



高浜虚子「風流懺法」論：「主観的写生文」と印象派

都田，康仁

(Citation)

國文論叢, 60:30-44

(Issue Date)

2023-03

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/0100483041>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100483041>



高浜虚子「風流懺法」論

——「主観的写生文」と印象派——

都 田 康 仁

一 「主観的写生文」の所在

明治四十年、写生文の書き手は、隆盛を迎えた自然主義陣営から批判を浴びた。『早稲田文学』の「彙報 小説界」は、「俳諧派」すなわち「ホト、ギス」派が「人生の一大事に懂著し若しくはこれに対して思ひ考へんとする前に、先づはやくその一大事を回避して、別個の一境に悠々自適せんと」し、「俳諧的態度」のもとに「現実の醜汚痛苦」を避ける傾向を持つことを批判した。一方で「主観的傾向」を持つ「自然派」については、「作者自から感ずる生存の痛苦、個人内面の経験を、何等かの形式に拠つて表白し、自家の痛苦、悲歎、思慕、疑懼等の思ひを暗示せんとする」点において称揚した。⁽¹⁾

田山花袋は、三十九年の『美文作法』の中で子規の写生文を取り上げ、「てんから小説などと言ふ完全したものを書かずに、初歩の下等八級から始めて居る」と指摘する。⁽²⁾これは島村抱月が写生文を「筆ならしをするに、」未完成なものとして扱ったことと一致する。⁽³⁾ 写生文の書き手に突きつけられたのは、客観的描写と

いう「初歩」にとどまり、「人生の一大事」を描くに相応しい「完全したもの」を目標そうとさえしていない、という批判である。

一方で写生文の書き手に近い側では、夏目漱石が「筆つきなどが巧みに運はれて居れば絵画の能事は終つたやうに考へる程極端」な印象派と「其写叙が精緻であれば直にうまい」と考へる写生文の書き手とを重ね合わせ、いずれも技巧偏重であることを批判した。⁽⁴⁾ このように写生文の書き手は、「俳諧的」な創作態度のもとに初等技術に拘泥する点が批判される一方、技巧を偏重しているという批判が寄せられる状況に陥っていた。

俳諧派の代表的存在であった高浜虚子は、写生文を定義して、「趣味に於て俳句趣味、技術に於て写生」という条件を挙げていた（「俳諧一口噺 写生文の起りしわけ」、『国民新聞』明39・12・6）。

明治四十年に批判されたのは、虚子のいわゆる「趣味」と「技術」の両面である。そのような中で虚子が持ち出したのが、「主観的写生文」という概念であった。虚子は、「敢て主観其の儘を文学の上に現さんとするに非ずして主観を通し現れたる精細なる客観的描写を重んじ、客観的描写を通じて、底深く潜める深遠なる主観を

窺ひ得る事を目的」とし、「作者の感想の方に重きを置く傾向」を有する「主観的写生文」というジャンルの所在を語った（「写生文界の転化」、『文章世界』明40・12）。

「主観的写生文」なるものを考察するうえで注目すべきは、虚子の第一小説集『鶏頭』（春陽堂、明41・1）所収の「風流儼法」（「ホトトギス」明40・4）と「斑鳩物語」（「ホトトギス」明40・5）の二篇である。虚子は、「風流儼法」と「斑鳩物語」の二者は、何れかと云へば或る感じを現はすが主であつた。作者の抒情をおもに書かうとした」と述べており、「主観的写生文」の定義を両作に結びつけていた（「小説の題のつけ方」、『文章世界』明40・11）。また、後年の『俳句の五十年』（中央公論社、42・12）の「今日の写生文」でも、「風流儼法」などを書き始める前の写生文と、今日の写生文とは一つの違ひがあると思ひます」と前置きをした上で、「たゞ事実そのものに興味を持たないで、作者の心の側に重点を置くといふ事が相違してをる」と結論づけている。

「主観的写生文」という概念についてはこれまで、虚子が「写生文の由来とその意義」（『文章世界』明40・3）で説いた「人間研究」あるいは内面描写の問題に即して論じられてきた。「主観的写生文」を自然主義に影響された「人間研究に向おうとする新しい傾向」と規定する山本健吉は、『鶏頭』以後の長篇小説である『俳諧師』（民友社、明42・1）や『続俳諧師』（民友社、明42・9）にこの概念を結びつけている。相馬庸郎もまた「主観的写生」を「写生概念の拡大の論理」の展開過程の中での「人間の内面描写」と捉え、「俳諧趣味」に基づく「風流儼法」系統の作品をむしろ否定する方向性であると見做す。このような意義づけは、虚子の「主

観的写生文」の試みを単なる自然主義への追従として捉え、その「主観」の内実を不問にすることに繋がりがかねない。

「主観的写生文」の試みは、ジャンルの移行とも関わる。従来の研究の多くは、『鶏頭』所収の作品をもとに虚子が小説へと移行したことについて論じてきた。藤井淑禎は「欠び」（明40・1）が主人公と題材を仮構したところに、永井聖剛は「畑打」（明39・4）や「八文字」（明39・10）が三人称を獲得したところに、虚子における小説への転換の契機を求めている。収録された十作のうち「風流儼法」は六番目、「斑鳩物語」は七番目の発表作である。つまり、小説移行が行われたと見做されてきた作品より後に発表した「風流儼法」において「主観的写生文」を実現しえた、と虚子は自認していたのである。

虚子が『鶏頭』所収で行ったのは、写生文から小説へという単純で明確なジャンル移行のみではない。「小説家若し小説に非ずといはゞ之を写生文といへ。写生文家若し写生文に非ずといはゞ之を主観的写生文といへ」（「主観的写生文」、『国民新聞』明40・8・30）という言葉と、初出時に「風流儼法」が「小説」と銘打たれていたことに表れているように、虚子は「主観的写生文」を小説と写生文とのいずれにも重なり合うようなジャンルとして捉えている。写生文から「主観的写生文」への移行は、藤井や永井が論じるような、写生文から離れることで達成された小説移行とは異なる過程として捉えるべきである。虚子の小説移行の全容を明らかにするためには、いかにして「主観的写生文」というジャンルへの移行がなされたか、そしてなぜそれが小説と相即するの

る「主観的写生文」とは何だったのかを問い直し、分水嶺とされる「風流儼法」にその内実を探る試みである。

二 「淋しい」の来歴——「温泉百句論争」から

「風流儼法」は「横河」と「一力」の二つのパートから構成されている。まずは「横河」の冒頭近くの叙述を見てみよう。

横河は叡山の三塔のうちでも一番奥まつてゐるので淋しい事も亦格別だ。二三町離れた処にある大師堂の方には日によると参詣人もぼつ／＼あるが、中堂の方は年中一人の参拝者もないといつてよい。大きな建物が杉を圧して立つて居る。四方の扉は皆締切つてあるので中は真暗だ。只正面に一尺角許りの穴が開いて居るので其処から中を覗くと、其真暗な中に常燈明が淋しくともつて居る。政所は其中堂を十間許り離れた処に別棟になつて建つて居る。其処に和尚サンが下男も置かず一人自炊して居られる。余も自炊の手伝ひをしながら四五日滞在して居るのである。

(77頁)

右の引用部で目を引くのは「淋しい」という語が多用されている点であらう。そのことを指摘した木谷喜美枝は、同じく叡山の体験をもとにした「四夜の月」(『ホトトギス』明37・11)および「叡山詣」(『国民新聞』明40・3・9・24)において「実感として写生された」感情であるとし、「じつと心を澄ませ、自然に向かい、自然と一体となつた人間にしみいる感情、それが「淋しさ」であり、虚子はこれを簡潔に表現した」と評する。⁹⁾

また、国木田独歩作品における「寂しさ」を「青年のアイデンティティを保証する感情」として捉えた飯田祐子¹⁰⁾の指摘をもとに、坂口周は、独歩『運命』発刊の翌月以降、虚子が「畑打」その他の小説で「淋しい」という語を頻用したことを指摘している。坂口は、「寂しさ」という言葉の流行を同時期のハウプトマン受容、心理学における「暗示」への注目、さらに「芭蕉ブーム」といった文脈のもとに捉え直し、「虚子の「淋しい」は、写生文の変容のためには決定的だったとはいへ、流行の言葉を人物周辺にちりばめただけの装飾的使用の域を出ていない」と指摘する。¹¹⁾

しかし、虚子自身は「南無幽霊「鶏頭序」」(『国民新聞』明40・12・26)において、「本書の巻頭に只一つ自慢し度い事がある。其は余は誰の真似をもしなかつたといふ事だ」との自負の言葉を記している。週れば明治三十六年前後のいわゆる「温泉百句論争」の際、虚子は「淋しい」という概念に重要な意味を与えていた。この論争は、虚子が河東碧梧桐の「温泉百句」を技巧偏重として批判したことと端を発する。「現今の俳句界」(『ホトトギス』明36・10)では、虚子は碧梧桐の「禅林に狗あり吠て秋の声」という句について、「余は技巧の過ぎたことを惜しまざるを得ない」とし、次のように批判を展開した。

秋の日禅寺の犬の人に吠ゆるといふ光景、余は其光景には棄て難い趣味を感じるのである。さうして其棄て難い趣味を人に伝ふるには最早技巧を弄する余地が無いやうに余は思ふのである。然るに碧梧桐は其に満足しないで「禅林に狗あり吠て秋の声」といふて居る。斯の如くいつても尚前陳の如き光

景が読者の頭に浮ばぬ事は無い。併し其光景が浮ぶと同時に「狗あり吠て」と屈折をつけたる所、「秋の声」と主観的文字を弄したる所、即ち其等技巧の上の働きが読者の頭に一種の刺激を与へずには置かぬ。

虚子が批判したのは、碧梧桐の句が光景自体の「趣味」の妨げになるような「技巧」を加えている点である。「此の技巧の上の働きを感じるといふ事は技巧を好む人には満足を与えるかも知れぬが、単に光景の趣味の上に満足を表せんとする人には防害^{マフ}になる」とする虚子は、碧梧桐らの句について、「唯惜しむ処ははなやかな方面には是があるが淋しい方向には是が無い」とその傾向を指摘している。他方、「再び現今の俳句界に就て」（『ホトトギス』明36・12）では、虚子は芭蕉を筆頭とする元禄俳句の「淋しい感じ」に注目している。「句の調子がゆつたりとして迫まらず、堂々として大人の風がある上に、趣向は概ね閑寂を旨として、沈んだ淋しい方面の美は遺憾無く現はされてゐる」と、虚子はその「消極美」を称揚した。

ただし、これは虚子独自の発見ではない。すでに正岡子規は、「西洋の美術文学」は「積極的美」に、「東洋の美術文学」は「消極的美」に傾きやすいことを指摘し、後者の典型として芭蕉の「其意匠の古雅、幽玄、悲慘、沈静、平易なる」性質を挙げていた。⁽¹³⁾ 虚子の「淋しい」という語の使用の背景には、坂口周の指摘する「芭蕉ブーム」という同時代的状況以前に、子規から繋がる虚子自身の俳句論があった。

以後の俳句論においても、虚子は尚白の「藁積んで広く淋しき

枯野かな」に注目し、「元禄俳句の特色」である「作者の主観」、すなわち「淋しい」といふ心持」をこの句が表していると評していた（『俳話（一）』、『ホトトギス』明37・2）。さらに、去來の「尾頭のこゝろもと無き海鼠かな」という句を取り上げた評論では、「此の句を透して視ふ事の出來る去來の主観」に「面白味」を見出し、「奥深く去來其人の優しい寂しい心持」が表されていると論じる（『背景ある句（一）』、『ホトトギス』明41・7）。虚子はこのように、「淋しい」といふ心持」の表現上の可能性に注目していた。

余は和尚サンの部屋を出て玄關の並びの自分の部屋に戻る。机に凭れてちつと耳をすます。静かだ。今は風の音も聞こえぬ、鳥の声もせぬ。何だか静かさが極点まで達してももの凄いやうな気もする。程なくポツリ／＼と雨垂れらしい音が聞こえる。驚いて障子を開けて見るといつの間にか雨が降つて居る。軒の小坊主が光つては落ち光つては落ちて居る。寒い。障子をたてる。

（78頁）

「横河」における右の叙述では、「もの凄いい」「寒い」という形容詞が注目されよう。虚子は、「淋しい」以外にも「やはらかに」「よろ／＼」「寒さ」「すこき」などの語も同様に作者の心持ちを描写したものに該当すると説明している（『俳話（一）』前掲）。虚子が明治三十六年ごろから元禄俳句論で注目してきた「淋しい」「凄いい」「寒い」といった心持の表現が、「横河」では形容詞としてはほとんどそのまま転用されているのである。

坂口周が指摘するように「淋しい」という語は「畑打」等の『鶏頭』所収の他作品にも見られる。虚子の写生文作品を遡ると、『寒玉集』第一篇（ほととぎす発行所、明33・12）や『寒玉集』第二篇（同、明34・4）、『写生文集』（俳書堂、明36・9）所収の多くの作品に現れている。それらの作品における「淋しい」という語は、基本的に人気のなさや、暗闇の中の単独の明かりなどに対して使用されており、「横河」のそれとも共通している。つまり、「淋しい」の使用開始がそのまま「主観的写生文」への転化を意味しているわけではなく、「主観的写生文」によって純客観的な写生文に「主観」が加わったというわけでもない。それがあたかも新たな「主観」の獲得であったかのように顕示したところには、元禄俳句の趣味と結びつく「淋しい」を用いた「風流懺法」に「主観的写生文」としての分水嶺を置こうとした虚子の狙いが透かし見られる。

さらに、虚子は「再び現今の俳句界に就て」において、句空編『北の山』に顕れた「沈んだ淋しい方面の美」を論じ、「其編者が僧であるところから一層其傾向が著しいやうに思はれる。更に分解して見ると釈教に関した句、旅情に富んだ句、侘人の生涯を詠じた句といふやうなのが殊に多いやうぢや」と述べていた。「横河」の場合、旅人の「余」が「淋しい」横河中堂へとやってきて、「淋しい」和尚の様子を観察する。「横河」では、虚子が元禄俳句の「沈んだ淋しい方面の美」を特徴づける要素として注目してきた「僧」「旅」「侘人」が、そのままモチーフとして導入されているのである。

三 元禄俳句の趣味と結びつく「主観」

既に確認したように、虚子は「風流懺法」を書くよりも前、「畑打」等で既に三人称小説の創作を行っている。また、「欠び」のような一人称小説においても、主人公と題材の仮構を行っている。このような試みと並行して、「風流懺法」では、あえて再度作中人物としての「余」を作者と重なりうる人物に設定している。「横河」では、一念という小僧が「余」の「ノートブック」を勝手に開いてその内容を批評していく。そこでは「元来画心が無い余が文字代りに急いで書き取った図を散々に攻撃する」と書かれているように、「余」が絵や言葉を記録していたことが明かされる。

ここに投影されているのは、鉛筆と手帳をもとに文章を作っていた写生文の書き手たちの取り組みであろう。虚子は「画家がノートブックと鉛筆を持って出掛けるやうに我等もノートブックと鉛筆を持って必ず出掛けた」と言い、「画家の言葉を其の儘『写生に行く』とか『何々を写生して来た』など、言つて居た。其等の所から終に『写生文』といふ名が自然に出来るやうになつた」と述べている（『評伝 正岡子規』、『文章世界』明39・4）。本作の「余」はこうした意味で、典型的な写生文の書き手である。

虚子は「主観的描写」の説明の中で、句を通して作者である「去来其人」の「寂しい心持」を感じることができると述べていた。俳句と同様に、「淋しい」といふ心持を描く「主観的写生文」を成立させるためには、観察者と書き手が「余」という存在において一元化している必要があった。伊藤左千夫は、「作者と対象との関係が密接であつてそしてそれに対する作者の感覚が直接的な

点」に写生文の特徴を求めているが、虚子のいわゆる「主観的写生文」は、写生文のそうした特徴をより際立たせる。「主観的写生文」を実現すべく、「横河」では一元化された「余」に作者の主観が投入されるのである。

他方、「余」の「ノートブック」を覗き見る一念という人物は、モデルが取り沙汰されることはあるにせよ、虚構上の存在である。虚子自らは「俳句の五十年」(前掲)の「写生文と小説」の項で、「風流懺法」の前半とか、「斑鳩物語」の主人公とかいふものになりますといふと、これは全く架空の人間でありまして、たゞある人の言動とか、ある場合に見聞した景色とかいふものに衣裳を着せて、架空の人間を描いたのであります」と言及している。

一念は、横河中堂の淋しさを打ち破るように登場してくる。「余」の「ノートブック」を見た一念は、次のようなからかいの言葉を浴びせる。「よう君、何を書いたんだい。密壇の画だつて。こんな密壇があるものか。馬鹿だナア。礼盤がこんなに小さくて、脇机がこんなに大きくつてどうするんだい。あるいは、「ヤーイ十句観音経など書いてらア、間抜けだナア」、「こんな事君書いてるのかい。こんな事書いてどうするんだい。本当に馬鹿だナア」。また、「一念キテイタカ、オ客サマノジヤマシテハイカヌゾ」という和尚の発言を「和尚サンの欠びの図」と共に書いて、「耳から棒を引いて「コノ耳ウゴク」と付け加えて、「余」の笑いを誘いもする。

ただし、一念がからかった「余」のメモの内容、すなわち「密壇」「十句観音経」などは、作中には実際には描写されていない。対して、一念が記入した和尚を戯画化した内容は「成程和尚サン

の耳は少し動く。ノートに書いた一念の画が思ひ出されてをかしい」というように、別の箇所でも言及され、「淋しい」中堂の描写におかしみを与えている。続く「一力」においても、一念のメモは、「横河の和尚さんそないに頭大きいの。耳もそないに大きいの。いやらしやの」という舞妓の発言に引き継がれていく。「余」の記したメモ内容ではなく、むしろそれを盗み見、書き込む作中人物の挙動が作品を創り出しているのである。本作が「主観的写生文」でありながらも小説であるという虚子の認識は、創作プロセスに虚構の人物が介入することにより、ひとまず裏付けられよう。

先に確認したように、「風流懺法」が発表される明治四十年四月までの段階で、写生文の書き手の「俳諧的態度」を批判し、写生文を初等技術に過ぎないものとして扱う言説が台頭しており、技巧偏重という点については漱石からの内部批判もあった。虚子は、「温泉百句論争」において技巧偏重の碧梧桐に対して元禄俳句の趣味を持ち出したのと同様に、「横河」において漱石による技巧偏重の批判に対して元禄俳句と結びつく「主観」を導入することによって、むしろあえて「俳諧的」であることを際立たせたのである。

だが、虚子は写生文が初等技術として扱われることに甘んじたわけではなかった。評論「写生文と自然派」(「趣味」明40・9)のなかで、写生文が「最初は只技巧の方面に対して起つた」とし、「今の自然派なるものに対して、我等写生文家の嫌たらざるは主として其の技巧の方面に在る」と、虚子は自然主義者に対してはあくまでも「技巧」の優位を主張したのである。写生文家の「技巧」に関する問題意識を考察する上で注目すべきは、他の芸術ジャン

ルとの関係である。続いては、虚子における印象派の受容に着目してこの問題に接近したい。

四 歴史観の衝突と印象派の位置

再び「温泉百句論争」における「現今の俳句界」に目を向ければ、虚子は「人目を眩する特異の光彩には画家の所謂まな色が多い」、「上手に使はれた技巧は巧みに諸種の色を織り合はせた織物のやうなもので所謂底光りの部に入るべきであるが、下手な技巧は所謂まな色、てかく／＼光る類に終るものが多い」と、絵画の比喩を用いて碧梧桐の「技巧」を批判した。「下手な技巧」は原色を用いた絵画の手法と重ね合わせられる。虚子はこの論の中で「外光派の油画を見て旧派の画書きが小言を並べたといふやうな類のものもあるだらう」と断り、自らを「旧派」になぞらえている。ここには、技巧的であることが外光派であるという虚子の認識が表れている。

既に見たように、漱石は明治三十九年十一月の『ホトトギス』において、写生文の書き手を印象派と重ね合わせ、その技巧偏重を批判した。ただし、その歴史上の位置としては「歴史上漸次文章界も複雑になつて来た結果」として「幼稚どころか却て進歩発達したもの」だと捉えている（「文章一口話」）。漱石は、否定的な意味ではあれ、写生文を技巧の歴史上の先端に位置する印象派と重ね合わせているのである。

同号の『ホトトギス』には、中村不折の論説「印象派」が掲載されている。不折はここで、「五六年前印象派の流行した時には、旧派に対して白茶色の日向に紫色の陰を作つて印象派と称へ、訳

も分らず無暗に真似をしたものだつた」と、当初の印象派受容の浅薄さを批判し、印象派とは何かを改めて問い直している。近代美術史の流れの上で、フランスにおける印象派を「クラシック派」「ローマンチック派」の系譜を引くものとして位置づける不折は、次のように述べている。

クラシック派は前にも云ふ通り一にも二にも希臘々々で固まつて居る。よしや束縛はないにしても希臘の爲めに天才の幾分が打ち消されて居るのは事実である、新クラシック派は伊太利極盛期に模範を取つて、希臘派と五十歩百歩の間にある。印象派は全然模範を何にも取らない、人が外界の事物に接した時脳に刺激を与へられる、其感動を有の儘カンパスなり紙なりに現はすので、希臘もなければ伊太利もない、一に脳の感動を主として居る、即ち印象派の名称はこゝにある。¹⁵⁾

漱石は「不折のイムブレッシヨニストの論」について、「乱暴なものだ。大将曰く感興そのものをかくからイムブレッシヨニストだと無學もこゝに至つて極まる。本人絵工ぢやないか。而して印象派なる名目の由来を知らないで馬鹿なことをいふ」と批判していた。不折は、「クラシック派」や「新クラシック派」が芸術上の「模範」を持つのに対し、それを持たずに「脳の感動」を表現するところに印象派の画期的たる所以を見ている。¹⁸⁾他方、虚子は「写生文の由来とその意義」（『文章世界』明40・3）の中で、硯友社を中心とする当時の文学界の「古い鑄型」を破った点を写生文の意義として強調した上で、現在では純客観だけではなく「客観か

ら得來つた感じ」をも表現する「主観派」が登場したと説く。虚子が説く写生文の史観は、不折が説く浅薄な「印象派」史観と実は通底している。

永井聖剛は、抱月などにも共有されていた「ロマンチズム」、「写実主義・前自然主義」を経て「後自然主義」へ、という花袋の評論が徹底して強調していた進化の範型¹⁹について検討を加えている。永井が説くように、写生文は自然主義者の歴史観のなかで、彼等の前段階に属する初等技術として位置づけられようとしていた。そのような状況下で持ち出された虚子の「主観的写生文」の内実が、「横河」においては、自然主義者の求めるような意味での主観ではなく、「淋しい」を中心とする元祿俳句の「主観」を導入するものであったことは既に見た。ただ、右のような『ホトトギス』上の言説を考慮すると、「主観的写生文」に進展したと虚子が主張したこと自体の意義は、自然主義者による歴史観に対抗し、自らを「印象派」的な歴史の最先端に位置づけようとするところにあつたとみなせよう。

そのような背景を踏まえた上で「一力」の内容を見てみよう。ここでは「横河」で語られた出来事の翌日、友人の阪東君とともに祇園の一行へ行った一夜の様子が描かれている。そして、そこで出会う舞妓の三千歳と横河で出会った一念とが恋仲にあることが判明するというものであり、こちらも筋らしい筋はない。

冒頭、「其が名高い赤前垂れかね」と、「余」が仲居に尋ねるところから話は始まる。阪東君も「一寸立つて見せたまへ。長いのかい」と尋ねると、仲居のお艶は「だまつて立つて、帯に挟んであるのをはづして見せ」、「大幅の緋の縮緬を二枚合はせた広いの

が、チャンと並べた足を隠して幔幕のやうに畳の上に垂れる。広い座敷に林のやうに立つて居る蠟燭の光りがこの赤前垂れ一つに集まる」と、描写は「蠟燭の光」とともに、前垂れの赤さを際立たせている。その後、三千歳が部屋に入ってきたときの様子は次のように描かれる。

「姉はん、今晚は」

とお艶に会釈する。厚化粧の頬に髷が出来て、唇が玉蟲のやうに光る。お艶の赤前垂れの赤いのが此時もとの通り帯の間に畳まれて、極彩色の京人形が一つ畳の上に座つて居る。（中略）

「其帯は妙な結びやうね」

「これどすか、かうやつて、こゝをかう取つて、こつちやに折つて、かう垂らしますのや」

と赤いハンケチを膝の上でたがねて見せる。白い指が其ハンケチにからまつて美しい。（87頁）

この部分においても、「極彩色」「赤」「白」といった鮮やかな色合いを示す言葉が使用され、唇には「玉蟲のやうに光る」という比喩も用いられている。このように、光と色の鮮やかさを示す表現が過剰に頻出しているさまは、「横河」とは対照的である。こうした表現を虚子による印象派的技法の導入と見ることはできないだろうか。次節では、自然主義者と『ホトトギス』周辺人物との間の美術史観の衝突を考慮に入れ、「技巧」の最先端として写生文を位置付けるために導入された印象派的技法とその可能性につい

て検討する。

五 「油画」としての小説

大廣典子が論じるように、子規は一連の俳論において印象派に言及している。⁽²⁰⁾だが、虚子自身の印象派への関心についてはこれまで論じられていない。温泉百句論争の中では、虚子は碧梧桐の「技巧」を「下手な技巧」と称し、それを「なまな色」「てか／＼光る類」などと、外光派に重ね合わせて批判を行っていた。しかし「一力」の段階では、虚子はこのような外光派的な表現を肯定的に捉え直し、写生文を芸術史上の最先端たらしめるためにそれを作中に持ち出したのではない。

明治三十八年二月『明星』には、洋画家の久米桂一郎による評論「ウキスラー対ラスキン 及び印象主義の起源」が掲載されている。久米はここで、ホイッスラーを印象派、ラスキンをその反抗者と見ることの過ちを解くため、そもそも印象主義とは何かというところから説き起こしている。久米は「印象主義の語たるや、其意義頗る不明瞭にして、人によりて個々に解釈せらる」とした上で、代表的な画家としてモネ、ピサロ、シスレー、ルノアール、セザンヌ、モリゾーらの名を挙げながら「着色」の特徴に注目を促している。

其着色たるや眼を撃つが如き非常なる強き光を現はせるものにして、其草木、若くは森を隔てたる赤き瓦、又は無数の反射を生ぜる水、或は眩き日光を浴びたる人物等、すべてを通じて悉く此強き光を以て彩らるゝを見る。即ち印象派の絵画

に於ては此鮮明なる光線が空气中に動揺して、人物の肉衣服、帽子等に注がれ、而して無数の斑点を為せり。斯の如く活動し若くは静止せるすべての物象が、空気と光線との中に波動を起し而して此波動を写す所の生鮮なる色彩が、幾千の細点或は細線に分たれて、悉く皆な激烈なる光を現はし、近づきて之を見る時は各別々なるも少しく離れて之を見る時は燃ゆるが如き調和を為せるもの、これ印象派の絵画の特色也。⁽²¹⁾

視覚に作用する光線への注目、筆触分割の手法、視覚に対しての効果に注目した久米の所説は、当時としては本質的な印象派への理解を窺わせる。続いて久米は、印象派の画家が「強く輝きたる色」を用いて「太陽の七原色に最も近き所の純粹なる顔料のみを以て」描くこと、そこで用いられる絵の具は「黄、橙黄、朱、紅、紫、藍、鮮緑等」であることを説く。印象派の技法的な特色として、原色を用いることが強調されるのである。先に挙げた漱石「文章一口話」においても「單純なる主色 (pure tone) を一色一色にぢかに塗抹して其集まつたものを一定の距離から見ると、眼の作用で其れが其写すべき實在の色彩に接したと同様の感を生ずやうにするのである」と同様の説明が行われている。つまり、画家が光景をそのままに描き出すのではなく、鑑賞者が光景を再構成することこそが印象派絵画の特徴として理解されているのである。

このような印象派理解が出てきているなかで、虚子は印象派的絵画をどのように見ていたのだろうか。半壺斗の名で発表された「白馬会寸評」(『ポトトギス』明38・10)では、虚子は次のように

書いている。

○コランの絵が独り光明赫耀とおはします。まああの色の光りを見い。絵の具を沢山合はすと大方光を無くしてしまう、其を無くさぬやうにするのが画家の苦心の存する処と聞いたが、成程此春のローランス^マスや今度のコランの画を見て合点が行くではないか。(中略)

○コランの画には無駄が無い。引しまつて居る。大きな木がすつと立つてゐて白い衣服を着た女がすやりと靠れて居る、木の色は薄い、衣服の色は純白だ。其で帽子の帯の黒ずんだ色と目の玉の黒いのが馬鹿に引立つ。帽子の花の赤いのも素敵に引立つ。此引立つた眼とお隣りの衣通姫の引立たぬ眼とを較べて見たゞけでも少しは合点が行きそなものぢや。

○白馬会中では何をいつても黒田が旨い、中でも赤い着物を着た女の肖像はよい色が出て居る。

発表時期からして、この評は、虚子が明治三十八年の第十回白馬会展覧会に寄せたものであると推定される。ここで注目されるのは、虚子が絵の色の光りや色彩にその記述の大半を費やしていることである。



図1 黒田清輝筆「昔語り下絵 (構図Ⅱ)」

(東京国立博物館所蔵、1896年)

〔出典〕 国立文化財機構所蔵品統合検索システム
https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/KU-a035?locale=ja



図2 石井柏亭筆『鶏頭』口絵

(春陽堂、1908年)

白馬会展覧会出品目録を参照すると、虚子の記述に該当するのは、ラファエル・コラン「婦人」、和田英作「くものおこなひ」(「お隣りの衣通姫」、であろう。黒田清輝の「赤い着物を着た女の肖像」については断定が難しい。この第十回の白馬会展覧会では創立十年を記念して多くの旧作も陳列されており、黒田が留学からの帰国後に京都の風俗を扱った作品も含まれている。中でもその時期の大作である「昔語り」の下絵(図1)で描かれている舞妓の着物の彩色は、三味線の音に乗せて歌や踊りをする「二力」の一場面を描いた石井柏亭による「鶏頭」の口絵(図2)のそれと、紫を基調として赤い模様があしらわれている点が相似している。このことは、虚子が「一力」を創作するにあたって、白馬会

展覧会で見た黒田作品の題材や色彩感覚が影響を与えた可能性を示唆しよう。

なお、本作の続編である「続風流儼法」(『ホトトギス』明41・

5)の最後の場面では、一念と伯母や三千歳、女中を含めた六人が鳥辺山の墓地向かい、阪東君の持参した文殻を囲んで燃やしつつ、阪東君の物語に思いを馳せる。黒田清輝の「昔語り」は焚き火を囲んで小督の局の物語を話す僧と、それを聞く合計六人を描いた作品である。その舞台の清閑寺と同じく東山に位置する鳥辺山において六人の人物が火を囲んで語り合うという点で、「続風流儼法」と「昔語り」の共通性を見ることができると。

あたかも外光派が特徴とする光や色彩の表現に倣うかのように、「一力」では、「緋」「赤」「極彩色」などの色の名とともに、「蠟燭の光」や唇の「玉蟲のやう」な光が書き込まれている。口絵においても、印刷によって失われる絵の具の立体感を補うように、着物や蠟燭の火の赤色は輪郭をはみ出す形で強調され、蠟燭の光が放射状に広がるさまが描かれている。虚子は「写生文で充分腕を練つた上小説にかゝつたら、丁度画家がデッサンに修業の功を積んだ上油画にかゝると同じ事で必ず本当のものが出来るに相違ない」と信じていたという(「評伝 正岡子規」前掲)。その言葉のとおり、虚子は写生文に色彩を取り込むことによって、スケッチやデッサンという初等技術の次に来るべき「油画」として「一力」を作ったのである。

その「油画」のような性格を強調すべく、「一力」に登場する舞妓たちの描かれ方は画一的で平板である。「一つの糸で二つの人形が一所に動いたのかと思はれる」、「此方の二人が鏡にうつつ、たや

うによく似て居る」、「今晩は」／「今晩は」／「今晩は」／「今晩は」／と四つの人形が先を争つて、老妓にお辞儀をする」というような彼女らを人形として同一視する記述のほかにも、「帯は」という「余」の問いに対して「だらり」と答え、「髻は」という問いに対して「京風」と答えるという問答は、新たな舞妓が部屋へ入ってくる度に繰り返される。

そのような画一的な空間に一念が登場する。一念は、舞妓の一人である三千歳と実は恋仲であつたため、一力を訪れていた。一念はここでも「余」の「ノートブック」を奪い、そこに様々な文字を三千歳と互いに書き付けて、クイズのようなことをして遊び出す。「横河」と同様、作品は一念らがノートに書き込んだ内容とそれをもとにした会話文によって構成される。ここには「余」の地の文すらほとんど介入しておらず、約五頁にもわたる会話文のやりとりの中で地の文は僅かに三つしかない。写生文の創作プロセスは作中人物によつてほとんど乗っ取られているのである。

「三千歳はん、一念はんが帰らはつて淋しおすやる。咽に
つめん様にお上り」

「おほきに」

「利口な小僧だナア。三千歳サンが惚れるのも無理は無い」
「お父つあんもお母はんも無いのやてな。可哀想やおへん
か。どして横河みたいな淋しい処へ伯母はんがやりやは
つたんやろ」

と三千歳は沈んで居る。

横河の夜は更けにくかつたが祇園の夜は更けやすい。

「ハ——イ」

といふ子供衆の長い返事が襟中に響きわたつて聞こえる。

(98—99頁)

一念がその場から退場したのち、作品は二人のその後を描くことなく右のように結ばれる。すなわち、『早稲田文学』の「彙報」は「人生の一大事に憧著し若しくはこれに対して思ひ考へんとする」ことを写生文の書き手に求めているが、そうした「人生の一大事」への関心は、ここでは放棄されている。漱石が『鶏頭』の序文において、「虚子は小坊主の運命がどう変つたとか、どうなつて行くと云ふ問題よりも妓楼一夕の光景に深い興味を有つて、其光景を思ひ浮べて恋々たるのである。此の光景を虚子と共に味はう氣がなくなつては、始から風流懺法は物にならん」と述べた所以である。

ここで改めて想起されるのは、久米桂一郎が「印象派の絵画の特色」を「近づきて之を見る時は各別々なるも少しく離れて之を見る時は燃ゆるが如き調和を為せるもの」だと説き、漱石が「單純なる主色 (pure tone) を一色一色にちかに塗抹して其集まつたものを一定の距離から見る」必要性を説明していたことである。この特色を踏まえれば、印象派的に色彩の名を直接に書き込んだ「二力」は、読者にそれらの色彩を統合し、光景を認識するために「少しく離れて之を見る」ことを要請する。そこで読者が味わうのは、印象派的「技巧」によつて表現された光景なのである。末尾で「祇園の夜」を視野に収める地の文は、鮮やかに輝く一力亭を闇の中に孤立させる。この構図は、「横河」で「真暗な中に常燈明

が淋しくともつて居」たような、「淋しい」構図そのものである。ただし、地の文はその構図に「淋しい」という「主観」を付与しない。「淋しい」を所有するのは三千歳という作中人物である。²³⁾「少しく離れて見ることを要請された読者が味わうのは、写生文作者による「主観」の記述ではなく、作中人物の「淋しい」という感情となる。こうして作品は、結末にいたつて「主観的写生文」から小説へと変貌するのである。

六 日露戦後文壇における「風流懺法」の位置

平岡敏夫や大東和重が指摘するように、日露戦後、特に明治三十九年においては、国民文学の登場が期待されていた。²⁴⁾四十年二月の『早稲田文学』の「明治三十九年文芸教学史料」では、次のような文壇の一勢力の存在が記されている。

子規以来文壇の一局にのみ潜みて、全局の大勢と多く交渉する処なかりし国文学固有の俳諧趣味とも称すべきものが、漱石氏等に依つて漸く文壇の全局を浸潤せんとする勢を示して来た。前者の傾向が主として泰西文芸思潮の影響なるに對して、後者の傾向が、国文学固有の一特質の發展とも観るべきものなるを思へば、仮令其の事實は、尚未だ渺茫たる地平線上に一微光の閃発するが如きものに過ぎずとはいへ、之れを以て、東西を渾融すべき将来の国民文学に向つて一步を転じたものとするも、必ずしも輕忽とは言ひ難い。²⁵⁾

ここでは、島崎藤村や国木田独歩らの西洋文学の影響を受けた

作家と対照的なものとして、「東西を渾融すべき将来の国民文学」の創出に寄与する「俳諧趣味」が評価されている。もちろん「吾輩は猫である」以後の漱石の登場が大きいのだが、右の引用に続いて「写生文的、俳諧趣味の漸く小説壇に普及浸潤せんとする事実」が指摘され、写生文の「俳諧趣味」が国民文学形成のための一つの特質に数えられている。写生文はこのように、日露戦後の「東西渾融」の機運、「国民文学」の機運の一半に位置づけられていたのである。虚子が「主観的写生文」として元禄俳句に基づく趣味を導入し、「油画」としての作品を創造したことは、このような機運に倣うものであったといえる。

東西融和の機運は文学界だけに限られた現象ではなかった。『鶏頭』の口絵を担った石井柏亭は、明治三十九年二月から四月にかけて『明星』上で芸術における東西融和の必要性を三回に互って論じている。

想ふに東西風物の完全なる融化を得るの日は、即ち東西文芸の完全なる調和を得るの日に外ならざる可く、我日本の建築絵画彫刻図案園芸服飾等が、皆新らしく且完全一種の形式を具ふるの美しくしき時代は、果たして数年の後に到来することを得可き。(中略)吾人は(中略)あらゆる折衷の拙きを忍びつゝ、目的とする処の美しくしき時代に向つて猛進せざる可からず。⁽²⁷⁾

柏亭は、絵画の領域に留まらず、芸術全般における東西の融和を説いた。虚子が展覧会の寸評で評価した黒田清輝が、東西融和

的な志向を持つ画家であったことは言うまでもない。当時の黒田は「油画でも、表現の方法こそ西洋のものを藉りる許りで、精神に於いてはどこまでも日本的たるを失はないやうに成りたいものです」と、技法においては西洋を受容しながらも、日本的特質を失わないことを説いていた。⁽²⁸⁾「二力」が黒田の絵と同様のモチーフを導入したのは、印象派に倣った技巧の優位を示すだけのものではなく、東西融和的芸術の要求に従うものであった。

また、「一力」では、舞妓や芸妓による「京の四季」「三国」「わしが在所」「石橋」などの当時「俗謡」と定義された音楽が「余」や一念らのやりとりの背景をなす。⁽²⁹⁾国民自体の性質を如実にあらわすものとして注目されていた「民謡」収集の流れのなかで、三絃楽を含む「俗謡」は、「民謡」の範疇に含めるか否かの議論はありつつも、明治四十年九月には邦楽調査掛が東京音楽学校内に設置されて、将来の「国楽」のために寄与する「邦楽」として見出されていた。⁽³⁰⁾つまり、「二力」における東西混融的な「油画」の鑑賞の背景には「邦楽」として見直されつつある音楽が流れているのである。⁽³¹⁾

このように、「横河」は「俳諧趣味」という「国民文学」の一要素を「主観」として取り込み、「二力」は絵画界での東西融合的機運に則った印象派的技法を用いながら、「邦楽」と見做される音楽を取り入れている。虚子が目指したのは、自然主義者が求める「人生の一大事」についての「主観」を取り入れた文学ではない。「俳諧趣味」についての批判的な言説をむしろ積極的な意味をもつものとして読み替え、国民文学の創出という芸術界全体にも共通する機運に乗った小説が「風流機法」だったのである。

*『風流儼法』からの引用は、『鶏頭』（春陽堂、明41・1）を底本とする『定本 高浜虚子全集』第五卷（毎日新聞社、74・5）を使用した。なお、引用に際しては旧字体は新字体に改め、ルビや傍点は省略した。

注

- (1) 「彙報 小説界（小説界の俯瞰図）」『早稲田文学』明40・3。明治三十九年十月の「彙報」の執筆者が片上天弦である可能性が高いことは堀部功夫「漱石の見た（漱石）」第一部解説をかねて——（『漱石作品論集成別巻 漱石関係記事及び文献』、桜楓社、91・12、171-172頁）、大東和重「文学の新紀元——日露戦後新文学の勃興」（『文学の誕生 藤村から漱石へ』講談社、06・12、序章19-20頁）等が指摘しており、「昨年十月の本誌彙報に於いて、吾人はわが小説壇最近の新事象を説いたが」と始まる本記事も天弦によるものと考えられる。
- (2) 田山花袋「美文と写生文」（『美文作法』博文館、明39・11、15-16頁）。「写生といふこと」（『文章世界』明40・7）においても、写生文を小説の前段階としての基礎技術に過ぎないものと扱う姿勢は変わっていない。
- (3) 島村抱月「今の写生文」（『文章世界』明40・7）
- (4) 夏目漱石「文章一口話」（『ホトトギス』明39・11）
- (5) 山本健吉「解説」（『現代日本文学全集66 高浜虚子』筑摩書房、57・1、413-414頁）
- (6) 相馬庸郎「『鶏頭』論 俳句小説の成立」（原題「高浜虚子——写生派小説の成立」『国語と国文学』68・4↓『子規・虚子・碧梧桐——写生派文学論』洋々社、86・7、75-77頁）
- (7) 藤井淑禎「虚子小説における同時代的課題——「欠び」を例にして」
- (8) 心理学・映画から見た小説技法史」名古屋大学出版会、01・2）
- (9) 永井聖剛「（虚子の写生から小説へ）の意味——『文章世界』の「写生と写生文」の特集から」（『日本文学』97・12↓『自然主義のレトリック』双文社出版、08・2、238-244頁）
- (10) 木谷喜美枝「『風流儼法』」（『国文学 解釈と鑑賞』87・8）
- (11) 飯田祐子「彼らの独歩——『文章世界』における「寂しさ」の瀾漫」（『日本近代文学』98・10）
- (12) 坂口周「催眠、あるいは脳貧血の系譜」（原題「シンボリズムとヒプノティズム、あるいは神経衰弱と脳貧血の系譜」志賀直哉「島尾の病氣」を軸に）『実践国文学』13・3↓『意志薄弱の文学史——日本現代文学の起源、慶應義塾大学出版会、16・10、117頁）
- (13) 虚子と碧梧桐の対立については、田部知季「温泉百句論争再考——子規没後の俳句言説を通じて」（『国語と国文学』18・10）に詳しい。
- (14) 正岡子規「積極的美」（『日本』明30・5・24、25↓『子規全集』第四卷、講談社、75・11）
- (15) 伊藤左千夫「写生文論」（『趣味』明40・7）は、「写生文の特徴」として、「作者と対象との関係が密接であつてそしてそれに対する作者の感覚が直接的な点にある」と主張している。
- (16) 松尾いはは「『風流儼法』後日譚」（『鹿笛』43・7↓『二頁の随筆』日本科学社、46・11、132-133頁）は和尚のモデルでもある澁谷慈鑑を、本井英「真似のできない小説」（『WEP俳句通信』14・10↓『虚子散文の世界へ』ウエップ、17・5、84-85頁）は高浜年尾を、一念の造形に影響を与えた人物として主張する。その他「風流儼法」のモデルについては、小林祐代「三部作『風流儼法』小考」（『夏潮』14・8）に詳しい。

- (16) 中村不折「印象派」(『ホトトギス』明39・11)
- (17) 夏目漱石「森田草平宛明治三十九年十一月六日書簡」(『定本漱石全集』第二十二巻、岩波書店、19・7、634頁)。
- (18) 中村不折は「洋画研究の進歩」(『早稲田文学』明39・5)において、フォンターネジを「自然派」とした上で、「如何さまアムブレッシヨニズムなどよりは少し旧ひが、矢張りローマンチックの一派で、クラシックのものではない」と述べており、ロマン派の一部に自然派を位置づけている。
- (19) 永井聖剛「歴史認識としての自然主義——文学史の田山花袋／田山花袋の文学史」(原題「文学史の田山花袋」『文藝と批評』97・5↓「自然主義のレトリック」前掲)
- (20) 大廣典子「正岡子規と印象派、紫俳——俳句革新における洋画新派の位相」(『阪大比較文学』13・3)
- (21) 久米桂一郎「ウキスラー対ラスキン——及び印象主義の起源」(『明星』明38・2)
- (22) 美術部第二研究室「白馬会展覧会出品目録(二) 第七回／第十三回展」(『美術研究』93・1)
- (23) 「鶏頭」では「横河」の「淋しい」には「さみしい」というルビが振られているのに対し、「一力」の三千歳らが話す「淋しい」は「さぶしい」となっており、差異化されている。
- (24) 平岡敏夫『日露戦後文学の研究 上』(有精堂出版、85・5)、大東和重『文学の誕生 藤村から漱石へ』前掲
- (25) 「明治三十九年文芸教学史料」(『早稲田文学』明40・2)
- (26) 元禄調をもとにした虚子の俳句論とこの時期の「俳句趣味」との関係性については、田部知季「高浜虚子の「俳句趣味」——明治三十九年前後の散文評価をめぐって」(『文藝と批評』17・11)が検討を加えている。田部は虚子の用いる「俳句趣味」の「言説の

相互関係の中で流動する、ジャンルの状況論的な側面」を踏まえ、虚子が「主観的写生文」を「俳諧趣味の超越思想」とは「没交渉」だとしながらも俳句においては「主観」を元禄調と結びつけていたことの矛盾を指摘する。ただ、田部が指摘するような言説上の矛盾があるにせよ、本作における「主観的写生文」の「主観」は元禄調の「主観」に基づいている。

- (27) 石井柏亭「絵画界の現状を論じ併せて其将来に及ぶ(下)」(『明星』明39・4)

- (28) 黒田清輝「将来の美術界に対する希望」(『太陽』明39・6↓「明治洋画史料 記録篇」中央公論美術出版、86・12)

- (29) 『日本民謡全集 続』(本郷書院、明40・11)では、「民謡」「俚謡」「俗謡」を区別し、「楽器を伴なひ、楽曲に合はせて、諷唱する俗歌、所謂お師匠様ありて器楽と共に伝授する俗曲、乃ち俗歌」と説明される「俗謡」は「技巧的にして、茲に謂う所の方言詩とは頗る其の情趣を異にせり」という理由のもと、本集からは除外されている。鈴木聖子「科学」としての日本音楽研究——田辺尚雄の雅楽研究と日本音楽史の構築」(『東京大学博士論文』、14・9)によれば、この時期に民謡の重要性を論じた田中正平と上田敏の間でも、三絃楽をその範疇に含めるか否かで対立があった。

- (30) 寺内直子「雅楽の〈近代〉と〈現代〉——継承・普及・創造の軌跡」(岩波書店、10・8)第二章及び第三章を参照。

- (31) 虚子のほかの作品を見ると、写生文の「女文節」(『ホトトギス』明38・7)や小説「斑鳩物語」(『ホトトギス』明40・5)などにおいても、地域に密着した歌が取り込まれている。

(みやこ) だ やすひと／神戸大学大学院人文学研究科博士課程後期課程