

俳諧の確立と『莊子』

——日本詩歌古典重視の伝統の観点からの分析

丘 培 培

1 はじめに

江戸時代の俳諧と『莊子』との関わりは早くから研究者たちの関心を呼んだ。一九三七年に山本平一郎氏が「俳諧と『莊子』が寓言」という文章で江戸俳諧の三大流派であった貞門、談林、蕉門の作品に引用された『莊子』を調査して以来、数多くの研究が発表された。その中で、今栄蔵氏と野々村勝英氏の論文は談林俳諧における『莊子』流行の歴史的背景を探っていた。今氏は、談林期に盛んな寓言論は中世の源氏寓言論をうけたものと指摘し、野々村氏は談林の『莊子』への関心は宋の時代の中国文人林希逸の『莊子』解釈、及び、宋学の影響と関係が深いと指摘した。⁽³⁾ これらの研究をふまえて、小西甚一氏と廣田二郎氏は芭蕉の俳諧を中心に研究を行った。⁽⁴⁾ いずれも極く綿密な考査なので、簡単に要約することは難しいが、

両氏はともに『莊子』の影響は芭蕉の詩の世界の成立に非常に重要な役割を果たしたことを強調した。此の外、額原退蔵氏、尾形仿氏、福永光司氏、神田秀夫氏、仁枝忠氏などの学者の研究にも芭蕉の俳諧と『莊子』との関係について精到な分析が出された。

いままでの研究は豊富な証拠を通じて、『莊子』と俳諧の関わり
の意義を証明し、江戸時代の俳諧を読む一つの重要な枠組みを提
供した。しかし、その理由の解明について、まだ解けていない謎が
残っている。なぜ十七世紀の日本の俳人たちは千年以上も前に他
国で作られた、文学作品でもない『莊子』という本に、これほど長
続きする興味を持っていたのか。これは外国人しか持たない関心で
あるようだが、俳諧と『莊子』の関連の文学的意義の究明に直接
繋がっていると思う。本稿では、その理由を日本詩歌の古典重視
の伝統に探る。古典を極端なほど重視するこの伝統の中で、新詩
型の確立

は古典によって基礎づけられなければならない。詩の表現と評価も古典に基づかなければならない。江戸俳人の『莊子』に寄せる関心はこのような古典重視の伝統と密接な関係があり、ある意味では、『莊子』という古典を基にして、「下位的なもの」とおもわれる俳諧の文学的地位を確立し、その表現体系を更新させ、俳諧の表現力を豊かにしようとしたのである。

2 俳諧理論の根拠とした『莊子』

日本詩歌の古典重視は歌論の立論にはつきり見られる。詩歌の本質や、機能を論じる時、古典の引用から出発するのは慣例である。

現存している日本最古の歌学書は宝龜三年（七七二）の『歌経標式』であるが、これは最古であるから、古典からの引用はないはずであるが、『歌経標式』の冒頭の段落を読んでもみると、中国の古典『詩経』の大序からの引用だと一目で判定できる所がある。「原夫歌者所下以感_二鬼神之幽情_一慰_二天人之心_上者也。」（原夫れ歌は鬼神の幽情を感じしめ、天人の恋心を慰むる所以のものなり。）とか、「蓋亦詠_レ之者無_レ罪聞_レ之者足_二以知_レ音。」（蓋し亦之を詠む者罪なく、之を聞く者以て音を知るに足る。）とかいう『歌経標式』の表現は『詩経』の大序の「動天地、感鬼神、莫近於詩。」（天地を動かし、鬼神を感ぜしむるは詩より近きはなし。）と「言之者無罪、聞之者足以戒。」

（之を言ふ者は罪無く、之を聞く者は以て戒しむるに足る。）という文から来たことは自明なほどはつきりしている。

中国の古典からの引用は『歌経標式』よりやや遅く、後世の日本詩論の典範になった『古今和歌集』（九〇五）の序にもある。この意味では『古今和歌集』の序は日本詩論の古典重視のモデルを立てたと言える。周知のように、『古今集』は漢語で書いた真名序と仮名で書いた仮名序があるが、ふたつとも『詩経』の六義を和歌の理論づくりに持ち込んだ。『古今集』の序に書いてある次の文と『詩経』の「大序」との関係はよく知られている。

（前略）動_二天地、感_二鬼神、化_二人倫、和_二夫婦、莫_レ宜_二於和歌_一。和歌有_二六義_一、一曰_レ風、二曰_レ賦、三曰_レ比、四曰_レ興、五曰_レ雅、六曰_レ頌⁽⁸⁾

紀淑望 「真名序」

（前略）ちからをもいれずしてあめつちをうごかし、めにみえぬおにかみをもあはれとおもはせ、をとこをむなのなかをもやはらげ、たけきものゝふのこゝろをもなぐさむるはうたなり。

（中略）

そもく歌のさまむつなり。からのうたにもかくぞあるべき。

そのむくきのひとつにはそへ歌、おほさゝぎのみかどをそへたてまつれるうた

なにはづにさくやこのはなふゆごもりいまははるべとさくやこのはな

といへるなるべし。ふたつにはかぞへうた

さくはなに思ひつくみのあぢきなさみにいたづきのいるもしらずて

といへるなるべし。みつにはなずらへうた

きみにけさあしたのしものおきていなばこひしきごとనికిえやわたらむ

といへるなるべし。よつにはたとへうた

わがこひはよむともつきじありそうみのはまのまさごはよみつくすとも

といへるなるべし。いつゝにはたゞことうた

いつはりのなきよなりせばいかばかり人のことのはうれしからまし

といへるなるべし。むつにはいはひうた

このとはむべもとみけりさきくさのみつばよつばにとのづくりせり

といへるなるべし。⁽⁹⁾

紀貫之 「仮名序」

(前略) 故正得失、動天地、感鬼神、莫近於詩。先王以是經夫婦、成孝敬、厚人倫、美教化移風易俗。故詩有六義焉。一曰風、二曰賦、三曰比、四曰興、五曰雅、六曰頌。⁽¹⁰⁾

『詩経』 「大序」

周知のように、右の『古今集』の序の傍線の有る部分は、『詩経』の「大序」からである。にもかかわらず、現代の学者達は『古今集』序を論じる時、日本歌論と中国詩論の違いを強調した者が多い。中国の詩論が古今集序に与える影響を分析する際、ジョン・ウィクステド (John Timothy Wixted) 氏は次のように言った。

もっとも古い時代から今日まで、中国的文学観の全般における欠陥はその実用主義を詩の第一義にすることである。これに対し、『古今集』の序、特に仮名序は、実用主義に敬意を表していながら、感情表現をより重視する文学へと方向づけた。この方向づけは、後の日本人の詩歌に関する觀念の一番古い原典になった。仮名序のような尊敬すべき典拠をたよりにしてその深奥な中国の参照文は誤解されたか、あるいは、無視された—後世の日本の作家と理論家たちは(中国のその人達と違って)文学の表現的、叙情的機能の正当化を証明する義務から解放された。これはその後の日本文学の発展に深遠な意義があった。⁽¹¹⁾

ウィクステド氏は日本の作家と理論家たちが中国のその人達と違
って、『古今集』の序から、文学の表現的抒情的機能の正当化を証
明する義務から解放されたと締め括ったが、さきの『古今集』と
『詩経』の六義との比較から見ても、これを改めて考える必要があ
るであろう。勿論、『古今集』序は詩経の六義を借りたといっても、
そのまま、和歌に適用したのではない。一部適用したとしても、詩
論と詩の実作が一致しないことが少なくない。『古今集』の序に六
義を引用したから、それが和歌の原則になったとは、ただちに言え
ない。本稿はここでウィクステド氏の意見に反対し、日本詩歌の抒
情的、表現的特徴を否定するのではない。ただし、江戸時代の俳論
を調べている時、筆者はウィクステド氏の結論と逆な傾向に気がつ
いた。つまり、日本の歌人たちがどうかは別として、少なくともそ
の理論家たちは文学の表現的抒情的機能の正当化を實用主義の立場
から証明する義務から解放されなかった。それだけでなく、和歌か
ら俳諧まで、多くの歌論俳論が六義の説明から論理を展開し、自分
の主張した観点やスタイルの正当性を証明しようとした。そして、
それらの詩論は『古今集』序よりもっと説教的、実用的な見方で六
義を説明した。これは延宝年間（一六七三—一七八二）の初期の江戸の
俳壇に起こった論争にも見られる。

一六七四年に談林の宗匠西山宗因（一六〇五—一八二二）は『蚊柱百

韻』を発表してまもなく、当時俳壇の主流であった貞門の俳人から
批判された。『しぶ団』^{ちぶだん}という俳書で貞門は「俳諧といふも和歌の
一躰ならずや。歌は国を治め、身を治めるみちなり。」と強く主張
し、談林の俳諧が「その本意をうしなひ、いひたきままにいひち
らし」⁽¹²⁾と否定した。『しぶ団』の作家と疑われた貞門の理論家、北
村季吟（一六二四—一七〇五）はその前の年、一六七三年に『俳諧
埋木』という俳諧の論書を出した。冒頭の所に、自分の俳論を書く
目的についてこう書いている。

へ六義の事しきしまのやまとことの葉にハ。古今集にぞ侍るを。
京極黄門の御説に。凡六義の根本ハ毛詩よりことおこれり。よ
ろしく是を披見して。其たゞずまひを見よとかやの玉ひけり。
連哥にハ心敬僧都。大かたむくきの心句ごとにとわたるべき也な
どきこえ玉へりき宗狼などもしるし給へるに。俳諧の句。こと
なるべきにあらねば。今此説々にしたがひつゝ先師のしめし給
へる句どもをつらね次に愚句を□て心あてにそれかとばかり
かきけがし侍る⁽¹³⁾

「京極黄門の御説」というのは有名な和歌歌人藤原定家の歌論の
ことである。季吟の『俳諧埋木』に示されたように、和歌論の古典
から著名な連歌師の論説まで、『詩経』の六義は大事にされてきた。

歴代の詩論では六義をどのように論じたかについては、季吟の説明を見てみよう。季吟の論はかなり長いから、六義のなかの「風」と「雅」に関する部分だけをここに写しておこう。

一 風 八雲御抄に風と云ハそへうた也。物を物にそへよめる也。其事をいハでその心をさとらすといへりと々々京極黄門の御説にハ風といふものハ。其色見え物(マコ)によせあはせて。其品あらハるゝためしなり風の哥もかくあるべきにや。いかなる事にてああれ其事のよしをいはむとてあらぬ物をひきよせてよむを風の哥と申也。扱清輔の説にいハく毛詩ニ云 上以風(マコ)化下。以風刺上(マコ)風一化風一刺皆謂譬喻。不(マコ)二任(マコ)言也今案に同書云風ハ諷也。そふとよむ也。そふと云ハ題をあらハにい(マコ)はずして。義をさとらす也。故に風をそへうたと云。宗祇古今の抄ニ云毛詩の六義にハ。種々義ありて。或経緯といひ。或ハ躰用と分つとしるせり。風にして興を具するもあり。其様すこし本朝に異也又義通ずる説もありといへり。連歌ニハ心敬僧都そへ哥の心として へ名ハ高く声ハうへなし郭公。と云句を引て二条太閤様を時鳥(マコ)□そへ。称揚し奉る成べし。物にそへて。句の心をあらハすを風の句なるべしとのたまへり半松齋宗粮も心におもひ目に見そへいふ義也。などしるし給へりし是になぞらへ侍らば。俳諧の句もなにかことならん

(中略)

五 雅 八雲に云雅ハたゞこと哥と云り。古今是ハことのと、のほりたゞしきを云也。定家卿云雅ハ思ふ事をすこしもかたよる事なくたゞ一筋に。始よりをハリ迄いひ下すなり雅に二つありへ一にハ言雅へ二にハ意雅なり言雅と云ハこと葉にあらハして。そバよる事なくよむ也へ意雅と云ハ心はなをくことなる事なく詞にすこしうたがハせて。治定なきさまなどもよミなしたらんを云べし。春立と云ばかりにやみよしのゝ山もかすミてけきハミゆらん 此哥ハ心ハなをくとして詞ハすこしうたがひたり則ばかりにへやのやの字と終りのへらんの字ハうたがひたり。これなんかなふべき哥也。清輔云毛詩云。言二天下之事一形四方之風二謂三之雅一雅ハ正也。政有二小大一政有二小雅一焉有二大雅一焉へ今案ニ雅ハまさしき也たゞしき也。物にもそへずたとへをもとらぬ也。故に雅をたゞこと哥と云へ宗祇云雅ハ賦に似たりしやうなれ共。賦は政の善悪をかぞへいふ也。雅ハ政をたゞしくありめにいふ也へ心敬僧都雅の引句に。夏草も花の秋にハ成にけりと云をしるしてたゞちにいひたる句也。ことは心をたゞしくいへる雅の句也とのたまへり。宗粮ハおもふ事をたゞことにいふ義也とて。へいつをみんな山ハうす雪うす霞へあけやすき比とや出て夕月夜など云句を引たまへり(14) はいかい

六義が季吟の総括して言うように日本の歌学俳論の歴史に浸透していたかどうかは本稿の問題点ではないが、季吟の観点に賛成できないと思う人が多いであろう。季吟の俳論に出た理論家たちはみな有名な歌人であり、定家、宗祇、心敬の歌を読むと、どうしてもそれが六義のことを本にしたとは考えられないであろう。しかし、おもしろいことに、彼らは論を書くときに誰でも六義を大切にしているようである。季吟、および、季吟が引用した作家たちのこういう書き方自身は興味深い。これは日本詩歌の古典重視という伝統を立証しているのではないかと思う。これは形式的な古典重視で、別に重要な意義がないという見方もあるかもしれないが、このような古典重視の因習は江戸俳諧における『莊子』盛行を直接導いたと思う。周知のように「俳諧」というのは俳諧とも書き、元もと中国から来た言葉で、滑稽を意味する。中国の唐の時代には俳諧詩は機敏滑稽な詩のことであった。日本最古の勅撰集、『古今和歌集』にも俳諧の部があって、そこに滑稽な和歌が纏めてあった。後に俳諧の連歌が誕生したが、これも滑稽な連歌という意味で使ったのである。元来、連歌というのは機敏滑稽な句を繋ぐ歌人の遊びとして始まったのだが、だんだん、一部の連歌師はこれを和歌におとらぬ高雅なものにしようとして、連歌の滑稽な本質を否定した。滑稽を中心とするものは正統ではない、品の低いものと考えられたからである。

だから、室町末期から盛んになった俳諧の連歌は、専門歌人の余技と見られ、純正高雅の連歌から除外され、俳諧の連歌とは言われずに、ただ「俳諧」と呼ばれるようになった。最初の連歌集、『菟玖波集』（二三五六）は俳諧の連歌を高雅な連歌から区別したが、後の『新撰菟玖波集』（二四九五）は俳諧の連歌を入集させようともしなかった。

詩歌の正統から除外されたということは俳諧の『莊子』との出会いに直接関係があったと思う。なぜかという、俳諧はもともと連歌の一体として、形式の上では、連歌とあまり区別がなかった。連歌との唯一の違いはその機智の言葉づかいと笑いの本質である。しかしその違いは俳諧が格式の低いものとされた原因になった。このような歴史的背景の中で、中世末期近世のはじめに、俳諧が新興階層の好みに投じて、独立したジャンルとして大いに発展したとき、俳人たちは俳諧の文学的地位を高めるために、その滑稽な表現の正当性を一所懸命証明しなければならなかった。前に触れた詩論の伝統主義に従って、貞門の季吟はその証明の理論根拠を古典から探した。

俳諧といふ事。奥義抄云。漢書之俳諧者。滑稽也。滑ハ妙義也。稽詞不_レ尽也。史記滑稽伝ノ考物云。滑稽酒器也。言ハ出_レ

口成_レ章_ヲ詞不_ニ窮_ト竭_セ一若_ニ滑稽ノ吐_レ酒也

(中略)

俳諧の字ハわざことよむ也。これによりて皆人。偏に戲言と思へり。かならずしもしからざるか。今案に。滑稽のともがらハ。ミちにあらずして。しかも成道者也。又俳諧ハ非王道としてしかも妙義を述たる哥なり。故にこれを准滑稽一そのおもむき弁一説利一口あるものゝ如一言語一火をも水にいひなす也。或ハ狂言にして妙義をあらはす。此中又心にこめ詞にあらはれたるべし⁽¹⁵⁾

右の言葉に見られるように、季吟は主に儒家系の古典から論拠を引いた。彼はまず滑稽の意味を中国の史書によって説明し、滑稽という言葉の人を笑わせる意味を否定した。そして、季吟は俳諧の滑稽が実用主義的な詩歌観と矛盾がなく、「ミちにあらずして。しかも成道者也。又俳諧ハ非王道としてしかも妙義を述たる哥なり。」と言った。しかし、こういう論理は俳諧の滑稽な本質と詩歌の説教的な機能のあいだに存在している固有の矛盾を簡単に解決できなかった。俳諧の説教的作用を鼓吹した貞門でも、時には『莊子』の寓言を借りて、貞門俳諧の内容のために弁護しなければならなかった。たとえば、貞徳の句にも傾城に戯れるものがあつたが、それはどう説明していいかと聞かれて、季吟は次のように答えた。

答 哥道は春夏秋冬恋雜の六を題とするゆへに。世々の勅撰にも恋の部をことにたてられたれば。俳諧にも恋の句になりては。心をふかく。思ひ入あるをこひねがへり。しかれ共偏に色欲におぼれたる心よりせし人の句と。かの正道を教るといへる俳諧の本意をしりたる人の句は。其たましむことなる故に。似たることは似て実はひとしからざる物也。知者の作る罪は罪ともに善。愚者のつくる善は善ともに罪といへる事も待るぞかし。源氏五十四帖も紫式部のもとの趣向は。五倫の道をしへ。菩提を求る縁とすべきの本意といへどおもてはたゞ好色の物語と見ゆるがごとし。莊子が寓言は根なし詞に託して道をとけるを。是をもよのつねのうそつきの類とせんは。よく莊子を見しれる人とはいふべからず。希逸か註の旨かくのごとし。仏の方便の説をも皆実不虛の内証をしらでたゞにそらことし給へりと世の虚妄の人とひとしくいはゞ。まことに仏道の罪人なるがごとく。先師の俳諧もたゞに詞の末をのみ見て浅くかくろくは思ふまじきわざなるべし⁽¹⁶⁾

「莊子が寓言は根なし詞に託して道をとけるを。是をもよのつねのうそつきの類とせんは。よく莊子を見しれる人とはいふべからず。」という見方は貞門の『莊子』寓言論を代表している。俳諧の理論を説教的・実用主義的詩歌観の正統に基づいて成り立たせよう

とした貞門のこういう努力は、俳諧の俳諧たる本質を無くしてしまふ危険性があるのである。前に書いたように、俳諧は形式上では連歌と区別がない。俳諧の滑稽な本質と世俗性を打ち消してしまえば、俳諧の存在の理由もなくなるのである。

貞門とは違って、談林は説教的な立場に反対し、機智滑稽な詩の価値と正当性を『莊子』を通して証明しようとした。貞門からの批判に対し、西山宗因の門弟岡西惟中（一六三九—一七一）は『しぶ団返答』を発表して、つぎのように答えた。

俳諧といふものしられぬ眼からは、哥の一跡（む）じや、連哥のすがた（姿）たじやとのゝしる。返（かへ）く『俳諧の蒙求』といふものをあけく（明）れまくらにして、俳諧といふ所に悟入せらるべし。俳諧といふ出所と本意と、さ（先）きの『蒙求』に詳（ツマ）なれども、猶（唐）またこゝ（記）に（記）しるしぬ。引（ひ）あはせて見らるべし。それ、もろ（土）こしの書にては、『莊子』一部を俳諧の本意とおもひ、文字（道）づかひ、言葉のやう、皆俳諧とするべし。いま我國（わが）にしては、『源氏』一部の本意俳諧なりとおもふべし。されば、牡丹（牡丹）花（たん）肖（くわ）柏（せう）の、『源氏』よみ給（説）ふにも、「おもては『莊子』が寓言（ダ）にして、しるす所の虚誕（キョウデン）なきは司馬（シマ）遷（ベン）が『史記』の筆法によれる」とのたまへり。（17）

惟中はこの返答に中国の道家思想の古典『莊子』を俳諧の根本とするべきだというおもしろい見方を持ち出した。この見方は実は惟中一人の主張ではなかった。当時の多くの俳人、とくに談林の俳人たちは『莊子』に深い興味を持っていた。多くの学者に指摘されたように、宗因自身も、「抑俳諧の道、虚を先として実を後とす。和歌の寓言、連歌の狂言なる。」（18）と言った。宗因の言う「寓言」は『莊子』の寓言のことであるが、当時の俳人の間によく知られていることなので、説明する必要がないと思つて使っているのであろう。談林の『莊子』寓言論は反伝統的だと普通考えられているが、その古典に基づいての立論方法から言えば、伝統主義のパターンから離れていない。惟中の俳論は季吟と同じように、古典の引用から始まったのである。『近来風体』に彼はこう書いた。

一、俳諧の事、余がめる蒙求に、和漢の出所を顕したれども、見聞に任てしるしぬ。清輔奥義抄に、俳諧は王道にあらざるも、しかも妙義をのべたる也。その趣、弁説利口にあるものゝごとし。火をも水にいひなす也。狂言にして妙をあらはす也。心の弁説・詞の弁説・心の利口・詞の利口・心の狂言・詞の狂言、是也。（19）

俳諧の妙が『奥義抄』に説かれた王道を表す「妙義」であるという惟中の立場は前に引いた季吟の説と一緒である。ただ、その妙義の趣は心と詞の自由と機敏であると惟中は解釈した。惟中の論に出た数多くの日本と中国の古典のなかで、『莊子』は特別に重要視された。『俳諧蒙求』に「『莊子』一部の本意、これ俳諧にあらざるといふ事なし。」とまで書いた。惟中は『莊子』の本意を朗笑の精神と修辞上の自由変化と理解し、それはそのまま俳諧に適用できるものだと考えた。次は『俳諧蒙求』の一段落である。

一、『莊子』一部の本意、これ俳諧にあらざるといふ事なし。「逍遙遊の篇」、林希逸が註に、「不_レ知是滑稽処如今人所謂_ル断頭話也」とあり。またその下の註に「読_ニ莊子_一其_レ実皆_ニ寓言也」ともみえたり。

先、『莊子』が心は、たとへば、「北のうみに鯢といふ魚あり。その魚のおほいさ、いくばく千里といふ事をしらす。その魚変じて鵬といふ鳥となり、そのせなか幾千里といふ事をしらす。この鳥、海の動く時、北より南のうみへうつらんとす。水にはうつ事三千里、風のりてのぼる事九万里」と書り。これ則ち心の天遊、変化自然の自在底也。しかれば、いまする俳諧も、方寸の胸中より顕出_レて、天地の外にうちむかひ、自由変化の趣向をおもひめぐらし、ある事ない事とりあはせて、活法自在

の句躰を、まことの俳諧としるべし。山にかけり、野にあそびて、はなをめで、紅葉にあこがる、折ふしごと_ニに、このころをもて作する事、これ俳諧の逍遙遊ならずや。(中略)是、か_レの大小をみだり、寿夭をたがへ、虚を實にし、実を虚にし、是なるを非とし、非なるを是とする莊子が寓言、これのみにかぎらず、全く俳諧の俳諧たるなり。

惟中たちにとって、『莊子』は伝統詩歌論の中心をしめた儒教の古典に匹敵できる権威性を持っていて、そして、俳諧と同じような機智滑稽な文体を持っているので、笑いの文学の正当性を証明する理想的な理論根拠になりうるのである。惟中の『莊子』理解は、それほど深いものとは言えないが、説教的機能より、文学的価値を重んじた点では、俳諧の発展に一步進めたといえるであろう。

このように、古典重要視という日本詩論の伝統は俳諧の正当性を古典に拠って証明することを要求した。江戸時代の俳人と『莊子』との出会いはこんな背景において出現したのである。先に引いた貞門と談林の俳論から見ても分かるように、貞門も談林も、それぞれ必要から『莊子』の寓言を利用し、それを説教、あるいは、修辞上の道具として使った。俳諧と『莊子』の関わりがここで止まるなら、今日の研究者たちがこれについてこれほど云々することもないが、『莊子』は談林の後に活躍した蕉門俳諧にも大変重視され、俳

諧が高い思想性と芸術性を持つジャンルへの発展に大いに寄与した。談林から蕉門までの俳諧創作に、『莊子』はどのような役割を果たしたかについては小西甚一氏と廣田二郎氏の全面的な研究があるの
で、ここで重ねてのべる必要はないが、次は俳諧表現の古典への依
存とその本意更新における『莊子』の役割について探ってみよう。

3 俳諧表現の本意とした『莊子』

日本詩歌の古典重視は詩の性質や機能に関する理論の基礎付けに
見られるばかりでなく、作詩の方法と表現体系にもはっきり現れて
いる。よく知られる例でいえば、古典と認められた最初の八部の勅
撰和歌集（いわゆる八代集）の主題、イメージ、言葉などは作詩の
規範となつて、何百年にも亘つて変わることはなかった。こういう
古典への依存は、日本詩歌が短詩型であることと密接な関係がある
と思う。

日本詩歌の発展は形式からみれば、短縮化への運動といえるであ
ろう。『万葉集』その他に収められた少数の長歌を除いて、短さは
日本既存の詩のジャンルのすべてを形容することができる。三十一
音節の和歌は既に短かったが、連歌は更にこの三十一音節を二句に
分けて、十七音節の長句と十四音節の短句の繰り返しで連歌を作
った。俳諧の連歌が成熟に達した十七世紀に、詩型の短縮への運動は
極端に至った。まず、十七音節の発句は独立して、今日「俳句」と

して知られている、世界でもっとも短い詩型の一つに形を成した。
俳諧以前の連歌師の間でも発句だけを詠む作があったのであるが、
これは、あまり流行っていなかった。しかし、江戸時代になると、
発句の句合せが盛んになった。例の季吟の作にも発句合せの評判が
いくつも見られた。こういう事実から見て、発句が貞門時代に既に
独立したジャンルとして流行していたと言っても間違いがないであ
らう。

発句の独立と同時に、俳諧の短縮化は、各句の意味の独立化にみ
られた。俳諧では、十七音節、あるいは十四音節の一句が必ず独自
の世界を作り上げることが原則である。貞門の宗匠、松永貞徳（一
五七一—一六五三）は、これについて、こう言った。「そうして、歌
と連歌は替はりめあり。歌は上の句の事を下句にて理りいふ事も有
連歌は上と下と分分に其理りなくては叶はず、詠諧もなをかくのご
とし。」⁽²²⁾

句の独立は、内容的にも形式的にも俳諧の表現を濃縮化した。し
かし、詩意のある一つの世界を十七、十四音節で築き上げることは
そんなに容易なことではない。これがどれほど難しいかを知るため
に、同じ漢字を使う中国の詩と比較してみよう。中国の古典詩で比
較的に短いものは律詩であるが、七律は七字一行の八行で構成する。
五律は一行が五字で、これも八行で一首の詩を成す。いずれも俳諧
の句より長い。江戸時代に日本でも流行した漢詩型七言絶句の長さ

は、七律の半分しかないが、その四行二十八字の表現は、俳諧の十七、十四音節と比べて遙に長い。それに、中国語の一つの漢字と日本語の一音節とはその表現力においてかなりの差がある。一つの漢字で表現したことは日本語のかな音節で言うのと、二つ以上の音節が要る場合が多い。たとえば、「榧」という漢字は中国語にも日本語にも使われているが、中国語のその一字は、日本語の読み方で言えば、「くわのみ」と、四音節になる。詩に使うと、漢詩では「榧」は一字しか数えないが、俳諧の十七音節の句になるとそれはもう全句の四分の一ぐらいの音節数を占める。そのため、俳諧の句を作る場合、二、三のイメージを入れると、十七、十四音節を使ってしまうのが常である。

このような短詩型に課せられた制限は、俳人の表現を難しくしたと同時に、鑑賞者の側にも問題を起こした。詩的表現が、言いたい事を直接言わないのを本領とするのであるから、二、三のイメージで曖昧に暗示された詩意を理解しようとするのは、暗号符号をあてるほどのしごとになるであろう。それゆえ、俳諧の表現の完成は、作者と読者の間に共有の連想方式や詩歌に関する共有知識への依存度が非常に高い。特に読者の定向的連想を呼び起こせる媒介的表現（これから「媒介項」という）及び間テクスト的（intertextual）構造への依存度が高い。現代の記号論者ミカエル・リファテールは、詩の表現の間テクスト性（intertextuality）を論じた時、「解釈項」

（interpretant）という特殊の詩語の重要性を強調した。「解釈項」はリファテールの説明では、文学表現の表面的意味を翻訳し、その深層の詩意を解明する記号で、作者が追求する意義と鑑賞者の過去の作品についての知識に基づく理解の一致を保証するものである。⁽²³⁾簡単に言えば、これは今の作品と過去の作品の間の媒介項である。文化的時間的違いが大きいが、これは東洋の古典詩によく使われていた典故や、本歌本説の機能に非常に似ている。典故というのは古典名作に出た言葉、イメージ、話などが、後世の作品に何度も引用転用された結果、多層の意義を含む凝縮の表現である。典故を使うことは中国の詩に始まる方法で、かなり長い歴史があった。「歳寒堂詩話」には「詩を作るに、典故を使うのを博雅とする。それは顔延之⁽²⁴⁾（三八四―四五六）の作からはじまり、杜甫（七一二―七七〇）の詩で極致に至った。」と書いてあるから、典故の中国の詩における重要さを窺うことができる。日本詩歌において間テクスト構造を使う伝統も長い。日本の作詩法には、典故の本質を持つ本意、本歌、本説といったものがずいぶん早くから存在し、その使い方はたいへん系統化された。⁽²⁵⁾

俳諧の特徴を『俳文学大辞典』の定義で締め括ると、「短詩形式芸の一つ。和歌、連歌の雅に対して、俗を特性とする」⁽²⁶⁾のである。このような特性に支配されて、江戸時代の俳諧師たちは矛盾し合うような二つの作業を続けた。一方では、既存の和歌と連歌の慣例を

乗り越えて、世俗性を導入することによって、新時代の要求に適應する活力を俳諧に持たせようとしたが、他方では、短詩である俳諧の表現力を拡充するために、既存の表現体系に依存することが多かった。

俳諧が直面した既存の表現体系の制限と言えば、まず、化石化した歌語があげられる。前に触れたように、古今集から新古今集までの八代集は事実上同じ範囲内の言葉を使っていた。八代集に使われた言葉は後に詩語の規範となり、和歌ばかりではなく、連歌においても、少数の例外を除き、この規範歌語以外の言葉を使うことは許されなかった。俳諧が流行になってはじめて、伝統的歌語の權威性に対する挑戦がなされた。滑稽の本質を否定して、俳諧を正統の和歌や連歌と並立しようとした貞門は、俳言——規範歌語に見られない日常の言葉と漢語から来た言葉——をもって、俳諧を伝統連歌から區別した。談林は前に言ったように、表現の自由変化を俳諧の本意としたものなので、完全に既存歌語の制限にとらわれなくなかった。蕉門もおなじく、『三冊子』にもあるように「詩歌新歌はともに風雅也。上三のものには餘す所も、その餘す處迄、俳は至らずといふことなし」と主張した。これは漢詩、和歌、連歌の表現の見残し、もしくは、表現できないことを表現するものが俳諧であるとしたのである。しかし、規範歌語を乗り越えた結果、俳諧の表現体系は大きな穴をあげられてしまった。なぜなら、伝統的な歌語は、単

に高雅な言葉だけでなく、一つ一つの歌語の後ろには、本意——長い歴史において形成した豊富多層の詩的意義——があるのである。こういう本意は短詩形の表現を支える欠かせない存在である。

「本意」は歌学の用語として、平安時代から既に歌合せの判詞に使われた。初めは本意が物事の元もとの本質と在り方を意味した。平安朝を通して、八代集に現れた詩語やイメージの意義が徐々に固定化され、特定の詞やイメージが詩の中で何を意味するかは、名句に詠まれた意味によって取られ、歌人が任意に決めることでも鑑賞者個人の理解によることでもなくなった。固定化された本意の体系は後に連歌と俳諧に取り入れられて、季題季語の使用に浸透していった。季語季題は連歌俳諧の構成にとっても大切なものである。連歌の百韻にしても俳諧の三十六歌仙にしても、必ず四季を題とする句を含み、そして、特殊な場合を除き、発句には必ず季節を表す言葉を使うことは連歌俳諧のルールである。本意に基づく季語を論じて、連歌と俳諧の宗匠は分厚いハンドブックを作った。季吟も『山之井』という本を書き、例をあげて季語の本意を説明した。コード化された本意はイメージや季語の意味を規制しただけではなく、それを句の中にどのように描くかも限定した。これは連歌歌人である宗祇（一四二一—一五〇二）の時から既に厳しい規範性を示した。例えば、冬の雨は時雨の意味で使うことに限定された。詩人が体験したのは長続きの雨であっても、句にそのまま出せなかった。同じよ

うに、春の雨のイメージは静かに煙るように詠まなくてはならない。たとえ、杜鵑がその場でしきりに鳴いていても、なかなか、そう描いてはいけず、寂しく一声啼いたぐらいのように詠むのが定例である。

このように、本意の体系において、詩のイメージはコード化された記号になった。単純に外部世界に存在している物事や詩人の内心世界を表すより、それは古典作品の使い方によって類型化された意義を表すのである。言うまでもなく、こういう固定化された本意は創作の個性を大いに制限していた。にもかかわらず、俳諧は、このようなコード化された表現が必要な面があった。短詩形である俳諧の表現力の制限については前に書いたが、それに加えて、俳諧の集団性も表現の背後に既存のコードがあることを要求した。尾形仍氏は俳諧を「座の文学」と呼び、俳諧の共同制作は参加者の間の詩的対話だと指摘した。²⁸ 俳諧を作る座では、作者は同時に鑑賞者である。作者として、彼は在席の他の参加者の期待と読み方を念頭において句を作らなければならず、鑑賞者として、彼は前の句が狙った意義を正確に読み取り、妥当な付け句を即時に詠まなければならぬのである。この付け句を作る時、また次の句への発展を勘定に入れてかんがえなければならぬ。俳諧の座にとって、コード化された表現体系は相互理解と共同制作のコンテキストを提供できるので、ぜひとも必要なのである。本意がある古典の詩語はリファテールの

いう「解釈項」のような機能があるのである。それは、過去の名作を連想させ、そこに凝縮した多層の意義を呼び起こし、詩の表現力を大いに拡大できるのである。また、長い伝統に基づく本意は一座の共有知識になったから、詩的対話の進展の根拠を提供するものである。だから、保守的な貞門にしても、反伝統的と考えられた談林および蕉門にしても、本意について深い知識があつて、その役割を重視した。

ところが、俳言を作品に導入したとき、この部分の言語表現に既存の本意がなかった。これは、俳諧の表現力に直接影響があつた。俳諧の表現体系に大きな穴をあけてしまったと言える。扱れる解釈項がないと、句が理解しにくくなったり、文字の表面意味だけが読み取られたりして、俳諧のおもしろさは減ってしまったのである。

この問題の救済策として、談林は、『莊子』を俳諧の本意体系に持ち込もうとした。前に示したように、貞門は正統の説教的詩論の立場から、俳諧的表現の根拠を作ろうとしたが、それは、あまり説得力がなく、そして、俳諧表現の活力を束縛したのである。貞門と違って、談林は、惟中が書いたように、『莊子』一部の本意、これ俳諧にあらずといふことなし。〔俳諧蒙求〕『莊子』一部を俳諧の本意とおもひ、文字づかひ、言葉のやう、皆俳諧としるべし。〔しづ団返答〕という立場をとった。これらの言葉は、滑稽な俳諧の正統性を弁護するただの理屈だけではなかつた。惟中は俳諧の中

で、『莊子』の寓言を大量に引用して、昔の和歌、連歌、俳諧の句の本意を解釈した。例えば、彼は『古今集』俳諧の部の和歌も、寓言を本意とする也。歌によまぬ俗語は俳言といふものなり。誠は俳諧のたはぶれなり。一首たはぶれをあらはして、俳諧をしらしむもの也。⁽²⁹⁾」と言って、「むめの花見にこそ来つれ鶯のひとくひとくといとひしもをる」などの句の本意は『莊子』の「外物篇」に出た一つの鮪魚（たぐま）にもを言わせる寓言にみるべきだと書いた。和歌の擬人化の歌と『莊子』の擬人化の寓言とを結び付けて、『莊子』が早くから日本詩歌の本意体系の一部だと証明しようとした惟中の意図は明らかである。惟中のこういう『莊子』本意論は『しづ団返答』の論説にもはつきり見られる。前文に出た宗因の『蚊柱百句』は、既存の規範を意識的に破る作なので、俳諧の「本意をうしなひ、いひたきままたいひちらし」と貞門に酷く批判されたが、惟中は『しづ団返答』において宗因の句の本意を一句一句古典に基づいて説明した。惟中の論拠に挙げられた古典のうちでは、『莊子』はもっとも重要である。これは次の例を見てもわかるのである。

宗因の句には「ままくはふとや虫もなくらむ」というのがあった。虫というイメージは和歌と連歌にはよく出るもので、特定の本意がある。伝統的な本意によると、虫の鳴き声は秋の哀愁を意味する。

その典型的な描きかたは弱々しい虫の声が静かな秋夜に響いていて、限りない儚さを喚起するシーンである。しかし、宗因の句は伝統的

な本意と違って、滑稽な画面を作り出した。彼は「虫」という雅語を「ままくはふ」という俳言と結び付けて、虫の本意を変えた。これに対し、貞門は「ままくはふの、酒のまふの、といふ虫、終にしらず。世には珍敷虫のある事や。その虫を見もききもせば、世の思ひ出たるべしと、ねがふより外なし。」⁽³⁰⁾と評した。貞門の批判は、詩が物事の実際を伝うべきという正統的な観念を反映したものである。この観念に従えば、架空の作り事は詩の本質と相容れないものである。そこで、惟中は、次のように返答した。

版
ま（う）くはふとやむ（虫）しもなくらむ

返答『莊子』秋水篇に「夔謂レ蚊曰。吾以ニ一足ヲ（ワンテ）跨（カ）蹕（シ）而行。予無レ如（シ）矣。今子之使ニ方足。一独奈何。蚊曰。不レ然。」是夔とむかでの問答なり。右『俳諧蒙求』にも、猶、鳥のものいひ、魚のものいふ事しるしたり。（中略）さてくかゝる事を本意にあらずなどいひて、あり事ばかりいひ出る俳諧（師）のこゝろの眼をさまさん事、いまこの時の幸なり。連哥にはかうはせぬことなれども、俳諧はそれが本意とおもひあらためて、向後俳諧せられれば、このこゝろを会得して、せめて一句なりともせられよ。⁽³¹⁾

惟中の答えは談林の『莊子』関心の一つの重要な原因を示してい

る。新しい俳諧の表現を作り上げるには、既存の本意体系を更新しなければならぬので、『莊子』を恰好な典拠として、その本意更新に使ったのである。

談林が『莊子』を自分達の新しい本意論に持ちこもうとしたもう一つの原因は、『莊子』が日本の文人詩人の間によく知られている古典なので、俳諧の詩的対話の基盤になる共有知識になりやすいからである。『莊子』を新しい本意の典拠にしたら、既存本意のない俳諧表現を便利に解釈項・媒介項的な機能をもたせることができる。前に触れたように、こういう解釈項・媒介項は俳諧にとって、句の表層的意味を詩人の追求する深層意義に翻訳し、詩的対話のコンテクストを明確にさせる大事なものである。『莊子』はこの面でのように使われていたかについて、宗因の次の句を見てみよう。

うつけの山路やまち かよひち通路の露

この句について、『しづ団』は「『うつけの山』、いづくあに有名所共わたくしきかず。是も例の私事わたくしごとか。其上、この『露』は風のさそはず共こぼれやすからんとおかし(を)。袖の下にて、文字をかぞふる程の初心も、かくは置まじき事(32)なり。」と言った。名所なしょというのはここで普通の有名な所という意味ではなく、文学史によく知られている地名、特に名歌名句のテーマになった所を指している。名歌名句に詠まれ

た所なので、名所はそれに付く特定の本意がある。名所を句に使う場合、作者は伝統的本意を表すように期待されていて、私事として思うままに取り扱ってはいけない。宗因の「うつけのやま」は、虚構の地名であるから、典拠のない、作詩の要領を得ないものと批判された。これに対し、惟中はまた、『莊子』を引いて、反駁した。

返答「うつけの山」いまだし知られぬか。かの莊子が「無ガ有ノ之ノ郷ノ」(瀟マゴウ)といひ、「広莫之野」(クワハクノ)といひ、あるひは「赤水セキスイ之北崑崙之丘」(キタコンロンノ)など書かたり。その山、その野のあるにあらず。いま「うつけの山」もそのたぐひ(瀟マゴ)とするべし。一句の用もちひやうは、うつけのつもり積たるをいふところ得らるべし。(33)

「無有之郷」と「広莫之野」はみな『莊子』の第一章に出た虚構の地名である。物ひとつない、人ひとりいない曠野という文字通りの意味より、一切の人間のものを超越した自由の世界の喩えである。惟中の答えかたは『莊子』にある「無有之郷」とか「広莫之野」とかいうような暗喩的な表現が既に談林俳人の共有知識になって、一座の対話を広げる基盤になったことを示している。『莊子』に基づく本意を念頭に置けば、「うつけ」は普通の「まぬけ」や「おろか」の意味でだけ使われていないことがわかる。「うつけ」を莊子の「無有之郷」と「広莫之野」などの表現への媒介項として

読めば、「うつけの山」は「うつけ」の当て字、「空け」、あるいは、「虚け」が示している。「空虚」の意味があって、「無何有之郷」と「広莫之野」に似る意義を暗示していることがわかる。そして、地名を虚構する修辞法自身も、『莊子』の表現の自由変化の本意であって、談林俳人の追求する本意であった。惟中は『しぶ団』の作家がこれぐらいの知識もなくて、宗因の句が理解できなかったことを笑った。

以上の例からも見られるように、談林における『莊子』盛行は、俳諧の本意体系を補足し、更新させる努力であった。なぜ、『莊子』を俳諧の本意の根拠に選んだかについては、前に『莊子』の朗笑性と俳諧の滑稽、そして、『莊子』の自由精神と俳諧の放埒不羈との関係に触れたが、それに加えて、『莊子』の「斉物論」の思想は日常の俗の世界から素材を汲む俳人にとって、世俗の俳諧表現を詩に転じる重要な理論根拠になったと思う。「斉物」という言葉は中国語で物を齊しくし、齊しく見るといふ意味である。『莊子』はすべてのが道に造られ、道の体現であるから、同じように美しくて尊いと主張した。こういう姿勢は平凡な世俗の世界を自分の領域とした俳人たちに親しく感じられ、自分たちの立場の根拠とされた。こうして、『莊子』は俳諧の表現体系に生じたギャップを埋める大切な存在となった。江戸時代の俳人たちは『莊子』を新しい本意の参照系として使ったばかりでなく、直接、『莊子』を本説として

盛んに引用した。本説という概念は本歌とともに、解釈項の用い方の体系化から来たものであると思う。本歌が八代集に収められた和歌の古典を意味することに對し、本説はそれ以外の日本と中国の古典のほとんどすべて——日本の早期の物語や諺、中国の古典詩文など——を含めている。現代記号論は詩における「解釈項」を単語的解釈項 (lexematic interpretant) と本文的解釈項 (textual interpretant) に分けた。前者は媒介的言葉であり、二つ、あるいは、二つ以上のテキストの意義を同時に詩に喚起するものである。後者は、媒介的本文であり、古典の本文の一部を詩歌のなかに引用した時、詩の表意コードの転換のモデルとなって、その規範的な文典の權威性を以て意義表現の操作を特定の伝統によって規制するのである⁽³⁴⁾。かなり違う用語であるけれども、単語的解釈項と本文的解釈項の機能は、日本詩歌における本意と、本歌、本説との類似性が著しい。記号論の概念を借りると、本意は歌語俳言を単語的解釈項に変え、本歌本説は本文的解釈項の役割を果たしたといえるであろう。この意味で言えば、日本の歌人俳人たちが早い時期に既に複雑な媒介項の機能を発見し、間テキスト構造の表現力を上手に生かした。そして、日本詩歌の中の解釈項はたいへん複雑多様のものであり、あとで触れるように、古典に出た言葉をそのまま使う典故本説や描写的機能と典故の二重性を持つ媒介的イメージなど、多彩にあった。

詩的イメージの本意としての『莊子』、そして、本説としての『莊子』がどのように俳諧の表現力を拡充したのかについて、談林蕉門俳諧の例を見てみよう。『莊子』からの本意を伝える数多くのイメージのなかで、「胡蝶」はもつともよく知られていて使われていた一つである。談林が『莊子』を俳諧の本意として鼓吹する前に、莊子の夢という寓言は既に胡蝶というイメージの本意の背景にあった。蝶々という季語の本意について、季吟の『山之井』の中に次のように書いてある。

てふくは。菜の花にとまり。花に宿りて。余念なげ成ひるね
のけしき。羽衣のたもとをひるがへし。雪をめぐらしつゝ舞た
る有さま。猶莊周が夢をよせて。こてふの夢の百年めなどい
へり⁽³⁵⁾

季吟が書いた「蝶々」の項はこのイメージを句の中でどんなふう
に描き、どんな意味で使うべきかを説明している。この説明から、
俳諧における蝶の象徴の意味は主に『莊子』から来ていることがわ
かる。実作の例として、季吟は幾つかの句をあげた。例えば、「ち
る花やこてふの夢の百ねんめ」という一句がある。普通の語意に従
えば、蝶、夢、百年という三つの言葉の併用はおかしいと言わなく

ても曖昧で分かりにくいと言えるであろう。しかし、この組み合わせの背後にある『莊子』を知っている人にとって、蝶のイメージの本意、および、全句の本意が『莊子』との間テクスト的関係にあるのは自明なことである。間テクスト的コンテクストにおいて、蝶は夢とともに記号学的所謂「単語的解釈項」の役割を担って一句の中心的暗喩を構成している。即ち、はかないリアリティは夢と違わ
ない。

胡蝶のこういう本意は談林の俳人たちに非常に愛用された。談林の主役宗因も惟中も胡蝶の句を多く作ったが、ここでは、宗因の次の句を見てみよう。

蝶々の夢路はだうに迷ふらん

さきに季吟の『山之井』から引いた句と同じように、ここで「蝶」と「夢」との併用がこの句の『莊子』との間テクスト的関係を示している。おもしろいことに、宗因は「だう」という掛詞をつかって、『莊子』の寓言を滑稽にもじった。「だう」という言葉は「道」という漢字で表示できる。漢語語源なので、これは俳言である。「道」の発音は、普通の道路とも老荘の道家思想の最高理念としての道ともとらえられるから、宗因の句は描写的な読み方と間テクスト的な読み方との二つの読み方がある。先の「ちる花やこてふ

の夢の百ねんめ」という句と違って、宗因の句は蝶の間テキストの本意を知らなくても、全然おかしくない。飛んでいる蝶の有り様の擬人化された描写としてのみ読んでも、それなりの面白さがある。

しかし、「だう」を老荘思想の最高理念と理解すれば、蝶々のイメージが、莊周の夢と連想されて、一句の意義は洒落になった。つまり、胡蝶——莊子のもう一つの自己像——は、夢のなかでは自分の最高理念としての道を失ってしまったのであろうという意味を暗示している。また、「道」を「冥途の道に迷ふ」とか「六道の辻に迷ふ」とか、「成仏できない」という意味で使われる仏教的慣用表現と関連して考えれば、この句の意味はもっと多層的になる。つまり、一句は夢の中の懷疑論者である莊周は成仏できないのではないかと笑いながらの揶揄をも暗示していることになる。こうして、典故に基づいたイメージと間テキスト構造は短い一句に多層的な意味を表現することを可能にした。この構造を踏まえてはじめて、宗因の狂句的笑いが成立できる。こういう笑いこそ談林の俳人たちが求めた俳諧の本意であった。

談林は『莊子』を詩的イメージの本意として追求したと同時に、『莊子』を根拠に俳諧の付け方の本意をも更新させようとした。俳諧と連歌において、句と句との付け方は非常に複雑な芸術で、簡単に説明することは難しいが、おおざっぱに言うと、内容に基づく心付けと言葉に基づく詞付けがある。言葉の使い方と同じように俳諧

の句と句の付け方にも本意がある。それは上の句と下の句の言葉、イメージ、テーマなどの間の伝統的連想や関聯である。既存の詩語の本意のように、既定の付け方の本意は俳諧一座の対話をスムーズに発展させる環境を造り出すと同時に、その対話の発展の可能性を制限していた。だから、談林は『莊子』によって俳言の本意を立てようとするかたわら、詩的連想のより多くの可能性も『莊子』に求めた。例えば、前にあげた「まゝくはふとや虫もなくらむ」という句の付句として、宗因は次の句を措いた。

まゝくはふとや虫もなくらむ

野あそびにかけりまはりて又しては

『しづ団』はこれは「放埒なる一句」といった。『又しては』とは何事ぞ。かけ廻りては又しては、前の『虫』がまゝくはふといふか。にがくし⁽³⁶⁾。」と批判した。貞門の批判に対する惟中のこたえはまた『莊子』の寓言に基づいた。

この付心^{つしん}、前の「まゝくはふ」といふに「かけりまはりてまたしては」と付^{つけ}、「むしもなきたる」に「野遊^{やまゆ}」を付^{つけ}たるいきやうもあり。また、そのまゝ、野あそびに虫^{むし}がかけまはりてまゝくはふ、と付^{つけ}たるといひても、かの寓言を本意とおもへば、

雑作
 ざうさもなく埒あきたるなり。俳諧といふ事しらぬ上からは、
 思 おもふもことばりにこそ。⁽³⁷⁾

惟中は貞門の批判が俳諧の真の本意を知らないからであると反論した。『莊子』の表現の虚構と自由を知るなら、これは何も不自然ではない付け方だと言っていた。つまり、『莊子』の寓言のような表現の自由こそ俳諧の付け方の本意だと主張した。このように、談林は付け方の可能性を大いに拡充させて、自由変化の趣向を求めた。

談林の『莊子』利用は、いままでの例にみられるように、修辞上の表面的価値に限られる所が多かった。彼らの関心は『莊子』の虚構の方法や表現の自由変化、そして、有名な寓言の概念にだけあった。そのため、談林のそれらの作品は印象的であるけれども、長続きする魅力が持てない。しかし、談林の『莊子』の本意論は、あとに来る俳人たちを啓発した。まもなく談林から出発した、後に芭蕉という号で知られていた桃青は中国の詩に浸透した『莊子』の精神を通じて、『莊子』に対するより深い理解に達した。

4 詩的イメージに転じられた『莊子』

芭蕉一門は「漢詩文調」が俳壇に大いに流行した時期に生まれた。貞門の道德教訓的引用と談林の修辞上の利用とちがって、芭蕉は

『莊子』を中国詩歌の伝統との関係、特に中国の詩における隱逸精神との関係で読み取った。蕉門の作品は初期から中国文学を大量に引用した。その驚くべきほどの量の引用の中で、『莊子』の逍遙遊と自然無為の思想を表現したものが主であった。あとで触れるように、「逍遙遊」と「自然無為」の精神は蕉門俳諧の重要な主題となり、芭蕉の俳論にも大きな影響を与えた。

蕉門の初期の『莊子』引用には談林の色が濃かった。ただ蕉門の『莊子』への関心が中国の詩にたいする理解と密接に結び付いて「風狂」「風流」の隱逸趣味として表れたという点は談林とちがった。これは蕉門初期の作品にも明らかであった。蕉門の螺舎（宝井其角、一六六一—一七〇七）作桃青判の『田舎の句合』（一六八〇）にはこういう序がある。

田舎の句合

菴翁 棚々齋にゐまして、爲に俳諧無盡經をとく。東坡が風情、杜子がいしやれ、山谷が氣色より初め、其躰幽になどらか也。ねりまの山の花のもと、涓北の春の霞を思ひ、葛西の海の月の前、
 再 江東の雲を見ると、螺舎此語にはずんで、農夫と野人とを左右に別ち、詩の躰五十句をつゞる。章のふつゝかに、語路の巷のまがり曲れるをもつて、『田舎』とは名付たる成べし。仍もつてこれ判を獲たり。判詞、莊周が腹中を呑で、希逸が辯

も口にふたす。遠くきく、大江の千里は、百首の詠を詩の題に
ならひ、近所の其角は、俳諧に詩をのべたり。あゝ千里同腹
中なる事を知ル。しるといへば、我是をしるに似たり。しらず
して爰に筆をとる、又是しらざるなり。⁽³⁸⁾

この序にはほとんど句ごとに典故がある。その典故の内容に特に
注意すべきなのは蕉門の『莊子』受容と中国詩歌受容の相互関係で
ある。冒頭のところに書いた「栩々齋」は芭蕉の書齋の名であるが、
それは、『莊子』の「莊子の胡蝶」という寓言から来たことは明ら
かである。それから、この序は四人の中国詩人のことにふれる。蘇
東坡、杜甫、黄山谷の名前は冒頭のところに書いてある。四人目の
中国詩人は有名な李白である。李白の名前は直接出ていないが、
「ねりまの山の花のもと、渭北の春の霞を思ひ、葛西の海の月の前、
再江東の雲を見る」という芭蕉の話に暗示されている。中国の唐
時代の大詩人杜甫の「春日懷李白」という詩に「渭北春天樹、江
東日暮雲」の句があつて、渭北は杜甫の居住地、江東は揚子江の東
岸、李白の住んでいた所を指している。⁽³⁹⁾芭蕉は比喩的な表現で杜甫
や李白のことを持ちだし、俳諧を作るとき、常に中国の偉い詩人の
詩を思いだして、劣らないように考案しなければならぬと門弟た
ちに教えていたのであつた。こういうモデル意識は実は芭蕉のこの
時期に使つた号にも見られる。「桃青」という号は李白のことを念

頭に置いて作つたものだとよく言われている。

なぜ大勢の中国の詩人の中からこの四人を選んであげたのか。こ
れは三つの可能性が考えられる。一つは偶然である。序の作者嵐雪
が文章を書く便利上、芭蕉の教えに出た中国詩人から任意にこの四
人を選んだ。もう一つの可能性は、中国詩論の影響である。「李杜」
(李白と杜甫)とか「蘇新黄奇」(蘇東坡の新味、黄山谷の奇抜)とか
いう表現は中国の詩論によく出ているから、芭蕉あるいは嵐雪はそ
の四人を例にあげた。三つ目の可能性は、林希逸の『莊子』注釈の
影響である。李杜蘇黄は林の注釈にもっともよく引用された詩人で
あるから、それによつて、芭蕉とその門弟は影響された。この三つ
目の可能性は、蕉門の『莊子』にたいする関心および中国詩歌の伝
統に対する関心を理解するためにはとても重要である。

林希逸は虞齋と号し、宋の端平(一二三四—一三六)年間に進士に
なった学者であつた。彼の『莊子虞齋口義』(一二五三)という注
釈書が江戸時代の俳人たちに広く読まれたことは『田舎の句合』序
からもわかる。詩書画の上手な林希逸は『莊子』の説明に、常に文
学作品から例を引いた。例えば、林は『莊子』を読む重要性をこ
のように強調した。

此書不可不讀。亦最難讀。東坡一生文字。只從此悟入。⁽⁴⁰⁾

(此の書は読まなくてはならず、亦、最も読みにくいのである。蘇

東坡の一生の作は只此から悟り入ったのである。

これは林が注釈の巻頭に書いた言葉であるから、俳諧の新しい内容表現を探していた芭蕉たちの印象に残らないことはなかったと思う。林の『莊子虞齋口義』は『莊子』が詩人文人の必携であるという印象を作った一方、芭蕉たちの中国詩の読み方にも影響をあたえた。『田舎の句合』序にも見られるように、序の作者嵐雪は杜甫の特色をいう時、「杜子がしやれ」という言葉を使った。杜甫はとも複雑な詩人であり、杜詩は全体的に一番特徴づけにくいと言われているが、数多くの杜甫詩評の中で洒落と言う表現はこの『田舎の句合』序以前にでたことがなかった。それでは、洒落という評判はどこから来たのか、そして、どのような意味で使っているのか。この問題について、石川八朗氏は林の『莊子虞齋口義』から来たと論じた。『莊子』には「和之以天倪」という説がある。

何謂和之以天倪。曰。是不足。然不然。是若果是也。則是之異乎不是也。亦無辯。然若果然也。則然之異乎不然也。亦無辯。化聲之相待。若其不相待。和之以天倪。因之以曼衍。所以窮年也。忘年忘義。振於無竟。故寓諸無竟。⁽⁴¹⁾

(何をか之を和うるに天ら倪しきことわりを以てすと謂う。曰わく、是と不足とあり、然と不然とあり、是もし果たして是ならば、

則ち是の不足に異なること、亦弁うまでも無からん。然もし果たして然ならば、則ち然の不然に異なること、亦弁うまでも無からん。化の声の相待つことは、其の相待たざるに若じ。之を和るに天ら倪しきことわりを以てし、之を因わしむるに曼衍きを以てするは、年を窮くす所以なり。年を忘れ、義を忘れて、竟り無きせかいに振く。故に諸を竟り無きに寓わしむるなり。)

『莊子』のこの概念を説明する時、林は次のように云った。

和之以天倪。儘可游衍。儘可窮盡歲月。故曰因之以曼衍。所以窮年也。因之。順之也。曼衍。游衍也。窮年。猶子美所謂瀟洒送日月也。能如此。則不特可以窮年。併與歲月忘之矣。非特忘歲月。併與義理忘之矣。季義既忘。則振動鼓舞於無物之境。此振字。便是逍遙之意。既逍遙於無物之境。則終身皆寄寓於無物之境矣。⁽⁴³⁾

(之を和するに天ら倪しきことわりを以てして、儘に衍くあそび、歲月を窮くさん。故に曰く、「之を因わしむるに曼衍きを以てするは、年を窮くす所以なり」。「之を因わしむる」は之に順うことなり。「曼衍き」は衍く遊ぶことなり。「年を窮くす」は、猶、子美の所謂瀟洒にして日月を送る也。能く此の如くならば、則ち以て年を窮むるのみならず、あわせて歲月を忘れん。歲月を忘るるのみな

らず、あわせて義理を忘れん。歳と義とを既に忘れれば、則ち無物之境に振はたぎ鼓舞す。此の振の字はつまり逍遙の意味なり。既に無物之境に逍遙せば、則ち終身を皆、無物之境に寄寓せん。

林の註に書いた「子美」は杜甫のことである。「瀟洒送日月」という句は杜甫の「自京赴奉先県詠懷五百字詩」(七五五)の中の一
句で、安祿山の乱の直前に書いたものである。詩の初めに自分の出
仕の道での失意を述べて、それから、十三、四行目の所に「非無江
漢志、瀟洒送日月。」という句が出た。「江漢志」というのは隱逸生
活を追求する志であり、中国文学では隱者のことをよく江河の浜に
隠れた者という表現で言った。文学における隱逸趣味と言えば、中
国の古典詩人の自己像は両面性のあるのが多い。大多数の詩人文人
は自分の作品に儒家の教えに従って、国を治めることを責任にし、
天下を憂する官僚文人の顔を真剣に描いていながら、世俗の功利か
ら遠く離れて、江河の傍らで悠然と魚を釣っている隱遁者の姿も好
んで作りだすのである。どの顔の側面が強いかは人によって違うが、
杜甫は隱遁者の面影が全然ないと言えなくても、かなり淡い方であ
る。にもかかわらず、林は杜甫の詩に少ないこのような句を「逍遙
於無物之境」(無物之境に逍遙す)の例として出した。この例は芭蕉
とその門弟たちの杜甫像に深い影響を与えた。石川氏の分析では、
「しゅれ」(洒落)という言葉の当て字は例に出された杜甫の句の

「瀟洒送月日」の「洒」と同じ漢字を使っている。そして、「洒れ」
という表現は蕉門の作品にはいつも林の解釈にでた「瀟洒」と同じ
ように隱逸の逍遙の意味で使われた。⁴⁴だから、石川氏は蕉門の杜甫
印象が林の説明に影響されたと推測した。石川氏の分析はとても説
得力があると思う。実は杜甫は芭蕉が最も多く引用した中国詩人だ
があるが、芭蕉の引用した部分は杜甫の詩の実用功利的内容がほとん
どない。それだけでなく、杜甫は常に寒山や西行のような世俗から
離れた中日詩人と並べられて、遁世趣味のコンテクストにおいて扱
われた。

このような芭蕉の中国詩の受け取り方はかれの『莊子』理解につ
ながっている。彼は『莊子』を通じて中国詩に浸透した逍遙遊の精
神を見つめていた。一方、芭蕉にとって、『莊子』は哲学の本より、
詩の古典であり、文学の必読書であった。芭蕉のこういふ『莊子』
の読み方と中国詩の読み方との関連は『田舎の句合』の序にもよく
みられる。冒頭のところに書いてある「菴翁、栩栩齋にあまして、
為に俳諧無尽経をとく」とあとに出た「(翁の)判詞、莊周が腹中
を吞で、(林)希逸が弁も口にふたす。」などのところを読んで、芭
蕉が『莊子』を教えているのかそれとも作詩を教えているのかわか
らなくなったと読者は思うであろう。実は蕉門においてその二つは
不可分なものであった。芭蕉の判詞はどのように「莊周が腹中を吞
で」いるかというと、螺子(其角)の次の句と芭蕉の評判を見てみ

よう。

鳶トウに乗のつて春を送るに白雲しろくもや

(判詞…) 右の句の鳶トウにのつて無窮ムキウの空くうたるに逍遙セイヤウせん事、

たのしみなきはまり
楽ラク猶窮ユキウなかるべしや。⁽⁴⁵⁾

螺子の句は表では晩春の景色を想像的なイメージで描いているが、芭蕉は「鳶に乗つて」という表現の本意を『莊子』の「鵬」についての寓言（さきに引用した惟中の『俳諧蒙求』に出た）に見つけて、「逍遙遊」の楽しみをこの句から読みとった。『莊子』には「逍遙遊」は無限の自由を実現した状態の比喩的な表現であり、逍遙遊の状態に達したことは無窮の楽しみとしている。芭蕉は修辭上の本領より螺子の句の『莊子』精神を表した内容を評価している。この句は前に出た談林の例と同じように、「莊子」との間テクスト関係に拠って深層意義を作り上げたのであるが、『莊子』から直接イメージを借りず、典故を想像力に富んだ描写に隠した。このような解釈項としての典故を読み取るには『莊子』についてのより深い知識が必要である。『田舎の句合』の序に示されたように、この時期に芭蕉は門弟を導いてよく『莊子』を勉強しようであるが、これも俳諧の本意の新しい基盤を作るための努力であろう。しかし、この段階では、蕉門の『莊子』引用はまだ概念的なものに限られている。

この限界はまもなく、芭蕉の逍遙遊の詩精神への実践的追求によって打破された。

一六八〇年の冬、芭蕉は江戸を離れて、深川の岸にある草の庵に遷った。廣田氏はこの草庵を「逍遙遊の実践の場」であると言った。⁽⁴⁶⁾ 逍遙遊の思想は芭蕉の草庵生活の唯一の動機だとは言えないかも知れないが、芭蕉の深川移住は『莊子』の逍遙遊に強調された反功利的反因習的風狂精神への誠実な追求であったと言える。この追求は、この時期に発表した芭蕉の詩に生き生きとして現れた。次の句は「みなし栗」という俳諧集に出たもので、芭蕉の草庵生活を描いている。

茅舎ぼうしゃ買かつ水みづ

氷こほり苦にがく偃鼠えんそが咽のどをうるほせり

句の前の題もあって、この句の意味は一見して難しくない。寒いので飲む水も凍ってしまった草庵生活のユーモラスなスケッチである。と一目見てすぐわかるような描写である。しかし、偃鼠というめづらしい俳言の出現は読者の注意力を引き、単なる描写的読み方に満足できないように感じさせる。この変なイメージは実は大勢の研究者たちに指摘されたように、ただの写実的な描写ではなく、『莊子』を典故とする。『莊子』には次のような話がある。堯という賢

明な君主は天下を許由という有名な隠者に譲ろうとした。すると、許由はこう答えた。

子治天下。天下既已治也。而我猶代子。吾將爲名乎。名者。實之實也。吾將爲賓乎。鷦鷯巢於深林。不過一枝。偃鼠飲河。不過滿腹。歸休乎君。予無所用天下爲。庖人雖不治庖。尸祝不越樽俎而代之矣。⁽⁴⁷⁾

「子、天下を治めて天下既に已に治まれり。しかるを我なお子に代らば、吾れ將に名を爲めんとするか。名は実の實なり。吾れ將に賓とならんとするか。鷦鷯は深れる林に巢くうも一枝を用うるにすぎず、偃鼠は河に飲むも腹を満たすにすぎず。帰り休われよ君、予は天下に用となるも爲し所なし。庖人は庖を治わず雖も、尸祝は樽と俎を越いて之に代らざるものを」と。⁽⁴⁸⁾

『莊子』のこの話について、林希逸は偃鼠は許由が自分の事を喩えて言うのであると説明した。⁽⁴⁹⁾つまり、「偃鼠」というイメージは隠者の質素な品質と自由精神を賛美する意味で使われたのである。これは芭蕉の句に出たイメージの本意でもある。こうした間テクスト構造において、「偃鼠」は芭蕉の句において典故の役割を果たしている。この典故によって、一句の意義は逍遙遊の伝統のコンテクストで理解しなければならぬと決められ、滑稽な描写が深い精神

的魅力を持つようになった。解釈項として読めば偃鼠は質素な草庵生活を楽しみとした風狂の詩人の自己像でもあった。

右の例に示されたように、同じ単語的解釈項でも、意識的に目立たせる典故のようなものと句の情景に溶け込む媒介的イメージの区別がある。右の例は、前者に属するが、詩の表現力を拡大する間テクスト的構造を作り上げると同時に、芭蕉の典故の用い方はそのモデルテクストに代表されている伝統と共鳴している自分の感情と詩的体験をも表している。いいかえれば、芭蕉の詩における典故は解的だけでなく、抒情的でもある。この意味では芭蕉の典故の使いかたは談林流のそれと根本的な違いがあった。芭蕉は談林の手によって詞の遊びになった俳諧に日本詩の抒情性を再建した。

勿論、『莊子』の典故を使った芭蕉の全ての作品が抒情的だとはいえない。しかし、蕉風成熟期の作品において、古典の引用はいつも詩人の実際の美体験に溶け込み、間テクスト構造は描写と一体になった。晩年の芭蕉は莊周の蝶のようなきまり文句になった典故を意識的に避けていたようであるが、『みなし栗』の時期にそれを使っても、できるだけ自然に句に織り込むように工夫した。次は前にも出た例であるが、蝶のイメージを用いた句である。

榎や花なき蝶の世捨て酒

この句において「蝶」と「夢」の古くさい組み合わせのかわりに、「榼」は「榼」という季語とともに静かな田園風光を描き出した。

十七音節の一句はクローズアップされたイメージの連続である。まず読者の目に映ったのは榼であり、それから、そこに止まっている蝶である。最後のイメージ「世捨て酒」が出るまでは読者はほとんど間テクスト構造などの存在に気づかず、一句を田舎の景色の描写として鑑賞している。しかし、「世捨て酒」の出現は読者を描写的読み方の方向から呼び戻して、全句の意義を隠逸精神の伝統との関連において考えるようにすすめる。隠逸趣味のコンテクストにおいて、中国文学の教養のある読者にとっては、最初の二つのイメージ「蝶」と「榼」は間テクスト的構造の媒介項という性質が現れてきた。桑の木は早くから、中国の隠逸詩に愛用されたイメージであった。中国隠逸詩人の第一人者である陶淵明（三六五―四二七）がこれを「帰園田居」（田園に帰して居す）という有名な詩に使って以来、桑の木は隠逸生活と隠逸趣味を象徴するシンボルになり、もっと具体的に言えば、これは世俗を離れた隠者が見つけた大自然という心の故里を連想させる特定のイメージになった。榼という詞は、和歌にも使われた。隠逸生活との関連はそんなに顕著でないが、やはり田舎風のイメージとして使った。陶淵明は芭蕉の作品によく出る中国詩人の一人であるから、「榼」を「蝶の世捨て酒」とする表現は陶淵明の「帰園田居」からの伝統にふまえて考えられたと言っ

ても、無理はないであろう。そうすると、「榼」は単なる描写的なイメージではなく、典故としての役割をもはたしている。「榼」というイメージの意義転換はまた「蝶」に対する間テクスト的理解を呼び起こしている。「榼」という解釈項を理解する上で、読者はこの榼に止まっている「蝶」も単なる一匹の昆虫ではなく、莊周の夢に飛んでいる蝶であることがわかってくる。この蝶は現実のはかなさを観察する担い手であり、この蝶にとってこそ、現実からの隠遁が賢明な選択でもあって、精神的享受でもある。この蝶にとって、隠者の庭にある榼がおいしい酒になるのである。

蕉風の発展につれて、初期の蕉門俳諧のテーマに大きな影響を与えた『莊子』は作詩の根本原則に関わってきて、自然さを強調する芭蕉の晩年の詩風の形成にも役立てた。表現の自然を重んじて、芭蕉の後期の発句と連句にはあからさまな典故の引用が少なくなった。しかし、彼の俳文紀行文には、本説典故、特に、『莊子』に依存するところがまだ多い。特殊の詩型としての俳文紀行文が文体的に普通の文章と区別する既定の形がないので、間テクスト的解釈項は俳文紀行文が詩として成立する重要な記号になったと思う。こういう典故の役割は芭蕉の名作の一つ『笈の小文』の冒頭となる文章にはつきり見られる。

百骸九竅ひやくがいきゅうけうの中に物有ものあり。かりに名付なづけて風羅坊ふうらぼうといふ。誠にうす

ものゝかぜに破れやすからん事をいふにやあらむ。かれ狂句を好こと久し。終に生涯のはかりごととなす。ある時は倦で放擲せん事をおもひ、ある時はすゝむで人にかたらむ事をほこり、是非胸中にたゝかふて、是が爲に身安からず。しばらく身を立む事をねがへども、こが爲にさへられ、暫く學で愚を曉し事をおもへども、是が爲に破られ、つゝに無能無藝にして只此一筋に繋る。西行の和歌における、宗祇の連歌における、雪舟の繪における、利休が茶における、其貫道する物は一なり。しかも風雅におけるもの、造化にしたがひて四時を友とす。見る處花にあらずといふ事なし。おもふ所月にあらずといふ事なし。像花にあらざる時は夷狄にひとし。心花にあらざる時は鳥獸に類ス。夷狄を出、鳥獸を離れて、造化にしたがひ、造化にかけれとなり。⁽⁵⁰⁾

初めの行から、作者は普通の語意に基づく理解を拒否する表現を使った。変なイメージや表現の連続に直面して、読者は文の意味を理解するために、推測するか間テクスト的参考文献を探すかのいずれかを選ぶよりほかない。詩の表現の本質がその間接性にあるという説に従えば、この文章は間違いなく詩的である。芭蕉はこれに詩的品質を持たせるために意識的に典故を入れて意義の表現を屈折したのではないかと思われる。

『笈の小文』のこの段落と『莊子』との間テクスト関係はすでに大勢の学者に指摘されている。最初に出た身体についての変な描写は『莊子』の「斉物論」の次の文から借りた所がおおいと云われた。

百骸九竅六藏賅而存焉。吾誰與爲親。汝皆說之乎。其有私焉。

如是。皆有爲臣妾乎。其臣妾不足以相治乎。其遞相爲君臣乎。

其有眞君存焉。

(百骸。九竅。六藏、賅わりて在り。吾れ誰れをか親しむことを為さんや。汝みな之を説ぶか、其れ私することあるか。是くの如くんば皆臣妾と爲すことあるか。其れ臣妾は以て相に治むるに足らざるか。其れ遞るがわる相い君臣と爲るか、それ眞の君の存することあるか。)

右の傍線のついた文と比較して読めば、「百骸九竅の中に物有」は莊子的表現であり、「莊子」という本説の存在を示す解釈項である。この解釈項の存在に拠って、次の句に出る「風羅坊」に対する間テクスト的理解が可能になったのである。『莊子』の「百骸九竅」にある「眞君」と同じように、「風羅坊」は詩人の精神的アイデンティティである。「うすものゝ風に破れやす」いため、かりにこれを以て自分の正体を号したと作者は言う。「かりに名付て」という言い方は、実は道家思想の色彩が濃い。廣田氏はこれについて、

「名付けることによって、物の本質が失われる、したがって無名を尊しとする思想は老荘の特徴であり、『老子』に繰り返し見られるばかりでなく、『莊子』にも『大道無称。』とか『至人無己、神人無功、聖人無名。』など多く見られるところである」と指摘した。⁽⁵²⁾なぜ、芭蕉は「風羅坊」をかりの名として、選んだのかに関して、額原退蔵氏はその風に破れやすい性質が芭蕉という植物の葉と似ており、その性質に詩人芭蕉は深い関心を示したと言った。⁽⁵³⁾「風に破れやすい」性質は何かと考えて見れば、世俗の価値がないこと、自然の力に任せて自然の変化とともに変化することの形象化された表現であると思う。これはかなり荘子的な態度であり、芭蕉は「風羅坊」や「芭蕉」のようなイメージを通じて、自分の詩的自己像の趣味指向を示そうとしたのであろう。俳文「芭蕉を移す詞」では、詩人芭蕉は自分の草庵の傍に植えてある芭蕉の木をこう描いた。

猶明月のよそほひにとて芭蕉五本を植て、其葉七尺餘、凡琴をかくしぬべく、琵琶の袋にも縫つべし。風は鳳尾をうごかし、雨は青龍の耳をうがつて、新葉日々に横渠先生の智を巻、上人の筆を待て開く。予はそのふたつをとらず。唯此かげにあそびて、風雨に破レ安からむ事を愛スのみ。⁽⁵⁴⁾

右の文に書いた「横渠先生」は著名な儒学者張載（一〇二〇—

〇七七）のことである。「上年上人」は「少年上人」の誤りで、唐の時代の有名な書道家懷素（七二五頃—七八五頃）のことである。⁽⁵⁵⁾二人とも一所懸命学芸にはげんだことで中国の歴史に知られていた。懷素はよく紙の替わりに芭蕉の葉を使って習字をしたと言われた。張横渠は芭蕉の葉の速やかな成長ぶりを見て、自分の学問の進歩も同じように速くなってほしいという意味の詩を詠んだ。これらの話は中国の明の時代に編集された『圓機活法詩学全書』の「芭蕉」の項に収めてあるので、芭蕉はそれを読んだのであろう。しかし、芭蕉は自分が張横渠と懷素に従わず、自然無為の生活をおくろうという意志を表明した。風に破られた芭蕉の葉を「鳳尾」や「青龍」のような美しいイメージで形容したことから、詩人芭蕉の世界では自然の移り変わりとともに消えていくことが決して悲しいことではないことがわかる。悲しくないばかりか、自然と一体になって、自然の懷に安らかにいるのは人生の美しい境地だと強調している。これは『莊子』の逍遙遊の思想の中心であり、芭蕉の多くの俳文の本意でもある。

『笈の小文』から引用した文の終わりの部分には芭蕉は「造化にしたがひ、造化にかへれ」という芸術声明のようなことを主張した。この文は作者が自分の俳諧理念について書いたためずらしい文字として非常に重視されている。この文章も比喩的な表現と形象的な言語でその詩的品質を保ったが、あまりにも詩的であるから、その含め

られた理念をただしく理解するのは簡単なことではない。

「月」と「花」は周知のように伝統歌論の中でよく風雅の代名詞として使われていた。だから、「風雅におけるもの、造化にしたがひて四時しじを友とす。見る處花にあらずといふ事なし。おもふ所月にあらずといふ事なし」とは造化にしたがうことが芸術創造の前提であると云っていることに等しい。つまり、造化にしたがうものはすべてのことに美を見いだす鋭い感覚があつて、みるところは詩でないものがなく、おもうところに芸術でないものはないと芭蕉は信じた。そして、「造化にしたがひ、造化にかへれ」という結びは、造化が芸術創造の前提であるばかりではなく、その終極的到達点でもあるということを強調した。この文章に三回も出た「造化」という言葉が何を意味しているかは、芭蕉の芸術観を理解するための肝心な問題であるため、大勢の学者から関心を集めた。

「造化」という言葉は『莊子』に出た単語であるが、中国語にも日本語にもかなり広く使われているので、芭蕉の文の中の意味と出典について、違う意見があつた。一部の学者はこれは必ずしも老莊の典拠によるものではなく、天地自然の一般の意味で使っているのであると思つた。この解釈は北米の研究者にも受け入れられたうえで、現存の『笈の小文』の英訳はほとんどこれを“nature”―「自然」―と訳した。しかし、小西氏が指摘したように、「自然を單なる nature の意に用いるのは明治このかた、西欧文化に接して以

後のことで、江戸時代にはそうした用法は存在しない⁽⁵⁶⁾。小西氏の説に従えば、芭蕉が nature (自然) という意味でそれを使った可能性は極めて小さい。小西、廣田、および、他の学者達は芭蕉の「造化」の概念は老莊の古典と深い源流関係があると主張した⁽⁵⁷⁾。

造化は『莊子』において、幾つかの道家思想の要旨を含んでいる重要な概念である。簡単に言えば、造化は道の働きを指す。すべてのものを作りだし、すべてのものの変化生没を決めるただ一つの勢いである。「莊子」は天地を一つの大きな溶鉱炉(おおいろう)（大鑪）と見做し、造化をその鍛冶屋(おおぢや)（大冶）と喩えた⁽⁵⁸⁾。そして「天地雖大。其化均也。萬物雖多。其治一也。」⁽⁵⁹⁾（天地は大なりと雖も其の化は均しきなり。萬物は多しと雖も其の治は一なり。）と言つた。林希逸は「萬物雖多其治一也」のことを「治主也萬物雖多主之者一造化而已」⁽⁶⁰⁾（治は主すること也。萬物は多かれども之を主する者ただ一の造化なり。）と説明した。造化は『莊子』によつて天地万物を創造する唯一の力と定義されたが、それは英語の creation の意味とは違って、物事の外に存在している力として物事を作るのではなく、物事の自在の生成変化の働きを指している。自然界の意味での天地自然は造化の現れとして、造化の一部である。此の意味では、「造化」は『莊子』によく出ている「自然」という概念と相通している。林希逸もその『莊子』解釈によく「造化自然」を一緒に使っている。「自然」はここで、いうまでもなく、道家思想の中心にある理念であり、用語とし

ては、たんなる自然界のことではなく、「人工」「人為」と反対の意味で物事の自らの状態と変化を指している。こういう造化自然の概念は中国の魏晋の時代（二二〇—四二〇）から、芸術創造の理想的な状態を形容する用語になって、中国の文論詩論画論に広く応用された。中国の詩論画論が江戸時代の日本でも広く読まれていたから、芭蕉はそれを通じて、『莊子』の造化自然と詩的方法論としての造化自然を一緒に受け取り、風雅を追求するものは「造化にしたがひ、造化にかへれ」という結論に達したのであろう。実は芭蕉の作品には造化自然の他に「天工」、「天籟」など、『莊子』からの幾つかの用語が使われた。それらの言葉も自然さを、芸術創造の最高状態と品質を指している、中国詩論画論によく使われているものである。⁽⁶⁾

このような間テクスト的背景において、芭蕉の造化の意味がはっきりとしてきた。それは道家思想の理念から発達してきた芸術原理であり、すべての芸術形式に貫くべきことであると芭蕉は主張した。「風雅におけるもの、造化にしたがひて四時を友とす」は芭蕉の日本の芸術伝統に対する観察でもあり、西行の和歌における、宗祇の連歌における、雪舟の絵における、利休の茶における芸術の道を貫く唯一の原則であると彼は信じていた。芭蕉は晩年にこの原則を蕉風俳諧の基本として、短詩型と既存のルールに課せられた制限を大いに減少し、自然な表現を滑稽から出発した俳諧に齎した。

以上を締め括って言えば、江戸俳諧における『莊子』流行は俳諧

の発展の必要から生じた現象であり、日本詩歌の古典重視の長い伝統にも深く関わった。貞門の実用的『莊子』寓言論から、談林の形式的『莊子』本意論を経て、『莊子』という中国の古典は芭蕉の世界に創造的に生かされ、言葉の遊びに源を発した俳諧を芸術性の高い、表現力の極めて豊富な詩に昇華させる過程に重要な役割を果たした。

〔国際日本文化研究センターで本稿を執筆していた時、当センターの鈴木貞美先生と光田和伸先生からいろいろ御教示をいただきました。此で心から感謝の意を申し上げます。そして、本研究に *Workshop* を授与して下さった日本学術振興会に深く謝意をあらわします。〕

註

- (1) 『国語と国文学』第十四卷第一号（一九三七）、六〇—八七頁。
第二号、一六七—一九二頁。
- (2) 「談林俳諧覚書—寓言説の源流と文学史の実態」、『国語国文学研究』第七号（一九五三）、一—二七頁。
- (3) 「談林俳諧の寓言論をめぐって」、『国語と国文学』第三三卷第一号（一九五六）、三六—四四頁。「芭蕉と莊子と宋学」、『連歌俳諧研究』第十五号（一九五七）、三三—三九頁。
- (4) 小西甚一、「芭蕉と寓言説」、『日本学士院紀要』第十八卷第二号

- と第三号(一九六〇)。廣田二郎、『芭蕉の芸術—その展開と背景』(有精堂、一九六八)。
- (5) 藤原濱成、『歌経標式』、佐佐木信綱編、『日本歌学大系』第一卷(風間書房、一九八三)一〇頁。
- (6) 同右。
- (7) 高田真治、『詩経』(集英社、一九八〇)一四頁。
- (8) 佐佐木信綱、前掲書、四一—四二頁。
- (9) 同右、三七—三八頁。
- (10) 高田真治、『漢詩大系』一(詩経上)(集英社、一九八〇)一四—一五頁。
- (11) John Timothy Wixted, "Chinese Influences on the *Kokinshū* Prefaces," in Laurel Rasplica Rodd and Mary Catherine Henkenius, trans. and annot., *Kokinshū: A Collection of Poems Ancient and Modern* (Princeton: Princeton University Press, 1984), p. 399.
- (12) 飯田正一、榎坂浩尚、乾裕幸『古典俳文学大系』四(集英社、一九七二)、四一頁。
- (13) 尾形仿、『季吟俳論集』(古典文庫、一九六〇)、三六一—三七頁。
- (14) 同右、三七—三八、四四—四五頁。
- (15) 同右、三三—三四頁。
- (16) 同右、二〇八—二〇九頁。
- (17) 飯田正一他、前掲書、五九頁。
- (18) 飯田正一他、前掲書、四三—四九頁。
- (19) 尾形仿、『談林俳論集I』(古典文庫、一九六二)、二三頁。
- (20) 飯田正一他、前掲書、八三頁。
- (21) 同右。
- (22) 「天水抄」、小高敏郎、森川昭、乾裕幸、『古典俳文学大系』二(集英社、一九七二)、三九九頁。
- (23) Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry* (Bloomington and London: Indiana University Press, 1978), p. 81.
- (24) 南朝時代宋の詩人。字は延年。陶淵明と交遊があった。謝靈運と並び称せられる。
- (25) 「典故」も「解釈項」も俳諧研究にあまり使われない概念かも知れないが、俳諧表現の操作を理解するために、そして、俳諧における「莊子」盛行を説明するために、とても参考になるから、検討していく便宜のため、本稿に用いることにした。
- (26) 尾形仿、草間時彦、島津忠夫、大岡信、森川明編、『俳文学大辞典』(角川書店、一九九五)、六六六頁。
- (27) 服部土芳(一六五七—一七三〇)、『三冊子』、小宮豊隆監修、宮本三郎、井本農一、今栄蔵、大内初夫校注、『校本芭蕉全集』第七卷(角川書店、一九六六)、一五七頁。
- (28) 『座の文学』(角川書店、一九七三)、三八頁。
- (29) 『俳諧蒙求』、『古典俳文学大系』四(集英社、一九七二)、八四頁。
- (30) 『しづ団』、同右、四三頁。
- (31) 『しづ団返答』、同右、六一—六二頁。
- (32) 『しづ団』、同右、四八頁。
- (33) 『しづ団返答』、同右、六九頁。

- (34) Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, p. 81.
- (35) 神田豊穂『貞門俳諧集』(日本俳書大系刊行会、一九二六、四二六頁。
- (36) 『古典俳文学大系』四、四三頁。
- (37) 『古典俳文学大系』四、六二頁。
- (38) 小宮豊隆監修、前掲『校本芭蕉全集』第七卷、三五七頁。
- (39) 『田舎の句合』註、同右。
- (40) 林希逸、『莊子虞齋口義』、長澤規矩也、『和刻本諸子大成』(汲古書院、一九七六)、四一〇頁。
- (41) 林希逸前掲書、四三六頁。
- (42) 福永光司、『莊子』内篇(朝日新聞社、一九六九)、一〇〇—一〇一頁。
- (43) 『莊子虞齋口義』、長澤前掲書、四三六頁。
- (44) 「芭蕉の杜甫受容小論」、『日本文学研究資料叢書』七(有精堂、一九七七) 四七—五七頁。
- (45) 小宮豊隆監修、前掲『校本芭蕉全集』第七卷、三六二—三六三頁。
- (46) 同右、三三三頁。
- (47) 林希逸、『莊子虞齋口義』、前掲書、四一五—四一六頁。
- (48) 福永前掲書、一六一—一七頁。
- (49) 林希逸、『莊子虞齋口義』、前掲書、四一五—四一六頁。
- (50) 小宮豊隆監修、前掲『校本芭蕉全集』第六卷、七五頁。
- (51) 福永前掲書、四〇頁。
- (52) 廣田前掲書、三九六頁。
- (53) 額原退蔵、『芭蕉』『日本古典讀本』一〇(日本評論社、一九三九)、一三二頁。
- (54) 小宮豊隆監修、前掲『校本芭蕉全集』第六卷、五〇四—五〇五頁。
- (55) 李白には「少年上人号懷素、草書天下称独歩」という詩があった。『校本芭蕉全集』第六卷、五〇四—五〇五頁。
- (56) 小西前掲文、一八二頁。
- (57) 小西前掲文、一五二—一五八頁。廣田前掲文、三七二—四四四頁。
- (58) 林希逸、前掲書、四七四頁。
- (59) 『莊子』外篇「天地」、林、五一〇頁。
- (60) 同右。
- (61) この問題について拙見は、別稿で書いたことがあるから、こゝで深く触れないことにする。拙文“Daoist Concept in Basho's Critical Thought”(Steven Totosty de Zepetnek and Jennifer Jay, eds, *East Asian Cultural and Historical Perspectives*. Research Institute for Comparative Literature and Cross-Cultural Studies, University of Alberta, 1997, pp. 323-340) を参照ください。