

# 俳句と近代日本の絵画(一)

## —子規の理論の日本画論への影響—

柴田 奈美

### 要約

西洋絵画の写生理論に示唆を受けた子規の写生理論が、日本画論にどのような影響を与えていたのかを、黒住楊坡の「絵画と俳句(写生の裁判)」を資料として考察した。絵画と俳句を「空間芸術」と捉えることを論の前提とする点、また、写生を二通りに分けて理屈の写生を批判する論法は、子規の方法を援用したものであったが、その内容は西洋の写生を批判し、対象物の内質を描こうとするものであった。

### キーワード

子規・楊坡・写生・俳句・日本画

### はじめに

明治二十七年の春以降、正岡子規は、洋画家の中村不折より洋画における写生論を教えられ、写生論の俳論への援用を試みていく。そして、子規の写生論を基盤とした俳句革新の成功後、短歌革新や文章理論としての写生理論が形成されるに至った。

本稿では、西洋絵画の写生理論に示唆を受けた子規の写生理論が、日本画論にどのような影響を与えていたのかを、明治四十年六月の「日本美術」に発表された、黒住楊坡の「絵画と俳

句(写生の裁判)」を資料として考察する。

「日本美術」は、明治三十一年十月に岡倉天心らによって日本美術院が開設されたのと同時に刊行された。美術に関する評論や研究、新作発表の欄を持ち、美術思想普及と勢力拡張、新人育成の場としての趣旨をもった美術誌である。<sup>(注1)</sup>

その誌面に、美術評論として掲載されたのが、黒住楊坡の「絵画と俳句(写生の裁判)」であった。この論文の意図するところは、「日本人」(明治28・10)に発表された高浜虚子の論文「叙景詩としての俳句」を引用して、虚子の写生観を絵画創作に役立てることの大切さを説くことである。しかし、論文の前半の楊坡の論には、明らかに子規の俳論の影響が窺われる。

以下、楊坡の論文を少しづつ引用しつつ、子規の俳論の摂取のあり方を考察していきたい。

### 一.

「吾々が絵画を睹た眼と文学を聞いた耳とが心靈に刻む処の印象は全く同一型のものであらうか。絵画は空間的の本来的美を再現した固定形式で、直覚的に吾人の感興を喚ぶ外に意義も何もない、又何物をも説明される訳のものではないが、文学は之れに反して元々時間的連続の動作や、若

しくは対境の推移や、感情の変化まで自由に勝手に綴り続け、又繰り披げることも出来る。要するに絵画は何処迄も暗示的であるのと、文学は全く叙述的であると云ふ区別が立てられてよう」(二六頁)。

ここでは、まず、絵画と文学の鑑賞者に与える印象に違いのあることを指摘したうえで、次のように表現方法の違いについて述べる。

絵画 — 空間的に本来の美を再現した固定形式

文学 — 時間的連続、推移・変化を綴続

そして、その性質を端的に

絵画 — 暗示的

文学 — 叙述的

と表現している。

この部分に影響を与えたと考えられるのは、子規の次のような論文である。「曝背閒話」(『韻文学』第一号明31・3『子規全集 第五卷』二二頁)

「○ 絵画彫刻と文学とは感情を表現する方法異なるれども趣味は異ならず。文学にて面白き趣向は絵にて面白く、絵にて面白き趣向は文学にて面白し。但絵は空間を写し文学は時間を写すの差は各自の長所短所に著き相異を見ることあるのみ」。

まず、絵画彫刻と文学とは表現方法は異なるが、趣味は同じである、と言う。これは楊坡の鑑賞者に与える印象の違いが出てくるのは、表現方法に違いがあるからだ、という部分につながる。子規が絵画と文学の趣向は同じである点を強調したのに対し、楊坡の場合は違いを強調している。

さらに、子規は

絵 II 空間を写す

文学 II 時間を写す

と、その性質の違いを端的に表現。この部分が楊坡の論中にある「空間的」「時間的」という、説明用語に使われたと考えられる。楊坡はさらに自分の言葉で、絵画を暗示的、文学を叙述的と質の違いを表現し直している。これは、論の最初に鑑賞者に与える印象に違いのあることを指摘したため、鑑賞者への印象の与え方の違いが、より明確になるような表現にする必要があったと考えられる。

因みに、子規が絵を空間芸術とし、文学を時間芸術ととらえる考え方は、明治二十五年に幸田露伴によって知ったことが、虚子の日録「机廼塵」(『高浜虚子全集 第十四卷』一八八頁)の明治二十五年七月十五日の項に、子規の談話として次のようにある。

「一、露伴曰く、文は space よりは time を写すに適せり、絵は之に反すと。之他の大家も言ふ処なるが、最も適論なり。露伴は斯の如き理論をいふ者に非ざるが、是或は鷗外などに聞きしには非ざるか」。

この中で、「鷗外などに聞きしには非ざるか」との推察はおそらく正しいのであろう。芸術様式を時間芸術と空間芸術とに分けることは、近世の西欧美学においてはしばしば行われ、ふうには絵画、彫刻、建築などが空間芸術とされるのに対して、音楽、詩歌などは時間芸術とよばれていた(『哲学事典』平凡社平7・11 五六六頁)。当時ドイツに留学していた鷗外がこの考え方を摂取し、露伴に伝えたのではないだろうか。

この後、楊坡の論は文学の中の俳句の独自性、絵画との類似性に展開してゆく。

「併し若し文学から文学の特色として居る叙述、若しくは説明と云ふ分子を引き去つたならば、勢ひ絵画の如く空間若しくは暗示的となる理ではないか。俳句は文学としての長所を拘束、寧ろ抜き去られたも同様なものだ、十七字と云ふ少ない範囲で何が説明も叙述も充分に出来ようか。併し文学は論理的に説明や叙述をするものでないから、俳句は俳句丈の範囲が有るとも云はうが、要するに不十分は不十分である、併し不十分な所に俳句の特色も得意も有ると云はう、夫は絵画的の処にあるのだ。

吾々が従来俳句を呼んで絵画的詩歌として居るのは至当で有らう。主観も叙せられ、ば、時間も表はし、又音響も写す事も出来ぬではなからうか。要するに精密には行かぬ。俳句としての長所もそんな処ではない、瞬間若しくは空間を諷ふて云ふ事である。俳句の様な歌詩形では最も単純な材料と、簡潔な叙法とを扱ばねばならぬのは勢ひ自然であらう。何が単純なと云ふて空間程単純なものがあらうか。客観程単純なものがあらうか。俳句が人事も風景も多くは客観に置いて、空間若しくは瞬間を詠じて居る先例は能く俳句の表現範囲と任務とを説明して居る先例はないか。又叙法とても関係詞や動詞の省略は普通行われて居る手段であつて、時には名詞のみで記述せられる場合もある。斯様な内容と表現とを以て成立した詩歌であれば、粗大な絵画的輪廓となるは道理で、又絵画と同じ印象を与へると云ふ事ともなる訳だ。吾々が俳句を呼んで絵画的詩歌とし、姉妹

とも云ふて居るは至極当然で有る」。

俳句の形式の短さに触れて、文学の特色である叙述が不十分であるがゆえに、内容は単純なものしか詠えぬために、俳句は絵画的であるとし、俳句の長所を瞬間若しくは空間を詠う点であるとする。

この楊坡の論に重なるのは、子規の「明治二十九年の俳句界」であり、次のように述べる。

「俳句の如き短き者」は「時間的の文学に属しながら却つて空間的絵画に接近せんとす。俳句が時間を含む能はざるは文学の上より俳句の大欠点として論ずべき者、しかも文学中に此空間的俳句あるは亦た以て俳句の特色として存すべき者にあらずや」（『日本附録週報』明30・1・11『子規全集』第四巻 五一—二頁）

俳句の短さが空間的な性質をもつ絵画に近く、この時間を含まない点が文学としての欠点であり、また特色でもある、と述べる。西欧の「時間芸術・空間芸術」の考え方を、日本独自の文学である俳句に援用し、俳句の文学としての独自性、絵画との類似性を指摘した点が、子規の理論の新しきである。

俳句が絵画に近いとする論は、河東碧梧桐の「赤い椿白い椿と落ちにけり」をはじめとする作品を評する次の文章にもあつた。

「碧梧桐の特色とすべき処は極めて印象の明瞭なる句を作るに在り。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」〔同前〕明30・1・4 五〇三頁

ここでは、

印象明瞭な俳句＝写生的絵画の小幅

として、特に印象明瞭な俳句を作ろうとすれば、対象を純客観物とし、かつ小景を扱ばなければならないとする。

楊坡の論の中では、俳句を「粗大な絵画的輪廓」と表現し、その点で俳句は絵画と同じ印象を与えることができる、としている。「印象明瞭」ではなく、「粗大な絵画的輪廓」とした点に違いがある。

しかし、子規が対象物を純客観にしなければならぬとした点については、楊坡は次のように「材料は何処までも物質現象界に俟たねばならんのは自明の道理」と述べ、写生論に発展させようとする。

「吾人は此等姉妹を取扱ふて居る俳人の用意や考へがどんなであらうかは興味ある問題だと思ふ。

先づ俳句を作る沙汰にしても、画を製へるにしても、材料は何処までも物質現象界に俟たねばならんのは自明の道理で、対境を外にした詩歌も無ければ画もない。吾々が俳人の夫等対境、即ち物質がどう観察されて居るか、亦句にはどんなに醇化せられて居るであらうかの問題を提出するは順序で有らうと考へる、而して吾々の経験する処と相對照して見よう。」(二七頁)

ここまでは、楊坡の論の導入部である。

俳句と絵画を空間的芸術とし、「姉妹」の関係にあるとしたう

えで、俳論から学ぶべきものを絵画に援用することを意図しているのである。この導入部においては、子規の俳句と絵画を重ねて考える方法が大方取り入れられていたことを指摘した。

### 三.

楊坡の論は、対象を「物質現象」とするという点から、写生論に展開する。

「先づ吾々の側から云へば、第一に着手せねばならん仕事を写生であるとして、最も大切な一の要務と成つて居る。夫れは物質上の約束と制裁から余義なくされて居るので、吾々が普通写生と呼んで居る仕事に概して自から二様の異なる傾向を生じて居る。動植物などの自然の約束を外皮のみ精細に調査する、極端な例へが鳥の羽の数を算へたり、又斑文を一々漏れなく記録したり、若しくは草花の微細な織文迄も争ふたり、之れ等死体的解剖や剥製の方面の研究、云はば奴隸的写生で精力を浪費する割合に報酬は酷だ少ない、要するに物質が自己を語るは個性であつて、そんな表面ではなかるまい。又内質と含蓄は物質が存在する生命であるとすれば、吾々はそれこそ緻密に精確に調査せねばならんものだと考へる。

俳人が此点に於ける注意は最も周到で、明晰な判断力をも備えて居る。左の虚子の俳論の一節を見ると、此間の消息を明かに覗ふことが出来る」(二七頁～二八頁)

ここで、まず写生の大切さを述べるが、その上で、次の二種類の写真のあり方のあることを述べる。

○外皮のみの精細な調査 …… 死体的解剖、剥製の方面の研究

究Ⅱ 奴隸的写生

○内質と含蓄（生命）を緻密に精確に調査する写生  
この写生を二通りに分けて考える方法と例の挙げ方が、子規の次の論によく似ている。

（応挙呉春の一派の絵は）「終に理屈的写生に落ちてしまふた。例へば鯉を画くと三十六枚の鱗がチャンと明瞭に一枚見え居る。東山時代の鯉も乱暴だが、鱗が数えられるのも変なものである」。

「實際人が鯉を見た時に鱗が一一見える者で無い、鯉に対する美感は、鱗が三十六枚揃ふて居る事とは関係無い。斯ういふ次第で応挙派の絵も到底不完全な者と言はねばならぬ」。

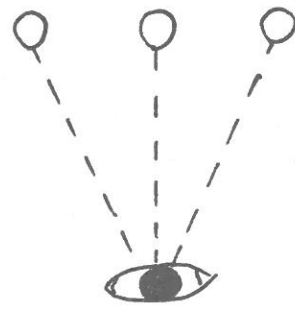
「そこで油絵が入つて来て、いよいよ写生が完全に出来るやうになつた。此写生は無論感情的写生（理屈的写生といふたのに対していふ）であつた、人が物を見て感ずる度合に従ふて画くから、鯉を画いても鱗を三十六枚画きはせぬ、さりとて東山時代のやうに大きな点を打つて鱗の符徴にして置くのでは無い。それで実物見たやうに出来る」（「写生、写実」「ホトトギス」明31・12『子規全集 第十四卷』二二二頁〜二二三頁）

子規は「写生」を、

○理屈的写生 ……細部をことごとく描く

○感情的写生 ……人が物を見て感じるように描く

の二種類に分け、西洋画による「写生」理論によつて描かれる感情的写生を「完全」なものとしたのである。この「感情的写生」は、次に引用するフォンタネージの講義内容を、洋画家の浅井忠や中村不折から聞いていたものと考えられる。



「上図ノ如ク茲ニ三ツノ物体アリ。各距離ヲ有セリ。之ヲ一様ニ見定メント欲セバ、三ツノ物皆茫然トシテ見定メ難シ。又左右ノ物体各其ノ一ヲ見定メント欲セバ、残りノ体茫然タリ。然レバ、中央ノ物体ヲ目的ト定ムルトキハ、則チ其中央ノ物ヲ精密に写シ、他ノ茫然タル左右二体ハ其ノ意ニ基キ灑落ニ製スルヲ其画ノ妙トス」。（「フォンタネージ講義（一）藤雅三記録」隈元謙次郎『明治初期来朝伊太利亜美術家の研究』八潮書店 昭和53・6 複製 一四九頁）

一点に意識を集中すれば、他の部分の焦点がぼやけるといふ、人間の目の働きにかなつた写生を説いている。描こうとする目的の部分を精密に描き、他は洒落に描くことが優れた絵を製作することにつながるというのである。

この人間の目の働きにかなつた写生を、子規は「感情的写生」と称したものと考えられる。

ここで、子規が自分の言葉で二種類の写生を説明する場合に、「理屈」「感情」という表現を用いたのは、美術（文学）は感情に訴えるもので、理屈に訴えるものではない、という次のような主張によるものと考えられる。

「絵画も美術なり、文学も美術なり。美術は感情に訴ふべくして道理に訴ふべからず」。

〔日本人〕明29・8 『子規全集第十四卷』一二九頁

「文学にては理屈上の自他の一致よりも感情上の印象明瞭を望むこと切なり」。

〔試問〕「ほととぎす」明30・8

『子規全集第四卷』六九九頁

「新俳句と月並俳句とは句作に差異あるものと考へられる」。  
「第一、我は直接に感情に訴へんと欲し彼は往々智識に訴へんと欲す」

〔俳句問答〕「日本」明29・7・29

『子規全集 第四卷』四四九頁

この子規の論に対して、楊坡の論は例の挙げ方は似ているものの、外観のみの写生を「奴隸的写生」として否定。内質と含蓄、あるいは生命を看取する写生が大切だと主張した。これは、フェノロサや岡倉天心らが主張していた「妙想」の大切さを説いたものにつながると考えられる。

フェノロサは「美術真説」の中で、次のように実物に似せて書く写生よりも、妙想を大切にすることを説いていた。

「第一 油絵ハ日本画ニヒスレハ実物ニ擬似スルコト猶写真ノ如シ然レトモ是レ余カ説ニ於テ曾テ善美ノ基本トナス所ニアラス」  
「只巧ニ天然ニ擬スルヲ愛シテ更ニ天然ニ愈ルノ妙理ヲ顧ミスンハ豈之ヲ宜ナリトスヘケンヤ輓近歐洲ノ画家大率妙想ノ何者タルヲ問ハス遂ニ其術ハ理学ノ一派タルニ過キササルニ至レリ」  
「応拳ノ風一タヒ起テ専ラ写生ヲ尚ヒシ以来日本画術ノ衰ク面目ヲ損セルヲ思ハサルヤ」

〔明治文学全集 79〕筑摩書房 昭50・2 四三頁

写生を重視して本物そっくりに描く西洋画を批判し、妙想を重んじるべきだと述べる一方で、応拳らの綿密な写生画も批判している。応拳らの写生と西洋画の写生を同質のものとして論じている点が指摘できる。

「第一 油絵ニハ陰翳アリ日本画ニハ之ナシ是ヲ以テ外人往々日本画ヲ見テ以テ正トナシ窃ニ嗤笑スルモノアリ然レトモ陰翳ナキハ決シテ非議スヘキニアラス或ハ翻テ之アルニ勝レルモノアルナリ余カ所謂妙想ヲ顕出センニハ前ニ詳悉スルカ如ク濃淡両部ノ湊合ト佳麗トヲ得ンコトヲ要スレトモ必シモ陰翳アルヲ要セス」  
「真ニ学理ニ藉リテ陰翳ノ度ト其様ヲ究メント欲セハ心力既ニ之カ為ニ殫キ復タ画ノ妙想ヲ求ムルニ遑アララス竟ニ善美ヲ欠クヘキカ故ナリ」  
(同前 四三頁)

油絵には陰影があり、日本画にはない。絵画では必ずしも陰はなくても差支えないとし、科学的に陰影にとらわれると、「妙想」が発揮できなくなると述べ、ここでも本物そっくりに描こうとする西洋画を批判しているのである。

この他、輪郭線の有無、色彩の濃淡、画風の簡繁という視点で、フェノロサは油絵よりも日本画の方が「妙想」表現に優れていると主張している。

おわりに

楊坡の論には、俳句と絵画の類似性を「空間的芸術」と捉えることを土台とする点において、子規の論法が取り入れられていた。

また、写生を二通りに分けて、理屈の写生を批判する論法は、子規の方法を援用したものであった。

しかし、その内容は西洋の写生を批判し、対象物の内質を描こうとするものであった。これは精神を描こうとし、「妙想」の大切さを主張するフェノロサや岡倉天心らの考えに沿った論であると考えられる。

子規の立論方法を援用し、暗に西洋の写生を批判しつつ、精神を描く写生の大切さを説いた論であったのである。

(注1)

浦崎永錫『日本近代美術発達史(明治篇)』東京美術昭49・7 三七三頁〜三七四頁) 参照。中谷由郁『日本美術』にみられる漱石俳句―俳句と絵画の交流―(『解釈』十一・十二月号 平16・12 四四頁) 参照。

(注2)

明治九年十一月六日、工部美術学校が東京虎ノ門の工寮工学校(翌年工部大学校と改称)の付属施設として設立された。この時に招かれた外人教師は、画家アントニオ・フォンタネージ、彫刻家ヴィンチェンツォ・ラグーサ、建築家ヴィンチェンツォ・カペレットティの三名であった。いずれもイタリア政府の推薦による人選で、それぞれ日本で重要な足跡を残したが、特にフォンタネージは、わずか二年ほどの短い滞在期間ながら、その影響は決定的であった。来日当時五十八歳、フランスのバルビゾン派とも交渉を持ち、本国においてのみならず国際的にも名を知られていた。トリノの美術学校で教えていた経験もあって、来日に際しては、自分の作品はもちろん、古今の名画の写真や銅版による複製、石膏彫像、遠近法や解剖学の図譜、さらに油絵、水彩の絵具、コンテ、

木炭、鉛筆、カンヴァス、画用紙などを大量に準備した。また、その指導法も、手本のデッサンの模写から始まって、石膏像デッサン、人体各部の絵手本模写、そのデッサンと次いで油絵習作、マネキン人形による人体デッサン、モデルによる人体デッサン、そして油絵という具合に、きわめてシステムティックに段階的に進めていくものであった。風景の場合にも同様である。当時の日本においては、絵具や画用紙のような画材でさえ容易に入手出来ず、統一的なカリキュラムも知らなかったから、日本の画家たちは、ようやくこの時に西欧の正統的絵画教育に触れたと言つてよい。フォンタネージのもとから、小山正太郎、浅井忠、松岡寿、山本芳翠、五姓田義松など、次代を担う洋画家たちが巣立って行った(高階秀爾『岩波日本美術の流れ』6 19・20世紀の美術(四二頁〜四四頁))。

引用・参考文献

- 黒住楊坡「絵画と俳句(写生の裁判)」(『日本美術』明41・6所収)
- 『子規全集 第四卷』講談社 昭51・1
- 『子規全集 第五卷』講談社 昭51・1
- 『子規全集 第十四卷』講談社 昭51・1
- 『定本高浜虚子全集 第十卷』毎日新聞社 昭49・7
- 『定本高浜虚子全集 第十四卷』毎日新聞社 昭49・7
- 岡倉天心「日本美術史」(『明治文学全集』筑摩書房 昭43・2 所収)
- フェノロサ「美術真説」(『明治文学全集』筑摩書房 昭50・2 所収)
- 河北倫明・高階秀爾『近代日本絵画史』中央公論社 昭53・5

- 隈元謙二郎『明治初期来朝伊太利亞美術家の研究』八潮書店  
昭53・6（複製版）
- 松井貴子『写生の変容』明治書院 平14・2
- 河北倫明『日本の美術—その伝統と現代』ぺりかん社 昭57・7
- 佐藤道信『日本美術』誕生 近代日本の「ことば」と戦略』講談社 平8・12
- 青木茂・酒井忠康監修『日本の近代美術2 日本画の誕生』大月書店 平5・6
- 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5・7
- 中谷由郁『日本美術』にみられる漱石俳句—俳句と絵画の交流—  
「解釈」第五卷 平16・12

二〇〇五年 十月三十一日受付  
二〇〇五年十二月二十五日受理