

寺田寅彦

俳諧の本質的概論



俳諧の本質的概論

古い昔から日本民族に固有な、五と七との音数律による詩形の一系統がある。これが記紀の時代に現われて以来今日に到るまで短歌俳句はもちろん各種の歌謡民謡にまでも瀰漫びまんしている。この大きな体系の中に古今を通じて画然と一つの大きな線を引いているものが三十一字の短歌である。その線の途中から枝分かれをして連歌が生じ、それからまた枝が出て俳諧連句はいかいれんくが生じた。発句すなわち今の俳句はやはり連歌時代からこれらの枝の節々を

飾る花実のごときものであつた。後に俳諧から分岐した雑俳の枝頭には川柳が芽を吹いた。

連歌から俳諧への流路には幾多の複雑な曲折があつたようである。優雅と滑稽、貴族的なもの^と平民的なものとの不規則に週期的な消長角逐があつた。それが貞門談^{ていもんだん}林^{りん}を経て芭蕉という一つの大きな淵^{ふち}に合流し融合した観がある。この合流点を通つた後に俳諧は再び四方に分散していくつもの別々の細流に分かれたようにも思われる。

一方において記紀万葉以来の詩に現われた民族的国民

的に固有な人世観世界観の変遷を追跡して行くと、無垢^{むく}な原始的な祖先日本人の思想が外来の宗教や哲学の影響を受けて漸々に変わって行く様子がうかがわれるのであるが、この方面から見ても蕉門俳諧の完成期における作品の中には神儒仏は勿論、老荘に至るまでのあらゆる思想がことごとく融合して一団となつていように見える。そうして、儒家は儒になずみ仏徒は仏にこだわっている間に、門外の俳人たちはこれらのどれにもすがりつかないでしかかもあらゆるものを取り込み消化してそのエッセンスを固有日本人の財産にしてしまったように見え

る。すなわち芭蕉は純日本人であつたのである。

こういう意味において、俳諧の本質を説くことは、日本の詩全体の本質を説くことであり、やがてはまた日本人の宗教と哲学をも説くことになるであろう。しかしそれは容易のわざではない。ここではただそういう意識を心頭に置き、そうしてその上に立って蕉門俳諧そのものの本質に関する若干の管見を述べるよりほかに現在の自分の取るべき道はないのである。

俳諧はわが国の文化の諸相を貫ぬく風雅の精神の発現

の一相である。風雅という文字の文献的起原は何であろうとも、日本古来のいわゆる風雅の精神の根本的要素は、心の拘束されない自由な状態であると思われる。

思おも無いよこしまなし 邪よこしまなしであり、浩然こうぜんの気であり、涅槃ねはんであり天国である。忙中に閑ある余裕の態度であり、死生の境に立つて認識をあやまらない心持ちである。「風雅の誠をせめよ」というは、私わたくしを去った止水明鏡の心をもって物の実相本情に観入し、松のことは松に、竹のことは竹に聞いて、いわゆる格物致知の認識の大道から自然に誠意正心の門に入ることをすすめたものとも見られるのであ

る。この点で風雅の精神は一面においてはまた自然科学の精神にも通うところがあると言わなければならない。かくのごとく格を定め理を知る境界からさらに進んで格を忘れ理を忘るる域に達するを風雅の極致としたものである。この理想はまた一方においてわが国古来のあらゆる芸道はもちろん、ひいてはいろいろの武術の極意とも連関していると見なければならぬ。また一方においては西欧のユーモアと称するものにまでも一脈の相通ずるものをもっているのである。「絞首台上のユーモア」にはどこかに俳諧のにおいが無いと言われぬ。

風雅の精神の萌芽のようなものは記紀の歌にも本文の中にも至るところに発露しているように思われる。ただその時代にはそれがまだ寂滅の思想にしみない積極的な姿で現われている。しかるに万葉から古今こきんを経るに従って、この精神には外来の宗教哲学の消極的保守的な色彩がだんだん濃厚に浸潤して来た。すなわち普通の意味での寂さびを帯びて来たのである。この寂滅あるいは虚無的な色彩が中古のあらゆる文化に滲透しているのは人の知るところである。

しかし本来の風雅の道は決して人を退嬰たいえいてき的にするため

のものではなかつたと思う。上は摂政関白武将より下は士農工商あらゆる階級の間に行なわれ、これらの人々の社会人としての活動生活のりよはん侶伴となつてそれを助け導いて来たと思われる。風雅の心のない武将は人を御することも下手であり、風雅の道を解しない商人はおそらく金もうけも充分でなかつたであらうし、朝顔のはち一鉢を備えない裏長屋には夫婦げんかの回数が多かつたであらうと思われる。これが日本人である。風雅の道はいかなる積極的活動的なる日本にも存在すべきものなのである。

風雅は自我を去ることによつて得らるる心の自由であ

り、万象の正しい認識であるということから、和歌で理想とした典雅幽玄、俳諧の魂とされたさびしおりというものがおのずから生まれて来るのである。幽玄でなく、さびしおりのないということは、露骨であり我慢であり、認識不足であり、従って浅薄であり粗雑であるということとである。芭蕉のいわゆる寂びさとは寂びさしいことではなく、仏教の寂滅でもない。しおりとは悲しいことや弱々しいことでは決してない。物の哀れというのも安直な感傷や宋襄そうじょうの仁じんを意味するものでは決してない。これらはそういう自我の主観的な感情の動きをさすのではなくて、

事物の表面の外殻がいかくを破ったその奥底に存在する真の本体を正しく認める時に当然認めらるべき物の本情の相貌そうぼうをさしていうのである。これを認めるにはとらわれぬ心が必要である。たとえば仏教思想の表面的な姿にのみとらわれた凡庸の歌人は、花の散るのを見ては常套じょうとう的の無常を感じて平凡なる歌を詠よんだに過ぎないであろうが、それは決してさびしおりではない。芭蕉のさびしおりは、もつと深いところに入い入りしているのである。たとえば、黙々相對して花を守る老翁の「心の色」にさびを感じ、秋風にからびた十団子とおだんごの「心の姿」にしおりを感じたの

は畢竟曇らぬ自分自身の日で凡人以上の深さに観照を進めた結果おのずから感得したものである。このほかには言い現わす方法のない、ただ発句によつてのみ現わしうるものをそのままに発句にしたのである。

寂びしおりを理想とすることとは、おそらく芭蕉以前かなり遠い過去にさかのぼることができであろう。ということとは、連歌に関する心敬しんきやうの言葉からも判読される。「余情」や「面影」を尊び「いわぬところに心をかけ」、「ひえさびたる趣」を愛したのであるが、それらの古人の理想を十二分に実現した最初の人が芭蕉であ

ったのである。

さび、しおり、おもかげ、余情等種々な符号で現わされたものはすべて対象の表層における識しき閼いよりも以下に潜在する真実の相貌であって、しかも、それは散文的な言葉では言い現わすことができなくてほんとうの純粹の意味での詩によってのみ現わされうるものである。饒じょう舌ぜつよりはむしろ沈黙によって現わされうるものを十七字の幻術によってきわめていきいきと表現しようというのが俳諧の使命である。ホーマーやダンテの多弁では到底描くことのできない真実を、つば元もとまできり込んで、西瓜すいか

を切るごとく、大木を倒すごとき意気込みをもって摘出し描写するのである。

この幻術の秘訣はどこにあるかと言え、それは象徴の暗示によって読者の連想の活動を刺激するという修辭学的方法によるほかはない。この方法が西欧で自覺的にもつぱら行なわれこれが本来の詩というものの本質であるとして高調されるに至ったのは比較的新しいことであり、そういう思想の余波として仏国などで俳諧が研究され模倣されるようになったようである。しかしこの方法の極度に発達したものがすでに芭蕉晩年の俳諧におい

て見いださるるのである。

暗示の力は文句の長さに反比例する。俳句の詩形の短いのは当然のことである。

仏人メートル氏が俳句について述べていた中に「俳諧は読者を共同作者とする」という意味の言葉があったと思う。実際読者の中に句の提供する暗示に反応し共鳴すべきものがなかったら、俳句というものは成立しない。俳句の全然わからなかったらしいチャンバーレン氏の言ったように、それはただ油絵か何かの画題のようなものに過ぎなくなり、芭蕉の有名な句でも「枯れ枝にからす

のいる秋景」になつてしまふであらう。この、画題と俳句との相違はどこから生まれるかという点、それは対象の象徴的心像の選択と、その排列と、句をはたらかせる言葉のさばきとであり、なかんずく重要なのは「てにをは」の使用である。それよりも大切なのは十七字の定型的詩形から来る音数律的な律動感である。

短い詩ほど詩形の規約の嚴重さを要求する。そうでなければ、詩だか画題だか格言だかわからなくなる。のみならず、近来わが国諸学者の研究もあるように、七五の音数律はわが国語の性質と必然的に結びついたもので人

為的な理屈の勝手にはならないものである。この基礎的な科学的事実を無視した奇形の俳句は、放逸であつても自由ではない。俳諧の流るるとき自由はむしろその二千年來の惰性と運動量をもつところの詩形自身の響きの中にのみ可能である。俳諧は謡うたいものなりというはこの事である。一知半解の西洋人が芭蕉をオーレリアスやエピクテータスにたどえたりする誤謬ごびゆうの出発点の一つはここにもある。同じ誤謬に立脚した変態の俳句などは、自分の皮膚の黄色いことを忘れた日本人のむだな訓練によつてゆがめられた心にのみ感興を呼び起こすであらう。

この短詩形の中にはいかなるものが盛られるか。それはもちろん風雅の心をもつて臨んだ七情万景であり、乾坤こんの変であるが、しかもそれは不易にして流行のただ中を得たものであり、虚実の境に出入し逍遙しやうようするものである。あろうとするのが蕉門正風のねらいどころである。

不易流行や虚実の弁については古往今来諸家によつて説き尽くされたことであつて、今ここに敷衍ふえんすべき余地もないのであるが、要するにこれは俳諧には限らずあらゆるわが国の表現芸術に共通な指導原理であつて、芸と学との間に分水嶺ぶんすいれいを画するものである。最も卑近な言葉

をもつて言い現わせば、恒久なる時空の世界をその具體的なる一断面を捕えて表現せよ、ということである。本體を表現するに現象をもつてせよ、潜在的なる容器に顯在的なる物象を盛れというのである。本情といい風情ふぜいというもまた同じことである。これはおそらくひとわたりの教えとしては修辭学の初歩においても説かれうることであろうが、それを實際にわが物として体得するためには芭蕉一代の粉骨の修業を要したのである。

流行の姿を備えるためには少なくとも時と空間いずれか、あるいは両方の決定が必要である。季題の設定はこ

の必要に応ずるものである。季題のない発句はまれにはあるとしてもそれは除外例である。二条良基にじようよしもとは連歌の句々の推移のありさまを浮世の盛衰にたとえ、また四季の運行に比べている。これは気候変化の諸相のきわめて複雑多様な日本の国土にあつて、この変化に対する敏感性を養われて来た日本人にのみ言われる言葉である。それで連歌以来季題が制定されてそれが俳諧に墨守されて来た事は決して偶然ではないのである。たとえばフランス人ジュリアン・ヴオカンスが大战の塹壕ざんごうせいかつ生活を歌つた、七、七、七シラブルの「ハイカイ」には全く季題が

ないので、どうひいき目に見てもわれわれには俳諧とは思われないのである。(改造社俳句講座第七巻、後藤氏「フランスの俳諧詩」参照)

季題の中でも天文や時候に関するものはとにかく、地理や人事、動物、植物に関するものは、時を決定すると同時にまた空間を暗示的に決定する役目をつとめる。少なくともそれを決定すべき潜在能をもっている。それで俳句の作者はこれら季題の一つを提供するだけで、共同作者たる読者の連想の網目の一つの結び目を捕えることになる。しかしこの結び目に連絡する糸の数は無限にたく

さんある。そのうちで特にある一つの糸を力強く振動させるためには、もう一つの結び目をつかまえて来て、二つの結び目の間に張られた弦線を弾じなければならぬ。すなわち「不易」なる網目の一断面を摘出してそこに「流行」の相を示さなければならぬ。これを弾ずる原動力は句の「はたらき」であり「勢い」でなければならぬ。

発句は物を取り合わすればできる。それをよく取り合わせるのが上手じょうずというものである。しかしただむやみに二つも三つも取り集めてできるといふのではない。黄金こがね

を打ち延べたように作るのだということ。芭蕉が教えたのは、やはり上記の方法をさして言ったものと思われる。

近ごろ映画芸術の理論で言うところのモンタージュはやはり取り合わせの芸術である。二つのものを衝き合わせるつることによって、二つのおのおのとはちがった全く別ないいわゆる陪音あるいは結合音ともいふべきものを発生する。これが映画の要訣ようけつであると同時にまた俳諧の要訣でなければならぬ。

取り合わせる二つのものの選択の方針がいろいろある。それは二つのものを連結する糸が常識的論理的な意

識の上層を通過しているか、あるいは古典の中のある挿^{そう}話^わで結ばれているか、あるいはまた、潜在意識の暗やみの中でつながっているかによって取り合わせの結果は全く別なものとなる。蕉門俳諧の方法の特徴は全くこの潜在的連想の糸によって物を取り合わせるといふところにある。幽玄も、余情も、さびも、しおりも、細みもこの弦線の微妙な振動によって発生する音色にほかならないのである。古人が曲輪^{くるわ}の内より取り合わせるか、外よりするかということを問題にしているのはやはりこの問題に關したものであると思われる。また付け合わせに關

して「浅きより深きに入り深きより浅きにもどるべし」と言われているのもやはり同じ問題に触れるところがあ
 るように思われるのである。「俳諧はその物その事をあ
 まりいわずただかたわら傍をつまみあげてその響きをもって人
 の心をさそう」のである。

この潜在意識によるモンタージュの方法は連俳におい
 て最も顕著に有効に駆使せられる。連句付け合わせの付
 け心は薄月夜に梅のおえるごとくあるべしというのは
 まさにこれをさすのである。におい、響き、移り、おも
 かげ、位、景色などというのも畢竟ひつきようはこの潜在的連想

の動態の種々相による分類であるに過ぎないと思われ
る。これらの方法によって「無心のものを有心にしなし
て造化に魂を入れる事」が可能になるのである。

常に俳諧に親しんでその潜在意識的連想の活動に慣ら
されたものから見ると、たとえば定家ていかや西行さいぎようの短歌の
多数のものによって刺激される連想はあまりに顕在的で
あり、訴え方があらわであり過ぎるような気がするのを
いかんともすることができない。斎藤茂吉氏の「赤光」しやっこう
の歌がわれわれを喜ばせたのはその歌の潜在的暗示に富
むためであった。

潜在的であるゆえにまた俳諧の無心むしんしよじやくてき所着的な取り合
わせ方は夢の現象における物象の取り合わせに類似す
る。夢の推移は顕在的には不可能であるが、心理分析に
よってこれを潜在意識の言葉に翻訳するとそれが必然的
な推移であつて、しかもその推移がその夢の作者の胸裏
の秘密のある一面の「流行の姿」を物語ることになるの
である。ここにも「虚実の出入」があるといわれる。
夢には色彩が無いという説がある。その当否は別とし
て、この事と「他門の句は彩色のごとし。わが門の句は
墨絵のごとくすべし。おりにふれては彩色の無きにしも

あらず。心他門にかわりてさびしおりを第一とす」というのと対照してみると無限の興趣がある。夢でも俳諧でも墨絵でも表面に置かれたものは暗示のための象徴であって油絵の写生像とは別物なのである。色彩は余分の刺激によって象徴としての暗示の能力を助長するよりはむしろ減殺する場合が多いであろう。

それはとにかく材料の選択と取り合わせだけではまだ発句はできない。これをいかに十七字の容器に盛り合わせるかが次の問題である。この点においても芭蕉一門の俳句は実に行くところまでいったん行き着いているよう

に思われる。材料は割合に平凡でも生け方で花が生動する。ように少しの言葉のはたらきで句は俄然がぜんとして躍動する。たとえば江上の杜鵑ほととぎすというありふれた取り合わせでも、その句をはたらかせるために芭蕉が再三の推敲洗練を重ねたことが伝えられている。この有名な句でもこれを「白露江はくろえに横たわり水光天すいこうに接す」というシナ人の文句と比べると俳諧というものの要訣ようけつが明瞭に指摘される。芭蕉は白露と水光との饒舌じょうぜつを惜しげなく切り取って、そのかわりに姿の見えぬ時鳥ほととぎすの声を置き換えた。これは俳諧がカツテイングの芸術であり、モンタージユ

の芸術であることを物語る手近な一例に過ぎない。

俳諧は截断せつだんの芸術であることは生花の芸術と同様である。また岡倉氏が「茶の本」の中に「茶道は美を見いださんがために美を隠す術であり、現わす事をはばかりよくなものをほのめかす術である」と言っているのも同じことで、畢竟は前記の風雅の道に立った暗示芸術の一つの相である。「言いおおせて何かある」「五六分の句はいつまでも聞きあかず」「七八分ぐらいに言い詰めてはけやけし」「句にのこすがゆえに面影に立つ」「等いずれも同様である。このような截断節約は詩形の短いという

根本的な規約から生ずる結果であるが、同時にまた詩形の短さを要する原因ともなるのである。

同じ二つのものを句上に排列する前後によって句は別物になる。これは初心の句作者も知るところである。てにはただ一字の差で連歌と俳諧の差別を生じ、不易だけの句に流行の姿を生ずる。これらは例証するまでもないことである。

てにはは日本語に特有なものである。「わが国はてには第一の国」である。西洋の言語学者らはだれもこのおそるべき利器の威力を知らない。短歌でもそうであるが、

俳句においてこの利器はいつそうその巧妙な機能を発揮する。てにはは器械のギアでありベアリングである。これあってはじめて運転が可能になる。表面上てにはなしの句はあっても、それは例外であって、それでも影にかくれたてにはをもっているとも見られるであろう。

てにははに連関して考うべきことは切れ字の問題である。これは連歌時代からすでに発句がそれ自身に完結し閉鎖した形式を備えるべきものと考えられた結果起こった要求に応ずるための規定である。閉鎖してさえいけば四十八字皆切れ字であり、閉鎖していなければ「や」で

も「かな」でも切れ字ではない。閉鎖するとは何を意味するか。これはむづかしい問題であるが、私見によると、二つの対象が対立して、それが総合的に一つの全体を完了する、いわば弁証法的とでも言われる形式を備えるのが「切れる」の意味であるらしく思われる。少なくともこれが自分の現在の作業仮説である。「や」はその上にあるものと下に来るものとを対立させるための障壁である。句を読むものが舌頭に千転する間にこの障壁が消えて二つのものが一つになりいわゆる陪音が鳴り響く。「かな」は詠嘆の意を含む終止符であるから普通の意味でも

切れる切れ字には相違ないが、また一方では、もう一度繰り返して初五字を呼び出す力をもっている。そういう意味で終わりの五字と最初の五または五七とを対立させる機能をもっており、従って「や」と同等である。実際「や」と「かな」とは本来の意味においてもたいした相違はないのである。

この作業仮説に従えば「唐崎からさきの松は花よりおぼろにて」も、松と花との対立融合によって立派に完結しているの
で、この上に「かな」留めにしては言いおおせ言い過ぎ
になってなんの余情もなくなり高圧的命令的独断的な命

題になるのであるろう。「にて」はこの場合総合の過程を
読者に譲ることによって俳諧の要訣を悉つくしているであろ
う。

発句は完結することが必要であるが連俳の平句は完結
しないことが必要である。なんとなれば前句と付け句と
合わせてはじめて一つの完結した心像を作ることが付け
句の妙味であるからである。

連句は言わば潜在意識的象徴によって語られた詩の連
鎖であって、ポオや仏国象徴派詩人の考えをいっそう徹
底させたものとも見られないことはない。また一方では

夢の世界を描いたようないわゆる絶対映画「アンダルーシアの犬」のごときものとも類似したものである。また連句は音をもってする代わりに象徴をもって編まれた音楽である。実際連句一卷の形式はソナタのごとき音楽形式とかなりまで類似した諸点をもつのである。連句が全体を通じて物語的な筋をもたないから連句は低級なものであると考えるのは、表題音楽が高級で、ソナタ、シンフォニーが低級であるというのと同様である。連句は音楽よりも次元的に数等複雑な音楽的構成から成立している。音と音との協和不協和よりも前句と付け句との関係

は複雑である。各句にすでに旋律があり和音かおんがあり二句のそれらの中に含まれる心像相互間の対位法的関係がある。連歌に始まり俳諧に定まった式目のいろいろの規則は和声学上の規則と類似したもので、陪音の調和問題から付け心の不即不離の要求が生じ、楽章としての運動の変化を求めめるために打ち越しが顧慮され去りさ嫌いきら差合さしあいの法式が定められ、人情の句の継続が戒められる。放逸乱雑を引きしめるために月花の座や季題のテーマが繰り返される。そうして懐紙のページによって序破急の構成がおのずから定まり、一卷が渾然こんぜんとした一楽曲を形成する

のである。

発句は百韻五十韻歌仙かせんの圧縮されたものであり、発句の展開されたものが三つ物となり表おもてあわせ合あはせとなり歌仙百韻となるのである。発句の主題は言葉の意味の上からは物語的には発展されないが、連想活動の勢力としてはどこまでも展開されて行く。また発句から脇わきと第三句に至るまでを一つの運動の主題と見ることもでき、表六句をそく見ることもしきる。すなわち三句に百韻千句のはたらきがあり、表の内に一卷の姿をこめることもできるのである。

連俳の特色はそれが多数の作者の共同制作となりうることである。漢詩の連句もそうであるがこれはむしろ多数が合して一人となるのが理想であるらしく見える。しかし俳諧連句では、いろいろの個性が交響楽を織り出すところに妙味がある。七部集の連句がおもしろいのは、それぞれ特色を異にした名手が参加している上に、一代の名匠が指揮棒をふるっているためである。蕪村七部集が艶麗豪華えんれいなように全体としてなんとなく単調でさびしいのは、吹奏楽器の音色の変化に乏しいためと思われる。芭蕉の名匠であったゆえんは極端から極端までちがった

個性の特長を正当に認識して活躍させた点にあるので、統率者の死後これらが四散しけんかを始めたのはやはり個性のはなはだしい相違から来るのである。

この共同制作が可能であり、また共同によって始めて良いものができるといふ事は、前に言った「発句は読者を共同作者とする」といふ事と密接につながっていることはもちろんである。俳句を理解するかしないかということとは結局、その句の脇わきの世界を持ち合わせているかないかによるのである。

共同作者らの唱和応答の間に、消極的には謙讓礼節が

あり、積極的には相互扶助の美德が現われないと、一句一句の興味はあつても一卷の妙趣は失われる。この事を考慮に加えずして連俳を評し味わうことは不可能である。真正面から受ける「有心」の付け句がだいじであらば軽い「会釈」や「にげ句」はさらに必要である。前者は初心にできても、後者は老巧なものでなければできない重い役割であろう。

鑑賞の対象として見た連俳のおもしろみの一つは一卷の中に現われたその時代世相の反映である。蕉門の付け合いには「時宜」ということを尊んだらしい。その当時

の環境に自然な流行の姿をえらんだ句の点綴てんてつさるることを望んだのである。また作者自身の境界にない句を戒められたようである。しかしこういうことがないまでも、連句は時代の空気を呼吸する種々な作者の種々な世界の複合体である以上、その作物の上には個人の作品よりもずっと濃厚な時代の影の映るのは当然のことである。そういう意味から言って現代の俳諧に元禄時代のような句ばかり作ろうとするのは愚かなことであろう。

連句の変化を豊富にし、抑揚を自在にし、序破急の構成を可能ならしむるために神祇じんぎ釈教恋無常が適当に配布

される。そうして「ぞう雑の句」が季題の句と同等もしくは以上に活躍する。季題の句が弦楽器であれば、雑の句はいろいろの管楽器ないし打楽器のようなものである。連俳を交響楽たらしむるのは実に雑の句の活動によるのである。その中でも古来最も重要なものとされているのは恋の句であり、これがなければ一巻をなさぬとされている。

芭蕉の俳諧に現われた恋の句については小宮豊隆君が本講座において周到な研究を発表されている。その説にもあるように俳諧に現われている恋は濃艶のうえん痛切であつてもその底にあるものは恋のあわれであり、さびしおりで

ある。すなわち恋の風雅であり、風雅の一相としての恋愛であり性欲である。恋の中に浸りながら恋を静観しうる心の余裕があるものでなければ俳諧の恋の句を作る事はできない。実際芭蕉は人間禽獸きんじゆうはもちろん山川草木あらゆる存在に熱烈な恋をしかけ、恋をしかけられた人である。芭蕉の句の中で単に景物を詠じたような句でありながら非常になまなましい官能的な実感のある句があるのは人の知るところであろう。これは彼の万象に対する感情が恋情に類したものであった事を物語るであろうと思われる。しかし彼は恋の本情を認識して恋の風雅を

味わうために頭を丸め、一つ家の遊女と袂たもとを別つた。

これと比較するとたとえば蕪村は自然に対するエロチシズムをもっていない。画家であつた彼の目には万象が恋の相手であるよりはより多く絵画の題材であるか、あるいは彼の詩の資料のように見えた。また一茶いつさには森羅万象が不運薄幸なる彼の同情者慰藉者いしやしやであるように見えたのであろうと想像される。

小宮君も注意したように恋の句、ことに下品げぼんの恋の句に一面滑稽味こっけいみを帯びているのがある。これは芭蕉前後を通じて俳諧道に見らるる特異の現象であらう。これも恋

を静観し客観する時に自然にそうなるのであって、滑稽であると同時にあわれであるのである。連俳の中の恋の句にはほとんど川柳と紙一重の区別も認め難いものがあり、また川柳の上乗なるものには、やはりあわれがあり風雅があることは争われない。しかし川柳の下等なものになると、表面上は機微な客観的眞実の認識と描写があるようでも、句の背後からそれを剔^{てきしゆつ}出して誇張し見せびらかす作者の主観が濃厚に浮かび上がって見えるのをいかんともし難い、これは風雅の誠のせめ方が足りないで途中で止まっているためである。もう一步突きつめれ

ばすべての滑稽はあわれであり、さびであり、しおりでなければならぬ。

ここでわれわれは俳諧という言葉の起原に関する古人の論議を思い起こす。俳諧はいかいまた俳諧は滑稽諧諷かいぎやくの意味だと言われているも、その滑稽が何物であるかがなかなかわかりにくい。古今集の俳諧哥はいかいかが何ゆえに俳諧であるか、俳諧の連歌が正常の連歌とどう違うか。格式に拘泥こうでいしない自由な行き方の俳諧であるのか、機知頓才とんさいを弄すろうするのが滑稽であるのか、あるいは有心無心の無心がそうであるのか、なかなか容易には捕捉し難いように見える。

しかしもし大胆なる想像を許さるれば、いにしえ古の連歌俳諧
 に遊んだ人々には、俳諧の声だけは聞こえていてもその
 正体はつかめなかった。さればこそ俳諧は栗くりの本もとを迷い
 出て談林の林をさまよい帰するところを知らなかった。
 芭蕉も貞徳ていとくの涎よだれをなむるにあきたらず一度はこの林に
 分け入ってこのなぞの正体を捜して歩いた。そうして枯
 れ枝から古池へと自然のふところに物の本情をもとめた
 結果、不易なる真の本体は潜在的なるものであってこれ
 を表現すべき唯一のものは流行する象徴による暗示の芸
 術であるということを知ったかのように見える。かくし

て得られた人間世界の本体はあわれであると同時に滑稽であつた。この哀れとおかしみとはもはや物象に対する自我の主観の感情ではなくて、認識された物の本情の風姿であり容貌ようぼうである。換言すれば事物に投射された潜在的国民思想の影像である。思うにかのチエホフやチャプリンの泣き笑いといえどもこの点ではおそらく同様であろう。このようにして和歌の優美幽玄も俳諧の滑稽諧謔も一つの真実の中に合流してそこに始めて俳諧の真義が明らかにされたのではないかと思われる。

芭蕉がいかにしてここに到着したか。もちろんてんぴん天稟の

素質もあつたに相違ないが、また一方数奇の体験による
 試練の効によることは疑いもない事である。殿上に桐火きりび
 桶おけを撫ぶし簾すだれを隔へてて世俗に対したのでは俳人芭蕉は大
 成されなかつたに相違ない。連歌と俳諧の分水嶺に立つ
 た宗祇そうぎがまた行脚あんぎやの人であつたことも意味の深い事実で
 ある。芭蕉の行脚おきての掟おきてはそつくりそのままに人生行路
 の掟である。僧心敬しんぎやうが「ただ数奇と道心と閑人との三
 のみ大切の好士なるべくや」と言つたというが、芭蕉の
 数奇をきわめた体験と誠をせめる忠実な求道心と物にす
 がらずして取り入れる余裕ある自由の心とはまさしくこ

の三つのものを具備した点で心敬の理想を如実に実現したものである。世情を究め物情に徹せずしていたずらに十七字をもてあそんでも芭蕉の域に達するのは困難であろう。発句はどうかできても連句は到底できないであろう。

芭蕉が「俳諧は万葉の心なり」と言ったという、真偽は別として、偽らざる心の誠という点でも、また数奇の体験から自然に生まれた詩であるという点でもまさにそのとおりである。しかしたしか太田水穂氏も言われたように、万葉時代には物と我れとが分化し対立していなか

った。この分化が起こった後に来る必然の結果は、他人の目で物を見る常套主義じょうとうしゆぎの弊風である。その一つの現象としては古典の玩弄がんろう、言語の遊戯がある。芭蕉はもう一ぺん万葉の心に帰って赤裸で自然に對面し、恋をしかけた。そうして、自然と抱合し自然に没入した後に、再び自然を離れて静観し認識するだけの心の自由をもっていた。

芭蕉去つて後の俳諧は狭隘きょうあいな個性こんせうの反撥力はんぱつりよくによって四散した。洒落風しやれふう浮世風などというのさえできた。天明蕪村の時代に一度は燃え上がった余燼よじんも到底元禄の光炎

に比すべくはなかつた。芭蕉の完璧の半面だけが光つて
すぐ消えた。天保より明治子規に至るいわゆる月並み宗
匠流の俳諧は最も低級なる川柳よりもさらに常套的であ
り無風雅であり不真実であり、俳諧の生命とする潜在的
なるにおいや響きは影を消した。最も顕在的に卑近なモ
ラールやなぞなぞだけになってしまった。これを打破す
るには明治の子規一門の写生主義による自然への復歸が
必要であつた。客将漱石は西洋文学と漢詩の素養に立脚
して新しきレトリックの天地を俳句に求めんとした。子
規は手段に熱中していまだ目的に達しないうちに早世し

た。そうして手段としての写生の強調がそのままに目的であるごとく思われて、だれも芭蕉の根本義を研究することすらしなかった。ひとり漱石は蕪村の草徑を通つて晩年に近づくに従つて芭蕉の大道に入った。その修善寺しゆぜんじにおける数吟のごときは芭蕉の不易の精神に現代の流行の姿を盛つたものと思われる。

現時の俳壇については多くを知らないのであるが、ともかくも滔々とうとうとして天下をおぼらすジャーナリズムの波間に遊泳することなしにはいわゆる俳壇は成立し難いように見える。一派の将は同時に一つの雑誌の経営者でな

ければならない。風雅の誠をせめる閑日月に乏しいのは誠にやむを得ない次第である。既得の領土に安住を求むるか、センサーションを求めて奇を弄ろうするかに迷わざるを得ないのである。

一方では俳諧を無用の閑文字と考える風がますます盛んである。俳諧は日本文学の最も墮落したものだとして生徒に教える先生もあつたそうである。これほど誤つた考えがあるであろうか。俳諧風雅の道は日本文化を貫ぬく民族的潜在意識発露の一相である。その精神は閑人遊民の遊戯の間ばかりではなくて、あらゆる階段あらゆる職業

の實際的積極的な活動の間にも一つの重大な指導原理として働いて来たものであると思われる。おもしろい事は仏人ルネ・モーブラン（René Maublanc）がその著 Haikai において仏人のいわゆるハイカイを集しゅうしよ輯したものの序文に、自分が何ゆえにこれを企てたかの理由を説明している言葉の中に、一般人士大衆の間にこの短詩形を広めることによって趣味の向上と洗練を促しすぐれた詩人の輩出を刺激するような雰囲気を作るであろうという意味のことを言っている。フランス人にとってはおそらくそれ以上の意義はないであろうが、日本人にとって

は俳諧が栄えるか栄えないかはもつと重大の意義をもつであろう。俳諧の滅ぶる日が来ればその時に始めて日本人は完全なヤンキー王国の住民となるであろう。俳諧の理解ある嘆美者クーシュー（Paul-Louis Couchoud）はアメリカ文化と日本文化の対蹠的たいせきてきなことを指摘し自分らフランス人はむしろ後者を選ぶべきではないかと言っている。また思う、赤露のマルキシズムには一滴の俳諧もない。俳諧の滅びるまではおそらく日本が完全に赤化する日は来ないであろう。

あすの俳諧はどうなるであろうか。写生の行き詰まっ

たあげくに元禄に帰ろうとするは自然の勢いであろうが、芭蕉の根本精神にまで立ちもどらなければ新しき展開は望まれないであろう。芭蕉は万葉から元禄までのあらゆる固有文化を消化し総合して、そうして蒸留された国民思想のエッセンスを森羅万象に映写した映像の中に「物の本情」を認めたのである。われわれはその上に元禄以降大正昭和に至るまでのあらゆる所得を充分に吸収消化した上でもう一ぺん始めから出直さなければならぬであろう。神儒仏老荘の思想を背景とした芭蕉の業績を、その上に西欧文化の強き影響を受けた現代日本人が

そのままに模倣するのは無意義である。風雅の道も進化しなければならぬ。「きのうの我れに飽きる人」の取るべき向上の一路に進まなければならない。新しき風雅の道を開拓してスポーツやダンスの中にも新しき意味におけるさびしおりに見いだすのが未来の俳人の使命でなければならぬまいと思う。

現代のいわゆる俳壇には事実上ただ発句があるばかりで連句はほとんどない。子規のいつしゆう一蹴いつしゆうによってこの固有芸術は影を消してしまったのである。しかし歴史的に見ても連俳あつての発句である。修業の上から言っても、

連俳の自由な天地に遊んだ後にその獲物を発句に凝結させる人と、始めから十七字の繩張りの中なわばに跼踏きよくせきしてもがいている人とは比較にならない修辞上の幅員の差を示すであろう。鑑賞するほうの側から見ても連俳の妙味の複雑さは発句のそれと次序オーダーを異にする。発句がただ一枚の写真であれば連俳は一卷の映画である。実際、最も新しくして最も総合的な芸術としての映画芸術が、だんだんに、日本固有の、しかも現代日本でほとんど問題にもされない連俳芸術に接近する傾向を示すのは興味の深い現象であると言わなければならない。

ついでながら四十八字の組み合わせは有限であるから俳句は今に尽きるであろうという説があるが、これは数の大きさの次序オーダーというものの観念のない人の説である。俳句の尽きる前におそらく日本語が変わってしまいうではないかと思われるが、しかしこの問題はなかなかそう簡単な目の子算で決定されるような生やさしいものではないのである。杞人きひとの憂うれいはちようどこういう取り越し苦勞をさしていうものであるかと思われる。

(付記) このわずかな紙面の上に表題のごとき重大な問題を取り扱おうという大胆な所業はおそらく自分のごとき無学なる門外漢の好事者にのみ許された特権であろう。しかしあまりにも無作法にこの特権を濫用したこの蕪^ぶ雑^{ざつ}なる一編の放言に対しては読者の寛容を祈る次第である。はじめは、いくらか系統的な叙述の形式を取ろうと企てたが、それは第一困難であるのみならず、その結果はただの目録のようなものになってしまう恐れがあるので、むしろ自由に思いのままに筆を走らせることにした。従って触れるべき問題にして

触れ得なかったものも少なくない。これらについては他日雑誌「渋柿」の紙上でおいおいに所見を述べて批評を仰ぎたいと思っている。

映画と連俳との比較については岩波版日本文学講座中の特殊項目「映画芸術」の中に述べてある私見を参照していただきたい。また連俳の心理と夢の心理の比較や、連俳の音楽との比較や、月花の定座の意義等に関する著者の私見は雑誌「渋柿」の昭和六年三月以降に連載した拙稿を参照されたい。

古人の俳書から借りた言葉を一々「」にするの

はあまりにわずらわしいから省略した場合が多い。

芭蕉の人と俳諧に関しては小宮豊隆君との雑談の間に教わり啓発さるるところがはなはだ多かつた。無意識の間に同君の考えをそのまま述べているところがあるかもしれない。また連俳に関してはまつね とうようじよう松根東洋城君と

付け合わせの練習の間に教えらるるところが少なくな

かつた。山田孝雄よしお氏の「連歌及連歌史」岩波日本
文学講座からは

始めて連歌の概念を授けられ、太田水穂氏の「芭蕉俳諧の根本問題」からは多くの示唆を得た。幸田露伴氏の七部集諸抄や、阿部小宮その他諸学者共著の芭蕉俳

諧研究のシリーズも有益であった。

外国人のものでは下記のを参照した。

B. H. Chamberlain : "Bashō and the Japanese Epigram."

Trans. Asiatic Soc. Jap. Reprint Vol.1 1925 ~ 91.

Paul-Louis Couchoud : Sages et poètes d'Asie. Calmann-

Lévy.

René Maublanc : "Le Haïkai français." Le Pampre, No.

10/11 1923 ~

西洋人には結局俳諧はわからない。ポンドと池との
実用的効果はほぼ同じでも詩的象徴としての内容は全

然別物である。「秋風」でも西洋で秋季に吹く風とは気象学的にもちがう。その上に「てには」というものは翻訳できないものである。しかし外人の俳句観にもたしかに参考になることはある。翻訳と原句と比べてみることによって、始めて俳句というものの本質がわかるような気がするのである。いったい昔からの俳論は皆俳諧の中にいて内側からばかり俳諧を見たものである。近ごろのでもだいたいそうである。しかし外側から見た研究も必要である。この意味で野口米次郎よねじろう氏の芭蕉観にも有益な暗示がある。それよりも広いあらゆる

る日本の芸道の世界を背景とした俳諧の研究も将来望ましいものの一つである。西川一草亭いつそうていの花道に関する講話の中に、投げ入れの生花がやはり元禄に始まったという事を発見しておもしろいと思った。生花はもちろん茶道、造園、能楽、画道、書道等に関する雑書も俳諧の研究には必要であると思う。たとえば世阿弥の「花伝書」や「申楽談義」さるがくだんぎなどを見てもずいぶんおもしろいいろいろのものが発見されるようである。日本人でゲーテやシェークスピアの研究もおもしろいが、しかし、ドイツ人がゲーテを研究したように、芭蕉そ

の他の哲人を研究しなければ、日本人はやはりドイツ人と肩を並べる資格をもたないであろう。

(昭和七年十一月、俳句講座)

日本文学電子図書館

俳諧の本質的概論

著 者 寺田寅彦

作成者 宮澤一郎

底 本 寺田寅彦随筆集 第三卷
岩波文庫、岩波書店

1991年4月5日 第55刷発行



日本文学電子図書館