

## 『菊の精物語』における花の擬人化と皇統の再生

メリッサ・マコーミック

Melissa McCormick

### 一 はじめに

花を人間の特性に結びつけ、植物を擬人化しようとする——この衝動は、普遍的な傾向であるようだ。花を用いた比喻表現は複雑に体系化されているのだが、文脈によって表現は相当に異なり、一つの文学作品の中においてさえ、隠喩の意味合いには大きな幅が見受けられる。このように複雑であるにもかかわらず、文学や芸術作品における花の役割を解釈し、花が人間によそえられている例を分析してみると、驚くほど定まった様式が浮かび上がり、例外は際だって興味深いものとして立ち現れてくる<sup>1)</sup>。そのような定式の一例として、花とジェンダーの連想関係を挙げる<sup>2)</sup>ことができる。

伝統的な定式においては、花は多く女性を喩えたものであり、西洋の美術および文学の歴史において、花が男性として擬人化されることは稀であった。男性が花に喩えられた例は少なく、ここから擬人化の法則性を見出すことができるだろう。花の連想や比喻には、実在の人物についても文学の登場人物についても、女性についてはほぼ変わらずに連綿と続いてきた定式があった。季節が巡り再生する植物のサイクルが、生殖、繁殖のイメージ

から、広く女性と結びつけて考えられてきたのである<sup>3)</sup>。

花はまた、人間の誕生から死までのサイクルにも結びつけられ、若者の美しさが年とともに必然的に失われ、ついに死に至るはかなさを示す象徴でもあった。同様の連想は東アジアの文化にも見られ、梅の花を例に、マギー・ビックフォード氏が「つぼみを結び花が開き、満開となり散るまでの速さが、無常を想起させる象徴となっている」と論じている<sup>4)</sup>。

梅の繊細な白い花に、女性の美しさとその美のはかなさをなぞらえた代表的な例として「梅花美人」なる類型がある。庭で花咲く梅の木の下に座す女性の姿を描く絵が数多く存在し、中には、梅の花を髪に挿す自身の姿を鏡で眺める女性を描いた作品もある。漢詩では伝統的に、女性の美しさを梅になぞらえるだけでなく、鏡を見た女性が、自身と花の美しさのうつろいを悟る様子が多く詠まれており、南朝梁の簡文帝(蕭綱)による「梅花賦」などがその代表例である<sup>5)</sup>。

日本においても、花のうつろいやすい美しさは、中世の文学および美術において、女性と結びつけられてきた。ただし日本では、美少年もまた女性と同様に花の美しさ、はかなさを持つ存在と見なされていた。花のような少年なるものもつとも頻繁に登場するのは、稚児物語と呼ばれる、頻繁に絵画化もなされたジャンルの文学作品である。稚児物語は、年長の僧と年若い少年の稚児との、宗教的かつロマンチックな関係を主軸とする物語である。稚児物語が人気を博したのは、少年の移ろいやすい若さと美しさが愛でられていたためであったろう。ただし稚児物語は、人生の無常を表現した仏教的な物語でもあり、稚児たちは、この世は幻であるという本質を理解するための「方便」と見なされていた。稚児物語において、花の象徴的な意味と擬人化は、物語上重要なものであった。

絵巻の場合は、花の象徴性が絵で表現されることも多かった。たとえば『稚児観音縁起』のある場面では、揺

れる秋草が稚児を囲んでいる。これは稚児に対する僧の欲望と、その欲望に従順である様子が、詩的な情趣をもつて表されたものである。また、たくましく上を向く幹を持つ木と、弓なりに反った古木の二本の異なる種類の木は、稚児と僧の姿を反映したものである。

別の稚児物語『秋夜長物語』（十五世紀）では、稚児と桜の花のより強い結びつきを見ることが出来る。僧は、桜や柳の木とともに、庭に美しい若者が突如現れるのを目にする。稚児を囲む糸のような柳の枝は、女性の流れる髪を柳に喩える隠喩を想起させるものである。一方、桜の花は、稚児がやがて消え去ることの象徴となっている。中国における梅花美人のように、少年は桜の枝を折り、それを髪に挿しており、絵は直喩的である。絵の鑑賞者は、画面右下にいる僧侶が、稚児の美しさを桜に喩えているであろうことを想像する。

稚児と花のつながりは、稚児の名が、梅の花の若者を意味する梅若であることが示され、より明確なものとなる。もともと梅の花の命は短いうえに、風や雪、雨が花びらを早く散らし、枝を裸にしてしまうことから、梅若の運命を予想することは難くない。梅若は命を落とし、若い恋人の死をきっかけに、僧は悟りを開く。これは稚児物語によくある結末である。

## 二 『菊の精物語』における花の比喻表現

美しさ、はかなさを表すために稚児が花に喩えられるとき、女性を花に喩える方法の典型が応用されている。ただし日本の文学や美術には、男性が別の意味で花に喩えられる珍しい形がある。その最たる例の一つに『菊の精物語』がある。『かざしの姫』の名でも知られる十六世紀の物語で、絵巻も作られた作品である。この絵巻の意義を詳しく論じる前に、まずその概要を見ておこう。

『菊の精物語』の絵巻は、現在、ハーバード大学アーサー・M・サックラー美術館の所蔵となっている。様式の面から見て、十六世紀の作品と推定され、描かれている物語も、ほぼ同時期のものである。小型の紙本の一巻本であり、詞書を有しているが、詞書と交互にあるべきはずの絵は、伝来途上の錯簡により連続しており、順不同となっている。この作品は形式ばっておらず、セミプロ、あるいはひよつとするとアマチュアによって仕立てられたようで、個人向けの絵巻に見られる特徴を有している。

『菊の精物語絵巻』の物語は、室町時代後半の御伽草子絵巻には珍しいものではなく、異類物と呼ばれる、人間の主人公が人ならざる者ないしは異界の者と恋に落ちる話型に分類できるものである。内容は次の通りである。源中納言と大臣の娘である北の方との間には、美しい娘があった。娘は幼い頃から菊に対して尋常ならざる執着を見せ、毎年九月になると、庭の菊の花々の手入れにかかりきりとなり、季節が移ろい菊がしおれゆくと、いつも気を沈ませるのであった。

姫君が十四歳のとき、ある秋の日の夕方、浅い眠りにつく彼女のもとに、在原業平や光源氏もかくやと思われぬ貴人の訪れがあった。思いのたけを伝える男君に姫君は心を動かされ、二人は一夜を共にする。翌朝、別れる時が来ると、男君はまた訪ねてくることを約束し、菊の花の咲く籬の陰へと消えていった。

二人が逢瀬を重ねるうち、帝の主催で花合せが催されることとなり、中納言である姫君の父のもとに、自邸の庭の菊を献上しよう勅が下された。花合せ当日の夕方、男君は心を取り乱し、いつもより弱々しい様子で、これが最後の逢瀬となることを姫君に告げ、自分の髪を一房くるんだ薄様の包みを姫君に手渡した。男君はまた、自分を思い出す形見となる子どもを授かるであろうことを姫君に告げるのであった。

姫君が見送ると、去りゆく男君の姿は、いつものように庭の籬で見えなくなった。男君が戻ることはなく、後に姫君が男君から受け取った包みを開くと、中にはしおれた菊が入っており、次のような歌が一首添えられてい

た。

にほひをば君が袂に残し置きてあだにうつろふ菊の花かな

この歌を見て、姫君ははじめて、恋人の正体が菊の精であったことを知ったのであった。

姫君は後に娘を出産するが、男君のもとへ行くことを望み、そのまま弱り、はかなくなってしまう。この場面の絵には、死の床にある姫君を囲み嘆く家族と女房たちの姿が描かれている。姫君が産んだ娘は母親に生き写しであり、祖父母である中納言夫妻は、亡き娘を偲ぶ慰めとして孫の養育に熱を上げた。類い希なる美しい女性に成長した孫娘は、入内して若宮と姫宮を産み、祖父母を喜ばせるのであった。

子孫が生まれ、皇族と結びつくことは、十六世紀の小型の絵巻(小絵)によく見られる幸福な結末のあり方であった。しかし、この物語における子孫と皇族との結びつきには、論じるべき特徴がある。女性を花と結びつける強い伝統が中国や日本やその他の地域にある中で、なぜ『菊の精物語』の例では男性が擬人化されたのか。そしてその擬人化は、女性に対する花の隠喩とはどう異なっているのか。

注目すべきは、男性は、架空の人物でも伝説上の人物でも、あるいは実在の人物でも、特定の花以外に結びつけられることはないことである。男性たちが結びつけられる花の種類は限られており、花が示す言外の意味も、極めて限定されている。言い換えれば、結びつく性を特化された一種の花の序列があり、その決まりごとが、日本の文学および美術の歴史に明らかに通底しているのである。

登場人物の呼称が花の名であるなど、人と花の繋がり多様な例を一望できる最良の作品は、『源氏物語』である。花にまつわる語彙で女性を描写する技法が巧みに用いられており、作品全体に花の隠喩の技法がちりばめられ、それらの比喩によって、登場人物に深みが与えられている。河添房江氏の研究にもあるように、物語の第一部に登場する女性たちに多く花の隠喩が用いられており、彼女たちはそれぞれ特定の花の名で呼ばれている。

その代表的な一人が夕顔である。夕顔の名は、五条にある彼女の家の周りに夕顔の花が多く咲いていたことに由来するものである。源氏は年老いて病の床にある乳母を見舞いに訪れ、車を庭に引き入れるまでの間に、乳母の家の隣家に目をとめる。

この家のかたはらに、檜垣といふもの新しうして、上は半部四五間ばかり上げわたして、簾などもいと白う涼しげなるに、をかしき額つきの透影、あまた見えてのぞく。

……(中略)……すこしさしのぞきたまへれば、門は藪のやうなる押し上げたる、見入れのほどなくものはかなき住まひを、あはれに、いづこかさしてと思ほしなせば、玉の台も同じことなり。

切懸だつ物に、いと青やかなる葛の心地よげに這ひかかれるに、白き花ぞ、おのれひとり笑みの眉ひらけしはべる。花の名は人めきて、かうあやしき垣根になん咲きはべりける」と申す。げにいと小家がちに、むつかしげなるわたりの、この面かの面あやしうちよろほひて、むねむねしからぬ軒のつまなどに這ひまつはれたるを、「口惜しの花の契りや。一房折りてまぬれ」とのたまへば、この押し上げたる門に入りて折る。さすがにされたる遣戸口に、黄なる生絹の単袴長く着なしたる童のをかしげなる出で来てうち招く。白き扇のいたうがしたるを、「これに置きて参らせよ。枝も情けなげなめる花を」とて取らせれば、門開けて惟光朝臣出で来たるして奉らす。

……(中略)……出でたまふとて、惟光に紙燭召して、ありつる扇御覧ずれば、もて馴らしたる移り香いと染み深うなつかしくて、をかしうすさび書きたり。

心あてにそれかとぞ見る白露の光そへたる夕顔の花<sup>①</sup>

色好みの源氏は当然ながら夕顔に逢い、彼女を廃院へと移すことにする。廃院での物語は、怪異譚めいたもので

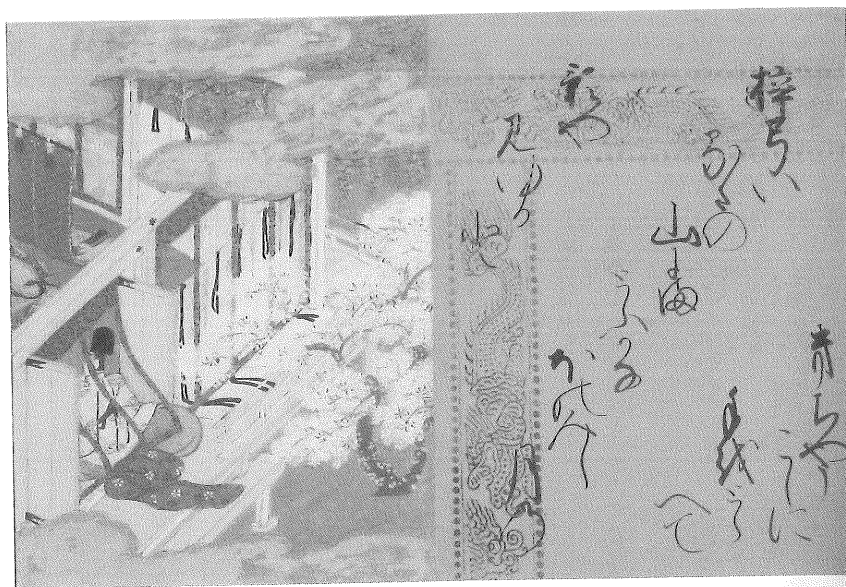


図1 ハーバード大学アーサー・M・サックラー美術館蔵『源氏物語画帖』より「花宴」。土佐光信筆。1509年～1510年。紙本着色、縦24.1cm×横18.0cm。

ある。源氏の夢枕に物の怪が立ったことで、甘美な夕暮れは恐怖の夜へと変わり、目覚めた源氏は、夕顔が瀕死の状態であることを知る。夕顔の花は、夜行性の蛾によって受粉できるよう夕方に花開き、朝にはしおれてしまうのだが、夕顔の女もまた、まさに夜明けの訪れとともに息絶える。花と登場人物との相似によって、この女君の物語には深みが与えられている。夕顔の花の親しみやすさとその真白さ、そして官能的な連想すら引き起こす強い香りは、女君の魅力を表している。また、夕顔が人の目をはばかりるように咲く謙虚な花であることは、まさに女君の人生の歩みを表している。<sup>8)</sup>

もともと名高く、最高の地位を与えられている花は、藤と桜である。藤は藤原氏を連想させる花である。『源氏物語』の藤壺を想起する人も当然いるだろう。藤と桜は、隠喩や連想において、男性と結びつきうる花である。『源氏物語』に登場する男性たちは、政界における彼らの権勢を示すかのように、格の高い花である藤と桜によそえられている。別の言い方をすれば、特定の花だけが、その地位の高さゆえに、男性と結びつく用法を有しているのである。藤と桜のほかに男性が花によそえられ、その人物を表す換喩にもなった代表的な例には、梅の花を愛した林逋および菅原道真と梅の関係が挙げられる。梅も格の高い花とされ、長年にわたり、知識層の間で林逋や道真を想起させるものとされてきた。

『源氏物語』の本文および絵で源氏もともと多くよそえられている花は、何といても桜である。絵ではしばしば、桜の文様の白い衣をまとった姿で描かれることによって、源氏は桜になぞらえられている。たとえば図1は、花宴巻における源氏と朧月夜の密かな出会いを描いたものである(図1)。桜の文様の衣に身を包んだ源氏が、女君のいる細殿に忍び入るところが描かれ、朧月夜の姿は、一房の髪と衣の一部のみによって示されている。源氏の右側には、冷たい輝きを放つ桜が描かれており、その枝ぶりは、女君の局に入ろうとする源氏の動きと平行している。この構図は、源氏と桜が一体のものであることを強調している。

男性を桜や藤になぞらえるこの比喩は、『假寝草紙絵巻』により顕著に見ることができる。若い姫君が庭の桜の木を眺めつつまどろむと、やがて彼女は夢の中で藤の花の香りに気付く。<sup>9)</sup> 姫君に恋文が届き、その文が藤の枝に結わえられていたのだ。この恋文をしたためた公達が次の場面で登場するが、姫君の夢枕に立つ男君は、桜の文様の衣をまとっている。姫君が庭先でうたた寝をする場面と男君が登場する場面の絵は連続しており、藤、桜と男君が一体のものであることが暗示されている。藤と桜は、男君が宮廷において信望篤い人物であると同時に、ロマンチックな欲望を抱いていることを、極めて明白に表している。その後、男君と女君は夢の中だけでなく、実際に結ばれる。『假寝草紙絵巻』の結末もまた、『菊の精物語』と同様に、二人の間の子孫が栄達し、帝の聖代が栄えるめでたいものである。

人を花によそえる表現は、物語類ではその多くが隠喩的なものである中で、『菊の精物語』では、文字通り花が人となっている。男君は実際に花の化身



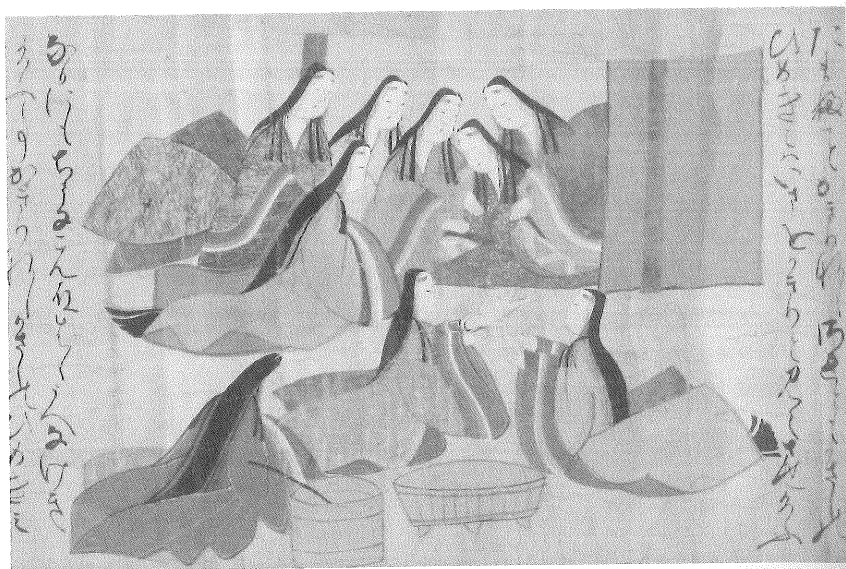


図2 ハーバード大学アーサー・M・サックラー美術館蔵『菊の精物語絵巻』。室町時代。一卷。紙本著色、縦17.2cm×全長748.7cm。

めて描かれている。庭に描かれた橙色の酸漿はぶすま、紺菊、萩、撫子、薄、藤袴は、それぞれ隠喩上の意味をもつものである。

花々が極めて大きく描かれていることから、文学以外の芸術における花の表現にも絵が参照されたことが推定され、たとえば、ちょうどこの絵巻が作られた時代に人気を博すようになっていた生け花の手引きとしてもこの絵巻が参照されたことが考えられる。

この絵巻がいかに教育的な性格をもつものであっても、作品の芸術性や、物語を構成する擬人化の比喩の効果は損なわれてはいない。詞書では、男君の正体が花であることをほめかす掛詞や、花を用いた隠喩が多用されている。たとえば、姫君を最後に訪れるとき、男君は「うちしほれたる」様子であるとされる。その場面の絵もまた男君と菊を結びつけたものであり、庭には人間の姿に似せられた大輪の白い菊が描かれている。この菊は生気に溢れており、他よりもひときわ大輪の花を、優雅な曲線を描く茎

であり、菊と隠喩以上の繋がりをもつ存在である。花の化身が登場する作品に先例がなくはないが、想像がつくように、中国文学において多く見られる例は、花が美しい女性の形をとった話である。

唐代の物語「崔玄暉」など、花の精である女性が登場する物語であれば、中国文学に無数に存在する<sup>10)</sup>。たとえば「崔玄暉」の物語は、次のような内容である。一人の道士が、雑草の生い茂る荒れた我が家に帰ってきたのだが、ある春の夜、若い女性が現れ、道士に彼女と側女たちの庇護を求めてきた。十数人の女性たちが現れ、それぞれ自己紹介をするのだが、彼女たちはいずれも花の名と掛詞となる名前を有しているのであった。道士はすぐに、彼女たちが庭に住む花の精なのだと思った。女性たちは、自分たちを守ってくれた恩返しにと、食べると不死になるといって梅と桃の花の入った籠を道士に差し出すのであった。こうした短篇物語の多くにおいては、文字通り花が擬人化されているが、擬人化によってより長く複雑な物語が構成される『菊の精物語』は、また別の構造を有している。

『菊の精物語』は、教育的な機能も有する物語と見なされていた。『菊の精物語』その他の物語で、姫君の部屋に入る公達が花とともに描かれる場合、その行動は種蒔きを示唆しており、通常、物語の結末には、二人の間の子どもたちやその子孫が登場する。こうした比喩の方法は、英語で「鳥と蜂」が、逢瀬や懐妊に関する知識を教える際の婉曲表現であるのと同じである。『菊の精物語』で姫君は懐妊を告げられ、絵巻の末尾近くでは、姫君の下衣のあたりから裸の赤子が生まれ出る場面が描かれている(図2)。この描写は、中世の絵巻においては極めてあからさまなもので、分娩の瞬間よりも、すでに布にくるまれ、お産を手伝った女房の手に抱かれる赤子が描かれることの方が通常は多い。

絵巻は性教育の役割を担っていただけでなく、詩歌などの文化における花の意味について教える絵入りの入門書としても機能していた。たとえば庭が描かれた最初の場面(図3)には、詩歌において重要な秋の草花がま

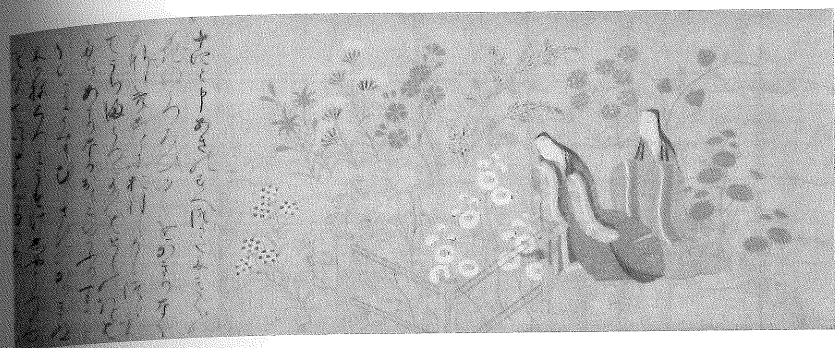


図3 『菊の精物語絵巻』

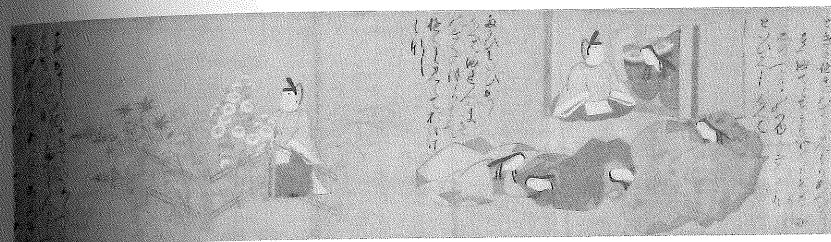


図4 『菊の精物語絵巻』



図5 『菊の精物語絵巻』

の上に映かせている。他の草花と異なり、この菊は庭の籬の外へと伸びており、衝動を抑えきれない様子であることが示されている。

次の場面において(図4)、この菊の花は消え、代わりに公達が現れる。男君の正体が菊であることが絵でも示されている。庭へと去って行く男君を描いた場面と、姫君の家の庭から献上された菊が出された宮中での花合せの場面は連続して描かれているのだが(図5)、この二つの場面に明確な区切りがなされていないことは、男君と花の精が、勅命に応えるため自身を犠牲にすることを示しており、男君は庭から宮中の花揃えの場へとまっすぐと歩みを進めるように描かれている。

『菊の精物語』における菊の最期は、他の多くの花の精の物語のそれとは異なっている。通常は、期せずして水をやりすぎてしまったり、引き抜いてしまったりといった人間の何らかの愚行か、人間の姿でいる間に酒を飲んだりといった失敗が、花の精の死を招くものである。『菊の精物語』では、姫君の父が帝に献上するため菊を引き抜いたのであるが、絵では、勅命に応えるため、花がみずからすすんでその身を犠牲にしたことが示唆されている。皇室と結びつけられてきた花である菊は帝の忠臣となり、宮中の行事、この場合は花揃えに奉仕し、皇室に子孫を差し出してもいる。姫君との間になした娘が後に帝の女御となり、若宮と姫宮を産むのだ。

比較的長編の物語である『菊の精物語』において、男君は菊の化身であり、菊の花は、時代が降るにつれ、より強く皇室を暗示する花となった。『菊の精物語』は、絵や詩歌において伝統的に女性と結びついてきた花のイメージを、男性の生殖能力を表す表現として構築し直した物語であった。すなわち、この物語における菊は、花であると同時に、花粉の媒介者でもあるのだ。

『菊の精物語』は、中世後期の作り物語の中で、皇統の再生を表した作品と言われている。帝の子孫たちは菊の種をもとに生まれており、皇族が超自然的な存在であることを示している。農作に基づく暦の中で、天皇が長

きにわたり支配を行ってきたことも反映されているであろう。表面上は、人が異界の者、あるいは人ならざる者に出会う物語（異類物）の単純な形態であるが、『菊の精物語』は、生殖と再生を通して、皇族のもつ超自然的な權威を若い読者たちに教え示すことを意識した物語となっているのである。

（訳・永井久美子（東京大学EALAI（東アジア・リベラルアーツ・イニシアティブ）特任助教）

## 注

- (1) ビヴァリー・シートン氏は、ヨーロッパの伝統における花の擬人化の歴史を簡潔にまとめており、シートン氏による意味バタンの解釈は、東アジアの美術および文学にも適用できるものである。「文学における花の擬人化の歴史的記号論のために」『ポエティックス・トゥデイ』第10巻第4号、一九八九年、英文、679頁〜701頁。ほかにも、シートン氏の『十九世紀欧米文学における花の意味記号についての研究』（『花の言語史』ヴァージニア大学出版、一九九五年、英文）も参照。
- (2) 注1前掲シートン氏論文（一九八九年）、679頁。
- (3) マギー・ビックフォード『墨梅——中国院体画様式の成立』（ケンブリッジ大学出版、一九九六年、英文）53頁参照。
- (4) 注2前掲書、53頁〜60頁。ビックフォード氏は、詩歌および絵画における「梅花賦」の主題の発展について、段階ごとに詳細な考察を行っている。考察にあたっては、ハンス・フランケル氏の『梅花と宮廷女性』（イェール大学出版、一九七六年、英文）が適宜参照され、関連する詩の分析が引用されている。
- (5) 絵巻全体のモノクロ図版は、『在外奈良絵本』（角川書店、一九八一年）に掲載されている。部分図のカラー図版は、メリッサ・マコーミック『土佐光信と中世の小絵』（ワシントン大学出版、二〇〇九年、英文）210頁〜211頁に掲載。ハーバード大学所蔵の絵巻の本文は、注を付した形で、市古貞次編、新日本古典文学大系第54巻『室町物語集』（岩波書店、一九八九年）所収『かざしの姫君』（291頁〜309頁）に掲載されている。
- (6) 河添房江『源氏物語表現史——喩と王権の位相』（翰林書房、一九九八年）、特に第一章「花の喩の承譜」21頁〜33頁参照。
- (7) 阿部秋生・秋山虔・今井源衛・鈴木日出男校注・訳、新編日本古典文学全集『源氏物語』第1巻、小学館、一九九四年、131頁〜140頁より引用。
- (8) 『源氏物語』の中で花が特定の登場人物の女性の本質を表す例は他にも多数あるのだが、中でも注目に値するのは、未摘花と呼ばれる女性である。彼女の醜さは有名で、あまりにも背が高く、広すぎる額と、長すぎる額と、先の赤い鼻の持ち主である。とされ、彼女の周りのもの、たとえば家や年老いた女房、時代遅れの薄汚れた衣や調度品といった、未摘花が持つものは、みな魅力がないとされている。未摘花の名は、棘のある葉をもつ紅色の花、すなわち紅花に由来するもので、彼女の鼻先が赤いことにちなんだものである。
- (9) 『假寝草紙絵巻』の写真と桜や藤になぞらえる比喩については、「土佐光信と中世の小絵」（ワシントン大学出版、二〇〇九年、英文）115頁〜131頁を参照。
- (10) ダニエル・シェイ『古代中国小説における愛と女性』（中華大学出版社、二〇〇八年、英文）には、唐代の小説やその他の花の精の物語が、『紅樓夢』などの後世の作品に与えた影響についての議論がある。
- (11) 塚原明弘『花の精の物語としての「夕顔」巻——『源氏物語』と異類婚姻譚』（『文学』第7巻第5号、二〇〇六年）145頁〜157頁に、『源氏物語』より先に成立していた花の精の物語が夕顔巻に影響を与えた可能性についての議論があり、議論にあたり、花の精の物語のパターンが紹介されている。





ハーバード大学アーサー・M・サックラー美術館蔵『菊の精物語絵巻』。  
16世紀。姫君と逢瀬を重ねる貴公子は、実は菊の精であった。菊の花  
とは何を暗示しているのだろうか（本書175ページ）。

パーク・コレクション蔵「武文図屏風」左隻。17世紀前半。画面右には、海中から異形  
の子どもが次々あらわれ、ついに、甲冑を帯し馬に乗った武文の怨霊が浮上する。語り物  
が大画面で描かれる時、物語世界はどのように変わるのか（本書196ページ）





poetry. When Go-toba-in was defeated by the Kamakura bakufu and sentenced to exile on the island of Oki, it was Nobuzane who painted the retired emperor's portrait. It is also said that Nobuzane painted an illustrated version of the *Jidai fudō utaawase* (Match of Poets of Different Periods) that Go-toba-in composed while in exile. The "Jidai fudō Poetry Match" was actually a collection of representative poems by 100 outstanding poets of all ages, similar thus to Fujiwara no Teika's "Hyakunin issu" (One Hundred Poems by 100 Poets). Attention to this *Jidai fudō utaawase* can shed new light on the origins of kasen-e.

With the passage of time, a great variety of kasen-e were created. Numerous versions of the "Portraits of the 36 Poetic Immortals" included different sets of poets, among them, for example, portraits of only female poets or only poets who were monks or priests. In the Edo period, a great variety of products such as the "Kōetsu 36 Poetic Immortals," "Immortal Poets on Armrests," illustrated books of "Hyakunin issu," illustrated cards, etc., were created in response to popular demand.

Why was it that after the portraiture of Hitomaro, illustrations of famous poets became so popular? And why were the same poets depicted in such a variety of styles?

In this presentation, I would like to reconsider the origins and development of kasen-e, in relation to changing tastes and audience demands, through the examination of materials preserved in several different collections.

#### Japanese Court Culture as Represented in Genji Illustrations and Nara ehon Ishikawa Tōru, Keio University

Unlike Nara period culture, which is preserved to a significant extent in the material contents of the Shōsō-in, very few actual artifacts of Heian court culture, including manuscripts of *The Tale of Genji*, have been preserved. Much of what does remain of court culture, such as the Genji Scrolls of the 12<sup>th</sup> century, exists in fragmentary condition, and has been the object of meticulous scholarly research. But admiration of court culture persisted well after the Heian period, and various efforts were devoted to reproducing the objects of that culture. In particular, classical literary works such as *Tales of Ise* and *The Tale of Genji* were held in high esteem, and were reproduced in the forms of illustrated handscrolls and books. However, due to the great volume of these texts, few illustrated books or scrolls reproduce the entire text. Most of them focus on selected scenes depicted on standing screens or in picture albums. Such screens and scrolls begin to appear during the Muromachi period, but the great majority of them are products of the Edo period. It is likely that such paintings were mass-produced by teams of professional painters.

In the Spencer Collection of the New York Public Library, there are a number of versions of *The Tale of Genji* illustrated by brush. Among them, a copy of the "Suetsumuhana" chapter of an illustrated handscroll of *Genji* has attracted attention in recent years, and several scrolls which are thought to belong to the same original set have been identified. In order to clarify the process of production of this work, centering on the activities of the aristocracy, it

will be necessary to identify further portions of this work, but for basic research on such luxurious editions of illustrated books and scrolls it is important to keep in mind that these are the results of mass-production in the early Edo period. During the same period, such luxurious works as the 12-scroll work *Genpei seisuiki emaki* which may have belonged to the Tokugawa Gosanke, and the 12-scroll *Taiheiki emaki* were also produced. It seems probable that such deluxe emaki were produced during the early Edo period, the era in which the greatest number of illustrated scrolls originated, by organized groups called "ezōshiya" (picture book makers), and that many such works were purchased by daimyō families.

The Spencer Collections also holds a Nara ehon (illustrated book) edition of *The Tale of Genji* in 54 volumes. This has no colophons or signatures, but judging from the script of the text and the style of the illustrations, it has been shown that both the text and pictures of the entire 54 volumes is the work of Isome Tsuna, who was active as an author of epistolary manuals during the Jōkyō to Genroku eras (1684-1704). Until now, it has been thought that first-rate works in the genres of Nara ehon and illustrated scrolls were the work of male calligraphers and painters, acting in collaboration, but now it has become clear that a single female artist was responsible for both the script and illustrations of some of these works. We have discovered that Isome Tsuna was responsible for the creation of a large number of Nara ehon and emaki in addition to *The Tale of Genji* edition, and appears to be Japan's first author of illustrated books. In my presentation, I would like to report on the state of new research as described above.

#### Flower Personification and Imperial Regeneration in *The Chrysanthemum Spirit* Melissa McCormick, Harvard University

From as early as Ovid's representation of the goddess Flora, the personification of flowers by women appears throughout Western art and literature, signifying in various capacities seasonal regeneration, fertility and reproduction, beauty, and ephemerality. Although similar patterns of metaphorization can be found in East Asian cultural history, medieval Japan offered an unusual variant: the flower who materializes as a man. The masculine floral metaphor is exemplified by *The Chrysanthemum Spirit* (also known as *Kazashi no hime*, or *The Story of Princess Kazashi*), which is a sixteenth-century Japanese illustrated narrative scroll. *The Chrysanthemum Spirit* relates the tale of a young woman who falls in love with a handsome courtier, only to have his identity revealed by the end of the story to be a human manifestation of the autumn flower. The tale's ultimately felicitous ending focuses on the efflorescence of the imperial line and thus frames the issue of courtly identity in the late medieval period at both natural and supernatural registers.

The question remains, however, as to why the flower spirit in this tale is figured in male form, considering the far more common occurrence of the alignment of floral imagery with female characters in fiction and visual images. The present paper explores this question by first contextualizing the scroll within East Asian texts and images of flower personification

and imagery, from Chinese plum beauties to the florally named characters in numerous literary works, including *The Tale of Genji*. This analysis demonstrates the strictly limited nature of flower types with which male characters were associated. It further reveals an implicit hierarchy of floral motifs that tends to correspond not only to a character's gender, but also to his or her social status.

In the case of *The Chrysanthemum Spirit*, the male character embodies not just any flower, but a blossom that would eventually take on imperial connotations in the early modern era. As a late Muromachi work, however, the scroll prompts consideration of exactly when the chrysanthemum began to be associated with the imperial line as well as the flower's particular connotations during the sixteenth century. *The Chrysanthemum Spirit* uses visual and poetic imagery traditionally associated with women to reframe reproductive potency in male terms. As such it speaks to the way in which the regeneration of the imperial line figured in the late medieval imaginary. An analysis of texts and images, and an attention to the scroll's materiality will help delineate these notions, while considering in general how flower personification structures Japanese illustrated narratives, metaphorically, allegorically, and symbolically.

**Representation in the Non-representational Arts:  
Poetry and Pots in Sixteenth-century Japan**  
Andrew M. Watsky, Princeton University

*Chanoyu* catalyzed new uses and value for many kinds of objects in Japan, and in the process created new meanings for those objects. What was once a quotidian storage jar in China with no claim to aesthetic quality, for example, became in Japanese *chanoyu* a sought-after vessel that not only excelled at preserving the best tea leaves, but also epitomized aesthetic excellence (according to Japanese standards) and commanded a high price. For objects such as this, one of the chief strategies in the production of new meaning was the bestowal of a proper name, the principal issue this paper will examine.

A proper name transformed an object. Many names referenced motifs in classical Japanese literature, thus layering the objects with literary meaning. More specifically and the principal phenomenon this paper will examine, some referenced famous places in Japan, *meisho*, and in turn poetry and the *utamakura* tradition. These *meisho* names sometimes also were inspired by the physical characteristics of the object. Even in those cases, however, the name was also usually tied to a literary reference, which made the name more than mere description. By bearing a literary name, in other words, the object could perform the act of representation - literally, a re-presentation of the literary source - even if the object was not one that engaged representation visually. Most importantly, the names entwined the objects into a tight-knit web of revered Japanese literary culture, and in doing so, conceptually transformed objects - again, often Chinese - into embodiments of Japan.

The practice of naming objects had early roots in Japan and, in the context of *chanoyu*,

became fairly common from the early Edo period. In sixteenth-century Japan, however, bestowing a proper name on a *chanoyu* vessel was still an exceptional act. Sixteenth-century *chanoyu*'s named objects and naming practice were canonized in period *chanoyu* writings, most importantly the *Yamanoue no Sōjiki*, a treatise authored in the 1580s by Yamanoue no Sōji, a disciple of Sen no Rikyū. This text, along with tea diaries, provides the written evidence that glosses the named objects, some still extant: this confluence of texts and objects articulates especially the literary consequence of the named *chanoyu* object.

§ 4 Performance and Painting: Women and Samurai Narratives

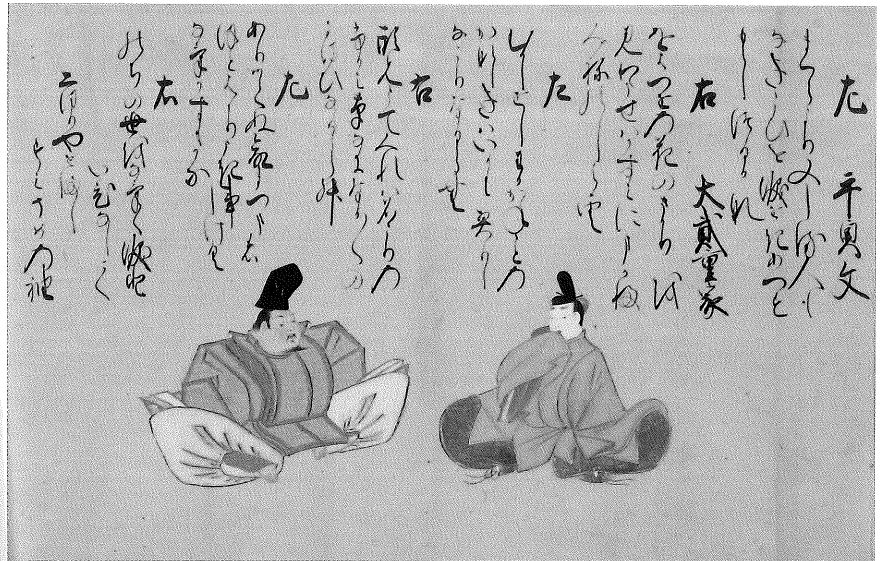
**The World of illustrated Performance Narratives:  
The *Takebun-zu* Screen Painting**  
Kobayashi Kenji, National Institute of Japanese Literature

From the late 16th to the early 17th centuries, large numbers of illustrated scrolls and illustrated books were produced in Japan. The majority of these were tales that are called *otogizōshi*, but second to these in number are illustrated texts of a recitational dance-music genre called *kōwaka bukyoku*, of which about 300 examples are known. The main reasons that *kōwaka bukyoku* narratives were popular in the format of illustrated scrolls and books is that they were relatively brief and, like *otogizōshi*, their plots were richly inventive.

In recent years attention has been drawn to the fact that the subject matter of *kōwaka bukyoku* that circulated in the form of illustrated books was also taken as the topic for *byōbu-e* (standing screen painting). For instance, many examples have been identified of *ehon* and *emaki* of the popular "Taishokan," for which many performances are recorded, and ten or more examples of *byōbu-e* based on this story are known, as well, including one in the Chicago Museum of Art. In a majority of such screen paintings no text is inscribed, so the world of the narrative must be represented by the illustrations alone. This means it would have been difficult to take up as subject matter a story which was not widely known, and thus the frequency of such screen paintings based on "Taishokan" must attest to the extent that that *Takebun-zu* work was widely familiar.

Incidentally, a very interesting example of a standing screen, known as "Takebun-zu *byōbu*," consisting of one pair of screens with six panels, is contained in the Burke Collection. The ocean is painted broadly on the left and right screens, and against that background the drama of the abductions of an aristocratic figure is played out. When this screen was exhibited in Japan, the accompanying explanation stated that the painting was based on the *noh* play "Takebun." However, this is a 16th century *noh* play that stands outside the standard repertoire and was only very rarely performed.

The *noh* play *Takebun* is based on the account of the "Incident of Ichinomiya Miyasudokoro (Empress Ichinomiya)" in the *Taiheiki*, and a *kōwaka bukyoku* known as *Shinkyoku* is based on the same source, the same account in the *Taiheiki*. The first half of the



ウェーバー・コレクション蔵『時代不同歌合絵巻』。17世紀初期。都を追われた後鳥羽院が制作に関わった作品。歌人の風貌は写実的である。その絵姿の分析により、絵巻編集の企図が明らかとなる（本書145ページ）。

アメリカに渡った物語絵  
わたものがたりえ  
絵巻・屏風・絵本

©2013

2013年3月10日 初版第1刷発行

編者 人間文化研究機構  
国文学研究資料館

発行者 廣嶋 武人

発行所 株式会社 べりかん社  
〒113-0033 東京都文京区本郷1-28-36  
TEL 03(3814)8515  
<http://www.perikansha.co.jp/>

装訂 早瀬 芳文  
印刷・製本 スマイル企画+モリモト印刷

Printed in Japan ISBN 978-4-8315-1342-7

#### 執筆者紹介 (掲載順)

今西祐一郎 (いまにし・ゆういちろう/国文学研究資料館館長。日本古典文学専攻)。「源氏物語覚書」(1998年、岩波書店)、「蜻蛉日記覚書」(2007年、岩波書店)。

Haruo Shirane (ハルオ・シラネ/コロンビア大学教授/日本古典文学・比較文学専攻)。「*Envisioning The Tale of Genji: Media, Gender, and Cultural Production*」(Columbia University Press, 2008年、編著)、「世界へひらく和歌——言語、共同体、ジェンダー」(勉誠社、2012年、共編著)、「*Japan and the Culture of the Four Seasons: Nature, Literature, and the Arts*」(Columbia University Press, 2012年)。

小峯和明 (こみね・かずあき 立教大学教授 日本中世文学、東アジア比較説話専攻)。「説話の声——中世世界の語り・うた・笑い」(新曜社、2000年)、「中世日本の予言書——「未来記」を読む」(岩波書店、2007年)、「中世法会文芸論」(笠間書院、2009年)。

齋藤真麻理 (さいとう・まおり/国文学研究資料館准教授/中世文学専攻)。「一乗拾玉抄の研究」(臨川書店、1998年)、「菟王の訓え——『乳母の草紙』攷——」(『国語国文』80-6、2011年6月)、「橋の下の菖蒲——『和漢朗詠集』を読む——」(『古典籍研究ガイドンス 王朝文学をよむために』、笠間書院、2012年)。

R. Keller Kimbrough (R・ケラー・キンブロー/コロラド大学准教授/中世文学専攻)。「お伽草子『酒呑童子』『伊吹童子』の肉食論」(『「国文学解釈と鑑賞」別冊』2008年10年)、「草双紙にみるお伽草子受容」(『お伽草子百花繚乱』笠間書院、2008年)、「『小敦盛』考・『平家物語』敦盛譚と名前の意義」(『伝承文学研究』59、2010年5月)。

D. Max Moerman (D・マックス・モーマン/コロンビア大学・バーナード大学准教授/日本宗教専攻)。「*Localizing Paradise: Kumano Pilgrimage and the Religious Landscape of Premodern Japan*」(Harvard University Asia Center, 2006年)。

徳田和夫 (とくだ・かずお/学習院女子大学教授/中世文学、民間説話学、ビジュアル・カルチャー、比較文学)。「お伽草子研究」(三弥井書店、1988年)、「絵語りと物語り」(平凡社、1990年)、「お伽草子百花繚乱」(笠間書院、2008年)。

高岸輝 (たかぎし・あきら/東京大学大学院准教授/中世美術史専攻)。「室町玉権