

詩的言語と俳諧の言語

大橋 嶺 夫

(一)

芭蕉、延宝九年（天和元年）、深川の草庵での作、

芭蕉野分して盥に雨を聞夜哉

が、杜甫の「茅屋秋風の為に破らるる歌」を踏んだものであることはよく知られている。禹柳の『伊勢紀行』は、芭蕉の真蹟によるとして、この句の詞書

老―杜茅―舍破―風の歌あり。坡―翁、ふたたびこの句を侘びて、屋―漏の句作る。その夜の雨をはせを葉に聞きて、ひとり寝の草の戸。

を伝える。この詞書が、実は五山の僧、万里集九の詩集『梅花無尺蔵』中の、

九月旦ヨリ晩ニ至ル間、疾雨甚雨、遂ニ夜ニ及ブ。逆旅ノ茅堂、其ノ壁疎ニシテ簷破ル。漏痕ヲ避ケテ処々ニ床ヲ移ス。
——子美云ハク、床々屋漏無乾処——
坡翁マタ云ハク、破屋常時傘。或ハ案ヲ翻シ、或ハ影ヲ捕ラヘ、一絶ヲ戲作ス。

の一文に拠っていることも、すでに指摘されている。

芭蕉の深川隠栖の理念を示すに、もっとも適した作であり、その理念に杜甫の影響の存していることの経緯の一端をここにみる事ができる。ところで、杜甫の詩を、吉川幸次郎訳により示すと次のとおりである。

茅舎の秋風の為に破られし歎き

八月の秋は高くして風は怒りさげび
我が屋上の三重の茅を巻きぬ
茅は飛びて江を渡りて江郊に灑ぎ
高き者は長林の梢に掛り
下き者は飄い転じて塘の坳みに沈みぬ
南村の群童は老いて力無き我をあなどり
あえて能く面のあたりに盗賊のわざし
公然と茅を抱きて竹ばやしに入り去りぬ
唇はただれ口はかるるまで呼べどもかな
わず
帰来 杖によりてひとり歎息す
しばしありて風定りて雲は墨の色なし
秋のそらは漠漠として昏黒に向かいぬ
布の衾は年をへて鉄の如く冷く
嬌兒は臥ねざま悪しければ裏を踏みて破れり

牀頭の屋は漏りて乾ける処も無く
雨の脚は麻の如く未だ断絶せず
喪乱を経てよりは睡眠の少きに

長き夜に沾湿しては何に由りてか徹さん
いづくにか得んものぞ千万の間ある広き
厦いへ

大いに天下の寒士を庇かばいて俱いっしょによるこば
しき顔せん

風雨にも動かず山の如く安し

ああ何の時から眼前に突兀としてそのごと

き屋を見ん

君が廬は独り破れ凍りを受けて死すとも
亦た足らわんものを

この作に、まず感じるのは、強い社会的
な性格であろう。彼の悲嘆は、それが個人
的なものであつても、それは同じ悲嘆を有
する人々の上にひろがる。自己の不幸は、
より不幸な他の人々のそれに重ね合わされ
る。大雨が降りこんで、家中乾いた処さえ
ないとき、「千万の間ある広き厦」を想い
えがく。自分たちのような貧乏人をすっぱ
り容れてしまう大きな家が忽然とあらわれ
て来はしないかと。それに対応して、怒り
も苦しみもきわめて人間くさいのである。
「老いて力なき我をあなどり」、「盗賊のわ

ざ」する群童への怒り。

これらは芭蕉にみられないところであ
る。すくなくとも表現の上にはのほせなか
った。芭蕉が杜甫から取ったのは、さきの
詞書きで「坡翁、ふたたびこの句を侘び
て」という、侘びの情趣であつた。それは
同じ天和元年冬に草したとされる「乞食の
翁」の文で、

窓マナ含ム西嶺千秋雪

門マナ泊ム東海万里船

の杜甫の詩句を引いて（ただし、東呉万
里船を東海万里船と変えている）、

我、その句を識りて、その心を見ず。

その侘びをはかりて、その樂しびを知ら
ず。ただ、老杜にまされるものは、ひと
り多病のみ。

と記したときの、杜甫認識につらなる。

芭蕉は杜甫にある社会的関心、政治的慨世
を知らなかったのではない。にもかかわら
ず、それらを切りすて、専ら侘びの詩境に
おいて杜甫受容をはかった。そこには論じ
られなければならぬ多くの問題がある。
しかし今はこれを別途にたどりたい。

すなわち、慨世の志、社会への意志に代
表されるような志をあらわしなとき、

それは、表現の隠約としての詩的言語の問
題が生起してくるのではないかということ
である。

退いて深く惟おもいて曰わく、夫れ詩書礼
樂の隠約なる者は、其の志に思ふことを
遂げんと欲する也。

この『史記』大史公自序のことばは、あ
る示唆を与える。隠約は、言葉の露骨でな
い、したがってその意の判然としない、
暗々の謂である。この表現のあいまい性に
対する司馬遷の見解は、あいまい性がそれ
自体、そのような形姿をとらざるを得ない
ものの表現であることを示している。あい
まい性がそれ自体表現の必至の形態に外な
らない。このような表現を必至とする「志
に思ふことを遂げんと欲する」もの、それ
は単に強権をもって言論が封じられたた
め、隠約たらざるを得なかったというだけ
ではない。その内実自体が隠約によつてし
か把握することができないということが伴
つていたと考えなければならない。

詩三百篇も、大抵は聖賢の憤りを発し
て作る所也。此れ人の皆な意に鬱結する
所有りて、其の道を通ずるを得ざる也。
と司馬遷はついで言う。意に鬱結すると

ころがあるのは、その道を通ずるを得ず、志に思ふことを遂げ得ないからである。だが、志に思ふことは、自明のものとして、先験するものではない。

この隱約の語を一步すすめて、漢詩における詩の方法として考えてみると、王士禛の神韻説が思い浮かぶ。高橋和巳が、鈴木虎雄『支那詩論史』に従って、その特徴としてあげたのは

一、心理状態における^{アパティヤ}平靜の尊重

二、鳥瞰的姿勢

三、断定せず、ある種のアンビギユイティを残すこと

四、物象との不即不離な態度

五、淡泊さと清遠さを愛すること

等である（中国詩人選集第二集『王士禛』）。これを一言でいえば、象徴的な言語機能に依拠するものであるといえよう。いわば『詩経』以来の中国の詩学の六義のうち、賦が事物の直写へ向かうのに対して、興を重視するということである。それは、うたうべき主題を、自然の情景によって暗示する発想にはかならない。このような発想を必要とする詩的態度とは、自然の無限の広がり、人間の無限の感情を対置する

というものであろう。

王士禛の神韻説が直ちに芭蕉の句風に通うというのではない。殊に俳諧的性格との相連性は大きいといわなければならない。にもかかわらず、杜甫受容において芭蕉に加つたもの、更に談林から蕉風への過程において、詩の本質性の洞察によって獲得していったものが、多少はあれ象徴的兩義的であり、より^{アパティヤ}平靜と淡泊・清遠に近いものであることは否定しえない。

かつて小林秀雄はサンボリズムの詩人について次のように書いた。

……彼等の心情に冷淡な人々には、作品の効果が朦朧としてゐるという理由で、芸もなく「象徴主義」と呼ばれたのである。然し、彼等は、唯、己れの心情を出来るだけ直接に、忠実に写し出さうと努めたに過ぎぬのだ。マラルメの十四行詩^{ソネット}は最も鮮明な彼の心の形態そのものである。それが朦朧たる姿をとるのは、吾々がそれから何物かを抽象しようと努めるが為である。マラルメは、決して象徴的存在を求めて新しい国を駆けたのではない、マラルメ自身が新しい国であつたのだ。（様々なる意匠）

心情と詩法のこの抜きさしのならぬ遭遇、王士禛においても、それが強いられる発明である故、神韻は最も鮮明な彼の心の形態そのものだったといふべきである。ここで王士禛について述べる余裕を持たないが、一六三四年明末に生をうけ、十一歳の年には清朝成立、二十五歳で殿試を受け、翌年任官、以後清朝につかえる。この明の滅亡という乱世と亡国の悲哀、異民族清朝の支配は、彼の詩作の主題に重大な禁忌を課すこととなった。詩作は当然非政治化し、文化と自然を権力から切り離したところで別個の一乾坤とする。

この強いられた芸術至上主義は、必然的に意識が外部への志向性から、意識を意識するという転機において、論理化され得ないもので世界を膨満させる。現実の論理が無化されるとき、現実は、無限に複雑、神秘、不思議の存在自体として顕在化する。このとき詩的世界は、自己本質を開示する。

作品が朦朧とした姿と見えるのは、世界が、自然の無限の広がりに対置される人間の無限の情感との相関によって増幅されてゆくものであるからだ。その朦朧さが、最

も鮮明な彼の心の形態そのものであった。

芭蕉の出自については興味深い見解が提出されている。松尾家の本姓は福地であり、福地氏は、伊賀の柘植に本拠を置き、天正九年に織田が伊賀を攻略したとき、これに協力して織田軍を伊賀にひき入れた。

この時、柘植の福地城を織田軍に渡して伊賀攻略の案内役を勤めたというのである。

しかし織田の没落で、織田に痛めつけられた伊賀の小郷士たちは再び息をふきかえし、福地はその腹いせを受けることとなり、報復行動により以後福地の姓は柘植から消える。芭蕉の松尾家が福地につながる一族であるとすれば、芭蕉が生涯柘植について口を緘していたことは重い意味があったことになる。自分が福地の残党であるということとは、芭蕉にとって禁句であった（「松尾家と芭蕉」村松友次、「鑑賞日本古典文学芭蕉」所載）。

この説の当否について、判断する能力を持たないが、王士禎の神韻説にみられる諸特性が、芭蕉の杜甫受容の姿勢に通ずるもののあることは否定できないであろう。芭蕉の生涯の方向を決定する一大転換点は深川入庵であった。寛文十二年、二十九歳の

春に俳諧師として立つべく江戸へ下つて以後、『貝おほひ』の出版、内藤風虎、同露沾の江戸屋敷での俳諧の会への参加、歳旦帳発行と着々俳諧師としての地歩をかため、声名を上げてきた。延宝八年には『桃青門弟独吟二十歌仙』を刊行する。その芭蕉が、当時まだ新開のさびしい土地であった深川に居を移すという挙をあえてしたその理由は軽々には言いがたい。

俳諧師として身を立てるということが、どのような必然的欲求に結びついていたかも、一概に言えることではない。しかし、当時無足人級の身分にあつたという松尾家の二男であり、確固として組み入れられるべき社会的階層を背景として有していないかつたことは無視できない。青年芭蕉は、俳諧の制作をつづけながら、あるいは禅寺に修行し、また漢学をまなんで、自己の立身の間を求めて彷徨したと思われる。その結果、脱階層的な俳諧師へと自己を接近させたことは、階層性とそれに裏づけられた実生活を脱落喪失させることで、秩序的な生き方を、自己の人生とすることであつた。それは実生活を支える階層的安定性を欠くものであるだけ、幻想としての自由を

代償とする。それが芭蕉にとつての俳諧性であつたというべきであろう。それだけに俳諧性は幻想として自律的品格を必要とする要素を内包していた。

芭蕉の俳諧師としての立身が、以上のような諸要素の上に成り立っていたものであつたとすれば、秩序以外の存在としての性格を一層徹底させて、俳諧をいわば超階層的な、自律する理念とすることが、眼前の問題として生起してきたのではないだろうか。

富山奏は、深川隠栖の理由として、従前主張されてきたところを、

- 一、談林調俳諧に対する嫌悪忌避
- 二、世俗的俳諧宗匠の生活の嫌悪忌避
- 三、宗匠としての生活に失敗し、経済的にも破綻したため

の三説に整理した上、逐一検討してそのいずれも当たらないことを論じた（新潮日本古典集成「芭蕉文集」解説）。この隠栖は芭蕉にとつて、行脚漂泊と同質のものであり、事実それまでに獲得した名声や勢力を投げうって、ひとり飄然と旅立つと同様の決意で敢行されたとするのである。このコペルニクスの転回は、点取俳諧を拒否す

る、文芸としての純粹性護持の精神に基づくものであり、世俗的名声の向上はその障害に外ならなかった。

この文芸としての俳諧の純粹性は、彼が階層社会の基盤に立つ実生活を断念して、幻想として理念として、はじめて獲得することができたものというべきであらう。点取俳諧にみられる宗匠生活が、幻想的理念的に自己を体制外へ疎外するのではなく、階層社会に寄生することによって、実生活の定着性を求め、俳諧の理念を低落させるものであるとき、それは障害として行く手を妨げるものとなった。

予が風雅は夏炉冬扇のごとし。衆にさかひて用る所なし。

という「柴門の辞」のことは、元禄六年のものであるが、自己を無用の人へとみずから追い込んでゆく道程は、俳諧師として身を立てること、深川隠栖へという経緯において自覚を強いてこずにはいないところであった。有用性を否定する生存、有用性を断念せざるを得ない生とは、現実の死を抱いて生きることを意味するものである。現実の生に即するのは、生活の理法にしたがって意識の志向性を、自己意識以外

へふりむけることである。それに反して、死を所有して生きるという、無用者の強制は、自己意識を自己意識の対象とすることを、止むを得ない事態とすることである。このときひとは否応なく、自己の存在の根拠そのものに立ちむかわざるを得ない。ここでは、理を説き、義を弁ずることの無効が痛切にわが身を噛んでいたと思われる。理と義とから切断されたところでは、詩の言語は、語の自己目的的な自立として立ちあらわれる。意識の統御、意の目的性への叛逆であり、それを通して再統御である。

現実の生の方途が、言語という象徴化された自然を死物化して、実在という現象を得るとすれば、言語をそれ自体として生出し、自立しはたらく現実とすることは、自己の現実の生を一旦死なせることとなる。現実の抱いて生き、理と義を喪うことで、詩という生を獲得したとき、色相という、自体が色と形である、不動のいかんともしがたい現実を、世界として受容せざるを得ないであらう。

ところで、現実の死を抱いて生きるところは、言いかえれば、仮構の問題である。詩の持つ仮構力の強さの問題である。それは

もちろん詩人としての理念的なものも関与するではあろうが、いわば実生活的なもの、実在の人間の存在の直接反映ではあり得ない。何よりも表現された価値本体である想像力へと、現実とは逆のベクトルをたどる文学本質を見うしなわないための考慮、そのための虚構と言語の方法とを重視しなければならぬ。わたしたちが詩に没入を余儀なくされるなかには、ある絶対感情の瞬間、無時間の体験を求めて、相対の中にある人間存在を脱却したいとの欲求がある。いわば信の問題である。ところで究極的信の対象とは、世界像の獲得と意味付けの充足である。世界像そのものが事実の領域のもの、フィジックでない。虚構の領域にある。その獲得と意味付けもまた虚構の問題として考察しなければならぬ。それは事実世界と虚構とを一致させるような、想像上の瞬間をもつことである。文学的虚構は精神の創出力による構築物であり、それは精神機構が矛盾した感情世界に 있는ことを見出したとき、自己保存と自己の意味づけの価値化へむかって創出される。文学的虚構は、単に精神的等価物を作るだけでなく、人間の欲求し、願望すると

ころを投影しなければならない。満足させるものの発見の行為である。詩は作為された言語の力で、真実以上の真実を表現の世界に仮構する。

「事物の本性がそれを否定しているところで、心に影の満足を与える」とベーコンが言ったところのもの、それが詩であるとすれば、心の影の本源である、事物の本性なる非詩的虚構の変化に伴って、詩的虚構も変化しなければならない。詩的真実はつねに状況の中で新たに再発見してゆかねばならず、また、詩の源泉がわたしたちの生きている場所、そしてわたしたち自身も、自分のものではないという運命に立脚している、そこから虚構の問題が発しているということでもある。

場所の深川入庵が、ある詩的真実を追求するべく行われたことは認められてよいであろう。文学的純粋性を保持するための生活と文学との一元化という言い方もされる。ただし、詩的真実とは、いま述べたとおり、表現された価値本体である想像力へとむかういとなみに外ならず、虚構として考察すべきことがらである。

天和元年の「乞食の翁」懷紙について尾

形仿は、「この時期の芭蕉の筆跡資料としても重要なもので、ちょうどドイツ語の花文字のようにくるりくるりと踊った躍動的なその筆勢にも、俳諧革新の意気に燃える芭蕉の覇氣といったものがにじみ出ているような感じ」（『芭蕉の世界』上）と述べている。この艶冶の筆跡だけでなく、深川入庵あるいは深川隠栖といわれる、芭蕉一代の大転機が、たとえば鴨長明の『方丈記』のようなものとは全く異っていることに気づかねばならない。

事実、入庵後の作品を見ても、盛じゃ花に空浮法師ぬめり妻

山吹の露菜の花のかこち顔なるや

郭公まねくか麦のむら尾花

（延宝九年・天和元年）

梅柳さぞ若衆哉女かな

艶奴今やう花にらうさいス

雪の鈍な水ノ無月の鯉

昼顔剛勇

雪の中は昼顔かれぬ日影哉（天和二年）等の句が大勢を占める。ここにあるのは、まさしく、江戸中期の近世市民社会にある人間の感性にはかならない。中世における通世と深川入庵とは意味を異にしてい

る。小林秀雄が『本居宣長』で、精神における下剋上と呼んだ中江藤樹の「全孝の心法」以来、江戸時代の社会や学問のあり方は、人倫の時代と称してさしつかえないものだった。社会秩序の安定とそれへの被治者の組入れを必須とする、体制化の過程にあつて、社会離脱はもはや非現実となつていった。

ここのとせの春秋、市中に住佗て、居を深川のほとりに移す。長安は古来名利の地、空手にして金なきものは行路難し。

と芭蕉が書くように、当時、江戸は百万以上の人口をもつ一大消費都市である。反時代的であることにも、單純に中世的の隠遁あるいは自然観では足りない、時代の状況であつた。それゆえ、江戸期における生活者の倫理心情からすれば、「栖去之弁」の「なし得たり、風情終に菰をかぶらんとは」という生き方は、尋常でない所業と考えられた。上田秋成が、芭蕉を難じて、四つの民草おのれおのが業をおさめて、何くか定めて住つくべきを、僧俗いづれともなき人の、かく事触て狂ひあるくなん、誠に堯年鼓腹のあまりといへ

共、ゆめゆめ学ぶまじき人の有様也とぞおもふ。

と書いたことも、あながち根拠がなかったわけではない。もちろん秋成の論点は、四つの民草という体制社会を不動とするは当然のこと、そこから脱落することを難しく、体制社会の生活者の視点からのものであり、制外者としての芭蕉の生き方については、視野がとどかないものである。しかしそれが当時の視点としては当然のものであり、その事情は芭蕉をもとらえていたはずであることに留意したい。更に、秋成は、芭蕉隱栖の背後の社会事情を無視し、「誠に堯年鼓腹のあまりといへ共」と通りすぎてしまう。しかし延宝末年から天和年間にかけては、窮民飢餓し、疫病が加わり、庶民は路頭にさまようという、地獄図のような状態があった。

このような事情をかんがえるとき、芭蕉の深川隱栖からはじまる文学的営為が、詩的虚構Ⅱ詩的真實のひとつの仮構であることが見えてくるように思える。上野洋三はこの仮構に、其角の演出を見る。其角が『虚栗』『続虚栗』の編集者であることはいうまでもない。そこでは、一句が集に入

れられることによって、一句の作者の意図を超え、その前後の句との関連から、更に新しい意味を獲得する。〈草庵の芭蕉〉像というものは、まさに、其角系の俳書に胚胎している。その背後に芭蕉自身の指揮があったとしても、仮構の問題には何の影響もない。

……〈草庵の芭蕉〉像こそが、獲得されるべき虚構の真實であり、それによってこそわれわれは他の擬似芭蕉と区別することができるのである。(中略)或はことは自体の次元において実現する姿勢が、作品世界において実現され始めたということであり、しかも作品内部の〈芭蕉〉こそが生きて読者に働きかける文学の機微が、ここに開始される事實である。(『芭蕉物語』所載「深川芭蕉庵」)

このように〈草庵の芭蕉〉像の仮構性がかんがえることは、他面から言えば、ことばの全面的な可能性をひらくことでもある。それは端的に言えば、意の固定性からのことばの解放である。シニフィエからことばを解きはなし、シニフィアンの新たな可能性を汲み上げ、別個のシニフィエを形成する。それは、ことばが物質的な意味で

の物体であり、これを対象物として、一方ではそれらの作者へと遡行し、他方ではそれが感動作用を及ぼす人間、すなわち読者へと遡行するという、言述の二つの変形作用の機能を明からしめることである。

芸術という―この価値は、いま申したふたつの領域(作者と作品、作品と観察者)の同一視不能、生産者と消費者のあいだの介在項を置かねばならぬというあの必然性に従属しているということである。重要なのは、生産者と消費者とのあいだに精神に還元できぬなものがあるが、直接の交渉が存在しないということと、そして、作品というこの介在体は、作者の人柄や思想についてのある概念に還元できるようななにごとも、その作品に感動する人間にもたらさぬということなのです。

(ヴァレリー「芸術についての考察」)
言語が、ことばの物質的な意味でのオブジェとして指定されること、つまり意識の表出が文学として固定され定着されることを通じて、もはや言語表現が意識に還元できない事態を生じさせる。そのとき、それは意識の表出との関係における言語の構造

の全体を隈なく顯出し、各々の要素を結合

させるべきテキストとして自立させることでもあった。「その作品に感動する人間」であり、「消費者」である読者は、生産者との直接交渉をなしうると考えるべきではない。そう考えるとき、彼は読解において、作者の言わんとしたのであらうと考えたところのみを受けとろうとするのである。

いいかえれば、作品を作者へ還元しうものとして読解する。作品言語のオブジェとしての自立性としての全体の構造を無視することとなる。文字によって書かれること

で、意識の表出である言語は、意識に還元することができない要素を産出してしまふ。それは言語が指示する概念的な意味からはみ出してしまふ様々な価値を附加して足りるというものではない。作品というオブジェの全体の構造が産出してしまふ価値として把握しなければならぬのである。

言語はわたしたちの意識を経て現出するのではあるが、そうして現出させられた言語には、つねに何ものかの剰余が存する。そのことは、イメージが知覚されないものを存在させるかのような状態を現前させるという一事でも明らかである。

「意は似せ易く、姿は似せ難し」という本居宣長の詞主心従の詩の思想は、シニフイエの優位↓意の固定に對し、反省を強いるものといえよう。事実のみが記憶されれば足り、言語は忘却されるという事態に對して、アプリオリに意を前提とするのではなく、いいかえれば、固定されたシニフイエを無条件に前提するのではなく、言の可能性、シニフィアンの差異性の視点を持つ必要があろう。

(二)

芭蕉の深川入庵の翌年、延宝九年は九月に天和に改元、五代將軍綱吉のいわゆる「天和の治」の時期にあたる。儒教の礼樂主義を政治に実現しようとし、儉約をすすめ、封建的な分限を越えた奢侈を禁じた。

芭蕉の政治的意識なり社会意識なりの、美意識への転換は、どのようにして可能だったか。これについて乾裕幸は、

……芭蕉におけることばの両義化は、ことばを為政者のまるで思う思いもよらぬ文脈へと投げこむことによって、かえって政治を追放する営為だったというこ

とである。

と指摘する。芭蕉の美意識における〈輕み〉は、無一物の生活様式と繋がっている。しかし、それは「惣てふるまひ等からくいたさるべく候」「法衣装束万端からく可仕事」等の日常次元の法令の強制するところの「かるき」と否応なしに通底するものでもある。

法令への恭順——だがしかし、虚構の文学空間において、「かるき」は、非所有によって所有をのがれること、とりもなおさず精神の自由を志向する〈輕み〉の美意識へと転換をとげるのだ。このとき権力者の意図はつきぬけられ、政治は、芭蕉の主性性において、風雅の世界から追いたてをくうのである。(『ことばの内なる芭蕉』所載「もうひとつの」)

芭蕉が意識したか否かを問わず、ここには言葉の真の意味でのイロニーがある。反語は一種の自己表明の方法には違いない。それはいわば自己を伝達することなしに、自己を伝達する。隠れながら顯われ、顯われながら隠れる。いわばこの「絶望の戦術」は、言論封圧の時代の中での、肉を

切らせて骨を断つていゝの方法にはかならない。そして反語的方法の問題はただちに反語的精神の問題である。それは強いられた状況から発しながら、その状況を自由へと転ずるものである。林達夫のことばを用いれば、「敵対者の演技を演ずること、一つのことを欲しながら、それと正反對のことをなしうる」(『歴史の幕方』中「反語的精神」)ことがイロニーの表現である。そしてそれは詩の最も根底的な欲求につながっている。何故なら、詩が時代と歴史を超えてそれを無化する欲求と幻想に根ざすものであるとみなされるなら、それは自由と人間の条件および状況との関係をもっとも鋭くあらわさずにはいないからである。

ところでイロニーが、詩のもっとも根底的な欲求につながっていると同時に、もっとも俳諧的な精神と方法にかかわるものであることも、また今さら言うまでもないところである。もともと俳諧言語は、和歌・連歌の言語に対する破壊的な俗と藝(げい)の性格を持ちこむものであった。それによって和歌・連歌的な雅びとあはれの幻想世界を打ち崩し、そのことを通じて現実化の契機とし、をかしをもって対象世界を再度とらえ

直し、活性化するものであった。しかし、この雅俗の緊張、藝による晴の破壊、雅びを鄙びによつて引きおろし、あはれををかしでつきくずす関係は、単に一方交通的なものでなく、俗の言語もまた俳諧内に登場することで、俳諧言語として文芸世界のものと上昇させられる。これを逆説的に言えば、もっとも雅びのものが、もっとも俗なもので行われるということにほかならず、ここにイロニーの性格はつらぬかれていえるであろう。

芭蕉初期の貞門派時代の作品によつてさえ、その間の事情はうかがえよう。

しばしままつやほととぎす千年

寛文七年、二十四歳、『続山井』所載の句である。ほととぎすの啼くのを待っている。ほんのしばらく待つとのさえ、松(待つ)のみどりが数千年を保つという、それほど長い時間のように思われる。縁語をつづり合わせた駄じゃれのように思われるかも知れない。「ほととぎす千年」は、「ほととぎす数千年」である。だが、その上で別の読み、別のイメージへ誘うものがこの句にはある。「しばし間も」「松やほととぎす数千年」、しばしの時の間も、意識に寄り

添って離れないのは、悠久の松の時間である。その悠久の垂直の時間を満たしている松のみどり。そこへ、ほととぎすが来鳴き、亡びゆくという、営みがくりかえされる。わたしたちの生そのものが瞬時のものであり、その無意識の怖れが、松で表象される、蒼然とした永遠の時間へ、磁針を指している。こういつては、言いすぎであらうか。民族の意識の累積性、表出の自発性と、テキストの自立性が、詩的言語の本来の性格であることを思えば、これは単なるこじつけではありえない。

ほととぎすといえば、その声を聞くために、夜を明かすというのが、王朝以来の固定した連想であり、本意である。その本意の上に乗っかって、待つ身はつらいという俗諺の意をそこに持ち込むことで、ほととぎすの風雅を滑稽へときき落とす。しかし「待つ」と「松」の懸詞及び松が「数千年」の縁語を呼び出すところから、ひとつの像が憑いてくる。その像は、人間の生の相対世界に対立する永遠性のオブセッションである。重要なのはこのオブセッションが、ほととぎすの本意を一旦打ち崩すことなしにはあらわれなかったことである。本

意を滑稽へ頹落させることによって、その頹落のための各言語が、像を結ぶための契機となる。

またぬのに菜売^{なうり}に来たか時鳥^{ほととぎす}

これは延宝五年、三十四歳、談林期の芭蕉のほととぎすの句である。ほととぎすの声をきくため、夜明け、耳を澄ませて待ちかまえていると、やって来たのは野菜を売りあるく声であった。これが、ほととぎすは待っているときは来ないで、待ちもしないでいるときにやってくるという、古来からの和歌の情趣を踏んでいることはいまでもない。

待たぬ夜の鳥の初音は定かにて

寝ざめにたどる時鳥かな 権大僧正堯尋
時鳥あかつきかけてなく声を

またぬ寝覚めの人やきくらむ 藤原伊家
等の歌の情趣に対して、菜売りを出すというどんでん返しをやってみせる。菜売りという存在が俗の含意にあることはいうまでもない。その含意によって句は現実化の機能は増大する。しかしその次には、俗の含意の菜売りが、俗のまま、俳諧言語として上昇して、新たな情趣をつくり出す。やって来ないほととぎすのかわりに菜売りが

来たのは、わたしの心と知って、ほととぎすが菜売りに身をやつして来たのだらうか。それとも菜売りは、ほととぎすにかわって興を添えに、待ってもいないのにやって来たのか、という風に。

ほととぎすの句でありながら、朝の菜売りに興をもよおしているところがある。朝の空気のなか、江戸の町なかにやって来た菜売りと、夏のはじめのほととぎすの季節に、庶民の生活のなつかしさをしみとおらせている。

ところで、「芭蕉野分して」の句にもどらなければならぬ。この句における詩的言語の本意性はどこにあったのか。それは、芭蕉に雨を聴くという、いわゆる「蕉雨閑情」の詩美である。「白氏文集」「錦繍段」「聯珠詩格」「禪林句集」「円機滑法」等を通じて、確立された主題であった。その中の一、二を引けば、次のごとくである。

芭蕉

芭蕉雨に移さる

故に窓前に向かつて種う

憐むべし渠^{みち}点滴^{てんてつ}の声

帰郷の夢を留め得んや

杜牧

夢は遠く郷に帰る莫く
覚め来れば一飄して動く

〔聯珠詩格〕

夏雨

倏然たる一雨輕颺を送る

客夢驚回して夜寂寥

剛ひて是れ晴るると道へども還つて未だ

信ぜず

檐声月に和して芭蕉に落つ

〔錦繍段〕

いわゆる蕉雨閑情の詩美がどのようなものであるかを、うかがい知ることができであろう。この句は『武蔵曲』において、

秋夜話「隠林」

雨冷に羽織を夜ルの蓑ならん

其角

茅舎ノ感

芭蕉野分して盥に雨を聞夜哉

芭蕉

ひとりねの記泪此夕ベ寄芭蕉

狐落

の配列で見出だされる。『武蔵曲』は千春編、天和二年刊であるが、その成立にあたっては其角が大きい影響を与えている集である。この配列を通じて編者が意図するところが、夜の雨を共通の素材として、隠栖の侘びの情趣を、殊に芭蕉を配合することとイメージさせることであることが読み

とられるであろう。

この時期、いわゆる「詩の鉢」流行のさなかである。その背後に延宝六年の「詩律初学抄」刊、同七年の「詩法授幼抄」刊、同八年の「初学詩法」刊等、詩作入門書にみられるような、急激な漢詩の普及が広がった。延宝中期からのこの詩の流行の原因として、上野洋三は、

一、林羅山、林家二代目の鷲峰と周辺
の漢詩愛好

二、黄檗僧隠元と弟子たちの詩による贈
答応酬

三、朝鮮信使來聘が、延宝八年の五代将
軍綱吉の代替りにより、天和二年秋
に実現をみた

等が、相俟つて機熟したとする（『文学』昭和四十八年十一月号「詩の流行と俳諧」）。だが、今興味深いのは、このように漢詩文調俳諧が盛行を見た心理的側面が、基本的に第一文芸に対する「パロディ」にあったということである。それが京・江戸にあらわれ、大坂にみられなかったのは、詩の作者の階層が京・江戸で形成されていたことによる。

是より俳諧乱そめて、かたく漢字を集

め、詩をきく様に成、又は字あまり、一息にはいはれぬ様なる事に成り、京江戸共にみだれ立て、此時談林の俳諧滅亡のしるし也。

と後に『歴代滑稽伝』に記述されるこの時期の様々な変革の試みはめまぐるしいばかりである。芭蕉自身についてみてさえ、

於春々大哉春と云々
夜ル竊ニ虫は月下の栗を穿ツ

富家 喰ニ肌肉ニ丈夫 喫ニ菜根ニ予乏
し

雪の朝独り干鮭を嚼得タリ

深川冬夜ノ感

槽の声波ヲうって腸氷ル夜やなみだ

憶ニ老杜

髭風ヲ吹テ暮秋歎ズルハ誰ガ子ゾ
等、表記に漢詩文調を含ませたものの、

かなしまむや墨子芹焼を見ても猶
五月雨に鶴の足みじかくなれり

貧一山の釜霜に啼声寒し

夜着は重し呉天に雪を見るあらん

等、漢詩文の内容もしくは語句をとり入れて

漢にすだく白魚やとらば消ぬべき

山吹の露華の花のかこち顔なるや

摘けんや茶を風の秋ともしらで

夕顔の白ク夜ルの後架に紙燭とりて

等、破調によってリズムの改変をはかっているもの等で埋めつくされている。その外、

雪の鮎さざ水ノ無月の鯉
は句合の性を模している。発句ばかりではない。『俳諧次韻』では、

夏やきのふの郭公さに 其角

津の国の生田の森の初月夜 読人不知

と、付合を和歌の性にとりなす趣向にこしらえ、作者名を芭蕉とすべきところ、

「読人不知」として興がっている。

秋の末つかた嵯峨野を

とをり待りて

薄の院の御陵をとふ

前句は、詞書の体に二行書きの表記を

し、芭蕉の付句は、それと合体して旅の記らしくとりなしている。

これらの様々の試行をどのように評価するか、問題のあるところである。さきに引用した『歴代滑稽伝』のような否定的見解も首肯できないではないが、後の蕉風を経過してからの結果論という面がある。むしろ、感性和文学的内容の両面にわたって改

訂をはかった試みが、蕉風を成立させてゆく契機をなしたダイナミズムを見てゆかなければならないだろう。少くともこれらを通じて詩的言語を開発しようとする熾烈な欲求と、それを同時に俳諧言語でもあらしめなければならないという、はげしい緊張と対立の言語場を設定して、意力をそこに投入していった軌跡を見出だすことができれば、ようやくマンネリズム化しつづつあった談林調に対して、まず感覚の清新さ、そして和歌・連歌でもなく、談林の鄙俚でもない詩的言語。漢詩文調はそうした要求にこたえる一つの方法であったと考える。

五、七音のリズムとマンネリズムの情調でなすみ合った停滯を解放させること、破調や新しい趣向もその面で歓迎されたのである。

「於春々大哉春と云々」の句。「……と云々」は古典に注釈を加える場合の慣用的表現である。米芾の「孔子賛」

孔子孔子、大哉孔子、孔子以前、既ニ無孔子、孔子以後、

更ニ無孔子、孔子孔子。

大哉孔子。のもじりである。ふたたびめぐって来た新生の春をいうのに、聖人孔子

への賛と重ね合わせ、神聖と光明に満ちた春のかがやきを表現する。そこには天然の運行の巨大さと、静かではのほのとした新春の風情と気分も添っている。

「夜ル竊ニ虫は月下の栗を穿ツ」は、

『和漢朗詠集』伝繹の、

春風ハ暗ニ剪リ庭前ノ樹ニ夜雨ハ偷ニ穿ツ石上ノ苔

の換骨脱胎であることが乾裕幸「見落された芭蕉の出典」において指摘された。苔を穿つ夜雨を、栗を穿つ虫へとパロディ化したとき、俳諧のもつ活き活きとした機智が、批評性として、新しい感受性として動き出している。それは情趣よりは、存在の暗さへと神経的なばかりに反応している。従来の情緒性ではおさまりきらない、知的なもの、現にある存在性を認識する志向のあなたに出現する、詩的な言語へとひたすら傾斜する。

これ以上一句一句に触れてゆくとまを持たないが、あと一、二をとりあげて、新風の試行の行く末を一瞥しておきたい。

「髭風ヲ吹テ暮秋歎ズルハ誰ガ子ゾ」。老

杜（杜甫）を憶うと前書きする。杜甫、五十五歳の秋の「白帝城最高樓」はいう。城

とがり、岩山の小道傾き、旗はおびえるごとくはためく。空中にそびえ立つ高樓に立つ。峡谷の裂けるあたり、雲は飄る雨となつて龍虎臥す上に注ぎ、清江のほとり日の光に抱かれ鼉鼉（すっぱんとわに）が遊ぶ。これらの景を述べた上、「藜を杖き世を嘆ずる者は誰が子ぞ泣血 空に進しらせ白頭を廻す」と結ぶ。芭蕉は、暮秋の中で、イメージとしてある杜甫の長髯を吹き

なびかせ、世を嘆じて止まない、貧困と流涕の生活をつづけた杜甫への思いと生涯を表象させる。杜甫の「世を嘆ずる者は誰が子ぞ」を「暮秋歎ズルハ」と踏み直す。そのとき一切は嗟嘆の中に包み込まれる。あるいは嘆かいの深さにおいてすべては純一化される。「暮秋歎ズル」は、暮秋をでもあれば、また暮秋の中にあつてでもある。あるいは暮秋がのコンテションもあるう。そこに老杜を暗示しながら、杜甫の嘆きを嘆いている芭蕉のイメージとなり、やがて暮秋へと収斂されてゆく。この極端な漢詩文調の作品は、見かけにわからず、日本的といつてよい土着化内面化がみられる。それは原詩の叫びが、屈原以来の社会とかかわる人間のものであるのに対し、芭

蕉にあつては暮秋という、「秋の暮」の季語の本意性の活性化へと重点が移っている故である。それでは俳諧はどこにあるのか。もちろん漢詩文を模したスタイルそのものに俳意があるのはいづれをまたない。それはもどきであり、やつしであり、またわやくである。わやくは上方語のわや・わやく・やの語でいまも残っている。いわば正統の連歌に対して、さわがしく仰々しく、人の脚をさらうような、あつと驚かせるような、それらのスタイル・趣向である。

その意味で、漢詩文調は当時の第一芸術であり、詩的言語として対象とされるものであった。もつとも濃厚な雅（文芸性）と本意性（不易）の源泉となしうるものであった。にもかかわらず、それはエクリチュールのシニフィアン性においてすでに俳諧性をも満たしているものであった。しかし、もどき・やつし・わやくはシニフィアンにとどまらない。

あかぎの杖に倚りながら、自らを「世を嘆ずる者は誰が子ぞ」と称び、「泣血 空に進しらせ」ながら、しきりに「白頭を廻らす」杜甫に対して、そんなに嘆きを嘆いているのは、一体どこの誰れなのか、「誰

が子ぞ」と唱和し、呼びかけるものを含んでいる。それは時空こそへだたつてはいるものの、心によって触れ合おうとする、談笑とおかしみを根底においた風狂の姿勢である。そのおかしみの実には、寂寥を採つた。

このように、漢詩文のもじりに働く機智、もどきやわやくに伴う俳諧性、そしておかしを根底においた談笑性が、そこにあるべき詩的言語性、本意の不易性を現実化し活性化するという構造は、延宝から天和へかけての芭蕉の発明してきたところである。それは単に漢詩文調にかぎらない。

『雪の鮎ふゆ水ノ無月の鯉』においては、歌合・句合の体を模す。右が雪の日の寒さの中でする熱い河豚汁。左が真夏炎暑の中での洗ひ鯉。もちろん俳の領域の拡大の一例である。左勝とするが、それは場と当座の季節が動機をなしているからである。この句が『続深川集』に収められたときは、『杉風が採茶庵に涼て』と前書が付された。杉風に招かれたときの鯉の料理を賞美したのである。杉風は幕府諸侯御用の魚問屋を営み、屋号は鯉屋である。『雪の鮎ふゆ』

「水無の月の鯉」という江戸時代の嗜好を

持ち込むことで、生活現実の感情をコノテーションとする。ここでは物に即しての活き活きとしたイメージが表現される。

『芭蕉野分』の句が、まず杜甫、蘇軾の詩の佗びの詩情への共感に発したことは明らかである。その憂悶の情をわが身にひきつけてその志を継ごうとする思いがある。

『伊勢紀行』の詞書に「その夜の雨をせを葉に聞きて」という場合、杜甫が蘇軾が、屋漏りて嘆き、家の中で傘を持したその雨を今ここに聴くのである。そのことで自己の佗びの生き方の支えを詩人の伝統的血脈的なつながりにおいて得ようとする。

ところがこの杜甫・蘇軾へのつながりは、実は「蕉雨閑情」の詩的言語のパロディとして機能する。古来文人たちは、芭蕉の青々とした広葉を打つ雨の音をきいて、心なぐさんだ。伝統的な文人趣味である。

だが、はげしい野分で芭蕉は倒れんばかりに吹き荒れ、しみじみと雨音をきくどころではない。そして蕉雨のかわりというか、蕉雨ならんというか、それを屋漏を受けする。盥に、文人たちが聞いたという芭蕉の雨音をきくという落差の大きさが、イロ

ニーを鋭くする。この落差の大きさは、芭蕉の身を置こうとしていた場という、仮構性の迫真と絶対を表象する。天和元年という時代の江戸の俳諧師としての現実とその感性において、しかも杜甫、蘇軾の詩の思想を生きようとする仮構のつきつめられた形が、この表現をつくっていると思える。

盃でいま聞いている雨音は、本来隠逸の詩人が蕉葉にきくべきものであった。それを盃で聞いているという悲痛な滑稽によって、「蕉雨閑情」の本意は打ち破られ、パロディ化される。雨音を聴くべき芭蕉はいえ、野分に荒れ荒れて、閑情どころではない。二重のパロディ化であり、滑稽化である。その反面において、盃に雨を受けるといふ俗と俳諧は、作品言語として上昇する。しかも、それは杜甫、蘇軾を踏むことによつて含意性を増殖させる。この詩的言語性（本意）の下降化による現実性付与と、俳諧的言語の上昇性が一つの構造を組成したとき、従前の雅俗の次元を改訂する新しい言語場が創設される。

宣長にあつて「物のあはれを知る」は「物の心をわきまへしる」ことであり、又「見る物、聞くこと、なす事、わざにふれ

て情の深く感ずること」「その心のうごく」ことであつた。すなわち、「もののあはれ」はまず「物のもつあはれ」であつた。『紫文要領』は、世の中にあるすべてのこととは、それぞれ、ことの心ともの心の心とを与えられて持つており、その心は、またもののあはれでもある。これは宣長の別のことばでいえば実情にほかならない。しかし注目すべきは、実情は事物の心であり、おもむき・心ばへであると共に、本意でなければならぬとされていることである。そうだとすると、実情とは、物に触れて感ずるままの作為のない感情とは言えない。宣長は、「今の人情」を捨てて「古歌の情」に倣うべきことを主張する。そして情そのものが古人を真似ている上に、その上に詞も古代の素朴を真似るといふ、虚偽を二重にすべしとするのである。そこからは、「イツハリカザリテナリトモ、随分古ノ歌ヲマナビ、古ノ人ノ詠タル歌ノ如クニ、ヨマム」ことも、「マコトノ思フ事ヲ、アリノママニヨムト云モノニナル也」との詩的思想が導かれる。そこでは何よりもことばが雅びの語であり、その語によつて構成された形姿のめでたさが重

要となる。これは詩的言語の問題として俳諧にも共通性がある。

俳諧は新敷趣を専とすといへども、物の本情を違ふていふ物にあらず。

という去来（去来抄）の立場が、和歌、連歌以来の本意・本情性に立脚するものであることは見易いところである。

本意を一旦はつきくずし、活性化させることが、ロシア・フォルマリズムの異化の理論であることはいうまでもない。俳諧の方法はこの異化をもたらずのものであつた。それは詩的言語に改訂をもたらずための方法の変革でもある。自然の混沌と、世界の多様に対抗する明晰の意志である方法の、無限定を限定し、世界を秩序づける行為は、ロゴスとカテゴリーの確立を必須とする。しかしそのとき抽象化はその有効性の射程距離を限界づけるであろう。それ故、方法は大江健三郎がいうごとく、構造をなす多層的なものであり、そのいくつもの層が分節化され、それらの層によつて組み立てられてゆく全体性でなければならぬ（『小説の方法』）。それは詩的言語の音とリズムによるかたちを通して、ものの手応えを返してくる事物の感知であり、人間を

全体において活性化させるものの言葉のし
かけによって、独自の意味付けと固有の伝
達をはかることである。普遍的抽象的な不
易（本意）でなく、表現者の現実の行為と
存在に立脚する。そこに固有の世界が指し
示される。

詩的言語と俳諧の言語のかかわり、その
多層化が分節化され、組み立てられてゆく
全体性の中に現実化と詩的言語化のダイナ
ミズムが存在する。言語の活性化によつて、
ものの手応えのある言語による固有の
世界が呈示される。この活き活きとした現
実感覚に働くものが、パロディの手法と、
それに結びつく唱和・デアレクティークの
発想としかけである。

老杜・坡翁の「茅舎破屋」「屋漏」の句
を踏むとの詞書が、すでに万里集九の戲詩
の詞書に由来するものであることはさきに
述べた。だが、それよりも孟叔異の「夏
雨」の詩句は、『田舎句合』で、其角が

芋を植えて雨を聞く風のやどりかな

と踏んだところのものであることに注意
すべきである。この句に附した芭蕉の判詞
はいう。

芋の葉に雨を聞かんは、まことに冷じ

く寂しき体、尤も感心多し。これ、孟叔
異が、雨の題にて、〈檐声和^レ月^ニ落^ッ芭蕉^ヅと作れるけしきに似たる。

芭蕉の葉ならぬ、芋の葉に雨声をきくと
俳諧化した其角に対して、わたしが聞くの
は盤の雨声であることよと、芭蕉は和した
のだ。それは必然的にデアレクティークを
発想にかかえこまなければならず、方法と
してパロディを要請する。

不易の詩的言語の、あれもこれも無数の
の事実から、今ここの唯一の、自己の血
球とともにめぐる真実をつくり出すところ
の流行性（現実化）として、俳諧の言語が
要請されるというべきではなからうか。そ
のとき、今ここという機会的なものは宿命
という不可避性に転化し、必然となる。宣
長の実情とは、物に触れて感ずるまもの、
作為のない感情ではなかった。これに對置
するに、

詩、歌、連・俳はともに風雅也。上三

のものには余す所も、その余す処迄俳は
いたらずと云所なし。（中略）見るに
有、聞に有、作者感るや句と成る所は、
則俳諧の誠也。（傍点筆者）

の、『三冊子』の一節をもつてすべきであ

らう。

近代以降、「俳」の行方が見喪われて来
ていることと、たとえばいわゆる前衛俳句
において、一回性ということが言われたに
かわらず、いまそれが軽んじられている
ように思われることは無関係ではないだろ
う。一回性がいわれる背後には、感性の変
革の志向がある。それがかえりみられない
ということとは、不易志向とも言えようが、
同時に停滞と俳諧精神の喪失と言えなくも
なからう。何故なら俳諧とは、異化の方法
であり、語のコノテーション産出の装置に
はかならない、詩的言語の賦活の源泉とな
るべきものだからである。