

芭蕉俳論における物

一 序

『古今集』の序文にある「やまとうたは、人の心を種として、万の言の葉にぞなりにける」の紀貫之の歌論以来、伝統的日本詩歌の基⁽¹⁾本要因であり、修業の対象となっていたのは「心」と「詞」であった。深い詩的感動と適切な表現、即ち審美意識とそれを形象化させる言葉のことである。時には「姿」がこれに加えられることもあるが、「心姿相具する事かたくは、まづ心をとるべし」〔新撰髓脳〕藤原公任のように、「姿」は「心」に次ぐ副次的な要因であった。詩歌が言葉による芸術である以上、その基礎的要因として「詞」があげられるのは、当然のことながらも、「心」だけを、また一つの絶対要因とみなしていることは、日本詩歌を貫流する精神主義、主観主義を物語っており、特に中世以降の詩歌の背景には、仏教の

唯識思想が大いに影響しているといえよう。⁽²⁾

ところが、京極為兼の歌論には、「心」に相応する「物」についての特別な思索の跡が見えていて、注目に価いする。

李 栄 九

大方物にふれてことに心と相応したるあはひを能々心みんこととの、必ず草木鳥獣ばかりに限るべからざる故に、よろづの道の邪正も志とはいへるにこそ。景物につきて心ざしをあらはさむも、心をとめ、深く思ひ入るべきにこそ。「必ずよく四時に似たるをもちひよ、春夏秋冬の気色、時にしたがひて心をなして、これをもちひよ」とも侍れば、春は花のけしき、秋は秋のけしき、心をよく叶へて、心にへだてずなして言にあらはれば、折節のまこともあらはれ、天地の心にも叶ふべきにこそ。⁽³⁾

為兼も伝統的な歌人と同じく、主観的「情」に歌の基本を置いて
いることは確かであるが、しかし、「物にふれて」、物と相応した心
を説いていることは、物との一体化・主客渾融の境地を強調してい
るといえる。想像や作意をたてずに、春は春、秋は秋の情趣になり
かえって表現すれば、（心をよく叶へて、心にへだてずなして言に
あらはれば）四季折々の真相がよく表現でき、これこそ人間の情で
ない天地万物の本情にも通ずるといふ右の言葉は、心の物への順応
のことであり、これは詩歌における物の位相の認容への一歩前進と
も言えるのである。

歌作についても物と心の関係を次のように述べている。

花にても、月にても、夜の明け、日の暮るゝけしきにても、

事に向きてはその事になりかへり、そのまことをあらはし、其
のありさまを思ひとめ、それに向きてわが心のはたらくやうを
も、心に深くあづけて、心に詞をまかするに、有興おもしろ
き事、色をのみ添ふるは、心をやるばかりなるは、人のいろいろひ
あながちに憎むべきにもあらぬ事也。こと葉にて心をよまむと
すると、心のまゝに詞の匂ひゆくとは、かはれる所あるにこそ。
何事にてもあれ、其の事にのぞまば、それになりかへりて、さ
またげまじはる事なくて、内外とゝのほりて成ずる事、義にて
なすとも、その気味になりいりて成すと、はるかにかはる事也。⁽⁴⁾

物象的対象はもとより、自然現象や事象相互の秩序関連をも含め
て、そのもの自体になりかえって、その同化によって事象の真相を
頭わにさせ、真相の感得による自然な心情を深く胸に留め置き、感
動が動くままに言葉に表現させることが為兼の歌作の立場であつた。
特に物になりかえること、そして物との相応を理論的に考えること
と、体験することとは大いに違うといつて、暗に物我一如、主客相
応の実践的側面を強調している。

為兼の歌論には、心と共に、心がそれとの一体化と相応によって、
真の芸術的感動となり得る物の自立性への認識があつたと思われる。
即ち、伝統的詩歌では、心と詞だけが鳥の左右の翼に比喻されて論
じられてきたのであるが、為兼によって、物への自覚的立言がなさ
れたのである。

勿論為兼も物を心と詞と同位置において歌の要因と看做している
のではなく、畢竟は主観的抒情によって美感が与えられる物ではあ
るが、物との一如の境地を特に強調していることは異彩である。

為兼以外の歌人の歌論は勿論のこと、二条良基以後の連歌論、そ
して俳論にも、芭蕉に至るまでは、心と詞が詩歌の中心概念となつ
ていて、詩歌における主観主義、主情主義の伝統は連綿と続いてい
た。特に俳諧では、諧謔的な言葉の選択が、詩歌作法の中心要因と
なることすらあつた。

つまり、詩歌は専ら感動（心）の産物であり、美的体験や言葉も詩人の芸術的心象に起因するものと考えられたのである。特に俳諧の場合は工夫による詞の遊戯に陥った時もあった。

主観の抒情の創造によって形成された詩歌の世界は、絢爛・華麗であり、また優美・高雅そのものであった。同時に創造力は想像性を伴い、時には奇抜、奇想の結果をもたらした。俳諧の諧謔性は、心情の自由自在な想像力によるものである。

先人の詩歌の道と芸道の心得の上で軌を共にしながらも、詩的感動の根柢を心象ではなく、物の側にあるものとし、むしろ主観（私意）の排除によって美的体験の可能性を見出したのは芭蕉であった。芭蕉は芸術的感動（情）の起生する根源を、人間の主情や創造性ではなく、物においている点でも、正に彼の獨創性があるのであるが、同時にこの獨創性は、日本詩歌史における方法論の一大転換⁽⁵⁾ともいえよう。

二 芭蕉の「物」の自立性

主観（私意）による構成的、技巧的俳諧を排し、主観に従属せず自立して、しかも美的心情の源泉となる物の存在を前提し、その物への没入によって詩心（感動）が動かされ、それを簡明直截に言葉で形象化させるといふ俳諧の新しい方法を芭蕉は樹立したのである。

ここでいっている物とは、ただの孤絶されている事物とか、主観と対立する客観という意味での物ではない。客観または対象といった場合、それは認識の主体としての主観の反対概念として、通常、固定された実在と理解されるからである。

物とは事物だけでなく、事物相互の秩序関連をも含めた総て、即ち、主観と意識のかたにある存在の総称のことでもある。例えば、花・鳥・月・雲といった個々の名称をもつ事物から、花に止まっている鳥だとか、雲間から洩れてくる月の光といった各事物相互の秩序関連、また季節の移り変わりや歳月の流れなどの自然の運行につれ変化する事物の諸々の現象に至るまで、芸術で表現される内容や素材の全体を包括した意味のものである。日本語の「物」という言葉は、西洋語の“thing”“Ding”など、単一性と対象性の意味をもつ言葉に比べて、甚だ漠然としてはいるが、包括的な言葉として適切である。

芭蕉は俳人であって、思想家ではなかっただけに、厳密な体系的俳論を展開させたとはいえない。また、芭蕉直筆による一貫した俳論書も発掘されていないのが現状である。かれの俳論は、俳文、句評、書簡、旅行記などに断片的に見られるが、殆んどは弟子達の俳論書に頼らなければならない。

直弟子の俳論も、芭蕉に仮託した自説の色彩が濃い場合もあるけれども、「師曰」「先師曰」という前書きがついていて、前後の筋が

通っているのは、芭蕉の俳論と一応推定してもよい。

周知のとおり、芭蕉の俳諧は「まことの俳諧」であった。ところで芭蕉の「まこと」も心と詞のまことのことであって、先ずは、伝統的な日本詩歌における一貫したまことと一致しているものと考えられる。

しかし、心と詞のまことの基底に、その根拠としての物の存在を認めているところに、芭蕉のまことの獨創性がある。つまり、芭蕉のまことは心と詞と共に物のまことでもあったのである。

松の事は松に習へ、竹の事は竹に習へと、師の詞のおりしも、私意をはなれよといふ事也。この習へといふ所をおのがまゝにとりて、終に習はざる也。習へと云は、物に入て、その微の顕て情感るや、句となる所也。たとへ物あらはに云出ても、そのものより自然に出る情にあらざれば、物と我二つになりて、其情誠にいたらず、私意のなす作意也。⁽⁶⁾

右の土芳の『三冊子』によれば、句作につながる美的感動としてのまことの「心」とは、主観（私意）の想像力や創意のことではなく、「物」の真相の真率な感得であり、「物」からの呼びかけに素直に応じるということである。

「松の事は松に習い、竹の事は竹に習え」というのは、土芳の解説

のように、私意をはなれて、ものを忠実に表現せよとの単純な意味に一応は理解できるかもしれない。しかしこの論理を推し進めて行くと、極端に言つて、心は受容という機能だけのものにならざるを得ない。「私意を捨てる」とは、知識や作意などの主観の構成的志向性や、創造的意志のような能動的側面を否定することである。⁽⁷⁾

芭蕉は主観とは独立して、むしろそのものに没入することによって、美意識が体験される源泉としての物の自立性を前提し、その物からの感動を句に詠む芸術の方法論を自覚的に主張したのである。

芭蕉により、心（感動）が動く根拠として物が詩歌の世界にはじめて新しい位相を得たといえる。つまり、鳥の左右の翼のようなものであった心と詞の基底に物を見出したのであった。

私意を去り、物の本相を観照した境地において美意識が動き、句となる。即ち、「物に入て、その微の顕て情感るや、句となる所也」とはこのことであろう。芭蕉によれば、俳諧芸術とは物の微が顕わになって、それを感得した時、はじめて形成されるのであった。

特に、「たとへ物あらはに云出ても、そのものより自然に出る情にあらざれば、物と我二つになりて、其情誠にいたらず、私意のなす作意也」といって、心（情）と物の一体化を強調していることは注目に価いする。いくら上手に句の形で表現していても、物から生まれ、物によって語られた感動の表現でなければ、主・客は対立し、

その感動は誠の感動ではない。それは構成的主観（私意）によって作られたものであるからである。

芭蕉によれば、情のまことは、物との一如、物との相応において可能なものとなる。そして物は心によって起生・消滅するものでなく、心のかなたに厳然と自立している。

このように従来からの詩歌の主情主義から物を独立させ、物の観照によって芸術の成立根拠を見出したところに、芭蕉の独歩的意義の一つもあつたのである。

三 物の本情

情（心）が動く源泉としての所謂物とはどういう構造をもつのであるのかを、蕉門の俳論を根拠にして考えてみることにする。

先ず、俳諧の素材となる物は、知覚の対象として固定された単なる事物のことではない。知覚によって捉えられる客観は、物の自在の真相ではなく、主観の固定観念によって構成され、意味づけられたものである。人間の心情や感覚とはかわりがない、自在性と本来性を備えているのが、物の真相である。

蕉門の俳論では、単に物と言わず、「物の本性」「物の本情」「本意」「物の微」という特別ないい方をしばしば使っている。これは主観に感覚的刺戟だけを与える事物の現象とか、固定観念によって捉えられた実在性とは違ひ、物の自己本来性を強調するためである

と思われる。

以下、いくつかの文例を挙げて、この事について解明を試みよう。

凡そ、物を作するに、本性をしるべし。しらざる時は、珍物新詞に魂を奪はれて、外の事になれり。魂を奪はるるは、その物に著する故なり。是を本意を失ふといふ。⁽⁹⁾

去来の右の言葉は、其角と素行の句を評価するに当たって、去来の意見を述べたものである。⁽¹⁰⁾

「鶯の身を逆に初音哉」という其角の句について、

「鶯と云句は、よのつねに成がたき題也。晋子（其角）が身をさかさまに見出したる眼こそ、天晴近年鶯の秀逸とやいはむ⁽¹¹⁾」と許六がほめていることに対して、去来は、

「角（其角）が句は乗煖の乱鶯なり。幼鶯に身を逆にする曲なし⁽¹²⁾」

「たはふれた鶯は早春の気色にあらず。初音の鶯は身を逆にする風情なし。……今其角が鶯を見るに、日比その姿を覚えて句に望、意を用ひず作し侍りたりと見ゆ。深川の連衆、此句は画屏などを見て作したる句也と難じらるるも尤也。全鶯の本意を忘れたるとはいはんか⁽¹³⁾」といつて厳しく、この句を批評しており、また、

「鶯の岩にすがりて初音かな」の素行の句についても、

「行（素行）が句は鳴鶯にあらず、岩にすがるは、或は物におそはれて飛びかかりたる姿、或は餌ひろふ時、またはここよりかしこへ飛びうつらんと、伝ひ道にしたるさまなり¹⁴」と、その句の虚偽を指摘して、先に引用したとおり、「本性をしるべし」といっている。

去来は、其角の句について、初春の頃の幼い鶯には身を逆にして鳴く曲芸はできない、従ってこの句は、春もたけなわの頃の成長した鶯の句であり、初音の「初」という表現はあてはまらない。おそらく其角は、画屏風などで見た鶯の姿を覚えていて、その固定した観念をもって作句したと思われる。これは所謂珍物新詞を求めて、鶯の自然性、本来性に反した作意からの句であると批難して、「初音かな」を「鳴く音かな」と留めば首尾相応すると添加している¹⁵。

同じく素行の句についても、鶯が岩にすがりつく姿勢とは、飛び立つ直前の行動であって、鳴いている鶯ではない。「岩にすがりて」を「岩にとまりて」というのが正しい。ところで、其角の場合、「鳴く音」、素行の場合、「岩にとまりて」といえば、平凡な句になってしまふので、技巧的に詠むために「初音」「すがりて」となっているだろうが、これは鶯の本性を忘れたことである（『旅寝論』）といつて、許六の讃辞に反論したのである。

本性という用語は、去来だけでなく、『三冊子』『統五論』『山中問答』など、他の蕉門の俳論書にも見えているので、去来だけの言葉ではなく、やはり芭蕉の教説によるものと思われる。

去来によれば、本性とは、鶯（もの）の独自性、本来性、自然性のことである。技巧的表現のため、私意により想像され、構成されるものではない。其角の句も素行の句も、珍奇な場面を想像し、それを奇抜な言葉で表わそうと試みたものであるが、鶯の本来的自然性のあらわれから直接感じとった、所謂実感ではなく、観念（私意）の所産に過ぎない。

句作においては、何よりも先ずもの自体の存在原理、即ちもの本相を知るべきである。

特に「魂を奪はるるは、その物に著する故なり」の「物に著する」とは、物を固定観念をもって、一定不変的なものと決めてしまうことであって、これは主観の執着や、物の対象化の意味である。従って物に著すれば、ものの本来性は隠蔽されてしまうということである。

俳諧は新意を専とすといへども、物の本情を違ふべからず¹⁶。

有情のものはさらにいはず。無情の草木・瓦石より道具・表色にいたるまで、おのれおのれが本情をそなへて尤人情にかはるべからず¹⁷。

ここでいっている「本情」とか前に引用した「物の微」などの意

味も「本性」と同じ意味内容をもつもので、物の自己性、自然性、本来性のことである。特に支考の『続五論』における本情は、生物だけに備わっているものではなく、無情のものに至る総ての存在者に共有するものであること、しかも個々の事物だけでなく、道具・表色といったある条件や状態の関連相互のものまでも、本情を具有しているということは、物の本情を、他の物との全体的かかわりの構造から捉えるという意味と思われる（この事については後述する）。

四 ものの時間性

芭蕉は物を人間の主観に左右されない自立の本情をもつものとして捉えているのであるが、物はまた時間的なものと思考されている。

蕉門正風の俳道に志あらん人は……天地を右にし、万物山川草木人倫の本情を忘れず、飛花落葉に遊ぶべし。其姿に遊ぶ時は、道古今に通じ、不易の理を失はずして、流行の変に渡る¹⁸⁾。

奥の細道の旅中の芭蕉を、金沢から福井まで随行して、芭蕉の俳論を書き留めた北枝のこの記録は、ものの本相を時間的なものと説いている芭蕉の思想を暗示している。

山川草木人倫、存在するもの総てが、各自の本情を備えているこ

とを忘れてはならない、そして、これらの存在するものを、飛花落葉の位相において捉えることこそ、古今の道に通じることであり、同時に不易・流行の俳諧の真髄を知ることになる。

飛花落葉という概念の具体的な分析や古例などの詮索はここでは避けるが、一般的に事物の変化、時の流れ、四季の移り変わりなどを意味している。

「飛花落葉に遊ぶべし」とは、人倫も、万物そのものも、移り変わる時の最中において捉えることである。しかも、万物は不変のものであって、時間だけが転変するというのではない。万物そのものが各自の本情を保ちながらも飛花落葉である。人倫だけが時の流れの途上にあるのではなく、存在するもの総てが、本質的に動態として時間的に現成する。つまり物の本相は固定された永遠不変の実在ではなく、その都度、転変の相において、そのものとしての自己を、見えがくれに保持している。このような転変としての物の秘密を見窮めることによって、はじめて天地運行・自然の理法に叶い（道古今に通じ）、そして不易・流行の対立概念の理解も可能になる。木を例にとつて、このことを解釈してみる。木は他の何物でもなく木である。これが木の本情（各自性）である。しかし木は常に同一の姿や色をしているのではない。春は花を咲かせ芽をふき出す。秋は紅葉し落葉する。夏・冬、折々の姿を呈す。風が吹けば左右にゆれ、雪が降ればそれを載せる。このようにものは各自性と共に自

然の理法に従って、他のものと関連しながら変化の途上にある。物を流転の相において（飛花落葉の姿に遊び）、流転する時間的なものとして捉えるのが、芭蕉の俳諧芸術であるといえよう。

師の曰く「乾坤の変は風雅の種なり」といへり。静かなる物是不変の姿なり。動ける物は変なり。時として留めざれば止まらず。止まるといふは、見とめ聞きとむるなり。飛花落葉の散りみだるるも、その中にして見とめ聞きとめざれば、をさまると、その活きたる物だに消えて跡なし¹⁹。

『三冊子』の中で、最も思想性の深い部分である芭蕉のこの教説を、先ず解釈してみることにする。

天地万物の変化こそ、俳諧芸術の要素であり素材である。静としての物は、自己本来性を保持することであり、この場合は永遠不変である、しかし物は動態として常に変化の途上に存在する。その変化の相は、その都度留めて捉えなければ、次の変化に移り、留めることができない。物が変化の途上において止るといふことは、（詩人が）瞬時的に見とめ聞き止めることによつて可能である。飛花落葉が散り乱れるような物の移り変わりも、その変転の最中において捉えなければ、その動きが変わ

ると、実相の現成は跡かたもなく消えてしまう。

芭蕉によれば、天地万物は本性として時間的なものである。それが物の理法であり、自然の法則でもあり、また造化の原理ともなる。俳諧という風雅の道は、この変化するものにかかるものとして、瞬時的に捉えて詠むことである。捉えるということは、物を全体的にそして統一的に見止め聞きとめる（直観する）ことである。

芭蕉の「静かなるもの」とは、ただ停止しているもの、または客観的对象、いわば主観の構成によつて作られるものでなく、自得の存在原理をもつもの、即ち物の本性のことであろう。これに対して動とは何であるのか、動とは運動の持続とか進行を意味するのではない。または静の他者として、静を動かす原動力としての要因でもない。不変である静そのものの顕れであり、乾坤の自己開示のことである。天地万物が、そのものとして、その都度現成する現在瞬間のことである。いいかえれば物の存在の時間的現成であると解釈できないであろうか。

不変（静）である物の本性は、しかし常に変（動）として自己を露呈している。不変が変に渡り、静が動となるとところに造化の妙があり、自然の理が成り立つ。この妙理を見とめ、聞き止めるところに俳諧の世界がある。故に動は静の反対概念でなく、静の顕れであり、静の到来を告げるものである。つまり、静の自己表現ともいえ

るのであろう。

物は時間の現成(動)によって自己を開示する。現在とは不在のことではなく、物がその物として、現にある」ということで、従って時間とは物の滞留のことでもある。故に物は「時として留めざれば止まらない」のである。即ちその都度の物の現成において、「見とめ」¹⁹「聞きとめる」²⁰ことによって、物の本性(活きたる物)を隠蔽の状態から顕わにさせることができるのである。「物の見へたるひかり、いまだ心にきえざる中にいひとむべし」²⁰のように、物はひかりのように転変するものであり、また詩人がみるものでなく、物の側からおのれを光らすことによって、みえるものである。

物に変化の途上にあるのは、仮象としてではない。転変という時間において存在すること自体が物の本性である。

芭蕉直筆の『奥の細道』の冒頭の文章、「月日は百代の過客にして行かふ歳もまた旅人也」の万物流転の思考や、『笈の小文』の「造化にしたがひて四時を友とす」「造化にしたがひ造化にかへれとなり」の造化随順説も、詩歌とは、転変する物を、変化の原理と自然の運行のかかわりの相において捉えることであると示している。

五 物と直観

芭蕉における物の本性とは、不変的なもの(静)としての自己本来性と、その都度の変化の途上にある(動く)ものという二重構造

をもち、それが自然の理法に基づくと述べたのであるが、ではこのように飛花落葉としての物は、いかにして詩人と出会い、美的感動につながる、そして俳諧という芸術形式に表現され得るのであろうか。

その境に入つて物のさめざるうちに取りてすがたを究むる教也。句作りに、成るとすると有り。内をつねに勤めてものに応ずれば、その心の色句となる。内を常に勉めざるものは、ならざる故に私意にかけてする也。²¹

物の中に入り込み、刹那の光のように現在する物からの感動を、さめないうちに句になるようにすること、常に私心を排し、物に順応すれば、その感動がおのずから美意識となり、句として詠まれる。物に應ずる時、句になり、私意をもって詠む場合は句作りをすることになる。これはどういう意味であろうか。

私意(主観)の働きによって形成された物は、像であつて物の本相ではない。主観の作用があれば、我と物は相対し二つになる。主観には常に有用性とか、志向性などの原意識と共に、対象化する構成機能があるからである。つまり私意が働く限り、物は想像と思惟により固定化され、刹那の顕われとしての物の本相には触れることができない。私意を去り、物への没入によって、物の現在に出会い、

おのずから芸術的感動が湧く。それを飾らずに、言葉に表わすのが俳諧である。松の事は松に習い、竹の事は竹に習う、即ち物に入つて、物の本相の頭われに触れると（物に入てその微の頭て）美意識が生まれ、句の要素となる（情感るや、句となる）。

故に心（情）のまこととは、私意（主観）の側にあるのではなく、物への没入と応答のことであり、むしろ私意を捨てることによって、まことの境地は開けるのである。

見るに有、聞に有、作者感ずるや句と成所は則俳諧の誠也。⁽²²⁾

我意や執念を去り、物の呼びかけに脱目的に応答すること、そして物が己れの本相を、その都度、ある様相の姿で告げているのを感じとれば、そこに美感が生まれ、見えるもの、聞こえるもの総てが俳諧になり得る。故に私意を捨て去ることこそ、芭蕉の俳諧修業の課題であった。

常風雅にゐるものは、思ふ心の色物となりて、句姿定まるものなれば、取物自然にして子細なし。心の色うるはしからざれば、外に言葉を工む。是すなほ常に誠を勤めざる心の俗なり。⁽²³⁾

情と物が一体となつて、初めて句の姿が定まるから、物はありの

ままの本相が捉えられる。心が純粹でないと私意が働き、言葉をつみに飾つたり、弄んだりする。これは俳諧の誠を求めない俗の心である。即ち、誠の俳諧とは私意を捨てることであつた。

ただ、師の心を常にさととりて、心を高くなし、その足下に戻りて俳諧すべし。師の心をわりなく探れば、その色香わが心の句ひとりうつるなり。詮議せざれば、探るにまた私意あり。⁽²⁴⁾詮議穿鑿責むるものは、暫くも私意にはなる道あり。

門人功者にはまりて、ただよき句せんと私意をたて、分別門に口を閉ぢて、案じくたびるるなり。おのが習氣をしらず、心の愚かなる所なり。⁽²⁵⁾

或時は「大木倒すごとし、鏝本に切り込む心得、西瓜切るごとし、梨子喰ふ口つき、三十六句みな遣句」などと、いろいろに責められ侍るも、みな功者の私意を思ひ破らせんと⁽²⁶⁾の詞なり。

土芳の『三冊子』は、脱私意のことについて特に多く触れている。師（芭蕉）の心を無性に探ることは、心を高くすることであり、同時に私意を捨てることになる。ただ能き句を作ろうとして私意にかけて思慮分別をすれば考えあぐむだけで、却つて句ができない。歌

仙三十六句は、全部遣句のように物の本相を私意を捨てて、あっさり詠むのでなければならない。

私意を去ることは、無心・正念になることであり、初心の純粹性に帰ることである。芭蕉が「一字不通の田夫、又は十歳以下の小児も時によりては好句あり」(『去来抄』修行教)、「俳諧は三尺の童にさせよ。初心の句こそたのもしけれ」(『三冊子』赤)といっているのも、私意や作意による句作を排除することにほかならない。初心は志向的意識のない無心、思無邪のことであり、物にすなおに應じる情である。無心は平素修行して心を高く保てば得られる。考案によつては句は生まれない。物に應じる情が動けば一氣に句に詠むことである。「つねに勤めて、心の位を得て、感ずるもの動くやいなや句と成るべし」(『三冊子』赤)の土芳の言葉は、芭蕉の脱私意の教説をよく汲みとっているといえよう。

物に應ずることは、物の自得の原理に出会うことである。物の自得の理は、私意が放下された脱自の境地において顕わになる。芭蕉は俳文『蓑虫の説・跋』で「静かにみれば物皆自得す」といっている。「静観万物皆自得」というのは、もと宋の程明道の言葉であるが、そのまま芭蕉の思想と言葉にもなり得るものとみてよい。

静観とは脱私意的直観のことである。直観は、概念的にいつて思惟とは対立するものであり、主観的志向を排除することではあるが、といつて事象の模写的反映とか、単なる受容という感性そのもので

はない。即ち写真機のように、または鏡のように、対象の一面を平面的に映写するただの感覚ではない。直観は、物の本来の在り方や他の存在との秩序関連などを瞬時的に、全体的に把握することである。そしてこの直観によつて美的体験と美意識が生まれる。個々の独立した部分認識の寄せ集めからは美的体験は生まれない。

美的感動は、物の自己性と同時に他の存在との全体的かかわりの現前を直観することによつて可能である。例えば秋の紅葉を見て、美感が動いたとする。または枯枝に鳥が止まっている秋の夕暮の情景に美的体験をし、詩情が湧いたとする。紅葉についての美感は紅葉が与える色とりどりの視覚的色彩だけからくるのではない。もし感覚の対象である色彩だけに美意識が動くとすれば、紅葉と同じ赤だの黄などの色彩を他の所に置きかえた時も美意識が起こるのであるろうか。紅葉についての美的意識は、木の葉の色彩だけでなく、樹木の本性とか、木々が立ち並ぶ山の姿や、もう秋も終わりに近づいているという歳月の流れ、生命の神秘についての情感など、紅葉とのかかわり全体の同時的、根源的な認識によつて生まれるのである。枯枝に鳥の止まっている情景も、木と鳥、または木の上の鳥という個別、または数量的集合から美意識が動くのではなく、枯木、鳥という各々の存在の本相と共に、晩秋の夕暮の寂寥などを統一的に直観することによつて、高次元の美的体験と美意識は形成されるのである。

直観は概念的にでなく、無媒介的に、物の存在の本来性、全体性、相互関連性と瞬間において出会うことである。梅に鳴く鶯も、水にとびこむ蛙も、荒海に横たう銀河も、存在の理法と秩序に従って自得しているのを、私意を捨て直観した時、芸術の根源の場所が開け、美的感動が生まれる。「見る処花にあらざといふことなし、おもふ処月にあらざといふことなし」(『笈の小文』)の境地は、このような物との出会いのことであろう。一本の木と同時に森全体を見ることができ、一葉の落葉から秋を感じ、庶民のやつれた顔に、人生の哀歎を直観するところに、芭蕉の高い悟りの俳諧世界が開かれていたのである。

芭蕉俳諧のまこととは、私意を排除した物の直観的認識と、それによって生じた美的印象をそのまま言葉に詠むことであった。

芭蕉によれば、「成る句」と、「する句」即ち作る句の二種類があった(注21参照)。思案により作る句が「句作りをする」ことであり、修業を怠らず、我執・邪念・私意を捨て、物と一体になれば、その時の感動はおのずと「句になる」。物は私意をもって見るのではなく、私意を去れば見えるのである。物は光のように、つねにそのれのある姿として顕わにさせている。その光は瞬時的に直観しなければならぬ。

句作りに師の詞あり。「物の見へたる光、いまだ心に消えざ

る中にいひとむべし」⁽²⁷⁾

物の自己顕示の印象がまだ鮮やかな時、この感動を言葉で表現するのが句である。

故に「句になる」ことは、物の本情を変化の途上で停止させる(いひとめる)ことである。即ち、俳諧の芸術に物を形象化し、再現させることである。前に引用した、「乾坤の変は風雅の種なり」といへり……止まるといふは、見とめ聞きとむるなり……」の「見とめ」「聞きとめ」の「止める」も「いひとめる」と同じく、物の俳諧への形象化のことであろう。いわば、物の芸術世界への滞在とでもいえよう。

師の曰く「学ぶ事はつねにあり。席に望んで、文台と我と間に髪を入れず、思ふ事速にいひ出でて、ここに至りて迷ふ念なし」⁽²⁸⁾

俳諧の修業は怠らず、常になさねばならないが、一旦俳席に臨めば、間に髪を入れず速やかに句を詠むべきで、思案にふけ迷ってはいけないという芭蕉の言葉は、物の全体的瞬時的な把握だけでなく、その感動をそのまま句作に展開させよという意味である。つまり、「物の見えたる光、いまだ心に消えざる中にいひとむべし」と同じ

内容のことで、句作における所謂感偶即興の方法を説いている。

また前記引用の「大木倒すごとし、鏝本に切り込む心得、西瓜切るごとし、梨子喰ふ口つき、三十六句みな遣句」といつているのも、即刻的で直観的な句作方法を強調している。

勿論、初学の者が、ただの心像に映る直観の内容を詠めば、総てが秀句になるということではない。俳人はたゆまない修業によってはじめて物の理法が直観できるのである。また、「一句僅かに十七字、一字もおろそかに置くべからず」(『去来抄』修業教)、「発句は只十七文字の内になし来れば、一字もあだに置くべからず」(『旅寝論』)といっているように、言葉の選択と推敲も重要なことではあった。芭蕉の句も初案があり、また何度も推敲を重ねて定句になったものが殆んどであることは間違いない。しかし言葉の選択や句の推敲は、どこまでも物に応じた時の直観的感動を忠実に表現するための技術的なものであって、思案をめぐらし、技巧的な虚像を作り出すためのものではなかったのである。

師のいはく「絶景にむかふ時は、うばはれて不叶、物を見て取所を心に留て不消、書写して静に句すべし。……」⁽²⁹⁾

物に没入した時は、心を奪われてしまうこともある。例えば絶景に接した場合、呆然と我を忘れ、物に吸収されて、句作につなが

ない時もある。しかしその時も、物から受けた印象や感動を忘れず心に留め置き、後日、その感動を歪めずに句になるようにしなければならない。句作りに執着をもち、考案による作句は誠の俳諧ではない。事実、芭蕉もあれ程の憧憬の地であった松島での句作は一句⁽³⁰⁾しかなかったのである。土芳が、前記引用文に続き「師、松嶋にて句なし。大切の事也」といつているのも、物の直観的把握を強調するためのことと思われる。

物が見え、物と一如の境地へ入るためには、私意や心の俗を払拭しなければならぬ。

腹に戦ふもの、いまだあり、……是、師の思ふ筋にうとく、私意を作る所なり。元を勤めざれば成るといふ事なく、ただ私意を作るなり。工夫して私意を破る道あるべし。⁽³¹⁾

「腹に戦ふもの」つまり俗心や思案を捨て、心の根本を正す(元を勤める)ことは、風雅の誠を責め悟ることであり、所謂「高く悟る」方法である。高悟の境地で、物があるのまま見える。それが真実の感動であり、美意識の端緒になる。そして見る所、思う所、すべてが花であり、月になり得るのである。

六 むすび

以上、芭蕉の俳諧において、感動（心）の源泉としての物の位相と、自己同一性を保持しながらも転変の様相で呈示される物の特性について、そして物と心との相応は私意を排除した直観により可能であることについて述べたのであるが、果たして芭蕉がこのように俳論を体系化させていたかどうか文献の確証はない。自筆による一貫した俳論がなく、また蕉門の俳論にも、芸術の本質論的言及は、土芳の『三冊子』と去来の『去来抄』以外は片言隻語しか語られていない。芭蕉の句作も、天和期までは貞門流や談林調のものが続いたのが事実である。

しかしながら、不易・流行を説きはじめてのが奥の細道の途中からの事といわれ、また、かるみの思想も晩年のものであることをふまえ、俳諧の新しい境地への自覚と、物についての思想は元禄期に入ってからのものであり、不易・流行、かるみ、物の見方など、文芸の本質に関する理想は、互いに関連し合っていると思われる。また『三冊子』や『去来抄』に俳諧の本質論が多く見られるのは、土芳や去来がそれだけ忠実に師の教説を叙述したということになるであろう。数多い蕉門の中でも、句作りの技巧と共に、俳諧の本質や方法について深い造詣と教養を積んだ門人はそう多くはなかったのである。

芭蕉は中国の古典の知識と、西行、心敬、宗祇、利久、雪舟など先行者の芸術の伝統を吸収して、自己の風雅がそれらと一貫していることを強調しながらも、独自の新しい俳諧、所謂誠の俳諧を打ち立てたのであるが、その誠とは、心と詞と共に物の誠のことであり、特に物に応じ、物からの感動が心のまことであると説いたのであった。

『去来抄』修行教に、

他流と蕉門と、第一、案じ所に違ひありと見ゆ。蕉門は景情ともに、そのある所を吟ず。他流は心中に巧まると見えたり。

といているように、他流が技巧的表現のために、心中で思案工夫をめぐらし、細工的に作句することに対して、景でも、情でも、ありのままのこと、即ち物の側のその都度の様相を詠むところに、蕉門の独自性があったのである。

芸術的感動の源泉を物の側に置くということは、人間の主観（私意）や想像に左右されない物自体の本来性と自立性が前提となる。それで芭蕉は「ものの本情」「本性」「微」という特殊用語を用いたのである。

ところで物は固定化された、同一不変の対象ではなく、常に変わりつつある姿として存在する。

『去来抄』修行教に「不易・流行、その元一なりとはいかに」と魯町が聞いたことに對して、

この事弁じがたし。有増人体にたとへていはむ。まづ不易は無為の、流行は坐臥・行住・屈伸・伏仰の形同じからず、一時の変風也。其姿は時に替るといへども、無為も事有るも元は同じ人也。

と去来は答えている。これは勿論、不易・流行についての比喩的問答であるけれども、このような比喩は、不易・流行の解釈だけに尽きるのでなく、物の構造原理の理解にもあてはまると思われる。³²⁾

即ち、人体自体は不変のものとしての自立性を保ちながら、常にある状態や様相として、変わった形態で存在していると説明しているように、物も自己同一性と同時に、それぞれの形態として常に変化の途上に在る。しかもその変化は自然の理法に基づき、造化の原理にしたがっている。それが『乾坤の変』であり、『飛花落葉』としての時間的存在であり、『物の見えたる光』である。

芭蕉の俳諧芸術とは、物の本来性とその都度の変容を、そして物の関連全体相を、私意を去り、同時に直観することであった。

しかしこのような芭蕉の俳論は、あくまでも理想であって、芭蕉の作品が総て、芸術理論と一致しているとはいえない。芭蕉の誠の

俳諧とはいかなるものであるかの問いに、「師の心しらず。思ふに余念なき俳諧の事なるべし。師も氣にのらざれば、余念なき俳諧はならず。いづぞはいづぞは、などいはれしなり」(『三冊子』忘水)と土芳が答えているのも、理論と実作の乖離を物語っている。余念なき俳諧、即ち物我一如の境地の俳諧が誠の俳諧であるが、その境地に常に入ることとは難しく、いつかは、いつかはと期待だけしているという芭蕉の言葉は、芸術の本質に関する理想と、慣例的句作の方法との径庭を示すものであらう。

それにも拘らず、特に晩年の芭蕉は俳諧の芸術的本質について深く思索、吟味し、非体系的ではあるが、物との脱自的応答に美意識の端緒と根柢を見出したのであり、その境地を目標にして、実践的修行を説いたと思われる。

注

(1) 和歌的文芸と連句文芸は同じ根をもっている詩歌ではあるが、美的理想や作法などに径庭はある。しかし心と詞が中心的要素であることは共通している。

(2) 俊成の『古来風躰抄』の序文に、歌を天台止観になぞらえて考えている。仏教と歌との密接な関係は、心敬の仏歌一体観にその典型がある。

(3) 『為兼卿和歌抄』

(4) 同書

(5) 芭蕉が日本伝統詩歌とはコペルニクスの転回をして、心をただの受容の機能をもつものと看做しているとは断言できないかも知れない。作意と想像によって句作をする従来の創作態度に強い警鐘を鳴らすための比喩にすぎないとする解釈も可能であろう。しかし脱私意と、私意（主観）のあなたにある物の自立性と、物からの触発による美意識形成のことについては、特に『三冊子』に多く書かれてあり、心の誠を物との一如の境地として捉えていることは、文芸の本質論からいって大きな変化である。

(6) 『三冊子』赤

(7) 私意を捨てることは我執から離れることであって、感覺的受容に頼るということではない。

(8) 物我一如、脱私意など、物とのかかわりにおいて俳諧を論じているのは、断然土芳の『三冊子』に多い。

(9) 『去来抄』同門評

(10) 同様のことが『旅寝論』にもある。

(11) 『扁突』

(12) 『去来抄』同門評

(13) 『旅寝論』

(14) 『去来抄』同門評

(15) 『旅寝論』

(16) 『去来抄』修行教

(17) 『続五論』

(18) 『山中問答』

(19) 『三冊子』赤

(20) 『三冊子』赤

(21) 『三冊子』忘水

(22) 『三冊子』忘水

(23) 『三冊子』忘水

(24) 『三冊子』忘水

(25) 『三冊子』忘水

(26) 『三冊子』忘水

(27) 『三冊子』忘水

(28) 『三冊子』忘水

(29) 『三冊子』忘水

(30) 『芭蕉句選拾遺』と『蕉翁文集』に、嶋々や千々にくだけて夏の海」と芭蕉作の一句が載っている。

(31) 『三冊子』忘水

(32) 不易・流行を、句風の新旧に関する説にとめるべきか、又は万物の不動と流行活動という物の実相の在り方についての説と解釈するかは議論の余地がある。その解釈如何によって、不易・流行と、静と動の対応関係、また、乾坤の変としての物の構造理解も明確になってくるのであるが、筆者は不易・流行を、造化の原理と天地万物の変容という形而上的な立場から理解している。