

「見立て」と「配合」

服部幸雄の「『見立て』考」という論文に、「『見立て』は象徴でも譬喩でもなく、一つの独自の表現の力である」⁽¹⁾という、非常に示唆的な指摘がある。しかし、実際に「見立て」を論じるいくつかの代表的な論文を通覧してみると、そこに挙げられている「見立て」の例の中には、譬喩に近いものが少なくないことに気づかされる。服部幸雄の論文でも、そういう例を「見立て」の一種として認めているところがある。そこでこの小論では、「見立て」の譬喩との相違を浮き彫りにし、私が最も本質的だと思う「見立て」の性格について、芭蕉の「配合」との比較を通して、考察してみたい。

一、枕草子の「見立て」と芭蕉の「配合」

「見立て」は芸術一般に幅広く使われる用語であるが、芭蕉との比較で論を進めて行きたいので、まず文学の用例から見ていこう。

根来司は「枕草子の文体——『見立て』と『をかし』——」という論文で、「枕草子は見立ての文学であり、見立てこそが清少納言の本領」⁽²⁾だと結論している。そこに「すばらしい見立て」の例として、次の一節が挙げられている。

すこし日たくるほどに、三位の中將とは関白殿をぞきこえし、かうのうすものの二藍の御直衣、二藍の織物の指貫、濃蘇枋のしたの御袴に、はりたるしろきひとへのいみじうあぎやかなるを着給ひて、あゆみ入り給へる、さばかりかろびすずしげなる御中に、あつかはしげなるべけれど、いといみじうめでたしとぞ見え給ふ。朴・塗骨など、骨はかはれど、ただあかき紙を、おしなべてうちつかひもたまへるは、撫子のいみじう咲きたるにぞいとよく似たる。⁽³⁾（第三五段、小白河といふ所は）

ここでは、一座の人が一様に使っている赤い地紙の扇が、折しも

朱 捷

一面に咲き綻んでいる撫子の花に見立てられている。根来は、両者の間に、いわれてみればなるほどそうだと思わせるような相似点をとらえられている、と解説している。わたしはこの一節を読んだ時ふと芭蕉の次の連句を思い出した。

赤 鶏 頭 を 庭 の 正 面 惟 然
定 らぬ 娘 の こころ 取 し づ め 芭蕉

これはかつて篤老園石笥が絶賛した付合である。

これも翁の名高き附句にて、人のよくしれる句なり。つけごゝろ妙とやいはむ。奇とやいはむ。たとふるにもなし。さまざまに思ひみだれたる娘の、つひにはこゝろとりしづめたるは、奥の座敷にひとりゐて、小庭の赤鶏頭にむかひてならむ、なほその妙をとかむとするに口吃す。

石笥をして言葉を詰まらせたこの句の「妙」は、真紅な鶏頭に、思い乱れる娘の心持ちを付け合わせたことにほかならない。普通、芭蕉の解釈ではあまり見立てを言わないが、この付合の手法と発想は先の枕草子のそれとかなり近く、赤い鶏頭が定まらぬ娘の恋心に見立てられたと解釈しても、何もさしつかえはなからう。

ただ、そこには微妙な違いがある。というよりは、物のとらえ方のうまさや並々ではないと、根来が評価する清少納言の見立ては、芭蕉の前ではやや遜色の感がある、と言った方がいいかも知れない。赤い扇紙と赤い撫子の花との間をつないでいるのは、目に見える顕

著な「赤」という色であり、しかも、花と扇とは形態的にも似ている。そういう意味で、発想の飛躍は大きいとは言えない。これに対して、恋に思い乱れる娘の心持ちと赤い鶏頭とは、一方は抽象的で、もう一方は具象的であるため、目に見える相似点は見あたらない。

両者をつないでいるのは、内面的・心理的な要素であり、情緒と句いである。つまり、清少納言と芭蕉とともに、異質な物の間に共通する点をとらえようとしているのであるが、目の付けどころが根本的に違うのである。

清少納言と芭蕉とのこうした違いは、この例に限らずに、一般的に認められる。根来の論文に取り上げられた枕草子の代表的な見立ての例を検討しても、清少納言の見立てには同じような傾向が見受けられる。例えば、「ひちりきき音」と「響虫の鳴き声」(二一八段、笛は)、「後ろ手に指貫袴をつけている人」と「両手を縛られた猿」(二七二段、古代の人の指貫着たるこそ)、「全面に卵の花を挿した車」と「花の生け垣」(九九段、五月の御精進のほど)、「枯れた紅葉の葉」と「干からびた虫の形骸」(四〇段、花の木ならぬは)、「蜘蛛の巣に揺らぐ雨滴」と「糸に貫かれた玉」(二三〇段、九月ばかり、夜一夜)。これらの見立てる物と見立てられる物の間には、ほとんど例外なく形態的・表面的な相似が見られる。

一方、芭蕉の付合においては、さきに触れたような例があちこちに散在している。手あたり次第に、もう二例挙げてみよう。



カラー図一 水売り



カラー図二 猿曳き

やさしき色に咲たるなでしこ

嵐蘭

四ツ折の蒲団に君が丸く寐て

芭蕉⁽⁶⁾

弥勒の堂におもひうちふし

枳風

待かひの鐘は墜たる草の中

芭蕉⁽⁷⁾

いずれも恋句である。「やさしく咲いた撫子の花」と「ふんわり

と恋の思いに漂っている少女」、「待ちぼうけをくわされた恋人」と

「釣鐘が深草の中に埋もれている荒涼たる光景」、それらの間には、

それとすぐ知られるような共通点は見いだせず、いずれも薄々と通

い合う情緒的なものが揺曳しているのみである。

服部は前述の論文で、見立てのもっとも早い例として万葉集の歌

を挙げて、

妹がへに雪かも降ると見るまでにここだもまがふ梅の花かも

(巻五)

わがやどの冬木の上に降る雪を梅の花かとうち見つるかも

(巻八)

「この程度の見立て、この系列の見立ては、いわば譬喩に近いもの

」だと言っている。とすれば、扇紙と撫子など、先に挙げた枕草

子の見立ても、この「系列」からそう遠く離れていないだろう。服

部は、見立てにおいては、「基本的なところでは、しっかりと共通

の因子を抑えながら発想はできるだけ奇抜に、思い切った飛躍をす

ることが重要な点である」と言っており、根来も、「見立ては甲の

事物と全然別の乙という事物を持ち出し、しかも甲と乙が思いがけ

ない点で相似しているといった型の知的な技法である」と言っている。

これに従えば、少なくとも奇抜さと思いがけなさ、または飛躍の大

きさから言って、清少納言より芭蕉の方が勝つていと言つても、

異存はないであろう。

ところで、ここまで挙げた芭蕉の例は、いずれも連句の付合であ

ったが、連句は他人との共同制作(芭蕉の一座している連句が多く

の場合芭蕉の指導によるという点を配慮しても)であると共に、そ

こにある見立ては二句の間に成立している。同じ表現法を発句の中

に実現させたのが、芭蕉の「配合」である。例えば、

やまざとはまんざい遅し梅花⁽⁸⁾

(六七四)

正月の萬歳も二十日すぎでないと言って来ない鄙びた山里と、ひ

っそりと咲きほころぶ梅の花との間には、即座にこれといって指摘

できる外面的な共通点はないのであるが、内面的には似かよった情

緒が見事に響きあっていると見えよう。本来なら連句で二句を要す

る、例えば、

我庵のかきねの梅はさかりにて

萬歳おそき春の山里⁽⁹⁾

のようなことを発句の一句の中に言い尽くしている。連句の芭蕉の

立てとなつてゐる。こういう表現技法は配合という。

この配合が基づいてゐる美意識は、取り合わせである。「三冊子」の中に、この句についての解釈がある。

発句の事へ行て帰る心の味也。たとへば、「山里ハ万歳遅し梅の花」といふ類也。「山里ハ万歳おそし」といひはなして、梅は咲りといふ心のごとくに、行てかへるの心、発句也。やまざとハ万歳の遅、といふ斗のひとつへ、平句の位也。先師も、発句ハ取り合物と知るべし、と語るよし、或俳書にも侍る也。題の中より出る事は適々也。もし出ても大様古しと也。⁽¹⁰⁾

土芳はこの句の妙を「取り合」の妙と言ひ、異質なものが取り合われていながら、その間に「行てかへるの心」、すなわち通いあうものがあるという点に、妙味が生まれて来ると説明してゐる。この「取り合」または「取り合わせ」は、「或俳書」の著者たる許六が蕉風の真髓として極力主張したものである。許六の主な論点を次に挙げておこう。

予が発明ニ云、題号の中より尋て、新敷事なきへしれたり。万一残りたるもの、たまたま一ツあり共、隣家の人同日ニ同じ題を案ずる時、同じ曲輪を案じ侍れば、ひとしと其残りたる物ニさがしあてべし。道筋同じ所なれば、尋来ル事うたがひなし。まして遠国遠里の人、我ガしらぬ中ニ、いくばくか仕出し侍らん。曲輪を飛出家じたらんニハ、予ハ親の案じ所と違ひ、親ハ子の

作意と各別成物也。師ノ云ク、発句ハ畢竟取合物とおもひ侍るべし。二ツ取合て、よくとりはやすを、上手と云也、といへり。(中略) 師ハ上手ニて、其ままとりはやし玉ふ。

発句ハとり合ものといひけるへ、たとへば、日月の光に水晶を以て影をうつす時ハ、天火天水をうるごとし。発句センとおもふ共、案じずしてハ出べからず。日月斗を案じたる共、天火天水を得ることあるべからず。外より水晶を求めて、よくとりはやすゆゑに、水火を得たるがごとし。⁽¹¹⁾

「曲輪を飛び出す」云々という、取り合の基本的な性格は、服部も根来も言っている見立ての基本的な性格——発想の飛躍の大きさ——と一致している。そして、服部が見立てのもう一つの性格を、「普遍的な知識に関する連想の働きを刺激し、揺り動かしながら、まったく別な新しい世界を現出して、みせる、知的な遊びであった」(傍点引用者)と言っているが、この、「まったく別な新しい世界を現出」する性格は、天火天水を得るために、日月に水晶をもつて来るといふ取り合のそれと、また期せずして一致している。

言うまでもなく、取り合は別に芭蕉に始まったものではない。が、芭蕉の独創は、取り合の素材、例えば「やまざとはまんざい遅し」と「梅花」を、切れ字なしに配合したところにある。これをいち早く指摘したのは、佐々醒雪である。

かくの如き切れ方は、所謂切字法によつて切れてゐるのでない。

句の中間に「し」といふ終止形はあるが、それは語句の倒置によつて中間に來たのではないので、貞門の（中略）切れ字とは別物である。山里と梅の花との配合によつて切れて居るのである。⁽¹²⁾

山田孝雄は『俳諧文法概論』のなかで、醒雪の説を引用して、

いかにもこの説の通りであつて、発句の修辭上の説明としては傾聴すべきことであり、発句の構成上の説明としても大体その通りであるといはねばならぬ。⁽¹³⁾

と賛同を表わし、しかも、こうした配合による切れを、「俳諧文法に於ける特色中の特色」と言っている。芭蕉のこの「特色中の特色」を理解するためには、芭蕉以前の普通の切れ字の使い方を簡単に振り返る必要がある。

貞門・談林の発句の切れ字は、一言でいえば、非常に論理的であるということが出来る。上野洋三の指摘によれば、『犬子集』のなかには、

春雨は柳の髪の油かな
降る雪は柳の髪のしらがかな
春風は柳の髪の頭風かな
のように、明らかに論理的な判断を示している句や、あるいは、
春雨やかすむ木の目のかけ葉
吹く風やかすむ木の目の晴れ葉

のように、「は」を切れ字の「や」に置き換えた句など、判断句が全体の三分の一以上を越えるという。上野の調査によると、

芭蕉以前の貞門・談林時代の発句、現存概算二十万句は、判断の氾濫である。⁽¹⁴⁾（傍点原文）

ということである。こうした切れ字の「や」や「かな」は、「は」くだ」という論理的な判断を「切る」ことによつてぼかす役割を果たしている。これが貞門・談林の切れ字である。とは言つても、このような切れ字の使い方が、芭蕉の句の中にないわけではない。例えば、

寝たる萩や容顔無礼花の顔 (一三)

賤の子やいねすりかけて月をみる (三〇)

山吹や笠に指べき枝の形 (六七)

寒からぬ露や牡丹の花の蜜 (八三)

鶏頭や雁の来る時なをあかし (九三)

といった句の「や」は、「は」または「が」の代わりである。また、

古池や蛙飛こむ水のをと (二六)

古畑や齊摘行男ども (二七)

須磨寺やふかぬ笛きく木下やみ (二九)

草の戸や日暮てくれし菊の酒 (三〇)

のような場合は、本来なら「に」とするとところであろう。さらに、

富士の風や扇にのせて江戸土産 (六三)

龍門の花や上戸の土産にせん (三六五)

種芋や花のさかりに売ありく (三六三)

此道や行人なしに秋の暮 (三六五)

の場合などは、論理的には「を」であるところが、「や」に代わっているのである。

以上のように、切れ字「や」の基本的な役割は、もともと論理的につながりのある一つのことを切断するところにある。こうした切れ字の効果を理解するためには、かつて俳句の表現法を映画に取り入れるのに非常に熱心だったソビエトの監督エイゼンシュテインの用いたモンタージュの例が、もってこいであろう。例えば、ある口論の場面があるでしょう。

この口論の場面は、二通りの形で導入できる。一つはロング・ショットによって。もう一つはモンタージュ的方法によって。まずロング・ショットだとしてみよう……二人の男が小包を互いに向かい合いながら、口論のあるがままの光景全体が、一度に知覚できる。あなた方は口論の描写を見る。次に口論がモンタージュ的に提示されると、問題は別になる……(一)小包、(二)小包を持つ手、(三)小包をつかむ第二の手、(四)第一の男、(五)第二の男、(六)互いに小包をうばい合う手と手、(七)互いに小包をうばい合う二人の男、(八)小包をめぐる口論する二人の人物を入れ込んだ、部屋のロング・ショット——全景。

すなわち、ロング・ショットの中に持ち込まれたモンタージュ・

ショットが、切れ字の働きをしているのである。逆に言うならば、

「古池に蛙飛び込んで水の音がする」という連続した場面を想定し

た場合、芭蕉は「や」によって、「古池」と「蛙が飛び込んで水の

音がする」という二つのモンタージュ・ショットに分割したと見て

よい。分割されたことによって、逆にそこに感情の流れをさそう溝

が現われ、日常的な事象が詩に昇華するのである。しかし、切れ字

によって断ち切られた論理的なつながりは、決してなくなってしまう

わけではなく、ハスの根が切れても糸が繋がっているように、

背後に見え隠れしている。分割されたモンタージュ・ショットも、

最後にはロング・ショットとなつてつながるようになる。

見てきたように、芭蕉の句の中には、こういう切れ字を用いた句

も多くあるが、芭蕉の特色は何と言っても、もともと切れている異

質なものを一句の中に配合したところにある。そこでいよいよさう

いう句を見てみよう。

稲こきの姥もめでたし菊の花 (三七五)

「山里」の句と構成上ほとんど同じである。「稲こきの姥もめでた

し」と「菊の花」とは、連鎖のない別々の事象と物象である。両者

の間の関係は判断でもなければ、論理的なつながりも見られない。

ただ、達者に働く老婆に、長寿延命のイメージを持つ菊の花が、微

かに匂い通っているのみである。

朝茶のむ僧静也菊の花 (三五)

元禄三年堅田の祥瑞寺での吟である。朝の掃除を終わって静かにお茶を飲んでいる禪寺の僧に菊の花、文法的・論理的な関連を抜きにして二つの事象と物象が配合されている。かといって、静かにお茶を飲んでいる僧と菊の間には何となく通いあうものが感じられる。俗世間を超越する禪僧のイメージに菊の花の気品高い高雅なイメージがダブっている。あるいは「也」が切れ字と見られようが、「菊の花」と「朝茶のむ僧」とは、もともとつながりのないもので、句は配合によって切れているのである。

菊の香やならには古き佛達 (九六)

一見切れ字「や」で切れているように見えるが、この「や」は本来つながっているものを切るための切れ字ではない。もともと「菊の香」と「奈良の古き佛達」との間には、論理的なつながりはないのである。醒雪は、

鶯や茶の木畑の朝月夜

を例にとって、この「や」は「うぐいす」が四音であるために一字を増やして五音にしたのみで、必要な「や」ではない、もし「うぐいす」ではなく「ほととぎす」ならば、「ほととぎす大竹藪をもる月夜」の句のように、「や」を用いないと説く¹⁶。頼原退蔵は、

結局この句を解するには、菊の高雅でおくゆかしい香りと、ものさびた奈良の寺寺におはす端麗なお佛たちの姿を思い浮か

べて、その情緒の融合した感じを味はふほかはない¹⁷。(傍点引用者)

ここまで見てきたように、見立てと芭蕉の配合が共通した美意識に基づいていることがわかる。それは、異質なものを取り合わせて、それによって生じた思いがけない、まったく別な「美」を鑑賞することである。従って、配合と見立ては基本的に同質のものと考えられる。

そして、芭蕉の配合のもっとも大事なポイントは、異質な素材をそのままに、連鎖を与えずに並列させることである。つまり、内容的に異質な素材をならべるだけではなく、文体的にもそれらを断ち切らせるのである。内容的な配合は、万葉集の時代にすでにごく普通に用いられた表現である。例えば、

志賀の海人の火気焼き立てて焼く塩の辛き恋をも我はするかも

(巻十一、三三四)

内容的には、「煙を上げて焼く塩」と、「辛い恋をしている自分」との配合であることはまちがいない。しかし、芭蕉の配合との違いは、配合の両側は「カライ」という掛け言葉で結ばれていることである。これは後の縁語による言葉遊びや駄洒落につながる。「やまざとはまんざい遅し／梅花」のような文体的な配合は、芭蕉になって初めて現われたのである。

今日では、

さびしさや華のあたりのあすならふ (三〇)

鶯や竹の子藪に老を鳴 (三六)

のような芭蕉の句も、配合(華とあすならふ、鶯と竹の子)として取り上げられるが、これらは内容的な配合であり、芭蕉を特徴づける文体的な配合ではない。確かに「華」と「あすならふ」という二つの異質な素材が呈示されているが、「華」と「あすならふ」の間は二つの「の」によってつながっており、「華」は「あすならふ」の修飾語となっている。すなわち、「華」と「あすならふ」とは従属的な関係にある。また「鶯」の場合は、ほとんど主語である。

「菊の香やならには古き佛達」の場合の「菊の香」と「佛達」との関係とは明らかに違い、異質素材間の心理的な衝突と調和は認められない。句の全体を見ても、「華のあたりのあすならふがさびしい」、「鶯が竹の子藪に悲しく老いを鳴いている」というようなほとんど判断のような構成となっている。芭蕉の配合は、素材の異質性に加え、連鎖を与えずに並列させることによって、素材間の心理的衝突と調和を生み、まったく別な新しい世界を現出させる、という特徴を持っている。このことを理解してもらうために、もう一度映画の例を使いたい。それは映画史上に有名なクレシヨフのモンタージュ実験である。

クレシヨフはフゲニー・パウエルの昔の作品のなかから、俳優

のイワン・モジューヒンの顔のクローズアップを取りあげた。モジューヒンのあいまいな視線は、故意に表現力に乏しいものであった。クレシヨフはこのクローズアップの三つのコピーを取らせた。それから、最初のコピーを一枚のスープ皿がテーブルの隅にあるショットの後につないだ。第二のコピーは、男の死骸が地面に仰向けに横たわっているショットにつなげられた。第三のコピーは、半裸の女性がごう慢かつ扇情的な姿勢でソファの上に寝そべっているショットにつなげられた。つぎにクレシヨフはこの三組の客体「見られるもの」に主体「見るもの」の断片を一つにつなぎ合わせて、この全体をあらかじめにも知らされていない観客にみせた。すると、すべての観客は一人の例外もなく、飢えと苦悩と欲望という感情の継起をみごとに表現した。モジューヒンの才能をはめたたえたのだ¹⁸⁾。

異質な素材をそのまま並列して、素材間の衝突と調和により、第三の新しいイメージを現出するという芭蕉の配合の効果は、このような視覚的なモンタージュ表現を通すことによってより理解しやすくなるであろう。

以上、服部と根来の見立てに関する説を手がかりに、枕草子の見立てと芭蕉の配合を比較してきたが、その結果、見立ての基本性格は、枕草子の見立てによりも、芭蕉の配合の内に見事に現われている。



図一 見立て大黒天

ることが、明らかになったと思う。

二、春信の見立て絵と配合

次に視覚的芸術と言うことで、絵画における見立ての用例を見ていこう。ここでは、芭蕉の配合と比較しながら、鈴木春信の見立て絵について考察したい。

春信の活躍した時期は、宝暦年間（二七五一―六四）から明和七年（一七七〇）までと推定されているが、彼独自の芸術が開花したのは、明和二年あたりで、浮世絵史上における彼の今日の名声は、



図二 見立て恵比寿

これ以後の最後の五年間の作品によるものである。春信の見立て絵の出現も、これと時期を同じくしており、それは彼の自家薬籠中の物であったと言えよう。⁽¹⁹⁾春信から見立てを取ってしまったら、ほとんど何も残らないと言っているほど、見立ては春信の芸術そのものであると言える。

小林忠は、春信の見立て絵を大きく二つの形式に分けている。一つは、世間によく知られた伝承的故事に直接取材するものであり、もう一つはポピュラーな古典和歌を画面に記して、発想を詩的情趣のうちに求めたものである。前者は絵暦期（明和二、三年）に多く

見られ、後者は自己の作風を確立した錦絵期(明和三年以降)に支配的な方式として採用されているという。⁽²⁰⁾つまり、春信の見立てには二つの段階があるのである。

第一段階では、まだ「単純な」見立てが多い。例えば、「見立て大黒天」(図一)、「見立て恵比寿」(図二)などは、小林の言うように、ただ「伝統的図柄のうちに、当代の風俗に装う美人をおき換えたに過ぎない」⁽²¹⁾、その見立てがいかに単純かを知るには、春信自身の二つの作品を見比べるとよい。一つははまだ見立てを知らぬ紅摺絵期の「小野道風」(図三)、もう一つは後の「見立て小野道風」(図四)である。一見してわかるように、当代風の若い娘が小野道風に見立てられている以外には、ほとんど新しいものがない。この手の見立ては表面的な相似を媒介としているので、本質的には、前節で検討した枕草子の見立てと同じ系列のものに帰納されるべきである。

多田道太郎は見立ての一種である祇園の身ぶり語を分類して、「文字連想型」(例えば「へ」は指で「へ」の字をしめす)、「動作連想型」(例えば「ろ」は船をこぐ動作をしめす)、「事物連想型」(例えば髪を抑えて「け」をしめす)、の三つのパターンに分けている。⁽²²⁾春信の第一段階の見立ては、明らかにこの種の見立ての次元にとどまっている。例えば、同じく傘をさして柳に飛びつく蛙を見ている若い娘の「見立て小野道風」は動作連想型に入り、打出の



図三 小野道風



図四 見立て小野道風

小槌を持ち米俵に腰掛ける娘の「見立て大黒天」は、おそらく事物連想型に入るだろう。

第二段階では、古典和歌が種々のモチーフを持った当代風の美人絵に見立てられている。絵画は視覚的、空間的な芸術であるのに対して、和歌は音楽性を持つ、時間的な芸術である。現代において、この性格を異にする二つの芸術を最も見事に融合しているのは映画である。ある現実の風景を見せられながら、ベートーベンやモーツァルトのようなクラシック音楽を聞かされると、思わず感動を覚えるというような経験を、われわれは映画館で体験することがある。こうした場合、どうして現実的なワンシーンに直接的関係のないクラシック音楽が合うのか、合理的に説明することはできないであろう。音楽と画面とのつながりはほとんど心理的なものであり、理屈では説けないのである。われわれは監督のすばらしいセンスに感服するしかない。浮世絵における、春信の古典和歌の見立てがかもし出す美的効果は、こうした映画のワンシーンに似ているところがある。

小林の言うように、春信の見立て絵は和歌の図解ではない。⁽²³⁾ 彼がねらったのは、和歌と浮世絵との相乗効果であった。クラシック音楽と同じように、古典和歌、特に人口に膾炙している歌には、長い時間の流れとともに、ある一定のイメージが沈澱しているが、それをうまく当代風の美人画像に突き合わせた時、まったく新しいイメージが生まれるのを春信は発見した。小林は、「こうした古典和歌の見立てこそ、絵暦の作画を終えて錦絵に専念する時期の、典型的

な主題形式となり、春信の個性的様式を確立する主要な契機となるものであった」と言っている。⁽²⁴⁾ 当時、春信の浮世絵が熱狂的に受け取ったことを考え合わせれば、この個性的な表現様式が同時代の人々にいかに新鮮な感動を与えていたか、想像に難くない。

図五は、「風俗四季哥仙」シリーズの中の一枚、「仲秋」である。満月の下に、萩の花の咲く川辺の床に、若い娘二人がうつとりとしている。名月・萩・美人と、美を尽くしたこのシーンに、春信は、

（皇后宮 続千載和歌集巻第五秋歌下）



図五 風俗四季哥仙・仲秋



図六 風俗四季哥仙・浜風

という、やや感傷的な歌を画面に流して、変奏をもたらしした。これによって、日常的なワンシーンが古典和歌の見立てとして、にわか
に新しいニュアンスを持つようになっている。

図六では、荒波の海をながめる窈窕たる江戸の娘が描かれている
が、荒波の彼方には、

風をいたみ岩うつ浪のおのれのみくだけでものおもふころ哉

(源重之 詞花集恋上)

という、激しい恋心の歌が微かに漂っている。

ここまで来ると、春信の見立てはもうほとんど芭蕉の配合と同じ



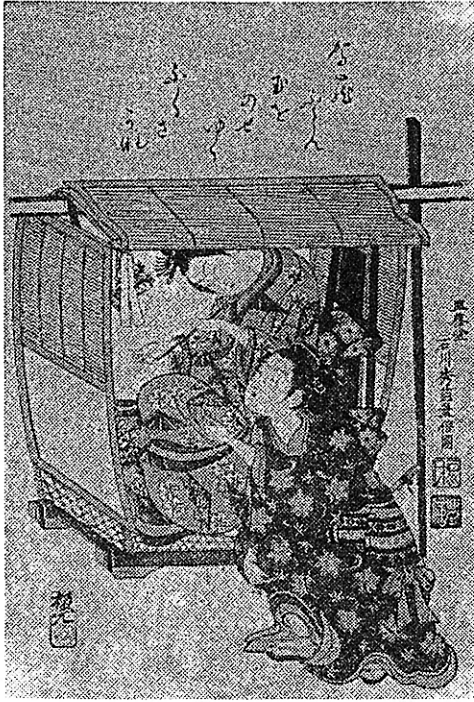
図七 桜下駕籠美人

である。小林はこうした春信の見立てを、

要するに詩的情趣の見立てであり、見立てられる詩歌と見立て
絵との紐帯は、きわめて微妙な糸でつながれている。絵を見る
ものは、春信が当世風俗のうちに定着させた抒情を、画面に記
される古歌の歌意に照らして増幅し、交響させ、あるいは変奏
するという、含蓄に富んだ鑑賞の楽しみを与えられる。(傍点²⁵)

引用者)

と、解している。このような解釈の仕方は、前節で述べた芭蕉の配
合に、ほぼそのまま適用できることは、贅言を要しないだろう。



図八 駕籠美人 (石川豊信)

さらに小林は、春信のもう一つの特徴として、背景処理のうまさ(26)を指摘している。これは、春信の見立てにおいて、第一段階と第二段階を結ぶ見逃せない要素だとわたしは見ている。

例えば図七の「桜下駕籠美人」は、春信が石川豊信の「駕籠美人」(図八)から図柄を剽窃したものであるが、比べてすぐわかるように、春信の新しいところは、背景に桜の木を配したところにある。この背景の一本の木によって、春信は豊信の絵を自分のものにしていく。もっと抽象的な例としては、「水売り」(カラー図一)と「猿曳き」(カラー図二)が挙げられる。「水売り」では、バック一面に塗りつぶされた赤い色は、強い陽射しを暗示しており、「猿曳き」

の抽象的な文様は、明らかに旋回のリズムを象徴している。

こういう背景処理への細かい心配りは、第一段階の見立て絵と同時に現われている。背景処理も見立ても、複数素材間の響きあいと調和を目指す点では、共通した要素を持っている。しかし、第一段階の単純な見立てに比べて、背景処理でみせた抽象的な表現は、むしろ一段上である。抽象的な配色や文様と画面のメイン・モチーフとのつながりは、第二段階の古典和歌の見立てのように、余韻嫋々たるところがある。そういう意味では、見立ての第一段階で背景処理の特徴が見られるということは、すでにこの段階で、春信は複数素材間の響きあいと調和によって新しいイメージが生まれることに目覚めていたと、解してよいように思う。

ただ、第一段階の見立てにおいては、抽象的な背景処理と素朴な見立てとが、ややアンバランスを呈している。このアンバランスは、絵暦期を経て錦絵専念期に入り、古典和歌の見立ての表現法の確立(27)によって、解消するに至る。そういう意味で、第一段階の見立てにみられた抽象的な背景処理表現は、第二段階の見立て——音楽性を持つ時間的な芸術と視覚的空間的な芸術との融合——の先触れだと考えられる。

三、境界線上の美学

見立ては、つきつめて言えば、異なる事象たる甲と乙との間に共

通した要素を見つけることである。それは、身ぶりしぐさなどの生活の知恵としての見立てから、芸術表現の様式としての見立てまで、幅が広い。美学的価値から言えば、それは大きく二つのレベルに分けることができる。一つは、おもに甲と乙との間の外面的、知的な共通要素を媒介とする見立てである。いま一つは、甲と乙との間の内面的、情趣的な共通要素を媒介とする見立てである。前者は、一般にいう譬喩に近く、比較的素材で、日常的であるのに対して、後者は、芭蕉の配合に近く、より奥深く芸術的である。従って、日常生活から芸術表現まで幅広く認められる見立ての究極的な境地は、内面的、情趣的な要素による異質な事象間の配合にあるといえる。配合は、内面的、情趣的な要素を媒介にしている上に、素材間に連鎖を与えずに並列させるため、素材間の飛躍が大きくなり、飛躍が大きければ大きいほど、思いがけない新鮮なイメージが躍動して来る。

根来は枕草子の見立てを論じて、それは物事を手元に呼び寄せて賞美したいという、「をかし」の心に基づいていると指摘している。⁽²⁸⁾すなわち、見立ては単なる表現技法ではなく、物事を見比べて賞美するという、一種の人生への態度というか、思考法とつながっているのである。この物事を賞美する精神にとって、いちばん大切なのは、常にゆとりを持った中間的な態度である。どちらかに偏ってしまえば、見比べて鑑賞することはまず難しい。



図九 風俗四季哥仙・二月水辺梅

春信の場合、その態度は彼のもっとも多く描いた美人の容貌に表われている。小林は、春信美人のモデルの原型は当時の人気女形役者瀬川菊之丞の中性的な美貌にあるとし、春信は画中世界の虚構性を確保するために、意識的に中性的美人スタイルを創造したと、指摘している。⁽²⁹⁾図九のように、春信の絵の中の男女は、髪型や服装の違いがなければ、顔貌だけでは区別できない。このような顕著な中性美への好みは、異質なものを配合して、その中間を取るといふ配合の性格に一致している。見立て絵の第一人者春信は、古典和歌の見立てという表現様式をつくり出したが、同時に両性を中和する独

自の美人スタイルを買いた。

中性美への好みと言えば、芭蕉にもその傾向がある。かつて三田村鳶魚は、

梅が香を桜の花に匂はせて柳の枝に咲かせてしかな

という古歌を引きながら、芭蕉の「梅柳さぞ若衆かな女かな」という句を解して、これは、「突然飛び出してきたのではなく、梅香・

桜色・柳姿の注文を踏まえたもの」だと、注目すべき指摘をした。

加えて鳶魚は、この句の時代背景として、戦国時代以来、稚児や小姓が盛んに女装していたことと、天和前後に広範圏にわたった異性粧の現象を指摘している。此の天和前後の風習は、後にも続いたようである。太宰春台の「独言」の中には、次のような一節がある。

江戸の婦女外に出づるに、昔はきまゝとて、黒き絹にて頭面をつゝみ、目ばかりをあらはしけるが、其の後綿にて頭面をつゝみしは、我が二十あまり、宝永の比までしかなりき。今はちひさき綿を頭にいたゞきたるのみにて、面をば打ちさらし、はれやかなる顔にて道を行くさま、おもはゆげにも見えす。男は面をあらはすべきものなるに、此の頃は、あみがさの肩の上まで、かゝるをかぶるはめづらしからず。胃の如くなる帽子をかぶりて面をかくすもあり、常の頭巾に覆面の如くなる物をつくり付けて、目ばかりをあらはして道をゆくもあり、昔の女の如し。人目をしのぶ者の多くなりたるにや。また此の比の男は、

小袖の裏を紅にし、或は紅のはだ着を袖口ながにして、腕を纏ふばかりにひらめかす者多く見ゆ。女はかへりて纏の白き裏なとざるめり。此等は男女所を易ふと云ふべし。⁽³¹⁾

こういう時代風俗は、芭蕉に何らかの影響を与えたと考えられる。と言うのは、不確かながらも、若い時の芭蕉には男色経験があったと言われているからである。

この中性美好みと平行して、芭蕉の人生そのものが「中間性」を示している。それは、芭蕉がよくいう「僧にもあらず俗にもあらず」という人生観である。「野ざらし紀行」に、芭蕉は自分の容貌をこう描いている。

腰間に寸鉄を帯びず、襟に一囊を掛けて、手に十八の珠を携ふ。僧に似て塵あり、俗に似て髪なし。⁽³²⁾

同様のことは「鹿島詣」の冒頭でも繰り返し言っている。もちろん、これはただ容貌のことだけを言っているのではない。「幻住庵の記」の中の、

つらつら年月の移り来し拙き身の科を思ふに、ある時は仕官懸命の地をうらやみ、一たびは仏籙祖室の扉に入らむとせしも、たどりなき風雲に身をせめ、花鳥に情を勞して、しばらく生涯のはかりごととさへなれば、つひに無能無才にしてこの一筋に
つながる。⁽³³⁾

という段はよく知られているが、これは、立身出世の念を断ち切り、

仏頂と深交を持ちながらついに出家せず、僧にもあらず俗にもあらぬ姿で生きたいという、中間の道を芭蕉が選んだことを語っているのである。俗塵に埋もれるよりはもとより、現世を捨てて思い切った出家するよりも、悟っていなからあえて花鳥に情を勞ずる中間の道を選択するのは、深い醒めた諦観がなければできないことではない。この深い醒めた諦観があつて初めて、人生をはじめ自然万物を賞美する心のゆとりが持てるであらう。配合は、実に深くこうした精神に根ざしたものである。

見立てには、異質な物の間に共通した要素を見つける、鋭敏な感性を必要とする。また配合には、異質な物をそのまま並列共存させる柔軟な精神が欠かせない。この鋭敏な感性と柔軟な精神があれば、異質な物をことごとく呼び寄せて賞美することができる。それこそ「見る処花にあらずといふ事なし」である。こういう意味で、見立ての究極的な境地たる配合の美学は、深いゆとりを持って、自由に異質な物の間を行き来する境界線上の美学である、と言える。

見立てと配合は、単に芸術の領域にとどまらず、日本の思想や宗教の一般的な特徴にもつながるように思われる。例えば、日本の宗教に悪魔を神に転化するメカニズムが特に顕著にみられるが、これも悪魔のような異質な物に、人間の利益に台致する要素を見つければ、一種の見立てである。また、日本にはさまざまな宗教が錯綜しており、一般の日本人でいくつもの異なる宗教をかけもちで関係してい

ることは珍しくない。こうしたことを可能にしているのは、日本人の深層に、異質な物に共通した因子を認め、異質のままに共存させる柔軟な配合の精神が潜んでいるからだと考えられる。異なる思想をむやみに排除するのではなく、異質な思想からうまく自分に合うものを取り込んで共存させるとか、新しいものが古いものを革命によつて追放するのではなく、古いものと重層的に並存させるとか、こういう現象の底に、いずれも見立てと配合の精神が生きているように思われる。ただ、これらの問題はもうこの小論では扱いきれないので、今度の課題としたい。

*この小論を書くに際して、早川聞多氏から多大なご教示を頂いたことを、ここに記して深謝したい。

注

- (1) 服部幸雄『見立て』考』『変化論』平凡社 一九七五年 一九二頁
- (2) 根来司「枕草子の文体——『見立て』と『をかし』——」『國語と國文学』昭和四十九年四月号 二二二頁
- (3) 枕草子の引用は、岩波古典文学大系による。以下同じ。
- (4) 元禄七年「猿蓑に」歌仙 小宮豊隆監修『校本芭蕉全集』角川書店 一九六二年—一九六九年 第五卷 二七一頁 以下特に注がない場合、芭蕉の引用は同全集による。

- (5) 鳥居清解題『芭蕉翁附合集評注』 翻刻『親和女子大学研究論叢』第一八号—二〇号 一九八五年二月—一九八六年一月 引用は二〇号—一七三頁より
- (6) 元禄六年「初茸や」歌仙 第五卷 一〇一頁
- (7) 貞享三年「日の春を」百韻 第三卷 三三四頁
- (8) 番号は、校本芭蕉全集による。以下同じ。
- (9) 山田孝雄『俳諧文法概論』宝文館 一九五六年 六四四頁
- (10) 尾形仿など編校『定本芭蕉大成』三省堂 一九六二年 六五一頁
- (11) 『自得発明弁』同前 五八〇—五八一頁
- (12) 佐々醒雷『俳諧入門』『俳句和歌通釈』育英書院 一九一六年 九九頁
- (13) 同9
- (14) 上野洋三「切字断章」『俳句俳論』鑑賞日本古典文学・33 角川書店 一九七〇年 三九七頁
- (15) エイゼンシュテイン「変化するカメラ位置の映画的方法におけるモンタージュ」『エイゼンシュテイン全集』VII キネマ旬報 一九八一年 一一二頁
- (16) 同12
- (17) 額原退蔵『俳句評釈』上巻 角川文庫 一九五二年 一九六頁
- (18) ミトリ (MIRY, Jean) 村山匠一郎訳「モンタージュの始まり」『映画理論集成』フィルムアート社 一九八二年 二〇四頁
- (19) 小林忠「春信」東洋美術選書 三彩社 一九七〇年 五四頁
- (20) 同前 五六頁
- (21) 同前
- (22) 多田道太郎「しぐさの日本文化」筑摩書房 一九七三年 七七頁
- (23) 同19 五九頁
- (24) 同五八頁
- (25) 同前
- (26) 同一六頁
- (27) 歌などを画面に書き記すのは、決して錦絵専念期に入ってからのことではなく、もっと早い紅襦袢期にすでであったことである。ただ、それに意識的に見立てとしてとりかかって、自分の表現法として確立させたのは、錦絵専念期であった。
- (28) 同2 二一頁
- (29) 同19 八頁
- (30) 三田村鳶魚「娘姿は春景色」『三田村鳶魚全集』第七巻 中央公論社 一九七五年 三六五頁
- (31) 太宰春台「独言」日本随筆大成新版第一期一七 吉川弘文館 一九七六年
- (32) 富山奏校注『芭蕉文集』新潮日本古典集成 新潮社 一九七八年 二八頁
- (33) 同前 一六九頁