

うつろふ

鈴木 元（日本中世文学）

色ははやかれのゝ露の草の庵

うつろひかはる世にぞ住ぬる

清玉

『因幡千句』第一

室町時代中期、文明七年十一月の一座から抜き出した一聯。そこに描かれるのは、枯れ野の草庵の前にたたずみ、世の移ろいを思いやる趣としてよいか。移ろい変わるは世の常ながら、それを視覚的に感じさせるのは、草庵のたつ野辺の枯れ色である。庵をとり巻く草々は、夏の盛りに眼にしみるような緑を映し出していたはずだ。それが、あつという間の時の推移でたちどころに色褪せ、荒涼とした景に転ずる。古典の世界では常識的なことながら、「Troga vcturo.（色が移ろふ）色があせる」（『邦訳日葡辞書』）とのことばがあるように、時とともに色も「うつろひ」、ここに世の無常を重ねるところに清玉の趣向がある。この一例からも知られるように、変化・推移・転変の意を基調としながらも、「うつろふ」の語は多義的である。その多義性が効

果的に生きている一句である。

ところで、付句の趣向の問題を離れて、連歌一卷をひとつの作品として見る時、句ごとの変化の妙——即ち、多分に意識して比喩的な言い回しをするなら、「うつろひかはる」流れこそが、連歌という文芸の特徴的な味わいであつたらう、そうした事情について以下に少し詳しく語ってみよう。その先に、ことば遊びの遊戯性を背景に登場した賦物ふしものというルールが、いつしかこのうつろひ・変化のための規則へと変じていく、連歌史上の事情と意義とに説きおよぶことができれば、というのがささやかな希いである。

*

その前に、まずは連歌を記録していく際の、書記形態の特徴から話をはじめよう。連歌は通常、懐紙と呼ばれる紙に、会の進行につれて句を書き留めていく。この懐紙は、おおよそ今日でいうB3サイズほどの紙を横長に置き、下半分を上に向かって折り重ねた形状のものをを用いる。一見してわかるように、極端に横長な形になる（図参照）。当たり前のことだが、ここへ右から左へと順に句を記していくこととなる。懐紙表の最後まできたら、折り目を下にしたまま裏返し、続きを記していく。「これも無論のことながら、句は縦書き。近頃ではさすがに驚かなくなったが、縦書きした板書をわざわざ横書

懐紙 図



きにしてノートに写す学生を見かけ、かつてはど肝を抜かれた。あえて贅言を加える所以である。」

詠み手は基本的に、複数。多い時には十人以上が参加する会もある。話をいたずらに複雑にしないために、時代はおおよそ室町時代に限定し、連歌の基本単位として最も一般的である「百韻」を例に、述べていくこととする。

詠み手（「連衆」と呼ばれる）は直前の句に繋がるように思案しながら、句をひねる。ただし、単純に早い者勝ちで句が採用されるわけではない。通常は、一座を取り仕切る宗匠という指導者が採用不採用の判定を下し、採用が決められた時点で懐紙に書き留められる。こうして一句一句付け進むことで、横長の懐紙が右から左へと埋まっていく。即ち、句の進行は右から左へという空間の移行として現れる。それはさながら絵巻に似ていなくもない。現に、懐紙の折り目で切り離し、横一列につなぎ合わせ、絵巻のような軸物に仕立て直した連歌作品が、数多く残っている。だが誤解してはならない。一つの筋ストーリーという経たて——否こここはやはり緯よこというべきか——に導かれて展開していく絵巻と違い、連歌にあつては意味的連鎖は一筋の糸の様なしてはいない。句の進行に合わせ、個々の句の意味すらも連歌では移ろってゆくからだ。

このような句の意味レベルでの移ろいについては、既に拙稿「つける」（『文彩』創刊号）に説いたので、ここでは

くりかえさない。ただし、ここで付け加えておかなければならないのは、ただ無秩序に句の趣向が変化していくのかというと、必ずしもそういうことではないという点だ。連歌の理念面での体系化、規範化に大きく貢献した二条良基は、『筑波問答』という本の中で、まず初折の表では「しとやかの連歌」をすべきだと述べている。そして二折からは「ざめき句」を、三折・四折では「逸興ある様に」と、雅楽用語の「序破急」を応用して説いている。

感覚的な言い回しで判りにくいのが、派手めかさぬ落ち着いた句に始まり、一座浮き立つような句へ移り、クライマックスへ、というような含みであろう。この「序破急」による理論化は、当時、連歌以外にも能楽や鞠などの伝書において、さかんに活用されたことが知られている。その意味では、連歌論に「序破急」による構成法の考えが及んでいることは、特段に注意をひくことではない。けれども、音楽の構成法が連歌の一卷の構成に応用されているということは、そこに音と文字との媒体の違い、また時間による展開と空間による展開との違いという双方の差異を超える共通したイメージを見ていたわけで、彼の理想とした連歌のありようを理解する上で、示唆に富むといえる。ともあれ、一定の秩序が百韻の中に予定されている点はおさえおくべきだ。

句の進行にもなう変化の問題として、次に述べてみた

いのは季節の扱いである。その前に一点強調しておくべきは、連歌における季節の重要性である。無論、和歌においても季が重要であることは、勅撰和歌集の部立を見ても容易に判明することで、巻一が必ず春の部になっているのも偶然ではない。しかし、一句一句について厳格に季が問われる点は、連歌の特徴として注目すべきことなのである。

まずは発句。連歌一座の始まりにおいては、張行の季節に合致した句を詠まねばならない。季節をもたない句（これを雑の句という）というのも、百韻中には幾つ含まれるが、発句には必ず季を詠まねばならない。続いて脇句。これも発句の季を承けるのが原則。さて、ここからが少々複雑になるのだが、発句、脇が春もしくは秋の句である場合、続く第三も同じ季を守らねばならない。それというのも、連歌においては、春秋の句は三句以上五句以内で続ける、という決まりがあるからである。では、もう一方の夏冬の句はどうかといえば、こちらは三句以内という限定のみ。よって、発句、脇を除けば一句で終わろうが三句続けようが好み次第ということになる。

さて、ここで「うつろう」というテーマからの連想による誤解のないよう、付言しておかなければならないが、百韻中における季の登場は、自然界における四季の運行に必ずしも合わせる必要はない。くだくだしい説明よりは、まず実例を示すのが早い。そこで宗祇、肖柏、宗長という連歌全盛期を代表する三名による一座、『水無瀬三吟百韻』を

例にとる。長享二（二四八八）年正月の張行。百句の季の変化は次の表のようになっていいる。

20	19	18	17	16	15	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
秋	秋	秋	冬	雑	春	春	春	雑	雑	雑	雑	雑	秋	秋	秋	雑	春	春	春
40	39	38	37	36	35	34	33	32	31	30	29	28	27	26	25	24	23	22	21
雑	雑	雑	雑	雑	雑	雑	雑	雑	秋	秋	秋	秋	春	春	春	雑	雑	雑	雑
60	59	58	57	56	55	54	53	52	51	50	49	48	47	46	45	44	43	42	41
雑	雑	秋	秋	秋	春	春	春	雑	冬	冬	雑	秋	秋	秋	秋	雑	雑	雑	雑
80	79	78	77	76	75	74	73	72	71	70	69	68	67	66	65	64	63	62	61
春	春	春	春	雑	雑	雑	雑	雑	雑	雑	秋	秋	秋	秋	雑	雑	冬	冬	雑
100	99	98	97	96	95	94	93	92	91	90	89	88	87	86	85	84	83	82	81
雑	雑	春	春	春	雑	雑	雑	雑	秋	秋	秋	雑	雑	雑	雑	雑	雑	雑	春

発句から第三まで春が続き、途中、雑が入る（四句目）ものの、次に続く句は秋であり、夏とはなっていない。たまたま秋から冬へ移り（48↓50）冬から春へ移る（51↓53）ところがあっても、基本的にはそれは偶発的なものに過ぎない。また、雑の句を介さず季節の変化する箇所もあり、中には17から18への移行のように、むしろ自然界とは逆に冬から秋になつていくような場合もある。こんな所にも、連歌が絵巻とは異なる、と強調することの意味を読み取っていただきたい。

対比として挙げるのに適当かどうか、躊躇いはあるけれども、古今集に代表されるような、季節とその折々の風物による配列——たとえば、年内立春にはじまり、残雪、春の兆し、鶯と精妙に移りゆく春部の構成——それは、原則的に連歌とは無縁なものである。連歌の句は並べられるものではなく、前句からの類推・対比・因果といった様々な連想により、その時々瞬間的に立ち上がるものなのだから。

*

さて、繰り返しの説教のようにも聞こえようが再び述べよう、連歌における移ろいの基本は、変化の妙にこそあると。それ故、五句連続が可能な春や秋であっても、多くは三句で終わっているのが判るだろう。ところが、そのような観点で見ると、奇妙に長く続く「雑」の句の存在が気に

掛かってくるはずだ。右の例でいえば、百韻のうち最長で十三句もの連続が認められる（32↓44）のだから。そこで次に注意しなければならぬのが、句の類型は季節だけで分類されるものではないという、ごく当たり前の事情である。では各句の類型としてどのようなものがあるか、そこに話を進めたい。

連歌では句の趣向として次のようなものに注目する。即ち、「恋」「旅」「述懐」「無常」「神祇」「釈教」といった句について。ここでも、誤解のないよう補足しておかなければならないが、これらは季とは違う分類概念であるから、季を詠んだ句であろうと、雑の句であろうと関係なく現れる。また、これらの分類に属さぬ句はいくらでもある。それらの点をふまえた上で、先に指摘した雑の句の連続部分を見てみると次のようになる。特に記載のない句は、右の分類外であることを示している。

- 32 述懐
- 33 述懐
- 34
- 35 恋
- 36 恋
- 37 恋
- 38 恋

- 39 述懐
40 述懐
41 述懐
42
43 旅
44 釈教

このうち「述懐」はこの憂き世に長らえる嘆きを詠む句、「恋」と「旅」は説明不要であろう。「釈教」は仏教にかかわる句を指し、これに対し神や神社を詠むのが「神祇」である。こうした表を作成してみると、季の変動だけでは見えてこない、趣向（主題）の変化に気が付くはずである。そして、これらにも句数の制約がかけられており、恋は二句以上五句まで、旅・神祇・釈教は三句まで、と定められている。句数の規定は、連歌が一所に停滞しないで流れをもつための大事なルールの一つである。

こうしたルールについて細かく網羅した規則集、それが「連歌式目」と呼ばれるものである。ここでは概略を示すため、一部の限られた例だけしか掲げられないが、句の中に入れておられた素材のレベルにおいても、句数の制限が設けられており、「峯」「岡」「麓」など山に関連する語（これらを「山類」の語といふ）を含む句は、連続三句を上限とするというような規制が、他にも数多くある。

「式目」の存在を念頭におくならば、連衆たちの営みが、ただ漫然と前句に「付け」ているだけの作業ではなく、それまでの句の主題や素材を頭の中で把握しつつ、次の句を、そして次の展開を思案していく、複雑な操作であったことが了解されるのである。『水無瀬三吟』を例に、37・38の句を引いて考えてみよう。

37 君を置きてあかずもたれを思ふらむ 長（宗長）

38 そのおもかげに似たるだになし 柏（肖柏）

37は既に恋の三句目。まだ先まで恋を続けることも可能ではあるが、そろそろ変化を考え始めるはずのところだ。

句意は「あなたのことを差しにおいて、他の誰を思い慕うというのか」というので、紛れようもない恋の句である。さてここで、できることならば、いきなり方向を転じることが難しくとも、せめて新たな展開が欲しいところ。これに付けた肖柏は、「あなたの面ざしだけでも似た人がいればまだしも、そんな人さえいないのですから」と、びたりと恋の趣で前に付けてしまった。恋の四句目にしては、前の恋の句に添い過ぎていると見えなくもない。ただ、人の面影とは限らぬ「そのおもかげ」とするところに、恋からの離脱の可能性を託したと見ることも出来よう。たしかに、これに付けた宗祇は、

39 草木さへふるきみやこの恨みにて

と、都の「おもかげ」として転じることにより、大きく述

懐への変化を図ることができた。こうした要所要所での配慮ができるかできないか、そこに連衆としての技量が問われることとなる。

ところで、式目には大きくもう一種類、重要な規定が存在する。それが「去嫌」と呼ばれる規定である。ここにもまた、細かな約束が待ちかまえているのだが、こう話を進めてくると、そろそろルールの多さに、辟易しかけている方がおいでもしれない。しかし、このような繁雑さに閉口していたのは、何も我々ばかりではない。それが証拠に、これら複雑な規則に処するに、先人は様々な工夫を凝らして覚えようと努力していたようだ。次に示すのは、宗砌の作とされる「式目和歌」のうちの一首である。

衣きや竹田の舟路夢なみだ月松枕七句さるべし

まずはこの歌に沿って「去る」という概念についてお話ししよう。一首は、「七句去る」即ち七句以上の間をおいてしか詠めないものについての覚えである。元来が語呂合わせであるから、歌の意味を厳密に考え過ぎるのは筋違いだろうが、一句目は「衣季や」の「季」に「着」が掛けてあるのだらう。「月松」も「月待つ」を重ねていると見える。規則としては、「衣」と「衣」、同じ「季」と「季」とは、七句を開けなければ再びは使えない、ということの意味する。以下、同様に「竹」「田」「舟」「夢」「涙」「月」「松」「枕」が、それぞれ同じ語を使う場合には、間に七句をおく必要

があることを示す。「舟路」の「路」は、おそらく音を合わせるために挿入したもので、特段の意味はないものと考えてよからうか。参考までに、室町期通行の規則集たる『連歌新式』を見ると、「道」と「道」は「可_レ隔_二五句_一物（五句を隔つべき物）」に分類されている。

では、実際の運用を、ここでも『水無瀬三吟』で確認してみよう。同じ季節どうしが最も近づいて現れるのは、第20句の秋と第28句の秋、第48句と第56句の秋、第58句と第66句の秋である。偶然、いずれの場合も秋の例だが、間には必要最小限の七句を挟んでいる。確かに原則どおりに規則が適用されているのが認められる。

もう一首、「式目和歌」から。

曇には雲をぞきらふさては又かすむにおぼろあり明
の月

これは、『連歌新式』で「可_レ嫌_二打越_一物（打越を嫌ふべき物）」に分類される語の列挙。打越とは一句間においたその先の句を意味する語で、たとえば「曇る（り）」の語があり、そこに一句を隔てて「雲」という近似した語が来るのを「嫌ふ」、即ち忌避するという趣旨である。

要するに「去る」とは具体的な距離を示して、それ以上の接近を禁止する規定、「嫌ふ」とは特定の場を示し、その位置にある語がくることを忌避する規定といえ、納得されるだろうか。ともに禁止事項の表明の仕方を、それぞれ

違った言い方で述べているに過ぎない。それ故、「可^レ隔三三句一物（三句を隔つべき物）」は、表現を変えれば「三句以内に嫌ふ物」とも言えるのであり、

三つさらふ物はふり物そびき物さては草木が中とこそ
きけ

という「式目国歌」が可能となる。ちなみに「ふり（降）物」とは、「雨」「雪」「霜」といった語彙群の総称。また「そびき（聳）物」とは、「雲」「霞」「霧」といった語彙群の総称で、ともに連歌用語である。

*

おそらく、ほぼ純粹に遊戯性の追究のために編み出された規則である賦物と違い、「句数」や「去嫌」のルールは、普通に考えて達成感を味わうためのものとは想像しがたい。それは、「嫌ふ」ということばに象徴されるように、禁止の規則であつて、「すべき」達成の課題ではないからである。それでは何故に、これまでの概略だけからもわかるように、かように複雑な規則が編み出されたのか。そこに、小稿の掲げたテーマ、連歌における「うつろい」の美学が浮かび上がる。

「句数」の規制は、先にもふれたように停滞を厭い、変化を促すところに本分がある。そして、「去嫌」のルールは、安易に類似の発想へ戻らないよう設けられた自主規制と言える。これらの定めにより、連歌は同じ季節や同じ趣向の

中で堂々巡りをすることなく、常に変化をしながら前へ前へと推し進められていくことになる。それは、発想や趣向がもとに戻る形を極端に嫌うことにもつながる。

逆戻りの最短のパターンは、ある句を起点にすればその二句先で起こりうる。一句間においた先の句を、わざわざ「打越」と特別な名称を与えて呼ぶのも、そのためである。そして、この打越に同じ趣向や同類の表現がくるのを、「輪廻^{りんね}」と称して特に強い禁止事項と扱うのである。

脇道になるが、江戸初期の笑話を一つ紹介しておこう。とある寺の修行僧のいまわの際に臨んで、かねてからの連歌の友が手紙を寄越し、「今生の別れとなろうから、追善供養の百韻を詠んでやろう」と言ってきたので、次の歌を返したという。

我がための弔ひ連歌めさるなよそなたの口は輪廻めきに
たに

弔ひ連歌は止してくれ、お前さんの口からはいつも、輪廻の句ばかりとびだすんだから、成仏できないよ、といった内容（『醒醉笑』巻六）。まさに輪廻の句で弔ってもらうのは有り難くない。

敢えて対比的に言えば、「賦物」がゲームの規則とするならば、「句数」「去嫌」は一座の様式美を追究した上に極められた、作法と呼ぶべきものかもしれない。ただし、様式美のための作法とはいえ、規則というものの常で、それ自

身が自己目的化して、時には規則のための規則に墮する、そうした危険は常につきまとっていた。

鎌倉時代前期あたりから体系を整えはじめた式目は次第に細則が整備され、二回ほど大きな改訂を経て、現在に伝わる『連歌新式』となる。その後も「追加」という形で記述内容が増えていくが、一方で古い規則の見直しが起こり、「今案」というような、いわば法律の改正案のごときものが作成されたりもする。ついに安土桃山時代には、この『連歌新式』についての講釈まで、たびたび催されるようになる。そしてこのような動きと連動して、暗記用の「式目歌」も新たな工夫のもとに、歌の数を次第に増やしていくことが知られている（木藤才蔵『連歌新式の研究』）。

もともとが、『連歌新式』は会席の運営の基本ルールを規定しただけの内容であるから、千変万化する個々の状況に対応した細則など、完璧に網羅できるはずもない。また、そうした完璧さを求める方が間違っているというべきだ。故に実際には個別の局面での判断は、一座をとりしきる「宗匠」



『連歌新式』注釈書の本。江戸時代の写し。

と呼ばれる指導者に委ねられていた（それ故、宗匠は百韻の流れを導きながら、同時に審判も務めなければならなかったのである）。とかくすると、規則でがんじがらめの文芸であったかのようには理解されがちだが、本来は裁量次第で融通無碍な進行こそが連歌の本分であつたらう。

さて、時代が下るに従い、連歌の愛好者は急激にその層を厚くしていく。地方の好士たちも増え、連歌の会は頻繁に行われる。すると、個別に判断を要する事例が全国的な規模で急増する。だが、全国共通の判例集など作ろうものならば、とてつもない厚さの、まさに六法全書のごとき式目集が登場することになってしまう。それは非現実的だ。それでも、座に臨んだ当人たちは、現実の問題として、直面した事例に無関心ではいられない。中には、指導者ごとに規則の適用に違いがあることに気付き、さていかに処するべきかなどと考えだす者も現れる。

次に掲げるのは、安土桃山時代に成った『巴聞』という連歌作法の聞書。主に、式目に関わる説を丹念に書（掻）き集めているが、中に次のような記事が幾つも見られる。

一、戸ざしニ門ニ面ハ五句

即ち、「戸ざし」という語を詠んだ句がある時、「門」という語を詠もうと思うならば、どの程度の間を開ければよいのかという問題に、紹巴（「巴」と略称される）という連歌師は「懐紙の同じ面に用いてはならない」と定め、昌叱（「叱」

と略称される)は「五句以上開けること」と指導した、と書き留めているのである。ひとたびこだわり始めれば、いずれ際は限はない。そこにトリビアリズム瑣末主義の罫が口を開けて待ちかまえている。

しかし、こうして規則に振り回され本質を見失っていく古人のさまを、いまの我々ははたして笑えるのだろうか――。

参考文献

『千句連歌集四』(古典文庫。『因幡千句』を収める)、島津忠夫校注『連歌集』(新潮社。『水無瀬三吟百韻』を収める)、木藤才藏『連歌新式の研究』(三弥井書店。宗砌「式目和歌」を収める)、鈴木棠三校注『醒醉笑(下)』(岩波文庫)、『島津忠夫著作集 第五卷 連歌・俳諧―資料と研究―』(和泉書院。『巴聞』を収める)