

近世文学

鷹津義彦

この小論は、「文學の發生」「古代文學」(帶廣畜産大學學術研究報告 別卷第三號)・「中世文學」(同第四號)にひきつづいて、私の「日本文學史」の第四章として書かれたものです。したがって、私の論理を一つの体系として展開させることを目的としています。

あらゆる学がそうであるように、文学を対象とする学も、それが科学であるためには、独自の論理をもたなければなりません。その論理が、いかに多くの歴史的事実を矛盾なく説明しうるかが、科学としての文学研究の価値の多少を決するのです。

私達の国の文学研究がはじめて論理をもちえたのは、近世の国学者の手によってであり、彼等はその論理を構築する方法として、明・清の考証学を駆使しました。明治に入ってドイツから流入した文献学も、この考証学的方法を支持する証左として受けとられたにすぎません。福澤諭吉や津田左右吉など民間史学者達の問題提起も、文学に内在する歴史論理を自覚させる機縁となることはできません。文献学にあきたらない藤岡作太郎は、「国文学史講話」にテーヌの風土論を移しましたが、社会的な視野を欠いていたために、いたずらに日本文学の特異性を強調し、みずから論理の幅をせばめる弊を免れませんでした。ウィーン学派の類型論を撰取した大西克禮に刺戟されて、新しい文芸学を提唱した岡崎義恵もまた、社会的・歴史的な意識を軽視したために、固定的な編念の制約を脱げることができません。芸術創作の精細な哲学的分析を試みた人に西田幾太郎があり、その門からでた三木清は、「歴史哲學」を支柱として「文學史の方法論」を提示しましたが、いまだに具体的な結実を見るにはいたりません。しかし、柳田國男を中心とした民族学の研究は、折口信夫の詩人とし

ての感受性と結びつくことによつて、古代文学の研究に新しい視点を確立したばかりでなく、文学を支える底辺としての民衆の意識を明らかにしようとしています。風景次郎もまた、「中世の文學傳統」を契機として、文学への直接的な理解を文献学的方法で裏づけることによつて、新しい論理の可能性を示唆しています。

私は、いわゆる研究室の外にでて、私自身の生活ともの見方の幅とを拡充することからはじめました。私は、既成の定説のすべてに今一度素朴な疑問を提出することにより、自由な視点を確保したいと考えております。この目的のためには、史学・文献学・民族学・宗教学・社会学・心理学などの関連科学を背景として、あらゆる先人の研究方法とその成果とを援用することが必要となります。私の論理を体系づけることによつて、日本文学研究に一つの道標をうちたてることができうるならば、望外の幸いであります。

(敬称略)

目次

近世の文学

商品経済に根ざした合理性への意識——消費の享樂と文学の商品化と——浮世と好色と——市民劇の成立——
—風景美意識の再生——町人資本と農業資本との相剋——通と滑稽との風俗化——非在の文学の確立——江
戸の市民劇——詩形式における風景美意識と生活感情と

武士は、藩という小国家を基盤として、封建社会を確立することに成功しましたが、同時に、彼等の生活様式とも
のの見方もまた、改変されることを免れませんでした。荘園の在地地主として発展してきた武士が、城下町に集中
し、蔵米の給附をうける消費者となって、農村から遊離しました。社会の安定に従って、文官的な官僚と化すと、も
はや、軍事と団結との力に頼って、自己の勢力を拡張することは不可能になります。主従の關係にしても、従者の奉
公をあげますために、将来の新恩を約束する手段を失って、ひたすら過去の恩の累積を強調することによって、片務
的な秩序を維持するほかはなかったのです。

外に対しても、武士と武士以外の民衆との身分の差を明確にし、いわゆる士農工商の階級秩序を確立しました。支
配階級としての武士の特権は、この階級秩序の固定を背景としてはじめて、その安全を保証されたのであります。必
然的に、彼等は、保守の立場に終始します。「總じて萬般古法に準ずべく、新規の事は停止すべき事」（徳川成憲百
箇條）と、現在の社会状態を永久にそのままの形で固定しようとする要求から、積極的な実践論理が生みだされるは
ずはありません。

事実、農業経済に依存し、限られた一定の土地からの貢租を財源とする武士が、その経済生活の均衡を保つために
は、消費の節約をはかるほかに手段はありません。商品経済の発達にもなって、消費生活が向上することは、彼等
の生活の基礎を危くします。生産の増強ではなくて、消費の節約を主体とするもの見方は、商品経済に根ざした町
人のもの見方とは、本質的に異ったものであります。しかし、この両者の背反も、近世のはじめにはまだ、社会の
表面に浮かびあがってはきませんでした。日本の農業生産高は、武士がはじめて政権を握った一二〇〇年代には八〇
〇万石であったものが、一五九四年の豊臣秀吉の検地の際には一八〇〇万石、近世中期の一七〇〇年代には二八〇
〇万石と上昇をつづけ、武士の生活を、背後から支えていたからです。

江戸幕府が、武士の階級思想を理論的に組織するため採用した朱子学も、このような生活意識を反映して、現世をそのまま肯定する価値体系を内容としていました。「上古の時神といひしは人也」(新井白石・東雅)と、神々をその座からひきおろし、「鍋島の先手が愛宕など頼みて成るべきや。向ふに愛宕權現立ち向はれ候はば、眞中二つに切り割りて先手を勤むべくと存じ候へ。」(葉隠)と、超越的な存在を真向から否定する武士は、宗教感情よりの離脱という点では、「なアに後生も三升もかまふことか。死んだ跡は勝手にするがいゝ。此世の事さへもしれねへものが、死んだ先がどう知れるものか。」(式亭三馬・浮世風呂)と、現実世界以外の一切の世界を否定する町人と、軌を一つにしています。しかし、武士のものの見方に何える合理性は、支配階級としての行政の必要から生まれたもので、主として政治の技術に限られていました。同じ反宗教的な要素をもちながらも、商品経済に根ざした町人の合理性とは、場を異にしていることはいうまでもありません。

「賣人の人に増りて商賣せんと油断なく稼ぐ」(江島其積・世間手代氣質) 町人の日常生活は、「戀も無常も銀なくては成がたし」(井原西鶴・世間胸算用) という貨幣経済への自覚と同時に、「分別して理非を正」す(西澤一風・脚色餘録) 合理性への慾求を生みださずにはおきませんでした。「公事は破らずに勝つ」「力なしの大佛」(井原西鶴・諸國咄) に見られる、人の知恵と力とへの信頼は、そのまま人間性そのものへの信頼を意味し、人間感情の最も純粋な発露としての、恋愛の肯定と讚美とへつながってゆきます。恋愛感情の肯定は、早くは物語草子——「高きも賤しきも戀の道に隔なければ」(さる源氏草子)——に見られますが、近松門左衛門の世話物——現代劇——をとおして、近世の新しい抒情の主題にまで高められます。この人間性の自覚は、ただに文学の世界にとどまりません。町人出身の儒者によって、「夫れ人情に古今無く華夷無く一なり。苟も人情に従へば則ち行はれ、人情に違へば則ち廢る。」(伊藤仁齋・語孟字義) と組織化され、国学者に伝えられて、「人の情の感ずること戀にまさるはなし」(本居宣長・玉の

小櫛)の完成された論理となります。

町人のものの見方と学的論理との関連は、近世社会に見られる、著しい現象の一つであります。「侍とても貴からず町人とても賤しからず」(近松門左衛門・夕霧阿波鳴門)と、封建社会の階級秩序を超えた平等の自覚は、「人間と言ふものは上天子より下萬民に至るまで男女の外別種なし。然るを上下に分ち夫々の位階を立又四民の名目を定しものにして、人なることは同じ人なり。」(杉田玄白・形影夜話)と発展し、新しい医学の論理を構築しました。近世初頭にあつて、貿易・海運・治水により成した産を授じ、嵯峨本を出版して、古典への扉を開いた角倉素庵を思い起すまでもなく、近世の新しい学問はすべて、町人階級の意識と密接につながっています。

もちろん、近世町人の合理性には、限界がありました。彼等の階級の圏外にある政治と、封建社会の機構そのものに対する批判とは、論理の対象とすることを禁じられ、避けられていました。「おのれがあたはぬ天下を論ぜるは、物狂の類ぞ。時の上を敬ひて大法に背かず、家業を専らとして小事にかゝはらず有時は、身やすく家平らかなり。」(賀茂眞淵・學びのあげつらひ)に見られるように、町人の合理性の限界は、同時に、それによって支えられた学的論理の限界でもありました。

現世を唯一の世界として肯定し、貨幣の蓄積に人生最高の価値を見出した町人も、その経済的な活動を制約される

ことを免れません。生産力の拡充や、将来のための建設的な投資は、支配階級の基盤を脅かすものとして、許されることはありませんでした。「我と世をかせぎ四十五までに一生の家を固め」(井原西鶴・日本永代藏)た財貨も、「樂を極め、わかひ時の辛勞を取かへ」(同上)す以外に、消費の対象をもたなかったのであります。ついには、「始末の二字にくゝられ、まうけ溜てつかはぬ人の心が知たし。」(江島其積・傾城色三味線)と、彼等の経済活動は、消費の目的のための手段になり終るのです。

抑圧された町人の消費は、都市の遊里と劇場とに集中されます。京の島原・大阪の新町・江戸の吉原をはじめとし、伏見・奈良・下之關・越後寺泊・出羽坂田・信州追分・大津・播州室津・泉州堺・安藝宮島・長崎丸山(井原西鶴・好色一代男)と、地方の小都市にまで、遊里の盛行を見ました。なかでも、町人資本の中心である三都は、「京の女郎に江戸の張を持たせ、大阪の揚屋^{アギ}ではば、此上何か有べし。」(同上)と、消費の享樂の中心でもあったのです。遊里は、ただに色慾の場であるにとどまりません。遊女もまた、前代の芸能文化の伝搬者としての誇りをうけついで、学問・技芸ばかりでなく、碁・将棋にいたるまでの教養にはげみました。近世の遊里は、都市の消費文化の中心として、町人の社交場として、特異な雰囲気誇りえたのであります。

遊里の案内、遊女の紹介・批判をかねた評判記は、あづま物語(一六四二)・島原集(一六五五)・まさりぐさ(一六五六)・吉原鑑(一六六〇)というように、一六五〇年代を契機として、都市の民衆に最も親しまれた印刷物の一つとなります。近世の文学は、そこから、つきせぬ素材をくみとることができました。遊女高尾が、仮名草子の高屏風くだものがたり(一六六〇)をはじめとし、浮世草子をとおして、読本の高尾船字文(一七九五)にいたるまで、くりかえし小説の女主人公でありえたばかりでなく、江戸長唄の「高尾ざんげの段」と形をかえて歓迎されたのも、その一例にすぎません。遊女と役者との評判記は、近世文学の母胎であり、民衆の文学に対する興味を支える底辺を

なしていたのです。

評判記とならんで、民衆の文学への興味を支えたものに、地誌・名所記の類があります。仮名草子の竹齋（一六二五——）にはじまり、了意の東海道名所記（一六五八——一六六〇）・江戸名所記（一六六二）をへて、洒落本の田舎芝居（一七八七）・滑稽本の東海道中膝栗毛（一八〇二——一八〇九）に代表される系列を、指し示すことは容易でありましょう。もともと、町人の世界観の拡充にもなった、知的な興味を主としていますが、清水物語（一六三八）にも伺えるように、社寺の参詣旅行の影響を見落してはなりません。参詣に名を借りた個人または団体の旅行もまた、消費の享楽の一つの形として、中世末期以来、都市の町人に待望されたものであります。地誌や名所記は、ただに旅行者のための案内記であるばかりでなく、未知の旅への夢想を満す手段でもあったのです。

評判記・名所記が、案内記としての性格をもっていたのに対して、報道を主体としたものに、読売・祭文があります。市井の事件に取材しているだけに、劇的な関心をそそったことはいうまでもありません。事実、近松門左衛門の世話物の初作——曾根崎心中（一七〇三）——に先立ち、その前年に作者未詳の雁金文七秋の霜が上演された記録が残っています。雁金文七歌祭文によって導かれたものであることは、疑いをいれませんが、評判記・名所記が、近世小説の先駆をなしたように、読売・祭文の類もまた、近世の現代劇への扉を開いたのであります。

これらの出版物の成立は、印刷技術の発達によって、出版事業もまた商業行為として、採算の域に達したことを前提としています。近世の出版事業は、韓国から招来された朝鮮活字を用いた、慶長勅版・駿河版・伏見版にはじまりますが、その対象は、漢文の経書・兵書・史書に限られています。和文では、一六〇一年に、仮名交りの太平記・平家物語がでて、既述の嵯峨本もまた古典の復刻を試みました。その後には、天草学林のローマ字本伊曾保物語（一五九三）を見ることもできます。しかし、印刷物が商品として売られ、出版を純粋な商業行為と見なしうるのは、一

六三五年以降の奈良絵本からであり、物語草子・舞の本の改作・類作を内容としていました。古典の復刻はまた、古典の俗解書を生み、仁勢物語（一六四三）のような改作が読者に歓迎されると、中世以来の啓蒙活動の規模は飛躍的に拡充されます。古典の世界に見られる感情生活の不拘束性が、人間感情解放の意識の緒となり、ひいては、評判記・名所記・読売の形をとって、現実への眼を開いたのだということもできます。絵画史において、古典的な狩野派の装飾化から、岩佐又兵衛の風俗画をへて、英一蝶や菱川師宣の浮世絵が成立した経緯と、軌を一にしています。事実、整版印刷によって結びついた文学と浮世絵とは、相たずさえて、近世町人芸術を代表する地歩を占めたのであります。

明敏な読者は、私達が、近世の散文を呼ぶのに小説という語を用いて、中世以前の物語と峻別していることに、気づかれたことでしょう。近世の文学は、商品化されることによつてはじめて、現代社会の文学と同じ条件のうえに立つことができたのです。この事実は当然、作者の意識にも反映せずにはいませんでした。近世のあらゆる町人芸術に共有な、戯作と呼ばれる態度も、その一つの現われであります。「淨璃璃が無とて世界の歎にもならず、たかがなんでもなし、しかしかたられるなら語て見やれ」（竹本播磨少掾・音曲口傳書）というとき、これまで神仏の功德に帰していた芸術の社会的位置づけを、芸術家の不逞な自信におきかえることによつて、世俗的な一切の価値からの独立を宣言します。浮世絵の喜多川歌麿もまた、「情愛を失はず」「さながら御倅の如く心動きまゐらせ候」美人画に、「人眞似嫌ひ敷寫しなし自力畫師」（歌麿自贊）の誇りを明言しています。その術学と道義的扮飾とによつて、最も指弾された瀧澤馬琴もまた、「鄙事」であり、「兒戲の冊子」であるはずの自著を、「百とせの後、己にひとしきものを見ることあらば、亦得がたき珍書」（作者部類）とする自負を秘めていました。彼の卑下は、文学に正当の評価を与えるすべを知らない、封建社会に向けられた抗議の変形であつたのです。このような作者の意識構造を、さらに微細

に分折して見せてくれるのは、山東京傳であります。「○教訓、三匁、意見にておろし、細末 ○面皮 千枚厚くむいて用ゆ ○趣向 一兩 ○工夫 一匁、うその皮を去りて用ゆ ○案思 二兩 ○地口 三兩、焼直しても用ふべし ○故事附 五分 ○小文才 三分 ○智慧 三文ばかり ○畫心 三匁 ○氣根 十匁 ○横好 一匁、へたを去りて用ゆべし 以上十二味硯の水一杯半入れて器量一杯にこじつける。小雅一へき入れる、案じ様常の如し。」(作者胎内十月圖^{トツキノズ})と、戯画化されているだけよりいっそう切実に、作者の自覚と、そこに投影された読者の嗜好とを、告白しています。その戯作的な態度の背後に、商品として免れることのできない需要者への顧慮を除いては、宗教的な束縛ばかりか、一切の世俗的な拘束を無視する、文学独立への意慾を見落してはなりません。

地誌・名所記・遊女および役者の評判記の類は、通例、仮名草子とよばれていました。仮名草子とは、新興の町人社会の需要に応えたもので、いわば百科全書的なひろがりをもち、寛文(一六六一—一六七二)の書籍目録では、「和書並假名類」「舞竝草紙」の部に、元禄五年(一六九二)の目録では、「歌書並狂歌」「假名和書」「女書」「名所盡并道中記」「咄の類」「草紙類」「物語類」「好色類」などに分類されています。この雑多な啓蒙書のなかから、新しい文学——浮世草子——が花開くためには、仮名草子の作者である公郷や浪人・儒者などの中間階級——中世的隠者——の手から、創作そのものを、町人の手中に奪取しなければなりません。同時に、出版界の指導権が、伝統

文化の中核である京都から、新興資本の中心である大阪に移行したことを意味しています。仮名草子から浮世草子への経路は、単に、時間的な延長や、量的な累積ではなくて、質的な飛躍を前提としたものでありました。

もともと浮世という言葉は、「よしあしを見きく事みなおもしろく、一寸さきは闇なり、なんの絲皮（チヂ）の皮、思ひをきは腹の病、當座々々にやらして、月雪花紅葉にうちむかひ、歌をうたひ酒のみ、浮にういてなぐさみ、手まへのすり切も苦にならず、しづみにいらぬころだての、水に流るる瓢箪のごとくなる。」（浅井了意・浮世物語）と、消費の享樂をとおして、人間としての充実感を体験することを意味しています。社会的な束縛からとき放たれるためには、遊里と劇場とに集約された享樂世界に、没入することが必要であったのです。一六〇〇年代の後半になると、「或は關東に走り、或は中國より九州に渡り、其郭邊に經歷して、」（畠山箕山・色道大鏡）遊里の消息に通じることが、「世間退出」のうえ「かたちを風雲になぞらへ、身を草葉の露に置」（同上・まさりぐさ）いて、现实生活と引きかえに追求する、文化的価値でありました。

井原西鶴の好色一代男（一六八二）もまた、官能の享樂に、人間解放の緒を見出したところに、歴史的な価値をもちました。好色の幼年における異常な成長、艱難辛苦とその克服、幸福な成就という主題に、説話の原型を借りながら、その原型を充すために、評判記・名所記の興味をあわせ、諸国の遊里と遊女との品定めが展開されています。ここでは、世之助という一人の人間が問題になっているのではなくて、好色そのものの英雄化・抽象化が問題であったのです。その限りでは、一代男もまた、古典的な先行作品をうけついでものであります。しかし、西鶴の目的は、その構成と素材とに、近世町人の生きた人間感情を与えるところにあります。彼は女性のうちに、繊細な官能美を発見するとともに、その美しさに陶醉し没入する感情に、表現の道をひらきました。彼の描く恋愛は、女性の美にひかれて、「心玉が出て身の焼」（好色二代男）く官能的なものであり、女性の恋もまた「男の色好て」（好色五人女）に

はじまる享樂の世界でありました。好色とは、町人にとって自らの肉体をとおして自己主張する、唯一の手段であったのです。しかし、肉体の享樂は、年齢の限界をさけることができせん。ことに、女性の側における好色の積極的な実践は、肉体の衰殘とともに、社会のどん底における犠牲者となり終ることを意味しました（好色一代女）。しかし、西鶴の論理は、好色世界を美化することを要求します。「心の奇麗なる事ばかりあらはし、よしなきことははき捨る」（好色二代男）一方、遊女夕霧のうちに、「或は命を捨つる程になれば、道理を詰めて遠ざかり、名の立ちかかれば了簡してやめさせ、募れば義理をつめて見はなし、身思ふ人には世の事を異見して、女房のある男には恨むべき程を合點させ」（好色一代男）る知性を見て、この矛盾を超克しようとしたのであります。

西鶴の視点からすれば、武士の倫理目標である義理は、「時の喧嘩口論自分の事に一命を捨るは、まことある武の道にあらず。」（武家義理物語）と、極端な名譽心と狹量とによって支配されたものと映じ、「それがしが杵子セガシながら女敵メガキうつ程にはあらず」（新可笑記）と輕蔑され、ただ義理を装った官能生活だけが、彼の興味をひくに価しました。「念友のふかき意氣地、女の契りとは各別なる事ぞかし」（男色大鑑オオカガミ）と前置きされた武士の男色は、町人の好色物とならんで、特異な享樂の世界を展開します。いわゆる武家物も、西鶴の町人的自覚をとおすことによって、好色世界と化されたのだということができます。

好色を抽象化した西鶴は、金の力をもまた抽象化します。都市の消費生活を保証する前提として、町人の胸算用もまた文学になりうることを、そこにこそ裸の人間感情が渦巻いていることを明示しました。西鶴が好んで描いたのは、みずからの知恵と努力とでもって成功した一代分限の話であります。「惣じて大阪の手前よろしき人代々つづきしにはあらず、大かたは吉藏三助がなりあがり、銀持になり其時をえて詩哥鞠揚弓、琴笛鼓香會茶の湯も、おのづからに覺えてよき人付會ツキアヒむかしの片言もうさりぬ。」（日本永代藏）と、人間性の充実の基盤が生活の安定にあることを、

はつきりと自覚していました。

諸国咄（一六八五）を中心とした説話も、新仏教の布教に追隨し、民衆の知識慾に便乗した、伽婢子（一六六六）^{トギボウコ} やその亜流書とは、質を異にしていました。「傘の御託宣」^{カサノミツカク}に見られるように、民衆の視野の狭小さを警告すると同時に、超越的な存在の権威を否定します。信仰とは、その信仰する対象に由来するのではなくて、他力に縋ろうとする意識の内に胎まれるものであることを指摘し、人間こそ歴史をつくる主体であることを強調します。

西鶴は、この合理性の故に、彼の意図の如何にかかわらず、近世社会の矛盾をできるだけ描写することができました。本朝二十不孝（一六八六）に登場する悪人の多くは、親に対する不孝よりも、人間的な弱さと苛酷な現実とに阻まれた、哀れむべき犠牲者でありました。この時期になると、近世文化の担い手である町人の間にも、階級分化が激しくなってきました。生産は停滞し、資本力をもたない中流以下の町人は、生業の余地をせばめられ、細民化しました。世間胸算用（一六九二）や、萬の文反古^{マンノフミボウコ}（一六九六）には、もはやいかなる努力によっても、生活を向上させることのできない下層の人々の、望みのないあがきと苦しみが映しだされています。そこに、消費の享楽と、享楽とおしての自己主張とを期待することは、もはや不可能であり、西鶴の世界を充した問題意識すら見失われるにいたりました。

問題意識を失った現実描写が、風俗小説化することは、さけられない現象でありました。しかし、小説の風俗化は、反面、描写の技術の発達を促します。近世後半の文学は、風俗小説の流れのうちに、精細な写実の技術を伸してゆきました。西鶴以後に著しい今一つの傾向は、筋の展開の面白さに頼ることによって、小説が長篇化していった事実であります。もちろん、私達は、浄瑠璃の脚本——正本——の影響を見落してはなりません。曾根崎心中（一七〇三）をはじめとした世話物の完成は、浮世草子から浄瑠璃へと、文学の主導権を奪いつつありました。曾根崎心中と

同事件に取材した心中大鑑（一七〇四）は、近松の抒情に比すべくもなく、事実の貧しい集録に終っており、小説が、正本の劇的な構成の興味に対抗して、読者を維持するためには、風流御前義経記（一七〇〇）に見られるように、節付までした浄瑠璃の道行を挿入しなければならなかったのです。書店の圧力が、この傾向に拍車をかけました。一七〇〇年前後の出版事業は、西鶴の成功に刺戟されて、かなり高度の發達をとげましたが、一方では、西村市郎右衛門・西澤一風・八文字屋自笑・江島其磧など、書店の主人が作者をかねる形を流行させ、安易な営業政策が、小説のあり方をまで左右するにいたったのです。

浮世草子が、その本来の姿を守るためには、小説の母胎である、遊女の評判記に、立ちかえるほかはありません。この再出發は、出版事業の發祥の地・京都の、八文字屋の手でなされました。江島其磧は、その初作・傾城色三味線（一七〇二）において、京・大阪・江戸・鄙・湊の遊里を写し、遊女の名寄・揚屋・茶屋を紹介しながら、遊女と客との駆引を短篇にまとめています。遊里の享樂も、彼にとつては、もはや自己充實のための手段ではなくて、消費文化を嗜む粹の世界であり、「短くばつと出て、しやんとやむがこの道の至極の悟道」（傾城禁短氣）でありました。「元祿の遊客は他人百金を費せば我は千金を費し、享保よりは他人十金を費せば我は五金を費して歸る。」（曳尾庵南竹・我衣）に知られるように、官能の世界にまで押し及ぼした、消費の力の衰微を思わねばなりません。しかし、この時代の粹は、後代の通の偏狹さに比べれば、まだ庶民的で隱逸的な——洒脱な——世界でありました。

すでに、粹という類型的な概念が生まれたことは、新しい發展の道を失って固定化しつつあった町人社会に、類型的なものの方が生みだされたことを意味しています。事実、世間子息氣質（一七一五）にはじまる氣質物は、あるいは子息・娘・親仁といった世代の断面により、あるいは手代・役者・遊女といった職業・境遇によって、都市の風俗を類型的に写したものであります。そこに描かれた人物は、いわゆる子息らしく、娘らしく、親仁らしくない、誇

張された偏奇な性格により、読者の常識的な概念を超えて、一種の笑いを生みだすとともに、市民の生活感情の側面を浮きださせることに成功しました。しかし、この誇張が極端になると、気質物もまた、類型的な気質の対立によって筋を展開する、劇的な長篇へと化してゆきます。

自ら江島屋を起して八文字屋と別れた其積も、自笑と和解の後は、写実の筆を捨てて、コクセンヤミンキョウ國姓爺明朝太平記（一七一七）に見られるように、浄瑠璃・歌舞伎の当り狂言の改作に力を注ぎ、義経記・曾我物語・太平記・太閤記などの伝承に多く取材しました。小説の戯曲化は、同時に、現実世界の外の世界への興味を誘導し、非在の文学——読本——をよびおこしたのであります。

小説の商品化と平行して、経営上の費用をすべて観客に負う、都市の町人の演劇として成立したものに、人形操りと歌舞伎とがあります。操りにおける脚本が、浄瑠璃であり、舞踊に出発した歌舞伎にくらべ、より早く文学的な内容が必要としました。前者が一七〇〇年代のはじめに、市民劇として完成されたのに対して、後者が真の写実劇となりえたのは、一八〇〇年代に入ってからであり、前者が近世上半期の上方を代表するのに対して、後者は下半期の江戸を根拠としました。人形の俳優と人間の俳優という演出条件の差が、そのまま、両者の発達過程における歴史的な時間の差となって、現われたのだということができます。

操りの三つの要素である、琵琶法師の垂流の語りと、傀儡子廻しと、三味線とは、すでに中世の末には、それぞれ流行していましたが、これらが結びついて、新しい市民劇としての一步をふみだしたのは、近世もはじめの一六〇〇年代のことでした。もともと、浄土教の布教のために、人形を操って説教することが広く行われていましたので、この新しい操りもまた、説教の基盤にたつて、大きな伝播力をもつことができたのです。それでは、この新しい操りが、それ以前のものとどこが違うかといえば、第一に語りの題材であり、第二に新来の伴奏楽器にありました。浄瑠璃の名の起源である浄瑠璃姫物語——十二段草子——は、牛若と浄瑠璃姫とを主人公にした卒直な恋愛譚であるところに、ようやく人間感情に目覚めた町人の興味をひきつけたことは、疑いをいれませんが。伴奏に用いられた三味線は、琵琶にくらべて音域の幅が広く、その演奏もまた緩急自在であり、写実的な表現に適していました。当時の操りは、浄瑠璃姫物語のほかにも、能楽の高砂・賀茂から幸若舞の高館・曾我を人形にかけ、説教の阿彌陀の胸割・牛王姫なども演じました。一般の浄瑠璃が、本地物を活用するようになると、説教浄瑠璃は次第にその存在の意義を失って、興行界から遠ざけられ、やがては市井の歌祭文と混じて命脈をつなぐにいたります。

浄瑠璃は、賀茂の川原の芝居小屋を中心に近隣に伝わり、大阪はもちろん、江戸にも及びました。江戸では、京都から下った杉山丹後・薩摩浄雲などの太夫が成功し、一六〇〇年代の半ばには、その系統をひいた金平節が栄えしました。坂田金時の一子・金平の超人的な活躍を主題としたもので、新興の政治都市の武士的な風俗を捉えたところに、歴史的な意義を見ることができます。その詞章は、絵入りの読物としても流行し、金平本と呼ばれていました。

沈滞していた上方の浄瑠璃に、金平の独特な節廻しをとりいれると、播磨節が成立します。井上播磨は、謡曲を基礎としながらも、金平節を応用したばかりか、門付の歌謡や馬子歌・船歌のたぐいまでも吸収して、複雑・多彩な表現を可能にしました。浄瑠璃の詞章は、彼によってはじめて、雄大な構想のもとに豊富な内容をもつことができたの

です。播磨節の豪壯に対して、抒情的な繊細な語り口を得意としたのは、宇治嘉太夫であります。彼は、舞台の構造・人形の衣裳などに、演出の美をつくして新機軸をひらいたばかりでなく、浄瑠璃の稽古本に詞章をつけたものを出版しました。この事實は、節の進化につれようやく秘密主義に陥りつつあった弊を打破すると同時に、物語草子とならんで幼稚な読物にすぎなかった浄瑠璃の正本を、文学として飛躍させるのに貢献しました。浄瑠璃は新に、特定の脚本作家を必要とし、嘉太夫は、近松門左衛門をはじめ当時の知識人達と手を結びました。

竹本義太夫がでて、大阪を地盤とした播磨節と京の好みに適した嘉太夫節とを調和・綜合すると、従来の語りもの的な構成を離れ、人物の写實的な描写に基礎をおいた、劇的な表現が完成されました。一六八六年の出世景清以降、近松門左衛門と提携することによって、義太夫の素質は最大限に駆使され、演劇史上一紀元を劃したのであります。義太夫以前は古浄瑠璃とよばれ、義太夫浄瑠璃と峻別されるにいたります。

しかし、義太夫の出現までは、操りよりも、人間の俳優によって肉感的な刺戟をそそる歌舞伎の方が、はるかに市民の好みに授じていました。歌舞伎もまた、一六〇〇年代のはじめ、賀茂の川原の見世物小屋に発しましたが、舞踊を主体としたもので、その代表者の一人であるお國も、異様な男装をし、小歌をうたいながら念仏踊を踊ったのであります。お國の成功に刺戟されて、島原をはじめとした各地の遊里は、遊女に輪舞をさせ、客寄せをはかりました。観客は、舞台の上の遊女とともに踊り、遊女に恋慕して思いをとげようとしたのであります。この役者と観客との身近さは、「ひだゆきに行て見けるほどに、威勢あらそひのはり合にいさかひどよめき、こうびんさきをそがれ、にげ尻をきられて、公事のうつたへをいたすもの」(東海道名所記)も絶えない弊を生み、女歌舞伎は、早くも一六二九年に禁止されました。女の俳優は、以後三〇〇年の間、歌舞伎の舞台と絶縁することを強いられたのです。女優が禁止されると、若衆がこれに替ります。しかし、若衆を相手にした衆道もまた、武士や僧侶にとっては日常茶飯事であ

ただだけに、役者は、舞台を降りて酒席の斡旋にまで当り、その弊に異るところはありませんでした。一六五二年には、若衆歌舞伎もまた禁止され、野郎頭の成年による、物真似狂言を主体としなければならなくなりました。歌舞伎は、度重なる禁令によって、舞踊から演劇への一步をふみだしたのであります。

もともと女歌舞伎の頃にも、念仏踊によって代表される境地からぬけだして、幸若の女舞や女曲舞を合流し、若干の脚色的な演出をとり入れたばかりか、酒に酔いいくじなき風情など、狂言風の物真似を挿入して、観客の笑いを誘っていました。ことに江戸では、能の狂言の系統をひいた猿若の芝居が興行されていきましたので、女歌舞伎禁止の影響も比較的少なく、江戸歌舞伎は、この猿若座を根柢として發達します。若衆歌舞伎の時代にも、狂言は重要な上演曲目をなしてはいましたが、小歌・小舞を俳優の芸の第一とする点は、変りはありませんでした。前髪を剃り野郎帽子をつけるようになって、なお一六六〇年前後は、美少年の性的魅力の全盛時であって、京の役者評判記の野郎蟲（一六五五）は、俳優の芸よりも容姿を批評したものであり、江戸の剃野良（一六六二）も、その域をでるものではありません。人間の俳優による歌舞伎は、市民劇である限り、ついに俳優の容色からはなれることはできなかったのであります。

しかし、この時期になると、狂言流の滑稽以外の、写実的な傾向をもった離狂言——一幕物——が成立します。狂言尽の中では、遊里に取材した島原狂言が重い位置をしめ、衆道や武道を題材にしたものもまた流行しました。上方では、廓場をはさんだ傾城事カクセイが生まれ、江戸では、武士奴を写した谷中六方ヤナカロウボウを生じ、一六七〇年までには、東西ともに続狂言が上演され、歌舞伎の世界を飛躍的に拡充しました。一六八〇年には、「きのふ大阪のうちにありしことを、けふははやとりくみ、恋慕密通せしことを狂言に」（難波鑑）しくむまでにいたっています。

一七〇〇年前後は、町人の経済力の充実と相俟って、浄瑠璃ばかりか、歌舞伎の分野でも、すぐれた成果をあげる

ことができました。上方における、坂田勝十郎と女方の芳沢あやめとの活躍は、その何よりの現われであり、彼等の手によって、歌舞伎の演技の基礎が築かれたのであります。藤十郎は、近松門左衛門の協力をえて、夕霧七年忌（一六八四）にはじまる傾城事に、写実的な濡れヌレの愛慾描写を実現しました。「所作事は狂言の花也、地は狂言の實也。……花の咲くは實を結ぶ爲なれば、地を慥にして花をあしらへ。」（芳澤あやめ・あやめ草）と、舞踊系統の所作が、地——科白劇——の従位におかれます。その科白劇の目的は写実であり、写実の真髓は、「身振どて作りてするに非ず。身振は心の餘りにして、喜び怒る時は、自ら其の心身に現るる。」（坂田藤十郎・耳塵集）と、本心をその者に化することにあると主張します。その写実はまた、「兎角實とかぶぎと半分半分にするがよからんとぞ。」（あやめ草）と、舞台上の見えを忘れてはならないことを強調し、演出効果を生み出す手段と考えられていました。

近松は、これらの要求に応えて、歌舞伎の脚本における文学的な性格を發展させ、写実的な舞台を構成することに努力しました。しかし、観客の興味の中心が俳優にある以上、作者もまた、俳優の芸風に左右されることを免れませんでした。藤十郎が傾城事の名人であるだけに、お家騒動など時代物の形を借りながら、できうる限り世話物的な要素を盛りあげようとしています。彼の歌舞伎作品の多くが、いわゆる傾城物であり、傑作と称せられる佛母摩耶山開帳フツモマヤンカイテヨウ（一六九三）・傾城阿波鳴渡（一六九五）・傾城佛の原（一六九九）・傾城王生大念佛（一七〇二）のいずれもが、藤十郎の当り狂言である夕霧追善劇の改作であるのも、その一つの現われであります。曾我のような古典的な時代劇さえも、傾城物の延長として、大胆に現代劇化することを試みましたが、しかもなお、歌舞伎界における近松は、後の浄瑠璃作者としての彼ほど、自由な創作の腕を揮うことを許されませんでした。

上方にくらべて一段階おくれた江戸の劇壇では、上方ほどの写実性が意識されなかったのは当然であります。江戸の生活感情を映し、情調を重んじた荒事の芸風が樹立されました。初代の市川團十郎は、上方の名優の演技

や絵入りの狂言本に啓発され、その複雑・細緻な演出法をとりいれ、金平系統の単純な表現を脱して、江戸歌舞伎の型を整えたのであります。彼は、作者としても、參會名護屋（一六九七）に見られるように、お家騒動に廓場をはさんで、見せ場の多い戯曲を上演しました。團十郎とならんで江戸の劇壇の双壁とうたわれた中村七三郎は、江戸流のあっさりした濡事に、荒事に対した和事を成功させました。澤村宗十郎もまた、上方の演出を江戸に移して、気分・情調を主体とし脚色を軽視していた江戸劇壇に、戯曲への認識を新たにさせたのであります。

戯曲の発達に応じて、歌舞伎の舞台もまた改良され、能舞台の形をうけついで本舞台のまえに、附舞台が設けられ、橋掛りにかわって花道が登場します。附舞台や花道が舞台の延長として駆使されるようになると、幕間は、短縮され、限られた時間内に上演される、戯曲の内容を拡充することを可能にします。装置や道具類の進歩はいうまでもなく、棧敷を二階にして、二千に近い観客を集めるまでに成長したのであります。

しかし、名優も相ついで舞台をさり、近松が歌舞伎を離れて義太夫と結ぶにいたって、操りは歌舞伎を圧倒し、劇壇の主導権を握りました。近松が、都萬太夫座の座附作者から竹本座に移った理由については、藤十郎の引退を無視することはできませんが、なによりも、作者の権限のより大きい浄瑠璃の世界に、彼の抱負を実現させたいと考えたに違いありません。彼は、「惣じて浄瑠璃は人形にかかるを第一とすれば、他の草紙と違ひて、文句みな働きを肝要とする活物なり、殊に歌舞伎の生眞の人の藝と芝居の軒を並べてなす業なるに、性根なき木偶に様々の情を持たせて見物の感をとらんとする事なれば、大方にては妙作といふに至り難し。」（穂積以貫編・浪花土産）と、両者の文学的な条件の差を、はっきりと自覚していました。事実、曾根崎心中（一七〇三）に近世の市民劇を完成し、竹本座開設以来の負債を返却せしめた近松は、心中重井筒（一七〇七）・冥途の飛脚（一七一一）・大経師昔曆（一七一五）・心中天網島（一七二〇）・女殺油地獄（一七二二）と、晩年にいたるまで、優れた現代劇を発表しつづけたのであり

ます。もちろん、当時の興行界においては、これらの世話物よりも時代物が重視されていましたが、この嗜好も、時代劇そのものを現代化する脚色を前提としていたのです。浄瑠璃における世話物の完成も、歌舞伎の傾城事に見られた、世話物独立の要求をうけついでものにほかなりません。

浄瑠璃は、半ば語りもの半ば科白劇であり、音楽の伴奏を伴うだけに、「地文句せりふ事はいふに及ばず、道行ななどの風景をのぶる文句も、情をこむるを肝要」(浪花土産)とする世界でありました。その情の世界は、「某が憂はみな義理を専らとす、藝のりくぎが義理につまりてあはれ」(同上)にと、義理を前提としてはじめて成立します。情とは、近松の戯曲を支える世界観であり、義理とは、その論理的な構成要素であります。しかし、義理は必ずしも情と対立関係にあるものではありません。「親もゆかしや夫も戀しや、父は子を呼ぶ夜の鶴、我は夫呼ぶ野邊の雉子」(五十年忌歌念佛)と、心の分裂、情と情との相剋が、劇構成の論理でありました。近松にとって、義理もまた情の対他的な現われであり、同じ人間感情の自他に現われた表現の対照が、彼の世界を構築するのです。情を阻む金銭の力にしても、感情的対立を惹き起す動機を提供するにすぎません。「戀と哀れは種一つ」(冥途の飛脚)と、恋愛を主題とする情が、同世代の西鶴とひとしく、官能の世界に発していることはいうまでもありません。しかし、近松は、官能のもとである肉体そのものよりも、官能の心の描写に集中したのです。「徳様に離れて片時も生きて居よふか」(曾根崎心中)と、恋に燃えつきる感情の高揚が、近松の世界の焦点でありました。恋愛が悲劇に終るのは、遊里の女性との間に限りません。家の利害に縛られた町人の社会にも、悲劇の素材はつきなかつたのであり、自由な魂の結合は、常に死の影を避けることはできませんでした。恋愛そのものが、悲劇を構成する運命であったのです。近世の恋愛至上主義の限界もまた、そこにありました。

恋愛を劇的な抒情の主題にまで高めた近松の功績によって、人形操りは空前の盛行を見ました。義太夫死後の竹本

座を再興させるため書きおろした國性爺合戦（一七一五）は、一七ヶ月の興行をつづけ、観客の延人員も当時の大阪の全人口に匹敵する規模に達したのであります。これより先、竹本座から豊竹座が別れ、両座の競演が市民の歓心をそそったことも、操りの興隆にあずかって力がありました。豊竹座では、大阪の町人の出である紀海音カイオンが、座附作者として近松に対抗しました。海音には、古浄瑠璃の翻案、歌舞伎の改作のほか、近松の主題の再演も少くありません。近松の初期にも改作物はなかなか多く、文学的にもようやく古浄瑠璃の域を脱しようとする覚醒期にあっただけに、伝統の重みを脱しきれなかったのだということができます。海音の作品は、最も古い題材の一つである高館の形を借りて大阪落城の史実を写し（義経新高館）、夢に祭文語りの劇中劇をはさむ（お染久松袂の白しぼり）など、構成に多くの努力を注いでいます。構成に主体をおいた作品が、「親の氣に入らぬ女房に添ふは不孝なり。又住所なき妻を去るは夫の義にあらず。」（心中二つ腹帯）と、近松の抒情にくらべて、著しく叙事的になるのは避けられないことでした。義理は、情を超え、これを圧殺する運命の位置を与えられ、相対的に、人間感情の比重が引き上げられます。彼の最後の傑作・傾城無間鐘ヘンシヤカネ（一七二三）においてさえ、人間感情への讃歌を期待するのは、無理であまりしやう。

近松の世話物は、主として三段からなり、おそらくそれだけで一興行を背負ったのではなく、時代物と併せ演じられたのでありましょうが、彼の死後独立して、五段もしくはそれ以上に発展しました。世話物ばかりでなく、もともと五段続の時代物も、ますます膨張し、目先の新趣向をこらすようになり、「嶮しき山のつづらをりの、かなたへまはり、此方へまはり」（琉球組）曲りくねった技巧の表現と化します。抒情的な地の文が次第に分量を減じて、科白の受渡しに劇の比重がかかってくるのも、当然の帰結でありました。

筋の複雑化と相まって、操りの舞台もまた、長足の進歩を見せました。義太夫時代の舞台は簡素なもので、黒幕か

山簾かですませていましたが、やがて金襴を用い、数寄屋がかりに変わりました。人形の衣裳が派手になったばかりでなく、足がつけられ、眼・指先・眉毛・耳まで動く工夫をし、頭も男一九・女七種に分たれました。人形の振や装置など、視覚に訴える感覚的な技巧が重視されたのです。

演出の発展は、再び趣向の複雑化を促し、この要請に応えて、脚本の合作が行われます。合作の形式は、近松が新人の作品を添削し、紹介者として名を列ねたことにはじまりますが、旧作の改作・縫合のゆきづまりを打破するためにとられた手段の一つでもありました。合作の主導者であつた竹田出雲は、一七三〇—四〇年代には長谷川千四・文耕堂・三好松洛と、一七四〇—五〇年代には並木千柳・三好松洛らと結んで、菅原傳授手習鑑（一七四六）・義經千本櫻（一七四七）・假名手本忠臣藏（一七四八）など時代物の代表作を相ついで発表しました。なかでも忠臣藏は、前二者と異って、同時代の事件に取材しているだけに、劇の進行・変化に主軸をおいて、一段と破格の試みをしています。ここでは、時代物にありがちな超人的な動機が排除され、人物はすべて肉親関係によって結ばれているなど、むしろ世話物にそのままつながる世界が展開されているのです。時代劇もまた、町人の生活感情に同化されることによって、完成を見ることができたのだといふことができます。

しかし、操りの衰運は、意外に早くきました。それは、人形遣いの名人・吉田文三郎の横暴により、竹本・豊竹の太夫が交替し、両座それぞれの特色を失った事実に筋して、文三郎の竹本座離反にいたって、決定的となりました。掉尾の作者・近松半二が、再び文三郎をよびもどし、妹背山婦女庭訓（一七七一）を上演して一息つきましたが、半二の死とともに伝統の竹本座も滅亡し、昔日の栄をとりもどすすべもなくなりました。半二は、浄瑠璃・歌舞伎の改作に終始し、かつて門左衛門が試みたように、直接市井の事件や伝承に取材する積極的な意欲は、期待すべくもありません。彼は、旧作の登場人物や場面を増加して変化をはかり、演出の効果をあげることによって、成功を収めよう

としたのであります。敵味方の間に二重・三重にはりめぐらした、肉親の糸が悲劇を誘う奥州安達原（一七六二）や、久松が陸をお染は川をゆく新版歌祭文（一七八〇）の演出は、その好例であります。半二の作品が、歌舞伎にそのまま運用され、今日まで興行の生命を保っているのも、その感覺的な演出の故でありました。彼の浄瑠璃はもはや、抒情的な唄いの性格を失って、対話を豊富にし、科白劇としての歌舞伎と著しい親近さを示しています。事実、浄瑠璃は、歌舞伎に吸収されて、そこに市民劇としての再生をはかるほかに道はなかったのであります。

中世後半期の詩歌を代表した連歌は、近世に入るとともに幕府の保護をうけ、平曲や能楽とひとしく式楽化され、その文学史上の地位は、俳諧の連歌に奪われるにいたりました。俳諧の連歌の急速な発展については、松永貞徳の存在とその努力に負う所が少くありません。当時、俳諧に志すもので、直接・間接に彼の教えを受けないものはなく、京都・大阪の直門はもとより、伊勢から江戸にいたるまで、すべて彼を中心とした大きな勢力を形づくっていました。貞門最初の撰集である犬子集（一六三三）では、京・堺・大阪・山田・江戸の各地方に、一〇〇人に近い作者を数えることができますが、僅に二〇年をへた玉海集（一六五六）になると、ほとんど全国にわたって六五八人の作者を集めています。かって連歌の宗匠たちが培った、地方の文学愛好者をことごとく網羅するのではなく、この加速度的な成長を説明することは困難でありましょう。

もともと貴族的な文化圏に寄生し、古典的な教養をもととして宗匠生活を送った貞徳が、新に俳諧の世界に入ったのは、連歌の煩鎖な制約を避けてのことと思われませんが、それだけに、俳諧は和歌・連歌にいたる道程であるという考えを捨ててはできませんでした。彼は、連歌と俳諧との差異を、形式的な用語の雅俗におき、古歌を品よく詠みかえることばの技巧を追求しました。なるほど、連歌がいきつまった雅言の壁を排して、俳言を採用しはしましたが、宗鑑の犬菟玖波集を借りて句作の実例を示した新增犬筑波集（一六四三）を見ても、優雅な連歌趣味に終始しています。彼は、俳諧の式目を定めた御傘（一六五一）を編纂して、再び自由な表現への期待を犠牲にしてまで伝統の形式を墨守したばかりか、「和歌は云にたらず、連歌はいかみな人の教誡のはしとなるやうにこころへざるは」（淀川）と、俳諧にもまた道徳的・教訓的意義を附与することによって、その社会的な価値を強調しようとした。彼の歴史的な功績は、むしろその妥協的な性格でもって、ひろく詩歌の愛好者を、俳諧に吸収しえた点にあったということができません。

貞門の俳諧のもつ前時代的要素を克服し、俳諧の目的は夢幻の戯言ケゲゼンにあるとして、その詩的な自由と実人生の価値からの独立とを宣言した西山宗因は、一六七五年の談林十百韻に、「されば爰に談林の木あり梅の花」と、新しい民衆詩の可能性をうたいあげました。宗因を中心とした談林の俳諧は、式目の束縛を解き放ったばかりでなく、五七五や七七の韻律すら時には無視して、奔放自在な世界を構築しました。俳諧はもはや、和歌・連歌への道程でも余技でもなくて、都市の町人がその自由な表現を托しうる、新しい詩形式となりえたのです。そこでは、町人の日常生活である投資や買だめ、窮迫ややりくりまでが——町人の生活感情そのものが——詩の対象でありえたのです。民衆の生活が詩歌の自覚的な主題となりえたのは、古代集団の意識の無自覚な投影を除いては、私達の文学史上の最初の出来事でありました。

「自由に基く俳諧の姿を我仕始めし」（大矢數跋）と自負した西鶴に見られるような写実的な表現は、たしかに詩の領域を拡大はしましたが、その反面、俳諧を散文に近づけ、俳諧を詩であらしめる最底必要条件を見出すことから困難にしました。もともと、俳諧そのものが、和歌・連歌の制約に対する反撥から生じたものであるだけに、この新しい困難に直面すると、再び伝統的な美意識への復帰が問題にされます。事実、武士出身の浪人として、隠者的な生活態度を持していた宗因は、一度新しい階級とその生活感情とに近づきはしましたが、これを都市の民衆の詩形として完成させることはできず、やがて連歌の世界に逃避しました。しかし、「上に宗因なくんば吾々の俳諧は今以て貞徳老人の涎をねぶるべし」（しろさうし）との芭蕉の言葉は、彼が果たした歴史的な役割をいいつくして余りありません。

ここに、俳諧という詩形における、自然と人生との関係が問題にされなければなりません。俳諧が詩であり、芸術であるためには、自覚的な生活感情と伝統的な風景美意識という二つの主題の間の対立を調和することが、前提となります。俳諧に新しい生活感情をもちあげたのは、西鶴を先頭とした都市の町人ですが、風景美意識の再生に俳諧の芸術的完成をかけたのは、地方出身の上島鬼貫カミツクであり、松尾芭蕉でありました。連歌の宗匠たちが培った地方の文学愛好者が、伝統の美意識により親近さを感じたのも、当然の経緯でありましょう。

鬼貫が提唱した「まこと」もまた、本来対立関係にある人生と自然の風景とを、彼の創作のうちに調和させることを目指していました。失われた抒情を回復するためには、「句を作るに、すがた・詞をのみ工みにすれば、まことすくなし。只心を深く入て、姿・ことばにかかはらぬこそこのましかれ。」（ひとり言）と、まず、詩心の必要なことを強調します。「人とわれと常にいふ詞を句に作れば、悉く俳諧なり。」（同上）と、彼の時代のことばでもって新しい抒情の確立をはかりますが、やがて、「まことを深くおもひ入て言のべたるも、詞よろしからざるはほいなくぞ侍

る。心と詞とよく應じたらん句をこそ、このむ所には侍らめ。」(同上)と、新しい抒情のためには、新しいことばの秩序の発見が必要であることを自覚するにいたります。

芭蕉もまた、心の俳諧を強調しました。彼は、心の対象を、より具象的に、「造化にしたがひて、四時を友とす」(笈の小文)る自然感情におきました。そこでは、「西行の和歌における、宗祇の連歌における、雪舟の繪における、利休が茶における」(同上)伝統的美意識が浮かびあがってきます。「俳諧もさすがに和歌の一體なり」(去來抄)と断言した芭蕉は、俳諧を伝統的な詩の本道にひきもどそうと努力したのです。彼の俳諧の指導理念であった、「寂び」とは人生觀照の角度を意味し、「しをり」は余情を、「細み」もまた自然と人生とを結ぶ心の絆を指し示すものであり、いずれも、中世の幽玄の概念を整理・発展させたものでありました。

和歌の伝統に詩の本質を見ようとした芭蕉は、進んで「本歌を用ふること、新古今以来の作者を用ふべからず」(しろさうし)と規定します。歌人としては、業平・小町・遍昭・貫之・躬經・源三位頼政・後鳥羽上皇・俊成・西行・鎌倉右大臣・定家・家隆にしばしば言及していますが、和歌に対するこれほどの歴史的な見識は、創作の秘義をもとめて、その世界に没入した詩人にして、はじめて期待しうるものであることはいうまでもありません。彼が愛した旅もまた、物語的な流浪の哀感を背景とし、「源氏・狭衣・土佐日記等を俳諧文」(去來抄)と思う考え方に支えられていました。事実、彼の代表的な紀行文・奥の細道(一六八九)は、その全篇が歌枕の探索であり、その故にこそ、旅は彼の風景美意識を鍛える道程でありえたのです。ただ芭蕉は、和歌の形骸に拘泥した貞門の域を超え、「不易」の美の核心を、彼の人生觀照をとおして、再生させようとしたのです。

しかし、芭蕉の俳諧が独自の存在意義をもつためには、従来の詩が「餘す所」の美しさまでを、「俳はいたらすと云所」(しろさうし)なく表現しなければなりません。ここに「不易」の美意識の把握にたった、「流行」の表現が

要求される根源があります。「俳諧自由」(去來抄)の自覚のもとに、その無限の拡大の可能性を夢みるためには、「新しきは常にせめ」(あかさうし)なければなりません。この新しいことばの秩序の追求は、一方では、「俳諧の益は俗語を正す也、つねに物をおろそかにすべからず。」(くろさうし)というきびしい反省を生むと同時に、再び、「誠を勤る」(あかさうし)——詩を追求する——心にかえるのです。

このような芭蕉から、「米錢の中に魂をくるしめ」(閉關之説)る町人の生活感情の描写を、期待することはできません。彼もまた、談林の影響をうけた初期には、民衆の生活をそのままに写した句を残していますが、芭蕉庵へ転居の後には、意識的に都市の享樂から身を退け、「世をいとひし人に似」(幻往菴記)た生活態度のうちに、自虐的なまでにきびしい芸術への意志を貫ぬこうとしました。もともと農村出身で武家奉公をへた彼にとつては、都市生活もまた陋巷の隠者としてのものであり、町人社会の積極的な意慾とは無縁でありました。ここに、芭蕉の俳諧のもつ地方文学的な性格の限界があったのです。

芭蕉をめぐる俳人達もまた、反都市的であり、同時に地方文学的な性格において、ほとんどその基盤を共通にしていました。いわゆる蕉門の十哲のなかでも、江戸の医家の生れで、吉原物の淨瑠璃を戯作する都会人であった寶井其角が、芭蕉の閑寂趣味に同調できず、その死後叛旗をひるがえした例外もありますが、同じ江戸生れの服部嵐雪は、三十年の武家奉公の後の浪人生活に、芭蕉と近い境涯を送り、龔で病身の杉山杉風が、江戸町人の出でありながら、隠逸に傾いたとしても不思議はありません。他の七人にいたっては、向井去來は長崎・志田野坡は越前福井・森川許六は彦根・各務支考は美濃・内藤文章は尾張犬山・越智越人は北越・立花北枝は越前小松と、いずれも地方の出身者であり、なかでも文章・越人・北枝は、その隠者的な体質において、際立った人々でありました。十哲以外の門人にして、芭蕉の故郷の伊賀や、彦根を中心とした近江、支考一派の美濃・伊勢ばかりでなく、蕉風を代表する冬の日

(一六八四)・春の日(一六八六)・曠野(一六八九)の三集が撰ばれた尾張・三河に多く、奥の細道以来の北越にも、その風を慕うものが少くありませんでした。その反面、貞門の中心であった京都と、談林発祥の地である大阪には、それぞれ数人の弟子を数えるにすぎず、蕉風はほとんど影響力をもつことができませんでした。これら一連の事実は、芭蕉によって再生させられた風景美意識が、同時に俳諧の性格を地方文学として決定づけた経緯を、何よりもよく物語っています。

近世の和歌もまた、芭蕉の俳諧と同じように、私達の国の美意識が形成された歴史をふりかえることから、出発しています。前者が、詩人の鋭敏な歴史感覚に支えられていたのに対して、後者の中軸は国学者の手になる古典の研究にありました。古典のうちに、感情生活の自由と人間感情の尊厳とをよみとった国学者達も、歌の創作のうえで、彼等の人生觀照を高らかにうたいあげることが困難であったのはいうまでもありません。いわゆる擬古文が、雅語による風景描写に終始して、近世文学としての必然性をもちえなかったのと同じように、和歌の伝統的な詩形は、近世人の卒直な抒情を許さなかったのであります。ここでは、俳諧史にみられた、詩の主題としての風景美意識と生活感情との相剋すら、いまだに表面化するにはいたりませんでした。

近世和歌はまず、細川幽齋一派の二條家歌学を打破し、その無意義な束縛から離脱することをめざします。「凡て古今に傳授など云へる事あるべからず。……末の世になりて、愚なる人のいやしき心より、傳授といへる事は始めり。」(木瀬三之・諸説録)と、豊富な考証学的知識を背景として、歌を貴族の文化圏からときはなち、一般民衆の手にとりもどそうとする立場からは、歌が貴族の専有物と化する以前に、その根元的な姿をみようとするのも、当然の経緯でありましょう。賀茂真淵は、「ひたぶるに直」(歌意考)い人間感情の流露を歌の生命とし、萬葉集こそ「天地のままなる心の底ひを云い出づる」(萬葉考)ものとみて、これを、自らの抒情を築きあげる礎石としようと思いました。

萬葉集を離れて、新古今集により親近さを覚えた人には、本居宣長とその一派とがあります。古典を支える美意識が「もののあはれ」であると規定した宣長は、新古今集に秘められた豊かな人生観照に、なによりの共感を覚えたのでありましょう。

ひとたび古典研究の知識にたつて、和歌の抒情が再認識されると、古代貴族の表現形式のうちに、近世の抒情を再生させることが、歌人の新しい課題となります。しかし、これらの歌人達もまた、地方の出身者によって占められている事実は、再生された和歌が、芭蕉の俳諧と手を携えて、地方文学としての道を辿ることを予告しています。商品経済の中核として発達した都市においては、もはや古代そのままの風景感情を追体験することは、不可能に近かったのでありましょう。

近世前半の一〇〇年間に一〇〇〇万石の増収をみて、封建国家の経済を背後から支えていた農業生産も、一七〇〇年代を境として、まったくゆきつまってしまいました。もともと、豊臣秀吉の検地は、古代的な庄園領主の勢力を排し、耕作者の権利を保護することによって、農業生産の振興をはかる歴史的な意義をもっていました。しかし、名主を中心とした富農層は、封建領主の政治権力と結びついて地主化し、農地を担保に経営資金を提供する高利貸として、貧農を搾取するにいたります。武士と地主との二重の収奪を免れることのできない大多数の農民に、新しい土地

を開墾し、または新しい農業技術を導入する、資金と意慾とが残されるはずはありません。必然的に、食糧にたいする人口の飽和がおこり、人口の八割を占めていた農村が極度に疲弊し、過剰人口は都市に集中します。しかし、これらの過剰人口を吸収するにたるだけの商工業の發達を、封建政府の經濟政策に期待することもまた不可能でありました。彼等は町人に正式の課税をすることによって、その經濟力を支配・利用するすべを知らず、いたずらに権力をもってする抑圧に終始したのです。都市の非生産人口の膨張は、ますます農村の荒廢に拍車をかけ、悪循環はとめどなく繰りかえされます。もともと、封建政治の第一原理とされた農本主義もまた、「民の力強ければ、自然と御爲の筋に罷成候」(勸農固本錄)に見られるように、武士に貢租を提供しその生活を維持する対象として、重視されていたにすぎません。農民自体は、「百姓は分別もなく末の考もなきものに候」(慶安二年二月令)と考えすてられている場から、積極的な農業振興策が確立される可能性はありません。

すでに國の生産力が頭打ちとなり、新しい産業の拡大も望めないとなると、町人資本と農業資本との対立・相剋が、社会の前面に押し込まれてきます。町人資本は、織物や陶器・漆器など、生活必需品の生産・販売にあきたらず、その高度な資本の回轉率をもって、農産物の大宗である米すら投資の対象と化し、手中に収めるにいたったのであります。「今の世の諸候は、大も小も、皆首をたれて町人に無心をいひ、江戸京都大阪其他處々の富商を憑で其續け計にて世を渡る。邑入をば悉く其方に振向け置て、收納の時節には、子錢家より倉を封ずる類也。」(大宰春臺經濟錄)と、封建小国家が、国家經濟を維持するためには、端境期に町人資本を借りいれ、秋の收穫物をもって弁済するほかはありませんでした。「諸候すら然也、況や薄録の士大夫をや」(同上)と、武士の階級的優位は失われて、町人の經濟力の前に俯伏したのです。支配階級を収奪する都市の富商もまた、生産から遊離し、間接に農村を搾取する結果を来しました。

近世後半期に度重なる政治改革は、いずれも、町人資本の擡頭を押えて、農業資本の指導力を回復しようとする、空しい努力の連続でありました。米穀買占めや空相場の禁止、金銀貨の改鑄による相つゞ平価の切り下げをもってしても、資本の偏在と、それに由来する諸物価の騰貴とを防ぐことはできませんでした。一七一六年に端を発したいわゆる享保の改革は、町人資本の一方的な犠牲のもとに、事態の收拾をはかります。それは、大名にたいする貸金の廃棄を前提とし、各種商品の生産を制限すると同時に、貨幣の収縮によるデフレーションを伴ったものでありました。拡充の波にのった京阪の資本が、壊滅的な打撃をうけたことはいうまでもありません。

しかし、国の経済機構そのものが変質しないかぎり、農業資本にたいする町人資本の優位が覆えされるはずはありません。一七三六年の元文の改鑄にはじまる景気振興策を契機として、京阪の出店にかわって、江戸を中心とした中小資本に進出の機会が与えられました。彼等は、享保以降経済の自立をはかった各藩の城下町を市場とし、町人化した地主資本と直結することによって、経済の支配権を握りました。再び、一七八七年の寛政の改革・一八三八年の天保の改革が、くりかえされなければなりません。しかし、これら三つの改革には含まれた寶暦——天明期（一七五一——一八八）と文化文政期（一八〇四——二九）とは、過度なデフレーションの修正期として、江戸の町人文化を開花させるだけの、経済的な裕りをもつことができました。

貨幣の改鑄を主体とした、金融上のデフレーションとインフレーションとの絶えまのないくりかえしは、加速度的にその間隔を縮め、封建政府の崩壊を早める結果に終わったことは否めません。事実、近世後半の一五〇年ばかりの間に、日本の人口はほとんど増加することができませんでした。社会の重圧は、農民と都市の下層民とにしわよせされ、間引き墮胎が全国にひろまり、江戸の一水子塚に埋められたものだけでも、万をもって数えられるにいたります。農村の一撥は慢性化し、一七〇〇年代になると、江戸をはじめとした都市にも、打毀しが続発しました。一八五

三年の南部藩の一撥に際しては、「士農工商天下の遊民、皆源平藤橘の四姓を離れず。天下諸民皆百姓なり。其命を養ふ故に農民ばかりを百姓と云ふなり。汝等も百姓に養るなり。此道理を知らず百姓杯と罵るは不届者なり。」（遠野唐丹寝物語）との自覚を生み、更に進んで、「此上御威光を申立候ても小前等は據んどころ無く騒ぎ立も仕るべき哉と一同心配り候。」（信濃國佐久郡二五ヶ村名主陳狀）と、農民が連合して為政者に圧力をかけるまでになりました。しかし、これらの一撥や打毀しにしても、社会組織そのものの不合理を指摘し批判するというよりは、抑圧された不満を爆発させる衝動的な行為でありました。したがって、全国にわたる暴動の累積も、直接、支配階級の政治意識を改変させるだけの力をもつことはできませんでした。まれには、大鹽平八郎のように、貧苦の人民の救済を社会的義務と考えた武士もありませんが、彼がその思想を現実化しようと努力した時、ついに叛徒となって、支配階級の場合から脱落しなければなりませんでした。

すでに、武士階級の論理にみられた政治上の合理主義もまた、この歴史の変動に対処することはできませんでした。彼等の史論は、新井白石が古代史の研究に科学的な論理をうちたてたのを頂点とし、解体の過程を辿ってゆきました。頼山陽の日本外史（一八二九）は、失われた英雄的な精神をとりもどそうとする意慾に支えられています。彼の尊王論も、封建政府にたいする社会的な不満をさけて、武士階級の延命をはかったものにほかなりません。「春さきにあんかうと目出度御代の侍は段々に直が下り、工農商の三民に養はれるくらひつぶしの様に思はれ」（平賀源内・放屁論）る不安は、下級武士の比較的とらわれないものの見方と結びつくと、「貴族に人無れば、諸を寄組に取る、是れ今日の資格の常なり。擴げて之を論ずれば、之を徒士足輕に取り、之を農工商賈に取る、不可有る無し。」（吉田松陰・戊午幽室文稿）と、封建秩序の崩壊を告白せざるをえなくなります。

町人出身の伊藤仁齋・荻生徂徠らは、封建倫理の中枢にある儒学の分野に浸食して、階級秩序におきかえるに、人

間性への自覚をもってしようとしませぬ。この自覚は、崩壊期の封建社会を收拾しようとする経世済民に関心をよせながら、古文獻の考証学的研究への情熱と化し、貝原益軒の本草学、荷田春滿・賀茂真淵・本居宣長らの国学の論理を準備しました。

国学者もまた、人間性の尊重の自覚にたつて、近世の矛盾を超克しようとしませぬ。彼等は、前時代的な要素を否定するために、儒仏にその攻撃の焦点を集中しませぬ。あるいは、「佛の道てふ事流りてよりこの人をわろくせし事の甚だしきはいふにもたらず」(賀茂真淵・國意考)とし、あるいは、「いとどせばき儒の道をまたまた狭く理もていひつゝのれる」(同上)という見方のまえには、源氏の物語までを下れる果てとする古代が、理想の時代として浮びあがってきます。その努力はまず、中世以降紛乱した古典の性質を決定することに注がれ、その手段として、正しく古典をよむための古語の研究に向けられました。この目的のためには、中国文化・ことに儒教にそつて成長した、考証学の論理を援用することを意に介しませぬでした。同じく古代研究を目的とした中世神道が、仏教の論理を引用してはばからなかつたのと、軌を一つにしています。しかし、近世を克服するために、古代への復帰を標語とした歴史的矛盾にもかかわらず、彼等は、埋没された古代を新に発掘する大きな成果をあげることができました。彼等の人間的な自覚は、古典のなかにひめられている、古代人の感情を追体験する意欲と結びついていたのです。この自覚的な情熱と考証学的・分類学的論理との特異な結合は、近世後半の文学における写実の精緻な発達と、平行した現象でありました。

この国学の論理が、かつて蕉風の俳諧や和歌が浸透した経路をたどつて、越後・飛騨から信州にまで伝播されると、都市の町人を中心とした知識層から、下級武士・地主階級へと、その支持者を拡大しました。同時に、地方化された国学が、その論理性を失つて、尊王・攘夷の行動につながる、復古思想へと変質することを免れませんでした。

洋学もまた、産業を振興し、経済の崩壊を防止する手段として、うけいられました。シーボルトの高弟で江戸の町医者・高野長英が、小藩の家老・渡邊華山を盟主として結成した尚歯会のグループは、当時の洋学への関心のあり方を端的にしめしています。それは、経済学者・佐藤信淵、幕府の代官・江川英龍をはじめとし、町人・僧侶をも網羅して、ヨーロッパの政治・経済・歴史・宗教・軍事などに、広汎な興味をみせました。一八〇〇年代にかけて、社会の矛盾の激化と極東情勢の変化とのただなかで、兵学・物理・化学など、軍事的関連の大きい部門が前面に押し出されるにいたります。しかし、宇田川榕庵の菩多尼訶経（一八二二）のごとき植物分類法が理解されるには、本草学の論理の整備を前提としなければならず、山脇東洋の臆志（一七五四）、前野良澤・杉田玄白の解體新書（二七七四）といえども、同じ延長につらなる世界でありました。近世の町人資本に根ざした合理主義は、やがて、ヨーロッパ資本主義社会の論理を吸収する基盤を形成しつつあったのです。

江戸の町人文化もまた、享保の改革の跡をうけた、中小資本の擡頭と平行して花を開きました。江戸町人の消費生活が、上方町人にくらべて、一段階おくれて出発したために、その近世的な開花が遅かったのは、やむをえません。しかし、この時期には、都市における消費の享樂の中心であった遊里も、経済的な打撃から完全に回復することができず、茶屋はさびれ、遊女の生活も苦しくなることを免れませんでした。芸能人としての文化的な自負にかわって、

けばけばしい華魁^{オウライ}風俗が、遊客の興味をつなごうとします。同時代の錦絵に見られる極彩色の裝飾趣味とともに、江戸に直結した地方の地主資本の趣好が、都市文化の中軸にまで反映したのだということができましよう。とはいえ、町人文化のしめる優越的な地位までが、失われたわけではありません。たびかさなる規制にもかかわらず、遊里が武家の男性を魅了したのと同じように、今一つの享樂の中心であった劇場が、武家の女性を惑溺させたのであります。この時代の俳優は、上方の遊女にかわって、政治権力と文化の指導力との間の対立・矛盾を、もっとも象徴的に體現した代表者であるということができます。

江戸における最初の小説——洒落本——もまた、遊里から出發し、遊女の評判と遊里の案内とを内容としていました。そのかぎりでは、上方の浮世草子をうけついでものということができましよう。しかし、人間としての充実感を體現しようとする意慾はもとより、ひそやかに消費文化に浸る粹の再現を、洒落本に期待することはできません。むしろ、享樂の末梢的な要素——言葉の選択・立居振舞の技巧・持物の趣向——が重視され、それらに欠点のないものが、通として尊重されたのであります。通の考え方の背後には、最少の消費をもって、最大の享樂を願う心遣いが秘められていました。「金は寶の最上なれども色遊の座にては卑劣なり、金づくといへば戀は外になるとおもふ」（大通傳）のが、大通の心がけであるとすれば、遊里の享樂もまた、彼等の全人間的な生活とはかかわりのない、一時的な戯れにすぎません。「家業を精出し、折々は身分相應の樂をして保養を心掛」（春色梅美婦^{ウキミメノ}禰）るのが、江戸町人に許された消費の限界であったのです。

通を主体とした洒落本の構成は、通と半可通・野暮との対照をとおして、読者を遊里の世界に導きます。形の上では、其積の氣質物の踏習ともいえますが、都会の洗煉された趣味への優越感から、ややもすると自己陶醉に陥り、戯画化された滑稽に走る傾向を胎んでいます。もともと、洒落という考えそのものが、通と滑稽とを内容とし、両者の

特異な結合によって構成されたものでありました。洒落本の代表作者・山東京傳は、「かうでもない、ああでもない」と、段々洒落々々して遂にはこんな分らぬものになる。今どきの洒落は洒落ではなくて、皆行き過ぎだから本意を失つてこのやうに初めの形をなくしてしまふ。」（オノカシヤレケン世洒落見繪圖）と、はじめから問題意識を内包していない洒落という考えが、避けることのできない空白を自嘲しています。しかし、洒落に対するこの反省は、傾城買四十八手（一七九〇）の眞の手を野暮にかえった恋に見、温い同情を秘めながら、遊里の風俗を描くことを可能にしました。江戸の下町に生れ育つた京傳にとつては、遊里もまた彼の呼吸する世界であり、その故にこそ、誰よりもよく江戸の町人意識を表現することができたのでありましょう。

一時的な享樂を主題とした洒落本が、一つの人生ではなくて、人生の一断片を拡大し、誇張するのは当然であります。そこでは、一日の時間がさらに刻まれて、友の出合・舟の中・堀の夜・土手・大門口を発端とし、仲の町・夜の景色・宵の程・更けての体・東雲の頃、と順を追って描写が進められます。一点に集中された描写が、精密の度を加えることはいうまでもありません。風俗ばかりか、登場人物の口癖・語調までを写すために、地の文による説明よりは、会話を主とした文体が、新たに創案されました。京傳をはじめとした作家達は、風俗考証に異常な熱意を示しましたが、この事實は、洒落本における精細な写実の基盤が、同時代の考証学の論理と密接に結びついていた経緯を、実証してあまりありません。

一日・一場面の類型的な描写にあきたらなくなった読者が、時間の継続を要求するようになると、洒落本の統編がさかんに刊行されました。ゴクイノツシヨツ古契三娼（一七八七）において、吉原・品川・深川の三場の、風俗習慣から気性の相違まで写した京傳も、シヨウキキエブルイ娼妓絹籠・錦の裏・仕懸文庫（一七九一）の三作においては、梅川忠兵衛・夕霧伊左衛門・曾我の素材を借りて、恋愛による筋の展開に、読者の興味をつなごうとします。ウツホリノツカガ梅暮里谷峨の傾城買二筋道（一七九八）が、

遊女と客とその妻との三つ巴の情話を描き、式亭三馬の辰巳婦言（一七九八）もまた、息子と番頭と女との恋の裏表を内容とするに及んで、洒落本の興味は、頹廢的な官能の描写へと移行し、後の人情本の世界を準備するにいたります。

洒落本の流行に刺戟されて独立した小説形態に、黄表紙があります。黄表紙の母胎は、一七〇〇年代に入るとまもなく印刷された、赤本・黒本・青本類の絵草子にあります。物語草子や金平本、浄瑠璃の正本や八文字屋本に素材をとり、どこまでも絵を主体とした啓蒙書として、作者は署名すらしませんでした。

戀川春町の金々先生榮華夢（一七七五）がでて、主人公金兵衛が通人ぶって遊ぶ姿に、当代青年の享樂への夢想を写したことによって、黄表紙の場もまた、過去の説話から現在の世相に移行し、文学としての価値が認められるにいたりました。しかし、黄表紙を支えるものの見方は、洒落本と同じく、通と滑稽と、その表現上の効果としての穿ちにあつたのです。ただ、黄表紙は、その出生において、洒落本よりも大きい民衆的な基盤をもっていました。したがって、洒落本の素材が遊里に限定されていたのに対し、黄表紙はより広範囲に、市井の事件や風俗を写すことができました。洒落本作者の京傳が、御存商賣物（一七八二）において、江戸の絵草子が上方本を駆逐する経緯を黄表紙に仕立て、江戸生浮氣樺焼（一七八五）では、艶次郎という蕩児の典型を写して、読者の喝采をほくした所以であります。黄表紙のもつこの時事的な性格は、朋誠堂喜三二の文武二道萬石通（一七八八）・唐來參和の天下一面鏡梅鉢（一七八九）・石部琴好の黒白水鏡（一七八九）・春町の鸚鵡返文武二道（一七九一）と、為政者の政策をも、穿ちの対象と化してはばかりませんでした。しかし、それらに見られる諷刺や批判も、彼等が遊里や市井の事件に対するのと同じ次元にたち、同世代の狂歌が好んで歴史的な事実をとりあげたのと共通の現象でありました。事実、黄表紙に活躍した人々には、京傳をはじめとした洒落本作者のほか、春町・喜三二・參和などの狂歌師が多く、後の滑稽本・

読本の作者もまた、これに加っています。江戸の作家のほとんどすべてが参加し、その発行部数も往々にして一二〇〇部を超えたところに、黄表紙の民衆的な性格に対する暗示があります。

洒落本のつましい享樂と、黄表紙の無作為な批判すら、封建政府のたてなおしに狂奔する為政者の神経を、刺戟せずにはいまませんでした。寛政の改革は、町人の経済ばかりでなく、文化への弾圧を伴い、春町・喜三二・琴好などその被害者は多く、なかでも町人出身の京傳に対する処罰は、苛酷をきわめました。洒落本を中心とした都市小説は、遊里から旅行案内記的な興味へとその底辺を移し、大衆版としての黄表紙は、読本の非在の世界に従属するにいたります。

洒落本をうけついで小説形態は、滑稽本とよばれていますが、すでに洒落の考え自体が滑稽を内包するものであり、滑稽を主体とした文学には、洒落本・黄表紙のほかにも、早くは其磧の氣質物や、小屋がけの軽口話にはじまる落し話の流行がありました。談義本とよばれる系列もまた、同じ流れに棹さし、風來山人（平賀源内）の根南志具佐（一七六三）・風流志道軒傳（一七六三）は、啓蒙的な社会諷刺に、笑いの場を見出しています。この時代の作家には武家の出が多く、しかも町人文化に心をよせた武士は、彼等の階級でも、最高の知識層を形づくっていた事実には目しなげばなりません。源内は、下級武士の出身でありながら、儒学・国学・本草学を修め、一方では産業指導者としても活躍しました。その彼が、一七〇〇年代後半の景氣復興に乗じて勃興した町人文化に心をよせ、江戸町人の嗜好と世界観とを代弁しえたとしても、不思議はありません。彼は、町人化することによって、貨幣経済の合理性を身につけることができた、武士を代表する一人であったのです。

小説の場が遊里をはなれて、山手馬鹿人（太田蜀山人）の變通輕井茶話（一七八〇）から、萬象亭の田舎芝居（一七八七）へと、都会人の眼にうつる、都市と農村との文化の落差を、笑いの題材に供するようになると、滑稽本の世

界が開かれます。滑稽本は、市民の享樂の別形態としての旅へ、小説の興味をつなぎましたが、同時に通のもつ偏狭さをしりぞけ、市民の日常生活に見られる矛盾と錯誤とを拡大して、読者の笑いを期待します。しかし、十返舎一九ジュッペンシヤイツクの東海道中膝栗毛（一八〇二——一八〇九）における、精細な風俗描写と会話を主とした文体とは、洒落本の正統をひいたものでありました。膝栗毛の主人公は、洒脱で無慾、しかも自惚れが強く見え坊な、江戸市民の戯画が、地方の生活を背景として誇張されたもの、ということができます。同時に彼等は、洒落を駆使する都会人として、地口・縁語を主とした狂歌を瀕発し、読者を二重の笑いの世界へと誘導するのです。その笑いが、氣転・詭弁・曲解・風習の差異など、非論理的な要素に頼っていた事実は、同時代の滑稽の概念の限界を示すものでもありました。

膝栗毛の底に流れていた都会人としての自負は、小説の場を再び江戸にひきもどさずにはおきません。下町生れの式亭三馬は、遊里にかわる社交場として、下層の市民があつまる風呂屋・床屋を選びました。譚話オドケバナシ浮世風呂（一八〇九——一三）・柳髮新話浮世床（一八一——一三）では、金棒ひきの山の神、でげすのことはじりを使いちらす半

可通といった、小市民の類型が描破されます。彼等の一挙手一投足にまで込んだ作者の共感は、風俗小説における描写の技術を完成させました。

滑稽本における小説の場を再び遊里にもどし、都会情緒を背景として、情痴の世界を描いたのが、人情本であります。洒落本の遊里をひろめ、芸妓ばかりか市井の女房・下町娘にまで、取材の範囲を拡大しましたが、頽廢的な官能描写を主題とする点においては、傾城買二筋道や辰巳婦言の延長でありました。しかし、洒落の構成要素であった通と滑稽とは影をひそめ、人情がかわって表面に押し込まれます。人情とは、いわゆる濡れの強調で、官能の戯れをつくす淫樂の風をばらみ、後にみる豊後節や歌舞伎とも共通する世界でありました。この情趣は、花柳の巷、またはそれに染まった町家の婦女が、その感情生活の片影として抱いていたものであります。その故にこそ、爲永春水は、春

色梅兒譽美（一八三二——三）・春色辰巳園（一八三三——五）以下の連作において、江戸の生活文化の名残りを伝えることができませんでした。この目的のためには、洒落本以来の会話本位の文体を一步すすめて、地の文と会話との比率を整えた、新しい文体が定着されたのであります。

しかし、小説の構成そのものは、もはや一定の類型から脱けだすことはできません。現実生活の根をもたない美貌の男性に、盲目的な愛情をささげる芸妓と下町の娘とを配して、恋の葛藤の間に、男女の情痴を写すことに終始します。封建社会の崩壊を目前にした、無力な庶民の生活意識の弛緩が、人情本の甘美な夢に、逃避の場を見出したのであります。人情本もまた、その非在への要求において、読本の世界に近づいてゆきます。

近世末期の人情本は、貸本屋の組織や、参勤交替の大名の奥をとおして、広く城下町にまで滲透しましたが、はじめから地方の読者を意識した小説に、読本があります。これまで見てきた小説が、いずれも都市の文学として、町人文化と密接に結びついていたのに対して、読本は最初から、現実社会とは無縁な非在の世界に終始しました。読本の隆盛は、都市の町人の消費の力の衰頽と、現実感覚の喪失とに、反比例していたのであります。

近路行者の古今奇談英草紙（一七四九）にはじまるといわれる読本が、中国稗史系の白話小説に根ざしていることは、その素材においても、漢文脈の和漢混淆文に頼った表現形式によっても、明らかであります。儒者の興味が詩文

に向い、清人との交通が中国文学への理解を深める機縁となると、中国の白話小説が流入し、その翻譯と翻案とが、非在の世界への夢を満しました。そこには、剪燈新話・今古奇觀のような奇事・怪談集から、水滸傳・三國志演義・西遊記のような長篇にいたるまで、無限の宝庫がよこたわっていたのです。

短篇の読本を代表するものは、上田秋成の雨月物語（一七六八成立）であります。「淺茅が宿」の夏の一夜も、「菊花の約」の秋の夜陰も、現実世界の外にあります。まして、「青頭巾」の廢院に漂う一脈の靈氣や、「蛇性淫」の妖艶な蠱惑は、読者を虚構の美に酔わせます。秋成は、大阪の町人の出で、国学に志し和歌を修め、浮世草子にも筆をそめた都会人でありました。それだけに、古典的な雰囲氣のうちに浮き彫りされた彼の夢幻世界は、中世以来の説話を色濃く染めなした宗教感情をはなれ、純粹に詩的な境地を樹立したところに、歴史的な意義をもつことができま

た。

読本を構成した今一つの流れは、浄瑠璃・歌舞伎の脚本であります。浄瑠璃の正本の小説化は、浮世草子の末期——八文字屋本——に著しい現象でありましたが、読本もまた、その劇的構成と、素材としての説話・軍記の類いとを、戯曲に学びました。寛政の弾圧の後、読本に転じた京傳は、町人文化のただなかに育っただけに、中国小説よりも市民演劇に、より親近さを感じたのでありましょう。忠臣水滸傳（一七七九）に忠臣藏の筋をとりいれ、好んで演劇の手法を用い、場面の転換をはかることによって喝采をはくしました。お家騒動を主題にした本朝醉菩提（一八〇九）においても、謡曲・浄瑠璃・物語草子ばかりか和泉・大和の名所図絵を調べて、風俗・意匠の考証に心を砕いて、読本の非在の世界にまでも、現実の仮装を附与することに腐心せずにはいませんでした。

下級武士の出身で自由業を志し、読本に投じた瀧澤馬琴も、京傳に師事した初期には、歌舞伎の先代萩を水滸傳になぞらえた高尾船字文（一七九五）や、三勝・半七の情痴の男女を義人・節婦に仕立てた三七全傳ナンカノユメ南柯夢（一八〇八）

を発表しています。しかし、馬琴の本領は、中国小説の構成を借りて、史上の人物または伝説化された史的人物を活躍させる、長篇の歴史小説にありました。椿説弓張月（一八〇六——一〇）・南總里見八犬傳（一八一四——四一）・朝夷巡島記（一八一五——二七）・開卷驚奇俠客傳（一八三二——五）などは、その代表作であります。なかでも八犬傳は、全編九輯・一〇六巻よりなる大作であつたばかりでなく、作者自身の言葉を借れば、小説の趣向と文章の巧拙とに、前後二八年の間心血を注いだ、畢生の作品でありました。戦国乱離の世に時間を仮托し、房総から関東一円の地を舞台として、八人の主人公の組み合わせのうちに、雄大な小説の場を構築したものであり、その構成の論理の緻密さと複雑さにおいて、他の作家の追従を許しませんでした。水滸傳・三國志・西遊記にも劣らない長篇小説を完成しようという、馬琴の念願は、ここに実現を見たのであります。事実、八犬傳の成功によって、馬琴の稿料も定まり、近世出版事業における、作家の経済的地位を確立させることができました。

読本作者としての馬琴は、その師京傳をはじめ多くの群小作家を押しつけて、驚くばかり膨大な作品を残しましたが、その著作を一貫するものは、読者に教訓を附与しようとする啓蒙的な姿勢でありました。彼は、しばしば小説の進行をとどめて、道を説き、あるいは竜について怪異について、ながながと説教を試みます。はたまた、史上不遇に終つた人々を好んでとりあげて、その鬱懷をはらさせようとしています。この教訓的な視点は、勧善懲悪の標語に要約されます。「吾も素より戯墨もて且善に給するを好技なりとおもふにあらねど……意に織り筆に耕す毎に、只勸懲を旨として蒙昧を醒さんと欲するにより、世の愚婦の吾編述の稗史によりて仁義忠信孝悌廉恥の八行を得たりとて、そを徳として欣を告るものはあれども、吾稗史を見て賊となり、或は奸淫の資けにせしといふものあることを聞かず。」（作者部類）彼がいう勸懲とは、浄土教の啓蒙活動以来の因果説に、儒教の徳目を結びつけたものであります。この教訓的な視点こそ、享樂的な町人文学が閑却したものであり、同時に、都市文化に無縁な地方の読者をつなぎとめ

る絆であったのです。馬琴が終生心を許すことのできた知友は、江戸には少く、伊勢・讃岐・越後など、地方の城下町の武士や地主の階層に待たなければならなかった事實は、この間の事情を証してあまりありません。

馬琴は、その標語によって、為政者の過敏な神経をさげることができましたが、彼の小説を支えていたものは、勸懲の倫理感情でもなく、因果がはらむ運命感でもありませんでした。馬琴の目的は、感情にまどわされることのない善悪の概念をもって主人公とし、因果の法則をもって縫い合わせることによつて、彼の小説構成をより堅固なものにすることにあったのです。血肉ある人間ではなくて、概念が主人公となるとき、小説の図式的な構成はより容易となるでしょう。事實馬琴は、同世代のどの作家もが果しえなかった、小説構成の論理を完成することができたのです。この目的のためには、都市小説が完成した写実の技法をすて、和漢混淆の七五調にかえることによって、その図式的な世界の展開をはかりました。馬琴のいう文章の巧拙とは、まさにこのようなものであったのです。

しかし馬琴は、小説構成の論理とひきかえに、非在の世界から、さらに人間をも追いだす結果を来したのであります。人間の非在なところに、倫理がありうるはずはありません。彼の小説には、その勸懲の仮面にもかかわらず、山猫や狐の怪異が跳梁するばかりでなく、陰謀・詭計・惨虐・惨殺が瀕出します。人間解放の焦点として歴史的な意義をになった恋愛もまた、無理往生の手ごめの動機にかわられて、淫楽への興味をつなぐにすぎません。読者は、近世都市文化以前の世界に、ひきもどされるのです。古代の宮廷の外に文化がなかったのと同じように、都市の外に近世文化はありえなかったのであります。

洒落本の民衆化ともいうべき黄表紙もまた、読本に従属するにいたります。楚滿人の敵討義女英(ハチツ)(一七九五)に代表される一群の仇討物の流行は、筋の運びを中心とし、挿絵の変化に興味をつなぐため、続きものの形式を必要とし、三馬の雷太郎強悪物語(一八〇六)以来、合巻(ゴウ)とよばれる合冊の形態に転じました。読本が字を読む本であった

のに対して、合巻は絵を主体とするものであるだけに、飛躍と誇張とが要求され、幻妖な空想と華麗な色彩とが相俟って、読者を非在の世界に誘導したのであります。合巻の代表作・柳亭種彦の修紫ニセムラサキ田舎源氏（一八二九——四二）は、歌舞伎の演出にならって場面を進めながら、光源氏の恋愛を室町時代に仮構しました。読本と同じように、家の束縛や宝力の詮義を契機として構成された世界であります。武家の女性にまで熱狂的に歓迎されたため為政者を刺戟し、天保の改革に際して、春水の人情本とともに絶版の被害を蒙りました。合巻もまた、読本や歌舞伎の素材を踏習し、わずかに画面の展開によって、読者の興味をつなぐほかになかつたのであります。

黄表紙や合巻の挿絵は、江戸の錦絵と深い関連をもち、鳥井清長・勝川春章・喜多川歌麿・葛飾北齋などの一流の画家が筆をとっていました。もともと浮世絵の背景には、餓鬼草子・地獄草子から福富草子にいたる風俗画の伝統と、谷文晁や圓山應舉などの町人絵師による細密な写実への努力のつきかさねがあります。浮世絵は、早くから商品化することによって、美人画・芝居絵・風俗画の三つの分派を發展させましたが、同時に、町人の現代画として独自の世界を完成しました。もちろん、版画という技術的な制約は、歌麿や北齋がその芸術的な自信を写実に托していたにもかかわらず、装飾的な傾向に走るのをとどめることはできませんでした。しかも、歌麿においては、女体の官能美を追求する情熱によって支えられていた美人画が、小説における人間性と問題意識との喪失に促されて、やがては、淫濫の幻想を煽動する具と墮しさりします。都市文学と手を携えて成長した浮世絵は、その衰頹・変質と、行をもにしなければならなかつたのであります。

浄瑠璃に合作の弊が甚しくなり、戯曲の有機的な統一が失われると、各段が独立し分解する傾向が萌しました。しかも、抒情的な地の文がへって科白劇に近づき、音楽的な要素が失われたために、人形操りの劇的な興味から離れた浄瑠璃の新種——豊後節——が派生し、一七四〇年前後の江戸に、非常な流行を見ました。もともと、江戸の操りは、早くから歌舞伎に圧倒されてその座を維持しかね、歌舞伎に出演したり、遊里の酒宴に演じられて余命を保っていたにすぎません。河東節がそれであり、上方のお座敷浄瑠璃から江戸に下った一中節も、同じ道をたどりました。豊後節は、それらの端物浄瑠璃がたんに唄物の域にとどまっていたのに対し、続浄瑠璃の一つの派生として、語りの要素をもまたかね備えていました。その構成はきわめて簡単で、登場人物の数もいたって少かったです。恋愛に集中して前後をかえりみぬ心中者に、限らない咏嘆をそそぎました。豊後かわいや丸裸の言葉のとおり、官能の戯れをつくす「淫楽」（經濟録）の風をはらみながら、人間解放の明るさを失っているために、刺戟的・煽情的なものでありました。豊後節は六・七年ならずして禁止されましたが、その系統は歌舞伎の所作の伴奏として発達し、常盤津・富本・清元・新内の諸流を生みだしました。これらの諸流は、歌謡的な要素が強く、後には人物の科白もなくなつて、お座敷から家庭にまで滲透し、江戸の市民生活と密接な交渉を保ちました。本拠の大阪においても、操りに昔日の勢いはありませんでした。数ヶ所あった小舎のなかで、一八〇〇年頃でた植村文楽軒の座が明治に伝わりました。ついに新しい市民生活に根をおろすこともできず、古典演劇としての命脈をつないだにすぎません。

今一つの市民劇である歌舞伎は、浄瑠璃を吸収・摂取することにより、その隆盛にとってかわることができました。もともと、歌舞伎と操りとが上演の題材を影響しあつた事實は、早く傾城事に見られますが、一七五〇年代をす

ざると、歌舞伎は、新作よりも浄瑠璃を積極的にとりいれるようになりました。一例を忠臣蔵にとると、義士劇の発
生は歌舞伎が先んじ、これが操りに上演されて假名手本忠臣蔵を生みましたが、ただちに歌舞伎に逆輸入されて、江
戸三座ばかりか京・大阪の競演となりました。その舞台は、「此五軒未だ人形の移しのみにて、銘々の思入少しづつ
替りしばかり」（いろは評林）のものでありました。俳優の演技ばかりか、人形の衣裳や髪までそのままとりいれら
れたので、人形劇であるために許された不自然さが、かえって歌舞伎に、様式化された大胆な表現を移入することに
成功させました。

浄瑠璃が歌舞伎の舞台に再演される場合、その詞章が伴奏の語りとして利用されるのは当然の経緯であり、いわゆ
るチヨボとして、俳優の演技を説明・修飾することがおこりました。チヨボの採用は、少くともその部分の操り劇的
な演出を要求し、様式化された舞台効果を再び増大させることができます。同時に、歌舞伎固有の舞・所作の系統と
も結びつき、科白劇に対する舞踊劇を完成させるにいたしました。人形の振りが、舞踊劇と科白劇との歴史的な二面
を、発展・融合させたのだということができましよう。

演技の様式化と語りの採用とは、操りにくくすべて発達の遅れた歌舞伎に、構成の複雑・細密な脚本を上演すること
を可能にしました。浄瑠璃作者から転向した並木正三とその弟子五瓶とは、能以来の舞台の屋根をとりはらい廻り舞
台を工夫するなど、装置のうえでも劃期的な改善をなしとげることによって、大規模な作劇に成功したのでありま
す。五瓶の金門サンモンゴザンノキ五山桐（一七七七）・五大力戀コイノワシメ緘（一七九四）・隅田春妓者スダハルガイシヤカクキ容性（一七九六）は、歌舞伎界にはじめ
て時代物と世話物とを分離させ、文学的な内容を与えた作品でありました。またこの時期には、豊富な歴史と経験と
をもつ時代物に主力がおかれていましたが、五瓶が一番目に時代物・二番目に世話物を据えて成功して以来、歌舞伎
の世話の内容が充実され、やがては時代物をも大胆に世話化し、江戸の市民劇を完成する素地をきざしました。

鶴屋南北は、江戸の芝居町に近い紺屋の職人の子として育ちましたが、「突拍子もなき茶番めく趣向を、眞面目くさつて臺帳に適用し、故實にも、論理にも、自然味にも、少しも顧慮する所なく、面白い目先の變化と、驚異とより來るセンセーションを、大膽に組み合す伎倆」(坪内逍遙)を發揮して、歌舞伎に、その本来の傾きの性格をとりもどしました。南北の眞価は、江戸の市民生活の大胆・卒直な再現にあります。芝居の世界の煩鎖な約束を必要な最少限にとどめ、淨瑠璃の影響を脱した独自の演出を試みました。人物の会話により筋の進行をはかり、好んで、当時流行の物は附けの茶屋(四天王楓江戸粧)や、はしりの鰻見世(彩入御伽草)を舞台に組みあげます。家主に喰つてかかる居候や、嫌がらせのごろつき、物にこだわらず憎気のない悪党など、市井の下づみの連中が登場し、片ちんばの下駄や垢摺のつきたる手拭(尻橋背御攝)など、生活がそのまま滲みだした小道具が使われます。南北はまた、早替り・本水使用・宙乗りなど、演出技術においても多彩な試みに成功しました。東海道四谷怪談(一八二五)を頂点とする怪談劇は、その効果を最大限に利用したものであります。写実と虚構との特異な組み合わせのうちに、觀衆の氣持を巧みに操縦して、現実世界の外の第二の現実世界へと誘導しました。その見せ場が、慘酷または煽情にすぎるとしても、同世代の読本や人情本の域をでるものではありません。

河竹默阿彌は、東山櫻莊子(一八五一)・興話情浮名横櫛(一八五三)の作者・瀬川如臯とならんで、江戸末期の劇場を代表しました。日本橋の町家に生まれ、遊蕩氣分を身につけた都会人として典型的な境涯を送った默阿彌もまた、市民生活の描写に力をつくしました。鼠小紋東君新形(一八五七)をはじめとし、三人吉三廓初買(一八六〇)・青砥稿花彩畫(一八六二)・娘評判善惡鏡(一八六五)など、市井の小惡党を捉えきて、ゆすり・殺し・濡れを見せ場としています。默阿彌は、これらの惡党に血のかよった同情をよせながらも、勸善懲惡の固定觀念から離れることはできませんでした。勸懲の構成を借りた默阿彌の作品が、南北にくらべて、より様式化されることは当然でありま

す。南北がその写実のためにさけた七五調の科白を復活し、チヨボもさかんに利用しました。黙阿彌は、南北によって完成された市民劇を、様式化・舞踊劇化することを目指したのでありましょう。それだけに、南北よりもより惨酷・色情的である場合にも、南北だけの現実感をよびおこすことはできませんでした。明治以降、散切狂言・活歴物に新しい素材と視点とを模索しながらも、ついに歌舞伎を現代劇として蘇生させることができなかったのも、その様式的・音楽的な表現法の故でありました。歌舞伎もまた過去の世界へと後退し、新派がしばらくその空隙を埋めるほかはなかつたのであります。

私達はすでに、近世歌謡の主流である浄瑠璃が劇場や遊里と密接に結びついていた経緯を見てきましたが、芝居唄や遊里歌謡ばかりでなく、新仏教の布教活動の系統をひいた各種の歌謡や民謡もまた、劇場や遊里の美意識をとおして再構成され、諸国にひろまってゆきました。都市文化の中核としての劇場や遊里は、古代から中世にかけて宮廷が果たした役割を、近世にうけついだのだということができます。

劇場・遊里の歌謡としては、上方の小歌・組歌が江戸でも行われていましたが、歌舞伎の道行や所作の歌からでた長唄が、江戸趣味を写した豪放で寛濶な調子と三味線の豊富な技巧とで、早くも一七〇〇年代にはその地位を確固なものとなりました。歌舞伎の下座音楽として舞踊の伴奏に用いられたばかりでなく、家庭音楽としても、豊後系の浄瑠璃とならんで社会の各階層に浸透してゆきました。長唄の器樂的な傾向に対し、歌謡曲として声をきかせることを主としたものにめりやすがあり、沈潜した調子で隠逸な情緒を醸しました。めりやすよりもさらに短く、種々の俗曲類をもとり入れたものに歌澤があり、歌澤ほど技巧化されない一派が、明治にいつて小唄節をひらきます。中世の小歌を直接ひいたものには、弄齋小歌から投節があり、地方の潮来節を吸収して都々逸が生まれます。安来節・秋田おばこ・追分節・おけさ節などが流行したのも、この頃でありました。

市井の事件の報導にあたり、市民劇の成立に大きな役割を果した祭文の類には、念仏踊の系統をひいた歌念仏・法華宗の歌題目・天臺聲明からてた山伏祭文があり、歌比丘尼・釣木主水節を生んだ替女節・阿呆陀羅經・からくり節をも加えることができます。浪花節もまた、江戸の祭文の一派で、叙事的な語りであつたちよぼくれ節（ちよんがれ節）から生まれたものであり、今にいたるまで大きな聴衆を確保しています。

念仏踊はまた盆踊と化して各地にひろまり、郷土舞踊の主体となりました。盆踊にうたわれる詞章には、長い演劇の脚本を口説歌にしたたものもありましたが、中世末期の伊勢踊から京音頭・伊勢音頭が生まれ、さらに京音頭から大阪音頭が派生し、七五調・七七調の流行歌の原流となりました。

純粹に布教活動の形をのこした門付歌は、智多・三河の千秋萬歳、越後獅子として知られている獅子舞の太々神樂、女の門付の鳥追・春駒、大黒舞、放下のこきりこ踊などで、近世の戯曲と歌謡とに影響を与えたものは、枚挙に限りがありません。門付の楽器としては、鼓弓・ささらすり・こきりこ・鉦・撞木・ちやるめら・錢太鼓などが用いられ、いまだに民衆に親しいものとなっています。

芭蕉は、民衆の生活感情を追求することをやめて、風景美意識を自己の人生觀照にとけこませることに努めました。芭蕉の死後その統制からときはなれた俳壇は、享樂的な態度をあらわにするようになります。江戸座をひらい

た其角が、いわゆる洒落風に、談林時代の奇抜な見立や趣向を復活しましたが、点取俳諧に成功した立羽不角の化鳥風は、より遊戯的で奇矯をきわめました。京阪でも、当時流行した前句附を利用した半時庵淡々タンタンが、江戸座の奇抜な表現を移して成功するなど、俳諧の都市への普及と平行して、享乐的・遊戯的な基調は不可避のものとなりました。農村を地盤とした地方俳壇もまた、たとえ風景美意識を扱うにしても、芭蕉のきびしい反省は失われ、低俗な文学趣味に迎合した安易な現実肯定の結果、「俳諧は酒色の中にも遊」(支考・口状)ぶ世界に墮したのであります。宗匠・點者の職業意識が、この傾向に拍車をかけたことはいうまでもありません。

このような大勢になじまなかつた者に、稻津敬雨の人格を慕った五人の俳人の手になる五色墨(一七三一)があり、風景美意識を主体とした平明な句風に、江戸座に反抗し正風復帰への道を開きました。この正風再認識の声は、芭蕉五〇回忌(一七四三)を契機として、芭蕉の伝記・作品に対する幾多の研究を生みだしました。芭蕉句選(華雀・一七三九)・芭蕉句解(蓼太・一七五六)・芭蕉翁發句評林(杉風・一七五七)・芭蕉翁全傳(竹人・一七六二)などの出版は、その代表的なものであります。この運動は、ただに学問的な研究の領域にとどまったものではありません。「今や不易の正風に眼を開くるの時至れるならんかし。既に尾張は五歌仙に冬の日の光を挑げんとす。神風や伊勢の翁ともてはやせし麥林の一格も、今はその地にして信ぜざるの徒多し。加賀州中に天和延寶の調に髣髴たる一派有り、平安浪華の間にも誠の蕉風に志す者少からず。」(几董・續明鳥キトウ)と、都市農村をあげて、創作への熱情と昇華したのであります。

しかし、一七七〇年代から八〇年代にかけての、いわゆる俳諧中興の運動は、芭蕉の世代にくらべると、著しく古典的であり、同時に都市的に洗練されています。国学を中心とした古典研究の影響を看過することはできませんが、談林から江戸座を通じての都市的感覚もまた再評価を要求したのだということができます。この世代の俳人達は、伝統

の美意識を洗練された文化意識に結びつけることに成功したのであり、彼等によってはじめて、俳諧は都市文学の一翼を担うことが可能になりました。

この運動の中心となった與謝蕪村は、個性的であることにより一層、彼の世代を代表することができました。蕪村もまた、俳諧を「俗語を用て俗を離るるを尙ぶ」（召波・春泥句集序）世界と規定します。そして、俗を離れるには漢詩の教養から出発するのが捷徑であることを、くりかえして力説します。もともと芭蕉は、伝統の美意識の淵元として漢詩を尊重しましたが、蕪村は、詩精神の根柢を漢詩に見たのであります。画家としての蕪村が傾倒した中国の文人画が、彼に詩を見る眼を見開かせた故でありましょう。蕪村が好んで引用した漢詩も、歌の風景美意識の基盤となった唐・宋の詩文の範囲をでませんでした。

しかし蕪村の離俗は、芭蕉のそのように、反社会的な逃避に終始したわけではありません。彼にとっては、詩の、絵画の、芸術的な完成そのものが、離俗を意味したのです。事実、蕪村の俳諧は幻想的な素材や感覚的な表現にとどまっていたのではなく、精細な写実を背景として豊かな人間感情をうたいあげました。ただ蕪村は、俳諧のような短詩形のうちに人生觀照をもるには、どのように細緻な觀察と微妙な描写とを駆使しても、古典の歴史的な雰囲気 reliant するのなければ、深い余情をよびおこしえないことを、誰よりもよく熟知していたのです。「きみあしたに去りぬゆふべのころ千々に　なんぞはるかなる」にはじまる晉我追悼曲（いそのはな）に、伝統の短詩形をこえ新しい長詩形を創造したのも、ほかならぬ蕪村でありました。詩人であると同時に画家であった蕪村は、絵画の美意識と密接に結びれてきた詩歌の美意識に、新たな表現の道を開くことができました。

蕪村と同世代には、革新の手段を素材に求めて、幽艶な美意識を再表現しようとした尾張の加藤曉臺があり、江戸では、芭蕉の隠者的な精神をうけついで加舎白雄カヤシラオや大島蓼太らが、平明な表現でもって民衆の芸術的な理解の水準を

高めることに努力しました。金沢の高桑蘭更ランコウは、天地人情の自然にでて一毫の私をいれないことが風雅の本体だと主張しましたが、その地方文学的な平俗さのために、京都における月並調の源流とみなされました。市民的な生活感情に主体をおいた人には、京都に出て蕪村と深い交渉のあった炭太祇タンタイキがあり、横井也有ヤウの鶉衣チウイ（一七八七）は、俳諧の興味を黄表紙や洒落本とも共通する世界にまで拡充しました。

蕪村を中心とした人々の努力により都市の文化意識と結びついた俳諧が、江戸を中心としたのは当然ですが、同時に、全国の隅々にまで普及したのもこの時代でした。俳諧發句題叢（太笥・一八二〇）によれば、北は仙台・盛岡から、南は日向・大隅・壹岐・対馬・八丈の辺境にわたって、二〇〇〇人余の俳人の分布を知ることができます。関東正風・難波正風・岡崎正風などの呼び名がさかんに用いられ、續猿蓑注解（何丸・一八二三）・芭蕉翁句解大成（何丸・一八二六）など精密・細緻な研究書ばかりか、系統的な最初の俳諧史ともいべき道の杖（小森卓朗・一八六三）が出版されるにいたりました。しかしこれらの業績も、師弟の系譜を立証することによって一門の世俗的拡張に利用されたにすぎず、新しい民衆詩を生みだす母胎とはなりえなかったのであります。

俳諧はもはや、おびただしい撰集を通じて、各地の同好者と相知り来往する機会を提供する、文化人の社交の手段と化しました。当時の享樂的な気分を代表し、最も洗練された江戸趣味を見せた秋香庵巢ソウ兆シウは、自然の風物によせて都会人の生活感情をうたったばかりでなく、同じ情熱を、俳書の装幀にも注いだのであります。すでに趣味化した俳諧から、作者の個性が失われるのは当然であります。俳人はひとしく、目前の俗談平話をもって風雅の本意をあらわすことを主張しますが、俗談平話がただちに詩そのものであるかのように解かれて、対象と詩人とを結びつける創造の努力をかえりみようともしません。江戸や京阪で名をえた職業詩人の多くが、都市の生活文化を身につけることのできない、地方の出身者で占められていた事実も、都市文学としての俳諧の新しい発展を、つねに素制していまし

た。俳諧は再び、その都会的な要素を川柳に譲って、地方文学として後退の道をたどるほかはありませんでした。

この世代にあってただ一人、特異な存在を俳諧史に残したのは小林一茶であります。一茶は、西国から奥羽・関東・北越にまでいたる長い放浪生活の間に、各地の俳人との交友を通じ、一流・一派に偏しない広い場をもつことができました。一茶にとっては、自然に対する美意識よりも、まず彼の生活と生活感情とを安定させることが、先決条件でありました。自然の風景に面しても、彼の孤独な感情を移入して、直接的・即興的に語りかけずにはおれなかったのです。彼の対象に向う角度は、俗語や方言を頻繁に使用する表現技巧にあるのではなくて、表現以前の人生観照のうち包まれたものであります。その哀感をひそめた庶民の生活感情こそ、一茶を現在に結びつけるきづなであるのです。

川柳の前身である前句附ツケは、一六六〇年前後から次第にさかんになり、其角をはじめ著名な俳人がその点者となり、前句附の書籍も数多く出版されました。都市の下層の町人の間では、景品を目的とした遊戯的な形式——モチリ・段々附・ものは附・謎句附・小倉附・諷附・国名附など——が流行し、その遊戯的であることによって、これまで文学に参劃することのできなかった階層に、創作の興味と機会とを与えることができました。川柳の名は、初代柄井川柳カライの前句附萬句合（一七五七）・門弟吳陵軒ゴリョウケン可有アルベシの編輯した誹風柳樽ハヤシに発していますが、柳樽は一七六五年の初編から一八四〇年代の一六七編にいたるまで、次々と撰者をかえながら刊行され、江戸の市民に愛好された詩形の一つとなりました。

川柳は、庶民の日常生活を、作者の人生観照を浸透させることなく客観化し、そこによびおこされる滑稽感を目的としたものであり、洒落本や黄表紙とも、その根柢において通じる世界でありました。彼等は好んで、支配階級やそれに寄生する儒者・僧侶・神官らの形式主義を批判し、歴史的な事件を彼等の眼で再評価する一面、都市文化に無縁

な田舎者を嘲笑しました。川柳が季語を全く無視して、市民生活の描写に終始した事実は、詩の主題に加えられた新しい要素——生活感情の表現——を一般化し、やがて詩の対象を拡充する基盤を形成したといふことができます。

和歌の世界でもまた、一度古典研究の基礎にたった風景美意識が再生されると、都市文化との協調がはかられます。眞淵門下の加藤千蔭・村田春海らの江戸派は、歌はなによりもまず優雅でなければならぬとして、隠逸な風雅人としての抒情を再現しようとしています。一門の小山田與清は、一面考証学の大家でもありましたが、江戸の洒脱な感情を写して、市民の間に和歌をひろめました。

眞淵一門の古典第一主義に対する反動として、小澤蘆庵は、「ただ言^{ゴト}うた」の標語のもとに、「心を平易にして、理ただしき詞をもて、一筋につづく」（ふりわけ髪）ことを主張し、「歌はことわるものにあらず調^{ツツミ}ぶるものなり」を標語とした香川景樹もまた、歌壇を風靡しました。彼は、「今の世の常言にて歌はよむべき事なり」（隨所師説）、あるいは「ただ實物實景に向ひて思ふまをさらさらと詠」（同上）むべきことを説き、俳諧の俗談平話にも通じる平易な表現に、地方の愛好者を魅了することができました。香樹門下は桂園派とよばれ、能谷直好^{ナオヨシ}や、貧窮百首に生活感情をうたった木下幸文^{ケイブン}などの歌人を輩出させましたが、歌壇の主流をはなれ、生活に即した抒情に終始した人に、越後の僧良寛があります。この傾向のいきつくところ、「吾は天保の民なり、古人にはあらず」（大隈言道・ひとりごち）と、大胆に和歌の近世化がはかられますが、俳諧より一層伝統の重圧を背負った詩形であるだけに、近世の新しい詩の主題である生活感情を昇華させることは困難でありました。都市の庶民の生活感情は、和歌の詩形を借りながらも、全く内容を異にした、狂歌を生みだしていたのです。

狂歌の発生は、自由な表現をもとめて、和歌から連歌が派生し、連歌から俳諧の連歌が別れた過程と並行しています。事実、俳諧の山崎宗鑑・荒木田守武にも多くの狂歌があり、松永貞徳もまた好んで狂歌をよみました。しかし、

貞徳が弟子に狂歌を教えるにあたって落書体をよまぬという誓紙をかかせたことは、彼の狂歌も貞門の俳諧と同じく、和歌の美意識をはなれることができなかった事情を物語っています。一七〇〇年前後の狂歌は、新興の商業都市である大阪を中心としていました。いわゆる浪華風の狂歌の代表者・鯛屋貞柳は、浄瑠璃作者・紀海音の実兄に当り、一家をあげて都市文学に活躍しましたが、その創作態度は、箔の小袖——雅言——に調和よく繩帶——俗語——を配することを目睹し、新しい詩形としての狂歌の独自性を確立させることはできませんでした。

「言因（貞柳）とかやいひししれ者」（四方赤良・眞顔に判者を譲る詞）と浪華風の狂歌を罵倒し、和歌への従属からの離脱を宣言したのは、江戸の唐衣橋洲・四方赤良（太田蜀山人）・朱樂菅江を中心とした人々であります。彼等が一七六九年に狂歌の会を開くと、いわゆる天明調は破竹の勢いをもってひろまり、一八〇〇年前後には和歌や俳諧をも圧倒するばかりになりました。彼等の生命は、歌道の歴史的な制約をうちすて、みずからの生活感情をそのまま写したところにあります。その視点は、洒落や穿ちにも通じる風刺的な角度をもち、事実、蜀山人をはじめとし京傳・參和・三馬・一九などの黄表紙・洒落本作者によって支えられていました。

天明調の狂歌は、都市文学としての存在の基盤を固めることができましたが、町人化したとはいえ武家の知識人によってひらかれた世界であることに注目しなければなりません。橋洲は田安家の家臣であり、菅江もまた幕府の与力、蜀山人にいたっては筆禍により小普請人に貶された幕府直属の官吏であります。彼等の教養と地位とは、狂歌の社会的比重を高めるのにあずかって力がありました。同時に、第三者としての傍観的な視点を越えることを許さなかったのであります。このような限界をもつ狂歌は、再び和歌の美意識に近づくことによって、地方の支持者を獲得しようとした鹿都部眞顔の俳諧歌と、都市文学として江戸趣味を守ろうとした宿屋飯盛の純狂歌とに分裂しました。江戸町人の出で、庶民生活の抒情をはなれなかった飯盛の一派も、ついには江戸の衰頽と運命をともしなければな

りません。しかし、川柳と相並んで新しい詩材をひらいた功績は、明治以降の詩の世界に、間接的ではあるにしても看過することのできない影響を与えることができました。

引用参考書目

- 津田左右吉「文學に現はれたる我が國民思想の研究」、久松潜一「日本文學評論史」、家永三郎「日本道德思想史」、高野辰之「江戸文學史」、阿部次郎「徳川時代の藝術と社會」、尾崎久彌「江戸小説研究」、「江戸軟文學考異」、「江戸軟派雜考」、三宅周太郎「文學の研究」、暉峻康隆「江戸文學辭典」、伊地知鐵男外「俳諧大辭典」、福田新生「日本美術史」、岩波講座日本文學（近藤忠義次「日本文學史概説」上方・江戸時代）岩波講座、穎原退藏「俳諧史の研究」、「假名草子」、山崎麓「浮世草子」、「井原西鶴」、「洒落本」、麻生磯俊「默阿彌」、太田水穂「芭蕉と傳統和歌」、志田義秀「蕉門十哲」、岩田九朗「蕪村」、各務虎雄「一茶序説」、佐々木信綱「近世和歌史」、齋藤茂吉「近世歌人評傳」、野崎左文「狂歌の研究」、藤田徳太郎「日本歌謡の展開」、日本評論社、日本文學史辭典（近藤忠義「假名草子」、田崎治泰「浮世草子」、森山重雄「井原西鶴」、杉浦正一郎「談林俳諧」、大久保忠國・倉本初夫「川柳」、守隨憲治「近世演劇」、「古淨瑠璃」、「淨瑠璃」、「歌舞伎」、高野正巳「近松門左衛門」、林基「近世の史論」、高橋碩一「洋學」）