

The Commentary on Izen's Hokku by Ekkehard May: The Reception of Haikai (Haiku) in Germany

KANEKO Hana

Abstract

The humanities around the world are currently in a difficult situation. Research opportunities are rapidly shrinking, making it difficult for young scholars to enter the field. Japanese scholars of classical literature have been trying to establish the significance of their own research, but they have not been able to communicate its essential appeal to society.

To share the universal appeal of classical literature within society, Japanese and foreign researchers need to learn about each other's research and collaborate. Toward this purpose, the author is currently surveying the issues in haikai research overseas.

As part of the results of that research, this paper discusses the characteristics of Ekkehard May's annotations of haiku ("Shōmon II", German). Among other things, this article focuses on May's perspective in analyzing the works of Izen, a disciple of Bashō.

May's annotations are characterized by the underlying question, "What is literature (poetry)?" and tries to read and appreciate Izen's hokku as poems from their expressions. This is reflected in his evaluation of Izen up to that point, in his attitude of not sticking to the "contemporaneous reading," and in his reading that emphasizes physical sensation rather than landscape description. In this respect, May's annotations have the potential to renew the state of haikai studies in Japan.

(13) 「西洋における俳句の新しい受容へ」(第139 回日文研フォーラム) 国際日本文化センター、二〇〇一年。ただし、本書にはやや疑問の残る解釈もある。たとえば「近付に成りて別る、案山子哉」を案山子の解を詠んだ句としているが、Mayも参照している惟然書簡(一六九四年九月二十二日付・意専宛)によれば、これは旅中(「奈良越」の折)の句であり、惟然自身が案山子のいる場所を離れていく情景と考えるほうが自然である。

(14) 引用箇所は日本語訳は筆者による。

(15) 中森康之「蕉風」の眩暈―「芭蕉流」という視点から見えるもの―
中森康之・佐藤勝明編『日本文学研究ジャーナル第十八号 特集・蕉門と蕉風』古典ライブラリー、二〇二一年

(16) 注(15)に同じ。なお惟然も、自身の俳諧表現について以下のように述べている。

大詠諧は見て言ひ、思つて作る。……言巧なるは則ち詠諧に非ず。言華なるも亦詠諧に非ず。……今世大抵此義を覚ず、妄に和歌の艶語に似る者多し。(惟然編『二葉集』所収「詠諧非芸」)

本来俳諧は「見て」「思う」ことを素直に詠むべきで、言語表現の技巧や装飾に頼るべきではないのに、今の俳人たちは和歌の言葉を安易に用いているというのである。(二)の句もこの表現の原理に従い、「梅の花の赤さ」という刺激に応じて生じた心の動き(「驚き」)を、類型的な表現に絡め取られずに表現したものである。

(17) この点も中森の提唱する「芭蕉流表現原理」と一致する。

(18) 注(17)に同じ。

謝辞

本稿を成すにあたり、中森康之氏、「俳諧カフェゼミ」の皆様から御教示を賜った。またドイツ語文の日本語訳に際して、Reiser Axel 氏にご助言いただいた。ここに記して御礼申し上げます。

※本稿は、二〇二二年度教育研究活性化経費(若手研究)「海外における俳諧、特に芭蕉研究の現状と問題意識の基礎調査」(豊橋技術科学大学)、JSPS 科研費(研究活動スタート支援 22K19990)「生き方としての俳諧」史構築のための基礎研究―惟然作品の網羅的収集と分析」の成果の一部である。

日本と海外の研究者が、お互いに向き合って議論を深め、俳諧の文学としての価値を真正面から議論し合う。それがひいては人文文学の価値を表明することになるはずである。

注

- (1) 「開催報告 国際シンポジウム「人文文学の危機とは何か」早稲田大学文学術院 <https://www.waseda.jp/fas/gjs/news/1619> (二〇二二年十一月三十日参照)
- (2) 永崎 『人文文学のためのテキストデータ構築入門』TEIガイドラインに準拠した取り組みにむけて(文学通信、二〇二二年七月)、飯倉の科研費基盤研究(B・研究代表者)「デジタル文学地図の構築と日本古典文学研究・古典教育への展開」(二〇二一～二六年度)等。また二〇二二年十二月二日～四日には、国際研究会「The Digital Turn in Early Modern Japanese Studies」(ケンブリッジ大学・早稲田大学・国立歴史民俗博物館共催)が開催された。
- (3) 西欧での俳句受容については、前島志保「拡大される俳句の詩的可能性」(河野至恩・村井則子編『アジア遊学 日本文学の翻訳と流通 近代世界のネットワーク』二〇一八年)、伊東裕起「英語圏における俳句の受容史の概観」W.G.アストンからR.H.ブライスマで(『城西大学語学教育センター研究年報』第十一号、二〇一九年三月)等に詳しい。最新の研究書としては、Yoshihito Hakutani 『Haiku, Other Arts, and Literary Disciplines』(二〇二二年一月)等がある。また二〇二二年十月二十日には、ワシントン大学アジア言語文学科の学術団体「和心会」の公開講演・討論会「What is Haiku?」が開催された。
- (4) Reginald Horace Blyth は『Haiku』(四巻、一九四九～五二年刊)において「Haiku is the final flower of all eastern culture; it is also a way of living」(俳句は全東洋が行き着くところの最終的な宝華である。それはまた生きる道である)と述べた(日本語訳は注(3)の伊東氏論による)。同書は第二次大戦後の統制された社会の中で、人間らしい自由な生き方を求めて起こったビート運動のバイブルとして広く普及し、Jack

Kerouac や Jerome David Salinger ら文芸作者にも多大な影響をもたらした。

- (5) 惟然発句の句形は、安井小洒・木村三四吾編『古典俳文学大系 8 蕉門名家句集一』(集英社、一九七一年)による。
- (6) 引用は『新編日本古典文学全集 88 連歌論集 能楽論集 俳論集』(小学館、二〇〇一年)による。
- (7) 『俳諧問答』所収「贈落柿舎去来書」。「再呈落柿舎先生」。引用は『古典俳文学大系 10 蕉門俳論俳文集』(集英社、一九七〇年)による。
- (8) 順に、鈴木重雅「俳人惟然の研究」(俳書堂、一九三三年)、中村俊定「芭蕉晩年の風調、かるみ」に就て(『国文学研究』七号、一九三六年十一月)、復本一郎「かるみの論―惟然を追って」(『講座元禄の文学 3 元禄文学の開花Ⅱ―芭蕉と元禄の俳諧』勉誠社、一九九二年)の評。なお、惟然の口語調の作品が彼の奇行の一つとして喧伝されてきた(一九九〇年刊『近世畸人伝』等)ことも、惟然の句が学術的な視点で評価されなかった要因であろう。
- (9) このほか、『日本古典文学全集 近世俳句俳文集』(頭注・現代語訳は栗山理一。小学館、一九七二年)に八句、『日本古典文学大系 近世俳句俳文集』(頭注は阿部喜三男。岩波書店、一九六四年)に十二句の注釈が載る。
- (10) 「惟然の『蕉風』」広瀬惟然顕彰・惟然記念館協力会編・発行『蕉門の人 広瀬惟然』一九九七年
- (11) 「惟然・支考の「軽み」―芭蕉俳諧の受容と展開―」武蔵野書院、二〇二二年
- (12) 二〇〇一年「Shomon I」により「The Japan Foundation Übersetzungspreis (国際交流基金翻訳賞)」(クルン日本文化会館)を受賞。この賞は、過去三年間にドイツ語圏内で刊行された日本文学の優れた翻訳に対して授与されるもの。またこの著作の本文は、二〇一七年から毎年刊行されている俳句ダイアリー「Japanscher Taschenkalender für das Jahr (和暦のポケットカレンダー)」の解説文に採用され、一般の読者にも親しまれている。なお、二〇二二年には May の長年の研究が評価され、日本政府から旭日章が授与された。

① 一句の場面を「体験」として把握する

Mayの注釈の最大の特徴は、句の世界の体験者としての視点
が必ず含まれているということである。

これは前章で述べたように、(一)の解説における紅梅を見る
という体験、(三)における雉子の声を聞くという体験、(四)に
おける蠟燭の匂いと雪景色の体験、(五)における時雨の体験の
記述のうちに、顕著に表れている。しかもそれは、(一)梅の花
の赤さに対する「驚き」、(三)風景を押し広げる共感的な「立
体音響体験」、(四)臭覚と視覚の「共感覚」、(五)「音響的・触
覚的な体験」という、句の主体に生じる《心の動き》や《身体感
覚》として具体的に指摘される。

② 普遍的な人間の経験として説明する

さらにMayは、作品の言語表現が、右の「体験」をどのよう
に読者に「経験」させるか、という点にも言及する。たとえば、(一)
の畳語は「自然の美しさ」に対する新鮮な「驚き」を喚起し、(二)
の擬態語(さつと・ふわふわ)は、水鳥の特徴的な動きを言語の
音によって感じさせ、(三)の「他動詞による表現」は空間の拡
大を、(四)の「うすき匂ひ」は「雪景色」との繊細な共感覚を、
(五)の畳語は、降雨の感触を生き生きと追体験させる。

さらに踏み込んでいえば、これらは惟然の句が、あたかもその
場にいるかのような感覚、過去に経験した感覚をありありと想起
させるものだとこのことを述べているのである¹⁵⁾。それはMay自

身が自らの経験に照らして感じ取った感覚であり、同時に多くの
人が共有できると信じている感覚である。

これら①・②は、Mayの注釈が、惟然の発句から詩としての魅力
を取り出そうとする姿勢によってなされていることを示している。

おわりに

Mayの注釈が示したのは、海外の文学研究が日本の研究の視点を
刷新し、その現代的価値を示唆する可能性をもつということである。
この点に、日本の研究と海外の研究とを架橋する意義がある。

もちろん逆に、海外の文学研究がたんなる印象批評に陥らないため
に、日本の緻密な実証研究は不可欠である。そしてさらにいえば、現
代においては、そのように二分することもまた弊害となつている。文
学の現代的価値、文学研究の現代的意義を明確にするためにも、双方
の視点が不可欠である。

本稿では惟然のみを取り上げたが、これは芭蕉の俳論・作品の評価
にも遡及する問題である。惟然の口語調俳諧が「芭蕉流」を継ぐもの
であり、作品としても現代的意義をもつのであれば、そこに芭蕉の俳
諧の普遍的な価値が措定されてもよいはずである。そのことで芭蕉の
評価が変わるのだとすれば、それは俳諧史が変わるということでもあ
る。世界の文学研究者や俳句の実作者たちが、俳諧という文芸をどう
評価しているのかということに、日本の研究者はもっと注意を払わな
ければならぬだろう。

かにそのように見れば、この句は、読者の誰もが持つ時雨体験の実感に触れる力を持っており、臨場感のある句となっていると言えるだろう。

またこの句は、(一)と同様に繰り返し表現を用いた作品だが、それは(二)のように「emotionalen Verstärkung (感情を強める)」ことを意図したのではなく、「natürliche Abschilderung (shasei) der atmosphärischen Erscheinung (大気現象の自然な描写(写生))のためであると述べている。ここでいう「写生」とは、「赤いはくあかひわざ」のように、実感を強調するものではなく、その強い実感を与える大気現象を描写したものと、という意味であろう。そしてそれによって作られた「音響的・触覚的に体験できる風景のトポス」だが、この句の魅力であるとMayは考えているのである。

(六) Mayの惟然評価

以上の注釈をふまえて、Mayは惟然を次のように評している。

Mit den stark umgangssprachlich geprägten Haiku seiner
späten Schaffensphase gab er nicht unbedeutende Anstöße zur
Weiterentwicklung dieser Verskunst:…… Bashō hatte Izens
besonderes Talent früh erkannt und ihn ermutigt, „…haikai mit
Begeisterung und ohne großes Klügeln (zu) verfassen“ (haikai
wa kisaki wo motte mu-fumbetsu ni saku-su-beshi), wobei
mu-fumbetsu wörtlich die Negation des „Unterscheidens“ meint.

Elkehard Mayの惟然発句注釈

des angestrengten Hin- und Herüberlegens, des Auswählens
und Konstruierens.

晩年の口語体による俳句は、この詩の芸術をさらに発展させるための重要な刺激となった。……芭蕉は早くから惟然の才能を見抜き、「熱意を持って、複雑すぎる思考をせずに」俳諧を作るようにと勧めていた（俳諧は気先をもって無分別に作すべし）。この「無分別」は、「込み入った思考」「選択」「構築」を意味する「分別」の否定である。

Mayは、惟然晩年の口語体は、芭蕉の無分別の教えの実践であり、俳諧という芸術をさらに発展させる契機となった、と高く評価している。さらに、芭蕉や惟然が「無分別」を志向したのは、詩の中に「込み入った思考」「選択」「構築」を持ち込まないためであると述べている。「込み入った思考」「選択」「構築」は、(一)で見たように、「真理」、つまり常に新しい自然の美の体験（驚き）をその句から奪ってしまうからだと考えたのだろう。

四、Mayの注釈の特徴

以上、『Shōmon II』の説明から、Mayの注釈の具体的な有り様を述べてきた。そこで明らかになった特徴は次のようなものである。

西洋の詩でも、日本の詩に強い影響を与えた中国の詩でも、ろうそくは時間の経過を象徴するものとして使われている。日本文学にはこのモチーフの伝統が欠落している。蠟燭は、俳諧では新しい言葉、俳言として存在するが、固定的な意味合いや慣習はまだない。したがってここでは、「微かな香り」（うすき匂ひ）と窓の外の明るい雪景色との共感覚が、この句の新しいオリジナリティであり、魅力的な核となっているのである。

すなわち May は、この句の「蠟燭」が、西欧の詩や漢詩の常套である「時間の経過の象徴」としてでなく、煙の「うすき匂ひ」として詠まれていること、その「匂ひ」（臭覚）と雪の白さ（視覚）とが共感的に知覚された感興を詠んでいる点が、新しく魅力的だということである。May はここで明示していないが、「うすき匂ひ」と「雪」とを結びつけている「感覚」は、両者に共通する淡さと儂さではないかと思われる。ここでも May は、この句の表現の根底に、作者惟然の新しい経験の質があることを洞察しているのである。

(五) 「時雨く又しぐれ曉あけの月」句について

近江八景の一つ「唐崎の夜雨」の一つ松を描いた許六の絵に、惟然が賛として書いた作品である。まずは堀切注による解釈を示す。

時雨がさあーっと通り過ぎていったと思ったら、しばらくしてまた一時雨がやってきた。だが、気がつくくと、時雨がばらついてい

るのに、空はいつのまにか晴れ上がっていて、曉の月が仰がれるというのである。陰晴定めない時雨の特色を、時間の流れの中に、巧みにとらえた句である。

堀切は、「時雨の特色を」「巧みにとらえた」句であると理解し、評価している。一方、May の解釈は以下のようなものである。

Die Verbindung zwischen Haiku und Bild ist durch die traditionelle ikonographische Koppelung „Nachtregen von Karasaki“ (*Karasaki no yuu*) gegeben, eine der „Acht Ansichten vom Biwa-See“ (*Ōmi hakkei*, vgl. Vers Nr. 10), hier ein eher akustisch-taktil erfahrbarer szenischer Topos denn eine „Ansicht“ oder Szenerie.

俳句とイメージの結びつきは、「琵琶湖の八景」（近江八景）のひとつである「唐崎の夜雨」という伝統的な画像の組み合わせによって与えられているが、ここでは「景」や景色ではなく、音響的・触覚的に体験できる風景のトポスである。

堀切はこの句を「景」の句と捉えているが、May はそうではないという。この句は、時雨のただ中にいて、何度も何度も時雨を経験している人の体感を核にした句、つまり目に見える風景を描写したのではなく、全身に響く雨の音と感触を表現した句だということである。確

des Berges mit einem gewissermaßen stereophonen
Klangerelebnis; das Auge nimmt mehr wahr, als es ohne die
weithin hallenden Rufe gesehen hätte!

音が空間のイメージや体験を変えろという観察は鋭く、他動詞を
使った言語表現も見事である。……いわば立体音響体験で山の
「幅」を広げること——遠くまで響く声があれば見えな
かったものが、目に映るのだ。

Mayの関心はこの句の「啼なひろげたり」はなぜ「大胆奇抜な表現」
となりえているのか、という点に向けられている。そしてその理由を、
作者（惟然）の観察眼の鋭さと、言語表現の巧みさに定めている。

まず惟然は、雉の声を聞くというごく当たり前の体験を「雉の声か
周囲に響くことで、山々の幅が広がったように思われた」と把握した。
そして、この体験を句にする段階では「他動詞を使」という工夫を
加えたのである。堀切のいう「実感」そのままを詠むならば、自動詞
「広がる」でよいはずだが、あえて他動詞「広げる」を使うことば、
雉の声がより主体性をもって作用したように感じられる。それがこの
句の「立体音響体験」を、読者に生き生きと伝える要因になっている。
とMayは考えたのだろう。つまりMayの解釈は、惟然の言語表現が、
単に見たまま・聞いたままを詠んだのではなく、そこに詩としての工
夫があったことを示したものと見える。

(四)「蠟燭のうすき匂ひや窓の雪」句について
この句には「野径亭に諷して」との前書がある(野径は膳所の俳人)。
堀切はこの場面を俳諧の座と推定し、次のように解説する。

夜が更けてくるにつれ、しんしんとした夜気の中に蠟燭の溶ける
微かな匂いが漂いはじめたと思ったら、窓の外にはいつの間にか
雪が降っていた、というのである。おそらく、俳諧の座の席での
ことを詠んだものであろう。「うすき匂ひ」になにか心ひかれる
ものがある。

Mayも堀切とはほぼ同じ場面理解を示すが、さらに分析を深め、堀
切が「うすき匂ひ」に感じた「なにか心ひかれるもの」の正体を掘り
下げてゆく。

In der westlichen wie auch in der chinesischen Dichtung, die ja
die japanische so stark prägte, wird die Kerze symbolisch
gebraucht für das Verfließen der Zeit. In der japanischen
Literatur fehlt diese Motiv-Tradition: die Kerze ist zwar als
neues Wort, als *haigon*, im *haikai* präsent, jedoch noch ohne
feste Konnotationen und Konventionen. So ist hier die
Synästhesie von „schwachem Duft“ (*usuki mior*) und dem
Anblick des hellen Schnees vor dem Fenster *neu und originell*;
sie ist der reizvolle Kernpunkt des Verses.

根拠とする初期俳諧までの文芸とは、本質的に異なる表現の原理である。これが、異なる俳風をもつ芭蕉と門人たちが共有していた「共通の土俵」であった。Mayが「真理」という言葉で捉えようとしたのは、まさしくこのことだったのである。

彼がそのような分析を行えたのは、この句が詩として何を表現しているか、この句の言葉は一体どこから出てきたのかということに意識を向けているからである。惟然作品に対するMayの注釈は、一貫してこの二点を明らかにしようとしている。これは、日本の文学研究が長らく忘れていた解釈の視点ではないだろうか。

(二)「水さつと鳥よふはくふうはふは」句について

これも、惟然の口語調の典型としてよく取り上げられる句である。堀切は、ほとんど擬態語で構成されたこの句を、以下のような明快な場面描写によって解説した。

水鳥が水面に降り立つ。一瞬さつと水しぶきがあがる。あとはふわふわわつと水の上をゆっくり浮動してゆくといい様子を書いたのである。さつと降り立つときの緊張感と水面での緩慢な動きのコントラストが面白い。

Mayは(二)でもやはり、堀切の場面描写は踏襲しながら、さらに一歩踏み込んだ分析をしている。それは日本における擬態語の効果について指摘である。

すなわち、ドイツにおけるオノマトペが「Wörter etwas infantil, erinnern an Kinderbücher, Volkslieder und Reinspiele (絵本や民謡の韻を踏んだ遊びを連想させる)」「か幼稚な言葉」であるのに対し、日本の擬態語は「beschreibt vielmehr …… mit Lauten eine Handlung, einen Vorgang oder Zustand, macht diese (n) über den Laut spürbar, nachvollziehbar (行為、過程、状態を説明し、音によって感じさせ、理解させる)」ものだとし、日本の擬態語に「einen hohen stilistischen Stellenwert (文芸的価値の高さ)」を認める。

前述のように、この句のような擬態語・畳語を用いた作品は、前掲の『去来抄』以来、芭蕉の教えを誤解した結果とされてきた。これに対し、堀切はリアルな場面描写によって、Mayは比較文化の視点による言語表現の分析によって、惟然の口語調俳諧を再評価しているのである。

(三)「山の幅啼ひろげたり雉子の声」句について

Mayは惟然の叙景句についても興味深い指摘をしている。堀切は、この句の中七「啼ひろげたり」を「よく実感をつかんだ」「大胆奇抜な表現」として高く評価する。Mayはこの評をふまえて、さらに踏み込んだ解釈をしている。

daß der Laut die räumliche Vorstellung und Erfahrung verändert, ist scharf, und die sprachliche Umsetzung mit einem *transitiven* Verb ist großartig: ……erweitem die „Breite“ (*Naba*)

本情とは切り放して、ただ自然な心情の吐露として無分別に詠じたのであろう。

一方 May は、この句が典型的な口語調の作品であることを認めたと上で、この句の価値を次のように分析する。

Eine tiefere Wahrheit mag dem Vers zugrunde liegen. Der Überdruß, Naturschönheit mit immer neuen, aber letztlich doch immer wieder den alten Wendungen beschrieben zu sehen und beschreiben zu sollen. Das Einfachste, Elementarste geht dabei verloren - das Staunen!

この句の根底には、もっと深い真理があるのかもしれない。自然の美は常に新しいのに、結局はいつも使い古されたフレーズで表現され、またそうすべきだと考えられていることの退屈さ。そこでは最も単純なこと、最も基本的なことが失われる——それは驚きだ。⁽¹⁴⁾

「真理」という言い方に引っかけなければ、May は、堀切の注釈をふまえながら、さらに一步踏み込んでいることが分かる。それは、この句が文学（詩）として何を表現しているか、を見ようとしている点である。May によれば、人間が自然を見るときという経験は、いつでも常に新しい経験であるにもかかわらず、多くの俳人はその経

験の新鮮さを表現できなかったというより、「使い古されたフレーズ」、私たちの言い方で言えば、本意・本情に基づく伝統的な表現を大切にすべきだと考えていたというのである。もちろんこれはかなり乱暴な言い方である。だが芭蕉とその晩年の弟子である惟然が、それまでの俳諧とどこが違っていたのかに對する鋭い直観を含んでいる。それは、俳諧表現の根底には、常に新しい「驚き」という経験が存するということであり、その新鮮さを失うことなく表現できるか否かが、その作品が詩的意味をもつかどうかを決定するということである。

芭蕉がこのような表現原理を確立し、惟然や支考らの門人がそれを共有していたことを、近年、中森康之が明らかにした。中森はこれを「芭蕉流表現原理」と名付け、次のように説明（定義）する。

《心を理想的な状態（無分別、無念相、俳諧の誠、風雅、私意を離れる、心の位等々）におき、変化と生成の原理としての造化（自然）を生きる。そのとき、見たり聞いたり考えたりしたことにその心が応じ、動く。その心の動きをそのまま言語化することによって俳諧作品を生み出す表現原理（創作方法）のことである》⁽¹⁵⁾

すなわちこれは、自らの経験を通して起こった心の動き（May の言い方では「驚き」）から言葉を紡ぎ出すという表現原理である。芭蕉は日常言語を含むすべての言葉にこの原理を適用し、句を詠むことよってそこに詩的意味をもたせた。これは和歌伝統の常識を詩性の

方として理解し、芭蕉没後の活動もその生き方の展開であったことが明らかとなった。¹¹⁾ 惟然(1)は芭蕉を誤解したのではなく、むしろ芭蕉のものの見方を確かに受け継いだ弟子だったのである。

このような視点は、先に述べた海外の俳諧研究が持つ視点と親和性が高い。そこで本稿は、旧来の日本の惟然評価を見直すため、そして海外の研究成果との連携を深めるため、つまり、日本の研究観とは異なる視座(「文学(詩)とは何か?」という問題意識)からの作品評価の可能性を探るために、世界に先んじて自国に俳諧を紹介したドイツにおける惟然句の注釈に注目した。

二、ドイツにおける惟然発句注釈と評価

ドイツにおいて、最初に俳諧を紹介したのはKarl Florenzである(『Dichtergüsse aus dem Osten: Japanische Dichtungen』一八九四年、『Geschichte der japanischen Literatur』一九〇六年)。以後、Wilhelm Gundert『Die japanische Literatur』(一九二九年)、『Manfred Hausmann Liebe, Tod und Vollmondnächtel』(一九五二年)、『Jan Ulenbrook Haiku: japanische Dreizeiler』(一九九八年)等、多くの翻訳書が出版されてきた。しかしここでは、「いかに訳すか」に注意が向けられ、個々の句についての詳しい解説はほとんど行われてこなかった。

こうしたなかで、ドイツにおいてまとまった惟然発句の注釈を行ったのがEckehard May(一九三七)、元ゲーテ大学教授)である。Mayは『Shōmon I』(Dieterich'sche Verlagbuchhandlung, 二〇〇〇年)、『Shōmon II』(同、二〇〇二年)において、其角・去来・嵐雪(一)、丈

草・惟然・凡兆・許六・杉風・支考・野坡(II)の発句注釈を行った(惟然の発句は十一句を取り上げる)。この著作は、ドイツで刊行された初めての本格的な蕉門俳人紹介・解説の書として高く評価される。¹²⁾

三、Mayの注釈態度

Mayの注釈の基本的な姿勢は、まず先行研究の学術的な成果をふまえて、日本語の表現に沿って分析するというものである。これはMay自身が語っているように、それまでの翻訳がしばしば陥っている恣意的な解釈を克服するためだと考えられる。¹³⁾ この方針により、Mayの注釈には日本のアカデミックな成果が十分に取り入れられている。特に、句の選定と一句の意味理解については前掲の堀切注に拠っている部分が多い。

そのうえでMayは、独自の解釈も示している。以下では、具体的な注釈を通してその特色を確認する。

(一)「梅の花赤いはくあかひわさ」句について

これは芭蕉の没後に詠まれたいわゆる口語調の発句で、前述のとおり、去来によって「句とは見えず」と批判された作品である。堀切はこの事実をふまえつつ、次のような穏当な解釈を示している。

真紅の梅の花は、ただもう見事なまでに赤いことだなあ、といっただけの句である。伝統的に賞美されてきた梅の花を、その本意

ふは^⑤」といった、擬態語や疊語（同音の繰り返し）、間投助詞を多用するものとなっていた（この俳風は、一般に「口語調」と呼ばれている）。去来は俳論書『去来抄』の中で、右の「梅の花」の句について以下のように評している。

惟然坊がいまの風、おほかた是の類なり。是等は句とは見え^⑥ず。

先師遷化の歳の夏、惟然坊が俳諧を導き給ふに、その口質の秀でたる^{くちくせ}ところよりすすめて、「磯際にざぶりと浪うちて」、或は「杉の木にすうすと風の吹きわたり」などといふを賞し給ふ。

また、「俳諧は氣先を以て無分別に作すべし」とのたまひ、また、「この後いよいよ風体かららん」などのたまひける事を聞きまどひ、我が得手にひきかけ、……句の勢、句姿^{うすがた}などといふ事の物語どもは、皆忘却せらるると見えたり^⑦。

つまり去来は、惟然が芭蕉の「氣先」や「無分別」等の教えを自分の得意な詠みぶりに引きつけて解釈し、極端な俳風に走ったのだと評したのである。

また許六も、元禄十年の去来との往復書簡において、惟然が芭蕉生前に刊行した『藤の実』は高く評価しているものの、それは「師在世し給ひたる光り」（芭蕉の指導あつてこそそのもの）であつて、芭蕉死後の惟然の口語調については、「蕉門のうちに^⑧入て、世上の人を迷はず大賊なり」と非難している。両者の評価を総合すると、芭蕉の生前、その指導を受けて作った句は優れていたが、芭蕉没後は師風を誤解し、

その作品はもはや句とは呼べないものになった、ということになるだろう。

従来の研究は、この去来・許六の批判をほぼそのまま踏襲し、惟然の作品評価に投影してきた。初期の叙景句が高く評価される一方で、口語調の作品は「放恣」「安易な邪道」「放埒」などと批判されてきたのである^⑧。

そのため惟然の作品は等閑に付され、連句を含めた全作品は収集さえされず、発句の注釈もまとまったものでは堀切実編注『蕉門名家句選（上）』（岩波書店、一九八九年。五十四句に現代語訳・語注を付す）くらいしかないのである^⑨。その堀切の注釈にしても、現在知られる惟然の発句は四二〇句ほどであるから、全体の一割程度に留まっている。惟然は作品の分析も満足になされな^⑩まま、一部の俳人の言説によって否定的に評価されてきたのだ。

しかし、はたして惟然は本当に芭蕉を誤解したのでろうか。そもそも、許六と去来の評価は妥当なのか。この点を俳風の面から検証したのが、今あげた堀切実である。堀切は、芭蕉と惟然の俳風に共通する特徴（「滑稽性」「姿先情後」「主観的判断による表現」）を指摘し、口語調の作品も含めて、惟然の俳風は「蕉風」から逸脱してはいないとした。これは惟然の作品に対する先入観を排した評価として重要なものである。しかし一方で、「蕉風」をどう定義するか、「蕉風」と近いことを門人評価の基準としてよいのか、という点に課題が残る。

そこで筆者は、堀切とは異なる思想面からのアプローチによって惟然の再評価を試みた。その結果、惟然は芭蕉の俳諧観「軽み」を生き

それぞれ別の方向に進んだ。特に近年の日本においては実証研究が重視され、個々の作品の俳風の分析や用語の使用実態の分析によって当時の読みを明らかにすることに価値が置かれてきた。それに対し、海外では俳諧を文学（詩）や思想として捉え、その意味を分析しようとしてきたのである。

たとえば日本では、芭蕉の作品分析においては、俳風や俳諧性（和歌や連歌とどこが違うか）に重点がおかれてきたが、アメリカでは、芭蕉の作品は禅や東洋思想と結びつけられ、一種の生き方（より良く生きるための思想）として受容されてきた。⁴⁾つまり、日本においては、俳諧が文学であるということを自明の前提とし、俳諧の独自性に重点が置かれ、アメリカでは俳諧の文学性、思想性が注目されたのである。だがこの二つは相反するものではない。日本においても、「高く悟りて俗に帰るべし」（土芳『三冊子』）や、「世道俳道、是又齊物にして二つなきもの」（二六九一年二月二十二日付、支幽・虚水宛芭蕉書簡）などは、芭蕉の重要な言葉として認識されている。だが大きな傾向としては今述べたようになっており、ごく一部の例外を除いて、日本の俳諧研究とアメリカの俳諧研究は、有効に交わることをしてこなかったのである。

もちろんアメリカに限らず、他国の俳諧研究についても事情は全く同じである。今後の日本の俳諧研究が、俳諧という文芸の価値を国際社会に示していくためには、それらとうまく連携する必要があるだろう。海外の研究をきちんと受け止め、日本の研究と何を共有できるのか、そしてどのような違いがあるのか、を真剣に探る必要があるはずだ。

そこで筆者は、本学の競争的資金による研究（二〇二二年度教育研究活性化経費（若手研究）「海外における俳諧、特に芭蕉研究の現状と問題意識の基礎調査」）によって、この課題に取り組むこととした。本研究は、俳諧（特に芭蕉の俳諧）を世界の韻文史に位置づけることを大きな目論見として、海外の俳諧研究と日本の俳諧研究との連携の可能性を探るものである。具体的には、現在アメリカ、ヨーロッパ、アジア諸国で行われている俳諧研究の現状と問題意識を調査し、日本の学会とどこが違うのか、どの点が共有できるのかを検討している。本稿はその成果の一部として、ドイツにおいて高い評価を得た注釈書を取り上げ、このうち惟然（^{いぜん}？ー一七一）の発句についての解説を分析し、その学術的意義を考察してみたい。

一、日本における従来の惟然評価

惟然という特定の俳人に着目するのは、従来の日本の研究における彼の評価には大いに問題があるからである。しかもそれは、俳諧とは何か、芭蕉は俳諧を通して何をしようとしたのか、という文学史上の大きな課題にもつながるものである。

惟然^{いぜん}は芭蕉晩年の弟子で、芭蕉はその作品と人間性を称賛したが、後世の評価は必ずしも芳しくない。特にアカデミックな研究であるほど、惟然を批判的にみる傾向がある。

その理由は、芭蕉の高弟として高く評価されている去来が、惟然の俳風を批判しているからである。惟然の俳風は芭蕉の没後に大きく変化し、「梅の花赤いはくあかひわざ」「水さつと鳥よふはくふうは

Ekkehard May の惟然発句注釈

——ドイツにおける俳諧（俳句）受容

金子はな

はじめに

現在、人文学は世界的に厳しい状況に置かれている。二〇一八年二月に早稲田大学で行われた国際シンポジウム「人文学の危機とは何か」では、アメリカ・ドイツ・中国・韓国の研究者が登壇し、国際的な競争力の強化をめざす施策のもと、人文学の研究環境が制限され、若手研究者が減少している状況が報告された⁽¹⁾。もちろん筆者が専門とする日本古典文学研究（俳諧研究）も例外ではない。

こうした世界的な動向に対し、日本文学の研究者も自分たちの研究の意義を打ち出そうとしている。たとえば人文学と情報学の融合分野であるデジタル・ヒューマニティーズにおいては、永崎研宣、飯倉洋一らが中心となり研究を推進している⁽²⁾。これは他分野の研究者との協働やビッグデータの活用等、文学研究の新しい方法を切り開く点で、価値の高い取り組みだといえる。

しかし、一方で筆者が関心を持っているのは、そもそも人間にとって文学とは何か、それはどのような意味や価値のあるものなのか、そしてそれを現代において研究することの意味とは何か、である。古典文学研究が現代社会に受け入れられるためには、世界中の文学研究者

が、この本質に立ち返る必要があるのではないだろうか。

筆者が専門とする俳諧・俳句（以下、まとめて俳諧とする）は、日本だけでなく世界中で愛されている。それは、それぞれの地域、国において、俳諧の文学的価値が認められているということである。もちろん、その内実は様々だろう。だが共通点と相違点を含めたそれらの総体が、人間における俳諧の意味であり価値なのである。言い換えれば、それが俳諧の文学としての普遍性である。それを明らかにするためには、日本の俳諧研究と、海外の俳諧研究が、うまく連携する必要がある。

いうまでもなく、海外において俳諧は、読まれるだけでなく、学問的に研究されてきた。英語圏に限っても、William George Aston『日本文学史』（一八九九年）に始まる長い受容の歴史があり、現在も多くの研究書・翻訳書が刊行されている⁽³⁾。

だが、これまでもそうであり現在もそうであるように、日本の俳諧研究と海外の俳諧研究とは、ほぼ分断された状態が続いている。それはそれぞれの関心と方法論が異なっていたからである。もともと俳諧、例えば芭蕉なら芭蕉の作品に文学的価値を認めるという共通の場所から出発したにもかかわらず、両者はその研究の方法と関心において、