

俳句の「写生」と日本の韻文の伝統

——正岡子規と現代俳句の句法について——

青木亮人

はじめに

俳句で「写生」を提唱したのは正岡子規である。「写生」は普通、事実をありのままに詠む句法として語られる。例えば『俳句用語の基礎知識』（昭和五九）は「実際の有のまゝを写すを仮に写実といふ。又写生ともいふ。写生は画家の語を借りたるなり^①」という子規の文章を引用し、「俳句における『写生』の定義と同様と見なしてもよい^②」と述べている。では、子規の次の句を「写生」とした時、どのように解釈可能だろうか。

高浜海水浴

薫風や裸の上に松の影^③

高浜虚子は『子規句解』（昭和二一）でこう解説している。

梅津寺といふ寺が一軒あつて、その前が、一面に松原になつて

俳句の「写生」と日本の韻文の伝統

をる。其処の海岸が遠浅で海水浴に適してゐる。夏になると此処に仮停車場ができて松山から来る人を沢山に吐き出すのが常である。この高浜海水浴とあるのは恐らくこの梅津寺のことを言つたものであらう^④。

梅津寺近辺の浜辺には松原が広がっている。その松の木陰に寝ころがり、暑い日ざしを避けている。木陰に通う薫風が浜辺に涼しさを添えている。——虚子の説明によれば、子規は実景を「写生」した事となる。誤読ではないが^⑤、しかし、それだけが句の魅力ではない。それは、この句が次の句をなぞっているからである。

名月や畳の上に松の影 其角^⑥

子規は連歌以来の発句を全て分類するため『分類俳句全集』を編んだ俳人である。その彼が其角の高名な句を知らなかったとは考えにくい。子規の意図は、名月に照らされ畳に伸びる松影を海水浴場

の裸の上に落とす事で、其角の格調高い世界を当世の風俗にずらし
たおかしみにあつたと考えられる。^⑦

本稿は俳句を日本の韻文の一ジャンルであると捉えたい。つまり
俳句は五七五の調べからなり、その形式は和歌、連歌、俳諧や謡曲
と共通し、しかも十七字という短さは類想（発想や言い回しが似て
いること）を強く招く韻文である。その結果、日本の韻文が育んで
きた世界や趣向が絡まりがちな詩といえる。だが事実を写す「写
生」が強調されるあまり、俳句が日本の韻文に連なってしまう詩で
ある事が忘れられがちではないか。そしてそれは現代俳句に顕著で
はないか。本稿は、日本の韻文としての俳句で子規が「写生」を提
唱した意義を、現代俳句を例に考察する試論である。

一、「写生」の語られ方

『俳句用語の基礎知識』は次のような挿話を紹介している。

「写生」というと字義どおりに「生を写す」ことだと思ってい
る人が多い。鈴木花蓑が、

噴水の石に水の面に落つる音

の句を成したときは、噴水を見つめて三時間もじつとすわって
いたという話がある。長谷川素直は写生を訓練するために、地
面にチョークか何かで円を描き、その円内の地面を観察して写

生句を作ったという。^⑧

この引用文からすれば、よい句を得るには思いこみで噴水や地面
を詠むのではなく、目の前で吹き上がるしぶきを見つめ、濡れそぼ
る石の音に耳を澄ませ、眼前の地面を凝視する事が「写生」となる。
このような「写生」が句作で尊ばれる理由を、吟行を例に考えてみ
よう。『俳句技法入門』（平成四）はさまざまな情景に出会った時の
機微を、次のように説いている。

日頃の忙しい仕事や生活から解放されて、野山や郊外などを散
歩しながら写生をして俳句を作ります。いろいろの雑事から解
放されて風景が新鮮に見え、知らない町の人びとの営みも興味
深く眼につります。（略）写生をする場合には、対象である

ものと自分の心の回路である感受性を、既成概念にとらわれず
に、できるだけ自由にのびのびとしておくことによって、大き
な感動を得ることができます。（傍線引用者）^⑨

ふだんは目にとめない情景が目に見え、つまり「日頃
の忙しい仕事や生活から解放され」たまなごして噴水や地面を「新
鮮に見」た時、「大きな感動」が湧きあがる。その際「感受性」は、
「既成概念にとらわれずに、できるだけ自由にのびのびとして」お
かなければならない。「既成概念」とは、引用文の後に「写生でよ
く見つめると対称の中に、はじめて見るものがあらわれます。いま

まで知らなかったものを発見して、未知のものを発見した感動がおこります」（一四九頁）とあるため、「日頃の忙しい仕事や生活」においてこうだと思ひこんでいた情景のあり方——落下音の違いまでは気にしない噴水や何時間も眺めない地面——を指すと考えられる。「大きな感動」を得る「感受性」を抱くには、この「既成概念」から自由になれるかどうかにかかっており、それを可能とするのが「写生」なのである。

この論法を「噴水の石に水の面に落つる音」に当てはめてみよう。噴水の柱や囲いといった石面に、あるいは水面にこぼれ落ちる音は「既成概念」にあつては取るにたらない現象である。しかしそこにこそ「大きな感動」を見出したために佳句を得たのであり、それは「写生」のお陰である——この説明は、「噴水を見つめて三時間もじつとすわっていた」句作者の心理を言い当てているかもしれない。だが句作者の実体験や心の綾をなぞる事と、句の魅力を説きつくす事は同義ではない。句の魅力を捉えるためには噴水を凝視する句作者とは異なる位相を別の次元で、つまり俳句における「噴水」の世界で捉えうる魅力をも考慮に入れねばなるまい。

冬の園噴水石に落ちて白し 山口青邨（昭和一五年作）
噴水の穂さきもう行きどころなく 山口誓子（昭和二五年作）

俳句の「写生」と日本の韻文の伝統

噴水の落下する音変りづめ 右城暮石（昭和五八年作）
噴水の匂ひを憂しと通りけり 飯島晴子（昭和六〇年作）^③

昭和期の「噴水」の句を並べると、鈴木花簀の句は飛沫の白さや吹き上げられた噴水の先端といった形象、あるいは噴水がふりまく匂いではなく、吹きこぼれる音の違いを「石に水の面に」と詠んだところに魅力がある。句作者は実景を「写生」したのみかもしれない。だが句として一端立ち上がってしまったら、それは「噴水」句の一例として登録され、価値を付されてしまうのであり、つまりは句作者の意図を超えて、青邨、誓子らの句との差異として帯びる価値が句に蔵されていた事となるのである。この事を他の現代俳人の句作で考察してみたい。

二、「竹生鳥」の世界

木の揺れが魚に移れり半夏生

大木あまり（昭和一六）の『雲の塔』（平成五）に載る。^④「半夏生」は七月初旬頃であり、梅雨から抜けたすがすがしい湖か川辺で、風に揺れる緑の木々が影を水に映し、魚が木々の影を縫って泳いでいる。木々の影が魚に移ったかのよう——現行の中高校の教科書に多く採られる句で、例えば学校図書出版の教師用指導書には「カメラの焦点が木の揺れから水面へ、そしてその中の動きの少ない魚へ

と絞りこまれていく」¹²とあり、「写生」句として捉えられている事が窺える。さて、この句を次の句と比べてみたい。

水影や鮎のほる樹は鶉のねくら

作者は明治期に「月並」と括られた俳諧宗匠、其角堂永機（文政六〜明治三四）である。入間川の鮎釣りに遊んだ時の句で、『やまと新聞』明治二〇年五月三一日に載る。水面には木々が影を投じ、鮎が水中を逍遙するその姿はあたかも木を登るようである。木の梢には鶉のねくらがある。そのまま鮎が木を登れば鶉に捕まる——鮎が木々の影を「のほる」と見立て、そこには鶉が待ち構えているという趣向の句である。

大木あまりと永機の句は、どのような相違点と共通点があるか。相違点は句の狙いが異なる事である。大木あまりの句は中七までの情景を「半夏生」という余情あふれる季語で括り、一幅の情景描写に徹しているため、視覚にのみ強く訴える事を狙っている。かたや永機の「鮎のほる樹は鶉のねくら」を括る「水影」は季語ではないため、中七までの情景の場所を示すのみであり、従って「鮎のほる樹は鶉のねくら」という趣向を目立たせる事を狙っている。だが、鶉の有無の違いがあるにせよ、水面に揺れる木影と逍遙する魚を重ねる二句の世界はむしろ似ていないか。

実はこの世界は、日本の韻文ではすでに『竹生島』で謡われている

ものである。

シテ緑樹影沈んで、地魚木に上る気色あり、月海上に浮かんで
は、兎も波を走るか、面白の浦の景色や。（傍線引用者）¹³

特に永機の「のほる樹」という言い回しは読む者に「竹生島」を求めている。その上で「魚」を夏の季語である「鮎」にして（新聞掲載は五月）、「木に登る」先に「鶉のねくら」を置いたのである。

『竹生島』を知る者は「鮎のほる樹は」まで読み下した時、「魚」を「鮎」に変えた落ちを予想する。すると下五に「鶉のねくら」とあるために、その趣向におかしみを味わう事となる。

大木あまりは沼津の柿田川での吟行句という。¹⁴だが重要なのは、例え「写生」としても、一端句として立ち上がってしまったら、『竹生島』の世界に永機の句と共に連なってしまう、という事態ではないか。このように、例えば次の現代俳句もまた『竹生島』に連なるとは考えられないだろうか。

氷に上る魚木に登る童かな

鷹羽狩行（昭和五）の『十友』（平成四）に載る。¹⁵「氷に上る魚」は春風に氷も溶けて魚が水面に現れる時候の季語である。「写生」とすれば、周りに木々の茂る湖辺りで水面に顔を出し始めた魚と、木に登る子供とを詠んだ事になる。魚と子供とを「上る／登る」と括る取合わせの意外さの中には、生命が躍動する春の中で、

活発に動き始めた魚と成長盛りの子供とが響き合ってもいる。

この句の情景は「氷に上る魚・木に登る童」に分かれる。だが中七は「魚木に登る」は『竹生鳥』そのままの文句である。とすれば季語「氷に上る魚」にひっかける事で、字面をそのままにしながら、二つの情景に分けるという趣向を凝らした事となる。鷹羽の句は単なる「写生」ではなく、『竹生鳥』を踏まえて機知を潜ませたと見なす方が、句の巧妙さをより引き出す事となるのではないか。

父親が詩人で美術大学出身の大木あまり、明治の「旧派」である永機、山口誓子に憧れて句作を始めた鷹羽狩行——一見脈絡のない彼らの句は、日本の韻文の中で捉えた時には『竹生鳥』の世界を踏まえた句として同列となる。大木は「魚に移れり」という描写を「半夏生」で染めあげたのが新鮮である。永機は「鶉のねくら」とした趣向がおかしみを誘い、狩行は「氷に上る魚」にひっつけた機知が面白い。ここで『俳句技法入門』の言葉を借りれば、彼らの句は日常の「既成概念」からは確かに離れているが、しかし日本の韻文の「既成概念」には忠実なのである。

先行する韻文の世界が句作者の意識を超え、実景の「写生」句にも宿る場合があるという事は、現実の世界と俳句という韻文の世界における「既成概念」が異なる位相に存在している事を意味している。そして「写生」を唱えた子規には、現実と韻文の世界における

位相の差異は前提だったと考えられる。

写生といひ写実といふは實際の有のまゝに写すに相違なければど
も固より多少の取捨選択を要す。¹⁷⁾

「有のまゝに写す」には「取捨選択を要す」というのは矛盾である。だがこの矛盾は、「写生」とは「取捨選択」に他ならないと子規が考えていた事を示唆している。しかも「取捨選択」の基準は、句作者ではなく『竹生鳥』のような韻文の世界が既に規制していたとすれば、どうだろうか。この事を、ひとまず現代俳句の入門書を例に考察してみたい。

三、俳句の「既成概念」

鷹羽狩行と西宮舞の共著『あなたも俳句名人』（平成一五）に、次のようなくだりがある。

田園の闇を大きく螢とぶ（原句）

「闇を大きく螢飛ぶ」というところが螢の様子をよく捉えています。

ただ田園といえば田や畑の広がるいなかのことですから、ひろびろとした「田園の闇」で螢が大きくとぶのは当たり前のことともいえますし、その「大きさ」の程度がかえって曖昧なつてしまいます。

これを、山に囲まれた狭いイメージの「山国の闇」にしてみましよう。

山国の闇を大きく虫とぶ

闇を限定したことにより、「大きく」虫の飛ぶさまがよく見える句になりました。¹⁵⁾

闇夜の虫を「大きく」飛ぶと捉えた原句の趣向を生かすために、茫漠とした闇を囲う事で浮遊する虫をフレーム内に収め、焦点を「大きく」とぶ有様に定めた。「田園の闇」を限定するには納屋のような建物では狭く、川べりや夜風の音を添えても焦点が散漫になる。そこで「山国」という概念で限定したのが推敲の妙であり、加えて巨大な「山国」と極小の「虫」という対比と、意外な取合せとが添削句の魅力を増していよう。

解説文は「山国」に添削した由来を余すところなく説いている。だが解説文のような発想をする事と、それにふさわしい語を選択する事は同じ位相にあるのだろうか。昭和二〇年、高浜虚子が信州小諸で詠んだ次の句を例に考えてみたい。

山国の蝶を荒しと思はずや¹⁶⁾

可憐な、頼りげのない蝶という日常の「既成概念」からずれた、田舎の荒々しく飛ぶ蝶に着目した句である。さて、『あなたも俳句名人』における原句から添削句の過程は一見淀みない。だが解説の

ような発想をしなくても、虚子句のような「山国」と虫類の取合せ（または「山国」が詠まれている俳句）を知らなければ推敲は困難なのではないか。つまり解説文の発想と別の位相に存在する俳句の世界こそが添削を可能としたと考えられるのである。

添削者が虚子句のような先例をどこまで意識していたかは不明である。だが、本人の意識を超えて俳句の世界が実景の「取捨選択」を行う可能性がある事を、西宮舞の句集『千木』（平成一三）に載る句を例に考察してみたい。

猫の子の組んずほぐれつ箱のなか¹⁷⁾

どこから貰ったか、どこかに貰われにくい最中の（あるいは空き地や道ばたに捨てられた）子猫達を詠んだ句で、箱の中の子猫達のじゃれあう姿を「組んずほぐれつ」と捉えたのが眼目である。この句を次の句と比べてみたい。

ねこの子のくんづほぐれつ胡蝶哉 其角¹⁸⁾

蕉門の『炭俵』（元禄四二二六九七）年刊）に載る。「子猫同士が縁側か庭先あたりで組んだりほぐれたりしながらふざけあっているところへ、蝶がひらひらと飛んできた」情景を詠んだ句である。西宮句は実景を「写生」したものである¹⁹⁾。興味深いのは、それにも関わらず中七までが其角句と同様だという事である。

この事は、西宮句における実景の「取捨選択」を無意識裡に規制

したのが俳句の「既成概念」である事を意味していないだろうか。つまり西宮はいつか其角句を見知り、それが句であるのも忘れられ記憶の底に沈んでいたが、じゃれあう子猫達を見た瞬間に「ねこのくんづほぐれつ」という言葉が甦った。比喩的に言えば、其角句がもたらした韻文の「既成概念」は西宮の意識に先立って眼前の子猫達のあり方を「取捨選択」し、句を整えさせたのである。偶然の一致でも同様である。句作者の思惑を超えたところで、其角句は西宮句の上五と中七に絡みつくからである。

ここで子規の「固より取捨選択を要す」に戻りたい。これまで述べた事を当てはめるなら、子規は「固より」という一節に、実景と俳句の世界における「既成概念」は異なる位相にあり、しかも両者は連動している事の機微を込めたと解釈しうる。しかも実景の「取捨選択」の基準は、句作者に先立って既に俳句の世界が形成してしまっているという認識も込めている、と解釈しうる。この事を子規自身の句と論を例に考察したい。

四、子規の「既成概念」と「取捨選択」

蓼の葉や泥鰌隠る、薄濁り^② 子規

明治二八年作の句である。人の気配を感じてだろうか、水辺に落ちた蓼の葉裏に泥鰌が隠れた際に水中にうっすら泥が漂ったという

句である。さてこの句は、泥鰌と植物の取合せという「既成概念」に忠実に従っている。

我事と鰻のにげし根芹哉 文章^③

「春、小川のほとりで根芹をとろうとすると、川ぶちに潜んでいたであろう、泥鰌が、自分がかまえられるのかと勘違いして、あわてて逃げていった」句である。この句を前提に子規句を捉えれば、文章句では根芹から逃げ去っていった泥鰌を、逆に蓼の葉に逃げこんだとひねった趣向が面白い事に思い至る。さらに言えば泥鰌と植物を取合せた句が多数ある中、子規が文章句を踏まえた証左として下五「薄濁り」が挙げられる。

郭公鳴や湖水のさ、にこり 文章^④

子規は「ささ濁り」を「薄濁り」に変えて情景を結んだのであり、いわば二句を組み合わせたのである。この句が実景の「写生」か否かは不明だが、例え「写生」句であるとしても、実景の枠組みを決定し、「取捨選択」したのは文章句がもたらした「既成概念」である、と考えられる。実は子規にはこのような句が大量にある。^⑤

このように、子規の「写生」とは実景という日常の「既成概念」をずらす方法論ではなく、韻文の世界の「既成概念」をいかにずらすかという認識だったと考えられる。しかも彼にとっては、日常と韻文の「既成概念」のどちらが先に認識を決定したかといえ、後

者だったと考えられる。

梅などは尤もむづかしき題なり 六づかしきは有りふれたる
梅の小景は古人が言ひ尽くし居る故陳腐となるなり 殊に梅な
どは古人も今人も容易に詠じ出す故悪句甚だ多く其悪句を見て
几上に梅を作る人多き故益々悪句となるなり 実際に梅を見て
其趣を探らば古人の言ひ尽したる処には興趣なくして古人の知
らぬ面白味を見出すべし²⁹

子規は、梅を安易に詠めばあまりに「古人が言ひ尽くし居る故陳腐」に陥るとした上で、実際に見た時の蕾のふくらみを、花卉の震えを「写生」する事で初めて「古人の知らぬ面白味」を見いだせる、と説いている。興味深いのは「古人が言ひ尽くし居る故」という一節である。ここから察するに、引用文は、和歌以来の韻文における梅の「既成概念」を踏まえた上で、より言えば踏まえてしまった上で実景と向きあう事の意義を説いている。つまり韻文が培ってきた梅と日常目にする梅とに横たわる溝を「新鮮に」(前掲『俳句技法入門』)発見する認識を可能とするのが「写生」であり、「古人」の培ってきた「既成概念」と日常の実景とを「新鮮に」捉え直す認識を生成させる営為こそ「写生」に他ならない事を、子規は述べている。これは、実景に助けを借りなければならぬほど「古人」達の「既成概念」が込みこんでなければ不可能な認識である。

子規にとつて「写生」とは韻文と日常における「既成概念」の差異を発見し、それを「新鮮に」感じるための認識である。そのためには実景を常に凝視しなければならず、同時に膨大な韻文の「既成概念」も熟知していなければならない。つまり子規の「写生」とは、韻文と現実のそれぞれの「既成概念」を拮抗させる事で両者にそのつど新鮮さを吹きこむための認識のあり方だったと言えよう³⁰。

おわりに

本稿で扱った例は僅かであるが、現代俳句の入門書や現代俳人達の語る「写生」は、実景からいかに「大きな感動」(前掲『俳句技法入門』)を得るかについて縷々語っている。しかし俳句という韻文世界の「既成概念」に対する認識と自覚が強く主張される事は管見では非常に少ない。しかし第一線で活躍する俳人達の句には、韻文の「既成概念」が踏まえられている場合が多々存在する。次の句を例に挙げたい。

蜂の巣にたそがれ長き庇かな 岩城久治

『俳句研究』平成一八年八月号に載る。夏の暑苦しい西日は庇にさしこみ、「蜂の巣」がさらに鬱陶しい暑さを強めている。盛夏の長い一日の終わりを詠んだ句である。さて、この句は「月間」と題した十二句中の一句だが、岩城は「自句俳景」と題して、

わたくしも芭蕉をはじめ先人につながる句作法をしきりにして
みたいと近頃思うようになっていた。

と附している事は興味深い。この句は実景の「写生」としても読める。が、「白句俳景」を踏まえて中七の「たそがれ長き」を捉えた時、この句は、

坂の上たそがれ長き五月憂し 石田波郷（昭和一六年作）

という高名な句への参照を求めていよう。さらに想像を膨らませれば、

大門のとびらにすがる春の日や

姉にしら藤たそがれ長き 与謝野晶子

（明治三五年作）^{②③}

という短歌をたぐりよせる事も可能である。晶子にあってはけだるい春愁の「たそがれ長き」が、波郷にあっては初夏となり、岩城になれば盛夏となる。晶子の「とびらにすがる」という具体的な事物から、波郷はだらだら続く坂の向こうか、登りきった坂で下りゆく先へと視点を移し、「五月憂し」とまとめる事でそこはかかない不安を漂わせる。そして、今や格調高くなつた明治や昭和の韻文の「たそがれ長き」を「蜂の巣」にすらした岩城の句にはおかしみがある。このように捉える時、岩城の句には、晶子や波郷といった韻文の「既成概念」を「自由にのびのびと」（前掲『俳句技法入門』）

俳句の「写生」と日本の韻文の伝統

捉え直した面白みが蔵されている事に思い至るのである。

だがこのように先行する韻文を踏まえる事を明示する場合は、管見では稀である。加えて実景の「写生」を重んじる現代俳句において、岩城句が波郷句を踏まえた事は魅力とならず、むしろ獨創性を放棄した瑕瑾と見なされるだろう。

現代俳句が類想を嫌い、個人の獨創性を信奉するために「写生」を尊ぶ現象は興味深い問題である。だが現代俳句は、獨創性や個性と同時に、現実と韻文の「既成概念」は別の位相にあり、両者の歯車が軋み合いながら噛み合うことで句に「大きな感動」が蔵されるという認識を強く抱くべきではないか。

俳句における「写生」を「有のまゝに写すに相違なけれども、固より多少の取捨選択を要す」と記した子規の実作や俳論は常にその事を主張していたと考えられる。彼はそれゆえにこそ眼前に広がる不定型で偶然に満ちた、韻文の「既成概念」からはみ出る可能性を豊かに蔵した実景の「写生」を提唱したのではなかったか。

僅か十七字の俳句には膨大な韻文の「既成概念」が蔵されている。それは時に句作者を超えて句に宿ってしまっている。子規の「写生」とは、句が立ち上がった瞬間に絡みついてくる韻文の「既成概念」から逃れる、あるいは対抗するための、あがきにも似た認識に他ならない。しかもそれが韻文の「既成概念」を「新鮮に」捉え直

す契機を感しているところに、日本の韻文の伝統における俳句の「写生」の意義があると言えよう。

注

- ① 正岡子規「叙事文」、『日本附録週報』明治33・3・12。引用は『子規全集』14巻（講談社、昭和51・1・20）、247頁による。
- ② 村山古郷・山下一海編『俳句用語の基礎知識』（角川選書、昭和59・1・30）、126頁
- ③ 『子規全集』2巻（講談社、昭和50・6・18）、237頁
- ④ 高浜虚子『子規句解』（創元社、昭和21・10・25）、46頁
- ⑤ 近藤元晋が明治二十八年に「子規、漱石その他十人ばかりと高浜の延齢館に行つて遊んだことがあります、暑いので漱石やその他のものは海に入つて泳いだがり規のみは泳がなかつたと記憶します」（座談会「子規を語る」『大阪毎日新聞』愛媛版、昭和6・6・12。引用は『子規全集』別巻三、講談社、昭和53・3・18、246-247頁から）とあり、その時の実景を詠んだと思われる。
- ⑥ 堀切実編注『蕉門名家句選（上）』（岩波文庫、平成1・7・17）、60頁
- ⑦ 虚子が其角句を知らなかつたとは考えにくい。それよりもあまり知られていない松山の実景を紹介する方を優先したのと、其角句を素通りする事が「写生」として句を解する事となるため、虚子は子規句を戦略的に解したと思われる。
- ⑧ 前掲『俳句用語の基礎知識』、129頁
- ⑨ 俳句技法入門編集委員会『俳句技法入門』（飯塚書店、平成4・11・30）、146-148頁
- ⑩ 山口青邨の句は『現代日本文学大系95 現代句集』（筑摩書房、昭和48・9・25）、243頁から、山口誓子の句は『山口誓子全集』3巻（明治書院、昭和52・6・25）、220頁から、右城暮石の句は『定本右城暮石句集』（邑書林、運河俳句会編集、平成15・10・11）、235頁から、飯島晴子の句は『飯島晴子句集』（富士見書房、平成14・6・30）、159頁から引用した。なお右城の句は鈴木花蓑の句とどちらが先が決めがたく、飯島の句は花蓑より後の句作だが、時系列を捨象してもなりたつ花蓑の句の魅力を述べるためにあえて羅列した。
- ⑪ 大木あま里『雲の塔』（花神社、平成5・6・1）、40頁
- ⑫ 学校図書編『中学校国語3 教師用指導書』、92頁。奥付がないが、教科書『中学校国語3』（学校図書、平成15・2・10）の指導書である。
- ⑬ 日本古典文学大系41『謡曲集 下』（岩波書店、横道万里雄・表章校注、昭和38・2・5）、310頁
- ⑭ 『やまと新聞』には前書に「竹生鳥の謡に緑樹影沈んでとあり」とある。其角堂永機に関しては村山古郷『明治俳壇史』（角川書店、昭和53・9・25）、市川一男『近代俳句のあけぼの』（中央公論事業出版、昭和50・4・10）といった評伝から、越後敬子「其角堂永機」（『江戸文学』21号、平成11・10）などの論考があるが研究が進んでいるとは言いがたい。なお他に拙稿「蕪村のもう一つの受容——其角堂永機から秋声会へ——」（『大阪俳文学研究会会報』40号、平成18・10）、拙稿「近代の「旧派」の句法」（『俳文学研究』46号、平成18・10）、拙稿「玩物喪志」（『氷室』15-2、平成19・2）などがある。
- ⑮ 句作者の大木あま里氏から御教示を頂いた。
- ⑯ 鷹羽狩行「十友」（角川書店、平成4・9・20）、84頁
- ⑰ 前掲「叙事文」、『子規全集』14巻、247頁
- ⑱ 鷹羽狩行・西宮舞「あなたも俳句名人」（日本経済新聞社、平成15・

8・22)、177-178頁

①9 『定本高浜虚子全集』2巻(毎日新聞社、昭和48・11・20)、239頁

②0 西宮舞『千木』(富士見書房、平成13・8・10)、144頁

②1 前掲『蕉門名家句選(上)』、70頁

②2 同右頁参照

②3 句作者の西宮舞氏から御教示を頂いた。

②4 前掲『子規全集』2巻、258頁。なお初出は『日本』明治29・1・29。

②5 堀切実編注『蕉門名家句選(下)』(岩波文庫、平成1・9・18)、132頁

②6 同右頁参照

②7 同右書、144頁

②8 子規が先行の句を借りた例は蕪村の場合が分かりやすい。藤田真一『蕪村』(岩波新書、平成12・12・20)、柴田奈美『正岡子規と俳句分類』(思文閣出版、平成13・12・20)などが子規句と蕪村句の関連を具体的に論じている。

②9 池松廷巷宛子規書簡、年月日不詳(明治32年以降)、全集未収録、和田克司編『子規の手紙』(子規選集10、増進会出版社、平成14・10・10)、379-379頁

③0 柄谷行人「詩と死——子規から漱石へ」『増補漱石論集成』(平凡社ライブラリー、平成13・8・8)は「写生」を次のように読解している。「月並を斥けるためには月並に習熟しなければならない、と子規はいう。膨大な『俳句分類』をやったのは子規その人である。『写生』とは、むしろ過去のテクストとの『差異』においてのみ可能なのだということ、それは、空想とか現実とかいった言語外の対象自体に存するのではないということ、彼は最も理解していた」(321頁)。子規の「写生」を考えた上で非常に示唆的な一節である。

③1 句作者の岩城久治氏から句は席題であり、石田波郷を念頭に置いて詠んだ事を御教示頂いた。

③2 石田波郷の句は『石田波郷全集』1巻(富士見書房、昭和45・1・30)、23頁から、与謝野晶子の短歌は『与謝野晶子全集』1巻(講談社、昭和54・11・20)、98頁から引用した。

③3 例えば『俳句四季』23-9(平成18・9)に「写生の真髄を語る」という対談があり、次のような一節がある。「正岡子規がそうであったように、写生の出発はムードや類想・類型など俳句が陥りやすい予定調和を打開するためのものであったと思います。だから深見先生(≡深見けん二、俳句の実作者、引用者注)のように、常に眼や心を養ってゆく態度、ものと自分との距離を縮めて、ものと自分とが一つになることによって、その『もの』の奥にある命に触れる写生の眼を持っていたと思います」(49頁)とある。「命に触れる」「写生」がなぜ「類想」を免れるのかは語られずに、「命に触れる」「自分」のあり方のみ強調されている。実作者にはこのような発言が多いが、実体験を担保とした独創と個性への信奉が根強いと思われる。

※引用に際し漢字は常用漢字に直し、ルビは適宜省略した。