

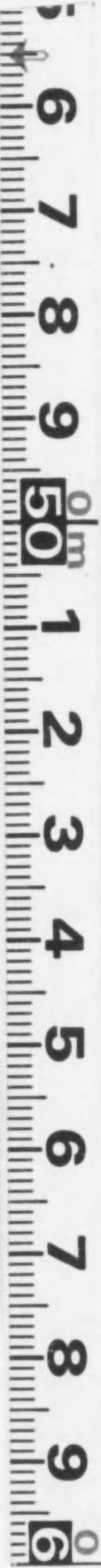
911.304-E127



1200500755918



句
周
邊



始



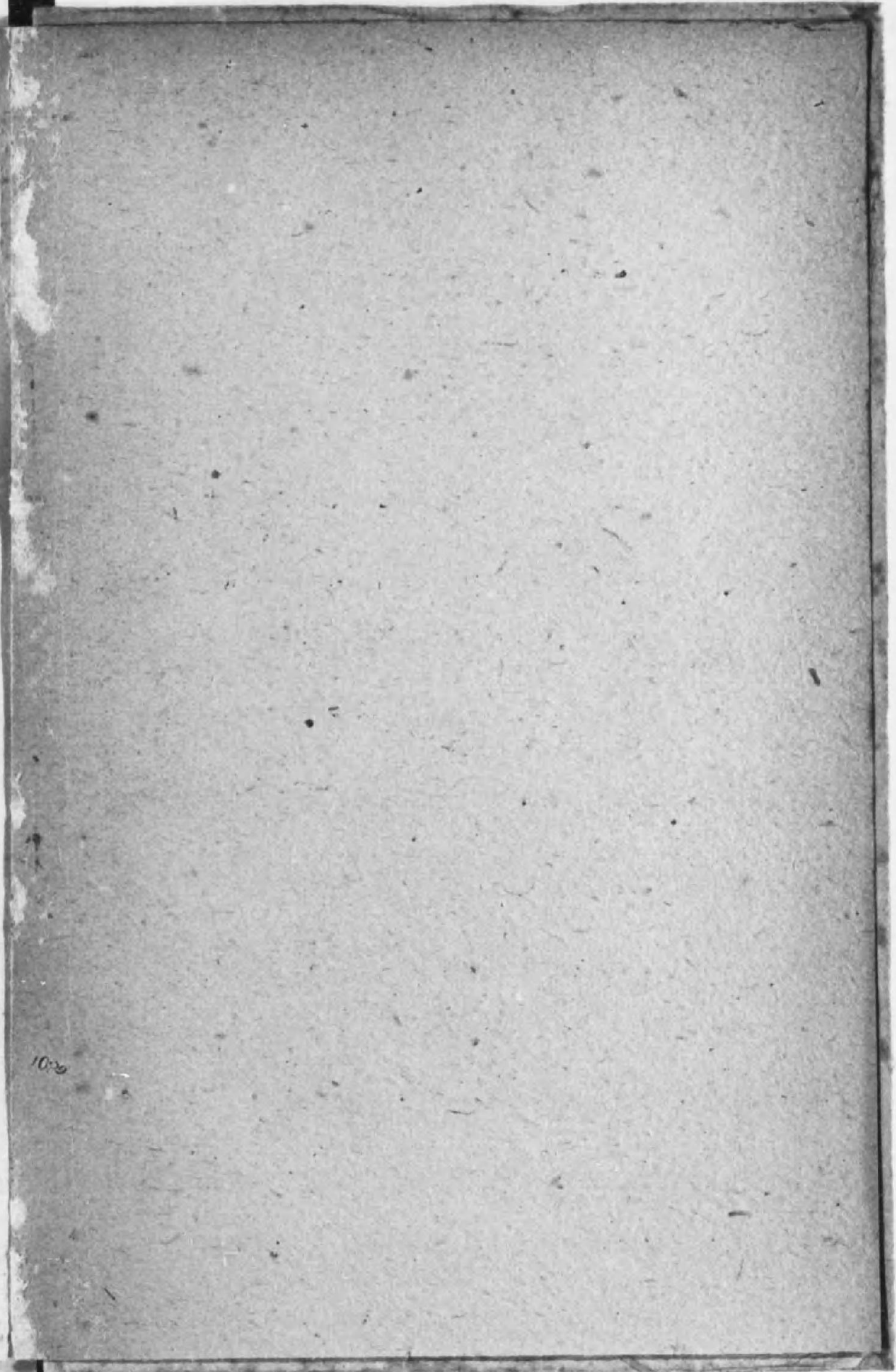
911.304
E12



穎原退藏著

俳句周邊

天明社版





序

文藝に關するあらゆる評論は、結局よりよき作品を求める爲である。評論の爲の評論といふものは、文藝にとつて恐らく無意義であらう。作家に對する批評家の立場は常にこの限界で守られねばならぬ。専門批評家は往々にしてかう考へる。「太初に批評ありき」と。さうしてテイボーデの嗤笑から免れないのである。

俳句に關するこのさゝやかな評論集が、作家たちの側からどう見られるかは分らない。筆者の意圖がよりよき俳句を求める事にあるのは言ふまでもないが、作家にどれだけの反應を起さしめ得るかは疑はしい。もとよりこれらの小論が今後の俳句を規定する権限をもつなどとは思はない。しかし俳句を近代藝術として新しく發足せしめようとする人々に對しては、何等かの示唆を與へ得ると信ずる。

本書に收めた小論は一時に執筆したものでないので、所論に重複した所があるのは避け難い。また多くは片々たるもので、主題の中核を衝くに力足りない事を認める。願して「俳句周

邊」といふ所以である。しかし讀者は長く周邊に佇立することなく、直に中心へ歩を進めてく
れるであらう。筆者の願ひはそこにある。なほ本書がかうして一冊子となつたのは、一に濱田
義一郎氏の好意によるものである。記して謝意を表する。

昭和二十二年十月

著者 識

目次

季の問題	六
俳句の『季』	二〇
現代俳句の立場	四〇
現代生活と俳句	四九
輕み	五九
芭蕉と近代	六五
俳句に於ける寫生	七五
寫實精神	八三



俳句

周邊

俳句と藝	八七
川柳と文藝性	九二
一つの對話	一九
唐大和上東征傳	二七
俳句の象徴性	三九
芭蕉句解	五九

季の問題

この問題についてはすでにこれまでも多くの論議が費されて居る。それぞれの立場から、言ふべき事は言ひ、考ふべき事は考へ盡されたかの観がある。今さら何を加ふべき事があるだらう。けれども今日句作者の多くにとつて、この問題は果して十分に自覺された解決をもつて居るのであらうか。また指導者たちにしても、このやうな國の歴史の大きな轉向期に際して、もう一度更めて省みる必要はないであらうか。從來この問題について見解の分れる根本的な岐點は、一は俳句が一の文藝乃至詩であるべき普遍性に立脚し、一は俳句を専らその傳統的特殊性によつて見ようとするところにあつた。而してこの二つの觀點は本來決して相容れない結論に導くべきものでなく、實はこの兩面からの考察によつてこそ、文藝として又詩としての俳句は最も正しく定位されるべき筈である。隨つて最初の分歧點は、同時に又一圓周した最後の歸着點とならねばならぬ。然るに從來俳句の季について論ぜられるかぎり、普遍性と特殊性との問題は相反して歩き出したまま、再び合する所を求めようとはしない。かうして有季論者と無季論者は、互に盾の一面づつを見ていつまでも對立して居る。

俳句は俳句である前にまづ詩でなければならぬ。俳句が一の文藝である以上、それは當然のことである。この場合俳句が詩として成立つ爲に、「季」は果して必然に要求されねばならぬものであらうか。詩の普遍性に立脚しようとする論者の觀點は、まづここに置かれる。俳句は言ふまでもなく俳諧に於ける發句が、獨立に創作され若しくは鑑賞されるやうになつたもの、謂ひである。だからこの問題は當然俳諧の發句に於ける季の考察に移されねばならぬ。發句が何故に季をその成立上不可缺の要件とするに至つたか。この史的考察はすでに明かな結論を示して居る。即ちそれは全く形式上の約束として認められたものであつた。長連歌が漸くその形態に何等かの整備が必要とされるに至つた當初、發句は一座の挨拶として當季の景物をよむといふ事が約束された。それが連歌俳諧に互つて長い傳統となつた「季」の發生である。だとすれば、さうした言はば偶然の約束が、たとひ長い傳統をもつたにせよ、俳句の詩としての本質と深く關はるべき筈はない。それが史的考察から下された一の結論である。

一般に俳句が詩であり文藝であるとすれば、それは何よりもまづ作家自身の生きた生を表現したものでなければならぬ。それが謂はゆる十七字の言葉の形式によつて、美的情緒又は感情

に訴へられた時、そこに俳句と呼ばれる短詩が生まれる。このやうに文藝の最も普遍的な性質から俳句を考へると、その根本に存すべきものは作者の生活感情であつて、「季」の感情ではない。もとよりさうした生活感情に謂はゆる季感を伴ふ場合は極めて多いであらう。同時にそれがいついかなる場合でも、必ず季感を伴ふとかぎられない事もまた自明である。むしろ一般的に言へば季感が伴ふことは特殊の場合だと見られる。このやうな見地から論ずるならば、何故に俳句が季をそれほど重大視せねばならないのか、又俳句が花鳥諷詠に限らるべき理由が何處にあるか、さう反問せざるを得ないだらう。もし俳句が季感に託された生のみを表現する文藝であるならば、さう限定すべき理由の究明は姑く措くとしても、少くともそれは俳句自ら詩としての領域を狭めるにすぎないであらう。俳句に於ける季の必然性に對しては、かうして一方で有力な否定の根據が與へられて居る。しかも現實に於て俳句作家の大多數は、十分の自覺を持つて居るか否かはとにかく、有季の句を彼等の手帳に一杯書きこんで居る。ホトトギス派は相變らず全俳壇の王座にあつて微動もしない。では何がこの有季俳句派を強力に支持してゐるのであらうか。もしそれが單なる傳統的形式への無自覺な服従によるのであるならば、封建機構の解體に迫られてゐる今日にあつて、それらの支持はやがて無力化されるであらう。又さ

れねばならない。随つてもし有季論をあくまで主張するとするならば、すでに述べた季の必然性に對する否定の根據を覆すだけの理由をもたねばならない。さうした理由が果して求められるであらうか。

有季論者の最も強力な武器とするものは、第一に日本の風土的條件であり、第二に俳諧美の理念とされる餘情である。第一の理由に基いて徹底的に有季を主張したものに乙字がある。彼の論はこの立場に於けるかぎり最も代表的なものであらう。而して四季の序が正しい日本の風土的特徴が、俳句の季の根本に結びつくに至つたのだとするこの説明は、必然に俳句を自然詩と限定せねばならなくなる。假に一步を譲つても、あらゆる人事に必ずこの風土的自然感が濃く纏はつて居るとしなければ、俳句としての成立は許されないのである。固よりそれが日本の國土に生起したものであるかぎり、そこに何等かの意味で風土との關係をもたないものはないであらう。けれどもその程度の聯想を、誰も季節感とは考へない。又それならば俳句を季節の文藝として、特に他から分つ必要もないのである。だから乙字は人事はこれを季節とは認めない態度をとつた。その意味で彼の論旨は極めて徹底して居る。それにしても俳句は自然詩でなければならぬといふ理由は、ただそれが自然現象を詠ずる詩として發生したといふ説明のみで

は、史的考察の結果からも満足されない。第二に餘情の美によつて季の必然性が説かれる。それは言ひかへると俳句の傳統的理念を論據とするものである。芭蕉が俳諧に文藝としての永遠性を與へたのはさびの美であつた。さびは中世の和歌に於ける幽玄、連歌に於けるひえ・やせ・さびから直接の傳統を承けたもので、それは要するに餘情の美を何よりも尊しとする精神であつた。而して詩形として最も短小な俳句が、このやうな餘情に特に依存せねばならぬことは、當然に考へられるのであるが、その上芭蕉の天才は俳諧にさびの美を賦與する事に於て、完全といふべき成功を收め得た。かうして俳句は餘情の文藝と言つても宜い特質を具へるに至つた。この場合季感を捉へる事が、餘情美の發揮の上にかに有效であるかは言ふまでもない。だから俳句は季感をもつものでなければならぬといふ。しかしこの論據から出發するならば、餘情美はすでに我が國の一般文藝の理念とされたものである。それが俳句のみに限らるべき所は勿論ない。もしまた最短詩形たる事を理由とするならば、和歌とても五十歩百歩の差である。和歌もまた季感文藝とする方が、餘情を得る上により有效であらう。のみならず餘情を最も多からしめるものは、必ずしも「季」には限らなう。

有季論者が最も有力な武器とした二つの論據は、實は季の問題を根本的に解決するものではなかつた。しかし何人もすぐ反問するであらう。そのやうに文藝乃至詩としての普遍性のみから論ずるならば、俳句が和歌やその他の文藝から分たるべき特性は何處に求められるのであるかと。實は問題の焦點はそこに在つたのだ。即ち俳句の特性が季の有無と本質的に關するか否かが、この問題を解決すべき鍵だつたのである。そこで考察は再び俳句が詩として成立するに至つた史的過程にかへらねばならぬ。そもそも俳諧が和歌・連歌から分たるべき特性として、最初から認められたものは何であつたか。それは決して自然現象を主題とすることでもなければ、又餘情美を最高度に發揮することでもなかつた。いふまでもなく俳諧が發生以來特性としたものは、その通俗卑近性であつた。貞門・談林の俳諧の特性とされた知巧の、をかしみは、芭蕉によつて棄揚されたけれども、通俗性はあくまでも保持された。芭蕉は「春雨の柳は全體連歌なり、田螺とる鳥は全く俳諧なり」といふあの名高い言葉で、俳諧と連歌乃至和歌との區別を極めて明白に示して居るのである。芭蕉の意をもつと詳しく知らうとするならば、『三冊子』について見るが宜い。更に芭蕉の教を如何に門人たちが理解して居たかは、丈草の「詩歌俳諧辯」を一つとつても十分明らかであらう。俳諧が漢詩・和歌と異なるところは、一にその眼前卑近の現實に立脚する點にあつた。

かう考へると「季」は少くとも俳諧の發生に即して、その特性とさるべきものではなかつた。「季」が俳諧の中に入つて來た史的過程は、單に連歌の形態を形式的にそのまま承継いだといふに止まるのである。即ち連歌の發句に季が必要とされたから俳諧もこれに従ひ、一卷の運びの上に定められた季の制約を、又そのまま俳諧でも襲用したにすぎない。だから古俳諧が知巧のをかしみを主として居る間、季は決して季感を伴ふことを眼目とせず、ただ形式的に季の詞が有りさへすればよかつたのである。甚しきは借りの言掛に雁の季をもたせ、木篇に春と言つて椿を現はすやうな事さへあつた。季語が正しく季感を伴ふものとして用ひられたのは、實に蕉風開基の後の事に屬する。しかし俳諧が初めて文藝性を確立したのは、芭蕉によつてであり、隨つてそれが假令連歌の形式をそのまま承けたものにせよ、芭蕉俳諧に於て發句の季が文藝的本質として特性化されたならば、俳句の有季論はここに有力な根據を得るであらう。然るに『去來抄』には次の如き問答が見えるのである。

卯七日、蕉門に無季の句興行侍るや。去來曰、無季の句は折々あり、興行はいまだ聞かず。

〔註、句は發句を意味し、興行は雜の俳諧即ち連句を意味するものと解される。〕先師曰、「三浦若海舊藏古寫本による。他本に先師のとあるは誤であらう。」發句も四季のみならず、戀・旅・名所・離

別等無季の句有りたき物なり。されどいかなる故有りて、四季のみとは定め置かれけん、その事を知らざれば、しばらく黙し侍るとなり。

即ち去來の傳へる所によれば、芭蕉は發句に無季を許容して居るのみならず、進んで戀旅名所離別等には、却つて無季の句を好ましいと言つて居るのである。「いかなる故有りて、四季のみとは定め置かれけん」といふ言葉には、發句に於ける季の必然性への疑ひが、明らかに含まれてゐるのではないか。だから芭蕉俳諧に於て、季が初めて正しく季感を伴ふに至つたといふのも、芭蕉が俳諧の文藝的本質を和歌・連歌と相通ずるものとした結果、連歌の季語が季感を伴ふべきと同じく、俳諧の季語もまたその本來の意味にかへつたといふだけである。芭蕉が連歌の約束を守つたのは、それ以上積極的の意義はなかつた。

考察はそこで更に溯らねばならぬ。連歌の發句が何故に季を必要としたか、その問題が解決されるならば、芭蕉にもまた満足を與へ得るわけである。然るにこの問題は嚮に述べた如く、史的考察の結果はすでに明らかである。言はばそれは偶然の採用であつた。しかしさうした偶然が、何故あれほどに根強い傳統となり得たのか。そこになほ新たな問題が潜む。だがこれも實は解決済みだつたわけだ。日本の風土の特徴や、餘情美を尊ぶ文藝上の傳統理念によつて、

一往解釋はつけられても、それは結局何も俳句のみに限られる問題ではなかつたのである。でも反問するものはなほあるであらう。それならば何故俳諧の發句に無季を許容する運動が早く起らなかつたのか。又何故有季の發句のみによつて長い間満足されて居たのであるか。この問題に對する答は容易である。一言にして言へば、さうした必要も要求も感ぜられなかつたからである。成程連歌にせよ俳諧にせよ、それが文藝乃至詩として存在を主張されるかぎり、そこには季感に託されない生の表現もあるべきであり、季節を離れた生活感情も味ははれなければならぬ。古人はさうした表現や感情のはけ口を何處に求めたのであらうか。だが發句が俳諧の特殊なただ一句に過ぎない事を思へば、この疑問は直に解消するであらう。さうした季を伴はない句は、俳諧一卷の中には數多くよまれる機會が與へられて居るのである。即ち無季の句は平句として自由に存在が許されて居る。しかもそれは附句としてのみ味ははるべきものでなく、一句に獨立性をもつ事は、連歌が和歌の上句と下句との連続と異なる重大な特質として認められて居た事である。

今日の謂はゆる俳句が俳諧の發句の別稱に外ならぬ事は言ふまでもない。しかも今日の俳句はただそれだけである。これと並んで當然存すべき他の三十五句（芭蕉以後は三十六句の謂は

ゆる歌仙の形式が普通であつた。）は、殆ど——といふよりは全く創作される事がないのである。さうして俳句は花鳥諷詠だと宣言される。恐らく一般の人々には、それが俳諧そのものの本質であるかの如くさへ聞かれて居るであらう。成程發句は俳諧一卷中の最も主要な句であり、それ故にこそ發句だけが獨立に創作されたのである。けれども又それ故に、他の三十五句が輕んぜられるといふ事は決してなかつた。附句は名の如く附句であるから、勿論獨立に創作される筈はない。けれどもその鑑賞が一句として獨立になされる事は常であつた。だから『三河小町』に傳へる所によれば、芭蕉は附句が附肌を重んずべきは勿論だが、しかしよい附句は前句を聞かなくとも、それだけですでによい句であると言つたといふ。そして同書にはさうしたよい附句を選んで、前句無しに掲げて居るのである。これは後の前句附や高點を争つた附句と同じく、——その文藝的理念は異にしたが、——一句立として鑑賞されたのである。

浮世の果はみな小町なり

門しめてだまつて寢たる面白さ

泣く事のひそかに出來し淺茅生に

これは『猿蓑』や『炭俵』に見える芭蕉の附句である。ここには季感を伴はない生が、しか

もさびの美しさの中にみごとに表現されて居るではないか。發句に「季」を必要としたのは、要するにそれが卷頭の句として一座の挨拶の意味で最も便宜であつたからである。しかしそれが形式として襲用されるのみならず、長い修練の間に季感文藝として高度の發達を遂げた。そこに日本の風土的特徴が關係し、又餘情美の理念がその成育を培つた事には、固より何等の異論もない。その意味では發句が、又俳句が、さうした特色に益々修練を加へて行くべき事は、これまた何等異論を挟むべき所以はない。けれどもそれ故に俳句を季感詩と限定してしまふ事は、實は自ら好んで狭い詩境に閉ち籠らうとするものである。特に今日連句が殆んど行はれて居ない場合、俳人たちは一體さうした狭い詩の領域で、どうして満足し得るのであらうか。むしろ怪しみにたへない位である。連句が盛んに行はれ、さうしてそこでは季感を伴はない詩が、自由に作られて居た時代にすら、芭蕉は戀・旅・名所・離別等には無季の句が有りた望んで居る。それはそのやうな素材にあつては、素材そのものの性質上季感の有無の如きは、少しも重大な問題ではないからである。さうしてそれが無季の句としてよまれた場合、芭蕉はそれを發句でないなどと言ふ筈は勿論なく、彼自身もまた

もの一つ我が世はかるきひさご哉

朝よさを誰松島ぞかたごころ

武藏野やさはる物なき君が笠

等無季の發句を作つて居るのである。

無季の發句は芭蕉に限らない。連歌からすでに存して居り、それは特別の例外にすぎない。かう言ふかもしれない。しかしさう手軽にかたづけは貰ひたくないものである。成程形式としては無季の發句は例外とすべきものである。芭蕉の雜の發句にしても、彼の全部の發句の中で一パーセントにもすぎない位の數であらう。けれども假令少數にせよ、季感を伴はないものが發句或は俳句として認められるといふ事實は、これを無視する事は出来ない。俳諧本來の文藝性から考へて、理論的には無季の發句を俳諧でないとする事は出来ないからである。だから自由律や新興俳句等の論者を持つまでもなく、夙く惟然の如きは雜の發句が當然存すべき事を強く主張し、『二葉集』・『花の雲』・『當座拂』等に彼一派の作になる雜體の發句を盛んに發表して居るのである。ただ惟然は總じての句風が奇矯に失し、爲に折角の彼の主張も多く顧みられないで終つた。その後もこのやうな運動は格別起らなかつたが、これは繰返して言ふ、一方に連句の作が並行して存したからで、ことさらにさうした運動の必要がなかつたのである。今

日の人は句會と言へば、集まつた人が各自句を作つて、それを互選する事だと心得て居る。しかし句會とは本來俳諧の興行、即ち連句の會を稱するのであつた。發句だけを作るなら、何も必ずしも集會する必要はないのである。ともあれ俳諧は一卷の創作がその本體である事を銘記せねばならぬ。發句のみの個人集といふものは、江戸時代でも後半期になつてから多く出たので、俳人としての巧拙を問はれるのはまづ連句の作であつた。

芭蕉は發句の「季」について、「その事を知らざればしばらく黙し侍る」と言つて、強ひてその問題に解決を與へようとしなかつた。芭蕉らしい態度である。さうして彼は有季の發句に於て、俳諧が達し得る最高度の美を示すことが出来た。けれども芭蕉が俳諧にさびの美を發揮したのは、何も發句に限つたわけはなかつたのである。無季の附句にも俳諧としての最高の美を與へた。しかもこの無季の附句をもたない現代の俳諧は、『去來抄』に傳へられたあの芭蕉の言葉を味ははうともしないで、季感を伴ふ俳句のみに閉ぢ籠らうとするのであらうか。しかし人は又言ふかも知れない。それでは俳句は川柳と同じものになりはしないかと。この問題については、「川柳の文藝性」と題して別に筆を執つたから詳しく述べないが、要するに川柳の本性はやはり俳諧である。それがさびの理念の支配から出てをかしみもしくは、うがちへ走つた

結果、かの『柳多留』に收められた如き作品が生れたのである。だから川柳の笑が單なる笑でなく、作者の深い愛に包まれた場合、それはやはり俳諧にかへるであらう。或は俳句と同じものになると言つても宜い。或は又そこにも、俳句の領域が擴げられると言つても宜い。所詮俳句は本來花鳥諷詠に封じ込めらるべきものではないのである。

俳諧の「季」

芭蕉の句に「降らずとも竹植うる日は蓑と笠」といふがある。「笈日記」にはこの句を掲げて、「是は五月の節をいへるにや、いと珍し」と註してある。これは従来竹を植ゑるといふことが、季題として取扱はれて居なかつたからである。なほこれについては周知の如く、『去來抄』に魯町と去來との問答が見える。即ち魯町が「竹植うる日」は古くから季題とされて居たものであるかとの間に對して、去來はそれは知らないが先師の句ではじめて季に用ひて居るのを見たと言ひ、芭蕉が「季節の一ツも探し出したらんは後世によき賜なり」と教へた言葉を引いて答へて居る。これは言ふまでもなく「竹植うる日」を季題として探し出した謂ひではない。そこに五月の季節感を捉へ得たことに手柄を認めたのである。單に民國の俗習で五月十三日を竹酔日と稱し、この日に竹を植ゑることがあるからといふ理由で、これを五月の季題に設定するといふのならば、恐らく無意味なことであつたらう。降らずとも蓑笠を着るといふのに、おのづから五月雨頃の季節感が味ははれるからこそ、「竹植うる日」が一の季題として認めら

れたのである。随つてそれが季題である爲には、必ずそこに五月の季節感が伴つたものでなければならぬ。

俳句に於ける「季」が季節を意味するものであり、決して季題に依存するものでないことは、言はば自明の理である。勿論俳諧がなほ一種の遊戯文藝として行はれて居た間は、季が單なる形式もしくは道具だてとして取扱はれることは普通であつた。例へば貞門・談林の俳諧では借りを雁にきかせ、聞くを菊に言ひかけて、これを季とするやうな事は常套の手法であつた。蕉風時代に入つてさへなほ『冬の日』には有明の主水・花見次郎などの人名を假りて、これを月・花の意に流用して季を持たせて居る。しかしさすがにそれはもう古俳諧に於ける言葉の技巧と同じものではなかつた。有明の主水は人名であると同時に、有明といふ言葉からやはり秋の早曉のさはやかな季節感が感じ取られて居るのである。さればこそ次の「かしらの露をふるふ赤馬」の句が附けられて居る。花見次郎にしても前句の「佛食うたる魚ほどきけり」に對して、その人目を側だたせるやうな趣にはでな花見の語を選び用ひたのである。だから俳諧の季が常にその正しい意味で用ひられたのは、結局芭蕉からだと言はねばならない。そのことは又芭蕉によつて初めて季が文藝的な意義を興へられた事を意味する。それにしても季語もしく

は季節が本来季節感を現はすべきものたる事は當然であつたにもかかはらず、貞門・談林の俳諧では何故にそれが季感と没交渉に用ひられたのであらうか。煩はしいやうであるが、當時の代表的な句集から若干の例をあげて見よう。

軒口にあまる柳や高楊枝	貞	徳	(犬子集)
月も名に逢うた所で笠をぬげ	慶	友	(同上)
柳髪のはね元結か三日の月	季	吟	(玉海集)
風の口にありや櫻の糸切齒	貞	室	(同上)
唐人風あけくる方や糸貨物	言	水	(江戸蛇之餅)

これらの句が、春の景物としての柳・櫻や秋の名月をよんだものでないことは明かであらう。それはただ發句であるが故に、それらの季語を用ひただけである。もつと根源的に言へば、俳諧の發句に連歌の發句の形式がそのまま襲用された故に、季語をとる必要があつたのであり、さうしてそれ故に季語は單なる道具だてで差支なかつたのである。

前に掲げたやうな句が俳諧の發句として成立するのは何故であるか。成程季語の存在が一往の成立條件となつて居る事は事實である。しかしそれはすでに述べた如く、全く道具だてとし

て取扱はれて居るにすぎなかつた。つまりそれは俳諧として必然に要求されたものではないのである。これらの句の主眼點は軒と柳との縁から口にあまる高楊枝と仕立て、「逢うた所で笠を脱げ」といふ諺を用ひて名月に笠を脱ぐ意をきかせ、三日月を柳髪の縁によつてはね元結と見立て、櫻を散らす風を風の口、糸櫻といふ言葉に因ませ、唐人風だから船載の糸貨物をもつて來たのである。而してこのやうな縁語式の知巧が、すべて高楊枝だの諺だのはね元結だのといふ、民衆たちの現實生活に直接つながる題材で仕組まれて居る所に俳諧があつたのである。しつと見ると發句と言つても、季語の存在が本質的な構成要素としての要求でない以上、實は一般の附句と特に異なつたものではない筈である。ただ發句は一句としての獨立性が最も強い爲に、前句と附句との間に仕組まらるべき知巧が、一句の中で完了されて居るだけである。俳諧の發句と附句の相異は、言はばその點だけにあると見られる。即ち俳諧の發句に於ける季語は、その發生の史的事實に即して見れば、少しも季感を主とするものではなかつた。ただその形式的條件を満たす爲に、知巧の道具だてとして利用されたにすぎない。もとより梅といふ語がその言葉どほり梅花を意味する場合、そこに春の景物たる梅がよまれて居るといふ事は言へる。しかし芭蕉以後の俳諧が梅といふ語によつて、季節的情趣を伴なつた梅花をよまうとするのと

は、根本的に態度がちがつて居るのである。俳諧の發句——即ち俳句を季感文藝であるとする事は、少くともその史的發生の事情から考ふれば、到底肯定し得ないことは明かであらう。

論者はしかし言ふにちがひない。たとひそれが發生的に形式的條件であつたにすぎないにせよ、すでに芭蕉以後の發句——俳句が季語を不可缺の要素とし、しかもそこに季感文藝たるべき意義が認められて來た以上、今日の俳句に季語を必要とし、これによつて季感を捉へることを主とするのは當然ではないかと。しかしこの論は實はなほ芭蕉俳諧の發句が、何故に季感文藝となるに至つたかについて、十分の考察を缺いたものと言はねばならぬ。第一に考へねばならぬ事は、蕉風時代に入つて發句に於ける季語がなほそのまま存在したのは、これによつて季感を主とする一文藝たらしめようとの自覺が、まづ指導者たちにあつたか否かといふ事である。これは延寶から天和・貞享に互つての俳諧を通じて見た時、然りといふ答は到底出て來ない。貞門・談林の形式を自然にそのまま承けついでとより外見られないのである。ただし無自覺に襲用したものであつたにせよ、一度俳諧の文藝理念が中世の和歌・連歌乃至漢詩の中に求められ、もはや季語を單なる道具だてとして用ひる事が許されなくなつた時、それは當然季感文藝として展開せねばならなかつた。何となれば季語がすでに發句の構成要素としてそのまま

承けつがれ、しかもそれが文藝的意義をもつ爲には、季感的な美をそこに求める外はないからである。その事は季語を含む附句に於ても同じであるが、發句が完全な獨立性を有すべき特質からそれは最も強く要求されるであらう。即ちかうして芭蕉以後の發句は、必ず季語をもち季節的美を中心とする詩として、今日までつづいて來たのである。しかしこの事は立場をかへて見るならば、もし貞門・談林の發句が連歌の形式を承けず——貞門・談林の發句に於ける季語は、すでに述べた如く俳諧たる爲に決して必然的に求められた要素ではなかつたのだから、——隨つて蕉風の發句もまた常に季語があると限られなかつたら、事態は全く變つたものとなつた事を物語るものであらう。發句としては要するに完全な獨立性を有すれば足るのである。而してそれが俳諧である爲には通俗卑近の現實生活を素地とする事が求められ、同時に文藝である爲にはその中にさびの美が捉へられて居る事を要する。その外に必要とされるものは無いのである。

論者はしかしなほ言ふであらう。發句に於ける季語の存在がそれほど第二義的なものたる事が明かであるならば、何故芭蕉は發句に必ずしも季語を必要としない事を説かなかつたのかと。これはまことに尤な疑問である。あの「季節の一」も探し出したらんは後世によき賜な

り」と言つたのは、たしかに發句についての言葉であつたのだし、さうした新しい「季」の發句を後世への手柄だとしたのは、發句に於ける「季」の重要さを今日にまで豫見して居るとも言へる。のみならず芭蕉自身の發句の作について見ても、無季の句はわづかに十句ぐらゐにすぎないのである。けれども芭蕉も發句と「季」との関係について疑を持たないのではない。『去來抄』によれば發句も四季のみに限らず、戀・旅・名所・離別等は無季の句が有りた。『桃詠』(元禄九年刊、路通・長水撰)には芭蕉の「朝夜さを誰松島ぞ片心」の句を載せて「翁執心のあまり常に甲されしは、名所のみ雜の句有りたき事なり。十七文字の中に季を入れ歌を用ひて、いささか心ざしをのべがたしと、鼻紙のはしに書かれし句を、むなしく捨て難くここにとどむなるべし」と書き添へてある。これは芭蕉が發句に於ける「季」の必然性について、疑を挿んで居たことを明かに證する。たとへば戀を主題とした句であるならば、戀そのものを表現するのこそが眼目であるべき筈である。その場合おのづから何等かの季感を伴ふとしたら、もとよりそれを現はす季語がそこに存在するのは當然であらう。しかし發句であるが故にせひとも季語の有無を顧慮せねばならぬ必要が何故存するのか。發句は本來季感を主とすべき必然性をもつて生れたものではなかつた。芭蕉はその點に疑を抱い

て居たからこそ、戀・名所・旅・離別等の句には無季も有りたと言つたのである。しかも彼は「されどいかなる故ありて四季のみとは定め置かれけん、その事を知らざれば暫く黙止侍るなり」(去來抄)と言つて、それ以上この問題を追究すること無くして終つた。では芭蕉は結局古來の約束をそのまま認容したのであらうか。事實はさうなつて居る。しかし彼が發句——俳句と「季」との必然的關係を認めて居なかつた事も、また右の言葉によつて明かである。

芭蕉がこの問題の解決について、何故積極的な態度をとらなかつたか。それには勿論理由がある。第一に古來の約束に従ふことが、實際上創作意欲に大した障礙を與へなかつたからである。即ち無季の戀や旅の句は連句に於て自由によむことが出來た。約束を破つてまで強ひて發句にその發想を求める必要がなかつたのである。のみならず發句が一句として最も完全な獨立性を要求される事から、限られた十七音を活用する上に季語は何よりも效果的であつた。鶯・雁・五月雨・時雨と言へば、それらの言葉の中にはすでに鶯・雁等々自體の外に、それに纏はる季節感がいつも伴なつて居る。隨つてそこにより多くの餘情が味ははれる。俳諧がさびの美を最高の理念とし、發句が一句の中にこの理念の支配を完全に果さうとする時、季語の使用はまことにさうした目的に對して適切無比であつた。かつて形式的な存在にすぎなかつた發句の

季語が、今や極めて重要な意味をもつて來たのである。これが第二の理由であつた。さうしてこの後の方が、發句と「季」との約束を古來のままに承けつがせたもつと大きな理由であつたらう。それにしてもさびの理念が最高度にはたらくのは、季感を中心とした美にのみ限られるものでない事は言ふまでもない。して見ると第二の理由が實際上一かにも有力であつたにしても、それだけで發句と「季」との必然的關係を認めさせる事は出來ない。しかもそれ以上に發句に於ける「季」の重要性を説きあかす何の關係も求められないのである。して見ると芭蕉以後の俳諧が、發句に季語を不可缺のものとして來たことは、所詮一種の易行道イコウダウにすぎなかつたといふ外はない。かの去嫌の法則が決して絶對的なものでなく、連句の單調化を防ぐ方便から設けられたのと同じく、發句の有季もまた實は本來便宜的立場からであつたと言はねばならない。芭蕉はこの點について恐らく十分な理解がなかつたわけではなからう。ただ彼自身の創作意欲について見れば、俳諧の特質が現實の生に即した通俗卑近性にあることを明かに認め、俳諧の新しいみがそこからこそ生まるべき事を十分に自覺しながらも、例へば現實に於ける人間の愛慾や物慾の姿を通して、そこにさびを求めることには、彼の性格はむしろ堪へられなかつた。「西鶴があさましく下れる姿」(けふの昔)と言つたのは、さうした性格を正直に告白した

言葉でもあつた。浮世草子に描かれた如き現實が、決して俳諧の對象とならないのではない。ただ芭蕉は「閑寂を好んで細し」と言はれた如く、彼のさびは好んで閑寂枯淡の詩境に求められた。もとより閑寂枯淡は必ずしもさびの本質ではない。さびは賑かなものにも、華やかなものにもある。だから其角は「伊達を好んで細し」と評されたのである。つまり閑寂や伊達は彼等のさびの言はばニュアンスに外ならなかつた。しかし芭蕉のさびにさうしたニュアンスが濃かつたことは、やがて完全な獨立性を要求される發句に於て、自然の季感を主題とすることに自らの適合性を發見したのである。

芭蕉は結局發句に於ける「季」の問題を解決するのに不徹底であつた。彼にしてすでに十分反省し得なかつた問題が、彼以後遂に形式的な傳統と化し去つたことも、當然と言へば言へよう。しかしこれは芭蕉の罪を鳴らすのではない。むしろ彼は彼として自己をよく知り、さうして自己の長所を發揮することに全力を盡したのである。のみならず彼は西鶴の浮世草子を批難しながらも、實は夙く『虚栗』の跋に俳諧の戀の情を述べて、「眉ごもり親ぞひの娘、嫁姑のたけき争ひをもあつかふ。寺の兒、歌舞の若衆の情をも捨てず」と言つて居るのであつた。さうしてそのやうな世界を彼は連句の題材として自由に取扱つた。

髪生やす間をしのぶ身のほど (冬の日)

襟に高雄が片袖を解く (同上)

髪けづる熊の油の名もつらく (千鳥掛)

きぬくやあまりかほそくあてやかに (曠野)

手枕に細き腕をさし入れて (信夫摺)

落書に戀しき君が名も有りて (卯辰集)

浮世の果はみな小町なり (猿蓑)

百里そのまゝ船のきぬく (小文庫)

馬に出ぬ日はうちで戀する (炭俵)

かうした芭蕉の附句に對すれば、彼の俳諧が實は西鶴の小説と多く異なるものでないことを知るであらう。上藤貴人にかぎらず、いかなる通俗卑賤の境地からも戀の深い情はくみ取られる。俳諧に獨立性が要求されて居るのは發句のみではない。すべての句にそれが存すべき事は、連歌以來この詩形を和歌の上句下句との聯繫から分つ根本的な要件とされて居た。ただ發句以外の句は前句もしくは附句を得て更に深い餘情を成立させるだけの外、本質的な相違はな

い。發句にしても脇句を得てやはり餘情は深められるのである。すると右にあげたやうな附句の作をした芭蕉は、これを發句として發想することも十分に可能であつた筈である。それをあへてしなかつたのは、前に述べた如き事情の外に、發句が専ら自己の直接的體驗をよむものと見られた傾があつたので、芭蕉はこれを避けたと思はれる點もある。いづれにせよすでに『去來抄』や『桃舐』に傳へられた如き芭蕉の言葉があつたとすれば、もし彼のさびが伊達を好んで細いものであつたならば、恐らく彼は無季の戀の發句をも多くよんだであらう。其角にその事がなかつたのは、其角自身この問題について深い省察を試みず、結局一般の約束のまきに従つたからである。しかし例へば彼の句としてよく知られる

御秘藏に墨をすらせて梅見かな

鯛は花は江戸に生れてけふの月

などにしても、梅見や名月を主題にしたといふよりも、大名に對する雅人の風懷や都會人の豪華な誇りを表現しようとして居るのである。だから

綱が立つて綱が噂の雨夜かな

と言つた無季の句もふとよまれる。この句は『五元集』には春雨の部に收められてあり、たし

かにさうした情趣は味ははれるが、少くとも季感が主となつて居ないことは明かである。其角にかぎらず謂はゆる人事趣味に勝つた作者の發句には、季語が結局傍題となつて居るものは屢々見られる。芭蕉によつて眞に文藝として大成された俳諧は、かうして西鶴の小説と同じく、結局は人間のあらゆる現實の生を對象とするものであつた。決して花鳥諷詠や季感文藝として自らの領域を限定したのではない。ただそれは極めて短小な詩形をとり、さびを理念としたが故に、現實を寫象するよりもこれを象徴として直感する方向へ動き、そこに小説とちがつた特質を形づくつたのである。

俳諧の發句——俳句はあらゆる點から考察して、「季」と結びつくべき必然性をもつものではない。特に今日の如く連句が一般に行はれない場合、俳句が必ず季語もしくは季題を必要とし、しかもそれらの季語・季題が文藝的意義を十分もつものである爲に、季感として味はるべき事が要求されるとすれば、俳諧文藝は即ち季感文藝の同意語となり終る外はなからう。それは俳諧の發生から見た史的考察の立場からも、また芭蕉によつて興へられた俳諧の文藝的本質の立場からも、到底俳句の正しいあり方として肯定することは出来ない。しかし論者はなほ言ふであらう。それでは俳句と川柳とは何所で區別されるのかと。從來俳句と川柳との形式上の

重要なちがひとして、季語並に切字の有無をあげる事が普通となつて居る。成程川柳の大多數は無季であり、かつ切字が無い。川柳がもと俳諧の附句から出て、それが獨立に鑑賞し創作されるに至つたものである以上、雜の句が多く切字も用ひられてないのは當然であるが、このやうな相違は實は俳句と川柳とを少しも根本的に區別するものではなかつた。ただしそれは川柳にも有季の句があり、切字も用ひられたものがあるからとの意ではない。又形式上の差が文藝的本質に與かるところがないとの理由からでもない。實は兩者の間には眞に根本的な區別といふものは存在しないからである。一般の俳句と例へば『柳多留』の句とを比較すれば、いかにも非常にちがつた性格の差が認められる。勿論それは一が自然を、一が人事を専ら對象として居るといふ如き見方から言ふのではない。又川柳を單にを、かしまの文藝として處理することも不當である。川柳の特殊な性格を現はす爲に、假にこれを定義づけるとすれば、それは黄表紙などと同じく、がちを主とした文藝と言ふべきであらう。しかし川柳評の謂はゆる萬句合が生まれるに至るまでの前句附の變遷と高點附句の影響とを考へると、川柳とは結局附句が發句と同じ完全な獨立性をもつに至つたものだとして定義することが、最も正鵠を得たものと言はねばならない。川柳の發生した機因にもつと即して言ふならば、從來完全な獨立性を持つた句として

は季語と切字とを含む發句しか認められて居なかつたのに對して、それらの約束から解放された別種の發句が要求された結果、それが川柳となつて現はれたのだと解釋される。その事をもつと簡潔に言へば、從來の發句に對する不満が川柳を生んだのである。その不満とはかつて芭蕉が何故發句は「四季のみとは定め置かれけん」と言つたあの言葉につながるものであつた。しかも芭蕉以後の俳人たちはこの疑問と不満とを、遂に根本的に解決するだけの力をもたなかつた。發句は有季たるべしといふ古來の約束は、魔術の如く彼等を縛つて居たのである。さうして解決は發句と「季」との關係が必然的なものでない事への反省には向はずして、無季の句をも自由によみ得る附句の獨立といふ形となつて遂げられたのである。して見ると俳句と川柳との間に本來根本的な相違があるべきでない事は明かであらう。

川柳評の萬句合が現はれた頃の前句附や、それまでの高點附句の風調については今ここに詳説する違はないが、前句を省いて附句だけを鑑賞するに至つたのは、高點附句の方が前句附より遙かに先んじて居た。「武玉川」の初篇が出たのは寛延三年で、「柳多留」初篇の出た明和二年より十五年以前である。のみならず前句を省いた附句集は決して「武玉川」を嚆矢とするのでなく、實はもつとはやく享保年間からこの種の高點附句集が上方の淡々一派の間に行はれ

て居た。管見の範圍では享保十一年刊行の「春秋關」が最も古く、「武玉川」が出る頃までには同種の附句集がすでに十餘種刊行されて居る。享保十一年は寛延三年に先だつこと二十四年、即ち「柳多留」よりも約四十年前に附句はすでに獨立して鑑賞されるに至つて居たのである。勿論さうした機運を作るまでに、連句に於て謂はゆる一句立（前句を願慮せず附句一句としての完成を主とすること）の傾向が多くなつて居た事は、其角・沾徳等の一派の作に明らかに見られる。一句立を主とする事は、連句としてはもとより本道とは認められない。しかもそれが其角・沾徳一派の連句に顯著な傾向となつたのは、主たる原因が附句に高點を争ふ爲であつたことはたしかである。だからこそ點取俳諧の稱も生じたのである。即ち特に點者の注意をひく爲に、つとめて新奇警拔な題材趣向を求め、その結果前句との關聯の如きは多く願慮しないやうになつたのである。しかしその事は當然俳諧の邪道として批難されねばならなかつた。又それだけならば點者自ら前句を省いた附句のみを掲げて、それを世に發表するといふまでには至らなかつたであらう。特に「武玉川」以後同種の高點附句集が相ついで出版されたといふのは、もつと他の理由が考へられねばなるまい。思ふにそれは從來の發句で満たされなかつたものへの要求が、ここに單獨附句を喜ぶ風をなすに至らしめたのであらう。だから元來單獨

附句にしても、その文藝としての本質は發句と少しも異なるべき筈はない。それが芭蕉の理念を理念とするかぎりには、やはりさびの美がそこには味ははれねばならない。實際また『武王川』の中から二三の例をとつて見ても、

眼薬の貝も淋しき置所

様々な人が通つて日が暮るる

浅間は燃えて里の朝飯

木枕を都から來て句はせる

等の句には、格別特殊な性格は感ぜられない。本來俳諧の附句だから當然だと言へば當然であるが、すでにそれが發句と同じ獨立性が認められて居る場合、それはもはや發句對附句として見るべきでなく、やはり對等の地位で比較されねばならぬ。さうしてそれは季語の有無の外に、普通の發句と性格の相違はないのである。のみならず單獨附句には有季のものも少くない。しかもそこに一般の發句とはやはりちがつた性格が感ぜられるのは、さうした單獨附句への展開が芭蕉の理念で導かれるよりは、謂はゆる洒落風・譬喩體等の俳風に基づくことが多かつた結果である。即ち高點附句で重んじたのはさびよりもうがちであつたからである。前句附

もまたこれと歩みを同じくした。それが寶曆以後洒落本・黄表紙等のあそびの文藝が盛んとなるに及び、單獨附句のねらひは益々さびから遠ざかつて、俳諧とは全く別種の文藝と見られる川柳を生むに至つたのである。

俳諧並に川柳の歴史的發生と文藝的本質とを究むれば、そこに本來の相違が存しない事は明らかである。もし俳諧の發句と「季」との関係に必然性が無いことが自覺され、また單獨附句がさびの理念で導かれたならば、結果はどうなつたであらう。いや發句と「季」との非必然性が夙く芭蕉によつて徹底的に明かにされて居たら、實は單獨附句が生まれる必要もなかつたのである。尤も安永・天明期に於ける一般の文藝の風潮に従つて、やはりうがちを喜ぶ一派の句は恐らく生まれたであらう。それはそれで宜い。俳諧に於て窮極に求められる美は、所詮さびでなければならぬと言へ、芭蕉歿後さびは例へば「古池や」の句の如き一途のみに解釋された結果、單獨附句がもつと多彩な詩境を求めようとしたのは當然である。その場合さびの理念——たとひ甚しく偏して考へられて居たにしても——によつて支配されないとすれば、所詮短小な詩形ではさうした多彩な題材を寫實的に描くことが出来ない以上、勢ひある特殊な面のみに視野を向けて、そこに謂はゆるうがちが見方を得ようとしたのも無理はなかつた。のみな

らず時代一般の動きがこの勢を助長もした。それにしても「芭蕉に復れ」を標語として中興された天明の俳壇に、もし「季」の問題について深い省察を試みた指導者があつたとしたら、發句と川柳とはもつと近いものになつたであらう。單獨附句が、がちの理知的な見方からさびの深い觀照へ歸り、發句が「季」の繫縛から解かれ、狭いさびの理念に閉ぢ籠らなければ、そこには最も自由な俳句が生さるべき筈である。季感が俳諧美の極めて重要な一素因たることに疑ひはない。さればこそ芭蕉は「季節の一つも探し出したらん」を後世へのよき賜だと言ひ、彼自ら「竹植うる日」に新しい季感を捉へて範を示して居る。しかし彼は恐らく「竹植うる日」が季題に設定され、歳時記の量を増すことを目的とはしなかつたらう。この頃ある歳時記を見てみると、鯉が夏の季題としてあげられて居る。もとよりある場合の鯉に夏の季感を味ひ得る事はあるだらう。その季感を十分に捉へた鯉の句が夏の句と見られる事は當然である。しかし鯉に夏の季感が必ず伴ふといふ理由が一體何處にあるのだらう。しかも俳人たちは——少くとも今日の大多數の俳人たちは、それが歳時記の夏の部にあげられて居るといふだけで鯉の句をよみ、さうしてこれは有季だと安心して居るのではあるまいか。いはゆる花鳥諷詠に安んずる徒にあつては、發句と「季」とはすでに神によつて定められた犯すべからざる鐵則かの如く

考へられて居る。さうして季語と季感との問題さへ忘れようとして居るのである。思へば久し
し間の迷妄と言はねばならない。

現代俳句の立場

俳句はすでに完結された藝術であらうか。人は完成されたものを信ずる。けれどもその信ずることが新しい力となるためには、完成が完成だけであつてはならない。不朽の生命をもつあらゆる物は、完成の中に常に未完成を孕んで居る。その未完成を満たさうとする不斷の欲求が、人に永遠を信じさせるのである。それ故に信が力となる。芭蕉にどれほど深い信が寄せられるにせよ、俳諧が彼に於て完成し盡くされたものであるならば、今さら人は何をそこに求めよう。芭蕉を信ずることはただ彼の存在を證明することにすぎないであらう。しかも俳諧は芭蕉以後連続として今につゞいて居る。少くとも量的には益々盛んでさへある。それは芭蕉の完成が絶えず未完成を生むべきものであつたからであらうか。それとも彼の形骸のみが倦くことなく復現しつづけられたにすぎないのであらうか。

芭蕉は確かに俳諧に於ける最高の境地を窮めて居る。だとすれば彼の傳統を信じて句作することは、畢竟彼のエビゴーンに終ることに外ならないのではないか。芭蕉はかつて杜甫や西

行を信じた。しかし彼は俳諧といふ新しい形式によつたから、杜甫・西行の傳統をとり入れながらもマンネリズムに陥らなかつたのである。後世の俳人が芭蕉と同じ形式を守りつつ芭蕉に復るとすれば、月並の發生は不可避ではないか。さうした疑問が提出されて居る。この疑問にはしかし明らかに一の矛盾が含まれて居る。傳統が生かされる爲に新しい形式が選ばれねばならないとすれば、杜甫や西行はどうして出現し得たのであるか。彼等以前に漢詩や和歌が無かつたのでない以上、彼等はそれらの文藝形式に於ける傳統から全く別のところに生れたとは思はれない。實は問ふべき所は形式が新しいか否かにあるのではなかつた。その形式の中に精神の完成が終つて居るか否かである。もしそこに未完成を孕むべき何物も見出されないとすれば、精神と共に形式もまた終つて居るのである。その形式はもはや新しく生き得ないであらう。萬一形式が捨てられないでなほ新しく生き得るとすれば、そこには全くちがつた精神が盛られて居なければならぬ。して見れば提出された疑問の當否はいづれにせよ、現代俳句はやはり重大な岐路に立つて居るのである。五七五の形式と訣別すべきか、芭蕉の傳統を捨て去るべきか。

岐路はしかし今初めて現はれたのではない。蕪村の時も子規の時もあつた。ただこの岐路が

今日ほど緊迫した意味をもつて現はれたことは無かつたのである。それは芭蕉の傳統がこの形式においてなほ新しく生き得るかといふ問題の中に、近代藝術としての存否を問ふ意が當然加はつて來ねばならないからである。芭蕉に復ることによつて現代俳句は果して近代藝術の名に値ひし得るだらうか。もし芭蕉の傳統が近代的人間の自覺から否定さるべきものであり、五七五の形式が到底現代の生活感情を盛るに堪へないものであるならば、我々はいつまでも益無き愛着に低迷して居ることは出來ないであらう。今や現代俳句はさうしたのつびきならぬ解決に迫られて居るのである。さればこそ現代俳句は第二藝術かといふ一矢の響きに、俳壇は異常な興奮を示さずに居れなかつた。試みに近着の俳誌二三をとつて見るに、一つとしてこの問題に觸れた言説の無いものはない。それに一方では物ほしげなと言はれながらも、近代的な現實生活を生かすに盛らうとする勇敢な努力もつづけられて居るのである。ともあれ花鳥諷詠ばかりでをさまつては居れないといふ焦燥が、少くとも一部には烈しく動いて居ることは明らかである。このやうな俳壇の反響とさわめきとは現代俳句がなほ現代に生きて居る、若しくは生きようとして居る證據だとも見られよう。それが空しいあがきに終る外ないか否かは、もとより明日の俳壇をまたねば分らない。けれども論者はすでに西洋近代藝術を空高く伸びようとする木

に、さうして俳句を低く地に這ふ草に比して、草を植うべき植木鉢へ木を移植することの不能を説いて居るのである。

芭蕉の傳統が五七五若しくは七七(連句の場合は七七の短句もまた詩形として一の獨立性が要請されて居るのである)の中に生き得る限界はすでに終つて居るのであらうか。この疑問に答へることは比較的容易である。それは芭蕉自ら不易流行の說に、また輕みの教に、その歸結を明らかに示して居るからである。彼がすでにさび・しをりの理念を確立し、これを最高の指標として門人を導きながら、晩年に至つて更に輕みを説かねばならなかつたのは、實にさび・しをりがマンネリズムの備を成すものであることを夙も察した故であつた。しかし今はここに不易流行や輕みについて更めて説かうとするのではない。それよりは芭蕉が俳諧に於て最初に見出したものが何であるかを考へて見るがよい。俳諧の史的展開にいささかの理解でももつたならば、芭蕉の俳諧が談林俳諧の洗禮を受けることなしには生れ得なかつた事は、容易に知られるであらう。さうして談林俳諧の特質は、その文藝としての素地をあくまでも眼前卑近の現實に求めたところにある。そこにはなほ高い文藝性の自覺はなかつたとは言へ、現實に確かに足を踏まへたことが、俳諧をして何よりも時代に生きた文藝たらしめたのである。芭蕉

はそこから出發した。だから彼が俳諧に於てまづ見出したものは決して中世の傳統ではない。近世の現實こそ強く彼をひきつけたものであつた。「宗因なくんば我々が俳諧今以て貞徳の誕をねぶるべし」といつた芭蕉の言葉が、何を意味するかは明らかであらう。而してさびとしをりとはこの卑近なる現實を詩化する爲に導き入れた理念であつた。言ふまでもなくさびもしをりも中世文藝からの傳統を直に承けるものである。即ち芭蕉は中世文藝の傳統によつて、談林俳諧の現實的卑近性に高い文藝性を與へようとしたのである。そのかぎりでは芭蕉は單なる傳統保持者にすぎない。けれどもその傳統を支ふべき素地は、中世文藝のそれと全く異質な江戸民衆の新しい現實生活にあつたのである。そこに芭蕉の最も大きな意義があつた。のみならず彼はこの素地が現實に即してゐる以上、さびの理念が作品として具象化される場合、それは必ず現實の流轉に伴つて絶えずおし移らねばならない事を説いた。それが流行の理である。そしてこの流行を不斷に責めつつ、現實の變に應じて常に停滯することのない自由を得るのが、輕みであつた。さすれば俳諧は芭蕉に於て完成されては居るが、それは無限に未完成を孕むものであつた。芭蕉が高く仰がるれば仰がれるほど、なるほど後人のマンネリズムに陥るべきおそれは多いであらう。しかしそれは決して不可避ではないのである。

問題は勿論なほ残る。芭蕉の傳統が五七五の中に常に新しく生き得るとしても、そこに捉へられるものは結局さびの理念の支配を受ける世界のみではないか。さうしてそのさびに果して近代の知性や思想が攝取され得るであらうか。もしそれが不可能だとすれば輕みが現實の變に應ずべき教へであるにせよ、その現實には限界があると見ねばならない。さびが生くべき今日の現實は、所詮近代的現實以前の所に止まらねばならぬわけである、その事は即ち俳句が芭蕉の傳統によるかぎり、遂に近代と没交渉に終るべきことを物語るに外ならない。言ひかへると十七音・十四音の表現形式に盛らるべき精神は、近代に於てはすでに完結されたのである。して見ると現代俳句は近代藝術として、到底生きる資格を持ち得ないであらう。しかし、さびとは一體如何なる理念であらうか。これについては古くから多くの誤解があつた。今なほ誤つた解釋の上に立つて居る論者が少くはない。さびが閑寂なる自然といふ如き特定の詩境をさすものでない事は、それが和歌・連歌の理念から次第に高められた展開のあとを知るならば、實は少しも誤る筈はないのである。さびもしをりも、それは明らかに餘情の美と解すべきものであつた。

餘情の美を藝術に於ける最高のものとすることは、恐らく日本人一般の生の様式に基づくも

のであらう。だからそれはひとり和歌・連歌・俳諧にかぎらず、能樂・立花・茶道・繪畫・造庭等あらゆる藝道に互つて見られる。それだけこの傳統は日本人の生に深く根を下ろして居ることが知られるのであるが、それが俳諧に於て最も高度の展開を遂げたのは何故であるか。言ふまでもなくこの世にも稀な短小な詩形が、出来るかぎり豊かな表現をする爲には、何よりも表現されない表現——即ち餘情を極度まで求めねばならなかつたからである。たとすれば俳諧が庶民の現實生活を素地として居たとはいへ、それは現實そのものの寫象へとは向はなかつたであらう。實際また僅かに十七音・十四音で何をそこに描寫し得たであらう。芭蕉の俳諧が象徴的だといはれる所以である。例へば蕪村の

牡丹散つてうち重なりぬ二三片

にしても、なるほどここには明晰な描寫がある。けれどもそれが小説の本質とされるやうなレアリテイの意味であるならば、所詮それは完全な描寫とは言ひ難いであらう。時は白晝か黄昏か、色は赤か白か、なほ寫すべき事は残されてゐる。さうしてそのやうな描寫は十七音では盡くせないのである。さればこそ浮世の實相を描かうとした西鶴は、やはり小説に轉ぜねばならなかつた。さすれば俳諧もしくは俳句といふ表現形式が、文藝としての機能を最高度に發揮す

る爲に選ばねばならない道がどこにあるかは、おのづから明らかであらう。俳句の本道は決して寫象や寫生にはないのである。もし知性や思想や倫理を直接に語る所がないといふ理由で、俳句は近代藝術であり得ないと言ふのなら、それはさうだと答へる外はない。またもしそのやうな意味で現代俳人が彼等の作品に現實的的人生を盛らうとするならば、それはむしろ狂氣の沙汰であらう。さびは「人は如何に生くべきか」を決して直接に語るものではないのだから。そして誰がまた西歐近代の小説・戯曲に描かれたやうな人間の姿を、十七音に描き出す摩訶不思議を演じ得よう。物ほしげだといはれるまでもなく、事はすでに西鶴が解決してくれて居るではないか。彼が現代に生きて居たら、もつと躊躇なく小説家に轉じて居たであらう。しかも西鶴の時なほ芭蕉は立派に存し得たのである。

日本文藝の當然の展開として、そこには近代生活に於ける知的合理性・人間的自覺等々の裏づけが、強く求められねばならないであらう。その爲に西歐近代の藝術から學ばねばならぬ事は數多い。俳句が現代日本の文藝として生き得る爲にも、また作家自身の生活が近代的に強化されねばならない。さうしてそのやうな生活の表現が、俳句以外の形式を選ぶに至るとしても勿論何の不可もない。けれどもすでに日本人の生の様式一般の根柢に、あの非表現の表現とも

いふべき一つの性質が深く存するとすれば、むしろかかる様式に於てこそ近代が日本人のものとして最も確實に捉へられるのではあるまいか。餘情的に生きることが根本的に近代と相背くものでない以上。さうして

この秋は何で年よる雲に鳥

の一句に、芭蕉の現實的的人生が盛られて居ないと誰が言ひ得よう。思想が集約されれば詩となると言つたのは、たしかフローベールであつたと思ふ。そのやうな詩として俳句こそは選ばれた形式であると思はれないであらうか。しかしそこまで達するのが容易な道でないことはまた言ふまでもない。

現代生活と俳句

小説が文藝の主流たる地位を占めるに至つたのは、言ふまでもなく近代のことである。この事實は近代的人間の生活が自らを表現する爲に選ばねばならなかつた文藝形式が、小説にその最もふさはしさを見出したことを物語る。近代生活に於ける知的合理性、思想倫理の裏づけ、人は如何に生きるべきかの問題等々は、だから必然に小説の精神的モメントとして要求される。十九世紀廿世紀の西歐作家たちの小説に接して、我々は近代がそれらの作品に乗つて流れ行く姿を見得るであらう。まことに小説こそは現代に於ける人生敘事詩である。さうして人は今日の文藝を云々する場合、そのやうな現實的的人生の敘事をまづ取上げて語らうとする。文藝に関するあらゆる評論も批判もそこに殆ど主眼が置かれるのである。藝術は生の表現であるといふ素樸な命題が、結局最もよく藝術の本質を示すものだとすれば、近代的現實生活の諸相が如何に表現されて居るかに、まづ批判の眼が向けられる事は當然であらう。

しかし問題はそこにあるのではない。知性思想倫理等の有無強弱を論ずることが、そのまま

果して文藝作品の價值判定の規準となり得るであらうか。人間の近代的自覺が現實の生活の基調をなして居る以上、それが最も有力な規準の一である事はもとより否めない。けれども西歐近代の小説にしたところで、小説が思想や倫理の書と同じでないことは自明である。小説が小説であるかぎりには、思想も倫理も何等かの具象的な姿として描き出されねばならない。しかもその場合具象は必ずしも知性や思想の直接的な反映となつて現はれるとは限らないのである。あらゆる文藝のジャンルの中で、よりリアリティを本質とする小説にあつて、この反映は最も明瞭ではあり得るであらう。さればこそ小説が近代文藝の王座に登つたのであり、又小説といへばすぐにもその思想性が論議されるのである。しかしそのやうな反映が小説に於て容易に捉へられるといふ理由で、作品の價值判定の規準が直にそこに置かれるとすれば、それは明らかに小説の文藝たるべき獨自性を犯すものである。作家は何よりも作家たる事を尊ぶ。彼がすぐれた思想家を標榜する時、作家たる彼はすでに汚されて居る。

小説は恐らく今後も現代文藝の王座を占めるであらう。けれどもそれ故に思想倫理の反映に乏しい詩歌の文藝的價值が必然に小説の下に置かれねばならないだらうか。ことに中世文藝の傳統的理念になほ支配されて居る我が國の和歌や俳句は、今きびしい批判の眼にさらされて居る。すべての近代的なものに立ち遅れた日本、ルネッサンスを持たなかつた日本、その日本は今こそ急速に近代化されねばならないのだ。作品に知性が求められ、評論に思想が問題とされる。さうした文藝に於ける動きと反省とは極めて當然なことである。最近しきりに世論に上つてゐる和歌俳句にいさぎよく訣別せよとか、現代俳句は第二藝術にすぎないなどといふ主張の如きも、そのやうな動きと反省の結果であつた。だが詩歌の形式が今の思想を容れるに足りないとしてこれを排しようとしたのは實は今に始まつたことではない。明治の先覺者達は夙くその悩みを持つてゐたのである。鷗外がその著しい一人であつた。彼が結局散文作家とならねばならなかつた理由がそこにある。しかも和歌と俳句は彼の非難にかかはらず、大正昭和を通じて少しも衰運の兆を見せなかつた。少くとも量的には。のみならず鷗外自身の小説が、必ずしも日本詩歌の様式と精神から全く脱したとは思はれないのである。彼が日本人である限りこれもまた當然といへば當然であるが、問ふべきことは依然として——いや益々緊迫した情勢で我々に殘されて居る。和歌や俳句は果して近代の思想を盛るに堪へないか、又現實的人生は遂にここに入り得ないものであるか、その問題である。

貞享元年秋八月江上の破屋をたつて野ざらし紀行の旅に赴いた芭蕉は、箱根の關を越え

日、雨で富士を望むことが出来なかつた。折角の楽しみを逸したのである。しかも彼は「霧時
雨富士を見ぬ日ぞ面白き」と吟じて山色空濛たるを却つてよしとして喜んだ。これは彼の負け
惜しみか、それとも風狂の氣まぐれにすぎなかつたのであらうか。だがこの句に對すると誰し
もすぐにあの徒然草の名高い「花は盛りに月は隈なきをのみ見るものかは」の一節を思ひ出す
であらう。この兼好の審美論は我が中世の文藝に一貫する根本的なものであつた。正徹の幽玄
論も心敬のふけやせさびも畢竟餘情の美を最高のものとする説に外ならない。不完全な表現の
中に完全さが暗示され象徴されて居るところに餘情が生ずる。如何なる美もそれが完全に表現
され盡くして居れば、もはやそれ以上のものではないのである。だから中世の歌人や連歌師た
ちが詩に瘦せたのは、いかにして表現されない表現を求めようかといふ事であつた。さうして
文藝に於けるこのやうな態度は、結局彼等の生の様式に基づき、或は逆に生の様式を決定する
ものであつた。言ひかへると中世人の生の様式が、和歌連歌に於て極度に餘情の美を愛するに
至らしめたのである。随つてひとり和歌連歌にかぎらず能樂、立花、茶道、繪畫、音樂、造庭
あらゆる藝道に亘つて表現を抑へ餘情を求めらるることに最大の努力が拂はれたのであつた。芭蕉
が富士を見ぬ日を面白しとしたのもまたかうした傳統に養はれた美感であつた事は言ふまでも

ない。

野ざらし紀行の旅は芭蕉が俳諧の文藝性に對する深い自覺を得て、これを實踐に移さうとす
る劃期的な時であつただけに、彼がこの旅の初めに見ぬ富士の句をよんだ事はただ偶然とは看
過されないのである。芭蕉の俳諧に於て最高の美として志向されたものは周知の如くさびであ
つた。それは去來の説明をまつまでもなく、決して閑寂といふやうな特定な素材や、環境に依
存するものではない。賑やかな句にも靜かな句にも華やかな句にも淋しい句にもさびは存し得
る。さびとは畢竟餘情の美に外ならないからである。つまりさびは作者の觀照態度の中にあるの
であつた。芭蕉は野ざらしの旅で中世文藝のあの餘情美がやはり俳諧の文藝性の根本たるべき
ものである事を、霧時雨の句によつて實際に示したのである。のみならず俳諧に於てこそこの
さびは更に極度まで洗煉され昂揚されねばならないのである。何故ならば五七五若しくは七七
の各句に於ける獨立性は連歌よりもつと強められ、ことに發句形式が單獨に創作し鑑賞される
事が多くなつたからである。この世にも稀な短小な詩形、わづかに十七音、或は十四音の中に
何かを表現しようとする場合、しかも單なる意志表示ではなくそこに一の人生を描かうとする
場合、一體人はどうすればよいのであらうか。表現されない表現を求めらるる工夫は、ここでこそ

何よりも大事なことになるのである。さうして芭蕉はその工夫を見事に成し遂げた。

このやうに見て来ると芭蕉の俳諧は確かに中世文藝の傳統から少しも出てはゐない。けれども芭蕉が俳諧に於て先づ見出したものは、決して傳統ではなかつた。彼の俳諧が談林俳諧の洗禮なしには生れ得なかつた歴史を人は忘れてはならないのである。談林の新風が所詮貞門の古風と同じ遊戯であつたにもかかはらず、あれ程民衆の支持を得たといふのは、それが現實の人間生活と強く結びついてゐたからである。俳諧本來の特性たる通俗卑近性はここに徹底的に強化された。さうして芭蕉の俳諧はこの素地の上に築かれたのである。だから彼のさびは中世文藝の理念をそのままに承けついでものではない。むしろ元祿の現實的人生の中から彼によつて新たに見出されたものだと言つてよい。のみならずさびがこのやうに絶えず新しい現實に求められねばならぬ事を、彼は不易流行の理によつて示し、最後の輕みの教へとして説いた。輕みとはさびの美が決して固定したものでなく、流轉して止まない現實の變に應じて、常に動き常に新しくなければならぬ事を説いたものである。芭蕉が最も高く仰がれば仰がれる程後代の俳諧がマンネリズムに陥る危険は確かに多い。さればこそ芭蕉は聰明にもかうして彼のエビゴ一ネンたちの過ちに備へて居るのである。現代俳句は第二藝術の名にしか値ひしなひと言はれ

る。もしさうだとすれば作家は輕みの教へについて深く反省しなければならぬ。けれども芭蕉の俳諧が第一藝術とされるかぎり、又輕みの教へが正しく實踐されるかぎり、現代俳句はやはり第一藝術たり得ない筈はないのである。

しかし問題はなほ残されて居る。さびは永遠に新しく生き得るとしても、そこに近代の知性や思想は果して攝取されるであらうか。もしそれが不可能だとすれば到底現代生活とは没交渉になり終るのではないか。その場合第一藝術の名は單に古典的な意味でのみ肯定されるにすぎないであらう。すべてを分析し推理しなければ止まないやうな知性が、心敬の謂はゆる言ひ残す、ことわらない、面影ばかりを詠ずる表現様式の中にどうしてとちこもる事が出来よう。さうした疑問が起るのはまことに尤もである。けれども俳諧のさびが極度に壓縮された表現の制約から特殊の發達をしたものだとするれば、それは庶民の現實生活を素地として居たといへ、現實そのものの寫象へとは向ひ得なかつた筈である。事實さうであつた。芭蕉の俳諧が象徴的だと言はれる所以である。彼が造化に隨ひ造化に歸れと説いた風雅の根本精神は、我と物と、主體と客體と、あらゆる二元的對立を止揚した境地に心を置く事で、そこから發する強靱な主觀の光源によつて、客觀界に投ぜられた心の影が彼の十七音詩であつた。その影は物の上にあ

つてしかも物ではない。このやうな詩はそこに極めて鮮やかな影像を結び得るかはりに、一度主観の迫力を失へば焦點はぼやけてしまふ虞れがある。のみならず影像は如何に鮮やかでも、物自體の大きさと姿とをそのまま現はすものではない。この大きな危険と不満とを超越して芭蕉は進んだ。しかし西鶴はやはり小説に轉ぜねばならなかつたのである。

知性と思想に裏づけられた近代藝術はまさしく近代的人間の自覺から生れたものである。現代俳句が十七音の制約の上に立つかぎり、例へば『戦争と平和』の如き人生をそこに描き出す事は、物理的にも不可能と言はねばならぬ。もし現代俳句がそのやうな意味で俳句に現實的人生を盛らうとするならば、それは狂氣の沙汰であらう。又そのやうな意味で現代俳句が近代藝術であり得ないと言ふならば、それはさうだと認める外はない。けれども現代俳句がすでに近代的人間の自覺に生きて居るとすれば、さうして芭蕉の輕みが正しく實踐されるとすれば、彼等の俳句が現代の生活の上に何等かの影像を結ばない筈はない。ただくりかへして言ふ、この影像は知性や思想の直接の影とはなり得ないのである。「夕風や水青鸞の脛をうつ」、ここには明晰な描寫がある。この感覺的明晰性に近代が感ぜられるかも知れない。しかしそれは所詮俳句の本道ではない。描寫にはなほ描寫の餘地があり、さうして十七音でそれは決して盡すこと

は出来ないのである。人生の小さな断片のみを取上げる外はない。だが、「この秋は何で年よる雲に鳥」、ここに至つてはこの短小な形にもはや一點も一劃もそへ足す餘地はないではないか。しかもここに芭蕉の生きた人生が無いと誰が言ひ得よう。今日の現實的人生が俳句に最高の表現を求めるとすれば、やはりここを目ざす外はないであらう。

知性と思想に裏づけられた又さうならねばならぬ現代生活が、自らを文藝に表現するべき寫實あるいは寫象の外に求められないとすれば、俳句は當然亡びるべき運命にあるであらう。さびは「人は如何に生くべきか」を決して直接に語るものでないからである。しかし如何に生くべきかに悩む人間の心は路傍の一草一木にもその投影を宿し得るだらう。そこによりみ出されたものは一草一木にすぎないけれども、投影した心は表現されない表現として存する。その場合、この一草一木を詠じた句は、芭蕉の雲に鳥がさうであつた如く、もはや單なる自然描寫あるいは花鳥諷詠ではない。現代俳句はかうして現代に生き得ないであらうか。もとよりそこには大きな危険がひそみ、それだけに困難な道にちがひない。何よりも作家自身の生活がまづ近代的に強化されねばならない。さうしてその表現が小説の形式を多く選ぶに至るとしても、勿論何の不可もないどころか、日本文藝の當然な展開として喜ぶべきであらう。けれどもすでに

日本人の生の様式一般の根柢に、一見非合理的な反表現の表現といふ如き一の世界觀をもち、しかもそれは根本的に近代生活の表現を妨げるものでなく、むしろかかる様式に於てこそ日本人が世界の文化に獨自な何物かを寄與し得るとすれば、和歌俳句を現代から全く排しようとするのは、あまりに性急かつ短見であらう。それは自分の尊い遺産を放棄するおろかな所業ではあるまいか。小説でさへも思想はそのまま藝術とはなり得ない。その藝術化に我々の遺産はまた立派に役立てられねばならないのである。

輕み

すべての生物はその形態が機能を明らかに表現して居る。機能の發達に伴なつて必ずこれに適應した形態が具はるのである。獅子の逞しい體軀と恐ろしい爪、雫の強い翼と鋭い眼、さうした外形は直ちにその性能を示して居る。もしこの理法が文藝の形態に適用されるならば、わづかに五七五若しくは七七の短小な詩形である俳諧が、如何なる機能をもつかについて、人は恐らく大きな期待をかける事は出來ないであらう。實際俳諧によつて複雑な物語を敘べられた事はない。又一句の中に長い歴史が語られるといふ例も見ない。けれどもそれ故に俳諧が最も發達の度の低い文藝であるとは、誰も斷言し得ないであらう。それは生物の形態に於ても簡單なものが必ずしも複雑なものに劣つて居ると言へないのと同様である。ある場合極めて不完全に見えるものの中に、實は極めて完全なはたらきが藏されて居る事がある。

ワトソンの『生物誌』を読むと、これに關聯して非常に興味が多い一節がある。それは人類の手についての考察で、哺乳類の四肢の中で人類の手は最も不完全な器官と見るべきものであ

るといふ。そこには敵を引裂く爲の爪もなければ、枝を握つて攀ぢるのに適した指もなく、水を遊ぶ場合の装備もない。それらの點では確かに獅子や猿や海豹にさへ劣つて居ると言はねばならぬ。しかもそのやうな人間の手が、銃を執り釣竿を持ち槳を操ることが出来る。さうしてあらゆる生物の手にまさつたはたらきをするのである。これについてワトソンは言つて居る、「この事は人類の手が他の動物の手以上に發達して居るのに由るのではない。ただ特殊の發達をしなかつた人類の手のみが、その中にすべての可能性を包容して居るのである」と。これはまことに味はふべき言葉ではないか。最も原始的な簡單な形に止まつて居る手が、實はあらゆる方面に融通の出来る最も自由な手であつた。言はば人間の手はこの融通性を持つが故に、その不完全さにもかかはらず獅子の肢よりも猿の手よりもすぐれて居るのであつた。

人類の手に關するこの話を、何もそのまま俳諧の上に移して考へようといふのではない。しかしその間に非常に意味深い示唆が含まれて居ることは確かである。我々が手に何も持つて居ない間、その手は到底獅子や猿や海豹に對抗する事は出来ない。我々の手が彼等を制壓するのは、手の中に何かの道具を持つた時である。俳諧がもし五七五の短小な詩形だけを特色とするものならば、勿論短歌以上の事も言へなければ、況んや數百言數千言を連ね得る小説・劇などの

の足許にもよりつき得ないであらう。實際俳諧が發生して以後、芭蕉に至るまでの展開のあとを見ると、それは結局手軽な言語遊戯といふ以上の文藝的意義は持たなかつたのである。簡單な手は簡單なままで放置されて居た。ところが芭蕉に至つて初めてこの手に複雑なはたらきをする可能性がある事を知つた。その可能性は道具を與へる事によつて發揮される。では芭蕉が俳諧に與へた道具は何であつたらうか。

芭蕉は俳諧の文藝的意義について、『笈の小文』の冒頭のあの名高い「西行の和歌に於ける、宗祇の連歌に於ける、雪舟の繪に於ける、利休が茶に於ける、その貫道するものは一なり。云々」といふ言葉で、極めて端的に表明して居る。即ち俳諧の文藝性は和歌・連歌・繪・茶等の藝道を一貫するものと全く同じ所に存するといふのである。さうして俳諧に求めらるべき最高の美を、「さび」といふ理念によつて示した。さびは言ふまでもなくすでに和歌・連歌の理念とされたものであり、芭蕉は新にこれを俳諧の理念として擧示したわけである。するとたとひ芭蕉の力がさびの美を極度に現はすことが出来たとしても、俳諧に與へられた道具は、結局和歌や連歌が持つたものと少しもちがつたものではなかつた。それでは和歌・連歌に見られないはたらきが、何處に期待されるであらう。芭蕉はこの道具を與へる爲に、特別に俳諧の

手を選ぶ必要はなかつたではないか。この疑問に答へる爲には、俳諧が発生以來和歌・連歌と對立した特質について知らねばならない。それは俳諧の題材・用語が必ず通俗卑近のところに求められたといふ事である。この特質は俳諧を和歌や連歌よりも一層原始的な形のものにした。そこには長い間の洗煉を経た雅語は用ひられる事がない。また人が高雅優艶と考へるやうな題材は選ばれない。俳諧に見出されるものは、すべて身近ありふれたものばかりであつた。言はばこの手は最も單純な手であつたのである。しかも芭蕉はこの手こそ、最も自由自在なはたらきが包容されて居るべき事を看破した。彼がこの手を選んだ理由がそこにある。

芭蕉が俳諧にさびの理念を與へたことは、勿論彼の偉大さを證するに足るであらう。だがもつと偉大な點は、さびが俳諧の通俗性を通して與へられた事である。その意味で芭蕉の俳諧精神として最も尊むべきものは、さびよりも彼が晩年に至つて唱へた「輕み」である。輕みはこれまで俳人の間にも、また俳諧史家によつても、その眞義は必ずしも正しく理解されなかつた。むしろこれを第二義的なものの如く見ようとさへして居る。けれども元祿六七年の頃、芭蕉が如何に屢々輕みを門人たちに説いて居るかを知れば、それが彼のかりそめの教でなかつた事は十分推察される。のみならず去來がこの輕みについて、師の言葉を忠實に傳へた文書によつて、それが、實際俳諧に於て芭蕉の到達し得た至極の境地を示すものであつた事は明かである。しかし今はそれを詳しく説かうとするのではない。ただここには輕みが、俳諧の最も原始的な手を、出来るだけ自由に活用する精神であつたことを指摘したのである。だから輕みは必然に俳諧の通俗性とつながるものでなければならぬ。輕みの眞義を要約して言ふならば、それは俳諧の通俗卑近な特質に即して、さびの美を不斷に新しく追求する謂ひであつた。通俗卑近は本來眼前の現實に多く附隨して居る。さうして現實は絶えず流轉してしばらくも住まざる事はない。俳諧が和歌・連歌に對して獨立の文藝的意義を持つ爲に、その特質たる通俗性を失つてはならないとすれば、さびもまた常にこの現實に隨つて存するものでなければならぬ。そこには一時の停滯も許されないのである。芭蕉が輕みを説いて、淺き砂川にさら／＼と淀みなく流れる水に喩へた意は、ここで明かであらう。それは實に俳諧に與へられたさびが、その道具としての威力を自由無碍に現はすべき精神であつた。

眞理を求めるものは情性の誘惑に乗ぜられてはならない。新しい發見を齎すものは、常に新しい力のみである。眞に生甲斐ある生を過すといふのはどのやうな事であるか。俳諧に言はれたあの「昨日の我に飽く」といふ事は、少くともそのやうな生についての一の味ひ深い表現で

あらう。今日の我が昨日の我でない。それこそは充實した生である。また眞に偉大なる人物といふのはどのやうなものであるか。事に随ひ物に應じて、悲喜順逆いづれにも融通無碍に處し得る人こそ、それではなからうか。而して昨日より今日、今日より明日と、絶えず新しい進みをつづけるもののみが、この偉大なる人物への接近を許される。芭蕉はそれを「絶えず誠を勤める」と言つた。この誠を勤めるところに、輕みはあるのである。されば輕みは單に俳諧の精神としてのみ尊いものではなかつた。實はあらゆる道に通じて、至高の精神とさるべきものである。しかし芭蕉がその精神を俳諧の最も原始的な手に求めた點に、深い意味が見出される。日本は今小さな國土に歸つた。しかもこの短小な形の手の中に、最も豊かな自由性が包容される事を我々は期待し得ないであらうか。

芭蕉と近代

芭蕉は何一つ新しいことを言はなかつた。さびとかしをりとか輕みとか、彼の俳諧の本質を示すと考へられるそれらの理念さへ、彼はただ有りきたりの言葉をそのまま用ひたにすぎない。さびもしをりも歌人や連歌師たちがすでに屢々説いたところであり、輕みはそれまでに繪畫・立花・音楽等の藝道で、その最も要訣とされたものであつた。しかし誰がそれ故に芭蕉を新しくないと言ふであらう。あの育ちの卑しい低俗な談林の俳諧が、忽ちに高貴な美神の加護を受けるに至つたのは、一に彼の力ではなかつたか。これに目を見張つた人々は、其角でなくとも「あだに懼るべき幻術なり」と言はずには居れなかつたらう。さうしてこの幻術の祕密が何處にあつたか、其角も他の高弟たちも恐らく知つては居たであらうが、芭蕉の教へには何も事新しいことはなかつたのである。

むかし東福寺の歌僧正徹は、「抑々歌道に於て定家を難せん輩は其加もあるべからず、罰を蒙るべき事なり」と言つた。定家に對する絶對崇拜を表明したこの名高い言葉は、現代人の批

評精神から最も遠いものの如く考へられるであらう。しかも彼のすぐれた幽玄論にせよ、數萬首の秀歌にせよ、少しも定家の模倣踏襲から生まれたものではなかつた。定家の再來とまで言はれた正徹の姿は、實は正徹以外の誰にも似て居なかつたのである。さうして「寢ざめなどに定家卿の歌を思ひ出しぬれば、物狂ひになる心地し侍るなり」とも言つた正徹の言葉を思へば、彼が絶対の信仰を捧げたものは、むしろ彼自身の内部にある謂はゆる妖艶美の藝術世界であつたと言はねばならぬ。その信仰を彼は定家の名によつて支へたのである。何故それが定家でなければならなかつたか。言ふまでもなく定家こそは新古今集を誰よりもよく代表すべき作家であつたからである。して見ると正徹が叶はざるまでも定家の風骨を學ぼうと期したのは、新古今の妖艶美への絶対歸依を語るものに外ならなかつた。

正徹について我々はまたあの「吉野山は何の國ぞと人尋ね侍らば、ただ花には吉野、紅葉には龍田をよむ事と思ひつけてよみ侍らんばかりにて、伊勢やらん日向やらん知らずと答ふべし。いづれの國と才覺はおぼえて詮なし。おぼえんとせねども自らおぼえらるれば、吉野は大和と知るなり」といふ言葉を、恐らく忘れ得ないであらう。これほどにも非科學的・非近代的な宣言である。にもかかはらず人はそこに中世的な神祕主義を見るよりは、ただ至上の藝術を奉

ずるひたむきな情熱を感じないであらうか。情熱が純粹である時理性はこれに従つてしかも方向を誤らないのである。藝術家にとつて美とは何であらう。ただ眞を語り眞を描く事の外にそれは有り得ない。だとすれば近代の藝術が科學の發達と深く結びつくのは當然である。ルコント・ド・リルは言つた。「藝術と科學とは知性の相異なる努力の結果、長い間隔離して居つたが、今後は密接に結合して行かねばならぬ」と。さうして科學の教へる眞に、藝術家は美を求めねばならないのである。しかし固よりこれは藝術の科學への屈服を意味しはしない。藝術の中に本來あるべき眞が、科學の照明によつて明白な理路を辿る事であればならぬ。近代藝術に於ける知性合理精神等々は、そのやうに解釋さるべきものであらう。

人間を中世の神の支配から人間自身の理性の命ずる所へと解放したのが近代であつた。ただ花には吉野、紅葉には龍田と覺える外の才覺を否定し、權威に對する一切の批判を拒否した正徹に、我々は無自覺に強ひられた絶対者への信奉を見る外はなからう。和歌・連歌に説かれたさびやしをりを繰返す外には、何一つ革新者らしい口つきを示さなかつた芭蕉にも、中世の影はなほ濃くまつはつて居る。そこから近代的な何を我々は引出すことが出来るであらう。のみならず、和歌・連歌・俳諧等の如き世界にも他に類のない程な短小の詩形に於て、そのやう

な中世の傳統は極めて特殊な精神の中に文藝を定着せしめた。幽玄といひさびといひ、それらの美は理性を超えた神祕のあなたに、ただ縹渺として望見される。古來日本詩歌の文藝精神は、この縹渺たる美を直感的に捉へる所にあつたと言つて宜い。勿論捉へられた美は具象化して示されねばならぬが、それは三十一音や十七音の中では、容易に明確な姿を現はし難い。むしろすべては謂はゆる餘情餘韻に訴へねばならないのである。だから日本詩歌の美は結局餘情として捉へられる外はない。さうして餘情は實に神祕的である。人間の理性はそこで全く拒絶されて居るかに見える。

近代に於て文藝の主流を占めるものは、言ふまでもなく小説と劇とである。この事は近代的人間の生活が自らを表現する爲に、小説や劇の形式が最もふさはしかつた事を物語る。即ち理性に解放された近代人間の姿は、それらのリアリティを基調とした文藝様式に於てこそ、初めて満足に描き出されるからである。我々はそこで作家の思想の裏づけを見、人は如何に生きるべきかを考へようとする。文藝に於ける眞は、或は美はこのやうにして理性の照明の下に探求されるのである。だから作品の價値が批判し論議される場合、そこに描かれたものを通して、思想・知性・倫理等々の問題が必然にまづ取上げられねばならぬ。藝術は生の表現であるとい

ふ素樸な命題が、素樸なるが故に所詮藝術の本質を最も端的に示すものだとするれば、理性に導かれる近代的人間の生が如何に表現されて居るかによつて、近代の藝術が裁かれるのはまことに當然なことである。さうして現代人はすぐれた知性のひらめきを、作品の中に見ることに於て、藝術がこの世に存在する意義を嚴肅に感ずる。しかしもとより藝術はあくまでも藝術である。小説が哲學や倫理の書と同じでないことは自明である。小説が小説であるかぎりには、思想も倫理も何等かの具象的な姿として描き出されねばならない。しかもその場合具象は必ずしも知性や思想の直接的な反映となつて現はれるとは限らない。随つて作品の價値判定の規準が、さうした反映の如何のみに置かれるとすれば、それは明かに小説の藝術たるべき獨自性を犯すものであらう。結局作品に問はるべき所は思想そのものではなかつた。近代的現實生活の眞を、作家がいかに身を以て追究して居るかである。

定家に無批判な禮讃を捧げた正徹、その幽玄論を承けてさびの美を信奉した心敬、またそのさびを言葉のままに借りて説いた芭蕉、それらの人々の傳統が今新たな批判を受けようとして居る。ここでは姑く觀點を芭蕉の俳諧に限つて見よう。芭蕉の立場は同時に心敬・正徹の立場でもあつたのだから、この便宜上の處置もさまで不當ではない。尤も後の二者に對して、前者

の生れた時代はすでに近世に入つてゐた。芭蕉が何一つ新しいことを説かないにもかかはらず、彼の俳諧が新しい文藝であり得たのは、一にそれが民衆の新しい現實生活を素地としたからである。しかも新しいといふ事からのみ言へば、談林の俳諧の方がもつと遙かに新しかった。かの懼るべき幻術と言はれた芭蕉の秘密は、むしろ古い傳統の注入ではなかつたか。「新しきは俳諧の花なり」と言つた彼の眞意は、所詮さびの傳統に支へられた言はば限定された上での事ではなければならなかつた。猿に小蓑を着せたのが新しみであると同時に、そこには古い時雨のさびの色が縹渺と漂はされて居る。それこそ彼の幻術であつたのだ。彼は確かに近世庶民の新しい現實生活の中に生きた。けれども彼が信じたものは現實ではなくて傳統であつた。彼にとつて傳統のみが眞を開明する唯一の力であつたのである。

かうして芭蕉の俳諧が所詮さびの理念の絶対信奉であつたとすれば、それが現代に生きる意義は一體何處に求められるのか。古い傳統を近世の新しい現實の中に生かした。芭蕉俳諧の最大の歴史的意義は恐らくそこに存するであらう。彼の詩人としての高い天分もそこに認められる。けれども勿論日本の近世は近代ではなかつた。さびは餘情である。俳諧が芭蕉の理念を理念とするかぎり、それはもはや近代に亡ぶべき運命をもつものではなからうか。この言はば當

然な疑問に俳壇はさむき立つた。しかしどれだけの答が芭蕉を正當に肯定し、もしくは否定したか。言ひかへるとどれだけ本當に芭蕉を知るもの答があつたらう。肯定論者の多くが俳壇の人であり、否定論者の多くが外國文學研究者であることは、今の日本にあつて不思議はないが、そのいづれも問題の設定を知性の反映如何に置かうとして居るのは、實は解し難いのである。すでに餘情の美が知性を超えた所に捉へらるべきものだとなれば、芭蕉の俳諧から知性を引出さうとするのは無理である。又十七音詩形の制約が餘情美の極度の發達を促したことを思へば、そこに現代の人間生活を盛らうとする場合、「人間喜劇」や「戦争と平和」と同じやうな描寫を求めるのが無理なこともあまりにも明かである。論者はさればこそ俳句はもはや現代に生き得ないといふであらう。しかし問題はなほ殘されて居ると思ふ。

日本の近世に生れた芭蕉の俳諧が、近代の藝術と見られないのは當然である。だがその事は直にさびが近代藝術となり得ないことを證するものではあるまい。こゝに芭蕉の根本的な精神として輕みの理念を顧みる必要がある。輕みについてはこれまで幾度か私見を述べて居るから重ねて贅しないが、それは要するにさびが常に變轉して止まない現實の動きに應ずべきものである事を教へたものである。即ちさびは如何なる現實の中にも存する絶対の眞である。思ふに

この強い信念こそ芭蕉を不朽に生かすものであつたらう。例へば「この秋は何で年よる雲に鳥」の一句に、芭蕉は彼の生きた現實生活を象徴的に描いた。そこにさびの眞がある。同時に彼と同じ理念をもつ者にとつて、いつの世にもさうしたさびは眞であり得るのである。さびは傳統にたよりしかも傳統に縛られない。そして新しきはいつも俳諧の花でなければならぬ。それが輕みの精神であつた。さうしてこの輕みもまたすべての我が中世藝道に説かれた理念であることを思へば、正徹も心敬も世阿彌も、彼等の精神は芭蕉に通じ更に芭蕉の信奉者に通じなければならぬものであつた。

さびの餘情は理性を超えた所に求められるが、しかし理性と相容れないものではない。また近代的な知性の目さめを持たなかつた時のさびと、現代に求めらるべきさびとは、決して同じ色調ではない事を思はねばならぬ。何よりも作家自身の生活がすでに近代化されて居るならば、彼に理性の自律があることは當然であり、随つて彼によつて捉へられたさびに理性を通しての眞がなければならぬ事も當然である。この場合彼が芭蕉の信奉者であつてはならないといふことがあるであらうか。輕みの精神は近代的現實生活の眞を、さびの理念像の下に追究する事を許して居るのである。いやそれを求めて居ると言はねばなるまい。しかも追究者はこの理

念像を絶對に見失つてはならないのである。見失ふことを意としないならば、彼は最初から小説作家となれば宜い。少くとも日本詩歌の道を辿らうとする人々にとつて、幽玄とさびからの傳統への信頼を失ふ事は、結局日本詩歌にとつて近代に生きるべきすべを絶つことになるであらう。

今にして近代はやうやく日本を訪れたと言はれる。しかもヨーロッパの近代はすでにその超克が叫ばれて居る。何故に近代は超克されねばならないのか。人はそこに再び中世の神を見ようと望んで居るからである。近代の科學も文化も、所詮人間の理想とする神を信することなしには人間の否定に終る外はないことを知つたのである。もとよりこの神は中世の神と同じものではない。あくまでも理性の所産である。けれどもその信は絶對でなければならぬ。さうして現代日本は實に近代の確立を焦眉の急とすると同時に、またこれを超克せねばならぬ特殊の地位に置かれてあるのだ。この近代の確立と超克との同時要求を如何にして満たすべきか。それには何よりもまづ我々は生活を近代的に強化せねばならないと共に、我々の前から絶對に信奉すべき神の姿を見失つてはならないのである。日本の詩歌が眞に現代の藝術である爲に、まづ芭蕉を否定することによつて近代性を確立しようとする論者を、あへて非難しようとは思はな

い。しかしこの否定が結局芭蕉への絶対信頼を生み出す時、初めて日本詩歌の新しい道は開けるのではなからうか。「芭蕉を難せん輩は冥加もあるべからず」、現代人の知性を抱いて、しかも正徹のやうな信頼をもつて、かうした言葉を再び言つて見たいのである。

俳句に於ける寫生

芭蕉の句で何人にもよく知られて居るのは、言ふまでもなく「古池や蛙飛びこむ水の音」である。言はば芭蕉と古池の吟とは、梅に鶯、竹に雀といふ程にも、日本人の頭には結びついて居る。ではそれ程有名な句のどこが一體よいのかと反問されるれば、適切な答をし得るものが果してどのくらゐあるであらう。勿論この句を有名にしたのは美濃風一派の宣傳的な力による事が多く、眞に芭蕉の代表作としてはむしろ他にあぐべきものが存するであらう。しかしそれにして決してつまらぬ句ではない。やはり芭蕉俳諧の特質は十分ここに見られるのである。

この句については屢々引かれるやうに、『葛の松原』に次のやうな話が出て居る。芭蕉が風雅に中間の一理あるべしと考へて、春を武江の北に閉ぢ籠つて居た頃、「雨靜にして鳩の聲ふかく、風やはらかにして花の落る事おそし。彌生も名殘惜しき比にやありけむ、蛙の水に落つる音しばしばならねば、言外の風情この筋にうかびて、蛙飛びこむ水の音といへる七五は得給へりけり。晋子(其角)が傍に侍りて、山吹といふ五文字をかうぶらしめむかとおよづけ(巧い句

案を出すといふ程の意。侍るに、ただ古池とはさだまりぬ」といふのである。即ち其角が案じたのは「山吹や蛙飛びこむ水の音」であつた。然るに芭蕉はそれを採らず、「古池や」に定めたのであつた。「葛の松原」は芭蕉生前に出た書であるから、この話は確實なものと信ぜられる。

假にこの句に表現された通りを外國語に翻譯して見るとしよう。「オー、古池よ、そこに蛙が音を立てて飛びこむ」といつたやうに譯して見ても、一體何處に詩趣なり詩情を味はふ事が出来よう。日本人自身にしたところで、もしこの句がそのやうな敘景だけにしか解されないとしたら、一向面白いとは思はれない。いや正直に言へば、多くの人は別段感心して居ないのかも知れない。ただ名高い句だから何處か宜い所があるのだらうと漫然と考へて居る。實際この句を敘景として解するかぎりには、決して面白い句とは言へないのである。それよりは其角の「山吹や」の方がずっと趣がある。少くともそれで畫面は遙かに多彩となり、池のほとりに咲き亂れた山吹の姿に、人は晩春のある美しさを想ふ事が出来るであらう。それが分らない芭蕉ではなかつた。しかも彼は「古池や」と定めたのである。

支考は同じく『葛の松原』で、二案の優劣について「しばらく之を論ずるに、山吹といふ五

文字は風流にしてはなやかなれど、古池といふ五文字は質素にして實なり。實は古今の貫道なればならし」と説いて居る。即ち古池の實が山吹の華にまさるといふのである。尤も支考も言つて居るとほり、華實は機に臨んで選ぶべきもので、實が常に華にまさるとは限らない。もとより理想は華實兼備にある。しかし實を古今の貫道としたのは、華が専ら外形的なものにより、實が一に内面的な所にあるとしたからであらう。それは結局歌學に於ける心主詞従の説に相通する考へ方で、それはそれで勿論宜い。しかし華實を單に山吹と古池との場合にして考へて見ると、もつとちがつた解釋が試みられるやうである。即ち一を寫象的な敘景と見、一を象徴的な觀想と見るのである。さうしてこの古池の句の場合、その光景が何等かの象徴として捉へられて居ることによつて、初めて立派な俳句となつて居る。實はさういふ解釋を下したいのである。

周知の如く子規は俳句に於ても短歌に於ても寫生といふことを最も重んじた。彼は理想をむしる淺薄なものだとし、さうした平凡人の理想化よりも天然の忠實な寫生をまさるとした。彼がこのやうな唱道によつて、謂はゆる月並調の空疎なマンネリズムを救はうとした事には十分の意義が認められる。又彼は寫生の意を決して淺く解したのでもなかつた。「寫生の作を見る

と一寸淺薄のやうに見えても、深く味へば味ふ程變化が多く趣味が深い。(中略)理想といふやうのは一呼吸に屋根の上に飛び上らうとして、却て池の中に落ち込むやうな事が多い。寫生は平淡である代りに、さる仕損ひは無いのである。さうして平淡の中に至味を寓するに至つては、其妙實に言ふ可からざるものがある」(病牀六尺)と言つて居る。しかし寫生が平淡の中に至味を寓するに至つた場合、それはすでに寫生の域を超えて居るのではないか。少くとも子規が説いた天然をそのままに寫すこと以上の意味が、そこには加はつて居ると見なければならぬ。レアリテイを本質とする小説の如きものにあつては、言はば寫生はその本道とすべきものであらう。知性や思想がそこに語られるとしても、それは必ず具象的なものとして描かれねばならない。言ふまでもなく小説は思想を説き倫理を教へる書ではないのだから、小説家が思ひを潜める所は常にその具象をいかに鮮明に描き出すかになければならぬ。その爲に最も自由な描寫をなし得る小説の様式は、近代生活に於ける人間の自覺に基づく知性や倫理を寫すのに、何よりもふさはしいものであつた。さればこそ近代に於て小説は文藝の主流たる地位を占めるに至つたのである。これに對して形式の上に種々の束縛をもつ詩歌は、到底小説の如き描寫の自由を持ち得ないのである。それも西洋の詩の如く長篇を許されるものはまだよい。日本の短

歌・俳句のやうな極めて短小な詩形にあつて、一體何程の描寫が出来らうであらう。いかなる大手腕をもつてしても、例へば千山萬水相錯はる自然の大景を、又烈しい世情の混亂の中に推しうつる人生の真相を、わづかに三十一音や十七音の中に描き盡すことは出来ないのである。子規は古池の句について、「一句の表面に現れたるだけの意義にして、復他に意義なる者無し」(古池の句の辯)と言ひ、俗宗匠輩がこれに深遠な意義があるかの如く言ひなす妄を破り、更にこの句の歴史的意義について長い言葉を費して居る。もとよりこれを禪に附會した古池眞傳の如き、到底見當ちがひの説たるを免れず、又この句が「日常平凡の事が直に句となることを發明せり」といふ點で、大きな歴史的意義がある事は言ふまでもない。すでに「三冊子」にもこの句と「鶯や餅に糞する」との二句をあげて、ここに俳句が漢詩・和歌・連歌の外に開拓した詩境の新しさを説いて居るのである。そのかぎりでは子規の「古池の句の辯」に、少しも異議を唱ふべき所はない。それは十分に肯定される説である。けれどもこの句が單に自然をそのままに詠じたといふのならば、それは結局日常平凡の事が平凡のままに描かれたにすぎないのではないか。それが句になつたのは何故かといふ點で、恐らく子規の説はなほ盡くして居るとは言ひ難いだらう。「芭蕉は自然の妙を悟りて工夫の卑しきを斥けたるなり」と子規は言ふ。

それにちがひない。しかし「一句の表面に現れたるだけの意義」だけで、果して自然の妙は讀者に傳へられるであらうか。

古池の句は芭蕉句集中必ずしも第一等の作ではあるまい。しかしここに芭蕉のさびへの志向は、極めて明白に示されて居る。自然のままを句にするならば、山吹でも古池でもよかつた筈である。それは共に眼前に眺められて居たものにちがひないから。そして庭上の寫生であり晩春の敘景とするかぎりには、古池より山吹を選ぶ方がもつと効果的である。しかも山吹を捨てて古池を取つたのは、芭蕉の意が寫生になかつたからである。彼がこの光景に對して心を動かし、たのは、池のほとりに漂ふもの古りた晩春の靜寂感であつた。その場合池も山吹も蛙の音も、すべてこの靜寂感の象徴としてのみ彼の心にははたらいて居る。さうしてそれらの自然を通してその感じを言ひとる所にさびがあつた。さびとは、池を、山吹を、蛙の音を描きながら、しかもそれらの寫生の中に寫生された以上のものを感じしめることである。即ち餘情の感得である。して見れば芭蕉が山吹よりも古池を取つた意はおのづから明らかであらう。「古池や」といふ初五文字で、まづ青く淀んだ水をたたへた池が描かれ、同時にその池を包んだ物古りた靜けさの感じが浮んで来る。——初學的に屢々説かれる如く「古池に」でなく「古池や」と切

るので、ここに一の空白が生ずる。そしてその空白の間に餘情が感ぜられるのである。——さうしてその靜けさを破つて時々蛙が水に飛びこむ音が聞えて来る。支考も「蛙の水に落つる音しば／＼ならねば」と言つて居る。時たまに靜を擾す音が一層靜けさを感じさせると共に、その音がとだえて再び靜に歸つて行く餘情が含まれる。しかもそれが蛙の音である。そこに春の季節感が加はつて、餘情の中には晩春の重くけだるいやうな、しかし何處となく明るい靜寂感が味はれるのである。平淡の中に寓された至味とは、恐らくかうした鑑賞の境地をさすものであらう。だがそれは「一句の表面に現れたるだけの意義」ではないのである。

寫生は確かにあらゆる藝術の基盤である、俳句にしたところで寫生の基盤なくしては成立し得ない。特に初心者がまづ志すべきは自然を、人間を、自分の目で忠實に見ることである。けれどもそれが自然の、人間の寫生として表現されるかぎり、十七音で一體どれだけの描寫が出来るであらう。大きな畫面からほんの小さな一部分だけが切りとられる外はない。もとよりそれはそれで差支へない。千山萬水を描いた大幅に對して、一草一木を描いた小スケッチが必ずしも劣るものではない。俳句は俳句だけの限られた畫面で、最も鮮明な描寫をすることも出来る。けれども結局俳句に描かれる世界が、常に限られた一部分を出ることが出来ないとする

ば、小説や長篇詩に對して文藝としての優位はおろか、同位をも主張されないのであらう。俳句は所詮その程度の文藝にすぎないと言ふのならば止む。すでに芭蕉の俳諧が第一藝術の名に値ひすると認められるならば、やはり小説・戯曲・長篇詩等に對して、その第一級作品と少くとも同位の文藝たり得ることは證明されて居るわけである。而してさうした地位を占める爲に、俳句が独自の道として進むべき所が何處にあるか、それは古池の句の味解によつて知られるであらう。所詮寫生もしくは寫實は俳句の本道ではないのである、しかしこの道は寫生以上遙かに峻しいものにちがひない。

寫實精神

物が固有の形をもち、固有の色をもつといふ如き考は、もはや我々には信ぜられないであらう。デカルトのあの名高い密蠟の喩をまつまでもなく、燃えつきた一片の木の葉にせよ、物としてそれがなほ宇宙に存在することを、今は誰も疑ふものはあるまい。だが科學を知らない昔の人にも、あるいはもつと徹底した意味で、物が一切の感覺の外にある事は直感されてゐた。近代は物の存在を理性によつて追求しようとする。中世の人々はそれを神の名によつて信じた。一片の木の葉が枝に付き成長し、又枝を離れて枯死する。その間に感覺される木の葉のみが、決して木の葉の實體ではなかつたのである。しかし又さうした木の葉を知覺することなしに、どうして我々は木の葉を考へる事が出来るであらう。

藝術が生表現であるならば、寫生もしくは寫實はあらゆる藝術の根本でなければならぬ。しかし生の眞實とは一體何であらう。近代の科學によつても、中世の神の名に於ても、我々は感覺を信ずる事は出来ないのである。生はいのちであるといふこの言葉は成程ひびきが宜い。け

れどもそのいのちが藝術として表現される爲には、所詮何等か具象化されねばならないのではないか。その爲にやはり物は定着した姿で示されねばならない。しかも燃え去つたあとの煙にも、なほ我々は木の葉のいのちを信じ得るのである。藝術家が物を描く場合、彼が眞に生を寫さうとするならば恐らくかうした定着と不定着との矛盾に悩まないものはないであらう。繪畫はもとより物の形と色とを描かねばならぬ。随つて馬に見えない馬の繪、犬に見えない犬の繪はあり得ない。しかも東洋の畫人は常に形似を卑しむのである。さうして氣韻生動に畫法の第一を置く。ここに東洋藝術延いて日本藝術に於ける寫實精神の秘訣が潜んで居ると言はれる。しかし同時に寫實に於ける大きな危険もまたここにあると思はれる。

日本の文藝、わけても詩歌に於て餘情の美が最高とされて居ることは、更めて説くまでもない。餘情とは言はざるに聞き、描かざるに見る境地である。思ふにこれは寫生に於ける物の定着と不定着との矛盾を解決する爲に、おのづから求められたものであつたらう。それが卅一音乃至十七音といふ短小な詩形の制約から、我が和歌や俳諧に於て高度の藝術的洗煉を経るに至つたのである。餘情もまた必ずしも形似を求めない。むしろ形の具はらぬ所にこそ餘情は存するのである。言はば燃え去つた木の葉の煙に木の葉を見ようとするのが、幽玄でもありさびである。

もあつた。だから心敬や芭蕉が何よりも根本の精神としたものは、至上なるものへの絶対の信であつた。心敬が道心を重んじ芭蕉が造化隨順を説いたのは、まことに必然のことと言はねばならぬ。しかし繪に於て氣韻生動を最とする時と同じ危険が、またここにも明かに見られるのである。

近代の超克とは神を再び發見する事であらう。西歐の近代文化は人間の知性が結局神への信賴によらねばならぬことを、今痛切に感じつつあるのである。だがまだ近代が確立されて居ない日本では事情がちがふ。日本の神は長く中世のままで居た。幽玄やさびはなほ知性の洗禮を受けて居ないのである。寫實精神のきびしさは今こそ最も求められねばならぬ。南畫が文人の遊技に墮し、さびが風雅のマンネリズムに化したといふ事實が、氣韻生動や造化隨順を説く前に、もう一度正視し反省されなければ、たしかに我々は日本文藝の新しい展開を期し得ないであらう。けれどもそれは決して幽玄やさびを否定しようといふのではない。それらの理念で導かれた寫實精神が、物を感じたな形と色とに定着させないかほりに、却つて觀念的な形と色とに閉ちこめようとする危険を、今はつきりと認めたいのである。椿椿山から氣韻について問はれた華山が、生物の氣韻は筆墨運渲の間のみにあると答へたのは、味はふべき言葉と言はね

ばならぬ。藝術にとつて所詮表現はそのすべてであるから。

一度木の葉に對する知覺が有つて後、煙の中の水素や炭素が木の葉の延長であることを知性は知る。心敬の「朝ぐもり聞かぬ初音や時鳥」の境地は、やはり時鳥の初音を確かに聞いた後でなければ至り得ない。現實の生を窮めないで、何所に氣韻や餘情が求められよう、西歐に於ける近代藝術の精神は、人間の知性による飽くなき現實の探求にあつた。しかもこの探求の果に、神を望む事なしには、何の肯定もなし得ない事を、近代人はすでに氣づいて居るのである。ヨーロッパの新しい文藝が向ふところを我々は注視せねばならない。同時に日本詩歌に於ける寫實精神の傳統に、近代の確立と超克との同時要求を満たすべき契機を我々は發見し得ないであらうか。

俳句と藝

ある皮肉な批評家が言つた。この頃の日本の小説には思想ばかりがあつて文藝がないと。これは何を意味するのであらうか。事實は潤一郎の『細雪』にせよ荷風の『踊子』にせよ、なるほど驚くべき藝の冴えを見せては居るが、そこには思想がないと言はれるのではないか。だが批評家の意は恐らくかうであらう。日本のこの頃の小説家が、さうした日本文藝に於ける思想の貧困性ばかりを氣にして、何か尤もらしい倫理や當爲の問題さへ取扱へば、それで立派な小説になると考へて居る。そのむしろあまりに素樸な態度を嘲笑して居るのである。言ふまでもなく如何にすぐれた思想にせよ知性にせよ、そのままでは決して文藝にはなり得ない。文藝が哲學でも倫理學でも自然科学でもなく、文藝独自の立場をもつ爲の根本的なのがいつか忘れられようとして居る。少くともそれが輕視されたがる。さうした弊を指摘したものと解されるのである。

日本人はこの際和歌・俳句といさぎよく訣別せよとか、現代俳句は第二藝術にすぎないとか

いふ論も、やはり同じやうな文壇の傾向を反映して居ると見られる。いかにも人間の自覚には知性、思想、倫理、人は如何に生くべきか等々の裏づけがなければならぬ。さうしてそこから新しい近代の藝術が生れた。日本が近代的な民主政治の國として、また知性に富む文化人の國として再建される爲には、西歐近代の文藝の行き方を我々は當然學ばねばならないのである。ルネッサンスをもたなかつた日本の文藝は、この立ちおくれを取返す必死の努力が必要とされる。それだけに知性・思想を氣にしたがる小説家批評家たちの氣もちは十分に察せられもするし、また一般人がこの點に關心をもつことは誠に喜ばしい傾向と言はねばならない。その意味で和歌・俳句との訣別論乃至現代俳句を第二藝術とする論の如きも、我々の生活を近代化しようとする熱意の言葉として首肯される。けれどもその首肯はあくまでも限定づきであつて、無條件に肯定さるべきものでは決してない。

小説はその表現様式としてレアリテイを本質とするものである。それ故にこそ詩にかはつて小説が近代文藝の主位を占めるに至つたのであつた。そこには近代生活の種々相が最も鮮明にかつ精緻に寫され得るからである。とは言へ小説はあくまでも小説である。その主體たるものは決して思想や倫理や當爲そのものではない。それが小説として成立する爲には、必ず「藝」

がなければならぬ。作家が人間一般でなく作家としての修練は、専らこの「藝」の體得にある。その理はあらゆる藝術に於て全く同一である。樂天が五臓の神を破り、老杜が詩に瘠せたのも實にこの「藝」の爲であつた。さうしてゲーテやトルストイが如何にすぐれた思想家であつたにしても、彼等に「藝」の才能と修練とがなかつたならば、決して『ファウスト』も『戦争と平和』も殘されなかつたであらう。このあまりにも見易いそして素樸な道理が、思想性偏重の爲に忘れられた結果が、遂に現代俳句を第二藝術として排せねばならなくなつたのである。さきこの論の肯定があくまで條件づきの上での事だと言つたのは、即ちこの文藝として最も重要たるべき面の閑却がそこに在るからであつた。

俳句の「藝」はさびの體得にあつた。さびとは餘情の美である。だからそれは餘情ある生き方をする事によつて、初めて眞に體得する事が出来る。表現はわづかに十七音の範圍に限られて居る。この極度に短小な詩形に近代生活の表現が果して可能であるか。もしもそこにレアリテイを本質とする小説と同じものを求めるならば、それは當然不可能と言はねばならない。『戦争と平和』に描かれたものを、十七音詩にもまた求めようとする如きは、それこそ狂氣の沙汰といふべきであらう。けれども芭蕉の例へば「秋深き隣は何をする人ぞ」、「この秋は何

で年よる雲に鳥」等の如き句に、彼の生きた生が表現されて居ないと誰が言ひ得よう。ただ彼はそれを描寫しては居ない。そこに彼の生は寫象されて居るのでなく、むしろ象徴されて居るのである。俳句に於ける「藝」とはこのやうなものであつた。さうしてそれは日本人の生の様式一般が、十七音といふ極度の制約をもつ詩形に於て、極度に洗煉され昂揚された「藝」であつた。

現代俳句は第二藝術であるかも知れない。そのやうな批評がなされる事については、作家自ら深く反省せねばなるまい。けれども現代俳句は第一藝術たり得ないものではない。作家自身が近代的人間の自覺に生きるかぎり、彼等の觀點の中に知性も思想も潜んで居ない筈はない。ただそれが俳句として表現される時、もしそれが俳句として最高の表現であるならば、知性も思想も決して直接に描寫される事はないであらう。それは常に象徴的な姿で暗示されるに止まらねばならぬ。それ故に現代俳句が第一藝術でないといふならば、それは俳句の「藝」を無視するものである。もし又強ひて思想を十七音に盛り出さうとするならば、それは結局失敗に終る外はあるまい。更にまたさうした現實の人生に一切目を閉ぢて、花鳥諷詠のみに耽らうとする人はそれでもよからう。その時こそ彼等は第二藝術、第三藝術に甘んじて居るのだから。芭

蕉もすでに風雅に三等の別を立てて居る。しかし第一等の作家を期するものは、斷じて現代俳句を第二藝術で終らしめてはならないのである。

川柳の文藝性

川柳は一般に滑稽の文藝と考へられて居る。それは必ずしも誤であるとは言へないが、また必ずしも正しい見解だとする事も出来ない。成程川柳の多くが何等かの意味でをかしみを感じさせるものである事は、事實として確に認められる。けれども例へばよく人に知られた句で

百兩をほどけば人をしさらせる

果し状泣くなくと墨を摺り

印判の服紗で母は眼を拭ひ

南無女房乳を吞ませに化けて来い

俄替女母は涙で無名圓

の如きは、果してこれが滑稽だと言ひきられるであらうか。むしろそこには笑と相反した感情が味ははれるのである。また

長ばなし蜻蛉の止る槍の先

旅立は二度目のさらば笠でする

掃く先をやうくと立つ物思ひ

月へ投げ草へ捨てたる踊の手

のやうな類の句にしても、これをそのままをかしみを中心とした作ときめてしまふ譯には行かない。試みに『柳多留』のどの一篇でもとつて、かうした作を拾ひ上げて見たら、その數は決して少くないであらう。もとより全體に於けるその比率は小であらうが、假令少數にしても川柳として創作されたものの中に、このやうな作が存する事もまた事實であるとするれば、川柳を滑稽の文藝といふ概念の下に總括するのは不當だと言はねばならぬ。

川柳の本體は言ふまでもなく前句附である。さうして前句附はまた言ふまでもなく俳諧の一體である。前句附といふ事はすでに連歌にも存した。それは連歌の附合に於ける練習上の一段として行はれたものであつた。俳諧に於てもまた同じ目的で行はれたのであるが、後にはそれが必ずしも百韻五十韻といふ如き正式の俳諧に應用される事を期待するのではなく、單に二句の附合その事のみに興味を覺えて、これを専門として句作する人々をも見るに至つた。近

江・河内・大和等の田舎では、延寶頃からさうした前句附が盛んに行はれたといふが、それらの實作は傳はつて居ない。前句附のみを集めた専門の集として今日知られて居る最古のものは、元祿五年刊行の『咲や此花』である。爾來相ついでこの種の前句附集が刊行されて居るのを見れば、とにかく前句附がそれだけで言はば獨立した一の文藝として、一般に行はれるに至つたのは元祿初年以後の事であらう。而して當時普通の俳書が多く半紙本であり、稀に大本中本があるだけで、袖珍用の作法書以外には小本型のものがなかつたにも拘はらず、前句附集は大部分が小本型であつた。これは江戸時代の文藝作品が、その種類に應じてほぼ一定の本の型をもつて居た事實を思へば、決して偶然の事とは看過されないのである。即ち前句附集が小本の型式をとつたといふ事は、正式の俳諧に對して卑下の意もあつたであらうが、同時に前句附が俳諧とはおのづから別箇の立場をもつ事が自覺されて居た結果に外ならない。

元祿時代の前句附はしかしなほ普通の俳諧と多く異なるものではなかつた。その點者にして、例へば、大阪では來山・西鶴・園女等、江戸では其角・不角・調和・一品等、京都では如泉・驚水・我黒・晩山等の俳諧師たちで、特に前句附のみを専門とした人々ではない。それにしてもすでに『咲や此花』等の如き集が續々刊行され、かつそれらが一般の俳書と違つた小本

型であつたといふ事は、俳諧と前句附との間に何等かの異なつた文藝性があるべき事を、漠然とした程度でも認めて居たからであらう。第一に前句附は最初から二句の附合だけで終る事が豫想され、一巻として完備する爲の顧慮が必要とされなかつた。随つて前句に附くといふ事は勿論無視されなかつたけれども、それよりは附句一句としての巧拙がもつと重要視されるに至つた。元來連歌にせよ俳諧にせよ、五七五と七七との長短二句が連続する場合、その連続した形の上に鑑賞が行はれると同時に、五七五、七七の各句がまた獨立した一句としての鑑賞にたへるものでなければならぬ。そこが和歌の上の句と下の句との連続と異なる根本的な要件であつた。だから五七五又は七七の各句毎に一つの完了した意味と形とをもち、その一句づつが鑑賞されるといふ事は、すでに連歌から見られた特質であつた。ただ前句附にあつては、この一句の獨立性が最も強く主張されて、謂はゆる一句立を重んずる傾向が次第に加はつて行つたのである。その結果は遂に「よい日和なり／＼」、「嬉しかりけり／＼」等の如き、極めて單純な内容の前句が好んで選ばれるに至つた。即ちこれによつて附句に對する前句の制約を最小限度に止め、同時に附句に一句としての自由をなるべく多く與へようとするのである。——後の川柳に七七の形がなく、すべて五七五の形のみになつたのも、前句に短句をとつて附句によ

り多くを語らせようとした結果であつた。——その傾向は元禄末年から寶永、正徳頃にかけて漸く顯著となり、特に江戸の不角・調和、京都の雲鼓等の點になる前句附には、さうした類の言はば前句として有つても無くてもよいやうなものが多く、ここに前句附の附句が全く前句を離れて、獨立に鑑賞さるべき契機が孕まれたのである。

前句附の附句が單獨に鑑賞される傾向を助長したものは、周知の如く其角・沾徳一派の俳諧に於ける附句の高點を争ふ風であつた。「武玉川」等の謂はゆる高點附句集が續出するに至つたのは、この風潮の結果である事は言ふまでもない。しかしこのやうに俳諧一巻中から、特に一句として面白い附句だけを選び、しかもその前句を全く省いて一集とする事は、實は「武玉川」に始まつた事ではない。管見の範圍では淡々が享保十一年、高點の附句のみを集めて出した「春秋關」が、この種の句集としては最も古い。その後享保末年から元文・寶曆にかけて、上方の淡々系の俳書の中にはこの種の高點附句集が、少くとも二十種くらゐは見出される。ただしこのやうに前句を省いて附句だけを集中に掲げることは、夙く元禄十五年刊行の「三河小町」(白雪撰)にも見える。この書は勿論普通の俳書であるが、その中に芭蕉の「附肌はさるものにて、先づ面白き句は前聞かずとも、匂ひにおしはからるゝ也」といふ言葉を引き、さう

した附句だけを四十餘あげてある。即ちここに發句以外の句が、單に一句としてすでに鑑賞に供されて居るのである。しかしこれは最初から一句立を主として創作されたものではない。偶々一句だけ離して見ても、なほ面白いといふものを選び出したにすぎない。芭蕉も「附肌はさるものにて」と前句に附く味を重んずべきは勿論の事として言つて居るのである。然るに附句に高點を競ふ風が盛んとなるに及んでは、前句に附くといふ事はもはや第二義的な事になつた。附句への制約の最も少い前句を普通とした前句附集ですら、なほその前句を省くことをしなかつた時に、上方の淡々系の俳書に於て早くも附句のみの集を出したといふ事は、其角・沾徳・沾洲等の一派の俳諧が如何に一句立を重んずる傾向にあつたかを物語るものであらう。實際享保末年頃の後には江戸座と呼ばれる系統の俳書を見ると、それらの俳諧が前句との附味を殆ど無視して居る實狀が知られるのである。この傾向はひとり江戸座や淡々系のみには止まるのではなかつた。伊勢の麥林系の俳諧に於てもまた頻りに一句立が唱へられた。特に梅路を祖述した涼袋は、延享・寛延・寶曆の頃「いせのはなし」・「續三疋猿」・「戀百韻」・「續百戀集」・「戀種の梅」等に、盛んに一句立を宣傳して居る。例へば「三疋猿」に載する桐原の「一句立の辯」によれば、伊勢の一句立を以て附合の要とすべきものとして居り、涼袋一派の人々の實

作に徴しても、江戸座の俳諧に於ける附句の傾向と全く揆を一にして居る。しかし涼袋は一句立の例を示すにしても、なほ前句を必ず併せ掲げた。だから淡々が『春秋關』に全く前句を除いたといふのは、確に劃期的な試みであつたと言はねばならないが、しかもそれらの附句集はすべて普通の俳書と同じく半紙本型であつた。然るに寛延三年、その初篇を出した『武玉川』が、前句附集と同じく小本型をとつたといふ事は、やはり單獨に鑑賞される附句に何等かの特殊性を認めざるを得なかつたからだと考へられる。その意味で『武玉川』の出現は、『春秋關』の刊行以上に重大視されねばならないのである。

前句附や高點附句の集が普通の俳書と體裁を異にして刊行されたといふ事は、實は單に形式上の小問題として看過さるべきものではなかつた。これらの集が川柳の母胎である事は、すでに川柳史の常識である。さうすれば川柳の文藝性を考察するには、まづそれらの母胎に於ける作品の特性が何であるかを究めねばならぬ事は自明の理である。然るに前句附にせよ、高點附句にせよそれは本來俳諧の附句に外ならないとすれば、それらの作品の特性もまた俳諧の特性の中に求められねばならない。ただそれが通常正式の俳諧と異なる所は、作品がすべて附句のみであるといふ事である。しかもその附句は出来るかぎり前句からの制約を少くされたもので

あり、あるいは意識して前句の制約をあへて無視し又は輕視したものであつた。だから前句附並に高點附句集に於ける作品の特性は、結局俳諧の附句が本來持つ特性そのものであるべきと同時に、實は前句に附くといふ特性を最も多く失つたものでなければならぬ事になる。而して『咲や此花』や『武玉川』が特殊の體裁をとつて刊行された時、それらの作品が正式の俳諧に於ける附句に比して、さうした相違をもつ事をすでに人々は自覺して居たにちがひない。この自覺こそやがて後に川柳と呼ばれる独自の文藝へと、前句附を展開せしむべき重要な契機をなしたものであつた。それではそのやうに自覺された相違は、前句附や高點附句集の作品に如何なる特性となつて現はれたであらうか。又その特性は果して川柳を滑稽の文藝とする見解を肯定せしむべきものであつたらうか。

一般に俳諧と川柳とを區別すべき要件として、季の有無、切字の有無、及び一は自然を主とし一は人事を主とするといふ三箇條が數へられてゐる。例へば『日本文學大辭典』の「川柳」の項を見ても、やはりこの三點が川柳と俳諧の發句とを分つべき條件としてあげられてゐる。すでに川柳が本來俳諧の附句である以上、發句に必須の要件とされる季と切字とが別に問題とされない事は當然である。しかし川柳に季や切字があつてはならないといふのでは勿論ない。現に

例へば『古今前句集』(一名『柳多留拾遺』)には、春・夏・秋・冬の部立を設けてあり、又や・かな・けり等の切字を用ひた川柳も絶無ではないのである。俳諧の附句にも季は勿論あり、又稀には切字も用ゝられて居るのだから、これもまた當然なことである。もとより季と切字の有無が、大體に於て俳諧の發句と川柳との異なる點としては認められるであらう。けれどもそれが本來俳諧一卷の中に於ける發句と附句との形式上の差にすぎないとすれば、それは川柳の文藝的特性を考へる上には決して重要な問題では有り得ない。次に自然を主とし人事を主とするといふ相違は、一往重要な觀點とされるであらうが、これとても發句には必ず季を必要とするといふ形式から生じた差だとすれば、畢竟程度問題にすぎない。言ふまでもなく季題には人事に關するものも少くなく、又附句にも自然に關する季題は多く取入れられて居るのである。して見ると従來川柳の特性として常に數へられて居た三要件は、川柳の文藝性を考へる上には、少しもその根本問題の解決に資するものではなかつた。一體『咲や此花』や『武玉川』等に於て自覺された相違といふものは、決して季や切字の有無、自然・人事の輕重にはなかつた筈である。何となればそれは附句の形式から來る當然の事であり、それだけでは通常正式の附句との相違は別に考へられないからである。

前句附並に高點附句集に於ける作品の文藝性は何處に求めらるべきであるか。第一にはそれが俳諧の附句である以上、附句が本來附句としてもつ特性そのものについての着眼が必要とされるであらう。しかも同時に附句として前句に附くべき特性が失はれ若しくは弱められて居るところに、第二のもつと重要な觀點が要求されるであらう。第一の立場から言へば、一般に附句の作法として説かれる種々の附方がまづ考へられねばならぬが、前句附や高點附句がすでに前句からの制約を出来るだけ避けて居るものとすれば、實はこの點の考察は全く必要がないと言つて宜いのである。随つてこの立場からする考察の主眼は、専ら發句に對する平句の句作り置きかねばならぬ。發句と平句との別は古來種々に説かれて居るが、要するに發句が一卷の最初として長高く位有るやうに作られねばならぬのに對して、平句は軽く位も低いといふのが通則である。『三冊子』にも芭蕉の言葉として、發句の物・脇の物・第三の物・平句の物と、それ〴〵にその位を見知るべきことを説き、また「山里は萬歳おそし梅の花」を例にあげて、「山里は萬歳の遅といふばかりのひとへは平句の位なり。先師も發句は取合ものと知るべしと言ひ侍るよし」とも言つて居る。發句が取合物だといふのは、二物の配合から生ずる餘情の深さを尊ぶ謂ひである。即ち「山里は萬歳遅し」とだけでは、春も遅れる山里の風情は現は

されて居るにしても、所詮それだけの事である。そこへ「梅の花」を配することによつて言外に多くの餘情が味ははれるに至るであらう。それが發句の位であり、又芭蕉の謂はゆるさびである。勿論さうした餘情やさびはすべての句に存すべきものであるけれども、附句にあつては前句が即ち取合物となつて居るわけで、前句と附句との間に餘情は醸し出されるのである。だから附句一句としてはことさらに取合物を求め、發句と同様なさびを得ようとする必要はない。そこに平句の位がある。さうすると前句との附味に重きを置かなくなつた附句に於ては、却つて一句の中に餘情を求めるに至る可能性もあるわけであるが、實はそれでは發句に對する平句の特質を失ふ事になる。言はば發句と同じものになつてしまふのである。だから前句附や高點を争ふ附句の作者たちは、かうして平句の位をそのままに、しかも出来るだけ人の注意をひくやうに一句を仕立てようと努めるに至つた。その結果は句にさびを求めるかはりに、華やかさ、珍らしさを求めようとしたのである。次に第二の立場からする考察は、最も重要な觀點に立つものではあるが、その結論は極めて簡單である。即ちそれは要するに前句の制約からのがれて、一句立としての自由さを出来るだけ發揮しようとするのであるから、これまた警拔と新奇とを以て人の目を惹てしめようとするに至るのは自然の傾向であつた。かうして第一の立

場から見ても、第二の立場から見ても、結果は全く同一の所に歸するのである。

以上のやうな考察を経て見ると、前句附並に高點附句集に於ける作品が、正式の俳諧に於ける附句に比して、如何なる特性をもつに至るべきかはほぼ明らかであらう。即ちそれらの作品は、素材・用語・趣向等のすべてに奇警と目新しさを求め、努めて人の意表に出でつつしかも何人にも同感せしめるやうな句を最も喜ぶに至つた。もとよりそれも一往程度の差であるとは言へよう。すでに芭蕉の附句にも、

浮世の果はみな小町なり

高うなり低うなりたる酒の辭儀

等の如き、一句立として面白い句はいくらも見出され、またかの『三河小町』に前句を省いてあげられた附句にしても、

みんな信濃は秋名所なり

乞食を踏んで慙歉な禮

等、後の高點附句集中の句と殆ど選ぶ所がないものもある。しかしこれらの作はとにかく蕉風の謂はゆる句附についての顧慮が十分拂はれた上に、なほ一句立としてもまた見るべきものと

なつたので、最初から一句立の趣向を求めたのとは、創作態度が全く異なると言はねばならぬ。また前句附がなほ俳諧修業の一方方法であるとの趣旨が失はれなかつた間は、附味への顧慮がまづ第一になされた筈である。随つてそこに前句附としての特性を考へる必要も存しなかつたわけであるが、すでに『咲や此花』が刊行された頃には、漸く前句附の特異性についての自覚が生じたと見られるのであり、前句が簡單化された後にはもはや明らかに正式の俳諧の附句に對する特性が認められた。例へば元祿十四年に刊行された『替獨樂』に收められた

ぬらりくらりとく

團扇では思ふやうにはたたかれず

小うさんな事く

申子が籠つた宮の禰宜に似た

いやがうへなりく

金銀をただ遣るにさへ上手下手

せいて來るなりく

腰元の顔に口上がけつまつき

用に立ちけりく

おとがひは横鼻禪をかく片相手

等の作は、全く後の川柳と異なる所がなく、前句との關係はなほ存するにしても、これを省いたところで一句の鑑賞には殆ど關しないと言つて宜い。現に右の第一句の如きは、『柳多留』初篇に

團扇では憎らしい程たゝかれず

と變形して出て居るのである。これは『柳多留』作者の燒直しか偶然の暗合か分らないが、とにかく殆ど同じ句が前句なしで鑑賞に供されて居る事は、『替獨樂』當時の前句附がすでに正式の附句に對して明らかに特異性が認められる事を物語るものであらう。また一方享保末年頃の謂はゆる江戸座系統の俳諧に於ても、一句として奇警斬新を競ふ風は著しく現はれ、例へば當時の俳書から二三の例をあげると、

鶴の尻に毎度蛇くはは當感し

女のはける齒は横に減る

家中で家内の傘がよくかれる

膺の欲はよい日すくなし

倍氣する程には金を使はざる

番町は座頭に道を教へられ

【註】江戸の番町は迷路が多い事で有名であり、後の川柳にもその事が多く題材とされて居る。又番町には盲人の住宅地域があり、だから却つてその地の盲目から目明が道を教へられるとの作意。

等、右の如く全く前句を省いて掲げても、一句の面白さは十分に味ははれるのである。

川柳とは何であるか。狭義では柄井川柳の點になる前句附、即ち川柳點の略稱であるが、一般には前句を省いて、附句のみを獨立させた作品の總稱とされて居る。而してそれは明和二年に出た『柳多留』初篇に始まるとするのが普通であるが、この初篇に收められた作はもと寶曆七年に初めて出た川柳點の『萬句合』の中のものであるから、實は寶曆七年に始まるとせねばならぬわけである。更にまた實質的には元祿十四年の『替獨樂』時代までも溯り得、のみならず前句を省いた附句のみの集は、すでに述べた如く享保末年の淡々系俳書に夙く見られ、江戸では『武玉川』・『金砂子』・『眉斧日録』等の先蹤が存した。けれども前句附専門の集とし

て、前句を全く省いたのはやはり『柳多留』初篇を以て嚆矢とせねばならぬ。のみならず從來の前句附集や高點附句集の作に、すでに川柳的な特性を具へたものが多く見られたとは言へ、中には通常の俳諧の附句として見るべきものも少なくなかつた。然るに『柳多留』に至つてはすべての句に川柳的特性が極めて顯著に見られ、その編纂は門人吳陵軒木綿の手になつたのであるが、點者たる柄井川柳がさうした前句附の特異性に對して最も徹底した自覺をもつて居た事が知られるのである。だから川柳點の名が謂はゆる川柳文藝の總稱とされるに至つたのも、まことに當然の事と言はねばならぬ。さうして『柳多留』初篇以下にこそ、川柳文藝の特性は最も鮮明に見られるわけである。即ちこれまで前句附並に高點附句の特性として考察して來た所は、こゝに最も強化された形で現はれて居る筈である。それは確かにそのとほりだと言つて宜い。一句立として奇警斬新を喜ぶ傾向の如きは、一々明らかになつてこれを指摘し得るであらう。だが特性はそれだけではない。前に掲げた『替獨樂』の中の句にせよ、享保末年頃の俳諧に見える附句にせよ、それらが川柳的だとされる所には何等かのをかしみが感ぜられる事が、その著しい特色である事に氣づくであらう。『柳多留』の句に至つてこの特色は益々決定的となつて居る。しかも『柳多留』の題名には上に「誹風」二字が冠せられて居り、初篇の序文に

は「一句にて句意の判り易きを擧げて一帖となしぬ。就中當世俳風の餘情をむすべる秀吟等あれば、いもせ川柳樽と題す」とあり、第二篇には「當世の前句は俳諧の足代ともならんや」と言つて正式の俳諧一卷まで加へられてある。また第三篇の序文には「俳諧に等しき句體を畫拔」、第四篇の序文にも「川叟萬句合發し、めづらかなる言葉に當世の俳諧と等しき句の姿を云々」と言つて、しきりに前句附が俳諧の一體に外ならぬ事を強調して居るのである。當時の俳諧そのものが貞門・談林時代のそれと同じであるならば、それを母胎としたものが滑稽を主とするに至るべきは當然に考へられるが、前句附が盛んになつたのはすでに蕉風時代に入つてから後の事である。不角・調和・雲鼓等の徒は勿論蕉風と同じ道を歩いたのではないが、それにして彼等の俳諧とても決して滑稽を主としたものではなかつた。江戸座の俳諧もまた同様である。それでは川柳の特性として顯著に見られるに至つたこのをかしみは、一體如何にして生れて來たものであらうか。

笑は如何なる場合にも悲哀の感情を契機として生ずる事は無い。さうして悲哀感の対象への愛情をその根柢に於てもつ。自己に對する愛情、他人に對する憐憫、そこから悲しみは湧いて來るのである。前句附や點附句が附句本來の特性として、發句の如くさびに多くの顧慮を拂

ふ事がなくなつた事についてはすでに述べた。芭蕉に従へばさびは純一無私な觀照態度によつて初めて得られる。それは言ひかへると対象への最も深い愛情である。しかも去來をして「閑寂なる句を言ふにあらず」とことわらしめた如く、さびはいつか哀感を伴ふ閑寂味を言ふやうにさへ一般には解せられたのである。これはさうした対象への愛情が、心敬以來のさびの傳統から哀感へ誘はれる事が多かつたからであらう。もとより去來の言をまつまでもなく、さびは賑かな句にも華かな句にも存すべきものである。ただそのやうな句境にあつては、心敬の謂はゆる姿形の艶に捉はれ易く、眞のさびに徹する事が難かつた。だから芭蕉の形骸を追ふものは、只管閑寂味を得さうな素材のみに目をつけ、遂には不角の徒から「古池の一途」と謗られるに至つたのである。ともあれかうしてさびが多分に哀感に近いものとされた時、むしろその否定に向はうとした附句が、如何なる特性をもつに至るべきかは推して知られるであらう。即ちそこには閑寂と對蹠的な素材が好んで取上げられ、あはれさよりもをかしさを誘ふものもつと喜び迎へられるのが自然であつた。のみならず貞門・談林の俳諧に於けるをかしみは、もと通俗卑近な用語・素材が文藝の世界に登場したのによるのである。縁語言掛そのものはすでに和歌にも連歌にも用ひられた事で、それは決して滑稽の要素となるものではなかつた。ただ

さうした知巧が、通俗卑近な道具立から成つて居る所にかしさがあつたのである。つまり優雅端麗なるべき文藝に、粗野卑俗なものが用ひられるといふ事が、俳諧の滑稽を成す主因であつた。そしてその通俗が芭蕉のさびの觀照態度によつて、初めて滑稽から解放され止揚されたのである。だから前句附や高點の附句が寧ろさびを否定しようとした場合、俳諧の特性たる通俗卑近は再び通俗卑近のまゝの姿で現はれて來た。勿論今ではそれを知巧の遊戯として取扱ふ事は無かつたけれども、卑俗が卑俗である故のをかしみはおのづから加はつて來たのである。

前句附並に高點附句が一句立の面白みを主とした結果、用語・素材・趣向等に奇警と斬新とを求めつゝ、同時に何人の共感をも得ようとする傾向を生じた事については嚮に述べた。こゝにそれらの作品に通じた一の大衆性が見られる。この大衆性は必然に通俗を通俗のまゝに示さうとする。それどころか通俗をもつと誇張しようとする。加ふるに寶曆・明和から安永・天明頃にかけての所謂中興時代の俳壇は、關更・樗良・蓼太等の如く平明卑近の調を唱へたものもあるけれども、一般に「芭蕉へ復れ」の標語は素材の卑近から高雅へと趨らしめた。俳風革新に最も鮮明な旗幟を掲げた麥水の「俗談平話を正す」といふ主張の如きは、俳諧の通俗性をむしろ否定するやうな方向へさへ動いた。蕪村・曉臺・白雉等にせよ、彼等が新しく開拓

した境地にはもとより多くの新鮮味が齎されたが、俳諧本來の特質たる通俗性は甚だしく弱められたと言はねばならぬ。このやうな俳壇の風潮の中にあつて、前句附が却つて通俗性を強化しようとする傾向は益々甚しく見られた。川柳が人事を主とすると言はれるのも、自然よりも人事の方にもつとはつきりした通俗性が捉へ易いからである。のみならず一句立の奇警を喜ぶ上から、好んで人事に素材を求める事は、江戸座の高點附句には夙くから著しく見られた事であつた。かうして前句附では通俗の人事が最も主要な題材として取上げられ、しかもそれらの通俗はもはやさびの美へと志向される事なく、通俗のまゝの姿で示されたのである。當時の正式な俳諧の附句に對する前句附の特性は、このやうにしてもはや十分に顯著なものとなり、同時にその特性の中をかしみが感ぜらるべき契機もまたはつきりとして來たのである。

前句附に俳諧の通俗卑近性が強化され、こゝにをかしみを生ずべき契機が存した事は、以上の考察によつて明らかであらう。しかし一句立としての奇警を求める好尚は、單に通俗の人事を題材とするのみでは充たされないのである。そこでさうした素材の取扱方に新奇な工夫が要求される。もとよりそれは何人の共感をも得べき大衆性に基礎をおかねばならないが、しかも努めて人の意表に出ることが奇警を得るには效果的であらう。こゝにまた謂はゆるうがちが川

柳の特性を成すべき契機が存した。うがちとは言ふまでもなく世態の裏面を深く發き、人情の機軸を巧に捉へることである。それはひとり川柳の特性として見られるのみならず、江戸後期の洒落本・黄表紙等の特質を成す共通の一要素であつた。うがちが何故に江戸後期文藝の特質の一となつたか。それについては別に論じた事もあり、こゝに詳述する煩を避けるが、それは要するに極めて整備した封建機構の枠の中にはめられた民衆たちにとつて、言はば唯一の安全瓣的な息抜として喜ばれたのであつた。うがちが若し言葉通りに世態人情の眞を深く穿ち現はすものであつたならば、それこそ文藝の最も本質的な要素たるべきである。ところが黄表紙や洒落本のうがちといふのは、本來消極的なものであつただけに、現實の眞の姿を徹底的に描き出さうとする迫力と熱意に乏しかつた。さうして現實相を深く剔抉する事から、嚴肅な人生批判や自己反省に向ふといふ如き態度よりは、軽く世相の矛盾を衝き、巧に人間の弱點を發いて、そこに觀察の機軸を誇るといふ程度に止まるものが多かつた。それは當時の作者たちに、必ずしも世相人心の眞をまじめに語らうとする熱意が全くなかつたからではない。實は封建機構の重壓から餘儀なくされたと認むべき點が多いのであるが、ともあれ江戸民衆に喜ばれたうがちとはこのやうな性質のものであつた。それが前句附に於ける一句立としての奇警を得る

爲に、素材の取扱方として最も恰好な態度とされた事は言ふまでもない。すでに元祿末年頃からの前句附や江戸座の高點附句には、さうしたうがちと言ふべき見方から生れた句が少くなかつたのである。それが江戸後期文藝に於ける一般的な特性と相俟つて、前句附の作者たちにとつて何よりの喜ぶべき武器とされるに至つた。

うがちが前句附の作に喜び迎へられた事は、やがて又こゝに滑稽味を多分に孕むべき素地を與へたものであつた。うがちがすでに嚴肅な人間批判に向はなかつた場合、ただことさらに機智的な觀察を誇るに止まり、また世相の矛盾も人心の弱點も、それがさびの觀照態度の中に入つて來ないかぎり、深い愛情によつて捉へられる事がないから、すべては理知の目で見られたまゝに示されるであらう。純粹に理知の前で裁かれた矛盾や弱點は何であらう。笑をよび起す外の何物でもないのである。

向ふから硯を遣ふかゝり人

先生と呼んで灰吹捨てさせる

御勝手はみな湯命に及んで居

等、人はさうした食客や不如意な勝手に同情するよりは、まづ笑を催すのである。のみならず

うがちが正面から社會批判に立ち向ふ事が出来なかつた結果は、努めて笑の中に少しでも批判的になる事から生ずる緊張を弛めようとした。矛盾や弱點が屢々誇張擴大して示されたのも、批判的效果を大きくする爲ではなくて、實は却つてこれによつてを、かしまを増さうとするのであつた。信濃者が常に大食漢として取扱はれ、相模生れの下女がいつも淫奔者と見られて居る如きも、結局うがちの誇大化によつてそれらの人物を笑の對象としようとするのである。だから又穿ちの對象とされるものは強者よりも弱者が常で、下女や居候等が好んで嘲笑の的とされ、武士はいはゆる淺黃裏、新五左衛門の勤番侍程度がいつも好題目とされる。又史上の人物や事件が好んで川柳子に取上げられて居るが、それは古典的貴族的等々の人物や事件が通俗化されるといふ事だけで、すでに笑の條件を充たして居る事は言ふまでもない。しかもその上にはやはり誇張によつて一層滑稽化する事を忘れて居ないのである。だから常世の馬、頼政の鶴、頼朝の頭、楠の泣男等がいつもきまつた題材として選ばれる。そこにはかつて談林の俳諧や浮世草子で、業平・小町を當代の遊冶郎や遊女の如く取扱つた現實化とはちがつて、もつと誇張されたを、かしまが意識されて居るのである。

諷刺もまた川柳に於ける一の特性として見られて居る。けれどもこれまで説き來つた所によれば、それが前句附本來の特性とすべきものでない事は明らかである。それは畢竟うがちに附随しておのづからに生れた第二義的の特性にすぎなかつた。即ち世態の裏面や人情の弱點を發くことには、そこに假令現實の真相を深く描き出さうとする熱意が乏しかつたとしても、それが眞實に觸れるかぎりやはり何等かの反省をさせずには居なかつた。特に政治・財政等の社會事相に正面からの批判を加へ難かつた時代に、消極的微温的ながらも、このやうなうがちによる諷刺の社會的意義は相當大きく認められねばならぬ。それは黄表紙や洒落本に於けるうがちに於てもまた同様であつた。その意味で川柳も黄表紙も、確かに諷刺文藝としての一面を具へて居ると言つて宜い。けれどもすでに穿ちが出来るだけ笑と結びつかうとした結果は、前にも述べた如く或は誇張した描寫となり、或は特に對象を一定の視野において見ようとするに至つた。即ち信濃者といへば大食漢、相模下女といへば淫奔女といふ特定の視野にこれを置き、かつ誇大した姿で描き出さうとするのである。だから成程川柳子の眼は、例へば持參金・伊勢屋・朝歸り・團はれ・地紙賣・よし町・踊子・神樂堂・江戸家老・中條・淺黃裏等々市井百般の事相に向つて自由奔放にはたらかされては居るが、さうして又實際それらの事相の眞をよく穿つては居るが、いつか彼等の視線は常に一定の方向に限られてしまふのである。例へば持參金と

いへば言はば醜い嫁の代名詞であり、かつさうした嫁を呼び迎へるのは、多く金に困つた窮餘の策に出るといふのが、實際の世相として屢々見られた事であらう。而してそのやうな世態の内幕を、すかさず發き出す所に川柳のうがちがあつたわけである。しかもその穿ちの限はいつも嫁のあばた面・びつこを聯想させ、鞆の背に腹はかへられない窮迫を暗示する如き視角にのみ向けられて居るのである。さうした見方が次第に固定化して行くと、嫁の不器量も鞆の貧乏ももと／＼持參金をめぐる現實の姿であつた筈なのが、いつか故らに作られた觀念の如くなり、もはや現實に對する諷刺としての力を持たなくなる。のみならず穿ちがこのやうに觀念化し固定化するに至ると、今度は世相人心へ直接眼を向けるかはりに、單にある事相の知的解釋によつて興味を求めようとする傾を生じた。例へば

三圍の雨は小町を十四引き

芭蕉は飛込み道風は飛上り

等の如き句が喜ばれるのである。化政期以後の川柳にこの種の作が如何に多いかは、當時の『柳多留』の一二を見ればすぐ分るであらう。かうなると勿論穿ちに附隨する諷刺性などは全く失はれ、又滑稽としても言はば貞門・談林の俳諧に於ける知巧的をかしみとその本質を同じ

くするもので、文藝としての意義は殆ど見られないのである。全く理知の遊戯に外ならない。だから嘗て柳壇の先輩はこれらの作を狂句と呼んで本筋の川柳から分たうとさへしたのであつた。

川柳が滑稽の文藝であり、諷刺であるとされる所以について、今一往の考察を試みた。而してその滑稽性・諷刺性が川柳本來の特性とすべきものでなくして、むしろその本來の特性に附隨して生れたものである事を明かにした。即ち川柳の文藝的特性は、結局一句立の附句たる所に求めらるべきものであつたのである。それでは今後の川柳の歩むべき道は、やはり一句立の附句としての特性の充實を目標とすべきものであらうか。それは川柳の歴史的傳統の立場から言へば、然りと云はねばならないであらう。特に今日俳諧が殆ど發句の作のみに限られ、連句の創作が一般に行はれて居ない場合、ここに附句的特色を發揮する餘地は多いとも言へる。しかし附隨的な發生にせよ、すでに滑稽と諷刺とが川柳の重要な一面をなして居る以上、これを更に眞の意味で強化する事は、俳句に對する川柳の特異性を確立する上にも、極めて重要な事と言はねばならぬ。芭蕉の輕みの理念の中には俳諧の通俗性に對する再認識を要請する意味が含まつて居た。安永・天明期に於ける俳諧の動きを見ると、さうした芭蕉の要請は却つて前句

附や高點附句に於て強く主張された。例へば『柳籠裏』三篇の序文には「おほよそ玉だれの内の事よりして淺妻の閨の底道はたいて言ひもてゆくこの道の自由、淺黄とばかりに野暮をきかせ、櫻と柳とばかりにて青樓とさとの、其餘あげて數へがたし」と言つて居る如きは、さながら『虚栗』の跋文に芭蕉が俳諧の通俗性と自由性とを主張したのと揆を一にして居る。又『一枝筌』の序文に「流行の中より流行して直に今様朗詠なり」と言つて居るのも、附句の新しい特性が流行中の流行として考へられたのである。今後の川柳もまた當然このやうな通俗性の擴充強化を、その任としなければならぬであらう。けれどもそれはあくまでも芭蕉の輕みの精神に即して行はねばならぬ。その意味でやはり川柳が俳諧の附句たるべき本來性への反省は、いつまでも失はれてはならないのである。さうして通俗のまゝ投げ出されるにしても、それが深い愛情によつても、生きた社會と人間との姿がをかしみの中に描き出されるにしても、それが深い愛情によつて包攝された時、滑稽もまた單なる笑に止まらず、諷刺にも一層の眞劍味を増すに至るであらう。ここに川柳の特性は深さと複雑味とを加へ、より高度の文藝性が發揮し得られる事を信ずるのである。

一つの對話

蝶はけだるく舞つて居る。風はあるが殆ど感ぜられない。晩春の日はなま暖く照つて居た。すべてが靜かな眞晝である。その靜かな中を涼々と流れる水の音だけが、あたりを揺がすやうに聞える。川の縁には春の終を精一杯に飾らうと山吹が咲いて居る。その花片が折々散つては流れて行く。

そこへ何處からやつて來たのか、宗匠頭巾に十徳姿の瘦せた小柄な男が現はれた。まだそれ程の年とも思はれないのに、手には長い杖を持つて居る。そしてゆつくりと歩きながら獨言を言ふ。

「ほほう、こゝはわしがいつか吉野の西河で見た景色とそつくりぢや。さうさう、あの時はほろ／＼と山吹散るか瀧の音」とよんだのだつたなあ」

感慨深げにさう呟くと、また

「ほろほろと山吹散るか瀧の音」

と低く口ずさみながら、両手を杖の上にもたせながら、じつと花の散るのをながめて居る。
見るとこれもいつの間に出て来たのか、今度は古風な洋服を着こんた背の高い男が、十徳姿のうしろに佇んだ。

「もしもし、君はあの古池の蛙で名高いミスターオキナではありませんか。君の名はわたしもちよよい聞いて居ましたよ。わたしはニュートンです。」

さういつて手をさしのべた。オキナと呼ばれた男は、片手を杖から放してニュートンの手を握りながら、

「ああ、あなたがあの林檎の落ちたので……」

と言ひかけるのを、ニュートンはもう一方の手で制して、

「いやいや、あれは何か外の話をわたしの事にくつつけた宜い加減の出たらめです。お互ひ名高くなると、いろんな傳説といふやつが出来るもんでしてね。まあそんな事はどうでも宜い、とにかく引力の法則はわたしが発見したにちがひありません。ところで君のホツクとか言ふものですがね。それはどうも理窟にあひませんよ。成程水の音は空気を振動させる。それが花瓣にある運動を興へる。けれども散るのはやつぱり地球の引力作用ですよ。だから私なら引

力に山吹散るか水の音と、かう作りますね。」と言ふのである。するとオキナは

「そりやさうです。しかしわたしの方にも一寸した引力の法則があるのです。」

と靜かに答へる。ニュートンは驚いて、

「ええ君にも。そ、そりやどんな法則です。」

とつめ寄つた。オキナは笑ひながら

「なあにわたしの引力は物と物との間だけでなく、物と心、又心と心との間にも存在するといふだけの事です。だからね、水の音が直接山吹の花片を引きつけた所で差支ないわけです。第一あの秋波といふやつですね。あれは勿論物質ではありませんが、それに大の男が引寄せられるのは何の不思議もない事ぢやありませんか。」

と言ふ。ニュートンも笑つて、

「こりや参つた。いや戯談でなく、物理学もこの頃大分變りましたからね。相對性原理なんていふむつかしい理窟が出て、もうわたしの力学なんか古典力学といふ名になつてしまひましたよ。そこで質量といふものについての考へ方もすっかり變つた。わたしの頃だとある物質に熱を興へようが、又熱を奪はうが、その質量は不變だと考へたのですが、今ぢやちがひます。」

例へばここに一億噸の鐵があるとしませぬ、その鐵の温度を攝氏十度高めるだけ熱すると、五瓦だけ重くなることかわかつて来たのです。つまりそれだけの熱のエネルギーが五瓦の質量に當るといふわけです。だから秋波もエネルギーの一つですから、物理的に引力が認められる事にもなりますよ。ハツハツハ

と愉快さうに言つた。オキナは案外眞面目な顔で、

「はあさうですかね。ところでわたしの連句といふやつですね。御承知かしらないが、あれが又實は引力の法則で出来上つて居るのです。それに遠心力が加はる。言はば天體物理學ですかな、まづ連句は一句の獨立性といふ事が要求される。これがつまり遠心力といふところですね。ところが同時にその句は前句に十分附いたものでなければならぬ。この附くといふのはまづ前句の情趣の中に次の句を呼び寄せるだけの引力が具はる。次の附句は、又その引力に順應すべき情趣をもつたものとなる。そこで附くのですが、同時に自體の獨立性による遠心力がはたらいて、二句は不即不離の間に微妙な均衡を保つて行くのです。しかもこの二句はその生命の中核に於て、絶えず合一しようとして働きて居る。この引力をわたしは句だとか響だとか言つて、分り易く教へたのですがね。それでも中々どうも分つてくれません。これから

一つわたしの弟子たちも、あなたの物理學の講義でも聞かせることにしませう。それにあの愛といふ代物がまたこれ引力作用ですな。連句に於ける引力の法則といふのが、實をいふと愛の現象として解釋されるのでしてね。すべて附句といふものは前句に對する愛がなくては成立しません。その愛は又前句の愛によつて現はれて來るのです。自分の句だけ立派にしようといふのではいけない。附句自體が立派だといふ事は、同時に前句を十分に美しくしようとする事ではないけません。それでお互に引合ふのです。大體愛の現象などといふものは……」

と講義口調でまくし立てると、ニュートンはその言葉を途中から引取つて、

「分りました分りました。大體愛の現象などといふものは、哲學だの倫理學だので論ずべきものでなくつて、すべからず物理學の領域に移すべきだといふのでせう。愛の没我性、愛の合一性、そんなのもちやんと引力の法則で説明して見せますよ、實はね、ミスターオキナ、失禮だがわたしは又俳諧師だの風雅人だのといふ連衆は、論理を超越した所ではかり話して居るのかと思つて居たら、こりや中々どうして見そこなひましたよ。」

と感心した顔をした。オキナは相變らず兩手を杖の上に乗せたまま、

「そりやニュートン君、引力の法則だつて、もしかしたらわたしの方が先に發見した事にな

るかも知れませんが。ハツハ」
と負けずに應ずる。そしてまた続けるのだ。

「實はわたしも昔はね、弟子の去來あたりには以心傳心だの冷暖自知だのと言つて、一切科學的説明などしなかつたものです。それで又結構納得して居たものですが、この頃はともそれで通用しなくなりましたね。うっかり黙つて居ると、あれは近世に於て、中世的なものを支持した最後の傳統主義者だの、ひどいことになるかと反動的だとやら言ひ居りますわい。まあ一々言譯などしなくても宜いが、さびだのしをりだの餘情だの匂だの、ごいつをやつぱり合理的に説いてやらんといけませんのでね。」

ニュートンは大きくうなづいて言つた。

「左様々々。そのかはり又物理學の方では電子だの量子だのといふ學問が進んで来て、こいつが今ちやもう形而上的な領域で取扱はれて居ます。今に物理學者が悟りすまして、あべこべに以心傳心冷暖自知などと言ひ出しますよ。いや實はわたしも今隻手の聲を音響學の方から研究して居りますのちや。」

オキナも興が乗つたと見えて、

「そりや面白い。是非その理論が聞きたいものですな。さういへば實はわたしもさびだのしをりだのの理論を、一つ量子論で行かうと考へて居るのですがね。これはニュートン君、あなたの前だが少々物理學者のお株を奪つたといふ所ですよ。御承知のやうに、この頃物質粒子の持つ粒子と波動との二重性がいろいろ問題になつて居るやうですが、わたしの方では、さびもしをりも表現の二重性といふ法則で理論づけられますのちや。も少し大きく日本文藝の餘情美といふ問題を、これで見ごととに解決つて見ようと考へて居る最中です。一寸した試論はこの間ある雑誌に發表しましたがね。」

とひどく得意になつた。これにはニュートンも少々呆氣にとられた形だつたが、でも愉快さうにすぐばつを合せた。

「こりや愈々面白い。ぜひ一つ大成を祈りますよ。ところであなたの風雅の細みといふやつですね。あれも物に對して心が細く凝集するとかいふんだから、引力で説明つきませんか。」

オキナは一寸首を傾けて、

「左様、あれは少し趣がちがひますかな。松の事は松に習へ、竹の事は竹に習へで、やはり對象に對する愛の合一ですからそれでも宜いが、細みとは相手の生命がその細い心を通じて流

れ込んで来る心もちが強いですね。」

さういふと

「ぢやそいつは毛細管現象で説明しますかね。」

ニュートンはニュートンらしい事を言つて、また愉快さうに笑つた。

ふと気がつくると二人の姿はもういつの間にか見えなくなつて居た。しかし水は相變らず滌々と音を立てて流れ、蝶は暖い日を浴びてゆるやかに飛んで居る。そして山吹の花はほろほろほろほると、いつまでも散りつづけて居た。

唐大和上東征傳

招提寺鑑眞和尚來朝の時、船中七十餘度の難をしのぎ給ひ、御

目のうち鹽風吹入りて、終に御目盲ひさせ給ふ尊像を拜して、

若葉して御目の零拭はばや

——笈の小文

杜國と共に吉野の花を見た芭蕉が、高野山から和歌浦を経て奈良に入つたのは、貞享五年四月八日の頃であつた。そこで偶々出會つた郷里の人々と別れ、門人千里の居村である竹之内村へ向つた。その後芭蕉が猿雖に送つた手紙によると、奈良をたつてからの動靜が詳しく知られるが、唐招提寺に詣でた事については報じてない。しかし布留の社を拜したり、耳無山の東に泊つて「宿かる頃の藤の花」と吟じたりして、「十二日竹の内いまが茅舎に入」とあるから、「若葉して」の句をよんだのは、恐らく四月九日、十日の頃であつたらうか。どうしたゆかりで芭蕉は唐招提寺を訪ねたのか、これまた知るべき資料はない。和尚の尊像が拜されるのは、

五月六日の開山忌にかざられて居る。その他の日に許されたといふのは芭蕉の爲にさうした特別な取扱をしてくれる人が寺内に居たのであらう。私は『笈の小文』をよむ度に、開帳などの折といふでもないのに、芭蕉がわざ／＼和尚の尊像を拜しに出かけた事について、何かわけがありさうに思はれてならないのであつた。

芭蕉は「船中七十餘度の難」と言つて居る。この事實を芭蕉は何から學んだのであらう。鑑眞和尚の事について語り傳へたものは多い。例へば和尚が今を時めく惠美大臣の女を相して、千人の男にあふだらうと言つたが、果して父が討たれた日、味方の軍士千人が悉くこの女を犯したといふ話や、又和尚が戒壇院を造立する時、那蘭陀寺の戒壇の土の味にひとしい地味の場所を求めゝ爲、自ら土を嘗めて佛法相應の地を卜したといふ話、『水鏡』や『源平盛衰記』などに傳へられた話をも、芭蕉は知つて居たかも知れない。だが鑑眞和尚の事と言へば、誰しもさづ考へるのは『唐大和上東征傳』のことである。ところが七十餘度の難といふやうな事實は、この書にも全く見えないのである。すると芭蕉は何によつてかう言つたのであらう。これもまた長い間私の疑問になつて居た。けれども心靜かに紀行の本文をよむと、その冒頭にはあの名高い「西行の和歌に於ける、宗祇の連歌に於ける、云々」といふ芭蕉の風雅觀の根本精神が

述べられて居る。そして和尚の事を記したすぐ前には、西行・證空の故事から旅に求むべき風雅の誠について語つて居るのである。それから紀行には省かれて居るが、芭蕉は竹之内村で孝女いまを訪ねて、萬菊丸の布子の價を彼女に贈つた。そして後に京都で今女の事を雲竹に語つたので、雲竹はそれを特に記し止めておいた。これらの事は猿轡への手紙の中にも芭蕉自ら報じて居り、又雲竹が今女の畫像の上に芭蕉から聞いた話を記した事は、『近世奇人傳』によつて汎く知られて居る。かうして當時の芭蕉の心の動きを察すると、彼が偶々開帳に際したといふでもないのに、わざ／＼鑑眞和尚の尊像を拜しに出かけ、そしてあの若葉の吟があつた所にも、よく分る氣がするのである。

芭蕉が『笈の小文』の旅に上つた頃、彼は俳諧の根本義についてすでに十分の自覺を得、又その實踐の上にもひそかに自信を抱いて居た。けれども今思ひ定めた一筋の道は、何處を果てともなく遙かに遠くつゞいて居る。のみならずその道は決して坦々たるものとは豫想されなかつた。貞享四年の冬のこの旅に出立した時も、「旅人と我が名呼ばれん」と心はをどりながらも、風雅の旅路が現實の旅以上にいかばかり苦難が多かるべきかを思へば、新たに不退轉の決意を固めずには居れなかつたのである。天龍川で船夫の無禮を忍んだ西行、馬士への怒を恥ぢ

て逃げた證空、さうした古人の行ひが今さら尊く思はれた。さうしてそれは行脚抖擻の旅の上のみの事ではない。一筋の風雅の道を辿らうとする彼にとつて、この心がけは又無くてはならないものであつた。そのやうな感激と決意の中に旅をつづけて居た芭蕉が、幾多の苦難に遇つて遂に初志を翻さず、遠く異域に戒律の教を傳へた鑑真和尚の事を聞き知つて、傳手を求めても、その尊像を拜しようとした心の動きが察せられるのである。竹之内村では今女の孝心に感じたのも、その孝行がただ一通りの事ではなかつたからである。今女は父に仕へる爲に自分の年が老いるのを願みず、終生を寡婦で送る事に甘んじた。それは普通の子女の堪へ得ない事であつたらう。父が病中鰻を求めたけれども、山中のこととてこれを得るすがなかつたのに、一夜瓶の中に音があつて鰻が躍つて居たといふ話も、芭蕉はそのまゝに信じて、「うなぎ汲入れたる水瓶もいまだ残りて」と報じ、「實のかくれぬものを見ては身の罪かぞへられて」と自らの心に鞭つて居る。

過海大師の『東征傳』は芭蕉の頃まだ世に汎くされては居なかつた。寶曆十二年に初めて劇に附せられた板本すら、東征の二字が幕府の忌諱に觸れて刊行を禁壓された。だから芭蕉は恐らくその内容を直接知ることはなかつたであらう。けれども和尚が幾度か渡海の難と闘つた

事實は、もとより知つて居たにちがひない。さればこそ唐招提寺に詣でる志も發したのである。そして特別に和尚の尊像を拜することが出来たとすれば、寺寶として傳はるあの繪卷をも一覽を許されたのではなかつたらうか。鎌倉期になつた稚拙な畫風ながらも、和尚の渡海のみがさまざまに描かれて居るのを見て、どういふ思ひを抱いたであらう。南海漂流中に船中の飲用水が盡きて、人々が渴になやんで居る時沛然として降り來る大雨、白魚の導きによつて岸頭に上り、甘美な池水に飽滿する喜び、諸州を巡禮する和尚を迎へた人々の渴仰、遂に日本の地に着船して筑紫太宰府に一行が入るさま、それらの畫面はかなり印象深く芭蕉の目に映つたにちがひない。又この繪卷を芭蕉がまのあたり見る事が出来なかつたにしても、寺僧は恐らくそれについて語ることを忘れなかつたであらう。繪卷にはもとより『東征傳』のやうな詳しい詞はない。けれども漂流中の危難や、榮叔・祥彦の二弟子を失つた悲しみなどについて記した數行の文句も、感激をもつてよむ人の心を動かす事は大きい。七十餘度といふのはその折寺僧の言葉を、ふと聞きちがへたであらうか。しかしこの聞きちがへか思ひ誤まりかは、當時前途に多くの苦難を豫想して居た芭蕉にとつて、むしろ當然であつたとさへ解釋される。

芭蕉にそれ程の感銘を興へたと思はれる和尙の行實について、私はやはり深い關心をもたずには居れなかつた。これまですでに幾度か『東征傳』を繕いて居る。そしてその度に遠い東方の國へ戒律の教を傳へる爲に、いかなる迫害と危難とにも堪へて來た鑑眞和尙の不屈不撓の勇猛心は、私の挫折し易い心を勵ましてくれた。けれどもそれはただ和尙の忍苦に感じたのでは、ない。思へば和尙が日本の留學僧榮叡・普照の乞によつて、渡海の志を決したのは實に五十五歳の時であつた。それから和尙が天平勝寶六年二月四日奈良の都に入るまでには、滿十一年を費して居る。その時和尙はもう六十七歳であつた。この年齢でこのやうな志を發すのは、もとより名利の念などで出来る事ではないのである。和尙の初一念を終まで強く支へたものは、ただ自ら修めた戒法の力によつて、日本國の衆生を濟みたいといふ深い愛情のみであつた。唐の玄宗天寶元年十月のことである。折から揚州大明寺にあつて律を講じて居た和尙の許に、日本の僧榮叡と普照の二人が訪ねて來た。二人の來意は佛法東流して日本國に至る。その法有りといへども傳法の人なし。だから大和上東遊して化を興し給へといふのであつた。和尙はこれを聞いて、日本が佛法興隆有縁の國なることを深く思ひ、「今我が同法の衆中で誰かこの遠請に應じて、日本國に赴いて法を傳へるものがあるか」と、受講の衆僧に尋ねて見た。しかし一座

は默然として一人の答へるものもない。やゝ久しくして祥彦といふ一僧が進み出て、「かの國は甚だ遠く、滄海淼漫として百に一も至る事がむづかしい。進修未だ備はらず、道果未だ烈しない僧たちは、再び受け難い人身たる事を思ふが故に、誰も答へる者がないのである」と辯明した。すると和尙は靜かに、しかし決然たる聲で言つた。「成程渡海には生命を賭しなければならぬ。けれどもこれは法の爲である。何ぞ生命を惜むべきであらう。誰も行く人がないのなら、私自身が行くだけだ」と。和尙の言葉を聞くと、祥彦は「では私もお供致ませう」とすぐに應じた。この師弟の決意にはげまされて、廿一人の僧たちが心を同じくして和尙に隨ひたいと願つた。大和上の過海渡東の決意はかうして成つたのであつた。

和尙は直ぐに出發の準備をした。船を造り糧を備へて居る間に、これを海賊を企てる爲だと密告する者があつた爲に、官は驚いて一行を抑留し、日本の留學僧榮叡・普照等は五ヶ月も獄に投ぜられて居た。後ちその謬告である事は明らかにされたが、當時近海には海賊が盛んに出没して居たので、官は和尙の渡海を止めさせ、折角造つた船は沒收されてしまつた。しかし和尙は固よりそんな事で思ひ止まりはしなかつた。師を請ひ得ずして空しく還らねばならぬのを歎いて居た榮叡と普照に向つて、「心配するな。方便を求めて必ず本願を遂げよう」と誓つ

た。そして再び準備を始めた。「東征傳」にはその時船に積み込んだ品物の數々を詳しく記して居る。經文・佛具・法衣等はもとよりであるが、芥脂・紅綠米・甜豉・牛蘇等の珍しい食品・甲香・甘松香・麝香・沈香・薰陸香等の夥しい香類、それらの品目は當時の文化史の一面を語る好資料であらうが、とにかくさうした十分の支度をし、百八十五人の人々を載せて出帆した船は、揚子江口で惡風の爲に難破してしまつた。天寶二年十二月の事である。折からの寒さに人々の辛苦は甚しかつた。しかし船の修理は割に早く出來たので、翌年一月好風を待つて更に出發した。しかし船は再び難破し、水米共に盡きて三日間も飢渴に苦しんだ。やつと漁夫に助けられ、越州龍興寺の僧に請せられて暫らくそこで戒律を講じた。僧たちは和尚の渡日を惜しみ、州官に告げて二人の日本僧を捉へさせた。榮叡と普照はかうした災に遭ひながら、少しも後悔しないのである。和尚はその堅い志を喜んで、窃に使を福州にやつて船を買つたり糧用を辨じさせたりした。その間和尚は弟子たちを率ゐて佛跡を巡禮して居たが、弟子の中の靈祐といふ僧は、師の發願の成ることがむづかしい事を慮り、むしろその渡海を妨げた方がよいと思つて、遂に官の手をかりて一行を抑留させるに至つた。そして和尚は本寺に護送され、諸州の道俗はこれを知りて喜んだが、ひとり和尚は憂愁して靈祐を呵嘖し、にこりともしないのであ

る。靈祐は自分の差出たやり方を詫びて、毎夜一更から五更に至るまで和尚の室の前に立つて居た。かうして六十日間も謝罪をつゞけたので、やつと和尚は顔を開いたといふ。

抑留されてから早くも五年の月日がたつた。和尚は勿論初志を屈したのではない。天寶七年の春榮叡と普照が、當時揚州の崇福寺に居た和尚を訪ねると、そこで三人は又渡海の準備を始めた。丁度天寶二年の時のやうに、香藥なども澤山買ひ調へた。しかし今度は隨ふ者は僅かに三十五人であつた。六月廿七日崇福寺を發し、揚州の新河から船に乗つた。途中幾度か風浪に遭ひ、遂に海南島振州江口に漂着した。「東征傳」には海上での瑞夢や、蛇海・飛魚海の奇觀、海南島の熱帯的な種々な物産などが、好奇的に詳述されて居る。十月田を作り正月粟を收む、蠶を養ふこと八度稻を收むる事再度といふ暖い地方である。優曇鉢樹の葉や實は特に珍しいものであつた。和尚はその後島内を巡化して日を送つたのであるが、天寶九年には端州の龍興寺に至り、そこで榮叡は奄然として遷化した。和尚の悲しみは言ふばかりもなかつた。その上普照は韶州で師と別れて明州に去り、又最初に渡海の隨行を申出た祥彦も、吉州に至る舟の上で歿した。その間に炎熱の爲和尚は眼光暗昧となり、遂に明を失するに至つた。「續日本紀」には「時榮叡物化。和上悲泣失明」とある。恐らく炎熱、悲泣共にその因となつたのであらう。

唐招提寺の鑑真忌に詣でて和尚の尊像を初めて拜した。その日も若葉の色は境内に美しく照つて居た。開山堂の前の若葉は特に明るく輝いて居る。扉を開け放つた堂の中も明るかつた。御像は乾漆で作られてあるといふ。端然と跏坐した御姿を近々と仰げば、長い歲月の間に積つた細かな塵が、全體を煤びた千年の古色に包んでは居るが、片袒の赤い衣の色が何か新鮮なものを感ぜさせる。御顔はただ穏やかに、むしろ無表情に近いが、唇のあたりにたたへた微かな笑が、あたたかい慈悲とそして永遠に何かを語らうとする思ひを現はして居るやうである。眼窩の窪んだ所だけは塵が置かない爲か白々として、そこに御目は細い一線をなして閉ぢられて居る。それが不退轉の決意を浮べて堅く結んだ御口と對して、人に限りない憂愁と止み難い憧憬とを思はせる。じつとながめて居ると、閉ぢた御目の縁に描かれた睫毛には、たしかに一滴の雫が宿つて居るのである。芭蕉が尊像を拜したのは眞晝であつたらうか、それとも黄昏頃であつたらうか。とにかく彼もまた今自分が眼前にして居るやうに、若葉を洩る光線の陰影が睫毛に形づくつた點を見たのである。それはまことに御目の雫であつた。そしてああこの雫を拭つて、御目を明らかにしてあげたい。芭蕉は心からさう思つたのであらう。私は堂の中にぬかづいて居る芭蕉の姿を、はつきりと想ひ浮べる事が出来た。

俳句の象徴性

俳句は詩である。それはあまりに自明のことであるが、やはり最初に言つておかねばなるまい。次に俳句を俳句として定めるものは何であるか。曰く十七音詩である。曰く花鳥諷詠である。曰く季感文藝である。現在俳句の大多數は、これらの命題が俳句を定義づけるものと信じて作られて居る。もとよりこのやうな定義に對する反省と疑惑がはやくから無かつたのではなない。無季俳句、自由律等の主張は、さうした傳統的形式に基づく定義への不信を表明したものであつた。しかし俳壇にホトトギス王國の居然たる存在を許したのは、俳句は花鳥諷詠であるとの信條を支へる大衆の力ではなかつたか。今もこの力は決して衰へて居るのではない。けれども俳句は果して近代的文藝たり得るか否かの問題が提起されて以來、好むと好まないにかかはらず反省は新たに加へられねばならなくなつた。俳壇の盛んな論議とあわたいしい動搖とがこれを示して居る。俳句が詩としてもつ——又もつべき特質は何であるか。あらためて靜かに考へて見ねばならないのである。

俳句が十七音詩であり季感文藝であるといふ定義は、本來俳諧（連句）の發句に求められた形式的條件から出たものにすぎなかつた。十七音定型については後に言及するのをまつて茲には措くが、俳句が詩である爲に季語の條件は必ずしも本質的なものでないことは、すでに論じたとほりである。それでは残るべき特質は何處にあるのか。それは「さび」にあると答へるならば、人は今さらさうした古めかしい談議を聞くには及ばないといふ顔をするかも知れない。しかし俳句の詩としての本質を考へる上に、この古い言葉の意味を探究することは、やはり最も根本的なことでなければならぬ。言葉は古くとも意味は常に新しく見出されるのである。のみならず「さび」に對する人々の誤解は極めて古くから存し、現にその誤解はむしろ一般的でさへある。「さび」が俳諧に於ける最高の美を示す爲に、芭蕉によつて説かれた言葉であることは言ふまでもない。とすれば芭蕉の俳諧が第一藝術である、と信ぜられるかぎり、「さび」は俳諧の文藝的特質を最もよく表示したものとされねばならない。同時にそれはまた俳句の本質をも示すものであらう。俳句を詩として考へる場合、その重要さに於て季語や切字などの條件とはもとより同日には論ぜられないのである。しかも何故「俳句はさびの文藝である」といふ主張が、季感文藝や花鳥諷詠などといふ標語の上にこれまで權威をもたなかつたのであらうか。實は不思議にさへ思はれるのである。

「さび」は周知の如く芭蕉によつて初めて説かれたものではない。それはもと歌合の判詞に屢々用ひられた言葉であるが、心敬の連歌論に至つて文藝理念としての最も深い意味が與へられたことについては、今和歌史・連歌史の記述するところに譲つておかう。しかし和歌に於ては單に歌の姿・風體等に關する評語にすぎなかつた「さび」が、何故連歌に於て至極の境地を示す言葉にまでなつたかは、ここにまつ考へておかねばならない。心敬の「さび」は歌合の判詞から直接に出たものではなく、その師正徹の幽玄論からの展開として見らるべきものであつた。而して正徹の幽玄論はそれ以前に説かれた和歌の理念と、本質から言へば別に異なる所はない。即ち幽玄の美はあくまでも餘情の深さとして味ははるべきものであつた。和歌に幽玄の體が貴ばれたのは平安末期以來のことであり、基俊・俊成等は歌合の判詞に屢々「幽玄」の語を用ひた。この語が何に基づき、如何に用ひられ、又どのやうに理念づけられたかについては、すでに多くのすぐれた考察が存する。それ以上加ふべきところは無いのであるが、要するにそれは鴨長明がはやくその著「無名秘抄」に説いた如く、「詮はたゞ言葉にあらはれぬ餘情姿に見えぬけしきなるべし」といふ境地に外ならない。ただ定家の絶対信奉者であつた正徹

は、定家の名によつて傳へられた『愚秘抄』・『三五記』等の説を承けて、餘情妖艶の體を以て幽玄の歌と解したのである。しかしこれは餘情の外に妖艶を求めたのではない。餘情として味ははれる美が、特に艶の情趣にあるべきことを説いたのである。心敬もまたもとより艶を説く。「この道に入らん輩は、まづえんをむねと修行すべきこととなり」と言つて居る。けれども彼は艶が姿・詞——表現にあるとの理解にとどまることを、何よりも強く警戒した。さうして艶が一に心に存することを力説したのである。即ち艶の眞義は心の艶として理解されねばならぬ。心の艶とは言はば表現を超えて捉へられた美である。その場合表現に即して味ははれる艶の情趣の如きは、もはや問ふところではない。むしろ表現自體は寒素枯淡と見える中に、眞の艶美は深くかつ豊かに味ははれるであらう。だから「氷ばかり艶なるはなし」ともいひ、「枯野の薄、有明の月」の趣にこそ最高の美は見られるといふのである。このやうに艶が心の艶として捉へられた境地を、心敬はふけ・ひえ・さび等の言葉で現はした。而してこのひえ・さびたる境地こそ連歌の究極の目標とすべきものであつた。これが心敬の連歌論の大要である。

心敬の謂はゆるひえ・ふけ・さびは、それらの言葉が一般に意味する如く、寒素・老蒼・枯淡等の味ひを言ふものにはちがひなかつた。けれどもたとへば枯野の薄・有明の月の如き情趣

のみを以て、直に最高の美としたのではない。爛漫と咲く陽春三月の花、玲瓏と照る三五夜中の月、それらがまた十分の美しさであることは言ふまでもない。たださうした花や月に於ける艶は、やゝもすれば外的な形象のみに捉はれ易いおそれがある。眞の艶は目に見る色や光にあるのでなく、心に見る色や光にあるのだとすれば、感性に訴へることの多い形象はむしろ心の艶を得る爲の妨害でさへ有り得る。そこで「兼好法師が云、月花をば目にてのみ見るものは、雨の夜に思ひあかし、散りしをれたる木陰に来て、すぎにしかたを思ふこそとかき侍る、えん深くや」(心敬、さゝめこと)と徒然草のあの月花の論に共感し、又「潯陽江に物の音止み、月入りてのち、この時聲なき聲あるにすぐれたる」(同上)とも言ふのである。しかしこれは勿論形象の不完全を貴び表現の完全を輕んずる意味ではない。形象や表現にとらはれて居る間は、決して心の艶に到達することが出来ないからである。だから兼好や心敬の求める美は、いつも感性的な拘束の最も少ないものについて見出されようとする。雨に見えない月、散りしをれた花、音を止めた琵琶、さうしたものが「えん深くや」と言はれるのはその故である。枯野の薄、有明の月が提示されたのも同じ理由であつた。それらの形象が自ら表現する所のものは、言はば極度に簡略化されたものであり、或は表現自體を否定しようとするものでさへあ

る。しかし兼好や心敬が愛したのはそれらの寒素枯淡な情趣そのものではない。これを寒素枯淡な情趣として味はつて居る間は、結局感性的な拘束から放たれては居ないのである。彼等の求める美はさうした感性を超えた世界になければならなかつた。だから究極はいはゆる無味の味を味はひ、無色の色を見ることを以て、最高の美の鑑賞とせねばならなくなる。その意味で心敬の「さび」はある特定の美の情趣を意味するのではなく、表現を否定することによつて美を深めようとする精神、——或は一切の感覺を絶した境地をさすものと解せねばならぬ。

このやうに見て来るならば、心敬のいはゆる「さび」は艶の美を最も深い餘情に於て捉へたものと言つても宜い。結局「この道（連歌道）はひとへに餘情幽玄の心姿を旨とし、言ひ残しことわりなき所に幽玄感情は侍るべしとなり。歌にも不明體とておもかげばかりを詠ずる、いみじき至極の事なり」（さゝめ言）と言つて居る如く、連歌の「さび」もまた和歌の「幽玄」と同じく、言ひ残し、ことわり無く、面影ばかりを詠ずる、——即ち表現を超えて一に餘情の深さを求める所にあつたのである。而して芭蕉の「さび」はこの心敬の「さび」を言葉と共にそのまゝ繼承したものに外ならなかつた。だから蕉風俳諧の理念とされた「さび」は、決して閑寂枯淡といふ如き特定の情趣のみを貴ぶのではない。「去來抄」にも明かにさびは閑寂な句

を言ふのではないとことわつて居るのである。「さびは句の色にあり、しをりは句の餘情にあり」（俳諧問答）といふのも、さびとしをりとが全く同一の理念をちがつた面から説いたものにすぎないとすれば、「さび」が句の色であるといふ事は、同時に句の餘情であることとして理解される。芭蕉が門人の句を評して「ほ句はかくの如く、くま／＼まで言ひつくすものにあらず」（去來抄）とか、「いひおほせて何かある」（同上）などと言つて居るのも、畢竟「言ひ残しことわりなき所」にさびは存するからである。句の色といふのは心の色が句と成つて外に現はれた意として説かれる。言はば心の色は心の艶と同じものである。して見ると芭蕉の「さび」が、和歌の幽玄論以來和歌・連歌の傳統理念となつた餘情の美を、そのまゝまた俳諧の最高美としたものである事は明かである。それにしても日本の詩歌に於て何故それほどに餘情が貴ばれ、「さび」を體得する爲の飽くなき努力がつづけられねばならなかつたか。それについても夙く鴨長明は、極めて明確な解答を與へて居る。即ち「無名秘抄」に幽玄を説いた條で、その理由を一に三十一音といふ和歌の短小な詩形に於て、最大の藝術的效果を得る爲であると解釋して居るのである。心も及ばず言葉も足らぬわづかに三十一字の力で、天地を動かし鬼神をなだめるといふのは、全く「一言葉に多くのことわりをこめ、現はさずして深き心ざしを盡し、

見ぬ世のことを面影に浮べ、いやしきを假りて優なるをあらはし、おろかなるやうにて妙なることわりをきはむればこそ」であつた。

詩歌に於て餘情を費ふことは必ずしも日本にかぎつた事ではない。本來詩的表現として言葉のもつ暗示の力が重んぜられることは、當然と言はねばならない。けれども日本の詩歌が長歌形式から、三十一音の短歌形式、十七音・十四音の連歌・俳諧形式と極度に短小された結果は何よりも餘情を深く求めねばならなくなつたのである。この事は更にそのやうな短小詩形が何故特に日本で發達したかの理由と關聯して考へられねばなるまい。風土・民族・世界觀等に關する問題がそこに提起される。しかし今はしばらくその結果についてからのみ考へて見よう。一般に詩的表現としての効果が、言語の暗示力にまつ所が多いとしても、長い形式が許されて居る場合はその事情がよほどちがつて来る。そこに選ばれるものは暗示に富む言葉の使用のみではない。作者が感じ考へたあとはそのまゝ明かにいくらでも示すことが出来る。勿論その間に程度の差は無數にある。それにしても十七音或は十四音の形式となれば、西洋などの普通の詩形との差はもはや比較されない位に懸絶する。そこで全き表現効果を得る方法として考へられるものは、表現の外に隠された表現を求める外はない事になる。即ち最も餘情に富む表現が

選ばれねばならないのである。さうしてそのやうな表現を得る爲に、「幽玄」や「さび」の理念が説かれたのであつた。言ふまでもなく不完全に完全を見出し、聲無きに聲を聞き、色無きに色を見るといふ境地は、單なる言葉の驅使のみでは到底至り難い。それ故に心敬は數寄・閑人の上に道心を説き、芭蕉は私意を去つて造化に隨へと教へた。而してそのやうな心地しんちの修行は、また十七音、十四音の短小詩形を發想の最も自然な形式として、益々固定せしめるに至つたのである。心敬の連歌論にも芭蕉の風雅觀にも、恐らく禪的世界觀に裏づけられる所が極めて多かつたであらう。それはむしろ中世の藝道一般に通ずることでもあつた。禪の空觀は表現を否定する事によつて、もつと高次の表現を得ようとする藝術精神を生んだと見られる。だから表現を超えて表現を求めることは、何も連歌・俳諧にかぎつて志向されたのではなかつたが、とにかくこの世にも稀な短詩形にあつては、餘情の深さを得ることこそ第一義とされねばならなかつたのである。

人間はそれ自體としては本來有限的な存在である。しかも同時に無限に通ずることの可能を信じようとする。それは感性的な世界にありながら、超感性的な世界を見出さうとするものと、言つても宜からう。人間が人間であることは、畢竟このやうな二つの面を同時にもつ事によ

る。その意味で人間は常に二元的對立の世界におかれて居る。これを文藝に移して考へるならば、表現の爲の唯一の媒材たる言語は、それ自體として所詮有限たるを免れない。しかもこの有限的な言語によつて人はやはり無限に通じようとするのである。即ち文藝の世界にもまた二元的な對立がある。この二元は如何にして統一されるか。有限の中に無限を見るすべは何であるか。そこで考へられることは言語のもつ暗示的な意味である。特に韻律や語數の制約の多い詩に於ては、暗示に富む語句を選ぶことが極めて有効とされる。しかし暗示に富むとは一體どういふ意であらう。たとへば「紅い花」といふ語がその感性的な意味のまゝで語られて居る間は、人はたゞ色の紅い花を思ふだけである。この言葉がそれ以上のことを示すのは、その感性的な意味の中に超感性的なものが見出された場合である。それはつまり紅い花が何等かの象徴として語られて居るといふ事に外ならない。勿論言語は本來すでに象徴的なものではあるが、暗示的な言葉として選ばれた「紅い花」が象徴的だといふのは、もつと藝術的な意味に於てである。あの長明が「いやしきを假りて優なるをあらはし」と言つたのは、だから感性的なものを假りて超感性的なものを現はす意と解してもよからう。語數の制約の最も多い詩形に於て、「一言葉に多くのことわりをこめ」ようとするには、結局このやうな表現を選ぶ外はないのである。

ある。即ち詩歌に餘情の深さを求めるためには、何よりもそれが象徴詩であることが志されねばならない。人間に於ける二元的對立を克服する上に、——即ち感性的なものそれ自體の中に超感性的なものを見出すことに、「象徴」の概念が極めて重要な意義をもつことは、かうして逆にまた文藝の面からも考へられるのである。

俳句が季感文藝であるか否かについては、別に論じたものがあるからここに省くが、——繰返すまでもなく俳句は決して季感文藝ではないのであるが、——俳句は必ず季感を伴はねばならぬとの立場をとるかぎりには、大須賀乙字の謂はゆる季感象徴論は最も透徹した見解を示すものであつた。彼は「俳句の領域は俳句が季感を必ず伴つてゐるといふことで制限される」と主張し、随つて俳句にはすべて季語が存存せねばならないとする。しかし例へば「秋の風」と言つても、それ一つだけ取放しては季語としては何の意味もない。「一俳句の統一的情趣のうちには作者の情意活動が融け込んで、自我を没した場合に季感といふものが成り立つので、季語とは斯様の場合の中心的景物を指していふのであるから、俳句を離れては季語はないのである」と説く。即ちある俳句の統一的情趣を作る中心となつて居る景物が季語である。だからたとひ謂はゆる季語があつても、それがその俳句に於ける統一的情趣の中心となつて居な

ければ季語とは言へない。季感はそのやうに具體的には一俳句を形成しなければ成り立たないので、一其俳句の全情趣其物であるとする僕等には、季感は感情的象徴である」と論ずる。以上が乙字の季感象徴論の概要であるが、俳句を季感文藝として見るかぎりこの主張は最も正しいものであらう。彼の説に従へば俳句は季題或は季語が、——言ひかへると一句の情趣の中心をなす季の景物が、一の感情的象徴として捉へられた詩だといふ事に歸する。而して何故に季感が象徴でなければならぬかについては、彼の「俳句界の新傾向」と題した論文に極めて明快に説かれて居る。彼は明治の俳句が寫生の一途から出て居ることを指摘し、一草一木をも丹念に寫生する如き句を直叙法もしくは活現法の句と名づけた。この活現法の句は俳句の入門として重要なものではあるが、その描寫が複雑精緻に進めば場面 of 狹隘を感じざるを得ない。そこで俳句では隱約法もしくは暗示法と名づくべき手法が必要となり、「俳句の特色は寧ろこの方に多いと思はれる」とした。この暗示法とは即ち季感を象徴として捉へることに外ならない。もしいつまでも活現法によつて居たならば、結局「詩形の短小なるを覺えて寫生文に走らねば満足出来なくなるであらう」。しかし「隱約暗示の法は十七字詩中、乾坤を包蔵して餘りあり」なのである。この乙字の論は和歌が僅かに三十一字で天地を動かす徳をもつためには、餘情の

深さ即ち幽玄の體を第一とせねばならぬと鴨長明が言つたのと、全く主旨を一にして居る。
●乙字の論は結局長明の説を、もつと論理的に秩序だてたにすぎないかも知れない。けれども彼が俳句の寫生が性格美の描出でなければならず、性格美を直截を敘述する爲には暗示法によらねばならないとして、遂に俳句を季感象徴の詩だと結論したことは、何と言つても達見としなければならぬ。特に季語が一句を離れて、それだけで概念的象徴とされてはならぬことを述べ、季語の使用がマンネリズムに陥る所以がそこにある事を注意した如きは、季感象徴詩としての俳句の本質を十分に理解したものの言であつた。而してこの長明から乙字への論の展開が、短小詩形が必然に負はされた宿命の下に如何に進むべきかを、最も明かに示したものだと言ぜられるかぎり、それは今日の俳句に於てもまた當然眞理とされねばならない。ただ乙字が象徴を季感のみにかぎつた事は誤りであつた。彼は俳句の如き短詩形が生れた理由を、一現象轉變の一刹那に鋭敏なる感情が集注して天然が單純化せられたる時、初めて自己と天然とは一如に融合するのであるから、其形式も自ら簡素な形を取るに至るべき」と説明する。同時に俳句を季感文藝とする根據もそこに求められて居るのである。自己と天然との一如融合、即ち造化に隨順する境地を志向する所に風雅の根本精神があり、そのやうな境地に至つてはじめて

「さび」が體驗されるといふのが芭蕉の教へであつた。乙字の説も勿論ここに基づくのであらう。このやうな風雅觀が言はば精神の定型として短小詩形を求めるに至ることは自然の経路だと言へよう。また日本語の本來の性質から、それが五七五の定型に最後のおちつき場を見出したことも、十分に理由あることとして肯定される。その意味で最も短小な詩形として俳句のもつべき音律は、やはり十七音定型の上に立たねばならないと言へよう。けれども十七音詩形の固定が、自己と天然との一如融合を志向する精神に關聯する所が多いとしても、同時にこの天然が自然現象にかぎられねばならぬ理由はない。この間には明かに乙字の恣意な論理の飛躍がある。のみならず彼は「人事の喜怒哀樂よりも天然の威力を優勢だ」と見、又「季節は自然に存するが故に季節である。其故に人事は季節たる能はず」と宣言した。かうして人事の季節を俳句の領域から驅逐することは、彼の立場としては徹底して居るやうだが、實は季節の意味を甚しく狭く限定したものであり、更に俳諧の附句の如きは大部分俳句性を喪失したものと云はねばならなくなる。それはすでに俳句の詩としての意義を極めて薄弱ならしめ、到底承服し難いのである。しかし乙字の季感象徴論に於ける季節を、ひろく一句の統一的情趣の中心をなすものとして解すれば、彼の論はそのまゝ今も最も正しい見方だとすることが出来る。

俳句が「さび」の文藝であるといふことは、結局それが象徴詩たる宿命を負ふべきことを語るものであつた。そのことはまた俳句が俳句たる爲にもつ詩としての特殊性は、一に美を象徴的に捉へかつこれを表現することにあるといふ命題を眞とする。勿論俳諧の發生についての史的事實に即していへば、それは和歌・連歌に對する通俗卑近性を特性とした。また象徴詩は必ずしも短小な詩形に於てのみ成立するといふものではない。しかし俳諧が江戸時代の民衆の新しい現實生活を素地として勃興した史的意義に伴ふ特性は、今日すでに失はれて居る。残るところはこの短小な詩形が、詩としての機能を十全に發揮する爲に忽然に求められる性質であり、そこに象徴性が最も根本的な特性として標置されるのである。だから他の詩形に於ても勿論象徴詩は成立し、更に一般に詩的表現が言語の暗示力にまつ所が多いとしても、その要求される度合は遙かに異なるのである。言はば俳句ほど極度に象徴詩であることを求められるものは無いのである。芭蕉のすぐれた句を誦すれば、いかに完全にこの要求が満たされて居るかが知られるであらう。

あらたふと青葉若葉の日の光

これは青葉に照る初夏の陽光の感覺的影像であると同時に、影像は感性的世界を超えたものの

具象として捉へられて居るから、そこに俳句が成立するのである。而してそれ以外にこの短詩形を詩たらしめる有効適切な手法はない。

五月雨を集めて 早し 最上川

この句は最初中七が「集めて涼し」であつた。「涼し」でもすでに水量豊かな大河の情趣を、象徴化しようとする主観の統一が見られるが、「早し」に至つてその主観は更に深められ、ここに眼前の自然は全く一の象徴となつて現はれて来る。乙字の謂はゆる活現法から暗示法へ入つて行く徑路が、この推敲のあとに明かに見る事が出来る。

この秋は何で 年よる 雲に鳥

この雲と鳥とが單なる寫生であるならば、かうした言はば單語の羅列によつて何を描き出すことが出来るだらう。しかしそれが旅から旅とさまよひつゝ老境に入る芭蕉の人生を象徴して居ることによつて、この句は完璧な詩となつて居るのである。

俳句の特性がかうしてその象徴性の外にないとするれば、それが近代藝術たり得るか否かの問題も、おのづから解決されねばならない。象徴化とは言はば次元のちがつたものの類似性を捉へることである。フランス文藝に於ける象徴主義は、たとへば香と音との如きモダリテを異に

するもの間の對應を表現することが、その最初であつたといふ。そのやうな全く異質のもの間に對應を見出すには、普通の論理的な言葉をたどつてする事は困難であり、勢ひ直感的な把握にまつより外はない。さうした直感がある次元の世界を貫いて、直ちに他の次元の世界に通ぜしめるのである。随つてそこには知性による合理主義は拒まれる。表現にしても作者の直感に共感し得るもののみには理解されても、その他には全く晦澁とされる事もあり得る。

菊の香や奈良には古き佛たち

菊の香と奈良の古佛とが對應され、その間にある情趣の統一が見られるといふのは、所詮論理的な説明では理解され難い。惣じて發句は取合せ物だと言ふのも、このやうな異質のものとの對應をさすのである。フランスの象徴詩人の代表とされるマラルメの作の如きも、その表現はさぶる非合理的で、中には單に語を羅列したやうなものさへある。しかし象徴詩に於けるこのやうな傾向は、理性の照明の下にあくまで人間を探究しようとする近代文藝の合理精神と、決して相背きもしくは相容れないものではない。象徴が有限から無限に通じ、感性の世界と超感性の世界とを統一するすべだとすれば、その根柢には實は絶えず特殊に於てこれを包攝する普遍を見、普遍に對してこれに包攝される特殊を見る如き判斷力がはたらいて居なければならぬ

い。「潯陽江上物の音止み、月入りて後ち、この時聲無き聲有るにまさる」といふのは何故であつたらう。それは單に聲無きところに聲を直感するだけのはたらきではあるまい。そこに直感がはたらくといふのは、琵琶の音が現實に聞えて居る間、その音の影像が觀照者の心裡に極めて明確に精緻に寫されて居たからである。さうしてもはや音が現實から去つてしまつた時、その影像は再び鮮やかによみがへつて来る。この場合それは言はば無に象徵されたものであるから、琵琶の音は現實に聞かれた感性の世界に止まつては居ない。そこから無限に通ずる深い餘情が味ははれるのである。無味に味を味はひ無色に色を見る餘情の深さは、さうした原理によつても説明されるであらう。して見ると餘情を捉へることは、單に直感的なはたらきとして見らるべきものではない。それに先だつて、やはり周密な理知の判斷が無ければならぬのである。だからそれがすぐれた「さび」の文藝である爲には、まづすぐれた「寫實」が存することを不可缺の前提とする。

俳句に於ける象徵性がこのやうに考へられるならば、それが近代藝術であり得ないといふ論議の如きは、少しも根據のないものである事が明かであらう。勿論芭蕉の時代には理性による近代的人間の自覺などはなほなかつた。西歐の謂はゆる「近代」は今にしてやうやく日本にそ

の曙光がさしそめたと言はれる。芭蕉の俳諧に直に近代精神を求め得る筈はない。芭蕉の象徵は自然をそのままに凝視して、その中にある超感性的なものを見出さうとしたものが多い。たとへば岩にしみ入るが如く、或は短い命も知らず氣に鳴く蟬の聲に、靜寂や無常迅速の相を見るのである。靜寂が何であるか、無常が何であるかを探究した末に、その思索の果てから象徴化されて來た蟬の聲ではない。乙字の論にしても「季節は感情的象徴である」といふので、あくまでも感情の象徴化であつた。自然觀照から入つて形象の意味を内面的に深めようとするば、乙字の謂はゆる統一的情趣に象徴を求めるやうになるのは勢ひ當然であらう。芭蕉の句も結局さうした情趣的象徴が最も多數を占めて居る。しかしその中に知性の姿が全く見られないのではない。

秋深き隣は何をする一人ぞ

これは單に神秘的な幻想を描いたのではない。人間の生活に對する深い洞察が中に籠つて居る。のみならずすでに説いた如く、象徴化する直感の根柢に、大きな知性の力がはたらきがあるとするれば、俳句が近代的詩として成立し得ない筈はない。たとへばヴァレリーの詩に見るやうな、高い知性が肉づけられ形象化された俳句が、ある天才の手で實現されるべき可能は十分

に信ぜられる。フランスの「近代」に象徴派の詩人が生れたことは、日本の「近代」にも俳句が生きて得ることを證するものでもあらう。尤も同じく象徴詩といつても、フランスのそれは何といつても俳句より遙かに長い詩形である。象徴の背景をなす思想はなほ豊かに盛られる。しかもそれすら決して文藝の、また詩自體の主流とはなり得なかつたことを思へば、俳句が近代詩として成立し得るとしても、そこに大きな限界があることを否定することは出来ない。日本に「近代」の確立を熱望するものが、俳句を去つて小説や戯曲に多くつくに至つても、それは怪しむに足りない。けれども餘情の深さを求めることに於て、最も長い傳統と深い修練とをもつて來た日本の文藝が、フランスの象徴詩がなほ至り得なかつた境地を、俳句に開拓し得ないとは、斷言し難い。近代の小説家たちがあくなき生活批判と人間探究との旅路をさまよつた果てに、尨大な長篇大作をなげうつて、十七音の一行詩に人生の眞實を籠めようと希ふことが無いとは言へないのである。

芭蕉句解

まづ頼む椎の木もあり夏木立

この句は言ふまでもなく元祿三年四月、芭蕉が幻住庵に入つた時の吟である。去年の春の末江戸を出て以來、旅から旅とさまよつて居た彼が、ここにしばし節をとどむべき庵を得て、やれ／＼これだまづ身を寄すべき木蔭が出來た事よと、喜びの情を眼前の椎の木に託したのである。庵のほとりに實際椎の大樹があつた事は、『猿蓑』の凡右日記——即ち幻住庵を訪れた人々が、凡右に残して行つた句を書きとめたものの中に、「涼しさやともに米かむ椎が本」、「椎の木をだかへて啼や蟬の聲」等の吟があるので知られる。しかし芭蕉がここに特に椎の木をもち出したことについては、なほその出典とすべきものが種々に説かれて居る。例へば頼政の歌「のぼるべき便りなき身は木の下に椎を拾ひて世を渡るかな」をあげ、或は源氏物語椎が本の巻中の「たちよらんかげと頼みし椎が本空しき床になりけるかな」を擬し、或は又山家集の

「並び居て友をはなれぬ小がらめのねぐらに頼む椎の下枝」を引く等である。これらの歌の中に芭蕉の句の趣と通ふところがある事はなるほど認められる。けれども確かにこれらのどれかを出典としたといふ證據もなければ、又必ずしも出典と見なければならぬ程の必然性もない。この句を解する場合、要するにそれらの出典説は、單に参考にとどめる程度のものである外はなからう。

芭蕉は椎の木がそこらの夏木立の中で特に目についたから、まづ椎の木を捉へただけである。さう解釋すれば實は栗の木でも松の木でもよかつたわけである。しかしそのやうに椎の木を眼前の景のまゝと見るにしても、なほ特にこれを選んだ事については、また種々の説が行はれて居る。曰く、椎は俳味に富むものであるから。曰く椎が風に吹かれると茶色の葉裏を見せ、それが他の木の中で特に目につくものだから。曰くやがて秋には椎の實がなつて、それで命をつなぐ事も出来るから。曰く、氣持よく涼味を納れ得るから等々。あげれば中にはむしろ滑稽であり、又随分もつて廻つたと思はれる解釋もある。だがいづれにせよ、その中に「頼む」の意が籠つて居るとされるのである。然るに又すべてこれらの説を一蹴して、「頼む」の意を最も合理的に説かうとするものがある。即ち「まづ」の語に時間的な意味があることを注

意し、それは句が入庵後間もなく成つた事を示したもので、随つて「頼む」とはこれから炎熱に向ふに際し、幸にも庵を覆ふばかりの椎の大木があり、まづ第一にその與へてくれる木蔭を庵の日よけとして頼み得る喜びを述べたのだといふのである。一體これらの説のどれが當つて居るのであらう。

さびは本來餘情の美と解すべきものである。この句にさびがあるとすれば、——この年代の芭蕉の作としてそれは當然存すべき筈であるが、その餘情は何處に求められるのであらう。椎の木は庵のほとりに實際茂つて居たにちがひない。その椎が句の素材となつて居るのだから、「頼む」の解釋をそれとの關聯に求めるのは一往尤ものことである。けれどもここに俳諧として椎の木は、決して植物學的に描かれて居るのではない。秋に實がなる、葉の裏が茶色に見える。さうした聯想は勝手かも知れないが、もし芭蕉が椎の木について確かにそれらの事を語らうとしたのなら、この一句の表現では不十分だといふ外はない。假にこれだけの表現でさうした事が語られて居るとしても、それでは「頼む」と椎の植物學的な性能形態との因果關係を説いた事になるわけで、何處に一體餘情は存することになるのだらう。「まづ」の一語に時間的な意味があるとして、木の葉の茂りがこれからの炎熱を防ぐと解するのは、いかにも合理的であ

るが、それだけに愈々餘情には乏しい解釋となる。卒直にいふならばそのやうな解釋は、この句の俳諧としての詩趣、或は文藝性を全く没却したものだと言はねばならぬ。

この句の焦點が「頼む」にあることは勿論動かない。しかしそれは植物學的に描かれた椎の木との間にあるのではない。旅から旅へとさすらひ歩いた果に、こここそ暫し安住すべき所として頼みにするといふ心を、椎の大樹によせて表現したのである。庵に入った時にまづ目についたのがそのほとりにあつた椎の木であつた。がつしりとした巨きな幹、こんもりと茂つた新緑の葉の色、それらが見るからに何か頼もしい氣がした。そしてその木蔭に身を寄せる事が、いかにも心丈夫な落ちつきを與へるやうに思はれる。さうした芭蕉の心が、言はばこの椎の木に象徴されたのである。だから一句の餘情は頼む心の中に味ははれねばならない。しかしそれは決して椎の實を食糧にしたり、葉を日除にしたりするやうな形而下的の意味ではない。ただ頼みとされる物の姿として想ひ浮べられるのである。そこで強風にも堪へる太い幹、暴雨をも防ぐ茂つた葉、さうしたもののが頼む心自體の反映として、おのづから言外に描かれて来る。だが繰返して言ふまでもなく、これは椎の寫生や寫象ではない。あくまでも頼む心の姿が椎の木を假りたものでなければならぬ。さればこそそこに深い餘情が味ははれるのである。のみな

らずこの句が、「終に無能無才にして此一筋につながると言つた「幻住庵記」の本文につづくことを思へば、餘情はもつと／＼深い所に味ははれるであらう。芭蕉がさびの一道を確實に踏み出したのは、すでに野ざらし紀行の旅の時であつたが、それをさびの理念としてはつきりと捉へたのは奥の細道の旅であつたと思はれる。「猿蓑」は彼のこの確乎たる信念の下に編纂された集である。幻住庵に入つた頃、彼はさびこそ俳諧が文藝として立つべき唯一の據點たることに、もう動かない信賴をもつて居た。さうしてこの幻住庵で「猿蓑」撰集の業は考へられて居たのである。椎の木に對して「頼む」といつた芭蕉の心には、實にさびの一筋に寄せる無限の信賴がこもつて居たと見られないであらうか、さうして俳諧の進むべき本道が、所詮單なる寫象もしくは寫生に存すべきではない事を、この一句はまた明らかに示して居るのである。

辛崎の松は花より臘にて

貞享二年春野ざらし紀行中の吟である。句はなほ曠野・雜談集・葛の松原・陸奥千鳥・泊船集・粟津原等にも出て居る。紀行に「湖水の眺望」と題してあるとほり、湖邊の臘々と霞んだ春色を賞美したものである。古歌にもよまれた志賀の山々の櫻も、一帯に霞み渡つて居る。し

かし更に湖水に近く眼を移すと、譚然と茂る辛崎の松が、緑の色も模糊と霞んで居るさまは、花の朧よりも一しほ風情が深いといふのである。山も松も湖も一眸の中に攢まるやうな遠方から大観した景色で、その中に湖邊の霧氣にぼかされて朦朧と見える巨松が焦點となつて居る。花よりも松に春色の深さを見出したのがこの句の眼目である。粟津原には「翁自賞の句なり」とあり、芭蕉自身も得意の作であつたのだらう。

この句は晝か夜かについての論がある。本來季題としての「朧」は春の夜のおぼろに霞んださまを言ふのが普通であり、随つてこの句も朧が主題と見られる以上、——「花」といふ季語もあるが、それは主題とはなつて居ない。——夜景と解するのが當然である。しかし古句に於ける「朧」の用例を洩くしらべて見ると、必ずしも夜と限られないものも無いではない。そこで問題も生ずるのである。それにしても問題は、この句が夜景よりも晝景と見ねばならぬ、もしくは見た方がよいといふ場合にのみ生ずるので、すでに夜景として十分解されるならば、強ひて普通の用例と異なつて解釋する必要はない。すでに支考が「此の句錦をきてよる行人のごとし。好悪はその人ぞしり給ふらぬ」(葛の松原)と言つて居るのは、比喩ではあるがやはり朧を夜と解したからであらう。

辛 崎

朝風や朧を残す松の色

馬 光 (馬光句集)

辛崎の松の朧を月夜哉

左 菊 (三千化)

寺の句も、芭蕉の句を夜景と解した上での作と思はれる。のみならず古句に朧を晝のさまに用ひたものも、白晝と見るべきものは殆どなく、多くは夕方であり稀に夜明頃のさまに用ひて居る。そこでこの句もやはり松は薄墨色に霞んだ春の夜か、もしくは夕方の景色と見なければならぬ。

この句についてなほ古來問題とされて居るのは切字の論である。其角の『雑談集』によれば芭蕉の名句としてこの句をあげたのに對し、ある人が「其句誠に俳諧の骨髓得たれども、髓なる切字なし。すべて名人の格的にはさやうの姿をも發句とゆるし中にや」と不審したので、其角は「哉とまりの發句に、にてどまりの第三を嫌へるによりてしらるべきか、おぼろ哉と申句なるべきを、句に句なしとてかくは云下し申されたる成るべし。朧にてと居られて哉よりも猶徹たるひゞきの侍る。是句中の句、他に適當なるべし」と答へた。ところが芭蕉はこの論を聞いて、「一句の問答に於ては然るべし。但し予が方寸の上に分別なし。いはばさゞ波やま

のゝ入江に駒とめてひらの高根のはなをみる哉。只眼前なるは」と言つたといふ。又『去來抄』には其角の右の答と同じ意の説をあげ、更ににて留では連句の第三と區別し難い—連句の第三句をにてで留る事があるからである。—との質問に對し、去來は「是は即興感偶にて發句なる事疑なし。第三は句案に渡る。もし句案にわたらば第三等にくだらん」と答へたら、芭蕉はこれを聞いて、重ねて「其角・去來が辯皆理屈なり。我はたゞ花より松の臚にて面白かりしのみなり」と言つたと傳へて居る。なほ去來は浪化に宛てた書信の中にもこの句をあげ、

此句切字なき事をくるしみ候て、唐崎の松は花より臚哉、と仕候。此哉の字にて一品のすがた下クなり申候。ばせを此哉を不存にてはなく候へども、臚にてト申たる句の融遠なるを愛し如此ニ申候。尤切字ナクテ不叶發句ニて是非ニ切字を加へ可申候へ共、切字ナクてくるしからざる句勢ゆへ如此ニ候、切字のさた御覺悟の前申上候事却而憚入奉存候へども、右之句のうち切字ナクテ立がたき句、又はナクテモくるしからざる句も御座候故申上候。

と説いて居る。その外支考の『古今抄』などにも詳説があり、後世は大廻しの切などと稱して一種の秘傳とさへされるに至つた。この句が一般に名高いのは、むしろさうした點からであるとも見られる。しかしすでに芭蕉自身も言つて居るとほり「たゞ眼前なるは」であり、「花よ

り松の臚にて面白かりしのみ」である。芭蕉の胸中にはまづ句があつたので切字があつたのではない。元來發句に切字が必要とされるに至つたのは、切れる事によつてそこに餘情が多く味ははれるからである。つまり發句に必要なのは形式的な切字ではなくて、出来るだけ餘情を深からしめる事である。だからこの句の場合「臚かな」より「臚にて」の方が、もつと深い餘情が味はれ、幽遠縹渺たる趣が増すとすれば、にて留こそ最も効果的な切字だと言つて宜い。芭蕉は一切字を加へても付句の姿ある句あり。誠に切たる句にあらず。又切字なくても切る句有。其分別切字の第一なり（白冊子）とも、「きれ字に用る時は四十八字皆切字なり、用ざる時は一字もきれ字なし」（去來抄）とも教へたといふ。芭蕉が一往は形式上の約束を重んじながらも、決してこれに捉はれなかつた態度を見るべきである。支考が「辛崎の松は臚にて面白からんかと、心を返して哉とは決せず、にてと疑へり」（古今抄）と言ひ、又これを大廻しの切などと説明して居るのも、結局はにての方が哉と治定するよりも、もつと言外に餘情を含むとの意に外ならない。さうしてそこにこの句に於ける切字の論は盡きて居るのである。

この句については今一つ問題がある。『雑談集』には大津の尙白亭での吟だとなり、又尙白の追善集『夕顔の歌』にも尙白の北窓の眺だと見えて居る。ところが千那門の千梅の『鎌倉海

道』には千那の亭での吟で、千那がこれに「山はさくらをしぼる春雨」と脇を附けた。又この句初めは「松は小町が身の臚」であつたのを、後に「花より臚」に改め定めたのだと言つて居る。これについては志田義秀氏の詳しい考證（同氏著『芭蕉俳句の解釋と鑑賞』）があるから贅しなないが、その尙白の撰んだ『孤松』に

唐崎の松は花より臚かな

とあり、もし尙白亭での吟だとすれば、かゝる杜撰があるべき筈がない。それだけでもやはり千那亭での吟とするのが正しいと思はれる。恐らく其角が『雑談集』に誤つたのから、それが後に傳へられたのであらう。固よりこの句を味はふ上に場所の穿鑿などする必要はないが、問題となつて居る點であるから、とにかく解決を與へておく。

山里は萬歳おそし梅の花

句は笈日記を始め、泊船集・喪の名殘等にも出て居る。芭蕉翁全傳によれば元祿四年の正月伊賀上野の橋木子の亭での吟だといふ。橋木は藤堂修理家の二代長定のこと、千五百石の祿を食む家柄であつた。句は上五中七に片田舎たる山里には萬歳がやつて來るのも遅いと言ひ、

下五に梅の花と置いてある。その間にはどう關係があるか、句の表面には何にも言つてないのである。『三冊子』に發句のことを説いて「行きて歸る心の味也と言ひ」、この句を例にあげて「山里は萬歳おそしといひはなして梅は咲りといふ心のごとくに行てかへるの心發句也。山里は萬歳の遅といふばかりのひとへは平句の位也」と説明してある。さうして更につづけて「先師も發句は取合物と知るべしと言ふよし、或俳書にも侍る也」とある。ここに或俳書とは許六の『字陀法師』をさしたので同書には「師説云、總別發句は取合物と知るべし。題の中より出る事はよき事はたまたまにて、皆古しと申されける」と見える。だから「行きて歸る心の味」とは要するに二つの配合から生ずる味といふ事になる。この取合せについて許六はなほ『俳諧問答』の中の「自得發明辯」に詳しく説いて居り、その説明は甚だ巧みでありかつよく芭蕉俳諧の特質を捉へて居る。しかし取合といへば單に機械的に二物を配合するやうに解され易く、又許六自身もさうした弊に陥つて居る。この句の場合成程梅の花と萬歳とは取合せではあるが、それはただ梅の花に對して何か目新しい題材を持つて來たといふだけの意ではない。萬歳が遅くやつて來るそれだけの題材にも山里の正月のある趣は感ぜられる。しかしこれを例へば「山里や二十日過ぎての御萬歳」などと句にしても、結局はただ一通りの事を述べたに

すぎない。それが平句ひらぐの位と言はれる所以である。發句には何よりも餘情がなければならぬ。山里の句に梅の花が配されて何故發句となるかと言へば、「山里は萬歳遅し」と一度行き過ぎてしまつた後、再び「梅の花」と歸つて來る所に餘情が生ずるからである。これは兩者の間に何か因果關係といつた論理の繋がりが生ずるといふのではない。勿論また無關係なのでもない。實は作者が山里に遅く來る萬歳を一つの題材として捉へた時、さうした情趣で統一された心の何處かに、すでに梅の花は思ひ浮べられて居たのである。即ち萬歳が來るのさへ遅い山里の世離れたさまを想ふ時、そこには俗塵を脱した清らかな、そして一脈の淋しさをもつた梅の花が、ちらと作者の心をかすめたのであつた。それは原因結果の關係で必然に結ばれたものではなく、言はばある情趣の間に縹渺と結ばれた一筋の細い糸にすぎない。しかもそれは心が一つの統一された詩境に向はうとする場合、細いながら最も強い結びつきとして働く。だから「山里は萬歳おそし」と言ひ放つたあと、心はすぐに梅の花と引戻されずには居られないのである。二者は表面から見れば成程取合せであるが、實は一つの境を心が行つて歸つたのに外ならない。その時味ははれるものが餘情である。さうしてこのやうな取合せを見出すのこそ、實に發句の要訣とすべきものであつた。因みにいふ、この山里は勿論一般に山里の意で差支ない

が、芭蕉が山家とか山里とか呼んで居るのは、多くは郷里の上野をさして居るので、この句の場合もやはり芭蕉としては上野を言つて居るのである。

不性さやかき起されし春の雨

猿蓑・泊船集・四山集等に出て居る。芭蕉翁全傳によれば「山吹や笠にさすへき枝の形」と共に元祿四年赤坂の庵での吟であるといひ、芭蕉句選拾遺にも同様の頭註がある。赤坂の庵とは伊賀上野の兄の家である。言はば自分の家と同じであるから、そこでゆつくり朝寢をして居る。折から春雨はしめやかに降つて居るし、いよいよ起きるのも懶くなる。「もうそろ／＼起きなさい」と言はれても、なかなか起き出さない。しまひには誰か來て寢床の中からかき起してくれるまで寢て居るといふのである。春雨の朝のいぎたなく物うい情がよく現はれて居る。そしてかき起される事に興ずる心もちもある。芭蕉は「宵寢はいやしく朝起はせはし」と言つた。まことにこの無精さの中には閑を樂しむ心があるのである。なほ『枇杷園隨筆』に收めた珍夕宛の芭蕉の手紙には、中七が「抱起さるゝ」とある。それが初案であらう。いづれにしてもさしてちがひはないが、「抱起さるゝ」では言葉として病人か子供に對するやうな感が伴な

ふ。それで改めたのであらう。

五月雨の空吹き落せ 大井川

この句は芭蕉が元禄七年夏最後の旅に上つた時、途中東海道島田の宿で塚本如舟の家に泊つて居る間の作である。「有磯海」に「大井川水出て島田塚本氏のもとにとどまりて」といふ詞書で出て居り、又『芭蕉翁眞蹟集』には塚本家所蔵の眞蹟が摸刻して掲げてある。眞蹟の方は「ちさはまた青はなからになすひ汗」の句と並び記し、「五月の雨かせしきりにおちて、大井かは水出侍りければ、しまたにとくめられて、如舟・如竹などいふ人のもとにありて」といふ詞書がついて居る。然るにこの句をよんだ如舟の家に元禄八年三月立ちよつた支考が、同家の額によつて『笈日記』に記し止めたものには、

さみたれの雲吹おとせ大井川

となつて居る。これもやはり「ちさはまた」の句と並記し、『眞蹟集』と大同小異の詞書がついて居る。如舟の家に二通りの眞蹟を芭蕉が書き残したとは思はれず、『眞蹟集』に掲げたものが同じ塚本家所蔵のものである以上、これは眞蹟をそのまま摸刻した『眞蹟集』の方を正し

いとすの外はない。詞書の文句にも小異がある所から思ふに、これは支考が記憶のまゝに記したからの誤であらう。ところがこの句を最も早く録した路通の『翁行状記』にも、「島田には塚本氏杉本氏などいひて、久敷音信フキネノシメし方あればとて、おほつかなき五月の空をはらす」といふ本文によつて、

五月雨や雲吹落す大井川

といふ形で出て居る。すると芭蕉にはやはり別案の句があつたのであらうか。

兩者の異同で最も問題となるのは空と雲である。すでに眞蹟に空とあるからは、これを以て本文とすべきは當然であるが、しかしその後更に雲と案じかへたといふ事もあり得る。即ち路通や支考はその後案の形を聞き知つて居て、それ／＼自家の手になる集に收めたかといふ疑も容れ得るのである。さうなると結局句自體としていづれの形がすぐれて居るかによつて、採否を決せねばならぬ事になる。今『翁行状記』所載の形は異同が多すぎるので、單に空と雲との相違について考へて見よう。降り続く五月雨に出水し徒らに數日を島田に止まらねばならなくなつた。―芭蕉から杉風に宛てた手紙によると、五月十五日に島田に着き、一泊して出發する筈のところ、その夜大雨風で川が止まり十九日まで同地に滞在して居たといふ。―かうして日

を暮しながら、早く晴れてくれれば宜いと思ふ心を句にしたのである。普通の散文として解釋すれば、「吹き落せ大井川」といへば大井川に對して呼びかけたものとなる。しかしこの句としては、下五の「大井川」は全く獨立した地位にあるので、「吹き落せ」と呼びかけたのは、雨と共に烈しく吹いて居た風と見なければならぬ。その風にこの雨雲を吹き落してくれよと願つたのである。勿論吹き落す場所は大井川で、その濁流滔々たる中に吹き落して流してしまへといふのである。だから散文として表現すれば、「風よ、この雨雲を大井川に吹き落して、さうして流し去ってくれよ」といふ事になる。たゞし「吹き落せ」のせは謂はゆる切字で、そこで上五・中七と下五とは切れて居るのだから、實は「大井川に吹き落せ」といふ如き直接な從屬的關係はなく、そこに一種の複雑な味を生ずるわけである。

とにかく一通りの句解としては右の解釋でよからう。すると空よりも雲の方が自然である。空ではあまりに大げさ過ぎるといふ感じがする。けれどもこの場合の情況を更に考へて見ると、作者はもう晴れるかも川があくかと、ただそのみを待ちに待つて居る。しかも空は一面にかき曇つて、いつその雨雲が晴れるとも分らない。そして前には濁流が逆巻き流れて居るのだ。この情、この景の中にあつて、「雲吹き落せ」とは何人の心にも想ひ浮べられた事であ

らう。だから句としてそれは極めて自然の發想と言つて宜い。しかしそれだけに又平凡たるを免れない。作者としてはもつと強く、もつと烈しく、この情景に對して言ひたかつたのだ。そこで雲どころではない、空全體をそのままに吹き落してしまへと言ひ放つたのである。かうした發想によつて、初めて作者の激しい願望と雄大な自然の景致とは、ここに渾然たる詩として形づくられて来る。即ち雲ではなく、空が決定的な句形でなければならぬ。随つて『翁行狀記』の方の「雲吹き落す」では、雲が誤とされるばかりでなく、命令形の強さまでが失はれて居るので、これは全く路通の杜撰と見る外はない。

時 鳥 聲 横 た ふ や 水 の 上

この句は『藤の實』・『泊船集』・『今日の昔』・『千句塚』等の諸集に右の形で收められて居るが、別に

一 聲 の 江 に 横 た ふ や 時 鳥

といふ句案があり、又中七を「一聲や横たふ」ともして見たらしい事が、『笈日記』所載の芭蕉の手紙—この手紙は近年その眞蹟原物も發見紹介されるに至つた。—によつて知られる。美濃

大垣の門人宮崎荊口に宛てたもので、日附の四月二十九日（日附は『笈日記』の方には省略してある。）は内容から見て元祿六年と推定され、即ちこの年の作である。

手紙にはまづ「ほととぎす聲や横ふ水の上」といふ形で書かれ、中七の右傍に小さく「豎横ふやカ」と認め、次に「一聲の」の形をあげて、これは蘇東坡の「前赤壁賦」中の「白露横江、水光接天」の句によつたもので、「横句限なるべしや」と言つて居る。さうしてこの兩作のいづれが宜からうかと推敲して居るところへ、水間沾徳が訪ねて來たので兩句の評を乞ふと「横江の句文ニ對シテ考之時ハ句量尤いみじかるべければ、江の字抜て水の上とくつろげたる句のほひよろしき方ニおもひ付べきの條」を申出た。その中に山口素堂や原安適などもやつて來て、結局水の上の方が宜いといふ事にきまつたといふのである。――『三冊子』にもほゞ同様の事が記されてある。――たゞし右の手紙では「聲や横たふ」と「豎横たふや」の兩形についての論は全く見えないが『藤の實』にまづ後者の形で發表されて居るのを見ると、芭蕉自らこの方をよしと定めたものと思はれる。ところで右の沾徳の評に對して、許六は『俳諧問答』の自得發明辯や『篇突』の中で全く反對の論を唱へて居る。その全文を引くのは煩はしいから、要をつまんで述べると、水の上は成程幽玄に聞えるやうであるが、實はそれでは一言も残さず言

ひつめた事になる。「江に横たふや」といふ所にいろ／＼の心が含められて居るのだ。それを沾徳のやうな俗俳の徒は聞くことが出来なかつたのであると説く。つまり「水の上」は一句に色どりをつけただけの無用の措辭で、餘情がそれだけ浅いといふのである。しかし一句が「白露横江」の横たふを眼目としたものだとすれば、「江に横たふ」では原句に即きすぎたことになり、却つて餘韻に乏しい事になりはしまいか。芭蕉が「水の上」をよしとする説に従つたのは、さうした顧慮があつた爲と推測される。して見ると許六の批難は必ずしも肯定されない。

一言も残さず言ひつめることは、和歌の幽玄、俳諧のさびの理念と正に相反する事である、心敬の論に従へば幽玄もさびも、言ひ残すこと、ことわらないこと（論理的に因果關係を辿つて表現する事の意）、俳ばかりを詠ずることにあつた。つまりそのやうな表現によつて、初めて豊かな餘情が得られるのである。そのかぎりでは許六の説は正しい。しかし一言も残さず言ひつめたのは、兩案の果していづれの方であらうか。川か湖かそれとも入江か、とにかく廣々とした水の上を、時鳥が一聲鳴いて飛び去つた。その聲に芭蕉は深い感興を覺えたのである。芭蕉自ら手紙に述べた所によれば、杉風や曾良から水邊之時鳥といふ題を設けて句作をすゝめられ、ふとよんだ句だといふ。だから眼前の情景によつたのではないが、かつてさうした感興

が芭蕉にあつたからこそ「興風存寄候句」と言つたのである。さうして「聲や横たふ水の上」の句案が自然に浮んで来た。この場合芭蕉が「横たふ」といふ言葉を用ひたのは、自然でもあつたと同時に横江といつたあの詩人の言葉が、いかにも適切な表現として思はれたからである。そこで「一聲の江に横たふや」といふ別案も考へられた。しかしこの別案は原詩句に即きすぎて居るのみならず、時鳥の聲も場所もあまりに限定された感がある。さういふ反省もあつたらうが、芭蕉がもとく横江の詩句に感心して居ただけ、別案にもまた執着が強かつた。かうした場合結局誰かの意見をきいて見ようと思ふのは自然の情である。もとより芭蕉は沾徳の句風などを卑しんでは居たらうが、折柄來合せたまふに批評を乞うたのである。ところがその判定は芭蕉が心に思ひながらも決しかねて居た所と偶然にも符合した。そこで「水の上とくつろげたる句のほひよろしき方」にきめたのである。そして更に「聲や横たふ」と曲折をつけた言方よりも、「聲横たふや」といふ素直な發想に改めた。

この句の推敲の徑路をこのやうに考へる事が當つて居るとすれば、一句の解釋はすでにそれで十分であらう。江でも湖でも川でもよい。とにかく靜かな水の上を横ぎつて聞えた時鳥の聲、それが「横たふ」といふ言葉と「水の上」といふ言はば漠然とした表現によつて、水上の

ある空間を劈いて横ぎる聲の趣を、いかにも餘情深く言ひとる事が出来たのである。さてこの句と對比してすぐ誰にも思ひ出されるのは、蕪村の

時鳥 平安城を筋かひに

の一句であらう。これは蕪村の句稿『落日庵句集』によると、

筋かひに上京過ぎぬ時鳥

といふのが初案であつたらしい。蕪村も恐らく最初は實景實情のまゝにこの句を得たのであらう。時鳥が鳴きすぎたのは確かに上京の空である。しかしそこで蕪村が感じたのは、水の上に横たはる聲と同じ餘情ではなかつた。彼は古い都の空にあるあこがれを寄せたのである。即ち浪漫的な想ひをはせる事によつて、現實の時鳥の聲は一層美化されたのであつた。さう考へると上京よりも平安城といふ言葉が選ばれるのは當然であつた。さうして「過ぎぬ」といふ説明だけにすぎない言葉が略かれたのも、また當然だと言はねばならぬ。芭蕉と蕪村とのこの二句には、兩者の異つた特質がそれぞれ見られる事は言ふまでもないが、かうした推敲のあとを辿つて見ると、名匠の苦心がまた明かに窺はれる。

はれ物にさはる柳のしなへかな (有磯海)
はれ物に柳のさはるしなへかな (小文庫)

芭蕉の句がこのやうに二つの異つた形で傳へられて居る。これについて『小文庫』の撰者史邦は「此の句浪化子のありそ海にさはる柳のしなへかなと、去來が書誤りて入集しはべるとて、常に此ことをくやみぬるまゝ、このつゝとなしぬ」と言つてゐる。『有磯海』の撰には去來が助力したので、その誤をかねて悔んでゐたから、史邦が『小文庫』を撰んだついでに正しい形で更めて掲出したといふのである。然るに許六は『宇陀法師』の中に却つて史邦を難じ、「柳のさはる」では謂はゆる首切連歌——首切とは連體形、修飾句等が直にその修飾すべき體言につづかず、間に他の語句が挿まるのをいふ。即ち「柳の」は「しなへ」に直接につづくべき修飾句であるのに、「さはる」といふ語が間に挿まつてゐる。——となるので、「さはる柳のしなへ」の方が正しいと主張し、かつ「其上腫物にきつと柳のさはつては一句おかしからず、はれ物にさはる柳と自筆の短尺に有」と、芭蕉の眞蹟まで證據にもち出して居る。又、『泊船集』にも「柳のさはる」となつて居るので、許六は稿本『校正泊船集』で「柳のさはる

とは史邦が僻おぼえなり」と執拗にこれを否定して居るのである。伊賀の土芳も芭蕉の句を自ら集録した稿本にこの句を收めて居るが、彼は史邦の言をそのまま素直に採つて居る。

「さはる柳」と「柳のさはる」と果していづれが正しいか、もしくははいづれが芭蕉の決定案であるか。これについて『去來抄』には更に門人たちの詳しい論辯が見える。原文のまゝ引くのは煩しいからその大意を述べよう。去來はやはり「さはる柳の」は自分の誤りであつたといふ。然るに支考は、いやそれは誤でなく、『小文庫』に改めたのが却つて誤だといふ。理由は柳の枝の柔かにしなへたのは、まるで腫物にさはるやうだといふ比喩の句だからであると。去來はこれに對して比喩ではなく、實際柳がさはつたのだ、「さはる柳の」とすると支考説の如くに比喩にも聞えるから、「柳のさはる」とすべきであると主張する。文章は兩説を聞いて語法上の事は分らないが、作者の趣向はやはり比喩であらうと支考説に同意する。去來は更に二人の説を大いに遺憾とし、「比喩にしては誰々もいはむ、直にさはるとはいかでか及ぶべき、格位も又各別也」と言ひ、なほ許六がもち出した眞蹟の短冊に對しては、やはり芭蕉眞蹟の文に確かに「柳のさはる」とあり、短冊の方は初案であると見られるから、眞蹟であつても證とはし難いと辯じ、又首切説については自分には異説があるとだけで詳しくは語つて居ない。さ

うして支考、丈草、許六三人とも皆「さはる柳の」説だが、自説といづれが正しいか後賢の判をまつと結んでゐる。

この門人たちの論争は如何に解決すべきであらうか。許六と去來の説を信ずれば、芭蕉の眞蹟にも兩様あつたのである。そのいづれが芭蕉の初案であり、後案であつたかを定めねばならぬ。それには又結局この句が支考説の如く比喻であるか、去來説の如く實に柳がさはつたのであるか、この兩見解の決定にまたねばならぬ。その決定の上に参考となるのは、

白露をこぼさぬ萩のうねり哉

の一句であらう。この句も初案は「白露もこぼれぬ」であつたらしい。句は萩の枝のしなやかに柔かくうねつたさまを、極めて零れ易い白露さへ零させないといふある鮮明な具象として描き出したのである。然るにそれが「白露もこぼれぬ」では比喩的な表現にも聞えて、その具象性は甚だ弱くなるのである。そこで芭蕉は、「白露をこぼさぬ」と改めたのであらう。これで實際萩の枝に白く置いた露のさまも眼前に見える。しかもその露をこぼさぬといふのは單なる敘景的なものではない。そこに柔軟な美しい萩の枝のうねりが象徴されたものになつて來る。かう考へると柳のしなへの句も、おのづから支考・去來兩説のいづれに左袒すべきかは定まる

のであるまいか。もし單なる比喻とすれば、まことに去來の言の如く誰でも着想しさうな事である。しかし實際に腫物に柳の糸がさはつたその感じが、實に柔かす何の抵抗も痛みも感じなかつた。その現實を端的に捉へて、しかもそこに柳の柔軟さを象徴せしめたのは、やはり凡手の決してよくなし得ない所である。同時にさうした機微の間に芭蕉俳諧の特質——又俳諧そのものの文藝的特質があることを思はねばならない。芭蕉の俳諧はあくまでも現實にしつかり足をふまへて居る。しかし現實そのものの描寫へは向はない。描寫するかぎり十七音の小詩形で一體何が表現され得よう。所詮ある象徴的なものへの暗示に向はざるを得ないのである。

痩せながらわりなき菊の苔かな

これは『續虛栗』に出て居る芭蕉の句である。誰も世話をしてくれる人もなかつたのであらう。庭の隅に捨てられたやうにして育つた一本の菊、それがひよろ／＼と痩せながらも小さな苔をつけて居る。その小さな苔に對する一の描寫とも見られよう。たしかにここには痩せた菊の苔のさまが、「わりなき」といふ言葉で適確に描き出されて居る。さうしてそれは作者の觀照に於ける深さを示すものであつた。同時にこの「わりなき」といふ言葉で表現されたもの

は、すでに單なる寫實の世界ではなかつた。藝術が自然の斷片ではないことを、これほどにも明かに語る言葉を、我々は他のどんなところで見出し得るであらうか。

芭蕉は造化に隨ひ自然に歸れと言つた。しかし自然に歸るとは何であらう。ただあるがまゝの自然を見よといふのであるか。それならば自然の外に藝術家が創造すべき何ものが、一體残されて居ることになるのだらう。創造のないところに藝術作品は存在しない。リアリズムがあらゆる藝術の根柢をなすものであることは言ふまでもないとしても、最も忠實な寫實にも選擇は必ず件はなければならぬ。選擇とは主題に對する作者の解釋である。何が重大であり、何がより重大でないかが判斷され、さうしてまづ重大なものが取上げられる。この場合作家の自己はむしろ自然と對立して居ると言はねばならぬ。では自然に歸るとは何の謂ひであらうか。

芭蕉が造化に隨へと言つたのは、勿論自己と自然との對立を否定したのにはちがひない。物我一如とはこの對立を示揚した境地をさして居るのである。しかしさうした境地は結果について言つたので、そこに到達すべき徑路こそ實は藝術家にとつて何より重大な問題であつた。言ひかへると如何にして示揚すべきかである。これについて芭蕉は常に誠を勤めよと教へた。誠とは言ふまでもなく、風雅の誠である。それは作家のあらゆる精神活動が美の探求に向つて統一

さるべきことを意味する。自然は本來合目的な存在であるか否か、それは人智のはかり知られない所ではあるが、少くとも人間の生活に對しては必ずしも合目的な存在ではない。しかも人はこれをそれ／＼自己の目的に合はせて處理しようとする。例へば路傍の一木一石に對しても、商人と畫家とは各自の目的に應じて、それ／＼にちがつた心のはたらかせ方をする。この時畫家が商人と同じ目的で心をはたらかせたら、もはや自然は彼に眞の美しさを示さないであらう。だから自然に歸れとは、要するに美の探求者たるべき本來の心に歸れとの意に外ならぬ。

瘦せながらも小さな蒼をつけた菊に對して、それを商品化しようとする人の目は恐らく極めて冷淡な一瞥を與へるにすぎないであらう。けれどもあらゆるものに美を見出さうと、常に誠を勤めるものにとつては、そこにもまた美神の高い啓示を認めずには居ないのである。さうしてその啓示をいかなる形で捉へ、いかなる言葉に又線と色とに定着せしめるかに、藝術家の苦心は存する。藝術作品に於ける創造とは、言はばこの定着の間に見られる作家自身の美意識の發露に外ならない。芭蕉が瘦せを菊の蒼に一の美を見出した時、その美はいかなる形で捉へられたか。もとよりそれは豪華や絢爛を誇るものではない。また高雅や優艶の趣を見得べきもの

でもなかつた。ただ芭蕉の心を強くうつたものは、この何の見ばえもしない小さな苔の中に動く自然の大きな生命力であつた。時が来ればこの瘦菊にもやはり花は咲く。それは止むに止まれぬ自然の催しであり、さうした自然のまことに従つて居るが故に小さな苔にもなほ美が宿るのである。藝術家にとつて美とは何であらう。それは結局彼にとつて眞と信ぜられるもの外ならない。とすればこの自然のまことが彼の美意識を動かさない筈はないのだから。しかしこの菊の苔に捉へられたそのやうな美を、どんな言葉で定着させたらよいか。そこに芭蕉は「わりなき」といふ言葉を選んだのである。

「わりなし」といふ語は勿論古く平安時代から存する。それはことわりなしの義だと解され、多くわけが分らないといふ意に用ひられて居るが、更に轉じて理由に關はず餘儀なくされる場合にも言ふ。そこから止むに止まれぬ意も生ずる。「わりなき仲となる」などと言ふのは、男女が自然にさうした間柄とならずに居れなくなつたことである。芭蕉は『奥の細道』の中にも大石田で一卷の俳諧を興行した事について、一みちしるべする人しなればと、わりなき一卷残しぬ」といふ使ひ方をして居る。これは人々に催されて是非なくこの一卷を残したとの意である。芭蕉自身なほこの外にも用ひた例がありさうだが、一寸思ひ出せない。

稲妻やわりなきさまの差向ひ

三力

帷子に産月來ぬるわりなきよ


赤羽

等、何とも仕方のないと言つたやうな意である。とにかくかうして「わりなし」はある抗し難い力に對して感ずる情を現はす言葉であつた。して見ると芭蕉が瘦せながらも咲く菊の苔に捉へた美感を、これ以上適確に言ひ現はす言葉はなかつたのである。謂はゆる舌頭に千轉して得たものであらう。しかし彼がこの言葉を選び得たのは、言ふまでもなく最初に觸發された美意識の確かさによるのである。さうして「わりなき菊の苔」とその美意識が定着された時、そこに詩人の創造は完成する。

自然に歸るとは自然の斷片をそのまま切取つて見る事ではなかつた。むしろ自然の上に詩人としての自己を加へることであつた。繪畫が額縁の中にをさめられた時、それが自然の風景の一斷片であるとするれば、畫家の目と手とは遂に寫眞機にはるかに及ばないであらう。ある意味で藝術は人間が自然を征服することである。藝術家の創造は常に自然を如何に處理するかの中から生れるのだから。さうしてこの處理が完全である爲に、美の探求に對する作家精神の高揚が求められるのは當然であるが、もつと技術的な——穩當な言葉でないかも知れないが、——

要求がある事も忘れてはならない。それは作家が捉へた美を定着させる方法である。勿論いかなるリアリズムにも選擇は行はれねばならなかつた。それにしても作品が小説や戯曲の形式であれば、選擇は寛大に行はれ得るであらう。しかし和歌や俳句の如く形式に甚しい拘束がある場合、選擇は最も嚴密でなければならなくなる。して見ると「わりなき」の一語にある自然の姿を集約した芭蕉のこの一句が、いかに俳句の特質をよく示したものであるかも知理解されるであらう。寫實はここでは明かに象徴化されて居るのである。即ち一の小さな菊の苔はそのまゝ如何んともし難い自然のある力を象徴したものととして捉へられ、しかもそれは又寫實の上に最もたしかに築き上げられたものであつた。

昭和二十三年三月十日印刷
昭和二十三年三月十五日發行



著者 原退藏
 發行者 濱田義一郎
 印刷者 日海印刷株式會社
 發行所 天明社
 横須賀市廻子町二〇一番地
 出張所 東京都千代田區神田神保町三の二
 會員番號 A 二二〇〇四〇

俳句 周邊
 定價六十五圓

終

