

頼山陽の「寫貌」と正岡子規の「写生」

——近代文学研究の欧米理論偏重批判——

池澤 一郎

はじめに

正岡子規の「写生」論は、一般には、子規が生涯を賭した俳句と短歌との実作のための方法論とされ、その構想には西洋の絵画理論や文体論が導入されていて、実物・実景をありのままに具象的に写し取ること、いわゆる絵画や文学におけるリアリズム、「写実」と同義とされる。よって以て近代文学の革新性の一表徴とされて来た。

「写生」と親和性のある用語は「客観的」である。「客観的写生」とは、主観主情を排して、虚心坦懐に実物・実景を描写するということとなる。しかし、子規の「写生」論は堅固でゆるぎない方法論ではなく、対機説法的に時と場合とによって揺れ動き変遷するもので、「写生」とはいいながら、絵画や詩文において、作者の主情、主観が重視される場合もしばしばである。逆接的だが「客観的」という語よりは、むしろ「主観的」という語と親和性のあるのが子規

の「写生」論なのであった。また、人はしばしば子規の「写生」を、ハーバード・スペンサーの文体論をば、子規が原書で読んでいたことや、中村不折経由で接したアントニオ・ファンタネージの西洋絵画理論、子規文庫に所蔵が確認されるもので、日本語訳が子規生前に存していたウイリアム・アンダーソンの絵画理論などと結び付けて把握するのだが、これも子規の文章をよく読み直せば、西洋の「文体論」「絵画論」を「客観的写生」論または「写実」論を構築する基幹に据えているのではなく、「写生」における「主情性」や「趣向」を立てを重視するための一契機に過ぎなかったことが確認される。

本稿では、子規が中村不折からは、その洋画理論よりも東洋文人画の理論をより多く摂取していたことを確認し、さらには子規が少年時より三十歳に至るまで長く愛好従事した漢詩制作の典範のひとつであった近世後期の漢詩人頼山陽や同時期の日本の漢詩人の文学論と絵画論とを読み、山陽の「寫貌」を排して、「胸臆を傾瀉」し、「情を恣」ままにする文人画（南画）の絵画理論のほうが、西洋の

絵画理論よりも子規の「写生」概念には一層近接していたということとを論証しようとする。

一、先行する子規の「写生」論への批判

正岡子規はその短い生涯の中で、短歌と俳句との近代的革新を達成した人と評価される。いかにも明快な定義ではあるが、いかにも性急な所論である。当時の状況下では、歌の世界でも、俳諧の世界でも、いわゆる「旧派」が子規等の「新派」を押しつぶす底の圧倒的勢力を誇っていたのを閑却して、戦後の研究者を取り巻いている、「旧派」が減り去って「新派」が迷走しながら残存するという現状を基準にして、現代に直結する「時代」を創出したのが子規の革新的理論であったとする粗雑な議論がまかり通っているとの印象を否認しない。

文学において「近代的革新」という時、人は得てして西洋の文学理論、絵画理論を背景にする言説にばかり目を向け、西洋文明や思想の積極的な導入を高く評価する傾向にある。子規の「革新」においては、スペンサーの文体論とフアンタネージの絵画理論が摂取されたことを過大視しようとする。確かに子規はこれらの書物に目を通してはいた。しかし、彼等西洋人の理論に全面的に依拠して、子規の「写生」論が構築されたとするのは、あまりにも明快に過ぎて、却って粗雑な議論となつてはいはしまいか。

子規は松山藩儒大原観山という傑出した儒者の孫として英才教育を受けていて、少年時から漢詩文を書き綴り得た人であり、馬琴、春水といった近世後期の小説と「旧派」の詩歌を愛読した世代の日本人であった。東京大学に進学するために、共立学校などで英語を学び、欧米の書籍の英訳にも多少は目を通していただろうが、その教養は漱石などの遙かに後塵を拝するものであった。従って、子規の「文学革命」「近代的革新」について正当な理解をするためには、西洋人のみならず、東洋人の文学美術理論にも目を向け、革新性だけではなく、その保守性をもつぶさに考察した上でなくては、予断的な偏頗なものを構築することとなる。よく知られた「連句非文学論」にしても、子規自身は幸田露伴を初め多くの知友と連句を捲いていて、その美点を充分に知っていた上でのこととしなくては、連句を文学に非ずとするに至った子規の思考の経緯をスキップしての粗雑な議論に止まるであらう。福沢諭吉の「儒学否定論」もまた福沢が『春秋左氏伝』などの経書を読破して、気に入った箇所は暗誦し、漢詩などもすらすら作れた（『福翁自伝』）ということを知った上でなくては、その思考の行く立てが理解できず、後世の研究者が儒学を理解せず、漢詩も読めないまま、その「封建性」「頑迷固陋さ」を「否定」する結果のみを復誦するに性急であるのと一般である。最も優れた子規の理解者の一人と目すべき、梓月穀山仁三郎は次のように述べている。

居士自身は鳴雪翁と共にその周囲の人々に比して割合に新しか

らず割合に急進も得ざりしが如くに御座候へども世間は子規が革新の一面をのみ認めて保守の半面を認め申さず爲に居士自身もみづから作りたる勢に捲かれつゝ、本意なくもおのづから行き過ぎたるやの観なきにもあらず思はれ候（大正五年刊『江戸庵句集』跋）

因みに梓月には『連句入門』などの著作があつて、増田龍雨とともに近代随一の連句実作者でもあつた。

ここでは、まず「いかにも明快すぎる」子規の「革新の一面のみを認め」るある論を検討し、拙稿において「保守の半面」を主張するための布石とする。

松井貴子氏の『写生の変容—フォントナーから子規そして直哉へ』（平成十四年二月、明治書院）「2 正岡子規」には、「西洋受容の素地としてのスペンサー「文体論」の受容」という章があり、次のような言説がある。「子規は、不折を通して西洋の美術理論と出会う以前に、ハーバート・スペンサーの「文体論」から、文学作品の短さに意義を認める新しい価値観を見出し、それによって、俳句に代表される日本の短詩を肯定するに至った経験を持つていた。

西洋という価値づけは、前代から続く日本の文学に新たな価値をもたらし、近代の文学として存続させる可能性を持つ力強いものとして受けとめられていたのである。しかも、この「文体論」には、後に子規写生の重要な柱となる取捨選択、結構布置、印象明瞭につながる記述を見出すことができる。「文体論」受容があつたことで、

子規の美術論受容は、その有効性に対して、より確信を持つてなされたと思われる。スペンサーの進化論的哲学は、子規の美術理論認識、写生論への展開にも影響を及ぼしている。美術理論の応用は、この短さの肯定を土台として、まず俳句から始められ、短歌、散文へと少しずつ修正されながら展開されていった。美術理論受容の上に、水彩による彩色画体験を重ね、「叙事文」に至つてなお、子規写生論はさらなる精緻な展開の可能性を示唆しているように思われる」（引用傍点池澤）。

松井氏の子規のスペンサー「文体論」受容の論拠は、『筆まかせ』（明治二十二年）の「○古池の吟」に次の一文があるということであつた。

スペンサーの文體論を讀みし時 minor image を以て全體を現はす 即ち一部をあげて全體を現はしあるはさみしくといはずして自らさみしき様に見せるのが尤詩文の妙處なりといふに至て覺えず机をうつて「古池や」の句の味を知りたるを喜べり。

悟りて後に考へて見れば、格別むづかしき意味でもなくたゞ地の閑静なる處を閑の字も静もなくして現はしたるまで也、松井氏は、子規が使用する「minor image」という語の出典を、

東京大学総合図書館に所蔵される Herbert Spencer の「Philosophy of style: an essay」(published by New York D. Appleton and Company) または同じテキストを東京大学で再編集した教科書に

求めている。その指摘は正しいであろう。子規は第一高等学校か東

京大学での講義で手にした教科書を読んで、スペンサーの「文体論」の第一章第三節のタイトルである「Arrangement of Minor Images in Building Up a Thought」または冒頭部分 (34p) の「the choice and arrangement of the minor images, out of which some large thought is to be built up」という文言を読んでいたという指摘である。しかしながら、子規が「minor image」という概念をスペンサーの著書から受容したことを「文学作品の短さに意義を認める新しい価値観を見出し、それによって、俳句に代表される日本の短詩を肯定するに至った経験を持っていた」と意義付けすることには論理の飛躍がある。東京に上京する以前から子規は俳諧や和歌に親しんでいたものであり、少年時から漢詩の制作にいそしみ多くの絶句という詩型の「短詩」を作っていた。『子規全集』第八卷（一九七六年講談社刊、以下引用の『子規全集』はすべて講談社版）の渡部勝巳氏の解題によれば、子規は十二歳の明治十一年から三十歳の明治二十九年に至るまでに凡そ二千首の漢詩を作っている。その大半は絶句または律詩という「短詩」なのである。また子規には「俳句と漢詩」（明治三十年四月五日『日本附録週報』、『子規全集』第四卷）というエッセイもあり、「俳句と和歌と漢詩は形を異にして趣をは同うす。中にも俳句と漢詩と殊に似たる處多きは俳句が力を漢詩に藉かしにも因るべきか」と述べていた。子規の短詩に関する思考を考えるのに、漢詩を除外するのは、近代文学者の欧米文化偏重の固陋な

研究姿勢としか評せない。

松井氏は「西洋という価値づけは、前代から続く日本の文学に新たな価値をもたらし、近代の文学として存続させる可能性を持つ力強いものとして受けとめられていた」とまで言挙げするが、この論調では子規がスペンサーやファンタネージに遭遇しなければ俳句や短歌の価値を再認識できず、その革新運動をなしえなかったかとするに近い誤解を招きかねない。スペンサーとの出会いは、子規に短詩を重視する発言をする際の契機になった、あるいは西洋人もまた小説ばかりでなく、短詩をも評価する基準を有していたことを子規に教え、一種の自信のようなものを賦与したというに止めるべきであった。松井氏はスペンサーの「文体論」には、後に子規写生の重要な柱となる取捨選択、結構布置、印象明瞭につながる記述を見出すことができる」としているが、このあたりは、殊に性急な議論であるとの印象を拭いえない。なぜならば、「印象明瞭」というのはまだしも、「取捨選択、結構布置」という方法論は、「写実」とか「写生」に親和性のある語とするよりも、絵画や文学作品の「趣向」に親和性のある語であるからである。また最初の「印象明瞭」たらしめるためにも、「取捨選択」「結構布置」などの趣向が凝らされていくものとすれば、それすら「客観的」にしてありのままの色彩や形態に拘泥する「写実」とは縁遠い。そして「取捨選択」や「結構布置」というのは、西洋の文学絵画理論に学ぶ以前に已に東洋の文学や絵画理論として子規において血肉化されていた。

子規には「寫生」(明治二十九年九月十一日付新聞日本『松蘿玉液』、『子規全集』第十一卷)という一文があつて(「寫生」は少な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。況や寫生ならずして好畫を作すことの極めて難きをや)などと、松井氏の論を後押しするような言辞が見られる一方で、「繪畫の能事は寫生を以て終る者に非ること論を俟たず」「今の大家に望まは只古式を守るべし。模型を變ずべからずと望まんのみ」という、松井氏の論を粉碎するような保守的な一面も打ち出されているのである。榎山梓月の「保守の半面を認め申さず」という評語は子規在世当時の世俗的風潮をあげつらうものであつたが、現代の子規研究者の研究姿勢をも刺し貫く点で優れている。

子規は「余十五六の時詩を作るに持てる詩集としては山陽詩鈔四冊あるのみ」といつているように、日本人では頼山陽の漢詩を典範とした(「書中の新年」明治三十四年一月六日付「日本」、『子規全集』第十一卷)が、東洋文人画の世界では、繪画に書き付けられる題画文字というものがあつて、これが概ね絶句という「短詩」であることは常識である。少年時から漢詩南画の世界に親しんでいた子規には「我嘗て南畫を愛す。徒に氣韻の高きをいふ。南畫に非ざれば則ち畫に非ずと爲す」(明治三十二年三月廿日「日本附録週報」「病牀譚語」、『子規全集』第十二卷)という発言があるから、西洋の繪画理論に接する前に当然、東洋の繪画理論に傾倒して、それが西洋理解の素地をなしていたのである。中村不折との交流においても

「ある時不折の話に、一つの草や二つ三つの花などを書いて繪にするには實物より大きい位に畫かなくては引き立たぬ、といふことを聞いて嬉しくてたまらなかつた」(明治三十四年五月一日付新聞日本「墨汁一滴」、『子規全集』第十一卷)「不折君は余に向ひて詳に此畫の結構布置を説きこれだけの畫に統一ありて少しも抜目無き處さすがに日本一の腕前なりとて説明詳細なりき」(明治三十四年六月二十四日付新聞日本「墨汁一滴」、『子規全集』第十一卷)と述べているが、ここでも子規と不折との共通理解基盤は、東洋文人画の理論であり、ファンターネージではなかつたことは明らかである。

「結構布置」や「實物より大きい位に畫かなくては」という主張は、「写真」や「写真」を奉ずる繪画論ではなく、寧ろ「趣向」や「虚構」に親和性のある「写生」論であることに留意したい。中村不折は洋画家であると同時に、顔真卿や蘇軾の墨蹟のコレクターであり、漢詩を実作し、漢文を綴る東洋文人画的な「保守の半面」を有する人土でもあつたのである。次に松井氏が西洋の文学繪画理論由来と規定した子規の「写生」論を支える支柱的概念がむしろ東洋の文学繪画理論に淵源するものであつたことを確認する。

まず近世中期より後期、明治期にかけて、流派を問わず多くの日本の画人が參觀した画譜と画論書とを兼ねた『芥子園画伝』にはその画論の部分に「六法」(文政元年刊『譚芥子園畫傳』(和刻本『芥子園畫傳』上卷)というものがあり、その中の二つが「經營位置」、「天地位置」というものである。「結構布置」と意味する所は同じい。

同じく和刻本がある『芥舟學書編』という画論書には、卷一に「布置」という項目があつて、「一樹一石以至叢林疊嶂、雖無定式、自有的確位置而不可移者。苟不能識布局之法、則於彼於此、猶豫之弊必生（一樹一石より以て叢林疊嶂に至るまで、定式無しと雖も、自づからの確の位置にして移す可からざる者有り。苟しくも布局の法を識る能はずんば、則ち彼に於いて此に於いて、猶予の弊必ず生ぜん）」と見える。東洋絵画における「結構布置」の具体的な説明と見なせる。

絵画における「結構布置」という趣向に引き続いて、「取捨選択」、精選によつて「短詩」＝ minor image に焦点を絞り込むという趣向は、漢詩の中で、絶句を重視する理論に類見するものであるが、たとえば、子規も山陽と並んで愛読した大沼枕山『枕山詩鈔 七言絶句』序（嘉永己酉孟春・一八四九年一月）には「余嘗謂。詩之爲道也。貴精不貴多。在簡不在繁矣。唐宋諸賢集中。往々雖有如粗笨冗長者。其實句鍛字鍊一語不苟。故至於長篇。則北征南山長恨琵琶數首耳。豈今人逐韻填字。動成千百言之比乎（中略）此中消息。非深于詩者不能知也。且夫王之渙之出塞。劉禹錫之石頭皆以小詩。名動一時。今之世作長篇人輒以爲大家鉅匠。作小詩輒以爲儂子佻夫。不知法度格律之爲何物。可笑之甚者也。抑從事于斯者。知精與簡之爲要。長與短之無異。則始可與言詩已矣（余嘗て謂らく、詩の道爲るや、精を貴んで多を貴はず、簡に在りて繁に在らず矣。唐宋諸賢の集中、往々にして粗笨にして冗長なる如き者有りと雖も、其の実

句鍛へられ字鍊られて一語も苟しくせず。故に長篇に至りては、則ち北征・南山・長恨・琵琶の數首あるのみ。豈に今人韻を逐ひ字を填めて、動もすれば千百言を成すの比ひならんや（中略）此の中の消息は、詩に深き者に非ずんば知る能はざるなり。且つ夫れ王之渙の出塞、劉禹錫の石頭は、皆小詩を以て、名一時に動もす。今の世長篇を作る人は、輒ち大家鉅匠、小詩を作れば輒ち以て儂子佻夫と爲す。法度格律の何物爲るかを知らざるなり。笑ふ可きの甚き者なり。抑々斯に従事する者にして、精と簡との要爲りて、長と短との異なる無きを知れば、則ち始めて与に詩を言ふ可きのみなり矣」などと見える。長篇の古詩の名手ばかりが大家巨匠のではなく、短詩型たる絶句にあつても取捨選択の妙、精選の要諦を知れば、長篇と短詩とを作ることの間に優劣は認められず、短詩に精鍊をなしうれば、長篇でも精緻な作品を完成できるとするもので、さすがに長篇の古詩から近体詩の律詩絶句までのあらゆる詩型に秀作を遺した枕山らしき発言である。「韻を逐ひ字を填めて、動もすれば千百言を成す」というのは、ひそかに對抗意識を燃やしていた広瀬旭莊あたりを当て込んだの言であらう。

これより先、幕末七絶の名手藤井竹外の『竹外二十八字詩』（安政元年・一八五八年序、明治四年刊）の序文には梁川星巖によつて、短詩（絶句）の意義が克明に説かれていた。

「從來詩家手力筆性各有所宜唐人五言工不必七言近體工不必古風也我邦諸家亦無不然至近世諸人乃以具諸體富篇什爲務爭一時是以其

所作非牽強安排必苟且布置不滿識者之意獨吾士開有鑑於此以橫溢之才專攻七絶一體一字或至有推敲經數年者……（従来詩家の手力筆性は、各々宜しくする所有り。唐人は五言工なれば必しも七言せず、近体工なれば必しも古風をせざるなり。我邦の諸家も亦た然らざる無し。近世の諸人は乃ち諸体を具へ篇什に富む。為に一時を争ふに務む。是を以て其の作る所、牽強安排に非ずんば、必ず苟且布置、識者の意を満さず。独り吾が士開のみ、此に鑑みること有り。横溢の才を以て専ら七絶の一体を攻む。一字或は推敲すること数年を経る者有るに至る……）というのがそれである。星巖が言うのは、当時俗流の漢詩人が杜撰な手法で、漢詩を趣向構成していたことを指すために「安排」「布置」と言っているのである。漢詩人正岡子規にとって、「結構布置」「取捨選択」は西洋の絵画理論に接する以前において已に親和性のある語であった。

大沼枕山が対抗意識を燃やしていた廣瀬旭莊もまた『竹外二十八字詩』に序を寄せて曰く、「予喜作長篇動輒數百千言然常憾意有未盡處今讀竹外二十八言所謂毫髮無遺憾者於是始有悟焉猶夫周天二十八宿足以括經緯億兆星凌雲二十八將乃能殲尋邑百萬人也（予、喜んで長篇を作る。動もすれば輒ち數百千言。然れども常に憾むらくは、意に未だ尽さざる処有り。今竹外二十八言を読むに、所謂の毫髮も遺憾無き者なり。是に於いて始めて悟る有り焉。猶夫れ周天二十八宿にして以て億兆星を經緯して括り、凌雲二十八將は乃ち能く尋邑の百万人を殲するに足るなり）」と。旭莊の言う、「周天二十八宿

足以括經緯億兆星凌雲二十八將乃能殲尋邑百萬人也」というのは、二十八宿という星が天空のすべての星座を統括するように輝き、二十八人の名將が軍を率いてすべての村落の百万の人々を意のままに殺戮してしまうという意味だから、まさに「マイナーイメージを以て全體を現はす」ことのおやや修飾過多な表現と言えよう。

かかる星巖、枕山、旭莊等の文学論や『芥子園画伝』、『芥舟學畫編』に見られる絵画論にしろ、子規以降の子規研究者の舌頭に上せられることは絶えてなかった。しかしながら、かかる幕末の漢詩論や東洋絵画論のほうに、スペンサーの「文体論」よりも、より直接的、多角的に「子規写生の重要な柱となる取捨選択、結構布置、印象明瞭につながる記述」を見出しうるのであり、さらには「minor image」の機能を思考する記述も見えるのである。そして、スペンサーの場合は、子規が高等学校や大学で接した教科書から片言隻語を拉し来たつたに止まるが、幕末の詩論や東洋絵画論は、「南畫に非ざれば畫に非ずと爲」し、生涯に二千首を越える漢詩を作つた子規が、當時熟読していたものも少なくないはずなのである。子規研究者に望まれる姿勢は、東洋と西洋とを区別することなく、子規が読んでいた書籍に遍く目を曝し、その讀書生活を追体験した上で研究が進められるべきなのである。勿論、松井氏とてそのことに気がかぬはずはあるまい。

曰く、「子規の写生論、画作品に西洋美術の影響を認めることができる一方、子規が美術を語る場合には、意外なほど、東洋美術の存

在が大きい。子規が、日本画、東洋画、日本の近代洋画を語るときには、画家の名が明示され、具体的な作品も意識されている。しかし、西洋画を語るのに、美術史的に見れば言及されるはずの西洋の大家の名は見当たらない。例えば、法政大学の子規文庫に所蔵されている美術関係の図書は、日本画と東洋画に関するものばかりである。子規の写生は、確かに、西洋美術から大きな示唆を得たものであるが、その土台として、東洋美術の伝統が生きているであろうことは否定できない。しかし、明治になって西洋美術の影響が強まり、明暗や陰影を表現しない線描では真を写すことができないという写真主義が起こっていた。明治のこのような動きの中で、子規は、不折から教えられた西洋の美術理論から強い影響を受け、写生論を構築したのである」（松井氏前掲書、傍点池澤）と。

松井氏は「子規が美術を語る場合には、意外なほど東洋美術の存在が大きい」といい、「子規の写生は、確かに西洋美術から大きな示唆を得たものであるが、その土台として、東洋美術の伝統が生きているであろうことは否定できない」と述べている。「意外なほど」の前提となっている「意」の立て方が問題なのであり、「否定できない」という措辞には松井氏において、子規に「東洋美術の伝統が生きている」ことを否定したくてならない衝動が存していることが露呈している。しかし、「子規が、日本画、東洋画、日本の近代洋画を語るときには、画家の名が明示され、具体的な作品も意識されている。しかし、西洋画を語るのに、美術史的に見れば言及される

はずの西洋の大家の名は見当たらない」などと、折角子規の東洋美術や文学に偏向していた素養の実態を把握する契機を掴みながら、東洋や日本の具体的な画家や絵画における子規の受容度理解度に検討を加えることを放擲している。松井氏は子規写生論の「土台として、東洋美術の伝統が生きている」ことを洞察した以上、子規の漢詩や南画に関する素養に探究の矛先を向けるべきであった。しかしながら、松井氏の筆勢の赴く先は「明治になって西洋美術の影響が強まり、明暗や陰影を表現しない線描では真を写すことができないという写真主義が起こっていた。明治のこのような動きの中で、子規は、不折から教えられた西洋の美術理論から強い影響を受け、写生論を構築したのである」などと論理的飛躍をこととしてしまった。松井氏はそれと如上の文章の中で明言はしないが、「明暗や陰影を表現しない線描」という言い方で、東洋絵画を十把一絡げにして斥けているのだ。与謝蕪村に夕闇の中の民家の窓から炊事の煙と光が漏れ出る詩情を描いた絵画が備わることや廣重や北斎の浮世絵にも見事に遠近法が備わっていることなどを等閑に附して、性急に明治になってからの日本絵画の写実主義は西洋美術の影響により、子規の写生論は中村不折から教えられたファンタネージなどの西洋の美術理論から構築されたことや強引に結論付けようとする。明治維新以後、特に第二次世界大戦後に顕著になった盲目的な欧米崇拜の趨勢から、「革新的な」国文学者は脱することが出来ないのだろうか。このような論の構成方法を東洋絵画の用語では「苟且布置」「牽強

安排」というのである。已に説いたように、子規は中村不折との対話の中から、西洋の美術理論を汲み取る際に、東洋の美術理論、南画に関する知識を共通の理解基盤としていた形跡がある。そのことの経緯を次節で説く。

二、東洋文人画家中村不折からの恩恵

子規は中村不折との交流において「ある時不折の話に、一つの草や二つ三つの花などを書いて繪にするには實物より大きい位に畫かなくては引き立たぬ、といふことを聞いて嬉しくてたまらなかつた」（明治三十四年五月一日付新聞日本「墨汁一滴」、『子規全集』第十一巻）と言われたことを前節で説いた。これは鑑賞者の心を打つためには、写真に限り無く近い写実主義に徹する（写真だとして対象の切り取り方法や距離の置き方に主観や個性が反映されることは言うまでもない）ことよりも、時には美景のプロポジションを失するまでの誇張や趣向立てでも辞さぬ態度をよしとする絵画理論である。また「不折君は余に向ひて詳に此畫の結構布置を説きこれだけの畫に統一ありて少しも抜目無き處さすがに日本一の腕前なりとて説明詳細なりき」（明治三十四年六月二十四日付新聞日本「墨汁一滴」、『子規全集』第十一巻）と述べているが、ここの「結構布置」は、子規が東洋絵画の理論をある程度知っている「南画」愛好家であった過去を有することを前提として中村不折が、用いた語であった。

中村不折は辞典類や教科書的な記述では、洋画家として括られることが多い。しかし、その旧居が現在書道博物館となっているように、洋画以上に唐様の書法に情熱を傾けている。収集ということでは、書蹟や法帖のほうに圧倒的に多きを占めているのである。そして、すでに十二三歳の頃、松岡寒翠門の眞壁雲卿に就いて南画を学んでいる。傍ら、高遠藩士であった北原安定に就いて、漢学を修めている。漢学は、不折の書蹟に唐宋の詩を引用するものばかりでなく、自作の漢詩も少なくなく、「白鳥先生碑」は不折自身の撰に係る見事な漢文であり、堂に入ったものであった。

南画については自伝で「子供心に思つたことだが、實物をそのまま、描く西洋画のほうが面白が多いので、南畫は深くやる考へにはなれなかつた」と述べて、南画よりも洋画に惹かれる気持ちを表白しているが、これとて後に南画に「對する趣味も變らなく續いた」と述べているし、「字を習ふやうな具合にして、南畫も習つた」とし、さらに「洋行するとき、南畫の粉本の面白いのや、書の六朝の目星い手本を持つて行くことにした」（いずれも「僕の歩いた道―自傳（一）（二）（三）」、『中央美術』第十三巻一号から三号、昭和二年一月から三月）と述べているのであるから、一種の照れ隠し、あるいは韜晦であつて、自己のアイデンティティを証するものとして南画や唐様の書を位置付けていることにゆるぎはない。不折は「嘗て南畫を愛」した子規とは肝胆相照らす素養の持ち主であった。

不折の旧居たる台東区立書道博物館から二〇二〇年に刊行された

『画家・書家 中村不折のすべて』という図録がある。その巻頭近くに林誠氏の「画家・書家 中村不折の足跡」という論攷が掲載されている。そこには「中村不折は、日本画家としても著名であるが、一貫して「洋画」と「書」を重要な分野としていたことは疑う余地がない」とあるから、画家不折については、やはり教科書的に「洋画家」と規定しているのである。しかし、図録全体を見ると、洋画よりも書と日本画の点数が多く、洋画よりも日本画のほうが、南画・俳画を含んで多彩であり、漱石などは不折に宛てた明治三十九年六月五日付の書翰の中で、米国人モリスを紹介して、不折宅を訪れた際には「ご所蔵の画幅ことに日本のもの又は支那物拝見の上種々斯道の御話も承はり度と存候」と記している。漱石は洋画家不折よりも、日本画家不折、日本と中国との古書画の収集家としての不折を重んじていた。また文人画、南画、そこから派生した俳画の世界では、詩書画三絶、詩画一如といった境地を重んじていて、「一貫して「書」を重要な分野とするならば、当然東洋絵画も重要な分野と」ならざるを得ない。不折の南画、俳画には、自作あるいは古人の詩文や俳句が書きつけられていて、詩書画三絶、詩画一如の世界を把握していたことが了解される。また上の図録巻末の「中村不折の著書」という項目を一覧すれば、単行本からその断簡零墨まで集めたことに驚く以上に、洋画についての論稿があまり多くなく、八割以上は、日本と中国の書画の歴史や書画家に関するもので、池大雅、与謝蕪村、田能村竹田、渡辺崋山、円山応挙、呉春など日本画家で

も、南画家と見做しうる人物に関するエッセイが多く、「山陽の性格」(『筆之友』一四三号・明治四十五年四月)などという文章まで存する。

不折と子規との談話の内容もまた、ファンタネージやアンダーソン、スペンサーを話題にしたこともあったであろうが、過半は、上記のような、日本画家や、中国書画が話柄に登ったとしたほうが正解であろう。そして、共通の関心事として、山陽の人物やその詩書画についても話題に上ったはずである。すでに、「書中の新年」の中の語を引いて、子規が少年時に漢詩制作の典範の一人に頼山陽の作を仰いでいて、『山陽詩鈔』四冊が座右の書であると記す文言を紹介した。若き日の子規漢詩の中にも「題山陽詩鈔後」という七絶(講談社版『子規全集』第九卷初期文集所収)があつてそのことを裏付ける。

不拘規制自矜誇 規制に拘はらざることを自ら矜誇し

常向詩中發意多 常に詩中を向いて発意多し

磊落氣高塞天地 磊落の氣高くして天地を塞ふさぐ

便知神國一東坡 便ち知る神國の一東坡なるを

というのがそれである。その自在奔放な作風と、詩の中に必ず新機軸を打ち出す点、豪放磊落の氣象が作品に横溢すること、日本の蘇東坡とも言える才気を備えていることなどを喝破するが、いずれも肯綮に中っており、見事な山陽評を七言絶句という限られた字数と規律の中で達成している。さすがに小林秀雄以前の最高の文藝批

評家と目されるだけのことはある。なお、子規の詩稿では、この詩の数首前に「風流只だ是れ坡翁を説く」という結句を有する「赤壁図に題す」五絶を録している。若き日の漢詩人子規が明けても暮れても山陽と山陽が憧憬した北宋の蘇東坡の詩文に、心を寄せていたことが窺い知れる。

第一節で、「余十五六の時詩を作るに持てる詩集としては山陽詩鈔四冊あるのみ」という子規の文言（「書中の新年」）を引いた。子規と頼山陽との関係は、近年では加藤国安氏の『漢詩人子規―俳句開眼の土壌』（二〇〇六年刊・研文出版）の「四 頼山陽に学び、凌駕せん―所蔵漢籍〈山陽詩集〉」に詳しく、そこには子規の漢詩における山陽詩受容の痕が追跡されている。加藤氏に拠れば、子規の詠史詩などは山陽の「語彙・表現」をほぼそのまま踏襲した句もあるという。

山陽が追慕した北宋の蘇軾については子規の漢詩学習の痕跡を辿るのに恰好の「随録詩集」は第二編と第四編とが遺るのみなので、つぶさに追跡できないが、これも加藤氏が右書中で若干首を例示している。抄録して暗誦するような漢詩学習方法が、山陽詩鈔を読み破って、その典範たる蘇軾に遡らなかつたということはまずありえない。加藤國安『子規蔵書と漢詩稿研究―近代俳句成立の過程』（二〇一四、研文出版）では、子規が閲読した漢詩集（二）に即して蘇軾の和刻の詩集の撰取状況を指摘する。

ところで、田部知季氏はその「子規の漢詩文的連想―句合わせの

月を読みながら―」（二〇一七年六月刊『江戸風雅』十四号）の冒頭でも子規の山陽への親昵を説く。田部氏は別の論（子規の「写生」と日清戦争―視覚メディアと文壇の中で―）『社会文学』第四十五号二〇一七年二月）の冒頭で、子規明治二十二年の紀行文「水戸紀行」（『子規全集』第二十一卷）に点綴せられた子規の発句に注目し、

かくて過ぎ行く程に鶯を聞きければ山陽の獨有渠伊聲不訛
といふ句の思ひ出されて

鶯の声になまりはなかりけり

此あたりは言語多少なまりて鼻にかゝるなり 鶯も鼻ありたらばなまらんも知れず。かくて草の屋二三軒立ちならぶ処に至るといふ一節を引用して、「鶯の声を耳にした子規は頼山陽の一句を思い起こし、それを俳句へと脱化しているのだ。この詩句は山陽「亀背嶺聞鶯」（『山陽詩鈔』卷之三、天保四年）の次の一節を指す」と述べる。山陽の詩は水戸旅行中の実景実感を叙したものであるから、一種の「写生」詩であるが、一般に視覚的藝術である絵画とは違い、聴覚に力点が置かれている詩である。

夏木陰陰擁兩坡 夏木 陰陰として 兩坡を擁す

黃鸝喚客發嬌歌 黃鸝 客を喚び 嬌歌を発す

喜他缺舌嘲裏 喜お他の缺舌嘲の裏

獨有渠伊語不訛 獨り渠伊が語の訛らざるあり

この山陽詩と子規句への田部氏の解は「黄鸝」は鶯、「缺舌」は意

味の分らない言葉を指す。「嘲嘲」は嘲りではなく、小鳥の鳴き声のこと。聞き覚えのない鳥の囀りが忙しく響く中、洗練された鶯の声に感興を誘われるというのだ。青葉茂る頃になって、春と変わらぬその声を聞き得た喜びもあるだろう。一方、子規句はこの「訛」を方言とすることで、初めて訪れた土地での興趣を際立たせる」というものである。筆者は、後に「俳句と漢詩」で「俳句と漢詩と殊に似たる處多きは俳句が力を漢詩に藉りしにも因る」と主張し、多くの漢詩から発句を作った手際が決して俄仕込みのものではなく、かかる「実験」をすでに二十代の頃から行っていたことが知れることを貴重とする。

中村不折と正岡子規の談話に、頼山陽や蘇軾が話題になったとしても、それはごく当たり前のことであり、「洋画家」不折が、南画・俳画の実作や論攷に富み、収集書画の過半が和漢のものであったことと同断で、殊更記録されなかったものと考えるべきであって、新奇な事象として取り上げられたファンタジーなどに足をすくわれないようにするべきであろう。

三、頼山陽から蘇軾へ

— 漢詩人南画家の素養のありかた —

本稿は、先行する近代文学研究が未検討のまま放置している、漢詩文や南画、文人画の素養が、子規の「写生」論構築の土台をなし

ているということの検証と、その結果想定される「写生」が、一般に「趣向」と括られる「結構布置」や「取捨選択」と、必ずしも対立する概念ではなく、西洋のリアリズムや写実主義とはひとくくりにしなれないものであることを考察するものであった。本節では、子規の愛読した頼山陽の漢詩文が、宋詩風の写実性に富むことと、蘇軾の詩文との交渉が深甚なものであったことを確認し、子規の「写生」論の再認識を試みる。

少年漢詩人正岡子規が座右の書としていた『山陽詩鈔』全四冊には、詩題などで、山陽が蘇軾に追隨していることが明示されているものだけでも、四首ある。この四首とは別に山陽の詩句を撰取して換骨奪胎した子規の漢詩句の事例は加藤國安氏が前掲書で列挙されている。

四首とは、まず、卷之一「倦繡詞」である。題下註には「倣東坡四時詞體（東坡の四時詞の体に倣ふ）」とある。卷之二には「東坡笠屐圖」という題画詩が見える。卷之五には「謝篠承弼惠牡蠣用東坡蜀菜詩韻（篠承弼の牡蠣を恵むに謝す。東坡の蜀菜の詩韻を用ゐる）」と、篠崎小竹から牡蠣を贈られたことへの謝詩を東坡の詩に依拠して作ったというものがある。この詩は『蘇軾詩集』では「春菜」という詩題である。詩題に「用韻」とあるが、蘇軾の韻字をすべて順序通りに使用しているので、次韻詩である。原詩、次韻詩のいずれも好物を口に出来る喜びを詠じているが、東坡は尾聯で「明年効を投じて徑なだちに須らく帰るべく、齒の揺らぎ枋髪かみの脱するを待

つこと莫かれ」として、髪が抜け齒がぐらつくように老衰しては折角の「春菜」の風味も味わえないから、機会を窺ってすぐにでも帰郷すべきであるとしているのを、山陽は「不須挂帆學張翰、一嚼羈愁忽如脫」として、小竹がくれた牡蠣が美味なので、旅愁も忘れてしまうことが出来、晋の張翰のように帰郷せよともよいとしている。

子規が「常に詩中に向いて発意多し」と評したように、蘇軾をふまえてつつも、新機軸を打ち出すのが山陽の姿勢である。卷之九には「伊豫野間生携一研山甚奇。余見欲得之。生曰、苟謝以詩不敢不割愛因用東坡仇池石韻賦贈（伊豫の野間生、一研山の甚だ奇なるを携ふ。余見て之を得んと欲す。生曰く、苟くも謝するに詩を以てせば、敢

へて愛を割かずんばあらず。因りて東坡仇池石の韻を用ゐて賦して贈る）」という詩題が見える。これは野間さんという方の持つていた硯山があまりにも見事な形なので、山陽はそれが欲しくて堪らなくなつたが、記念に詩を詠じてくれれば、譲つてもよいと野間さんに言われて作つた詩なのである。蘇軾の書画文房への嗜癖が、山陽に伝わつた痕跡が克明に辿れる。蘇軾の詩題は「僕所蔵仇池石、希代之寶也。王晋卿以小詩借觀。意在於奪、僕不敢不借、然以此詩先之」というものであり、極めて興味深い内容である。蘇軾は什襲珍藏していた仇池石を、王晋卿が短詩を寄せて借覽を願つたが、王は借りるのではなく、蘇軾から奪い取つて我が物としよつたので、蘇軾は貸してはあげるけれど、進呈はしないと機先を制したというのである。韻字は「緑・足・腹・蹙・牧・瀆・玉・伏・卜・逐・谷・

欲・曲・速」であり、蘇軾にはもう一首、同一の韻字で賦した、やはり「仇池石」に関する詩がある。山陽が気に入つた書画文房を強奪したことが田能村竹田との交遊中にしばしばあったことが竹田によつて報告されている。曰く、「子成執意甚確。己之所欲、人不與亦必取焉。己之所不欲、人與亦不敢取焉。如此冊、當時方出示之。已有欲取之意、動於眉間。故不敢齎、一時輟贈。不唯不敢齎。自喜此冊得其所云（子成（山陽）意を執ること甚だ確たり。己の欲する所は、人與へざるも亦た必ず取る焉。己の欲せざる所は、人與ふるも亦た敢へて取らず焉。此の冊の如きは、當時方に之を出示するに、己に取らんと欲するの意有りて、眉間に動く。故に敢へて齎せず、一時贈ることを輟む。唯だに敢へて齎ますんばあらず。自ら此の冊の其所を得たるを喜ぶと云ふ）」（田能村竹田『自画題語』「書自畫亦復一樂帖後」天保元年）、と。横取りしたいという山陽の思いが「眉間に動く」とは秀逸な表現である。山陽の書画文房への酷愛は天性のものであつたにしろ、少年の頃から尊崇していた蘇軾とその時代に、かかる文人趣味への傾斜が急激に強まったことを思えば、山陽の蘇軾との出会いがその嗜癖に拍車をかけたということが出来るであらう。

「写生」という語が、子規においても、一義的にリアリズムや写実、写真に置き換えられないし、待機説法的に、時と場合とによつて定義が変容することは先に説いたし、近年では田部知季氏の先掲の論（二〇一七年）がある。そこには不折の画と子規の俳句とを対比し

ての興味深い論が展開されている。田部氏は、中村不折の東京の王子郊行の写生画に、子規が「蝸の茶屋静かなる木の間かな」という句をつけていることを論じて、「子規句では静寂を感じる主体が語り手の位置を占めており、必ずしも視覚の再現に主眼を置いてはいない」とする。子規の「写生」句は先引の「聞鶯」の山陽詩と同様に主情的であり、布置結構という趣向があるとしていくとくた。対応する中村不折の「写生」画も同断である。王子郊外の森のほとりの茅葺小屋とその中庭に道土風の出で立ちの人物二人のシルエツトが描かれているもので、南画風のスケッチといえ、木々の落とす影や周囲の静謐を強調するような「布置結構」が「趣向」されていた。

子規が愛読した頼山陽の詩文にも「写生」は登場するが、これもまた一義的にリアリズムや「写実」の意味で用いられているのではない。山陽は「写実」の意味では「形似」や「寫貌」という語を用いているごとくである。そしてその「形似」もまた蘇軾の論画詩に淵源することは後に見る。

花鳥一派、於寫生、二百年來、彼有南田、我有圓氏。皆形似有餘、而神韻不足、終使畫工與染工同歸、可勝歎哉。余觀明石氏所藏吳湘牡丹練雀圖、鉤勒渲染、極其明麗。而一種古朴渾厚之氣、自具其間、非俗工所能辨。此種畫、眞花鳥家之朝陽鳳也(花鳥の一派の、写生に於ける、二百年來、彼に南田有り、我に圓氏有り。皆形似に餘り有れども、而れども神韻足らず、終に画

工と染工とをして共に帰せしむるは、歎くに勝ふ可けんや。余明石氏の蔵する所の吳湘の牡丹練雀図を観るに、鉤勒渲染、其の明麗を極むるも、一種古朴渾厚の氣、自から其の間に具はる。

俗工の能く辨ずる所に非ず(木崎愛吉編『山陽文集』卷六・文化九年「書吳白洋花鳥圖後」)

「南田」は「惲壽平」であり、清朝の花鳥画の名手である。「圓氏」は円山応挙である。日本近世の四条円山派の総帥であり、やはり「写実」の意味の「写生」派を代表する。山陽はこの両者を「形似」の面では十全であるが、「神韻」が足りないとする。その結果、「画工」「染工」などの「俗工」と選ぶ所がなくなっていると批判する。山陽は吳湘の花鳥画が、「形似」の前提となる「鉤勒」⇨輪郭あるいはデッサン、「渲染」⇨彩色において「明麗を極」めた上で、さらに「一種古朴渾厚の氣」が備わっている点を高く評価している。つまり「神韻」と「古朴渾厚の氣」とはほぼ同義で、これがないと「写生」が「形似」に墮するとしているのである。「古朴渾厚」の「古」字は、子規の「古式を守るべし」という主張と共鳴する。文学革新を達成した子規の「保守の半面」である。山陽と同時期に活躍した中林竹洞もその文化九年刊の『竹洞畫譜』の跋文で「作畫貴有古意(画を作るに古意有るを貴ぶ)」とし、その序文では弟子の藤梅逸が「氣韻高古、筆墨蒼老」を評価する。東洋絵画論は「古」や「老」を貴重視する。

山陽は右の文ではジャンル名として「花鳥」画と同義で「写生」

画といっているが、「形似」＝「写実」から脱するためには、「神韻」や「氣」が備わるべきだとしている。「神韻」の備わる「写生」画は評価に値するのである。「形似」を貶める発言は『山陽題跋』巻下「香雪翁畫蘭」で翁の語を引いて、「此事唯要其沈着、不必在形似、況妍媸乎。吾不學書畫、獨學以墨入紙三十年矣。近匱覺得力（此の事は唯だ其の沈着を要し、必ずしも形似に在らず、況んや妍媸をや。吾書画を学ばず、独り墨を以て紙に入ること学ぶこと三十年なり矣。近ごろ匱かに力を得るを覺ゆ）」と述べていることについても明らかである。

山陽が近世京都絵画史を跋渉しながら、「形似」を貶めた画論のひとつに、『文鳳山水画譜』に文政四年十月十九日に山陽が寄せた序がある。

京師之畫。一變於圓翁。而再變於吳叟。大抵主輕纖妍麗。一時匠手。爭慕倣之。而岸子獨以粗豪之筆。對壘不下。而河村文鳳山人踵起。別樹一幟。本於岸氏之粗豪。而和以圓・吳之纖麗。至其結圖構局。則出於自己之營運。洗刷灑落。無幫襯閑筆。以成一種蒼古勁鍊之風。是佗家所無。而山人之所獨造也。』曩圖環郭諸勝。爲世所傳稱。然猶掣肘於寫貌。未能大傾寫胸臆。此卷乃爲其晚際絕筆。峯巒竹樹。開合變化。恣情縱筆。窮極能事。眞足發學者巧思也。前後皆因書肆文激堂主人之囑。而此卷成。主已沒。其子繼志。謀上之梓。請予一言。』予與山人及令嗣琦鳳相知。又識堂主父子。故不辭而書。嗚呼。囑畫之人。與受囑

之人。皆音容在目。俯仰陳迹。余烏得不援筆悵然哉。

文政辛巳小春十又九日山陽外史題（京師の画、円翁に一変す。而して吳叟（月溪）に再変す。大抵、輕纖妍麗を主として、一時の匠手、争つて之を慕倣す。而るに岸子独り粗豪の筆を以て、對累して下らず。而るに河村文鳳山人踵いで起ち、別に一幟を樹つ。岸氏の粗豪に本づきて、和するに円・吳の纖麗を以てす。其の結圖構局に至りては、則ち自己の營運より出だす。洗刷灑落にして、閑筆を幫襯すること無くして以て一種蒼古勁鍊の風を成す。是れ佗家の無き所にして、山人の独り造る所なり。曩ごろ環郭の諸勝を図して、世の伝称する所と爲る。然れども猶ほ写貌に掣肘せられて、未だ大いに胸臆を傾写する能はず。此の卷は、乃ち其の晚際の絶筆爲り。峯巒竹樹、開合變化して。情を恣にし筆を縦にす。能事を窮極す。眞に学者の巧思を發くに足るなり。前後、皆書肆文激堂主人の囑に因りて比ごろ此の卷成る。主已に没して、其の子志を継ぐ。之を梓に上さんことを謀りて、子に一言を請ふ。予、山人及び令嗣琦鳳と相ひ知る。又堂主父子を識る。故に辞せずして書す。嗚呼、画を囑するの人と囑を受けるの人と、皆音容目に在り。陳迹を俯仰すれば、余烏んぞ筆を援りて悵然たらざるを得んや。

というものである。『文鳳山水画譜』が刊行された時には、画人の文鳳は已に没していた。山陽は遺画を書肆から示されて、その画の一部に詩を題したのである。先に「吳白洋の花鳥図の後に書す」で

も円山応挙が日本の花鳥画、写生派を代表する存在と目されていたが、ここでは、応挙は、文鳳に至るまでの京都画壇の先駆者として挙げられている。応挙の登場で京都画壇の画風が一変し、月溪で二変、応挙と月溪とに拮抗しうるのは岸駒だけであったが、岸駒の「粗豪」と応挙と呉春との「緋麗」とを打って一丸としたのが文鳳である。次にある画の「結図構局」というのは、いわゆる「結構布置」と一般の意味であらう。「結図構局」という趣向が始めて自身の苦心経営に係るというのである。その結果達成されるのが「一種蒼古の風」なのである。呉白洋の場合の「古朴渾厚の氣」に近い。中林竹洞ならば「氣韻高古」「筆墨蒼老」である。ゴシックになっている「曩なほころ環郭の諸勝を画して、世の伝称する所と為る。然れども猶ほ写貌に掣肘せられて、未だ大いに胸臆を傾瀉する能はず。此の巻は、乃ち其の晩際の絶筆たなり。峯巒竹樹、開合変化して、情を恣にし筆を縦にす。能事を窮極す。真に学者の巧思を発くに足るなり」という部分は、前にこれも山陽が一部の画に詩を題した『帝都雅景一覽』と遺稿『文鳳山水画譜』との間の文鳳の画風の比較である。「曩なほころ環郭の諸勝」を画したものとというのが、『帝都雅景一覽』なのである。ここに山陽が「写実」とほぼ同義で使っている「写貌」という語が点ぜられている。『帝都雅景一覽』では「猶ほ写貌に掣肘せられて、未だ大いに胸臆を傾瀉する能はず」というのは、逆説的に山陽が「写貌」よりも、「胸臆を傾瀉する」ことを作画においては理想としていたことを物語るであらう。遺稿である

『山水画譜』では「情を恣にし筆を縦にす。能事を窮極」したといふのであるから、「胸臆を傾瀉する」ことは則ち「情を恣に」することとなる。

短絡的に考えると山陽のいう「写貌」は「写生」のようであるが、山陽は「情を恣にし」「胸臆を傾瀉する」ことを「写生」画の理想と考えていたようであり、かように主情的画致を善しとするならば、子規の写生句が「感じる主体が語り手の位置を占める」（田部氏前掲論文）ために趣向立てしていたことが想起されるであらう。山陽の「写生」もまた読者や鑑賞者の情念を喚起するための「趣向」や「結構布置」を凝らすものとなるであらう。そして子規と山陽の「写生」が決して写実主義の意味にのみ収斂されるものではなく、むしろ「趣向」に親和性があるものであることは、子規も山陽も、そして不折も愛した北宋の蘇軾の詩文に見てできるものである。

北宋、蘇軾「書鄴陵王主簿所畫折枝二首（鄴陵王主簿の画く所の折枝に書す二首）」其一

論畫以形似 画を論ずるに形似を以てするは

見與兒童鄰 見兒童に鄰たり

賦詩必此詩 詩を賦するに此の詩に必るは

定非知詩人 定めて詩を知るの人に非ず

詩畫本一律 詩画本より一律

天工與清新 天工と清新と。

邊鸞雀寫生 邊鸞の雀は生を写し

趙昌花傳神 趙昌の花は神を伝ふ

何如此兩幅 何如いかんぞ此の兩幅の

疏淡含精勻 疏淡精勻を含む

誰言一點紅 誰か言はん 一点の紅の

解寄無邊春 解よく無辺の春を寄すると

少年の頃、『頼山陽詩鈔』四冊を唯一無二の作詩の典範とした子規であつてみれば、山陽が終生憧憬した北宋の蘇軾の詩文もまた常住念頭を離れぬほど親しんでいたであろうことはすでに述べた。右の蘇軾の題画詩は、唐本に就かずとも正保四年刊（一六四七）の『東坡先生詩集』（卷二十七）、明曆二年（一六五五）刊の『増刊校正王狀元集註分類東坡先生詩』（卷十一）という和刻本に就けば容易に読誦できた作品であつた。已に引用した山陽の画論に「形似」や「写生」という語が存したことが山陽が右の蘇詩を知っていたことの証左である。さらに、山陽の愛弟子であり、相思の間柄であつた閨秀詩人江馬細香が右の蘇軾の詩を敷衍した古詩「畫」（『湘夢遺稿』卷下）は「爲畫論形似、其見隣童子。此語誰能吐、東坡老居士。余取以爲法、墨君或落紙。尺幅或瀟湘、百態毫端起。若能寫胸中、何必畏譽毀。指名總任彼（画を爲るに形似を論ずるは、其の見童子に隣す。此の語誰か能く吐ける、東坡老居士なり。余取りて以て法と爲す。墨君或は紙に落つれば。尺幅或は瀟湘ならん。百態毫端より起り、若し能く胸中を写さば、何ぞ必しも譽毀を畏れん。指名は総て彼に任さん）」とはっきりと名指しして、自身のこの論画詩が右の

蘇軾詩に由来することを明示する。山陽がこれを読んでの鼈頭評は「自性自現卷舒取捨自是大虛孤雲寒潭雁迹耳（自性自から現はれ、卷舒取捨、自から是れ大虚の孤雲、寒潭の雁迹なる耳）」というものであつた。「卷舒取捨」というのは、墨竹の筆致の自在な運びや何を描き何を描かないと画面が「氣韻生動」するか、「趣向」の立て方を示す。松井氏がスペンサーから子規が学んだと目すべき「取捨選択」「布置結構」への意識は、蘇軾の「形似」を斥ける論画詩の中にすでに表現されていた。子規の「写生」論を考察するには、スペンサーやファンタネージよりも先に蘇軾や山陽が検討されなくてはならない所以である。

山陽とほぼ同時代を生きて、京阪曳杖の折には両者傾蓋の機会もあつた大窪詩佛もまた墨竹画の名手であつたが、詩佛に呈せられた次の韻文によるオマージュもまた、右の蘇軾の論画詩を下敷きにして、「形似」を斥け、「写生」を目的とするものであつた。曰く、「先生善畫竹、變化書法出機軸。長箋短箋積如山、一日能成千萬幅。世間多少畫竹人、唯寫形似不寫神。竹無神韻不足見、形似畢竟屬凡塵。先生畫法老倍易、千竿萬竿不費思。此事尋常人所難、却是先生附遊戯（先生善く竹を画き、書法を変化させて機軸を出だす。長箋短箋積むこと山の如きも、一日に能く千万幅を成す。世間多少竹を画く人、唯だ形似を写して神を写さず。竹に神韻無くんば見るに足らず、形似は畢竟凡塵に属す。先生の画法老いて倍々易く、千竿万竿思を費さず。此の事尋常人難しとする所にして、却て是れ先生遊戯に附

す) (大窪詩佛『北遊詩草』附録・積東林「墨竹篇呈詩佛先生」
というもの。

さて、肝腎の蘇軾詩であるが、この詩は明清の文人や日本近世の
文人画家たちが奉ずる所のものであったが、前半が人口に膾炙する
割には、後半はあまり普及していない。しかし、子規に直結する「写
生」という語は後半に見える。全体を瞥見しよう。蘇軾のこの論画
詩は、まず、山陽の絵画における「写貌」＝「形似」軽視論の淵源
をなすことで着目される。またこの詩の中の「辺鸞の雀は生を写す」
という句は、子規の遣った「写生」という語の一半は説明するであ
ろう。この句と対をなす前句は「趙昌の花は神を伝ふ」というもの
であった。邊鸞は唐代の画家で、花鳥画に秀で、趙昌は宋代の画家
で、これまた花鳥画を能くした。対句をなす一聯で、前句と後句と
の双方の画家の性格が「花鳥画」の名手という意味でくくれるなら、
下の「雀写生」と「花伝神」とはほぼ同義をなす。「伝神」とは心
を伝えることであり、絵画の鑑賞者、詩の読者の胸中に感動を引き
起こすことである。さすれば、「写生」もまたこの場合は生き生き
と躍動するような雀の画像が鑑賞者の胸中に「かわいらしい」「愛
くるしい」といった心の波動を喚起することとなる。決して欧米の
リアリズムや写実主義に収斂されるものでない意義が「写生」とい
う漢語には含有されていたのであり、「写生」画の意味も「伝神」
画と重なることがあることを銘記したい。東洋絵画論の「気韻生動」
の「生」を画面に実現することが「写生」なのであった。田部氏が

先掲論文で、子規が「西洋の絵画理論に感化された」後の「写生的
の妙味」を実感した句として引用する「稲の穂や南に凌雲閣低し」
「掛稲の上に短し塔の先」「掛稲や野菊花咲く道の端」といった句も、
唯単に稲穂を何の「趣向」もなく、一粒一粒がつぶさに観察される
ほどに接写するような「写実」の句であるのではなく、近景の稲穂
と遠景の「凌雲閣」や「塔」との「取り合わせ」や対比、そのため
にもたらされる高低や大小の顛倒（近景の稲穂が遠景の凌雲閣より
も高く見えたり、遠景の塔が稲穂より短く見えたりすることの妙味）、
華麗な景物「野菊」の咲き連なる中に点在させるといふ「布置結構」
という「趣向」立てで、「掛稲」の野趣に「妙味」を感じることを
意味したのである。

また尾聯の「誰か言はん一点の紅の、解く無辺の春を寄すると」
は「画面の中に一点の紅色として表現された一輪の春の花が、見渡
す限りの野外の春の草花の風情や情緒をたくみに象徴し、表現しつ
くしている」と展開される蘇軾の詩による画論は、まさにスペン
サーの「minor imageを以て全體を現はす」(子規『筆まかせ』○
「古池の吟」という理論を完璧に先取りするものであった。従来の子
規の「写生」論で、かかる中国文人の詩書画についての常識が援
用されてこなかったことに、今でも「進歩史観」や「欧米至上主義」
に支配された日本文学研究の閉塞の現況が浮き彫りにされるだろう。
子規が芭蕉の「古池や蛙飛び込む水の音」を「写生」句と捉えたの
は、この芭蕉句が喧噪の中では決して聞こえる筈のない蛙が水中に

落下する水音という subtle sound を以て minor image となし、そのような「趣向」立てをする¹⁾とて、この句の complete image を「静謐」の一語で掩い尽くすものであった。手法としては右に挙げた一連の子規の「掛稻」句は視覚的な「布置結構」に意を凝らした「写生」句であったが、芭蕉句は視覚ではなく、聴覚の「写生」句というべきものである。「掛稻」句は視覚的な錯覚への驚きという「妙味」に留まるが、それとて、作者の驚きには止まらず、句の鑑賞者の胸中にも「氣韻生動」を伝えるものであった。芭蕉句は作家の精神の静謐が、句の鑑賞者の、俗情で荒れ狂う精神を鎮静するというマイナスの「氣韻生動」が作用するということである。これが子規が頼山陽や蘇軾を代表とする東洋文人画の画論から学んだ「伝神」（「氣韻生動」して、心を伝える）と同義の「写生」理論であり、西洋の「写生」論を含みこむ広大無辺な概念であった。「伝神」と「写生」とが同義であれば、子規の「写生」論が、「主観」「主情」「個性」「趣向」と親和性のあることが合点される。

（追記） 本論文は二〇二二年度早稲田大学国文学会秋季大会（十二月二日・三日開催）における研究発表「河村文鳳『帝都雅景一覽』二編（南北）の

頼山陽の題画詩について」の一部をまとめたものである。『国文学研究』

第二〇〇集所収の拙稿「河村文鳳『帝都雅景一覽』二編（南北）の頼山陽序文と題画詩について―正岡子規写生論再考の一契機―」と併読していただければ幸いである。