

趣向と叙景の俳諧表現史Ⅳ

高野実貴雄

要約

芭蕉の俳諧は五つの時期に区分される。「初期俳諧」、「漢詩文調」、「貞享連歌体」、「景気」、「軽み」の五つである。本稿では蕉風の確立した「漢詩文調」から「軽み」までの発句と連句の表現の歴史を論じた。

キーワード 芭蕉、発句、連句

目次

芭蕉の発句と連句の関係と歴史

芭蕉の発句と連句の関係と歴史

これまで、芭蕉の旅人の自画像の歴史的变化と庵住の思想について見て来た。たとえば『あつめ句』（貞享4年秋）は、一見すると34句の四季の部立をした芭蕉によるアンソロジーのように見えるが、実は第二次芭蕉庵での庵住思想を語るものであった。また、『おくのほそ道』の俳文について更に付け加えるなら、『笈の小文』の中で、須磨の巻を書いたことは、『おくのほそ道』以前の段階で紀行文の文体を自家薬籠中の物とすることに寄与し、平泉での詠史詩のもどきの発句、「夏草や兵共がゆめの跡」の絶唱を誕生させた。『おくのほそ道』は、その表現された土地が、それにふさわしい文体を選択させ、『野ざらし紀行』や『笈の小文』での表現の修練が『おくのほそ道』で結実した。

芭蕉の発句と連句との関係の歴史を記す前に注意しておかなければならないことが一つある。それは、連句の最初の句としての発句（立句）と、それ以外の発句（地発句）との区別である。井本農一氏は、『松尾芭蕉集①』^[1]の評解をするに当たって、この二つの区別があることを読者に注意することを喚起している。

立句は二つの条件を必要とする。一つは切れ字である。発句の場合、脇句以下と違って、前句がない。そこで切れ字を明示して自身の句を分断して、意味の不連続を招来して、一句で脇以下のようなダイナミックな世界を作り上げる。上五、中七の他に座五（下五）の「けり」のような代表的な切れ字のイレギュラーもあるが、それは、一句の完結性（独立性）を強調したいが為による。二つ目は目の前の光景と季節（季語）を使って、句に正客としての主人への挨拶を読み込まなければならないことである。例えば、井本氏も挙げている^[2]、

さみだれをあつめてすゝしもがみ川

の『おくのほそ道』の、高野一栄宅で巻いた歌仙の芭蕉の発句は、一栄宅の座敷から眺められる光景（もがみ川）の季節を「さみだれ」で表現し、「あつめてすゝし」の中七が、座五の「もがみ川」へと接続することで、まず眺望の雄大さを示す。そして、「すゝし」の3字が、一栄への謝辞と風趣のある座空間をしつらえてくれた一栄の心根への讃辞となっている。『おくのほそ道』ではこの句は、「すゝし」が「早し」に換えられ、文章に合わせて臨場感あふれる船中の吟になったことは周知の通りである。

さて、もう一つは、「作者の主体性の顕著な発句」^[3]の地発句である。この地発句は、後で述べるが芭蕉が開発したもので、連句の発句にはふさわしくないので基本的に使われない。ただし、例外はある。例えば、

秋ちかき心の寄や四畳半 翁

この句は、湖南の蕉門の長老、木節の庵で元禄7年6月21日に巻かれた歌仙の芭蕉の発句である。この句の読解ポイントは「四畳半」にある。『茶室茶庭事典』によれば、「四畳半の茶席」は、「茶祖珠光が考案し、紹鷗、利休の時代になっても真の座敷として取り扱」^[4]われたものであったという。ホストである木節への客たる芭蕉の、その心根に対する挨拶の気持ちも、この句には当然、含まれているが、芭蕉は、この発句で自身を千利休になぞらえて、木節庵での「一期一会」の歌仙につどった他の風雅を心底から理解できる三人の弟子に、利休居士の「さび」の情趣を反芻しつつ自己の心情を吐露している。一人称の語り（「自」の発句）という形式を取ることで、主体性を強くにじませた句で、立句としてはやや異質な句となった。この句に関して、『連歌俳諧集』の評者は、「『かるみ』の代表作」^[5]としているが違おうだろう。芭蕉の発句によって、木節、惟然、支考の三人の弟子たちが、「さび」の情趣をなめあっている気味合がよく読むと歌仙全体をおおっており、許六の『俳諧問答』中の、「是後猿（高野注、芭蕉七部集の最後の撰集、『後猿蓑』）の趣と見えて、あまみをぬきたる俳諧也」（天明5・10）の評言が、発句の意図を言い当てている。

結論を先に言ってしまった方が以下、分かりやすいと思うので述べると、芭蕉の発句や連句（連衆の捌き手として一卷全体に芭蕉が関わっている）の歴史を見て行くと、自在な表現を獲得して行く過程だったのではなかろうか。普通、芭蕉を歴史的に整理すると、年号で整理される。それは時代の社会経済的な変化によって、年号が換えられ、発句や連句の文学表現もそれと連動して変化せざるを得なかった事情による。まず、寛文、延宝期の貞門、談林の初期俳諧の時代があって、この時は、言葉遊びの俳諧時代で、評価が全くされていない。情を文字表現するという文学の基準からはずれるためである。次は天和期で、漢詩文調の破格が推奨された、今日に至るまで俳諧、俳句の歴史で唯一の時代で、漢詩文調という他者が

作った文体を借りるも、芭蕉のみが文学表現をして、オリジナリティーを発揮し、その後の芭蕉の原形質を形成した時期でもあったといえる。それは大坂の都市風俗の笑いと俗気を詠んだ談林手法に対する逆ブレ現象によるものであった。ところで、近世の景や人事を詠むにしても正確な漢詩文の典拠やリズムの裏付けがなければ、発句も連句も俳諧としての価値が感ぜられないという当時の状況は、やはり異常だったと言う他はない。

第3期の貞享期は「貞享連歌体」^[6]の時期で、芭蕉も、この歴史的文脈の中で対峙しつつ、変化を余議なくされた。これは連歌を知らない世代が、漢詩文調の侷屈に対する反動から生じたスタイルでもあった。連歌を知らないから、連歌様のスタイルで詠むことができたのであろう。

漢詩文調と同様、このスタイルの「始源は、京俳壇」に「求められる」^[7]。そして、連句の叙景の「景気付」（景気＝景色）と連動し、「句付」（前句のニュアンスで付ける）を促進させた。紀行文の俳文で言えば、『野ざらし紀行』中の発句と『笈の小文』の発句を比較すれば分かる。例えば、『笈の小文』の場合地名の制約から来て、使わざるを得ない漢詩文の典拠もあるのだが、その典拠が、日本の古典に著しく傾いて行って、全体が、安らかなトーンの調子に変わって行っている。連句で言えば、芭蕉が評注を加えた、其角の「日の春をさすがに鶴の歩みかな」（貞享3年）を発句とする50韻。それから芭蕉は一座していないが、名古屋の蕉門（荷兮か越人）が編者の、芭蕉七部集の2番目の撰集『春の日』（貞享3年）である。俳言がない句が多く、俳諧としてのアイデンティティーにジレンマを抱えこむが、連歌そのままでは、もちろんない。そこで、芭蕉が「俳意」をどのように工夫したかが問題となる。

第4期の元禄期では、連句の付合においては、付句と前句との関係が、「句付」のバリエーションが増すと同時に、「疎句」^[8]化が進展し、「貞享連歌体」の流行の中で俳言のない句（＝室町期までの和歌、連歌で用いられた雅語）で「俳意」を作り出して、近世的景を詠もうとした。そのため、室町期までの固定化された（ワンパターン化され）意味を解き放った。そのことで、例えば、発句で言えば、雅語（これが、同時に季語になる）と俗語による取り合せて現代の客観的な叙景句の基となる。この第3期から4期の移行は京俳壇の進展と同時平行である。蕉門を結集した『猿蓑』で京俳壇に地元を知り尽した凡兆と去来を編集に抜擢して、蕉風の「さび」を織り込んで流行の「景気」（叙景句）で京俳壇に独自の存在意義を示した。

と同時に、一方で俗語によって、世俗をうがつ、前句付の流行との歴史的文脈の中で、俗語による俳諧の可能性の追求の中、『猿蓑』では「春の部に著し」^[9] かった「『かるみ』」の萌芽が、『炭俵』（元禄7年）によって完成される。句には、発句も古典の典拠がほとんどなく、俗語によって、庶民の日常生活の美と物語世界が活写される。発句では、その俗語の一部が季語となり、現代俳句の、「雅語（季語）＋俗語」と「俗語（季語）＋俗語」のスタイルをここで完成させた。この2番目の季語となった俗語は名句によって、季語になり、それが時代が下がるに従って増大して行って、俳諧の共同体の中で認知されて行った。次に個々

の時期について以下、見て行こう。

芭蕉独自のスタイルを意味する蕉風が、寛文、延宝期の言語遊戯に芭蕉自身が興じていた初期俳諧の時期に存在していたとは個々の作品を検討してみれば分かることだが、考えにくい。それ故、蕉風の第1期を天和期に定めてみたわけである。

漢詩文調の最初期の作品は、今榮蔵氏によれば^[10]、京の似船撰の『安楽音』^{あんらくのこえ}（延宝9年3月）である。これは、延宝6年から8年までの作品で、発句や付句が中心だが、歌仙、世吉（44句）がそれぞれ2巻、百韻が1巻、含まれている。

蕉風の樹立期は確かに天和期だが、私見によれば、それは発句だけであって、連句は、『冬の日』（貞享2年刊か）まで、下がるのではないか。つまり、時差があるということである。例えば、名古屋の蕉門の首領の荷兮は、『橋守』（元禄10年刊）の中で、「雉脛長く続きそへてと付けて、是より宗因流かはれり」（「鷺の足雉脛長く継添て 桃青」で発句であるにもかかわらず「て」留めをして京俳人の『七百五十韻』に韻を次いだ）として、『俳諧次韻』（延宝9年7月刊）を蕉風の樹立期と見ているようである。一方、芭蕉の晩年の「軽み」を平明にして蕉風を広め、美濃派の基盤を作った支考は、『発願文』（正徳5年）の中で、「冬の日 春の日の二集に正風の門をひらき」として、『冬の日』『春の日』を「正風」（＝蕉風）の確立期とみている。また、それに続く「猿蓑集にいたりて全く花実をそなふ。是を俳諧の古今集といふべし」の箇所は、よく知られている箇所であろう。私はこれを支持する。即ち、連句においては、『冬の日』が蕉風樹立の最初に位置付けるべき性格を持ったものであり、発句のそれとは当然、時差を設けるべきものと考ええる。以下、それについて論じようと思う。

先に述べたように、最初期の漢詩文調の撰集は『安楽音』であった。雲英末雄氏によれば、この撰集は「きわめて低い次元のもので」「それは漢詩文調のもつ特有な語調・表記文体を用い」「漢詩文の詩句の換骨奪胎によって滑稽感を強く押し出そうとするものだった。」^[11]と評価している。それに対して、『次韻』の新しい傾向は、このような単なる漢詩文調の換骨奪胎ではなく「漢詩文調のもつ独自の詩境を移し得て、『七百五十韻』の立場をさらに一歩進めたもの」^[12]だと言うのである。はたしてそうなのだろうか。例えば、雲英氏が最初にあげている『七百五十韻』の名残の表の8・9・10句目を見てみると

一石橋の鵲のそら	之（常之）
賦ニ日月明ニ借シ楼船	庵（仙庵）
名主先生鱸つるらむ	泉（如泉）

常之の8句目は前句の7句目の裁縫の裁板の「搔板」と「おめし」（ちりめん）から呉服（橋）への連想に飛び、一石橋を引き出し、「織初て」の言葉から織女を経て、鵲（のそら）を導き出した。いずれにしても江戸の一石橋に中国の七夕の夜空を現出させたのである。

次の9句目だが、「鵲」から蘇東坡の『前赤壁賦』の「宮ノ日ク、月明ニ星稀ニシテ、烏鵲南ニ飛ブ」を想起し、パロディー化した。そして、「借し屋形」（船）でいいのに、中国風に

「楼船」として、「江戸における月見の名所である隅田川の三股のその夜の景」^[13]を詠んだ。江戸の屋形船での月見の名所を、強引に中国の名勝に見立てて遊んだのである。

次に10句目だが、名主先生も悠々自適に鱸釣りを楽しんでいるだろうの意。『連歌俳諧集』の注釈^[14]によれば、「『前赤壁賦』の連想による『後赤壁賦』」から「鱸」を思い付いたという。そして、「名主先生」の「先生」には幾分かいかのニュアンスが感じられる。と言うのは、「鱸」は張翰の故事によって、「隠遁への願望」^[15]の詩語としてきいているからである。ここで言う「名主」とは江戸の町年寄（3人）の配下にいた町役人の町名主を指すのであろう。即ち、この町名主が張翰に自己を擬して、鱸釣りをしている様を揶揄しているのである。また、隅田川に隠遁の詩人を現出させることで、次の11句目の竹林の七賢を導き出した。

このように見てくると『七百五十韻』は漢詩文調でおおわれているような感じがするかもしれないが、上野洋三氏の言うように、「通説が『次韻』の漢詩文調に眩或されて」「和文調とでも称すべき、和文脈の量」が圧倒なのにもかかわらず、『次韻』と「同じモノサシを『七百五十韻』に宛て」^[16]て、『七百五十韻』を誤読してしまったと言うのが至当であろう。ただ、芭蕉達が『七百五十韻』に、先程、挙げた江戸の現実に中国を重ね合せて、異国へのあこがれを詠んだ点に着目し、談林の俗調への突破の方法を題材として見付けたことは事実である。

また、付合の手法にしても言葉の連想による貞門的なベタ付けから解放して、

玉の夜殿に節穴を恋て　　之
掃落すふるき衾の塵もなし　　庵

と、3の折の裏の6句目と7句目が、「前句を詞書と見立てて」、それに「対するそこに作られた発句」がそれに続く後句と見立てられ、「前句と付句は明瞭に切り離れ、しかも形式として連続している」^[17]。

例えば、『七百五十韻』に次いだ桃青（芭蕉）編の『次韻』、二百五十韻の長句と短句は、周知のように、

鷺の足雉脛長く継添て　　桃青
這一句以_テ 莊子_ヲ 可_シ 見_ツ 矣　　其角

で、まず長句の桃青（芭蕉）の句は、「継添て」で、『七百五十韻』の信徳への挨拶となっている。上五と中七が『莊子』駢拇編の「彼至正ナル者ハ（中略）、長キ者モ余リアリトナサズ。短キ者モ足ラズトナサズ。コノ故ニ、鳧ノ脛ハ短シトイヘドモ之ヲ続ゲバ則チ憂フ。鶴ノ脛ハ長シトイヘドモ之ヲ断レバ即チ悲シム」^[18]をふまえており、長い鷺の足に短い雉の足を継添て余計なことをやりますという信徳への挨拶から始められている。

其角の短句は芭蕉グループが莊子の学習をしていることを明かして、なおかつ桃青（芭

蕉)の句が、談林の「寓言」の手法であることをも言い添えた形になっている。この付合は、上野洋三氏の言うように、「漢詩文の『本文と註』の関係」^[19]で、『七百五十韻』の形式を模したものであろう。

上野氏の言うように、初期俳諧の談林も「《ぬけ風》」や「《とび躰》」という手法を使って「前句と離れ」ようとする「激しい欲求」があった。にもかかわらず、「ぬかされととばされた物を媒介して前句へ平面的に連続し」^[20]ていたことに変わりはない。

『七百五十韻』の付合はまず、前句との関係を切って連続させるために「詞書」と「発句」のような種々の形式を用いた。『次韻』は、この形式を拡大化して行って「本文と註」へと置き換えた。形式によって前句との連続性を保ち、「本文と註」の間の断絶によって付合の「疎句」化を推し進めたのである。しかし、前句とそれに続く後句との間には、後に『冬の日』(貞享元年)五歌仙で見られるような断絶と連続の展開による文学的な情趣を創出するまでには至ってはない。要するに芭蕉たちは、『七百五十韻』も含めて、世上にはやっている漢詩文調のスタイルと『七百五十韻』の付合の手法をドッキングさせてみて、漢詩文調のスタイルを極端な形まで進めてやってみようと思図したのではなかったか。

例えば、

粟に稗さく黍原の守り	丸
侘雀昼眉を客によびけらん	青
慈-悲-斎がつれへににして	角
夙の乞食に軒の下を借ス	丸
灯火をくらく幽霊を世に反ス也	角
古きかうべに鬢引かけ	青

「侘雀」の長句は、やせた土地の番人を雀に換えて、昼眉に粟などを御馳走したの意。侘雀とは桃青(芭蕉)自身であり、杜甫などの「侘」の情趣を解する人物を雀に仮託して、仮名草子の物語としてまとめ、『七百五十韻』の手法を使った。次の短句の「慈-悲-斎」では「斎」がポイントである。「斎」は隠者の号で、莊子を通して蕉門のグループに共有されていたものであった。即ち、「斎」は「隠者」の同義語であり、桃青(芭蕉)の「侘」を弟子の其角が隠逸の世界で受けて「慈-悲-斎」を芭蕉自身のこととして付けたのである。次の「夙」で始まる長句は、「慈-悲-斎」の句を受けて才丸が物語的な場面を展開させた。これは後に『冬の日』では荷兮が演ずることになる。

初裏の5句目の「灯火」は前句の「夜語り」から百物語を連想して、「灯火」と「幽霊」を連想した。灯を暗くして幽霊を呼び返すのだという意だが、暉峻康隆氏^[21]の指摘する仮名草子の浅井了意作『伽婢子』の流行と無関係であるまい。この怪異趣味も『七百五十韻』の手法の一つであった。次の「古きかうべに」の句は、百物語を現実化して、幽霊の正体をあ

ばいた恰好にして近世の現実感覚をオチのようにして表出した。

「侘雀」や「灯火を」のメルヘンや怪異の世界は当時、流行していたものであり、「侘」や「慈－悲－斎」の隠逸の世界は芭蕉グループで共有されていたものだった。それらをネタにして漢詩文のこれまた流行していたスタイルで興じてみたというわけである。「栗」や「稗」、「黍」で鳥類の「雀」や「昼眉」を連想し、「黍原の守り」を「侘雀」に取成した。ほとんど句が展開していない。また、次の其角が師の芭蕉をからかった「慈－悲－斎」や「つれへこ」にしても「侘」から連想されたもので世界が前句の繰り返しになって渋滞している。蕉風の確立は未だしという所であろう。

天和2年（1682）3月に京の千春撰、季吟序の『武蔵曲』（むさしぶり）に初めて芭蕉号で入集した。この撰集は次の年の天和3年の5月に其角撰で発刊される『虚栗』（みなしぐり）と並んで漢詩文を特に尊重し、漢詩文の文体を模倣したために定型（五七五）に合わない破調、倒語、倒置などが推奨されて、佞屈な表現となった。ところで、この天和期の漢詩文調の流行の時代、流行に芭蕉たちはこの動きに機敏に反応したとは言え、他が「こけおどしの漢語を並べ破調を用いていたずらに表記面やスタイルの奇矯さ」で、「俳意」を出そうとしていたのに対して、芭蕉たちは「漢詩文の高踏的」で「閑寂隠逸の風韻への共鳴を求めようとしたところが」^[22] 他と違っていた。この漢詩文調のスタイルは、談林から元禄俳諧へと展開する過程で生まれたもののうちで最大のものであった。句合せ形式、散文を象嵌したスタイル、漢籍注釈等々も同時に生まれた。そして、それは俳諧の表現史の立場から眺めてみると、乾裕幸氏の言うように、「連歌の定形に俳言」をはめてパロディー化し、そこに俳意を作り出そうとした貞門、談林のマンネリズムへの「倦怠感から生まれたものにちがいない。」^[23] しかし、そこに俳意を作り出そうとすれば、和歌／非和歌、漢詩／非漢詩、散文／非散文等々で非〇〇で似ていてそうでないものを作り出すしかない。これらの異形はそうした工夫のはてに誕生した形式の数々だったのである。例えば、芭蕉は、『虚栗』において、

酔テ登^ル二階^ニ
酒ノ瀑布冷麦の九天ヨリ落ルナラン 其角
雪の鮓左勝 水－無月の鯉 芭蕉

と芭蕉らしからぬ発句を作っている。其角の句は違う解釈^[24]もあるが料亭で酔って、2階から酒と冷麦をもどした意であろう。その光景を、李白の「廬山の瀑布を望む」「飛流直下三千尺、疑ふらくは是れ銀河の九天より落つるか」とから取って、滝の流れ下る様の誇張表現を用いて笑わせたのである。芭蕉の句は雪中の河豚汁と、6月の暑中の鯉の洗いの、ともに美味な料理を句合せ形式にして、鯉の洗いの勝としたものである。眼前の料理を見て其角に合わせて即興的に作ったのでこの形式を用いたのであろう。しかし、こうした形式が当時特殊ではなかったから、そうしたのである。この漢詩文調流行の背景には延宝末から天和へかけての、社会経済的な変化による現実生活への苦悩、そこから目をそむけて「観念の中に

設定された異国の風土、もしくは超俗的風雅の世界への脱出の意志」による「一種の浪漫主義的態度」^[25]があったことは認めなければならない。例えば、芭蕉が談林時代に詠んだ、

天秤や京江戸かけて千代の春

『俳諧当世男』（延宝4年7月）

では、「天秤や京江戸かけて」で、京と江戸を天秤でかけるというおよそありそうもない表現、いわゆる談林の「寓言」で中七まで続け、「かけて」が貞門で多用された「言い掛け」で、下五の「千代の春」で、二都の賑わいを寿ぐ句作りである。しかし、こうした享樂的な現実意識は延宝末から天和にかけては崩壊していたのである。そうした時にマジョリティーを握ったのは漢詩文調のスタイルの俳諧だった。

ところで、『武蔵曲』に採られた芭蕉の発句は6句で、

梅柳さぞ若衆哉女かな	芭蕉翁桃青
郭公まねくか麦のむら尾花	芭蕉
夕白の白ク夜ルの後架に昏燭とりて	芭蕉
侘テすめ月侘斎がなら茶哥	芭蕉
芭蕉野分して盥に雨を闇夜哉	芭蕉
櫓の声波ヲうつて腸氷ル夜やなみだ	芭蕉

最初の句は突飛な比喻を使った談林調、2番目は八代集の和歌を抜いた「抜け」の手法の機知的な句作りのこれも談林調。4句目は貞門期の「たんだすめ住ば都ぞけふの月」の俗謡の形式を借りて俗謡を盛り込んだ句の別バージョン。そして、「侘」「月侘斎」そして粗末な食事の「なら茶歌」に隠逸と莊子の自得の境地を盛り込んだ。ところで3句目だが、「夕白の白ク」で『源氏物語』の「夕顔の巻」を読者に明示し、－白は夕顔の巻で頻出する基調の色－「後架に」（便所）で卑俗な意外性をまた持たせた。次に「昏燭とりて」の下六句の字余りで、『源氏』での物の怪におびえながらそれを確かめる場面を読者に想起させ、それを次に全くはずし闇夜の「後架」へ恐々と通う高貴な女房の心理を描いて笑わせた。「とりて」の「て」の言い止めの措辞が、その後の出来事を匂わせることで一つの物語を作り出している。上五だけが定型で後は字余りである。『源氏物語』を卑俗化することで「俳意」を出しているが、先程述べたようにこの当時、漢詩文調以外に別の表現のスタイルがあって芭蕉も果敢に挑んでいることのこの句は証左となっている。

五つ目の「芭蕉野分して」だが、この発句は禹柳の『伊勢紀行』（安永3年跋文。）にこの句の詞書（芭蕉の墨跡）が載っていて、その題材が杜甫の「茅屋為秋風所破歌」中の詩句と蘇東坡の「次韻朱光庭喜雨」の詩句に負っていることが分かった。しかしながら、更に調査されて、実はこの句のテーマに、中国文人の間で共有されていた「芭蕉」にまつわる詩的伝

続が関わっていることが分かって来た。それは、夜雨に秋風が重なって、「芭蕉」が戦ぎ、その雨音で目を覚めてしまい、独り寝の寂しさに腸を断つという「伝統的詩情」^[26]である。

そうするとこの句は、「夜雨」を野分（台風）に換え、「芭蕉」に当たる雨音に目覚めて一人寝の寂しさをかこつ単純なものではない。杜甫や蘇東坡の「床屋漏無乾」（「茅屋為秋風所破歌」－杜甫）や（「破屋常持傘」－蘇東坡）の家屋の水浸しの状況を換えて、雨もりする時に庶民がする応急処置としての「盥」を持ち出して中国文人の伝統詩情をパロディー化し俳諧化することで「寂」にペースが加わった句となった。

この句は周知のように、『田舎句合』（延宝8・6序）の其角の

芋をうへて雨を聞風のやどり哉

にヒントを得て（和して）発想されたものだった。この場合、中国文人の伝統詩の「芭蕉」を日常の目の前に広がる畑の芋に換えただけでこの句はほとんど翻案に等しいだろう。芭蕉の葉が芋の葉に似ているから芋を着想したのだろうが、風流隠士が食料としての芋（里芋）を現実として作っていることを現出させることで中国文人の伝統詩の詩情を茶化す気味合も感ぜられる。芭蕉はこの句合の判詞で「是、孟－叔異が雨の題」（先程述べた芭蕉の伝統的詩情）「にて檐声ノ和レ月ニ落ツ芭蕉ニと作れる気色に似たり」と誤解して其角の勝としている。

実は芭蕉の句の前に「茅舎ノ感」（あばら屋）という題が付いて芭蕉の句のあとに3句続けられていた。そのうちの最初の句は、

ひとりねアメの記ス泪此夕ニべ寄ニ芭蕉ニ 瓠落

として、瓠落の句は「泪」（なみだ）をアメとわざわざルビを振ってこの漢字を二重に読ませ、夕暮れに芭蕉に寄せて一人日記を付ける様を詠むことで芭蕉の句に酬和した。

また、『虚栗』では、「芭蕉野分して」（芭蕉が野分でその葉が破れて）の最初のフレーズと芭蕉の葉が元々破れ易いということとも相まって、芭蕉が「破－蕉」（嵐雪『花にうき世』歌仙）や「破蕉」（〔其〕角『重伍』（＝5月5日）廿五句）と書かれるようになる。恐らくこれを芭蕉自身も受け入れて芭蕉の号の中に中国文人の伝統的な詩情を介しての「侘び」「さび」の他に、「破れ安きを愛する」（『芭蕉を移す詞』元禄5年8月稿）芭蕉の繊細な心の有様も封じ込められることとなる。これは後に、元禄2年の『おくのほそ道』の旅中ごろから使われる「風羅坊」^[27]という号に同義語として変換されることとなる。

ところで、『武蔵曲』の芭蕉の最後の発句は、「櫓の声波ヲうつつ腸氷ル夜やなみだ」であった。この句は後に4回換えられて、最終稿が「櫓の声にはらわた氷るよやなみだ」（『続深川集』寛政3年）となるので最終句から類推するとこの句は、櫓の声と岸打つ波音や、舟を打つ波音を聞いていると腹の底まで冷えびえとしてきて孤独から涙することであるよとい

うのが本来の意だろう。「岸打つ」以下が、「波ヲうつて」と俳諧的な省略の文体で表現され、しかも全体が漢文訓読の措辞としては自然であるが、倒置の構造文となっている。また、破調の出だしが、中七に効果的に掛っている。そして「夜や」で休止を置いて、最終的に「なみだ」にすべての文節が掛っている構造となっている。

この前に実は作雲の

芭蕉の閑ヲとふ
^{イテ}扉凝付て氷の心かくれ庵 昨雲

という発句があって、「氷の心」の中七で、芭蕉の「腸氷ル」に実は共鳴していることが表明されていたのである。

延宝末から天和期にマジョリティーを握ったのは漢詩文調だと先に述べたが、芭蕉グループ以外は形態で「俳意」を表現しようとし、漢詩文の詩情を生かそうとはしなかった。芭蕉は、「芭蕉野分して」の発句で初めて「観想（心境）」を述べるという表現を試み、その中に「侘び」「さび」の情趣を込めたのである。そしてこの句から周囲の人達はその情趣に共鳴し、反芻して行くという独特のスタイルが始められるようになった。

よく、芭蕉が「芭蕉」という号を称するようになったのは、『続深川集』（寛政3）の

李下、芭蕉を送る。
 ばせを植てまづにくむ萩の二ば哉

の、芭蕉の発句によつての、偶然性が強調される。『続深川集』は、芭蕉のパトロンで芭蕉の死後業俳（職業俳人）で点取俳諧に走った江戸の門人の其角や嵐雪らのグループと最終的に仲たがいした遊俳（アマチュア）の杉風の系列が、芭蕉の80年以上も経って出した撰集である。門人の李下が芭蕉一株を送ったことも、この句自体も本当に芭蕉の句かどうか実は疑わしいのである。植物の「芭蕉」は芭蕉自身が「蕉雨閑情」の詩題を人工的に周囲に作り上げて、中国文人の詩情を自分自身も反芻したくて門人の誰かにわざわざ発注して持って来てもらったものではなかったか。

もともとのヒントは『田舎句合』の其角の句だが、「芭蕉野分して」の発句を作ることで周囲も共鳴し、なおかつ、貞門、談林の初期俳諧の言葉遊びでない発句となり、蕉風独特の句作りへとつながった。ここに、「蕉風」、「蕉門」の誕生を見るのである。こうした、あり方は、大分前に述べた、「笠」と「時雨」の場合もそうだったし、「旅人」の句の場合もそうであった。また、「古池や蛙飛びこむ水の音」に興じて、20番の発句合をした『蛙合』（貞享3年3月）もそうであったろう。こうした一つの句をキッカケにしてその情趣を共同体が様々に変奏して行く、その元を作ったのが『武蔵曲』の「芭蕉野分して」の句であったのである。

次に『虚栗』を見てみたい。『虚栗』は発句は約430、歌仙9の連句を収めたはじめての蕉

門の手になる体裁をとった撰集である。このような体裁を取ることが出来たのは、蕉風が『武蔵曲』で確立し、「侘び」（貧）「さび」（孤独）共同体としてほぼ、そのスタイルを一門が、確立したからである。芭蕉の発句は、『武蔵曲』の「侘び」「さび」を漢詩文を使って深めたものなので割愛することにして、其角と芭蕉の両吟による「詩あきんど」歌仙のみを以下見てみたい。

酒債尋常往ク処ニ在
 人一生七十古来稀ナリ
 詩あきんど年を貪ル酒債哉 其角
 冬一湖 日 暮て駕^ノ馬^{スル} 鯉^ニ 芭蕉

其角の発句は前書きによって、杜甫の七言律詩の「曲江 二首」の「其二」の3、4句目から採ったことをまず、其角自身が明示した。杜甫の1、2句目の酒にうさをまぎらわすしかない出だしが其角の、業俳を「詩あきんど」と表現し、「年を貪ル」（無為に過ごす）と自己の生活を自嘲気味に述べている所につながっている。其角は芭蕉と違って杜甫の別の側面を見つけて発句に仕立て、自己の生活感情を吐露している。

それに対して芭蕉は、「詩あきんど」が漁樵としての隠士になる夢を付けた。というのは、この脇は、島居清氏が、指摘^[28]しているように杜甫の七言律詩の『昼夢』の4句目の「春渚日落夢相索」を下敷にしているからである。3句目では杜甫はその前段階として「桃花気暖眼自酔」と詠んでいる。芭蕉は、杜甫の「酒債」を使った其角に和する形で、『昼夢』の3句目を思い出し、その4句目を「春渚」を「冬湖」に換えて、漁樵にやつした「詩あきんど」が理想とする隠士の夢の句にしたのである。其角の句は俳諧三昧と酒におぼれる自画像を杜甫の七律で自嘲半分に弁解した。芭蕉の脇は、杜甫連関で、「詩あきんど」の見た夢として、自分の理想（隠者）を述べたのである。

また、この「詩あきんど」歌仙は、名残（二）の折の花の定座と挙句が、

詩あきんど花を貪ル酒債哉 同
 春一湖日暮て駕^ノ興^ニ 吟 蕉

となっていて、「年」を「花」に、「馬二鯉」を「興二吟」に換えたただけになっていて、最初から、この枠組が決まっていたのではないかと思わせる。「花」（桜）に代表される花鳥風月に心を狂わせ酒浸りの日々の其角の「花」の句に対して、当日の春の夕に興にのって満尾に達したことを匂わせた句で、其角に芭蕉は和したのである。

例えば、初裏の3句目から4句目、5句目は次のようであった。

笹竹のどてらを藍に染なして 蕉

狩場の雲に若殿を恋 角
一の姫里の庄家に頼はれ 蕉

島居氏の指摘のように3句目から4句目は、「笹竹」→「狩場」のように付いており、更に「どてら」（伊達好みの着物）が「若殿」に付いているのであろう。4句目から5句目にかけては、「狩場」→「里の庄家」、「若殿」→「一の姫」としっかり付いている。即ち、二つの言葉の連想が先で、そこから後句が組み立てられているのである。これは貞門の常套の付合の手法ではなかったか。即ち、付合の手法が古態なのである。それから、歌仙中に

うき世に泥む寒食の瘦 角
沓は花貧重し笠はさん俵 蕉
芭蕉あるじの蝶^{タタ}丁見よ 角

のように初裏の8句目の芭蕉の「沓は花」の長句は、「天和2年冬」に詠んだと推定される、「笠重呉天雪、鞋香楚地花」（『詩人玉屑』）のパロディーである「夜着は重し呉天に雪を見るあらん」（重い夜着を重ねていると異郷では雪が降っているであろう）の同じ『虚栗』に載っている発句の変奏形で、「楚地花」では桜の落花を踏みしめながら、雪のためではなく貧の重さの為に「さん俵」を冠しているとの意。「夜着は重し」の『虚栗』の発句は異郷へのロマンを詠んだものだが、『詩あきんど』歌仙の長句は、それを近世の江戸に置き換えて、江戸の花見に中国文人になぞらえ、俗化した自己を「さん俵」で表現し自嘲している。この句は恐らく天和3年の春の句であろう。

尾形仇氏の指摘^[29]によれば、「夜着は重し」のこの発句は、同じ『虚栗』中に千之、其角の両吟で、さらに「佗ゝて笠に詩ヲ着ル」（初裏の1句目、千之）「呉の旅衣」（同2句目、其角）とバリエーションを換え、また天和3年の冬、麁時、一晶、芭蕉の「胡草」歌仙、三吟の脇（一晶）と第三（芭蕉）に「笠おもしろや卯の実むらさめ 一晶」（雪でなく、卯の実が村雨のように落ちてくる田舎道も一興だ）＝「脇句」と「ちるほたる沓にさくらを払ふらん芭蕉」（蛍が辺りに飛び交い、それがあたかも落花が舞うようなのを払いのけながら行こうか）＝「第三」とに風狂性をさらに高める形で変奏されて行くことになる。そして、『冬の日』（貞享元年）に、名古屋連衆の歌仙の中に

晦日さむく刀賣る年 重五
雪の狂呉の国の笠めづらしき 荷兮
「つゝみかねて」歌仙

と詠まれ貧乏で、晦日に刀を買って年越をする浪人の武士を詠んだ重五の短句（名残の表、6句目）に対して、荷兮の長句（同、7句目）は、『蒙求』の晋の王子猷が雪夜、戴安道を思

い出し、訪ねたが門前で興が尽きて帰った故事^[30]をふまえてはいるが、「夜着は重し」は「笠ハ重シ」とセットの形でこの長句にも効いている。また、この句は荷兮が芭蕉を王子猷になぞらえて遠方から訪ねてくれた風狂性を賞美する意となっており「夜着は重し」は「笠ハ重シ」に故事も加わる形で後に受け入れられて行くことになる。

所で「沓は花」に付けられた「芭蕉あるじの」の其角の句は、夢で胡蝶となった『莊子・齊物篇』の有名な故事をふまえながら、前句を芭蕉庵住の「佗び」の風狂人と其角が芭蕉をとらえ、『莊子』を学んで脱俗しようとしている我々の盟主の芭蕉の俳諧を注目せよと声高に叫んでいる句であろう。

このように『虚栗』の連句は『冬の日』へつながる風狂性の要素が見られるし、近世の情を表現した句もあるのだが、付合が古態であったりして、完成にはまだ至っていない。

ところで、発句「芭蕉野分して鹽に雨を聞夜哉」が蕉風確立の句だと先に述べた。このことは漢詩文の詩的伝統を俳諧化することで初めて自己の生活感情を吐露することが可能であったことを意味するもので、漢詩文がなければ、談林の言葉遊びを容易に克服することは難しかったことを意味する。芭蕉は漢詩文によって自己の境涯を述べる「観想」の句を初めて作った。と同時に、「従来談林俳諧が取りあげなかった、あるいは取りあげてもあえて人事の中になくまぜて滑稽化してきた自然の景趣の美へ眼を開かせ、かれを旅へ駆り立て」^[31]をもしたのである。

天和期から貞享期にかけて、天災等の災厄によって都市（京・大坂・江戸）俳壇が凋落し、芭蕉にとって地方俳壇の開拓が急務であったことは容易に推測される^[32]。『野ざらし紀行』（貞享元年）の旅は、その意味で「俳諧師としての渡世のための有償の旅であった」^[33]ことは事実だが、漢詩文を通して、「観念」の句に目を開いた芭蕉が東海道という歌枕の名所とどのように対峙して、表現の可能性を拡大して行ったかを、『野ざらし紀行』の発句を通して、次に見てみよう。

漢詩文がマジョリティーを握ったのは、当時の俳諧の地位の低さとそれに反比例する形で漢詩文への憧れがその理由にある。やがて、漢詩文のフィルターから雅語（＝歌語）によって近世の現実を俳諧はとらえようとする。『野ざらし紀行』の発句はその過渡期の形を伝えている。そして、その文体の変化は、創作主体の意識の変化と不可分に結びついている。

『野ざらし紀行』は4段階で成立した^[34]と考えられている。最終的には大垣藩の濁子に清書してもらい、旅の招聘者の木因に贈られた1巻となった。前に述べたように、『野ざらし紀行』は詞書が発句の前に1段下げた形で置かれ、四季の発句集仕立てになっていた。構成としては、

千里に旅立て、みち糧をつゝまず、「三更月下無何に入」と云けむ、むかしの人の
杖にすがりて、貞享きのえ秋八月、江上の破屋を、出る程、風のこゑ、そゞろ寒気なり。

野ざらしを心に風のしむみかな

秋十とせ却てゑどをさす故郷

のように江戸の出立で始まり、招聘者の大垣の木因宅に到着して、

大垣にゆきて木因が家にとまる。むさしのを出し時、野ざらしを心におもひてたび
立ければ、
しにもせぬ旅寐の果よ秋の暮

で詞書も発句も首尾呼応して終了しているかに見えるが、この後に、冬、春、夏の、簡単な詞書がついて20数句の発句が続いている構成となっている。従って大垣の箇所では前半と後半に二分されていて、従来、「前半部には擬漢詩体の悲愴な色調が、後半部には擬連歌体の穏和な色調が支配的で」^[35] であると見なされてきた。果してそれでよいのだろうか。「擬漢詩文体」（＝漢詩文調）から、「擬連歌体」（＝貞享連歌体）へ移るキッカケを、もう少し前へ（伊勢の条から）持ってきて、「擬連歌体」も、その中に中国文人の伝統的詩情が込められたものであることを以下、例証する。従って、「擬連歌体」の時期が前へ（伊勢の条）移動することになる。

『野ざらし紀行』の濁子の清書本（三康本）がなったのは、貞享4年、前半ごろ^[36]と考えられているが、第一次の草稿本（天理本）はいつ書かれたのか分からない。第一次稿を貞享元年の秋から2年にかけて書かれたものと推定して以下、稿をすすめる。

ところで、『野ざらし紀行』の冒頭の「千里に旅立て」^[37] から、「つゝまず」までだが、天理本では、「糧」という字を使うことによって、「千里…」からここまでを『莊子』『逍遙篇』の引用であることをはっきりと示し、「つゝまず」から『江湖風月集』の宋の禅僧の「偈」（韻文の悟境）の「路粮ヲ齋マズ」へと引用（接続）して行った。最終稿では「糧」が「粮」へと換えられ、天理本で芭蕉が、『莊子』をパロディー化した意味が分からなくなった。即ち、『莊子』では「適千里者、三月聚糧」として「千里ニ適ク者ハ、三月糧ヲ聚」めたのだが、それを『江湖風月集』の「偈」に接続させることで、太平の世にはそのような必要（糧食を集める）はなく、「無何有」（悟りの境地）に入っていくことができるのだというのである。

このように芭蕉は禅僧の悟りの境地で冒頭を始めたが、「風のこゑそゞろ寒げなり」でその心境がひっくり返される。「野ざらし」をの、発句の「野ざらし」は「髑髏」だが、この言葉には、仏教連関の詞書きがあって、「不浄観」の一つ、「九想観」の八の「骨想」（身肉がすでに尽きてただ白骨のみ狼藉するのを観ずる）が効かされている。肉体（肉欲も）に対する執着や情念を去るために、こうした、人の屍の醜惡な姿に想をこらして迷妄を断とうとするのが九想観だが、それを芭蕉はまず頭の中で自己に移し換え俳諧し自己自身が旅中、「髑髏」になった様を思い浮かべる。そうすると「秋風」がいっそう身にしみるよとの意。季語は「風のしむ身」で、この言葉は、俊成の「夕されば野辺の秋風身にしみて鶉鳴く

なり深草の里」(千載集・秋上・259)の和歌から「本意」は「さび」(孤独)と人恋しさがセットになったイメージを持っている。芭蕉はこの雅語を恐怖感の入りまじった意味に近世的に転換して用いている。「野ざらし」と「風のしむ身」の言葉の取り合わせの新しさと同時に、両方の言葉が芭蕉の中で近世的な意味付けをされて解釈し直されたのである。

芭蕉はこの後、「縦の名所題＝歌枕」^[38]と対峙しながら、詩情を深めて行く。

聞こゆる日は終日雨降て、山ハみな雲にかくれたり。
霧しぐれふじを見ぬ日ぞおもしろき

猿を聴人すて子に秋の風いかに

芭蕉は松島(『おくのほそ道』)や吉野(『笈の小文』の旅)で句を詠んでいない。「絶景に口を閉じるというのは和漢の常套で」^[39]あったが、名峰の「ふじ」に対して、『徒然草』の「月はくまなきをのみ見るものかは」(137段)の美学を下敷きにして、霧で隠れた「ふじ」を詠むことで「ふじ」の筆舌に尽し難い美しさを表現した。談林調の一ひねりの手法の句作りがここにある。

次の発句の「猿を聴人」は『海道記(1223)』の富士川の条、「富士川ニ渡ヌ。…巫峡ノ水ノミ何ゾ船ヲ覆ヘサン、人ノ心ハ此水ヨリモ嶮シケレバ、馬ヲ憑テウチワタル。」^[40]を引くまでもなく、その急流が富士川の歌枕の「本意」で、そこから中国の「巫峡」が連想され、猿の鳴声に腸を絞った中国文人の詩類型がよび起されて詠まれた。最後の「秋の風いかに」の中国文人への呼び掛けは、「いかに」の文体に工夫がこらされていた。「いかに」は臨済禅で師家が弟子に与える公案の文体である。「猿を聞人」(＝猿の鳴声に腸を絞った詩人たち)に対して、中国の巫峡とも言うべき富士川で秋風にさらされながら捨てられた子どもに対して(猿ではなく)どのように考えたらよいか、芭蕉は中国文人に問うているのである。

また、「猿を聴人」の「猿」に『世説新語』の「黜免 第二十八」のエピソードが入っているのではない。それは桓公が蜀を攻撃中、三峡にさしかかって、兵士が子猿をつかまえ、母猿が悲しげに鳴き叫び、百里以上も追って来て船中に飛び込んで息絶え、腸を裂いてみると千々に断ち切れていたというエピソードであった。

「すて子」は江戸の現実であるが、ここでの捨て子は恐らくフィクションであろう。「猿を聴人」とは今述べたエピソードも知っている中国文人のことを指すのであろう。その人達に対して、母猿と子猿との関係の悲劇的エピソードを江戸の現実を重ね合せて、母親が捨てたこの子をどうしたらよいかと問うているのである。この場合、歌語(「季語」でもある)としての「秋の風」の「本意」は失なわれ、現実の「すて子」に容赦なく吹きすさぶ「秋風」となっている。

眼前

みちのべのむくげは馬にくはれけり

馬に寝て残夢月遠し茶の煙

「みちのべの」は「眼前」という前書きがあるが、「眼前」の景を述べたものではないだろう。芭蕉は依然として軸を漢の伝統の中に置いているのである。尾形仇氏^[41]は、この発句の背後に、芭蕉たちが愛読していた『聯珠詩格』の「野梅」（謝春卿）を見る。この詩は林和靖の著名な「山園小梅」を受けて作られたと思われる。「山園小梅」の七律の4句目の、「暗香浮动月黄昏」は暗中の梅花を漂う香りによって描き出し、特に有名になった。「野梅」はこれを受けて、「…不臨官路不横塘 前村開遍人知少 馬上唯聞有暗香」と、公道や塘（つつみ）に植えられていないので、知る人が少なく、馬上で梅の良い香りを聞くことだとひねったわけである。尾形氏によれば、この詩を読者に匂わせておいて「野趣を賞する雅客」に「むくげ」が「みちのべ」にたまたまあったため馬に食われてしまったと言うのである。即ち「不臨官路」に「みちのべ」を、「馬上唯聞」に「馬にくはれけり」を対置したということである。最終的には前書きが「眼前」から「馬上吟」に換えられるのだが、それと関係があるかもしれない。

さて、次の「馬に寝て」は小夜の中川で詠まれた。歌枕、小夜の中山には多くの名歌によって『旅寝・袖枕・夢・鶏の音』^[42]などの「本意」がある。そのうち、「旅寝」「夢」「鶏の音」が杜牧の「早行」を呼び出し、「残夢月遠し」の漢詩文調のスタイルになったのであろう。所で西行の小夜の中山での名歌、「年たけてまた越ゆべしと思ひきや命なりけり小夜の中山」はどこへ行ってしまったのだろう。

みなくちにて、廿年をへて故人にあふ
いのちふたつなかにいきたる桜かな

このように『野ざらし紀行』では最後の方に芭蕉を追って出て来て、伊賀から東海道へと通ずる水口街道の出口で出会った、弟子服部土芳との喜びの句に西行の歌はチャッカリと使われているのである。所で、「馬に寝て」の後、「まつばや風爆がいせに有けるを尋音信て」と叙述は続けられるがこれ以降「馬に寝て」の句のように発句の中に漢詩文の跡をはっきりと示す句は出て来ない。いわば漢詩文が句の中に封じ込められるようなスタイルで以降詠まれて行くようになるのである。

小夜の中山では、自己を杜牧に擬して句を詠んだ、その後に続く伊勢の条では自己を西行に擬した。ただ、小夜の中山では西行の名歌を意識していたはずで、芭蕉が絵を描いた自筆本では、小夜の中山の前に絵が置かれていて、小夜の中山と伊勢の条は一続きになっている。

この伊勢の条の下敷きになっているのは、『西行物語（絵巻）』（－芭蕉が絵を自分で書き

加えたのは、絵巻を意識してか。)であると思われる。半僧伴俗なので「一の華表」(とりい)で遙拝せざるを得なかった箇所は、これをそのまま踏襲して使ったことだろう。そして、「またうへもなき峯のまつかぜ」(深く入りて神路の奥を尋ねればまた上もなき峯の松風)(円位法師=西行、『千載集』)を引用して、西行の風懷を反芻しながら、

みそか月なし千とせの杉を抱嵐

と発句を最後に詠んだ。神路山では煌煌と照る月を詠むのが歌枕の常套だが、三十日なので月が出ていないとまず、俳諧化した。にもかかわらず、逆に読者にそう表現することで煌煌と輝く月を読者の中に呼び起こしている。「千とせの杉」は眼前の景だが、「あらし」は西行の「峯の松風」の「松風」と同義の、「松のあらし」の「あらし」から着想された。また、この「あらし」には歌語の「本意」の寂寥感=「さび」が込められてもいる。『西行物語』をここでもまた、踏まえられている。そして、「抱」だが、芭蕉が「抱」いては表現が平凡だろう。「抱」いているのは、飽くまで「あらし」である。嵐が老木の回りを吹きすさぶ様子を「抱」と擬人法的に表現することで、この句の全体の寂しさの中に笑いを含ませた。

次の2句、「いもあらふ女さいぎやうならば歌よまむ」と「蘭の香やこふのつばさにたき物す」は、『撰集抄』の「遊女歌之事」を二分割して句にしたもの。そして、伊勢の条の最後の、

閑人の茅舎をとふ。

薦うへてたけ四五本のあらしかな

では、まず前書きの「閑人の茅舎」の「茅舎」で、杜甫の浣花草堂を暗示し、(「茅屋為秋風所破歌」)そこに閑居する人物(杉木正英)が、杜甫の悌を宿した芭蕉好みの清貧の人であることを紹介する。次に、「薦うへて」の「薦」に、後の芭蕉句、「薦の葉はむかしめきたる紅葉哉」(貞享5年『惹摺』)にあるように古代色のなつかしさを込めた。中七の「たけ四五本の」は、「竹林の七賢」にあるように脱俗して閑雅を愛するこの庵住のプロフィールを印象付けた。そして下五の「あらしかな」で全体を「さび」でまとめると同時に、「薦」と「竹」が「あらし」によって戦ぐ様(音)を表現し、誰も訪れることのない雅趣のある住まいをほめたたえ、庵住への挨拶句となっている。あたかも、それは西行の庵であるかのよう

に。伊勢の条は西行を下敷きにして書かれている。前書きも、和文体でほぼ統一され、小夜の中山までとは一変した。そして漢の詩的伝統も歌語の中に込められ、むき出しの漢詩文が句中に表れる現象が影を潜めた。例えば、次の大和の国の二上山や吉野の条においても、破調は見られるが「道歌」(仏教の教えを和歌で述べる。)スタイルで句にしたり、李白詩や中国の高潔の士の故事も新古今和歌集の歌語や、西行作と伝えられる名歌のフレーズと俳言を組み合わせることで発句に仕立てている。

ところで、『野ざらし紀行』の旅は、復本一郎氏によれば、「当時であって、超ベストセラーとも言うべく、多くの読者を獲得していた仮名草子の狂歌旅行記『竹斎』のごときものを、自らも俳句で執筆してみよう」^[43]ということがその目的の一つだったという。確かに、

なごやにみちのほど風吟ス
狂句こがらしのみは竹斎にゝたる哉

雪みにありきて
市人よ此傘うらふゆきのかさ

の両句は、野水亭、抱月亭での歌仙と付合での発句で（「市人よ」は「市人にいで是うらん笠の雪」）ともに「風狂」気分が濃厚である。しかし、これらの句は大垣に到着後、木因が名古屋と熱田へ入る前に、桑名と伊勢で蕉風に共鳴する彼が、デモンストレーションした後で詠まれたもので、『野ざらし紀行』の当初からのことではない。東海道の逆コースによる『竹斎』ぶりの「狂句」（風狂）パフォーマンスが当初からなかったから、（余裕がなかった）『野ざらし紀行』には「風狂」句はほとんど入っていないのであろう。以下、『野ざらし紀行』所収中の代表句をあげて、これらの句が漢詩文調から貞享連歌体への過程の相にあったものであることを検証してみよう。

うみくれてかものこゑほのかに白し
はるなれや名もなき山の朝がすみ
むめしろききのふや鶴をぬすまれし
やまちきて何やらゆかしすみれ草
辛崎のまつは花よりおほろにて
秋風や、ふもはたけもふハの関
くさ枕いぬもしぐるゝか夜の聲

まず、「うみくれて」だが、堀正人氏によって、この句は杜甫の「沙晩レテ鶴鵠寒シ」（第五豊弟。獨_レ江在_レ。近三四載。寂無_レ消息_レ。覓_レ使寄_レ此二首）に「酷似」^[44]していることが指摘され、漂泊流浪の中での肉親（5番目の弟、豊）への杜甫の思いをもどいた句（俳諧化）であることが分かった。「鶴鵠」（いしたたき）とは杜甫であり、「寒」は杜甫の寒々とした心の状態である。「沙晩レテ」が「うみくれて」になり、「鶴鵠」に感情移入された「鶴鵠寒シ」は、「かものこゑほのかに白し」と変換され、「かものこゑ」をジッと聴いている芭蕉の年の暮れの境涯と肉親に対する思いが表白された。この句は、普通であれば「うみくれてほのかに白しかものこゑ」だろう。中七と下五が倒置され、漢詩文調の文体を表示したのは何故なのか。芭蕉にとって「聴く」という行為は、「芭蕉野分して」でも「櫓の声」

の発句でもそうだったが、貧寒の思いを反芻した時のものであった。その時に用いられたのが漢詩文調のスタイルだったのである。「ほのかに白し」の「白し」は色だが、『おくのほそ道』の那谷寺での「石山の石より白し秋の風」から、「身にしみ徹る色（情感）」^[45]で、恐らく杜甫の「寒」を「白」で言い換えたのだろう。いずれにしても漢詩文の痕跡が払拭できていない。この句を発句として熱田の連衆と歌仙一卷をまいたが、この句の真意を連衆は理解できなかった。

次の「はるなれや」は「ならに出るみちの程」の前書きがあり、「名もなき山」の景を詠んだもの。「名もなき山」の景を詠むに際して、「香具山」と「霞」との和歌の常套の結びつきのパターンを利用して、俳諧化せざるを得なかった所に、漢詩文調から貞享連歌体への過渡期の証左をこの句に認めることができる。ただ漢詩文調の持つ佻屈さは消えている。「はるなれや」は「津の国難波の春は夢なれや」（西行）の措辞を襲ったもので、伊勢・吉野での西行の名残りがまだ尾を引いている。

次の「むめしろき」は、三井秋風（三井家の一族）の隠居所を訪れた際の挨拶句で、秋風を「鶴妻梅子」の高潔な士の林和靖になぞらえ、「梅林」（この句の前書き）に「鶴」がいなのは、盗まれたのかと機知的に詠んだ。初期俳諧の発句手法による句作り。

「やまちきて何やらゆかしすみれ草」は、「大津にいつる道、やまちを越て」の前書きがある。ところで、この句には、俳言（当世語・俗語・漢語）がなく、乾裕幸氏はこの句を、「和歌史によって恒時化された、野に咲くすみれのイメージを捨て、〈いま〉〈ここ〉の景情である山路のすみれに臨時の詩性を見出した」^[46]句と解しているが、「〈いま〉〈ここ〉の景情」の句と解してはたして良いのだろうか。

周知のようにこの句の初案は「白鳥山」（日本武尊が息絶え、白鳥となって飛び去り、舞い降りた山）の前書きを付して、「何とはなしになにやら床し堇草」（『皴篁物語』元禄8年）で上五が「何とはなしに」であった。尾形昶氏はまず「何とはなしに何やらゆかし」に、当時、西行作と信じられていた伊勢大廟前での「何事のおはしますかは知らねどもかたじけなさに涙こぼるる」の影を見、「堇草」は「日本武尊の神霊の象徴」として、この句は白鳥陵の神域の中での崇敬な感情を表出したものとした。そして、「何とはなしに」から「やまちきて」への改変には、「やまちきて」を冒頭に記した其角の『類柑子』（宝永4年、編者跋）でのエピソードがあったという。そのエピソードとは、木下長嘯子の『挙白集』巻八「はしめて吾妻にいきける道の記」^[47]に記されたもので、大江匡房が詠んだ「箱根山薄紫のつぼすみれ二しほ三しほたれか染めけん」の歌が、長嘯子が行って実景であったことに感動したエピソードであった。其角はこれを「力草」（助力）にして「山路きて」を詠んだという。尾形氏は、このエピソードをあげて、芭蕉が長嘯子や匡房への「詩心」の共鳴によって改変したとしているがそうではないだろう。其角が、芭蕉の「山路来て」を冒頭に出して、このエピソードを書いたのは、歌がフィクションで作られたものでなく、現実のものであることの意義を主張したいがためだったのだろう。芭蕉の「堇草」は白鳥山での詠で、囑目の光景だったのだろう。それを、尾形氏が言うように、西行の歌をパロディー化して、そ

ここでは詠んだのだろう。其角は「山路来て」を実景だったと誤ったが（初案を知らなかったのだろう）、『野ざらし紀行』に入れた時、実は別のプレテキストが芭蕉の中にあったのではないか。私はそれを『源氏物語』の「若紫」に見る。周知のように光源氏は北山で紫上を見つけた時、「眉のわたりうちけぶり、いはけなくかいやりたる額つき、髪ざしいみじうつくし。ねびゆかむさまゆかしき人かな」と内面が描写されている。そして源氏は紫上への執心の思いを、尼君に消息（手紙）して、

手に摘みていつしかも見む紫のねにかよひける野辺の若草

と書いていた。「やまぢきて」の芭蕉の発句中の「ゆかし」は平安朝の語彙である。この句は、一見、実景のように見せて、その背後に『源氏物語』の「若紫」の巻を込めて俳諧化し、読者のデリカシーを試した句ではなかったか。芭蕉が山路を来てフト見ると可憐な「菫草」が咲いていた。その紫色の「菫草」に若紫を重ねて、「ゆかし」という言葉で若紫を垣間見た場面を読者に思い起こさせ、「菫草」にフォーカスして「菫草」を賞美したのである。実景らしく見えて実はフィクションなのである。芭蕉の意図はこの辺にあったのではないか。従ってこの句は「〈いま〉〈ここ〉の景情」^[48]を述べたものでは決してない。

次の「唐崎の松」の句も俳言がないが、「にて」と脇止めスタイルで俳意を示している。この句の初案は、「からさきの松は小町が身の朧」（『鎌倉海道』享保10年）だったという。尾形仇氏の指摘^[49]を待つまでもなく、「小町が身の朧」には、芭蕉が愛読していた『聯珠詩格』の西湖を美女、西施に比した連想パターンが働いている。特に蘇東坡の「西湖」の七絶で、「晴」でも「雨」でも西湖の景色は「相宜」として、西施の化粧と重ね、「雨」中の「朦朧」とけぶる西湖の風景を西施の「淡粧」（うす化粧）の様子と重ね合せていた。古来、中国文学では髪形のけぶった様子を通して美女を表現して来た。それが「雨」中の蘇東坡独自の「朦朧」表現になったのである。これを借りて、芭蕉は、美女小町を、中国の伝統詩の表現を用い西施と重ね合せて表現したのである。「辛崎の松」は琵琶湖西岸にある歌枕である。尾形仇氏^[50]によれば、明応9年（1500）、近衛尚通が中国の瀟湘八景に擬して近江八景を選び、この松に降る雨を、「唐崎夜雨」と称したという。従って「辛崎の松は小町が身の朧」は、夜雨にうちけぶる唐崎の松を女性にたとえて、それを中国の伝統詩の表現を日本の小町に置き換えて、賞美した意となろう。それでは、治定した『野ざらし紀行』の「花より朧にて」の句はどのように解したらよいのだろうか。「花」は桜を賞美した歌語だが、この場合は、「朧」の中国の伝統詩情の上に、歌語の「朧」の意が加わり、日本の伝統的な「花」の「朧」に霞んだ姿より「辛崎の松」はもっと「朧」で、美しいということを言いたいのだろう。もう一度、整理し直すと、治定した『野ざらし紀行』の「辛崎の松は」の句は、「湖水の眺望」の詩題の前書きが付いていた。そこで、蘇東坡の「西湖」の詩句を思い出し、春の「夜雨」にけぶる「辛崎の松」の美しさを、「朦朧」を転換した「朧」で表現し、その線で、日本の伝統的な「花」の「朧」より美しいと表現したのである。すべて芭蕉が創り出し

たフィクションで、フィクションにフィクションをつないで、新しい美を創り出そうとした。しかし、日本の新名所（歌枕）に、中国の伝統詩情のフィルターを通して見るという姿勢は変わっていない。

「秋風や」（不破）と次の「くさ枕」（名古屋）は旅の順序としては今まで挙げた句より前なのだが、後の名句で知られる前のバージョンがここですでに誕生していることを付け加えたいので最後に持ってきた。

「不破の関」の歌枕のイメージを決定したのは良経の「人住まぬ不破の関屋の板びさし荒れにし後はただ秋の風」だろう。この歌は歌枕の「本意」を決定しただけでなく、「秋風」の「本意」をも塗りかえた^[51]。かつて「不破」は東西を分ける関所が置かれていた。しかし、時代を経て、（延暦年間に廃止）荒れてしまったのである。その光景に対する良経の思いが「秋の風」に集約されている。芭蕉は『おくのほそ道』の頂点に位置する、平泉の章段で、その直前に、「国破れて山河あり」の杜甫の「春望」の詩をあげ、

夏艸や兵共が夢の跡

と詠んだ。これは漢詩の懷古詩のもどきだが、その淵源をたどって行くと『野ざらし紀行』の、「秋風や、ぶもはたけもふハの関」に行き着くであろう。歴史的に繁栄していた史跡が、現在は荒れはてて草木に蓋われて慨嘆するパターンの和歌版が良経の「人住まぬ」の和歌であった。芭蕉は、これを「やぶ」や「はたけ」の近世的な景の囑目吟として俳諧化したのである。そのことによって「秋風」の「本意」の荒涼たる蕭条感をよりヴィヴィッドなものにした。

「くさ枕いぬもしぐるゝかよるの聲」は、「初しぐれ猿も小蓑をほしげ也」の先蹤作であろう。この句はまず、「くさ枕」で万葉集以来の語彙を使って、旅中（宿）であることを示し、私自身（芭蕉）もそうだが、犬もやはり時雨にぬれて、夜の遠吠を發して寂しさを託っているのだろうか私もその鳴き声を聞いては寂しさが思わずこみ上げてくるの意。「も」の使い方が「初しぐれ」の発句と同じであり、「初しぐれ」では、「犬」が「猿」に換えられた。しかし、両句の決定的な違いは、「犬」は「時雨」に「わび」ているののだが、「猿」は「初しぐれ」に興じている所にある。『野ざらし紀行』から数年経って、旅を重ね境遇の変化が芭蕉を変えたのである。

『野ざらし紀行』の発句をこれまで検討してきたことから分かるように、一見、雅語によって近世の景情を把えているような表現にも、その背後に漢詩文のプレ・テキストが存在していて、純粋な連歌体の表現になっていない。その意味で、『野ざらし紀行』中に詠まれた発句群は、天和期の漢詩文調をはっきり示すものから、雅語の中に漢詩文を封じ込めて一見連歌体と見紛うような作品まであり、純粋な連歌体への過渡期を示す作品群であった。次に連句として、蕉風を確立した『冬の日』を見てみよう。

芭蕉は自己を中国文人や、竹斎に擬して、それを見せつつ尾張の熱田から名古屋に入り五

歌仙を巻いた。一方で、「去年おとゝしよりの句のふり、世上こぞりてやすらかに好みはやりぬれば」「大かた一卷の三つがひとつは、連歌の片腕なく、歌の足みじかきなんどの類こそあれ。」(『丁卯集』貞享4年)の「貞享連歌体」の流行の歴史の渦中に、芭蕉たちはいた。『冬の日』をこうした歴史的状況の中に置いてみた時、この作品をどのように位置付けたらよいのだろうか。

乾裕幸氏は、「元禄正風体の始源は、京俳壇の〈貞享連歌体〉に求められる」^[52]として、「貞享連歌体」の特徴として次の3点を示した。1点目は、「天和期を頂点とした非定型化に対する反動」としての定型化。即ち、五七五と七七の付合の定型を守ること。2点目は「付合の疎向化現象」。乾氏が引用する、「当流とて景気付をこのめば、六、七句、十句までもおなじ野・里・山などつゞきてうつとしく候」(『雀の森』元禄3年)で、乾氏は「景気付の過剰は、意味ばなれの傾向に拍車がかって制御のきかなくなっていた状況を示唆」^[53]している。3点目は、「〈俳意〉の晦渋化」^[54]である。即ち、「連歌体の模写」^[55]による「貞享連歌体」は、どこに「俳意」(＝滑稽)があるのかが、分からなくなった状態を言う。以下、連句における蕉風確立の撰集と思われる『冬の日』をこうした状況の中で考えた時、『冬の日』自身がどのような特徴を有しているのかを以下、考えてみたい。

以上のことをふまえて『冬の日』を以上、見てみよう。まず、第一に言えることは、付合に時間の経過による出来事の展開(＝物語性)を初めて導入したことである。

髪はやすまをしのぶ身のほど	芭蕉
いつはりのくらしと乳をしほりすて	重五
きえぬそとばにすごへとなく	荷兮

(「狂句こがらし」の巻)

初裏の2句目の芭蕉の短句は「しのぶ」で恋で、前句、野水の、「わがいはは鷺にやどかすあたりにて」の隠逸の理由が述べられている。芭蕉の句は、何らかの理由で髪を切らなければならず(出家しなければならず)、しばらくの間、庵にヒッソリと隠棲せざるを得ない人物を付けて、前句との間に出来事(事件)を読者に暗示している。こうした展開は、『冬の日』以前の付合になかったものであろう。重五の3句目は、「いつはり」で、前句の芭蕉、同様、恋で「乳をしほりすて」と表現することで、「しのぶ身」の人物が女であることを明かし、しかも男に「いつはり」(騙す)られて子まで設けた仲であることが明らかにされる。展開は過去の出来事を負っており、その結果、何らかの理由で、子どもと引き離され、乳がはって「しほりすて」なければならない、女の悲哀の情へと焦点が絞られ、近世のフィクションとしての日常がこの句に巧みに表現されている。付合の句間に、出来事による時間の経過を導入し、近世的情を描き得たのは、散文ジャンルが仮名草子から浮世草子へと展開し、「浮世」(現実)を描こうとしたことと無関係ではないだろう。この付合の展開は、小説的なおかつ劇的である。これ迄の俳諧の付合にはなかった手法が『冬の日』に初めて登場した

のである。これを擬古物語に応用すると、

のり物に簾透顔おぼろなる 重五
いまぞ恨の矢をはなつ声 荷兮

「いまぞ」は同じ、「狂句こがらし」の歌仙の名残表の2句目だが、その三つ前の「二の尻に近衛の花のさかりきく 野水」から王朝物語の擬古調が始まっており、ストーリーは時間の順序に従って展開し、この「いまぞ」の句によって中世軍記の世界へと転じた。荷兮は「劇的な発想」を「好み」^[56] というが、先にあげた、「髪はやすまを」以下の近世的情を描いたストーリー展開のあり方が、ここに響いている。

しばし宗祇の名を付し水 杜国
笠ぬぎて無理にもぬるゝ北時雨 荷兮
(「同」)
晦日をさむく刀売る年 重五
雪の狂呉の国の笠めづらしき 荷兮
(「つゝみかねて」歌仙)
水干を秀句の聖わかやかに 野水
山茶花匂ふ笠のこがらし うりつ
(「霜月や」歌仙)

以上にあげた付合は、風雅に狂する「風狂」の代表的なものだが、最初の付合は、杜国の「宗祇忘れ水」の名所から、宗祇の発句、「世にふるもさらに時雨の宿りかな」を荷兮がまず、思い出し、「宗祇」の縁で、「時雨」を付けた。さらに、「かさ」を付けて、「身は竹斎に似た」芭蕉の風狂の冒頭句に、「笠ぬぎて無理にもぬるゝ」と表現することで、輪をかけた形で、和したのである。次に「雪の狂呉」の荷兮の長句は、連衆に共有されていた可士の「笠重呉天雪」を、再び使って、雪景色をめでて、この句を口ずさみながらやってきた友人を酔狂にも刀を売ってまで馳走しようという意である。最後のうりつの発句は、芭蕉を「秀句の聖」とほめたたえた野水の長句に対して、『冬の日』『狂句こがらし』歌仙の発句と脇のキーの言葉、「山茶花」「笠」「こがらし」を入れて、発句で謙退した芭蕉に対して、風雅に狂する聖として、心服し、賀意を表する形で首尾が統一しているが、『冬の日』全体が風狂のテーマで染め上げられているわけではない。

田家眺望
霜月や鶴のイ々ならびゐて 荷兮
冬の朝日のあはれなりけり 芭蕉

うれしげに囀る雲雀ちりへと 芭蕉
 真昼の馬のねぶたがほ也 野水
 (「つゝみかねて」歌仙)

「霜月や」は『冬の日』の第三歌仙の発句だが、発句であるが「ゐて」と第三のように「て」止めとし、しかも「田家眺望」の和歌題が付けられている。和歌題を付けられたのは、これが最初である。和歌のスタイルとして、次の脇の七七で完結して欲しいという荷兮の意図が恐らく始めからあったのであろう。この発句と脇は周知のように、『三冊子』(元禄15年成)で「心・詞ともに、俳なし。発句をうけて、一首のごとく仕なしたる所、俳諧也」と評されていた。脇には俳言はないが、発句の「鶴」(コフツル)は俳言で和歌や連歌で詠まれることはなかった。前書きを和歌題にして発句と脇で和歌仕立てにしたのは、貞享連歌体の流行の中での「景気付」の叙景表現を芭蕉たちは実験的に試みたかったのであろう。『連歌俳諧集』の作品解説で、『冬の日』のこの最後の歌仙を「この歌仙には、これまでの四巻とは異なった」「脱冬の日調とでもいうべき新しい調子を試みようとしている」とし、「全般的にみて写生的な景趣の句の目立つ点」^[57]をあげている。

次の「つゝみかねて」歌仙の野水の名残の表の一句目の短句は、「うれしげに」の「げ」に「西行」「口調」を感じて「ねぶたがほ也」の「がほ」で「西行」「口調」^[58]のリフレインで応じて興じたものだという。また、この両句は、「雲雀」も「馬」もともに「人の心のあり方を対象の動物に反映させるようなとらえ方」をしているが、それは「芭蕉たちの開発してきた或る技法なのだ」^[59]という。芭蕉たちは連句に、単に擬人法を使うことを始めただけではなく、ここでのように西行スタイルをまねて、笑いをも作り出しているのである。また、擬人法(「俗」)は「雅」との世界との対比でしか作り出し得なかったのかもしれない。ともかく、俳諧の表現として、領域を拡大したと言い得るであろう。

また、例えば、「狂句こがらしの」歌仙の初表の6句目の「日のちりへに野に米を蒔 正平」の短句は、「ちりへ」(西日のうすれたるさま)の擬態語といい、稲ではなく「米」とした「新語めかした」^[60]表現に後の「軽み」の先駆けの表現と見ることができる。

今まで見て来たように、『冬の日』は風狂一色ではなく、談林調を脱却しようとした擬古調の「残滓」^[61]—ただし、典拠のないフィクションの表現を用いて新基軸を出した—、今、見た「軽み」の先駆けとも言えるべき表現などもあるが、最初に引用した、付合に時間の経過を導入して近世的情や景を描いた表現が全く新しく、付合が従来の静的なものから動的なものへ変化したのは『冬の日』をもってして始めてであり、エポックであった。この撰集は蕉風の連句における確立を宣言したのみならず、俳諧の付合のスタイルの規範を確立したとも言えるべき集であった。

乾裕幸氏は、「『冬の日』五歌仙はマイナスイメージで満たされている。」とし、「貧寒^{ママ}を住としてそこに詩への通路を求める」「『虚栗』の詩的世界」「の延長上に『冬の日』は成立し

た」^[62]と述べているが、その通りであろう。特に「狂句こがらし」の歌仙は、その感が強い。『冬の日』はそうした『虚栗』の持っていた「マイナス・イメージ」の延長上に、浮世草子的な出来事の展開による小説的な面白さを更に付け加えて成立した。『冬の日』は一見すると、「マイナス・イメージ」の世界の中で堂々巡りして、渋滞しているかのように見えるが、次々と展開し、連衆がその世界を興じている。『冬の日』は、蕉風確立の書であり、俳諧史上、期を画す書であることに変わりはない。

芭蕉は貞享2年4月、8ヶ月程の『野ざらし紀行』の旅を終えて、江戸に帰着した。翌年の正月に「鶴の歩み」百韻（「初懐紙百韻俳諧」とも）を弟子16人とともに興行した。この興行は其角の宗匠としてのお披露とも考えられる。

貞享3年（丙寅）は、後に杉風が甲州谷村藩の家老、高山樗牛にあてた書簡によって、「寅の年の俳諧の替り目」と芭蕉によって認識されていたようである。この「替り目」の新しさ（＝貞享連歌体）は、談林の支持者たちによって批難されることになるが、時代の流れを変えることはできなかった。そして、このスタイルの延長上に元禄の俳諧は展開されることとなる。江戸蕉門によって興行された「鶴の歩み」百韻は貞享連歌体の一つの頂点を示すものであった。歌仙ではなく百韻に戻ったのも、連歌を模倣してのことだが、皮肉なことに、蕉門の世代は、連歌の伝統のない時代に育った世代で、「鶴の歩み」百韻の連歌様は観念的所産でしかない。この傾向は先に述べたように、『冬の日』の最後の巻、「霜月や」歌仙の「写生的な景趣の句の目立つ点」に既にあらわれていた。

また、「鶴の歩み」百韻のちょうど、半分の五十韻には芭蕉の評注がついており、当時の芭蕉の俳諧観がうかがわれる。そして、題材も連歌様に合せて、中国種が極端に少なくなり、「鶴の歩み」の特徴になっている。

日の春をさすがに鶴の歩みかな	其角
砌に高き去年の桐の実	文鱗
雪村が柳見に行棹さして	枳風

「鶴の歩み」百韻の発句、脇、第三だが、発句は元旦の朝日をバックにして瑞鳥の鶴が歩いて行く様を写した。鶴は初春を寿ぐためにここへ持って来られた。そして、芭蕉のこの句に対する評注には、「長閑に幽玄なる気色を」「言外にあらはす」とあった。ここで問題なのは、この発句の良し、悪しを批評するのに、中世歌学から連歌論に入った秀逸句の究極の境地、「幽玄」^[63]という判断基準をもってしていることである。即ち、句の良し悪しが連歌に近い否かの基準を立てて、芭蕉によって判定が下されているのである。

脇の文鱗の句は、庭の石畳に、この家の格を示し、「古来めでたいものとされて来た」「鶴に松」に対して、「鳳凰に桐」^[64]の「桐」を配して、鶴と桐の取り合せで更に祝言性を増したもの。芭蕉のこの脇に対する評注には「貞徳老人の云、脇体四道ありと立られ侍れども、当時は古く成て、景気を言添たる」とある。「当時」とは現在のことで、ここで使って

いる術語の「景気」（景色）とは、これも中世歌学から連歌論に入って、『連理秘抄』で説く、寄合十五体の一つである「景気」を意識してのことであろう。しかも、芭蕉は「貞徳老人」（貞門）の脇の付け方と対比して、「当時」（＝現在）の付合のあり方が変化したことを述べ、現在では「景気」付を「宜」としているのである。この句に対して、更に芭蕉は、「元朝に木末は冬めきて」「ほのかに霞、朝日にほひ出て、うるはしく見え侍る体なるべし」として、この句が連歌の「本意」にかなっていることを述べた後、「但桐の実見付たる、新敷俳諧の本意かゝる所に侍る」とコメントをして、俳諧の「本意」の、連歌とは異質な独自性の必要についても言及している。

第三は、脇の場所から、山水画家が「柳を書べき時節」に「自舟に棹さして出たる狂者の体」（評注）を点出し、転じた。この句自体が一幅の絵となっている。雪村が俳言。「狂者の体」と芭蕉が評したように、『冬の日』の尾張連衆の風狂の姿勢が、江戸蕉門にも共有されていて、登場人物が中国文人から日本水墨画家へと変換された形で、描き出された。貞享連歌体の流行の中で題材が漢から和へと変換せざるを得なかったからであろう。芭蕉は、この句の評注の冒頭に、「第三の体、長高く風流に句を作り侍る」と評価している。「長高く」とは、連歌の発句を詠む際の要諦（紹巴『連歌至宝抄』）の一つだろう。ここでも連歌の術語によって句が裁断されているのである。

里ゝの麦ほのかなるむらみどり	仙化
我乗る駒に雨おほひせよ	李下

初表の7句目、8句目を引用したが、7句目は6句目の「山賤の業」^[65]の句を受けて、季が秋から冬（＝「麦ほのか」）へ展開した。芭蕉の評注によれば、「炭竈の句を初冬の末」と「請て」「冬畑の有様」を「能言述」べたと解している。ここには、旧来の貞門や談林で用いられていたパターン化された言葉の付合はない。先に乾裕幸氏の挙げた貞享連歌体の三つの特徴を引用したが、三番目の付合の「疎句」化は私見によれば、「景気付」の結果、もたらされたものだと思う。また、「景気付」の流行は、連歌の文体の最大の特徴で、そうしなければ連歌らしく見えなかったから「景気付」が流行したのと思う。即ち、貞享連歌体、「景気付」、付合の「疎句」化は同時に発生したのである。そして、それは、俳諧が文学として純化する方向で展開して行く為に必然的に起こったものであった。

李下の8句目は、芭蕉によれば「何を付たるともなく、何を詠めたともし。」と評されている。「里ゝの麦」から勢いで「旅体」を「言出し」たというのである。こうした付合が共有され、すすめられていたから、「弁口筆頭に不_レ掛」（筆舌に尽しがたい）の名句が生まれたと芭蕉によって絶賛されたのであろう。この句は、後年、『おくのほそ道』で、芭蕉によってアレンジされ、「野を横に馬牽きむけよほとゝぎす」として自己を馬に騎乗する武将として命令する句へと変換された。

有明の梨打烏帽子着たりけり 芭蕉

(「初裏、五句目」)

葉分の風よ矢筈切に入 コ齋

(「二ノ表、六句目」)

石の戸樋鞍馬の坊に音すみて 拳白

(「二ノ表、九句目」)

芭蕉の長句は、前句の「軍場」(＝戦場)の「噂」で「一句」を「言立」てたという。土芳の『三冊子』によれば、「勢ひに移りて付た」句で、かぶとの下に着用する「梨打烏帽子」は、戦いへの準備を予想させるもので、前句の全体のかもしだす雰囲気(＝「敵よせ来るむら松の聲」)から、芭蕉の句は付けられた。

次の「葉分の風よ」の短句は、葉を吹き分ける風に誘われて、「矢筈」(＝矢竹)を切るために入ったの意で、芭蕉はこの句について、「中将なる人の鷹すへて小野に入、浮舟を見付たるなどのためしならん」として、『源氏物語』の「浮舟」の巻を背後に見ている。しかし、「その故事をいふにはあらず。其余情のこもり侍るを意味と申すべきか」として、あからさまに「故事」をこの句の中に込めないで、「余情のこも」ったものとしてこの句を見ている。「余情」とは言うまでもなく、中世歌学では最高位の歌体の要件であり、それが連歌論に流れ込んで、『連歌秘抄』では付合技法の一つとしてあげられていた。後に芭蕉の弟子の支考は『十論為弁抄』(享保10年)の中で、「和歌には余情といひ、俳諧にはにほひといふ」として、同じ付合の方法として、蕉門の付合を最高位のものとして喧伝し、歴史的に位置付けた方法であった。『去来抄』(宝永元年ごろ)の中で芭蕉の弟子の去来は、俳諧史の付合の歴史を振り返って、「附句は三変なり。昔は附物を専とす、中比は心の附を専とす。今はうつり・響・句ひ・位を以て附るをよしとす」としてから、貞門の「物付」(乃至は詞付)、談林の「心付」、蕉門の「句付」と言われるようになったが、芭蕉は連歌論の学習を介して、蕉門の中に「余情」＝「にほひ」の付合の有様を模索し始めていた。「鶴の歩み」百韻の評注の中での「余情」の多用は、それを物語る。

最後にあげた「石の戸樋」の長句は、石の樋を流れる水音が鞍馬の寺の坊に聞こえるの意だが、芭蕉は、この句の評注に「昔は名所の出しやう、砧に須磨の浦・十市の里・吉野・里・玉川など、付て、証歌に便りて付る。」が、「当時は句の形容によりて名所思ひ寄る」として「証歌」による付合を「当時」(＝現在)は意図的に排した句作りになっているとこの句を評している。何故、そのように評したかと言えば、「証歌」に頼った句作りは、やがて類想句の類出に落入って限界が見えていたからである。

この時期の状況を初心者用の俳諧作法書、『談諧番匠童』(元禄2年刊)では、「さも有べき物をあんじ出し、我心にて作りて、付ルなれば、定りたる付合の道具おぼえて益なし」と語っていた。「石の戸樋」の長句の場合、前句の「あられ月夜のくもる傘」の、傘に霰があたる冬の夜の光景の「句の形容」から付けられており、「鞍馬の坊」がどうして出て来たのか

実はよく分からない。そう言うしかなかったから、芭蕉は「句の形容」と言ったのだろう。

大分前にあげた、当時の俳諧状況に批判的であった俳諧撰集『雀の森』には「当流とて景気付をこのめば、六七句、十句までもおなじ野・里・山などのけしきつゞきてうつとしく候。」の直後に、「おほくは心付にして、景気はところべにあるべきか」と続いていた。この箇所を解釈すると、「景気付」とは題材の側面から見た付合の方法であり、「心付」はその2句間の意味連関のあり方をいったものではなからうか。即ち、「景気付」と「心付」は同一のことを二つの立場から眺めた一続きの文の連続と解釈されるのである。ここで言う「心付」は『去来抄』の言う「中比」の「心の附」ではなく、「今はうつり・響・句ひ・位を以て附る」、「句付」を指すのであろう。今迄、見たように、貞享連歌体は、「景気」を美的に昇華して行き、2句の間の意味の連関は「心」＝「句」によってつながり、付けられて行くものであった。そして、ここに矛盾を抱えることになる。よく引かれるように、この傾向は旧派の重徳（出版書肆・俳諧点者、生没年未詳）によって、「前句へつかぬがめでたしとて、あまりに反てそりそこなひ、症と響と道連たるやうに独うなづくを、たがひに合点した顔なるも、片はらいたし」（『花見弁慶』元禄4年）と皮肉めいた目でからかわれることになる。

「鶴の歩み」百韻は江戸蕉門の貞享連歌体の一つの成果であった。一方、尾張の連衆は『冬の日』のあと、別の表現方法で貞享連歌体に反応しようとした。これについて以下、述べることにする。

（以下次号）

注

- [1] 小学館（1995.7.10）
- [2] 小学館（1995.7.10）5頁。
- [3] 小学館（1995.7.10）4頁。
- [4] 重森三玲 誠文堂朝光社（1973.1.20）623頁。
- [5] 金子金次郎・暉峻康隆・中村俊定 小学館（1974.6.30）534頁。
- [6] 乾裕幸『ことばの内なる芭蕉』未来社（1981.4.25）112頁。
- [7] 乾裕幸『ことばの内なる芭蕉』（1981.4.15）113頁。
- [8] 乾裕幸『ことばの内なる芭蕉』『付章 付合の消長－《親句・疎句》論による連句史の試み』のキーワード。
- [9] 『永遠の旅人 松尾芭蕉』新典社（1991.4.25）48頁。
- [10] 『初期俳諧から芭蕉時代へ』笠間書院（2002.10.10）220頁。
- [11] 『元禄俳壇の研究』勉誠社（1985.4.25）322頁。
- [12] 雲英末雄『元禄俳壇の研究』321頁。
- [13] 暉峻康隆『芭蕉の俳諧（上）』中公新書（1981.8.25）
- [14] 金子金次郎・暉峻康隆・中村俊定『連歌俳諧集』353頁。
- [15] 松浦友久編『漢詩の事典』大修館書店（1974.6.30）353頁。
- [16] 白石悌三・乾裕幸編『芭蕉物語』有斐閣（1977.6.30）44－45頁。

- [17] 白石悌三・乾裕幸『芭蕉物語』45－46頁。
- [18] 今栄蔵『芭蕉その生涯と芸術』日本放送出版協会（1989.9.20）71－72頁参考。
- [19] 白石悌三・乾裕幸『芭蕉物語』46頁。
- [20] 白石悌三・乾裕幸『芭蕉物語』46頁。
- [21] 金子金次郎・暉峻康隆・中村俊定『連歌俳諧集』362頁。
- [22] 尾形仿編『芭蕉の本第三巻 蕉風山脈』角川書店（1970.7）155頁。
- [23] 乾裕幸『俳句の本質』関西大学出版部（2002.9.20）206頁。
- [24] 堀切実『芭蕉の門人』岩波新書（1991.10.21）の121頁に「酒を浴びるほど飲んだあと、二階へ上がろうとして階段を見上げると、頭上から一直線に酒の滝を浴びているような気になり、まるで白い冷麦が天から一気に落ちてくるようでもある」と解釈している。例証として其角の他の句に「暁のヘドや隣のほとゝぎす」『蕉尾琴』（元禄14年）をあげておく。
- [25] 尾形仿『座の文学』角川書店（1973.9.20）95頁。
- [26] 尾形仿『松尾芭蕉』筑摩書房（1971.3.25）112頁。
- [27] 『笈の小文』（宝永6年刊）の冒頭に「百骸九竅の中に物有り。かりに名付て風羅坊といふ。誠にうすもの、かぜに破れやすからん事をいふにやあらむ」とある。
- [28] 鳥居清『芭蕉連句全註解第三冊』桜風社（1980.6.5）93頁。
- [29] 尾形仿『座の文学』12頁。
- [30] 鳥居清『芭蕉連句全註解第三冊』213頁。
- [31] 尾形仿『座の文学』142頁。
- [32] 尾形仿『芭蕉の世界』講談社学術文庫（1988.3.10）182頁から183頁に延宝8年から天和2年にかけて俳書刊行の部数が極端に減ったグラフを挙げて「芭蕉の何回かにわたる旅というのは、都市俳壇の崩壊と地方俳壇の進出という現象を背景として、蕉風の共鳴者を地方俳壇に求めて回った旅であったということができよう」と述べている。
- [33] 尾形仿『座の文学』111頁。
- [34] 井本農一他『松尾芭蕉集②』20頁。
- [35] 白石悌三『芭蕉』莊神社（1988.6.10）14頁。
- [36] 井本他『松尾芭蕉集②』20頁。
- [37] 以下『芭蕉全図譜』岩波書店（1993.11.29）60－62頁の本文使用。
- [38] 白石『芭蕉』59頁。
- [39] 白石『芭蕉』58頁。
- [40] 『中世日記紀行集』岩波書店（1990.10.19）99頁。
- [41] 尾形仿『松尾芭蕉』筑摩書房（1976.3.25）123頁。
- [42] 尾形仿『松尾芭蕉』122頁。
- [43] 復本一郎『入門芭蕉の読み方』日本実業出版社（1996.10.20）34頁。
- [44] 尾形仿編『芭蕉の本1 作家の基盤』角川書店（1970.8.10）249頁。
- [45] 尾形仿『松尾芭蕉』45頁。
- [46] 白石・乾『芭蕉物語』68頁。
- [47] 石川八朗・今泉準一・波平八郎・吉相正美『宝井其角全集 編者篇』勉誠社（1993.2.25）360－361頁。
- [48] 白石・乾『芭蕉物語』68頁。
- [49] 尾形『座の文学』115頁。
- [50] 尾形『松尾芭蕉』202頁。

- [51] 従来、「秋風」の「本意」は古今集の秋の巻頭歌で「涼しさ」や、「アキ」の同音で「飽き」から「怨み、人恋しさ」の意であった。
- [52] 『ことばの内なる芭蕉』 未来社（1981.4.25）113頁。
- [53] 『ことばの内なる芭蕉』 未来社113頁。
- [54] 『ことばの内なる芭蕉』 未来社114頁。
- [55] 『ことばの内なる芭蕉』 未来社114頁。
- [56] 暉峻康隆『芭蕉の俳諧（上）』中公新書（1981.8.25）170頁。
- [57] 『連歌俳諧集』小学館（1979.6.30）400頁。
- [58] 『芭蕉七部集』岩波書店（1990.3.20）15頁。
- [59] 『古典講読シリーズ 芭蕉七部集』岩波書店（1992.7.6）143頁。
- [60] 島居清『芭蕉連句全註解 第三冊』桜風社（1980.6.5）185頁。
- [61] 乾裕幸氏は『芭蕉と芭蕉以前』『『冬の日』への疑義』新典社（1992.6.25）で『冬の日』が、貞門、談林の古い手法の付合をしているとするが、質を問題にしていない。
- [62] 『芭蕉と芭蕉以前』140－141頁。
- [63] 例えば、二条良基の『連理秘抄』（貞和5年 救済・良基識。）
- [64] 大谷篤三・中村俊定『芭蕉句集』岩波書店（1957.6.5）490頁。
- [65] 島居清『芭蕉連句全註解 第四冊』桜風社（1980.10.20）74頁。

Summary

The History of Haikai Expression on Syuko and Zyokei

Mikio Takano

Basyo's Haikai is divided in five periods. In this article I treated the characteristic and transition of expression on Basyo's Haikai to pick up the last four periods those are Kansibun style, Zyoukyou-renga style, Keiki style and Karumi style.

Keywords Basyo, Hokku, Renku

（2009年4月13日 受領）