

## 蕉風俳諧とイギリス「形而上詩」

——類推的比較の試み——

矢 本 貞 幹

芭蕉を主とする俳諧すなわち蕉風俳諧の制作がどういう状況において行なわれたかまず想像にうかべてみよう。

——どこかいなかの富有な農家のお座敷でよい、あるいは前に庭園を控えた宿屋の離れでもよい、こういうところに数名の俳人が寄り合ったとしよう。芭蕉のころ人びとがどんな服装をしていたのかは想像にまかせるとして、この人たちは連句をつくる会合に招かれてきたいわゆる連衆である。皆集まると座敷に居並ぶのであるが、雑然と坐るわけではない、真中に宗匠格でいちばん尊敬されるような人が坐り、その横に句会の主催者（世話人）か、もしくはこの家の主人が並び、別に書記の役をつとめる執筆が座を占めている。

さて句会がはじまると、まず宗匠の発句が披露される。はじまりの挨拶である。次にこの発句を受けて主催者の脇句が出る。それから前の句に付けて第3、第4、第5と順次付け合せ、36句をもって歌仙一卷となる。

もっとも36句をずらりと並べるのではない。一卷を初折と名残の2つに分け、更にもその初折を初表6句、初裏12句に、名残を表12句、裏6句に分ける。

また、おなじ季を何度も重ねないようにとか、月と花の座をおくとか、恋の句を諸処に加えるとか、最後の2句は春をもって終るとか、その他の細かい要求がある。それは連俳の進行中、沈滞した句を高揚したり、軽俳

な句を抑制したりする重宝な技巧的手段なので、後に触れることにして、ここではまず大ざっぱに歌仙の形式から考えてみよう。

試みに歌仙一卷を1つの作品と見做して日本詩史の中に置いてみよ。連句を形成する5・7・5とか7・7とかいう句形は、古くから短歌の中に生きている。また数名の人が順次付け合わせて一卷を挙げることは、すでに連歌によって行なわれている。俳諧はその連歌からわかれてきたけれども、連歌ほど規制をやかましく言わない；だから連歌よりも大衆に親しまれるようになった。して見ると、俳諧の形式は早くから日本の風土に行なわれてきたのだから、日常的な形式だと言える。

そこで今度は俳諧連句を日本の詩的伝統から取り出して西洋風の近代詩の傍らに置いて考えてみよ、俳諧のように複数の作者によって作品をつくり上げるといことが西洋にあるだろうか。前句をつくった作者の意向を受けて次の作者が新しい句をつくる。こうして連句としての新しい世界を次次につくって行き、最後に一卷の歌仙によって大きな作品の世界を形成する——こういう作詩法が西洋にあるだろうか。

いうまでもなく、ふつうの抒情詩や叙事詩などは一人の作者が書く、中にはいく度も推敲を重ねて書き上げる。民謡のように多くの民衆に歌われて作者のわからない歌も、初めは誰か集団の中の詩人が歌ってその後民衆が従ったのである。俳諧連句の詩法が独自なることは、ほかの詩歌の創作態度をくらべれば明白であろう。

俳諧の独自性はなおその詩形にある。俳諧に使う長句は5・7・5の17字、短句の方は7・7というわずかに14字である。おそらくこれは世界のうちでいちばん短い詩形であろう。短かいということは誰でも指摘するところだが、おどろくべきところは、この短詩形によって構成せられた世界が広大にして多様な局面に富むことである。制作に加わった作者たちはそれぞれの個性を持ち、それぞれの職業に従い、またそれぞれに生活のイメージを抱いているからだと思う。

以上は形式構成の面から見た俳諧の顕著な特色である。日本文学史の中では常識となっている事柄だけれども、西洋文学の中に置けば、珍しい事

---

実としてあらわれる。では、こういう珍しい芸術的形式の作品はどのような手続きを経て形成せられたか。

## 二

およそ芸術作品の制作過程におけるメカニズムを具体的に示すことは大へんむつかしい。しかし多くの作家や理論家はさまざまな説明を与えてきた。西洋の近代詩論から2、3の例を出してみよう。

詩作の感動は神秘的な祈りの如きもので、焰のように燃え立つ、だから詩は宗教的恍惚に似た状態においてつくられる、という人がある（アンリ・ブレモン）詩作の衝動は夜明けの霧にかすむ太陽に似て、明るくなるにつれてその衝動がだんだん明確な感覚的存在となり、やがて言葉を組み立てて明白に表現される、という人がある（ハーバート・リード）詩はインスピレーションによってつくられるものであるが、詩人はその靈感が落付いてから、静かにそれを回想して歌うべきである、という人がある（ワーズワス）この人たちは詩作品を形成する過程において、無意識のうちに何か魔術的なあるいは神秘的な力がはたらいていることを暗示するのである。

これとやや異なって、I・A・リチャーズのような理論家は神秘的な魔術性を排して詩人の組織的才能を重視する。作品の素材になる人間の経験は種種雑多なもので、その状態は詩人においても普通の人においてもおなじように混乱している。ただちがうのは、詩人はその混乱した経験に秩序を与えて表現することができるという点だ。だから詩人は多くの人の共通の経験をととのえて他の人びとの代弁者になることもある。

詩人スペンダーはイメージを尊重して詩の形成を考える。スペンダーの語るところでは、詩人は海岸を歩いたり、沖合の船を眺めたりしているとき、ふと感動を覚えるような物象にでくわす。多くは断片的で、普通の人なら見逃すだろうけれども、詩人たるものはこういう物象をノートしておかねばならぬ、他日何か詩興が湧いたとき、ノートを取り出して感動のイ

メージを結合しながら作品を試作する、というのである。

詩作における神秘性あるいは無意識性と詩人の技術性を指示したのである。わが俳諧の本質を知るにこれらの詩論は適用できるであろうか。

『猿蓑』の巻頭に付けられた「普其角序」に次のような言葉がある、  
「誹諧の集つくる事古今にわたりて此道のおもて起すべき時なれや幻術の第1としてその句に魂の入ざればゆめにゆめ見るに似たるべし……さればたましいの入らばアイウエヲよくひびきていかならん吟声も出ぬべし只誹諧に魂の入らむにこそとて我翁行脚のころ伊賀越しける山中にて猿に小蓑を着せて俳諧の神を入たまひければたちまち断腸のおもひを叫びけむあたに懼るべき幻術なり」

幸田露伴はこの「幻術」に注して言う、「無を有と為し、有を無と為し、刀を呑み火を吐き、すべて実理の外に出でて、人をして我が心のままに感ぜしむる術をいふ。詩歌俳諧の道、虚象にして真感を生ぜしむるものなれば、ここには幻術に喩を取りたるなり。」他人に魔術的な感動を与える芸術のふしぎな力を指したものに外ならない。そしてその中核となって作品に潜在するのが魂というものであろう。芭蕉自身の書きのこした言葉ではないけれども、詩歌、俳諧の本質に関する蕉門の俳人たちの信念であったと思われる。

このような芸術の神秘性を尊重するならば、西洋のロマン主義や前にあげた神秘主義の詩論に親しく通ずるものがある。しかし数人の合作による俳諧連句の場合には多くの技術性、さきにあげたりチャーズの詩論よりもっと進んだ技術性を必要とする。最初の発句から最後の挙句にいたるまでに、季節や月花の座や恋の句など連句の形式に関する既定の規則を守るべきことはいうまでもない。そのうえ大切なのは連作を一巻の作品として仕上げる創作技術すなわち「附合い」である。一句一句の続き具合、言い換えれば、附合いの呼吸は全体の進行にかかわるから、連衆は相当に苦心したようである。

芭蕉の門人土芳が書いたといわれる『三冊子』を見ると、芭蕉に教わったという俳諧の技法についてあれやこれや書いている。中でも附合いの呼

吸に関する注意は深切である。「師いはく、付くという筋は、句・響・倂にはひ ひびき おもかげ  
・移り・推量杯うつ すいりやうなど、形なきより起る所なり、心通ぜざれば及びがたき所也」

(日本古典文学大系『俳論集』418頁) その例を2, 3引けば,

野松にせみの鳴き立つる声  
歩行荷持手ぶりの人と嘶はなしして

前句の「鳴き立つる声」といひはなしたる響に、勢ひをおもひ入れて、  
うち急ぐ道行人のふり、事なく付きたる句よろひ宜し。

青天に有明月の朝ぼらけ  
湖水の秋の比良のはつ霜

前句の初五しよごのひびきに心を起し、「湖水の秋の比良のはつ霜」と清すさまく冷じ  
く、大成る風景を寄す。(同書, 422頁)

このように句だの響だのと言った微妙な附合いの技法は蕉門俳諧における詩法の主眼だったように見える。そこで私は次に、西洋近代詩の視点に立って俳諧の詩法を分析してみよう。

### 三

近代の詩人たちはその詩作にイメージを最も重視する。従来、詩は音楽とイメージと意味とを組み合わせてつくるものであった。しかしイメージを通じて詩の意味を顕示したり、時には暗示したりしてそこにいくらかの音楽性を含ませる近代詩においては、イメージが詩の主体となったのである。(小著『文学技術論』第1部「イメージの詩術」参照)

イメージというのは、ふつう考えられるような単なる物のかたち、もしくは眼に見える映像だけではない。詩作品において使われるイメージなるものは、かつて見た自然の風景なり物の姿なりが何かのきっかけによって後年詩人の心内に喚起される心象である。イメージはむしろ眼に見えるものに限らない。感覚に従って聴覚的イメージ、嗅覚的イメージ、触覚的イメージなどがある。詩人の中には、こういう感覚の力が非常に鋭くてそのイメージを巧みに捉え、かつそれを記憶の底に沈めている人がある。そし

ていつか詩的感興が起ったときに、その感情の状態を具象的に表現するため、感覚で捉えてきたイメージを用いるのである。

たとえば、詩人がどこかへ旅をして山や野道を歩いたり、船に乗ったりしたときに、急流が岩に砕けたり、あるいは波のおだやかな入江で釣りをしている人を見ることがある。そんな見聞が図らずも記憶にのこり、歳月を経てうすれたとしても、現実の生活や夢の中にひょいと浮かぶことがある。秋の夕暮の道を歩いてふと農家の窓をのぞいたとき、農夫の親子がむつまじく食事をしていてさんまを焼く匂いがこちらへ流れてくる。そういう小さな経験が時として生き生きと記憶によみがえることもある。林の中から飛び立ったつぐみの鳴声そのまま意識の中にひびくこともある。

このように見ると、われわれの外部の世界にも内部の世界にも、雑多な経験や印象が詩のイメージとして作品に採り上げられるのを待っているようである。しかし如何なる経験のイメージを如何に結合すればすぐれた作品になるか、ということはわからない。詩人の想像的構成力によると言えるだけであろう。

近代詩について考察した詩人と作品とイメージとの相互関係は、俳諧について見ても事情はよく似ている。2名以上の人が寄り合って歌仙を巻くときには、近代詩のような詩人の個性を顕示しない。前句に応じて附句を付けて進む過程においては詩人の個性はたがいに融け合って新しい連句の世界をつくる。けれども近代詩と俳諧の場合におけるイメージのありかたはおなじだと私は言いたいのである。

俳諧連句をつくる人たちは、近代詩人以上に、いろいろな生活経験、その経験に含まれたイメージをたくさん蓄えていなければならなかった。というのは、前句の世界の存在形態如何によって附句がつくられるからである。前句の作者が何を出してくるか、附句の作者にはその時までわからない。附句の作者はどんな前句にも対応して附合いのできることを望ましい。そのために自然の現象なり日常の人事なりを多様なイメージによって表現する必要がある。連衆は数名いる、従って数名の持ち合わせるイメージを駆使するから、俳諧の世界のイメージは豊富な筈であった。いかなるイ

メージをいかに結合してどういう俳諧的效果をあげるか、これが彼らの詩法の眼目である。

#### 四

17世紀のイギリスに「形而上詩派」という詩人の流派があった。この派の詩人たちは思想家や宗教家が多く、学識に富んだ人たちであった。その詩法の特徴を一言で言えば——思想や観念を歌うのに感覚的表現を重んじ、心象から心象へ推移してゆくのに連想を媒介として飛躍する方法を用いる。このような表現法と蕉門俳諧の詩法とのあいだには似通ったものがある、という。形而上詩と蕉風俳諧との詩法の類似を私は土居光知教授の指示によって知った。〔『英文学の感覚』所収「現代詩歌の一つの形態」参照〕

そこで私は俳諧における前句と附句のイメージがどのように付け合われてどういう効果を発揮しているか、連想によってイメージが如何に推移しているか、あるいは関係のないイメージが如何にして結ばれているか、など大ざっぱながら少し吟味してみたい、もし巧みな作例を見つけてその跡を追うとするならば、句作や詩作の上に多少の裨益をもたらすことができるであろう。豊富な連句の中からほんの一部分の作例を抜き出して詩法を論述するのは偏狭に思われるけれども、その背後には類型が多く存在することを念頭においていただきたい。

俳諧の代表作として多く引用される『猿蓑』からはじめよう。最初に発句が出ると、脇句はそれを忠実に受けるのが普通、

梅若菜まりこの宿のとろろ汁

芭蕉

かさあたらしき春の曙

乙菟

ひばり雲雀なく小田につちもつころ土持比なれや

琢碩（『猿蓑』）

旅先きの春景を想いながら旅に出る朝、雲雀が鳴いて農夫が田に土を入れる姿。ありふれた風景だけれども、読者を浮き浮きした気分誘うのは、春の田園のイメージに集中したからである。

そらまめ空豆の花さきにへりけり麦の縁

孤屋

昼の水鶏くひなのはしる溝川

芭蕉

上張うははりを通さぬほどの雨降りて

岱水（『炭俵』）

空豆の花の白さと麦の純青色とがたがいに相手を映発して色彩的対立をあきらかにする。と、水鶏がさわがしく走って聴覚的イメージが色彩のイメージに取ってかわる。だがそれも束の間、生暖かい春雨が降っているのを感じると、その触覚的イメージを「上張も通さぬほど」という言葉にあらわした。

八九間空で雨降る柳かな

芭蕉

春のからすの鳥ほる声

沾圃

初荷とる馬子もこのみの羽織きて

馬寛（『続猿蓑』）

雨の降る空は誰でも低いものと思う、しかしここでは8、9間もあるところから雨が落ちてくる一種雄大な景。春の田園は餌が多いのでからすの声は威勢がよく、高い空までひびいている。春雨もからすも気力は相互に通じたもの、しかし初荷をとる馬子が好みの羽織をきて得意になっている姿の附合いは突飛な連想によったものである。と言っても、餌をみつけたからすと羽織をきた馬子とは気分においてよく似通ったイメージを並べている。

昼ねぶる青鷺の身のたふとさよ

芭蕉

しよろしよろ水に蘭あのそよぐらん

凡兆

糸桜腹いっばいに咲にけり

去来

春は三月曙のそら

野水（『猿蓑』）

「青鷺」「蘭」「糸桜」と絵画的イメージを次々に受けて来て、挙句に来ると「春は三月曙のそら」と平凡ながら大きく明るい空を見せる。同類の句が重なりイメージが調和的になりすぎて単調な連句に陥った。いままで見てきた連句はイメージが調和している実例で、とくに「糸桜」前後の句は物足りない感がする。

このような調和の連句に対して、イメージがたがいに対立したり矛盾したりする連句が多い。読者に抵抗を感じさせて却って俳諧的なおもしろさをもたらすのである。



ちやうしゆう 町衆のづらりと酔て花の陰	野坡
おき 門で押る壬生の念佛	芭蕉
ちかぜ 東風々に糞のいきれを吹まはし	芭蕉
たゞ居るまゝに <small>かひな</small> 脇わづらふ	野坡（『炭俵』）

花の陰の酔っ払いと壬生の念佛のにぎわいと烟のこえの匂いと農家の怠け者と。附合いは連想をもって大胆に推移し、意外のイメージがたがいにぶつかり合っているようだ。矛盾の統一というべきか、庶民生活の断面を出してその全面を想像させる。

私はここで詩人の想像力に関するフランス・ペーコンの言葉を想起こす。——「詩は、制約の多い言葉の韻律法を学ぶけれども、ほかのことでは極めて自由な学問で、実を言うと想像力に関係してくる。想像力は物質の法則に拘束されないから、自然が分離したものを勝手に結合し、また自然が結合したものを分離し、こうして事物の法則に反して結合させたり分離させたりする」（『学問の進歩』第2巻 4章）しばしば引き合いに出されるペーコンの詩論であるが、その想像力説は俳諧連句の構成に適用されると思う。殊に作者が複数であるからだ。

俳諧連句は俳諧特有の形式規則に拘束されるけれども、連衆の想像力はめいめい極めて自由に飛びまわって、材料となる心内、心外のイメージをもとめて自由に使う。結合しているものを分離し、分離したものを結合すると、新しいおもしろみが生まれてくる。そういう想像力を連衆はいくらか分け持っていたように思われる。

せはしげに櫛でかしらをかきちらし	凡兆
おもひ切たる死ぐるひ見よ	史邦
青天に有明月の朝ぼらけ	去来
湖水の秋の比良のはつ霜	芭蕉（『猿蓑』）

櫛でかきちらしてやる動作から死ぐるひにいたり、そこから有明月や湖水の秋に飛躍するイメージは強烈である。あるいはこれを人間の事象と自然の事象のコントラスト、とくに死ぐるいと有明月とは際立ったコントラストと見るのもおもしろい。

ういきやう 茴香の実を吹落す夕嵐	去来
僧やゝさむく寺にかへるか	凡兆
さる引の猿と世を経る秋の月	芭蕉（『猿蓑』）

茴香と僧と猿とそれぞれのイメージは無関係だけれども、こうして並べると親密な関係になる。淋しさとかわびしさとかわれな感情を具象的に表現してみせたら、それぞれこういう姿になるものだろうか。

かきなぐる墨絵おかしく秋暮て	史邦
はきごゝちよきめりやすの足袋	凡兆（『猿蓑』）

ほつれたる去年のねござのしたたるく	凡兆
芙蓉のはなのはらはらとちる	史邦（『猿蓑』）

かきなぐった墨絵とめりやすの足袋とはもとより無関係である。強いて言えば、白色と黒色のイメージの対立であろう。だが、離れて存在する墨絵とめりやすを近づけて別の関係においてみるとまた別の趣が生ずる。

「ほつれたる去年のねござ」と「はらはらとちる芙蓉の花」との関係も前例とおなじで、まったく別々である。しかし2つの物象を近くにおくと、使い棄てたねござと散ってゆく芙蓉とは同一の連想によって親しいイメージを現出する。ベーコンの想像力説は、自然の結合したものを勝手に分離する、と言った。次の例は如何であろうか。

捨られてくねるか鴛 <small>をし</small> の離れ鳥	羽笠
火をかぬ火燵 <small>こたつ</small> なき人を見む	芭蕉（『冬の日』）

一方は鳥、一方は人間、いずれも一対としてあったものを詩人は引き離して見た。孤独感を附合いとして芭蕉は愛惜の念をうったえた。

## 五

さて、もういち度17世紀イギリスの形而上詩人に帰って俳諧との比較を試みよう。『イギリス詩人伝』の著者ジョンソン博士はその「カウリ伝」の中で言った、「形而上詩人たちの詩は機智（ウィット）からなっている。

機智とは無理がなくならなかであって、新奇な考え、多くの人によってばくぜんとは考えられていたが、今まで巧に表現されたことのなかったもの、一度言い表わされるや適切な言葉として誰にも認められ、その時まで誰も言い得なかったことがふしぎに感ぜられるようなものである。しかるに形而上詩人の機智は新奇ではあるがなだらかではなく、わかりやすくもなく、適切でもなく、読者は今まで誰もが言い得なかったことを言ったのを感じせずして詩人のひねくれた努力によってかかる表現が得られたことを驚くような次第である。機智とは矛盾の統一或は表面的には非常にかけ離れているもののうちに隠れた一致点を見つけることであるが、形而上詩人はかかる機智を持ちすぎるほど持っている。最も異質的な観念が無理に連結されている。」(前掲書、327-8頁)

形而上詩人に対するジョンソン博士の批評はきびしいけれども、詩人の特徴は言い当てている。その批評によって形而上詩人と俳諧の俳人とをくらべると、似通ったところがある。たとえば、新奇な考えを表現するにむつかしい技巧を用いたり、奇妙な言葉を使ったり、異質の思想を無理に結んだり、とくに機智をもって作品をつくることなど。何故似通ったか、社会状況の相似とか東西の時代的接近とか考慮してみても私には説明ができない。作風やイメージ構成が似ているというだけである。

押合 <sup>あ</sup> て寝ては又立つかりまくら	芭蕉
たゝらの雲のまだ赤き空	去来(『猿蓑』)

押し合って寝る旅役者の一団のはかなさと夜明けの赤い空に見えるわびしい雲のながめ。象徴的な暗示とも思われるこの連句を読んだのち、20世紀の形而上詩人といわれたエリオットの「アルフレッド・プルーロックの恋歌」の冒頭を見ていただきたい。

さあ、出かけよう、君と僕とで、夕暮が空に向って、手術台の上で麻酔をかけられた患者のように横たわっている時に。

夜の街へ遊びに出かける中年の男と、夕暮の赤い空と、麻酔をかけられた患者とはいずれも退廃的気分において相通じている。

そのエリオットは「形而詩人」というエッセイの中でこの流派の詩人の

技法の特徴についてこう言った、「ダンの詩句——骸骨にまつわる金髪の腕輪（「遺品」）——においては、金髪と骸骨とについての連想が思いがけない対照となってもっとも強い効果を出している、いくつかのイメージやそれといっしょに多くなる連想を重ねて一体とするこのようなやり方は、ダンと同じころに生きた幾人かの劇作家が用いた技法の特徴となっている。」骸骨の如く死を具象化したイメージは作品の中でことに注意をひくが、対照物があればいっそう強烈である。

俳諧にもこのような連句が見られる。

冬がれわけてひとり唐萱<sup>たうちき</sup>

野水

しらじらと砕けしは人の骨か何<sup>なに</sup>

杜国(『冬の日』)

冬枯れの田園を見ると、草も農作物もすべて枯れているのにひとり唐萱だけが元気よく青々としている。そのあたりを見ると、白骨とおぼしきものが砕けて散乱している。青色と白色との色彩的対照であり、生氣と死滅との対照によって無常感を強調するものであろう。あるいは、人骨によって死の意識をたかめ、唐萱によって現実の生の意識を強めることを狙ったのであろうか。死を意識すると現実の生活をまじめに考えるようになる。

骨を見て坐に泪ぐみうちかへり<sup>そぞろ なみだ</sup>

芭蕉(『冬の日』)

何よりも蝶の現ぞあはれなる<sup>うつ</sup>

芭蕉(『ひさご』)