

## 與 謝 蕪 村 —その詩と画の整合—

井 上 章  
(平成6年9月30日受理)

### Yosa Buson, Unity of His Poetry and Painting

Akira INOUE

#### はじめに

江戸時代は俳諧の黄金時代だった。ところで、江戸期の俳人としてまず思い浮かぶのは、芭蕉と蕪村と一茶だろう。凡兆、去来などの蕉門の人たちをはじめ、おびただしい俳人がいたにもかかわらずである。そのうち俳諧師として、ということは今流に言えば当時最も隆盛期を迎えていた芸術分野の一つの芸術家として例外に属するのは、小林一茶であったと見てよいであろう。それは、その生きた時代と同時に、その特異な生き方にあると考えられる。放哉・山頭火といった、近・現代の自由律俳句の俳人のケースに一茶は近い。むしろ、一茶は五・七・五の十七音の詩形式をみだしたわけではなかった。しかし、五十代で結婚し、次々にその子を亡くし、故郷柏原で生を閉じた一茶は、きわめてヒューマンな、健康な句をつくっているにもかかわらず、その生自体が近代のデカダンスの詩系列を思わせるものがある。強烈な芸術精神はあるが、生のけじめがない。多くの庶民たちの生の戸惑いととも生きたのが一茶だった。その生涯が、その辞世の句「盃から盃にうつるちんぶんかん」と同様に「ちんぶんかん」であった生を、自らの感情をいつわらずにうろろと生き、そして死んだのが一茶だった。

そこへいくと、芭蕉、蕪村は違う。芸術家の生きかたとして、その二人の偉材は一茶とははっきりと違うのである。伊賀上野(現三重県上野市)出身の芭蕉は二十代の終りに江戸に出たが、若いころ放蕩に身をもち崩した時期があった事実はひろく知られているにもかかわらず、蕉風(正風)樹立という画期的な仕事を軸として、その生の姿勢はまことに規格正しい。蕪村の生涯にも一貫した服飾美術学科 美学美術史研究室

た筋道が一本太く通っている。ただ、芭蕉、蕪村というと、時代の相違だけではなく、相対立する二巨匠という通念が一般につよい。それは、近代にいたって、主情的な芭蕉を不当におとしめ、客観性のつよい芸術境をもつ蕪村を称揚した正岡子規以来漠然と形成された通念であって、蕪村は終生、芭蕉を追慕した。その思慕の念が尋常のものでなかったことを知るものは今日意外に少ない。時代とキャラクターの相違がおのずから芸術性の相違を生んだが、賢者は賢者を知るのである。

論じつくされた感のある芭蕉はひとまずおき、蕪村についてのさらに大きい問題は、彼が俳人であり、かつ画家であったということであろう。そして、俳人蕪村は文学史家が論じ、画人蕪村は美術史家が論ずるという一般的な傾向が強い。しかし実際は、そこに一人の蕪村がいるきりなのだ。蕪村という芸術家の特性はもちろんであるが、蕪村の一貫した芸術家像をさぐる、それがさしあたっての本論の主旨である。

#### 1. 時代背景と出自

與謝蕪村が生まれたのは享保元年(1716)、元禄七年(1694)に松尾芭蕉が没してから二十二年目のことであった。江戸時代の時代環境、文化環境はすでに大きく異なっている。泰平の江戸二百六十年の間のまさにどまんなかに蕪村の生涯は位置している。蕪村の生きた宝暦・明和・安永・天明といった時代は、江戸幕藩体制が完全に安定し、江戸文化が爛熟の極に達しようとしていた時期であった。美術史的に見る時、それだけ美術ことに絵画の流派が多様化し、世間的権勢だけに安住し形式化した狩野派アカデミズムへのレアクションがぞくぞくとその新風を開拓していた時代である。

元禄絵画の贅と艶とを世に輝かせた尾形光琳は蕪村の生年享保元年に六十二歳で没したが、町衆出身の宗達・光琳派、いわゆる琳派は、かつてなかった江戸独自の華麗な造形美の魅力をすでに世に徹底させていたし、蕪村の生まれる二年前の正徳四年（1714）に浮世絵の創始者菱川師宣が世を去り、墨摺絵からはじまった浮世絵は筆彩色の丹絵、紅絵、漆絵、そして版摺りによる紅摺絵へと展開し、明和二年（1765）多色刷の浮世絵、いわゆる錦絵を完成した鈴木春信の生存の時期は、蕪村の生涯とはほぼ完全に重なり合い、蕪村とともに日本南画（文人画）の大成者と並び称される池大雅は蕪村に遅れること七年、享保八年（1723）に生まれている。蕪村とほぼ同時代の学者、文人を領域の如何を問わずあげれば、賀茂真淵、本居宣長、杉田玄白、上田秋成、平賀源内等々きわめて多彩である。いずれも、江戸時代の安定期に文化史上に新風をもたらした人びとである。

元禄はむろん江戸文化の最初の大輪の花であり、天和・貞享・元禄に花開いた芭蕉の文学は、それまで遊芸にひとしかった俳諧をはじめて芸術と呼びうる境地にまで高め、<sup>(1)</sup> 俳諧（連歌・連句）の発句を独立した表現形式として成立させるなど、俳諧の分野に目覚ましい変貌を遂げさせたが、それは単に芭蕉の仕事にとどまらず、その時期を中心に小説、演劇、美術、風俗一般にいたるまで鮮やかな開花を見せたことは、すでに触れた光琳をふくめて周知の事実である。そこには、桃山の豪華とはまったく異なる江戸時代の粋（いき）と、生の華やきがある。

慶長八年（1603）から江戸幕府がはじまり、政治的にはそこから江戸時代であるが、桃山の気風はなおつづき、文化史・美術史的に見る時、江戸時代への移行の時期は元和元年（1615）の豊臣氏滅亡の時をもって画するのが妥当と考えられる。三代將軍家光の治世の中心の寛永期に徳川支配の政治体制が整ったのを受けて、たとえば寛文期（1661～73）の小袖模様一つにしても、桃山の散らし模様から世に寛文小袖と呼ばれる大ぶりの絵柄の文様の小袖に移り、時代の日常的な気分を最も率直にあらわす風俗の一つをとってみてもそのようにあきらかに江戸的な美意識の生成を感じさせる。その時期につらなる、かなり広汎な時代を包括するいわゆる元禄文化は、さまざまな芸術分野が江戸時代的な表現様式へ転換するための巨大な実験室であったといつてよい。

先に私は、元禄に江戸時代の粋と生の華やきがあると述べた。たとえば「粋」であるが、「さび」「わび」、室

町の世阿弥の「花」などととも、これら東洋、ことに極東日本の精妙な美的理念は、合理的な思考を背景とした西洋の諸理念と異なり、説明するのに困難な性質をもつ。いや、合理的に説明しようとするれば、それらの本質は逃げてしまう。そしてその事実こそが、日本美の特質をシンボリックにあらわす一事例にほかならないが、諸分野の芸術家を例示するということになればさほどむずかしい。たとえば井原西鶴の浮世草子、近松門左衛門の世話物、ありあまる家財を蕩尽して装飾画家として大成した光琳の生、世に著名な師宣の肉筆画「見返り美人図」、そして芭蕉晩年の境地「かるみ」など、それらが表現している美はことごとく粋ではないだろうか。粋の反対は野暮（やば）だが、桃山が野暮だといっているのではない。在来のアカデミズムがまだいささかも衰えを見せずその時代の芸術の確固とした支え手をなした桃山の豪華には、一耗の粋もはிரいこむ透き間がなかったのである。千利休の侘び茶の茶礼にしても、粋というべくその姿勢はあまりにもオースドックスな美的性格にしっかりと根づいている。伝えられる秀吉の黄金の茶室などは野暮かもしれないが、それは特殊な事例である。

それから数十年を隔てた蕪村の時代は、すでに実験の時期を終わっている。江戸時代は、まさに駘蕩の春であった。まだ、幕末の危機感もない。蕪村の生年からほぼ三十年間は八代將軍吉宗の治世の時代で、当時なりの社会体制に微塵の揺るぎもない。ロシアの使節ラックスマンが根室に来て通商を求めたのは、蕪村没年の天明三年（1783）からほぼ十年を経た寛政四年（1792）九月のことであり、以後十九世紀初頭にかけてロシア、アメリカ、イギリス等が貿易を求めて来航し、ようやく幕末の騒然たる気配が色濃くなっていくが、蕪村の時代はそれらとはまったく無縁だった。蕪村の世界を「やすらぎの空間」と呼んだのは芳賀徹氏であったが<sup>(2)</sup>、それは、私見を加えれば、その俳境、画境だけではなく、まさしく、安逸の気風が濃く、江戸封建体制が永遠につづくかに見えたとそのような時期に蕪村が生きていたという事実そのものにつながるものといつてよいであろう。その点、南画家とはいっても、江戸南画の雄渡辺華山などとははっきりと異なる。もっとも、華山を南画家と呼ぶには若干の疑問がある。世に江戸南画といい、谷文晁・華山・立原杏所等をその呼び名で一括することが多いが、生き方からいっても、絵画の様式からいっても、もともと本格的に江戸南画と呼びうるような系譜は存在しなかったと私

は考えている。<sup>(3)</sup>

蕪村は、既述のように享保元年、ところは摂津国東成郡毛馬村（現大阪市都島区毛馬町）に生まれた。本来の姓は谷口という。その高弟高井几董の「夜半翁終焉記」には当初「難波津の辺り近き村長の家に生ひ出で」と記されていたが、のち改訂し、村長の家かどうか確たる証拠がない。「終焉記」の「難波津の辺り近き」だけでは生地も漠としているが、安永六年（1777）、蕪村六十二歳の二月に新様の実験詩といってよい「春風馬堤曲」その他も収録して刊行された一門の歳旦帳『夜半楽』を門弟に送った際の書簡に、みずから「春風馬堤曲、馬堤ハ毛馬塘（けまつつみ）也。則余が故園也。」と記していることによって毛馬村の出身であることがわかる。享保二十年（1735）、二十歳の時、江戸に下ったのを皮切りに、江戸時代の俳人の例に洩れなく各地を巡遊しているが、のちの居住地の中心は京であり、蕪村が生粋の関西っ子であったことに変わりはない。

蕪村の画事、および、俳句への出発の時期は不明である。

<sup>(4)</sup> 記録はないが、おおかたのすぐれた芸術家の生の形成過程から見て、十代の前半にその双方への思いが芽生え、熟しはじめたことは疑いをいれないところであろう。画事については、南画の日本への受容の時期がたまたま蕪村の生涯の前提的な時期にあたったことは注意を要する。

南画はすなわち文人画であるが、南画とは元末にはじまった水墨の新様式南宗画を略した様式語で、文人画とは様式にかかわらず職業画家ではない文人高士によって描かれた画であるが、中国では或る程度、日本ではほぼ完全にその両者がかさなり合うという事実と、周知のように清の伊孚九が享保五年（1720）に来朝して南画様式を伝えたと言われるが、それ以前に、明・清の画論・画譜によって南画が日本にかなり広く浸透していたと推定される事実については、すでに他の論考で詳述したのでここでは略し、<sup>(5)</sup> 蕪村が生まれた享保元年と、南画が正式に伝わったと言われる享保五年との相互関係を指摘するにとどめる。蕪村が画に興味をもちはじめた時期には、すでにひろく南画は日本の文化環境に浸透していたと推定される。たとえば、仏教公伝は欽明天皇七年（538）が定説となったが、それぞれの出典まで記録してほぼ信頼できる平安の歴史書『扶桑略記』には、鞍作止利の祖父司馬達等が日本に仏教をもたらしたのは欽明天皇より四代前の継体天皇の御代であったと記され、また、普通

臨済僧栄西が源氏三代將軍実朝に『喫茶養生記』を捧げて茶を献じたのが日本における茶の伝来の最初とされることが多いが、すでに天平後期鑑真によって茶は薬品として舶載されたとする説もあり、仏教も茶も、少なくとも公けに記録されている年よりもはるかに早く日本に渡来したものと考えられる。それに準じて推定を加えれば、蕪村十代のころは、おそらく、日本南画の旺盛な勃興期にはかならなかった。胸中の逸気を表現する悠然たる南画、すなわち文人画の境涯を、画事に興味をもつ若い蕪村が知らなかった筈はない。画才にも富んだ蕪村は、そこに、自分の抱えるべき絵画の真の道を発見したにちがいない。技法上では早くから南宗画風を身につけることもむずかしかったし、後年にいたっても狩野派の影響でときに北画風の鋭さも表わした蕪村ではあるが、周文・雪舟を頂点とする北宗画、すなわち北画の峻烈な精神主義とは、蕪村の心境はどうにも似合わない。北画は、室町後半に禅僧の画事という性格を脱し絵画の技術化したが、それはやがて桃山の狩野永徳の豪華な新風濃絵（だみえ）の障壁画様式へと結実する。それも、文人蕪村には似つかわしくないものであった。いわば、ちょうどよい時期に、俳人蕪村にふさわしい駑蕪たる南画の境涯がひらけはじめたのである。これは、画人蕪村にとって、きわめて好適なまた一つの時代背景であったと見てさしつかえないであろう。

## 2. 芭蕉と蕪村

蕪村の芭蕉への思慕の念の深さについては先にその一端を記したが、蕪村にとって芭蕉は、まさに俳諧の神であった。そのような語が芸術を論ずる際の適切な表現とは私も思わないが、そのような言葉がいささかも不似合いと思われないほどの崇敬の想いを蕪村は芭蕉に捧げていたと考えられる。もっとも芭蕉は、俳諧史上にそれだけの仕事をしたのだから、芭蕉没後一部にめだってあらわれた凡俗の気風は別として、これは蕪村にかぎらない、当時のまっとうな俳人たちにほぼ共通する感情であったともいえるだろう。たとえば、安永二年（1773）刊行の『蕪村七部集』の第二集『明烏』の序に、その編者で蕪村の高弟だった几董は次のように記している。「俳諧に不易流行の沙汰は、こゝの書に譲りて暫くさしおく、今やよの風流漸変化して、其流行にとゝまる有、すゝむあり、また後るゝあり、しかりといへとも、都て蕪翁の光をたとふの一に止れり、（中略）平安浪華のあいたにも、

まことの蕉風に志者少からず、(下略)」<sup>(6)</sup>

すなわち、京・大坂においても真の蕉風を志す俳人は多く、俳諧の真髄は芭蕉に帰するという認識が根本にあったことを述べている。ときに蕪村五十六歳、几董三十一歳で、ちなみに蕪村が、蕪門の榎本其角・服部嵐雪に学んだ俳人早野巴人(蕪村入門の年十年余を過ごした京から江戸に帰り宋阿と改号、夜半亭を称した)に入門し、幸町(二年後幸鳥と改号)の号をえて内弟子となったのは元文二年(1737)二十二歳の時であった。さらに後年、明和七年(1770)、五十五歳となった蕪村は、宋阿没後二十八年間途絶えていた夜半亭の名跡を、宋阿の高弟高井几圭も没していたため、その子几董がそれを継ぐ力を貯えるまでという条件で、夜半亭を江戸から京に移して継承している。これは蕪村の当時の俳人としての名声を推定させると同時に、蕪村が蕉風俳諧の系譜の中枢に位置していたことをものごたるものである。

この前後の文献に芭蕉をたたえる蕪村自身の文を渉猟すると、めだつものだけでもけって少なくない。たとえば安永三年(1774)、蕪村五十九歳の時師の宋阿の三十三回忌を迎え、六月にその追善法要を営んで『むかしを今』を編んだが、その序に、

「(前略)ある夜、危坐して予にしめして曰く、『それ、俳諧のみちや、かならず師の句法になづむべかず、時に変じ時に化し、忽焉として前後相かへりみざるごとく有るべし』とぞ。予、この一棒下に頓悟して、やゝはいかいの自在を知れり。

されば今我が門にしめすところは、阿叟の磊落なる語勢にならず、もはら蕉翁のさび、しをりをしたひ、いにしへにかへさんことをおもふ。是、外虚に背きて内実に応ずるなり。これを俳諧禅と云ひ、伝心の法といふ。(後略)」<sup>(7)</sup>

と記している。すなわち、生前師から聞いた話に、俳諧の道は師の阿叟(宋阿)の句法にこだわることなく、時に応じて自在に作れ、と教えられたので、私は今、自分の門人にもっぱら芭蕉のさび、しをりを目標とし、蕉風の骨髓に返ることを教えている。これこそ外面の華やかさなどとは異なり内面の真実に応ずるものであり、いうなればこれが俳諧禅で、真に精神を表現する道はそこにしかない、といったほどの意味と解してよからう。

引用の文の末尾に「俳諧禅」という言葉が使われていることは注意される。これは其角の『句兄弟』に出てくる言葉で、南宋の文人蘇舜欽が『滄浪詩話』に記してい

る「詩を論ずること禅を論ずるが如し」(原漢文)を真似て、「俳諧を論ずること禅を論ずるが如し」(原漢文)と述べたことに由来する。其角は宋阿の師の一人だから、蕪村は其角の孫弟子にあたる。周知のように芭蕉は禅に深く心を寄せ、その「わび」「さび」の理念も、禅の境地からおのずから熟した芸術理念にほかならなかったが、その意味からいえば、芭蕉は禅宗、ならびに禅宗芸術の黄金期である室町の時代精神に直結する詩人であり、芸術家だった。西鶴、近松、師宣といった、先にあげた元禄のさまざまな分野の芸術家たちのどの一人をとっても禅の匂いはほとんどまったくしない。「かるみ」は芭蕉晩年の発想で、蕉風樹立後のその本来は「わび」「さび」にあり、芭蕉は、禅の深い閑寂の境地にいたろうとする元禄唯一の求道者的芸術家だった。その点からいっても、芭蕉芸術の占める位置と意味とは、かぎりなく大きく、そして深い。しかも、それゆえに壇林風一辺倒だった俳諧の世界をみごとに根こそぎ革新した。俳聖という言葉をともしなわなくとも、日本文学史といわず、日本芸術史の上で「芭蕉」という名前が一種特別なニュアンスで語られるゆえんはそこにある。

ところで、蕪門の雄で宋阿の師である其角、嵐雪も禅とのかかわりは浅からぬものがあった。その孫弟子である蕪村となると、だが、事情は異なる。禅について語らなかったということでも、関心をもたなかったということでもないが、画事と俳諧の両分野で多忙だった蕪村六十八年の生涯は、芭蕉の「さび」「しをり」を称揚し、蕉風の真髄に返ることを目標としながら、もはや室町の影もささない時代に生きていたのである。しかし芭蕉への思慕の念については、ほかにもさまざまな事実がそれを示している。早いころの一例をあげると、寛保二年(1742)宋阿が没したのち、釈蕪村<sup>(8)</sup>と称し、僧形で下総・上総・奥羽・上野・下野等をほぼ十年間巡遊しているが、奥州にはその早いころ一年にわたって旅している。奥の細道を辿った芭蕉を慕うところがその根底にあったことは疑いをいれない。

後年の大きい事件は芭蕉庵の再興であろう。すなわち、安永五年(1776)四月、蕪村と十年以上の交遊をもつ川越藩の京留守居役樋口道立の発意で、一乗寺村(現京都市左京区一乗寺才形町)金福寺境内の芭蕉庵再興が企てられ、それに全面的に協力したのが蕪村だった。実際に再興されたのは五年後の天明元年(1781)五月であるが、「安永丙申五月望前二日(安永五年五月十三日)」の日付

でいち早く蕪村は「洛東芭蕉庵再興ノ記」を書いている。「四明（比叡山＜筆者註＞）山下の西南一乗寺村に禪房あり、金福寺といふ。土人口称して芭蕉庵と呼ぶ。階前より翠微に入ること二十歩、一塊の丘あり。すなはちばせを庵の遺蹟也とぞ。（中略）かゝる勝地に、かかるたうとき名ののこりたるを、あいなくうちすておかんこと、罪さへおそろしく待れば、やがて同志の人々をかたらひ、かたのごとくの一草屋を再興して、ほととぎす待つ卯月のはじめ、をじか啼く長月のすゑ、かならずこの寺に会して、翁の高風を仰ぐことゝはなりぬ。（下略）」<sup>(9)</sup>

この文末にある会は「写経社会」と名付けられ、この年から初夏、晩秋の年二回欠かさず句会が催され、天明元年五月二十八日の落成記念の日に催されたのは十一回目であった。

このように、蕪村の芭蕉への思いはとりわけ深いものがあった。それは蕪村の著名な「離俗論」についてもいえる。あらわれたところにはいささかの相違はあるが、その発したところは芭蕉にあった。「造化に随ひて四時を友とす」（笈の小文）というその風雅の極地はまた、「松の事は松に習へ、竹の事は竹に習へ」（三冊子）とさとしていっさいの「私意」を離れることを極意とした。私意とはすなわち世俗の想いである。俗世に生きながら世俗の想いを去るということは難事であるが、それをまた芭蕉は「高く心を悟りて俗に帰るべし」（三冊子）ともさとしている。そのすべての芭蕉の言葉の背後にあるものは、芭蕉の禪的観想であり、禪のこころである。ところで蕪村の「離俗論」は、明和八年（1771）四十五歳で没した愛弟子黒柳召波の遺稿集が『春泥句集』として安永六年（1777）に編まれたのに際して、それに寄せた序文のなかに見られる。

「余、曾テ春泥舎召波に洛西の別業に会す。波すなはち余に俳諧を問ふ。答へて曰く『俳諧は俗語を離れて俗を用ゆ、離俗ノ法最もかたし。かの何がしの禪師が隻手の声を聞けといふもの、則ち俳諧禪にして離俗ノ則也』。波、頓悟す。

却つて問ふ、『叟が示すところの離俗の説、其の旨玄なりといへども、なほ是れ工案をこらして、我よりしてもとむるものにあらざや。しかし、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』。答へて曰く、『あり、詩を語るべし。子、もとより詩を能くす。他にもとむべからず』。波、疑ひ敢て問ふ、『それ、詩と

俳諧といさゝか其の致を異にす。さるを俳諧をすてゝ詩を語れと云ふ、迂遠なるにあらずや』。答へて曰く、『画家に去俗論あり、曰く＜画、俗を去ること他の法無し、多く書を読めば則ち書卷之氣上升し、市俗之氣下降す。学ぶ者は其れ是を慎めや＞（原漢文）と。それ、画の俗を去るだも、筆を投じて書を読ましむ。いわんや、詩と俳諧と何の遠しとする事あらんや』。波、すなはち、悟す。』<sup>(10)</sup>

文中、「かのなにがしの禪師が隻手の声を聞け」とあるが、「なにがしの禪師」とは白隠禪師（1685～1768）を指し、「隻手の声」は禪師の著名な公案、すなわち、両手を打ち合わせる時は声が出るが、片手（隻手）を上げる時は音も声も無いという内容を意味し、禪の深い悟達の境地が俳諧にも詩にも通ずる、ということ述べているのであって、ここにも「俳諧禪」という言葉が出てくる。また、画家の「去俗論」とは、清の李笠翁の画論『芥子園画伝初集』を意味し、画が俗に毒されることをつよくいましめている。蕪村はさすがに画家で、絵画における「去俗」をも引き合いに出して論じているわけであるが、「俗を去る」とは、南画において最もふさわしい理念と思われがちであるにしても、東洋画では古来「画の六法」ということがいわれ、「画の六法」とは六朝南斉の人物画家謝赫の『古画品録』のなかで整理された東洋絵画の基本理念であり、その第一の法が「気韻生動」で、「骨法用筆」以下五つの法を大きく引き離して最も大切なものとされた。<sup>(11)</sup> その際、「骨法用筆」以下五つの法が俗（現実）であり、捉えがたい精神の気を意味する「気韻生動」こそここでいう「去俗」の真髄をなすものであったと考えられる。すなわち、万巻の書を読むことによって高められた精神の気である。そして、「俳諧禪」とはいえ禪の骨髓に参じたわけではなく、おおらかな気韻（逸気）を表現する文人画家であった蕪村は「離俗とはいっても、その俳諧に画にあらわれた芸術性の中核は、先の文中に「俗を用ゆ」とあるように、俗を根底としてきわめておおらかなにはばたく浪漫主義的心情の流露にほかならなかつた。それに対して、「俗に帰るべし」と言った芭蕉は、その本質において求道者の現実主義者、もしくは真実探究派の詩人と分けけてよいであろう。

蕪村は芭蕉を敬慕し、蕉風の本来に返ろうとつとめた。しかし、返ることはできなかった。それが時代精神、時代様式。さらに芸術的個性の相違というものだ。蕪村は、蕉風復興についても期するところがあった。蕪村が天明

の世に生きたのはわずかに三年であるが、天明の俳人の頂点として語られることが多い。だが、天明の俳諧と、元禄、芭蕉の俳諧とははっきりとその様式を異にする。

過去の二つの似たような場合を想起してみよう。『金槐和歌集』を残した源実朝は、藤原定家から『万葉集』の写本を贈られて、その調べ高い歌風に深く感動し、なんとしても万葉の歌の世界に返ろうと願った。時は『新古今和歌集』の時代で、微妙に屈折した幽玄の歌風が風靡していたころであった。真正の詩人だった実朝の感受性の鋭さと、そこから生まれた願望とはじつによくわかる。しかし、実朝はどうしても万葉の世界に返ることはできなかったのである。ここに万葉と実朝の歌を並べて引く必要もなからう。鋭敏な感覚の持主であった実朝は、自身の歌がどうしても『万葉集』の諸作品におよばないことをさとして、みずからの歌に絶望し二十代のはじめに歌をやめてしまった。だから『金槐和歌集』の歌は、実朝二十代のはじめまでの作品だけによって成り立っている。

この事実は、歌人実朝のすぐれて鋭敏な感性を告げ知らせると同時に、時代と芸術との関係や表現の生理の真実をまことによくわれわれに教えてくれる。実朝と蕪村とでは、時代も状況も様式もあまりにも異なるけれども、蕪村の場合にも類似した状態が見られる。違うところは、蕪村が俳諧に絶望しなかったという点で、われわれにとっては幸いなことであった。芭蕉の俳諧につよく魅せられながら、芭蕉に返ることができなかった蕪村は、そこに蕪村独自の芸術境を切り拓いた。それは、実朝ほど蕪村の感覚が鋭敏でなかったというのではない。一方で將軍職という重職にあった実朝とは、条件が違う。時代も泰平の江戸であった。そう考えると、悲劇の將軍と呼ばれる実朝は、同時に、それよりも一層深い意味で悲劇の詩人でもあったのである。

もう一つの場合は、ほぼ上と同時期の七条仏所の芸術的志向である。当時奈良にあった七条仏所は、<sup>(12)</sup> 康慶、その子運慶と、南都仏寺復興の造仏がおこなわれていく間に、今日よりも多く遣されていたに相違ない奈良の地の天平仏像の崇高な古典美に魅せられ天平復興をはかったが、あらわれたところは、天平の彫刻様式とはまったく異なる鎌倉時代の徹底したリアリズムだった。ふたたびいえば、それこそが芸術作品の時代様式というもののどう逃れようもない生理なのだといつてよい。真正の芸術だけは、金輪際嘘がつかないのである。

先に私は、蕪村の句境を「俗を根底としてきわめておおらかにはばたく浪漫主義的心情の流露」と述べた。これは、その画についても当てはまるであろう。それに対して芭蕉を、「求道者の現実主義者」「真実探究派の詩人」と定義した。ここに両者の多くの作品にあたってそれを点検する愚は避けよう。ただ、一つの視点から見る時両者の俳句作品に際立って相違する一側面、普通、ひとが指摘することの少ない一側面について私見の一端を述べるにとどめることとしたい。

蕪村は画家であった。目がよくなければ美術家にはなれない。見ること、自然の光や陰影や形や色彩や風趣や、それらもろもろのものを、見て、見て、見抜くこと、それが持続すること—そのような天性の素質がなければ画家にはなれない。物語性をうちに秘めた人事句を含めて、蕪村の浪漫主義的心情が際立って特色をなす作品群もあるが、すべての蕪村句の根底にあるものは、客観重視の写生の俳境、目の詩世界であった。

さみだれを集めてはやし最上川 芭蕉

さみだれや大河を前に家二軒 蕪村

同じ「さみだれ」の句をならべても、この相違はどうであろう。最上川は日本三大急流の一つとされる。芭蕉の句は、五月雨で増水しごうごうと流れる最上川の川音をひびかせる音楽である。それに対して蕪村の句は、五月雨でむろん大河は増水しているだろうけれども、音はしない。大河のほとりに建つ家は、かんぐれば増水によって危険な状態にあるのかもしれないが、しずかにこの句をくちずさめば、実に静謐な叙景句であり、写生の句である。煙雨けぶる蕪村らしい一つの絵が見えてくる。ここにしてははっきりいえることは、芭蕉は耳の詩人であり、画家蕪村は、当然のことながら目の詩人だったということだ。牽強付会を避けるために、著名な句にしぼって例をあげてみよう。まず、芭蕉である。

古池や蛙飛びこむ水のおと

芭蕉野分して盥に雨を聞夜哉

櫓の声波をうつつ腹（はらわた）氷ル夜やなみだ  
水とりや氷の僧の沓（くつ）の音

閑さや岩にしみ入る蟬の声

荒海や佐渡によこたふ天河

石山の石にたばしるあられ哉

うき我をさびしがらせよかんこどり

びいと啼尻声悲し夜の鹿

旅に病で夢は枯野をかけ廻る

第一句、蕉風開眼を告げる句としてあまりにも著名であるが、芭蕉の新風は「おと」からはじまっている。第十句、いうまでもなく辞世の句だが、いかに「かけ廻る」ものが「夢」であるにしても、ここでも音が聞こえる。「音」と「声」—芭蕉が自然への実相観入の芸術心を凝らす時、いかにきびしくそれらが芭蕉の精神を打ったか、芭蕉が耳の詩人と見なされるゆえんである。

次に、蕪村である。

菜の花や月は東に日は西に  
春雨や小磯の小貝ぬるるほど  
若竹や夕日の嵯峨と成にけり  
牡丹散て打ちかさなりぬ二三片  
青梅に眉あつめたる美人哉  
愁ひつゝ岡にのぼれば花いばら  
銀杏踏て静に児（ちご）の下山哉  
月天心貧しき町を通りけり  
凡巾（いかのぼり）きのふの空のありどころ  
易水にねぶか流るゝさむさかな

どこにも音がしない。どこからも声が聞こえない。第二句、春雨が降ろうと、第四句、牡丹が散ろうと、第七句、児が下山しようと、第十句、川に菰が流れようと、それは音のない画の世界である。岡にのぼっても、貧しい町を通っても蕪村の足音は聞こえない。『蕪村句集』のすべての句を読みすすんでいっても、音のする、ましてはげしい音の聞こえる句は、ほとんどまったくない。蕪村を目の詩人とするゆえんである。画家であったから、当然蕪村は目のひとであり、浪漫主義的信条をふかぶかと貯えているにしても、蕪村はあくまでも、客観写生を基本とする目の詩人だった。

上にかかげた蕪村の句についていえば、それぞれにいい。本論は蕪村の句の世界を鑑賞することが目的ではないから、いっさいの解釈は省略するが、ただ一つ、第二句「春雨や小磯の小貝ぬるるほど」についていえば、この繊細な視覚、洗練されきった感性こそ蕪村の独壇場であり、この句の芸術的価値の高さはほとんど計り知れない。芭蕉には絶対に、このような句はつくれなかった。それは、芭蕉の「この道や行く人なしに秋の暮」といった句が蕪村に絶対につくれなかったということと同じ意味である。芸術的個性の差はおそろしい。ここでそれを、芭蕉の主情主義、蕪村の感覚主義と規定してもさほど誤りではないであろう。「芸術的個性」などという言葉も、はっきりした認識もなかった時代に、蕪村は異質

の個性である芭蕉の俳諧に返ろうとした。そこに私は逆に、俳人蕪村、画人蕪村の一端さと誠実さを見る思いがする。

芭蕉もまた画家であったという論者がいる。<sup>(13)</sup> たしかに芭蕉は、俳画に巧みだった。ことに多いのは、水墨で菊の画を描き、そこに発句をあしらった画幅である。画の方には「桃青」、句の方には「はせを」の落款がある。わが家にも天保の所蔵印のある一幅があるが、巧みではあるにしても、その前に坐ってつくづく観ても芭蕉を画人と呼ぶことはできないと思わざるをえない。先にも述べたように、画家とは、いわば能動的な視覚の状態の幅広い絶えざる持続を必要とする。ここでためらわずあらかじめつけ加えれば、蕪村はそうであったからこそ、蕪村の句はそのほとんどが画の世界となったのである。一方、あれだけ俳諧による求道をみずからに課した芭蕉に、それほどの余裕があった筈がない。芭蕉には、むろんしっかりした構図の発句も、最も得意とした連句のそのような付句も少なくはないけれども、俳聖芭蕉は、蕪村のように確定的な目の芸術家ではなかったと考えてさしつかえないと思う。

### 3. 画人蕪村と俳人蕪村

先にも述べたように、蕪村の絵画への出発の時期、俳諧への出発の時期がいつごろであったかは不明である。絵画については元文年間（1736～41）に「俳仙群会図」を描いたことが知られるが、それは蕪村二十一歳から二十六歳にいたる間で、画は現存せず、蕪村自身による題賛の文が残るだけである。現存遺品中最も早いものは元文二年（1737）ごろの刊行とされる『俳諧卯月庭訓』の木版挿絵であるが、元文二年といえ、夜半亭に入門した年で、蕪村二十二歳、おそらく宋阿のひきで下絵を描いたものと思われるが、後年の蕪村画をおもわせるものはない。「俳仙群会図」は、推定の域を出ないがそれよりのちの作であることはほぼ確実で、その題材からいっても群像画であり、相当の達者でなければ図どりに難渋するであろう。宋阿が六十六歳で没したのは元文六年が寛保と改まった翌年、寛保二年（1742）の六月で、宋阿没後蕪村は先に触れたように江戸を去ることとなるから、ほぼ六年間蕪村は夜半亭の内弟子として過ごし、記録はないが、俳諧の執筆役その他を務めてその道にうちこむかたわら、画事にも精進をつづけたものと推定される。俳句の初出は、元文三年（1738）『夜半亭歳旦帳』に入

集した「君が代や二三度したるとし忘れ」で、佳句とはいいい難いが、余人とは異なる一種の慣れを感じる。

つまり、画も、俳諧も、その事例の一端が知られる二十代初期以前は記録もなく、いっさい不明ということになる。画事についていえば、七歳年下の池大雅の方がかなり早熟で、元文二年、四歳の時父を失った大雅はわずか十五歳で母を養うため菱屋嘉右衛門と名乗って京で扇屋を開業し、扇子に画を描いて売る商い、すなわち絵屋として、結構その商売は成り立っていたらしい。周知のように俵屋宗達も扇屋出身であり、町絵師として最も普通の商いであった。元文二年は、蕪村二十二歳。宋阿に入門し『俳諧卯月庭訓』の木版挿絵が残る年である。大雅の二十二歳の年といえば延享元年（1744）で、處々に当時の大雅についての記録が残っているが、「画工秋平」として注文に応じてなんでも描きこなす専門画師となっていた。蕪村の方が年上であるにもかかわらず、大雅・蕪村とつねに呼びならわされるのは、蕪村に俳人としての側面があったからというだけではなく、大雅の画人としてのその早成の才ゆえと考えられる。

上に見てきたように、画俳とも一応それが世に出たのは、蕪村の場合ほぼ同時期と考えられ、その両分野ともそれ以前におそらく数年の自己習得の時期があったと推定されるが、それ以後蕪村がどのように研鑽を深めていったかを、既出の清水孝之氏校注『與謝蕪村集』巻末の「略年譜」等を参考として、絵画を中心に、俳諧に関する主要事項にも触れながら概略を見てみることにしよう。

#### 行く年や芥流るゝ桜川

これは寛保元年（1741）の『夜半亭歳旦帳』に「宰鳥」号で載った句で、元文五年（1740）歳末、筑波山麓での作であるが、先に記したように「宰町」号は二年後「宰鳥」と改め、その翌年の年末、蕪村二十五歳の時の作ということになる。先にあげた初見の句にくらべて、これは長足の進歩といえはしないだろうか。その句の調べから、写生の境地まで、「蕪村らしさ」がすでに十分に育っている。蕪村が江戸を離れるのはその二年後、宋阿没後のことで、当時の江戸の俗流俳諧に絶望して画師として立つことに意を決したためとする説があるが、このような作品の当時における孤立性を思うと、俳諧を捨てる気持ちはなかったにしても、もう一方の才、画の世界に当世を生きるための活路を見出そうとしたことは十分に考えられる。事実、以後の十年間は蕪村にとって画業修業の重要な時期であったと推定されるのである。

宋阿を師とする同門には下総結城（茨城県結城市）・下館（同下館市）方面のものが多く、江戸を去ったのも砂岡雁宕（いさおかがんとう）とともに雁宕の郷里結城に身を寄せるというよりどころがあったためであった。先の「行く年や」の句も、それより前の作品だが雁宕居における詠であろう。江戸出府後かつて蕪村は荻生徂来門の漢詩文の大家服部南郭に学んだ形跡があり、南郭は画も巧みで、その専門から、明清画に詳しかったと察せられるから、蕪村の南画についての開眼がそのころになされたとも考えられるが、文字通り文人画には相違ないにしても蕪村初期の画風はかならずしも南画風ではなく、その絵画習得の系譜は不明である。いかに形式化したとはいえ、当時のアカデミズム狩野派を避けて通ることもできなかったらしく、それをも加味した画法で、結城・下館地方に残る襖絵その他三十代前半の画はのちの蕪村様式に相通ずるものはほとんどない。その点、京に住し若いころから琳派の画法を含んだ南宗画風にその画技を習熟させていた大雅の方が、南画家としての自立も、その画名の確立も早く、蕪村の画が南宗画風をはっきりとあらわすのは少しあとのことになる。

十年におよぶ巡歴の間、俳諧への関心もなおつよく、寛保四年（1744）春、宇都宮で『蕪村歳旦帖』を刊行、蕪村二十九歳。これが蕪村号を称した最初である。ほかにも同門との歌仙その他があるが、宝暦元年（1751）、三十六歳の時上洛し、宝暦四年京を去って丹後（現京都府北辺、若狭湾にのぞむ地）宮津におもむくまで、京の俳人たちと俳諧に遊ぶことが多かったらしい。宮津滞在は三年間におよび、同門竹溪の見性寺に止宿して画事にうちこんだと推定される。この三十代終りから四十代はじめの三年間に、與謝の海（宮津湾）に面し、天の橋立を前にした美しい風光の地で蕪村の画技は大いにその質を高めたと見られる。宝暦七年（1757）京に戻り、同十年ごろ、與謝（現京都府与謝郡）の風光を忘れがたく、與謝姓に改めてそれを正式に称するにいった。蕪村四十五歳。與謝蕪村の誕生である。

といっても、蕪村は俳号であって、画号は、四明、朝瀟、趙居、長庚、春星、晩年に謝寅とめまぐるしく変え、また多用している。與謝姓を名乗ってから用いたのが長庚・春星で、画の最秀作が集中しているのは謝寅号の晩年ということになる。画俳を分けて、ともに深くみずからの仕事と自覚していたふしが上の事実からも推察される。

宝暦に次ぐ時代、すなわち明和、安永から天明にいたる間に蕪村芸術の最も重要な、画境においても、俳境においても実り多い時期であった。讃岐等へ旅しているが、この間はおおむね京にあった。與謝姓を名乗った宝暦十年ごろ結婚し、一女をもうけたが、このころの生活は裕福というわけにはいかなかったらしい。しかし、明和五年（1768）の『平安人物志』には画家の部にはじめて登録され、住所は「四条烏丸東へ入町」とあって、安永四年（1775）、天明二年（1782）の『平安人物志』にも同じく画家の部に記載され、住所はともに「仏光寺烏丸西へ入町」に変わっている。つまり蕪村は、画人として京で認められていたわけであるが、先に触れたように明和七年、五十五歳の時夜半亭二世を継いでおり、当時の交遊や制作の状況から見て、俳人としても十分に名を成していたと推察される。画俳ともに充実して、安穩な京での生活が続けられたと見られる。

大雅との合作になる「十便十宜帖」（国宝）が描かれたのは明和八年（1771）で、大雅の「十便図」に対して蕪村は「十宜図」を描いている。七歳年下でありながら画家として早く一家をなした大雅に一步をゆずり年長の蕪村が「十宜図」に廻ったとも推察されるが、「十便図」と「十宜図」とではその描くべき題材が異なる。清初の前にも触れた李笠翁の「伊園十便十二宜詩」を題材とし、笠翁の詩をテーマとして十図ずつ描かれ、<sup>(4)</sup> これは笠翁の廬山の別荘伊園が文人の隠遁生活にいかにも都合のよいものであるかを詩としたものに付した画で、一図ずつに笠翁の詩を賛しているが、「十便」の方は便利をうたったものであるから当然人物が主体となり、「十宜」の方は「よろしさ」を自讃したものであるから環境の風景描写が主体となる。紙本墨画淡彩、大雅の「十便図」（図1・図2）が飄逸で自在な人物本位の画であるのに対して、蕪村の「十宜図」（図3・図4）はかなり克明に風景を描く山水図となっている。実はこの画帖のおもしろさは二つの個性の対照の妙にもあり、蕪村は春夏秋冬から暁と晩、晴雨等、小画面にもかかわらず巧みな構図と賦彩で精妙な自然の趣きのみごとに描きわけている。これはもと川端康成氏の所蔵で、現在は川端康成記念会の保管となっているが、川端先生在世中、お宅で先生手ずから運んで来られた本画帳を眼前で拝見し深い感銘を覚えた経験がある。<sup>(15)</sup>

上の画帖は見られる通り「春星」の落款であるが、落款に「謝寅」を用いようになるのは安永七年（1778）、

蕪村六十三歳の時で、それから没年までの足かけ六年の間に、蕪村南画の達成の時期が到来する。たとえば「春光晴雨図」（重文、図5）<sup>(16)</sup>であるが、描かれたのがその六年の間のどこに位置するかは不明だが、南宗画様式に統べられ、柔らかい披麻皴の変化ある墨色の山容、次世代の文人画家浦上玉堂（1745～1820）に通ずるようなリズムカルな絶妙の樹法、そして樹々に刷かれた緑青や黄土色の控えめな淡彩等が、画面の右にいくにしたがって春光に明るむさまをみごとに描ききっている。本図は紙本ではなく絹本で、統（ぬめ）を画布として用いている。統とは縹子織の絹布の一種で、薄い地で表面が滑らかなため光沢が出やすく、それが画の趣きを一層効果あるものとしている。蕪村の句の秀作と匹敵する蕪村画の妙境の一つとってよからう。

「夜色楼台雪万家 謝寅書」と題した通称「雪夜万家図」（重文、図6）<sup>(17)</sup>は、掲げた図版は横長い画面のほぼ左半分の部分であり、紙本墨画淡彩、ちょっと他に類例を見ない斬新な発想の画面で、淡彩は家屋の部分にごく淡い朱が見られるだけでほとんど墨一色、淡墨に濃墨をたらしこんだ漆黒の空、余白で表わされた京の雪山とひしめく家々の屋根、水墨で描かれたこれほどあたたかい、しんと深い夜景図は、蕪村以外の誰も表現しえなかった世界だった。雪景でありながらここに見られるそののびやかなあたたかさと、底深いリリズムとは、蕪村の佳句の世界に一脈相通ずるものがあるといえるであろう。「籠り居の詩人」<sup>(18)</sup> 蕪村は、この雪の家並のどこかに、妻子とひっそりと暮らしていたのである。

同じく晩年六年間のどの時期に描かれたかは不明であるが、紙本墨画淡彩の「鶯鳥図」双幅（重文、図7）<sup>(19)</sup>もまた秀作で、或る意味で蕪村画の頂点を示すものといっても過言ではあるまい。左幅は降りしきる雪のなか、雪の樹木にとまる二羽の鳥、右幅は烈しい雨風のなかを同じく樹の枝にとまる一羽の鶯、その静動の対比と坐りのよさ、紙本墨画淡彩ながら賦色は鳥や樹木の部分にごくわずかで、ほとんどは水墨の効果である。鳥図の方の雲の垂れ込めた空から降りしきる雪を白く点々と残した軽妙な筆法と、二羽の鳥を見据える目の確かさ、鶯図の烈しい風雨になびく樹木とそれにじっと耐える鶯の存在感。斜線は多く動勢を表わすが、右幅の峻烈な動勢はそこに生まれ、その俳諧の多くに音のなかった蕪村は、画においては惜しみなく烈しい風を吹きすさばせる。美術は本来、スタティックな芸術である。画における烈



图5 春光晴雨图 蕪村



図6 雪夜万家図（部分） 蕪村

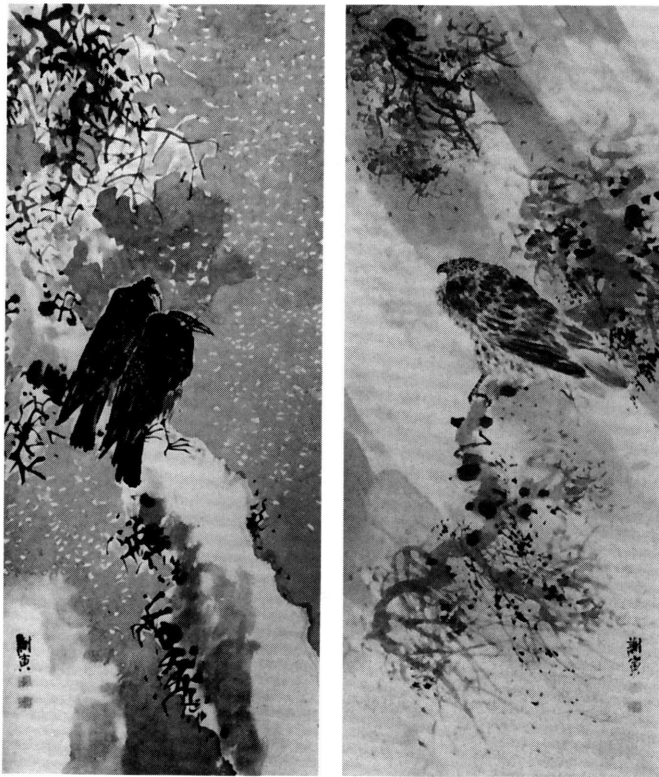


図7 鳶鳥図 蕪村

風を声に出して読むなどということもありえない。そこに蕪村芸術の秘密の一端がうかがわれるように思う。俳諧の世界であれほどのびやかで豊かな、音の少ない写生句を多く残した蕪村も、むろん一代の芸術家であり、その烈しいパッションは句においてはのびやかな浪漫主義として表われ、しかし絶対に声に還元しえない画においては、このようなすさまじい烈風となって表われた。この双幅のみごとは、静動の緊張関係というだけではなく、その技法、墨法が細部にいたるまで間然するところのないその技術の冴えに見出すことができるだろう。無駄な空間はこの双幅のどこにもない。

愁ひつゝ岡にのぼれば花いばら

明確な作期は不明であるが、むろん円熟期の作と推定される蕪村俳句の傑作である。竹西寛子氏は、「愁ひ」が「憂ひ」でないゆえに、この句が最高に生きていることの所以を述べているが、<sup>(20)</sup> まさしく「鳶鳥図」と同じように俳句空間の端々にいたるまで無駄はいっさいないし、どの部分もこれ以上の表現を求めることは絶対に不可能である。花いばら、すなわち野ばらは、他の花であってはならないし、「岡にのぼる」以外のどのような動作もこの句にはふさわしくない。かくて、おびただしい近世俳諧のなかでただ一句、近代の憂愁としか思えないこの稀な絶品が生まれたのである。

この句は「春光晴雨図」「雪夜万家図」「鳶鳥図」双幅と、すなわち、蕪村晩年の円熟期の絵画諸作品とまさに相拮抗する芸術作品である。そして、画俳ともにまぎれもない超一級品である。

ここでふたたび思うことは、この句には、岡にのぼっていく蕪村の姿が見えることである。花いばらが見えることである。すなわち、蕪村においては、俳句が画であり、円熟期の絵画作品の多くが俳諧的抒情の深々とした結晶以外の何ものでもなかったということである。蕪村は一人である。画と俳諧とを五十パーセントずつ生きていたといえるが、その一方を表現する時、むろんその五十パーセントは百パーセントに膨脹したであろう。百パーセントと百パーセントを足せば二百パーセントだが、蕪村の場合それはやはり百パーセントなのである。芸術の数式は、数学の数式通りにはいかない。そして、画を描く時には詩を思い、詩をつくる時には画を思うという心理の断層が、そこに微かな光を湛えながら存在していたように思う。むろん制作時には百パーセント画人であり、百パーセント俳人であった。だが、画事にうちこみ

つづけている時、俳人蕪村がふっと表現の通路を求めはしなかったろうか。俳諧に没頭している時、画人蕪村がふっと呼吸を求めはしなかったろうか。ここで思うのは、心理学でいう「素地」と「図式」との関係である。画に打ち込んでいる時、絵画が素地となり、ふとした時図式として詩が大きく浮かび上がる。逆もまた然り、である。つまり、蕪村の場合、俳諧と画とはつねにどちらかが正、どちらが負というかたちで、蕪村の生のなかでその両者は交互に正と負の関係にあったのだ。そして、その中核に、むろん、蕪村という不思議な一人の人格がいたのである。

花の香や嵯峨のともし火消ゆる時

春の水山なき国を流れけり

雛見世の灯を引ころや春の雨

稲づまや浪もてゆへる秋津しま

温泉(ゆ)の底に我足見ゆる今朝の秋

うづみ火や終(つい)には煮ゆる鍋のもの

雪の暮鳴(しぎ)はもどつて居るやうな

蕪村円熟期の発句、すなわち俳句をアトランダムに抄出したものであるが、いずれも叙景と情感の表出のこまやかな、稀に見る秀吟である。第一句のひそやかな抒情、第二句の大景描写の妙、第三句のふとした京の一隅、第四句の上五と七五の精妙な響合、第五句の身辺挿話、第六句の靈感の所産としか思われぬ主題と重厚な調べ、そして第七句の、もはやここまでくれば他のどんな言葉でもその一端をさえ表わしようのない自在な句境一。どこにも絵が見える。それが戸外であれ、部屋のなかであれ、しみじみと落ち着いた蕪村のこころの絵が見える。第二句と第四句の大景描写はことに注意されよう。前出の著名な「菜の花や月は東に日は西に」の句を引くまでもなく、蕪村には大景描写も多い。なかでも第四句はおどろくべき構図である。日本列島全体が十七音のなかに入ってしまった。飛行機から俯瞰してもこれほどみごとな俯瞰図を見ることは到底できない。それを江戸時代の蕪村が描いて見せたのだ。奇蹟としか思えない。可能ならば蕪村は、それを大作の画としたかったのではないだろうか。むろん画の場合、どのように構図しても到底描ききれぬものではない。それは詩になった。なんの雑作もなく、十七音の詩になったのである。

愁ひつゝ岡にのぼれば花いばら

雪の暮鳴はもどつて居るやうな

この章の終りに上の二句をもう一度引いておこう。ど

の角度から見ても時代を抜きんでいる。近代俳句のどこに置いても絶唱として通るだろう。「おおらかな浪漫主義」などという言葉ももはや色褪せて見える。この超一級品の句を、超一級の画人蕪村がつくったのである。当然その句は、画とならざるをえない。

#### 4. 詩と画の整合

前章までに、私は、この論の主要な部分をほとんど語り尽くしてしまった。ここでは二点ほど、まずはかのことを記そう。その一つは、蕪村の画人、俳人双方の一般的評価の問題であり、他の一つは、いくつかの表現分野を包括すると理解される蕪村以外の芸術家と蕪村との比較関係である。

前者についてであるが、最初に、蕪村を芭蕉と同じ位置にまで高めて称揚した正岡子規の「俳人蕪村」のなかから必要と思われる箇所を抄録してみよう。すでに外出もままならなくなった子規が明治三十年（1897）、三十一歳の時、専属だった新聞「日本」紙上に発表した多くの俳論のなかの一つである。

「（前略）芭蕉といふ名は徹頭徹尾尊敬の意味を表したる中に、咳唾珠を成し句々吟誦するに堪へながら、世人は之を知らず、宗匠は之を尊ばず、百年間空しく瓦礫とともに埋められて光彩を放つを得ざりし者を蕪村とす。（中略）蕪村の名は一般に知られざりしに非ず、されど一般に知られたるは俳人としての蕪村に非ず、画家としての蕪村なり。蕪村没後に出版せられたる書を見るに、蕪村画名の生前に於て世に伝わらざりしは俳名の高かりしがために圧せられたるならんと言へり。これによれば彼が生存せし間は俳名の画名を圧したらんかと思はるれど、其没後今日に至る迄は画名却て俳名を圧したること、疑ふべからざる事実なり。（中略）俳人としての蕪村は多少の名誉を以て迎えられ、余等亦蕪村派と目せらるゝに至れり。今は俳名再び画名を圧せんとす。（下略）」<sup>(21)</sup>

ここで問題なのは、「蕪村没後に出版せられたる書」であるが、それはいまでは文政三年（1827）刊行の田能村竹田の『屠赤瓊々録』とするのが定説で、そこには、「近来蕪村の画亦妙品、其中能出来たる山水などは近來前後に並ぶ人なし。存生の間はさのみ画名の高からざりしは、俳名に掩はれたると真の眼目ある人の世になきとによるべし。」と記されている。蕪村没後四十年に近いころであるが、すでに述べたように『平安人物志』には

画人として記載されているし、かならずしも竹田のようにはいえないのは、蕪村より二十歳近く年下であるが蕪村と風雅の交わりのあった上田秋成が、その著『胆大小心録』のなかで次のように述べていることによってわかる。

「蕪村が絵はあたい今では高間の山桜花、俳諧師が信じて島原の桔梗屋の亭主がたんとかいてもうて、廊中の財宝も価が今は千金。」

蕪村の没した直後の著作であるから、これは信じてよいと思われる。子規の記述によれば、「生前は俳人としての名が高く、没後は画家蕪村の名の方が高くなって、いままた俳名が画名を圧しようとしている」という評価の移り変わりが浮かび上がる。現在、画人蕪村、俳人蕪村は美術史・文学史の上で十分の評価を得ているのだし、蕪村画俳の名品を鑑賞する上にいささかの支障もないことながら、二つの分野にまたがる芸術家蕪村の場合、やはりこれは興味深い問題である。すでに私は他の論考でその問題に及んだが、<sup>(22)</sup> 子規の文章と竹田の文章で、二箇所ほど注意される部分を指摘しておけば、子規が「百年間空しく瓦礫と共に埋められて光彩を放つを得ざりし者を蕪村とす。」と述べているところと、竹田が「存生の間はさのみ画名の高からざりしは、云々」と述べている箇所である。子規の表現にはいささかの誇張があるにしても、子規の蕪村の俳諧絶讃のさまざまな文章から見て、江戸後期、蕪村が少なくとも蕉門十哲よりも下位に置かれていたことは確かであろう。その意味で子規の功績は大きい。その子規の観想から、俳誌「ホトギス」も、子規没後ではあるが歌誌「アララギ」も生まれたのである。

もう一つ南画家竹田の言であるが、生前画名がさほど高くなかったのを「俳名に掩はれたる」ゆえとしているけれども、それよりも蕪村と同時期に、南宗画一途に徹した巨匠大雅が活躍していたということがことに南画人の目を曇らせる一因をなしたものと私は考える。以上を総合して推察すれば、少なくとも生前の蕪村は、画名・俳名ともに一流に位置づけられていたことはまず確かな事実と思われる。

次に、蕪村と同様に多分野で活躍した芸術家の例を考えてみよう。詩人・画家という点で、西洋ですぐ思いつくのはイギリス十九世紀のラファエロ前派の代表者ロゼッティであろう。しかしロゼッティの場合、今日の評価でも絵画の方が若干上回ることは否定できない。室町の水

墨画家周文<sup>(23)</sup>は、一般にはほとんど知られていないが彫刻家、すなわち仏師であった。その方が忙しかったらしいが遺品はなに一つ残らない。しかし、画と彫刻となると同じ美術である。西洋近代の例をとっても、印象派から出発し独自の様式を確立した踊り子の画家ドガから、二十世紀抽象美術の先駆者ピカソに至るまで絵画と彫刻、ないし陶芸その他の諸美術と幾通りもの分野に才能を発揮した美術家は、現代におよんでも数知れない。イタリア・ルネサンスの美術家となると、もともと中世以来、著名な美術家のBottega（工房）に弟子としてはいると、美術諸分野を一通り習熟させられたのだから、美術の枠内では一応誰もが万能の才を所有していたことになる。なかで、ヴェロッキョ（レオナルドの師）はむしろ彫刻家であり、ラファエロは画家であったということのことだ。レオナルドとなるとまさに万能の天才で、築城術や工学、解剖学や医学等に熟練の業を示しながら美術家・音楽家でもあったのだから人間の能力の域を超えている。ミケランジェロは、彫刻家、そして巨大な画家であると同時に詩にも多才ぶりを発揮した。もっとも、当時の美術家たちはよく詩を書いている。

ただ、上についていえることは、ドガもピカソも基本的にはやはり画家であり、レオナルドも美術に関するかぎり画家であり、システィン礼拝堂の巨大な天井画、壁画を残し、詩を多く書いているとはいえ、みずからの自覚のようにミケランジェロは基本的には彫刻家だったということだ。近代日本ですぐ思い浮かぶのは彫刻家で詩人だった高村光太郎、詩人で農芸技術者、農民実践指導者、農民演劇の作者兼演出家だった宮澤賢治であろうが、蕪村と光太郎や賢治を同列に論ずるのは、時代環境も、芸術行為への理解もあまりにも違いすぎる。近代以前では、たとえば室町前期には、水墨画も漢詩もよくした禅僧が少なくなかった。しかし両分野の背後には、禅という巨大なダムがあり、その二つはそのダムから流れ出した二水流として、相異なる分野という性格がきわめて弱い。

蕪村の場合は、それらとははっきり異なる。画俳両分野は蕪村とのかかわりにおいて等質の重大さをもち、だから、同じ重たさで画人蕪村と呼ばれ、俳人蕪村と呼ばれる。また、禅僧の余技、禅の境地とのかかわりあいといった性質の精神主義はそこにはむしろいっさい見られない。近代ののちの出発へあと百年足らず、封建の子ではあったにしても、町衆社会（市民社会）のなかで浪漫主義的心情

を自由にはばたかせながら、空間芸術（造形芸術）と時間芸術（律動芸術）との異質の二つの芸術分野をらくらくと生き抜いたのが蕪村という一人の芸術家だった。

きわめて稀な人生を蕪村は生きたわけだが、蕪村には晩年、自分自身の人生の地図がはっきり見えていたにちがいない。二元を一元として生きることをはじめから目指したのではおそらくない。蕪村は、そのような蕪村に努力してなったわけではない。そのような「蕪村」に、彼は生まれ合わせてしまったのである。「一人の芭蕉」ということをよくいうが、私はあえて「一人の蕪村」といいたい。このような人生をはかに見ることが、まず絶対に不可能だからである。

### むすび

この論考のなかで、私は蕪村が「俳諧ものの草画」と呼んだ俳画「野ざらし紀行図巻」（重文）、「奥の細道図巻」（重文）にまったく触れなかった。ともに安永七年（1778）、蕪村六十三歳の時の作である。俳画は芭蕉も描いた。俳画は当然、俳諧に寄り添った画であり、画俳の融合、統一という点では、俳味を軸としてきわめてなごやかに事がおこなわれる。そうではなく、私は本格的な画技のなかに真の蕪村像を探りたかっただけである。そこに、俳諧との真の緊張関係を探りたかっただけである。

江戸中期に、與謝蕪村という一人の芸術家をもったことは、われわれにとって、幸いなことであった。俳聖芭蕉というが、蕪村に「聖」という言葉は似合わない。俳聖も、むしろ画聖でもある。画の達者、俳諧の達者には違いないが、蕪村は一方で、いかにも親しみやすい一人の隣人であるのである。誰にとってもである。だから、たかだか蕪村の二、三句を知っているだけで人は「蕪村」などという名の焼酎まで作ってしまう。だが、それこそが蕪村にふさわしいのかもしれない。「芭蕉」という名の焼酎を作っても、誰も買わないだろう。蕪村が生涯慕い抜き、ついにその境地に返れなかった芭蕉は、まさしく「俳聖」であるのだから一。

芭蕉と蕪村。この二巨匠は、蕪村が同時に画家であったというだけではなく、そこが、はっきりと違うのである。

### 註

- 1) 当時、芸術という言葉も、したがって概念もない。「芸術」とは明治期に『後漢書』等の中国古文獻に見

- られる「藝術」からとった言葉で、西洋でも十八世紀から十九世紀にかけての浪漫主義美学、なかでも、ゲーテの“Naturding”の思想を軸として近代の芸術理念が生成され、Kunst, art等の言葉が芸術を意味するものとして定着した。それに対応する語として用いられるようになったのが「藝術」である。「藝術家」という言葉もそれに準ずる。しかし本論では便宜上今日の意味で広範囲に芸術、ないし芸術家という言葉を用いざるをえない。詳しくは井上章『美と美術・その思考と論理』（家政教育社、1973年）所収「美の思想の歴史」pp. 8～9、同「芸術の諸課題」p. 30
- 2) 芳賀徹『與謝蕪村の小さな世界』（中央公論社、1986年）p. 7
  - 3) 井上章「墨象無限29・30」（「相馬」117号・118号、相馬美術出版、1988年）
  - 4) 江戸時代、俳句という言葉は一般に使われていない。あくまで俳諧の発句で、それをちぢめて俳句という便利な言葉を普遍化したのは正岡子規である。しかし、芭蕉と異なり、連句よりも発句にその才能を発揮した蕪村の場合俳句と呼ぶことがふさわしく、ここには近代以降慣用されることとなったその語を使用した。
  - 5) 木幡順三・井上章・野村久康『美の構造』（宝文館出版、1968年）所収井上章「日本の美術」pp. 166～168
  - 6) 伊藤松字校訂『蕪村七部集』（岩波文庫、1928年）p. 53
  - 7) 清水孝之校注『與謝蕪村集』（新潮社・新潮日本古典集成32、1985年）p. 328
  - 8) 蕪村名を俳号として用いるようになるのはその二年後、延享元年（1744）、二十九歳の春からである。
  - 9) 清水孝之校注『與謝蕪村集』（前掲）pp. 329～332
  - 10) 『古画品録』はしばしば『画品』と略称され「画の六法」とは、「氣韻生動・骨法用筆・応物象形・随類賦彩・経営位置・伝移模写」の六つである。
  - 11) 十一世紀半ば定朝の意向からはじまった常置の仏所、すなわち七条仏所、三条仏所、七条大宮仏所は京都に順次つくられたが、定朝の子覚助を始祖とする七条仏所はのち奈良に移り、他は京にとどまった。
  - 12) 志田義秀『奥の細道・芭蕉・蕪村』（東京修文館、1943年）pp. 284～287
  - 13) 笠翁の詩の題名は「十二宜」であるが、実際に詩としてうたわれているのは十宜で、蕪村はそれを主題とした。
  - 14) 美術作品を本当に観るためには硝子ケース越しでは駄目で、直かに観なければその微妙な部分まではわからない。まして図版写真は、そのおおよそを知るための手がかりの役割りしか果たせないことをつけ加えておく。
  - 15) 法量28.8cm×32.2cm、兵庫松下家蔵
  - 16) 法量28.0cm×129.5cm、兵庫武藤家蔵
  - 17) 芳賀徹『與謝蕪村の小さな世界』（前掲）pp. 35～47
  - 18) 法量各133.3cm×54.4cm、京都北村家蔵
  - 19) 竹西寛子『松尾芭蕉集・與謝蕪村集』（集英社、1987年）pp. 196～198
  - 20) 『明治大正文学全集・第二十巻・正岡子規集』（春陽堂、1931年）pp. 486～487
  - 21) 井上章「墨象無限25」（「相馬」113号、相馬美術出版、1986年）
  - 22) 周文の画はすべて伝承作品で、真筆の確証ある作品は今日一作もない。だが「竹斎読書図」などは晩年の真筆と推定する傾向も近年学界に強まっている。