

二〇〇四年一月

博士学位論文

蕉風俳論の付合文芸史的考察

蕉風連句研究への試み

早稲田大学大学院

教育学研究科教科教育学専攻

永田 英理

目次

はじめに

・
・
・
・
・
(五)

第一部 蕉風連句付合論 その分析と方法

第一章 蕉門の式目・作法観

第一節 蕉門の式目観 許六と支考

・
・
・
・
・
(九)

第二節 『去来抄』 「故実」篇にみる式目・作法観

連歌式目と俳諧式目

・
・
・
・
・
(二七)

第二章 「恋離れの句」考

・
・
・
・
・
(四五)

第三章 連句一巻総評論

・
・
・
・
・
(六八)

第 部 支考の「七名八体」説の付合文芸史的考察

第一章 座の文芸理論 支考の七名八体説の浸透と変質 ……(七八)

第二章 蕉風連句における「有心付」の検証 「有心付」は「匂付」にあらず

……(八九)

第三章 蕉風連句における「起情」の手法をめぐって ……(一〇七)

第四章 蕉風俳論における付合用語としての「会釈あしやく」の変遷 ……(一三〇)

第五章 「色立」という手法

第一節 「色立」の付合文芸史的考察 ……(一四七)

第二節 色彩表現と俳諧 「色立」の手法の転用をめぐって ……(一六七)

| | | | |
|-----|------------------|-------------------|-----------------|
| 第 部 | 蕉風発句論への視座 | 「題・本意」と「実感・実情」と | |
| 第一章 | 蕉風俳論における「本意」の一考察 | | ・ ・ ・ ・ ・ (一八四) |
| 第二章 | 「題」の俳論史 | 心の題、詞の題 | ・ ・ ・ ・ ・ (二〇一) |
| 第三章 | 詩人芭蕉 | 感性の覚醒 | ・ ・ ・ ・ ・ (二二一) |
| | | 発句表現における「触覚」のはたらき | ・ ・ ・ ・ ・ (二四二) |
| | むすびに | | ・ ・ ・ ・ ・ (二四四) |
| | 論文初出一覧 | | ・ ・ ・ ・ ・ (二四四) |

はじめに

連句は、同じ「座」に会する複数の作者（連衆）によって成り、「転じ」句を詠み連ねてゆく際に、次々に世界を変化させてゆくことを重んずる付合文芸である。それは、その源流にあたる中世の連歌とともに、日本文学史上のみならず、広く世界的にみてもきわめて特殊な形態をもつ文学であるといえる。連衆の紡ぎ出してゆくことは、受け手に対して多様な解釈を可能にさせるものとなっており、その「読み」もまたさまざまに働く。

そのなかでもとりわけ芭蕉の連句は、名実ともにその頂点を極めたものとして評価されてきた。蕉風連句に関する先行研究は多数あるが、その多くは、貞門・談林俳諧から、蕉風に至るまでの作風の変遷を史的に検証しながら、蕉風俳諧の位置付けについて考察したものであった。ところが、個々の付合手法の分析や、作風に関する研究については、宮本三郎『蕉風俳諧論考』（笠間書院、昭和四十九年）以後、現在までそれに続くものがほとんどない。とくに作風研究の面では、それが必ずしも解釈の一定しない文芸であることから、その研究・分析方法について、いまだに有効な方法論を見出すことができない状況にある。

そこで本研究においては、俳論や作法書によって作句理論を確認し、それを投影させながら実作品を分析してゆくことが、連句の研究方法として最も有効な手段であると考えた。すなわち、連句の作風研究に先立つ基盤として、俳論における付合論の分析に取り組むことが、まず必要であると判断したのである。このような付合手法の分析の重要性については、宮本三郎氏も「蕉風連句の鑑賞解釈に当っては、つとめてそれが制作された当時の、具體的な連句手法に基づいて、一巻の付運びを分析し解剖することによって、はじめて、この独自の体行的、実践的文芸の

世界・雰囲気を立体的に追体験することが出来るものと信ぜられる」(先掲『蕉風俳諧論考』)と述べている。

ところで、蕉風俳論研究にあたっては、芭蕉自身が直接の俳論を残していないため、まず芭蕉の門人たちの説を整理したり、俳論用語の研究を通して、あらかじめその全体像を構築しておかなければならない。それは、これまでにも多くの研究者が取り組んできた課題であるが、門人のなかでもとくに重視されるべき許六や去来の俳論に関してさえ、必ずしも十分に研究が進んでいるとはいえない。さらに、蕉風俳論を読み解いてゆくためには、従来の研究成果に加え、より積極的に歌論・連歌論を視座に入れた検証が必要であると見通しを立てた。

本研究は以上のような研究姿勢のもとに、蕉風俳論を、中世歌論から近世後期の蕉門系伝書に至るまでの巨視的な流れのなかに位置付けながら、史的考察を試みたものである。具体的な研究の方法としては、蕉風俳論に説かれている式目論や、支考が「七名八体」説として体系化した付合手法などを取り上げ、それ以前の歌論・連歌論との関係をふまえたうえでその独自性について検証し、また芭蕉以後の広義の蕉門系伝書を博搜して、それがどのように展開されてゆくのかを追跡してゆくことにする。なお、俳論とはあくまでも実作のための理論であるという立場に基づいて、俳論を扱う際には、なるべく実作品との対応を確認しながら検証するよう努めた。それは、本研究が単なる俳論研究の段階に留まるものではなく、今後の連句の作風研究を見据えたものでなければならぬと考えるからである。

本論文の構成は、第一部「蕉風連句付合論　その分析と方法」、第二部「支考の「七名八体」説の付合文芸史的考察」、第三部「蕉風発句論への視座　「題・本意」と「実感・実情」とより成る。第四部には、連句付合の分析方法やそのアプローチの仕方について、式目作法論や歌仙一巻総評論などの問題を取り上げ、これらを「試論」としてまとめて掲出した。第五部は、先の宮本氏の提言に基づき、蕉風連句の付合手法を分析するために、支考の「七名八体」説のなかから主な手法を取り上げて論じている。この「七名八体」説とは、付句の案じ方を三法(有心付、会釈、遁句)に、またそれぞれについて細分化したものを、七名(有心、向付、起情、会釈、拍子、色立、遁句)に分類し、さらに具体的な句の付け方を八体(其人、其場、時節、時分、天相、時宜、観相、面影)として支考が整理したもので、蕉風伝播に大きく寄与した説である。第六部では、連句論を離れて、

蕉風俳諧の発句論として、主に「題」と「実感実情」の問題を中心に考察した。

これらの考察を相互に関連させつつ、蕉風連句の作風研究のための基盤を形成することを最終的な目的とする。

*

本稿における俳論や作法書などの引用、および資料の翻刻にあたっては、適宜、句読点・濁点などを補い、また漢字などを現行のものに当てかえている場合などがある。

なお、頻出する以下の蕉風俳論の引用については、すべて次にあげるテキストによった。

・『去来抄』

堀切実・復本一郎他校注『連歌論集 能楽論集 俳論集』

・『三冊子』

(新編日本古典文学全集、小学館、平成十三年)

・『旅寝論』

・『俳諧問答』

・『篇突』

大磯義雄・大内初夫校注『蕉門俳論俳文集』

・『続五論』

(古典俳文学大系10、集英社、昭和四十五年)

・『宇陀法師』

・『二十五条』

第 部 蕉風連句付合論

その分析と方法

第一章 蕉門の式目・作法観

第一節 蕉門の式目観 許六と支考

はじめに

連句をはじめとする「付合文芸」とは、複数の作者を有する文学であり、その点において、日本文学史のなかでもとりわけ特殊な形態をもつものであるといえる。複数の作者たちによって作られる文芸であるというその性格上、連句の制作にあたってはある一定の秩序”を必要とするのであるが、その“秩序”を保ち、かつ“変化”を尊ぶ連句としての体裁を整えるための重要なルールが「式目」および「作法」である。この付合文芸における「式目」とは、主に禁制的な面について規定したものであり、「作法」とは故実的な側面をさしている注1。蕉風連句の研究にあたって、芭蕉やその門人たちが、式目作法についてどのような意識をもっていたのかということも明らかにすることは、作風の研究とあわせて重要な問題であると考ええる。

芭蕉の式目作法観については、これまでの先行研究によって「芭蕉は式目について柔軟に対応していた」という一致した見解が得られている。このことについては、師説に忠実であると考えられている去來の『去來抄』（宝永元年頃成）と、土芳の『三冊子』（元禄十五年成）における芭蕉の言説をもって考察されてきた。では芭蕉以外の門人たちは、いったいどのような式目観をもっていたのだろうか。今まで芭蕉の式目観について考えるにあ

たつては、芭蕉の説に最も近いとされる先掲の二書のみが取り上げられ、同じ門人のなかでも許六や支考の俳論についてはほとんど検討されてこなかった。また『去来抄』や『三冊子』についても、従来から芭蕉の言説に比較的忠実な書であるとみなされてはいるが、無条件にこれらを信用してよいものであるかどうかについては疑問が残る。たとえば『去来抄』の説のなかには、去来自身の恣意的な記述や誤解があることは従来から指摘されており 注2、本章の第二節「『去来抄』「故実」篇にみる式目・作法観 連歌式目と俳諧式目」において「故実」篇の執筆に際して、去来が意図的に、芭蕉の俳諧を今までの俳諧から一線を画したところに位置づけようとしていたことを明らかにした。また土芳の『三冊子』についても、その記述の多くが『俳諧無言抄』（梅翁著、延宝二年刊）からの引用であることが南信一氏によって指摘されており 注3、その影響関係についても考慮する必要がある。

そこで本稿においては、許六と支考の式目に対する意識が、芭蕉とはどの点においては共通し、また違っているのかを明らかにすることで、蕉門の式目観について、従来の研究よりもさらに多角的な観点から考察を試みる。とくに支考には『二十五条』（享保二十一年刊）、そして許六には『俳諧新々式』（安永三年半化房序）という、式目の体裁をとった俳論書がある。それらの内容についても、他の門人たちの俳論の内容と検討することによって、蕉風俳論におけるその位置づけをはかることにしたい 注4。

—

初めに、芭蕉の式目観について確認しておこう。芭蕉の式目に対する考え方を最もよく表しているものとして必ず引用されるのが、『去来抄』における次の説である。

卯七曰く「先師は俳諧の法式を用ひ給はずや」。去来曰く「是を成程用ひて、なづみ給はず。思ふところある時は、古式を破り給ふ事もあり。されど、私に破らるる事は稀なり。（中略）およそ、俳諧の付句は、已

に久しといへども、連俳となるは長頭丸以来にして、未だ法式なし。よって、連歌の式を借り用ひらる。(下略)」。

ここで「法式」といわれているのは、式目や作法のことをさしていると考えられる。この記述によると、芭蕉は既存の式目作法を用いていたということ、そして次に、思うところがある時はそれを破ることもあったが、我流に破っていたというわけではなかったことが知られる。このことについては、同じ去來の『旅寝論』(元禄十二年自序)に「先師此道を和歌にもとづけ給ふといへども、法式においては古法をむねとし給ふ也。まゝ法式を破り給ふ所は、十が八、九は故実によれり」とあることから、式目作法を破る場合には、故実に則っていることが多かったといえるのである。また同様に、『三冊子』の以下の記述によっても、芭蕉の式目観をうかがうことができる。

「差合の事もなくては調ひがたし。師の門にその一書あれかし」といへば、曰く「甚だつつしむ所なり。法を置くといふ事は重き所なり。されども花の本などいはるる名あれば、その法立てずしては、その名の詮なし。代々あまた出で侍れども、人用ひざれば何が為ぞや。法を出だして私に、是を守れ、とは恥かしき所なり。差合の事は時宜にもよるべし。まづは大かたにして宜し」となり。「ただ志ある門弟は、直に談じて信用して書き留むる物、密かにわが門の法ともなさばなすべし」。

ここで「法」といわれているのも、『去來抄』の「法式」と同様の概念をさしているとみられる。『三冊子』によれば、まず第一に式目作法というものは、人々が用いなければ意味がないものであるから、自分はある法を立てるということをしないのだと述べている。第二に、連句における差合(去嫌や一座何句物などといった式目の規定に反していること)などについては、「時宜にもよるべし」きこと。つまりその時々に応じて判断すればよいことであるが、さしあたっては現在の式目書によって判断すればおおむねよいとしている。そして

最後に、もし志のある門人がいたなら、自分の言ったことを書き留めて、蕉門の法式にしてもよいということが述べられている。

以上の記述を総括すると、芭蕉の式目観としては、差合などについては既成の式目書に基づいてゆくが、決してそれらを遵守することにこだわっているわけではないということ、またその場に応じて式目作法を破る場合もあるが、その多くは従来からの故実に基づいた判断によるものであって、実際に新しい式目を作ろうという意識はなかったことなどが指摘できる。

二

それでは許六の式目観について検証してゆきたい。許六の式目観を探るうえでまず欠かせない俳論が、『宇陀法師』（元禄十五年刊）である。『宇陀法師』は、式目を無視した俳諧興行が横行している風潮に対し、歌論や連歌論を援用しながらその現状を戒めようとしている点もみられ、式目に対する許六の考えが最もよく顕れている書であるということが出来る。はじめに、許六が蕉門における式目運用について述べている部分をみてみよう。

一、先師俳諧の新式に指合・てにをはの事は、多は先輩の式に似たれど、当流の用捨各別の事又多し。然共、指合・てにをはの事は俳諧一通の法なれば、時宜によるべし。（下略）

このなかで「俳諧の新式」と称されているのは、『俳諧新々式』のことをさしていると考えられる。これによると、蕉門俳諧における式目作法の多くは、既成の式目の規定と似ているのであるが、それらの規定のなかから採るものと採らないものとの用捨が多かったということ、そして差合やてにをはなどについては、その場の状況に応じて判断すべきであるということが説かれている。この「時宜によるべし」という点については、先に確認した芭蕉の式目観に共通するものであるということが出来る。

ところで、芭蕉が式目を残す意志がなかったということについては先に述べたが、それに対して、許六には式目を記述して残そうとする意識がみられるのである。このことについては、同じく『宇陀法師』の、

いにしへの連哥は、代々の達人たち、此道の絶果べき事を悲しびて書置る書、山の如し。故に今の代までくはしく伝はり侍る。吾俳諧とて連哥におとらず。然るに前後『猿蓑』『炭俵』等の書あれども、句帳のみにして、先師の遺風を残すべき式法なし。百年の後、芭蕉流の血脉を残して、さる作者ありとしらるべき一念也。

という記述からうかがうことができる。ここで許六が「式法」といつているのも、式目作法のことであるとみてよからう。連歌においては数々の連歌論や口伝によって、脈々と式目作法の伝授が行われてきたことに対して、許六は蕉門においても同じような過程が必要であると考え、まずは式目書のようなものを書き留めて残そうとしたのである。これは先に示した、芭蕉が「ただ志ある門弟は、直に談じて信用して書き留むる物、密かにわが門の法ともなさばなすべし」（『三冊子』）と述べたことについて、許六自身の態度を明らかにしたものであるといふことができる。

次に、差合のことについて論じている箇所をみてゆくことにしよう。

一、又云、桜、一座に春秋三句也。愚案ずるに、百韻花三本の時代きはめたる例成べし。俳諧に桜鯛・桜貝の類、名をかりたる物、折をかへて今一つはくるしからず。惣別差合の事は『新式今案』を以て了簡すべし。

（『宇陀法師』 傍線は筆者による。以下同じ。）

ここで注目したいのは、傍線部に、差合のことは『新式今案』に基づいて判断すべきであると論じている点である。『新式今案』とは、宗砌による『応安新式』（応安五年成）の改訂作業を経て、一条兼良が享徳元年（一四

五二(一)に制定した連歌新式のことである。またここで前半部に「桜一座に春秋三句也」とあるのは、『新式今案』に「桜 只一、山桜・遅桜など云て一、紅葉一」と規定されているものによるのである。許六が『新式今案』を式目として重用していることについては、「一、『新式今案』に、春風、一座に二句、俳諧に春の風と今一つ有べし。秋風・松風、同前。注五」(『宇陀法師』)などと、たびたび自らの俳論のなかで『新式今案』との関係について説明していることから推測できる。

そもそも芭蕉の信頼していた式目書としては、従来から、

又、史邦が「俳諧の法式、何れの書を用い侍らん」とうかゞいけるに、「諸書の説々互にぜひ有べし。其内『俳諧無言』先よろしかるべし」と、先師もの給ひけり。
(『旅寝論』)

貞徳の差合の書、その外その書世に多し。その事を問へば、師「信用しがたし」といへり。「その中に『俳無言』といふあり。大様よろし」といへり。
(『三冊子』)

などの記述があることから、『俳諧無言抄』であると考えられていた。しかし、それに対して『宇陀法師』の説は、明らかに許六独自の見解であるということが出来る。芭蕉の遺品のなかには『連歌新式』があったという事実 注6 などからも、許六が『連歌新式』を式目書のなかでもとくに重要視していたことは、まったく根拠のないことでもないのであるが、芭蕉自身が、『連歌新式』に対してどのような意識をもっていたのかについては現在明らかではない。そしてまた、他の門人の俳論にも同様の意識をそれほど確認することができないのである 注7。むろん、『連歌新式』が百韻連歌のための式目であるのに対し、芭蕉の頃に行われていた興行は、そのほとんどが歌仙俳諧であったことについても考慮しなければならないが、許六は現行の作法書に対して、「世間重宝の『はなひ草』も、連哥の『いろは新式』と云ふ書にて書侍れば、『はなひ草』なくても事は欠まじ」(『宇陀法師』)と述べており、俳諧の式目作法書は、基本的には連歌の作法書と変わらないものであるとしてとらえ

ている面が確かにある 注8。このような考え方に基づいてみれば、『宇陀法師』において『新式今案』をた
びたび引いて、その規定内容に準拠しながら差合について説明していることについてもうなずけよう。

ところが、許六が『篇突』（元禄十一年刊）において、俳諧と連歌との関係について次のように論じているの
にも、また注目すべきである。

（前略）俳諧には春待は冬、秋まつは夏になれり。連歌にことしと云は春にあらず、去年は春に用るの類、
連誹相違ある事少からず。誹の格式、大率連哥より出たり。しかれ共誹諧は連哥をからず。もと和哥の一躰
なれば、穴がち『無言』『新式』をも守るべからず。

これは、連歌の季語と俳諧の季語とにずれがあることについて言及している箇所である。ここでは、連歌と俳諧
とは根本的に異なるものなのであるという許六の認識が示されている。傍線部にあるように、「誹諧は連哥をか
（借）らず。もと和哥の一躰なれば」という記述からは、許六が全面的に『連歌新式』および連歌に基づいて芭
蕉の俳諧を位置づけようとしていたわけではないことがわかる。そしてまた、俳諧を和歌の一体に位置づけよう
とするこうした意識は、去来の「先師の俳諧は、長頭丸以後の俳諧を以て元来とし給はず。ただ、代々の俳諧体
にもとづき給へり」（『去来抄』）や、土芳の「俳諧は歌なり」、「和歌に連歌あり、俳諧あり」（『三冊子』）など
という見解とも共通するものであった。つまり許六は、俳諧における差合の判断について、全面的に『連歌新式』
に準拠しようとしていたわけではなかったのである。

そこで、許六が『連歌新式』を尊重しようとした理由には、もう一つ別の側面があったのだと考えられる。そ
の理由が、許六自筆とされる『俳諧新式極秘伝集』 注9 に記されているので、その該当部分をみてみよう。

（前略）其上連歌新式の秘決等は『はなひ草』に見えず。はいかい元来連哥を借すといへど連歌新式伝受な
き人宗匠にはならず。されど連歌の新式俳諧の為には無用の事のみ多し。連哥新式伝受の後これを増減し、

はいかい新式を極る者也。(中略)はいかひの習大秘事といふも、此新式に極る。

これによると許六は、実際の連句興行でどのような式目作法書を用いようとも、俳諧の宗匠となるためには、まず『連歌新式』の伝授が正式に成されていることを条件としているのである。つまり、いわば俳諧伝授の「型」として『連歌新式』の伝授というものを必要としていたのであった。許六が、

(前略)連歌新式今案は、連哥の大事にして俳諧の用少し。己れ俳諧要文ばかりこれをぬき出し、件の一卷となす。何方にても新式相伝と是を披露すべきもの也。(『俳諧新々式』跋文 注10)

と述べ、『新式今案』の注釈書のような体裁をとって新たに『俳諧新々式』を執筆した理由も、「新式相伝」として伝えてゆくための、『連歌新式』に代わる俳諧の式目を必要としていたためであるといえよう。許六の式目観を考えるうえで、『連歌新式』の伝授というこのような「型」を重んじる姿勢は、きわめて重要なのである。そしてまた、ここでも許六は同様に「連歌新式今案は、連哥の大事にして俳諧の用少し」という見解を示していることから、連歌のために設けられた式目を、決して全面的に俳諧に応用しようと考えていたわけではないということがわかるのである。この『篇突』の記述によっても、許六にとっての『連歌新式』の重用は、「惣別差合の事は『新式今案』を以て了簡すべし」(『宇陀法師』)と述べてはいるものの、その内容に準拠して俳諧の差合について判断しようとしているというよりもむしろ、基本的には、連歌の式目伝授という「型」の継承を前提としているものとして、魅力的であったからだとということが確認できるのである。その「型」を守ることがひいては式目を守ろうとする姿勢に繋がってゆき、式目を無視した当時の俳諧興行の様相を正してゆくことになると考えたのではないだろうか。

次に、支考は当時の式目作法についてどのような意識をもっていたのだろうか。支考の式目観については、自著である『俳諧十論』（享保四年自跋）の「第十法式の論」に詳しく著されている。

（前略）俳諧はそも何の為なるや、法式はそも何の故なるやと、其道をあきらめ、此論をとがめて、平話の中の風と雅とをしらは、道理も理屈も今日の戯にして、虚実はおのづから風雲の変にかなひ、姿情はおのづから花鳥の和にあそばん。

傍線部に示した、まず俳諧の法式がなぜ定められているのかいうことを考えなければならないのだ、という言葉説は、式目の存在意義を根本から問う重要な認識であろう。この提言は、支考の俳論において繰り返し強調されているものである。本稿の冒頭で触れたように、付合文芸が式目作法を有しているのは連句一巻における“秩序”と“変化”を重んじるためであった。支考は『二十五条』のなかでも「さしあひは変化の道理なりと、先其故をしるべし」と述べており、式目作法を身につける前提として、式目は連句一巻を内容的により充実させるためであるのだ、という道理をわきまえている必要があるというのが、支考の基本的な考えなのである。さらに支考は、

詞のさし合も、物の去ぎらひも其場にしたがひ、其人によりてとがむるもあり、とがめぬもあり、新式のかけたるをおぎなふ時あり、古式のかたくななるをためる時あり。（中略）さらば此理を先につたへて其式を後にまなびなば、はじめて宗匠の名はよびぬべし。

（『俳諧十論』）

とも述べている。このように、その時の連衆によって左右される問題などもあって、実際の場においては、式目作法の定めた規則だけでは解決しきれないことが多い。そこで、宗匠がその場にに応じて古式にとらわれず自在に捌くことについても、それが一巻の展開をよりよく導いてゆくのならば、式目を設けた本来の目的に叶っている

のだからさしつかえないのだという見解を示しているのであった。この点については、先に許六の式目観においても確認できたことであるが、「差合は時宜にもよるべし」という芭蕉の認識に基づくものである。そのなかでもとくに、「時宜にもよるべし」という点をより積極的に受け継いで、自分の解釈を加え、さらに論として発展させたのが、支考であつたいえる。

ところが、こういった「法式はそも何の故なるや」ということをまずわきまえるべきである、という支考の説は、一巻がよりよく仕上げられるためならば何をしてもよいのだ、という判断の飛躍を招く危険性も伴うものである。だが、支考は式目作法を破ることについては、きわめて慎重にとらえていたようである。このことに関連する問題として、支考が式目作法に反する芭蕉の捌きについて解説しているので、次にそれをみてみることにしよう。

(前略) 先師むかしは鶯に鶯の句を附られ、宵闇の一句を月になせるより、人は宵闇の二字を月なるぞともひ、附句の同字はくるしからぬをなど、その場の変化をしらざれば、例の智慧をもてはかりたるなるべし。或は辛崎の松のとまりなど、好事の人の心を動すにまかせたらんにぞ、さして奇をこのみ怪をもとめんとにはあらず。その日その時のしからしむるゆゑにこそ、先師は一生に、一、三句の奇怪をさばき、弟子は今日にいたりて五、七句の奇怪をなせるも、是さらに俳諧の徳のおとろへて、世情の奇異に自在なればならし。

『夏ころも』 支考編、宝永五年成

まずここで支考があげている句の例についてみていこう。芭蕉が「蒜の籬に鶯をながめて」という前句に「鶯のある花の賤屋とよみにけり」と付けたことについては、前句と付句の両方に「鶯」という字が使われているため、本来ならば「同字去嫌」という規定に反するのであるが、前句を和歌の詞書に見立てて詠んだ趣向であるとして認定されてきた。また、芭蕉が「宵闇はあらぶる神の宮遷し」という句を月の句として扱ったことや、「辛崎の松は花より臙にて」という発句が切字の作法に反していることも、異例の問題であつた。このような芭蕉の判断

についても、「その日その時のしからしむるゆゑにこそ」と解している支考の理解は、芭蕉の「時宜にもよるべし」ということばの趣旨をよくとらえているものであるといえよう。去来がかつてこの「宵闇」のエピソードをもって、以後「宵闇」を詠んだ句を月の句として扱おうとしたことを許六に戒められるということがあったが注11、この点においては、支考は去来よりも的確に芭蕉の真意を理解していたのだということができる。また差合のことについては、支考は『二十五条』のなかで、

俳かに指合の事は、『はなひ草』の類にしたがふべし。すこしづゝの新古の事あり。されど一坐の了簡を以て、初心には随分ゆるすべし。一句の好悪を論じて、指合は後の詮義なるべし。さしあひは変化の道理なりと、先其故をしるべし。変化の不自在なるより、世にさしあひの掟あり。万物の法式は此さかひにて知べし。

と論じている。傍線部において、差合のことは『はなひ草』の類をみて判断するように説いている点は、許六が『新式今案』を以て了簡すべし」と説いているのとは対照的である。しかしこの記述からは、あくまでも『連歌新式』にこだわっていた許六とは違い、とりあえず『はなひ草』の名前は出しているもの（注12、とくに決まった式目書による必要はないと考える支考の態度を読みとることができる。それは、傍線部に「さしあひは変化の道理なりと、先其故をしるべし」と述べていることからもうかがえよう。つまり支考は、連句の場合には差合の判断にあたって拠るべきものが何もないと不都合なので、とりあえずは当時広く用いられていた『はなひ草』のようなもので確認すればよい、という程度のことを述べているのである。そしてこのような式目観は、芭蕉がとりあえずは既成の俳諧式目書を使っていた、ということにも呼応するものであるといえることができる。

四

以上のことからみると、支考の式目に対する考え方は、芭蕉の式目観に近いものであったと考えることができ

る。さらに、支考が式目の作法を守ることに固執してしまい、式目が定められた本来の目的を見失ってはならない、ということ強調していると指摘したが、では自らが立てた式目の内容には、支考独自の見解は著されているのであろうか。支考の立てた「貞享式」という式目は、従来から古式に対する「新式目」であったと評され、また越人によれば「二条殿の式目、何故に捨て此の如くの妄言を申ぞ。貞徳翁・立甫など書るる指合・去嫌ひ、新式の旨を細かにいはれたるばかりなり。」(『不猫蛇』越人著、享保十年成)として、「二条殿の式目」、すなわち二条良基の『連歌新式』の内容を大幅に越えているという点で批判されている。だが、他の門人たちの俳論と照らし合わせて、支考の「貞享式」の説の整合性が確認できれば、この越人の批判は同門としての立場上、正當なものではないということになる。そこで次には、支考の「貞享式」についてその内容を他の蕉風俳論と比較することで、その正しい位置づけを試み、さらに多角的に支考の式目観を検証してゆきたい。

まず支考の「貞享式」の存在について検討しなければならないが、現在「貞享式」というかたちの書は残されていない。そこで問題にしたいのが、同じ支考の俳論である『二十五条』との関係である。その関連性については、堀切実氏が、

ただし、『古今抄』「再撰貞享式」の中に、いわゆる伝書『二十五箇条』中にも掲載されている「臈の伝授」をさして「白馬の廿五条」にありとしている点などからみると、この「貞享式」二巻と『二十五箇条』とは、両者全く合致しないまでも、深い関連があることは間違いない。(『白馬経』考「注13」)

と述べていることをふまえて、やはり『二十五条』の内容の検討によって、蕉風俳論における支考の式目の妥当性を探ることにする。同氏の研究において、いくつかの条項については他の蕉風俳論との関連性が指摘されているので注14、ここでは新たに、第十一条の「正花」についての説および、第十八条の恋の句に関する説について検証してみたい。

まず、「正花」について説いた第十一条「花に桜つくる事」をみてみよう。

世に花といふは、桜の事なりといふ人も有れど、花とは万物の心の花なり。(中略)古へより花に桜を附る事、伝授あると、初心にはゆるさず。或は桜鯛の類など前の花にあらざる桜なれば、あきらかにしつて附べきなり。花前のうへものとても、此類にて知るべし。但、花は桜にあらず、桜にあらざるにもあらずといふ事、我家の伝受としるべし。(下略)

『二十五条』では、傍線部に「花は桜にあらず。桜にあらざるにもあらずといふ事、我家の伝授としるべし」とあるが、「花は桜ではないが、桜ではないということもない」というのは、一見何をいおうとしているのかはつきりしない表現である。そこで、支考以外の門人たちの説を確認してゆこう。許六の論によれば、

前『猿蓑』のはいかい、名残の花に桜有。是を見誤りて正花に桜する人も有けり。桜非正花。初心人する事なかれ。口伝有。(『宇陀法師』)

とされており、傍線部に「桜は正花に非ず」と明言している。次に去来の論をみると、

卯七曰く、『猿蓑』に、花を桜に替へらるるはいかに。去来曰く「この時、予、花を桜に替へんと乞ふ。先師曰く「故はいかに」。去来曰く「およそ花は桜にあらずといへる、一通りはさる事にして、花賀・茶の出花なども花やかなるによる。花やかなりといふも、よるところあり。畢竟、花は桜をのがるまじと思ひ侍るなり」。先師曰く「さればよ、いにしへは四本の内一本は桜なり。汝がいふところも、故なきにあらずともかくも作すべし。されど、尋常の桜にて替へたるは、詮なからん」となり。予「系桜腹一ぱいに咲きにけり」と吟じければ、「句、我儘なり」と笑ひ給ひけり。(『去来抄』)

として、「花は桜にあらず」と「畢竟、花は桜をのがるまじ」という相容れない二つの見解をせめぎ合わせたかたちで示している。これはいささか許六とは異なった見方である。また土芳は、

師の曰く、「(中略)たとへ名木を隠して花とばかりいふとも正花なり。花といふは桜の事ながら、すべて春花をいふ。(下略) (『三冊子』)

と述べている。このように、桜の句を正花として認めるかどうかという問題について、許六、去来、土芳の三者の見解は少しずつ異っているのである。じつはこの門人たちの説をうまく整合し、総括して言い表したのが「花は桜にあらず。桜にあらざるにもあらずといふ事、我家の伝受としるべし」という表現なのであった。俳諧では桜は正花にはならないけれども、和歌の伝統以来、「花」といえば「桜」であるというイメージはいまだに強く、それを無下に否定するわけにもいかないという、それぞれの門人たちの見解の差異を整合したかたちで前向きにとりまとめたのが、この第十一條なのであるということが出来る。

次に、十八條の恋の句に関する説をみてゆこう。

恋の句の事は古式を用ひず。其故は嫁・むすめ等、野郎・傾城の文字、名目にて恋といはず、只当句の心に恋あらば、文字にかゝはらず恋を附くべし。此故に他門より、恋を一句にて捨るといへるよし、恋は風雅の花実なれば、二句より五句に到るといへ共、先は陰陽の道理を定たるなり。是は我家の發明にして、他門にむかひて穿鑿すべからず。

恋の句を一句で捨てることを認めるといふ作法は、まったく蕉門独自のものである。支考はそれを、『二十五条』のなかで「恋の句の事は古式を用ひず」とはっきり規定している。恋の句を一句で捨てるということについては、門人の俳論のなかでも『去来抄』に最も詳しく、

卯七野明曰く「蕉門、恋を一句にても捨つるはいかに」。去来曰く「予、この事を伺ふ。先師曰く「いにしへは恋の句数定まらず。勅以後、二句以上五句となる。是は連歌の例式也。(中略)予が一句にても捨てよといふも、いよいよ大切に思ふ故なり。(中略)付けがたからん時は、しひて付けずとも、一句にても捨てよといへり。かくいふも、何とぞ巻面のよく、恋句も度々出でよかしと思ふ故なり」。

と論じられており、また土芳も『三冊子』において、

恋の事を、先師曰く「(中略)そのかみ、宗砌・宗祇の頃まで、一句にて止む事例なきにもあらず。この後、所々、門人とも談じて、一句にても置くべき事もあらんか」となり。「(中略)しかれども、恋の事は、分けてその座の宗匠に任すべし」となり。

というように、その座の宗匠の判断に任せるように説いている。許六は、恋の句を一句で捨てることについては具体的に言及していないが、

恋の事、(中略)近年俳書とて恋の詞を拵へ置は、其人の胸中せばき事しれたり。惣別去嫌も同前也。格式を守は初心の時也。(中略)惣別もろ／＼の差合前に有て、よき付句出たる時、其差合のがるゝ習あり。口伝。(『宇陀法師』)

と述べて、「其差合のがるゝ習あり」と論じており、やはり恋の句を一句で捨てるという作法についても肯定的にとらえているとみてよいだろう。つまり、こうした恋の句の扱いについては、どの門人たちも一様に、蕉門における新たな作法として受容していたのである。「恋の句の事は古式を用ひず」という第十八条の記述は、まさ

しくその状況についての確にとらえた言説であるということができるのである。

ここではすべてについて検討することはできないが、他の条項においても、かなり高い比率で他の蕉風俳論の記述との関連性を確認することができる。注15。支考の立てた『二十五条』は、長い間、いずれかといえば否定的な評価を受けてきたのだが、このように、大局的には他の蕉風俳論における説との整合性が認められることから、芭蕉の教えに基づいたものであり、他の門人たちの認識から逸脱したものではなかったということができる。

むすびに

芭蕉の式目観に照らし合わせながら、許六、支考の式目観について考察してきたが、それぞれが芭蕉の式目観に共通する部分を持ちつつも、自らの俳論書としての見解を示す段階においては、それぞれ独自の解釈を強調させていったことを、俳論の内容に即して確認することができた。まず許六については、伝授の「型」をもつ『連歌新式』を重視するという独自の見解をもち、その結果、『連歌新式』の代わりとして『俳諧新々式』を執筆し、これを伝授させるといふ「型」を定着させようとしたのだといえよう。そして支考については、芭蕉の式目観に基づいている部分が多いのであるが、そのなかでもとくに、式目は一巻をより充実させるためにあるのだから、そのことをふまえていけば、差合などのことは臨機応変に判断するべきであるという意識がきわめて顕著である。また、支考が著した『二十五条』の説が、基本的に他の蕉風俳論の説をよく整合した俳論であると実証し得たことから、実際の式目作法の規定内容自体については、芭蕉の説を反映させようとする姿勢をとっていたことも明らかになったのである。今後は、より細かい「作法」の発生の問題や、俳論と実作品との対応関係についても検討してゆく必要がある。

注

- (1) 『連句辞典』(東京堂出版、昭和六十一年)の定義による。式目の発生については、『八雲御抄』によると鎌倉時代初期であるとされているが、『連歌新式』としてかたちを成したものとしては、文安(弘安年間)に制定された『建治(弘安)新式』が最初だと考えられる。
- (2) 堀切実「『去来抄』解釈の一試論」(『近世文学論集 小説と俳諧』、昭和四十六年)、桜井武次郎「去来俳論から芭蕉俳論までの距離」(『國文學 解釈と教材の研究』学燈社、昭和四十八年五月)や、楠元六男「去来の執筆態度 『去来抄』理解のための一検証作業」(『国語国文論集』第二十号、平成三年三月)などに指摘がある。
- (3) 「俳諧無言抄について」(『国語』、昭和二十八年九月)。
- (4) 大内初夫氏も、「芭蕉の伝書」(『國文學 解釈と教材の研究』学燈社、平成六年三月)のなかで、『二十五条』の芭蕉伝書としての位置づけをはかるために、他の蕉門俳論書と比較研究することが必要であると述べている。
- (5) 『新式今案』に「春風 只一、春の風一・秋風同前・松風同前」とある。
- (6) 元禄十五年七月二十三日付厚為宛杉風書簡の記事などによる。
- (7) ただし、『三冊子』にも「俳諧の式の事は、連歌の式より習ひて、先達の沙汰しけるなり。連歌に新式あり、追加ともに二条良基撰政これを作る。今案は一条禅閣の作。この三つを一部としたるは肖柏の作となり。連に三つと数あるものは四つとし、七句去るものは五句となし、よろづ俳諧なれば事をやすく沙汰しけるとなり」などの記述がある。
- (8) 俳諧の式目作法書における連歌式目書からの影響については、木藤才蔵「俳諧式目書の成立」(『連歌史論考』下 増補改訂版、明治書院、平成五年)などにおいて論じられている。
- (9) 『大秘伝白砂人集』、『俳諧新々式』とともに正徳五年、許六から治天へ伝授された伝書。綿屋文庫蔵。引用は、石川真弘・牛見正和「『許六自筆 芭蕉翁伝書』」(『ヒブリア』第七十五号、昭和五十五年十月)に

よる。

(10)(9)に同じ。引用に際しては読みやすさを考慮し、一部私に送り仮名を補った。

(11)『去来抄』『故実』篇。

(12)ちなみに、去来系伝書である『岡崎日記』(百羅著、宝暦八年成)には、『御傘』、『はなひ草』等に寄るべし」とある。

(13)『蕉風俳論の研究』(明治書院、昭和五十七年)による。

(14)(13)の同書所収の『二十五条』諸本の系統」において、第二条「はいかい二字の事」、第六条の切字説の一部、第十五条の発句説、第二十一条「から崎の松の句の事」、第二十二条「鳶に鴟の句の事」について、他の門人の俳論との関連性が指摘されている。

(15)調査の結果、『二十五条』の二十五の条項のうち、(14)にあげたものを含む十四の条項(他に第七条「脇に韻字有事」・第八条「第三に手爾葉之事」・第十条「月花の事」・第十一条「花に桜つくる事」・第十六条「附句案じやうの事」・第十八条「恋の句の事」・第二十条「指合之事」・第二十三条「宵闇の句の事」・第二十四条「名所の雑の句の事」)について、他の蕉風俳論からの影響関係を指摘することができる。この具体的な検証や、許六の『俳諧新々式』の具体的な内容検討については別稿を期したい。

付記 本稿は、平成十四年七月の俳文学会東京例会における研究発表の一部を元にまとめたものである。

第二節 『去来抄』『故実』篇にみる式目・作法観 連歌式目と俳諧式目

はじめに

『去来抄』の「故実」篇は、主に蕉門の式目・作法観 注1 について記したものである。その位置づけについては、復本一郎氏が「『去来抄』 故実 の一異本」という論考 注2 のなかで、安永四年版の『去来抄』の板本に「故実」篇が省かれていることに着目し、「故実」篇が秘伝書的に扱われていたということを指摘しているが、まだその具体的な内容については詳しく論じられていない。また、式目や作法書という指標を通して連歌・俳諧をみてゆこうという試みは、最近では木藤才蔵氏の『連歌新式の研究』 注3 以後、進展がみられない。そこで本稿では、「故実」篇に著された式目・作法観を、連歌論や芭蕉以前の俳論と対照させてみてゆくとで、去来がどのようにこれらを踏襲していたのかということについて考えてみたい。

まず、俳諧式目に対する芭蕉の意識については、次のような俳論から知ることができる。

其後先師是を聞給ひて、(略)「必人と争ふ事なけれ。我俳諧において或は法式を増減する事は、大むねふまゆる所有といへ共、今日の罪人たる事をまぬがれず。只以後の諸生をして此道にやすく遊ばしめん為也」。

(『旅寝論』)

「差合の事もなくては調ひがたし。師の門にその一書あれかし」といへば、曰く「甚だつつしむ所なり。法を置くといふ事は重き所なり。(略)差合の事は時宜にもよるべし。まづは大かたにして宜し」となり。(後略)

(『三冊子』・白)

このなかで芭蕉が「法式」や「法」といつているのは、式目・作法のことをさしているとみてよい。そしてこれらの記述からは、式目・作法に縛られず、状況に応じて自らが判断して句を付けることを重視していた、芭蕉の態度を読みとることができる。その理由として、一つには、俳諧の式目は『連歌新式』における「和漢篇」注4の式目を踏襲して生まれたものであり、あくまでも連歌式目からの「借り物」としての域を脱していなかったことが考えられる。

ところで、「故実」篇の冒頭では芭蕉の式目・作法観について次のように述べられている。

卯七曰く「先師は俳諧の法式を用ひ給はずや」。去来曰く「是を成程用ひて、なづみ給はず。思ふところある時は、古式を破り給ふ事もあり。されど、私に破らるる事は稀なり。第一、先師の俳諧は、長頭丸以後の俳諧を以て元来とし給はず。ただ、代々の俳諧体にもとづき給へり」。

ここで述べられている考え方もまた、前掲の俳論に通ずるものがあるといえよう。そしてまた去来によれば、蕉風俳諧は「代々の俳諧体」(『古今和歌集』以来の俳諧歌や俳諧之連歌などのことをいう)に基づくものなのであって、貞徳以降の俳諧の延長上にあるものではないというのである。これは去来による恣意的な記述である可能性も考えられるが、土芳の俳論においても、貞門における式目の運用については、

貞徳の差合の書、その外その書世に多し。その事を問へば、師「信用しがたし」といへり。「その中に『俳無言』といふあり。大様よろし」といへり。

(『三冊子』・白)

などと述べられており、蕉風以前の俳諧における式目運用については、芭蕉自身がおおむね否定的であったといふことは確かである。このように『去来抄』『故実』篇の冒頭部に著された、蕉門をそれ以前の俳諧とは一線を画したところに位置づけようとする去来の意識は、「故実」篇を読み解いてゆく際の一つの鍵になると考えられるのである。

—

以下、「故実」篇のなかから式目・作法に関するいくつかの説をとりあげて、連歌論などと対照させながら具体的に検証してゆくことにしよう。まず、そのなかでもとくに多くの問題点を孕んでいると考えられる、無季の句興行についての説をとりあげてみたい。

卯七曰く「蕉門に無季の句興行侍るや」。去来曰く「無季の句は折々あり。興行はいまだ聞かず。先師の曰く「発句も四季のみならず、恋・旅・名所・離別等、無季の句ありたきものなり。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」となり」。(後略)

ここで注目したいのは、発句の作法について言及した、傍線部の芭蕉のことばである。

そもそも発句の詠み方については、古くは歌論書である『八雲御抄』注5（順徳院著、嘉禎 一二三五）仁治 一二四三（頃成）に、

一、発句八当座二於テ然ルベキ之人之ヲ得ルナリ。

と定められているのが最初である。その後の連歌論における展開としては、二条良基の『連理秘抄』（貞和五年頃成）注6の、

又当座の景気もげにと覚ゆるやうにすべし。（略）又発句に時節の景物そむきたるは、返々口惜しき事也。ことに覚悟すべし。景物のむねとあるがよきなり。

という論をはじめとして、宗祇も、

発句の事、先づ其の季の前後をたがへず、いかにも乱りになく、しかも花・鳥・月・雪によそへて幽玄の姿を心につけ（中略）つかふまつるべきことなり。（『吾妻問答』文正二年成 注7）

などと述べている。そしてさらに時代が下り、宗牧の連歌論に至っては、

発句は、当意の気色の撰様、座中の体、庭前の有様、色々様々の景気共侍れば、更に兼て叶ひ難し。只当意則妙を本とすべきにや。さりながら、兼て四季四節山川草木の景を案じ到て、当意の景色ばかりを仕替事、故実也。（『当風連歌秘事』天文十一年成 注8）

と詳しく述べられており、この時点においては、発句に季語を詠み込むということが「故実」として扱われているのである。こうした発句の作法の連歌論における展開については、杉浦正一郎氏が「発句に於ける季の問題」注9のなかにおいて、先掲の良基と宗祇の連歌論の二つを引き、その流れについて「かくて良基の頃には、当座の儀にかなう」という挨拶の意味の規定がやがて発句に必ず当座の季語を詠みこむべし、という厳密な規則にすりかえられてゆくのである」と説明している。そしてその規則が宗祇以後も受け継がれていたことは、

新たに本稿であげた宗牧の連歌論からも明らかである。また従来の研究では、紹巴の『連歌至宝抄』注10（天正十四年頃成）にある、

四季の外、雑の発句と申す事は御座無く候。俳諧も同前。

という記述をあげ、それ以降の連歌における式目作法書は、すべて法則的に無季の発句を認めなくなつたと指摘している。このように、連歌の発句が当座性を重んじ、発句のなかにその時節にあつた季語を詠み込むことが肝要であるとされてきたのは、元来、発句が座の連衆に対する挨拶性をもっていたからである。もちろんこの点について、連歌にも充分に通じていたはずの芭蕉が知らなかつたとは考え難い。では、芭蕉は何をもつて「その事を知らざれば、暫く黙止侍る」と言つたのであろうか。

従来の研究ではこの言について、「発句には季語を詠み込まなければならぬ」という連歌以来の式目・作法を、芭蕉が基本的に尊重していたためにこのように言つたのである、としてとらえる説が多い。また、無季の発句を詠むということについて、芭蕉がまだ試行錯誤の段階にあつたことを表すものであるという指摘もある。たとえば山下一海氏は注11、「師の詞にも 名所のみ雑の句にもありたし。季を取り合はせ、歌枕を用ゆる、十七文字にはいささか志述べがたし」（『三冊子』・赤）と論じられてはいるものの、「辛崎の松は花より臙にて」、「さみだれを集て早し最上川」などの有名な名所句にはいずれも季語がともに詠み込まれていることを指摘し、実際のところ雑の句には佳句が少なかつたためであると解している。つまり、弟子に対して「発句が無季の句であつてもよい」と述べてはいるが、句を詠むにあつては、無季の発句について、有季の発句の完成度と同格のものとするまでにはまだ至らなかつたのだということなのであろう。

しかし、「その事を知らざれば、暫く黙止侍る」ということは、発句に季を詠み込まなければならぬ理由について知らないのだと言つたものではなく、連歌の定めたこの規則を、そのまま俳諧に適用したその根拠について、芭蕉自身がとくに知るところがなかつたことをいつたものだと考えることはできないだろうか。そこで問

題にしたいのが、芭蕉の対連歌意識である。先に、芭蕉以前の俳諧式目は、『連歌新式』の「和漢篇」からの借り物であったことを述べた。したがって芭蕉も、発句に季語を詠み込むということとはあくまでも連歌における「故実」であり、それを必ずしも俳諧に応用する必要はないととらえていたのではないかと考えるのである。現に、俳諧の作法として「無季の句を発句に詠んではならない」と定めているのは、管見の範囲では『連歌至宝抄』のみであり、そのなかの記述も、先掲のように「俳諧も同前」と一言付け足しのように述べられているに過ぎず、非常に粗略なものである。つまり、「その事を知らざれば、暫く黙止侍る」という芭蕉の言説は、『連歌至宝抄』にみえるような、連歌と俳諧を同一視して作られたような「故実」に対する疑問を呈したものであったのではないだろうか。

そしてまた同じ『連歌至宝抄』には、先述の「四季の外、雑の発句と申す事は御座無く候」と述べる一方で、

一、面八句の内、十句目までも仕らぬ事、神祇・釈教・恋・無常又は名所、その外さし出たる言葉など仕らず候。注12 事により、発句には神祇、釈教、恋、無常、名所仕来候。

ともいつていることに注目したい。事によっては、当座性を表すために季語以外の要素を詠み込んでも構わない、というこの論は、これまで見過ごされてきたのであるが、改めて検討する必要があると考えられる。すなわちこの記述によって、従来、蕉風独自の俳諧観であるとして考えられてきた「発句も四季のみならず、恋・旅・名所・離別等、無季の句ありたきものなり」という「故実」篇の説が、紹巴の連歌論である『連歌至宝抄』に由来するものであるという可能性が出てくるのである。

二

同じように、これまで蕉風俳論において、斬新な論であるとされてきた「故実」篇の説のなかから、連歌論と

の共通点を見出すことのできる例をもう一つあげてみよう。

卯七野明曰く「蕉門、恋を一句にても捨つるはいかに」。去来曰く「予、この事を伺ふ。先師曰く「いにしへは恋の句数定まらず。勅以後、二句以上五句となる。是は連歌の例式也。一句にて捨てざるは、大切の恋句に挨拶なからんはいかがなりとなり。一説に、恋は陰陽和合の句なれば、一句にて捨つべからずともいへり。皆大切に思ふ故なり。予が一句にても捨てよといふも、いよいよ大切に思ふ故なり。(中略)また多くは、恋句よりしぶり、吟おもく、一巻不出来になれり。この故に、恋句出でて付けよからん時は、二句か五句もすべし。付けがたからん時は、しひて付けずとも、一句にても捨てよといへり」。(後略)

という、有名な恋の句に関する説である。

かつて連歌師肖柏が文亀元年(一五〇一)に整理した式目(『連歌新式追加並新式今案等』)にも、

春秋恋 以上五句。春秋の句三句二至ラズ八之ヲ用ヒズ。恋句只一句にて止事無念云々 注13。

と定められているように、「恋の句を一句で捨ててはならない」という規則は、俳諧においても貞門、談林と、まったくそのままに踏襲されてゆくのであった。そのような史的背景に即してみれば、先にあげたような説はかなり斬新であつたに違いない。

さてここで、この「故実」篇の説とのかかわりにおいて新たに指摘したいのが、宗祇の關係の連歌論である。

句数之事

春・秋・恋は五句迄仕也。一句二句にては捨ぬ也。但、恋は一句二句にても捨也。

(『宗祇袖下』延徳元年(一四八九)以前の成立が 注14)

これによれば、春・秋・恋の句は五句まで続けることが許されており、一句、二句では捨てないものなのであるが、傍線部にあるように恋の句のみは例外で、一句、二句で捨ててもよいのである。宗祇の時代にはまだ、『連歌新式』において「恋の句只一句にて止事無念云々」という規定はなかったのであるから、宗祇がこのように説いていても不思議ではないのであるが、では、恋を一句で捨ててもよいと考える根拠はどこにあるのだろうか。その際に手がかりにしたいのが、『淀渡』（明応四年 一四九五 以前の成立か 注15）における、

（前略）恋は三句になりぬべし。五句の物なれども、つまりてはやるかたも大事なれば（下略）。

という記述である。「つま」というのは、ここでは恋の句が五句続いた場合、それ以上続けるのを嫌うことという。この記述によると、恋の句が五句続いてしまうと、恋離れを意識しすぎるあまり、その後の付け方が難しくなってしまうため、三句まででやめておいた方がよいというのである。このように、一巻の句の流れを停滞させる場合には、式目の定める句数にこだわらなくてもよいのだという考え方は、宗祇の時代の連歌論と芭蕉の両者に共通してみられるものといえよう。前掲の二書はいずれも板行されておらず、芭蕉がいずれかを目にしていたかどうかは定かではないが、恋句の扱いについては、実際の一巻の流れをまずは重視するべきであるという意識が、両者にあつたということは指摘できるのである。

「故実」篇における恋の句に関する説には、このように宗祇の時代の連歌論との共通性が認められるのであるが、別に注目すべき点がある。恋の句を一句で捨てるということについて、じつは『宗祇袖下』の異本（続群書類従本）には、「一、恋の句一句すべく候事、口惜候」という記述が存在するのである。この続群書類従本の記述と同様に、芭蕉も、恋の句を一句で捨てるということ必ずしも肯定的にとらえているわけではないのだが、「付けがたからん時は、しひて付けずとも、一句にて捨てよ」という芭蕉の言は、式目にとられずに句を詠むということについて、宗祇の論以上の積極性を有していることを、さらに加えて指摘しておきたい。つまりこの論は、

宗祇関係の連歌論にその共通性が見出せる一方、式目運用に対してより積極的な見解を述べているという点においては、蕉風俳論に展開された、式目に対する新たな改変意識のあらわれとしてみなすことができるからである。

三

さて次には、脇・第三の留め方について論じている説をとりあげたい。

卯七曰く「蕉門に手爾波留の脇・字留の第三を用ひる事はいかに」。去来曰く「発句・脇は歌の上下なり。是を連らぬるを連歌といふ。一句一句切るは、長く連らねんが為なり。歌の下の句に 文字留といふ事なし。脇を文字留と定むる事は連歌よりの法なり。是等は連歌の法によらず。歌の下の句の心も、昔の俳諧の格なるべし。昔の句に、

守山のいちごさかしく成りにけり

姥らもさぞな嬉しかるらん

まりこ川蹴ればぞ浪はあがりけり

かかりあしくや人の見るらん

是等、手爾波留の脇の証句なり。第三も同じ」。

一般に、脇句を文字留（韻字留）に、三句目はてには留にしなければならぬという作法上の決まりがあるが、それは連歌の故実であるのだから、「代々の俳諧体にもとづき給へり」として和歌の俳諧体に基づく蕉風俳諧においては、脇句がてには留で、第三が文字留であっても差し支えない、という内容である。

それでは、同じように脇句・第三の留め方について説いている連歌論をみてみることにしよう。

脇の句、(中略) 所詮、物の名にて、松風とも、庭の草ともむれば、てにはのたがはぬ也。

(『僻連抄』 康永四年成 注16)

右の二条良基の連歌論では、脇句の句末を物名(体言)留、つまり文字留にすれば、発句に対してよく付くということが述べられている。また、同じ良基の記した『撃蒙抄』(延文三年成) 注17 においてあげられている脇句の例も、すべて文字留のものばかりである。しかし、連歌論創成期に当たる良基の連歌論書においては、脇・第三の留め方について、まだはつきりと規定されてはいるわけではない。そのことについての作法が明確に規定されるようになったのは、近世への過渡期に当たる紹巴の連歌論においてであると考えられる。

第三は大略て留りにて候。さ候はねば、はね字にて候。自然には又もなしとも留申し候。此外は好まず候。

(後略)

(『連歌至宝抄』)

このように紹巴の連歌論ではつきり既定されて以降、俳諧においても貞門の俳論書などに、たとえば次のように踏襲されている。

脇・第三之事

脇は、(中略) 韻は、物の名、何にても一字にて留候也。てに葉にていひながし留ぬ物にて候。

(『俳諧進正集』 芳室奥書、万治元年写 注18)

また、談林俳諧においてもその規定は受け継がれている。たとえば、西鶴の俳諧が当時の俳壇においても例外的に、

郭公かゝがさとりのかたちはいかに

おんは仏法僧と鳴らん

(『独吟一日千句』第三、延宝三年自序 注19)

曲水の水のみなかみや鴻農池

井原西鶴

挽置なれと霞たつ山

山本西六

あぶら櫛柳乱てときつ風

松井西花

(『西鶴五百韻』何鞠百韻、延宝七年刊 注20)

といったように、「字留の脇、てには留の第三」という規則を破っていることに対して、

この比の開板にも、又一座の上にも、むぎと字あまりを好み、脇のとまりを手尔葉にし、第三を「哉」どめにし、「ぬ」どめにし、「也」「けり」などとむる放埒あり。是俳諧の乱逆也。

(『破邪顯正返答』惟中著、延宝八年刊 注21)

という批判が、同時代の俳壇から起こっていることが、すでに乾裕幸氏によって指摘されている(『談林俳諧集』二の解説 注22)。このような背景があったとすれば、「故実」篇において卯七の提示した「てには留の脇・字留の第三」という留め方は、当然変則的なものを示していることになる。そのため「故実」篇における、蕉門が「代々の俳諧体」に基づいてこの留め方を認める、という論は、非常に斬新に映るのである。

ところが、先の乾氏の指摘によると、「字留の脇・てには留の第三」という故実は、談林俳諧においてすでに崩れつつあったのである。さらに本稿で新たに検証した結果、俳論書においても早くは、芭蕉が「大様よろし」と言った『俳諧無言抄』注23(梅翁著、延宝二年刊)に、

第三は（略）又文字にてとむる事有也。惣じてむかしは句の留りの沙汰なし。宗祇よりの格式也。脇の句、文字にてとむるゆゑ、懐紙に文字のたけ、ならばざるやうにてとまり、はね字のかるきかなにてとめたる物也。此ゆゑにもし脇の句に、てにをはにてとまらば、第三は文字にて留る也。但、かやうの事は名人にゆづりて、常の人は常の留りの外はせぬ物とこゝろする。

とあるのが注目され、『誼諧番匠童』の改訂版である『当流増補番匠童』（和及著、元禄四年刊 注24）にも、

一、第三（略）韻字どめの第三、上手の上にする事あれども、初心のうち中の位返せぬがよし。（後略）

などと記述されている。このように蕉門以前の俳諧においてもすでに、従来からの作法とは異なる「てには留の脇・字留の第三」の例を、「上手」のする技であるとして認める傾向がみられるのであった。当然去来が『誼諧番匠童』などの書を目にしていなかったとは考え難い。それでは、「故実」篇のなかで和歌の俳諧体の例を引用し、「歌の下の句の心も、昔の俳諧の格なるべし」と言っている去来の意図は、いったいどこにあったのであるうか。

じつは、去来は意図的に芭蕉以前の俳諧書から証句をあげて避けているのである。それは、本稿ではじめに指摘した「先師の俳諧は、長頭丸以後の俳諧を以て元来とし給はず」という「故実」篇の冒頭部と関連している。この冒頭部との対応については従来からも指摘されているのであるが、去来がここで和歌の俳諧体を引用してきたのは、蕉風俳諧は和歌に基づくものだ、という格別な意識によるものなのである。そこでさらにいえば、『去来抄』を著すにあたって、蕉門では従来の俳諧式目や作法をただ踏襲しているのではなく、蕉風独自の方向性を探っていることを示し、芭蕉の俳諧がそれ以前の俳諧の延長として存在しているのではない、ということを感じさせるためにも、去来は前掲のような俳論書を引用するわけにはいかなかったということなのであろう。そしてまた、従来からの「故実」に反する「てには留の脇、字留の第三」についてみれば、『三冊子』（白）では「かくのごときは達人にあり。つねの留めをよしとす」として消極的な態度をとっているのに対し、『去来抄』

「故実」篇においては、和歌の俳諧体と関連づけて肯定的に論じている点も特徴的である。ここから、蕉風俳諧を連歌およびそれ以前の俳諧と一線を画したところにおいて位置づけようとする、蕉風俳諧に対する去来の史的認識をよみとることができるのである。

四

それでは最後に、今までとりあげた説と同様に、従来から蕉風俳論の独自性の一つであると考えられてきた切字論について検証しておきたい。

卯七曰く「発句に切字を入るる事はいかに」。去来曰く「故あり。先師曰く「汝、切字を知るや」。去来曰く「伝受仕り侍らず。ただ自分に覚悟し侍る」。中略）また、ある人問ふ。先師曰く「切字に用ふる時は、四十八字皆切字なり。用ひざる時は、一字も切字なし」となり。是等は皆、「ここを知れ」と障子ひとへを教え給ふなり」。

ここに引用したのは切字論のなかの一部であるが、このなかでやはり注目すべきなのは、傍線部の「切字に用ふる時は、四十八字皆切字なり」ということばである。これをそのことば通りに解釈するならば、今までの連歌論・俳論の常識を打ち破る画期的な説ということになるが、現在では一般に、それは切字の働きの本質を論じたものであると認識されている。

それではまず、切字について連歌論ではどのように論じられているのかをみていこう。連歌論における代表的な切字論として引かれることの多い『白髮集』（伝宗祇筆、編者未詳、永禄六年写 注25）の記述例を以下にあげておく。その切字論の内容については、

発句切字十八之事

かな 遅く来て見残す花の夕かな

けり 神無月紅葉も春に成にけり

(後略)

というように、以下十八個の切字とその証句をあげているものである。浅野信氏の『切字の研究』注26によると、専順から宗祇までの連歌論のなかで説かれている切字の数は、二十六語であると算出されている。連歌論における切字説は、そのほぼすべての例がこの『白髮集』のように、切字とされるものをすべて列挙し、それを使った句の証例を並べて示すことに終始しているため、このように具体的な数を算出することができるのである。従来、切字の伝授というものは、「故実」篇のなかでも、芭蕉が去来に「切字の事は、連・俳ともに深く秘す。みだりに人に語るべからず」と言っていることからわかるように、秘伝として扱われるような事項であった。そしてまた連歌論書の多くは、蕉風俳論とはやや違い、個人宛に書かれた秘伝や口伝の色相が強い。そのため切字について説く場合も、必然的に細かく具体例を提示するということが多くなったのであろう。

この点において「故実」篇の切字論は、それまでの連歌論などで述べられている論とは、明らかに一線を画したものである。浅野氏はこの芭蕉の切字論について、「それは従来の切字説をのり越えての、すばらしい(否定的)発展説であった。つまり従来の一々個々の切字に捉われることなく、切字を重んずるのは何が故であるかという、外側からの大きな立場に立っての、切字精神の確立と展開となって現われたのである」と述べている。つまり、切字の具体例を列挙して帰納的に論じる方法をとっていた連歌論に対して、蕉門の切字論では、具体的な切字の用例を示すのではなく、「なぜ切字を用いなければならないのか」というような、切字の本質に関する論を重点的に述べているからである。そうした考え方を端的に示すものが、「四十八字皆切字なり」ということばであることとらえることができる。この切字論は、今までの切字論を超越したその大胆な言い回しゆえに、常に誤解される危険と紙一重のところにあつたといつてよい。このような言い方によって、結局去来が説くところは、

発句自体の形が整ったものであれば、決められた切字などを使わなくても、どのような字であろうと切字になり得るのだということなのであった。

中興期以降、『去来抄』の「故実」篇は秘伝書的に扱われてきている面もあり、復本氏も先にふれた論考の中で、「故実」篇については「秘伝書的な色相」が認められると述べてはいる。しかし、具体例を列挙して「切字」の会得法を伝授してきたこれまでの連歌論などとは異なり、切字の働きについて、極めて本質論的な部分のみを説いた切字論である。「故実」篇の説は、執筆者の意図としてはむしろ、一般の門人たちを想定して書いたものであったというべきではないだろうか。また、去来が無季の発句論や恋句論などを、蕉風における斬新な説のように記していたのも、門人たちに蕉風俳諧における革新的な姿勢を主張するためであったのだと考えることもでき、それは、他の箇所についても同じことがいえる。そして、去来が「切字に用ふる時は、四十八字皆切字なり」という表現を用いたことについては、去来が蕉風の独自性を印象づけるためにうたいあげたもので、一種の象徴的な説としてみることができなくもない。これは切字論を論じてゆくうえでも考慮すべき点であろう。

むすびに

『去来抄』「故実」篇の冒頭部に、蕉風俳諧が連歌やそれ以前の俳諧とは一線を画していることについて述べられていることから知られるように（『去来抄』は未定稿の段階であったとされているが、冒頭部については、すでに意図的に構成されていたものと考えてよからう）、「故実」篇には、去来自身が芭蕉の言説を誇張したかたちで著している面があるということがわかる。俳論書というものは、およそ自派の俳諧の特質を読者に伝えることを目的として書かれているのであり、多かれ少なかれ、他門に対する対抗意識から、独自性を強調してゆく姿勢が入り込んでいるものである。『去来抄』もまたその例外ではない。今回の検証によって、少なくとも「故実」篇については、それまでの連俳とは一線を画して蕉風の独自性を際立たせようという、去来の執筆意図が浮かび上がってきた。本稿では「故実」篇の一部の説のみしかとりあげることができなかったが、他にもたとえば、

花の句に関する式目・作法などにおいても同様の傾向を確認することができる。このように『去来抄』の式目・作法観を連歌論などと対照させてゆくことによつて、去来がそれまでの連伴に対して蕉風俳諧の独自性というものを印象づけるために、さまざまな仕掛けをしていることを解明することができたのである。

そしてまた「故実」篇に提示された、一見革新的にみえる作句に対する意識も、蕉門では無季の句の興行が一例しかみられないこと 注27 や、てには留の脇句が少ないこと 注28 などからもわかるように、実際にはなかなか実作に反映させることができなかつたということも指摘できる。芭蕉の理論を実作に反映させるには、まだまだ時間が足りなかつたといふべきなのであるうか。今後、こうした俳論と実作との関係についても考えてゆく必要があるう。

注

- (1) 「式目」とは主に禁制について規定したものであり、「作法」とは故実として伝えられてきた規則のようなものをいう。しかし、「式目」の条項には故実などが含まれていることもあつて、俳諧では「故実」や「作法」も含めて「式目」と称する場合もあり、その概念の識別については曖昧になつてゆくのである。
- (2) 『俳句源流考 俳諧発句論の試み』(愛媛新聞社、平成十二年)。
- (3) 『三弥井書店、平成十一年刊。なお同書の中で『連歌新式』との関係について触れられているのは、『御傘』までの俳論書である。
- (4) 一条兼良が定めた和漢聯句の法式のこと。『連歌初学抄』(一条兼良著、享徳元年成)のなかに収められている。
- (5) 『日本歌学大系』別巻三(風間書房、昭和四十七年)による。
- (6) 木藤才蔵他校注『連歌論集 俳論集』(日本古典文学大系、岩波書店、昭和三十六年)。
- (7) 注(6)に同じ。

- (8) 木藤才蔵校注、中世の文学『連歌論集』四(三弥井書店、平成二年)。
- (9) 杉浦正一郎『芭蕉研究』(岩波書店、昭和三十三年)。
- (10) 伊地知鐵男編『連歌論集』下(岩波文庫、昭和三十一年)。
- (11) 山下一海「雑」のこころ 芭蕉における無季の問題 「」(『芭蕉の論』桜楓社、昭和五十一年)。
- (12) 「事により」以下の文章は、(10)のなかで伊地知鐵男氏が諸本から校合したものであるが、当時このような言説があったということは確かであろう。
- (13) 引用は(3)の同書による。
- (14) 木藤才蔵校注、中世の文学『連歌論集』二(三弥井書店、昭和五十七年)。いずれも伝宗祇筆とされているテキストが存するので、明確な根拠はないが、従来宗祇作と信じられてきており、宗祇の連歌論として参考になるものであると考える。ただし、『淀渡』については、勢田勝郭氏の「『淀渡』の再検討」(『連歌の
新研究 論考編』桜楓社、平成四年)による異説もある。
- (15) 注(14)にあげた『連歌論集』二所収のテキストによる。
- (16) 伊地知鐵男他校注『連歌論集 能楽論集 俳論集』(小学館日本古典文学全集、昭和四十八年)。
- (17) 伊地知鐵男編『連歌論集』上(岩波文庫、昭和二十八年)を参照。
- (18) 尾形仂校『季吟俳論集』(古典文庫、昭和三十五年)。
- (19) 瀬原退蔵他編『定本西鶴全集』第十卷(中央公論社、昭和二十九年)。
- (20) 瀬原退蔵他編『定本西鶴全集』第十一卷上(中央公論社、昭和四十七年)。
- (21) 飯田正一他校注『談林俳諧集』二(古典俳文学大系、集英社、昭和四十七年)。
- (22) (21)の解説による。西鶴の用例などは、この解説に引かれているものを参考にした。
- (23) 『信州大学医療技術短期大学部紀要』第八卷、昭和五十八年三月。
- (24) 雲英末雄『元禄京都俳壇研究』(勉誠社、昭和六十年)。
- (25) 『続群書類従』第十七輯下(昭和三十三年)。

(26) 浅野信『切字の研究 研究編』(桜楓社、昭和三十七年)。なお、切字論についての先行研究は多数あるが、本稿では便宜上浅野氏の論考のみをとりあげた。

(27) 無季の句興行については「興行はいまだ聞かず」と「故実」篇には記されているが、実際は『ひさご』に「亀の甲煮らるゝ時は鳴もせず」という無季の発句から始まる興行が一例ある。

(28) 南信一『総釈去来の俳論』下(風間書房、昭和五十年)の指摘によると、芭蕉の関係した三ツ物以上の二百二十六作品中、てには留の脇は十一例、文字留の第三はわずか一例しかみられない。

第二章 「恋離れの句」考

はじめに

連句とは、必ずしもその付合の解釈が一つに限られているわけではないため、その具体的な内容についての分析は、非常に困難な作業である。たとえば、蕉風連句の「転じ」の特徴についても、従来から主に「句・移・響」などのような観念的な俳論用語によって説明されることが多かった。だが、それぞれの作品における付合の内容を細かく分析してゆくことで、より具体的にその作品に即したかたちで、蕉風連句の転じ方の傾向などについて考えることはできないだろうか。そのためには、打越・前句の世界から、前句・付句の世界へと、何がどう転じているのかということをはっきりと把握することが求められる。そこで本稿においては、連句一巻の展開のなかから「恋離れ」に着目することにした。さまざまな転じ方が可能である連句展開のなかで、恋離れに限っては、その内容を「恋」か、「非恋」かという二元的な規準でみてゆくことができると考えたためである。

まず、「恋離れ」についてその定義を簡単に確認しておこう。『俳文学大辞典』（角川書店、平成七年）によると、「恋離れ」とは、

前句が恋の句の場合、その前句に付ければ恋の句となるが、その句一句だけ独立しては恋の意をもっていない句。恋離れが出ると、一連の恋の句は終りとなる。

として説明されている。直接の定義にあたる傍線部については、他の辞書類によってもまったく同様の記述がみられる。注1。本稿においてもこの定義に基づいて考察を進めてゆくが、その際、「恋の句」と「恋離れの句」という一句同士の比較ではなく、恋の意をもった付合からの「転じ」をより明確にするために、恋の句である前句とその恋離れにあたる句との付合と、恋離れの句とさらに次の句との付合とを、随時、示しながら考察を行っている。

—

「恋離れ」に関する最も古い記述であるとみられるものは、連歌論書『長六文』（宗祇著、文正元年成）のなかに確認することができる。注2。

一、句の付けやうのこと、これは作者の心のまぢまぢにして定めがたきことに候ふ。さやうのことを申すには侍らず。あるいは物をとまり、あるいは我が句を前の句に奪はせ、また人の句を此方へ奪ひ、また、前の句に侍ることあひしらはで、歌の下の句を作りたるやうにもし侍ることなり。（中略）また、前句を此方へ奪ひたる句と申すは、

いとはれてこそ袖は濡れけれ

といふ句に、

幾めぐりうき世の秋にあひぬらん

と砌公これを付け侍り。前の句は、恋の心にて人にいとはれて我が袖の濡れたることなり。付け候ふ時はうき世のことなり。云ひ合はせては更に恋の心侍らず。これ即ち前の句を此方へ奪ひたる句に候ふ。

宗祇の解説によると、前句は、恋人に嫌われたことを嘆く涙で自分の袖が濡れてしまった、と詠んだ恋の句であ

る。しかし「幾めぐり…」という句を付けることによって、その涙は浮世を嘆いて流した述懐の涙となり、恋の世界から離れている。ここではそのことを「前句を此方へ奪ひたる句」と説明しているのである。

また『連歌諸体秘伝抄』（伝宗祇書、成立年未詳）にも、以下のような記述がみられる 注3。

一、破たる躰

契らでも訪ふ夕暮れもがな

山里は思はぬ頃も雪降りて

是は、恋の逃句などには、かやうに類せぬ方へいひやり候。されども、時ならぬ時分、初雪降り候はば、山里なりとも人や訪ひ候はんといふ儀にて、一躰にて候。前句のかゝりを捨て候間、破りたる躰なり。たゞ当座の遣句にて候。

この付合においては、前句に詠まれた恋人の訪れを待っている人物を、付句では山里の草庵で友の来訪を待つ侘人であるとして転ずることで、恋を離れている。これは「破たる躰」の証例として、前句の恋の発想を捨て、他の題材に詠み変えて軽くあしらった句の例をあげているのであり、恋離れの手法について説明したものではないが、ここでは、恋離れにあたる付句のことを、傍線部にあるように「恋の逃句」と呼んでいる。

近世に入ってからには、芭蕉以前の主な俳論には恋離れにかかわる記述を確認することができなかつたが、蕉風俳論においては、許六の『宇陀法師』のなかに、恋の離れ方について言及している記述を見出すことができる。

一、旅の事、支考が『五論』に記せり。師曰く、「連歌に旅の句三句続き、二句にてする」よし。多く許すは、神祇・釈教・恋・無常の句、旅にて離るゝ所多し。当流、旅・恋の句難儀にして、またよき句も旅・恋にあり。

これは旅の句についての芭蕉の言説をまとめた箇所であるが、連歌では旅の句を三句続けて詠むことがあるが、俳諧では続けて詠む場合には二句までにするべきであると説かれている。連歌において旅の句を三句も続けることが許されているのは、前句が神祇・釈教・恋・無常の句であった場合に、旅の句によってそれらを転ずることが多かったからであるというのである。それは、恋や釈教などのようなイメージの転換が難しい句は、旅の句を付けることによって、その世界から容易に離れることができるかと考えられていたためであろう。この言説は、具体的にどのような句を付けることで恋を離れているのか、という恋離れに関する一つの方法を述べたものであるということが出来る。注4。

他にも、野坡の伝書であるとされている『俳諧の心術』（元禄十五年成か。注5）には、

大かた恋句より重みも出、跡を付なやむものなり。（中略）恋句一句にても捨るといへども、はなれを肝要とす。

という説がみえる。恋の句は他の句に比べてイメージも固定しやすいため、世界を転ずるのが難しく、その後を付け悩みがちになるといっているのである。それゆえに、恋離れは連句一卷においてもとくに鮮やかな転じが求められた付合であったことが指摘されている。

さらに時代が下り、中興期以後の俳論書における恋離れに関する記述としては、主に次のようなものがあげられる。

付合の機変

禿つかひもさすが恋しう

ほろ酔の薄紫に小紫

夕日輝く牡丹芍薬

禿、傾城と二句の恋なれば、其姿恋を離れ、牡丹、芍薬と付出したり。

(『俳諧鸚鵡談』麻衣山人著、明和七年自跋 注6)

恋を放るゝ心得

凡恋を続けるは、句面に恋語ある限也。仮令付合たる句意は深き恋情有ても、一句放て常の事なる句出なば、それを限に恋を止よ。続けるも断も、自然任也。人皆さる法を知らざる故に、或は縁なき所を強て続むとし、或は残情ある句を無理に断て、前句の本意を失ふ事あり。委くは已下に挙たる恋の終の付句を考見よ。

(『貞享式海印録』原田曲斎著、安政六年自序)

いずれの説明においても、恋を「転じる」のではなく、「離れる」ということばが用いられている。前句からの転じを「離れる」と表現する用法は、すでに連歌論においてもみられるものであり、それは恋の句からの転じに限らず、広く「転じ」全般をさして使われていたのである。注7。これらの用例から判断すると、「恋を離れる」という表現は、近世中興期以降の段階においては、すでにはっきり定着していたといえよう。

それが「恋離れ」という用語化するようになったのは、やはり現代になってからのことであると考えられる。確認できた範囲においては、小宮豊隆氏の言説のなかに認められるものが早い。小宮氏は『芭蕉俳諧研究』注8のなかで、『猿蓑』「灰汁桶の」歌仙における「迎えせはしき殿よりのふみ／金鍔と人によばるゝ身のやすさ」の付合をめぐって、

此所の金鍔を西鶴流に解釈すると、前の二句は戀の句であり、此句は前句に副ふ事によつては戀となり、然もそれ自身にはさして戀の味を持つてゐない、その意味で戀ばなれの句になる様である。

(傍点は引用による)

と述べている。ここで「金鰐を西鶴流に解釈すると」と述べられているのは、「西鶴は金鰐を大名か何かの嬖童を象徴するものと考へてゐたかに見える」という認識にもとづくものである。「金鰐と人によばるゝ身のやすさ」は、前句との付合においては「嬖童」の寵愛されているさまを詠む恋の句となるが、一句としてはただ気楽な身分にある人物のさまを詠んだものとなり、恋の意にはならないことを評して、「恋離れの句」になるといつているのである。

二

蕉風の恋離れを扱った先行研究として参照すべきものに、島居清氏「芭蕉連句・恋離れの説」注9 がある。芭蕉の詠んだ恋の句を取り上げて論じた研究は数多くあるが、島居氏は、恋の句を扱うならば、恋の呼び出しから恋離れまでを検証しなければならぬ、という立場に基づき、芭蕉の詠んだ恋離れの句について次の五つに分類している。

大寫しの手法で離れる

場を轉換することで離れる

天象・花・草木・鳥蟲によみかえることで離れる

無常・述懐で離れる

恋を滑稽によみかえることで離れる

私見では、この分類規準には若干問題があると考える。この分類では、
・ のように、次に句を付ける際に前句をどのように処理するか、という前句からの離れ方の手法に関する視点と、
く のような、前句の世界から付句ではどのような世界に変わっているのか、という、付句に詠み表わされた内容に関する視点とが、混在しているためである。この分類方法では、蕉風連句における恋離れの手法について検証する際に、その転じ方の焦点がぼやけてしまう恐れがあり、全面的に支持するわけにはいかないと判断するのである。

そこで、前述の『宇陀法師』の記述をふまえて、恋離れの付句に詠み込まれていることばに着目し、芭蕉の言説によれば「旅にて離るゝ所多し」とされる恋離れが、蕉風連句においてどのように詠まれているのかを検証した。まず恋離れの句のなかに詠み込まれたことばを、素材ごとにいくつかのカテゴリーに分類し、そのことばが前句との恋の意をもつ付合ではどのように詠まれ、またそれが次の句との恋を離れた付合へ転じるうえで、どのように機能しているか、という点を明確にしながらか考察してゆくことにする。なお、本稿の目的は統計結果の数量的な処理にあるのではなく、その結果を参考にしながら、作品に即して蕉風連句の「転じ」の特色について探ることにある。

さて、恋離れの句に詠まれた題材を分類した統計結果を、表に示した(別表参照)。調査は、考察の中心となる『芭蕉七部集』に収録された、芭蕉が一座していない作品も含めた歌仙三十九巻と、百韻一卷中の恋離れ七十七例を対象に行ったものである。どのような種類の句に当たるかを判断する分類項については、白石悌三他著『新版連句への招待』注10で、「連句の題材」としてあげられている項目を参考にしている。その際、天象、人倫 などといった分類規程が曖昧で難しいものは避け、名所に代えて、名所に属さない地名も含めた地名 という項を設けた注11。また、このことがすでに蕉風における恋離れの一つの特徴を物語っているのであるが、分類作業中に「食」に関する付句が目立ったので、食物の項を付け加えた注12。あらかじめ、この食物の分類については、以下のように規定しておく。まず、一句の中に食べ物が詠み込まれている句であること。また、穀物や飲み物(水や酒など)もこれに含み、「食べる」、「飲む」、「料理をする」、「膳を下げる」などといった、食にまつわる諸表現も同様に扱うこととした。

なお、分類に際しては、少しでも解釈上の混乱を避けるため、原則的に一句の意味内容に即した判断のほかに、句の中に詠まれていた題材、つまり「ことば」といういたって具体的な材料によって判断していることを前提とした。その判断基準は、『新版連句への招待』に示されているものを参考にしているが注13、植物、居所 などのように明らかかなものとは異なり、神祇、釈教、無常 などの項目については、内容の解釈に基づいて私に判断した場合もある。また、これは句に詠まれていることばに基づいた分類であるので、一句の中に

複数の題材が詠み込まれている場合、重複しているものについても数に入れた。またその際に、本来の句意とはずれたことばの分類となっていることがあるかもしれないことを断っておく。そして、句の中のことばがどの分類にも属さない場合は、その他 の扱いとした 注14。

三

さて、考察の順序としてはまず、蕉風連句における代表的な作品を集成して編まれた『芭蕉七部集』に収録されている付合の分析結果を中心にみてゆきたい。次に、その結果が『芭蕉七部集』独自の傾向であるかどうかを確かめるため、蕉風連句全体との関係を見るべく表 を掲げた。これは、蕉風確立期とされる『冬の日』以後

貞享元年以降、芭蕉が一座した半歌仙以上の百三十七作品中における恋離れ二百九十三例を対象として調査したものである 注15。さらに、その結果が蕉風固有の現象であるかどうかをみるために、扱った作品数は少ないが、いくつかの連歌・俳諧之連歌・初期俳諧・元禄俳諧の作品 注16 も同様に処理した表 を提示して、その相対化を試みた。なお、『芭蕉七部集』を中心に論じてゆくという関係上、表、 については、必要に応じて部分的に対応する箇所をみるための資料として扱うのに留めている。

さつそく、先に示した『宇陀法師』の記述と、表に示した統計結果を眺めてみると、「恋の句は（神祇・釈教・無常の句と共に）、旅の句で離れることが多い」と記されていた説は、実際に表、 に表れた調査結果とは異なっていることに気づく。以下、表との対応関係を確認してゆくと、まず表 には、旅の句は七十七例中三例しかみられない。では、例外的に『芭蕉七部集』には少ないのかというと、蕉風連句全体を対象とした統計である表 を参照してみても、同じように 旅 は、二百九十三例中六例しかみられないのである。つまり蕉風連句における句の展開は、神祇・釈教・無常の句についてはまだわからないが、少なくとも恋離れについては、『宇陀法師』の言説に対応するものではないということがいえるのである。文脈から判断しても、これは芭蕉が連歌における句の運びについて論じている部分であるということは推測できるのであるが、この分析によって、蕉風

連句の作品から帰納されて書かれたものではないということが、さらに明確になった。

では、実際に連歌における恋離れには旅の句が多く詠まれているのかというと、表をみる限り、検討した作品数は少ないものの、連歌では二百十六例中三十四例が旅の句であることから、その可能性は高いとみられる。このことについては、旅の句の前句にあたる句を検証し、神祇・釈教・無常などの離れ方についても考えあわせていかなければならないので、稿を改めて考えていきたい。なお、代表的な連歌の撰集である『新撰菟玖波集』の「羈旅連歌」の部に収録されているすべての旅の句の前句について検証した結果によれば、百五十五付合中、恋の句は三十句であった注17。さらに、前句が恋であるかどうか判別しかねたものもあわせると場合には、全部で三十五句となる。この『新撰菟玖波集』に採録された旅の句のうち、その約二割が恋離れとして詠まれたものであったということも、連歌において、旅の句を詠むことが恋を転ずるために有効な手段であったことを裏付けるものとしてみてよからう注18。

* 別表参照

四

『芭蕉七部集』の恋離れの特徴について考える前に、連歌から蕉風に至るまで、恋離れの句として比較的よく用いられていた題材である 降物 の用例をあげて、恋離れの句に読み込まれたことばが、どのように機能することで恋を離れているのかを検証しておきたい。なお、恋離れの句にあたる句には を付した。はじめに連歌の例をみておこう。

30 くだけし心末ぞ短き

専順

31 刈る跡にむらむら残る草の露

与阿

32 袂をはらふ秋の追風

英仲

(『寛正七年心敬等何人百韻』)

31の恋離れの句にある「露」が 降物 にあたることばである。30・31の付合では、この「露」を、恋の物思いのために心が碎けてしまい、先の短い我が身のはかなさと重ねあわせて詠むことで、恋の付合になっている。それを、31・32では草刈りをする男の袖を濡らす「露」、つまり草の上に置ける「露」そのものとして取り成すことで、恋を離れた付合になっているのである。

次にあげるのは『芭蕉七部集』の付合である。

15 秋風に女車の髭男

亀洞

16 袖ぞ露けき嵯峨の法輪

釣雪

17 時々にもさへ食はぬ花の春

昌碧

(「遠浅や」歌仙、『あら野』員外)

15の恋離れの句には、降物の「露」と、地名の「嵯峨」と、釈教の「法輪」が詠まれているが、ここでは降物の「露」ということばにの表わす内容に注目したい。15・16、16・17のいずれの付合でも、「露」は涙を表わしていると解釈して考えてみよう。15・16の付合では、袖の「露」は、女車に乗って、嵯峨まで憧れの女君に随行してきた男の嬉し涙としてとらえられるので、恋の意をもつ付合であるといえる。一方、16・17の付合においては、「露」を、食の進まぬ我が子のため、嵯峨の虚空蔵にお参りした母親の悲しみの涙としてとっているため、恋を離れているのである。

時代を通じて 降物 が恋離れの句においてよく詠まれるのは、例えば「露」については、涙やほかのものへの連想が働いていることによるとも考えられる。そのため、とくに「露」は恋の句と結びつきやすいが、また、悲壮、無常など恋を離れた世界へも容易に転じることができるので、転じにおいてきわめて有効なことばであるといえよう。

次に、表 の統計結果に基づいて、ことばの機能に注目しながら、『芭蕉七部集』における恋の離れ方を実際にみてゆくことにする。表 より、比較的次数の多く目立つものとして、地名、食物、降物、夜分 があげられる。表 とあわせて蕉風連句における恋離れの句の全体をみると、植物、生類 なども目立つ。しかもその一方、統計結果の数字が、どこかの分類項に大きく偏重しているといった点がないことが確認できる。例えば、植物 や 生類 などの自然の生物への転じから、居所 による場への展開など、すなわち、神祇、釈教、山類 …… など、さまざまな種類に分類される句による転じがなされているともいえるのである。

これは、転じ方が一定のものにパターン化してしまう傾向を嫌った配慮として、当然の結果でもあろう。

だが、あえてそうしたなかから何らかの傾向を見出してゆきたいと考え、このなかから 地名 と 食物 の句による恋離れについて具体的にみてゆくことにする。その理由として、まず 地名 については、旅の句との関連性が見出せるかどうか、すなわち旅の句として詠まれている場合がないかという点から検討してゆく必要がある。また、それぞれの地名が恋離れにおいてどのように機能しているかについても検証したい。一方、食物 については、芭蕉と同時代の作法書や俳論にはみられない分類項であるが、今回の調査でとくに目立ったのであ

えて立項してみたものである。ところが、『芭蕉七部集』においては七十七例中十例、また蕉風連句全体においても二百九十三例中二十九例と、まとまった数でみられたため、詳しく検討してゆくことにした。取り上げなかった項目については、降物 は先に指摘したように、全時代を通してまとまってみられるものであるし、植物 生類 などについても、古来から四季の景物を詠むことは多々なされてきたので、あえて扱わなかった。また 夜分 については、恋と時間との関係の考察もかわってくるので、本稿では取り上げるのを避けた。

五

ここでは、地名の句が旅の句に代わるものとして機能しているかどうかを検証するために、以下に から ま で、『芭蕉七部集』における 地名 を詠み込んでいる恋離れの句を掲げた。

- | | | | |
|----|---------------|----|---------------------|
| 34 | けふはいもとの眉書に行き | 野水 | |
| 35 | 綾ひとへ居湯に志賀の花漉て | 杜国 | |
| 36 | 廊下は藤の影つたふなり | 重五 | (『冬の日』、「狂句こがらしの」歌仙) |
| 15 | 秋風に女車の髭男 | 亀洞 | |
| 16 | 袖ぞ露けき嵯峨の法輪 | 釣雪 | |
| 17 | 時々物さへ食はぬ花の春 | 昌碧 | (『あら野』員外、「遠浅や」歌仙) |
| 21 | 羅に日をいとほるゝ御かたち | 曲水 | |
| 22 | 熊野見たきと泣給ひけり | 翁 | |
| 23 | 手束弓紀の関守が頑に | 珍碩 | (『ひたひた』、「木のもとに」歌仙) |

- 10 涙ぐみけり供の侍 珍碩
- 11 須磨はまだ物不自由なる台所 正秀
- 12 狐の恐る弓かりにやる 珍碩
 (『ひざし』、「疇道や」歌仙)
- 8 娘を堅う人に会はせぬ 芭蕉
- 9 奈良通ひ同じつらなる細基手 野坡
- 10 今年は雨の降らぬ六月 芭蕉
 (『炭俵』、「むめがゝに」歌仙)
- 10 てう／＼しくも誉るかいわり 嵐雪
- 11 黒谷のくちは岡崎聖護院 利牛
- 12 五百のかけを二度に取けり 野坡
 (『炭俵』、「兼好も」歌仙)
- 14 座頭の息子女房呼けり 沾圃
- 15 明はつる伊勢の辛洲の年籠り 里圃
- 16 蓑はしらみのわかぬ一徳 馬
 (『続猿蓑』、「雀の字や」歌仙)
- 30 そろ／＼ありく盆の上臈衆 支考
- 31 虫籠つる四条の角の河原町 惟然
- 32 高瀬をあぐる表一固 曲翠
 (『続猿蓑』、「夏の夜や」歌仙)

ここにあげた恋離れの句のなかで、旅の句として考えられるのは、の商人の奈良通いを詠んだ句のみである。

他の句については、例えば . . . などはただ土地のことを詠んでいるだけのような句にもみえ、いずれも旅の様子を詠んだ句にはなっていない。この用例をみる限りでは、地名を詠み込んだ句を、旅の句としてみなすことは難しいといわざるを得ない。

それでは、旅の句とのかかわりを離れて、実際に地名の句が、恋を離れるうえでどのように機能しているのかをみてゆきたい。

21 羅に日をいとほるゝ御かたち 曲水

22 熊野見たきと泣給ひけり 翁

23 手束弓紀の関守が頑に 珍碩 (『ひさご』、「木のもとに」歌仙)

「熊野」という地名(名所)が、どのように恋離れにおいて機能しているかに注目しながら、この付合について解説してゆくことにしよう。『類船集』によると、「熊野」の寄合には「維盛入道参詣之心」とあるように、「熊野見たき」が22の句の高貴な女性の様子と付くことで、その女性に『平家物語』の未亡人となった平維盛の北の方の倂を重ね、21・22の付合は、夫を思って涙ながらに熊野参詣を希望する姿を表わした、恋の付合になっている。それが22・23の付合では、紀伊の国の関守に通行を阻まれたため、涙で熊野参詣を訴える旅人の姿になることで、北の方の倂(恋)を離れているのである。「熊野」という土地は、「維盛の倂」という歴史的背景の他に、平安後期から熊野参詣が盛行になったことでも知られる名所である。そこで打越・前句の恋を詠んだ付合を離れるに際して、「熊野」という土地のもつイメージのなかから、「維盛の倂」とは別の、「民衆の熊野信仰」という側面が喚起されてきたのである。つまり、ここでは「熊野」という土地に内包された歴史的背景の別の側面を呼び出すことで、巧みに恋を離れているのである。

続いてもう一つ、次は名所ではない地名を詠み込んだ恋離れの句の例をあげる。

- 30 そろ／＼ありく盆の上臈衆 支考
 31 虫籠つる四条の角の河原町 惟然
 32 高瀬をあぐる表一箇 曲翠
 (『続猿蓑』、「夏の夜や」歌仙)

「四条の角の河原町」は、30・31の付合では上臈衆の艶やかさに見合うような町のイメージとして詠まれており、その華やかなイメージが恋の雰囲気を醸し出している。阿部正美氏の注釈によれば、「四条の角の河原町」とは「京を東西に走る四条通と南北に走る河原町通が交叉するあたりをいふ」とある。注19が、30・31の付合においては、その地理的な位置をはつきりさせる必要はない。なぜならばこの付合においては、上臈衆の艶やかさに見合うような四条の河原町のイメージのみが必要とされているからである。ところが、恋離れにあたる次の付合は、「四条の角の河原町」が地理的にどこに位置しているか、をとらえて趣向されている。つまり、「四条の角の河原町」から程近い高瀬川を連想し、付句で高瀬舟から荷を陸揚げするさまを詠むことによって、上臈衆のもつ艶やかな恋のイメージを離れているのである。

ここにあげた二つの付合例をみると、「地名」という「場」を出すことで、恋を詠んだ付合から恋以外の世界へ鮮やかに転じていることがわかる。それは、それぞれの地名が連衆に対して、その土地の内包するいろいろなイメージを与えることによって、次の句への連想を豊かにさせる働きをしているからである。注20。蕉風連句におけるこのような地名の用いられ方は、和歌における歌枕以上に、より重層的なかたちで発想を膨らませて詠まれたものであったといえよう。

ところで、本稿では「名所」と「非名所」を同一のものとしてとらえ、地名 という分類で扱ったが、「地名」とかわる「名所」の句について論じた蕉風俳論にも少し触れておきたい。

先師の曰く、発句も四季のみならず、恋・旅・名所・離別等、無季の句ありたきものなり。

(『去来抄』、「故実」篇)

元来蕉風の発句論では、このように名所の句については、無季の句を容認するということをいっている。発句論と連句論を混同することは避けねばならないが、連句においても発句と同様に、名所の句が季語の働きに匹敵するほど、さまざまなイメージを浮かび上がらせるものだとということができないのではないだろうか。

この点に関して、服部直子氏の「芭蕉連句におけるいわゆる 名所 の付合」注21のなかから一節を引いておく。

(前略) いわゆる地名句中「名所」句を含む付合において、結局眼目は人事、人情表現、『附合評註』述べるところの「例の人情世態」表現の幅を広げ得る可能性への期待にあつたのではないかと考えられる。

氏の指摘にあるように、「人情世態」の表現の幅を広げること、というのは、恋の世界を、恋から離れたいわゆる日常の状態に戻すうえで、まさしく必要な要素である。この点からも、恋離れに地名の句が比較的よく使われているというデータは、蕉風で名所の句が大切にされていた、という考えを裏付けるものでもあるといえるだろう。

六

さて最後に、本稿において新たに提唱し得る結論の一つとして、蕉風連句においては、しばしば「食物」の句が鮮やかな恋離れの働きをしている、ということを指摘したい。今回新たに立項した 食物 による恋離れについて検討していくため、『芭蕉七部集』の中から三例をあげる。

15 手もつかず昼の御膳もすべりきぬ 芭蕉

16 物磯くさき舟路なりけり 越人 (『あら野』員外、「雁がねも」歌仙)

「昼の御膳もすべりきぬ」の理由として、14・15では風邪を引いたことをあげ、その風邪声が美しいと感じ入る人物の視点をもって恋の付合としているが、15・16では食の進まない理由を船旅のせいであるとよみかえ、磯臭い船旅のさまを付けることで恋を離れた付合になっている。

30 衣引かぶる人の足音 一井

31 毒なりと瓜一切も喰ぬなり 長虹

32 片風たちて過る白雨 胡及 (『あら野』員外、「一里の」歌仙)

「体が冷えるから瓜を食べない」と食の用心をする人物について、30・31では、我が身を恥じて衣を引きかぶる出産前の妊婦であるにとらえることで恋の付合になっているが、32・33においてはそれを病人としてとり、養生のため瓜を食して涼をとるに込めることができないため、いっそう白雨の涼しさを感じているのだと詠むことで、恋を離れた付合になっている。

32 浮世の果は皆小町なり 芭蕉

33 何故ぞ粥すゝるにも涙ぐみ 去来

34 御留主となれば広き板敷 凡兆 (『猿蓑』、「市中は」歌仙)

「粥すゝるにも涙ぐみ」の理由を、小野小町の衰残ぶりを思わせる老婆が、かつての恋に彩られた華やかな人生とは対照的な現在の落ちぶれを嘆いているためであるとみた恋の付合から、33・34の付合ではその理由を、一

人で留守番を任された人物の孤独感や心細さによるものとらえて恋を離れている。また、「粥すゝる」という行動に「にも」という表現が用いられていることから、食事をするということを、何ということもない日常生活の一端としてとらえている意識をよみとることができる。

これらの付合を分析した結果、蕉風連句においては、「食」が人間の生活の営みを幅広く表わすことのできる代替物として多用されていたことが明らかになった。そして食物の句による恋離れというのは、表々^レの統計をみても、とりわけ『芭蕉七部集』において目立つ特徴といえる。また表々^レの結果と照らし合わせても、それは蕉風連句の転じにおける特徴であるとみなすこともできるのである。

そもそも「食物」とは、和歌の世界を基調とした連歌では詠み残されたモチーフの一つである。表々^レで連歌から俳諧への過渡期にあたる俳諧之連歌に五例みられることから注22、俳諧化に際して新しく取り入れられた題材であることがわかる。初期俳諧で、その例が少しずつ増加していき、蕉門ではさらに高い割合で詠まれている。そして「食」という世界は、先に『芭蕉七部集』中の作品で実際に検証したように、食欲の有無、食の用心、食生活など「食」にまつわる諸現象を通して、鮮やかに人間の日常生活を描いているのであった。『芭蕉七部集』では、「食」をモチーフにした句が約百二十例近く詠まれており、食物の句を詠むということ自体は、蕉風連句においても珍しいことではない。だが、それが恋離れの句として使われることに、新たな意味を見出すことができるのである。「食」が何気ない日常と密着した現象であるからこそ、恋離れに有効なのだと考えられるためである。

恋離れとは、恋という特別な状況と、恋とはかかわりのない日常の諸現象との接点を見つけ、恋以外の世界によみかえていく行為であるともいえる。「食」を詠むことで人間の日常生活を表わすことができるのなら、食物の句が恋離れによく使われるというのは、当然のなりゆきであろう。蕉風連句では、王朝の恋から庶民の恋まで幅広い種類の恋を扱っているが、そのような恋のロマンを、「食」にまつわる生活の一側面を詠むことで日常化し、転じようとしているのであった。このことから、恋という特別な状況を日常の生活のなかへ位置づけることで転じをはかろうとする、芭蕉たちの「転じ」に対する一つの明確な意識がよみとれるのである。

むすびに

蕉風における恋離れを検証した結果、以下の三点のことがいえる。

一点目は、『宇陀法師』の「神祇・釈教・恋・無常の句、旅にて離るる所多し」という記述は、連歌における付合の展開について論じたものであって、少なくとも恋の句に関しては、蕉風の実作には対応していないことが判明した。それよりもむしろ、連歌との関係性が推測できる。これをふまえて、今後連歌論と俳論の関係についても考えてみたい。

二点目は、地名の句と旅の句との関連性についてはほとんど見出すことができなかったが、地名についての人々の知識や、その土地の内包する歴史的背景が、恋離れにおいて、付合の転じをいっそう鮮やかにしていることがわかった。

三点目として、蕉風連句の恋離れの特徴として、恋を離れるに際して、旅の句よりもむしろ、食物を詠み込んだ句が巧みに機能していることがあげられる。本研究においては蕉風連句以外の調査が少ないため、現段階では確実なことはいえないが、蕉風連句の転じを考えるうえで、「食」は一つのキーワードとなり得るのではないだろうか。

食物の句が恋を日常に引き戻しているのだという観点は、今後蕉風連句の付合全体について、晩年の疎句化への流れ、軽みの風などということを考えていくための、重要なステップになると考えている。

注

(1) 『俳諧大辞典』(明治書院、昭和三十二年)、白石悌三・上野洋三校注『芭蕉七部集』(岩波新日本古典文学大系、平成二年)、東明雅他編『連句辞典』(東京堂出版、昭和六十一年)においても同様である。

- (2) 奥田勲他校注『連歌論集 能楽論集 俳論集』(新編日本古典文学全集、小学館、平成十三年)による。
- (3) 木藤才蔵校注『連歌論集』二(三弥井書店、昭和五十七年)による。以下の解釈も同書の注を参考にした。
- (4) なお、『宇陀法師』を引用としたものとして、『三冊子』にも「旅の事、ある俳書に 師の曰、連歌に旅の句三句続き、二句にてするよし。多く許すは、神祇・釈教・恋・無常の句、旅にて離るゝ所多し(中略)とあり」という記事が載る。
- (5) 引用は、白石悌三「野坡の俳論 俳諧の心術 について」早大俳諧研究会編『中村俊定先生古稀記念 近世文学論叢』桜楓社、昭和四十五年 による。
- (6) 主に支考の説に基づいた付合論を説く。天理図書館綿屋文庫所蔵。
- (7) 『五十七ヶ条』(宗長著)に「二句目離るゝとは、打越を捨てゝする事なり」などとある。引用は、木藤才蔵校注『連歌論集』四(三弥井書店、平成二年)による。
- (8) 岩波書店、昭和四年。
- (9) 『ヒブリア』(九十五号、平成二年十一月)
- (10) 白石悌三・乾裕幸『新版連句への招待』(和泉書院、平成元年)。
- (11) 服部直子「芭蕉連句にみえる 名所 ならざる地名の付合、及び定座と地名句の関係」(『後藤重郎教授停年退官記念国語国文学論集』、昭和五十九年)に基づいた判断である。同論文中に名所として規定されていない地名について、「(前略)言わば芭蕉の「旅」の経験によって連句に用いることが許容される地名、または一座の連衆における知名度の高さによって許容される地名(中略)は、一座の中で 名所 と同程度のニュアンスをもって迎えられていたのではないかと思われる」、「このような 非名所 地名の名所的扱いは、(中略)芭蕉自身がより積極的に示していたと考えられるのではないだろうか」という指摘があるため、名所と非名所の扱いを同じくし、句の分類の呼称を 地名 とした。式目、作法書に 地名 という分類はない。

(12) 『連句辞典』にも「食物」が立項されている。また、『誹諧名目抄』(丈石編、宝曆九年刊)には「飲食

類」という項目がみえるが、いつから「食」が句の分類項として規定されるようになったのかは定かではない。

(13) また、東明雅『連句入門』(中公新書、昭和五十三年)の三章も参考になっている。なお同書における句の分類は、当時の式目の規定に則ったものである。

(14) 恋離れの句の分類に際しては、以下の要領で行った。

- ・テキストには、白石悌三・上野洋三校注『芭蕉七部集』(岩波新日本古典文学大系、平成二年)を用いた。
- ・何が恋の句であるかの判断については、同書の注によった。また「恋の句か」解されているものについては、すべて恋句として処理した。
- ・付合の解釈も、テキストの注を参考にしている。

(15) 『校本芭蕉全集』連句篇上・中・下(角川書店、昭和三十八〜四十三年)をテキストとした。句の分類はそれぞれの注を参考にしたが、随時、島居清『芭蕉連句全註解』(桜楓社、昭和五十四〜五十八年)を参照しながら、最終的には筆者自身の解釈に基づいて判断した。なお、内容的に恋の句の疑いがあるものについては、すべて恋の句とした。

(16) それぞれ以下のものをテキストとして参照した。なお、連歌における「袖」は衣類として数えなかった。

連歌

……島津忠夫校注『連歌集』(新潮日本古典集成、昭和五十四年)。

金子金治郎他校注『連歌集 俳諧集』(小学館新編日本古典文学全集、平成十三年)。

島津忠夫他編『千句連歌集』四(古典文庫、昭和五十四年)。

俳諧之連歌

……木村三四吾他校注『竹馬狂吟集 新撰犬筑波集』(岩波新日本古典文学大系、昭和六十三年)。

飯田正一編『守武千句注』(古川書房、昭和五十二年)。

貞門俳諧

……暉峻康隆他校注『連歌集 俳諧集』(新編日本古典文学全集、小学館、平成十三年)。

飯田正一編『貞徳紅梅千句』上・中・下(桜楓社、昭和五十〜五十二年)。

談林俳諧

……暉峻康隆他校注『連歌集 俳諧集』（新編日本古典文学全集、小学館、平成十三年）。

森川昭他校注『初期俳諧集』（新日本古典文学大系、岩波書店、平成三年）。

中村幸彦『宗因独吟俳諧百韻評釈』（富士見書房、平成元年）。

前田金五郎『西鶴大矢数注釈』第一巻〜第四巻（勉誠社、昭和六十一年）。

元禄俳諧

……大内初夫他校注『元禄俳諧集』（新日本古典文学大系、岩波書店、平成六年）。

雲英末雄『元禄京都俳壇研究』（勉誠社、昭和六十年）。

分析にあたって対象とする作品は、基本的に注釈の備わっているものを取り上げることとした。原則的にはそれらの注を参考に解釈しているが、一部、私の解釈に基づいて判断した場合もある。また、注釈のない『千句連歌集』四、『元禄京都俳壇研究』所収の作品については、私に解釈して判断を行った。

(17) 奥田勲他編『新撰菟玖波集全釈』第五巻（三弥井書店、平成十五年）の解釈に基づいて判断した。

(18) 『新撰菟玖波集』所収の旅の句による恋離れを検証した結果、恋人との後朝の別れや、つれない恋人を恋い慕う心境、恋の思いを綴った文などを詠んだ恋の世界が、それぞれ、旅立ちに際する離別の嘆きや、故郷を恋しく思う心情、故郷人へ宛てた文などといった旅にまつわる感情や出来事などへと巧みに詠みかえられている付合例を確認することができた。

(19) 阿部正美『芭蕉連句抄』第十二篇（明治書院、平成元年）による。

(20) (11) の服部直子氏の論文に指摘がある。

(21) 『名古屋大学国語国文学』五十二号（昭和五十八年）。

(22) 「つんぬめりつんぬめりたる恋のみち／よく煮すましていくちをぞ吸ふ」（『新撰犬筑波集』）などがある。

付記 本稿は、平成十二年七月俳文学会東京例会における口頭発表に基づくものである。

第三章 連句一卷総評論

—

近世俳諧において、連句一卷全体を見渡した際の作品としての完成度を問題としていたかどうかについては、次にあげる『去来抄』の記述が参考になる。

去来曰く「付句は何事もなく、さらさらと聞ゆるをよしとす。巻を読むに、思案工夫して付句を聞かんは苦しき事なり」。

ここでは、歌仙一卷を通して読み進めてゆく場合に、その付筋がすぐにわかりにくいような付け方をしてはならないと説かれている。同様の意識は宗祇の周辺にまで遡って、

問ひて云はく、百韻連歌をば、いかやうのなりに続け侍るべきや。

答ふ。たとへば、絵をかけ並べたるがごとくにあるべし。(略)百韻別のことながら、詠み続ければ、心詞離れずして似付きたらんこと可_レ然。(宗長著『連歌比況集』文龜二年 一五〇二 以後成 注1)

などといった記述にもみることができる。つまり連歌論・俳論ともに、一卷全体を作品として鑑賞しようとする

立場に基づいて論ずる言説が、確かに認められるといつてよい。

さらに遡って、二条良基の連歌論には具体的に一卷の見渡しを論じているものがある。

(前略)一の懐紙の面のほどは、しとやかな連歌をすべし。てにはも浮きたるやうなることをばせぬことなり。二の懐紙よりさめき句をして、三・四の懐紙をことに逸興あるやうにし侍ることなり。楽にも序・破・急のあるにや。連歌も一の懐紙は序、二の懐紙は破、三・四の懐紙は急にてあるべし。

(『筑波問答』延文二年 一三五七 以後成 注2)

これによれば、一の懐紙は「序」であり、しとやかな連歌を詠むべきであり、二の懐紙から「破」で、「さめき句」つまりうきうきとしたにぎやかな句を詠み始め、三・四の懐紙は「急」で、ことに逸興あるようにすべきであるというのである。

連歌の場合は百韻興行が中心で、四枚の懐紙を用いたのに対し、天和期以降の俳諧は歌仙興行が主流となつてゆく。『去来抄』には、歌仙にも応用できるようなかたちで、

先師曰く「一卷、表より名残まで一体ならんは、見苦しかるべし」。

去来曰く「一卷、表は無事に作すべし。初折の裏より名残の表半ばまでに、物数寄も曲もあるべし。半ばより名残の裏にかけては、さらさらと骨折らぬやうに作すべし」。

と説かれている。

さて、この「序破急」の論は、中興期以降の蕉門系俳論書に至っても脈々と引き継がれてゆくのだが、実際には中世連歌の段階からすでに、時代ごとに「序破急」と懐紙の表裏の対応が微妙に異なっているのである。そこで、主な連歌論・俳論における説を分析して、その結果を対応させた表を、別表として示した注3。これに

よれば、たとえば、延文二年（一三五七）以後に成立した『筑波問答』の説と、天文十一年（一五四二）の『当風連歌秘事』（宗牧著）の説とを比較してみても、途中から「序破急」の呼吸がずれてきていることがわかる。

| | | | | | | |
|-------------------|------|--------|-------------|-------|---------|----------------------------------|
| 百韻連歌 | 筑波問答 | 当風連歌秘事 | 夜話の谷響 | 俳諧独稽古 | 歌仙俳諧 | 去来抄 |
| 一の懐紙の表八句 裏十四句 | 序 序 | 序 序 序 | 地を先とし素直に付る。 | 序の序 | 初折の表六句 | 無事に作す。 |
| 二の懐紙 表十四句 裏十四句 | 破 | 序 序 序 | 半地半節の模様を配る。 | 序 序 序 | 初折の裏十二句 | 物数寄も曲もあるへし。半ばかり名残の裏にかけてはさらさらと作す。 |
| 三の懐紙表裏十四句 | 急 急 | 破 破 | 曲節を尽くす。 | 破 破 | 名残の表十二句 | |
| 四の懐紙の表十四句 裏八句 | 急 急 | 急 急 | その場に応じ進行。 | 急 急 | 名残の裏六句 | |

ところで、前述したように天和期以降は歌仙俳諧が主流となっていたにもかかわらず、中興期以降の俳論において、百韻形式を規準とした「一卷論」が展開されていることも、奇妙な点である。別表に掲げた作品はわずかに二例にすぎないが、蕉門系の伝書を博搜した結果、ほぼすべての伝書における「一卷論」が、百韻を規準として説かれていることが判明した。このように、実際の俳諧興行の形態と、俳論における「一卷論」の解説とが食い違っている理由としては、一つには、「懐紙の事は、百韻本式なり。五十韻・歌仙みな略の物なり」、『三冊子』）という認識が、近世の俳人たちのなかにはいまだに根強く残っていたということが考えられる。もしそうだとすれば、俳論として記述する場合には、歌仙とはあくまでも略式のものである以上、百韻を規準とした一卷論を引き継いでいかなければならなかったのだということになる。あるいはまた、それらの伝書の多くが、連歌論の踏襲に終始していたものにすぎなかったことなども別の理由として考えられるだろう。百韻を規準とした一卷論を説いている代表的な俳論として、出版されて広く流布した『俳諧独稽古』（二世楼川著、文政十年序）の記述をまずみてみよう。

蕉翁云、初表の句序の序、同裏より二の折まで序、三の折破、名残の折急也。初折二の折位に、三の折にてみだれて、名残の折にてさら／＼と申べし。是百韻の法也。

これもやはり、「百韻の法」としてのものである。また、美濃派系伝書である『夜話の谷響』（鶴巢編、文化十四年序）には、「一卷総論」として立項されており、そのなかでは一卷の流れについて詳しく論じられているので、以下に紹介したい。

翁曰、四折のくばりは、初折は専ら地を先として、かりにも奇言怪語をもとめず、当句も附ごゝるも素直なるべし。其意いかんとなれば、表の七句目に月をこのみ、裏の八句目に月秋をことはり、十三句目を花の座とすれば、初折は月花の儀式多く、それを世法の礼節なるより、是を俳諧の地といへり。しかれば、二の折にいたりては、半地半節の模様をくばりて、初折の心をほどくべし。そこを礼用の和といひて、世法のおしるべきさかひ也。切、三の折にいたりては、こゝを俳諧の遊び所にして、例の曲節をつくすべし。されど、和をもて和すれども、礼をもて節すといへる古人の掟を忘るべからず。知て其節になづまぬ人を、優游自在の人といふなり。かくて名残の一折は本より百員の首尾なれば、其日・其夜の遅速をはからひて、我が句のよしあしに人を屈せず、そこを一座の といふて、世法の時宜とは此いひ也。

ここでは、「俳諧の地」や「礼用の和」などといった支考色の強い用語の使用がみられる。その説の大部分は、北枝の『山中問答』（嘉永三年もしくは文久二年刊か）に基づいていることが指摘できるのであるが、伝書のなかで「一巻総論」という名目として説かれるようになっていったことは、歌仙一巻を対象としてその展開について論じていこうとする動きが、積極的になっていったことを物語るものでもあろう。寛政期の写本である『蕉風俳談無縁行弁』（西文堂主人述）などが、

一巻遊様荒増の事

初折はいかにも風流を尽し、二の折より曲節に遊ぶべし。名残の折は元へ戻りて、すら／＼と致すべし。

として述べているのもまた同様の意識に基づくものである。

最後に、歌仙「一巻総評論」の試みとして、俳論の記述に基づきながら、次に掲げる『炭俵』「むめがゝに」歌仙について分析してみたい。

- | | | | |
|-------|-----|------------------|----|
| 初表 | 一、 | むめがゝにのつと日の出る山路かな | 芭蕉 |
| | 二、 | 処々に雉子の啼たつ | 野坡 |
| | 三、 | 家普請を春のてすきにとり付て | 全 |
| | 四、 | 上のたよりにあがる米の値 | 芭蕉 |
| | 五、 | 宵の内ばら／＼とせし月の雲 | 全 |
| | 六、 | 藪越はなすあきのさびしき | 野坡 |
| 初裏(前) | 七、 | 御頭へ菊もらはるゝめいわくさ | 野坡 |
| | 八、 | 娘を堅う人にあはせぬ | 芭蕉 |
| | 九、 | 奈良がよひおなじつらなる細基手 | 野坡 |
| | 十、 | ことは雨のふらぬ六月 | 芭蕉 |
| | 十一、 | 預けたるみそとりにやる向河岸 | 野坡 |
| | 十二、 | ひたといひ出すお袋の事 | 芭蕉 |
| 初裏(後) | 十三、 | 終宵尼の持病を押へける | 野坡 |
| | 十四、 | こんにやくばかりのこる名月 | 芭蕉 |
| | 十五、 | はつ雁に乗懸下地敷て見る | 野坡 |
| | 十六、 | 露を相手に居合ひとぬき | 芭蕉 |
| | 十七、 | 町衆のつらりと酔て花の陰 | 野坡 |
| | 十八、 | 門で押さるゝ壬生の念仏 | 芭蕉 |

「序破急」と懐紙の対応については、『去来抄』における説明を中心に考え、あまり厳密に特定せずに検証を進めていくことにする。初折表である一句目から六句目までは、景気の句を中心とした平坦な句柄になっている。初折裏から曲を尽くしてゆくということで、七句目から「御頭へ菊もらはるゝ…」のように、さっそく頭領のような人物を登場させ、また「めいわくさ」といった俗語を用いることで、積極的に「破」への気運を高めているといえよう。

続いて初裏から名残の表まで、日常生活の一側面や、風狂人のさまなどが描かれ、まさしく「物数寄も曲もある」（『去来抄』）世界が展開されており、理想的な展開の一卷であるといえる。なお、野坡が名残の裏で三十五句目に「隣りへも知らせず…」と恋の句を詠んだことについては、『宇陀法師』が、

名残の裏、遣句がちに事がましきことをせず、早く仕舞ふべきなり。

と説くのは反しており、その点については例外的な試みであったとも考えられる。

また、式目作法の面から差合についての検証を加えておくと、まず初表の六句においては、

古人の名、同名字、宮殿の名、名所、神祇、釈教、恋、無常、述懐、同字、此分きらふなり。（『はなひ草』）

という規定が忠実に守られていることがわかる。次に「二花・三月」の定座であるが、二つの月の定座（厳密には一つは月の出所）は守られているが、名残の表・十一句目の定座は五句引き上げられている。また花の定座についても、一つは守られているのであるが、名残の裏・五句目の花は、月の定座が引き上げられたことによって、名残の表・十一句目まで引き上げられている。しかし、月花の定座はこぼすことさえなければよいとされているので、これも特殊な一卷の捌き方であるというわけではない。このようにして一巻全体を眺めた場合、式目作法の面からみると、やはり名残における月花の引き上げが目立つ一巻となっているといえよう。

注

- (1) 引用は、奥田勲他校注『連歌論集』能楽論集 俳論集(新編日本古典文学全集、小学館、平成十三年)による。
- (2) 引用は、注(1)の同書による。
- (3) 別表に掲げた連歌論の分析に際しては、木藤才蔵校注『連歌論集』四(三弥井書店、平成二年)をあわせて参照した。

第 部 支考の「七名八体」説の付合文芸史的考察

第一章 座の文芸理論 支考の七名八体説の浸透と変質

一、連歌の「座」から俳諧の「座」へ

二 奈良基の『筑波問答』（延文二年 一三五七 以後成）には、「座」を形成する連衆について、

一、問ひて云はく、鞠は上八人にて人数も定まり侍り。連歌は会衆の多少によりて、善悪も侍るべきか。何人ばかりがよきほどにぞあるべき。

答へて云はく、そのことに侍り。連歌も真実のよき会衆七、八人こそうきうきとしなしたらむは、一座の後見も興あるべきことなれ、あまりに人数少なければ、句つまりて悪し。また、人多くなりぬれば物忽になり、すべて一座の思ふやうならざるなり。ただし、堪能になりぬれば、人はいかに多けれども、句をよく配りて、すべて人を目につけぬことにてあれば、会衆の多少にもよるまじきにや。

と論じられている 注1。連歌の「座」においては、達人ならば連衆の人数に左右されるということもないが、一般的には、一座の統一がとれる人数は七、八人前後とされていたのである。「座」に求められるものは一卷を巻くにあたって、一座する会衆の「風雅」を基調とした連帯感であった。

「座」の文芸としての連句の源流は、当然中世連歌に求められるものである。その連歌の「座」の性格というものも、伊地知鐵男氏によると、後鳥羽院失脚以後を境に変質していったとして論じられている 注2。伊地

知氏は、後鳥羽院を中心に催された連歌一座は、その大部分が「有心」対「無心」の競詠とかたちで行われていたのに対し、院の失脚以後、「座」は各個人が付句の優劣を競い合う場へと変質していったことを指摘している。一座する人々の意識が、いわば象团的な「競詠」の関係から、「一味同心」の連衆としての関係へと変わってゆく面もあった。このような「座」が生まれた背景としては、中世という時代が、封建制度下にあつて宮座・市座のような生活共同体を形成していったことがまず考えられる。中世における「座」の精神の基本は、村の鎮守の神水をくみかわすことに発した「一味同心」であつた。そしてまた文化としての「座」という空間は、茶寄合に代表されるような「人和」を尊重しつつも、個々の人の「数寄」の精神を発揮する場でもあつたのである。連歌の「座」とは、和歌の伝統によって培われた「本意」の尊重を根本に成り立っている場であつた。それに対し、俳諧では「本意」をふまえつつも「新しみ」の追究がなされていったことは、俳諧における「座」の変質を意味しているともいえよう。つまり俳諧の「座」とは、連衆一人一人の「自我」の主張が顕れてくる場でもあつたのである。

二、「七名八体」説の浸透

こうした俳諧の「座」において、連句一巻を巻くにあつて最も重視されたこと、それは一巻における「変化」というものであつた。次に、近世期の「座」の文芸において、一巻の変化をもたらすための方法として提唱された支考の「七名八体」説。前句からどのように趣向を立てて案ずるかを説く有心・向付・起情・会釈・拍子・色立・遁句の七名と、その付句のねらいどころを説く其人・其場・時節・時分・天相・時宜・観相・面影の八体によつて、具体的な付け方を示す理論が、どのように説かれ、また浸透していったのかについてみてゆきたい。

「七名八体」説自体について論じている研究は少なく、童平の「付方八体」の説に着目し、支考の「七名八体」説の成立に遡つてその理論を検証した堀切実氏の「付方八体説の成立」注3、実作品に基づきながら、支考の俳論における「七名八体」説を論じた國島十雨氏の「七名八体説 連句付け方（付合の手法）」注4、

「七名八躰説（勝付歌仙・十徳はの巻）」注5 などがその主なものとしてあげられる。支考自身の定義によると、「七名」についてみれば、『俳諧十論』の「第九変化の論」に説くように、案じ方というものは、三句の打越を見定め、その後につける四、五句の運び具合を考えてから自分の句の趣向を考えることをいうのであって、一卷の変化を視野に入れて案ずることの重要性がかかわっている。また「八体」については、「附方の論」（『東西夜話』元禄十五年 一七〇二 刊）に、世間の人が打越からの転じに苦しむのは、付句の付け方による変化の方法を知らないからであるとし、一つの前句に対しても付け方のパターンというのはじつは何通りもあって、それをふまえていけばいくらでも打越からの変化を容易に図ることができるのだと説いている。

そこで問題となってくるのが、案じ方「七名」と付け方「八体」との関係である。支考は自著『俳諧古今抄』（享保十四年 一七二九 自序）のなかで、

案方と附方の差別は、一座の附合にむかふ時に、第一は打越より二三句のはこびを見合せ、次に四折の変を案じ、次に我句の前に附置し分句の配を案ずべし。かくその埒をあきらめて後に、爰を有心か会釈か、但は遁場の遣句かと、七名の当用を案ずる故に、其始を案方といへり。さて其埒の定まりて後に、其人か其場の附所をしり、天相か観相の趣向をさだめて、前句の用を作る故に、其次を附方とはいへり。しかれば、案方と附方は其理を意に先案して、其事を口に附る故に、しばらく口意の差別あれど、二名一躰としるべき也。

と述べており、句作に際しては、一卷の運びを念頭においた案じ方がまずはじめにあつて、次にその実際の付句の在り方を講じるべきであると説いている。両者の区別は実際に必ずしも厳密ではないが、「二名一躰」のものとしてとらえるのが支考の理論であつた。

さて、支考の「七名八体」説がいかにか当時の俳壇において浸透していたかについては、堀切実氏の『近世俳論史年表稿』注6 に掲げられた六百点に及ぶ支考以後の俳論書を通覧してみても、付合に関する伝書・俳論書

において、美濃派系に限らず、かなりのものに「七名八体」説への言及が確認されることから、容易に推測することができる。そのなかで代表的なものをあげるならば、たとえば雪門系の蓼太の『雪嵐』（宝暦元年 一七五一 自序 注7）においては、

抑、古風は天随放逆の四道より碎て数百ヶ条に尽しがたきを、祖翁はじめて十五法にちゞめ、しかも千変万化をおしゆ。其後支考、七名八躰を作る。（下略）

として、その淵源について説明しているのがみえる。また、去来系の伝書である『岡崎日記』（百羅著、宝暦八年 一七五八 成 注8）には、

竹問、七名八体という事にや。

答、七名は古翁の伝也。此方にも細釈あり。八体は支考のあつめられし七名の細註也。先師の記録に、八体の事を支考より相談せられし事あり。其人・其場・面影・觀相の四体は、落柿舎に聞記ありしを、支考は是にたよりにて、時分・時節・天相・時宜といふ物を添られしと也。此三体は七名の内に遁句あり。其細註也。時宜といふも会釈アツライの細註也。支考の一己の了簡にはあらず。皆ノ先師に相談有之、立られたる也。

と記されている。ここでは、「七名八体」説が、まったく支考独自の発明によるものではなく、芭蕉自身の言説に基づいて考案されたものであるとして、そのいきさつについて述べられている。さらに、杉風系の伝書である『杉家俳則』（二代宗瑞編、天明四年 一七八四 序）には、

たとへば医門イマンに廿四の脈法ミヤクありといえども、不断フダシは浮沈フチン遲數チサクの四つにて済スすがごとく、むづかしき時は、任督ニントク經絡ケイラクの八脈ミヤクをも伺ウカひて主第シュを付加減カケンして病ヤマイを治するがごとく、先其附句の案方にとりつく時は、打

越と前句の姿情シシヤウと附心とをとくと呑込ノクミて（下略）

などと、医学の脈法になぞらえて説かれている。美濃派の伝書のなかでも、『獅々門聞書』（安永八年 一七七九 以前稿 注9）に、

又、七名八体は料理の献立に等しく、よく配りを定る条目なれば（下略）。

として、料理の献立に譬えられて説明しているものなどがあり、「七名八体」説が各派・時代を超えて饒舌に語られ、かつ広く浸透していたことがわかるのである。

三、「七名八体」説の変質

ところで元禄期後半頃から、ある前句一句のみを抜き出して、それに対して複数の作者たちが秀逸な付句を競う「前句付つげ」が前代にも増して流行するようになる。このような俳諧のスタイルは、連衆によって形成される「座」のもつ特殊性 「一味同心」のような連帯感 を必ずしも基盤としないものであった。たとえば暉峻康隆氏 はこれを付合文芸の解体として位置づけ、その理由として、前句付の流行や孕み句による一句立ての傾向の増加などをあげている 注10。近世期の社会的に安定した世相においては、人数も少なく、時間的にも制限の少なくなくて済む俳諧のスタイルを好む風潮になっていったのである。そして中興期以降、蕪村等に代表される月次の「発句」会が多く催されるようになったこともまた、従来連句の「座」がもっていた性格を変質させてゆく一因となるものであった。

そこで、「七名八体」説の意義に立ちかえてみよう。先に確認した通り、「七名八体」は打越からの「離れ」を意図した教えである。また、付けあぐねた場合に座の雰囲気が遅滞するのを恐れたことから、手軽な転じの手

段として講じられた方法でもあった。ところが支考の定義した用法に対して、中興期以降ではその誤用、もしくは転用ともいふべき現象がみられるようになる。そのことについては、第 部第三章以降に、個々の手法を取り上げて、それぞれの史的検証を試みた。たとえば、第三章において取り上げた「起情」については、本来は景気の句である前句の表現から「情」を起こす手法であったが、中興期以降においては、前句の「人情」にさらに「情」を付ける手法をも「起情」の手法としてみなしている例がみられる。このような誤用が起きるということは、当時にあつては「連座の人の変化を思はず」（『俳諧十論』）に、連句一巻を眺め渡して、その変化に心を配る意識が稀薄になつてきていたためであるといえよう。つまり、こうした誤用の出現は、「座」の文芸において変化をもたらすための手法としての「七名八体」説の本義そのものが、軽視されつつあつたことを示しているのであつた。

そしてまた他方では、発句の案じ方を説く俳論のなかに「七名八体」説の用語が掲出されるようにもなる。この問題については、第五章第二節「色彩表現と俳諧」「色立」の手法の転用をめぐって「において証拠をあげながら考察している。たとえば、発句用語としての付合用語の転用が確認できる最も早い例は、『俳諧提要録』（鳥酔述、鳥明・百明編、安永二年 一七七三 序）の「一、発句に其場、其人、時節、時分、天相、観相、面影、色立、時候、豎の句」という説である。このなかでは、「時宜」を除く「八体」と、「七名」の一つである「色立」が、発句の詠み方を説明する用語として使われている。「八体」のみが発句論へと転用されるのに対し、「七名」が転用されていないのは、「七名」が一巻の運びを視野に入れた案じ方であるため、「座」を離れては機能し得ない方法であつたことが考えられる。例外的に「色立」の転用があるのは、「七名」のなかでもとくに一句の「付け所」が明確な手法であり、一句の仕立て方として応用できたからであろう。

また、句を詠む過程としては、「七名」を案じた後に「八体」を考えるところという順序についても、安永期以降で境に変化がみられる。先にあげた五竹坊系の間書には、以下のような説がみえるのである。

抑、附方を先として、案じ方は後とすべし。案方・附かたは別也。案方七名は一巻の配りなれば、其運びに

よつて工夫すべし。又附方は一句に八体附くもの也。案方は一句に七名はならぬもの也。夫は案方一卷の運びによるゆへ也。

（『獅々門閨書』先掲）

ここでは、付け方と案じ方の順序が逆転している。その他にも、論述の順序として「七名」より「八体」を先に掲出している俳論書は、また数多くみられるのであった。実際に近世期の俳人たちにとっては、理論的に曖昧な点の多い「七名」よりも、一つの前句に対して八通りの付け方を具体的に示し、実作の指導にも適した「八体」の方が理解しやすかつたのであろう。先にふれた「童平八体論」が、支考没後（享保十六年 一七三一）からあまり隔てない時期に成立したと考えられることや 注11、発句論への転用がみられる『俳諧提要録』の刊行時期などから推測すると、少なくとも享保期末頃から安永期の初め頃の間には、すでに「七名八体」説の変質が始まっていたと考えられよう。

こうして「七名八体」説は、より多くの人々に理解しやすい「八体」のみが付合手段として独立したり、また発句の仕立て方の方法として発句論へも入り込んでゆくなど、その実態が時代に応じて自在に変化していったのである。そもそも「七名八体」とは、連句一卷に変化をもたらし、座を遅滞なく運ばせるための「座」の文芸理論であった。それが「座」に変化をもたらず手法としての概念にそぐわないかたちで用いられたり、また発句論へと転用されてゆくことは、「座」を前提として成り立っているその本義からしてみれば、皮肉な現象である。だが、連句という「座」を離れてもなお「七名八体」説が用いられているという事実そのものが、それまでいかに俳人たちの間に「七名八体」説が浸透していたかということをも、十分に物語ってもいるのである。

四、「空撓」という手法 「七名八体」説員外の説

「七名八体」説は初心者にもわかりやすく連句における「変化」を説明したものであるが、当然これらによつてすべての付句の案じ方・および付け方が説明し尽くされているわけではない。むしろ「七名八体」説に固執し

すぎることで、かえって句作が滞ってしまう弊害なども生じてくる。このことについては、先出の『岡崎日記』に、

竹問、附合に七名の八体のといふ事いかゞ。

答、是は初学を道引の公法也。記録もくはしく出たり。極意といふは、七名もなく八体もなし。只前句にむかふて、無分別の中より出る也。三句をはなれ、執中を知て、附と附ぬとは、其句にむかいて知るべし。支考も此処は変通無法といひし也。

と説かれていたり、綾足の『俳諧南北新話』（延享四年 一七四七 序 注12）において、

麦林の説

麦林常に左右にしめす。附ても悪キ句は取べからず。附ぬ句はとるべからず。それが中に附句の論は、七名もなく八体もなく、只日用のまのあたりを機に転じ変に化し、あるべき事を趣向として、句に一ふしの手づまを尽くす。（下略）

などと記されているように、すでに近世においても指摘されていたのであった。そうした点を支考は予測して、「七名八体」の十五の手法のなかに組み込めなかつた付け方を補充するものとして、「員外」を設けている。それが「对付」と「空擽」である。「对付」は、前句に対して対句のようであり、かつ曲節の変化のあるように付ける手法であった。

そこで注目したいのは、「空擽」というもう一つの手法である。支考自身によると、

ひたすら目をふさぎ吟じ返すに、ふと其姿の浮びたる無心所着の躰なれば、人に教るに道なふして、例の公

式に定がたし。

(『俳諧古今抄』)

と説かれるものであり、いわば「七名八体」の範疇では説明しきれない、直感的な付けの方法である。そしてそれ故に、人には容易に教えがたい手法であるというのである。ちなみにこの「無心所着」とは、談林において用いられる、意味不明の不条理な付け方をさすものではないことが、東明雅氏によって指摘されている 注13。それは「空擽」の証句として支考のあげた、

障子に影の夕日ちらつく

智殿はどれぞと老の目を拭ひ

(『俳諧古今抄』)

という付合が、夕日の影が障子に映ってちらついているさまから、老人の視覚がおぼつかない様子を連想して付けた、「心付」ともいえるような付け筋になっていることから明らかであろう。さらに、前掲の『獅々門聞書』をはじめとする蕉門系伝書においては、「空擽」が「有心」の系統に属する案じ方として位置付けられている図を、たびたび見出すことができる。すなわち、支考が「七名八体」説のなかで最も重視していた「有心付」にかかわる手法として、「空擽」をとらえようとしている説も存在しているのであった。

こうした「空擽」の手法の重要性については、現代連句の実作の立場からも指摘がある 注14。「七名八体」説ではカバーしきれない、こうした手法を支考が用意しているということは、「七名八体」という理論体系そのものの未完結性を意味しているのであった。支考はその点について、『二十五条』(享保二十一年 一七三六 刊)において、

さては二字三字の趣向にも渡らず、五躰・八躰の附かたにもよらず、世にいふ空擽といへる案じかた有て、其時・其句にあらざれば、文字の道理に書尽しがたし。それは百句にも三所四所はあるべし。しからざれば

言語の道理に落て、はいかに不伝の妙所なし。此執中の二字を指て我家の秘法といふべし。

と記している。付句の案じ方・付け方は千変万化・自由自在なものであるという支考の付合理論の根本理念が、ここからも確かにみてとれるのである。『二十五条』の「趣向を定る事」のなかでも説かれている「空撓」については、「七名八体」の「員外」に置かれた意味なども含め、さらに検討されるべきものであると考える。

注

- (1) 引用は、奥田勲他校注『連歌論集 能楽論集 俳論集』(新編日本古典文学全集、小学館、平成十三年)による。
- (2) 『連歌の世界』(吉川弘文館、昭和四十二年)。
- (3) 『蕉風俳論の研究』(明治書院、昭和五十七年)所収。
- (4) 『獅子吼』第五百九号(昭和五十六年九月)所収。
- (5) 獅子門出版事業委員会編『黄山』(獅子門出版部、平成元年)所収。
- (6) 『早稲田大学教育学部 学術研究 国語・国文学編』第四十四号(平成八年二月)他による。
- (7) 引用は、清水孝之・松尾靖秋校注『中興俳論俳文集』(古典俳文学大系、集英社、昭和四十六年)による。
- (8) 引用は、大磯義雄編著『岡崎日記と研究 未刊国文資料第四期』(未刊国文資料刊行会、昭和五十年)による。
- (9) 岐阜県立図書館蔵。
- (10) 「付合文芸の解体と保守 蕉風以後」(『研究と評論』第六号、昭和四十九年五月)。
- (11) 注(3)の同論文の指摘による。
- (12) 引用は、建部綾足著作刊行会編『建部綾足全集』第一卷(国書刊行会、昭和六十一年)による。

(13) 「空擽考」(『ねこみの通信』三十号、平成十年一月)、「無心所着考」(『ねこみの通信』三十一号、平成十年四月)による。またこのことについては、浅沼璞「空擽との混同」(『西鶴という方法』鳥影社、平成十五年)に指摘がある。

(14) 注(5)の同論文。

第二章 蕉風連句における「有心付」の検証

「有心付」は「句付」にあらず

はじめに

蕉風連句の作風について説明する場合、おそらく多くの人々は「句付」ということばを用いるであろう。「句付」とは、いわゆる「余情付」として解されている付様のことである。このように、「蕉風」といえばすなわち「句付」の作風を連想するのは、『去来抄』『修行』篇における次の記述に由来するものである。

先師曰く「発句は昔よりさまざま替り侍れど、付句は三変なり。昔は付物を専らとす。中比は心付を専らとす。今は、うつり・ひびき・にほひ・位を以て付くるをよしとす。

ここで述べられる「昔」である貞門が物付、「中比」にあたる談林が心付、「今」の蕉風が句付による付合手法を専らとしていた、という見方については、宮本三郎氏が「心付の説」注1で反論している。宮本によれば、「句付」とは近代になってから用いられた呼称であり、近世においては、句意付・余情付ともに「心付」という用語をもって包括されていたことが明らかになっている。また実際に、その実作品に基づいてその付け筋・付け方を検証してみると、「かるみ」の作調でしられる『炭俵』の歌仙においても、「句付」余情付としての「心付」よりも、むしろ句意付としての「心付」の方が多用されていることが指摘できるのである。注2。

しかしそれでもなお、「句付」ということばに象徴される余情付が、蕉風連句において確立された手法として、その作風について語るうえで最も重要なものであることには変わりがない。このことについては、尾形仍氏も「蕉風の附合が、物附や心附のごとき知的聯想を離れて、より高次の変化と統一とを求めた結果、句・響・走・移の名目に示されるごとき高度の象徴的技法に到達したことは、きはめて高く評価せられるべきことといはなければならぬ。さうした蕉風の余情風韻的附合を一口に句附とよぶならば、句附こそは連句技法の到達点を代表する」

注3 ものであると評価している。

ところで、冒頭に引いた『去来抄』の説く「うつり・ひびき・にほひ」というのは、付様の按配のことを表した用語であつて、「句付」についても、実際の連句の案じ方・付け方に関して説明したものではない。このことは、同書において、

去来曰く「うつり・響・句ひは付けやうのあんばいなり。」

（「修行」篇）

と説かれていることからわかる。いいかえれば「句付」という用語は、前句に対して付合が成った際に、その二句間に漂う情趣のことをさして使われることばであつて、前句からどのような趣向を立てて付句を付けたかを説明する際に使う用語ではないのである。しかし注釈書によつては、前句から次の句を付ける際の趣向の立て方として「句付」という用語を使っている場合がきわめて多い。そして、しばしばこの「句付」は、芭蕉の門人である支考の「七名八体」説に説かれている手法と関連付けて説明されているのである。

支考の「七名八体」説に即してみた場合、「句付」とは一般に「有心付」にあたるものであるというのが、現在における共通理解である。たとえばそれは、『新編日本古典文学全集 松尾芭蕉全集』（小学館、平成九年）の解説において「案じ方七名の第一で、その中心でもある有心とは、句と言いかえてもよいもので、要するに余韻・余情の意」（堀切実氏）であると説かれていたり、『俳文学大辞典』（角川書店、平成七年）の「有心付」の項に「句付とも」（宮脇真彦氏）などと規定されていることなどからもわかる。確かにこの「有心付」とは、支

考の『俳諧十論』（享保四年 一七一九 自跋）以後、『俳諧十論聚議』（虹編、明和三年 一七七六 刊）に、

有心附は案方の第一にして、附合の基本なり。

と説かれている通り、「七名八体」説のなかでも、最も重要な案じ方として位置付けられていた。それは近代以降、「匂付」が蕉風連句を語るうえで第一義的な概念であるとされてきたことも重なりあってくるものである。

しかし、ともに蕉風連句の特徴を語るうえで不可欠な概念であるということと、その両者が同義であるということはまた別である。実際、支考自身による「有心付」の解説をたどってみると、「有心付」には確かに余情付とも呼べるような側面はあるものの、必ずしもそのまま「匂付」と呼び変えることのできない手法であることが明らかになってくるのである。この「有心付」に関しては、宮本三郎「蕉風連句手法の一考察」注4 に多少の言及がある以外には、これまであまり詳細に検証されておらず、「有心付」と「匂付」の関係については、実際、非常に曖昧な方たちでしか認識されていないのである。そこで本稿においては、蕉風連句の付合手法の一つである「有心付」について、「匂付」とのかかわりを中心に再検証してみたい。支考が、蕉風の付合手法のなかで最も重要な案じ方として位置付けている「有心付」のあり方を探る試みは、すなわち蕉風連句における「転じ」の意識や、その特徴などを追究する問題にも直結し、今後の作風研究への有効な足がかりとなるに相違ないと考える。

一、「匂付」の淵源

まず芭蕉のことばとしての「匂」の用例を確認してみよう。芭蕉自身が俳諧の作風に関して「匂」ということばを使っているのは、元禄六年四月二十九日荊口宛書簡において、

「ほととぎす声や横ふ水の上」と申候に、又同じ心にて、「一声の江に横ふやほととぎす」(略) 沾曰、横江の句、文二対シテ考_レ之時八句量尤いミじかるべければ、江の字抜て、水の上とくつるげたる句のほひよろしき方におもひ付べきの条申出候。

と、沾徳の評を紹介している場合のみである。しかもここでいう「句のほひ」とは、一句中にこもる余情のよなものをさしており、連句の付合について評したのではない

そこで以下、芭蕉の門人たちの俳論における「句」の主な用例を検討していくことにしたい。

牡年曰く「いかなるをひびき・にほひ・うつりといへるや」。去来曰く「支考等、あらましを書き出だせり。

(中略) 今日、先師の評をあげて語る。他は推てしるべし。

赤人の名はつかれたり初霞 史邦

鳥も轉る合点なるべし 去来

先師曰く「うつりといひ、にほひといひ、誠に去年中、三十棒を受けられたるし」となり。去来釈して曰く「つかれたり」といひ、「なるべし」といへるあたり、そのいひ分の句ひ、相うつりゆくところ、見らるべし。」(『去来抄』「修行」篇)

能勢朝次氏によると、去来の説く「いひ分の句ひ」とは「言い現しに伴う気分情調」のことをさすのであり、「名はつかれたり」という言い回しの、その軽くはずむような気分の流れが、付句の「合点なるべし」という文句を引き出しているだという注₅。また、このなかで「支考等、あらましを書き出だせり」といつているのは、『葛の松原』(元禄五年刊)に、「馨」の用例として「稲の葉のびの力なき風ノ発心の初に越る鈴鹿やま」という付合があげられていることをさしている。これは前句の、稲の葉先が頼りなさそうに風にそよいでいる情景のもつ、どこか不安げな余情を、鈴鹿山を越えて行脚に出た人物の抱いている前途に対する不安に移して付けたも

のである。また『三冊子』(赤)において、

色々の名もまぎらはし春の草

打たれて蝶の目を覚しぬる

この脇は、「まぎらはし」といふ心の匂ひに、しきりに蝶の散り乱る様思ひ入りて、気色を付けたる句なり。

と説明されている「心の匂ひ」も同様に、「余情」、「気分」などといったことばに置き換えられよう。能勢氏はこれらの用例をもって、「匂付」とは「情調が二句間に交流・交響するもの」であると説明している。

以上の用例を眺めてみると、「匂付」という用語の内包している概念は、きわめて広いことがわかる。宮本氏もまた、「移」「響」「面影」「位」などのすべては、広く「匂」のなかに包摂されるものであると論じている(注6)。「匂」という概念は、付合の手法として体系化するにはあまりにも広大かつ曖昧すぎるということを、じつは支考も十分承知していたのであった。そのことについて支考自身も、『十論為弁抄』(享保十年 一七二五刊)において、

まして馨といふ事は、百韻が百句ながら二句の間にこまれるを、和哥には余情といひ、俳諧にはほひといふ。それを一法の名となせるは、附合の事も不_レ心得にや。

と、芭蕉の言として述べていたり、また自分自身も『露川責』(享保八年 一七二三 成)のなかで、芭蕉の言であるとして、

馨は百句が百句ながら二句の間にほひをいへば、附方の一名には如何ならん。

と述べている。つまり支考には、「句」という用語を、「七名八体」説のなかに位置付けようとする意識がまったくなかったのである。このことについてはすでに宮本氏らが指摘している注7が、本稿を成すにあたって、中興期以降の美濃派を中心とする蕉門系伝書を広く調査した結果、やはりそのなかに「句付」という名目を見出すことはできなかった。

ちなみに、宮本氏は同論考において、「句付」という用語の出現は、近代の樋口功氏らに始まるものであると考察している。この指摘についても、明治以降に出版された連句の研究文献を調査したところ注8、やはり、大正十五年に刊行された樋口功『芭蕉の連句』（成象堂）における用例が最も古いものであると確認することができた。同書のなかで、樋口は「句付」について、「連句の付方は大別して離付・意付・句付の三となすを得。（略）予が『句付』と呼べるは句の語が義最も廣くして他の響・走・うつり等をも総括せしむるに便利なればなり」と規定している。この「句付」という名称は、蕉風連句の付合を、可能な限り「句付」によるものとして解釈しようとする太田水穂の『芭蕉連句の根本解説』（岩波書店、昭和五年）にも登場し、同書においては、

僧ものいはず款冬を吞

白燕濁らぬ水に羽を洗ひ

荷兮

前句の、静かに行ひ澄ます風情の僧から、静寂な山谿とも思はれる境をひき出して来たところにまさしく句ひ附の形がある。（中略）僧から白燕への移りの附けであるが、このうつりはまた僧の境涯から白燕の境涯へにほひ附をしたものとも解せられる。

鳥籠をづらりとおこす松の風

大工づかひの奥にきこゆる

芭蕉

前句の松風の音がさわさわとしたなかに眼ざめる朝鳥の上きげんから移つて、これも朝夙くから手斧（或ひは鑿、鉋）の音を甲々とひゞかせながら仕事に勇みを見せる大工を附けて来たのだ。この睨まへ方は句ひ附の手本としてもよいものである。

などの付合の解説に、「句付」の語が用いられている 注9。「句付」という用語の淵源は、確かにこのようなところにあつたとみてよいだろう。また、昭和二十六年に刊行された『芭蕉講座 第四卷 連句篇上』に（頼原退蔵・山崎喜好著、三省堂）においては、宮本氏に先駆けて頼原退蔵氏が、支考の理論は、「響・走・響」のよくな付合の「美的特色」を示す用語を、具体的な案じ方と混同した所から不徹底が生じたとして、『俳諧十論』の三法は、所謂句付の論とはおのづから異つた立場から考察せねばならぬ」と提唱している。それにもかかわらず、現在通行の注釈書などで、「七名八体」説の一つである「有心付」のみを「句付」であると見なしているのは、一体何に由来するものなのであろうか。

二、支考の「有心付」と定家の「有心体」

ここで視点を変えて、「有心付」の側面から検証してみることによつて、支考自身は「有心付」について、『俳諧十論』で次のように規定している。

そも／＼我家に三法の附方あり。第一を有心附といふ。和哥の有心にして、無心には對せず。細に前句の姿情を見つくして、一字一言に心を賦る故也。

そもそも「有心」という用語は、支考自身も「和哥の有心にして」と述べていることく、その淵源は歌論に求め

られるものである。そしてここで述べられる「有心」とは、藤原定家の説く「和歌十体」の一つにあげられている「有心体」のことである。従来までの注釈書による解釈では、「有心付」の「有心」は、歌論一般に説かれる理念として理解されており、これが定家の「有心体」であると限定されることも、両者の間に特別な関係性を見出されることもなかった。しかしそれでは、支考が「有心」ということばをあえて付合手法の用語として用いた意図が、本質的に理解できないのではないかと考えられる。ひいては、その微妙な理解のずれから、「句付」との混同に繋がったのではないかとさえ推測できるのである。

支考は、この「有心」は「無心には對せ」ぬものであると説いている。つまりそれは、「無心連歌」（通俗で滑稽な連歌）に対する「有心連歌」の意ではないといっているのである。もともと「有心」という用語自体、さまざまな用法をもって使われてきたことばであるが、これまで支考の俳論における「有心」の注釈としては、「優雅な情趣を深く心に凝らして詠み、妖艶な美を追求する歌体」注10、「余情深く妖艶な趣の歌のさま」注11を俳諧に応用したものと解されている。連歌論においても、「有心」「有心体」といった用語は、「作者の真実の心が対象に深く浸透し、作品にもにじみ出ている」注12といったような付合の体をさして使われている場合が多いことから、「有心」とは従来から、作品内容にかかわる評語として理解される傾向が強いとみてよいだろう。

ところが、定家のいう「有心体」について限定した場合、それは作品の内容・作風について説いているというよりもむしろ、「作歌における観想的態度」注13を主眼においた概念になっているという点に注意しなければならぬ。「有心」という用語を、作者の作歌（句）態度に引きつけてとらえることで、支考の説く「有心付」の本質的な意味がより明確に浮かび上がってくるのである。なお、支考が定家の「有心体」についての知識を得るためには、『毎月抄』（承久元年成）を参照したことが想定されなければならない。定家の『毎月抄』は、「和歌庭訓」注14の名で『和歌六部抄』（天正十九年奥書）注15に収録されている。「和歌庭訓」は元禄九年、宝永六年、正徳五年の書籍目録などに載っていることが確認でき、また『和歌六部抄』も元禄十五年の刊記をもつ版本が多く残っている。こうした出版状況を考えると、当時支考が『和歌六部抄』によって『毎

月抄』を目にしていたということも十分推測できよう。以下に、『毎月抄』における「有心体」の説明を引用しておく。

さて、この十躰の中に、いづれも有心躰に過ぎて歌の本意と存ずる姿は侍らず。きはめて思ひ得難う候。とざまかうざまにてはつやつや続けらるべからず。よくよく心を澄まして、その一境に入りふしてこそ稀によまるる事は侍れ。されば、宜しき歌と申し候は、歌毎に心の深きのみぞ申したためる。あまりにまた深く心を入れむとてねぢ過ぐせば、いりほがのいりくり歌とて、堅固ならぬ姿の心得られぬは、心なきよりはうたてく見苦しき事にて侍る。(中略)

さて、この有心は余の九躰にわたりて侍るべし。その故は、幽玄にも心あるべし、長高にもまた侍るべし。残りの躰にもまたかくの如し。げにげにいづれの躰にも、実は心なき歌はわるきにて候。今この十躰の中に有心躰とて列ね出し侍るは、余躰の歌の心有るにては候はず。一向有心の躰のみさきとしてよめるばかりを選び出して侍るなり。いづれの躰にても、ただ有心の躰を存すべきにて候。

藤平春男氏は、傍線部の箇所を引いて、定家の「有心体」のなかでとくに強調しているのは、「有心体」の歌が情調豊かで深い味わいをもっているということよりも、「詠作時における歌境への沈潜の深さ」であると指摘している注16。つまり、「ここでいう「心の深き」というのは、歌の表現に備わった余情の深さというよりも、作者の側の歌に対する心情が深いことをいっているのである。歌境への沈潜の深さというものが、結果的にはそのまま歌の表現のうえでの情調の深さとなって表れてくるのだというのであろう。藤平氏は、「有心体」に必要なのは「各歌語の一首中での詩的効果の十分な比量¹⁶が沈思のなかで行われ、複雑な情調構成が破綻なく句法的に完成していること」であり、ここでは観想の深さと澄心の必要性が繰り返して説かれているのだと論じている。言い替えれば、「有心体」とは、作者の内面的な面と深くかかわっている体なのであった。

さらにこの「有心体」の表現法について、「歌の心の深さ」とは「詞の用捨」にかかわる問題であると述べ、

それは「有心体」の説明に引き続いて「また、歌の大事は詞の用捨にて侍るべし」と説かれていることから明らかである。藤平氏は指摘している。氏の「有心体」についての理解に基づいてみるならば、支考のいう「和哥の有心」というのも、詠句に際して前句とのかかわりに沈潜の深さをつくし、完璧な「詞の用捨」 厳選され、吟味されつくしたことばによって句を案ずることをさしていると考えられるのである。つまり、「有心付」の「有心」とは、従来から解釈されてきたような、「余情」や「妖艶な美」などといった作品の内容に則した概念ではなく、作者の心の持ちようにかかわるものとしてとらえられるべきなのである。このような「有心」の用法は、手崎正男氏が、定家の「有心」について「なんらかの思索的・内省的な理念の存在を要求する」ものであると論じていること 注17 にも通ずるものである。そのように解釈した場合、「有心付」と名付けた理由を、支考が「細に前句の姿情を見つくして、一字一言に心を賦る故也」と説明していることについて、より率直に理解することができるのである。『俳諧十論』のなかで、支考はさらに続けて、

誠に附るといふ時は、おほくは人倫のさまにして、士農工商のまち／＼に貧福の情あり、老若の姿あり。貴賤の品は其人にしたがひて、衣裳の模様も、身帯の格構も、前句の言外を見つくし聞つくして、聊もをのが按配をつけず、それ／＼の道理をさばきたらん、そこに其人を見るやうにして、一字の手尔波をも残ざる、それを今いふ有心附としるべし。

と論じている。ここで傍線部に説かれている「前句の言外を見つくし聞つくして」という言説もまた、「有心付」とはすなわち「余情付」のことであるという連想を生んだ原因の一つとして考えられよう。ここでは同時に、「おほくは人倫のさまにして」と、有心付が主に人事的な世界の付合において有効な方法であったことが説かれている。しかし、そのことよりも「前句の言外」、つまり前句のもつ余情に着目して句を案ずるといった点のみが、後代、「句付」との関係において注目されてきてしまったのである。「句」ということは、先にあげたように『十論為弁抄』において、「譬といふ事は、(略)和歌には余情といひ、俳諧にはほひといふ」として、和歌でい

う「余情」に当たるものである、とはつきり言い替えられている。それに対して、支考のいう「有心付」というものは、前句の隅々に至るまで十分に心を尽くして、それにふさわしい付句を趣向する案じ方をいうのであって、この「句」の定義からすれば、それが必ずしもそのまま「句付」つまり「余情付」にはあたらないことは明らかである。

三、「有心付」という案じ方とその証句

支考の『俳諧十論』における前項に引用した箇所の記述を続けて読んでゆくと、さらに「句付」とは異なった「有心付」の実態が明らかになる。

しかるに第一の有心付は、其日・其場の模様によって、或は寒いに物着るとも、或はひだるいに物喰ふとも、親疎は附所の変にしたがへば、道理と理屈も其道おなじく、よいとわるいも其場ひとしく、物の至極は危き所にありて、名人と初心との位地なるより、上手はおそれて附ぬ時もおほし。かへす／＼もおそるべきは有心附のまぎれにして、此附方には先手・後手の論あり。本より俳諧の案方も碁・将棋の工夫にかはる事なし。たとへば前句の模様にて、「大名なれど碁はお下手なり」とあらんに、相手は商人と趣向をさだめて、「損した門に畏る」と句をつくれば、商人は先手にして、畏るは後手なり。(後略)

ここで注目すべきなのは、傍線部に示したように、「寒いに物着る」、「ひだるいに物喰ふ」と付けるような場合も有心付であるといっている点である。その場合、付け筋はまったく意味付的な連想になっているのである。『俳諧十論』における今までの説を総括すると、「有心付」とは、「前句の言外」を「見つくし聞つくし」で付ける、いわば「余情付」だけではなく、「親疎は附所の変にしたがへば」と述べているように、時には「寒いに物着る」と付けるような、句意付そのものともいえるような付け方になることもあると支考は説明しているの

あつた。

このような句意付的な側面をもつ「有心付」は、一概に「句付」と呼ぶことはもちろできないのである。「有心付」の証句としてあげられている「大名なれど暮はお下手なり／商人の損した門に畏る」の付句が、前句で「暮はお下手なり」と感じている人物を商人と見定め、その様子を付けていることから、「有心付」には意味付的な要素が含まれていることは明らかであろう。また、『聞書七日草』（呂丸聞書・竹童稿、元禄二年成か）にあげられている「有心」の用例も、同様に句意付的な性格の強い付合になっている。

打そこなうて遁る鉄炮

木を割りて居れば納所とおもふやら

この付句において、前句で鉄炮を打ちそこなった人物が、寺かどこかの納所（施物を納めたり、会計を扱う所）に逃げ込んで薪を割っている趣向している点は、やはり意味付けであるとしかたらえられないものである。このような俳論の証例からもわかる通り、「有心付」とは必ずしも疎句的な「句付」と同義の手法として認められないものであつたのである。

また、美濃派の五竹坊系の俳論書である『獅々門聞書』注18（安永八年 一七七九 以前成）には、以下のように「有心付」についてかなり詳細に説かれているのがみえる。

此案方はおもき案方故、一卷に数をせず、『十論』にも凡二十句には及ぶざらんといふは、百韻に有心の句二十句程也。其外は会釈也。有心は一句おもく成ゆへ也。我家に第一の案方なるべし。（中略）有心といふは、前句に能付たる地の句にして人倫のさま也。慥に前句を見出し、是にこれときはめて一句に一句により外はなき物也。何方へも付はつかぬとしるべし。

ここでまず注目すべきは、「一句に一句により外はなき物也」という『去来抄』の文言が引かれている点である。『去来抄』（「修行」篇）においては、

支考曰く「付句は一句に一句なり。前句付などは幾つもあるべし。連俳に至りては、その場・その人・その節等の前後の見合せありて、一句に多くはなき物なり」。

として、支考が前句をよく見定めて、その姿に見合う付句を十分に吟味して付けることの重要性を説いている。この文言がここに引かれているということは、そうした心得こそが「有心付」という案じ方そのものを示すものであると、美濃派系の門人たちが理解していたことがわかる。

さらに同書は、付句を案ずる際には「一句に一句」の心構えが必要であるという、その重要性を示すために、以下のような具体的な付合の例を引いて説明している。

朔日は見る十徳のうしろ影

といへる句あり。此句に何やらん一句つけて其夜は過し侍る。明日、琴左曰「此附句により趣向あり。勘当の子と見出したれど、我事を我と云事の句作ならず止め」と云。廬師云「其勘当の子に相手をこしらへていはずべし。惣体人倫の句に我事をいふ句は、相手をこしらへねばいはれぬもの也。此句など勘当の趣向なれば、勘当の字を出しては面白からず。

不孝の罪を女房に泣

としたらばしかるべし」と申されし。評曰「前句「十徳のうしろ影」は誰人と見るに、我友にあらず、医者に非ず。殊に「朔日は見る」といへば、是に気をつけて勘当の子と趣向をきはめ斯附たる也。十徳着たる人を附るは理屈なり。見るものを附るに、自分の勘当を自分にはいはれざる故に、相手をこしらへて、前句の意を見ぬきて附たる也。

月のはじめの吉日に、十徳を着た人物の後ろ影を見る、と詠んだ前句から、言外に、勘当された子が、吉日に親の姿をこっそりうかがっているような状況を感じ取ったのであろう。そこで「勘当」ということばを直接詠み込むのでは面白くないので、その子供が会話をしている相手をこしらえて、その人物に向かつて自分の身の上を嘆いているさまを趣向し、「不孝の罪を女房に泣」と付けたのだという経緯が説かれている。評によれば、「朔日は見る」ということばがもつ特別なイメージを喚起し、「十徳」を着ている人物を、自分を勘当した親と見定めたところが眼目であり、ここで十徳を着ている人物のさまを付けるのでは理屈っぽくなってしまふと説かれている。句作の成立過程を考えてみると、まず「朔日」とは式日ともいわれる特別な日であることから、「晴”の日としての非日常的な雰囲気を感じ取っている。そのうえで、「朔日は見る」から「勘当された人物」というシチュエーションを設定し、「十徳」を着ている人物を、勘当された親であるとして具体的に定めた。しかもそれを直接的に言い表さずに詠む方法を趣向し、その表現方法についても、一人称による嘆きとして詠むのではなく、相手をこしらえてその関係をもつて句作しているのである。同書における証拠を、さらに検証してゆこう。

(中略)

又云、有心二句の姿の論に、

彼岸も山の鐘はしづかさ

畑打に問へば木幡も近一里

此處有心の場と有し時、

平家の運を神／＼に泣

といふ句出ければ、廬師云「神」といふ字の会釈とさる事ながら、此人を平家落と見るは面白からず。常の女と見て畑打に問ふて、「木幡も一里にちかし」と聞て悦ぶ人は、欠落と見てよし。常の女にて一句附たるは、

御主の恋を乳母の立影

といふ句も打越に彼岸あれば、「立影」悪し。故に走りものと見て附たり。とかく爰は脇から云たる句は有心にならず。自分云たるならでは有心とはいはず。是に有心の句は、只一句ならではなし。此処初心のならぬ処也。

男ぎらひは神もとがめず

是にて有心の句也。男を嫌ひ、欠落して畑打に木幡を問し人也。其人の自らいふたる句也。其内に畑打のなぶる体までもりて甚面白し。爰を有心といふ也。「木幡」に「神」は会釈也。「神」は無用の用にもちいたる也。」

「彼岸も山の…／畑打に…」の付合に続く付句については、まず「畑打に問へば木幡も近一里」という前句に対して、平家の落人の面影をもつ人物を付けるのでは面白くないので、「木幡も近一里」と悦んでいる人物のイメージとしては、何らかの原因で出奔してきた女性の姿としてみるべきであると廬元坊が指導している。その女について詠むにあたっては、女の身の上について説明するような句を付けるのではなく、「男ぎらひは神もとがめず」という女自身の文句を付けることによって、畑打とどのような問答があったのかも想像され、非常に面白いというのである。これに続けて、以下のような付合の例も引かれている。

又、頃日の會に、

手造りの酒にいさめる神なれば

有心にて附ば、

聲の朝寐に老のぬき足

此句、「手造の酒にいさめる神なれば」といふ処に心を付て見るに、神主也。朝の内に神酒など備へて拝して仕思ふ。聲などは家に来て朝寐して居るを、目の覚ぬやふに枕のあたりぬき足して歩行体を附たる也。

(下略)

この付合は、前句において神酒を供える人物を神主であると見定めて、付句ではその人物が聲迎えに際して、朝寝している聲を起こさぬように、ぬき足で枕元を通り過ぎようとするさまを付けたものであると考えられる。

これらの付合の証例をみる限り、「有心付」とは「余情付」というよりも、もっぱら「句意付」に近い案じ方であったことは明白である。つまり、近世俳諧においては、「有心付」は必ずしも「余情付」的なものに限られていなかったといえるのである。また、「朔日は……」や「彼岸も山の……」の付合の解説においては、前句からの趣向の立て方のみならず、付句を詠む時の句作の過程についても詳細に説明されている。むしろこのように、前句に言い表されたことばのイメージや、それを表現する方法などについて何重にも慎重に吟味されている過程は、『去来抄』(「修行」篇)に説かれる、

去来曰く「蕉門の付句は、前句の情を引来るを嫌ふ。ただ、前句は是いかなる場、いかなる人と、その業・その位を能く見定め、前句をつきはなして付くべし。」

という言説をも想起させる。いわば、「有心付」とは蕉風連句における付句の付け方の理想を集約させた手法であったと言い替えてもよいものであったのである。そしてまた、このほかの美濃派系俳論書をみても、そのほとんどにおいて「有心付」が集中的に説明されていることから、この案じ方がいかに「七名八体」説において重要なものとして認識されていたかがうかがえよう。

むすびに

本稿でたびたび引用したように、「句」というのは「百句が百句のうちに皆こまれる」ものであったことを考

えるならば、「有心付」のみをあえて「句付」と呼ぶのは、俳論史的には明らかに誤認であったといえる。「有心付」における「句付」　　いわば余情付的な側面が強調されるようになった理由としてはまず、作者の心のあり方をとくに重んじた定家の「有心体」との間に、今まであまり深い関連を見出して解釈しようとしてこなかったことが考えられる。そして、『俳諧十論』における「前句の言外を見つくり聞つくり」という支考の言説もまた、「有心付」が「余情」「余韻」的な付け方であるというとらえ方を助長する結果となったのである。さらに、とくに先にあげた『獅々門聞書』においては、その説のかなりの部分が「有心」の項に割かれ、そこに『去来抄』の「一句に一句」の論が引用されていることから、「有心付」が蕉風連句における付合手法の根幹を成す案じ方としてとらえられていたことが実証できた。

支考が「七名八体」のなかで説いた「有心付」が、「句付」すなわち「余情付」的な要素を中心としているよりも、むしろ「句意付」的な要素を多分にもつ案じ方であることが明らかになったことよって、支考の「有心付」を重視するならば、蕉風連句においては、必ずしも「余情付」を第一義的な付合手法としてとらえるのではなく、むしろ「余情」を孕んだ句意付を中心に解釈した方がいいということがいえるのである。

注

- (1) 『蕉風俳諧論考』（昭和四十九年、笠間書院）所収。
- (2) 堀切実「むめがくに」歌仙の付合論的分析（『国文学』平成十五年七月、学燈社）。
- (3) 「附合の方法」（『国文学 解釈と鑑賞』至文堂、昭和三十年五月）。
- (4) 注（1）の同書所収。
- (5) 『能勢朝次著作集』第九卷（思文閣、昭和五十八年）。
- (6) ただし今栄蔵氏の「「移り」考」（『初期俳諧から芭蕉時代へ』笠間書院、平成十四年）は、これらの概念をすべてを包括するのは「移り」という用語であり、「句い」も「移り」のなかに含まれるものとする。

- (7) 注(1)の同論文。
- (8) 『校本芭蕉全集』第十卷(角川書店、昭和四十四年)の「明治以降芭蕉研究書目録」にあげられている俳論関係の文献を調査した。
- (9) 引用は、昭和四十一年に刊行された同書の限定版(名著刊行会発行)によった。
- (10) 南信一『総釈支考の俳論』(風間書房、昭和五十八年)。
- (11) 夏見知章他編著『支考』俳諧十論』釈注(下)』(武庫川女子大学国文学科夏見研究室、昭和六十三年)。
- (12) 木藤才蔵『連歌論集』二(三弥井書店、昭和五十七年)の頭注による。
- (13) 藤平春男他校注『日本古典文学全集 歌論集』(小学館、昭和五十五年)の「歌論用語」の項参照。なお、『毎月抄』の本文は、諸本ともに大差がないと確認されていることから、本稿における『毎月抄』の本
文引用も、同書収録のテキストによった。
- (14) 嘉暦元年 一三二六 頃成立した二条為世の歌論書と同名であるが、両者に関係性はない。
- (15) 出雲寺和泉椽か、もしくはその周辺の人物を恵藤一雄が助けて出版したもの。歌論書の集成として、近
世歌人に珍重された書。
- (16) 「近代秀歌・詠歌大概・毎月抄 藤原定家」(『藤平春男著作集』第三卷 笠間書院、平成十年)
- (17) 『有心と幽玄』(笠間書院、昭和六十二年)所収の論文。
- (18) 岐阜県立図書館蔵。

第三章 蕉風連句における「起情」の手法をめぐって

—

芭蕉の一座した「はやう咲」歌仙（『桃の白実』、天明八年刊）の第三から五句目にわたって、次のような付合がみえる。

新島去年の鶉の啼出して

路通

雲うす／＼と山の重り

文鳥

酒飲のくせに障子を開たがり

越人

打越は、新しく切り開いた島に鶉が鳴き出す情景が詠まれ、前句はその農村の風景に、雲が山に薄くかかっているといった遠景である。この情景を詠んだ前句において、雲が山にたなびいているさまを「うす／＼と」と表現している点に、その景色を見ている人間の視線を感じとり、付句は、酒を飲んでいる最中に障子を開け、外の風景を見たがる人物を出すことでその世界を転じている。田舎ののどかな風景を近景から遠景へと視界をひろげてゆく、叙景句の打越・前句二句に対して、その「景」のなかに、それを見ている人物の気配を感じ、田園風景から宴席での酔客のさまを詠んだ人情の句 注1 の世界への転じは、鮮やかである。

こうした、景気の句に人情の句を付けて、叙景から人事へと付合を転じさせてゆく例は、必ずしも蕉風連句にのみみられるものではない。試みに、連歌論書ではどのように説かれているのかをみてみよう。

うす霧に浮かべる舟の朝ぼらけ

秋のあはれを何にたとへん

浦霞む難波の春の朝明けに

海士もなごかは心なからん

この二句は、前句景気なるを、心ばかりにて付侍り。又、景気風情にて付まじく候。

(『連歌延徳抄』) 注2

例えば二つ目の付合をみると、前句は、難波瀉に霞がかかって浦がぼんやりと見える、春暁の景を詠んだ句である。付句は、「心あらん人に見せばや津の国の難波わたりの春の景色を」(後拾遺和歌集・春上四十三・能因法師)という歌の表現をふまえて、その情趣あふれる春の景色に対する、「いくら賤しい海士であつても、この春の情趣を解さないなどということがあろうか」という感慨を付けたものであると考えられる。景気の句である前句に、その景色に対する感慨を付けているという点では、一つ目の付合である「秋のあはれを何にたとへん」の付句も共通している。注3。この記述から、兼載の時代においては、景気の句に次の句を付ける場合の変化の方法として、「心ばかりにて付ける」ということが唱えられていたことがわかる。

それでは、俳諧では芭蕉以前に似た例を見出すことができるのだろうか。西鶴や談林俳諧の特徴的な付合を試みることにしよう。

物まうどれ物まうどれと立つ霞

遠山風に葉三服

(『独吟一日千句』、第二百韻)

繩たぶら峰の浮雲引はへたり

志計

山陰にして馬の裾する

松白

(『談林十百韻』、「青がらし」百韻)

『独吟一日千句』の付合は、次々と立つ霞を、まるで「物まうどれ物まうどれ」と言うかのようだと、と擬人化して詠んだ前句に、霞が「物まうどれ」と訪ねているのは、山風が風ならぬ風邪を引いているから、葉を三服届けるためであるとして付けたものとみられる。『談林十百韻』の付合は、峰にかかる浮雲を繩たぶらに見立てて詠み、その見立ての連想によって、前句に対して、繩たぶらで馬の四股を洗うのだ、と付けている。蕉風以前の俳諧では、これらの付合例に代表されるように、景気の句にこうした見立てや擬人法が多用されているため、純粹に「景」を「景」として詠んだ句は少ない。つまり、一句のなかで「景気」と「人情」が渾然一体となっているので、「景」から「情」への転じについて、蕉風連句と同じレベルで論じることができないのである。

ここまで、一句における「景」と「情」に着目していくつかの付合をみてきたが、蕉風連句、連歌、いずれの場合も、「景」から「情」への変化の操作は、自然の世界から人間の世界へと転じるという点で、鮮やかな手法となっている。そしていうまでもなく、付合文芸における前句から付句への変化については、もしくは打越・前句の世界からの転じについては、何から何へ変化していったか、ということをはっきりさせなければならぬのである。そこで、今回は主に蕉風連句を扱いながら、「景」から「情」への転じを指標として、考察してゆくことにする。

二

こうした三句の転じについて、「景」から「情」への変化を、付句手法の体系に位置づけたのが、支考の「七名八体説」である。これは、句を付けるにあたっての前句へ付ける趣向の立て方を七名もしくは三法に、また実際の付句のあり方を八体に分類しており、蕉風連句の伝播に大きく貢献した説である。先に述べた「景」から「情」

への展開は、この三法のうちの「有心付」に属する「起情」にかかわる問題であるといえる。

ところで、一般に「響、句、移」が、最も蕉風連句の付け様の按配を表わす語としては重要な概念とされているが、『十論為弁抄』（享保十年刊）には「響きとは例の起情なり」とあり、支考が、「起情」を「響き」の一部としてとらえていたということがわかるのである。もつとも、この蕉風における「響」の手法には、大きく分けて以下のような二つの用法があるとみられる。語勢・句勢についていつている面と、気色や情調が前句と付句で響きあう、という、いわば「句付」にあたる側面をいつたものである。『十論為弁抄』で支考が使っている「響き」というのは、この後者の意味であることをまず確認しておきたい。このように、支考が「起情」を「句付」の一部としてとらえていることからみて、この「起情」という具体的な手法を分析することは、蕉風の重視した「句付」の一端を明らかにすることにも繋がるはずである。そしてまた、親句による「心付」を中心とする芭蕉以前の俳においては、疎句の付けに属する「起情」が用いられ難いのももつともなのであった。

さて、「七名八体」中の三法のうち、支考の重要視した「有心付」のなかの「向付」については、宮本三郎氏が「蕉風連句手法の一考察」 「向附」を中心として 「注4」で論じており、人事句から人事句への転じにおいて、前句に詠み込まれた人物に対して、違う人物を向かわせて付けるという手法の有効性について説かれている。しかし、宮本氏の論文では同じ「有心付」に属する「起情」については、ほとんど言及されていない。そこで本論文では、「蕉風連句の鑑賞解釈に当たっては、つとめてそれが制作された当時の、具体的な連句手法に基づいて、一巻の付運びを分析し解剖することによって、はじめて、この独自の体行的 注5、実践的文芸の世界・雰囲気を立て的に追体験することが出来るものと信ぜられる」 注6 という宮本氏の連句付合研究の姿勢をふまえつつ、支考の「七名八体」説における「起情」が、蕉風連句の転じにおいていかに重要な役割を担っているかについても論証する。

「起情」という用語そのものについては、管見では連歌論書や支考以前の俳論書には見出すことができない。おそらく、連句の付合用語としては、支考によってはじめて作り出された用語であるとみてよい。かつては、北枝宛芭蕉書簡 注7 にみえる、「或は響、或は情などにて起して付て」という言葉によって、芭蕉自身の説とされたこともあったが、この書簡については、現在では『校本芭蕉全集』や『新編芭蕉大成』にも省かれており、偽簡とする見方が強く、芭蕉の直接の言として扱うことは無理である。けれども、前掲の論文中で宮本氏も述べているが、当時こうした趣旨に近い言説があったと推察することは、必ずしも不適切ではなからう。

さて、「起情」が「景」と「情」の操作を問題にした案じ方であることはすでに述べたが、ここでその定義を確認しておこう。『俳文学大辞典』によると、

(前略)連句を変化させてゆくための手法の一つで、前句以前に叙景・叙事句が続いた場合、叙景句を転じて抒情句(人情の句)を付ける案じ方をいう。前句を十分に吟味し、その表現のあやを手掛かりにして、前句から情を引き出して付けてゆく手法。

(宮脇真彦氏執筆)

という定義付けがなされている。この「前句を十分に吟味し、その表現のあやを手掛かりにして」という部分については、提唱者である支考の『俳諧十論』(享保四年自跋)に詳しい説明がある。

前句より情を起こすといふは、連座の人の変化を思はず、縮れば五句も三句もちゞまりて、人のさまのみや
かましく、伸れば三句も五句ものびて、そこら風景がちならんに、たとへば「村 雨の日影」といへるに、

「田中の松のあつちこち」と附たらん。爰にて前句の情を動かして、「我は狐に化されたやら」と附たる。

これらは前の「あつちこち」といへる詞のあやを聞とがめて、無理に此情を拵へたれば、此名を起情といへる也。

傍線部に、具体的に付合例を引いて「起情」という付け方が具体的に示されている。支考によると、風景を詠んだ前句のなかの表現のあやに注目して、そこから「情」を起こしてくる方法が「起情」なのである。この他に「起情」に関する記述は、同時代の俳論には、先掲の『十論為弁抄』を除いて他にみることができない。時代が下り、『俳諧十論』の解説書である『俳諧十論発蒙』（蝶夢校注、明和元年稿）などにおいてもまったく同様の記述があるだけであり、以後の美濃派の俳論書にもそのまま踏襲されてゆくものであった 注8。次に「起情」の実態について言及のある重要な俳論書としては、『俳諧鸚鵡談』（麻衣山人著、明和七年自跋 注9）があげられる。そのなかには、

起情

風景二句引つゞきたる時、三句目は又候、風景眺望の体を作れば、あと戻る。或三句引たる故に、爰に其風景をにらみ、人情を起す付方ヲ云。

とあり、この論は後年、『附合小鏡』（蓼太述・牛家著、安永四年序）にも、

景情二句続かば人に替り、人情二句来たらば風景、時節、時分等に一転する也。

などという記述に引きつがれ、また『俳諧独稽古』（二世楼川著、文政十年序）にも、

起情 風景三句引張たる時、三句目に人情をあしらひて前句の情を付出す也。風景勝なる時の用也。

などというふう述べられている。ここにはごく一部をあげたに過ぎないが、これらの俳論書の記述を総括すると、「起情」とは、前句にあたる叙景句から情を起こしてくる案じ方であるということ、そして景気の句が二句

続いた時の三句目の離れ方に多く用いられる手法であると理解されていたことがわかる。実際に、支考の俳論書以後の中興期、近世後期にかけての俳論書をみていく限り、「起情」の定義については、この点ではみな共通しているのである。

ここで、「起情」による転じ方について具体的に検証していくために、引き続き俳論における「起情」の解説をみていこう。まず、先の『十論為弁抄』に、「響きとは例の起情なり」とある記述に関しては、『俳諧鳶羽集』（文政九年成）にも、

一 響 これは、前句の主の知らぬ魂を、後句より入て作る事なり。故に一名を起情と云ふ。

という定義がみられる 注10。「響き」の別名が「起情」であるという論は、先にみた『十論為弁抄』によるものである。

中興期における俳論書では、その他に几董の『附合てびき蔓』（天明六年成）にも詳しく述べられている。『附合てびき蔓』は、蕪村一派の連句観を知るうえで参考になる作法書であるが、著者の見解を示した「私説」には次のようにまとめられており、几董がとくに「景」と「情」による句の世界の変化を重視していたことがうかがえる 注11。

或は人情二句、景気二句と縞筋を織たる如く、一卷を連綿する事あり。一卷おだやかなりといへども、巻中に曲節ある事なし。もつとも景気の句出では、是非二句対して、次に人情・起情の句を待つべし。これを俗に延ばす法といふ。

このように、連句一卷の展開の中で「起情」が果たす役割の重要性については、先掲『俳諧十論』においても、先の引用箇所が続けて、

しかれば、向付は縮む時の用にして、起情は伸る時の用と知べし。

と説かれている。ここで「縮む」というのは、「縮まれば五句も三句も縮まりて、人のさまのみやかましく」とも本文にあるように、人情句が続く時のことを表わしている。また、「伸びる」というのは、「伸びれば三句も五句も伸びて、そこから風景がちならんに」とあるように、叙景句が続くことをさしている。つまり、『俳諧十論』で「起情は伸びる時の用」というのは、「向付」が人情句が続く時に有効な転じの方法であったのに対し、「起情」は、叙景句が続く時に有効な転じ方であるということを知っているのである。

四

では次に、俳論書のなかで「起情」の証句としてあげられている例を實際にみていくことで、その実態について明らかにしていきたい。

薄雪の中に千鳥の薄曇り

此紋日にも金が届かぬ

前句八、一句のもふけ、雪に対して千鳥を薄曇りといふ^(マ)なしたる景色作意いとよし。附句薄雪千鳥の響きさ^(マ)すがに傾城の名めきたるより、起情の附をなし、薄曇りとい^(マ)る処をこまかにさがし出して、金とゞか^(マ)で紋日も人なミならぬ胸の闇曇り心と有心の按也。(下略)

(『俳諧鸚鵡談』前出)

前句は、薄曇りの空の下、薄雪の中に舞う千鳥のはかなげな様子を詠んでおり、付句ではその「薄雪」、「千鳥」といった言葉の響きから、遊女によくある名前を想起し、遊女が「紋日」を迎えても、祝いの金が届かずに

悩んでいるはかなげな心情を起情した 注12。次の例も同じく、「景」を詠んだ前句から起情した付合である。

縁日の鐘に御山は雪ちりて

祖父の言葉の案にたがはぬ

此句、「縁日の鐘に御山は」と云「は」の字をとがめて起したる也。金比羅・彦山などの冷じき其所を見附て、外は長閑なるに、御山八あると見て、「案に違はぬ」と「は」の字にて情を情を起したる也。

(『獅々門聞書』安永八年以前成 注13)

前句は、縁日の鐘の鳴り響くなか、御山の方では雪がちらついているさまを詠んでいる。付句では、前句の「御山は」という「は」の字に着目して、御山の周辺は長閑でおだやかな情景が広がっているのに対し、御山では雪が降っているさまを「凄まじい」情景であると眺めている人物の視点を見出して、博識な祖父のことばとしてを付けたものである。

日も真直に昼の暖か

支考

藪入は唯藪入と見せかけて

同

案じ方は昼の暖より情を起して、藪入は一句の趣向也。

(『七名八体附合要録』梅人著、天明三年刊)

前句は、日が真直に来る昼頃の様子を詠んだ句で、それを「日も真直に」、「昼の暖か」などと表現したところから、空を眺める人物ののんびりとした心情を起情し、付句では、藪入で里帰りすると見せかけて、実際は里帰りをせずに、ただのんびりと日を眺めながら仕事を休んでいる奉公人の様子を付けている。

夕月に遅れて渡る四十雀

秋を愁ひて独り戸に寄る

これ、起情なり。前句の景色より人情を向はせて、情を起し来る。

(『附合てびき蔓』前出)

空に夕月が浮かぶ頃、まるで遅れをとったかのように渡って帰って行く四十雀を詠んだ前句の景から、一抹の寂しさを感じ取ったのである。そこに寂しさを起情し、窓辺にたたずむ人が、秋のものの悲しさを愁いでいると付けている。

蕨こはゞる卯月野の末

芭蕉

相宿と跡先にたつ矢木の町

支考

起情なり。前路、家居まれにかつ茂り立つころなれば道連れを氣遣ふなるべし。「こはゞる」の語にもまた眼をつけたらん。矢木は大和なり。

(『俳諧古集之弁』杜哉著、寛政五年序 注14)

前句は、四月に入つて、固くなり食用に適さなくなった蕨の生えている野末を詠んだ「景」の句である。付句では、蕨を「こはゞる」と表現したところに着目し、蕨野を眺めながら行く旅人の姿を趣向して付けたものである。

西日のどかによき天気なり

珍碩 (略) 注15

旅人の風かきゆく春くれて

曲水

此附けは七名に起情、八體には其場に時節を兼たる附也。(下略)

(『七部通言』錦江著、嘉永二年成)

前句は、のどやかに西日の光が差し込んで、よい天気であった春の日が暮れようとする様子を詠んでいる。「景」の句ではあるが、「なり」ということばには、句の背後にそののどかさを詠嘆する人物が感じられる。付句ではその表現から起情して、前句の「よき天気なり」をその旅人の発したことばとし、体をかきながらのんびりと春の暮れに行く旅人の心情としてとらえて付けている。

これらは、支考が『俳諧十論』で説いた「起情」の規定に一致している例である。ところが、以下の、の付合は、蕉門系の俳論書に同じ「起情」による付けの例としてあげられているものの、　　までの付け方とは異なっている。この二例は、「景」の句ではない前句から起情しているのである。

病人に奢が付てめでたがり

傾城殿に母の対面

案方転付は其人の起情なり。独り息子の命拾ふたる親心の喜びには、いかなるものをも嫁と眺めまほしかるべし。
(『続夏引集』呆々庵兀子編、宝曆十二年序 注16)

病人が急に驕慢になったことから、病が回復した喜びを詠んだ前句を受けて、たとえ息子の嫁として遊女を紹介されたとしても、喜んで受け入れることができようという母親の気持ちを詠むことで、前句の喜びがそれほど大きなものであるということを表している。

何よりも蝶のうつゝぞ哀れなる　　翁 (略)

文かくほどの力さへなき　　碩

起情にして其人の自の附けなり。蝶のうつゝを哀れに詠め入りて心ほそき有様きこへ侍る。

(『七部通言』前出)

前句では、「蝶の夢」ならぬ現の姿こそ、何にもまして哀れ深いものである、という心情を詠んでおり、付句では、その心情を及ばぬ恋のつらさとしてとらえ、文を書く気力さえなく、庭の蝶を見遣っては溜息をつく女性の嘆きであるともなしてその様子を付けている。

さてこうした例からみると、近世中期以降においては、「起情」と呼ばれる手法には、
、
のような用例もみられることがわかる。すなわち
く
が、先に確認した「起情」の定義に即して、前句に詠まれた「景」から「情」を起こして付けているのに対し、
、
の例は、前句がすでに人情の句なのである。の「其人の起情」という解説も、人情の句である前句から起情した付合であることを明示している。これらは、支考の説く「起情」の手法からみれば誤用であって、この当時の付合論の立場からいえば、転用ということになる。

このことについては、すでに宮脇真彦氏の「起情二つ」(『季刊連句』十四号、昭和六十一年九月)における指摘がある。宮脇氏は、ここで
に付合例を引いた『続夏引集』を取り上げて、「景」から「情」を起こす意味で使われていた「起情」という手法が、『続夏引集』においては、前句の人情に対してまた新しい人情を趣向して付けたり、前句では薄い人情を、より強く打ち出す付けとして用いられていたようであると論じている。つまり「起情」という用法は、途中からかなり幅のある用いられ方をされてきたのであり、宮脇氏はこれを、「前句叙景句という条件を離れることによって、付句に新しい展開の情を趣向する方法として変容する可能性を持っていた」(同論文からの引用)ものと結論づけているのである。

五

「情」から「情」を起こすというかたちでの「起情」の手法について考える際に参考になるのが、野坡の俳論である。そこには同じように、前句に詠み込まれた「情」に注目した付句の体について論じられているので、ここで新たに紹介しておきたい。蕉風連句の付句の案じ方や心得などを説いた野坡伝書とされる『俳諧付句十四体』(宇鹿著・宝永六年初稿) 注17 には、「付句十四体」として、

俳 観想 乗 人 見入 場 力を取句 意気 挫キ 只事 かけ 打返場 情を押句 なぐり

が立頂され、十四体の一つに「情を押句」をあげて 注18、「その情の隠れたるを押す」ものと説明している。また、野坡が『俳諧付句十四体』に手を加えてまとめたとされる『俳諧二十一品』（宝永七年成） 注19にも、同じ「情を押（す）句」という体があげられている。では、「情を押句」というのは具体的にどのような句をいうのだろうか。その証句としてあげられている二例を検討してみることになろう。

一時 ふ御隙つれなき

花ざかり西は法輪観世音

（『俳諧二十一品』）

この付合に対しては、同書中に、次のような解説がなされている。

一時の間に親里の用事二つ三つも整へ、已に暮方になり帰るに、道筋の橋々にぎやかに花折提げ、毛氈ひらめかしたるも心動かし、結句御隙一時 ひしにつれなき心も出来て、身の上を恨み侍るをおして付渡したるなり。

前句は、奉公人（下女）が一時なりとも隙をもらうことは、一面からみれば喜ぶべきことであるはずなのに、それを「つれなき」として詠んでいる。付句は、その「つれなき」ということをみとがめて、その理由のようにして付けたものである。すなわち、せつかく隙をもらっても親里の用事に追われてしまい、洛西の法輪寺や観世音寺に花見に出かけた人たちとすれ違うにつけ、羨ましく感じているというのである。同じく『俳諧二十一品』におけるもう一つの付合例をみてみよう。

傍輩たちの刀うらやむ

物いふも臍の左をおさへ居て

(『俳諧二十一品』)

前句は、刀を腰に差して立ち話をしている侍たちを見て、その彼らの凛々しさを羨む人物の心情を詠んでいる。この付け方も同じように、付句では、前句の「うらやみ」という心情に着目し、腹の病のせいで出世もままならぬ我が身を嘆き、傍輩たちの勇姿を羨んでいるのだという趣向をしたものである。

野坡の伝書では、さらに続けて、

前脉再吟の後、自由自在を尽すなるものに侍れども、その句・その人の情を押で、余るか、不足所か、うらやむか、願かの所をよく琢磨あるべし。

という説明があるところからも、「情を押(す)句」というのは、「押す」は「推す」に通じ、前句に詠みこまれた「情」がどのような「情」で、なぜそのような「情」が出てくるのかを推し測って付ける句のことであるとみてよからう。

さて、ここで再び先に提起した問題に戻りたい。宮脇氏が「起情二つ」とした、における「起情」が、前句のなかの「情」に注目して、その「情」を展開させて付けるものであるのに対し、野坡の俳論の「情を押す」も、やはり前句のなかの「情」をとがめて付ける体であった。つまり、前句に詠み込まれた「情」に着目して、さらに「情」を付け出してゆく、という手法が共通していることがよみとれる。このことから、当時、付句の展開において、前句の「情」に注目して案ずる手法が、いつそう重要視されつつあったことがわかる。

そもそも、支考の提唱した「起情」とは、「景」から「情」へと大きく世界を転じていくという、転じにおける有効性を明確に意識してとらえた手法であった。それに比べて、「情」に「情」を付ける「起情」は、転じと

しての鮮やかさの面では劣る場合が生じやすい。また「情を押句」は、「心付」的な要素として働きがちであるため、疎句付のような手法である支考の「起情」に比べて、「転じ」という点では必ずしも有効な働きをしないといえる。だがいずれにしても、蕉風連句において「情」の操作というものがいかに重視されていたかを、改めて証明しているものといえるのである。

六

次に、「起情」にかかわる「情」と「景」の対立という問題に関して、「景」の句、つまり景気の句についてみていく必要がある。たとえば連歌における景気の句については、前出の『連歌延徳抄』に、

（前略）景気と景気並び侍らば、心にて付侍るべし。景気の句にも心のこもる景気も侍り。心はなくしてただ墨絵などのごとくなるも侍るべし。

とあるように、景気の句は「心のこもる景気」と「心はなくしてただ墨絵などの」ような景気とに分けられることが示されている。俳諧においては、はじめに芭蕉以前の俳諧について検証したように、「景」の詠み方も変化してゆく。そのような景気の句に関する詳しい検討については別稿を期したいが、本稿では、蕉風・元禄俳諧・連歌における「景」の詠み方をあわせて考えることで、引き続き、転じにおける「起情」の重要性について検証していきたい。

それではまず、蕉風連句における「起情」による転じの有効性を、実際に『芭蕉七部集』の用例をあげて論じていくことにしよう。

青天に有明月の朝ぼらけ

去来

湖水の秋の比良の初霜

芭蕉

柴の戸や蕎麦盗まれて歌を詠む

史邦

(『猿蓑』、「鳶の羽毛」歌仙)

打越と前句は、清々しい有明の空の様子を、琵琶湖水辺の秋の景とみて詠んだものになっている。これまで景気の句が二句続いているので、三句目も景気の句を付けてしまうと、動きのない風景の句ばかりが続くことになり、一巻の展開が滞ってしまう。そこで、三句目に前句の表現から「情」を起こして人情の句を付けることによって、自然世界から人事へと大きく世界を転じてゆくことが可能になっている。この付合では、前句の「の」を連ねた詠みぶりが和歌の下の句を連想させることから、歌に興じる人物を起情してきて、風雅の世界に生きる隠遁者の実生活に対する無頓着ぶりを付けたのである。

方々に十夜の内の鐘の音

芭蕉

桐の木高く月冴ゆるなり

野坡

門しめて黙つて寝たる面白さ

芭蕉

(『炭俵』、「むめが」に「歌仙」)

打越と前句は、十夜の鐘の音が響き渡り、寒月の冴え渡るなかに、葉の落ちた桐の木が空に向かってすつくと立っている情景を詠んでいる。前句は景気の句であるが、「なり」と言い切っているところに、冬の月と桐の木を見つめる人物の詠嘆の「情」が込められているのに着目し、まだ宵の内から、門を閉めて黙つて寝てしまうことを興ずる風狂人を起情したのであろう。

湯殿は竹の簀子侘しき

芭蕉

茴香の実を吹落す夕嵐

去来

僧やゝ寒く寺に帰るか

凡兆

(『猿蓑』、「市中は」歌仙)

前句は、茴香の実が夕嵐の吹きすさぶなか、バラバラと散っている「景」の句である。その前句に対し、付句では寒そうに寺へと帰ってゆく僧を点景人物に配して付けている。前句の夕嵐の時刻から、「やゝ寒」と帰りゆく人物を起情したのである。この付句は、疑問に詠嘆を含ませた「か」の一字によって、これを眺め案じている人の「情」がさらに付けられた、「起情」の自の付けになっている。

以下、詳しく注釈することは避けるが、「起情」による転じが効果的な付合例として、この他にも、

露置く狐風や悲しき

杜国

釣柿に屋根葺かれたる片庇

羽笠

豆腐作りて母の喪に入る

野水

(『冬の日』、「霜月や」歌仙)

荷持一人にいとゞ永き日

支考

こち風の又西に成北に成

惟然

我が手に脈を大事がらるゝ

芭蕉

(『続猿蓑』、「猿蓑に」歌仙)

酒よりも肴の安き月見して

支考

赤鶏頭を庭の正面

惟然

定らぬ娘の心取しづめ

芭蕉

(同右)

など数多くの例があげられる 注20。

それでは次に、芭蕉と同時代の元禄俳諧のなかから、「起情」によって付けているとみられる付合の例をあげてみる 注21。ここでは、前句にあたる「景」の句をどのように詠んでいるかに焦点をあててみていきたい。代表的なものを検討してみたところ、言水独吟の「凧の」歌仙にある、

しごけども紅葉は出ぬ夏木立

四十数へてあとは遊ばん

(『新撰都曲』言水編、元禄三年刊)

のように、談林のような擬人化や見立てによる「景」の詠まれ方もたくさんみられ、このような前句からでは、「起情」による付けは鮮やかな転じを生むことができない。その一方、『俳諧大悟物狂』(鬼貫編著、元禄三年奥書)にある、

今朝見れば案山子あふのく夜の雨

山より下を帰るつばくら

古郷にも我もいたゞく秋の月

雲より空は降らぬ春雨

武蔵野は霞にせばき向かふなる

寝てゐる牛をいろ／＼に見る

(鬼貫独吟「根は常盤」百韻)

の例や、さらに、『椎の葉』(才磨著、元禄五年奥書)の、

海辺のどかに並ぶ魚舟

海牛

あか／＼と霞の間の塔一つ

千山

麻の中出て気の広う成

占立

(「立出て」歌仙)

といったような例はいずれも、「景」を見立てや擬人法を使わずに詠んでいるという点で、蕉風連句における景気の句の詠み方と共通している。しかも、元禄俳諧においてこのような「景」の詠みぶりは、いわゆる貞享連歌体の影響下、幽玄体の流行とあわせて、かなり多くの比率を占めてきており、やはり「起情」に準ずるような付けが、有効な方法として用いられてきていたとみられよう 注22。

八

ところで、冒頭にもふれたように、連歌においても「起情」に相当するものがあるので、蕉風連句における「起情」の機能と比較対照してみたい。宗牧による聞書の自注がある『孤竹』(金子金治郎編『連歌古注釈集』角川書店、昭和五十四年 所収)の中には、次のような付合例があげられている。

ほろ／＼と落る木の葉の暁に

寢覚めの枕時雨のみかは

一句は、寢覚の時雨感涙を添へたる理なり。付心ほろ／＼といふの吟味、寢覚の暁方、木の葉の時雨を聞き、端的涙抑へ難き感情の由なり。これもただ寢覚の感までなるべし。よく分別せよとなり。

前句で木の葉の散るさまを「ほろ／＼と」と表現したところから、付句では時雨の音を聞いて涙するさまを連想した付合であると注している。この注は、支考が「起情」と名づけた、前句の表現のあやから「情」を起こす案

じ方に通ずるものとしてみてよかろう。『孤竹』には他にも似たような例があり、連歌においても、「起情」に通ずるような概念で付合を趣向した例を、確かに見出すことができるのである。

次に、百韻のなかで景気の句が続いた場合に、三句目に人情の句を付けて世界を転じている例をあげておく。

朝なぎの空に跡なき夜の雲 肖柏

雪にさやけき四方の遠山 宗長

峰の庵木の葉ののちも住みあかで 宗祇

(『水無瀬三吟百韻』)

夕烏ねに行く山は雪晴れて 宗祇

藁の上の月の寒けさ 肖柏

誰となく鐘に音して更くる夜に 宗長

(『湯山三吟百韻』)

連歌の場合、俳諧と比べて当然叙景句の割合はるかに高い。だからこそ、これらの付合のように、「景」の句が続いた場合に「情」の句を付けることで、景気の句である前句の情趣がいつそう深くなるのである。例えば二つ目の付合をみると、打越と前句では、烏の宿る雪山の裾にある家の屋根に、冬の月の光が寒々しくかかる寂しい「景」を詠んでいる。付句は、前句の「月の寒けさ」にかすかに込められた「情」を生かして、その情景のなかに、藁の下では起き出した誰かが物音を立てている、と付けることで、月を眺める人物の視点を加えたのである。前句の情景に、よりはつきりとした人物の「情」が加わることで、前句の「寒けさ」ということばがいつそう深みを増していることがわかる。

連歌と蕉風連句の句の運び方をみてゆくと、蕉風では、景気の句の詠み方という点においては、蕉風以前の俳諧よりもはるかに連歌に近い作風になっていると考えられる。「雅」に徹した連歌では詠み残された、「俗」なるものを詠み込んだ俳諧の世界ではあっても、蕉風連句においては、かなりの程度で連歌と共通した作風が形成

されていったのである。そして、自然の「景」を見立てや擬人法を用いずに、そのまま景気の句として詠むこと自体は、その後に詠み出される人事の世界へと転じてゆくために、すなわち、「景」から「情」へと大きく変化させるために、結果としてかなり有効になるのである。支考の唱えた「起情」という手法が転じにおいても意義も、その点にある。

むすびに

ここまで「景」と「情」の関係性を考慮しながら、蕉風連句における「起情」の手法について考察してきた。総括すれば、第一に、「起情」とは、叙事・叙景句である前句から、その句のなかに込められた「情」を引き出す案じ方であり、第二に、宮脇氏によって指摘された「起情」の用法の新しい展開の背景として、野坡の俳論にある「情を押す句」という体があるように、一方では、当時の付句の案じ方として、前句に詠み込まれた「情」に注目して句を趣向することが重視されていたこと、第三には、これは元禄俳諧全般にかなり通ずることであるが、蕉風以前の俳諧の作風に比して、蕉風連句の景気の句の詠み方は、おのずと連歌に近く、そこに付合における「起情」の有効性が発揮されているということである。

要するに、「景」に対する「情」の操作は、連句の付運び　とりわけ蕉風連句の転じにおいて、重要な働きをなすものであり、支考の「七名八体」中の「有心付」に即していえば、「起情」は、宮本三郎氏が力説された「向付」の手法にも十分匹敵するものであったと位置づけられるべきなのである。

注

(1) 人情の句の定義は、『俳文学大辞典』に「人情は、一句の表現において、作中人物の存在・心情・思考を表すものをいう」とあるのに従う。

- (2) 兼載著。延徳二―三年ごろの成立だと推定される。なお、『雨夜の記』(宗長著、永正十六年成)にも、「前の景気二句続きたらば、心にて付なり」として同付合例をあげている。ただし、二つ目の付合例の前句の下五は、「朝ぼらけ」となっている。
- (3) ただし、この付句は、沙弥満誓の「世の中を何にたとへん朝ぼらけ漕ぎゆく舟の跡の白波」(拾遺和歌集・哀傷・一三二七)という和歌をふまえて付けたものであると考えられる。
- (4) 『蕉風俳諧論考』(笠間書院、昭和四十九年)。
- (5) 宮本氏の論文のまま。作者達の主体的な体験としての、という意味が。
- (6) (4)の同書。
- (7) 山崎喜好「去来抄に見える 附句十七條 について」(『国語国文』昭和二十九年五月)。
- (8) 堀切実「近世俳論史年表稿 前編」(『早稲田大学教育学部 学術研究 国語・国文学編』第四十四号、平成八年二月)他による。
- (9) 引用は、大栄町史編さん委員会編『大栄町史史料編別巻 木啄庵の俳諧』(大栄町、平成十二年)による。同書に翻刻された底本は、木啄庵七世随月庵堀越志道(後の八世木啄庵志道)の求めに応じて、慶応二年に釣玄亭万風が書き写したものである。
- (10) 雲英末雄編『芭蕉連句古注集 猿蓑編』(汲古書院、昭和六十二年)による。
- (11) 引用は、清水孝之・松尾靖秋校注『中興俳論俳文集』(古典俳文学大系、集英社、昭和四十六年)による。
- (12) この「響」は、ここでは「言葉の響き」が遊女を連想させるという点では、「響」の内包する二つの概念のうち語勢・句勢という面に近い。
- (13) 岐阜県立図書館蔵。
- (14) 引用は、復本一郎編『芭蕉連句評釈』(雄山閣出版、昭和四十九年)。
- (15) この注釈書は、一句ごとにそれぞれの付合解説を行っているが、本稿では便宜上、前句・付句の二句を

並べて掲出している。

(16) 東京大学洒竹文庫蔵。

(17) 大内初夫編『蕉門俳論集続篇』(古典文庫、昭和五十四年)所収。

(18) 『俳諧付句十四体』に、「何事も心に持たで打転びノまだぐわたびしとお袋の部屋」の付合例が示されている。なお、『其角十七条』には同付合例を、「前句の情を押出す句」の例として、前句の中七を「心に持て」、付句の上七を「今もぐわたつく」という形で掲出している。

(19) 注(17)の同書による。

(20) ここにあげた例などからもわかるように、蕉風連句では、「起情」は景気の句が二句続いた場合にのみ用いられるわけではない。

(21) 元禄俳諧の用例は、すべて雲英末雄他校注『元禄俳諧集』(新日本古典文学大系、岩波書店、平成六年)による。

(22) 元禄俳諧における「景気」、「景気付」の流行については、尾形仂「蕉風と元禄俳壇」(『俳諧史論考』、桜楓社、昭和五十年)、今栄蔵「芭蕉俳論の周辺」(『初期俳諧から芭蕉時代へ』笠間書院、平成十四年)、雲英末雄「元禄俳壇と芭蕉」(『元禄京都俳壇研究』勉誠社、昭和六十年)などに詳しい。

付記 本稿は、俳文学会第五十三回全国大会における口頭発表を元にまとめたものである。

第四章 蕉風俳論における付合用語としての「会釈」の変遷

はじめに

付合文芸としての連歌や連句の作風研究は、いまだにその基本的な方法論が確立されていない。そして現代に生きる我々にとって、中世の連歌や近世における連句作品の鑑賞もまた、容易には成し難い作業である。その場合、作品解釈のひとつの指標となるのが、連歌論・俳論および作法書である。また時には、「自注」というかたちで作者自身が付合についての解説を加えているものさえもある。つまり、同時代の人々にとってもまた、それほどに付合文芸とは難解なものであったのである。

そのように難解な連句の付合手法について体系化し、平易に解説することによって広く蕉風俳諧の伝播を図ったのが、芭蕉の門人の支考であった。支考の考案した「七名八体」説は、美濃派系俳論書を中心に圧倒的な享受層を獲得していった理論である。この「七名八体説」とは、前句からの趣向の立て方を三法（有心付、会釈、遁句）に分類したうえで、さらにその案じ方を細分化したものを七名（有心、起情、向付、会釈、拍子、色立、遁句）、そして具体的な付句の付け方を八体（其人、其場、時節、時分、天相、時宜、観相、面影）として整理したものであった。これらの用語および概念は、支考がまったく独自に発明したものでなく、その大半は、歌論・連歌論にその淵源が見出せるものであったり、芭蕉の言説に基づいていたものであることが明らかになっている。とりわけ支考によって、

そも／＼我家に三法の附方あり。第一を有心附といふ。(略)其次を會アシラヒ釈といひ、其次を遁ニゲ句といふ。
一卷はすべて此三に变化すべし。
(『俳諧十論』享保四年刊)

と説かれてゐる「七名八体」説の支柱を成す「三法」 「有心付」、「會あしらひ釈」、「遁句」 は、すべて歌論・連歌論の用語を踏襲したものである。なかでも「あしらひ」注1 は、中世期の連歌論から蕉風俳論、さらにこれを継いだ伝書に至るまで、とくに幅広く頻出してゐる用語である。したがって、連歌論から俳論に至るまでのその「あしらひ」という用語の変遷を辿ってゆくことは、すなわち連歌から俳諧への作風の変化を追うことにもまた繋がってゆく作業となるのである。

—

そもそも「あしらひ」という語は、「あしらふ」という動詞の連用形が名詞化したものである。「あしらふ」は「あひしらふ」に通じ、『日本国語大辞典』によると、待遇する、応対するという意や、景物、料理、装飾などにおいて物を取合せるといふ意などがある。ちなみに能楽では、「あしらひ」とは囃子や型のひとつを表す用語であり、また茶道や華道などにおいても使われている用語である。この「あしらひ」という語の付合文芸史における変遷については、先行研究として乾裕幸氏の「「あしらひ」考」注2 が備わっている。乾氏は「あしらひ」について「縁語・寄合などによる単純な詞の応待に対して名付けられた」語であろうと考察している。その論考は、「あしらひ」が付合用語として連歌論のなかで使われるようになってから、それが貞門・談林の俳論を経て、どのように蕉風俳論へと展開していったのかを検証することによって、「連俳文芸史そのものの概況」をも提示したものとなっている。本稿はそれを受けて、芭蕉以降の俳論における「あしらひ」の変遷について、主に支考の「七名八体説」における「会釈」の展開に着目しながら、芭蕉以後の俳論史の概観をも試みるものである。

まず、乾氏の論考によって明らかになった芭蕉以前の「あしらひ」の史の変遷を確認しておこう。

まつにかゝるは浪のしら雪

春ならぬ名は藤代の坂こえて

此句、松と波とのあひしらひ有れども、白雪の寄合なし。(『撃蒙抄』二条良基著、延文三年成 注3)

この付合が、「松」に「藤」、「浪」に「藤」・「坂こえて」という連想で付けられていることをさして、それを「あひしらひ有」と説明していることから、良基の時代にはまだ寄合・縁語による応接を「あしらひ」と呼んでいたことがわかるのだという。ところが時代が下って宗長・宗牧の頃の連歌に至ると、「あしらひ」と「寄合」とがそれぞれ別視されている例も確認できるようになる。乾氏はそこで、連歌論における「あしらひ」とは、「心」の外側に成立するもの 注4 であり、かつ三句目の離れを司る、「寄合」とは別の縁語関係によって付ける手法として固定化されていたのだと考察している。それは貞門においても、当然継承されてゆくものなのであるが、その付合の傾向としては、徐々にその縁語関係が、付合の主題や付け筋から外れたところで成立するようになってゆくのである。「守武流」ではそれを受けて、前句の詞に対する「あしらひ」の語を中心に付句を趣向すること、その付句の内部に生ずる「矛盾撞着」を、「無心所着」の付けへと発展させていったのだと論じられている。注5

次いで、蕉風俳論における「あしらひ」として考察・検討しているのは、『初懐紙評註』(貞享三年成)の以下にあげる二例である。

あさましく連歌の興をさます覧 蚊足 注6

敵よせ来るむら松の声 ちり

有明の梨打烏帽子着たりける 芭蕉

付様別条なし。前句軍の噂にして又一句更に言立たり。軍を梨打ゑぼしにてあしらひ、付様かろくしてよし。
一句の姿・道具、眼を付て見るべし。

*

にくまれし宿の木槿の散るたびに 文鱗 注7

後住む女きぬたち／＼ 其角

山ふかみ乳をのむ猿の声悲し 三齋

砧は里・水辺・浜・浦等に多く読侍る。尤姥捨・更級・よし野等、山類にも読侍る。砧を山類にてあしらひたる句也。「乳を呑猿」と言にて「女」という字をあしらひたる也。幽なる意味しかもよく通じたり。

どちらの付合も、前句の詞に対してあしらわれた詞が、付合の世界をよりいっそう深く感合させている。これを乾氏は、

その人・その場に最もふさわしく吟味されたものやことが付心に沿って付け寄せられるとともに、付句中に一味和合して句心を助けまた深めるといった根本的なあり方において共通であり、(略)句付と呼ばれるような余情の付けとも決して無縁ではなかったのである。打越を付け離れ三句目を転ずる機能においても、それは従来の「あしらひ」を継承しながら、能くこれを止揚したと言わなければならない。

と評し、支考の「会釈」もまた同様の性格を継承していたことに言及して論を終えている。以上のように、乾氏の論考は、連歌から芭蕉に至るまでの「あしらひ」の変遷を的確に整理したものになっている。だが、あげられている蕉風俳論の用例が、芭蕉の直接の言説をまとめたものであるとされる『初懐紙評註』のみに限られており、芭蕉以後の俳論の検討がなされていないことや、支考の「会釈」との関連性についてもごく簡単にしか触れられていない点については、さらに多くの具体的な用例を補いながら、考察を加えておく必要がある。

本稿においては、まず支考の「会釈」に着目してその展開を追ってみることにしたい。支考自身は、「会釈」について『俳諧十論』（享保四年刊）において以下のように説明している。

（前略）さて会釈といひ遁句といへる、会釈は打越のむつかしき時に、其人の衣類か喰物か、そこらの道具表色にて、程よふそこを除く事也。さるは世間の諺に「牢人あしらひ」といふ事も、むつかしき時の機変也。およそ百韻は、六七十句も此会釈にて過る物なれば、其中の模様はさま／＼に變じて、世法の時宜も、此間に修すべし。本より会釈といふ所にて、どちらへも変化の自由なれば、是を俳諧の地と名づけて、一卷の變化は此会釈によるべし。遁句は同体別名にして、風雨・寒暖のたぐひより、時分・時節のあしらひをいへば、遁句は軽く会釈は重し。爰に別名の故をしるべし。

この解説によると「会釈」とは、打越と前句の付合からの転じが困難である場合、前句に詠み込まれた人物の服装や食べ物、あるいは道具などの品々を付けることで、その難解さを除き去ってしまう案じ方であるということになる。本文には続けて「牢人あしらひ」という諺が引用されているが、これは、浪人に対してまともに相手をしていないのと同じように、打越・前句の世界を適当にあしらう姿勢を評していったものである。注⁸。この案じ方ならば、転ずるのがいかに困難な前句であったとしても、誰でも容易にその句境を変化させることができるのである。それゆえに「会釈」は、付合における「変化の法」の基本となる手法であって、百韻中六、七十句を占めるような案じ方であった。また「三法」のうちの「遁句」は、いわば「会釈」の別名であり、天候、時分、時節によって付ける場合の手法であって、一応区別したものにすぎないとする。

これらの言説を眺めてゆくと、乾氏によって明らかにされた貞門・談林以来用いられてきた「あしらひ」が、

前句の詞からの縁語の連想によって付ける案じ方であるのに対して、支考の説く「会釈」の概念が、明らかに異なっていることに気づく。乾氏も指摘する通り、支考の「会釈」が、難しい打越に対して自由に句境を転ずることのできる案じ方であるという点においては、確かに従来からの「あしらひ」の手法にも通ずるものである。だが、前句に詠み込まれた「詞」の縁によって句を付けるのではなく、前句に詠み込まれた「人物」のいでたちや、その辺りにありそうな道具などを付ける手法であるという点こそが、「句付」を重視する蕉風俳諧において新たに提唱された「あしらひ」なのであった。すなわち支考の「会釈」とは、それ以前の「あしらひ」のように、縁語や付合語の知識を必ずしも必要としないものである。それはむしろ、前句の「位」をよく見定め、それにふさわしい付句を吟味・趣向するための感覚が要求される付合手法なのであった。

たとえば中興期以降の蕉門系伝書のなかから、縁語による連想に頼らずに付句を趣向している、支考の定義に従った「会釈」の証拠をあげてみよう。

打越むつかしき時、衣類・食物・道具などの類ひにて附を転じ、あしらへるを云。前々句へ前句の能附きたる時の用。

アラノ 前 又献立コソツテのみな違チガイひけり
付 灯台トウタイの油アブラこぼして押オシかくし

傘下

又

ヒサゴ 前 月花ツキハナに庄屋セウヤをよせて高タカぶらせ
付 煮ニしめの塩シホのからき早蕨サワラヒ

奴誰

(『杉家俳則』二代宗瑞編、天明四年序 注9)

『杉家俳則』は、杉風の口訣をまとめたものであるが、実際には支考の論が多く取り入れられている伝書である。『あら野』の付合は、献立とはまったく異なった料理が出てきたさまを詠んだ前句に対して、このような不備を

犯すような人物は、灯台の油を補給するように言いつけても、きつと油をこぼしてそれを隠そうとするだろう、として、その人物のしでかしそうな行動を連想して付けたものである。また『ひさご』の付合は、月見につけ花見につけ、寄つてたかつて庄屋をおだてあげる人々のさまを詠んだ前句に対して、その庄屋を取巻く花見の座で出されている田舎料理を付けている。いずれも、前句と付句とで縁語の關係にある語は見つからないため、これらの証例が「詞」による「あしらひ」による付合ではないことがわかる。粗相の多い人物の行動として「灯台の油」をこぼして「押かくす」様子や、花見の座における料理として「塩のからき早蕨」の煮しめを趣向するなど、前句に詠み込まれた人物・状況を受けて、そこから連想される行動や道具、食物などをあしらつて句を付けることで、前句の世界を転じているのである。同様の付合例は、美濃派系の俳論書である『獅々門聞書』（安永八年以前成）などにもみられる。

會積

此案方は句毎に有て多く會積なれば、地の案方也。道具か衣類か食物かにて軽く會積ふ也。

落人もあるじ夫婦にいたはられ

けふは裕を祝ふ朔日

衣類の會積也。

ここでは『俳諧十論』における支考の説明を紹介しながら、會積とは「地」の案じ方であると規定している。前句は、落ちぶれた人物が、世話になつて主の夫婦にいたわられているさまを詠んだものであるが、付句では、朔日の日には、その人物も裕を着せてもらうのである、として、衣類をもつて前句をあしらつてゐる。

また、同じく美濃派の俳論書である『夜話の谷響』（文化十四年序 注10）のなかにも、次のような付合例があげられている。

会釈

渡りぞめすめば橋から霧はれて

山も川をの餅にさかづき

前句は、渡り初めの儀式の時には一面にかかっていた霧が、式が終わる頃には橋の向こう側から晴れてきたという様子を詠んだものである。付句は、前句の「霧はれて」ということばに込められた人物の気分を受けて、その渡り初めの式典における祝宴の様子を付けたものであると考えられよう。「餅にさかづき」という食物を出すことによつて、前句の渡り初めの世界から容易に転じてきているのである。

三

中興期の蕉門系俳論における支考の「会釈」の変遷について検証してゆくと、この用語が付合の注釈において、「あしらふ」という動詞のかたちで用いられている場合もあることに気づく。「会釈」が「あしらふ」というかたちで使われる場合、その用法は支考の「会釈」と同義のものであるだろうか。あるいは、動詞として使われる場合には、従来の用法である縁語の関係によつて付句を趣向する「あしらひ」の意となるのだろうか。またはその両方が混在しているのであるだろうか。その点を確認するために、「あしらひ」の動詞的用法を確認することのできた用例も含めて検証してゆきたい。

届かぬ竿へ爪立る妻

二日とは跡の続かぬ小六月

拝るゝ雨のあしたの日の光

初の附句は時雨がちに、洗濯屋の小言いふ比成るべし。後の雨は時分にて、旭の有がたさは雨後の干物のあ

しらひ也。

(『雪風』 蓼太著、宝暦元年自序)

猪狩は済む芋を荒さん

角力とり取揚婆々にめぐり合(略)

鐘の供養も門で押るゝ

せめてかくもあしらひたらば、足弱のもまれいる群集の中を、彼角力の何某が押分て、婆々に能座をとりてやりたるさまあらんか。其場の会積なるべし。

(『雪風』)

文字留第三の事

霜月や鶴のつく／＼並びゐて

冬の朝日のおわれ也けり

檜檜山家の体を木葉降

(前略) 発句「霜月や」といひ、ワキ「冬の朝日」と出たり。斯二句一意の如く首尾して、第三に附合すべき句ひもなき所を、はつかに朝日といふ字にたよりて、檜・檜といふ常磐木をあしらひ、「山家の体を木の葉降」と一句にふしをもたせれば、第三のふりを備へて、留りもめづらしく、三句の模様もよく調へり。

(下略)

(『附合てびき蔓』 几董著、天明六年成)

しころうつなる番場松もと 注11

駕舁の棒組たらぬ秋の雨

鳶も烏もあちら向ゐる

是、八体に日迹句也。四五句の運びといふも愛じや。そも／＼堂供養の句よりして、(中略) 皆人情の用あれば、爰では秋雨といふ天象に、生類をあしらふて迹る也。(略) 是、三体に日迹句也。(『附合てびき蔓』)

鳶の羽も刷ぬはつしぐれ

一ふき風の木の葉しづまる

(前略)木の葉のあしらひに鳶の枯えに居し姿みゆ。

(『俳諧古集之弁』杜哉著、寛政五年刊)

柴の戸や蕎麦ぬすまれて歌をよむ

ぬのこ着習ふ風の夕ぐれ

押合て寝ては又立つかりまくら

(前略)いまだゆふぐれなれば枕もつかず、寝ては起、おきては寝るさわがしき体也。まことに布子着習ふ頃のあしらひ、妙といふも事新らし。

(『芭蕉翁付合集評註』石兮著、文化十二年刊)

なに故ぞ粥すゝるにも涙ぐみ

御留主となれば広き板敷

手のひらに虱這はする花のかげ

お留主といふより転じて、ひとり思ふさま、虱を狩はらひたるさまをあしらひて、老の姿を余情に見せたり。

(下略)

(『俳諧鳶羽集』湖中著、文政九年稿成)

蛭の口処をかきて気味よき

ものおもひけふは忘れて休む日に

迎せはしき殿よりのふみ

もの思を忘れてといふ人は、藩中武士にて殿の御意に叶ひ、何事も彼にあらざればならぬといへる御側さらずの人と見て、たま／＼の非番にて、私宿に休み居るを例の御意に入て、非番にても召るゝ人と付たる也。

ものおもひといへる恋の詞を受て、ふみとして恋をあしらひたる也としるべし。

(『猿みのさかし』空然著、寛政十二年刊)

このように「会釈」が名詞として使われている例と、動詞のかたちで使われている例とを並列的に提示したが、
、 、 の傍線部において使われている「あしらふ」という動詞は、いずれも支考の説く「会釈」の定義に叶ったかたちで使われている。たとえば は前句の「場」(情景)をあしらって付けた句であり、 は前句の天候を付句であしらっている例である。いずれの付け方も、「会釈」および、その同体別名である「遁句」に対応する「八体」である。「其場」、「天相」によるものである。なかには、 の「朝日」に「檜」・「檜」をあしらっているもののように、前句の「詞」に対して付句において別の「詞」を対応させて付けるような、貞門・談林以来の「あしらひ」の用法に近い例もみられるが、これらは縁語の関係にある詞ではない。冬の朝日の情趣にふさわしい景として、檜や檜の木が生い茂る情景を趣向していたものである。ところが、このなかでは唯一のみが、縁語関係にあたる詞を付けることを「あしらふ」と呼んでいる例である。 は、前句の「ものおもひ」という語が、歌語では恋の詞として詠まれていたことから、それに対応する縁語として、付句で「文」をあしらった付句である。ここにあげた用例は一部にすぎないが、調査の結果、芭蕉以後の蕉門系俳論書における「あしらひ」(あしらふ)の用法は、そのほとんどが支考の説く「会釈」の概念と一致するものであるということを確認することができた。

また「あしらひ」とは、三句の転じについて「自他」の要素をもって解決を試みようとする「自他の論」においても、必要な手法となっている。たとえば『山中問答』(北枝著、嘉永三年もしくは文久二年刊か)のなかから、その一例をあげてみよう。

ひとつづゝ手本 ふて粽ゆひ

他

しかる局に笑ふ局に

他

よろ／＼と裾に筵の下向道

他ノアシラヒ

斯の如く「他」の句に「他」の句向ひたる時は、又「他」のあしらひを附る也。「他」の句三句つゞくやうになれども、あしらひなればくるしからず。尤三句ともに居る人は、別に有としるべし。

ここでは、仮に「他」の句が三句続いた場合でも、三句目が「他」の句の「あしらひ」になっていれば、転じとしては支障がないのだというのである。この発想もまた、「会釈」が付合における変化の法として有効であるという、支考の言説に基づくものである。たとえばこの付合についてみた場合も、「他」の句が三句続いているもの、粽を結っている場面を詠んだ打越の句と、同たちの会しているさまを詠む前句との付合に対して、三句目で筵を引いた下向の道という「其場」をあしらうことによって、かるうじて打越・前句の人事の世界を離れているのである。

四

支考の「七名八体」説として説かれている付合手法が、時代とともにさまざまに解釈され、時に転用されていた事実については、第一部第三章における「起情」の手法を検証した論考のなかで指摘してきた通りである。そしてそれはまた、「会釈」の場合においても例外ではなかった。

二応答 一代の料はないかや秋の暮

ほろりと落つる蓮の実の音

是は「応答」といひ、又「会釈」ともいふ也。「応答」は自問自答の心にして、「会釈」は前句を釈する心也。二句一人の述る所にて、詞は自他あり。是も打越のむつかしく渡り来る時の機変と知るべし。

これは、明和元年に刊行された美濃派系伝書『うやむやのせき』における「会釈」の解説である。秋の夕暮れ時に、自分には一生暮らしていけるだけの糧となるものがあるのだろうか、とその侘びしい身の上を嘆いている人物のさまを詠んだ前句に対して、蓮の実がほろりと落ちてゆく景を付けた付合である。これは、前句の様子にふさわしい「場」を付けた「会釈」による付合であるとも解釈できる。しかしここでは、この付合について「二句一人の述る所にて」と説かれていた点に注目したい。すなわちこの付合は、「二句一章」のような構成になっていると言い替えてもよいだろう。付句の内容が、前句の投げかけた「秋の暮」人を物思ひにかき立てる情緒的な世界にに応じていることを、ここでは「応答」の手法と称しているのである。確かに「あしらひ」という語には、先に確認した通り「取合せる」という意味の他に「応対する」という意味も含まれていることから、これは十分首肯できる説といえよう。

けれども、支考の定義した「会釈」とは、付句において前句の人物の衣類や食べ物、または前句にありそうな道具などを付けて軽く遣り流す方法であって、前句と付句を二句一章のような付合にするための手法ではなかった。『うやむやのせき』における「会釈」についての解釈が、支考自身の言説とずれてきていることについては、同書のなかの「遁句」の項をみることによって、なおいっそう明白になってくる。

遁句 幾年も箔のはげたる宮造り

口にかざりをいふは宿引

此付合の躰、遁る也。是は「会釈」の別名のごとくに誤る人あり。「遁句」は一所に別人有て、前句にもたれず、先づは遁句作りの趣向、風雨寒暖の類より時節神祇の姿にて、軽く付ケ放し、次へ渡す故に尤手柄ある句也。「会釈」・「遁句」はわかちがたきよし。(後略)

支考が『俳諧十論』のなかで「遁句は同体別名にして、風雨・寒暖のたぐひより、時分・時節のあしらひをいへば」と位置付けているにもかかわらず、「遁句」は「会釈」の「別名」ではないと説いているのである。それは、

「会釈」が前句と同じ人物の様子などを付ける手法であるのに対し、「遁句」は、前句の人物に対して別の人物（の様子など）を付ける手法であるからだという。しかし、前句の人物に対して別の人物を付句で趣向するという案じ方は、むしろ「向付」の手法に近いものであり、「遁句」の説明としてはそぐわないものである。つまり、あえてこの「会釈」と「遁句」とを別々の手法であるとする説から推しても、『うやむやのせき』の説く「会釈」の説明は、支考の定義した「会釈」とは別の手法　もしくはその転用　であるということになる。

『うやむやのせき』にみられる、この“転用”ともいうべき「会釈」の用法をめぐっては、じつは梵灯の連歌論のなかにも似たような見解を見出すことができるのであった。

歌の返事するべき様四種あり。連歌には返歌の体なし。然ながら、会釈の句の付合は、返歌の心あるべし。

（『長短抄』康応二年奥書 注12）

これによれば、会釈の句の付合には、「返歌の心」があると説かれている。つまり梵灯の連歌論においては、「会釈の句の付合」とは前句に対する返答、いわば「応答」して付ける性格のものとして考えられていたのであった。

同じような考え方は、時代は下るが、近世後期の俳論である『古人俳諧鏡』（飛鳥園四世編、弘化三年写）注13　においても、

会釈といへる、前句の姿をみてあしらひ置附なり。人、挨拶するが如し。

などと説かれている例も確認できる。また、「応答」に似たような「あしらひ」の用例として、『蕉風俳談無縁行弁』（西文堂主人述、寛政期頃成 注14）における「詞のあつかひ 注15、又軽くあしらふ附の事」という説を紹介しておこう。たとえば、

「あちらが落葉すればこちらも

もの云ふて娘に馴染を付たがり

柳居

*

素建の終て今に何の音

夜な／＼八聞八狸の腹鼓

などの付合が、その付け方の証句としてあげられている。「あちらが…」の付合についてみると、前句は、次々に葉を落としてゆく木々の様子を詠んだものである。この前句の「あちらが／＼すればこちらも」というせわしい表現から、自分に馴染の者を婿に迎えさせようと、娘のためにあれこれと世話を焼く親の様子を連想して句を付けたのであろう。また、「素建の…」の付合は、前句が「何の音」と投げかけた問いに対して、その答えを「狸の腹鼓」の音である、と付句で答えたものである。一句のもつ語感・語調や、雰囲気に応じて付句を趣向することを、ここでは「詞のあつかひ」によって付ける方法として紹介しているのであった。

むすびに

支考の「七名八体説」において説かれている付合理論を、連歌・俳論史的に検証してゆくことは、蕉風連句の作風を論じてゆくうえで、有効な作業のひとつであることは間違いない。しかし、とりわけ案じ方「三法」についてみた場合、単純には片付けられないような問題が多く内包されている。たとえば「会釈」については、今後、「遁句」との違いを考慮に入れながら、両者について検証し直す必要がある。そのためにはまず、連歌論における「遣り句」との関連をふまえて論じなければならない。注16。

本稿においては、乾裕幸氏が連歌論から貞門・談林、そして初期蕉風俳論に渡って考察してきた「あしらひ」の史的考察を受け継ぐかたちで、芭蕉以降の蕉門系伝書・俳論書におけるその変遷を検証してきた。その結果、

それ以前から用いられていた「あしらひ」という語は、支考の「七名八体」説における「会釈」の提唱を境に、以後、おおかた支考流の「会釈」の概念に準じて用いられて行ったことが判明した。こうした支考による「会釈」の提唱によって、縁語の連想で付けるという貞門・談林以来の「あしらひ」の用法は、蕉門系伝書および俳論書においては、ほぼ姿を消したとみてよいであろう。それはすなわち、詞同士の連想で付けるという「物付」による付合手法が、芭蕉以降の俳壇においては、軽視されるようになっていったことを意味するものでもあるだろう。

注

(1) 「あしらひ」という語には、能楽用語などをはじめ、多く「会釈」という漢字が当てられている。同様に、支考の「七名八体」説においても「会釈」と表記されているので、本稿においては、支考流の「あしらひ」について示す場合には「会釈」と表記している。なお、連歌、貞門、談林の俳論書においては、必ずしも表記は統一されていないため、その場合の用語は「あしらひ」と表記した。

(2) 『初期俳諧の展開』（桜楓社、昭和四十三年）所収。

(3) 『撃蒙抄』から『初懐紙評註』までの用例および検討は、すべて乾氏の論考を要約したものである。なお『撃蒙抄』の引用は、伊地知鐵男編『連歌論集』上（岩波文庫、昭和二十八年）による。

(4) 「ここでいう「心」とは、「詞」（寄合語）によって句を付ける場合に対して、「心」をもって付句を趣向する場合のことをさしていたものである。

(5) 乾氏の論考によると、付句が「矛盾撞着」を起こしている例として、
よめいりのそら吹かぜにきり晴て

しかのねちかきつゞらくしばこ

(『守武千句』第一百韻)

という付合例をあげ、この付句が、櫛箱の近くで鹿の声がするという正体不明な句になったのは、前句の「嫁入」に対して「葛籠櫛箱」をあしらったためである、と説明を加えている。なお、この『守武千句』の引用

は、飯田正一編『守武千句注』（古川書房、昭和五十二年）によった。

(6) 原文には打越の句は併記されていないが、乾氏が「あしらひ」考」において併記しているのを考慮し、便宜上掲げることにした。なお、『初懐紙評註』の引用は、テキストの本文の都合上、そのまま乾氏の論考によった。

(7) 注(6)に同じ。

(8) 金子武雄監修『俚諺資料集成』全十二巻（大空社、昭和六十一年）所収の近世に刊行された諺辞典類を参照した範囲では、「牢人あしらひ」という諺は確認できなかった。

(9) 綿屋文庫他蔵。

(10) 鵲巢編。師雨岡からの聞書。綿屋文庫他蔵。

(11) 『附合てびき蔓』は、付合を二句ずつ引用して解説してゆく形態をとっているが、本稿においては注(6)同様、打越・前句の付合からの転じを考えるため、便宜上、三句を並べて掲出するかたちをとっている。以下までの注釈書の引用も同様に処理した。

なお、の引用は、清水孝之・松尾靖秋校注『中興俳論俳文集』（古典俳文学大系、集英社、昭和四十六年）、は雲英末雄編『芭蕉連句古注集 猿蓑編』（汲古書院、昭和六十二年）による。

(12) 引用は伊地知鐵男編『連歌論集』上（岩波文庫、昭和二十八年）による。

(13) 宗瑞系伝書。柿衛文庫蔵。

(14) 蕉風の真髓は、元禄調の俳諧にあるものであるとして、その詠みぶりについて説いた俳論書。東大図書館蔵。

(15) 『誹諧名目抄』（丈石著、宝暦九年刊）の「会釈」の項にも、「又、是を「あつかふ」ともいへり」という記述がある。

(16) 齋藤義光「連歌の付合におけるやり句について」（『中世連歌の研究』有精堂、昭和五十四年）に、若干「遣り句」と「遁句」についての言及がみられる。

第五章 「色立」という手法

第一節 「色立」の付合文芸史的考察

はじめに

許六の言説として「我が門の句は墨絵のごとくすべし」（『桃の杖』孟遠著、享保元年 一七一六 成か）ということばがある。このような言説に反して、芭蕉の発句において表現される色彩のイメージは、画人であり、彩色豊かな発句を数多く詠んだ蕪村に対しても、決して劣るものではなかったことが、先行研究によって指摘されている。注1。また蕪村の俳諧についても、蕪村の発句には、芭蕉に比べて多色配合の句が多いことに着目し、一句のなかに複数の色彩を配合することによって、豊かな詩的イメージを獲得していったということが論じられている。注2。このように複数の色彩のイメージを重ねることによって表現の世界を広げてゆくことは、むろん発句に限ってみられることではない。

たとえば『炭俵』の「兼好も」歌仙には、次のような付合がみえる。

綱ぬきのいぼの跡ある雪のうへ 嵐雪

人のさわらぬ松黒む也

利牛

真つ白な雪の上に、綱貫の鋏の跡が点々と続いているさまを詠んだ前句に、付句ではその鋏の跡の主を獵師と見定め、その眼前の景として、松の木が黒々と生い茂っているさまを付けたものである。一面に降り積もっている雪の白さに対して、「黒む」と表現された山奥に茂る松の濃緑が配されており、鮮やかな色彩の照応によって仕立てられた付合である。付合文芸においても、色彩相互の照応による表現が効果的に使われている一例である。こつした、前句一句に表現された「色彩」を手がかりとして付句を趣向してゆく方法は、連歌の時代から多く用いられてきたものであった。試みに、主な連歌古注釈書のなかから、付合における「色彩」について論じているものをいくつかみてみることにしよう 注3。

そらはみどりにはるゝ白雲

山のはゝからくれなゐの秋のくれ

青き・白き・紅、三色を興じていへる処也。

〔壁草注〕 宗長の句集の加注本

澄みきつた青空に真つ白な雲がかかっている景を詠んだ前句に、落ちかかった夕日が山の端のあたりを真つ赤に染めている情景を付けて、青と白に彩られた昼空から、紅一色に染まっている秋の夕暮れへと季と時節を転じた付けである。色彩語を巧みに詠み込んでゆくことによって、効果的に雑から秋季への移りや時間の変化（あるいは対照）を表している。また、直接色彩語を用いた付合にこだわらなければ、

うす雪にあともやあると行がたみ

紅葉のはしかわたす木がらし

（前略）其一景さへあるに、結句紅葉の散かさねて紅白さま／＼のしたて言語同断なり。

〔孤竹〕 宗牧の句集の加注本

などでは、雪に対して紅葉を付け合わせることで、紅白鮮やかな風景が仕立てられている。

このように連歌においても、色彩を介した付け合の手法は多用されており、同様の類例は多数みられるのである。ところが、『連歌諸躰秘伝抄』（伝宗祇著、室町初期成か）、『老のすさみ』（宗祇著、文明十一年 一四七九 成）や『連歌延徳抄』（兼載著、延徳二―三年 一四九〇―九一 頃成）などといった、句の付け方を何十項目にも渡って分類している主な連歌論のなかには、これに類する手法を、名目として確認することができない注⁴。このような手法を「色立」という呼称をもって、はじめて付け合手法のなかに体系化したのは、近世俳論における芭蕉の門人である支考であった。

—

支考が蕉風伝播に際して、連句の付け合手法をわかりやすく説いたものが「七名八体」説である。「七名八体」説は、連句における付け合の趣向の立て方を七名もしくは三法に、具体的な付け合のあり方を八体として体系化している。「色立」は、案じ方三法のうち、「会釈」に属する手法である。「会釈」については、支考自身によると「会釈は打越のむづかしき時に、其人の衣類か喰物か、そこらの道具・表色にて程よふそこを除く事也」（『俳諧十論』支考著、享保四年 一七一九 自跋）と説明されている。つまり、打越と前句の付け合からの転じが難しい場合には、前句に詠まれた人物の服装あるいは食物、またはその情景にありそうな道具か何かを詠むことで、その世界からうまく離れればよいというのである。意味上の関係によって句を付ける「心付」や、また「句付」などとは異なり、「程よふそこを除く」打越と前句の世界から離れる難解さを除くために、さっと軽く付け流す案じ方であるということが出来る。したがって、この定義に従えば「色立」とは、複雑な付け筋を要さずに前句を転じる際の手法であるということになる。

そこで、これまでの研究において、「色立」という手法がどのように理解されてきたのかを確認しておきたい。

この問題について考察した論文が見あたらないので、とりあえず現代の辞書類によると、次のように規定されている。

(前略) 打越や前句によって付けにくい場合、前句に出てくる色彩を縁として付句に色をあしらう手法。色立による付句は軽い叙景句ということになる。前句の色彩に対し、色彩をもって応ずる付けもあるが、「御供に常陸之介も花心ノ白いつつじに紅の飛入る(芭蕉)」『百轉』のように多くは前句を色彩であしらう付けである。
(『俳文学大辞典』宮脇真彦氏執筆)

(前略) 前句に付けるのに色彩をもって一句を仕立てる付心をいう。前句の色彩に対して色彩で付けるものもあるが、「とはん仏の其日ちかづく 知足ノ白雲をわけて故郷の山しろし 自笑」(『冬のうちわ』「めづらしや」の巻)の付句は、白をもって前句をあしらった色立である。一般には、素材そのものに色彩が伴うため、色彩語をもって仕立てる例は少ない。付心というよりも、付所の性格が強い。
(『連句辞典』)

これらの記述によると、「色立」という手法は、前句に詠み込まれた題材の色彩に対して、付句でまた色彩をもつて応じる付け方であるというよりも、前句の題材に対して、そこから想像される色彩をもつてあしらう場合をさして使われることが多いこと、そしてまた、一般的には色彩語を詠み込んだ句を付ける場合は少ないことなどが説明されている。

先にふれたように、俳諧における色彩表現の問題については、蕪村の発句に関する考察をはじめ、従来から比較的よく取り上げられてきている。ところが、付合手法としての「色立」について論じたものは、これまでに見られないのであった。そこで本稿においては、「色立」の手法について、近世俳論史の中核を成す美濃派系伝書を中心に、中興期以降の広義蕉門系俳論書における史的展開を追ってゆく。付合の手法としての「色立」が、俳論のうえでどのように論じられ、そしてそれぞれの時代においてどのように享受されていたのかを検討する

ことで、俳諧における色彩表現の問題についても考察したい。

二

はじめに、支考自身が「色立」についてどのように論じているのかをみてゆくことにしよう。

色立は気色の取合せにして、頼政の紅葉に白河の類也。

支考は『俳諧十論』のなかで、「七名八体」のそれぞれについて具体的に論じているが、「色立」についてはさほど詳しく説明していない。ここで支考が「頼政の紅葉に白河の類」といっているのは、「都にはまだ青葉にて見しかども紅葉ちりしく白河の関」という、源頼政の詠んだ和歌（千載和歌集・秋歌下三六五）のことをさしている。この和歌をめくっては、能因法師が詠んだ「都をば霞と共にたちしかど秋風ぞ吹く白河の関」という歌（後拾遺和歌集・羈旅・五一八）の等類にあたるのではないかという議論が歌論において成されてきた注⁵。頼政の和歌については、支考が『俳諧十論』のなかでもさらに、

此哥は頼政の物数寄にて、全く能因の哥をとりながら、彼は陸奥に万里の情を詠じ、是は白河に三色の姿をかざる。（中略）すべて故事をとり古語をとる事は、本據なくとも聞ゆるをよしとす。今世の連哥・俳諧にはその故事をしらず、その古哥をしらねば、何やら聞えぬ事おほし。それらは同意とも等類ともいはむと、白馬の類説に此哥の論あり。しかれば、これらの風景を俳諧には色の取合せといひて、遁句の中の一躰となせり。

と論じている。頼政の歌は、使われている詞も、一首の心も能因が詠んだものと同じであるけれども、「霞」を

「青葉」に、「秋風」を「紅葉」に変えて、「白河の関」の「白」と呼応させることで、三色の取合せを詠み込んでいるのが新しい趣向だというのである。つまり一首のなかの色彩的イメージに着目して、新たに色彩語を用いて本歌を仕立て直すことは、本歌取りにおいても効果的な方法であったといえよう。

ところで、支考の言説のなかで注目したいのが、先に引用した『俳諧十論』のなかで傍線を付した「色立は気色の取合せ」であるという箇所である。「気色」とは「景色」のことであり、つまり「色立」とは、叙景句と叙景句の取合せであるというのである。注6。頼政の和歌に即していえば、「青葉」と「紅葉」　青葉の生い茂る都の情景と、紅葉の散り敷いている白河の関の景という取合せにあたるものである。なお、頼政の歌における「気色の取合せ」は「青葉」と「紅葉」であるが、「白河の関」という語の「白」の一字も色彩語として配されておき、ことばのうえでは三色が詠み合わせられていることになる。注7。「色」をもって叙景を仕立てるという趣向は、「姿先情後」を唱え、視覚的イメージを尊重する支考の論として首肯できる認識である。言い換えれば、「色立」とは「景」に「景」を付ける手法なのであった。

時代的に支考の『俳諧十論』に続くものとしては、明和元年（一七六四）に刊行された『うやむやのせき』の説があげられる。これは芭蕉の秘伝に仮託した美濃派の俳論書である。このなかで、「色立」の手法について比較的詳しく述べられている。

色立　赤坂の名も打からず紅葉して

知行寺やらいかひ白壁

是を色立といふは、紅葉に白壁と色を取合せたる也。しかし、此付合の姿はけやけき故、しめてする事にあらざ。百韻に一両所と心得べし。（下略）

まず、色立の証句となる付合があげられている。「赤坂 注8」という地名にも負けないような、見事に真っ赤に染まった紅葉を詠んだ前句の景に、付句は、そこは知行寺のものなのだろうか、と立派な白壁から、その

場を推測して付けたものである。真つ白な白壁に、紅葉の深紅が鮮やかに映える叙景句同士の付合になっており、支考の「色立は気色の取合せ」であるという説明（『俳諧十論』）に即した証拠である。またもう一つ注目すべきなのが、傍線部の「色立」は目立つ趣向であるため、強いてこの手法を用いるようなことはせずに、百韻のなかでも一、二カ所にすべきであるという指摘である。つまり、「色立」は多用してはならない特殊な手法の一つとしてとらえられていたのである。

『うやむやのせき』の説はほぼ同じようなかたちで『俳諧六指』（栢舟編、明和五年 一七六八 序）にも収録されている。『俳諧六指』は、さまざまな蕉門系俳論書の記述を整備したものであるが、そのなかに、「拍子と色立は対句也」と記述されているのが注目される。「色立」は「気色の取合せ」であるという言に照らし合わせてみても、「対句」であるとしてとらえるこの説は、支考の説に沿うものであるといえよう。

三

引き続き「色立」の手法が俳論書においてどのように展開していったかについて考えてゆこう。その際に一つの基準となるのが、天明四年（一七八四）の序をもつ『杉家俳則』注9の説である。杉風の口訣を紹介した書であるが、内容は、貞門以来の伝書に支考の説を大きく取り入れたものであり、とりわけ「色立」に関する説が最も充実している。「色立」の史的展開を考えてゆくうえで貴重な資料であるとみられるので、以下、関係のある部分を全文あげておく。

色立 前句三、四句の渡りむつかしく付来る時の用也。たとへば青いに赤いを付るがごとし。證句にはあらざれども「看板のやうに土蔵を真白に」と云句へ「扱もまつかになつた南天」と云がごとし。

前 (2)
きり透す椏と檜のすれ合て

スミタワラ

付 赤い小宮は新しいうち

利牛

我師の云色立は景色立とおもふべしと云り。其證句に云、

翁附合集

前 ⁽³⁾ 乗懸の挑灯しめす朝あらし 注10

付 汐さしかゝるほし川の橋

翁

ここでは、傍線部(1)から(3)の三つの付合例があげられている。それぞれの付合は、「色立」の手法における三種の特徴を提示している例としてとらえることができるので、この付合例に則してその特色についてみてゆくことにしたい。

まず、傍線部(1)の例についてみてみよう。先に、色彩語と、一句に詠み込まれた題材から生ずる色彩イメージとの関係について少しふれたが、この付合は「證句にはあらざれども」と断ったうえで、土蔵を真っ白にしように詠んだ前句に、真っ赤になつてゐる南天の実を付け、前句・付句ともに色彩語が詠み込まれている例句になつてゐる。先掲の『うやむやのせき』の付合例も、前句・付句の二句において色彩語を使つていたが、このような例は他にも、

(前略) 俳諧も青きに白、赤などの色立也。潮の白浪に唐崎の朱の鳥井を付るも色立也。

〔『獅子門伝書』 注11 (東海林松二編、文政十一年 一八二八 写)〕

青田の浪に道のひと筋

加賀笠に紅かたびらの姫御連

解に曰、青田の中を行人を附て、紅かたびらは青田の色立と見るべし。

(『七名八体』 注12 天保二年 一八三一 梅二写)

などの俳論書にもみえる。『獅子門伝書』の傍線部に述べるところは、実際の付合例ではないが、白波の立つ海
の情景に、唐崎にある朱塗りの鳥居の景を配しており、色彩を媒介にして視覚的イメージを重層的に形づくっ
ている。一方、『七名八体』のなかであげられている「青田の浪に… / 加賀笠に…」の付合における付句は、人物
のいでたちなどを詠んだもので、純然たる景気の句とはいえない。しかし、どこまでも広がってゆく青田に対し
て、紅かたびらの鮮明な赤が配されているという点では、「色立」の趣向を立てた付け方であるということがで
きよう。

同じように一句における色彩語に注意して、先に掲げた『杉家俳則』の傍線部(2)の付合をみると、前句に
は色彩語が詠み込まれてはいない。だが、「樅」や「檜」の木が生い茂るさまは、「緑」や「青」といった色彩
語を介さなくとも、それ自体が鬱蒼とした濃緑のイメージを帯びているものである。このように「色立」の証句
のなかで、前句・付句において必ずしも色彩語が詠み込まれていない例としては、

色立證句

伊吹の山を田の上に見て

桃色に嫁入が通る鈴の音

前句は青々としたるさま也。是等に准じて知るべし。

(『蕉風俳談無縁行弁』 注13 西文堂主人述、寛政期頃 一七八九〜一八〇〇 成)

色立

むらに稀なる屏の白壁

日台に凌霄の花たまふ事

などの俳論書における証句についても確認できる。たとえば、の付合における伊吹山は、和歌では歌枕であり、蓬が青々と生い茂る山として詠まれているのをふまえており、における凌霄花は、可憐な橙黄色の花を咲かせ、夏の植物として想起される。このように、景気の句として詠み込まれた題材自身がある色彩を帯びている場合には、具体的に色彩語を一句のなかに詠み込まなくても「色立」として仕立てることができたのである。

ところで、右のような、必ずしも前句・付句の二句において色彩語を用いていない「色立」の例は、芭蕉のかわる連句においてもみられるので、そのなかから主なものをいくつかあげておきたい。

冬がれわけてひとり唐芭

野水

しら／＼と碎けしは人の骨か何

杜国

(「狂句こがらしの」歌仙、『冬の日』)

堤より田の青やぎていさぎよき

凡兆

加茂のやしらは能き社なり

芭蕉

(「灰汁桶の」歌仙、『猿蓑』)

は、冬枯れの野のなかにひとり青々とした唐芭が生えているわびしい景に、白々と碎けて見えるのは人の骨か何かであろうか、と付けた青と白の対照による付合である。の付句「加茂のやしらは能き社なり」は、会話体風に仕立てられたもので景気の句ではないため、厳密には支考の説く「色立」の定義には当てはまらないが、「加茂のやしら」とは、すなわち上賀茂神社から想起される朱塗りの社殿の姿のことであろう。つまり青々とした田の情景に対して、朱色の社殿の鮮やかな姿が配されているのである。このような例も、色彩イメージを帯びた前句の景に対して、また異なる色彩を付け出してゆく手法として、「色立」の趣向にかなうものであるといえよう。ところで、今日の色彩学分析の仕方を借りていえば、色彩同士の調和のあり方には「類似色の調和」と「対

照の調和」という二種のものが想定される 注15。しかし、俳論書に例示される「色立」の証句を検討してみると、「類似色の調和」に該当する用例はみられないことに気づくのである。つまり、「色立」の手法として認識される色彩相互の調和形式は、「対照の調和」に限られていることが特徴的なのである。それは「色立」という手法が、支考の「会釈」という案じ方に属することに起因する。「類似色の調和」に基づいて句を案ずるとするならば、それは「会釈」の付け方にはならず、むしろ結果として「句付」に近い付合になっているからである。ところが、連歌の古注において「類似色の調和」を基調としたもの、つまり前句と付句が同じような色彩のイメージをもち、二句あわせてその色彩感を強く打ち出しているような付合趣向がみられるのである。

誰となくこぼるを橋とわたる世に

駒のおとする秋のよの月

秋のよの月の白きは、氷のごとくに見えたる様也。

(『壁草注』)

この場合は、前句・付句のもつ冴えかえるような「白」のイメージは類似し、調和しており、付合において、氷の橋を渡るさまと秋の夜の月光の白さが映発しあい、より強い「白」の世界を表出しているのである。それぞれの句のもつイメージを相映発させ、二句に共通した色のイメージを強く打ち出す趣向であるといえよう。そして、蕉風俳諧においても、

ひとの粧ひを鏡磨寒

荷吟

花棘馬骨の霜に咲かへり

杜国

(「炭売の」歌仙、『冬の日』)

起ると沢に下るしらすさぎ

支考

降まじる丸雪みぞれの一しきり

木節

(「秋ちかき」歌仙、『鳥のみち』)

など、同様に「類似色の調和」としての手法がみられるのである。しかしそれは、支考の提唱した「色立」の手法にはそぐわないものであった。

四

これまで、蕉門系俳論書のなかで「色立」の証例としてあげられている付合をいくつか検討してきた。それらは一旬のなかの色彩語の有無にかかわらず、いずれも前句と付句において異なった色彩相互の照応が認められるものであった。

ところが、「色立」の証句としてあげられている付合のなかで、前句・付句において直接には色彩相互の照応を認め難いものもある。その例にあたるのが、先に『杉家俳則』において、傍線部(3)として示した「乗懸の挑灯しめず朝あらし／汐さしかゝるほし川の橋」という付合である。前句は、まだ早朝で薄暗いなかを、乗かけ馬の提灯を灯して歩いていたところ、山から湿気を含む風が吹き下ろしてきたため、その灯りが消えてしまったという旅の情景を詠んでいる。付句は、前句の乗りかけ馬の通る所を「ほし川の橋」のあたりの街道と見定め、満潮になって、橋のそばまで海の方から潮がさしてくる情景を付けたものである。前句・付句ともに、早朝の冴えかえる景を詠んだ雑の句であるが、どちらの句からも具体的な色彩イメージはあまり浮かんでこない。ところが『俳諧鸚鵡談』注16（麻衣山人著、明和七年 一七七〇 自跋）においては、この付合について次のような解説がなされている。

布団毛氈の色立に見て、白みたる星川の橋也。此の如く気色の上にての色立也。されど前句と当句と寄せ合せての色立なり。

この解説によれば、前句に詠まれた乗りかけ馬の鞍に敷いてある赤い毛氈の色に対して、潮がさしかかって白く染まっているようなイメージの星川の橋を付けているという点で、これは「色立」の手法を用いた付けであるとしているのである。また前句・付句ともに景気の句であることから、「気色の上にての色立也」と説明されている。

この付けの解釈をめぐっては、他に『芭蕉翁附合集評註』（石吟著、文化十二年 一八一五 刊）に、

（前略）附ごゝろは、其人すでに星川の橋にかゝりて、夜も明はなれたれば、提灯けすに、星川は汐さしかゝり、朝おろしさつと吹来るとの時分をあはせたる也。

と解説されているのがみえるが、これによるとこの付けは、前句の「朝あらし」の吹いてくる夜明けの頃と、時分を合わせた付けであると解しており、ここでは付けにおける色彩イメージのことには一切ふれられていない。

ところが広く俳論書を調査してみると、鳥酔系の伝書である『松露庵鳥酔伝書』注17（書写者未詳、明和六年 一七六九 以前成）や、『俳諧独稽古』（二世楼川著、文政十年 一八二七 序）にも、この付けを「色立」の証句としてあげていることが確認できる。前句に対して「ほし川の橋」という「場」をもって付けているという点では、確かにこの付けは「会釈」による付けであるといえる。だが、まだ夜が明けたばかりで薄暗い時に、旅人の馬の鞍に敷かれた毛氈の赤い色と、潮の吹き上げてくる橋のあたりの白のイメージという対応関係は、今までみてきたような「気色の取合せ」による付けとは、いささか異なるものである。付句に詠まれている星川の橋に潮が吹き上げている情景を、「白みたる」ととらえている点については首肯できる。しかしその一方、前句のなかから毛氈の赤という色彩的イメージをとらえるのは、かなり困難なのである。前句は、ただでさえまだ暗いはずの夜明けの時に、そのうえ「朝あらし」が提灯の灯を消してしまったという、薄暗いトーンの色調が趣向されている。そのような暗い色調の前句であるにもかかわらず、この付けについて、あえて毛氈の色に着目して、付句を「色立」によって趣向したとしてとらえている『俳諧鸚鵡談』の説は、一見従い難いのである。

では、なぜこのような叙景句同士の付合を、「色立」の証句としてあげたのだろうか。それは一つには、「色立は気色の取合せ」という支考の言を敷衍したものであるためだと考えられる。先にあげた『杉家俳則』の付合「乗懸の… / 汐さしかゝる…」は、許六の『宇陀法師』にも「俳諧付やうの事、師説に千変万化すといへ共、つまる所は只三つに極る」と説いているなかで、そのうちの一つである「景気の句」の付合例としてあげられているものであった。『杉家俳則』にも、「我師の云色立は景色立とおもふべしと云り」と説かれているように、「色立」は「景気付」と密接にかかわる手法として理解されていたのだとみられる。さらに「色立」を「景気付」であるとみなしている説は、後代のものであるが、『俳諧或問』（積翠著、享和三年 一八〇三 以前成）における、

去来・許六が「景色」といへるは、支考が「色立」にして、『葛の松原』に景色附の色を出せるも見るべし。

などという記述においても見出すことができる。

またこの付合については、許六の『歴代滑稽伝』（正徳五年 一七一五 跋）において「愚老が俳諧、四、五年の後はみなケ様に成」と芭蕉自身が語ったと伝えられており、従来から芭蕉が「軽み」の風に移行する時期の句であるとして理解されてきた。この付合が、芭蕉の理想とした「軽み」の境地に通ずるものであったと考えられてきていることもまた、「色立」および「景気付」の証例として注目されるようになった理由であろう。

以上の経緯をまとめると、許六が『宇陀法師』において「景気付」の例としてあげたこの付合が、かなり色彩のイメージを帯びていたものであったために、「気色の取合せ」として位置づけられていた「色立」の証例と混同されるようになっていったのだと考えられよう。こうした付合例をも「色立」と称する説がみられることは、「色立」の手法の誤用に基づく、一種の転用であったと考えられる。

これまで、『杉家俳則』に「色立」の証句としてあげられている付合例を中心に、その実態について検討してきた。その結果として、大別すると、傍線部(1)、(2)のような手法としての展開と、同じく(3)のように、「景気付」と混同され、本来の手法に即していえば一種の転用としての手法との、二種類の展開が確認できた。ところがこれとは別に、さらに梅人の俳論書において、この支考の定義に反する「色立」の証例を確認することができる。

御供に常陸介も花ごころ 翁

白いつゝじに紅の飛入 全

(前略) つゝじは御幸の場の趣向也。白いに紅の飛入は句作にして、一句は色立也。

(『七名八躰附合要録』梅人著、天明三年 一七八三 刊)

これは先にあげた『俳文学大辞典』の解説において例示されていた付合である。前句の「常陸之介」は武者者のことを表現したもので、武者者でさえも花見の御供の時は心が華やくものである、と詠んだものである。そして、それに付けた句の付合の解釈をめぐっては、二通りの解釈が存在する。まず『芭蕉翁附合集評註』に、

(前略)のちの句はたゞそこらのやうす、春も過がてに花はすこしさかりおくれて、つゝじの紅白、おもし
ろくさき出たるさまときこゆ。

とあるように、前句の「花」すなわち盛りを過ぎた桜に対して、付句では紅白の躑躅の咲き乱れているさまを配したととらえるものである。もう一つの解釈としては、前句における花見を躑躅見物であると見定めて、その花の色彩を具体的に付けた付合である、ととらえる見方がある。今日の注釈においては一般的に、この後者にあたる、前句の花を躑躅であるとみなして付けているという解釈がとられている 注18。

ところが、これまで俳論書において確認してきた「色立とは気色の取合せ」という言説の内容に依じているのは、むしろ『芭蕉翁附合集評註』が説くところの、前句の花に対して、付句において躑躅を配したものととらえる解釈なのである。もしこの付合を、前句の花の色を付句で趣向したものとしてとらえたとすれば、支考の「気色の取合せ」という認識にはそぐわない趣向になってしまふであろう。そのうえ、蕉門系の俳論書をみてゆく限り、前句の題材に対して付句で色彩をあしらっている付合を「色立」の証句としてあげているものは、この『七名八躑附合要録』以外には確認することができない。むしろそれとは逆に、異なった色彩感を帯びた叙景句同士を付け合わせた付合を、「色立」の証例としてあげている俳論書の方が圧倒的に多いのであった。むろん、『七名八躑附合要録』において示されているこの付合の解釈をめぐっては、先述したように桜と躑躅の照応とみる説と、前句の花見を躑躅見物としてみる説とに分かれていることもあり、これが「色立」という用語の誤用、もしくは転用にあたる確実な証例であるとはいえない。また、「白いに紅の飛入は句作にして、一句は色立也」と説明されていることから、これは付合手法としての「色立」の証例としてあげられたものではなく、「白いつゝじに紅の飛入」という付句一句について、白と赤とを詠み込んだ「色立」であると説明したものであるとも考えられる。

だがこれまでの検証の結果をみる限り、「色立」という付合手法とは、『俳文学大辞典』などが規定しているような、前句に詠み込まれた題材について色彩をもってあしらう手法のことではないことは明らかである。支考が「色立とは気色の取合せ」と定義したように、中興期以降の主な俳論の証例から判断してみても、例外的な用法もないではないが、「色立」とは、本来色彩イメージを帯びた景気の句に対して、さらに異なる色彩イメージをもつ景気の句を付け出してゆく手法であったと実証し得たと考える。さらに今後は実作品に即して、「色立」をめぐる多様な手法について考えていく必要があるだろう。

むすびに

支考の唱えた「色立」という手法の俳論史における展開について、これまで蕉門系俳論書に基づいて考察してきた。和歌・連歌以来、「色彩のイメージ」というものは、歌や句におけるその表現世界を豊かに広げてくれるものであった。色彩表現が詩歌の歴史において果たしてきた役割は極めて大きかったのである。ところが、支考が「色立」という用語をもって、色彩を操る手法を俳論体系のなかに位置づけるまでは、歌論・連歌論のなかで一つの手法として明確に論じられることはなかった。そしてこれを受けて、支考の「七名八体」説以降の色彩表現にかかわる手法は、ほとんど「色立」という術語をもって語られるようになったといつてよからう。

そしてさらにこの手法は、時代を追うにつれて、発句の仕立て方の方法としても転用されてゆくようになる。たとえば、先にあげた『蕉風俳談無縁行弁』においては、「又、一句の上にての色立も有べし」として「卯の花や若葉の間に啼鴉」などの例をあげ、付合ではなく一句のなかに複数の色を詠み込んだ発句が紹介されており、また『俳諧提要録』（鳥醉述、鳥明・百明編、安永二年 一七七三 序）などにも同様な見解がうかがえる。また一方、連句の付合においても、明和期の『うやむやのせき』では、「色立」とは「百韻に一両所と心得べし」と説かれるような特殊な手法であったのだが、文政期の『俳諧独稽古』では、

五色 赤青黄黒も四つ也白八つしら・しる・はくとかへ七句去

として、五色の色彩語をめぐって「句去」の規定まで設けられるようになっていく。一句のなかに色彩語を詠み込むということと、「色立」として付句を趣向するということは、必ずしも一致するものではないが、中興期に至っては、連句一巻において色彩語を積極的に取り入れようとしていた状況にあったことを、物語っているといえよう。この他にも、たとえば蓼太の『附合小鏡』（牛家編、安永四年 一七七五 序）においても、「色字の事」という章のなかで、先掲の源頼政の和歌などの例をあげて、

まして五七五七々の風姿も彩色なければ、我のみしりて人の耳に落ず。

として、色彩語を詠み込むことの重要性を説いているのがみえる。この「色字の事」の冒頭において、蓼太が、「発句・附句ともに趣向の浮ばざる時は、眼を閉て胸中に画をなすべし」（『二十五条』 享保二十一年刊）という支考の説を引いていることから、色彩に着目して句を案ずることが注目されるようになった背景として、ひとつには、やはり視覚的イメージによる句作を重視する傾向にあったことが考えられる。

こうした流れのなかで、付合手法としての「色立」は、色彩表現をめぐる手法として 支考の定義した本来の用法から、景気の句相互の付合という性質を離れたもの、「景気付」との混同による転用、さらには発句の案じ方への転用に至るまで さまざまなかたちで用いられてきたことが確認し得るのである。

注

(1) 清水孝之「芭蕉・蕪村における色彩感についての一考察」（『広島女子短期大学研究紀要』第四集、昭和二十九年一月）など。

(2) 堀切実「蕪村詩にみる色彩表現」（『芭蕉の音風景』ペリかん社、平成十年）による。

(3) 本稿における連歌の古注の引用は、すべて金子金治郎編『連歌古注釈集』（角川書店、昭和五十四年）による。

(4) 『連歌秘伝抄』（伝宗祇著、室町中期以後成）のなかに、「違付」の例として「峰をこゆるは雪のしらさぎノ山もとにはむやかり田のくろがらす」という付合例があげられており、黒と白を前句と付句で趣向した付けが確認できる。俳論書においても、『誹諧手引種』（素外著、文化四年 一八〇七 刊）に「違付」として黒白をもって付けることを説いている。

また、元禄三年 一六九〇 の奥書をもつ素堂の『松の奥』（後世素堂に仮託した書であるといわれている）には、

亦色附と云は、前句、紅・浅黄など言やうなる、小袖にもあれ何にもあれ、色の有を言し句に、杜若・女郎花・藤・桔梗等とり合て附るを言ふ。たま／＼の附合なれど、一卷の模様等閑にすべきに非ず。

として、色彩語の詠み込まれている前句に対して、花などを取合わせて付ける付け方を「色附」と呼んで例がみえる。だが、その他の俳論書においては、同用語の使用を確認することができない。

(5) 『無名抄』(鴨長明著、建暦元年 一一二一 以降成) や『落書露頭』(今川了俊著、応永十九年 一四一一 頃成か)等に、これにふれる説がみえる。

(6) 支考の使っている「(気色の)取合せ」ということは、ある気色に対して、別の気色を配することをいったもので、許六の俳論において発句の「取合せ」論として説かれている「取合せ」の概念とは異なるものである。

(7) 「白」がこれから冬を迎える白河の関の、雪のイメージに通ずるといふ説もある。

(8) 岐阜県大垣の地名。

(9) 版本。綿屋文庫他蔵。『杉風随聞抄大概』を抜粋したものを二代宗瑞が編集した書。

(10) 下五は、「洗足に」歌仙(『深川』)では「朝下風」とある。

(11) 美濃派系俳論書。土佐杉本家旧蔵(早大蔵)。

(12) 美濃派系、徐風庵(文柳)伝書。土佐杉本家旧蔵(早大蔵)。

(13) 写本。蕉風の真髓を元禄調に求めることを説いた俳論書。東大図書館蔵。

(14) 美濃派系俳論書。師雨岡からの聞書。綿屋文庫他蔵。

(15) 福田邦夫『色彩調和論』(色彩科学選書三、朝倉書店、平成八年)による。同書によれば、シュヴールの定義として、「類似色の調和」とは「おおよそ単一の色相の中の、異なる色調の段階を同時に見ることによって生じる階調の調和、隣接する色相の、近似の色調を同時に見ることによって生じる色相相互の調和(下略)」「などをいい、「対照の調和」とは「同一色相で、互いに差の大きい二つの色調を同時に見ることによって生じる明暗が対照の調和、隣接色相で、明暗の階調が大きく異なる色を同時に見ること

よってつくられる隣接色相の対照の調和、対比の法則によって配合された非常に遠い色相に属し、併置された色調も、色彩対比を増大するように選ばれた色を同時に眺めることによって生じる色彩対照の調和」のことをいう。

(16) 綿屋文庫蔵。内容は、主に支考の俳論に基づいた俳論。

(17) 鳥酔伝書。写半一。上巻のみ綿屋文庫蔵。

(18) 鳥居清『芭蕉連句全註解』(桜楓社、昭和五十七年)、阿部正美『芭蕉連句抄』第九篇(明治書院、昭和五十八年)を参照。

第二節 色彩表現と俳諧 「色立」の手法の転用をめぐる

『炭俵』に収録されている芭蕉の発句に、次のような句がある。

卯の花やくらき柳の及びこし

卯の花の白く明るく咲いている傍らには、対照的に暗く色濃い葉をもつ夏柳がしだれており、それはまるで人が及び腰で手を伸ばしているかのようなのだ、というのである。この発句に対して、古注の一つは以下のような注釈を付けている。

此吟、唯黑白の対也。其意は、夏柳の繁りたるを暗きに取り、亦卯花の開き乱れたるを晴アカルきに取の連句也。

譬ば柳の垂るは闇の如し、卯花の盛は月夜に比す。是、天地の定理也。（後略）

（『笈の底』信天翁信胤著、寛政五年 一七九三 稿成 注1）

つまりこの句は、白く明るい卯の花に対して、緑色濃く暗い葉の色の柳を、「連句」の付合のように対照させた趣向になっている点が眼目だというのである。

この発句のように、複数の色彩を取合わせることで一句（首）の情景を仕立てようとする詠法は、古くは『万葉集』の和歌にまで遡ってみることができる。伊原昭氏によると、『万葉集』には技巧的に色を対照させながら詠んだ和歌が、いくつかみられると指摘されており 注2、

わが背子が白妙衣行き触ればにほひぬべくもみつ山かも

（巻十、二一九二）

のように、白い衣と紅葉の色とが照応しているさまを詠んだ和歌や、桃の花の紅色と柳の青さを対照させて詠んだ、

桃の花 紅色に にほひたる 面わのうちに

青柳の 細き眉根を 笑みまがり…

（巻十九、四一九二）

などがその用例としてあげられている。

同じように、連句の源流にあたる連歌の古注においてもまた、色彩相互のコントラストによって仕立てられた発句について解説したものがあつた。試みに、『肖柏の句集の注釈書である『春夢草注』（室町末期写） 注3 にあける用例を次にあげてみよう。

桜色の匂ひや柳浅みどり

「桜色の匂ひと柳の緑に成たるよし也。みどりに花の色のはへたる心也。」

新樹

藤波にうす色いづれ夏木立

「夏木だちは紫いろ也。うす色とは紅のいかにもうすきいへり。藤の花に若葉のまがひて面白よし也。いづれかまさると云て、いづれも面白也。」

いずれの発句とも花の色に対して木々の緑を配して詠まれており、二色が互いに照り映えている情景になっていることが説明されている。このように、異なる色彩同士を対照させながら詠むことによって一句（首）を仕立てる手法は、『万葉集』以来、長い間詩歌史において効果的に使われてきたのであった。

ところで、近世の中興期以降における広義の蕉門系俳論書を調査してみたところ、これまでに例示したような、複数の色彩を詠み込むことによって仕立てられた発句を、「色立の句」の証句としてあげているものをいくつか確認することができた。たとえば、その一つの例として、文化年間に刊行された『誹諧寂菜』（白雄著、文化九年 一八一二 刊）の記述をあげてみよう。

色だての句

卯の花やくらき柳のおよびごし

翁

身ぶるひに雪間の雉子の緑かな

轍士

しら浪やゆらつく橋の下もみぢ

塵生

このなかには、先に冒頭に掲げた芭蕉の発句も引かれている。つまり、色彩に着目して一句を趣向するという手法が、俳論においては「色立」という一つの用語をもって説明されているのである。じつのところ、色彩に着目して句（歌）を詠むという技法について、このようなかたちで名目化して論じたものは、長い詩歌史 歌論・連歌論・俳論史を通じて、蕉風俳論に至るまでほとんど確認できないのであった 注4。

二

ところで「色立」とは、むろん最初から発句の案じ方として創出された用語ではなく、そもそもは連句の付合

手法として講じられた方法であった。「色立」とは、支考の「七名八体」説における、案じ方三法の「会釈」に属する付合手法の一つなのである。

支考の「七名八体」説については、自著『俳諧十論』（享保四年 一七一九 自跋）に最も詳しく、そのなかで「色立」に関しては、

色立は気色の取合せにして、頼政の紅葉に白河の類也。

と簡潔に説明されている。ここで「頼政の紅葉に白河の類」といわれているのは、「都にはまだ青葉にて見しかども紅葉ちりしく白河の関」（千載和歌集・秋歌下三六五・源頼政）という和歌のことをさしている。『無名抄』や『落書露頭』などをみると、この歌は、「都をば霞と共にたちしかど秋風ぞ吹く白河の関」（後拾遺和歌集・羈旅五一八・能因法師）の等類ではないかとみる説もあつたが、色彩語によって歌を仕立て直した、その技巧の面白さが評価されている。具体的には、春と秋の象徴として「青葉」「紅葉」という色彩表現を用い、白河の関の「白」と呼応させることによつて、まったく新しい趣向を案出しているというのである。そのことを支考は、

此歌は頼政の物数寄にて、全く能因の歌をとりながら、彼は陸奥に万里の情を詠じ、是は白河に三色の姿をかざる。（中略）しかれば、これらの風景を俳諧には色の取合せといひて、遁句の一躰となせり。

（『俳諧十論』）

と論じており、また他の蕉門論書にも、

定家の卿の判に云、「（略）頼政が歌は、色をよみたる歌也。これ産所の各別なる事を、先達よくきゝ分け給ふ故也」。ありがたき判也 注5。かやうの先達ありてこそ、俳諧も面白し。

〔自得発明弁〕『俳諧問答』去来・許六稿、元禄十一年 一六九八 許六奥書)

この歌のこと、師の曰く、「いにしへより色をわかちたる作意によりて、等類のがれたるといひ来るなり。さもあるべし。」
〔三冊子〕土芳著、元禄十五年 一七〇二 成)

と記述されており、芭蕉の門人たちもそれぞれが、新たに色彩に着目して歌を趣向することの意義を認めていることがわかる。

この「色立」の手法の詳細については、前章「色立」の付合文芸史的考察」のなかで、色彩イメージを帯びた景気の句に対して、さらに異なる色彩イメージをもつ景気の句を付け出してゆく手法であったということを明らかにした。支考の「七名八体」説を解説した蕉門系俳論書においては、

色立 伊吹の山を田の上にみて

桃色の嫁入りが送る音の鈴

田は青かるべし。桃色は赤し。畢竟は二句の彩色成べし。

〔七名八躰附方指南〕長島千賀著、宝暦年中 一七五一〜一七六三 門人如水写 注6)

などの付合が証句としてあげられている。また、明治期に刊行されたものであるが、蕉風俳論の諸説を集成してそれぞれの項目ごとにまとめた『俳諧提要』注7 において、

色立 引渡す虹赤／＼とはるゝ雨

峰に峙たつ坊の白壁

と示されている付合も、前述の定義に即した例であるといえよう。

本稿では前章における検証の結果をふまえて、「色立」という付合の手法が、発句の案じ方へと転用されてゆく過程について、より広範囲に渡る中興期以降の蕉門系俳論書の調査を元に考察した。それに関連して、句（歌）を詠むにあたって色彩表現に着目する技法が、長い詩歌史を通して、俳論においてはじめて理論化されるようになった背景などについても、あわせて考えてみたい。

三

さて、まず中興期における蓼太の俳論書のなかに、詠む対象となる題材の色彩に着目して句を案ずることの重要性を主張した説があるので、支考の「色立」論に引き続いて紹介しておきたい。この蓼太の説を分析することを通じて、俳諧において色彩に着目して句作をすることの意義や、「色立」が発句の仕立て方に応用されていた背景についても、考察を試みてゆく。

色字の事

一、二十五条に曰、発句・附句ともに趣向の浮ばざる時は、眼を閉て胸中に画をなすべし、と也。画は鳥獸、草木、人事の上も、こと／＼く形あらはるれば、詩中の画、画中の詩ともいふなるべし。

都をば青葉とともに出でしかど紅葉ちりしく白川の関

しら／＼ししうけたる夜の月影に雪かきわけて梅の花折

初めの歌は青紅の色字に春秋を尽し、後の詠は白の一字に寒さを含めり。或は詩にも、

遺却珊瑚鞭 白馬驕不行

と少年行の綺羅を飾り、以言の詩も白駒、紅葉の色字にすぐれたりとかや。たとへば貴妃、小町といふとも、衣服あしくば心をうごかすべからず。まして五七五七々の風姿も、彩色なければ我のみしりて人の耳に落す。

白字 綾白々と蓑にこぼるゝ

斯くては上臈の落人などゝ、姿あらはるゝ也。

紅字 紅絹赤々と蓑にこぼるゝ

かくては上臈とも見えず、舞子、傾城など引具したる雪見などの、一興とも見ゆる也。

青字 酒盛りに青經ひとりかしまり

下戸とも病後とも、青の字に姿あらはれたり。此丹青を遣ひ得る時は、貴賤老若の姿、四時の風物にいたる迄明なり。天地に孕るもの、何か五色を離るゝ事あらん。発句、猶色字を以て風姿定たる句多し。

(『附合小鏡』 蓼太述・牛家編、安永四年 一七七五 刊)

『附合小鏡』は、蓼太の口述を牛家が書き留めたもので、連句に関する作法をまとめたものである。さて、傍線部に示されているのは、支考の『二十五条』(享保二十一年 一七三六 刊)の第十五条「発句像やうの事に、

発句は屏風の画と思ふべし。己が句を作りて目を閉、画に準ら^{なぞ}へて見るべし。死活おのづからあらはるゝものなり。此ゆゑに俳かいは姿を先にして、心を後にするとなり。都て発句とても附句とても、目を閉て眼前に見るべし。(後略)

と説かれていることをさす。蓼太が傍線部のように、発句を画と関連づけて論じようとしているのは、この支考の説に依るところが大きい。支考の説とは、発句を案ずる際には、詠もつとする対象の「姿」をまず優先させるべきであり、その後「情」はおのづから付いてくるのだという、いわゆる「姿先情後」説である。この支考の「姿情論」の展開については堀切実氏が、支考は大衆を相手に啓蒙的な俳諧指導を行う便宜上、時代が下ると

ともに「姿」を「視覚的イメージ」であると限定して説くようになっていったことを指摘している注8。堀切氏によると、先にあげた『二十五条』において、「屏風の画」を用いて「姿」を説明しようとしている点についても、いささか「姿情」把握についての歪みがみられるということになる。

蓼太の『附合小鏡』もまた、こうした「姿情論」を継承しており、「姿」を「視覚的イメージ」としてとらえ、「風情」よりも「風姿」を尊重する立場に属するものであった。先の堀切氏の論考においても、「姿情論」の展開として、「姿先」尊重の美濃派直系、「情先」強調の江戸座系、その中間としての「姿情兼備」「姿情融合」の三系列に分類されたうえで、蓼太は「姿先」の系列にあたるとしている。「蓼太は（中略）支考姿情論を俳諧表現論の真髄として把握」していたと述べられているのであるが、その「俳諧表現論」の一端を担うものが、この「色字の事」という説であるとみられる。句に色彩語を詠み込むことによって、第三者とも認識のずれの少ない、客観的な視覚的イメージを共有しようとする傍線部の「まして五七五七々の風姿も、彩色なければ我のみしりて人の耳に落ず」という説は、「風姿」を第一とする蓼太の主張とまさに合致しているのである。蓼太にとって、自らの「姿情」論を説くにあたり、色彩表現論を導入することは大変都合だったのである。

このように、誰しもに共通する視覚的イメージをかき立てるためには、色彩語を詠み込むことがきわめて重要であるという立場から、色彩に着目して仕立てられた歌や詩が、「色字の事」の説においていくつも例示されている。まず傍線部の「しら／＼し…」という歌は、『撰集抄』巻八第十四の「公任中将之時折梅花歌事」において、藤原公任が詠んだとされる和歌を引いたものである。頼政の「都をば…」の歌において、「青」と「紅」の一字にそれぞれ春秋の視覚的イメージが集約されていたのと同様に、この一首においてもまた、「白」には白髪・雪・月の光・梅の花の白さを表すと同時に、冴えかえるような冬の寒さのイメージが含意されているのである。このように、色彩語がさまざまなイメージを内包していることについては、「色字の事」の引用部の後半にあげられている「白字」、「紅字」、「青字」の具体例をあげた解説をみても明らかである。また、蓼太自身も傍線部において、「此丹青を遣ひ得る時は、貴賤老若の姿、四時の風物にいたる迄明なり」として、色彩語を用いることを「丹青を遣う」と表現しながら、色彩語が多様なイメージを含み得ることを説いている。また傍線

部の漢詩は、

珊瑚の鞭を遺却して 白馬驕りて行かず

章台楊柳を折る 春日路傍の情

という、崔国輔の絶句「長樂少年行」(『唐詩選』巻六)の一部である。この詩は、「珊瑚」の紅と、「白馬」の白、「楊柳」の緑という色彩感あふれる情景を歌い上げた例として引かれたのであろう。なお傍線部の「以言の詩」については、後に詳しく説明したい。

最後に俳論だけではなく、蓼太の実作におけるその実践についても言及しておこう。じつは蓼太自身の発句においても、

むらさきの雨そゞぎてや董艸

幟たつ都はしろき茂かな

(『七柏集』蓼太編、天明元年 一七八一 刊)

などのように、一句のなかに色彩語を詠み込むことによって作者以外の人間に対して、その情景のイメージを視覚的に伝えようとしたような句を、いくつか確認することができるのである。

四

さてここでは改めて、「色立」という連句の付合手法の用語が、発句の案じ方を表す用語へと転用される過程について考察してゆきたい。管見の範囲において、俳論書における「色立」の発句論への転用が確認できる最も早い例は、安永二年 一七七三の序をもつ、『俳諧提要録』(鳥醉述、鳥明・百明編)である。同書は、発句

を詠む方法として具体的に以下のような案じ方があると説いている。

一、発句に其場、其人、時節、時分、天相、観相、面影、色立、時候、豎の句

このなかで注目すべきなのは、「色立」のみならず、「其場」、「其人」といった「七名八体」説の「八体」に属する、付句の在り方を表す用語も含まれている点である。また同じく鳥酔系の伝書にも、

色立 色立は更にして烏に霜も黒白の色立也。

白瓜やまづ黒谷へ売初 はせを

紅梅や雪の中から味なもの 鳥酔

白鷺の尻を吹かせる青田哉 乙由

詩二毛 江碧鳥兪白

歌二毛 都をば未青葉にて見しかども紅葉散敷白川の関 頼政

都をば霞と共に出しかど秋風ぞ吹白川の関 能因

此歌は百里の情を詠し也。頼政のうたは都三季の詠をよまれたるなり。

(『松露庵鳥酔伝書』 書写者未詳、明和六年 一七六九 以前成 注9)

とあるのがみえる。ここでは発句の例だけではなく、漢詩 注10 や和歌の例などもあげられている。それは、詩歌の趣向の立て方としても有効であるということ、その普遍性を示すことにより、この技法に説得力を持たせようとしたためであろう。『松露庵鳥酔伝書』は写本として伝わるものであるが、『俳諧提要録』や、本稿の冒頭であげた『俳諧寂菴』は、刊行されて広く流布した俳論書であることから、「色立」という手法は、当時の俳諧において付合の手法としてのみならず、発句の案じ方としても充分に認知されている状況にあったといつてよい。

ところで、連句の付合用語が発句用語へと転用されてゆく例は、必ずしも「色立」に限ってみられることでは

ない。先に『俳諧提要録』の説を紹介した際に触れたように、「七名八体」説の「八体」に属する「其場」、「其人」、「時節」、「時分」、「天相」、「観相」、「面影」もまた、発句の案じ方を説明する用語として使われていたのである。それは先掲の『松露庵鳥酔伝書』においても「八体発句案方」という発句の案じ方を分類して説いている項目にみられるほか、一、二点の他の俳論書にも確認することができる。「八体発句案方」とは、「其場」、「其人」、「時節」、「時分」、「天相」、「観相」、「俳」、「色立」のことをいったものであり、以下にその一部を掲出しておく。

其場 洛夷海陸四川居宅内外の句作也。

古池や蛙飛込水の音 はせを

萍や今朝はあちらの岸に咲 乙由

古寺や紅葉せぬものは石斗 柳居

時節 其季を合する句作也。

雲雀鳴中の拍子や雉子の声 はせを

鶯に返歌の遅き蛙かな 乙由

約束の葬咲ぬ今朝の秋 柳居

俳 軍書・物語よりすべて古代の事を思ひよする也。

蝸牛角振分よ須磨明石 はせを

月清し遊行の持てる砂の上

(後略)

(『松露庵鳥酔伝書』)

「七名八体」のなかで、「七名」から取られているのは「色立」だけであり、他の案じ方についてはすべて、「時宣」を除く「八体」の用語から転用している。これは、「七名」が本質的には付句の案じ方を説くもので、前句

から付句への移りに主眼をおいているのに対して、具体的に付句の在り方を示した「八体」の方が、付句一句に主眼をおいているため、そのまま発句に応用しやすかったことによるものであろう。

さらに、「八体」の用語のみならず、付様の按配を表す「移り・響き・匂ひ」といったようなことばまで、「発句五品之伝」として発句論に転用している俳論書もある。一例をあげると、

移 木がくれて茶つみも聞や時鳥

伝に云、愛すべき人こそ有に、以下の茶摘まで時鳥を聞ことの心は、四方に入渡りて聞人隔なき所を我に思ひあてゝ見る事、是移すなり。是は聞人に高下のあらばこそ。

響 蓬萊に聞ばや伊勢の初便

伝曰、年の始の目出度に、又髭長き伊勢海老と頭はさんより、上に蓬萊と置て海老の姿、玄妙に分明なり。是響也。
(『正風俳諧発句八躰伝』伝桃青述、明和四年 一七六七、五柳写 注11)

というような説である。この説は、他にも『夜永伽』（鶴巢編、文政三年 一八二〇 序 注12）などにもみえるものである。いずれの説明も、何を「移」、「響」としているのかとらえにくく、必ずしも適切な説明であるとは言い難いが、これらの用語までもが発句論に転用されていることについては、注目しておく必要がある。そして、連句の付合用語を発句論の説明にまで応用しているということは、それ以前において、これらの付合用語がいかに俳人たちに浸透していたかという状況を物語るものである。

また、先に分析した『附合小鏡』における「色字の事」という項目が、同じく蓼太の俳論である『発句小鑑』にもみられる。もちろん、この俳論書は連句の付合法法について論じたものではなく、発句の作法について説いているものである。

色字の事

一、袋草帋に紀齊名と江以言名を等しうす。會て同省賦を奉るに、秋未_レ出_二詩境_一といふ事を賦す。齊名が詩に、

霜花後發詞林曉 風葉前駟筆駢程

以言が詩に、

文峰案轡駒過影 詞海艤舟葉落声

具平親王ひそかに其の草稿を見て、「駒過影」を以て「白駒影」となし、「葉落声」を改めて「紅葉声」となして、両韻並び出づるに及びて、人皆以言が詩を以て勝りたりとす。斯の如く色字に句の秀でたることをしるべし。

五色 竹青し木青しひとり閑呼鳥

ほろ／＼と山吹ちるか灌の音

紅梅や見ぬ恋作る玉すだれ

白雪の中に火とぼす野寺哉

黒きものまた常磐也はつ鳥

(『發句小鑑』蓼太述、三校、天明七年 一七八七 刊)

ここで引かれている『袋草紙』のエピソードについては、以下にその原文を掲げておく。

以言_ガ詩_ニ云_{ハク}、文峰_ニ案_レ轡_ヲ白駒_ノ景_、詞海_ニ艤_レ舟_ヲ紅葉_ノ声_是以言_与齊名_ト被_レ試_{セラルル}之日_ニ所作_ル也。
本八駒過_{グルノ}景_、葉落_{ツルノ}声_ト作_ル云々。而_{シテ}先_ツ覽_ニ後中書王_ニ之_レ処_、被_レ仰_ニ白_{セラルル}字_ノ為_{ハス}要_ト由_ヲ。仍_テ改_メ作_{シテ}云々。齊名_ヲ以_テ為_ス怨_ト。

注13 (送り仮名は私に付した)

大江以言と紀齊名が受けた文章生への登用試験の作詩において、以言が具平親王の助言によって、当初作っていた詩の文言を、「駒過影」から「白駒影」に、また「葉落声」を「紅葉声」に改作したという話である。この詩

は『和漢朗詠集』の「九月尽」(二七六)に収録されており、秋の色である「白」の字を使い、またこれを「紅葉」と取合わせることで、紅葉が水に浮かんでいるのは秋神がそれに乗ってゆくためであるという譬えなども彷彿させ、そのあたり、「九月尽」という題にふさわしい詩境になっている。色彩語を用いて技巧的に句を仕立てることを説くにあたって、きわめて有効な説話であるといえよう。

またその後、実際に五色の色彩語を詠み込んだ芭蕉の発句などを掲げているが、これもまた先に確認した『附合小鏡』の傍線部に、「発句、猶色字を以て風姿定たる句多し」と論じられている内容と対応するものである。色彩表現の重要性を説いた蓼太の俳論、という指標からみても、連句の作法を説いた『附合小鏡』が出版された十二年後に、今度は発句の案じ方に焦点をあてて書かれた『発句小鑑』が上梓されているということは、「色立」などの付合用語が、発句論へと転用されていることにも当然重なっている現象である。つまり中興期以降、俳壇全体の関心が連句から発句へと移ってゆくにあたって、それまで隆盛を極めていた連句用語や連句の作法書が、そのまま発句用語や発句の作法書へと姿を変えていったことが、具体的な事例をもって実証できたのである。

五

これまで、「色立」という付合手法の発句論への転用および、色彩表現を重視する蓼太の俳論について考察を進めてきた。「色立」という用語が発句の案じ方へと応用されてゆく背景には、中興期以降、俳論の中心的議題が、連句から発句へと移っていったことが関係している。それに伴い、蕉門系伝書においては「色立」以外の付合用語「七名八体」説のなかの「八体」や、連句の付様の按配を示す「移り・響き・句ひ」といった用語にいたるまで、も発句論として転用されていったことが判明した注14。また、蓼太の俳論のなかで色彩語の使用を積極的に唱えていた理由としては、蓼太の考える「風姿」を重視した「姿情論」を説くにあたって、人々に視覚的イメージを喚起させる色彩表現の使用は、格好の手法であったことが指摘できる。

色彩感豊かな句(歌)というものは、必ずしも近世に限った特徴ではなく、古くは『万葉集』の頃からみられ

るものであったが、近世期において色彩論が理論として俳論史上に登場するということは、おそらく同時代の文化史的背景　元禄期以降の町人文化の発達に伴い、時代がより豊かな色彩的感性を獲得していったことも無関係ではないだろう。

注

- (1) 『未刊国文古註釈大系』第十八巻（清文堂出版、昭和十三年）による。
- (2) 伊原昭『色彩と文学』（桜楓社、昭和三十四年）。
- (3) 金子金治郎編『連歌古注釈集』（角川書店、昭和五十四年）。
- (4) 『松の奥』（素堂著、元禄三年奥書）に、「色附」という用法がみえるが、本書は後世素堂に仮託した書であるとされているうえ、「色附」の名称は他の俳論書においては確認できない。
- (5) ただし、定家がこのような判をしたという事実は確認できない。
- (6) 堀切実氏蔵。
- (7) 五乳人鉤雪編。博文館、明治三十六年。
- (8) 「支考の姿情論」、「姿情論の継承」（『蕉風俳論の研究』明治書院、昭和五十七年）による。
- (9) 写半一。上巻のみ綿屋文庫蔵。
- (10) 『唐詩選』巻六所収の杜甫の絶句。
- (11) 写大一。安永四年転写。柿衛文庫蔵。
- (12) 美濃派系俳論書。綿屋文庫他蔵。
- (13) 小沢正夫他著『袋草紙』下（塙書房、昭和三十九年）。
- (14) 白石悌三「親句疎句」（『江戸俳諧史論考』九州大学出版会、平成十三年）が、「親句」「疎句」という付合用語が、中興期以降には発句一句中における語の関係性の親疎を表す用語として定着していたと指摘

していることにも呼応する。

付記

本稿は、平成十四年度全国大学国語国文学会冬季大会における口頭発表を元にして、それをさらに発展させたものである。

第 部 蕉風発句論への視座
「題・本意」と「実感・実情」と

第一章 蕉風俳論における「本意」の一考察

はじめに

花は、それを愛でて散るのを惜しむ心を詠み、時鳥は、その鳴き声を待ちわびる心を詠む。これらは和歌の世界で形成された、それぞれの「本意」である 注1。「本意」は和歌の世界で生まれ、連歌においてその概念が確立されたと考えられている。

「本意論」の研究としてまずあげられるのは、岡崎義恵氏の「本意と本情」注2である。岡崎氏は、和歌伝統によって見出された「本意」が、主に歌合の中でどのようなかたちでふまえられているかを考察した後、連歌論において季題を中心とした「本意」の概念が整理され、紹巴の『連歌至宝抄』に至って本意論の完成がなされたと述べている。俳諧における「本意」については、和歌・連歌の「本意」を継承しつつも、それは、ただそのまま踏襲したものではないという見解のもとに、一つには自分自身の印象を尊んで詠む姿勢の復活、また一つには、詠む対象のもつ一般的な本質をとらえることにつとめること この二点において、「本意」の新しいあり方を位置づけ、それが「本情」という新しい概念を生んでいったと論じられている 注3。また、「本情」の概念については、尾形仍氏が、自分自身の実景・実感と、和歌伝統以来の本意が一緒になったところに、「本情」というものをつかまえることができるのだと考察しており 注4、これも「本意」から「本情」への転移をひとまず説明したものと見て、貴重な論考である。

ところで、以上のような岡崎氏をはじめとする先行研究の多くは、蕉風俳諧においては、「本意」を受けて新しく生まれた「本情」という概念が尊重されるようになったという見解ではおおむね一致しているものの、新しい「本情」の分析にとらわれがちで、「本意」をどのように踏襲していたのかについて、具体的に論じたものはなっていない。蕉風俳論における「本情」尊重への移行を指摘することに力点を置きすぎ、伝統的な「本意」という指標に基づいてみてゆくことがなざりにされているのである。なお、『日本古典文学大辞典』（岩波書店、昭和五十九年）には、

和歌・連歌における本意論は、近世に入って、そのまま俳諧にも継承された。（略）蕉門でも、やはりこうした本意論を受容しており、（略）その作品から見ても、本意論を確実に継承していることが明らかである。

（広田二郎氏執筆）

という記述がみられるが、その内実を具体的に論じた研究は見当たらない。一方、現在の「本意」研究には、季語の「本意」について考察したものが多く、「本意」を俳論の観点から研究した論考は、東聖子氏の『山之井』の本意論、その消長について、「注5」や、復本一郎氏の「蕉風俳論における「自然」観と「本情」注6」など、非常に少ないのである。

貞門では『山の井』（正保五年刊）にみられるように、「伝統的な「本意」に沿った句が詠まれ、また、談林では逆に「本意」とは違った句作りがなされている。その流れのなかで、改めて蕉門における「本意」の受容について考えてみる必要がある。そこで本稿では、和歌・連歌伝統のなかで構築された「本意」が、蕉風俳論においてどのようなようにとらえられていたのか、という点について考えてみたい（注7）。その際、俳論と実作との隔たりについても若干ふれながら、考察を進めてゆくことにする。

まず、「本情」という蕉風俳論独自の用語について考えてみよう。蕉風俳論に至って初めて、「本意」が「本情」という概念をもってとらえられるようになったわけだが、結論から述べると、「本情」は「本意」を拡大した概念であると考えられるのであり、実際に「本情」と「本意」は同義に使われる場合も多い注8。しかし、「本意」が「本情」という用語で言い表わされるようになった背景については、さらに考察を加える必要がある。そこで問題となるのは、やはり「情」ということばを新たに用いている点である。「情」とは一体どのような概念を意味するのだろうか。

蕉風俳論のなかで「情」について説いた説として有名なのが、土芳の『三冊子』(赤)(元禄十五年成)にある、以下の記述である。

「松の事は松に習へ、竹の事は竹に習へ」と師の詞のありしも、私意をはなれよといふ事なり。この習へといふ所を己がままにとりて、終に習はざるなり。習へといふは、物に入りて、その微の顕れて情感ずるや、句と成る所なり。たとへ物あらはにいひ出でても、その物より自然に出づる情にあらざれば、物と我二つになりて、その情誠に至らず。私意のなす作意なり。

この論によると、すべてのものにはたとえ微かであっても「情」が宿っている、という考えが根底にあることがわかる。そして、そこに作者の「情」がかかわること、その対象である物の「情」と、詠み手の人間の「情」との一体化が重要であるという、「物我一如」の境地が説かれているのである。

ところで、元禄当時、幕府が朱子学を重んじたことから、同時代の文学における朱子学的思想の影響については、今までさまざまなかたちで論じられている注9。そのなかでも、朱子学が文学を勸善懲惡の教としての

み説いている部分を批判した伊藤仁斎に着目し、文学は「世俗的な眼前ありのままの事実と感情を表現」するものだという仁斎の説を明らかにした、中村幸彦氏の「文学は 人情を道ふ の説」注10 は画期的な論考である。このなかで「情」ということばと朱子学の関係について説かれているので、それを手がかりに考えてゆきたい。

蕉風俳論が、伊藤仁斎の思想から多分に影響を受けていることについては、同論考において実証されており、俳論の分析にあたって、当時の仁斎らの思想とのかかわりでとらえることは重要であると考えられる。中村氏が論者のなかで、朱子学用語を解説した書として取り上げられているうちの一つに、林羅山の『性理字義諺解』（寛永十六年成）がある。ここでは、その記述を参考にしながら「情」ということばについて考えてみたい。『性理字義諺解』によると、「情」というのは、「心」（一身の主宰たる精神）の「用」（外界の万事に応じ通じて動くもの）であり、事物にふれて発動してくるものだという定義がなされている。つまり、「本意」の「意」が、その物（対象）のもつ「こころ」という意味であるのに対し、「本情」の「情」は、もっと動的であり、詠み手側の精神作用がかかわっている概念なのである。

このことから、蕉風俳論では、物の「本意」が、詠み手側の心の動きとしての「情」との連関のなかでとらえられてゆくものだということがわかる。つまり、物の「意」に人の「情」がかかわり、物の「情」が生じてくるのであり、この物の「情」と詠み手である人の「情」との一体化が重要視されているのである。すなわち、それがいわゆる「物我一如」の境地を示すことになる。ちなみに、田中道雄氏の論考注11によれば、この「物我一如」の境地が、中興期になると、「我」の「情」と、対象としての「物」の「情」とがはっきりと二元化してゆくのである。

これまで「本意」と「本情」の意味する概念の違いについて述べてきたが、先にふれたように、蕉風俳論においては、「本意」と「本情」という用語が、実際にはほとんど同義として用いられているとみてよい。たとえば支考の『続五論』（元禄十二年刊）では、次のように説かれている。

(前略)

傾城の恋

湯漬の膳に涙こぼるゝ

傾城の人まつふりをかくし合

馬士の恋

うは置の干菜きざむもうはの空

馬に出ぬ日は内で恋する

(中略) かくのごときは恋の本情を見て、恋の風雅をつけたりといふべきか。

(「恋論」)

たとえどのような身分の恋でも、恋の「本意」を見極めて付けるべきであるという説であり、ここでは「本情」の用語が使われてはいるが、これはほとんど伝統的な「本意」と同じ意味であるとみなしてよからう。また、『去来抄』(宝永元年頃成)「同門評」にある、

凡そ、物を作るに、本性を知るべし。知らざる時は、珍物新詞に魂を奪はれて、外の事になれり。魂を奪はるるは、その物に著する故なり。是を本意を失ふといふ。

という例も、この「本性」は「本情」の別表記とみてよく、また「本情」を介して「本意」としてとらえてもさしつかえないものである。そこで以下、ひとまず「本情」も「本意」とほぼ同じ概念をさしているとみなして、考察を進めていくことにする。

現在残されている資料のなかで、芭蕉自身が、「伝統的に形成された概念」という意味での「本意」、そして「本情」ということばを使っている例がみられないため、芭蕉の門人たちの俳論を手がかりに、蕉風の「本意」に対する意識を考えていきたい。とくにそのなかでも、芭蕉の説に一番忠実であるとされる『去来抄』を詳しく分析することが、芭蕉の「本意」論を探るうえで最も有効であると考え、その検討を試みた。それに先立ち、門人たちがそれぞれの俳論において、「本意」についてどのように論じているかをみておこう。

支考の俳論においては、「本意」という語はわずか一例しかみられず、代わりに「本情」の用語を多用している。それも、

有情のものはさらにいはず、無情の草木・瓦石より道具・表色にいたるまで、おのれ／＼が本情をそなへて尤人情にかはるべからず。其本情にいたらぬ人は、月華に対して月はなをしらず、道具持てももたぬ人に似たるべし。

(『続五論』「滑稽論」)

などの例にみられるように、伝統的な「本意」とほぼ同義ではあるものの、厳密には、和歌以来使われてきた季題以外の題材も含めた、「その物の本質」という意味をさして使われている。今まで伝統的に詠まれてきた鳥や花などについては、伝統的に形成されてきた「本意」がある。それに対し、俳諧では、雅の伝統の「豎題」に対する、俗の世界の「横題」の拡大に伴い、和歌や連歌では詠み残された題材が多く詠まれるようになったが、それらには当然のことながら、伝統的な意味での「本意」を設定しがたい。そこで、新しい題材がそれぞれもっている、句作に際してふまえない本質について、「本意」の代わりに「本情」ということばを用いたのである。また、同じ『続五論』に「よきは天地よりよく、あしきは天地よりあし。天地の本情を知らんに、何の自慢かあるべき。このあたりは俳諧の一場なり」(華実論)とあるような、句作に臨んでは「天地の本情」をふまえるべきであるという理論は、先に指摘した朱子学からの影響によるものである。支考の俳論に朱子学の影響

響があることについては、表現における「姿」と「情」のかかわりを論じた堀切実氏の「支考の姿情論」注1にも指摘がある。つまり、支考のもつ「本情」に対する意識には、朱子学による影響が強くみられるのであった。

一方、許六の俳論においてはこのように「本意」について述べられている。

雲の峯・野分

ひら／＼とあぐる扇や雲の峯

翁

猪も共に吹るゝ野分哉

同

(中略)俊成卿、野分の題に、草木の上をむすぶを本意とはいへり。

(『篇突』 元禄十一年刊)

「旅躰の句は、たとひ田舎にてする共、心を都になして相坂をこえ、淀の川舟に乗る心持、都への便もとむる心など本意とすべし」とは連哥のをしへなり。

(『宇陀法師』 元禄十五年刊)

「本意」の内容について解説している部分は、前者が「六百番歌合」(建久五年)の秋上二十七番に、

野分 はなほ野のくさ／＼の花などの上をぞ詠むべきを(下略)。

とある俊成の判詞からの引用であり、後者は『連歌至宝抄』にある、

(旅の本意と申は、たとひ)田舎、傍らに仕候連歌成とも、(心を)都人になし候て仕候、初めて旅立時は或は相坂山の関をこえ、或は淀の川舟行衛遠く想像、海に漕出る折節は都の山を跡にかへりみて懐かしく(後略)

という記述からの引用である。許六の俳論における「本意」の全用例を検証した結果、総じて許六の場合、このように和歌や連歌における「本意」を踏襲して説く例に限られているのが特徴である。

四

では、芭蕉の説に最も近い俳論として考えられている『去来抄』を中心に、蕉風俳論における「本意」のとなえ方をみていこう。去来が、「伝統的に形成された本意」という意味での「本意」ということばを使っているのは、次の箇所である。

夕ぐれは鐘をちからや寺の秋

風国

この句、初めは、晩鐘のさびしからぬ、といふ句なり。句は忘れたり。風国曰く「頃日、山寺に晩鐘を聞くに、かつてさびしからず。仍つて作す」。去来曰く「是、殺風景なり。山寺といひ、秋の夕といひ、晩鐘といひ、さびしき事の頂上なり。しかるを、一端遊興騒動の内に聞きて、さびしからずといふは、一己の私なり」。国曰く「この時、この情あらば、いかに。情ありとも作すまじきや」。来曰く「もし情あらば、かくのごとくにも作せんか」と、今の句に直せり。勿論、句勝れずといへども、本意を失ふ事はあらじ。

(『去来抄』「同門評」)

ここで風国が「この時、この情あらば、いかに」といっているのは、伝統的な「本意」に即した詠み方に対して、先に指摘したような、句を詠む主体の「情」についての意識が芽生え始めた、という時代背景とかわつてくるだろう。そして、去来がいう「本意を失ふ」の「本意」というのは、『連歌至宝抄』に、

されば秋の心、人により所により賑はしき事も御入候へども、野山の色もかはり物淋しく哀なる体、秋の本意なり。

とあるのにまったく一致する「本意」のことである。たしかに、「秋の夕」は連歌などにおいても、

憂きことを告ぐる涙に袖濡れて

夕べの秋や身をしをるらむ

権大納言実隆

(新撰菟玖波集 明応四年成・秋連歌上・六五五ノ六)

などと詠まれており、我が身のつらさを掻き立て、いつそう物思いへと誘う季節、時分であったのである。これらの「本意」の内容をふまえると、風国が「秋の夕」を「さびしからず」ととらえたのは、風国の「私意」であって、句に詠む対象と詠み手の情を一体化させるにあたり、風国の「私意」は、「秋の夕」の「本意」と合致するものではなかったということになる。また、この「同門評」の記述自体も「一端遊興騒動の内に聞きて、さびしからずといふは」の箇所が、『連歌至宝抄』の「人により所により賑はしき事も御入候へども」に対応していることから、去來の意識に『連歌至宝抄』の本意論があったことは明白である。つまり、去來の考える「本意」とは、連歌論をそのまま踏襲したものであったということが指摘できるのである 注13。

五

次いで、去來が「伝統的な本意」という意味で「本情」の用語を用いていると解すことのできる、もう一つの例をみてみよう。

去来曰く「俳諧は新しき趣を専らとすといへども、物の本性をたがふべからず。もし、その事をうち返して
いふには、品あり。譬へば「時ニ感ジテ八花ニモ涙ヲ濺ギ、別レヲ恨ンデ八鳥ニモ心ヲ驚カス」あるいは「桜
花散らば散らなん散らずとてふるさと人の来ても見なくに」といへる類なり。時ニ感ジテ八、別レヲ恨ンデ
八、ふるさと人の見ざる所、一首の眼なり」。

(『去来抄』「修行」)

ここで去来が「俳諧は新しき趣を専らとす」といつているのは、蕉風の重んじた概念の一つである、「新しみ」
のことをさしていると考えてよい。その「新しみ」については、土芳が『三冊子』(赤)のなかに、

新しきは俳諧の花なり。古きは花なくて木立ものふりたる心地せらる。亡師つねに願ひに瘦せ給ふも、この
新しみの匂ひなり。その端を見知れる人を悦びて、われも人も責められし所なり。責めて流行せざれば新し
みなし。新しきはつねに責むるがゆゑに、一步自然にすすむ地より顕るるなり。

と記しているように、「新しみ」とは、「俳諧の花」といわれるほど、連歌に対して俳諧の生命ともいうべき欠
かせない要素の一つだったのである。しかし、和歌以来の伝統である「本意」との関係において、蕉風俳諧が目
指した俳諧独自の「新しみ」とは、一見矛盾して相容れない概念にみえる。このことから、「本意」と「新しみ」
のどちらを重視したか、という二極対立の考え方が生じてくるのである。

これをふまえて、門人たちの「本意」と「新しみ」との関係をめぐる意識の相違について検証してゆきたい。
そのための有効なエピソードとして、「鶯の身をさかさまに初音哉」という其角の句に対する評をめぐった論争
がある。去来は、「予は珍物新詞を以て、つねに第二等に置き侍る。そこは先師も能く見ゆるし給へり」(『去来
抄』「同門評」)として、「本情」を第一に考え、ことばや素材の「新しみ」を第二義的なものとしてとらえてい
る立場を明らかにしており、この句についても、これは鶯の初音の「本情」をとらえていないとして、

凡そ、物を作るに、本性を知るべし。知らざる時は、珍物新詞に魂を奪はれて、外の事になれり。

(『去来抄』「同門評」)

という批判を加えている。ところが、それに対して許六は、

(前略) 晋子が「身をさかさま」と見出したる眼社、天晴近年鶯の秀逸とやいはむ。亡師の「餅に糞する」とこなし給へる後、これ程に新は見えず。此句よりよき句は如何程もあるべし。新敷所なくては誹諧とはいふべからず。(下略)

(『篇突』)

という贅辞を送っているのである。とくに許六の俳論には、「新しみ」という語が頻繁に使われていることも確認できる。これらの言説をふまえると、「珍物新詞」を詠み込むことを「新しみ」として、それが俳諧の独自性になるのだということを強調する許六の姿勢がうかがえ、それは去来の「新しみ」観とは、異なったものになっているのである。

また支考は、先掲のような許六の言説をめぐって、

其人は俳諧を所在とせねば、人の褒貶をもかまはず。俳諧はただ面白ければするなりと、道を尊まざるの過ちなり。されば、俳諧は先にして作意後なるべきを、新古の間に迷ふ時は、一句の新しき方にひかれて、作意を先にして俳諧を後にせり。その物の本情を論ぜざる人の、此鯛の新しければとて、和尚の馳走に出したるに異ならず。

(『南無俳諧』 宝永四年自序)

と批判していることから、「本情」の尊重が「新しみ」に先んずるのだという、去来と同じ立場であったと判断することができる。

このような去来、支考、二人の立場から考えると、やはり蕉風では「新しみ」を追究するとはいつても、あくまでも「本情」（本意）の枠内においてでなければならなかったということがいえる。実際、芭蕉の発句について、『連歌至宝抄』や『山の井』にみえる伝統的な「本意」をもつ季題を詠んだ句を検証したところ、「本意」に沿って詠まれた句が七割以上を占めていることがわかった 注14。つまり、俳論から読みとれる、去来、支考の「本意」「尊重の姿勢は、実作品と対照しても確認し得るのである。

しかし一方で、許六の強調するような「新しみ」「至上主義が求められていることも事実である。現に去来も、ともかく論の上では「俳諧は新しき趣を専らとす」ともいつている。それでは、「新しみ」は実際にどのような句作に反映されているのだろうか。

六

そこで新たに注目したいのが、先の『去来抄』『修行』編にいう「物の本性をたがふべからず。もし、その事をうち返していふには、品あり」という論である。「うち返していふ」というのは、「本意」を直接的に表現せず、あえて逆説的に詠むことをいったものであるとみてよい 注15。たとえば、ここで例としてあげられている「桜花散らば散らなん散らずとてふるさと人の来ても見なく」という歌も、「散らないからといって、ふるさと人が私を訪ねてきて、一緒にこの美しい花を見るといふこともないのだから、散るのなら散ってほしい」と、「散るのを惜しむ」という花の「本意」を逆説的に詠むことで、花やふるさと人への思いを表現しているのである。

このような「本意」の詠み方に対しては、歌合においては異なった評価がなされている。ここでは、白川天皇の主催により、源顕房が判者を務めた「承暦二年四月二十八日内裏歌合」の判詞を参考に掲げるが、この歌合は、講歌評定の場において左右の活発な論難が繰り広げられおり、その高度な評論意識は、史的にも注目すべきもの

であるとして評価されている 注16。

四番 桜

左

たづね来ぬさきにも散らで山桜みるをりにしも雪と降るらむ

顕季々々

右勝

春のうちは散らぬ桜とみてしがなさてもや風のうしろめたきと

通俊々々

右人云、「桜は惜しむことこそあれ。厭へる心地す。」左云「貫之が『木の下風は』といひたるこそ桜のすぐれたる歌、此歌とがなし。」右云「かれは『そらに知られぬ』といひて、雪降らしたればこそめでたけれ。これはみぬさきにとく散らでといひたり。」と云ふ。師賢云「厭ふにはあらず。古今に、『ことならば咲かずやあらぬ桜花』といひたるは花を惜しむあまりとこそみえたるを、さは花を厭ひたるにや。右歌は春よりのちの花を惜しまぬ心あり。」右云「かぎりあれば春のうちこそ花を惜しむめれ。『立つことやすき花のかげかは』といふ歌あり。」

経信記云、私案取積不可然。

そもそも、歌合とは「題詠」の形式で行われるため、その「題」の「本意」に的確に応じた歌が求められるものである。右の歌を支持する人々からみれば、花を惜しむあまり「どうせ散るのなら、せめて私の所に人が訪ねてくるまでは散らないでほしい」という詠み方、つまり、花の散ることを前提として、本来とは逆説的な詠じ方をした左の歌は、花をひたすら惜しむ気持ちとして受けとれないようにもみえ、その点で、「花」の「本意」に背くものであると判断されてしまうのである。

このように和歌の歌合では評価されなかった、去来という「その事をうち返していふ」という「本意」の詠み

方は、俳諧によって見出された「新しみ」の重要な一要素だと考える。和歌の題詠においては、その対象物のもつ「本意」をより率直に表現した歌に軍配があがるのはもつともである。しかし俳諧においては、一見本意に違うように見えるかたちで「本意」を表現するという手法が、「新しみ」とのかかわりで、評価されるようになったのである。

七

では、俳諧において「本情」を「うち返して」詠んだとみなすことのできる例をいくつかみていくことにしよう。先にあげた『去来抄』『同門評』の、風国の晩鐘のさびしからぬ、という実感を詠んだ句を、去来が「夕ぐれは鐘をちからや寺の秋」と直したのも、「本情」を「うち返して」表現している例としてみなすことができる。去来がどうしても賛成しがたい「さびしからず」というニュアンスを、「ちからや」ということばに込め、「物淋しい秋の夕暮れの鐘の音なのに、なぜか私を力づけてくれているような気がする」という句に仕立て上げたのである。そこに、「物淋しく哀なる体」である「秋の夕」らしからぬ感情が湧き上がってきたのはなぜだろうか、というかたちで、風国の実感がかるうじて込められている。これは、伝統的な「本意」を尊重して、これを継承しつつ、同時に実感・実情をも表現しているという点で、「本意」による新しい着想の句だといえることができる。芭蕉の発句でも、このような手法が用いられている例がある。たとえば、

五月雨の降残してや光堂

という句について考えてみたい。「五月雨」の本意は、『連歌至宝抄』に「五月雨の比は（略）水たん／＼として野山をも海にみなし候さまに仕事、本意なり」とある。しかしこの発句では、すべてを水に浸してしまうかのように降る五月雨が、この光堂だけは降り残したのかと思ってしまうほど、まばゆい光をたたえている、と詠ん

であり、やはり、「野山をも海にみな」すほど降り注ぐ五月雨の「本意」を「うち返して」詠んだ句だといえう。他にも、

秋の夜を打崩したる咄かな

においては、秋の夜の長さ（もしくは淋しさ）を、楽しい談笑の音が打ち崩してしまった、と詠み、「秋の夜長きにもいよゝあかぬ人も候へ共、暁の寢覚に心をすまし、去方行末の事など思つづけ明しかねたるさま尤も候」（『連歌至宝抄』）と、長くて明かし難い夜を、独り淋しく過すことを本意とする「秋の夜」でさえも、打ち崩してしまうような談話の楽しさを表現した句も、「本意」を「うち返して」詠んだものである。また、「橋」の「題」も、『山の井』に、「たちばなに。むかしの袖のかほりをよむ事は。（略）すべてたち花は。かほりをめでたき物にもなぞへ。（略）」とあるように、その芳しい香りが「本意」として詠まれることが多かったが、

駿河路や花橋も茶の匂ひ

の句では、茶畑の広がる駿河路では、その花の匂いも新茶の匂いに紛れてしまっている、と詠んでいる。古来からその香りに注目して詠まれてきた橋だが、その橋の香りでさえも、駿河では新茶の匂いに染まっている、と詠んだ点が、同様に「本意」を「うち返して」いる例としてあげられる。

むすびに

「本意」を「うち返していふ」という手法は、ものをイローニッシュにとらえようとする意識にも関連して、いわゆる「俳句イロニー説」注16ともかかわってくる問題である。和歌から俳諧に移行するに際して、こ

うした手法が積極的に用いられることになったのであろう。このことから、蕉風の時代において、まず和歌・連歌の「本意」というのは、句作するものにとって当然ふまえらるべき基本的な素地であり、その「本意」が連衆の感性の下地として定着していたということが出来る。つまり、彼らが「本意」を共有していたからこそ、「うち返して」それを表現するという、もう一段階高次の表現方法が用いられたのだとみられるのである。

注

- (1) 連歌論書には、「花を詠まんには、花の面白咲くが嬉しく、散るがつらく思へるさまに(略)」「長短抄」梵燈庵著、康応二年成)、「時鳥はかしましき程鳴き候へども、希に聞き、珍しく鳴、待かぬるやうに詠みならはし候」(紹巴著、『連歌至宝抄』天正十四年成)などがある。連歌においては、「心の持ちやうたしなみ」として、「風雲草木花鳥の情をわきまふべし」(『若草記』兼載著、明応六年以前の成立とされる)とされていた。
- (2) 『岡崎義恵著作集』3 古典文芸の研究(宝文館、昭和三十六年)。なお、能楽を初めとする芸道論の「本意」との関係については、本稿では割愛した。
- (3) 岡崎氏の説は、最近の西田正宏氏による「伝統と実感と 和歌の風景・俳諧の風景」(渡部泰明・川村晃生編『歌われた風景』笠間書院、平成十二年)における、風景の句に関する実証的な研究によっても裏付けられる。
- (4) 尾形仿『芭蕉の世界』(講談社、平成十年)。
- (5) 『蕉風俳諧における 季語・季題 の研究』(明治書院、平成十五年)所収。
- (6) 復本一郎『俳句源流考 俳諧発句論の試み』(愛媛新聞社、平成十二年)。
- (7) なお、蕉門と同時期の俳論の一つとして、上島鬼貫の『独ごと』(享保三年刊)がある。そのなかで鬼貫が用いている「所詮」という語があるが、これは「本情」と同じ概念を表すものであると考えられる。

(8) 復本氏は(6)の論考の中で、連歌論などの「本意」と、去来や支考の用いる「本情」は、「一応別種のものだ」と論じている。

(9) 「本情」という語の創出について、朱子学からの影響があることは、『俳文学大辞典』(角川書店、平成七年)に「朱子学に、天より付与された純然たる性を 本然之性 とする考え方から出たもの」(尾形仍氏執筆)という指摘があるが、以後詳しく論じたものは見当たらない。

(10) 『中村幸彦著述集 第一巻』(中央公論社、昭和五十七年)。

(11) 田中道雄『蕉風復興運動と蕪村』(岩波書店、平成十二年)。

(12) 堀切実『蕉風俳論の研究』(明治書院、昭和五十七年)。

(13) 『去来抄』のこの句については、川本皓嗣氏による「秋の夕暮」(『日本詩歌の伝統 七と五の詩学』(岩波書店、平成三年)においても、「本意」にかかわる問題の一つとして論じられている。

(14) 「本意」に沿って詠まれた芭蕉の発句例としては、「花を宿にはじめ終りや二十日程」、「清く聞かん耳に香焼て郭公」などがあげられる。

(15) 「うち返していふ」という言い回し、またそれに準じた言い回しによって、「逆説的に表現する」ということを説いている例は、管見の範囲では他に見当たらない。

(16) 萩谷朴『平安朝歌合大成』増補新訂 第二巻(同朋舎出版、平成七年)による。歌合の本文の引用も同書によった。

(17) 井本農一「俳句本質論」(『俳文芸の論』明治書院、昭和二十八年)参照。

付記 本稿は、日本文学協会第二十一回研究発表大会における口頭発表に基づくものである。

第二章 「題」の俳論史 心の題、詞の題

日本の詩歌史 和歌・連歌・俳諧における「題」とは、題詠における主題のことであり、それは「題」の素材からみて、四季題、恋題、雑題などに大別されるものである 注1。そのうち俳諧における「題」とは、多くは四季にかかわる、いわゆる「季題」であるが、連歌・俳諧史はその季題を中心しつつも、やはり和歌・連歌以来の「題詠」主導型で展開してきた。そこで、本稿ではまず、その「題詠史」の要点を概観してみることから出発したい。

題詠が盛んに行われるようになった時期は、十二世紀の堀河朝まで遡る。その後、藤原俊成、定家の時代に題詠が詠歌の本流として定着して以降、和歌の歴史は中世においても、基本的には題詠の歴史を辿ることになる。たとえばそれは、

おほかた、歌を詠まむには、題をよく心得べきなり。

(『俊頼髓脳』源俊頼著、天永二〜永久三 一一一〜一五 年間の成立か)

歌をよまむにはまづ題をよく思ひとき心得べし。

(『和歌初学抄』藤原清輔著、仁安年間 一一六六〜六九 以前の成立)

などと歌論が説くところによっても明らかである。こうした「題」に即して詠むことの重要性は為家らの歌論にもまた同様に説かれてゆくものであった。

その後の展開としては、連歌の隆盛によって、「題」のなかでもとりわけ「季題」が重視されるようになってゆく。たとえば、連歌論創成期にあたる二条良基の『連理秘抄』（貞和五年頃成）には、「題」という語は用いていないが、

又当座の景気もげにと覚ゆるやうにすべし。（略）又発句に時節の景物そむきたるは、返々口惜しき事也。ことに覚悟すべし。景物のむねとあるがよきなり。

と説かれているのがみえる。座の文学である連歌において、発句が一座への挨拶性を含意するものとして扱われてゆくことよって、このようにその折節の景物を、その季に違うことなく詠むということが重視されるようになっていったのである。つまり、連歌においては「題」に即した世界を詠むということよりも、当季に即した「季題」を選び、その季題に違わぬように句を詠むということが頻繁に行われるようになったのだといえよう。この「季題」を中心とした詠句の姿勢は、それ以前の「梅花久薫」のような結題（二つ以上の景物を結び付けた題）などの、「題」に即して歌を詠もうとする姿勢とは、明らかに異なる題の詠み方であった。注2。そしてまた、連歌におけるこうした季題（語）の拡充は、俳諧においていっそう拍車をかけてゆくことになるのである。

このような経緯を経て、先に述べたように、俳諧においては「題」という概念が、一句における主題という意味での「題」になったのだと考えられる。つまり、俳諧においては「題」といえば一般に「季題」のことをさすようになる。一句のなかに詠み込まれるべき季語、いわば「季題」へと移行していったのである。この「季題」についての考察は、東聖子氏注3をはじめ、俳諧研究のなかでも着実に行われてきたテーマの一つである。ところが、俳諧において「主題」としての「題」をいかに詠むか、という、いわば題詠史における俳諧の位置づけにつ

いては、これまでほとんど問題とされることがなかったのであった。一方、同時代の和歌における「題詠」の実態については、鈴木健一氏による「歌題の近世的展開」注4 という研究が備わっている。同氏の論考では、近世という時代を「題詠史の隆盛期である中世から、題詠の否定を提唱する近代短歌への過渡的状況」とみなし、題詠について「根本的な模索がなされた時代」であるとして位置づけており、新たな歌題の拡充や、題詠の是非論におけるせめぎ合いの状況などについて指摘している。

そこで本稿においては、近世俳論史において発句の「題」がどのように論じられているのか、その展開について追ってゆくことを試みる。具体的には、貞門・談林を経て蕉門、そして中興期以後に至るまでの蕉門系俳論書などにおいて、発句に関する説を中心に検討することで、俳論に述べられる「題」に対する考え方を探ってゆくことにしたい。なお、先述した通り「題」という概念は、季題としての「題」と、主題としての「題」の二つに分けられるのであるが、多くの近世俳論においてはこの二つの概念が明確に使い分けられていなかったことをふまえて、あえて季題に関して論じているものと、主題に関して論じているものとを一緒に提示するかたちをとることにした。

二

蕉風俳論が改めて見直されるようになった江戸中興期初頭に刊行された、『俳諧古雅談』（松堂己蝶著、木吾校、宝暦七年 一七五七 刊）という伊勢派麦林系の俳論書がある。そのなかに、「題」にかかわる発句の案じ方について総合的に論じている説がみえるので、以下に少し長くなるが引用してみたい。

或問、発句の案方は何と心得るが能や。答、是一定には云がたし。人々の案方に得手有物也。然共、凡案方と申は、先題を得ては題の豎横を心得、風儀を大事に心かくべし。句作りは龍の登るがごと、白虎のはしる勢ひと、古人の申されし事侍り。山川の景色、遠波幽淵の情深く、おちこちに心をはこび、思ひをめぐら

してよろし。古人の教の真如実相、有為転変は予が口に不_レ及。猶又、題を得て題を廻すと申事に、三つの品あり。もとめて聞給ふべし。

又問、題の豎横を心得るとはいかに。和歌等のごとく、題をあつめ、豎横を記せし書にても有や。答曰、和歌・連歌の道は知らず。俳には題と極りし事なし。何にても題に立る也。元より、

月、雪、花、四季の花鳥、恋詞、哀傷詞、景気

右の類、凡豎の題也。

煤拂、灌佛、涅槃、虫干

如_レ此類、諸の道具の類、凡横の題也。されど、豎の中に横有り、横の中に豎あり。日を積て扱ふ時は、心に自問しておのづからやすくしるゝ物也。

又問、題を廻すとはいかに。俳書多ありても、その事なし。知れたる事にて記さざるや。答、題を廻すとは、題の文字を云あらはさず其心を云廻す事也。されど、廻すと廻さぬとの題あり。求めて知り給ふべし。

切、句成つて題の動く、動ぬを考べし。其後、是に俳諧ありやなきやを考べし。蕉翁、句を成して後、みづから考給ふ事あり。
(傍線および記号は筆者が挿入。以下も同じ)

このなかで繰り返し論じられているのは、発句を詠むにあたって心得るべき「題」の問題についてである。その内容を大別すれば、以下の四つに分けることができる。

「題」には豎横があり、それを心得ていなければならぬ。

豎の題のなかに横、横の題のなかに豎の題があるということもある。

「題を廻す」という手法があり、それは「題」の文字を直接に言い表さずに、その心を言い回すことをいう。句ができたなら、まずその「題」が動くか動かないかを考えた後に、俳諧性の有無を検討するべきである。

こうした『俳諧古雅談』の説は、他の蕉門系俳論書における発句論に比べても、とりわけ「題」に関する説が整然とまとめられているものとして注目される。では近世俳論史一般において、「題」は、いったいどのように論

じられてきたのだろうか。

三

貞門・談林の俳論書においては、管見の限り、一句における主題としての「題」に関する言及はほとんど確認できない。むしろ多くみられるのは、「季題」について言及した論である。代表的なものとしては、延宝八、九年 一六八〇、八一 頃に刊行された『功用群鑑』（松意編著）に、

一、挨拶発句は、其いふべき時宜を当季にむすび合て、一句とこしらへ置、切句作・余情付べし。時宜に当季を結ぶ所が趣向なり。（中略）当季に其題を寄せて、先趣向と定たるが能なり。

と論じられているのがあげられる。ここで説かれている「題」とは、季題のことであるとみられる。発句を案ずるにあたっては、まずその当季にふさわしい季題を見極めて、その趣向を定めるべきであると説いているのである。同書の別の箇所においても「先何にても其当季を求、それを題と定ておもひ付べし」と説かれている。つまり一句の「題」を定める、ということはすなわちその折節にあつた季題を定めることであると考えられていたのである。ここであげたのは談林の例のみであるが、貞門・談林の俳論書に説かれている「題」の論は、先にみたような連歌における季題論を受け継いでいる傾向が強く、そのほとんどが連歌論を踏襲したものに過ぎなかつたとみられる。

さて、俳諧独自の「題」についての意識が明確に主張されるようになったのは、やはり蕉風俳論に端を発するものとみてよいだろう。そこには、歌論・連歌論などとは一線を画した、「題」に対するいくつかの新しい取り組みが認められるのである。蕉風の発句論としては、許六の俳論が最もよく整理されているので、次にそれらを見てゆくことにしよう。

まずそのなかでも最も代表的なものが、取合せ論である。

世上、発句案ずるに、皆題号の中より案ずる、是なき物也。余所より求来らば無尽蔵ならん。たとへば題を箱に入置、其箱の蓋に上て、乾坤を広く尋る物也。(中略) 曲輪を飛出て案じたらんには、親は子の案じ所と違ひ、子は親の作意と各別成物也。

(『篇突』 李由・許六編、元禄十一年 一六九八 刊)

すなわち、発句に用いる題材を「題号」(題)の範囲内のみで探すのは無理であるから、一句の主題となる「題」に対して、それに掛け合わせるものを「題」の外へと求めれば、いくらでも見つかるものだというのである。このように、「題」の外を案ずることを提唱する許六の取合せ論は、「題」に取合わせる題材についていったものであるが、歌論書である『簸河上』(藤原光俊著、文応元年 一一六〇 奥書)に代表される、

すべて題を得てよまむには、題の外の事をよまじふべからず。

といった和歌における題詠の意識からしてみれば、まったく革新的な考え方であったのである。また、これまでに論じられているように、先に示した『俳諧古雅談』における「題」に関する言説の四点のうち、としてあげた「豎題」と「横題」の論 注5 と、の「動く・動かぬ」という論 注6 も、蕉風俳論において著しく強調された説であるが、すでに先行研究が備わっているので、ここでは簡略に扱う。

こうして俳諧の発句論においては、「豎題」「横題」の問題など、「題」や「季題」に対する独自の取り組み方が発達してゆくのであるが、その一方、和歌において伝統的に培われてきた、「題」を尊重する姿勢もまた、蕉風俳論のなかに確認することができるのである。その一つに、発句における「題」の詠み方として「題の噂」という方法が提唱されているのが注目される。

又云、俳諧は題の噂とおぼえたるがよし。たとへば花の発句せんとおもひしに、花と斗は十七字に述べがたし。故に一句に花と云噂をいへる事也。花に風の吹て散ると成共いはねば、一句にならず。一度は面白けれ共、二度、風にて花の散るとはおかしからず。されば入相のかねに花の散るともいひ、風の吹ぬに散るなど、いろ／＼噂をいひかへて、今の不易・流行の所へ案じ付たる也。是、噂成事明也。よき噂取出したるは上句也。噂のわるきは下句也。

(「自得発明之弁」『俳諧問答』許六・去来稿、元禄十一年 一六九八 許六奥書)

「題の噂」とは、一句の「題」そのものを詠むのではなく、「題」をめぐっていかにもありそうな事柄を詠むことの重要性を論じたものである。ここでは「花」を題とする発句を例にとり、花の咲いている情景について「入相の鐘に散る」と言ったり、「風の吹ぬのに散る」と言ってみるなど、花の景をめぐってさもありそうな事柄をいろいろと言ひ換えてみるとよい、と説いている。この論からみると、「題」の詠み方について、偏って詠むことのないように配慮している許六の姿勢がうかがえ、それは「題」をどのように詠むかという点において、先に『俳諧古雅談』の説の要点としてあげた、歌論以来の「題を廻す」という手法の生まれた背景にも通底するものである。

そして、このような許六の発句論においては、貞門・談林の俳論における「題」の扱いに比べて、俳諧独自の主体的な「題」の扱い方、詠み方が提示されてきているとみられるのである。

四

では、芭蕉以降の中興期の蕉門系俳論書における「題」の問題に目を転じてみよう。本稿においてあげた蕉門系俳論書のなかには、写本によってのみ伝わっているとみられるものもあるが、版本書肆とは別に、写本として流布したものの俳論史における重要性をふまえたうえで 注7、適宜紹介してゆくことにする。具体的な方法

としては、先に『俳諧古雅談』の「題」に関する言説を から に分類したものにしたがって、の「豎題」と「横題」の問題にもふれながら、主として と の説について、俳論史における展開をみてゆくことにしたい。はじめに、「豎題」「横題」の説の蕉風俳論以降の展開を時代を追ってみてゆくと、まず孟遠の『秘蘊集』（許六系伝書。享保九年 一七二四 奥書）があげられる。発句に関する説のなかに、次のような記述がある。

発句題に豎横あり。豎題は重し。横題は軽し。又、発句の力と云事あり。題を留る力也。強き有、弱きあり。此力とは曲也。されば鶯・時鳥・歳旦等は別て重き題なれば、曲の力弱くては題に負てかけ合ず。此かけ合の程を知らずはなるまじ。

この記述についてはすでに先掲の東氏の論考においても言及されているが、注目すべきなのは、豎題を「重し」、横題を「軽し」と評している点である。そして、発句には「題」を留める力というものがあって、これにも強弱があるというのである。豎題は重いために、題を留める力も強くなければならない、とも述べられている。また『麦林夜話録』（麦林伝書。茂秋等編、享保十二年 一七二七 奥書 綿屋文庫蔵）には、

（前略）然るに句作、強弱の差別有。或は月・雪・花・子規は、歌にも連歌にも翫び侍れば是を弱とす。出代・土用干・踊等は、歌・連歌に用ひざれば是を強とす。然るを、弱のものには強をまじへ、強の物には弱をまじへて俳諧のおかしみとす。

弱證句 ちりたがる花にもいふ事なかれ

鶯の鳴へらしけり月日星

「散りたがる」、「鳴へらしけり」の詞、是強也。眼をつくべし。

強證句 出代りに歌よみをして往にけり

麦まきに早乙女あらば鏡やま

「歌よみ」、「かゞみ山」の詞、是弱なり。是等を俳諧発句の柱立とすべし。此差別をはなれて自在を得ば、詞・景物の強弱にかゝはらず、心の強弱をあつかふべし。

肌寒きはじめや星の別れより

ほととぎす夜明／＼のまだ寒し

心の強弱とは言外に強弱をあつかはす。ぬる夜の数のすくなき星の衣々を人間の肌寒におもひ合せ、二星のうらみ、夜転明影花鳥涼風の声など、云心にもかよふべし。子規の句は「有明の月ぞ残れる」の余情みるべし。(下略)

とあり、これによれば、月・雪・花のような豎題は「弱」であり、出代・土用干などといった横題は「強」であると説かれている。この「弱」というのは和歌で使われるような雅語、つまりあたりの柔らかいことばを、「強」とはいわば俳言、俗語のようなものを表す概念であるとみてよからう。そして次に「弱」には「強」を、「強」には「弱」を配するのがよいとして、それぞれの証句をあげている。たとえば弱の証句をみると、「弱」である花に「強」のことばである「ちりたがる」を、「驚」に「鳴へらしけり」を配しているのが、「俳諧のおかしみ」であるといい、「強」と「弱」とを一句に詠み込むことによって俳諧性を生ずるのだという指摘は、題の内外の題材を取合せるといふ、許六の取合せ論にも通底する趣向の立て方である。また、その他の「題」の論の展開としても、『正風俳諧發句八躰傳』(伝桃青述、五柳写、明和四年 一七六七 柿衛文庫蔵)に「題を座に置を豎の句法といふ。題を初五文字に備へるを横作りといふ」と、やや異なるかたちで説かれていたり、『蕉門修行篇』(竹阿著、寛政二年 一七九〇 以前成 知十文庫他蔵 修行篇四十二法を記し、蕉門初学の指南にするための書)に「豎とは(中略)歌言葉なり」「横の言葉は(中略)所言葉也」として、「豎の言葉」には歌言葉が、「横の言葉」には所言葉、つまり方言などが含まれるのだと定義付けるものも見受けられる。

さて、先に掲げた『伴諧古雅談』における発句論における「豎の中に横有り、横の中に豎あり」という言説をめぐる問題については、去来系伝書において、伴諧の「題」の自在性をとりあげて次のように論じられている。

問云、許六の説に歌の国・伴諧の国、或は歌の題・伴諧の題と所々にわけられたり。然らば、歌の題においては、伴諧よりおして作するなど申物に似たり。此事如何侍らん。去来答云、不審尤なり。是も古来より歌の名所・伴諧の名所といへるはよし。是を別して云時は、二つにわかれて聞へ侍れど、くわしく是を論ずる時は、和歌は制法多く定る。題も名所も限りあり、法外極る事なし。此故に和歌の名所・和歌の題定めり。伴諧は分量なし。題として伴諧の題ならずといふ事なく、名所として伴諧の名所ならずと云事なく、詞として伴諧に用ひずといふ事なし。

(『去来伴諧評判』元禄十二年 一六九九 成、

以後写本で流布。李朝写、天明五年 一七八五 注8)

去来によれば、伴諧の題においては、和歌の題であっても伴諧の題にならないということはないのである。伴諧の題というものは、和歌の題に比べてより自在なものとしてとらえられていたのである。この考え方が発展したものが、『伴諧古雅談』の説くところの、
「豎の中に横有り、横の中に豎あり」という説であることとえられる。歌題はすべて伴諧の題として扱うことができる、という去来の考えを発展させて、『伴諧古雅談』においては、その伴諧の題においても豎題と横題の別があるのだが、それもはっきりと区別できるようなものではないと論じているのである。つまり伴諧の題が、和歌の題に比べてより自在なものとしてとらえられていたことを示すのである。

*

次に、にあたる「題を廻す」という詠法をめぐる問題について考えてゆきたい。そもそも「題を廻す」という詠法は、「題詠」における和歌の表現の幅を広げるために考え出されたものであり注9、「題」の字を歌のなかで直接的に詠み込むことによる表現の単純さを避け、連想を働かせ、婉曲に表現することである。そこではじめに、この詠法について具体的に論じている歌論をみてることにしよう。

又詞をまはしてよむべきに、さへていふはたしなり。いはゆる落葉如_レ雨、逢後思切とあらむ題には、如の字と切の字となり。たゞ事にいふべき詞をあまりにまはすも手づなり。いはゆる暁天郭公、山路鹿声とあらむ題には、郭公と鹿声なり。
(『和歌色葉』上覚著、建久九年 一一九八 成か)

これによると、たとえば廻して詠むべき字は「落葉如_レ雨」の「如」や「逢後思切」の「切」であり、廻すべきでない字は「暁天郭公」の「郭公」や、「山路鹿声」の「鹿声」の類であるとされている。傍線部にあるように、その題の核となっている季題の部分にあたることは廻すべきではないと考えられていたのである。なおこのことに関しては、廻して詠むべき字は題の本意を明確に提示する文字であるという指摘もある注10。
俳論における「題を廻す」という手法への言及は、管見では『真木柱』(挙堂著、元禄十年 一六九七 刊 酒竹文庫他蔵)における記述が早いものである。

題の発句 今案

四季の題は、さしあたり梅を梅、郭公を郭公といはねばならざれども、又題によりて、まはしてそれと聞ゆるやうにつかうまつる事もあり。しかれども、初心にてはなりがたき事なるべし。

追儼_{ツヤ}といへる題にて

おはれてや脇にはづるゝ鬼の面

荷兮

サンカキトマレナリ
山人人稀

わすれてはだれかすべりし雪の跡 朋水

(中略)

右の句ども、いづれも題の詞をいはずれどもそれと聞ゆるやうに、いづれもよくいひまはされたる手だれのしわざなり。(下略)

すなわち、元禄期の段階では、この「題を廻す」という手法は「手だれのしわざ」であると説明されているのであつた。この手法は他にも、『誹諧名目抄』(丈石編、宝暦九年 一七五九 刊)において項目として掲げられているのが確認できる。

ところで、「題を廻す」というのは、「題」を歌のなかでどのように表現するかということの問題にしている手法であつた。これに関連して、俳諧においても「題」を直接詠み表すということについて言及している、美濃派傍系にあたる雲裡坊の俳論があるので、その内容をみてゆくことにしよう。

一、人の発句を聞候事を、ふと後学に成し事に候。しかしそのきゝやうに二つの傳有_レ之候。一に題、二に作者と申候。一に題と申は、先とて其句の題を聞て、その後句をよく味べし。題を先へ不_レ聞候ては、一句の余情も風姿の働も聞入がたく候。

たとへば、「桐の木に鶉啼なり堀の内」といへるは、鶉の句にも桐の木の題にもあらず。「田莊の酒家」といへる題也。それを知らざるゆへ、「桐の木」は縦にも横にも動くなど評する人も有_レ之は、題を知らぬ故也。あるは、「古池や蛙飛込水のおと」もかわづの題にはあらず。閑居の詠なるべし。「春も漸けしき調ふ月と梅」といへるも、月にも梅にもあらず。全く春興の題也。それを句中に「鶉」といひ「蛙」とあれば、その句なりと聞く故に、余情も風姿も面白き所を知らざるにて候。是等の事も『節文集』といへるを見たれ

ば、其節々の部立ありて、初午の巻頭に「初午に狐の剃りあたまかな」といふ古翁の句を出せり。此句は初午の句にはあらず。剃髪の句也。其上、「剃し」とは、過去の「し」にて、其日の事にもあるべからず。剃髪の詞書ありて、さびしくおかしき句也。(下略)

(『俳諧論』雲裡坊述、羅文誌、天明三年 一七八三 成 注1-1)

右の論は、一句のなかに詠み込まれた季語が、必ずしも一句の「題」であるとは限らないということを書いてい
る。具体的には、傍線部に示したように、たとえば「桐の木に鶉啼なり塀の内」という一句をあげて、この句の
「題」は「桐の木」でも「鶉」でもなく、「田荘の酒家」を詠んだものであるというのである。この句の解釈に
ついては、和歌の「夕されば野辺の秋風身にしてみてうづらなくなり深草の里」(千載和歌集・秋歌上二五九・藤
原俊成)をふまえて、「鶉」に「桐の木」と「塀の内」を取合わせたものであると解するのが妥当であるので、
実際にはやはり一句の「題」は「鶉」とみるべきであって、全面的に首肯できる説ではない。

だがこれは、「季語」が必ずしも常に「季題」すなわち一句の「題」となるわけではないことを説いているも
のとして、注目すべき論である。「題詠」を詠歌の本流とした和歌が、「題」にとられ過ぎて、ある一定の詠
み方に偏ってしまうことを回避するために「題を廻す」という詠法を考え出したように、俳諧においてもまた
「題」のことばにとられることの危険性が、こついったかたちで俳論において論じられているのであった。こ
のことは、「季題」にとられがちであった俳論史において、やはり特筆すべき問題であると考える。季語がそ
のまま単純に一句の「題」となるような季題のことを仮に「詞の題」と呼ぶならば、先に示した『俳諧論』のよ
うに、一句のなかには詞として詠み込まれていないが、その心がそのなかに表現されているような題を、「詞の
題」に対して「心の題」と呼ぶことができよう 注1-2。このようにして、「季題」偏重の傾向があった俳諧
史においても、「心の題」を重視しようという立場が生じつつあったのである。

また、これに関連して、発句を案ずるにあたっての「題」の位置づけについて、安永二年(一七七三)刊行の
『蕉門一夜口授』(麦水著)では次のように説かれている。

元来、蕉翁の志シ愛にあらず。季を正は形を正スなり。蕉風無形を真とす。故に蕉翁に季書なし。季を定る人は花の下をつとむる家の役ぞや。隱士の好む所にあらず。依て発句も題より案じ入らず、心頭の念より案じなして其頃の事を演ば、おのづから当季のあたる所に任すべし。是貞享の蕉風也。少しく其証拠を云はゞ、翁、

子ども等よ昼顔咲ぬ瓜むかん

瓜・昼顔の季文字はあれども、題とすべきは、老心の子孫を愛するのみ。猶又季を心とせざる趣キを云はゞ、

何の木の花ともしらず匂ひ哉

集には春の部に入たれども、翁四月のすへ伊勢の神垣に詣ての吟なり。

這出よかいやが下のひきの声

蟾も蛙も春なれども、此句は翁五月の頃、出羽の旅舎にての吟也。

蝸牛角ふり分けよ須廣あかし

蝸牛は夏の季たれども、蕉門是を雑の句とす。

これらの類イ数多なり。尤モ諸家に論ありて、其時々へ引落す。出書・引歌など、悉クきこへたりといへども、翁はじめよりさまでむつかしき引書をも用ひ給はじ。只目に見るに寄せて、当季を大事とせざればなり。是皆心を主として季寄せ本を恐れざるぞ。凡ソ四季のうつり替るを我物にしてあつかふは、蕉門無形の道なり。

傍線部(1)によると、発句を案じる際には、「題」から案じ入るのではなく、「心頭の念」により案ずるべきであり、そうすれば自然と当季にも叶うようになるというのである。ここでは「題より案じいらす」して詠んだ証句として、四つの例をあげている。たとえば、最初の句である「子ども等よ昼顔咲ぬ瓜むかん」についても、

一句の題は句のなかにある「昼顔」や「瓜」という季語ではなく、「子孫を愛する老心」であると説く。いわばこれが「心の題」である。この句の主題はやはり、夏の暑い盛りを開く「昼顔」を庶民の実感としてとらえ、それに「瓜」を取合わせて暑さと涼味を対応させたところにあると考えられ、一句の題を「子孫の愛する老心」であるにとらえる解釈は、やはり首肯できるものではない。そして他に例示されている句の解釈についても、疑問の余地が残る。だが、ここではその解釈の是非はさほど問題ではないのである。いずれの句も一句中に詠み込まれている季語を「題」としておらず、傍線部(2)にあるように、作句においては季語を頼るのではなく、自身「心」の働きを主として句を詠むべきである、と論じている点が重要なのである。季題、すなわち「詞の題」にとらわれることを批判した「季寄せ本を恐れざるぞ」ということは、膨大な季寄や歳時記を生んだ近世俳諧の歴史に対して、挑発的であるともとれるほどに斬新な見解である。

『蕉門一夜口授』におけるこのような説は、「詞の題」ではなく「心の題」を尊重した結果として展開された説であると解することができる。発句を詠む際に「題」から案じてはならない、という考え方は、完全に「題詠」を否定しているものではない。しかし、和歌の世界で規範化された伝統的な「題」という枠に縛られず、自らが感ずる「本質」を最も重視しているといった点で、「題」に対するまた新たなとらえ方であるといえよう。こうして、「題を廻す」という詠法に代表されるような「題」のことはを直接表現しない(詠み込まない)発句の作り方は、元禄十年の『真木柱』の段階ではまだ「手だれのわざ」であるという程度に説かれているものであったが、発句が中心となってくる中興期以降、安永・天明期頃の俳論書において、このようなかたちで積極的に論じられるようになっていったのである。

六

これまで、「詞の題」と「心の題」の問題について考察してきた。そこで最後にそれを敷衍した問題として、作句における「題の景」と「実景」との関係をめぐる説を中心にみてゆくことにしたい。和歌の分野においては、

西田正宏氏の「伝統と実感と 和歌の風景・俳諧の風景」注13をはじめとし、また先掲の鈴木氏の論考によつて、近世においては「題詠の是非」をめぐる「題詠」と「実景を詠むこと」との間でせめぎ合いが行われていたことが明らかにされている。ところがそれに対して、俳諧における題詠是非論の実態については、いまだに明らかにされていない。

俳論のなかで「題の景」を詠むべきか、眼前にある「実景」について詠むべきか、という問題についての具体的な言及が確認できるのは、明和四年（一七六七）自序の『もとの清水』（梨一著）のあたりからである。

俳諧の大意は前にいふごとく、その月花に感じて詞に出るもの則これ発句也。其さまに至ては、眼前躰を以て第一とする事にしへよりの教へ也。しかはあれど、その眼前躰と称するものは常の人の常の眼をもてみたる所をいふには非ず。風流の志よりして其眼にさへぎり、心にうつる所の眼前躰也。（下略）

このなかで、俳諧の発句は、目の前にあるものに対して感じたことをことばにして詠むものであり、その体は眼前体をもつて第一とすべきであると説かれている。これは一見「実景」を重んじる説のようにも見えるが、しかし「眼前体」というのは、普通の人が眼前にあるものを見たままに詠むということではない。風流の志を働かせて、心にうつる所のものを見ることをいうのである。「風流の志」をもつて見る「景」とは、そのまま「実景」のことであるというわけではないが、いずれにしても「題の景」にあたるものではないということとは明白である。

これに引き続き、『俳諧提要録』（鳥醉述、鳥明・百明編、安永二年 一七七三 序）においては明らかな「題詠」否定論が唱えられている。注14

（前略）さるから題を得て案ずるとも、題の景物の姿の自然を久しく見るにしくはなし。見るとならば、其もの／＼にまかせて、天地を広くそのもの／＼あるべき所を残すべからず。（中略）事によりて題はよそへものとなりなむ。眼前のすがたに感じたる吟には、自然あればたがふ事あるべからず。題詠には、心をつけて、

後、無心ならざれば、自然を失ひ頌せざるあるべしとなり。

まず、題を得て発句を案ずる場合でも、その題の景物の自然の姿を長い間眺めているのが何よりだという、「実景」を尊重する態度が示されている。また後半部においても、眼前の景をそのまま詠んだ場合は自然に違うということはないが、題詠の場合は、無心に徹していなければ、その景物の自然を失うことになることになりかねないといいい、「題詠」に関する批判的な態度がみてとれるのである。また、

発句工案、題詠なる時は、眼前に其物あらざれば、おもひ斗るものから、こは白ふもの、こは黄色なるもの、甚しきは題の名の字義にさへかゝりて、情をくみ、くるしめて自然を得るのことし。

(『詞友鳩齋夜話』 烏明伝書。大至編、安永五年 一七七六)

烏明序。別題『松露庵夜話』 穎原文庫他蔵)

などと論じているものもあることを加えておく。

このように、時代が下るにつれて「題詠」に対する批判が高まってゆくのが確認できるのであるが、その一方で、

夫発句は一に題を取、二に趣向を定め、三に作する也。題を天とし、趣向を地とし、作する所を人として、天地の三才とす。 『蕉門三才傳』(寸長編か、宝曆頃 一七五一〜六三 成か 狩野文庫蔵)

古人の発句適覚て人に咄し執心なる人、「其発句は何の題て侍る」と尋ければ「覚へず」と答て恥ならぬを、左云とをくしみ、「発句は題に及ばず。題なくて宜発句あり」と答ふ。是、不審の申事とぞおぼゆ。

(『俳論』 白露著、文化五年 一八〇八 刊)

などと「題」に則って作することの重要性を説いているものもかなり多いのであり、「題の景」と「実景」とのせめぎ合いのさまがとらえられるのである。

むすびに

以上、『俳諧古雅談』における発句説の内容を一つの基準として、近世俳論史における「題」の問題について考察を進めてきた。近世俳論における「題」の問題をめぐっては、連歌における季題論を引き継いでいるにすぎない貞門・談林俳諧に対し、俳諧独自の「題」に対する意識の萌芽は、蕉風俳論において確認できるものである。また、「季題」中心の作句になってゆく俳諧史に対して、天明・安永期を境として、俳論のなかで「詞の題」ではなく「心の題」を積極的に重視しようとする見解がみられるようになってゆくことを指摘した。最後に扱った「題詠」と「実景を詠むこと」とのせめぎ合いについては、近世俳論においてもまた、近世和歌の状況を検証した鈴木氏の論考に対して、俳論においても同様の「題詠」をめぐるせめぎ合いの歴史があったことが明らかになった。このような「題」に関する問題は近代にも通じてゆくものであり、今後、伝統的な「本意・本情」論と「実景・実感」主義との関係をふまえ、具体的に実作に即した検証など、さまざまな観点から論じてゆかなければならない問題なのである。

注

(1) 『和歌大辞典』、『和歌文学大辞典』、『俳文学大辞典』などの記述による。

(2) 「一字題」・「二字題」の場合と「結題」の場合とは、和歌においてもその詠み方は異なっているわけだが、本稿では俳諧における「季題」(季語)との関係において考察する関係上、主に「一字題」の問題について中心に論じている。

- (3) 「近世後期類題集における和歌の題と発句の季題」(『蕉風俳諧における 季語・季題 の研究』明治書院、平成十五年) など。
- (4) 和歌文学会編『論集 題 の和歌空間』(笠間書院、平成四年)。
- (5) 『宇陀法師』に「一、題に豎横の差別有べし。近年大根引のたぐひを、菊・紅葉一列に書ならべ出する、覚束なき事也。」とある。
- (6) 『去来抄』においては同様のことが「ふる」「ふらぬ」の論として説かれている。この論を扱った先行研究には、復本一郎「うごく句 うごかぬ句 の論」(『本質論としての近世俳論の研究』風間書房、昭和六十二年) などがある。
- (7) たとえば、享保期に版本として刊行されていた『二十五条』が、伝写本としても多く流布していたことなども、写本による伝授が多く行われていたことを裏付ける一例であろう。中森康之「支考伝授の『二十五箇条』 諸本の整理と考察」(『国語年誌』平成七年十一月) によるだけでも、少なくとも五十点以上の写本が確認されている。
- (8) 大内初夫編『蕉門俳論集』(古典文庫、昭和四十九年) による。
- (9) 「題を廻す」という詠法は、『俊頼髓脳』、『無名抄』(鴨長明著、建暦元年 一一一一 以降成) など院政期以降の歌論書の題詠論において一貫して取り上げられている。
- (10) 田中正男「題詠に於ける結題の隆盛とその詠歌法」(『國學院大學大学院文学研究科論集』第五号、昭和五十三年三月)、中田大成「題詠に於ける「まはして心を詠む」文字について」(『和歌文学研究』第六十号、平成二年四月)、などによる。
- (11) 美濃派系の俳論書。早大滝沢文庫蔵。また、ここに引いた「桐の木に鶉啼なり堀の内」の句についての説は、支考の『俳諧古今抄』(享保十四年 一七二九 自序) にある同種の記述に基づいて、それをさらに発展させたものである。
- (12) 貞門の俳論をふまえながら、初期俳諧における俳諧性について検証した乾裕幸「ことばの俳、こころの

俳 貞徳の『御傘』を読む」(『芭蕉と芭蕉以前』新典社、平成四年)などにおいても、「詞」と「心」の問題について論じられている。

(13) 渡部泰明・川村晃生編『歌われた風景』(笠間書院、平成十二年)。

(14) 引用は、清水孝之・松尾靖秋校注『中興俳論俳文集』(古典俳文学大系、集英社、昭和四十六年)による。

付記 本稿は平成十四年日本近世文学会秋季大会における研究発表に基づくものである。

第三章 詩人芭蕉 感性の覚醒

発句表現における「触覚」のはたらき

一、発句における「体性感覚」の働き

ものゝ種子にぎればいのちひしめける 日野草城

草城はその晩年、枯淡さを湛えた平明な句風でよく知られているが、初期の作品集である『花氷』（昭和二年刊）所収のこの句も一見、何かの種をぎゅっと握りしめた瞬間をとらえた即物的な吟のようにみえる。しかし、「いのちひしめける」という躍動する生命の感触をとらえた感覚は、五感による単なる外的な情報感知というレベルでは到底説明できるものであるまい。「種子」の「いのちひしめ」きとは、視覚的に見出せるものでもなければ、むろん、握りしめたその掌が触覚的に感知できるものでもないからである。言い替えるならば、それは作者自身の“イメージ”の産出によるものに他ならない。

では、ここで「いのちひしめ」きを感じとった感覚について、どのように説明することができるだろうか。まず確実に言えることは、草城は「触覚」を介して、種子にひそむ生命力のようなものを知覚しているということである。近代は「視覚の時代」であると言われ、また近代俳句は「写生」という視覚的アプローチに基づいて発展してきた。だがこの句においては、種子に触れることなく眺めているだけでは、「いのちひしめける」と表現するようなイメージには至らなかつたはずである。実際に手を触れるという、いわば「触覚」的なアプローチ

によって、はじめて発動し得たイメージであるといえよう。ここでいう「触覚」とは、

昔からただ触覚といわれたものは、単に皮膚の接触感覚にとどまらない体性感覚の一つであり、(略)触覚を以て昔からよく五感を総合するものといわれてきたけれども、それは(略)実は、触覚によって代表された体性感覚のことだったのである。注¹

と中村雄二郎氏が説いているように、いわば身体全体の「体性感覚」に通じるものであるということが出来る。「体性感覚」とは、全身の感覚を統合する器官 脳ではなく脊髄を中枢として知覚する身体感覚のことである。この日野草城の句について、短詩型文学である俳句のもつ描写力について論述した河野石根氏の論考 注²では、

草城の句は触覚を介して種子にひそむ生命感を表現している。いずれも視覚像をこえた身体感覚ないしは生命感の直接的表現である(下略)。

と述べている。表面の皮膚に覆われた種子の内側には、発芽に備えて密かに息づいている生命の躍動感が漲っている。それはまさに直接触れることによって発動するイメージであり、河野氏がここで「身体感覚」と表現した感覚とは、すなわち「体性感覚」であるといえる。そしてこの「体性感覚」に直接的に関わっている感覚器官が、「触覚」なのであった。

ところで、ここで「体性感覚」と呼ぶ感覚は、アリストテレスの『詩学』における提唱以降、デカルトらによって繰り返し論じられてきた「共通感覚」にも通ずるものであるということが出来る。この「共通感覚」についてもまた、中村雄二郎氏の定義を借りて以下に掲げておく 注³。

この共通感覚というのは、(略)異なった感覚諸器官が伝えてくるものをまとめ総合する感覚という古くからの意味のものである。(略)共通感覚とは、(略)まず《そこで身体中の諸感覚 感覚されたものが出会い、結びつき、配置をとり、まとめ、おのずと或る秩序が形づくられるもの》と考えられる。

ここで中村氏が説く「諸感覚を総合する」働きをもつ「共通感覚」とは、つまり「体性感覚」のことである。となしてよいであろう。諸感覚の基体となっている「体性感覚」こそ、想像力を働かせてイメージを創出する際に不可欠な感覚なのである。

冒頭に掲げた草城の句が、「体性感覚」を働かせることによって、種に宿る生命力を見出したように、芭蕉の発句にもまた、芭蕉自身の「体性感覚」の働きによって生み出された表現を看取することができる。たとえば次にあげる句は、「触覚」を刺激されることによって、「体性感覚」として自らの生命力、いわば「老い」の実感をとらえている。

衰や齒に喰あてし海苔の砂

(元禄四年・をのが光)

小さな砂を齒にかみ当てたその一瞬の即物的な感覚に、芭蕉は自らの「衰」そのものを感じとっているのである。山本健吉が「齒の一瞬の感覚に集中した具象的イメージを抽象化した」のが、「衰や」ということばであると説くように注4、齒が砂を触覚的にとらえたその瞬間に、自らの身に迫る「老い」という抽象的なイメージを発動させたのは、他でもない芭蕉の「体性感覚」なのである。大内初夫氏注5もまた、杉風の「がつくりと身の秋や齒のぬけし跡」(元禄三年九月二十五日 芭蕉宛書簡)と比較することで、芭蕉がいかに瞬時の感覚を大事に、一句に生かしているかが明確になると論じている。芭蕉は、いわば「触覚」を介して「体性感覚」を鋭敏にとらえていた詩人であった。

「衰や」の句に代表されるように、芭蕉の発句にみられる鋭い感性の働きや卓抜した言語感覚については、誰

もが認めるところである。しかし、そのような芭蕉の詩人としての感性、というものを、具体的に分析・解明することについては、いまだに試みられていない。そこで本稿においては、試みに「触覚」および「体性感覚」といった認知科学的な切り口を取り入れながら、芭蕉の「もの」のとらえ方や、その発句における表現の特質について分析してゆくことにしたい。

二、「視覚」に対する「触覚」の優位性

さて先述のごとく、近代以降の文化や芸術においては、外界の事物に接する場合、視覚優位にとらえようとする傾向にあった。ところが、認知科学の分野では、バークリー^{注6} やコンディアック^{注7} らによって強く主張されてきたように、視覚に優先して働く感覚は触覚であるともなされている。触覚以外の四感覚（視覚、聴覚、嗅覚、味覚）は、じつは触覚の助けなしにはいっさい外的対象と関わりをもつことができないのである。それは、五感のなかで触覚のみが「外的対象について自分自身で判断する唯一の感覚」であることに由来している^{注8}。つまり、触覚以外の四感覚によって得られる刺激（情報）は、単に自らの心の様態（イメージ）に留まるものであり、いずれも客観性を欠く主観的なイメージにすぎないのである。

じつは、近代以降重視されてきた視覚の働きについてさえも、「触覚のモデル」で説明することが可能なのであった。むしろ、一見、視覚と触覚には、直接関連性を見出すことができない。すなわち、視覚は脳神経に連絡する「特殊感覚」であるのに対し、触覚は脊髄に連絡するいわば「体性感覚」である。さらに、視覚は遠感覚、知覚されたものが、媒質（空気、光）を介して感覚器官を刺激する。であるのに対し、触覚は近感覚、知覚されたものが身体の感受部にじかに接触している。である^{注9}。このように二つの感覚は、互いにまったく異質の性格をもっているのだが、じつは視覚による知覚のパターンを大別すると、「純粹視覚」と、その「純粹視覚を介して触覚とともに働く視覚」とに分けられるのであった。色や光を知覚するのが前者であり、奥行きや距離、大小の大きさなどを知覚する場合に働くのが後者である。触覚が視覚とともに作用していることは、

通常まったく意識されていないが、視覚の働きを補っているのは紛れもなく「触覚」なのであった。さらに、「純粹視覚」の対象は心の中にあり、「視覚とともに働く触覚」の対象は心の外にあるとされている。それゆえ、前者はあくまでも「観念 イメージとしての視覚」にすぎないのに対し、後者の「心の外にある触覚の対象」こそが、手応えのある客観的な対象として知覚され得るのである。

また、E・シュトラウス 注10 によれば、感覚のスペクトルは、視覚、聴覚、触覚、嗅覚と味覚、痛覚という順に段階づけられ、視覚の方向に進むほど対象の認知が優位を占め、逆に痛覚の方向に進むほど自己の身体の経験が優位を占めるようになるという。これに即してみれば、ちょうどその両極の中間に位置する触覚は、「対象認知」という性格と「自己の身体の経験」との均衡を保った感覚であるということになる。だからこそ、「コンディアックは「視覚」と「触覚」の関係を、感覚 と 観念 とのかかわりにおいて、その両者を区別したうえで、見ること と 視ること の区別に対応させ、見ることを 感覚 的なたらきとするならば、観念 として顕在化し識別するのは、触覚に助けられた 視る はたらきなのであると説明しているのである。

三、「かみ」と触覚的イメージ

通常、人間は無意識のうちに視覚を補助するために「触覚」を働かせているのであるが、これを詩的世界の鑑賞に応用してみたい。つまり発句の表現のなかに、さまざまな感覚とともに複合的に働いている触覚の作用を見出してゆくことで、その句を再検証してみるのである。感覚の働きについて論ずるためにまず注目すべきであったのは、触覚なのである。

たとえば、視覚と触覚の共作用 コンディアックが 視る と評した、触覚の力を借りた視覚的アプローチとは、「句作に、成ると、するとあり。内につねに勤めて、物に応ずれば、その心の色句となる」(『三冊子』)という句作りの境地を導くための手段ともなり得るものである。従来までは、芭蕉の句を鑑賞する場合、「姿先情後」などの俳論用語にも象徴されるように、視覚的なイメージに着目しようとする傾向にあった。ところが、

今まで優れた視覚的イメージによる作例としてとらえられていた句を見直してみると、実際に「触覚」の作用を借りて知覚された視覚」に基づいて詠まれた句が多いことに改めて気づくのである。そこで、芭蕉の発句における視覚表現について検証してみよう。たとえば、芭蕉の発句における視覚表現について論じた松林尚志氏の論考注 11 では、

譬^{ケコロモ}につゝみてぬくし鴨の足

(元禄六年・続猿蓑)

まつ昔やしらぬ木の葉のへばりつく

(元禄四年・続猿蓑)

などの句が、蕉風の「かるみ」が達成された用例としてあげられている。氏は、一句目を「鴨そのものになりきったような渾然とした一体感」によって詠まれた句であると評し、また二句目については「即物的に興じているさまも生き生きと松茸の肌を感じさせる」として、単なる即物的な吟ではなく、その情景のなかにそこはかとなく漂う情感のようなものを感じとっている。これらの視覚的な映像のとらえ方について、松林氏は「芭蕉の視覚はカメラのレンズであるよりも当り前のことながら心の窓であったといえよう」と述べている。ここにあげられた用例が、必ずしも「かるみ」の境地に叶うものであるかどうかについては疑問の余地もあるが、氏が「心の窓」として評した芭蕉の視覚こそ、まさしく触覚と視覚の複合的に働く「触視覚」の概念に、ぴったりと一致するものなのである。

四、実感と季語 「涼し」

発句の場合、当季の時節に違わぬように詠まなければならないというその制約上、「寒けれど二人寐る夜ぞ頼もしき」(貞享四年・笈の小文)、「涼しさを我宿にしてねまる也」(元禄二年・おくのほそ道)などのように、温度感覚をとりあげて詠んだ句が必然的に多くなってくる。もちろんそれは芭蕉においても例外ではない。じつはこのように

皮膚の温度感覚などもまた、広義の「触覚」のなかに含まれるものである 注12。たとえば、「ごを焚て手拭あぶる寒さ哉」(貞享四年・笈日記)、「湯の名残今宵は肌の寒からん」(元禄二年・柞原集)などの句は、温度差のもたらす実感を詠んでいる。その他にも、「風の香を南に近し最上川」(元禄二年・曾良旅日記)、「有難や雪をかをらす南谷」(元禄二年・おくのほそ道)、「近江蚊帳汗やさゞ波夜の床」(延宝五年・六百番誹諧発句合)などの句においては、実際に「暑し」、「寒し」などということばは詠み込まれていないが、旅中の吟である前者二句は、旅の途次に接した自然の醸し出す清爽感や涼感を詠んだものであるし、「近江蚊帳」の句の場合は、あふれ出る汗を「近江」の縁で「さゞ波」と表現しながら、熱帯夜の寝苦しさを詠み表したものである。

さらに、視覚によってとらえた像について、これを温度感覚としての触覚をも複合的に働かせて表現した句をあげてみよう。

朝露によれて涼し瓜の泥

(元禄七年・笈日記)

この句の初案は、「朝露や撫て涼しき瓜の土」(元禄七年六月二十四日 杉風宛芭蕉書簡)であり、この段階では、瓜に直接触れた際の感触に基づいた句作になっている。これに対し成案においては、直接手を触れた時の感覚の代わりに、「よこれて」という視覚的な像を取り入れている。今栄蔵氏もこれを評して、初案が「触覚的で直接的」なのに対し、成案は「視覚的で客観的」であると述べる 注13。だがこれまで見てきた通り、「視覚と触覚の複合作用」に基づいて解釈するならば、成案の、一見視覚的イメージに基づいて詠まれた句のなかにもまた、触覚的な作用がともに働いているといえよう。成案の眼目は、瓜が土にまみれたまま朝露に濡れているさまを、視覚的に「涼し」ととらえた点にある。直接肌に触れてひんやりと感じた、という即物的な感覚ではなく、目に映った像の涼感をとらえる感覚 視覚と触覚とを複合的に働かせることによって得られたイメージこそが、この成案においてまったく新しい興味を生み出しているのである。また、温度感覚を伴って音を知覚している例として、次のような句もあげられる。

この句において、「声寒し」としてとらえられた対象に注目したい。それは、粗末な寺の湯釜の音である。その音が、あたかもすすり泣きのように聞こえ、それを何とも寒々しいものだのとらえた感覚こそが、他に譬えようもない山寺の侘びしさを見事に表現し得ている。さらには、「音」を「寒し」ととらえた皮膚感覚こそ、我が身に迫る侘びしさを感じとった「体性感覚」ともいうべきものである 注14。

ところで、季語にはしばしば温度感覚を示すことばが含まれている以上、そこには作者自身の「実感」と「イメージとしての季感」という二つの要素が存在することになる。たとえば、「飯あふぐ日かゝが馳走や夕涼み」(元禄七年・笈日記)の「夕涼み」という語は、『毛吹草』や『はなひ草』などに夏の季語として登録されており、「命なりわづかの笠の下涼み」(延宝四年・俳諧江戸小路)、「皿鉢もほのかに間の宵涼み」(元禄七年・其便)のように「涼み」ということばも、すでに熟語として定着している。このように、「涼し」「暑し」「寒し」などのことばが季語として扱われているということは、それが必ずしも実感に即した温度感覚 触觉による知覚に基づくものであるとは言いがたい面があるということでも。言うなれば、これらの季語を用いた句は、作者の実感よりもむしろ、イメージに頼った句作になっているためである。

五、体性感覚と「痛み」、柳に「触れる」

このように、発句の表現における「触觉」の働きに着目することによって、従来は気づかなかった芭蕉の感覚の働きを看取することができる。ここで改めて「触觉」という感覚の機能についてまとめておこう。「触觉」とは、体が何かに触れたことを知らせ、触れている対象の形や、表面状態の認識や、運動コントロールのための情報を提供する感覚のことである 注15。触觉は、大別すると、刺激の強度への反応と、空間定位の働きとい

う二種類の機能を司っている。

たとえば刺激への反応に関連する現象のなかで、指輪や下着を身につけた当初は、はっきりとした皮膚圧（違和感とも言い替えられる）を感じるが、まもなくその感じは意識にのぼらなくなること、刺激の強度への「順応」という。この現象をふまえ、次の句を解釈してみよう。

年暮ぬ笠きて草鞋はきながら

（貞享二年・野ざらし紀行）

従来この句は、年の瀬が迫ってせわしない世間に反して、何もなすことのない世外の身にある旅愁を、藤原定家詠として伝えられる和歌「旅人の笠きて馬に乗ながら口をひかれてにしへこそゆけ」をふまえて詠んだものとされている。ところが、この句における触覚的な一面に着目してみると、刺激に対して「順応」してしまった感触を再発見する芭蕉の感覚が浮かび上がってくる。草鞋と笠との感触については、長い間身に付けているうちに「順応」してしまって、今さら改めて感ぜぬようなものではない。ところが、さらにまた年があらたまろうとする時、旅人は自らの纏う笠と草鞋の感触を改めて意識するのである。旅を日常とする自らの感慨がふとよみがえってきた一瞬を、芭蕉はこうした感覚の操作を行うことによつて見事に言い仰せているのである。

またこうした刺激の強度の認知とは、「掬ぶより早齒にひゞく泉かな」（元禄二年 以前成か・都曲）と詠まれるような、「痛覚」 いわゆる「痛み」にも通ずるものである。たとえば

木枯らしや頬腫痛む人の顔

（元禄三年・猿蓑）

の句においては、腫れあがった両頬の感覚を通して、肌身につきささるような寒さの実感こそが、「触覚」的に木枯らしをとらえた感覚なのだといえる。それは「頬腫」とも相まって、痛みを伴うほどの刺激であるとして知覚されており、尾形竹氏はこれを「木枯」の季感の肉体化であると評している 注16。身体的な感覚に

よってまず具体化される「季感」は、「触覚」を通じて体性感覚において知覚されることにより、ついには第三者との感覚的な共有を実現させてゆくのである。「触覚」とはまさしく、「季感」にも「触れる」ことができる感覚なのであった。そしてそれを「痛み」という身体的な刺激を通して読者に提示することで、「季感」を具体的に第三者にも伝えることが可能になってくる。

触覚のもう一つの機能は、空間定位の働きである。「空間定位」とは、耳や目をふさいでいても、刺激が与えられたと思える場所を、触覚を通してかなりはっきりと知覚することができることをいう。たとえば、

さゞれ蟹足はひのぼる清水哉

(貞享四年・続虚栗)

の句は、蟹が足を這い上ってくるのを見ているさまを詠んだものであると解するよりも、清水の冷たさと蟹の這い上ってくる感触とを、ともに触覚的にとらえて詠んだ句であるとみた方が、「足はひのぼる」という表現がよりいっそう生きてくる。触覚のもつ「空間定位」の働きによって、一度蟹の姿を視覚的に知覚すれば、目で追わなくともその蟹が這い上ってくる感触は十分にとらえられるからである。注17

この他にも芭蕉の発句のなかから、「ひや／＼と壁をふまへて昼寐哉」(元禄七年・笈日記)

「被き伏蒲団や寒き夜やすごき」(元禄元年・かしま紀行附録)のように、温度感覚と同時に、壁や蒲団などといった質感をともにとらえて、日常生活における実感・実情を表現しようとしている例や、「霜を踏むでちむば引まで送りけり」(延宝七年・茶のさうし)、「笠島八いづこ五月のぬかり道」(元禄二年・おくのほそ道)などのように、足で地面を踏みしめながらその粘性・塑性をとらえることによって、そこにその行程を行く自分自身の心情までをも投影させている例などをあげることができる。

ところで、芭蕉の発句中、最も「触覚」によってとらえられることの多い題材として「柳」があげられる。たとえば、『去来抄』で論議されている、

はれ物に柳のさはるしなへかな

(元禄七年・芭蕉庵小文庫)

の句については、門人間においても、去來說と、許六・支考・文章説とで解釈が分かれている。注18。すなわち去來說によれば、これは青柳ができたものに触れた際に、その枝のしなやかな動きを知覚した句であり、肌に触れる柳の感触を詠んでいるという点に、「触覚」の働きが認められる。他方、許六らの説に従えば、柳のしなうさまを、まるで腫れ物に触るかのような動きであると見るイメージは、腫れ物が刺激に対して過敏に反応するという感覚を思い起こしながら生成されたものであり、「触覚」と視覚との複合的な知覚が確認できる。いずれにしても、柳のたおやかにしなうさまをとらえるためには、「触覚」の働きが有効であることを示すエピソードとなっているのである。また、

傘に押分け見たる柳かな

(元禄七年・すみだはら)

では、視覚的に柳をとらえている時には発見できないような、新たな柳の魅力を“体感”している。山本健吉が、この句の状況について「川べりの柳の垂れた枝を、持っている傘で押分けるようにして前方の水面を見たのである」とみている通り。注19、傘をすばめてそのなかに分け入ってゆくことで、傘に触れて動き出すしなやかな枝やその感触を、自らの身体感覚、つまり「触覚」によって直に感じ取っているのである。この他にも、「小鯛指柳涼しや海土が家」(元禄二年・真蹟懷紙)、「卯の花や暗き柳の及腰」(元禄七年・すみだはら)などもまた、触覚を借りながら視覚的に柳の姿をとらえた例としてあげることができるだろう。

六、イメージとしての触覚

折に触れ、何らかの事物なり感慨なりに触れた時、人がそれぞれ心のなかに抱くイメージというのは、概して

主観的で、また多分に観念的なものであり、容易に説明し難い。しかし、それらのイメージについても、「触覚」という感覚の助けを借りて説明することにより、その情報をいくぶん客観性をもって第三者に伝えることができる。それは、先にふれたことでもあるが、五感のなかで触覚のみが唯一、外的対象と直接的な関係性をもつことのできる感覚であるためである。

外的対象への関係という触覚に固有な性格は、四肢の運動とともにはじめと与えられる。(略)ももとはたんに心の変様にすぎない音や色や匂いの感覚は、このように外部を見出す触覚の助けを借りて、外的対象に関係づけられなければならない。注20

つまり触覚を駆使することによって、心の中のイメージを外的対象に関係づけて表現することができるのである。別の見方をすれば、各自のイメージのなかでしか表現することのできないような事柄も、「触覚」の働きを借りて表現することによって、第三者の想像力をかきたてて、そのイメージを共有させることも可能になってくる。一般に、「イメージ」といった場合は、心のなかで知覚したいいわゆる「観念」のことを指すことが多いのだが、触覚的イメージの場合には、経験的に獲得した感触以外は再生することができないのだという注21。そこで、直接触れたことのないものの触覚的イメージについて想像する場合は、たいてい自分がその対象に似ていると考えたものを触った時の経験によって補うことになる。とくに言語表現の場合、当然、実際に経験することのできない触覚的イメージを働かせることも多くなってくる。たとえば、

麦の穂を便につかむ別れかな

(元禄七年・蕉翁句集草稿)

の句ならば、実際に麦の穂のようなものを掴んだ時の触覚的イメージを体験した人間には、そのとらえどころのない手応えや頼りなさは明白である。そこでこの句の読者はみな、その経験的に獲得した感触を元に、麦の穂の

ように握りしめても何の手応えも得られず、とつてい支えにもならないようなものにさえすがらざるを得なかった芭蕉の惜別の情の深さを、具体的なイメージをもつてはじめて共有することができるのである。ところが、

荻の穂や頭をつかむ羅生門

(元禄四年・蕉翁句集草稿)

という句の場合、鬼に頭をつかまれるという触覚的イメージを、実際に経験することはあり得ない。しかし、凶暴な力で頭をつかまれるというイメージと、穂が頭に触れた時の感触ならば再生することができる。そこでこの句においては、荻の穂の触覚的イメージを再生させ、鬼に頭をつかまれた場合の見立てとして用いることで、その両者の落差をイメージさせることによって俳諧味をもたせているのである。同様に、

藻にすだく白魚や取らば消ぬべき

(天和元年・東日記)

愚に暗く棘をつかむ螢哉

(天和元年・東日記)

手にとらば消ん涙ぞ熱き秋の霜

(貞享元年・野ざらし紀行)

稲妻を手にとる闇の紙燭哉

(貞享四年・続虚栗)

冬籠りまたよりそはん此柱

(元禄元年・あら野)

などのような句もまた、自分の中で体験的に得た触覚的イメージを働かせることによって表現されたものである。たとえば「愚に暗く」の句では、視覚の利かない暗闇のなかで、茨を誤って掴んでしまったと詠むことで、蛍を掴み損ねたことを表現している点が、一句の眼目であろう。蛍を逃した自分の目の前には、暗闇しか広がっていない。そのため視覚的な情景的としては、蛍を取り逃す以前と何も変わっていないのだが、実際に自分の掌にのみ、棘の痛みと、茨の感触とが残っているのである。また「稲妻を」の句は、一見、視覚的なイメージに主眼の置かれている句のようにもみえる。ところが、紙燭の光を「まるで稲妻のようだ」とは言わずに、あえて「あた

かも稲妻を手に持つているかのようだ」と表現したところが、この句の手柄なのである。つまり「稲妻のようだ」という視覚的イメージを、実際に「手にとる」という触覚的要素と組み合わせることで、心のなかのイメージが、現実以外の対象との関わりをもちはじめるのである。「稲妻を手にとる」という、実際にあり得ない触覚的イメージが発動すると、そこに俳諧的興趣が生じてくるのであった。また他にも、触覚的イメージが表現に幅をもたせている句例としては「行秋や身に引まとふ三布蒲団」(貞享五年成か・韻塞)、「一ツ脱いで後に負ぬ衣がへ」(貞享五年・笈の小文)などをあげることができる。これらの句は、身に纏うものへの触覚的な知覚と温度感覚とを同時に働かせることによつて、その季感を我々に提示してくれているのである。

なお、『おくのほそ道』における旅中吟のなかにも、触覚的イメージを働かせて詠まれた発句を多く見出すことができる。その一部をあげてみよう。

早苗とる手もとや昔しのぶ摺

(元禄二年・おくのほそ道)

あやめ艸足に結ん草鞋の緒

早稲の香や分入右は有磯海

物書て扇引さく余波哉

こうしてみると、「とる」、「結ん」、「分入」、「引さく」といったような、運動感覚としての触覚の句が多いことに気付く。一句目は早乙女たちの行為を詠んだものであるが、二句目以降の句に詠み表された行為については、実際にその動作を行ったわけではなく、芭蕉が風狂人として興に任せて表現したものであるとみる解釈が、現在では一般的である。つまりこれらの句は、従来から獲得してきた触覚的なイメージを再生することによつて表現されたものであるということになる。たとえば「早稲の香や」の句についても、実際に早稲の田をかき分けて進んだ身体感覚について詠んでいるわけではなく、その触覚的イメージを詠み込むことによつて、自分の進む眼前に広がる光景の壮大さを、第三者へも的確に伝えようとしているのである。

また、自然を擬人化して詠んだ句のなかにも、触覚的イメージを見出すことができる。

梅が香に追戻さるゝ寒さかな

(元禄年中成・荒小田)

行秋や手をひろげたる栗のいが

(元禄七年・続猿蓑)

両句ともに、実際に手に触れることのできない「寒さ」や「行秋」といった、かたちをもたないものに対して、「梅が香」と「栗のいが」が一種の圧力を加えて働きかけているかのように詠んだ句である。尾形氏が「行秋や」の句を評して「暗い死の季節へと急ぐ秋の歩みの前に立ちふさがりたい芭蕉のせつない思いがくりひろげて見せた幻想の風景にほかならぬ。この里を出ていこうとしている自分を引きとめる伊賀の人々の手のイメージとも重なっていた」注22と述べている通り、自らの触覚的イメージを自然に投影させて詠むことで、さらに句を主客渾然とした境地へと引き上げているのだといえよう。こうした手法は、「三十日月なし千年の杉を抱あらし」(貞享元年・野ざらし紀行)、などにもまた確認できる。

今までずっと、「身体に触れる」ことよって発動する触覚的イメージについて扱ってきたが、逆に「身に何も触れていない」という状況を詠むことで、平野の広大さや、孤独感などを表現する方法もある。

武蔵野やさはるものなき君が笠

(年次未詳 元禄五、六年頃か・続寒菊)

「さはる」は諸注の多くが「障る」と解釈しているが、加藤楸邨が「触る」の意にも解せることを指摘しているように注23、あえて「自分の身に触れるものは何もない」と表現することで、武蔵野の広大さを示しているともいえよう。このようにして、触覚的イメージというものを介することによって、句を享受する人々の想像力をおのずとかきたてることができるだけでなく、一句の俳諧的趣向をも高めてゆくことができるのであった。

七、五感を越える体性感覚へ

さて、芭蕉の句のなかでも特に「体性感覚」の働きを顕著に看取することができる例をあげ、「触覚」および「体性感覚」が、いかに芭蕉の発句に表現される世界を豊かにしているかを明示したい。その際に最も注目すべきなのは、「体性感覚」とは、単一の感覚の作用のみによっては決して感ずることのできない感覚であるということである。感覚同士の複合的な働きについては、

いままで私たちは、どちらかというところ、感覚を、視覚とか聴覚とか触覚とかさまざまに分割して考え、視覚が優位であるとか聴覚が優位であるとか安易に言ってきたわけですが、(略)むしろ、それらがどのように連繋し、どのように相補いあっているかにこそ重要な問題が潜んでいる(下略)。

という発言もみられる 注24。そしてその複合的な働きについては、同時に認知科学の分野においてもまた、重要なものは、視覚と触覚それぞれの特性を均してしまうことではなく、シユトラウスが言っていたように、視覚と触覚を同一の基本テーマの独自な変奏として理解することである。 注25
と、まったく同じ主張がなされているのである。

そこで、複合的な諸感覚の働きを統合する「体性感覚」の働きが、特に発句のなかで有効に働いている例を検証してみたい。

石の香や夏草赤く露暑し

(元禄二年・曾良旅日記)

これは一見、実景をそのままに描写した句のようにも見えるが、加藤楸邨はこの句を評して「情趣的でなく、「露」「夏草」「石の香」等、素材がみな物として生かされている発想は注目すべき点である」と指摘している 注26。ここで「素材がみな物として生かされている」と楸邨が感じた理由は、おそらく、全身の感覚をまんべんなく働かせて眼前の景をとらえようとした姿勢によるものである。芭蕉は、温度感覚によって「露」を「暑し」、

また視覚によって「夏草」を「赤し」ととらえ、そしてそれらの感覚と嗅覚とを複合的に働かせることで「石の香」を知覚したのである。つまり、触覚・視覚・嗅覚を一体化させつつ、それらを超越した「体性感覚」の働きこそが、一見写生のようにもみえるこの景気の句に、石・草・露の「生命感」を吹き込むような表現を生み出したのである。

鳩の声身に染わたる岩戸哉

(元禄二年・俳諧漆島)

この句は、聴覚と温度感覚とを複合的に働かせて詠んだ例である。「夕されば野べの秋風身にしみて鶉鳴くなり深草の里」(千載集・秋上二五九・藤原俊成)に代表されるように、鳥の声とともに秋風が身に染み渡る、というのは和歌の常套表現であるが、同時に岩戸に満ちている冷やかさをも感じとっているところに、芭蕉の実感・実情が込められているといつてよいだろう。岩戸の辺りの寒々しさと、山鳩の声とが一体となって知覚されることによって、森閑とした山中に漂う素朴な「気」のようなものを、「体性感覚」的に感じ取ったのである。ところで、「鳩の声」の句においては「秋風」の語が明示されていなかったが、芭蕉の発句において、「体性感覚」に訴えるものとして特に多く詠まれている題材は、「秋の風」であった。

野ざらしを心に風のしむ身かな

(貞享元年・野ざらし紀行)

身にしみて大根辛し秋の風

(元禄元年・更科紀行)

両句とも、身に沁みているのは触覚的に感知した蕭殺とした秋風の冷たさや、味覚の感知した大根の辛さだけではない。いずれも触覚や味覚という感覚の働きを通して、人の世のあわれや、孤独感などが、しみじみと心の底から沸き上がり、それが自分の身に迫ってくるのである。たとえば「野ざらしを」の句の場合は、尾形仇氏が、

一句は、観念の世界では秋風に吹きさらされた野ざらしの運命を覚悟し、あなたまかせにひらき直つてみたものの、膚に感ずる秋風が、人の世のさまざまのあわれとともに、その覚悟した心の奥底にまでヒヤリとしみ徹つてゆくのをどうしようもないわが身だわい、というので、「心に」が掛詞としてはたらきながら、観念の世界から感覚の世界への屈折を媒介している

と評しているように 注27、体感的に感知した秋の風は、身体的な感覚と心のなかの観念とを相乗的に盛り上げてゆくものなのであつた。それは次の句においても同様である。

物いへば唇寒し秋の風

(年次未詳。貞享年中に成か・芭蕉翁古文庫)

じつは「触覚」とは、必ずしも全身に同一の密度で分布しているわけではない。対象の形や表面状態を知るための手や指、もしくは口唇部は、体の他の部分に比べて触受容器の密度がかなり高くなり、優れた弁別能力を示すという。「唇寒し」は、中国の『春秋左傳』の「唇亡齒寒」などをふまえた表現であるとされているが、それよりもむしろ、体中でも最も敏感だといわれる唇を介して、秋風の冷たさを全身に感じ取っている点に注目すべきである。また唇を介して感じ取ったのは、秋風のみならず人生への迷惘めいた感慨でもある。同様のことは、「卯花も母なき宿ぞ冷じき」(貞享四年・統虚栗)の句にもいえる。視覚のみでは、卯の花の白さしかとらえられないはずであるが、諸感覚を統合する「体性感覚」を働かせることで、「冷じき」という認識に辿りついたのであつた。他に「体性感覚」による動きの認められる句としては、「笠もなきわれを時雨るるかこは何と」(貞享元年・あつめ句)、「雪の朝独り干鮭を噛得タリ」(延宝八年・東日記)などもあげられよう。

八、芭蕉の表現力

芭蕉の詩人としての資質は、長い研究史のなかで繰り返し指摘されてきたが、それを具体的に分析・説明する方法は必ずしも確立していない。そこで、芭蕉の「対象」の把握の仕方や、その「対象」と「ことば」との結び付け方について、分析する方法はないものかと考え、芭蕉の発句における表現の方法について、「触覚」という「体性感覚」に直接繋がる感覚に着目して、その働きについて認知科学を応用しながら検証してきた。その結果、芭蕉の圧倒的なことばの表現力には、じつは「触覚」を介した「体性感覚」の働きが密接に関係していたのである。そして、自然のもつ生命力を感じ取ることのできる「体性感覚」とは、作者のイメージを読者とも共有させてゆくことを求める感覚なのであった。たとえば和歌以来、わが身に染み渡るものとして認知されてきた「秋風」も、芭蕉によって「大根の辛さ」などのような生理的な感覚とともに組み合わせられることによって、万人に共有されるようになっていったのである。

注

- (1) 中村雄二郎『共通感覚論 知の組みかえのために』(昭和五十四年、岩波書店)。
- (2) 河野石根「俳句の描写力 詩的直観性の凝縮相」(『表現 目的と手段』明星大学青梅校舎 日本文化学部共同研究論集・第二輯、精興社、平成十一年)。
- (3) 中村雄二郎『感性の覚醒』(岩波書店、昭和五十年)。
- (4) 山本健吉『芭蕉全発句』下巻(河出書房、昭和四十九年)。
- (5) 「芭蕉・発句の世界 触覚表現」(『国文学 解釈と鑑賞』至文堂、昭和五十一年三月)。
- (6) G・パークリー『視覚新論』(一七〇九年)。
- (7) E・B・コンディアック『感覚論』(一七五四年)。
- (8) コンディアックの言説にある。引用は、木下喬「視覚と触覚」(木田元他著『新・岩波講座 哲学9 身体感覚精神』、岩波書店、昭和六十一年)による。

(9)「ダーヴィット・カッツ『触覚の世界』(新曜社、平成十五年)。
(10)「Vom Sinn der Sinne」(一九五六年)中で説かれている「感覚のスペクトル」の定義による。引用は注(8)の同書による。

(11)「芭蕉・発句の世界 視覚表現」(注5)の同書所収)による。

(12)注(8)の同書による。

(13)『芭蕉句集』(新潮日本古典集成、新潮社、昭和五十七年)。

(14)このような現象について、「共感覚」という用語で説明することもある。「共感覚」と「共通感覚」については、両者とも認知科学の分野では「シニススイジア」という同じ術語をもって表されることばであるが、その関係性についてはいまだに明らかになっていない。そこで本稿においては、「共通感覚」(体性感覚)とは全身の感覚を統合し、そこから何かを感じ取る感覚のことであり、「共感覚」とは一つの感覚を他の感覚に変換する感覚のことであると既定し、あえて別々の概念として扱ったため、「共感覚」の用語をもって説明することを避けた。

(15)東山篤規他著『触覚と痛み』(ブレーン出版、平成十二年)。

(16)尾形仿『日本詩人選17 松尾芭蕉』(筑摩書房、昭和四十六年)。

(17)注(5)の論文中でも同様の解釈が提唱されている。

(18)『去来抄』「同門評」に以下のようにあるのをいう。

腫物に柳のさはるしなへ哉 芭蕉

『浪化集』に、「さはる柳」と出づ。是は予が誤り伝ふるなり。重ねて史邦が『小文庫』に、「柳のさはる」と改め出だす。支考曰く、「さはる柳」なり。いかで改め侍るや。去来曰く、「さはる柳」とはいかに。考曰く「柳のしなへは腫物にさはることとと比喩なり」。来曰く「しからず。柳の直にさはりたるなり。「さはる柳」といへば、両様に聞え侍る故、重ねて予が誤をただす」。考曰く「吾子の説は行き過ぎたり。ただ「さはる柳」と聞くべし」。文章曰く「詞のつづきは知らず、趣向は考がい

へるごとくならん」。来曰く「流石の両士、爰を聞き給はざる、口惜し。比喩にしては誰々もいはん。直にさはるとはいかでか及ばん。格・位もまた各別なり」と論ず。(後略)

(19) 注(4)による。

(20) 注(8)の同書による。

(21) 注(9)の同書による。

(22) (注16)の同書による。

(23) 加藤楸邨『芭蕉全句』上(下)(ちくま学術文庫、平成十年)。

(24) 「インタビュー 共通感覚をめぐって 中村雄二郎」(『現代思想』第七卷第十号、平凡社、昭和五十四年八月)中の司会者の言による。

(25) 注(8)の同書による。

(26) 注(23)の同書による。

(27) 注(16)の同書による。

付記 本稿は、第五十五回俳文学会全国大会における研究発表に基づくものである。

むすびに

本論文は、主に蕉風俳論の付合論、式目作法論や本意論などを具体的に分析することによって、蕉風俳諧（発句・連句）の作風研究の方法を確立するための基盤を築くことを目的として論述したものである。

第一部において扱った式目作法論は、一卷における差合の問題について考えるうえでも、そして蕉風連句の独自性を追究してゆくうえでも重要なテーマである。その結果、芭蕉の門人間においても、許六が式目伝授の「型」を重視しようとしていたのに対し、支考は「差合のことは時宜によるべし」という芭蕉の言説を積極的に解釈し、差合のことは臨機応変に判断すべきだと考えていたように、それぞれの式目観には微妙な差異がみられることが明らかになった。また、付合における「恋離れ」の手法に着目することによって、「食」を詠み込むことで「恋」を日常のなかに位置付けて転じようとした蕉風連句の特色なども浮かび上がってきた。なお、「三句のわたり」における転じを評価するだけではなく、歌仙を一個の作品としてとらえる「一卷総評論」の可能性については、今後もさらに積極的に追究してゆきたい問題である。

第二部で取り上げた「七名八体」説の付合手法の史的検証については、宮本三郎氏の論考以来、これまで論じられなかった問題であったが、具体的な検証を積み上げることで、付合文芸史におけるその意義や、中興期以降、享受されてゆく過程においてその用法が変質してゆくさまを論証し得たと考える。

また、第三部における発句論については、大きな史的展望のなかに、「題」の問題など、近代俳句にも通ずるような重要な問題がいくつも浮かび上がってきた。とくに「題詠」の問題をめぐることは、「季題」中心の作句になつてゆく俳諧史に対して、天明・安永期を境として、俳論のなかで「詞の題」（季題）ではなく、「心の題」（主

題)を積極的に重視してゆこうとする見解がみられるようになることを指摘し得た。さらに「実景」すなわち実感実情の問題を発展させ、「触覚」という「体性感覚」に通ずる感覚に着目した認知科学的な切り口によって、芭蕉の詩人としての鋭い感性の働きのや、その表現方法について具体的に解明しようとした試みも、有効な研究方法の一つであったと確認することができたのである。

今後の課題として、蕉風連句の研究においては、「七名八体」のなかでも「有心付」と「会釈」をめぐるのは、歌論・連歌論を視野に入れた、より詳細な分析が必要であるし、本研究では取り上げなかった「拍子」や「遁句」の手法についても同様に検証してゆきたい。また、元禄俳壇で流行した「景気付」の実態なども、さらに解明していかなければならない問題である。

世界的にも特異な文学スタイルをもつ「連句」は、近年、アメリカをはじめ西欧や東アジア文化圏でも注目されており、国際的にも関心が高まっている。今後の研究の展望としては、日本文学史上的のみならず、「詩学」としてのその国際的な位置づけについても考えながら、蕉風連句の文芸的な価値を追究してゆくこと、またそのために、連句の作風分析に向けての研究を継続して行きたい。本研究によって、そのための基礎作りはひとまず成し得たと考えている。

論文初出一覧

第 部 蕉風連句付合論 その分析と方法

第一章 蕉門の式目・作法観

第一節 蕉門の式目観 許六と支考

『国文学研究』第百三十九号 / 早稲田大学国文学会

(二〇〇三年三月)

第二節 『去来抄』「故実」篇にみる式目・作法観 連歌式目と俳諧式目

『江戸文学』第二十六号 / ペリかん社

(二〇〇二年九月)

第二章 「恋離れの句」考

『近世文芸研究と評論』第五九号 / 近世文芸研究と評論の会

(二〇〇〇年十一月)

第三章 連句一巻総評論

『國文學 解釈と教材の研究』七月号 / 學燈社 (二〇〇三年七月)

第 部 支考の「七名八体」説の付合文芸史的考察

第一章 座の文芸理論 支考の七名八体説の浸透と変質

『國文學 解釈と教材の研究』七月号／學燈社（二〇〇三年七月）

第二章 蕉風連句における「有心付」の検証 「有心付」は「匂付」にあらず

堀切実編『近世文学研究の新展開』所収／ペリかん社

（二〇〇四年一月刊行予定）

第三章 蕉風連句における「起情」の手法をめぐって

『連歌俳諧研究』第百二号／俳文学会

（二〇〇二年二月）

第四章 蕉風俳論における付合用語としての「会釈^{あしらひ}」の変遷

『学術研究』第五十二号 国語・国文学編

（二〇〇四年二月刊行予定）

第五章 「色立」という手法

第一節 「色立」の付合文芸史的考察

『連歌俳諧研究』第百四号／俳文学会

（二〇〇三年二月）

第二節 色彩表現と俳諧 「色立」の手法の転用をめぐる

『文学・語学』第百七十六号／全国大学国語国文学会

(二〇〇三年五月)

第一部 蕉風発句論への視座 「題・本意」と「実感・実情」と

第一章 蕉風俳論における「本意」の一考察

『日本文学』十二月号／日本文学協会

(二〇〇一年十二月)

第二章 「題」の俳論史 心の題、詞の題

『文学』七、八月号／岩波書店

(二〇〇三年七月)

第三章 詩人芭蕉 感性の覚醒 発句表現における「触覚」のはたらき

(二〇〇四年一月現在『國語と國文學』に投稿中)

なお、本稿を成すにあたり、礎稿に加筆修正を加えている。