

〈研究ノート〉

## 趣向と叙景の俳諧表現史 X

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、猿蓑、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（承前）

「にはひ」（『去来抄』）の付合について、『三冊子』では『猿蓑』の例はない。しかし、支考著の『葛の松原』では、「走」「響」「馨」の3種の付合手法が掲げられ、その最後の「馨」（にはひ）の例が即ち「稲の葉のびの力なきかぜ」「發心の初に越る鈴鹿やま」の「梅若菜」歌仙の初裏2句目と3句目の珍碩と芭蕉の付合で、その芭蕉の付合手法について支考は「馨」としたのである。所でこの「馨」のコンテクストは、「世に景気附・こころ附という事は待れど」として掲げられた3種の付合手法の一つで、また支考によれば、この3種の付合手法は、「無所住心」（融通無碍）「のところより附」いたものだとされる。

前に引用したように、芭蕉の「發心の」の付合は、前句の稲の葉先のたよりなさ全体に、發心して出家遁世したものの西行の佛を宿した句作りによる付合となっており、芭蕉の句は、珍碩の句の一部ではなく、句全体に反応して詠まれたものである。

『聞書七日草』にも「馨」付の例はあげられている。『聞書七日草』は、「四道」「六座」で付合手法が分類され、「四道」は、「添」「随」「放」「逆」で、これは連歌論集『四道九品』（宗牧著、成立年未詳）に由ったものであることは、『四道九品』の「四道」が「添」以下の4種の術語の付合手法として、そのまま用いられていることから分かる。芭蕉が付合手法として語ったとされる「六座」は、入門編としての「四道」をステップ・アップしたものとして位置付けられ、「馨」「移」「面影」「位」「見入」「響」の6種の付合手法を言う。この「六座」の「六」は、『詩経』の、大序に記された歌謡分類の概念としての「詩の六義」「風・賦・比・興・頌」の「六」から取り、「座」は「座」の文芸としての連歌の伝統の、〈雅性〉と

権威にあやかりたかったからにはかならない。

『聞書七日草』の、この「六座」の「馨」には、全部で三つの「馨」付の例が示されている。その2番目に挙げられた例は以下のものであった。

馨

ことばあうて、うちにはなるる、花の匂のうつりやすきがごとし。

稍いきたる夕立の松                      キ角

禅僧の赤裸なる涼ミして                孤屋

孤屋のキ角に対するこの付合を「馨」と芭蕉は説明したというのだが、孤屋の長句は、キ角の「夕立」にのみ反応して、「涼ミ」が出て来たのだと思う。キ角の短句全体に反応しているわけではないのである。他の2例も同じで、この『聞書七日草』は「四道」「六座」と、まず、分類すべき数概念があって—それは、その数自体が範とすべき連歌書や『詩経』という権威にまどわされ、また、すがらざるを得ないという事由があったわけだが—それに機械的に従ってしまった為に、もしこれを、芭蕉が語ったとしても、この段階では、自己の蕉門の付合手法を整理分類して把握していたと思われぬ。また、『聞書七日草』は、そこに引かれている作品は、『次韻』『虚栗』『続虚栗』『初懐紙』から出てい<sup>[1]</sup>て、不十分だし、『初懐紙評註』は貞享3年の1月に成ったものであるが、そこには『移り』による評を試み<sup>[2]</sup>た痕跡はない。従って、「おくの細道」の途次、元禄2年の『聞書七日草』<sup>[3]</sup>の段階で、芭蕉は、きわめて不十分な根拠で、貞享3年以前の蕉門の俳諧の付合手法を、振り返り、その証拠が、『聞書七日草』に証拠として残されたのだろう。何故、このような一部は俳壇に流通している術語を駆使して振り返らなければならなかったかと言うと、俳諧が2句間の付合を巡って、このことが当時、ホットな話題となっていた為によるのだろう。

ところで、周知のように『葛の松原』（元禄5年末刊）は芭蕉存生中に刊行されたということで従来から信頼される俳論書として重きを置かれて来た。『葛の松原』で付合手法の三つのうち、最初の「走」（はしり）の引用句は、大分前に引用した『初懐紙評註』（貞享3年）の次の付合においてであった。

敵よせ来るむら松の音

○走

有明のなしうちゑぼし着たりけり

『葛の松原』では、この付合手法に対して何のコメントもない。元々、この句は、『初懐紙評註』即ち、其角が貞享3年正月に立機の為に芭蕉も加わって興行したと推測される「日の春を」百韻の五十韻に、芭蕉が、その付合にコメントを付したものであった。「有明の」は芭蕉自身が詠んだ長句で、自分自身が詠んだこの句に対して、芭蕉は「付様別條なし。前句

軍の噂にして、又一句更に言立たり。梨打ゑぼしにてあしらひ仕様かるくてよし。一句の姿・道具、眼を付て見るべし。」とコメントを付している。この句に対して、正確な解釈を施したのは島居清氏で、氏によれば「折しも有明の月光の下、梨打烏帽子を着けた武将の、出陣の前の晴れがましい緊張を付けた。」<sup>[4]</sup>とされた。「梨打ゑぼし」が、兜の下に冠る帽子で、「有明の」の奇襲に対する切破つまった身ごしらえとみないとこの句の解釈を読み誤ることになる。

芭蕉の自句に対するコメントによれば、前句の「チリ」の短句を、もう一度「言立」て（強調）、そのポイントが「梨打ゑぼし」の「あしらひ」だったと自解している。所で、この「あしらひ」（「会釈」）とは、連歌論の出自の術語であるが、貞門、談林で多用された付合手法の術語ではなかったか。自句の「一句の姿」を見よと言っている「姿」とは、中世歌学、連歌論のこれも術語であった。更に、続けて使用されている「道具」とは、決まりきった付合の2語（名詞）関係を言い、この発展形態が2×2で「四手付」だろう。この手法も周知のように貞門で多用されたものだった。『詠諧番匠童』（元禄2年3月）の時点で振り返れば、「付合の道具おぼえて益なし」の「道具」でもあった。また「軍の噂」の「噂」とは前句を説明する形で付句を詠むことで貞門では禁じられたが、談林では許容された付合手法であった。

要するに、貞享3年の段階では、中世歌学、連歌論を規範の中心に据え、更に貞門、談林の付合手法の術語で自句を眺めている芭蕉がここにはいるのである。この句は、『三冊子』では、「前句の事をうけて、其句の勢ひに移りて付たる句也」として「移り」の付合に分類されている。堀切実氏によれば『葛の松原』の「走りは広義のうつりの中に含まれることになる。」<sup>[5]</sup>とされたが、同じ「日の春を」百韻の付合を『初懐紙評註』『三冊子』『葛の松原』と並べてみると、付合手法の概念が変わり、『葛の松原』の「走」は「移」の更に細かく分類された付合手法の術語概念であることが分かる。従って、『初懐紙評註』の芭蕉の付句は、後の概念だと「走」に分類されるのだが、貞享当時は、中世歌学、連歌論を規範として、その中で貞門、談林手法で詠まれた付句であったと解さなければならなくなるのである。従って、俳論書『葛の松原』は、付合手法は3種類しか、掲げられてはいないが、「走」が芭蕉の中で更に再分類された一概念で指し示されたように、芭蕉の考えが『三冊子』より更に深められた支考によって書かれた俳論書とすることが出来るわけなのである。

「にはほひ」について元に戻ると、芭蕉自身が「聲といふ事は」「和歌には余情といひ、俳諧にはにはほひといふ」（支考著『十論為弁抄』享保10年刊）と言ったらしいが、これもおかしな話だろう。既に指摘があるように芭蕉が「余情」の術語を多用したのは『初懐紙評註』であった。何故、この術語を使ったかと言うと何度も言うように貞享連歌体流行の中で、その規範とすべき中世歌学、連歌論の術語で、付合のあり方について、百韻の中最初の五十韻に評注を加えて、江戸の蕉門にその指針を与えたかったからである。そして、ここでの「余情」の意味は、古典として根拠のある物語や和歌の「情景や気分が句の余情となっている」もので、言わば「典拠のある情趣」<sup>[6]</sup>ということで、典拠とは全く無関係の後の付合手

法概念である「にほひ」とは違う。従って、『十論為弁抄』の芭蕉の言説が本当だとすれば、ここで言う「余情」は全く別の意味になろう。ここでの「にほひ」は『葛の松原』の「響」「走」のことに言及しているので恐らく、支考は同じ意で使っているのだろう。芭蕉が過去の「余情」の使用例の意味を自分自身で換えたか、支考が中世歌学の最高要件の「余情」で芭蕉に換わって説明してしまったかどちらかである。恐らく、芭蕉が換えたのだろう。『初懐紙評註』での「余情」の意味は、連歌論での「面影」、後の芭蕉の俳論での「面影」付（『三冊子』は「俳」）の意に近いのである。

次に「向附」であるが、これは雪門（嵐雪の門）の吏登の付合手法の一つとしての提唱を受けて、宮本三郎氏が命名したものであることは『ひさご』論で紹介した。『猿蓑』では、

僧ややさむく寺にかへるか  
 さる引の猿と世を経る秋の月  
 「市中は」歌仙、初裏10、11句目

こそこそと草鞋を作る夜月ざし  
 蚤をふるひに起きしはつ秋  
 「市中は」歌仙、名表7、8句目

が『三冊子』に紹介されている。「さる引の」と「蚤をふるひに」の付句は、ともに芭蕉で、その前句もともに凡兆の句である。「猿引の」の付合については、「二句、別に立てたる格なり」とし、「蚤をふるひに」については「別人を立て、見込む心を二句の間に顕すなり」と『三冊子』ではコメントされていて、ともに宮本三郎氏の「向附」の例に当たる。ただ、『三冊子』では、「向附」とは、もちろん言われてない。しかし、『ひさご』について論じた時、述べたが「別人」を立てるために、付句には飛躍の思想が必要であり、その付合手法の自覚は『おくのほそ道』であって、『ひさご』の実験を通して、『猿蓑』で、その手法が完成の域に達したと考えると、『猿蓑』引用からの、『三冊子』で土芳によって示された例からも、そのことが首肯されるのである。

ところで、この手法は、どこからもたらされたものであろうか。中世連歌書の『連理秘抄』（二条良基著、貞和5年7月の識語）に付け様、15種の一つとして、「相對 春に秋、朝に夕、山に野などの類なり」（初稿本とされる『僻連抄』では「対揚」の項目として掲げられ例文は「相對」と同じ）が掲げられ、続けて「引違 月の夜に雨を戀ひ、花の句に風を忍ぶ也。是は殊に上手の興ありてとりなす也」（『僻連抄』も全く同じ）が付合手法として示されている。「相對」は季節、時間、場所などの「対称的付合」手法を指し、「引違」は、情趣の「否定的・対立的付合」<sup>[7]</sup>手法で、中世の王朝文学への対抗意識によって発想された表現（情趣＝思想）のあり方による手法である。

これが「向附」のベースになったものであろうが、ともにシンメトリカルな発想で、付き

すぎている嫌いがある。『猿蓑』の撰集期、世は「移り」<sup>[8]</sup>を重視したトレンドに入っていた。「移り」とは付合の「付」の密着度を嫌った「距離の空白」（ディスタンス）の所在を意味する術語である。即ち「付」<sup>づく</sup>の「移り」が自覚、中継され、単純に「付」<sup>づく</sup>ではなく、「移り」を経て「付」のである。してみると、中世連歌論は「向附」の付合手法を開発するのに、その発想の上で、そのベースになったであろうが、直接的な淵源を求めるとなると、「漢詩の中の対聯」に行き着くことになるのではなかろうか。能勢朝次氏は、『『僧や、寒く寺に帰るか』に『猿ひきの猿と世を経る秋の月』の「付け」（向附）の付合に、「対聯の好標本」を見ている。能勢氏は、先程あげた「相對」と「引違」の二条良基の付合手法は、元々、漢詩の中の「対聯」のレトリック手法から学んだものと解しているように見受けられる。芭蕉が「宗祇の連歌に帰ったこと」「漢詩の方面における句移りや対聯の呼吸に暗示を得たこと」<sup>[9]</sup>は確かなことであろう。それを雅俗の言葉の拮抗する付合手法の中でドラマを作り出し完成させたのが「向附」であった。「向附」はこれまで検討して来た蕉門の付合手法で頂点に位置するものだが、土芳の『三冊子』の記述から見ると土芳自身はこの項目を独立して立ててないことから、そのことにどうやら気付いてないようなのである。

『三冊子』を中心に芭蕉の付合手法を検討したが、「景気」付に関しては土芳による例を示しての明確な論究はない。「景気」の句のサンプル例は、『三冊子』に、その本からの引用が「十三箇条」<sup>[10]</sup>認められる『宇陀法師』（李由・許六編、元禄15年（推定刊））にあげられた、『俳諧深川』（酒堂編、元禄6年刊）に入集した「洗足に」歌仙の初裏の9句目、10句目の嵐蘭と芭蕉の次の付合であった。

乗掛の挑灯しめす朝下風	蘭
汐さしかゝる星川の橋	蕉

「愚老が俳諧、四、五年の後はみなケ様に成」（許六著、正徳5年刊）と芭蕉が語ったとされることで有名なこの付合に対して、『宇陀法師』では「付やうの事」で「師説」として、「つまる所只三つに極る」として「俳の句」「思ひなしの句」「景気の句」の3番目に、この付合をあげている。『三冊子』で土芳が「景気」付の項目を立てて明確に言及しなかったのは、見かけは「景気」付だが、それが他の付合手法に分散して行って、結果として項目を立てて論及できなかったためか。

所で、『三冊子』のテキストをそのまま読むと、「師の曰く『付といふ筋は、句・響・俳・移り・推量などと形なきより起る所なり』」と『去来抄』同様、芭蕉への崇敬から『論語』の間答形式を採用して芭蕉を孔子になぞらえて説き進められるが、サンプル例が延々と書かれる前の言いさしの一文は、「師の句を以てその筋のあらましをいはば」で、先程の「師の曰く」の「付といふ筋」は芭蕉の言説だが、この箇所は明らかに土芳の言説である。そうすると以下、付合手法が説明されるが、土芳の言説となり、芭蕉の言説ではないことになる。しかし、これを土芳がすべて作り上げたものかと言うとそうでもなさそうである。また、芭



蕉は「匂ひ・響・俤・移り・推量など」の順で付合手法を説明したが、土芳のサンプル例は、この順序ではないし、これらの項目も、すべてが明確に立てられているわけでもない。しかし、「向附」も含めて、付合手法が、芭蕉の中で徐々に自覚され、「情趣」の意図的な共有化がはかられたのみならず、付合手法も門人に問われ、それに答えるというプロセスの中で、門人の間に共有化されていったと考えられる。従って、『三冊子』の「師の曰く」以外の言説も、芭蕉の言説として基本的に受け取り、ここまで論じて来た。

さて、『猿蓑』で連句の付合手法がこれまで見て来たように出揃ったのだが、付合手法の歴史の中にこれらの手法をどのように位置付けたらよいのであろうか。次にそのことを以下、検討する。

『猿蓑』において出揃った蕉門の付合手法の位置付けを考える時、まず先行したのは、貞享期における「景気」付であろう。大分前に引用したように芳賀一晶が『丁卯集』（丁卯は貞享4年）の中で「去年おと、しよりの句のふり、世上ごぞりてやすらかに好みはやりぬれば、其優美ならんとするに長じて」と記した「去年おと、し」、即ち貞享2、3年以来の「やすらか」で「優美」な「句のふり」とは貞享連歌体のことだった。そこから発生した「景気」付は、連歌の文体の模写の流行によって必然的にもたらされた付合手法であった。

尾形叡氏は「景気」付の流行を元禄俳壇にみるが、尾形氏によればそうした「連歌以来の伝統を摂取復活した」「景気付の流行」の「直接の機縁となったものは、天和・貞享期における漢詩文の洗礼であった」という。それは「人事世界を中心とした談林俳諧の墮俗的傾向を捨象すべ」きもので、「漢土的な風物を」「漢詩的風韻をもって付け」「一句全体の景象をつつむ」「新しい連接手法がとりあげられるに至」り、それは「宗祇時代の連歌における景気付の呼吸と、それほど異なるものではなかった」<sup>[11]</sup>ものであると言う。漢詩文の流行を貞享期の全期間迄へと延長したり、それによって、「元禄期までは特に景気付を重視するような傾向は、まだ俳諧の方面にはあらわれなかった」<sup>[12]</sup>とする尾形氏の見解は先に見たようにともに誤りだが、連歌文体の模写の流行に、漢詩文の「連接手法」が仲立ちをしたことは、尾形氏の言う通りだろう。

この景気付が、元禄2年迄、大流行していたことは、『談諧番匠童』（元禄2年序）の「○前句付の事」の「当流」の付合が3句、すべて、「景気」付であることから伺われる。そのことは、発句についても言え、例として冒頭に掲げられているのは「○景気を見立たる発句」4句であり、このことから俳壇全体が「景気」大流行の渦中にあったことが伺い知れよう。

こうした「景気」をたくむ唯美的な「虚構主義」<sup>[13]</sup>は元禄3年になって、ようやく、批判的の的にさらされる。「当流とて景気附をこのめば、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。おほくは心附にして、景気はところへにあるべきか」『雀の森』（元禄3年序）には、「景気」（付）が、「心附」と対比して述べられ、「景気」付の「虚構」主義への「不満」が、「現実感の欠如への不満と表裏」<sup>[14]</sup>一体のものと発せられており、元禄3年時点で俳諧が、再び、近世の現実を取り入れる方向へと歩みだしていたことが、この書によって推測される。

「心付」という術語が俳壇の中で一般的に用いられていたことは、点取俳諧のための俳論書『祇園拾遺物語』（元禄4年刊）の翁と若者との問答で、「一間付心はいかなるをよしくするや」の問いに答えて、「上手の句はよくうつる」から、「只景氣うつりの能を能とすべ」く、また「一卷の模やう」も大事で、「先多分は景氣うつり心付を詮と」とすることの文脈中から知れる。今榮蔵氏は、「景氣うつり心付」の箇所を「景氣・うつり・心付」の三つに分けて読んだが<sup>[15]</sup>、今氏の言うように「景氣・うつり」の2語に分解して読むのではなく、前の文のコンテキストから景氣付の意を持った「景氣うつり」として1語で、この本文は書かれていたと見るべきだろう。

この俳論書のみならず、俳壇のサークルの中で「心付」が景氣付と対比した形で、認識されていたことは、前に挙げた支考の『葛の松原』の中で「世に景氣附・こゝろ附といふ事は侍れど」の、「世に」（＝俳壇社会の中で）での言及でも分かる。「心付」は、「景氣」付が、景氣（景色）によって付けるという題材自体に由るのに対して、それ以外の、即ち非景氣のとらえ所のない「心」によって付けるもの、全般を指し、「景氣」付以外の付合手法をすべて含んだ概念規定となっている。

この「心付」は、今榮蔵氏によれば、談林の付合手法の「心行き」が、「脱皮」したものであり、その「心行き」と言えば、「客観的に定った関連性のある物や、古歌故事を通じて関連づけられる詞の中に付物を発見した」貞門俳諧と異って、「作者の主体的判断によって」「前句と付句の意味的連絡」を「度外視」し、「前句中の部分的な詞にひかれ」「新しく関連性を創作する」ものであるとされる。その結果、付合間に「客観性が失われ」「付合の意義を失ってしまう欠陥は否めない」<sup>[16]</sup>ものであった。それに比して、「心付」は、「前句全体の意味内容をひっくり返り受けとり、それに調和するような意味の句を句全体として付合わせる」と今氏は定義し、「前句中の部分的な詞にひかれた心行きの性格を」「前句全体に対して付合全体を以て付合わせる」<sup>[17]</sup>「心付」へと「脱皮」させたものなのだという。今氏の言うように談林手法の「脱皮」の形態が元禄俳諧の「心付」の付合手法だと言えるだろう。

では「心付」は、どのような付合手法と考えられていたのだろうか。度々引用する『俳諧小傘』（元禄5年）に、「凡前句付の仕事」として、代表的なものとして「付物」（「躰付・道具付」にも本文中に言い換えられる）、「心付・景氣付」の三つがあげられ、すべて「前句へのうつり」に「趣向を案」じなければならぬとして、「おかしこたつに更て行雨」に対して、「付物」と「心付」の例が示されている。「心付」の2例目は、「ばけもの」を「趣向」としたものである。

おかしこたつに更て行雨  
同 変化<sup>バケモノ</sup>の見かへるうちに影きえて

この直後に著者の松春のコメントが付されていて、「これらはこたつにも、雨にもつかず、只うつりを本意とすれば、心付といふ物ならし」と記されている。前句の「おかしこたつ」

に百物語の光景を感じ取り、その不気味な雰囲気全体から「変化」を「趣向」し、1句全体を案出した。大事な点は次の、次の「景気」付にしても、そうだが、「趣向」として、前句全体に対して、それに調和する付合詞としての名詞が必ず用意されているという点である。

芭蕉がこの付合手法のテクニクの中にいたことは、『おくのほそ道』の途次、山中温泉での「馬かりて」歌仙、三吟の名残の折の表2句目、3句目の、曾良、芭蕉の付合の

銀の小鍋に出す芹焼          曾良  
手枕にしとねのほこり打拂      翁

の、芭蕉の「手枕」の、この治定した付句以外に、芭蕉が2句、北枝にも「汝も案ずべし」と言っている2句が、『山中三吟評語』に示されていることから分かる。治定した以外の句のいずれもが、上五が「手枕」（手まくら、てまくら）で始まっており、「手枕」が、前句、全体を受けて、前句の、高級な銀の鍋に野趣のある珍味、それを差し出される尊大で横柄な人物の活写到「手枕」のポーズにより代表させ、そこから句が案出される過程が、治定した句も含めてよく分かるからである。

『俳諧小傘』の「心付」も「景気」付も、前句全体を受けて詠句するための「趣向」として「付物」が必要だったし、それを聞いて続けて詠むものも、ここにポイントを置いて、順繰りに詠句し続けて行くと言った共有のルールが必要だったに違いない。暗に共有されたルールがあったからこそ、芭蕉も初学者の加賀の、『おくのほそ道』途次に入門した北枝に説明できたし、「手枕」で4回も詠み、その中、2回も北枝に「汝も案ずべし」と言って修練させることが可能だったのである。同じく、「馬かりて」歌仙の、

柴かりこかす蜂のさゝ道      翁  
      (中略)  
松ふかきひだりの山は菅の寺 枝  
柴かりこかすのうつり上五文字霰降ると有るべし

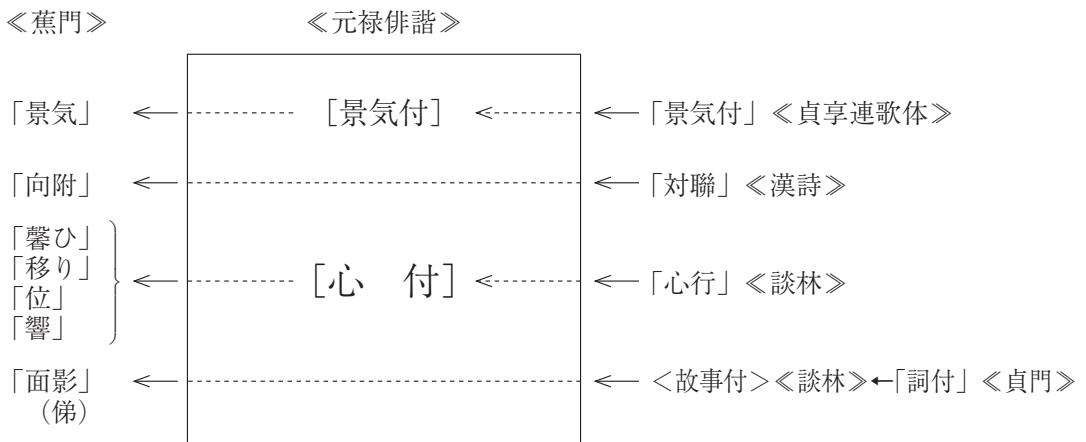
「・・・」はすべて、芭蕉によって「直し」が入った箇所である。北枝の付句は前句、柴刈りが、刈った柴を山の笹道に倒した柴刈りの囁目の情景を付けた「景気」付けで、「霰降る」と改めることで柴刈りの、霰が降り続き、その寒さにうちふるえる「わび」しい心のひだにまで、踏み込む形に景情が改められた。この歌仙、芭蕉の「直し」の入った箇所を見ると2箇所にわたった例はない。そして、そのほとんどが「手枕」の例のように名詞を換えられており、芭蕉の当事の、付合手法を考える上で興味深い。

前にも述べたように、初心者に付合手法を説いた『俳諧小傘』は、「付物」（躰付・道具付）のみならず、「心付・景気付」も「趣向」として、名詞（○○）の例を用意していた。そもそも、「移り」が強調され、流行していた俳壇状況にあって、「心付・景気付」を以って



付けると言われても、どのようにすればよいか全く見当が付かず、途方にくれたことだろう。「心付・景気付」のトレンドの中で新たな付合の規範を『俳諧小傘』は示そうとしたのだろうけど、前句の句の数だけ、「趣向」（付合語）を考えださなければならず、規範としての付合語を考えることは、そもそも、最終的には、ナンセンスなことになって行かざるを得ないことになるのではなかろうか。

さて、最後に、以上のことをまとめると貞門から芭蕉までの付合手法の流れを図式化すると、次のように整理できるのではなかろうか。



芭蕉をカリスマと仰ぎ、芭蕉を核とした蕉門は情趣共同体であると同時に、付合手法の共同体でもあった。俳諧の文学化の純化の進展と平行した形で付合語の規範の解体が進み、付合に前句との〈移り〉（＝「距離」）の変化の展開が望まれ、そのトレンドの中で、その方向性を示そうとしたのが、『詠諧番匠童』『俳諧小傘』の2書の俳諧作法書であった。

付合語を示すことはナンセンスであったにもかかわらず、『詠諧番匠童』も『俳諧小傘』も、そこに帰着して行ったのは、貞門の「詞付」の概念枠組（パラダイム）が強固なものであったことによる。芭蕉も、その例外でなかったことは先程、引用した『おくのほそ道』の途次に巻いた、「馬かりて」歌仙の、名残の折の裏の3句目の四つの付合のサンプルが、「手枕」もしくは、「てまくら」で、長句の冒頭が始まっていることから証せられる。

もう一度、まとめると付合のアナーキズムから脱出しようとして唯美主義に走った貞享連歌体の「景気」付の先鞭によって、付合の距離（「＝移り」）がまず意識化され、それと連動する形で、貞門の「既定の極り切った事柄の範囲内に拘束された付合を、一歩前進させ、そこに作者の主體的な心の働きを導き入れた」<sup>[18]</sup> 談林の「心行き」を「脱皮させ」た形で、「前句全体に対して対句全体を付合わせる」元禄俳諧の「心付」<sup>[19]</sup> が、その系譜上に現れ出た。その「心付」が、蕉門共同体の中で、手法として整理され細分化していったものが、「句ひ」「移り」「位」「響」等であろう。芭蕉が弟子への対機説法の中で手法として使い勝手が良いように細分化され、整理されて行ったものが、これらの付合手法であったのである。

芭蕉自身の言説として弟子の間に残されていないが、2句の間にドラマを作り出すのが「向附」で、その淵源を溯って行くと、漢詩の「対聯」に行きつくだろう。

そして、貞門に発する、故事古歌に決まり切った「付物」を配置する「詞付」が、前句との間に距離（＝「移り」）を設けるトレンドの中で、その付合手法は、文芸上の、過去の著名な人物や場面に焦点化され、それが、故意に見えにくくされたのが、「面影」付であろう。また、蕉門においては、「景気」付の系譜上にある「景気」は、世俗の景物の題材が、より、その範囲を拡大させて行った。そして、その「景気」の付合手法は、「心付」の分化した、「句ひ」「移り」「位」「響」等、または、「向附」の付合手法と連動し合い、前句の間に「距離」（＝「移り」）を持たせたことによる効果によって、微妙な情趣をかもし出すことに腐心されて行くことになるのである。

さて、『猿蓑』について、これまで論じて来たことをまとめてみよう。

この当時の芭蕉の動向を見てみると明らかに京・大坂を目指しており、その街道の湖南（大津・膳）の近江蕉門も抱き込んで、京でネーム・バリューのある向井元端の舎弟の去来と、「景気」が流行している京俳壇に最適の、発句最多入集（41句）者の凡兆を編集に当たらせ、初めて、旧主蟬吟などの例外を除いて、「蕉風＝蕉門の俳風」の純血蕉門（蕉風）の威勢を示した。

ところで、『猿蓑』の発句は四季類題別の部立はとっていないが、四季類題別の部立のパターンは枠として踏襲している。

具体的には「時雨」の芭蕉のトレードマークを前面に押し出し、「時雨」（雅）の本意と俗語との衝突とせめぎあいの演出の中に、新しい景情を作り出そうとした。一方、湖南の大半と去来の発句は、「時雨」の本意を捨象し、湖南のリアルな「時雨」をそのローカルティーン性と同時に指し示そうとした。

そして、『猿蓑』の発句は、次のようなタイプに類型分け出来るだろう。

I はなるや伽藍の枢おとし行 凡兆

II がつくりとぬけ初る齒や秋の風 杉風

III この寒さ牡丹のはなのまつ裸 車来

前に引用したように、

一鳥不鳴山更幽

物の音ひとりたふる、案山子哉 凡兆

の凡兆句が、王安石の七絶「鐘山即事」のもどきであったように、「はなちるや」も、「はな

ちる」(落花)の本意を形成した、能因法師のプレ・テキストの景情が大きく、句全体におおいかぶさっているのである。従って、一見、「はなちる」(落花)の雅語の上五と俗語の中七、下五の対峙によって、句全体に新しい景情が生まれたわけではない。「伽藍の枢」には「入相の鐘」、「おとし行」の「行」に、能因の「はなちるや」の「ちる」が明確に意識され、作句されているのである。

「たけのこや稚き時の絵のすさび 芭蕉」の所でも見たが、これらの句の背後に西行歌群の和歌世界の背景があった。「景気」の流行する京俳壇に雅語と俗語との取り合わせの巧みな手法の手際を見せるに際し、プレ・テキストを背後に明示し、その換骨奪胎のさまを見せて、新しい景情を演出するというのが第Ⅰのタイプである。

何故、このような手法を使ったのかと言え、恐らく、京俳壇に対して、プレ・テキストとしての古典の豊富な知識を見せつけなければ、句自体が、低級にみられ、到底、受け入れられない史的な状況(京俳壇の美的な価値判断)があったのではなかろうか。

第二のタイプは「秋の風」の雅語の本意のプレ・テキストが明確でない場合である。「秋の風」の本意は、「身にしみてあはれをそふるやうにもよむ」(『初学和歌式』元禄9年)であろう。杉風のこの句のように老いの境涯を詠むのは、連歌でもあり、殊更、珍しいものではない。しかし、「ぬけ初る齒」の「齒」に着目した点が新しく、この珍奇さと上五の「がつくりと」の擬態語との結びつきで、近世の俗情が表現され、笑いを誘う。この笑いが、「秋の風」の本意と組み合わせられ、やがてペーソスを持った老いの悲しみへと変転して行く。そして雅俗が均衡し、せめぎ合い、この観想句の「秋の風」に新たな意味が付加され、上五、中七と統辞関係を結ぶことで、一つの近世の景情世界が誕生した。以降、Ⅱのタイプの発句が俳諧の歴史の中で、近代以降も主流となるという意味で、『猿蓑』の果した役割は大きいと言えるだろう。

Ⅲは、レトリックの比喩分類で言えば、喩えられる人はなく、「～のような」の表現者の意識(目印)も示されていないので、比喩の三分類、即ち「直喩」「隱喩(暗喩)」「諷喩」の「諷喩」に、「牡丹のはなのまつ裸」は分類されよう。

ともに芭蕉の弟子とは言え、伊賀の藤堂藩士の父親の半残のコネで、当時、17歳の、半残の子息、車来が、この句と、もう1句『猿蓑』に入集できたのだろう。

この句は、前に引用したように尾形仇氏によって、「あだなる風」<sup>[20]</sup>の句として、また後の「軽み」の概念と同意の句として著名だが、中七の「牡丹」の扱いが、やっかいで表現上の位置付を実は困難にしている。

『芭蕉七部集』の評釈者は、この句の季の詞として、「**季**寒牡丹」<sup>[21]</sup>(冬)としているが、「寒牡丹」ではないのではなかろうか。季寄書の『山之井』(季吟著、正保4成)によれば、「牡丹」は「夏部」に収録されている。「寒牡丹」はない。続いて、同じ、季吟著の、この『山の井』の解説をコンパクトにして、例句のない『増山之井』(寛文3刊)には、「牡丹」は、「夏」に立項されておらず、立項された「ふかみ草」の言い換えの季の詞の一つとして入っている。そして、この書には「冬牡丹」が、「冬」に初めて立項される。また、4年後(寛文

7) の奥付のある、『増山之井』の季の詞の例句が掲げられた『続山之井』には、「夏の発句」として、今度は、「ふかみ草」ではなく、「牡丹」として季の詞が掲げられ、35句が例句として挙げられている。そして、『続山之井』には、『増山之井』には、「冬牡丹」が立項されているにもかかわらず、例句は全く示されていない。

車來の「この寒さ」にもう一度、立ち帰ってみると、この「牡丹」に込められた車來にとっての本意は、『山之井』の「もろこしには花の王ともてはやし。牡丹は花の富貴なる物ともいへり」の本意なのではなからうか。即ち、季は、冬だが、車來が、夏の「牡丹」の本意に則って、この句を作句しているように見受けられるのである。

森田蘭氏は、この「牡丹」の色を「白」<sup>[22]</sup>としたが、赤子の「赤」(レッド)でなくては、下五の「まつ裸」と意味が映発しまい。この句は、貞門の見立ての手法から脱しておらず、伊賀の、『猿蓑』出版を経済的に支える「泡沫俳人の句」(一句の入集者)と異ならないものである。ただ、「まつ裸」の俗語による見立てが奇抜で、後の「軽み」への概念形成に寄与したかもしれない。これが一つのタイプである。「軽み」の概念成立は、芭蕉の最晩年であり、『猿蓑』との発句、俳諧(連句)との表現の違いは後に論ずることになる。

I・II・IIIのいずれのタイプも本意ののっとり、湖南の、雅語の「時雨」の本意を捨象して詠むという手法は、「時雨」に歴史的な意味の堆積があり、詩として昇華しにくいものであった。II、IIIの修練を経て、II、IIIのタイプに雅(歌語)ではなく、俗(俳)な季の詞が題目として成立した時、発句の「軽み」の表現様式が整えられて行くことになる。

次に、『猿蓑』の連句であるが、第一歌仙の去來の「鳶の羽も」の発句は、「時雨」13唱の冒頭に掲げられた、芭蕉の「初しぐれ」の句に唱和したものだ。その為に、当座の光景を詠まなければならないという発句の約束事を無視してフィクションの異例な発句となった。そして、表六句は連歌世界を志向するという内々の約束のもとに詠まれた。最初の表四句は「景気」を前面に押し出した一見、連歌仕立ての句で展開されたが、囑目は近世の「景気」によって構成され、5、6句目は、プレ・テキストを忍び込ませ趣向を使って笑いが仕掛けられている。去來の発句は「初しぐれ」の、蕉門・情趣共同体としての「さび」の情趣を反芻しており、「景気」付隆盛の京俳壇に対して、初表の4句で意図的に「連歌もどき」で仕立て、それを山家の景で構成し、蕉門の「景気」付を見せ付けたのである。

第二の「市中は」歌仙と第三の「灰汁桶の」歌仙の、付合のすべてではないが、『炭俵』への過渡期の、当時の蕉門の連句の付合のあり方をその題材とともに示している。「市中は」歌仙は、初めて題材が「市中」に求められ、発話体の〈興〉による展開という新たな手法が導入され、連句の展開の仕方の幅を題材とともに拡大した。

第三の「灰汁桶の」歌仙は、更に商家の屋敷内へと題材が拡大化され、「初しぐれ」の「さび」の情趣が、一職人の「自」の句として写し取られる。脇も「風狂」者の系譜を引く芭蕉好みの男が登場し、第三も「月かげ」の「さび」の景情に自足した者の見た囑目の景が展開し、題材は「市中」ながら、蕉門の情趣(「さび」)がバリエーションとして展開している。

発句、脇で「市中」での職人体の家屋から、第三以降、大店の屋敷での景情、室内から見た光景へと表六句は展開しているが、4句目が雑以外、和歌、連歌の伝統を引く豎題（秋「きりへみす」、秋「秋」、秋「月」、春「千代」、春「鶯」）がはめこまれている。そして、それぞれに「きりへみす」（＝秋のあわれさ、寂しさ）、「月」（「かげ」（＝光）と接続されて賞美）「秋」（夜長）、「千代」（祝い）、「鶯」（春告げ鳥）の本意が効かされ、発句の職人体の男の寂しさの俗情、脇の秋の寂寥をかこっている人物が、実はケチな行灯の油をかすり取って寝てしまった男なのだという笑い、第三の新茶の「口切」（初冬）の茶事に茶室畳を付け換えて、煌々と照る「月」の光の中を「さび」の風狂に酔いつつ、「宵寝」する男の心中、5句目の西行の『山家集』（下雑 祝）を上五、中七まで引用して、「君」（天皇）に対する祝言を、商家の正月行事に読み換えて、めでたさを横溢させた長句、そして最後の6句目の早春を告げる「鶯の音」に、「だびら雪」の俗語を取り合わせ、豊年を予感させる表六句の最終句、これらのそれぞれの句が近世の俗情や景情を表現する俗語の言葉群の中に、豎題の本意が納まる形で統辞関係を結んでいる。これは、『猿蓑』の発句の作句手法のプリンシプルと重なるものであった。

「梅若菜」の第五歌仙は、前に述べたように『猿蓑』の発句集が冬夏秋春で、歌仙も、その順番で並べられ、乙州の江戸下向の饞別の歌仙だが、実は撰集の為に利用されたものである。

芭蕉の「梅若菜」の道中の景物と名物を並べて、旅の無事を込めた、『あら野』の系譜を引く、近世歌謡調の発句に影響されてか、発句から初裏の4句目迄、旅体の句として、この歌仙は展開して行った。

この歌仙は詠み継がれて行って、近江、京、伊賀、名古屋、江戸の門人迄、連衆の輪を拡大させて行った。先程、述べたように、発句から初裏の4句目迄、「旅体」の統一テーマで進行しているにもかかわらず、句が渋滞していないのは、付合語のパターン化された情趣をともなった連想に重点が置かれず、句間の連想が飛躍していることによる。時間的にも「梅若菜」歌仙は、四歌仙のうちで最後に詠まれた歌仙で、三つの歌仙の修練の結果、古い付合もあるが、付合の自在さを獲得した。

『猿蓑』の付合手法については前にも見たように、主に土芳の『三冊子』から引用して、元禄俳諧の「心付」から細分化した、「馨」「移り」「位」「響」、談林の＜故事付＞が＜移り＞重視のトレンドの中でもまれて、その人物や場面を故意に見えにくくさせた「面影」付、貞享連歌体の「景気」付を継承した「景気」、漢詩の「対聯」に起源を持つ、「向附」等と、ほぼ出揃った感がある。

『猿蓑』について更に付加えると、旅と庵住を交互に繰り返した芭蕉だったが、その庵住思想は、前に述べたように『あつめ句』（貞享4年）にまで遡り、『猿蓑』の『幻住菴記』に至ってようやく完成され、『幻住菴記』は、芭蕉の「詩歌連俳」「等価論」<sup>[23]</sup>の思想に基づく、「記」のスタイルの俳文の確立でもあった。

（以下次号へ続く）



## 注

- [1] 今榮藏『初期俳諧から芭蕉時代へ』（2002.10.10）376頁。
- [2] 今榮藏『初期俳諧から芭蕉時代へ』377頁。
- [3] 『聞書七日草』は「呂丸に仮託して偽作された伝書」だが、「書中『六座』（馨・移・見入・面影・位・響）として挙げる付合手法の名目は」「芭蕉の教説から出たものと思われる。」（加藤楸邨 大谷篤藏 井本農一監修『俳文学辞典』角川書店（1995.10.27）195頁。）
- [4] 鳥居清『芭蕉連句全註積第4冊』桜風社（1980.10.20）76～77頁。
- [5] 加藤楸邨 大谷篤藏 井本農一監修『俳文学辞典』750頁。
- [6] 栗山理一監修 尾形仵・山下一海・復本一郎編集『総合芭蕉事典』雄山閣出版（1982.6.20）214頁。
- [7] 伊知地鐵男・表章・栗山理一『連歌論集 能楽論集 俳論集』小学館（1962.7.31）39頁。
- [8] 今榮藏『初期俳諧から芭蕉時代へ』によれば、「移り」に「ふれたものの中で最も早い出版物は『詠諧番匠童』」であり、以下5点の俳書を示して、「移り」が「元禄俳諧の付合において」「最も中心的问题」（363～364頁）である考えを示した。
- [9] 能勢朝次『能勢朝次著作集第九卷』思文閣出版（1985.3.1）142頁。
- [10] 栗山理一監修『総合芭蕉事典』396頁。
- [11] 尾形仵『俳諧史論考』桜風社（1977.11.15）246頁。
- [12] 尾形仵『俳諧史論考』241頁。
- [13] 今榮藏『初期俳諧から芭蕉時代へ』357頁。
- [14] 今榮藏『初期俳諧から芭蕉時代へ』357頁。
- [15] 今榮藏『初期俳諧から芭蕉時代へ』364頁。
- [16] 今榮藏『初期俳諧から芭蕉時代へ』330、331、333頁。
- [17] 今榮藏『初期俳諧から芭蕉時代へ』334頁。
- [18] 今榮藏『初期俳諧から芭蕉時代へ』332頁。
- [19] 今榮藏『初期俳諧から芭蕉時代へ』333頁。
- [20] 尾形仵『俳諧史論考』所載の論文タイトル、「あだなる風について－『軽み』の一標識－」。
- [21] 白石悌三・上野洋三『芭蕉七部集』岩波書店（1990.3.20）265頁。
- [22] 森田蘭『猿蓑発句鑑賞』永田書房（1979.9.30）47頁。
- [23] 白石悌三『永遠の旅人 松尾芭蕉』新典社（1991.4.25）101頁。

## Summary

The History of Haikai Expression on Syuko and Zyohei

Mikio Takano

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

**Keywords** Basyo, Sarumino, Renku

(2013年6月20日受領)