

北原白秋『邪宗門』最後期詩篇についての一考察 ジョン・レーヴァリー「月夜の渚」の受容をめぐって

著者	本庄 あかね
雑誌名	紀要
号	21
ページ	23-33
発行年	2019-03-20
URL	http://doi.org/10.32125/00000031

北原白秋『邪宗門』最後期詩篇についての一考察 ―ジョン・レーヴァリー「月夜の渚」の受容をめぐる―

本庄 あかね

抄録：北原白秋の第一詩集『邪宗門』中の詩篇は、前期詩篇から後期詩篇へかけて、官能開放の主題から退廃的作風への移行が見られる。伴って、印象派絵画の特徴とされるような明るく強烈な外光表現が作中から退き、代わって薄暮や夜の詩篇が顕著となっていく。このような詩風の変遷は、西欧世紀末の美術思潮の動向を白秋が文芸的交友のなかで享受することを通して進行している。本稿では、イギリス人画家ジョン・レーヴァリーの「月夜の渚」からインスピレーションを得たとする白秋の明治四十一年の日記に着目することによって、白秋の西欧文芸への目配せのありようやそれらの受容がどのように白秋詩と結びついているのかを考察する。

キーワード：北原白秋 『邪宗門』 象徴詩 世紀末 ジョン・レーヴァリー

一、はじめに

九月七日

夜太田氏酔うて来る、顔赤し。彼、日頃非常に興奮せるが如く見ゆ。談劇に及び、既に完成したりという試作『燈台直下』、及び伴天連劇『踏絵の日』の構想を語る。

何れも興新らし、大いに賛す。新著の「Studio」に「月夜の渚」(傍点はママ)といへる油絵あり。涙流れいでぬべき作なり。われ等漸く外光派の詩歌に倦みたる時、

この新趣ある誘惑に会ふ。色の曇と甘きうるほひと、しらべの深げなると、一見わが靈の微動をおぼゆ。(北原白秋「印象日録」『文庫』明治卅・二〇) (傍線は引用者による・以下同様)

右に引用した文章は、明治四十一年九月七日の白秋の日記中の一節である。文中に見られる『ステュディオ』とは、一八九三年にロンドンで創刊された「美術及び応用美術の挿絵入り雑誌」で、世界の文化、美術、生活工芸に渉る情報を全ヨーロッパに発信した媒体であった。日本においても、同時代に美術学生を中心に享受されており、前掲の

日記から、白秋もこの雑誌を読んでいたことが分かる。その他白秋の周辺では、高村光太郎が明治三十七年にこの雑誌に載せられたロダンの「考える人」の写真を見て感銘を受けたことが広く知られ、また、石井柏亭「パレット日記」(『明星』明治卅・二)に、『ステュディオ』に目を通し、西洋美術の最新の情報に触れている記述がある(1)。このように、当時日本の若い芸術家らは『ステュディオ』を受容し、世紀転換期の西欧文芸の動向を知るための貴重な資源としていた。

伴って、先の白秋の日記中には、ほぼ同時期に、ベルギーのメーテルリンクの著作の英訳本を繙く様子も記されている。よく知られているように、白秋はフランスのボードレールやヴェルレーヌの象徴詩の翻訳や紹介を、上田敏から授けられる(2)ところから詩人としての歩みを始めているのであり、その後も西欧文学への関心を絶えず寄せていた。これらの日記からは、白秋が明治四十一年には自らの詩作を行うのと併行して、美術と文学との区分を取り払い、それらが分断された形ではなく混淆したかたちで、西欧思潮に目を向けていたことが窺える。

本稿のねらいは、『ステュディオ』掲載の「月夜の渚」の絵画からインスピレーションを得たとする白秋の明治四十一年九月の日記における文章に着目することによって、

同時期の白秋の西欧美術への目配せの具体的なありようや、それらの受容がどのように白秋詩と結びついているのかを考察することにある。これらの考察で重視したい観点は三つある。まず、西欧世紀転換期における諸芸術の交流という、芸術の区分けが取り払われていく時代の動きそのものを見ていくという点である。次に、白秋が西欧文芸の何に魅かれていたのかを、特定の作品「月夜の渚」を中心に考察することである。美術史という縦軸の流れや、同時代の諸芸術分野の混交という横軸の連なりに目を向けながらも、その中に個別の作品を位置づけ、具体的に作品に即して言及していきたい。三点目に、日記にある明治四十一年九月という日付への注目である。この時期は、白秋が第一詩集『邪宗門』（明治45・8 易風社）の、最後期詩篇を創作し、詩集編纂に取り組んでいた時期にあたる。最後期詩篇は『邪宗門』を特徴づける作品となっているため、この期間は、詩集の特質を明らかにする上で看過することのできない時期と価値づけられる。

述べたように詩集『邪宗門』を代表する詩篇を創作中の明治四十一年に、「月夜の渚」という一枚の絵画に出会い強い感動を覚えた白秋。霊の震えと表現されるほど深く感銘を受けた理由はどこにあったのだろうか。そして、そのような先行する芸術作品に対し、創作する主体として、詩人は何らかの感化を受けなかったのだろうか。まずは、白秋の日記に〈新著の「Studio」に「月夜の渚」といへる油絵あり〉と記されるとい他は明らかにされていないこの絵画について、誰によって、何がどのように描かれた作品なのかを確認するところから論考を始めたい。

二、ジョン・レーヴァリー「月夜の渚」―タンジールの夜景画の連作

前掲の日記中の記録に基づき、一九〇八年（明治四十一年）の『ステュディオ』を見ていくと、六月に発行された誌面中に、ジョン・レーヴァリー「月夜の渚」の油絵のカラー複写を確認することができた（図1）。白秋の日記中に触れられている絵画がこの作であることはほぼ間違いなからう。この画を描いたジョン・レーヴァリー（1856-1941）には、次のような経歴がある。

レーヴァリーは、ベルファースト（北アイルランド・引用者注）の不運な酒場の主の家に生まれた。早くに両親が亡くなり、孤児となった彼は、叔父の農場に引き取られた。十歳の時、別の親戚の家に移され、その後グラスゴー（スコットランド・引用者注）の写真家のところで修正係の見習いとして働くようになった。一八七〇年代の終わりにはホールデン・アカデミーで学び、後、パリの魅せられ、アカデミー・ジュリアンに籍を置いた。画家になったばかりの頃は、バステイアン＝ルバージュの影響を受け、イギリス、アイルランド、アメリカの画家仲間数人と、グレ・シュル・ロアンの

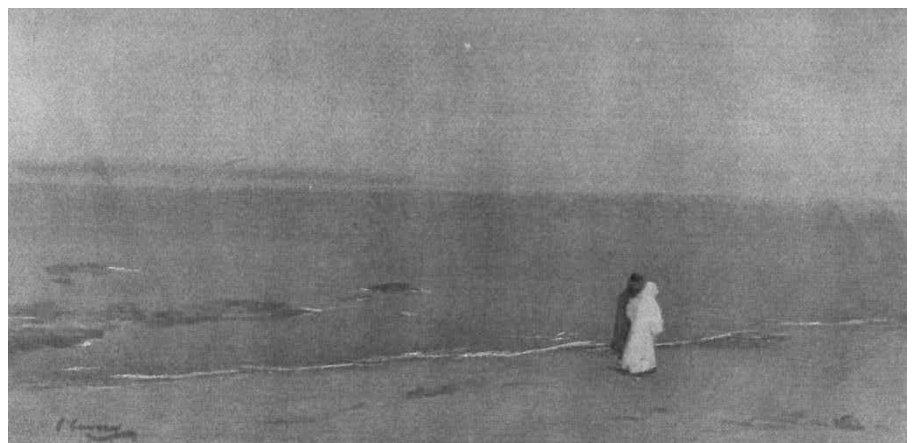


図1 John Lavery, *The Seashore, Moonlight*

村で外光派の自然主義スタイルの作品を描いていた。グラスゴーに戻ると、『テニスの集い』などの秀作を発表し、グラスゴー派を代表する画家の一人となった。そこで活動する若手画家全員の中から選ばれて、一八八八年の国際展覧会を訪れるヴィクトリア女王を描くことになった。女王をモデルとする機会を得た彼は、以後、その時代の肖像画家の若きホープとして名声を上げ、地位を確立した。その後、ロンドンへ移り、画家、彫刻家、版画家協会の副会長として、ホイットラーやロダンの下についた。一九一〇年にヴェネツィア・ビエンナーレ展で大成功

を修めてまもなく、ロイヤル・アカデミーの準会員に選出された頃までには、作品の主題はかなり幅広いものになっていた。(ケネス・マッコンキー編『イギリス絵画と印象派』平成9 集巧社)

と、イギリス人画家レーヴァリーは、フランス留学中に外光派を学び、一八八〇年代には帰国して、当時のイギリス画壇では前衛であった印象派の手法を用いて作品を描いていた。世紀転換期には、グラスゴー派の画家として、また肖像画家として名が知られていた。こうした評価が形成されていく中で、レーヴァリーは画家として異なる相貌を見せる。

南西区リージェント通り五番地にあるグーピルギャラリーでジョン・レーヴァリー氏が油彩画のコレクションを展示している。レーヴァリー氏はタンジールに屋敷を所有しており、その絵のように美しい街の生活と環境に着想をうけて、この展覧会を著しく特色付けるような、興味深い一連の作品群が描かれた。この画家は有名な肖像画家として以外の顔をめつたに人々に見せないの、彼の芸術の別の側面を研究しえるこの好機は逃されるべきではない。モロッコの絵画のなかでは、青い色調と晴れた大気の性質との微妙なグラデーションで描かれた海洋画、「二つの海の合流する場所」が最も気に入った。ホイットスラーを思い出させるものの独自である佳作は、「月夜のタンジール」と「月夜の渚」で、ロマンチックな要素が顕著である。(引用は拙訳による)

と。ここに引用したのは、一九〇八年六月発行の『ステュディオ』中の記事で、前掲の絵画の複写とともに載されており、レーヴァリーが新たな作風を表した一九〇八年の展覧会について知らせている。指摘されている彼の新傾向とは、主題としては北アフリカ、モロッコの都市タンジールを描いていることを指すのであり、その点において、この展覧会のレーヴァリーの諸作は、西欧絵画史上においてオリエンタリストらの作品に連なる系譜に位置づけられるものと言える。『ステュディオ』中には、前掲の記事に

対応し、「月夜の渚」以外にも、レーヴァリーによるタンジールを描いた諸作が載せられている(図2、図3)。

ここで一先ず、西欧絵画におけるオリエンタリストらの足跡を辿ってみよう。よく知られている通り、フランス人画家のドラクロワ(1798—1863)やドラロシェ(1797—1866)が一八三〇年代にモロッコを旅し画におさめて以来、北アフリカは十九世紀を通じて芸術家の巡礼の場所であった。世紀半ば頃には、フランス人のジェローム(1824—1904)やイギリス人のルイス(1805—1876)などのオリエンタリストが東地中海地域を好んだ。そして、一八八〇年代には、イギリスの画家たちによって、タンジールが再び発見される。初期のオリエンタリストたちが、東洋の生活様式や、寺院や聖殿での儀式に注目していたのに対して、レーヴァリーの同時代人たちは、その土地の環境に反応した。タンジールには、イギリスにはない、澄み切った空の強い光とその下での鮮やかな色、そして、石の厚板のような白い建築物の中で見出される影があった。

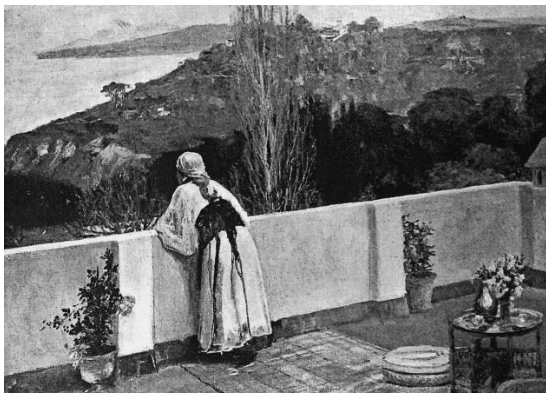


図2 John Lavery, *Evening*

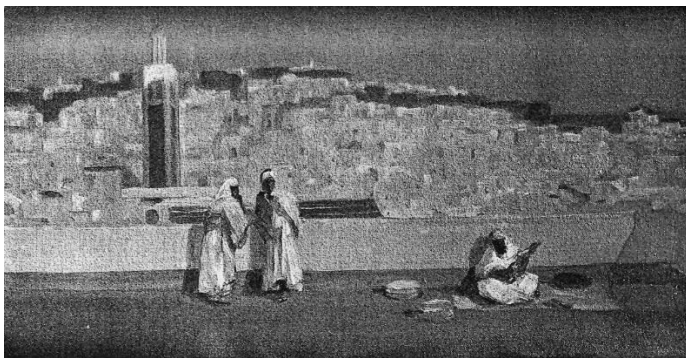


図3 John Lavery, *Tangier-Moonlight*

よく知られているように、こうした強い外光のもとの色彩に対する興味は、絵画史においては、ドラクロワのモロッコでの体験に端を発する。先行論に、

ドラクロワは、色彩によって近代絵画の出発点に位置し、印象主義の先駆者となった、とは美術史上の定説である。以後、西欧の絵画は、ドラクロワが拓いた道に従い、それを一層拡大し、尖鋭化させていった。個々の流派や個人の間には、観の相違、対立はあったにせよ、ドラクロワに発して、マネ、印象派、後期印象派、ナビ派、フォーヴへと続いてゆく流れは、色彩が一層の明度と強度を獲得してゆく過程だったと言いうことができる。（岡谷公二『絵画の中の熱帯―ドラクロワからゴッガンへ』平成17・12 平凡社）

と論じられているように、オリエンタリストの絵画は、後の印象派へと繋がる手法の端緒を開いたという側面がある。言うまでもなく、印象派とは、フランスにおいて、一八七〇、八〇年代に自然の変化を正確に捉えようとし、事物の固有色ではなく外光の効果のもとで見える色を再現することに努めた画派のことで、フランスから西欧全体へと及んでいき一世を風靡した。

レーヴァリーは、当時の多くのイギリスの画家と同様、モロッコのタンジールに魅了され、度々この土地に通った。そうした中で描きためられた一連のタンジール作品が一九〇八年の展覧会でまとめて発表された。白秋が深い感銘を受けた「月夜の渚」は、この展覧会に出品された中の一つであった⁽³⁾。

見てきたようなオリエンタリストらの歩みを踏まえ、「月夜の渚」に戻って見てみよう。絵画中には、夜の海の風景が青紫のグラデーションで描かれ、その前景としてイスラム風の長い衣服を着たタンジールの住人が水際を歩いている。「月夜の渚」を西欧絵画史におけるオリエンタリストの作の連なりの中においてみるとき際立っているのは、それが、主題としてはオリエントを描きながら、オリエンタリストが強く魅かれた白昼の明るいタンジールの光と、その下での色の明確なコントラストでなく、薄暗い夜のタンジールの風景が捉えられているという一点にある。同時代の『ステュディオ』

の編集にも携わったショー・スパロウ⁽⁴⁾が夙に、

レーヴァリーはモロッコで多くの時を過ごしたが、決して極端なオリエンタリストではなかった。タンジールで描かれたレーヴァリーの絵画の中で、最も太陽光に照らされており、後期印象主義と呼ばれる近代芸術に寄与した「パーゴラ（ツルバラやツタをはわせた棚を屋根としたあずまや・引用者注）の下で」や「朝食の後」においてさえ、そうである。ここでさえ、彼は、タンジールの太陽熱で燃えるような、透明な空気、あふれるほどの輝きに張り合うような仕事に、それほど熱心にはとりかかっていない。

と指摘している通り、レーヴァリーがタンジールを描いた諸作はオリエンタリストの絵画の典型からは外れたところにある。「月夜の渚」は、オリエントを描いた絵画でありながら、手法としてはむしろ、西欧世紀末の象徴主義絵画の系列に近いと言えるのはなからうか。ここでいう象徴主義の手法とは、

色彩はもはや部分的な自然色もしくは反射色として、あるいは自然的な照明として対象の描写に従事しているのではなくて、一個の自立的な、対象から独立した表現手段となる。（中略）色彩と光線の象徴法は、ゲーテの色彩論らしい、十九世紀のあらゆるサンボリスの心をうばった。（中略）（光彩や色彩の・引用者注）

コントラストの緊張は十九世紀サンボリスにはめつたに見られない。コントラストの緊張に内在している能動的表現的な動因が要求する精神状態は、メランコリーや諦念のようなデカダンスの意識とは相容れないからだ。（中略）唯一の色彩音に音色を限定し、半音階的に緊密に相接している色調による演奏のみに限定されているモノクローム絵画は、同時に、該当する色を基本的な根本的性格において典型的に思念することを意味している。（中略）モノクロームのサンボリス的観念は、ヴェルレーヌの詩、あの有名な（詩法）のなかにも反映している。（中略）サンボリスム絵画においてなによりも特別な役目を演ずる色彩は青である。（中略）

ゲートは、青と、この青の赤や緑との混合色を（マイナス面の色彩）と呼ぶ。これらの色彩は、不安な、柔弱な、憧れにみちた感覚にびったりするのである。黄色がつねに光を身に帯びているように、青はつねになにか暗黒の気配をはらんでいる、といえよう。この色彩は眼に一種奇妙ないわくしい難い効果をおよぼす。それは色彩として一個のエネルギーでありながら、しかも否定の側に立っており、その至高の純粋性においていわば蠱惑する無なのである。（中略）青はわれわれに冷たさの感情をあたえるときにも、また影を想い起こさせもする。青いガラスは対象を悲しげな光のうちにしめす。赤みをおびた青、これはひとを不安にさせるとはいえず、それほど活気をあたえはしない。（中略）魂の状態を完全に自然観照に同化せしめ、風景のなかに人間の情緒や情熱の象徴を造型するというところは、とりわけ新しい、単色で奏でた色彩のハーモニーや、アラベスク風に描かれた、かたみに交感しつつ関連をむすぶ輪郭線によって成就される。（ハンス・H・ホーフシュテッター 穂村季弘訳『象徴主義と世紀末芸術』昭和25・「美術出版社」）

と、濃淡のある単色の画面に、その基調色によって情緒が象徴的に示されるような表現を言う。

画面を覆う青色Ⅱ（マイナス面の色調）の印象に加えて、「月夜の渚」において描かれるのはうつむき加減に歩く二人の後姿であり、人物が顔の表情を見せることはない。ここでは、顔の表情に代わって、感情や情緒は、広大な画面に描かれる暈された水辺の夜景の青色の諧調によって暗示されており、（不安な、柔弱な、憧れにみちた感覚）の表現となっているのである。また、言うまでもなく、画の中では、後姿を描くということそのものが、孤独の表現ともなっている。

述べてきたように、「月夜の渚」が、西欧絵画史のなかで、オリエンタリスムの絵画の系譜に位置づけられる作であることは疑いを容れない。しかし、前述もしたようにオリエンタリズム絵画が、西欧と全く異なる気候、風土、自然、そこに住む人々の習俗を描くと同時に、光の芸術でもあったと一先ず定義するとき、この作品においては、その後者の側面が著しく後退している点こそを、特筆すべきであろう。謂わば、レーヴァリ

ーは、歴代のオリエンタリストらの絵画の流れの中で、光と闇の反転を仕掛けたと言える。「月夜の渚」の創意の一つはここに認められる。「月夜の渚」におけるこうした試みは、一作に留まらず、レーヴァリーの一連のタンジールの夜景画―霧に覆われた水辺の風景が多く描かれ（ノクターンの絵画）（⑤）とも評される―に後続されることとなる。

三、日本における西欧絵画と西欧絵画史の受容の諸相―ムーターの絵画史を中心に

以下では、レーヴァリーの「月夜の渚」の背景となる西欧文芸の潮流を確認しておく。本稿の冒頭でも言及したが、一九〇〇年をまたぐ世紀転換期は、芸術の区分けが取り払われ、広い視野のもとに眺められるようになった時代であった。

十九世紀の末にいたって、芸術世界がいきよに拡大されたのである。この芸術世界の拡大は、お互いに密接に関連するふたつの側面を持っていた。ひとつは、さまざまの芸術ジャンルの間を隔てていた境界を取り除き、諸芸術の交流を可能ならしめたことであり、もうひとつは、文字通り地理的世界が拡大されたことである。（中略）諸芸術の総合と、芸術の国際性という二十世紀になって大きくクロウズ・アップされる主要な問題は、十九世紀末の混沌の時期にすでに明瞭に提起されていたのである。（中略）

ビアズレーがワイルドの『サロメ』の挿絵を描いたり、ヴァン・ド・ヴェルドがエルスカンの詩集の装丁を引き受けたり、ナビ派の画家たちが『ルヴュ・ブランシュ』誌に協力したりしたことからただちにわかるとおり、この時代にはまた詩人や文学者たちと画家、彫刻家たちの協力態勢はきわめて密接であった。美術と文学だけにかぎらず、たとえばメーテルリンクの『ペレアスとメリザンド』をドビッシーがオペラにしたり、ヴェルレーヌの詩にフォーレが作曲したりするような事例は、数多くこれをあげることができる。この時代は、個々の芸術が自己のジャンルの中だけ閉じこもることを止めて、広くお互いの間の交流を求めた時代であったので、美術の場合も、そのような全体的な動きを敏感に反映している

のである。(高階秀爾『世紀末芸術』昭和56・1 紀伊国屋書店)

と、言及されている通りである。ここで述べられているような(芸術の総合と、芸術の国際性)という時代の動向に、日本で当時最も鋭敏であったのが白秋であり、(パンの会)に集った芸術家らだったと言えるだろう(6)。こうした世紀転換期の大きな潮流を、白秋は洋書や西欧の雑誌、それらの日本での紹介や翻訳を通して理解していた。既に述べたように白秋やその周辺におけるそれらの受容の経路に『ステュディオ』があった訳だが、他方、当時彼らに小さからず影響を与えた著作に、リヒャルト・ムーター(1860—1909)の美術批評があった。

冒頭に引用した白秋の日記中にもその名が見られ、白秋と深い交友のあった太田正雄は、当時を回想して、(リヒャルト・ムウテルが十九世紀絵画史、仏国美術の一世紀等の著は、明治四十一年の頃予之を大学図書館に発見し、耽読厭くことを知らなかつたものである。)(7)と述べている。やうに、

印象派の名が鴟外博士の翻訳小説新学士に見えたのは既に久しい前のことである。又黒田清輝画伯等のその流風を伝へたのも亦随分古い。加之久米桂一郎氏は美術新報にマネ、モネ等に関する評論を発表せられた。而も当時の絵画界は未だ十分に印象派の思想並びに興味より灌漑せられてゐたのではなかつた。其弘く行われたのは二三の青年洋画家の帰朝後であつて、明治四十一年よりは遙かに後れたのである。唯当時の多くの画書生の間にはこの種の趣味、思想に対して予感があつた。模索があつた。愉悅があつた。而して著者も亦一熱狂アマテエルとしてこの濃厚なる予感と慕索と愉悅の雰囲気を呼吸してゐた。彼れリヒャルト・ムウテルが諸書は、其煽動的口吻と其印象的の記述と共に、実にこの心火に灌ぐ油であつたのである。

とあるように、西欧で一世を風靡した印象派の思潮に対して、日本でも若い世代を中心に、予感と憧憬が募っており、太田はムーターの『十九世紀絵画史 一〜三卷』(初版

1893—1894)や『十九世紀仏国絵画史』(初版1901)をドイツ語原書で読み、これらの著作によって、印象派の思潮に深く触れたのであつた。ムーターの美術批評は、(軽やかでわかりやすく警句に富んだ表現と数多くの図版によって、人々に爆発的に受け入れられた)(8)とある如く西欧で広く流布しており、日本においても、西欧文芸の動向を探る青年らに、先ず、図版の多さによって重宝され、また、(彼れは実に文筆を以てしての画工)(9)であつたと評されるような、絵画史を叙述する際の文学性において、熱心に読まれた。ムーターの評論の特徴の一つは、学問性ではなく述べたような文学性にあるのであり、

ムーターは非常に熱心な同時代文学の読者で、しばしば文学の話題を枠として用いている。(10)

と指摘されている。このことは例えば、次のような記述に顕著である。

然し今はそれも眼を痛くする時機になつた。そこで明るい所からは逃れ出て、薄明るみ、暗やみを慕ふやうになつた。太陽崇拜者、光に餓ゑたる人々のあとから、「月夜狂」が現はれて来た。きらきらした日光の代りに薄暮の調和が祝がれた。柔かな夕やみが地上に拡まる—詩人エルレーヌ Verlane がよく歌つたかの《heure exquise》—こよなき時である。(中略)かくて日中の生活は月光にふさはないと云ふところから、今や画家は好んで静寂なる廢都に巣くうに至つたが、殊に過去のみあつて現代のない、かの白耳義の廢都《Bruges la morte》が人の好むところとなつた。カザン Jean-Charles Cazin は実にこの群のうちの最年長者である。太陽・白昼・青碧の空は彼はつひぞ描いたことがない。彼の天職は銀光微々として風景の上に懸るところの月華である。然しやさしい銀色の蛍のやうに暗碧の蒼穹に並ぶ星の群は、更に一層彼の好むところであつた。夜の陰が眠る村落の上に拡がる。唯一つ二つの家の窓からランプの光が輝く。或は電光が銀白の電気の花のやうに黝い気中を動揺する。彼の風景—灰色の砂道と貧しげな黄いろの

薊とのみすぼらしい田舎—の上には何か神秘的な・蠱惑的なところがある。(リヒヤルド・ムウテル 太田正雄訳「薄暮と夜と」章『十九世紀仏国絵画史』大正 8・9 日本美術学院)

と、西欧絵画が同時代文学を引き合いに出して説明されている。象徴派ヴェルレーヌの「森林に輝けり」(1)の詩や、ロールデンバックの小説『死都ブリュージュ』(初版1892)を連想させながら、カザンの画風を評するなど、文学と美術の分野とがつながりをもつて述べられているのである。まさに、「芸術の総合と、芸術の国際性」という世紀末芸術の横断性を体現する叙述となっている。日本でムーターの美術批評を読んでいた太田において、文学と美術を交差するような思考の枠組みはこのような著作を通して自然と養成されていったと考えられる。また、白秋も、自身の文学的な同伴者とも言える太田に、多くを教えられただろう。

さらに、ここで着目したいのは、前掲の絵画史の引用において、ムーターが印象派からそれ以後の絵画の潮流—カザンに代表される—を、画中の光の弱まりと捉え、「真昼」から「薄暮と夜と」という一日の終わりに向けての移行に重ねて表現している点である(12)。ムーターが提示するような一日の流れにフランス絵画史を重ねる捉え方は、太田に着実に継がれており、太田は、白秋『邪宗門』中の「外光と印象」章の扉裏の文章を記すにあたり、これを応用している。

近世仏国絵画の鑑賞者をわかき旅人にたとへばや。もとより Watteau の羅曼底、Corot の抒情詩は唯微かにそのおぼろげなる記憶に残れるのみ。やや暗き Fontainebleau の森より曇れる道を巴里の市街に出づれば Seine の河、そが上の船、河に臨める Cafe の、皆「刹那」の如くしるく明かなる Manet の陽光に輝きわたれるに驚くならむ。そは Velazquez の灰色より俄に現れいでたる午后の日なりき。あはれ日はやうやう暮れてぞゆく。金縁に紅薔薇を覆輪にしたりけむ Monet の波の面も青みゆき、青みゆき、ほのかになつかしくはた悲しき Cazin の夕は来る。灯の薄黄は Whistler の好みの色とぞ。月出づ。Pisano のあをき衝を Verriane

の白月の賦など口荒みつつ過ぎゆくは誰が家の子ぞや。(13)

と。太田の文章中に、ムーターの絵画史に記されていた、カザンの絵画とヴェルレーヌの詩篇とを重ねる評言が引き写されている点は、ムーターの影響が顕著である。

太田がここでムーターの著作を粉本としていることについては、先行研究に言及があり、先に引用した太田の文章は、今日、印象派へと至る(フランス絵画の流れに喩えながら、白秋の色彩感や時間の推移を描く手法を高く評価し)(14)たものとして理解されている。しかし、『邪宗門』最後期詩篇に焦点を置き明治四十一年の白秋の創作を中心に考察する本稿においては、ムーターの絵画史には、印象派ばかりでなく、印象派からそれ以後の「薄暮と夜と」の画派までの流れが辿られている事態にこそ注目したい。太田の文章中でも、「真昼」から「薄暮と夜と」に至るまでのフランス絵画史のフレームが、白秋詩に重ねられていることを確認できる。次章では、太田の文章中に示唆されていると考えられる、白秋詩の詩風の移行について詳しく見ていきたい。

四、『邪宗門』詩篇の詩風の変遷—薄暮と夜の詩へ

『邪宗門』中の詩篇の制作年を見ていくと、明治二十九年から四十一年に至る三年間に制作された詩篇が収録されていることが分かる。この中で特に四十一年の詩作に集約の中心があるというのが定評である。制作年月に即して詩篇をみていくとき、明治四十一年に特異なのは、その後半期に日暮れや夜の、光沢を逸した詩篇が頻出することである。それまでは、

日は真昼、／時は極熱、／ひたおもて日射にくわつと照りかへる(「蟻」明治40・3制作)

日か落つる—眼をみひらけば／朱の畏怖くわと照りひびく(「こぼろぎ」明治40・12制作)

日向に／照りかへし／くわと入る光(「狂へる椿」明治41・6制作)

など、日が一層強く光を放つ瞬間を捉えた詩篇が多く、(くわと)という副詞の多用が、

このような詩風を端的に印象づけるものとなっている。強い光を詩中に入れる白秋詩の試みの背景として、一八五〇、六〇年代に、屋外の太陽光のもとで作品を完成させようとしたフランスの外光派や、一八七〇、八〇年代に、明るい外光を盛んに描きフランス画壇に革新を齎した印象派の、絵画による示唆のあったことが、先行研究において夙に指摘されている(15)。

然しながら、明治四十一年半ばを過ぎたあたりから、

日は沈み、たそがれどきの空の色／青き魔葉の薫して古りつつゆけば(中略)甘き重

たき靄の闇(魔国のたそがれ)明治41・8制作)

薄暮の潤みにこれる靄の内(「蜜の室」明治41・8制作)

もの青く暮れてみな蒸しも見わかぬ。／饅多温^{マツマ}むる空のをち、薄らあかりに、(「鈴

の音」明治41・8制作)

暮れて(中略)外光のなまめく靄に(「浴室」明治41・8制作)

霧の中、入日のあとの河の面(「十月の顔」明治41・12制作)

外光のそのなごり(中略)その靄に(「室内庭園」明治41・12制作)

と、日沈後の、靄や霧に覆われた薄暮を描く詩篇が頻繁にあらわれるようになる。

また、詩中の外光表現だけでなく、色彩という観点においても変化が見られる。明治四十年代の白秋の詩集について論じた先行研究には、(金と赤に象徴される鮮やかな色彩表現は、初期の大きな特徴である。そして、それら多くの色彩のなかで青色は年を経るにつれ増えており)(16)と指摘され、明治四十一年から白秋詩の中で青色や藍色が増え始めると言われている。

このような『邪宗門』中の前期詩篇から後期詩篇への変遷については、拙論(17)において既に言及している。その中で官能開放の主題から退廃的作風へ強く明るい外光から薄暮や夜の闇へという枠組みを提示し考察を加え、『邪宗門』最後期詩篇を代表する作として「室内庭園」(明治41・12制作 「魔睡」章収録)を位置づけ解釈を試みた。「室内庭園」を、

詩篇を通して描かれているのは、次のような日暮れの温室風景である。ガラス張

りの室内に、色や香りの強い植物が繁茂して。天井からは日没後の残光が差し込み、辺りは暗闇で覆われている。そこに晩春の鶯が老いた声を響かせる。このようにして描かれる風景の、中心に置かれているのは、尽きずに湧き出る(噴水の水)である。水が滾々と湧き、花咲く。香りに充ちた庭園風景は、わかき日の艶かしさが火照っている状態を、象徴していると受け取られる。(中略) 古来、泉などの湧き出る水は、神聖なものと受け取られ、若々しい生命の象徴ともされた。従って、詩篇における《水》の表象が、青春の生命の熱気や艶めきを表現する一部となって機能していることに何ら違和感はない。しかしながら、一連から三連へかけて詩篇の展開を追っていくと、《水》は人工的な空間に閉ざされ、室内に、腐敗し饅^{マツマ}えた匂いが漂っているという退廃の様相が、明らかに becoming くる。ここに描かれているのは、官能に火照る青春の園ではなく、それが腐爛しているという陰鬱な風景なのである。

と、自らの屈折した青春の実体を心象風景として表した詩篇であるとした。詩篇の詳細な意味付けは先の稿で論じたためこれ以上の言及は控えたいが、本稿では、述べたような主題を詠う「室内庭園」に、「薄暮と夜」の暈された淡い外光、その下での青、濃紺、黒の色の濃淡(硝子の青み・(饅ゆる褐色)・(黒き天鵝絨)と表現される空の暗色のグラデーション)という、最後期詩篇の詩風の傾向が代表されていることを、改めて確認しておきたい。さらに、「室内庭園」で詩の主体は、自らの若き日の生を相対化する視点のもとに、それを室内風景として象徴的に描き出しているのであるが、そこに認められるのは、青春の夢から覚醒した時点から振り返って、かつての(わかき日のゆめ)(18)の腐敗を冷静に客観的に眺める視座ばかりではないことを付け加えておく。

晩春の室内、

暮れなやみ、暮れなやみ、噴水の水はしたたる……

そのもとにあまりりす赤くほのめき、

甘く、またちらほひぬ、へリオトロオプ。

わかき日は暮るれども夢はなほ静ころなし。

と。未だ夢への憧憬を握りしめ若き日のただ中にい続けているような主体の視点は、「室内庭園」の最終連で、饅食べた匂いが漂う庭園にまだ甘くとときめくような香りが残っていると示されているところからも窺えよう。また、作中の腐食した時計の表象は、こうした未来へと進んでいくことのない時間感覚の狂いを端的に示していると考えられ、一連から五連へと、差異を含みつつも元へと回帰していく円環構造によっても、過去へと絶えず引き寄せられていく心性は表されていると言える。

このような現在から過去を切り離し客観的に冷静に眺める態度と、過去のある時間の地点に留まってしまふ態度との二つのあり方の違和から、作中の愁いの情緒が生じている。これらは、青を基調とする色彩の陰影や、昼と夜という異質の時間帯を架け橋する薄暮の奥行きにおいて暗示的に表されているのである。一先ず、太田の文章が、『邪宗門』の詩風の変遷を辿るものであることを指摘し、論考を次へと進める。

五、結び

ここまで、白秋が目を向けていた西欧世紀末における、文学と絵画の混交といった諸芸術が区分を超越していく動向について言及してきた。その中で、白秋が文芸的交友⁹を基に、どのように西欧絵画や西欧絵画史を受容していたか、具体的な様相を明らかにしてきた。さらに、『邪宗門』詩篇の詩風の変遷を、薄暮と夜の詩篇の増加として辿った。ここで、当時白秋と最も親しく交際し白秋の詩作を最も近いところから眺め続けていた太田が、ムーターの西欧絵画史の叙述のフレームに、述べたような白秋詩の変容を重ねて評言していたことも確認した。

本稿の結びに、ここまでの考察を踏まえて、論の冒頭に示した如く、レーヴァリー「月夜の渚」の絵画に対する白秋の感動がどのような理由として説明できるのかという問いについて、改めて論じたい。

レーヴァリー「月夜の渚」の背景には、西欧絵画史上で脈々と継がれてきたオリエン

トという主題があった。十九世紀のフランス絵画史におけるオリエントへ向かう流れを論じた前掲の岡谷氏は、

現地（植民地の熱帯、亜熱帯の地域・引用者注）へ赴いた人々、探検家、軍人、行政官、宣教師らが持ち帰った情報は、西欧の人々を驚かせ、その好奇心をかき立てた。たまたまジャーナリズムの勃興期に当たり、次々に創刊される絵入りの新聞・雑誌が、一八五一年にロンドンを皮切りにはじまった万博と相まって、こうした情報を、やがて西欧のすみずみにまで行きわたらせた。人々の眼はおのずと南へ向いた。西欧とは全く異なる気候、風土、自然、そこに住む人々の「特異な」習俗……。〈中略〉これらの人々の生活の方が、人間の幸福に適っているように、産業社会に倦みはじめた西欧の一部の人々の眼には映った。驚きと好奇心は憧憬へと代わる。

と、〈エグジツティスムの熱い夢〉が人々の間に流布していく過程を概観している。こうした時代の動向の中で、オリエントが芸術作品の主題となっていた訳だが、ここで述べられている夢は、絵画ばかりではなく、文学においても認められるものである。よく知られるように、象徴派の詩人ボードレルの『パリの憂鬱』（初版1886）に収められた散文詩「旅への誘い」中には、

素晴らしい国、人呼んで言う〈桃源郷〉、古くからの恋人とともに訪れたいものと私の夢みる国がある。われらの〈北国〉の霧の中に浸っていないながら、〈西欧〉の〈東方〉とも、ヨーロッパの中国とも呼ぶことができるであろうほど、さほどに、熱っぽく気まぐれな幻想^{フアンタジー}はそこに羽をひろげ、巧みをつくした繊細な植栽でもって、根気よく執拗にこの類稀な国を飾ってきたのだ。〈中略〉きみは知っているか、冷たい貧窮のなかでわれわれを捉えるあの熱情を、知らぬ国へのあの郷愁^{ノスタルジア}を、好奇心からくるあの苦悶を？⁽²⁰⁾

と、オリエントが〈桃源郷〉として描出されている。白秋やその周辺の青年芸術家らは文学と絵画を横断しつつ十九世紀の西欧文芸を享受していたが、中でも特に注目していたのがボードレルの諸作であったことは論を俟たない。ボードレルの詩に大いに感化を受けた白秋の『邪宗門』が、異国趣味の詩集としての一面を持っていることも、ここに喚起しておきたい(21)。

白秋は、このような〈知らぬ国へのあの郷愁ノスタルジア〉を幻想としてのオリエントに見出す作品を、文学、絵画を問わず、度々西欧文芸の中に認めていただろう。そうした総合的な西欧文芸の受容が前提にあつたとすると、レーヴァリーの「月夜の渚」に出会った白秋は、その明るく輝かしい桃源郷としてのオリエントが、暗い「薄暮と夜」の悲しみの青色の中に融かされているのを見て、衝撃を受けたのではなかったか。

白秋が『ステュディオ』誌上で「月夜の渚」を目にした明治四十一年九月は、『邪宗門』の最後期詩篇の創作時期にあたり、白秋は日本の近代詩歌上で期を画すような青春を主題とした詩集の編纂に取り組んでいた。拙論(22)において既に述べたように、白秋は自らの青春の表現を模索し、島崎藤村『若菜集』(明治30・8 春陽堂)の清新な美、与謝野晶子『みだれ髪』(明治34・8 東京新詩社)の官能の美に継いで、前の世代の青年らが決して経験することのなかった傷痕を持つ自ら一日露戦後の時代における屈折した自我の世代の表現として、退廃美を見出した。『邪宗門』最後期詩篇を代表する「室内庭園」には、美しい園が、明るい光のもとに描かれるのではなく、薄暮と夜の暗い画面の中に沈みこみ、廃れていく園として描出されていた。これは、『若菜集』詩篇に度々見られるような、恋愛や官能を肯定して生きようとする青年らの新時代到来への期待が、〈曙〉や〈春を告げる鶯〉といった表象によつて示されていく行き方とは異なる。『邪宗門』最後期詩篇において、それらは、〈晩春の老いた鶯〉や、述べたような薄暮から夜への暗い陰影へと変転されて示されることになるのである。

このような『邪宗門』最後期詩篇のありようは、人々の輝かしい夢であったオリエントの主題が薄暮と夜の薄明かりのなかで、愁いの情緒を醸し出しているレーヴァリー「月夜の渚」の画面に通底するものがあると言えるだろう。「月夜の渚」に出会った白秋は、〈われ等漸く外光派の詩歌に倦みたる時、この新趣ある誘惑に会ふ。色の曇と甘

きうるほひと、しらべの深げなると、一見わが霊の微動をおぼゆ」と、戸外の明るい光を捉えた外光派を含む西欧絵画史のその先の流れを理解し、「月夜の渚」の、暗く色調の暈された画面に漂う愁いの情緒と、まだ夢がそこはかとなく残る甘美さの雰囲気に言及していると捉えることができる。

自らの青春をかけて新時代の詩の所在を模索し、西欧文芸へも広く目配せしながら創作を行っていた白秋。先行する作品の受容と作品創作とは、言うまでもなく相互の関係にある。いかなる作品も先行する諸作との連なりにおいてしか存在しえず、そのような意味で作品は個別に独立してある訳ではない。本稿においては、レーヴァリー「月夜の渚」と白秋詩との関連について見てきたが、ここで明らかになったのは、過去の文芸作品の系列のなかで描き継がれてきた夢の風景を、昼から夜へと設定を変更し、作中の光を弱め、色調を抑えることによって、印象を反転させるという両者の創意の共通性である。

日本の近代詩歌史上で『邪宗門』は退廃美という観点から特筆される詩集である。そのような集中の退廃性を照射していくうえで、白秋が感銘を受けたレーヴァリー「月夜の渚」が示唆するものは少なくないと言えるのではなからうか。

*白秋の詩篇の引用は、『白秋全集 一巻』(昭和59・12 岩波書店)に拠る。ルビは省略した。

【注】

- (1) 匠秀雄『近代日本の美術と文学』(昭54・11 木耳社)に詳し。
- (2) 北原白秋「上田敏先生と私」(『太陽』大正7・7)
- (3) レーヴァリーについて、Walker Shaw-Sparrow, *John Lavery and his Work*, London 1911 及び Kenneth McConkey, *Sir John Lavery*, Edinburgh 1933 を参照した。
- (4) (3) に記した。

(5) Carter, A.C.R., *Recent Work by Mr. Lavery*, *The Art Journal*, 1908 に「稿者の考

えでは、「月夜の渚」は、ホイットスラーの努力以上のものを示している。ターナー以来の最も素晴らしいノクターンなのだ。同様の考えを持つ（レーヴァリーの展覧会の・引用者注）訪問者は、「屋上、夜」や「タンジール、夜」や「タンジール湾、月夜」を、ことによると好むかもしれない。（拙訳による）と、一連の作を（ノクターン）の絵画と称している。

- (6) 木下圭太郎（太田正雄）「北原白秋のおもかげ」（『改造』昭和17・12）
- (7) 太田正雄『印象派以後』（大正5・10 日本美術学院）
- (8) 安家達也「リルケとリヒャルト・ムーター、あるいはリルケと美術批評」（『杏林大学研究報告―教養部門』平成14・2）

- (9) (7)と同様
- (10) (8)と同様

(11) 同時代に、白秋や太田と親しい長田秀雄が「森林に輝けり（ヴェルレーヌ）」『新声』明治41・10と題してヴェルレーヌの詩を訳出している。訳詩は、〈白き月／森林に輝けり／はじめと濃霧はしめり〉と始まり、〈藍色の夜の奥より／星輝ける水底に：／こゝちよき一刻よ〉と結ばれている。ムーターの著述において、詩中の静寂な夜景が、カザンの絵画に度々表れる薄暮の情景と相通するものとされている。

(12) 前掲の太田訳『十九世紀仏国絵画史』では、印象派以後の絵画の流れが、第十章「真昼」から第十四章「薄暮と夜と」にかけて叙述されている。

(13) 再版『邪宗門』（明治44・11 東雲堂）から引用した。初版からの異同は次の通り。【初版】cafin → 【再版】cazin。初版の綴りは誤植と考えられる。

(14) 島内裕子「舞踏会」におけるロレイとヴァターの位相（『放送大学研究年報』平成7・3）

(15) 太田正雄は同時代に「詩集『邪宗門』を評す」（『スバル』明治42・5）中で、〈其技巧は直ちに十九世紀後半の仏国印象画派、殊に、新印象派、即ち、點彩画派の常套の手法を回想せしめるのである〉と評している。また、矢野峰人「解説」『日本現代詩大系 四卷』（昭和49・12 河出書房新社）は、〈白秋は、当時盛に紹介されつゝあり、またその影響下に隆盛の途上にあつた洋画からも多く学んだらしい。特に彼は外光

と陰影の意義を知つた。〉とし、〈外光と陰影とは、おそらく彼によつてはじめて詩に強調される〉と述べている。

(16) 出口馨「白秋初期詩集における青色の詩学―メーテルリンク受容の視座から―」（『比較文学』平成22）

(17) 拙稿「北原白秋『邪宗門』の退廃美について―明治詩歌の系譜における位置づけ―」（『滋賀文教短期大学紀要』平成28・3）

(18) 詩篇「室内庭園」から抜粋した。

(19) レーヴァリー「月夜の渚」に対しても、白秋と太田は共に注目していた。太田「海の悲哀」（初出『中央公論』明治41・12）の詩篇には、〈ジョン・ラヴレーの絵の心を〉と自注が付されている。太田の詩篇においてレーヴァリーの絵画との影響関係が認められる。

(20) ボードレル 阿部良雄訳『ボードレル全集 四卷』（昭和62・7 筑摩書房）

(21) 太田正雄「詩集『邪宗門』を評す」（『スバル』明治42・5）に夙に指摘されている。

(22) (17)と同様

本学国文学科講師・日本近代文学