

太田水穂と芭蕉

阿部 武彦

I

近代日本文芸史において、1910年(明治43年)という年は、『白樺』『三田文学』『新思潮』(第二次)などの創刊が相次ぎ、新しい時代の到来を予告する記念すべき節目の年であった。通常、大正文芸の始動する時期として位置付けられる。さらに1910年代という時代認識は、近代日本文芸の流れのなかでも、殊に豊饒な稔りを得た期間として、極めて有益な文芸史的視座の設定と行うことができる。即ち、文壇における森鷗外や夏目漱石らの存在、また白樺派や新現実派の作家達の新たな躍進、あるいは詩歌壇での斎藤茂吉や北原白秋の鮮やかな活動の軌跡などが、近代文芸史において重要な頂点を形成し、この時代を光輝あるものに行っていることは否定できない。

ところが1920年代に入ると、文芸界は必ずしも明瞭な形では捉えられなくなってくる。日本近代文芸における「個我の自立」を1910年代に求めようとする磯貝英夫は、1920年代の知識人の精神的原点を、「古い共同体のくびきからの個我の解放感と、マス社会のなかでの個我解体の不安感との表裏するところにあった」と捉え、「1920年代は、まぼろしの時代と名づけてもよいかもしれない。」(「1910年代から20年代へ」、『文学・1910年代』<明治書院刊>所収)と述べて、この時代を前代に出発した作家達の動揺と解体の時期と見ている。

日本近代文芸史における1920年代が、10年代に比して豊潤な成果を残した時代であるとは言い難いが、1927年(昭和2年)の芥川龍之介の自殺が象徴するように、文壇には一つの時代としての把握を可能にする出来事が続出したのであった。即ち1919年(大正8年)の『改造』『解放』『労働文学』などの創刊、あるいは1921年(大正10年)の『種蒔く人』、1924年(大正13年)の『文芸時代』『文芸戦線』の始動など、そこには停滞や混乱が認められるとしても、一つの時代の転機を明確に示す動きを捉えることができる。社会問題の増大化とともにプロレタリア文学運動が擡頭し、一方では、既成の作家達の旺盛な活動が見られ、また新興芸術派の目ざましい進展などがあり、様々の要素が混在し、流動する時代であった。昭和文芸史の始発を、大正10年代に求めることも、必ずしも失当な見解ではないのである。

関東大震災を間に挟んでこの時代の歴史的状況については、改めて述べるまでもないであろう。様々の社会問題を孕みながら、時代は確実に第二次世界大戦へと向かう巨大な波のなかで、秘やかで深刻な動きを見せていたのである。

ところで、近代短歌の世界では、明星派の華麗な流風が世に迎えられ、独り歌壇のみならず、文壇全体を主導する栄光ある地位を占めていた時代が過ぎると、歌壇は次第に流派内に閉じ籠る趨勢となり、ことに大正期に入るとこの傾向が著しくなっていた。それでも文芸界一般の動向の余波は受けざるを得ず、プロレタリア短歌の運動が起こり、あるいは流派上の対抗意識が顕著になってきていた。なかでも大正期に入って、大きな潮流へと急成長した、写生主義を標榜するアララギ派は、他の結社との熾烈な論争を展開しながら、次第に陣容を整え、近代短歌史上の様々な問題を提起し続けた。このアララギ派に鋭く対立して、象徴主義を宣揚したのが太田水穂である。『潮音』を主宰して自家の論を展開し続けた水穂の立場は、日本における象徴主義の流れにおい

て、極めて特異で重要な意義を有するものであった。前稿（〈1920年代へのアプローチ（1）〉「太田水穂の短歌観」『仙台大学紀要』第14集）においては、主として水穂の短歌観について考察したが、本稿では、水穂の芭蕉研究の問題をとりあげて、いささかの検討を加えてみたい。1920年代の水穂は、芭蕉の研究に終始していたと言い得る程、芭蕉俳諧の解明のための行脚を続けており、芭蕉研究はその作風とも密接な関りを持つのである。この期の水穂の短歌活動と芭蕉研究の足跡を辿っていききたい。

II

水穂は大正11年（1923年）、第四歌集『雲鳥』の跋文（「雲鳥」の終りに記す）において、次のように語っている。

芭蕉は門人たちが句集を出すことの心得を問うたのに答へて、次のやうに言つてゐます。集といふものは自分の風体を世に知らせる為めにするのである。自分の風体も定まらないのに集を出すのは要なきことである。たゞ一時の出来心で作つたやうなものをいろいろに取りならべたからと云つて集とは云へないと、斯う云ふのであります。（中略）一つの歌集を公けにする以上は、我が風体はこゝにあるぞと云ふ位の確信を持つて当りたいと思ふのであります。（中略）世に対し自分に対して、斯う云ふ風体上の意義を寄せ得たものだと思へるほどの自信を持ち度いものであると思ふのであるが、翻つて之れを私自身の事として考へる時に、多くの不安を感じざるを得ないのであります。さう云ふ自責の心が一方にあつて、私は容易に私の歌集を一纏めにする勇氣を出し得なかつたのであります。

水穂は明治38年の第二歌集『山上湖上』（島木赤彦との共著）を上梓して以降、評論や小説に筆を染め、あるいは若山牧水の『創作』の刊行に関与したりしながら、10年近くの間「世間の人として、また歌を作る者として、深い迷ひのなかに彷徨」（『雲鳥』跋文）して、模索と沈滞の時を過していた。そして大正4年に、漸く『潮音』を創刊するに到る。当時は『詩歌』（前田夕暮）『水蘗』（尾上柴舟）『国民文学』（窪田空穂）などが相次いで創刊されて、歌壇は活況を呈していたが、同時に歌壇の趨勢は文壇から孤立した文芸集団と化しつつある時期であった。「種々の苦難が身に押し寄せて来たが、それをおし除くのに自信と勇氣を持ち得るやうに」なり、「万の物のうへに光りを貪らうとする」（同上）意欲が湧き、『潮音』創立7年目にしてこの歌集を刊行したのであった。（第三歌集『続山上』は昭和26年に『双飛燕』と合冊の形で出版している。）明治期からの浪漫主義の潮流や写生主義の立場、あるいは自然主義の歌人達との、作風や主張や生き方との相剋の時期を経て、漸く自家の象徴主義の熟成の時期を迎えており、「世に対して自分に対して」「風体上の意義を寄せ得」た歌集として、独自の主張と自負を漲らせての刊行であった。前年には数年来の歌論を収めた『短歌立言』を世に問うた水穂であった。

その大いなる契機として、芭蕉俳諧の世界への傾倒と親炙が挙げられる。大正9年11月号の『潮音』に発表した「芭蕉入滅図」の連作は、その後の水穂の作風——昭和2年の『冬菜』の歌風に到達する過程——の始発的な意義を有するものであった。この連作について水穂は『雲鳥』の跋文で、

「病臥」以後四ヶ年に亘つた私の自然への親しみ、私自身への自咎自責、どちらかと云へば、さう云ふ私の微弱と私の貧しさを知る心が、こゝへ来て幾分積極的の力となつて物と相抱かうとする心になつたのを感じます。若し私に今後幾分なりと象徴風の歌が出来ることがあるとすれば、此「芭蕉入滅図」がその下地になるのでは無いかと思はれるのでありますが、

しかしそれはなかなか容易の事では無いと思ひます。

と記し、この連作以後の作品は、総てこの「芭蕉入滅図」の「心の辿り」そのままであるといっている。『潮音』創刊の2年後に大病を患い生死の間を彷徨った水穂は、次第に独自の詠風を確立し、また『潮音』歌風の徴標として象徴主義の旗幟を掲げ、芭蕉の文芸を宣揚して、近代短歌史のなかで独自の歩みを続けていくのである。この連作の詞書に「図は蕙斎の描くところなり。中央に横臥せるは芭蕉のすでに寂滅せるなり。多くの門人集まれり、翁の心を寄せたる草木禽虫すべて来れり。野は初冬枯野の体なり。」と記し、

かけめぐる夢の枯原かぜ落ちてしづかに人は眠りましたり

以下25首を掲げる。2, 3首引いてみると、

葉をとちてゆふべ萎るゝ合飲一木その象瀉の雨をなみだに

さやさやとすゝきをわたる野辺のかぜ素堂の鬢のさむげなるさま

野を北にすゝきにひらく近江のうみ冬くる空をうつして光れり

などのように、入滅図の有様を歌に写しながらも、様々の芭蕉の発句の援用によって、芭蕉の文芸世界を敬慕する心情が語られている。手法としては斎藤茂吉の「地獄極楽図」（『赤光』大正2年刊）の連作、

浄玻璃にあらはれにけり脇差を差して女をいぢめるところ

もろともに裸になれと衣剥ぐひとりの婆の口赤きところ

などを思わせるが、茂吉の暗い熱気を帯びた執拗なまでの描写態度とは趣を異にし、芭蕉の境涯と作品とを面影にしての、枯れさびた風韻を漂わせた作風となっている。

この大正9年は、水穂にとって芭蕉の研究およびその文芸の積極的な摂取という点で、大きな意味をもっていた。すでに『潮音』創刊の頃から水穂は「俳句の故郷は短歌である。（中略）短歌は口説きであり、俳句は喝である。短歌をして口説きの芸術から喝の芸術に進為させる努力が今の歌壇の要求では無いか。（中略）古来から今日迄の歌壇に表はれた人でまだ芭蕉の俳句だけの仕事をしたものは無いやうに思へる。」（『編輯消息』大正6年10月）というように、芭蕉への敬慕の念切なるものがあった。そして、「芭蕉の句に持前の親しみをもつたのは大正九年のことである。九年から十年……十五年、それから昭和四年頃迄前後十年芭蕉を一筋の杖として潮音の道は他から何を言はれやうが、まつしぐらに、たゞたゞ愉快な怡しい年月を送つた」（『潮音』創刊の頃）昭和10年10月『短歌研究』、『思ひ出の記』所収）と回想するように、「芭蕉入滅図」の連作の頃から、芭蕉の俳諧世界への真摯な探求の旅が始められるのである。即ち、自己の短歌世界に意識的に芭蕉的世界を摂取し、一方では研究面として、同年10月から芭蕉研究会を興し、発句の合評を始めている。この研究会には、幸田露伴・沼波瓊音・阿部次郎・安倍能成らが集い（露伴は誌上参加）、翌年には、小宮豊隆・和辻哲郎、そして勝峰晋風を迎えて斬新な論議が行われた。この近代日本の多彩な知識人をメンバーとしての芭蕉研究がもつ研究史上の意義や文化史的意味の重さは改めて言うまでもないであろう。それとともに、主催者である水穂の短歌観および作品に及ぼしたこの会の影響もまた大きいものがある。

この研究会は大正14年まで続行され、その成果は『芭蕉俳句研究』（大正11年）『続芭蕉俳句研究』（大正13年）『続々芭蕉俳句研究』（大正15年）の3冊の著作となって刊行された。水穂自身の芭蕉論は、『芭蕉俳諧の根本問題』（大正15年）から『芭蕉連句の根本解説』（昭和5年）に到る研究・評論の著作となって世に問われている。このように大正9年からの10年間は、芭蕉研究史の上でも水穂の短歌的遍歴の上でも極めて重要な意義を有する期間であったと言い得るのである。

III

芭蕉に対する関心は、すでに明治期から詩壇に高まっていた。ヨーロッパの象徴主義の影響を受け、鮮やかな光茫を詩壇に投げかけていた蒲原有明や三木露風は、自らの象徴主義を構築しながらも、日本の伝統的世界、ことに芭蕉俳諧の象徴的世界をその光源として意識していたし、俳壇でも、象徴的行き方が大須賀乙字や荻原井泉水らの活動の跡に顕著である。さらに歌壇の方でも北原白秋が、耽美的・幻想的な作風から転じて、東洋の閑寂境を目ざしていたのも、『新古今集』から芭蕉に到る伝統の近代化を企図し、実現したものとみなすことができるのである。一方写生主義の立場では、例えば島木赤彦は芭蕉に対し敬愛の態度を示して「東洋的に鍛練せられた詩の極致」（「鍛練と徹底」大正8年1月『信濃教育』）と言い、「芭蕉の俳句は静寂の窮極」であり「静寂とは一心集中の至極する所」であり、「芭蕉の生活の中心は生涯を通じた全心の一点集中であり、そして集中が何処までも大きな人情の自然に合致してゐた」（「芭蕉の全心」大正11年3月『枯野』）と説いていた。しかし赤彦の場合、その芭蕉評価は、彼が素朴純真な世界として捉えた『万葉集』を尊重する態度とは較ぶべくもない。また茂吉における芭蕉の影響の跡も見過すことのできないものがある。

芭蕉の文芸は、日本の詩歌史上、東洋の象徴主義の峰頭として、大きな問題を有する。従って芭蕉を論ずる場合は常に「象徴」の問題と重ね合わせて論議されることが多い。水穂が宣揚する象徴主義も、芭蕉に関する言説と密接な関連をもちながら展開されていく。

さて、大正15年、水穂51歳の折にまとめられた『芭蕉俳諧の根本問題』にまず目を向けてみよう。これは『潮音』に大正10年8月から14年10月まで掲載された広汎な論で、芭蕉を通して水穂自身の象徴論が語られている趣がある。資料の信憑性の問題や、難解で主観的な傾向などが指摘されているが、総じて大正期の芭蕉研究として重要な意義をもつ著作である。太田青丘は「芭蕉俳諧の根本構造とその本質を究明した学的労作」ではあるが、「現代の詩歌の問題として考察され」たもので、「実作者としての深い体験と省察に裏づけ」られ、結局は「歌人水穂の詩歌論乃至芸術哲学」（『太田水穂全集』第6巻解説）となっていると言う。まさに水穂の哲学の色濃く滲み出た労作である。

行論は多岐にわたっているが、常にその論点は水穂の言う「心法」、即ち作者の生き様、作品形象の心の有り様に問題点が回帰してくる。芭蕉の心や技法を解明しながら、当然そこには水穂自身の究究の目標が瀰漫している。水穂の歌論の中心課題の一つに、主観をいかに俳句や短歌に具象化させていくか、という問題があった。まず、水穂の観念や具象に関する言説を一瞥しよう。

うき我を寂しがらせよ 閑古鳥
世にふるもさらに宗祇の宿りかな
などの句を引いて、次のように解説する。

これ等すべて、彼れの内面から動いて来た抽象的事相である。しかしてかゝる抽象的事相も、ここに於ては立派な一つの詩となつてゐるのは何故であるか、それは抽象的事相（観念や思惟も）といへども、それが理智の閾を越えて感となつて動いた場合は、もう抽象的で無く具体的となつたのである。之れは思想や観念が感動によつて生きて来ることである。感動によつて一步の人間化（個性化）を遂げたので、さらに之れに意志が加はる時は完全な人間化を遂げるのである。斯う云ふ人間化の経路が、詩を行為の詩にまで押し進めて行く経路である。詩は行為の詩まで来て初めて真の完成を遂げたものと云へる。（「祖翁口訣」）

作者の内奥に蓄積され醗酵の時期を迎えていたある観念が、ある瞬間の外部からの感動に誘発されて、一つの詩体として具体化されてくること、詩歌の生誕のプロセスの一つを語る。観念が

あるいは主観が、ある情景（あるいは雰囲気）に触発されて、高度な詩的表現となり得ることの謂である。これは、水穂歌論の中核の一つであり、かつ芭蕉論を貫く論理でもあった。

このような主観や感動は、当然作者の心的態度、あるいは人生観の問題に関していく。芭蕉における「無心所着」即ち「無心にして着するところの無い心」の問題について水穂の論を見てみよう。それは「究竟するに彼れの悟道哲学の自然の帰結」であり、「心の俳諧と云ふ事、心裏の花、真如の月と云ふ事、貫道するものは一なりと云ふ事」は「根本に於てはことごとく彼れの悟道哲学を源泉として、初めてその意義を完きものとする」ものなのである。芭蕉の俳諧探求の道、求道精神を悟道として捉え、その一筋の道を人間の生き方の問題として論述していく。

着するところなき心は孤り立つ心である。曠野をゆくころ、山中の閑寂^{げきせき}を行くころ、さう云ふ心ほど寂しい微かな心は無いのであるが、しかしその寂しさにあつて、初めて我心の正しい姿を、我れ親らに知ることが出来るのである。（中略）無着といふ事の厳密な意義は、詮ずるところその心の置きどころである。即ち句作者の態度の上の事である。句作者の態度が、句作者自身の主観を如何やうな位置に置き得たかといふのである。（「遊神と無心所着」）

このように、「無着心は心の純一」であつて「純一は豊かに澄む心である。心が一色になつて充ち拡まる感じ」であることになる。そして作者の態度としての主観のあり様に問題が転じていく。

主観の涵養は、早くから水穂の説くところであつた。「吾等は種々の事象の中に於て、生命に対して最も根本的に動かし来る事象を掴まねばならぬ」（「生命の河と永遠の悲哀（感動篇）」大正4年9月）のであり、「作者の主観に貫かれて、物は物の形を有ちながら、その主観の中に形を没してしま」い、主観の強さ汎さに応じて「物は愈々その意味を重大」にして「象徴の価値」が生まれてくるといふ（「背後の世界と写生偏重の歌」大正10年2月）。この主観の問題は、水穂の歌論を貫く重要な論点であり、「一木一草皆自我——主観——の表現」となり、「自然と共に歓語し耳語する心持」（「一木一草皆吾れと一なり」大正5年11月）というように、まず自然帰一的な自然との一体化をはかる、東洋的世界観を基底とする考え方であつた。この芭蕉論においてはさらに一步を進めて、「物を凝視する、また一点へ集中すると云ふことも、その物にすがりついて、その物にずるずると引き廻されてゐるのではいけない。それでは「物と我れと二つに分れて」対立の態度になつてしまふ。その物を自分に取込まなければならぬ。取り込むといふのは、その物と同化するのである。芭蕉の云ふところの心を広く遊ばす態度で當つて行くから、その物と同化するのである。」（「遊神と無心所着」）という。すなわち、この主張は、対象への没入、自らを空しくして私意をはらつてはじめて物の本質が見えてくるという写生主義の立場を意識してのものである。茂吉との、いわゆる写生論争に関係が深い発言と考えられる。例えば茂吉の「自然を歌ふのは性命を自然に投射するのである。（中略）自然を写生するのは、即ち自己の生を写すのである。」（「源実朝雑記」大正元年9月『アララギ』）などという主張と一見類似し、両者の本質的相違を見極め難い感もあるが、水穂のいう「物を取り込む」態度は、あくまでも主観をどのように位置付けていくかという問題を基底として展開されていくのである。

水穂はこの主観と対象との関係について次の三つの立場を挙げる。即ち、「主観が対境を奪ふやうな傾をもつた一致」、次に「対境が主観を奪ふやうな傾きをもつた一致」であり、さらに「主客一致の境」で「互ひに渾融同化してゐるやうな一致」の三種である（「句作の態度」）。その第一の例としては、

塚もうごけわが泣く声は秋の風

むざんやなかぶとの下のきりぎりす

さらに「対境が主観を奪ふもの」として、

荒海や佐渡によこたふ天の川
 ほろほろと山吹ちるか滝の音
 そして、両者が「渾融同化」したものとして、
 しづかさや岩に滲み入る蟬のこゑ
 あらたふと青葉若葉の日の光
 などを挙げている。さらに「彼れの人生観また宇宙観とも称すべき理念（観念）の露はに表はれた作」として

うきふしや竹の子となる人の果
 世にふるもさらに宗祇の宿りかな
 蛸壺やはかなき夢を夏の月
 などが例示されている。そして、

芭蕉に極めて稀れに見る写生の句と云へども、今の人のするやうな構へた写生では無い。極めて素直に自然を見て、その自然から来る印象を氣に乗せて歌つてゐる。（中略）対象から投げられて来る情趣を、我が情趣に迎へるのである。対象はみなそれぞれの情趣を持つてゐる。此情趣は詮じつめれば自分から移入した情趣である。さう云ふ情趣を再び自分の情趣にかけて味ふ事は、自分の情趣を自分の情趣で親しむのである。

という。このような、対象を自己の心情の投影と観てしかも対象と主観との合一を理想とする態度や考え方は、さらに「宇宙意識」の一致へと向かう。即ち、「一個の我れの意識が内外の景を没して、此の宇宙の意識に一致した時は、われ等の意識が超えた意識となつたので、この時が我等の面目の理想的発揮である。」（「句作の態度」）という汎神論的な方向へと向かうのである。

芭蕉の句作の展開は、壮年の折の幻想的象徴から、晩年に到っては写生句に見られるような写生的象徴において完成されたと考えられる。この写生的象徴の手法を、水穂は対象との一如の世界、宇宙意識の一致として捉えながらも、対象と情趣は対象に「自分から移入したもの」と認識し、主観の肝要さや意義を主張する。写生的態度をアララギ派のように、単に対象への没入といった相において認めるのではなく、自己と対象との一体化、しかもそれを自己の主観の働きの発露として求めていく態度は、水穂の論の主眼点として注目されなければならない。

水穂は、『短歌立言』においても、

歌はどうしても現象から這入らずに感動の方から這入つて行かなければならない。或る現象に動かされた時、その現象の状態を表はさうと屈托するよりも、その現象に動かされた心の動向が出たか出ぬかと苦心すべきである。現象の描出は此の主観の響きに即して初めて意義を発するに過ぎないものである。（「吾等の芸術と宗教道德科学との関係」）

と主観や感動の先行すべきことを説いていた。これは芭蕉についての論も同様で、主観に基づいた主客抱和の精神でその俳論や俳風を説明していくのである。

そして水穂は「不易流行と風雅の誠」について筆を進める。「不易流行」は、「芭蕉の芸術に於ける態度、形式、心性、工夫等、これら一切の俳諧所縁を貫くところの第一義」のものであり、「究竟芭蕉俳諧の標語とされるところの「寂」の意味を解き、さらに芭蕉が俳諧原理の骨子たる「風雅の誠」の意義をも開いて来る鍵鑰となる」もの、という一般論で芭蕉の本質論を展開する。「不易流行」や「風雅の誠」の問題を『中庸』や『老子』にまで遡って、その原義をも解明している。土芳の『三冊子』の、「松の事は松に習へ、竹の事は竹に習へと、師の言葉の折しも私意をはなれよと云ふ事なり云々」を引いて、芭蕉における「誠」とは「私意と対立するもの」であり、「我見私意を離れ」て「自然の心を体するの意」である。「しかも自然はすなはち造化」であり、「まこ

とに彼は造化の心を心とした詩人」であったことになる。

さらに水穂は、「自然の理」と句作者の「誠」との対立を見る。自然の理とは、「作句者の誠をせめることによつて到り得る境」である。この自然の理は「宇宙の理——万物の理」であり、一方「人の心の誠と相照らし合ふもの」は即ち、「宇宙の心」であり、「造化の誠」である。これこそ「人間の誠と照らし合ふ唯一のもの」なのである。芭蕉の目指したものは、「私意を去つて、その心を造化の誠に一致させようとした一筋」の道ということになる。

そして芭蕉における不易と流行は、「二者一体として意味を完うするもの」で「宇宙万物は不息不休の流行（変化）である。（中略）之れが万物の実相」ということになる。「刻々の流行たらしめ度い為めに芭蕉は誠を勉めることの重大を説」き、流行は「芭蕉の俳諧の全的標語」となり、「それ故にこそ彼れの句の多くが不易流行の真諦を得た」ことになるとする。不易流行についての蕉門の人々の見解を、必ずしも厳密に比較検討しての論ではなく、かなり直観的な観方ではあるが、俳諧における永遠性と、不断に変貌していく特性とを鋭く捉え得た言辞であるということができよう。この捉え方は、以後の不易流行論、例えば小宮豊隆の、

不易と流行とは、名は二にして実は一なるものとなる。動的に見れば流行一つであり、静的に見れば不易一つである。不易は体であり、流行は用である。（中略）所詮流行を一つの方向へ動いて行く一本の直線だとして、それを何所で截つて見ても、その截り口には必ず不易が、不易を求める心が宿つてある、さういふものを我我に提示し得るものならば、仮令如何なる例が用ひられようとも、我我は芭蕉の不易流行説から離れ去る事はないのである。

（「不易流行説に就いて」『芭蕉の研究』所収）

などのような捉え方の基本的な方向を既に指し示していたと言ひ得るであろう。

水穂の芭蕉論には触れるべき事柄が多いが、文芸論としての虚実の論を瞥見しておこう。芭蕉のいう「虚」とは「自分一個の我見を捨てて心を天遊の境に在らしめる事」であり、それに対して「実」は「我見の世界」、「我れの意識の内容となる感覚の世界」である。即ち、「感覚の世界を通つて、言ひ換れば、我れの意識の範囲を越えて、以上の世界へ出るのが、実から虚に出る道である。その虚に出た心が再び自己の意識に帰つてくるのが、虚から実への道」である。「眼前を脱却して心を造化の大流に放つ修行が芭蕉の俳諧に於ける態度の重大なる問題」なのである（「虚実」）。

このような虚や実とは、即ち主観と客観、感動と現象、句作者の誠と宇宙意識などとの対立的徴標として論じられるところでもあった。そしてこれらは「生命の融通」によって統べられるものでもある。「生命の融通に微笑するやうな悦びを持つて作つたもの」として、

菊の香や奈良には古き仏たち
しら芥子や時雨の花のさきつらん
名月や湖水にうかぶ七小町

などを挙げて、「菊の香ひに諸仏の世の幽韻をきき、白芥子の花に寂心の世の姿を見たのでは無いか。ここに芭蕉の円融心法に於ける彼れ独特の象徴法がある。」という。これは「物の発生の微に向ふかう云ふ心は、自然にその物の源に向ふ心である。生命の大源をおもふ心はまた直ちに万法帰一を思ふ心」であり、「円融の心法」の世界である（「心性、円融観、汎神思想」）。個の心が宇宙の心と通じ合い、生命が融通し合い、円融し、無碍の自在境へと到る、その完成した姿を芭蕉の裡に認めているのである。

既に触れたように、水穂は芭蕉を語りながら、実は自らの短歌観の論述を行なっているとも言ひ得る。執拗に芭蕉の思想と実践の跡を辿りながら、実は水穂自身の思弁的・哲学的な文芸論を

展開しているのである。倫理学を専攻した学徒らしい文辞が随所にちりばめられ、理解を困難にし、内容的にも矛盾し統一のとれていない面もあるにはある。しかし、彼の歌論の中心的課題である「主観」の問題は、芭蕉の俳論や実作の検証を通して、一筋の主張となって、他面的なアプローチがなされていると言えるであろう。そしてこれは、「写生」および「象徴」の問題とも深く関り合いながら、近代の歌論の展開の諸相に大きく寄与していくものであった。

IV

それではここで実作の方に眼を転じてみたい。昭和2年に刊行された第五歌集『冬菜』は、水穂の芭蕉研究が、実作の面での結晶となって世に問われたものである。大正13年の作、

豆の葉の露に月あり野は昼の明るさにして盆唄のこゑ（「故郷」）
 戸を明けてすだれの外は鶏頭に秋のあさ日のはそくさす庭（「秋涼」）
 落葉して庭は冬木のこがらしの夜もすがらなる月明りかな（「錦木」）

などについて、「巻末記」において、「新しみへの心労は、或る程度ではあるが一つの風格を為し得たかとも思はれる。すなはち或る程度に従来の分化の跡を統一し得たかと思ふ。」と述べている。上の句から下の句へと向かう連句的な移り方は確かに芭蕉俳諧の摂取の跡露なるものと見ることができよう。枯淡の境地という類の作ではないが、豆の葉に宿る露から月明に、さらに野辺に響く盆唄へと視線を移動させて、初秋の風韻を歌い、あるいは落葉の寂寞とした様子から荒涼とした木枯の声、そして冴え冴えとした寒月の影を描き出す。対象との一体化の相が必ずしも沈潜した情調となって湧出するものではないが、初秋の清爽さや哀韻、あるいは冬枯れの夜の素白虚明な情景が的確に捉えられている。手法としても飛躍というよりは軽妙な連想の働きによる、情調の象徴的表現として採るべき所があるであろう。水穂の主張してきた、主観と客観の抱一、とくに主観が対象に浸潤し、しかも対象が主観に働きかけ、再び対象との融和吻合の境に醸成される観念の世界の具象化が、確かにここに認められるのである。

水穂の歩みはさらに、

青苔に椎のこぼれの日をふみて僧形ひとり来る白き足袋（「墨の香」）
 秋の日の光りのなかにともる灯の蠟よりうすし鶏頭の冷

などの、大正14年の作において、より明確化される。「新に作者の心に動いたものは、一首のもつ象の強さといふことである。（中略）風韻のなかに動く象のひびきと云ふやうなもの」（『冬菜』「巻末の記」）が強く意識されたものである。確かにこれらの諸作は、対象に没入し、描写の精確さを企図し、さらにそこから生じた感動を表白するという類のものではない。「従来の歌らしい歌を標準としてゐる人々の眼に、何かかう異つたものを提供したやうな感じをもつて見られる」（同上）という意識は、水穂も深く自覚していた。しかし、「青苔に——」の歌では青苔に日影のこぼれ落ちる様や、僧侶の白い足袋の動きをその明暗の対比のなかに描き、幽暗さと光彩を対照させながら、独り漂泊する求道者の心と姿をも彷彿とさせる。また、二首目では燃え上るやうな鶏頭の紅色に冷やかな秋風の感触を重ねて、初秋の風韻を伝えているのも、芭蕉俳諧の精神と手法を、自在のものとして歩み続けていた水穂の、一つの到達点であったと言い得るであろう。

『冬菜』の世界をディオニソス的なものとして捉える岡崎義恵は、この集の歌風を評して、「はじめより形なきものが形を取ろうとし、形ある世界の形をも喪わせようとするかの如くである。けれどもそれが、烈しい噴出によって物の姿を貫き、破り、融かそうとするのではなく、そのまま和やかに浸し、浮べようとする。」（「『冬菜』について」『近代日本の詩歌』所収）という。

確かに、例えば強烈な秋の陽差しに燃える鶏頭の色彩を「蠟より薄」い秋の冷え、と抽象的な把握をしているのは、形象に捉われながら対象を描く行き方とは著しく異なっていて、水穂独特の表現方法となっているのである。水穂の世界は確かにここに一つの峰を迎えていると言い得るのである。

V

水穂の、芭蕉の心の軌跡を求める旅は、休みなく続けられていた。昭和5年に刊行された『芭蕉連句の根本解説』は、水穂の短歌における実作とも深く関り合いながら、蕉風の連句の展開の相を辿った著作である。芭蕉の連句の「一つところに捺著」せず、「捺着するかと思ふと、忽ちに転じ」、「静かであるかと思ふと、また頻りに飛動」し、「在るかと思へば無く、無いかと思へば在る」、「いはゆる無心所着の離れ業」を、「附合の技法をもつて心法に基づく」「応変の妙味」（「附記」）と見て、解説の筆を進めたものであった。『冬の日』から『続猿蓑』に到る七部集中、芭蕉が関った歌仙十六巻の鑑賞を了えて、水穂は、

芭蕉に心をふれた月日を思へば、大正六年から十四年になる。この長い年月芭蕉にともなはれて、かつがつ寂しさの味ひを知り、とかくして五十の坂も越えてしまった。こゝしばらくこの小著を名残りに、笠をあらためて、梅若菜の初春の旅に出で立たうと思ふ。

（『芭蕉連句の根本解説』附記）

と記し、芭蕉の俳諧世界への行脚の杖を一まず休めることになるのである。

大正9年から進められていた芭蕉研究会は、大正14年、小宮豊隆や阿部次郎の東北帝国大学への赴任のため、終止のやむなきに到っていたが、水穂は上述の通り、独り連句の世界の解明に力を注いでいた。一方、仙台に移った阿部や小宮は、新たにその地で芭蕉研究会を興し、土居光知・岡崎義恵・太田正雄（木下空太郎）・山田孝雄・村岡典嗣ら東北帝国大学の教授達の参加を得て、連句の輪講を続行した。この赫突たる陣容による研究成果は『芭蕉俳諧研究』（昭和4年）その他の著作となって刊行されている。水穂の蒔いた芭蕉研究の種子は、このように多方面に広がり多彩な稔りを見せていったのである。（この会はのちに西鶴の俳諧研究に及び、昭和10年の『西鶴俳諧研究』の刊行に到っている。）

大正から昭和へと水穂の辿った行路は、この芭蕉俳諧研究に限っても、上述の如く、壮麗で着実な業績を残したものであった。世俗的な意味で耳目を集めるような強烈さは稀薄であったとしても、芭蕉俳諧の理解と摂取と普及に関して、その活動の軌跡は摂るべきところが多い。ある意味で茫漠とした1920年代の文芸の世界に、一筋の光明となって、特色ある風格を成していると言うことができよう。

水穂の行脚の道は、さらに次の時期へと続いていく。昭和4、5年における『潮音』派のプロレタリア短歌との対応においては、社会の種々相を豊富に歌に取り込むことを認め、日本的象徴のなかにプロレタリア文学の傾向をも抱摂するかのような気配さえ示している。これは、茂吉によって「彼はマルクスから出来るだけの滋養分を吸ひ取つて、吸ひとつたらば惜しげもなく棄てる」といふ。弁証法の *Aufhebung* と窃盗とをはきちがへている（「太田水穂の歌を評す」昭和5年8月『アララギ』）という批判をも招き、やがて、茂吉とのいわゆる病雁論争へと展開していくプロセスの一つでもあった。

歌人としての水穂の道程は、『潮音』という大結社を率い、強靱な意志と旺盛な闘争力を内在させながらも、謙虚な懐疑と模索の精神が底流し、伝統文芸としての短歌のあり方を求めての精進と求道の日々であった。