

書肆心水提供サンプル／個人使用の範囲でお願い致します

幽玄・あはれ・さび

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

書肆心水提供サンプル／個人使用の範囲でお願い致します

大西克礼美学コレクション1
SAMPLE 幽玄・あはれ・さび 書肆心水
Shoshi-Shinsui.com

幽
玄
・
あ
は
れ
・
さ
び

目
次

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

I 幽玄とあはれ

幽玄論

序言

15

一 芸術としての歌道／美学的思想としての歌字……………

17

二 値概念としての「幽玄」／様式概念としての「幽玄」／「幽玄」の文献的用例／古代の歌論その他に於ける幽玄概念……………

24

三 中世歌学に於ける幽玄概念の発展／俊成／長明／定家……………

29

四 正徹／心教／世阿弥の能楽論に於ける「幽玄」／禅竹の幽玄概念……………

35

五 「幽玄」と「有心」／「幽玄体」と「有心体」……………

42

六 様式概念の美的意味と記述的意味／中世歌学に於ける様式的思想の構造……………

46

七 美的概念としての「幽玄」の内容／その考察の観点……………

53

八 幽玄概念の美的意味の分析／美的範疇としての「幽玄」／「崇高」と「幽玄」……………

57

あはれについて

一 「あはれ」の概念の多義性／その美学的考察の困難……………

66

二 「あはれ」の語義の検討／その積極的意味と消極的意味／それ等の意味と価値との関係……………

69

三 「あはれ」に関する宣長の説について……………

73

四 感情の「深さ」の意味／「あはれ」の主觀主義的解釈について……………

77

五 「あはれ」の心理的意味より美的意味への展開／その一般的美的意味より特殊的美的意味への分化……

六 美的体験としての「あはれ」の構造……

七 美と「あはれ」／悲哀と美との関係……

八 美の現象学的性格と哀愁……

九 平安朝時代の生活氣分と「あはれ」／美的文化の発展……

一〇 知的文化の欠陥／唯美主義的傾向／アンニユイの概念……

一一 平安朝時代の自然感情と「あはれ」／その生活様式と自然感情／自然の「時間性」に対する感覚……

一二 「あはれ」の用例に関する研究／「あはれ」の意味の五段階……

一三 特殊的美的意味に於ける「あはれ」の用例……

一四 情趣象徴の問題について／情趣象徴に於ける「直観」の契機……

一五 美的範疇としての「あはれ」の完成／その用例……

第一章 序論……

緒言……

II 風雅論——「さび」の研究

第二章 俳論に於ける美学的問題（一）

俳諧に関する芭蕉の説／その資料について／「祖翁口訣」／「幻住庵俳諧有也無也闇」／「二十五箇条」／その真偽について／不易流行の問題と虚実の問題／俳論の系統に於けるそれらの問題の意義／「三冊子」の内容／風雅の誠／その解釈／不易と流行／「三冊子」と虚実の問題／俳諧と滑稽／俗談平話の要素／俳諧の題／支考の俳論／「葛の松原」／「続五論」／「俳諧十論」／それらの俳論と不易流行の問題／「続五論」に於ける新古論／「十論」に於ける変化論／「葛の松原」の一文／支考の虚実論／露川に対する論難／『虚にて実をおこなふ』／その意味／華実論／滑稽論／本情と風雅／風雅の華と実／姿情論

第三章 俳論に於ける美学的問題（二）

「山中問答」と虚実の問題／不易流行の問題の観点より見たる蕉門の俳論／許六の「篇突」／「宇陀法師」／去來の「花実集」／其角の言葉／芭蕉と其角／「旅寢論」の一節／俳諧の様式の問題としての不易流行／許六の血脉説／「青根が峰」に於ける去來／許六の論争／「不易」の概念と「流行」の概念／問題の偏局化／去來の風体論／「体」と「風」の区別／その解釈／「不易」と「体」及び「風」／知的意味の妥当性と美的意味の妥当性／様式概念と価値概念／蕉門俳論に於ける不易流行論と虚実論の位置

第四章 俳諧の芸術的本質と「風雅」の概念

創作と享受の関係より見たる俳諧の芸術的特性／連俳の芸術性の問題／子規の否定説／その批判／詩の集合的制作形式／浪漫主義の「共同詩作」／「附合」の芸術的活動／詩作と作品／創作と享受の内面的聯関／直觀と感動の関係より見たる俳諧の芸術的特性／直觀契機の優越性／「美」と「真」／体験的真実性／俳句的表現の觀照性／第一次的素材的觀照性と第二次的內容的觀照性／その分裂的傾向の生ずる理由／和歌と俳諧／自然感的契機と芸術感的契機の関係より見たる俳諧の特性／形式と素材の關係／名詞のみの句／俳諧的藝術意思／藝術的精神の潜在的形成作用／俳諧に於ける「素材」の特別の意味／素材的範囲の拡大／丈艸の「詩歌俳諧弁」／俳諧に於ける季題の整理及びその意味／風雅の精神／精神態度及び生活態度としての俳諧／惟然の逸話／「風雅」の概念／「風流」の概念／それらの概念の変遷／「風月」／自然感

的契機の強調／俳諧の「道」／「風雅」と「風流」の分化／俳諧の同義語としての「風雅」

第五章 「さび」の一般的意味と特殊的意味

「さび」の語源的多義性／美的賓辞と美的範疇／語義と範疇的意味との関係／分析的意味と綜合的意味／「さび」の語源／「荒ぶ」／「不樂」／「寂寥」／「宿老」／「古」／「錯ぶ」／「然帶ぶ」／「翁さび」「神さび」／語源的意味の交流／歌合判詞に於ける「さび」の用例／「わび」の語義／俳諧及び茶道に於ける「さび」、「わび」の概念／狹義の対象的規定と広義の芸術的的理念／芭蕉に於ける用例／諸家の俳文に於ける「さび」の用例／「十論為弁抄」に於ける「塩飼」の句の評／風雅の「さび」／句の「さび」（去来抄）／「位」／「しをり」／「細み」／俳諧の四義（芭蕉葉ぶね）／「古池」の句（雅文せうそこ）／「さびしをり」の説明（許六、去来）／涼岱の「南北新話」／茶道に於ける「わび」の概念／わび茶の心（南方録）／わびと仏心／「さび」と「わび」

第六章 美的範疇としての「さび」（一）

「さび」の内容の方法的考察について／「さび」の第一の語義に基づく美的内容の形成／それに対する二つの觀点／孤寂、孤独と美意識／單純、質素、淡泊／清淨／茶道に於けるそれらの諸性格／茶道の諸文献に現れたる「わび」の意味／「清巖禪師茶事十六ヶ条」中の佗茶の話／所謂茶禪一味について／「禪茶錄」の説／茶の道学的解釈／美的意味に於ける特殊の精神的態度／ヨーンの美学に於ける滑稽論／「さび」と「フモール」の類比／俳諧の「をかしみ」／虚実論の意味／俳諧と「イロニー」的觀念論／浪漫的「イロニー」／自我的自由性の享受／美的「イロニー」の一例／俳諧の本質と洒落の氣分／「俳仙窟」の話／「虚実」の三種の意味

第七章 美的範疇としての「さび」（二）

「さび」の第二の語義に基づく美的意味／空間的、減殺的意味と時間的、集積的意味／二つの觀点／古雅、高古／精神的価値の契機／宿老、古の意味と芸術の様式／「老年芸術」／「蘭位」／ジンメルの老年芸術論／時間的変化と時間性の集積／美意識及び精神との聯閏／自然と生命／アニミズム／器物の古色／

「生」の雰囲気／内面的意味に於ける時間性の集積／人間的価値感情の移入／宿、考、古の意味の美的転化／「さび」の第一、及び第二の意味の結合／観点の変化／俳諧の素材に於ける「さび」／自然の時間的変化と「生」の体験／芸術の表現と「体験的現実」／「不易流行」の根本義／俳諧に於ける体験的真実性の表現と自然の形而上学的実相／俳諧的表現の美としての「さび」／美的態度の自己超克／沢庵禪師「不動智神妙錄」

第八章

美的範疇としての「さび」（三）

「さび」の第三の語義に基づく美的意味／「然帶び」の用例について／「然帶び」の意味と「さび」の第一、及び第二の意味との聯関／物の「本質」と「古さ」／一般的美的意味の觀点と特殊的美的意味の觀点／ヘーベル、及びフィッシャーの「美」の解釈／イデーの感覺的顯現／類型美／クラシックの美と「さび」との相異／ヘーベルの「古典的芸術」と「浪漫的芸術」／精神と自然の關係に於ける「否定の否定」／その具体的説明／美的現象の自己破壊と自己再建／芭蕉の臨終の言葉／不即不離の關係と直觀の遮閉／俳句の表現に於ける不透明性／「本情」と「風雅」／「物我」如く／美的範疇としての「さび」の体系的聯関について／「さび」と「フモール」／「フモール」の意味／「さび」の第二の意味と「フモール」／神秘主義的諦観／「さび」の精神的態度に於ける根本的緊張關係／「崇高」と「さび」／「さび」の第三の意味と「フモール」／精神の最高の自由性／「幽玄」と「さび」の區別／芭蕉の雄大豪壯の句について／結論

第九章

「さび」の美的限界と茶室の美的価値

「さび」の美的意味に於ける限界／上向的限界／茶道に於ける精神性と感覺性／下向的限界／感覺的意味の「さび」／茶入の釉、及び茶室の色彩／「さび」の感覺的意味の解釈／感覺主義の排除／色彩象徵／茶道に於ける「わび」「さび」の具体的顯現について／茶道の構成的要素／茶室建築の芸術的性格／茶室の閑寂性（自然への帰入）／自然の閑寂性の導入／自然景觀の遮断／その事実の解釈について／象徵的關係の介入／茶室の遊戲性／建築的有用性的離脱／茶室の「礪口」とその解釈／茶室の自由性／反相称主義／茶室の「平面計画」／茶室の光線効果／「生活」の要求と美的要求の調和／結語

大西克礼美学コレクション1

幽玄・あはれ・さび

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

凡例

一、「大西克礼美学コレクション」は、美学者大西克礼の諸著作の中から、日本の（東洋的）美の諸概念を論じた著作を選んで三巻にまとめたものである。この巻に収めたものの底本には、次の版を使用した。『幽玄とあはれ』（一九三九年、岩波書店刊）『風雅論』——「さび」の研究（一九四〇年、岩波書店刊）。

一、本書では全体に新漢字を使用し、著者地の文では新仮名遣いを使用した。和文の引用文・引用語句とみなすべきものの仮名遣いは（それが純然たる原文であるか否かにかかわらず、またそれが書かれた時代にかかわらず）もとのままとした。引用符がない場合でも引用とみなすべきものもとの仮名遣いのままとし、タイトルや見出しにおけるあはれなどもとの仮名遣いのままとした。なお、引用文中における不適切と考える仮名遣いについても特に指摘せずそのままに表記した。

一、「読み仮名ルビを平仮名で多少補つた。片仮名の読み仮名ルビは著者によるものである。なお著者による「自ら」のルビは「おのづから」と読ませるためにしるしであろう。

一、地の文中の踊り字には「々」のみを使用した（地の文中の二の字点は「々」で表記した）。

一、些細な表記の不統一（勝峰と勝峯など）はそのままにした。

一、「ダス、シェーネ」のような読点は中黒点に置き換えた。

一、現今一般に漢字表記が避けられる傾向にあるもののうち下記のものを仮名表記に置き換えた。置き換えたものは五十音順に次の通り（送り仮名と活用語尾、踊り字の有無は代表例）。なお、「其処」「此処」は「その処」「この処」とも読まれるものであるが、語義は同じなので「そこ」「ここ」と平仮名表記に置き換えた。

雖も（いえども）、聊か（いささか）、苟も（いやしくも）、愈々（いよいよ）、所謂（いわゆる）、斯かる（かかる）、爰斯く（かく）、曾て（かつて）、希臘（ギリシャ）、基督教（キリスト）、蓋し（けだし）、斯う（こう）、此処（ここ）、爰（ここ）、茲（ここ）、此の（この）、此（これ）、之（これ）、是（これ）、然し（しかし）、然かも（しかも）、而かも（しかも）、屢々（しばしば）、其處（そこ）、其の（その）、抑も（そもそも）、慥（たしか）、啻（ただ）、序で（ついで）、独逸（ドイツ）、兔角（とかく）、兎に角（とにかく）、兎にも角にも（とにかくにも）、兎もあれ（ともあれ）、兎も角（ともかく）、兎や角（とやかく）、乃至（ないし）、尚（なお）、就中（なかんずく）、巫山戲（ふざけ）、不図（ふと）、仏蘭西（フランス）、略々（ほぼ）、寃に（まことに）、亦（また）、儘（まま）、芽出度い（めでたい）、齋す（もたらす）、矢鱈（やたら）、稍（やや）、動も（ややも）

書肆心水提供サンプル／個人使用の範囲でお願い致します

I

幽
玄
と
あ
は
れ

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

序　言

本書収むるところの「幽玄論」は、昭和十三年五月及び六月に亘り、雑誌「思想」に発表した拙稿に多少の修正を加えたものである。又「あはれについて」は、大体未発表のものであるが、ただその初めの一部分、即ち主として宣長の「物のあはれ」に関する説に対して、解釈並に検討を加えたところだけは、「思想」編輯者の希望により、本書の発刊に先だち最近の同誌（昭和十四年六月号）にこれを公にすることにした。

本書の内容は、要するに「幽玄」及び「あはれ」の概念を、美学の立場から研究せんとした一つの試論である。

私の本来の学的関心は、これ等の日本的な美的諸概念を、新に美的範疇論の理論的聯閼の中に組み入れ、更に又この美的範疇論を、美学全体の体系的聯閼の中に展開することにあった。しかしながら私は、近來これ等の諸概念に関して、多くの研究や考察が現れているに拘らず、私のこの目的のために、實際に於いて、なお多くの準備が必要であることを感じた。かくて私は本書に於いて「幽玄」や「あはれ」の問題を考察するにあたり、終始美学の立場を離れないよう心がけたつも、實際の仕事としては、先ずこれ等の諸問題を、言わばその素材的方面からして、美学的考察の俎上に上すべく準備することに、かなり力を注がなければならなかつたのである。

それ故に今本書に於いては、寧ろこれ等の問題を表面上美学の体系的聯閼から一応切り離し、それぞれ単独の問題として、ただこれを美学の觀点から考察すると云うだけに止めることにした。或はその方が、却て一般の人々の興味に適合する所以ではないかとも思う。なおこの書に取り出した二つの問題以外にも、東洋或は日本の

SAMPLE Shoshi-Shinsui.com

独特的の美的概念として検討され、研究せらるべきものが、残されていることは言うまでもない。たとえば「さび」と云う如き概念もその一つの例である。しかしそれ等に関する私の考察の結果は、又他日別に発表するつもりで、本書に於いては一と先ず、表題に示した二つの概念に視野を限ることにした。

本書は先にも言つた通り、要するに一つの試論を提出するものに過ぎないが、この考察の結果、もしくは方法が、我が民族の文学や美術の研究に関心を有する人々にとって、若し何等かの参考になることがあれば、それはこの書の著者にとって、望外の幸というべきであろう。

昭和十四年六月

著者

幽玄論

—

「幽玄」の概念及び問題は主として我が中世の歌学に於いて形成されたものであるから、その発生領域の限局性は恐らく、ここに私が意図するように、これを一つの美的範疇として広く美学上から取り扱わんとする見地に対しては、一種の弁明を要求するであろう。この弁明は「幽玄」の概念を明らかにすれば、その結果によつておのずから与えられることであるけれども、私はむしろ初めに多少迂曲した途をとり、幽玄概念の母胎たる我が歌道及び歌学の一般的特性を美学的観点から考察する方法によつて、一つには自分のこの試みに基盤を与うると共に、二つには一般的にこの方面に對して起こり得べき美学的関心を理由づけて見たいと思う。

いわゆる歌道の発達には上代以来幾多の曲折があるにしても、この我が国特有の芸術形式には美学上から言って、大体次のような特殊の性格があることは指摘することが出来るであろう。先ず第一に美的意識の作用としての直觀と感動との關係から考へると、和歌は單に詩として抒情詩と叙事詩の両方を包括するのみならず、我が民族的美意識——或はもつと廣く言つて我が民族精神の或る特性と聯閥して、この抒情的及び叙事的の兩要素を極めて緊密に融合統一するところに、その一つの特徴があると考えられる。勿論万葉以降幾多の歌集の分類には、四季とか恋とか哀傷とか云うように、内容に於いて主として叙事的のものと抒情的のものが區別されているようではあるが、しかし實際の歌を見れば自然の風物や風景を詠ずるにしても、その多くのものは決して単純なる

叙景でなく、むしろかなり濃厚な抒情的因素がその中に陰に陽に織り込まれてゐることは今更言うまでもない。逆に恋愛や哀傷の主觀的感覚を表現するにしても大多数の場合に於いて、それが常に自然の風物と結びついていることも著しい事実である。例えば万葉にある『秋の田の穂の上にきらふあさがすみいづへのかにあが恋やまん』の如き、表面から見れば上の句は下の句の序に過ぎないようであるが、美的内容として見ると秋の田の穂の上に立ち迷う朝霞のすがたは、直ちに下の句の抒情的内容の具象化であると言つてよい。こう云う例を挙げれば数限りもない。福井久藏氏の「大日本歌学史」によれば仮託の書らしいとのことであるが、家隆卿口伝抄と云うものの中に『歌は花鳥風月に寄せてよむとも必ず心にあつる所専一か』と云う文句がある。叙景と抒情の融合が歌の命であると云う意味以外ならぬであろう。要するにこの意味に於いて我が國の和歌と云う芸術形式は、その歴史上の多くの作例に従しても、一般に美意識に於ける直観^{ショウクエン}と感動^{フェーレン}との融合調和の条件を最も具備し易く、また最もよく具備しているものが多いことを以て、その一つの特性と見ることは出来るであろう。西洋の詩でも傑れた抒情詩、例えはゲーテの詩などに於いては直観的因素と感動的因素が、特別の緊密度に於いて相互に滲透融合している所に、その特色があることは周知の事実である。しかもそこに若し美的価値の一つの重要な条件があるならば、和歌の本質はこの条件を充足するに甚だ都合がよいわけであろう。

第二にこれを美的体験の内容の觀点、即ちそこに融合統一される二つの要素——私はこれを芸術感的契機^{クンストエステチックエモメンテ}及び自然感的契機^{ナチュラルエステチックエモメンテ}と名づける——の関係から見て、和歌には極めて豊富なる自然的因素が取り容れられていることもまたその著しい特性の一つであろう。尤もひとり和歌に限らず、一般に日本或は東洋の芸術の全てが西洋のそれに比して、豊富な且深い自然感的美的契機を発展させていることは、今更言うまでもない事実であるが、しかし私が特にここで言わんと欲することは、單に和歌その他一般に東洋的芸術がその題材に於いて自然界の事象を多く取り扱つていると云うだけの意味ではない。私の考えるところでは、一般に東洋の芸術に於いて私のいわゆる自然感的美的契機が豊富であると云うことは、西洋の芸術の場合と比べて、單に量的意味の相違のみではなく、或る特別な質的意味の相違をも含んでいるようである。但し斯様なことは非常に大きな問題になるから、今

ここで詳論するわけには行かないが、ただ私の意味するところを次に出来るだけ簡単に述べて見ようと思う。東洋殊に日本などでは、氣象風土等の関係によつていわゆる自然美即ち自然物を対象とするところの美的体験が、その範囲に於いてもその深度に於いても、早くから著しく發展した結果、この自然美の体験が既にそれ自身に於いて言わば一種の藝術的体験に代わるところの、もしくはそれ以上の美的価値意識を発生せしめる傾向があつた。しかもそれと同時に東洋独特の或る種の世界觀は、この感情的方面の傾向を更に思想的にも深化して、そのため東洋人固有の意識に於いては、西洋の場合のように「自然美」と峻別された、もしくはそれ以上の位置に置かれた「藝術美」と云うようなものの特別の觀念の發展する余地がなかつたようである。勿論「芸能」或は「藝術」と云う如き概念は我が國に於いても思想の發展につれて分化している。けれどもそれ等は西洋の「技巧」或は「技術」と云う概念よりも、なお一層その仕事に参与する全人格的主体的精神的方面を強調して考えられたものであつて、従つてそれはむしろ「美」それ自身の問題とは全く別途に發展した思想である（故にそれ等の概念は美的藝術以外に亘つてかなり広く用いられる）。美それ自身の問題に関する限り、東洋ではいわゆる藝術美と自然美とを、西洋の美学に於いて考へるよう、形式美と素材美との意味に関聯させて區別すると云うような考え方には、思想的にも感情的にも殆ど不可能であったと言える。つまり東洋的なる美意識に於いては、いわゆる藝術美の中にもその不可分の契機として自然美があるのと同じ意味、同じ程度に於いて、逆にいわゆる自然美の中にも藝術美の契機があると言える。しかもこの兩者はただに不可分の關係に於いて結合していると云うのみでなく、審美的には寧ろ兩者が直ちに自同性によつて帰一するが如くに考えられたのである。

それ故に少しパラドックス的言い方ではあるが、東洋人の美意識に於いては或る意味で藝術品以前にも藝術美がある訳で、かかる立場からして考えられる藝術と云うものの本義は、言わば自然にある藝術美をそのまま助長发展せしめることと、自然の美に対する人間の主觀的感情を卒直に發表することと、それからまた藝術的技能の修行に於ける全人格的道徳的精神的意義を發揮すること位が、その主なるものであるとも言えるであろう。尤も自然に於ける藝術的の美をそのまま助長发展させると云つたが、それは決して自然物の感覺的形態を西洋流の写

実主義的方向に描出することではなく、むしろ反対にこれを自然そのものが含む理想美的方向に発展させる意味であると言ふまでもない。要するに私の考えるところでは、かくの如き東洋芸術の根本精神からしてその種々なる様式的特性の如きも説明されると思うが、それは今ここで立ち入って論すべきことではない。ただ斯様に見えて来るに、芸術と自然との関係が東洋殊に日本に独特的芸術の種類——和歌や俳句等に於いては、一般に西洋の芸術の場合には考え難い或る特別の仕方に於いて考えられる必要がありはしないかと云うことを、私はここで言いたいのである。余りに大ざっぱな議論をするようであるが、上述した私の論旨を簡明ならしめる便宜の為に仮りに図式的な説明を試みるならば、かくの如き観点から見た西洋芸術の構造は、一般的傾向^{ならび}並に相対的の意味に於いて『芸術美的形成十(自然美的形成十素材)』『芸術品』と考えられるか、或は一層極端にかのオーデザービトのような考え方によれば『芸術美的形成十素材』『芸術品』と云う簡単な方式となるであろう。然るに東洋的芸術の構造に於いては(これも勿論相対的の意味と概括的傾向に於いて)右の式の括弧挿入の仕方が變つて『(芸術美的形成十自然美的形成)十素材』『芸術品』となるか、或はもっと精密に表現すれば、『芸術美的形成十(芸術美的形成十自然美的形成)十素材』『芸術品』となるであろう。この最後の式は、前に言つたように東洋的美意識にとつて、芸術品以前に既に一種の芸術美が自然美と合体して存立することとの主觀的可能性を表現すると共に、又この場合の「芸術的形成」と云う契機が、既に或る意味で超芸術的範囲にも亘ること、即ちかつて述べたように、日本などの芸能とか芸道とか云う概念が、往々全人格的全精神的(道徳的宗教的の意味をも含めた)——従つて超芸術的意味をも含蓄し得る傾向あることを表示せんとしたものである。(西洋に於いても浪漫主義の芸術意識に於いては、芸術の概念が著しく拡大される傾向があるから、例外的の場合は勿論認めなければならぬ。)要するに極めて抽象的大體論であるけれども、東洋的芸術に於いてはかくして「芸術」と云うものの真髓が、一方には人間精神の究極本質にまで高められ或は深められると共に、他方には又これが自然そのものの「超感性的基体」の如きものと同一化される傾向があると言つても差支なかろう。『万物の性は不生不滅なり。生涯にあづからざる性万理を具備せり。此の一性は天地に先ちてあらずと云ふ時もなく所もなし。天地に後れても亦然なり。是万物の

根源なり。和歌のことわりまた則ちはあり』（耕雲口伝）。とにかく私は東洋芸術に於ける「自然感的美的契機」の意味を以上のように解し、而してこの美的契機の意義が特に強調されているところに、我が日本独特の芸術形式としての和歌や俳句の一つの美学的特性があると思う。

第三にこれを美意識の形式としての創作及び享受の関係と云う観点から考えても、和歌や俳句の如き芸術に於いては一つの注意すべき特殊性が存在すると思う。それは一言にしていえば、これ等の特殊な芸術形式に於いては創作と享受との、美意識としての本源的統一性が最も明瞭にまた純粹に持ち続けられていると云う点である。

これは私の考によれば和歌や俳句の如きものが、詩として芸術として非常に傑れた高い境地にまで発展し得るものであるに拘らず、その外面的形式に於いて極めて簡単容易なる条件に制約されるに過ぎないことと聯関している。但しここに言つた簡単容易と云うことは、單にその外形的条件だけに關するのであって、少しくその内面に入つて見れば、例えは和歌にも古くから風体とか病とか禁句とか云うようなことが論ぜられているように、また俳句でも切れ字とか季の問題とか云うことがあるよう下言葉の選択、句の続け柄、格調等の上に諸種の芸術的条件が考えられていることは言うまでもない。否或る意味から言えれば、外形的方面が単純矮小であるだけに、却てこれを高き芸術的境地に到らしめるためには、特別の苦心や練達を要するとも考えられるであろう。つまり斯様な芸術形式は（ついでながらこの事は和歌俳句に限らず、文人画のようなものでも、或はまた茶とか花とか云うような日本の芸道でも同じであると思うが）、言わばその門に入ることが何人にも比較的容易であるだけに、却て真にその堂奥に上ることは極めて少数の人にしか許されないことであるかも知れない。しかしながらいまは姑くそう云う客觀的価値の見地を離れて、單に主觀的美的體験の方から言うと、斯様な芸術形式がその専門家以外の何人にも容易に接近し得る事実は、美的享受の普及性と同時に美的創作の普及性をも、その民族の中に並行せしめるに都合のよいことは明白である。従つてこの場合には、吾々が美学上から考へてある美的享受と美的創造の本源的統一性が、たとい一種のディレッタンティズムの形に於いてであるにしても、かかる芸術形式を生み出した民族生活の中に、最もよく保持されまた發揮される可能性があると言つて差支ないと思う。我が民族本来

の美的意識の傾向が、斯様な本源的統一性の方向に発達する素質をもつていたために、世界に凡そ類のない斯様な特殊の芸術形式が発生し発達したのであるか、或はまた逆にかかる芸術形式が種々なる事情の下に発生したため、我が民族の美意識がかかる本源的統一性の方向に発展する機因を得たのであるか、恐らくそこには相互的因果関係があつただろうと思われるが、とにかく斯様に考察して來ると、我が國の歌俳諧の如き芸術に於いては、比較的に社会文化の人為的事情、例えば芸術の職業的独立化とか、芸術制作と芸術鑑賞の社会的分化と云う如き事情によつて歪曲されない、人間本来の美的意識の根源的純真性が、發揮され或は保持されているところに、その一つの注意すべき美学的特性があると言えるであらう。

以上は芸術としての歌道そのものの方から考えたのであるが、「幽玄」と云う如き概念を生み出したところの、この芸術の反省的方面、即ちいわゆる歌学の発達について考えて見ても、この問題の聯関に於いて注意すべき一二の特色を指摘することが出来るよう私は思う。元来我が国には西洋のいわゆる美学とか芸術哲学とか云うようなものは昔から現れていない。しかし個々の芸術分野に於ける一種の美学的反省は、支那でも日本でも、いわゆる詩論や画論のような形に於いて現れている。我が国の歌学もその一つであるが、一般的に言つて、この種の個々の芸術論は大抵その芸術固有の技巧的形式的方面の問題の研究を主とするものである。(尤も東洋ではそれ等と別に文学史や美術史の研究が分化していなかつたので、歴史的考察もまたそれ等の中に含まれているが。)従つて概してそれ等の詩論や画論に於いては、芸術に於ける美的内包(ブルト)そのものに関する問題の反省は甚だ微弱であり、もしくは浅薄であるのが普通である。尤も支那の画論や詩論に於いては、個々の作品の美的内包或は美的印象を形容する言語的表現は、殆ど世界に類例のない程、精細に豊富に発達していると言えるであらう。しかしながらそれについての美学的理論的省察はあまり見ることが出来ないようである。ところが比較的の話ではあるけれども、日本の歌学はこの点に於いてやや趣を異にしている。思うに歌学もその最初の出発点即ち奈良朝末に藤原浜成が撰んだという歌経標式や、その後平安朝へかけての和歌四式等に於いては、かの空海の文鏡秘府論等を

通じて輸入された、支那詩論の影響ないし模倣が見られるに過ぎないけれども、平安朝から鎌倉期にかけて、歌道の隆盛と共に発達した中世の歌学に於いては、既に和歌に於ける美的内包とか、その芸術的様式（風体）とか、創作意識の過程とか、歌道と宗教的意識との関係とか云うような、単なる技巧形式以外の問題までも、或る程度に深く掘り下げられた精神的方面の問題として、美学的に取り上げられている場合をも見ることが出来る。比較的の意味に於いてではあるにしても、この種の特殊的藝術論としては、恐らく東洋に於いて我が中世以降の歌学並にその影響を受けて書かれた世阿弥や禅竹の能樂論などは、最も美学的或は藝術哲学的なるものと言つても差支ないと思う。

次に今一つ歌学に於いて注意すべきことは、藝術としての様式論的反省が、そこでは常に、自然美的体験内容の反省と相即不離の関係に於いて融合している点である。私の考ではこの点がまた單なる特殊藝術論としての歌学を一般美学的見地に近づけ、或は高めるのに甚だ都合のよい点であると思う。同時にまたこの点は、私が前に論じた和歌や俳句に於ける東洋的美意識の特性、即ち藝術感的契機と自然感的契機との特別の意味に於ける滲透融合の関係と連絡して、「幽玄」と云う如き歌学的概念の中に、東洋の特殊の民族的精神に規定された一つの美的範疇を認めようとする吾々の見地を根拠づけることにもなるであろう。なおここに指摘した歌学的反省の一つの特色については、吾々が後に至つて「幽玄体」と呼ばれる和歌の様式的概念を考察するところで、充分にその実証を示すことが出来ると思うが、今はただその意味だけを明らかにするために一例を挙げるならば、前に一寸述べた和歌四式の一といわれる喜撰式には、いわゆる和歌の四病と云うものが挙げられている。而してそれ等の名称即ち概念的表現としては、（一）岸樹、（二）風燭、（三）浪舟、（四）落花と云うような言葉が使われている。即ち岸樹は倒れ易く、風燭は消え易く、浪舟は覆り易く、落花は乱れ易い意味であると言うまでもない。しかもこれ等の欠点はここでは單に或る歌の美的印象の上の漠然たる感じを指すのではなく、例え第一の岸樹とは『てる日さへ、てらす月さへ……』の如く第一句及び第二句の初字の同音なるを指すと云つたように（他も皆これと同様なる音韻上のことに関している）、明らかに歌の形式的側面に関する特徴を意味しているのである。斯様

に格調上の一定の関係を表現するのに、岸樹とか風燭とか云うような、言わば自然感的方面に属する言葉を以てすることは、これを単なる譬喻や洒落と見ればそれまでかも知れないが、私はやはりそこにも自然感と芸術感との特殊の美的融合を銳く把握する意識のおのずからの現れ方があり、それが更に進んではかの有名な貴之の『花になく鶯水にすむ蛙の声をきけば生きとし生けるものいづれか歌をよまざりける』と云うように、自然にも詩があり歌があると云う觀方となつて發現し、又更に降つては中世の歌人の風体論に見るような芸術感と自然感の相即融合として現れ、かくして結局それは歌学思想の全ての發展を貫く所の一つの基調となつてゐるのではないかと思う。『歌は五尺のあやめに水をかけたらんやうに詠むべし』と云うような言葉も、芸術感的契機と自然感的契機の相即流通の根本原理に立てる美意識にとつては単なる譬喻や類比以上に、直接端的の一種の啓示となるのであるうと思う。

要するに以下に論ぜんとする「幽玄」の概念及び問題は、上來述べて來たような芸術としての歌道並に芸術論としての歌学を母胎として生まれたものであることを考えれば、これを一つの美的範疇として取り扱う理由は既に充分に存するであろうと思う。

二

最近「幽玄」の問題については種々の研究が発表されているようであるが、しかしその多くは歴史的研究、殊にその思想の文学史的ないし精神史的研究である。それ等を概観したところによると（尤も私は恐らくその一小部分しか見ていないであろうが）、私の見るところでは、ややもすればこの概念が一方では余りに漠然たる世界観的意味への拡大に於いて取り扱われ、他方ではまた余りに特殊的に限定された觀点からの分析的考察に禍されていると言つてもよいと思う。「幽玄」の概念や思想の歴史的成立、或は伝来關係を如何に分析しても、そこから直ちにその美的意味を闡明することは出来ない。故に吾々はここでは精神史的な見地と興味とを離れて専ら美学的觀点からのみ、この問題を考えて見ようと思う。しかしながらそのためにはやはり基礎的準備として、或る程度

まで「幽玄」と云う言葉の用例に関する文献的研究を顧慮しない訳には行かない。ところで文献的用例の研究に於いても、詳しく述べれば歌学以外の日本の古き詩文等から、更に支那の文献にまで探査すべき範囲はおのずから拡大されるであろう。しかしかくの如きことは、吾々としてはこれをその道の専門家の研究に俟つより仕方がない。ただ何と言つても、この幽玄概念を一つの美学的問題として生み出したものは日本の歌学なのであるから、この範囲内に於いては、吾々もまた一応その主要の文献を涉獵する必要がある。

しかしこの場合に吾々の見地にとつて、特に注意すべき一事があると思う。それは即ち「幽玄」なる語が特殊の美的意味に於ける「価値概念」として考へらるべき場合と、「幽玄体」と称する歌道の一定の「様式概念」として考へらるべき場合との区別である（但しこの両方の意味の精細なる関係については後に改めて論ずるつもりである）。日本の歌学の文献に現れているところを概観すると、私の解釈するところでは、その多くの場合に於いて既に「幽玄体」と云う様式を予想し、もしくはこの様式概念から導かれた概念として、「幽玄」と云う語が用いられているようである。（たとい「幽玄体」或は「幽玄調」と云う形で用いられていても。）しかしながら時としては又その間に、及び歌学以外の文献の中に、様式概念の意味を離れて純粹に美的価値概念としての「幽玄」と云う言葉も用いられていると思う。元来「幽玄体」と云う語は、その前に「幽玄」なる語が存在していたから出来たのであることは言うまでもない。しかしそれが一度び様式概念として確立し、その意味が固定した後に、そこから新に導出された意味に於いて、「幽玄」なる概念を、例えば歌合の判詞などに用いる場合には、それは最早様式概念以前の美的概念としての「幽玄」の意味と必ずしも同一であるとは限らない訳であろう。——尤もかかる事は今まだここで論ずる必要はないのであるけれども、私の見るところでは、従来「幽玄」とか「有心」とか云うような重要な概念の意味に種々の混乱があり、私はなお後に多少それを整理する試みを提出したいとも考えているので、言わばその伏線の意味で斯様なことをここに一寸注意したまでである。

さて今かくの如き觀点から「幽玄」なる語の用例を見るに、支那に於いては——岡崎義恵氏の「日本文芸学」に拠ると——唐の詩人駱賓王の螢火賦の中に『委性命兮幽玄』任物理兮推遷』の句があり、また晋の謝道韞の『登

あはれについて

—

既に「幽玄論」の終りにも述べたように、私は元来「美」と「崇高」（或は「壯美」 das Erhabene）とハヤールの三者を以て、美的なるもの一般の基本的範疇とする考え方から従う者であるが、この中「美」（das Schöne）と「*Anmut*」が考えられると共に、同じ根源からまた他の方向に派生し来る、美の一つの新たな特殊的形相として、いわゆる「あはれ」なるものを考へることも出来るのではないかと思つてゐる。しかしながらこの点は、言わば本書の内容の外枠を形成する体系的問題であつて、私の本来の関心は寧ろその方面にあるのであるが、しかし本書の建前は前の幽玄の問題と同様に、この「あはれ」の問題の場合に於いても、そう云う美的範疇の体系的関係からは一応切りはなして、これを寧ろ或る程度まで単独な形に於いて、取扱わんとするにある。それ故私は「」でもまた、上述の如き根本の問題に深く立ち入ることは省略して、直ちに「あはれ」の考察に入ろうと思う。

さて国文学などの歴史に現れたる、我が国民の美意識の或る内容を表現する言葉として、「あはれ」と云う語がしばしば用いられていることは何人も知る所であるが、しかしこの「あはれ」と云う概念が、果して特別な一つの美的範疇或は美的概念として認められ得るものであるか、そして若しそれが認められるとすれば、その美的本質は如何に考へらるべきであるか、またそれが若し仮りに das Schöne の基本的範疇に帰属し、そこから派生する

特殊的範疇として考えられるとすれば、それは果して如何なる意味に於いてであるか。これ等の問題を考察することが、要するに今この場合に於ける吾人の課題なのであるが、しかもこの課題は吾々に対して最初から多くの困難を予見せしめる。第一に仮りに「あはれ」といわれるものが、美の一つの種類であるとしても、それは全く我が国民の、しかも主として平安朝的時代精神によつて発展せしめられた、極めて特殊な独自の美的内容を意味するものであつて、西洋の従来の美学に於いては、無論未だかつて取り扱われたことがないのみならず、我が国に於いても、それに対する厳密な意味に於いての美学的研究と云うようなものは、未だ殆どないと言つても差支ないとと思う。（本居宣長を初めとして、今日の我が国の学者の間に、多少それに類する試みを提出する者があつたとしても、且又それ等が他の觀点に於いて、如何に傑れたものであつたとしても、美学的見地からしては決して充分なるものとは言えないと思う。）尤もこの点は「幽玄」その他の概念の場合に於いても同じことであつて、要するにこれ等の東洋的ないし日本的な美的諸概念に関する限り、これを真に美学的の觀点から究明すると云う仕事は、本来から言えば、むしろ吾々のみが進んで負担しなければならぬところの、全く新しい一つの課題に外ならぬのである。

次に「あはれ」の問題の場合に特有の事情からしてもまた吾々の研究にとつて多くの困難がもたらされる。まず「あはれ」の概念はこれを「幽玄」や「寂び」の如き場合に比較すると、その言葉の歴史が頗る古く、又その現れる範囲が非常に広い点を注意しなければならぬ。「幽玄」の概念も既に古今集真名序に現れて、かなり古くから用いられているが、「あはれ」と云う言葉は更に遠く記紀時代からしばしば用いられ、しかもその意味の変遷は、近世の徳川時代に迄も亘つてゐるようである。例えば或る人の説によると、この言葉は奈良朝時代から上代に遡つては、主として「可憐」「親愛」或は「面白い」と云うような意味に用いられ、平安朝時代となつては、情趣の感得と云う程の意味に用いられたが、更に鎌倉時代になつてその意味が二つに分かれ、勇壮の意の「あっぱれ」と悲哀の意の「あはれ」とになり、次に足利室町時代となつて、この二つの意味は調和されて使用され、徳川時代となつて又二つに分かれ、義理の勝利者に対しては「あっぱれ」と称讃し、これに反してその失敗者に対

しては「あはれ」と同情するようになつて、専ら「憐愍」の意に用いられたと言うことである。この説の当否は姑く別問題として、これによつて見ても、この概念の歴史が如何に長期に亘るかは明らかであろう。また一方「あはれ」なる語はかの「幽玄」が主として歌道ないし能楽に於いて、「さび」が主として俳諧ないし茶道の如き方面に於いて、やや特殊なる領域的背景を以て發展した概念であるに反し、汎く我が国の文学の各方面に亘つて、用いられて来たのみならず、少くとも今日では、それが又極めて卑近な一般の俗語としても（無論この場合には、ただ見慘めとか悲哀とか憐愍とか云うような、限定された意味に於いてではあるけれども）、常に使用されているところのものである。従つてかくの如き事情は、当然この概念の意味を他の如何なる場合よりも一層多義多様ならしめ、その最も中心的な意味、殊にその美的本質的の意味を把握する上に、多大の困難を感じしめる。

しかもこの概念に関する美学的研究の困難は、実は単にこの言葉の多義性と云うことからのみ生ずるのではない。吾々は今この外になおこの「あはれ」と云う概念の或る特殊的事情が、余り表面には目立たないけれども、それに却て一層深い根本的な障礙を、吾々の考察に対して与える傾向のあることを、ここで特に注意しておく必要があると思う。それはつまりこの概念が、たとい賞讃親愛の如き意味にせよ、また悲哀憐愍と云う如き意味にもせよ、とにかく常に或る種の感情若しくは感動そのものを表現するものであるために、この概念の研究が言語学的考察から一步進んでその内容の問題に入り、若しくは更に進んで美学的考察にまで發展する場合に於いても、問題が大抵一種の偏った心理学的美学の見地に膠着し、停滞してしまつて、美学としての充分なる深さ又は広さに、展開することを妨げる傾があると云うことである。勿論一般的に言つて、心理学的見地と美学的見地との混同は、他の場合にもしばしば起り得ることであるのみならず、美学そのものの立場としても、心理学を以て唯一の方法とする考え方もあり得ることではあるが、ともかく「あはれ」の問題はその概念の直接の意味内容から言って、その美学的考察も専らかくの如き一種の主觀主義的方向に牽引され易く、而してこの事が、私の見るところでは、美的範疇としてのこの問題の充分なる解明に於いて、禍するところもまた決して少くはないと思うのである。なおこの点が従来の「あはれ」の考察に於いて、具体的に如何に現れているかは、後に述べるとこ

るに於いておのずから明らかになるであろう。

二

美的概念としての「あはれ」の研究の出発点は、先ず一般的の意味に於けるこの概念の検討でなければならぬことは言う迄もない。而してそれには、前に述べたようなこの言葉の多義性に関する事情からして、やはり一方にはこの言葉の一般的の意味を、現在の信頼すべき辞書によつて検索すると共に、他方にこの問題の歴史的文献として最も有名な本居宣長の説、及びそれに聯関する今日の学者の見解などを手懸りとして、議論を展開して行くのが最も便宜の方法であろうと思う。なお今日では国文学その他の方面から、この問題についても、既に数多くの研究考察が発表されているようであるが、私は今それ等に一々直接的に関説することは、なるべく省略したいと思う。

さて先ず大槻氏の大言海に依ると、「あはれ」を三項に分けて説明し、その中感動詞としてのそれを「喜、怒、哀、楽スベテ心ニ感ズルニ発スル声」云々となし、これに「噫」の字を当て、この感動詞が名詞形として用いられる場合を、更に二つに分けている。その一はこの「あはれ」を、専ら賞むる意に用いて名詞としたもので、即ち「賞ムベキコト、優レタルコト、アッパレ」を意味し、これには「優」の字が当てられている。而して「愛ヅ、イツクシム」と云う意味の動詞「あはれむ」は、これを活用したものと見られている。その二は感動詞「あはれ」を、専ら傷わしき意に用いて名詞形としたもので、即ち「憐ムベキコト、心ヲ傷ムルコト」を意味し、これには「哀」の字が当てられている。而して「憐レニ思フ、フビンニ思フ」の意味の動詞「あはれむ」は、これを活用したものと考えられている。とにかくこれによつて見ても、既に吾々は「あはれ」なる語が頗る多義であるのみならず、極く大体から言つても、そこに「優」と云う文字に表現される一種の積極的な意味と、「哀」の字に表現される一種の消極的な意味とが——即ち一見矛盾するようにも思われる二様の意味が、同じ一つの言葉の中に含蓄されてゐることを知り得るのである。

ところで上述の如き「あはれ」の積極的及び消極的の意味が、客体或は対象の「価値」に関係するものであることは、明らかであるが、しかしこの場合価値関係と云うことを考へるについては、特に注意を要する点があると思う。何故なればかかる場合の価値関係は、決して單一なものではあり得ないからである。先ず価値と云う概念そのものの内容にも問題はあるが、それは今姑く立ち入らないとしても、ここで価値関係と云うことには、少くとも三つの場合を一応別けて考へて見る必要がある。第一は感情の主体たる吾々自身にとつての価値関係、第二はその客体たるべき他の主体にとつての価値関係、第三はこの主体と客体とに共通に、従つて一般に普遍的客観的に妥当する価値関係の場合である。勿論実際に於いて、この三つの関係は重なり合つてゐる場合が多いであろう。けれどもそれにしても、その重点の所在に従つて、それに動機附けられる吾々の感情の性質や色合に著しい相違が起つて来る。例えは若しも吾々自身にとつての直接の価値関係が主であれば、その積極的方向には主として快感の調子を帶びて欲求の意味を含んだ、愛とか執着とか云うものが考えられ、これに反してその消極的方向には不快感の調子を持った、厭わしいとか嫌悪とか云うような感情が考えられる。尤もこの場合に厳密に言えは、価値関係と云うことそれ自らにも二義性があつて、価値あるもの（又はその反対なるもの）がただ直接に吾々の心に或る感情を喚び起こす関係と、その獲得若しくは損失と云ふことが、吾々の心にもたらす感情的効果とは、一応区別されなければならない。而してこの後者の意味の価値関係に於ける積極的なる感情は歎喜であり、消極的なる感情は悲哀であると言えるであろう。（第一の意味の価値関係に於いて消極的なるものが、第二の意味のそれに於ける消極的の場合によつて、却て積極的の感情を生ずること、及びその反対の場合もあり得ることは言うまでもない。）次に第二の場合、即ち吾々自身に對して客体であるところの、他の主体にとつての価値関係に於いては、積極的及び消極的の関係も間接的になり、従つてそこでは客体自身にとつての感情効果と、吾々自身にとつてのそれが矛盾する如き複雑な関係（例えは嫉妬心の如き場合）も可能であると共に、又この場合には、前に區別した価値関係と云うことの二様の意味の中で、主として第二の意味（即ち獲得或は損失の場合）が考へらるべきことも明らかであろう。しかしながら大体に於いて言えは、この価値関係に於ける積極的の場合

は、慶賀とかめでたいとか云うような感情的効果が主となり、消極的の場合は、狭い意味に於いての同情或は憐愍の如き感情が主となるであろう。更に第三の客観的価値の場合に於いても、これに対する主観的方面には、種々の複雑な契機や複合的関係も考えられるけれども、この場合の特徴的な感情効果については、大体から言えば、積極的方向には、尊敬とか嘆賞とか云う類の感情、消極的方向には、軽侮とか蔑視とか云う類の感情が優勢になると見ることが出来るであろう。

しかし今仮りに「あはれ」に於ける価値の内容を、一部の人が考へてゐるよう、「生命力」と言つたようなものとして解釈するならば、かくの如き価値に於いてはいわゆる精神的価値や理想的価値の如き場合と異つて、前に区別した第二と第三、従つて又それ等と第一の場合との区別が甚だ曖昧になつて来て、一般に斯様な区別を考へて見ることが、既に甚だ無意味であるかのようと思われるかも知れない。のみならず實際「あはれ」と云う言葉は、その一般的の意味に於いては、先きに区別した価値関係のあらゆる場合を含蓄し得る程に包括的なもので、従つてその積極的方向には、「賞」、「愛」、「優」等の文字が均しくあてはまり、又その消極的方向には「憐」、「傷」、「哀」等の文字がひとしく当てはまるのであるとも言えるであろう。しかしながら私の考へる所によると、それにも拘らず、否むしろそれ故にこそ、この概念を特に美学的觀点から取り扱うに当つては、その価値的意味の種々の場合を分析して考へて行く必要があると思うのである。

そこで今試みに先きに区別した価値関係の三つの場合の、積極的及び消極的方向に於ける種々の感情を、かつて述べた「あはれ」と云う言葉の一般的の語義となおよそ比較して見ると、後者の「賞」、「愛」、「優」——「憐」、「傷」、「哀」等は、殆ど前者の全ての場合を包含しているようではあるけれども、しかし精確に云うと、前に述べた第一の主観的価値関係の消極的方向に於ける嫌惡忌避等の感情の意は、これをその中に直接には認めることができない。それと同時に又或る種の客観的価値の消極的なるものに対しても(即ちかつて述べた第三の場合)、起り得べき輕侮蔑視等の感情的意味もまた、直接そこには認めることが出来ないと言わなければならぬ。但し言葉の用法と云うものは、單なる習慣にも規定されるからして、「あはれ」と云う語が、單純なる感動その者の表出

語として用いられる時には、或はその後に来る嫌惡や輕蔑の意味を表わす文句と、結びついて現れるような例はあるかも知れない。しかし「あはれ」と云う言葉の直接の感情的内容の中には、かの辞書の釈義に於いても明らかなるに、嫌忌ないし侮蔑と云う如き意味は何處にも含まれていないと思う。たとい嫌忌すべき対象、又は輕蔑すべき事象に面した場合にも、そこに起る嫌忌輕蔑の直接の感情でなく、言わばそれを自我から引き離して、静に諦観した時の一種の間接的な慨嘆の感情——即ちやはり一種の悲哀憐愍等に近き感情となつて、初めてそれが「あはれ」と云う言葉と関係を生ずるのであろう。次に又「あはれ」に「愛」の意味があるとしても、その「愛」は私に言わせれば、既にかなり「美的」の意味に近い一種の愛、言い換えればやや客観的性質を帶びた愛の感情であつて、嫌惡と対立する主我的の偏愛ないし執着の意味は、余程稀薄であるように思う。

それ故に要するに、私が先きに区別した価値關係の三つの場合の中で、先ずその第一の場合、即ち或る対象が主体たる吾々自身に対しても有するところの、直接的価値の關係に基づく積極的並に消極的の感情は、「あはれ」と云う言葉の本来の意味の中には、たとい含まれることとしても、大体に於いて極めて稀薄であると言わなければならぬ。それからまた第三の場合に於ける積極的価値の意味は、「あはれ」の対象的側面に於いて、極めて重要な条件であるに拘らず、その本来の消極的方向に属する感情的意味（輕蔑の如き）は、「あはれ」の概念に於いてはやはり甚だ稀薄となつて、むしろ第一及び第二の場合の価値感情の変形としての、やや漠然たる悲哀憐愍等の感情と区別し難いものになつてゐると言うことが出来る。——これ等の点は言語学者に於ては或は無用の詮索と思われるかも知れないが、しかし吾々に於ては少からず重要な問題なのである。何故ならば吾々は上來の考察からして、ここに直ちに次の如き一つの結論を引き出すことが出来るよう思われるからである。即ち「あはれ」の概念の中には、感情的意味内容として極めて多様なるものが含まれ、しかもそこには価値的意味に於いて積極的及び消極的の兩方向が、同時に含まれるのであるけれども、しかし「あはれ」が意味する精神的意味は、一般的に既に一種の静觀的Einstellungを予想しているように見えると云う点がそれである。しかもなおその上にこの静觀的な態度は、「あはれ」の積極的、消極的兩方向の感情に於いて、常にその根柢に一種の客観的普

遍的性質を帶びた「愛」(Eros) を予想しているとも考えられるのである。故に要するに「あはれ」の概念は、一般的に見ても既にかのガイガーの美学に於いて謂うところの「観照」(Betrachtung) —— 「自我と対象との隔離」—— 又は西洋の美学に於いてしばしば謂われる所の「静觀」(Contemplation) 或は又日本語にいわゆる「詠歎」と云う如き意味以上に、もつと積極的な美意識一般の心理学的条件をも具えた、一種の感情態度を意味するものであることが予感されるのである。

三

次にこの問題に関する宣長の説の検討であるが、その説の大体は、凡そこの問題に多少の関心を有する程の人が既に普く知るところであり、それに関係ある「玉の小櫛」その他の文章もまたしばしば他書に引用されているところである。しかしま私自身の宣長に対する解釈、及び批評の主旨を徹底させるためには、改めてその所論の内容をやや詳しく—— 且その原文に即して—— 知つて置く必要があるので、私は先ず最初に煩を厭わず、私の議論に必要ある限りの彼の説を引用することにする。

宣長はその著「源氏物語玉の小櫛」第一及び第二の巻に於いて、源氏全篇の主眼を論じ、従来の多くの学者の説が儒仏の思想の影響を受けて、この物語の中に勸善懲惡の意味を見たり、又仏道の方便を見たりする見解に極力反対し、言わばその文学としての美的自律性を強調して、いわゆる「物のあはれ」の表現が、何処までもこの物語一篇の究極的目的であり、精神であると論じていることは多くの人の知る通りである。彼はそれと同時に又そこで、この「物のあはれ」と云う概念についても、かなりに詳しい説明を試みている。左にその中の諸所を抽出しつつ引用する。

『物のあはれをしるといふこと。まづすべてあはれといふは、もと見るものきく物ふるゝ事に、心の感じて出るなげきの声にて、今の俗言にもあゝといひ、はれといふ是也。たとへば月花を見て感じて、あゝ見事な花ぢや、はれよい月かななどいふ、あはれといふはこのあゝとはれとの重なりたる物にて、漢文に嗚呼などあるもじを、

あゝとよむもこれ也。……かくていにしへの歌にあはれとよめるは「ひとつ松あはれ」「あはれその鳥」「あはれいくよのやどなれや」「あはれむかしへ有りきてふ」などのたぐひは感じて、直にあゝはれと歎きたるまゝをいへるにて、此の詞の本也。……又物をあはれるといふ言も、もとあゝはれと感すること也。古今集の序に霞をあはれびとあるなどをもてしるべし。又後の世にはあはれといふに、哀の字を書いて、たゞ悲哀の意とのみ思ふめれど、あはれは悲哀には限らず、うれしきにも、おもしろきにも、たのしきにも、をかしきにも、すべてあゝはれと思はるゝはみなあはれ也。さればあはれにおかしくとも、あはれにうれしくともつらねていへり。そはおかしきにもうれしきにも、あはれと感じたるをあはれとはいへる也。但しまたおかしき、うれしきなど、あはれとを対へていへることも多かるは、人の情のさまざまに感ずる中に、うれしき事おもしろき事などには感ずること深からず、たゞかなしきこと、うきこと、恋しきことなどすべて心に思ふにかなはぬすぢには感ずることこなく深きわざなるが故に、しか深き方をとりわきてもあはれといへる也。俗に悲哀をのみいふもその心ばへ也。……字書にも感は動也といひて心のうごくことなれば、よきことにまれ、あしきことにまれ、心の動きてあゝはれと思はるゝはみな感ずるにて、あはれといふ詞によくあたる也。……かくて又物のあはれといふも同じことにて、物といふは、言ふを物言ふ、かたるを物語、又物もうで、物見、物いみなどいふたぐひの物にて、ひろくいふとき添ることば也。さて人は何事にまれ、感すべき事にあたりて、感すべき心をしりて感ずるをものゝあはれをしてとはいふを、かならず感すべき事にふれても心うごかず感ずることなきを物のあはれしらずといひ心なき人とはいふ也』（増補本居宣長全集第七卷）

以上の中には吾々の問題にとって、種々注意すべき点が含まれてゐるのであるが、それはなお後に論ずることとして、ここでさしあたり一寸注意したいことは、終りの方で「物のあはれ」と云うことを説明するに当つて、「感すべき事にあたりて、感すべき心をしりて感ずる」云々と言つてゐるところである。これは余り人の気のつかない点ではなかろうかと思うが、美学の立場から注意すべき文句であることは、なお次に引く宣長の他の著書の説明と、照合して考えて行けば明らかになると思う。さて宣長はまた詩歌の本質を論じた「石上私淑言」上巻に

於いても、「物のあはれをしるとはいかなる事ぞ」と云う間を設けて、これに對して次のように答えている。

『古今序にやまと歌はひとつ心を種として、万の言の葉とぞなれりけるとある、此心といふが則物のあはれをしる心也。次に世中にある人ことわざしげき物なれば、心に思ふ事をみる物聞物につけていひ出せる也とある、此心に思ふことといふも又則物のあはれをしる心也。……同真名序に思慮易遷哀樂相変といへるも又物のあはれをしる也。……すべて世中にはいきといける物はみな情あり……其上人は禽獸よりもことわざのしげきものにて、事にふるゝこと多ければ、いよいよおもふ事多き也。されば人は歌なくてかなはぬことわり也。その思ふことのしげく深きは何故ぞといへば物のあはれをしる故也。事わざしげき物なれば、其事にふるゝごとに情は動きて静かならず、うごくとはある時はうれしく、ある時はかなしく、又ははらだゝしく又はよろこばしく或は楽しくおもしろく或はおそろしくうれはしく或はうつくしく或はにくましく或は恋しく或はいとはしく、さまざまにおもふことのある、是即物のあはれをしる故にうごく也。する故にうごくとは、たとへばうれしかるべき事にあひてうれしく思ふは、其うれしかるべき事の心をわきまへしる故にうれしき也。……其事の心をしらぬ時は、うれしき事もなくかなしき事もなければ心に思ふことなし。思ふことなくては歌はいでこぬ也。……其中にも事の心をわきまへしるに浅深のたがひ有て、禽獸は浅ければ人にくらぶる時は物のわきまへなきが如し。人は物にすぐれて事の心をよくわきまへて物のあはれをしる也。其人の中にも浅深ありてふかく物のあはれをしる人にくらぶる時は、むげに物のあはれしらぬやうに思はるゝ人も有て大に異なる故に、常には物のあはれしらぬといふ人も多き也。是は誠にしらぬにはあらず、深きと浅きとのけじめ也』（同全集第六卷）。

私は先きに「玉の小櫛」の文章に於いて「感すべき心をしりて」云々の個所の注意すべきことを指摘して置いたが、右に引いた「石上私淑言」に於いては「事の心をわきまへしる」と云うような言葉によつて、この点が更に強調されているのを知ることが出来るであろう。

なほこの外に「玉の小櫛」と同様の内容で、それよりも以前に書かれたと思われる「紫文要領」の中にも、「物のあはれ」の概念を説明した所が見られる。その根本の思想は前述のものと変りはないが、ただここでは「物の

心をしる」と云うことと、「物のあはれをしる」と云うこととが、一層緊密に結び合わされて、「あはれ」の意識に於ける知的客観的契機がなお一層強調されている点は、特に注意を要するとと思う。何故なら「玉の小櫛」や「石上私淑言」に於いて、私が前に注意を促しておいた点の思想的原形とも言うべきものが、この書に於いて最も明瞭に現れ、これによつてその点の真意が初めて充分に理解されるからである——私が前にそれを美学的に注意すべき点だと言つた理由もまたここに至つて明白となるであろう。例えば宣長はこの書に於いて、次のように説いている。『はかなき器にても、よく作りたるを見てよしと思ふは、則物の心をしり、物のあはれをしるの一端也。何事もかくの如し。(余)おかしきことあしき事をかけるは、あしきをみてあしきとするも物の心をしり物のあはれをしる也』。又曰く『物の心をわきまへしるが則物の哀をしる也。世俗にも世間の事をよくしり、ことにあたりたる人は、心がねれてよきといふに同じ』。又言う『……男のかの女のらうたきを恋しと思ふは、物の心をしり物の哀をしる也。いかにとなればかたちのよきをみてよきと思ふは、是物の心をしる也。又女の心に男の心ざしを哀と思ひしるは、もとより物の哀をしる也。物語の中にはかやうのるいことに多し……』(同第十卷二五七—八頁)。

かくて「紫文要領」に説く「物のあはれ」の概念は「物の心をしる」と「物の哀をしる」とを結合することによって、今日の美学に於いていわゆる「直観」(シャウエン)と「感動」(フォーレン)の調和としての、美意識一般の概念に非常に接近して来る点があることは、なお次の文章によつて一層よく知ることが出来るであろう。「大よそ此物語五十四帖は物のあはれをしると云ふ一言にてつきぬべし。その物の哀といふ事の味は、右にも段々いふごとく也。猶くはしくいはゞ、世中にありとしある事のさまざまを、目に見るにつけ耳にきくにつけ、身にふるるにつけて、其よろづの事を心にあちはへて、そのよろづの事の心をわが心にわきまへしる、是事の心をしる也。物の心をしる也。物の哀をしる也。其中にも猶くはしくわけていはゞ、わきまへしる所は物の心事の心をしるといふもの也。わきまへしりて、其しなにしたがひて感ずる所が物のあはれ也。たとえばいみじくめでたき桜の盛にさきたるを見て、めでたき花と見るは物の心をしる也。めでたき花といふ事をわきまへしりて、さてさてめでたき花かなと思ふが感ずる也。是即物の哀也……』(同二七三頁)。むしろ冗長とも思われるこれ等の説明によつて、その意のあるとこ

るは充分に了解されるであろう。尤も「わきまへしる」と云うような言葉の中に、「直観」と「弁知」と云うような区別が曖昧にぼかされていることは止むを得ないであろう。

ついでながら、なおここからして以下に続いている同書の詳細を極めた、しかしやや冗漫な説明を読むと、この概念が更に今日の美学にいわゆる「感情移入」のそれにも、著しく接近する点があることを見逃がし得ないとと思う。例えば『又人のおもきうれへにあひて、いたくなしむを見聞て、さこそかなしからめとをしはかるは、かなしかるべき事をするゆへ也。是事の心をしる也。そのかなしかるべき事々の心をしりて、さこそかなしからむと、わが心にもをしはかりて感ずるが物のあはれ也。そのかなしかるべきいはれをしるときは、感ぜじと思ひ切ても自然としおびがたき心有ていや共感せねばならぬやうになる。是人情也……』。これは「本来的感情移入」の場合であるが、宣長は同じところに又「象徴的感情移入」の場合をも説いている。『……桐壺巻に虫のこゑごゑもよほしがほなる……是等はおりおりの景物につけて物の哀をしる也。其時の心にしたがふて、同じ物も感じやうのかはる也。……その見る物聞く物は心なければかなしく見せんおもしろく見せんとて、其人によりてかはるにはあらねど、其人の心にてかはる也』云々（同二七四五頁）。

四

「あはれ」に関する宣長の説については、現代の国文学者の中に次のような批評を試みている人もある。即ち宣長が悲哀的な感情の方向にあはれの特色が最もよく見られると言つた点は、彼の洞察力の鋭さを示すものであるが、折角そこまで行つた以上、あはれの一般的用法の中にも、この特色を認めるべきではなかつたかと云うのである。詳しく言えば、宣長によると『うれしきこと、おもしろきことなどには感ずること深からず』と言うが『うれしきこと、おもしろきこと』でも深く感ずる場合はあり、そう云う場合だけにあはれはあるのであって、あはれの意義はむしろその『深く感ずる』と云う点に存すると見るべきではないか。そして宣長も「物のあはれ」の価値を認める時、実はそう言いたく思つてゐるのではないかと云うのがその議論の要旨である（岡崎義恵氏著日

書肆心水提供サンプル／個人使用の範囲でお願い致します

Ⅱ

風
雅
論
—「さ
び」の
研
究

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

緒 言

本書は昨年六月出版された拙著「幽玄とあはれ」の姉妹篇として、そこに残された「さび」の問題を美学的立場から考察せんと試みたものである。題して「風雅論」という。「風雅」の概念は、もとより広狭さまざまの意味に解せられるであろう。しかしここでは蕉門の俳人たちが、この概念を殆ど俳諧の同義語のようを使ってい慣習に従つて、美的範疇としての「さび」の特殊なる芸術的背景を、主として俳諧の方面に求めたところから、この題名を附したに過ぎない。けだし俳諧の美学的考察もまた實際に於いて、この書の内容の一面をかたちづくつているのであるから、この標題も上述の意味に解し得るかぎり、必ずしも羊頭狗肉の議を招くことにはなるまいと思う。尤も「さび」の芸術的背景としては、俳諧の外に、なお茶道の如きものをも顧慮しなければならぬことは言うまでもない。本書もまた必要に応じては、ところどころ、その方面的問題に触れたつもりである。但し俳諧にせよ、茶道にせよ、本書の著者は、それらの方面的門外漢なのであるから、ただ「さび」の問題の美学的考察に必要な限りに於いて、そういう「風雅」の世界に、覚束なき足を踏み入れて見たというに過ぎないのである。

「さび」の問題に於いても、「幽玄」や「あはれ」のその場合と同様に、著者の本来の研究の重心は、美学としての体系的問題の方にあつたのであるが、本書の内容に、一応単独の問題としての纏りをつけるために、その方面に関する考究を、あまり表面に出すことは前著と同様、ここでも差控えることにした。従つてその方面的不備は、いずれ他日別の形に於いて、これを補うつもりである。それと反対に研究の素材的側面に於いては、種々

の理由により、なるべく詳密ならんことを期したため、或は引用などがやや煩瑣に過ぎたところもあるかも知れない。しかしそれは読者の方で適宜に省略する方法もあるから、後から削らずに、そのままにしておいたのである。

要するに本書には、幾多の欠陥があろうとは思うけれども、この方面の問題を、本書の如き立場や方法によつて研究したものは、従来かつてなかつたとは言い得るであろう。故に若し本書がその不備にも拘らず、将来この種の研究を喚び起こす一つの刺激ともなるべきものであるならば、この聖戦の非常時下に、かくの如きものを世に公にすることも、また許されないことではなかろうと思う。

昭和十五年四月

著者

SAMPLE
Shoshi-Shinsu.com

第一章 序 論

「幽玄」「あはれ」の諸概念と同様に「さび」と云う語が、「美的なるもの」の或る一つの形相を意味することは明かである。而してこの特殊の形相に於ける一つの美が、わが日本国民の或る時代の、或る種の芸術、もしくは芸術的生活の形式、即ち俳諧とか茶道とか云うような、いわゆる「風雅」の道に於ける表現の目標として、或は理念として考えられたのみならず、或る程度までそれが、これ等のものによつて実現され、具体化され、これ等の芸術的生活を理解する国民の美的体験に於いて、実際に把握され、観賞された事実は、これまで何人も疑い得ないところであろうと思う。更に又「さび」の母胎とも云うべき、如上の特殊な芸術的生活そのものに含まれた一種の民衆性、並にそれが流行し、発達した時代の特殊の歴史的世相が、この種の美に対する感受性や趣味性を、わが国民の間に、普遍化するに都合がよかつたと言う事実も、恐らく既に一般に認められているところであろう。勿論それと共に、一方にはまた「さび」と云う如き概念によつて、言い表されるような特殊の美が、言わば先天的に日本或は一般に東洋の民族的趣味性に投合するところもあったのではあるが、ともかくもこの種の特異な美に対する感受性なし趣味が、汎くわが国民的美意識の重要な一特性をかたちづくる事実は、動かすことができないのである。

然るにそれにも拘らず、美的概念としての「さび」の本質に関する理論的反省に至つては、吾々の知る限り、「幽玄」や「あはれ」の如き他の美的概念の場合よりも、なお一層その例に乏しく、從来未だかつてその試みさえも現れていないと言つても、決して過言ではない位である。尤も日本の美的諸概念は、いずれも極度に非合理

的なる内容を表示するものであるし、また日本には、昔から美学的研究と云つたようなものは、發達しなかつたのであるから、「さび」の問題について特別の考察や研究がなかつたことも、別に不思議はないと言えるかも知れない。しかしそれにしても「幽玄」や「あはれ」の諸概念については、乏しいながらにもとにかく中世の歌学の書や、近世の本居宣長等の著作に於いて、或る程度の美学的考察の如きものが試みられているのである。また俳諧の方面に於いても、その「芸術」としての根本問題に関しては、芭門の支考等を初め、かなり多くの俳人達の俳論の中に、なかなか盛な議論を見ることが出来る。ところが俳諧殊にいわゆる蕉風の俳諧が、言わば理念的意味に於いて強調するところの「さび」の問題になると、多くの俳論の中に、直接その特殊の美的内容に関する、理論的の反省や論議を試みたものは、その間に極めて稀に散見する漠然とした片言隻語以外に、殆ど何等見るに足るようなものがないのである。

思うにこう云う事情については、種々の必然的及び偶然的原因も考えられるであろうが、私の見るところでは、それは主として、次の如き関係に基づくのではなかろうかと思われる。即ち「さび」と云う概念は、芭蕉ないし芭門の人々が、俳諧美の理念の如き意味でこれを強調した場合には、非常に高く広く深くまた複雑な内容を含み、その妙趣真諦に至つては、芭蕉の如くその道の秘奥に悟入した者でなければ、到底把握し得ない、全く言説の境を絶するようなものであったのが、しかしながら一方、これを単に「閑寂」と云うほどの意味に限定すれば、それはけだし余りにも明瞭な、読んで字の如き意味に外ならぬものとなる。かくてこの言わば明暗両極の間に動搖する「さび」の概念は、一方に於いては何等積極的説明を加える必要のないほど明瞭であると共に、他方に於いては單なる消極的否定的説明以外、何等の積極的解明を加え得ないほどに不明瞭でもあつたのである。それであるから幾多の俳論を書いて、あれほど饒舌を極めている支考などの者も、「さび」と云う語をしばしば使用しながら、「さび」そのものの内容について、殆ど説明や分析を何處にも加えていない。そして去來もまた「花実集」の中で『さび、位、ほそみ、しをりの事は言語筆頭にはいひ（課）かたし……』と逃げて、ただ師の芭蕉がそれ等の言葉を以て評した句の例をあげてゐるにすぎないのである。（「去來抄」の方では同じ個所が『惣じ

てさび、位、細み、しをりの事は以心伝心なれば……』云々となつてゐるようである)。

ところでわが国の現代に於いては、「幽玄」や「あはれ」と共に、「さび」の概念についても時折国文学者などの側から、これに対する解釈や議論を提出する者があるようである。しかしそれ等を概観すると多くの場合に、「さび」「幽玄」「あはれ」の諸問題を、余りに緊密な一つの聯閏の中に結合して、むしろそれ等のすべてに共通の美的本質と云うようなものを、闡明しようとする傾向が著しいようと思われる。例えばこれ等の諸問題を言わば同一本質の三つの歴史的顯現であるかのように解釈したり、また中世の「幽玄」の歴史的に發展したものが、近世の俳諧などに於ける「さび」の概念に外ならぬと云う風に觀たりするのである。私は勿論そう云う一種の見地が、誤っていると云うのではない。恐らく文学史や精神史の立場からすれば、歴史的現象をただ個々別々に記述することに満足せしむして、これをなるべくその民族の一つの精神的本質の種々なる顕れ方と云うように見て、そこに一種の統一性を認めようとする理論的要求が起るのは当然であろう。殊に最近のようすに精神史や思想史の方面に於いて、西洋的なるものに対しても、東洋的或は日本的なものを強調する風潮の盛なる時代にありては、わが国民の美意識や芸術思想の研究の方面に於いても、個々の現象や問題の究明がまだ必ずしも充分に行き届かない中に、早くもそれ等を貫くいわゆる日本的なものの統一的原理を掘み出そうとする傾向が起るのは当然であろう。

吾々の問題たる「幽玄」や「あはれ」や「さび」の如き諸問題についても、それ等が意味する種々の美の本質的特性を一々丹念に究明するよりも、それ等を一つに混合してしまつて、日本の美的範疇と云つたようなものを統一的の問題として取り扱う方が、美や芸術の分野に於いて、いわゆる「日本的」なるものを闡明し、「日本精神」を顕揚する上に便利であることは言う迄もない。尤もこれを他面から考えると、美や芸術に於ける日本的なものの最も重要な特性の一つが、そこに含まれた一種の深き精神性にあることは、何人もこれを疑うことは出来ない。今この精神性についてここに詳細を論ずる暇はないが、しかしこの意味の精神性の深さは、ひとり美や芸術の領野に限られたものではない。それは道徳にも宗教にも深く関係して、その眞の源泉はむしろ本来から

云えど、非美的、超芸術的境地から発し來たるものと考えなければならぬであろう。わが國に於いて諸般の芸術を單なる「術」の域から「道」の域にまで引き上げたところのものは、正にかかる精神的源泉から發する力であつたこともまた疑われない。ところで斯様な意味の精神性の特色を、日本的なものの内容として強調するとなれば、恰も和歌俳諧絵画茶その他各種の芸術の別が、所詮究極に於いて精神的なる一つの「道」に歸入する如く、「幽玄」といひ「あはれ」といひ、又「さび」と呼ばれて、各種の芸術の母胎ないし地盤から、それぞれの方に向に特殊の形相を發展させた美の諸範疇も、またこの見地からしては各個の特色を払拭し去られて、一つの共通的な「日本の」の美意識或は趣味の本質に統一されると考へる外はない。吾々はここでかのしばしば引用されるところの芭蕉の「笈の小文」に於ける有名な文章を想起する。曰く『百骸九竅の中に物有、かりに名付て風羅坊といふ。誠にうすものゝかぜに破れやすからん事をいふにやあらむ。かれ狂句を好むこと久しう。終に生涯のはかりごと、なす。……つゐに無能無芸にして只此一筋に繋る。西行の和歌における、宗祇の連歌における、雪舟の絵における、利休の茶における、其貫道する物は一なり……』(日本俳書大系一、芭蕉一代集)。

しかしながら、これは私の考へるところでは、何處までも精神史或は精神哲学の立場から、日本人の美意識や芸術の現象を考察する時の觀点であつて、これを以て直に美学の「学」としての要求を満足させることはできないといわなければならぬ。美学の立場からしては、かかる統一的概括的な觀察を加える前に、先ず個々の問題、個々の現象のそれぞれの本質を、充分に究明することが肝要である。「幽玄」は「幽玄」、「あはれ」は「あはれ」、又「さび」は「さび」として、別々にその美としての本質的特性を解明することが必要である。而して若し又、それ等の諸範疇を一緒にして統一的に考察するならば、(無論美学も結局はやはりそう云う研究の仕方に進まなければならぬのであるが)、それは單に結合し、統一するのみならず、むしろそれ等を統一的原理によつて分化させることが肝要である。言い換へば、「幽玄」「あはれ」「さび」と云うような諸概念(今その選択の適否は別問題として)の別々の美的本質をば、美学的理論の統一的根拠から、体系的に分化させることによつて、その各々の特殊性を理論的に基礎づけることが必要なのである。美学にとつては、それ故に「日本の」と云う特色そのもの

SAMPLE Screenshot

は全く問題にならない。「日本の」とか「西洋的」とか云うことは、それ自身歴史的の問題に過ぎないからである。「日本美学」などと云うことは、便宜上の仮りの言葉としてはともかく、理論的には意味をなさないと言わなければならぬ。

さてかくの如き意味に於いて「さび」の概念を美学的に研究する方法は、これまで私が「幽玄」や「あはれ」の概念の考察に於いて採った方法と、根本に於いて異なるところはない筈であるが、しかし具体的にはそれ等の個々の問題に附隨するところの、歴史的事情や背景が必ずしも同様ではないからして、吾々は研究の実際上の便宜と必要とに従つて、個々の場合にそれぞれ適当の方法をとらなければならぬ。「さび」の考察に当つても、やはり吾々はまず第一にこの言葉の一般的に使用される時の意味、即ちその一般的語義のやや詳細なる検討から出發しなければならぬが、しかしそれは無論單なる手懸りにとどまる。第二に研究の直接の資料としては、言うまでもなく、この概念が俳諧の如き特殊芸術の方面に於いて特別の意味を含んで用いられた場合の用例であつて、吾々はそれ等の例を幾多の俳書について、門外漢としてできる限り、自ら搜し求めると同時に、その特別の意味内容やその変化や歪曲等をなるべく詳細に考究する必要がある。(なお「さび」と殆ど同一に考えられている言葉に、茶道に於いて主として用いられているところの「わび」と云う概念がある。故に吾々は必要に応じて、この「わび」と云う概念の、茶道に於ける特殊の意味をも、参照しなければならぬ場合もあるであろう)。

しかもこの直接的資料から「さび」の美的概念としての本質を的確に判定し、把握するためには、更にその一種の基礎的準備として、吾々の研究をそこからまた二つの方向に発展せしめなければならぬ。その一つは俳諧又は俳句の特殊の芸術性を美学的觀点から考察することであり、その二は古來の俳論に現れたる、主要の美学的問題の検討である。俳諧殊に芭蕉のそれに於ける「さび」概念の位置を考えれば、この概念の美的内容を理論的に把握するために、俳諧そのものの美学的特性、或はその特殊の芸術性に対する理解が必要であることは、今更多言を要しないであろう。但し俳諧に対する理解と云うことにも種々の意味があり得る。或は眞に俳諧を知り、俳

句を解することは、自ら俳人として長年その道に遊び、句作に苦労した者でなければ到り得ない境地であると言えるかも知れない。しかしながら若しこの意味に於ける、一つの芸術の特殊性の理解ないし味識が、その芸術の美学的研究のために、絶対に必要な条件であるならば、世に美学などと云うものは實際上あり得ないことになるであろう。何故ならば一切の特殊な芸術に同時に熟達しているような万能芸術家は、今の世の中では實際上あり得ないことだからである。そしてまた一つの特殊芸術に如何ほど深く熟達していても、そこから得られるものは、畢竟その道の玄人的体験談の如きものに過ぎないのが普通であつて、そこに直に普遍的な美学的理論を求めるわけには行かないからである。

しかしながら幸なことに、すべての芸術形式は、たとい如何にその末梢的部分が互に異っていても、またその製作過程や技法が同じでないにしても、本当の「芸術」である限り、皆一様に芸術的本質と云うものを含んでいる。勿論ここに云う芸術的本質とは、あらゆる種類の芸術から、相互に異なるところの特殊的具体的分子を捨象して去つて、後に残る所の唯一つの抽象的本質の如きものを意味するのではない。この種の誤解はしばしば一般的理論を求める美学と云うものに對して特殊的芸術の専門家の側から、不信任の声の発せられる原因となつてゐるようである。私は今かくの如き問題をここで詳論しているわけには行かないけれども、要するに各種の芸術はその特殊の表現手段に応ずる特殊の内面的形式を有するものであつて、しかもそれぞれの芸術の内面的形式の特殊性は、決してその製作に從事する人々、若しくはその経験ある人々のみが理解し得るものではなくして、その特殊の芸術の作品を真に観賞し享受し得る者である限り、何人でもそれを理解することができる筈のものである。寧ろその特殊芸術の眞の観賞享受は、この内面的形式の特殊性の把握と理解との上に、初めて可能なのである。

尤も斯様な内面的形式の特性だけでは、未だその二つの芸術の特殊性の全面を蔽うことはできないかも知れない。そこにはなお言わば外面的形式の特性、例えば絵画ならば顏料とか筆とか絹紙とか云うような物的材料の方面、並にそれに伴う種々なる外面的技巧の方面から来るところの、多様の特殊性もまた考慮に入るべきだからである。俳句の場合でも、たとえば特定の音数や格調の関係とか感動詞の特殊の使い方とか、切れ字の問題とか云

SSA
SAMPLE
S2
Shimizu.com

うような点に、他の文学形式と異なる外面的特性がある。而してそれ等の特殊性の全ての微細な点にまで、充分なる理解と味識とを有することは、いかにもその道に入つて実際句作に苦労した者でなければ、到り得ないところである。しかしそう云う資格ないし条件は、その芸術の批評家にとつては是非必要であるかも知れぬが、美学者にとつては必ずしも重要ではないのである。畢竟美学を研究する者にとつては、俳諧を（他の芸術の場合も同様であるが）ただ芸術として理解し観味することができればよいのである。しかもそれは、未だ必ずしも俳諧を「俳諧」として理解し、味識することではないと言えるかも知れないが、それは美学の立場として、まことに已むを得ないと云う外はない。子規はその「懶祭書屋俳諧」の序文の冒頭に、老子の『言者は知らず、知者は言わず』と云う文句を引き『余も亦俳諧を知らず、而して妄りに俳諧を談ずるものなり』と謙遜している。子規ですらこう云う謙遜をしなければならないとすれば、吾々の如き全くの門外漢が俳諧のことをとやかくと論ずるのは、頗る気がさすことであるけれども、吾々が俳諧について考え又論ずる立場は、要するに上に述べたような意味のものであることを断れば、多少その弁解にはなるであろうと思う。

次に古来の俳論に現れたる種々の美学的問題の検討もまた「さび」の問題を充分に考察するに当つては、省略することのできない肝要な手続であろう。前にも一寸言つたように、芭蕉以後の俳論の書物には、芸術としての俳諧に関する根本問題が、かなり詳細に、また或る程度まで組織的に考究されていると言つても差支ないと思う。無論そこには、一方に於いて俳諧の特殊技法に関する様々の問題や、俳諧の歴史や、またその文字の典拠に関する研究なども包含されているけれども、他方には又いわゆる「不易流行」の論とか、「虚実」の論とか、本情論、風雅論と云うような、俳諧に関する美学的問題と見做し得べきものも、多分に含まれているのである。そしてこれを美学的理論として見れば、俳論の或る部分に於いては、中世の歌学書に於けるそれよりも、一層その考え方方が精細になっているところもあるのは、時代の発展上当然のことであるかも知れないが、吾々にとつては注意に値することでなければならぬ。ところで今若し「さび」と云う特殊の美的範疇が、俳諧の中心目標として、その一種の理念として、俳論の中に一つの明瞭な問題の形で理論的に取り上げられているのであつたならば、

吾々は主としてただその点だけについて、多くの俳書を参考すればよいわけであるけれども、事実は然らずして、前にも言つたように「さび」そのものの問題の多くは、俳論に於いて概して直接には取り扱われていないのである。しかもそれにも拘らず、芭蕉を初めその門流の俳人に於て「さび」と云う特殊の概念の意味は、恰も俳諧的な美の究竟の理想を指すかの如くに考えられていることは確かである。それ故にかくの如き「さび」の理念的包括的な美的内容の問題に於て、蕉門の俳論に實際取り上げられているところの諸種の重要な美学的問題は、言わば「さび」の理念の構成的諸契機に関する問題の分析の如き関係を有するものと考えることも、決して不可能ではなかろうと思う。勿論俳論中に現れたる美学的問題の全てが、同様に「さび」の問題の内容を構成することは言い難いけれども、少くともこの両者の間に、大体に於いては上述の如き関係があるものと見て、研究を進めて行くことは、古来の俳書を資料として「さび」の問題を美学的に考察する上に、必要且つ有効な一つの方法であろうと思う。

要するに私は上所述べたような方法に従つて、これから「さび」の問題を一つの美的範疇のそれとして研究して見ようと思うのであるが、次章以下に於いては、便宜上ここに述べた順序を逆にして、先ず最初に俳論に現れたる主要の美学的問題の検討から始めることにする。

SAMPLE
Shoshi-Shinju.com

第二章 俳論に於ける美学的問題（一）

俳論と云うものの中には、往々にして俳諧の歴史的沿革や、俳諧と云う言葉の詮義なども含まれているとは云いながら、なお大体に於いて、その内容は一種の芸術論であることを否定することはできない。しかも芸術論として、それはまた俳句の特殊的形式や技法に関する議論と共に、その芸術としての根本問題、即ち俳句一般に関する一種の美学的問題の考察や省察を含んでいることも、また疑い得ないところである。世に俳書と称するものは實に汗牛充棟もただならず、その中俳論書と云わるべきものもまたかなり多数に上るのであるが、従来その芸術論としての思想内容を深く精細に研究したものが、かつてあるかないかを私は知らない。しかし美学思想の研究と云う立場からしても、新にこれ等の俳論に含まれた諸問題を検討して見ることは、甚だ興味深きことであるし、又そこに今日の美学の立場から新しい解釈を施し、新なる光を投じ得る余地も決して少くはないようを感じられる。私はここでは勿論俳論の問題の全部を、美学思想として考察しようと云うのではなく、ただ吾々の主題たる「さび」の問題を考えるための一つの準備工作として必要なる限り、これを概観するのであるけれども、その範囲内に於いても、なかなか未開拓の地に、自ら荊棘を切り開いて行かねばならぬような感があると言つてよい。

元來俳句と云うものの眞の芸術境は、芭蕉によつて初めて到達されたと云つても差支ないのであるから、後來の全ての俳論の美学的問題が、そこに源を発すべきは言うまでもないことである。然るに芭蕉自らその芸術についての、反省や思索を書き残したと思われるような研究材料は、甚だ乏しいのであって、昔からそう信じられて

來た書物であつても、今日では既に疑われ或は否定されているものもあつて、吾々その道の門外漢にとつては、それ等の選択判定に困しまざるを得ないような場合もある。しかしたとい芭蕉が直接自ら筆をとつて書いたものでなくとも、その弟子が比較的忠実に師説を筆記したようなものもあるから、とにかく直接間接の材料によつて、一応その思想の大体を窺うことは不可能でもない。私はここにまずそう云う資料として、芭蕉の遺稿と称せられる（そして芭蕉以後伊勢派を開いた乙由の子麦浪が所持したと伝えられる）「祖翁口訣」及び「幻住庵俳諧有也無也関」、並に師説の手録と云われる土芳の「三冊子」等を挙げても差支なかろうと思う。なおこの外に芭蕉伝書と云われている「二十五箇条」なるものがある。これは支考によつて白馬経、貞享式等と名づけられ、蕉門第一の伝書として流布せしめられたものであるけれども、今日では一般に支考の偽作として疑われているものである。ところで勿論私には、それ等の資料の真偽を判定する資格はないし、そう云う問題に関する知識も甚だ乏しいのであるが、明治年間巖谷小波を校訂者として、博文館から出版された俳諧文庫第十五編統俳諧論集には、これを東花坊支考の作として出し、その凡例の中に校訂者の名で『芭蕉翁二十五条（十千万堂紅葉氏藏、一に白馬奥儀解と云ふ。所謂二十五条は芭蕉翁の家訓なる由云へど、頗る信ずべからず。畢竟は例の東花坊が細工なるべし』と言つてゐる。然るにやはり同書に載せた「俳諧有耶無耶関」について、『俳諧有耶無耶関』（同上）、正しく芭蕉が作なり。正風の徒の金科玉条と頼めるものは、明和元年の上梓なり」とある。私は先きにこれによつてこの書を、芭蕉の説を知るための一つの資料として挙げたのであるが、日本俳書大系の方にはこれが出ていないようである。そして例の「二十五箇条」の方は同大系蕉門俳諧文集の中に収載されているが、これについてその編纂者たる勝峯晋風氏は解題の中で次のように述べてゐる。『奥書で見ると元禄七年六月、芭蕉が落柿舎に寓居中、俳諧の新式を制定し、去来に伝授したもののやうであるが、去来の遺稿にこの事を記したものはない。蕉門第一の伝書としたものは支考であつた。（中略）支考の偽作説もあるが、許六は「宇陀法師」の中に「二十五ヶ条の口訣は先師の奥儀にして是をしらざれば俳諧の道にくらし」と信じ、野坡の聞書「俳諧耳底記」の奥附、蕉門野坡流俳諧書目録の中に、「芭蕉翁廿五条一冊」とがあるので、野坡も師説と信じて板行したらしい。許六野坡の二人が

SAVING
SHOUSHI
SCHOOL.com

かく信じ、かく板行したとすれば、無造作に支考の偽作とばかり退け難い。暫らく芭蕉の伝書としてその本文を批評的に見て行つたならば、支考に一杯喰はざれる懸念もなからう。……』（日本俳書大系、四）。故にこの説によれば、此の書もまた今の場合一つの材料とすることができないわけではない。

さて前に述べた「祖翁口訣」の何ヶ条かの中から、吾々の注意すべきもののみを、試みに抽出して見れば次の如きものであろう。

(一) 格に入つて格を出ざる時は狭く、又格に入ざる時は邪路にはしる。格に入、格を出て、はじめて自在を得べし。詩歌文章を味ひ心を向上の一路に遊び、作を四海にめぐらすべし。

(二) 千歳不易。一時流行。

(三) 他門の句は彩色のことし。我門の句は墨絵のことくすべし。折にふれてはあやうき處に妙有。上手はつよきところにおもしろみあり。

(四) 名人は地をよく調べし。折にふれてはあやうき處に妙有。上手はつよきところにおもしろみあり。

(五) 俳諧は中人以下のものとあやまるは、俗談平話とのみ覚たる故なり。俗談平話をたゞさんが為なり。拙きことばかり云を俳諧と覚たるは浅ましき事也。俳諧は万葉集の心也。されば貴となく賤となく味ふべき道也。唐、明すべて中華の豪傑にも愧る事なし。只心のいやしきを恥とす。

(六) ……句の姿は青柳の小雨にたれたるがごとくにして、折々微風にあやなすもあしからず。情は心裏に花をながめ、真如の月を観すべし。附心は薄月夜に梅のほへるがごとくあるべし。（俳書大系、一）

なおついでながら同じ芭蕉文集の中に『三聖人の図』（許六筆、宗祇、宗鑑、守武の画像）に題した文章が出ている。その中に『……されども風雅の流行は天地とともにうつりて、只つきぬを尊ぶべき也』云々の文句があるが、この「流行」と云う言葉も、かの「千歳不易、一時流行」と云う考えに照らして解釈すべきものであろう。さて上に掲げた祖翁口訣の中の数ヶ条の内容については、その表現が余り簡単であるために、そこから直に諸種の問題を取り上げて論議することは適当でないが、ただ吾々はこれだけの簡単な断片的文章からしても、既に芭

蕉が彼一流の俳諧の芸術性を、如何に考えたかと云うことの大体を知ることはできるよう思ふ。しかし私はこの祖翁口訣と称するものの中に（仮りにそれを芭蕉の直接の遺語として）、後來の俳論に於いて、最も重要な根本問題の一となるところの「虚実論」の思想が、少しも現れていないことを、「一つの注意すべき点としてここに必ず指摘しておきたいと思う。（尤も芭蕉の他の文章、たとえば「田舎の句合」の句評や、「みなし栗集」跋などには、「虚実」と云う言葉が既に現れている）。

次に「幻住庵俳諧有也無也闕」と云う書の序文に当るところには、芭蕉の名において次のような文章が書かれている。「昔花の本に於いて神代八雲の和歌を初め、代々大和歌の姿を調べ、其風体を分ちてより、此俳体は定れり。されど俳諧は余の歌と替りて、表に談笑の姿を顯はし、裏に閑清の心を含む句法也。俳句は上手の虚を云ふが如くに綴るといふを金言として、虚は虚也、虚を實に綴るを是とし、實を虚に綴るを是とす。實を實といひ、虚を虚と顯はすも俳諧の道にあらず、正風は虚実の間に遊んで、しかも虚實に止らず、是我家の秘訣也。」文意少しく不明のところもあるが、大体これによると、表面の滑稽諧謔の形に、「閑清」の心を盛るのが俳諧の特色であり、従つてまた虚を実と見せ、實を虚と見せることが、俳諧の道であると云う説であるらしい。しかしここでも説明が簡単に過ぎて、虚と云い実と云うものが、何を意味するかは一向明瞭でない。ただこの書の本文の中に、別に「虚実正の事」と云う一項があつて、そこに次の如き実例による説明がある。

〔虚〕……糸切て雲となりけり鳳巾。

〔実〕……糸切て雲より落つる鳳巾。

〔正〕……糸切て雲ともならず鳳巾。

『右虚実を非として正を是として、此場を虚実の間に遊ぶと云う句の正脈也。』

これによると、ここで「虚」とか「実」とか云うのは、大体普通の虚偽と真実と云うほどの意で、そして「正」とは即ち句の表現の仕方が、いわゆる虚と実との間に遊んで虚を否定して實に転ずるような場合を指すらしいのである。ついでながらこれは後の書物であるが、鶯笠の「芭蕉葉ぶね」の中に、虚実を論じて『虚を述て實に叶

SAMPLE
Shishi-Shinsui.com

ふ。此間に正風の微妙ありて、こゝにをかしみはあるなり。将対竹（著者の別名）按るに、唐詩に白髮三千丈と前置に虚を述、依憂如個長しと下にてうけたるにて、上の三千丈のうそが忽実となりて、憂るこゝの甚しき姿があらはる。こゝに句の神とゞまり、是よく正風の虚をつかふに似かよひたるものか』（俳書大系一四）と言つてゐるが、この意味もまたここに云う「正」と云うことの中に含まれているのかも知れない。

ともかくもここに芭蕉の説として、「虚実」の思想が現れている点は注目すべきであろう。又この書には「不易流行の事」という項があつて、そこに不易の句として「古池や蛙飛込む水の音」、流行の句として「景清も花見の座には七兵衛」が挙げられ、そして『右不易流行の事は、連俳ともにまゝ取ちがへ多し。古池は千載不易也。其姿述るに及ばず。晋子が頭へ山吹やと備へしからんかと話せり。山吹古池心雲泥を隔つべし。山吹や蛙飛込む水の音とせば流行の句なり』云々と説明されているがこれも何故「古池や」が不易の姿で、「山吹」やが流行となるか明かではない。

次に「三冊子」は芭蕉から聞いたことを、土芳が忠實に筆記しておいたものだということであるから、実質的には芭蕉の芸術觀を知る上に大切な材料であるけれども、これはしかし明かに芭蕉その人の著作とはなつていないので、後に廻し、ここではついでにかの「二十五箇条」の方を先きに見ることにする。この書の目録には第一に「俳諧の道とする事」、第二に「はいかい二字の事」、第三に「虚実の事」、第四に「変化の事」とあつて、それから第五以下の箇条はすべて俳諧作法に関する細い事柄である。第一条の「俳諧の道」については、先ず俳諧は『俗談平話をたゞさむがためなり』と云い、又『仏道に達摩あり、儒道に莊子あつて、道の実有を踏破せり。歌道に俳諧あることもかくのごときとする時は、道に反て道に叶ふの道理なり。されども俳諧のすがたは歌連歌の次に立ちて心は向上の一路に遊ぶべし』といつてゐる。それから第二はここに必要がないから略し、第三の「虚実の事」については『万物は虚に居て実に働く、実に居て虚に働くべからず。実は己を立て、人をうらむる所有。譬ば花の散るをかなしみ、月のかたぶくを惜むも、実に惜むは連歌の実なり。虚に惜むは俳諧の実なり。抑詩歌連俳といふ物は上手に嘘をつく事なり。虚に実あるを文章と云、実に虚あるを世智弁と云う。實に実あるを仁義

礼智と云。虚に虚あるものは世に稀にして或は又多かるべし。此人をさして我家の伝授と云べし』と説かれていた。第四の変化の問題については、『文章といふ事は変化の事なり。変化は虚実の自在をいふなり』と説き『しかば天地の変化に遊ぶべし。人は変化せざれば退屈する本情なり』と言い、それから句法の変化の事に説き及んでいる。思うにここに引用したところだけを見ても、この書の説き方が何となく勿体を附けようとするところや、強いて深玄なる意味を附会せんとする傾向などが既に現れていて、しかもそれが、恐らく芭蕉が或る時に言つたかも知れないと思われる『俗談平話をたゞさんがためなり』という言葉や『詩歌連俳といふものは上手に嘘をつく事也』という如き、至つて卑近單純な文句と充分に融け合わずに混合している点などから見て、私は文體的にもこの書は初めから支考が偽作したものではなかろうかと云う疑を抱かざるを得ないようと思う。しかもそういうように見て来る時、吾々はここでこれを支考の作と見るべき一つの標徴を、更にその思想内容の方面に於いても、見出だすことができるのではないかと考えるのである。それは即ち此の「二十五箇条」の何處にも、かの「不易流行」の概念及び問題が現れていないという点である。

私は從来俳文学を専門的に研究した多くの人々の中に、果してこの点を特に問題にした人があるか否かを知らない。ただし私は「さび」の問題を研究する基礎として、門外漢たる私の眼に触れ得た限りの多くの俳論書を涉獵しつつ、その思想内容の相互関係や脉絡系統を考察している中に、ふと次に述べるような一つの考が頭に浮んだのである。即ち芭門の俳論に現れたる芸術觀（或は美学思想）を全体として把握する上に、極めて重要な意義を有し、謂わばその二つの礎石にも比すべき根本的な問題は、いわゆる「不易流行」の問題と「虚実」の問題とであつて、しかもこの二つの問題の意義の相互的消長関係、換言すればそれ等の問題に対するアクセントの置き方、それ等の問題を抽象的及び具体的に発展させる仕方、並にそれに伴う種々の考え方の相違こそは、芭門各派の俳論思想の系統を区別整理する上に、かなり重大な意味を有する点ではなかろうかと云うことがそれである。而して若しこの考が私の空想でなく、事実的に基礎づけられるならば、それは先きに一言したように、かの「二十五箇条」を支考の偽作とする見解にも適用し得るのであるが、しかしこの点は実に単に一偽書の批判の問題

だけに止まらず、上述の如く俳論一般の思想の系統的考察にとつて重大なる意義を有し、それから又延いては「さび」の概念の内容を検討し、解釈する上にも、重要な関係を有するものであろうと思う。それ故ここにおける俳論の美学的問題に関する吾々の研究は正にこの点を中心として、そこから種々の解釈を展開すると同時に、また逆にその点を立証し根拠づける意味に於いて、やや煩瑣な嫌があるけれども、以下蕉門俳論の文献的研究をも一と通り試みる必要に迫られるのである。

先ず土芳の「三冊子」を見る。これは前にも言つたように、比較的忠実に伝えられた、芭蕉その人の所説を知るに都合よき文献であるが、しかし芭蕉の説が土芳の筆によつて、敷衍されたり、潤色されたりしているところもまた相当にあるようと思われる。その「しろさうし」の中に、土芳はまず芭蕉の俳諧が「誠」を根本とすることを説き、次に「あかさうし」に於いて、いわゆる「不易流行」を論じて、これを「風雅の誠」に基づかしめ、更にこの「誠」なるものを一種の客観的觀念論の意味にも展開して、一方では他の俳論に於いてしばしば問題にされているところの「本情」の概念を示唆すると同時に、他方ではこの考え方によつて、物我一如の境地に、眞の俳諧の芸術性の本源を求めている。吾々は次に少しくその中から、ところどころ注意すべき部分のみを引用しておく。「夫俳諧そのといふ事はじまりて、代々利口のみにたはむれ、先達終に誠を知らず。……しかるに亡師芭蕉翁此道に出て三十余年、俳諧初て実を得たり。師の俳諧は……誠の俳諧也。『詩歌連俳はともに風雅也。』上三のものは余す所も、その余す所まで俳かいたらばと云所なし。花に鳴鶯も餅に糞する様先と、また正月もをかしきこの比を見とめ、又水に住む蛙も古池に飛込水の音といひはなして、草にあれたら中より蛙のはいる響に俳諧を聞付たり。見るに有、聞くに有、作者感るや句となる所は、則俳諧の誠也』（俳書大系四）。

これによると「誠」はただ眞実純粹な感じと云うほどの主觀的の意味に過ぎぬようであるが、土芳のいわゆる「誠」にはもっと客觀的の意味も考えられているようである。即ち「あかさうし」の冒頭には次のような文句がある。曰く『師の風雅に万代不易有。一時の変化あり。この二つに究り、其本一なり。その一といふは風雅の誠

也。不易をしらざれば實にしれるにあらず。不易といふは新古によらず、變化流行にかゝわらず、誠によく立たる姿也。代々の歌人の歌を見るに代々その変化あり。又新古にもわたらず、今見る所むかし見るにかはらず、あはれる歌多し。是先不易と心得べし。また千変万化するものは自然の理なり。變化にうつらざれば風あらたまらず。是に押移らずと云は一端の流行に口質時を得たる計にて、その誠をせめざる故也。……せむるものはその地に足をすへがたく、一步自然に進む理也。……師末期の枕に門人此後の風雅をとぶ。師の曰、この道こゝに出で百変百化す。しかれどもその境、真草行の三つをはなれず。その三つが中にいまだ一二をも不尽と也。生前折々のたはむれに俳諧いまだ俵口をとかずとも云出られし事度々也。高くこゝろをさとりて俗に帰るべしとの教なり。……常風雅にいるものは、思ふ心の色、物となりて句姿定まるものなれば、取物自然にして仔細なし。心のいろいろはしからざれば、外に詞をたくむ。是則常に誠を勤ざる心の俗なり。……松の事は松に習へ、竹の事は竹に習へと、師の詞の「あ？」りしも、私意をはなれよといふ事也。……習へと云は物に入て、その微の顕て情感る也、句となる所也。だ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、其情誠にいたらば、私意のなす作意也。唯師の心をわりなくさぐれば、そのいろか我心の句ひとつなり移る也』（同上）。

無論これ等の文章は、かなりに非論理的で、種々の問題や觀点の混乱があるのは已むを得ないが、しかもなお大体の旨意を察知することは左程困難でもない。即ち風雅の根本としての「誠」は純粹の美意識として、物心一如、人天相即の境地であると共に、またこれを時間的に見れば、不易と流行の二面を同時に含むものである。天地の眞の美は自然そのものとしては、千変万化的流動であるが、芸術の表現の姿としては、万古不易の形として立つこともまた可能である。しかも芸術としての姿にも、様式そのものとしては代々の変化がある。またその変化流行があるところに、第二の自然としての芸術の本質性の一面が考えられるのであって、要するに美としては流動の中に不易があり、不易の中に流行がある。而してこの境地に立つ芸術としての俳諧に於いては、表現の姿即ち「句姿」と風雅の心そのものとの間にも、また相即の関係があつて、『誠をせめる』とは即ち美意識の純粹

の感情と眞実の物の心とを合致せしめることであり、『物に入つてその微の頗て情感る』ことであり、松に入つて松の心を得、竹に入つて竹の心を得ることである。要するに「誠」の心を以て、物の「本情」を確實に、純粹に把握する所に、俳諧の真骨頭がある。これが風雅の理想境であるけれども、それに達する修行の道としては既に「誠」を得たる師の心に入り、その色香を我が心に移して工夫すれば、同じ結果に達する道理である。——これが恐らく「三冊子」の根本思想であろうと思うのであるが、若しそうとすれば、いわゆる「風雅の誠」と云う概念は、既にかなり深い、美ないし芸術の一種の哲学的原理のようなものを意味するものと見ることもできると思う。而してそれと共に、またここに現れたる「不易流行」の概念は、(尤も直接それについて説かれているところは少く、且つ不明瞭でもあるが)、後に蕉門の他の弟子達によつてしばしば取り扱われているように、風体論或は様式論の範囲に局限された意味のものではなく、私が上に解釈を試みたように、もつと根本的包括的な意味に於いて考えられていると見ることも不可能ではないであろう。

若し前に引用したところだけで、その意味が充分明かでないならば、同じ所にある次の文章は、なお一層それを審かにすることができるであろう。曰く「新みは俳諧の花也。ふるきは花なくて木立もふりたる心地せらる。亡師常に願にやせ給ふも新みの匂ひ也。その端を見しれる人を悦て、我も人もせめられし所也。せめて流行せざれば新みなし。新みは常にせむるがゆへに、一歩自然にす、む地より頑るゝ也。名月に林の霧や田のくもりと云ば姿不易なり。花かと見えて綿畠とありしは新み也。師の曰、乾坤の変は風雅のたね也といへり。静なるものは不変の姿也。動るものは変也。時としてとめざされはとゞまらず、止るといふは見とめ聞とむる也。飛花落葉の散乱るも、その中にして見とめざされおさまることなし。その活たる物だに消て跡なし。又句作りに師の詞有。物の見えたるひかり、いまだ心にきえざる中にいひとむべし。又趣向を句のふりに振出すといふことあり。是その境に入て物のさめざるうちに取て姿を容る教也。句作になるとするとあり。内をつねに勤め物に応すれば、その心のいろ句となる。内をつね勤ざるものは、ならざる故に私意にかけてする也』(同上)。

さて私は先きにも一言したように、芭蕉の伝書として参考の偽作と疑われている「二十五箇条」の中に、「不易

流行」の概念が全く現れていないことに、不審を感じているものであるが、今この「三冊子」を見るに、その何処にも「虚実」の概念及び問題が取り上げられていない事実に対し、やはり同様の不審を抱かざるを得ないものである。尤も「不易流行」をも「風雅の誠」に帰着せしめるその考え方が、『俳諧は上手に嘘をつくこと也』と云うごとき思想と相容れないであろうことは、誰でも想見し得るところであるが、しかしそれにしても、虚実論の思想が、かの「俳諧有也無也関」や「二十五箇条」に見えているように、若し最初から芭蕉の俳論の重要な一つの契機であるとすれば「三冊子」にそれが少しも現れない事実は、決して軽々に看過すべきことではないと思う。勿論これは一応「二十五箇条」や「有也無也関」を、芭蕉の遺著又はそれに近きものとして仮定しての話である。故にそれ等をすべて否定してかかれば、初めから問題はないよう見えるが、しかしたといそれ等が芭蕉の直接の遺稿でないとしても、そこに少くとも比較的に忠実に芭蕉の考の一端が含まれていることまでも否定してしまうのは、少し行き過ぎではないかと思われる。又後の支考の俳論に於いて発展するような、一種の「虚実哲学」とも云うような考え方は、芭蕉の全然与り知らぬ所であつたにしても、もつと平明単純な意味での「虚実の間に遊ぶ」と云うような考えは、最初から芭蕉の頭にもあつたと見られないことはないよう思われる。殊にその点は先きに引用した両書に於ける虚実の問題の説明の相違から見て「有也無也関」の「虚実正」と云う程の思想に対する「二十五箇条」の方の晦渋な説明は、どうも支考のものではなかろうかという疑を生ぜしめる一因ともなるのである。しかしそれならば、芭蕉の説を忠実に伝えていると称せられる「三冊子」に、「虚実」の問題が少しも取り上げられていないと云うことは、一体如何なるわけであろうか。

思うに「虚実」の思想は、なお後に述べる支考の場合のように、一種の哲学的の意味にまで深遠化され、晦渋化されたものは暫く別としても、普通多くの場合に芸術論の根本問題としては、概して假象シャイインと實レアリティ、在と云う如き美学的の意味にまで、発展する傾向を有するものである。しかしながら恐らく俳論の当初に於いて（例えば「俳諧有也無也関」の場合の如き）、考えられたこの概念は、極く單純な虚誕と眞実と云う程の意味の対立であつて、しかもそこにこの問題の生起した内面的動因は、俳諧が元來その言葉の意味に於いてもまた、連歌から分化したそ

SAMPLE EDITION Sample.com

の原始的段階に於いても、もともと滑稽諧謔ということと密接の関係を有するところの文学の一形式でありながら、蕉風確立後それが極めて厳肅な芸術性又は精神性を強調するものになつたという、特殊の歴史的事情と密接に聯閏しているのであらうと思われる。しかも土芳はかの「三冊子」に於いて、先ず俳諧史上に於ける芭蕉の偉業を讃え、芭蕉の根本精神を尊重しつつ「誠」の概念を以て俳諧の芸術的厳肅性を強調せんとするに当り、蕉風とその以前の俗惡な滑稽趣味の俳諧との対立性を力説する必要上から、最早滑稽対嚴肅の意味を含んだ「虚実」の問題を、直接に蕉風俳論そのものの中に取り容れる余地がなくなつてしまつたと考えることができるのである。

しかしながらかの「幻住庵俳諧有也無也関」の序が果して芭蕉その人の筆になるか否かはわからないけれども、『表に談笑の姿を顯し裏に閑清の心を含む』といふ、俳諧独特的芸術的特性は、たとい芭蕉が如何に歴史的伝統に反抗して、新に芸術としての俳諧の厳肅性を強調したとしても、俳諧が俳諧である限り、換言すれば俳諧と云うものの本質を全然没却してしまわない限り、常に何等かの形に於いて、存続しなければならなかつたのである。勿論この「談笑の姿」即ち滑稽の契機は、蕉風以後に於いてはもはやかの貞門檀林の徒に見る如き、往々にして低俗卑猥の滑稽とは全くその撰を異にし、むしろいわゆる閑寂を強調する余り、一見何處にも滑稽の分子は含まれていないかにも見えるのであるが、しかし私はそれにも拘らずなお、俳諧の本質的契機としての「滑稽なるもの」に近き一面は、或る形に於いて永久にそこに残存し、俳諧そのものの独自性を構成する、重要な一分子になつていると考へる。芭蕉の言として伝えられる、俳諧の目的は『俗談平話をたゞさんがため』という言葉は、むしろ明かに這般の消息を語るものであると思う。勿論俗語そのものは直に滑稽の分子とは言い難いけれども、これが和歌や連歌と同様な形式の中に入つて、いわゆる雅言なるものと対照を生ずれば、そこに何となくふざけたようない、不真面目のようない、従つて一種の滑稽感に類する効果が伴うことは争われないとと思う。且又仮りに用語の上では、全く俗言らしいものを使わない場合があるとしても、そう云う時には俳句は大概その独自の奇警な觀察及び表現法の中に、やはり一種の軽い滑稽味を漂わせるのが普通であると思う。閑寂趣味と芸術的厳肅性とを、

極度に発展させることによって、一方の低俗な滑稽諧謔趣味を極度に抑圧した結果として、言わば後者の最小限の分子として残るものが、即ちいわゆる俗談平話にもとづくところの俳言ないし俳題、並にそれに伴う特殊の表現法であつて、この点が和歌の如きものに対して、俳諧の一つの根本特色をかたちづくることは、蕉門に於いても後々まで多くの俳人がその俳論の中に、明瞭に自覚していたところなのである。試みに一例を挙げるならば、後の時代の白井鳥酔と云う俳人の俳論を弟子が筆記したものという「俳諧増補提要録」の中に次の如き文章がある。『師常にいへらく、発句は題を案することを専らとすべし。先づ春興ならば梅、柳、鶯、是歌の題なり。數入、鳳巾、俳諧の題と始めに分別して、歌題には俳諧の力をこめ、俳諧題には雅言を用ひて、其風流を全うすべし。「梅が香にのつと日の出る」と俳諧の力を味ひ、「餅に糞する桜の前」と平言に鶯の手づよきを感じべし。又「鳳巾しづ心なく暮れて行く」「籬柵やむかしありける女顔」、斯くの如く題俳諧なれば、むかしありけるなど雅言を用ひて、一句に感をなさしむ……』(俳諧叢書、俳論作法集)。こう云う見地からすると、たとえば惟然の『梅の花あの月ながら折らばやな』と云うような句は、僅かな俗言の使用と特殊の句法によって、直接的な実感を巧に表現し得たものと言つてもよからうと思う。そしてこう云う句に比較するとき、例えば白雄の『人恋し灯ともし頃を桜散る』と云うような句は、むしろ和歌の趣味に属すべきものではないかと、私には感ぜられるのである。

しかしこれは俳諧の芸術的形式を分析的に見るから、歌題とか俳題とか、また雅言とか俗言とかいうことになるのであるけれども、その美的内容を全体として見れば、枯淡閑寂の趣味と俗談平話の分子に残る洒落軽妙の趣味とは、渾然として融合しつつ一つの俳諧趣味を形づくるのである。例えば同じ閑寂の気分であっても、『古池や蛙飛び込む水の音』『枯枝に鳥のとまりけり秋のくれ』というような俳句的表現を、重々しい漢詩の形に書き表したなら、その美的内包は全く別のものとなるべきである。それだから要するにかような意味に於いて、蕉風俳諧が如何にその厳肅なる芸術性を發展させたにしても、その根本には俳諧そのものの構造上、一般の芸術に於ける「仮象」と「実在」の対立の問題以外に、更に「俗」と「雅」、もしくは「戯談」と「眞面目」或は又「滑稽」と

「厳肅」と云う如き対立契機の綜合統一の問題が、常に含まれているわけであつて、従つて多義的な「虚実」の概念及び問題は、俳論の根本と離るべからざる関係があると考えなければならない。従つて又斯様に考えて来れば、若し芭蕉以来の多様な俳論の中に、この「虚実」の問題をその原始的意味から展開し、強調する立場と然らざるものとが、系統的に分岐していると仮定すれば、前者は正風派に属しながらも、歴史的個性的な芭蕉その人の俳風にのみ拘泥せずして、むしろ広く俳諧一般の芸術的本質について反省し、考察し、論議せんとする傾向のものであるに対し、後者は飽くまでも祖翁その人の伝統を尊重し、言わば俳諧一般の問題よりも、むしろ芭蕉の俳諧の問題を考えるものであつて、そしてこの系統の方では自然、虚実論よりも寧ろ芭蕉が自ら主張した「不易流行」の考の具体的展開の方を、一層重要視するに至るであろうとも考えられるのである。（かの鶯笠の「芭蕉葉ぶね」の中にも、『不易流行の説、いにしえなくして、翁の発明なることは云に及はず。實に是不思議の活法なり……』とある）。しかしこれはまだ結論としてここで提出せらるべきことではないのであつて、吾々はただ仮りにかかる想定の下に、なお他の俳論の思想をも検討して見ようと思うに過ぎないのである。

次に吾々は芭門随一の俳論家とも称すべき、支考の著作の内容を上述の如き觀点から吟味して見ようと思う。彼には多くの人が知るよう、俳論の書として「葛の松原」、「続五論」、「俳諧十論」、「十論為弁抄」等の諸著がある。先ず便宜のため、勝峰氏が日本俳書大系第四の巻頭に附した、それ等の書の解題を見るに、「葛の松原」については次のように書かれている。『芭門の俳論がやゝ組織的の形をとつて現れたのは、支考の「葛の松原」である。それ以前の俳論としては其角の『雑談集』の如き隨筆が行はれたのみであつた。「葛の松原」とても感想録のやうなもので、論理的の記述ではないが、すくなくとも隨筆より全篇の筋道が通つて条理のある内容を備へている。支考の後半生を見れば、常に師説を枉げて己を佔る横着者のやうであるが、「葛の松原」の時代は、若き純真なる芭門の一使徒であつた。現に芭蕉も存命して居り、たしかに師説に忠実な支考一代の名著である。……、「続五論」については『支考は「梟日記』に添へて紀行以外の俳論を此の「続五論」に発表したのであるが……先づ

滑稽論は滑稽即俳諧の同義と見ての本質論で、俳諧の本情は風雅の寂にある事を説き、華実論にその風雅の寂を求めて、世情に疎からず、雅俗一方に偏するなきを認め、新古論に芭蕉の「俳諧に古人なし」といへる言葉をあげて、古風は風情のみにして風姿なきが故に、姿情の二者を体得すべきを述べ、旅論に「旅は風雅のやつれなれば」恋と共に、俳諧一巻中の伎倆を要する附けどころなりとし、……恋論は「恋の事は一座の宗匠にまかすべし」と云ふ芭蕉の遺説によつて抽象論をさけ、附合の実例を以て論じ……』云々とある。以上によつて概略ながら、そこに取り扱われた五つの問題の要旨を知ることができるであろう。最後に彼の有名な「俳諧十論」に関する解題を見ると『支考の俳論は要するに彼の体得せる虚実論の提唱についた。その術学と多弁とは年と共に理智的傾向を発展させて、遂に「俳諧十論」の体系を組織することになつたのである。彼の虚実とは「俳諧は上手に嘘をいふもの」といふ、極めて卑近な説を出発点として、「葛の松原」以来の俳諧思想に儒仏の深遠な諸説を附会したもので、善意に解すれば、この十論に於て彼はその虚実哲学を構成したのである。俳諧の伝、俳諧の道、俳諧の徳、虚実論、姿情論、俳諧地、修行地、言行論、変化の論、法式の論の十篇いづれも俳諧の根本問題として取扱はるべきもので、本質論としては虚実、芸術觀としては変化の二論に、重大な意義があると見て好い……』と書かれている。

これによつても大体その内容は知られるであろうが、これ等支考の俳論の諸著を通観して、再び私が甚だ不審に堪えないので、斯様に比較的大規模に且つ組織的に書かれた専門の俳論の中に、終始かの「不易流行」の問題が何處にも取り上げられていない点である。尤も「続五論」の中には「新古論」と云う題目があり、また「十論」の中には「変化の論」という一節があつて、外觀から想像すると、それ等が不易流行論の代理をつとめているかのように思われるかも知れない。しかしながらその内容をよく見ればこの想像は直に解消されてしまう。新古論の内容は実は姿情論であつて不易流行論ではない。それ故に支考自身も新古論の末に、『此の一章はおほく姿情を論じたれど、姿情に新古ある故新古の二字をもて、この論に名づけたるなり』と断つてゐる。若し強いて求めるならば新古論の中に『……されば古今集に俳諧の名はあらはれたれど、万葉の時已にこの躰あり。しかれども風

情はたゞ風情をつくし、風姿はたゞ風姿をつくす、姿情たまたまあひあへるものも、しゐて姿情をとゝのへたるにはあらず。是は古代の人ありさまなればならし。詩歌連俳にかくの如き変化あり。その変化は誰がなせるとにはあらねど、春の花と咲、秋の木葉とおつるものゝとゞむまじき自然の理なり……』とある所が、やや不易流行論の思想と、一脈相通するものがあるかのようく感ぜられるが、しかしこれとても実はただ姿情の歴史的変化というだけの意味に過ぎないのであって、実際また不易とか流行とかいう文字は、この新古論の何處にも用いられていないのである。

それからまた「十論」の中の「変化の論」を見ると、その書き出しにも、『そもそも俳諧の変化とは、世法に今日の心得にして万物の不定をさばくため也。大いなる時は天地の変化にして、雨によろこび風にいかり、春は花とき、秋は葉とちる。……変化は天地のつねなるを、おどろくは人のしらねば也。爰に俳諧の変化を論ぜば、おほいなる物は古今の変にして、すこしきなる物は一巻の変也……』云々とあって、それから以下の一篇の内容は、要するに一巻の中に於ける附合の変化の法を、具体的に論じているに過ぎないのである。即ち有心附アシナリとか、会釈エクサイとか、遁句ニゲなどということを問題にして論じているだけである。故にここにいう「変化」とは即ち連句の中の変化という意味に外ならない。この点が俳諧の特殊的技法に関して、本質的に重要なことは言う迄もないが、とにかくそれは蕉門の他の俳論書に見えたる「不易流行」の問題とは全く別のものである。支考の文中、私が今想起する限りに於いていえば、「葛の松原」の次の二文は恐らく最も不易流行論に近い契機を含むものと見られるが、しかしこの問題そのものは少しもそこから発展せしめられていない。曰く『趣向は古き事がらを附どころあたりしく、句づくりめづらしうしたゝむぞ不変の正道とは承りしを、めづらしき事のあし、と云ふにはあらねど、人の心はつねに恋をこのむなれば、いかなる道にかたゞよひ侍らむと、よき人はかなしみ給へり』と。要するに支考の多くの俳論書には、恰も故為にそうしたのではないかと思われる程に、かの「不易流行」の概念及び問題が回避されているのである。——但しこれは俳書大系に収められている支考の主要の俳論書の範囲内に於いて言うのである。私の知る限りに於いても、支考全集に出ている東華集の序文には、非常に簡単ではあるが、『発句に

真行草の三をわかつ、不易流行の二をわかつ』といふ『不易は黄金のむかし今にたふときがごとし。流行は羽書とて紙札に物書て金銀になせるが如し。世にしたがひにて用ひも用ひずもなりぬべし……』という譬喩的説明を加えているところがある。それ故支考が全然その問題に触れなかつたとは言われないであらうけれども少くともそれが彼の併論の主要問題として取り上げられていないことだけは確かであると思う。

ところがこれと反対に『虚実論』の方は、支考の併論の最も重要な根本思想として著しく強調され、彼一流の術学的な、晦渋を極めた論法によつて、それ自身哲学的な考え方今まで発展せしめられると同時に、又そこから姿情の論や、本情と風雅の論等にも、展開の途が辿られているのである。しかし十論の中の一編たる『虚実論』そのものの思想は極めて難解晦渋で、或は『虚実の虚実』と云つたり、或は『其虚は先にして天地陰陽あり、其實は後にして君臣父子あり』と云つたり、或は又『虚に居て実をおこなふべし。實に居て虛にあそぶべからずとは、白馬の法の第一義にして、人のとゞまる所をいへる大字の綱領ならざるや』と云つたり、『明徳の明は虚実を云ひ、新民の新は変化をいへる』などと云うよくな、ペダンティックな文句に満ちているが、しかもその内容には、ここで取り立てて論すべき程のものは、大してないようと思われる。その中でただ『虚に居て実を行ふ』ということを、芭蕉の根本精神として、いわゆる白馬経の第一義と見る見地は、支考にとっては恐らく最も肝要な点ではないかと考えられる。尤もそれが果して如何なることを意味するかは余り明瞭でないけれども、後に彼と露川との間に論争が行われた時、支考は『口状』（一名「露川責」）という書の中で再びこの点をとりあげ、露川の併諧は實に居て虛に遊ぶものだという考え方を難詰している。曰く『貴房は第一の虚実をしらず。併諧は實に居て虛にあそぶ筈也と、行先にて愚老をそしられ候よし。貴房がいふ所は信偽の事也。そもそも大道の虚実とは大きな時は天地未開を虛といひ、天地の已開を実といふ。小さな時は一念の未生と已生となり。是等は心法の沙汰なれば、念佛にては合点まいるまじ。それよりは手短に貴房は夫婦の實に居て、人が女房を望む時に、我は虚に遊ぶとて人に振舞候はんか。ふるまへば犬猫の所行也。爰に虚実の前後を知て、虚に居る時は女房の不信を恨みず、本より五論（倫？）の虚を知るゆへなり。人が女房を振舞へといへば、世法の実をおこなひて、人に

は指もさゝせぬ也。これは大道の動不動の沙汰なれば重ては御無用になされべく候。啻の信偽とは違ひ申候』と。この論法は頗る珍妙なものであるが、とにかくこれで見ても支考の根本思想は『実に居て虚に遊ぶ』という、普通の人に判り易い考え方とは反対に『虚に居て実を行ふ』という一種のイローニッシュな考え方のようであることが察せられる。つまり現実もしくは実在の背景から、美や芸術の仮象を考えると云う意味の「虚」ではなく、むしろ人間生活の現実の背後に、更に一種の形而上学的の「虚無」の如きものを考え、それを洞察し、達観した悟脱の心境にて世に処するのが、即ち俳諧の根本義だと云うのではなかろうかと私は考える所以である。仏教殊に禪に参じた芭蕉の心境が、そう云う種類のものであつて、芭蕉の俳諧の根本精神もまたそこから生れていると云ふように、若し支考が解釈していたのであるとすれば、彼の人格や学術振りは別問題として、その頭の鋭さは認めなければならぬであろう。

しかし支考の虚実論の一面に、私が上に解釈したような考があつたにしても、他面にはそれがまた華実論と連絡して、そこから姿情の関係、ないしは本情と風雅との関する特殊の考え方を展開せしめ、延いてはそれが更に滑稽と俳諧との根本的関係を想起せしめる契機を含むものであることは、見逃がすことができないと思う。私は先きに俳論に於ける虚実思想の根本は、俳諧と滑稽との本質的並に歴史的関係と必然の聯閼があるべきこと、又『三冊子』に於けるが如く、風雅の「誠」を強調するのあまり、俳諧一般の本質よりも寧ろ特に芭蕉の俳諧の本質にのみ、問題を局限する場合には、いきおい虚実論の思想の発展する余地のなかるべきことを想像したが、今この虚実論を中心に置くところの、支考の種々の俳論を見るに、そこには常に或の程度まで俳諧と滑稽との本質的関係が注目されていて、そしてこの一般的俳諧本質論を背景として、蕉風俳諧の特殊的本質が考察されているようだ。私には思われる所以である。先ず『葛の松原』を見るに、これは勝峯氏も言つて居る所によると、まだ『若き純真なる蕉門の一使徒であつた』支考が、たしかに比較的師説に忠実に書いたものらしいのであるから、そこに華実論の萌芽は既に見えて居るけれども、それはまだ後の虚実論への変形を示唆するような何ものをも含まず、従つてそこでは未だ滑稽と俳諧との関係という如き問題にも、触れたところはないようである。この書の初めの

ところに、かの「古池」の句に対して、晋子が「山吹や」と置いては如何と言つた話を出して、『しばらく之を論ずるに、山吹といふ五文字は風流にしてはなやかなれど、古池という五文字は質素にして実也。実は古今の貫道なればならし。されど華実のふたつは、その時にのぞめる物ならし。……』と言つてはいる。かつて述べたように、かの「幻住庵俳諧有也無也関」という本には、「古池や」と「山吹や」の対立が、「不易」と「流行」とのそれの意味に於いて考えられているが、今ここではそれが華実の対立となつてはいる。若しかくの如き点にもなお意味を附けて解釈することが、吾々に許されるならば、「葛の松原」に於ける支考の立場は、一面師説に忠実でありながら、他面に自己将来の虚実思想への発展の可能性を保存して、「不易流行」の概念及び問題をさけ、その代理をつとむるに都合のよい「華実」の問題を持つて来たのだと見られないこともないと思う。若しそう見ることができるならば、支考の俳論思想の発展史上、華実論の問題は頗る重要な意義を有し、「続五論」の一節たる華実論は、後の「十論」に於いて発展する虚実論への転向点であると同時に、また蕉門俳論全体の上から見て、それは不易流行論と虚実論とを繋ぎ得るところの一つの結合点であるとも言えると思う。

要するに支考の俳論の中心たる虚実論は、かくしてその内容が一面滑稽と俳諧との原始的並に本質的関係の問題に制約されていると共に、他面に於いてまた華実論なし姿情論の諸問題にも制約されているわけである。吾々は今支考が如何にこれ等の問題を綜合しつゝ、俳諧の本質を説くかを、少しく本文に従つて考察しながら「さび」の概念の内容を構成する諸契機とも思われるものを、そこに採り索めようと思う。続五論の最初には滑稽論という一節があるが、しかしそこでは、俳諧と滑稽との関係そのものについて、説く所があまり詳しくない。「滑稽論」と題されているけれども、内容はむしる「本情」と「風雅」との関係の問題である。ただその初めに次の如き文句がある。『俳諧といふに三あるべし。華月の風流は風雅の躰也。おかしきは俳諧の名にして、淋しきは風雅の実なり。この三のものに及ばざれば、世俗のたゞ言となりぬべし』云々。これと同様の言葉は「俳諧十論」にも諸所に見える。『……世情の人和は五倫の常法にして、おかしきは俳諧の名とするべく、さびしきは風雅の躰としるべし。人よく此三をしては、身に千重の羅綺をかざるとも薦一枚のさびを忘れず、口に八珍の菓肴をつ

らぬとも、一瓢の飲のたのしみをかえず。心に世情の変をしりて、笑言に耳をあそばしむる、俳諧自在の人といふべし』（十論、「俳諧の道」）。又曰く『耳に言語のおかしみを得て眼に姿情のさびしさを知らねば、これも其道に其法なしといはむ』。『例のさびしく、例のおかしく、俳諧は心のあそびなるを尊むべし』。私の考では、これが等の場合に於ける「をかしみ」とは、要するに俗談平話の「をかしみ」というほどの意に解すべきもので、それが枯淡閑寂を旨とする芭蕉の俳諧にも保存されている以上、この「をかしみ」は俳諧一般の概念を特性附ける契機であるという意味に於いて、『おかしきは俳諧の名としるべし』と言つたのであろう。（俳諧の字義が滑稽と云う意味だというだけの意味では、余りに物足りないよう感覺せられる）。しかしながら「俳諧十論」の方では、最初の「俳諧の伝」という一章で、俳諧なる文字の由来を説き、それと滑稽との関係を説いて、そこから虚実論に入る端緒を見出している。『そも俳諧の伝といふは、もろこしの史記に滑稽の名ありて、齊、楚の比より秦、漢の間までに、七八人の言行をしるし、太史公が天道の贊詞より、或は笑言をもて大道にかなふとも、或は談笑をもて諷諫すとも、滑稽は酒桶の喻なるよし。姚氏は俳諧のごとしといへる、畢竟は虚実の自在より、言語にあそぶのいひならん。しかれば俳諧の道たるや、本より虚実の詁サバキならんには其道は三皇五帝より禹湯文武に伝りて其名は司馬遷が史記にさだまりぬとするべし。誠に太極の道をわかつて、儒仏老莊の昔より、虚は実をもてつくらふべく、実は虚をもてほどくべければ、孔子に莊周ありて仁義をもとき、釈氏に達摩ありて経論をやぶる。いずれか俳諧の機変ならざらん……』。（因に俳諧と云う文字の典拠に関しては、素外の「俳諧根源集」、与清の「俳諧歌論」等に詳細な記述がある）。而して「俳諧の道」という次の章では、『そも俳諧の道といふは第一に虚実の自在より、世間の理屈をよくはなれて、風雅の道理にあそぶをいふ也。誠よ俳諧の寛活なる、其人にして此道ながらには、狂言綺語の仮事アダチならんに、虚実の間に心をあそばしむる、言語の詁サバキを宗とするべし。本より虚実は心より出て、おこなふ所は言語ならんをや……』と書き出している。

しかしながらかくの如き滑稽と俳諧との本質的関係の問題は、滑稽が主として虚の契機として、言語の遊びの方面、即ち「狂言綺語の仮事アダチ」のような観をなすところに現れることから、又必然的に俳諧の「情」と「姿」と

の関係、ないし物の「本情」と「風雅」との関係という問題と聯閼を生じ、それ等両方面が支考の俳論の最後の段階に至つては、相共に虚実論の中に吸收されてしまうのである。吾々はこの側面についても、支考の著作の中から重要な点だけを、少しばかり指摘しておこうと思う。既に前に「続五論」の中の「滑稽論」の内容が本情論であることは注意して置いたが、そこに次の如き議論がある。これは美学的にも興味あるところであるから、少し長いがそのまま引用する。『有情のものはさらにもいはず。無情の草木、瓦石より道具、表色（包？）にいたるまで、おのれおのが本情をそなへて、尤人情にかはるべからず。その本情にいたらぬ人は、月華に対しても月はなをしらず、道具持てももたぬ人に似たるべし。』「金屏の松の古さよふゆごもり」、炭俵の序にこの句の魂すはりてとかき侍りしが、そのたましゐといふは何ぞや。金屏はあたゝかに、銀屏は涼し。是をのづから金屏、銀屏の本情也。……六月の炎天に金屏をたてんに、人の顔かゞやきてよからず、さる座敷は道具しらぬ人に落べし。されば金銀屏の涼暖を今の人見つけたるにはあらず。そも天地よりなせる本情也。しかれども金屏銀屏のうち出たる本情は、貴品高家の千畳敷とおもひよるべし。それを松の古さよといはれたれば、蝶つがひもはなれ々々に兀かゝりて、ばせを庵六畳敷のふゆごもりと見え侍るか。是風雅の淋しき実なるべし。金屏のあたゝかなるは物の本情にして、松の古さよと云ふ所は、二十年骨折りたる風雅のさびと云ふべし。そもそも本情あり、風雅あり。その本情だにしらぬ人の風雅に骨をらんとするは、とうふをあへものにせむとおもへる、料理のたがひもあるべし。「蚊屋しまふ夜や銀屏の花薄」の句もその秋、尾城のあたりより出たる銀屏也。かくいへば奥八畳、次十畳の座敷に椽の月影もきらめき渡り、玉階夜色涼如水といへるその夜のありさまならん。始の金屏は松のふるびて取籠りたる座敷と見え、後の銀屏は花薄のはなやかにして、取りひろげたる座敷と見ゆ。是も銀屏は本情にして、花すゝきは風雅也。この本情と風雅のふたつをしりて、はじめて俳諧をしれる人といふべし』（俳書大系、四）。この具体的説明によつて「本情」及び「風雅」の意味は明かであるが、なお勝峰氏の解釈によれば本情とは、其物に具わつた類型的な趣味、風雅とは其物に対して個性的に感じ出したる趣味であると云う類型的と個性的との対立が、主観的と客観的とのそれに交錯しているようであるが、しかしこれでも大体の意味は判るであろ

SAMPLE-Sign-in.com

う。

次の「華実論」の内容は、必ずしもこの関係を発展させたものではなく、「華」とい「実」という概念の意味を、また別箇の見地から解釈しているようである。即ちそれは上述の如き單なる芸術表現の問題の範囲内における、本情と風雅の関係ではなく、もつと一般的の芸術家の立場ないし態度——少くとも俳人の人生に於ける立場や態度の問題というような観点から「華」と「実」とを解釈し、「華」はむしろ表面の形にあらわれる風雅であるに対し、「実」とはここでは、風雅に於ける心の置き所を指しているものようである。故にこの「華実論」は単に芸術に於ける形式と内容、即ち姿と情との対立の問題ではなく、もつと広く風雅に関する限りに於いての、人間の精神と外形、もしくは心性と言行との関係の如きを意味すると見られる。それ故に支考は更に次の章即ち「新古論」に於いて『……その詩歌、連俳に風情、風姿のふたつあり。是は華実のふたつに似て、いさゝかたがひもあるべし』と言つてゐる。この「華実論」の内容はかつて紹介した勝峰氏の解題に簡単に暗示されているよう、結局は『雅俗一方に偏するなきを戒め』たことにもなるであろうが、しかし支考の真意は上述の如き、「華」と「実」との両方面において、風雅を実現すべきことを説いたものと見るべく、しかも更に突込んで言えば、やはり風雅の真諦は外形や言行の方面よりも、まず精神心性の方面にあらねばならぬという考え方を暗示しているものと見られるようである。『……さるを俳諧といへば、肥もち田にしほる賤の男、賤の女もいふやうにおぼえたらんが、口にはいひもしつべし。いかで心のくまをあきらめ侍らん。言葉やさしけれど、心いつはりたる人あり。心にいつはらねど、言葉にげなきひとあり。といふもかくいふも言語ばかりのものなれば、心のをき処、風雅ならんこそ風雅の人とはいふなれ』(同上)。尤も支考は俳人もまた世情に通ずる必要のあることを説き、『世情にうとき人は蛙の土中に冬籠りたるやうにて、それも物の理なかるべし』と言つてゐる。しかしました『己』れが心は女色美者のたのしみにをきて、口に風雅のさびをいはんとおもへる。心口のふたつあらばいひもいはれぬべし。風雅は本さびしきもの也。女色美者は最上のたのしみ也。たのしきに居ては淋しきをたのしみがたく、さびしきに居ては、たのしきをたのしみやすしといふ所を、心におもひ徹したらば、終りにえ(の?)み、終りに喰らふとも、

いかで風雅のさびなからん。年わかれればさびなしなどいふ人は、俳諧のそも心より出るものといふをしらぬ人也』とも言つてゐる。

要するに支考のこの考え方では、風雅の「華」も大事であるが、風雅の「実」（即ち心）は更に大切だというのであって、此の「華実論」では、それ故に吾々がさきに見た、土芳の「三冊子」に於ける風雅の「誠」の強調と、いう立場に、多少近寄つてゐるところがあると見ることもできるであろう。しかし支考の俳論は、そこからかの「不易流行」の思想の方へは行かないで、再び風情、風姿の論に立ち戻り、前の本情と風雅との関係を表現の形式内容の問題にあてはめてゐるのである。而してそれ等の諸問題は、更に「俳諧十論」になると、前に述べたように、一種の虚実哲学といったような考え方の中に綜合されて、改めて俳諧と滑稽との本質的関係の見地から考え直されているような観がある。故に「続五論」では前に述べた「華実論」に於いて、どちらかといえばむしろ「実」（即ち心）の方を重んずる考え方を暗示し、姿情の論に於いては姿と情との関係を、新古の体に結びつけて論じているけれども、未だ特にいれを先とするというような考え方は提出していないのであるが、「十論」の方になると、「虚実論」の次に来る「姿情論」に於いて、『……しからば姿は先にして情は後なりと決すべし……』という独特の考え方を明白に述べているなども、この觀点からして注意に値するであろう。但しその議論に至つては既に支考一流の論理の極めて不徹底な、奇妙な論法を示している。「そもそも姿情の先後を論ぜば、人は天地の次に生じたれど、仰ぎて天といひ、俯して地といふより、三才の姿はさだまりぬ。天地は人のつけたる名なれば、人を姿のはじめにして、月星をさして天の姿といひ、草木をさして地の姿といへる、占文の秘訣も爰ならん。しからば姿は先にして情は後なりと決すべし。たとへ君臣父子といへども、情は天地の間にこもりて、姿は忠と孝とあらはる。いざや其情は其姿にしたがひてあれどもなきが如くなれば、今は姿の論といふ也。誠よ君父の忠孝も甲冑を帶すれば忠情そなはり、衣食を供すれば孝情あらはる。世に人あつて情は先なりと論ぜば、君父の前に姿をくるしめず、寐てゐて忠孝の情をつくすべきや。姿の先なるは論ずるに及ばず……』（同上）。以て「十論」の不思議な論法の一端を知るに足るであろう。

第三章 俳論に於ける美学的問題（二）

前章後半に於いて、吾々は支考の俳論を概観し、その思想的特色並にその発展を考察したのであるが、次にこれに対して、同じ蕉門の他の系統に属する俳論、即ち去来や許六等の思想の根本的特色は如何なる点にあるか。そしてまたこれ等の諸家の俳論に於いては、美学的問題が如何に取り扱われ、且つそれが「さび」概念の解明の上に、如何なる意義を有するか。吾々はここで更にその方面に眼を転じて見ようと思う。

私はさきに土芳の「三冊子」に「不易流行」の概念はあるが、「虚実」の思想が全く見当らないことを指摘し、又その反対に支考の数多くの俳論に於いては、虚実論がその骨子となっているけれども、「不易流行」の概念は全く現れていないことに注意すると共に、この点が支考一派の俳論思想と他の系統のそれとを分つべき一つの重要な点ではなかろうかと云うことを述べておいた。今この見地から概観するに許六、去来等の数多の俳論書には、やはり「三冊子」と同じく「虚実」の問題は余り現れて居らず、そして「不易流行」の問題がむしろ中心となつて、しかもそれが「三冊子」の場合よりも、一層具体的の方向に発展せしめられているのを見る。ただしかしこの点から見ていさか不思議に思われるのは、北枝の「山中問答」という書物に支考風の「虚実」の概念が現れていることである。この書は元禄二年加賀の山中で、芭蕉の直旨に接した北枝が、覚書き風に手記したもので、俳諧の大意と雑談、連句の約束の重要な点を要領よく書きとめたもの（俳書大系、四解題）であるという。私はそういう文献に関する事を批判する資格は皆無であるけれども、或はその俳諧の大意を述べた抽象論の部分には、支考の考え方——若しくは支考の偽作した芭蕉の遺書に於ける思想の影響或は潜入があるのでなかろうか