

明治末期から大正初期の文芸における 象徴主義の受容とエンブレムの表現

松 田 美作子

16世紀ヨーロッパで、当時の活版印刷術の進展とともに大流行したエンブレムブックは、視覚芸術と言語芸術という姉妹芸術の合体をもたらした。このジャンルの流行は、17世紀を超えて下火になるが、決して消滅せず、それらが主に目指した道徳的、あるいは宗教的目的で19世紀に入っても作成され続け、あらゆるジャンルの芸術に多大な影響を及ぼした。

特に英国では、ヴィクトリア朝期に他の国ではみられないほどのエンブレムブックの再興が起こった。それにはオクスフォード運動をはじめとする教会刷新運動に伴って、教会美術や礼拝式におけるシンボルやアレゴリーの復活、カーライル、ラスキンやラファエロ前派の思想といった多様な要素が考えられるが、エンブレムの持つ象徴的な表現形式はそれらと深く関わった。¹⁾ 彼らの作品のエンブレムの傾向は、その論理的基盤となったタイポロジー（予型論）を無視して理解することはできない。一方、明治に入り、わが国においてヴィクトリア朝の文学や芸術は、広く紹介されていたし、キリスト教の伝道も盛んにおこなわれていた。そのためキリスト教に憧れて教会に通い、聖書の福音を理解していた者も多くいたであろう。²⁾ しかし、西洋における中世以来のキリスト教釈義学の伝統を十分理解したうえで創作していた芸術家が大勢を占めていたとは考えられない。そこで、わが国におけるエンブレム的な表現を扱う際、宗教的側面の考察は、慎重さが求められるだろう。そうした前提のもとに、本論は明治末期から大正初期に焦点を絞り、美術文学雑誌などにみられる作品を中心に、わが国においてエンブレム的な図像と詩文の協働という伝統が、どのように受容されていたかを検討する試みである。焦点を当てる明治40年代は、ちょうど英国において起こったラファエロ前派の芸術活動が、既存のアカデミズムに抗して新たな芸術を

目指したヴィクトリア朝のアヴァンギャルド的活動であったように、³⁾ わが国においても維新以後の功利主義な物質文明や科学文明への懐疑、43年（1910年）の大逆事件に代表される世の不穏と緊張を深くした時期であり、芸術の分野では象徴主義、自然主義や芸術至上主義の移入、口語自由詩運動など、さまざまな思潮が入り乱れて大正にかけて新局面をみせる。こうした類似した時代的風潮を背景に、英国と日本における絵画と文学の協働に拠ったエンブレムの表現を検証したい。

維新以降の日本では、幼年向けから婦人、青年向けなどあまた発刊された書物、雑誌、絵葉書や食器、家具などの日用品に至るまで、装飾によって西洋的なイメージが浸透し、新たな視覚文化がどんどん普及していったと思われる。書物や雑誌における表紙画、挿絵、ボーダー、ヴィネットなどの装飾画にも西洋的イメージの浸透は顕著であり、絵画作品に劣らず考察の対象となるであろう。文学者たちも新たな表現を試みようとし、当時の書物や雑誌には、美術、文学双方向からの協働関係がみられる。もともと「美術」という語は、明治6年、ウィーン万国博覧会の出品分類表の第22区に、「西洋ニテ音楽、画学、像ヲ作ル術、詩学等ヲ美術ト云フ」とした翻訳者の注によって作られた造語で、当初は「美術」とは音楽や文学も含まれた、今日でいうところの「芸術」を指していたのであった。⁴⁾ しかし、単に図像にモットー（題銘）や詩文が付与されているだけでは、エンブレムのといえない。それら相互の協働によって新たな意味の生成がみられる場合、それはエンブレムのといえるであろう。現在エンブレムブック中のエンブレムは、「寓意画」と訳される。エンブレムにおいて、図像の表象する意味を、ときに十分明快ではない詩文から寓意の文脈を読み解き、象徴的に解釈するのが通例である。わが国に1905年前後に移入された、19世紀後半のヨーロッパを代表する芸術思潮であった象徴主義は、それらと関連があったのだろうか。1880年代後半フランスに起こった象徴主義は、言語を感覚や情調を観察する記号として用い、内的精神を表現しようとして現実主義と対峙するものであった。英国もこの流れを受けて、アーサー・シモンズは *The Symbolist Movement in Literature* を1899年に発表した。この本は、後述する長谷川天渓や蒲原有明らに、1903（明治36）年ごろから読まれ、大正2年、岩野泡鳴による翻訳が出て、悪訳と言われているが大きな影響力を残した。⁵⁾ そのような象徴主義の影響について考察する前に、エ

ンプレムの表現と密接に関わる象徴や寓意といった言葉は、明治期にどのように移入され理解されていたのか概観したい。

象徴とは、ギリシア語 *symbollein*、一緒にするという動詞に由来する *symbolon* から来ている。すなわち、何かものを二つに割っておき、それぞれの所有者がそれを付き合わせて相互に身元を確認しあう割符の意である。明治の英和辞典の基礎形となる柴田昌吉、子安俊編『英和字彙：附音挿図』（明治6 [1873] 年）では、*symbol* を「記號、符號、徴候、譬画、信文」としている（592頁）。⁶⁾ そのうち「符號」には、「アイジルシ」とルビがふられ、語源を解した訳になっている。しかしこの語はそうしたしるしとしてばかりか、「譬画（ハンジモノとルビがふってある）」として、図として解されていたようである。この辞書より前の初の英和辞典『英和对訳袖珍辞書』（東京：蔵田屋清左衛門、文久2 [1862] 年）の改正増補版では、*symbol* を、「徴候、譬ヘノコトヲ図ニシタル物」としている。*Symbol* が図として理解されていたことは、*allegory* と異なるのである。*Allegory* は、先の『英和对訳袖珍辞書』では、「譬論」、そして *allegorize* は、「譬ヘニシテ話ス」とあり、「譬え」という点は差異ないが、こちらは物語ることを意味している。『英和字彙：附音挿図』でも、*allegory* は「譬喩、比喩」とあり、「タトエゴト」とルビがふってあり、*allegorize* は「譬ニシテ解ク」となっている（30頁）。もう少し時代が下がって、明治20～30年代になるとウェブスター辞書の翻訳が盛んになるが、⁷⁾ そのひとつで学者5名を編者にした明治35（1902）年の『新訳英和辞典』（三省堂）になると、*allegory* は「諷喩」とだけあり（20頁）、訳語が専門的、近代的になっている。この辞書で *symbol* は、「①表號、記號、符號、②（神）信条」となっている。では、*emblem* にはどういう訳語があてられていたのであろうか。『英和对訳袖珍辞書』では、*emblem* を「譬ヘノコト判ジ物、表號」としている。それ以後も表號、比喩、判じ物というような訳語があてられているが、『新訳英和辞典』の *emblem* の項には、「①記號、記標、表號②寓意画」とある（331頁）。したがって、明治35年にはエンブレムを「寓意画」と訳した辞書が存在している。この辞書を見ると、*parable* というエンブレムの類語も「譬へ、比喩」のほかに「譬話」とあり（357頁）、より正確な訳語が付されている。江戸時代には、すでにオランダの挿絵入り本が日本に知られていたであろうが、そのなかにエンブレム

ブックがあったかどうかははまだ調査が必要である。しかし、辞書をひとつの手掛かりにしてみると、明治に入って修辞としてアレゴリーを、しるし、あるいは譬えを画にしたものとしてシンボルを解していたことが看守できよう。こうした理解の上で、詩と画の協働によるエンブレムの表現の具体例を、象徴主義を追いながら考察したい。

明治初期、ボードレールをはじめとする象徴詩を紹介した上田敏は、象徴主義の移入という明確な意図をもって「象徴」という語を1904（明治37）年1月の『明星』辰年1号で、ヴェルファーレンの詩を「鷺のうた」（象徴詩）として翻訳したとき用いた。⁸⁾そして、翌年『海潮音』（明治38年10月）の序文において、象徴の働きは、暗示的で、多様な受け取り方が可能であることを明らかにしている。「象徴の用は、之が助を借りて詩人の観想に類似したる一の心状を読者に与うるに在りて、必ずしも同一の概念を伝えむと勉るにあらず。」当時の彼が言う象徴は、「類似したる一の心状」とあるように、詩の描く雰囲気を相対的なもので感じ取れたら十分で、それ以上の要請は伺えない。⁹⁾

このような象徴主義理解に対して、明治40年代になって、トマス・カーライルを典拠として象徴や寓意について踏み込んだ理解を示したのが文芸評論家で自然主義文学の推進者、長谷川天溪である。その著書『自然主義』（明治41年7月）中の「表象主義の文学」の項でシンボルとは何かについて詳しく考察している。天溪は、symbolを「表象」と訳し、帝国大学教師、ケーベルの言を引用して二者の違いを述べる。

白色そのものは、見たるままにては純潔なるが故に、之れ即ち無垢清純の表象也。されど独逸の画伯オーフェルベックが、画聖ラファエルを描きて白衣を纏わしめるは、寓意的なり。それ色彩の原理に依れば、七色の混和は白色なり。独逸画伯が、画聖に白衣を着せたるは、ラファエルがそれ以前の絵画諸流派を、一身の上に綜合したるを示さむがためなりと。(222頁)¹⁰⁾

上の例から、天溪は芸術における表象と寓意の違いを以下のように導き出す。

表象とは、広義に用うれば斯くの如く、物其のものが説明を要せずし

て、或る意義を發揮する物なり。内容と形象とが分離すべからざる関係にあるもの乃ち表象なり。寓意にありては、形象と内容とは、必然的關係を保たず。表象を人間とすれば、寓意は人形なり。(222-23 頁)

表象と違い、寓意は必ずしも関連性がなくてもよい或る物に託して意味を發するとされており、有機的でないものとしている。天溪が依拠したカーライルは、symbol の意義を *Sartor Resartus*、第3巻第3章の 'Symbol' の項で次のように定義している。

In a symbol there is concealment and yet revelationIn the symbol proper, what we can call a symbol, there is ever, more or less distinctly and directly, some embodiment and revelation of the Infinite ; the Infinite is made to blend itself with the finite, to stand visible, and as it were, attainable there. By Symbols, accordingly, is man guided and commanded, made happy, made wretched. (p.165)¹¹⁾

The Infinite は、the finite と出会い、その場で混ざり合って具現化されるのである。カーライルはそれを symbol とし、人はそれによって導かれ、支配され、幸福にも悲惨にもなるのである。この箇所は、カーライルの象徴観を知るのに重要な箇所であるが、天溪は、これに相応する部分を正しく解釈している。

永劫性あるものが、有限の形体に宿れば之れ表象なり。不可見の心的靈物が看取し得べき物体に類出すれば、その物は表象にして、人は之れによりて、直に超自然のある物に接触す。……達観すれば、宇宙は絶大の表象なり。山川草木、森羅万象、げに無限の機能を有てる造物主の発現あり。(224-25 頁)

このあと天溪は、カーライルが2つに分けた象徴の価値、すなわち外的価値と内的価値について説明し、外部との関係によって制限される相対的価値をもった外的価値ではなく、時代や国土を異にしても価値を失わない内的価値をもった象徴を賞揚する。しかし、彼のカーライルの象徴の解説は、そこまでで終わっている。カーライルは、さらに続けて

象徴のなかでもっとも価値の高いものは、宗教的象徴とし、イエスの路程が明らかにするようにそれは人智では及ばないとした（168頁）。天溪に、そうした天界との照合関係への言及はないが、ここでカーライルのいう the finite を通して the Infinite と出会う場である象徴こそ、理想化された中世的ヴィジョンに触発されたラファエロ前派の芸術家たちが表現した新しい象徴主義的なリアリズムを可能としたものではないだろうか。森羅万象に the Infinite を、「造物主の発現」をみるというのは、まさにキリスト教の図像学や神学にとって欠かせないタイポロジーに根ざした観想である。こうしたタイポロジカルなものの解釈は、エンブレム解釈、とくに宗教的なエンブレムの解釈の基になっている。キリスト教徒であったエンブレム作者たちにとって、この世の可視の森羅万象は、彼岸の不可視であるものの表象であった。世界は神が記した一冊の本であり、詩人は万物に宿るその痕跡を敬虔な心で読み解かなくてはならない。しかし、『自然主義』において、「反キリスト教精神」という項を設けて、キリスト教信者が空想の楽園、架空の神を信じ、他人のために自ら犠牲になることを、人生を妨げる真理と説く天溪に、唯一無限にして絶対なる神の啓示として万物を観る宗教的態度は欠けていたのではないだろうか。ここまで引用した天溪の論は、明治末の文芸評論のごく一部でしかないが、当時わが国においてどのように「象徴」が理解されていたかを明らかにする一助となったと思う。西洋的な修辞表現、象徴や寓意についての理解にともなって、どのようなエンブレム的といえる詩と画の協働がみられたのであろうか。次に雑誌に掲載された図像を中心に、エンブレム的な表現を探求したい。欧米にならって、明治期の雑誌は、美術文学双方の作品を掲載していたし、当時の美術家たちに欧米の雑誌は資料として広く用いられ、それらから借用したり、適用した図像表現が多くみられるからである。

明治期の雑誌で、美術を前面に押し出し、版画や漫画を芸術作品として初めて扱った雑誌は『平旦』（明治38～39年）であった。わずか5号で終刊したが、これ以降、創作版画誌の発刊が相次ぐことをみれば、版画には印刷技術の進展とともに新聞、雑誌や書物の挿絵として、高い有用性が認められていたことがわかる。そうした版画雑誌は、詩や短歌といった文学作品も掲載していた。たとえば、石井柏亭が刊行した、明治40～44年の5年間に35冊をもって終刊した『方寸』は、第1巻第

2号の方寸言のひとつで「われわれの雑誌は出来る丈洗練した絵画と出来る丈緊縮した文字とを以て充たさうと思ふ。」と述べ、自画自刻自摺という色刷り版画や図版、豊富な挿絵のみならず、詩、短歌、俳句や短編小説などの文芸作品もおさめられた。¹²⁾「緊縮した文字」とあるように、版画という線を基調とした表現を損なわないような散漫でない文章を要請している。わが国では、中国の詩画一致の思想や、浮世絵という多色刷り木版の伝統があり、詩画軸や木版の豊かな文化があった。版画を独立した作品として扱い、エンブレムのように題をつけ、さらにそれに合った詩などの短い文をあわせることは、奇異なことと映らなかったのではないだろうか。『方寸』第1巻第5号（明治40年10月号）「河岸の巻」には、山本鼎らの河岸をテーマにした自画石版のほかに、いくつかの短編やエッセイ、そしてウォルター・クレインとジェームズ・アーレンの寸言の翻訳が載っている。同時代にクレインが、版画を含む小芸術といわれる装飾美術について後代に大きな影響を与えた著作や作品を残したことを考えると、『方寸』に彼の言葉が掲載されたことは興味深い。北原白秋、木下李太郎、高村光太郎などの作品も掲載され、特筆すべき美術家と詩人たちの交流が行われた。こうした流れは、クレインも関係するラファエロ前派とアーツ・アンド・クラフツ運動を生んだ英国の文芸思潮の移入と相まって、明治末には、ラファエロ前派を代表する画家であり詩人のダンテ・ゲイブリエル・ロセッティに心酔した蒲原有明によるイメージを単に言語化するのではなく、内的な想念を表現する絵画的な詩や、同じくロセッティに学んだ藤島武二による詩と共鳴する絵画表現が、エンブレムのような言語と絵画の協働による新たな表現として模索されていたと思われる。一条成美や藤島武二といった画家たちについて、ジャポニズムの影響の濃いウィーン分離派や、ドイツのユーゲント・シュティール、フランスの『ラ・プリュム』などの雑誌に掲載されていたアルフォンス・ミュシャをはじめとする大陸の芸術家たちから受けた影響は、多々指摘されてきたが、ここでは19世紀半ばから20世紀初頭にかけての英国において、詩と絵画の協働による作品を多く生んだラファエロ前派やアーツ・アンド・クラフツ運動に関わった詩人や画家を中心に、これらとの関係を追求していきたい。前述したように、英国ではオクスフォード運動に代表される宗教刷新の機運と相まって、教会美術や礼拝式における象徴や寓意の復活をみ、彼らの

予型論的な象徴主義をうみ、それらはエンブレムとも互換可能であったからである。実際、英国ヴィクトリア朝期には他国にはみられないエンブレムブックの復興が起こったのであった。

まず、先に挙げた一条や藤島が深く関わった、この時期の美術を重視した文学雑誌として、明治33(1900)年4月創刊、明治41(1908)年11月に100号をもって終刊した第一次『明星』を取り上げ、どのようなエンブレムの図像がみられるか検討したい。第一次『明星』では、ミロのヴィーナスやダンテ・ゲイブリエル・ロセッティなどの美術作品のみならず、戸沢姑射の「英詩評釈」の

連載によってロセッティの詩作品も紹介されている。『明星』の主幹、与謝野鉄幹は、西洋美術を規範とした啓蒙主義的な発想の持ち主であった。彼は、藤島武二の考えを入れて美術を重視し、積極的に美術評論を載せ、初期の表紙画を一條成美と藤島武二に描かせた。一條は、独学で美術を学び、新詩社を退社後、「新声」誌で活躍し、装丁や挿絵に新風を吹き込んだ画家である。彼の表紙画のあとを継いだ藤島は、ジャポニスムに影響されたアール・ヌーボー芸術を学び、洋画を日本の社会に根付かせようとする白馬会の一員であった。これらの表紙画の制作の経緯や女性像については、すでに詳細な分析があるが、¹³⁾ここで藤島の表紙画と、それに呼応する裏表紙の図像を取り上げ、エンブレムの視点で再考したい。

藤島は、一條のあとを受けて1901年、図1に挙げた『明星』第11号(明治34年2月)の表紙画を描く。この女性の太い輪郭線や曲線は、アルフォンス・ミュシャを想わせるに十分であるが、頭部の星のなかの記号、すなわち金星といったしるしは、彼女をヴィーナスに関連させる。表紙画は、その書の内容に適した、いわば本の顔にふさわしい装飾でなくてはならない。当時の藤島は、自身の主要な制作モチーフを装飾画と



図1 『明星』第11号表紙 1901(明治34)年2月

捉えていた。

装飾画と云つても色や線だけではつまらぬ、それ以上に理想一意味を有たせたい、其題目の選み方は勿論其取扱に於いてもさうありたい。西洋には神話があつて、普ねく芸術の上に用ゐられて居るけれども、日本では神代以来の伝説などがあつても、芸術の上には広く用ゐられて居ない、それを今後洋画に試みるには苦心と工夫を要する。」(『美術新報』1911 [明治44] 年7月、第10巻第9号)

ここで興味深いことは、藤島が西洋における神話と芸術の密接な関係に言及し、神話によって意味を発せられることを指摘していることである。エンブレムという *silent parable* (黙した譬え話) は、エンブレムが誕生したルネサンス期より、モットーに収斂される解釈の指標をもとにして、詩文の意味を読み取るのみならず、読後再び図絵を見て、詩文に照らし合わせてその意味を解く二重の読みが求められる。その解釈の基盤は、古典とキリスト教文学であり、神話の神々や英雄たちは像として描かれ、詩文で多様な意味を付与されてきた。たとえば、図2は、アンドレア・アルチャートの『エンブレム集』(アウグスブルグ、1531年) D5r-5vである。¹⁴⁾ もしこの図版にモットーと詩文が添えられていなかったら、これらの人物が誰なのか見当がつかず、読み解くことはできない。しかし、エピグラム中にある「アイネイアス」という名前から、これは



図2 アンドレア・アルチャート『エンブレム集』
(アウグスブルグ、1531年) D5r-5v



図3 シオドア・フォン・ホルスト『花嫁』(1842年) (右)左隅拡大図

ウェルギリウスの『アエネイアス』2,671に描かれた、トロイア王プリアモスの娘婿であるトロイアの英雄アエネイアスが、父アンキオスを背負い、息子アスカニオスの手を引いて、夜間炎上するトロイアを逃れた逸話を描いた図版で、モットーにある「子の親への愛」と結びつく。つまり、神話や聖書を解釈の枠組みにしてこのエンブレムの寓意は成立している。逆に言えば、これらに基づかなければ、作者の意図した道徳や真実を伝達することは困難になるのである。

このような神話的枠組みを利用した詩文と絵画の協働関係は、ラファエロ前派の作品にも多くみられる。一例をあげてみよう。図3は、シオドア・フォン・ホルスト(Theodor von Holst)の『花嫁』(*The Bride* 1842年)である。¹⁵⁾ホルストは、ヘンリー・フューズリを師とし、フューズリなどのロマン派とラファエロ前派をつなぐ重要な画家で、ロセッティ、ムンローやミレイたちに大きな影響を残した。彼もまた、ロセッティのようにダンテやゲーテを熱愛し、文学への興味も深かった。この絵もパーシー・ビュシー・シェリーの詩‘Ginevra’(1821年)に基づいて創作されている。シェリーの詩に歌われた老年の貴族との結婚を嫌って、結婚当日の夜に亡くなったフィレンツェの娘を絵画化している。開窓の枠(casement)は、ナザレ派、あるいはイタリアアオラン



図4 エドワード・バーン・ジョーンズ『マリア・ザンバコ嬢』(1870年)

ダ絵画を思わせ、金の背景に浮かぶのは、やるかたなく頬杖をついて気の進まぬ結婚を待つ乙女の姿である。頬杖姿はもちろん、メランコリーを示しているが、ホルストは窓の出っ張りの左隅に、蝙蝠の羽をつけた浅浮彫のクビドを書き込んでいる。彼は、マンテーニャの『パルナッソス』(1497年)において頂に立つマルスとウェヌスを、斜め下から仰ぎ見ていらだつヴァルカンを擲擲するクビドのように、乙女を見上げて嘲っているようにみえる。クビドの存在は、この絵を単なるメランコリックな乙女の肖像に留まら

ない、意に沿わぬ結婚に対する乙女の割り切れぬ心の内、つまり詩が描いた虚しい葛藤をも具現した作品にしている。クビドが放つ矢が意中の人に当たるわけではないという気まぐれさが、この乙女の結婚が理不尽であることを、一層強調している。

もう一点、ラファエロ前派の作品からクビドの利用例をみておきたい。図4は、ラファエロ前派の第2世代を率いたエドワード・バーン＝ジョーンズの『マリア・ザンバコ嬢』(Maria Zambaco 1870年)である。裕福なギリシア人商人の家庭に生まれた彼女は、1866年、おそらく画学生だったとき、バーン＝ジョーンズと知り合い、二人は1868～69年まで情熱的な恋愛関係にあった。二人の関係は、バーン＝ジョーンズが妻と子供たちを捨てきれず、破綻する。こののちザンバコは彫刻家として大陸で活動するようになるが、この水彩画は、二人の関係が破たんしたのち、彼のパトロンであったマリアの母のために書かれた。不透明顔料で描かれた女性は、沈んだ顔をしたマリアである。それをクビドが見ているが、クビドの矢に画家の名が書かれていることから、画家は不幸な恋の犠牲者と解され、絵は単なるマリアの肖像画ではない、二人の物語を画面に閉じ込めたものとなっている。

こうした西洋の神話的枠組みを用いた寓意的表現を『明星』の表紙画

で藤島が試みている。藤島によるこの表紙画の女性は、第6号（明治33〔1900〕年9月）より第参『明星』第3号（明治35〔1902〕年9月）まで裏表紙に用いられていた止水長原孝太郎による松明をかざす裸の幼児の図との関連を含め考察したい。〔図5〕羽を生やした愛らしい裸体の幼児の図像は、エロス、クピド、アモル、エンジェルやプットーなど、いろいろに呼び交わされているが、わが国でもすでに江戸時代の洋画派がおそらくオランダの書物から写して描かれていたと思われる。



図5 『明星』第6号 裏表紙 1900（明治33）年9月

図6の明治初期～中期の印判八角皿

に描かれているのは、兜をかぶって鳩らしい鳥をひく姿をしており、また、明治37年1月の『少年世界』第10巻第2号定期増刊号である「満十歳」と書かれた表紙画には、ラッパを吹く姿で（しかも彼の羽は昆虫のそれであり、妖精画を想起させる）描かれている。〔図7〕夢二が関わった高級婦人雑誌『婦人グラフ』創刊号（国際情報社、大正13年5月）に掲載された芥川龍之介の三角関係を描いた短編『或る恋愛小説—或いは「恋愛至上なり」』に付された貼り込み挿絵では、ハート形の枠に男女の操り人形と、彼らを見上げる弓矢をもったクピドが描かれている。〔図8〕クピドが男女の仲をとりもつ役であることは、一般にも知



図6 印判八角皿縁装飾（明治初期～中期）



図7 『少年世界』第10巻第2号定期増刊号(明治37年1月)表紙

られていた。また、鳩はウェヌスの馬車をひく鳥であるから、皿の幼児はクビドを、ラッパを吹く図は大天使ミカエルや〈名声〉の寓意図を想起させる。しかし、クビドといえ、まず弓矢と箠をもった姿で描かれてきた。止水長原の幼児は弓矢を持たず、松明を持っている。もちろん、クビドやプットーといった裸の幼児は、あらゆる動作で戯れる姿が描かれてきたので、松明を持っていても不思議はない。ルネサンス期の神話神の解説書であるヴィンチェンツォ・カルターリの『西欧古代神話図像大鑑』においても、アモルの像には、燃え盛る松明が添えられてい

ると記述がある。アモルの松明は、愛の光を与える喜ばしいものであると同時に、それが燃やすところには厄介も生ずるという二重性もっている。¹⁶⁾ リーパの『イコノロジーア』を翻案したボードワン(J. Baudoin)の寓意図集では、松明を掲げた羽をもつ幼児は、ムーサイのひとり、エラート(Erato)像においてのみ描かれている(彼は弓を右手にもっている)。¹⁷⁾ [図9] エラートは、恋愛詩や抒情詩をつかさどる



図8 『婦人グラフ』創刊号(大正13年5月)挿絵



図9 「エラート」(J. ボードワン)

ムーサイで、クピドが燃える松明を持っている理由は、彼女が恋愛詩と関わるからと説明されている。表紙画の女性がウェヌスであるなら、彼女の表象する恋愛との関連で、やはり弓矢という道具は必須であろう。止水は、目隠しをして弓を射るクピドを『みだれ髪』(明治33年)の挿画の1で描いており、同じ図が『明星』第14号(明治34年8月号)では「恋愛」と題して掲載されている。[図10] 慣習的なクピド像をよく知っている彼が、弓矢でなく松明を持たせたのは、この幼児がクピドというより、天上の神に侍る存在であることを示唆していると考えられる。さらに、表紙の女性はふっくらとした面立ちをして金星のしるしをつけ、ウェヌスらしい若さや美を示しているが、百合の花とともに描かれている。百合は、西洋文学では古典時代より白を象徴する花で、なにより純潔を表していたため、聖母マリアと関係づけられる花である。この時期、西洋の像を借用し、わが国の伝統的な装飾とあわせることで、和洋折衷的な図像は珍しくなかった。たとえば、図11は博文館『中学世界』第6巻第5号(明治36年4月)の表



図10 『明星』第14号(明治34年8月)挿絵



図11 『中学世界』第6巻第5号
(明治36年4月)表紙

紙画である。この女性は、明らかにミケランジェロのシステイナ礼拝堂の天井画北側ペンデンティヴ『デルポイのシビュラ』(1508-10年)であるが、伝統的な瑞祥文様の一つである「波に兎」が一緒に描かれている。雑誌の内容と特に関わるのではなく、銅板写真で紹介される河辺正夫の意匠、高村光雲製作の第5回内国勸業博覧会の美術館前の噴水に立つ女神風な女性立像と童子に合わせて、このような像を選んだのではないだろうか。しかし、百合の花の寓意は後述するように、よく知られていたであろう。『明星』の表紙の女

性は、女神ウェヌスではないとは言えないが、ムーサイをも表象していると考えられる。表紙の女性と裏表紙の幼児は、単純にウェヌスとクピドと言いつつ切れない。単に俗愛を象徴するウェヌスと、その息子のいたずらなクピドというより、聖母マリアやムーサイを想起させる百合や松明を描き込み、卑俗な恋愛を描く雑誌に墮すことなく、東の空に明るく輝く金星のように、天上的でより真実な芸術を目指していることを暗示しているように思う。¹⁸⁾ このように、西洋の神話やキリスト教的枠組みを利用して、与謝野晶子に代表される清新でロマン的な文学を展開した雑誌に似つかわしい装丁を作り上げ、雑誌の外的装飾(表紙画)と内容(詩文)の一体化を図っているのである。

藤島ら画家のみならず、与謝野晶子ら歌人もまた、西洋的要素を取り込んでいたのであり、『明星』にはそうした短歌も多数掲載されていた。『明星』第7号、「星の歌」と題された水落露石による12首連作から例をあげる。

我思ふ星の都のありとならばそこにおはさんミューズアポロー
仰ぎ見ればすずしろ心も清めるかなラファエル描きしベツレヘムの星

これらは、「ミューズ」などの言葉を挿入し、西洋的な効果を与えてはいるが、歌境は平凡にとどまったものが多いのに比べ、その官能的表現故に批判を浴びたものの、晶子の『みだれ髪』における西洋的要素の受容は非凡である。たとえば、巻頭歌、「夜の帳にささめき尽きし星の今を下界の人の鬢のほつれよ」には、天界と下界の二つの世界が対置されているが、この構造について本間秀雄はロッセッティの絵画、『在天の乙女』(*The Blessed Damozel* 1875-1878年)からの影響を指摘した。¹⁹⁾ [図12] ロッセッティが、ラファエロ前派の機関紙『芽生え』(*The Germ*) 第2号(1850年2月)に載せた同題の詩に基づいて描いた絵画である。詩のほうは、「明星」第6号、第10号、第11号、第13号で戸沢姑射の「英詩評釈」において解釈されている。



図12 『在天の乙女』ダンテ・ゲイブリエル・ロッセッティ(1875-78年)

戸沢による『明星』第6号の「英詩評釈」(五)、冒頭の百合花、白薔薇の解釈をみてみよう。死して天恵により天国に登り聖母に侍る彼女は、手に三本の百合をもち、頭に7つの星をかざしている (She had three lilies in her hand, / And the stars in her hair were seven. 5-6行)。その部分について「其百合花を持たしめたるは百合花は聖書などにも美しき潔き花として知らるるもの、星も天上の乙女には似合はしきかざりの花なり……」と述べ、百合と純潔を結びつけている。さらに、乙女は天使同様中世風の簡素な服装をしているが、聖母から賜った白薔薇をつけている (Her robe, ungirt from clasp to hem, / No wrought flowers did adorn, / But a white rose of Mary's gift, / For service meetly worn; 7-10行)。この薔薇について、以下のように述べる。「良家の女死して上天すれば聖母の侍女とせらるるが当時の考へなり、薔薇の色を白としたるは、白は清浄無垢の表号にして、聖母は特に清浄を保護し給ねばなり、

彼土の詩文にて白薔薇と云へば、必ずかかる意味を有す。」白色を清浄無垢の「表号」と記してあるが、前述の辞書では、シンボルやエンブレムの訳語であった。ヴィクトリア朝の詩人たちは、具象的な事物を抽象的概念と結びつける様式化された意匠である言語的エンブレムを用いて、ルネサンス期のエンブレムが表象した一般的な真理や教訓を目指すのではなく、あいまいで主観的な情調の世界をエンブレム的に表現したのであるが、²⁰⁾ ロセッティの乙女もまた、宗教性と具象性を帯び、同題の絵における地上の男性（詩人、ダンテ）と天上の乙女（エリザベス・シダール、ベアトリーチェ）という構成とともに、エンブレム的手法によって詩と絵画双方が象徴主義と写実主義の結合をはかっている。さらに、戸沢の「英詩評釈」八（『明星』第13号）では、詩の最後の乙女の独白である部分で、恋人と二人、神秘の樹蔭に横たわらんとするところには、霊鳩が潜んでいる気配がするという（“We two will lie I’ the shadow of / That living mystic tree / Within whose secret growth the Dove / go sometimes felt to be, …79—82行）。この箇所を戸沢から引用する。「活ける神秘の樹とは黙示録に所謂生命の樹なり、其樹の繁みの中には時として霊鳩の潜在せる気はひすることあり云々、霊鳩は聖霊（Holy Ghost）の記号（エンブレムとルビがふってある）なり…。」鳩が聖霊の象徴ではなく、記号としてエンブレムだと解釈している。先の「表号」とは、しるしの意であり、エンブレムとルビがふられた記号は、シンボルと同義と考えてよいだろうが、エンブレムに「判じ物」という訳語があったように、詩文や絵の意義を寓して解させる、判じ物という言葉がより適しているように思う。先の晶子の歌の「鬢のほつれ」が表すものは、恋の苦悩の象徴、あるいは後朝のことを指すか、意味はひとつではないだろう。「鬢のほつれ」という具象から苦悩や後朝の情調を引き出しているこの歌は、ロセッティの詩と絵画にみられた象徴主義的な表現と通じる。このような表紙画、裏表紙そして短歌や詩とが、ともに意味がひとつではない象徴的表現をなし、エンブレム的な視覚と言語との協働を果たしているといえよう。

象徴的な表現がさらに発展した傑出した例が、『月映』における木版画と短歌や詩にみられる。恩地孝四郎が中心となって、大正3（1914）年9月、藤森静雄と田中恭吉は『月映』という創作版画雑誌を出した。この雑誌は、竹久夢二が当時繁盛していた港やに並べ協力したが、ほと

んど売れなかった。そのうえ、田中の死によってわずか7号（大正4 [1915] 年10月）という短命に終わるが、彼らが目指したのは、自然主義や伝統的な技巧に拠らない内なる真実の声を表現することで、木版画によって各々独自のスタイルを試みた。²¹⁾ 肺病と戦いながら創作を続けた田中の作品をはじめ、彼らの作品は生と死、天と地、性と暴力といった対比が鋭く表現されているが、それらは単なる対比ではなく、前述したラファエロ前派より一層象徴的な情調の広がりをもっている。たとえば『月映』第1号の藤森の木版画



図13 自然と人生（多色木版）藤森静雄（『月映』第1号）

「自然と人生」をみてみよう。[図13] 画面を大きく占める山々の間のトンネルへ、夜汽車が入っていく。山はもちろん自然を表象しているが、汽車は人生を表しているのだろうか。汽車は、機械化された産業文明の象徴のひとつである。過去に存在しないものに対して、芸術家たちは新しい象徴や寓意や授け、現実に想像力を及ぼそうとする。汽車もまた、世に驚異の目を以て迎えられ、地の彼方まで続くレールの上を走るさまは、異郷の地への憧れから、無用になりゆく馬車への同情や郷愁、汽車に関わる停車場、時刻表、駅員、切符などの事象まで、文学や絵画に新しい情緒の創造をもたらした。たとえば、カーライルは機関車に世界を観た。世界は「不毛の無関心さを持つ、ひとつの巨大で無感覚の無限に転がり進む蒸気機関」(one huge, dead immeasurable Steam-Engine, Rolling on, in its dead indifference) であると。²²⁾ 一方、ラファエロ前派結成時のメンバーのひとり、F・G・ステファーンズは、蒸気機関にエンブレム的な情調の可能性をみていた。

You point out to others...the sentiment of a flowing river with the moon on it, as an emblem of the after-peace, but you see not this in the long white cloud of steam, the locomotive pours forth under the

same moon, rushing on; the perfect type of the same…

あなたは他の人にこう言うでしょう……面に月を映して流れる川の情緒を、静けさの名残のエンブレムだと。でもあなたは、同じ月の下で突き進む蒸気機関車が吐き出す蒸気たなびく煙にはそうした情緒をみません。二つとも完全に同じ予型であるのに……。²³⁾

これら汽車に関する芸術的表現の例は、いくらでもみつかるであろう。当時大人気となった夢二のコマ絵のひとつに、画と同じ版のなかに文字が彫版され「終列車」と書かれたものがある。[図 14] 明治 42 (1902) 年 2 月に洛陽堂から出版された夢二初の画集『夢二画集 春の巻』からの絵であるが、「終列車」と添えられた言葉の効果で、見る者に女性の置かれた状況や心情まで想像させるのである。「自然と人生」において、永続的に不変の循環をとげる自然界に対して、人の人生は有限で不安定なものである。産業化され、管理化された社会のなかで、いくら反発しようとして、汽車がレールの上を走る如くに人は生きていくしかない。圧倒的な山のマッサに対する汽車の矮小さは、23 歳の作者自身の不確かな今の人生そのものを示唆しているようである。『月映』第 3 号に、もう一点、同じ明るい空色と黒を対比させた画面構成で、人生を思わせる藤森の作品「死によりて結ばれる心」がある。[図 15] 両側の闇を切り裂いたような空色の空間に、ほの白く立つのは、亡き妹に会いに行く彼自身の心かもしれないが、細くなる空間の先にも世界があることを観る者に想像させ、彼岸と此岸がこの小さな版画に広がってある。さらに、同第 5 号の「捧げもてるもの」に、闇の中、両手に高くハート形のものを掲げた人物が描かれている。[図 16] この号の藤森の詩、「生きてしあれば」と関連し、詩と画がともに愛する妹を亡くした悲しみを超えて生きようとする詩人の心を伝えている。「ああ、宇宙に只一つのこのころ / この軀。いためど / かげてあれど / そはそはわれにかわりなし / ああいとしきこのころ」「われに始まりて我に終る / 唯一のもの」(14 頁) 中略「おののくところをかきいだき。 / ああ、そは他にあらず / 死といふ境線を超ゆれば来る / 必ず来りひろがる / 未知の天地の有無ぞ。」(20 頁) と、詩人は己が傷ついたところを掲げて、厳しい人生も生きていくという静かな潔さを訴えていると感じられる。「われ」の内



図14 竹久夢二のコマ絵（『夢二画集 春の巻』明治42年）

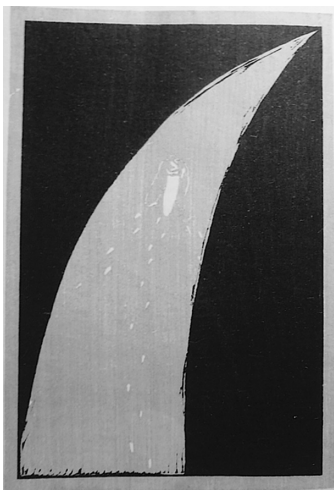


図15 死によりて結ばれる心（多色木版）藤森静雄『月映』第3号



図16 捧げもてるもの（単色木版）藤森静雄『月映』第5号

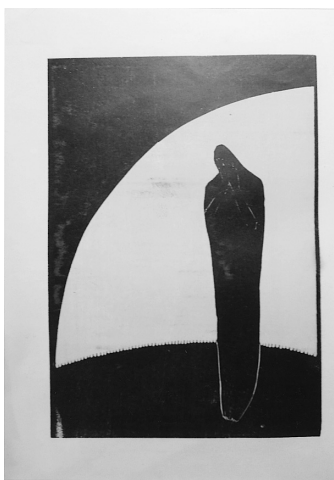


図17 すすり泣くたましい（多色木版）藤森静雄『月映』第6号

面が、あるものに意味を付与するといった寓意的表現に頼ることなく表現されている。第6号の「すすり泣くたましい」も、金のような明るい黄色の月の前にたたずむ人のシルエットを描き、自らの悲しみを象徴的に表したのであり、そこに装飾的な寓意は必要ない。金と黒の対照や、人の形姿から悲しみを感じ取るのみで足る。[図 17]

ところで、汽車と関連して、『月映』第7号の田中の短歌作品のひとつに以下のような作がある。

はしれ電車地獄極楽突き抜けよおどれ人の子いのち極まる²⁴⁾

電車に死期の近い自らを重ね、どこまでも命ある限りは突き進むという覚悟が強烈に謳われている。電車という具象的事物を象徴的に利用して、みずからの情調を謳うというのは、前述したロセッティや藤森らの手法に通じるものがある。田中もまた、1914年1月、聖書を購入して聖書に親しんでおり、²⁵⁾ それを伺わせる歌を作っている。(『月映』第2号、13頁「病床餘情II」より)

造られし日のありしかば壊（くづ）されむ日もありぬべしその日の恋
しさ

うめよ殖えよ地にみてよやがていっさいの滅落の日に会はなむがため

キリスト教的な創造と死、そして死後の永遠の世界との対比は、当然象徴的表現を招く。田中の「なやみのうちに栄光をみる」などの作品は、十分聖書の影響を感じさせるが、どの物語の枠組みを利用しているのかはあいまいである。田中は、自分の作品を「文学的趣味をもった絵画」といい、文学と比べてみると、従者の立場にあると述べ、文学的な物語の枠組みにとらわれて、絵画的イメージの停滞を招くと考えていた。²⁶⁾ それを回避するためには、物語的な枠組みをできるだけ取り払い、抽象化された象徴的表現へ向かうことになろう。彼らは序歌を毎号載せていたが、第6号に、田中がデザインし、恩地が彫った『月映』のマーク（標章）をそれとともに掲載した。[図 18] これについて恩地が「余録」の2頁で田中の意図を以下のように引用している。

このマクー（ママ）の気持は静雄の「いま世はしづかなり、いま夜はしづかなり……」の詩（第三所載）、孝の「死は生の床芽のねがひいのちうるはしくのびしめよ」の詩（「死によりて挙げらるる生」所載）、私（恭吉）の「黒と銀ぬれ光りつつただよへる月夜にひとりかげふみて出づ」の歌（第五 所載）を併せたようなものであった」

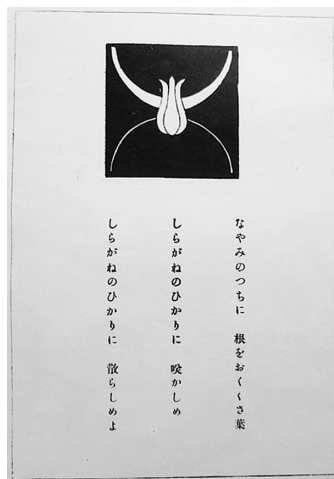


図18 『月映』のマーク（標章）田中恭吾デザイン、恩地孝四郎刻）『月映』第6号

材料は「三日月と空と土と芽」で、自然物を用いて『月映』の精神を表現しているが、これは「月映」をモットーとした一個のエンブレムと

捉えられるであろう。彼らが版画のみならず、詩歌においても自らの内なる声を表現したことで、言葉と図絵の合体から象徴的な意味が生成されている。神話などの物語的枠組みによる寓意的解釈とは無縁で、個人的な情調を表したものであるが、それらを排除した表現は、かえって象徴的リアリズムを強める効果をうんでいる。

ところで、ルネサンス期の芸術理論において、ホラティウスの詩句「詩は絵のように」に代表される姉妹芸術の考えが、エンブレム誕生の基盤にあった。ほとんどが高名な人文主義者でもあった作者たちは、エンブレムの詩文の部分之魂に、図像の部分を肉体にたとえ、肉体と魂の照応に照らし合わせてエンブレムを解説するよう読者に求めた。作者とは、第一に詩文の著者、または図像の考案者をさし、図版の下絵を描いたり、彫版したものの名前は、高名な者以外はわかっていないこともある。自身で図像を考案して彫版し、詩文も書いた例はほとんどない。つまり、彼らにとって、詩文が優位にあり、図像はあくまで言葉の理解を助ける手段であった。しかし、わが国において、詩と絵と、どちらが優位かという比較の議論はないように思う。²⁷⁾そして、この考え方は、ルネサンス以後も残るものの、18世紀になると、詩文を省き、モットー



図19 『青年の娯楽と向上のためのエンブレム集』 XLII



図20 大隅為三編著『万国図案大辞典』189頁（エラート、上から2段め左端）

と図版のみの簡略化されたエンブレムブックの普及版が多く出版されるようになる。それらは視覚と言語の協働関係を重視し、厳密に図像学や古典の注釈によって図像を読み解く作業を省いてしまっている。目で見てすぐ理解できる図像が取り上げられ、詩文で述べられる多様な寓意は省かれ、図像の優位が示されるようになる。たとえば、18世紀前半の英国で出版された作者不詳の『青年の娯楽と向上のためのエンブレム集』（*Emblems for the Entertainment and Improvement of Youth*）では、1ページに15の図が載り、題（モットー）のみが付されている。ルネサンス期のエンブレムブックから採った図を抜粋して載せただけのものである。一例として、図をあげておく。[図19] 上段左から2番目は、'temeritus' とあり、「無謀な者たち」を表しているが、この頁（XLII）にそれに類した寓意が集められているのでもない。

わが国に、こうした簡略化したエンブレムブックが紹介されている。最初の時期は確定できないが、少なくとも昭和3から6年に出版された大隅為三編著『万国図案大辞典』（国民図書株式会社）第4巻に、先に触れたリーバを翻案したボードワンのおそらく18世紀以降の版がそのまま掲載されているのである。「象徴」という項目で、458にも及ぶ図版と各々の題が掲載されている。先述したエラートも、もちろん掲載さ

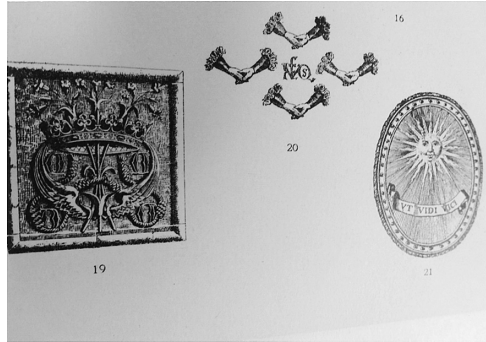


図21 大隅為三編著『万国図案大辞典』199頁

れており、図20に、『万国図案大辞典』のその頁（189頁）をあげておく。この辞典は、フォリオ判の大型本で、21巻にも及ぶ古今東西の装飾文様や形姿の集成で、杉浦非水も図案収集に加わっている。リーパの『イコノロジーア』は、厳密に言えば擬人像の集成であるが、アトリビュートとその詳細な説明の詩文がつけられているため、モットー、図像、それを説明する詩文という構成のエンブレムの類とされることが普通である。これらの像を「象徴」の項目に分類しているが、最後の頁（199頁）の余白に、「エンブレム」という項目を設けて、3つほど図が載っている。[図21] まんなかの握手している手の図は、「友情の密なる意」と題が載っている。これらは、厳密には簡潔なモットーと図像からなるインプレーサ（フランス語ではドヴィース、英語ではディヴァイス）であり、エンブレムではないが、どこかの本か雑誌から採ってきたのであろう。象徴は、訳語で像と理解されていたが、リーパのような擬人像は象徴として受容されていた。そして、正確にエンブレムとドヴィースの区別は理解していないが、「エンブレム」が移入されていたのであった。

大変限られた例しか考察できなかったが、明治期以降、エンブレム自体が移入され、エンブレムという語は、辞書の訳語にあるとおり、判じ物、記号や表号として理解され、詩の解釈に用いられていた。そして、絵画と詩の双方をエンブレム的手法で用いたラファエロ前派の作品にみられるように、神話的枠組みに拠った寓意的表現を用いて、象徴的リアリズムを達成している点を確認できたように思う。そればかりか、大正

期に入ると、創作版画の面で抽象化によって文学的要素に頼るのではなく、その制限を打破する動きがみられ、象徴的表現の新たな展開がみられた。エンブレムというジャンルについて、どれほど知っていたかはさらなる調査が必要であるし、耽美主義や自然主義とも関連づけてエンブレムの表現をより包括的に考察しなくてはならないが、エンブレム的な文芸のありようが、一端ではあれ確かめられた。

付記：本稿は、成城大学特別研究助成「エンブレムの図像の伝統と大正期のイメージリ」の研究成果の一部である。

また、『月映』関連の図像の撮影は、東京都現代美術館美術図書室の岩田郁子氏にご協力いただいた。そのほかの資料について、成城大学図書館の諸氏にもご配慮いただいた。記して感謝申し上げます。

注

- 1) ヴィクトリア朝のエンブレム復興運動に関しては、以下に詳しい。K. J. Höltgen, *Aspects of the Emblem: Studies in the English Emblem Tradition and the European Context* (Kassel: Edition Reichenberger, 1986) 第4章。邦訳は川井万里子、松田美作子訳『英国におけるエンブレムの伝統—ルネサンス視覚文化の一面』（慶應義塾大学出版会、2005年）。
- 2) 広く読まれた宮島新三郎『明治文学十二講』（新詩壇社、大正14年5月）では、明治の思想界において、基督教の標榜する「人類生活の理想的方面、所謂、ヒューマニティ、正義、博愛」は、「明らかに福澤氏の実利実益主義とは違った或る理想へと人心を向けて」いき、「基督教の伝播は、文学への、特に西洋文学への道を近づけた。」と述べ、宗教思想と同時に文学への影響力の大きさを指摘している（23-24頁）。
- 3) ラファエロ前派の網羅的展覧会が2012年、テイト・ギャラリーで開催された。そのタイトルは、*Pre-Raphaelites: Victorian Avant-garde* で、多岐に渡る彼らの活動を、アヴァンギャルドと捉えて整理されていた。
- 4) 北澤憲昭「日本美術史という枠組み」（2000〈平成12〉年6月、『境界の美術史「美術」形成史ノート』ブリュッケ）39-40頁。
- 5) 有明らの象徴主義の移入と展開に関しては、堀まどか「象徴主義移入期の芭蕉再評価—野口米次郎のもたらしたもの」、『総研大文化科学研究』第2号（2006年）76-77頁参照。
- 6) これらの辞書は、すべて国会図書館近代デジタルライブラリー (<http://kindai.ndl.go.jp>) に拠って引用した。各辞書で、頁数が記載されている場

合は、それを記入した。

- 7) ノア・ウェブスターによる *An American Dictionary of English Language* (1829年)以降のウェブスター辞書の変遷とわが国への移入に関しては、早川勇『ウェブスター辞書と明治の知識人』(春風社、2007年)に詳しい。
- 8) 木股知史『画文共鳴—『みだれ髪』から『月に吠える』へ』(岩波、2008年)144頁。
- 9) 堀まどか、前掲書には、上田の象徴主義の理解がボードレールの世界内的照応(コレスポネンス)へと力点に移り、深まっていく過程が考察されている。
- 10) 長谷川天溪からの引用は、国会図書館近代デジタルライブラリー (<http://kindai.ndl.go.jp>)、長谷川天溪『自然主義』(博文館、明治41年7月)に拠る。
- 11) カーライルからの引用は、Thomas Carlyle, *Sartor Resartus On Heroes and Hero Worship*, with intro. by W. H. Hudson (Dent, London: Everyman's Library, 1908, rep. 1967)に拠る。
- 12) 加治幸子編著『創作版画誌の系譜 総目次及び作品図版1905-1944年』(中央公論美術出版、2008年)11頁。
- 13) 木股、前掲書の第一部第1章「明星と美術」(3~18頁)において、これら『明星』発刊の経緯や鉄幹の方針などが詳述されている。表紙画の女性像や変遷については同じく第2章「表紙の女神たち」(19-52頁)を参照。
- 14) アルチャートの図版は、伊藤博明訳『エンブレム集』(ありな書房、2000年)に拠る。
- 15) 図3と図4は、ともに以下に拠る。Tim Barringer, Jason Rosenfield and Alison Smith, *Pre-Raphaelites: Victorian Avant-Garde* (Tate Publishing, 2012)。
- 16) カルターリ著、大橋喜之訳『西欧古代神話図像大鑑』全訳『古人たちの神々の姿について』(八坂書房、2012年)583-84頁。
- 17) Jean Baudouin, *Iconologie, tiree des recherches de Cesar Ripa, moralisee par J. Boudouin* (Paris, 1643) 後世に大きな影響を与えたりーパのフランス語翻案で、筆者の使用した図は、Bibliothèque Interuniversitaire de Lilleが1989年に出版した復刻版の71頁である。
- 18) 明治35年10月以後の『明星』の表紙画は、金星のしるしは変わらないが、オリブの冠をつけ、筆ペンを持つ女性の横顔になり、裏表紙には図案化された3つ星と能面を思わせる東洋的な女性となる。その後も変化し続けるのであるが、詳細は、木股知史、前掲書第一部第2章を参照されたし。
- 19) 木股知史、前掲書、89頁。
- 20) ヘルトゲン、前掲書、219頁。
- 21) 田中清光『月映の画家たち: 田中恭吉・恩地孝四郎の青春』(筑摩書房、

1990年)、160頁。本稿の『月映』からの引用はすべて、私輯「月映」ではない公刊『月映』からである。

- 22) Hölting, *op. cit.* p.144.
- 23) Frederic George Stephens, "Modern Giants", in *The Germ*, vol.4, A Facsimile Reprint with an Introduction by William Michael Rossetti (London: Elliot Stock, 1901), p.171. カバーには、Laura Savageと記名されている。
- 24) 田中恭吉「亡者奔馳」より。『月映』第7号、(大正4〔1915〕年11月1日) 35頁。
- 25) 田中清光、前掲書、178頁。
- 26) 木股知史、前掲書、249頁。
- 27) 絵画思想の東西比較について、以下の論考に詳しい。堀内圭子「姉妹芸術」と「詩画一致」の類似性と相違点—絵画思想の東西比較—『成城文藝』208号(2009年9月) 29-48頁。