

浪漫主義文芸に開く花

—「白百合」「堇」考—

渡部周子

序

日本は、明治期に至り、西欧から様々な文化を移植し欧化をはかる。本論文は、そうした文化受容のうち、白百合と堇の花の象徴性の受容について取り上げることによって、近代化による「愛」と「純潔」という新しい心性の誕生の一側面を示すことを試みるものである。

I. 西洋近代社会における「女性と花」

薔薇、白百合、堇の花は、共に聖母マリアのアトリビュートとして、キリスト教に基づく西洋文化では、無数に咲く花々の中でも、きわめて高い地位にある。

白百合は、聖母の純潔を象徴し、受胎告知の場面で、大天使ガブリエルが白百合の花を手に携え、マリアのもとを訪れる。アルベルトゥス・マグヌスは、「マリアの子宮は百合で囲まれた野原のようだ。なぜならば、彼女はキリストを生む以前においても、出産の場においても、キリストを生んだ後においても処女であったからだ¹。」と述べている。堇もまた、聖母マリアのアトリビュートであり、マリアの「謙譲」を象徴する。聖ヴィクトールは、マリアを讃え、「あなたの美しさは花のよう、あなたの甘美さは蜜のある巣のよう。あなたは堇のように謙虚で、あなたの慈悲や哀れみは薔薇のよう。そして白百合のように甘美である²。」と述べた。このように、キリスト教文化において、最も貴い女性、聖母マリアの美德を、薔薇、白百合、そして堇に比喻して、讃えたのである。

19世紀末の市民道徳の勃興の下で、ジョン・ラスキンやジュール・ミシュレは、善良な女性を花に譬えた³。ラスキンは、『胡麻と百合』で、「善良な女性の通り道においては、花が散り敷かれている。しかし、花は女性が歩く前にはではなく、歩いた後に咲くのである⁴。」と述べた。そして、その花とは、タイトルが示すように、百合の花なのである。また、ミシュレは、女の子が人生において知る必要があることはすべて、花を観察させることによって伝えることが出来ると考えていた。更に、ミシュレは、「花は、一つの世界全体であり、純粹で、無垢で、心の慰めである。小さな人間の花は、本質的な点において本物と似ていないので、なおさら花と調和する。女、とりわけ、幼い女の子は、まったく神経質な生き物である。というわけで、神経を持たない植物は、女の子にとって愉快的な仲間であり、心を慰めてくれて、気分を鎮めてくれ、比較的無垢の状態にしてくれる⁵。」と述べるのである。19世紀後半の絵画において、花をその身に纏い、花々の中に埋もれる女性像が無数に描かれている。アール・ヌーボーを代表する装飾画家、ミュシャの描く女性たちは、薔薇や百合や様々な花々の中に、半ばうずもれるように描かれている。

こうした女性像が描かれた理由を、ブラム・ダイクストラは次のように説明している。近代資本主義社会において、中産階級の男性は市場社会に進出することによって、キリスト教道徳において規定されるような正直で道徳的な振る舞いに徹することは出来なくなる。そこで、家

族は魂の単一体であるという考えに基づいて、妻を無垢な状態で家庭に留まらせれば、夫の魂を救うことが出来ると考えた。家庭に留まり、夫の守ることの出来ないささやかな道徳を守る女性の姿は、知識人の言説において、夫という庭師によって守られる家庭の中の庭に咲く花々に譬えられることになったのである。例えば、ミシュレは、1850年代にイギリス流結婚の模倣を行うようにフランス国民に促した。そして、そうした結婚における女性の役割は、歴史の中で前進する男性を激励することだと考え、「(女性は) 16才になると、誇り高い要求を出すことで男をふるい立たせ、彼に『私は偉大だと!』と言わせるでしょう。20才か30才になると、そしてその後一生涯、この子は、毎晩仕事でぐったりして帰ってくる夫の元気を回復させ、さまざまの利害や心づかいでかわき切った彼の心に、一つの花を咲き出させるでしょう。地平線がとざされすべてが色あせて見える悪天候の日にも、この子は彼に神取り戻させるでしょう。神が彼にふれるように、彼の胸の上で神が再び見出されるようにしてあげるでしょう。6」⁶⁾と述べるのである⁷⁾。

市民道徳の勃興の下で、うら若い乙女に相応しい花とされたのは、白百合と菫であった。白百合は、聖母マリアの純潔を象徴することから、乙女の規範を示した。菫のごく淡い香は、慎み深い乙女に相応しい香りとして、麝香のような動物性の香りに変わって、1750年頃に新たに浮上した⁸⁾。かすかな香は、身体の持つ官能性を廃除する。うら若い乙女の身体は、聖母マリアの祭壇を飾る花々のように清らかなものであらねばならない⁹⁾。

そして、日本は近代化と共に、西洋から、こうした花の象徴性を受容することになる¹⁰⁾。

II. 花の象徴性の受容

白百合の象徴性の受容

日本では、白百合は、明治以前の文芸上で、殆ど登場しなかった。古代においては、『古事記』『万葉集』の中で、百合は描写されているものの¹¹⁾、以降近代まで文芸上では余り用いらなかった。また、大舎人部千文の「つくばねの さゆるの花の ゆ床にも かなしけ妹そ 昼もかなし」(現代語訳 筑波山のユリの花のようなあなたは、夜の寝床にも可愛いし、昼もまた可愛い¹²⁾)という歌が示すように、百合は、女性のセクシュアルな魅力の比喩に用いられた。また、日本本州に純白の百合は自生していなかったため、こうした文芸作品で描写された百合は、桃色の笹百合であると考えられる。

『源氏物語』において、百合は、源氏の美貌を比喩する花として用いられており、次のように描写されている。「例えよりはうち乱れたまへる御顔のにはほひ、似るものなく見ゆ、うす物の直衣単衣を着たまへるに、透きたまへる肌つき、ましてういみじう見ゆるを、年老いたる博士など、遠く見たてまつりて、涙落しつゝみたり、あはまし物をさゆりばのと、謡うとぢめに、中将御かはらけ、参り給う。それもがと今朝開けたる初花に劣らぬ君が匂ひをぞ見る。」(下線筆者) (「現代語訳」いつもよりはくだけていらっしゃる御顔の美しさは、比べるもののないほどに見える。薄い直衣に単衣を着ておられて、透けてお見えになる肌つやは、ひととき美しく見えるので、年寄った博士たちなどは、遠くから拝見して、涙をこぼしながら座っている。「あはましものはさゆりはの」と謡い終わるところで、中将がお盃を差上げなさる。「今の文句のように今朝さいたばかりの百合の初花にも劣らないあなたの美しさを拝見できますとは」¹³⁾。

源氏的美貌が、今朝咲いたばかりの百合の初花にも劣らないとして、比喻されている。『源氏物語』において、百合が登場するのはこの一カ所のみである。類い稀な美貌を持つ、若き源氏に対する比喻に用いられたということは、百合が徳化された美貌を比喻する花として採用されたと考えられる。下線部は、催馬楽の「高砂」の終わりの句であり、歌謡の引用により比喻を行っているが、歌謡とは宴会の場において謡われるものであり、和歌に比べて猥雑なものである¹⁴。したがって、この比喻はある種の美の徳化を行っているが、崇高な美とは考え難い。また、小島菜温子氏は、この場面を『源氏物語』中唯一源氏の「肌つき」について描写された場面として着目し、源氏の「初花」に劣らぬ、男女ともつかないゆらぎの性のエロスが立ち上るのだと解釈している¹⁵。すなわち、百合の花は、官能性を帯びたセクシュアルな美の象徴として用いられているのである。桜や梅や藤の花が多出するのに対して、百合の比喻は『源氏物語』中この一カ所のみであり、以降王朝文学では廃れてしまう。

近代期に至り、それまでとは異なった「純潔」という文脈のもとで、白百合が広範に流布するのである。

堇の花の象徴性の受容

堇の花もまた、和歌に歌われている。文学に登場する堇の花については、鈴木保明氏の先行研究がある¹⁶。鈴木氏は、和歌の中で、堇が純情可憐な乙女の象徴として用いられていると解釈を行うが、筆者は、それらは、所謂近代的な「純潔」という概念とは異なった文脈で用いられていたと考える。例えば、鈴木氏は、相模の¹⁷、「若草をこめてしめたる春の野に われよりほかのすみれ摘ますな」という歌と、その返歌である大江公資の「何かを思ふなにかを嘆く春の野に 君よりほかにすみれ摘ませじ」を、純情可憐な乙女を象徴しているとしているが¹⁸、この歌に関しては、明らかに、純情という文脈とは異なっている。というのも、これは夫婦の間で交した歌であり、相模は、私以外のすみれ（女性）を夫に摘ませないで下さいと歌っているのであり、純情可憐というよりもエロティックな歌である。

明治期に至り、「百合」と「堇」は、「純潔」というそれまでとは異なった文脈で、用いられるようになるのである。

Ⅲ. 浪漫主義文芸と花々の象徴性

明治期に、宗教、文学、美術等、様々な媒体を経て、花々の象徴性が受容されたと考えられる。本論では、明治期の浪漫主義文学と美術における白百合と堇の花の象徴性の受容を特に考察対象とする。

白馬会と花の象徴性の受容

白馬会とは、東京美術学校西洋画科、初代教授黒田清輝を主要メンバーとして、明治29年6月に結成された画家によるグループである。年に一度行われる白馬会展覧会は、当時の社会において大きな評判を集めており、新聞各紙では、会期中に5回6回以上に渡る連載として展覧会評を行い、作品の図版が掲載されることも多かった。白馬会の芸術は、西欧の芸術——特にフランス芸術——の影響を強く受けており、フランスのサロンへの出品や万国博覧会の美術部

門へ出品し、そこで入賞することを目論んでいた。結成当初の白馬会の芸術活動は、諸芸術の中でも先駆的な役割を担っていた。高村光太郎は「新しい日本の芸術界は、始めは洋画の方面から新味を注入されて、それが文学界に覚醒を与へる動機となるように見えた。黒田、久米、岩村等白馬界の先輩諸子が帰朝した頃、我国のうちで最も進歩したサークルはと尋ねたなら、疑ひもなくこの一団の人であったのだ。故にこの一派が硯友社あたりの文学に刺激を与へて、それから文学界の革新を見るのが当然であったのだ¹⁹。」と述べているが、この言説から白馬会が出来た頃、日本の芸術界で、もっとも先駆的な活動を展開し、諸芸術に影響を与えていたことが分かる。白馬会の画家は、文学者との交流も密接であり、書籍の装丁や挿図を多数手掛けている。

このように、諸芸術を牽引し先駆的に活動を行った白馬会で、白百合は特別な象徴性を伴った形で描写されていた。

黒田が編集人として関わった、明治 29 年に盛文堂から発刊された雑誌は『白百合』（図 1）と銘打たれた。更に、明治 34 年に発刊された、白馬会で行われた講話を収録した著作『美術講話』（図 2）の表紙は白百合の意匠であった。

明治 22 年発刊の『国華』の発刊の辞で「美術ハ国ノ精華ナリ」「近世ニ至マテ墨林ノ百花錦ノ如シ梅花ノ清瘦、牡丹の富麗、燦爛相映發シテ千年ノ史乗ヲ芳艷ナラシメタリ是実ニ歴朝仁聖洪恩ノ餘澤ニシテ而シテ我カ先民ノ精ヲ抽キ華ヲ萃メタルモノナリ」「美術ハ文化ノ芳花ナリ花春ニ逢テ将ニ開カントス²⁰」、として美術は梅花・牡丹に譬喩されており、明治 21 年発刊の『美術園』の発刊の辞では「泰西美術の傳入を以てす恰も是清麗なる櫻花の傍らに妖艷の薔薇花を移植せしが如し²¹」として、「日本」固有の美術を櫻花に譬え、西洋美術を薔薇に譬喩している。つまり、美術を花に譬喩する文脈が既に成立していた²²。だが、白馬会においては、櫻や梅や牡丹ではなく、日本の「伝統的」な象徴体系に存しない、白百合を「新しい芸術」の象徴として用いた。

黒田清輝の《樹蔭》（図 3）は、グミの木のある傾斜地で、手折られた白百合の花の傍らに、上体と下肢を逆に向けた不安定なポーズで横臥する少女を描いた作品である。筆者は、既に、《樹蔭》に描かれた白百合は、「芸術」を象徴しているとする試論を執筆している²³。《樹蔭》に描かれた植物をよく観察すると、百合とグミだけではないことが分かる。麦藁帽子の右下方に、たんぽぽの葉を確認することができる。そして、帽子に接して描かれた植物の葉は、荒い筆致で描かれているため、残念ながらその種類を断定することは出来ないが、或は莖の葉の可能性もあろう。久米桂一郎が表紙絵を手掛けた、盛文堂の雑誌『白百合』の表紙絵には、百合とたんぽぽと莖が描かれていた。

黒田清輝の高弟である藤島武二の《造花》（明治 34 年）（図 4）は、和服姿の少女が、畳敷きの部屋で作業機具の置かれた台の前に座り、造花を作っている様子を描いたものであり、窓際に、百合とたんぽぽを確認することが出来る。また、花籠の中の紫色の小さな花は、その形状と色彩から莖の可能性を指摘できる。また、中田裕子氏は、女性が手にしているのは、三色莖であると指摘している²⁴。黒田清輝は、「仏国四季の追懐」で、フランスの四季の美しさを回想し次のように描写している。「仏蘭西は落葉樹が多いので非常に陽の当たりが柔らかい、さうして野に出ると蒲公英や莖が沢山ある、莖などは日本よりも大

変多い、私共子供の自分には乱暴書生であったので、堇などの事は気が付かなかつたが、彼方では堇を尊重するせいか、田舎娘なども堇を摘んで居る、又此方で谷間の姫百合という大変優美な名が付いて居る花がある²⁵。」と述べている。つまり、黒田にとって、百合と堇とたんぽぽが西洋的な花だったのである。

そして、白馬会において「白百合」は、「芸術」の象徴として、最も重要な意味があったと考えられる。堇は、白馬会で西洋的な花として描かれたが、むしろ、画家よりも文学者によって、堇の象徴性は称揚されたと考えられる。おそらく、堇は、そのスケールが小さいことから人物と共に描くにはバランスが悪く、図案化するにはその形が大胆なデフォルメに向かず様式化し難かったからではないかと考えられる。たんぽぽは、白馬会で若干描かれたが、百合に比べるとその頻度は低い。また、たんぽぽは、百合や堇に比べ、文学上でも目立って用いられていない。本論では、文学と美術の双方で受容され盛んに描かれた、白百合と堇の象徴性について取り上げる。これらの花々は、西洋近代の市民道徳における女性の規範「純潔」の象徴であり、したがって女性の善性そのものの象徴とも言えることから、その日本での受容を考察することは重要な意義があると考えられるからである。

白馬会の画家たちの発想の源泉となったテキストについては、山梨絵美子氏が、黒田清輝がウエルギリウスの『農耕詩』や『牧歌』を愛読していたということを既に指摘している²⁶。山梨氏は、百合についてのみ考察しているが、これらの文学作品には、百合と共に堇も登場する²⁷。黒田清輝の愛読した、ラマルティエヌの小説『グラジエラ』の中で、ヒロインの乙女は、百合に譬えられていることを、既に山梨氏は指摘している²⁸。黒田清輝等、画家が多く留学した、「芸術先進国」フランス国家を象徴する花は白百合である。また、堇は、ナポレオンが愛好した花であり、ナポレオンを象徴する花でもあった²⁹。白百合も堇も、フランスを象徴する花なのである。

また、画家たちは、絵画作品から花々の象徴性を学んだと考えられる。17世紀にヨーロッパで流布したチェーザレ・リーパの『イコノロギア』で、美の擬人像の持つ花は百合である³⁰。また、ラファエル前派の画家ロセッティの作品は、明治期に日本で受容されており³¹、ダンテの愛した乙女ベアトリーチェを描いた《祝福されし乙女》(図5)において、画面中央に大きく描かれたベアトリーチェは手に百合を持ち、星によって髪を飾っている。白馬会の講義を収録した『美術講話』には、ロセッティの受胎告知の場面を描いた《我は主の婢なり》(図6)が《幼時のマリア》とする邦題で掲載されている。

このように、白馬会では白百合が特に好まれ、「芸術」の象徴として用いられていたが、こうした現象は白馬会に限定されるのではなく、明治期の浪漫主義文芸上で広く共有されていた。

「花」と「星」と「恋愛」と

明治33年4月に創刊された文学美術雑誌『明星』は、星や堇を詩歌に多く歌ったということから「星堇調」と称されていた。また、「星堇調」と称されつつも堇と共に白百合は歌語として多用され³²、表紙絵には白百合が描かれていた。

なぜ、『明星』は星堇調と呼ばれたのであろうか。逸見久美氏は、星堇調という言葉の新詩社の誰も理論的に説明しておらず、その根拠は分らないが、天上界の星はユートピアを象徴し

地上の恋を堇とし、これらを合わせて星堇調としたのではないかと述べている。また、逸見氏は、島村抱月がその論文「英国の尚美主義」において、「日本の文壇で新体詩に星堇調といふものがあつた」と指摘しており、更にこの星堇調が「19世紀の英国の尚美主義と余程似ている」と述べている点から、明確な根拠を挙げることは出来ないが、星堇調に当たる芸術が既に西洋にあり、『明星』はそうした西洋の芸術の影響を受けて、星や堇を詩歌に用いたのではないかという推論を述べている³³。

筆者は逸見氏の推論を支持し、西洋における堇を地上の星とする象徴性を日本の近代文学が受容していることを、以下で説明したい³⁴。

ギリシャ神話の中に、死した恋人が、堇の花にその姿を変える次のような伝説がある。イーオーはその瞳が美しいことから、最上神ゼウスに愛されていた。ゼウスの妻ヘラはそれを嫉妬し、イーオーを天上世界から地上へ追放した。イーオーは地上を彷徨い歩き、ヨーロッパからアジアへ渡りやがてエジプトに着くが、そこで疲れ果て息絶えた。その途端、もともと天上の人であった彼女は、「星」に身を変えてしまった。ゼウスは大変悲しみ、イーオーの澄んだ瞳を偲び、地上に可憐な堇の花を創ったと言われている³⁵。

夜空の星と地上の堇によって愛しい女性を象徴する伝説は、近代の詩に引き継がれている。ワーズワースの詩では、死んでしまった愛しい乙女を堇の花と天上の星に譬喩し「苔蒸す 岩の蔭に 人目忍んで 咲くすみれの花は ただひとつ み空に輝く星のように 美しかった人に知られずに 住む乙女、ルーシーが 地上から去ったことを 知る人はほとんどいないいまその乙女は静かに 墓に眠っている ああ なんとはかない 私の心³⁶」と歌われている。

明治30年代において、ワーズワースは日本の文学者に多大なる影響を与えていた。『明星』の「詩」風を星堇調として、天の星と地上の花によって象徴したその背景に、こうした西洋の詩の影響があるのではないだろうか。そして、美しい堇のような乙女への「愛」を通して創造される芸術作品こそが地上に星を灯すと考えたのではないだろうか。『明星』とは、単に天上に輝く手に届かない星なのではなく、地上の星としての花々を意味していたのではないかと筆者は考える。

例えば、河野鉄南は、明治33年に『明星』で「地におちて世の人の子の恋となりぬ星のなさけ花のひとひら³⁷」と歌い、大月月啼もやはり明治33年の『明星』で、「またたき消えしかの星地におちてわかく少女の胸にひそむらん³⁸」と記している。また、同じく明治33年の『明星』誌上で、水野露石は、「うたまもる星の女神にさゝげなん我詩わが歌妹が花束³⁹」と歌っている。また、『明星』の女性歌人、与謝野晶子は「きけな神戀はすみれの紫にゆふべの春の讃嘆のこゑ⁴⁰」と書き、山川登美子は「新星の露にほへる百合の花を胸におしあて歌おもふ君⁴¹」と記す。『明星』において堇と白百合は、共に異性に対する「愛」を譬喩する歌語として用いられていたのである。

『明星』の詩人ではないが、浪漫主義の系譜に連なり、同時代において、島崎藤村とその評価を二分し、大詩人と称された土井晩翠の代表作に、「星と花」がある。そこで、晩翠は、「同じ『自然』のおん母の 御手にそだちし姉と妹 み空の花を星といひ わが世の星を花といふ。かれとこれとに隔たれど にほひは同じ星と花 笑みと光を宵々に 替はすもやさし花と星 されば曙雲白く 御空の花のしぼむとき 見よ白露のひとしづく わが世の星に涙あり⁴²」と

歌う。晩翠は、天の星を「み空の花」とし、地上の花を「わが世の星」と呼ぶのである。さらに、晩翠は、「花と星」において、「ゆふべわが世をみおろして 星は語りに『あゝ花よ 憂のしづくつらからば とはに喜び尽きせざる 大空高く昇らずや』しほれしおもわ振りあげて花は問ひけり『あゝ星よ とはに喜び尽きずてふ みそらのをちや 涙なき』星はいらへぬ『あらずかし』 『涙あらずば恋あらじ』花はいなみぬうつみきて『わが世の憂いさもあれや とはに喜び尽きずとも 恋なき星をなにかせむ』⁴³⁾と記す。地上の花が泣いているのを見た夜空の星が、永遠に喜びの尽きない天に登るよう誘うと、花は天上に涙がないのであれば恋もないのだから、それならば地上に残る方が良くと星の誘いを断るのである。天上の星と、地上の花が結び付けられており、地上の花と恋がさらに結び付けられていることが分かる。また、晩翠は「造化妙工」において、「星地に落ちてそのあした 谷間のゆりの咲く見れば 露影消えてそのゆふべ 峯上の雲の湧く見れば——おのが姿にあこがれし 花となりしもあるものを清き乙女のむくろより などが菫咲かざらむ⁴⁴⁾」と歌う。地に星が落ちると、そこからは百合の花が咲き、清らかな乙女のむくろからは、菫が咲くとする、土井晩翠のこの作品は、後年の夏目漱石の『夢十夜』の一夜目の、女性が埋められている星の破片で出来た墓から、100年後に百合の花が咲き、その瞬間空に暁の星が一つ瞬く場面をも彷彿する⁴⁵⁾。漱石の作品において、天に召された愛しい女性と星と花とが一体化して描写されているが、明治30年代の浪漫主義で開花したシンボリズムの系譜に連なっているのではないか。

つまり、花とは芸術であり同時に芸術家の芸術創造を喚起する「女性」をも意味しているのである。そう考えれば、『明星』の表紙絵に描かれた女性像が、なぜ百合の花を身に纏っているのか、『明星』で白百合の挿図が盛んに描かれたのか、『明星』の中で白百合や菫の花が、異性に対する「愛」を意味する歌語として用いられたのか理解しえる。

「菫」も「白百合」も西洋において一義的には、純潔を象徴する花である。『明星』において、白百合と菫によって愛を象徴したのは、肉欲に基づかない、精神的な向上を伴う「愛」すなわちプラトニック・ラブという概念を象徴するためであったのではないか。西洋文化の摂取にともなって、「愛」の概念の形成が行われたということは、文学研究において指摘されている所である⁴⁶⁾。明治期の文学者にとって、欧化にともなって摂取した「愛」——肉体性を持たず、精神的な向上を伴う「愛」である「プラトニック・ラブ」——の概念は革新的なものであった。女性への愛を描く行為こそが芸術であり、女性は地上の星としての花なのであると彼等は考えたのではないか。花とはイコール「愛」の対象としての女性であり、男性は女性への愛を通して芸術世界へと飛翔しえるのである。芸術家たちは、愛の対象としての女性像によって、芸術を象徴化したのである。

『文學界』と「プラトニック・ラブ」

明治の青年たちが、「プラトニック・ラブ」という概念を熱狂しつつ受容し、女性への思慕と芸術の達成を重ねあわせていたということを顕著に示すのは、『明星』に先立つ前期浪漫主義『文學界』のダンテの受容であり⁴⁷⁾、ダンテの愛した乙女ベアトリーチェへの憧れである。『文學界』のダンテ受容を評して、矢野峰人氏は、「ベアトリーチェに対するダンテの一筋の恋は、単に『文學界』の同人と言わずに、一般に当時の青年を煽り立て、その深い共感と呼んだと思

われる。この事は、『神曲』が、芸術的・宗教的方面より、むしろ彼等の新女性観・新恋愛観育成のうえに、恰も西欧におけるマリア崇拜の如く、深甚な影響を与えたる事を想像せしめる⁴⁸。」と述べている。北村透谷を筆頭に、『文學界』の同人の作品には、ベアトリーチェに類した女性が登場するが⁴⁹、ダンテのベアトリーチェへの肉体性を伴わない精神的な思慕は、「プラトニ主義の恋愛」の最もたるものとして、『文學界』の同人たちに絶大な影響力を持っていたのである⁵⁰。

「永遠の女性」と白百合

『文學界』において、白百合は、特別な象徴性を担い用いられた。

『文學界』の同人平田禿木が、大正5年に上田敏との思い出を語った「柳村君を思う」において、「高等学校に入れられてから間もないころ、一と夏蘆の湖畔で開かれた夏期講習会へ出かけ、半ばで病を得て帰って来られたことがあつたそうだが、山駕籠に病の身を揺られながら、谷影の瀑布にその花びらのゆるゝ白百合の姿を見て、山路を独り都へ急いだこの初旅は、何うしても忘れ難いと、この事は幾度か手紙にも書かれ、談話にも上つたのであつた。ヴィター・ヌオーヴァーともいふべき新しき生の開かれて、文芸といふものに一生を捧げようとの決意を心の奥底に閃いたのも、この頃のことではなかつたらうかと思はれる⁵¹。」(下線筆者)と記している。上田敏が平田禿木に送った書簡の文面から、上田敏が、文芸に一生を捧げようとの決意をしたその場所が、谷影の瀑布に白百合の花びらがゆれる場所であつたということが分る。すなわち、白百合を芸術の世界を開くものの象徴として、『文學界』の同人は共有していたと考えられるのである。この白百合は、笹淵友一氏が指摘しているように、旧約聖書の雅歌との関連があると考えられる⁵²。だが、ここで禿木が文芸の世界への船出を、ヴィター・ヌオーヴァーすなわちダンテの『新生』に比していることにも注目せねばならないと筆者は考える。

上田敏は『神曲』の翻訳を行い、そこで、ベアトリーチェの登場の場面を次のように翻訳している。

「衆聲を相和して一音に『ふくなる哉、来れる者』Benedictus, qui venis (馬太伝二一の九)『手に満つすばかりの百合たまへ』Manibus o date lilia plenis (「アエネイス」六歌八八三)と歌う。われは屢々見たり、朝ぼらけ、東はそうびの色、西天静冽の影涼しき日の面、朝霧の幕に和らぎ、永く眼の之眺むるを。之を同じく天人の手より投げられ、うちそとに散らばふる花雲の胸より、俯攬にほはせたる白百合より怕かいやり、燃え立つ朱の衣のうへ緑桂の女こそ現れたれ⁵³。」

そして、上田は更に、「ダンテ・アリギエリ」において「ベアトリーチェは千二百九十年六月芳齡二十四才百合の花のさかりに逝きぬ⁵⁴。」として、白百合によって、ベアトリーチェを象徴している。

『文學界』の同人にとって、白百合とはベアトリーチェの象徴でもあつたのである。ベアトリーチェは、ダンテを芸術の世界へと導く女性であり、こうした女性像を西洋のロマン主義において、「永遠の女性」と呼ぶ⁵⁵。

戸川秋骨は「伊太利盛時の文学」において、「伊太利文学の暁星、近世思潮の暁光なる此の清新なる生命の聲が、うら若き女性を通して響きし事、ここに多少の意義なからんや⁵⁶」とし

て、恋愛の対象である乙女によって、男性は芸術世界へと導かれるのだと考えていることが分る。

このような理解が『文學界』に留まるものではなかったことを、『日本評論』における無署名による「三大家理想婦人」と題する記事から知ることが出来る。その記事とは次のようなものである。

「古来文学美術の至高なるものを見るに、文学者及美術家の心理に感し哀情二発する者の凝って是等と成りしは非り無し善良なり婦人の至高至美なる性質を描く二是は殊に其れ然るを見るなり、而して諸大美術家及び詩人等が女子を理想の目的とするに至ては抑も亦故無きに非ざるが如し」、「汝の光無時は我楽園も楽しからず汝ハ我生命なり、我本体なり、我ハ戀の名をしらざりし前より汝を愛したりと。此くダンテはビートリースに導かれて至高至大なる美と眞理を発見したり⁵⁷。」

ベアトリーチェに代表される理想の女性が、芸術と同列の存在として扱われており、そして偉大な男性を導く存在として理解がされていることが分かる。

以上のように、『文學界』においても、白百合は芸術を象徴するものだったのである。

『文學界』の同人と白馬会の画家との間での影響関係について、現時点では十分に論じる用意はないのだが、和田英作と島崎藤村は明治学院の同窓生であり、その縁から和田は藤村の作品の装丁を多数手掛けている。また、上田敏は明治33年11月の『明星』において、与謝野鉄幹と共に「白馬会画評」を行っている。明治35年に、上田の発刊した『芸苑』の表紙は、藤島武二によって装丁されている。

『文學界』の事例は、キリスト教者の青年の間で、白百合がプラトニック・ラブを象徴するものとして受け止められていた可能性を示すものである。明治29年に、久米桂一郎が雑誌『白百合』の装丁を手掛けた時、そうした文学者との影響関係があったのか否かについては、現時点では筆者は明らかにすることが出来ない。もっとも、平田による上田敏の回想文は、大正5年時のものであり、明治20年代の『文學界』で白百合は、目立って用いられていない。白百合が多出するようになるのは、『明星』においてである。挿図を手掛けた画家の影響と解釈する可能性もあろう⁵⁸。

ここで少なくとも言いうることは、西洋から帰国した画家によって、白百合が視覚表象として描かれた時、白百合の象徴性が広範に波及しえたということである。

IV. 画家と文学者の相互交流

画家と「愛」の概念

日本の近代化に伴って、西洋では当然とされているような抽象概念(例えばここでは「恋愛」)が受容され、それが日本で定着し形成されていく過程を考察した研究の多くは、文学テキストを対象としてきた。

近代文学において、「恋愛」という新しい概念が受容され形成されたということは、もはや定説であろうが、同時期に、文学者と同じく、新しい芸術を創造しようとし、雑誌や書籍の挿図を描くことで関与した、画家についての検討は、従来軽視されてきたように思う。書籍や雑誌の挿図や装丁が行われた思想的な背景を問う場合、文学者の思想についての検討が中心となり、

画家の側のイデオロギーについての考察は十分に行われていない⁵⁹。

画家は単に、文学者の要求に応え職人的に仕事をしていく訳ではなく、画家の側もまた自身の思想、端的に言えば彼等の「芸術観」に基づき、その仕事を行っていた。結論を先に述べるなら、画家たちもまた、「愛」を描かなければならない主題の最もたるものだと考えていたのである。

黒田清輝は、明治 29 年に「美術学校と西洋画」の中で「歴史画を課題とすればとて、何も歴史画を重んじての訳ではない、仮令ば智識とか、愛とか云ふ様な無形的な画題を捉へて、充分の想像を筆端に走らす如きは無論高尚なことなれど、二三年やった位では出来そうにもない、それよりは歴史画を將って、其課題とするのが至極稽古中に適すると思ひます⁶⁰」と述べている。この言説から、黒田が構想画として描くべき画題として、抽象的な概念の内、「智識」と「愛」を具体例として特に挙げていることが分かる。

久米桂一郎は、黒田清輝の僚友で、白馬会の主要メンバーであり、東京美術学校教授を勤めた。久米は、才筆に優れ、裸体画論争時には裸体画養護論を展開し、黒田清輝の芸術活動を文筆によって理論的に援護した。また、イポリット・テーヌの 1865 年から 69 年にかけて出版された『芸術哲学』(*Philosophie de l'art*) の翻訳に代表されるように、日本の芸術界に西洋の新知識を導入した。

久米は、明治 28 年に、「裸体は美術の基礎」で、「肉體の繪画彫刻の基本となるは猶男女の愛情が詩歌の基本となるに同じ、愛情は人の感情の最も神聖なるものなり、これを賦しこれを歌ふとて指呼しも嫌ふべきにあらず。然るに此情の結果は人の最も言ふを羞ずる行為に導くものと推論して、優雅なる詩歌を誦するを排斥するならば、人はこれを無用の邪推として笑ふなるべし⁶¹」と述べている。

久米は、明治 36 年に、『美術新報』誌上で「テエヌ氏美術哲学」として、テーヌの著作の翻訳を行い、美術表現が国や文化、時代によって異なることを、気候と風土、そして社会制度との関連から論じた。そこで、筆者は次の文章に注目する。

「所謂武士的又神秘的恋愛にして、婚姻に導くべき沈着正当の愛情を措いて、其の範囲外なる錯乱し幻惑せる戀愛を重んず。(極)その極婦女を男子と等しき肉体的生物と見做さずして一種の神靈と為し、之を敬愛し奉仕するのは男子に取り過分の幸栄と思へり。人類の愛情は敬天の情に比し、直ちに神靈の愛に導くものとなし、詩人は其情人に神威を假想して、天空の最も靈なる處、幽玄なる神座に己を誘はんことを祈願せり⁶²。」(下線筆者)

久米は武士的又神秘的恋愛と訳しているが、おそらく騎士道恋愛のことを指しているのだと思われる。テーヌは、こうした「恋愛」を、賞揚すべきものだとまでは述べていないのだが、男女の「恋愛」もまた、社会や文化そして歴史によって変化するものであり、中でも騎士道的恋愛を、ヨーロッパ中世における文化的な現象として、テーヌの著作を通して、久米が認識していたということは重要であろう。

黒田清輝の代表作《昔語り》(図 7) は、平家物語の男女の恋の物語に主題したものである。三輪英夫氏は、《昔語り》に見られる、男女が手を結び寄り添っている姿によって恋愛の主題を示すということは、それ以前の日本洋画に殆ど見られず、裸体画が挑発的なのと同じく十分に挑発的であったと述べる⁶³。

日本は近代化に際して、西洋的な知の獲得を目指したことは周知の事であろう。それは、所謂「知識」だけではなく、「心性」の欧化をも含んでいた。黒田や久米といった、新しい美術制度を作り出そうとした白馬会の若い画家たちは、「愛」の概念を文化の根幹なるものと考え移植することに使命観を抱いていたということを、以上の言説は示している。

藤島武二と『明星』

藤島武二は、白馬会の画家であり、黒田清輝の高弟であり、東京美術学校の教授を勤め、近代期において、日本洋画の確立に尽力した。

藤島は、『明星』の表紙、挿図を多数手掛けている。明治34年2月の『明星』第11号の表紙絵(図8)は、藤島によるものであり、髪に白百合の花を飾ったミュシャ風の女性を描いた。『明星』の創刊は明治33年4月であるから、白馬会の方が白百合を先行して用いていたことになる。

また、『明星』は、明治35年6月に、突然『白百合』と改題する。社告によると、新文芸の趣味を鼓舞しさらに拡張、実行するため、新しく白百合を創刊するとある。『白百合』は、1号発刊されたのみで、旧名『明星』に戻しているが、輝かしい星明星よりも、一層新しい文芸を象徴するものとして「白百合」を採択したことを示す事例である。

このように、画家と文学者は相互に交流し、共に白百合を芸術の象徴として用いたのである。

『みだれ髪』と藤島武二

明治34年に出版された、与謝野晶子の『みだれ髪』の装丁は、藤島武二によるものである。

『みだれ髪』の表紙(図9)は、ハート型の枠の中に、ゆったりと渦巻く長い髪を持つ女性の横顔が収められており、そのハートをキューピッドの矢が射抜き、矢の根元から花が咲き出るといふものである。女性の髪、矢から吹き出すように彩られた花、みだれ髪というタイトル、全てが流麗な曲線からなり、アール・ヌーボー調のデザインとなっている。

この詩集の冒頭には「この書の体裁は悉く藤島武二先生の意匠に成れり 表紙畫みだれ髪の輪郭は恋愛の矢のハートを射たるにて矢の根より吹き出たる花は詩を意味せるなり⁶⁴。」とある。この言説から、「花」はイコール「詩」であることが分る。つまり「花」は「芸術」を象徴しているのであり、恋愛を象徴する矢とハート型のモチーフ、そして女性と花とを一体化して描いたのである。

『みだれ髪』の発刊は、明治34年8月であるが、明治34年7月の『明星』の社告では、「女史の詩集『みだれ髪』は本二十日を以て発行致すべく候……。体裁は小生の『紫』と同一の体裁に成り、それに藤島氏の挿図を得て、桃色のリボンで綴じ申すべく候」とある。ところが翌月の『明星』第14号には「印刷製本の都合上聊か予定の発行期日を変更致し候。製本の体裁も亦意匠を変更致し候ため、小生の『紫』など遠く及ばざるものと相成り候は、出版物の一進歩と存ぜられ候」とあり、発行日が一月遅れ、体裁もかねてから予定されていたものと大幅に変更したことが分る⁶⁵。なぜ、一月という短期間で、大幅に装丁が変更されることになったのか。これは、画家藤島の意向によるものだと考えられる。装丁については素人である、与謝野鉄幹、与謝野晶子等は、桃色のリボンで綴じるといふ単純なデザイン以上のものを、考案

することは出来なかった。しかし、画家藤島は、鉄幹や晶子の希望した装丁では充分ではないと考え、より凝った構想を行ったのではないか。「詩」を象徴する、矢の根から吹き出る花の図案は、藤島の考案によると推察される。明治33年3月の『明星』第15号の社告に『みだれ髪』の宣伝文が見られるが、そこで「構想に格調に変幻百出して、独創の奇才優に新詩壇の一生面を開き、之に盛る紅恨紫意炎々懊悩の熱情を以てするものは、我が鳳女史の歌にあらずや。我が藤島先生の畫又最も進歩せる独得の筆致を以て、最も清心なる特徴の趣味を發揮せらる⁶⁶。」とあり、鉄幹と晶子が画家藤島に深い敬意を示し、そしてその絵の清新さに感銘している様子が分かる。

白馬会の画家による書籍や雑誌の装丁の事例は、画家と文学者が相互に影響しあい、新しい「芸術」を創造しようとしたことを顕著に示しているのである。

そして、その芸術とは、女性へのプラトニックな「愛」によって達成されるものであり、「愛」の概念こそが芸術の根幹を成すと彼等は考えたのである。

V. 結論

本論は、白百合と堇の象徴性の受容という観点によって、明治という時代の「心性」の一片を辿ることを試みるものであった。

明治期の芸術家たちは、西洋文化の根幹を成すものとして、「愛」という概念を受け止め、それを日本の文芸上に移植することに使命観を抱いていた。そして、その「愛」の概念の象徴として、西洋で純潔を象徴する花、白百合と堇を選ぶのである。新しい概念が、白百合と堇の花として、視覚表象としていわば立ち現れた時、人々の心に深い影響を与え、広く波及しえた。

普遍的な価値観は存在せず、当たり前のように存在する物も、その価値を常に変えている。白百合も堇も、今日の私たちにとって、とりたてて珍しい花ではないし、そこに「愛」を見出すことは最早難しい。だが、表象としての花々の小さな囁きは、明治という時代に誕生した新しい心性へと我々を導く。

¹ Mirella Levi D'ancona, *The Garden of The Renaissance*, Firenze, Leo S, Olschki Editore, 1977, pp.210-220.

² Mirella Levi D'ancona, op.cit., p.399.

³ Bram Dijkstra, *Idol of perversity*, New York and Oxford, Oxford University press, 1986 (ブラム・ダイクストラ『倒錯の偶像』富士川義之他訳、パピルス、1994(平成6)年、43-47ページ)。

⁴ John Ruskin, *Sesami and lilies*, London, Smith Elder, 1865(ジョン・ラスキン「胡麻と百合」『世界の名著 41 ラスキン モリス』五島茂訳、中央公論社、1971(昭和46)年、264ページ)。ラスキンのこの言説は、ブラム・ダイクストラ前掲書、43ページで既に指摘されている。

⁵ Jules Michelet, *La femme*, Paris, L.Hachette, 1860(ジュール・ミシュレ『女』大野一道訳、藤原書店、1991(平成3)年、103-104ページ)。ミシュレのこの言説は、ブラム・ダイクストラ前掲書、43-44ページで既に指摘がある。

⁶ ジュール・ミシュレ前掲書、95ページ。この言説は、ブラム・ダイクストラ前掲書38ページで既に指摘されている。

⁷ ブラム・ダイクストラ前掲書、30-39ページ。

⁸ Alain Corbin, *Le Miasme et La Jonquille*, Paris, Aubier-montaigne, 1982(アラン・コルバン『においの歴史』鹿島茂、山田登世子訳、藤原書店、1990(平成2)年、91ページ)。

9アラン・コルバン前掲書、243-263 ページ。

10 明治期に西洋から花の象徴性を如何に受容したのかについて検討した先行研究は以下のものがある。白百合の象徴性について、植物学者塚谷裕一氏は、『漱石の白くない白百合』（文芸春秋社、1993(平成5)年)で、日本本州に白百合が自生していなかったため、漱石の作品で、白百合と称されている花は、実は白くなかったということを指摘している。近年では、富岡悦子氏による口頭報告「アイデアとしてのユリ、ミメーシスとしてのユリ」(「日本比較文学会」第40会記念東京大会、2002年10月)が行われており、この報告はドイツ文学上での百合と日本近代文学上での百合の比較を試みるものであった。以上の研究で、初期の事例として挙げられた作例は、明治30年代半ばから後半のものが主である。筆者が本論で指摘する『文學界』の同人上田敏の言説や、盛文堂の雑誌『白百合』は、明治20年代のものであり、従来の研究が指摘している作例よりも遡る。また、日本が明治期に欧化する過程で、西洋の市民道徳の規範である純潔という概念を受容したことによって、白百合を美しい花として理解しえたという観点が、先行研究では欠如している。更に、先行研究では、視覚表象の検討は皆無であると言っても良い。象徴を受容するに際して、視覚表象は多大なる影響を及ぼしている以上、考察の対象として外すことは出来ないと考え、既に筆者は、白百合の象徴性の受容を『明治国民国家における「規範的女性像」の形成 - 白百合の象徴性の受容の一側面』(千葉大学大学院文学研究科、修士論文、2000(平成12)年)で、言説と視覚表象の双方から考察を行った。また、薔薇の象徴性の受容については、張競氏による「恋の心象としての薔薇 佐藤春夫の訳詩「薔薇つめば」をめぐって」(『近代日本の翻訳文化』中央公論社、1994(平成6)年)があり、張氏は、日本において元来薔薇は特別な心象を表す花ではなかったが、近代に至り西洋から恋の心象として、薔薇を用いるということを受容し、詩語としての薔薇は背後にある西洋への憧れに誘発され取り入れられたと述べる。

11 『万葉集』に登場する百合の歌語としての用法は、序詞あるいは枕詞であり、二つに大別できる。一つは、百合の花が「咲む(ゑむ)」、開くことにかけて、人が微笑むことの比喩であり「笑み」「笑む」などの序詞となっているものである。もう一つは「後(ゆり)」という語を起こす、同音の序詞か枕詞としての用法である(稲岡耕二、橋本達夫『万葉の歌ことば辞典』有斐閣選書、昭和57(1982)年、356ページ)。

12 小村昭雲『原色万葉植物図鑑』桜楓社、1968(昭和43)年、440-441ページ。

13 玉上琢彌『源氏物語評釈 第2巻』角川書店、1968(昭和43)年、613ページ。

14 小町谷照彦「物語はなぜ和歌をそして歌謡を抱いているのか」『国文学解釈と鑑賞』第46巻5号、至文堂、1981(昭和56)年、56-62ページ。

15 小嶋菜温子「光源氏の身体と性」『王朝の性と身体——逸脱する物語』星雲社、1996(平成8)年。

16 鈴木保昭『すみれの花の歌——ひとつの文学鑑賞』専修大学出版局、1990(平成2)年。鈴木氏は、洋の東西を問わず堇の花の登場する文学作品を取り上げ鑑賞することを目的として本書を執筆しているが、日本の近代化と西洋文化の受容という問題設定は成されていない。

17 相模は、994年頃出生1061頃没の歌人である。『小倉百人一首』の作者で、中古三十六歌仙の一人である(大曾根章介『日本古典文学事典』明治書院、1998(平成10)年、508ページ)。

18 鈴木保昭前掲書、38-40ページ。

19 高村光太郎「フランスから帰って」『文章世界』1910(明治43)年3月(『高村光太郎全集 第四巻』に所収、筑摩書房、1995(平成7)年、17ページ)。

20 「国華」『国華』1号、国華社、1889(明治22)年10月、1ページ。

21 「緒言」『美術園』1号、天秀社、1888(明治21)年2月、1-4ページ。

22 美術を花に譬える言説は、おそらく江戸期の文人趣味に由来しているのではないかと考えられる。大室幹雄氏が『月瀬幻影』(中央公論新社、2002(平成12)年)で指摘しているように、江戸期の文人は、好みの植物を集めた庭を作り上げ、そこを芸苑とした。そこに植えられた植物は、松、竹、梅、桃、菊、蓮といった、漢詩に詠われた植物であった。

23 西洋では白百合は純潔を、赤い果実は官能性を象徴するが、グミも官能の赤い実と考えられる。少女は、白百合の精神性と赤い果実の官能の挟間で、グミの実の方に手を伸ばしている。

19世紀後半、英仏の画壇では、誘惑の危機にある少女像が多数描かれた。作例として、イギリスの画家ミレーの《悪徳と美德》(1853)をあげる事ができる。また、西洋では女性の純潔の喪失は、寓意画の主題として描かれてきた。フランスでは十八世紀の画家ではあるがグルーズの《割れた卵》(1756)をあげる事ができる。そうした寓意画の伝統を黒田も継承していると考えられる。少女のアンバランスなポーズの靈感源を、ドラクロアの《オフェーリアの死》

(1844)と特定した。黒田は、ドラクロアに強い関心を持ち、「ドラクロア」「ドラクロアの画壇」といった評論を書いており、その中でドラクロアを同時代では理解されなかった不遇の画家と捉えていた。また黒田清輝等フランス芸術の移植者は、白百合を「芸術」の象徴として用いていた。『白百合』創刊号に寄稿された、東京帝国大学教授ミシェル・ルボンの祝辞は、黒田等『白百合』の編集人に、乙女が無知なように仏文学に無知な日本人を仏文学の花園に導くよう鼓舞する内容であり、日本人が白百合の花園を知らない無知な乙女に譬喩されている。《樹蔭》の少女は精神性を示す百合ではなく、官能のグミの果実に手を伸ばすことから、芸術に対して未だ無知な日本人を寓意していると考えられるのである。明治31年5月、黒田の裸体画《智・感・情》を掲載した理由で、『美術評論』は発禁となった。黒田が《樹蔭》を制作し始めたのは直後の明治31年6月である。当時黒田は、裸体画を卑猥と見る日本の文化状況に不満を抱いていたと考えられ、《樹蔭》に描かれたオフェーリアのように転落の危機にある少女の身体によって、白百合に象徴される西洋の芸術に無理解な日本の文化状況を象徴させたのだと筆者は解釈した(拙論「黒田清輝の《樹蔭》についての試論」『千葉大学大学院社会文化科学研究科プロジェクト成果報告書 第43集』2002年)。

24 中田裕子「藤島武二《天平の面影》《諧音》そして《蝶》に表象された雅楽と西洋音楽(その1)」『石橋財団ブリヂストン美術館 久留米・石橋美術館館報』第31号、1983(昭和58)年、36-47ページ。

25 黒田清輝「仏国四季の追懐」『芸術』1923(大正12)年4・5月(黒田清輝『絵画の将来』中央公論美術出版社、1983(昭和58)年、259ページ所収)。

26 山梨絵美子「黒田清輝と白百合のモチーフ」『視る』258、京都国立近代美術館、1989(平成元年)年。山梨絵美子「黒田清輝の作品と西洋文学」『美術研究』349、1991(平成三年)。

27 『牧歌』の第十歌は、親友ガルスとの失恋の苦しみを歌ったものだが、そこで、ガルスに慰めに来た、森林の神シルヴァーヌは、「野の花々で顔を飾り、咲きにおう茴香と、丈高い百合を動かしながらやって来た」と描写されている。また、アミュンタスは、肌の色が黒いことから、藁に譬えられている。『農耕詩』において、農夫が、蜜蜂のために、藁や百合の花壇を作ると描写されている(ウエルギリウス『農耕詩・牧歌』河津千代訳、未来社、1981(昭和56)年)。

28 山梨絵美子前掲論文。

29 A. W. Anderson, *The coming of the flowers*, New York, Dover Publications, 1966(A・アンダーソン『花の歴史』竹田雅子訳、八坂書房、1998(平成10)年)。Alice M. Coats, *Flower and their History*, London, Adam&Charles Black, 1971(A・M・コーツ『花の西洋史<草花篇>』白幡節子、白幡洋三郎訳、八坂書房、1989(平成元年)年、258ページ)。鈴木保昭前掲書、246-248ページ。

30 Cesare Ripa, *Iconologia*, Padova, Tozzi, 1618, p.38. 『イコノロギア』とは、チェーザレ・リーパによる寓意擬人像の集成である。初版は1593年であり、木版による挿絵が加わったのは1603年の改訂版からである。以降芸術家達は、『イコノロギア』を参照にし、寓意の典拠とした(Elizabeth McGrath, "Cesare Ripa", *The Dictionary of Art*, New York, Macmillan, vol 26(1996), pp.415-416.)。

31 次の雑誌と書籍に図版が掲載された。『明星』卯年第10号、東京新詩社、1903(明治36)年10月。『白百合』1巻11号、東京純文詩社、1904(明治37)年9月。白馬会絵画研究所編『美術講話』嵩書房、1901(明治34)年。

32 与謝野鉄幹は、明治34年9月の『明星』第15号誌上で、『明星』の詩への悪評に対し、「余等の悪詩が、今の高名なる批評家諸君に由つて、星、すみれ、百合等を主題として歌ふに過ぎずとの高誨に接したること一再に止まらず。(略)顧ふに余等の趣味は狭隘なるべし、然れどもこれを蘆庵、景樹時代の和歌に比せよ、彼等が春くれば必ず若菜、霞、梅、柳、桜を歌い、秋

されば必ず霧、鹿、七夕、虫、月、萩、女郎草を歌ひしに比して、余等の詩の財を取るに然かく単純なるや。余等は百合、すみれ、星を歌縁、如此ぎは在来歌人の詩材に入らざりし所、諸君は余等の新趣味を歌ふを排斥するは何等の論理あるか。」と反論する(与謝野鉄幹「文芸組上」『明星』第15号、東京新詩社、1901(明治34)年9月、86-87ページ)。

33 馬場あき子・逸見久美「対談『新みだれ髪全釈』」『鉄幹と晶子』4号、和泉書院、1998(平成10)年、94-96ページ。

34 菫の花が登場する、文学作品については、鈴木保昭前掲書を参考としている。

35 鈴木保昭前掲書、25-26ページ。

36 William Wordsworth, *lyrical ballads*, London, J. & A. Arch, 1798 (鈴木保昭前掲書訳参照)。

37 新詩社同人「大我小我」『明星』第7号、東京新詩社、1900(明治33)年10月、55ページ。

38 鳥庵、月啼「秋瘦」『明星』第8号、東京新詩社、1900(明治33)年11月、29ページ。

39 水落露石「星の歌」『明星』第7号、東京新詩社、1900(明治33)年10月、34ページ。

40 与謝野晶子『みだれ髪』東京新詩社、1901(明治34)年、129ページ。

41 山川登美子「新詩社詠草」『明星』第3号、東京新詩社、1900(明治33)年6月、13ページ。

42 土井晚翠『天地有情』博文館、1898(明治32)年(『近代文学体系60巻』角川書店、1972(昭和47)年所収)、6-17ページ。

43 土井晚翠前掲書、39-40ページ。

44 土井晚翠前掲書、41-42ページ。

45 江藤淳『漱石とその時代 第一部』新潮社、1970(昭和45)年。大岡昇平『文学における虚と実』講談社、1976(昭和51)年。木俣和史『『それから』の白百合』『夏目漱石 反転するテクスト』有精堂、1990(平成2)年。塚谷裕一前掲書。新関公子『「漱石の美術愛」推理ノート』平凡社、1998(平成10)年。堀切直人『日本夢文学誌』冥草舎、1979(昭和54)年。

46 秋山駿『恋愛の発見』小沢書店、1987(昭和62)年。小倉敏彦『赤面と純情——逃げる男の「文学史」』廣済堂出版、2002(平成14)年。柄谷行人『日本近代文学の起源』講談社文芸文庫、1979(昭和54)年。佐伯順子『「色」と「愛」の比較文化史』岩波書店、1998(平成10)年。野口武彦『近代日本の恋愛小説』大阪書籍、1987(昭和62)年。柳谷章『「翻訳語」成立事情』岩波書店、1982(昭和57)年。なお、小倉敏彦氏には、文献資料その他、多くの御助言を頂いた。

47 日本で『神曲』が読まれるようになったのは、明治20年代からであり、当時のダンテ学者はイタリア語を読むことが出来なかったのも、アメリカのヘンリー・ロングフェロー、あるいはイギリスのフランシス・ケアリーの英訳が用いられていた。『神曲』の漢語を当てたのは森鷗外であり、明治24年に『しがらみ草紙』に、『神曲』の詩型テルツァ・リーマについて一文を載せた。『文学界』の同人、島崎藤村、戸川秋骨は、明治学院在学中の明治23年頃には、英訳本の『神曲』を所有していた。『文学界』誌上では、33号に戸川秋骨「文芸復興期のことを思う」、34号に上田敏「ダンテ・アリギエリ」、45号に平田禿木の「ダンテ後年のことを記す」が掲載されている(剣持武彦『受容と変容・日本近代文学—ダンテからジッドまで』おうふう、2000(平成12)年。野上素一「日本におけるダンテ学」『ダンテその華麗なる生涯』新潮社、1974(昭和49)年。矢野峰人『「文学界」と西洋文学』学友社、1970(昭和45)年)。

48 矢野峰人前掲書、91ページ。

49 例えば、北村透谷『蓬莱曲』、島崎藤村「人生の風流を懐ふ」、戸川秋骨「花幻」を作例として挙げる事が出来る(笹淵友一『「文学界」とその時代(上)』明治書院、1959(昭和34)年)。

50 笹淵友一前掲書、511ページ。

51 平田禿木「柳村君を思ふ」『英語青年』第35巻第3号、1916(大正5)年(笹淵友一前掲書、656-657ページより重引)。

52 笹淵友一前掲書、656ページ。

53 上田敏『詩聖ダンテ』金港堂、1901(明治34)年、303ページ。

54 上田敏「ダンテ・アリギエリ」『文学界』第34号、文学界雑誌社、1895(明治28)年10月、1-8ページ。

55 ロマン主義の恋愛観については、次の著作を参照とした。Hans Georg Schenk, *The mind of*

the European romantics, London, Constable, 1966(H・シエンク『ロマン主義の精神』みすず書房、1975(昭和50)年)。

⁵⁶ 戸川秋骨「伊太利盛時の文学」『うらわか草』第1巻、文學界雜誌社、1896(明治29)年5月、58-69 ページ。

⁵⁷ 無署名「三大家理想婦人」『日本評論』第21号、1891(明治24)年1月、248-252 ページ。

⁵⁸ 森鷗外の娘、小堀杏奴の昭和期の回想文で、「この事はおそらく亡父の影響と思はれるが、与謝野寛、及び晶子先生の藤島先生崇拜は大変なもので、その詩集歌集の殆んどは先生の装幀、挿絵、カットによって満たされてゐる。」として、鉄幹と晶子が藤島武二を崇拜しており、ゆえに藤島が多数装丁を手掛けたと記されている。杏奴は、同時代でそうした場面に直面していた訳ではないが、自身が藤島に師事していたことから、藤島と文学者の交流の経緯を耳にする機会がありえたと考えられる(小堀杏奴『追憶から追憶へ』求龍堂、1980(昭和55)年、68 ページ)。

⁵⁹ こうした研究状況の中で、匠秀夫氏の『近代日本の美術と文学』(1979(昭和54)年)は、文学者と画家の交流を、相方のイデオロギーから考察した先駆的な研究である。

⁶⁰ 黒田清輝「美術学校と西洋画」『京都美術協会雑誌』1896(明治29)年6月(『絵画の将来』中央公論美術出版、1983(昭和58)年所収、12 ページ)。

⁶¹ 久米桂一郎「裸体は美術の基礎」『国民新聞』、1895(明治28)年5月1日(久米桂一郎『方眼美術論』中央公論美術出版社、1984(昭和59)年、33 ページ所収)。

⁶² 久米桂一郎「テュヌ氏美術哲学(17)」『美術新報』第2巻第14号、画報社、1903(明治36)年10月、1 ページ。

⁶³ 三輪英夫「黒田清輝と構想画——「昔語り」を中心に——」『美術研究』350、東京文化財研究所、1991(平成3)年3月。近年、崔裕景氏は『黒田清輝と美術アカデミー——近代国家形成期における日本的絵画の創出——』(大阪府立大学博士論文、2000(平成12)年)において、「昔語り」には、小督の悲恋、静閑寺に一時身を隠した西郷の天皇への忠、西郷の同志として死んだ月照の友愛といった様々な「愛」の形が表現されているという解釈を行った。だが、崔氏は、男女の「愛」の主題が当時の文化的な文脈上において、特異性を持ったものであるという点について言及を行っていない。

⁶⁴ 与謝野晶子前掲書。

⁶⁵ 『みだれ髪』の出版の経緯は、西野嘉章氏の『装釘考』(玄風社、2000(平成12)年)を参照した。

⁶⁶ 「社告」『明星』第15号、東京新詩社、1900(明治33)年9月。

* なお、本論文脱稿後に、田山花袋による評論「天なる星 地なる少女」(『文芸倶楽部』9巻6号、博文館、1903(明治36)年4月)において、恋の対象となる少女を地上の星であり花であるとする言説を発見した。この資料についての検討は次の課題としたい。

図版リスト

- 1 『白百合』表紙絵 1896(明治29)年5月
- 2 『美術講話』表紙絵 1901(明治34)年
- 3 黒田清輝《樹蔭》 1898(明治31)年、ウッドワン美術館所蔵
- 4 藤島武二《造花》 1901(明治34)年、東京芸術大学芸術資料館所蔵
- 5 ダンテ・ガブリエル・ロセッティ《祝福されし乙女》 1871-77年、ハーヴァード大学フオッグ美術館所蔵
- 6 ダンテ・ガブリエル・ロセッティ《我は主の婢なり》1849-50年、テイトギャラリー所蔵
- 7 黒田清輝《昔語り》 1898(明治31)年 消失
- 8 『明星』表紙絵 1901(明治34)年2月
- 9 『みだれ髪』表紙絵 1901(明治34)年



图 1

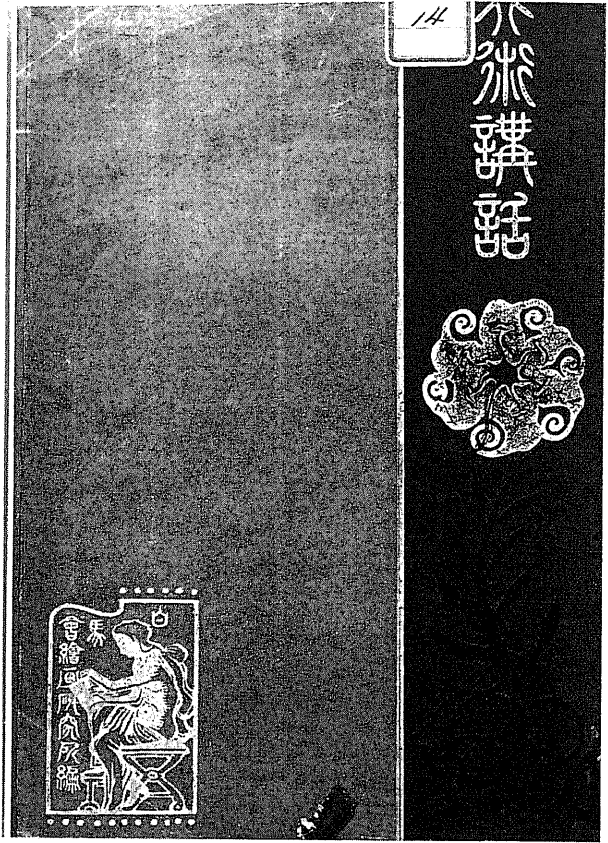


图 2



图 3



图 4

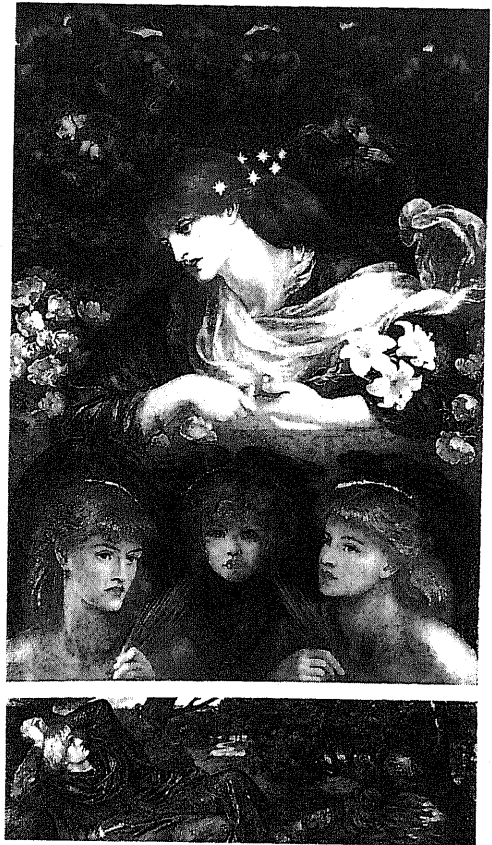


图 5



图 6



图 7



图 8

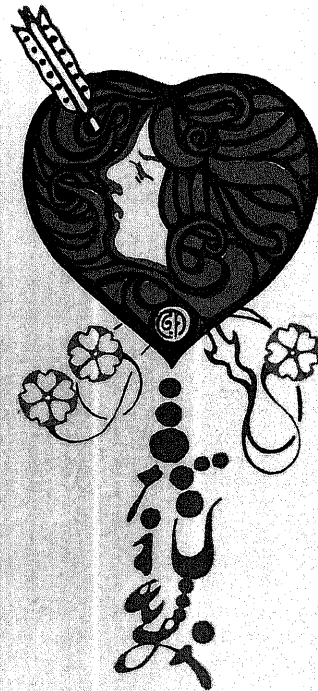


图 9