

正岡子規の写生論

徳村 佑市

正岡子規の写生論を問題にする場合、洋画家中村不折との交友を無視することはできない。それは明治33年の「叙事文」の中で「実際の有のままを写すを仮に写真といふ。又写生ともいふ。写生は画家の語を借りたるなり。」と言っているのでもわかるし、また子規ははじめ日本画崇拜論者で、同郷の洋画家下村為山と日本画、洋画の優劣論を論じたり、また中村不折と画論をたたかわせ、「その内ふと俳句と比較して見てから大いに悟るところがあった。」（「畫」明治33年）と回想している点からもうかがうことができる。

子規は明治25年12月に陸羯南が社長をしている日本新聞社に入社したが、その子会社として、明治27年紀元節（2月11日）に「小日本」が刊行され、子規はその編集を任されることとなった。子規はこの「小日本」に掲載する小説に洋風の挿絵をのせるため、同郷の下村為山、浅井忠に依頼し、浅井忠から中村不折を紹介してもらった次第である。この「小日本」は日清戦争の影響で同年7月15日廃刊となるが、その間子規は不折と「小日本」で毎日のように顔を合わせ、日本画、洋画優劣論を議論したり、不折から写生についても教えられたようである。

中村不折は東京生れの洋画家であるが、青少年期を長野で過ごし、明治20年上京し、小山正太郎、浅井忠の主宰する十一字会研究所で洋画を学んだ人である。ここで子規が挿絵をかいてもらうために浅井忠に紹介してもらった中村不折の絵画の系統がわかるが、この浅井忠は工部美術学校でイタリアの洋画家フォンタネージに絵を学んだ人なので、この系統をもうすこし辿ってみなければならない。

アントニオ・フォンタネージはイタリアの画家で、はじめ装飾画家として活躍、1855年フラ

ンスへ赴いてバルビゾン派の画家と交り、暗鬱な色調で風景画を描き一家をなした人である。明治9年我が国に工部美術学校が開設されると来日し、画学教師として浅井忠、小山正太郎、松岡^{ひよし}寿などを育てたが、日本へきて脚気にかかり、建設を予定されていた新校舎の建設が中止となったことにも落胆し、明治11年イタリアへ帰国し、王立トリノ美術学校教授として生涯を終えた人である。

フォンタネージが帰国したので、その後任として、当時来日していた同じくイタリア人の画家フェレッティが着任したが、この人はフォンタネージにくらべ、画技も人格も比較にならぬほど劣っていたので、学生の排斥運動にあったが、校長がそれにとりあわなかったので、排斥運動をした学生、小山正太郎、印藤真楯、松岡寿、浅井忠、高橋源吉らは連袂退学して、民間の洋画団体を作った。この仲間の数が11人で、退学の時が明治11年11月であったので、彼らはこの洋画団体を十一字会と呼び、神田今川小路の浅井忠の家を本拠とした。中村不折が上京して学んだ十一字会というのはこれであって、ここにフォンタネージ—浅井忠—中村不折という画系が浮びあがってくるのである。

中村不折は「小日本」の挿絵画家として、毎日のように子規と顔をあわせて、画論をたたかわせ、ときには子規らの吟行に同行して、子規の句にスケッチをつけたり、不折の写生に子規が句を付けたりしたようだが、ここではフォンタネージ—浅井忠—中村不折といった画系を遡って、フォンタネージがどんな画論を抱いていたかを見ておく必要がある。このような画系を辿って子規に及んだ絵画観がどのようなものであったかを見ておく必要があるからである。

フォンタネージは洋風画の要諦について次の

ように言っている。

洋画ノ要法ハ、一ニ輪画ヲ正シク、二ニ設色ノ釣合、三ニ其画ヲ窓牖ノ中ヨリ天然ノ佳趣ヲ望観スルガ如ク常ニ思想シテ描ク可シ。

(隅元謙次郎著『近代日本美術の研究』)

ここに窓から見た「天然の佳趣」を描けと言っている点に注意する必要がある。自然をありのままに描けと言っているのではなく、描かれるべき対象は「天然の佳趣」なのであって、そこには画家の取捨選択を予想するものであって、子規の言葉を借りれば、没趣味な平板なものではなかったのである。このことはフォンタネージが写生について述べた言葉にもあらわれているので、その一、二を紹介してみたい。

凡ソ写生ノ法則ハ、仮令、好趣ナリト雖モ天然ノ儘ニテ写生シ、優等ノ画トナルハ稀ナリ。故ニ其位置或ハ樹木参差ノ模様若シ醜態ナレバ、其位置ニ応ジ樹木ヲ減ズルコトアル可シ。然リト雖モ加殖スルハ堅ク禁ズベシ。

(前掲書)

また

佳景ニ製スル画ハ写生スル時概ネ醜体ナル物ハ皆削除シテ位置ヲ調べ、後チ之ヲ模写スベシ。(前掲書)

前にフォンタネージ—浅井忠—中村不折という画系を見たわけであるが、フォンタネージのこのような考えは、中村不折を通じて子規にも及んでいたと考えるべきであろう。

このように正岡子規は洋画の写生を導入して、俳句の革新を推進したわけであるが、白紙の状態から洋画の写生をうけ入れたわけではない。洋画の写生をうけ入れるためには、それまでに子規の中にその素地ができていたのである。中村不折と「小日本」で毎日のように顔を合わせ、画論を戦わせたのは、明治27年のことであるが、明治33年の回想として「その内ふと俳句と比較して見てから大いに悟る所があった。」(「畫」と言っていることでもそれはわかるし、明治35年の回想として「併し前年(明治25年)に实景を俳句にする味を悟って以来爰に至って濫作の極に達したやうである」(瀬祭書屋俳句帖抄上巻〔序〕))と言っていることからでも

わかる。それに松井利彦氏も指摘しておられるように、子規は明治25年には客観描写についての一つの理論にすでに到達していたのである。それは明治29年の「我が俳句」の中で次のような客観描写の理論を明治25年にはすでに身にかけていたことを述べていることからわかる。

初めは自己の美と感じたる事物を現さんとすると共に自己の感じたる結果をも現さんとしたるを終には自己の感じたる結果を現すことの蛇足なることを知り単に美と感ぜしめたる客観の事物許りを現すに至りたるなり。

この客観描写の理論は明治30年の「俳人蕪村」でもくりかえされているが、俳句において実作上、理論上すでにこのような準備と素地があったところへ、中村不折の洋画の写生に接したので、それを受け入れることとなったのである。このような素地があったればこそ洋画の写生をうけ入れる準備ができていたわけで、繰返しになるが、それを子規は「その内ふと俳句と比較して見てから大いに悟る所があった」と述懐しているわけである。なおこの子規が洋画の写生を受け入れる前に、文学や俳句においてすでにその準備があったことの細い指摘は、松井利彦氏の『正岡子規』81ページより84ページまでに詳しく書いてあるのでそれを参照されたい。

このように子規は「实景を俳句にする」写実、写生を推進したわけであるが、それだけに偏っていたわけではない。写実、写生を推進する一方では空想、理想ということも説いている。たとえば明治28年には発想の契機を写実と空想にわけ、「発句をものするには空想に依ると写実に倚るとの二種あり初学の人概ね空想に依るを常とす空想尽くる時に写実に依らざるべからず」(俳諧大要)とし、「作者若し空想に偏すれば陳腐に墮ち易く自然を得難し若し写実に偏すれば平凡に陥り易く奇闢なり難し」(「俳諧大要」明治28年)とのべている。また明治29年の「我が俳句」では、「故に文学に於て我が美とする所はある人の説く如く理想のみを美とするに非ず、写実のみを美とするに非ず、將た理想的写実又は写実的理想をのみ美とするにも非ず、我が美とする所は理想にもあり、写実にもあり、理想

的写実、写実的理想にもあり、而して我が不美とする所も亦此等の内にあり。」と述べている。このように子規は写実、写生を推進する一方では理想、空想にも目を向けているのである。洋画の写生を導入して、俳句革新をなしとげた子規にして、このように理想、空想の強調があるのは奇異な感じがしないでもないが、これは子規の人生態度よりきており、松井利彦氏は、子規が写実、写生を推進しながら、一方では理想、空想を尊重したことについて、「この二十八年の空想尊重は実は写生に対する一種の反省ともいべきもので（常に中道を歩もうとする子規の人生態度に関わる）写実（写生）の一方で空想を重視したことにほかならない」（『正岡子規』）と解しておられる。そして子規は明治28年の「俳諧大要」では次のように言っているのである。

空想と写実を合同して一種非空非実の大文学を製出せざるべからず空想に偏僻し写実に拘泥する者は固より其の至るものに非るなり
このような子規の態度は、明治30年の「俳人蕪村」では、子規は俳句の美を分って「実験的」と「理想的」に二分している。「実験的」とは実地につくことで、自己の経験に頼る態度であり、「理想的」とはそれに反して空想を手段とし、未だ行ったことのない風景、風俗をうつし、未だ見たこともない社会を描くようなものを言う。子規の用法では、「理想」という語は描かれる対象を言うこともあり、また「写実的」に対し「理想的」と言われるように、その手段である「空想」とほとんど同義語として用いられることもある。ともあれ「俳人蕪村」の中で子規は次のように述べている。

文学の実験に依らざるべからざるは猶絵画の写生に依らざるべからざるが如し。然れども絵画の写生にのみ依るべからざるが如く文学もまた実験にのみ依るべからず。写生にのみ依らんか絵画は終に微妙の趣味を現す能はざらん、実験にのみ依らんか尋常一様の経歴ある作者の文学は到底陳套を脱する能はざるべし。文学は伝記にあらず紀実にあらず。文学者の頭脳は四畳半の古机にもたれながら其理想は天地八荒の中に逍遙して無碍自在に美

趣を求む。羽なくして空に翔るべし、鱗なくして海に潜むべし。音なくして音を聴くべく、色なくして色を観るべし。此の如くして得来る者必ず斬新奇警人を驚かすに足る者あり。俳句界に於て斯人を求むるに蕪村一人あり。翻って芭蕉は如何と見れば其俳句平易高雅奇を銜せず新を求めず尽く自己が境涯の実歴ならざるはなし。二人は実に両極端を行きて毫も相似たる者あらず、是れ亦蕪村の特色として見ざるべけんや。

このように子規は蕪村の空想的、理想的一面を称揚するものであるが、その一方ではその表現手段の客観描写、絵画的一面にも注目している。同じく「俳人蕪村」の中で、子規は次のように言っている。

後世の文学も客観に動かされたる自己の感情を写す処に於て毫も上世に異ならずと雖も結果たる感情を直叙せずして原因たる客観の事物のみ描写し観る者をして之によりて感情を動かさしむること恰も実際の客観が人を動かすが如くならしむ。是後世の文学が面目を新にしたる所以なり。

ここに見られるのは明治25年に子規によってすでに把握されていた客観描写の方法、すなわち俳句では、客観によって動かされた結果である感情を描かないで、その感情をひき起した元の客観的事物のみを描くという方法が、ここでも確認されていると見てよいと思う。それとともに俳句の客観的美が絵画と通じあう点があり、蕪村の句が絵画的であると言っているのにも注目して良いと思う。

要するに子規は、蕪村の中にこうした空想的、理想的一面と、客観描写、絵画的一面を見て、それにひかれていたわけである。北住敏夫氏は『写生俳句及び写生文の研究』で、子規には写実的と浪漫的な二つの傾向が併存し、俳句においても「写実」と「理想」のいづれをも良しとしたのであり、そして古来の俳句に対しても、写実的な点に芭蕉の特色を認めようとし、蕪村については理想的美を発揮した浪漫的な作風を高く評価したとしておられる（110ページ）。子規は蕪村においてその理想的美を称揚したのは

勿論であるが、それとともにその絵画的、客観描写的手法にもひかれていたことを、ここで補足しておくべきであろう。

このように子規は写実、写生とともに理想、空想をも尊重したのであるが、明治35年の死に至る晩年には、写実、写生の方へ傾いていたようである。北住敏夫氏は前掲書の中でいろいろの例をあげて、そのことを説明しておられる(86ページ—88ページ)。それによると、明治31年以降の晩年においては、子規は、明治32年の「俳句の初歩」では「写実的自然は俳句の大部分にして即ち俳句の生命なり。」と言っているし、明治31年の紅緑あての書簡では、「ドーシテモ実景ニ遠ザカッテハダメデス」と言い、明治32年の悟空に対する書簡でも「御地実景の句沢山御投寄被下度候」と言い、明治32年の「随問随答」では、「写生に往きたらばそこにある事物、大小遠近尽く詠み込むの覚悟なかるべからず」と言っている。また明治35年の「病床六尺」では、写生に説き及んだ一節(四十五)で、「写生といふ事は、畫を畫くにも、記事文を書く上にも極めて必要なもので、此の手段によらなくては畫も記事文も全く出来ないといふてもよい位である」と言い、また「理想といふ事は人間の考を表すのであるから、其の人間が非常な奇才でない以上は、到底類似と陳腐を免れないようになるのは必然である」「写生といふ事は天然を写すのであるから、天然の趣味が変化して居るだけ其れだけ、写生文写生画の趣味も変化し得るのである。写生の作を見ると、一寸浅薄のように見えても、深く味へば味ふ程変化が多く趣味が深い。」「理想といふやつは一呼吸に屋根の上に飛び上ろうとして却って池の中に落ち込むやうな事が多い。写生は平淡である代りに、さる仕損は無いのである。さうして平淡の中に至味を寓するものに至っては、其妙実に言ふ可からざるものがある。」と説かれるようになっている。

これと関連して述べるが、明治28年の「俳諧大要」には、すでに「空想より得たる句は最美ならざれば最拙なり而して最美なるは極めて稀なり作りし時こそ自ら最美と思へ半年一年も過ぎて見たらんには嘔吐を催すべき程いやみなる

句ぞ多き実景を写しても最美なるは猶得難かれど第二流位の句は尤も得易し且つ写実的のものは何年経て後も多少の味を存する者多し」と説かれていたことも想起すべきであろう。また子規は同じ「俳諧大要」で「人事の写実とは難く天然の写実とは易し」と言い、「故に写実の目的を以て天然の風景を探ること尤も俳句に適せり」と言っている。この写生によって天然自然をうつすのが、最も俳句に適するという考えは、子規が身につけた客観描写の方法とともに、以後の俳人に受けつがれ、明治以後の俳句の基礎を固めるものとなるのである。

また明治27年以後の写生の推進については、明治35年の「癩祭書屋俳句帖抄上巻(序)」で次のように回想している。

小日本は其年(明治27年)の七月に倒れて仕舞ったので俳句は再び日本に掲載することになった。それで自分は余程ひまになったので秋の終りから冬の初にかけて毎日の様に根岸の郊外を散歩した。其時は何時でも一冊の手帳と一本の鉛筆を携へて得るに随って俳句を書きつけた。写生の妙味は此時始めてわかった様な心持がして毎日得るところの十句二十句位な獲物は平凡な句が多いけれども何となく厭味がなく垢抜けした様に思ふて自分ながら嬉しかった。今日から見ても此見解は間違っていない。

そして次のような句を収録している。

稲の花道灌山の日和かな

よその田へ蝨の移る日和かな

低く飛ぶ畔の蝨や日の弱り

刈株に蝨老ひ行く日数かな

など。

北住敏夫氏は前に引用した書物の中で子規の写生にふれて、「ありのままに」自然を写すとか、「実物実景をそのまま写す」とか、「すべて即事、即景、見るまま感ずるままに詠じて自然流露の趣きがある」と説明しておられる。しかしこの「ありのまま」ということはどういうことであろうか、一見わかったようでわからない表現である。もっとも子規自身も、明治33年の「叙事文」の中で、「実際の有のままを写すを仮に写実

といふ。又写生ともいふ。写生は画家の語を借りたるなり」と言っているのであるから、それで良いのかもしれないが、もうすこし窮明することが必要であろう。なぜなら子規自身も、明治35年の「獺祭書屋俳句帖抄上巻〔序〕」で、明治26年のことを回想して、「实景ならば何でも句になると思ったのは間違いであったのだ」と言っているからである。写生について「ありのままに」というとき、それを絵にあてはめてみて、美醜ことごとく見えるままに描くというのか、それともフォントネージが写生について言っているように、「凡ソ写生ノ法則ハ、仮令、好趣ナリト雖モ天然ノ儘ニテ写生シ、優等ノ画トナルハ稀ナリ。故ニ其位置或ハ樹木参差ノ模様若シ醜態ナレバ、其ノ位置ニ応ジ樹木ヲ減ズルコトアル可シ。然リト雖モ加殖スルハ堅ク禁ズベシ。」のごとくそこに取捨選択が働くものであるかをはっきりさせる必要があると思う。坪内稔典氏は『子規隨考』の中で子規の写生にふれ、次の二文を引用しておられる。

実際の有のまますを仮に写真といふ。
又写生ともいふ。写生は画家の語を借りたるなり。又虚叙といふに対して実叙ともいふべきか。（「叙事文」明治33年）

实景を直写し天然を模倣して毫も修飾を加へざる者は多少の欠点無きに非ざるも最下等に落つること無し、造化は無意識に宇宙を造りたるを以て天然物には俗気少し、其俗気あるは多く人為に属す、天然を直写する者亦俗気少きは此の理なり、只修飾を加ふる処に俗気を著け易し、故に大手腕を有する者は修飾して完備ならしむるに如かずといへども初学の者は天然を直写するを可とす、少くとも俗気を脱するに得ん、（「俳諧反故籠」明治30年）

この引用を見るかぎり、写生とは天然を直写して、修飾を加えないことだと述べているように見える。少くとも初学の人には、そのような写生をすすめているように見える。しかし子規は、明治30年の「俳諧反故籠」の坪内氏が引用したのと同じところで、次のようにも言っているのである。

初学の人、实景を見て俳句を作らんと思ふ

時、何処をつかまえて句にせんかと惑ふ者多し、蓋し实景なる者は俳句の材料として製造せられたる者にあらねば、其中には到底俳句にならぬ者もあるべく、俳句に詠みたりとも面白からぬ者もあるべく、又材料多くして十七八字の中に容れ兼ねるもあるべし、美醜錯綜し玉石混淆したる森羅万象の中より美を採り出し玉を拾い分くるは文学者の役目なり、無秩序に排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、故に实景を詠ずる場合にも醜なる処は捨てて美なる処のみを取らざるべからず、又時によりては少しずつ实景実物の位置を変じ、或は主観的に外物を取り来りて实景を修飾することさへあり、

これを読むと子規は写生においても、取捨選択や修飾を認めていることがわかる。フォントネージの写生の理論は、ここではこういう形で子規にうけつがれていると言ってもよいと思う。今引用した個所に子規は配合ということを行い、「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」と言っているが子規は写生のほかに、この配合ということも、しばしば言っているのである。配合というのは芭蕉の言う「取り合わせ」のことで、たとえば子規は明治28年に「柿くへば鐘が鳴るなり法隆寺」という句を作ったが、これについて松井利彦氏は次のように解説しておられる。（『正岡子規』）子規は東大寺へ詣でたとき、柿と鐘の配合を思いついたのであるが、翌日法隆寺へ赴いたとき、東大寺よりも法隆寺の方がふさわしいと思ってこの句をなしたのであると。このように子規は配合をも重んじたのであるが、この句の成立にも見られるように、そこには取捨選択、修飾が働いていることがわかれると思う。また松井利彦氏は子規の客観描写の理論、「客観に動かされたる自己の感情を写す処に於て毫も上世に異ならずと雖も結果たる感情を直叙せずして原因たる客観の事物をのみ描写し観る者をして之によりて感情を動かさしむること恰も実際の客観が人を動かす如くならしむ。是れ後世の文学が面目を新にしたる所以なり。」（「俳人蕪村」明治30年）

にふれ、「作品に昇華させる際にはその感情を一切拒否、自らが認識し、取捨した存在（傍点徳村）だけを描写するというもので」（『正岡子規の研究』上209ページ）云々と言っておられるのも、子規は客観描写においてさへ、そこに取捨選択を認めているものであることを言っておられるものにとっても良からう。

このように子規の写生は取捨選択を容れ、修飾を認めるものであった点では、子規が写生を学んだと言われる、フォンタネージ—浅井忠—中村不折の系譜に近いものと言うことができよう。フォンタネージは「其画ヲ窓牖ノ中ヨリ天然ノ佳趣ヲ望観スルが如ク常ニ思想シテ描クベシ」と言っているが、子規にももとよりそのような見解があったとは言え、坪内稔典氏の引用の文章に見られるように、子規には修飾を加えずに自然を直写する方が、俗気を免がれると考えているようなところがあり、その点がフォンタネージと違う点でもあろう。

たとえば子規は明治28年の「棒三昧」では次のように言っている。

洋画の長所は写生にあり写生に供すべき材料は無限なり、故に洋画は陳腐に陥るの弊少し、然れども材料を天然に取るを以て選択宜しきを得ざれば終に没趣味の畫を為すを免れず（中略）若し没趣味の洋画と没趣味の日本画とを比すれば洋画は新奇の点に於て写生の点に於て優ること一等なり

このように、子規は写生においては、取捨選択、修飾を認めているのであるが、その反面たとえ没趣味なものであっても、天然を直写したものは俗気が少いという点で、これをも認めているということができないのではないだろうか。

（本稿は坪井秀人「子規と朔太郎」とともに正岡子規をめぐる共同研究の一部をなすものである。）

—昭和63年度金沢美術工芸大学共同研究報告—

（平成元年9月1日受理）