

正岡子規における写生説の特性

佟 君

子規文学の改革精神の神髓を一言で言いつくせば、それは写生説であろう。彼は写生を以て次から次へ俳句・短歌そして文章を改革していった。後年に文学論として写生主義を唱えたけれども、しかしもうすでに明治二十四年頃から写真とすることに気づき始めていた。明治二十四年十一月に武蔵野を旅して俳句に開眼し、写実的態度を確立した。明治二十五年十二月、内藤鳴雪と高尾山に登り、「天然の景色を詠む」ことが自在になってくる。この年に前年書いた小説『月の都』が幸田露伴の芳しくない評価を受けたため、碧梧桐宛書簡に小説家より詩人になろうとし、「人間よ、りハ花鳥風月がすき也」と書く。そして「明治二十五年以後は殆ど俳句を生命とし古書を読み句を作り以て今日に及べり」という状態になった（『我が俳句』明治29年）。しかも「実景を俳句にする味を悟つた」ので、実景を写した句の面白さに気づく（『瀬祭書屋俳句帖抄上巻』序・明治35年）。明治二十六年に、「古池の句は實に其ありの儘を詠ぜり、否ありのま、が句となりたるならん。」「只々一瑣事一微物を取り其實景實情をありの儘に言ひ放し

て猶幾多の趣味を含む」（『芭蕉雜談』明治26—27）と言う。明治二十七年「小日本」の発刊によってその編輯主任となる。そして西洋画家の中村不折に通じ、「写生」という大切なことを知る。新聞「小日本」に小説『月の都』を連載しはじめ、八月日清戦争が勃発する。しかし七月に「小日本」が廃刊され、子規は落胆してしまふ。戦争直後及び戦争最中にも野外の散歩で精密な写生句を作り、写実を更に一步推進させる。明治二十八年、写生という語は「俳諧大要」に、油画師である牛伴（下村為山）の言葉を用いた際にはじめて子規の俳論に現われたかと思う。「牛伴曰く畫に於ても空想を以て競争せんには老熟の者必ず勝ち少年の者必ず負け然れども寫生を以てせんか少年の者の畫く所の者亦老熟者を驚かすに足ると。」というのである。また「寫実の目的を以て天然の風光を探ること尤も俳句に適せり」とも言っている。明治二十九年、「松蘿玉液」において、「寫生といふ一事は少くとも西洋畫をして日本畫の如き陳腐に陥らしめざるの利あり。況んや寫生ならずして好畫を作すこと極めて難きをや。（中略）聞く東京

美術學校にても器物を寫生し游魚を寫生することありと。器物游魚の寫生は寫生の至る者に非ず。況んや其器物の寫生すら教師の之を教ふるに非ず、却て教師生徒に劣ることありといふ。」と記す。明治三十年、新聞「日本」に「明治二十九年の俳句界」を連載する。それには「寫生は天然を寫すなり」とある。同じ三十年に「俳人蕪村」を四月十三日より新聞「日本」に連載開始。その最中に牛伴が寫生画から日本画（俳画）に転じたのに対し、子規は徹底的に過去の頑固なる日本画崇拜者から寫生画の賛成者に变身してしまふ。故に彼は「俳画は字の如き者のみ、終に画にあらざ、画を知らざる者之を以て画となす」と言つて、日本乃至東洋の字画同源あるいは書画一致という繪画觀をひたすら否定してゐるらしい。もちろん、それは寫生ということを西洋的なものとして認識しているからであらう。明治三十一年になつて「歌よみに与ふる書」を発表した。歌論としては寫生流万葉調を唱え、子規独特の歌風を確立する。明治三十二年「飯待つ間」などで寫生文の佳境に入る。明治三十三年一月、「叙事文」を「日本」に連載して寫生文の運動を起す。明治三十四年の「墨汁一滴」にも平賀元義を例にして万葉崇拜者としての実事実景を吟詠する万葉調を賞賛する。明治三十五年六月の「春夏秋冬」で、「寫生は平淡」でありながらも、その「平淡の中に至味」ありという趣きを述べている。

以上、子規の明治二十四年頃から三十五年に生涯を閉じるまで

の寫生に関する経過をだいたいたどつてきたが、そこで分かるようになったのは、明治二十八年の「俳諧大要」を発表するまでは殆ど「寫生」という言い方をしなかつたということである。一方、彼がよく口にしたのは「天然」とか、「花鳥」とか、「実景」、「実情」とか、或は「実事」というようなことばかりであつた。花鳥は天然に属す。天然は実景である。実景は客観的に存在する風景である。それに実情実事を加えて實際は実を寫すこと、即ち寫実ということとなる。当然、子規の寫生説はこのように簡単に言ひ切れないので、これより少しづつ検討していつてみたい。

(一)

「實際の有のまゝを寫すを假に寫實といふ。又寫生ともいふ。寫生は畫家の語を借りたるなり。又は虚叙（前に概叙といへるに同じ）といふに對して實叙ともいふべきか」（「叙事文」明治33年）というように、子規は寫実と寫生を等しく見ている。しかも實叙と言ってもよいと考えていた。全く子規の言うとおりに「寫生は畫家の語を借り」たものである。しかしながら恐らく子規のこの思考は後人との間に一つのギャップが生じているのである。つまり子規の方はひたすらに洋画家たちの西洋画論をばかり聞いていたのに対し、後人の方は、例えば斎藤茂吉のように寫生という言葉が東洋画論に由来したことを指摘している。「小日本」は明治二十七年二月に編輯主任子規の手で創刊され、日清戦争の到

来によって七月には早くも廃刊となったが、この半年の間に洋画家の浅井忠から中村不折が「小日本」の挿絵画家として紹介された。子規と不折はお互いに画に倣って句を作ったり句に倣って画を描いたりしあったことがある。その間、子規は色々と洋画家の不折から西洋画の写生法を何度も耳にしたにちがいないが、その詳細は未だに分かっていない。明治三十一年十月から「ホトトギス」が東京で発行されるようになると、油絵画家の牛伴が「ホトトギス」誌の同人として浅井忠、中村不折とともに挿絵を担当するが、その内西洋画から日本画に転じた。このような牛伴はかつて子規と洋画邦画優劣論を行ったこともあった。「最後に為山君が日本画の丸い波は海の波でないといふ事を説明し、次に日本画の横顔と西洋画の横顔とを並べ画いてその差違を説明せられた。さすがに強情な僕も全く素人であるだけにこの実地論を聞いて半は驚き半は感心した。殊に日本画の横顔には正面から見たやうな目が画いてあるのだといはれて非常に驚いたと、子規は「画」という文章に記している。同じ「画」にはまた「十年ほど前に僕は日本画崇拜者で西洋画排斥者であった。その頃為山君と邦画洋画優劣論をやったが僕はなかなか負けたつもりではなかった」とある。「画」は「ホトトギス」誌明治三十三年三月にのった作品であるから、二人の論争は明治二十三年か或は二十四年頃のことであつたらう。それで、俳句の写生的なものに気づいたのは二十四年の暮頃だとされている。もしかすると、俳句の写生に気づい

たのは為山の論説にヒントを得たかも知れない。だとすれば、子規の絵画への開眼は不折からではなく、為山から始まったのではないかと思えるのである。だが、写生に對する本當の把握はやはり不折からにちがいない。明治二十七年日清戦争の勃発により、文学よりも軍事政治を優先するような環境の中で、子規は低迷しながらも、東京根岸郊外での写生などの模索を続けた。この年の秋から冬にかけて、さまざまの写生句を作った。明治三十五年の「糶祭背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」によれば、この時期に次のやうな句がある。

稲の花道灌山の日和かな

低く飛ぶ畔の蝨や日の弱り

吾袖に来てはねかへる蝨かな

この三句の中の「稲の花」と「吾袖に」の二句は高浜虚子選の「子規句集」(岩波文庫・昭和29年)に選ばれた。虚子は客観写生主義者であり、その手で選ばれた句は非常に写生性を帯びている。その間の子規の句作を私なりに取り出してみる。

馬糞をはなれて石に秋の蠅

赤蜻蛉筑波に雲もなかりけり

刈株に蝨老い行く日數かな

稻刈りて水に飛び込む蝨かな

柳散りて菜屑流る、小川かな

朝顔の引き捨てられし荻かな

西洋の草花赤し明屋敷

掛稻や野菊花咲く道の端

掛稻に蝨飛びつく夕日かな

村遠近雨雲垂れて稻十里

しぐる、や鶏頭黒く菊白し

(虚子選「子規句集」より)

これらの句からうかがえるように子規は小動物の生態や草花の色彩及び自然と生命の時空感覚などを生き生きとして捉え、その「写生的妙味」が感じられる。

子規が「寫生は畫家の語を借りたるなり」と言うのに対し、茂吉は「寫生といふ語は洋画家などのいひ始めたものではなく、東洋画論本来の用語で、決して文獻に暗い洋画家流や墮落し切つた南畫家等によつて冒濫せらるべき性質のものではない。のみならず、同時に文獻に暗い一部の文学者などによつてこの語の概念が動搖せしめらるべき性質のものではない」(「正岡子規」創元社・昭和18年)と述べている。即ち寫生という語は画家のものにちがいないけれども、それは決して西洋画家より言い始めたものではなくて、東洋画論の固有の用語であつた。

(二)

東洋絵画史を探ってみると、「宋代にいたつて花鳥の觀察はきわめて精緻となり、その写実は透徹したものになつた。宋代の言

葉で花鳥画のことを「寫生」という。生態と生氣を写しとる意味である。宋代の論画家は花鳥画家に対し、花果草木には四季の變化、蔭と光、正面と背面の別、芽や枝に老若の差のあることや、團蔬と野草との土から出る状態の違いなどに注意、翎毛(鳥獸)を画く場合には、その形態と各部の状態を熟知し、その習性に通曉すべきことを教えられた。(松原三郎編「改訂東洋美術全集」東京美術・昭和56年)というような史的な論説が見られる。次いで同書では花鳥画を次のように紹介している。

花鳥画では黄筌と徐熙の画風は対立し、黄氏体は写実的で、徐氏体は写意的である。後人はだいたい黄氏体の写実から徐氏体の写意に傾く。野性の動植物の觀察と研究によつて花鳥の結果としては後の十一世紀後半の文人画にもつながつてゆく。北宋の文人たちは絵画の目的は形似ではなく、対象に觸發され、あるいはそれに托す画家の心情を、物の形を借りて表現すること、写意でなければならぬ。北宋文人画の先駆者である蘇東坡の「画を論ずるに形似を以てするは見兒童に隣りす」という言葉はその主張を示した。自然の形態の模倣ではなく、もっと自然の眞実を写すのを求める。宋代絵画の理念としては形似と写意で、いわば写実主義と理想主義との二傾向を持つ。文人や僧侶の余技画家が理想主義の立場をとるのに対して、画院の専門画家は写実主義の立場を取つた。

これに対し、文人中の詩人として写実主義の立場を取るのが実に興味深いことである。彼は時々形似というような原始的写実を唱えながら実践する。

明治三十二年、子規は画家の不折から貰った水彩絵具を用いて秋海棠図を描いた。その心得は「画」において次のように書いてある。「いきなり秋海棠を寫生した。(中略)そこでつくづくと考へて見るに、僕のやうな全く画を知らん者が始めて秋海棠を画いてそれが秋海棠と見えるのは寫生のお蔭である。虎を描いて成らず狗に類すなど云のは寫生をしないからである。寫生でさへやれば何でも画けぬ事は無い筈だ、云々。」ここで注目すべきは「秋海棠と見える」ということである。これはやはり形似的思考であろう。また「寫生のお蔭である」といったのも、寫生によって対象を把握できることであるが、しかし少々寫生を神格化した嫌いがある。虎にならず狗に類すというのを寫生と関連づけるのも理屈っぽい。恰も寫生は万能のもののようにである。誰も彼も寫生をさえずれば絵画ができると思えないと思う。子規は「僕のやうな全く画を知らん者」と言っているけれども、実はそうではない。その証として、子規は十二歳の時に葛師北斎の「略画早学」を模写したらしい「画道独稽古」を残している。ただし、秋海棠図は子規の初めての彩色画であることは確かで、大切なことである。宋代胡繼宗の「書言故事大全」の「画者」に、「黄筌父子画花、妙在『賦色』、用筆極細、不見『墨跡』、但以『輕色』

染成、謂之寫生」とあるように、花鳥を主とする寫生画はいかに色彩を重んじているかが伺えるであろう。明治三十五年、子規は病状が悪化する中でも、八月九日に「日本」に載せた「病牀六尺」において、「或絵具と或絵具とを合せて草花を畫く、それでもまだ思ふやうな色が出ないと又他の絵具をなすってみる。同じ赤色でも少しづつ、色の違いで趣きが違ってくる。いろ／＼に工夫して少しくすんだ赤とか、少し黄色味を帯びた赤とかいふものを出すのが寫生の一つの楽しみである。神様が草花を染める時も矢張こんなに工夫して楽しんで居るのであらうか。」と書いている。死ぬ直前の子規は寫生画を描いて色を添えたりすることを神様のように楽しんでた。そして、その胸奥に潜む自然を愛する心を持って、神様の草花などの自然を創造する時の巨大な工夫及び創造の快楽を想像する。恐らく、子規にとっては寫生は楽しくて楽しくてたまらない作業であり、わが身は病身でありながら、神様のようなもの、或は仏のようなものに思えたのであろう。彼は死ぬ前日、即ち九月十八日に「糸瓜咲て痰のつまりしかな」と吟じたことがある。前に言及した「画」の中の秋海棠図について、次のように述べている。「葉の色などには最も窮したが、始めて絵の具を使ったのが嬉しいので、其絵を黙語先生や不折君に見せると非常にほめられた。此大きな葉の色が面白い、なんていふので、窮した処迄ほめられるやうな訳で僕は嬉しくてたまらん。」夏目漱石の「子規の画」によれば、子規の画は「拙くして且

真面目」で、拙なるものであったらしい。それなのに、「色が面白い」と画家たちにはめられるのは嬉しいことであつたに違いない。勿論、このような彩色の使用方法は俳句にも現われる。

しぐる、や鶏頭黒く菊白し

というようものがそれである。明治三十三年の作品に、

鶏頭の十四五本もありぬべし

という句があり、これは子規庵に群生する黒みを帯びた深紅色の鶏頭の即吟である。句の表には色彩の描写はなかつたが、「真赤な色に段々黒みを帯びて殷紅色といふやうな色になつてしかも光沢がある。其色の善さは身に入みる程」(「根岸草廬記事」明治32年)と書いていたように、子規は非常にその色が気に入つて楽しく眺めていた。「明治二十九年の俳句界」(明治30年)という文章に明治の新調を紹介する際にあつて、まず河東碧梧桐の

赤い椿白い椿と落ちにけり

などの色彩鮮明で印象明瞭な句を取り上げた。

(三)

明治三十五年頃、子規は「菓物帖」、「草花帖」と名づけた写生に続き、「玩具帖」の創作に取り組む。その中の「草花帖」には、十五点ぐらいの草花を寫生し、その序では、「寫生ハ絵テ枕ニ頭ツケタマ、ヤル者ト思ヘ。寫生ハ多クモルヒネヲ飲ミテ後ヤル者ト思ヘ。自分ノモノトシテ之ニ写生スルトキハ快極リナシ」と書

いてある。子規は草花を自分のものとして写生する。その喜び、楽しみを無限に感じながら、同時に写生によつて生の苦痛にめげずに戦う力を養つた。三十五年は病状が悪化したため、一月より毎日モルヒネを飲んで病痛を抑制していた。にもかかわらず、子規はやはり写生の楽しさを忘れずに、

朝顔や我に写生の心あり

草花を描く日課や秋に入る

と「仰臥漫録」(明治35年)に吟じた。三十四年の一月から七月まで書いた「墨汁一滴」に子規は言う。「毎朝繻帯の取換をするに多少の痛みを感じるのが厭でならんから必ず新聞か雑誌か何かを讀んで痛さを紛らかして居る。痛みが激しい時は新聞を睨んで居るけれど何を讀んで居るのか少しも分らないといふやうな事もあるが又新聞の方が面白い時はいつの間にか時間が経過して居る事もある。それで思ひ出したが昔關羽の絵を見たのに、關羽が片手に外科の手術を受けながら本を讀んで居たので、手術も痛いであらうに平気で本を讀んで居る処を見ると關羽は馬鹿に強い人だと子供心にひどく感心して居たのであつた。ナア今考へて見ると關羽も矢張讀書でもつて痛さをこまかして居たのに違ひない。」後に、同じ「墨汁一滴」の「(十五日)」に、「正誤 關羽外科の療治の際は讀書にあらずして圍碁なり」と訂正している。子規は非常な大苦痛を何かを讀むことによつて克服するつもりであつた。更に關羽の鎮痛法にも共鳴して理解を示す。それ以外に

病氣との戦いに使う武器は主として写生という方法であった。子規は絵画・俳句・短歌・文章ないし人生そのものを写生で貫いていったと言っても決して過言ではない。「約めて云えば、子規の文学は一つの写生だとも謂ふことができる」(「正岡子規」昭和6年)と茂吉も言う。明治三十五年の「病牀六尺」に「此ごろモルヒネを飲んで写生をやるのが何よりの楽みとなつて居る。(中略)兎角こんなことして草花帖が段々に書き盡がれて行くのがうれしい。」とある。その翌日の記事に「草花の一枝を枕元に置いて、それを正直に寫生して居ると、造化の秘密が段々分つて来るやうな気がする」と言う。草花の写生に造化の秘密を感じとる。その極を平淡味とし、万物の生を喜び、そして自然の中で平気で生きられる。周りの自然の風景は喜びの対象となつて苦痛を抑え、生を支えてくれたとも言えようか。まさしく「花は我が世界にして草花は我が命なり」(明治31年「吾幼少時の美感」)と告示したように、子規の精神(心)は神秘的自然界に生きている。神は我が心にあり、私は我が身でもあり、草花は我が命なり、と言うよう女子規は、看護する人々の愛情や自然の美しさを感じとつて、人生の大苦難を乗り越え、最後の最後まで生きていった。

(四)

子規が生きていた明治時代はちょうど十九世紀の後半であった。故に十九世紀フランス写実主義の理論から直接に学んだわけでは

ないが、やはりどうしてもその時代の雰囲気の影響されることがあったらうと思う。子規の洋画家との交流を見ても想像がつく。画家の黒田清輝と中村不折等はフランス人であるラファエル・コランに師事したことがあり、黒田は白馬会(紫派)を結成し、印象派的な明るい色彩の画風をよくする。黒田、不折、浅井忠等は皆子規に親しむ。三十三年二月浅井忠はフランスへ留学した。三十四年六月不折もその後を追つてフランスへ留学の旅に立った。不折の帰国は三十八年であつて、子規の死に間に合わなかつたが、浅井忠は三十五年八月に帰国したので、二十七日に死に臨んだ子規にフランス印象派の影響を直接に伝えることはできなかつたかも知れないが、しかし、子規の生きていた時代の、明治維新による欧州のすべてを取り入れようとした日本では、やはり印象派の影響があつたのではないかと思ふのである。

十九世紀後半のヨーロッパ美術の内容は圧倒的に印象派絵画の存在であつた。一八六〇年から世紀末までの一切を「印象派の時代」と規定してよい。印象派の画家たちは明るい色彩と純粋な視覚を風景画に求める。彼らの画の題名によく「印象」という言葉を用いた。例えば、モネの作品「印象・日の出」はそれであり、しかもその絵によつて彼の作が印象派と呼ばれ始めたのである。印象派は瞬間的に変化する自然の相を描くことと、現代生活の姿をありのままに捉えることを意図とする。彼らの近代絵画の革命の焦点は何を描くかということではなく、いかに描くかということ

とであつた。この点は子規の文学の対象を写生の方法で描く所に共通しているのではないか。面白いのは北原白秋の最も初期の散文小品に「印象日録」(明治40年)という感性的な作品があることである。これは子規の写生的な感覚あるいは要素を帯びた散文の作品である。それに、「世界美術大全集」の「後期印象派時代」(小学館・平成5年)にこんなことが記されている。「パリでは、19世紀末尾を飾る万国博覧会がひらかれていた。新しく建てられたグラン・パレの会場では、「フランス美術100年回顧展」が催された。ゴーガンの作品は、旧作1点のみが選ばれて、壁にかかっていた。同じグラン・パレの諸外国の美術陳列の中には、日本の黒田清輝や浅井忠、和田英作、竹内棲風、横山大観、橋本雅邦等の作品も並んでいた。」この風景は当時の日本の美術がフランスの印象主義あるいは写実主義と深い関連があつたことを思わせる。

子規はすでに明治三十年の「俳人蕪村」の中で「印象を明瞭ならしむる」と言っていた。また同年の「明治二十九年の俳句界」にもしばしば印象明瞭と述べている。明治三十年までは文学表現の上はまだ写生を用いず、ただ時間的・空間的というような区分を考えていた。それを一歩進めさせて、「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。」と言う。これは空間的な描き方に俳句の特性があることを指摘したものである。その空間性は絵画的描写の印象明瞭ということにつながる。明治二十九年

の俳句の新しい傾向を帯びた写実的句として碧梧桐の句風を賞賛している。即ち「碧梧桐の特色とすべき所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觀る如く感ぜしむるを謂ふ。故に其人を感ぜしむる処、恰も写生的繪畫の小幅を見ると略々同じ」というのである。子規は依然として俳句と繪画とを重ねてその共通点を考えていた。明治三十年の「俳人蕪村」にもまた俳句の「極度の客觀的美は繪画と同じ」だと書いてある。子規は俳句の特性を空間的とし、繪画の空間性と一致させた。確かに明治二十七年不折と出会つて繪画の写生を教つたあと、「君の説く所を以て今まで自分の専攻したる俳句の上に比較してその一致を見るに及ん」だと明治三十四年の「墨汁一滴」でその心得を説いた。彼は繪画と俳句との間にほぼ同じような写生的性格を見出したわけである。

(五)

子規の写生説の系譜を考へる場合、おのずから浅井、不折、為山などの洋画家たちからの影響に及ぶが、一方忘れてはならないのは繪画以外に近代の写実文学が子規に及ぼした影響である。彼は心理学の示唆で時間・空間というような対立的概念を把握し、更に文学上で露伴を介して知つた西歐的な概念を写生と結びつけたと言われる。一方、坪内逍遙の「小説神髓」と二葉亭四迷の「小説總論」の理論を読んだことがあるにちがいない。逍遙の

「小説神髓」はこう語っている。「小説の作者たる者は専ら其意を心理に注ぎて、我が假作たる人物なりとも、一度篇中にいでたる以上は、之れを活世界の人と見做して、其感情を寫しだすに取ておのれの意匠をもて善悪邪正の情感を作り設ぐることをばなさず、只傍觀してありのまゝに模寫する」という写実の主張を打ち出した。作中人物の感情を生き生きとして描き出すために作者自身の道德的感情を隠すべきと説く。明治三十年に至つてはじめて子規は「俳人蕪村」に「結果たる感情を直叙せずして原因たる客觀の事物をのみ描写し、觀る者をして之によりて感情を動かさしむること、恰も實際の客觀が人を動かすが如くならしむ」と述べた。これも主観的な感情（感傷）を抑制する考えである。子規は短詩の客觀描写を重要視するのに対して、逍遙は小説に假作された人物を書くことにも写実の方法を用いた。しかし子規も、明治三十三年の「叙事文」の中に、「實際の有のまゝを写す」とか、「實地に見に行きて之を写し出だす」とか言つて、散文の書き方に写実的方法を取り入れる。しかも、これらの言葉使いは逍遙と全く同じであつた。逍遙はまた、「我が小説は至難中の最も至難なるものなるから、他の尋常の文章の如く作者自身の感情、思想を只ありの儘にあらはし得て以て足れりとするものならで、力めて作者の感情思想を外に見えざるやう掩ひ藏して、他の人間の情合をば千變萬化極りなく見るが如く書きだし、活たる如くに寫しだすを其本分とはなすものなり」と言つている。子規も三十

三年に書かれた「曙覽の歌」に「感情を有の儘に寫す」と述べる。他方、二葉亭も模寫の描写方法を提唱する。「模寫こそ小説の眞面目なれ」、「模寫といへることは實相を假りて虚相を寫し出すといふことなり。（中略）小説に模寫せし現象も、勿論偶然のものに相違なければ、言葉の言廻し、脚色の模様によりて、此の偶然の形の中に明白に自然の意を寫し出さんこと、是れ模寫小説の目的とする所なり。夫れ文章は活んことを要す。」この「小説總論」に説かれた偶然の模寫と明白とは子規の瞬間的描写と印象明瞭という写実的な認識につながっている。

結 び

写生は子規にとっては実事實情実景をそのままに写すことであり、言葉を変えて言えば、「實際の有の儘を寫す」ということである。逆に言えば客觀的でない対象は写すべきではないのである。それから最初は必ず客觀の自然に生きる花鳥あるいは草花を詠ずるのがよく、そうすれば、筆意の足りないものも一応の形を写すことができるという。かつて子規が言つた「人間より花鳥風月がすき也」という言葉のように、子規文学の写生は自然の風景を愛し、それを主たる対象とする性質を持っていた。故に、後の子規の後継者となつた虚子も積極的に「客觀写生」と「花鳥諷詠」を唱へた。

写生は現実に接近している。現地に行つて直接に対象と対面し

て眺める。そしてその対象の偶然的瞬間的な美を見た通りに感じ
たままに写すことである。この場合の写生は必ず印象主義の趣き
を帯びる。子規に好評された万葉調歌人平賀元義の歌も「よく万
葉の真、いはゆる印象主義の実を伝へたる事」(羽生永明「平賀
元義」)と賞賛されている。

写生は子規にとっては自然の色彩を模写することである。した
がって楽しいことである。自然との交流によって造化の秘密も悟
り、平気で生まられる。即ち写生は病苦と戦う手段でもあった。
子規が画の手法を借りて文芸に取り入れたものは写生という方法
である。その写生は月並みを打ち破るものであった。子規は写生
を新時代の要求する新しい方法として認識し、しかも意識的にも
この方法をもってすべてのものを通そうとしていた。

参考資料

- 一 「世界美術大全集」23巻 小学館 平成5年3月10日
- 二 「平賀元義」羽生永明著 工藤進思郎主編 山陽新聞社
昭和61年4月15日
- 三 「正岡子規」齋藤茂吉著 創元社 昭和18年12月25日
- 四 「正岡子規」松井利彦著 桜楓社 昭和57年7月20日
- 五 「改訂東洋美術全史」松原三郎著
東京美術 昭和56年4月25日

(岡山大学大学院文化科学研究科)