

正岡子規短歌における「写生」試論

村尾誠一

はじめに

正岡子規の文学理念の中核に「写生」を置くのは、あまりに当たり前の認識であり、作品の説明にも頻用されている。俳句や散文の場合、それだけではない広がりがあることは前提ではあれ、子規の文学の基本的なあり方を示す理念として有効に働いていると言えよう。短歌においてはいかがであろうか。伝統の否定からその文学的世界を築くとは言え、拒否しがたい叙情詩としての和歌の伝統を考えてみても、それは一筋縄ではないであろう。改めてこの問題を考えてみようと思う。

一、子規短歌に詠まれた「写生」

子規の歌集『自筆本竹乃里歌』¹の明治三十二（一八九九）年の作品に

第一に線の配合其次も又其次も写生々々なり

の二首が見られることはよく知られている。「写生」という言葉自体を詠み込んだ作品であるが、その理念の重要さを直裁的に語っている。

この作品は「秀真に贈る」という詞書のもとに、

へな土のへなの鑄型のへなくくに置物つくるその置物を

飴売のひだは誠のひだならず誠のひだが美の多きひだ

人の衣に仏のひだをつけん事は竹に桜をつけらんが如し

この三首の後に配されている。

秀真は香取秀真であり、子規を師とする歌人であるとともに、鑄金家としても知られる存在である²。「へな土の」の二首は、明治三十二年三月三十一日秀真宛書簡³によるものだが、前日の書簡の内容から秀真は小品の置物を作っていて、子規に西洋の彫刻には動きがないのではないかと質問したりしている。「飴売りの」「人の衣に」そして「第一に」の三首は、四月二十五日のやはり秀真宛の書簡に載せられたもので、次の二首の後に記されている。

青丹よし奈良の仏もうまけれど写生にますはあらじとぞ思ふ

天平のひだ鎌倉のひだにあらで写生のひだにもはらよるべし

この二首も「写生」の語を詠み込んでいるが、写実性でもって特色が語られる天平仏・鎌倉仏の衣紋に言及するなど、美術史的にもきめ細かい認識が示されている。

この四月の書簡は、十八日に行われた歌会の選歌が子規の体調故進まぬことと、山本鹿州の住所が分からないので、岡麓のもとに歌稿を廻した旨が主旨であり⁴、この三首は付随的に記された物で、それだけに、自由な秀真の造型への感想となつてゐる。だから、こでの「写生」は美術の分野に即した詠われ方となつてゐる。秀真が作ろうとしているのは、小品の置物の人物像（飴売りや子守など）のようであり、粘土で形を作り、それを鑄型にして金属像を作り上げて行く手順によるものと推測される。特に子規は衣紋の表現に注目し、飴細工や仏像の衣紋のように、形式化された線による造型ではなく、本物の衣のように生き生きとした表現となることを期待しているということになる。

こうした一連の歌の集約的な内容が最初にあげた一首であり、造型として実現される「線の配合」を第一として、その配合を支えるのが「写生」だとする。単に「写生」が理念として重視されているのではなく、それが衣紋として実現することまで考えたものであり、造型論としての「写生」が練れた形で示されているとも言えよう。

そもそも、子規の「写生」という用語は、子規自らも何度も述べるように、美術に由来する言葉であつた。東京美術学校に外国人教師として赴任したイタリア人の画家であるフォンタネージにより画家教育の場にもたらされ、浅井忠・中村不折・下村為

山を経て子規に至る経路は、すでに北住敏夫により明らかにされ、松井貴子により詳細が明らかにされている⁵。こうした理念を歌の中に詠み込むことで、美術の場にもう一度返しているということが言えるであろう。

さらに、歌に詠まれた「写生」という語であれば、『自筆本竹乃里歌』にもう一首、

観音ヲ写生ナサント思ヘドモ観音アラズ似タル女モガ

がある。「自作土像ホツマ」という詞書の九首の一首で、子規が自身の顔を粘土像にしたものを、秀真に焼いて完成させることを依頼した書簡にあつた歌である。他にこの語を詠み込む歌は無く、すべてが秀真との関係で、美術の作成に関わる歌であるというのは興味深い。

ところで、最初にあげた歌に見られる「線の配合」は、先に述べたように、衣紋を表現するための線、即ち、彫刻として実現された線であるが、現実の衣服に生じた皺をそのまま再現するわけではない。現実の衣紋の中から取捨選択を行つて線として取り出された衣紋を、彫刻の線として再構成するのが配合であると言えよう。「写生」の対象から取捨選択して構成するということは、フォンタネージの教えにあることは松井貴子により要領よく整理されている。更に松井は、こうした教えを、子規が明治三十年二月に『ほとゝぎす』に載せた「俳句反故籠」の中で、俳句に実景を写すに際して、

美醜錯綜し玉石混淆したる森羅万象の中より美を撰り出だし玉

を拾ひ分くるは文学者の役目なり、無秩序に配列せられたる美を秩序的に排列し不規則に配合せられたる玉を規則的に配合するは俳人の手柄なり、

と、俳論的に継承している様を明らかにしている⁶。その意味では、秀真に返す造型論的示唆は、文学論として受容された上でのことであるのは言うまでもない。

そもそも、「配合」という言葉は、子規は明治二十八年の『俳諧大要』の中でもすでに用いており、

趣向の上に動く動かぬと言ふ事あり即ち配合する事物の調和適応すると否とを言ふなり

として、『去来抄』に見られる凡兆の句が下十二字を

雪積む上の夜の雨

と得たが、初五文字を「町中や」「凍てつくや」等々と思索したが、芭蕉の提示した「下京や」で動かなくなつたというエピソードを紹介する⁷。「配合」は写生論においても重要な概念ということになるが、古典俳論にも通じる概念であることが知られよう。

「配合」は明治三十一年の『歌よみに与ふる書』でも、「十たび歌よみに与ふる書」の中で、

文明の器械は多く不風流なる者にて歌に入り難く候へどももしこれを詠まんとらば他に趣味ある者を配合する外無之候。

と見えている。元々写生論には限らない俳諧・和歌構成上の概念である。古典歌論では「取り合はせ」などに当たろう。

こうして見てくると、最初にあげた一首は、かなり興味深い内容を含んでいることになる。 「配合」をめぐるのは古典俳論との繋がりも確保されている。しかし、歌に詠まれた「写生」をめぐっては、秀真の美術造型に限定されて詠われていることは、やはり興味深い。この言葉が美術用語であつたという来歴がよく示されているのだと言えよう。

二、子規歌論の中の「写生」

文学の理念は何も作品にそのまま詠まれる必要はなく、むしろ前節であげた作品は例外的にそれがなされているとも言えよう。子規の場合、歌論的な言説の中で、それを検証するのがむしろ順道であろう。

短歌改革の原点である、明治三十一年の『歌詠みに与ふる書』では、「写生」の語は「六たび歌よみに与ふる書」に一度だけ見られる。この回の論述は、『日本』に投書された千葉稲城の疑問に答えるものだが、稲城の、非合理は文学ではないとするのが子規の主張だと解した誤解を排する中で語られる。

生の写実と申すは合理非合理事実非事実の謂にては無之候。油絵師は必ず写生に依り候へどもそれで神や妖怪やあられもなき事を面白く書き申候。併し神や妖怪を画くにも勿論写生に依るも

のにて、只有の儘を写生すると二部々々の写生を集めるとの相違に有之、生の写実も同様の事に候。

急に合理非合理が写実と結びついて語られるのは唐突の感があるが、稲城の批判が、子規が客観的な歌のみを良しとしていると考えた上で、

客観的景色に重きを措きて詠むべしとの持論は美文家の写実派とも言ふべき部類にして余も不同意なるにはあらず候得共皇国の歌は感情を本として詞を謡ひ出でたるが抑々の起源にて

として、主観の表出こそが和歌伝統の王道であり、主観の表出には多少の理窟も含まれるとするものであつた⁸。さらには客観は一種の合理主義と解して、「伊勢の神風・宇佐の神勅」等の神話的なロマンも不合理故に切り捨てるのかとする批判への回答が引用した部分である。論理の飛躍は否めないが、そもそも子規は、客観的に表現することで理窟や嘘の表現となることを免れ得ると読める主張をしており、そのあたりから、合理⇨客観⇨写実という連想が稲城に生じ、そのことは子規にも伝わつたのだと考える。

子規は、ここまでの『歌よみに与ふる書』の中で一言も「写生」「写実」について語っていない。しかし、次節で述べることになるが、子規の俳句改革においては、客観的な表現と「写実」が結びついており、すでに一つの理論が出来ている。おそらく稲城はそうした経緯への理解があり、「美文家の写実派」という言葉になつたのであろう。「派」という所以は、子規の文学改革者としての言説が坪内逍遙以来の写実主義の伝統の中で理解されていた故でもある

う。

子規は、やはり「六たび歌よみに与ふる書」で「客観」の問題について、短歌はそれだけではないと言いながらも、

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信じをり候へば客観に重きを置くといふも此処の事を意味する
とすれば差支無之候。

とも言明している。「和歌俳句」という括りは、和歌と俳句を同一視するもので、『人々に答ふ』の明治二十二年五月三日条でも、春園（伊藤左千夫）の和歌と俳句を同一視するのは不可であるとする批判に対して、

歌俳両者は必要上その内容を異にしたりとの論の妄なることは既に之を言へり。されば歌は俳句の長き者、俳句は歌の短き者なりと謂ふて何の故障も見ず歌と俳句とは只詩形を異にするのみ。

と断言している⁹。したがって、写実による客観的な作品を佳しとする指向は明らかに存していたと考えてよいであろう。

『歌よみに与ふる書』の主旨は、伝統和歌、就中その伝統を墨守する子規と同時代の守旧派歌人の、理窟、下らぬ趣向に終始する歌を批判することにあつた。あるべき歌の基本的な在り方は、明確な主張としては、ありのままの真心の表現という所にとどまっている。しかし、そうして成し遂げられるはずの表現世界として、客観的な世界の表現にその優位性を考えており、「写生」がそれ

を支える方法として意識されていなかったというのではない。しかし、歌論の中心主題として「写生」が論じられているとは言えないであろう。

さらに、「写生」という言葉についても、先の引用でも明らかのように、画家（油絵師）のものであることがはっきりと言明され、文学上の理念としては、むしろ「写実」が用いられているのにも注意されよう。

管見の限りでは、他に子規の歌論的な著述の中で「写生」という言葉を見出すことはできない。ほぼ同一の概念として使われていると思われる「写実」という言葉に拮げるならば、『曙覧の歌』に、曙覧の作品

いつはりのたくみをいふな誠だにさぐれば歌はやすからむもの

を讀し、「誠」は万葉の本領であり和歌の本領であるとして、「我謂ふ所の「有の儘に写す」とは即ち「誠」に外ならず」と述べる。この「有の儘に写す」は「写生」「写実」と同様な概念であり、やや唐突な形で自らの重要な理念として語られる。さらに議論の総括では、

趣味を自然に求め、手段を写実に取りし歌、前に万葉あり、後に曙覧あるのみ。

と述べている。

さらに、この論では、題詠との関係にも言及し、

題詠必ずしも悪しとに非ず、写実必ずしも善しとに非ず。されど今日迄の歌界の実際を見るに題詠に善き歌少くして写実に俗なる歌少なし。曙覧が実地を写したる歌の中に飛驒の鉢山を詠めるが如きは殊に珍しき者なり。

として、曙覧の鉢山を歌う歌八首を引いて、「光景仔細に写し出して観るが如し」として万葉の言葉を使わず万葉の精神を継いでいると論ずる。

また、四歳の女子を喪った折の歌などにも触れ、主観的歌想においては万葉と優劣はないとした上で、「客観的歌想に至りては、曙覧稍進めり」としている。その上、新言語・新趣向については、今までの和歌から大きな進歩をとげていると論じる。ところが、俳諧の進歩には及ばないとして、趣味の多様性も俳諧はさらに上を行くとした上で、「曙覧をして俳人ならしめば殆ど其の名だに伝ふる能はざりしなるべし」とも論ずる。その曙覧をして「古来有数の歌人」と賞さねばならない所に「歌界の衰退」を見ようとするのである。

このように、子規の歌論に見える「写生」に関する言及を見て行くと、言及自体に大きな比重はなく、歌論の主題としては「写生」「写実」は必ずしも重きが置かれていたとは言えないであろう。しかし、時に見えるそれに言及された点から辿るならば、客観的な世界を詠むということに関わり「写生」「写実」はややいきなり顔を出すのであり、子規自身の文学理念としての自明性が、むしろ前提としてあるようにも見えてくる。言うまでもなく俳句・俳論による達成が前提である。短歌においては、それが直接的に表面化せずに、むしろ背後にあるという形で存在している故に、

こうした唐突な写生論が捉えられて行くようにも思える。次節では、俳論からの展開を考えてみたい。

三、俳句から短歌へ

一般に、時系列で言うならば、俳句改革を成し遂げた子規が短歌改革に乗り出すということになる。改革を指向して現状に厳しい批判を加える歌論である『歌よみに与ふる書』が明治三十一年の二月から三月にかけて『日本』に十回連載され、新しい歌の提示としての「百中十首」が、その連載の六回目から七回目との間にはじまり、やはり『日本』に掲載されるといふ具体的な手順を追うことができる。さらに子規が本格的に短歌に力を入れ出したのが明治三十年の「柿の歌」がきっかけであるという見方も早くから提示されている¹⁰。

この時期取りは、俳句改革の達成を受けてというに相応しい、と言うことができよう。無論、子規の俳句改革の達成がいつなのかは軽々に言えないことであるものの、その象徴的な子規の文章として、明治三十年に『日本』に発表された「明治二十九年の俳句界」という長文の俳論をあげることは、ほとんど異論がないであろう¹¹。

この文章については、あまりに多くの言及がなされており、写的・写實的俳句の達成という位置づけについても動かないであろう。しかし、論を進めるにあたり、私なりに整理しておきたい。この論は、明治三十年の一月から二月にかけて、二十三回にわたって『日本』及び『日本附録週報』に載せられたものである。そ

の第二十三回目には、全体の要旨を、

昨年に限りた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。

とまとめている。門下の俳人について具体的に言及されているが、中心となるのは、河東碧梧桐と高浜虚子との二人である。特に碧梧桐の「印象明瞭」な趣向が「写生」「写実」の達成ということになる。

第三回目に、碧梧桐の具体的な作品として、八句があげられている。

赤い椿白い椿と落ちにけり
乳あらはに女房の単衣襟浅き

などの作品である。「印象明瞭とは其句を誦する者をして眼前に実物実景を睹るが如く感ぜしむるを謂ふ」と定義され、「写生的絵画の小幅を見ると略々同じ」などと述べられる。第四回目から第七回目では、「印象明瞭といふことは絵画の長所なり」として、絵画の「写生」と重ね合わせながら、一種の単純化された写実世界の長所を論じる。

第七回・第八回では、余韻との関係に触れて、余韻のある句は印象不明瞭となることもあるが、全体として文学的な達成がないとされていけばよいとして、必ずしも印象明瞭な句だけが佳句ではないことを、芭蕉の例などで説明する¹²。

単純化はなされていないが、絵画から学んだ「写生」の概念を、俳句の理念として適合させて行こうとする姿勢が明確に見えており、その鮮やかな実現として碧梧桐の句を見ている。言うまでもなく子規自身の句での達成も意識されており、碧梧桐の作品は、それをよく学び得たものと考えていると言えるであろう。

第九回からは虚子の作品の論評に移り、「時間的俳句」として

しぐれんとして日晴れ庭に鴉来鳴く

盗んだる案山子の笠に雨急なり

などをあげ「しぐれんとして」のような句を「客観的時間」、「盗んだる」のような句を「主観的時間」として、前者は現在の時間との接続、後者は過去・未来の時間との接続というように分ける。「客観的時間」については、変動の相をよく捉えたものとして、今までにない世界の創造と考える。「主観的時間」については、蕪村の

御手討の夫婦なりしを更衣

などの系譜と捉えている。

さらに第十一回では「人事を詠じたる事」として、

屠蘇臭くして酒に若かざる憤り

などの句をあげて、従来取り上げられない世界を詠むことに言及する。

このあたりまで読み進めて行くと、写生的俳句の確立とされるこの評論は、むしろ俳句の他の可能性へ目を向け、それも「進化」とする、やや焦点が拡散する印象を受ける。しかし、虚子の達成を、十分文学的な達成と認めながらも、「時間的俳句」や「主観的俳句」は、俳句の短所にむしろ挑戦したが故の達成であり、そうした傾向の作品は長続きすることはないであろうと論じている。子規は俳句の長所を絵画的な世界、それも小景を画く絵画的世界を詠み込む所にあると考えていたようであり、最初に論じられた碧梧桐的な世界こそが、子規の目指す世界、すなわち写生的な世界ということになろう。

こうした理念は、例えば芭蕉に戻ろうとすれば、理論的な段階でも偏差はあるものの、

「松の事は松に習へ、竹の事は竹に習へ」と師の詞ありしも、私意をはなれよといふ事なり

という『三冊子』の有名な立言なども想起させる。すなわち古典俳論との連続性への測鉛を試みたくなる。それは、子規の以上の論述で、「進化」を言う場合、常に芭蕉・蕪村という階梯が意識されているからである。

別の観点から、そうした測鉛を試みたのが堀切実の論である¹³。堀切は、芭蕉の

荒海や佐渡によこたふ天河

を念頭に、「虚実相通」「虚実融合」という視点から、芭蕉の世

界を「心象風景」の形成として、茂木健一郎の脳科学で言う、我々の捉えるのは「現実の写し」であり現実自体ではないとする論を参照して、「写生」のあり方に迫る。芭蕉から蕉門の思考を考察し、子規の写生論を「明治二十九年の俳句界」を中心に分析し、「印象明瞭」と「余韻」の關係に注目した上で、碧梧桐・虚子、さらには山口誓子に至る写生論の変遷を考察し、「姿先情後」か「情先姿後」か、「虚先実後」か「実先虚後」か、「取合せ」論か、「物仕立」論かという芭蕉以来の短詩型表現の理論的根柢の一貫性を見ようとする。

つまりは、子規の俳句改革は、その後継者をも含めて、無理のない形で詩型の連続性が保たれていることを論じようとしている。子規の俳句改革の子規の好んで用いる言葉で言えば「進化」は、古典俳句からの延長の上にそれが捉えられているのである。

堀切は、和歌の場合、「さらに徹底した『実景』 尊重の流れ」が見届けられるとして、村田春海・富士谷御杖・香川景樹をあげ、景樹の歌

いづくより駒うちいれむ佐保川のさざれにうつる白菊の花

を取り上げ、「叙景」「実景」と評したくなる旨を述べている。

確かに『歌学提要』¹⁴には「趣向」の項で、「詠歌に趣向を求むる事は、有るまじき業なり」と子規と類同の言説を述べた上で、「ただ実物・実景に向ひて、おもふまゝをすらくとよみ出でむには、おのづから調べとのひて愛たき調は出でくるものなり。」と子規の「写生」に近い言説も見られる。しかし、その「実景」は、必ずしも子規と一致はしないことは、「実景」の項でも明らかである。

「実景といへばとて、見聞く有るがまゝをのみ云ふものならむや」とした上で、

実景といへば見聞く有るがまゝを云ふものと意得、或は思ふまゝを云ふものなりといふを、口より出づるまゝを云ふものと意得るたぐひも少からず。こはいみじきひがごとなり。たゞそのおもふまゝの実情を偽り飾らず、歌とよみいでむのみ。

と説明している。結局は実情表現であり、誠実（まこと）の表現だとする論に収束する。

景樹の言う「実景」に対して、精緻な分析を加えた神作研一の論がある。¹⁵『毎月抄』の「景気」から歌論史を辿り、景樹の言説の継承と批判、さらには、当時の詩論・画論との同時代性に至るまで、行き届いた分析が試みられている。そして「景樹の（実景論）は、先ず何よりも「実際ノケシキ」につくことを希求するという一種の現実主義に向かいながら、同時に「マコトノケシキ」を具現するためのいわば主情主義に赴くという、二重構造を有する」と総括する。子規の現実主義的な実景論と一線を画することが明らかにされる。

それ以前にも、藤平春男により、近世において、現実主義的な傾向が強まりながらも、例えば景樹の場合、短歌が抒情詩であり、様式的に確立している「みやび」のしほりにより、現実主義的な写真に至らない近世リアリズム歌人の限界が指摘されている。¹⁶さらには、国学的歌論を出発点に持つ、和歌は「人間の欲情（人間の感情）」の表現とするしほりなどが指摘されている。

こうした論の指摘、そして景樹自身の言説からも、子規の写生

論との間の径庭は認めぬわけにはいかないであろう。しかしながら、神作の総括にも示されるように、二重構造で一体となる片割れということになるにせよ、現実の風景に向かう実景の重視は確かに存在しているのであり、子規へ向かう根もないわけではない。

しかしながら、景樹に対しては、子規は徹底的な批判者であることは、言うまでもない。「再び歌よみに与ふる書」の中における

香川景樹は古今貫之崇拜にて見識の低きことは今更申す迄も無之候。

は有名な文言である。ただし、これに続き、

俗な歌の多き事も無論に候。併し景樹には善き歌も有之候。自己が崇拜する貫之よりも善き歌多く候。

として、景樹は全否定されているのではなく、貫之時代からの「進歩」とも認識されている。「善き歌」がどれを指すかは明確にされていないが、景樹の持つ近代的な、子規的な意味における実景指向の歌を指すことは想像されよう。

『歌話』の中では、

景樹といふ男のくだらぬ男なる事は今更いはでもの事ながら、余りといへば余りなる言ひ草の傍若無人なるに腹据多兼ねて鉄の筆もて少しぶちのめしてくれんずと思ふ。若し彼の鼻屑せん者あらば尽く同罪たるべき者なり。

もよく知られている。『新学異見』や『古今和歌集正義』への批判を行うのだが、作品についても、景樹の

根を絶えてさぐれの上に咲きにけり雨に流れし撫子の花

を引き、「雨に流れし」は過去であり、他の句の「現在の客観」に不釣り合いとする。結果を見て原因を推定するのは悪い、理窟であるとして、あくまで「雨に流れし」の四句目を非難する。

この作品評については、「明治二十九年の俳句界」で虚子の句への論評で言う「時間的俳句」のような見方でもって、作品を見て行くことも不可能ではないように思える。先にあげた景樹への罵倒とも取れる発言は、景樹の実朝に対する低い評価と、国学的な日本始原論、排外的な国語観に対する低い評価と、必ずしも景樹の歌の本質に関わる問題であるかは疑問である。俳句の場合には、芭蕉からの継承の中で、伝統を踏まえながら改革の階梯を上り行くような印象を受けるが、和歌の場合は、伝統を否定することが急であり、姿勢の違いは大きなものがあると言えよう。伝統和歌との接続ということは排するという形で論が進んでしまいがちなのである。

しかしながら、見方を変えるならば、俳諧に見られるような写生的なものの上がりには、和歌伝統の中では、困難であったと言えよう。景樹の歌論が「実景」ということで一見それに近づきながらも、和歌的な伝統の縛りに収束するのは、先に、神作や藤平の論を参照しながら述べた。景樹の言う「調べ」は必ずしも音調だけのことではなく、総合的に見えてくる和歌らしさの所以

であろう。「写生」の実態として「印象明瞭」という基礎概念は俳諧の中では提示されながらも、『歌よみに与ふる書』では、必ずしもそのことは論じられず、「写生」が主流的な議論とならないのは、こうした和歌伝統に子規も自覚的であったとも言える。歌の中で、あるいは歌に関する言説の中で、どうしても「写生」及び「写実」が美術に関する概念に帰って行くのも、そのあたりが所以があるのであろう。

四、明治二十八年の子規の歌

子規の和歌は、先にも言及した明治三十年の「柿の歌」六首以前に五〇四首が残されている。しかし、明治二十九年の歌は一首も残されていないので、『歌よみに与ふる書』前夜の歌としては明治二十八年の歌がそれに当たることになる。『自筆本竹乃里歌』ではこの年には多くの新体詩を載せている。新体詩についても明治二十八年の「歌」を考える上では念頭に置いてよいであろう¹⁷。ちなみに、自筆本の表記法に注目すると、明治三十一年以後の歌の表記では、変体仮名連綿体の使用が減り、漢字も草書体を用いなくなる。そうした表記法の走りとして、この年の新体詩の表記を捉えることも可能である¹⁸。和歌の表記法には大きな変化はないが、作風では変化が見られないか、その辺りを考えてみたい。

やや予断的な物言いとなるが、この年は子規にとって重要な年であった¹⁹。二月に、日清戦争従軍記者となることが決定し、三月には出港地広島を訪れ、故郷松山を往復し、四月十日出航して、

十五日に金州に至っている。記者として金州を拠点に旅順などにも赴き取材し、五月十四日帰国の途についている。船中で咯血し、五月二十三日、担架で上陸し、神戸病院に入院、その後、須磨療養所で静養を続け、八月二十日療養所を出て、故郷松山に移り、漱石と同居する。十月十七日東京への帰途につき、奈良を経て、十月三十一日に東京に帰着するという、子規の生涯で最大の遍歴時代を過ごすことになる。

この年の歌の上で、最も大きな原体験となるのが、金州でのそれである。その体験の直接反映した歌が、明治二十八年の作として『竹乃里歌』に収められている。その一首として次の作品が収められている。

たゝかひの跡とぶらへば家をなみ道の辺にさくつま梨の花

「写生」ということで見ると、つま梨の花に焦点がある。上句は「…すれば…なので」という形で理窟に展開する可能性もあるが、ここでは無論理窟ではなく、子規自身の体験であり、まさに目にした戦いの後の風景である。戦争の跡として目にしたものであり、全体が「写生」といってよい作品であろう。ほぼ同様な景を捉えた同じ年の俳句に、

梨咲くやいくさのあとの崩れ家

があり、焦点の当て方がやや異なる印象はあるが、両者共に同様な景を描いた「写生」だと言ってよいであろう。この体験は、例えば明治三十一年の「百中十首」でも繰り返して詠まれていて、

人住まぬいくさのあとの崩れ家杏の花の咲きてけるかな

など、同様な世界の作品を生んでいる。

明治二十八年の一首は、「金州城にて」という詞書によるものだが、次の一首と共に詠まれている。

から山の風すさぶなり故さとの隅田の桜今か散るらん

異国との季節感の相違が詠まれているが、同じモチーフの作品として「金州」の詞書で、

から山に春風吹けば日のもと冬の半に似たる頃哉

という作もあり、より具体的に日本の気象との差違が詠まれている。いずれも「写生」という概念では説明しきれない作品だと思われるが、現実即ちした表現であることは確かであり、現実の体験と現実の体験からの感想に基づいた表現であることは言うまでもなく、そうした現実なり感想の素直な表現であることは確かであろう。

『自筆本竹乃里歌』所収の、この年の最初の歌は、

見わたせばもろこしかけて舟もなし霞につづく渤海の海原

であるが、当然海路を詠う作品は多い。「金州へまかる舟の中にてよめる歌」とした

舟にして家やはいづくわたつみの見ゆる限りは見るものなしも

のように、語末の表現とともに、全体は「ここにして家やもいづく白雲のたなびく山を越えて来にけり」（巻三・二八七・石上卿、西本願寺本の形で示す）のような『万葉集』の影響の見られる点も注意されよう。こうした景を「写生」のレベルで判定するのは簡単ではないと思われるが、現実の体験の素直な反映であることは言うまでもない。

ある意味では当然だが、この年の金州での作品は、従軍という現実に根ざした作品群である。「写生」という点では、少し観念的な景の提示であったり、「印象明瞭」というほどの焦点がなかったりということ、その「写生」の達成を判断するのが難しい歌も多々あるが、現実に根ざした歌であることは、繰り返すまでもない。そして、それが、より豊富な形で展開し得たのが、金州の新体詩ではないだろうか。

廃墟の中に花が残るといふ発想は、そこでも受け継がれる。「金州城」という詩は、

わがすめろぎの 春四月、／金州城に 来て見れば、／いくさの
あとの 家荒れて、／杏の花ぞ さかりなる。

であり、歌にも見られたモチーフが繰り返されているが、字数が多いので、より自由にその事情や対比が展開されている。「髑髏」も同様な作品だが、

三崎の山を 打ちこえて／いくさのあとを とめくれば、／こゝもかしこも 紫に／葦咲く野の されかうべ。

と、戦場の跡らしい風景が詠われている。

ここで詠まれた「三崎の山」は、金州郊外の岡で、敵情の視察に行き捕らえられて処刑された、通訳官であつた、鐘崎・山崎・藤崎の三人の武勇を顕彰するための碑が、建てられた場所であつた。子規はそのことにも関心を持ち、「三崎山」と題する二十行からなる新体詩を作っている。

通訳官と そのはじめ／誰があなどりし。 国のため／君等が捨てし 命こそ／誠に忠義の 鑑なれ。

ではじまり、三人の事跡を詠う。内容は事跡そのものより、冒頭部を引いたように、彼らの「忠義」を称えることに主眼が置かれているが、これも従軍で見聞した事実からの感想であるに他ならない。景を構成する「写生」そのものではないにしても、現実に根ざした表現であることには違いない。

金州での体験に基づく作品としては、「胡弓」という新体詩が最も大きな規模の作品である。全体で六十四行からなる。故郷を離れて異国の戦場に来ている二人の軍夫が、郊外の廃屋で会話を交わすうちに、どこからか門付の少年が二人現れ、胡弓と撃ち木に合わせながら、何かを歌いながら物乞いをするという内容である。軍夫の望郷の思いと、少年の国が破れた思いの歌が重なるという作品であり印象が深い。

現実にこのような景を目撃したというよりは、こうした状況が、いくつかの見聞を基にして創作されていると考える方が、実際に近いであろう。最後の聯は、

あはれを尽す 音楽に／神の心も 動きけん、／黒雲低く 舞ひ落ちて、／まだ此頃を 冴え返る／渤海湾の 風寒く／一吹き吹けば、ちら／と／胡弓取る手の 其上に／ふり来る梨の花 吹雪。

と収めている。最後の叙景は、「花吹雪」などやや観念的ではあるが、国破れた遼東半島の景としての象徴性も持とう。

以上、当然のことではあれ、従軍という子規にとつては特別な体験は、その体験がなくては触れ得ない現実に立脚した表現を生んでいる。そうした体験は子規が熱望して志願したものであつた。勿論、詩歌の取材を目的としたからというのは、明治の男性の持つ、戦争という事態への対処法の理解に欠くであろう。だからといって、詩歌の態度への何らかの変化の期待が慮外だとするのは、また形式的に過ぎるであろう。何れにしても、この体験の子規の歌にもたらした物は大きく、後の歌の展開にも大きな関わりを持つものと思われる。

先に記したように、子規は帰国の船で咯血し、そのまま神戸病院に収容され、後に須磨の療養所で過ごしている。須磨は『源氏物語』の舞台であり、元々歌枕の地であつた。

もしほやく烟もたえて須磨の浦にたゞすみのぼる秋の夜の月

のような、ほとんど古典和歌そのもののような作品も子規はその地で残している。

漁火の数そふ見れば須磨の浦やうしろの山に月落ちけらし

は、下句の表現は見たままの「写生」を思わせるが、上句はやはり古典的である。また、療養の現実は、「すまに住みける頃、伊予へわたらんところろざしながら、いたつぎのため心ならぬ日をおくりければ」と、その様子を素直に述べる詞書を付し、

秋風のふくにつけても月の入る山の端いかにこひしかるらん

などと詠む。この歌の場合、上二句が「秋風の吹くにつけてもとはぬかな荻の葉ならば音はしてまし」という『後撰和歌集』（恋四・八四六・中務）の歌と重なり、やはり古典的な印象は免れない。

このように、金州の体験が、直ちにそれ以後の歌を変えたとするのは早計だが、現実に即した世界を詠むという方向は、大きく見るならば、それ以後の子規の歌の方向を示しているであろう。俳句改革の達成を受けて、理論的な構築を経て、実作上の改革が始まるという時系列は否定すべくもないが、その実作上の準備が、金州での作品、さらには金州での体験を通じてなされていたのだと考えてもよいであろう²⁰。子規の歌業における明治二十八年は重いと言うことができよう。ただ、それは必ずしも絵画的な「写生」を指向すると言うよりも、現実に即した世界を指向すると言わなくてはならないであろう。

五、子規の歌の行方

子規の明治三十二年以降の作品の中には、まさに「写生」を体現した作品が見られることは言うまでもない。明治三十三年の「五月二十二日朝、雨中庭前の松を見て作る」と題する

松の葉の細き葉毎に置く露の千露もゆらに玉もこぼれず

以下十首からなる松の葉に置いた露を詠んだ歌群は有名だが、子規もそのような作品として自負していたことが『墨汁一滴』明治三十四年四月二十六日条からも知られ、子規の代表作としての位置を占めている。あらためて子規の主張の要所を引けば、以下の箇所となろう。

余が去夏松葉の歌十首をものしたるは古人の見つけざりし場所、或は見つけても歌化せざりし場所を見つけ得たる者として誇りしなり。若し花の露ならば古歌にも多くあり、また旧派の歌人も自称新派の歌人も皆喜んで取る所の趣向にして陳腐中の陳腐、厭味中の厭味なる者なり。

ここでは、子規は、松葉の露を詠むことが新見であることを自負している。更にこれに続く箇所では、「花の露」は「花は目に見えて露は目に見えず只心の中にて露を思ひやるなり」として、「花の露」は主観的、「松の露」は客観的として、両者は同じ「露」

ながらも全く違うものとして、「松の露」において客観的な光景の描写となり得ていることを自負している。「写生」という言葉も「写実」という言葉も一切使われていないが、客観的な光景の描写として、何度も言及する「明治二十九年の俳句界」の碧梧桐に対する評価、「印象明瞭」な句の世界と同様な表現世界の実現を自負していると言つてよいであろう。

先に引いた最初の一首は、四句目の「千露もゆらに」には古典的な印象があるが、『万葉集』の「足玉も手玉もゆらに織る服を君が御衣に逢ひもあへむかも」（巻十・二〇六五・作者未詳）などに見える万葉語によるものである。子規の理念では、万葉語の摂取は、万葉の歌自体が自然な素直な表現であり、ここでは、子規の実景の観察に基づいたものの最も素直な表現を、万葉語を借りて実現させたものということになろう。歌群中には、

松の葉の葉さを細み置く露のたまりもあへず白玉散るも

のように、露が落ちるのは、松の葉は葉先に行くに従い細くなるので、そこを滑るようにして露が落ちるのだと、微細な観察が表現されたり、全体にわたつて「写生」の表現の一つの達成が認められる歌群だと評価できよう。

確かに、子規の短歌には、「印象明瞭」な形で自然の景を、それも比較的小さな景を、細部にわたつて描写し得た作品を少なからず挙げることができよう。これも名高い作品だが、同じ明治二十三年の「庭前即景（四月廿一日作）」の

くれなるの二尺伸びたる薔薇の芽の針やはらかに春雨のふる

などである。子規の短歌を、「写生」の短歌だと評することに不合理はない程の質と量が、そうした作例で確保できることは繰り返すこともなからう。

しかし、子規短歌の世界はそこにとどまるとは言えないであろう。先の「松の露」の歌群に戻れば、やはり「写生」の至りとされる

庭中の松の葉におく白露の今か落ちんと見れども落ちず

の二首、特に「写生」的な表現と目される下句の「今か落ちんと見れども落ちず」という白露の素直な描写の背後には、そうした白露を観察する人の姿を容易に想起させるであろう。そのような人は、画家のように松を細かく観察する歌人ということで理解は可能であるが、子規の歌の場合、その歌人は子規自身ということになろう。そうした場合想起される作者像は、鋭い目を持った観察者ということだけではなく、むしろ、病牀という限定された視野の中で、周囲に目をそそぐ子規の姿がより重い比重を持つと、むしろそうした自分自身の現実が詠み込まれているのが、子規短歌の世界であると言えるであろう。

子規自身が、置かれた現実、病という現実を歌にするのは、和歌改革の作品上の提示とも言える「百中十首」の中にもすでに見られる。「病中对鏡」と題を付す

昔見し面影もあらず衰へて鏡の人のほろほろと泣く

の一首は、「鏡の人」について老人と読めば、「昔見し」という初句とも対応して、ごく一般的な嘆老の歌として読み得よう。「ほろほろと泣く」の表現も『玉葉和歌集』にも入る有名な行基菩薩の歌「山鳥のほろほろと鳴く声きけば父かと思ふ母かと思ふ」に拠つていよう。しかし、「病中对鏡」の詞書は、三十二歳の子規の病身という現実を呼び起こし、「鏡の人」が子規自身であることを知らしめる。そうであれば、「ほろほろとなく」は、新たな切実な表現として読めて来ることによつて、この作品は生命を持つと言えるであろう。

病みて臥す窓の橘花咲きて散りて実になりて猶病みて臥す

などは、ほとんど説明を要さないであろう。

同年八月に『日本』に連作として発表された「足たゝば」は、そうした病牀から立つことすら出来ない者として子規の現実をしつかりと読者に刻印する作品であると言つてよいであろう。

足たゝば不尽の高嶺のいたゞきをいかづちなして踏み鳴らさまし

足たゝば北インヂヤのヒマラヤのエヴェレストなる雪くはましを

などの高山への憧れは、その対比としての、子規の現実を印象付けるとともに、そうした身体にありながらも精神の自由な飛翔と大きな意欲の存在を印象付けるであろう。

子規の短歌作品は、やはり、病という現実根ざした、その現実を起点として、そしてそこが終着点となるような作品に、どうしても焦点化して行くであろう²¹。そうした現実を詠むという営

為は、その享受を含めて、自ずと私小説的な世界に漸近するが、そのことはここでは展開しない。ここで、問題となるのは、病という現実立脚することと、「写生」との距離である。

例えば同じ明治三十一年の『日本』に連載されたやはり連作に「われは」とする八首がある。「われ」は子規自身に完全に一致するということが前提となる作品である。作中の、

富士を踏みて帰りし人の物語聞きつゝ細き足さするわれは

は、実際に行われた談話の場を光景とすると考えれば「写生」との距離は比較的近い所にあるであろう。下句などは自らの動きを写しているのだと言うことも不可能ではない。

一方、

世の人は四国猿とぞ笑ふなる四国の猿の子猿ぞわれは

は、ともすれば地理的な要件で、日本列島の辺土として貶められがちな郷土の四国に対する矜持が直叙されているとも言えるであろう。「猿」という比喩は直叙性に反するものとはならないであろう。「写生」の本来のあり方からすれば、こうした思惟に属する世界の表出を、その言葉で捉えるわけにはいかないであろう。しかし、一方では、そうした思惟の直叙が、「写生」というものから遠い所にあるとすべきかは問題が残ろう。

ここで述べてきたことは、前節で論じた現実の問題を暗黙の前提として来たが、前節で見た戦争によりもたらされた現実を見つめる目が、自らの病に縮小して来たように見えなくもなかる

う。それはそれだけ病が深刻である故の当然ではあるが、一方では子規の社会への目の拡がりには決して放棄されてはいない。例えば、明治三十三年には、友人である寒川鼠骨が、『日本』における筆禍事件で投獄されたことが子規において大きな問題と意識され、歌の世界でもかなりの量のそれに関わる作品が生み出されている。明治三十四年になつても、岩手の男性が母を人力車に乗せて東京の桜見物にやつて来たという新聞をにぎわせた事件を、十首の連作で詠んでいる。しかし、何と言つても自らの病が歌の前提となる現実であることは重く、その現実には根ざす事態に対する説明や、感情や、思念の直叙を含む作品世界と「写生」との距離が、どうしても短歌における「写生」論の入口にならざる得ないのである。

無論のことであるが、こうして述べてきた私の視野には、斎藤茂吉が居る。例えば、『短歌に於ける写生の説』の

然るに短歌になると、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。

など²²、茂吉により「実相観入」という概念を通して短歌のあり方に即して拡充される「写生」は、その集約点として念頭にある。しかし、茂吉の論に向き合う準備もないし、そこに展開することが、子規の論としてどのような位相を持ち得るのかの展望があるわけでもない。したがって、この試論は、入口に辿り着いただけで閉じるしかない。

『病牀六尺』の明治三十五年八月七日の条に「写生」について述べた次の記事があるのは知られている。

草花の一枝を枕元に置いて、それを正直に写生して居ると、造化の秘密が段々分つて来るやうな気がする。

子規の「写生」の理念に関わる発言の最後のものであろう²³。この文言の深度をどのように考えるかは様々であろうが、やはり絵画についての発言であることは、私に興味深く思う。「写生」論の短歌における複雑さに、それが絵画の概念からもたらされたことが所以していることは明らかだと思うからである。

注

- 1 本稿では子規の歌集としての『竹乃里歌』に言及する場合、後の抄出・増補のない自筆本を対象とする。本文は村尾誠「校注・久保田淳監修『竹乃里歌』(明治書院・二〇一六年)による。なお、子規の歌集については同書の「解説」を参照されたい。
- 2 鑄金家としての秀真の活動については、本田拓也「香取秀真 金工史研究と制作——「日本主義的」工芸の確立をめざして——」(『東京国立近代美術館紀要』二号・二〇〇七年三月)があるが、主として、一九二七年帝展以後の活動が論じられている。
- 3 書簡をはじめ、子規の著作物への言及および引用は、特に断わらない限り『子規全集』(講談社・一九七五〜七八年)による。
- 4 この書簡は全体が歌で、主旨の部分は、「薄衾堅きが上の床ずれのいたや／＼に撰歌忘れりたり」「足引きの山本君は処知らず歌まわしおきぬ岡君のも」とへ。

- 5 北住敏夫『写生説の研究』（角川書店・一九六八年）、松井貴子『写生の変容——フォンタネージから子規、そして直哉へ——』（明治書院・二〇〇二年）
- 6 松井貴子「正岡子規のジャンル意識——西洋受容と写生論構築——」（『文学』九巻四号・二〇〇八年七月）
- 7 『去来抄』では「初に冠なし」として上五文字の試案は提示されていないが、子規は「町中や」以下十通りを具体的に提示して見せる。
- 8 稲城の『日本』への投書は、『子規全集』（前掲）巻七所収の「参考資料」による。
- 9 この見解は、何度か繰り返されたものだが、子規の中ではこの見解は揺れていたものと思われる。本稿でも次節以後の論述では、子規の歌と俳句との差違にも言及することになる。また、すでに松井貴子（6）前掲論文）は、明治三十二年の言説では、両者の差を意識していることを指摘している。
- 10 「御仏にそなへし柿ののこれををわれにぞたびし十まりいつゝ」以下、天田愚庵から贈られた柿への礼状の歌。子規没二年後の明治三十七年、俳書堂から『子規遺稿集第一編竹の里歌』として刊行された歌集は、そうした見方に基づき、それ以前の歌を収録していない。
- 11 例えば『神奈川大学評論』四三号（二〇〇二年十一月）に載る復本一郎・有馬朗人の対談「正岡子規を語る——評論「明治二十九年の俳句界」から現代まで——」などでも、この文章を現代まで繋がる近代俳句の原点としている。
- 12 芭蕉の「夏草やつはものどもの夢の跡」などの「余韻のある主観の句」、「明月や池をめぐりて夜もすがら」のような「長き時間を含んで余韻ある句」。
- 13 堀切実「『虚実』から『写生』へ——最短詩型表現史の構想——」（『文学』二巻四号・二〇一〇年七月）
- 14 『日本歌学大系』による。
- 15 神作研「『近世和歌史の研究』（角川学芸出版・二〇一三年）第二章「実景論」をめぐって」
- 16 藤平春男「古典歌論における写実」「香川景樹の歌論」（『藤平春男著作集』第四巻・笠間書院・一九九九年）
- 17 「新体詩」がなぜ歌集に載るのかは大きな問題であり（子規の場合、なぜ句集ではないのかも含めて）論じるべきではあるが、問題の大きさから、ここでは保留する。
- 18 村尾誠一校注・久保田淳監修『竹乃里歌』（前掲）の「解説」
- 19 この年の歌については、他の観点からも考えるべき問題は多々あると思われる。それについては別稿で改めて考えてみたいと思う。
- 20 それ以前の歌についても、必ずしも観念的な古典的な作品とは限らず、明治の現実に触れる作品も少なくないが、その現実に対峙する姿勢と歌に表現する切実さという面では、やはり差があると思われる。
- 21 今西幹一「正岡子規の短歌の世界——『竹乃里歌』の成立と本質——」（『有精堂』一九九〇年）では、子規のこうした歌を「いのち」の表現として、一つの達成としている。
- 22 『斎藤茂吉全集』（岩波書店・一九七三〜七六年）による。
- 23 『病牀六尺』には、八月九日、二十三日、二十九日条に、写生をするという行為は語られる。