

# 俳諧の本質的概論

寺田寅彦

青空文庫



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至るまで短歌俳句はもちろん各種の歌謡民謡にまでも瀾漫びまんしている。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はいかいれんく連句が生じた。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った。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。優雅と滑稽こっけい、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たつとくがあつた。それが貞門ていもん談林だんりんを経て芭蕉ばしょう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つ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もちろん、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

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つ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。思おも無い邪よこしまであり、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す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。

風雅の精神の萌芽ほうが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

に万葉から古今こぎんを経るに従つて、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び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んとう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の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侶伴りよはん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へたであり、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、朝顔の一鉢はち

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ろうと思われる。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、従つて浅薄であり粗雑であるということである。芭蕉のいわゆる寂び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 宋そうじよう 襄じんの仁を

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つ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てき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、もっと深いところに進入しているのである。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ひつき竟きょう曇らぬ自分自身の目で凡人以上の

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ということは、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は、連歌に関する心しんぎょう敬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  
が芭蕉であつたのである。

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いき闕よりも以下に潜在する真実の

相貌そうぼうであつて、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つてのみ現わされうるものである。饒じょうぜつ舌ぜつよりはむしろ沈黙によつて現わされるものを十七字の幻術によつ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眞実を、つば元まできり込んで、西瓜すいかを切るごとく、大木を倒すごとく意気込みをもつて摘出し描写するのである。

この幻術の秘訣ひけつはどこにあるかと言へば、それは象徴の暗示によつて読者の連想の活動を刺激するという修辞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

ヤ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」になってしまふであろう。この、「画題と俳句との相違はどこから生まれるか」というと、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厳重さを要求する。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。俳諧の流るるごとき自由はむしろその二千年来の惰性と運動量をもつところの詩形自身の響きの中のみ可能である。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とえたりする誤ご謬びゅ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へ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、乾けん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、虚実の境に出入ししやうよう逍遙するもので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來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体的なる一断面を捕えて表現せよ、ということである。本体を表現するに現象をもつてせよ、潜在的なる容器に顕在的な物象を盛れというのである。本情といひ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辞学の初歩においても説かれうることであろうが、それを実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。二条良基にじょ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  
ンスが大戦の塹壕ざんごう生活せいいかつを歌った、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）  
ごとう

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綱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」なる綱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うのではない。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つたものと思われる。

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ことによつて、二つのおのおのとはちがつ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ない。

取り合わせる二つのも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話そう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つ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つて物を取り合わせるところに

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つ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の問題にしているのはやはりここ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觸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傍かたわらをつまみあげてその響きをもつて人の心をさそう」のである。

この潜在意識によるモニタージュの方法は連俳において最も顯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

のに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ひつきよ畢ひつきよ竟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。これらの方法によつて「無心むしんのものを有心うしんにしながらして造化くわくわに魂たまを入れる事」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やうの短歌の多数のものによつ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。

斎藤茂吉さいとうもきち氏の「赤光しゃっこう」の歌がわれわれを喜ばせたのはその歌の潜在的暗示あしりに富むためであつた。

潜在的であるゆえにまた俳諧の無心むしんしよ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。夢の推移は顯在的には不可能であるが、心理分析によつ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」を物語ることとなるのである。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

の象徴であつ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つ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らう。

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。たとえば江上の杜ほととぎす 鶉ほととぎす 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すいこう 敲洗練すいこう 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「白露はく

江に横たわり水すい光天こうてんに接す」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めいりょうに指摘される。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ほととぎす鳥の声を置き換えた。これは俳諧がカツテイングの芸術であり、モンタージュ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。また岡倉氏おかくらが「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、現わす事をはばかるよう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、畢竟ひつきよう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。このようなせつだん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つて句は別物になる。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發揮する。てにはは器械のギアである。表りベアリングである。これあつ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つても、それは例外であつて、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。

てにはに連関して考ふ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へるべきものと考えられた結果起こつた要求に應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。これはむつ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的独断的な命題になるのであろう。「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ようけつ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つ

て、ポオや仏国象徴派詩人の考えをいつ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するために打ち越しが顧慮され去り嫌さい差きら合さしあの法式が定められ、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つ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、表六句をそう見ることでもできる。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樂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。蕪村ぶそん七部

集が艶麗豪華なようで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。芭蕉の名匠であつたゆえんは極端から極端までちがつた個性の特長を正當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、また共同によつて始めて良いものができるといふ事は、前に言つた「発句は読者を共同作者とする」といふ事と密接につながつてゐ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ふことは結局、その句の脇わきの世界を持ち合わせているかい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れば軽い「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つて現代の俳諧に元禄時代げんろくじだい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「雑ぞうの句」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、これがなければ一卷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こみやとよたか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のうえん艶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。実際芭蕉は人間きんじゆう禽獸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る。これは彼の万象に対する感情が恋情に類したものであつた事を物語るであらうと思われる。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つていない。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。また一茶には森羅万象が不運薄幸なる彼の同情者慰藉者であるように見えたのであらうと想像される。

小宮君も注意したように恋の句、ことに下品の恋の句に一面滑稽味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ろう。これも恋を静観し客観する時に自然にそうなるのであつて、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こっけい諧かいぎやくの意義だと言われ  
 ていても、その滑稽が何物であるかがなかなかわかりにくい。古  
 今集の俳諧はいかい哥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。格式に拘こうでい泥ぬいしない自由な行き方の俳諧である  
 のか、機知頓とんさい才さいを弄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。しかもし大胆なる想像を許さるれば、古いにしえの連歌俳諧に  
 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ま  
 めなかつた。さればこそ俳諧は栗くりの本もとを迷い出て談林だんりんの林をさま  
 よい帰するところを知らなかつた。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つ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つ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つ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はいかいの滑稽こっけい諧かいぎ諷ふうも一つ

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。もちろん天稟てんぴん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。殿上に桐火桶きりびおけを撫ふ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ぶんすいれい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。芭蕉の行脚の掟おきてはそっくりそのままに人生行路の掟である。僧心しんぎよう敬けいが「ただ数奇と道心と閑人との三のみ大切な好士なるべくや」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らう。

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おわたみずほも言われたように、万葉時代には物と我れとが分化し対立していなかった。この分化が起こつた後に来る必然の結果は、他人の目で見ると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つて赤裸で自然に対面し、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つていた。

芭蕉去つて後の俳諧は狭隘きょうあいな個性の反撥力はんぱつりよくによつて四散した。洒落風浮世風しやれふうなどというのさえできた。天明蕪村ふそんの時代に一度は燃え上がった余燼よじんも到底げんろく元禄の光炎に比すべくはなかつた。芭蕉の完璧かんぺき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じょうとう的てき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

に卑近なモラルやなぞなぞだけになつてしまつた。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つた。ひとり漱石は蕪村の草徑を通じて晩年に近づくに従つて芭蕉の大道に入った。その修善寺しゅ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<sup>とうとう</sup>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。一派の將は同時に一つの雑誌の経営者でなければならぬ。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、センセーションを求めて奇<sup>ろう</sup>を弄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言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らうか。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。おもしろい事には仏人ルネ・モーブラン（[Rene' Maublanc]）がその著 [Hai:kai:] において仏人のいわゆるハイカイをしゅうしゅう集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つ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ふんいき雰囲気を作るであろうという意味のことを言っている。フランス人にとつてはおそらくそれ以上の意義はないであろうが、日本人にとつ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てであろう。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げんろく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しんらばんしやう万象に映写

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、その上に西歐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ない。「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を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。子規のいっしゅう一蹴によつてこの固有芸術は影を消してしまつたのである。しかし歴史的に見ても連俳あつての発句である。修業の上から言つても、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なわばの中にきよくせき跣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らう。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オーダー次序を異にする。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ぬ。

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<sup>オーダー</sup>序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うの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<sup>きひと</sup>の憂<sup>うれ</sup>いとはちようどこういう取り越し苦勞をさしているものであらうと思われる。

(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學なる門外漢の好事者にのみ許された特権であらう。しかしあ

まりにも無作法にこの特権を濫用したこの蕪雜ぶ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つ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。従つて触れるべき問題にして触れ得なかつ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つている。

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こみやとよたかとの雑談の間に教わり啓発さ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松根東洋城君まつねとうようじょう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。山田孝雄氏やまだよしおの「連

歌んがおよびれんがし及連歌史」(岩波日本文学講座)からは始めて連歌の概

念を授けられ、太田水穂おたみずほ氏の「芭蕉俳諧の根本問題」からは多くの示唆を得た。幸田露伴こうだろはん氏の七部集諸抄や、阿部あべ小宮その他の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 : "Basho\_ and the Japanese Epigram." *Trans. Asiatic Soc. Jap. Reprint Vol.1 (1925), 91.*]

[Paul-Louis Couchoud : *Sages et poe`tes d'Asie.* Calmann-Lévy.]

[Rene' Maublanc : "Le Hai:kai: franc,ais." *Le Pample, No. 1* 0/11 (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氣象学的にもちがう。

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つて、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。いつたい昔からの俳論は皆俳諧の中にお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 のぐちよねじろう 野口米次郎 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。

にしかわいっそうてい西川一草亭の花道に関する講話の中に、投げ入れの生花がやはり元げんろく禄ろくに始まったという事を発見しておもしろいと思つた。生花はもちろん茶道、造園、能楽、画道、書道等に關する雑書も俳諧の研究には必要であると思う。たとえば世ぜ阿弥あみの「花伝書」や「申樂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るるようである。日本人でゲートルやシェークスピアの研究もおもしろいが、しかし、ドイツ人がゲートルを研究したように、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)



# 青空文庫情報

底本：「寺田寅彦随筆集 第三卷」岩波文庫、岩波書店

1948（昭和23）年5月15日第1刷発行

1963（昭和38）年4月16日第20刷改版発行

1993（平成5）年2月5日第59刷発行

入力：(株)モモ

校正：かとうかおり

2003年3月6日作成

青空文庫作成ファイル：

このファイルは、インターネットの図書館、青空文庫 (<http://www>

W.aozora.gr.jp) で作られました。入力、校正、制作にあたったのは、ボランテイアの皆さんです。

# 俳諧の本質的概論

寺田寅彦

2020年 7月13日 初版

## 奥 付

発行 青空文庫

URL <http://www.aozora.gr.jp/>

E-Mail [info@aozora.gr.jp](mailto:info@aozora.gr.jp)

作成 青空ヘルパー 赤鬼@BFSU

URL <http://aozora.xisang.top/>

BiliBili <https://space.bilibili.com/10060483>

Special Thanks

青空文庫 威沙

青空文庫を全デバイスで楽しめる青空ヘルパー <http://aohelp.club/>

※この本の作成には文庫本作成ツール『威沙』を使用しています。

<http://tokimi.sylphid.jp/>