代に隨つて絶えず姿を變ずるのが流行である。だから流行は要するに俳諧の變であり、而してそれは俳諧に於ける通俗性の不斷の擴充を意味するものでなければならなかつた。それを今輕みといふ言葉で教へたのである。「炭俵」時代の輕みがこの様に解さるべきものとすれば、それだけこゝに美を求める心は更に深い沈潜を要するであらう。芭蕉はそれについて「高く心を悟りて俗に歸るべし」(三冊子)と言つて居る。又去來も「桐の器をかき合に塗らんは、細工も塗師もなほ手綺麗ならずんば見苦しかるべし」(答不玉論書)と注意を加へたのみならず、「只輕の輕たるを知らずして、漫りにこれを好まば卑薄に落ちん」(同上)と、すでに此の時警告を與へて居るのである。けれども芭蕉の歿後この輕みが、どんな方向へ動いて行つたか、又

これに附隨した所謂俗談平話の主張が、どんなに誤つて導かれたかは、享保俳壇の事實が示す通りである。それについてはなほ後に述べよう。

二

天和貞享以後の俳諧史は、芭蕉の大きな存在によつて殆ど獨占されて居る。しかし當時の俳壇の實狀に即して言へば、蕉門の徒が獨占的な勢力を持つて居るのでは決してなかつた。延寶以來芭蕉と共に先覺者としての地位にあつた才麿・言水・鬼貫・來山等は、芭蕉の歿後もなほ長く生存して居り、彼等を中心として集つた人々も少くはなかつた。特に才麿の如きは後年大阪に移り住んで以來、元文三年八十三歳で歿するまで、浪華俳壇の耆宿として重きをなし、その門流も談林の傳系を引いて長く榮えた。又京都には言水の外瀧方山・爪木晩山・富尾似船・中尾我黒・高村和及等の貞門系に屬する人々があり、江戸には岸本調和・高井立志・立羽不角・水間沾徳等が居て、いづれもその實際的勢力は芭蕉を凌ぐとも劣る事はなかつた。しかし以上

のどの流派に屬するものにせよ、少くとも貞享から元祿までの風調には、すべて蕉風のな歩みの跡を見ないものはない。これは一面芭蕉の俳諧が、他と共通な時代の所産たる事を證すると共に、又一面芭蕉の感化力の偉大さを示すものでもあつた。而してそのいづれの意味でも、俳壇の實際的勢力の如何に關せず、芭蕉がこの時代の中心人物たるべきに異論はあり得ない。随つてその芭蕉に率ゐられた一門の代表的作家についても、こゝに若干語つておかねばならないだらう。

蕉門の高足十人を選んで、世にこれを十哲と呼ぶ。その人選と稱呼とは固より芭蕉自身によつてなされたものではない。十哲の稱は許六・支考等の言に最も早く見出されるが、十人の選は人により時により必ずしも一定して居ない。嚴密にいへば、かうして特に十人を限定して選び出す事は、むしろ無意味な事だと言つてよい。しかし後世一般に蕉門十哲の稱が流布され、その人選も其角・嵐雪・去來・丈艸・許六・支考・杉風・野坡・越人・北枝の十人にほゞ一定され、しかもその代表たる意味に多く不當の點もないのだから、便宜上まづこれらの人々につ

いて略説しよう。

其角は江戸の人、榎本氏、後ち寶井氏と稱した。晋子・狂而堂・涉川等の別號がある。延寶の初めに芭蕉の門に入つたといふから、嵐雪と共に最も早い頃からの門人である。その早熟の才は弱冠に及ばずして既に顯はれて居たが、延寶八年(二十歳)には蕉風俳諧の最も先驅をなしたと言はれる『次韻』(俳諧の「七百五十韻」の後をついで芭蕉の「七百五十韻」の一人で催した二百五十韻)の一座に列し、ついで『東日記』(天和元年)『武藏曲』(天和二年)等に愈々その才を發揮し、天和三年(廿三歳)には自ら『虚栗』を撰んだ。この書が蕉風の開發上特に注意すべきものである事は前にも述べた通りである。爾來彼は蕉門の重鎮として又俳壇の奇才として活躍する所が多かつた。彼は性濶達豪放で才氣渾發の人である。芭蕉がひたぶるに隱逸を愛したのに比して、彼はやはり都會人らしい華やかさを好んだ。かつその潑刺たる才氣は時に巧を求め奇を衒ふ傾にさへ走つた。それがやがて晩年の彼を、寂びの境地の外に逸脱させたのであるが、しかも「師の風閑寂を好んで細し、晋子が風伊達を好んでほそし。此の細き所師の流なり、こゝに符合すといへり」(許六「自讃論」)と言はれた如くなほその細みに於いて芭蕉の風雅をよく體して居た。師の歿後遂に所謂洒落風の邪路に陥つた

とはいへ、

傘にねぐらかさうに濡れつばめ
鐘一つ賣れぬ日はなし江戸の春

曲終人不見

あかつきの反吐は隣か時鳥
顔見世や曉いさむ下邳の橋

等の句を誦すれば、とにかく彼の存在が蕉風の俳諧を多彩ならしめた事は否むべくもない。寶永四年四十七歳で歿した。

嵐雪も江戸の人(路の人)服部氏。其角とほぼ同じ頃から芭蕉に師事し、初め嵐亭治助と言ひ後に嵐雪と改めた。雪中庵・寒蓼齋・不自軒等と號する。最初武家奉公の望みをもつて居たが貞享四年處女撰集『若水』(この書はなほ傳本が知られない)が成り、その頃から全く俳人として立つたらしい。彼は其角と相竝んで蕉門の双璧とされたが、角の備敏なのに比して温厚の風があり、許六からは「本性柔弱にして云々」(同門評判)と評されて居る。しかし彼の本領は平明の間によく物の

眞情を捉へるにあり、

濡 縁 や 薺 こ ぼ る 土 な が ら
出 代 や 幼 な 心 に 物 あ は れ

等の如き、其角の奇趣は見られないけれども、より忠實に芭蕉の風格を守るものであつた。晩年禪に参してやゝ機鋒を顯はした作もあつたが、爲に却つて句作に遠さかるに至り、寶永四年其角を弔して間もなく歿した。享年五十四歳。

去來は長崎の儒醫向井元升の次子、少時父に伴はれて上洛した。初め専ら武術を修めてその道に達したが、仕官の念を絶つて父兄の家業を助けた。芭蕉に始めて見えたのは貞享三四年の頃で、爾來師に仕へる事極めて篤く、元祿四年には凡兆と共に『猿蓑』を選んで、おのづから關西蕉門の中心たる地位にあつた。彼は武士的な誠實さを以てよく師の句風を守り、許六も同門評判に、滑脱の才にはやゝ乏しいが氣品の高雅は最とすべき意の評を下して居る。彼がいかに師の教を守るに忠實であつたかは、その遺著『去來抄』・『旅寐論』等によつても知られ、これらは蕉風俳諧の特質を究めようとする者にとつて必讀の書とされて居る。寶永元年五十四歳

で歿した。

丈艸は尾張犬山の人、内藤氏。藩侯の異母弟寺尾直龍の近侍として出仕したが、元祿元年廿七歳の時病弱の故を以て致仕し、かねて参禪して居た犬山先聖寺の玉堂和尚のゆかりを訪ねて山城深草の里に假寓した。その頃から芭蕉に師事し、師の歿後は粟津龍ヶ岡の佛幻庵に閑居して、寶永元年去來に少し先だつてこの庵中に歿した。享年四十三歳。彼は俳人といふよりもむしろ道心者であつた。「釋氏の風雅たるによつて一筋に身をなげうちたる所見えず。たとへば興に乗じて來り、興盡きて歸るといへるが如し」(許六「同門評判」)と評された如く、彼の願ふ所はたゞ塵世を離れ隱閑を樂しむにあつた。隨つて風雅に對しても深く執をとゞめなかつたのであるが、さうした素質は又芭蕉の風格に最も近づく事を得た。芭蕉臨終の病床に侍して

う づ く ま る 藥 の 下 の 寒 さ か な
の一句に、師の賞美を得たといふのにも機微通ずる所が見られる。

許六は江州彦根の藩士、森川氏、名百仲、五老井・菊阿等の別號がある。初め田中常矩の門にあつたがこれに慊らないで居る折柄芭蕉の新風を知つて大に喜び、遂に師事するに至つた。

芭蕉に會つたのは元祿五年秋、官命を帯びて東下した時が最初であるが、これに私淑する事は既に久しかつたので、初見の際に示した。

(十) 團子も小粒になりぬ秋の風

の如きは、大に師翁の賞讃を得た。芭蕉の歿後彼はひとり師の血脈を得たと稱し、頻りに論陣を張つて湖東に正風彦根體の旗幟を掲げて居た。その言説は自ら誇る所が多きに過ぎ、去來のやうな忠實さは見られないが、元來彼の器は決して凡庸でなく、その俳論『青根が峯』等の中にもよく蕉風俳諧の神髓を捉へ得た所が少くない。又『風俗文選』の撰者として、俳文の展開を説く上からも逸する事の出來ない人物である。正徳五年歿、享年六十歳。

支考は美濃の人、各務氏、獅子庵・野盤子・東華坊・西華坊・蓮二坊・見龍・梅花佛等別號が多い。芭蕉に師事したのは元祿三年からである。一種の策謀家的な性格から、その人物に對しては批難も少くないが、とにかく蕉風を弘く流布せしめた點では功績を認めねばなるまい。特に俳論に關する著書が多く、その間妄りに師説に託して自家宣傳を行つた譏りは免れないと言へ、『續五論』『俳諧十論』等の如き組織的な論説を立てて居る事は、當時の文藝論として

は異とするに足るであらう。又彼が盛んに主張した俗談平話の説も、俳諧の通俗性を強調する限りでは固より正しいにちがひなかつた。たゞこれを正すべき工夫に怠つた爲、遂に低俗の調に陥つてしまつたのである。享保十六年歿、享年六十七歳。

杉風(享保十七年歿)は江戸の人、杉山氏、採茶庵・衰杖等と號した。幕府御用の魚商である。

芭蕉が初めて東下した折、まづこゝに寄寓したと傳へられ、とにかく延寶初年から芭蕉との交渉は最も深かつた。かの深川の芭蕉庵も杉風の有だつたのである。隨つて芭蕉の信頼もまた厚く、江戸蕉門の間に於ける徳望は其・嵐二家の上にあつたが、作家としての技倆は到底その比でない。

野坡(元文五年歿)は志太(又信田・志田)氏、通稱彌助。越前福井に生れ、幼少の頃江戸に出

て越後屋の手代を勤めたといふ。初め野馬と號して『續虚栗』にその作が見えるから、すでに貞享頃から芭蕉や其角に師事したらしい。しかし俳壇人として活動を始めたのは、元祿七年孤屋・利牛と共に『炭俵』を撰んだ頃からの事で、寶永の初め大阪に移つて枡木社を興し、又高津に淺生庵を結んで中國・九州方面に勢力を扶植した。彼の句風はその代表作とされる。

長松が親の名で来る御慶哉

(註—この間まで「長松、長松」と呼び使はれてゐた小僧が、今は年季もすんで一人前の商人になり、しかも親の名を襲いで何屋何左衛門というた鹿爪らしい名前で年始に來たといふ軽い滑稽味である。「七柏集」の付句「前髪とつて親の名で来る 蓼太」は句解の参考となる。)

によつても知られる如く、市井通俗の生活に軽い滑稽味を捉へたものが多く、「輕き事野坡に及ばず」(去來『旅寢論』序)とも評されたのであるが、『炭俵』の輕みはもとよりそれだけに止まるべきものではなかつた。然るに野坡は芭蕉の眞意をなほ十分に會得せず、さうした特色からやがて淺膚低俗に走る端を發いた。

越人(字保末年頃歿 七十餘歲)は越智氏、通稱十藏、負山子の別號がある。もと北越に生れ、尾張名古屋に住んだ。芭蕉には貞享の頃から師事し、『曠野』『ひさご』時代には蕉門中堅の地位にあつたが、後ち漸く振はないやうになつた。芭蕉歿後享保に入つて再び俳壇に顯はれ、支考と激しく論難を交へたりしては居るが、晩年の復活時代に於ける彼の作は甚しく低調であり、又徒らに

街學的で取るに足るものがない。

北枝(字保三年歿 五十餘歲)は立花氏(一時土井氏)、加賀金澤の人、研刀師を家業とした。芭蕉に對面したのは元祿二年、奥の細道行脚の途次であるが、その風は夙くから慕つて居たらしい。後年北越地方は支考・露川の勢力圈内に入つてしまつたが、彼の實力はなほ「北方之逸士」(風俗文選、作者列傳)たるに背かなかつた。

以上の外蕉門の高足はなほ多士濟々で、江戸・尾張・伊賀・美濃・近江・加越地方等にそれ／＼一淵叢をなし、又曾良・路通・惟然等の如く専ら行脚の生活を送つたものもあつた。それらの人々についても説くべき事は多いが、今は蕉風俳諧の特質を明かにする事を主眼とし、他は姑く割愛して次に移らう。

四 天明の俳諧

享保時代の俳壇——基角の洒落風——沾徳一派の譬喩體——美濃風——伊勢風——淡々・野坡等——五色墨の運動——蕉風復歸の曙光

二
天明中興の俳壇的大勢——「芭蕉へ復れ」の精神——麥水の貞享復古論——俗談平和を正す——涼袋の片歌説——古典復興の時代的傾向——曉臺の「秋の日」——蕪村——蕪村の離俗説——蕪村の古典趣味——蕪村の門流——樗良と伊勢風——關更の「有の儘」——白雄の「加佐利那止」——蓼太の平俗調——その他の人々——涼袋・也有・太祇——江戸後期文藝の特性と天明の俳諧——雜詠

談林の俳諧は俳諧自體としては、直ぐに行詰つてしまつた。さうして元祿の俳壇は全く蕉風に化せられるに至つた。しかし談林俳諧の背後にあつた時代の世界觀は、なほ深く現實の生活に伴つて居たのである。蕉風の展開が一往談林への反動的な線に沿うて見られたとはいへ、それは勿論俳諧の通俗性・自由性を否定したのではない。たゞその上に一の文藝的統制——即ち傳統的な文藝理念に根ざすべき事が、眞摯な反省の下に要求されただけである。言はゞそれは俳諧の發生以來もつて居た反傳統性と傳統性との兩面に、眞の調和を見出すべき爲の新しい運動に外ならなかつた。しかしそのやうな調和は、芭蕉の如き偉大な才能をまつて、初めて完全な實踐が望まれたのである。一度彼を失つた後の俳壇に、この調和を保つたままの展開を期待する事は、むしろ無理だと言はねばならなかつたらう。すでに時代の世界觀は、なほ談林の目ざした方向への歩みを止めては居ない。又同じく蕉門の中にあつても、純然たる武士的教養の

下に育つた去來や文章や許六等、江戸の市民的環境の中に多く身を置いた其角や野坡等、地方の庶民層と深い交渉をもつた支考一派等では、それらの簡性の外にまたおのづから相異なる傾向が見られた。しかも彼等の中眞に芭蕉を繼ぐに足るべき器は見出されない。當初芭蕉と歩みを同じくした古老も、すでに指導の實力を失つて居る。このやうな狀勢の下にあつて、享保期の俳壇が遂にその歸趨を失ふに至つたのは、當然の結果とせねばなるまい。あるものは再び談林の放縱に復り、あるものは單に芭蕉の形骸のみを追ひ、あるものは一に新奇の趣向を喜び、あるものは只管平明な凡調に従ふなど、各自の好むまゝに分裂して行つた。而してその間に、芭蕉歿後の俳壇を殆ど二分したものは、其角・沾徳系の所謂洒落風と、支考・涼菟門の美濃風・伊勢風とである。

其角は既に述べた如く、蕉門の中で最も華美の風を愛する士であつた。華美の風は専ら題材の新奇と表現の技巧とに求められる。芭蕉在世の間はなほ細みの一筋に繋がつて居たけれども師の歿後僅か數年の後に出した『蕉尾琴』には、もはや

白雲や花になり行く顔は嵯峨

御用よぶ丁稚かへすな花の鳥

等の如き句風を示すに至つた。元來芭蕉の寂・栞は、『去來抄』にも説いて居る如く、決して閑寂哀憐の句のみを言ふのではない。しかし彼の風雅の精神を深く解し得ない人々にとつてはやはり「古池や」の如き句の外形のみが學ばれたであらう。さうした閑寂味はやがて倦怠を招く外はなかつた。そこへ其角の示した華やかな句風は、特に機才を喜ぶ都會人に對して、大きな魅力をもつたにちがひない。それが一度世に迎へられると、すでに芭蕉といふ中心を失つた其角が、どんな方向へ偏つて行つたかは容易に想像されよう。さうして生れたのが即ち彼の洒落風である。洒落風の名は元祿末年・寶永初年の頃から呼ばれたらしいが、要するにそれは其角の伊達を好む本來の傾向が、江戸人士の都會人的な好尚に合して、専ら素材と表現とに奇警を求めようとしたものであつた。その結果

乾や兌坎震離す良坤巽
十六夜や龍眼肉のから衣

(註—晋子發句撮解に「龍眼肉は殼を少し穿ちて實をとる形の、既望のはじめて缺くるに似たり。から衣は殼をいふ比喩なり」とある。)

の如き、全く遊戯的な句を作つて喜ぶやうにさへなつた。これは明かに談林の徒の立場と選ぶ所はない。即ち俳諧の文藝性を、主として知性的な鑑賞の中に見ようとするのである。たゞそれは一度蕉風の俳諧觀を経て來た爲に、もはやをか、し、み、と、してのみ解される事がなかつた。しかし俳諧の通俗性の擴充が、一にその形式的部面に於いて強調されて居る事は、全く談林と同じ態度だと言はねばならぬ。而してこの洒落風の動きに應じて合流したのが、沾徳の一派である。

沾徳(享保十二年没)は初め沾葉と號して、延寶末年頃からの俳書にその名を見るが、元祿五年『誹林一字幽蘭集』を撰んで俳壇的地位を俄に高めた。彼の特色は既にこの書にも認められ、

性善の心を

折て後もらふ聲あり垣の梅

の如き、理智的な作意を喜ぶ風が多かつた。それがやがて「芭蕉發句はよき句もあれど薄し。薄き所を得たる作者也。しかれども其角が強き程の句に、芭蕉は力及ばず」(沾徳隨筆)といふ批評の立場にまで彼を導いた。うすしといふのは作意に乏しい意である。自然よりも技巧、そ

こに俳諧の強さ——言はゞ俳諧性の發揮があると、彼は考へたのである。その點で其角を芭蕉の上に置かうとした彼が、洒落風に合流するのは當然であつたらう。のみならず其角の歿した後、その門葉は却つて沾徳の下に屬し、洒落風について譬喩俳諧の一派は江戸俳壇の中心勢力となつた。更に沾徳の後を承けた貴志沾洲(元文四年没)に至り、譬喩の一體は益々奇警を求めて放縱に奔り、

下疳の跡は富士のてつべん
壹分が米は屋根葺が尻

(註—壹分の金で買ふ米を入れるかますといふ藁袋を、屋根葺が屋根で仕事をする時の敷物に用ひるからの作意。)

のやうな鄙陋難解の句に高點を與へる有様であつた。しかもこの種の點取俳諧は、都會の大衆に最も喜ばれて、やがて近世後期に榮えた川柳の一流流をなすに至つた。

洒落風と譬喩俳諧とはかうして専ら都會に行はれた。これに反して美濃風と伊勢風とは、主として地方人の間にその地盤を築いたのである。美濃風は支考を祖とする。支考は芭蕉が俳諧

の本意を「俗談平話をたゞさむがためなり」(二十五箇條)と言つたといふのに據つて、しきりに俗談平話の俳諧を唱へた。『二十五箇條』がそのまゝ芭蕉の著だとは考へられないが、『三冊子』にも芭蕉の言葉として「俳諧の益は俗語を正すなり。云々」と傳へられて居るから、少くとも芭蕉がかうした意の教を説いた事は有つたにちがひない。それが縦令單に用語に關した言葉であつたにせよ、俳諧の特質がその通俗性に依存するかぎり、俗談平話の主張に俳風の根柢を置く事は、少しも誤つた考ではなかつた。芭蕉が俳諧の通俗性の中に傳統文藝の理念を確立し得た事も、要するに俗談平話を正したものと解さるべきである。しかも支考の場合、強調されたのは俗談平話のみであつて、これを正すべき工夫と努力とが怠られた。彼によつて導かれた所は、たゞ素材を通俗なものに求め、表現を平易な言葉によらせようとする易行道にすぎなかつた。その通俗平易が技巧的に取扱はれなかつたかはりに、日常茶飯のたゞごとのまゝで投出されて居る。所詮人々は言ひ易く案じ易いのに引かれただけで、それが比較的教養の低い素朴な地方人の間に迎へられた所以も首肯される。支考の郷國美濃を中心として、全国各地方にその勢力は分布されるやうになつた。

伊勢風は伊勢の岩田涼菴並にその門人中川乙由を祖とする。涼菴(享保二年没)は伊勢山田の人團友齋と號した。芭蕉晩年の弟子であるがその交渉はあまり深くなかつた。元祿・寶永の交、支考・乙由等と『伊勢新百韻』・『三疋猿』等を出して、漸く平易通俗の句風に傾いたが、ついで乙由に至つて益々その傾向は助長された。乙由(元文四年没)はやはり伊勢の人、麥林舎と號した。支考・涼菴に道を問ひ、目前の實境を得る事を以て句法の本意とした。しかしその作品の實際について見ると、

花 咲 かぬ 身をすぼめたる 柳かな
浮 草 や 今朝はあちらの 岸に 咲く

等の如く、多くは實境に作者の談理を寓したものであつた。芭蕉は私意私情を去つて造化に歸る事を風雅の要諦としたが、これはむしろ私意私情を設けて自然をこゝに待たうとする態度である。言ひかへると對象を有るがまゝに捉へるのではなくて、作者の成心を以て解釋するのである。たゞその解釋が極めて平易通俗であるために、それが恰かも自然の實情である如く解され、かつ大衆に容易に受け容れられた。しかしこのやうな意味の平易通俗さは、結局妄りに俗

意俗情を挿んで、そこに俳諧の新意を求めようとする事になるので、眞に俳諧の通俗性を擴充するものではない。麥林の風もまた支考の俗談平話説と同じく、その行ひ易い所にのみ走つて風雅の根本的工夫を忘れたのである。

享保期の俳諧史に取上ぐべき事實はなほ多い。江戸の俳壇には其角・沾徳系の外に、立羽不角・岸本調和等に屬する人々があり、不角の如きは自ら正風體と稱して、沾徳・沾洲一派の譬喩體にむしろ對立的な立場を執つたが、しかもその實は同じく技巧本位の更に甚しいものであつた。當時不角一派が世に化鳥風（せうりゆうふう）と呼ばれたのも、その異體の故である。又京阪の俳壇は寶永の頃松木淡々が江戸から上つて以來、殆どその勢力に化せられてしまつた。淡々（寶曆十一年没、八十八歳）は其角の門であるが、性來權謀術數に富みかつ才氣にも乏しくなかつた。當時上方俳壇に於ける指導者たちが、多く貞門・談林の俳系に出て、しかも蕉風の糟粕を嘗めるやうな平板軟弱な作風に停滯して居る際、彼は其角風の奇警を以て大に人目を驚かし、やがて得意の策謀と相まつて忽ちその勢力を扶植したのである。而して彼の俳風が、畢竟沾徳等の作意を主としたものと同じである事は言ふまでもない。なほその外芭蕉の直門では、野坡が大阪を本據として中國

・九州地方に門葉を擁して居た。しかし彼の輕みもまた遂に淺膚低俗に走り、眞に流行の變を示す事は出来なかつた。かうして芭蕉の歿後享保までの俳諧を通觀すると、その現はれ方は種々であるが、大體二つの顯著な傾向を見出すであらう。一は俳諧の通俗性を専ら素材と表現との新奇警拔に依存せしめようとする傾向で、洒落風・譬喩體に最も著しく見られた。それは畢竟談林の背後にあつた世界觀が、蕉風の形を通して再びこゝに働きかけたものと言はねばならぬ。次に今一は俳諧の通俗性を單に素材や構想の平易卑近に歸して解しようとする傾向で、美濃風・伊勢風が即ちそれである。こゝには譬喩・化鳥の如き甚しい鄙陋難解は見られないかはりに、芭蕉の風雅觀が極めて安易に解釋され、やがて低調なマンネリズムを形つて行つた。而してこの兩者は共に俳諧の通俗性と自由性とを擴充すべき態度の上に立ちながら、實は芭蕉から逆行し、もしくは異つた路に入つて居る。それは要するに芭蕉の歩いた道があまりに孤高であつたからだ。彼の精神はなほ時代の大衆に深く徹して居なかつたのである。しかし享保期の俳諧がかうして作爲と技巧とに流れ、安易と低俗とを貪つて、その混亂の勢が窮まつた時、人々は始めて芭蕉の正しい姿を振り返つて見ようとした。

今や俳諧は再び是正されねばならぬ時が来た。その要望はまづ『五色墨』の運動となつて現はれた。『五色墨』は元禄十六年の秋、江戸の宗瑞・蓮之・咫尺・素丸・長水の五人が各々獨吟歌仙一卷づゝを催して、これを世に公にしたものである。その序文には其角の雑談集の一節を掲げ、俳諧に高點を競ふ事の無意味な事を諷して、暗に沾徳・沾洲一派の俳風に對して反抗の氣勢をあげた。これより先江戸では寶永四年『^ツ黄楊の枕』が出て、洒落風に對抗した事があつたが、それは全く一種の勢力争ひと見るべきものであつた。『五色墨』もまたその同人がすべて其角・沾徳系に屬しない點から見ても、多分に勢力争ひの意味をもつものと言はねばならぬ。しかし『五色墨』の同人は『黄楊の枕』の連衆に比して、少くともある理想の下に動いて居た。即ち譬喩俳諧の技巧本位に對して、平明の調を以て俳風を一新しようとする志があつた。例へば初め沾徳の門にあつた長水が、後ち麥林の風に歸して號も麥阿(更に和名と改めた)と改めた如きにもその志は窺はれるであらう。だから彼等の結成を促したより實際的な動機は、やはり俳壇的勢力の角逐によるものであつたにせよ、反抗運動としての史的意義を『黄楊の枕』と同一視する事は出来ない。後世『五色墨』を以て蕉風復歸の先驅と見る者が多いのは、決して誤つ

た見解ではなかつた。又事實『五色墨』が出て後、江戸の俳風は漸く所謂正風に復らうとする機運に向つたのである。けれども同人中の棟梁と認められた長水すら、麥林の風に心酔する程度のものにすぎなかつた。彼等が眞に芭蕉精神に對する深い理解をもち、又時代を指導するだけの實力を備へて居たのではない。享保末年に至つて沾洲一派が凋落の兆を見せたのは、むしろ譬喩俳諧自體が漸く人々に倦かれた爲で、『五色墨』の力をあまり高く評價すべきではなかつたらう。とはいへ譬喩俳諧の衰退は、畢竟そこに新たな反省が俳壇に動いた故に外ならぬ。この機運に乗じて『五色墨』が、とにかく蕉風的な理想の下に立つた事は、天明中興の最先驅的運動として注意せねばならなかつた。

「芭蕉にかへれ」の聲はかうして先づ享保末年に起つた。かの~~木角~~木角の如きすら、これを「今洒落風を轉じて正風芭蕉風とて和らかに仕立つる風義専ら也。まづ以て天・元の一に歸りて可也」(元元年江戸菅笠)と評して居るが、これは必ずしも當時の所謂芭蕉風を可としたのでなく、たゞ譬喩體の凋落を喜んだにすぎない。だからその彼が又「今の芭蕉風といへる句を察するに、古池やのばせをが句の趣の一途と聞ゆる也」(江戸菅笠)とも言つたのである。このやうな冷評はな

ほ他にも多く聞かれた。『五色墨』の徒乃至これに追隨した人々は、實に天和・元祿の昔に還る事を志して居たにせよ。既に述べた如くその實力はまだ十分これに伴はなかつた。結局たゞ芭蕉の皮相を學んだにすぎないのである。しかし蕉風復歸の聲が特定の指導者だけに叫ばれたのでなく、むしろ俳壇の内部から自發的に起つて來たものだけに、一度熟した機運は年と共に根強さを加へて行つた。例へば寛保三年芭蕉の五十回忌に當つた前後に、各地に芭蕉塚や句碑が建立され、又元文頃から芭蕉の作品・傳記等に關する研究が相ついで出るやうになつた事にも、その趨勢は見られるのである。芭蕉の摹索から進んで、彼の眞の姿を捉ふべき日は近づいた。かうして俳諧史の時代は天明期に入る。

二

天明中興の業はかつて芭蕉によつて率ゐられた蕉風時代の如く、ある一人を中心として統一的になされたものではなかつた。そこには幾つかの革新の中心があり、のみならずそれらの中

心は必ずしも相呼應し相提携して進んだのではない。しかしすべての革新運動が、芭蕉精神への復歸を標識として唱へられた事は言ふまでもない。さうしてそれが正しい實踐に移されたのである。當時の實狀について、几童は『明烏』の序に、

俳諧に不易流行の沙汰は古への書に譲りて暫らくさしおく。今や世の風流漸々變化して、その流行に止まるあり前すあり、又後るるあり。しかりといへども都すべて蕉翁の光を尙たぶの一に止まれり。(中略) 今や不易の正風に眼を開くるの時至れるならんかし。既に尾張は五歌仙に冬の日の光を挑げんとす。神風や伊勢の翁ともてはやせし麥林の一格も、今はその地にして信ぜざるの徒多し。加賀州中に天和・延寶の調に髣髴たる一派有り。平安浪華の間にも誠の蕉風に志す者少からず。

と述べて居る。即ち尾張では曉臺を中心として『秋の日』が撰ばれ、伊勢には楊良が興り、加賀からは虚栗ナシツグの古調に復らうとする麥水が出た。更に京都・大阪には蕪村・關更・二柳等があり江戸には蓼太・白雄が據つて覇を唱へた。而してこれらの人々は齊しく寂柴の境地を俳諧の最高目標としながらも、その實踐された形はそれくに異つて居たばかりでなく、時には相反

するやうなものさへあつた。勿論それは彼等の藝術的個性の相違に歸して、一往は理解さるべき事であらう。しかし互に相反するやうな主張さへ見られたといふのは、さうした理由のみからでは考へられない。更に芭蕉俳諧の特質に對する彼等の解釋の如何が、問題とされねばならなかつた。即ちこの解釋の仕方によつて、彼等はおのづから目標に向つて進む道を異にすべき筈である。而してこの解釋の方向を決定したものは、主として彼等の位置した俳壇的環境であつたと言はねばならぬ。あるものは其角の餘流の間に身を置き、あるものは支麥の風調に養はれ、あるものは淡々の徒と交渉をもつて居た。それに隨つて、あるいは江戸座に反抗して伊勢風の平明調の中から芭蕉の精神を見出さうとし、あるいは支考・麥林の俗談平話を厭つて虚栗の古調こそ蕉風の神髓であると信じ、その結果彼等の主張は時に相反しさへしたのである。かつて貞門・談林からの只一途の流れの中で芭蕉を見出した人々が、「師はいかなる人ぞ。連俳直一なり」(三冊子)と道破した直截簡明さに比して、彼等が茲に再び描き出した芭蕉の姿は、だからもつと複雑な陰影を帯びて居なければならなかつた。天明俳諧の特質は所詮この複雑さから生れたのである。

天明中興の諸家中最も旗幟鮮明な革新論を唱へたのは堀麥水であつた。麥水(天明三年歿 六十六歳)は加賀金澤の人、樗庵と號した。始め希因・麥浪等に親しんで支考・麥林の風を學んだが、後ちその調が卑俗で芭蕉の意に距る事が遠いのを悟り、こゝに諸家の風を尋ねて東西した。その結果支麥の卑俚を濟ふには『虚栗』の氣凱高致を以てせねばならぬと考へ、頻りに貞享の古風に復るべき事を叫んだ。その主張は夙く明和七年に成つた『俳諧家求』や、同じ頃の稿本『貞享正風句解傳書』等にも見えるが、これを極めて明快に述べたのは、安永二年に著はした『蕉門一夜口授』である。この書の中に彼は支考が蕉門を説き弘めた功績を認めながらも、一向に俗談卑理に墮ちた事を非難し、又淡々が正しく其角の風韻を備へるに拘はらず、鄭聲蕩言に流れた事を痛撃して、

此の兩弊皆是俗談を正すの字を忘れたる失のみ。
と喝破した。而して彼はなほ、

此の弊言を除けば、直なるも曲なるも、魂をうけたる句は蕉風ならざるはなし。

と言ふのである。即ちこの言に従へば、彼は蕉風俳諧の根本義を一に俗談を正すにあると解釋したので、而して貞享の古風に復るのこそが、その正すべき唯一の方法だと考へたのである。安永六年に撰んだ『新虚栗』は、この主張を具體化して示したものと云ふべく、

獅山に寓ル

木 獅 子 の 沈 ん で 氣 澄 ム 夏 夜 哉 麥 水

何 に 吹 いて この あ は れ 添 ふ ぞ 秋 の 風 同 上

のやうな、虚栗や冬の日に髣髴たる作のみを集めた。この新運動に参加したのは、ひとり加賀に於ける樗庵社中の人々のみでなく、難波に在つた同門の友三四坊二柳の如きは最も聲援を與へ、蕉村・大魯・几童等の吟も寄せられて居る。又乙由・希因等の作も、特に古調に近いものを選んで收めた。

麥水のかうした主張は、恐らく『二十五箇條』を芭蕉の傳書と信じて、これから正すの意を得て來たものであらう。同書はむしろ支考の偽作とすべきもののやうであるが、その眞偽の如何は今問題とする所ではない。麥水がこれを芭蕉の言と信じ、かつそこに蕉風俳諧の根本義を

求めようとした所に、重要な意義が認められねばならないのである。自ら支麥の調を喜んでこれに心酔して來た麥水が、一度その流弊の及ぶ所を省みた時、彼は支考・乙由が以て道を弘める根本の原理とした俳諧の俗談平話説に、再検討の眼を注がすには居れなかつた。固より彼は支麥の道そのものを全面的に否定したのではない。だがその中に、芭蕉の精神を内部から破壊すべき恐ろしい危険性が藏されて居た事に氣づいたのである。しかも俳壇の長い間の無自覺がこの危険に對する正しい防衛を怠らせた結果、遂に蕉風の實を失ふに至つた事が省察されたのだ。即ち禍因は實に支考自身が強調した俳諧の俗談平話の中に在つた。とはいへ「初め支考なるの日は、句々朴實にして翁の餘韻あれども」(蕉門一夜口授)と一往支考を肯定して居るのであり、加之俳諧に於ける通俗性がその特殊性を保つべき最も必須の條件である以上、俗談平話自體が直ちに禍因とすべきものでない事は明かである。禍因を孕む所以は、實にこれを正さない所にあつたのだ。麥水はこの自省の末に得た結論を、『二十五箇條』の言葉にそのまま見出したのである。さうして更にこれを芭蕉が延寶・天和の調から蟬脱して、蕉風の基礎を確立した當時の實狀に即して考へる時、彼は自己の解釋を益々正當視せねばならなかつたであらう。

談林によつて極度まで擴充された——その結果文藝圈外にまでも逸した俳諧の通俗性と自由性とに對して、芭蕉が虚栗や冬の日で行つた統制を、麥水は今支麥・淡々の徒に於ける流弊の上に試みようとしたのである。

談林俳諧の背後にあつた世界觀が、洒落風・譬喩體の中に再び放縱な動きを現はし、炭俵の輕みが只管平明通俗の易行道と解されて來た時、眞に芭蕉の精神に目ざめたならば、何人も麥水の自省をまた同じく自省せずには居れなかつたらう。曉臺が尾張五歌仙を催し、蕪村が離俗論を説いたのも、畢竟歸する着眼點は同じ所にあつたのである。だがこゝには又五色墨以來俳壇の内部的に起つた自覺と共に、一面文藝界一般に於ける古典復興の機運を見逃してはならない。眞淵一派を中心とした國學鼓吹に刺戟されて、詩歌・小説の世界でも古典への新しい憧憬が促進された。例へば建部涼袋(安永三年歿 五十六歳)の唱へた片歌説——俳諧は上代の片歌に基くといふ説で、その爲に彼は五・七・七の新しい形の發句をも盛んに作り、又古語や正字を用ひさせた——の如きも、それは決して藝術上の眞摯な省察によるものでなく、實は故らに新奇な説を樹てて人を驚かさうとする意に出たのではあるが、とにかく當時の文藝界に瀰漫して居た古典崇

拜の一つのあらはれと見ねばならぬ。蕪村や曉臺の句に古典的な匂が濃いのも、またこの時代的傾向を外にしては、十分に理解されないであらう。古典はもとより貞門・談林の俳諧の中にもあつた。だがそれは更めて説くまでもなく、専ら言語技巧の素材としてであつたのである。言ひかへるとをかしみが知性的に鑑賞される爲のものにすぎなかつた。談林ではさうした古典の思ひきつた卑俗化によつて、極度に自由性を樂しまうとした。

出 替 り や 大 宮 人 の 御 座 直 し 雪 柴

化 粧 ひ 梳 り て 今日 も 暮 し つ 正 友(談林十百韻)

(註—御座直しは寢敷といふも同じで
寢具のあげおろしなどする姿の一種)

里 魚 に 別 れ て 淨 土 双 六 西 六

子 曰 三 人 よ れ ば な ぐ さ み 事 西 鶴(西鶴五百韻)

(註—里魚は鯉魚、孔子の子の名)

櫻をかざす大宮人の雅遊は、御座直しの出替りとなり、聖賢の語は双六の慰み事に轉ぜられて居る。貞門時代までは古典からの取材が、なほ俳諧の通俗性の中に貴族詩的領域を交錯せしめ

る意味を保有して居たが、談林ではもはや純然たる滑稽の道具立に化してしまつた。素材としていかに多くの古典的なものが選ばれて居ようとも、それは少しも古典的な句をもつものではない。すべては現實の坩堝の中に融けこまされて居るのだ。さうして芭蕉ももとよりこの現實の中に、俳諧の通俗性を把持しようとして居る。たゞ彼は古典からの傳統精神を以て、この通俗性に文藝的意義を與へようとした。即ち芭蕉の俳諧に於いて、古典はその神となり髓とされたが、必ずしも肉となり骨を形する必要はなかつた。にもかゝらず虚栗や冬の日には、古典的な素材が甚だ多く見出される。だがこれは談林の俗談平話を正すべき過渡期として實は止むを得ない傾向であつた。だから芭蕉は再び炭俵の輕みを唱へねばならなかつたのである。支麥の卑俗と淡々の蕩言とに對して、麥水や蕪村や曉臺の執つた立場を思へば、彼等が好んで古典的素材を求めた所以はおのづから肯かれるであらう。しかも彼等の時代は既に享保期の後を承けて居る。封建的な社會機構の整備と共に、民衆の生活に於ける自由と清新味とは漸く失はれ、貞享・元祿の如く現實への旺盛な意欲は見られなかつた。この時に當つて徂徠の古文辭學や眞淵の國學が大に興り、學者の才は政治よりも文藝へ向けられようとして居る。安永・天明の俳

諧が古典と結びつくべき傾向は、より積極的な環境の中に在つたのである。さうして曉臺や蕪村の特色が、やがてそこに形られた。

曉臺(寛政四年没 六十一歳)は加藤氏、尾張名古屋の人、暮雨巷・龍門等の別號がある。彼も麥水と同じくまづ伊勢風を學んでこれに嫌らず、只管典雅優麗な詩材の間に卑俗を脱しようとした。彼は麥水の如き俳論の書はないが、明和五年秋門人支朗(後土題と改む)等と催した『秋の日』五歌仙は、まさに冬の日五歌仙の光を挑げようとしたもので、彼の志もまた貞享の古に復らうとするにあつた事が知られる。その最初の一巻の表六句だけを示して見よう。

鹿老	いて	妻なし	と啼く	夜も	あらん	支朗
月や	々	寒く	むか	ご	焼く	柴
花木	權	すゑ	一輪	も	見盡	して
烏帽	子	つ	くろ	ひ	人	に
伴	ふ					
曲物	の	老海	鼠	の	糧	漬
鄙	り	し				
亞	萬	斗	曉	支		
滿	岱	拙	臺	朗		

『新虚栗』が虚栗を殆どそのまゝに模倣して居るのに比して、これは冬の日の信屈を去つて、その優雅な調のみを採らうとして居る。こゝに作家として、曉臺の正しい態度と優れた素質とが見られるであらう。麥水の所論は極めて明快であり、又實際指導の上にも強い力をもつて居たにはちがひないが、所詮彼はあまりに形に捉はれすぎたのだ。曉臺が芭蕉の行つた跡をそのまゝ求めないで、芭蕉の求めた所を求めようとしたのに及ばなかつた。だから麥水が革新を唱へた前後に於ける彼自身の作を比較すると、虚栗調以前の方に却つて自然な佳作を見るのである。然るに曉臺の技倆は年と共に自家の本領を發揮する事が出来た。安永以降蕪村一派との交渉が深くなるに従ひ、また蕪村の風調から學び得た所も多かつた。彼は蕪村程の豊かな藝術的天分には恵まれて居なかつたが、卑俗を去つて高雅につくべき工夫には絶えず怠らなかつた。その工夫として彼が努めたのは詩材を特に古典的な優艶な境地に取る事である。例へば

梅に月朗詠うたふ人あらむ
鶯の嘴洗ひけり紙屋川

等の句にも、その一斑は知られるであらう。それが時に素材の美しさのみに終つて、十分の藝術的燃焼を経ないものすらないではないが、ともあれかうした古典的色彩の濃厚さは、蕪村一派の作と共に、天明俳諧の美に特殊の性格を與へるものであつた。のみならず當時曉臺の俳壇的勢力は、むしろ蕪村の上にあつたので、中興の業に參する意味では蕪村に劣らない足跡を残したと言はねばならぬ。

蕪村は本姓谷口氏、後年丹後に遊んで與謝と名告つた。攝津國東成郡毛馬村に生れた。二十歳の頃郷里を出て江戸に遊び、初め内田活山に師事し、ついで早野巴人(寛政二
十四年)に従つた。巴人(寛政二
十四年)は其角・嵐雪の二子に教を受け、一時俳壇に活躍したのであるが、元來性格が高潔で俗流に従ふ風がなかつた。その格調は蕪村が後年大成した句風の上に、直接の影響を與へる事は殆どなかつたが、蕪村自ら「ある夜危座して予に示して曰く、それ俳諧の道や、必ず師の句法に泥むべからず、時に變じ時に化し、忽焉として前後相顧みざるが如く有るべしとぞ。予この一棒下に頓悟して、やゝ俳諧の自在を知れり」(昔を今)と語つて居る通り、精神的に受けた感化は頗る大きかつた。蕪村が始め江戸俳壇の中に育つて、しかも江戸座の風調に捉はれなかつた

所以は、かうした師の教に負ふ所が多かつたであらう。師巴人の歿後常總地方に流寓する事約十年、その間は俳諧よりも畫事に専らであつたらしいが、寶曆元年頃西に歸つて京都の人となつた。然るに上京後幾許もなくして又丹後與謝地方に遊び、止まる事三年餘、寶曆七年の秋再び京都に歸つた。當時彼はなほ畫事を主として居たので、俳諧は多く顧みる遠がなかつたが、寶曆末年頃から畫家としての聲名も漸く揚り、生活にも些か安定を得るやうになつたので、俄に俳諧への熱心さが高まるに至つた。そして明和三年太祇・召波等と三葉社を結び、同七年には人々のすゝめによつて巴人の號夜半亭を襲いでその二世となつた。彼が俳人としての眞面目を發揮したのは、實にこの後の晩年十年間である。その間にかの蕪村七部集として知られる諸集が撰ばれ、召波・大魯・几童等の門人を擁して、俳諧史上に燦然たる光輝を残した。歿したのは天明三年十二月廿五日、享年六十八歳であつた。

蕪村が志した所も、またもとより芭蕉へ復る外にはなかつた。彼は自ら「阿叟（註―蕪村の師巴人をさす）の磊落なる語勢にならはず、もはら蕉翁のさびしをりを慕ひ、古へにかへさん事を思ふ」（『昔を今』序）と言つて居る。しかし蕪村と芭蕉と、その歩いた道は同じではない。芭

蕉の風雅は自然に同化して、その中に心を深めて行かうとするのである。彼が身を野ざらしと觀じた旅に日を送り、行雲流水の間に多く詩魂を養つたのはその故であつた。蕪村もまた

知_二俳諧之大道_一無_レ他、嘯_レ月賞_レ花使_レ遊_二心於塵寰之外_一、常友_二蕉翁其嵐之流亞_一、專以_レ脫_二俗氣_一爲_レ最。（取用法）

と言つて、心を花月の中に遊ばせることを俳諧の大道として居る。がそれと共に、常に古人を友とすべき事を工夫の肝要とした。それは恰も芭蕉が李杜の心酒を嘗め、西行の山家を訪ねたのと全く同じ修業の道である。しかし蕪村の場合、この古人と交はる道は、むしろ心を自然に放つ以上に俳諧修業の第一義とされた。彼はかつて門人召波から俳諧の要諦を問はれた時、「俳諧は俗語を用ひて俗を離るゝを尙ぶ」と答へ、更に離俗の法について、畫家に所謂去俗論を引いて懇に示した。その問答は召波の句集『春泥句集』の序に見えて居る。

却問、叟（註―蕪村をさす）が示す所の離俗の説、その旨玄なりと雖も、なほ是工案をこらして我より求むるものに非ずや。しかじ彼も知らず、我も知らず、自然に化して俗を離るゝの捷徑ありや。答へて曰く、有り、詩を語るべし。子（註―召波をさす）もとより詩を能

くす、他に求むべからず。波（註一召波）疑つて敢へて問ふ。夫れ詩と俳諧といさゝか其の致を異にす。さるを俳諧をすてて詩を語れと云ふ。迂遠なるにあらずや。答へて曰く、畫家に去俗論あり、曰、畫去俗無他法、多讀書則書卷之氣上升、市俗之氣下降矣、學者其慎旃哉。それ畫の俗を去るだも筆を投じて書を讀ましむ。況んや詩と俳諧と何の遠しとする事あらんや。波すなはち悟す。

こゝに引く所の去俗論は、『芥子園畫傳』に據つて居るのであるが、蕪村はそれを移して直ちに俳諧の離俗論としたのである。即ち蕪村は畫も詩も俳諧も、その要とする所は俗を離るるに在り、俗を離るるには多く書を讀むべしと言ふのであつた。書を讀むのは言ふまでもなく古人と交る爲である。古人と交るのはそのすぐれた藝術の句に接して、己れの俗意俗情を洗ひ去る爲に外ならぬ。蕪村はかうして美に對する高い鑑賞眼を養ひ、洗煉された美意識の統制によつて自分の藝術を純化しようとしたのである。芭蕉が一切の私意私情を去つて、句と身と一枚になるべき事を教へたのも、畢竟對象とした句境の中に些かの俗意をも容れる間隙を與へない爲である。だから蕪村の讀書離俗の法は、即ち芭蕉の常に誠をせめる工夫と相通するものであつ

た。けれども芭蕉が松の事は直に松そのものから習へと言つたのに對し、蕪村が先づ書を読めと教へる以上、書卷の氣に含まれた古典の句が、その作品に濃く纏はつて來るのは自然であつた。それは彼が南宗畫家として學んで來た道に多く示唆されて居るとは言へ、又古典復興の時代的趨勢に動かされた一面を見通してはならない。蕪村の句に和漢の故事を題材にしたものが多い事は、彼の讀書がやがて古典への憧憬に出る事を示すものであつた。例へば彼は枕草紙を讀む事によつて、王朝時代の優雅な詩情に觸れる事を喜んだであらう。そして芭蕉ならば、その詩情を俳諧の理念化するだけでよかつた。しかし蕪村は彼の俳諧を、そのまゝ枕草紙の世界で夢みずには居れなかつたのだ。そして

春の夜や宵あかつきのその中に
短夜を眠らで守るや翁丸

かういつた句が生れた。彼の魂はいつの間にか現實を超えて、遠く王朝の世にその故郷を求め居たのである。このやうに古典への強いあこがれは、西鶴には勿論、芭蕉にも全く見られなかつた。このあこがれは必然的に蕪村の句を抒情化し、浪漫化する。

う つ ゝ な き つ ま み 心 の 胡 蝶 かな
愁 ひ つ ゝ 岡 に 登 れ ば 花 い ば ら
白 梅 や 墨 芳 し き 鴻 臚 館
若 竹 や 橋 本 の 遊 女 あ り や な し

などいふ種類の句を、蕪村句集の中からいかに多く我々は拾ひ出す事が出来るだらう。かうして蕪村の情熱は、ロマンチックな抒情の世界へ限りなく迸つて居る。彼の句は芭蕉に比して一般に客観的だと言はれる。それが

夕 風 や 水 青 鷺 の 脛 を う つ
牡 丹 散 つ て 打 重 り ぬ 二 三 片

等の如く、繪畫的美乃至感覺的美を多く捉へて居る意味の限りでは、確かに彼は客観的詩人であつた。だがそれを裏づける抒情性と浪漫性とは、彼の俳諧により本質的なものであつた事を知らねばならぬ。而してそれが古典への憧憬から發したものとすれば、こゝに天明俳諧の時代的特異性もまた了解されねばならぬ。蕪村が漂泊の生活を送つた時代よりも、家庭に安住して

靜かに書に對し、徐ろに詩想を練り得るに至つてから、眞にその本領を發揮したのは當然の事であつた。

蕪村の藝術はしかし時代の大衆にとつて、なほあまりに高踏的であつた。蓼太や關更や曉臺等に比すれば、彼の周圍に集つた人々は決して多くなかつた。特に召波・大魯の如き俊秀の士が師に先つて歿し、又蕪村の後を承けて夜半亭三世となつた几董も、號を襲いながら在世數年にすぎなかつたので、門葉の隆盛を見る事が出来なかつたのは遺憾である。けれども右の召波・大魯・几董等は、いづれもよく蕪村に追隨して特色をあらはした。

召波(明和八年歿)は京都の人、黒柳氏、春泥舎と號した。始め服部南郭に従つて漢詩を嗜んだが、明和初年から蕪村に屬して最もよく師の風格を奪ひ得た。その句集『春泥句集』を繕けば蕪村の句と髣髴たるものが多い事にすぐ氣づくであらう。たゞ彼はあまりにも師風を摸しすぎて、彼自身の中にそれを吸収し消化する事を忘れる傾があつた。

大魯(安永七年歿)は吉分氏、もと阿波の藩士、始め馬南と號し、又芦陰舎の號がある。彼は性格的に缺陷が多かつたらしく、爲に門友から屢々疎まれて不遇の一生を終つたが、それだけ又

涙脆く純情的な所があつた。その句風も蕪村の豊麗精緻なのに比して、平淡直截な趣に勝ち、また

牡丹折りし父の怒ぞなつかしき
我にあまる罪や妻子を蚊の食ふ

等の如き、彼の悲しい性格と境遇とを語るものも多い。

几童(寛政元年没 四十九歳)は京都の人、高井氏、早野巴人の遺弟几圭の子である。晋明・春夜樓等の別號がある。明和七年蕪村が立机すると共にその門に入り、師の道を守る事最も忠實であつた。性來敦厚勤勉の士で、かの蕪村七部集の如きも多くは彼の撰に係るものである。天明五年夜半亭三世を襲いだ。彼は蕪村の後繼者として恥ぢない作家ではあつたが、結局彼の成し得た所は召波と同じく蕪村調の摸倣であつた。しかし召波や几童のさうした絶對的な支持が、蕪村一派の動向にどれだけの決定力となつて働いたかを考へて見るがよい。一時几童と双び稱せられた月居が、早く師風を失つてしまつたのに比すれば、彼等の早世はやはり大きい損失であつた。なほ蕪村の門人ではないが、上田秋成が夜半亭一門と親しい交渉をもつて居た事を附記してお

かう。彼は俳號を無腸といひ、蕪村並に几童系の俳書にその作が散見する。几童の句集『井華集』の序も彼の筆になる。もとより彼の本領は他にあつたが、この人が蕪村・几童と接觸してゐた事は、蕪村俳諧の古典性の考察からも注意されねばならないだらう。

麥水と同じく伊勢風の間に育ち、しかも彼とは異つた道によつて革新を唱へたものに樗良と關更とがある。樗良(安永九年没 五十二歳)は三浦氏、無爲庵と號した。もと志州鳥羽の人、少年の頃父に従つて伊勢山田に移り住んだ。始め就いて俳諧を學んだのは貞門系の人であるが、實際接觸して多く感化を受けたのは勿論麥林系の人々であつた。然るに彼は必ずしもその一格を信ぜず、自ら『白頭鴉集』(シラガのウツス)（寶曆九年）・『二股川集』(フカガハ)（寶曆十一年）等を書いて、芭蕉の正風に近づかうと努めたが、寶曆十二年冬社友と共に『我庵集』(ワカイ)（刊行は明和四年）の歌仙三卷を興行して、独自の風調が漸く世に認められるに至つた。しかし彼は性來放縱であつた爲、一時郷國をも去らねばならぬ事になり、或は江戸に下り、或は北越に遊び、又安永年間に入つては京都に日を送る事も多かつた。京都では蕪村・几童等としきりに來往し、唱和に寧日がないさまであつた。し

かしその句風には蕪村一派からの影響を受ける事が少く、全く彼独自の調を持して居た。元來彼は俳諧の本體が俗談である事を重視し（栲良文集序）、麥水や曉臺等の如く故らに漢語・雅語を用ひたり、特に高雅典麗な題材を捉へようとはしなかつた。伊勢風の平明調をそのままに守つて、その中に俗を去り雅につかうとするのである。もとよりこの態度は正しいにちがひない。而して栲良自身としては、確かにそれを實踐し得たと言つて宜い。

櫻 散る 日 さへ 夕 となりにけり

嵐 吹く 草 の 中よりけふの月

逢ふ 夜とてめでたき星の光哉

等、一見麥林の調と選ぶ所がないやうで、しかも決して俗意俗情に捉はれて居ない。自然の幽情に深く分け入つて、さびと細みの境地に通ずるものがある。それにしてもこゝに漂ふ一派の抒情利は、また蕪村の句に見るやうな詩趣を想はせるではないか。栲良の平明眞率な調の中にも、やはり浪漫的な複雑な陰影は見られるのである。かうして彼は伊勢風からそのまま芭蕉に近づき、又蕪村にも近づいて行つた。しかしそれは正に彼のみ獨自な詩境であつた。それだ

け彼が他を化する革新的な指導力は弱かつたと言はねばならぬ。のみならず後年郷國を出て各地に轉々した爲、自家の地盤を築くにも不利であつた。だが「麥林の一格も今はその地にして信ぜざるの徒多し」（『明鳥序』）といふ勢を作つたのは、何と言つても栲良一派の進出に負ふ所が最も大きかつたのである。

關更（寛政十年歿）は高桑氏、半化房・南無庵・芭蕉堂等の別號がある。麥水と同じく加賀金澤に生れ、希因に俳諧を學んだ。さうして彼もまた夙から蕉風復古の志を抱き、寶曆十三年自ら撰んだ『花の古事』にもすでにその意は示されて居る。ついで『有の儘』（明和六年）・『落葉考』（明和八年）を出すに至り、こゝに明かに貞享・元祿の昔に復るべき精神が窺はれた。即ち希因の門に出でながら、支考・乙由の遺蹤を追はず、直ちに芭蕉の風調に接しようとしたのは、麥水と全く揆を一にして居た。しかし彼は人と爲り温順篤好で、あまり急進過激なのを喜ばなかつた。だから麥水等の虚栗調の提唱に對しては、暗に反對の語勢を洩らして、

予が門派に至りては、祖翁に延寶・天和の作あるを我が翁の魂とあやまり、あるいは漢語

を用ひ、大和言葉をかりて言を巧にし、あるいは無益の長句を作りて、是を祖翁の洒落と思ひ、云々。(有の儘)

と言ひ、たゞ天地人情の自然に出でて一毫の私を容れないのが風雅の本體だと論じた。すでに俳諧の通俗性が俳言に依存するものでなく、俳味ともいふべき新しい詩境の開拓によるべきものである以上、麥水の如く専ら用語によつて俗談平話を正さうとしたのは、むしろ不徹底を免れなかつたであらう。こゝに關更が所謂有の儘を標榜したのは、芭蕉のより本質的な精神を捉へて居ると言つて宜い。しかし關更の實力は、この精神を再現するのに十分だとは言へなかつた。

正月や三日過ぐれば人古し

枯蘆の日にく折れて流れけり

等、いづれも誠に有の儘の理想をよく體現し得た作であらう。だがかうした境地のみに句を求めめる事は、やがて風雅のエピゴーネン達を再び支麥の易行道へ誘ひ易い危険をもつ。關更自身がすでに寛政年間に入つては、

我が影の我を廻りて月見哉

一木づゝ花となりけり山かづら

等の如き俗調に陥つた。さうして京都東山の南無庵には、門人が市をなして集まりながら、そこは遂に所謂月竝調の大本山化したのであつた。

革新の態度に於いて、關更とほぼ同じ立場をとつたのは白雄(寛政三年没)は加舎氏、春秋庵と號した。もと信州上田の人であるが、早くから江戸に在り、寶曆の末・明和の初め頃から白井鳥醉の門人鳥明に従ひ、やがて又鳥醉に教を受けるに至つた。明和六年鳥醉の歿後、江戸を去つて諸方に遊び、安永九年の春江戸馬喰町に春秋庵を開いてから門人の集まるものが漸く多く、蓼太と相並んで江戸俳壇の巨擘となつた。彼は師鳥醉の「姿の自然にまかせて私を入れず」(俳諧提要録)と言つた説を信じ、そこから芭蕉の神髓を探らうとした。彼のかうした主張は、明和八年秋京都の旅舎で筆を執つた『加佐里那止』にまづ見えて居る。この書は即ち師説を大に祖述したもので、要するにすべての技巧を排し、所謂飾りなき自然を貴ぶべし

といふのである。而してその自然とは私を容れざる謂ひだと説いた。これは關更の有の儘の説と相通じ、畢竟芭蕉がかの笈の小文に示した風雅の意を直に承けるものである。しかし關更・白雄の兩者は相提携して進んだのではなく、『加佐里那止』にはむしろ麥水・關更・梶良等が俄に古風々々と唱導する迂愚を嗤つて、先師鳥醉はすでに廿二年の昔に古風を振興して居ると誇つて居た。彼は元來直情徑行の人であると共に、複雑な感情の持主でもあつた。平淡な句境を愛しながらその中には強い情熱と細かな神経の動きが見られる。

人戀し 灯ともし 頃を櫻散る

霧の香や 松明捨つる 山かつら

子規鳴くや 夜明の海が鳴る

等、關更の平明暢達とは決して同じではない。更に

夕 汐や 柳隠れに 魚分つ

瓜の香に 狐噓る 月夜哉

等の句を誦すれば、むしろ蕪村に近い詩人的素質を感じるであらう。しかも彼が特に平明の調

を鼓吹したのは、畢竟洒落風・譬喩體の流弊の窮まる所を知り、又麥水等があまりに古調に走るのに慊らなかつた爲の、對應的態度に出たものと解すべきである。而して彼の俳壇に於ける實際の勢力は、蓼太に遠く及ばなかつたとはいへ、眞に藝術を愛する有爲の士は、むしろ彼の門に多かつた。

中興の俳壇を東西に二分して、その東方の盟主となつたのは蓼太である。蓼太(天明七年没)は大島氏(本姓吉川氏)、信州伊那郡大島の産であるが少時から江戸に出た。雪中庵二世吏登について俳諧を學び、寛延三年三十三歳の少壯を以て師の譲りをうけ、雪中庵三世の統をついだ。それから翌寶曆元年には『續五色墨』の一人に加はり、又『雪おろし』(江戸座の宗匠二十人の獨を論じた書)を著はしたりして江戸座一派に拮抗し、漸く俳壇に活躍を始めた。元來雪門は嵐雪の後更に振はず、其角・沾徳系の江戸座に全く壓倒されて居たのであるが、折から蕉風復歸の機運に乗じて蓼太はその勢力挽回に大に努めたのである。彼はもと詩人肌といふよりは、實際的な手腕に富んで居たので、芭蕉の遺風を發揚する間に處して、巧みにこれを自家の宣傳に

利用し、遂に東都俳壇の霸權を握る事が出来た。だから彼の句風は勿論決して高踏的ではない。世間的な名聲を欲した性格から言つても、又江戸座の弊賣を衝かうとする立場からしても、その平易通俗の調に傾くべきは自然であつた。彼には特に自己の指導的立場を表明したやうな俳論の書はないが、彼の代表作として人口に膾炙する

むつととして戻れば庭に柳哉
世の中は三日見ぬ間に櫻哉
五月雨やある夜ひそかに松の月
ともし火を見れば風あり夜の雪

等の作によつても、その志した所はほゞ察せられるであらう。このやうな低俗な主観や故らな作意は、結局支麥・江戸座の弊をそのまゝ承けたものにすぎない。言はゞそれがたゞ蕉風復古の聲で擬装されて居ただけである。随つて天明中興の業に與つた蓼太の役割は、最も弱い意味のものであつたと言はねばならぬ。とはいへ固よりその指導精神として芭蕉を語る事は忘れられて居ない。のみならず彼の低俗も作意も、所詮は大衆に媚びようとした爲であつて、沾徳や

不角等の如く俳諧の文藝性に對する見解を根本的に誤つて居たのではない。かの『附合小鑑』や『發句小鑑』等の著が、いかに蕉風俳諧の要領を巧に説き得て居るかを見れば、蓼太の芭蕉宣傳が決して口頭のみ止まつて居なかつた事は知られる。勿論作家として論ずれば、彼は到底中興の諸家中最下位に置かれる外はないが、とにかく俳壇的に大きな勢力をもち、大衆を少くとも芭蕉精神の方向へ導いた功績は十分に認められねばならぬ。

天明俳諧の革新に參して、それ〴〵の立場に於ける中心的人物となつたのは、右にあげたやうな人々であつた。彼等は作家としての技倆に於いて、或は又俳壇の實際的勢力に於いて、いづれも時代を代表するに足る實力をもつて居た。しかしこの外にもなほ、諸種の方面から中興の業に協力した人は多い。例へば麥水の『蕉門一夜口授』に後援した二柳、芭蕉の忠實な研究家であつた蝶夢、播但地方に蕉風を唱へた青蘿等の存在は、決して輕視する事は出来ない。二柳は加賀の人、始め三四坊と號し、麥水・蘭更と同門である。安永初年大阪に出てこの地に不二庵の一派を成した。彼の主張は麥水ほど旗幟鮮明でなく、又その作風もむしろ平板に近いが

麥水・蕉村等と結んで蕉風顯揚の功が少くなかつた。蝶夢は『芭蕉翁繪詞傳』・『芭蕉翁發句集』・『芭蕉翁俳諧集』等の著述を始め、或は資を募つて影堂を建て文庫を造り、或は各地の遺跡を訪ねて建碑の事に携はり、或は幾度か自ら主催して遠忌の追善供養を營むなど、およそ芭蕉の遺業を世に顯はす爲に、最も忠實な努力を惜まなかつた。青蘿はもと美濃風を學び、後ち伊勢風の人々から得る所が多かつたが、明和四年播州加古川に三眺庵を結び、爾來中興の諸名家と來往して、播・但・淡・美地方に蕉風を鼓吹した。その他『奥の細道菅菰抄』・『もとの清水』等に芭蕉を讃仰した蓑笠庵梨一、去來の落柿舎を再興した井上重厚、遠く出羽の邊陲にあつて新調を示した吉川五明、俳諧を單に業餘の娛樂視する立場にはあつたが、俳壇的に多方面の交渉を有し、かつ特異の句風をもつて居た大伴大江丸、これらの人々もまた天明俳壇の鳥瞰圖の中に、同じく革新の動きに沿つて進んだあとが認められるであらう。

中興時代の主潮からはやゝ離れて居たが、作家として特に注意すべきものになほ涼袋・也有・太祇の三家があつた。涼袋(安永三年没 五十六歳)は建部氏、弘前の藩士であるが二十歳の頃故あつて郷

里を出で、一時京都東福寺に入つた。しかし間もなく寺を捨て、野坡について俳諧を學び、當初葛鼠と號した。野坡歿後諸方に遊んで、或は江戸座の人と交り、或は支考の一派に接したりしたが遂に麥林の調を慕つて加賀の希因に師事し、又伊勢に赴いて梅路(伊勢の人、涼袋の師)の風に深く傾倒した。延享四年江戸淺草雷門の前に居をトし、葛鼠の後都因と號して居たのを更に涼袋と改めた。爾來武藏・上野・信濃地方に門人を得、大に麥林の風を鼓吹した。然るに彼は元來一種の野心家で、寶曆末年頃から片歌説を唱道して、自ら一派の祖とならうとした。これらもと涼袋の賣名的手段とも見るべきであるが、既に言及した如く、また當時文壇の一般的風潮となつてゐた古典崇拜の一つの現はれでもあつた。彼の所謂今世の旋頭歌の片歌といふものは、

水清めばかはづ浮上る小田の泥ひぢりこ
沙なま嘖いとふ此丈夫ますらをぞ妻子めも思はぬ
柴垣なにさゝぎしば鳴く寒き夕に

の如く、文藝作品として決して低調なものではない。しかしそれがかうした十九言の形をとらねばならぬ必然性は認められないのみならず、故らに雅語や正字を用ひるのも畢竟一の街學癖

にすぎなかつた。爲に彼の片歌説は遂に世に行はれずして終つたが、ともあれ俳諧の世界にこのやうな上代の韻文形態を復活せしめようとした事は、天明俳諧の古典趣味を理解する上から注意されねばならない。

也有(天明三年没)は横井氏、名時般、初め野又、又野有と號した。蘿隱・知雨亭・半掃庵等の別號がある。名古屋藩の重臣で元來専門の俳人ではない。俳諧にも定まつた師はなかつたが、支考門の武藤巴雀・太田巴靜等には屢々點を乞うた。彼は曉臺一派とも交渉はもつて居たけれども、元來俳諧を全く趣味の生活として取扱つた立場から、曉臺等が好んで雅言艶詞を用ひようとするのに反し、支考の俗談平話説によつて通俗滑稽の句を喜んだ。その清高な人格と輕妙の才とは相俟つて、通俗の間によく氣品を保ち、特に俳文に至つては圓轉滑脫の妙を極めて、容易に他の追隨を許さないものがある。『鶉衣』が俳文の作中に占むべき地位は、確かにユニークであると言つてよい。しかしこれを天明俳諧の史的展開に沿うて論ずるならば、也有はむしろ曉臺一派の革新運動とは反對の立場にあつたので、彼を天明調の先驅者などとする事は勿論出来ない。のみならず『鶉衣』もまた畢竟纖細な技巧をその基調としたもので、芭蕉のさび

しをりの境地に觸れる所は少いと評せねばならぬ。

太祇(明和八年没)は炭氏(この訓み方はなほ明かでないが、當時江戸座俳人の用ひた)、江戸の産、初め雲津水國の門人、後ち慶紀逸に屬して水語と號した。即ち彼は純然たる江戸座の俳人として育つたのである。寛延の頃太祇と改號し、間もなく江戸を去つて陸奥から筑紫の果まで大行脚の途に上つた。その歸途京都に足を止め、一時大徳寺の塔頭眞珠庵に入つて釋道源と稱したが、やがて島原の遊廓内に不夜庵を營み、爾來蕪村一派と最も親しく來往して俳諧に専心した。蕪村との關係は彼等と共に江戸俳壇の出身たる事から結ばれたのかも知れないが、蕪村の高踏的な態度に同感したのによる事は勿論であつたらう。しかし太祇の句風は必ずしも蕪村と同一ではなかつた。彼はやはり江戸座の人事趣味に富んだ特色をそのままに失はず、蕪村等の古典趣味や漢語調などに特に倣はうとする跡も見られなかつた。かつ太祇の句作態度は、自ら好む所に向ひ、自ら楽しんで終ればよいといふ風で、蕪村一派との提携の如きも、これによつて俳壇的勢力を形らうなどといふ考は全くなかつた。彼はわづかに島原の妓樓の主人等を門人として、それらの人々から簡素な生活の資を得て満足して居たのである。隨つて實際上彼が天明調の展開に寄

與する所は少かつた。とはいへ作家としての彼の存在は、もとより天明期初頭の俳壇に大きな光彩を放つものであつた。太祇と蕪村と相通する所は、共に努めて俗を去らうとする點にある。而して太祇は蕪村ほどの偽敏な才に恵まれず、又學問的造詣も深くなかつたかほりに、彼にとつては行住座臥すべてが全く俳諧であつた。彼の生活がいかに俳三昧であつたかについては種々の逸話も傳へられて居り、一度想を構へると拮据經營苦心慘憺して、佳句を得ねば止まなかつたといふ。

山 吹 や 葉 に 花 に 葉 に 花 に 葉 に

行 く 女 給 着 な す や 憎 き ま で

側 に 置 い て 着 ぬ 斷 り や 夏 羽 織

等、複雑な情趣を極めて巧みに表現して居るのも、實はかうした藝術的鍛練の結果であつた。又彼には

帷 子 の そ こ ら 縮 み て 晝 寢 哉

貯 ぶ と も な く て 敷 ある 扇 かな

等、家常茶飯の事までも、俳諧の好題目として逸されてない。彼の句集『太祇句選』・『同後篇』を繙いたなら、このやうな作例は實に數多く見出す事が出来るであらう。しかもそれらの作が少しも俗臭を帯びず、洗煉された清らかさを保つて居るのは、彼の恬淡無欲な生活態度がおのづから芭蕉の心に合致する所があつたからである。これを明らかな時代的自覺の下に於ける動きと同一視する事は出来ないにしても、なほさうした生活態度が蕪村や几童等にどんな感化を及ぼしたか、又それ故に蕪村一派との合流がいかに自然になされたかを看過してはならぬ。

天明の俳諧はこのやうに幾多の人物を中心として大成された。而して俳風の革新に與つた人々は、皆一様に「芭蕉へ歸れ」といふ標語の下に進んだのである。しかし彼等の踐んだ道は必ずしも同一ではなかつた。又そこにはもとより芭蕉の俳風と全く同じものが生れたのではない。かつて芭蕉が傳統文藝の理念によつて、談林俳諧の通俗性と自由性とを統制しようとした態度は、そのまゝ麥水や蕪村や曉臺に學ばれたとはいへ、安永・天明の時代と社會とは、おの

づから彼等の俳諧に芭蕉とちがつた性格を與へねばならなかつた。それがどんな形で現はされたか。それにはまつ享保以後の所謂江戸後期に屬する文藝が、いかなる方向へ展開したかを見るがよい。今それについて詳説する違はないが、要するに近世後期文藝の特性として第一にあぐべき事は、それが封建的社會機構の整備に基いて、現實からの逃避を求めつゝあつた事である。小説・戯曲に於ける一般的な浪漫的・傳奇的傾向については特に説明するまでもない。文運東遷と共に新たに興つた洒落本・黄表紙・川柳等が、極めて克明な寫實文藝と見られるにも拘はらず、その寫實は決して有るがまゝの現實を寫さうとするものではなかつた。そこにはたゞ遊びの世界だけが現實から取上げられて居る。安永・天明の文藝に於ける寫實は、かうして言はゞ現實の中にありながら現實の重壓から逃れようとする姿に外ならない。所詮江戸後期文藝の中に、現實への積極的な意欲からの動きを見る事は望まれなかつた。

このやうに一般的な文藝の時代性は、また當然俳諧の中にも見出されねばならぬ。それを何よりもまづ蕪村や曉臺等の古典的・浪漫的色彩の濃厚さに、我々は指摘し得るであらう。佶偻な漢語を用ひたり、高雅な詩材を選んだりする事は、虚栗・冬の日の時代にも試みられた事で

はあるが、それはむしろ一時の過渡的現象とすべきものであつたのに反し、蕪村や曉臺やにあつては、むしろ本質的な特色となつて居るのである。さうして炭俵の輕みへ向はうとする態度は、彼等には全く見られなかつた。これは彼等に高悟歸俗の自覺がなかつたといふよりは、現實に根ざすべき俳諧の通俗性に對する認識が、この時代の世界觀の中に弱められた結果と解せねばならぬ。すでに麥水も「俗談平話を正す」といひ、蕪村も「俳諧は俗語を用ひて俗を離るる」と説いて居る。彼等は決して俳諧の通俗性を忘れて居るのではないのだ。たゞその通俗性は田螺取る鳥、餅に糞する鶯の現實そのまゝに求められるよりは、ある特定の世界に取上げられた形で認められる事が多かつた。それは作者自身の美意識によつて、豫じめ統制された世界である。蕪村の所謂離俗説も、句作の實作から言へば、即ちさうした世界への取上げ方に主要な意味をもつものであつた。而してそれは勿論現實から俳諧美を構成すべき一の正しい方法にはちがひない。又田螺取る鳥の自然へ同化して、そこに新しい美を見出す事も、さうした自然を既に設けられた美の世界へ攝取する事も、結果に於いては同一であるかもしれない。しかし少くとも自然——現實へ働きかける態度には大きなちがひがあつた。後者の態度には蕪村や

「曉臺に見られるやうな古典的・浪漫的傾向が、むしろ當然に伴ひ易い。それは一面から解釋すると、やはり現實逃避のあらはれと言はねばならぬ。たゞし關更や白雄の場合には、同じ解釋が果してあてはまるであらうか。例へば「枯蘆の日にく折れて流れけり」の如き作では、有の儘の自然に芭蕉の寂びを顯現しようとして居るのではないか。この俳諧美はやはり現實への同化から見出されたものの如く思はれる。しかし少くその機微を察するならば、こゝにもなほ現實以前の世界があつた事に氣づくであらう。それは即ち芭蕉の寂びの世界である。芭蕉の風雅が自覺された以上、さびの心構への中に對象が迎へ入れられるのは當然ではあるが、この場合にもなほ現實へ働きかける態度は決して積極的であり得ない。何故なれば芭蕉は俳諧の通俗性の中に自ら始めてさびを見出したのであり、天明の人々は芭蕉の原理によつて俳諧の通俗性を律しようとする。勿論一度さびの境地に到達した芭蕉自身、又芭蕉に導かれた人々についても、また同じ事が言はれるかも知れないが、彼等の時代に於ける現實意識は、そこから逃避的態度へ導く事は決してさせなかつた。談林俳諧の背後にあつた世界觀はなほ生きて居ただ。個人としての芭蕉には、むしろさびを逃避の世界としたい傾向は認められたが、彼が晩年

高悟歸俗の心境から輕みへ移つたのは、やはり新しい現實への興味を失はなかつたからである。その輕みが彼の歿後誤つた展開を示した理由も察せられるであらう。享保俳諧の混亂は、言はゞ談林以來の世界觀が文藝的に清算されなかつた結果とも見られる。然るに時代はその間に漸く現實に對する消極的な生き方へ向ひつゝあつたのである。

天明の俳諧革新によつて、清算さるべきものは清算された。そのかはり俳諧はむしろ現實生活から反對の方向へ高踏して行くかに見えた。蕪村や曉臺に於いてそれが明かに示されて居る事は言ふまでもない。伊勢風の平明調を固持した人々にせよ、彼等は直接有の儘の現實の中にさびを表明するといふよりは、豫じめ設けた風雅の世界へ對象を取上げようとしたのである。だからそこには必然的にマンネリズムの萌芽が豫期されねばならなかつた。關更や蓼太の亞流はすぐにもそれを實證して居る。けれどもさうした前提的な美意識の統制が、芭蕉への熱烈な思慕の精神によつて純化されて居る間、風雅の世界に濁濁は生じなかつた。進んで自然に同化するのも、退いて自然を攝取するのも、結果に於いて同一で有り得たのである。のみならず黄表紙や洒落本や川柳が、末梢的な現實描寫によつて、實は文藝の精神を遊びに置きかへようと

する卑屈な逃避に終つたのに對して、俳諧のみは芭蕉の高貴な精神を守つて獨自の道を進む事が出来た。即ち天明の俳諧は、江戸後期文藝が遊びの文藝として現實の中へ消極的な逃避をつゞけて居る間に、ひとり古い傳統の世界に向つて、積極的な逃避の姿を示したと言ふ事が出来る。しかもそこにはたゞ芭蕉の姿がそのまま復現されたのではない。すでに述べた如く、天明中興の中心をなした人々は、それ／＼個性と環境とに應じて異つた道を進んだのであるから、同じ芭蕉精神の復現の上にも、複雑な陰影が投ぜられねばならなかつた。その上江戸座の間に成長した人事趣味、古典復興の時代思潮、近世的なロマンチズム等々が、様々な彩りとなつて現はれた。さうして天明の俳諧を、極めて多角多彩な趣に富むものとしたのである。特に蕪村の豊かな詩人的素質は、芭蕉の澁いさび地の上に、華やかな模様を織出して人の目を奪うた。その模様の基調に庶民生活の現實的色彩は稀薄になつたとはいへ、俳諧が詩としてもつ浪漫性は大きな飛躍を遂げたのであつた。

天明時代の俳諧を説くには、なほ雜俳として異常な展開を示した川柳を閑却する事は出来ない。今これについて詳説する暇はないが、たゞ川柳と江戸座の俳諧との交渉について一言して

おかう。川柳はいふまでもなく前句附から出た。前句附はもと俳諧修業の一方便として行はれたのであるが、既に元祿頃から前句に附く關係よりも、むしろ一句としての巧拙が多く問はれおのづから普通の俳諧とは異つた特色をもつに至つた。しかし享保以後に至るまで、なほこれを前句と離して取扱ふ事はなかつた。然るに寶曆頃から江戸の前句附は殆ど前句との關係を無視し、一句の趣向のみを専らとするやうになり、明和二年吳陵軒可有は柄井川柳の點になる前句附萬句合の中から佳句を選び、全く前句を省いてこれを世に公けにした。それが即ち『俳風柳多留』の初篇である。爾來同種の書が續出した中でも『柳多留』はその王座を占め、遂に川柳點又は川柳の名は、さうした雜俳自體の名稱とまでなつた。前句附がこのやうな展開を遂げるには、江戸座や淡々の徒の間に、俳諧の附句に高點を争ふ風があつた事が、大きな關係をもつて居た。附句に高點を争ふ結果は、前句との關係よりも一句の趣向に奇警を競ふ事となり、淡々一派の間にはすでに享保頃から前句を省いた一句だけの高點附句集が出版されて居た。それが寛延・寶曆頃から江戸にも移り、紀逸の點になる『武玉川』を始め、同種の高點附句集が盛んに出るやうになつた。『俳風柳多留』がそれらを直接の先蹤として生れた事は言ふまでも

ない。而して安永・天明に及んでは、江戸座の人々といへども俳風革新の理念を無視する事は出来なかつたのだが、すでに雑俳の形式に移つては、黄表紙や洒落本と全く同じ時代の動きに従つて行つた。川柳が雑俳として特殊の展開を遂げたのはその爲である。のみならず川柳の作者は、俳諧の作者よりも更に低い庶民層にまで及んだので、こゝに俳諧の通俗性は新しい擴充が期待され、現實の生活がその詩材として盛んに取上げられた。けれどもそれが黄表紙や洒落本に於ける現實描寫と同じく、所詮消極的な遊びへの逃避であつた事にちがひはない。いはゞ天明の俳諧の中で、一般文藝と歩みを同じくした一面のみが、やがて川柳として別箇の存在となつたのである。

五 月 竝 調

一 化政時代——一般的平明化——社交性と趣味性——代表的作家——一茶

二

天保時代——風雅の習俗化——月竝調——俳諧の傳系——蒼虬・梅室・風朗——
明治の俳諧革新

一

蕉風復歸運動の中心となつて、天明の俳壇を代表した諸家も、寛政年間に入つてはすべて世を去つてしまつた。ついで文化・文政の時代となる。俳風革新の業はすでに成つて、これを守成し普及すべき時に移つたのである。由來守成の困難は却つて創業にまさると言はれる。中興

諸家の門流は依然としてこの期に於ける俳壇の中心勢力をなし、又俳人の分布も全国各地方に互つて盛觀を呈した。特に蓼太・白雄・關更・曉臺の門葉は最も榮えた。このやうな實況について見るならば、化政時代の俳壇は中興の業を承けて更に一段の飛躍を遂げたと言はねばならぬ。しかしその俳諧の素質はどうであつたか。

天明の俳諧に見られた多様多彩な複雑性は、もとより直に失はれる事はなかつた。特にかの近世的なロマンチズムは、やはり作品の背後に絶えずほのめいて居る。この期の優れた作家たちの句を、二三選び出すならば、蕪村や曉臺の俳はなほはつきりと捉へられるだらう。けれども全般的な傾向として見のがす事の出来ないのは、前代諸家の作品に示されたやうな特色が漸く稀薄となつて、いづれの門系を問はず一様に平明な句風に赴いて來た事である。それは畢竟俳諧が量的に汎く大衆の間に及んだ結果、大衆のもつ文藝意識がおのづからこゝに反映したものと云はねばならぬ。江戸後期文藝の一般的特性が何であつたかはすでに述べた所である。この間に安永・天明の俳諧がひとり高い文藝精神を保持し得たのは、全く芭蕉復歸を目ざした指導者たちの緊張した氣魄の力であつた。だがその指導者たちの中にすら、すでに晩年になつ

ては著しく緊張を缺くものがあつた。蓼太や關更がそれである。化政の後繼者の時代に入つて、更に安易を貪ぼる風に傾くのはむしろ自然の勢であつたらう。同時に一般文藝に於ける遊びの精神は、容易にその弛緩した間隙へ忍びこむ事が出來た。化政俳諧の一般的な平明化が、かうした易行道への進みを示して居る事は言ふまでもなく、その平明からすぐ遊びの世界に顛落すべき危険は十分に存したのである。たゞ幸にも天明時代に標置された芭蕉への指導原理は、それが高く大きい輝きを放つただけに、今なほ大衆の上に儼然と望んで居た。俳諧が黄表紙や洒落本とその文藝精神を異にすべき事は、消極的ながらも明かに自覺されて居たのだ。だから遊びの精神が俳諧に働きかけた所は、俳諧を専ら娛樂の具として社交と趣味の生活に結びつけた點であつた。即ち俳諧の文藝理念は、やはり芭蕉と同じ風雅の世界に置かれたのである。しかもその風雅の世界が、今や娛樂の對象とされて來たのだ。この間には兩立し難い矛盾が生ぜねばならぬ。

化政時代の俳諧が、大衆の社交生活・趣味生活の一部として展開して行つた姿は、種々な方面で見る事が出来る。例へば従來俳書の撰集は、多く自家一派の作に限られて居たのに反し、

この頃は汎く全国各地の俳人から句を得て、以て風交の廣いのを誇らうとした。『西歌仙』
(文化十三年)が京都から長崎に亙る俳人に一句づゝ附けさせて歌仙一卷を成したり、江戸の道彦
が名古屋の士朗を迎へて『鶴芝』を撰んだりしたのなどは、全く俳諧を社交の具に供したので
ある。いはゞ俳諧を通じて、彼等の生活を樂しまうとするのであつた。随つてその間に切磋
琢磨し、あるいは又師の鉗鎚を受けようとするやうな眞劍さが求められないのは當然であら
う。趣味生活は社交以上に高踏性をもつものではあつたが、すでに遊びの生活様式が深く大衆
に浸潤して居る時代の事である。彼等は戀愛までを遊ぶ事になれて居た。彼等が高尙な趣味と
して繪畫を、音楽を、さうして俳諧を愛したとしても、所詮これまた詩に瘠せ花鳥に情を勞し
ようとするものではない。抱一描く所の繪に向ひ、又同じ人の句集『屠龍之技』を繕くならば、
それがすでにデイレツタントの域を脱し、十分に完成された藝術である事は確かに認められよ
う。のみならずそれはあまりにも藝術の爲に藝術であらうとして居るとさへ言ひ得る。しかも
これに對して、我々は藝術への烈しい熱意を殆ど感ずる事が出来ないのは何故であらうか。簡
單に答へるならば、そこに意圖された藝術といふものが、甚だしく甘やかされて居るからだと

言はざるを得ない。即ちこのやうな藝術に於いては、藝術の爲に精進する事が、新しい生命美
の探求へ自己を厳しく答うつ姿とは解されないで、すでに見出された美の世界を樂しむ爲に、
自己を解放する事だと考へられた。化政度の俳人たちが歩いた風雅の道も、正にさうであつ
た。彼等は芭蕉の示した所、蕪村の示した所、曉臺の示した所等々を風雅の世界として、そこ
へ彼等の俳諧を適應させようとした。而してそれら古人の跡を求める事に甘んじて、更に古人
の求めた所を求めようとはしなかつたのである。だから彼等は趣味として洗煉されたものを持
つ事は出来たけれども、俳諧の境地は次第に固定し習俗化する事を免れなかつた。そして彼等
がより藝術的であらうとすればする程、むしろ第一義的の立場から遠ざかつて行くのである。
成美が『董江湖』(文化十年刊)に經卷の體を摸したり、巢光が『玉の春』(文化六年刊)の表紙
に肉筆の彩色を施したり、升六が『花見二郎』(寛政十二年刊)に實物の櫻花を貼附したりした
のは、彼等の俳諧趣味をこれによつて満足させたのであり、又實際高雅な趣味のあらはれには
ちがひなかつた。しかしこゝに誠をせめる芭蕉の峻嚴な態度や高邁な精神は、多く求める事は
出来なかつた。

これだけ説けばすでに化政時代の俳諧が、いかなる頓落の危機を藏して居たか、おのづから察せられるであらう。けれども化政時代まではなほ前代の指導者たちによつて高揚された傳統が、全く生氣を失つてしまふ事はなかつた。特に二三のすぐれた作家にあつては、中興諸家の精神を正しく受けついで、芭蕉のさびの句を新しく感じさせるものも見られた。例へば成美や乙二や巢兆等の作品がそれである。

はや秋の柳をすかす朝日かな 成美

後の月葡萄に核のくもり哉 同上

魚食うて口腥し晝の雪 同上

反古焼いて鶯待たん夕ごゝる 乙二

我家は

水二筋夏花そゝぐと田へ行くと 同上

松窓獨座

名月はすゞしき苔のにほひ哉 同上

梅散るや難波の夜の道具市 巢兆

菜の花や小窓の内にかぐや姫 同上

等の句は、それ／＼に清新な境地を捉へて豊かな雅趣を湛へて居るであらう。成美(文化十三年没六十八歳)は夏目氏、隨齋と號した。江戸の人、淺草藏前の札差であるが、同業者の浮華な風に染まず、眞面目な態度で俳道に精進した。その著『四山藻』に收むる俳諧小言十則は、彼が俳諧の文藝性に對して十分の理解があつた事を示すもので、「俳諧は見るもの聞くものにつけて思ひを述ぶる戯なり。それが中に中昔まではたゞ狂言にのみ言ひ來れるを、近き昔芭蕉翁より始めて詩歌の情をうつし、風雅の心を俗體に云へる事になりたり」と言つて、この風雅の心からさへ出づれば、たとひ俗語鄙言でも鬼神を泣かしむべきだとし、又「句を作るに至りて、強ひて雅を求むべからず。努めて俗を去るにあり。俗なる心言葉だに去り捨て侍らば、雅は自らめでたかるべし」と句作の工夫を説いて居るのなどは、皆俳諧の眞諦をよく體得したものの言葉といはねばならぬ。乙二(文政六年没六十九歳)は奥州白石の住、松窓と號した。俳諧は特に就いて學んだ師はなく、専ら獨學工夫して上達したらしい。だから彼の俳諧には自然自得の所があり、一途に泥

まない自由さを持つて居た。かつて門人夢南から俳諧修行の法を問はれて、禽獸草木の本情を見定め自然のさまを言ひとるべきを教へたのは、芭蕉が造化に復れと説いた意に全く合し、又「當時の俳徒おのれくが師家をあが佛とたふとびて、他の風格をしらず、俳諧を一途に落して死物とするは何事ぞ。師を信ずるはよし、過ぐるは偏固なり。素堂・鬼貫・去來・其角を友とし、祖翁を上首として修行する事也。」(九日)と言つて居るのも、蕪村が日々四老に會すべしとしたのと揆を一にする。このやうに彼等は作品に於いても、また識見に於いても、共にすぐれた所をもつて居た。しかしもとより彼等も時代の空氣の外に住む事は出来なかつたのである。繊細・優雅・洒脱等と評さるべき彼等の特色の中には、やはり強く逞ましい氣魄よりは、弱々しい息吹がよけいに感ぜられるのは仕方のない事であつた。

化政時代としての俳壇を代表すべきものは、むしろ彼等より別にあつた。白雄門の鈴木道彦(文政二年(1819)六十三歳)や曉臺門の井上士朗(文化九年(1826)七十一歳)等がそれである。道彦は仙臺の人、醫を業としたが後江戸に出て白雄に従ひ、その聲望は同門中隨一と言はれた。作品は『葛本集』・『續葛本集』に收められ、又主要な撰集は『道彦七部集』として纏められてある。今『葛本集』から二三の例

をあげると、

春の日や松葉搔いても遊ばるゝ
この頃はつらも洗はず男猫
明るみへ出過ぎて淋し初櫻

等平明ではあるが優雅高逸の趣は殆ど見られない。同門建部巢兆(文化十一年(1827)五十四歳)の甚しく趣味的であつたとは言へ、洒脱な雅致に富んだ句風に比して、むしろ俗氣の厭ふべきものさへ感ぜられる。しかも道彦の俳風が多く世に迎へられたといふのは、一は彼が政治家的才能によつて俳壇に於ける地歩を巧みに占めた事にもよるが、又一にその平俗な立場が大衆の好尚に投じたのによると言はねばならぬ。即ち風雅が平易な解釋の下に習俗化すべき兆はずでに明かに示されたのである。士朗は名古屋の人、同じく醫を家業とした。『秋の日』時代には支朗と號し、その頃から早くも曉臺門の中堅と目されたが、爾來次第に聲望を高めて、曉臺の歿後その遺弟は悉く彼の傘下を集つた。そして一時名聲は東西に鳴つたのである。だがその句風は師と全く異つた方へ向つた。彼の句集『枇杷園句集』から一二をあげると、

鶯をもどすな梅に垣根して
年々に花の見やうのかはりけり
よき程によごるゝ萩の小庭哉

等、曉臺の高致に比してあまりに低調なのに驚くであらう。しかも門葉はこれに對して、「俗談平話に流れ過ぎ侍るを、曉叟見とめてこれを深くなげきつゝ、そのかみの正風に引戻し給へば（中略）、士朗いよ／＼やはらかみを添へ穩かなる風いたらぬ隈もなく茂りそひ、云々」（曾洛『文庫開』）と評して居るのである。即ち曉臺の高致に過ぎた句風を平明化する事によつて、更に汎くその風が行はれたといふのである。事實その通りであつた。さうしてこゝにも道彦について言つたのと全く同じ意味で、風雅の習俗化が見られるのである。道彦や士朗の俳諧の素質・傾向が知らるれば、彼等が化政俳壇の代表的人物となり得た所以も、おのづから首肯されるであらう。

化政時代に於ける特異な存在として注意さるべき作家に一茶がある。一茶（文政十一年没、六十五歳）は、小林

氏、信州北部の僻邑柏原の一農夫の子である。幼名彌太郎。三歳にして母を失つて以來、彼が家庭的に恵まれなかつた不幸な一生については、もはや人々に知り盡されて居る。又さうした一生がいかに彼の作品を特色つけて居るかも、更めて語るには及ぶまい。それほど彼の藝術と彼の虐げられた生活とは、深く結びついて考へられて居る。さうして彼のユニークな句境がそこに認められて居るのだ。一茶が現代の人から特に愛好されるのは、確かにその強烈な個性の現はれに魅力を感じるからであらう。けれども同時に一茶の所謂ひがみが、彼の藝術を眞に高く大きく育てなかつた事も忘れてはならない。

芭蕉様の臍をかちつて夕涼

といふ自嘲は、もとよりこの場合軽い気分には相違ないが、少くとも芭蕉の精神に素直に順應すべきものではない。たゞ彼の野性的な無邪氣さが、それを卑屈な弱さにまで陥れたり、虚無的な自己否定に走らせたりさせなかつた。誠に彼は大きな子供であつた。あの執拗さも、我欲的なもの、好奇心に富むのも、そして無暗に妙な統計好きであつたりするのも、所詮子供の心なのだ。だから自嘲にも皮肉にも皮肉にもいつも軽い滑稽が伴つて居る。この滑稽は少しひねくれて居

るかも知れないが、わざとらしい嫌味はない。彼が思ひ切つた俗語・方言の使用に成功して居るのも、それが彼の野性と完全に調和して居るからである。しかしこゝで一茶の個人的特質について、長々と論ずる事は止めよう。それよりはそのやうな特質が、時代といかに繋がつて居るかが今重要である。

一茶は元來葛飾派の二六庵竹阿に學び、江戸座とは正しく對抗的な立場から出發した。そして彼が西國の旅から歸つて江戸に住んで以來、最も親しく交はりかつ感化を受けたのは成美であつた。だから一茶は最初から天明中興の諸家によつて示された道へ、そのままに歩み入る事が出來たのみならず、芭蕉精神の實踐に努めた尊敬すべき先輩の誘掖さへ得られたのである。寛政頃の彼の作、

梅が香に障子開けば月夜哉
夕露やいつもの所に灯の見ゆる

等に對すれば、こゝにはむしろ蕉風俳諧への素直な追隨のみが見られる。而して彼の俳諧がこゝのままに展開したのであつたなら、恐らく彼も成美と同じ特色の下に取扱はれるやうな作家と

なつたかもしれない。しかし彼は芭蕉的・蕪村的、もしくは成美的等々であるよりも、まづ一茶的であるべく自己の性情の赴く所へ一途に殉じたのである。それが彼の藝術をよくしたか悪くしたかは問ふかぎりではない。そのやうにして、とにかく彼は彼独自の道を歩いたのであつた。その意味で彼は俳系とも時代とも多く交渉する所がなかつたと言つて宜い。けれどももし彼が芭蕉を目標に見出し得た前の人であるならば、又すでに芭蕉が偶像化した後に生れたのであるならば、かのひがみが果して藝術的な存在となり得たかは疑はしい。それが歪められた技巧や淺薄な皮肉に終らなかつたのは、やはり一茶の運命的な幸福であつたらう。とはいへ一茶の存在は所詮一茶かぎりのものであつた。彼の俳風を時代の流に沿うて跡づけるべき操作は、殆どその意味が認められないと言つて宜い。のみならず當時俳壇の實況から言つても、彼は決して代表的な地歩を占めてゐたのではない。更に單獨に作家として批判する場合、彼に芭蕉・蕪村と相並んだ地位を與へる事の甚だしく不當な事は言ふまでもなからう。

天明時代に掲げられた「芭蕉へ」の標語は、天保時代に入つてもそのままに遵奉された。といふよりはむしろ一層盛んに叫ばれた。天保の俳人たちは好んで關東正風・難波正風・岡崎正風等の稱を用ひ、或は自ら正風道場と呼ぶものもあつた。『俳諧七部集』は今や彼等の金科玉條とされ、これに關する研究の如きも微に入り細に互つて行はれた。けれども標語は全く同じでも、それへの理解は必ずしも同じではない。何よりも體驗を経てない標語に、新しい生命は宿り得ないのである。天明の指導者たちが身を以て戦ひ取つた標語が、單なるエビゴーンネンの間に繰返されれば繰返される程、その意味は次第に形式化して來なければならぬ。古池の翁が寂葉の祖師と仰がれ、七部集が一乗妙典の如く尊ばれた時、芭蕉はすでに偶像化して居たのである。

俳諧の文藝的特性がその通俗性を外にして論ぜられないかぎり、いかなる場合にも俳諧と俗談平話とは不離の關係になければならない。つまり俳諧がその獨自な文藝性を主張する爲にはそれが常に庶民生活の中によび迎へられて居る事を必要とする。けれども同時にその文藝性に高い水準を保たせる爲には、却つて大衆の上に高踏しようとする力が働きかける。この二つの

矛盾した立場は、所詮俳諧が文藝として宿命的に負はねばならない悩みである。さうしてこの悩みを克服すべき唯一の道は、芭蕉の所謂常に誠をせめる事ではなければならぬ。蕪村の離俗も白雄の飾り無しも、畢竟この誠をせめる工夫に外ならなかつた。而して天明中興の諸家にあつては、既に述べた如く、まづ統制された美意識の中へ對象を迎へ入れる態度ではあつたが、その美意識は彼等が俗談平話の種子を播き下すべき土壤として、自ら耕し自ら拓いた所である。彼等がそこに芭蕉の求めた所を求めて居る以上、耕す力の相違はあつたにせよ、芭蕉の精神は新しい生命をもつて蘇る事が出來た。然るに化政時代を経て天保時代に入つた時「芭蕉へ」の標語は高く掲げられながらも、俗談平話に課せられた困難な問題の解決に對して、新しい努力を續くべき氣魄はすでに全く喪はれて居たのである。耕された土地は忠實に守られたが、人々はその上再びすき返す勤勞を怠つたのだ。怠つた所以についてはなほ後に述べよう。とにかくかうして彼等の播いた種から開いた花は、年毎に匂の少いものになつて行つた。今天保の三大家と稱せられた人々の句集から、代表的な一二句をあげて見よう。

紫陽花や仰山すきて折らずなる 蒼虬

ものかげは常よりくらしけふの月 同上
元日や鬼ひしぐ手も膝の上 梅室
鶯や二聲聞けば見たくなる 同上
京の夜にしては騒がし猫の戀 鳳朗
湖へ不二をもどすか五月雨 同上

これらの句についてまづ感ずる事は、俳諧の風雅がすべて観念的に固定して現はれて居る事である。即ち風雅とはこのやうな世界であるといふ事の説明が、一々句の中に見出されるのだ。例へば大きく固まり咲いた紫陽花に對する感激を、仰山すぎて折らないといふ主觀的な解釋からの行爲で示し、良夜の清光を物陰の暗さが特に甚しく感ぜられるといふ説明で表現して居る。これは紫陽花や名月の美を直觀する代りに、いはゞ自ら設けた風雅の尺度に合わせて計つたやうなものであるが、その尺度が即ち高揚された傳統であり、誠をせめつゝ統制された美意識であるならば、蕪村の句となり曉臺の作となり得たであらう。けれども天保の俳人たちの場合その傳統も美意識も單に觀念され思惟されるだけのものとなつて居ただけだから、勢ひ風雅の世

界は自己の小主觀の限りで解釋される外はなかつた。而して彼等が風雅の尺度に合せようとする時、實は俗意俗情のみが働く事に氣づかなかつたのである。所謂月竝調がかくして生れた。

月竝の名は正岡子規が新派の革新運動を起した際、舊派の俳風を稱したのに始まる。月竝は即ち月次で、もと舊派の宗匠たちが毎月例會を開いて選句した所謂月次會の句風をさしたのである。而して子規はこれらの月次風が、極めて非藝術的である事を批難して、こゝに俳風革新の叫をあげたのであるから、月竝の名はやがて天保調の卑俗な俳風を蔑視した稱の如くなつた。子規が舊派俳人の句を非藝術的とする所以については、彼の諸種の論說中に述べられてあるが、例へば『俳句問答』の中には、新俳句と月竝俳句とを比較して左の如く説いて居る。

第一、我は直接に感情に訴へんと欲し、彼は往々智識に訴へんと欲す。例へば「藏建つる隣へは來ず初乙鳥……鶯笠」といふ句は藏建つる隣の富家には燕來らずして、藏も無きわが草の戸には燕來れりとの意なるべし。されば此句の主眼は燕は富を喜ばず、貧を嫌はず、寧ろ我家に來るは貧を樂むなりと歸納的に斷定する處にあるものにして、即ち智識

に訴へたる者なり。是れ我の取らざる所なり。しかも此種の相違は根柢よりの相違なり。第二、我は意匠の陳腐なるを嫌へども、彼は意匠の陳腐を嫌ふこと我よりも少し。寧ろ彼は陳腐を好み新奇を嫌ふ傾向あり。例へば「黄鳥の初音や老の耳果報……蓬宇」の如き誰が聞きても陳腐なるべきを、此老俳諧師は今更のやうに作れり。(下略)

以下なほ第三に「我は言語の懈弛たるみを嫌ひ、彼は言語の懈弛を嫌ふ事我よりも少し」第四に「我は音調の調和する限りに於て雅語俗語漢語洋語を嫌はず、彼は洋語を排斥し漢語は自己が用ゐなれたる狭き範囲を出づべからずとし、雅語も多くは用ゐず」第五に「我に俳諧の系統無く又流派なし、彼は俳諧の系統と流派とを有し、且つ之あるが爲めに特種の光榮ありと自信せるが如し」等の五ヶ條をあげて居る。これは所謂月竝調の特質に關する具體的説明としては、ほゞその要を盡して居るであらう。けれども單に知性的であるとか、陳腐であるとか、表現が弛緩して居るとかいふだけならば、天保以前の俳句にもさうした點はいくらも見出されるのである。勿論こゝにいふ月竝俳句が、一般に非文藝的な俳諧を意味するならば、別に論ずるかぎりではないが、少くとも舊派の俳句に於ける非藝術性を明かにしようとするには、更に根本的な

立場からの考察を必要とする。何故そのやうに知性的となり、陳腐となり、表現が弛緩したか。月竝俳句の特質を理解する爲には、この疑問に答へる事が實はより重要なのである。そこでさきに述べた天保俳人の風雅に對する考へ方が、即ちその答としてあげられねばならぬ。言ひかへると天保時代に於ける風雅の習俗化が、月竝俳句のすべての特質を説明するものであつた。だから知性的と言つても、貞林・談林の知性的なのと同じではない。それは風雅をそれ／＼の主観で解釋しようとするのであり、しかもその解釋の方向が一定する事によつて陳腐となる。又これに伴つて表現の方法もおのづから固定し、最も使ひ馴れた言葉だけしか用ひまいとする傾向を生ずるのである。たゞ子規が第五にあげた俳諧の流派の有無については、なほ當時の俳壇の實狀に即して説明する必要があるであらう。

俳諧の點者が職業化したのは貞門・談林時代からの事であつた。又師弟の傳系が當初から尊ばれた事も、特に封建的な社會組織の中にあつては當然の事であつた。だが何といつても、俳諧がなほ遊戯文藝視されて居る間は、その傳系が俳人の職業的地位の背景に利用される事は少かつた。然るに俳諧がすでに眞面目な文藝となり、更に天明中興によつてその自覺が深められ

て以來、傳系に關する問題は極めて重視されるに至つた。何々庵何世といふやうな事が、甚だやかましくなつて來たのは實に化政時代以後の事である。既に中絶した系統を新に興したり、溯つて世代を嚴に定めたりするやうな事も屢々行はれた。貞門・談林の流すら事々しい系譜を掲げて名告つて居る。これは俳諧が革新から守成へ、守成から持久へと向つた時、俳壇に於ける既得勢力が安全に擁護される爲にも、實は當然の傾向だつたのである。否天保時代に入つては、むしろその目的の爲のみに、俳人の傳系が彼等の職業的地位を強化すべき一の手段と見られた。例へばかの田川風朗が自ら越人の傳系だと稱した如きも、これによつて自家の説を權威づけようとしたのであり、その他自己の別號を門人に分ち繼がせて一派の勢力擴張を畫つたり、窃かに卑劣な策を弄してまで宗匠の地位を得ようとしたりする類の多かつた事は、恐らく天保時代を最とすべきであつたらう。『舍利風語』(弘化二年)に「今何がし庵何がし亭とて、俳諧高名家の二世三世と相續して權を張る事、全く蕉翁の本意にはあらざるべけれど、是此の道のさかんにたりたる故なればなり」と言つて居るのは、事實その外形だけからの觀察とすれば當つて居よう。しかも裏面には『奇談夢之棧』(天保四年)に暴露されたやうな腐敗と沈滯と

が見られねばならなかつた。

天保の俳壇にあつては、實力のみの自由競争によつて地位を得る事は、殆ど不可能であつたと言つて宜い。かつて蓼太は雪門三世を襲ぎ、蕉村は夜半亭の號を冒したけれども、彼等はその傳系的背景を利用しようとしたのではない。むしろ雪門や夜半亭の地位は、彼等の力によつて高められたのである。然るに今は何よりも師承の如何が問題になる。誠に子規の評した如く、系流の譜に列なるのを特殊の榮譽と見なしたので、標榜された芭蕉精神を直に目ざすよりは、何々庵・何々堂の名稱の方がまづ俳人たちの美望の的となつたのである。芭蕉の風雅が觀念的に固定するに至つた一の大なる原因は、實にこゝにも存して居た。即ち俳諧の傳系が専ら俳壇に於ける既得の勢力若しくは榮譽を支持する具と化するに隨つて、「芭蕉へ」の標語も形式的な題目だけの役目さへ果たせばよくなつた。人々は精神が芭蕉に繋がる事よりも、傳系が芭蕉に繋がる事を誇としたのであるから。しかもその誇示は同時に俳人の職業的地位の擁護でもある。さうして次第に標語が形式化して行く以上、風雅が習俗の解釋に委ねられてしまふのは止むを得ぬ勢であつた。けれども少くとも芭蕉を目標として居た事は、俳諧を全く遊戯に墮

せしめる危険だけは防ぎ得た。たとひ月竝の點取を争ふ徒輩でも、洒落風・譬喩體時代の末流とは、おのづから持する所がちがつて居た。のみならず當時の指導者たちの中にも、個人的には優秀な天分をもち、又眞摯な努力をつゞけた人もないのでなかつた。月竝調の大宗と目される蒼虬や梅室にせよ、その導く原理に誤はなかつたのである。たゞそれを精神に於いて正しく理解する事が出来なかつた。そして全俳壇を掩ふマンネリズムの力に抗すべき一人も持たずして、時代は移つて行つた。

天保時代の俳壇を代表するものは蒼虬・梅室・風朗の三人である。世にこれを天保の三大家と稱した。蒼虬(天保十三年没)は成田氏、加賀金澤の人。關更に師事して芭蕉堂二世を嗣いだ。梅室(嘉永五年没)は櫻井氏、同じく金澤の人で關更の門である。始め素心、後ち素信と改めた。梅室はその軒號である。彼等は共に俗談平話を以て風雅の本意を表はすべきものとし、特に梅室は炭俵の輕みを貴んだ。これは固より俳諧の通俗性に基いた論として不可はなく、蒼虬の如きはこれを心主詞從の精神によつて導いたのである。だから彼等の作のすべてが、決して俗意俗情のみに出るものではない。けれどもすでに俗談平話を正す意の根本を失つて居たのだから、

謂ふ所の心は結局自己の囚はれた主觀に外ならなかつた。詞を工むのではなくても、おのづから句には風雅の作爲が現はれずには居ない。その風雅を眞の風雅と誤つたのが即ち月竝調たる所以であつた。

風朗(弘化二年没)は山川氏、自然堂と號した。肥後熊本の藩士で同藩の久武綺石について俳諧を學んだ。始め對竹と號し、寛政末年頃から漸く俳壇に認められて來たが、後號を鶯笠と改め江戸に定住する事となり、更に又風朗と改號した。彼はこのやうに背景とすべき有力な傳系を持つて居ないので、自ら越人の傳統をうけついだと稱して『芭蕉葉布禰』等の著を公にした。その説く所は時流の弊を衝くものがあり、又態度も眞面目ではあるが、實はその間暗に自家を正風の本家の如く宣傳して居る。越人系といふ事も全く無根の事であつたに拘はらず、とにかくそれを世に認めさせる事によつて彼の俳壇的地位は飛躍的に向上した。作家としての技倆からいへば、蒼虬・梅室に比して寧ろ月竝臭が少く、自己の主張をある點までは正しく實踐して居ると言つて宜い。しかし元來一種の策士型の人物であり、その俳壇に進出した經路を察しても、眞に芭蕉を理解し得ようとは考へられない。それよりは彼が俳壇に十分の地歩を占める爲

に、越人の傳系を利用せねばならなかつた事が、いかに時代の特性を物語つて居るかに注意すべきであらう。

月竝の餘流は明治の新時代に入つても、なほ舊態のまゝに推し移つて行つた。もとより文明開化のあわたましい叫びの中に、俳壇の人のみがひとり桃源の夢を追うて居れるわけではない。けれどもそれはまだ纔かに二三の外形的の方面に影響を及ぼしたにすぎなかつた。例へば俳家新聞とか俳諧新聞誌等が発行されたり、新曆に準據した季寄類が編纂されたりしたけれども、その内容には別段革新的な抱負は見られなかつた。又一時俳諧を社會教化の具に用ひようとの政府の方策から、俳諧師を教導職に補して、いはゞ俳諧を中心とした一種の教化運動が起されたりした事もあつた。これは江戸の宗匠連が長い間幫間的存在とすら見られて居たのに對し、彼等の社會的地位を自覺せしめる上には、相當の効果があつたにちがひなからう。しかしそれから延いて俳諧そのものの文藝的自覺を招來するにはなほ至らなかつた。これを要するに明治二十年代以前までの俳壇は、偶々新時代の波に動かされる所があつたにしても、それは所詮他

動的機械的なものにすぎず、眞に内部からの自覺に基く革新の氣運は、なほ少しも見られなかつたと言つて宜い。

月竝舊派に對する不満が、始めて具體化して現はれたのは、硯友社一派の青年文士の運動であつたと言はれて居る。けれどもこれは彼等が元祿小説崇拜の餘に出た談林調の模倣といふ程度に止まり、こゝに積極的な展開を豫期する事は出来なかつた。ついで秋聲會・筑波會・日本派等の勃興となつたのであるが、就中正岡子規の率ゐる日本派が、最も熾烈な精神の下に明治俳諧革新の偉業を成し遂げた事は、今さら説くまでもあるまい。子規が『日本』紙に據つて同人の作を發表するに至つたのは、明治二十六年三月からの事であるが、俳諧への關心はすでに學生時代から持つて居た。而して彼が革新運動に志すやうになつた動機は、實作の間によりもむしろ『俳句分類』の如き史的研究の裡に得て來た事を思へば、彼の革新の理想がまづ何處に見出されたかは想像に難くないであらう。即ち「芭蕉雜談」(明治二十六年)の中に、

芭蕉の勃興して貞享元祿の間に一旗幟を樹てたるは、獨り俳諧の面目を一新したるに止まらずして、實に萬葉以後日本韻文學の面目を一新したるなり。云々

と言つて芭蕉の史的地位を確認し、又『俳諧大要』の冒頭、

俳句は文學の一部なり、文學は美術の一部なり、故に美の標準は文學の標準なり、文學の標準は俳句の標準なり。即ち繪畫も彫刻も音楽も演劇も詩歌小説も、皆同一の標準を以て論評し得べし。

と論じて居るのは、正に笈の小文に洩らした芭蕉の風雅觀と一致するものである。子規の言は勿論西洋流の文學理論に得る所が多かつたであらうが、しかも彼をしてこゝに俳句の標準を置かしめる上に、何よりも強くその決意を促したものは、芭蕉精神の確認だつたにちがひない。子規の革新運動が、硯友社一派の如き消極的な反抗精神に基くものでなく、日本文藝の傳統を正しく見出す事から始まつて居る事は、眞に革新の意義を深めるものであつた。

子規が後年芭蕉よりもむしろ蕪村にその新しい道標を發見した事は、彼の所謂客觀的寫生主義との共鳴によつて専ら解釋されるであらう。しかし何故彼は芭蕉によつて、寫生の意義を徹底して行く事が出来なかつたか。自ら認めて芭蕉に日本韻文學史上最高の地位を與へながら、轉じて蕪村により隨從の跡を示して居るのは、些か撞着の觀がないでもない。けれどもその理

由は、『俳人蕪村』の冒頭數頁を繕いただけでもすぐ肯かれるであらう。彼は勿論「芭蕉が創造の功は俳諧史上特筆すべき者たること論を俟たず。此點に於いて何人か能く之に凌駕せん」(俳人蕪村)と、芭蕉の絶對的な功績を疑ひはしなかつた。たゞその結果芭蕉のすべてが盲信され、偶像化して來た俳壇の實狀に反撥する氣分が、蕪村にある場合過當に評價するまでに至らしめたのである。而して彼の所謂積極的美と消極的美とについて、蕪村の積極的美をしきりに稱揚したのは、それが芭蕉の消極的美に優るからといふ故ではなく、從來人々が芭蕉の美のみに倣つて、蕪村の美を知らなかつた事を警める意であつた。しかもこの芭蕉の美に倣ふ事が、實に月竝調を胚胎すべき積弊となつた事は、一層子規にとつては堪へ難い厭はしさであつた。

古雅幽玄なる消極的美の弊害は、一種の厭味を生じ、今日の俗宗匠の俳句の俗にして嘔吐を催さしむるに至るを見るに、彼の艶麗ならんとして卑俗に陥りたる者に比して、毫も優る所あらざるなり。(俳人蕪村)

と言はざるを得なかつたのである。この言葉は芭蕉の寂葉が、從來俳人の間に全く習俗化され了つた事に對する痛烈な批難で、芭蕉へのマンネリズムが月竝調の病根たる事は、こゝに十分

意識されて居る。この際芭蕉自體の中に新しい目標を定める事は、決して時弊を濟ふに適切な方法とは言へなかつたのだ。子規が蕪村の積極的美・客觀的美を見出した喜は、實に月竝調に於ける小主觀的な美の解釋に對する反動的なものであつた。彼が時に芭蕉を抑へようとさへして居るのは、彼になほ正當な芭蕉精神の理解がなかつたといふよりは、一に彼の置かれた時代的環境に應ずる故であつたと見ねばならぬ。天明中興の指導者たちとは、全く異つた立場から出發して居るのだ。しかも蕪村を通じて、芭蕉の傳統はやはり正しく明治に生かされたのである。

結 語

滑稽の文藝——俗談平話の文藝——俳味の擴充と傳統への反省——發句と連句——
——結語

俳諧文學はもと滑稽の文藝として生れた。而してその滑稽は専ら機智によるものであつたが、もし俳諧の滑稽がそれだけのものならば、和歌連歌の所謂秀句や平安朝時代の連歌と少しも異なる所はない。俳諧が特に滑稽の文藝と解された所以は、一にその通俗性に存したのである。即ち機智の運用が、通俗卑近な用語題材の上に行はれて居る事によつて、そのをかしみが特別に認められたのである。けれども芭蕉に至つて、俳諧文學はすでに笑の文藝ではなくなつた。それは俳諧が通俗卑近を捨ててしまつたからではない。通俗卑近の中に独自の文藝性を見出した故である。即ち俳諧が俗談平話の文藝たる意義は、芭蕉に於いて眞に正しく完成されたわけである。天明の中興や子規の革新も、一面通俗性に背馳するかのやうな所さへ見られた