

漱石流の写生文

—漢詩世界の趣—

范 漱文

一、はじめに

日本文学の世界に「写生」という言葉を最初に取り入れ、その技法による文学創作を生涯怠らなかつた文学者は他でもない子規であつたのは改めて言うまでもないことであろう。漱石が倫敦に留学していたちょうどその頃、子規が主宰していた『ホト、ギス』では写生文を募集していた。漱石はそれに応募するつもりで、日記風の『倫敦消息』を寄稿している。子規はそこにかかれた文章が正に子規自身の目指していた写生文そのものであつたことにおおいに喜んだというのも、二人の一生の交流の中で、忘れてはならないエピソードである。一方の漱石は『倫敦消息』以後も子規のその写生運動に漱石なりの形で応えていった。ここで、「漱石なりの形」と敢えて言うのは、子規の謳う写生と漱石が認知した写生または後の漱石が自ら言及した写生文などが両者の概念やその実践において果たして全く同質のものだったかが諸研究家の間でずっと議論されているからである^①。

漱石自身は後に表わした「写生文」の中で、「俳句は俳句、写生文は写生文で面白い。其態度も亦東洋的で頗る面白い。」^②と語つたことがあり、さらに明治四十年に四方太や虚子など写生文擁護家の写生文論に触発されて談話を発表した時も、「僕は此間或ものを見たが天若有情月亦老といふ句と我坐身中見夕陽といふ句とあつた、写生文家は後の方だね、で此の見方は西洋にないものだ、西洋の文学者がしない見方だ、全く東洋的だ」^③と、写生文に関する自らの見解を示している。子規の所謂「写生」は西洋絵画における写生の方法や理念に

触発された事実にもかかわらず、写生文家の態度について二回とも「東洋的」だと言う漱石の表現は頗る意味深い。

本稿ではまず子規が唱えていた写生文や写生の真髄を確認したうえで、写生文に関する漱石の言説を分析し、作品から漱石の所謂写生の要素を検出しながら、上記の漱石が引用した漢詩に焦点を絞り、漢詩の世界に求めようとした漱石の所謂写生文の趣、漱石流の写生文のその背景として考えられるものにアプローチしてみるものである。

二、子規が唱えていた写生の真義

子規の写生や写生文に触れる際、絵画の写生や写実を想起せずにはいられない。というのは、そもそも写生や写実という言葉は絵画から始まったからである。子規は「墨汁一滴」の中で、当時の最も有名な洋画家の一人である中村不折との出会いについて触れた一節がある。

余の始めて不折君と相見しは明治廿七年三月頃の事（中略）此時に際して不折君を紹介せられしは浅井氏なり。始めて君を見し時の事を今より考ふれば殆ど夢の如き感ありて、後來余の意見も趣味も君の教示によりて幾多の變遷を來し^④。

子規が浅井忠を通して洋画家中村不折と知り合った契機、当時の中村不折の生活振りや、また日本画擁護家だった自分が中村不折と出会った後洋画の良さに触れ、洋画の中の「写生」という手法を俳句の創作に取り入れた、という内容の一文である。その後、俳句にとどまらず、散文の創作にも「写生」という手法を盛り込むように唱え、自らも写生文の発展など写生運動に生涯尽力した。

こうした子規の日本近代文学改革の背景にある文学と絵画の接点に焦点を絞り、さらにその源泉をも探った松井貴子氏の論文は、近年多くの研究者に注目されている。

フォンタネージは、明治九年から二年弱の間、工部美術学校で西洋画の理論と実技を教授し、浅井忠や小山正太郎、松岡寿などの日本人画家を育

て、不折は、この小山や浅井が指導する画塾不同舎で洋画を体系的に学んだ後、浅井忠の紹介で日本新聞社に挿絵画家として入社し、子規と知り合った。こうして、子規と不折は画俳（絵画と俳句）の交流を持ち、子規写生論の構築、展開につながったのである^⑤。

氏は、子規と不折の交流から、不折の絵画の師である浅井忠や小山正太郎、更に最初に西洋絵画の教師として日本に招かれたイタリア人画家フォンタネージにまで遡って、彼から弟子達が受け継いだ写生法を子規が受容したことを立証し、さらに子規が洋画の創作方法「取捨選択と構成を、明確に文学の方法として意識して」文学の創作に臨んでいたと指摘し、子規が唱えた写生の手法、写生文の源泉を徹底的に究明している。

さて、洋画の写生を俳句や散文の創作に生かした子規が考えていた写生とは具体的にいえば如何なる性質のものであろうか。写生の性質、その定義について最もはっきり語られたのは「叙事文」と題した文にある子規の言葉であろう。

或る景色又は人事を見て面白しと思ひし時に、それを文章に直して讀者をして己と同様に面白く感ぜしめんとするには、言葉を飾るべからず、誇張を加ふべからず、只ありのまゝ見たるまゝに其事物を模寫するを可とす。(中略) 寫生といひ寫實といふは實際有のまゝに寫すに相違なけれども固より多少の取捨選擇を要す^⑥。(下線引用者)

「ありのまゝ見たるまゝに其事物を模寫する」というのが写生の基本姿勢であり、または必須条件とも捉えられるだろう。そして、子規が自らそのお手本として実践した例も少なくない。次に引用する「墨汁一滴」の一節がその一つと思われる。

をかしかれば笑ふ。悲しければ泣く。併し痛の烈しい時には仕様がなから、うめくか、叫ぶか、泣くか、又は黙つてこらへて居るかする。其中で黙つてこらへて居るのが一番苦しい。盛んにうめき、盛んに叫び、盛んに泣くと少しく痛が減ずる^⑦。

病床から離れられず、病気に苦しんでいる子規が如実に自分の感覚や心境を

描写した一節である。「叙事文」に書かれている通りに、「言葉を飾るべからず、誇張を加ふべからず」、余計な言葉を一切省き、そこには「笑ふ」「泣く」「叫ぶ」など感覚の最も率直的且つ素直な表現しか残らなかったのである。また、寄せられた人の作品を評する際にも、子規はこうした写生を擁護する姿勢を崩してはいない。

○草庵におとづれたまふ人々庭前の即景とて詠み出でし發句どもの中に

主人病ひあり石竹いまだ開かず 牛伴

二三本あやめ咲いたる小庭かな 瓢亭

一畝の覆盆子葉茂り實少し 虚子

雨晴れて茨に夕日の二三尺 鳴雪

など皆真を寫さぬはあらず。此等の句を並べ見る時は一幅荒園の圖知らぬ人も眼に浮かぶべし。日陰の小草も秀句を得て誇りに生ひやまさらん^⑧

子規が写生・写生文の本質や創作態度を解説する際、よく実例を出してその優れた点や欠如している部分などを指摘しながら、創作方法を説明していた。上記の引用もその例の一つである。「真を寫さ」ないといけない方針が頑なに守られている。正に「ありのまゝ見たるまゝに其事物を模寫する」という洋画の写生の手法そのものであろう。

「ありのまゝ見たるまゝ」と言う方針にだけ気をとられると、子規の唱える写生を「写生による実感の再生を重んじているわけだから」、「客観写生」^⑨だという和田利男氏の表面的な理解に陥ってしまう恐れがある。ここでは、「ありのまゝ見たるまゝ」のステップの前に、「取捨選擇」という、描写対象と向き合う際に構えるべき創作者の姿勢を見落としてはならない。松井貴子氏の論文にも言及されていることだが、子規にとっては、目に映る全ての風景や人事をそのまま無条件に描写するのではなく、フォンタネージが再三弟子たちに注意した「取捨選擇」という写生のモットーが、文学創作に際しても最も基本的で、且つ優れた作品を生み出せるか否かの決め手だということである。そここが自然主義派と最も異なっている部分である。この「取捨選擇」という、観察者

(作家や語り手)のいわば芸術感覚の働きに着眼して、梶木剛氏は「感情的写生」^⑩と称し、安森敏隆氏は「感情的把握」^⑪と言う表現を使い、いずれも和田利男氏の「客観写生」と異なる視点で、子規の写生を捉えている。両氏は客観か主観などの表現を避けてはいるものの、目の前に現れている風景や人事を「取捨選擇」というのは、画家や作家が自分の美的意識や価値観または知性などに従って行なう行為であり、言い換えれば本人の感情や感性の働いた結果であるため、「感情的把握」にしろ、「感性的把握」にしろ、いずれも純客観的ではないと捉えても差支えがなからう^⑫。その「取捨選擇」のプロセスを経てこそ、無味乾燥な内容から変身して、ほかでもなく観察者（画家または作家や語り手）自身の芸術観や感受性、観察者の独特な味が作品に滲んでくるのである。そうした理念に基づいた写生文は、「平淡の中に至味を寓するものに至つては、其妙實に言ふ可からざるものがある」^⑬という、子規の言葉の通りに、一見は平淡な文のようであるが、実は深みがあり、味わえば味わうほどその妙味が実感できるのである。観察者が描写対象と向き合って、その被写体の精神を最も代表できる部分、つまり観察者がそれに最も心を打たれた部分を切り取って、その部分だけを如実のままに言葉に変えるという姿勢の表れである。被写体を如実に表現するとはいうものの、「取捨選擇」が大きく働くため、被写体への創作者の解釈、場合によって創作者の主観になりかねないこともあろう。

三、漱石がイメージした写生文

子規の歿後、高浜虚子などのほか、漱石も自己流でありながら子規の後継者となったばかりでなく、「鋭い観察」、「ウキツト、ユーマー」^⑭があると当時のメディアに高く評価されており、漱石は写生文の真髄を最もよく発揮できた一人だと言っても過言ではなからう。

にもかかわらず、子規が主張した写生文家の態度に対して、上述のように純客観と、純客観的ではないと研究家の間では見解が分かれている。その一方、漱石の場合はそれに対する諸研究家の捉え方が意外にも一致している。小森陽

一氏は第一人称の「回想」を通して語り手が客観的な「眼」をどこまで徹底化し得るかを論じながら、『坑夫』における漱石流の写生文概念が作品全篇に貫かれているかを突き止めている¹⁵。山下航正氏は更に、

『心』においては、「私」という語り手自身についてではなく、「先生」という、小森氏の言うように他の人物について語るための一人称回想小説を試作した。さらに、語るべき対象への距離・客観性、自己の「写生文」をより一層深めるために『道草』において、三人称による回想という方法を選択した。それは、結果的には一人称小説的な要素、金子氏の言う「潜在的一人称小説」という要素を孕むことになった。これらの作品は、すべて、漱石にとっての「写生文」、漱石の志向する「^{たいじん}大人が子供を視るの態度」「客観的」を実現するための、一連の実験過程であったと言える¹⁶。

と、『心』や『道草』など漱石のいろいろな作品における語り手（『心』の場合は遺書という形で語り手が複数になる）の回想を通して、漱石が写生文を貫いてみようとした意図を立証した。それらの作品において写生文を徹底化する限界があると指摘されると共に、「対象への距離」や「客観的」という写生文の最終目標がはっきりと語られ、漱石が志向していた写生文の理念は観察者の客観的な姿勢だという点で諸研究家の意見が一致している。それは恐らく、漱石が自ら下した写生文の定義がそうしたイメージを与えたからであろう。漱石は「写生文」という文の中で写生文家の構えるべき姿勢について次のように語っている。

写生文と普通の文章との差違を算へ来ると色々ある。色々あるうちで余の尤も要点だと考へるにも関らず誰も説き及んだ事のないのは作者の心的状態である。他の点は此一源泉より流露するのであるから、此源頭に向つて工夫を下せば他は悉く刃を迎へて向ふから解決を促がす訳である¹⁷。（圈点漱石）

漱石が読者や文学創作者の注意を引くために自ら圈点をつけた「作者の心的状態である」というのは、漱石流の写生文の真髓にアプローチする際のキーワ

ードと見做してよかろう。つまり描写対象——勿論風景も人事も含まれているだろう——をキャッチした画像や音声、または数回の観察を経て作者の記憶に残ったままの画像や音声などが「作者の心的状態」であろう。この「作者の心的状態」という表現だけでは子規の所謂「取捨選擇」に似通い、客観的にも主観的にもなりえる。ところが、漱石はこの文の続きに、

つまり大人が子供を視るの態度である。両親が児童に対するの態度である。(中略) 子供はよく泣くものである。子供の泣く度に泣く親は気違である。親と子供とは立場が違ふ。同じ平面に立つて、同じ程度の感情に支配される以上は子供が泣く度に親も泣かねばならぬ。普通の小説家はこれである。(中略) 写生文家は泣かずして他の泣くを叙するものである。¹⁸⁾
(下線引用者)

と、美の対象や描写対象と向き合う際の創作者の姿勢について例を挙げながら説明している。ここでは、「同じ平面に立つて」いるというレベルの視点で漱石が否定していることに注目したい。このレベルの視点であれば、「同じ程度の感情に支配され」、「子供が泣く度に親も泣かねばならぬ」という、普通の小説家と変わりなく、作家自身も事件に足を突っ込んでしまう、所謂主観的な態度につながるのである。漱石の所謂「大人が子供を視る」視点では「子供」と「同じ平面」に身を置く姿勢ではなく、「子供の平面」から抜け出し、違う次元の空間から「子供」次元の空間——作品の場合に置き換えれば描写対象つまり被写体の世界——を客観的に眺める事が出来るのである。

四、漢詩の世界に写生の姿勢を求める漱石

描写対象、被写体と「同じ平面に立つ」べからず、という漱石の所謂写生文家の姿勢を語る際、「写生文」より四ヶ月ほど前に執筆した『草枕』の中の、旅に出た画工が旅先で出会う人間にどんな姿勢で接すべきかと考えている場面を想起せずにはいられない。

画中の人物はどう動いても平面以外に出られるものでない。平面以外に

飛び出して、立方的に働くと思へばこそ、此方と衝突したり、利害の交渉が起つたりして面倒になる。面倒になればなる程美的に見て居る訳に行かなくなる。是から逢ふ人間には超然と遠き上から見物する気で…^⑩。(下線引用者)

画工がいろいろと考えた挙句、これから出会う人間は「画中の人物」として眺めることを思いついた描写である。こうした視点、つまり作品のなかで「非人情」^⑪と名づけられる観察者の姿勢の設定によって、被写体（『草枕』の場合は那美など絵を描く際の描写対象）は「画中」の存在に留められ、その「平面以外」でその「平面」の世界にいる描写対象を眺める観察者と深く係わることが有りえない局面となる^⑫。被写体の活動空間を「平面以外に出られるものではない」と制限する画工の視点——曰く観察者と被写体との対応——は、実は「写生文」の中に述べられている「同じ平面に立つ」べからず「大人が子供を視る」という設定と、同工異曲の効果があるのは明らかであろう。

実はこの「写生文」より数日前、四方太や虚子など写生文擁護家の写生文論に触発され、漱石が写生文家の構えるべき姿勢についてユニークな談話を発表したことがある。その談話が「漱石氏の写生文論」という題で『国民新聞』に掲載された^⑬。文の中に「僕は此間或ものを見たが天若有情月亦老といふ句と我坐身^⑭中見夕陽といふ句とあつた、写生文家は後の方だね、で此の見方は西洋にないものだ、西洋の文学者がしない見方だ、全く東洋的だ」^⑮と言う、写生文に関する最も独特な見解の一節がある。西洋絵画の写生手法に触発され、それを日本文学の創作に取り入れた子規の当初の発想を理解しながらも、写生文家の態度を「全く東洋的だ」と見なした漱石の発言は、意味深いものがある。この言葉の前に語られた漢詩がその謎を解いている。

漱石は、「天若有情月亦老」^⑯という漢詩の一句で表している心境より「我坐身^⑰中見夕陽」という観察者の姿勢の方が写生文家の姿勢にぴったりくるとはっきり語っている。前者は全ての自然界のものは皆情があり、目の前の情況に心が動かされないものはない、時折観察者が描写対象に左右されるほどの立場に

あるという比喩である。

後者、つまり漱石が考えた写生文家であるべき姿勢の「我坐身中見夕陽」という句に注目しよう。先ず、この「我坐身中」という表現に納得出来ない。漱石が嗜んでいた李白や王維、陶淵明など唐の詩人の作品を調べて見たが、それに該当する漢詩が見当たらなかった。となると、漱石が写生文家が構えるべき姿勢を考え、「坐～」または「～夕陽」のような類の漢詩をなぞって自ら詠んだ一句だとも考えられる。ただし、漱石の談話を文字化する際、記録者が「坐～中」の部分で「坐身中」と間違えたとの可能性がないとも言えない。漱石の嗜んでいた唐の詩人のうち、王維は「坐～」という表現をよく使う方で、それ以外にこの「坐～」の表現を使う詩人はあまり見当たらなかった。「坐～」の表現が入っている王維の漢詩を次に掲げておこう。

1. 「輕陰閣小雨 深院晝慵開 坐看蒼苔色 欲上人衣來」
2. 「獨坐幽篁裏 彈琴復長嘯 深林人不知 明月來相照」
3. 「秋夜獨坐」
「獨坐悲雙鬢 空堂欲二更 雨中山果落 燈下草蟲鳴
白髮終難變 廣金不可成 欲知除老病 唯有學無生」²⁵（下線引用者）

1. は前後の文脈から、部屋の中か縁側に坐っていると推測できる。2. は「幽篁」、つまり人気のない静かな竹林の中に坐っていると具体的な場所をはっきり言っている。3. は「獨坐～」の句にはどこに坐っているか語ってはいないが、次の句から「空堂」（誰もいない部屋）に一人坐っているという状況が想像できる。つまり、「坐～」の表現を使う場合、いずれも具体的な場所が伴っているのは明らかであろう。では、漱石の漢詩は如何であろう。

1. 苔茯苓懶採 石鼎那烹丹 日對靈芝坐 道心千古寒（No.62）
2. 氤氳出石罅 幽氣逼禪心 時誦寒山句 看芝坐竹陰（No.63）

3. 青春二三月 愁随芳草長 閑花落空庭 素琴横虚堂 蟪蛄挂不動
 篆烟繞竹梁 独坐無隻語 方寸認微光 人間徒多事 此境孰可忘
 会得一日靜 正知百年忙 遐懷寄何処 緬邈白雲鄉---「春日靜坐」(No.67)
4. 細雨看花後 光風靜坐中 虚堂迎昼永 流水出門空 (No.96)
5. 高梧能宿露 疎竹不藏秋 靜坐蒲団上 寥寥似在舟 (No.106)
6. 独坐空齋裏 丹青引興長 大觀居士贈 丹覚道人蔵
 野水辞君巷 閑雲入我堂 徂徠随所澹 住在自然郷 (No.108)
7. 蕭条古刹倚崔嵬 溪口無僧坐石苔
 山上白雲明月夜 直為銀蟾仏前来 (No.111)
8. 独坐聽啼鳥 閑門謝世嘩 南窓無一事 閑写水仙花 (No.113)
9. 幽居人不到 独坐覚衣寬 偶解春風意 来吹竹与蘭 (No.132)
10. 好焚香炷護清宵 不是枯禪愛寂寥
 月暖三更憐雨靜 水閑半夜聽魚跳
 思詩恰似前程遠 記夢誰知去路遙
独坐窈窕虚白裏 蘭釭照尽入明朝 (No.167)²⁶ (下線引用者)

(詩の後ろに付している番号は『漱石全集 第十八巻』に従うもの)

これは漱石の慕っていた詩人王維の影響を受けたせいであろうか、上記の如く、漱石が「坐〜」「獨坐〜」の表現をかなり愛用していたことが窺える。それらの漢詩には、例えば「日対靈芝坐」「看芝坐竹陰」「靜坐蒲団上」「独坐空齋裏」「溪口無僧坐石苔」「独坐窈窕虚白裏」など、具体的な空間に「坐」るか、具体的な場所を言明しなくても、前後の文脈から部屋の中に「独坐」するのが殆どである。以上漱石の漢詩、または中国の漢詩からも、「坐」という動詞の次に場所を表す語彙がつく傾向があることは明らかである。よって漱石に喩えられた写生文家の構えるべき姿勢の漢詩「我坐身中見夕陽」の「身中」という抽象的な表現より、「山中」という具体的な場所の方が漱石の漢詩詩風には合っているし、より合理的な表現だと捉えたい。

では、具体的な場所が合理的だというものの、なぜ「屋中」とか、「庭中」などの表現ではなく、「山中」でなければならないのか。その理由は次のように考えられる。ここでは一つずつ詳しく漢詩を解釈するのを省くが、王維の「獨坐」の表現が入っている漢詩はいずれも禪の雰囲気漂っていることに注目したい²⁷。漱石の場合はその傾向がもっと強い。「静坐」や「独坐」など「坐」の一字が入っている漢詩は禪の雰囲気に満ちているか、詩のモチーフは世間の煩悩から逃れた隠遁者の長閑な心境や隠遁志向を吐露したりしていると捉えられる。少なくとも、漱石の場合は、漢詩で「坐」という表現を使う際、それは単なる腰掛けするという、単純な肉体を休ませる意味にとどまらず、世俗から離れて隔絶された空間、特に自然に身を投じるという傾向が見られる。「我坐～中見夕陽」の句は、「夕陽」という遠景に呼応する視点の設定で「庭中」や「屋中」など視野の狭い場所より、「山中」という開放的な自然界のほうがより相応しく、又隠遁者のムードを無限大に醸し出せるため、我は「山中」に坐っていなければならないのである。

この「我坐山中見夕陽」という、観察者である我と被写体である夕陽との関係から言えば、夕陽を觀賞することによって感動などの情が起こるが、俗塵を離れ山中への隠遁を志した我である以上、美しい夕陽が消えていく動きや変化に対してただ見守ってだけで、決して係ったりするなど有り得ないのである。隠遁者は世の中の如何なることにも執着しない境地を理想とするからである。漱石の所謂写生文家の態度に切り替えれば、美的対象など被写体と向き合った際、それらを觀賞できるが、それ以上に干渉^{かかわら}ない、深入りしないという、隠遁者の超然とした姿勢こそが、漱石流の写生文家の東洋性を物語る最も有力な原点だと言えよう。

五、結び

「我坐山中見夕陽」という東洋的な写生文家の態度は漱石が『草枕』の執筆中に意識していたかのようで、俗塵から奥山まで逃れてきた画工は陶淵明や王

維の詩を思い出し、その漢詩で詠われた境地を讃えるという情況が次のように描かれている。

うれしい事に東洋の詩歌はそこを解脱したのがある。採菊東籬下、悠然見南山。只それぎりの裏に暑苦しい世の中を丸で忘れた光景が出てくる。(中略) 超然と出世間的に利害損得の汗を流し去つた心持になれる。独坐幽篁裏、彈琴復長嘯、深林人不知、明月來相照。只二十字のうちに優に別乾坤を建立して居る。²⁹⁾ (下線引用者)

那古井の桃源郷性とは裏腹のようで、『草枕』の第一章でヒロイン那美の不幸な身の上話や戦争の匂いを、早々と画工は聞かされている。美的対象——桃源郷の世界に生きていながら俗塵に煩わされる那美——の全体像を、より客観的に読者に伝えることを図り、画工が旅先で出会う対象と如何なる態度で接すればいいのかなどと考えている際、陶淵明の「悠然見南山」という一句、及び王維の「独坐幽篁裏、彈琴復長嘯」という漢詩を思いつき、それが描写対象に絡み合わずに済む、即ち世俗から解脱できる東洋的な思想だと賞賛している。陶淵明も王維も隱遁者の姿勢を構えて晩年を過ごしていたことは改めていうまでもないことであろう。上記の両者の漢詩はいずれも隱遁者の長閑な心境または隱遁生活の絶境を詠っているものであり、正に漱石が唱える写生文家の構えるべき態度「我坐山中見夕陽」と相通じているのは明らかであろう。写生文の領域に置き換えれば、「南山」であろう、または「夕陽」にしる、自然界に対する隱遁者の姿勢を倣い、観察者(作者か語り手)が凡ての被写体の世界に突っ込まず、^{かわら}干渉ないという姿勢でそれらの被写体と向き合うのが漱石が理想とした写生文家の態度であろう。そうした姿勢を『草枕』の語り手である画工に構えさせたことによって、はじめて被写体である那美の真の姿を読者に委ねることができたと言える。つまり『草枕』のなかで漱石は漱石流の写生文の手法を試みたのである。そして、これこそが漱石の所謂「東洋的」な写生文の醍醐味なのである。

相馬庸郎氏は「いいかえれば作者と作中人物の距離・間隔の問題である。

『吾輩は猫である』の猫が人間ならぬ猫という小動物である点において、作者との距離はまず絶対的である。²⁹と、被写体との距離を保つことが漱石の所謂写生文家姿勢を貫く方法だという見解を示している。客観的な描写が漱石の最終的な狙いだったと言う意見には全く異議はない。しかし、意識的に被写体との距離を置くという捉え方は、言い換えれば、被写体の世界との交流を最初から警戒する姿勢、極端の場合は描写対象との接触を拒むと思われることもある。そうした姿勢に至れば、時折描写盲点、例えば被写体の内面描写の不可能を招きかねないことも言い切れない。一方、漱石のいう「我坐山中見夕陽」という境地は、被写体との距離の観念さえも念頭に置かず、観察者（作者か語り手）が被写体の違った次元のそれぞれの姿、さまざまな面をあらゆる方法を通して文字化し、被写体の真の姿を読者に委ねるのである。「距離」を「置く」といった段階を超えた次元の心境であり、漱石の言う「西洋にない」「東洋的」な姿勢である。その意味で、『草枕』の中の画工には「我坐山中見夕陽」といった隠遁者風の姿勢を構える試みが見られる。『草枕』と言う作品は漱石の所謂「東洋的」なムードに満ちた、最も代表的な漱石流の写生文だと言えよう。

参考文献

テキスト『漱石全集』全28巻（岩波書店） 1993～1999

- 明治39.10.22 中村不折『画道一斑』博文館
 明治40年5月 『東京日日新聞』（復刻版『明治大正昭和新聞研究会』1978.5.30）
 1973.4 小宮豊隆『漱石の芸術』岩波書店（1942.12.9第一刷り）
 1975.4.18 正岡子規「墨汁一滴」（『子規全集 第十一巻 随筆一』講談社）
 1976.1.20 正岡子規「病床六尺」（『子規全集 第十一巻 随筆一』講談社）
 1976.1.20 正岡子規「叙事文」（『子規全集 第十四巻』講談社）
 1976.8.10 和田利男「子規・漱石と写生文」（『子規と漱石』めるくまーる社）
 1982.8 （明）高棟編選『唐詩品彙』上海古籍出版社
 1982.9 相馬庸郎「漱石と写生文——もう一つのリアリズム・覚書——」（『夏目漱石 日本文学研究資料叢書2』日本文学研究資料刊行会編 有精堂）
 1983.12 『唐詩鑑賞辞典』上海辭書出版社
 1996.12 井上ひさし・小森陽一・石原千秋対談〈気質と文体〉（『漱石研究第7号』特集「漱石と子規」翰林書房）

- 1996.12 安森敏隆「漱石と子規の写生—「写生文」と「叙事文」(『漱石研究第7号』特集「漱石と子規」翰林書房)
- 1996.12 小森陽一「俳句と散文の間で——子規を生きる漱石」(『漱石研究第7号』特集「漱石と子規」翰林書房)
- 1997.3.31 松井貴子「近代「写生」の系譜—子規とフォンタネージの絵画論」(『比較文学』第39巻)
- 1998.3 『中國古典文學叢書 王右丞集箋注』上海古籍出版社
- 1998.12.25 山下航正「回想」と「写生文」—後期漱石文学試論—(『近代文学試論 第36号』広島大学近代文学研究会)
- 1998.12.9 原田憲雄訳注『李賀歌詩編1——蘇小小の歌』平凡社
- 2001.3.4 梶木剛『写生の文学——正岡子規・伊藤左千夫・長塚節』短歌新聞
- 2003.9 楊文生編著『王維詩集箋注』四川人民出版社

〔注〕

- ① (1) 「漱石は明らかに、子規の衣鉢を継いでいる。漱石は子規を真似たのか。そうではない。逆だ。子規の写生文の先端の長い射程が、後続する文体的展開をびたりと射抜いていることをそれは示す。」…梶木剛「子規と漱石、写生文の開展」(梶木剛『写生の文学——正岡子規・伊藤左千夫・長塚節』2001.3.4短歌新聞社P.84)
- (2) 「漱石が「写生文」と言うとき、それは子規が提示した「叙事文」の写生の概念を内包しながらも漱石自身の文体を確立させる漱石の写生文と言った方がよいと思われる。」…安森敏隆「漱石と子規の写生—「写生文」と「叙事文」」(『漱石研究第7号』1996. 特集「漱石と子規」翰林書房1996 P.72)
- (3) 「ことばをかえて云えば漱石から見て、子規との対立点をまずつくって、充分に子規と議論を戦わせ、子規のように考えてみて、その後、子規との対立点を乗り越える。」…井上ひさし(井上ひさし・小森陽一・石原千秋対談〈気質と文体〉『漱石研究第7号』1996. 特集「漱石と子規」翰林書房P.24)
- (4) 「子規の死後、漱石は自らを差異化しながらも、子規が生きたかもしれない可能態としての子規の生を生きなければならなかったのである。」…小森陽一(小森陽一「俳句と散文の間で——子規を生きる漱石」『漱石研究第7号』1996. 特集「漱石と子規」翰林書房P.57)
- など、漱石が子規の写生論をどれほど受容したのか、子規をどのように超えたのか、との問題意識に触れた四氏の先行研究が挙げられる。
- ② 「写生文」『漱石全集 第十六巻』P.55
- ③ 「漱石氏の写生文論」(初出一明治四十年一月十二日の『国民新聞』)(『漱石全集 第二十五巻』所収 P.223)
- ④ 「墨汁一滴」(『子規全集 第十一巻 随筆一』1975.4.18 講談社) P.217-218
- ⑤ 松井貴子「近代「写生」の系譜——子規とフォンタネージの絵画論」(『比較文学』第三十九巻1997.3.31) P.7
- ⑥ 「叙事文」—(『子規全集 第十四巻』講談社 1976.1.20) P.241-247
- ⑦ (明治34年4月19日)「墨汁一滴」(『子規全集 第十一巻 随筆一』1975.4.18 講談社) P.166
- ⑧ (明治29年5月18日)「松蘿玉液」(『子規全集 第十一巻 随筆一』1975.4.18講談社) P.19

- ⑨和田利男「子規・漱石と写生文」(『子規と漱石』1976.8.10 めるくまーる社) P.171
- ⑩「実景さながらに、実感さながらに表現する感情的写生の文章、それが叙事文であり写生文なのだ。」(下線引用者) … (梶木剛『写生の文学—正岡子規・伊藤左千夫・長塚節』短歌新聞社2001.3.4) P.60
- ⑪「『実際の有のまゝ』を写し「実叙」するのであるが、それは何千何万と見た〈景色〉や〈人事〉の中から作者である〈われ〉の感情的把握によって取捨選択されたもののみがポエティカル・マテリアル(詩質)として選択され単純化されてゆくのである。」(下線引用者) … (安森敏隆『漱石と子規の写生—「写生文」と「叙事文」』『漱石研究第7号』1996.12) P.82
- ⑫子規に写生の手法をもたらした不折は、「又「主観美」といふて、何か歴史の事柄に就て思ひ出したことゝか、詩を讀で感じた事とか、或は單獨に頭の中に幻影を描くとか、何か想像するとかいふ様な事件を畫いて、自分の頭に描き、想像し、感動したすべてが畫面に顯はれて、自分も人もそれと點頭けば、それで繪畫の意趣は貫徹したといふものである。」… (中村不折『画道一斑』博文館明治39.10.22 P.114.115) と、当時の洋画に対する客観的な美の把握という普遍的な印象を覆して、「主観美」も含まれていることを指摘した。その「單獨に頭の中に幻影を描く」とか、「自分の頭に描き、想像」するという画家の姿勢は、正に梶木氏の「感情的写生」、または安森氏の「感情的把握」と言う認識と重なっているのは明らかであろう。そして、不折を通して写生を学んだ子規は、写生とは「客観美」の把握のほかにもまた「主観美」の把握も含まれる概念であることを踏まえて、文学の創作の実践をしていたに違いないだろう。
- ⑬病に苦しんでいても、子規が筆をとることを忘れず、眼に映った風景や感じたことや、または文壇に対する意見などを述べ続けていた。「病床六尺」がそれである。明治三十五年六月二十六日の文には「寫生は平淡である代りに、さる仕損ひは無いである。さうして平淡の中に至味を寓するものに至つては、其妙實に言ふ可からざるものがある。」という一節がある。…「病床六尺」(『子規全集 第十一卷 隨筆一』講談社1975.4.18 P.290)
- ⑭明治四十年五月十三日の『東京日日新聞』に掲載された「將來の小説及演劇」と題した評論には、「寫生文に至つては、實は夏目漱石氏を除いては、他は一向に面白みを感じない。たゞ有の儘を寫すのが、寫實だからといふのは如何であらうか。(中略)寫生文には鋭い觀察が、必要であると共にウキツト、ユーマーがないと文が死んで仕舞ふ。」(下田次郎談執筆「將來の小説及演劇」明治40.5.13『東京日日新聞』(復刻版『明治大正昭和新聞研究会』1978.5.30 P.44)
- ⑮小森陽一「可能性としての写生文」(『出来事としての読むこと』東京大学出版会1996.3.15)
- ⑯山下航正「『回想』と『写生文』—後期漱石文学試論—」(『近代文学試論 第36号』広島大学近代文学研究会1998.12.25) P.25
- ⑰「写生文」(『漱石全集 第十六卷』) P.48.49
- ⑱「写生文」(『漱石全集 第十六卷』) P.50
- ⑲『草枕』(『漱石全集 第三卷』) P.12.13
- ⑳『草枕』における「非人情」とは、「漱石によれば、俳句・漢詩・寫生文を貫いて流れてゐる、作家の特殊な態度である」と、小宮豊隆が漱石の思想に従いながら「非人情」が即ち写生文を成就する作家の態度だと説明している。(小宮豊隆『漱石の芸術』岩波書店 1973.4 (1942.12.9第一刷) P.79)
- ㉑漱石自身も「余が『草枕』と題した文の中で、「それを画工が、或は前から、或は後から、或は左から、或は右からと、種々な方面から觀察する、唯だそれだけである。」「この種の小説は未だ西洋にもないやうだ。日本には無論無い。それが日本に出来るるとすれば、先づ、小説界に於ける新しい

- 運動が、日本から起つたといへるのだ。」(「余が『草枕』—『漱石全集第二十五卷』P.210.212)と、『草枕』の手法や文体について説明している。こうした画工の観察によって美の対象である那美は「平面以外に出られるものではない」というのが漱石の狙いであった。写生文の「大人が子供を視る」という観察法、創作家の態度を意識的に『草枕』で試みたと思われる。
- ②「写生文」は明治四十年一月二十日の『読売新聞』に、「漱石氏の写生文論」は同年一月十二日の『国民新聞』にそれぞれ掲載された。
- ③「漱石氏の写生文論」(初出-明治四十年一月十二日の『国民新聞』『漱石全集 第二十五卷』所収) P.223
- ④これは唐の詩人李賀の「金銅仙人辭漢歌」という漢詩の最後の一節「衰闌送客咸陽道 天若有情天亦老 攜盤獨出月荒涼 渭城已遠波聲小」の一句である。漱石が「天亦老」の部分「月亦老」と間違えたか、それとも「天」も「月」も自然界のものを強調したく、わざと二番目の「天」の部分「月」に変えたと推測できる。(『唐詩品彙』(明)高棅編選 上海古籍出版社 1982.8第一刷の外、a.『唐詩鑑賞辭典』湯高才編 上海辭書出版社 1983.12第一刷 b.『李賀歌詩編1——蘇小の歌』原田憲雄訳注1998.12.9平凡社との二冊を参照)
- ⑤ a.『中國古典文學叢書 王右丞集箋注』1998.3 上海古籍出版社
b.『唐詩鑑賞辭典』1983.12 上海辭書出版社
c.『王維詩集箋注』楊文生編著 2003.9 四川人民出版社などを参照。
- ⑥『漱石全集 第十八卷』1995.10
- ⑦衆知の通り、文人画の始祖と言われる王維が仕官の不如意で世俗を遁れようとしたり、禪に心の静けさを求めようとしていた。
- ⑧『草枕』(『漱石全集 第三卷』) P.10
- ⑨相馬庸郎「漱石と写生文——もう一つのリアリズム・覚書——」(『夏日漱石 日本文学研究資料叢書2』日本文学研究資料刊行会編 有精堂 1982.9) P.10

* 討議要旨

鈴木淳氏は、西洋画の影響を受けた子規の写生文と、東洋的な文学観に基づいた漱石の写生文との違いは何なのか、と質問し、発表者は、子規には観察者の取舍選択という解釈の眼が働いているのに対し、漱石の場合は存在するものをひとつの風景としてそのまま眺めている。たとえば『草枕』の読書行為に対する画工の言葉にもみられるように、様々な視点から物事を受け入れるという点で、もはや子規の写生文観を超えていると評価できるのではないかと回答した。

さらに鈴木氏は、江戸時代の漢画に対する子規の造詣の深さを考慮するならば、東洋絵画との関係を踏まえて慎重に検討すべきでないかと訊ね、発表者は、子規は最初日本画に深い関心を抱き日本画を最良のものとして捉えていたが、中村不折との出会いによって、西洋画の方が如実に描いていると考えを変えていった、と答えた。