

正岡子規

栗山理一

近代俳句は明治の正岡子規にはじまる。子規を語ることは、近代俳句の発生したさまさまの事情を明きらかにするばかりでなく、明治・大正・昭和の三代にわたる近代俳句の基本的な骨組みが、すでに子規によつて打ち据えられていたという事実をも解くことにならう。そのことは、彼の「明治二十九年の俳句界」という文章の一節をみてもはつきりしている。

明治二十八年の暮よりようやく世人の注意をひきたる俳句は、明治二十九年に入りていくたの評家を駆り、これが批評をこころしめたり。曰く、俳句は文学にあらず。曰く、俳句は文学中の下等なるものなり。曰く、俳句は多量の材料、複雑なる人事

を詠ずるあたはず。曰く、俳句は俳句専門の套語ありて一の符徴のごときものなり。曰く、俳句は過去の文学にして、未来の文学として研究し作為すべきものにあらず。俳句はつひに文学として価値すくなきものなり。評家の言ふところおほむねかくのごとし。

明治二十年代のなかばごろから、子規によつて手を着けられた俳句革新の運動に対して、はやくも投げつけられた冷たい批評のかすかすが、ここには列挙されている。こういう批評にはげしく抵抗しながら、なお近代俳句の確立への信念と努力を捨てなかつたとすれば、子規の描いた近代俳句の構図には、その後につづく三代の俳句に胎生するもろもろの課題がほぼ予知されていたといつてもよいくらいである。近代俳句は文学の名に値しない、しいて名辞を与えるなら第二芸術

とてもよぶべきであらうという、あの判決文めいた宣告。複雑な關聯をもつ事象や近代自我の機構の把握には不適格とされる短詩形表現の可能性への疑い。俳句的套語を感覺的に拒否しようとする自由律や口語俳句への志向。俳句をよはや古典とみなす近代文学の様式論など。いずれをとりあげてみても、明治二十九年代の批評家が一応はとりあげた問題意識であつたといふことができよう。その時からすでに半世紀以上も経過した今日、これらの問題はほとんどどれ一つとして完全には解決されていないという事実は、逆にいえば、子規によつて築かれた近代俳句の新しい骨組みは、その外見のさまざまな変容にもかかわらず、ほとんどそのまま今日まで保たれてきているということにもなる。

ひとつの文学運動が発生し成長していく過程は、もちろんその時代情況と切離しては考えられない。と同時に、強烈な個性を背景とする芸文の世界では、その運動の指導者のもつ性格や行蔵に沿う傾斜があることも否定できないであろう。俳句における子規の場合は、とくにその点がいちじるしかつたように思う。

子規は当時の大学予備門から東京大学の国文科に学んだが、その同級生には尾崎紅葉や山田美妙などがいた。紅葉や美妙は、そのころの芸文復興のあたらしい波にのつて、弱冠にしてすでににはなばなしの活動をはじめている。子規もそうした機運に強く刺戟されて、「月の都」という小説を書いてい

るが、まもなく小説のことは断念して、俳句を選ぶことになつた。高浜虚子は、そのころの消息について、つぎのように語つてゐる。

そのころの文壇にあつて、俳句というものを研究してみようと思つた者は一人もなかつた。明治二十年前後はいつたに文壇の勃興する時代ではあつたけれども、坪内博士の「小説神髓」ならびに「書生氣質」などが出て、文壇はいつせいに小説がさかんにならうとする勢を呈していた。文学に志のある者は、誰もまず小説という考えをもつてゐた。若い青年が俳句を研究するなどという考えをもつてゐる者は絶無であつたといつてもよい。この時にあつて子規がはやくも俳句の研究を思つたといふことは刮目して見るべきことである。

ヨーロッパの近代文学の舶載に刺戟されて、明治中葉の文学青年たちが、いちように小説へと目を向けてゐるとき、子規の試作した小説「月の都」は成功作とはいへなかつた。後年彼は死の直前の病床で「僕は小説というものは、われわれの感じを満足させるようなものは、とてもできないものと決めてしまつた。今までは小説についていくらか迷つてゐたが、とてもわれわれを満足させる小説はできないもの」と決めてしまつた。」と述懐してゐる。この言葉は、彼が小説を近代文学として否定してゐるようにも受けとれるが、実は彼が自分の資質の中の小説家に絶望した告白と解するのが正しかろう。小説家にはなれないという自己の天分に対する諦念

が、彼を俳句や短歌のような短詩形文学のすぐれた指導者たらしめたとすれば、結果としてはそれは幸福な転回であつたといえるかもしれない。けれども、その反面では、小説に満足できないという文学的真性や感受能力の限界が、逆に俳句や短歌に作用した場合、そこにまつた問題がなかつたわけではない。小説作者と短詩形作者とのそれぞれの固有な目や稟性を認めた上で、なおかつ子規の文学心の移籍態度には、一種の敗北感がつきまといつてゐることを否定はできない。それはともかくとしても、子規による近代俳句の骨組が、このような事情のもとに組み立てられたことは記憶してもよいことである。

彼は大学の学生のころ哲学の研究にすべてを打ちこもうとしたことがあつた。しかし「二十頁も読むと、もう厭になつて頭がぼろつとしてしまうから、すぐに一本の鉛筆と手帳とを持つて」散歩に出かけたといつてゐる。彼が鋭い直覚にはめぐまれていても、思索能力には乏しく、ものごとを論理的に分析し、判断していく素質はゆたかではなかつたことだけは、彼の言葉を信じてよかる。したがつて、彼が緻密な構想力を必要とする小説作者を断念して、即物的な短詩形文学へと歩を転じたことは、明敏な自己省察であつたともいえる。

さらに、彼には健康の問題があつた。二十二年の五月には、初度の咯血が襲つてゐる。二十二年といへば、大学予備

門に入學した翌年で、彼が二十三歳の時である。それより三十六歳で歿するまでの後半生は、ほとんど病床の生活であつた。長い暗鬱な闘病生活と彼の俳句とを切り離しては考えられないという点には、近代俳句がすでにその出発点において背負いこんだ暗い宿題があつたといつてもよい。咯血の夜、彼がはじめて「子規」と号したことも、あさからぬ縁である。

この発病が彼の後半生の路程を決定する重大な転機となつたことは、もはや疑えない。彼はこの非運を人生の再出発点とし、これまでの政治への野望を捨てて、学芸の道を求めることになるが、さらに自己の資質を見定めることにより、哲学や小説を断念して俳句を選ぶことになつた。その間の彼の心の動搖について、河東碧梧桐はつぎのようにしてゐる。

自問自答、考量し、比較し、選択し、当面の養生をかねた、さしずめ自己安慰の道は、かつてその門口をのぞいてみたこともある、なにやらそこに引きつけられるもののあるとも思つてゐた、日本文学中の短詩形に属する和歌俗謡の類であつた。……骨も折らずに、こてさきの器用でやれそらな、遊戯観念をそめるなんでもが試みてみたくなつた。狂歌・どどいつ・端唄・今様、それらに筆を染めるなかから、床屋俳諧で通つた、土君子の口にするをも恥じた発句を除外するにもあたらなかつた。

喀血を先触れとして廢人同様になつた彼が、前途に絶望し、すでに限られたわが命運を打開しようと自問自答した揚句、「さして骨も折らず、こてさきの器用でやれそうな、しかも遊びの心をもそそりそうなもの」という意味で、さまざま短詩形に興味をひかれていつた消息がここには語られている。しかも、注意をひくことは、元祿の芭蕉によつて高度に文学化された俳諧がふたたび逆転して、明治中葉においては「士君子の口にすることをも恥じた床屋俳諧」にまで成りさがつていたという点である。その姿は、芭蕉の「風雅三等文」等に紹介された低俗な俳壇風景さながらであつた。

こうした動機から俳句に親しむようになった彼は、当時の低俗な床屋俳諧からではなく、かえつて故人の作品の中に俳句の滋味を感じるようになった。そのことについても、碧梧桐は、「故人五百題」という小さな本をひもとく子規の姿を、つぎのように描いている。

改めてひもとくというのではなく、また読んで一句一句が胸にひびくというのではなく、いつものような、うつろなものたるなまで二、三枚繰つた故人五百題を投げ出してしまつたこともあるが、どこやらに気のひかれる、ほのかな愛情を感じながら、たびかさなるにつれて、味読に値する、粗略には読みすてがに、自分にも解釈のできない幻影を感じるようになった。……言葉の奥にいままで経験しない、汲めどもつきない芳醇がわくようだ。……床屋俳諧にこれを裏づける何物があるう、と軽く見くびつていた先入感から、はじめはそういう滋味を感じず

る自己を病余の発作でないかとも疑つていたが、日を経るにしたがつて、その幻影は、かの唐詩選の教えている、かの万葉集の持つている、詩的情操の発露であることがあきらかになつた。

これはもとより愛弟子として、あるいは俳友として子規の側近くに親しんだ碧梧桐が、その脳裏に描いてみた子規の映像にすぎない。ただ私は、野望を碎かれた青年が俳句のような文芸に近づいていく道筋には、多かれ少なかれこれに似たものがあることを思いかえてみたかつたのである。さらに、ついにはゆたかな詩の敏脈をさぐりあてたとしても、子規が他を捨てて俳句に接近していつたときのさまざまな事情は、やはり俳句そのものの特別な性質にも深くかかわりあつていることを注意したかつたのである。「かつては消閑の具にすぎなかつた十七字が、いまや生命をうちこむ芸術となる時期に到達したのだ。」という碧梧桐の結びの言葉は、子規にとつてはかならずしも言いすぎではなからう。けれども、子規を源流とする近代の俳句作者すべてにとつては、俳句はただ「消閑の具」にすぎぬか、それとも「生命をうちこむ芸術」と信じられているか、にわかには断定しがたいことである。俳諧は生涯の「道の草」と、その遊心を是認しながらも、ついにその虜囚となつていつた芭蕉の深い心の消息に似たものは、子規は語るところがなかつたように思う。

子規が排した床屋俳諧とは、凡庸低俗な月並俳句のことで

あり、それに関する彼の批評はいくらもあるが、ここには「俳句問答」の一節を引いてみよう。彼は新俳句と月並俳句との差異を説明して、五つの場合をあげている。

第一、我は直接に感情に訴へんと欲し、彼は往々知識に訴へんと欲す。たとへば、「蕨たつる隣へはこず初燕 鶯笠」といふ句は、蕨たつる隣の富家には燕きたらずして、蕨もなきわが草の戸には燕きたれりとの意なるべし。されば、この句の主眼は、燕は富をよるこばず、貧をきらはず、むしろわが家きたるは貧をたのしむなりと、帰納的に断定するところにあるものにして、すなはち知識に訴へたるものなり。これ我のとらざるところなり。しかも、この種の相違は根柢よりの相違なり。

第二に、我は意匠の陳腐なるをきらへども、彼は意匠の陳腐をきらふこと我よりもすくなし。むしろ、彼は陳腐をこのみ新奇をきらふ傾向あり。たとへば、「うぐひすの初音や老の耳果報 葦宇」のごとき、誰が聞きても陳腐なるべきを、この老俳諧師はいまさらのやうに作れり。(中略)

第三、我は言語のたるみをきらひ、彼は言語のたるみをきらふこと我よりもすくなし。むしろ、彼はたるみを好み、緊密をきらふ傾向あり。たとへば、「日々に来て蝶の無事をも知られけり 幹雄」のごとき、「をも」の語は、たるみのはなはだしきものなり。

第四、我は音調の調和するかぎりにおいて、雅語・俗語・漢語・洋語をきらはず。彼は洋語を排斥し、漢語は自己の用ゐるなれたる狭き範囲を出づべからずとし、雅語も多くは用ゐず。

第五、我に俳諧の系統なく、また流派なし。彼は俳諧の系統と流派とを有し、かつこれあるがために特殊の光榮ありと自信せるがごとし。したがつて、その派の開祖およびその伝統をうけたる人には特別の尊敬をあらはし、かつその人らの著作を無比の価値あるものとす。我はある俳人を尊敬することあれども、そはその著作の佳なるがためなり。されども、尊敬を表する俳人の著作といへども、佳なるものと佳ならざるものあり。正当にいへば、我はその人を尊敬せずして、その著作を尊敬するなり。故に、我は多くの反対せる流派において、佳作を認め、また悪句を認む。

子規があげた新俳句の五つの条件を要約すると、(一)は俳句表現を知識の斡旋よりは直接に感情に訴えるものとしたこと、(二)は意匠の陳腐をさけて新奇をねらつたこと、(三)は言語のたるみを緊密化しようとしたこと、(四)は用語の拡充、(五)は封建的な結社組織と偶像崇拜を排斥したことである。

いずれの点をとりあげても、当時の沈滞しきつた月並俳句の盲点を衝いたものであるが、とくにここで注意をひくのは、第一と第五の問題である。俳句表現を月並な知的遊戯から救いあげ、人間感情と直接に結びつくものへという子規の正しい志向にもかかわらず、その写生主義の主張と実践の過程には、はたしてこの志向を裏切るものはなかつたか。また結社組織と偶像崇拜に向けられた激しい封建批判は、その後につづく近代俳句の歩みにどのように継承されていつたか。

写生から客観写生へ、さらに花鳥諷詠へと幾変遷していく方向には、明きらかに人間感情の埋没が常識化しようとする傾向も強かつたし、子規の批判精神もいつしかおびただしい結社組織とあらたな偶像によつて眠らされようとしている。俳壇におけるこのような前近代的性格が今日なお容易に払拭されえないということは、そもそも俳人そのものの後進性によるものか、それとも俳句文芸のもつ固有な性癖によるものであろうか、充分に吟味すべきことがらであらう。

月並俳句に対して、新俳句の特質を生かす制作上の「手段」として子規があげたのは「写生」であつた。この写生の主張は連句を文学でないとして追放した考え方とともに、彼が近代俳句の創造を可能ならしめる絶対の方法と信じたものであつた。明治二十年代の後半における文壇は、透谷を中心とする「文学界」派や鉄幹・露伴らによる浪漫主義が一般に昂揚した時期であつたが、同時に紅葉などの写實的傾向やゾラばりの社会小説も出現している。子規の写生主義もそういう情勢の中に進路を見定めようとしていたのである。彼は写生について、つぎのような見解を述べている。これは死の三月前に書かれたものであるから、まず写生についての決定的な考え方と見てよからう。

写生という事は、絵を画くにも、記事文を書く上にも極めて必要なもので、この手段によらなくては絵も記事文も全く出来な
いというてもよいくらいである。これは早くより西洋では用い

られて居つた手段であるが、しかし昔の写生は不完全な写生であつたために、このころはさらに進歩して、一層精密な手段をとるようになってゐる。

しかるに、日本では昔から写生ということ甚だおろそかに見て居つたために、絵の發達をさまたげ、また歌も文章もすべてのがみ進歩しなかつたのである。それが習慣となつて、今日でもまだ写生の味を知らない人が十中の八九である。絵の上にも詩歌の上にも理想ということを称える人がすくなくないが、それらは写生の味を知らない人であつて、写生ということを非常に浅薄なことでして排斥するのであるが、その理想の方がよほど浅薄であつて、とても写生の趣味の変化多きには及ばぬことである。(中略) これに反して、写生ということは天然を写すのであるから、天然の趣味の変化しているだけそれだけ写生文写生画の趣味も変化しるのである。写生の作を見ると、ちよつと浅薄のように見えても深く味わえば味わりほど変化が多く趣味が深い。写生の弊害をいえば、勿論いろいろの弊害もあるであらうけれど、今日實際にあてはめて見ても、理想の弊害ほど甚しくないように思う。理想というやつは一呼吸に屋根の上に飛び上ろうとして、却て池の中に落ちこむような事が多い。写生は平淡である代りに、さる仕損いはないのである。そうして平淡の中に至味を寓するものに至つては、その妙奥に言ひべからざるものがある。(病床六尺)

ここで子規は写生の對象を天然に限定し、「人間の考を表わす」という意味での「理想」と対立させている。したがつて、天下の事物を自然と人事の二つに分け、人事とは「人間の作

用を以て作為し思考する事物」(文学雜誌)という子規の考え方によれば、この人事はいわゆる理想と結びつきやすい。俳諧大要あたりまでは、写実の対象として天然と人事とを考えていたように思えるが、次第に写生が天然を主とするようになったのは、彼が小説を断念して俳句へ転向するときに述べた「人間よりは花鳥風月がすき也。」という言葉にも示されているような、彼の個性的偏向に基づくことは争えない。写生という概念は、子規の流れをつぐ俳壇・歌壇の作者たちによつて、いろいろな解釈が加えられ、主張もされてきたが、またそれゆえにいくたの反撥も生じたのであるが、写生を主唱し、写生の意味内容を次第に狭く限定していつた子規の個性的偏向は、その後の近代俳句のありように大きな影響を与えずにはおかなかつた。しかも、子規の写生説は時には単純な模写説ともなりかねない。

ある景色または人事をみておもしろしと思ひし時に、それを文章になはして読者をして己と同様におもしろく感ぜしめんとするには、言葉をかざるべからず。誇張を加ふべからず。ただありのまま見たるままにその事物を模写するを可とす。

実際のありのままを写すをかりに写実といふ。また写生ともいふ。写生は画家の語を借りたるなり。または虚叙といふに對して実叙ともいふべきか。さらにこまかにいへば、虚叙は抽象的叙述といふべく、実叙は具象的叙述といひて可ならん。要するに、虚叙は人の理想に訴ふるべく多く、実叙はほとんど全く人の感情に訴ふるものなり。(中略) 写生といひ写実といふは、

實際ありのままに写すに相違なれども、もとより多少の取捨選択を要す。取捨選択とはおもしろいところをとりて、つまらぬところを捨つることにして、かならずしも大をとりて小を捨て、長をとりて短を捨つることにあらず。(叙事文)

ここに写生という語は画論からの借用であることを明らかにしている。それもむしろ西洋画のスケッチに近い模写説であることに注意したい。自然を対象とする模写であるかぎり、そこには主体的な情意を介入させる余地はなく、もつぱら自然に對する感覺的契機を捉らえることになる。子規がその場合に「取捨選択」の必要を説いているのも、繪画的手法を援用しているのであつて「印象明瞭」な対象把握の効果をねらつてゐるにほかならない。子規が新俳句は人間の感情に直接に訴えるものでなければならぬとした本質理解の正しさも、いつしか対象把握の感覺的契機にのみこだわる矛盾には氣づかず終つてゐる。そのことは自然の片隅にも忘れられた美を窺見する功とはなりえても、人性や社会の多様な実態はついに写生の対象とはなりえなかつたという、近代俳句のとぼけた盲点がここに派生したことをも意味している。彼の写生の対象限定は、つぎのような具体的方法において、いとも單純明確に示されているといえよう。

写生に行きたらば、そこらにある事物、大小遠近ことごとく詠みこむ覺悟なかるべからず。大きな景色に對して二句や三句くらいをやうやうひねくり出すやうにては、とてもらあかぬな

り。大きな景色にもてあまさは、うつむいて足もとを見るべし。足もとに萌ゆる草、咲く花をひとつひとつに詠まば十句や二十句はたちどころにできるわけなり。たんぽぽあらばたんぽぽを詠め。嫁名あばら嫁名を詠め。麦畑あらば青麦を詠め。豆の花咲きをらば豆の花を詠め。畑打つ人を見つけたら畑打ちを詠め。芽をふく樹を見つけたら木の芽を詠め。霞んでいたら霞を詠め。うららかな天気であつたら、うららかなやとやるべし。

(中略)材料は捨てるほどにぶらついてゐるなり。(随問随答)
ここでは人間の主体的動機などはなんら問題にされてはいない。知的遊戯を排して直接的な感情表現をと力説した子規ではあつたが、こうなれば、知的遊戯にすりかえた感覚遊戯があるだけである。子規もただ感覚的な美の世界にのみ満足していたのではなく、写生によつて「造化の秘密」に参入することの深義を思わないではなかつたが、このような素朴な模写主義によつては、その秘密を体得することはついになかつたようである。それにしても、この「随問随答」の写生意欲は熾烈といつてもよいほどにたくましい。そして、このような写生勉強は、六十年後の今日でも、子規のすすめを裏切ることなく、おびただしい俳句作者たちによつて順奉されている。子規の写生主義の信條は、重大な不毛を残しているにもかかわらず、このような明瞭な素朴さのゆえに、近代俳句にあたえた影響の根強さは、むしろ驚歎すべきものがある。子規の写生主義がこのような模写説に出発したことは、当時の文壇における写実主義的機運に刺戟されたことはもとよ

りであろう。しかし、あるいは直接には彼の周囲にいた多くの洋画家たち、たとえば中村不折・浅井忠・下村為山などから写生の態度と方法を学んだと見るべきかもしれない。そういう事情からしても、彼が古俳諧を勉強するうちに、画家であり俳人であつたと謝蕪村の明かるい外光にみちた印象的作風に心をひかれるようになったのは、当然でもあつた。そしてまた、内省的な感動を結晶しようと努めた芭蕉の作風にはあまり親しめなかつたということも、一応はうなずけるように思う。

彼は二十六年の「芭蕉雑談」において、俳壇の侵すべからざる偶像として神聖化した芭蕉を痛烈に批判している。その中で、「芭蕉が自己の俳風を創始したのは、歿前の十年ほどのことであり、しかもその詩想がいよいよ神に入つて円熟したのは晩年の三、四年のことにすぎない。したがつて芭蕉の作品一千余句のなかでも、やや見るべきものはわずかに二百余句を数えるだけであり、他はほとんど駄句の掃溜かと思われほどである。」という意味の酷評をくだしている。しかし、わずかに数句ではあるが、千歳の名譽をになうに足るものが芭蕉集中には認められるとして、いわゆる「雄渾豪壯」の句をあげている。それでは、芭蕉の名品として推称されてきた作品について、彼はどのような批評をこころみているのであろうか。

たとえば、「春もややけしきととのふ月と梅」という句に

対しては、「聞こえたるまでにて、なんのわけもなきことながら、中七字はいかにも蛇足の感あり。(中略)いかやうにも言ひうべきを、けしきととのふとはあまりにつたなきわざなり。されど、かうやうの言ひぶりも当時にありてはめづらかにをかかりぬべきを、後世点取となんいふ宗匠にとかう言ひふれるされて、今は聞くもいまはしきほどになりぬるもよしなしや。」といった調子で責めつけている。この句では、月と梅との取合わせに、きよらかな早春の表情をみとめた芭蕉が、「ややけしきととのふ」と対象になつてしまふなごしをいせていくところに、作者の心と外界の自然とが美しく溶け合つてゐる。こういう微妙な心の内部消息には、子規はうとかつたようである。そして、「五月雨を集めて早し最上川」とか「五月雨の雲吹きおとせ大井川」とかいうふうな、鮮明で力づよい表現を「雄渾豪壯」と称して、高く評価したのである。さらに二十九年に発表された「俳人蕪村」では、芭蕉と対照しながら蕪村を優位におくことに力をそいでいる。そこでは蕪村俳句の特質と考えられるいくつかの美の品目―積極的美・客観的美・人事的美・理想的美・複雑的美・精細的美―をあげて、それぞれ二人の作品について品評を加えてゐる。そのなかの一つ二つをとりあげて、その要旨を述べてみよう。

まづ積極的美とは意匠の壮大・雄渾・勁健・艶麗・活潑・奇警をさし、これに対して消極的美とは古雅・幽玄・悲惨・

沈静・平易などの意匠をさしている。芭蕉は壮大雄渾の句も残してはいるが、概していえば、寂とか細みとかいうふうな消極的美の開拓者であり、蕪村は積極的美の発見者であるといふ。「牡丹しべ深くわけ出づる蜂のなごりかな 芭蕉」と「方百里雨雲よせぬ牡丹かな 蕪村」とは、その例証として引かれた句のひとつである。「牡丹しべ」の句は「甲子吟行」に出ていて「二たび桐葉子が許に在りて、今や東に下らんとするに」と前書があるように、一種の挨拶の句である。牡丹を桐葉に、蜂を自分に比して、主人の厚誼を謝する意をこめた留別の情がうたわれている。そこには名残を惜しむ情がそのままに牡丹をわけ出る蜂の美しい姿態ともなつてゐる。ややこしらえすぎた嫌いはあるが、情感を物に托しながら、その物を精確に描出するという芭蕉的手法がここにもある。それに対して蕪村の句は、もつぱら外光の明かるさと奔放な幻想を描いたものである。未発見の美や抒情の領域を新しく開拓することが積極的なのではなく、意匠の図柄や色調に積極消極の差別を認めようとしたのが、子規の考え方であつたように思われる。

客観的美については、「後世の文学も客観に動かされた自己の感情を写すところにおいて毫も上世に異ならずといへども、結果たる感情を直叙せずして、原因たる客観の事物のみ描写し、見る者をしてこれによりて感情を動かさしむること、あたかも実際の客観が人を動かすがごとくならしむ。こ

れ後世の文学が面目をあらたにしたる所以なり。要するに、主観的美は客観を描きつくさずして見る者の想像にまかすにあり。」と説いている。これは子規の写生説の本質にふれた言説であるとともに、近代俳句のめざましい展開を導く指標ともなつた考え方といえよう。ただ、ここに述べられた客観的美やさきの積極的美の蕪村俳句への適用については、説明を省くことにしたい。

俳句のような短い詩形に、複雑な感情内容を複雑な形で刻みつけることが不可能であることはいうまでもない。けれども、俳句もまた文学的な自己表象として、人間の精神や生活感情のかがやきを表現しようとすることに変わりはないはずである。ただ、俳句のように表現の窓を小さく限定されている場合、その表現する内容を無差別に摂取することは許されないし、また表現の手法にも固有な工夫が要請されてもくる。したがつて、客観的美とか主観的美とかいうような区別はいちおうは認められるにしても、厳密に言えば、人間の自己表象として、作者の心のたたずまいにかかわらず美が客観的に存在するというわけのものではない。子規も客観に動かされた自己の感情を写すといひ、さらに、結果たる感情を直叙せずして、原因たる客観の事物のみ描写すると説いているところに、はつきりと俳句固有の世界を鋭く見きわめている。けれども、主観的と客観的というふうな対立をあまり強調しすぎると、客観描写の精確さへの執着がいつしか自己

の感情の動きを視野からそらし、感情は無視されて不在のままに、なお客観の瑣末な写生は丹念になされるといふ結果ともなりかねない。人間の心の動きを自然の表情に托して描きとるところに、芭蕉俳句の人生的な意味もあつたのであるが、子規は芭蕉という偶像の破壊に熱心なあまり、芭蕉の作品を主観的として一蹴しようとした、その誤算はそのまゝ逆に彼の客観描写の盲点として撥ね返つてきているといふふうにも考えられる。しかも、蕪村俳句に認めた客観性すら、子規の主観客観の対立概念では解決されえない性質のものであつた。

そのほか、子規は人事的美・理想的美・複雑的美・精神的美などについてもくわしく説きおよんでいる。要するに、自己の内部世界に深く焦点を結ぶ映像というよりは、むしろ奔放な空想美を頂点として、事物の配合による情趣美や自然現象の精細な感覚美が写生の基盤の上に描き出されるところに、新俳句の領土を確定しようとした子規のねらいがあつたようである。したがつて晩年をほとんど病床にすごさなければならなくなつた時、彼は写生の材料にもゆきづまり、いろいろの事物の取合わせによる対照美も、その聯想力の衰えとともに停滞を余儀なくされ、ついには「詩想涸渇せり」との歎きを洩らざるをえなかつたのである。

旧来の俳句が因襲的な觀念の墨守にとどまろうとしたとき、子規がはげしい熱意をこめて主唱したのは、「実際のあり

のままを写す」という実感の恢復であつた。写真といひ、写生と呼んだのも、このような実感表象への手段にほかならない。子規俳句の近代性はまさにこの点にかかつていたと評してもよい。実感の恢復とは、とりもなおさず現実的なものを対象化することである。子規がはじめ写真を唱えたころは、写真の対象としたものは、自然人事の両者にわたつていたのであるが、写真から写生へという推移につれて「人間よりも花鳥風月がすき也」という自己の性向にそつて次第に現実的な対象は自然界のみに局限されるようになってきた。その結果、人間存在そのものへの観点はついに写生の埒外におかれるようになったのである。実感の恢復としての現実の対象化という新鮮な俳句のよみがえりと、人間存在よりも花鳥風月という対象化の限定に、近代俳句の鼻祖としての子規の功罪を集約して考えることもできよう。

子規以後の近代俳句のさまざまな曲折も、およそこの二点をめぐつて旋流しているかの観がある。子規の写生説を忠実にかつ積極的に継承しようとした碧梧桐に対して、虚子はむしろ、写生の偏重を排し、熱情的な主観を強調する理想派として、これに對抗する一時期があつた。ところが明治の末年から大正期にかけては、両者の立場があべこべになり、「覺醒的自我」を主張する碧梧桐に対して、虚子は、これまでの主観的傾向を是正する意味から「客観写生」を唱えて、その対立を激化するにいたつてゐる。しかし、当時の文壇が自然

主義への反動として興つてきたヒューマニズムによつて占拠されようとした情勢は、俳壇にも影響が強く、写生の没我的な傾向を排して「人間味の充実」を求める碧梧桐や、写生の意味を単なる風物の模写から人間の「生命を写す」ものへと内面化しようと試みる井泉水の主張や、さらに人間の「境涯」に立つことを力説する乙字の提言などは、虚子の客観写生の没我的傾向に対する鋭い反噬でもあつた。いわば文学表現本来の欲求として、人間の人格や個性や、さらには生活に基づく自己表象へのうすきが、さまざまな主張となつてあらわれてきたといつてよからう。これに対して、虚子は、俳句はもともこのような強烈な情緒や複雑な人生を表現しようとする近代文芸とは性格を異にする古典文芸であるとの規定に立つて、自然の風物を主たる対象とする客観趣味を説いて譲らなかつた。しかし、昭和にはいつて、虚子の門流にも主観的傾向があらわれるようになる、虚子は改めて写生は思想ではなく技であるとし、「花鳥を仮りて情を陳べる」という「花鳥諷詠」の説を提言するようになった。つまり客観的な写生と、主観的な「胸奥の熱情」との統一融解を求め、客観写生にも人間の生命の躍動や燃焼が必要であることを認めたのである。虚子の転変する主張は多くの背理と矛盾をふくんでゐるが、その資質と実作の幅広さに照らしてみれば、このような主張もあえて単なる情勢論とばかりいいきれない。けれども、虚子の花鳥諷詠説が風潮として大勢を方向づけた結果

として、客観模写のトリビアリズムと没我的な花鳥趣味が生まれたことは蔽えない事実である。

子規によつて確立された近代俳句の手法としての写生は、ある時は表現手法とも解され、ある場合には理念ともなり、その未熟な混淆のままに、客観的と主観的、没我的と主我的、即物的と情意的、自然中心と人間中心、現実的と理想的という対立命題にゆさぶられながら、たえず渦紋を描きつけてきたのが、近代俳句の歴史の眺めということになる。

二

子規の自然愛偏重にヒューマニスティックな人間愛の缺除を認めようとするのは不当であろうか。子規歿後の近代俳句の重要な動静のポイントを注意ぶかくたどつてみれば、結局人間の個性や生命感情や生活というような、人間存在の証を俳句表現に託そうとするものにほかならないからである。いわば人間復興への要請ともいえる、自分の魂の搜索願ひみたような、とぼけた要求が真剣に持ち出されていることは、逆にいえば、それほどまでに、写生というお題目を信奉した俳句作者たちの多くは、美しい自然の中に寝そべつていたことにもなる。もちろん花を詠じ、鳥を歌つても、そこに人間の心のたまたまいが投影されないわけではない。しかし、そういう場合における人間の心のありようは、その作者の生活全体とどのようなかわりがあるのか、その作者の判断や

世界観にどのような責任を持つものであるかを不問に附することはできないであろう。俳句作者の表現生活が、もしすべて碧梧桐の言葉にあつたように、いわゆる小手さきの芸にとどまるものであるとすれば、俳句に文学の第一義的な要求をすることは捨てた方がよからう。けれども、俳句にもさまざまな人間の欲求をたたみこもうとする反写生主義の流れが有力にあるとすれば、その意図する俳句的人間像がどのような性質のものであるか、充分に吟味されなければならぬ。元祿の芭蕉は俳諧による自己表象として巨大な記念碑をうちたてたといつてよい。近代の俳句作家もふたたびそれを可能となすであろうか。

かつて、横光利一が文学者の創作態度を説明して、ひとつは現実の大傾斜に向かつて攻めのぼるものであり、ひとつはふと立ちどまつて足もとや周囲を見まわすものであるといつたことがある。晩年になつて俳句にも関心をよせた彼であるから、小説や戯曲とともに俳句のことも考慮に入れての言葉と見てよからう。その場合、俳句がどちらの部類に属するものか、それとも俳句には両方の傾向が認められるというのか、それを明きらかにしえないが、おおかたの俳句作者が、ふと立ちどまつて身辺を見まわすような俳句作りを楽しんでいるのに対して、一方には少数ながら厳しい現実との対決を試みようとしている作家もあることは、この横光の比喩を興味ふかいものとする。

近世の民衆の自由へのあこがれが、解放された人間性の保証として、その自己表象を俳諧に求めながら、未熟な自覚と條件付きの一面的自由は、ただむやみに放恣な官能への感溺や知的遊戯に走つたり、あるいはそうした放恣な感情を清算しようとして静的な観照領域を掘り下げる結果になつたことは争えない事実である。しかし、いずれにしても、民衆の新しい人間の自覚にそそのかされた動勢であつたことに偽りは無い。けれども封建的な人間観にかわる民衆のあらたな人間観が確立されるためには、古い封建的な人間観の地盤となつてゐる封建制度そのものが変革されないかぎり、新しい民衆の人間観の確立は不可能であるということを見ざるまでも、はいたらなかつた。

子規は言葉鋭く封建的な結社組織と偶像崇拜を批難した。そこには封建社会としての前代への批判がなされているが、近代市民の人間像を俳句によつて刻みつけるといふ近代自我の確立という点では、乏しい意欲と偏向を示すに終つてしまつた。しかも、その根柢にさぐり出せるものは、姿を変えた俳句趣味にほかならなかつたともいえる。子規を継いだ虚子にしても、その写生文の提唱において、「趣味に於て俳句趣味、技巧に於て写生」を基本的な性格とするといつてゐるように、俳句趣味はここにも牢固として保持されている。このことは、虚子の小説作品について、漱石が、低徊趣味や俳味をたたえた「余裕のある小説」に属するものとみなし、緊切

な人生問題と取り組む「セツパ詰つた小説」と対照してゐる点にも、はつきりうかがわれよう。いわば「大人が子供を視るの態度」ともいわれてゐるように、傍観的で、超俗的な美的趣味を俳句趣味の内容として考へていたと思われる。横光が現実の大傾斜に向かつて攻めのぼるといつた文学者の態度が、漱石のいう「セツパ詰つた小説」となるものとするれば、ふと立ちどまつて周囲を見まわすという文学者の態度は、「余裕のある小説」を生みだすということにならう。

和歌によつて和歌的人生が生まれ、俳句によつて俳句的人生が生まれるということは、芸術精神の人間生活へ働きかける作用として信じてよいことであらう。あるいは、和歌的人生や俳句的人生がそれぞれの自己表象として和歌形式や俳句形式を選ぶといつてもよい。蟹はその甲羅に似せて穴を掘るともいわれる。ある類同の精神や生活の形態が特定の表現様式を共有するという点からしても、文芸の一様式としての俳句を考へる場合、そこにある類同の精神的傾斜や生活態度をふくんだ俳句的人生を認めることは許されてもよからう。子規がその資質と肉体的條件を考慮した結果であるにもせよ、政治を断念し、哲学や小説を捨てて、俳句を選びとつたところには、動かしがたい子規の人生構図の固有な組み立てがある。俳句との出会いはいはけつして偶然とは思へぬ。

和歌がその歴史の長い期間を、主として一握りの貴族たち

と、その周辺の知識層によつて占有されてきたのに對して、俳句ははつきりと庶民の歌声として湧きあがつたものであつた。けれども、俳句はただちに民衆の生活地盤と生活意識に滲透することにはなつても、かならずしもその生活意識を高め、その人生觀照を深めるといふ方向を約束するものではなかつた。民衆の人間の自覚が不幸にもこれに伴わなかつたからである。つまり、近世の民衆が眞にめざめた市民として俳句を迎え、俳句的人生に共感したのではない。むしろ、「市隱」とも呼ばれるような教養ある世外の文人たちによつて、俳句に古典的教養が注入され、律格を与えられ、觀照の目がはめこまれることになつた。したがつて、ひたすらにただ自己表出の浮き立つような衝動にかられて指導者の周圍に蝟集した民衆も、感情の露骨な表現が卑猥なエロティシズムや低俗な滑稽感を満足させている間はよかつたが、幽微な自然の風趣や淡泊な情感の陰影に俳句表現の高踏化が求められるようになることには、勝手のちがつた意識のずれを感じたに相違ない。靜的な觀照と自抑の節度が、いつしか自然と人生を傍觀して優遊する俳句趣味の實體を形づくるようになるにつれて、民衆のもつとあらわな表現意欲は雜俳の方向へとそれるものも多かつたと思われる。

俳句は實にこのような俳句的人生に對應するものとして、近世の民衆の未成熟な段階に響きあひながら進展をつづけてきたのである。子規の俳句復興もその俳句趣味という一線に

立ちかえれば、結局はこのような俳句的人生の新しい模様化にすぎなかつたように思う。なるほど明治の精神は古い封建制を變革し、新しい市民社会を築きあげたといえないことはない。しかし、國民の生活感情や人間道徳を深く支配していたものは、やはり前代までの伝統であつた。正確にいえば海外から移入された近代的な生活感覚や道徳觀が外觀としては支配的に見えながらも、その底流に保ちつづけられた精神の杭がこれと微妙にからみ合い、平衡と帰趨を見失いがちであつたというのが、近代日本のいつわらぬ彷徨や矛盾の姿であつた。そのような交錯と不調和の姿においては、眞に自己統一された人間像を描くことは望みがないことである。そういう交流のきつかけを鋭敏に捉らえて、俳句の新生をねらつたのが子規の運動であつたが、彼の人生觀照の本質には、あらそえぬ俳句的人生の血脈が流れていたことは、その後の近代俳句の歩みにも根強い影響を与えることになつた。子規によつて再確認された俳句的人生が、和歌的人生と並んで、近代文芸のあらゆる領域にふかく喰ひこみ、その近代化への歩調に一種の濕氣を混入させたことは、主我的よりも没我的、現実との對決よりも現実の傍觀を、思想よりも詠嘆へ、社会的な自己開放よりも個人的な自己閉鎖をとという俳句的人生や和歌的人生の重い底流の存在を裏書していることにならう。

かつてわれわれは元祿時代の芭蕉の生涯と作品を通じて、

そこに充実した一個の人間像を描きあげることができた。けれども、それは元祿時代という近世の成熟期における一詩人のいつばいの人生表現として、俳句の形式が過不足を感じられなかつたからにほかならない。芭蕉は一度だつて、その選びとつた連句形式や発句形式に疑惑の目をさし向けたことはなかつた。むしろ、彼は「その品なにもせよ俳諧ならざることさらになし。……俳諧をして事をさばき事をたのしむなり。」(くろさうし)と断定している。彼は俳句による文学表現によつて人性や生活の全体を包みきつてゐる。その無比な人間の誠実、社会の仕組みに対する批判のパスpekテイヴには缺けていたにせよ、自己と生活に対しては、俳句によつて「事をさばき、事をたのしむ」という自己統一の世界に虚隙も狂いも感じてはいなかつたのである。けれども、芭蕉の俳句がその人生表現として、いつばいの働きをなしたといふことが、そのまま近代俳句にも通用することにはならない。子規ははつきりとあれかこれかの選択の結果としての窮通を俳句に求めている。けれども、子規にとつては、俳句はその人生全体を蔽うものではなく、もはやその一角を占有しているものにすぎなかつた。さらに、芭蕉は一句独立の発句よりも、数十句より成る連句の制作に俳諧の本意を認め、わが才能を誇示さえもしている。その点からいへば、発句のみを独立して詠むようになった子規以来の近代俳句は、あきらかに連句の世界にふくまれた時間と人間関係を追放したこと

にもなる。連句と絶縁することになつた子規の近代俳句は、したがつてまたその俳句の人生は、その傍観的観照の視野から、ついに人間的諸契機を見失いがちになつたことは当然の結果でもあつた。そして、その代償として獲得したものは、写生による堅牢な造型力であつたといふことになる。近代の人間像を形づくる文芸的條件として缺くことのできない叙述精神を放棄してまでも、その詩的成型力を確保したといふことは、短詩形としての俳句の選ぶべき唯一の近代化の方法であつたであらうか。

子規の試みは、ある意味では、これまでの和歌と俳句とのなれあいに最後の断を下そうとしたことにほかならない。かつての連歌は、歌をつらねるといふ名にも明きらかなように、まだ和歌の心にもたれかかつていた。近世の俳諧も一方では和歌よりの解放をつよく望みながらも、和歌を原郷とする心持はすべて断ち切るまでにはいたつていない。和歌と俳諧とは別物でありながら、同じ物であろうとする気配はたえずどこかにひそんでいた。いわば、和歌は文学としてそれほど高貴な権威として臨もうとしていたし、俳諧は下賤な俗衆の慰みという卑下の心は容易に払拭されずにいたのである。俳句の人生にわだかまる世外者のイローニツシユな諷懐や反俗的な抵抗感も、そこに由来するともいえるであらう。とにかく、俳諧はあくまで俳諧であるという自覚すら、つねに和歌と対比する気持の上でなされていたことは、すなわち俳諧

は和歌とは異なる地盤の上に立つことを考えながらも、和歌からの派生であるという意識が消えなかつた証拠だし、時にはそういう説明を用意しなければ不安でもあつた。そこに、民衆の文芸としていちおうは汎汎な支持者を擁しながら、真に庶民的な意欲と志向の高まりに俳諧を位置せしめ得なかつた弱さがあつた。

子規が俳句の近代化としてまず着手したことは、俳句から和歌の抒情を追放する試みであつた。写真といふ写生という表現手段の提唱や、芭蕉よりも蕪村を推称した動機にも、このことが観取されると思う。やがて和歌にまで写生は移されることになるが、これもはじめは俳句のために用意された言葉であつた。子規の考えた写生を手段とする俳句表現は、音楽的な感情の流露よりはむしろ絵画的な造型をねらつたものであることは明瞭である。もちろん子規の考えた俳句的造型はただ自然を正確に模写したり再現したりすることではなく、人間の心の情態にある定まつた形を与えるという芸術表現共通の意味を持つていた。だから自然を対象として描くということも、自然という明確な具象において、人間の或る心の姿を描くという意味であつた、つまり、人間の内部世界が感覚を媒介として自然において造型されるところに、俳句も文芸の一式として精神の造型であるという意味になつてゐる。けれども子規はその主張も不徹底であつたし、その実作においてもこのような内部と外部との深い照応を示す造型は、晩

年の数句を除いては、ついに実証するまでにはいたらない。

いたつきに名のつきそむる五月雨

こがらしによく聞けば千々の響あり

いくたびか雪のふかさをたづねけり

これらの病床の作には、外界と緊切に心を通わし合つてゐる作者の姿が彫りつけられてゐる。臨終も近づき、すでに口もきけなくなつた時、薄板に半紙をはらせ、弟子の手にささえさせながら仰臥のままに書きつけたという絶筆が、周知の「へちま」の句である。

へちま咲いて痰のつまりし仏かな

痰一斗へちまの水もまにあはず

おととひのへちまの水もとらざりき

せまりくる死の黒い影を予知しながら、なお凝然とその緊張をくすなかつた子規の写生の精神は、やはり自己の内外をも狂いなく把持してゐた。これは微温的な低徊趣味などではなく、はげしい自虐の精神であつたと思われる。それは芭蕉や蕪村のみならず、子規にもついに共有された俳句の人生の極限に位置する孤独の心にはかならない。

子規が俳句の純粹な方法として写生を主唱し、その造型力を確立するためには和歌の抒情を追放し、俳句固有の世界を限定するために時間と人間関係をも犠牲にした意味は、曲解もされ、反撥をも受けることになつた。手段としての写生はいつしか目的にすりかえられ、自然をのみ対象化する自己限

定はついに人間の主体性を棚上げし、主体的な動機なしに作られる写生句は、おびただしく作者のノートを埋めていくということへの批判は、まもなく提起されざるをえないことになつた。手段が目的となり、人間存在が対象化の埒外におかれるという成りゆきのうちには、人生や社会に対する主体的判断の停止がある。そのような判断停止が自己超越と考えられ、また客観はいよりの確精緻に対象化されるとの信條ともなる。ここにおいては自然に対する人間の謙虚さは同時にまた無批判の自己満足ともなる。そのような俳句の人生的典型としては高浜虚子の世界があろう。

虚子の作品を一貫しているものは「健康なひとつの満足せる魂の悠々たる微笑にほかならない。」とし、彼のように「自己の内部に整然と運行する一個の小宇宙を感じうる人であつて、はじめてあらゆる不安の意識なく、善悪の彼岸にあつて四季の移り変わりとともに去來する花鳥風月の微妙不可思議に心を樂しませうるのではなからうか。」との片岡良一氏の虚子評は、芭蕉にも蕪村にも、また子規にもなかつた俳句的人生の巨姿を適切に描いたものといえよう。これはもはや近代俳句における一個の偶像ですらある。そして、群小の俳句作りはこの偶像の蔭に安堵し、ささやかな自己表象に遊んでゐるにすぎない。

虚子の偶像に対して抵抗を感じる俳句作者の動きを語れば、おそらく近代俳句史の過半のページを埋めることになる

う。しかし、今はその場合でもないから、ただ一言素描をつけ加えるにとどめたい。子規によつて拒否された和歌的抒情を、ふたたび俳句的造型が危うくすれ去るぎりぎりの線まで注入しようとする動きや、フィクションとしての小説的構図を俳句形式で可能ならしめようとする企図すら生じている。また人生派とか生活派とか呼ばれる一群の作者たちの動きは、花鳥諷詠という自然詩的性情からの脱皮ともみられる。浪漫的な空想や情緒を重んずる一派は和歌的な発想と同じ居しようとするものであろう。群作や連作をしきりに試みたのは、ある意味ではかつての連句の世界への歩みよりといえないこともない。さまざまな風姿とはなつてゐるが、これらの動きの底を流れる共通の要求は、美しい自然のなかに埋没し去ろうとした人間本来の声に呼びさまされたものであつたということが出来る。いいかえれば「健康なひとつの満足せる魂の悠々たる微笑に」自己矛盾を感じ、自我の動搖や違和がさらに新しい秩序を摸索しようとする姿勢にほかならない。つまり、俳句的人生を実人生とは重なり合わない別乾坤として温存することに空虚を感じ、俳句的人生をもふたたび実人生の渦中に投げこんで、これを験し直そうとする、ごくあたりまえの人間の要求であつたのである。

これらのさまざまな傾向について聯想されるのは、近くは天明時代の蕪村らの試みた俳詩であり、古くは藤原定家を中心とする新古今時代の作者たちのことである。子規がその写

実写生の見本として推称した蕪村は、連句や発句のほか数篇の俳詩ともよぶべき長詩形の抒情詩曲を残している。この俳詩は同時代の作者たちも幾人か試作しているが、蕪村のぞいてはほとんど成功してはいない。大才蕪村をもつてしても、この俳詩は余技的な習作の域を出なかつたというところに、逆に俳句的表現の可能な限界がそこで頭打ちをしたというふうにもとれる。俳句の表現は所詮はその俳句的人生と重なり合うものであろう。俳句がその詩形を更改しようとするなら、それを可能にするためには、その俳句的人生もまた拡大され変貌されるという相関関係が見落されてはならない。また、新古今時代における定家らの試みは、もはや単調な和歌の抒情ではなく、むしろ物語的構想を短歌形式の中に煮つめようとしたものであつた。そのために、歌語は複雑な意味に屈折し、さまざまな聯想が過度に織りこまれる結果となり、わずか三十一音の短詩形ではもはやその負担にたえきれないほどになつていた。言葉は現実的意味を抽象され、構造は空中分解の寸前の情態となつていた。複雑な心理と病的に磨き出された感覚によつて美しい幻想の世界を創造しえたのであるが、これも定家らの青春の幻覚のごときものであつて、彼もその晩年には、作歌そのものにさえ倦退をおぼえて

いる。つまり、このことは定家の文学的人生がもはや和歌的人生と幸福な一致を見出しえなかつたことを示していることにもなる。現代の俳句作者のなかに、難解派などと評されて、かつての定家らの果敢な試みを思わせるものもあるが、これは短詩形の造型力に対する挑戦としてだけではなく、やはり俳句的人生そのものに対する挑戦という意味に支えられなければならないのであろう。

以上、私は近代俳句の輪郭を子規を起点として素描してみた。ニーチェは「惱める現代は批判的歴史を必要とし、活動せる現代は模範としての記念碑的歴史を要求する。」といつたことがある。いくら最負目に見ても、現代俳句が活動期にはいつているとは思えない。むしろ現代俳句を現代文学の一翼として護持するために、世評の軽視と黙殺にはげしく抗しながら、悩みつづけているというのが、その実情ではあるまいか。現代俳句の可能性はどこに求めたらよいか。そのためには、ニーチェの示唆にもあるように、きびしく批判的歴史に照射される必要があらう。俳句的人生もまたその例外ではありえない。

(本学教授)