

俳文の表現特質

田中俊一

文藝形態を意味する俳諧といふ名稱は通常連句と發句との總稱として用ゐられてゐる。それは律動的な形式を有する抒情文藝の一部門であるが、散文形式に於て俳諧性を表現する形態に俳文がある。故に俳文の考察は俳諧の特質を明らかにする上に於て重要な意義を有つであらう。

俳文の發生と成立時期を定めることは俳諧のそれと同じ様に種々異説があることと思ふ。俳諧の語義が滑稽であるところからその源流は萬葉集の「無心所著歌」に遡つて説かれてゐるが、俳文の源流も滑稽文に求めるならばその例はかなり古くから見られよう。言語遊戲的性格を帯びてゐる上代の地名起原傳説や竹取物語の一部分等は形式的「をかしみ」を既に有つて居り、土佐日記には機智的或は懸詞的滑稽ばかりでなく卑猥な笑や悲哀の滑稽化も存してゐた。⁽¹⁾又枕草子は素材が王朝貴族生活の範圍内に限られてゐたとはいふものゝ智的表現から來る「をかしみ」を充分具備してゐる。更に時代が下つて文藝形態としての俳諧の意識が生じてから後には、「守武獨吟千句」や「油槽」の跋、「淀河」や「御傘」及び「談林十百韻」の序、或は西鶴の作品等に見られる如き機智に富んだ表現がある。中で

も寛文十一年に刊行された山岡元隣の「寶藏」は、

黄金はやんごとなき物なれど、其の屑だに眼に入れば三界くらし、やうじ耳かきやうの物といへど、身に隨ひ心を慰さましむる時は則ち寶なり、これ此の草子の始まれる所なり。彼一瓢を擲ち、萬寶を海に沈めし人々は、ことなる寶のあればなるべし。思へばく一つの器とても朝に用ひ夕に納むもむつかし。しかじ造化の無盡藏に預けおかんには

とある序文から窺ひ得る様に、日常卑近な素材を自由に捉らへ目に觸れ心に感ずるまゝを獨特の文體で表現してゐる。即ち黄金のみが寶でなく、日常の調度類であつても「身に隨ひ心を慰むる」時は寶であるといふ物質觀には、常識に反抗しようとする逆説的な「をかしさ」が存し、文體も「藥箱」「鏡」「火桶」等には漢詩文の影響が反映してゐて、從來の物語・草子・隨筆等に見られなかつた特色がある。この様な特色を俳文的といふならば「寶藏」は俳文の嚆矢ともいふべきであらう。その理由としては、單なる言語遊戲の「をかしさ」のみに依存してゐない點、素材選擇の自由さ、對象把握に於ける獨特の態度、文體の新しさ等が挙げられる。

然し俳諧の確立が蕉風の成立と共に在ると見るならば俳文の完成も亦芭蕉に負ふ所が大であつたといはねばならぬ。「風俗文選」の序で去來は

世に俳諧の文あつて其集といふものいまだ聞かず、先師一たび思ひ立給ふ事侍れど、心にかなふ物希なれば、空しくやみぬるも十とせ餘五とせなるらん

と述べて「俳諧の文」の存在を認めつゝも「心にかなふ物」の少なかつた事を嘆じてゐたが、それにも拘らず蕉風の俳文集として「風俗文選」の編輯された動機の一は、「もろこしに文選ある時は、吾朝に文選なからんや」（支考序）といふ中國に對する一種の對抗意識であり、二は「和國の文章にして、其體をのづから、漢文にかなへり」（李由序）といふ文體の新しさの自覺であり、三は「文章のあそび」（支考序）といふ俳諧的特質の表明であつた。第一の動機に

つては説明の要は無いであらう。第二の動機は日本に於ける漢詩文集として「本朝文粹」があつたのに對する對抗意識であると共に、更には「文章」といふ新しい表現形式が成立した事を暗示するものであつた。李由は「むかしよ、やまと詞おほしとも、皆、雙紙物語のたぐひのみにして、本朝の文章と稱すべき物は、今此本朝文選の事なるべし、」と雙紙・物語と所謂「文章」との相違に言及し、許六は源氏・狹衣等の物語を「哥よますべき道びき」「歌連哥の文法」であるとして、それを和歌的情趣の散文化による和歌への階梯書だと言ひ、之に對して俳文は「俳諧文章の格式」だと述べてゐる。つまり文藝の本質を詩歌性のみ認め、散文は總て詩歌性把握の手段として意義を有つとする觀點に立つてゐる。之は皮相な形式論であるが一面に於て「文章」に對する自覺の現はれと見ることも出來よう。例へば俳文を、辭・賦・譜・說・解・記・紀行・序・箴・銘・誄・歌・文・傳・碑・辯・表・論・頌・讚・贊・書_(二)の十一の文體に分類したのは、「古文眞寶」の模倣であるにしても、從來の物語・草子類と異つた散文的表現であることを明示するのが目的であつた。そして文體の新しさは漢語調の和文といふ點で最も具體化された。

俳諧と漢詩文との關係は密接で、元來俳諧文藝が歴史的にみて宋の太尉袁淑編するところの「俳諧集」に端を發してゐるとするのが普通であるが、その故に俳諧が漢詩文の風調を慕つたのではない。中國の俳諧が單なる滑稽から文藝に於ける通俗性の認識へ移つて行つた如く、日本の俳諧にも独自の展開相があつたのである。中國に於ける通俗性の認識は「杜子美詩集」「事文類聚」等に表はれて居り、之に就いて周作人氏は次の様に論じて居られる。即ち范石湖の「上元紀_(中)吳下節物・俳諧體三十二韻」と杜子美の「戲作俳諧體遣悶二首」とを比較すれば、對象把握の態度は兩者必ずしも同じではなかつたが俳諧體であることは同じであつて、俳諧體とは具體的にいへば、前者で「掃帚姑符箕姑、針姑、葦姑等の民間の習俗を細かく寫してゐる點」、後者で「家家養_(鳥)烏兔、頓々食_(魚)黃魚」といふ風に「常語を用ひて俗事を寫した」點であるとせられた。之は蕉風にいふ「俗談平話」に稍、幾いであらう。中國の俳諧詩が

日本の俳諧に與へた影響は俗語と通俗的素材とであり、高雅な風調であるべき詩的表現に通俗性を盛らうとした逆説的滑稽味であつたのである。それは日本の俳諧の主な成立動機とはなつたであらうが、守武が俳諧を「をかしみ」の風流化⁽⁴⁾であるとして以來、俳諧は和歌と同等に扱はれ、更に芭蕉に於て風雅觀が確立されると共に藝術の一部門であるとの意識が明確にされて、通俗性と滑稽性は美的表現の「新しさ」といふ特質に消化されて行つた。芭蕉が所謂「虚栗」調といはれる

花にうき世我酒しろく食しろし

鬚風吹て暮秋嘆ずるは誰が子ぞ

夜着は重し吳天に雪をみるあらん

氷苦く偃鼠が咽をうるほせり

等の句をものしたのも「新しさ」を漢詩的な情趣と語調とに求めた所産であつて、之を「風俗文選」が文體の分類を「古文眞寶」に習つたのと同じに論ずることは出来ない。茲に日本俳諧の自律性が存し、俳諧の藝術的特質としての漢詩文の風調をとり上げることが出来るのである。李由が俳文を論じて「我國の文章にして、其體をのづから。漢文にかなへり」といひ、許六が「氣韻生動をあらはせり」といつたのもこの意味であらう。

註(1) 「土佐日記俳諧論」高木博(古典研究第六卷第八號)参照。

(2) 「本朝文選」は後に「風俗文選」と改題されたのである。

(3) 「俳文を談る」周作人(俳句研究第十一卷第一號松枝茂夫譯)参照。

(4) 「守武獨吟千句」跋 参照。

(5) 「笈の小文」参照。

(6) 「風俗文選」許六序 参照。

二

俳諧に於ける「氣韻生動」の根據は「圖書見聞誌」「畫禪室隨筆」等に在り南宋畫の金科玉條であつて、後に蕪村が「離俗」を説いたのは之に由來してゐると頼原博士が述べてをられる。だが既に蕪門の人々が文章論で之を取り上げてゐるのだから蕪村の離俗論の原型を蕉風俳論に求めることは安當であらう。而も蕪村が「三日翁の句を唱へざれば、口むばらを生ずべし」(芭蕉翁附合集序)といひ、又「もはら蕉翁のさひしをりをしたひ、いにしへにかへさんことおもふ」(昔を今序)と言つてゐることを思へば、離俗論は蕉風の特質であつたとさへ言ひ得る。芭蕉の「高く心をさとりて俗に歸る」(赤冊子)と蕪村の「俗語を用ゐて俗を離る」(春泥集序)との間にどれだけ懸隔があるであらうか。然しそれは中國俳體詩の「常語を用ひて俗事を寫す」とは甚しく異つて居り、又元隣の「寶藏」に見られる通俗性とも異つてゐる。この兩者は何れも通俗性を形式的にのみ把握してゐて、「寶藏」の漢語調でさへ俳言としての漢語の域を脱してゐなかつたのである。芭蕉の「虚栗」調にも時として俳言的漢語を見出すことはあるけれ共、多くは漢詩の有つ高雅さを表はしてゐるものゝ方が多かつた。従つて蕉風俳諧は「俗談平話」でなく「俗談平話を正す」(二十五箇條)であり、「俗語を正す」(黒冊子)でなければならなかつたのである。「風俗文選」に入れられた芭蕉の「松島賦」「机銘」「嵐蘭誅」等の漢語調は「樂天が腸をあらひ、杜子が方寸に入」つた表現で、「寶藏」の如き形式的漢語調と同一視することは出來ず、俳文の「和國の文章」である面は「定家の骨をさぐり、西行の筋をたどる」ことによつて表はされたのである。氣韻生動はかくの如き脱俗的高雅さであつて、構成的な散文表現よりも創造的な詩

的表現により適してゐる様である。⁽³⁾それは俳諧の本質が抒情性に在ることに起因するのであらう。だが俳諧の抒情性が和歌のそれと異なる所は觀照的なる點である。黒冊子に

師のいはく、絶景にむかふ時は、うばはれて不_レ叶。物を見て取所を心に留めて不_レ消、書寫して靜に句すべし。うばはれぬ心得もある事也。その思ふ所しきりにして、猶かなはざる時は書うつす也。あくむべからず也。師、松島にて句なし。大切の事也。

と土芳が述べたのは、絶景に感動して奔流の様に湧き起る激情を直情的に言ひ表はさうとせず、「物」を「心」に留めて書寫すといふ客觀的態度を強調したものであつた。之に對しては「思ふ所直に句となる」(去來抄)ともいつてゐるから、この場合の客觀的態度は對象を自己に於て整理してみるとでもいふべき藝術的表現に缺くことの出来ない觀照性を指すのであらう。然し「耳をもて俳諧を聞べからず、目をもて俳諧を見るべし」(俳諧十論)といつた場合は、美的創造の過程としての觀照でなく表現特質としての觀照の謂である。かゝる表現特質としての觀照に徹底することは詩的創造性を斥ける傾向を有してゐて、觀照詩としての俳諧は散文へ轉化する要素を孕んでゐたといへる。俳文の成立はこの様に俳諧性と散文性との調和の上に形成された表現であつた。それにも拘らず俳文の殆んどが斷片的であるのは俳諧の特色たる視覺的對象把握が有する局限性に依るのであつて、それは散文性を抑制し俳文を再び詩的表現へ還元しようとする力を有つてゐた。だから「百花譜」「蓑虫說」(風俗文選)とか「百虫譜」(鶉衣)とかの如くその印象的表現の故に散文詩とでもいふべき作品や、「翁像贊」「鐘庵畫讚」「蚊歌」(鶉衣)等の様な律動的表現すら俳文の一體として收められてゐるのである。之等に就いて考へると、俳文は詩歌性と散文性とが合一した特殊な文章であるといへるだらう。

註(1) 「俳諧精神の探求」 顯原退藏著、蕪村の離俗論參照。

(2) 元祿五年曲翠苑書簡。

(3) 兩者の差異は素材にある。共に精神作用を表現するが、詩文とは創造的表現であり、散文とは構成的表現である。創造的表現とは又、獨創的表現であり、思考と共に生れ出た言語であり、言語と思考との間に寸分の隔たりがあつてはならない。(中略)散文とは構成的表現であるとは、言語を積みあげて、石工が建築する様に、人生を築き上げるからである。散文を形成するものは、決して一語では有り得ない。一章節でもない。一章節を以て始めて散文は、散文独自の藝術性が確立されるのである。その構成過程を導くりズムは、人生そのものに内在するリズムであらねばならない。(詩文性と散文性)織田正信 俳句研究第三卷第二號)

三

支考は「風俗文選」の序で物語について言及し、「狭衣は。哥にあそべりとぞ。うつほ。竹とり。おちくほの草子など。清少納言が枕双岳は。見る事にあそび。聽事にあそび」と文藝的表現を「あそび」によつて特色づけてゐる。彼のいふ「あそび」を「宗祇の終焉記も。あるひは長嘯の擧白集も。おのれくが心にあそびて。むかしのすがたをつたへずといふ事なし。」の一節から推測すれば姿情論に關係がある様に思はれる。「俳諧十論」の「其情は其姿にしたがひて、あれどもなきがごとくなれば」(第五姿情論)は、情といふものは姿によつて具象化されるものであるから、姿の無いところに情を捉らへることは出来ないといふ意味で、彼は文藝的表現の特質を具象性に置いてゐるのである。そして俳諧的表現は「姿を見さだめ」ることに依つて成立し「情は全くなきに似」てゐるがその中に「風雅の餘情」が含まれるといふ。この無きに等しいものを如何にして把握するかといふ方法が彼に於ては「あそび」だったのであり、「風雅にあそび」(葛の松原)「心にあそび」(俳諧十論)はかゝる俳諧的文藝觀を最も簡潔に表はした言葉であつた。茲に「文章に何の心かあらん」(風俗文選序)といつた彼の文章論の意味が存し、俳文が形態的に分類せら

れた根據もあつた。更に彼は「俳諧は心の行所にあそびて、其時の變におどろかされとなり」（俳諧十論）と心のまゝにあそぶことが「變化」に處する態度であることを明示した。「あそび」が「變化」を知ることとを基盤としてゐることは支考だけでなく去來も之に觸れてゐて「先師流行に遊ぶ」（旅變論）といつてゐる。去來のいふ「流行」とは「一時々々の變にして、きのふの風は今宜しからず、今日の風明日に用ひかたき故、一時流行とははやる事をいふなり。」（去來抄）の如く「變化」に於ける時間相の意味であるから、「流行に遊ぶ」とは時間的推移から生ずる「變化」即ち「新しさ」を取入れる態度を指すものであつた。之に對して「虚實の自在より、言語にあそぶ」（俳諧十論、第一俳諧ノ傳）といつた場合の「あそび」には「新しさ」の追求とは異つた意味がある。この「あそび」は「虚實の自在より、世間の理窟をはなれて、風雅の道理にあそぶ」（俳諧十論、第二俳諧ノ道）と同意義であらう。「言語にあそぶ」と「風雅の道理にあそぶ」との根柢ともいふべき「虚實の自在」に關しては「二十五箇條」に「萬物は虚に居て變に働く、實に居て虚に働くべからず。」或は「抑、詩哥・連俳といふ物は、上手に嘘をつく事なり。虚に實あるを文章と云、實に虚あるを世智辨と云」等とあるが、之は支考の僞書だといはれてゐるだけに「俳諧十論」の「虚に居て實をおこなふべし。實に居て虚にあそぶべからず」（第四虚實ノ論）と全く軌を一にしてゐる。この虚を虚構性とし實を眞實性と考へるならば「虚實の自在」は表現の機能とでもいふべきで、眞實性を表現する爲に「上手に嘘をつく事」が「虚に居て實をおこなふ」であり「實に居て虚にあそぶべからず」は虚構が必ずしも眞實の表現となり得ないことに對する警告であつて、「あそび」には表現に於ける虚構性としての「變化」といふ意味があつたのである。この様に「あそび」は「新しみ」を求める「誠の變化」の意味と表現論的「虚實の變化」の意味との二つがあり、それは「新しみは俳諧の花なり」（赤冊子）「風雅の道理にあそぶ」（俳諧十論）によつて最も端的に言ひ表はされてゐる。

「文のあそび」の「の意味たる「新しさ」は「氣韻生動」に通ずるものであるが、具體的には漢詩文の情趣を和文

に於て表現した點であること及び「去俗脫塵」を根柢に置いた風韻であることは既述の通りであるから、次には「虚實の變化」としての「あそび」を俳文に求めてみよう。俳文の一體に擧げられてゐる紀行文について考へると、芭蕉の野晒紀行、鹿島紀行、笈の小文、更科紀行、奥の細道等は單なる敘述的旅行記でなく、發句を文中に挿入してゐる點が和歌を挿入した過去の紀行文の形態と類似してゐる。然し和歌が最高の文藝と考へられた中古・中世では文體も亦和歌的優美さに支配されてゐたのは當然で、それと同様に芭蕉の紀行文が俳文であることを意識してゐる限り、散文の部分が發句的表現特質と調和しなければならなかつた。故にそれは散文の部分が發句の詞書の役割を果して發句の創作動機の説明であるのではなく、又散文的表現に詩情を盛る爲に發句が挿入されてゐるのでもなくて、兩者が渾然と一體をなした文體である筈である。唯事實を事實として旅行の經過を忠實に記し之に推敲を加へた文章といふだけでは、紀行文の屬性たる記録性が表現の本質となるであらうが、芭蕉の場合紀行文も一種の創作として見られるところがある。井本農一氏は芭蕉の紀行文について、「笈の小文」の中に出て來る須磨の句は五句並ぶのが多過ぎる爲に二句と三句とに分けて地の文を挟み須磨の句の後に「明石夜泊」の句を据えてゐるのは紀行の實際の順序と合致せず、地の文と發句との統一的調和を狙つた芭蕉のフィクションであり、この様な例は「奥の細道」にも見られると述べてをられるが、これは事實を曲げることによつて表現をより藝術的ならしめた例で「虚實の變化」を知ることゝしての「あそび」の眞義が茲に在つたのである。

註(1) 「俳諧十論」第五委情論 参照。

(2) 「三冊子」あかさうし 参照。

(3) 「芭蕉の紀行・日記」井本農一(解釋と鑑賞第二百九號) 参照。

四

次に「あそび」の今一つの屬性は「をかしみ」としても捉らへられる。「山中問答」に「三の折は俳諧のあそび處也。もつばら花やかなる句を求め、をかしみを案ずべし。」とある「あそび」は虚構性を意味する變化とは異り俳諧的特質を示した例である。連句で懷紙の三の折を「あそび處」と稱したのは一卷の運びの上で形式的制約を餘り受けない自由な着想と變化のあるべき場所の謂で、茲に「をかしみ」を求めたのが俳諧的なのであつた。俳諧の「をかしみ」は、初期の滑稽、守武の風流、芭蕉の輕み、蕪村のやさし、一茶のあはれ等を統一するもので、俳文に於ける「をかしみ」の様相も亦複雑である。「風俗文選」の「鼠賦」「疝氣傳」「手足癢」等に見られるものは俳諧特有の輕妙な滑稽味で、この傾向は也有の「鶉衣」が最も著るしく、「奈良園贊」「木履説」「摺鉢傳」「餅の辭」「鼻箴」「乞食畫贊」等は、對象把握の態度に於ても表現技巧に於ても卑俗な笑ひに陥らず、滑稽味に高雅な味はひを具備してゐて俳文的滑稽の典型といへよう。之は「風俗文選」の漢詩情趣から俳諧本來の「をかしみ」への逆行といふよりも一茶的「をかしみ」へ發展する過渡的「をかしみ」であつた。一茶の「おらが春」の序に

世、の變風、元祿に至りて正雅や、定まりしよりこのかた、諸家の風調、おの／＼その得失によりて、風姿極りなしといへども、かの向上の一路は踏たがふ事なく、ひばりのくちさかしく、蚯蚓の鈍くおかしげなる、又は蓬の直よかに藤のくねれるも、みな自然の風骨を具して、しかも正雅にもとらざるは天の妙といふべし。其一妙を得たるしなぬの一茶・一期の風雅、言行ともに洒落にして焔王も腮をとき、獄率も臍をか／＼ゆべし、しかはあれど毛頭れいの向上の本意を失はず、實に近世獨歩の道人とせむかと逸淵が述べてゐるのに依つて化政期俳諧の風調が知られる様に、「正雅」を標榜しつゝも洒落・滑稽を率直に俳諧性として肯定してゐるのがこの期の特色であつた。西馬の跋は之を補足するが如く

一茶坊は今世の一奇人也。そが發句のをかしみは人々の口碑に残りて、世のかたり草になるといへども、たゞに俳諧の皮肉にして、此坊が本旨にあらざるべし、中野のさと一之が家に秘めおける一卷物や、ざれ言に淋しみをふくみ、可笑しみにあはれを盡して、人情世態無常觀想殘す處なし。

と一茶の「をかしみ」は「淋しさ」を含んだ「あはれ」であると述べ「正雅」なる所以を明らかにしてゐる。俳諧の「をかしみ」が時代によつて美的意義を異にしてゐたとしても、「をかしみ」の本質が「笑ひ」であることは否めない。そして「笑ひ」成立に必要な客觀的態度とか第三者的態度は詠嘆的であるよりも叙述的である。然し「笑ひ」の文藝として發生した俳諧が詩として完成した時には、對象把握の態度にだけその名残が留められて表現の上では「笑ひ」が次第に薄れて行つたのである。蕉風の俳文は丁度「笑ひ」の薄れる時期に方つてゐたから、散文形式を有してはゐるものゝ詩歌性の顯著な文章であつた。従つて「風俗文選」に叙事的特色を見出すのは困難で單なる故事の引用といつた素材的な面にのみ叙事的手法が表はれてゐるに過ぎなかつた。それが蕪村の「新花摘」の狐狸を扱つた文章になると全體的に短篇物語的手法があり、俳文の叙事性がかなり明瞭に見える。そして也有を経て一茶に至り「笑ひ」を取り戻すにつれて文章は構成的特色を帯びる様になつた。「おらが春」に溢れてゐる叙事的主題は俳文に新しい發展の契機を與へるものであつたらう。即ち芭蕉の紀行文が自然觀照的であつたのに對して「新花摘」は叙事的であり「おらが春」は「をかしみ」の故に人生觀照的となり、俳文の表現形態が擴充されてくるにつれて明治の寫生文が誕生し、その散文的特質が俳文を俳諧から獨立させる傾向を有するに至つた。

註(1) 「元祿以後の俳文」久松潜一(俳句講座第四卷)

(2) 「をかし」岡崎義恵(日本文學講座Ⅶ 河出書房)

五

正岡子規は「叙事文」と題した一文で、叙事文とは「古文雅語などを用ゐて言葉のかざりを主とした」ものではなく、又「趣向の珍しきを主とした文」でもなく、「事物（天然界にても人間界にても）を寫して面白き文章」であると定義し、その方法は文飾・誇張を加へないでありのまゝを「模寫」することに在るといつてゐる。この論の要は冗を省いて「最も美なる處又は極めて感じたる處を中心」として描くべきだといふ點であらう。茲で子規は文章の構成法と對象の把握法につき對照の妙を利用する具體例を擧げ發句的表現を應用してゐる。散文に發句的手法を用ゐることとは既に俳文的といへるであらうが、更に對象を如何に細かく叙述しても物足らぬ場合、俳句を添へることによつて全體を躍動させ得るといふに至つては、近世的俳文の延長として獨特の叙事文を考へてゐたらしい。客觀的表現といふ限りではそれは必ずしも新しい文體ではなかつた。然し言文一致を強調して漢語の使用を斥けたところに、文語の語感と意味とからくる既成概念を排除しようとする意圖があつた。子規の俳句が寫生的表現法であつたのでそれが散文的表現に影響を與へたと見るならば、俳句との關聯に於て寫生文を俳文の一種と見ることは出来るが、寫生文としての「叙事文」を俳文と結びつけようとする意識があつたかどうかは疑問である。だが明治廿四年の「かけはしの記」、明治廿五年の「旅の旅の旅」「大磯の月見」「日光の紅葉」「高尾紀行」、明治廿六年の「鎌倉一見の記」「はて知らずの記」、明治廿七年の「發句を拾ふの記」「上野紀行」「さゝろありき」「王子紀行」「閑遊半日」「總武鐵道」、明治三十一年の「夕涼み」等一連の紀行文は、漢語の使用が少くとも、そこに見られる文體の簡潔さと俳味とは、形式的にも本質的にも芭蕉風の紀行文の系統であることは明瞭である。更に短歌を挿入した紀行文に明治三十二年の「本郷まで」「小石川まで」明治三十三年の「龜戸まで」は、俳文に似た文章の力強さと短歌とを調和させた新しい試みで、

近代短歌の作風の斬新さが別な問題を提供したといはねばなるまい。近代に於ける子規の文藝史的位置は俳諧及び和歌の革新運動に於て特色づけられ、それは意識的な面と無意識的な面との両面で何等かの功績を残してゐる。後に夏目漱石が「我輩は猫である」「草枕」等を書き小説の様式を確立したのも、子規の俳句観や「叙事文」の提唱に負ふ所が大きかつた。之等の漱石の作品は一茶的人生觀照と子規的寫生論との綜合された世界で、俳文がその限界を越えて小説の分野に迄影響を及ぼすに至つた一例である。

以上を要するに俳文の表現特質は、漢詩文に存する隱逸高雅な「氣韻」による「新しさ」と、「をかしさ」による「あそび」の二點に集約され、歴史的には自然觀照的抒情性から人生觀照的叙事性へと推移し、近代で言文一致の寫生文の勃興と共に小説的表現へ接近して行つた點にあるといへるのである。

註(1) 子規全集 第十七卷 二五〇頁

(2) 子規全集 第十七卷 二五六頁