

## 子規俳論の挫折

——明治二十九年前後における俳論の流行をふまえて——

田 部 知 季

「自分が俳句をやる上に就いての考は屢変更したから時によつ

ては全く反対した事を考へないでもない」——最晩年の正岡子規

は、生前に刊行された唯一の個人選句集『癩祭書屋俳句帖抄 上

巻』（明三五・四、俳書堂）の序文でこう語つた。確かに、子規の

俳論は時に自己矛盾を孕み、時期を隔ててその主張を一変させる

ことも少なくない。そして、そうした子規俳論の変転は、そのま

ま彼の俳句観の弁証法的な発展として理解されてきた。例えば、

松井利彦は、子規の文学観の根底に西洋由来の進化論の影響を見

出し、その展開を「芭蕉の簡單にはじまり、蕪村の複雑、そして、

日本派の複雑に至りついた」と評している（『正岡子規の研究 上』、

一九七六・五、明治書院、「第四章 子規と進化論」）。

しかし、吉田精一が指摘するように、子規の俳論は「状況的な

ものであり、その時期にもつとも適切なものを提供するという意

図」を持つ（『近代文学に於ける子規の位置』、一九六六・三「俳句」一

五巻三三三）。そのため、子規俳論の実相を検証するには、彼の個人

的な俳句観とともに、同時代言説に対する彼の振る舞いにも目を

向けるべきだろう。<sup>(1)</sup>

坂口周「運動する写生——映画の時代の子規」（二〇一四・六「群

像」六九巻六号）は、従来あまり注目されてこなかった明治二十九

年頃の日本派周辺の俳論に目を向けつつ、子規俳論の「ジャーナ

リストイックな動機」に言及している。しかし、同論もまた、最

終的には子規の俳句観が複雑なものを肯定する方向に進歩したと

する、従来通りの図式に帰着してしまっている。それ以前の子規

が簡單さの中に俳句というジャンル固有の存在価値を見出してき

た以上、形式からの逸脱を招きかねない内容の複雑化は、必ずし

も単純的な進歩の結果とは評価できないのではないだろうか。

そこで本稿では、明治二十九年前後の文壇で流行した俳句論に

対する子規の反応と、その際の振る舞いが彼の俳句観にもたらし

た変革について考察していく。中でも、当時の俳壇の新傾向を分

析した「明治二十九年の俳諧」（明三〇・一・二丁三・二一「日本（一

部附録週報）」には、同時期の日本派批判、俳句排斥論に対して

間接的に反論する意図が色濃く反映されている。しかし、時勢を

意識して詩想の複雑化を表面的に容認する子規の態度は、彼自身がそれまで構想してきた俳句というジャンルの存在価値を大きく揺さぶるものだった。そして、このときに萌した俳句への疑念が、子規を新体詩や短歌へと向かわせ、晩年における写生文の唱導や水彩画への傾倒を準備したと考えられる。こうした点から、俳句革新と称される子規の言説は一概に進歩的な成功を収めたとは言えず、むしろ、俳句を文学ジャンルとして自立させる上で致命的な挫折を経験したと評価できるのである。

#### 一 日本派と蕪村調

子規は明治二十九年頃に文壇で流行した俳論に対して極めて意識的だった。実際、彼は文芸評論「文学」（明二九・八・五―一・二〇「日本人」）の中で「太陽」や「青年文」などの雑誌記事にしばしば言及しており、それらに対する関心の高さを窺わせている。「明治二十九年の俳諧」連載初回（一・二）のほぼ冒頭にわたる箇所では、当時の俳句批判の声を次のように列挙している。

曰く俳句は文学に非ず。曰く俳句は文学中の下等なる者なり。曰く俳句は多量の材料、複雑なる人事を詠ずる能はず。曰く俳句は俳句専門の套語ありて一の特徴の如き者なり。

(……) 然れども俳句は終に文学として価値少きものなり。

子規はこうした俳句排斥論に対する応答として、河東碧梧桐や高浜虚子の句風を意図的に賞賛したと考えられる。しかし、彼が念頭に置いていた同時代言説の実態についてはこれまで十分な検討がなされてこなかった。そこでまずは、子規派とも称された日

本派の動向を中心に、明治二十九年前後の文壇における俳論の展開を整理していく。

文学ジャンルとしての俳句は、明治二十八年から次第に衆目を集める。「帝國文学」の「近時の俳壇」（明二八・五・一〇）は、宗匠らと区別される新派の勃興を紹介し、早くも「子規は純然たる蕪村派なり」との評価を下している。さらに、この記事を踏まえた岡野知十が、新派登場の経緯を文壇に喧伝することとなる（「俳諧風聞記」、明二八・九・一八―一〇・一「毎日新聞」）。ただし、知十は（日本派≡蕪村調）という世評を報じる反面、変化に富んだ子規の俳風が蕪村調の一語に還元できないことを断っている。

実際、日本派の人々も（日本派≡蕪村調）という安易な図式化を拒んでいる。五百木瓢亭は蕪村調という用語の曖昧さを難じ、日本派の個性——俗言ではなく漢語を用いることと「高調」であること——は蕪村崇拜に還元できないと主張した（「蕪村調といふことにつきて一寸」、明二八・一〇・一一「日本」）。また、虚子は特定の「流派」への執着を否定しており（「蕪村調といふこと」、明二八・一〇・二二「日本」）、似角先生も日本派における蕪村の称揚を一時の流行と見ている（「よしなし言」、明二八・一一・二五「日本」）。

それでは、日本派は蕪村調以外のいかなる指標で特徴づけるべきか。「文学界」の「俳風一掃記」（明二八・一〇・三〇）は、日本派を評して「叙景のみに力を尽し、人生の変化多き部分所謂人事の方は至ておかまひなきやうす」と揶揄している。また、田岡嶺雲はこの傾向を次のように分析する（「俳壇に於ける毎日派と日本派」、明二九・一・一〇「青年文」）。

前者(引用注、「日本派の子規」)は天地の景象に重を置けども、後者(引用注「毎日派の竹冷」)は人事に力を着く。前者の弊は、清新を尚ぶの余強て語を晦渋にするにあり。後者の弊は、平易を尚ぶの極其想の俗に陥るにあり。(傍線引用者)

さらに、「明治評論」の「俳句に於る時間と主観」(明治二九・二二・二)にも「総ての人事は、日本派に欠くるところ」とあり、明治二十九年の段階で「日本派」叙景偏重」という論調が存在したことが分かるだろう。

なお、後述するように子規は新派登場以前から意図的に俳句の価値を天然の事象や叙景に求めていた。ところが、明治二十八年半ば頃から、未熟ながらも恋愛などの人事を詠み込む硯友社の檀林調が、彼の比較対象として文壇に認知され始める。こうした事情から、相対的に人事句の欠落が日本派の悪弊とみなされたと考えられる。

日本派の人々は「日本派」叙景偏重」という消極的な評価に対し、二つの立場から反論を試みた。すなわち、俳句を天然の事象や叙景に特化した詩形として支持する立場と、人事や時間的変化を撰取る立場である。当時の子規の俳論もこの動きと呼応しているわけだが、ここでは高浜虚子の発言に焦点を当て、日本派による自己正当化の論法を確認する。

虚子は、俳句の鑑賞に際して「時間の経過を想像せず空間上の想像を遠くすること」の必要性を説きつつ「俳句、明二八・一〇・五「日本人」、「凡そ天然の客観界は主に空間の美を為すものなり」と論じることで「俳話」、明二八・一〇・二四「日本人」、早くから

俳句と空間、天然を結びつける経路を確保していた。そして、「日本派」叙景偏重」との世評が広まると、小説や叙事詩が尊重される文壇の風潮を戒めて、「天然物」に対する「同感」の重要性を説いていく「俳話」、明二八・一一・二〇「日本人」、「俳檀雜感」、明二八・二二・五「日本人」。さらに、彼は「叙景詩」を「客観的天然詩」と言い換え、「人事に対して風景(天然)あり乃叙事に對して叙景あり」と述べることで、文学ジャンルとしての俳句の存在意義を主張した(「叙景詩」、明二八・二二・二〇「日本」)。

他方、「俳句」天然、叙景詩」という定義づけがなされるとともに、人事や時間の表現も模索される。翌二十九年始め、虚子は、「時間美に属すべき人事」が十七字に収まることは稀だと留保しつつも、「天然物の特性を發揮して斬新奇警なる趣味を伝」えるような人事的な古句の存在を紹介している(「俳話」、一・五「日本人」)。また、翌月五日の記事では、名所旧跡を詠んだ句は「歴史的連想」を誘発して「自然の美と人事の美と相抱擁したる複雑なる詩趣」をもたらずと論じている。こうして、「俳句」天然、叙景詩」という枠組みを前提としながらも、徐々に人事句の可能性が開かれていく。

さらに進んで、人事や時間といった要素は俳句において積極的な価値を付与されることとなる。「独り天然を喜んで人事を賤みしも昔となりぬ」と語る虚子は、「宏大なる天然美」が「粗笨」や「陳腐」に陥りやすいことを認め、俳句における天然の価値を相対化するに至っている(「鮭の句」、明二九・七・三二「めさまし草」)。加えて、「変化多き人事」と「自在なる主観」が天然の事象や客

観を補助することで、俳句は「融通自在なる吟境」を獲得するとの見解も示している。「曼珠沙華」(明二九・二・五「日本人」)では、客観的な空間描写のみでは俳句が絵画に劣ることを自覚し、次のように立場を改める。

即、同じ客観描写の上に在りても俳句の絵画に勝るところは、実に主観を以て客観を助くるところに在り、時間によつて足らざるところを補ふに在り。其色彩に於て及ばざるは、やがて其主観及時間を以て勝る所以なりき。

このとき、俳句は絵画と叙事詩の中間に布置され、両者の利点を折衷できると考えられている。しかし、同時に虚子は、詩名の拡張に伴う「佶屈なる形」が「俳句として一評価に値するかという点に疑問を投げ掛け、「吾人は早晚俳句を蟬脱して別に羽翼を具ふる一、新体を見るべきことを信ず」と主張した。こうして虚子は、複雑な詩想を許容することで、俳句という詩形に拘泥する意義を見失つてしまふのである。<sup>(3)</sup>

なお、虚子は構図上の中心点という絵画空間的な発想を、表現内容の時間性へ敷衍することで、俳句において複雑な趣向を追求した。彼は「俳話一束」(明二八・一〇・一四「日本附録週報」)で「美景中の最美なる部分に着眼」する方法論を推奨しており、同月二十一日の記事ではこれを「風景の美の中心点を観破してこれを筆に上し他は読者の聯想に訴へ余情として全景の趣味を惹起せしむ可きこと」と要約している。こうした連想に支えられた余韻、余情を肯定的に評価することで、形式上短さを特徴とする俳句の中に、長い時間的変化を詠み込みむ可能性を見出したのである。

## 二 余韻・余情、字余りに関する応酬

新派の勃興は俳論の流行を招いたが、それに伴い、日本派に限らず俳句というジャンル全体の文学的価値が問われることとなる。このとき、虚子が人事句、時間句を容認する上で着目した余情が一つの係争点として立ち現われる。以下では前掲の坂口論に倣いつつ、余情や曖昧さに着目した同時期の俳論の諸相を見ていくことにしたい。

まず、余情批判の意見をいくつか紹介する。高山樗牛は、主観的な余情に頼る俳句を「特殊の境地に於ける特殊の感想に對するのシムボル」と位置づけ、その普遍性の欠如を指摘している(「俳句と符号」、明二九・五・二〇「太陽」)。「白百合」の「文学と俳諧」(明二九・六・七)では、俳句が依拠する「余韻」と名づけらるる、「幻影」は「其作者の横着さ」の表れとして排斥される。さらに、山県五十雄は、俳句の本質を「意不明にして朦朧曖昧」な点に見出し、受容者任せの「幼稚にして熟せざる想と感情」しか詠えないジャンルとして攻撃している(「俳句の価値」、明二九・六・一〇「青年文」)。このように、明治二十九年中頃の文壇では、俳句の詩想の曖昧さや余韻に支えられることの不完全さが批判されていた。

一方、桐生悠々「俳句の余情」(明二九・二・一〇「読売新聞」)を先駆けとして、余韻の価値を救済する論者や、俳句における余情の必要性を疑問視する論者が現れる。田岡嶺雲は、俳句を「聴くもの次第にて我儘なる余情を附会すべく作られたる者」ではなく、「俳人社会に其思想を交通し得べき機関」と評価している

〔「太陽」記者の俳句論、明二九・六・一〇「青年文」〕。また、大町桂月は俳句を抒情詩の一種とみなした上で、「詩は余韻を尚ぶ。抒情詩、殊に朦朧なるを要す」と説いている（和歌俳句及び俳諧に就きて、明二九・九・一〇「帝國文学」）。さらに、虚子は「余韻は連想に基く情感の天地なり」と述べて余韻と曖昧さを区別し、元禄調に比して天明調には「余韻豊にして印象明瞭なるもの」があると主張した（曼珠沙華、明二九・一一・五「日本人」）。

こうした余情に関する議論と並行して、日本派の変調に関する論争が展開している。たとえば、「明治評論」の「俳壇の二派」（明二九・六・二）は、日本派が「心」や「作為」よりも「姿」や「声調」を尊重していることを批判している。記者は、「声調の耳に響きよきを欲するの余、屢ナンセンスに陥るの弊を免かれず」と警鐘を鳴らし、「如何に美しくとも想なき者は詩と称するに足らず」との批判を投げ掛ける。

さらに、「帝國文学」と新聞「日本」の間で字余りや破調を巡る議論がなされることとなる。前者の「俳壇近況」（明二九・一一・一〇）では、客観的な叙景句を唱道してきたはずの虚子が、近来句調の奇抜さのみに専心していることを非難する。そして、新聞「日本」に採られた以下の句を紹介し、日本派の「退歩」を報じている。

削れる如き山畳める如き雲の秋	虚子
新酒のみて酔ふべく我に頭痛あり	同
大なる小なる案山子親子かも	碧梧桐
鳴子鳴らず案山子物案ず夕	同

記者は、これらの作から「拾七字詩固有の余情余韻」が失われていることを指して、「散文の断片」、あるいは「散文の断片」と表現している。虚子が複雑な趣向を許容する中で俳句からの逸脱を是認していたことを思い出すならば、日本派の新調は韻文としての俳句の独自性を自己否定しかねない傾向だったと言えるだろう。

この記事に対して五百木瓢亭は、日本派の字余りや破調は詩想を効果的に表現するための「進歩に伴へる必然の結果」だと弁護した（紅塵万丈、明二九・一一・二八「日本」）。しかし、「帝國文学」の記者は碧梧桐や虚子を視野に入れながら、「陳套なる想を採りて唯奇警なる形に改めしに過ぎざるものをとるが如き傾向あり」と述べ、詩想自体の墮落へと論点を移している（「日本」の時文記者に告ぐ、明二九・一一・一〇）。以後数回にわたって続く応酬を要約すれば、瓢亭は詩想の多様化を免罪符に詩形の拡張を容認し、「帝國文学」の記者は詩形の奇抜さを以て詩想の形骸化を難じたと言えらる。一連の議論は、結果的に平行線を辿つたものの、俳句においては詩想の拡充が詩形の個性を打破しかねないという有意義な示唆を含んでいる。

以上のような日本派の転進について、「明治評論」の記者は「日本派の発句が其固着したる天然を出でて人事に移らんとする傾向」を認める反面、それに伴う弊害として「新清の高調」が失われつつあることを惜しんでいる（「日本派の一転歩」、明二九・一二・一〇）。加えて、同記事の「句は画の如くなるべし」と云ふ日本派の（特に子規子の）信仰は、こゝに破壊されざるべからず」という

指摘は、当時の子規の俳論を考へる上で重要な意味を持つ。(俳句「天然、叙景詩」という「信仰」が崩壊したとき、子規は自身の俳句観と向き合うこととなる。そして、人事句や時間句を進歩的な俳句として演出して見せた結果、「散文の断片」に墮していく傾向までも引き受けることとなり、俳句というジャンルの存在意義を見失ってしまうのである。

### 三 子規従来の俳句観と新調の出現

明治二十九年、俳句は文学ジャンルとしての地歩を固めた。そうした時代の潮流の中で、正岡子規の俳句観はどのような転機を迎えたのだろうか。まずはその前提を確認しておく。

子規の俳句観の基調には、小説や長編詩と俳句を差別化する意図があった。明治二十五年、小説『月の都』の出版が頓挫すると、子規は小説家ではなく詩人になろうと心に決め、「人間よりは花鳥風月がすき也」と語った(碧梧桐宛書簡、明二五・五・二八付)。また、同年の「我邦に短篇韻文の起りし所以を論ず」(二〇・三〇「早稲田文学」)でも、「人世無量の変化」を描く小説や長編詩との差異の中に、「天然の雅景」を描く短編詩の存在価値を求めている。そのため、「子規が、まだ俳句についてのみ考えているときは、美術との共通性を強く意識し、他の文学形式、短歌や散文のことは、あまり意識されていなかった」(松井貴子『写生の変容——フォントナーズから子規、そして直截へ』、二〇〇二・二、明治書院、「II-2」(5))。写生から写生文へ」とするのは不適当である。むしろ、文学ジャンル間の差異に意識的だったために、俳句を天然の事象

に特化した詩形とみなすことができ、意匠の面で西洋の写生画との類似性を発見するに至ったのである。

しかも、こうした子規の俳句観は天然に対する彼生来の愛着に由来している。具体的には、「天然の美殊に花樹花草の美は何人も之を感じざるはあらず、予は特に之に感じ易き性あり」(俳句の初歩、明三二・二・一〇「ホトトギス」)、「余は子供の時から天然界の現象がひどく好きであつた」(「赤」、明三三・五・一〇「ホトトギス」)、「余の性簡單を好み天然を好むに偏する」(「病床六尺」、明三五・五・二二「日本」といった発言から、彼の性向は窺い知れる。子規は個人的な嗜好に最も適した文学ジャンルを確立するため、(俳句「天然、叙景詩」という図式によつて俳句を肯定したとも考えられるだろう。

こうした前提を踏まえると、明治二十九年頃の日本派の(俳句「天然、叙景詩」という俳句観も、子規の従来の主張を後追いたものと評することができる。彼はこの時期にも基本的に同様の立場をとり続け、論調の形成に一役買っている。当時の発言を例にとると、「俳諧大要」(明二八・一〇・二四「日本」)の一節——「例へば複雑せる事物は小説又は長篇の韻文に適し単純なる事物は俳句和歌又は短篇の韻文に適す」——で、彼が一貫して提唱してきた俳句観がそのまま繰り返されている。また、「松蘿玉液」(明二九・七・一〇、「日本」)では、「俳句の趣味は其簡單なる處に在り」と述べ、複雑な趣向を善しとするのは「其の簡單の趣味を解せざるの言」に過ぎないと断じている。さらに「文学」(明二九・八・五「日本人」)でも、「天然を好む者は天然を以て好材料とす。韻

「文作者多く然り」と論じ、詩人と花鳥風月を結びつけた頃と変わらぬ俳句観を披露している。

それでは、子規は自らの俳句観を明治二十九年前後に勃興した新調にそのまま適用できたのだろうか。碧梧桐は、当時の子規が日本派の新調に対して容易には賛意を示さなかったと回顧している（「子規の回想」、一九四四・六、昭南書房、「続編 一 当時の新調」）。

子規は「批判的犀利な眼光」で時代の動向を注視していたが、その裏には自身が新調を主導できない負い目があった。碧梧桐によれば、子規は「詩の創造」に関して「時代遅れ」だと自ら認め、

「こんな奔放無礙の句を俺に作れと言つたつて、出来ッこはありやアしないのだ」と煩悶していたという。往時の子規が語つたとする次の台詞もまた、新派俳句の先駆者としての正岡子規像に修整を迫るものである。

俳句の多読家も余り名誉にならないが、其の多読も一利一害といふより、むしろ多読に災ひされて、我輩の最も悩んでゐるのは、お前ら（引用注、虚子や碧梧桐）のやうに、飛び離れて新内容新趣向新調子に移り得ないことだ、自然に古句古調の範疇に束縛さるゝ、（……）（続編 七 十句集）

事実、新派俳句の勃興が世評に上ると、子規は「されどわれのは去る新派にあらず。矢張り或人の所謂「古き夜明のけしき」なり」と反応していた（「養病雜記」、明二八・一〇・二三「日本」）。また、虚子への書簡（明三〇・三・一九付）では、選句の折に自然と「や・かな」切れの十七字句を選んでしまうことを認め、「小生はどうしても旧派」だと漏らしている。こうした発言の裏には、子規が

それまで構築してきた（俳句「天然」、叙景詩）という俳句観と、現実に明治の新調として発生した句風との間の断絶が垣間見られるだろう。

そして、そうした状況下にあつて、子規は新調を推す道を選んだ。その選択の背後には、先に見てきた同時代言説に対する対抗意識があつたと考えられる。しかし、その性急でジャーナリスティックな反応によつて、子規が俳句を独自の文学ジャンルとして保障する活路は絶たれてしまつたのである。

#### 四 子規の俳句観の限界と屈折

子規の俳句観と新調との間の軋轢は「明治二十九年の俳諧」において顕著に表れることとなる。同論の要諦は、日本派が打ち出した俳句の新機軸を支持することにあつた。そして、その論調の背後には明治二十九年の文壇に起つた日本派批判、俳句排斥の意見を覆す企図があつたと考えられる。子規は全体の議論を終えて次のように総括している。

昨年に限る俳句の進歩は調子の上に新調の生まれ出でたと、趣向の上に印象明瞭なる者時間を含みたる者人事を詠じたる者多くなりし等なり。一昨年にかありけん、吾人の俳句に天然多く人事少きを難じたる人あり。吾人は当時俳句に人事の賦し難き所以を論じたる事ありしが、昨年に於ける人事句の発生は事実の上に於て吾人の論を打ち消したるなり。只だ其の人事句は旧来の五七五調の形を仮らずして他の新らしき形を以て現はれたる者なることを忘るべからず。

〔明治二十九年の俳諧、三・一五〕

子規によれば、「新調」、「印象明瞭」、「時間・人事」の三点が明治二十九年の俳壇に登場した新たな傾向である。中でも本稿で確認したように、日本派の句風は「天然多く人事少き」点において批判を被ってきた。ここで子規は、「日本派」叙景偏重」という同時代評に間接的に反論するため、「俳句」天然、叙景詩」という従来の持論を犠牲にしていると言えよう。ただし、その計策は単純に「俳句の進歩」を謳うこととは直結せず、散文へと接近するような「他の新らしき形」への懸念を伴っていた。以下、同論における子規の立場を検証することで、その俳句観の屈折点を見定めることにしたい。

まず、連載三回目から八回目にかけて、碧梧桐の「印象明瞭」な句風が紹介される。

赤い椿白い椿と落ちにけり

碧梧桐

乳あらはに女房の単衣襟浅き

同

かんてらや井戸端を照す星月夜

同

子規にとって「印象明瞭」とは其句を誦する者をして眼前に実物実景を観るが如く感ぜしむる」ことを指す（明治二十九年の俳諧、一・四）。先述のように、明治二十九年の文壇には、俳句を余情に頼った不完全な詩形とみなす風潮があった。また、本稿冒頭で触れた坂口の論によれば、詩壇の「朦朧体」論争や画壇における「紫派」の台頭を含め、「明瞭性を拒否する描写（曖昧性）を革新的な方法として認識するか否か」という問題が時代的な争点として存在していた。子規が碧梧桐の「印象明瞭」な句を「進歩」と

して演出するのは、まさにそうした余情否定論を実作の提示によって無効化するためだったと言えよう。しかも、「印象明瞭」な句は天然の事象や簡単さを志向する点で、「俳句」天然、叙景詩」という基本線に沿ったものであった。

ここで注意しておきたいのは、子規が「印象明瞭」を評価するにあたって、俳句に不可避な詩形上の特色を絵画のそれに重ね合わせている点である。「印象明瞭」な句を「写生的絵画の小幅」（明治二十九年の俳諧、一・四）に譬える子規は、六日の記事で「内容に限りある俳句は到底複雑精緻なる絵画を学ぶ能はざるを以て簡單明快なる絵画を学ばざるべからず」と述べ、十一日にも「俳句は時間的の文学に属しながら却つて空間的絵画に接近」と論じている。子規は、簡素な天然の事象を俳句独自の意匠として特権化してきたが、西洋の写生画はそれらを「印象明瞭」に表現する上で理想的な表現形式だった。しかし、詩形として不可避な短さを非時間的と読み替える論法によって、俳句と他の文学ジャンルとの境界が鮮明になった反面、空間的な事象の「印象明瞭」な表現においては俳句が絵画に劣ると認める結果になった。

さて、碧梧桐に続いて、虚子の句風が紹介される。子規は虚子の特徴を「時間的俳句」（明治二十九年の俳諧、一・二三）、「人事を詠じたる事」（二・二五）と見定め、その趣向の複雑さを蕪村句の延長線上に位置づけている。

しぐれんとして日晴れ庭に鴨来鳴く

虚子（時間・過去）

住まばやと思ふ廃寺に月を見つ

同（時間・未来）

屠蘇臭くして酒に若かざる憤り

同（人事）



子規は「印象明瞭」な句風を評価する上で、俳句の形式的特徴を空間性に収斂させていたが、ここではそれとは矛盾する時間的な意匠までも「俳句の進歩」として概括している。坂口の考察によれば、子規は「空間の変動」による「活動」という観点を導入することで、「空間的俳句と時間的俳句の議論のあいだ」にある「主張の断絶と飛躍」を「なんとか建設的に橋渡しし、調停」できた。ただ、ここで問題にしたいのは、子規が「時間的俳句」を敢えて俳句の「進歩」として描出した動機である。確かに、明治二十九年頃の虚子は自ら構築した理論的な根拠の下で人事や時間を積極的に俳句に詠み込んでいた。しかし、天然の意匠に俳句固有の価値を見出してきた子規は、碧梧桐の場合とは異なり、それを理由に虚子の句風を斥けることも可能だったはずである。そう考えるとき、子規の相反する態度は、他方面から投げ掛けられた批判に別個に應對したものと見て読み解ける。すなわち、余韻批判を覆すために「印象明瞭」に価値を見出したように、〈日本派Ⅱ叙景偏重〉という評価を覆す方便として、複雑な趣向を表面的に称揚したと言えるのである。

実際、子規は「明治二十九年の俳諧」でも複雑な趣向を全面的に肯定しているわけではない。一月二十三日の記事で、時間的変化を詠み込んだ虚子の句を次のように評している。

時間的の俳句を作るは難きに虚子が此等の句を作りしは難中の難を為したるなり。(……)然れども難中の難といふことを裏面より言へば無理を為したりと云ふが如き者にして俳句の短所を出来るだけ巧に成したるなり。

「難中の難」や「俳句の短所」と言うように、依然として子規は時間の要素を俳句の正統から除外している。この「難中の難」という表現は蕪村の人事句に対しても用いられており(「俳人蕪村」、明三〇・八・二三「日本附録週報」、人事と時間とともに複雑な趣向として「無理を為した」ものと考えてよいだろう。子規は「人世の複雑なる事実」を詠む蕪村の才覚を「小説的思想を有したり」と表現していたが(「俳諧大要」、明二八・一一・一七「日本」、そこには意匠におけるジャンルの境界を解消する可能性が潜んでいる。それゆえ、蕪村の複雑さを先鋭化させた虚子の句風は、「区域を拓めたる者にして俳句の『進歩』には違いないが、あくまでも短命な流行に終わると考えられたのである(「明治二十九年の俳諧」、一・二五)。こうした点から、人事句や時間句を「俳句の『進歩』」として宣伝する子規の態度は、〈日本派Ⅱ叙景偏重〉という批判を解消するための消極的な振る舞いに過ぎなかつたと見ることができらるだろう。

さらに重要なことに、複雑な趣向は破調や字余りの台頭と軌を一にしており、詩想だけでなく詩形の解体をも誘発する危険性があつた。子規は明治二十九年末の時点で、「碧梧桐の印象明瞭なる俳句」や虚子の「時間的人事的主観的の俳句」が「俳句の生命をして多少長からしむる者か」、あるいは「俳句の範囲を超えて俳句以外に脱出したる者に非るか」という問いに対して態度を保留していた(「文学」、一一・二〇「日本人」)。ただし、それとほとんど同時に、過度の字余りが「漸くに俳句の範囲を脱して短篇の新体詩」へと進出する傾向を認めつつ、次のようにも述べてい

る（明治二十九年の俳諧、二・一一）。

俳句今全く尽きたりとするも吾人は之を悲まず、又それがために今迄俳句を学びたることを悔いず、又一句なりとも俳句残りあらんには之を学ぶ人あることを喜ぶなり。

こうした発言から、子規は新調の中に「俳句以外に脱出」する傾向を認めていたことが分かるだろう。しかも、五七五という「一の調子を厭ひながら他の調子」に移ることもしない新調は俳句を「散文に近からしめんとする」ようなものと語るように（明治二十九年の俳諧、二・一一五）、子規も複雑な趣向に伴う過度な破調や字余りが「散文の断片」に墮すると考えていたようである。

こうした点から、子規が天然詩、叙景詩であるはずの俳句において「無理を為す」複雑な趣向と、それに伴う新調を必ずしも「俳句の進歩」としては理解していないことが明らかとなる。

ここまで見てきたように、子規が複雑な趣向を一時的に認めたのは、（日本派＝叙景偏重）という時代的な争点を乗り越えるためだった。しかし、そうした振る舞いを見せる中で、文壇が求める趣向の拡充が俳句において「無理を為す」ことにすぎず、散文に解消する危険性を持っていることが明らかとなる。換言すれば、子規は複雑な趣向を一時的に容認することで、俳句という形式に依拠する限り人事や時間の欠落を克服できないと認める必要性に迫られたのである。

こうした点から、子規の俳句観が複雑さを許容する方向へ単純的に進歩したとは言いがた分る。むしろ、複雑さへの詩想の拡充が逆に詩形の限界を露呈させ、子規自身を俳句以外の

ジャンルへ「脱出」させたと見るべきだろう。時間や人事を表現するならば、「無理を為し」てまで詩形に束縛される必要はない。散文的な新調の台頭はその事実を子規に痛感させた。それを裏付けるように、明治二十九年の子規は新体詩壇へと大々的に進出し、俳句では困難だった「叙事詩的な作品」に傾倒することになる（久保田正文『正岡子規 その文学』、一九七九・八、講談社、「詩について」）。また、明治三十一年には「歌よみに与ふる書」（二・二二日本）に代表される歌壇での活躍が控えており、複雑な意匠の評価に際して導入された「活動」の観点は叙事文へと継承されている。

それでは、子規は複雑な趣向を他の文学ジャンルに託すことで、俳句の存在価値を積極的に評価する立場に回帰できたのだろうか。確かに、彼は俳句における「極端の進歩」（「俳句新派の傾向」、明三二・一・一〇）「ホトギス」を認めた後にも、「写實的自然是俳句の大部分にして即ち俳句の生命なり」（「俳句の初歩」、明三二・二・一〇）「ホトギス」と語っている。しかし、「印象明瞭」を支持する際に、俳句の形式上の特性を絵画のそれと直結させたため、天然の事象に対する愛着を取って俳句に投影させる理由も失われてしまった。極言すれば、簡素で空間的な天然の意匠を表現するのに、文字記号を用いる必然性はないのである。「病牀譚言」（明三二・三・二〇）「日本附録週報」の中に現れる次の一節は、俳句革新の挫折を経験した子規の文学観を如実に表している。

文学者とならんか、画工とならんか、我は画工を択ばん。文学は文字に縁あるがために時に無風流の議論を為す。議論は

一時を快にすといへども、退いて靜かに思へば畢竟尼戲のみ。繪画は議論を為す能はず。怒れば則ち画き、喜べば則ち画き、悲めば則ち画き、平ならざれば則ち画く。

また、同年の「随問随答」(七・二〇「ホトトギス」)では、「俳句に於て如何ばかり絶妙に空間的の物象を言ひ現はし得るも到底繪画に及ばざるべき理にてはなきか」との質問に対して、「繪画の方が俳句よりも精密に現はし得る事論なし」と断言している。さらに、「画」の題で「ホトトギス」に寄せた短文の中には、「僕に絵が画けるなら俳句なんかやめてしまふ」との文言も見られる(明三三・三・一〇)。子規は、「文学」でありながら簡単な天然の事象を描ける点に俳句の存在価値を見出してきた。そして、表現内容におけるこの特色を、そのまま表現形式の特色に投影させた。しかし、「印象明瞭」への志向性を共通項として、俳句は写生画と同一の評価の地平に置かれてしまう。こうして子規は、「美術」というより広範な枠組みの中で、俳句というジャンルの個性を消失させてしまったと言えよう。

## 五 おわりに

正岡子規の俳論は、俳句という形式の存在を自明視した上で、その文学的な地位向上を目的としている。彼は、短い形式に見合った簡素な天然の事象を俳句特有の表現内容とみなし、「俳句Ⅱ天然、叙景詩」という構図を打ち出すことで、文学というカテゴリーの中に俳句というジャンルを布置することに成功した。ところが、明治二十九年頃の文壇に起った日本派批判、俳句批判の

声は、俳句の表現内容の不明瞭さと狭窄さに変革を迫り、それに応じるような碧梧桐と虚子の新傾向を招来した。そして、俳句の後進性を指弾する同時代評に安易に反抗した子規は、二人の句風を「進歩」として演出することとなる。

まず、碧梧桐の「印象明瞭」な句風は、(俳句Ⅱ天然、叙景詩)という構図の延長線上で評価され、俳句の本質を曖昧さとみなす同時代評への反証として利用された。このとき子規は、俳句の形式的特徴を、他の文学ジャンルにはない空間性と読み替え、繪画との類似を強調する戦略を選択した。しかし、これにより俳句が専有していた空間的な天然の内容は、あえて文字記号によって表現される必然性を事実上失ってしまう。

次に、虚子の人事的、時間的傾向を紹介することで、子規は俳句が複雑な内容を目指すことを明らかにした。だが、そうした詩想の複雑化は形式に適さぬ「無理を為した」ものであり、俳句を散文へと解体する危険性を孕んでいた。そして、表現内容の多様性を確保する戦略は、逆に特定の詩形を固守することへの疑念を与えてしまった。その結果、(俳句Ⅱ天然、叙景詩)という理想像は破壊され、子規が俳句というジャンルに執着する理由は失われてしまったと言える。こうして、(俳句Ⅱ天然、叙景詩)という構図を主眼とした子規の俳句革新は挫折を経験し、彼を他の芸術ジャンルへの進出させるに至ったのである。

注(1) 子規が否定した旧派側に注目して、彼と同時代の俳壇の様相を論じた先行研究としては、「明治前期俳壇の一様相——幹雄の動向を論

中心として——」（一九九四・七「連歌俳諧研究」八七号）を初めとする越後敬子の一連の業績や、「明治俳諧の「余情」と「只言」

——三森幹雄と正岡子規の応酬から——」（二〇〇六・一一「日本近代文学」七五集）といった青木亮人の業績、大谷弘至「三森幹雄と蕪村——明治期における「蕪村発見」再考」（二〇〇九・三「二松学舎大学・人文論叢」八二輯）等が挙げられる。

(2) 引用箇所にある「人事」の語意については、「人事的とは人間万般の事物を詠じ天然のとは天文地理生物鉱物等総て人事以外の事物を詠するなり」（『俳諧大要』、明二八・一〇・二四「日本」といった定義に依拠したい。ただし、子規は「天然」という用語を、観念的な「理想」に対する「ありのまま」の様子としても用いている。

本稿では「人事」の対義語としての用例を取り上げ、その用法に則った概念として「天然」の語を使用する。

(3) 虚子は、「諸君最後の目的は（……）天地山川の神を擁して明治の文壇を革新するに在り何ぞ独り十七字に在らんや」と述べ（『俳話一束』、明二八・一〇・一八「日本」）、「俳句に於て深く養はれたる天然詩想新たに形を帯むること速からざるを知る」（『俳檀雜感』、明二八・一二・五「日本人」と語っている。また、「詩人たる務は其趣味其思想を他人に運ぶ」ことにある以上、「其外形の何たるは毫も関するところ」はないとも論じており（『曼珠沙華』、明二九・一〇・二〇「日本人」）、俳句というジャンルの保存にほとんど拘泥していないことが分かる。

## 新刊紹介

野上記念法政大学能楽研究所編

### 『鴻山文庫蔵能楽資料解題』下

— 第三部 付・狂言・史料、他 —

○ 野上記念法政大学能楽研究所が管理している「鴻山文庫」は、能楽専門の蔵書で、室町時代から近代までに及ぶ能楽の謡本約

一万四千冊とあらゆる能楽関連の文献資料約一万点を含む。

本書は、鴻山文庫蔵の謡本を解題付きの目録の形で紹介する上冊（一九九〇年発行）と注釈書・伝書などの目録である中冊（一九九八年発行）に続き、能楽演出資料（付、狂言資料、記録、絵図、その他）の解題を収める。各資料の名称と冊数をはじめ、その内容、系統、資料的価値の軽重などが紹介

されており、研究情報を得るには非常に便利な構成になっている。

室町中期以降の能楽演出技法の展開と変遷の理解を可能にする著書であり、能楽の研究においては必要不可欠な一冊である。  
（二〇一四年三月 野上記念法政大学能楽研究所 A5判 六一八頁 本体六〇〇〇円）  
（ツアラヌ ラモーナ）