

# 子規と朔太郎

坪井秀人

『郷愁の詩人與謝蕪村』を始めとする萩原朔太郎の蕪村論についてはいくつかの問題点をとらえて旧稿<sup>(1)</sup>で触れた。彼の蕪村論が正岡子規とそのグループ『ホトトギス』派の蕪村理解に対する反措定を企図して書かれたものであったことは、いまさら繰り返すまでもない。本稿では前回あまり踏み込むことが出来なかったこの両者の論点の相違を中心にあつかい、蕪村俳句という共通のテキストを基軸として各々における〈俳〉と〈詩〉あるいは〈歌〉の位相について若干の考察を試みてみたいと思う。

『郷愁の詩人與謝蕪村』(第一書房 昭11・3、以後『蕪村論』と略称)は『氷島』をもって本格的な詩作を終息させていた晩年の朔太郎の思想的な位置づけを考えるうえで『恋愛名歌集』とともに重要な仕事であることは言うに及ばず、朔太郎詩プロパーの達成と限界の境界線を引く意味でも避けては通れぬ対象であるにもかかわらず、なお充分には論じ尽くされていない。しかし、最近では安藤靖彦<sup>(2)</sup>氏が前回の拙稿とは別の角度からこの『蕪村論』を論じており、特に朔太郎がある種類の蕪村句を取り落としてに着目して、詩人の晩年の詩的転回の意味を探っているのは、新しい視点を提供する論として注目に値する。朔太郎サイドで言えば、この視点についても論及すべきことになろう。

## 1

明治三十五年に没した子規と同十九年に生まれた朔太郎とは、重なっているとはいえ時代を異にする関係にある。奇しくも子規の没年、朔太郎は「みさを」のペンネームで『文庫』と『坂東太郎』に初めて短歌を投稿している。子規が死去する前日まで作句・作文していたことは周知のとおりである。つまり朔太郎は子規とはちょうど入れ違いに文学の世界に入ってきたことになる。彼にとつて子規があくまでも過去のひとであつて同時代人ではなかったというこの事実は、ここで取り扱う『蕪村論』をめぐるでも少なからぬ意味を帯びてくる。つまり朔太郎が対峙しなければならなかったのは、子規という一個の強烈な個性ではなく、彼が後世につくりおいたムーヴメントであつたということである。『蕪村論』を含む俳論や歌壇批判の中でも朔太郎は正岡子規そのひとの文学そのものについて具体的に評し批判することはしなかった。『病牀六尺』の肉体に彼は縁はなかったというわけだが、そのかわりに、いやそれゆえにと言ふべきだろう、子規以後の錯雑と分裂をきわめた俳句、そしてとりわけ短歌の動向と関わっていないかければならなかったのである。

作品の量、各々の価値については措くとしても、朔太郎の歌作歴が

十年以上（明治三十五年から大正二年まで）に及んでいるのは、その詩作歴（大正二年から「国定忠治の墓」「屋上の虎」発表の昭和八年までの二十年）の長さと比較して、やはり見過ごすことの出来ない事実であることをここであらためて確認しておきたい。しかも朔太郎論にとつてたいへん厄介なのは、詩人が歌作を放棄した時点ですっぱりと〈歌〉とも縁が切れているとはとうてい断じえないという問題がある点であつて、なおこの問題は決着を見ているとは言いがたい。《愛憐詩篇》ほか初期詩篇に見られる短歌的書法の残曳や、『氷島』自序とその周辺での「回帰」的発言のみを言うにとどまらず、『月に吠える』『青猫』に持統された口語自由律詩の彫琢・錬磨への努力が詩人の内なる短詩型・定型との確執の裏返しであつたとも見ることが可能であらう。その意味で、まだ『青猫』時代にあつた大正十一年、「現歌壇への公開状」発表を口火として始まつた執拗な歌壇批判も今後正確に検討し直される必要がある。

この歌壇批判には論証に緻密さを欠きたずらに同語反復に陥つていふという欠点があり、同時代の短歌をめぐる論争の中核に食い込んでこないというもどかしさも感じさせるが、歌壇の万葉ぶりの旧守、同時代性の欠如、そこに巣くう「俳句趣味」とそれがもたらした「徹底自然主義」なるものに対する批判は、歌壇の大勢を占める沈滞した空気を衝くのに充分な問題提議であつたことは間違いない。何より注意したのは、この批判が歌壇の局外からのものであつたとはいへ、必ずしも第三者的な高所から発せられたものではなかつたという点である。朔太郎はここで自身と短歌との関係、その中で自己の位置をある程度限定的に明らかにしてゐるのであつて、『明星』ロマンティズム（ここには白秋のそれも連なろう）と石川啄木の「生活」の回復が暗に主張されているところにもそれは窺われる。晶子、啄木そして白秋が朔太郎の〈歌〉と〈詩〉に源泉を供したことはここに繰り返すまでもない。つまり彼の歌壇批判は歌壇否定ではなく、ましてや短歌の全否定ではなかつたということであり、かつて彼を強力に支え隈取つ

てきたところの、あるべき〈歌〉のモデルを念頭になされた批判であつたということである。一連の批判の中で例外的に西村陽吉が評価されているのも、啄木の影響を受けた陽吉らが『生活と芸術』に拠つて『アラギ』の赤彦―茂吉ラインに向けて「叙景歌」への傾斜、「生活」を喚起する力の微弱を批判したことが踏まえられて出てきたと解釈できなくもない。オーヴァーヒート気味の「浪漫主義」復活の連呼も「客観的睿智詩派（根岸派）」に対する「主観的情緒詩派（明星派）」の座席から放たれているのであつて、朔太郎なりの戦略がはたらいいて見なければならぬ。その場合、彼の坐つた〈歌〉の座席とはあくまでも彼自身の〈詩〉に先導されるものであつたことを確認しておかねばなるまい。この批判で朔太郎は図らずも彼の中に短歌と詩とが同じ〈詩〉＝抒情詩として両立・併存していることを露呈しているのであつて、つづめて言うならここで彼は、現行の短歌には〈詩〉がない、短歌は〈詩〉であらねばならぬと繰り返しているのである（晶子も啄木も彼にとつては歌人としてでなく「詩人」なのである）。だからこそこの歌壇批判はそのまま朔太郎自身の詩のゆくえにも振り返つてくる自己批判としての可能性を孕んでいたのである。朔太郎は尾山篤二郎への反論（「歌壇の人々に答ふ」『短歌雑誌』大11・8）の中で、自らの属する詩が「未成品」であることの不満足を認めた上で、短歌の表現に学びつつ、歌・俳・詩いずれとも違う「新しい詩形」への期待を吐露して『氷島』以後の言辞に伏線を敷くことになる。

## 2

こうして見てくれば朔太郎の歌壇批判が明治末以来の短歌滅亡論の系譜からは外れていることは明らかだが、短歌・詩をあわせ含むところの〈詩〉の混乱・未完に対する痛切な危機意識に裏付けられている点では、例えば数年後大正十五年七月号の『改造』が企画した「短歌は滅亡せざるか」の特集へと連絡する側面を有していたと見ることも

出来るのである。就中、その特集でも特に精密でかつ内発的に短歌への危機を表明した釈逍空「歌の円寂する時」とは興味深い対照の關係を示していると思われる。もちろん朔太郎との關係の深さから言うなら白秋の「これからである」という文章を挙げるのが適當だろう。詩と短歌との「流通」を言い、「万葉偏重、写生万能、自然主義風の歌壇の傾向」にむけての詩人たちの反発（朔太郎の歌壇批判も念頭にあつたらう）に理解を示している点など、朔太郎の言説と直接に重なるところがあからだ。けれども「短歌は滅びようとも思へない。日本民族が滅びない限りは。」と言いつつ白秋は短歌の将来に対してはきわめて楽天的であつて、朔太郎や逍空の意識とは余りに隔たった安樂境にいて動かない。彼にとつて三十一文字の定型も「変通自在」な詩興あるかぎり歌い尽くされることはないのである。

これに比べて逍空は、全く対蹠的な歌観から説きながらも、議論の本質は朔太郎と共振し合うところに帰着しているのである。逍空の短歌滅亡論は「批評」の欠如、「歌よみが（……）人間が出来て居な過ぎる点」、短歌の「命数」の限界という三つの論点に根柢を置くことと最初に断つて説き起こされている。けれどもこの論はその三つの論点が微妙に複雑に絡み合いながら展開されており、かなり韜晦した文脈を辿られることになる。その韜晦の中に逍空は、子規とそれ以後の『アララギ』が推進した万葉ぶりと写生に対する評価と批判の綯いあわせられた複雑な反応（反省）を、恐らくひそませた。逍空にとつて写生（叙景）も「万葉調」も魅力的な運動ではあつたらう。しかし子規以後、歌壇は「万葉調」を「流行」として通過し、結局定着させなかつた。茂吉ら『アララギ』歌人たちの「万葉調」からの開拓・変化も一般の「年少不良」「享樂党」の歌人たちと本質において異なるところはないのだ、と……彼は言いたいのではないか。ここには「短歌の本質が、短歌を滅亡させねば、止まないだらうと言ふ、悲しみを抱いてゐるのである。」（「滅亡論以後」『日本短歌』昭13・11）という逍空独自の宿命観が反映していることを指摘しなければならない。

「私としては、単に変わるだけといふことは、寧ろ、易行爲だと考へてゐる。やつぱり、一步づ、進むのでなくては。「進む」と「変わる」とに、區別を考へない人もあるだらう。私は「進む」と言ふのは、前の行き足の上に立つて居ることだと思ふ。さうして、其が数十歩の後、顧れば、すつかり別の路を探つて来たやうに見えることを意味するのである。」（同右）

逍空の近代短歌に対する絶望はここに尽きるのである。啄木、『アララギ』等、様々な流派、歌風が登場したが、それらはいずれも過去の「類型」の重畳、「どうく廻り」（「歌の円寂する時 続篇」）でしかない。彼は自身が『アララギ』から離れて扱つた『日光』の総領白秋に對しても梁塵秘抄や芭蕉への接近を「他力」「類型」の「異訊」ととらえて手厳しい（「歌の円寂する時 続篇」『近代風景』昭2・1、白秋へ宛てた私信の形式で書かれている）。四行詩形式の小曲の試みなど逍空自身の革新への実験もその反省から出てきたと告白されるわけである（但しその「小曲」形式はもはや短歌とは別の物であるという認識があつた。また逍空の小曲の試みじたいもそれほど優れた成果をもたらしているとは言えないのだが）。

けれどもこういつた通時的な把握以上にとりわけ注目されるのは、逍空が、あるべき短歌のすがたを叙事詩（歌）にとらえた上で、ついに短歌は宿命的に抒情詩であることから脱却できない、すなわち叙事詩にはすすみえないという「短歌の宿命」「短歌の本質」が短歌それ自身を滅ぼすという独特の論理を打ち出してきているということである。近代の短歌が「類型」の再生産を繰り返すのもそこに起因すると彼は考へた。「抒情」は「類型」を発生させ、「叙景」を融合吸収してしまふ。「叙事」は芽を摘まれる。前二者については『アララギ』の万葉ぶり、写生主義にも向けられた批判と受け取ることは充分可能であらう。離脱する以前『アララギ』（大8・5）に書いた「万葉調」には、この流派に沿つた万葉ぶりの推進が語られているが、「われ／＼はあばの野に散りばふ枯骨のすべてを拾ふのではない。われ／＼の代に、適當な

形式をとる事が出来ないで、未生まれ出来ないでゐる言語の内容に形を与へる為に、風葬の場をも尋ね廻るのである。」という慎重な自己規定に、万葉ぶりととの距離の設定を読みとることが出来る。写生に関して言えば子規そのひとの写生説に次第に意味が肉付けされ多様化する中で本来の意義から変容した「写生」が幾つか現れてきたという事情、赤彦、茂吉の、生を写すという、「写生」ないしは「実相観入」が含まれている（叙景＝抒情）という本質がするどく掴み出されてきているからである。「性霊を写すと言ふ処まで進んだ「アララギ」の写生説も、此短歌の本質的な主観纏綿の事情に基くところが多いのである。「叙事詩については啄木の挫折が例示される。逡空は「叙事詩は当来詩の本流となるべきものである。」とただ述べるばかりだが、抒情詩としての短歌の（自壊に至るべき）欠陥として「理論」を含むことが出来ないという点を挙げているところに、彼の思い描いた「叙事詩」の像の一端も窺われるはずである。

この「理論」（歌における）をめぐっては、後年子規について書かれた文章（「子規の歌論に潜在するもの」『短歌研究』昭9・4、同誌前月号にも同内容を扱った「流行と質」を見たと、『病床六尺』の中の「其実、理想の方が余程浅薄であつて」、「理想の作が必悪いといふわけではないが、普通に、理想として顕れる作には、悪いのが多い」という言辞を抜き出して、この「理想」を「理論」（あるいは「主題」）に翻訳し直して受け取っていることが問題になる。「写生対理想の論」は逡空によれば「写生対理想の論」ということになるのだ。子規が「理想」を遠ざけたかどうかというのを逡空の右の引用だけから判断することは避けておく。ただ彼の以上の屈折した言葉を整理しておけばこういうことになる。

〈詩〉の本筋は叙事詩にある。叙事詩にあつてはじめて「理論」を含み得る。「理論」は古代からの類型の再生産を回避して「近代生活」を新しく盛り込んで〈歌〉を更新していくために不可欠である。「歌」において、理論を持たずに進んで行ければ、其ほど都合のよい——と言

ふよりは、本道な——ことはない。けれども、文芸人のみが古代人であり得ない。いや、文芸人である為に、特に生きがひを理論から導き出さうとする」（前掲「流行と質」）はずだからである。ところが、短歌はその起源としての〈歌〉から分化変遷してきた過程のなかで抒情詩であることから脱却しえぬという宿命を背負ってきて、もはやこの形式を用いるかぎりその宿命から逃れられない。写生という方法にしても「叙景・抒情融合の姿」に基づいている以上「抒情気分」に捕らえられている点では同じではないか。いずれにしても、このように短歌は叙事詩にはなり得ないかぎり減じるほかはない……。

そして、ここにきてようやく逡空の滅亡論が子規と、そして何より朔太郎と切り結ぶ相貌を顕したということになる。

## 3

瓶にさす藤の花ぶさみじかければたゝみの上にとゞかざりけり

前書をつけて十首連作のかたちで書かれた（『墨汁一滴』明34・4・28）という成立事情などはとりあえず無視してこの一首だけを読むとする。前記「歌の円寂する時」の中で釈逡空は次のような解釈を示した。

「暈と藤の花ぶさの距離に注意が集つて、そこに瞬間の驚異に似て、もつと安らかな気分誘ふ発見感があつたのである。これを淡い哀愁など言ふ語で表す事は出来ない。常臥しの身の、臥しながら見る幽かな境地である。主観排除せられて、虚心坦懐の気分にはつきり浮き出た「非人情」なのではなからうか。漱石の非人情論は、主旨はよくて説明のあくどい為に、論理がはぐれて了つたやうである。結局藤の花の歌は、かうした高士の幽情とは違つた、凡人の感得出来る「かそけさ」の味ひを詠んだものなのであらう。」

あくまでこの一首に完結された世界を作者の視点から過不足なく読

み取ったきわめて正統的な解釈と言っている。しかし、子規（とその弟子たち）の短歌に見られる「没理想から受けた弊」を指摘した上で読みであることにも注意を払っておくが筋だろう。まずこの歌が逡空にとって必ずしも価値を見出し得なかつた子規の〈写生〉の中にあつてゆいいつ新しい可能性（「新生命の兆し」）を孕んだ方向を示した歌であるということ。次にこの歌が『アララギ』の門派たちによって「漠然たる鑽仰のめど」に立たされながら彼らによって「具体化」されずにはまだ至っていないということ。以上の二点を言い換えるならば、子規のこの歌は子規自身にとつてもまた彼の弟子たちにとつても、辿り着きなお乗り越えられていないあるべき〈写生〉の具現であるという、解釈の前提がある。つまり「主観排除」すなわち〈抒情〉脱却としての写生の最も純化されたすがたを、逡空はこの歌に受け取っていることになる。

藤の花と畳の「距離」が空間を求心化する。それが「瞬間の驚異」を見る者に与えるところまでは逡空も認める。けれども彼はその「驚異」が内的な衝撃ひいては余情（「哀愁」）として時間の中にたゆとうように展開される読みを戒める。藤の花を見る主体が見られる客体の花から劃然としているがごとき像の構成は、逡空にとってはこの歌が形成する理想的なテキストのあり方ではないのであり、さらに言葉を補うなら、見られる藤の花もまたその「瞬間」のうちには物語を背後に象徴するような主体たり得てはならぬ。逡空がここに言う「主観排除」〈抒情〉の回避とは、このような視線の「発見感」の中に空間を凝結させること、つまり時間性の排除なのである。

逡空のこの読みは例えば斎藤茂吉に代表されるような『アララギ』の写生論を相対化する手掛かりを与えている。茂吉も「短歌に於ける写生の説」（『アララギ』大9・9）の中でこの「藤の花」の歌を写生歌の例として取り上げているのだが、そこで「夕顔の棚つくらむと思へども秋待ちがてぬ我いのちかも」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」（ともに『墨汁一滴』明34・5・4）の二

首と抱き合わせて「共に写生である」と断言しているところが問題になる。茂吉はここで中山雅吉の「写生異説」（『珊瑚礁』大7・4）の「形象を静的に描写する写生以上に、更に動揺せる感動の溢れた主観的の詩歌を欣求し作者としては形象の羈絆から脱して、精神の自由に従つた境地に展開し来るのである」「最早やそれは写生ではなく、別個のものに勝手な命名をしたに過ぎない不通の言説である。写生そのものを理解せぬ者の言と云はねばならぬ」という批判に対して反論を加えており、挙げられた子規の三首はその例証である。

茂吉の言わんとした主張は、短歌では「感情の自然流露を表はすことも亦自己の生を写すことになり、実相観入になり、写生になるのである。」「感情の流露が歌の上の写生でないなどといふ説は歌の本質上成立しない。」というものであった（前掲『改造』特集号に茂吉も「氣運と多力者」という文章を寄せて白秋と同様短歌滅亡を否定しているが、そこでも彼は「短歌は抒情の詩である」「抒情詩としての短歌」という言辞を使っていた）。「瓶にさす……」の純写生に対して「夕顔の……」「いちはずの……」の二首は、主体（「我」）を作中に押し出して「感情の流露」をはたしている歌と見ることが出来る。その異なつた二種の詠歌を、茂吉は「共に写生である」と言い切つたわけで、「瓶にさす……」の歌も（制作の日付も数日の違いしかない）これらの二首と隣合わせに置かれることによつてそれらの一人称による「感情の流露」に引きつけられたところで解釈される可能性を与えられている<sup>(3)</sup>。となればこれは逡空とは全く逆を行く解釈にならう。畳にとどかない藤の花は、「秋待ちがてぬ我いのち」と同じ意味を背負うことになる。花を見る主体がせりだしてそのはかない生命が花に譬えられる。「静止」した「形象」（空間）も「秋待ちがてぬ」「春行かんとす」と同趣の時間を得て流動することになるからだ。茂吉は中山の写生批判を批判した同じ文章の中で写生は「非時律的・静止的」でない（つまり時間の要素を認める）ことも仄めかしていた。けれどもむしろこの論争では、私は中山雅吉の批判（直接には島木赤彦の写生論に対し

てのもの)の方に論理の整合性において説得力があるように思える。その批判が子規の唱導した「写生」と子規以後の赤彦や茂吉らの写生論との間に罅あった屈折を正確に衝いていると考えるからである。そして逍空の短歌滅亡論における写生の点検もまた、子規以後の歌壇の基本理念の混乱・多様化をただしく照らし出したという意味で、この中山の批判と同じ役割をはたしたと言えるだろう。

朔太郎の歌壇批判は〈写生〉の概念規定にまで批判の矢が届かず、以上のような根底的な議論には至らない。しかし、彼は逍空とは別の(むしろ対向すると言つていい)角度から『アララギ』に主導される「現歌壇」の混乱と矛盾をほとんどゲリラのとも言えるように大鈍で裁いてみせたのである。これは仮定の領域でしか語れないが、朔太郎が先の子規の「瓶にさす……」の歌を読み解いたとするならば、彼はこれに逍空とは全く対照的な(つまり茂吉にある程度近接した)解釈を与えたのではないだろうか。

「すべての芸術の本質は「叡智」と「情緒」の二部から成立する。叡智は即ち鑑賞の智慧であつて、対象の真如を把握する直感の輝やきである。すべての芸術品の価値は、この叡智の深淺によつて評価される。けれども芸術品の創作には、それ以上に尚もつと必要なものがある。それは即ち創作に於ける動機の必然性である。いかに叡智のすぐれた作品でも、この創作動機の必然性を欠いた者は仕方がない。なぜならばそこには人を動かす熱と力がないから。然らば創作の動機とは何か、それが即ち「情熱」である。高翔的な気分をもつた美的感情、即ち所謂「情緒」である。しかして情緒は一つのヒューマニチイ(人間性)である。それはあらゆる人間に通ずる普遍的な意志を持つてゐる。何かしらそこには人々を感傷させる力がある。「愛」や「道徳」や「情緒」の最も高調的な者である故に、したがつて最も大きな普遍性をもつてゐる。」

「現歌壇への公開状——耳ありて聴く者は聴くべし——」(『短歌雑誌』大11・5)に記された朔太郎のこの言説は彼の詩論に共通する二

元的な思考のスタイルを踏襲しており、〈叡智／情緒〉の枠組みから後者に優位性を与えて、それを「情熱」「ヒューマニチイ(人間性)」「感傷」のようにつぎつぎと別の言葉に置き換えていく方法も、また置き換えられた言葉のそれぞれも朔太郎詩学のキーワードとして既にお馴染みのものだ。かの『詩の原理』を繙く人は、〈主観—時間—情熱—音楽—現存しないもの—抒情詩—短歌—客観—空間—観照—美術—現存するもの—小説—叙事詩—俳句—〉という類の(優劣の明確な)二項対立のパラダイムがあきるほど繰り返されるのに食傷しないではない。ここでも朔太郎は〈客観—空間—……〉の系を担うべき「叡智」を偏重する弊に歌壇批判の根柢を見出ししているわけで、俳句の汚染をうけた写生主義の批判ともども、まことにその論理は明快すぎるほど明快、理解を妨げるような面倒な屈折などはいっさいない。簡単に言えば、〈叡智／情緒〉両者ともに併せ持った芸術が「優秀な芸術」だが、まずは「情緒」が全ての出发点であり、それがあらかざりその芸術は普遍性を持ってなくはない、けれども「叡智」だけでは普遍性をほとんど持つことが出来ない、ということだ。ただ注意しておきたいのは「情緒」が「創作の動機(の必然性)」として、「叡智」が「鑑賞の智慧」としてそれぞれ説明されている点で、前者は対象から受けたインスピレーションによつて主体の内部に表現への意欲が勃興し外部に向けて動き出すその過程を意味し、後者はその表現意欲が対象を客観的に捉える(「詩の原理」の用語で言うなら「観照する」)「リアル」な視線のうちには外在化する過程を意味していると見て大過あるまい。だから朔太郎が子規の先の「瓶にさす……」の歌を解釈したとしたなら、彼は先ずテキストが像を結ぶ作者の表現意欲(「創作の動機」)がどこから来たか、そしてどのように歌のすがたとして顕れているかを見る第一義に見ていくことになる。逍空の言った「瞬間の驚異」に関心の大半は集められるはずで、畳にとどかないという距離の設定にそれを見る作者の不充足ないしは藤の花そのものの運動の挫折がみられるかもしれない。すなわち「短し」「とゞかず」はスタティックな現象(「現

存するもの」としてでなく、欠如・不充足あるいは運動の中断として、つまり時間性を帯びた（「現存しないもの」を背後に見やった）表現として読み解かれたのではないか。その『蕪村論』から察すれば、「藤の花ぶさ」が擬人化されたものと解されて病床の子規の夭折の予感に還元していくような読み方が起こらなかったとも限らない。いずれにしても「非人情」ではあり得ないし、「非人情」ならそもそも彼は取上げられるには至るまい。

こういう予測が射ているかどうかはともかくとして、朔太郎の中にある〈歌〉——抒情詩としての——のモデルは、逕空が藤の花の歌に捉えた奇蹟的な〈写生〉のすがたと全く背反するものであり、それどころか彼の論理で言うなら、〈叡智—観照〉を極端に突出させた〈写生〉の最優先は許すことの出来ない表現のあり方だったわけである。逕空が戒めた「哀愁」は、朔太郎の好んだ「郷愁」「ノスタルジア」と同巧で、いわば時間性を伴った「感情流露」のことば。それを写生から追放する逕空（と逕空のとらえる子規）、あるいは写生にそれをも認めていこうとする茂吉、写生というあり方が第一義たることそのものを難する朔太郎。一連の短歌をめぐる論議の乱立の中でこの三者を比較してみると、朔太郎の歌壇批判に茂吉の「実相観入」は連絡をつけるパイプを持ち合わせていた、それに対し逕空は子規写生論のオリジンをただして茂吉の修正主義とは一線を画した、まして朔太郎の〈抒情〉優位の歌観とは完全に相容れぬものがあったはずだ、といった、共通と相違が指摘されて済むべきなのだろうか。必ずしもそうではあるまい。「主観排除」をたたえ叙事詩に短歌の本筋をとらえた逕空と、「情緒」の最優位をことあげ抒情詩として短歌はあらねばならぬと説いた朔太郎両者の立場はなるほど対極を成していると見ていい。逕空と茂吉、茂吉と朔太郎のような微妙な交錯点もこの二人には（実の人生においても）見られなかった。しかし、彼らはそれぞれの〈詩〉〈歌〉がたどってきた宿命を危機的に見つめ、しかもその危機をともに（しかし全く対蹠的な視角から）〈写生〉の運用に見出していった点で、そし

てさらに歌俳詩の境界を超えたところに「新らしい詩形」を模索しようとした点で、帰着する地点は重なっていたと考えられるのである。茂吉が子規の苦闘した〈写生〉を近代詩歌の中に豊かに肉付けして蘇らせたのと引換えに、短歌という表現様式に対する根底的な問い直しを回避したのとは、その意味で対照的なものであって、茂吉は逕空と朔太郎の危機意識には寄り添えるはずがなかったわけである。

逕空と朔太郎は〈歌〉と〈詩〉の「理想」「理論」を、異なった鉅脈から探りあてようとする中で、ともに（子規以後の）歌壇の錯雑とした状況にぶち当たったのだ。朔太郎の「徹底自然主義」、あるいは「俳句的写生主義」という批評の用語は、歌壇のある側面をただしく捉えながらも、文学史・短歌史の常識から考えれば、やはり実相とはズレるところがあり些か珍妙な趣さえ与えかねない。しかしこのような概念規定の不正確さは、当時の短詩型の置かれていた混沌を反映したものであったと言えるのであり、さらに朔太郎自身と短詩型との関係を位置づける上でも重要な意味を持つているのである。『蕪村論』の問題に歌壇批判の論理が裏返っていく理由もここにある。

#### 4

子規以後の歌壇の錯雑を照らすものとして釈逕空の短歌滅亡の論や朔太郎の歌壇批判の言説などを見てきた。これは勿論短歌だけではないに、俳句を含めた短詩型全般ひいては近代詩にも関わる問題性を孕んでいたわけで、朔太郎の批判もかかる遠心力を持っていたことは先に簡単に触れた。俳句について言えば、総論的には子規直系の河東碧梧桐と高浜虚子の二方向への分立、各論的には前者の新傾向俳句、「無中心論」、自由律、後者の客観写生、「花鳥諷詠」など、多様な論議を次々に呼び起こしたのは、子規というひとが文字通り近代俳句の開拓者であったということもあって、歌壇以上の混乱があったはずだ。しかし少くとも虚碧両家の周辺に関するかぎり、対立・反目のパラレルな持

続・変転の中で様々なヴァリエーションを付け加えて写生論を膨張させていきながらも、子規の〈写生〉を基軸に据えていた点では両サイド変わるところはない。朔太郎は『蕪村論』でも幾つかの俳論でも子規には触れてもその弟子たちが形成した彼と同時代の俳壇に触れることはなかった。蕪村享受の問題を扱う際にも、彼は『ホトトギス』『日本』の俳人たちではなく、『アララギ』派の歌人に批判の眼を向けていたように思える（「根岸派一派の俳人」という奇妙な言い回しにもそれが窺える）。むしろ碧梧桐から自立していった荻原井泉水の自由律句に批判的な関心を寄せているのが目立つ程度で、この場合にも碧梧桐に言及されることはない。恐らく同時代の俳壇に彼の関心は薄く、蕪村を読んでいく過程でも、同時代の〈俳〉の問題は子規に結局は行き着くという判断があったからだろう。そしてその判断はある意味では正しかったのである。必要上ここでやはり子規のその写生論について概括しておくことにしたい。

子規にも彼なりの歌俳滅亡論があった。その滅亡の根拠は「錯列法」に基づいたまことに即物的な発想で、短詩型であるがゆえの語彙の制約を言うのである。「概言すれば俳句は已に尽きたりと思ふなり。よし未だ尽きずとするも明治年間に尽きんこと期して待つべきなり。和歌は其字数俳句よりも更に多きを以て数理上より算出したる定数も亦遙かに俳句の上にあるといへども実際和歌に用ふる所の言語は雅言のみにして其数甚だ少なき故に其区域も俳句に比して更に狭隘なり。故に和歌は明治已前に於て略ぼ尽きたらんかと思惟するなり。」（『瀨祭書屋俳話』 日本新聞社 明28・9）しかしここには少しも歌俳に対しての悲観的な面もちは見られない。明治年間に尽きるはずの俳句を、増減はあるものの子規は作り続けたし、明治以前に尽きているはずの短歌の制作に入るのはさらに数年を経て後のことだ。数の有限、その「錯列法」は歌俳の行く末に対し公式的な展望を与えるものではあったろうが、子規自身の創作に苦闘を強いてその筆を折らせるような類の切迫したものではなかったのである。その証拠に

子規は、「俳句問答」等で俳句の形式が、内発する表現意欲が呼び入れた偶然の結果に過ぎずまたこの形式にこだわらぬとも答え（「明治二十九年の俳句界」に「……吾人は俳句のみを重んずる者に非ざれば他の文学を俳句の犠牲に供ふる程には俳句に忠ならず。俳句今全く尽きたりとするも吾人は之を悲まず」云々の言葉あり）、詩歌俳を超えた新詩形への夢も語りはしたけれど、新しい題材の取り込みや「俳句二十四体」（仮題）等種々のスタイルの案出を試み、むしろ順列組合せの豊富に賭けて、俳句形式の可能性の拡張につとめていたからである。岡井隆氏の説くように〈量〉の詩人としてあったればこそ、彼が短歌と俳句の言葉巧みに消費していけばいいと考えていたことも、右の言説は裏付けているのである。子規の歌論と俳論はよくも悪くもこの種の方でぶつてしきで押し通されていると言えらるだろう。

子規の写生論全般が理論構築の拠り所としているのは、〈空想（理想）／写真〉〈主観／客観〉〈時間／空間〉といった対向する概念を設定し、各組の一方に優位性を授けて他方の欠点を批判検証するという、二元的な思考の様式である。これが先に少し指摘した朔太郎詩学の骨法となる方法論とほぼ同じやり口であることは見やすいはずである。子規が月並俳諧と旧派和歌を批判超克するために用いたこの戦略を、朔太郎がまた子規と子規以後の歌壇（俳壇）を止揚するために用いるという巡りあわせがここにあるわけだ（そして後述するように子規が下位としたものの殆ど全てが朔太郎においては上位概念に反転しているということになる）。

子規に論点を戻せば、この思考様式のバックボーンには進化論があったことが知られている。そしてこの思想的背景が〈写生〉の方法論に融通無碍な柔軟さとともに論理の焦点を暈してしまふ曖昧さをも付与していることを指摘しておく必要があるだろう。「我が俳句」の「美の主観的考察」（『世界之日本』明29・8・25）で言う俳句の美の「標準」も自身の「嗜好の変遷」という経験則に拠っているように見えて、「変遷」とあるとおり進化論的な発想から過去に対する現在の優位を



確認するところに基づいているので、作動しているのはけっして帰納的な論理ではない。子規は末尾では、AからBへの変遷はAの抛棄でなく「両者の調和を見る事もあり」とやや妥協的は結語を導いているが、本筋は、「変遷とは進化なり」という原則がまずあって、それを「雄渾壮大」から「精緻」へ、「主観的」から「客観的」へ、「空想」から「写真」へという「嗜好」の各水準に適用しているのである。天明から明治への俳句の「進歩」を碧梧桐・虚子の「新派」を称揚するをもつて証した「俳句新派の傾向」(『ホトトギス』明32・1・10)が、「世界の文明が簡単より複雑に赴き、大より精緻に赴き、散漫より緊密に赴くと共に、美術文学も亦同一の傾向を取りて進歩しつゝあり。美術文学が簡単より複雑に赴き、大より精緻に赴き、散漫より緊密に赴くと共に、俳句も亦同一の傾向を取りて進歩しつゝあり。」という一文で書き始められていたことを思い起こしておくべきであろう。ここでも子規は「進歩」を種の増加・多様化と言い直して論理の肥大を避けているが、問題は右文に見られる、「世界の文明」から「美術文学」、さらに「俳句」へとツリーの枝分かれを辿って俳句の進化の傾向を説明している点にある。大状況が変われば小状況も「同一の傾向」で変わるといふ発想は、表現の状況に対する作用はおろかその個別性・主体性をも貶めた発想と言わざるを得ず、いかに進化論的発想が無媒介に大前提とされたかを明らかにする(子規のナシヨナリズムの質もここに関わろう)。

以上のように子規の批評の切り口は帰納的と言えないものではない。むしろ枠を設定して応用していくという意味で演繹的なものだ。そしてこういったあり方が彼自身の創作にも反映してこないわけにはいかなかった。まず結論を言うなら、子規の表現はプラクティス(習練)の持続として捉えられるべきものだった、ということだ。岡井隆氏の言い方を借りれば、子規の表現意識には作品を彫琢して完成を目指す(4)が如き「秀句意識がない」ということになる。こういう子規の表現意識の特異性が典型的に顕れているのは彼の新体詩の押韻の論とその実

践であると私は思う。「新体詩押韻の事」(『日本人』明30・3・5)で彼は、「新体詩の押韻は極めて難事なりと思ひながら作り試みぬ。或は全く出来べからざるときへ思ひし押韻も、思ひしよりは用意に出来上りぬ。詩の巧拙は姑く置き韻踏み得し点に於て嬉しかりき。」と実験の成功を嬉々として言い放つのだ。「正岡子規氏『新体詩に就て』の談話」一(『活文壇』明32・11・5)にも共通するが、子規はまた押韻が与える創作上の制約(「束縛」)が作者に「好趣向」(偶然性)を与える(つまり媒体が表現意欲の方向を変える)というメリットのあることを述べたりする。種々様々な脚韻を試みた子規の新体詩の創作もこの理論の応用(プラクティス)だったわけである。そして写生もまた表現の水準を高めるためのプラクティスそのものだったと言ふことが出来るのだ。

斎藤茂吉は、明治三十三年の「五月廿一日朝雨中庭前の松を見て作る」の連作十首と、子規の自註(『墨汁一滴』)に触れて、「子規の写生の実行はこの一連の短歌にも極めて鮮明に出て居り、従来(5)の歌人等は、粉本により暗記によつて作歌するから、松葉の露も桜花の露も混同するほど鈍感なのであるが、子規のは實際を観て作るのであるから、作歌に骨が折れる。そのかはり従来(6)の歌人等のおもいもつかなかつたところ、子規の謂ゆる造化の秘密が見えてゐるのであつて、その大きな差別を混同されたことを、『かへすがへすも口惜し』といふのである。」と解説している。茂吉の言う「實際を観て作る(7)のであるから、作歌に骨が折れる」という言葉に注目したい。「観て作る」(写生)ということが表現者子規の視線を鍛えるプラクティスであつたということに茂吉は気付いていたのだ。写生論に手掛かりを与えたと言われている中村不折らの西洋画の発想も、その更なる源流たるフォンタネージが、明治政府の招聘によるものであつただけに、アカデミー色の強い、当時としてもかなり保守的な絵画の持ち主であつたということ、必然「生徒に写生とデッサンの正確(8)ということを、強く叩きこんだ(9)らしいことを重く見たい。〈写生〉とは目的でなく、文家通りデッサン、つまり

習練のことを言うのである。東洋画論から精神的なレヴェルで写生論の確立を授けられた茂吉がこのような子規の写生に不備を感じたのは、余りにも当然なことであつたわけである。

このような「ヘブラクティス」としての写生で表現を続ける限り、表現の形式に対する異和や危機の意識など芽生えようがない。子規以後の歌壇と俳壇とはその写生論の継承のありようが様々に異なるけれども、以上のような子規の写生の性格をポジとしてもネガとしても受け継いでいったことは確かであろう。朔太郎が歌壇批判と『蕪村論』で（あるいは部分的には『恋愛名歌集』でも）この継承されたネガとしての「写生」にぶつかったとき、やはり彼は子規という故人の文学と面接せざるを得なかつたのである。『郷愁の詩人與謝蕪村』が子規の蕪村理解とどのように切り結んでいったか、あらためて検証されねばなるまい。

## 5

一連の歌壇批判を見ると朔太郎の同時代の俳句に対する評価が極めて厳しかったことがわかる。「歌壇の一大危機」（『秦皮』大11・8）でも「今日既に亡滅に際してゐる」俳句の末路を歌壇への「よい教訓」だとする。そこから日本の自然主義を現代性を失つた「俳句趣味」の顕現と見なすという独自の文学史観が展開され、この見解はそのまま『蕪村論』の中に持ち越されるのである。子規門派の樹立した写生主義的な——ということはずなわち「俳句趣味」的な——蕪村像から蕪村を救い出すという意図からしてそれは当然であつたわけで、「……蕪村こそは、一つの強い主観を有し、イデアの痛切な思慕を歌つたところの、真の抒情詩の抒情詩人、真の俳句の俳人であつたのである。」と道破したときにも、「真の俳句の俳人」とまで言う必要はなかつたのである。子規らの「写生」「客観」「叙景」に対し、「主観」「抒情」「郷愁」等の対概念をもって蕪村を評価したのも、蕪村句を「俳」として捉え

たのではない、あくまでも「詩」と捉えたからだ（但し子規らの言う「絵画的」に対しては朔太郎も同調した。そのかわり付録の「芭蕉私見」では芭蕉に「言葉の音楽」を汲み上げて「正岡子規といふ俳人は、詩の音楽に対して耳を持たない人であつた」と述べて抗した）。しかし結果として、蕪村の文学表現のポエジーそのものはいきいきと生動することになった反面、俳諧という固有の表現形式との抜きさしならぬ相互関係を切り捨てた読み方に偏することになったことも否めない（俳句形式の固有性にある程度配慮した「抒情詩としての俳句の本質」（『婦人画報』昭16・8）という晩年のエッセイはその分子規よりの、正確には茂吉の「実相観入」に近い論調が出ている）。朔太郎にとつては「俳人蕪村」ではなく「郷愁の詩人與謝蕪村」なのであつて、子規が切り捨てた側面を拾い上げたとき彼は同時に別の側面を切り捨てたのである。朔太郎の『蕪村論』を再読して気付かされるのはまさにその切り捨てられた部分である。具体的に両者の評釈の相違を例示する（旧稿で触れたものは省略）。

遅き日のつもりで遠きむかしかな

『蕪村論』〈春の部〉冒頭の句。「この句の詠嘆してゐるものは、時間の遠い彼岸における、心の故郷に対する追懐であり、春の長閑な日の中、夢見心地に聴く子守唄の思ひ出である。」朔太郎のこの評釈には安藤靖彦氏の指摘するとおり『青猫』序に通ずる「遠さ」に対する愛着が際立っている。その「遠さ」はここで「心の故郷」という桃源郷志向や「子守唄」といった幼年思慕のモチーフとして強調される。『蕪村論』全体のキイワード「郷愁」の気分の構溢した評釈で、原典『蕪村句集』にある「懐旧」の題にも適うものがある。ただ朔太郎自身の作品からこの種の詩世界を探すのは意外にむずかしい。例えば『郷土望景詩』の「波宜亭」が思い浮かぶくらいで、同様のテーマをうたつても朔太郎はそこにパセティックなものを付け加えるか、あるいは逆に無意識下の情念・欲動に溶解してしまつたりするからだ。また「桃李の道」という詩が示しているように、桃源郷的な世界、アジ

ア的な空と無の世界に対しても禁欲を守ったのである。

しかしこの評釈の特質は、蕪村句の持つ時間性の豊富さの一端を明かしたという点に求められねばならない。「心の故郷」「子守唄」等はそれを言うためのレトリックであること、言うまでもない。「遅き日」とは「春の長閑な日和」。しかし朔太郎流に甘美な時間として解するのはやや一面的で、日のながさゆえの倦怠の気分も潜む。そこに「懐旧」の主題も導かれるわけだが、この句の優れているのは、「遅き日」の時間の長さが「遠き昔」という時間の長さ（深さ）に転じられるに際して、「つもりて遠き」という空間的な処理を経ているという点である。巻頭エッセイ「蕪村の俳句について」の評価を圧縮したようなこの評釈はそのようなメカニズムを見抜くには余りにロマン的だが、時間を空間的に表出した象徴の魅力をよく捉えている。子規は『俳人蕪村』（ほと、ぎす発行所 明32・12）でこの句は取り上げず『蕪村句集講義』輪講も碧梧桐と内藤鳴雪が寸感を記すにとどまっているので、朔太郎との比較を言うことは出来ないが、子規および「ホトトギス」グループにとって時間性が空間性に対して下位概念であったことは、子規の「明治二十九年の俳句界」（六）（『日本附録週報』明30・1・11）や「歌話」（四）（『日本』明32・8・2）等を見ればある程度あと付けることが出来る。逍空が子規に代わってその写生の本質を代弁していることは既に見た。抑制すべき「抒情」が対象風景のあたりを揺蕩する、つまり空間が時間によって流動するのは、その写生の本義からしていかにも具合が悪い。朔太郎が衝いたのもまさしくそういう写生であった。この句を先ず取り上げたのにはある種の戦略も働いていたと考えられなくもないのである。

愁ひつ、岡にのぼれば花いばら

この句に対する『句集講義』輪講はいささか紛糾している。「花いばら」に「茨の刺」を想起する鳴雪と「茨の花」のみ想像するその他三名、「歴史的（理窟的）」と「写實的」とのあまり生産的でない対立。朔太郎は「青空に漂ふ雲のやうな、または何かの旅愁のやうな、遠い

眺望への視野を持った、心の茫漠とした愁」を読み取り、「そして野道の丘に咲いた、花茨の白く可憐な野生の姿が、主観の情愁に対象される。」と書いた。輪講の碧梧桐は「栄枯盛衰のあとを愁ひ悲しみつ、岡にのぼる」という「懐古」の意として捉えたが、朔太郎にとって「愁ひ」の動機となるものを付度するのは詩情を損なうものでしかない。「無論現実的の憂愁ではなく」とわざわざ断って更に「心の茫漠とした愁」としたのである。動機のない曖昧な情感であるからこそ「花茨」にそれを譬えさせるわけで、朔太郎の言う「対象」とはほぼ「表象」「象徴」の義に近い。句の結構は芭蕉の「山路来て何やらゆかしすみれ草」と同じだが、この句には客観写生では尽くし得ない、内面の外界に対する瞬間的な投影（見ることが内面を外化し、直ちに外化された内面を鏡の如く見る視線の作用）、発見の驚きがすぐさま投影に連続する瞬時の想像力が詠まれているのであり、さすがに詩人はそのあたりの仕掛けを見逃していない。

地車のとゞろとひく牡丹かな

子規はこれを『俳人蕪村』の「積極的美」の項で採った。「積極的美」を彼は「其意匠の壮大、雄渾、勁健、艶麗、活潑、奇警なる者」と定義した上でこの美の傾向が「西洋の美術文学」に強いことを補足説明として述べている（対概念の「消極的美」は「東洋」に代置される）。この「積極的美」は子規が創作鑑賞上の理念とした「印象明瞭」にいちばん近い内容と考えることができよう。そしてそれは日本画に対して勝る洋画（と不折に感化された）の印象の直接性により譬えられた。この点で朔太郎は子規と同様の見解をあちこちで繰り返すことになる。子規は右の句を含む牡丹を詠んだ数句をこの「積極的美」のうちの「艶麗」の代表例として挙げている。この項で子規は桜や春月春水暮春などの春の題の句にも「妖艶」「艶なる」という評語を与えており、写生論を形成していく過程で子規がそのような感覚の表出あるいは王朝ロマン的なものを認めていたことは、例えば「複雑的美」の項で用いている「和歌のやさしみ言ひ古し聞き古して紛紛たる臭気」という

言い方とは裏腹なものを感じさせる。朔太郎がかかる〈春艶〉の情を『月に吠える』の「春夜」や『青猫』後期の〈艶めける霊魂〉章中の作にこのんでうたったことも思い起こさせよう。『蕪村論』の中では「女俱して内裏拌まんおぼろ月」や「更衣母なん藤原氏也けり」（『自筆句帳』、朔太郎は結五を「なんめり」と改作）等の選句・評釈にその創作者としての嗜好が反映している。ただ右の「地車の……」の句は牡丹そのものの印象明瞭を言うよりは、地車と牡丹との二つの中心点（子規が「俳句新派の傾向」に言ったような）を持つているところに特色があり、『句集講義』で「地車と牡丹との配合」の斬新さを捉えた虚子の読みが正確である。さて朔太郎はどうかというと、「句の表現するものは、夏の炎熱の沈黙しじまの中で、地球の廻転する時劫の音を、牡丹の幻覚から聴いてるのである。」という、集中もつとも個性的な評釈を付けて、時代考証的に伊東月草から誤りを正されることになった（『郷愁の詩人與謝蕪村』 『草上』 昭11・7）。しかし「俳句の解釈について」（『句帖』 同右）での弁明によれば、朔太郎は「意識的に新しい字解を選んだ」わけで、その意味でこの句の評釈は、テクストの改変をも含め積極的に読み変えていこうとする詩人の享受・創作の姿勢を端的に示した評釈となっている。

朔太郎と同時期の蕪村鑑賞として貴重な西谷勢之介「蕪村の俳境」（『天明俳人論』 交蘭社 昭4・11）は、この句に「家の外は祭の渦である。老若男女の忘我的なざわめきが地車をめぐつて聞こえて来る。小さな地震のやうに恐ろしい轟きを、しかし輝やかしい、派手な響をひびかせて行く重々しい地車の音に呼応する牡丹の精の潑刺さ。人生の明るさ、生き生きとした力が、牡丹の花々から発散して、家の内は生命の潮がまんまんと溢れてゐる」という清新な解釈を与えて、そのポエジーを明らかにした（「地車」を祭の車と解したのも、この時代としては稀な正確な解釈）。西谷は同じ書で俳句を「完全な象徴詩」であるとし、「蕪村は連想を投げつけて芸術に三昧であつたところの稀有な名手であつた」と述べているが、牡丹と地球を配した朔太郎のこの句

の読みはそういう俳句のイメージを掘り当てて西谷のロマン的な読みの上をいっていることは確かだ。もつとも「とゞろ」という音象と地軸の回転との結合が詩的なイメージを形成するかを考えると、これはやや朔太郎個人の強引な連想と云うほかない。ここでも彼は「時劫の音」と、時間の表象化として読んでいるが、それも「宇宙はくるくるとまはつてゐて／永世廻廻のわびしい時刻がうかんである。（『輪廻と樹木』）」という自作詩の表現の蕪村句への重ね合わせなのだ。「とゞろ」では地軸の回転も何やら荒く重々しく軋んだ音を響かせてきそうだ。「ああはるかなる所よりして／かの海のごとく轟き 感情の軋りつつ来るを知れり。」「新前橋駅」というように。そしてこの軋んだ音は「道路みな霜に凍りて／冬の凜烈たる寒気の中／地球はその週曆を新たにするか。（『新年』）」という凍てついた永世廻廻に反響していくのだ（『新年来り、新年去り、地球は百度廻転すれども、宇宙に新しきものあることなし。』 『詩篇小解』）。評釈の方は、びりびりと震える牡丹とぎしぎし軋みながら回転する地軸との配合が、白昼夢的幻想というよりは漫画的な異化効果を及ぼしている。いずれにしても子規などの思いも及ばぬ世界である。

易水にねぶか流る、寒かな

葱の句では「葱買て枯木の中を帰りけり」に朔太郎の特異な評釈があり、『句集講義』輪講の四方太・鳴雪・碧梧桐・虚子・子規それぞれ異なった立場からの主観客観論議との対照も含めて旧稿で論じた。その中に「洋燈」の語が出てくることから百田宗治に「蕪村の洋燈」（『句帖』 昭11・7、朔太郎の前掲「俳句の解釈について」と同時掲載）を書かせるなど、話題性の高いものであるが、右の句の評釈もそれは別の意味で朔太郎の蕪村理解の特質を窺わせて興味深い評釈である。自身『鑑賞 芭蕉句抄』（厚生閣 昭3・3）という丁寧な俳句評釈の仕事がある百田は先の文章で「萩原 romanticism」を評価しつつその行き過ぎを窘めているが、「萩原君の蕪村鑑賞は、それによつて彼の詩性が、浪漫主義が喚び出されてゐるのだ。俳句性がではない。」という彼

の的確な批評がここに最もよくあてはまるからだ。

この句は芭蕉の「葱白く洗ひたてたるさむさ哉」を踏まえ、そこに「風肅肅兮易水寒 壯士一去兮不復還」あるいは「此地別燕丹 壯士髮衝冠 昔時人已没 今日水猶寒」等とうたわれた戦国時代の壯士荆軻の故事（秦の始皇帝を暗殺するため死を覚悟で旅立つ荆軻が易水のほとりて別れを告げる）を重ねて詠まれたもので、漢詩の高調（聖）に俳諧の卑近（俗）を取り合わせたこの接合に蕪村のねらいはある。

『句集講義』はさすがにそのねらいをのがさず、虚子・碧梧桐・鳴雪ともに「真面目なところへ葱を持つて来る」この配合の「滑稽趣味」「俳諧趣味」を踏えている。子規も「原詩とは少しも関係の無い者を持つて来たため（……）詩以外の特別の趣味を有するやうになつた」という理由でこの句の蕪村の技術を高く評価している。虚子は後年『俳句は斯く解し斯く味ふ』（新潮社 大7・4）で「俳句の詠史は漢詩や和歌など、違つて其事柄を優美にしたり、莊重にしたりすることはしないで、寧ろ其事柄と反対に卑近な物を持つて来たり、滑稽な物を持つて来たりして頓挫を与へるものが多い。」とし、そこに「俳諧趣味」の本質を置いている。

朔太郎がこの「俳諧趣味」（「俳句性」）を取り払つたところでこの句を読むことになるのは当然である。彼は「易水」の故事を承知の上で（あるいは『句集講義』を参考にしたか）、「蕪村は支那の故事や漢語を取つて、原意と全く無関係に、自己流の詩的技巧で駆使してゐる。」と決めつけた。彼にとつてこの句は「冬の寒い日に、葱などの流れて居る裏町の小川を表象して、そこに人生の泌々とした侘びを感じて居る」、それで足りるのである。そして続けて「単に対象を觀照して、客觀的に描写するといふだけでは詩にならない。つまり言へば、その心に「詩」を所有してゐる眞の詩人が、対象を客觀的に叙景する時にのみ、初めて俳句や歌が出来るのである。それ故にまた、すべての純粹の詩は、本質的に皆「抒情詩」に属するのである。」（傍点原文）のごとく、いつもの詩論が駄目押しされる。「裏町の小川」「人生の沁々と

した侘び」、これら人によつてはそれこそ「俳諧趣味」と呼ぶであろう市井の風情が仮構され、それを「作者の主觀する人生觀」に還元する。〈主觀的抒情↓客觀的叙景↓表現〉という創作のプロセスを、要は廻ればいいとする作者還元主義。『蕪村論』上梓の数箇月後に発表した前掲「俳句の解釈について」で（作者でなく）読者を詩の再―現前の主体として考へているのと、これはどう関わるのか。たしかに朔太郎は読者の解釈の多様性を認めるところに詩歌の「シムボリズム」を位置づけた。けれども彼にとつて讀書過程で芸術作品が再生産されるのは、作品内からあるべき作者（の主觀）が措定されるという水準をこえるものではなかつたのであり、今日いうようなテクスト生産の概念があてはまらないのは当然である。いわば彼の言う解釈の多様性モデルとは、括弧でくくられた「作者」を中心とする放射状のものだつたわけである。時代考証学的な創造過程の探索は俳されるけれども、そのかわり一元的な主觀へ抒情へに求心化されて、テクストが貧しく瘦せ細つてしまふという危険が待ち受ける。正岡子規の〈写生〉は少くともその危険は回避したはずだ。「实景を直写したる句は（……）趣向立の上には毫も作者の手柄無し、（其景を選び出したるだけが手柄なり）」（「俳諧反故籠」『ホトトギス』明30・3・15）という極論とひきかえに。右の句の評釈はその子規とは対極的な朔太郎の不自由を裏付けているのである。彼の理解は日本の短詩型文学が内蔵してきた他者性との感応、具体的に言えば〈引用〉に基づくテクストの多層性を取り落としてしまつていたのだ。「易水に……」の句は、評者の抒情の体臭にまみれることはあり得ても、作品の中に用意された異化作用がはたらく機会を失つてしまふ。言つてしまえば、朔太郎自身の創作が一元的な抒情と主觀への求心化によつて次第に硬直し、硬直の文体の涯に凍りつく宿命をたどつたことと――だがその涯にたどりついた者が何人といただらうか――この蕪村句の解釈の不自由さは無関係ではないのである。

山口誓子は「古典としての蕪村俳句」（『短歌研究』昭11・8）の中

でいち早く朔太郎の『蕪村論』に反応し、俳句を抒情詩とする朔太郎の考えに共鳴し、『ホトトギス』俳壇が蕪村句のある部分を「ダンピング」したことを批判している。その上で詩人の選句に疑問を表して、取り落とされた句の補充を求めているのだが、彼の置かれた状況も関わっているとはいえ（誓子は前年『ホトトギス』を離れ秋桜子の『馬酔木』に参加していた）、短詩型の側から手が差し延べられたには違いない。しかし朔太郎は俳句あるいは短歌の人々と共同して短詩型を「詩」を考えていくだけのエネルギーをすでに失っていた。その後、死までの数年間、彼は評論活動に終始し、ついに「新しい詩形」は見出されぬままに終わったのである。室生犀星は『芭蕉襍記』（武蔵野書院 昭3・5）に「子規が芭蕉を採らず寧ろ蕪村の壮麗を選んだのは、当時の流行であつたとは云へ、子規の俳道にさびの絶無であつた所以である。」と書いて子規を難じた。犀星をしてかく言わしめたのは犀星そのひとの俳諧的資質によるものだが、図らずも自身の「詩」が、蕪村の俳句が近代に投げかけてくるものと無縁であつたばかりでなく、子規と、それから朔太郎が蕪村という鉱脈に探り当てようとしたものからもとなく離れていたことを晒してしまっているのである。六年後、朔太郎との論争を交えて犀星が詩と「お別れ」すると宣言することになるのも必然であつた。朔太郎は事実上詩作の筆を折るが、「お別れ」するとは最後まで言わなかつた。『蕪村論』も朔太郎が自身の「詩」の可能性（と不可能性）を問うた試みであつた。

冬日暮れぬ思ひ起せや岩に牡蠣

（『水島』）

人絶えて狂女に逢ひし枯野哉

（『俳句稿』）

〔注〕

（1）「蕪村を読む——萩原朔太郎の蕪村論——」（『萩原朔太郎論——《詩》をひらく——』 和泉書院 '89・4 所収）

（2）安藤靖彦『郷愁の詩人 與謝蕪村』覚え書（『愛知県立大学文学部論集』 '89・2）

（3）茂吉は「正岡子規の歌」（『正岡子規』 創元社 昭18・12所収）で、「人或は、先生の歌には苦悶がない、病床生活がちつともあらわれてゐない、単純な叙景歌に過ぎない、かう論ずるのであるが、盡く浅薄の見である。先生の歌は『豊の上にとどかざりけり』の歌でも『裏口の木戸のかたへの竹垣に——坪井』たばねられたる山吹のはな』の歌でも、皆先生の病床生活に根ざしてゐるので、やみがたい心遣りから歌が生まれてゐる」と述べた。

（4）岡井隆『近代日本詩人選3 正岡子規』（筑摩書房 '82・4）

（5）斎藤茂吉『岩波講座日本文学 正岡子規』（昭6・9 のち前掲『正岡子規』に所収）

（6）松井利彦『正岡子規の研究 上』（明治書院 '76・5）参照

正岡子規、萩原朔太郎のテクストはそれぞれ講談社版『子規全集』と筑摩書房版『萩原朔太郎全集』に拠った。また蕪村の発句の引用は原典に従い、尾形仿校注『蕪村俳句集』（岩波文庫 '89・3 但し校注者の補ったルビは外した）を参照した。字体は現行のものに改めた。

—昭和63年度金沢美術工芸大学共同研究報告—  
（平成元年10月16日受理）