

潁原退藏著作集

第三卷

額原退藏著作集 第三卷

定価 二二〇〇円

昭和五十四年七月一日印刷
昭和五十四年七月十日発行

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

東京都中央区京橋二一八一七
電話(五六一)五九二一一九

振替東京二二三四

©一九七九 検印廃止

天明俳諧史

三三

一 概説 二 中興の諸家 三 涼袋・太祇・也有

俳諧の発生

三七〇

一 序説 二 室町期の俳諧

享保時代俳諧史

三九六

一 江戸の蕉門 二 不角の化鳥風 三 美濃風と伊勢風
四 淡々と京阪の俳壇 五 『五色墨』

後記

四四三

目次

俳諧文学

五

序言

一 俳諧と連歌

二 俳諧の通俗性

三 蕉風の俳諧

四 天明の俳諧

五月竝調

結語

俳諧史の研究

二三

一 序説

二 発生時代

三 貞門時代

四 談林時代

五 蕉風時代

六 享保時代

七 中興時代

八 化政時代

九 天保時代

元禄俳壇史

二六四

一 前説

二 蕉風の先驅と周圍

三 芭蕉とその俳風

四 蕉

門の人々

五 芭蕉歿後の俳壇

俳諧史

一

俳諧文学

序言

俳諧文学といふ題目は著者自ら選んだものではない。恐らく本大系の立案者が、物語文学・戦記文学・随筆文学等々と相並ぶべき名目として、便宜的な立場から定めたものであらう。しかし俳諧文学若しくは俳諧文学の名は、従来からもすでに用ひられて居る所で、勿論今新たに命ぜられたものではない。而して特にこれらの名称が用ひられる場合、俳諧あるいは俳句等の名称といかなる概念の相違があるか、それについてはなほ厳密な学問的規定は存し不说つてよい。一般に常識的な解釈に従つて用ひて居るやうである。即ち俳諧は発句・連句の作品を通じて言ひ、俳句は特に発句のみの名称とされ、俳諧文学若しくは俳諧文学は俳諧に關聯した文芸作品の總称と考へられるのが普通である。今本大系を執筆するに當つても、既に俳諧文学が学問的分類による名目でない以上、このやうな一般の常識的解釈に従つて差支ないであらう。だが「俳諧に關聯した文芸作品」といつたやうな定義が、所詮便宜的に考へられたものにすぎないとすれば、これを学的研究の対象として取扱ふ場合、幾多の疑問が出て来るにちがひない。例へば芭蕉の『奥の細道』が俳文として俳諧文学の分野に属するものならば、西鶴の『名残の友』

の如きは何故同様に分類されないのであるか。その中には全く小説的構想をもたない短篇もあるのである。文中に俳句が交へてないからといふやうな幼稚な答は、中学生すらも満足させる事が出来ないであらう。それなら又中川喜雲の『京童』などは、当然俳諧文学の中に加へてもよい事になる。鬼貫の『独ごと』や、乙州の『それ／＼草』等は俳諧文学であるか随筆文学であるか。俳人の作だから俳諧文学だといふやうな区分には、勿論何の根拠も認められない。よつてこれらの疑問に処する為に、一往俳諧文学の本質的な解釈を試みておきたい。

俳諧文学を考へるには、文芸に於ける俳諧性の問題が先に決定されねばならぬ。俳諧文学とは即ち俳諧性を根柢とした文芸作品の謂ひとするのが、その名称に対する最も合理的な解釈だからである。而して俳諧性とは言ふまでもなく俳諧の文芸的特性をさして居る。だが俳諧の文芸的特性は以下に於いて述べる如く、貞門時代・談林時代・蕉風時代等によつて、それ／＼大きな差異をもつて居る。例へばその発生以来最も重要な特性とされたものは滑稽である。俳諧の字義は正にこの特性を示すものであつた。だからこの点を重視するならば、俳諧文学は即ち滑稽文学の義として解する事も出来るであらう。然るに俳諧が真にその文芸性を確立し得た後に於いて、滑稽はもはや決してこの文芸の本質的要素と見なさるべきものではなくなつた。芭蕉以後の俳諧を以て俳諧の本体とすべきであるとしたら、当然右のやうな解釈は撤退されねばならぬ。さうして俳諧の発生以来、芭蕉以後までを通じて変らない俳諧の特性を求めるならばそれは和歌・連歌の貴族性に対すべき庶民性乃至通俗性であつた。貞徳から宗因へ、宗因から芭蕉への俳諧の展開は、要するにこの通俗性に対する文芸的解釈の深化を示すものと言ひ得るであ

らう。即ち俳言から俳味へと移つて、こゝに俳諧の文芸性は確立されたと見るべきである。而してこの俳言と俳味とは、畢竟庶民生活の様式に根ざした通俗性が、一は専ら文芸的用語として、一は特殊な文芸美の世界として求められたものに外ならぬ。俳諧性の問題の解決が、このやうな立場で正当に認められるとすれば、俳諧文学とは即ち通俗性を根柢とした文芸の義とせねばならなくなる。随つて近世に入つて新たに興つた多くの庶民文芸は、すべて俳諧文学の領域に属するものと見るべきである。この結論は一見甚だ不当のやうであるが、もし貞門の俳諧と仮名草子、談林の俳諧と浮世草子等の相關した性質について考へるならば、それが少しも不当でない事に気づくであらう。例へば、

螢火は川の瀬中のやいと哉

(天子集)

が俳諧であるのは、そのをかしみが「瀬中(背)」、「やいと」といふ俳言の通俗性に求められて居るからである。

郭公たかね(高嶺)に名のる山路哉

宗 砌

が連歌であるのと、異なる所は要するにその点のみであつた。それと全く同じやうな關係が、仮名草子でも見られるであらう。例へば『竹斎』の一節、

不破の関屋の板庇、戸板も壁も崩れはて、衣は薄し(がいき)咳(せき)氣して、涙(なみだ)も垂井の宿につき、薬を飲めば禁物は、ひえ(冷)(神島)の物とて大垣(柿)の、云々

といふ如きは、畢竟俳言の道行文に外ならないのである。その俳言が単にかうした技巧的な用語たるにとゞまらず、遂には庶民の現実生活の描写として新しい文芸的意義を発揮して來た時それは西鶴の浮世草子となつた。その間の展開に、談林の俳諧が俳諧の通俗性とこれに伴ふ自由性とを、極度に拡充させ

た事と深い交渉をもつ事は言ふまでもない。

俳諧文学を俳諧性を根柢とした文芸と解し、而して俳諧性の本質が通俗性にあると認められるかぎり、以上のやうな結論からその領域は頗る広い範圍に亙らねばならないであらう。しかし文芸研究の實際に當る場合、そのやうに広汎な領域を含む分類は、多くの不便を感じるにちがひない。所詮俳諧性の問題を中心として論ずる事は、江戸時代のあらゆる庶民文芸に通じた一般的特性を理解する為にのみ、その分類の合理性が認めらるればよいのである。實際上にはもつと小さな範圍を定むべき標準が設けられねばならぬ。それについて第一に考へられる事は形態的特性による分類である。即ち俳諧の連歌といふ伝統的な形式を備へたものに限る事である。それは結局従来俳諧の名で呼ばれるものと全く同一の範圍に歸する。更に所謂俳文や蕪村の春風馬堤曲のやうなものまでを含めるには、今少し別な標準が必要となつて来る。だが今俳文に適當な定義を与へようとすると、それに対する合理的な根拠を見出す事は甚だ困難である。例へば仮に俳諧の文芸的特性を要素とした文章と解する事によつて、貞徳時代の俳言を用ひたを、かしまの文、芭蕉時代の俳趣を味はふべき文等を選び出す事は一往可能ではあらう。許六も『風俗文選』に俳諧文章の一格を論じ、鄙言漢字を用ひてしかもその精神は和歌に同じく縦横自在を尽してなほ一篇の趣意を存するものだと言つて居る。これは芭蕉が俳諧の文芸性を確立した趣旨と全く同一の標準によつて居るのだ。けれども前に述べた如く、すでにそのやうな文芸的特性は、仮名草子から浮世草子にも共通なものであつた。西鶴の小説は鄙言俗語を用ひて、庶民生活の中に新しい物の哀れを見出したものとも言ひ得るのである。だから単に俳言を用ひた文章といふのでは勿論、許六の如く蕉風俳諧

の根本義から論じて、実はその限界を正確に定める事は不可能である。結局は隨筆体で俳諧趣味に富んだ文章と言つたやうな、極めて漠然たる標準で処理する外はない事になるだらう。故に俳諧文学の領域を截然と区分する為には、形態的特性による外適当な方法はないと言はねばならぬ。さうしてなほ實際上便宜的な立場から、その制作に俳諧と比較的多くの關係をもつ散文もしくは韻文を、附帶的に包含せしめる程度を以て、最も穩当な分類とすべきであらう。結論は即ち常識的解釈以上には出ないのであるが、俳諧文学の名目に対する概念だけは、こゝに明かにし得たと信ずる。

一 俳諧と連歌

俳諧はもと俳諧の連歌の略称である。俳諧の連歌とは正式の本連歌に対して、余興的に行はれた滑稽調の連歌をいふ。俳諧とは即ち滑稽の謂ひである。元來連歌は韻文の形式による一種の唱和問答ともいふべきものに始まつたので、通説には日本武尊が御東征の帰途、甲斐の酒折宮で火焼翁と問答せられた、にひばりつくばを過ぎて幾夜か寝つる

かがなべて夜には九夜日ここのよには十日を

翁 尊

をその起源として居る。これは五・七・七の所謂片歌かたうたと称する体であるが、このやうな片歌で問答する事は、古代には屢々行はれたものらしく、古事記神武卷には伊須氣余理媛命いすけよりひめと大久米命との片歌の唱和等も見える。而して後ち万葉時代に五七五七七の所謂短歌の形式が発達するに伴ひ、唱和問答もまたこの形式によるものが起つた。今日文献に見える最も古い例は、万葉集卷八に、

尼作三頭句二並大伴宿禰家持所詠ニ続三末句二等和歌一首

佐保河之水平塞上而殖田乎

荊流早飯者独奈流倍思

尼作

家持統

とあるもので、後世の所謂連歌の体はこゝに初めて見出されるのである。

連歌は又聯歌とも書き、その名目は平安朝の中期頃から起つたらしいが、連歌そのものは勿論それまでも屢々行はれ、例へば伊勢物語の狩の使の条には、盃の裏に歌の本と末とを書いて男女が応答した話があり、拾遺集卷十八には、

中將に侍りける時右大弁源致方朝臣のもとへ

八重紅梅を折りてつかはすとて

流俗の色にはあらず梅の花

右大將実資

珍重すべきものとこそ見れ

致方朝臣

の如き唱和の歌が、十二句六首も収められてある。その他平安朝時代の物語・歌集等に見える実例はなほ多いのであるが、特に連歌の名目が起つた中期以後は一層盛んとなり、勅撰の歌集たる金葉集に連歌の部目まで設けられる有様であつた。又この間には上句に下句をつぐだけでなく、下句に起つて上句を附ける新形式も試みられた。かうして平安朝に於ける連歌は、一首の和歌を二人でよむ形式のものとして發達した。しかしそれは出来上つたものを一首の和歌として鑑賞するのではなく、専らその唱和応答の巧妙さに興味の中心が置かれて居たのである。だから連歌の要素をなすものは一種の機智で、例へば金葉集に載する、

田にはむ駒は黒にぞありける

永源法師

苗代の水にはかげ(影と鹿毛)と見えつれど

永成法師

和泉式部が賀茂にまゐりけるにわらうつ
に足をくはれて紙をまきたりけるを見て

ちはやふるかみ(紙と神)をば足にまく物か

神主忠頼

これをぞしもの杜とはいふ

和泉式部

等によつても、ほどその性質は知られるであらう。いはゞ頓智問答式の滑稽がこゝでは喜ばれたのである。だから平安朝時代の連歌は、決して和歌と同様な真面目なものとは見なされて居なかつた。金葉集以後再び勅撰集にその部目が設けられなかつたのもその為であらう。所詮当時の連歌は、やはり一種の余興的文芸にすぎなかつたのである。然るにこの二句の連歌が次第に三句・四句と続けられ、遂に所謂長連歌の形式が定まると共に、その文芸的性質は全く一変するに至つた。

長連歌がいつ頃から発生したかは明かでない。しかし二句の唱和から一躍して五十句・百句と続けるやうな新形式が起つたとも思はれない。恐らく二句から三句、三句から四句と続ける中に、自ら長い形のものも行はれるやうになつたのであらう。続世継にはくさり連歌といふ名目で、

奈良のみやこを思ひこそやれ

八重桜秋のもみぢやいかならむ

しぐるゝたびに色やかさなる

と三句続いた形が見える。たゞし袋草子によればくさり鉾連歌の発句は必ず本句、即ち五七五の句でよむべきものであつたといふから、右の三句はある一部分の抄出にすぎないものと思はれる。だから当時の所謂

くさり連歌の正体は、今後新しい資料が発見されないかぎり知る事が出来ないわけであるが、とにかくその最初の句を発句と呼び、又若干の作法も存した事等が袋草子で窺はれるので、すでに平安朝の末期には長連歌もある程度の発達を遂げて居た事が推定される。しかし発句に特別の形式があつたか、句数に一定の制限があつたか等々の事については全く分らない。たゞ続世継の作例によると、くさり連歌が普通の連歌の如く機智滑稽を主として居ない事が特に注意されるのである。勿論僅かに一、二の例から直に推定は下せないが、すでに句数が数句乃至数十句に及ぶとすれば、そのすべてを頓智即妙の唱和で続けるといふ事は困難である。随つてくさり連歌が漸く連歌本来の特質たる滑稽味を失ひ、和歌と同様な境地に傾く事は自然の趨勢であつたらう。

平安朝の末期に起つたくさり連歌は、かうして既に普通の連歌と特色を異にして来た事が窺はれるが、当時連歌の本体はもとよりなほ二句の唱和にあつたのである。だからこそ句数を多く連ねるものを、別にくさり連歌の名で呼び、これを連歌の特殊な一体としたのである。しかし鎌倉時代に入り後鳥羽天皇の頃長連歌が急速な展開を示すに及び、連歌といへばもはや長連歌をさすものの如くなつた。後鳥羽院宸記・明月記等によれば、建保・嘉祿の頃にはすでに百韻・五十韻・百二十韻等の形式が完成されて居た事が知られ、それと共に連歌の内容にも大きい変化を齎らすに至つた、たゞし当時の百韻・五十韻等の作の全貌は、今日世に伝はるものが全くなく、後に撰ばれた『菟玖波集』等によつて、二句の附合や発句を知り得るにすぎない。しかしそれだけに徴しても、連歌がすでに機智の文芸たる特質を失ひつゝあつた事は明かである。伝へる所によれば、後鳥羽天皇の時代には、連歌に有心衆・無心衆の二派を分ち、有心衆は専ら真面目な趣味を詠じ、無心衆は滑稽諧謔を主としたといふ。而して連歌本来の性質か

らいへば、無心衆の方がむしろその正系に属するものとすべきであるが、実は次第に有心衆のみが尊ばれて、無心衆は全く連歌の正道外のものの如く見なされるに至つた。即ち平安朝末期のくさり連歌に見られた真面目な傾向は、それが却つて連歌の本道たるべき結果を齎らすやうな展開を遂げたのである。連歌の最盛期は室町時代に入つてからの事であつた。連歌の文芸性は鎌倉時代に既に和歌と同じく見られるまでの勢ひを呈して来たのであるが、流石に長い伝統をもつた和歌を凌ぐには至らなかつた。『八雲御抄』に説かれた連歌の心得の中には、「秘藏の詞などはつくべからず」と仰せられて居た。秘藏の詞、即ち最上の表現は和歌に於いて示すべきものだと言はれたのである。然るに室町時代に至り、二条家から出た良基は、歌学の宗家として重きをなしたのみならず又連歌を好んで正平十一年救済（『古今連歌抄』にはた箇所がある。今通説の訓方に従ふ）と共に古来の連歌を集めて『菟玖波集』を撰んだ。この書は翌年勅撰集に准ぜられる事になつたので、こゝに連歌の地位は俄かに高まつたのである。良基はまた文中元年（応安五年）さきに冷泉為相が制した式目を取捨して、新に連歌の式目を制定した。これが世に所謂応安新式で、爾來長く斯道の準拠として最高の權威を保持した。かうして一面連歌の文芸的地位が世間的に高まると共に、一面また連歌に堪能の巨匠が相ついで出た。即ち智蘊・宗砌・心敬・宗祇・宗長等で、就中宗祇に至つて連歌史はその最高峰に達する。宗祇の師系は明かでないが、宗砌に学び心敬にも師事したらしい。文芸論としての卓抜さに於いては心敬の『さゝめごと』を第一に推さねばならないが、宗祇はむしろその理論を実作に示したともいふべきものであつた。即ち文芸作品としての連歌は、宗祇に最もその完成された姿を見るのである。

完成された連歌の美は、所詮和歌に於ける有心幽玄の理想の外に求められたものではなかつた。しかし連歌はすでに和歌とその形態を異にして居る。のみならず作者は必ずしも一人ではない。むしろ二人以上の合作になるのが本体である。かうした特殊の条件は、連歌の文芸的性質にもまた特殊の要素を加へた。例へば二句の連続はその連続によつて一の文芸美を形かたちと共ともに、又各一句にも独立した文芸性を具へて居なければならぬ。それは和歌の上句と下句との関係とは全く趣を異にするのである。而して連歌が和歌と分たるべき文芸的特性は、主としてこゝに求めらるべきものであるが、それについてはなほ後ちに連句の条で言及するであらう。とにかく五七五又は七七の句が、一句毎に独立した文芸作品であると同時に、それが五七五、七七と連続した場合、またその一聯は新たに一個の文芸作品として鑑賞されねばならない。しかもそれが二句だけで終るのでなく、五十句或は百句と続けられて行くのである。随つてその全体の結構に於いては、また単調散漫に流れない為の用意が必要とされる。即ち五十韻或は百韻の一卷が創作されるには、その間に變化と統一が顧慮されねばならぬ。このやうな創作もしくは鑑賞上の注意は、もとより連歌の形態竝に作者の複數といふやうな特殊の条件に基いて生れたものであり、そこにおのづから連歌の文芸的特性が形成されたのである。然るに連歌の流行が盛んとなるに伴ひ、さうした創作鑑賞上の心得が一の成文律として要求されるやうになつた。それが即ち式目の制定である。だから式目はもと連歌の文芸性に応じて、その文芸美を完成せしめる為に出来たものであるが、やがてその權威が形式的に過重されるに至り、却つて創作の自由を束縛する結果ともなつた。かうして連歌が漸く形式偏重に傾いた時、その間に一種の反動的機運も亦孕まれて來た。だが反動は連歌そのものの轉向となつて現はれたのではなく新に異つた性質の文芸をこゝに生むやうになつたのである。それが即ち