

古典と現代文學

山本健吉

講談社版

古典と現代文學

昭和三十年十二月五日第一刷發行
昭和三十一年二月二十五日第二刷發行

(大進堂製本)

定價 三五〇圓

著者 山本健吉
やまもと けんきち

發行者 野間省一

東京都港區芝三田豐岡町八

印刷所 圖書印刷株式會社

發行所 株式會社 大日本雄辯會講談社

東京都文京區音羽町三ノ一九
電話大塚(94)三二〇一九(三二一九)

(〒)丁本・亂丁本はおとりかえいたします

目
次

詩の自覺の歴史……………	三
○ 柿本人麻呂……………	二四
抒情詩の運命……………	四四
物語における人間像の形成……………	六六
源氏物語……………	六七
隱者文學……………	一〇九
○ 詩劇の世界……………	二六
○ 座の文學……………	四七
近松の周邊……………	一六八
談笑の世界……………	一八八
あとがき……………	三〇〇

古典と現代文學

詩の自覺の歴史

一

日本文學の歴史に寄せる私の興味に、一本筋の通つたものがあるとするれば、それは日本の詩の自覺の推移をたどることである。だがそれすらも、私の興味を持ち方は、はなはだ氣まぐれと言わざるをえない。私は『萬葉集』に對する興味を、その後一千年の和歌史に對して持續することができない。私は芭蕉の俳諧に對する關心を、その後三百年の俳諧史に對して持續することができない。私が文學史家になろうとするには、あまりにそこに私の忍耐を要求する部分が多すぎるのである。

大分前のことであるが、折口信夫先生に、あんたはもつと學者的なポーズを身につけなさいと言われたことがある。私の學問への興味の持ち方が氣まぐれで、取りとめのないことを訓戒された言葉であつたらう。先生自身、學者なまかに立ちまじると文學者肌が目だち、文學者の群にゆくと學究臭さが省みられることを、「蛙」という言葉で自嘲されたことがあつた。だが學者的なポーズの代りに、何時とはなしに私も、その存在自身が「蛙」的な文藝批評家としてのポーズを、身につけて來たよう

である。學者のように一つの目標に精神を集中することなく、興味を持ち方が分散的なことにおいて、わずかに批評家的ポーズを保っているなぞというのは、あまり讚めた話ではない。だが學問への郷愁に似たものが、いつも私の心の片隅にくすぶっているのだ。「私の好きなもの」というある雑誌のアンケートに中野重治氏が「學問」と答えているのを見て、自分の氣持を代つて言われたような氣がしたものだ。

だから、日本の文學には忍耐を要求する部分が多過ぎるなぞというのと、「あの葡萄はすつばい」と言つたイソップの狐めいて、氣がひけるのであるが、少くとも日本の文學史に一貫した持續がないといふことだけは言えるのではなからうか。それはヴァレリーがどこかで、十五世紀以來持續した文學を持つてゐる國として、イギリスとフランスとを擧げていたような意味で言うのである。イギリスやフランスに較べれば、日本の文學の歴史ははるかに長いが、そこには少くとも二度、斷絶の時期を持つてゐるのではなからうか。一度は室町時代であり、記・紀・萬葉に始まつて新古今から玉葉・風雅にかけて爛熟した文學が、室町期には新しく、健康で素朴なアミューズメント文學によつて交替されるのである。もう一度は明治の文學であり、江戸の戯作者の爛熟文學が、新しい知識人の文學と交替する。交替したと言つても、古いものが滅びてしまつたわけではない。それは今日、第一期の短歌と第二期の俳句と第三期の自由詩とが並行して行われていることでもわかるし、また演劇においても、第一期の能と第二期の歌舞伎と第三期の新劇とが、たがいに違つた觀客層に呼びかけながら存在しているのだ。

もわかるのである。

演劇の方は、ここではかりに伏せて置いて、問題を和歌・俳諧など、詩歌と言われる部門に限つて考えてみよう。玉葉・風雅と言えば、二十一代集も終りに近い時代である。新古今以後の時代の和歌と言えば、折口先生に「劫火の降つて整理してくれることを望む」と言わせ、土岐善麿氏に「ああ、呪われた千數百年の短歌史よ」と叫ばせたほどの、無味乾燥の作品の集積である。そのような作品が日本の詩的自覺の歴史を擔つてしていると、いつたい言えるであらうか。そのなかでわずかに輝いている玉葉・風雅の意義を見出だされたのが、折口先生であるが、そこに萬葉の細みが、かなりの歪みは含まながらも完成したと言われるとき、それはその後の短歌史の無意味の意識と結びつく。短歌はずでにそのとき、ひとたび「圓寂する時」を持つたはずである。貴族や隱者の文學としての短歌が、このような固定化を示したとき、一方庶民の文學としての俳諧が、精神年齢的には古代から出直して、胎動しはじめ、元祿に至つて圓熟の時を持つに至る。その間現象としては短歌も作り續けられるのだが、詩の自覺の歴史としては無視していいのである。明治になつて、短歌がもう一度甦りの時を持つのは、また別の話である。

二

日本の詩の歴史を考えたとき、決つて情ない思いをするのは、五・七・五・七・七という短歌様式

と、それから派生した五・七・五という俳句様式と、單調なこの二つの形式にしか、どうして日本の詩人たちは興味を持たなかつたのだろう、ということがある。日本文学史の貧しさを、これほど一目瞭然と示している事實は外にないのである。日本語の性質から、短詩型に行き着かざるをえないのだと言う人もあるが、それは結果論であつて、もつといろいろ多様な詩型に行き着くべき可能性が、可能性のまま摘み取られた事實が、文學史の上に確かにあるのだ。記・紀・萬葉に見られる長詩型や、催馬樂・梁塵秘抄・閑吟集・松の葉などの歌謡・民謡、共同制作としての連歌・俳諧などを考えても、日本の詩の傳統が、可能的には決して貧しいものでなかつたことが想像できる。それに、これは抒情詩の分野の、比較的短い詩だけを擧げたのであつて、敘事詩や詩劇の分野を含めたら、日本の詩人たちに取つて、もつと廣い展望が開けたはずだと思えるのである。

私はここに、ちよつとさしはさんで言いたいことがある。それは、日本にまだこれまで一冊の詞華集(アンソロジー)も編まれていないことの怠慢についてである。あれほどやかましく國民文學について言われながら、誰ひとり詞華集の編纂について發言した人がないのだ。記・紀・萬葉以來の詩歌を、本當に國民のものにしようと思ふなら、百の論議よりも、そのような企てこそ意義があるのでないか。私はこのことを何度も言つたのだが、あまり人の目につかなかつたらしい。だからもう一度、ここに何度目かに言うわけである。如何に短歌を好む人と言へども、『國歌大觀』や『國歌大系』を始めから終りまで讀むのは、地獄の苦患と言つてよからう。それに私は、和歌、あるいは俳句、ある

いは現代詩にかぎつての詞華集を言っているのではない。むしろその詞華集は、短歌と俳句だけが大きな部分を占めるようではいけないのである。記・紀・萬葉以來、日本語によつて試みられたあらゆる詩の精髓、歌謡・民謡などの口誦文學から、出來れば叙事詩・詩劇に至るまで、含めたいのである。私は抒情詩の短小詩型だけで、その國語の詩の可能性が汲みつくされとは思つていないのだ。

サマセット・モームは、『讀書案内』のなかで、イギリスの詩のすぐれた選集として、ポールグレイヴの『詞華集』、オックスフォード版『イギリス詩選』、ジェラルド・ブレットの『イギリス短詩選集』の三つを挙げ、さらに新しいものとして、ジョージ・ライランズの『人間の諸時代』を挙げている。フランスには、特異なものとして、ジードやエリュアールの選んだ詞華集があるはずである。モームは、特別な氣分のときに、ふさわしい環境のもとで、何時でもポケットから取り出して、詩集を讀む樂しみを満喫したいと言つてゐる。批評家としてでなく、慰安と氣ばらしと魂の平和とを求めて讀むのである以上、退屈な詩の多い全集よりも、すぐれた選集を讀むことが好ましいと言つてゐる。だが、まだ詞華集を持たない日本では、そのような詩を讀む樂しみ以上に、日本語で試みられたあらゆる詩についての見透しを國民に與え、新しい詩の試みについての自信を與えると思ふのである。日本の詩の精髓を網羅するということは、そこに日本語としての詩的體驗が凝縮されているということである。

オックスフォード版の詞華集のように、まずアカデミックな、オースドックスの詞華集が選ばれ、

それに對して、感受性が豊かで、より個性的な個人による詞華集が選ばれる順序になればよいと思う。私自身が座右に欲しいのだから、出来れば自分でやりたいくらいのものだが、過去千年以上に蓄積された瓦礫の山に分け入ることは、個人の力に餘るのである。

三

さて、日本の詩的自覺の歴史にとつて、重要な時期が三度あつたのではないかと思つてゐる。その一つは人麻呂の時代であり、敘事的な詞章がエッセンスとしての抒情詩を分婉し、短歌詩型がはつきり確立された時代である。人麻呂は長歌詩型の確立者でもあるが、長歌は人麻呂とともに亡びたと言つてもいいのであつて、短歌詩型においては、長く詩宗と仰がれることになつた。人麻呂はこの兩詩型の多力な整頓者であるが、彼にあつてはまだ可能的な未知のものに過ぎなかつた方向が、彼を契機として、急激に一方へかしくことになる。そしてそれが、その後一千年の詩的貧困を結果したと思えば、文學史上彼の立たされた位置はまことに運命的と言うべきであり、私は人麻呂という多力者による日本の詩型の整備を、喜んでいいのか悲しんでいいのか、わからなくなるのである。

人麻呂の役割に較べるとやや小型ではあるが、同様に運命的な位置に立たされたのは、芭蕉である。彼によつて、俳諧の連歌が歌仙様式（三十六句の様式）として完成を見るのであるが、同時に彼は、その様式のなから抒情詩のエッセンスとしての發句を結晶させるのだ。もちろん發句を單獨に作る

ことは、宗祇の時代にすでに行われていることであるが、發句獨自の方法と目的との意識は、芭蕉によつて明確にされ、發句は芭蕉によつて最高の純粹度に達したと見てよい。芭蕉の方法意識は、次の言葉にはつきり示されている。それは『三冊子』に記された、「發句の事は行きて歸るの心の味也。」「歌仙は三十六步也、一步もあとに歸る心なし。行くにしたがひ心の改まるは、ただ先へ行く心なればなり。」という言葉である。詩が時間の法則に従うものである以上、それは「ただ先へ行く心」であるべきであつて、「行きて歸るの心」とは、發句形式のなかに含まれた、詩を否定する契機の認識なのである。そしてこれ以上に、日本の詩の自覺にとつて、大きな變革はなかつた。

だが芭蕉のこのような自覺が、その後の俳諧に持ち續けられたわけではない。芭蕉によつて完成された連句は、同時に芭蕉によつてピリオッドが打たれた。それは人麻呂によつて完成された長歌が、同時に人麻呂によつてピリオッドが打たれたのと似ている。芭蕉によつて、連句の發句として達成された高さにまで、その後俳句は單獨で到達したことはなかつた。それは人麻呂によつて、長歌の反歌として、あるいは敘事詞章のさわりとして達成された高さにまで、その後短歌が單獨で到達したことがなかつたことと似ている。發句が連句から獨立してからは、ただ短い抒情詩という意識による、閉鎖的な世界での完成への道を辿つて行く。

人麻呂と芭蕉と、この二大詩人によつて代表されるところの、日本の詩の運命的な時代に較べれば、未來に對して鎖された新古今の爛熟時代の如きは論ずるに足りない。それに匹敵すべき時代としては、

世阿彌の時代を擧げるべきであろう。世阿彌を詩人として論じること、世阿彌の能を詩的體驗として人麻呂や芭蕉と同等にあげつらうことは、少くとも日本では奇異に感じられるであろう。詩を單に抒情詩としてしか認めないことになれば、人麻呂もかなり敘事詩人的な面を持つてゐることが邪魔になるし、連句作者としての芭蕉は全く論外ということになる。だが人麻呂の詩人としての本質は、彼が敘事詩人であり、同時に抒情詩人である點に現れてゐるのだ。また芭蕉の詩人としての本質は、彼が連句作者であり、同時に發句作者である點に存在するのである。人麻呂の短歌は、その長歌による照明によつてはつきりその意味を掴むことができるのであり、芭蕉の俳句は、その連句によつてその意味を完全にするのである。芭蕉の俳句だけを讀むことは、おおげさに言えば、ダンテの『新生』だけを讀んで『神曲』を讀まず、シェークスピアのソネットだけを讀んでその戯曲を讀まないのに似ている。ダンテやシェークスピアが詩人と言われるのは、單に十四行詩の作者としてではないのである。

世阿彌も能の作者として、詩人なのである。彼の詩劇は、日本の詩的自覺の變遷の上に組みこまれなければならない。シェークスピアが劇場で果した詩人としての役割の偉大さに匹敵する抒情詩人が、イギリスの詩の歴史の上で見出だすことができないという意味で、このことは認められてよい。世阿彌は申樂まがその他の雜藝を綜合し、藝術的洗煉を加えて、日本に始めて眞の詩劇の世界をうち立てた。だがそれはシテ一人の劇であつて、ワキわきはつねに觀客の代表として、シテを呼び出す役目を負つて、

素面で舞臺に登場するに過ぎない。ことに後ジテの場になつて、ワキが完全な沈黙のうちに傍觀者の位置に退いてしまうと、舞臺の全場面は、現實から移調されたシテ一人の夢幻的な世界として展開される。そこには二人以上の對話の世界、人間關係の葛藤は、表現されることがない。言わば、ここには美しい緊迫した詩的情緒のエッセンスはあるが、悲劇はない。世阿彌の確立したこのような能の世界を打破つて、その後シテ・ワキの對立のうちに劇的世界の展開をはかり、ワキを觀る人物から行爲する人物へ轉化させようとする試みもなされたが、その場合も世阿彌の立てた舞臺美の法則が、人間世界の全的な劇化を阻む力として作用していると思われるのである。

四

私は日本の詩の自覺の歴史における三つの頂點として、人麻呂と世阿彌と芭蕉とを挙げ、それぞれ運命的な岐路に立たされた巨匠として位置づけた。そしてそこに、一點の類似の現象の繰りかえされているのを、私は見る。

まず人麻呂は、小野神の信仰を宣布して歩く柿本族人の巡遊伶人であり、その限りにおいて彼の作品は讀み人知らずの民謡に通じているが、一方において彼は宮廷の代表詞人であり、創作意識を持つた個性的な作家である。彼は一方において民衆的な地盤につながり、その中にあつて詩想と詞章とを生き生きと磨き上げる機會にめぐまれながら、一方においては、それゆえにこそ拔擢されて貴族階級

に奉仕するのである。ホメロスに似た架空的人格としての人麻呂と、實在の宮廷詩人としての人麻呂と、彼のなかには二つの人格が存在する。アミーバのように流動的な巡遊伶人の詞章が、最高の詩的表現に達したときが、同時に宮廷文學としての位置を獲得したときであり、それが人麻呂という一個人によつて實現されているのである。彼はその作品に、民衆的背景に伴なうカオスを持ち込むが、一方彼が詩型の綜合者でもあり、完成者でもあつて、カオスの地盤から隔絶された後續の詩人たちが、彼の確立した詩型の繼承者となる。民衆的地盤の上に開花した人麻呂の短歌が、その後貴族の文學として繼承される運命を持つたのだ。

世阿彌の場合も同様のことが言えるであらう。申樂とはもともと奴隸藝術であり、その大成者が世阿彌である。十二歳のとき、パトロンとして將軍義満を得、以後その童坊衆（同朋衆）として、側近に仕えることになる。従つて彼の藝能は、衆人に愛敬されることを申樂の傳統として承けつぎながら、一方貴人の御出を本ほんとして、美的洗煉を加えて行くのである。その生命の根を庶民層の生活力に仰ぎ、物真似のリアリテイによつてその賞翫をつなぎとめながら、「花」「幽玄」「蘭位」といった貴族的美意識によつてその劇的世界を結晶せしめた。そしてこの貴人の鑑賞を本位とする態度が、その後の能を固定化する力として働きかけたことは否定できない。従つて能は、世阿彌において最高の危機をも内包していたと言えるであらう。（千利休における茶の湯の完成も、同様のことが言えるのである。）

芭蕉の出自は伊賀藤堂藩の下級武士であり、別に賤しいわけではない。だが、青年時代に出奔して