

写生論の再検討

一子規と不折の場合一

柴田奈美

はじめに

正岡子規が西洋画家の浅井忠や中村不折から西洋の写生論を教えられ、それを俳句や短歌、文章の革新に応用したことは定説となっている。浅井ら西洋画家の学んだ写生論は、イタリアの画家フォンタネージから教えられたもので、ただ単に自然のありの儘を再現するのではなく、真意を描き出すために取捨選択や画面構成などを行う点、主となる物に焦点を合わせて特に精密に描き、他の物を軽く描く点において、画家の考えを加えなくてはならない。ただし、その場がない物を付け加えてはならないという内容であった¹⁾。この考え方は、不折を経て子規にも伝わったとされているが²⁾、ここで注目すべき点は、不要なものを削除し、ものの位置関係を整えて構成するべきであるが、つけ加えてはならないとする点である。

浅井忠は次のように述べており、フォンタネージの教えを忠実に守っていることが窺われる。

いつも想像を加へないでただ見たままを正直に写すやうに心がけてをらねばならぬ³⁾

邪魔なものを取るのはまだよい、他所から物を持ってきてくつ、けるのは旨くない⁴⁾。

子規自身も付け加えることに対して厳しく反対する評論を執筆している。次の「文学美術評論（写生・写実）」は子規の写生論を考察する上で、しばしば引用されているものである。

写生に精神を加えるといふのは大作には必要であるが、普通の画は写生したばかりで多少の精神が加はるものである。（中略）しかも其写生といふのはまじめな写生で線一本でも空想を交へないやうにして貰ひたい、まじめな写生は日本画師の想像するやうな無味な無価値な者では無い⁵⁾。

また、高浜虚子の回想「写生といふこと」には次のようにあり、現実を重視する子規の厳しい態度が窺われる。

「不折が或渡し場を写生した油絵を持って来て見せた。僕は其に妄評を試みた。どうも其処の渡し場に

ある立札が不自然だと思つて非難したらば、不折がいふには、実際立札は無かつたのである。唯の棒杭か何かであつたのであるが、どうもあそこには立札でもない画面の調子がまづいので附加へたのである。とさういふ話であつた。僕は、其は悪い、正直に棒杭にしたならば必ず画面の調子はいゝに違ひ無い、其棒杭はいけないとして立札に替へたといふことは不折の小さい料見である。実際画面を見ても其は疣贅の感じがする。自然を写生する以上は一草一木も私することを許さない。自然をいつはるのは罪悪である。」と子規居士は力を極めて此の「自然をいつはるのは罪悪である。」といふ事を言つた⁶⁾。

しかし、ここで注目したいのは、友人として親しく交際し、西洋画家の中で最もよく写生論を子規に伝えたと言われる不折が、「画面の調子がまづいので附加へた」と述べていたことである。不折の画論の述べられた『画道一斑』を資料として、不折の写生論を明らかにした上で、子規の写生論を検討したい。

一 不折の写生論と絵画論

『画道一斑』は、不折がフランス留学から帰国した翌年の明治39年10月に出版された、不折の最初の著書である。子規没後に著されたものであるが、留学中は耳が遠いのと、語学が不得意であるという理由で、実技を中心に学び、理論的な内容は留学前に日本で学んだことと大差はないと考えられている⁷⁾。そのため、この『画道一斑』に述べられた内容は、生前の子規に語られていた内容とほぼ一致すると考えられる。

不折はこの本の「天然と人工」の中で、事実に画家のアイデアをつけ加えることによって芸術としての「画」に仕上げていくことを主張している。

此間も或一人が動物室といふ画を描いて来た、それは博物館の一部で、硝子函の中の動物と、観覧の客といふ工合に、唯見た通り有りのまゝを描いたものであつた。小生はこれでは画といふ資格がないではないか、何とか画の資格を拵らへなくてはならん、一人が他の一人に向けて動物の説明をして居る所でもよい、子供が背伸びをして覗き込んで居る所でもよかるふ、説明書と引合せて考へて居る所も面白か

*SHIBATA Nami 造形デザイン学科

ろふといふ調子で話したら、先生大に不承知で、僕は徹頭徹尾天然を画くのである、そんな人工は加へないと主張した、小生も又自己の意見を弁明して、小生の今言ふたことは少しも人工ではない、博物館で発見した天然の一部分就て、美的で画題に相当したものを見立てたのである、君のは天然の儘ではあるふが、画題になつて居らぬではないかと言ふた⁸⁾。

ここで用いられている「天然」は「事実」という意味で用いられていたと考えられる。不折は事実をそのまま描いた絵は画題になっていないとし、絵にするために、美的で画題に相当するものをつけ加えよと主張していた。

また、「スケッチ」「写生」という用語と「絵画」を区別し、画家の構図への知的な関わりを次のように述べている。

鉛筆若くは絵の具を用ゐて、一本の手とか一人の人とかを写すことを通例スケッチといふて居る、絵画といふ名称は与へられない、柱一本は上手に出来ても、未だ以て建築といふ名称を下す訳にはいかぬのと同じだ。又人が数人画れてあり、柱が百本出来て居ても、矢張未だ絵画とも建築ともいふ訳にはいかぬ、人は即ち人で柱は即ち柱だ。若し其人や柱やに互に関係があつて、首尾連絡して一つの意味を形成した時に、始めて之に絵画の名称が与へられ、建築の名称が附せられる。初歩の人の景色画など見るに、徒に木や石が描いてある丈で、一向絵になつて居らない。畢竟写生と絵画とを混同するより起る弊害である(中略)統一といふ名称は、絵になる、ならぬの境から起つた語で、事事物物互に相関係して首尾照応し、渾然として独立したる貴重なものが出来た時に、絵が統一して居るといふ。平たく言へばまとまつて居るといふ事である⁹⁾。

これらは不折がフランス留学(明治34年6月～明治38年3月)から戻ってきた翌年の10月に発表されたものであるが、前掲の虚子の思い出の中で語られた不折の言動から推して、留学前から抱いていた絵画観とは大差ないと考えられる。写生からさらに価値のある絵とするために、取捨選択・構図などはもちろんのこと、フォンタネージや浅井忠は禁じていた、その場のないものの加筆まで、画家の知的な関与として大切なこととして不折は認めていたのである。

二 子規の写生論

*写生論の再検討 —子規と不折の場合— 柴田奈美

不折から写生論を教わる以前から、子規は俳句分類の作業を進めることで、吟行による句作の面白さを実感していた。「瀨祭書屋俳句帖抄上巻を出版するに就きて思ひつきたる所をいふ」(「ホトトギス」明治35・2以下「俳句帖抄」と略す)の中で、子規は次のように回想している。

俳句分類の作業が「猿蓑」に至った時期には、

少し眼が開いたやうに思ふので旅行をして見たくて堪らなくなつて三日程武蔵野を廻つて来た¹⁰⁾。

これが意識的な吟行の初めである。明治25年の冬、高尾の紅葉を見に行つた時には、

天然の景色を詠み込むことが少々自在になつた。(中略)平凡な景、平凡な句であるけれども、斯ういふ景をつかまへて斯ういふ句にするといふ事がこれ迄は気の附かなかつた事であつた¹¹⁾。

と、天然の平凡な景色を句に出来ることを発見できた体験を語っている。しかし、明治26年には、

实景を俳句にする味を悟つた以来爰に至つて濫作の極に達したやうである。实景ならば何でも句になると思つたのは間違ひであつたのだ¹²⁾。

と反省している。子規は、天然の平凡な景色を句に出来るということ、しかし实景ならば何でも句になるというのは間違ひであるということ、実作を積み重ねる上で感得していた。このような時期に不折に出会つたのだ。

明治27年の春に出会つた子規と不折は、当初から気が合い、お互いに画論を戦わせる中で、子規は西洋の写生論を吸収していった。当時公にされた不折の画論の一つに、次の「不忍十景」がある。

写生は真景を写すの意なれども去りとて画趣を具へざる真景を写して何の面白き事かあらん。故に写生術と画境発見とは兩者相俟て始めて完全なる絵画を為す。写生を務めて画境を得ざれば写生何等の効用も為さず、画境を得て写生を務めざれば画境は終に其真相を現はすに由なし¹³⁾

写生と画境の発見の大切さを知つた明治27年秋頃の自分を、子規は「俳句帖抄」の中で

秋の終りから冬の初めにかけて毎日の様に根岸の郊外を散歩した。(中略)写生的の妙味は此時に始めてわかつた様な心持がして(後略)¹⁴⁾

と述べている。これは、前年に「实景ならば何でも句になると思つたのは間違いであった」と感じた理由を悟つたためと考えられる。

この考え方は、明治28年に「日本」に発表され、のちに出版された一般向けの啓蒙書『俳諧大要』の中で、次のように述べられている。

面白くも感ぜざる山川草木を材料として幾千俳句をものしたりとて俳句になり得べくもあらず山川草木の美を感じて而して後始めて山川草木を詠ずべし(中略)初学の人山川草木を目のさきに一寸浮べたるのみにて已に句を為す故に其句は平凡に非らざれば疎豪なり¹⁵⁾

面白く感じた天然を俳句にすること、面白さを天然の中に見出す修練の大切さを説いた文章である。しかし、同じ『俳諧大要』に、写実に偏ることはなく、写実と空想の両方を句作の方法として説く文章も見られる。

俳句をものにするには空想に倚ると写実に倚るとの二種あり¹⁶⁾

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¹⁷⁾

空想よりする者写実よりする者共に熟練せざるべからず¹⁸⁾。

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至る者に非るなり¹⁹⁾

さらに明治29年の「俳句問答」では、

春見たる名所を夏秋又は冬の季にして詠むが如きは甚だしき誤も無かるべければ可ならん。(中略)未見の地といへども人より聴き書にて読み絵画写真にて見などし自ら其光景眼中に在るかと思ふ程ならば句に作りて可なり²⁰⁾

とも述べ、作者の頭の中での操作を認めている。

明治30年の「ほととぎす」に発表された「俳諧反古籠」

では、

古句は参考のために読むのみとして趣向は实景実物を見て考へ起すべし。必ず新しき趣向を得ん²¹⁾。

と实景を見ることの大切さを述べてはいるが、实景にこだわることなく、次のような発言をしている。

又時によりては少しづつ、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、こは实景は天然の美人の如き者なれば猶多少の欠点を免れず、故に眉を直し高眉を書き紅粉白粉を着け綾羅錦繡を着せて完全の美人たらしむるなり、此の如く選択し修飾して得たる俳句は俳句中の上乗なる者なり、(中略)修飾して成功したる者は完全にして第一流に位すべく(後略)²²⁾

また、同年の「日本」に発表された「俳人蕪村」の中では、蕪村の「理想的美」を評価するにあたって、次のように写生のみの創作の限界を主張している。

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か如く文学も亦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²³⁾。

このように、子規は芸術としての俳句を完成させるために、写生に偏ることなく他から物を付け加えることまでも方法として述べていた。これは事実外物を付け加えることによって、芸術として価値ある絵画を創り上げなければならないとする『画道一斑』に見られた不折の論に一致する。

この子規の写生論が不折の論からずれていくのは、明治31年の「明治三十年の俳句界」あたりからで、次のように述べている。

新体(一機軸を出した河東碧梧桐の句 注柴田)と従来の俳句とを比するは猶油画の新派(紫派)と油画の旧派とを比するが如し。一は簡単(画題小なり)一は複雑(画題大なり)一は平易、一は屈曲。一は淡泊、一は濃厚。一は軽新、一は沈著。一は些細なる者の極めて微なる感じを現すに適し、一は壮大なる者の最も深き趣味を写すに宜し²⁴⁾。

「紫派」とは、フランスで油絵をラファエル・コランに学んだ黒田清輝が結成した「白馬会」の画家たちを指す。彼らは当時新派として画壇に新風を巻き起こしていた。これに対し、浅井忠や不折たち明治美術会系の画家たちは「旧派」、あるいはその暗い画風から「脂派」とも呼ばれていた。

「紫派」対「脂派」という構図ができ上がっている時期に、子規は「紫派」に自派の作風を重ねて、その特色を簡単・平易・淡泊・軽新とし、「些細なる者の極めて微なる感じを現すに適」としたのであった。

ここで、「簡単（画題小なり）」とあるのは、紫派の展覧会出品作品が、大作ばかりではなく、小品の展示もかなりされていたことを指す。「ホトトギス」に掲載された「白馬会等」という美術展覧会の批評文には、

出来栄からいつたら却て小さいスケッチの方に可なり
の者があるかも知れぬが高がスケッチだ、あいて
にする価値も無い²⁵⁾。

とあり、脂派の画家²⁶⁾は小品には価値を認めていない。この脂派の画家等が価値を認めない小品に、子規は価値を認めようとしたのである。子規はその後も紫派と自派の作風を重ねて、「俳句新派の傾向」で次のように述べている。

余は更に進んで明治俳句に現れたる新趣味を研究せんとす。（中略）此新趣味は、油画に在りては所謂紫派となり、小説に在りてはスケツツ>チ的短編となり以て今日に現れたり。（中略）此新趣味たるや、濃厚なる趣味にあらず、高遠なる趣味に非ず、寧ろ淡泊平易なる趣味にして、従つて中心は一点に集中せず稍放散せる傾向あり²⁷⁾。

ここでは、さらに「中心は一点に集中せず稍放散せる傾向あり」と述べるに至っている。フォンタネーの教えの一つであり、浅井・不折の画論に継承されてきた「主となる物を精密に描き、他の物を軽く描く」という写生論を踏まえたうえで、逆に一点に集中しない点を自派の特色としたのである。

この小品の評価は、「意匠」や「精神性」よりも、「写生」を重んじた表現に繋がっており、すでに前年の「明治二十九年の俳句界」には次のような発言が見られた。

（明治の俳句の特色の）印象明瞭とは其句を誦する者をして眼前に実物実景を観るが如く感ぜしむるを

謂ふ。故に其人を感ぜしむる処恰も写生的絵画の小幅を見ると略々同じ。同じく十七八字の俳句なり而して特に其印象をして明瞭ならしめんとせば其詠ずる事物は純客観にして且つ客観中小景を扱ばざるべからず²⁸⁾

内容に限りある俳句は到底複雑精緻なる絵画を学ぶ能はざるを以て簡単明快なる絵画を学ばざるべからず。絵画に一枝の花、一羽の鳥、数顆の菓物、婦人半身の像あるが如き碧梧桐の俳句と相似たる者なり。此の如き絵画、此の如き俳句は写生写実に偏して殆ど意匠なる者なし²⁹⁾

そして、子規の「写生」論としてしばしば引用される、本稿の冒頭でも示した次の「文学美術評論」へと繋がっていくのである。

写生に精神を加へるといふのは大作には必要であるが、普通の画は写生したばかりで多少の精神が加はるものである。例へば鳥一羽、花一枝画いても写生がうまく出来れば其画に精神が出来る。固より位置の工夫とか場所の選択とかいふ事はあるけれど、特別に精神とか心持とかいふて、りきまんでも善い場合が多い。（中略）日本絵の先生たちは今少し簡単な写生、即ち土瓶の写生や花一輪の写生から始めては何うですと言ひたいのである。しかも其写生といふのはまじめな写生で練一本でも空想を交へないやうにして貰ひたい³⁰⁾。

以上のように、子規が不折から写生論を学んだ当初は、作者の頭の中での操作を認める不折の写生論を受け継いだものであった。しかし、明治俳句の特色を簡単・平淡な作風に見出した子規は、画面構成を重視し、絵の中に描かれた一つ一つのもが関連づけられて描かれなければならないとする、不折ら脂派の画論からは外れた考えを持つようになる。

この子規の理論を支えたのが紫派の小品であった。花一枝を描く場合、丹念に写生していけば眼前にない物をつけ加えることなく、鑑賞者に美を感じさせることが可能であるため、作句理論は現実重視の写実に傾いていったのであった。

子規の晩年の現実重視の写生論は、一見フォンタネー以来の写生論をそのまま受け継いだかのように見えるが、そうではなく、紫派の小品と自派の作品を重ねたところにあったのである。

*写生論の再検討 — 子規と不折の場合 — 柴田奈美

おわりに

従来、子規の写生論はフォンタネージを起源とし、浅井忠、中村不折を通して忠実に伝えられていったと考えられていたが、本稿では

一、付け加えることを禁止したフォンタネージや浅井忠に対し、不折は「絵画」に仕上げるための付け足を積極的に肯定した。この不折の写生論が子規に伝えられたこと。

一、明治俳句の特色として「簡単」「淡泊」な作風を見出した子規は、自分の俳論を深めていくために、脂派の理論の一部を修正した。そして、新たな理論の支えとして紫派の作品を用いたこと。

の二点を明らかにした。

子規の俳句理論は、初期の頃は、写実と空想を等価に考える不折の論をそのまま受け入れていたが、明治30年から同31年を境に写実重視の方に偏っていった。それはフォンタネージを起源とする写生論をそのまま吸収したというよりも、新派としての自派の特色を明らかにするために、近年台頭してきた紫派の小作品に重ね合わせたうえで創り上げた子規独自の写生論であったと考えられるのである。

注

1) 松井利彦編『新研究資料 現代日本文学 第6巻<俳句>』(平成12年2月 明治書院)の正岡子規の項には次のようにある。

「二十七年の春、中村不折を知り、洋画法の「スケッチ」を教えられ、これを俳句方法に応用。不折の写生は、視覚によって、色彩、事物の形状、位置、全体の構図を捉え、構成してゆくもので、取捨選択は認めるが加筆は認めないという内容であった」(9頁)。

また、松井貴子『写生の変容』(平成13年2月 明治書院)には、次のようにある。

「フォンタネージは主題を際立たせるための取捨選択にあたって、効果的に削除することが必要だが、決して現実にはないものを加えてはいけないということを、イタリアでも教えていたのであり、日本でも同じ事を教えたのである」。

「フォンタネージは、未熟な人間が賢しらに、風景の中にあるものを加えて、自然を改変することを厳に戒めつつも、材料の取捨選択、画面に合わせた構成を、画家の芸術性が発揮される重要な知的操作と考えていたのである。明確な中心点を持つ絵が、彼にとっての芸術作品であった。これらの点が日本の弟子達にも受け継がれ、そして、正岡子規にも伝わっていくのである」(25頁)。

「不折が留学前に学んだのは、画塾不同舎での教えであり、不同舎の美術教育はアントニオ・フォンタネージが教授した内容が、大切に守り伝えられたものである。子規の写生論に大きな影響を及ぼしたのは、小山正太郎や浅井忠が不折に教え伝えたフォンタネージの教えだったのである」(251頁)。

2) 注1)と同じ

3) 「水彩画手引」(二)「さをしか」第9号 明治39年16頁

4) 石井柏亭『浅井忠』芸艸堂 昭和4・11 77頁

5) 「ホトトギス」明治31・12 『子規全集』第十四巻226頁~227頁

6) 『正岡子規』甲鳥書林 昭和18・10 407~408頁)

7) 『写生の変容』の中で、松井貴子氏は「絵画理論に関する不折画論の骨子は、洋行以前にかなり完成されていたとみてよいのではないだろうか」。「少なくとも、絵画に関して専門家ではない子規に語った基本的、概論的な画論、あるいは風景描写に関する画論は、フランス留学を経ても、大きな変化はしなかったと見てよいであろう」と考察している(256頁)

8) 『画道一斑』明治39・10 日本葉書会 42~43頁

9) 「構図」『画道一斑』 52~53頁

10) 『子規全集』 第五巻 462頁

11) 『同前』 第五巻 463~464頁

12) 『同前』 第五巻 464頁

13) 「日本」 明治27・8・14

14) 『子規全集』 第五巻 468頁

15) 「修学第二期」「日本」 明治28・12・6 『子規全集』第四巻 388頁

16) 「修学第二期」『同前』 第四巻 391頁

17) 「修学第二期」『同前』 第四巻 395頁

18) 「修学第三期」『同前』 第四巻 405頁

19) 「修学第三期」『同前』 第四巻 405頁

20) 「日本」 明治29・9・13 『子規全集』第四巻460頁

21) 「ほととぎす」明治30・2 『子規全集』第四巻577頁

22) 「ほととぎす」明治30・2 『子規全集』第四巻577頁

23) 「日本」 明治30・8・30 『子規全集』第四巻 640頁

24) 「日本」 明治31・1・3 『子規全集』第五巻 11頁

25) 明治32・11 29頁

26) 執筆者は「山羊先生」とある。おそらく浅井忠であろう。

27) 「ホトトギス」 明治32・1 169頁『子規全集』第五巻 169頁

- 28) 「日本」 明治30・1・4 『子規全集』 第四巻 503頁
- 29) 「日本」 明治30・1・6 『子規全集』 第四巻 505頁
- 30) 「文学美術評論」 「ホトトギス」 明治31・12・10
『子規全集』 第十四巻 226～227頁

参考文献

1. 新聞「日本」 明治27年8月14日
2. 「ホトトギス」 明治32年11月
3. 浅井忠「水彩画手引」 「さをしか」 第9号 明治39年
4. 中村不折『画道一斑』 明治39年
5. 石井柏亭『浅井忠』 芸艸堂 昭和4年
6. 『子規全集』 講談社 全25巻 昭和50～昭和53年
7. 山上次郎『子規の書画』 二玄社 昭和56年
8. 石田尚豊・田辺三郎助・辻惟雄・中村政樹 監修
『日本美術史事典』 平凡社 昭和62年
9. 高階秀爾『岩波 日本美術の流れ6 19・20世紀の美術 東と西の出会い』 岩波書店 平成5年
10. 松井利彦編著『新研究資料 現代日本文学 第6巻 俳句』 明治書院 平成12年
11. 松井貴子『写生の変容』 明治書院 平成14年
12. 馬淵礼子『評論集1 浅井忠白書』 平成18年