

見立て考

——上代より近世までの日本文化における〈見立て〉の歴史的展開およびその本質的性格を考察する——

坂東敏子

序

歌舞伎の趣向として現在でも演じられている〈見立て〉という表現技法に、私は以前から興味を抱いていた。

〈見立て〉が独立して現れているものでは、『仮名手本忠臣蔵』七段目・祇園一力茶屋の場の前半、由良之助の遊蕩場面で、座興として仲居や幫間が演じるのが、よく知られている。

「見立ての合方になり皆々よろしく見立て十分あって……見立納まる」と台本にもあるように、それぞれの〈見立て〉は演ずる人の裁量にまかされている。

私の印象に残るのは、昭和四十三年十一月顔見世興行で上演された時のことだが、丁度川端康成がノーベル文学賞を受賞したニュースの耳新しい頃であった。思い出すままに書いてみると

幫間 それなら私が見立てましょ。この人、ちょっとこう借りて（と、若い仲居を横に寝かせて）

そこで私の見立てには、ノーベル賞は川端康成先生の『眠れる美女』とは、どうじゃないな。

という、たあいのない〈見立て〉であったが、即興的な面白さとおめでたいという共感的な気分が観客の間にみなぎって、舞台をいっ

そう盛り立てていた。

このように、歌舞伎の雰囲気や盛り上げる〈見立て〉の表現は、「一力茶屋の場」のように趣向として独立したものだけでなく、随所に現れている。

たとえば、『対面』の幕切れでは、中心の立身の五郎を山頂と見、十郎と朝比奈の左右から低い姿勢でこれを支える形を山の裾野と見て、これで富士山に見立てている。さらに、工藤が上手の高座の上で、立身で、右手に扇左手に刀を持って広げた見得をするのは、鶴の見立てである。この幕切れは、絵画的な美しさを印象的に見せると同時に、正月興行の際に演ぜられるために、めでたい気分を盛り上げる「富士に舞鶴」を見立て、「絵面の見得」として確立された演出方法である。

『鎌倉三代記』の高綱が行う修羅地獄のさまを暗示する形の「地獄見得」や、これに似た「幽霊見得」「獄門見得」、不動明王をかたどった「不動見得」など、視覚的な印象を深めるために一瞬静止したポーズをとる「見得」の表現にも、〈見立て〉が行われている。

『義経腰越状』（五斗三番叟）の花道の引っこみでは、煙草入れを剣先烏帽子にし、肩衣を素袍に見立てた五斗が、角樽を馬の顔として頭にのせた奴を馬にして、その背に乗り、二人の奴が割竹を楯に見立て持って後から供廻りの形で行く、という風に、行列模様の見立てになっている。

また、ある場面全体が、周知の物語や先行作品の〈見立て〉になっている例もある。

『須磨都源平躰躑』（扇谷熊谷）の五条橋の場で、敦盛と熊谷とが所作データを演ずるのは、牛若丸と弁慶の〈見立て〉になっている

ことがわかる。

以上にあげた例の他にも、役者の演技の端々や場面の体に、これは何々を見立てている、という部分が数多く感じられるのである。

歌舞伎に付随する日本舞踊では、扇子や手ぬぐいの扱いに〈見立て〉が用いられる。たとえば、扇子は、槍・刀・花・煙管・手紙、あるいは富士の山などに見立てられて、おどりの表現を助けている。この表現方法は、落語など他の演芸にも見られるものである。

しかし、さらに目を転ずれば、「彼のものを他のものに見立てる」ということは、われわれの日常的な思考の中でも行われていることであり、〈見立て〉が、歌舞伎の趣向として現れているだけでなく、他の諸芸能、諸芸術文化の中にも何らかの表現方法として現れていると考えられるのは当然であろう。

〈見立て〉は、本来、「見る」という視覚的な感受性において選択や判断を意識的に行うことであり、「いったん眼を通して感覚的に受け取られたものを、いちど頭脳の知的な働きへと誘いこみ、ふたたび感覚の世界へ突き戻すという屈折した鑑賞法を要求する」表現方法であると考えられる。

そこで、私は、この〈見立て〉という表現方法が、いかに日本文化の中に現れ歴史的に展開していったかを述べて、〈見立てる〉ことに託した日本人の心——美意識の流れとその質的転換を、〈見立て〉の本質に触れながら考察していきたいと思う。

第一章 〈見立て〉の伝統的な日本文化における展開

——上代より中世まで——

日本文化の歴史的展開を考えるには、その時代区分を明らかにしなければならぬが、日本の諸芸術・諸芸能が、おしなべてその根本的な性格に文芸的要素を持っている点に注目して、文学史的な上代・中古・中世・近世・近代という区分法を用いることにする。

しかし、この日本文学史的区分は、社会・政治・経済・文化全般の歴史にわたって合理的に通用するものではない、ということ念頭に置いて考察されねばならない。

なぜなら、日本の歴史社会の展開は、西欧社会におけるように典型的な形として現れてはおらず、決定的で明快な史的時代区分を示すには不適當であるからだ。

すなわち、日本文化を見ると、その変遷はかなりゆるやかなものであり、しかも、常に前近代的なものの残存する上に推移するといふ停滞性を持ち、重層的性格を持つという特殊性が、あらゆる面において著しく反映されているのである。さらに、実用や娯楽、政治や宗教とも複雑に渾融している場合が多く、一つの文化として、はっきりと分離して述べることはむずかしい。それは、未分化のまま発達する文化と考えられるのである。

また、日本には西欧的な様式史は見られなと言われている。時間的な流れの中で瞬間的に凝縮したもの——和歌・能・花道・茶道あるいは歌舞伎といった諸々の文化現象——を、それぞれ雑多に統

一した形として扱ひ、これが、いわゆる様式として受け入れられて伝統として綿々と受けつがれていくのである。それは、時間が立つと他のまったく違った様式に変化するというものはなく、始めの時期——ある文化が生れた時、または外国から渡来した時——に、ある統一した形が固定され伝承されるわけで、新しい技術的・精神的変化は、古いものと重なり合つてその細部に現れることが多

い。
日本では、ルネッサンスからバロックへとというような大きな時代の転換が、文化全体にわたつては見られにくいため、そうした細部の変化を考察すると、それに至る複雑な歴史的展開が導き出されやすいと言える。

こうした伝統を重んじながら新しいものを受け入れるという面に、端的に現れている日本文化の重層的性格は、古代より培われた日本人の意識作用にほかならない。

和辻哲郎氏は、著書『風土』の中で、日本人の風土の種類を、受容的忍従的性質を持つモンスーン型の、さらに特殊な形である季節的突発的な台風的性格であるとして、その二重性格性を指摘している。

日本人は、その受容性によって、「…単調な感情の持久性でもなくして、豊富に流れ出でつつ変化において静かに持久する感情」を持ち、変化の著しい季節性によって活発・敏感であり、そのために疲れやすい。「…しかもその疲労は無刺激的な休養によって癒されるのではなくして、新しい刺激・気分の変換等の感情の変化によって癒される。癒された時、感情は変化によって全然他の感情となつていくのではなく、依然としてものと感情なのである。だから持久性

を持たないことの裏に持久性を隠している。すなわち感情は変化においてひそかに持久するのである。」この持久する感情が、日本文化の伝統性を維持しているわけである。そしてまた、「…変化においてひそかに持久する感情は、絶えず他の感情に変転しつつしかも同じ感情として持久するのであるがゆえに、単に季節的・規則的のみ変化するのでもなければ、また単に突発的・偶然的に変化するのでもなく、変化の各瞬間に突発性を含みつつ前の感情に規定せられた他の感情に転化するの、である。」

以上の如く、和辻氏の論ずる日本人の風土的性格の重層性は、日本人の生活や文化を形作る基本的要素であると言えるだろう。

あるものを、先にあるものに託して、新しい表現を行うという、「重ね焼き」の構造を持つ〈見立て〉の表現技巧は、まさに、こうした性格を持つ日本人の意識の表出といえるかもしれない。

それでは、このような日本文化の特殊性を踏まえて、〈見立て〉がいかに諸文化に現れているか、第一章では上代・中古・中世までの歴史的展開を述べてみたい。

二

上代の、日本最古の叙事的文芸である『古事記』は、それ以前にかなり長い原始的生活を経てきた古代日本人の、記念碑的な作品である。この中で、国土創造を行うイザナギ・イザナミの二神が結婚した時の記述に、こう書いている。

於其嶋^{カミ}天降^{アメノリ}坐而^{カマシテ} 見^ミ立^{タテ}天之御柱^{アメノミハシ} 一見^{ヒトミ}立^{タテ}八尋殿^{ヤシロノミヤ}

この〈見立て〉の解釈はさまざまであるが、折口信夫氏は、これを古代人の思考パターンとして、「現実には柱を建てたのではなく、

あるものを柱と見立てて、祝福したのであると見たい」また、「見立てると言うことは、柱にみなして立てると言う意」であり、「柱を立てると建物が出来たと想像し得たのである」と述べている。

古代人は、物を連想的・譬喩的に見たという特徴があるわけだが、それは決して現代人の考えるような単純な（象徴）を意味するものではない。まして、非具象的なもの、たとえば神とか心の如きものを、抽象的対象として意識してはいない。それらは、自然にあるものなのである。

古代の呪術的生活において、現実には「あるもの」を呪具として用いて、ひとつのものを（見立てる）場合、その（見立てられる）ものは明らかにそこに「ある」と認識され、觀念として実在する。

（見立てるもの）と（見立てられるもの）は、同一次元に置かれているのである。

また、情動的・魔術的な原始的性格の残る言語表現を行う古代人の発想法は、知的・論理的というよりは、感覚や感情に直接訴えかける性格が強い。従って、（見立て）に伴う言語的認識も、知的な働きによるのではなくして、感覚にスムーズに受け取られるのである。

折口氏は、日本人の物の考え方が永久性を持つようになったのは文章が出来てからであり、その文章の最も古い形は祝詞の型をつくった呪詞であり、それが、日本人の思考の法則をさまざまに展開させている、と論じている。

人間が自然と密着していた古代社会では、その生活や行動はすべて呪術によって支配されていて、呪言・呪詞は、呪術を行うに重要な言語的要素であった。しかも、言語そのものに靈力を認める言靈

信仰が浸透すると、呪言・呪詞はいっそうその比重を大きなものとし、表現や修辭方法を發達させていった。呪言は、神がよりに、馮いて發した託宣であり、よりの言葉が神語として信じられたのである。

古代人は、願いやその行動の力を神の名によって客観化し、信じようとしたのである。そして、神の言葉を發するよ、まじしという、目に見え、聞こえる存在を依所として、神の存在を感覺的に「ある」として味わい得た。この場合、人間であるよ、まじしは、神に見立てられたわけであり、同時に、人間の首長として政治的權威を授けられた。

古代人は、自らの生を超自然的なもの——神との関連の中で確めるために、意識の中で感覺的な（見立て）を行っているのである。このように、宗教的・政治的に渾然とした中に生活した人々の美意識が、芸術的形態として固定された形を持つようになったのは、『万葉集』の時代に入ってからである。

和歌は、人間内部の感情、「心に思うこと」を決められた形式や表現の中に表出させたものであるが、その表現方法の中にも（見立て）意識があると考えられる。

『万葉集』の詞書によると、主として相聞の歌について（正述心緒）（譬喩）（寄物陳思）の三方法が見られるが、これらは典型的表現方法として、以後の歌道の基本的要素となっている。

正に心緒を述ぶる——正述心緒は、心に思うことをその通りに直接的・写實的な方法で表わすもので、その事実描写にはおのずから感情移入がなされ、一元的な意識の働きである。

譬喩は、心を全部何か他の物象によって譬喩的に表わそうとした

もので、その物象のみが作品の中に示されている。「譬喩」という表現法は、元來知的要求から起るものであって、表現しようとする対象を完全に認識するために、その対象とは異なる物を連想して、その間に類似点を意識するということ、はっきりした知的活動の上に立つものであり」（『日本文芸の様式と展開』、『万葉集』にあっては、まだ「正述心緒」に近いが、その発展した段階では「象徴」となる。この「譬喩」に見られる知的な意識作用は「見立て」に共通するものである。

物に寄せて思を陳ぶる——寄物陳思は、何か他の物を借りて、その物との関連において心を表わすもので、他の物を選び出す意識の中に見立てがある。

以上は、心を表わす表現方法であるが、物を表わす表現は、客観的にその物自体を表わす「詠物」が主としてあるのみである。

『万葉集卷七』雲を詠める

あしひきの山河の瀬の響るなへに 弓月が嶽に雲立ち渡る

(一〇八八)

このように、描写的・観察的な印象的手法で物象を表現し、物その物で表わすということとはほとんどない。

『万葉集』においては、主観的な心を現実に見る物に見立てる意識はあるが、客観的な物を他の物に見立てる意識は、まだ発達してないわけである。物——自然風物は、さまざまな思いがこめられつつも、「まこと」の心を通して素朴な眼で見られた。それは、現実には「あるもの」を自分の眼で見て確かめることが発想の起点であった、古代人の性格を引き継いでいるわけである。自然と自己は一体化され、「心に思うこと」と「物を見ること」とは、一元的な意

識作用の中にある。

こうした原始的な未完成な部分の残る、初期万葉時代においては、「見立て」も、知的な働きによる表現ではなくして、感覚としての「見立て」意識であり、技巧的要素が少ない。

万葉時代も後期になると、和歌も形式化し模倣的になり、いわゆる「本歌取り」的なものも見られるようになる。

「本歌取り」は、広義には、それより以前に詠まれた和歌を素材に取り入れ、新しい和歌を詠むことを指し、「見立て」の技巧に共通するものである。しかし、まだこの時代には、「本歌取り」の技巧を操って、表現効果をより高めようとする意図は感じられない。

三

政治的には平安朝に位置する中古は、貴族が主体であり、文化は芸術的形態を持つようになり、すべての行為は趣味的に遊戯化されてきた。政治的・経済的に安定した貴族達によって、歌合やそれに伴う物合など文学的な遊戯や娯楽が、情趣こまやかな生活の中で盛んに行われた。そして、この時代に固定されたものは、伝統的な古典として受け継がれていったのである。

優雅な文芸的生活を理想とする貴族が模範とした勅撰の『古今集』を考察すると、その「もの」の見方は、『もの』をその『もの』として見ないで、その『もの』が他の『もの』に見えるという見方を好んで用いていて、この種の発想法が多く見られるのである。それは、「心に思うこと」をそのまま表現せずに、へもののはれ」を基調として、これに理知的屈折を与え、技巧的に表現しようとするものであった。

「例えば、白い雲を見ては待ち望む花かと思ひ、春雨のしづくを悲しみの涙かと疑ひ、紅葉を見ると錦と見え、という風にまちがえたり誤つたりする。これは修辭法の上でいへば「見立て」の技法である。」（『岩波古典大系本』）

王朝の人々は、和歌の作者が一方を他方に見立てる時、いかに「他方」をとらえているかにその才能を認め、その奇抜さや面白さを鑑賞することに「みやび」た生活の楽しみを感じ取っていたのである。それは、まさに知性の遊戯と言えらう。

『古今集』においては、『万葉集』のように素朴な眼で直接的に「見る」ことから一步進んで、ある「もの」を見ると、それに類比する「もの」を意識的に選び出して、知的な働きによって「見立て」を行うようになったのである。そして、見る「もの」は、必ずしも現実、眼前に見えていなくともよく、「心に思うこと」と共に意識される。

『古今集』仮名序の初めに

やまとうたは、ひとのころをたねとしてよろづのこの葉とぞなれりける。世の中にある人、ことわざしげきものなれば、心におもふことを見るもの、きくものにつけて、いひいだせるなり。

とあるように、心が主体となつて、見るもの聞くものはそれに従属していると考えられた。

つまり、「心に思うこと」が、人間存在の根本的な要因として本質的に先にあるということを認めて、それをいかに言葉を操つて表現するかに才をめぐらしたのである。

ここにおいて、心や思いは自然風物を離れて、独立した働きを示

すようになり、人々は意識の上で新時代を迎えたといえる。

この発想の転換に直接的な影響を与えたのは、唐文化であり、平安の貴族は初め進んでこれを吸収し、模倣しようとした。漢文学は貴族の教養として隆盛をきわめ、平安中期になると、次第に和臭味を帯び日本化されていった。すなわち、日本語で考えたことを漢詩文として表現し、また漢文を読みくだして国文と同じに取り扱うに至つたのである。

しかし、その表現や修辭方法には、中国の原典からの写しや模倣が多く見られ、初歩においては、やまとうたも漢文学を基礎にして作り出されたものが多い。

要するに、自然風物を見て歌を詠むというのではなくして、心や思いは漢詩文に向けられて、「本歌取り」的趣向で歌が作られるのである。さらに、漢詩文を作りあるいは読み取る思考過程を考えるに、ここでは、「和」から「漢」へ、「漢」から「和」へと、絶えず連想的な働きがなされている。それは、古代人の感覺的な連想ではなく、「見立て」と同様の知的な意識の働きである。そして、この意識作用は、非論理的であいまいな日本語の文章を使つている日本人の、物を連想的に見る習慣をより深めることとなつたのである。

さて、王朝の歌人は、新しく工夫された仮名文字を漢風の発想のもとに駆使することに、斬新な知性の働きを感じ、よろこびとした。そして、「本歌取り」的趣向は和歌の技巧として定着し、『古今集』へと引き継がれ、慣用的に行われるようになった。このように、定着したものを典型として慣用する傾向は、「有職故実」の発達を見ても理解されるように、この時代の風潮であり「見立て」の行われやすい状況にあると言える。

王朝文化を集約的に示していると考えられる「物合」と、それに伴う「歌合」の流行は、人巧を競い楽しむ傾向をいっそう深めた。漢文学の素養を發揮すべき歌合で、己が才能を認められるか否かは、政治的に安定した社会において重要な意味を持っていたからである。

この晴れの場とも言うべき歌合で、当日、最も念入りに整えられたのが「洲浜」である。これは、歌題に合わせて花鳥や岩石草木等、さまざまな景物が趣向をこらして飾りつけられ、時には、文学的に有名な土地の風景が見立てられた。洲浜は、その発生においては、神が降臨すると見立てられた聖なる標の山であり、次第に形式化はしたが、慣習的に重要なものとして認識され、当日最も中心となる歌題に合わせて、〈見立て〉が行われているのである。

また、歌合に集まる人々も、それぞれの服装や調度に趣向をこらして整えるが、そこにも選り出す意識に〈見立て〉がある。歌題に合わせ、しかもその折々の季節感を示すために、繊細な神経を働かせている。

こうして、洲浜や衣裳や調度に自然景物を見立てるということは、人工的に、自然を室内に取り込んでいと言えらるだろう。

万葉期のように、自然の実景に思いめぐらしてはいないが、王朝の人々も、自然をその優れた美意識でとらえている。かれらは、閉ざされた室内で趣味的生活に遊ぶことよって、かえって繊細で鋭敏な美的感受性を養っていたのである。

日本人と自然の結びつきは、「いけばな」の発達を見ても理解される。自然にある花を切り取って活けることは、神を迎える場所と〈見立てて〉花を立てる民俗信仰に始まり、仏教の供花を経て発展

する。その一段階においては、仏の姿に見立てられることもあり、宗教的な意味を持つこともあった。王朝にあっては、觀賞する花として室内に持ち込まれ、その自然美が愛され、また常に「生」の意識が働くことよって、散りゆく命を惜しむという感情移入がなされた。草花を野山の自然の中に見るよりも、花瓶にさされたものにより美しさを見出すという美意識は、趣味的な性格を示すものである。王朝後期から中世に至っては、活け方で「天地」に見立てたり、「山河」に見立てるなど、自然の姿を象徴的に表現しようとする工夫がなされ、さらに花道として「立花」様式が確立された。

このような王朝の美意識を代表するものが、〈もののははれ〉と〈をかし〉である。〈もののははれ〉は宿命的に現実の存在が滅んでゆく「はかなさ」や「あはれさ」を、美的に感受する内面的な美意識である。〈をかし〉も、現実の存在において、「醜」にまで至らない無価値なものや、あるいは価値があっても傍観できる距離にあるものなどに感じる、聡明で理知的な軽みを帯びた美意識である。いずれの場合も、人間を主体とする現実の存在が根本になっており、「はかなさ」の究極にある「無」と存在の「有」という矛盾対立の関係を、同時に感受する〈否定の美学〉（『日本人の心の歴史』参照）はまだ無い。

従って、〈見立て〉意識も、現実の存在をより確かなものと感じ取るために働き、また〈をかし〉の笑いを含んだ遊戯的の性格は、〈見立て〉の本質に相通するものである。〈見立て〉には、本来「めでたい」「楽しい」「おもしろい」といった快感を伴う明るい性格があるからだ。

以上のように、王朝文化における〈見立て〉は、温雅優美な趣味

的生活を支えている美意識の表出である。

四

中世は、平安末期から室町末期までをさし、政治的中心が貴族から武士へと移る過渡期であり、公武に分裂と対立があつて不安定な社会状況を呈していた。従つて、中世文化も複雑な世相を反映して、混沌と入りまじつたものとなつた。安定した統一性を求める心は、古典への憧憬を深め、仏教思想の無常観が浸透してくると、象徴化の傾向が強くなつた。

こうした時代の背景にある中世は、すべて日本的と言われる美意識の主流がその文化の中に見出され、日本人の美感を考察する上で歴史的に中心的存在であると見なされている。

中世文化での「見立て」意識はいかなるものであつたか、まず、和歌における展開を見ることにする。

「心に思うこと」を理知的な技巧によつて歌に詠みこむという『古今集』の伝統は、『新古今集』にも受け継がれ、藤原定家の説く「こしらへて出すべき」性格を強め、その究極では象徴的世界を形成するまでに至つた。「有心體」を根本理念とする定家が、その極地を發揮した「本歌取り」は、表現内容を複雑豊富にする手段として、作品の象徴的效果を高めるため意識的に行われた表現技巧である。そして、そこには絶えず本歌を「見立てる」意識があるわけだが、単に学問の才を誇るためではなく、伝統的な世界に有する深い「精神的空氣」に触れようとしたのである。

『新古今集卷六』冬歌

駒とめて袖うち払ふかげもなし 佐野のわたりの雪の夕暮

本歌『万葉集卷三』

苦しくも零り来る雨か神が埼 狭野のわたりに家もあらなくに

長忌寸輿麻呂 (二六五)

これは、古歌より素材を取つて、白一色の世界にたたずむ旅人という絵画的趣きの深い、象徴的な新しい情調を生み出している。また、この場合、本歌の「雨」を「雪」に変えているが、「本歌取り」では、内容の「見立て」直しが行われていると言える。

『新古今集卷六』冬歌

津の国の難波の春は夢なれや 声の枯れ葉に風渡るなり

西行法師 (六二五)

本歌『後拾遺集』

心あらむ人に見せばや津の国の 難波あたりの春の景色を

能因法師

この西行の歌は、現在の感慨を古歌を踏まえそのイメージと対照させることによつて、より強く印象づけ、余情を豊かにしている。

このような余情表現は、「もののおはれ」の美意識を受け継ぐ「幽玄」の追求である。「幽玄」は、中世文化全体を象徴的に暗示する美意識であり、それはいつそう枯れて、「わび」や「さび」の世界を現出させるのである。

「本歌取り」の技巧的象徴表現は、「伝統的なしたがって連想的に情趣豊かな言葉を尊重し、その豊富な語感や内容を持つその語の接続によつて新しい感覚や情趣を創造しよう」と企図したものであり、古典への愛着と、それからの超脱が同時に感じられる。

この時の「見立て」られる本歌的存在——周知の先行作品つまり過去

の世界——は、安定した古典として歴然たる正統として受け取られ、正（聖）なる地位を獲得していた。

日本の伝統文化においては、先人のものを写す（模倣する・借用する）ことは悪い意味を持つてはおらず、むしろ積極的に行っていた。伝統に忠実に行うことは、確実な方法として認められていたのである。

さらに、中世（本歌取り）におけるそうした習慣的方法是、単なる借用を離れて、現在見立てたものに（幽玄）という象徴的世界が感受されるのである。過去を権威的に信奉するという発想のもとに、そこから新たな境地を導き出している。

この（本歌取り）は、中世歌論の中心をなすものであり、それは同時に、日常的な生活における基本的な構えのあり方を指示することとなった。なぜなら、芸道や武道など稽古に人生修養の場を求める求道精神の浸透によって、特に中心的な歌道とその理論は、当時の思想論としても重要な位置にあったからである。

従って、（本歌取り）的思考作用は、中世の諸文化に現れ、それぞれの展開を示している。

まず、（本歌取り）の技巧は、連歌においてその長所をさらに発展させている。

『水無瀬三吟何人百韻』発句

雪ながら山本かすむ夕かな

宗祇

本歌『新古今集卷一』

見渡せば山本かすむ水無瀬川 ゆふべを秋と何思ひけん

後鳥羽院

『新撰菟玖波集卷二十』発句下

世にふるも更に時雨のやどりかな 宗祇

本歌『新古今集卷六』

世にふるは苦しきものを横の屋に やすくも過ぐる初しぐれかな

二条院讃岐

このように、連歌の句々のほとんどが本歌を踏まえていると言えほどであるが、それは、連歌合に参加する連衆共用の表現美を逸脱せぬように、「本意」の枠の中で、和歌以来の伝統に従って句が詠まれたからである。

中世の連歌は、「有心幽玄」を中心とした和歌的展開を持つほかに、滑稽性・機知性・諷刺性などを含む俳諧連歌の発達が見られる。

『寛久波集』恋の部付合

涙の色は袖のくれない なにゆえにかかる浮名の立田川

信照法師

原歌『古今集』

ちはやぶる神代もきかず立田川 唐紅に水くくるとは

在原業平朝臣

この俳諧連歌は、卑俗低級なものとして、民衆の中にあつたが、やがて近世的な俳諧が独立発展し、近世において質的転換を示す（見立て）意識にも深い影響を与えている。

ところで、ここで和歌から連歌へとつながる（本歌取り）も、和歌にあっては、定家を頂点として次第に単なる頭の中の工夫にすぎなくなり、形骸化していったことを指摘せねばならない。（本歌取り）は、本来の表現効果が損われ、風流はその自在な風性を失って機械的なものになっていった。宮廷貴族達は、こうしたゆきづまりの状態を半ば意識しながらも、なお歌を詠むことに執着していたの

である。それは、時代の流れの中で、次第に取り残されていった公家自身の姿を示していると言えよう。

公家から武家への政治的移行は、文化の上でもやはりその荷担者を代えていった。しかしながら、その過渡的状況において、〈本歌取り〉的言語秩序が全く崩壊してしまっただけではなく、同じように古典文化への憧憬があり、武家の学芸振興や武家故実の整理などに、新たに再構成されていった。中世の武家政権は、その文化面において、伝統的な貴族文化への依存度が高いのである。

北山文化を開いた室町三代将軍足利義満の庇護のもとに、世阿弥は能の幽玄美を追求したが、その能芸の稽古において和歌の修連を積むようにと述べている。そうした和歌の要素は、謡曲の詞章によく見られるが、古歌・古語・古詩・経文などが多く取り入れられ、美辞麗句が駆使されている。これは、連想的に象徴効果を高める〈本歌取り〉の手法と同じであり、幽玄なる気分や情趣をかもし出そうとするものである。幽玄なるものを物まねし、幽玄なる言葉を用いることによって、舞台の上に幽玄なる風体を表わそうとした。

このように、能は、幽玄微妙な謡曲詞章や演出形式を工夫して総合的に表現されているのだが、その完成された段階においては、そうした意識的な造作を超越した独自の境地を現出している。

能は象徴芸術であり、とき澄まされた「幽玄美」と「無心」の世界を確立している。

「無心」は「有心」に相対するものであり、無は存在の否定につながる。しかし、この無は「何もない」ことを意味するのではなく、「有を現はす物は無なり」と世阿弥の言葉にもあるように、有のやがて帰する到達点として、無を自覚している。この「無」の意

識には、仏教や禅の影響のあることは明らかであり、存在の無常観と、宇宙の理を悟り従うという親鸞の「自然法爾」思想に代表される意識の浸透が考えられる。そして、そのような影響を受け入れやすい体質が、日本人の自然観や心情に流れていることを忘れてはならない。それは、日本人が、日常生活を自然の変化にゆだねている農耕民族としての風土的性格を無意識のうちに継承しているがゆえである。

けれども、また、この「心」や「私」を超越し自然に従おうとする美意識は、自己意志を否定し、現世的なものを否定することであり、この点が王朝と中世の美意識における質的相違であると言える。

中世の産物である墨絵は墨色以外の一切の色を否定し、枯山水は石のみを残して他の自然風物を否定する。利休のわび茶は、優雅華麗な古典美を否定的に統一している。

それでは、こうした能・墨絵・枯山水などという象徴的に完成された芸術において、〈見立て〉の働きは可能であろうか。

否、である。それらは純粹性の高い象徴的世界を確立し、〈否定の美学〉とも言える境地を導き出して、〈見立て〉という遊戯的な知性を働かせる余地がない。〈否定の美学〉と〈見立て〉とは、本質的に相入れない性格を持っているのである。

現在の生に重点を置き、「めでたい」「楽しい」「おもしろい」といった明るい心情をその性格に秘め、機知を働かせて新しい創造を行おうとする〈見立て〉の意識は、〈否定の美学〉によって否定されてしまう。

かくのごとく、中世においては、古典美に憧憬を抱く〈本歌取

り)的言語秩序の意識の中に、〈見立て〉の積極的な働きが見出され、無心の世界では拒否されている。

ただし、日本文化の重層性・渾融性によって、このように極端において否定された〈見立て〉も、その部分には見出し得る、ということは今までの考察からも明らかであろう。

第二章 〈見立て〉の近世的展開

中世までの伝統的文化と近世の文化に表出する〈見立て〉の意識には、明らかな質的転換がある。

それは、〈見立てたもの〉と〈見立てられたもの〉の関係に現れている。

中世までは、先に展開を述べてきたように、〈見立てられる〉べき本歌的存在は古典であり、その伝統的な世界に有する深い情趣を、新しく〈見立てて〉表現するもの土台としている。そして、その本歌的存在は、確かな正統としての地位を保持しており、犯しがたい聖的存在として扱われているのである。すなわち、過去の確たる世界に引き寄せられ、あるいは近づこうとする意識が、〈見立て〉に現れているといえよう。

それに対して、近世においては、そうした伝統的な権威ある世界を、単に正統として素直に受け取るのではなくして、当代(現代)の目をもって見るといふ方法が介入した。つまり、過去の伝統も現在のものと同じように並列的に扱われているわけで、当然、そこには批評的な意識が積極的に働くこととなったのである。それは、中世

以前の伝統文化と西欧文化の影響下にある近代を結び、過渡期である近世の最も近世的精神の表出である。

近世的精神には、〈諷刺〉〈パロディ〉〈もどき〉〈やつし〉〈諧謔〉といった意識作用が見られ、それらに相通ずる〈見立て〉も独自の表現の力を發揮している。近世における〈見立て〉は、古典の世界を「踏まえる」といった上品な言葉では表現できない、強烈なエネルギーを内に秘めているのである。

それでは、そのエネルギーや近世的精神はどこに源を発しているのだろうか。近世の時代的背景を見ながら明らかにしたいと思う。

近世は、室町末期にその初期的様相を呈し、桃山時代を経て、江戸時代に爛熟した文化形態の展開を見ることができ。

下剋上の戦乱の世から天下統一へと、政治的社会的にめまぐるしい転換期にある近世初期は、その文化や生活の諸相もさまざまに階級は、独自の文化を持つようになり、また、市民的性格を持つ京都の町衆を中心として、自由で独立的な近世精神の発芽が見られる。戦国時代の暗黒と不安から脱出するという光明を得た人々は、生きる楽しさを自覚し、現世を肯定し謳歌しようとして、娯楽的な要素が文化の随所に現れたのである。

たとえば、洛中洛外図などの近世初期風俗画を見ると、そうした娯楽的な気分や生き生きとした民衆の集团的エネルギーが感じ取られる。やがて近世を通じて遊里と共に庶民文化の中心となった歌舞伎も、その発生当時の姿を風俗画に現している。南蛮風俗を身にまとい、当世風に傾き、意表をついた姿でという徹底した現世風俗の

模倣は、風流に打ち興じた人々の支持を得たのである。「よし何ごとも打すてて、ありし昔のひとふしを、歌ひていざやかぶかんかぶかん」と、自由奔放な姿態が歌い踊る時、此岸の世界に今を樂しむ積極的な響きが聞こえてくる。歌舞伎は庶民の娯楽の場として脚光を浴び、その体形を整えていったのである。

しかるに、こうした自由な気分を持つ庶民の生のエネルギーは、天下統一を成し、絶対的權威を得た徳川幕府によって、圧迫を受けることとなった。鎖国によって外へのびようとするエネルギーを内に封じ込め、さらに「土農工商」の嚴然たる封建制を敷いた幕府は、衣食住から文化に至るまで統制的な強権を發動した。

しかし、一度解放的な空氣に触れた人々は、比較的余裕を得た太平の世にあって、そのエネルギーを発散させる場所を求めていた。

そして、政治的社会的に無力な庶民階級は、創造的文化の領域にその實力を示し、しかも、その力は上からの圧力に反発する抵抗力を伴って、いつそう強烈なエネルギーを有したのである。

徳川時代は、政治的社会的特権を持つ武士階級と、經濟力を基盤として文化的實力を持つ庶民階級の、分離対抗する時代であり、この關係が文化の時代的特質と進行を決定している。そして、結局は、庶民階級の勝利に終り、文化の爛熟を見るわけだが、同時に、文化を形成したその歪曲的エネルギーによって、また自ら墮落へと向うのである。

「それは、衰亡の芸術ではなくて新興階級の——虐げられつゝも内より育つ力の主張に従ふことを如何ともすることが出来なかつた新興階級の——へし曲げられた芸術である。」（『徳川時代の芸術と

社会」）

文化的實力を持ちながら正面切つて発散することのできないエネルギーが、遊戯性と偏奇性を持った近世的精神を表出せしめたと言えるだろう。

このような近世的特質と関連させながら、近世庶民文化における〈見立て〉の展開を述べたい。

二

〈見立て〉が、視覚的分野の表現技巧として、その本来の意味で現れているものに、視覚的感受性に訴える芸術である「浮世絵」がある。

宝曆・明和年間の江戸の浮世絵師鈴木春信は、著名な故事や古典和歌を主題や素材に採用した〈見立絵〉に、独自の新鮮な作風を完成させている。積極的に現実を肯定する享樂的な「浮世」——遊里や歌舞伎を中心とする世界——の理想的な美的表現をめざす浮世絵において、この〈見立絵〉の趣向は、特殊な位置にあったと考えられる。

春信の〈見立絵〉は、現実から一步離れることによって、浮世の猥雑性に感性の純粹性を汚されることなく、古典和歌の抒情を借りて、詩的情趣に富んだ仮構の世界を構築している。しかも、単に古典的な詩的世界に依存するのではなく、「当代」の意識が強く働いて、より複雑に屈折し洗練された創作を行っている。遊女を含めた美女や若衆の姿に、その衣裳・髪型・持ち物に、あるいは風景に、当世風俗が色濃く表現され、「当代」を印象づけている。

たとえば、明和二年の『丑の時参り』は、呪術的な民俗伝承を素材にして描かれているが、見立てたものは、原型の持つ陰惨な女の

執念ではなく、当代の「乙女のいだくやるせない恋のジェラシー」である。「原型と合致する図柄は、わずかに神社の鳥居と木、二本の針と金槌に過ぎず、俗信のもつ暗い陰湿な妖気を漂わせる雰囲気は、まったく異なるものに変貌している。」(『春信』)これに類する見立絵には、『見立菊慈童』『見立小督』などがあり、いずれも「見立てた故事や伝承をわずかな記号でそれと知らせながら、画中の人物にまったく異質の性格を与え、春信独自の情趣的空間」に仕立て上げてゐる。それは、まさに「当代」の性格と見えよう。

春信は、主題を見立てると同様の発想で、図柄の借用も行っている。代表作として名高い『座敷八景』シリーズは、漢画の伝統的画題である「瀟湘八景」を、当世風俗の日常的な生活の場に見立てたものである。

山市晴嵐——扇の晴嵐

瀟湘夜雨——台子の夜雨

洞庭秋月——鏡台の秋月

平沙落雁——琴路の落雁

漁村夕照——行燈の夕照

遠浦帰帆——手拭掛の帰帆

煙寺晚鐘——時計の晚鐘

江天暮雪——塗桶暮雪

これは、俳諧師鯛屋貞柳の見立てに即して絵画化したもので、一種の本歌取りと言えよう。また、図柄も、『塗桶暮雪』が京都浮世絵師西川祐信の『百人女郎品定わたつみ』から取るなど、先行作品からの借用が数多く見られる。

このように、自発性に乏しく、他に依存する傾向の強い春信が、

時代の代表的浮世絵師として認められているのは、彼が独自の詩的情趣と秀れた審美眼・批評眼を持っていたからである。

すなわち、〈見立て〉には、厳しい批評意識と独自の世界または新しい創造があれば、単なる思いつきの技巧に停まり、絶えず墮落する危険があるということが認識される。幕末期の〈見立て〉が「消閑の遊戯」に陥ったのは、この厳しさと創造性に欠けていたためである。

こうした春信の〈見立絵〉の系譜は、多少の質的相違はあるが、他の浮世絵師にも見られるので、二・三の例をあげたいと思う。

明和から寛政にかけては、浮世絵の最も健全な発達を見た時代であり、多くの大家を輩出した。美人画系の窪俊満は、平安朝の六歌仙の和歌を狂歌に置き換え見立絵化した『狂歌師見立六歌撰』を描き、鳥文斎栄之は、『浮世源氏八景』『風流やつし源氏』などを画いている。『浮世源氏八景』は、やはり「瀟湘八景」によるもので、その中の「明石秋月」は石山寺で『源氏物語』を執筆したという紫式部を当世風に描くなど、二重三重の見立てになっている。また、『風流やつし源氏』は、『源氏物語』を当世風に見立絵化したものであるが、井原西鶴の浮世草子『好色一代男』が「源氏物語の俳諧化」であることを考え合わせると、より興味深いものとなる。役者絵系の勝川春章は、肉筆の絶品として『ひな鶴観音』を画いたが、これは、吉原のひな鶴という遊女を菩薩に見立てたもので、古来、江口の遊女を普賢菩薩に見立てているのによつたものと思われる。

そうすると、それは当世の「俗」を「聖」に見立てていると言えが、春信の作品にも『見立絵大黒天』『見立恵美寿』などがあ

り、また歌舞伎にも同様の趣向があるなど、この種の発想法が一般的であったことがわかる。

「そのことは、必ずしも『聖』そのものの權威の失墜や墮落を意味するもの」ではなく、生の依所として「聖」をとらえるという伝統的習慣があり、しかも生の追求は娯楽性を有する「俗」である、という風に重層的なイメージが、日本人の意識の底にあったのである。

しかし、聖的存在が「忘我のエクスタシスを齎らす美の幻影として憧憬されるとき、『俗』は『聖』を犯しにかかるエネルギーを必要としたのである。」（『見立て考』）

それは、当世風化へのエネルギーであり、同時に、江戸文化を支える町人の屈折したエネルギーであった。また、この「犯し」は「へをかし」に通ずる意識であるが、これについては、後で少し触れたいと思う。

ところで、浮世絵には、「芝居絵」として役者本位の「見立絵」があることを忘れてはならない。「芝居絵」は、眞眞の翫賞用にあるいは宣伝用に作られたが、その見立て方には何種類かの方法がある。

例を上げると、人気役者が俠客・俠賊・名妓といった浮世風俗に扮したものの、時の名優の人気の比較を主題として見立てたもの、名所や名物などに因んで名劇中の人物に扮したものの、『忠臣蔵』『八犬伝』など名劇や名小説に因んだもの、「聞づくし」「月づくし」など風情を主として見立てたもの、などが見られる。これは、実際に演じたものを写すのではなくて、絵師の好み、若しくはその時代の庶民の好尚に従って、当代の役者を当てはめてそれらしく描かれたの

である。

浮世絵は、視覚的な美を追求するものであり、芝居の見立絵においても最も良い形が表現されていて、見立絵が、当の役者に影響を与えることも多々あった。

幕末期の黙阿弥作「青砥稿花彩画」（弁天小僧）は、まず当世風俗に発想を得て三代目豊国が五人男の見立絵を画き、それをさらに五代目菊五郎向きの芝居に仕組んだもので、錦絵に因んで芝居が生れたと言える。その大名題の語りにも、「豊国漫画盗其儘歌舞伎仕組義賊伝」とうたわれている。

以上のように、浮世絵における「見立絵」の展開を見てきたが、それは決して独立して生れたものではなく、俳諧・浮世草子などの江戸文芸および歌舞伎や遊里なども密接な関連を持っていることが理解される。

三

倫理的觀念では二大悪所と見なされていた芝居町と遊里は、その道徳的意識に勝る享樂的エネルギーによって、江戸文化を多様化し発展せしめる二大源泉となった。

この芝居——歌舞伎と遊里の關係は、阿国歌舞伎の發生当時より見られるもので、遊里の風俗が歌舞伎の中に積極的に取り込まれている。歌舞伎は、当初の踊り主体のものに茶屋の女房と客のやり取りを演ずる「茶屋遊び」という劇的要素を加え、徹底して現世風俗を模倣することによって、民衆の人氣を得て発達したのである。

この「茶屋遊び」形式の流れは、傾城買を見せ場とする島原狂言につながり、「傾城事」として定着している。

本論の序で述べた「忠臣蔵七段目・一力茶屋の場」は、この「茶屋遊び」の典型例であり、この場の〈見立て〉の趣向は、当時の遊里で実際に行われていた「見立て茶番」を舞台に持ち込んだものである。「見立て茶番」は、身近にあるちょっとした物や人を使って即興的に当意を得た何かを見立てるもので、その趣向の面白さや意外性を楽しむ知的な遊びであった。そして、それは〈へをかし〉の系統にあって中世に展開する「風流」の意識と、即興喜劇の「俄」とに通い合う精神を持っている。この茶番式の笑劇スタイルは、民俗芸能の田楽にも見られ、また〈へをかし〉の芸能は、御神楽にまで逆上れるものである。

歌舞伎は、当世風俗の物まねに始まるわけだが、その構造を見ると、古代より大衆がそのエネルギーを発散させてきた諸民俗芸能を集大成的に取り込んでおり、民俗の性格が諸処に現れている。たとえば、初春・盆狂言といった興行形態に、初春狂言などの予祝性豊かな出し物に、荒事の演出に、厄払い、問答などのセリフに、下座音楽の演出に、というように歌舞伎を構成する要素のいたる所に古い民俗意識が顔を出している。

ここでは、〈見立て〉に相通ずる意識を持ち歌舞伎の趣向にも見られる〈へもどき〉について、芸能における展開を見ながらその性格に触れたいと思う。

〈へもどき〉は、〈擬き〉であり現在では「あるものに似ていること・似せて作ること」程度の意味にしか使われていないが、古くは里神楽や田楽の上に栄えた役名であった。これは、一般にからかい役をさし、猿楽における「咲」へと変転し、さらに「狂言」を通じて歌舞伎の「猿若」へと受け継がれている。太夫に対する才藏（も

どき）・太夫（立役）に対する猿若（道化）・あるいは能（シテ）に対する狂言（ワキ）というように、〈へもどき〉は、中心となる存在に対して喜劇性をもってからかい・ひやかし・または物まねをする。たとえば、里神楽の〈へもどき〉は、主役の演じた動作を二つの舞式にもどいて見せるが、それは主役の演じたことをわかりやすく説明して見せる意味を持つと同時に、その動作に滑稽性を含み、笑いを引き起こすのである。折口氏の研究によると、こうした芸能形式における二つの役柄の対立はわが国古代の信仰に基づくものであり、民俗的意識として深く根づいており、演劇史上いつまでもその影を残している。古代信仰にある「神」と「精霊」の間答が、神事芸として演劇化され、その「神に容易に服従せないで、神の心に逆らひ、まぜ返しを精霊の動作」が、〈へもどき〉〈へをかし〉の原型となっているのである。この時、精霊はその卑俗さと笑いの呪力をもつて、神と人々の間に立ってこれを仲立ちする役目にある。

さらに、〈へをかし〉はおかしがらせる役であると共に、他人の領分まで侵入してくる〈犯し〉のエネルギーを持つ。また、同じ言葉であるから、当然王朝の中心的美意識としてある〈へをかし〉とも共通する性格を持っていると考えられる。ただ、王朝においては洗練された「みやび」た世界の優美の〈へをかし〉であり、民俗芸能から歌舞伎へと伝わり、また俳諧など近世に見られるものは、滑稽を主体とする笑いの〈へをかし〉である。

さて、芸能に見られるこの〈犯し〉のエネルギーは、歌舞伎以前にあつては、結局、最後に犯しかかった「神」——聖的存在に取り押えられ屈服させられて、「聖」の力を引き立たせることとなる。ところが、歌舞伎においては、「猿若」の相対する存在は、もは

や「神」ではない。それは、たとえば阿国と山三というように当代の美男美女であり、「俗」であり、人間の存在が前面に押し出されている。従って、「猿若」にも、近世的な新性格が見出されるわけである。「おも正しきもの」に対する「へもどき」の性格は、滑稽性を表に現し、批評意識の加わった知的なニューモアを含んでいると感ぜられるのである。ここに、「見立て」との共通的性格が見出される。

〈へもどき〉の性格は、また歌舞伎の狂言形態の中にも現れている。時代狂言と世話狂言が一つの興行の中に仕組まれる形式は、江戸歌舞伎の特色ともいえるが、この時代物は儀式的様式的な堅い、重々しいものであり、その後演じられる世話物はくだけた「へもどき」の性格を有している。時代物は江戸期以前を題材に取ったものであり、世話物は当時の庶民の日常生活や事件を写したものであるが、その社会的影響を重く見た幕府の圧力によって、純粹な世話狂言の形態をとることができなかった。こうした制約に抵抗する手段として變則的な形式が生み出されたわけだが、日本の民俗芸能に見られる二重の性格が暗黙のうちに踏襲されているといえよう。

さて、ここで歌舞伎における「見立て」について、いま少し考察を加えたい。

「茶屋遊び」の一種としての「見立て」の他に、見得・幕切れ・場面の設定などに「見立て」の表現技巧が用いられていることは序でその例を述べた通りであるが、こうした趣向は、歌舞伎の構造においていかなる意味を持っているのであろうか。

芝居が舞台にかかるには、まず王代・時代・お家・世話といった

「世界」が定められ、出し物が決り、それに従って「事」や「趣向」が工夫され、役者も役づくりに芸を凝らす、というのが一般的な歌舞伎興行の形式である。歌舞伎が元禄時代に完成されさらに爛熟した形態を見せる頃には、その内容の複雑性と社会的制約によって、かえって「世界」は類型化しパターンが繰り返し演じられることとなった。そのため、同じような狂言を出す場合、そのつど思い切った手を加え、「趣向」を凝らすことによって新鮮な感覚を盛り込もうとしたのである。しかも、その「趣向」は、新奇で奇抜であると同時に、見物衆によく理解できる共感性を持たねばならなかった。

見物衆、即ち江戸庶民の求めていたものは、当代を表現した世界であったわけだが、かれらの日常をそのまま扱った世話狂言をいわゆるリアルな現代劇として独立して演じることは許されなかった。そのために、時代狂言と世話狂言をない交ぜにした狂言形態が工夫されたが、一番目の時代物と二番目の世話物は一つの物語として時代や場所を超えて構成されている。世話物の人物は、実は一番目の時代物の人物と同一人物であるという設定を（たとえば「花川戸助六、実ハ曾我五郎」というように）、江戸庶民は洒落た「趣向」として歓迎した。明治以降には、こうした二重構造的性格を持つ内容の複雑性は、荒唐無稽なものであると批判されたが、当時の見物衆には共感をもって充分理解されたのである。

歌舞伎は、大衆芸能として常に見物衆を第一と考えていたわけで、そのために、享樂的な民衆の末梢的刺戟を追い求めることとなり、芸術としての高さを保持できなくなることは否定できない。その芸術性を失うか否かのぎりぎりの所に、歌舞伎の卑近美が見出されると言えよう。

こうように、歌舞伎で絶えず「程よい新しさ」を追求する「趣向」の工夫において、あるものを周知のものに託して新しい表現を行うという〈見立て〉の表現技巧は、最も有効的であると考えられる。

なお、こうした歌舞伎の構造は、「基本的に変わらない部分を保持しつつ、一方常に新しく変化する部分を加えるというテクニクを用いて、変わらない部分をも包含して新しい秩序のもとに再生させる」(『歌舞伎の構造』)ものであり、その発想や表現方法には、〈本歌取り〉〈付合〉などの要素を含む俳諧の影響が強く感じられるのである。

四

見立絵に新境地を開いた春信は、〈見立て〉の発想を絵暦交換会に集う俳諧師との交流の中に育くみ、歌舞伎役者は、「芸のたよりとなる」ものとして俳諧に取り組み、狂言作者も、その趣向の発想を俳諧に頼った。

このように、江戸時代特有の文化を探ると、それぞれの発想や表現を支えているのは、俳諧の精神であったと考えられる。

かつて、王朝や中世の貴族達が和歌を主体として遊戯的生活を繰り広げたように、近世の民衆は、俳諧の精神をその文化に展開することによって「あそび」の境地を導き出した。

だが、それは俳諧という一文芸様式が江戸文化全般に影響を与えているというよりは、むしろ、そうした江戸時代の近世的特質を持った精神が、俳諧の中に凝縮していると言える。

江戸町人を中心とした近世文化は、政治的に安定した太平の世に、人間の生を謳歌し明るい自由な世界を求め発展した。その自由

へのエネルギーが、体制側の圧力によって歪曲性を持つに至ったことは、先に述べた通りである。

さらに、その人間中心的精神は、「あそび」の世界を確立することによって、現実の矛盾や葛藤を「伸びやかな広い笑い」の中に包み込もうとした。

俳諧は、連歌より独立し発達してきたが、「連歌は能・俳諧は狂言」の関係にあり、換言すれば、典型に対する〈もどき〉の性格を有している。また、俳諧の字の示すように、本来滑稽諧謔を意味するものであり、〈をかし〉(をかしみ)の酒脱で遊戯的・批評的で軽みを帯びた笑いの性格が、俳諧の展開を規定している。

自由で気ままな言葉の遊びであった俳諧連歌より独立した初期俳諧は、やはり、駄洒落や縁語などの言語上の遊戯性が指摘され、機知を中心とした〈をかしみ〉が感じられる。それは、自由性を發揮することによって、卑猥に走るものもあつた。

そうして解放的な意識で即興的余興的に言い捨てられていた俳諧が、理論的反省のもとに整理され、文芸の一ジャンルとして認められるようになるのは、松永貞徳に始まる貞門俳諧以降である。

『玉海集』付句

あすからはふたたび御目にかかるまひ

よく付ていよ主の臨終

貞徳

といった「しみじみとしたあそび」の世界を現出している。

ここに至って、俳諧は全国的に普及していった。しかし、この貞門俳諧の保守的傾向にあきたらず、より「思い切ったあそび」と清新な趣向とを求め「新しい気風が起った。この新風は、西山宗因を中心とする談林俳諧を生み出し、斬新奇抜な着想と表現によって、

庶民の生きた生活感情や意欲を鮮やかに表出させた。そして、その軽妙洒脱な破格（虚）の表現は、内容のへをかしみをいっそう深化させている。

『懐子』

里人の渡りさふらふか橋の霜

宗因

この傍点の部分は、謡曲『景清』に見える詞であり、古典を見立てるへ本歌取りの趣向が新たな意味を持って行われている。

このように、談林俳諧は、それまで禁じられていた表現技巧を積極的に肯定し、俗語をかなり容認したので、庶民性や通俗性が浸透していった。「俳諧にあそぶ」という楽しみが求められ、連想性・即興性・機知性を誇る現象が一般的になり、矢数俳諧のように速吟を競うものも現れた。

西鶴は、こうした談林俳諧の傾向を代表しているが、彼は俳諧を経て、やがて散文作家へと転向するのである。西鶴の浮世草子第一作である『好色一代男』は、「源氏物語の俳諧化」であり、この場合、俳諧化はパロディ化を意味する。光源氏を世の介に置き換えて、当世風の「あそび」人間の理想像を描き出している。西鶴は、好んで聖なる偶像を求め、それをパロディ化することによって、新しい偶像を提示しようとしたのである。

この聖なる偶像を破壊し、犯しにかかるエネルギーは、俳諧を俳諧足らしめるものであり、まさに、近世的精神の表出であるといえる。

以上のごとく、談林俳諧に見られる発想や表現あるいはへをかしの美意識は、時代的特質と合致して、広く他の享乐的な庶民文化に影響を与えているのである。

〈見立て〉が、近世文化において、その本質的形態を展開せしめ

たのは、俳諧に流れる近世的精神が、人々の間に深く浸透していたからである。

ただし、この段階での俳諧は、「物」に重点を置く付合であり、いまだ完全な芸術的地位を確立しているとはいえない。詩としての俳諧が、改革され、「無心」の表出である象徴的世界を形成するようになるには、松尾芭蕉の出現が必要であった。

『去来抄』に、芭蕉の言葉として

発句はむかしより様々とかはり侍れど、附句は三変なり。昔は附物（物付）を専とす。中比は心の附を専とす。今はうつり・響・句ひ・位を以て附るをよとす。

とあるように、芭蕉は、前句の意味や詞・語に応じた奇抜な発想による付合をさせて、前句全体のかもし出す余情を感じとってそれに応じた付合をするのをよとした。

芭蕉においては、まず心情の表出が先にあつて、ことばは後に続いている。

『猿蓑』より

魚の骨しはぶる迄の老を見て

芭蕉

待人入し小御門の鑑

去来

これは、前句の老人の姿から『源氏物語・末摘花』の一片を連想して、その老人を姫君の家敷の門番、というように見立てているのだが、そうした知識を包み込んだ人間の共感の深い味わいが感じられる。

前句のイメージのもとに付句されるといふ重層的な表現において、つきすぎず、離れすぎずの微妙な関連を示唆するへうつり

〈響〉〈匂ひ〉といった付け方の手法の中で、〈見立て〉意識も作用しているのであるが、それはもう〈知的な遊戯〉を超えた自然の心情の表出なのである。

さらに、芭蕉は従来の句作りをもつてまわつた趣向中心の〈おもくれ〉た、〈古び〉たものであると自覚して、〈新しみ〉を表現するために〈かるみ〉の工夫を追求するに至つた。

夏草や兵どもが夢の跡

荒海や左渡に横たふ天の河

など、自然と融合した象徴的な世界を探り出し、

塩鯛の幽ぐきも寒し魚の店

などでは、余分な表現を捨て去つて、日常生活の中に詩を見出した。

こうして私意を離れて、無心のうちに対象を觀、内心に生じた深い感動を日常のことで表現する芭蕉の俳諧は、その詩心の高さによつて普遍的な世界を確立したのである。

その究極に暗示されるものは、人間の存在を自然の中に見つめる人生觀であり、中世より伝統的に流れる〈わび〉〈さび〉の美意識である。

芭蕉は、決して現実の人生を否定することなく、近世の人々が生きることに見出した「あそび」の境地に「洗練と枯淡を加え、自然と精神との果てしれぬ広さと深さとをつつんで」、極限の真髓を發揮する〈さび〉の芸術を表出せしめたのである。

芭蕉の俳諧は、〈もどき〉芸を芸術的境地にまで高めたものであると言えよう。

日本文化における〈見立て〉の展開を、時代の意識の流れの中にその本質を求めながら考察してきたわけだが、当然この後に近代から現代への展開を述べるべきであらう。

しかしながら、西欧文化の影響下にある近代の芸術・文化においては、〈見立て〉の手法はほとんど顧みられなくなり、その本質を生かした展開を見出すことは困難である。

日本人の意識の重層的な性格によつて、個々の文化現象の細部にあつては、絶えず〈見立て〉が行われているのであるが、獨創性を重んじ模倣を極力否定する個性主義を勧めるがゆえに、理論の上で、〈見立て〉を一種のカラクリ的な遊びに過ぎない卑俗低級な手段であるとして、葬つてしまつたのである。

確かに、本論においても、芸術的純粹性の高い境地にある文化にあつては、〈見立て〉の表現技巧が拒否されていたことを認めないわけにはいかなない。

しかし、〈見立て〉にある客観的な意識作用に基づく厳しい批評精神と独自の創造表現、および作る側と鑑賞する側に広がる感性など、現代においても見直されてしかるべき魅力を充分に持つていれると思う。

参考文献

○雑誌『いけ花龍生』特集

「見立て」考

「日本の自然観と見立て」対談

「現代の見立てとその可能性」

○歌舞伎の構造

○風土

○折口信夫全集

第二巻 古代研究（民俗学篇一）

第三巻 〃（民俗学篇二）

第十七巻 日本芸能史序説

第十八巻 日本芸能史六講

○美の伝統

○日本文芸の様式と展開

○日本人の心の歴史

——季節美感の変遷を中心に—— 上・下——

○日本文学史Ⅱ 平安時代

○日本古典文学全集〈新古今和歌集〉

○国語表現論——文芸作品の表現研究——

○日本花道史

○しぐさの日本文化

○徳川時代の芸術と社会

○日本の美術（20）近世初期風俗画

○春信（東洋美術選著）

○逍遙選集 第七巻 芝居絵と豊国及びその門下 坪内逍遙

○かぶき—様式と伝承—

昭和46年9月

服部 幸雄

齊藤 正二

西田 長男

有馬 宏明

服部 幸雄

和辻 哲郎

折口 信夫

岡崎 義恵

唐木 順三

辻 善之助

校註・訳 峯村文人

汀湖山恒明

久保田 滋

瀬川 建一郎

多田 道太郎

阿部 次郎

武田 恒夫 編

小林 忠

郡司 正勝

中央公論社

岩波書店

中央公論社

中央公論社

中央公論社

中央公論社

中央公論社

中央公論社

宝文館

〃

筑摩総合大学

春秋社

小学館

牧書店

光風社書店

筑摩書房

角川書店

至文堂

光文社

春陽社

学芸書林

○歌舞伎第十四号特集 「かぶく」ということ 河竹登志夫

○歌舞伎読本全三巻

○芭蕉の本 四巻 発想と表現

七巻 風雅のまこと

○東西芸術精神の伝統と交流 俳諧の芸術精神 山本 正男

○日本人のイメージ構造

○模倣と創造 偏見のなかの日本現代美術 池田 満寿夫

○日本の芸術論

演劇界増刊

角川 源義 編

小西 基一 編

岡田 晋

池田 満寿夫

安田 章生

演劇出版社

角川書店

〃

理想社

中央公論社

〃

東京創元社