

Title	正岡子規と印象派、紫派一俳句革新における洋画新派の位相一
Author(s)	大廣, 典子
Citation	阪大比較文学. 2013, 7, p. 92-106
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/27370
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

正岡子規と印象派、紫派—俳句革新における洋画新派の位相—

大廣典子

Noriko OHIRO

1 はじめに

本稿は、正岡子規の俳句評論において美術界の動向がどのように反映されたかを検証し、明治期における文学と美術の連関について新たな視座を提示する。

子規は、その俳句革新運動を展開するにあたって文学的理念として対象の写実的な再現をめざす「写生」を掲げた。彼の写生論は親交のあった中村不折、下村為山、浅井忠ら洋画家の影響、とくに新聞『日本』の同僚となった中村不折から伝えられた美術理論の影響を受けたとみられ、これが定説化している。

先行研究は北住敏夫氏による『写生説の研究』（角川書店、一九五三年）を先駆として、比較文学研究においては松井貴子氏の『写生の変容』（明治書院、二〇〇二年）等の論考があげられる。これら先行研究は、西洋美術理論受容という観点によるもので、浅井忠が工部美術学校で教えを受けたアントニオ・フォンタネージ(Antonio Fontanesi)の講義に着目し、子規の写生論に与えた影響を追究した。フォンタネージから浅井、浅井から不折や為山へと伝えられた美術講義の内容は、対象を取捨選択して、透視図法に基づく画面構成をおこなうもので、事物の位置関係や色彩の分明などに留意するものとされてきた。

北住氏は、子規の交際関係がいわゆる「旧派」と呼ばれた洋画家であったことに関して、「明治三十年頃になると、黒田清輝等が西洋から新たに齎した印象派の画風に対しては旧派の名をうけねばならないやうになった。ところが子規は、かういふ新派に対しては共感を惜しんでゐる風であつて」と述べている。さらに「子規の意識は、洋画における新派の線にまで進んでゐたとはいひ難いやうに思はれる」として、子規の絵画理解について限界を示唆した¹。この言に代表されるように写生論と西洋美術の影響に関する研究は、印象派の受容や黒田清輝関連には及ばず、浅井忠、中村不折、下村為山らによる美術理論の影響の究明などにほぼ限定されてきた。

これに対して近年、柴田奈美氏が子規の写生論には明治三十年頃を境に変化が見られるとの見解を示した²。子規の評論「明治三十年の俳句界」（明治三十一年）「俳句新派の傾向」（明治三十二年）等の記述内容から、「絵画では当時洋画壇に新風を起していた紫派の作風に重ね、自派の新しさを打ち出そうとしたのであった」（「子規の写生論の変容 脂派から紫派へ」二〇〇八年）と述べた³。この論考は、「紫派」すなわち黒田清輝ら白馬会の作品、とくにその小品に自派俳句の作風を重ねたと指摘するものだった。柴田氏の見解を裏付ける資料は、管見では坂本四方太の評論「子規子と新文芸」（『ホトトギス』明治四十一年）⁴や柴田宵曲による評伝をあげることができる。宵曲はアルス版、改造社版と『子規全集』の編纂に尽力したが、『子規居士』（三省堂、昭和十七年）においては、明治三十二年の記事として次のように述べている。

居士は先づ明治俳句の複雑性を古句に対比して説き、二箇の中心点を有する句とか、人事を詠じた句とか、印象明瞭の句とかいふに及んだが、特に明治の新趣味として挙げたのは、曖昧未了の裡に存する微妙な感を捉へた句で、油画に於ける紫派、小説に於けるスケッチ的短篇などと共通する傾向だ

と云つてゐる。(中略) 普通の読者はこの種の句を読んでも、さほどに興味を感じず、明治俳句の新趣味がかういふ曖昧未了の間に存するなどとは気がつかずに通過してしまふ処がある。居士が力説したのはその為なので、「俳句新派の傾向」一篇は明治俳句の研究者に対し、多くの示唆を与へるもののやうに思はれる。⁵

右のように、子規の俳論と「紫派」(名称の起源については第3節参照)の関係は、明白に言及された事象であるにも関わらず、戦後の俳句研究においては、柴田氏の論考が登場するまで看過されてきたことになる⁶。本稿は、この長年の看過の経緯を辿る余裕をもたないが、北住氏を嚆矢とする諸研究や柴田氏の研究では取り扱われなかった印象派受容の問題を論じる(第3節)。

子規が俳句革新に邁進した当時、美術界においては明治二十六(一八九三)年に黒田清輝と久米桂一郎がフランスより帰国、彼ら洋画新派の台頭はジャーナリズムによって喧伝された。子規が社員であった新聞『日本』においても、森鷗外の寄稿をはじめ種々の関連記事が掲載されていた。同紙を媒体とした子規の文学活動は、美術界の趨勢をも反映しながら展開したものと論者は捉えている。よって本論は、先行研究では検討されなかった『日本』掲載の美術評論等を取り上げ(第6・7節)、子規の評論活動と同時期の美術界の動向に関わるテキストを併行的に考察することによって、明治俳句研究に新たな観点を加えたいと考える(第8・9節)。

2 写生論の萌芽

正岡子規が写生の理念を重視するようになったのは、中村不折、下村為山、浅井忠ら洋画家との親交、わけても不折との交流が大きく関わるとされてきた。明治二十七年、新聞『日本』傘下に家庭向け新聞『小日本』が発刊され、主筆となった子規のもとで不折は挿画を担当した。これを契機として、子規と不折の共作ともいふべき「不忍十景」および「不忍十景に題す」、「王子紀行」(いずれも『日本』明治二十七年)が掲載された。「不忍十景」(明治二十七年八月十四日～二十七日)は、不折による画の連載全八回(十図)であり、記事に対する挿画ではない。第一回には不折自身による画論が併載されている。

写生の絵画上に於ける必要は固より論を俟たず、然れども我邦の人往々にして写生を非難するは彼無識なる近世画家が写生を濫用するに由るなり。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両者相俟て始めて完全なる絵画を為す。⁷

不折の論は「写生」とは、まず「真景を写すの意」と定義しており、「十景」の語は近世絵画の名所観を残すものである。しかしながら、「画境発見」、景色の発見という試みは、同時期の志賀重昂『日本風景論』(明治二十七年)にも通じる、刷新的なものであったと考えられる。連載の最終回、子規は「不忍十景に題す」として、各画について詞書と俳句を寄せた。次に抜粋する。

第二図 池を隔てゝ湯島台隠現す俗境画に入れば即ち雅境となる

初秋の柳が末の湯島かな

第十図 柳樹石燈籠自然の配置宜を失はず路傍の氷店亦好画趣矣

氷売る柳の陰の出茶屋かな⁸

子規の詞には、不折のいう「画境」「画趣」を補足する箇所がみられる。一般的に俗な景観と見なされる場所（湯島）も画家の発見によって「雅境」（「画境」）になり得るのであり、対象の適切な配置を捉えた時には、「好画趣」を生み出す。しかし、これらの風景に基づく俳句においては、第二図の「池」、第十図の「石燈籠」など、画中前景の対象が省略され、子規の視点は奥行きの後景の事物に注がれ、句は画とは別個の構成を示している。

次いで発表された「王子紀行」（『日本』明治二十七年八月二十八日）は、子規と不折、内藤鳴雪の三人が連れだって王子権現に出かけた折の出来事を記したものであるが、不折が挿画を寄せている。子規は、不折の様子を「真景三四枚を写す」「独り欄に倚りて写生す」「見渡せば遠近濃淡天然の好画境なりと不折賞して已まず」と記している。後日、不折はこの王子行きを絵画数十枚として完成させ、子規のもとに届けたという。子規は「俳句画にまけたり」と絵画の優位を説く一文をも記した⁹。不折の写生画とその制作過程は、自然の発見、再現的技法の深化という課題において、句作と共通する課題を持つものであり、子規はこれを格好の視覚的なモデルと捉えたと考えられる。

子規の写実的な作句態度については、彼自身の回想によれば、明治二十五年の冬には、「鳴雪翁と高尾の紅葉見に行た時は天然の景色を詠み込む事が少々自在になつた」¹⁰とある。風景など外界の現象を対象にするという方向性は、「芭蕉雑談」（明治二十六年）の内容によっても明らかである。子規は、当時神格化されていた松尾芭蕉を文学批評の対象として、次のように論じた。

古池の句は實に其ありの儘を詠ぜり、否ありのまゝが句となりたるならん。

眼に由りて観来る者は常に複雑に、耳に由りて聞き得る者は多く簡單なり。古池の句は単に聴官より感し来れる知覚神経の報告に過ぎずして其間毫も自家の主観的思想、形体的運動を雑へざるのみならず而も此知覚の作用は一瞬時一刹那に止まりしを以て此句は殆んど空間の延長をも時間の継続をも有せざるなり。¹¹

子規は、芭蕉の高名な「古池」の句について、瞬間的な知覚の報告に過ぎないと述べたが、この発想は数学的な時空間と客観的な観察者の存在を前提とするものである。時間は空間化され、グラフィックに認知される。「一瞬時」は、均質化、数量化された連続的な時間において存在し、写真的とも呼ぶべき空間の薄片、スライスをその比喩とするであろう。子規の世界観が近代科学的な可視的なものであるからには、再現という課題に関して、視覚化への収斂はすでに敷かれていたというべきではないだろうか。絵画というジャンルへの注目は、「芭蕉雑談」に説かれた「ありのまゝ」の表現という理念が、視覚的なものに中心化されたことを意味する。ただしここで問われるのは、生理的な視覚の問題ではない。のちに不折は『ホトトギス』誌上で（「画談」明治三十三年十一月二十日）、写景の原則として透視図法を紹介したが¹²、これはルネサンス期以降の西欧絵画に支配的であった単眼視による幾何学的な空間表出の方法である。子規のいう「一瞬時」が科学制度に規定されているのと同様に、絵画において問われる「視覚」もまた社

会的、歴史的に形成される制度としての視覚、見る技法に関わっていることは言うをまたない。

3 印象派、紫派

正岡子規は俳句革新にあたって、当初より外界の現象、とくに自然を対象として写実性を追求してきた。この志向は洋画家中村不折らの影響によって、写生論として深化されたとみられてきた。しかしながら、子規の美術への関心は、明治二十八（一八九五）年末あたりから転機を迎える。当時の美術界は、ラファエル・コランのもとで学んだ黒田清輝、久米桂一郎が明治二十六年に帰国、ジャーナリストティックに期待される黒田ら「新派」に対して、従来の「旧派」の対立が喧伝される時期であった。子規が社員であった新聞『日本』には、森鷗外が明治美術会第七回展に関して二篇の記事「我国洋画の流派に就きて」「再び洋画の流派に就きて」（明治二十八年）を発表した。鷗外は、ドイツ留学以来の友人原田直次郎が「旧派」に属するうえ、彼が病床について活動もままならないこの時期、次のような旧派擁護論を述べた。

余は敢て南北両派が自然を視る方法とこれに伴ふ技巧とを是非することをなさず。而れども歴史画等に必要なる富贍なる組立の如きに至りては、北派の技巧これを能くするを知る。未だ南派の技巧のこれを能くすべしや否やを知らず。世の記者は南派独り能く自然を視るといふ。而れども余は信ず、自然を視る方法とこれに伴ふ技巧とは芸術ごとに異にして、又芸術の時期若くは流派ごとに異なるを以て、必ずしも一芸是にして一芸非に又某の時期是にして某の流派非なるに非ずことを。¹³

「我国洋画の流派に就きて」（『日本』明治二十八年十一月十日）

当時、画家たちのグループは、その住居の位置から「南派」「北派」と区別されたほか、志向や技法等から「正則」「変則」とも呼ばれた。新派—南派—正則、旧派—北派—変則という関係だ。しかし、鷗外は「旧派といはれては陳腐なるものと想像せられ、変則といはれては自然を視る法を謬りたるが如く思料せらる」として、新・旧や正則・変則の呼称を非として、南北の名称を用いるべきだと提案した。ここでは旧派の特長が「歴史画等に必要なる富贍なる組立」にあるとみられ、黒田らのグループのそれは「自然を視る一種の方法とこれに伴ふ一種の技巧」¹⁴という曖昧な表現に止まっている。

さらに鷗外は「再び洋画の流派に就きて」（『日本』明治二十八年十一月二十一日）を発表した。「我机辺に西暦千八百六十六年の仏蘭西新聞 L'Evenement あり。これに載せたるエミル・ゾラが文は彼国印象派に左祖して、当時の『サロン』の審査委員を攻撃したるもの」¹⁵と記した。ゾラのサロン評「芸術の現在 *Le Moment Artistique*」（五月四日）「サロンの写実主義者たち *Les Réalistes du Salon*」（五月十一日）等の内容が援用されている。ゾラが新しい絵画の援護を目的としたのに対して、鷗外の論は旧派擁護という逆の立場となったが、「おのれが特性に依りて自然の一片を写し得る」ならば、印象派であるなしに関わらない、日本においては、新派旧派もないとするものであった。

しかし、「*M. Manet*」（五月七日）などエドゥアール・マネを論じたゾラの記事は、印象派の呼称登場以前であり、もちろん本文に *Impressionnisme* の単語はない。印象派のグループ展には参加しなかったマネの位置づけは難しいが、鷗外の文章は、「印象派即ち我に云へる南派の首領はエズアール、マネエなり」と記したことによって、結果的に南派すなわち黒田らを印象派に位置づけるという読みも成り立つ。この

明治美術会第七回展には、黒田が印象主義的傾向をみせた《昼寝》を出品しており、のちに高山樗牛は「黄赤青紫の色線を以て密に顔面手足を彩飾し一見人をして其肉体なるを弁知するに苦しめたり」¹⁶と非難している。しかし一方で黒田は、《昔語り》にみられるようなアカデミックな構成への志向を示すなど、画家自身の方向性もジャーナリズムにおける批評の基盤もきわめて流動的、混沌とした状況にあった。

子規は同年十二月二十七日に「○紫派」を発表、黒田に言及した。題名の「紫派」（黒田らのグループを指す言葉）は、子規の造語といわれ、まず色彩に着目している。

○紫派 一名黒田派ともいふとかや近来大流行の洋画にして色は重に茶と紫とより成りたちたりと申すことなり此派の長所は軽く無雑作なる処に限られたり去れば壮大なる処勁拔なる処沈静なる処は到底此派の筆にて写し出すべからず只世の中には軽く無雑作なる人間が多き故に此流派の人が展覧会を占領するやうにも見ゆれど目明き一人は人の見ぬ処で一生懸命に自己流の腕を磨き居れば何も展覧会に関係したことにはあらずいづれの派もそれ相応の長所があるもの故あの派はあの派、この派はこの派、鴉は鴉、白紙は白紙と銘々に奮発さへすれば日本の美術は万々歳なりとある人の語りしまゝを記すこと然り¹⁷

「○紫派」（「棒三昧」『日本』明治二十八年十二月二十七日）

当日の紙面に子規は日本画の橋本雅邦に対する痛烈な批判を掲載したが、黒田に関する文章は歯切れが悪い。内容は総て伝聞であり、意見は「ある人」の体裁をとっている。旧派擁護でありつつ、新派を総て否定するわけではない、この意見が鷗外のもものと隔たっていないのは確かだが、浅井忠を指すとの見解もあり、「ある人」の特定はできない。

この「○紫派」発表の約一ヵ月後、鷗外は次のように「印象派」の定義をおこなったが、「正岡常規君等の口より紫派といふ名新に出でにき」¹⁸との言がある。印象派の語をめぐっては、鷗外と新聞記者吉岡芳陵の間に論争が起きていた¹⁹。吉岡は、鷗外が黒田らを印象派とみなすのは不相当として、Pleinairist とすべきであると述べたのに対して、鷗外は印象派、外光派などの定義を試みている。

印象派とは物を写すに、その当面に人を撲つ印象を再現せんことをつとむといふ意にて、特に Manet が率ゐる一団体に付けられし名なり。²⁰

森鷗外「洋画南派」『めさまし草』卷之九 明治二十九年一月三十一日

鷗外の定義は、通説的に認められるルイ・ルロワの展評「印象主義者たちの展覧会 *L'Exposition des impressionnistes*」（一八七四年）に拠るのではなく、「印象」という言葉の解釈によってその絵画運動を捉えようとするものだった。当時、印象派の受容をめぐっては、黒田や久米が言説を明らかにしなかったために錯綜した状況が続く。印象派についての詳述は、久米による「ウキスラー対ラスキン 及び印象主義の起源」を待たねばならず、久米はここで筆触分割など技法に触れ、ターナーから印象派への影響関係を論じている（『明星』明治三十八年二月一日）。²¹

この明治二十九年、沸騰する美術界を反映するかのよう、子規は「絵画体」（『日本』明治二十九年四月二日）と題した句作を発表する。この試みは、「即興体」「即景体」「音調体」等二十四の異なるスタイルを考案して、各十二句程度詠み分けをおこなったものである（二十四体という発想は、司空図によ

るとされる「二十四詩品」に遡ることができるだろう)。それぞれ冒頭に解説があり、「絵画体」は「明瞭なる印象を生ぜしむる句を言ふ即ち多くの物を並列したる、位置の判然したる、形容の精細なる色彩の分明なる等是れなり」と記し、「茶店あり白馬繫ぐ桃の花」「落葉して塔より低き銀杏かな」「家二軒杉二本冬の鴉飛ぶ」等の句を掲載した。

整理すると、「絵画体」とは「明瞭なる印象」を読者に生じさせる俳句を指し、①多くの物を並列→多くの名詞を並列、②位置の判然→位置関係の明示、③形容の精細、④色彩の分明 という表現要素をもつとされる。これらの要素は、中村不折との関わりが深い「不忍十景に題す」や「王子紀行」(明治二十七年)に示された「天然の配置」「遠近濃淡」の絵画用語を一般化したのみならず、「○紫派」の記述と同様に色彩への注目が明確になっている。

また、この「明瞭なる印象」という言葉が子規の著作に登場するのは、管見ではこれが初出である。「明瞭なる印象」の語はこの後さらに簡略され、「印象明瞭」と標語のごとく使用されるようになるのであり、この件については次節にて詳述する。当時、一般的には印象という言葉は、impression の訳語とされている²²。この語は心理学にも用いられ、また具体的な表現が明瞭な印象を生むという論旨は、スペンサーの「文体論」に述べられたところの、vivid impression に典拠を求めることも考えられる²³が、時代背景として、印象派をめぐる議論、論争が沸き起こっていた事実を指摘しておきたい。

4 「明治二十九年の俳句界」

子規が俳句制作における絵画的イメージの創出を詳細に論じたものは、明治三十年一月二日より『日本』に連載を開始した「明治二十九年の俳句界(俳諧)」である。自派の俳人を論じ、河東碧梧桐、高濱虚子をはじめ、夏目漱石の句も掲載した。わけても「絵画的」俳句として捉えられるのは、碧梧桐による「赤い椿白い椿と落ちにけり」を代表とする作例である。

子規は、碧梧桐の作風について「印象明瞭」と評した。「印象明瞭」とは、読者をして「眼前に実物実景を観るが如く感ぜしむる」と記され、「写生的絵画の小幅を見ると略々同じ」²⁴とされている。この認識は、知覚の再現を巡って俳句と絵画表現を同質として捉えるものであり、「椿の句の如き之を小幅の油画に写しなば只地上に落ちたる白花の一団と赤花の一団とを並べて画けば即ち足れり。蓋し此句を見て感ずる所実に此だけに過ぎざるなり。」²⁵と述べられている。つまり俳句というテキストは、純粹に視覚的なイメージ、ここでは花と色のイメージを読者に喚起するものとみなされている。あるいはそのように理念化される。さらにこの評論においては、俳句における絵画援用の意味が次のように記されている。

文学の時間的なるは絵画の空間的なると性質を異にす。故に文学にして空間的たらしめんとするは稍と無理なる注文なり。俳句とても多少の時間を含む所に於て絵画に超越せりといへども俳句は他の文学に比して空間的ならざるべからざる者あり。(中略)俳句の如き短き者に在りて時間空間共に之を含ましむることは分量の上に於て極めて出来難きことなるを以て寧ろ兩者の一を擇ばざるべからざるの必要起る。此必要に応ぜんとするも時間許りを写すことは出来得べきにあらねば已むなく空間許りを写すの勝れるを見る。是を以て俳句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。²⁶

文章にみられる「時間的文学」と「空間的絵画」という図式的な弁別は、レッシング『ラオコオン』以来の近代芸術論に倣うものであろう。その上で俳句が「他の文学に比して空間的ならざるべからざる者」と認識されるのは、俳句の韻律が字数として数量化され、それがわずか十七字であるという数量的な狭小、「短さ」として捉えられているからである。そして、文中の論旨に従えば俳句のように短い形式、内容に限界がある形式においては、継起する時間ばかりを「写す」ことはできず、それゆえに空間を写すことに帰着するというものだ。短い俳句形式においては、「已むなく空間許りを写すの勝れるを見る」という帰結を以て、絵画への接近はなされるのである。

ところで、河東碧梧桐自身は当時を回想して、子規の俳句がもたらした革新性について次のように述べている。

○「天窓の若葉日のさすうがひかな」、この句は当時予が頭にジーンと響いた句で、予をしてある悟りを開かしたものであつた。つまり、うがひなどゝいふありふれたさうして俗な事柄を斯く迄に美化し得たといふ点である。(中略)第二の悟りを開かしたものは、廿九年の春の句
春風にこぼれて赤し齒磨粉
であつた。此句は慥か一二枚の紙に数十句認めて示された中であつたと思ふ。齒磨粉が発句になるなどは破天荒であると、其時も何か俳句界に一大光明の輝いた如く感じた。²⁷

子規は、碧梧桐の作句に「印象明瞭」という言葉を用いて色彩の分明、視覚的イメージの喚起という特長をみたが、当時の子規自身の句は、「ありふれたさうして俗な事柄」が「美」に変容することによって碧梧桐を感動させた。子規の俳句には「うがひ」「齒磨粉」といった日常的な題材が取り込まれ、風光への着目がみられる。碧梧桐はその感動を「ジーンと響いた」「一大光明の輝いた」と記したが、初夏の日差しや春風に零れる齒磨粉といった粒子的ともいふべき輝きへと意識が向けられている。「日のさす」「こぼれて」と中七に動詞が置かれ、その運動が表現されるとともに、「若葉」「赤し」色彩への注目も極めて高いのである。

5 「明治三十年の俳句界」

この日常性の発見、追求という課題は、その後、「明治三十年の俳句界」（『日本』明治三十一年一月三日）においても強調されてゆく。子規は碧梧桐の句作「夜に入りて蕃椒煮る臺處」を取り上げ、「理屈無き處」「日常の鎖事ながら毫も陳腐ならざる處」に「淡泊水の如き趣味」があると記した。

此新体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。²⁸

碧梧桐の「新体」として語られるのは、日常的な瑣事をテーマとした微妙な感覚の表出である。掲出の「夜に入りて蕃椒煮る臺處」には、「や・けり・かな」等の旧来の発句に特徴的な切字が用いられていない。文章の断片とも受け取れるような、明らかには俳句とは認め難い文体によって、日常的な光景の再現が主題とされている。これを絵画の洋画新派すなわち紫派に通じると明記、「簡単（画題小なり）」「平易」「淡泊」「軽新」と記したのである。子規のいう「淡泊水の如き趣味」の創出に関しては、当時の洋画新派（紫派）とそれに関わる言説に目を向けることが必要であり、次節において論じる。

6 白馬会展評 —黒田清輝を中心に—

明治二十九年五月、黒田と久米は東京美術学校西洋画科の授業を委嘱され、六月には美術団体白馬会を結成した。黒田らは明治美術会の官僚的な組織を批判的にして、これを脱退、白馬会を結成するに至ったとされるが、彼らは外光派、印象派といった前衛の体現者であると同時に、官制のアカデミズムの代表者たらんとする二面性を孕んでいた。

同年十月、白馬会第一回展覧会に黒田は、《昔語り》の油彩習作や木炭素描などを含めて六十一点を出品した。画稿というべき下絵やスケッチの類が出品されたことについては、賛否両論があった。黒田が下絵の類を出展した意図は大作の制作手順の提示にあったとされる²⁹が、森鷗外らの注目は下絵そのものに向けられた。鷗外は「その出したる図はその題とするところの手近なるもの多き」³⁰と捉え、鑑賞者の興を喚起するものとして評価した。また「その題は手近くして簡易ならむも、その感は深からむことを要す。」³¹と述べた。この見解は、子規の「明治二十九年の俳句界」における「小幅の油絵」という比喩に通じるものであり、「簡単（画題小なり）」を評価する判断に通じる認識であろう。

この第一回展覧会について新聞『日本』では「白馬会展覧会素人合評」（明治二十九年十月十二日）が掲載された。合評は、銀杏先生・一寸法師・駿台隠士という筆名の三人による。『日本』は、挿絵担当に中村不折を採用しており、合評の匿名発言者も不折をはじめ旧派、明治美術会に関わる人物と考えられる。

◎絵画総評 先生曰く今回の絵画を以て直に白馬会の技倆を定むるは軽卒の見とす、何となれば彼の絵画は総て誰れにても胡魔化しのきく可き小細工物多く、作家の価値を判するに足る可き大作に至りては甚だ稀有なれば也、蓋し余の所謂大作とは唯作の大なるに非らずツマリ骨を折つた作品を指すものとす³²

こちらの合評では、「胡魔化しのきく可き小細工物多く」と白馬会に否定的な意見が記されている。また、大作の制作と完成度の重視には、旧派に属する価値判断が窺え、印象派への非難もスケッチのような「未完成性」に向けられたことを想起させるが³³、黒田の《菊圃》とみられる作品については次のような高い評価が与えられている。

黒田氏筆菊畑 隠士曰く夜明の景色能く其感を現はしポツト紅のさしたる調子より草木のいきいきしたる心地よき景色妙なり余は館中屈指の出来と云ふを憚らず△先生曰く第一に夜明のほの暗き所

に鮮明なる菊花を散らしたる意匠面白く第二にかゝる薄暗き物色をものしながら其内に如斯一種明快なる色を出すなどはなかなか凡手の能ふ所にあらず流石に新派の領袖たる所は有り³⁴

前掲「白馬会展覧会素人合評」

評の「夜明のほの暗き所に鮮明なる菊花」「明快なる色」との表現は、子規の用語「印象明瞭」(「明治二十九年の俳句界」明治三十年一月六日)に近く、かつそれに先立っている。子規は「赤い椿白い椿と落ちにけり」の句を論じるにあたって、「ほの暗い所」とは記していないが、「地上に落ちたる白花の一団と赤花の一団」と述べており、鮮明な色彩表現に関心が向けられているのは同様だ。のちに子規は、景色や人事の文章表現に関して、「薄暗き恐ろしき森の中に一本の赤椿を見つければ非常にうつくしく且つ愉快的な感じを起す。」(「叙事文」『日本附録週報』明治三十三年三月十二日³⁵)とも記している。

黒田への注目は、翌明治三十年十月の白馬会第二回展覧会にもみられる。この時、黒田は《智・感・情》《避暑(湖畔)》等十七点を出品した。『日本』には銀杏先生「白馬会一見(上・下)」が掲載され、黒田の活動に対しては次のような見解が示された。

思ふに黒田氏等は眼中終に主観無き者か彼が描くもの一切是れ客観のかたまりなり且つ氏がこの一刻なる傾向は唯欧州風を其のまゝに奉じ直ちに以て我国に調和せしめんとす見解於此多少狭隘を免れずと雖も而かも是亦直ちに氏が特色なるやも知れじ³⁶

続いて展覧会全体の印象は、次のように記されている。

今回の出品 実に三百点以上と聞く而かも一見平等の紫灰色軽々之れに対せばドレガドノ人の作なるやを弁ず可らず会全体には紫派の特色を見れど場中の出品には箇々の特色殆んど知るべからず思ふに門下の人未だ黒田氏以外に多少自己の特色を發揮するもの無きか³⁷

ここで黒田は「客観のかたまり」と評され、特長を「客観」「実際」と記された。色彩については、第一回展覧会の「明快」「鮮明」から第二回展では「紫灰色軽々」と表現が変化している。この形容の変化は、俳句における「印象明瞭」の重視から「淡泊水の如き趣味」の発見につながるとみられなくもない。

黒田の特長を「客観」「実際」と捉える見解は、森鷗外の黒田評にも通底する。鷗外は《大磯鳴立庵》について、「看者その異様なるに驚きて、種種の説をなしたるものなるが、こは夏日の樹蔭のありの俣を試みに強き顔料もて写し出せるに過ぎざるべし」³⁸と記している。顔料が「異様に」赤く強いものであり、一種表現主義的な画面を形成しているとしても³⁹、黒田という画家は、「ありの俣」を描くと受け取られている。大磯鳴立庵は和歌や俳諧に名高い所謂名所であるが、これを題材としながら、色彩や描写によって旧来の名所感を払拭している。黒田はある談話に、「安芸の宮島とかそれから天の橋立とか云ふ名高い景色を似た様に習た様に書くのが旧派です、景色なら景色の形を記するのが旧派、新派と云ふ方は先づ其景色を見て起る感じを書く」⁴⁰と語っている。場所は、過去の粉本に従って理念的に描かれるのではない。土地の由緒や故事の類は絵画にとって本質的な問題とはなりえず、対象を直接に見て、「起る感じ」が求められている。これを「客観」と呼ぶならば、「客観的」「ありの俣」を描く、これらの用語は、子規の俳句革新において「客観の事物許りを現す」⁴¹(「我が俳句」『日本』明治二十九年八月二十五日)とい

う方向性、および「極度の客観的美は絵画と同じ」⁴²(「客観的美」(「俳人蕪村」)『日本』明治三十年五月二十八日)とする認識にも重なるものであろう。

7 「写生、写実」

この時期、子規は絵画における写生のあり方を「写生、写実」(『ホトトギス』明治三十一年十二月十日)において論じた。写生には、「理屈的写生」「感情的写生」の二つがあると述べている。理屈的写生とは、技法でいえば線で描いた輪郭に頼るものであり、「例へば鯉を画くと三十六枚の鱗がチヤンと明瞭に一枚見えて居る」⁴³ようなものだという。一方、感情的写生は、「輪郭の代りに絵の具が自然の輪郭と為る」「油絵」であり、その特徴は「実物見たやうに出来る」の一点にあると述べて評価している。

感情的写生にみられる、「人が物を見て感ずる度合に従ふて画く」という理念、および輪郭の排除とは、印象派に関わる当時の絵画論とほぼ軌を一にするものである。たとえば、岡倉天心は東京美術学校の「泰西美術史」講義(明治二十三・四・五年度開講が知られている)においてすでに印象派に言及しており、端的に「インプレツシヨネツス派の如きは、一見即ち真にして是なりとす。海も空も一見したる儘にて画くべし。細波片雲を画くを要せずと。」⁴⁴と述べている。久米桂一郎の論「絵画の発達と視感の関係」(明治三十二年)では、詳細に次のように述べられている。久米は黒田の理論的バックボーンと評されるが、風景画に例をとって、堅固な構成と明瞭な図線的要素が減じられてゆく過程を史的に解説している。

現代の新画風は、敢て仰山な道具立てを持って来て風景を作らずに、自然中の小さい一隅を写して満足して居る、併ながら此小さい一部分を写した自然の画は、昔の画の如く輪郭の中に閉込められた死んだ形でなくして、総ての物が活動し呼吸して居る所が見える、葉振を描写した細かき筆法は変じて正しき斑点となり、草でも花でも山でも木でも太陽の光線に浴し、或は露に潤ひ空気に触れて動揺するやうに描かれて居る。⁴⁵

「現代の新画風」は自然の一部分を写す、この認識は、「明治二十九年の俳句界」以来の俳句革新の志向に合致するものであろう。子規は、自然の一片を描く「写生的絵画の小幅」「油絵の小幅」を視覚的なモデルとして、「短い」俳句形式を論じてきたのである。

久米によれば、画家は「自然を見て其感じた所」を研究して描き、「画家の能とする所は、必ずしも自然を残さずに写すのみを云ふのでもない、時としては略して描いたり種々やつて行く中に新しい変化が出来る、新しい技法の起るのは必ず新しい視感を以て自然に対する故である」⁴⁶と記されている。これは、黒田の談話に「新派と云ふ方は先づ其景色を見て起る感じを書く(ママ)」⁴⁷あるいは「自然に対して最も面白く感じたところを捉へて描く」⁴⁸とある点にも通じよう。これらの意味において、子規の著すところの感情的写生、「鱗を三十六枚画きはせぬ」という言は、印象派における筆触分割、固有色の放棄等の技法には及んでいないが、久米桂一郎、黒田清輝ら絵画新派の傾向を意識したものともみるべきであらう。

8 「俳句新派の傾向」

やがて子規は「俳句新派の傾向」（『ホトトギス』明治三十二年一月十日）において、次のように自派俳句を論じている。

箒木は皆伐られけり芙蓉咲く 碧梧桐
枯葛を引き切りたりし葎かな 虚子

右の二句は時間的に二個の光景を連続して、しかも二個の中心点を有する者なり、一個の中心点は上部に在り、他の一個の中心点は下部に在り。前句は先づ箒木の多く生えたる処を想像せしめ、次に箒木の伐られて後芙蓉のあからさまに咲きたる処を想像せしむ。後句は先づ枯葛を引き切る様を想像せしめ、次に枯葛の無くなりし後の葎を想像せしむ。⁴⁹

ここには中心点を一つに絞らない、「二個三個の中心点ある者も亦結合の如何に因りて趣味ある詩又は画となるべきを信ず」という表現が登場している。そして「明治俳句に現れたる新趣味」は、「油画に在りては所謂紫派となり、小説に在りてはスケ〈ッ〉チ的短篇となり以て今日に現れたり。絵画小説俳句界の潮流は孰れを模すると無くて自ら同一揆に向ひつゝあり。是れ大勢なるべし。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。」⁵⁰と述べられている。「中心は一点に集中せず稍放散せる傾向にあり。」、このような主張が、いわゆる洋画旧派の理論とは相容れないものであることは言うまでもない。工部美術学校におけるアントニオ・フォンタネージの講義録は、よく引用される場所であるが、「目的トスル一部分ヲ能ク注意シ、精密ニ写シ、他ハ灑落ニ製スルヲ其画ノ妙トス。如何トナレバ、只他ノ形容物ニ遮ラレ、終ニ其中央ノ目的ヲ害スル所以ナリ。⁵¹」とある。フォンタネージはアカデミズム一辺倒の画家ではなく、バルビゾン派の絵画に接し、トスカーナのマッキアイオーリ派との交流もあった。講義録に見るように、フォンタネージも物の見え方、視覚のありように注目しているが、こと教育に関しては、画中に中心を求めるよう講義したと考えられるのである。

さらに子規は自派における淡泊平易なる趣味、「曖昧未了の裡に存ずる微妙の感」について具体的に述べている。

俳句に就きて言はんか、

（元禄）水かけて見れどいよ〜氷かな 林鴻

といはゞ中心は氷にして、水かけて氷を現したる処に「落ち」はあるべし。

水汲んで氷の上に注ぎけり 虚子

といはゞ中心も「落ち」も無き者となり、前の句とは全く趣味を別にするを見ん。若し此趣向を昔の人にいはしめんか、水を注ぐといふ中途の所為に満足せずして、必ず其目的の極度迄つきつめ「水かけて終に解けたる氷かな」などの意味に改むべし。斯くせば中心も「落ち」もたしかに出来るなり。されど中心と「落ち」との明瞭なる者にのみ趣味あるに非ずして、只氷の上に水を注ぐといふ（「落ち」の見えぬ、目的の判然せざる）事にも一種の趣味を感ずるを得。⁵²

かつて「明治二十九年の俳句界」において、俳句は純粹に視覚的なイメージを読者に喚起するものであり、「此句を見て感ずる所実に此だけに過ぎざるなり」と捉えられていた。つまり、俳句は知的解釈、分析を拒むものとして理念化されたわけだが、この方向性は、俳句新派の傾向として虚子の一句を掲げ、「中心」も「落ち」もない「微妙な趣味」を打ち出したと考えられる。そして、「其目的が何に在るか、其結果が如何になるかを問ふを用ゐざるなり。」という一種の判断停止、主題の拒否に至るのである。

この傾向は、洋画新派的であるというより、印象派の表現志向に近い。第一回印象派展(一八七四年)が開催された際、評価の争点は、完成度の問題にあったとみられ⁵³、批判は、「スケッチのようなその未完成性に向けられ」⁵⁴ていた。一方、黒田ら洋画新派はスケッチ的、未完成の味わいを残した作風を見せはするものの⁵⁵、西欧アカデミズムの移入という面からは、完成した制作を最終目標に掲げざるをえなかったのである。

伊藤俊治氏はルネサンス期から十九世紀に至る西洋絵画の流れについて遠近法を中心に論じ、「絵画という形式をミクロコスモス(小宇宙)として画面構成してゆく方法から、画面を世界から切りとり、世界に表象させるという方向への転換ということができるかもしれない。画家の視覚をなりたさせるシンタックスが普遍的な静的なものから、個別的で不確定なものへと変容していった。」⁵⁶と述べているが、子規が「中心は一点に集中せず稍放散せる傾向」を標榜すれば、それは偶発的な画面の切り取りや対象形態の希薄化、色彩の溶解が顕著な印象派の表現に接近していたと言わねばならない。それは古典的な規範、透視図法から逸脱しており、「二個三個の中心点」の導入は、今日の眼からはキュビズムにも通じるような、多視点、多元的な表現を思わせるのであり、中心の無い「不確定なもの」への志向である。

9 むすび

正岡子規は、俳句という短い形式を時空間の切片と捉えて、絵画形式にその類似点を見出した。当時の美術界の動向について積極的に関心を持ち、中村不折らの影響にとどまらず、ジャーナリズムレベルにおいて印象派を受容し、黒田清輝ら洋画新派に関わる言説にも大いに注目していた。「俳句新派の傾向」(明治三十二年)においては、自派の傾向を黒田清輝らの洋画新派になぞらえ、「淡泊平易なる趣味」であると述べた⁵⁷。洋画旧派から新派への乗り換えともみえる志向の転回には、「各自嗜好の変化」を「嗜好の進歩又は発達」⁵⁸と捉える進化論的発想が窺える(「我が俳句」明治二十九年)。嗜好の変化は個々人で異なるといえども、「我は此間に大体一定せる方向あることを認むるなり。」⁵⁹と考えられている。このように自派の傾向を洋画表現と比喩的に同一視することは未開の詩歌とみなされがちであった俳句形式に、進歩史観的な「一定せる方向」において革新性、前衛性を保証してきたと考えられるのである。

ただしこの展開において、子規にとって黒田らの存在は、一面、『日本』の美術評論をはじめ明治美術会に関わる人物の見解を通じて知られた対象でもあったことを明記する必要がある。子規は自らが親交を結んだ中村不折らいわゆる旧派の画家たちの所見を通して、黒田や白馬会を捉えており、それは自派俳句の微妙な味わい「些細なる者の極めて微なる感じ」をイメージさせるに相応しい格好の視覚的モデルと映ったとみられるのである。

*本稿は第七十一回比較文学会全国大会(二〇〇九年、大阪大学)における口頭発表「正岡子規と紫派、印象派—写生論形成における洋画新派の位相—」に基づき、加筆修正した。

注

- 1 北住敏夫『写生説の研究』角川書店、一九五三年、三三-四頁(復刻版一九九〇年、日本図書センター)
- 2 柴田奈美「写生論の再検討 子規と不折の場合」(『岡山県立大学デザイン学部紀要 Vol.14 No.1』岡山県立大学、二〇〇七年)「子規の写生論の変容 脂派から紫派へ」(『正岡子規研究』子規研究会、二〇〇八年)
- 3 柴田奈美「子規の写生論の変容 脂派から紫派へ」(『正岡子規研究』子規研究会、二〇〇八年六月、二一頁)
- 4 坂本四方太「子規子と新文芸」『ホトトギス』明治四十一年九月一日
- 5 『柴田宵曲文集』第三卷、小澤書店、一九九二年、一八七—一八八頁
- 6 中島国彦氏による『近代文学にみる感受性』(一九九四年)では、子規の「俳句新派の傾向」への言及があったが、紫派、黒田清輝と子規の影響関係は捉えられていなかった(注参照)『紫派』つまり黒田清輝や白馬会の画家たちが『淡泊平易』だとするのは若干留保がいるが、『濃厚』『高遠』という肩に力が入ったのではなく、もっと柔軟な姿勢がここで見据えられていることに注意しよう。子規の俳句革新は、ともあれ、既成のものに新しい風を吹き込むことに、主眼が置かれていたはずである。(中島国彦『近代文学にみる感受性』筑摩書房、一九九四年、二一七頁)
- 7 中村不折「○不忍十景」『子規全集』第十二卷、講談社、一九七五年、六〇—一六〇二頁
- 8 前掲書、六九—七三頁
- 9 『子規全集』第十三卷、一九七六年、五九五—七頁
- 10 「瀬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』明治三十五年二月十日)『子規全集 第五卷』講談社、一九七六年、四六三頁
- 11 『子規全集』第四卷、講談社、一九七五年、二三五-六頁
- 12 中村不折「画談 並行法」『ホトトギス』明治三十三年十一月二十日、四二頁
- 13 『鷗外全集』第二十三卷、岩波書店、一九七三年、二四〇頁
- 14 前掲書、二四〇頁
- 15 前掲書、二四二頁
- 16 高山樗牛「文学と美術と 南派の危機」『太陽』一八九六年三月二十日(宮崎克己『西洋絵画の到来』日本経済新聞社出版、二〇〇七年、一六六—七頁参照)
- 17 『子規全集 第十二卷』講談社、一九七五年、一三六—一三七頁
- 18 『鷗外全集』第二十三卷、岩波書店、一九七三年、二四九—二五〇頁
- 19 佐渡谷重信『鷗外と西洋美術』美術公論社、一九八四年
宮崎克己『西洋絵画の到来』日本経済新聞社出版、二〇〇七年
- 20 『鷗外全集』第二十三卷、岩波書店、一九七三年、二五一頁
- 21 黒田清輝の場合は「十九世紀仏国絵画の思潮」(『美術評論』明治三十三年三月)において「アンプレシヨニスト」に言及したが、印象派は主題として論じられておらず、マネを運動の代表的人物とみている。
- 22 印象の語については、『明治のことば辞典』(惣郷正明・飛田良文編、東京堂出版、一九八六年、二二頁)を参照した。
- 23 心理学と子規の連関については、青木亮人『天然ノ秩序』の『連想』—正岡子規と心理学—(「連歌俳諧研究」一一二号、二〇〇七年)に詳しい。子規は学生時代からハーバート・スペンサーの「文体論」に影響を受けていた。「印象明瞭」に関しては、松井貴子『写生の変容』(明治書院、二〇〇二年)一四六頁を参照されたい。
- 24 『子規全集』第四卷、講談社、一九七五年、五〇三頁
- 25 前掲書、五〇四頁
- 26 前掲書、五一二頁

-
- 27 『子規全集』第三卷、講談社、一九七七年、六八五頁
- 28 『子規全集』第五卷、講談社、一九七六年、一一頁
- 29 主な参考文献 植野健造『日本近代洋画の成立 白馬会』中央美術出版社、二〇〇五年
高階秀爾『日本近代美術史論』講談社学芸文庫、一九九〇年
宮下規久朗「美術における草案の諸相」『文学』第十一卷・第五号、岩波書店、二〇一〇年
- 30 『鷗外全集』第二十三卷、岩波書店、一九七三年、三一四頁
- 31 前掲書、三一四頁
- 32 「白馬会展覧会素人合評」『日本』明治二十九年十月十二日 引用は、『日本』縮小復刻版第二十四卷、北根豊監修、ゆまに書房、一九八九年による。
- 33 「流動的な現実をヴィヴィッドに喚起する印象派の絵画効果への肯定的な評価と、あくまできちんと塗って完成作を目指すべきだというアカデミックな基準を混在させる矛盾。事実、印象派に対する当時最大の批判はスケッチのようなその「未完成性」に向けられていた。ここでは(論者注、シェノーによる第一回印象派展の評論)、明敏な批評家が自己分裂を起こしており、本来両立し得ない要素を書き付けるところに、ふたつの異なる美意識がせめぎ合う時代のリアリティが如実に感じられよう。」
(三浦篤「印象派再考」三浦篤・中村誠監修『印象派とその時代 モネからセザンヌへ』美術出版社、二〇〇三年、二〇頁)
- 34 前掲「白馬会展覧会素人合評」
- 35 『子規全集』第十四卷、講談社、一九七六年、二四三頁
- 36 「白馬会一見(上)」『日本』明治三十年十一月六日 引用は、『日本』縮小復刻版第二十七卷、北根豊監修、ゆまに書房、一九八九年による。
- 37 前掲「白馬会一見(上)」
- 38 『鷗外全集』第二十三卷、岩波書店、一九七三年、三一六頁
- 39 「朱の線が『ありの俣』かどうかは疑わしいものの、鷗外の評言は、この絵の二つの位相—im·exの位相を的確に言い止めている。夏の強い日差しの『ありの俣』を『強い顔料』で描くという二重性をこの絵は、たしかにもっているのだ。」(北澤憲昭「印象と表現—日本印象主義のアポリア」『日本の印象派—明治末・大正初期の油彩』下関市立美術館、一九九九年、八頁)
- 40 「洋画問答」『太陽』明治二十九年十二月二十日(『黒田清輝著述集』東京文化財研究所編、中央公論美術出版、二〇〇七年、二九頁)
- 41 『子規全集』第四卷、一九七五年、四八二頁
- 42 前掲書、六三四頁
- 43 『子規全集』第十四卷、一九七六年、二二二—二二三頁
- 44 『岡倉天心全集』第四卷、平凡社、一九八〇年、二五五頁
- 45 「絵画の発達と視感の関係」『美術評論』明治三十二年(『方眼美術論』中央公論美術出版、一九八四年、二〇—二一頁)
- 46 「絵画の発達と視感の関係」前掲書、二四頁
- 47 「洋画問答」前掲『黒田清輝著述集』二九頁
- 48 「作者の談—第三回文展—」『美術新報』明治四十二年十一月(『絵画の将来』中央公論美術出版、二〇〇四年、八三頁)
- 49 『子規全集』第五卷、講談社、一九七六年、一六五頁
- 50 前掲書、一六九頁
- 51 「フォンタネージ講義録(一) 藤雅三記録」隈元謙次郎『明治初期来朝 伊太利亞美術家』一九四〇年、三省堂による、引用は『日本近代思想体系 一七 美術』岩波書店、一九八九年、二一七頁
- 52 『子規全集』第五卷、講談社、一九七六年、一七〇頁
- 53 島田紀夫『印象派の挑戦 モネ、ルノアール、ドガたちの友情と闘い』小学館、二〇〇九年、九十九頁
- 54 三浦篤「印象派再考」前掲書、二〇頁

-
- 55 「私の慾を言へば、一体にもう少し、スケッチの域を脱して、画と云ふものになる様に進みたいと思ふ。まだ殆んどタブロウと云ふものを作る腕がない。」「自分に求むるところを茲に述べて置くとどうしても此のスケッチ時代を脱しなければならん。今の処ではスケッチだから、心持が現はれて居るが、スケッチでない画にも、心持を十分に現し得る程度に進みたい。」(黒田清輝「洋画は年々進歩する」『美術』大正五年、『絵画の将来』九二—九三頁)
- 56 伊藤俊治『〈写真と絵画のアルケオロジー〉遠近法 リアリズム 記憶の変容』白水社、一九八七年、一六頁
- 57 「淡泊」の評語は、第三回白馬会展覧会展評(『日本』明治三十一年十一月十五日)に登場している。
- 58 『子規全集』第四卷、一九七五年、四七五頁
- 59 前掲書、四七五頁