

正岡子規と新体詩

——俳句と散文のあいだで——

田部知季

一 はじめに

正岡子規にとって新体詩とはいかなるジャンルだったか。子規が本格的に詩壇に参入するのは明治二十九年八月のこと。それから約一年半、彼は雑誌『日本人』を中心に集中的に新体詩を発表している^{〔1〕}。本稿では当時の詩壇の動静を視野に入れつつ、子規の新体詩と俳句の関係性、及びその同時代的な位置づけについて検討する。

富士川英郎は、子規の新体詩には「抒情詩というべきものがほとんど全く見出されず、その大半が叙事詩や、俳句的な写生詩のようなものである」と指摘する（「子規の漢詩と新体詩」、『子規全集 第八巻』、一九七六・七、講談社、傍点田部・以下同）。同論で富士川は「叙事詩」や「時事詩」と並んで「自然詩」との評言も用いている。また、長谷川孝士も「子規の新体詩は俳句的である」、「子規の新体詩の発想や表現様式が俳句的であるのは事実である」と断言

する（「解題 新体詩」、同前）。

子規が詩壇に進出し始めた明治二十九年当時、彼は既に俳人としてその名を知られていた。それゆえ、彼の動向はまず俳句からの延長線上で評価されることになる。実際、「俳句の陣より討て出で、大に新体詩の野に戦はん」（古茅庵「竹の里人」、明二九・九・二五『世界之日本』）や、「俳壇の新生面を開きし子規は、新体詩の為に尽さんとして」云々（無署名「子規」、明二九・一〇・一〇『新声』）といった調子で、俳句革新の功労者として詩壇での活躍が期待されている。また、『少年文集』記者は「子規は第一流の俳家にして、俳才を新詩壇の伸ばし」ていると述べ（無署名「新詩会の詩集」、明二九・一一・一〇）、大町桂月も「子規の新体詩は、なほ俳句の痕跡を存せり」と評している（『この花』を評す（下））、明三〇・五・一〇『帝国文学』）。桂月が批評する『この花』（明三〇・三、同文館）とは、新詩会（佐々木信綱、子規、武島羽衣、塩井雨江、杉島山、与謝野鉄幹、大町桂月、落合尚文）の合同詩集で、子規も

「おもかげ」ほか五篇を寄せている。同書の緒言は「散文の詩、独り盛にして、韻文の詩の振はざるは、洵に文学の為に慨すべきなり」と始まるが、子規もそうした同時代的な問題意識の中で、新体詩というジャンルの個性を模索していたのである。

ここで問題にしたいのは、子規が新体詩に何を託したか、という一事である。彼の新体詩に「俳才」や「俳句の痕跡」を見ると、ジャンルの境界は半ば等閑に付されている。一方、坪内稔典は日夏耿之介による子規評を咀嚼する中で、「子規の俳句のこころと新体詩の精神とのずれ」に光を当てる（「子規の新体詩」、国崎望久太郎博士古稀記念論集刊行会編『日本文学の重層性』、一九八〇・四、桜楓社）。しかし多くの先行論では、そうした「ずれ」を生み出す新体詩側の同時代的な視点が欠けている。坪内論にしても結局は「子規の詩精神と、『若菜集』の詩精神とのずれ」という個別的な比較に収斂してしまう。本稿では、富士川の言う「俳句的な写生詩」という評価を手掛かりとしながら、明治三十年前後の新体詩壇における子規の位置づけについて考察する。

二 日清戦後の新体詩

それに先駆け、まずは日清戦後の新体詩をめぐる問題系を概観しておこう。当時の文壇では「詩想」と「詩形」の軽重に関して様々な議論が取り交わされていた。この点については子規も「能く詩想

と詩形と相適合せば則ち佳作ならんのみ」などと言及している（『文学』、明二九・八・五「日本人」）。杉本邦子は、高山樗牛や島村抱月によって展開された「想」対「形」の論争を、具体的な言表に即しながら描出する（『明治の文芸雑誌―その軌跡を辿る―』、一九九九・二、明治書院、「初期新体詩論―雑誌を中心に―」²⁾）。しかし、杉本論も詳述するように、当時の新体詩をめぐる言説は詩想と詩形の二分法では捉えられない側面がある。新体詩というジャンルの文学的、詩的価値を模索する中で様々な評価軸が交錯しているのだ。本稿ではそうした評価の網目の中に子規の新体詩を再配置することになるだろう。

その手掛かりとして「現時の新体詩」（山県蠡湖、明二九・八・一〇『青年文』）を参照する。同記事では当時の新体詩を「構造」と「用語」という二つの視点から分析している。前者は、「七五五七の調に従ふ体」と「詩形の如何を問はざる体」、それらを折衷して「或程度まで一定の調に従ふ体」の三者に細分化される。また後者も、雅言を専らとするものと、漢語や俗語、外国語をも許容するものに二分される。こうした色分け自体は当時の実情を的確に反映したものと言える。ただ、用語の位置づけは厄介である。語の選択は詩想の内容を規定すると同時に、作品全体の調子にも影響を与え得る。そうした境界の曖昧さを念頭に置きつつ、まずは詩形の側から当時の新体詩の相貌を眺めてみよう。

狭義の「韻文」は詩形上一定の韻律を有しており、「調」の個性

も多くはこの韻律に由来する。ところが、先の分類にもあったように、日清戦後文壇では無韻の新体詩が提唱、実践されていた。その代表格が外山正一『新体詩歌集』（明二八・九、大日本図書）である。外山は同書の序文や「新体詩及び朗読法」（明二九・三・一〇、四・一〇『帝国文学』）の中で、従来のな五七・七五調の刷新を説き、音読時の意味のまとまりを尊重した「朗読体」、「口演体」新体詩を提唱した。ここには日清戦後文壇で要請される複雑な詩想に詩形を適用させる目論見がある。詳細は前掲杉本論に譲るが、外山のそうした主張には反発の声も少なくなかった。しかし、「新体詩歌集」いで、より、端なく詩の形式と内容とにつきての議論はおこりたり」（無署名「明治廿八年の新体詩界」、明二九・一・一〇『帝国文学』）とあるように、その試み自体は詩壇の活性化に少なからず貢献したようだ。無韻律の是非が議論される中で「詩」の要件に対する関心が醸成されていき、結果的に抒情性を「詩」の主流とみなすような言説が構築されることとなる。

さて、先にも触れた通り、詩想と詩形の間には用語の問題が潜んでいる。日清戦後詩壇では、雅言を多用する擬古派（朦朧派）が一つの勢力を築いていた。しかし、彼らの詩風については、「優美閑雅なる王朝的感情を歌ふべきも、以て今日の変化多き情緒を暢ぶべからず」との批判も見受けられる（樽牛「起てよ新体詩家」、明二九・五・二〇『太陽』）。一方、朗読体のように俗語を許容する詩風に対しても、「平常の用語と同じきは、これ詩に非ず」、「詩語の要

諦の一は古語を用ゐるに在り」との声が挙がっている（大町桂月「詩歌に於ける古語及び俗語」、明三〇・四・一〇『帝国文学』）。ここでは、雅言や俗語という用語の選択が、詩想としての「感情」や「情緒」と直結させられている。なお、「難事なる俗語漢語の挿入を試みし子規子あり」（無署名「其の作」、明三一・一・三『早稲田文学』）というように、子規の新体詩もまた用語の多様性において評価されていた。

他方、「調」を構成する要素の一つに措辞が挙げられる。韻文における字句の配置は韻律の影響で時に文法上の規則から逸脱してしまう。そうした措辞の異化作用もまた「詩」の個性となり得るのだ。五十里文映によると、藤村『若菜集』（明三〇・八、春陽堂）刊行当時の詩壇では、「措辞の稚拙な散文的な詩句を、詩特有の表現に より改善すべきだとする声が少なくな」かったという（「声調をめぐる『若菜集』の戦術——『万葉集』との関連を中心に——」、二〇一三・一一『日本近代文学』八九集）。そうした中で七五調の『若菜集』が「圧倒的な好評」を博し得たのは、『万葉集』と通底する独特な措辞のためだった。実際、子規も『若菜集』の「字句」について、「其変幻奇崛能く平板に陥らざるを得たるを喜ぶ」と評価している（『若菜集の詩と画』、明三〇・九・二七『日本』附録週報）。後述するように、子規が明治三十年から実践し始める押韻新体詩にも、詩形上の制約によって措辞の多様化を図るといふ狙いがあった。そうした押韻の試みが当時の詩壇で賛同を得られなかったのは、措

辞の上での個性だけでなく、それに見合った抒情的な詩想が求められていたためだと考えられる。

続いて詩想について見ていこう。叙事詩や抒情詩といった分類は主としてこの詩想に由来する。特に、日清戦後詩壇では叙事詩が最後の光彩を放ち、新たに抒情詩の時代が幕を開けようとしていた。⁽³⁾

「叙事詩」（無署名、明二九・五・二三『国民之友』）では、「我邦の歴史は英雄的出来事を以て満つ」と述べつつ、その中から「日本特種の一大詩を産する」よう啓発している。これに対し高山樗牛は、叙事詩の欠乏は「国民的性質」に基づく「当然の結果」であり（「何故に叙事詩は出でざるか」、明二九・六・二〇『太陽』）、「吾等は深く吾邦に叙事詩なきことを悲まず」と主張する（「其天分を發揚せよ」、同前）。このとき樗牛は国民的叙事詩から個人的叙事詩を経て、抒情詩に至る階梯を想定している。そしてその予見通り、詩壇の趨勢は抒情詩へと傾斜していく。事実、既に明治二十九年の段階で「今日の新体詩人中最此種の詩（引用中——抒情詩）を歌ふもの多数を占む」と紹介されていたが（無署名「叙情詩の分類」、明二九・七・一〇『帝國文学』）、翌年になると「抒情詩的新体詩」は「現時の文壇に於て最も有望なるもの」と位置づけられており（無署名「抒情詩の地位」、明三〇・四・一『反省雜誌』）、さらには「今日の新体詩なる者は殆んど尽く抒情詩乃至性情詩なり」（無署名「抒情詩の地位に就きて」、明三〇・四・二〇『太陽』）と語られるに至る。⁽⁴⁾

時代の趨勢から取り残されることとなる。

加えて、表現方法としての「主観」と「客観」、「写実」と「理想」にも注意が必要である。とりわけ、「一篇の詩中作家の觀念若しくは理想なくば、夫は詩と云ふべからず」（無署名「所謂写実」、明二九・七・一〇『帝國文学』）と言うように、抒情詩の台頭に伴い、新体詩の領野では「写実」よりも「理想」が重視されるようになる。

以上見てきたように、日清戦後文壇では「詩」の要件をめぐって様々な論点が提起されていた。そして、こうした評価軸が混線することで韻律に還元されない「詩」の個性が立ち現われてくる。「当代の新体詩」（無署名、明二九・一〇・一『明治評論』）によれば、「散文は達意を尚ぶ」ため「縦横自在にして、必ずしも含蓄と神韻とあるを要せず」、「詩は風韻を尚ぶ」ため「意余ありて詞足らざるも亦妨げないという。同記事ではこの対立軸を前提に詩想と詩形の適否へと論を進める。「叙事詩はなほ散文にて可也、戯曲もなほ散文にて可也。されど、叙情詩は猶ほ妄に散文の乱入するを許さず、拘束ある韻文にあらざれば、自から散文的なるを免れざれば也」。つまり、抒情性を「詩」や「韻文」独自の物語内容として確保しているのだ。田岡嶺雲が「今日の新体詩は其想に於て散文なり」と批判するのも、そうした新体詩観の裏返しと言えるだろう（「新体詩の流行」、明三〇・五・二〇『文庫』、附録『青年文』）。他方、『帝國文学』記者は前年（明三〇）の詩壇を評して「即ち散文的なりし新体詩の、稍々詩的に趣きたる」と論じている（無署名「新体詩壇」、

明三一・一・一〇)。同記事によれば、こうした変化はいくつかの詩集によって跡付けられるという。『美文韻文 花紅葉』（塩井雨江・武島羽衣・大町桂月、明二九・一二、博文館）と『この花』（前掲）の時代から、『松蟲鈴蟲』（三木天遊・繁野天来、明三〇・五、東華堂）と『抒情詩』（宮崎湖処子・国木田独歩・松岡国男・田山花袋・太田玉茗・嵯峨の屋御室、明三〇・四、民友社）の時代を経て、『若菜集』（前掲）へ至るといふのだ。記者はこうした変遷について「其思想に於て前後大に径庭あるを見る」と指摘している。そして、かような言説の中で広義の韻文性が立ち現われてくる。すなわち、「韻文的」であることの条件を、詩形上の韻律だけではなく、詩想における抒情性にも認めるようになるのだ。

三 俳句との距離

それでは子規の新体詩に立ち返ろう。まずはその同時代的な位置づけを探るため、当時の俳壇の様子に触れておく。『早稲田文学』（無署名「俳句」、明三〇・一・三）によると、明治二十九年の日本派（子規を中心とした俳句の派閥）では、「想を豊にせんとする」傾向が進むとともに「十七字に窮屈を感じる色」が現れ始め、その結果、「少しく想の複雑なるものに遭へば、仰いで新体詩に手をかけざるを得ざる」ような状況に至ったという。実際、当時の子規周辺、特に虚子と碧梧桐を中心として五七五の定型にとられない

「新調」が流行していた。同記事ではそうした「新調」の延長線上に新体詩を位置づけている。⁵⁾一方、『帝国文学』の「俳壇近況」（無署名、明三〇・三・一〇）は、同時期の俳壇について「俳句に身を委ねし諸士の漸く他事業に移りて俳句を以て片手仕事となし変調止んで正調に帰らんとする」と概評する。ここでの「他事業」とは新体詩や小説を指す。要するに、一度俳句から新体詩に移行したことで、却つて俳句というジャンルの個性が再認識され、定型順守の「正調」へと復帰していったというのだ。

こうした経緯を踏まえるとき、子規の新体詩を安易に「俳句的」と評してよいだろうか。俳句革新を推進してきた子規は、俳句を「天然」に適した詩形と位置づけてきた。彼は早くから「人事を叙する者は錯雑混乱せるが為に長篇の詩歌と成り易く、自然を叙する者は簡單純粹なるが為に短篇の詩を生じ易し」との見解を示していた（『文学雑談」、明二六・一・一五『早稲田文学』）。あるいは、「蓋し人事は主観的にて複雑なるを以て長篇に非ざれば之を尽し難く韻脚等のわづらひ多ければ之を述ぶるに難かり」とも述べている（『文学漫言」、明二七・七・二四『日本』）。そうであるならば、子規が新体詩で目指したのはむしろ俳句にそぐわない複雑な詩想、「人事」ではなかったか。

野山嘉正は、「譚詩風な構成が可能というところに子規は新体詩のよさを感じ取った」とし、いくつかの作品の中に「物語る可能性を追求した形跡」を読み取っている（『子規の新体詩——その光芒

——、一九九〇・二『国文学 解釈と鑑賞』五五卷二号)。また、

今西幹一は「新体詩の制作と相俟って漢詩の制作が衰えていること」に着目し、「より多くの詩想を盛り込める漢詩に変わるものとしての新体詩の登場」という見方を提示している(「正岡子規の新体詩(一)——新体詩の一水脈——」、一九九二・一〇『二松学舎大学人文論叢』四九号)。子規は俳句を起点として物語内容の複雑化を目指し、新体詩の領野に足を踏み入れた。このとき、彼の「俳才」はどのように新体詩に生かされたのだろうか。

まずは、「自然詩」(前掲富士川論)の一つに数えられる新体詩「園の秋」(明二九・一〇・五『日本人』)を見てみよう。本作は「萩薄」、「鶏頭」、「蟬蛸」、「蟲声」、「白菊」の五篇をまとめたもので、それぞれ末尾に俳句を付している。ここではその中から「鶏頭」を掲げる。

朝顔開くあしたには／菜売豆売先づ到る。／

おしろいの咲く夕には／豆腐屋の声かすかなり。／

ある日野分の吹きしより／草倒れ花おとろへて、／

ひとり残りし鶏頭の／朝も夕も只赤し。／

庭十歩秋風吹かぬくまもなし

「園の秋」という総題からは「小園の記」(明三二・一〇・一〇『ほととぎす』)などに描かれる子規庵の庭先が思い起こされる。「小園の記」併載の「小園の図」で庭前の景物が尽く俳句に詠まれていたことを考え併せれば、この「園の秋」五篇も俳句と通底する詩想と

言えよう。しかしその反面、起承転結の構成や対句表現によって俳句では表現し難い表現世界が切り開かれている。

一、二行目、語り手は庭先の朝顔を目で楽しみながら、門前を行き交う人々の声に耳を傾けている。ここでは視覚と聴覚、花と人とを対置することで、朝的一幕が多角的に描き出される。続く三、四行目は一、二行目と対を成し、今度は「あした」と「夕」の対比が前景化してくる。また、一日の時間的な変化を演出することで、その中に身を置き続ける語り手の存在も浮かび上がる⁽⁶⁾。ところが、転句にあたる五、六行目では、突然の野分で庭の草花が吹き倒され、一行目から構築されてきた穏やかな一日が断ち切られてしまう。そして七、八行目、衰態の朝顔や白粉花に対して「朝も夕も」変わらぬ鶏頭が対置される。前段の花と人との対偶を踏まえるならば、七行目の「ひとり残りし」は、行商の訪いもない中で鶏頭と対坐する語り手の姿を彷彿とさせる。末尾の句はそれらの情景を総括しているが、全体の緊密な構成を鑑みれば蛇足の感は否めないだろう。

このように、新体詩「鶏頭」は俳句に通じる「天然」の詩想を詠いつつも、様々な対偶関係を巧みに配することで漢詩的な構成美を体現している。また、「菜売豆売」や「豆腐屋」といった俗語の使用も当時の擬古派などとは一線を画する。ただし、七五調自体に目新しさはなく措辞の面でも平板な印象を受ける。そもそも、子規の新体詩は総じて韻律や措辞の面では単調であり、その同時代的な個性は用語と詩想の側面に認められる。だが、彼が詠う詩想は、当時

興隆の兆しを見せていた抒情詩の方面には向かわず、「新調」の延長線上にある「人事」、言い換えれば叙事詩の方へと傾斜していつてしまふのだった。

続いて、同じく「自然詩」と評される「小蟲」(明二九・九・五『日本人』)について見ていこう。同作は「胡蝶」、「虻」、「蜻蛉」、「蜂」の四篇から成り、虫と植物の取り合わせによって春夏秋冬の情景を描き出している。また、宮坂静生も指摘するように、本作には俳句からの直接的な影響が見られる(『正岡子規と上原三川』、一九八四・六、明治書院、「I・第四章・一・1 子規の「小虫」四詩」)。具体的には、「赤きが散りぬ。そを見てか／白きも散りぬ。虻は猶」(「虻」五、六行目)に「赤い椿白い椿と落ちにけり 碧梧桐」の影響が見られ、「蜻蛉群れ飛ぶ其下に／晴れて筑波の山低し」(「蜻蛉」三、四行目)にも「赤蜻蛉筑波に雲もなかりけり 子規」の影が見て取れる。しかし、この点を踏まえてなお、本作を俳句との類同性のみで評価できるとは限らない。その具体例として同連作中の「胡蝶」を掲げる。

一本董物思ふ／ゆふべ胡蝶の舞ひ落ちぬ。／しきりに蝶はさ、
やきつ、／嬉しげに花はうなづきつ。／仮の契りに紫の／露や
こぼして別れけん。／再び蝶は帰り来ず、／董は終に萎みけり。

ここでは擬人化された蝶と董の交流によって、叙事に止まらない物語的な展開が生まれている。特に本作の場合、動詞の主語はすべて董か胡蝶であり、観察主体としての語り手は終始後景に退いてい

る。そのため、時間的な変化を停滞させる「主観」の介入が少なく、両者の行動が軽快に展開していく。この点で「胡蝶」は、「天然」の詩想に立脚しながらも、その表現方法においては叙事的な色調が強い作品と言える。同作を「自然詩」と概評するとき、詩想の類似に着目するあまり、叙事に偏した俳句との差異が看過されているのではないだろうか。

ところで、俳句との距離を考える上で子規の「鹿笛」(明二九・八・五『日本人』)は重要な位置を占める。詞書にもあるように、同作の趣向は高桑闌更の句「鹿笛に谷川渡る音せわし」(『闌更集』)を典拠としているのだ。この句に接した子規は「巻を掩ふて曰く嗚呼僅々十七字、何ぞ其余韻の嫻々たる」と感嘆し、これを「附演^{マユマユ}」して新体詩に作り替えたという。この発言からも分かるように、子規の新体詩は詩想の面において「俳句的」であることから逸脱していく志向性を有しているのである。

同作は全三節、一〇二行の長篇詩で、七五調を基調としつつも字余りや字足らずを多用している。そして当然、十七字の闌更句に比してより複雑な詩想が盛り込まれている。まず第一節は「藁頭巾、種が鳥、／火縄片手にうちふりつと、／宵闇に紛れ立ち出でつ。」と始まり、山に入った猟師が狩場の一本杉に到着するまでの道程を描く。第二節は猟師が鹿笛でおびき寄せた牡鹿を仕留める場面。第三節では語りの主体が牡鹿に転じ、夫である牡鹿を探し求めて悲嘆に暮れる様子が描き出される。このように同作の趣向は、擬人化さ

れた牝鹿も含め、概ね「天然」よりも「人事」に傾いていると言えよう。以下、第二節十六行目（全体四行目）から引用する。

鹿笛口に押しあてと、／ひいと吹きぬ。やとあつて、／又ひいと吹きぬ。吹きさして、／静まり居ればざばくと、／谷川渡る音せわし。／心を入れて吹く笛に、／恋路の闇のあやなくも、／呼びかはしつと忽然と、／男鹿あらはれぬ岩の上に。／月に振り向く角のさき、／妹を尋ぬる声の冴え、／それをしるべにねらひよりて、／切つて放ては雷轟々、／山震ひ木魂すさまじや。

引用部五行目に闌更句の中七以降がそのまま組み込まれている。ただし、闌更句では「鹿笛」と「谷川渡る音」に凝縮されていた時空間が、新体詩「鹿笛」では継起的に展開する一連の出来事へと拡散している。こうした物語を駆動させるのは作中人物（引用部では、獵師と牡鹿）を主語とする動詞である。先の「胡蝶」同様、様態ではなく動作を中心に組み立てられているため、自然と時間的な変化が生まれるのだ。

ここで試みに、鹿笛に関する子規句（『俳句稿』明三〇秋部）を抄掲してみよう。「鹿笛や鹿あらはる、山の鼻」、「鹿笛や岩にふり向く月の鹿」、「鹿笛に答へて鹿の遠音哉」、「鹿鳴て又鹿笛を吹出しぬ」、「鹿笛のやみけりやがて銃の音」、「鹿笛や鹿走り行く葛の風」。これらの句群は新体詩「鹿笛」発表以後のものだが、詩想の面で両者は酷似している。元来字数の制約がある俳句では一句内で動詞を

多用し難い。ここに掲げた鹿笛の句も、各々の物語内容が短時間的な動作に集約されているため、新体詩「鹿笛」に比して断片的な印象を与えることになる。俳句に着想を得たという「鹿笛」だが、その実、動作の連関に基づく「譚詩風な構成」（前掲野山論）によって、俳句に集約できない複雑な詩想を実現しているのだ。

さて、こうした子規の詩風は同時代の新体詩に対してどのような個性を持つだろうか。詩想が類似する作品を手掛かりに検討してみたい。大町桂月「夢野の鹿」（『この花』所収）は、『風土記』の逸話を下敷きにしながら、夢占いで自らの死を予見した牡鹿が弓矢で射殺されるまでを擬人的に描いている。作品末部、牡鹿の暮らしていた夢野では、夫を亡くした牝鹿だけが独り取り残されている。「つまにわかれて たゞ独り／まよふ牝鹿の 影寒く。」との末尾二行は子規「鹿笛」で毎夜泣き明かしている牝鹿の姿と重なり合うだろう。ただし本作の場合、避暑に訪れた大君と后が「主観」の担い手として登場する。鹿の声に夜毎心惹かれていた二人は、一夜その声が聞かれず不審に思う。すると翌朝、朝食として臣下から鹿肉が献上され、事情を察した大君は袖を涙で濡らすのだった。ここでは牡鹿の死を悼む主体（大君と后）の登場によって、彼らの「主観」に仮託された抒情性が前景化している。

あるいは、太田玉茗「妻とふ鹿」（『抒情詩』所収）の次の一節は、「鹿笛」の一場面をほとんどそのままに想起させる。

妻とふ鹿ぞ其妻を／たづねく／てきたるらむ、／あはれ聞ゆる

其声は、／いよ／高くなりけり。／（二行空き）／折しも
あれや凄じき／銃のおとこそ聞えたれ、／山より山に谷間より
／たにま／に響きつ、。

銃声によって牡鹿の死を暗示する叙法などは、類型的ではあるが子規の「鹿笛」と響き合う。しかし本作冒頭では、猟師とは別に「吹く秋風の身にしみて」感じる語り手自身が、「主観」の担い手として設定されている。特に後半の二行、「妻とふ鹿を哀れ誰が／撃ちやしにけむ哀れ誰が。」では、牡鹿への憐憫や猟師への憤りといった「主観」が問い掛けの形で強調されている。

このように桂月「夢野の鹿」と玉茗「妻とふ鹿」では、牡鹿の死によって催された悲哀を、作中人物や語り手の「主観」に仮託している。たしかに子規の「鹿笛」でも牡鹿を亡くした牝鹿の「主観」が挿入されていた。しかし、同作で牝鹿の心情が描き出されるのは最後の第三節のみである。そのため、第一、二節の視点人物だった猟師からの転換が牝鹿への感情移入を妨げてしまっている。一人称的な「主観」を欠く子規の新体詩は、抒情詩が興隆しつつある詩壇の趨勢から取り残されてしまうこととなる。

さらに付言しておけば、子規の新体詩には『抒情詩』や『若菜集』で頻出する恋愛詩も皆無である。そのせいもあってか、「君」や「汝」といった二人称への問い掛けはほとんど見られない。栗田靖によれば、子規は「感情をあらわすことばを用いないで、ただ事実ありのままに写すという叙法」を俳句から新体詩に応用したという（『子

規と碧梧桐』、一九七九・七、双文社出版、「Ⅱ・一 子規の新体詩——俳句革新から短歌革新への過程——」）。こうした「客観」を基調とした表現方法に、彼の「俳才」の一端を認めることができるだろう。

四 散文への対抗意識

先にも触れたように、子規の新体詩は詩想において必ずしも「天然」に偏っているとはいえない。むしろその大半は「人事」中心の叙事的な物語が占めている。しかし、複雑な詩想を追求した外山正一が朗読体新体詩を提唱したように、叙事への傾斜は時に韻律の制約と衝突してしまう。実際、散文詩に否定的な論者たちは、抒情性を以て韻文独自の表現内容と位置づけていた。そうした韻文と散文をめぐる問題圏の中で、子規はどのような立場にあったのだろうか。

子規は「文学」（明二九・八・五『日本人』）の中で、「韻文は文学の一部分なり」という前提の下、「韻文を侮蔑して文学の附属物と為す」同時代の風潮に疑念を呈する。子規が「特に韻文に向つて詳評を下す」のは、必ずしも「散文よりも韻文を重んずる」からではなく、韻文よりも小説が注目されがちな時流に対して「権衡を保たんと欲する」ためだという。彼が「韻文の詩」（前掲『この花』諸言）を推す新詩会に参加したのも、こうしたジャンル観があったからだろう。ここには文学即散文という時代相への対抗意識が読み

取れる。

また、子規は日本派の「新調」を評するにあたり、「一の調子を厭ひながら他の調子を扱はざるは散文に近からしめんとするに似たり」と述べている（「明治二十九年の俳諧」、明三〇・二・一五『日本附録週報』）。なるほど「新調」に対する同時代評の中にも、「散文の断片」（無署名「俳壇近況」、明二九・一一・一〇『帝国文学』）との批判が見受けられる。韻文に与する子規は、俳句を散文化してしまふ「新調」に加担するのではなく、ジャンルの越境によつて複雑な詩想の実現を目指したのだと考えられる。

それでは、子規の叙事的な新体詩は韻文独自の魅力を發揮し得ているだろうか。新体詩「父の墓」（明二九・八・二〇『日本人』）の第一節を見てみよう。本作は全四節各十六行の六十四行から構成される。

父の御墓に詣でんと／末広町に来て見れば／鉄軌寺内をよこぎりて／墓場に近く汽車走る。／石塔倒れ花萎む／露の小道の奥深く／小笹まじりの草の中に／荒れて御墓ぞ立ちたまふ。／見れば囿ひの垣破れて／一步の外は畠なり。／石鉄風来るなへに／粟穂御墓に触れんとす。／胸つぶれつゝ、見るからに、／あわて、草をむしり取る／わが手の上に頬の上に／飢ゑたる藪蚊群れて刺す。

明治二十八年秋、従軍から帰国した子規は郷里・松山で療養生活を送る。本作はその時の墓参に取材したもので、語り手と作者であ

る子規自身の姿が重ね合わされている。引用部では、「見れば」や「胸つぶれつゝ」、「あわて、」といった箇所語り手の「主観」が垣間見られるものの、直截的な感情表現は皆無と言ってよい。むしろこの箇所の主眼は、墓所周辺の景物を「客観」として点描するところにある。一方、第二節では徐々に語り手自身の身上に意識が向かっていき、その末尾二行は第四節と同じく、「父上許したまひてよ。／われは不幸の子なりけり。」と結ばれる。さらに、第三節では墓参の場面から離れて自身の来歴へと踏み込み、「何事も過去に成らざりき。／未来も成ることなかるべし。」と自戒の念を綴っている。そして最後の第四節では、「わが去る後」の墓の様子を思いやりつつ、父との最後の別れへと焦点化していく。こうした詩想の展開から見て「父の墓」は抒情的叙事詩と評せるだろう。

しかし、同作を「養病雑記」（明二八・一〇・六『日本』）の次の一節と並置するとき、韻文としての個性は霞んでしまふ。

いば菩提所に謁で、久しぶりに櫓をも手向けんと辿り行けば山門半ば崩れて一條の汽車道は其の傍を横ざり。あなやと驚きて少し左に曲れば数百の墓累々としてまだあれはてしにはあらねど彼鉄道に隔てられて寺の境内をはなれたれば父君祖父君などの墓のうしろは一步ならぬに粟黍など秀でたり。一目見るより覚えず目をしばた、きぬ。

粟の穂のこゝを叩くなこの墓を

ここでの物語内容は新体詩「父の墓」第一節と多くの部分で重な

り合う。引用末部の俳句に因りて言えば、「粟の穂」への呼び掛けが語り手の切実な「主観」を浮かび上がらせる。また同句では、目的語の反復に伴い語順が転倒しており、措辞の上でも散文部分との差別化が図られている。この一節では、散文による叙事と俳句による抒情が棲み分けられ、各々がその個性を發揮していると言える。従来子規は俳句を「客観」に適したジャンルと位置づけてきたが、「粟の穂の」句には語り手の「主観」が凝縮されており、韻文独自の表現内容を際立たせることになる。

一方、先に引用した「父の墓」第一節は、詩形こそ七五調だが事物の位置関係に多く筆が割かれており、情景描写としては冗長に失している。また、措辞の上でも若干の例外（「露の小道の」や「荒れて御墓ぞ立ちたまふ」など）を除いて際立った個性は見られない。俗語を多用している点は同時代の新体詩に比して特徴的と言えるが、そのために却って散文での表現に接近している嫌いがある。また第二節以降、語り手の述懐が挿入される箇所では、墓参の実景が後景化していき、心情と景物の調和が十分に果たされていない。子規は『若菜集』を論評する中で、「叙景叙事を仮らざる叙情詩は変化少し」と説いていた（前掲「若菜集の詩と画」）。しかし、彼の新体詩「父の墓」は、叙事的な「変化」を重視するあまり、同時代の詩壇が要請する抒情性を疎かにしてしまっていると言えるだろう。

そうした傾向は子規の叙事詩「洪水」（明二九・一一・五『日本人』）にも如実に表れている。本作は全五節二九八行にわたる長篇

詩で、環境破壊に激した神々が人間たちへの天罰として大洪水を引き起こすという筋立てである。本作の内容について山田有策は、「二十九歳の成熟した文学者の詩としては余りにも幼稚で貧弱なもの」、「神々が大洪水を起して人間を反省させるというストーリーは幼小児のアイディアに他ならず、とうてい二十九歳の詩人の手になるものとは思えない」と酷評している（『正岡子規の新体詩』、二〇〇一・一二『国文学 解釈と鑑賞』六六巻一二号）。しかし、作者の年齢に見合った「ストーリー」の成熟度を評価軸に据えるとき、「洪水」を取り巻く同時代的な文脈はほとんど捨象されてしまう。実際、田岡嶺雲は同作について、「其想は従来の我国歌に見ず、また我新体詩中稀に見る所の奇警なるものなり」、「其想は如何にも雄大なり」と肯定的に評価している（『竹の里人の『洪水』』、明二九・一二・五『青年文』）。こうした評価の可能性が残されていることを念頭に置きつつ、改めて「洪水」の展開を追っていく。

第一節は、汽車や汽船、工場などによって自らの住処を侵略されつつある森の神と川の神が、その窮状を雨の神に訴える一幕。第二節では饗応を受けた雨の神が二人の頼みを聞き入れ、「十日も二十日も一月も／雨の源涸るゝまで」大雨を降らせることになる。第三節では人間界に場面が移り、雨の日の情景が点描される。続く第四節、堤防の決壊によって洪水が発生する。ここでは一組の母子に焦点化し、船で救助された二人が避難所に行き着くまでの様子を追っていく。最後の第五節では、神々の世界や洪水の現場から離れ、政

府の防災対策を第三者的な視点から批判していく。ここではその第五節冒頭を見てみよう。

ところどころの新聞は／義損を説きぬ。金持は／金を出だしぬ。国庫より／補助を与へぬ。さりながら／焦眉の急を救ふのみ。

／又雨ふらば来年を／如何に防がん。林政は／全くすたれ、堤防は／修理至らず。慾に駆られ／利に使はる、世の人は／明日を計らず。節を売り／賄を買ふ役人は／日雇の如く責を負はず。／歳に鉅万の土木費は／一朝砂と流れ去る。／政府眠りを貪りし／怠慢の罪許し難し。

この一節は詩想のみならず用語や措辞の上でも極めて散文的と言えよう。実際改行を取り払えば散文として大方意味は通る。その点で本作は「俳句的な写生詩」とは全く趣を異にしている。

ところで、明治二十九年は水害が多発した年だった。六月十五日の三陸沖地震に伴う津波をはじめ、九月頃には大雨よって各地の河川が氾濫している。子規の「洪水」もこうした同時代状況を反映した作品と言える。その点を踏まえつつ、当時の水害を扱った新体詩に目を向けてみたい。

たとえば、大町桂月「海嘯」(『この花』所収)は婚礼を終えた結婚初夜の夫婦に焦点化する。特に全六十四行中四十四行で夫婦の睦言が丹念に綴られている。そこへ「いざと誘ふ 時しもあれ、／天地も動く ひゞきして、／山より高き おきつ浪／たけり狂ひて寄せにたり。」と津波が押し寄せ、最後は「かたみに抱き 抱かれ

て／よそめもいと、睦しく、／おもてに笑は ふくめども、／この世の息は 絶えてけり。」と閉じられる。また、宮崎湖処子「海嘯」(明二九・七・二五『文芸倶楽部』)では、津波によって「わだつみのもくづ」となるとは夢にも思わず、田植えを終えた「端午の節」に、「手づくりの酒くみかはし、／わが世をばたのしむ(……)」村人の姿に筆が割かれる。いずれの作品でも人々の幸福な日常から起筆することで、凄惨な災害との落差を際立たせている。言い換えれば、作中人物への共感を媒介とすることで、無常感や悲哀といった抒情性を強烈に前景化するのである。

他方、武島羽衣「海嘯の歌」(明二九・七・二五『文芸倶楽部』)は詩形の面で異彩を放つ。同作では五・五から七・五・七・五に至る韻律をシンメトリーに配置しており、押し寄せる波が次第に引いていく様子が想起される⁽⁸⁾。韻律の変化が物語の展開と十全に呼応し合っているわけではないものの、水害の物語が量産される中、詩形の個性に特化した作品として注目に値する。また、吉郎「秋の洪水」(明二九・九・一五『早稲田文学』)は、被災地の惨状を描き出す中で松尾芭蕉の句を挿入する。たとえば、「なかば落たる橋杣に／か、りし馬のはらわたを／くはへてゆくか「枯枝に／鳥とまりけり秋の暮」では、「かれ朶に鳥のとまりけり秋の暮」(『あら野』巻之四)をそのまま情景描写に転用している。そうした既存の詩想の読み替えが十分な効果を発揮しているかとはともかくとして、本作もまた、詩壇における独自性を意識した作品として一応は評価できるだろう。

以上のように、当時の水害を扱った作品の多くは日常的な人々の暮らしに着目することで、罹災後の惨状との落差を際立たせていた。また、題材となった災害の情報が新聞雑誌等で共有されているため、詩想以外での差別化にも関心が向かい、「海嘯の歌」のような実験的な作品も発表されている。そうした中、子規「洪水」と近似する作品として与謝野鉄幹「海嘯」（『天地玄黄』所収）が挙げられる。

下りはてたる世の中に、／けがれはてたる人ごころ、／思へばためしあら浪の、／斯る不思議も見るものか。／道のひかりは消えはてて、／世は暗がりになりてより、／魔王はおのが時ぞとや、／かるく笑ひぬ冷やかに。／（……）／魔王左の手をふれば、／海は斜めにかたぶきて、／あはれと叫ぶほどもなく、／逆立つ浪は五千丈、／さては二たび澎湃と、／台地をかけて落ちかかり、／人もすみかもちり／くに、／秋の木の葉と泛びつつ、／あぐる悲鳴のもろごゑも、／嬉しと魔王は聞くならむ。

人間世界の墮落に乗じた「魔王」がこの時ばかりに暴挙に及び、三陸沖の地震を引き起こしたという趣向である。さらに作品末部、被災状況を伝える「飛電」が「上下を泣かす」一方で、宴や蛭見に興じ続ける「宰臣の洪量」や「党人の風流」が批判的に描き出されている。超越的な存在による自然災害の発生、それに翻弄される人々の様子、その対応をめぐる社会批判という構成は子規の「洪水」と軌を一にする。この背後には国民的叙事詩を求める日清戦後詩壇の問題意識が垣間見えるだろう。しかし、両作では一連の物語を社

会批判の文脈へ接続することで、被災者個人の有り様が軽視されてしまっている。実際、「洪水」第四節では被災した母子に焦点化しているものの、子供のあどけなさによって愛憐の情を喚起しようという意図が露骨で、人物間のやり取りはほとんど描かれていない。ここでも子規は、主体的な個人の交流ではなく、継起的に連続する行為と景物の交錯によって「人事」を描こうとしているのだ。また、子規「明治二十九年」二十一篇（明三〇・一・一『日本』）中の「三陸海嘯」と「東北地震」でも、「あはれは親も子も死んで」や「人溺れ」、「家類る」といった簡素な描写に終始し、語り手や作中人物の「主観」には決して踏み込まない。「主観」に基づく抒情性が希薄と言ってもよいだろう。詩論の上では韻文に肩入れしてきた子規だったが、俳句に収まらない「人事」を新体詩に託したために、その実作においては叙事的な物語の展開に比重を置いてしまう。ここに子規の新体詩の同時代的な限界を認めることができるだろう。

さて、先にも触れたように、子規は明治三十年から新体詩による押韻を試み始める。彼の押韻新体詩には比較的多くの反響が寄せられたが、結局は単なる実験的な試みとして風化していつてしまう。たとえば、『江湖文学』記者は、「押韻は詩を生動せしむ」と理解を示す一方で、「相接せる毎句に押韻するの格が、多少賑はしく浮き立ちたる調子を有する」と指摘している（無署名「詩趣と韻脚」、明三〇・三・五）。あるいは、「新体詩に韻を踏むなど、馬鹿な真似をなし、もの」（無署名「新体詩の押韻」、明三〇・四・一〇『少

年文集』や「たゞ試みたりといふまでにして、さしたる効果未だ見えず」（島村抱月『新体詩の韻律』、明三〇・五・一五『早稲田文学』）、「功を奏せずして止みぬ」（無署名「昨年の新体詩壇」、明三一・一・三『早稲田文学』）といった表面的な批判が散見される。

先述のように、子規の新体詩の根底には散文への対抗意識があった。一方、彼が実践していた「人事」や叙事的な物語は、抒情詩時代を迎えつつあった当時の詩壇において、「散文的」な詩想とみなされてしまう。子規が押韻新体詩を試みたのは、詩想や音数律以外の側面で、同時代の新体詩に対する新たな「韻文性」を確保するためではないだろうか。実際子規は、竹村鍊卿宛書簡（明三〇・二・一四付）の中で、「押韻ヲハジメテ後ハ小生ノ詩屈居ニナリシト見エ他人ノ新体詩ハ文章ノ如ク思ハレ候」と発言している。押韻に詩形上の新天地を見出した彼は、「小生ノ考ニテハ今日ノ新体詩ハ詩ニ非ズ」と断じるに至る。また、「新体詩押韻の事」（明三〇・三・五『日本人』）でも、句尾に名詞を配置する自身の押韻新体詩を「句法は著く曲折多し」と自負しつつ、「句法の平易にして文法の正しき」同時代の新体詩を「殆ど散文と扱ふ無きなり」と非難している。「韻文は常に散文的なるを許さざるなり」と語るように、子規は外在律の制約を強化することで、詩想の抒情性に拠らない新体詩の個性を模索したのである。

しかし、当時の詩壇では押韻の実験性のみが批判に晒され、措辞の異化作用という観点からはほとんど議論がなされなかった。一方、

抒情詩時代の幕開けを告げた『若菜集』は個性的な措辞によって好評を博していた（前掲五十里論）。子規もまた「近時の新体詩」の中で「一句終りに名詞を置く者」として藤村の名を挙げている（前掲「新体詩押韻の事」）。それは同時に「今の新体詩家にして韻を踏み得る者」との評価にも繋がっていく。子規の新体詩は、韻文性を模索する中で行き着いた押韻において、『若菜集』に通じるような措辞上の革新性を持ち得たのかもしれない。しかし、見方を変えれば、措辞の個性に見合うような詩想と詩形の調和が果せなかった点にこそ、子規の新体詩の同時代的な限界が認められるのである。

五 おわりに

本稿では、子規の新体詩を明治三十年前後の詩壇の中に布置し直し、その同時代的な位置づけを検討してきた。特に、「俳句的な写生詩」という評価を見据えつつ、俳句と新体詩のジャンル上の差異について考察した。明治二十九年の子規は、俳句を散文化する「新調」から距離を取ることで詩壇へと進出していき、俳句では不適当とされた複雑な「人事」を新体詩で実践していった。他方、当時の詩壇では、複雑な詩想への適応を掲げた朗読体新体詩が批判を被っており、韻律のみに還元されない「詩」の条件が議論されていた。そうした詩論の流行に伴い、詩壇の趨勢は叙事詩の時代から抒情詩の時代へと移行していく。子規はこうした時代相の中で七五調の定

型と漢語俗語の折衷案を採用した。また、彼は俳句との差異において「人事」を長篇詩独自の表現内容として定位していたため、詩想の面では「客観」に基づく叙事詩を専らとした。しかし、抒情詩が台頭する詩壇において、子規の目指した叙事詩は相対的に散文的な詩想と位置づけられてしまう。このとき子規は、詩想上の散文性から脱却するため押韻新体詩を實踐し、詩形と措辞の上で新たな韻文性の確立に腐心した。だが、そうした新たな「詩」の探究も、当時の詩壇では押韻の実験性のみを以て槍玉に挙げられてしまう。『若菜集』が抒情的な詩想と独特な措辞との調和において一時代を確立し得たのに対し、子規の押韻新体詩は時勢との齟齬の中で埋没していくこととなる。

注

(1) 講談社版『子規全集 第八卷』(一九七六・七)によると、現在確認できるとされる子規の最初の新体詩は明治二十一年の「時鳥カウ(西洋翻訳)」「竹乃里歌」であり、最後の作は明治三十四年九月の「俚歌二擬ス」(『仰臥漫録』)とされている。この間子規は九十八篇の新体詩を執筆しているが、その内七十五篇が明治二十九、三十年の二年間に書かれている。

(2) 杉本論と重複する箇所も少なくないが、荻谷信和「日清戦後の詩論と『抒情詩』の「独歩吟序」——詩の内容と形式に関する諸論をめぐって——」(一九八七・三『立命館文学』五〇〇号)も当時の論争の要点を端的にまとめている。

(3) 当時の詩壇の趨勢については、越智治雄「叙事詩の時代」(日本文学研究資料刊行会編『明治の文学』、一九八一・一二、有精堂出版)に詳しい。

(4) 国木田独歩は「新体詩を以て叙事詩を作ることは必ず失敗すべきを信ず」、「初めより覚悟して叙情詩の上にもみ十分の発達を遂げしむるに若かずと信ず」と主張している(『独歩吟序』、『抒情詩』所収)。

(5) 実作だけでなく議論についても、「俳句論一時最も盛行したりしが、議や尽きけん、はた言者、聴者や倦みけん、此等の論鋒近時一転して新体詩に向かへる趣あり」(無署名「新体詩界」、明二九・九・一『早稲田文学』)と紹介されている。

(6) 前掲五十里論では「若菜集」の特色の一つとして「均斉の美を生む対句表現」を挙げている。とりわけ「秋風の歌」や「草枕」に見られる「朝」「あした」と「夕」「ゆふべ」の対偶」には『万葉集』の影響が色濃いという。

(7) 前掲坪内論では、子規編『俳家全集』(高桑關更「秋部」鹿)の項の掲出句が「そのまま、子規の「鹿笛」と重なっている」と指摘する。同所記載の關更句を列挙する。「鹿の角それもうらむる声なるか」、「鹿笛に谷川わたる音せはし」、「鳴く鹿の片顔見ゆる木の問哉」、「笛による鹿も羊の歩みかな」、「鳴き止んで鹿二つ行く谷間哉」、「鳴き絶えて鹿の踞ふ夜明哉」、「裏に鳴く鹿さし覗く籬哉」(詞書「春秋亭にて」)、「耳立て、鳴く音に向ふ男鹿哉」、「恋ひくく背の骨高し雨の鹿」、「思ひきつて帰るか暁の一つ鹿」、「思ひ草喰ひ折る昼の男鹿哉」。坪内は、これらの句に見られる「物語性」を新体詩「鹿笛」と関連づけるのだが、語句や物語内容の上で両者の接点は見出し難い。

(8) 構成の内訳は以下の通り。五・五(一〜六、四一〜四六行目)、七・五(七〜一二、三五〜四〇行目)、七・七(一三〜一八、二九〜三四行目)、五・七・五(一九〜二〇、二七〜二八行目)、七・五・七・五(二二〜二六行目)。

※引用に際して圈点とルビは適宜省略し、旧字は新字に改めた。また、引用文中のスラッシュ(/)は改行を表わす。本稿は、JSPS科学研究費補助金(特別研究員奨励費・課題番号17106483)の成果の一部である。