



Title	正岡子規と中村不折：俳句革新運動と「美術」
Author(s)	大廣, 典子
Citation	待兼山論叢. 文学篇. 2006, 40, p. 29-44
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/11475">https://hdl.handle.net/11094/11475</a>
rights	本文データはCiNiiから複製したものである
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# 正岡子規と中村不折

—俳句革新運動と「美術」—

大 廣 典 子

はじめに

俳句に関連する先行研究において中村不折が論じられる場合、多くは正岡子規の「写生論」という主題を巡るものであった。よって研究の焦点は、不折を通じて子規に伝えられた西洋美術理論の影響と展開を論じるものであった。それに対して本稿では、中村不折の幅広い活動を考察することによって、俳句革新運動と造形芸術に関連する新たな視座を得たいと考えている。

不折個人の業績を俯瞰するとき、絵画分野での創作および理論的著作の発表に併行して、書に関わる諸活動が大きな割合を占めている。書の実作および書論、資料の蒐集、書道博物館の設立等を通して、さらに別の様相が見えてくるはずだ。本稿では、絵画・書の双方に亘る中村不折の活動と、正岡子規の俳句革新運動との志向を対比することによって、彼らの試行がいかに密接に一つの近代を形成していくのかを探りたい。

## 1 俳句と絵画

子規の洋画への傾倒は、彼の文章に度々登場するようになり同世代の中村不折や同郷の下村為山との交流に大きく関わっている。しかしながら、子規の西洋画に関する知識は、先述の画家たちや浅井忠との交流によってはじめてたらされたと短絡的に考へることはできない。すでに『筆まかせ 第三編』（明治二十三・一八九〇年）においては、「桃紅に麦緑なるは補色（complementary colors）なり 空青く菜の黄なるもまた補色に近し 天然の色の配合実に其宜しきを得たり」<sup>(1)</sup>と記されるなど、子規は大学予備門時代に一定の洋画理論を受容していたと推定される。

この素地の上に子規は俳句制作において、「天然の景色を詠み込む」方法を取り入れ始め、それは、明治二十五（一八九二）年のことであると回想され（「獺祭書屋俳句帖抄上巻」序、明治三十五年）<sup>(2)</sup>ている。その後、明治二十七（一八九四）年、新聞「小日本」を媒介として不折と知り合ったと推定される頃には、「其時は何時でも一冊の手帳と一本の鉛筆とを携へて得るに隨て俳句を書きつけた。写生的の妙味は此時に始めてわかつた様な心持がして毎日得る所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て垢抜がした様に思ふて自分ながら嬉しかつた」<sup>(3)</sup>と記している。

新聞「小日本」は、陸羯南主宰の新聞「日本」傘下に家庭向け絵入り新聞として明治二十七年一月から七月まで発行され、主筆には子規が起用された。その際、陸の知人であった浅井忠が挿絵画家として中村不折を推薦した。

子規と不折の関わりを示す代表的なものとしては、明治二十七年八月に、新聞「日本」上に不折の画、子規、内藤鳴雪による俳句が掲載されている。それはともに王子権現の祭を見物した際のもので、「王子紀行」と題されて

いる。また、不折の「不忍十景」の画に子規が俳句を寄せるという協同の試みも掲載された。

「写生」に関する子規の記述は、「車上所見」（明治三十・一八九八年）にも見られる。「一冊の手帳と一本の鉛筆とは写生の道具にして、吾は写生的俳句をものせんとて、眼に映るあらゆるものを探へて十七字に捏ねあげんとす」と記されている。これは、絵画における方法をそのまま俳句に踏襲、置き換えるという試行であったことを物語る。彼は、この「写生」という方法によって、「眼に映るあらゆるものを探へる」という試みに着手したのである。

俳句の制作において「写生」の確立が促されているのは、見たものがほとんどそのままに言語化され得るという理念に関わっている。問題となっているのは一見「視覚」のようであるけれども、そこで問われるのは、実際には「言語」であるとみなければならない。この「言語」についていえば、言文一致運動の進行に関して、かつて前田愛は活字という問題についても指摘した。ジョナサン・カラートイアン・ワットを援用して、木版印刷の文字にくらべて「活字という記号は、より透明な記号として機能する」と述べている。この点において新聞という媒体に拠つた子規の活動の意味が、より明瞭になるはずである。

そしてこれと対になるのは、新聞挿絵を出発点とする中村不折の活動であろう。不折は絵画を定義して、「絵画は線と色とて感想を顯はしたる美術なり」（『画道一斑』明治三十九・一九〇六年）と述べた。それは絵画の支持体、すなわち「平面」「キャンバス」が透明化して、その思考から抜け落ちていく情況ではなかろうか。

不折は、子規存命中の明治三十四（一九〇一）年、フランスに留学し、ラファエル・コランに師事、のちにアカデミー・ジュリアンに移り、ジャン=ポール・ローランスらの指導を受けた。先の絵画についての定義は、留学後

に著した書物に収められたが、モーリス・ドニの絵画の定義を越えるかと思わせるほど鮮明な意識に貫かれている。ドニの定義は、「一枚の絵画は——軍馬や、裸婦や、なにかの逸話である以前に——本質的にはある秩序のもとに集められた色彩で覆われた平たい表面であることを思い起こそう」<sup>(7)</sup> というものである。これは、一八九〇年に発表され、美術史上、抽象表現の幕開けを予言するものとされてきたが、不折による定義には「平たい表面」(une surface plane)<sup>(8)</sup> という表現がない。

本稿ではその影響関係について十分に論じられないが、ドニと不折の経歴が重なる場所は、アカデミー・ジュリアンである。ドニの入学は一八八八年、不折の入門が一九〇一年であるため、時期的な隔たりがある。日本におけるドニの紹介に業績を残した斎藤与里、田中喜作、黒田重太郎は、ともに京都で鹿子木孟郎の画塾あるいは浅井忠の指導する関西美術院に関わっており、浅井忠を師とする中村不折との間には共通した情報が介在したと見られなくはない。

この不折の芸術論の形成については、彼が学んだ不同舎においてよく読まれたのが中江兆民訳の『維氏美学』で、あつたというあたりも関わっていよう。<sup>(9)</sup> 『維氏美学』は、ウジェーヌ・ヴェロンの『美学』を翻訳したものであるが、その理論が扱る所はバルビゾン派の画家たちであり、小山らの師フォンタネージに近い。また、「その視点からしてこの美学が学問的というよりも、リアルタイムでの芸術の状況を踏まえたジャーナリスティックな性質のものであることが知れる」<sup>(10)</sup> (神林恒道) という。ここに、多くジャーナリズム、出版物と関わった不折の活動と重なる点が見出せるのであり、興味深い。

さて、このような不折の絵画における活動と併行して彼には書というもう一つの制作が存在していたことには十

分注意を払わなければならない。子規も書をよくしたが、不折の場合は、余技の名を越える重要な表現であった。子規においてジャンル間の越境ともいべき制作は、「写生」を巡って俳句から短歌、叙事文へと展開され、晩年には不折から譲られた絵具を用いて、水彩画そのものに熱中するという一種の延長をみせたが、不折においては、美術という範疇の中に絵画と書が並立していたと推察されるのである。

## 2 「書ハ美術ナラス」——芸術の原理を求めて

ここで、中村不折（鉢太郎）の略歴を記そう。彼は、慶應一（一八六六）年、江戸に生まれた。慶應三年生まれの子規と同世代である。明治二年、一家は郷里の長野県高遠町に移住し、県内を転々とした。彼は苦学の後、小学校授業生（代用教員）に採用された。明治二十年、長野師範学校の夏期講習において洋画の手ほどきを受け、飯田小学校では图画教師として勤務した。当時の教え子には、後に岡倉天心のもとで日本画に情熱を傾けることとなる菱田春草がいる。翌年四月、上京して小山正太郎の主宰する画塾「不同舎」に入門、小山をはじめ浅井忠らの指導を受けた。不折は、浅井の紹介によって子規を知り、新聞「小日本」において仕事を行い、ともに志願して日清戦争従軍を体験することとなる。

子規が新聞「日本」上で俳句革新運動に着手するのは、明治二十五年以降であるが、近代化において先行する美術界の動向は、まず明治十年代にフェノロサ、岡倉天心を中心として日本美術称揚が一大潮流となり、それに対してフォンタネージに師事した工部美術学校の出身者、小山、浅井らの洋画は雌伏の時期を迎えていたとされる。特に岡倉天心と小山正太郎の間には、美術という制度上から「書」を巡って対立が生じていた。

明治十五（一八八二）年には「書」が美術であるか否かの問題、十八・九年には図画教育における毛筆使用が問題となつた。小山は「書ハ美術ナラス」を論じ、それに対し天心は「書ハ美術ナラスノ論ヲ読ム」を著して書を擁護した。一見、欧化派対国粹派の対立とみえる一連の出来事には、種々の問題が絡んでいた。教育における毛筆画の採択は、二者の対立関係に収まるものではなく、教育現場の経済的要請が大きく関わっている（中村隆文<sup>12</sup>）。また、芸術史に照射するならば、「洋画」という近代を標榜する小山に欠けていたのは、モダニズムを頂点とする、より西歐的な視野であつたと言つべきかもしない（フェノロサ、天心の日本画称揚と創生がひとつ近代化運動であつたことは度々論じられてきたが、これに関わる「前衛性」を端的に表現しているのは、*The Chinese Written Language as a Medium for Poetry* をはじめとするフェノロサ遺稿を託され、また同時期に翻訳によって俳句の存在を知ったエズラ・パウンドの制作だろう）。

この「書」を巡る議論の焦点は、天心にあつては「美ノ標準」を問う行為そのものであったが、小山にあつては「美術」を図画、絵画として捉える狭いカテゴリー觀にあつた。しかしながら、双方ともに「美術」という近代制度を前提、土台として論じられていたことは十分に理解されねばならない。

また、この対立問題に関連して、不折を小山の弟子と短絡的に理解しては、見えなくなるものがある。小山にしても不折にしても教養の基礎には漢詩文が存在しており、その活動、洋画というジャンルにおいて、書画一致、詩画一致の東洋的な主題が盛り込まれていたのは事実だ。とりわけ、日清戦争従軍後の不折の関心は、書に向けられていった。彼自身は書を実用的な「応用美術」として捉えていた時期もあり、書はあくまで余技との姿勢をみせていたが、その関心は、何よりも「線」にあつたと考えられる。それは絵画の始原としての線、原始、「竹や石の尖

つたのを用ひて作為した<sup>(13)</sup> 線に繋がるものであろう。「画といふものゝ発生する大きな歴史の最初を形作<sup>(13)</sup> るものは、線であり、それに統くものが明暗であり、色彩であると考えられた。

岡倉天心がその「日本美術史」講義において、書画同一の起源を説いたことはよく知られている。天心は「東洋は書と共に進めり。されば東洋は西洋の陰影に代つて線の大小を以てす。諺に曰く、書を能くするもの画を能くすと（吳道子は例外）。故に筆力は東洋絵画の基本となり、以て今古に通せるものと云ふべし。<sup>(14)</sup>」と説いた。不折は、新聞「日本」における日本画否定論の記者と目されるが、こと始原としての「線」を巡っては、師の小山ではなく、その反駁者であつた天心に近接する見解を抱いていたと推察される。

こうした不折の振幅の大きな芸術活動と意識のありようは、子規とともに共有されるものであつたはずだ。子規が俳句革新運動に邁進した原点には、「最簡短ノ文章ハ最良ノ文章ナリ」<sup>(15)</sup> とするスペンサーの「文体論」の啓示が存在している。このあたりの原理主義とも呼ぶべき傾向は、絵画とは何か、をまず論じて重んじる不折と立脚点を同じくするであろう。

また、子規は『俳諧大要』（明治二十八・一八九五年）冒頭において、「俳句は文学の一部なり文学は美術の一部なり故に美の標準は文学の標準なり文学の標準は俳句の標準なり即ち絵画も彫刻も音楽も演劇も詩歌小説も皆同一の標準を以て論評し得べし」と記した。当時「美術」の用語は、芸術一般を指すものとして使用されているが、この論旨は、後に不折が発表する『画道一斑』（明治三十九・一九〇六年）における「美術は感想を顯はさんがための技術なり<sup>(17)</sup>」として、この美術の範疇に「詩歌音楽」「絵画彫刻」「舞踏建築」を収めるとする記述に重なる。ここには、西歐的な「絵画」概念に合致しないために「書ハ美術ナラス」とする小山の論に比較して、より広義な「美

### 3 葦集、博物館

事実、中村不折の半生はこの「書」を巡るものとなつた。明治二十八（一八九五）年、不折は「画師」として、記者の子規とともに日清戦争末期に従軍したが、その際に遼東半島および朝鮮を巡った。各地の文物に触れ、後の厖大な蒐集の端緒となる出会いがここに生じたのである。古法帖、碑、書籍等の蒐集は、やがて書道博物館の設立に繋がる。書への情熱は生涯衰えることがなく、フランス留学の際にも、「龍門二十品」等を携えて書の独習は続けられ、後に数多くの斬新な書を生んだ。

この蒐集という営みに關して、不折と子規とは共通する志向をもつてゐると推察される。以下、本節においては両者の蒐集関連について論じるが、子規において俳句分類作業が生涯を賭けた俳句の蒐集であったとすれば、不折にとってのそれは、物質としての文字の蒐集であったというべきだろうか。

子規にとっては、俳句分類こそが俳句革新の根幹に關わる作業であった。句數十二万を越えるといわれる厖大な作業は、「古俳書の中から、俳諧を一句ずつ筆で書き写し、項目ごとに分類する」（柴田奈美）<sup>(18)</sup> というものであった。それが子規にどのような価値判断の根拠をもたらしたのかは、「古池の句の弁」（明治三十一・一八九八年）に明白である。この論においては、連歌の発句から芭蕉の時代に至るまで、「俳諧史」の変遷を追って、同一の題目の下に数多の句が列挙される。そこで読者は、「試みに前に列挙した連歌以後幾多の句を繰り返し此古池の句の如く自然なる者他にあるかを見よ。」と命じられる。

主題の「蛙」という題目においては、その「蛙に対する観念の変遷を知らしむる」目的を持って、ほぼ時代順に三十六句が列挙される。この論の序には「子且つ子の胸中より一切記憶に存する所の俳句を取り去り、虚心虚懷以て我言を聽け。古池の句も之を忘るべし。」<sup>(20)</sup>とある。言い換えれば、この論文を通じて唯一対象化されるのは、列挙されたテクスト内部の変遷である。それを子規は「歴史的関係」と呼ぶ。俳句が配列される時間軸は、あらかじめ等質な科学的時間として設定されている。ここにいう「一切記憶に存する所の俳句を取り去り」、文学的な記憶や連想の付隨しない、透明な試験管内的ともいいうべき読書が理念的なものであることは言うまでもない。そして、この記憶から断ち切られた読書は、子規が追究した「写生」の試みと同質である。

高濱虚子の記すいわゆる「夕顔論争」<sup>(21)</sup>とは、言葉について、この問題を巡るものに他ならない。「夕顔の花」を巡って、「写生的の趣味」に基づくならば、『源氏物語』以来の文学的連想は全く消え去って、眼前の花だけが新たに捕らえられると考える子規に対して、「夕顔の花」という言葉は、その歴史的共同体的記憶、連想から全く孤立し得ないとする虚子の言語觀との対立があった。虚子によるこの逸話は、「写生的の趣味」が一切の忘却という仮定によってのみ成立する極論ではないかと疑う、一つの比喩でもあった。しかし、子規においては、「一切記憶に存する所の俳句を取り去り」という俳句分類編纂の方法こそが、俳句という「文学」享受の第一要諦であった。子規は次のように記している。

自分が俳句に熱心になつた事の始りは趣味の上からよりも寧ろ理屈の上から來た原因が多く影響してゐる。其は俳句分類といふ書物を編纂せうと思ひついた為に非常に熱心になり始めた。而して此理屈的研究は他の一

方に於て俳句の趣味を自分に伝へるやうになつたのである。<sup>(22)</sup>

「理屈的研究」とは、俳句のみ、テクストのみを対象とする比較であり、「趣味」とは（当時の概念をもつて表せば）、この比較によつてもたらされる感情および評価・文学の価値判断と考えてよいだろう。

芭蕉の古池の句の価値判断においては、この句こそ独自なもの、「俳諧変遷の第一期を画する境界線」<sup>(23)</sup>であり、「芭蕉が蛙の上に活眼を開きたるは即ち自然の上に活眼を開きたるなり」と論証するために、子規は三十六句の配列とという作業操作に拘つたのである。これが、博物館あるいは美術館という近代の制度における「歴史」の配列と創設に準ずることは言うまでもない。

子規の俳句分類に対し、一方、不折の場合もまた、その蒐集がもつ意味は書そのものに関わつて根幹をなすものであった。ここで彼らの行為を単に「蒐集」とするのは、実は不適当かも知れない。それは玩弄を目的の一つとする骨董蒐集の類ではなく、収藏品たる資料を集めることが目的であつたからだ。のちに書道博物館に收められる蒐集の内容は、「殷代の甲骨に始まり、青銅器、鏡鑑、瓦当、壇、陶瓶、封泥、璽印、石経、墓券、仏像、碑碣、墓誌、硯等の文房具といった主として金石関係の類と、碑拓法帖、敦煌・トルファン出土の肉筆文書、歴代書家の書蹟など紙本関係類併せて一万点以上にのぼる」<sup>(24)</sup>（鍋島稻子）。

これら大陸からの蒐集は、書の起源と変遷を示すものであつたが、それは東アジアの霸権を巡る日清戦争を転換期として、不折的眼前に新たに示された起源であつた。厖大な蒐集品の一部は、『書道全集』（昭和五・一九三〇年）といふいわば平面の博物館において図版として提供されたのち、現実に書道博物館（昭和十一・一九三六年開館）

の資料として公開された。

今日、我々が書道博物館の収蔵品に打たれるのは、書の造形性であるよりは、文物に当時の軍事的経済的ヘゲモニーの残滓が張り付いているからだろうか。あるいはその多くが副葬品や墓誌であるように、もしくはアドルノの言のように博物館 (Museum) という言葉そのものが靈廟 (Mausoleum) と類似して、何か死といふものを連想させるからなのだろうか。ここで文字は、活字的な透明さから一気に物質、質料性を顕現させてくる。

現在、子規関連の評論にあって、「写生文」の意義を問うた江藤淳の『リアリズムの源流』は古典とも呼び得る文献だが、ここには、「重い、名づけようのないものが、彼の六尺の病床を取り囲みはじめていた。このものを描かねばならぬと、子規は感じたのである。<sup>(26)</sup>」との一節がある。実はこうした質料としての「もの」との遭遇は、日常現実的な機能や用途、流通経路から引き剥がされた「もの」が展示されるという意味において、博物館空間をさまざま眼差しのなかにも存在するのであって、それは俳句分類を志した子規よりも、不折の身辺にこそ濃密に潜んでいたものではなかつたか。<sup>(27)</sup> いずれにせよ、これら不折の博物館的蒐集において、子規のいう「境界線」にあたるのは六朝期であり、当初、これ以降は書の凋落として捉えられた。もちろんこうした視点のあり方は、近代日本書史上、明治十三（一八八〇）年の楊守敬の来日、その後の中林梧竹らの訪清によって始まる。清朝の碑学の影響を受けた北魏碑研究の進行とともにあつたといつてよいが、不折はその潮流の中で独自の書と書論を展開した。

大正三（一九一四）年、井上靈山との共著、『六朝書道論』を刊行したのも大きな業績の一つである。これは、政治家として著名であるとともに、書においても一家をなした康有為の『廣藝舟雙楫』を翻訳したものである。本書は、題の通り、包世臣の『藝舟雙楫』を受けたものであるが、その主題とするところ、南北両朝の碑を取り上げ

40 て体系的に論じ、清朝末期の書論を代表する。不折が自序として記した言葉は、次のようなものである。

美術家の最後の叫びは『自然に帰れ』の一語に在り、余は思ふ、書道に於て漢魏六朝碑に向つて所謂る自然の尋ねべきもの多々なるを。<sup>(28)</sup>

それは、「自然に帰れ」という啓蒙的宣言であった。この文脈には、書の享受における歴史的な変遷が凝縮、畳み込まれていると言うべきだ。肉筆墨書は、支持体の耐久性も大きく関わって、オリジナルの伝世が非常に困難である。その点、清朝考証学の影響下、注目されたのは堅牢な碑、摩崖、墓誌、造像記の存在である。真跡を直に刻みこんだとして、「漢魏六朝碑」<sup>(29)</sup>は限りなくオリジナルに近い貴重なものと考えられた。模写、翻刻を繰り返した法帖や「唐碑の重刻屢翻のもの」は避けられねばならない。また、不折は、敦煌、トルファン出土品の墨書の重要な性を説く。清朝末期、二十世紀初頭は、スタインによるニヤ遺跡発掘、ヘデインによる楼蘭発掘をはじめ大谷隊等、数多の「探検隊」の時代であったが、彼らの発掘によつてもたらされた手付かずの出土品、残紙、木簡等、オリジナルの肉筆をも不折は「自然」と呼んだ。それはまさに、子規の逸話に登場するあの「夕顔の花」の純粹知覚に重ねられる「対象」である。

書家・石川九楊は、不折の書『龍眠帖』(明治四十一・一九〇八年)を高く評価し、「六朝期の爨宝子碑や中岳靈廟碑をモデルに生まれ、たしかに形の上ではそれらに酷似している。だが、それらの作品は、六朝書の再現や模倣の域をはるかに越え」たものであると述べている。その運筆には種々の工夫が重ねられ、新たな「自然」の出現を眼前にして不折は、臨書というもう一つの写し、「写生」をまず過程としたのである。それはいわゆる自然の草木、

風景を対象とした写生ではないが、「書」を前にしたもう一つの写生というべき試みではなかつただろうか。

以上、子規と不折の活動の一端を概観したが、これら両者の試行は、極めて意識的な藝術理念の共通性をもつてゐたと考えられる。それは、つねに俳句とはなにか、絵画とはなにか、書とはなにか、というジャンルの存在を自己言及的に問ひ、原理の構築を目指したものであつた。また、彼らの視点は、一つの始原からいまここへと続くなりニアな時間を基準とする「歴史的関係」を想定したものであつたと言えよう。本稿は、今後、中村不折の藝術論を「書」「画」に分離することなく、総合的に研究することをも課題として閉じられる。明治期に「美術」という制度によって隔てられた「書」と「画」は、今やその分離の意味を問われる機会にさしかかっている。<sup>(30)</sup> そして、それは、近代そのものの意味を再考する試みに通じているはずだ。

## 注

- (1) 正岡子規「筆まかせ第三編」『子規全集』(講談社)一九七五年、第十巻、四二四頁
- (2) 正岡子規「懶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」『子規全集』(講談社)一九七六年、第五巻、四六三頁
- (3) 前掲書、四六八頁
- (4) 正岡子規「車上所見」『子規全集』(講談社)一九七五年、第十二巻、二四四頁
- (5) 前田愛『増補 文学テクスト入門』(ちくま学芸文庫)、一九九三年、六〇頁
- (6) 中村不折『画道一斑』(日本葉書会)一九〇六年、一八頁
- (7) アニエス・ドランワ「モーリス・ドニ、象徴主義から古典主義的な秩序へ」『モーリス・ドニ展図録』本江邦夫訳(読売新聞社)二〇〇三年、十頁
- (8) 前掲書原文、一八四頁

- (9) 青木茂「解説(一)」『日本近代思想大系一七 美術』(岩波書店)一九八九年、四四二・三頁
- (10) 神林恒道『近代日本「美学」の誕生』(講談社学芸文庫)一〇〇六年、九〇頁
- (11) 主な参考文献 松井貴子『写生の変容』(明治書院)一〇〇一年
- (12) 林誠「概説—中村不折の生涯と芸術—」他『中村不折秀作集』(新葉社)、一〇〇一年
- (13) 中村隆文『視線』からみた日本近代』(京都大学学術出版会)一〇〇〇年
- (14) 中村不折『画道一斑』(日本葉書会)一九〇六年、六〇頁
- (15) 岡倉天心『日本美術史』『岡倉天心全集』(平凡社)一九八〇年、第四卷、二〇頁
- (16) 正岡子規『筆まかせ第三編』『子規全集』(講談社)一九七五年、第十卷、三七八頁
- (17) 正岡子規『俳諧大要』『子規全集』(講談社)一九七五年、第四卷、三四二頁
- (18) 中村不折『画道一斑』(日本葉書会)一九〇六年、一六・七頁
- (19) 柴田奈美『正岡子規と俳句分類』(思文閣出版)一〇〇一年、八頁
- (20) 正岡子規『古池の句の弁』『子規全集』(講談社)一九七六年、第五卷、一一六頁
- (21) 前掲書 九五頁
- (22) 高濱虚子『虚碧対立時代』『高濱虚子全集』(毎日新聞社)一九七四年、第十卷、一〇八頁
- (23) 正岡子規『瀬道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』『子規全集』(講談社)一九七六年、一九二頁
- (24) 前掲書 九四頁
- (25) 前掲「古池の句の弁」一九四頁
- (26) 江藤淳『リアリズムの源流』(河出書房新社)一九八九年、一二三頁
- (27) 錫島稻子『逸脱と回帰の弁証法』『クラシックモダン』五十殿利治・河田明久編(せりか書房)一〇〇四年、一九二頁
- (28) 「私は此の蒐集の為には、人からは狂氣といはれ、自分でも其為に苦しめられて居るのであります。所謂自業自

得であります。それが世の書を研究なさる人の為に幾分でも利益になれば、私の願は届く訳であります。」

中村不折『学書三訳』(西東書房)一九一九年、四四頁

(28) 中村不折・井土靈山著訳『六朝書道論』(松堂書店)一九一四年、二頁

(29) 石川九楊「新たな段階への扉」『書の宇宙 第二四冊』(玄社)一九〇〇年、一五頁

(30) 書画にわたる「中村不折のすべて展」が一〇〇六年十月一十日～十一月十九日、長野県伊那文化会館にて開催された。

(大学院博士後期課程)

## SUMMARY

### Masaoka Shiki and Nakamura Fusetsu: On the modernization of *haiku* and *sho* in the Meiji era

Noriko OHIRO

Most studies on the modernization of *haiku* have shown that Nakamura Fusetsu (1866-1943) was the prominent painter who introduced the notion of *shasei* to Masaoka Shiki (1867-1902), the most important figure in the history of modern *haiku*. *Shasei* has been defined as a term which describes representing or sketching nature realistically in Western-style painting. Therefore these precedent studies assigned a focus to the influence of Western-style painting theory from which originated the notion of *shasei*.

In this paper I would like to pay particular attention to Nakamura's achievement as a *shoka* (calligrapher). He studied a wide range of calligraphic works and emphasized the importance of stone inscriptions during the Six Dynasties period. He devoted himself to collecting more than 16,000 calligraphic works which were used for his studies and artistic appreciation. In later years he founded *Shodo Hakubutsukan* (Calligraphy Museum) and exhibited them there.

Similarly Masaoka gave life to *Haiku bunrui* (classifying the past *haikus*). It was this study that classified more than 120,000 past *haikus* under various subjects. This achievement of Masaoka as well as that of Nakamura followed the concept of museums which is to collect, research, and display objects in chronological (or the assumed) order.

Through these studies, they considered the origin of each genre and pursued the self-referential question, what is *haiku* or what is *sho* (calligraphy), in other words the question was concerned with each genre's autonomy . So it was relevant to the core of their modernization movements in the Meiji era.

キーワード：近代化、俳句、書、正岡子規、中村不折