

たのむべき杖はこのふみ

——正岡子規・俳句革新への道のり——

半 田 美 永

〔要旨〕 本稿は、現在確認できる子規十六歳の時の短歌を始発に、所謂〈俳句革新〉までの道のりを、子規自身の文章を通して時系列的に検証したものである。子規は、まず古典の世界に分け入り、特に西行、芭蕉、蕪村の人生と文業とを分析した。その過程において、和歌と俳諧の相違、歌人と俳人との違いを指摘した。やがて、俳諧（発句）に内在する美の意匠に着目し、芭蕉と蕪村の作品世界を比較考察しながら、みずからの〈写生観〉を確立してゆく。

本稿では、我が国の古典を近代文学の土壤に蘇生させた子規の情熱と軌跡を辿り、その成果を確かめ、また、その結果において形成された彼の作品世界についても考察を加えた。俳句と和歌（短歌）は、子規文学の両輪を為し、相乗的に成果を齎した重要な表現形態であった。そして、その完成は、生と死とを凝視した肉体と精神の均衡の瞬間に訪れたのであった。

〈キーワード〉 子規と、子規以前 西行と芭蕉 芭蕉と蕪村 牡丹の花

たのむべき杖はこのふみ（半田）

I はじめに——杖あらばいかなるものもこえぬべし

子規は、十六歳の夏に、次のような短歌を作っている。

壬午の夏、三並うしの都にゆくを送りて

隅田川堤の桜さくころよ花のにしきをきて帰るらん

壬午の夏は明治十五年（一八八二）、幼なじみの三並良（みなみ・はじめ、慶応元年（一八六五）～昭和十五年（一九四〇））が上京することになった。七月十六日、伊予の国から志を抱いて上京する心友への饞別歌である。「来年春、隅田川の堤に桜の花が咲く季節には、貴兄はきつと錦を着て郷里に帰ってくるだろう」と。もちろん、この歌には子規自身の、まだ見ぬ東京への憧れも籠められている。

明治十五年七月三十一日付三並良宛書簡では、初句「隅田てふ」とある。『太平記』に「落花の雪に踏み迷ふ、片野の春の桜狩り、紅葉の錦を着て帰る、嵐の山の秋の暮」（巻二）などがある。俊基朝臣が陰謀の咎で、再び関東へ下向を命じられた件である。『太平記』では「故郷の妻子」を残した「心中の哀れ」を謳いあげており、子規の短歌は、その場面を必ずしも重ねたものではないかも知れぬが、異郷の地で修学することになった友を送りだす心境としては、近いものがあつたかとも思われる。

五月二十九日、帝国大学の競技会にまかりて競走を見る

千さと行つたつの馬とても及ぶまじまなびの道もかくやいそがん

明治十九年（一八八六）五月二十九日の作。この日、帝国大学の運動会が行われた。子規は、明治十七年九月十一日に

東京大学予備門に入学。子規の通う東京大学予備門は、明治十九年四月二十九日に第一高等中学校と改称されている。同年に、東京大学は帝国大学となった。以下、子規の短歌は帝国大学の運動会の描写が続く。「かくまでに高くも人のあがるなりいかで我名もあがらざるべき」(高飛を見て)「しがらみを早くこえこえず、む世のさまたげもこえてゆかまし」(柵飛を見て)「杖あらばいかなるものもこえぬべし我たのむべき杖はこのふみ」(竿飛を見て)。

正岡子規(慶応三年(一八六七)〜明治三十五(一九〇二))は、維新後、日本が近代化(欧米化)に向かつて疾駆する時代に、伊予松山の期待を担い、政治家を志して上京する。知られるように、秋山好古、真之兄弟たちもその群れの中にいた。しかし子規は、やがて哲学や文学に心をひかれ、和歌や俳句の森に分け入ることになる。理由は後に述べるが、子規のその後の歩みは、先の短歌に詠んだように、「ふみ」を「たのむべき杖」として歩むことになったのである。その活動を支えたのは、新聞『日本』社長陸羯南であった。月給は十五円だった。司馬遼太郎『坂の上の雲』に「子規には、数字の観念がある。俳句という十七文字を数学的に分析するという奇妙な試みをやった人物であったが、しかし、生活のなかに計算機をもちこむという才能はほとんどない。しかしそういう子規でも母親と妹と三人で東京でくらすには、月二十五円の生活費は要るとみていた。」(第二巻、「日清戦争」とある)。

子規の給料は入社翌年に二十円に、やがて三十円になる。そして、明治三十一年には、日本新聞社から、四十円の月給を受け取ることになった(子規自作墓誌銘等)。他の新聞社ならば初任給三十円か五十円は可能な俸給だったが、子規は断った。「幾百円くれても右様の社へは入らぬつもりに御座候」(明治二十五年十一月十九日、大原恆徳宛書簡)。明治二十五年十二月一日、日本新聞社へ初入社。数え年二十六歳の子規は、俸給よりも仕事の環境を選んだのであった。そして、何よりも人間関係を大切にした。ちなみに、明治二十八年(一八九五)、松山中学へ英語の嘱託教員として赴任した夏目金之助(漱石)の月俸は八十円であった。校長・住田昇(高等師範卒)は六十円、教頭・横地石太郎(帝大卒)は八

たのむべき杖はこのふみ（半田）

十円である（半藤一利『漱石先生、お久しぶりです』平凡社、平成十五年二月）。

前後するが、明治二十二年（一八八九）に、子規は漱石と親交を結ぶが、この年不幸にも咯血する。この時「卯の花の散るまで鳴くか子規」など、時鳥の句を四、五十句を作った。それが子規という俳号を名乗る契機となる。数え年二十三年の時であった。

俳句革新の源流となったのは、明治二十三年（一八九〇）より常盤会寄宿舎で開催された「もみじ会」である。そこには、後の俳句界をリードする内藤鳴雪、藤野古白、五百木飄亭らがあり、その後、河東碧梧桐、高浜虚子が加わった。（俳句革新）に向けての烽火は、明治二十五年（一八九二）年六月二十六日から新聞『日本』に連載した「癩祭書屋俳話」であった（十月二十日まで、計三十八回）。

この頃、《僕は小説家となるを欲せず詩人とならんことを欲す》（虚子宛、五月四日付書簡）と書き、また《人間よりは花鳥風月がすき也》（碧梧桐宛、五月二十八日付書簡）とも記して、当時の心の裡と決意とを吐露している。

「癩祭書屋俳話」は明治二十六年五月に、日本新聞社より出版される。その執筆の意図は明治初期に至るまで続いた「宗匠俳句」を批判し、俳句を新しく改革しようとしたものであった。「宗匠俳句」とは、芭蕉以後の門弟たちが、その宗匠の作法や指導により、理屈や観念の世界に遊んだ俳諧世界のことである。子規は、そのような世界の傾向を糺して、写生に基づく実作をめざした。その態度や方法は、俳諧の世界のみではなく、文章作法や、和歌世界にまで及んでいた。

Ⅱ 『癩祭書屋俳話』に書かれていること

(1) 「俳諧といふ名称」

《俳諧といふ語は其道に入りたるもの、平生言ふ意義と、一般の世人が学問的に解釈する意義と相異なるが如し。俳諧といふ語の始めて日本の書にみえたるは古今集中に俳諧歌とあるものこれなり。俳諧といふ語は滑稽の意味なりと解釈する人多く、其意味に因りて俳諧連歌俳諧発句と云ふ名称を生じ、俗に又之を略して俳諧と云ふ。されど芭蕉已後の俳諧は幽玄高尚なる者ありて必ずしも滑稽の意を含まず。こゝに於て俳諧なる語は上代と異なりたる通俗の言語、又は文法を用ゐしものを指して云ふの意義と変じたるが如し。》

以下、内容を要約する。「俳諧」の語は、日本古典では、「古今和歌集」に「俳諧歌」として出てくるが、もともとこの「俳諧」ということばは、「滑稽」の意味に用いられたものである。そこから「俳諧連歌」「俳諧発句」という名称が生れた。その両方を合わせて「俳諧」と略して呼ばれるようになった。ところが、芭蕉以後の「俳諧」には、「幽玄」といわれる高尚な作品が含まれ、かならずしも俳諧は、滑稽な世界のみを表すものではなくなり、芭蕉の「俳諧」は、滑稽を離れた文芸的芸術として確立されていった。

さらに、次のようにある。

《然れども普通に俳諧社会の人が単に俳諧とのみ称する時は俳諧連歌の意にて云ふものなり。而してこれと區別して十七字の句を発句といふが通例なれども、「俳諧を学ぶ」とか又は「俳諧に遊ぶ」とか云ふが如き場合には、必ずしも俳諧と発句とを區別せずして両者を包含する程の広漠なる意に用ふる事も少からず。》

子規が俳句革新を目指した頃、「俳諧」は、「俳諧連歌」と「発句」が、混用して用いられていたことがわかる。子規の言説は、この言葉の混用を整理するところから始まっている。「俳諧連歌」とは、「洒落や奇知、または俗語を用いた諧謔味のある連歌」（『日本国語大辞典』）をいう。なお「連歌」というのは、和歌の形式（五・七・五・七・七）を、二人の

読み手が応答してよむ詩歌のこと。普通は、五・七・五（上の句）に、別人が七・七（下の句）を作って作品を完成させるが、平安時代には、二人でひとつの作品を完成させる短連歌が流行っていた。しかし院政期（十二世紀半ば頃）から、複数の人が上の句と下の句を交互に連ねてゆく長連歌に発達する。

この長連歌は、中世時代を経て芭蕉の時代（江戸時代）まで続いた。長連歌は、短いもので三十六句（歌仙）、四十四句（世吉）、五十韻、百韻、長いものでは千句、万句等の形式がある。その第一句を発句、第二句を脇、第三句を第三と呼び、最終の句を拳句と呼ぶ。物事の終わりを意味する慣用句「拳句の果て」というのは、この連歌の言葉から来ている。江戸時代の浮世草子作者として名高い井原西鶴は、俳諧の名手としても有名で、一晚に二万句を作ったとも伝えられ、二万翁の号は、それに由来していると言われる。

さて、結論を先にいえば、子規の功績のひとつは、この俳諧連歌の「発句」を独立させて「俳句」と名づけ、単一の作品として位置付けたことである。この場合「俳諧連歌」の「滑稽」とは、芭蕉とその弟子たちが試みた「幽玄高尚」を念頭に置いたもので、通常世間が用いる「滑稽」ではなかったのである。このように、子規の言説とその時代とを検証すれば、彼は言語芸術としての「滑稽」を、「発句」によって表現できると考えたのだと思われる。

（2）「連歌と俳諧」

《俳諧の連歌より出で連歌の和歌より出でたるは人の知る所なり。其始めは一首の歌の上半下半を一二の人して詠みたる程のものなりしが、後には歌の上半即ち十七文字だけを離して完全の意味をなすに至れり。》

子規は「俳諧の連歌より出で連歌の和歌より出でたるは人の知る所なり。」と記す。つまり、俳諧のものは連歌であり、連歌のものは和歌であるというのは周知のことだという。日本の俳句の源が和歌であったことを子規はまず確認する。さらに子規は、次のように述べている。「其始めは一首の歌の上半下半を一二の人して詠みたる程のものなりしが、

後には歌の上半即ち十七文字だけを離して完全の意味をなすに至れり。」と。

ここでも子規は、連歌の発句を切り離して「完全の意味をなすに至れり」といい、発句が独立して「意味をなす」ことを認めている。子規の俳句革新は、ここを始点とする。

《芭蕉は趣向を頓智滑稽の外に求め言語を古雅と卑俗との中間に取り万葉集以後新に一面目を開き日本の韻文を一変して時勢の変遷に適応せしめしを以て正風俳諧の勢力は明治の世になりても猶依然として隆盛を致せるものなるべし。而して芭蕉は発句のみならず俳諧連歌にも一様に力を尽し其門弟の如きも猶其遺訓を守りしが後世に至りては単に十七文字の発句を重んじ俳諧連歌は僅に其付属物として存ずるの傾向あるが如し。》

「発句」を「俳句」と命名した子規は、芭蕉の俳諧を高く評価し、その趣向は「頓智滑稽」の外にあり、正に「言語を古雅と卑俗との中間に取り」、万葉以来の日本の韻文を一変させたとまで言い切ったのである。

子規の俳句革新への旅立ちには、まず日本の韻文を通史的に眺めたこと、そして芭蕉の俳諧に出会ったことであつたことがわかる。

(3) 「俳句の前途」

子規が俳句の革新を目指した頃、日本は西洋の詩歌を移入して、それを翻訳（翻案）し、また西洋の詩を手本にして作詩する動きが活発であつた。一方、これまでの伝統的な和歌や俳句は、軽視される傾向が出てくる。子規は、そのような時代に、伝統的な日本の文学を詳細に吟味し、考察を加えた。例えば、当時の風評を、子規は次のように述べている。

《数学を修めたる今時の学者は云ふ。日本の和歌俳句の如きは一首の字音僅に二三十に過ぎざれば、之を錯列法に由て算するも其数に限りあるを知るべきなり。語を換えて之をいはゞ和歌（重に短歌をいふ）俳句は早晚其限りに達して最早此上に一首の新しきものに作り得べからざるに至るべしと。》

たのむべき杖はこのふみ（半田）

和歌は、原則「五・七・五・七・七」、俳句は「五・七・五」の字数で完結する。従って、数学的に考えれば、和歌・俳句で表現される世界は、いつしか限界に達してしまい、やがて一つの和歌や俳句も産出されなくなるだろうという考え方である。

数学者たちのこのような考えに対して、子規は次のように述べている。

《和歌も俳句も正に其死期に近づきつ、ある者也。試みに見よ古往今来吟詠せし所の幾万の和歌俳句は一見其面目を異にするが如しといへども、細かに之を觀、広く之を比ぶれば其類似せる者真に幾何ぞや。弟子は師より脱化し来り後輩は先哲より剽竊し去りて作為せる者比々皆是れなり。》

子規の分析によれば、古来、明治までに詠まれた和歌や俳諧を作者別に分類して比較すると、類似の作品が多く見られたのである。

もちろん、日本には「本歌取」という方法がある。「和歌、連歌などを作る際に、すぐれた古歌や詩の語句、発想、趣向などを意識的に取り入れる表現技巧」（『日本国語大辞典』）である。例えば、万葉集の作品が後世の作品に粉飾されて登場する例を、私たちはよく知っている。この場合、万葉集を本歌という。後に作られた作品は本歌を基に創作されたもので「本歌取」の作品ということになる。このような創作の仕方は、新古今集の時代に最も盛んに行われたのはよく知られている。

子規自身は、短歌の習作期においてこのような本歌に基づく作品を多作しているが、後にそれらを墨滅している。その背景には、このような作歌法を嫌い、「終に一箇の新觀念を提起するものなし」と断じた創作に対する考えがあったものと思われる。

なお「本歌取」は、時代が下っても引き継がれ、子規の時代になっても、作品の創作方法として流行していたのであ

る。子規は「世の下るに従ひ平凡宗匠、平凡歌人のみ多く現はる、は罪其人に在りとはいへ、一は和歌又は俳句其物の区域の狭隘なるによらずんばあらざるなり。」と、その世界の狭さを指摘し、このままだと俳句は、明治の時代とともに消滅するだろうと述べている。また和歌は、雅言のみが用いられているので、その消滅するのは、俳句よりも早いだろうとも言っているのである。

III 芭蕉との出会い——『行脚俳人芭蕉』について

子規没後に刊行された『行脚俳人芭蕉』（金尾文淵堂、明治三十九（一九〇六））は、子規自筆の毛筆で和紙に書かれた原稿を、そのまま複製したものである。この中で、俳人・芭蕉と、歌人・西行とを比較した子規は、俳人と歌人の違いを分析し、また俳句と和歌の違いについても興味深い考えを述べている。

《抱負ありて世に用ゐられず才学ありて人に知られざる者、世を捨て人を厭ひ或は跡を山林の間にくらまし或は興を塵埃の外に求む。しかも彼猶枯木寒巖の如く無情なる能はず、懷を風月に寄せ情を吟詠に発す。歌人西行俳人芭蕉の如き是なり。》

まず、歌人西行と俳人芭蕉の共通点について、志があつても世に用いられず、また才能があり学識があつても人に知られることがない人物だと子規は云う。そして、彼らは世捨て人となつて、世間から姿を隠し、山林での生活に楽しみを發見し愉快に思うようになる。けれども、彼等は、枯木や岩のようには無情ではなく、自然の風物に心を寄せ、感じたことを詩歌に表現したのだと。

次に、西行が求めた和歌の世界については、次のように説明する。

《和歌は古今集以後漸く天然を写すの傾向を生じたれども其材料は極めて少く其意匠は前人の陳套を脱するを得ざるがために全く天然を離るゝに至れり。》

この箇所を要約すれば、次のようになる。

即ち、和歌は古今和歌集以後に「天然」(自然)を写す傾向が見られる。けれども、その材料は極めて限られたもので、その世界は狭いものである。なぜなら、歌人は古人の意匠を用いて作品を作るからであり、天然を詠んでも、その天然は已に古人が作品に表現した世界である。名所を詠んでも、その作品の意匠は、前人によって已に表現されている。子規は「歌人は居ながらにして名所を知る」という諺を紹介し、西行も例外ではないという。

その昔、公卿たちは生涯京洛（京都）に居て、全国名所の歌を詠む方法を学んだ。西行の和歌も、それに近いのではないかと分析しているのである。子規の西行に対する評価には厳しいものがある。確かに西行は、旅を重ねて山水を歩き、見聞したものを歌に託して詠んだけれども、それらの作品には「詩趣」がなく、従つて「自然」に関しては、「山岳河海」や名所旧蹟を詠んでも「名所其物」を「写す」のではなく、「名所に対する自己の感慨を漏らすに過ぎず。」と批評する。これでは、他の凡庸の歌人と同じではないかというのである。そして、「西行は深く詩趣を解せず」と表現し「真個に天然の趣味を探り得て之を歌ひたる者は実に芭蕉を以て始となす。」と断じたのである。

官職を辞し、旅を重ねて文学を志した境涯は、二人に共通しているところである。子規は、その共通点を認めた。そして芭蕉は、先人としての西行を尊敬したことは周知である。しかし、二人の相違点を子規は次のように述べているのである。

《相異なる処は、芭蕉が善く天然を描き得しのみならず、歌の代りに俳句を用ゐると、且つ其俳句は自家の発明にかかる事なり。》

つまり、芭蕉は巧みに「天然」を描き、その表現形式が「俳句」であったこと、そこが西行と違うといふのである。西行は、俗塵を離れて、確かに「高潔の士」ではあったけれども、尊敬すべき歌人ではなかったと子規は言う。「天然」を写す独自性が西行にはなく、西行は、これまでの伝統歌人のひとりでしかないと言ふのである。ここには、子規の評価軸としての、「天然」を写すことに重点を置く「写生」と、表現形式としての「俳句」の重視がある。

それでは子規は、芭蕉のどのような作品を認め、どう評価したのか。次に、幾つかの例を採り上げて、それを確認してみることとする。

○芭蕉野分して盥に雨を聞く夜かな

芭蕉四十歳の時の作。江戸深川の庵に花木の芭蕉一株を植えた桃青（芭蕉の旧名）は、このような句を作った。すでに、当時より、人びとは桃青を「芭蕉の翁」と呼び、その住居を尊敬の念をもって、「芭蕉庵」と呼んだという。子規は、芭蕉が四十歳で「翁」と呼ばれたことに触れ、それは人びとが芭蕉を尊敬したからだと推測している。芭蕉の葉が、冬の嵐に靡いている。どこからか盥に雨水が落ちる音が聞こえてくる。あたりは森閑とした漆黒の夜である。この句の評価を、子規は直接には下していない。だが、この句には、確かに天然と詩趣との交織した世界が漂う。

○野ざらしを心に風のしむ身かな

四十一歳の時、芭蕉は江戸を発つて帰郷する。その紀行文は、この句に因んで「野ざらし紀行」とも言われる。霧の箱根山を越えて、大井川付近に捨てて子を見つけた芭蕉は、「いかにそや汝父に憎まれたるか母にうとまれたるか」（どうしてお前は父に憎まれたのか、母にもきらわれたのか）と問いかけ、食べ物を与えた。そして、父も母もお前を嫌ったのではない、捨て子となった汝の天命なのだと言つて去つた。子規はここに、芭蕉の「観念と特殊の句法」とを指摘した。

○道の辺の木槿は馬にくはれけり

たのむべき杖はこのふみ（半田）

たのむべき杖はこのふみ（半田）

この句は、即景の句であると子規は断じた。「即景」とは、対象を見つけて、すぐに作品にすることである。「即興」と同じで、興味をもった場面を即座に表現する。芭蕉が伊勢の知人を尋ね、しばらく滞在した時の作。「道のほとりに咲いていた木槿は、通りすがりの馬の餌になってしまった」の意味で、西行が滞在したと伝承される「西行谷」へ行き、芋を洗う女たちを見かけた。この時、芭蕉は「芋洗ふ女西行ならば歌よまん」の句を残している。俳人・芭蕉が感じた歌人・西行との差異がこの句には表現されている。芭蕉の即興の句には、どこかユーモアが漂い、子規もそのユーモラスな世界に共鳴するところがあつただろう。

○月はやし梢は雨を持ちながら

芭蕉庵のある深川の近くから舟に乗り、月見の名所鹿嶋を目指した芭蕉は、途中利根川に沿って移動し、鮭の網代漁を見学する。夜になり漁師の家で一休みした芭蕉は、月明の下、夜舟に乗って鹿嶋まで行く。翌日は大雨で月光は出ず、仕方なく近くの根本寺に宿泊する。翌暁方近く、顔を見せた僅かな月明も、日の出とともに見えなくなった。「月はやし」とは、月が姿を消す早さを恨む気持ちであり、その一方で、木の梢には、まだ雨の残滴がある。月が、雨の残滴に変わる皮肉なユーモアが詠まれている。

○父母のしきりにこひし雉の声

高野山での作。山間に響く雉の鳴き声を聞き、亡き父母への思慕が抑えがたく湧き上がった。「山鳥のほろほると鳴く声きけば父かと思ふ母かと思ふ」（行基菩薩）を踏まえた。西下して、歌枕を踏まえて「行く春に和歌の浦にて追付きたり」と詠んだ。「行く春」は、古来和歌における旅人の譬喩。古刹や旧蹟、また歌枕を訪ねた芭蕉は、高野山では伝承歌を基に哀愁と詩情を帯びた句を詠み、和歌の浦の作では面白みの世界を包含している。

○夏草やつはものどもが夢の跡

平安時代末期、奥州（平泉）を拠点にして栄華を極め、やがて没落した藤原一族を詠んだ周知の作。栄枯盛衰は世の常ではあるが、芭蕉は「国破山河在。城春草木深。感時花濺淚。恨別鳥驚心。」（杜甫「春望」）踏まえた。ここでは、「詩趣」は「無常」と通じ合う。

その他、子規は「荒海や佐渡によこたふ天の川」「菊の香や奈良には古き仏だち」等の句を挙げ、最後に辞世の句「旅に病んで夢は枯野をかけめぐる」を紹介している。

子規は、芭蕉が江戸を出立してからの旅中吟を中心に鑑賞を加えた。それは、芭蕉が旅に出た四十一歳から没年に至る五十一歳までの作品である。子規は「火宅の如き三界に固より定まりたる住処も無ければ妻子珍宝に後髪ひかる、の憂いも無く、野に臥しては草の露に身をはかなみ山に寝ては松の風に夢を驚かす。」と記して、芭蕉の境涯を説明する。子規が、芭蕉に共鳴するのは、その旅に一生を賭けた生き方であった。「火宅のような三界」、つまり「人間の煩惱が渦巻くこの浮世」において、妻も子も、また財をも持たず、旅そのものが人生であり、野に宿し、松風に驚いて目を覚ます——それが芭蕉の一生であったと。

そして、「吾れ日本二千余年間を見わたして詩人の資格を備ふること芭蕉が如きを見ず。」と評した。子規は、「行脚俳人」としての「芭蕉」を深く心に刻むことになったのである。それは、数え年三十一歳の時のことであった。

IV 蕪村の発見

その後子規は、「俳人蕪村」（新聞『日本』（明治三十年（一八九七）四月十三日～十一月二十九日、十九回連載）の執

たのむべき杖はこのふみ（半田）

たのむべき杖はこのふみ（半田）

筆に取り掛かる。この文章は、後に修正を加えて『俳人蕪村』（明治三十二年（一八九九）、ほととぎす発行所）として、一冊にまとめられた。

与謝蕪村は、芭蕉よりも約七〇年遅れて生まれた人。江戸時代中期から後期にかけて、俳諧の世界でも活躍したが、むしろ画人として知られていた。子規は、芭蕉の功績を陳述した後に言う。「芭蕉は無比無類の俳人として認められ復た一人の之に匹敵する者あるを見ざるの有様なりき。芭蕉は実に敵手なきか。曰く否。」と。そして、蕪村を対置させて、その比較検討を實行したのである。

以下、子規が指摘した蕪村の句の美の意匠について検討する。蕪村の美の意匠について、子規は以下のように分類し、その名称を付している。

○積極的美

美には積極的美と消極的美とがある。積極的美とは、その意匠の壮大、雄渾、勁渾、艶麗、活潑、奇警なものを指し、これに対して、消極的美とは、その意匠が古雅、幽玄、悲惨、沈静、平易なものを指す。概観すれば、東洋の美術文学は消極的美であり、西洋の美術文学は積極的美の傾向がある。また、時代的に眺めれば、洋の東西を問わず、上世には消極的美が、後世には積極的美が多い。但し、日本の古代文学（例えば万葉集・古事記等）には、壮大で雄渾な積極的美の世界に触れることがある。以上が子規の説明する内容である。

ちなみに芭蕉は、中国唐代の文学を学んで、みずからの文学世界を確立した詩人であり、その俳句（発句）の世界には、消極的な美の意匠が多く見られる。芭蕉の後継者たちの俳風を「蕉風」と呼ぶが、彼らもまた、その消極的美を受け継いだと言える。日本では、それらの意匠を「幽玄」「閑寂」の境地と言い、「さび」「しをり」「細み」「軽み」などと表現する。また「蕉風」は「正風」「蕉流」とも言い換えられて、江戸時代中期から俳風の主流となっていたことは俳諧

の歴史的な周知事項である。

子規は、それらを「寂といひ雅といひ幽玄といひ細みといひ以て美の極となす者尽く消極的にならざるはなし。」と説明して、俳句を学ぶ者は消極的美を「唯一の美」として尊ぶようになったと観察している。また、芭蕉は積極的美の意匠を表現した詩人でもあったけれども、その後継者たちは、「艶麗」「活発」「奇警」を邪道として抹殺してしまったと断じている。子規は、その俳壇の傾向を批判し、積極的な美の復権を試みたのである。それが、蕪村の評価に結び付いたと言える。

その根拠を、子規は次のように説明する。「一年四季の中春夏は積極にして秋冬は消極なり。蕪村最も夏を好み夏の句最も多し。其佳句も亦春夏の二季に多し。」と。このことは、子規の研究によれば、他の俳人には見られない蕪村の特色であった。そして、蕪村の積極的美が表現された句として、次のような作品が紹介されている。「牡丹散つて打ち重なりぬ二三片」「日光の土にも彫れる牡丹かな」「方百里雨雲よせぬ牡丹かな」。

○客観的美

上世には主観的美が多く、後世には客観的美が多く見られる。子規によれば、主観的美は「自己の感情を直叙」し、それは作者が「自己を慰むる為」のものであり、また「当時の文学に幼稚なる世人」に理解させる為には、それは必要な表現方法だったと言う。

子規は、主観的美を描く作品の多くは、「客観」を描くことが極めて疎漏で、精細を欠いていると言ひ、それは恰も「絵画の輪郭ばかりを描きて全部は観る者の想像に任すが如し」と説明している。ここで彼は「一部を描いて全体を想像せしむるは観る者の主観に訴えるなり。」と主張する。子規の「写生論」の骨格は、「一部を描いて全体を想像」させる巧みにあるということになる。

そこで、芭蕉と蕪村とを比較した子規は「芭蕉の俳句は古来の和歌に比して客観的美を現すこと多し。」としながら、それは「尚蕪村の客観的なるに及ばず。」と評価した。子規には、「極度の客観的美は絵画と同じ。」という基準があり、蕪村の句には「直ちに以て絵画となし得べき者少からず。」と言う。しかもそれらは数えきれない程のたくさんの句があるという。そのような俳人は、蕪村以前にはなく、もちろんその数において芭蕉とは比較にならないというのである。

子規の選んだ蕪村の絵画的（客観的美）の句とは、次のような作品を指す。「釣鐘にとまりて眠る胡蝶かな」「夕風や水青鷺の脛を打つ」「四五人に月落ちかゝる踊かな」「鍋提げて淀の小橋を雪の人」「水鳥や舟に菜を洗ふ女あり」。確かに、これらの作品には、子規の言うように「一事一事を描き添へざるも絵となるべき」要素がある。つまり、句の一つひとつが絵画となつて読者に迫つて来る。これが、子規の「写生論」の骨格であり、基本だった。それは、当時の俳句界においては、子規一流の画期的な主張であつたとも言える。

○人事的美

子規は、「沈黙せる者」を写すのは易しいが、「活動せる者」を写すのは難しいと言う。ここには、対象を「天然」から「人事」へと推移させようとする子規の意図が見られる。

《天然は簡単なり。人事は複雑なり。天然は沈黙し人事は活動す。簡単なる者に就きて美を求むるは易く、複雑なる者は難し。沈黙せる者を写すは易く、活動せる者は難し。》

つまり、古代においては、人間の「思想感情」は「単一」であつた。だから、古代の詩歌が「天然」を写すことから始まつたのも当然なことで、俳句もまた「天然美」を発揮することが出来たのも道理にかなつている。——このように指摘する子規の眼は、日本文学の特徴と推移とを検証した結果においての、新しい俳句の展開の方途として、対象を「天然」から「人事」へと変化させた。

ここで子規の言う「天然」とは「自然」のことで、日本では歳時記に見られるように、四季があり、それぞれの季節によって「自然」がある。伝統的な俳諧世界では、その四季を大切に考え、それぞれの特色を活かすところに作品の出来・不出来の基準があったのは当然のことである。子規は、俳人たちに向かって、「一山一水一草一木」を写生したのと同じように、「変化極まりなく活動止まざる人世の一部分」だけでも「写生」しようではないかと主張したのである。次に、原文を引用する。

《只俳句十七字の小天地に今迄は軽うじて一山一水一草一木を写し出だし、ものを、同じ区画の内に変化極まりなく活動止まざる人世の一部分なりとも縮写せんとするは難中の難に属す。俳句に人事的美を詠じたる者少き所以なり。》

子規は、歴史的に見て「俳句に人事的美を詠じた」者が少ないのは、このことはとても難しく、至難のことだからと言う。人事を「写生」して、これまでに成功した俳人は殆どなく、芭蕉やその弟子たちの多くは「天然」に重点を置き、また芭蕉の高弟宝井其角、服部嵐雪は、人事を写そうとして苦しみ、結局は失敗に終わった。このような中で、「独り蕪村は何の苦もなく、思うままに「人事」を詠いあげた俳人だと高く評価したのである。

一方、芭蕉については、「人事」を詠んでも、それは自分の境遇を写したに過ぎないと批評している。子規が認める蕪村の人事的美の發揮された句とは、以下のようなものである。「行く春や選者を恨む歌の主」「禪に団扇さしたる亭主かな」「門前の老婆子新食る野分かな」「旅芝居穂麦がもとの鏡立て」「孝行な子供等に蒲団一つづ、」等。

○理想的美

ここで言う「理想」とは、人間の到底経験しないこと、または実際にあり得ないことを指す。子規の文学論は、古代の事物を詠み、まだ行ったことのない土地の景色や風俗を写し、見たことのない社会の状態を描き出すことにある。「理想的」は「実験的」とも言い換えられ、「文学は伝記にあらず紀実にあらず。」という文学論を展開する。つまり事実をその

まま表現するのではなく、自由自在に「天地八荒」を「逍遙」して、「美趣」を求めるのだと主張するのである。

羽が無くても空に飛翔し、鱗が無くても海に潜り、また音無き音を聴き、色無き色を観る、それが「斬新奇警人を驚かす」秘密なのだと言規は説明する。そして、俳句界において、このような俳人を探せば「蕪村一人あり。」と言ひ、自己の境涯の「実歴」をのみ詠んだ芭蕉とは「両極端」に位置すると指摘した。ここでも、芭蕉の句を「平易高雅」としながら、奇を衒わず新を求めない俳人だったと言っている。従って、子規によれば、芭蕉は「理想的美」を詠んでいない俳人ということになる。

蕪村の句中、子規が「理想的美」を發揮したと評価するのは、次のような作品である。「河童かたろうの恋する宿や夏の月」「湖へ富士を戻すや五月雨」「名月や兔のわたる諏訪の湖」「白梅や墨芳ばしき鴻臚館」「ほうふち子子の水や長沙の裏長屋」。

蕪村の理想的美は、このような作品以外にも、歴史を踏まえた句が多く見られる。それらの作品は、叙事詩の趣きがあり、一編の物語を想起させるという。その一例として、「高野」と前書のある作品を、子規は挙げている。「隠れ住んで花に真田が謡かな」。真田は、安土桃山時代の武将・真田幸村のことで関ヶ原の合戦の後、高野山の麓九度山に隠れ住んだ。軍師の誉れ高く、徳川家康の軍を悩ませたことで知られる。子規は、この句を採り上げ「歴史を借りて古人を十七字中に現し得た」能力を高く評価した。

○複雑的美

子規は、和歌が「思想簡單」な時代の産物であることは、その千年余りの歴史をみれば分かるとして、むしろ形式の簡単な俳句には複雑な意匠が見られると言う。例えば、漢語を借り、その直訳的句法を試みたのもその一例だとして、芭蕉やその門人たちの作品を挙げています。しかし、彼らの試みは、「複雑の極点に達するには猶遠かりき」と、その成果を否定した。「複雑の極点」に達したのは、日本語の柔軟な冗長に飽きて、「簡勁」且つ「豪壯」な「漢語」を用いて、その不

足を補った蕪村だったというのである。

《蕪村は複雑的美を捉へ来りて俳句に新生命を与へたり。彼は和歌の簡單を斥けて唐詩の複雑を借り来れり。国語の柔軟なる冗長なるに飽きはて、簡勁なる豪壯なる漢語もて我不足を補ひたり。》

子規は「複雑的美」を表現した句として、蕪村の「草霞み水に声なき日暮かな」「燕啼いて夜蛇を打つ小家かな」「雨後の月誰そや夜ぶりの脛白き」「五月雨や水に錢踏む渡し舟」等の句を挙げ、これらの表現は難解で、このような表現を「曲折せしめたる妙」と称えた。

《曲折せしめたる妙は到底「頭よりすらと言ひくだしたる」者の解し得ざる所、しかも酒堂凡兆等も亦夢寐だにも見ざりし所なり。客観的の句は複雑なり易し。主観的の句の複雑なる「うき我に砧打て今又やみね」の如きに至りては蕪村集中亦他にあらざるもの、若し芭蕉をして之を見せしめば惘然自失言ふ所を知らざるべし。》

このように難解な複雑的美は、これまでの題材や用語として、また、その句法としては見られなかつたもので、子規は、そこに蕪村の句の特色を見出したのである。「曲折」の「妙」、即ち、単純な現実を写すのではなく、複雑に曲折した情態や事情の変化を表現する意匠を指摘している。

この主観的複雑句「うき我に」について少し検討してみると、句意は、「憂き身をもて余していると、どこからか砧の音が聞えてきた。その哀感に心慰められたのも束の間、単調な同音の繰返しがじれったく、ああ、もう止めてしまえ。」（清水孝之訳）となる。芭蕉に、「うき我を淋しがらせよ閑古鳥」という句があり、李白「烏夜啼」（『唐詩選』）の詩も思ひ出される。しかし、蕪村の句に子規が感じ取った「妙」とは、この心理描写の複雑とその推移にあるだろう。芭蕉の句は直情的だが、蕪村の句には、確かに心理の「曲折」がある。

○精細的美

たのむべき杖はこのふみ（半田）

子規は美の意匠を分析した最後に「精細的美」を挙げている。「精細の妙は印象を明瞭」にさせる為にあると彼は考えた。芭蕉の句には、叙事形容が粗雑なものが多いのは、彼は「精細的美」を知らなかったからだと考えたのである。

《外に広き者之を複雑と謂ひ、内に詳なる者之を精細と謂ふ。精細の妙は印象を明瞭ならしむるに在り。芭蕉の叙事形容に粗にして風韻に勝ちたるは、芭蕉の好んで為したる所なりといへども、一は精細的美を知らざるに因る。》

芭蕉の精細的美が発揮された句として、子規は「五月雨さみだれや色紙へぎたる壁の跡」を挙げる。句意は「いつまでも降り続く五月雨の陰鬱さ。そんな日に、名残を惜しんで見めぐる座敷の、色紙を剥ぎ取られた壁の跡形」（富山奏訳）となる。これは芭蕉旅中の作。明日はこの部屋を去って行かねばならないという、別離と追懐の情とが、繊細に詠まれた作品である。

蕪村には、このような精細的美が詠まれた句が多いとして、次のような作品が紹介されている。その例句を検討してみよう。

○あぢきなや椿落うづむにはたづみ

「あぢきなや」は、「あ、驚いた」、「にはたづみ」は、「地上に溜まり流れだした水」のこと。急な雨の為、忽ち庭には水が溢れだした。そこに椿の花が落ちて、水を埋めてしまった場面に驚いている句である。子規は、この句を指して「落うづむ」とは誰もが言い得る表現ではない、「うづむ」に力点があれば平凡だが、「落ち」があること（字余り）によって、「善き句」となったと説明している。つまり「俗ならしめざる」（俗ではない）「精細的美」を示す作品となったと説明するのである。

○鮎くれてよらで過ぎゆく夜半の門

夏の夜更けに門を敲く音がする。誰かと不審に思い外に出ると、鮎を置いてゆくと行って、知人は立ち去っていった。

自分は、キョトンとして、去つてゆく人を見送つたのである。子規は、鮎をくれた人ではなく、「よらで過ぎゆく」人に比重を置く蕪村の「景写」「情写」に「雅趣」を感じとっている。

「意匠の美は文学の根本にして人を感動せしむるの力」であると子規は言う。そして、それらを有効にするものは、「用語」「句法」「口調」「文法」「材料」「縁語及譬喩」等であると付け加えている。もちろん子規は、蕪村を研究するにあたり、その時代、履歴・性行等を視野に入れて発言している。また芭蕉にも蕪村にも、素地となった漢籍の教養があり、それらが作品の上に影響を与えたことは言うまでもない。

子規の俳句開眼には、芭蕉と蕪村とは不可欠な存在であった。彼は、両者を比較しながら、それぞれの作品の特色や相違を指摘し、みずからの俳句観を確立していった。それは、子規以前にはなかった、子規の熱情と継続された努力の成果であった。

V 子規の俳句観の確立

正岡子規は、生涯に二五〇〇句余りの俳句を作った。それらの多くは、自筆原稿『寒山落木』と『俳句稿』に収められている。そこには、子規十八歳の時から没年の三十五歳に至る作品が収録されている、子規の俳句観、俳論の推移とともに、その俳風も変化しているのを知ることができる。

文学を志した子規が、当時の風潮がそうであったように、まず小説家を目指したのは必然であった。小説「月の都」（明治二十五年（一八九二））を書きあげ、尊敬する幸田露伴を訪う。だが期待するような評価が得られず小説家になる

ことを断念する。この年、子規は学年試験を落第する。これまでは小説家を志し、試験勉強を放棄しながら執筆を続けたのであった。試験落第の報を受けたのは、受験を済ませて帰省途中の船上であった。そのことは、彼にとつて、これからの人生のこと、家族のこと、生活のことなどを考えるきっかけとなったであろう。こうして、彼は退学を決意したのであった。

この年、子規は俳論「獺祭書屋俳話」を書き始め、短詩形文学への意欲を示し始める。従つて、子規の俳句革新への志と、小説家としての断念の時期とが重なっていることがわかる。また、生涯にわたり深い親交を結んだ漱石と子規、後の小説家・漱石と俳人・歌人としての子規。——この二人の人生の岐路が、この辺りに見られることが確認できる。

日本近代文学史を展望すれば、西暦一八八〇年代末（明治二十年代初頭）頃までは、文学の主流は小説であった。坪内逍遙が「小説神髓」（明治十八年（一八八五））において、近代小説の規範を示し、四迷「浮雲」（明治二十年（一八八七））、鷗外「舞姫」（明治二十三年（一八九〇））、露伴「五重塔」（明治二十四年（一八九一））等の、当時を代表する作品が書かれた。また、日本最初の文学結社である尾崎紅葉らの「硯友社」が結成されたのが、明治十八年であった。この頃の彼は、逍遙や露伴に傾倒し、古書店で「当世書生氣質」や「風流伝」等を購入し愛読していた。

逍遙は、「小説神髓」の中で、文学の主旨は「人情世態」を写實的に描き出す点にあることを説き、その形態として小説と演劇とを挙げている。この時代、俳句や短歌ではこれらの目的を果たすことはできないと、逍遙はもちろん欧米の詩歌を翻訳（翻案）した「新体詩抄」の詩人や文学者たちは考えていたのである。子規も例外ではなかった。だからこそ、「獺祭書屋俳話」の中で、俳句も和歌もこのままだと早晩消滅してしまうだろうと書いたのである。この危機感こそが、子規を伝統的な短詩形を「革新」に導いたエネルギーだったのである。

子規は、俳句の形式が日本の四季や自然を詠むのに適した表現形式であることに気づき、パリから帰国したばかりの中

村不折（慶応二年（一八六六）～昭和十八年（一九四三））の写生法を俳句に取り入れることを試みたのである。洋画家・不折の写生の特色は、対象の取捨選択にある。また、色彩と全体の構図のバランスは不折の絵画の特色として知られている。子規の色彩への関心は、幼少時からの資質として見られるが、この洋画家との出会いは、蕪村評価の拠り所として見過ごすことはできない。

中村不折と子規との関わりについては、中原光『中村不折―その人と芸蹟』（講談社、昭和四十八年（一九七三））に詳しい。筆者（半田）が、講談社企画室に仮設された子規全集編纂室に席を置き、愛媛大学の和田茂樹研究室と東京とを往復しているころの著作で、とりわけ懐かしい著作である。中村不折は、一時日本新聞社に勤め、挿画を担当した。子規との交流も深く、その写生の基本的な態度に影響を与えた人物として知られる。「墨汁一滴」（明治三十四年（一九〇一））に、雪舟の画を評した不折の語を、子規が書きとめている。「不折君は余に向ひて詳に此画の結構布置を説き、これだけの画に統一あり少しも抜目なきところさすがに日本一の腕前なりとて説明詳細なりき。」と。そして「余、此時始めて画の結構布置といふことにつきて悟るところあり、独りうれしくてたまらず。」と書いている。

子規は、絵画における「結構布置」という言葉を知ったが、これは画の均衡のことである。ここでは「画の統一」という表現を使っているが、対象が動体であっても変わりはない。鳥獣戯画の動きを認めた不折を、「洋画家の関門である動物や人体の写生が、美術解剖学の示すところに合致していて、少しも無理がなかったことも大きな特色」であると、中原光氏は説明している（前著八十七頁）。中村不折は、子規に「天然（静体）から「人事」（動体）への「写生」を示唆したことになる。これが、子規の写生観のひとつを形成したが、そのことは同時に日本の画壇が、約一世紀遅れて、洋画壇に近接する時空とも重なっていたのである。

子規の「俳人蕪村」においては、芭蕉に欠如した傾向を指摘し、蕪村の作品が有する特色に対して、新鮮な驚きが綴ら

れていた。ここにおいて、子規の俳句観は、伝統的な花鳥風月を基軸として、その写生の方法に、独自の視点を持つようになったと言える。さらに言えば、子規の中で、伝統的叙情の和歌と、叙事的俳句の世界が、はっきりとその輪郭を見せて来るようになる。その時期は、子規の病魔が進み「死」をより自覚した時期と重なるように思われるのである。

子規の、現実的な死への自覚は、明治三十二年（一八九九）五月九日から十一日にかけて、みずからの心境を書き綴った「牡丹句録」に見られる。「子規病中記」と署名があり、「頃来体温不調 昼夜焦熱地獄ニ在リ」と冒頭に記される。その子規を、牡丹の鉢を抱えた把栗、鼠骨の二人が見舞った。九日の朝のことである。見舞いの牡丹花は、次のような句に置き換えられ、子規の心中を写すことになる。

薄様に花包みある牡丹哉／人力に乘せて牡丹のゆるぎ哉／鉢植の牡丹もらひし病哉／一輪の牡丹か、やく病間哉／あらたまる病の床のぼたん哉／政宗の額の下也牡丹鉢／蓑笠をかけし古屋の牡丹哉

この夜、時鳥の初鳴き声を聴く。「発汗疲労甚しく眠安からず」。虚子、西洋料理を携えて来る。叔父の拓川来訪。翌十日、瓢亭、午後吉野左衛門、また夕方には中村不折が来て牡丹の画をかく（「牡丹句録」挿絵）。この時、「死別会」（生前葬）のことを相談、その内容を吉野左衛門が代筆した。要約すれば、《参会者には香奠の代わりに花又は菓子を求め、当日は別れの句を詠んでもらう。自分は、たらふく菓子を食い尽くして、薬を飲み、菓子と花に埋もれてやすやすと眠りにつく。そうなれば、如何に嬉しいことか》となる。そしてまた、次の句が詠まれた。

林檎食ふて牡丹の前に死なん哉／牡丹散る病の床の静さよ／二片散て牡丹の形かハリけり

VI おわりに―牡丹散て―

ところで、「俳人蕪村」の執筆は、「牡丹句録」と同年の明治三十二年のことである。そこで子規は、蕪村句の特色の一つとして「積極的美」を挙げ、その意匠の壮大・雄渾・勁渾・艶麗・活発・奇警等を指摘した。一方、芭蕉や、その継承者の句の特色は「消極的美」にあるという。それらの意匠は「幽玄」「閑寂」に比重が置かれ、蕪村のそれとは対極に位置するものであると子規は分析している。子規は「消極的美」を「さび」「しをり」「細み」「軽み」と置き換えて表現した。江戸時代に至るまで、特に俳諧の世界においては、それらは文芸の「美」の主流となっていたのであった。

子規は云う。「蕪村の牡丹を詠ずるは強ち力を用ゐるにあらず、しかも手に随つて佳句を成す」と。そして子規は、蕪村の「牡丹散つて打ち重なりぬ二三片／牡丹剪つて気の衰へし夕かな／地車のとゞるとひゞく牡丹かな／方百里雨雲よせぬ牡丹かな／金屏のかくやくとして牡丹かな／閻王の口や牡丹を吐かんとす」の句を選んだ。

子規の見た蕪村の「牡丹」は、まさに生氣に満ちて、それは所謂「積極的美」の表象であつたに違いない。その意味で「牡丹」は、生への意欲を駆り立てるものの表象として、彼には自覚されていた筈である。しかし牡丹の花は、三が日で散つてしまふ。その時「牡丹散て芭蕉の像ぞ残りける」の、子規の句が残された。

俳人の萩原井泉水（明治十七―一八八四）と昭和五十一年（一九七六）は、その著『芭蕉・蕪村・子規』（千倉書房、昭和九年（一九三四））で、「子規を全面的に評論する為には、子規の短歌といふものをも観察しなくてはならない。」（七十八頁）と述べている。そして、「子規の短歌は余程心境である。生活的である。」と指摘している。子規は、俳句においては、その客観描写を重んじる余りに、自分の心境をできるだけ押さえて表現することを目指したとも言えるが、その一方で、短歌はみずからの心の真実を映し出していると見ることができると言える。

たのむべき杖はこのふみ（半田）

同じ牡丹を詠んだ子規の短歌には「病む我をなくさめがほに開きたる牡丹の花を見れば悲しも」（明治三十四年）とある。牡丹の花は、彼を慰藉する花でもあったのである。「牡丹は今朝儘く散り居たり」と記す「牡丹句録」の十一日の件には、先にも引用した「牡丹散て芭蕉の像ぞ残りける」の句が置かれている。なぜか。「積極的美」から「消極的美」への回帰。生死の修羅窟を覗いた子規には、心の深部において、芭蕉の美の意匠をも理解することのできる次元に立ち戻っていたのかも知れない。それは、まさに蕪村から芭蕉への回帰を意味するのではなかったか。あるいは、芭蕉と蕪村両者の意匠が、子規の美学として醸成され、彼の深部で結合したことを意味しているのかも知れない。

「牡丹句録」に記された三が日は、子規がみずからの死への、そして死後をシミュレーションしたものだ。牡丹の花は、美の探究者・子規の心を垣間見せて、その変遷を示唆しているように思われる。（俳句革新へのみちのり）は、彼の知の世界に於ける、観念的な範疇を超えて、生と死の均衡が保たれた時間もたらず瞬時の輝きとともにあったように思われるのである。

◇主な参考文献

- 『日本近代文学大系 第十六卷 正岡子規集』（角川書店、昭和四十七年十二月二十日）
- 『明治文学全集 第五十三卷 正岡子規集』（筑摩書房、昭和五十年四月三十日）
- 『子規全集 第四卷・俳論俳話一』（講談社、昭和五十年十一月十八日）
- 『子規全集 第二十二卷・年譜資料』（講談社、昭和五十三年十月三十日）
- 『芭蕉文集』（新潮日本古典集成第十七卷）（新潮社、昭和五十三年三月十日）

『與謝蕪村集』〈新潮日本古典集成第三十二卷〉（新潮社、昭和五十四年十二月十日）

『研究資料現代日本文学第六卷 俳句』（明治書院、昭和五十五年七月五日）

『子規百首・百句』今西幹一・室岡和子（和泉書院、平成二年五月一日）

『俳人蕪村』（講談社〈文芸文庫〉、平成十一年十月十日）

『竹乃里歌』（和歌文学大系第二十五卷）（明治書院、平成二十八年五月二十日）

『松山子規事典』（松山子規会、平成二十九年十月十四日）

【付記】 本稿に引用した子規の本文は、原則として講談社版『子規全集』に拠った。但し、漢字は通行の字体に改め、必要に応じて句読点を施した。また、引用文献は、その都度本稿中に明記した。なお、本稿は第百十八回子規忌法要（於・松山市、令和元年九月十九日）での記念講演資料を基に、新たに書き下ろしたものです。松山子規会・烏谷照雄会長初め、お世話になりました関係各位に改めて御礼申し上げます。その後、当日の講演録は、『子規會誌』一六五号（令和二年一月）に掲載されました。併せてご覧頂ければ幸甚です。

Literature is What I Rely On
— Masaoka Shiki: The Path to Haiku Reform —

Yoshinaga HANDA

Abstract

This paper is a chronological investigation of the path to the so-called “Haiku reform” that started with the *tanka*, a Japanese poem of thirty one syllables, created by Masaoka Shiki at the age of 16 which can be confirmed today, through Shiki’s own writings. Shiki started with efforts in the world of classic literature, in particular analyzing the lives and literary works of Saigyō, Bashō, and Buson. In the process of doing so, he identified the differences between (*tanka* poetry) and *haikai* (seventeen syllable verse), and between poets and haiku poets. He eventually noticed the beautiful design that exists in the *haikai* (the first line), and went on to establish his own “outlook on sketching” while comparing the worlds of the works of Bashō and Buson.

In this paper I verify the results of these efforts while following the enthusiasm and trajectory of Shiki as he revived the classic literature of our country in the soil of modern literature. I also include inquiries into the world of his works which took form through those results. The haiku and waka (*tanka*) are the two sides of Shiki’s literature, and they are the vital expressive form through which he created such synergistic results. I believe that the path to haiku reform existed alongside a moment of radiance brought forth from the time when the life and death are in balance, surpassing conceptual categories in the world of his wisdom.

Keywords : Shiki and, Before Shiki, Saigyō and Bashō, Bashō and Buson, peony flower