

2

明治期新聞・雑誌の 口絵・挿絵を考える

出口 智之

東京大学ヒューマニティーズセンター第27回オープンセミナー

- ・日 時：2020年10月30日（金）17:30 - 19:30（オンライン開催）
- ・担当者：出口智之

【要旨】

明治20年代から30年代は、近代出版が隆盛を迎え、現代につながる出版文化の原型が形作られた時期でした。そのコンテンツの中心はもちろん活字によるテキストでしたが、同時に口絵や挿絵といったイラストレーションにも大きな変革が起ったことは見逃せません。明治初期から10年代までの、江戸を引継いだ挿絵文化とは異なり、多様な印刷技術の導入、洋画家や写真の起用、文学作品との新しい関わりかたの模索など、様々な試みが積極的に行われ、新しい近代口絵・挿絵が花開きました。その諸相をご紹介しつつ、明治期における口絵と挿絵の問題を広く考えてみたいと思います。

【講演録】

はじめに

○出口 みなさんこんばんは。ただいまご紹介にあずかりました出口智之と申します。このお話、本当は今年（2020年——出口注）の春にさせていただく予定だったのですが、ご存じのとおりで延期となってしまいました。ほく自身もですし、みなさまも様々なご負担やご不便をこうむられていると存じますが、それでも、このようにオンラインでお話しさせていただける状況になりましたことは、大変嬉しく存じます。みなさまのお顔を拝見して、頂戴するリアクションを見ながら臨機応変に話してゆけないのは悲しいですけれども、一方で本日はかなりの遠方や、日本国外からご来聴くださっているかたもいらっしゃるって、オンラインはけっして悪いことばかりでもないとも思います。不慣れな点もございまして、うまくお話しできるかわかりませんが、なるべく楽しんでいただけるような

話にしたいと思いますので、どうかよろしくご清聴くださいませ。

まず本日の流れを申し上げますと、前回と同様、3つのチャプターに分けてお話をさせていただこうと思います。まず1つめが「江戸戯作と明治の新聞小説」、2番目に「絵入り新聞小説の諸問題」、そして最後に「雑誌の口絵・挿絵戦略」という感じで進めてまいります。前半2つが新聞、最後が雑誌に焦点をあてた話です。大きなテーマとしては、画面の下のほうにお示ししたとおりなんですけれど、江戸戯作からの連続で出発した明治の新聞や雑誌が、口絵・挿絵制作に関して抱えていた問題を考察したうえで、当時の作家やメディアが取った戦略を概観していくというのが、本日お話しするお主な内容です。

近年、口絵や挿絵の研究は盛んに行われるようになってきていて、明治期だけではなく、大正や昭和、あるいは現代の文芸の諸ジャンルにいたるまで、様々な研究が行われています。また江戸戯作に関しても、様々なジャンルの絵入り本が重要な位置を占めていましたので、絵とリンクした研究はきわめて盛んに行われています。ところが、近世文芸の研究と近現代文学の研究とが、つながりが薄いままに進んできてしまったため、その2つの時代を架橋するような研究はあまり発展しませんでした。言語表現に注目した文学研究や、あるいは書物の形態を扱う書誌学においては、両時代を越境するような研究もかなり蓄積があるのですが、こと口絵・挿絵ということになると、近代文学研究の側で軽視される傾向が長く続いたこともあって、ほとんど取りこぼされてしまっています。

ぼく自身は、もともと明治文学の研究から出発したこともあって、口絵・挿絵研究を手がけるようになってからも、江戸と明治がどう接続していたのかというあたりに興味の中心があります。しかし実際のところ、今日のお話をお聞きいただくとおわかりいただけるかもしれませんが、いまからお示しするような角度で明治期の口絵・挿絵の調査研究を進めている学者というのは、ぼくが知るかぎりにおいては、世界でもたぶんぼく自身しかいないと思うんです。この時代を扱う研究者がいないということではなくて、いままであまり考えられてこなかった見地から研究を進めているからです。これまで誰も見向きもしなかったということは、その背景には研究をばばむ様々な問題や限界や難しさがあるという意味でもありまして、その困難のなかを、もう本当に独力でやっているような感じですよ。

最近では、院生さんやポスドクくらいの若い研究者を含め、共感してくださるかたも少しずつ出てまいりましたけれど、それでもまだぼつぼつ単発の論文が出ているにすぎない状況です。それなのに研究対象はあまりにも龐大で、わからないことや調べがおよんでいないことが、本当にたくさんあります。みなさまにお

かれましても、もしお気づきの点などございましたら、ぜひお教えいただけると大変ありがたく存じます。今日お集まりいただいたなかには、様々なご専門のかたがいらっしゃると思いますので、それぞれのご知見をお洩らしいただければ、本当に嬉しく存じますので、どうかよろしく願いいたします。

一 江戸戯作と明治の新聞小説

それでは、第1チャプター「江戸戯作と明治の新聞小説」からお話をしたいと思えます。

前回、2019年秋のお話の時にもお示いたしましたけれど、とても重要な文章ですし、今回がはじめてのかたもいらっしゃるはずですので、やはりまずはここからスタートさせてください。木村莊八という画家が昭和18年に書いた『近代挿絵考』(双雅房)という本の一節です。ちょっと読んでみましょう。

挿絵と云へば、^{あらかじ}予め特定の本文 (text) を作者から与へられて、その無形の文学的叙事叙情につれて美術——即、造形——を随伴せしめる特殊な一つの形式の画業である。⁽¹⁰⁾

ちょっと気取ったいいかたですけれど、要するに近代の挿絵というのは、まず画家が与えられた小説のテキストを読んで、その読後感、もちろんテキストですから叙事、すなわち物語の中身、それから抒情性のどちらも無形なわけですけれど、その無形の読後感をもとに、造形芸術であるところの美術、形のある美術を随伴せしめていくのが、一般的な制作スタイルなんだと述べています。いま覚えておいていただきたいのは、これが昭和18年、1943年の証言であるということです。このことは、あとからもう一度出てきますので、ぜひ記憶の片隅にとどめておいてください。

その一方で、江戸時代はどうであったかという、それとはまったく違う作りかたがなされてきました。いくつか資料をご覧に入れたいと思うのですが、研究の出発点ということなので、こちらも前回と重なるものが多くなっています。前回もいらしていただいたかたには、おなじ話でまことに恐縮ですが、確認の意味でもご一緒にご覧ください。

まず最初は、山東京伝が本文執筆し、北尾重政が描いた「復讐煎茶濫觴」という文化2 (1805) 年の黄表紙です。【図 1 a】が京伝による自筆稿本、【図 1 b】が

(10) 木村莊八『近代挿絵考』(双雅房、昭和18年12月)、172頁。

版本なんですけれど、ご覧いただくとわかると思いますが、京伝が稿本に絵まで全部描いているので、その周りに文章を書き込んでいます。それに従う形で、絵師の重政はこの絵の部分を描きなおしているわけです。指示画では、この寝ていた男の人が布団から逃げようとするところを、頬かぶりした賊が馬乗りになって刀で刺す場面を描いていて、これを受けた重政は、行灯が倒れているところだとか、襲われた男も左手に刀を持っているところだとか、みんなちゃんとそのまま描いています。

そして、もう1つ注目いただきたいのは、稿本のほうは明らかに絵が先に描かれているということです。本文を絵の形を用意するように書入れたあとで、その空いたスペースに絵を描いたのではなく、絵を先に描き、その周りに本文を入れるのでないと、こういうような形にはならないはず。それなので、江戸の作者たちは、文が本であるという発想のもとにある本文という言葉を使わず、書入れとか、てんじ 填詞、う 填め詞という言いかたを用いていました。これはつまり、絵のほうがもとにあって、その周りに文字を書入れるのだという感覚です。

続いて、京伝の弟の京山と、歌川国貞・国満の文化10(1813)年の合巻「もどりかごこきよのにしきえ 戻駕故郷錦絵」【図2 ab】です。これは左右が顛倒していますが、肝腎な足軽や侍たちが戦いをしている、その周りに折れた矢が散らばっているところについては、やっぱり稿本そのままに描きなおしていますね。この、兜で防いでいるところなんかも、そのまま描かれています。

次は天保2(1831)年の、柳亭種彦と歌川国貞の有名な合巻、「にせむらさきいなかげんじ 修紫田舎源氏」の口絵です。種彦は絵が得意でしたので、【図3 a】が稿本で【図3 b】が版本な



図1a 「京伝作煎茶濫觴原稿」

『新小説』明治30年10月、立教大学図書館蔵



図1b 「京伝作煎茶濫觴板本」

同上

んですけれども、この着物の格子模様とか、その背後に置かれた本のなかの絵、本文、さらに「田舎げんじ」と書いてあるらしき柱のあたりまでも、非常にていねいに描いておきまして、このまま彫りに回ってもおかしくないくらいの質になっています。

もう1例、曲亭馬琴と、この部分は二世柳川重信が描いている「南総里見八犬伝」9輯の上、天保6(1835)年刊の読本の口絵について、稿本【図54a】と版本【図54b】を見ておきましょう。口絵だからということではなくて、読本はそもそも絵の周囲を文章で埋める、黄表紙のような形には作られ

ませんけれども、でもたとえば大力の犬江親兵衛が碁盤を持上げているところ、ひきたもとふじ 碁田素藤が鉄砲を構えているところ、この尼さんは八尾比丘尼みょうちんの妙椿というのですが、彼女が妖術で反魂香を使うところまで、馬琴は綿密に描いておきまして、それを絵師がそのまま描きなおしたのだということがおわかりいただけるかと思



図2a 「京山作故郷錦絵原稿」



図2b 「京山作故郷錦絵板本」

『新小説』明治30年10月、立教大学図書館蔵



図3a 「種彦作田舎源氏原稿」



図3b 「種彦作田舎源氏板本」

同上

江戸の本がどうやって作られていたかのかということ、もう少しだけお話ししておきましょう。【図55】は、文化15(1818)年に刊行された、東里山人が作って勝川春扇が描いた「宝船黄金梳」という合巻

です。この、中央上のところが本屋さん、版元ですね。その版元の統轄のもとに、まずは右上の作者が机にむかって稿本を書いている。筆を持っているところからわかるように、これは読んでいるのではなくて書いている様子です、机上に開かれているのが稿本です。稿本の見開きに、ちゃんと小さい絵が描かれていますね。江戸の草双紙では、作者が絵まで描き、その周りに文字を埋めてゆく形で稿本が作られたというのがよくわかります。

そうやって稿本ができあがると、今度は左上の画工に回ります。画工が机にむかって、左側に作者から送られてきた稿本を置き、それを見ながら絵を描いていますね。絵ができあがると、続いて右下の筆耕に回ります。筆耕もやっぱり左



図 54a 『南総里見八犬伝』 自筆稿本
国立国会図書館デジタルコレクションより



図 54b 『南総里見八犬伝』 9 輯上口絵
国立国会図書館蔵



図 55 『宝船黄金梳』 挿絵
名古屋市蓬左文庫蔵、資料提供：国立国会図書館

側の稿本を見ながら、すでにできあがった絵の周りに本文を書入れてゆき、版下を完成させます。筆耕の前に置かれた紙には、すでに絵だけが描き入れられていることにご注目ください。

こうして、絵と文の揃った版下が完成すると、次は左下の版木師、つまりは彫師に回される。彫師は版下を裏返しにして、木の板に糊でぴったり貼りつけて、その紙の上から一緒に木を彫っていく。だから、稿本は残りますけれども、版下は木と一緒に彫られてしまいますから、残ることは決してありません。現在、ごく稀に版下を目にすることがありますが、これは何らかの理由で使われなかったものにかぎられ、版が完成した本なり絵なりの版下が残っているなんてことはありえません。

版木が彫りあがると、中央下の版摺、摺師のところに戻されて、馬車で摺ってゆく。摺師の右奥に積まれているのが版木、左に積まれているのが摺りあがりです。それが製本され、市中に出されるといいう工程で、江戸の本は作られていたわけです。稿本の段階で、作者が絵まで描いていたというのは、ここからも知られますね。



図56 『的中地本間屋』挿絵
 国立国会図書館デジタルコレクションより

もう一作、【図56】
 【図57】は十返舎一九が版下絵まで描いた黄表紙、享和2(1802)年の「あたりやしちほんどいや的中地本間屋」です。表の看板に「朱肉青肉色々」と見えている【図56】のほう彫師の工房で、たぶん右奥の若そうな人が下っぱんでしょうけれども、何人かで分業しながら彫ってい



図57 同上
 同上

たところが描かれています。対して【図57】のほうが摺師でありまして、煙管をくわえた職人さんが馬連で摺っています。これもおなじように、おそらくは弟子たちと一緒に工房のような形で版摺にあたっていて、さっきの「たからぶねこがねのほほしら宝船黄金梳」では便宜的に1人で代表させていましたけれども、実際には彫りや摺りといったそれぞれの担当も分業で行われていたことがよくわかります。

ここまでお見せしてきたのは、前回のセミナーとほとんどおなじ資料なんですけれど、ぼくの問題意識の根幹をお示しするために、あえて重ねてご紹介いたしました。すなわち、絵本や摺刷絵画しょうさつというのは、いま見たように、制作にたずさわる関係者が大変多い。肉筆の本画のように単独の絵師でも完成させうるわけではなく、まず作者が指示画と本文を書いて稿本を作り、それを絵師が描いて、筆耕が文字を清書して、彫師が彫って、摺師が摺ってというふうに作られてゆきますし、特に彫りや摺りのところでは、何人もの弟子を使って工房のように作業にあたる。本画だって、一部を弟子に描かせることもありましたが、でも絵本を完成させるまでにたずさわる関係者の多さとはくらべものになりません。つまり、絵本をめぐる人々というのは、いわば1つの業界のようになっていたのです。

そこに明治維新が起り、西洋から新しい文学が入ってきた。作者の側も、江戸で活躍していたおなじ作者がすぐさま対応できたとは申しませんが、それでも徐々に欧米文化の影響を受けた新しい作品が書かれるようになった。あるいは、それを書けるような人たちが次々に登場してきた。たしかに、〈作者〉という役割についていえば、そうやって対応することが可能でしょう。たとえば、江戸の本もたくさん読んでいた坪内逍遙が、でも英文学者になって英文学を学び、その発想を取入れた作品を書いたように、あるいは翻訳や翻案もしたように、たとい独力であっても、知識をつけて発想さえ変えれば、新しい時代にも何とか対応できることは多いわけです。

ところが、絵のほうはなかなかそうはゆきません。まず、絵を修行しようと思うと、師匠が描いたものや絵手本を模写するところからはじまり、そのうちに師匠の絵の一部分を描かせてもらったりして、そうやってうまくなってゆく。もちろん本画だって、何かを真似るところからはじまるのはおなじですけど、絵はそれよりもはるかに師匠との関係が強い。しかも、肉筆ならともかく、摺刷となるとどうやったって彫師や摺師との協働が欠かせません。ところが、いま見ましたとおり、そっちもまた工房でやっていますから、独力で劇的な革新を遂げるのはきわめて難しい。誰か1人の絵師が、それまでにないようなまったく斬新な絵

を作ろうとしても、彫師や摺師に断られてしまったらおしまいです。さっき「業界」と申しましたが、関係者が多ければ多いほど、そのなかの1人が意識を変えさえすればどうにかなるというものではありませんよね。

しかも、〈作者〉の側だって、理論的には独力でいかなる劇的な革新をもなそうといても、現実には幕末の戯作者たちがそのまま明治にも流れ込んでいました。いくら幕府が瓦解して文明開化の世になったといっても、ではその年に逍遙みたいな革新的な人がいきなり何人もあらわれ、それまでの戯作者を一気に駆逐するなんてことになるかといえば、そんなことはありえません。明治初期の新聞記者は、幕末の戯作者から転身した人がほとんどですし、その弟子が次の記者としてデビューしてゆくわけですから、こちらも結局は連続することになります。

そう考えてみると、絵入り本をめぐる江戸から明治への連続性というのは相当に強いのではないか、江戸の制作方式がかなりあとまで残っていたのではないかというのが、ほくのももとの疑問でした。というわけで調べてみましたところ、江戸戯作における制作方法、つまり作者が本文を書くだけでなく絵まで指示する方法が、やっぱり明治の新聞小説にも持越されていたんです。画面にお示しました【図4】は、幕末の戯作者であり、明治になってからは新聞で活躍した仮名垣魯文が、おそらく尾形月耕に与えた下絵です。幕末からすでに活躍していた魯文のような作者は、このレベルに描き込んだ指示画を絵師に与えていたんですね。

その魯文と、もう1人、高島藍泉という作家をご紹介します。現在ではほとんど名前を知られていませんが、『読売新聞』で活躍して、魯文とともに開化期の文学を支えた人でした。いま申しましたように、魯文は幕末からすでに戯作者として活躍していて、本も出していますし、かわら版なんかも作っています。一方、藍泉はもと画工として修行をはじめたんですけど、明治に入ってから新聞記者に転身し、やがて明治10年代を代表する作家にまでなりました。魯文とその弟子たちは仮名垣派と呼ばれ、対して藍泉は柳亭種彦に私淑し、その三世を名乗りましたので、弟子たちは柳亭派といわれて、この2人を中心に明治初期の文学は回っていたのです。



図4 「仮名垣魯文原稿並挿画下絵・書簡」

早稲田大学図書館蔵

こういう人たちが、どうやって新聞小説を作っていたか。まあ、彼らの作品を「小説」と呼んでよいかどうかはかなり怪しく、当時の言葉では「続き物」と称するほうが適切なのですが、ここでは便宜上、とおりやすい「新聞小説」と呼んでおきます。彼らがやっていた作業について、魯文の弟子である野崎左文がいろいろな回想を残してくれています。まずは、彼が師匠の門を叩いた時の回想から読んでみましょう。

愚老が十九歳の時同翁（仮名垣魯文——出口注）の門に入つて、戯作者としての素養如何を尋ねた時、翁は故人の作を熟読玩味する事を第一とし、第二には絵を習つて下絵をつける稽古をせよと教へられた。⁽¹¹⁾

つまり、文章の修行というのは三の次、四の次であって、まずはとにかく先人の作をたくさん読んで目を養うこと。そして、その次には絵を習え、つまり文章よりも絵の修行のほうが大事なのだと教えられたというのです。

実際、魯文と藍泉はこういう感じの指示画をたくさん残しています。これも前回のセミナーでお示した例ですが、お聞きでないかたもいらっしやいますので、重ねてお目にかけておきます。【図6】が藍泉の絵で、【図5】が魯文の絵なんですけれど、もともと絵師だった藍泉は、指示画であってもさすがに相当巧みです。こういう絵を描いたうえで、これは羽織だとか、そんなような注釈を少しだけ入れています。ここまでうまいと注釈がなくても十分にわかる絵ですね。

魯文のほうは、こっちは本職の絵師ではありませんから、藍泉にくらべればさすがに見劣りしますが、それでもどういふところを絵師に描いてほしいか、ちゃんと綿密に描いて、足りないところは指示書きで補っていることが見て取れます。「下女なげる」とか「居酒屋のむすめ」とか「浪人なりよろしく」とか、そういう書入れですね。



図6（2葉）「高島藍泉書簡：三品蘭溪宛」

早稲田大学図書館蔵

(11) 野崎左文「戯作者と浮世絵」（『浮世絵新聞』昭和5年1月1日）。

では、こういう指示画はどのタイミングで描かれ、絵師に渡されたのか。これについても左文が回想しておりますので、読んでみましょう。

(明治期の新聞小説の——出口注) 作り方はどうであるかと云へば、先づ一つの腹稿が定まると之を予め三十回とか四十回とかいふ回数に分ち、その回数の下に是から書かうとする筋書のヤマ(例へば何



図5 「魯文翁の下絵」

『早稲田文学』大正14年3月、筆者蔵

回では誰と誰とが船中での邂逅とか何回では誰が山中での遭難とか)を覚書に記して置き、此の覚書に従つて前以て四五回づゝの下絵を付け画家に送つて挿画を注文して置くのである。⁽¹²⁾

おわかりいただけるでしょうか。つまり、内容にある程度のめどが立つと、まずはそれを全体の回数分に分けて、第何回では何、第何回ではどういうことというようにメモ書きを作る。そして、続いて本文を執筆するのではなく、先に数回分の指示画を描いて、それを絵師に送っておく。すると、受取った絵師が版下絵を描き、それを彫師に回して、彫上げられた版木が新聞社に戻ってきた時点で、ようやくその版木を見ながら本文を書いてゆく。ということは、さっきお見せした江戸の草双紙と、ほとんどおなじような工程で作られているんですね。

もっとも、江戸の印刷は製版ですから、絵と本文が一緒になった版下が必要で、作者は先にその両方を書いた稿本を作っておりました。一方、明治の新聞は活版なので、木版で彫った絵の周りに金属活字を組んで、そこから紙型を取って印刷にかけます。それから、新聞は日刊なので刊行のスピードも圧倒的に速く、時間のかかる絵は先に取りかかっておかないと、何かあった時に間に合わなくてその部分が白紙で出るようになってしまう。そのため、作者が絵を描いてから続いてすぐに本文を書くのではなく、まずは指示画を絵師に回して、描画と彫刻の工程を先に行っておくんです。それが完成してから、できた版木を横にしてようやく本文を書くという違いはありますけれど、でも作者が絵師に指示画を与えていること、絵のほうが先に作られ、それにあわせて本文を書くという制作の順序なん

(12) 野崎左文「明治初期の新聞小説」(『早稲田文学』大正14年3月)、22頁。

かは、基本的に江戸と変わりません。左文の回想は、そのことを私たちに示してくれているのです。

実際に版面をくらべてみると、こういう感じです。【図1b】はさっきも言及しました、京伝かたきょうちせんちやのはじまり「復讐煎茶濫觴」の版本です。【図58】は、宮崎三昧という作家が明治24年に『東京朝日新聞』で連載した「恋重荷」という作品、別にどの作品のどの絵でもよかったんですが、特に何の理由もなくこれを持ってきてみました。明治24年1月24日の紙面に掲載された挿絵で、描いたのは右田年英です。新聞のほうも、江戸の絵入り本と同様に紙面の真ん中に絵があり、その周りに文字が埋められていますね。もちろん、その文字は活字ですし、製版本のように自由自在に入組んではいけませんから、江戸戯作のような版面のあたたかさや融通無碍さはありませんが、それでも基本的な発想が受継がれていることが見て取れるかと思います。

先ほど、木版では版下は残らないが稿本は残るといってお話をいたしました。残るといっても、何しろ1点ものですから珍しいは珍しいですし、稿本だといって出てきたって写しである可能性も考慮しなくてはなりません、でも見ることは意外に少なくありません。ところが、近代に入ってから指示画は、なぜかほとんど残っていないんです。稿本のように綴じて本の形にしてまともず、ペラでやりとりされたいのが災いしたのかもしれませんが、それにしてもあまりに少なく、この分野の研究が進展しない大きな原因になっ



図1b 「京伝作煎茶濫觴版本」
立教大学図書館蔵



図58 宮崎三昧「恋重荷」第19回挿絵
(右田年英画)
聞蔵Ⅱ ビジュアルを利用

ています。特に、新聞小説の指示画の残存はきわめて少ないのですが、1つ面白い資料をご紹介します。

【図59】は、『今日新聞』といういまの『東京新聞』の前々身の、明治18年6月18日号に掲載された絵です。いろんなところに指示書きが入っていることからわかりますように、これ

は記者が絵師に与えた指示画なんです。なぜこんなものが紙面に掲載されたのかというと、こんな注記がつけられています。

挿画受持の画工は日枝神社大祭の祝ひ酒を飲過して痛醒の病氣中ゆゑ、記者が下画を其儘に彫刻させ、一日だけの間に合せに掲げれば、其積りでお目こぼ翻しを願ひます⁽¹³⁾

つまりですね、絵師がお酒を飲み過ぎて大変なので、まあ要するに二日酔いなんですけれど、しかたなくこのまま記者の「下絵」、指示画をそのまま彫りに回して、挿絵として掲げますということです。「醒」とは、二日酔いという意味です。

そういう事情で掲載されたのがこの絵なんですが、単なる指示画とは思えないほど、服の衣紋線だとか、髪型だとか、行灯や三味線だとか、みんなよく描かれている。そこに、昼だとか夜だとか、少し指示書きがつけられていますね。夜のほうには「おきやく」「げいしや」「料理屋の体よろしく」、昼のほうには「三十ぐらゐのとしまおどろいて居る」とあって、「たんすの引出し」とも注されています。たしかにこれくらいの注はあったほうがよいでしょうが、でもかりに何も書かれていなかったとしても、どういふところなのかあらしまわかるような、そんなレベルの指示画を記者たちは描いていたのです。

では、絵師はこういう制作工程についてどう思っていたのかということですが、これがなかなかわからない。というのは、絵師は絵を描くのが仕事で、文も書く人は少ないですから、証言が残りにくいんです。あまり数がないなかで、武内桂舟が明治31年にこんなことをいっているのが目を惹きます。



図59 記者不明「千円の玉手函」挿絵（絵師不明）
国立国会図書館蔵

(13) 『今日新聞』明治18年6月18日記事。

新聞ですと毎日同じ人物が出て自分も其日々に読むから只下画ばかり廻つて来ても、ハ、ア明日の処は斯うだなと大図解るから格別に苦心もないのです、けれども小説の口画となると本文は見た事がない、只幾歳位の女が何を為てゐる処とか、まあ其んな風な注文があると、只其画になる処ばかりで此女は何ういふ性質だか、何ういふ事をしたのだから皆無知れない、ですから面倒ですよ。⁽¹⁴⁾

新聞小説はお話してきたような工程で制作されますから、絵師が先に本文を読むことはありませんが、でも毎日少しずつ掲載されてゆくので、そっちを読んでさえいれば次はこういう感じかなとだいたいわかる。けど「小説」、これはたぶん新聞小説は「続き物」だということで、それに対する書下ろしの単行本とか、雑誌に一括掲載される作品なんかを指しているんでしょうけれど、その「小説」の口絵の場合は、本文の内容をまったく知らずに指示画だけで描くことになる。人物がどういう性質なのか、何をしてきたのか、まったくわからないままで取りかかることになる。だから大変面倒だといっています。これは明治31年の証言ですから、この時点でもまだ、絵師たちは本文を読まずに指示画だけで描いていたんですね。

明治前期に戻しましょう。桂舟もやりにくいと話していましたが、こういう制作工程に起因する事件は、実際いろいろあったようです。その1つをご紹介しますみましょう。これは、新井芳宗という絵師が経験したことで、こちらは芳宗自身の文章ではなくて後年の聞き書きなんですけれども、こんなことが伝わっています。

芳宗氏が丁度絵入自由を一人で画いて居た頃、一時残酷な所を画くことがはやつて、氏は、その頃、続き物を作つて居た名はいはぬが或る小説家から、獄門の皮を剥いて居るところが画いてくれと頼まれた。⁽¹⁵⁾

ちょっと想像すればおわかりいただけるように、生首の皮を剥くという大変グロテスクな注文がありました。芳宗だってそんなものは見たことがありませんから、困惑しまして、ついに肉屋さんで薄切りの牛肉を買ってきて、それを自分の顔にペタペタ貼りつけて、鏡に映したところを見て描いたのだそうです。

非常にグロテスクな絵なので、一瞬だけお目にかけて、すぐ次に行くことにしましょう。いいですか？ はい、こんな感じの絵です（本書では省略——出口

(14) 武内桂舟「訾咳録」（『新小説』明治31年11月）、雑録30頁。

(15) 林田春潮「新聞挿画の変遷」（『新小説』明治35年10月）、148～149頁。

注)。これが新聞の紙面に、かなり大きなサイズで載っているわけですから、相当ショッキングですよ。見ていてあまり気持ちがいい絵ではないので、すぐ次に行きましょう。

これが新聞に載ったあと、芳宗は裁判所に呼ばれて、あんなグロテスクなものを描くとはどういうことだと叱られました。その時は、注意されただけでそれ以上のことはなく、絵師仲間にもああいうものを描かないようによく伝えておけというお達しだけで釈放されたそうなのですが、ところがその直後、芳宗はまた事件を起してしまいます。

今度は伊東専三、橋塘きょうとうという号を持つ作家ですが、この人が書いていた小説に、「後家の所へ番頭が〇〇ひに行くところを画いてくれと注文を受けた」。「〇〇ひ」って、たぶん夜這いなんでしょうね。さっきはグロテスクなほうでしたが、今度は艶っぽい方面で、これを新聞に載せちゃまずいんじゃないかと思っただけなんですけれど、指示されてしまったので、しかたなくそのまま描いたそうなんです。すると、またしても裁判所から呼出しを受けて、今度はかなりきついお叱りを受けた。お前は、先日もグロテスクな絵を描いて、風俗紊乱びんらんのかどで呼出されたのに、何でまたそんなものを描いたんだと強く叱責されたらしい。そこで、「氏は恐る恐る、新聞の挿画といふものは作者が着ける襷絵したゑを画き直す丈だけで、画家が自由あそびに矯かたすことの出来ないものだといふことを弁解べんげ」したらしいのですが、しかし結局許されず、かなり高い罰金を払うことになったという事件がありました。

ここから考えるに、絵師が指示画を受けながら、それを勝手に描きなおすということは基本的には許容されておらず、また描き変えようという発想もなく、とにかく指示されたそのままを描くのが仕事だという認識だったのだろうと推定されます。

さて、ここまでが第1 CHAPTERです。

簡単にまとめておきますと、まず何より押えておかななくてはならないのは、江戸の草双紙の作りかたが、そのまま明治にも引継がれていたということです。考えてみれば、これはあたり前の話で、江戸の戯作者がそのまま新聞小説家になったわけですし、おなじく江戸で活躍していた絵師たちが新聞の挿絵を描き、彫師ていしだっておなじ人たちが彫っていたわけですから、時代が明治、近代になってからって、業界全体の慣習が一瞬で消え失せるはずはありません。明治になっても、作者が本文より先に絵に指示を出し、その指示画を受取った絵師が描きなおして、彫師に渡して、彫師が彫った版木を作者のところに戻して、作者はそれを見なが

ら執筆する、そして活版から製本へと回っていくという形は続いていたのです。

一方、江戸とは大きく違うところもちろんありまして、さっき申した、稿本がなくなったというのもその1つですが、摺師が関わらなくなったというのも見逃せない違いです。新聞は毎日出ますし、読者数も江戸とは比較にならないほど多いので、その大部数をきわめて短時間に刷らなくてはなりません。これは、舶来の印刷技術をもってはじめて可能になったことで、さっきからたびたび紙型と申しておりますが、つまり木版による挿絵と金属活字による本文を組合わせて、そこにドロドロに溶かした紙を流し込んで固め、型を取るわけです。そして、その紙の型が乾いたら、今度はそこに紙が燃えないくらいの低温で融解する金属を流し込んで鉛版を作り、それを印刷機にかけて刷ってゆく。だから、摺師が担っていた業務は近代印刷に取って代られたのですが、でも少なくとも組版の段階までは、江戸の戯作の制作慣習が残されていたということになります。

ところが、時代は近代になり、出版印刷も報道も、そしてメディアの形もどんどん変っていったのに、挿絵の制作に関しては江戸以来のやりかたをそのまま残していたものだから、そのひずみから様々な問題と、でも時にはそれを逆手に取った新しい可能性も生れてきました。そのことを第2チャプターで、具体的にお話してみようと思います。

二 絵入り新聞小説の諸問題

この第2チャプターには、「絵入り新聞小説の諸問題」というタイトルをつけました。もう一度申しますと、問題の根幹は、さっき野崎左文が回想していたように、作者が執筆に先んじて何回かまとめて絵の指示を出す一方で、絵師は本文を読まないで描いてゆくという制作方法にありました。江戸のように稿本を作るなら、作者も絵と本文をセットで考えられますし、絵師もあわせて本文を読める。何なら、作者に問いあわせてみることでできてでしょう。でも、本文が製版でなくなり、刊行スピードが速く、絵と本文を分離して制作せねばならなくなった近代の新聞に、江戸の作者と絵師の関係を持越してしまうのは、どう考えても無理があります。では、実際そこにはどんな困難と問題が生じたのか。このチャプターでは、2人の挿絵無用論者に即して、そのことをお話ししてみたいと思います。

まず1人目は饗庭篁村。この人はもと『読売新聞』で活躍し、明治23年に『東京朝日新聞』に移った作家でした。もともとは『読売』の校正係だったらしいの

ですが、先ほど出てきました先輩作家の高島藍泉に文才を見込まれて記者となり、明治19年に書いた小説「当世商人気質」が大ヒットして、売れっ子の作家となりました。『読売』には紀行なんかもたくさん載せていて、読者からの人気も高かったようです。

ところが、何があったのでしょうか、社長の本野盛亨と衝突したらしく、『読売』を辞めることになりました。そうすると、彼の人気に目をつけた『東京朝日』社長の村山龍平に引張られて、そちらに移ることになった。対して『読売』のほうは、部数を牽引してきた人気作家に辞められたというので、大慌てで後任を探し、その穴を埋めるために抜擢されたのが、このCHAPTERで扱うもう1人の作家、尾崎紅葉です。紅葉は以後、明治36年に亡くなる前年まで『読売』に在籍し、「金色夜叉」や「多情多恨」はじめ、代表作の多くを同紙に発表して人気を呼びました。

なぜこの2人に注目するかというと、ほかでもなく、『読売』が挿絵を用いない新聞だったからです。

明治前期のころは、新聞が大まかに2種類にわかれておりまして、おおしんぶん大新聞とこしんぶん小新聞という区別があった。大新聞は、政治や経済なんかの報道記事と評論が中心で、文章も難しく、知識人向けの新聞です。対して小新聞は、雑報記事をたくさん載せ、文体も平易でわかりやすく、しっかりルビも振ってある庶民向けの新聞でした。大新聞は基本的に挿絵を用いず、そもそも大衆受けのするやわらかい小説なんかはまず載りません。幸田露伴が活躍したのは大新聞系の『国会』ですが、硬い文章で知られる露伴くらいの作品でないと、大新聞には乗らなかったわけです。一般受けのするやわらかい小説を載せたのは小新聞で、たいていは挿絵も用いました。ところが、『読売新聞』はわかりやすい文体にルビをまじえ、雑報記事もたくさん載せるという小新聞の性格を色濃く持ちながら、小説に挿絵を入れないという例外的な新聞だったのです。このことが、挿絵に対する篁村と紅葉の態度を考えるうえで、とても重要な意味を持っています。

饗庭篁村は、さっきも申しましたように、もとは『読売』の校正係をしていたところ、見込まれてだんだん記事を書きはじめ、その延長で作家になった人でした。そういうルートをたどってきましたから、つまり野崎左文の証言にあったような、絵の修行をしていないわけです。もう1人の尾崎紅葉も、こちらは篁村より12歳も若く、しかも坪内逍遙「小説神髓」の影響下に同人誌『我楽多文庫』を作って出発しましたから、誰か戯作者の弟子についてはありません。従って、やっぱり絵の修行なんかやらされていない。でも2人とも、『読売』は挿絵を用

いないのですから、それでよかったです。

ところが、篁村は社長と衝突して『東京朝日』に移籍することにしてしまった。人気作家を失った『読売』も大変だったでしょうけれど、篁村自身も別の意味で大変だった。というのは、『東京朝日』は典型的な小新聞で、小説はすべて挿絵入りだったからです。それでも、1作目はこれまでの流儀を通して、絵なしで載せました。さあ、じゃあ2作目もそれでよいかというと、そこは社の方針ですから、なかなかそういうわけにはゆきません。

この間の経緯については、いくつかの同時代資料や回想から知られます。それによると、篁村は『東朝』社長の村山龍平から、うちは絵を使っている新聞なんだから小説も挿絵入りにせよと、かなり強く迫られたようなのです。本当に社長その人の言葉だったかどうかはともかく、江戸っ子の篁村はそれにカチンと来たようで、反発して、そんなに絵が大切だというなら、絵を中心に作ればいい。俺は絵入り小説なんかは書かない、絵のほうがももて、そこに字を入れた「字入り小説」を書いてやる、ってなことを言出して、その序文として「字入小説の前口上」なんていう文章を発表しました。少し分量があるので、全文の引用は難しいのですが、そこにはこんなふうなことが書かれています。

我が書くものとしては人々が見て詰らぬとせらるゝ境界の事ばかり、演説壇でコップを^{こは}毀して居るの図も入れられねば、美人が^{はだか}裸体で飛び出すを弓にて狙ふ勇士も書せられず、山伏が^{かた}騙りをする事も用ひず、博徒の人殺しもなし、髭を捻つて政治を談ずる所もなく、西洋人を中へ入れて難破船の大仕掛もなし。絵にしてヤンヤと^{いは}云るゝ所、すべて拙者が^い畑に生ず。余り残念なりしゆゑ、先頃決闘の勇ましき事を書き、或る壮士が婦人の洋服のバツト^{さう}拵がツた裾へ隠れて危難を免かるゝといふ新趣向を立て、是は絵にならうと或る画工に話せしに、左様な馬鹿げた変な考へ絵になるものかと叱られて、いよいよ挿絵に縁なしと諦めたり。特には生得不器用にて人形の首も書ざれば、下絵を何と認めん。夫に^{それ}にまだまだ面倒なは、絵に彫るといふ工手間あれば、本文より先へ図を極めねばならず。一体拙者の了簡は、大地震の年^{さう}に生れしゆゑにグラグラとして極りなく、斯と定めて書きかけても筆めが左様は走らずして、得て他道へ^{わきみち}飛び込みたがり、机に向つた最初とは書き上げて見ると大きな相違。オヤオヤ誰が^{こん}此様な徒ら^{いたづ}書をしたと、我を忘れて後を振り返つて見るほどなれば、一日前に極めた下絵とはお前は左り私は右の行違のみ多からん。⁽¹⁶⁾

(16) 饗庭篁村「字入小説の前口上」(『東京朝日新聞』明治23年3月16日)。

篁村のこの文章は、彼のいつもの作風でふざけた調子というか、茶化しているようなところがありますが、実は当時の絵入り新聞小説制作が抱えていた問題の所在を明確に示しています。篁村が指摘している問題は、大まかにいえば以下の3点です。

まず、小説の内容が規定されてしまうこと。これは別のところで野崎左文が言っているのですが、新聞は毎日出るものですから、何日も何日もおなじような絵が続くのは避けるべきだとされていました。絵が1つの売物なので、おなじ趣向ばかり続いてはつまらないということですね。だから、前の日とはなるべく違う絵にしなきゃいけないという、ある種の束縛がありまして、そうすると当然、絵に変化をつけるために物語の内容も変化させる必要が出てきます。つまり、絵を入れることで逆に小説の内容が規定されてしまう、時には無理な起伏をつけなきゃいけないなんてこともありました。

ところが、篁村が得意としたのは、そういう起伏がない小説でした。どういうことか、少し立入って申しますと、明治の新聞小説は江戸後期の戯作のなかでも、特に合巻の命脈を継いでいます。合巻は複雑な筋書、奇抜な趣向、テンポの速い展開、多種多様な登場人物などを特徴とするジャンルで、華麗な絵も多用され、新聞小説に求められる特質をよく備えていたのです。対して、篁村が強く影響を受けたのは、むしろ江戸前期に流行した浮世草子で、そのなかでも特に八文字屋本と呼ばれる作品群でした。気質物といって、やや類型化させながらも人間の性格をあざやかに示し出す作品の系譜を継いでおりまして、その魅力は機知に富んだ会話の面白さなんかにあります。すると、どうしても波瀾万丈の展開にはなりにくく、毎回毎回対話の場面が続いたりしますので、その言葉がいかに面白かろうと、絵の変化なんてまずつかないんですね。テンポの速いストーリー展開を興味とする作者でさえ、毎日絵を変化させるのは苦勞しているのに、自分のような作風の作家に絵入り小説を書けと言われてたって無理だというのが、篁村の提起する1点目の問題です。

2つ目は、これはさっきも申しました絵の技倆ですね。『読売』で先輩だった藍泉とまではいわず、せめて魯文程度には描けないと、絵師に指示画を与える際に支障が出ますが、ところが篁村は絵を用いない『読売』で記者になり、そのまま作家としてデビューしましたから、左文が証言するような絵の修行なんかしたことがない。だから、描けない。明治も中盤になりますと、師匠について戯作者としての修行をしてきた人ばかりではありませんから、そういう作家はほかにも当然いたでしょう。

そして、3つ目が進度の差の問題です。もう何度も申しましたように、執筆に先立って絵を指示しておかなくてはならないので、絵ができたあとに本文を書いていて、ある場面が予想外に伸びちゃったとか、あるいは逆に短くなってしまったとか、そういうことは禁忌です。それをやってしまうと、紙面上で絵と本文が対応しないことになって、読者が混乱してしまう。1日くらいの前後ならばまだしも、絵を指示した時に考えていた構想とは違う内容を書いたりすると、絵に描かれている内容がいつまでたっても本文に出てこず、ついには宙づりになってしまったりする。作家が絵のほうを先に指示するという慣習を続けるかぎり、そういう絵と本文とのずれが生じかねず、自由に筆を伸せない作家への負担が大きいの、篁村が提起した3点目の問題でした。

実際、この最後の問題には、ほかの作家たちもしばしば悩まされていたようです。おなじ『東朝』で活躍し、篁村とも親しかった宮崎三昧の代表作、「塙団右衛門」の例を見てみましょう。大坂冬の陣・夏の陣で戦った侍、塙団右衛門を主人公にした時代小説で、実在の人物の名前は「ばんだんえもん」なのだそうですが、小説には一貫して「はなわ」とルビが振られていますので、作品の題名は「はなわ」と読んでおきます。

この作品は、明治25年12月1日から『東朝』紙上で連載がはじまりました。全回挿絵入りです。右の【表】には日づけと、その日に掲載された本文の回数、そしてその日の挿絵が第何回の本文に対応しているか、つまり第何回の本文の内容を描いた絵になっているかという対応表をお示しました。初日である12月1日の本文は

表 「塙団右衛門」掲載日・回数・挿絵の対応回

日づけ	回数	挿絵の対応回
明治25/12/1	1	1
12/2	2	2
12/3	3	3
12/4	4	4
12/6	5	5
12/7	6	6
12/9	7	9
12/10	8	風景
12/11	9	10
12/14	10	11
12/15	11	12
12/16	12	14
12/17	13	本文にない場面
12/18	14	本文にない場面
12/20	15	18
12/21	16	18
12/23	17	18
12/24	18	19
12/25	19	33
12/27	20	本文にない場面
12/28	21	本文にない場面
12/29	22	本文にない場面
明治26/1/3	23	新年向けに風の絵
1/5	24	24
1/6	25	25
1/8	26	27
1/10	27	27
1/11	28	27
1/12	29	29
1/13	30	35
1/14	31	35
1/15	32	35
1/17	33	本文にない場面
1/19	34	37
1/20	35	38
1/21	36	風景
1/22	37	40
1/24	38	40
1/25	39	40
1/26	40	41
1/27	41	41

もちろん第1回で、挿絵の対応回も変わりません。

ところが、半月後の12月16日になりますと、何回かの休載を挟みながら進行してきましたので、本文は第12回となっています。ところが、この日に載った挿絵の内容は、本文の内容を先取りし、第14回で記述される場面を描いているんですね。ということは、この挿絵の内容を理解するためには、翌々日、12月18日に掲載される第14回の本文を読む必要があるという状況になっているのです。このころ、あまりにもこういうことが続いておりましたので、この日の本文にはこんな附記があります。

此頃打続き挿画の工面よろしからず、手違ひ勝^{がち}に相成り、看官^{みなさまさぞ}無かし御見づらくは思召すべく候へども、十二月の事にて御座候へば、何事も算用の合ぬ勝と御見赦し下さるべく候。別して今日の画を今日御目^{しほす}にかけざる事、作者とても無念至極、することなすこと鶉^{いすか}の嘴^{はし}と、勘平^{きら}さんを学んで腹を切んと既に思立は候へども、只今手許に痛くなく切れる刀これなく候間、左様の刀見当り候まで残念ながら今四五十年見合せに致し候。皆様左様に。

ふざけた調子ですが、要は謝罪文ですね。では、これ以後は本文の遅れが解消されたのかというと、まったくそんなことはなく、むしろ混乱は増すばかりでした。

たとえば、第13・14回（12月17日・18日）の本文に関しては、挿絵はあるんですけども、その挿絵に対応する場面がない。その日の本文にないだけじゃなく、以後の本文にも対応する記述が出てこないのです。おそらく、小説を書き進めているうちに、挿絵を指示した時点で持っていた構想が変化し、もともと本文と挿絵の進度に違いが出ていたこともあって、いっそ見捨ててしまおうと考えたんでしょうね。

1日おいた12月20日、本文の掲載回は第15回ですが、この日の挿絵と対応しているのは第18回（12月24日）の本文の内容です。続く第16回、12月21日に掲載された挿絵も、おなじく第18回の本文の場面を描いておりましたが、少し飛んで第19回、12月25日に掲載されたのは、なんと第33回（1月17日）の本文に対応する挿絵でした。「塙田右衛門」は全41回ですから、そのなかで実に14回分ものずれが生じてしまったのです。もうめちゃくちゃで、1月14日には「大きに遅足になりました一兩日急行致し挿画殿に追附ませう」なんて附記も出ましたが、そう簡単に整序が取れようはずはなく、最後まで混乱したまま終わりました。

なぜこんなことになったのかというと、おそらく、この「塙田右衛門」も絵入り新聞小説の常道にのっとなって、起伏あるスピーディーな展開を想定し、そうした構想のもとに挿絵の指示が出されていたと推定されます。【図60】にお示しし

ましたのは、主人公の塙団右衛門が花見の席で暴れるシーンなんですけれど、挿絵にはこういう動きのある場面がたくさん盛込まれているんですね。そして、その合間合間に、風景画のような静かな絵が置かれる。動と静の変化がうまくつけられていて、読者の目を毎日楽しませる、この時期の典型的な新聞小説挿絵です。

ところが、小説の内容はというと、きっぷのよい団右衛門の性格、気概を描くことが重要なテーマになっていて、いわば篁村が得意とする気質物に近づいたようなところがある。もちろん、全体の構築も文体もそれとは全然違いますし、まして近代的な心理小説ではまったくないのですが、それでも三昧にしては珍しく、気風の描出が大きな重みを持つ作品になっているのです。そのため、人物の心情を語る対話がとても長いんですね。

心情というか、心のありかたに踏込んで、それを登場人物たちが語り出すような作品にした結果、対話ばかりが続いて場面が展開しなくなり、どんどん進む挿絵に本文が追いつけなくなったのだと考えられます。かくして、絵入り新聞小説という意味ではほとんど破綻してしまったのですけれど、ところが単に山あり谷ありの物語をスピーディーに展開するだけでなく、人物の心情や気質をじっくり描こうとしたことで、結果的に三昧の代表作とまで評価される作品になったのは、皮肉というほかありません。このあたりに、明治の絵入り新聞小説が目指したものと、近代文学的な価値観とのずれが見えているようです。

篁村が提起した問題に悩まれた作家として、もう1人、樋口一葉の例をご紹介します。彼女が突きあたったのは、宮崎三昧「塙団右衛門」の場合とは異なり、篁村の言う第1の問題です。

一葉は、ちょうどこのころデビューしたばかりで、その3作目にあたる「別れ霜」という小説が、明治25年3月から4月にかけて『改進新聞』に掲載されました。この『改進』も絵入り新聞でして、彼女の日記を見ると、一番はじめの挿絵だけは師匠の半井桃水なからいどうすいが指示したようなのですけれど、あとは一葉自身が指示したことがわかります。桃水は、現在は一葉の師としてしか知られていませんが、彼もまた『東京朝日』で活躍していた人気作家で、挿絵と本文のずれなんかもほとんど



図60 宮崎三昧「塙団右衛門」
第7回挿絵（右田年英画）
聞蔵Ⅱ ビジュアルを利用

ど起すことなく、プロとして高い技術を持っていました。

ところが、一葉はもともとずっと和歌を学んでいて、詠歌のために平安文学をたくさん読んできた人ですので、その下地では江戸合巻の系譜を継ぐようなダイナミックに展開する作品はとでも書けない。それでも「別れ霜」では、新聞連載というだけあってストーリーの展開を相当意識していたようですが、やっぱり彼女の長所は何といてもすぐれた心理描写と、味わい深い抒情性の融合にあります。それを絵入り新聞に載せて挿絵をつけると、どうしてもおなじ場面が続きがちになって、結果的に似通った図柄の絵が多くなってしまいます。ついには師匠の桃水から、あなたの小説は「到底絵入りの新聞などには向き難くや侍らん」と宣告されてしまいました。

従来、この発言は、桃水が一葉の文学について、和文体を基調としていて大衆向きの新聞小説としては不向きであることを見抜いたものと解されてきました。桃水はそのうえで、尾崎紅葉への伝手を見つけたとして、「かれ（紅葉——出口注）に依りて読売などにも筆とられなばとく多かるべし」と⁽¹⁷⁾、紅葉を頼って『読売』への執筆を進めています。これも、一葉を新文学の旗手である紅葉に紹介することで、その知遇を得て「大衆向き」でない場で勝負するよう勧めたのだと捉えられてきました。でも、さっき申しましたように、桃水が掲載を勧めている『読売』だって小新聞でしたから、『改進』よりはもう少し高級感があるとはいえ、それほど大きな差はありません。幸田露伴が所属していた『国会』のような新聞なら、いかにも知識人向けで『改進』との差も大きいのですけれど、『読売』では「大衆向き」ならぬ場とはちょっといいがたいところです。

桃水が正確に見抜いたのは、そうではなく、一葉の小説が絵入りの新聞には向いていないということなのだろうと思います。庶民向けだった『読売』を勧めた理由も、ひとえに挿絵を用いなかった点にあると考えられます。そのことは、実際に一葉の絵入り新聞小説を見てみれば、一目瞭然です。

まず、「別れ霜」のあらすじからご紹介しましょう。内容としては、比較的あらがちな話です。

呉服商の本家の息子芳之助と、分家の娘お高は、相思相愛の許婚でした。ところが、お高の父が欲深い男で、計略を弄して本家の財産を篡奪してしまいます。芳之助とお高の仲も裂かれ、零落した彼の家は、ついに芳之助が人力車の車夫に

(17) 樋口一葉「日記 しのみくさ」（『樋口一葉全集』第3巻上、筑摩書房、昭和51年12月、143頁）。

なって生計を支えるまでにいたります。当時、車夫といえど何の才能も技能もいらず、身体さえあればできるということで、最下級の職業の1つと見なされていました。その芳之助の俵に、ある日たまたまお高が乗りまして、彼らは再会を約したのですけれど、結局2人の縁が結ばれることはなく、ついには心中にいたるという物語でした。

では、その挿絵はどのようなものだったのか。お示ししましたのは第6回から第8回（明治25年4月6～8日）、連続する3回分の挿絵です。絵師は楊洲周延で、第6回の挿絵【図61】は車夫となった芳之助が俵にもたれて客を待っているところ、第7回【図62】はその人力車がお高を乗せて走っているところ、第8回【図63】は下ろしたお高から少し待っているよういわれて、芳之助が不審顔で立っているところを描いています。一見してわかるとおり、いずれも芳之助と人力車の取り合せで、特に第6回と第7回など、図柄がよく似ているんですね。

もう1例見てみましょう。第11回の挿絵【図64】（同4月12日）は、お高が芳之助の家を訪ねたものの、戸の前で入ろうかどうか悩んでいるところ、次の第12回【図65】（同4月14日）は家の窓から室内の様子をうかがっているところで、やっぱり場面も人物もまったく変わりません。

これは、先ほども申しましたように、一葉が人物の心情描写を得意としていたためです。扱う心情も描き出しかたも大きく異なるとはいえ、宮崎三味の「塙団右衛門」が、人物の胸中に焦点をあてようとした途端、場面が展開しなくなってしまったのとおなじ構図です。お高が、芳之助の住むあばら屋に入ろうかどうか迷えば迷うほど、その気持ちをていねいに書けば書くほど、場面はまったく進みません。でも、一葉のよさはテンポの速い展開やダイナミックな活劇シー



図61 樋口一葉「別れ霜」
第6回挿絵（楊洲周延画）



図62 同第7回挿絵（同）



図63 同第8回挿絵（同）



図 64 同第 11 回挿絵 (同)



図 65 同第 12 回挿絵 (同)

台東区立一葉記念館蔵

ンなどではなく、そうした繊細な心理描写にこそあるのですから、絵入りの新聞でないほうがよいだろうということで、桃水は紅葉への伝手を見つけ、挿絵のない『読売』に発表の場を用意しようとしたのだらうと思います。

こんなふうには、絵入り新聞小説には制約が多すぎる。一葉はまだ作家としてはアマチュアだったので、はじめての絵入り新聞小説である「別れ霜」がうまくいかなかったのも無理ないかもしれませんが、宮崎三味はもう新聞小説の世界で何年も生きてきたプロです。だから、「塙団右衛門」の前後の作品を見てみると、日々の挿絵にも適度な変化がつけられていますし、進度のずれもそれほど大きなものが生じているわけではありません。桃水と同様に、たまにずれたとしても1日分くらいですぐに追いつく、ましてや本文と挿絵の内容が食違うなんてことはそうそうないんです。

ところが、その三味であってさえ、人物の胸中をていねいに描き出そうとすると、どうしても絵の存在が足かせとなってしまいます。大規模な進度の食違いを引き起してしまう。まだ駆出しの一葉は、日々の絵がおなじような場面になってもたいして気にしなかったようですが、プロの三味としてはとても許せることはありません。でも、絵に変化をつけようとするあまり、かえって進度の差を引き起してしまうというジレンマを抱えていたわけです。絵入り新聞小説というのは、それだけ絵に縛られるジャンルだったのです。

さて、横道が長くなりましたが、『東京朝日』に移籍したためにその絵入り小

説を書くよう強いられた、饗庭篁村に戻りましょう。再度状況を整理しておきますと、篁村は『読売』から『東朝』に移籍し、第1作はそれまでどおり絵なしで連載したものの、社長から次は絵入りにしろといわれて反発し、そんなに絵が大切なら絵入り小説じゃない、絵を中心にしてそれに字を入れた「字入り小説」を作るなんていって、「字入小説の前口上」という序文を発表したのです。

では、その「字入り小説」とはいったいどういうものだったか。この序文に続いて掲載された小説の題名は、「小町娘」(明治23年3月18日～4月12日)なのですが、読んでみると、たしかに「字入り小説」としかいいようのない、まことに奇妙な作品です。と申しますのは、まずまったく何の脈絡も有さない絵が、篁村自身ではなくて誰か別人から無秩序に与えられる。つまり、篁村は先の第2の問題点で、自分には絵が描けないと開きなおっていましたから、自分は指示画なんて描かないということで、別人に絵を描いてもらう。それぞれの絵が誰の発案かはわからないのですが、おそらくは『東朝』の専属絵師だった右田年英を軸としつつ、なかには知りあいから寄せられた指示画もあったようです。それを描きなおし、紙面に載る形にしたのは、すべて年英ですね。

そして第1の問題点、絵には変化が必要だとされていましたが、じゃあ変化さえあればいいんだろうということで、それぞれの絵は本当に無秩序です。何しろ、第1回が貴族の若殿と牛車、第2回が落武者と妻子、第3回が若衆と娘、第4回が花魁といった感じなので、統一感も何もあったものじゃありません。で、どうやら篁村はその絵を見てから、はじめて絵にあうような話を書いていったらしい。絵が先にあって、そこにあとから字を入れるから、まさに字入り小説なわけです。

もちろん、そうはいてもある程度のフレーム、話の設定くらいは必要ですよ。ね。「小町娘」は、町内に謎の美人が引越してきた、でも素性がわからないというので、床屋に集まったお客さんたちがてんで、彼女について勝手な噂を話してゆくという設定になっています。あの人はこういう娘さんだ、いやいやそうじゃない、こういう状況になったからあそこに越してきたんだ、いやこういう境遇の人らしいみたいなのを、勝手気ままに話した挙句、たいてい最後にはそれが嘘であることがばれて退散するというのが、毎回のパターンです。何しろ、先にでたらめな絵が出てきていますから連続したストーリーを作るのはとても不可能、そこで小話の集成で構成することにしたんですね。作品の最後では、さすがに娘さんについての真相が明かされるのですが、しかし全20回、初回と最終回を除くと全18回のうち、実に15回までがばらばらな噂話になっているんです。非常に特徴的というか、もうむちゃくちゃな作りかたですね。

たとえば、最初に出てくる話では、いやあ、あの娘さんはね、と知ったかぶりをした客が、あれは戊辰戦争の時の落武者の娘なんだと話しはじめます。彰義隊に加わって、上野戦争で負けた侍が中川のほうに落ちていったら、そこに産まれたばかりの子供を連れて奥さんが追いかけていった。しかし、武士はそこを鉄砲で狙撃されて死んでしまう、その遺児があ美人の娘だと、そういう話をするわけです。ところが、あの娘さんの歳はいくつだと聞かれ、18歳だと答えたところ、戊辰戦争の時の子供が明治23年に18歳とはどういうわけだと突っ込まれ、言葉を濁して帰ってゆく。この話は、【図66】(同3月19日)の挿絵をもとに作られました。

これ以降も、あれはさる大店の娘さんで、奉公人の若い衆とできてしまって、身籠ったために、あそこで身を隠しているんだと話す客がくる。あるいは、あれは芝にあった紅葉館という高級料亭に出ていた女中さんで、華族の若殿がそれを見初めて身分違いの結婚をすることにした。しかし、

若殿にはもう縁談があって、それを断るためにしばらく洋行することになり、船に乗る若殿を横浜の波止場で見送ったあと、あの家で花嫁修業しているらしいと話したりする。【図67】(同3月26日)はその波止場の様子、というかこの絵があったので若殿が留学することになったんですね。いやいや、そうじゃなくて、あれはさるお寺のお坊さんの隠し妾なんだ(【図68】



図66 響庭篁村「小町娘」
第2回挿絵(右田年英画)
間蔵II ビジュアルを利用



図67 同第7回
挿絵(同)



図68 同第8回挿絵(同)

同上

同3月27日)とか、そういうでたらめな話を床屋の客たちが口々に語りあう、そんな形で展開してゆきます。

結局、いくら絵に変化があるといったって、これではあまりにもひどい、むちゃくちゃだというので、以後篁村だけは『東朝』でも挿絵を用いない小説が許されることになりました。実際、紙面には饗庭篁村の「絵入らず小説」なんていう広告が載っていたりします。ちなみにこの「小町娘」、篁村生前の単行本にも収録されているのですが、収録時には初出の絵が全部落されましたから、テキストだけではいったい何が起っているのかさっぱりわからず、これはどうしても初出を見ないと理解できません。

続いて、その篁村が『読売』から抜けたあと、代って入社した尾崎紅葉のほうを見てみましょう。

さっきの篁村の序文とおなじように、紅葉もまた明治32年にこういうことをいって、挿絵への反発を示しています。

三段ぬきか何かの大きな講談の挿画を入れて、おまけにその講談が新聞によつては二つ三つまでも出てゐて、それで以て紙面が狭いの、記事が輻湊するのと、べらぼう切つたことを言つてゐる、全体小説に挿画を入れるといふのは、分らない話で、何も画の力を借りる程なら、筆で以てそれだけの事をやつて見せるのが我々小説家の技倆だ、今は口絵がなければ買つて呉れない世の中だから、仕方もないが、他日大に志を得たら、僕の小説には絵は入れない、と諛諛一番(後略)⁽¹⁸⁾

これは『読売』に掲載された、紅葉の講演の抄録でして、やがて「挿絵無用論」としてよく引かれる、有名な文章になりました。この数ヶ月後、ほぼおなじ内容の文章がもう一度『佐渡新聞』に載っておりまして、これによって紅葉は従来、挿絵無用論者だと見なされてきたのでした。

たしかに、この文章をぱっと読むと、いかにも絵画を排して文学を自立させようとしているみたいです。つまり、絵と文章がセットになっているのは江戸時代の旧套で、近代の文学は絵なんかには頼らず、自立してゆくべきだと。絵の力を借りるぐらいなら、筆でそれだけの描写をするのが小説家の技倆なんだと、そういういわば近代作家としてのプライドをかけた発言だと受取られてきたんです。

ところが、それまでの紅葉の活動をよく見てみると、この「挿絵無用論」以前に、『読売』紙上でかなりの絵入り小説を発表していました。さっきからずっと、『読

(18) 星月夜「文壇雑俎」(『読売新聞』明治32年2月13日)。

売』は挿絵を用いなかったと申してきましたが、しかしそれでは他紙に対抗できなくなっただけで、日清戦争中の明治28年から挿絵を用いることに方向転換したのです。当時、『読売』の文学欄を率いていたのは紅葉でしたので、絵入りに転換するのならやはり自分が先導しなけりゃいかんということでしょうか、弟子の田山花袋との合作「笛吹川」で、同紙の絵入り小説の先陣を切ることにあります。

「笛吹川」が掲載されたのは明治28年5月1日から7月17日までで、描いた絵師は武内桂舟の弟子である中江玉桂でした。紅葉はその後、同年9月から連載した私小説風の「青葡萄」と、翌明治29年2月からの「多情多恨」前篇、明治30年4月からの「西洋娘形気」、そして代表作「金色夜叉」でも、明治33年12月4日に掲載された「続々」第7回以降で断続的に絵を用いましたので、都合5作の絵入り新聞小説を発表したことになります。

さっきの「挿絵無用論」を語ったのは明治32年でしたから、簡単に考えるならば、篁村同様、新聞社の方針で絵を用いさせられたのに不満があったんだろうとも見えますよね。まあ、たしかにそういう側面もあったんでしょうけれど、しかし実際に掲載された紅葉の小説の挿絵を見てみると、非常に意欲的で面白い試みをしていて、どうやら事情はそれほど単純ではなかったようなのです。

その試みをいくつかご紹介してみましよう。

まずは、『読売』の絵入り小説第1作となった「笛吹川」からです。この作品、実は後世まで紅葉の指示画が残っていたらしく、かつて評論家の勝本清一郎が、自分の手元にそれが全部揃っていると座談会で発言していました⁽¹⁹⁾。しかし、現在では所在がわからなくなっておりました、従って指示画の現物を確認できないのですけれど、でも紅葉が挿絵に指示を出していたことは、前後の事情に照らしあわせてもまず間違いないところです。そして、いまから順にお見せしますが、絵師が交代したほかの作品の挿絵でもおなじような趣向が共通して用いられていることや、ここまでお話ししてきた当時の一般的な制作慣習にかんがみて、以後の作品の挿絵も一貫して紅葉の指示によると見てよいだろうと思います。

では、紅葉が描かせたのはどんな挿絵だったのか。「笛吹川」の挿絵をいくつかお示ししてみますが、まずは【図69】(第49回、6月22日)のように、主要人物の顔がまったく描かれないことに気がつきます。周辺の脇役に関しては、【図70】(第16回、5月16日)の痛い歯を押えている下女のように、正面から描

(19) 柳田泉・勝本清一郎・吉田精一・猪野謙二「《座談会・近代日本文学史》10 田山花袋と徳田秋声—自然主義文学 その三一」(『文学』昭和35年4月)。

くこともあるんですけど、それもけっして多くはなく、たいていは後ろ姿とか、足だけとか、もしくは持物しか描かれません。たとえば、何人かの足が描かれている【図71】

(第67回、7月16日)の絵は、村の人々が集まって噂しているところです。あるいは、縁側に続く障子を開け放ち、その手前の室内に盆に載せたグラス2脚と団扇を描いている【図72】(第2回、5月2日)は、2人の人物が対酌しているところを、彼らを描かずに小物だけで表現しています。このような、人物を略して場所や小物だけで情景を暗示する方法を、鍋木清方たちは仲間うちで「留守もやう」と呼んでいたそうです。

おそらく紅葉の発想としては、彼は俳人としても有名でしたので、俳画の趣を取入れつつ、もしかしたら西洋の静物画の発想なんかも借りながら、こういうことをやっていたのではないかと思います。また、これは前回のセミナーで来聴者のかたからお教えいただい



図 69 尾崎紅葉・田山花袋合作「笛吹川」第 49 回挿絵 (中江玉桂画)



図 70 同第 16 回挿絵 (同)



図 71 同第 67 回挿絵 (同)



図 72 同第 2 回挿絵 (同)

すべて国立国会図書館蔵

たのですが、日本画における留守絵の伝統も受継いでいるような感じもします。紅葉の手法はそれよりももう一步踏込んで、人物と小物の取り合せに関する伝統的な文脈によらず、小説を参照することではじめて事物の意味が理解される絵が多いので、より近代的で、かつ挿絵としての性格も強い尖鋭的な試みのように思われますが、清方たちの「留守もやう」という言葉の背後には、日本画からの連想があった可能性は低くないでしょうね。

この「笛吹川」の挿絵、ほかの作例も非常に斬新なので、続いてもう少し見てみたいと思います。順序がいささか逆になりましたが、あらためてストーリーをご紹介します。

「笛吹川」は、東京から山梨の勝沼あたりの村にやってきた若いお医者さんと、その村で権勢をふるう有力者が後見している娘が、ひそかに思いをかわしあう物語です。しかし、その有力者の息子がおなじく医者だったため、これまでも村に移住してきた医者はことごとく追出されてきたのでした。当然、主人公も敵視されますし、しかも六右衛門というその有力者は、彼女を息子の嫁にしようと画策しているので、とてもそんな仲が許されるような状況ではない。六右衛門は様々な手を講じて若い医者を追出そうとし、そこに彼の息子も絡んできて、主人公2人の恋はますます難局を迎える…と、こういう話です。

さて挿絵ですが、たとえば【図41】(第59回、7月3日)をご覧ください。シルエットで描かれている男女は、策謀をめぐらす有力者の息子と、彼が夜中に戸外へと呼出したある女です。その策謀というのは、夜分に自分が女と親しげに歩いているところを友人に見せつけ、それをヒロインの娘だと誤認させようという程度なのですが、本文を読んでゆくと、明りもない夜道を歩く2人の状況からは、緊迫したサスペンスが感じられます。その効果を増すように、彼らのシルエットから長く伸びた真っ黒な影、これは新聞の横1段を抜くようなサイズになっていますので、原紙で見るとかなり巨大な、真っ黒い闇が読者の眼前に示されているはずです。ちょっと不自然なほどの大きさのその闇が、男の胸中のたくらみを暗

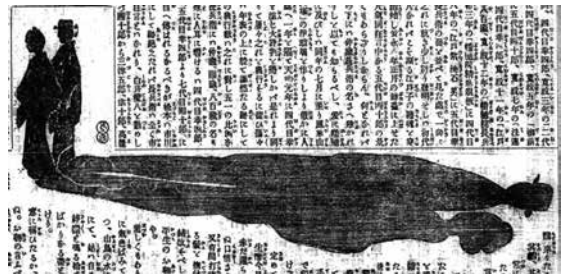


図41 同第59回挿絵(同)

国立国会図書館蔵

示していると解せます。

おなじく大胆な横長の絵を使っているのが、【図73】(第56回、6月30日)です。これはヒロインが買物にやってきた場面で、彼女が順に店に入ってゆく、その町の通りを描いています。どの店を訪れても、六右衛門

のひそかな画策により、思いを寄せている医者悪口を聞かされるのですが、それをこの横長の絵で示しているわけです。新聞の広い紙面を生かし、単行本や雑誌では不可能な効果をあげています。

続いて見てゆきましょう。【図42】(第47回、6月20日)は象徴的な意味を持っている挿絵でして、よくできた絵だと思います。この場面の状況としては、ヒロインの娘さんは家に閉込められてしまって、自由に外出できない。そんなある日、主人公が彼女の家の裏を歩いていると、木塀に囲まれた庭のなかで、話し声がするの気がつきます。人がいなくなつてからそっと声をかけ、2人は塀越しにひそかに話す、そんな場面でした。

では、この絵が何をあらわしているかという、おそらく描かれている花が彼女の象徴だろうと思います。一方、木塀の下をくぐっている猫のほうは、本文には出てこない。ならば、なぜそんな猫が描かれているのかという、つまり塀に遮られているので人間が会うことはできない、でも男の思いはちゃんと女のもとに届いているのだということ、塀の下をくぐって花のもとに行きかよう猫が象徴している、そういう意味を含んだ絵なんだろうと解されます。

ほかにも、「笛吹川」の挿絵には様々な趣向が凝らされておりまして、たとえば手紙から霞が立上ってキューピッドが浮び上がる【図74】(第65回、7月12日)は、これが恋文であることを示唆して



図73 同第56回挿絵(同)

国立国会図書館蔵



図42 同第47回挿絵(同)

同上

います。それを、江戸以来の草双紙風の表現で示したところがいかに明治的で面白い。さっきの馬琴の「八犬伝」にも、香炉から煙が立上っているところがありましたね。この絵は、そんな草双紙風の表現のなかに、舶来の新文化である洋風のキューピッドを取合わせたところが斬新です。



図 74 同第 65 回挿絵 (同)

国立国会図書館蔵

「笛吹川」についてはこれくらいにしておき、続いて第 2 作の「青葡萄」の挿絵も見てください。描いたのは、「笛吹川」とおなじく中江玉桂です。こちらは、「笛吹川」よりもさらに斬新というか、ある意味で先鋭的な絵も用いられています。

「青葡萄」は、紅葉の弟子の小栗風葉が急病になって搬送された事件を題材とした、私小説風の作品です。作中、紅葉とも風葉とも書かれてはおらず、小栗の「栗」を取った西木という仮名になっていたりして、そういう現実との距離の取りかたにも文学史的・表現史的な興味はあるのですが、今日は絵についてのお話ですので、わかりやすく紅葉・風葉と言ってしまいますね。ご了承ください。

さて、その風葉が急病になりまして、どうやらコレラらしいということになります。現実の出来事においては、本当はコレラではなかったらしいのですが、「青葡萄」は病院に搬送されてゆくところで終わっていますので、そこまではわかりません。コレラは急性の伝染病ですし、明治時代には致死率もかなり高かったもので、とても恐れられる病気でした。これは大変だということで、徹夜で看病したり、夜中にお医者さんをお呼びしたり、もう大変なことになりまして、そうこうしているうちに朝が来た。

さて、そこで【図 75】(第 32 回、明治 28 年 10 月 24 日) です。額縁効果があざやかに用いられていますね。本文では、「戸を一枚開けたらば、さぞ新鮮の大気と香かぐわしい曙あけぼのとが、酔醒よひざめの水のやうに快く乱入であらう、其愉快は？と思はぬではなかつたけれど、自分は一寸も戸いつすんを啓あけたくなかつたのである」と書かれていて、伝染病かもしれぬ病人を抱えたこの家は、朝になっても閉じこもっています。でも、この絵では小窓が開かれていて、向こう側に手水と雀が見えますね。外は朝

になって、「雀は益ますますさわく、
 井戸の轆轤ろくろは絶々に響く」と明るい光が満ちているのに対し、この家は閉切って暗いままである。その場面を、本文では開けられていない窓をあえて開けた形で描き、朝の爽やかな空気と家のなかの暗さとの対比を、額縁効果で表現しているのです。

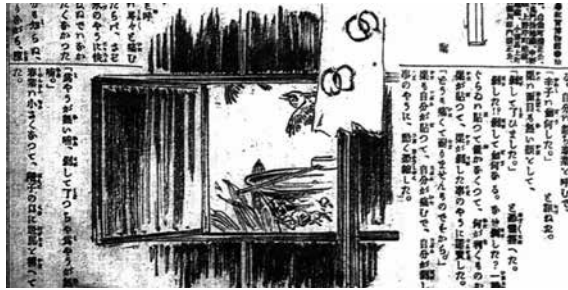


図75 尾崎紅葉「青葡萄」第32回挿絵 (中江玉桂画)
 国立国会図書館蔵

より尖鋭的だというのは、たとえば【図76】(第29回、10月17日)のような例です。これは、お前は避病院、つまり隔離病院に送るけれども、厄介払いをしようと思うのではない、「必ず姨捨山へ遣るのではない」という紅葉の台詞に取材した絵

です。もちろん、姨捨山というのは比喩、文飾なのですけれども、その比喩を絵にして、男が老婆を負ぶって山のほうへむかってゆくところ、つまり姨捨山を描いているんですね。ちなみに、この絵は2つの部分に分割されていて、その間も活字で埋められています。こういう、紙面のあちらとこちらにばらばらに配されているのを飛絵とびえといまして、新聞の広い紙面を効果的に使って、空間の広がりをおぼわす技法です。この場合は、はるか遠くに望まれる山の端を飛絵で配し、山の深さ



図76 同第29回挿絵 (同)
 同上



図43 同第27回挿絵 (同)
 同上

を表現しているわけですね。もっとも、飛絵の技法自体は明治の10年代から、たとえば大蘇芳年なんかがよく使っておりまして、けっして紅葉の独創というわけではありません。『東朝』なんかでもけっこう見ます。

もう1つお示しましたのは、【図43】(第27回、10月15日)の鯉の絵です。医者から、患者にはコレラの疑いがあるから避病院に送れと強く言われる。検疫医もおなじことを言う。でも患者にお前を避病院に入れると告げるのは、これはコレラなんだという告知を意味しますから、はなはだ残酷である。彼の「落胆絶望」を思えば、心情としてはそんなことは言いたくない。でも、いかに自分が拒絶しようと、医者の勧めには従わざるをえないし、拒否しようにも、医者が伝染病と判断した以上は警察の介入を招くだけだ。これはもう「^{まないた}俎上の鯉だ！」と覚悟を決めた、その表現に取材して、俎板上に載せられた鯉を描いているのです。

あたり前ですが、【図76】の老婆を負ぶった男も、この鯉も、物語にはまったく登場してきません。あくまで比喩表現、修辞として言及されるだけです。それを絵にするというのは、ちょっとほかでは見ないまことに斬新な発想で、あまりに奇抜だったためか、ふたたび行われることはないのですが、紅葉はそんな実験的なこともやっていたのでした。

続く第3作の「多情多恨」では、前篇の一部のみに絵が用いられています。落款がまったくないので、描いた絵師はわかりません。有名な作品ですが、便宜上、まずはこれも物語のあらましを振り返っておきましょう。

この作品の主人公は、つい最近奥さんのお類を亡くしたばかりの柳之助という男で、彼はずっと亡妻を忘れられない。彼があまりにも悲しみに暮れているので、下女や友人が大変心配するんですけど、どうしても彼は奥さんを忘れることができない。葉山という友達が、独りで住んでいるのは気分的にもよくないよ、しばらく俺の家に同居したらどうだといってくれて、柳之助も仲がよい葉山のことはもちろん大好きなんですけれども、実は彼の奥さん、お種さんのことがどうにも虫が好かない。同居どころか、お種がいる時には、その家を訪ねるのも嫌なくらいなんです。というわけで、せっかく葉山が誘ってくれることだし、自分でも彼の家に同居したいとは思いつながら、お種がいるために決心がつかない。どうしようか悩んでいるというところまでが、「多情多恨」の前篇で、絵が用いられているのはここまでです。

さっき、「笛吹川」でヒロインが花に象徴させられていると申しましたが、この「多情多恨」でも、亡妻のお類を象徴する山茶花が描かれています。それが【図77】((二)の五、明治29年3月5日)で、本棚の前に活けられている花はお

類の墓から摘んできた山茶花でして、しかも「類の大好の長襦袢には山茶花の模様を着いてをつたから、是は類の魂に違無い」との言葉もあって、本文でも明らかに亡妻の象徴として扱われています。この作品で、お類はすでに亡くなっているということだけでなく、「笛吹川」でもヒロインの顔はまったく描かれていなかったわけですので、その容貌は読者の想像に委ね、花によって象徴させるというおなじような発想で行われているのだらうと思います。

続いて【図45】((一)の三、2月28日)は、「多情多恨」がはじまって2枚目の挿絵です。物語

は、柳之助が暮れがたになってこれから墓参りにゆこうと言出したのを聞き、驚いた老婢が、それじゃ今日2度目じゃないですか、雨も降っていますし、もう遅いから明日になさいまし、と止める場面です。ところが、挿絵ではその2人が対話している場面を戸で隠してしまって、雨の降る外の面でごみ溜めをあさる猫だけを描いている。そして、これもまた本文には出てこない猫です。つまり、本文のほうが室内で展開されているドラマを描き、それに対して挿絵は、今回はこの家のなかでどういう場面が繰広げられるのだらうと、読者の興味を誘うような機能を担っているのだと考えられます。

あるいは、こんな絵もあります。【図47】((十)の五、5月25日)は、柳之助が冬の寒夜に葉山の家を訪れたところ、彼はまだ帰っておらずに嫌いなお種さんだけが夫を待っています、でもさすがにそのまま辞去することもできず、彼女が

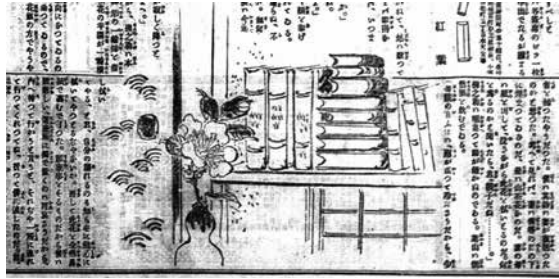


図77 尾崎紅葉「多情多恨」(二)の五挿絵 (絵師不明)
国立国会図書館蔵



図45 同(一)の三挿絵(同)
同上

出してくれた茶を飲んで少し話す場面です。作中ではたしかに、お種が鉄瓶に湯を沸かして茶を淹れていますし、寒中やってきた柳之助が凍えた手を「鉄瓶の胴に摩擦^{こすりつ}けて」温めるといふ記述もあるのですが、この挿絵を見ると、柳之助だけじゃなくお種も鉄瓶に掌をあてている。それも、温めるなんていう程度ではなく、沸立った鉄瓶にべったり手をつけている。いくらなんでも、こんなふうに手をあててしまったら火傷しますよね。どう考えても、物語の場面を再現するように描き出したとは思えません。

では、この絵はいったい何なのかというと、実はこの作品、後篇のほうでは結局葉山の家に同居することになった柳之助が、嫌っていたはずのお種に徐々に心惹かれてゆくという展開になるんです。だからといって、2人には特に何が起ることもなく作品は終わってしまうのですが、でも無意識的に惹かれあってゆく彼らの心情と、それをめぐる周囲の人物の疑念が、後篇の重要なサスペンスになっています。そして、【図47】の鉄瓶の絵の場面は、柳之助がお種に対し、「或一個の女子^{ひとりのをんな}に対する心地^{こころもち}で、其顔^{かたち}なら容^となら様子^みなら、思はず識^しらず目^めを注^つめて視^みた。(中略)女^{おんな}らしく可^{あは}れ可^{あは}れであつた。其所^{そのとこ}為^なか又美しくも見えた」と、はじめて心が動くところなんです。つまり、この時、こういう心持になった柳之助が葉山の家に引越してくることによって、やがて2人がいささか危うい関係に陥ってゆくという後々の展開を、2人の手が熱い鉄瓶にあてられている挿絵で暗示しているのだらうと思います。

ほかにも、【図46】((八)の六、5月10日)では柳之助が葉山宅への引越しを決意し、用意した寝酒も忘れて就褥してしまう場面



図47 同(十)の五挿絵(同)

国立国会図書館蔵

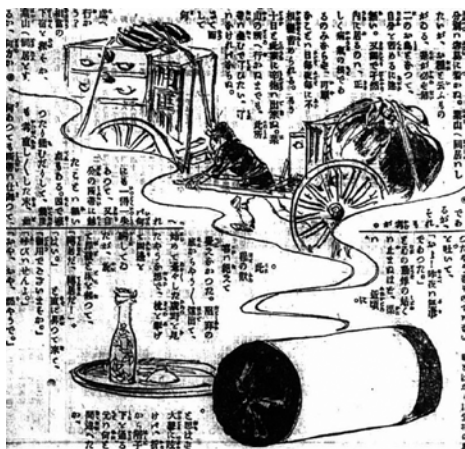


図46 同(八)の六挿絵(同)

同上

ついで、酒器が傍らに置かれた枕から、荷物を満載した大八車の夢が立上るといふ草双紙風の趣で表現されています。あるいは、【図78】((三)の十二、3月22日)は物語としてはもっとずっと前の場面なのですが、柳之助が葉山の家を訪れてあ



図78 同(三)の十二挿絵(同)
 国立国会図書館蔵

がったものの、葉山とともにお種も自分をもてなしてくれるのがどうにも虫が好かず、帽子を残してひそかに逃げ帰ってしまった部分の挿絵です。描かれているのは、柳之助が残していった帽子と、おそらくは葉山の家にあった神将像でしょうね、それらが羽を生やして飛んでゆく靴を睨みつけているところです。この神将像は本文には出てきませんし、帽子は柳之助のものですから、それらが単純に葉山夫妻を象徴しているということではないのですが、挨拶もせず逃げ帰っていった柳之助の〈失踪〉を、ちょっと戯画的な形で描いております。

紅葉の絵入り新聞小説としては、次に海外文学の翻案である「西洋娘形気」(『読売』明治30年4月15日～6月1日)が発表されていますが、これは時間の都合で割愛させていただきます。続いて見ておきたいのは、代表作であり、また遺作にもなってしまった「金色夜叉」です。

この作品は、明治30年の新春に連載がはじまって以来、ずっと絵なしで進行していたんですけど、人気が高まるにつれて、やっぱり絵がほしいという声寄せられたようですね。紅葉は連載に先立ち、今回はあえて絵なしでゆくという連絡を編集部に入れていて、挿絵を使うことには消極的だったのですが、もともとの遅筆と病気のために連載が遅れがち、途切れがちになり、そうすると新聞社からの求めもはねつけづらくなる。結局、さっきも少し申しましたとおり、「続々金色夜叉」第7回(明治33年12月4日)以降、断続的に挿絵を入れる方向に転換しました。描いたのは梶田半古で、「西洋娘形気」の挿絵を描いた山中古洞(武内桂舟補)ともまた違う、瀟洒な色気を漂わせる絵になりました。そして、その絵がやっぱり面白いんです。

「金色夜叉」の物語は、みなさんご存じでしょう。間貫一とお宮のあれですね。財産に目がくらみ、許婚の貫一を捨てて金持ちの富山唯継と結婚してしまったお

宮が、あとになって自分の行動を後悔し、貫一に思いを寄せ続ける。ところが、お宮の仕打ちに対して激怒した貫一は、もう彼女のことなんか見向きもせず、金で復讐するんだといって冷徹な高利貸しになってゆく。その高利貸しになった貫一を、これまた貸金業にたずさわっている赤樫満枝が追いかけていまして、何とか貫一の心を得ようと迫る。満枝は結婚していたこともあって、彼女に特に魅力を感じているわけでもない貫一は断固として拒絶するのですが、それでも満枝は、自分たちは仮面夫婦のようなものであって、夫に知られてもどうということはない、「御膳炊」でもよいから貫一のもとに置いてほしいと言寄ります。

挿絵がはじまりましたのは物語のこのあたりで、ちょうど満枝が貫一の家に入り込んできて、私のことをどう思っているんですか、私の思いに伝えてくださらないんですかと問詰めているところです。連載にして何回も続く、非常に長い対話でして、その2人が話している時間の長さを、【図79】(続々(七)の八、明治33年12月25日)ではあくびしている猫で表現しています。ほかに、今回はお示しませんが、裁縫をしている老婢の挿絵もありまして、でもどちらも本文では描写されてはいない。つまり、宮崎三昧「塙田右衛門」の時は、本文では対話が続いておなじ場面が長引く一方で、挿絵のほうは動きを求めてどんどん展開してしまい、その結果として進度のずれが生じたのですが、ここではそもそも本文に出てこない下女や猫を描くことにより、挿絵と本文をうまく分業させながら進度を調節し、かつ絵のほうで物語内で流れる時間の長さを表現しているわけです。

もう1つ、すぐれた挿絵の例をご紹介します。【図80】(続々(七)

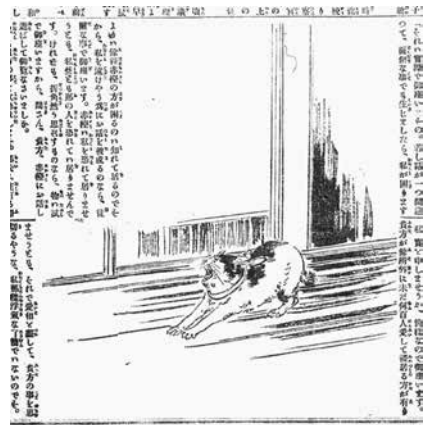


図79 尾崎紅葉「続々金色夜叉」(七)の八挿絵
(梶田半古画)
国立国会図書館蔵

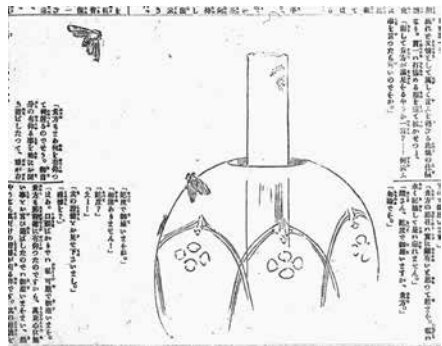


図80 同(七)の十挿絵(同)
同上

の十、12月28日)には、ご覧のとおりランプの周りに3匹の虫が描かれています。これも、本文にはまったく出てこず、言及もされていない事物です。では、なぜこうした絵になっているのかというと、おそらくこの3匹は、貫一とお宮と満枝という3人の人物を象徴しているんだらうと思います。つまり、空を飛んで逃げまわっている虫が貫一、ランプに止ってその方向をじっと見ている虫が満枝、そしてランプの向こう側に身を半分隠しながら、それでも飛ぶ虫を見つめているのがお宮でしょう。「金色夜叉」のこのあたりでは、貫一の家をお宮と満枝が相次いで訪れていますから、絵のほうでも彼らの関係を的確に象徴させているのです。

続いて【図81】(続々(十)の二、明治34年2月11日)は、満枝から逃れて那

須塩原へやってきた貫一が、宿の床の間に飾られている百合の花を見た場面です。「金色夜叉」の挿絵は「多情多恨」までとは異なり、人物の姿も容貌も普通に描いていますが、この絵には本来あるべき貫一の姿がなく、「留守もやう」になっていますね。貫一が存在を指し示す帽子と鞆に対し、この百合は先ほどからしばしば出てくる花と同様、ヒロインであるお宮を象徴しています。本文のほうでも、この場面の直前には、貫一が入水したお宮の死骸を背負ったところ、それが白百合に変るといふ夢が記されています。つまりこの絵には、お宮と貫一の2人が象徴的に示されているということになります。そう考えると、掛軸の書が李白の「春夜宴桃李園序」の一節、「夫れ天地は万物の逆旅にして、光陰は百代の過客なり。而して浮生は夢のごとし、歡を為すこと幾何ぞ」だというのは、いかにも示唆的です。



図81 同(十)の二挿絵(同)

国立国会図書館蔵



図82 尾崎紅葉「続々金色夜叉続篇」

(三)の二挿絵(同)

同上

最後に、【図82】(続々続篇(三)の二、明治35年5月11日)は「金色夜叉」が中絶したまさにその回に掲載された、挿絵としても一番最後の作品です。本文のほうはお宮の手紙の文面として、塩原で心の中しようとしていた男女を助けたことを契機に、少しずつ考えかたが変ってゆき、ようやく彼女からの手紙も読む気になった貫一が開いてみると、そこにはお宮の思いが切々と述べられていた。対して挿絵では、まさに本文に記述されているその手紙を書終え、物思いに沈んでいるお宮の姿が描かれています。これも今回はお示ししていませんが、この前の回の挿絵は、手紙を書いているお宮の姿を描いていましたから、ここでは本文と挿絵が組合わさることによって、お宮の思いや、手紙を受取っただけの貫一は見る事のない彼女の現在の姿、境遇などが一体的に明かされていく、そういう効果が狙われているのです。

ここまでの話を少しまとめておきましょう。近代の新聞小説は、第1章からずっと申しておりますとおり、江戸戯作を継ぐ形で出発しました。戯作者たちが新聞小説家になり、草双紙の絵師たちが新聞の挿絵を描き、おなじ彫師たちが彫るという制作工程で、摺師だけは入りませんが、あとはみんなそのまま新聞小説に流れ込みました。ところが、かくして近代新聞の刊行にはかならずしもマッチするとは言いがたい、旧来の挿絵の制作方法まで引継がれてしまったために、多くの無理が生じることになったのです。つまり、本文を書きはじめる前に絵の指示をしないとイケないこと、絵師は本文を読まずに描かなくてはならないこと、日刊というきわめて早い刊行スピードに対応しなくてはならないこと、そして毎日読者のもとに届くというので、絵に変化をつけなきゃいけないことなど、いかにも無理が多い綱渡りのような制作になったんですね。

当然、新しく出てきた作家のなかには、篁村のようにそれを不便と考え、挿絵を用いることに消極的な人もおりました。そして、そうした人は世代を追うごとに、江戸時代が遠くなるごとに増えてゆきます。でも一方で、紅葉のように、作家が挿絵に指示する慣習を逆に利用し、新しい試みを行う作家もいました。このように考えてみると、近代における新聞小説の発展というのは、あくまでテキストの部分だけにかぎって、新聞小説史という形で議論されることが多いのですけれど、絵にも相当の、時にはテキストと等分な注意を払わないと、しっかり捉えることができないのではないかと思えてきます。

この章の最後に、もう少しあとの新聞小説挿絵の例をお目にかけてみましょう。たとえば【図83】は、夏目漱石「三四郎」の第1回(『東朝』明治41年9月1日)

に入れられた挿絵で、描いたのは名取春仙です。対して【図84】は、梶田半古が描いた小杉天外「魔風恋風」の第1回の挿絵（『読売』明治36年2月25日）です。

漱石のほうについていうと、彼はおそらく名取春仙に指示を与えてはいなかっただろうと思います。漱石のデビューは明治38年で、旧来の慣習がだいぶ薄れてきたころから出発した作家ですし、欧米文化にも親しんできましたから、絵師・画家を独立した芸術家として尊重する姿勢もあったでしょう。現に春仙のこの絵、これは絵には素人である作家が指示できるようなものではなく、やはり構図やデザインまで含めて春仙の独創になると見てよいと思います。

一方で天外のほうの挿絵、この自転車に乗った女学生の絵は、新聞小説史でもかなり有名なのですが、確証はないものの、天外から指示が出ていた可能性はかなりあります。天外も半古もともに明治20年代にはすでに活躍していて、どちらも作家が口絵・挿絵に指示を与える慣習のなかで生きてきたこと、天外が雑誌にさえしばしば未完の作品を載せたほどの遅筆で、日刊新聞ではぎりぎりの進行になったと推察されること、さらにこの直前に半古が描いた「金色夜叉」にも、先ほど見てきたとおり作者紅葉から指示が出ていたように、明治36年という段階での新聞社の制作慣習などを考えあわせれば、半古がある程度揃えられた原稿を読



図83 夏目漱石「三四郎」一の一挿絵（名取春仙画）
 間蔵Ⅱ ビジュアルを利用



図84 小杉天外「魔風恋風」第一 紀念会挿絵
 （梶田半古画）
 国立国会図書館蔵

んで自由に描いたと見るより、天外から指示があったと考えるほうが自然です。

すなわち、「魔風恋風」には指示が出ていたが、「三四郎」には出ていなかった可能性が高いということで、こうやって明治も終りごろになって、作家が絵に指示する習慣は徐々に廃れていったのだろうと考えられます。その後、大正期に入るについて、挿絵は絵師・画家に一任しようという作家の割合がますます増え、また挿絵を用いない媒体も増えてくるわけですが、それでもなお、絵に指示を出し続けた作家だって当然いました。

たとえば【図85】は、中里介山の有名な大長篇小説「大菩薩峠」のうち、大正15年に『東京日日新聞』に連載された「流転の巻」第1回（1月5日夕刊）の挿絵です。長い作品なので、挿絵は何人も絵師・画家が入れ替りながら描きましたが、この巻を描いたのは洋画家の石井鶴三です。しかし、実はこの鶴三の絵にも、やっぱり介山の指示画があったんです。【図86】をご覧になると一目瞭然ですが、介山のスケッチには

人物こそないものの、鶴三はこの風景をそのまま挿絵に描いていることがわかりますね。上部には「東国の平原」とあったり、「格子ノ手スル」とか、「峠ノ宿ノ人家」なんて注記もしてある。大正15年の時点になっても、介山はまだこのレベルの指示画を描くことがあったんですね。そして、鶴三の絵は明らかにその東



図85 中里介山「大菩薩峠」
流転の巻（一）挿絵（石井鶴三画）
国立国会図書館蔵

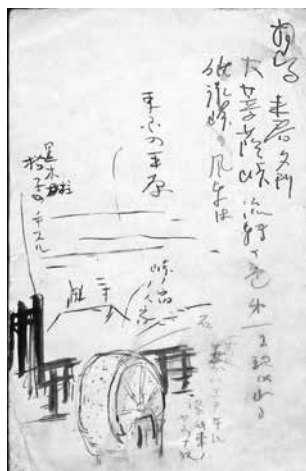


図86 石井鶴三宛中里介山葉書、
大正14年12月28日付
（仮番号：高1-259）
信州大学附属図書館蔵

縛を受けている。

もっとも、介山がスケッチまで描くことは多くはなかったようで、たいていは文章によって、こんなふうなところを描いてほしいと指示するだけでした。でも、もう大正末期、この年には昭和に入るわけですが、そのころになってもいまだ作家が挿絵の指示を与える習慣が残っていたという事実は、けっして軽く見ることはできません。というのは、それならばさかのぼって明治大正の絵入り新聞小説を考える時には、なおのことまず絵との関係を押えておかななくてはならないのだと痛感されるからです。そのころの作品を考えるにあたっては、まず作家が挿絵に指示を出していたのかどうかを見定め、それからでないと作品を論じることはできない。どの作品においても、作家が絵に関与していた可能性を前提に、そこから考えはじめないといけないのだらうと思います。

そして、今日はもう詳しくふれることはできませんけれど、これら石井鶴三が描いた「大菩薩峠」の挿絵は、昭和9年に大きな事件を呼ぶことになりました。と申しますのは、そのころ鶴三が、自分が「大菩薩峠」に描いた挿絵だけを集め、「大菩薩峠挿絵集」みたいなタイトルで出版しようとしたんですね。ところが、介山がそこに「大菩薩峠」という商標権の侵害を申立てたうえ、さらに『石井鶴三挿絵集』第1巻（光大社、昭和9年7月）と改題のうえで出版されたその本が、自分の著作権を侵害しているとして訴訟を起したのです。挿絵史のうえでは、「挿絵事件」といってとても有名な事件でして、作家や絵師・画家、編集者、法律家まで加わった大きな議論を巻き起しました。

現代の感覚だと、介山の本文は載せていない、あくまで鶴三の絵だけを集めた本なのに、介山のほうの著作権を侵害することなんかありえないと思われるでしょう。当時の人たちがだって、当然そのように思ったらしく、鶴三を支持する世論が優勢になりまして、結局介山は告訴を取下げました。だから判決が出ておらず、参照すべき判例になっていないため、知的財産法研究の分野ではあまり知られていません。しかたがないので、法律に関してはまったく素人のぼくが調べてみて、素人ながら論文も2本書いたのですけれど、当時の法律や判例なんかを調べてゆくと、法律論的にはどうもそれほど鶴三優位でもなかったらしい。

というのは、まずは鶴三の挿絵には介山からの指示が出ていて、鶴三はそれに従って描いたのだという点が重要です。そういう制作方法は新聞小説挿絵の長年の慣習だったわけですから、そのことを認識して仕事を受諾し、実際介山からの指示に従う形で描かれた挿絵が、鶴三の独創による作品とは認められず、合作であると判断される可能性もある。

また、大正前期に「桃中軒雲右衛門事件」という、こちらは知財法研究でも有名な事件が起っておりまして、雲右衛門が語った浪花節のレコードを勝手にコピーして売った業者が訴えられたのに対し、単なる演奏は技能の提供にすぎず、著作権が発生しないため、権利の侵害は認められないという判決が出た。一審・二審は権利の侵害を認める判決だったのですけれども、大審院が破棄自判でそれを覆したのです。これはつまり、著作権法が演奏等を保護対象に入れていなかった不備を認めたもので、この問題は、大正9年9月の同法改正において、「演奏歌唱」が著作物であるとされたことによってようやく解決されました。現在では、著作権隣接権とされる権利です。

しかし、その改正でも、著作権の根幹が獨創性にあることは変わっていません。だとしたら、作家からの指示を受けて描いた挿絵、すなわち描画技術の提供は、はたして著作権法で保護される範囲内であったのかどうか。何しろ、「技能ニハ著作権ヲ生セス」と明言された「桃中軒雲右衛門事件」の判決からまだそれほどの年数は経っていません。獨創による「図画」は、もちろん早くから著作権法の保護対象でしたし、「演奏歌唱」も大正9年改正によって追加されましたが、さて描画技術の扱いはどうなのか。

さらにもう1つ、新聞小説の挿絵は順を追って進みますから、その絵を全部並べれば、ある程度原作のストーリーが把握できてしまいます。ところが、「挿絵事件」当時の著作権法では、原作の著作権は「活動写真術又ハ之ト類似ノ方法」による複製権を包含するとされていました。さあ、この「類似ノ方法」が問題です。文章の著作権が介山にあるのは当然として、その内容を異種複製する権利もまた介山にあるのだとしたら、挿絵1葉1葉を絵葉書などに個別に印刷するのならともかく、すべての絵を原作のストーリーを感じさせる初出どおりの排列で1冊にした挿絵集は、原作の異種複製にあたらぬのかどうか。

この先は細かな法律論になりますので、今日はこの問題には深入りしませんが、小説と挿絵の関係は実は著作権法の整備史とも関わる、射程の大きな問題なのです。

三 雑誌の口絵・挿絵戦略

ということで、これまで2章にわたって、絵入り新聞小説のことをお話ししてまいりました。続いてこの第3チャプター、最後の章では、少し方向性を変えて、明治中期の雑誌が取った口絵・挿絵の戦略について概観してみたいと思います。雑誌に関しても、新聞とおなじように江戸の挿絵制作の伝統を引継いでいるので

すが、しかし刊行物としての性格は大きく違いますから、おのずと新聞とは異なる独自の問題を有していました。

今日はさっきから、江戸の草双紙、絵入り本のことを横目で見ながらお話ししてきました。絵入り本というメディアに限定すれば、それは明治になっても、たとえば絵入り新聞に受継がれたり、あるいは絵は木版で、本文は活版で組む明治式合巻と呼ばれる形態に変化したりして、何とか命脈を保っていったのでした。それでも、筆耕や摺師の出番はなくなりますから、大規模な変革ではあったんですけどね。

しかし、江戸の印刷画といえば、もちろん浮世絵、東錦絵が第一です。そして、こちらは絵入り本とはちょっと状況が違っており、明治期になると急速に衰頹してゆきました。理由を細かに挙げれば様々ありますが、要するに、文明開化・欧化主義の世の中を迎えて、旧文化は時代遅れだ、西洋からきた新しいものがすばらしいとされる時代になったのが決定的でした。時代の空気というか、価値観がまったく変わってしまったのです。銅版や石版のような新しい印刷技術が入ってきて、庶民はそちらに目を奪われますし、写真技術もどんどん進歩してゆき、徐々に価格も下がって市中に出回ってゆきます。その勢いに押され、旧来の錦絵業界は一気に苦境に陥りました。

現在の視点から見ると、幕末・明治初期の浮世絵であっても、たとえば芳幾とか芳年とか、あるいは国周だとか、多くのすぐれた絵師が登場してすばらしい作品を残していますし、その魅力は明治になってもけっして衰えていないと思えるのですけれど、明治の人たちはどうもそうは思わなかったらしい。江戸的なものは見捨てられて、とにかく新しいものが目を惹いた時代でした。浮世絵もその時代にあわせて、横浜の新風俗を描きたいわゆる浜絵はまゑだとか、東京にもどんどん流入してくる新名所や文化を描いた開化絵だとかで対応しようとする。また、新しいメディアであった新聞と組んで、錦絵新聞もかなりの数が発行されましたが、こちらは日刊としての速報性と、紙面を小活字でぎっしり組んだ情報量の多さという新聞の特質とはまったく逆の方向を向いていましたから、すぐに衰頹してしまいました。浜絵や開化絵も大あたりするというほどのことはなかったようで、結局は苦境に陥ってゆきます。

新聞も雑誌もあり、本だって木版製版じゃなく活版で提供され、顧客の目を奪うメディアがたくさん出てきたうえに、一枚絵であっても新奇な石版や銅版、写真なんか次々に登場してきて、少ないパイの奪いあいというか、錦絵としてはもう奪われる一方の時代になってしまったんですね。その結果、描画技術を持っている浮世絵師たちでさえどんどん困窮してゆき、ましてや近代印刷技術から排

除されてしまった摺師なんかは、完全に仕事が失われようとしていました。

たとえば、武内桂舟が明治10年代の状況について、こんなふう^に回想しています。

其内に世の中も追々に平和^{おだやか}になつて、開けて来たから、此奴^{こいつ}は一番応用美術と出掛けやうといふ考^{かんがへ}から陶器の画を描く事に勉強しました、絵を描いた陶器は此頃から盛んに外国へ輸出されたので、此時分これを内職にしてゐれば何うか斯うかまあ遣つて行けたものです。(中略) 実家へ帰つてからも引続いて此方を遣りました、もう斯うなるとこれが本業で、私は陶器画の職人でした。⁽²⁰⁾

つまり、もう絵師としてやってゆくことができなくて、輸出陶器の絵つけをする陶画職人になってしまったのだということです。

そのジリ貧の浮世絵業界に目をつけたのが、近代の出版業界でありました。いまでも出てきた近代出版は、浮世絵業界とは異なり、明治維新後に圧倒的な隆盛を迎えます。その理由もいくつもあって複合的ですが、まず活版印刷技術の到来で、大量の本が一気に作れるようになったのが大きいですね。

また、江戸幕府による厳しい出版統制が解かれて、時事ニュースや刺戟的な事件も自由に扱えるようになり、政府に批判的な言説も、ある程度ですが許容されるようになったことも見逃せません。江戸時代には、たとえば赤穂遺臣の吉良邸への討入りなんかもそのまま扱うことはできず、時代を中世に置換えて別の物語として演じ、ようやくお目こぼしをいただくというような、非常に強い規制が敷かれていました。へたに海防策だとか、北方のロシア情勢だとかを書いたりすれば、文字どおり首が飛ぶ、斬首されかねない時代でした。ご公儀の批判を公に出版するだなんて、とんでもありません。

それが明治になって、逆に新聞は奨励、時事ニュースもどんどん扱ってよい時代が来ます。もちろん、新聞紙条例が定められたりして、政府に対してあまりにも批判的な言説は取り締られました。それでも江戸幕府の厳しさからすればくらべものにもならないほど緩やかになりました。ニュースも書けるし、外国の情勢なんかも伝えられる。今後の政府の方針はこうすべきだ、なんて意見も書ける。書いたら、舶来の新技術である活版印刷でどんどん刷れる。刷ったら、もう藩ごとの境目や関所なんかも撤廃されていますし、そればかりか運輸技術と運送網が飛躍的に向上していますから、その大量の本を全国にどんどん運べる。特に鉄道

(20) 武内桂舟「警咳録」(『新小説』明治31年11月)、雑録26頁。

網が張りめぐらされるようになると、市場が本当に全国レベルで広がってゆくわけです。これに加え、教育の普及による識字率の向上とか、新時代の社会システムに対応する知識の需要が高まったこととか、身分制と職分制の撤廃によって学問による立身出世の可能性が開けたこととか、文芸に対する興味の広がりとか、背景となった理由はいろいろあるのですが、ともかく明治のゼロ年代後半から30年ぐらいいかけて、出版業界は劇的に発展してゆきます。

そうやって隆盛を迎えた出版社が、苦境に陥っていた浮世絵業界に目をつけ、彼らを起用して書籍や雑誌に折込む多色摺木版口絵を制作するようになったのが、明治20年代の半ばです。その多くは書物のサイズの約2倍、つまりは見開きとおなじくらいの大きさ、浮世絵の判型でいうならおおむね間版のサイズで制作した美しい多色摺の木版を折込んで巻頭に挿入するという、江戸にはなかったような口絵で、これを近代木版口絵と申します。最も盛んだったのは明治30年前後で、鏗木清方はそのころのことを、「口絵華やかかなりし頃」と表現しています。

どういうことかといいますと、もう木版の錦絵が単独で売れるような時代ではない。絵草紙屋に並べておいても、それだけで経営が成立つような状況ではなくなっている。でも、本に差挟む形であれば、まだまだ美しい錦絵の需要はあるんです。いまでも、週刊誌などにはカラーのグラビアがついていますよね。もしもあのグラビアをペラで印刷して、それだけを並べて売ってお店を出したとしても、おそらくやっていけないでしょう。よっぽど人気のあるアイドルやグループなら少しは売れるでしょうけれど、それだってグラビアだけじゃなく、いろんなグッズも同時に扱ってようやく商売が成立する程度。まして、そうじゃないグラビアを売って経営が成立つとは思えません。

でも、本文のほとんどがモノクロである週刊誌の巻頭に、カラーのグラビアを挿入するという形なら、ちゃんと商品として成立していますよね。それとおなじで、明治の本の本文がモノクロなのは当然、レイアウトの工夫もそれほどないですし、図版の数も現在よりはるかに少なく、かつ印刷精度も粗いですから、巻頭の美しい多色摺木版はいっそう際立ちます。単独でお店を出すのは無理でも、本に挟むなら十分に商品価値がある。そこへきて、浮世絵人気の低迷で絵師・彫師・摺師ともにみんな仕事がなくなり、職人がだぶついて制作コストも安くあがりそうだ。そりゃ起用しない手はありませんよね。出版業界と浮世絵業界、どちらにとってもウィンウィンだということで、この2つの業界が結びついて出発したのが、近代木版口絵なのでした。

新聞には口絵という概念はありませんから、今日のお話ではこの言葉ははじめ

て出てきました。ここでまず、明治中期の口絵とは何か、簡単に概括しておきましょう。口絵は、ものすごく単純に言えば、書物の最初の部分に挿入される絵のことですね。ここまでは多色摺木版に注目してお話ししてきましたが、もちろん新技術として人気を集めていた石版や銅版、各種写真版など、様々な技法による口絵が制作されました。しかし、どの印刷技術を用いるにしても、概して色刷、カラーの割合が高いです。まだカラーが実用化されていなかった写真版であっても、いろいろな方法で色をつけ、着色写真版とされることがありました。また内容的には、どちらかという人物紹介的だといわれていて、作品のなかに出てくる人物を紹介するような絵が多いとされています。ただし、印刷技術についても、内容についても例外はいくらでもあるので、あくまで概してそういう傾向があるという程度にご理解ください。

単行本だけでなく、雑誌の口絵も性格はおなじですが、こちらは制作期間が短いというところに特徴があります。月刊誌が多いので、毎月かならず1枚ずつ出ることになりますし、発売日に関しても単行本よりはるかにシビアです。ということは、口絵制作のタイムスケジュールも、それだけタイトだったということになります。

一方、挿絵のほうも単行本と雑誌の両方に入りましたが、こちらは墨刷がほとんどです。カラーの挿絵というのは、雑誌の新年特集号みたいな例外的なものだけで、たいていは墨刷と考えてよいかと思います。ただ印刷技術については、やはり木版、石版、写真版など様々ありました。内容について申しますと、人物紹介的な口絵に対して、どちらかという場面再現的だといわれます。口絵は本の巻頭に入りますから、まず読者に対して出てくる人物を紹介する役割、挿絵は本文の中段に差挟まれますので、そのあたりの場面をビジュアルイメージで示す役割と、ある程度の棲みわけができています。ただこれも、当然ながら例外は山のようにあります。

新聞の挿絵は、ここまでにお話ししてきたとおり、かなり長いこと木版墨刷です。一面のなかに金属活字と同居させ、紙型鉛版を作って印刷するという関係上、石版や銅版では相性が悪い。しかも、日刊という非常に速いペースで出てゆくという特徴がありますので、熟練の職人がスピーディーに彫上げられる木版の優位性は捨てがたいものがありました。

日本における初の商業文芸誌は、明治21年に金港堂という書肆が創刊した『都の花』だとされています。挿絵の使用も本格的で、毎号かならず4～5枚の挿絵を用い、その魅力を積極的にアピールしてゆきました。

第1号(明治21年10月21日)に使われた挿絵は4葉、描いたのは小林清親・尾形月耕・武内桂舟・松岡緑芽です。記念すべき最初の挿絵は、山田美妙の「花車」に清親が描いた「月下車を停むる図」(【図87】)で、いかにも清親らしい、光と影を効果的に用いた絵が大変印象的です。これは小説の一場面なのですが、人物を描かず、あたかも風景画のように描いている。そして、円形で囲まれた絵の周囲には、おそらく美妙の筆で「てりもせすくもりもはてぬはるのよの朧つきよにしくものそなき」という、大江千里の有名な歌を画讃のように書いている。いかにも風情を湛えていて、さぞ読者の目を惹いただろうと思われます。



図87 「月下車を停むる図」(小林清親画)
国立国会図書館蔵

一方、尾形月耕の「上野茶亭の図」(【図88】)は、上野の不忍池を見下ろす西洋料亭で、3人の男が会食をしている場面を描いています。続いて武内桂舟の「淑女立聞の図」(【図89】)は、紙の右側が少しめくれあがったような趣向にすることで、2つの場面を描いていますね。画面の大部分を占める左側には、庭の向こうに西洋造の別邸が望まれる閑雅な部屋で、年配の男と若い男の2人が対坐し、怒ったような表情で何かを話しています。右側の、めくれあがった紙の裏側には、襖の外に立ってそれを盗み聞きしている娘が描かれ、どこか気遣わしげな表情で



図88 「上野茶亭の図」(尾形月耕画)



図89 「淑女立聞の図」(武内桂舟画)

同上

す。この2葉は、月耕のほうは流鶯散史「中原の鹿」、桂舟のほうは依田学海「淑女の操」の場面を描いていて、ともに本文の描写によく符合しています。両者とも、清親の絵とは対照的に、いかにも物語の一場面を読者の眼前に見せるような、いわば挿絵らしい挿絵に仕上げられています。

それから、最後の絵「雪中旅僧を呼ぶ図」(【図90】)を描いた松岡緑芽

は、絵が本職ではなく、絵師だった父緑堂に教えられて、趣味的に手がけていた人でした。尾崎紅葉たちの同人誌『我楽多文庫』にも挿絵を描いています。この絵は謡曲「鉢木」の一場面で、人体のバランスや骨格、表情や手の表現、あるいは細部の描き込みなんかは、さすがに狩野派で修行した桂舟にはおよびませんが、まだ文芸誌というものが出発期にあった明治20年代初頭の、素朴な空気をよく伝えています。

『都の花』の第1号には、こういう4枚の挿絵が使われていたのです。いずれも本文とのリンクは密接で、この雑誌が文芸誌として、挿絵の魅力を積極的にアピールしようとしていたことがよくわかります。もちろん、明治10年代の単行本にも挿絵はたくさん使われていましたが、月に2回出る定期刊行物で、しかも1冊のうちにいくつもの小説が同時に連載され、それゆえバリエーション豊かな絵が複数枚楽しめるというところが、『都の花』の斬新なところなのです。

この成功を受けて、春陽堂と博文館という当時の2大出版社をはじめ、多くの版元が次々に木版製版による口絵・挿絵の積極活用に取り出してゆきます。明治20年代というと、歴史上では国粹主義の時代なんて呼ばれまして、明治10年代の行き過ぎた欧化主義への反動から、日本の伝統文化のよさをあらためて見なおそうという空気が生れてきたころです。そういう時代の風潮と、木版錦絵に関係する職人が仕事を失いつつあったことと、でも錦絵に対する潜在的な需要はあったことなど、様々な事情が関連して近代出版と浮世絵業界とを結びつけていったのです。とはいえ、『都の花』は多色摺を用いず、最終号まですべて墨摺のままで通しましたし、ほかの出版社から出た後続の文芸誌はなかなか成功しませんでしたので、多色摺の口絵はまず単行本で花開くことになります。



図90 「雪中旅僧を呼ぶ図」(松岡緑芽画)
国立国会図書館蔵



図91a 宮崎三味
『かつら姫』表紙（絵師不明）



図91b 宮崎三味『かつら姫』本文巻頭（小林永興画）
春陽堂、明治23年11月、筆者蔵

たとえば、春陽堂から出た『新作十二番』（明治23年～）【図91a】や『文学世界』（明治24年～）、博文館から出た『少年文学』（明治24年～）などが、多色摺木版の表紙絵・口絵を用いる先駆となりまして、特に前2者は本文にいたるまで完全木版製版です。これらはいずれも、文芸書の読切り型単行本シリーズです。それから、春陽堂は『美術世界』（明治23年～）という画譜も出しておりまして、これはいまでも続いている朝日新聞社の『国華』と同様の、美術のほうの雑誌というか、叢書のようなものですが、これも木版多色摺で出されました。編集には、文学者もかなり関与していたようです。

もちろん、こうした書籍であっても、江戸の本の作りかたそのままではありませんし、色摺りにしても江戸と明治では、制作工程なり絵の具なり理想型なりが少なからず異なりますが、それでも明治20年代に入ってから、近代出版と結びつく形で伝統木版が復活してきたことは見逃せません。そして、そのようにして蓄積されたノウハウを生かし、本格的に多色摺口絵を用いた文芸誌、博文館の『文芸倶楽部』と春陽堂の第2次『新小説』（以下「第2次」を略す——出口注）が登場してくることになります。

この2誌は、明治26年に廃刊した『都の花』のあとを受け、明治中後期の文芸を支える有力誌に成長しました。創刊は『文芸倶楽部』のほうが1年早くて明治28年、『新小説』は翌明治29年の創刊です。先に出た『文芸倶楽部』は、口絵に美しい多色摺木版を用いまして、それで評判を取った。はじめのころは巻頭小説

に取材した絵を多く載せていたのですが、それは明治34年までで止めてしまい、あとは独立した美人画が中心です。それでも、大正期までずっと多色摺木版の口絵を通しました。

一方、後続の『新小説』は、口絵に多色摺木版を用いることもありましたが、むしろクロモ石版とか写真銅版とか、コロタイプとか、新しい印刷技術を積極的に使ったところに特徴がありました。多色摺木版だと、どうしても伝統的な浮世絵師に起用が集中することになります。石版や写真版なら洋画家もたくさん起用できます。いわば、保守的な『文芸倶楽部』に対し、革新的な『新小説』といった趣です。

そういう両誌の雰囲気や、実例を挙げてご紹介しましょう。まずは『文芸倶楽部』のほうからです。

たとえば【図92】は、『文芸倶楽部』明治28年5月、巻頭小説だった広津柳浪「黒蜥蜴」に取材した鈴木華邨の口絵です。小説の内容は、非常に貧しい生活を送っている父子がおりまして、息子のほうがそれでも何度か奥さんをお願いするのですが、父親が悪い人で、いつもそのお嫁さんに手を出して離婚に追込んでしまう。息子はついに、あえて器量のよくない女と結婚するのですが、それでも父とのトラブルは絶えず…という話です。

華邨の絵は、この貧しい家の様子をかなり緻密に描き込んでおりまして、いかにも悪そうな父親、気の弱そうな息子、その2人を心配そうに見つめるお嫁さんと、人物像や状況がよくわかるすぐれた口絵になっています。ただし、本文ではお嫁さんは非常に醜女という設定になっているのですが、それをそのまま描いては絵の魅力が失われますので、再現せずにあえて浮世絵風の美人に描いたようです。彫りもかなり細密でしっかりしていますし、色版の数も多い。摺りについても、女の装いに用いた拭きボカシなど、うまく技法を用いて効果をあげている、完成度の高い口絵です。

こういう絵を毎号入れてゆくと、当然ですが非常にコストがかかる。だいたい、雑誌1冊を作ると、口絵を1枚作るのとおなじ



図92 広津柳浪「黒蜥蜴」口絵（鈴木華邨画）
立命館大学 ARC 提供（T.ASAHI-49500020-01）

じくらいだったと伝わっている。つまり、定価の半分は口絵代だったということになります。

続いて【図93】は、おなじ年の12月、三宅青軒の小説「京の猫」に筒井年峰が描いた口絵です。描かれているのは、鴨川の納涼床で夕涼みをする舞妓でして、やっぱり彫りといい摺りといい、非常に手の込んだ口絵です。画像ではわからないと思いますが、女の髪の毛の生えぎわの細かさ、これを頭彫りかしらといいます。その精度だとか、簪や襟の模様の細やかさ、行灯のほの明るさを示すグラデーション、月に霞む遠景の山の端など、いずれもすぐれたできばえになっています。

次の【図94】は、明治33年の7月に載った梶田半古の口絵、取材した小説は江見水蔭の「唐櫃山」です。描かれているのは神戸の上流家庭のお嬢さんで、洋装してハンモックに乗りながら何か読んでいるという、まだ目新しかった風俗を描いています。いかにも神戸の居留地っぽさを感じがよく伝わってきますが、これを半古の清新かつ瀟洒な筆で描き、多色摺木版の味わいで表現するところが、『文芸倶楽部』の面白さです。人物をあえて上方に配置し、下方を大きく空けることで、吊られたハンモックの不安定さを表現しているところなど、さすがですね。

ところが、多色摺の口絵は制作に時間がかかるので、こう順調なものばかりではなく、いろいろ問題もありました。これは去年もご紹介したと思うのですが、代表的な例として1つだけ、幸田露伴「二日物語」の場合をお話ししておきます。

「二日物語」は、前篇「此一日」が『文芸倶楽部』の明治31年2月に、後篇「彼



図 93 三宅青軒「京の猫」口絵（筒井年峰画）
立命館大学 ARC 提供 (T.ASAHI-57300145-01)



図 94 江見水蔭「唐櫃山」口絵（梶田半古画）
立命館大学 ARC 提供 (T.ASAHI-24900085-01)

一日」が同誌の明治34年1月に分載された作品です。「此一日」のほうは、西行が讃岐白峯の山中で崇徳院の亡霊に出会うという、いわば上田秋成「雨月物語」のリメイクです。ところが、これが掲載された号に小堀鞆音が描いた口絵は【図35】のような感じで、全然物語とあっていないんですね。小説をどう読んでも、口絵に描かれている、西行らしき老法師が廻廊かどこかで泣伏す尼に取りすがられている場面なんて、どこにも見あたらないのですから。

いったいどういうことなのか、同時代の読者にとっては謎だったと思うのですが、約3年後に発表された後篇「彼一日」は、まさにこの絵の場面を描いた話なのでした。つまり、後篇は前篇とはまったく違う話、西行が

長谷寺において、いまは尼となっているかつての妻と邂逅した物語でして、前篇とともに掲載された鞆音の口絵は、明らかにその場面を描いていたわけです。

では、後篇「彼一日」とともに載った口絵はどういうものだったかというところ、今度は【図36】のように、西行が末枯れの秋の野で、俗世に残してきた娘から取りすがられるところを描いています。描いたのは水野年方でした。ところが、この場面もやっぱり本文にはないんですね。西行が妻の尼に対して語った言葉のなかに、娘は自分が説得して出家させてきたとあるだけで、この絵のような場面があるわけではない。またしても絵と本文が齟齬してしまっています。

どうしてこんなことになったのかと申しますと、この「二日物語」はそもそも、執筆が非常に難航していた作品でした。明治20年代のなかごろに着想され、「此一日」のほうは大部分が発表されるまでにいたっていながら、そのまま申断してしまい、「彼一日」が出て完成するまでには実に10年近くかかっています。そういうところから推して考えると、おそらく「此一日」の全体が発表された明治31



図35 「西行逢妻」(小堀鞆音画)
東京大学総合図書館蔵



図36 「西行逢妻」(水野年方画)
同上

年2月の段階で、後篇の「彼一日」のほうもあわせて発表する予定だったのだろうと思われます。それで、後篇のほうの物語に取材した絵を指示していたのだけけれども、そちらはとうとう書上げられなかった。ところが、口絵はもう制作に入っていますから、しかたなくそれを載せたのだと推定できます。おなじように、「彼一日」とともに載った口絵のほうも、絵の場面をちゃんと書くはずだったのだけれど、またしても書けなかった。でも、もうこれ以上いじってもしかたがないということで、ある程度の形をつけて発表してしまうことにした。だから、こちらも指示しておいた口絵と齟齬してしまったということなのでしょう。

多色摺木版は制作に時間がかかるので、早い段階で絵の指示を与えますから、こうやって執筆が難航したり、執筆途中で構想が変わったりして、結果として本文の内容とずれてしまうことが頻繁に起ります。この問題は、定期刊行である雑誌の性格と、多色摺木版の制作に要する時間という、本質的に相容れない部分に根ざしていますから、解決が難しく、『文芸倶楽部』が明治34年かぎりですべて小説に取材した口絵を廃止したのは、そういう事情もあったのだろうと考えています。それでも、先ほども申しましたとおり、小説に取材するわけではない美人画の口絵は、ずっとあとの大正期まで用いられていますので、やっぱり多色摺の口絵には需要があったんだということもできます。

さて、『文芸倶楽部』とは対照的に、斬新で尖鋭的な口絵を用いたのが『新小説』でした。

【図95】はその創刊号、明治29年7月号の口絵です。描いたのは洋画家の浅井忠で、クロモ石版で印刷されました。編集にあたった幸田露伴が、この創刊号は非常に売ゆきがよかったのだけれど、それは「西洋画家の筆に成つたものを石版刷りにして用ひた」のが一因だったと回想しています。実際、この口絵は大変魅力的な作品になっておりまして、清新な少年少女の風俗を淡い色彩で描き、それをかなり手が込んだクロモ石版で刷ることで、いかにも洋画らしい光の感じをうまく表現しています。たしかに、このレベルの絵が口絵に入っていたら、それは読者の購買意欲をそそるだろうなあと思われるほどのできばえですね。



図95 「緑蔭双美之図」(浅井忠画)

東京大学法学部附属 明治新聞雑誌文庫蔵

実際、その魅力に打たれた作家がおりまして、それが後藤宙外です。宙外は後年になって、『新小説』創刊号の口絵の清新さに惹かれ、ああいう絵を載せるような雑誌なら自分も1つ書いてみたいと思い、出世作になった「闇のうつゝ」を寄せたのだった、と回想しています。その「闇のうつゝ」が載ったのは明治29年11月号で、それにはやはり洋画家の渡部金秋が描いた口絵【図96】がつけられました。



図96 「仙寰の美人」(渡部金秋画)
立教大学図書館蔵

物語としては、富士山を遠望する身延のあたり、富士川のほとりに住んでいる姉妹が、その後甲府に出て様々な苦難の生涯を歩む話なんですけれども、口絵は物語の冒頭部分、まだ2人が郷里に住んでいるところを描いています。富士山を遠景に、川のほとりの茅屋を中景に置き、手前には杵で囲ったなかに犬を抱いた姉妹を描いて、さらにその後ろのもう1つの杵のなかに凌霄花のうぜんかずらを配しています。僻村の風景を描きつつ、主人公姉妹をクローズアップしてその相貌まで伝える、口絵でよく用いられた手法です。凌霄花も本文に言及がありまして、図柄としては特に問題がないというか、「二日物語」のような齟齬は起さない、小説としっかり対応した絵になっています。

むしろ注目すべきは、やはり印刷技法のほうです。富士山と茅屋を描いた風景画の部分には、おそらくクロモ石版で刷られているのだと思います。それも、けっこう手の込んだ綺麗な石版で、絵の枠外には「秀英舎第一工場七遍色刷」と記されています。このぼやとした感じが、いかにも石版らしいところです。それに対し、枠内の2人の少女は、どうも元絵から写真版を作って刷ったらしい。おなじく枠外に、「小川一写真真彫刻銅版及印刷」とあるのですが、ちょっと全体が写真版であるとは思えませんので、石版と写真銅版という、2つの違う印刷技術を組合わせて1つの口絵にしたのではないかと推定されます。そうだとすると、制作方法にかなり



図97 「舞姫の図」(黒田清輝画)
同上

凝っていたことになりますね。

『新小説』の口絵をもういくつか見てゆきましょう。

たとえば、明治30年1月の新年号の口絵【図97】は、黒田清輝の「舞姫の図」です。特に小説に取材した絵ではありません。これは肉筆による原作が先にありまして、現在は東京国立博物館に所蔵され、重文指定も受けている大変に有名な絵です。それを、やはりクロモ石版にして印刷しています。原作とは少し色あいが変わってしまっていますが、浅井忠や渡部金秋といった洋画家に続き、白馬会を発足させたばかりの黒田清輝を起用したあたり、多色摺木版にこだわった『文芸倶楽部』と比較すると、『新小説』のチャレンジングな感じがよくわかると思います。

この傾向は、号を経るごとにさらに極端になってゆきます。たとえば、【図98】はおなじ明治30年の3月号に掲載された口絵、鈴木華邨による「美人情を語る図」です。口絵、といちおう申しておきますが、ご覧のとおり、実際には写真です。絵師が描いた絵を撮影し、それを写真製版技術で印刷したということではなくて、本物といいますか、実際の人間をセットの前に坐らせ、それを撮影した写真です。

どういうことかと申しますと、これは遅塚麗水の「名馬小輝」という小説の一場面取材しておりまして、まず写真館で背景の書き割り^{すずき}と、薄や絵馬堂のセットを準備する。その前に、芸者さんと写真館のお手伝いの男の子を坐らせ、あたかも2人が物語中とおなじく語らっているようなポーズを取らせる。そこを写真に撮って、まずコロタイプで印刷し、そのうえで女の帯と草履の鼻緒は赤、髪



図98 「美人情を語る図」(鈴木華邨意匠)
東京大学法学部附属 明治新聞雑誌文庫蔵



図99 「落花流水図」(渡部金秋画)
同上

飾りは水色、あと画面ではちょっと見にくいですが、男の肌は日焼けした褐色で、いずれもおそらく手彩色で彩色するという、非常に手がかかった作品に仕上げられています。さっき「鈴木華邨による」と申ししたのは、この絵が「鈴木華邨意匠」とされているからなのですが、ここまできると、これを絵師の作品と考えてよいものかどうか、そもそも口絵なのかどうかさえ、よくわからなくなってきます。

それから、同年7月には、嵯峨の屋おむろの「通例人の一生」という小説に、渡部金秋が「落花流水図」という口絵【図99】を作っています。これもまた斬新とか何とか、状況としては男女が庭の見える部屋で対坐しているところなのですが、和装の男に和室・日本庭園という情景を洋画家に描かせ、しかも女のほうはやはり実際の人間を写真に撮りまして、その写真を絵に描かれた男と目があうように配置する。つまり、絵と写真を合成し、コロタイプで印刷するという、これまたきわめて手の込んだ口絵になっています。こういう、いろいろな新しさを取合わせて試行錯誤し、斬新さに挑戦してみるというところが、『文芸倶楽部』では絶対にありえなかった『新小説』の尖鋭性ですし、もう少し申しますと明治だからこそその面白さなのだろうと思います。

続いて【図100】は、明治30年2月に掲載された松井昇の「美人海水浴図」です。取材もとの作品は、巖谷小波と石橋思案の合作による戯曲「従五位」で、鎌倉を舞台にした喜劇なのですが、作中に出てくる画家が描いたという絵そのものを、口絵で示す形になっています。こういう、物語のなかで描かれる絵を口絵にするという趣向は、前年8月の第2号、中谷無涯「かるかや物語」に取材して小山正太郎が描いた「神将駕雲図」でも用いられていました。ただ、そちらが題名のとおり、雲に乗った神将像であるのに対し、この「美人海水浴図」は水着姿で髪を下ろした女を丸枠のなかに大きく描き、背景には大海原を望む砂浜に置かれた双眼鏡と麦わら帽子を配するという、当時としてはとても目新しい、清新なものになっています。海水浴が一般にも浸透してゆくのは、といってもごく一部の余裕のある階層だけなのですが、ともかくある程度普及するのはだいたい明治20年ころからなので、そういう新しい風俗



図100 「美人海水浴図」(松井昇画)

立教大学図書館蔵

を題材に、髪を結っていない水着の美人を洋画で描き、クロモ石版で刷るというのは、まさに時代の最先端をいていたわけです。

もっとも、おなじ海水浴でも、こんなふう成功した例ばかりではありません。同年の9月号には、浮世絵師の富岡永洗が描いた石版の「海水浴図」【図101】が載っているのですが、男のほうはともかく、女は水着を着ているのに髪を結び、バッチリ化粧した



図101 「海水浴図」(富岡永洗画)
立教大学図書館蔵

た浮世絵美人画の顔で描かれているので、なんとも変なことになっています。松井昇の作品とおなじように、麦わら帽子も置かれてはいますが、この髪型でこの帽子をかぶれたかどうか、危ういところですよ。波もやっぱり浮世絵の波ですし、富士や松林の描きかたもそう、そこに男女の子供が裸体で配されているのも、いかにも違和感があります。松井昇があれだけの口絵を描いてみせたわけですから、こういう目新しい題材にしたいのならば、別の洋画家を起用すればよさそうなものですが、それをあえて浮世絵師である永洗に描かせる、その挑戦的な精神こそがいかにも『新小説』なんですよ。

永洗の名誉回復?のために、成功した例もお見せしておきましょう。「海水浴図」の翌月、明治30年10月に掲載された多色摺木版、鈴木華邨との合作による「茸狩」【図102】です。右側の人物のほうが永洗、左側の紅葉と茸が華邨の絵ですね。この2人の子供の愛らしさと、子供を負っている男の力強く日焼けした感じの対比、永洗は美人画で人気を取った人なので、ここではそのよさが十分に発揮できていないのかもしれませんが、それでもやはりさすがです。おなじ永洗が2号続いたわけですが、前のほうではあの奇妙な「海水浴図」を石版で、次の号にはこの合作による「茸狩」を伝統的な木版で、と



図102 「茸狩」(富岡永洗・鈴木華邨画)
立命館大学 ARC 提供 (TASAH1-49500145-01)

いう具合に、いろいろな試みをしていったのが『新小説』という雑誌でした。

『新小説』の口絵では、いまご紹介したような描画のスタイルや印刷技術だけではなく、本文とのコラボレーションという点でも斬新な試みがいくつもなされていますので、最後にそういう例も2つだけご覧に入れておきたいと思います。

1つめは、明治35年12月の前田曙山「水の流」に鱈崎英朋が描いた口絵【図103】です。物語は足尾銅山鉍毒事件に取材しておりまして、兄が抗議活動に関わって投獄された娘さんが、病気で寝込んでいる父と苦しい生活を



図103 前田曙山「水の流」
石版多色摺口絵（鱈崎英朋画）
立教大学図書館蔵

を送っている。そこに、生活も助けてやるし、獄中の兄も救ってやるなんて甘い口で近づいてきた男にだまされ、彼が近隣中の嫌われ者であることを知らずに身を任せてしまう。そのことを知ったお父さんは、悲観して自殺してしまい、兄は脱獄してその男に復讐しようとしたけれど、はたせずにはふたたび捕縛される。悲観した娘さんは失踪するというところで、物語は終わっています。

ところが、英朋の口絵はご覧のとおり、彼女が川に身を投げる場面を描いておりまして、物語の結末であろうと考えられます。しかし、本文はそこまで書いてはいない。あくまで失踪するというところまでが小説です。本文にない場面を、絵師が勝手に創作して描くことはありえませんから、これは曙山が意図的に、本文にはない入水の場面を描くよう指示したものと推定できます。逆に言えば、この作品は本文と口絵のセットで構想されていて、口絵まで見ないと物語の結末がわからないということなのです。もちろん、同時代の読者にとっては、雑誌を開くとまず巻頭に折込まれた口絵に目がゆくことになりますので、口絵を無視して本文だけ読むということはまずなかったはずなのですが。こういう、本文に書かれていない内容を補うような口絵・挿絵は、『都の花』にもあることはありますが、『新小説』ではその割合が多く、積極的に絵が活用されていた形跡があります。結末だけではなく、たとえば物語の流れにとってはすでに過去になっているけれども、でも現在に大きな影響をおよぼしている重要な出来事を絵で示すような試みも、しばしば行われています。

2つめは、明治30年10月に載った菊池幽芳の小説「あぐり」と、松本洗耳の描

いた口絵【図31】のペアです。これは昨年のセミナーでも取上げた例ですが、今日がはじめてのかたもいらっしゃると思いますので、重ねてお聞きのかたには申しわけありませんが、少しだけおつきあいください。

さて、小説のほうは、幼い娘あぐりがいるにもかかわらず、父が母を殺したとされる事件を扱った推理小説風の作品です。ところが、

たしかにお母さんは死んでいるのですけれど、実は父による殺人ではなかった。真相はというと、彼女は酒飲みで粗暴な夫から長年乱暴されてきたうえ、病に倒れてもう先が長くない。そういう悲惨な境遇のなかで、夫への憎悪と狂気に駆られ、復讐のために彼を陥れようとしたという計略なのでした。

普通なら、いくらむちゃくちゃな夫でも、自分のやったこととやってないことくらいわかりそうなものですが、しかし事件が起きた時、彼はいつものように泥酔しておりまして、何も覚えていなかったのです。妻はそのことを見こし、まだ小さな娘あぐりに、父が母を殺したんだと証言するように言いふくめて、自分は自害したのです。母は死んでいるし、父は酩酊して記憶をなくしているわけですから、その母によって教え込まれた娘あぐりの仔細な証言が決定的な役割をはたし、父はついに有罪になってしまった。自分でも、いつも妻を虐待しているものですから、そのくらいのことはやりかねないと思ってしまったんですね。

ところが、松本洗耳による口絵には、父が母を刺し殺し、娘が慌てて止めようとしているところが描かれています。これは、泥酔して何も覚えていない父を含めてみんなが信じた、虚構であるはずの殺人の場面です。本文にはちゃんと、「自から手を下して女房を殺したものではない」と明記されていますので、いくら何でも絵師が誤読したとは考えられません。加えて、ここまでお話ししてきたような制作慣習にかんがみれば、これも作者幽芳が、まず第一印象の強い口絵でグロテスクな物語を示して読者を驚かせ、続く小説本文でその真相を語ってゆくという、いわば謎解きの効果を狙ったのだと考えられます。これは相当に斬新な試みですので、さすがの『新小説』でもこの1例しかないのですけれど、雑誌の尖鋭性がよくあらわれているのでご紹介いたしました。



図31 菊池幽芳「あぐり」口絵（松本洗耳画）
東京大学法学部附属 明治新聞雑誌文庫蔵

おわりに

さて、最後です。

ぼくはこの明治期の口絵・挿絵研究を、もう5年か6年やっているのですけれど、調べれば調べるほどいろいろな問題が出てきて、それが非常に多方面につながっているのだということが見えてきました。ぼく自身はもともと文学研究からスタートしたわけですが、こうやって調べているうちに、どうも本文だけが文学だといってテキストの解釈だけをやっているのでは、いつまでたっても明治の文化には追れないんじゃないかと思うようになったのです。だって、明治の作家たちは、絵への指示も当然自分の仕事だと思ってやっていたわけですから。まずそれが、文学研究側の問題ですね。

これは、研究だけでなく、出版にも共通しています。たとえば、今日ご紹介しました尾崎紅葉の「多情多恨」や「金色夜叉」、現在でも単行本や文庫本などで刊行されていますが、まともに絵が入っているものはほぼありません。すべてチェックしたわけではありませんけれど、初出の絵を入れている本は、たぶんゼロなんじゃないでしょうか。岩波の『紅葉全集』でさえ、「多情多恨」の単行本のほうの挿絵は入っていますが、初出の挿絵は1つも取られていません。「金色夜叉」についても、やっぱり単行本の口絵だけ入れて、初出の挿絵は落していますね。

こんなふうに、文学研究も出版も、絵に関してはほとんど注意を払わずにきたわけです。しかし、紅葉は「金色夜叉」が未完のまま亡くなっていますし、「多情多恨」も初出のほかは単行本だけが生前唯一のバージョンなので、どちらも絵とともにあった作品でした。紅葉にとっての「多情多恨」や「金色夜叉」とは、初出であれ単行本であれ、つねに絵と本文がセットになっている作品なのであり、いま多く行われている本文だけの形とは、紅葉自身があずかり知らぬ別様の作品なのです。

本日はご紹介しました紅葉の挿絵無用論、あれがどこまで本気であったかは慎重に判断すべきところですが、かりに口絵や挿絵の全廃が紅葉の最終的な意向であったとしても、実際には絵を用いるよう求められ、それを利用してあれだけの試みをやっていたことを考えれば、一概に絵を省いてしまってよいはずはありません。少なくとも明治期の文学作品について、絵が入っていた場合は、小説作者からの指示により絵と本文がセットで構成されていた可能性をつねに念頭に置き、また絵がない作品についても、饗庭篁村がそうであったように、絵を入れないうい意識的な選択のもとに書かれた作品だった可能性を検討する。そのよう

に考えないと、明治の文学というのはちゃんと捉えられないのだと思うのです。明治文学にとって、絵を見ずに本文だけ読むというのは、けっして自明な形ではなかったのですね。

翻って考えますと、メディアに関しても、さっき雑誌のグラビアの例を挙げましたけれど、現在まで続くメディアと図像イメージの関係の根幹がここにあると思うのです。実際、新聞小説は現在でも絵が入り続けている。作品の理解に決定的な影響をおよぼすわけでもなく、また単行本では削られてしまうわけですから、必要不可欠とはけっしていえない絵が、それでも今なお入り続けているわけです。そこには、全体に写真や図版が多用される紙面上での構成とか、そのほか様々な理由があるのだらうと思いますが、その原点が明治時代、もしくは江戸時代にあったことは間違いありません。今日お話ししてきましたような、江戸の浮世絵と近代出版が結びついてきた経過に立返り、その後の変遷を考えるとということを出発点に、では大正はどうか、昭和になるとどうなったのかと考えてゆくべきだらうと思います。

それから、美術史研究という角度で申しますと、今日ご紹介してきたような口絵・挿絵の研究は、ほとんどなされていないというのが現状です。2000年代に入り、少しずつ明治の多色摺木版とか石版に関する研究は出てきていますが、やはり美麗なもの中心で、新聞の墨摺の挿絵なんかはほぼ完全に黙殺されています。たとえば、今日は『東京朝日新聞』の挿絵をいくつかお目につけましたが、これを描いた右田年英は、CiNiiで検索しても1本も論文がヒットしません。

もう1つは、やはり文学作品とリンクして考えねばならないジャンルということで、敬遠されてきたような感じもあります。文学側が、絵画からの独立によって〈近代文学〉に向っていったと捉えられるのと同様、文学作品に取材してそこに組込まれてしまう口絵や挿絵は、美術作品としての独立性が低いと見られるのかもしれませんがね。でも、それによって明治文化の重要な側面が見落されてしまうのでは、文学側とおなじく、後年に成立したジャンル意識によってそれ以前の文化を把握しようとしているという点で、本末顛倒です。どんなことでもそうですが、まずは当時の意識や状況に即して考えられるべきで、あとからできた認識の枠組で前の時代を捉えてしまっただけでは、大切なものを見落すことにつながりかねません。そういう意味で、これからは美麗なものだけでなく、ぜひ総合的な図像研究を行っていただきたいと思いますし、ほくもできればそこに参画してゆきたいと考えています。

さらに申しますと、口絵や挿絵はすべてかならず印刷画であり、かつ書籍に挿入されるという点で、書誌学や出版史とのリンクも欠かせません。たとえば、『文芸倶楽部』は最盛期には万単位で出ていたと伝わるのですが、その数を月刊で刷るのに、伝統的なやりかたの木版では対応しきれないはずがありません。伝統的なのというのは、つまり版木を1セットだけ用意して、初版何部、再版何部というふうに、そのおなじ版木で増し刷りしてゆく方法です。ところが、木版は版木が傷みやすいので、綺麗に摺れるのは初版のごくわずか、しかも木が水を吸うと傷みが激しくなりますから、何日も休ませながら摺って、ようやく数千に届くかどうかといったところです。

では、そんな大量の多色摺木版口絵をどう制作したのか。これはもう、版木セットを複数用意して、同時併行で摺ってゆくしかありません。出版社の内部資料は、これまで残っているのを見たことがないのですけれど、武内桂舟は「何しろ木版といふものは数のいけなもので、そのために博文館などでも三版も四版も作つてやつてみた」と証言しています⁽²¹⁾。江戸では、版木そのものが出版権を意味しますし、近代ほどの部数が出ることはありませんから、複数セット用意する意味がまったくないのですが、近代になると著作権の保護方式が変りましたので、近代出版のスピード感と部数に対応するためには、むしろ複数セット用意するのが基本だったはずです。実際、ほく自身の持っている口絵のなかにも、おなじ絵なのに千鳥が1羽少ないバージョンがあったりして、別版木から摺られていることは間違いありません。

これはつまり、本の奥附がおなじ初版でも、実際には複数のバージョンがあるということの意味します。私たちは、初版本なら初版本で、ひとくくりにしてしまうことが多いわけですが、書誌学的な見地からするとはたしてそれでよいのでしょうか。活版による本文のほうには違いがなくても、木版口絵は明らかに摺りが異なる、それをおなじ初版だと一括してしまうのでは、どうも書誌の重要な点を見落しているようです。

では、石版とか各種写真版の口絵の印刷はどうだったのか。こうなってくると、とてもじゃないですが現在のほくの力では判断が付きません。いずれにしても、こういう書誌学的な問題は、これからの研究を待つしかなさそうです。

いま挙げてきた文学・美術・出版・書誌などは、比較的リンクが見えやすいところかと思いますが、口絵・挿絵研究はほかにも多方面につながっています。た

(21) 武内桂舟「桂舟思ひ出話」(『さしえ』昭和10年10月)、31頁。

たとえば演劇史の方面では、小説が芝居になる時のイメージ形成に、口絵や挿絵が大きな影響をおよぼすことがあります。泉鏡花の「婦系図」などは、芝居の番付自体にも口絵の図柄がそのまま転用されていますので、上演する制作側もでしょうし、観客側においても、口絵のイメージが下敷きになっていたことが容易に推測されます。また、もう少しあとになると、木村莊八や小村雪岱など挿絵を描きながら舞台装置も手がける人たちが登場してきますので、口絵・挿絵から演劇へのつながりは想像以上に大きかったのだらうと思います。

あるいは、お話のなかでも少しふれましたが、法制史的な問題もあります。こうやって、口絵なり挿絵なりが作家からの指示、それもかなり綿密な指示画によって描かれるのが一般的だったのだとしたら、ではその絵の著作権はどのように判断されていたのか。また、新聞や雑誌に掲載された口絵・挿絵が単行本にも再録される場合、著作権処理はどのように行われていたのか。場合によっては、作家自身ではなくて編集者や仲介者が絵の指示を行ったこともあったわけですから、そういう場合の著作権の所在はどう考えるべきで、実務上はどう処理されていたのか。あるいは、その絵がイメージ形成に重要な役割をはたした芝居を上演する場合、原作の複製権や上演権はどう捉えられていたのか。そういうような問題系ですね。

これはすなわち、著作物は単独の著作者、またはごく少数の合作者によるオリジナルな創造物であるはずだという発想にもとづく西洋由来の著作権概念と、そもそも複数で協力しあいながら作品を仕上げてゆくのが一般的だった日本の制作方法との衝突にほかなりません。徐々に整備されていった著作権法が、そういった日本の制作方法とどう折合いをつけ、また一般の価値観をどう変えていったのかという点は、知的財産法に関わる法制史という点で非常に興味深いと思うのですが、残念なことに法学研究の分野では、そもそも知財法の研究自体があまり盛んではない。現行法の研究ですら、専門とする研究者が比較的少ない分野なので、まして法制史的な研究は未解明の部分が多いですし、判例が出されていない「挿絵事件」のような事例は、当時の一次資料をたどり、立体化してゆく歴史研究のような手つきが求められます。

それから、デザイン史研究です。尾崎紅葉などは、所属している『読売新聞』の欄の花枠なんかもデザインしているんですよ。また、本の広告やコマ絵なんかについても、作家や編集部からある程度の指示が出ていても不思議ではありません。そういうデザインにおける、作家や編集部と絵師との力関係はどうであったのか。それとも、これは確実に物語内容に関わらない絵なので、絵師に完全におまかせで、紅葉のような存在が例外的であったのか。そうした点もいまだ明ら

かになっておらず、やはり描いた絵師の側だけでなく、より広い目配りによる研究が必要な部分です。

こう考えてきますと、従来の研究領域、ディシプリンは、たとえば文学研究なら本文だけが文学だとして本文のことを研究する。美術史は絵だけの研究、しかもやはり本画研究が主流であって、江戸の浮世絵ならまだしも、明治の印刷画なんて傍系に置かれてしまう。そういう細分化した研究領域では、明治の文化を総合的に見据えるなんてことはとてもできないとわかりますよね。だからこそ、今日お話したような問題は、これまでずっと看過されてきたのだと思うんです。

そういうわけで、去年か一昨年あたりから、「画文学」という新しい言葉を使いはじめました。これは、「画」と「文学」ということではなくて、「画文」の学です。絵と文がつねにセットであり、作家が絵にも深く関わっていた時代の文化を、その時代の制作慣習に立脚して捉えつつ、いま申上げたような様々な学術領域への問題の接続をはかる、そういう発想です。先ほども申しましたが、西洋に由来し、あとの時代に確立した学問ジャンルに従って考えていては、明治や大正期の文化は本当にはわからないんじゃないか。そう思って、こういうことを提言している次第です。

このあと、休憩なしで質疑応答に入らせていただきたく存じますので、みなさまどうかぜひ、いろいろなことをお教えいただけると大変ありがたく思います。ご清聴ありがとうございました。

○司会 出口先生、どうもありがとうございました。大変緻密で、かつ幅が広がる、最後にお話しされたようにいろいろな分野にもまたがる問題で、今日も大変面白くうかがいました。

みなさまのほうから、どうぞご自由に御発言いただければと思いますが、いかがでしょうか。

○出口 近藤さん、よろしく申し上げます。

○近藤 どうもありがとうございました。東京学芸大学の近藤と申します。私自身は英文学者でして、シェイクスピアをやっているのですが、なぜこちらを聴講させていただいたかというと、ぼくは、最近、特に明治の日本におけるシェイクスピア受容ということをやっていて、それで新聞連載小説というのは非常に大きな役割をはたしているのです、そういったところの研究を進めています。その場合、

たとえば宇田川文海とか、そういうような人たちが多くの役割をはたしているのですが、そこでちょっと教えていただきたいなと思ったのが、江戸との連続性というのはものすごくあると思うんですけども、同時に地域差みたいなものはあるのかどうか。つまり、上方と江戸の違いみたいなことは、特に明治のはじめのほうにおいては何かあるんでしょうか。

○出口 これはまったく研究がおよんでいないところで、とても難しいんですけども、上方に関しては、上方だけで制作の輪がいちおう完結はしていたようです。文海が活躍したところと申しますと、西村天囚や宮崎三昧が東京から大阪に移ってくるころですね。そのころであれば、ある程度の数の絵師、彫師、摺師がいて、そのなかでまかなうことができましたので、江戸東京とそれほど変わらない感じで制作にあたることができただろうと思います。色摺りの口絵も、青木嵩山堂なんかはかなり用いています。

ただ、どうしても、東京とまったくおなじとまではゆかなかったでしょうね。まして、上方以外の地方になると、これはもう大変だったろうと推察されます。

1つの例として、矢野龍溪の手紙をご紹介しますと思います。『北海道毎日新聞』が、明治22年に紙面改良の一環で絵入り小説を載せることになった時のことですが、当時の札幌にはまともに小説を書ける作家も少ないですし、まして絵師や彫師を東京とおなじ水準で揃えるのは不可能です。で、どうしたかと申しますと、龍溪を頼って小説の取次ぎを依頼したんですね。この時、龍溪は自分で書くのではなく、別の人の小説を紹介したんですけども、実は新聞社と龍溪との間にはさらに、松木平吉という地本問屋の人が仲介に入っておりました。龍溪がその松木に対して、送った小説の原稿を読んだうえで指示画を描き、絵師に発注し、その版木まで揃った状態で北海道に送るよう指示した書翰が残っているのです。そこまですないと、地方新聞に絵入り連載小説を掲載するのは難しかったということなんでしょうね。小説の原稿だけ送り、あとはお任せというわけにはゆかなかったんでしょう。ほかに、東京の新聞で使い終わった版木をそのまま地方紙に流すなんてこともあったようですし、地方はそうやって、急激に進展する近代出版の波に何とか対応していったのではないのでしょうか。

○近藤 どうもありがとうございました。

○聴衆1 同時代の19世紀とか20世紀のはじめぐらいのヨーロッパの文芸と挿絵というのがあると思うんですけども、それとの関係というのは、いまの研究発

表の内容とかなり近いものなんでしょうか。それとも、まったく日本は独自のものを考え出したというか、いまにいたるまでまったく独自のものなんでしょうか。

○出口 大変難しい質問ですね。ぼくはヨーロッパの各国、それぞれの国の事情にまったく疎いもので、実際に各国でどう挿絵が作られていたのかというのは、はっきりとはわかりかねるのです。

ぼく自身の関心だと、どうしても日本文化にかぎられてしまいますので、ヨーロッパの挿絵も日本での受容という角度から見ることばかりです。たとえば、明治初期にインソップ物語が入ってきた時、ヨーロッパの挿絵を日本の絵師が模倣する。あるいは、形を変えて自作に取込むというようなことはたくさんありました。また、印刷技術の点でも、石版や写真版が舶来なのはもちろんですが、木版でも木口木版こぐちという新しい技術が入ってきて、まったく違う雰囲気雰囲気の絵ができるようになる。そういう面での影響は大きいのですけれど、ではおおものヨーロッパの挿絵がどう作られていたのか、日本と同様に作家が画家に指示するなんてことがあったのかどうか、まったくの不勉強で面目ありません。これから、そういう方面も勉強していかねばならないなと思っております。

○聴衆 2 人文社会研究科で社会学を研究している修士1年です。1冊の本を出すに際していろいろな人間が介在しているなかで、作者だけがその作品の著作者として特権化されてゆく過程だとか、あるいは文学作品がだんだん文字中心になって、装幀などが本質的ではないとされて、挿絵とかも排除されながら、物語の内容だけに注目が集まってゆくような過程として、ものすごく興味深く拝聴させていただきました。ありがとうございました。

そのなかで、江戸から明治になるに際して、挿絵が引継がれつつ最終的には文章が中心になってゆく過程で、読者が文学をどういうふうに読むかというところの変容が気になりました。挿絵もセットになっていた江戸的なものから、だんだん文字だけを読むような読者像が成立してゆく動きともリンクしているのかなと思ったのですが、そうすると先ほどご紹介いただいたような、挿絵と文学作品の内容をリンクさせる試みだとか、そうやって挿絵が業界においてはたす役割を優先してきたなかで、それを受取った当時の読者たちが、どのようにその挿絵込みである文学を受容していたのかというのが気になりまして。何かそういった情報などは残っていたりするのでしょうか。

○出口 ありがとうございます。それはぼく自身も興味があるところなんですけ

れど、なかなか読者側の資料は残りづらく、受容の実態というのはわからない部分が多いです。あくまで推測になりますが、おそらく複層的に受容されていたのだらうと思っています。

複層的と申しますのは、明治という時代は20年か30年くらいの間に激変しましたので、江戸からずっと読み続けている人と、新時代の教育を受けた人とがおなじ作品を読む状態になっているという、そういうことです。だから、読者によって、おそらく受取りかたは様々だったと思われるんですね。

たとえば、『新小説』には一時期、読者からの投書欄が設けられていたんですけども、絵に関する要望もけっこうたくさん寄せられています。木版がいいという人もいますし、反対に木版なんかいらぬから石版にしるとか、あるいはこういう絵にしてほしいみたいな投書もありますし、本文と絵の内容が食違っていたりすると、あれはどういうことだみたいな指摘も来ている。そういう、絵にこだわりを持つ読者がいた一方で、絵なんかなくていいという読者も相当数いたようです。投書欄というのは、あくまで編集部が選んで載せたものですから、かならずしも読者の声の総量を反映しているということではありませんが、それでも多様な読者がいたらしいということはわかります。

こういう複層性は、おそらく作者側の事情と通じているところがあるんだと思います。作者側にも、絵を積極的に活用するとか、絵はやはり欠かせないという意識の人もいれば、絵なんかなくていいという人も出てきています。でも、自作に絵を一切入れないという選択肢は、実質的にはまだ許されていない。饗庭篁村は相当に抵抗したようですが、それでも絵入りで出た作品も残されている。そういう時代でした。

今日お話しした紅葉が面白いのは、絵にも綿密な指示を送って本文とリンクさせていながら、しかし絵がなくても読める作品に仕上げているところです。「多情多恨」の初出と単行本は、全面的な字句の修正が入っているとはいえ、物語としてはまったく変わっていないのに、絵を差替えてしまっても問題ないのはそれゆえですね。でも、絵がなくても読めるんだから絵は必要ないということではなく、それぞれのバージョンでうまく読書行為をサポートしたり、読みどころを示唆するような機能を持たせ、コラボレーションの効果をあげている。それが紅葉のうまさであり、面白さだと思うんです。絵がなくても、テキストだけでちゃんと小説として読める側面と、絵があることで味わえる側面とを両方確保することが、紅葉の戦略だったはずですよ。

後々の読者たちは、前者の側面だけに立って、別に絵なしでも読めるじゃないか、全部わかるじゃないかと捉えてきてしまったんだと思うんですけど、実際

には明治の読者たちはもっともっと複層的でした。絵がなきゃ嫌な人たち、絵と本文をセットで読むのが当然だという人たち、絵がなくてもかまわないという人たち、場合によっては絵しか見ない、つまり雑誌から絵だけを切離して集め、1冊にするみたいな人たち、そういう様々な受容形態があり、だからこそ紅葉のような試みが行われたのだらうと思います。

○聴衆2 ありがとうございます。とても面白かったです。

○司会 どうもありがとうございました。最後は、明治の読者の複層性というところまでお話がおよんで、大変興味深い2時間を過ごすことができたかと思います。

ちょうど時間を過ぎましたので、ここで本日のオープンセミナーを閉じさせていただきます。出口先生、本当にありがとうございました。