

穎原退藏著作集

第十三卷

潁原退藏著作集

第十三卷

額原退藏著作集 第十三卷

定価 一三〇〇円

昭和五十四年五月一日印刷
昭和五十四年五月十日発行

著者 額原退藏

発行者 高梨 茂

印刷者 山田 博

発行所 中央公論社

東京都中央区京橋二一八―七
電話(五六一)五九二―一九

振替東京二一三四
©一九七九 検印廃止

目次

天明俳諧の性格

七

蕪村の離俗論

三

春風馬堤曲の源流

三

夜半亭巴人

五

与謝蕪村

八

出自と少年時代

江戸出遊

歴行十年

西帰

与謝に遊ぶ

帰洛 明和初年

夜半亭継承

大成期

終焉

家庭

逸事 年譜

蕪村の人と芸術

一七

百川の俳歴

一七

蕪村の俳仙図

二〇七

蕪村と百川

二六

俳画

二三

太 祇

二三

出自・俳系

水語時代

太祇と号す

奥羽・筑紫の行脚

京に住む

不夜庵主となる

都の裏

島原の生活

宝暦年

間の俳諧生活

蕪村一門との交游

終焉

太祇の句作態度

太祇の史的地位

年譜

太祇資料

二五二

召 波——詩人柳宏

二五四

大 魯

三〇九

一本亭芙蓉花

三五三

道立

三六一

『其雪影』『続明烏』解題

三七七

『新雑談集』はしがき

三八二

『遊子行』『よし野紀行』解題

三八七

『己酉初懷紙』解説

三九一

宰町は蕪村の前号か

三九七

蕪村の句集について

四〇〇

寺村家の蕪村遺稿

四〇七

蕪村に関する新資料

四一四

蕪村俳句新講

四三一

旅人と菜の花

四四二

蕪村の連句——牡丹の巻

四四四

碧梧桐氏を憶ふ

四六六

蕪村研究家としての碧梧桐氏

四七〇

蕪村を追うて

四七四

後記

四七六

蕪村と門人

天明俳諧の性格

これは天明の俳諧に関する概説的な一考察である。もとより従来論ぜられた所以上、多く加へるものがあるまい。俳諧自体の史的展開に即して観る場合、蕉風復帰の精神が天明俳諧の根柢を形づくつて居るものとすれば、蕪村・晁台・麦水・樗^{ちよ}良等々の作品に於ける特性は、すべてその精神からの所産として、一往は芭蕉へ帰一した姿の中に解釈されるであらう。この小論にしても、さうした立場から離れることは出来ない。けれども安永・天明の新しい時代から発散する文化の香気は、すでに元禄・宝永の頃のそれとは全く性質を異にして居る。時代の文化に最も敏感な文芸が、こゝに時代に伴つた新しい性格を備へるべきは当然である。天明の俳諧が芭蕉に復ることを根本の精神として居たとはいへ、それが單純なる元禄俳諧への復帰でなかつたことは言ふまでもない。而して天明俳諧に於ける時代的なその新しい性格は、いかなる形で現はれたか、又さうした新しい性格を作り出した時代の文芸精神が何であつたか、この小論は特にそれらの点について考へて見たいと思ふ。

近世の文芸は一般に享保・元文を境界として、前後の二期に分たれて居る。こゝに境界線を劃する理由の主たるものは、所謂文運の東遷がまづ数へられる。即ち文芸中心の西から東への移動である。勿論

移動したといふことは單なる外的事実にすぎない。移動せねばならなかつた必然性が、近世の文芸をおのづから前後の二期に区分したのである。然るに俳諧のみはひとりこのやうな移動の圏外に立つて居た。貞門・談林の俳諧は京都・大阪を中心としたにちがひないが、蕉風に至つては必ずしも都會がその中心地ではなかつた。芭蕉の俳諧は芭蕉と共に東海道を幾度か往復し、又北越に遊び湖南に止まつた。黄表紙・洒落本・川柳・狂歌等の勃興と時を同じくして、蕪村・晁台等の俳諧作家が出現したのは、だから寧ろ偶然の一致と言つてよいかも知れない。俳諧史の時代的区分には、文運東遷の如き事實は少しも与つて居ないのだから。このことは天明の俳諧が當時の一般文芸に對して有する、確かに一の大きな特性である。それ故に蕪村や晁台の作品に、我々はより高貴な精神を見るとさへ言ひ得る。けれどもまた蕪村や晁台が、時代と全く没交渉であつたのでは勿論無い。それどころか一面から言へば、安永・天明の一般的な文芸思潮は、彼等自身に於いて最も典型的に具現されて居るのだ。しかもさうした具現の間にこそ、天明俳諧の特殊な性格は初めて明かにされるであらう。

かつて貞門・談林からの只一途の流れの中に、芭蕉を見出した人々は、「師はいかなる人ぞ、連俳直一なり」(三冊子)と直截簡明に道破した。誠に芭蕉は俳諧の卑俗に居て、和歌・連歌の高雅をその中に再生せしめた人であつた。卑俗のを、かしまから止揚された俳諧は、そこでさびといふ言はば單一な世界に凝縮され、中世文芸からの伝統は直一にこれを貫いたのである。其角・凡兆・野坡等々と個性的な性格の相違は勿論見られたにせよ、芭蕉のこの単一の理念は常に指導の精神として背後に存した。人々はまたそれを自覺して居た。けれども安永・天明の俳壇に再び描き出された芭蕉の姿は、連俳直一といふ簡明な線のみでは描き尽されない所があつた。そこにはすでに歴史の複雑な陰影が加はつて居る。即ち俳

諧史に於ける所謂享保時代を通すことなしには、もはや芭蕉はなめられないのである。このことは言ひかへると、蕪村や暁台やそれ〴〵に位置した俳壇の環境が、それ〴〵に相異つて居たといふことを意味する。彼等のあるものは其角の余流の間に身を置き、あるものは支麦の風調に養はれ、あるものは淡々の徒と交渉をもつて居た。それらの歴史的環境に随つて、彼等の描いた芭蕉の像は必ずしも同一ではなかつた。あるいは江戸座に反抗して伊勢風の平明調の中から芭蕉の精神を見出さうとし、あるいは支考・麦林の俗談平話を厭つて『虚栗』の古調こそ蕉風の神髄であると信じ、その結果彼等の主張は時に相反しさへしたのである。それは彼等の芸術的個性の相違にのみ帰すべき性質のものではない。芭蕉俳諧の特質に關する彼等の解釈が、その歴史的 position に応じてそれ〴〵異つた結果と見ねばならぬ。天明俳諧の特殊な性格は、所詮またこの点からも闡明されねばならないであらう。

元禄の俳諧を代表するものは、——もとより質的に——芭蕉一人であるのに対して、天明の俳壇には幾人かの中心的人物があつた。しかもそれらの中心人物には各々異つた特色がある。蕪村の高雅、暁台の優麗、麦水の蒼古、樗良の淡泊、闌更らんかうの平明、白雄の清楚等々は、固より彼等の芸術的素質に根ざす所が深いにせよ、既に述べた如く彼等が描いた芭蕉像の相違に基く所がむしろ多かつた。例へば麦水の句格が『蕉門一夜口授』によつて判然と前後に二分される如き、彼の蒼古調を決定したものが彼の先天的な素質以外にあつた事は明かである。天明の俳諧は元禄のそれに比して多彩多様であるとは、常に言はれる言葉である。しかしそれが中心的人物の数が多いだけのとり〴〵な色彩を言ふのであるならば、実は天明俳諧の本質的な性格に少しも深く触れるものではない。その多彩多様が史的展開の必然に基いて理解される場合、初めて時代に伴ふ特殊な相貌は認められるのである。だから麦水と闌更とが殆ど同

じ環境から出て、一は蒼古の格を尚び、一は平明の調に向つた如きも、それが一見彼等の單なる素質の相違によるもののやうでありながら、やはり彼等の言はば運命づけられた歴史的必然に基いた歩みに外ならなかつた事を知るならば、両者の格調の相違はこゝに天明俳諧の複雑な性格を物語つて来るであらう。即ち麦水が『蕉門一夜口授』に貞享の古風に復るべきを叫んだのも、蘭更が『有の儘』を出して延宝・天和の作に執するのを排したのも、実は彼等と同じく希因の門流から出た故であつた。而して共に支麦の卑俚を覺つてこれを済すはうとしたのである。しかもその手段として一は急角度の転向を試み、一は過激を避けて自然に俗を去らうとしたのであるが、もし彼等が仮に江戸座の余流であつたとしたら、彼等の特色は又全く變つたものであつたかも知れない。その事情は蕪村に於いても晁台にあつても皆同一であつた。だから蕪村の高雅は單に蕪村の高雅としてのみは語られない。彼がまづ江戸の俳壇に人となつたことを思はねばならぬ。もとより蕪村の俳諧を語るには、彼の画人としての素養を度外視することとは出来ない。だが彼の絵画が所謂文人画の方向へ向つたのも、また江戸座的環境と関する所が深いのである。かうして天明俳壇を代表する人々の個人的な特色は、享保時代を経て来た彼等の歴史的な位置に制約される所が多く、随つてそれは個人的な問題を離れて、天明俳諧の一般的な複雑な性格として理解されるに至るであらう。

天明俳諧の多彩多様な現れは、この如くして芭蕉によつて統一された元禄俳諧の單一的なのに対し、確かに複雑な性格を持つと言ふことが出来る。けれども安永の頃、すでに几董が『明鳥』の序に、

俳諧に不易流行の沙汰は古への書に譲りて暫くさしおく。今や世の風流漸変化して、其流行にとゞまる有、前すむあり、又後るゝあり。しかりといへども都て蕉翁の光をたとぶの一に止れり。(中略) 今や

不易の正風に眼を開るの時至れるならんかし。既尾張は五哥仙に冬の日の光を挑んとす。神風やいせの翁ともてはやせし麦林の一格も、今は其地にして信ぜざるの徒多し。加賀州中に天和・延宝の調に髣髴たる一派あり。平安・浪華の間にもまことの蕉風に志者少からず。

と当時の実情を述べ、又後に曾洛が『文庫開』に、

俗談平話に流れ過ぎはべるを、曉叟みとめてこれを深くなげきつゝそのかみの正風に引もどし玉へば、都には蕪村・蘭更、東武に綾足・蓼太出、伊勢に樗良等蜂起して、天下ひと手の風と成し

と評して居る通り、各地に興つた人々の提唱する所は必ずしも同一でなかつたけれども、すべて蕉翁の光を尊ぶ点に於いては一致して居た。大観すれば畢竟「天下一手の風」であつたのである。だから天明俳諧の性格が如何に多様であると言つても、その文芸精神から見るといへば、結局一元的であると言はねばならない。そこに描き出された像には、さまざまの複雑な陰影が加はつて居るとはいへ、決していくつもの違つた人物ではない。等しく芭蕉の像である。それが享保の一時代を隔てて見られる為に、言はば見る場所の相違から濃淡明暗を生じたにすぎない。その意味で俳諧自体の史的展開の必然から、天明俳諧の性格には一往複雑性が認められるにしても、それは根本的に元禄俳諧の単一性と相對するものとはなし難い。しかも我々はなほ天明の俳諧に、芭蕉のさび・しをりだけでは包括しきれない特異性を感じるのである。

俳諧史に於ける時代的区分が、近世文芸史の一般的な区分と相伴はない所以について前に述べた。近世後期の小説・川柳・狂歌等がすべて遊びの文芸として見られ、現実逃避の精神に根ざすことを悲しまなければならぬ間に、ひとり安永・天明の俳諧は芭蕉の高邁な精神の具現を誇ることが出来たのである。

だがこのことは蕪村や暁台の俳諧が、近世後期文芸の現実逃避的精神と没交渉であつたことを意味するのではなく、むしろさうした精神が芭蕉への復帰を目ざすことによつて、ある高次の世界にまで昇華せしめられたと見ることが出来る。その世界は即ち近世の新たな浪漫精神の宿る所である。元禄の小説に於ける現実描写は、西鶴の後その正統を襲ぐものを得なかつた。宝永・正徳から八文字屋本と下るに従つて、現実への迫力は次第に失はれ、遂には生活意欲の薄弱さと共に現実逃避の態度に化してしまつたのである。しかしその間にまた新たに近世の浪漫精神が興つて来た。それは直接には我が古学復興の機運と結びついて居る。荷田春満がかの国学校創立の啓文を上らうとしたのは享保十三年の事だといふが、その後在満・真淵等によつて古典の研究は著しい進歩を遂げ、古代の文化に対する一種のあこがれがこれに伴つた。真淵は明和六年に歿したが、彼はその偉大な後継者本居宣長が学者であり思索家であつたのに対し、むしろすぐれた芸術家であり詩人であつた。彼の万葉研究の成果は、学問としてよりも彼のと歌に浪漫的な情熱を与へた点に、もつと近世的な意味を深く見たいのである。中世和歌の形式的伝統の桎梏はすでに理論的に解放されて居た。けれども近世和歌の抒情が、実際にその自由な発想を得たのは、恐らく真淵に始まると言つて宜いであらう。真淵の和歌は正に近世和歌史に於いてのみならず、汎く文芸史の上に一の時期を劃するものであつた。綾足や秋成の浪漫精神は明かにこゝに発して居ると認められるからである。だがそこにはなほ間接にこれと結びついた動きがあつた。それは享保以来益々隆盛を加へた漢学が、かつて経世済民の爲の最高指導たらうとした實際的の立場から、漸く詩文を主として風月を愛する傾向を生じたことである。かの護國の門に出づるもの、德行を以て称せられるよりは、多く才藻を以て見るべく、文は漢を言ひ詩は唐を尚ぶの徒には、またおのづから詩酒徵逐の間に遊ばう

とする風が加はつた。洒落本の発生が漢学者の余技にあつたと見られる如き、この傾向の一の現れに外ならぬ。当時の漢学者たちが、その造詣を片々たる遊里文芸に傾けて敢へて吝まなかつたのは、畢竟こゝに學問の逃避が行はれたからである。逃避の行はれた所以については、享保以後の世相と深く関すること勿論であるが、それは今多く説くに及ばないであらう。とにかく漢學が詩文に逃避したことは、世相に伴つた一現象であると共に、所謂文人風の浪漫主義がこの間に胚胎されたことを見通してはならない。古學の復興と詩文の隆盛とは、かうして近世の新たな浪漫精神を培つたのであるが、それがやがて一般の文芸に於いて現実逃避の姿をとらねばならなかつたとはいへ、それ故にこの精神が価値少いものでは決してなかつた。少くとも天明俳諧の特異性は、この精神を外にしては論ぜられないのである。

蕪村は俳人であると共に画家であつた。彼の画系は明かでないが、自ら學んだ所は所謂文人画である。大雅と相並んで當時の双璧とされた。凡そ近世に於ける我が南宗文人の画は、江戸の服南郭と紀伊の祇南海とを以てその先覺とする。しかも彼等のもとと画家として立つたものではない。共に漢詩文から入つて後素に指を染めるに至つたのである。ついで彭城百川・柳沢淇園が出たが、二人もまた画家といふよりは一箇の風流家であつた。百川は夙くから俳諧に遊んで蕪村とも相識り、淇園は多才で人の師たるに足るべき芸十六を数へたといふ。次の大雅・蕪村を出すに至るには、なほ清人伊孚九等の渡來をも重要な契機とせねばならぬが、ともあれ享保以来文人画が漸く盛んとなつたことは、漢學に於ける詩文の盛行、言ひかへるとその浪漫的傾向に乗じたことを認めねばならない。一般には王維を以て南画の祖とする。彼は言ふまでもなく画家であるよりは文芸の士である。要するに彼の画は彼の詩文によつて理想化されたものであり、高逸清雅の氣品を最も尚ぶのであつた。我が國の文人画もまた正にこの精神を承く

るものである。大雅の山水に画中の詩があると同じく、蕪村の俳諧にはまた詩中の画がなければならぬ。このやうに詩画一致の境地を目ざす所に、蕪村の芸術が養はれて来たことを思へば、彼の俳諧の性格が文人画の特性の中に捉へらるべきことは自明であらう。即ちそれは一種の理想主義の面貌を帯びて来る。彼の句中に見出されるものは現実の姿ではなくして、常にその美的想化である。この想化を蕪村は離俗と称した。彼がかつて門人召波から俳諧を問はれた時、「俳諧は俗語を用て俗を離るゝを尚ぶ」と答へ、更にその離俗の法について、画家に所謂去俗の論を引いて懇に示した。その問答は『春泥句集』の序に、蕪村自ら、

却問、叟（蕪村）が示すところの離俗の説、其旨玄なりといへどもなお是工案をこらして、我よりしてもとむるものにあらずや。しかじ、彼もしらず、我もしらず、自然に化して俗を離るゝの捷徑ありや。答曰、あり、詩を語るべし。子もとより詩を能す、他にもとむべからず。波（召波）疑敢問、夫詩と俳諧といさゝか其致を異にす。さるを俳諧をすてゝ詩を語れと云、迂遠なるにあらずや。答曰、画家去俗論あり。曰、画去^ゝ俗無^ゝ他法、多読^ゝ書則書卷之氣上升、市俗之氣下降矣、學者其慎旃哉。それ画の俗を去だも筆を投じて書を読しむ。況詩と俳諧と何の遠しとする事あらんや。波すなはち悟す。と述べて居る。こゝに引く所の去俗論は『芥子園画伝初集』に基いて居るので、蕪村は即ち彼の画に於ける用意を以て、そのまゝ俳諧に臨んだのである。

芭蕉の風雅は私意私情を去つて造化に帰ることをその要諦とした。即ち自然と同化する事であり、それは現実への最も深い觀照に立つものと言ふ事が出来る。貞門・談林以来単にをかいみとのみされた俳諧の卑俗が、この深い觀照によつてさびにまで止揚された。田螺をとる烏に春雨の柳と同じ美が見出さ