

「お敏君」は「愛子」か —『思出の記』のモデル—

半藤 英明

一 はじめに

熊本ゆかり（水俣出身）の明治の文豪である徳富蘆花（一八六八—一九二七）の『思出の記』は、蘆花がその人生の断片を活かしつつ構想した小説であり、もちろん虚構ではあるが、ストーリーには彼の実人生と重なるところがある。主人公の男女は蘆花夫妻がモデルとも言われるが、本論はそのあたりを辿るべく、『思出の記』の登場人物の造型にかかる着想について取り上げてみたい。

二 創作の中の事実

男主人公の「菊池慎太郎」の故郷が「九州の一寸真中ちよつとまんなかで、海遠い地方」であり、「水がよくて、米がよい。因よこで田舎のくせに酒家が多い。僕の家も造酒家さかやで、加之妻籠第一かもしもの豪家であつた」（二巻一）とあるのは、蘆花の妻である愛

子（旧姓原田）の出自に連なるものである。愛子は熊本県菊池郡（現、菊池市）隈府町の出身で、実家は造り酒屋であった。そのような設定の意図が妻を喜ばせるためかどうかは不明だが、愛子が蘆花の「原稿の整理や校正」（『新春』）のみならず、作品の中身にまで意見や提言をしていた事実を鑑みれば、蘆花の創作における妻の直接間接にわたる影響力のほどが知られる。その「慎太郎」が学校を「西山塾」「私立育英学舎」「関西学院」と渡り歩くあたり、また、彼とキリスト教との関わりや肉親・親族との関係などは、蘆花の実人生を写し取つていよう。ただ外見の「慎太郎」は「堂々五尺の男子」であるが、かならずしも蘆花と重なるものではない。

一方、「慎太郎」の友人で「松村清磨」の妹という設定の女主人公「敏」については、「慎太郎」のように一見して蘆花や愛子との連関を知らせるものはない。しかしながら、この「松村敏」の描写を丹念に辿ると、その人物像は愛子のイメージと重なってくる。以下に作品中の「敏」の描写を追ってみよう。

三 愛子の痕跡

『思出の記』の中で「松村敏」が如何に描写されているか、まずは確認してみよう。

豪家であつた」「一巻一」とあるのは、蘆花の妻である愛

○お敏君は実に妙な女兒であつた。莞爾々々笑つてばかり居るから、何も分からぬのかと思ふと、(中略)僕が袂の綻を見つけて、母君に囁いて縫はせる。始終無口で居るが、ぢいと人の話を聞いて、幼いながら独で判断を下して居る様子。(六巻十九)

これは、「敏」の幼き頃を知る「慎太郎」が久し振りに「敏」と再会した際の感想としての表現である。少し大人びた「敏」に向けた印象は、「幼いながら独で判断を下して居る様子」というように、存外に意思的な女性像である。これは、徳富愛子から受ける知的な印象と重なる。その後、二人が時を置いて四年ぶりに会つた際には、「敏」は「桜花の精」と形容されている。

○八歳の年会つた時は可愛い女兒であつた。十四の年見た時は愛らしい娘であつた。十七の今日見れば——
あゝ最早僕は言ふ可き言を知らぬ。(八巻八)

このように恋に落ちて「敏」の虜になつた「慎太郎」は、「敏」のことを「妖魔、妖魔、併し斯様な可憐な妖魔が何処の世にあらうぞ」とも述べ、「僕には天の使より此妖魔が余程厳かに美しく拝まれた」(九巻一)とも語るように

か、まずは確認してみよう。

なる。この件、劇的に恋を募らせる「慎太郎」の発言は、きわめて創作的であるが、確実に蘆花らしい文体である。

○何かぱつちりした縞の綿入に白茶の帯をしめ傘をついて少し仰向き加減に画に見惚れて居る姿の好き、解かば地に曳き鏡せば人顔も映りさうな黒髪を揚巻に結んだ頭の良さ、少しのぼせて耳から横頬の桜色になつた美しさ、眼の涼しさ、顎の愛らしさ、藤色の桜模様の半襟に映つる襟筋の清さ(八巻十)

これが「銀杏鬘に結つた言葉少ない、色白の十四の少女」(巻外二)の外見の描写である。現代人の感覚では、この描写が十四歳の女性のものかとも思えるのではないか。ちなみに蘆花は愛子の黒髪を、今は薄くなつた髪も昔は女性の羨望を集めたと、間接的にだが自慢げに書いている(『新春』)。恋するものの弱みでもなかるうが、「敏」は「銀鈴を振る様な声」(六巻十八)をしており、「慎太郎」にとつては「別るゝ際に「有り難う——」とお敏君が礼の一句、余韻嫋々として耳に残り」(八巻十)、外見のみならず、その美声にても彼の胸を締め付けるのである。

その後も「敏」の外見を称えるについては、藤沢停車場で待ち合わせたときの容姿「可愛い口もと」「涼しい眼もと」(九巻一)等や海水浴の場面での様子「実に可憐だ」(九

卷二)等、幾度となく繰り返されるが、その形容は当時の小説が女主人公を描くときの常套的な手法である。

上記のような外見の描写そのものが直接的に妻の愛子に結び付けられるものではない(単なる読者と愛子を知る旧知の人々とは判断が異なるだろう)。が、しかし、その外見に大いに魅かれ、恋に落ちた「慎太郎」の様子は、蘆花が愛子と出会ったときの興奮そのものである。例えば、蘆花の随想集『新春』では、そのときの心情が「父母によつて私に与えられた妻の名が「愛」であるのは、何と言ふ深い親心の表現でありませう! 愛! 女性の愛! それこそ私が五歳の失恋から渴き渴きて死ぬ程渴いて居たそれではありませんか」「私の妻はもとより生れながらのイヴでした」といったように書いてあるが、『思出の記』では次のように書かれる。

○誰が何と云つてもお敏君は僕の妻である。妻である。妻となる可き者である。(十卷三)

○彼結婚以来、敏子が如何に僕の光明となり、生命となつて、僕をして倒れてもまた起ち、失敗してもいよ／＼／＼向上の勇を鼓せしめたかは、まさに是れから述ぶ可き所であるが、今は其機会を有たぬのである。

(巻外一)

つまり、蘆花は、妻となる愛子に感じた運命的な直感を、『思出の記』の中では「慎太郎」の「敏」への恋情に置換して書いている。

四 「敏」の愛子らしさ

「敏」は、外見以外の描写となると、実に愛子と結び付くものとなる。例えば「老人もやゝ退屈し、新吾は欠伸ばかりして居た」美術館の絵を「一枚毎に丁寧に見て行く」(八卷九)という「敏」は、水彩画を得意とした愛子を彷彿とさせるものである。学業優秀で画をかき、歌もよむ(九卷九)という「敏」の設定は、まさに愛子そのものである。愛子は女子高等師範学校を卒業した才媛であり、趣味の幅も広く、水彩画のほか、オルガンを弾き、和歌をたしなむ教養人であった。

愛子が「敏」のごとき「菜食党」(九卷二)であったかはともかくも、蘆花夫妻は食道楽であった。蘆花は、夫妻のこだわりが食衣住の順であったと述べている(『新春』)。愛子が「自然が好きで彼女」(『新春』)とされるところは「菜食」の志向とも結び付くのではないか。また「麦藁で何か小さな籠様のものを編んで居る」が「お敏君の目がまつて緊と出来て居る」のであり、そこから彼女の

「性質性格」が知られると「慎太郎」は言う(九巻五)が、このあたりは「潔癖な彼女」(『新春』)と評される愛子に結び付くように思える。このように、「敏」の人物造型が愛子をモデルとしている要素は数多く見られる。

更に、両者の決定的な類似点と考えるのは、蘆花が妻の現況を明治三十九年度東洋英和女学校入学願書に「著作業」と記した(拙稿「紹介」東洋英和女学院所蔵徳富愛子関連資料、『熊本県立大学国文研究』第55号参照)ほど、愛子が文章に親しんでいた、そのことである。物語のとりじめに当たり、蘆花は次のように書いている。

○細君(＝敏)は閑を偷んで文筆の練習を致居候。「小公子」位は書けそうなものですねエ、と気焰を吐き候。

(巻外六)

愛子を知る者であれば、これは愛子そのものと思えるのではないか。

五 まとめ

『思出の記』の二人の主人公「慎太郎」と「敏」は、直感的に蘆花と愛子の雰囲気と漂わせているが、「慎太郎」については、その来歴や意識面で蘆花とつながっており、

薄て何か小さな籠様のものを編んで居る」が「お敏君のは目がつまつて緊きんと出来て居る」のであり、そこから彼女の

「敏」については、その女性像そのものに愛子の残像がちりばめられている。しかし、心理的な内面描写を多くする「慎太郎」とその「慎太郎」からの視点による外側からの描写中心の「敏」とを対照する上では、どちらかと言えば「慎太郎」と蘆花の近さよりも「敏」の方が愛子の雰囲気の色濃く持つているということになる、と筆者は考える。

(付記)『思出の記』の引用文は、「蘆花全集」第六巻(新潮社内蘆花全集刊行会、昭和三年十二月刊行)に拠った。ルビは適宜残したが、表記は、読みやすさを考慮して新字体を使用した。



とりなす

鈴木 元

改めてよくよく考えると、連歌という文芸には実に多様な諸側面がある。連歌について語り出すと、ついあれこれと連想が飛び、ああついでに述べておけば、とまた別の一面について話がしたくなる。それがとりとめのない解説になつてしまう原因なのだろうが、いいわけがましい点はさしひいてお聞きいただくとして、予想もつかぬ形で視点と世界が変転する、まさにその点にこそ連歌のおもしろさがあるのだから、このとりとめない文章も、連歌という文芸の本質のなせるわざと、さように納得していただくしかない。

ただ、思いも掛けぬ形で句を転換させるには、そしてそれを技としてみせるためには、やはり相応の修練が必要であることは言うまでもない。連歌を生業なまわいとしていた人々は、後進のため、あるいは連歌愛好者のため、数多くの作法書を残しているけれども、当然、そうした書物の中で大きな比重を占めることになるのは、前句に「つける」ための作法である。勿論、以前にもふれたことがあるけれど、付け方は変幻自在でなければならず、いつも転換ばかりし

ているわけでもない。それでも、連歌を停滞させないためには、前句につながるながら、その世界や意味が一瞬に切り替わる、そうした技を磨くことが求められた。

というわけで、今回は数ある「つけあひ」作法の中からひとつ、「とりなし」と呼ばれる技について紹介してみようと思う。

「とりなし」の様々　まずは論より証拠、具体例を示すにしくはない。

庭も雲ある夕立の空　と云句に、

むら鴉花の中より鳴出て　心前

(了意『連歌初心抄』)

戦国末期の連歌作法書から、同時代の連歌師心前の付句を例として掲げてみた。

月毎に季節を表すことば(季語)を示し、そのうえで当該のことばが前句にきたら、それにどう付けるかを解説した箇所だ。右の例では、夏六月のことば「夕立」に、心前の句を例示して次のような解説を添えていた。

一、夕立を鳥の夕ゆふべに立たつにも取とりなし付るなり。

つまり、夏の風物にわか雨、すなわち「夕立」を、鳥が「夕べ」に飛び「立つ」意に読み換えて付けるのだ、と説いているのである。この読み換えが、「取なし」と呼ばれる技法である。

付け方は変幻自在でなければならず、いつも転換ばかりし

念のため、先の二句の解釈を私なりに示してみるのが、煩わしいと思われれば、ここはとぼしていただいで結構である。

前句「庭も雲ある」とは、和歌の世界ではなじみのない表現で、通常「雲ある山」「雲ある峰」という言い方で、雲のかかった高峰を表現する。おそらくここは、宮中を「雲井の庭」と言い表す(『藻塩草』等)のをふまえて、ここ禁中も「雲ぬの庭」だけあって、上空に雲が居すわり夕立だ、という意味で詠まれたものであろう。

これに対する心前の句は、群鴉が花の中から一斉に鳴いて飛び出す、と詠むことで、前句を「夕暮れにねぐらをめざし飛び立つ鴉で覆われた空、まるで庭が黒雲に居座られたようだ」という句意に変換してみせたのである。

「とりなし」の方法には実に様々なパターンがある。少し時代を溯り、宗祇独吟による文明三年(一四七二)の『三島千句』第一からも例を引いてみよう。

45 いまは君わすれざらんもかひなきに

46 世のみだれてぞ忍ぶいにしへ

当代を代表する歌人、三条西実隆によると伝えられる『三島千句注』をここに参照すると、「恋の君を、帝王にとりなせり」という。つまり前句は「忘れることなどありませんよ」という、そんなあなたのおことばも、いまとなつては

法である。

頼り甲斐のないこと」というように、恋の相手を指す二人称の「君」。これを付句では、帝王すなわち君主としての「君」に読み換えて、「乱世の今となつてみて、いにしへの世をしのび、忘れていないといつても甲斐のないこととございますぞ」と転換したわけである。

ところで、「とりなす」あるいは「とりなし」という用語は、連歌作法が体系化された二条良基の時代にはすでに確立していた。伊地知鐵男氏により、良基の「付合様式論を知るには代表的な著述」(岩波文庫『連歌論集上』解題)と評される『撃蒙抄』には、

うらみてだにもなぐさみにけり

松原のしほひにかすむ旅の道

との句を挙げて、「先句は恋にてつまりたるに、旅にとりなす体、尤風骨あり」と評しており、いわば伝統的技法であった。

またも、蛇足のごとく贅注を加えておく。

ここでの「とりなし」の鍵をにぎっているのが、「うらみてだにも」の部分であることは、もはやお解りいただけよう。

恨みと歎びに揺れ動く恋の句として、「恨めしく思っているときでさえも、何かほんのささいなことがうれしく、心慰められてしまうのよ」と詠んだのが前句。

「恋にてつまりたるに」というからは、おそらく恋の句が

数句続き、恋を離れるべきところに来たというのであろう。だが、恋の趣向の強いこの前句から恋を外すのは容易ではなかつただろう。そこで、「うらみて(恨みて)」から「浦見て」への「とりなし」が有効だったのだ。

「潮の引いた松原の海岸をゆく旅人。彼にとつては、春霞がかかったことで、浦を見るだけでも、旅のところが慰められる」となり、恋の面影は消え失せてすっかり旅の句へと変貌を遂げている。

前の句につながりつつ、ときには思い切つて局面を転換することが求められる、そうした連歌の約束をふまえれば、「とりなし」が早くに有効な技巧として認識されたのも、もつともなことである。

見立て

再び『連歌初心抄』に戻ろう。先の例と同様、冬季のことばとその寄合を示す箇所。「雪には」として、雪の寄合語や利用できそうな本歌を掲げたのち、

又桜花、卯花などをも可_レ付。色に取_レなしてなり。

と記している。「雪」に「桜花」あるいは「卯花」を付けよという。季節違いも甚だしく、なぜ寄合となるのか不審であろう。その理由を「色に取_レなして」と説いているわけである。つまり、前句に詠まれた「雪」景色を、色の共通性を梃子にして、一面の桜、あるいは卯の花の情景に移し

替えるという付け方である。

またこんな例も見られる。

一、糸竹の声を聞には、…

しりな

釣に出るとまやつりばりは糸一すぢ
に竹のみなり是ほと

一般に「糸竹」とは管弦、楽器のこと。「いとたけ こと、笛の類也、糸竹なり」(『匠材集』)といわれる通りである。これになぜ「釣り」が付くかだが、要は釣り竿は「糸」と「竹」でできているから、ということだ。これも「とりなし」とみなされる。

ところで、これらの「とりなし」例には、いわゆる「見立て」と呼ぶ趣向が大きくかかわっていることに、多くの方が気づかれるのではなからうか。一面に咲き誇る白い花、それは桜花であっても卯の花であってもよい、それを「雪」と見立てての付合だ。あるいはその逆、白一色の雪景色を、あたりに咲き乱れる白花と見ることも可_レだろう。また、管楽器、弦楽器、これらを「糸竹」と称すること自体が、修辞学の用語でいう提喩に近い発想であり、同じ提喩的発想から「糸竹」を「釣り竿」と見立てる方法を説いているということになる。

ただし通常の見立ては、これこれの「つもり」として、さながら何かである「かのように」見るだけで、本当に質的変異が起きるわけではない。

「長屋の花見」というよく知られた落語がある。貧乏長

性を梔子にして、一面の桜、あるいは卯の花の情景に移し

屋の店子^{たなこ}たちが世間並みに花見と洒落込むが、なにしろ先立つものがない。しかたなく沢庵を卯焼きに、大根をかまぼこにと、「見立て」のごちそうで無理矢理花見の宴の気分を盛り上げるといふ、あの話。所詮見立てなのだから、沢庵が卯焼きに化けるはずもなく、大根はあくまで大根。だからこそ笑いが生まれるのだが、連歌の「とりなし」は、「かのように」見るのではなく、まさしく「沢庵」を「卯焼き」にしてしまうワザである。

こうした見立ての「とりなし」は、なにも『連歌初心抄』にのみ見える特殊な手法ではない。宗祇、肖柏、宗長という当代の名匠三人の競演による、『湯山三吟百韻』中にも、

53 捨らるるかたはれ小舟朽やらで 宗長

54 木の下紅葉尋ぬるもなし 宗祇

との付合が見られ、「片割れ小舟」を「木の下紅葉」ととりなした例がある。宗長の弟子の宗牧が記したとされる同百韻の註も、「水辺の落葉をかたはれ小舟にとりなせり、ちりぢりに朽かかる紅葉、かたはれ小舟とも云つべし」と説明し、やはり「とりなし」ととらえている。「打ち捨てられながらも朽ち果てるには至らぬ破れ舟」、トマア、ソナ見立テノデキソウナ「木の下紅葉」ノ様ダヨ、とさばいてみせた一句。

もちろん、散り落ちて朽ちかけた紅葉を、破れ舟に見立てるその手法は、いまの私たちにはかなり強引なこじつけ

「長屋の花見」というよく知られた落語がある。貧乏長

めいて受け止められるかもしれない。あまりに牽強付会だと。だが、少し説明を補っておかなければならないけれども、かつて「舟」と「木の葉」との間の連想関係は、さほど特別なものではなく、ごく自然な見立てであった。

室町人の発想法というか、連想という頭のはたらきを知るうえで、「寄合書^{よあひしょ}」と呼ばれる、連歌手引きの書が大いに参考となる。たとえば、一条兼良という太政大臣までつとめた人の編んだ『連珠合璧集』(文明八年^{四七六}以前成)には、「舟トアラバ、…一葉」と記されており、「舟」と「一葉」とが強い連想関係にあったことを知ることができる。ゆえにこれも、とりたてて無理な転換とはみなされなかつたはずである。

いまでは藤村の詩集タイトルとして名高い「一葉舟」ということばも、この時期に確立したようである。精しくは調べないが、正徹という歌人が長祿二(一四五八)年に「風告秋(風、秋を告ぐ)」の題で、

一葉舟うかぶや峯の梢より秋を吹こす雲の波かぜ

と詠んだのが早い例のようだ(『草根集』)。右の二首では、風が秋の到来を告げるという主題で詠んだ歌であることから考えれば、「一葉舟」は舟ではなく、木の葉を意味するものと思われる。同じく正徹には「早秋」題で、

庭たづみ柳のかげの一葉舟こぎいでくる秋のはつかぜ

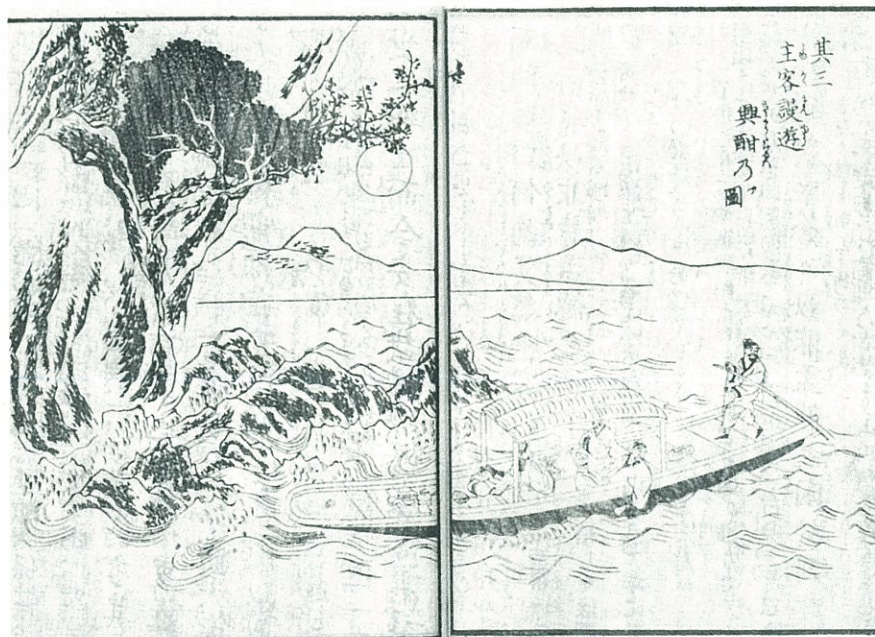
とも詠んでおり、これも初句「庭たづみ」が「庭たづみとは、雨にたまりたる水也」（今川了俊『言塵集』巻四）と解される以上、やはり舟ではなく落ち葉を舟に見立てたもの。

正徹以外では、聖護院の道興という僧侶が著した紀行『廻国雑記』に、下総の「古川といふ所にて舟にのりて」として、こがくれに浮べる秋の一葉舟さそふ嵐を川をさにしてとの一首がある。これも同じパターンの考証になるが、『言塵集』巻四に「河をさ、舟わたし也」とあるように、「川をさ」は「舟わたし」、即ち船頭。であれば「嵐を川をさに」ということは、他には船頭がない状況となり、これも実際の舟ではないように見えるが、自身の乗った舟をあえて木の葉に喩えたとみるべきか。辞典類に「一葉舟」を「舟」のこととするものがあるので、あえて多言を費やした。

なお、「一葉舟」は唐代の詩にも見られる、漢籍由来の語。室町期に、禅林を中心によく用いられた類書『事文類聚』の「舟」の部にも次の傍線部の一句が引かれることで、よく知られていたとおぼしいのが、韓愈「湘中酬張十一功曹」詩。

休垂絶徼千行淚 共泛清湘一葉舟
今日嶺猿兼越鳥 可憐同聽不知愁

これなどは、ひとまず「一艘の小舟」程度の意味と見てよい例である。蘇軾「前赤壁賦」も『古文真宝後集』を通して、室町時代に広く読まれた一編だが、「一葉之輕舟」なる一句がある。いずれも、木の葉のように頼りなく波間に漂う舟、



『画本古文真宝後集初編』（日本文学研究室蔵）より

室町時代に広く読まれた一編だが、「一葉之輕舟」なる一句がある。いずれも、木の葉のように頼りなく波間に漂う舟、

との含意であろう。

なお、「葉」と「舟」との連想関係を語るうえで、もうひとつ忘れてならないのが、恵俊『連歌寄合』の「一葉に、…舟」の寄合で、これに註して「一葉の水に浮を見て舟を作と也」というところ。これが直接には何に拠ったのか明らかでないが、中国から来た韻引き字書『古今韻会举要』の「舟」字註には、「雲笈七籤 帝見浮葉方為舟二臣助為舟楫」とあり、これが関係するのかもしれない。

「とりなし」技法の役割 さて、『湯山三吟百韻』を例

に「とりなし」の実際を見たわけだが、そこからはもう一つ大事な情報が読み取れることに、ここでふれておきたい。それは百韻中のどのような局面で、この技法が効力をもつかということに關してである。そのためには、宗祇の「とりなし」句の三句前から掲げて示す必要がある。

51 和歌の浦やいそがくれつつまよふ身に 宗祇

52 みちくるしほや人したふらむ 肖柏

53 すてらるるかたわれ小舟くちやらで 宗長

51句は地名の「和歌の浦」にことよせながら、和歌の道に迷う身を詠む。52は、潮が満ちきてその人を慕う様を詠み、53は打ち捨てられた破舟が波に洗われる様へと続いている。つまりここには、「浦」「潮」「舟」と、川や海など水辺にかかわる句が三句連続して詠まれていることにな

る。

以前にもたびたび言及したように、鎖連歌の世界では停滞を嫌う。そのために、同じような題材や類似したシチュエーションで句が続くのを、規則により避けようとする。実は、水辺の状況を詠む句についても、「式目」と呼ばれる規則集により三句までと決められているのである。当然ながら「水辺」の句が三句続いたところで、次は確実に「水辺」から離れるよう工夫をしながら、前句に付く句を詠み手は思案しているわけである。

このような規則上の制約は、「水辺」に限らず幾つもの素材におよぶ。とすれば、似通った世界が数句続けば、そのたびごとに状況の打開が課題となる。また、規則上の制約がかかっている場合でなくとも、思い切った転換や変化が求められる局面というのが、百韻の中では何度かある。

そうした重要な場面では、この「とりなし」の技法は絶大な効果を上げるだろう。なにしろ前句のことばを意味的に無効化してしまい、音声上の共通性や見た目の類似から、強制的に異質な意味に置き換えてしまう技法こそが、この「とりなし」であるからだ。とはいっても、許容される「とりなし」（転換のしかた）には、おのずと許容の範囲があつたはずである。参会者（連衆れんじゆと呼ばれる）に強い違和感を与えるような「とりなし」は、一座に不協和音をもたらしたであろう。宗祇の句に見られる「舟」から

「葉」へのとりなしも、細かな考証にこだわって示したように、「水辺」から逃れるためだけの強引な置き換えではなかった。こうしてみると、なぜ、かように様々な「とりなし」が考案されたのか、その理由が納得されよう。

制限される「とりなし」 「とりなし」の効力は絶大である。うまく使えば、驚くような新展開を一座にもたらし、停滞を救ってくれる。まさに魔法の杖である。だが、しかし、とここで立ち止まってみる必要がある。えてして便利な道具ほど、その功罪もまた大きい。

文正元（一四六六）年、宗祇が関東武士の長尾孫六に書き与えた伝書『長六文』には、「取なしの連歌」に関する一項目があり、「近頃、其類おほく候」と記し、それまでにこの技法が広汎に用いられるようになっていたらしい事情を伝えている。続けて宗祇は、「宗砌などの仕候句にも、よろしからざるも侍るなり、其外の人の仕たるに大略あしきのみ候」と、彼が「七賢」の一人と敬愛した宗砌を例に、中には「よろしからざる」句もあると非難し、返す刀で「其外の人」については「大略あしきのみ」と切つて捨てている。

では宗祇は、具体的にはどのような「とりなし」に難色を示していたのか。

たとえば、狩人と云句に稲葉、蘆などを付候事、大

に不可然候。狩場と云にも同事候。世のよを夜と取
なして、後の世といへば夕ぐれ、末の世と云へば暁
など付候事、不可然候。

最初の「狩人」あるいは「狩場」に「稲葉」「蘆」と付けるのは、「狩」を「苜り」に読み換えた例。次は、「後の世」「末の世」を「後の夜」「末の夜」に転じて「夕暮れ」「暁」と付ける例。これらは昼の後にくる夜で夕暮れ、夜の終わりで暁という発想だろう。このほか「日」を「火」にとりなすのも好ましくないし、「立（つ）霧」を「桐の木」にとりなすのはよからうが、「夕霧」「朝霧」などを「桐」にとりなすのは「似合ひ難く候」という。

確かに「夕霧」を「夕桐」に読み換えるのには無理があるが、「日」を「火」にするのは、とりたてて避けるべきことなのかどうか。推測するに、何か明確な基準があったわけではなく、いかに自然なとりなしができていたかというところに、可否の分かれ目があったのではなかったか。はじめに述べていたように、かなり安易に「とりなし」を用いる風潮が生まれていたことへの警戒なのだと思う。

そして宗祇とほぼ同時期に活躍した連歌師兼載は、連歌撰集『竹林抄』の註釈『竹聞』の中で、心敬の「とりなし」句に言及し、「とりなし連哥はきはるれども、是には無子細」と記していた。もはや心敬の句を掲げて解説するまでの必要はあるまい。実例の分析よりも、「とりなし連歌」

を示していたのか。

たとえば、狩人と云句に稲葉、蘆などを付候事、大

が「きはは」れるような状況の到来を、あからさまに記している事実、そのことの方が大事だ。

あるいはまた、宗長の作とされる論書に、『連歌比況集』がある。題のごとく、喩えをもって連歌の作法を記すところに特徴がある。そこには「猶子」の喩えをもって「とりなし連歌」が説かれている。

とりなし連歌は少しもあまらぬやうにすべき物也。

たとへば、人の子を養ひて我子になすがごとし。我子さへ、長ものび世心つけば、思ままに親の子に随者なし。況、人の子たらんは、争か大方になし侍らば添ひも果つべきや。

なかなか穿った喩えだが、たとえ我が子でも成長すれば親の思い通りにはならぬもの、まして他人の子であれば、いい加減の扱いをしていると、寄り添いながら生きていくのは至難の業だという。要は「とりなし」も同じこと、適当な「とりなし」では離れてしまう、と云いたいのである。そのために「少しも余らぬやうに」付けよ、それが宗長の教えであった。先ほどの「夕桐」の例でいえば、「夕」の字が余ってしまい、これでは「とりなし」きれていないということだ。

実際に、宗長やその弟子宗牧は、「余り」のない繊細な「とりなし」付けを、好んで用いた連歌師のようであった。ただ一方では、批判されてもしかたのないような、安易など

子細」と記していた。もはや心敬の句を掲げて解説するまでの必要はあるまい。実例の分析よりも、「とりなし連歌」

りなしも幅をきかせるようになってきていたはずだ。連歌の歴史はつねに、かような名人のワザと、参会者の拡大による通俗化との振幅の繰り返しなのである。

参考文献

『連歌初心抄』寛永四年版本、金子金治郎編著『連歌古注釈の研究』（角川書店、『三島千句注』収録）、伊地知鐵男編『連歌論集上』（岩波文庫、『擊蒙抄』収録）、伊地知鐵男編『連歌資料集3』（ゆまに書房、古活字版『匠材集』収録）、中世文芸叢書1『宗祇連歌古注』（広島中世文芸研究会、『湯山三吟百韻注』収録）、『私家集大成』（明治書院、『草根集』収録）、『全唐詩』第十冊（中華書局、韓愈詩収録）、中世の文学『連歌論集二』（三弥井書店、『長六文』収録）、同『連歌論集三』（三弥井書店、『連歌比況集』収録）、横山重編『竹林抄古注』（角川書店、『竹聞』収録）