

# 子規の短歌革新、その変転

——鉄幹子規不可並称説を視座として——

田 部 知 季

一 はじめに

正岡子規は「墨汁一滴」(明三四・一・二五『日本』)の中で「鉄幹と子規とは並称すべき者にあらず」と記し、前年夏頃に起きたある論争を振り返った。子規の言葉を借りて、「鉄幹子規不可並称」論争。当時の歌壇はこれを二人の「尊卑軽重」問題として取り沙汰した。だが一方で、当事者たる子規はこの問題に関して自身の立場を明らかにしてこなかった。「墨汁一滴」で彼が新たに語ったところによると、「不可並称」の理由は二人の「尊卑軽重」の差ではなく、短歌上の「趣味」の相違にあったとい<sup>(1)</sup>う。本稿では、この鉄幹子規不可並称説の係争点を、短歌革新における子規の主張の揺らぎ——特に「主観」に対する評価の変移——と関連づけることで、「写生」中心の子規像を読み替える一助としたい。

まずは論争の展開を概観しておく。発端は『こゝろの華』(明三三・五・一)、倶楽部欄「掲載の菊迂生の投書だった。そこに「与謝野鉄幹正岡子規渡邊光風金子薫園などの新派若武者」との文

言があった。これに不満を覚えた伊藤左千夫は、「正岡師と他の両三氏を一列に見るさへあるに若武者などと、稍軽侮の言を弄せるにあらずや」(明三三・七・二〇『こゝろの華』、倶楽部欄)と書き、同誌編集陣を非難した。また、阪井久良岐も「鉄幹杯と同一趣味に見られては、イヤハヤ何とも頭からお話にならない」(歌壇放言)、明三三・九・五『大帝国』とこれに同調する。二人は子規を頭領とする根岸短歌会、いわゆる根岸派の仲間である。

鉄幹はこうした根岸派の不遜な物言いを子規の差し金と勘繰り、反撃の一手を講じる。彼は「子規子に与ふ」(明三三・九・一「明星」)で、根岸派による一方的な「不可並称」の誇りを、「文壇の徳義を無視した常識はづれの無礼の暴言」と指弾した。また、子規に対しても、「君自身の名で子規は文壇の破廉恥漢でない」と云ふことを弁明し玉へ」と怒りを顕わにしている。

この記事を受け、子規は早々に鉄幹へと手紙(明三三・九・一六付)を送り、直接会って「邪推」と「誤報」を正したいと打診した。翌月七日には面会が実現し、互いの誤解はひとまず氷解する。

また、久良岐も自らの「不注意」と「其罪を謝す」る手紙（明三・九・一七付）を鉄幹に送っている。子規らの書簡は鉄幹の返書とともに『明星』誌上で公表され（「蛇口仏心」、明三三・一〇・一二）、事態の収束を世に伝えることとなった。

先行研究において、この一連の諍いは、「感情問題」として処理され、歌学論争としての展開を見ることができなかった」と評価されている（中略「子規と鉄幹——『明星』初期における対立——」、一九六四・一二『国文学 解釈と教材の研究』九巻一五号）。他方、このときに浮上した子規と鉄幹の相違点は、しばしば写実主義と浪漫主義の対立に直結させられてきた<sup>(2)</sup>。「歌学論争」には至らなかつたが、水面下で子規の写実主義と鉄幹の浪漫主義とが衝突したという図式である。しかし、子規自身は上述の「感情問題」の中で、自らの立場を具体的に公表してはいなかつた。従来<sup>(3)</sup>の先行研究においては、一貫した「主義」を自明視する概括的な見方が、当時の争点を覆い隠してきたのではないだろうか。

ところで、子規の短歌革新を通観する際には、一つの屈折点に注意しなければならぬ。すなわち、「客観」偏重から「主観」尊重への変説である。短歌革新の嚆矢「歌よみに与ふる書」の発表は明治三十一年のことだった。それ以前の子規は、俳句と短歌の類似性を自明視していた。たとえば、「俳句と和歌と漢詩と形を異にして趣を同うす」（『俳句と漢詩』、明三〇・二・一一『日本』）というように<sup>(3)</sup>。

しかし、その見通しに変化が萌す。後述するように、明治三十三年の子規は、俳句の精細な「客観的」表現が短歌に適さないこ

とを認めている。同時に、短歌における「主観」を肯定的に再評価してもいる。このとき、俳句と短歌の差別化が、「客観」から「主観」への移行と重なり合っていることに注意しておきたい。短歌革新という言説には、俳句と短歌の相違点を抽出することで、ジャンル間の境界を再構築する一面があったと考えられる。

こうした子規の短歌観の変転は、既に多くの論者が指摘するところである<sup>(4)</sup>。だが、この定説は鉄幹子規不可並称説における子規評と食い違わないだろうか。つまり、すでに俳句の「客観」から短歌の「主観」へと視野を広げていた子規を、依然として写実主義と概括してよいのかという疑問である。この問いを追究するため、本稿では今一度鉄幹子規不可並称説の論点を見定めてみたい。「感情問題」を一つの極とする論争の背景には、根岸派による自派擁護と他派批判の戦略が垣間見られる。そして、そこに現れる「主観」尊重の姿勢に注目するとき、写実主義や「写生」とは異なる観点から、子規の文学営為における短歌革新の位置が浮かび上がってくるだろう。

## 二 「歌よみに与ふる書」の周辺

短歌革新出発期における「主観」の位置づけを探るため、「歌よみに与ふる書」（明三二・二・一二『日本』）発表当時の状況に目を向けてみよう。予め確認しておくが、この著名な歌論は、当時の『日本』紙上の歌学論争を背景に控えている。そして、同時代言説の煽りを受けることで、子規の短歌観は僅かな揺らぎを見せていた。以下、議論の経過に即しながら、「主観」をめぐる当時

の子規の立場を探っていく。

明治三十一年二月七日、『日本』附録週報に「新自讃歌」が載る。当代歌人の自讃歌十首を紹介する連載記事の初回だ。この日は御歌所派の小出榮が自作を寄せた。だがその三日後、同記事に対する伊藤左千夫（春園）の批判文「非新自讃歌論」が紙面に登場する。彼は、小出歌の一部表現が「たふとき和歌の調」を損ねているとし、「歌にはあらで三十一文字の俳句なり」と断している。<sup>5)</sup>

この左千夫論に対し、『日本』記者で俳人の五百木飄亭（駿台小隠）が異を唱える。彼は左千夫の言う「いやしげなる調」が「新材料」に起因していることを看破し、「寧ろ其着眼の斬新、語法の自由、固陋なる国歌界にては讃すべきの値あり」と反論する（『読非新自讃歌論』、明三二・二・一五『日本』）。また、左千夫が「調」を短歌の専有物とみなすのに対し、飄亭は「都べての詩歌には其内各種の調を含有せるを知らざるなり」と指摘している。この後も、左千夫「小隠子にこたふ」（明三二・二・二三、二四『日本』）と、飄亭「春園子に与ふ」（明三二・二・二五）三・九『日本』の間で、短歌と俳句の「調」をめぐる議論が続いた。

「歌よみに与ふる書」はこうした状況下で発表された。同論冒頭、「仰の如く近来和歌は一向に振ひ不申候」との一節は、左千夫の「非新自讃歌論」への応答である。ただし、ここでは歌壇の現状に苦言を呈するに止まり、左千夫論に対する直接的な提言は見られない。子規の筆が彼らの論戦に及ぶのは「三たび歌よみに与ふる書」（明三二・二・一八『日本』、以下「三たび」、「四たび」と略称）からである。その中で子規は「なだらかなる調が和歌の長所なら

ば迫りたる調が俳句の長所なる事は分り申さざるやらん」と述べ、飄亭論を擁護している。

しかし、子規の関心は「調」の問題を置き去りにして、「主観」と「客観」の方へと向かっていく。彼は「四たび」（明三二・二・二二『日本』）の中で、八田知紀の歌「芳野山霞の奥は知らねども見ゆる限りは桜なりけり」を評し、「全体が客観的即ち景色なるに其中に主観的理窟の句がまじりては殺風景いはん方無く候」と述べる。子規の定義する「理屈」とは、「感情にて感じ得可らず智識に訴へて後始めて知るべき者」（『俳句問答』、明二九・七・一七『日本』）を指す。子規はこの「理屈」を「文学」の範疇から除外してきた。作者の「感情」の再現こそが、「文学」の要件だと考えたからである。<sup>6)</sup> 知紀歌に戻れば、桜の咲く吉野山の景観が一首の「感情」を喚起している。しかし、知紀はその様態を評述するのではなく、視界を越えた「霞の奥」を推測し、それを「消極的に」否定する。この迂遠な語りに「理屈」が介在する。特に短詩形において、そうした理智的な「主観」の働きは、実景がもたらした「感情」の再現を阻害しかねない。そこで「理屈」を回避するため、「感情」の発端となる「客観」が相対的な価値を持つのである。

こうした「客観」偏重の子規に対し、千葉稲城が批判を寄せる（『竹の里人に一筆参らせ候』、明三二・二・二三『日本』）。稲城は、「是非客観的にのみ詠むべき」という子規の立場に真っ向から反対する。このとき稲城は、「昔より歌は感情の声なれば客観の主観に進化したるもの即ち情念には多少の理屈も含まる事に候」と述べ、「理屈」を排する子規の大前提に疑問を投げ掛ける。さらに、

歌の上では「主観」と「客観」の区別は不分明だとし、それを古歌へと適用する子規の論法を、「破壊的の言論」として糾弾する。この投書によって、短歌における「主観」と「客観」の比重が、目下の論題として立ち現われることとなる。

子規は「六たび」（明三二・二二四『日本』）で稲城論に応じる。子規の考えでは、「客観の景色を美なりと思ひし結果」として歌が詠まれる以上、その契機は「感情」にある。「主観的」と「客観的」の違いは「只うつくしいとか奇麗とかうれしいとか楽しいとかいふ語を著くると著けぬとの相違」に過ぎない。「主観的」は「感情」と「理窟」に区別されるが、「理窟」のみが排斥されるべきである。かような論理によつて子規は「主観」を部分的に容認する。しかし一方では、「但和歌俳句の如き短き者には主観的佳句よりも客観的佳句多し」とも述べており、短詩形を条件とした「客観」重視の姿勢に自信を窺わせてもいる。

このように、「客観」偏重との批判を受けた子規は、「主観」の評価について慎重な態度を取っている。実際、「八たび」（明三二・三二一『日本』）にも、「客観詩をのみ取る」訳ではないとの自己弁護が見られる。つまり、「純客観」と「純主観」、両方の歌を好むというのである。子規はその具体例として、次の源実朝の三首を掲げる。

武士の矢並つくるふ小手の上に叢たはしる那須の篠原

〈純客観〉

時によりすくれば民のなげきなり八大龍王雨やめたまへ

〈純主観〉

物いはぬよものけたものすらたにもあはれなるかな親の子を  
思ふ  
〈純主観〉

一首目は、子規自身説明するように、助詞に対して名詞の比重が大きく、「必要なる材料を以て充実」している。そして、こうした句法上の緊密さを伴いながら、「語々活動」しているという。ここに一点付け加えると、各名詞に伴う知覚や価値判断が希薄なこと、語り手の主体性が前景化していないことも「純客観」の要因と言える。この点で子規の言う「純客観」とは、語りと「感情」が癒着しない、三人称的な語り手の歌と仮定できる。

二首目では、補助動詞の命令形「たまへ」が「主観」を演出する。子規は「六たび」の中で、「うつくしい」や「奇麗」といった感情を形容する語句を「主観的」の条件としていたが、ここでは「主観」という語意の広さ、あるいは曖昧さが浮き彫りとなる。三首目の場合、「あはれなるかな」の詠嘆が語り手に主体性を付与するとともに、「親の子を思ふ」という題材自体が「主観的」な調子を作り出している。また、子規はこれら純主観二首を称揚する上で、句切れや字余りの効果にも言及しており、統辞的観点からも「主観」の現出に注意を払っていたと考えられる。

### 三 「客観」から「主観」へ

そもそも、子規が定義する「客観」と「主観」とは何を指すのか。改めて俳句での位置づけを確認する。「俳諧大要」（明二八・一〇・二四『日本』）によれば、「主観的とは心中の状況を詠」ずること、  
「客観的とは心象に写り来りし客観的の事物を其儘に詠

ずる」ことだという。別所では、「客観句とは見たま、聞いたま、をいへる句なり。主観とは作者の考(智識にても感情にても)を述べたる句なり」(「随問随答」明三三・一・一〇『ほと、ぎす』)とも述べている。ここでは具体例として、子規による「主観体」(明二九・三・二二『日本』)の句を見てみよう。彼は「主観体」を、「天然と人事とに關らず作者の意思感情を現はしたる」句、「作者の智識によりてある物の關係を定め是非を判じたるが如き」句と位置づけ、次のような作例を挙げてゐる。

福寿草貧乏草もあらまほし

蠅を打つ人の心の細さかな

行く秋のわれに神無し仏無し

冬籠り長生きせんと思ひけり

一句目は「福寿草」の言葉遊びが句の眼目である。このとき、「客観的の事物」としての福寿草は後景化し、「あらまほし」という「意思感情」が前面に押し出される。二句目の場合、蠅や人の様態は不明瞭だが、「打つ」ことの無慈悲を介することで、両者の「關係を定め是非を判じ」ている。また、三句目では過ぎゆく秋の無常に感じ入り、四句目では冬籠りへの切実な抱負を掲げている。後半二句には病を背負う子規の姿が重なるだろう。

ここでの語り手は、明示された「意思感情」の主語を兼ねる点で一人称的である。また、詩歌という文脈では往々にして語り手＝作者という図式が仮構されてしまうが、子規の言う「作者」もそれを無批判に踏襲している。ただし字数制限がある俳句では、「作者の意思感情」と「客観的の事物」の関連づけに言葉を割き

にくい。それゆえ、「主観体」では作者の置かれた文脈が取り込まやすい反面、事物間の具体的な関係性を捨象することとなる。

一方の「客観体」(明二九・三・二三『日本』)はどうか。子規の言う「客観体」とは、「客観的に見たる」もの、「作者の意見判断等を交へざるもの」の意である。

水底に魚の影さす春日かな

梅雨晴の朝日に松の雫かな

山樫に朝霧かゝる峠かな

馬士去つて鵲鳴いて土手の淋しさよ

俳句では、詠嘆の調子を帯びた「切れ」が語り手の「主観」を呼び込みやすい。だが、「主観体」に比べ、「客観体」では事物の空間的な様態に主眼が置かれている。一句目では、水底に映る魚の影によって、春の日差しが視覚的に想起される。二句目は梅雨晴れという漠然とした全景から、小景である松葉の水溜へと視点が収斂していく。三句目では、逆に山樫に当てられた焦点が、峠全体へと広がっている。いずれも「作者の意思感情」ではなく、「客観的の事物」が「心象に写り来る」様子、特に視覚的な有様に力点が置かれている。これら「意思感情」や知覚の主語を担わない語り手は、先の実朝歌同様、三人称的である。

ただし、四句目には「主観」が顔を覗かせている。下五の「淋しさ」は土手の様子を形容するとともに、間投助詞「よ」の働きによって「主観的」な感嘆の調子を帯びている。ここに子規の定義の曖昧さが露呈する。そもそも、子規自身「客観」を「心象に写り来りし」状態と位置づけていたように、語り手の眼差しと作

者の「主観」、「客観的の事物」を完全に切り離すことは難しい。

それでも、俳句革新を推進する子規は「客観」の有効性を強調してきた。自身の俳句観の変遷を綴った「我が俳句」(明二九・八・二五『世界之日本』)では、「初め主観的なりし者漸く変じて客観的に傾けり」と述懐している。「自己の感じたる結果」を言語化することが「蛇足」だと気づき、「美と感ぜしめたる客観の事物許りを現すに至」つたのだという。また、「明治二十九年の俳諧」(明三〇・一・一二『日本』)では、碧梧桐の「印象明瞭」な句風を支持する一方で、「主観は無形の者即ち印象無き者なれば其印象不明瞭は論を俟たず」と述べ、「主観」に対してやや否定的な態度を取っている。さらに、晩年の談話「俳諧新旧派の異同」(明三四・四・五『太陽』)でも「客観」重視の主張は繰り返される。「景色其儘を言ふのは客観的である、自分の考へを混ぜれば主観的になる、全く客観的と云ふには理屈はない、幾らか主観を混ぜるから理屈が出来て来る」。

以上のように、子規の俳句革新は「客観」重視の俳句観によって貫かれていた。そして、この見通しが短歌革新の中で変容する。そこには実作の経験則が働いていた。また、先に見てきたような、「客観」偏重に対する同時代的な批判も遠く反響している。その結果、子規の中で俳句の「客観」と短歌の「主観」を弁別する大きな流れが浮上することとなる。

とりわけ明治三十三年に入ると、短歌における「主観」尊重の姿勢が鮮明化している。久良岐宛ての書簡に基づく「歌と画」(明三三・四・一一『こゝろの華』)では、この年に入ってからの短歌観

の変化を次のように要約している。

只一昨年と今年と少しく考の変わりたるは、短歌は俳句の如く客観を自在に詠みこなすの難き事、又短歌は俳句と違ひて主観を自在に詠みこなし得る事、此二事に候。一昨年頃は俳句に詠み得る景色は何にても三十一文字に入れ得べきやうに信じ候ひしかども實際経験を積むに従ひ短歌は俳句の如く軽快なる微細なる景色を詠み難きを発明致候。

ここでは、子規の短歌観が俳句という対立項を前提としている点に注意したい。彼は字数という形式上の差異を根拠に、「主観」と「客観」の相対的な適否を演出する。言い換えれば、「主観」を短歌に負わせることで、「客観」重視の俳句観をより強化しているのである。この意味で、短歌革新における「主観」尊重への移行は、ジャンルの境域を温存するための戦略的な変説と評価できる。

同じ記事で子規は「絵の如くならざる者即主観的(全首主観的)なると主観的の一二句を交へたるとの者」として以下の四首を掲げている。圏点は原文通りで、子規が「主観の部分」とみなした箇所を指す。

吾命しまさきくあらばまたも見む志賀の大津によする白浪

(穂積朝臣老)

汐干の三津のあまめのくゞつ持ち玉藻刈るらむいざ行きて見む。

(角麻呂)

岩屋戸に立てる松の樹汝を見れば昔の人を相見る如し。

(博通法師)



天地の神も助けよ草枕旅行く君が家にいたるまで

(石川足人朝臣)

「六たび」で指摘していた感情を形容する語句はこゝでも見られない。一方、助動詞「む」(一、二首目)のほか、動詞の命令形(四首目)も「主観の部分」に含まれている。こうした文末表現は主語として語る主体、一人称的な語り手を暗示する。これに対し、一首目から三首目までの「景色」を抽出すると、寄せる白波、玉藻を灼る海女、「三穂の岩屋」に立つ松が挙げられる。子規は「三たび」で知紀歌を論じる際、「景色」に「主観的理窟」が交じることを「殺風景」と評していた。しかし、先の気づきを得た子規は、「主観」と「客観」が拮抗することに対して寛容な態度を示している。

このように明治三十三年の子規は、俳句に適さない「主観」の可能性を短歌の中に見出していた。そして、この傾向は実作にも反映されている。子規の「再び短歌を募る辞」(明三三・一・八「日本」)を見てみたい。これは、前年末に募集した「新年雑詠」に続く、短歌募集の要項である。課題は「森」。その一節に曰く、「森といふ者の感じを十分に胸の裏に収めて後、家に帰り、再び前の光景を眼前に浮べながらあそここ、を捉へて幾首も詠むなり」と。この「感じ」という表現に「主観」への傾斜が読み取れる。そして、こうした歌作態度は、手帳と鉛筆を携えて実地に句を詠む「写生」と些か趣を異にしている。

選歌の掲載後、子規も選者詠「森三十首」(明三三・二・二二―三・六「日本」)を発表している。以下、初回分から四首掲げてみる。

鏡なすガラス張窓影透きて上野の森に雪つもる見ゆ

谷中路の森の下闇我が行けば花うつたかきうま人の墓

森深み山鳥鳴きてたま／＼に人に逢ふさへ淋しかりけり

分れたる森の小道にイみて人も来るやとひとり待ちけり

一首目、下の句「雪つもる」までは「客観的」に窓外に降る雪が詠まれている。しかし、末尾の「見ゆ」が一人称的な語り手が表面化させる。窓を「透きて」屋外へ向かう視線からは、病床の子規の姿が彷彿する。先の「主観体」同様、一人称的な語り手＝作者という図式である。子規は「わが病室の障子にガラスを張りてガラス障子の歌よみける中に」(十二首 明三三・三・九「日本」)でも、「いたつきの閨のガラス戸影透きて小松の枝に雀飛ぶ見ゆ」や「ガラス張りて雪待ち居ればあるあした雪ふりしきて木にもつもの見ゆ」と詠み、同首と同じ構図で「見ゆ」を用いている。この場合、散文の詞書が一首の外部情報を追加している点にも注意を払っておきたい。子規は、字数の長短によって俳句の「客観」と短歌の「主観」を弁別していたが、三十一字の形式を越える詞書もまた「主観」を呼び込む装置として機能する。特に、歌の詠まれた状況が補足されると、作者の眼差しが一首の内に投影され、「主観」を担わされた語り手＝作者という図式が強化される。また、長い詞書の付与は、俳句との差異を強調すると同時に、表現内容の複雑化によって定型からの逸脱を助長する点で、写生文の実践とも関連し得る。

さて、「森三十首」二首目の「我が行けば」は、一首目における語りの変奏と位置づけられる。三首目は「意思感情」が明示さ

れた典型的な「主観的」表現であり、「感じ」の実践が認められる。ただ、副助詞「さへ」に「理屈」の痕跡が読み取れる。つまり、人に逢わずとも淋しいのだろう、という推測が介入してしまうのである。四首目も深閑とした森の「感じ」を投影しているが、係助詞「や」が反語的に機能することで、「ひとり」の語が冗長となる。このように、助詞との親和性が高い「主観的」な「意思感情」に対しては、「理屈」を招きやすいという難点が指摘できる。そして、当時の子規は、こうした瑕瑾に違和感を覚えないほど、「主観」や「感じ」に価値を見出すようになっていたと考えられる。本稿冒頭で確認したように、鉄幹子規不可並称説が歌壇の注目を集めたのは明治三十三年九月頃だった。そして、この頃の子規は既に短歌における「主観」の有効性を発見していた。そうである以上、子規の立場を俳句革新から一貫した「客観」重視と見ることは不適當ではないだろうか。

#### 四 鉄幹子規不可並称説の係争点

鉄幹子規不可並称説は何をめぐる論争だったのか。先述のように、「不可並称」を喧伝したのは渦中の二人ではなく、根岸短歌会の左千夫や久良岐だった。そのため、「墨汁一滴」で示唆された「趣味」の相違点を、論争当時の子規の発言に遡って求めることは難しい。それならば、論争の火付け役だった根岸派歌人の「詩的標準」に目を向けてみてはどうか。当時の根岸派の主張は、「感情問題」という話題性のために、却ってその内容を見過されてきた嫌がある。以下、根岸派による言表に注目し、鉄幹子規不可

並称説において問題となった「趣味」の一端を探っていく。

当時、根岸派の中でも殊に扇動的だったのは阪井久良岐だった。彼は『こゝろの華』と『大帝国』で連載記事を持ち、継続して持論を発表できた。しかし、久良岐は自らが称揚する根岸派の「詩的標準」について多くは語らない。独善的な他派批判によって自派の相対的優位を説くばかりである。ただ、彼の念頭にあったのは、必ずしも「客観」対「主観」という対立軸ではなかった。当時の久良岐は、主に「主観」の領分において自派と他派を区別していたのである。その意味で、彼の主張は「主観」尊重へ移行した子規の立場と重なり合う。まずは久良岐の発言を追い、根岸派の論調の大枠を捉えておこう。

久良岐によれば、歌壇に勃々たる新派歌人の中には「各独よがりの主観歌に恋愛を歌つて得々たる者が多い」という（望岳街談）、明三三・七・二〇『こゝろの華』。この傾向は「落合派の末派の末派」に見られると言うが、これは落合直文に師事する鉄幹を視野に入れての発言だろう。久良岐はそうした「主観」の在り方を、「デモ主観」、「ギザな主観」と揶揄し（デモ新派の歌人、明三三・八・二〇『大帝国』）、「モトより美を無視した世の自己的主観（自分天狗、強がりエラがり）等のエセ歌」を排斥せんと企てる（歌壇放言、明三三・一〇・五『大帝国』）。

このように、久良岐は「主観歌」の一傾向、すなわち個人的な恋情などを「独よがり」に詠む「自己的主観」を嘲弄している。試みに同時期の鉄幹の作を「小扇」（明三三・八・三〇『読売新聞』朝刊）から引いてみよう。



よそながら恋ひをる我によそながら人も恋せば見てなくさめ  
む  
くれなるの袖口かみてほとゝみみて千とせ祈るは世の常の恋  
世の常と見たまふ憎しあめつちにふたりが恋はシルレル知ら  
む

これらの歌に久良岐の批判する「自己的主観」を読み取ること  
は容易い。「作者の意思感情」が極めて個人的な「恋」として表  
出しているためである。一首目では、どの名詞や動詞を取つてみ  
ても抽象の度合いが強く、ほとんど「客体的の事物」を排除して  
いる。二首目の場合、上の句までは人物の動作が視覚的に詠まれ  
ているが、下の句ではそれらが「世の常の恋」への祈りという観  
念的な水準へ収斂してしまう。三首目も一首目同様に具象性を欠  
いており、観念的な「恋」の在り様が繰り返されている。

ここではこれらの歌の巧拙や優劣は問題ではない。重要な  
は、久良岐の想定する「詩的標準」が、こうした歌風を排斥する  
ような言説に立脚している点である。ただし、彼は「自己的主観」  
に対抗して「客観」のみを推奨していたわけではない。「歌壇放  
言」(明三三・一〇・五『大帝国』)中の次の一節は、久良岐が想定  
した根岸派と他派との対立軸を端的に描出している。

所で詰まり論の極点は、主観の歌の分量論である、根岸では  
自己的主観の歌(述懐的の自分を讀した歌とか自分一個特別の考  
を歌う歌)等は一切排斥して、普通観念の上に立つた主観、  
即ち文学的主観歌を主張するので、他の人々は述懐(自他の  
差別なく思う所を述べた)歌をも文学的主観とすると云うにあ

るのだ

久良岐は根岸派の「主観」、すなわち「普通観念の上に立つた  
主観」を、無批判に「文学的主観」と位置づける。別言すれば、  
「文学」という価値基準を占有することで、暗に自派の正統性を  
確保しているのである。子規は「感情」の再現を「文学」の根底  
に据えていたが、同論での久良岐もその文学観を追究している。  
こうした前提を自明視するからこそ、体験の固有性に依拠した  
「自己的主観」が檜玉に上がったのだろう。

さらに、久良岐はこうした「自己的主観」を「自我」と言い換  
える。本稿冒頭で触れた鉄幹宛書簡でも、久良岐は鉄幹の主張を  
「自我論」と表現していた(蛇口仏心、明三三・一〇・一二『明星』)。  
これは鉄幹らが掲げた「新詩社清規」(一筆啓上、明三三・九・一  
二『明星』)の一節——「われらは互に自我の詩を發揮せんとす」  
——を踏まえている。この久良岐の「自我」批判は、「自我自信  
といふ事は、丈夫の本領であらうが、(……)自己に自惚れてゐ  
る中は、他の長所といふ者が見えない」(望岳街談、明三三・一〇・  
二〇『こゝろの華』)といった発言に現れている。ここでも、彼は「自  
我」を「自惚れ」と否定的に捉え、その対立項として正統な「主  
観」を仮構している。

こうした「自己的主観」、「自我」に対する批判は、当時の根岸  
派歌人の共通認識だった。伊藤左千夫は「歌に就きて吾今日の考」  
(明三三・一一・五『大帝国』)の中で、「自我」を「詩歌の仇敵」と  
即断する。そして、「詩歌の要は他の同情を得るにあり」とした  
上で、「他の同情を得ざるの詩歌は、又決して己を慰めざるなり」

と論じている。さらに、「明星」を名指しして、「其自慢傲慢自惚等の製作を拉し去らば、残る所幾許ぞ」と直接的な批判を展開している。詩歌を「公共的の物」と断言し、「他の同情」をその要諦と位置づける左千夫の姿勢は、「感情」の再現を重視する子規の立場と根底で繋がっている。

また、香取秀真にも同様の主張が見られる。彼は「美術や文学は私一箇人のものに有らで、公共的のものなり」と前置きし、「私の為に作りたる歌は、真の歌にあらざるなり」と論じている（「私の為に作りたる歌」、明三三・九・二〇『こゝろの華』）。この「公共的」という観点が先の左千夫論にも流入している。また、秀真の言う「自己」一人の感想にして、然も公共的ならざる」とは、「悟りめきて独りよがり」なことや「卑近にして浅薄なる自己単独の感懐」を指す。この「独りよがり」の語は先の久良岐論と強く共鳴している。こうした点で秀真の発言もまた、当時の根岸派による「趣味」を補強することとなる。

以上の論点を要約する。根岸派の人々は鉄幹子規不可並称説において「公共的」でない「自己的主観」を非「文学」として排斥していた。その背後には、「感情」の再現、あるいは「同情」を歌の要諦とみなす、子規の排他的な文学観が垣間見られる。論争の係争点に着目する限り、子規に与する根岸派の「趣味」とは、必ずしも写実主義と要約できるものではなく、「公共的」な「主観」を積極的に肯定するものであったと言える。

それでは、鉄幹は根岸派をどのように評価していたのか。彼は根岸派から中傷があるまで、子規との並称を問題視していなかっ

た。実際、子規から「新派同士の喧嘩」、「歌戦」を促す書状（明三三・八・二付）が届いた際も、鉄幹は歌壇の警醒を期待し、慍懃な態度でこれに応じた。だが、「不可並称」問題が浮上すると、鉄幹もその延長で根岸派の特色に言及することとなる。ただし、彼が想定した対立軸は、根岸派のそれとは些か隔たりがあった。

鉄幹は「国詩革新の歴史」（明三三・一〇・四『こゝろの華』）において、「国詩革新の先進者を見無視」する子規らの「傲慢無礼な態度」を戒める。同論で彼は「子規君が今詠んで居る擬古的の歌のやうなもの」と発言している。また、子規没後の「昨年の短歌壇」（明三六・二・一『明星』）でも、新聞「日本」や「こゝろの華」掲載の短歌を「故人子規子の歌風を継承する一派の擬古詩」と呼称している。このように、鉄幹は子規らの「擬古的」な歌風を意識しつつも、「主観」や「客観」という論点にはあまり注意を払っていないかった。

こうした鉄幹の立場は子規への同時代評とも部分的に呼応している。たとえば、『国学院雑誌』（明三三・七・二〇）彙報欄「和歌壇の一頓挫」では、子規らの「万葉調」に対して「今日に於いて、この古調を採るといふのは抑誤であらう」との指摘が見られる。また、鉄幹と親交のあった中山桌庵（○△生）は「写実的の万葉調では中々人を領かす事は出来ぬ」（『放念録』、明三三・一〇・一〇『関西文学』）と断じているし、彌生山人は「万葉の古に返す積りならば即ち復古派である」（『随感隨筆』、明三三・一〇・二五『東京朝日新聞』朝刊）と評している。

このように、当時の根岸派には「擬古的」な「万葉調」という

評価が与えられていた。要するに、根岸派が表現内容の水準で鉄幹の「自己的主観」を攻撃していたのに対し、鉄幹らは表現方法の領分で根岸派を批判していた。あるいは、何を詠むかと如何に詠むかという二つの問題意識があった。先行研究でも指摘されるように、鉄幹子規不可並称説は「感情問題」のために不発に終わった。しかし、別の見方をすれば、両者の想定した対立軸のずれが「歌学論争」としての発展を阻んでいたのである。ただ、いづれにせよ、写実的か否かという問題は、当時の主たる係争点ではなかった。そうである以上、鉄幹子規不可並称説を浪漫主義対写実主義という構図のみに還元することは不穏当である。

## 五 短歌革新の位置

根岸派が揶揄する鉄幹の一面、すなわち「自己的主観」や「自我」への拘泥は、確かに浪漫主義の徴表と言える。しかし、その対立項として子規らの立場を写実主義と概括するのは早計である。繰り返すが、論争当時の子規の短歌観は既に「主観」尊重へと傾いていた。事実、久良岐らも「文学的主観」を標榜しながら、他派の「自己的主観」を攻撃している。それでは、「主観」への傾斜を踏まえるとき、短歌革新という言葉は子規の文学営為の中でどのような意味を持つのだろうか。俳句革新からの接続を視野に入れながら、短歌革新の位置づけを再検討してみたい。

再三述べてきたように、俳句革新の根底には、「理屈」を自明的に排除し、「感情」を無批判に称揚する文学観があった。この姿勢は短歌を論じる際にも一貫している。ただ、俳句革新という

言説には、「文学」としての俳句の存在意義を打ち出す一面があった。つまり、「文学」の範疇で、他ジャンルに対する俳句の独自性を保証するという名目である。

俳句革新に乗り出した明治二十五年頃の子規は、小説や長篇詩との差別化を図ることで俳句の存在意義を保証してきた。このとき彼は「文学」の表現内容を「天然」と「人事」に弁別し、複雑な「人事」を小説に譲ることで、「天然」を短詩形固有の表現内容として確保した。簡単な詩形には、簡単な詩想が適するという論法である。さらに、俳句を叙景詩と位置づけることで、複雑な叙事詩や抒情詩との差異を強調していく。こうして、「客観」重視の俳句観に、論理的な正当性が付与されることとなる。<sup>9)</sup>

しかし、「天然」を基調とする子規の俳句観は、高浜虚子の「新調」を評価する中で挫折を迎えてしまう。明治二十九年頃の文壇では、新派俳句の台頭に伴い、俳句の存在価値をめぐる議論が過熱していた。特に、「天然」を重んじる子規ら日本派に対しては、表現内容の狭窄さが指摘されている。これに対し子規は、虚子の句風に見られる時間表現や「人事」を積極的に支持することで、「天然」偏重という誹りを覆そうと試みた。ところが、表現内容の複雑さを志向する「新調」は、十七字の定型を破壊する傾向と軌を一にしている。子規は内容の複雑化に伴う詩形の解消については疑念を持っていたようで、虚子の人事句や時間表現を以て、句形上の特性から逸脱した「無理を為した」(明治二十九年の俳諧、明三〇・一・二三『日本』)ものと評価することとなる。

こうした俳句革新の推移を踏まえるならば、子規の短歌観の屈

折は「客観」偏重の行き詰まりを回避するための一戦略と評価できる。だが、短歌革新において「主観」が重要な位置を占めるとき、短詩形を採用する子規従来の根柢は再び揺らぐ。短歌や俳句がその短さゆえに、精密な「客観」を効果的に描けるのだとしたら、「主観」の許容はそうした個性の一部を解消してしまうことになる。虚子の「新調」同様、短詩形で敢えて「主観」を詠むことは「無理を為」すことにはかならない。この点で、「主観」への歩み寄り、かつての特説に対する破壊的な転回として評価できる。

以上のように、「主観」尊重の短歌観は、俳句革新における短詩肯定の論拠と矛盾する。しかし、通時的な矛盾が必ずしも誤りだとは限らない。俳句革新出発期の子規は、表現内容の棲み分けによって適及的にジャンルの境界線を引こうと試みた。ここには多様な表現内容を包括的に許容する視座は備わっていなかった。短歌革新という言葉は、実作面での佳作を反証とすることで、子規自らが設定した理論上の限界を超越することとなる。

実際、子規の歌の中に「主観的」要素を見出すことは難くない。たとえば、「歌心」に触発された藤の花十首〔墨汁一滴、明三四・四・二八『日本』〕などは、子規の「主観」の在り様を生彩に伝えている。そこには表現内容とジャンルの適否を問う、子規従来の論理は介在しない。理論によって統制されない感興の高まりが、「客観」に束縛されない短詩形の可能性を開くのである。また、「しひて筆を取りて」十首〔墨汁一滴、明三四・五・四『日本』〕でも、「客観」や「写生」といった評価軸には還元できない子規の「感情」

がありありと表出している。

佐保神の別れかなしも来ん春にふた、び逢はんわねならなくに

いちはずの花咲きいで、我目には今年ばかりの春行かんとす  
病む我をなぐさめがほに開きたる牡丹の花を見れば悲しも

子規が想定した短歌の「主観」は一人称的な語り手によって支えられていた。このとき、語り手＝作者という関係性が仮構され、作者の置かれた文脈が無理なく作中に取り込まれる。これらの歌に漂う切実な「感情」は、死を意識せざるを得ない子規の姿を自然と想起させる。詞書もそうした切迫した語りを助けている。そして、作者の置かれた文脈を透過することではじめて、「主観」と「客観」の強固な架橋が築かれ、字数の枠を感じさせない一首の広がりや浮かび上がるのである。このとき子規は、「趣味」への拘泥からも解放され、鉄幹子規不可並称説で根岸派が批判した「自的的主観」へと歩み寄りつつある。

子規は短歌革新の屈折の中で、短歌という形式を積極的に支持する根柢を見失ってしまった。しかし、従来の特説を覆すような「主観」の許容は、却って実作において新生面を開くこととなる。こうした変転を積極的に評価するとき、「写生」という語を多義的に用いてまでして、写実主義的な子規像を描く必要もなくなるだろう。

## 六 おわりに

本稿では、鉄幹子規不可並称説における係争点を再検証しつ

つ、「写生」中心の子規像の読み換えを図ってきた。当時の論争を振り返ると、根岸派の人々は必ずしも「客観」に基づく写実主義を標榜してはいなかった。むしろ、彼らの念頭にあったのは、「公共的」な主観と「自己的主観」の対立だった。そして、前者を支持する根岸派の論調は「主観」尊重へ移行した子規の短歌観と重なり合う。同時に、「共感」に重きを置く姿勢は、「感情」の再現を重視する子規の文学観とも通底している。このように、鉄幹子規不可並称説の係争点から子規の短歌革新を逆照射すると、そこには「写生」に還元されるような「客観」重視の姿勢ではなく、むしろ「主観」尊重を基調とした短歌観が立ち現われてくる。

最後に付言すると、子規の短歌観の変容は写実文の提唱とも呼応していた。子規は明治三十一年から小品文を発表し始め、鉄幹子規不可並称論争と同年の「叙事文」（明三三・一・二九～三・一二『日本』附録週報）でも、文章における「写生」を論じている。本稿で触れた短詩肯定の挫折は、これらの動向の一因として評価し得る。また、相馬庸郎「子規・虚子・碧梧桐——写実文派文学論」（二九八・七、洋々社、「創始期の写生文」）によれば、子規の小品文は「写実的性格の濃いものと非写実的性格の濃いもの」に分かれるというが、この二つの流れの中に、本稿で論じた「客観」と「主観」の命脈を見ることも可能である。

子規は様々なジャンルを横断しつつ、その文学観を変容させていった。そこには単線的な持説の深化ではなく、形式への適否や同時代言説を意識した主張の揺らぎが見て取れる。子規の短歌革新は、「客観」偏重の俳句観からは逸脱したものの、「主観」の再

評価によって「写生」に囚われない一面を開拓し、散文の領野とも交錯していくのである。

注(1) 伊沢元美「子規における『趣味』の概念」（一九六六・三『俳句』一五巻三号）を参照すると、ここでの「趣味」は「ある物・こと（美的対象）を味わうことのできる能力」にあたる。この用例としては、「春を愛するを知て秋を愛するを知らざるは其趣味に於て未だ発達せざる所あり」（『春色秋光』、明二六・一〇・二八『日本』）や「退いて之（引用注、日本画と洋画それぞれの特徴）を文学上我

得る所の趣味と対照するに符節を合すが如し」（『病牀論語』、明三二・三・二〇『日本』附録週報）などがある。なお、伊沢論によると、子規が用いる「趣味」は、その多くが「詩美・詩味・詩趣」を指す。この場合、「理窟多き句は何の面白き感をも起さざるべく之を無趣味とも趣味少なしも評するなり」（『俳諧反放籠』、明三〇・二・一五「ほど、ぎす」）など、「理窟」との対置が散見される。

(2) 楠本憲吉「子規と鉄幹」（一九六七・一『国文学 解釈と鑑賞』三二巻一号）は、「この論争は、新詩社の浪漫主義と根岸短歌会の写実主義、芸術派と人生派、理想主義と自然主義、自由主義的精神団体とギルド的結社の問題など、新派短歌の重要な因子を孕む対立であったのであるが、感情論に終始し」たと要約している。また、新聞進一「子規と鉄幹」（一九八〇・九『短歌』二七巻九号）も、「『明星』が次第に明確にし始めた浪漫的色彩と、写実中心の根岸派との大きな食い違い」を指摘している。

(3) こうした「歌俳同一」観は、「歌は俳句の長き者、俳句は歌の短き者なりと謂ふて何の故障も見ず」（『人々に答ふ』、明三一・五・三『日本』）や「私が今日和歌を非とするは前日俳句を非とせしと事情相似たるのみならず論点迄も一致致居候。陳腐、卑俗、無趣味、無気力、人為の法則に拘束せらるる事等は箇條の重なる者に有之

候〔陸羯南宛書簡、明三・二・二三付〕といった発言に見られる。

- (4) この点については、松井利彦『正岡子規の研究 上』(一九七六・五、明治書院、「一・二 短歌革新」)や小瀬千恵子「子規短歌の問題点——主観に対する目覚め——」(一九七八・三『実践国文学』一三号)、今西幹一『正岡子規の短歌の世界』『竹乃里歌』の成立と本質——(一九九〇・一、有精堂出版、「序章 子規の文芸における短歌の位置——何が始まり、何が加わったか——」)などが詳しく論じている。

- (5) たとは、「薄暮遠望」と題された第一首「しつの男が牛ひきかへるうしろのかけ見る／＼消えて野は暮れにけり」の「牛ひきかへるうしろのかけ」などがそれに該当するという。左千夫が意識したかは定かでないが、松尾芭蕉、山口素堂の「梅の風」両吟百韻(『江戸両吟集』、延宝四年刊)に、「糞担籠きよし村雨の空 信章／夕陽に牛ひき帰る遠の雲 桃青」との付合がある。ただし、和歌にも「夕日さす里のかきねにうなるこが野飼の憤引きかへるみゆ 蘆庵」(小川浮流編『天帖詠草拾遺』、嘉永二年刊、上・雑歌、詞書「遠村眺望」という用例があるため、当該の表現を一概に俳句的と言えぬかは疑問である。

- (6) こうした子規の文学観は、「理屈は理屈にして文学に非ず」(『俳諧大要』、明二八・二二・二『日本』)や「文学は感情的の者にして些の理窟も容れず、一点の理窟あれば則ち文学ならず」(『曝背閑話』、明三二・三・五『韻文学』)といった箇所に見られている。また、「新派と云ふ方は感情を主として居て、宗匠派の方は幾らか其れに理窟を混ぜて居る」(『俳諧新旧派の異同』、明三四・四・五『太陽』)というように、「感情」と「理窟」の対比は新派と旧派を弁別する指標にも用いられた。さらに、同様の二項対立は「我(引用注、新派俳句)は直接に感情に訴へんと欲し彼(引用注、月並俳句)は往々智識に訴へんと欲す」(『俳句問答』、明二九・七・二七『日本』)や、「美術は感情に訴ふべくして道理に訴ふべからず」(『文学』、明二

九・八・五『日本人』)といった発言にも垣間見られる。なお、子規の用いる「理窟」には「理窟」の表記もあるが、本稿では直接の引用を除き「理屈」と表記する。

- (7) ここに掲げた前二句には典拠が指摘できる。まず、「福寿草」の句の典拠は、小林一茶『文化句帖』(文化元年／五年頃成立)中の「貧乏草」と推測される。一茶の記述によれば、「福寿草といへる花」を「人々のもてはやすことのうらやましく、自分も一本植えてみたが、「山吹のうろはしき色には咲かて、灯心の油じみたる花」しか咲かなかつたという。「茶は「いぶせき庵に移し」たことが原因かと思ひ、「戯にかれが名をとりかへ」て、「數並や貧乏草も花の春」と「貧乏草愛たき春に逢にけり」の二句を詠んだ。ここに「福寿草」から「貧乏草」への転換が見られる。次に、「蠅を打つ」の句は、「蠅をうつ時はちいさき心かな 梅室(『梅室家集』、天保十年刊、上・夏之部)を踏まえたと推測される。こうした典拠は、作者が語り手という図式を多層化するが、「主観」の現出を妨げるものではない。

- (8) 左千夫は後年、子規と比べた際の「与謝野一派、竹柏園の一流、其他尾上金子などの一流」の欠点として、「作り出づべき題に対して先づ注文を建て、居る」点を挙げ、歌の自律的な価値よりも「直に其新しい珍らしい従来に変わった詩材若くは新思想」に重きを置く傾向を批判している(『正岡子規論』、明四〇・九・一『中央公論』)。

- (9) こうした「天然」に依拠した俳句観は、「我邦に短篇韻文の起りし所以を論ず」(明二五・一〇・三〇『早稲田文学』)や「文学漫言」(明二七・七・二四『日本』)、「俳諧大要」(明二八・一一・二八『日本』)などで窺い知ることができ。

- (10) 「新調」の位置づけについては、拙稿「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——」(二〇一四・一〇『国文学研究』一七四号)で検討した。

※引用に際して圈点とルビは省略し、旧字は適宜新字に改めた。