

日伊の交差—日本の俳句に見られるイタリアの絵画の影響

“Tout réel n’est pas beau, mais il n’y a de beau, même idéal, que dans le réel”

Litré

Banella Cristina

1. 研究の目的
 2. 子規と絵画
 3. 子規と不折
 4. 子規の俳句におけるフォンタネージの画論の適用
 5. フォンタネージの叙情
 6. イタリアのロマン主義者と日本の自然主義
 7. 子規と印象派
- むすび

1. 研究の目的

文学と絵画が相互に影響し合うことでよい結果をもたらすことがあるが、明治時代の日本の場合はそれが特に目立っている。あの時代に様々な文化交流を通して日本と外国との関係は深くなった。今回本研究では明治時代に正岡子規（1867–1902）をきっかけに、変化していった俳句にみられるイタリアの影響について述べていく。イタリアの画家アントニオ・フォンタネージ（1818–1882）によってイタリア絵画が日本絵画に影響を与えたのはもちろん、日本の俳句にさえも影響したことについて考察する。絵と俳句の関係は明治以前からあったけれども、正岡子規の「写生」とも切っても切れない関係がある。

2. 子規と絵画

実際、絵画において「写生」という言葉は「スケッチ」の訳語であった。子規はさらに絵画の「写生」を俳句に応用し、

写生いうことは、画を画くにも、記事文を書く上にも極めて必要なもので、この手段によらなくては、画も記事文も全く出来ないというてもよいくらいである。これは早くより西洋では、用いられて居った手段であるが、しかし昔の写生は不完全な写生であったために、こ

の頃は更に進歩して一層精密な手段を取るようになって居る。しかるに日本では昔から写生ということをはなはだおろそかに見て居ったために、画の発達を妨げ、また文章も歌もすべてのが皆な進歩しなかつたのである。¹⁾

と書いてもいる。子規の好んだ芸術は絵画であり、できれば画家になりたいと書いたが、本格的に学んだことはなかつた。彼が少年期を過ごした松山で伝統的な日本画の初歩を身につけ、東京で大学予備門に入って洋画を少し学んだ。1899年に32歳になった子規は画家中村不折(1866-1943)のおかげでもう一度絵画を勉強しはじめ、病床にあっても描きつづけた。不折は子規に絵の具を贈り、結核のため臥せった子規は病を患いながらも絵に身を入れた。結核の悪化で子規は自分の部屋から出られなくなり、身のまわりにある小さい器、果物、草花などを一心に描き始めた。カリエスの痛みをモルヒネでおさえながら、1902年に子規は水彩画も二冊描きあげている。『果物帖』は6月27日から8月6日まで、『草花帖』は8月1日から20日までの作品を集めたものである。その一ヵ月後、1902年9月19日に子規は息をひきとることになる。素人であった子規の絵画は有名な画家である浅井忠(1856-1907)の注意をひいた。忠は特に『果物帖』の中で描かれた越瓜と胡瓜の水彩画を、「切断した胡瓜を描いてみるという考えは専門画家には起こらない」と賞賛した。切断面が「水々しい」との評価を受け、子規は喜んだ。絵画についての子規の好みは時間がたつにつれて変わっていった。不折、忠、下村為山(1865-1949)と出会う前に子規は日本画の価値しか認められず、この三人の画家との議論のおかげで子規も洋画を評価できるようになり、この変化を随筆の中で述べている。

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つた。最後に為山君が日本画の丸い波は海の波でないということを説明し、次に日本画の横顔と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ば驚き半ば感心した。ことに日本画の横顔には正面から見たような目が画いてあるのだといわれて非常に驚いた。けれども形似は絵の巧拙に拘わらぬという論でもってその驚きを打ち消してしもうた。その後不折君と共に「小日本」に居るようになって毎日くらい顔を合すので、顔を合すと例の画論を始めて居た。この時も僕は日本画崇拜者であったから、いうことが皆衝突する。僕が富士山は善い山だろうというと、不折君は俗な山だという。松の木は善い木であろうというと、それは俗な木だという。達磨は雅であろうというと、達磨は俗だという。日本の甲冑は美術的であろうというと、西洋の甲冑の方が美術的だという、一々衝突するから、

同じ人間の感情がそれほど違うものかと、あまり不思議に思いつくづくと考えた。その内ふと俳句と比較してみたら大に悟るところがあった。俳句に富士山を入れると俗な句になりやすい、俳句に松の句もあるけれど松の句には俗なのが多くて、かえって冬木立の句に雅なものが多い、達磨なんかは俳句に入れると非常に厭味が出来る、これくらいのことは前から知って居たのであるけれど、それを画の上に推し及ぼすことが出来ないのである。俳句を知らぬ人が富士の句を見ると非常に嬉しがるのと、我々が富士の画を見ると何かなしに喜びのと、同じことであるということが分かって、始めて眼が明いたような心持であった。けれどもまだ日本画崇拜は変わらないので、日本画をけなして西洋画をほめられると何だか癪に障ってならぬ。そこで日本と西洋との比較を止めて、日本画中の比較評論、西洋画中の比較評論というように別々に話して暮らした。そうすると一日一日と何やら分かって行くような気がして、十ヶ月ほどの後には少しはしかなったかと思うた。その時、虚心平気に考えて見ると、始めて日本画の短所と西洋画の長所とを知ることが出来た。とうとう為山君や不折君に降参した。その後は西洋画を排斥する人に逢うと癪に障るので、大いに議論を始める。ついには昔為山君から教えられた通り、日本画の横顔と西洋画の横顔とを画いて「これ見たまえ、日本画の横顔にはこんな目が画いてある、実際、君、こんな目があるものじゃない」などと大得意にしゃべって居る。²⁾

ついには君（不折君）の説くところをもっ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でいよいよ悟るところ多く、半年を経過したる後はやや画を観るの眼を具えたりと自ら思うほどになりぬ。この時はもはや日本画崇拜にもあらず油画排斥にもあらず、画はかくのごときもの画家はかくのごときものと大方に知りて見れば今までただ漠然と善しといひ悪しといひしわが判断は十中八、九までその誤れるを発見し、併せて今まで画家に対する待遇の無礼なりしを悔ゆるに至れり。（中略）これけだし当時の浮世画工をのみ知りたる余には無理ならぬ誤解なりしなるべく、今もなお一般の人はこの誤解に陥り居るものごとし。³⁾

3. 子規と不折

子規は不折と為山との関係を通じ、もう一つの恩恵を受けた。それは不折のおかげで子規がフォンタネージの手法を知ったことである。松井貴子氏によれば⁴⁾不折がフォンタネージの手法を、つまり物の色や形、明暗、遠近などを正確に描くことを、全て子規に伝え、子規は俳句のみならず、短歌や、自分の絵にもそれを応用しようとした。為山も不折もフォンタネージの弟子であった小山正太郎（1857-1916）に学び、その不折が子規と出会ったのは 1894

年のことである。『墨汁一滴』の6月27日、28日、29日の文章はみな不折についての文章であり、不折が部屋を借り、貧乏な暮らしをし、昼は綾瀬の近くで絵を描き、夜は「小日本」の挿絵を描いていたと記している。不折は耳が遠くて服装がきたなかったから一般の人に軽蔑されたけれども、絵に関しては腕が立ち、その分野について語るのが大変好きであった。6月29日の文章は特に面白いものである。その中で子規は不折を為山と比べながら両方を鮮明に描写している。不折は背が低く、「面鬼のごとく髯ぼうぼうとして」いるのにひきかえ、為山は背が高く「面長く全体にすやりとしたる」と書いた。それから子規は両者の性格と絵の描き方も比べた。不折は絵について議論するのが好きであり、論理的で、大景を描くのが好きであるのに対して為山は議論は好きではなく、感情的であり、草一木を描く方が好きであるといっている。それに為山は写生をする時にはいつもいつも実物より大きく描いた。それは逆に、不折は実物より小さく描く習慣があったそうだ。

不折と出会ってから、しばしば子規は不折と共に王子郊外を訪れ、子規は俳句を作り、不折は絵を描いていた。不折の影響のためその時の子規の俳句は絵画的である。子規はその頃一冊の手帳と一本の鉛筆を持って毎日根岸の郊外を散歩したことを回想している。これで毎日十句二十句書くことができ、初めて写生の「妙」を味わったと言う。けれども俳句の数は多く、これは作品の質にも影響し、単なる写真のようなできばえだと言ってもいいような作品も残している。例をあげれば

初秋の石段高し杉木立⁶⁾

麦蒔きや東ねあげたる桑の枝⁶⁾

松杉や枯野の中の不動堂⁷⁾

友人であるにも関わらず、子規は不折の絵に対して批判を浴びせたこともある。明治31年7月6日の手紙で子規が不折のくすんだ色を批判したようである。

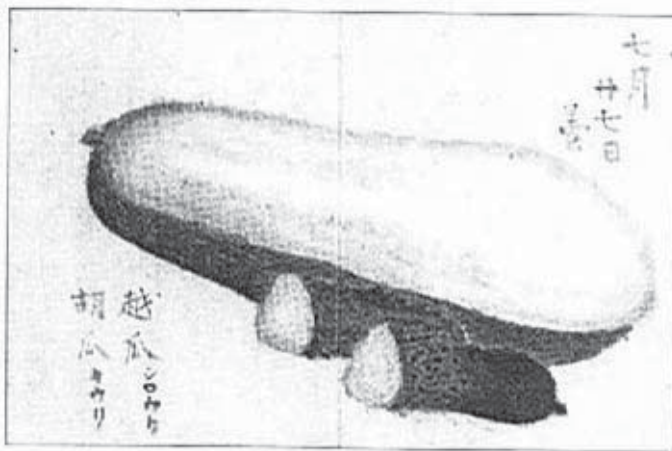
僕ハクスンダ色ヲ悪イトハイハヌ (中略) ケレドモ晴天ノトキノオツ開イタ処ハ決シテクスンデ居ラヌト思フ 君ハ日向ト木陰トニ拘ハラズクスマセヤウトシテキラルルカト思ハレル コンナコトライフノハ素人ノクセニ生意気極ルカラ此位ニシテオイテ⁸⁾ (後略)

以上の批判が不折の絵に影響することはなかったようだが。不折は子規を指導し、その手法は『墨汁一滴』に見られる。

ある時、不折の話に、一つの草や二つ三つの花などを画いて絵にするには実物より大きいくらいに画かなくては引き立たぬ、ということを書いて嬉しくてたまらなかった。俳句を作る者はことに味うべき教である。⁹

この子規の言葉は、写生が現実をそのままに写すことではなく観察した現実を変える可能性があるという意味ではないだろうか。この言葉に不折を経て子規まで達したフォンタネージの絵の構図、つまり「美の秩序」の理論を読み取ることができる。例えば、不折のおかげで子規は色を使い始め、果物の色のバリエーションとニュアンスに驚いたのである。忠が賞賛した瓜は『果物帖』に描かれている。子規の絵によく描かれる対象（西洋リンゴ、初冬瓜、越瓜）はそれ単独というよりもたいてい他の物と共に描かれることが多く、この場合も瓜は胡瓜二本と共に描かれ、どれも半分に切られ水々しい断面を見せている。子規は色を使ってバランスと調和を求めたのだと思われる。明るい色の果肉のそばに胡瓜の黒い皮が見えるのである。もし瓜の切断面の下部の近くに胡瓜の切断面を近づけた場合、絵の一部があまりに白くなり、構図のバランスが崩れてしまう。ここで子規はこの絵を描く際に「構図」の原理を使ったと思われる。

(図1)



4. 子規の俳句におけるフォンタネージの画論の適用

1894年の秋に上野で雪舟の屏風の展覧会が行われた。屏風を見ながら不折は子規に作品の統一と構図を細かく説明してくれて、子規は「余この時始めて画の結構布置ということにきて悟るところあり独りうれしくてたまらず」¹⁰と述べた。

不折は構図が絵の要であり、肝心で、構図が悪ければどんな妙案でも無駄であると明言した。構図の原理はフォンタネージに教えられたものであった。フォンタネージは写生するのに二つの方法があると言い、一つは歴史上の有名な場所を写すことで、もう一つは絶景を選び、魅力のない部分を捨てることであり、「佳景に製する画は写生する時概ね醜休なる物は皆削除して位置ヲ調べ、後ちのを模写すべし」¹¹⁾と説明した。またフォンタネージは絵画の素材を選択しなければならないと言う。選択は肝心なものであり、選択した上で、紙や画布などにバランスを見つけて物を正しく置くことが必要である。『明治二十九年の俳句界』で子規はフォンタネージの理論を俳句に適用し、ほぼフォンタネージと同じ言葉を繰り返している。

初学の人、実景を見て俳句を作らんとする時、何処をつかまえて何せんかと惑う者多し、けだし実景なるものは俳句の材料として製造せられたるものにあらねば、その中には到底俳句にならぬものもあるべく、俳句に詠みたりとも面白からぬものもあるべく、また材料多くして十七、八字の中に容れ兼ねるもあるべし、美醜錯綜し玉石混淆したる森羅万象の中より美を選り出だし玉を拾い分くるは文学者の役目なり、無秩序に排列せられたる美を秩序的に排列し不規則に配合せられたる玉規則的に配合する俳人手柄なり、ゆえに実景を詠ずる場合にも醜なる処を捨てて美なる処のみを取らざるべからず¹²⁾

と書いた。子規は不折に説明された雪舟の屏風について「結構布置」という言葉を使ったのであるが、その意味は構図のことであり、その根底にあるのは「選択」である。言うまでもなく、絵画の「構図」を考える上で、最初に何を選んで目立たせるか、何を捨てるかを定めることは必要である。子規はこれを完全に意識していて、「精密に言えば意匠なき絵画意匠なき俳句はあるべからざるはずにて、一枝の梅も数顆の梨もその形状の上において配置の上において多少の選択と取捨とを要することもちろん（後略）」¹³⁾と『明治二十九年の俳句界』ではっきりと断言している。上の文章だけではなく、1895年に(明治28)もう一度『棒三昧』に選択の大切さを繰り返し、「洋書の長所は写生にあり写生に供すべき材料は無限なり故に洋書は陳腐に陥るの弊少し然れども材料を天然に取るを以て撰擇宜しきを得ざれば終に没趣味の畫を為すを免れず¹⁴⁾。」と述べている。

「取捨」の規則は根本的な原理になり、俳句のみならず散文にも使われている¹⁵⁾。まだ俳句の初心者である時、子規は実景なら何でも俳句になると思ったけれども、全ての材料が俳句に詠めるわけではなく、俳句に合わない物もあることがわかるようになった。「美」を見せる「取捨」のリアリズムは景色の要素を皆そのままに忠実に模写することではないので、「選

択写生」「選択リアリズム」と呼んだらいいではないだろうか。これは子規とフォンタネージの接点がある。「美は真実ではなく、真実のいちばん美しい部分である」というフォンタネージの考えは子規にも合うのではないだろうか。

今ここに一本二本の野花を巧に画きたるものありと仮定せよ。吾はこれを見て美を感じずべし。少くも天然の実物を見て起すだけの感を起すべし。否実物を見るよりも更に美なる感を起すことさえ少からず。これその形状配置の巧なるにもよるべけれどまた周囲に不愉快なる感を起すべきものなきにもよるべし。すなわち絵画の材料として美なるもののみを摘み来りしによるなり。¹⁶⁾

子規が述べているように、景色の要素を自分の着想と好みに従って俳句に（あるいは画布に）配置することで、実際に実物を見たときよりも読者を感動させることができるようになる。子規とフォンタネージにはもう一つの接点がある。それは俳句と絵画の材料の選び方である。フォンタネージはレオナルド・ダ・ヴィンチだけではなく、レンブラントとコロロとバルビゾン派を勉強した。フォンタネージの弟子であったカルデリーニ・マルコ (Calderini Marco 1850-1941) によると、フランスの風景画家は「私的な感情を表現する規則があり、そのため、普通の今まで描かれていない田舎の景色の美しさを発見できた」¹⁷⁾という。フランスの風景画家の影響はフォンタネージにも及んだと思われる。工部美術学校で教授をしていたフォンタネージは、生徒を丸の内の郊外に写生をしに行かせたけれども学生たちはいい景色も好い場所も見つけられず、そのまま帰ってきたという出来事があった。その時、フォンタネージは景色が悪いのではなく、生徒たちの見る目がないから写生できなかったのだと言い、「よく活眼を以って写生したならば君等位の人数では一代や二代ではかき尽くすことはできぬだろう」¹⁸⁾と言った。フォンタネージの言葉は子規の言葉に重なる。その証拠に子規は『随問随答』の中で「そんなに沢山ある材料を等閑に見過し、やうやう藪の中の椿を見つけこれより外に善き材料は無いと思ふ事いと狭き量見なり」¹⁹⁾と書いている。カルデリーニによると、フォンタネージは絵画の主題を見つけ出せずそのまま戻ってきたイタリアの生徒を叱ったこともあり、フォンタネージは主題が家の出入り口の近くにあることに気がつけない生徒を激しく批判した。

フォンタネージの教訓を習得した不折はフォンタネージと同意見であった。不折は家を出て目の前にあった自然の美しさを見つけられない「教育の無い」人の目は、「恰も節穴同然」²⁰⁾であると述べた。子規は習得した理論を使い、『棒三昧』にいつも同じ主題を使って現代の材料を無視する俳人たちを「歌人よ天地は廣し材料は多しあながちに月と露と蟲と袖と

友と野辺と草葉とより外に材料の無きものかは」²¹⁾と批判した。『随問随答』では詠み方についても説明している。

足もとを見るべし。足もとに萌ゆる草、咲く花を一つ一つに詠まば十句二十句立處に出来るわけなり。蒲公英あらば蒲公英を詠め。(中略) 豆の花咲き居らば豆の花を詠め。畑打つ人を見つけたら畑打を詠め。芽をふく樹を見つけたら木の芽を詠め。霞んで居たら霞を詠め。(中略) 材料は捨てる程にふらついて居るなり²²⁾。

子規は旅行するのが好きで、旅は俳句をつくるのに役立つと思っていたが、材料を見つけるために不可欠なことだとは思わなかった。フォンタネージと同意見で主題は芸術家が今いる場所から遠いところにはないと思い、「写生をするのにも日本全国を周遊するは善いことではあるが、そんなにしなくても東京近傍にでも写生すべき場所はいくらかもあるから、まず手近から著手して貰いたい。」²³⁾と述べている。子規もフォンタネージも囲まれている自然と一般の物の美しさに敏感だったので、芸術家の目で観察するよう勧めた。その上、子規は歌枕を避けることを推奨した。歌枕を使いすぎると着想を妨げてしまい、新しい材料を使えなくなって、昔の俳句と同じ主題と景色ばかり繰り返してしまう。こういう子規の考え方はフランスの画家セザンヌの考え方を思い出させる。子規もセザンヌもありふれた場所に新しい材料を見つける能力があった。友人に送った手紙にセザンヌは、同じ主題であっても、いろいろな場所や角度から見れば面白くなり、変化が多くなるし、ちょっと右に体を傾けたり左に体を傾けたりすることだけで同じ対象を何ヶ月も描けるようになると書いた²⁴⁾。

フォンタネージは材料が空想的ではなく、必ず現実の物であるべきだと思っていたが、子規も同意見であった。空想と現実についていろいろ書いた子規だが、彼は現実の方を大切にしていた。

今日でもまだ写生の味を知らない人が十中の八、九である。画の上にも詩歌の上にも、理想ということ称える人が少なくないが、それらは写生の味を知らない人であって、写生ということ非常に浅薄なことで排斥するのであるが、その実、理想の方がよほど浅薄であって、とても写生の趣味の変化多きには及ばぬことである。理想の作は必ず悪いというわけではないが、普通に理想として顕れる作には、悪いのが多いというのが事実である。理想ということは人間の考を表すのであるから、その人間が非常に奇才でない以上は、到底類似と陳腐を免れぬようになるのは必然である(中略) 写生ということは、天然を写すのであるから、天然の趣味が変化して居るだけそれだけ、写生文写生画の趣味も変化し得るのである。

写生の作を見ると、ちょっと浅薄のように見えても、深く味えば味わうほど変化が多く趣味が深い。写生の弊害を言えば、もちろんいろいろの弊害もあるであろうけれど、(中略)理想の弊害ほどはなはだしくないと思う。理想というやつは一呼吸に屋根の上に飛び上がろうとしてかえって池の中に落ち込むようなことが多い。写生は平淡である代りに、さる仕損いはないのである。²⁵⁾

と子規は明言した。フォンタネージも子規とほぼ同じ言葉を口にしている。「もし事実を懸命に研究すれば、新しい絵はできるようになる。なぜならば、自然はいつも新しく、変化も多いからである。」²⁶⁾と言った。

言うまでもなく、フォンタネージの考え方には子規の理論と違うところもある。一つは景色を描く際の素材の使い方である。フォンタネージは過激な現実派と違って実物と相違ない複製が画家の目的ではないと思っていたし、描いている絵画には調和しない、あるいは邪魔をする景色の部分は消すことが出来ると断言してはばからない。その反面、絵に景色にはない要素を追加することを絶対に禁止し、「現実要素が夥しいから、消すことは許せませけれども追加することは許せません。」²⁷⁾と明言した。この考え方は生涯を通じて変わってはいなかったそうである。その一方で子規は組み合わせを説明し、

また時によりては少しずつ実景実物の位置を変じあるいは主観的に外物を取り来りて実景を修飾することさえあり、こは実景は天然の美人のごときものなればなお多少の欠点を免れず、ゆえに眉を直し高眉を書き紅粉白粉を着け綾羅錦繡を着せて完全の美人たらしむるなり、かくのごとく選択し修飾して得たる俳句は俳句中の上乗なるものなり。²⁸⁾

と書いた。フォンタネージは景色のこのような「メーキャップ」に賛成できないだろう。けれども子規によるとそれは見苦しい要素を俳句に入れる時に必要なものである。景色にない要素を加える子規の目的は俳句に調和と均衡を得ることであった。特に現代の物を俳句に使えば、実際に景色になくても伝統的な物を入れることが必要であり、

新奇なることを詠めというは汽車、鉄道などいいうゆる文明の器械を持ち出す人あれど大に了見が間違ひ居候。文明の器械は多く不風流なるものにて歌に入りがたく候えども、もしこれを詠まんとならば他に趣味あるものを配合するのほか無之候。それを何の配合物もなく「レールの上に風が吹く」などとやられては殺風景の極みに候。せめてはレールの傍に葎が咲いて居るとか、または汽車の過ぎた後で罌粟が散るとか薄がそよぐとか言うように他物

を配合すればいくらか見よくなるべく候。また殺風景なるものは遠望する方宜しく候。菜の花の向うに汽車が見ゆるとか、夏草の野末を汽車が走るとかするがごときも殺風景を消す一手段かと居候。²⁹⁾

と明言した。上記の文章は短歌の作り方についての説明であるが、子規は短歌の規則を俳句にも応用できると思っていて汽車やベースボールなどのような現代の題材を使ったことがある。例をあげれば

久方のアメリカ人のはじめにベースボールは見れど飽かぬかも³⁰⁾
汽車の窓折々うつる紅葉哉³¹⁾

芸術家の立場から、フォンタネージと比べると、子規は調和を得るために景色にない要素を加えたため、子規の考えは自由であり、選択があり、自分の着想に委ねられる可能性があると思われる。だから上記の俳句にみられるように新しい要素（汽車）に対して古い要素（紅葉）を加えた子規の考えはそのため「写生」という言葉の意味を広げて、想像力の役割を見直したと言える。³²⁾ しかし想像力を避けるという子規の勧めは初心者に向けられたものであり、実は子規は写生と想像力の両方をうまく使った文学が出来ればよいと思っていた。

空想よりする者写実よりする者ともに熟練せざるべからず（中略）空想と写実と合同して一種非空非実の大文学を製出せざるべからず、空想に偏僻し、写実に拘泥する者はもとよりその至る者に非るなり。³³⁾

初心者の場合は、自然をそのままに写せば、優れた作品は得がたいけれどもよい結果は得られる。フォンタネージも「絵画の目的はただいたずらに自然の形態と色彩を似せるだけでは駄目で、画家の考えをそこに入れなければならない。自然をそのまま写すことはそれだけで趣がでるので、下手な写生で趣のない絵よりも自然をそのまま写す方がまだましである。」³⁴⁾と述べ、同意見であった。

5. フォンタネージの叙情

子規とフォンタネージの間には根本的な差異があるだろう。両者とも「自然」を出発点としているが、フォンタネージは子規には見つけられなかった叙情に到達してしまう。精密に描くべきか、つまり迫真性を大切にすべきか、あるいは細部を無視して描いた方がよいの

かと日本の生徒に問われたフォンタネージは「精密であっても原型と違うなら、詳細にこだわらずその真意を失わない方がよい。」³⁵⁾と答えた。フォンタネージは描かれる対象が観察している対象に単に似ていればよいとは考えなかった。なぜならば、その結果は単なる写真であり、フォンタネージはダゲレオタイプを嫌っていた。フォンタネージは景色の「真意」を大切にし、その真意を目立たせることを目的としていた。友人であったベッツィ・ジョバンニ (Bezzi Giovanni) への手紙に (1866 年 9 月 17 日) それをはっきり表れている。

芸術は教えられるものではないけれども (中略) 真実を見ること、研究すること、真実を嗜むことなどは教えられる。イタリアの大部分の芸術家は詩人の目的が自然の記録ではないことを学ぶことができると思う。もし目的が自然の単なる記録だけだったら、結果は生気のない現実である。しかるに現実には情熱に満ちた魂のように詩的であり、生命が豊かである。³⁶⁾

と書いた。Il mattino («朝» 1861 年ごろ) という絵画にはっきり見られる (図 2)。絵の中のひとりの人間の姿と景色は鑑賞者を感動させる。この景色について批評家グロッシ・オルランド (Grosso Orlando, 1882~1968) は「木、岩、石、山、雲：皆この景色を目立たせたり解説したりする強い叙情的な性質がある」と評論した。子規もフォンタネージもものを自分の目で見ながら自然の対象を描くことを大切としたのに、両者は生涯の終りに別の道を歩んだと言える。病気で部屋に閉じこもっていた子規は余儀なく自然の景色をあきらめて、部屋にあった物と自分の感情をそのまま写生した。それなのに、「感情」と言っても、子規は叙情的ではなく、ロマン主義者にもならない。その反面、フォンタネージにとっては自然の中に描きつづけることに哲学的な目的があったそうである。フォンタネージ自身が言っている通り、彼には「有限に無限を描く」という意図があり、それはつまり有限である絵画に無限と宇宙全体の統一を描くことである。このため現在の批評家によるとフォンタネージは「写実的な描き方から、詩的、空想的な描き方に辿り着いた画家である」とされている。Un mattino di ottobre («十月の朝» 1862 年頃) という絵画 (図 3) が、1993 年にイタリアのトレント市が開催した「ロマン主義：自然の新たな感性」という展覧会に展示されたことは偶然ではないと思う。その時、ピアントーニ・ジャンナ (Piantoni Gianna) は描かれた景色が単なる口実であり、本当の目的は感動させることで、内省的な意味があると明言した³⁷⁾。

フォンタネージの絵画は哀愁と関係があると言える。Aprile («四月»、1872 年-1873 年) という絵画 (図 4) は春の景色を描いているはずであるけれども、絵には枯れた樹木が一本描かれ、全体的にくすんだ色で夕方の雰囲気があり、春の要素はとても見てとれない。他の絵画にも (Novembre «11 月»、1864 年、Il mattino «朝»、1861 年頃、Donna al fonte «水源にいる

女性」1865年（図5）、*Un mattino di ottobre*（「十月の朝」）蹲っている女の姿がいつもみられる。特にその姿が象徴的なのは *Solitudine*（「孤独」1876年）（図6）と *Novembre*（「11月」）（図7）で、この二つの絵画は鏡像関係にあると言える。独りぼっちな羊飼いの女の姿が見えるが動物は描かれず、殺風景で、土地はくすんだ色で描かれている。両の絵画で女は頬杖をついていて、この仕草はラファエッロの *La scuola di Atene*（「アテネの学堂」）に描かれているヘラクレイトスの憂鬱な様子を思い起こさせる。またアルブレヒト・デューラーの「メランコリア」でも見られ、そこでは男ではなく女の姿が描かれている。ルネサンスの新しいプラトン主義では「憂鬱」は、季節で言えば秋あるいは冬と関係があり、土と夕方とも関係がある。この要素は皆フォンタネージの絵に見付けられる。*A sera*（「夕方に」、1869~1876年）という絵画も、より明るい色とのどかな景色の中に孤独な人間の姿を描いていて、当時の批評家に憂鬱な色だと判断されている。

(図2)



(図 3)



(図 4)



(図5)



(図6)



実はフォンタネージと自然の関係はほぼ神秘的といえるものであった。1864年4月16日に親友マニャーニ・フランチェスコ(Magnani Francesco)に宛てた手紙に「私は市を離れて、アルプスに行くと(中略)生命を感じ、神様と私の間には宇宙と空間しかない。いや、宇宙もなくなって自然全体を魂の中に感じられる。」と書いた。フォンタネージは自然と神秘的な関係があったので「ロマン主義者」と呼ばれるべきだと思われる。批評家もそれに気がつき、現在の批評家グリセリ・パオロ(Griseri Paolo)は「フォンタネージが内省的で感傷的な美学に拘っている」と述べ、批評家タッスイ・ロベルト(Tassi Roberto)もそのロマン主義への傾向に注目した³⁸⁾。いずれにせよロマン主義の芸術家の「創造の激情」と、ドイツの Sturm und Drang (シュトゥルム・ウント・ドラング)はフォンタネージには見つけられないと思われる。彼に対する批評とは裏腹に、実際のところフォンタネージは色の理論と光学法を利用していた。合理的な描き方であったにもかかわらず、その結果は感動的で、情感があふれるような景色だと言えるのではないだろうか。彼の芸術の教え方にも特別な自然関係が認められる。カルデリーニはフォンタネージが生徒を連れて田舎へ行った際、歩きながら詩を朗読していた時のことをこう回想している。

(フォンタネージは) どんな些細な事柄にも、水のきらめきとか、桑の小さな切り株とか、自らの心を動かし、あらゆるところに主題を見つけ、自らの議論の内容を詩とか音楽とか芸術の別の分野にたとえることで豊かにしていた。³⁹⁾

実はフォンタネージはロマン主義者や自然主義者としてだけではなく、「古典主義者」とも見なされていた。これは描き方や画論のどこに注目するかに拠っていた。子規も写生に拘ったにもかかわらず感情を無視することはなく、むしろ文学の「本」とした。

全く客観的に詠みし歌なりとも感情を本したるは言を俟たず。例えば橋の袂に柳が一本風に吹かれて居るといふことをそのまま歌にせんにはその歌は客観的なれども、もとの歌を作るというはこの客観的景色を美なりと思ひし結果なれば感情に本づくことはもちろんにて、ただうつくしいとか奇麗とかうれしいとか楽しいとかいう語を著くる著けぬとの相違に候。

(中略) 詩歌に限らずすべての文学が感情を本とすること(中略)もし感情を本せずして理屈を本したるものあらばそれは歌にても文学にてもあるまじく候。⁴⁰⁾

と明言した。しかし子規はフォンタネージのようなロマン主義者にはなれなかった。

6. イタリアのロマン主義者と日本の自然主義

「ロマン主義者」と呼ばれたフォンタネージはどのように日本の自然主義に影響を与えることができたろうか。若い時のフォンタネージのリトグラフは現実主義的な印象を与えるけれども、時間が経つにつれその描き方も変わって来て、「ありのまま」の画論から遠ざかって行った。バルビゾン派の影響を受けて、そのまま模写するより感情と場所を仄めかす技法に傾倒していた。1876 年に来日したフォンタネージはすでに 58 歳で、その時彼の画論はもう確立されていった。1866 年にフォンタネージは現実主義を選んだイタリアのマッキアイオーリ派と活動し、写生と科学的な現実から離れて印象を模写しはじめた。

「ロマン主義者」と呼ばれた芸術家が日本の自然主義に影響を与えたという矛盾は、簡単に説明できるだろう。フォンタネージが学校で教授していた時、明治政府の目的は豊国強兵で、西洋画を教えることは地図の制作と測量のためであった⁴¹⁾。したがってフォンタネージも政府の意に沿って、絵画の基礎技術を教授し、「真実の詩」という自己の考え方、人間と自然の特別な関係を教える時間はなかった。生徒たちがフォンタネージの画論の本質を知らなかったのはこのためである。

7. 子規と印象派

本稿を書きながら、子規がフランスの印象派を考えさせることに気がついた。いうまでもなく、自然主義は印象派に相対するものと見られる。けれどもイタリアの批評家 Gianfranco Contini(ジャンフランコ・コンティニーニ、1912-1990)は対象の質を名詞化することにより、詩に印象派の技術を取り入れられる可能性があるとして述べている。子規も名詞に拘って、『俳譜大要』に「たるみ」を批判して、「言語の上にとるむ、とるまぬという事あり、とるまぬとは語々緊密にして一字も動かすべからざるをいう(中略)虚字の多きものはとるみやすく名詞の多きものはしまりやすし、虚字とは第一に「てには」なり、第二に「副詞」なり、第三に「動詞」なり」⁴²⁾と述べた。もう一つは、子規も、そして「自然主義派」と名付けられることから始まった印象派の画家も、「真実」を大切にしたいということである。Jules-Antoine Castagnary(ジュール・アンツアヌ・カスタニャリ、1830-1888)が言った通り「自然主義派の目的は自然を描写する」ことである。自然との関係や外光で写生することなどは子規と印象派の接点になる。そして時間が経つにつれて、子規も印象派の画家たちも変わって行き、俳句と絵画は写真ではないから、単なる「真実」だけを描くのでは不十分だと気がつき、新しい道を歩んだ。言うまでも無く、似ている部分があれば、相違も多いはずである。印象明瞭に拘った子規が曖昧な景色を写してモネの絵画を賞賛したと考えるのは難しいだろう。

面白いのは魚の絵についての子規の批評で、マネの言葉からそう離れないケースもあることがわかる。マネは画家エヴァ・ゴンザーレスに教授し、魚の描き方を指導したことがある。以下はマネの言葉で、

鮭の鱗の数など数えようとはしませんね。それらは灰色やバラ色の地の上にある、小さい銀色の真珠のように見えるに違いありません！．．．ぶどうについても同じですよ！あなたはぶどうの粒を数えますか。もちろんしないでしょ。⁴³⁾

といった。子規も同意見で、

例えば鯉を画くと、三十六枚の鱗がチャンと明瞭に一枚一枚見えて居る。東山時代の鯉も乱暴だが、鱗が数えられるのも変なものである。(略) 実際人が鯉を見た時に鱗が一々見えるものでない、鯉に対する美感は鱗が三十六枚揃うて居ることとは関係ない。⁴⁴⁾

と述べている。もう一つの例もある。子規は 1900 年 1 月 8 日の「日本」で、歌人に森というテーマについて意見を載せた。「古歌を探りて老曾の森おほあらしの森などいふ事を拈出すは拙し」⁴⁵⁾と言って、実際に森を見て、その景色と情感を詠むべきだとした。森の光景を見渡した後、その感覚を胸の内に収め、家に帰り、景色を目の前に浮かべながら俳句を作るべきだと述べた。ドガも実際に観察している対象を描写することに賛成したが、「見えるものをそのまま写し取るのはとてもいいことだが、記憶のなかに留まったものを描く方がもっとよい。それは想像力と記憶との合作による変容である。」⁴⁶⁾と述べて、その忠告は子規のものに似ている。子規の忠告に従えば、記憶は完全に客観的なことであるまいから、結果は「写生」より芸術家あるいは作者の人格と趣味の表現になるのではないだろうか。

印象派もフランスのリアリズムも子規も皆、日常生活の出来事の観察を大切にした。印象派の画家はパリの風景や駅やカフェ（例えばモネの「アルジャントゥイユの駅」、ドガの「アブサント酒」、ピサロの「マルリーのセヌ川」）、それにパリの郊外の自然を描いた。子規にとって自然の景色は当然のことで、それだけではなく日常生活も描写した。

古庭や月にたんぽの湯を零す⁴⁷⁾

船と岸と話している日永かな⁴⁸⁾

看護婦やうたた寝さめて蠅を打つ⁴⁹⁾

長き夜や障子の外をともし行く⁵⁰⁾

朝寒や青菜ちらばる市の跡⁵¹⁾

背戸あけて家鴨よびこむ時雨哉⁵²⁾
 煤払や神も仏も草の上⁵³⁾

8. むすび

自然を大事にした子規の理論はセザンヌの言葉に通じていると言える。セザンヌの手紙には「アトリエで描いた絵画は皆外光で描いた絵画ほど価値はない」⁵⁴⁾、「芸術の物というのは全部自然から発達して自然に応用した理論のことである」⁵⁵⁾、「画家は自然の物事の研究に没頭しなければならない」⁵⁶⁾、「私は自然の研究のおかげで観察する物、あるいは感じる物の論理的な発達しか信じていない。（中略）技法は私たちが感じたものを観察者に感じさせる単なる手段である」⁵⁷⁾ などと書いた。その上、子規もセザンヌも過去の俳人、芸術家から学びつつも、独自のスタイルを確立したと言える⁵⁸⁾。子規の俳句も時々景色をはっきり写生せず、ある印象派の絵画のように雰囲気だけをつかんだものだろう。

黒きまでに紫深き葡萄かな⁵⁹⁾
 千山の紅葉一すじの流れかな⁶⁰⁾
 満山の若葉にうつる朝日かな⁶¹⁾
 山々は萌黄浅黄やほととぎす⁶²⁾

上の俳句を読むと、華やかで明るい色と細かい筆づかい、反射が目には浮かび、印象派の絵を想像させるのではないだろうか。

このような接点があるのに、子規と印象派とセザンヌの間には違いが多いのである。結局、三つの国は結びついていそうであるが、フランスのコローとバルビゾン派のアイデアは、イタリアのフォンタネージに受け継がれて、日本まで辿り着いたその描き方は思い掛けない結果に終わった。

注

- 1) 正岡子規、「病床六尺」、『子規選集 1 子規の三大随筆』、所収 長谷川權編、増進会、2001年、p. 360
- 2) 正岡子規、「画」、『子規選集 8 子規と絵画』、所収 栗津則雄編、増進会、2002年、pp. 68-69
- 3) 正岡子規、「墨汁一滴」、『子規選集 1 子規の三大随筆』、所収 長谷川權編、増進会、2001年、pp. 136-137
- 4) 松井貴子、「子規の絵—西洋絵画と文人画のはざままで」、『シリーズ俳句世界、別冊 2、子規解体新書』、所収 栗津則雄、夏石番矢、復本一郎編、雄山閣、1999年、pp. 169-181 松井貴子編、「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、日本比較文学会、1997、pp. 7-21
- 5) 『子規全集』、講談社、第13巻、1979年、p. 595
- 6) 『子規全集』、講談社、第1巻、1975年、p. 167
- 7) 前掲書 p. 163
- 8) 「中村不折への手紙」、『子規選集 8 子規と絵画』、所収 栗津則雄編、増進会、2002年、p. 81

- 9) 正岡子規、「墨汁一滴」、『子規選集 1 子規の三大随筆』、所収 長谷川權編、増進会、2001年、pp. 93-94
- 10) 前掲書、p. 137
- 11) 『フォンタネージと日本の近代美術；志士の美術家たち』、東京都歴史文化財団、1997年、p. 25
- 12) 正岡子規、「俳諧反故籠」、『子規選集 6 子規の俳句革新』、所収 坪内稔典編、増進会、2002年、p.163
- 13) 正岡子規、「明治二十九年の俳句界」、『子規選集 6 子規の俳句革新』、所収 坪内稔典編、増進会、2002年、p. 177
- 14) 正岡子規、「棒三昧」、『明治文学全集 53 正岡子規集』、所収 久保田正文編、筑摩書房、1979、pp. 53-54
- 15) 『叙事文』に子規は「取捨選択とは面白いところを取りつつまらぬところを捨つることにして、必ずしも大を取りて小を捨て、長を取りて短を捨つことにあらず。(中略)ある景色またはある人事を叙するに最も美なるところ、または極めて感じたるところを中心として描けばその景その事自ら活動すべし。しかもその最美極感のところは必ずしも常に大なるところ著きところ必要なところにあらずして、往々物陰に半面を現すがごとき隠微の間にあるものなり。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かつ愉快な感じを起す。この時には椿を中心として書くに宜しけれど、椿を中心とするとは必ずしも椿を詳叙するの謂にあらず。森の薄暗き恐ろしき様をやや詳に叙して後に赤き椿を点出せば一言にして著き感動を読者に与え得べし。」と書いた。(正岡子規、「叙事文」、『子規選集 3 子規と日本語』、所収 長谷川權編、増進会、2001年、p.368)
- 16) 正岡子規、「明治二十九年の俳句界」、『子規選集 6 子規の俳句革新』、所収 坪内稔典編、増進会、2002年、p.180
- 17) Calderini Marco, *Antonio Fontanesi pittore paesista 1818-1882*, Torino, 1925, p. 228
- 18) 復本一郎、『子規との対話』、邑書林、2003年、p. 250
- 19) 『子規全集』、講談社、第 5 巻、1979年、p. 263
- 20) 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、日本比較文学会、1997年、p. 10
- 21) 正岡子規、「棒三昧」、『明治文学全集 53 正岡子規集』、所収 久保田正文編、筑摩書房、1979、p. 4
- 22) 「随問随答」、『子規全集』、講談社、第 5 巻、p. 263
- 23) 正岡子規、「文学美術評論」、『子規選集 8 子規と絵画』、所収 栗津則雄編、増進会、2002年、p.61
- 24) “Ici, au bord de la rivière, les motifs se multiplient, le même sujet vu sous un angle différent offre un sujet d'étude du plus puissant intérêt, et si varié que je crois que je pourrais m'occuper pendant des mois sans changer de place en m'inclinant tantôt plus à droite, tantôt plus à gauche.” Cezanne Paul, *Correspondance*, Édition Grasset et Fasquelle, 1978年、p. 406
- 25) 正岡子規、「病床六尺」、『子規選集 1 子規の三大随筆』、所収 長谷川權編、増進会、2001年、pp. 360-361
- 26) Calderini Marco, *Antonio Fontanesi pittore paesista 1818-1882*, Torino, 1925, p.45
- 27) Farioli Elisabetta, Poppi Claudio (a cura di), *Antonio Fontanesi e la pittura di paesaggio in Italia 1861-1880*, Milano, Federico Motta Editore, 1999、p. 20
- 28) 正岡子規、「俳諧反故籠」、『子規選集 6 子規の俳句革新』、所収 坪内稔典編、増進会、2002年、p.163-164
- 29) 正岡子規、「十たび歌よみに与ふる書」、『子規選集 7 子規の短歌革新』、所収 島田修二編、増進会、2002年、p. 40
- 30) 『日本の詩歌 正岡子規、伊藤左千夫、長塚節、高浜虚子、河東碧梧桐』甲藤信吉 (他) 編集、中央公論社、1995年、p.75
- 31) 高浜虚子選、『子規句集』、岩波書店、2000年、p.77
- 32) 実は子規は『俳人蕪村』のような重要な作品の想像力を尊重し、蕪村の想像力をほめたのである。「文学の実験によらざるべからざるは、なお絵画の写生によらざるべからざるがごとし。しかれども絵画の写生

にのみよるべからざるがごとく文学もまた実験にのみよるべからず。写生にのみよらんか絵画はついに微妙の趣味を現すあたわざらん、実験にのみよらんか尋常一様の経歴作者の文学は到底陳套を脱するあたわざるべし。文学は伝記にあらず記実にあらず。文学者の頭脳は四畳半の古机にもたれながらその理想は天地八荒の中に逍遥して無碍自在に美趣を求む。羽なくして空に翔るべし、鱗なくして海に潜むべし。音なくして音を聴くべく、色なくして色を観るべし。かくのごとくして得来るもの必ず斬新奇警、人を驚かすに足るものあり。俳句界において斯人を求むるに蕪村一人あり。」と明言した。（正岡子規、「俳人蕪村」、『子規選集 6 子規の俳句革新』、所収 坪内稔典編、増進会、2002年、p.267）

- 33) 正岡子規、「俳諧大要」、『子規選集 6 子規の俳句革新』、所収 坪内稔典編、増進会、2002年、pp. 151-152
- 34) 『フォンタネージと日本の近代美術：志士の美術家たち』、東京、東京都歴史文化財団、1997、p.12
- 35) 前掲書、p.11
- 36) Farioli Elisabetta, Poppi Claudio (a cura di), *Antonio Fontanesi e la pittura di paesaggio in Italia 1861-1880*, Milano, Federico Motta Editore, 1999、p. 46
- 37) 前掲書、p. 88
- 38) Tassi R., *'A Sestri Levante dopo un giorno di pioggia'*, Ottocento italiano dalla raccolta Gaetano Marzotto, catalogo, Corte di Mariano di Traversatolo (Parma), 1992, pp. xvi-xvii
- 39) 『フォンタネージと日本近代美術：志士の美術家たち』、東京都歴史文化財団、1997年、p. ix、p.36
- 40) 正岡子規、「六たび歌よみに与ふる書」、『子規選集 7 子規の短歌革新』、所収 島田修二編、増進会、2002年、p.25
- 41) フォンタネージは 1876 年（明治 9）に工部美術学校で教授し始め、日本の生徒に絵の基礎的な画術（幾何学・遠近法・解剖学）を指導した。洋画の立場からその講義の内容は目新しいものではなく、オーソドックスであったと言える。天然物・人造物を模写するには対象と形と色だけではなく、<光線の方向>も大切だった。そのため明暗を強調し、何層かに重ねる画技、パレットナイフの使用を教えた。これは洋画には自明の画技であるけれども日本では全く新しいものであった。フォンタネージは色とデッサンについて、ダ・ヴィンチの『絵画論』に書かれている「景色を窓の中から観察するのごとく描く」という原理を受け継ぎ、この原理を日本でも教えていた。
- 42) 正岡子規、「俳諧大要」、『子規選集 6 子規の俳句革新』、所収坪内稔典編、増進会、2002年、pp. 128-129
- 43) ジョン・リウォルド、『印象派の歴史』、角川書店、2004年、pp. 176-177
- 44) 正岡子規、「文学美術評論」、『子規選集 8 子規と絵画』、所収 栗津則雄編、増進会、2002年、p.56
- 45) 正岡子規、「題 森」、『子規全集』、第7巻、講談社、1975年、p.245
- 46) ジョン・リウォルド、『印象派の歴史』、角川書店、2004年、p.273
- 47) 『子規全集』、第3巻、講談社、1978年、p.254
- 48) 『子規全集』、第1巻、講談社、1975年、p. 401
- 49) 『子規全集』、第3巻、講談社、1978年、p.56
- 50) 高浜虚子編、『子規句集』、岩波文庫、2000年、p.244
- 51) 『正岡子規・高浜虚子』日本詩人全集2、新潮社、1969年、p.96
- 52) 『正岡子規・高浜虚子』日本詩人全集2、新潮社、1969年、p.101
- 53) 『子規全集』、第4巻、講談社、1975年、p.417
- 54) “Tous le tableaux faits à l'intérieur, dans l'atelier, ne vaudront jamais les choses faites en plein air”. Rewald, John (ed.), *Paul Cézanne-Correspondance*, Paris, Grasset, 1978 p. 157
- 55) “Tout est, en art surtout, théorie développée et appliquée au contact de la nature”前掲書、p.367
- 56) “Le peintre doit se consacrer entièrement à l'étude de la nature”, 前掲書、p. 379
- 57) “Je crois au développement logique de ce que nous voyons et ressentons par l'étude sur nature (中略) les procédés n'étant pour nous que de simples moyens pour arriver à faire sentir au public ce que nous ressentons nous-mêmes”, 前掲書、p 409

- 58) 子規は昔の俳人を真似することをよしとせず、尊敬していた芭蕉や蕪村、一茶といった俳人にも新しい解釈を与えた。セザンヌは「ルーブル美術館で勉強するように」というクチュールの助言に従ったが、その後自然を直接に観察する必要があると明言した。
- 59) 『子規全集』、第 2 卷、講談社、1975 年、p.473
- 60) 高浜虚子編、『子規句集』、岩波文庫、2000 年、p.26
- 61) 前掲書、p.144
- 62) 前掲書、p.15

参考文献

- Calderini Marco 1925
Antonio Fontanesi pittore paesista 1818-1882, Torino
- Farioli Elisabetta, Poppi Claudio 1999
Antonio Fontanesi e la pittura di paesaggio in Italia 1861-1880, Milano, Federico Motta Editore,
- Rewald, John (ed.) 1978
Paul Cézanne-Correspondance, Paris, Grasset,
- Tassi R., 1992
'A Sestri Levante dopo un giorno di pioggia', Ottocento italiano dalla raccolta Gaetano Marzotto, catalogo, Corte di Mariano di Traversatolo (Parma),
- 栗津則雄 2002
『子規選集 8 子規と絵画』、増進会
- 久保田正文 1979
『明治文学全集 53 正岡子規集』、筑摩書房
- 復本一郎 2003
『子規との対話』、邑書林
- 長谷川權, 2001
『子規選集 1 子規の三大随筆』、長谷川權編、増進会 『子規選集 3 子規と日本語』、増進会、
- 松井貴子編 1997、
「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 卷、日本比較文学会
- 松井貴子 1999
「子規の絵—西洋絵画と文人画のはざままで」、栗津則雄、夏石番矢、復本一郎編、『シリーズ俳句世界、別冊 2、子規解体新書』、雄山閣
- ジョン・リウオールド 2004
『印象派の歴史』、角川書店
- 島田修二 2002
『子規選集 7 子規の短歌革新』、増進会 東京都歴史文化財団、1997 『フォンタネージと日本の近代美術；志士の美術家たち』、東京都歴史文化財団
- 高浜虚子 2000、
『子規句集』、岩波文庫
- 坪内稔典 2002
『子規選集 6 子規の俳句革新』、増進会 1975 年『子規全集』、第 1 卷、講談社、『子規全集』、第 2 卷、講談社『子規全集』、第 4 卷、講談社 1978 年『子規全集』、第 3 卷、講談社 1979 年『子規全集』、第 5 卷、講談社『子規全集』、第 13 卷、講談社

Intersezioni Italia – Giappone: la pittura italiana nello *haiku* giapponese

BANELLA Cristina

Nel corso dell'elaborazione del suo ideale estetico di realismo (*shasei*), il poeta Masaoka Shiki (1867-1902) subì l'influenza del pittore italiano Antonio Fontanesi (1818-1882). Quest'ultimo era stato invitato in Giappone per due anni, perché insegnasse agli studenti della scuola d'arte *Kōbu Bijutsu gakkō* di Tōkyō i rudimenti dell'arte pittorica occidentale totalmente nuovi per gli studenti giapponesi che erano abituati alla stilizzazione tipica dei pittori nazionali. Tra gli studenti di Fontanesi ce n'erano alcuni destinati a diventare artisti di pregio ed uno in particolare, Asai Chū ebbe con Shiki contatti diretti. Il poeta aveva nutrito interesse per la pittura fin da ragazzo, ma si era limitato ad apprezzare solo quella giapponese fino a quando il contatto con Chū e un suo allievo, Nakamura Fusetsu, diventato poi ottimo amico di Shiki, non gli fecero cambiare idea. Non solo: furono proprio loro ad introdurre presso il poeta il pensiero di Fontanesi. Lo colpirono soprattutto l'idea che i motivi pittorici dovessero essere sempre presi dalla natura e mai puramente immaginari, e la necessità di 'comporre' il dipinto operando una scelta fra gli elementi da rappresentare affinché il quadro rappresenti 'non il vero, ma lo splendore del vero'. Queste due idee saranno le colonne portanti dello *shasei* di Shiki. Tuttavia Fontanesi non era esattamente un realista: aveva forti tendenze romantiche, malinconiche, e il suo rapporto con la natura aveva sfumature mistiche che mancano in Shiki. Il paradosso che vede un pittore 'romantico' influenzare il realismo può essere spiegato tenendo conto della situazione della pittura giapponese nel momento in cui Fontanesi si trovò ad insegnare. L'introduzione della pittura occidentale era avvenuta con lo scopo di facilitare lo studio della geometria e della topografia per obiettivi militari ed economici. Nei due anni di permanenza in Giappone, il pittore riuscì ad insegnare soltanto gli aspetti tecnici basilari della pittura, la prospettiva, l'anatomia e il chiaroscuro, mentre non ci fu il tempo per trasmettere agli studenti insegnamenti più profondi, come il rapporto uomo-natura o l'idea della 'poesia del vero' che costituiva uno dei fondamenti della sua pittura.