



ヒューマニティーズセンター
Humanities Center

画文学への招待

—口絵・挿絵から考える明治文化—

出口 智之

画文学への招待

—口絵・挿絵から考える明治文化—

1 東京大学ヒューマニティーズセンター 第18回オープンセミナー 「文学研究と美術研究の越境—明治小説の口絵・挿絵を考える」	1
2 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 「明治期新聞・雑誌の口絵・挿絵を考える」.....	64
著者紹介	135

凡例

引用に際しては、変体仮名は通行の自体にあらため、漢字は常用漢字・人名用漢字の字体を用いた。片仮名を平仮名とすることは原則として行わないが、助詞の「ハ」「ニ」についてのみ、変体仮名の一種とみなして「は」「に」にあらためた。ルビは必要最低限の Paralbeli とし、原文に句読点がないものについては、判読の便を考えて私に振った。なお、原文で用いられる2文字以上について踊り字（くの字点）は、本書が横書であることを考え、繰返されている文字またはノマ点2つ（「々々」）に置きなおした。

謝辞

本研究は、LIXIL Ushioda East Asian Humanities Initiative 個人研究「明治期の雑誌における小説と口絵・挿絵の関係についての研究」およびJSPS科学研究費補助金19K00291基盤研究（C）「日本近代文学と口絵・挿絵の関係の再検討を基点とする通史的・領域越境的研究」(研究代表者：出口智之)の助成を受けたものです。

1

文学研究と美術研究の越境 —明治小説の口絵・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18回オープンセミナー

- 日 時：2019年11月25日（月）17:30 - 19:30
- 場 所：東京大学伊藤国際学術研究センター 3階 中教室
- 報告者：出口智之（総合文化研究科・准教授）

【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。今日は、「文学研究と美術研究の越境」と題しまして、ほくの勤めている駒場の授業時間、105分を目安にお話しさせていただこうと思います。

文学研究と美術研究というと、かなり漠然としたテーマに聞えますが、ほく自身はもともと本郷の文学部の国文科で勉強いたしまして、専門領域は明治時代、特に小説とそれ以外の文学ジャンルとの相互関係について研究してまいりました。ですので、学術的なディシプリンとしてはいわゆる文学研究、特に日本近代文学の研究ということになります。しかし、ここ5年ぐらいはずっと口絵や挿絵の研究をしております、これから美術研究のほうに越境してゆきたいなと思っ

ているところです。

ただ、なにぶん基礎的な研究のトレーニングがまったくできておりませんので、いろいろなかたにお教ををいただいたり、お叱りいただいたりしながら、手探りで勉強しているところです。今日も、おそらく様々な専門領域のかたがお見えになっていると存じますので、お気づきの点などありましたら、どんなことでもかまいませんので、少しでもみなさまからお教をいただけるとうりがたく存じます。

それから、あちら側に席をご用意いただいたんですけれども、先週、傘をさして歩いておりましたら、傘が何かに引っかかって頭にあたり、ほんのちょっとあたっただけなんですけれども、よけようとした瞬間にむち打ちみたいになりました、首が痛くてこっちを向けないんです。向こう側に立つと画面が見られませんが、すみません、こちらに移動させていただきました。昨日、教え子の結婚式に湿布をベタベタ貼って行ったら、先生ももう年だよなんて言われて、すごいショックでした…。すみませんが、みなさまのお席からは見にくい位置で失礼いたします。

さて、本日の流れとしては、だいたい3つのチャプターに分けてお話をさせていただきます。こうと思います。

まず1つめが「錦絵と絵入り本の江戸明治」、2つめは「絵から読む明治文学」、3つめは「尾崎紅葉の試み」といたしました。全体に、時代状況の概説と出発点となる問題の設定をしたあと、もう少し具体的に、明治時代の口絵や挿絵はどういう感じだったのかを見てゆき、そして最後に、さらに個別具体的な例として、尾崎紅葉に焦点を絞ったお話にしようと思います。

今日の問題の核心は、以下のとおりです。すなわち、江戸期同様、明治の作家たちもごく一般的に、自分の作品につけられる口絵や挿絵について、どういった絵にすべきかという指示を行っていました。彼らがそういう、絵にも指示を出す慣習のなかで活動していたのだとしたら、そこにはどういった戦略と、問題点とが存在したのか。また、作家と絵師、さらには出版社も加わった関係はどのようなものだったのか。本日はこの問題について、いま申しました3つのチャプターを通じて迫ってゆきたいと思います。

スライドを使ってお話ししてゆきますが、画面に示しました文章は、すべてお配りしてある紙の資料に書いてございますので、あわせてご覧ください。それから文字資料について、画面に表示しきれない分量があるものは紙の資料に枠で囲って載せてありますので、そちらもご参照くだされば幸いです（本書では全文を引用してある——出口注）。

一 錦絵と絵入り本の江戸明治

それではまず、第1チャプター「錦絵と絵入り本の江戸明治」からお話ししてまいりましょう。

はじめに、この文章からご覧ください。これは、木村莊八という画家が昭和18年に書いた文章の一節です。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。⁽¹⁾

ちょっと文章が難しいですけど、要するにこういうことです。まず先に小説があって、その小説が絵師のもとに送られてくる。それを読んだ絵師は、物語の内容や場面の情景を想像して、こんな感じかなと思って絵を描いてゆく。そうやって作られるのが挿絵なのだということです。文学作品は言葉だけで構成されますから、そこには形がない。つまり無形である。従って、その文章から想像される内容や、感知される趣にあわせて、造形芸術である美術、この場合は絵画を制作して、小説に添えさせるのが挿絵だ、というわけですね。あとでもう一度言及しますので、こういう発言を、木村莊八が昭和18年という年にしていることを記憶しておいてください。

1つ、お断りしておくのを忘れました。今日の話のなかでは、様々な専門的なタームを、ほく自身が作った造語も含めて、かなり使っていきます。場合によっては、通常使われる意味あいと異なったり、まだ一般に普及しておらず、こなれていない言葉もあつたりしますが、その点は、まだこの研究がスタートしたばかりということで、ご了承ください。そして、おかしなところなどございましたら、ぜひご叱正くださいませ。

いまも、「絵師」とか「画家」とか申しましたが、これについても万人に共通する定義はまだないようで、ほくは何となく日本画や浮世絵系の人には「絵師」、洋画系の人には「画家」と呼んでいます。もちろん、日本画家といういいかたもありますから、これが絶対というわけではないのですが、今回のお話にたくさん出てくる浮世絵系の人たちを「画家」と呼ぶのはやはり違和感が強いので、とりあえずはそのようにさせていただきます。日本画と洋画の双方をひっくるめて示す言葉はもっと難しく、「画工」というと単なる職人、たとえば陶器の絵つけ職人なんかのようですし、でもまさか全部「絵描き」で通すわけにもゆかないので、

(1) 木村莊八『近代挿絵考』(双雅房、昭和18年12月)、172頁。

いつも苦慮します。そうじゃないほうがよい、こうしたほうがよいというようなことがございましたら、ぜひお教えください。

さて、戻ります。ということで、近代の挿絵というのは、だいたい木村莊八の言うような形で理解されていると思うんです。つまり、まず絵師なり画家なりが小説を読んで、その読後感をもとに描いていくのが、一般的な制作スタイルであらうと。ところが、江戸時代にはまったくそうではありませんでした。いくつか例をお目にかけてお思います。

これは文化2（1805）年の作品、山東京伝が書いて北尾重政が絵を描いた、「復讐煎茶濫觴」かたきょうちせんちやのはじまりという黄表紙です。上の【図1a】が京伝による自筆稿本、下の【図1b】が版本なんですけれど、ご覧いただいてわかるとおり、京伝がまずこれほどのレベルの絵を描き、絵師はそれに従って描いているわけです。この、刀を刺しているところとか、倒れた行灯なんかも、かなり忠実に描いていますね。稿本を見ますと、絵の輪郭に沿うように本文が記されていますので、京伝はまず絵のほうを描き、その周りにあとから本文を書き記したことがわかります。本文を先に記し、その空いたスペースに絵を描いたのでは、こんなふうにはなりません。

山東京伝は文学史にもかならず出てくる名前ですので、私たちの一般的な感覚では、近代作家とおなじようにテキストの部分の作者なのだと思いますが、江戸の戯作者たちの仕事というのは、まず第一に絵を描くことで、本文はその周りに埋めてゆくものなんです。だから、彼らは文章のことを本文とはいわずに、書入れとか、うごぼ 詰め詞と書いててんじ 填詞というふうに呼んでいました。先ほどの木村莊八の言葉のような、本文が先にあって



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

絵があとにくるのではなくて、絵が先あって本文があとにできるという感じで書くんです。

もう少しお目にかけます。京伝の弟の京山が書き、歌川国貞と国満が絵を描いた「戻駕故郷錦絵」という、文化10(1813)年の合巻です【図2ab】。これは、稿本から版本にかけて、絵の左右の向きが逆になっていますが、やっぱりまずは絵があって、その周りに本文が埋められたことは明らかです。絵師は、稿本の絵をかなりていねいに、たとえば足軽のかぶっている陣笠とか、斬りつけられたのを兜で防いでいるところ、あるいは折れた矢が散らばっているあたりまで、ちゃんと指示どおりに描きなおしていることがわかります。

続いて、こちらの【図3ab】は柳亭種彦と歌川国貞の有名な合巻「修紫田舎源氏」の第4編、版本には文政14年とありますが、正しくは天保2(1832)年刊です。文政13年は年末近くに改元されて天保元年となり、1ヶ月にも満たずに年があらたまりましたから、暦の変化にうまく対応できなかったようです。種彦は絵が大変にうまい人で



図2a 「京山作故郷錦絵原稿」



図2b 「京山作故郷錦絵版本」

『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 「種彦作田舎源氏版本」

同上

すので、左側が稿本で右側が版本なんですけれど、この稿本を見るともう本職の絵師と見紛うばかりで、着物の格子柄だとか倒れた屏風のところだとか、そのまま彫ってもおかしくないんじゃないかというレベルで描きこんでいることがわかります。

こういう稿本は、ほかにもたくさん残っています。ここまで見てきた以外の作者たち、たとえば曲亭馬琴だって十返舎一九だって、作者が稿本に絵まで描いて絵師に指示するのが基本だったのです。

これが文明開化を迎えてどう変わったか。まず絵師たちのほうから申しますと、彼らの仕事は何といっても浮世絵を描くこと。ここまでに出てきた北尾重政も、歌川国貞・国満も、みんな肉筆や木版の浮世絵を描くのがメインの仕事で、本に絵をつけるのはいわば副業です。ところが、江戸幕府が瓦解して鎖国が解かれると、新しい印刷技術がどんどん西洋から入ってくる。銅版やジンク（亜鉛）版、石版、コロタイプなどの写真印刷、そんなような様々な新技術が入ってきます。すると、どれも目新しいですし、特に明治初期は江戸以来の旧文化を捨てようとし、舶来の文物なら何でもかんでも尊んだ時代ですから、もう木版の時代じゃないということでそちらに市場を奪われてゆく。錦絵がどんどん売れなくなって、絵師たちはあつという間に苦境に立たされました。輸出陶器の絵つけの内職をして、何とか暮らしていったなんて話も残っています。絵師でさえそうですから、木版以外には対応できない彫師や摺師なんかは、よっぽど苦勞したでしょうね。

でも、錦絵が単独では売れなくなったとしても、市場価値がまったくなくなったというわけではなくて、本にくっつける形なら十分にアピールポイントになるんです。現代で考えてもそうですね。月刊誌や週刊誌の巻頭に、よくグラビア写真が載っていますが、あれがもし1枚1枚ペラで販売されていたら、そうそう売れるとは思えませんし、それだけを専門に扱うお店がやっていると考えにくい。でも、本文が全部モノクロの雑誌のはじめに、綺麗なカラー写真がついていれば、彩りになって人目を惹く効果は十分にある。それとおなじ感覚で、錦絵を単体で売る絵草紙屋は衰頽しましたが、錦絵業界は今度は近代出版と組むことによって、復活を遂げてゆくわけです。

近代出版の特徴は、これも西洋から到来した新技術によって、江戸の木版製版とは比較にならないほど大量の部数を、ものすごい早さで刷れるようになったことです。それから、藩や関所が撤廃されて道路が整備され、さらには鉄道網も敷かれることによって、輸送力が格段に向上し、その大部数の行先となる市場が全国規模で拡大してゆきました。一方、活版印刷はモノクロですし、そのうえこ

の時代では写真を入れるどころか、レイアウトに工夫を凝らすのにも限度がありますから、せいぜい小さなカットを入れるのがやっとで、木版製版にくらべるとページごとのビジュアルの変化に乏しい。ですから、人目を惹く美しいイラストが持つ重要性は、現代の週刊誌よりはるかに高いわけです。かくして、急激に伸張した近代出版が、仕事がなくなった浮世絵業界の人たちを起用したことによって、江戸とは違う新しい形の口絵・挿絵が誕生しました。

もっとも、いま申しましたように、絵画の印刷には新しい技術も入ってきますから、そういう新味のある方法で刷られた口絵や挿絵も少なくありません。銅版や石版による口絵・挿絵を持つ本もたくさんありました。しかし、舶来の技術はやはり高価だったのに対し、伝統木版はもともと職人の数が多いうえ、錦絵の衰頹によって制作コストが低下していますから、出版社にとっては有利な部分もたくさんありました。こんな感じで、明治維新と文明開化の季節をまたぎ、江戸の絵入り本と明治の絵入り本はつながっていたのです。

そうすると、いかに激動の変革があったにせよ、絵入り本の流れが続いていた、特に多色摺木版の絵師や職人たちはおなじような人々が制作にあたったということは、当然次のような疑問が浮かぶはずなんです。

原理的にいえば、文学作品というのはたいてい作者が1人で書きますから、どんなドラスティックな変化であっても、その人の発想自体で実現可能です。もちろん、実際には難しいというか、現実的には不可能であることを知りながらあえて申すのですが、ジャンルそのものを覆したり、まったく新しい発想の作品を書き上げることさえ、もしも作家が頭のなかで考えつきさえすれば、理論的には可能だということになります。だって、作業としては字を書くだけですし、たとい印刷出版に回らなくても、写本で流通させることもできるのですから。密室においてまったくの独力でというのは無理でも、日本と交流のない海外に長く暮らした人が、帰国してその土地で学んだ発想・方法による作品を日本語で書いたりすれば、それに近い状態が生れるかもしれません。そして、それを誰かが筆写して写本を作ったり、もしくは自費で印刷したりすることは比較的簡単です。

でも、口絵や挿絵においてそうした劇的な革新は難しい。なぜかというところ、1つには師弟関係が強く、弟子はまず模写から練習をはじめ、腕をあげると師匠の絵の一部分を描かせてもらう、いわば工房のような形で制作にたずさわることによって、技倆の習熟がなされてゆくからです。独学で修行する人もいましたが、その割合は文学にくらべると圧倒的に小さいし、人脈がないと仕事も回って来づらいですから、結果的には師匠や兄弟子に従う形で制作する 경우가ほとんどです。

そもそも、あまりに奇抜なことをしては出版社に止められかねません。

もう1つには、口絵や挿絵は摺刷^{しゅうさつ}の工程を経るからで、特に木版の作品は、彫師や摺師との共同作業によって制作されるものだったことが挙げられます。ということはつまり、絵師が紙にむかって、何かものすごいことを考えて、完全に新しい作品を独力で創り出すということは原理的に不可能で、そんなのは彫れない、摺れないと断られかねない。自刻自摺の創作版画ならともかく、業界全体と密接に関わりあって制作され、しかも流通にはかならず出版社が加わる摺刷の口絵・挿絵は、文学よりもはるかに劇的な革新が難しいわけです。

だとすると、本文のほうがいかに西洋文学から影響を受け、近代文学へと変貌を遂げていったとしても、本文の書き手が絵にも指示を与えていた江戸時代の制作慣習が、そんなにすぐに失われるものだろうか。これが、ぼくの最初の疑問点でした。二葉亭四迷がロシア文学を学び、坪内逍遙に教えを受け、落語なんかも参照しながら、でも独りで原稿用紙にむかって言文一致体に取り組んだのとは、どだいわけが違うんです。

じゃあ、たとえば京伝とか京山とかが稿本に絵を描き、絵師に指示していたああいう習慣がいったいいつまで続いて、どのくらいの人がそれをやっていて、そこにはどういう実態があったのだろうかということを、明治文化の研究者としては考えざるをえないんじゃないか。つまり、明治の作家たちも、けっこう口絵や挿絵に指示していた可能性があるのではないか。それは、本人が好むと好まないとにかかわらず、厳然と存在する摺刷絵画業界の慣習として、指示せざるをえないようなこともあったんじゃないかと考えました。

というわけで、調べてみました。

これは、仮名垣魯文が絵師に与えた指示画です【図4・5】。「指示画」というのはぼくの造語です。従来、こういう絵師に指示する絵は「下絵」と呼ばれてきたんですけど、でも下絵とは本来、美術の業界では、画家さんが制作のために作る下書きのことです。下図ともいわれますが、いずれにせよ完成品とおなじ大きさで描かれますから、作家が与える指示のための絵もおなじように下絵といっては、大変わかりにくい。ということで、指示画と勝手に言換えてみました。ぼくが作った言葉ですので、ほかで使っているかたは誰もいないと思います。その点、ご了承ください。

仮名垣魯文は幕末から活躍していた人ですので、最後の江戸戯作者なんていわれたりしますが、このくらいの絵はやっぱり描いている。次に2枚、高島藍泉の指示画をお目にかけます【図6】。藍泉はそれほど有名な人ではありませんが、



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



図5 「魯文翁の下絵」

『早稲田文学』大正14年3月、筆者蔵



図6（2葉）「高島藍泉書簡：三品蘭溪宛」

早稲田大学図書館蔵

魯文と同時期に活躍した戯作者です。江戸時代のうちは絵師として活動していて、明治になってから文章のほうに移った人ですので、魯文とくらべてもかなり上手な絵を描いているのがおわかりかと思います。この、板塀をさっと淡墨で表現するとか、人物の力の入った腕や、引っ張られてよろけたところなんか、このレベルの指示画が絵師に渡っていたのかと思うとびっくりします。絵師はこういうのを受取って描く、そういう習慣が明治になってもやはり続いていたことがわかりますね。

そうはいつても、魯文や藍泉なんかは、江戸時代に生れて、江戸のうちから活動をはじめて、そのまま明治にまで生きた人です。江戸戯作者の方法を残して不思議じゃない、と思われるかもしれません。でも、もうちょっとあとの時代の作家たちも、おなじような指示画を描いていました。いくつかお見せしてみましょう。

まずは坪内逍遙です。上の【図7】と【図9】が逍遙の指示画で、それぞれの

下においた【図8】と【図10】が、それを受けて洋画家の長原止水が描いた『当世書生気質』の挿絵です。【図8】は第5号に掲載された絵で、人力車に乗っているのが友達だと気づき、おいおい、ひさしぶりだねと声をかける場面です。【図10】は第8号に掲載され、西瓜を食べようにもナイフが見あたらないものだから、げんこつで割ろうとしているところですね。

この挿絵にはちょっと由来がございまして、『当世書生気質』は明治18年から19年にかけて出た本なんですけれど、タイトルに当世の書生の気質とあるように、明治になって登場した新しい書生の文化や風俗、つまり当時としては最先端の世界を描いていたんですね。そういう本文に対し、江戸の絵入り本とおなじような挿絵が入って出版されていたので、それを見た長原止水が、新しい世界を描くのに江戸風の挿絵でもあるまいということで、自分に描かせてほしいと逍遙に頼んだんだそうです。

そうして描かれたのがこの2葉の絵で、ご覧いただければわかりますけれど、たとえば【図8】には消失点を持つ1点透視の遠近法が用いられていますし、ま



図7 「当世書生気質挿画下絵：[池の端の出会い]」 図9 「当世書生気質挿画下絵：[塾舎の西瓜割り]」

早稲田大学図書館蔵



図8 『当世書生気質』第5号挿絵（長原止水画） 図10 『当世書生気質』第8号挿絵（同）

国立国会図書館デジタルコレクションより

た墨摺の木版製版ながら、明暗のコントラストもうまくつけられた、すぐれた挿絵に仕上がっていることが見て取れます。かなりあとの時代でも通用するような、いかにも洋画家らしい挿絵ですね。もう1つの【図10】のほうも、逍遙の指示画が江戸の挿絵の方法、つまり俯瞰的視点からの平行投影法をそのまま用いているのに対し、まったく違うパースの取りかたで、いかにも斬新です。だから、ぱっと見ると全然違う絵に見えるのですが、描かれている内容という点でいえば、ちゃんと逍遙に指示されたままに描きなおしています。場面の選択や出てくる人物の数、小物など、明らかに指示画を踏襲して構成されたことがわかります。

ところが、現在からは大変すぐれて見えるこの挿絵も、どうやら同時代の読者にとっては不評だったんだそうです。当時の読者は、小説のなかにこういう絵が入っていることに慣れていないものだから、文句がたくさん来て、結局止水が描いたのはこの2枚かぎりとなってしまいました。従来どおりの挿絵に戻されてしまったんです。

○聴衆 5号、8号とあるのは、普通の単行本とは違うわけですか。

○出口 そうですね。全篇を1冊に収めた単行本ではなくて、部分部分の小冊子を次々に刊行してゆく、江戸の絵入り本とおなじような形で刊行されていました。

続いて、逍遙の指示画をもう1枚お見せします【図11】。これは「未来の夢」というタイトルで伝わっているのですが、どうも使用はされなかったようです。そのあたりの事情はまだよくわかっていませんが、少なくとも逍遙が描いた指示画であることは間違いありません。

逍遙について、もうちょっとあとの時代も見てみましょう。彼は明治30年に、春陽堂から『牧の方』という単行本を出していますが、その口絵と挿絵双方の指示画が伝わっています。まず、【図12】が口絵に出した指示画で、【図13】が渡辺省亭の描いた多色摺木版口絵です。「牧の方」という作品は、北条時政の後妻で、源実朝の暗殺をたくらんだとされる牧の方を主人公にした戯曲なんですけれど、口絵に描かれている右側の少年が実朝、左に立っている女の人が牧の方です。



図11 「当世書生氣質挿画下絵: [未来の夢]」

早稲田大学図書館蔵

逍遙自筆の指示画では、牧の方が刀を隠しながら実朝に乗りかかるような絵になっていますね。ただ、絵に書込まれた文字での指示には、まだ幼い実朝を殺してよいものかどうか、「たゆたふ体」が肝腎だとあります。その「たゆたふ体」さえ描かれていれば、人物の位置や恰好は変えてもかまわないというのが逍遙の指示でして、実際省亭は、牧の方が後ろ手に短刀を隠し持ちつつ、実朝を刺すべきかどうか悩んでいる風情に描き変えています。しかしそれ以外の、たとえば背景に描かれた泉水や築山、満月など、そういったものはすべて指示画どおりに描かれています。

挿絵のほうも見ておきましょう。【図14】が指示画で、【図15】がおなじく省亭による挿絵です。こちらは本当に指示画そのまま、刀を振りかぶった男の姿勢とか、倒れた男の足の開きかたまで、きわめて忠実に描いていることがわかります。ただ、振上げた刀の角度だけは、さすがに指示画のままではおかしいので、自然



図 12 「牧の方口絵下絵」

早稲田大学図書館蔵



図 13 坪内逍遙『牧の方』口絵（渡辺省亭画）

立命館大学 ARC 提供 (T.ASAHI-89800165-01)

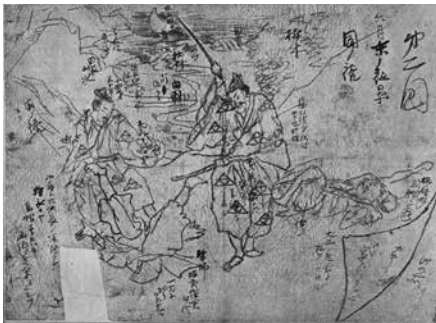


図 14 「春のや主人 下画」

『新小説』明治 30 年 5 月、東京大学総合図書館蔵



図 15 坪内逍遙『牧の方』挿絵（同）

高知市民図書館近森文庫蔵、国文学研究資料館
近代書誌・近代画像データベースより

な感じになおしていますね。

『牧の方』が出版された明治30年、つまり明治維新から30年たった段階でも、まだこのレベルの指示画が出されていたわけです。でもまあ、逍遙も江戸時代の生れだし、詳しいかたなら、江戸戯作によく親しんだ人だったから、と思われるかもしれません。ところが、もうちょっと下の世代でも、こういう指示画はやはり書いているんです。

たとえば、慶応3（1868）年⁽²⁾、明治維新の前年に生れた尾崎紅葉による指示画を3枚持ってまいりました。【図16】は、この絵だけが1枚、ぺらっと伝わっているものです。どの作品に関する指示なのか、まだ特定できてはいませんが、明治10年代の早い時期に描かれたと考えられます。【図17】は、これは文章での指示が中心で、それにスケッチを入れている程度のものですね。

一番わかりやすいのは、【図18・19】でしょうか。【図18】のほうが指示画で、【図19】が実際の挿絵です。これは『我楽多文庫』に掲載された、紅葉の友達の川上眉山作「魂胆秘事枕」の挿絵なんですけれど、紅葉は友人の作品の挿絵にまで指示画を描いている。挿絵を描いた絵師は、牡丹斎積翠です。本名は大澤三之助とって、後年には絵ではなく、建築のほうで一家を成した人です。もっとも、『我楽多文庫』は基本的に学生の同人誌ですから、紅葉だってまだ本格デビュー前の素人ですし、積翠ももちろん素人です。でも、そのころから絵が得意だった



図16 「尾崎紅葉書簡：松岡緑芽宛」
早稲田大学図書館蔵

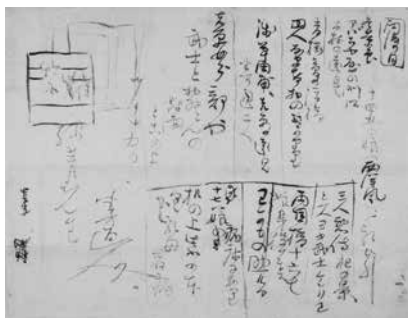


図17 「尾崎紅葉書簡：松岡緑芽宛」
早稲田大学図書館蔵

(2) 慶応3年の大部分は1867年だが、尾崎紅葉の生れた12月16日は、1868年1月10日にあたる。



図 18 川上眉山

「魂胆秘事枕」第 1 回への指示画

青木正美『大衆文学自筆原稿集』
(東京堂出版、H6.7) より転載



図 19 川上眉山

「魂胆秘事枕」挿絵 (牡丹斎積翠画)

『雑誌叢書 7 硯友社系雑誌集成』
(ゆまに書房、S60.4) より転載

んで、挿絵を任されたんですね。その積翠が、紅葉の指示画どおりに、手前に書生が寝転んでいて、女の姿を思い浮べているところを描いている。向こう側の障子には、たとえば「一炊夢」とあったり、清水の舞台の絵が貼られていたり、手前には煙草盆が置かれていたり、ランプの位置だけはちょっと変わっていますが、基本的にはだいたい指示されたとおりに描いています。指示画には、寝転んだ書生がこちら向きとあちら向きと、どちらも描かれていますが、これはどっちで描いてもいいよ、ということなんでしょうか。

その紅葉からもう 1 例、『多情多恨』単行本（春陽堂、明治30年7月）の指示画と挿絵です。【図20】と【図21】が紅葉による指示画で、それをもとに完成した挿絵は【図22】が尾形月耕、【図23】が寺崎広業の筆です。まず月耕のほうを見ますと、天井の羽目板とか、下で女たちが掃除をしているところとか、向きや人物の位置取りは少し変えています、全体的には指示画のままに描いていますね。寺崎広業のほうも、女の人の向きだけが逆になっていますけれど、あとは片手にランプを持ち、もう片手に葡萄酒の瓶とグラスを載せたお盆を持って、闇のなかに梯子段をあがってくるところを忠実に描いています。この2葉の絵をどう読むかということは、第3チャプターで詳しくお話いたしますので、いまは紅葉がこのレベルの指示画を作り、絵師はそれに忠実に描いていたということだけを確認して、先へ進みましょう。



図20 「紅葉山人下絵」

『新小説』明治30年5月、東京大学総合図書館蔵



図21 「多情多恨指定画」

早稲田大学図書館蔵



図22 「お客の災難」
(尾形月耕画)

東京大学総合図書館蔵



図23 「寐覚の盃」
(寺崎広業画)

続いて、紅葉とともに『我楽多文庫』をはじめた友人であり、ライバルでもあった山田美妙の「蝴蝶」の挿絵〔図24〕です。明治22年1月に、『国民之友』という雑誌に掲載されました。これは、女の裸体画が猥褻ではないかということで、当時はけっこう大きな議論を呼んだ、文学史上でも著名な「裸蝴蝶」と呼ばれる挿絵なんですけれど、これに関して美妙がこういう証言をしています。

蝴蝶の図案は主人（美妙自身——出口注）が立てました。決して省亭氏に関

係の有る事では有りません。(中略) 実を申せばあの蝴蝶の図は二度まで省亭氏に草稿を更へて貰ったのですが、しかし後に改めた方の絵は既に彫刻が出来て居る後に見たのですから更に思付いた簡條もありましたが、直す事も出来なく、其儘世に出して仕舞ひました(後略)⁽³⁾

つまり美妙は、この絵は絵師の渡辺省亭に自分が指示して描かせて、一度はできてきたけれど、それが気に食わなかったので、なおしてもらった。その描きなおしがふたたび来て、それでもまだ気に入らなかつたんだけれども、もう彫りに回っていたのではないか、なおせずにそのまま出しちゃった、その絵がこれだといっているんです。その証言を裏づける資料があるわけではないのですが、少なくとも美妙は、自分自身の指示であると明確に証言をしていますし、省亭ほどの絵師が指示に従って描くなんてありえないという反論はどこからも出ていません。

実は、この絵の構図は省亭の師匠である菊池容斎の『前賢故実』(明治元年刊行)に載っている、「塩冶高貞妻」という絵に非常によく似ていまして、美妙の証言をどこまで信じてよいかは判断に迷うのです。しかし、ここで重要なのは、まだデビューしたばかりの駆出しの作家美妙が、すでに本画のほうで一家を成していた省亭に指示を与え、しかも描きなおさせたとまでいっても特に疑問が出なかった、そういうことがいかにも当然だと受止められた、その当時の認識にほかなりません。

次は、これも紅葉の親友だった幸田露伴の出世作、『風流仏』(吉岡書籍店、明治22年9月)の表紙絵【図25】です。絵師不明で、誰が描いたかわからないのが残念ですが、露伴の友人の中西梅花という詩人が本作の批評文を書いていて、そのなかにこんな文言がございます。

(「風流仏」は——出口注) 其表紙に百万塔並びに鳥仏師の土偶を描き(中略)



図 24 山田美妙「蝴蝶」挿絵
(渡辺省亭画)

人間文化研究機構国立国語研究所蔵

(3) 山田美妙「蝴蝶及び蝴蝶の図に就き学海先生と漣山人との評」(『国民之友』明治22年2月2日)。

只惜むらくは画工無学拙劣にして、良く著者の意を襲^つがざりしより、土偶も塔も共に二千余年を経過せし法隆寺の遺物とは受取れず、但見る一錢^{たご}拵^{えりとり}取^だの駄^だ翫^{おもち}具^{やふたつ}二個陳列せるが如し。今にして回想すれば、著者が嘗て評者に示せし自筆の図按の方、反^{かへ}ツて画工臭からぬ処に雅味ありしと覚えたり。殊に書中の挿^ま絵^ま裸^ま体の彫^ま像^まの如^まき、其^まま^まづ^まさ加^ま減^ま言^ま語^ま同^ま断^まと云^まふべし。⁽⁴⁾

つまり、百万塔と土偶が描かれたこの表紙も、やっぱり露伴が指示画を描いたもので、友達だった中西梅花に、こんな感じでどうだと見せたことがあったらしい。さて、刷りあがった表紙を見てみると、どうも露伴が描いた絵のほうが画工くさくなくてよかったといっているのです。

美妙のほうはあくまで当人の発言ですし、「裸蝴蝶」は議論を巻き起すことをある程度狙ってやった、現代風というと炎上商法みたいな側面もありましたから、なおのこと疑わしい面も残るのですが、こちらは第三者が指示画を見たと言言しているのです、まずたしかだろうと思います。

最後にお見せするのは、「撥^{ぼちひん}鬢^{ひん}小説」と呼ばれた、大衆向けの時代小説で著名だった村上浪六の、『たそや行灯』(春陽堂、明治27年12月)の指示画【図26】と口絵【図27】です。指示画のほうでは、羽織をかぶって顔を隠し、馬に乗って草原を



図25 幸田露伴
『風流仏』表紙絵 (絵師不明)
筆者蔵



図26 「たそや行灯指定画」
早稲田大学図書館蔵



図27 村上浪六『たそや行灯』口絵(渡辺省亭画)
立命館大学 ARC 提供 (TASAH1-89800140-01)

(4) 中西梅花「新著百種第五号風流仏批評」(『読売新聞』明治22年10月17日)。

進む男たちが描かれています。上のほうには「むかしの吉原通ひ」と説明があって、背景に月も描かれていますね。口絵は、これも渡辺省亭の絵ですが、この指示画を中央の丸枠のなかに用いております、その周りに俠客や花魁、夜道をゆく駕籠、舟なんかを配する形で仕上げています。

さて、ここまで明治の作家たちによる指示画の実物や、あるいは指示画を描いていたという証言などをいくつか見てまいりました。明治維新を経て近代になっても、少なくとも明治20年代の作家たちは、まだこのレベルの指示画を描いて絵師に渡していたんだということが確認できたかと思います。続く第2 CHAPTER では、そのように口絵や挿絵にも小説作者から指示が出ていたのだとしたら、明治文学はいったいどう捉えるべきなのか、見かたがどう変わるのかということを考えてみたいと思います。

二 絵から読む明治文学

では、第2 CHAPTERです。ここでは最初に、おさらい的なことから申し上げますね。さっきから盛んに「口絵」「挿絵」と申していますけれど、その「口絵」というのは、読んで字のごとく、基本的には本の最初のほうに挿入される絵です。ごく稀に本のなかほどに入ることもあって、それは字義どおりにいえば「口」絵ではないのですが、絵の性質が口絵的であれば、おなじように扱います。性質というのはつまり、口絵は多色摺りであることが多く、判型も本の見開きに相当するサイズが折込みで挿入され、内容的には登場人物を紹介するような絵が多い傾向を持ちます。こちらについても、かならずしもすべての絵がそうだというわけではなくて、墨摺の口絵もございますし、特定の場面を再現したようなものもあるんですけど、概してそうした絵が多いのだとお考えください。

一方で挿絵は、巻頭ではない、本のなかのほうに入っております、多色摺りであることは少なく、サイズも通常は1ページ分です。雑誌の新春記念号なんかでは多色摺りになることもあります、普通はモノクローム、墨摺です。サイズが大きくなって、折込みになるようなことはめったにありません。それから、内容についていうと場面再現的な絵が多くて、人物紹介のような絵は少ないです。とはいえ、こちらも例外は山のようにありまして、たとえば明らかに挿絵のような性格を持つのに、巻頭の口絵のすぐあとに置かれているものがあつたりします。それをほくは勝手に「巻頭挿絵」と呼んでいて、巻頭に來たら本来は口絵とされるはずなので、言葉としてはおかしいわけですが、でも口絵とは明らかに扱いが

違っておりますため、やむなくこうした造語を使っています。そんな感じでいろいろ例外もございますが、だいたいこういうような傾向があるとご理解ください。

○聴衆 描き手はたいていおなじですか？

○出口 おなじですが、どちらかというとい口絵は大家、ビッグネームが描くことが多いです。もっとも、ビッグネームといっても当時の、ということなので、現在では知られていない絵師もたくさんいます。そうした大家が、挿絵も手がけるということは珍しくありませんが、その逆の場合、つまり当時でも名前の知られていないマイナーな絵師が口絵を描くことは少ないです。ただ、それぞれの書籍や雑誌各号の刊行状況は様々ですから、これも例外があるのは当然で、あくまでもいちおうの傾向ということでご理解ください。

さて、というおさらい的なことを申しましたうえで、具体的に作品をご覧いただくと思います。まずは、樋口一葉の「十三夜」(『文芸倶楽部』明治28年12月)です。大変著名な作品なので、ご存じのかたも多いと思いますが、ごくごく簡単にあらすじを申し上げます。

結婚してもう7年にもなり、子供も生れているお関という女の人が、旧暦長月の十三夜の夜、突然実家の父母のもとを訪ねてきました。不審に思った父母が、こんな夜になってからどうしたんだと聞くと、実は夫の勇が大変にひどい人で、自分をいたく冷遇し、言葉による虐待を受け続けていると。ずっと耐えてきたのだけれども、今夜という今夜は我慢ができなくなって、離婚させてもらおうと思って逃げてまいりましたと話すのです。お母さんは非常に怒るのですが、お父さんのほうは、いや、ちょっと待てといいはじめる。本当に離婚してしまっよいか？と念を押して、そうしないほうがよい理由をいくつか挙げると、それを聞いたお関が、わかりました、離婚はやめて婚家の原田に戻ります、と決意を翻したところで、「十三夜」の「上」は終わります。

ここに示したのは、そのお関が、お父さん、お母さんにむかって、自分の窮状を訴える言葉です。ちょっと読んでみましょう。

私は今宵限り原田へ帰らぬ決心で出て参つたので御座ります、勇が許して参つたのではなく、彼の子を寐かして、太郎を寐かしつけて、最早あの顔を見ぬ決心で出て参りました、まだ私の手より外誰れの守りでも承諾せぬほどの彼の子を、欺して寐かして夢の中に、私は鬼に成つて出て参りました、(中略) 千度

も百度も考へ直して、二年も三年も泣尽して今日といふ今日どうでも離縁を貰ふて頂かうと決心の臍はぞをかためました、
こんなふうに語っています。

いま簡単にまとめましたとおり、「十三夜」上は、実家の父母と、戻ってきたお関の3人だけで構成されていて、それ以外の人物は登場しません。ところが、中江玉桂が描いた挿絵【図28】を見ると、ただいま読みました「彼の子を、欺して寐かして」という場面を描いている。物語中にはない、単に人物が発話のなかでひとこと言及しているだけの場面が、挿絵になっているんです。もしかりに、最初にお示ししました木村莊八の証言のような方法で描いた場合、つまり絵師が小説のテキストを読んでから自分で構想を練って描いた場合、物語内に出てこない場面を勝手につくりあげて描くということは考えにくいので、これは一葉の指示なのだろうと解されます。お関が実家を訪れたところからはじまる物語の時間のなかには構成されない、しかしお関自身にとってはとても重要である過去の出来事、子別れの場面を、第一印象が強い絵のほうで示すことにより、本文と絵との効果的なコラボレーションを試みたということでしょう。

この挿絵のもう1つのポイントは、お関の顔が伏せられていて見えないということです。女性の顔は絵の華なので、その顔を描かない挿絵は稀です。そういう稀な例には、かならず何らかの理由があるわけで、一番多いのは悲しみの表現です。この挿絵はまさにそれで、子供と別れるお関のつらさを泣伏した仕草で表現しているのですが、同時に彼女の表情がうかがえないことにより、夫の勇と息子の太郎をめぐる彼女が何を考えているのか、その胸中がはっきり読取れないという効果も生んでいます。おそらく、本人にさえ明確にはわからず、したがって彼女自身の言葉によっても十分に言いあらわされないその胸中こそ作品の読みどころであり、そこに興味を持って読んでほしいというメッセージが、この絵には込められているのだらうとも解せます。

いずれにしても、この絵は本文とともに読者に届けられることを前提に、本文をうまくサポートし、その効果を高めるような形で、一葉自身によって構成されたと見るべきです。それを証明する具体的な資料はないのですが、ここまでにお話ししてきたような江戸から明治にかけての制作慣習とか、あるいはこのあとお



図 28 樋口一葉

「十三夜」挿絵（中江玉桂画）

JapanKnowledge データベースより
（協力：博文館新社）

示してゆきます一葉やほかの明治作家たちの周辺資料なども参照しますと、その可能性は決して低くないと考えています。

次に、一葉が実際に絵の指示を出していたという資料をお示してみましよう。「ゆく雲」(『太陽』明治29年5月)という作品についての資料です。これは、『太陽』の版元である出版社、博文館の編集者だった大橋乙羽から一葉に送られた手紙の一節なんですけれど、こうあります。

先日参上失礼 仕 候^{つかまつりそうろう} 其後御手紙に付 下絵は早速画工にかゝせ 目下木板下の方へ廻し置申候 小説の原稿は如何に候哉 大至急御送附被下度候^{そろうや くだされたくそうろう} ⑥

この手紙からわかることは、2つあります。1つは、一葉が「下絵」、すなわち指示画を描いているということ。もう1つは、乙羽がその指示画は受取ってもう画工に描かせ、木版下に回しておきましたと書いていますので、一葉はまだ小説が完成していない段階で、挿絵についての指示を出していたということです。

ここまでのお話には出てきませんでしたが、これはとても重要なことです。小説の執筆よりも絵の指示のほうが先に行われるというのは、明治にはごくごく一般的、当然のことでした。なぜかという、ひとえに絵のほうが制作に時間がかかるからです。

指示画を受取った絵師が、それに従って絵を描き、彫師に回し、今度は彫師が彫ってから摺師に回す。活字の本文のなかに挿入される挿絵であれば、金属活字と一緒に印刷するために紙型技術を使いますので、摺りの工程が省けるだけ簡単ですが、これが多色摺の木版になったら、最初に主版を彫って、そこから校合摺^{きようごうずり}を作って絵師に送り、絵師がそれに色指定をしたり、着色して差上げを作ったりして戻す。受取った彫師は、1色につき1枚の版木を色の数だけ何枚も彫り、それを摺師が摺って絵師に確認してもらう。そんなやりとりを繰返して制作してゆくのですから、ものすごく時間がかかります。対して本文のほうには、絵にはない編集作業があるといっても、彫ったり摺ったりの繰返しとは比較にならない速さです。印刷工場に送って活字さえ組んでしまえば、さっさと紙型をとってすぐにでも印刷にかかれますし、手摺りと機械刷りとでは速度も段違いなので、どうしても絵のほうを先に指示しなくてはなりません。

という2つのことが、この乙羽の手紙からはわかるわけです。

さて、「ゆく雲」のあらすじをご紹介します。この作品は、山梨から出て

⑥『樋口一葉来簡集』(筑摩書房、平成10年10月)、241頁。

きた男が、ある家に書生として住み込んで勉強するうち、その家のお嬢さんと仲よくなって、淡い思いをかわしあう物語です。ところが、彼は国元に許嫁がごぞいまして、その人と結婚しなければいけない。でも、自分の思いは東京で知りあったお嬢さんのもとにある。どうしようかと思ひ悩むのですが、彼はやっぱり故郷に帰らざるをえず、別れる際には自分の心はずっとあなたのもとにありますと言っていたのですけれど、結局はだんだん手紙も間遠になっていった、そんな話です。

一葉の指示したその挿絵が、水野年方の描いた【図29】です。ここに描かれている、女が窓から乗り出して帰雁を眺めているところは、明らかに山梨に帰っていった男に思いをはせている様子ですよね。でも、この様子もやっぱり本文にはないんです。「十三夜」上のように、言及だけはされているということさえない。まったく出てこない場面です。しかし、これが一葉の指示によって描かれたのだということは、さっき見たようにははっきりわかっています。ということは、彼女は本文に出てこない場面をあえて絵で示すことによって、お縫というこの娘さんが、去っていった男に対して何を思っているのか、その胸中こそが読みどころなのだとし唆しようとしたと考えられます。もちろん、本文の最後でも、お縫の心情がひとつの謎、読者が推察して埋めるべき空白として示されているのですけれど、それとおなじように挿絵でも、彼女が雁を見ながらどんな思いをはせているのか、その点を読んでほしいというメッセージが発せられているのです。

ちなみに、一葉はこの作品を書いた翌年に死んでいます。「十三夜」も「ゆく雲」も、一葉の生前に出たのはこれらの初出だけで、単行本には収められませんでした。つまり、いまお見せした挿絵つきのバージョンが、一葉生前に出た唯一のバージョンなのです。それが、歿後に刊行された『一葉全集』(博文館、明治30年1月)において、はじめて挿絵が落ちて本文だけになった小説が収録されました。現在流通している本文は、ほとんどがこの『一葉全集』型の挿絵なしの形でして、挿絵つきというのはめったにない。初出誌の版面をそのまま覆刻した本や、研究者向けの詳しい注釈つきの本以外、文庫本なんかに挿絵が載ることはまずありません。しかし、一葉にとっての「ゆく雲」や「十三夜」は、これらの絵とセットになって



図 29 樋口一葉「ゆく雲」挿絵(水野年方画)

JapanKnowledge データベースより(協力: 博文館新社)

いるのだけが唯一の形態であって、挿絵なしで本文だけというのは、彼女にとっては存在しない、歿後に勝手に作られた〈作品〉だったのだということは、考えてみれば相当に重要なのではないのでしょうか。ここのところを強調しておいて、次の例を見てみましょう。

【図30】は、内田魯庵の「うきまくら」(『新小説』明治31年11月)という作品につけられた、小島沖舟による巻頭挿絵「秋風嘆」です。物語のあらすじとしては、旦那さんが洋行、現代の言葉で留学している間、2人の仲人になってくれた旧藩主の殿様から、これが悪い男で、奥さんが言寄られまして、結局彼女は拒みきれずに身籠もってしまう。ところが、妊娠中に旦那さんが帰ってきまして、その身体はどうしたんだと問詰められる。でも、何しろまだ明治のことですから、もとの主君であるお殿様を悪く言うなんてことはできず、窮した彼女は出奔してしまうという話です。

重要なのはここ、「出奔してしまう」というところで小説が終わっているという点です。ところが、【図30】にはご覧のとおり彼女が崖から入水するところが描かれていますけれど、本文にこんな場面はないんですね。ということは、小説本文で記述されていない物語の結末を、絵のほうで示しているわけです。本文に記されない結末を挿絵が補っているわけですから、その存在はきわめて重要です。

実は、この「うきまくら」が掲載された初出誌には、山中古洞の描いた口絵「良人在車中」もついていました。ところが、本作が単行本『血ざくら』(春陽堂、明治34年7月)に収められた時には、口絵のほうは落され、この沖舟の巻頭挿絵だけが再録されているんです。どの絵を再録するかという選択にはいろいろな事情があったのでしょうけれども、少なくともこの挿絵については、ないと作品の結末がわかりませんから、口絵は落しても挿絵は落せなかったのだらうと考えられます。

こういう、本文が記さない結末を口絵や挿絵が示している例はほかにもあるんですけれど、次はまた違った性格の絵をお示ししたいと思います。

ご紹介するのは、菊池幽芳という作家が書いた「あぐり」(『新小説』明治34年10月)という作品です。これは、ぐづ松と呼ばれる男が妻を殺し



図30 「秋風嘆」(小島沖舟画)
立教大学図書館蔵

たとされる事件を扱った、推理小説風の作品です。事件の真相は、死んだその奥さんが実は病苦と狂気に苦しんでいて、酒を飲んで乱暴ばかりする夫への憎悪もつのらせ、どうせ長くないならということ、ついに彼を陥れるべくみずから命を絶ったというものでした。

ところが、事件のあとの裁判では、本当は無実である夫のぐづ松が殺したとされて、彼は有罪になってしまいます。その決め手になったのは、お父さんがお母さんを殺したんだという、まだ幼い娘あぐりの証言でした。反論しようにも、ぐづ松は事件当時、いつものとおり泥酔していて、まったく記憶がない。しかも、普段から奥さんに対してしていたことを考えれば、乱暴が過ぎて殺してもおかしくないと自分でも思うくらいなので、自信を持って潔白を主張することもできない。そこに娘の証言があったものだから、否認なしに有罪になってしまったわけです。しかし、実はその娘の証言自体がお母さんの策略でありまして、自分の死後に彼女がどう証言するべきか、それを詳細に教え込んでから自害したというのが真相なのでした。

話の内容をご理解いただいてから、松本洗耳が描いた口絵【図31】をご覧ください。ご覧のとおり、ぐづ松が奥さんを刺し殺しているところを描いておりまして、この子供、あぐりは父の凶行を止めようとしています。この図柄は、物語の内容とは明らかに食違っているのですが、何しろ本文には「自から手を下して女房を殺したものではない」と明確に記されていますので、絵師の洗耳がみずから小説を読み、それを誤読してこう描いたとはとても考えられない。だとすれば、これはやはり作者幽芳の指示と見るべきでしょう。彼が試みたのは、雑誌を開くとぱっと目に飛んでくる第一印象の強い口絵で、まず虚偽の物語を示しておく。読者に、今回はこういう衝撃的な話なのかと思わせておいて、続く小説本文でその真相を明かしてゆくという、いわば謎解きの効果を狙ったのだらうと考えられます。

続いて、島崎藤村の「津軽海峡」(『新小説』明治37年12月)です。口絵【図32】を描いたのは鍋木清方で、物語のほうは、息子を華厳の滝への投身で失った夫婦が傷心の旅に出て、津軽海峡を渡ろうとするところからはじま



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

ります。その船中で息子とそっくりの若者を見かけ、追懐の涙に暮れた夫婦でしたが、実は彼が悪い男で…と展開してゆきます。それに対し、清方の口絵はご覧のとおり、本文のなかではわずか一言「華巖の滝へ落ちて死にました」とあるだけの、巖頭に立つ息子の姿を描いています。息子の投身については、本文にはこの一言しか記されていませんので、一葉「十三夜」の時とおなじく、物語内の場面を取上げて描いたとは見なしにくい。でも、彼の死は主人公夫婦の心境を考えるうえではとても重要なことなので、展開してゆく物語の一場面ではないけれど、でも過去にあった重要な出来事を絵のほうで示す、強い第一印象を有する口絵においてその様子を描き出し、それをふまえて本文を読んでもらおうと計算したのだと推察されます。



図 32 島崎藤村
「津軽海峡」口絵（鏗木清方画）
立教大学図書館蔵 © Akio Nemoto

○聴衆 藤村操はいつでしたっけ。

○出口 明治35年か36年でしたかね（藤村操が華巖の滝に身を投げて死んだのは、正確には明治36年5月22日——出口注）。この小説が出る少し前だったはずで、もちろん島崎藤村は彼の事件に題材を取っています。ちなみに、藤村との仕事については絵師の清方が証言を残してしまして、「浪六氏や藤村氏は、種彦や馬琴などが自分で下絵のあらましを画いたやうに、大体の心持を描いた下書きを下さったものです」と回想しています⁶⁾。ですから、これも島崎藤村自身が、本文には出てこないけれどあえてこの場面を描いてくれと、清方に指示した可能性が高いといえるでしょう。

さて、これで明治37年まで下ってきました。明治は45年までですので、明治のかなり終りのほうになっても、まだ近代作家たちがちゃんと絵の指示を出していたんだということがわかります。

続いて40年代の作品を見てみましょう。まずは田山花袋の「蒲団」(『新小説』

6) 鏗木清方「挿絵・口絵の変遷」(『国語と国文学』昭和9年8月)、324頁。

明治40年9月)です。これに関しては、指示画も回想も何も残っていませんので、ちょっと解説をしてみたいと思います。

みなさんご存じかと思いますが、「蒲団」は岡山から出てきた若い女を弟子に取った、中年の作家の物語でした。竹中時雄というその作家には、奥さんもいますし、子供もいる。妻子あるそれなりの、まあそんなに高い地位ではないんですけど、文壇でもいちおう名が知られているという程度の作家さんでした。ところが、それ以上にはなかなか文名があがらず、一流作家となるにはほど遠いですし、またプライベートでは新婚の楽しさもとうに冷めはてて、家庭生活もさして楽しくありません。そこにきて、自分を尊敬しているという若い女弟子の芳子が、先生、先生と慕ってくれるわけですから、次第に彼女のほうに心が傾いてゆきます。でも、自分は師匠であり、家庭もあるんだから、彼女に手を出してはいけなと思い悩むんですね。

ところが、時雄がそうやってうじうじ悩んでいる一方で、芳子のほうはどうやら、恋人をつくって遊び歩いているらしい。そのことを気づいた彼は芳子を問詰めますが、うまく言逃れられてしまいます。そんなのを信じる時雄も時雄ですけれど、ついに芳子は恋人の田中と深い仲になっていたことを告白し、当時の感覚としてはそれはとても許されるものではありませんから、師匠としてこれ以上彼女を東京に置いておくわけにはゆかない。監督責任がはたせないから、岡山に帰るように、と言渡します。で、郷里から上京していたお父さんに連れられて、新橋駅で別れます。しかし、芳子が去っていったあと、どうしても思いに堪えられず、彼女が使っていた布団の匂いをかぐというところで終る、かなり衝撃的な作品でした。時雄は明らかに花袋自身を思わせますし、芳子にもそれに相当するモデルがいましたから、ここまで赤裸々に自己告白したということで、世に衝撃を与えたんですね。

ある程度の長さのある作品なので、絵になりそうな場面はいっぱいあるんですけども、実は口絵は【図33】のようになっています。描いたのは小林鐘吉という洋画家で、描かれているのは新橋駅での別れの場面ですね。手前側の車中に坐っている男の人が芳子のお父さん、立っているのが芳子です。車外に立ち、窓から顔をのぞかせてお父さん



図33 田山花袋「蒲団」口絵(小林鐘吉画)

東京大学法学部附属 明治新聞雑誌文庫蔵

と会話しているのが主人公の時雄ですね。それから、画面だと少し分かりにくいですが、左の開いている扉の向こうに男の人が描かれておりまして、これが芳子の恋人の田中です。この場面について、本文にはこうあります。

妻が無ければ、無論自分は芳子を貰つたに相違ない。芳子も亦喜んで自分の妻になつたであらう。理想の生活、文学的の生活、堪え難き創作の煩悶をも慰めて呉れるだらう。今の荒涼たる胸をも救つて呉れることが出来るだらう。(中略) 此の芳子を妻にするやうな運命は永久其身に来ぬであらうか。この父親を自分の舅と呼ぶやうな時は来ぬだらうか。(中略) 時雄の後に、一群の見送人が居た。其陰に、柱の傍に、何時来たか、一箇の古い中折帽を冠つた男が立つて居た。芳子は此を認めて胸を轟かした。父親は不快な感を抱いた。けれど、空想に耽つて立尽した時雄は、其後に其男が居るのを夢にも知らなかつた。(「蒲団」十)

という部分なんですけれども、いちおう別れの場面とはいえ、それほどドラマティックだというわけでもないのに、なぜ口絵に描かれているのか。これはおそらく、このシーンが人物同士の関係を象徴しているからだろうと思います。

どういうことかという、いまの本文からもわかりますように、時雄は芳子を見ているようでありながら、実際には彼女との関係が発展することばかり空想していて、芳子の実像が見えていない。これは、芳子に出会った時からずっとそうでした。一方、時雄を尊敬しているという芳子は、彼に眼差しを注ぎつつも、本当に熱い視線を送っているのは時雄の背後にいる田中だった。その田中は、時雄からは見えない位置に立って、ひそかに芳子と秋波をかわしあっている。芳子の父は、まったく無防備かつ鈍感な時雄が気づいていない2人の関係を何となく感じ取り、不快に思っている。この場面は、物語内におけるそういう登場人物同士の関係を象徴的に示している部分でありまして、だからこそあえてここを絵にしたのだろうと解されます。しかし、これは現代の研究を反映した相当に高度な読解でして、自己告白の衝撃があまりに強く、読者の興味もその点に集中していた当時、画家の小林鐘吉が自力で上記の本文に着目し、このように読み解いて、作品全体を象徴する場面として口絵に選ぶというのはとても無理だろうと思われまますので、これも花袋自身の指示によると見てよいと思います。掲載誌である『新小説』の口絵は、これまでも何枚かご紹介してまいりましたが、どうやら雑誌全体として、小説の作者が絵に指示する旧来の慣習を強く守っていたようなふしがあり、そのことから花袋の指示が想定されます。

この「蒲団」の口絵でもう1つ注目すべきは、先ほどの「十三夜」上の挿絵と同様、芳子の顔が描かれていないことです。「十三夜」の場合は、女の顔を隠す

理由としては最も一般的な、泣伏して顔を覆う悲嘆の表現だったわけですが、こちらはそうではない。ただ単に、あちら側を向いているから見えていないというだけです。この時代の口絵を普通に構成するならば、かならず描くはずの女性の顔を、なぜあえて隠しているのでしょうか。

それはおそらく、表情を見せないことによって、芳子がこの時はたして何を考えていたのか、その胸中を読みどころ、謎として読者の前に提示しようとしていたのだと思います。彼女は竹中時雄を作家として、師匠としてどれほど尊敬していたのか。時雄から寄せられる異性としての好意に、まったく気づいていなかったのか。尊敬していたこと自体は嘘ではなかったとしても、しかし時雄からの好意を利用し、作家になる夢と恋人との逢瀬の両方を叶えようとする下心はなかったのか。「蒲団」の作品研究は、そうした芳子の内面の検討と把握に動きつつありますが、実は絵のほうでは、初出当時からすでに芳子の胸中こそがもうひとつの読みどころだとして示されていたのです。

ちょっと言換えますと、「蒲団」は時雄の視点に添って書かれていますので、彼に見えていない芳子の胸中は、当然ですがはっきりとは記述されません。しかし、読者にはいろいろな部分から、何となく推察がつくように書かれている。そういうテキストになっている。その、読者が推察してゆくしかない芳子の考えと心情こそが、自己告白だけではない「蒲団」のもうひとつの読みどころなんだということを、花袋は絵のほうでちゃんと示していたのだらうと考えられるのです。

さて、ここまでは作家がうまく絵を活用した例をご紹介してきましたが、これとは逆に、ミスをしてしまう場合もたくさんあります。ポイントは、先ほど申しました絵に指示するタイミング、すなわち作品の完成よりも前に、時によっては起筆よりも前に指示をしておかなければいけなかったという点にあります。そういうやりかたをすると、執筆中に構想が変わったり、描くように指示しておいた場面まで執筆が進まなかった場合など、大変なことになるわけです。

たとえば、広津柳浪の「河内屋」という作品（『新小説』明治29年9月）を見てみましょう。富岡永洗が描いた口絵【図34】は、和服を着た女の襟が見えていないことについて、絵師にたくさんの批判が寄せられました。読者からかなりの数の投書があったようなのです。ところが、実はこの絵も、作者柳浪の指示に従って描かれただけだったのです。柳浪は友人から、雨が続いていて着物を着るのが面倒だということで、素肌に合羽だけをまとうって家を出たという女の人の話を聞込み、そういうことをする女はいったいどういう性格のどんな人物なのか、そういう人物を主人公にして物語を書いてみたいと思って、「河内屋」を構想し

たんだそうです。ところが、肝腎のその場面にまで筆がおよばず、別の形で作品を終らせてしまったために、なぜこの絵の女の襟が見えないのかわからなくなって、描いた絵師が批判されてしまったのです。

ずいぶんあとになってから、柳浪自身がこんなふうに語っています。



図 34 「雨中佳人」(富岡永洗画)

東京大学法学部附属 明治新聞雑誌文庫蔵

あれ(「河内屋」——出口注)

に出て来る人物は、お弓といふ女です。^{ママ}私が実のところ、はじめの考^{かんがへ}はこのお弓を主人公として、一つ書いて見やうと思つたのでした(中略)『新小説』が産れる事になつて、この巻頭に出すのですから是非執筆してくれよとの事でした。それは八月の事でしたが、その末になつて漸く、全体の結構と成つたのですから、まづ永洗君に口絵を依頼するので、絵組を先に遣つたのです。あの本を見ると分りますが、画家は私の注文した通^{とほり}を画かれて、お弓が素肌^{くだけり}に合羽を着た立姿です。即ち私はこのお弓といふ女主人公の、素肌に合羽を着るといふ不思議な性格を写し且つこの件^{くだり}を以て全篇の山——見せ場にする覚悟であつたのです。(中略)私はこの素肌に合羽といふ所が、記憶に残つて居たものですから、かういふ性格の女を書いて見たら面白からうと思つて、さて筆を着けたのですが、^{ママ}実に成效しらずに了つたのは残念なのです。⁷⁾

柳浪の回想は長いので、ちょっと全文をお示しすることができないのですが、要点のみまとめておきますと、『新小説』の9月号に出るはずの作品を8月の末にようやく書きはじめた。ところが、9月に入ったところに執筆が行き詰ってしまつて、しかたなく別の人物を中心に書いてゆき、何とか9月9日に脱稿したそうなんです。ところが、雑誌の刊行は15日ですから、そのぎりぎりまで執筆して、しかもかなり押しせまったタイミングで構想を変えたために、事前に指示してあつた口絵の場面が書かれることなく、宙に浮いてしまった。絵師の永洗にとっては、さぞ迷惑だったでしょうね。でも、そう聞いてみると、この絵こそが実は「河内屋」の構想の出発点なのであり、逆にいえば絵のなかに小説の原構想が残されているのだということになります。

(7) 広津柳浪「『新小説』に掲げし自作」(『新小説』明治38年1月)、40～45頁。

このような、絵が小説の原構想を物語っている例も意外に少なくないんですけれど、ここでは時間の関係でもう1例だけ、幸田露伴の「二日物語」という作品をご紹介します。この作品は、前篇の「此一日」(『文芸倶楽部』明治31年2月)、後篇の「彼一日」(同、明治34年1月)と分割して発表されまして、「此一日」は歌僧の西行が讃岐白峯の山中で崇徳院の亡霊に出会うという、よく知られた上田秋成「兩月物語」白峯のリメイクです。後篇の「彼一日」は、西行が長谷寺で俗世にいたころの妻、現在は尼になっている彼女と偶然出会って、残してきた娘のことを語りあう物語です。こちらは「撰集抄」に典拠があります。

ところが、前篇と後篇がある程度の期間をあけて分割されて出たにもかかわらず、前篇が載った号の口絵は【図35】のような図柄でありました。これは明らかに、西行が尼になったかつての妻と出会う、「彼一日」の場面ですね。後篇のほうが雑誌に出たのは明治34年のことですから、まだ明治31年の段階で、西行が崇徳院の亡霊と対峙する「此一日」だけを読んだ読者は、何だこの口絵は、と思ったでしょうね。3年後に後篇が出て、ああ、なるほど、この場面だったのかとはじめてわかるわけです。

じゃあ後篇のほうはうまくいったのかというと、まったくそんなことはありません。「彼一日」が載った号の口絵【図36】は、晩秋の野で、おそらく娘から取りすがられている西行を描いたと思われませんが、この場面もやっぱり小説のなかにはないんです。西行が在俗の娘に会って出家させたことは、彼自身の口から妻の尼に語られています。この口絵が描くような状況はその話のなかにも出てこない。

ということは、前後の事情はこう推定されます。そもそもこの「二日物語」という作品は、露伴が10年くらい前に少し書きはじめて、でも最後までは書けずに未完のまま放ってあったのですが、明治30年の末くらいについに前後篇の両方を



図35 「西行逢妻」(小堀鞆音画)



図36 「西行逢妻」(水野年方画)

書こうとして、まずは慣例に従って口絵の指示を行った。多色摺木版ですから、制作にはある程度の時間を要したはずで、おそらくは起筆前のような早い段階で指示したと推定されます。その時は、後篇「彼一日」の内容に取材した絵にするつもりで指示したのだけれども、結局そちらのほうは書ききれずに、仕上がった前篇だけが発表されることになった。それで、まず「此一日」の口絵と本文がずれた。残る後篇「彼一日」は、3年後によく書上げたものの、この時も起筆前に指示しておいた口絵の内容と、またしても書ききれなかったのか、それとも執筆中に構想が変わったのかはわかりませんが、ともかくも口絵の内容とは異なる物語になってしまった。それで、柳浪「河内屋」の時と同様、口絵のなかに原構想が残される形になったんだろうと思います。

では、この【図37】はどうでしょうか。泉鏡花「外科室」(『文芸倶楽部』明治28年6月)の多色摺木版口絵、描いたのは水野年方です。「外科室」は、9年前にただすれ違って遠目に見ただけの男女が、その後会うことも、もちろん口をきくこともなく、ずっとプラトニックに思いあっているという話です。その2人は、男の人のほうはお医者さんの高峰医学士、女の人は貴船伯爵夫人といって既婚者なんですけれど、彼らが夫人の入院している病院で劇的な再会をします。

いまから手術を受ける伯爵夫人が、突然周りの人にむかって、麻酔をしないで手術をしてほしいと言いはじめる。もちろん、みんな驚いて、そんなことはできないと止めるんですけど、麻酔をされるとうわごとで心のなかの秘密を語ると聞いていますからと、どうしても拒否するんですね。そこにやってきた外科医の高峰が、わかりました、では麻酔なしで手術しましょうと承諾して、執刀する。手術をはじめた彼が「痛みますか」と聞くと、伯爵夫人は「否、貴下だから、貴下だから」、「でも、貴下は、貴下は、私を知りますまい!」と言って息も絶え絶えになる。高峰はそれに対して、「忘れません」と告げるのですが、夫人は嬉しそうな表情を浮べたまま亡くなってしまい、高峰もその日に自害したのです。



図37 泉鏡花「外科室」口絵(水野年方画)

東京大学総合図書館蔵

こういう、とてもありそうにない設定やストーリーで書かれた鏡花の初期作品を、文学史の用語で「観念小説」と呼びます。この作品のテーマは、一方が既婚者である男女が、口をきいたことさえなく、ただ心のなかでプラトニックに相手を思い続けていて、しかし結果的に双方の思いは通じあっているような場合、それはたして倫理的に罪なのだろうか、と、そういう問題の問いかけにあります。作品最後の一文、「語を寄す、天下の宗教家、渠等二人は罪悪ありて、天に行くことを得ざるべきか」は、まさにそうした問題の所在を指し示しています。このように、テーマを優先するあまり、すれ違っただけの男女が9年間もたがいに思いあっていると、麻酔をかけずに外科手術を受けると、無理な設定をかえりみずに書かれていますので、いくらなんでも観念的だということで、「観念小説」と呼ばれたのでした。

文学史の話はこれくらいにして、さて口絵の問題です。水野年方が【図37】で描いているのは、病床にある夫人が、恋しい高峰医学士との結婚を思い描いている場面と解されます。ところが、小説の作中に、これに該当する記述はありません。「外科室」は、「上」が手術の直前から伯爵夫人が死ぬまで、一方「下」は時間がさかのぼって、9年前に小石川植物園で2人がすれ違った際のエピソードによって構成されており、独りで病臥している夫人は出てこないからです。では、この絵はどう解したらよいのでしょうか。先ほど出てきた一葉「十三夜」や藤村「津軽海峡」とおなじく、伯爵夫人の高峰に対する思いの強さを表現すべく、本文で扱われる物語の時間とは別の時間、「上」がはじまるよりも過去の時点を、鏡花があえて指示して描かせたのでしょうか。それとも、柳浪「河内屋」や露伴「二日物語」のように、はじめ鏡花は夫人が病床にあって高峰を思う場面も書こうと企図していたのだけれど、執筆中に構想が変わって、手術の場面だけをクローズアップしたほうが劇的でよいとして、指示しておいた口絵の場面が本文からなくなってしまったのでしょうか。これに関しては確証がなく、どちらとも考えられるようで、ほく自身もまだ結論が出ていないのですけれど、そういうところも含めて謎めいた面白い口絵ですので、お目にかけました次第です。みなさまはいかががお考えでしょうか。

三 尾崎紅葉の試み

さて、最後の第3チャプター、「尾崎紅葉の試み」です。ここまではやや概括的なお話でしたので、個別の作品を少し具体的に見てみて、今日の講演を終りにしようと思います。

まず、ここに示しました【図38】は紅葉ではなく、饗庭篁村という作家の新聞小説「小町娘」(『東京朝日新聞』明治23年3月18日～4月12日)に、右田年英という絵師が描いた挿絵のうちの1枚(4月10日掲載)です。いまからこの絵を分析しようというわけではなくて、連載中のどの絵でもよかったんですけども、こういうようなのが典型的な明治の新聞小説挿絵だと思ってください。載ったのは『東朝』ですけど、明治10年代から20年代くらいの絵入り新聞には、だいたいこういう感じの絵があるとご理解いただければよいかと思います。この雰囲気覚えておいていただいて、そのうえで、尾崎紅葉が何をやろうとしていたのかをお話ししてみたいと思います。

野崎左文という、仮名垣魯文の弟子が、明治初期の新聞小説の作りかたについて、こんな回想を残しています

(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。この下絵を付けるといふ仕事もやはり昔の戯作者から伝はつたもので、(中略) 作者はその下絵に先づ時代(天保年間とか慶応年間とか) 時節(夏の夜とか冬の朝とか) 場所、人物の身分年齢、時によると人物の服装や背景の注文までを委しく朱書して送らねばならぬ事があつた(中略) 出来上つた挿画の版木を机上に置き、その画面に合ふやうに一回づゝ其日々に綴つて行く(後略)⁽⁸⁾

感覚としては、江戸の作者とまったくおなじであることがおわかりいただけるでしょうか。まさに、まず先に絵があって、その絵の周りに書入れる感じで、新聞小説も書き進めていっていたんですね。書く際に横に置くのが版木そのものであるのは、この版木はこのあとと金属活字



図38 饗庭篁村「小町娘」
第19回挿絵(右田年英画)
聞蔵Ⅱ ビジュアルを利用

(8) 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。

と組合わされ、紙型鉛版を作る工程にまわされますので、挿絵だけの試し摺りが出てこないからです。近世から戯作者として活躍していた魯文はそれでよかったでしょうし、弟子である左文もそういう教えを受けていたでしょう。でも、もっと若い世代の作家たちが、こういうふうな制作慣習に従って動いている絵入り新聞小説の世界に飛込んだらどうなるのか。それについて、尾崎紅葉の例がちょっと面白いのでご紹介してみようというのが、このCHAPTERの趣旨であります。

ご存じの方も多いと思いますけれど、簡単に確認しておきましょう。紅葉は慶応3年(1868)、明治になる前年に生まれまして、明治36年にわずか数え37歳の若さで歿した作家でした。前に出てきた坪内逍遙の「小説神髓」に衝撃を受け、明治18年に友人たちと硯友社という文学結社を作り、同人誌『我楽多文庫』を出したところから出発しました。その後、明治22年の「二人比丘尼色懺悔」(吉岡書籍店)で作家として本格的にデビューし、おなじころに登場してきた森鷗外や幸田露伴とともに、草創期の近代文学をリードする存在となりました。

その「色懺悔」を出したおなじ年、明治22年の暮れに紅葉は『読売新聞』に入社しています。以後、彼は最晩年まで、亡くなる前の年に『二六新報』に移っているんですけども、それまで数十年にわたって『読売』で活躍しました。つまり、紅葉は作家生活のほとんどを『読売』で送ったことになります。彼の代表作の多く、たとえば「伽羅枕」「三人妻」「心の闇」「不言不語」「多情多恨」「金色夜叉」なんかは、みんな同紙に掲載された作品でした。

『読売』は、明治7年に創刊された大衆向けの新聞だったんですけど、実はずっと絵を用いてきませんでした。明治の大衆向け新聞は基本的に絵入りですので、大衆向けながら絵を用いないというのはちょっと珍しい。そういう意味では、特異な新聞でありました。紅葉が入社した明治22年の段階でも、まだ挿絵はありません。

ところが、新聞同士の競争が激化するに従って、やはり部数確保のためには挿絵を使わざるをえないという判断になりまして、絵入りに方針転換したのが明治28年のことでした。『読売』における最初の絵入り小説は、紅葉と弟子の田山花袋が合作した「笛吹川」、明治28年の5月1日から7月17日まで連載された作品です。挿絵を描いたのは、中江玉桂という、武内桂舟の弟子にあたる女性の絵師でした。紅葉はこれに続き、9月から11月にかけて私小説風の「青葡萄」という作品を、おなじく玉桂の絵入りで連載します。

さらに、翌明治29年には代表作の1つである「多情多恨」を、こちらは前篇の一部のみに挿絵を用いて発表しました。落款がないので絵師は不明です。「笛吹

川」と「青葡萄」は、すべての回に絵が入っていましたが、「多情多恨」は前篇全84回のうち、29回分だけに挿絵がついていて、後篇はすべて挿絵なしとされています。その後、明治30年の「西洋娘形気」という作品でも、これはふたたび全回に山中古洞の絵が入り、そして傑作「金色夜叉」へと続いていったのです。

この、「笛吹川」の絵が面白いんです。さっき、『東京朝日』に乗った新聞小説の絵をご記憶くださいと申しましたが、紅葉が使った絵はそれとは全然違う感じの絵になっています。

まずはあらすじからご紹介しておきましょう。「笛吹川」は、山梨の勝沼にやってきた若い医者渡信之が、村の有力者である六右衛門が後見をつとめている娘、お礼と思いを交しあうものの、六右衛門の息子六之助も医者だったために、思いを遂げられるどころか、裏で手を回されていろんな迫害を受ける物語です。六右衛門は、お礼の亡父が残した財産に目をつけていて、六之助と彼女を結婚させることで、その遺産を自分のものにしようと画策していたのです。

では、その挿絵の何が面白いかというと、たとえば【図39】は第14回、明治28年5月14日に掲載された挿絵です。描かれているのは徳利と草履、それに向こう側に水瓶と柄杓が見えていますね。何かと申しますと、この場面は主人公の家のお手伝いさんが酒を買いにいったものの断られ、憤慨して帰ってくるころなのですが、そうした人物は描くことなく、ただ徳利や草履といった物だけを描き、その背後に人物の存在をほのめかしているわけです。

もう1例見てみましょうか。【図40】は第10回、5月10日に掲載された挿絵で、描かれているのは徳利と湯飲み、煙管、紙包ですね。この部分の物語は、六右衛

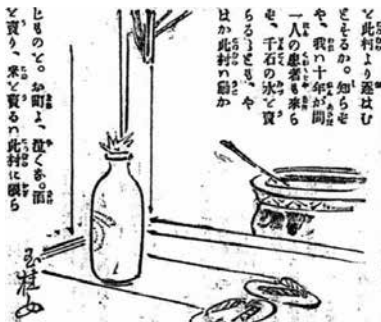


図39 尾崎紅葉・田山花袋合作
「笛吹川」第14回挿絵(中江玉桂画)



図40 同第10回挿絵(同)

門が信之の様子を手下に探らせ、その報告を聞いて怒るという内容でして、彼は憤怒のあまりに煙管を壊してしまう。その煙管と、紙包のほうは、手下に与えられた報奨の金封でしょう。こちらも、やはり人物を描かず、小物によって物語の内容を暗示しています。

こういうスタイルについて、鍋木清方は、仲間うちで「留守もやう」と呼んでいたと証言しています。描かれるべき人物が絵を留守にしているという意味でしょうけれど、このころの絵入り新聞としては、ちょっとほかにはない感じの挿絵です。さっきお見せしたような、浮世絵風の人物を中心に描く、当時一般的だったスタイルとはまったく異質であることは一目瞭然です。

そして、これもやっぱり紅葉自身の指示によって描かれた絵でした。この「笛吹川」については、紅葉が描いた指示画がすべて残っていたのだそうで、残念なことに現在は所在不明で見られないんですけれども、昭和期までは残っていたという証言がありますので、紅葉が指示していたことは間違いありません。それから、これら一連の絵を描いた中江玉桂は、まだまだまったく知られていない駆出しの絵師でしたから、文壇の大立者である紅葉の小説に挿絵を描くにあたって、こんな尖鋭的なことを勝手にやったとはとても考えられません。そういう状況に照らせば、紅葉が指示していたと見て間違いないでしょう。

この「笛吹川」の挿絵では、ほかにも斬新な試みがたくさん行われています。たとえば、第59回（7月3日）に掲載された【図41】は、新聞の横幅を広く使っているのですが、実際の紙面ではかなり大きい絵なんですけれど、その絵の大部分が黒々としたシルエットになっています。描かれているのは、六右衛門の息子六之助が友人たちから、お前がお礼と仲よさそうに歩いているところを見たことがないぞとからかわれて憤り、彼らに見せつけようと、夜中に別の女を呼出したとこ

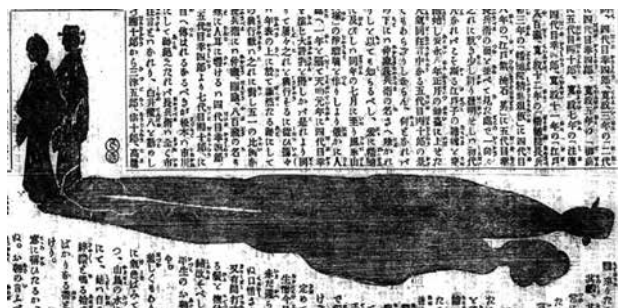


図41 同第59回挿絵（同）

国立国会図書館蔵

ろです。お礼自身を連れ出すのは難しいものだから、暗くて見分けがつかないのをよいことに、違う女にうまいことを言って連れ出し、お礼と歩いているんだと誤認させようとしたんですね。だからシルエットで描かれるのはわかるのですが、でもこの横一面に広がっている黒々とした影は、彼の心のなかにある黒い計略を象徴しているかのようです。新聞の真ん中に、これだけの大きさの墨塗りが出てきたら、かなり不気味ですよ。



図42 同第47回挿絵(同)

国立国会図書館蔵

一方で、この【図42】(第47回、6月20日)は、これはいい絵だと思います。信之とお礼は、たがいに思いあっているのですけれど、六右衛門が彼女の外出を禁止し、厳しく監視しているので会えないでいる。そんなある日、信之が六右衛門の家の裏手を歩いていたら、木戸の向こう側から彼女の声が聞えてきます。一緒にいた者が去ってゆき、お礼が独りになったところを見はからって信之が声をかけ、2人はひそかに言葉をかわすのですけれど、木戸や塀に遮られていますから、たがいに会うことはできません。行き来することはできないけれど、でもおたがいの思いはちゃんと通じあっている。この絵はそういう状況をおそらくお礼を象徴する1輪の花と、塀の下を通る猫、これが信之の気持ちの象徴だと思うのですが、どちらも本文には出てこないこの花と猫によって示しているのだと解されます。小説本文のほうでは、彼らは少しだけ言葉をかわし、人目を気にしてすぐに別れているのですが、絵のほうでは信之の気持ちがお礼のもとに届いていることを、ちゃんと描き出しているんですね。女を花で象徴的に表現するのは、「多情多恨」でも「金色夜叉」でも行われることになる、紅葉がしばしば用いた方法でした。

それから【図43】は、「笛吹川」じゃなくて「青葡萄」(『読売新聞』明治28年9月16日~11月1日)の、第27回(10月15日)の挿絵なんですけど、非常に斬新な試みなので、あわせてご紹介しておきます。ご覧のとおり、描かれているのは鯉ですけど、これは実は比喩の表現なんですね。別に、この鯉が物語に出てくるわけじゃありません。

小説を読んでみると、この場面はコレラにかかったと疑われる紅葉の弟子が、やむをえず避病院に入れられることになったところです。作中に紅葉という名前はなく、病気の弟子も西木という仮名になっていますが、これは明らかに紅葉の門下生である小栗風葉がモデルです。栗の字を分解したんですね。ともあれ、当時の医療技術はけっして高くありませんから、

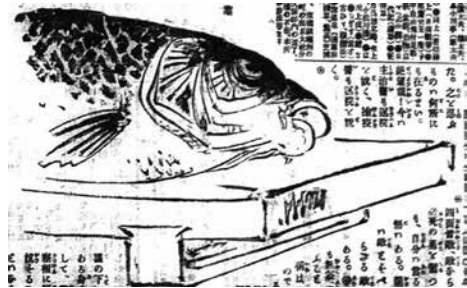


図 43 尾崎紅葉
「青葡萄」第 27 回挿絵（中江玉桂画）
国立国会図書館蔵

一度コレラなんかになったら死を覚悟せざるをえない。強い伝染力を持つ感染症ですから、避病院に入れられるのですが、そんなところに入ったらもう出てこられるかどうかもおぼつかないわけです。だから、紅葉自身がモデルである作中の「自分」も、西木を避病院には送りたくない。でも、医師も送院を主張するし、無理に反対しても警察が強制執行するだろう。避病院送りはもう回避のしようがない、「^{まないた}狙上の鯉だ！」と言うのですが、その比喻表現でしかない^{おぼすてやま}狙板に置かれた鯉を、挿絵に描いているんですね。つまり、なんと文飾、レトリックを絵にしてしまうという、きわめて尖鋭的な試みだったのです。「青葡萄」にはもう 1 例、避病院に送るといっても「^{おぼすてやま}姨捨山へ遣るのではない」という「自分」の言葉に取材して、姨捨山の絵を描かせた例があります（本書第 2 部にて後出）。

『読売』に掲載された紅葉の小説の挿絵が、こんな感じの独特なものになっていることを念頭に置きつつ、では「多情多恨」に入りましょう。物語の筋はいたって単純でして、主人公である柳之助が、奥さんのお類を亡くしてしまったところからはじまります。日々悲しみに暮れている彼を心配して、葉山という友達が、独りで暮しているのはよくないから、俺の家に来て一緒に住もうよと勧めてくれます。この時代の家は、東京の市中であってもけっこう広いですから、柳之助の部屋を用意するくらいならさして難しくありません。ところが、実は柳之助は、葉山に明らかには告げていないのですが、彼の奥さんのお種が大嫌いなのでした。別に、こういうところが嫌いというような確たる理由もなく、ただ何となく虫が好かないのだというから困ります。葉山の気持ちはありがたい、たしかに独居よりは気心の知れた葉山と住んだほうが気も晴れそうだと思う、でもお種がいるばかりに彼の家を訪れることさえ苦痛だ、どうしようかなと散々悩んだ挙句、つい

に葉山宅への転居を決意するところまでが前篇です。

後篇では、葉山の家の2階に間借りした柳之助が、そのお種さんの世話になっているうち、自分でも気づかずにいつしか心惹かれてゆきます。でも、彼自身はそのことはまったく意識していない。亡くした奥さんのことだけが大好きで、自分の思いは彼女のもとにしかないと信じきっているんですけど、でも読んでいる読者には、彼がお種に惹かれはじめていることは一目瞭然だという仕掛けになっています。読者だけじゃなく、同居している葉山の父も薄々感づいておりまして、2人が自分たちでは意識せずに危ういところに踏込みつつあるので、強く言って同居をやめさせた。柳之助は葉山の家を去り、2人の間には結局何もなかったという、いわばただそれだけの話です。

では、紅葉はその話にどういう絵をつけたのか。初出の『読売』の絵は、たとえば【図44】のような感じです。これは初回（明治29年2月26日）についた絵で、典型的な「留守もやう」ですね。本文のほうは、炬燵に入って涙にくれている柳之助のもとに、使用人のおばあさんがビールを持ってくる冒頭の場面なんですけれど、その置炬燵に入っているはずの柳之助は描かず、小物だけで情景を示しています。炬燵布団のはじのところに、亡きお類の写真が落ちて見えますね。

続いて【図45】は、章立ては（一）の三（同2月28日）、絵としては冒頭から2枚目にあたります。小説本文が叙述しているのは、この戸のなか、部屋のなかのシーンで、さっきから炬燵にあたっている柳之助が、これから墓参りに出かけようと言出したところです。



図44 尾崎紅葉
「多情多恨（一）」の一挿絵（絵師不明）
国立国会図書館蔵



図45 同（一）の三挿絵（同）
同上

それを聞いた老婢は驚いて、もう夕方で雨も降っていますし、何より今日の墓参りは2度めではないですか、日に2度も墓に行く人がありますかと制止します。つまり、物語の場面はこの戸の向こう側で展開しているわけですが、絵はその場面を描かない。ただ単に、降りしきる雨のなかでごみ溜めをあさる猫だけを描いていて、この閉ざされた戸のなかではたしてどんな物語が展開しているのだろうか、読者の興味を本文へいざなう効果をあげていると見られます。

次の【図46】は、もう少し先の（八）の六（同5月10日）、葉山と同居しようかどうか迷いに迷い、ついに引越しを決意した柳之助が、新しい生活を想像して、用意した寝酒を飲むのも忘れて寝入ってしまった場面です。枕元に置かれた徳利と猪口はその飲み忘れた寝酒で、そばの枕からは霞が立上り、そのなかには2台の大八車が積まれた家財道具が描かれています。やはり柳之助自身は描かれないものの、本文の内容をよく示していますね。霞の表現など、どこか草双紙風の趣もあります。



図46 同（八）の六挿絵（同）
国立国会図書館蔵

最後の【図47】は、先ほどの猫や花と同様、象徴的な意味あいを持つ絵と解されます。まだ葉山のところに引越す前、夜遅くになって柳之助がその家を訪れるのですが、あいにく彼は不在で、お種だけが柳之助を迎えます。冬の寒い時期でしたので、お種は鉄瓶に湯を沸かして茶を淹れる、そんな場面です。ところが挿絵を見てみると、沸立ってシャンシャンと湯気を噴いている熱い鉄瓶に、2人ともピタッと手をあてている。火傷しちゃいますから、実際にはそんなことはできるわけがありませんよね。小説のなかにも、当然こんな描写はない。この絵は（十）の五（同5月25日）に入れられ



図47 同（十）の五挿絵（同）
同上

た挿絵でして、たしかにその少し前の(十)の二には、招じ入れられた柳之助が「冷たいと痛いで痺れる手を鉄瓶の胴に摩擦こすりつけ」という記述があります。でも、それはあくまで、冬の夜を歩いてきた柳之助の冷たい手を、鉄瓶を少し撫でるようにして温めたということで、この絵のような密着ではありませんし、そもそもお種のほうはそんなことはしておりません。

では、なぜこんなふうな絵にしたのか。これはつまり、柳之助とお種が危うい関係に入りはじめていて、このままだと彼らはどうなってゆくのか、その危うさを象徴的に暗示しているのだと解されます。物語のうえでは、2人にはまだ何も起っておらず、そして結局最後まで何も起らないままに終るのですけれども、しかしこの夜の訪問は、柳之助が自分でも意識しないままに、ずっと無性に嫌っていたお種を異性として見はじめる、物語の重要な転換点になっています。挿絵が入った(十)の五の本文には、こうあります。

今夜のお種は信まことに静淑しめやかに、弱々とした所も見えて、不相愛あいかはらず愛嬌せあも世事も無いが、更に憎むべしとも覚えぬまでに、女らしく可憐あはれであつた。其所そこ為か又美しくも見えた。固もとより見にくい容色きりやうではない、人に依つたら軽々しく美人と言ふかも知れぬ、色も白し、目鼻立とも揃つてはゐる、が、自分は決して美しいなど、は思はなかつたのが、今夜は左も右も美しいと可ゆるされたのである。(中略)洗晒あらひざらした小豆色のフランネルの単衣ひとへものに襟しを懸けた縞はだの布子を重ねて、紫太織むらさきふとりの細帯しを緊めて、寝乱れた襟ほだは寛かちげ勝かちに胸の白いのが覗かれる。天神びんの鬢ほつが少しく纏かたつきれて萎かたつきえたやうな肩状かたつきをして、何処どと無く取締とりしまり無く、寒さうにしてゐる姿に、夜闌よふけの燈あかりの射した所は、格別かくべつ好く見えたのである。

訪問を受け、寢床から起きてきたお種をこのように眼差す柳之助の視線は、彼自身は否定するでしょうが、明らかに性的な色彩を帯びています。一方お種は柳之助をどうとも思っていないのですけれど、いかに夫の大切な友人とはいえ、夜の3時にも4時にもなる非常識な時間にやってきた彼と、「寝衣ねまきに羽織」という「肌薄はだうす」のまま1時間以上も2人きりですごくというのは、葉山の父でなくてもいささか氣遣われるふるまいです。あとで別の場面をご紹介しますが、彼女のこの種の行動が柳之助の無意識的な思いをかき立てている部分も少なくありません。そう考えてみると、この挿絵は2人が危うい水域に進んでゆく物語の展開を予見させ、読者にも小説の興味のありどころを示すような、まさに転換点にふさわしい絵になっていると思われるのですが、いかがでしょうか。

こういう感じの初出の絵が、単行本ではがらっと変わります。単行本『多情多恨』は、連載完結から半年ぐらいたと、明治30年7月に春陽堂から刊行されました。

その際、文章にもかなり手が加えられているんですが、本日の観点から見て重要なのは、初出に入っていた挿絵が全部落され、20名もの画工を起用して、26葉の挿絵が新しく描かれたことです。前の「笛吹川」と「青葡萄」の時には、初出の挿絵がそのまま単行本でも再録されておりました。それが、今回は初出の絵がなくなって、しかも新たに挿絵を描きなする際に、やっぱり紅葉が指示画を描いているんです。さっき、第1チャプターでお見せしました、あの紅葉の指示画【図20・21】と、それを受取った尾形月耕と寺崎広業の絵【図22・23】(15頁参照)です。現在確認できる指示画はこの2枚だけですが、前後の事情から、ほかの絵も紅葉が指示していたことはほぼ間違いありません。

月耕も広業も、かなり忠実に指示画をなぞっているというのは先ほども申しましたが、今度は指示書きのほうも読んでみましょう。紅葉は挿絵をどう描いてほしくて、どこに重きをおいていたのでしょうか。たとえば、月耕への指示画には「中央ニ余白ヲ沢山オクノガ趣向ナリ」、つまり中央に設けられている余白を消すなど書いています。たしかに、あえてこのように書いておかないと、月耕が伝統的な画法で描いた場合、人物をもっと中心に持ってきてしまうでしょう。それを防ぐためには、指示書きで念を押しておく必要があります。一方で、広業に対しては「人物ヲヤ、小ブリニカキテ周囲の闇ニテ引立タセル」とも書いています。つまり、紅葉はどちらに対しても、この人物をこういう感じで描いてくれというような指示ではなく、むしろ余白を絶対に潰すな、人物を小ぶりにしても闇を確保しろというように指示していたわけです。

では、なぜそんな指示をするのか。たぶん、こういうことなんだと思います。まずは月耕の絵【図22】の中央に置かれた、不自然なまでの余白です。これはおそらく、小説が表現している様々な空虚、たとえば奥さんを亡くした柳之助が心のなかに抱え込んだ喪失感だとか、主婦を失ったこの家にぽっかり空いた空虚だとか、そういうものの表現なのだろうと思います。さらに申しますと、絵の下のほうに描かれている3人の女の人は、亡くなったお類のお母さんと妹、つまり柳之助にとっては義理の母と妹、それに使用人のおばあさんでして、3人が家じゅうを掃除して元気づけようとしてくれている場面です。彼女たちは精一杯働き、家を快適に、柳之助を元気にしようとするんですけど、しかし、彼女たちがどれほど働こうとも、お類を失ったこの家と、柳之助の胸中にぽっかり空いた空虚は埋めきれない。それがこの余白なのだろうと思われまます。また、この家で柳之助の部屋は2階にありまして、階上に起居している柳之助と、1階で働いている彼女たちとの心理的な懸隔、隔たりさえ、余白によって表現しているようにも解されます。小説本文では、そうした空虚や、柳之助が彼女たちに感じる心理的距

離なんかがありありと描かれています、紅葉は絵でもそれを表現しようとしたのではないか。余白をたくさん置けというのは、そのための指示だったのではないのでしょうか。

続いて広業の絵【図23】も見てみましょう。こちらはどのような状況かと申しますと、柳之助が葉山の家に移したあと、夜中のこれまた2時すぎに2階の彼の部屋から泣き声が聞こえてくるので、心配になったお種が見に行ってみます。すると、やっぱり柳之助が亡妻お類のことを思って泣いている。そんな彼を元気づけようとして、お種が寝酒を持ってきた、そのシーンなんですけれども、実はこのとき柳之助は、すでに布団に入って横になっている状況でした。明りも消してあって、彼女が持ってきたこの小さいランプだけが、2人を照らしているんですね。そのランプの弱い光のなかで、お種はもう布団に入っている柳之助に葡萄酒を注いで差出す。小説の本文には、柳之助が腹ばいになったまま酒を振舞われ、「一種異様の所感」を起したとあります。この異様の感じというのは、特にそれ以上の言及はないのですが、明らかにお種に対して兆しはじめた柳之助の思いにほかなりません。彼は「失敬ですけど貴方が妻のやうに思はれるです。大変それで酒が旨いです」とまで言い、しかしお種はそれを知らず顔で、さらに酒を勧めるのでした。

こういう状況をふまえて広業の絵を見ると、いかにも示唆的な作品になっていることに気がつくと思います。繰返せば、紅葉の指示は人物を小ぶりに描き、周囲の闇で引立たせよというものでした。これは、1つには闇のなかに浮び上がるお種の美しさを際立たせ、彼女を眺める柳之助の視線を読者に共有させようとしたのだらうと思います。しかし、この漆黒の闇が読者に訴えかけるのは、それだけではありません。闇が黒ければ黒いほど、柳之助がランプの弱い光のなかで、布団に横になったままお種の酌を受けて酒を飲んでいるという、2人の立場のきわどさだとか、あるいはこの闇の向こうに寝ているはずの葉山やその父親、またそのほかの使用人たちの存在だとか、さらにはあの沸立った鉄瓶の挿絵とおなじように、柳之助とお種がこのあと踏込んでしまうかもしれない関係の危うさまで、様々な意味が読取れるのではないのでしょうか。

実を申しますと、単行本『多情多恨』の後篇部分に挿入された挿絵には、闇の表現がきわめて多く、12葉のうち広業の「寢覚の盃」も含めて5葉が闇を描いています。小堀鞆音の「唐草の露」【図48】、水野年方の「奥の笑ひ事」【図49】、三島蕉窓の「襖の関守」【図50】、富岡永洗の「瓜田の履」【図51】です。それからもう1葉、これも後篇に入った下村為山「縁のうらゝか」【図52】についても、ちょっ



図48 「唐草の露」
(小堀鞆音画)



図49 「奥の笑ひ事」
(水野年方画)



図50 「襖の関守」
(三島蕉窓画)



図51 「瓜田の履」
(富岡永洗画)



図52 「縁のうらゝか」
(下村為山画)



図53 「人影在地」
(富岡永洗画)

すべて山梨大学附属図書館近代文学文庫蔵、国文学研究資料館近代書誌・近代画像データベースより

と面白いことに気づきます。描かれているのは葉山の家の、うららかな日差しが
あたって蝶の舞い飛ぶ縁側に、濡れた着物が干してあるところですが、よく見る
と右上の室内は黒く塗りつぶされています。紅葉がそこまで指示していたのかど
うかはわかりませんが、でも周辺の挿絵もあわせて考えれば、どうも偶然とは思
えないところがあります。後篇に出てくる挿絵の闇は、すべて葉山の屋敷のなか
にかかっていたわけですから。

対して、前篇の挿絵14葉のうち、唯一の夜景が【図53】の富岡永洗「人影在地」

なんです。描かれているのは、先ほど初出の挿絵についてご説明した場面、冬の夜中に柳之助が葉山の家を突然訪れたところで、犬が盛んに吠えるのを不審がり、出窓から外を覗いているのがお種です。だから、彼女の後ろ側は葉山の家のかなんですが、普通に明るいですよね。闇はあくまで、家の外にしかかかっていません。夜だから、外が暗くて家中が明るいのは当然と思われるかもしれませんが、本文には逆に、「左も右も寝間を出て、出窓の戸を一枚啓けると、外は真昼のやうな月で、眩さに顔も向けられぬ」とあります。床に入っていたお種が起き出し、出窓から外を見ただけなので、部屋は暗いはずであって、実はこの絵は本文の描く情景を正確に描出しているわけではないんですね。

そう考えてみると、下村為山の絵も含め、後篇の6葉が葉山の屋敷内に闇をかけていたところには、やはり何か意味がありそうです。すなわち、さっきの広業の絵とおなじく、たとえば柳之助とお種の危うい心理や関係とか、葉山の父の疑念とか、あるいは柳之助は亡妻の肖像画を描かせて自室に掛けるのですが、それを気味悪がって怪談めいた噂をする下女たちの恐怖とか、もちろん亡妻を思う悲嘆とか、そういう柳之助がこの家に持ち込んだいろいろなダークなものを暗示しているように見えてくるのではないのでしょうか。

先ほど、坪内逍遙が渡辺省亭に与えた『牧の方』口絵の指示画に関して、逍遙は人物の「たゆたふ体」を描くように指示していたと申しました。あの場合は、本文でも人物の心情表現はするけれど、絵でもおなじようにしてくれという指示でした。でも、『多情多恨』の場合はそうではなくて、人物は勝手に描いてくれてかまわない。衣裳についても、銘仙の着物だとか、それくらいの指示はするんですけれど、ある程度の年恰好さえ伝えておけば、あとは勝手に描いてくれてかまわない。むしろ、余白や闇こそが重要で、それをなくしてしまっただけという指示になっているんですね。

この発想は、実は江戸の戯作者の発想とけっこう近いのかもしれませんが。江戸の戯作者たちが、まず稿本に絵を描いて、その周りに本文を書入れて埋めていったように、紅葉も挿絵の余白や闇に、小説本文のほうで描き出される複雑な心理、絵画ではなかなか表現しきれない細やかな心情や、人物の間に流れる空気を托そうとしたのではないかと。単なる墨塗りではありますが、その部分、人物の周囲の領域に多大な意味を持たせていたのではないかと。もちろん、「多情多恨」の、特に単行本の場合は本文が先にあるわけで、絵画が先に描かれる江戸の絵本とは制作の順序が逆ですし、作者と絵師の関係や分業のありかたも大きく違うのはたしかです。しかし、江戸から引継がれてきた制作慣習が続くなか、近代における新

しい挿絵のありかたを模索した紅葉は、結果的に江戸の絵入り戯作に通じるような発想へといたりついたのではないか、そのようにも思えてくるのです。

こう見てくると、挿絵にかけた尾崎紅葉の試み、言換えれば紅葉作品における挿絵の位置や性格が何となく浮び上がってきます。すなわち、紅葉が指示した挿絵は、たしかに小説本体にとって必要不可欠なものではありません。紅葉が亡くなったあと、歿後の『紅葉全集』で挿絵がすべて落され、本文だけの新しい〈作品〉が勝手に作られて、でも現在にいたるまでその形で支障なく読まれてきたことから、それは明らかです。そもそも、小説にとってどうしてもなくてはならない挿絵なのであれば、単行本にした時にすべて入替えられるはずはないのです。つまり、あえて身も蓋もないようにいいかたをしますと、これらの絵は小説にとって、かならずしも必要ではないのだらうと思います。

しかし、これは先ほどお話しした一葉の場合もおなじですけれど、紅葉にとっての「多情多恨」という作品は、初出の挿絵か、もしくは単行本の挿絵か、どちらかとセットになった形態だけなのであって、絵のない「多情多恨」とは紅葉の知らない〈作品〉であるという事実も、また軽くないのだと思います。

俳画と発句のセットで構成された、掛軸のようなものを考えてみるとよいかもしれません。その絵がなくなっただけで、発句は単独で味わえる。俳文学として、テキストだけで独自に流通してゆくし、表現史的な研究対象にもなりうるでしょう。でも、作者が俳画とセットにしたことの意味、セットになった作品の価値は、決して軽くはないはずです。

掛軸の場合は、すでにある句に新しく絵をつけたり、また書風にも重要な意味があったりしますから、紅葉の小説とそのまま重ねることはもちろんできませんけれど、しかしこちらはテキストだけという形態をそもそも作者が認めていないという、また違った重大さがあります。作者はつねに、本文と挿絵がセットの作品として考えていたわけですから、たとえ本文を単独で鑑賞可能だからといって、じゃあ挿絵なんかなくしてしまってよいということではないでしょう。

それがないと本文を味わえないようなものではないかもしれない。第2章プターでお見せしたような、物語の結末を示すような絵とは、持っている意味合いが違うかもしれない。でも、本文の読みどころや、本文が描きあrawす主題をサポートするような絵を、紅葉はかなり周到な準備のもとに指示していたのではないだろうか。彼は、単行本『多情多恨』が刊行されたあとの明治32年に、こんなふうにいっています。挿絵は「文字と独立して用をなさしむべきである、文字の

云ひ顯はすことを得ざる所に用ゐなければならぬ」と⁹⁾。この、「文字と独立」した挿絵という発想の裏側には、挿絵から独立した小説という発想が貼りついているわけで、だからこそ「多情多恨」は本文だけでも鑑賞可能なのだし、それで流通しても特段の支障はなかったんです。しかし、この作品は、新聞社の事情であれ出版社の事情であれ、挿絵とセットになることを前提に制作がはじめられていて、紅葉はそこで、画文の分業による新しい協奏効果を試みようとしていた。そして、繰り返しますが、それこそが紅葉にとっての唯一の「多情多恨」なのであって、だとすればこの作品は挿絵とセットであるところから読みはじめられるべきだし、考えられるべきなのです。

おわりに

では、最後にまとめに入ります。

本日は、明治期の作品であっても、口絵や挿絵は絵師・画家が本文を読んで勝手に描いたわけではなく、近世と同様に、本文の作者がかなりの指示をして描かれるもの、共同的に作られるものであったということをお話ししました。そのような、作家・絵師・出版社の密接な連携が、幕末で完全に終わってしまったのではなく、明治のかなりあとのほうまで行われていた、そういう視点に立って明治文学は考えなければいけないのだということが、今日のお話の一番肝要なところですよ。

ほかの調査で確認できた、作家が絵描きに指示を与えた最も下った例は、中里介山が昭和3年に書いた「大菩薩峠」Oceanの巻について、画家の石井鶴三に送った指示です。だから、明治どころか昭和の初期にいたるまで、絵に指示する作家がいたということですし、もちろん実際にはもっと下って行われた例もあるでしょう。

そのことをふまえると、近代であっても相当の範囲において、画と文の関係はもっと共同的に考えざるをえないのではないか。なぜ文学研究は本文だけを文学だとして、テキストさえ読めばよいとしてきたのか。紅葉も一葉も、自作をそんなふうに認識してはいなかったはずなのに、なぜ私たちは「十三夜」や「多情多恨」を本文だけで読んでいるのか。出版サイドも、なぜ絵を落したまま、テキストだけで本を作って、それでよしとしているのだろうか。この問題は、そういうあた

(9) 紫楼生筆記「尾崎紅葉山人の演説」(『佐渡新聞』明治32年7月29日)。本稿では『紅葉全集』第10巻(岩波書店、平成6年11月、267頁)を用いた。

りにまではね返ってきます。

よく、口絵や挿絵の研究をして、それを文学作品の解釈にどう反映させられるのか、あるいは「多情多恨」のように絵が必要不可欠ではないかといってしまったら、小説の読みかたにはまったく影響しないじゃないかと聞かれます。これは、特に文学の研究者から、本当によく聞かれる。でも、そういう疑問自体が、文学研究は本文だけを読むもの、絵は本文に奉仕するものという発想の枠内から出ていないんです。立脚点を間違えていると言ってもよい。たしかに、絵があることで解釈が変る小説や、絵なしでは理解が難しい小説もありますが、それだけではなく、かりに本文単体で鑑賞可能な小説であっても、作者が絵とセットで構成していたということを出発するべきなんです。作者のあずかり知らぬところで、勝手にテキストだけの〈作品〉を創り出しておいて、その〈作品〉の解釈には絵が必要か、絵の存在が〈作品〉にどう影響するのか、もし影響しないなら絵を考える意義がないじゃないかと問うていては、本末顛倒だといわざるをえません。

別の視点から申しますと、なぜ美術史研究はこれまで、口絵や挿絵を扱ってこなかったのだろうか。美術史のなかでは、そもそも印刷画の研究自体が傍流に置かれがちですし、それも江戸の最盛期の浮世絵ならともかく、明治の印刷画なんてほとんど見向きもされてきませんでした。これが、明治後期以降の新版画になればまた別ですが、今日のお話に出てきた絵師たち、たとえば富岡永洗や水野年方なんかの研究はまだまだ手つかずです。彼らの肉筆ですら研究対象になっていないのに、木版や石版による印刷画、それも文学作品にくっついている口絵、さらには墨刷の新聞小説挿絵の研究なんて、もう蚊帳の外どころか屋内にも入れてもらえない家の外、へたしたら門の外くらいで、まったく行われてきませんでした。

2000年代に入って、ようやく多色摺木版口絵にだけは光があたりはじめましたが、それでもまだようやく作品の一覧ができつつある段階、文学でいえば全集が編まれつつある段階にすぎません。その一覧も、あくまで多色摺木版にかぎりますから、おなじ絵師・画家であっても石版や写真版、墨摺の作品には調査がおよんでいません。さっき、第3チャプターのはじめに右田年英という絵師の名前を挙げましたけれど、彼は『東京朝日』でかなり長い期間にわたって大量の挿絵を描いた人でした。当時としてはかなり有名でもあり、一葉のデビュー作「闇桜」(『武蔵野』明治25年3月)や「五月雨」(『武蔵野』同年7月)に挿絵を描いたのも彼ですし、紅葉『多情多恨』単行本の挿絵にも起用されています。ところが、CiNiiで右田年英の名前を検索しても、2019年11月現在で論文は1本もありません

(2021年9月現在でも同様——出口注)。明治における印刷画、特に文学作品に附属する口絵や挿絵は、文学研究の側からも、美術史研究の側からも、どちらもまったくの死角になっていたのです。

よく自身の専門は文学ですので、まずは小説作者の方面から調査研究をはじめたのですが、そうやって追究していくと、この問題の射程は実はすさまじく大きいということが徐々に見えてきました。

というのは、近代出版というのは江戸の和本とは違って、一度にものすごい数を出します。特に雑誌、『文芸倶楽部』や『新小説』のようなよく出た雑誌なんか、最盛期には万の単位で出ていたという話も伝わっているのですが、そこになんと木版の口絵が入っている。しかし、木版で1度に摺れるのなんてせいぜい数百、何日もおいて版を休ませ、少し摺ってはまた休ませして、ようよう3,000に乗ろうかといったあたりですから、そんな部数の印刷になって耐えられるわけはありません。だから、どう考えたって、主版と色版のセット、これを「番」というのですが、それを何番も作ったに決っている。

だとすると、その版木セットの違いによって、摺られた口絵に微細な違いがあったりはしないのだろうか。版木が複数番あるということは、摺りのほうも複数の職人集団がたずさわったはずですが、そのあたりは書誌学的にはどう見るべきなのだろうか。奥附にさえ初版とあれば、版木が複数番用意されたことなんかは無視して、全部おなじ初版と捉えてしまってよいのだろうか。これは書誌学だけじゃなく、古書市場的にも実は軽くない問題でして、近代の本は単純に初版本としかいわれませんが、そこに実はいくつもいくつも種類があるのだとしたら、いったいどうなるのでしょうか。

実際、これは石版の例ですが、東海散士『佳人之奇遇』初編（博文堂、明治18年10月）には、ほぼおなじような絵柄の挿絵ながら、注意深く見ると細部が微妙に異なっている本が複数存在することが、すでに明らかになっています。初版といっても、紙型を使って機械印刷する本文のほうはともかく、口絵・挿絵に注目するとすべてがおなじではないのです。さあ、初版本コレクターは、そのうちの1種類さえ架蔵していれば、それで十分なのでしょうか？

それから、近代出版のもう1つの側面として、重版の数が江戸とはまったく違います。江戸時代には、版木の所有自体が出版の権利でしたから、その1セットだけの版木を使って増刷するのが基本、複数セット用意することはありえません。どうしても摺れないほどに版木が傷んでしまったら、本からかぶせ彫りで覆刻することは可能ですけれど、刊行スピードも部数も近代とはまったく違いますから、

そんなことをする機会は多くありません。ということで、原則としてわずか1セットの版木しかない以上、刊行できる部数にはおのずと限度がありました。

しかし、近代の本は紙型鉛版で印刷しますから、本文のページは理論的には無限に刷れます。紙型さえ保存しておけば、鉛版が傷んでも作りなおせばよい。だから、人気のある本なら、何十年たっても、どれだけでも重版が出てゆきます。でも、木版で摺られた口絵はそうはゆきませんよね。明治の本が昭和期まで版を重ねた時、いったい木版による口絵はどうやって作るのか。そんなところを明らかにした研究もまだないようです。

書誌学的な問題という点では、もちろん印刷技術に目を配ることも必要です。今日のお話では、おもに木版と石版の口絵をお見せしましたが、ほかにもジंक版、コロタイプ、写真銅版、また着色写真版、それも手彩色の着色ではない、ほくにはどうやったのかわからない技術で色をつけられた写真版など、いろいろな印刷方法の口絵があります。それらをどうやって見分け、印刷技術史の観点からどういうふうに把握すべきなのかというのは、とてもほくの手が届く範囲ではないと、自分の非力を痛感いたしております。

出版史という角度からもおなじです。絵師に指示を与えたのは、本当に作者だけだったのか。出版社や編集部がそこに介入して、作者に代って指示することはなかったのだろうか。これについても1つ例を挙げますと、矢野龍溪という作家が明治22年に『北海道毎日新聞』に小説を紹介したおり、仲立ちとなった地本問屋に、絵をつけるように依頼した手紙が残っています。この小説、龍溪自身の作品ではなくて、枯骨道人という別人の創作なので、つまり小説の作者でも、紹介者でも、出版社でもなく、単に仲立ちに入っただけの人が絵をつけることさえあったわけです。こういう例になると、本日お話ししたような、小説作者の角度からの研究では十分に考えきれません。このような形で絵入り小説が制作されたことは、やはり出版史的にアプローチするほうが適切でしょう。

あるいは、別の問題としては、絵を描く絵師の選定は誰がして、どのように決定していたのだろうかなんて疑問も浮びます。また、ヒットした小説が芝居になったり、もうちょっとあとだと活動写真になったりしますが、そういうときに口絵や挿絵のイメージはどれぐらい舞台上に反映していたのだろうか。たとえば昭和期の木村莊八とか小村雪岱なんかは、自分自身も舞台装置に関わっていますけれど、では明治期の歌舞伎や新派ではどうだったのだろうか。このあたりは演劇史にも踏込む問題ですね。

さらに、こうやって作られてきた口絵・挿絵の著作権は、いったいどうなっていたのか。あそこまで作家が指示して、絵師はその下絵どおりに描いたにすぎないものを、はたして絵師・画家の著作物と見てよいのでしょうか。これについては、前に論文を2本書いたことがありまして、今日はもう時間的にふれる余裕がありませんが、著作権法の整備過程にも関わる重要な問題が内在していたことがわかってきました（本書第2部にて後述）。

あるいは、たとえば尾崎紅葉は口絵や挿絵に指示画を描くだけではなくて、自作の広告だとか、新聞の欄の花枠だとかにまで指示を出しています。そこまで作家が関与していたのだとすると、では表紙絵や裏絵、カット、コマ絵なんかはどうだったのだろうか。そして、デザイン史的にも、小説作者と出版・書誌との連関のなかで考えてゆかねばならないのではないか。

こういうふうに、明治の口絵や挿絵からは、単に絵と文があわせて読者の前に示される時のコラボレーション効果というだけではない、非常に様々な問題系が見えてくるのです。その根幹には、江戸的な感覚が明治、近代にも残っていて、そもそもオリジナルということが前提になっておらず、共同で作品を作るのが当然だったという当時の認識があります。だから、作者のオリジナルであることを前提としてきた現代までの研究、それは文学研究でも美術史研究でも、あるいは知的財産法の研究でもそうですが、それらと食違いが出てしまうのでしようし、そうした発想の枠組で見ているかぎり、明治の文化を十全に捉えることなんてできようはずがありません。

ということは、これは既存の学問ジャンルにとらわれていては無理で、別の新しい学問領域として考えなければいけないのではないか。少なくとも、そうした発想と視野が必須なのではないかということで、ここ最近、「画文学」という新しい言葉を作って、いろいろなところで話したりしています。「画文学」というのは、「画」と「文学」じゃありません。画文の緊密な関係、画文が一体であることを前提とする、そういう新しい視座から、文学や美術や書誌や出版など、様々な領域の文化を考えなおしてゆこうという学問です。そういう、新しい学問の必要があるのではないかという問題を提起しつつ、今日の話を終らせていただきたいと思います。

ヒューマニティーズセンターでは、もう一度お話をさせていただく機会があるそうですので、いずれまた、最後に申しました著作権とか書誌とか、そのあたりのことをお話しさせていただければ嬉しいです。ご清聴、どうもありがとうございました。（拍手）

○司会 出口先生、ありがとうございます。挿絵という現在我々が目にしなくなったようなものからはじまって、そこに込められていたような、かつての小説の制作方法を明らかにされたうえで、なおかつ現代の文学研究の問題と、さらにそこから発展した画文学というジャンルの可能性についてお話しされたと理解しております。

大変刺激的なご講演でございましたので、みなさまいろいろと話したいことがあるのではなかろうかと思えます。ご質問のあるかたがいらっしゃいましたら、拳手をさせていただきたいと思えます。

○聴衆1 さっきの尾崎紅葉のところなんですけれども、「留守もやう」と清方が言っているのは、江戸時代とかの留守絵、「源氏物語」とか「伊勢物語」の絵からたぶん取っているんじゃないかなと思うんですけれども、そういうものとの関係についてと、もうひとつ、最初は留守絵っぽくてちょっとおしゃれな挿絵だったのが、本になった瞬間に普通の挿絵、と言っちゃ悪いですが、変わってしまっているのはどうしてでしょうか。

○出口 大変ありがたいご指摘です。あの「留守もやう」がどこから来たのかというのは、具体的にはわかっていないんですけれど、ぼくはおそらく俳画なのだろうと考えていました。紅葉は十千万堂という号を持った俳人でもありまして、自身も俳画に大変詳しい人でしたので、たぶん1つには俳画の系譜を引いているのだらうと。しかし、それだけでは語りきれないところもありますので、どうも西洋の静物画にも影響を受けているのではないかと、ぐらいに考えていました。留守絵という発想は抜落ちていましたので、早速調べさせていただきたいと思えます。ありがとうございます。

なぜ単行本で普通の挿絵になったのかということですが、実は単行本にも「留守もやう」風のものはあるんです。ただ、数は激減してしまっていて、全26枚のうちで2枚か3枚しかないんです。それはおそらく、出版社の側の戦略なのだろうと思えます。何しろ、20名もの画工を揃えて、しかも少しお見せしましたが、かなりのビッグネームをあらゆる派閥から起用している。たとえば、川崎千虎みたいな土佐派とか、久保田米僊の鈴木派とか、あるいは浮世絵系の豊原国周とか楊洲周延などを呼びつつ、一方で渡部金秋や下村為山のような洋画家も起用する。そういうふうには、本当に幅広い絵師を起用してありまして、それがすべて1冊で見られますよというのが大きな目玉だったことは、容易に想像されます。ところが、それをもし全部「留守もやう」にして、人物を一切描かないことにしてしまったら、

どう考えても商品価値は大きく損われますよね。土佐派が描く煙管と、洋画家が描く下駄と、浮世絵師が描く蝙蝠傘こうもりなんていうふうにしても、よっぽどの玄人は知りませんが、文学のほうの愛好家、読書人たちの興味は惹けないでしょう。別に何の資料も根拠もないんですけど、「留守もやう」が一部に残っていること、でも分量が劇的に減少していることをあわせ考えると、だいたいそういうことなのかなと、何となく推察しています。

○聴衆1　ありがとうございます。

○聴衆2　大変楽しめました。ありがとうございます。私は仏文科の博士課程におりまして、フランス文学では、挿絵はその本を読んでから描くのが主流だったと思うんですけども、フロベールは挿絵を描くことを絶対に許さなかった。1つの絵が、本文が持っている千とか万もの女性のイメージを固定してしまうのは許せない。だから、私の目の黒いうちはけっして挿絵は入れさせないんだと強いことを言っています。1枚だけ、ステンドグラスの絵を入れさせたんですけども、それ以外はけっして入れさせなかった。もしも紅葉がフロベールを読んでいたのなら影響があるのかなと思ったのですがいかがでしょうか。

○出口　ありがとうございます。そもそも、日本の近代文学という概念自体が西洋由来のものなので、間違いなくヨーロッパ文学からの影響はあると思うんです。ただ、文学なり小説なりに影響を見出すことはできましても、口絵・挿絵となると、それがどの程度のものなのか、実はまだよくわかっていません。

紅葉の主張についてももう少し詳しく申しますと、彼がフロベールのそうした態度を学んだのかどうかはわかりませんが、実は紅葉はそれとほとんどおなじことを言っているんです。いまは口絵がなきゃ買ってくれない世の中だからしかたがないけれど、俺がもうちょっとでかくなったら、挿絵なんか入れさせない、と。フロベールその人であるかどうかはわかりませんが、そういう発想の背後に西洋の文学観、文学は独立した芸術であるべきだという文学観が敷かれていることは明らかでしょう。その発言だけが有名になって、挿絵無用論なんて呼ばれて、紅葉は近代作家として、挿絵を拒絶した存在だとずっと考えられてきました。でも、実際の作例を調べてみると、実はあそこまでのことをやっていた。それなのに、紅葉自身の発言を鵜呑みにして、いままで誰も調べてこなかったんですね。

この意識が、いかにも明治的で面白いところですよ。ウエスタンインパクト、西洋からの衝撃によって、文学とはどうあるべきなのか、どうあってよいのかとい

うことを学びつつ、しかし日本文化のなかで育ってきた紅葉としては、挿絵を入れる際にはやっぱり干渉したくなってしまいます。出版社側の制作慣習や、いきなり読んで描けなんて言われても困るという、絵師側の事情もあったでしょうけれど、でも紅葉がどうせ絵を入れるならば積極的に指示したいと思っていたことはほぼ間違いありません。そうやって、西洋的な文学観を身につけてゆきながら、一方で挿絵もまた自分の作品の一部になるよう統御してゆくというあたりが、いかにも明治的だと思うんです。

それが変わっていくのは、おそらく明治30年代の後半から40年代ぐらいだと、何となく考えています。さっき申しましたように、中里介山みたいに昭和に入っても絵に口出しし続けた人もいますけれど、たとえば森田草平は、明治後期にデビューした人ですが、絵に関しては全部絵師におまかせでした。そういう様々な例が明治後期あたりから出はじめてきて、かならずしも作者が指示画を描くのが一般的ではなくなってゆく。また絵師・画家の側も、指示を受けてそのとおりに描くなんて芸術家のすることじゃないという、江戸明治の絵師たちとはちょっと違ったプライドを持つようになってゆく。そのころが、口絵・挿絵の制作方法と環境がだんだん変わっていった時期なのかなと思っておりまして、やがて大正期になるとますます画と文の分業体制が進んでゆき、はじめのほうに見ました、昭和18年のあの木村莊八の発言につながっているのだらうと思っています。

ただ、ぼく自身の専門領域が明治であることもあって、大正、昭和の状況にはまだちゃんと調査がおよんでおりませんで、いくつか見つけたもののお話だけで申しわけないです。特定の具体的な例、たとえば紅葉のフロベール受容の形態がどうかというようなことは、ちょっとこの場ですぐにお返事することが難しいですが、全般的に申しますと、日本の作家たちはそのようにして西洋文学を徐々に受容し、消化していったのだらうと考えています。

○聴衆 2 ありがとうございます。

○司会 ほかにご質問、コメント等のあるかたはいらっしゃいますか。

○聴衆 3 単行本の場合、装幀はおなじ人でしょうか、それとも違うのがあたり前でしょうか。

○出口 装幀については、特に明治中期に関してはわからないことが多いんですけど、おなじであることも違うこともあります。たとえば、夏目漱石が橋口五

葉を信頼して任せたのは有名ですけど、明治の中期、20年代から30年代だと、作家が関与せず、出版社が指示することも多かったようです。もっとも、露伴は表紙絵の指示画まで描いていましたし、紅葉もかなりこだわりが強かったようですから、一概には言えませんが。先ほども申しましたとおり、どの絵師を起用するのかに関する決定権がどこにあったのか、よくわかっていないというのがあります。そういうわけで、口絵の絵師が表紙絵を描くこともあれば、違う絵師が起用されることもあったりしまして、なかなか一概にこうだと申上げることが難しいです。雑誌なんかですと、別に表紙専属の絵師がいたりしますね。装幀はまた違う角度からの調査が必要なので、ちょっと明確なお答えができなくてすみません。

○司会 ほかにいかがでしょうか。

○聴衆4 特に俳画の話が非常に面白かったんですけども、俳画の場合、自分で俳諧を作って絵も描くということで、明治以降の挿絵とか口絵というのは、絵巻物とか俳画、あるいは画讃といった伝統をふまえている部分もある。あともう1つは、明治の文学者は、だいたい漢籍の教養があったと思うのですが、清朝あたりの小説の挿絵や、古い時代の中国のものが、明治の文学と挿絵に与えた影響というのは、どの程度解明、研究されているんでしょうか。

○出口 大変難しいご質問で、実際にはほとんど研究されていないというのが現状です。ぼくはかりに画文学と名づけましたが、作家が絵にも関わり、口を出して指示していたという角度からの研究自体、ほとんどぼくしかやっていないという状況なのです。まったくの独力でやっているところなので、わからないことだらけなんですけれど、でも見てゆくうちにだんだん、日本文化はかなり古くから絵とセットの文化なんだなというのが強く感じられてきました。

「源氏物語絵巻」の昔から現代のライトノベルやマンガにいたるまで、絵と文がセットになっている作品が脈々と続いていて、それは近世に大きく花開きました。その伝統が、明治で突然なくなるわけではないし、だからこそ現代にまでも受け継がれているんであって、考えてみれば明治の作家たちも、絵と文がセットであった江戸文芸の発想からスタートしていたはずなんですよね。それがいつとき変わるのが、つまり絵と文とが完全分業になった状態が、明治後期から昭和の終りぐらいまで、いわゆる近現代文学の100年ちょっとぐらいの期間なわけですが、何がそれをもたらしたのかというと、一番大きかったのは先ほども申しましたウ

エスタンインパクトです。

たとえば、イギリスで学んで帰ってきた夏目漱石のような、そういうヨーロッパ帰りの作家たち、もしくはずっと日本にいたけれども、ヨーロッパの文学や文化を国内で勉強した作家たちが、そういう舶来の文学概念にのっかって作品を書きはじめた時、徐々に絵と文の分離が起ったのだらうと思います。今日出てきました明治の作家たち、坪内逍遙とか尾崎紅葉とか、そのあたりの人たちはまだ江戸の感覚を残していますから、たとえば逍遙なんかは英文学者でもあって、西欧の文学をいかによく読んでいても、どこかにまだ絵は作家が指示するもの、作家が主体的に構成してゆくものという感覚を残していたようです。古い時代のものからの影響があったというより、むしろそちらのほうが当然、自然に受継がれていて、どちらかといえば絵から独立した小説という発想が成立したほうに、西欧文化の影響があったと見るほうが適切かと思います。

これから考えなければならないのは、今日のお話では、江戸の絵入り小説と近代の絵入り新聞小説というような形でつなげてみましたけれど、絵巻物だとか、それ以前の絵からどういう流れで続いてきているのかというあたりでしょうか。明治期になると、たとえば現在も続いている『国華』という雑誌みたいに、古い絵が精細に複製されて見やすくなる時代が来ます。『国華』より少し遅れて、春陽堂が『美術世界』という雑誌を出しまして、こちらも木版による古名画の複製をたくさん載せてゆく。近代の作家たちが、それらから何を受容し、自分の指示画だとか、絵の構想だとかにどう反映させていったのかというのは、これもまだまだまったく明らかになっていません。『美術世界』なんかは、美術史のほうの研究もほとんど出ていないので、文学サイドからの研究はまだまったく手つかずです。このあたりも、次に考えなければいけない課題だと思っているんですが、なかなかそこまで行き着くことができません。しっかりしたお答えができなくて申しわけないです。

○司会 ほかにご質問のあるかたはいらっしゃいますか。

○聴衆5 文芸作品、文芸という芸術は、書いてあるものが芸術で、本の装幀とか挿絵は職人の世界だと見なされてきましたね。現実には、絵師や画家のほうの地位が昭和10年以降にあがってきたので、挿絵も芸術だと認められるようになってきたということが言えますね。この時代の挿絵は装幀とおなじで芸術ではないんですね。

○出口 それこそが、ぼくがいま一番興味を持っているテーマです。現代風な言いかたをすると、画家さんが作品を読み、自由な発想により自分で構成から考えた絵じゃなくて、小説家からの指示画に従って描きなおしただけの絵って、いわば描画技術を提供しているにすぎないんですね。絵師たちはそれでよかったのかというと、どうもよかったらしい、というより、それ以外に描きようがなかったらしい。つまり、小説を読んで自由に描くなんてことはやったことがないものだから、どこを取ってどう描けばいいのかわからないという人もいたでしょう。あるいは、新聞で仕事をしている絵師なんかは非常に忙しく、いちいち小説を読んで考えている時間なんかなかったような気もします。だから、もらった指示画に従って描くほうが楽でもありましたでしょうし、そうするしかなかったということかもしれません。

そういう現場から見ると、たしかに職人的なありかたなんですけれども、一方で、読者はかならずしもそうは見てくれない。小説作者からの指示が出ていることをよく知っていたいながら、にもかかわらず、やっぱり清方はすごいとか、芳年の絵はほかとは違うとか、永洗の美人画はさすがだとか、そういうふうに絵師の名前で作品を受容しています。そういう読者たちの意識、絵師が自分自身で構成して描いたわけじゃなくて、いわば描画技術を提供しているだけであるのに、それでもやはり絵師の名前で受容してゆく意識というのは、いったい何なんだろう。そう考えてみると、もちろん近代的な芸術活動ではありませんが、でも単なる職人というのともちょっと違う、当時なりの絵師の評価軸があったらしいんです。その評価軸が何なのかを考えないと、口絵や挿絵の評価は本当にはできないんだろうと思われ、非常に興味のあるところですよ。

それから絵師たち、画家たちの意識が変わったというのは、1つには清方の存在、もう1つには東京美術学校を出た画家たちの存在が大きいです。山をおりたとか、山にのぼったとかいいますけれど、たとえば浮世絵師の水野年方に学んだ清方が帝展に出品するようになる。あるいは、美術学校で学んだ人たちが挿絵を描くようになる。その双方があいまって、挿絵も芸術なんだというふうに変ってゆきます。洋画家の渡部審也が、大正期の作品に関して、絵が専門の芸術家である自分が小説家の指示なんか受けて描くのは気に食わなくて、指示画とはまったく違うふうには描いてやったと証言しているんですけれど、そういう意識が、帝展がはじまった明治末期や大正初期からだんだん芽生えてきます。それが昭和9年にいたり、中里介山と石井鶴三の間で持上がった大げんかにつながってゆくんですけど、「挿絵事件」と呼ばれるその事件によって、挿絵画家の地位が社会的に確立したと捉えられます。そういう感じで、明治後期から昭和初期にかけて、段

階的に変っていったと見るのが適当かと存じます。

○聴衆6 いまのお答えのなかで、受け手側が画工的、職人的なものではなくて、絵師そのものを評価しているという話についてです。私も江戸期の画作についての研究会をしているのですが、最近この10年ほどで摺り物研究は非常に進んでいます。摺り物には絵の部分と俳諧の部分と、また出版する団体の部分とがありますけれど、その内容ではなくて、絵師の名前で売ってしまう摺り物がたくさんあって、江戸以来のそういう感覚が流れていたのではないかと思いました。全体のお話をうかがいながら、絵師とのコラボレーションについてのある形態が江戸期からつながっていて、そういうものがご指摘のように明治や昭和初期までも続いていて、でもそれがゆえに、近代的な立場からのそうした伝統の否定もあったのかなど。ですから、ご研究としては江戸期のそのへんまでふまえて、なかなか大変ですけれども、ひょっとしたらそこまで手を伸ばさざるをえないのかなという気は私もしています。

○出口 これはほく自身の限界でもあるんですけど、ほくがいま見ている江戸のものは、幕末くらいまでがせいぜいなんですよ。でも幕末の、たとえば仮名垣魯文と河鍋暁斎なんかのコラボレーションを見ると、魯文の魅力もさることながら、暁斎の絵の魅力で売れてゆくという側面はかなり大きい。俳諧一枚摺のようなものだけではなくて、たとえば安政の大地震の鯰絵だとか、そういうものけっこう絵の部分で評価されているところが多いと思うんです。その系譜上にある明治初期の錦絵新聞なんかも、まさに絵で売ってゆくわけですし、そういう流れをどこまでさかのぼれるのか、かなり古くまでつながっているんじゃないかというのは、いまお教えいただいたとおりだと思います。紅葉の絵は俳画的だといいつつ、では江戸の俳諧一枚摺なんかとどうつながっていたのかというのは、何度も申しますが、まだ研究がおよんでいないところでして、お恥ずかしいかぎりなんですけれども、いずれ与えていただいた課題として考えたいと思います。ありがとうございます。

○司会 もしもよろしければ、永井久美子先生がいらっしゃっていますが、先ほど絵巻物の話もございましたので、何かお話しいただけましたら。

○永井 どうもありがとうございます。興味深く拝聴いたしました。実は、絵巻の話以上に、私が細かい点かと思いつつ気になった質問は、最初のかたがすでに

お聞きになったので、ちょっと手を挙げるのを控えていたのですが、「留守もやう」という単語について、けっして近代のものではなく、物としては工芸品などでも、あるいは屏風ですとか、硯箱ですとかによくあった物で、それを私たちも研究対象として留守模様と呼称するのですが、そういった工芸などの早い例と、どういった共通点と差異が認められるのかということが気になっております。物としては、人物を描かないというのは、『源氏物語』を描いた屏風の例なども近世以前にあると思うのです。

それが1点と、あとは絵巻の話も、本日のセミナーのポスターでもすでに「源氏物語絵巻」のころからとお書きくださっていらっしゃいましたが、絵巻物も、出口先生もよくご存じかと思いますが、詞書を清書する能筆と絵を描く絵師とは別です。そこで、どのように現代でいうコラボレーションが可能になっているかという、どうも発注主が後ろにいて、しかもそれがだいたい著名な文人とか、学識ある人間だというようなことがあるので、直接書く人間以外が、これも現代の言葉で編集者というか、プロデューサーというか、そういう存在が、言葉は当代一のこの人に頼み、絵は狩野派の誰に頼もうとか、もちろん狩野派以前にさかのぼる時代からございますが、そんなふうはこの人とこの人を組み合わせたらすばらしい作品ができるだろうと発案する、企画者の存在が大きいのだろうということが、常々気になっています。私が博士論文で論じた平安時代の例は、まさに文学のかたは詞書のほうを主に分析し、美術史のみなさんは絵を研究対象とされ、詞書については書の研究のかたも注目されるわけですが、それだけではない、その裏と申しますか、背後にいる編集者的な人間の存在こそ注目すべきであろうと私も常々感じております。もちろん、それがそのままおなじ形で史的に続いているとは単純化できないと思うのですが、本日あらためてお話をうかがい、たとえば尾崎紅葉の場合はどうなのか、新聞の場合はどうなのか、先ほどご質問にもありましたが、単行本になる時にどういうことが加わってくるのかなど、今日はすごく深い問題提起をたくさんいただきました。本当に、何からお聞きしていいかと、自分のなかでブレンストーミングが起きていて、それでむしろなかなか手を挙げられずにいたぐらいでございましたので、質問にはあまりならずに、恐縮ながらコメントのような形になってしまいましたが、あえて質問でまとめるならば、出口先生としては、近代の口絵や挿絵がそれ以前と一番共通しているとお感じのところ、あるいは続いているけれどもやはり違うとお感じのところというのは、どういったあたりでしょうか。

○出口 難しい質問ばかりで汗顔のいたりでございまして、特に近世より前のこ

とは、ほくは本当によくわかっていないのです。ご質問いただいととても衝撃だったのは、一番最初におっしゃっていただいた、工芸に目を配るという発想はまったくなくて、言われてみればたしかに、蒔絵硯箱の絵というのはああいう感じですね。なるほど、工芸のほうの絵まで見なければならぬのかと、衝撃を受けたところであります。

あとにご質問いただいたほうも、これも恥ずかしながら本当にわからないとしかお答えしようがないんですけども、近代であってさえ、文学作品と絵とをコラボレーションさせていく仲介者、マネージャーの存在のありかたは、まだまだ未知なんです。先ほど、仲立ちとなった地本問屋に絵をつけさせたという話をしましたが、龍溪の手紙の書きかたを見ると、そういう取次ぎとか出版がかなり関与するのも当然と考えているというか、ごく一般的だったような印象を受けます。もう1つ例をご紹介しますと、明治20年代に『小国民』という少年向けの雑誌があったのですが、掲載された小説などとは関係のない、護良親王の大きな絵を附録にしたことがございました。文学作品につけられた挿絵というわけではない、絵が中心になる作品でありまして、それにまさに詞書のような感じで、ほんのちょっとした説明記事がついているんですけど、実はその絵にも、編集者であった高橋太華という人が指示画を描いているんです。描いたのは洋画家の佐久間文吾ですが、太華の日記に、この絵についての「絵下」を版元から求められたとの記載があるので、そのことがわかります。この場合は編集者が指示画を描いているわけですから、それが小説作者と絵師の間に入るような場合があってもおかしくなく、その存在はおそらく想像以上に大きかったのだらうと思います。

そこからほく自身の問題意識のおよぶ範囲で、一番さかのぼったあたりについて申しますと、これは江戸の浮世絵ではどうだったのだらうというのが、気になるところです。つまり、浮世絵は現在、写楽にせよ、北斎にせよ、広重にせよ、その絵師の名前のもとに評価されていますし、絵師の名前において受容しているわけですけど、明治に入ってもなおこれだけの複雑な協働のなかで作品が構成されていたんだとしたら、江戸も当然そうだったと考えるほうが自然ですよ。江戸の絵師が、まあなかには北斎みたいな存在もいたとはいえ、みんながみんな独りで密室に閉じこもり、自分だけの発想によってクリエイティブな何かを創造しよう、芸術家として表現を創造してゆこうとする意識がどこまであったかという、これは怪しいとしか言いようがありません。そんなのは、あまりにも近代的な芸術家像なのではないかと。江戸における、会だとか座だとかの文化様式を考えますと、たとえば蔦屋なら蔦屋、魚屋なら魚屋という版元と、その周囲の文化圏にいろいろな文人たちが集まって、そういう会合のなかで様々な発想が生み出

され、それが版元の主導により企画化され、たとえば「名所江戸百景」が生れてくるみたいに捉えたほうが、江戸の文化のありかたとしては自然なんじゃないかという感じがしてきます。これを、広重なら広重の、個人の才能にどこまで帰してよいのか。絵師だけのオリジナルという発想自体が、著しく近代的なものであって、それをさかのぼって日本文化に適用するのは、場合によっては適当ではないのではないか。そういう問題の淵源が、より向こう側から続いているんだというお教えを頂戴したように存じます。

とはいえ、織豊期以前ということになると、完全にぼくの視野のおよぶ範囲外で、何も申上げられることはないのですが、近代にあってさえそれは大きな謎、出版社や編集者の位置と関与の度合というのは大きな謎であり、何とか江戸くらいまでは考えてみたいと思うばかりです。ただ、ぼく自身の軸足が文学研究なので、江戸の浮世絵までも行けるかどうか、心もとないところなんですけれども、でも大きな課題というか、考えておかなければいけない課題としてはありますし、それをさらに広げていただけるようなお教えをいただきまして、お礼申上げます。

○司会 まだ若干のお時間がござりますが、いかがでございましょうか。

では、私のほうから1つだけご質問させていただくと、私は、もともとインド仏教を研究していたのですが、最近、インド仏教を近世、近代のお坊さんたちがどうやって勉強していたのかということに興味を持っています。そのなかで、教科書の作られかたに関心を持っているんですけども、それもまさに出口先生の小説挿絵のご研究とおなじで、明治30年ころに変化があったことが知られています。それとともに当時、仏教書を読むという経験そのもの、いわば文化そのものが変わっていったらしいのですが、小説の場合はどうでしょうか。読者の側で読書経験についても変化があったのでしょうか。

○出口 実際のところは、これもやっぱり、よくわからないんです。読者の側に関しては、資料がほとんど残らないので、当時の読者が実際にどう読んでいたのかというのは、不明な点が多いとしか申上げられないんです。

いまのお話にあった、特定のジャンルの本を読む狭い意味での読者というよりも、もう少し広く近代読者の成立ということで考えたほうがよいかと思えますので、いくつかお話できる例だけ申上げてみようと思えます。とはいえ、全体としてこうだったと、概括するようなことは申上げにくいので、結局は個別の例になってしまいますが、たとえば雑誌『新小説』には、一時読者からの声を載せる

欄が設けられていて、そこに絵に関するコメントもたくさん来ているんですね。あの人の絵がいいというような絵師についての希望もありますが、木版口絵をもっと入れてくれとか、石版のほうがいいのか、そういう印刷の希望に関するものもあつたり、様々な声が寄せられてきているんです。そこで面白いのは、かならずしも文学作品との符合が重視されているわけではないらしいということで、どうも絵は絵で評価するという評価軸がちゃんとあつたらしいんです。小説のあの場面にこの絵じゃおかしいだろうという指摘もあることはあるんですが、それほど多いわけではない。でも、和服の襟元から下の着物の襟が見えてないのは非常に気になる、つまり絵としておかしくはいかんというのが、同時代の読者の意識ではあつたようなんです。

もちろん、編集部による取捨選択が入っているでしょうから、読者の声欄に掲載されたものだけがすべてだと見ることはできません。ただ、そういう読者の声だとか、もちろん批評だとか後年の回想だとかもいろいろ見ていると、明治20年代の読者意識はかなり多様だったんだろうなという感じがいたします。極端なところを申しますと、雑誌や単行本から口絵を切離して、口絵だけで流通させたりする。現在でも、口絵だけのコレクションが古書市場に流通していたり、美術館や文学館などに収められていたりするのはそのためです。もとなつた文学作品がわからなくても、絵を単独で鑑賞できるからかまわないという発想のようですね。一方で、出版社のほうでは、絵を落して本文だけの個人全集とか文学全集とかを作るようになる。こっちは逆に、作家が本文と絵をセットで作つたことをよく知っていながら、それでも絵を省いて出版してよいという判断ですし、読者もそういう本を買って満足して読んでいる。でもけつして両者が分離してしまうんじゃなく、やっぱり小説本には絵がほしいという層がたくさんいる、みたいに、本当に多様な意識が渦巻いていたのだからなという感じがいたします。

それから、教科書ということと言いますと、これも挿絵史のうえでは大きな問題なんです。近代の教科書には、たとえば川崎千虎みたいな、本画で活躍しているクラスの人たちも挿絵をつけているんですけど、じゃあその指示画は誰が描いていたのかというと、たぶん教科書の版元の編集者なんですよ。もちろん、絵師が一から自分で描くこともあつたでしょうけれど、前後の事情を考えると、やっぱりそういう制作方法ばかりだったとはとても思えません。そのなかで、絵師たちの腕の見せどころがどこにあるかということ、たとえばこの時代の武将の鎧はこうだったとか、甲冑はこうだったとか、装束はこうだったみたいなどころにあるわけです。作家や編集者からの指示は、あくまであらましにとどまり、細部をどう描いたらよいかは絵師に委ねられていますので。指示するほうは、「甲冑

を着た侍」みたいに簡単な指示を出すだけですけれど、時代設定が源平合戦のころだったりすると、じゃあ当時どんな甲冑が行われていたのか、陣立の様子はどうだったのかなど、絵師はちゃんと知らないで描けないわけです。そこから有職故実研究が発してゆく。川崎千虎や久保田米僊、小堀鞆音あたりが有職故実に詳しいのはそのせいです。指示画が来るから、構図とか場面選択とかには工夫は凝らせないけれど、細かい装束とか持物とかには逆に知識と技術の発揮が求められる。描画線とか人物の表情とかももちろんですが、その時代の事物を知っていてちゃんと描くというのも、絵師の大切な仕事であり、領分でした。そういうあたりに近代歴史画の一端があるのだと、絵師側については言えましょうし、教科書はその過程における無視できない仕事でした。でも、これ以上のことはぼくもちゃんと調べたことがありませんで、うまくお答えができなくてすみません。考えなくてはいけないことは、本当に多いなと思います。

○司会 ありがとうございます。

では、そろそろお時間でございますから、これで本日のセミナーを終了させていただきます。出口先生、ありがとうございました。

○出口 ありがとうございました。(拍手)

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、共感して下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章「江戸戯作と明治の新聞小説」からお話をしたいと思います。

前回、2019年秋のお話の時にもお示し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。木村荘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) 木村荘八『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 「京伝作煎茶濫觴版本」

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ことになってしまう。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せず、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)
間蔵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たす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、絵のほうがもとの、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^{かう}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」なのだそうですけれど、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すが、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。もうめっちゃくちゃで、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、きっぱ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非常に多い。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

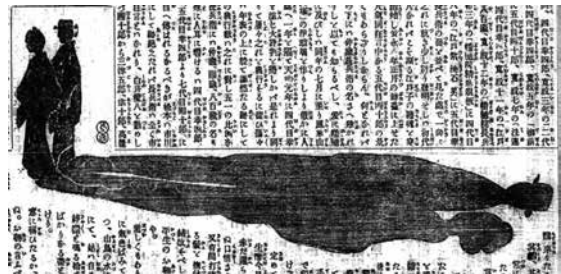


図41 同第59回挿絵(同)

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の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として、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、酔醒あ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}組上の鯉だ！」と覚悟を決めた、その表現に取材して、組板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

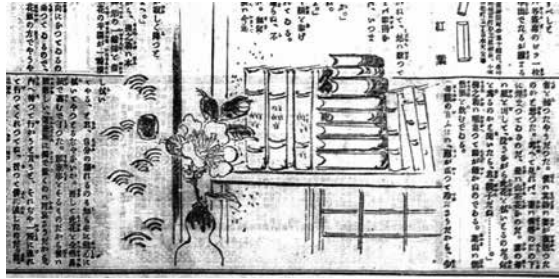


図77 尾崎紅葉「多情多恨」(二)の五挿絵 (絵師不明)
国立国会図書館蔵



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^{こころもち}心地で、其顔^{かたち}なら容^となら様子なら、思はず識^しらず目^めを注めて視た。(中略)女らしく可憐^{あはれ}であつた。其所^{せあ}為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^{すゐ}してしまう場面



図47 同(十)の五挿絵(同)

国立国会図書館蔵

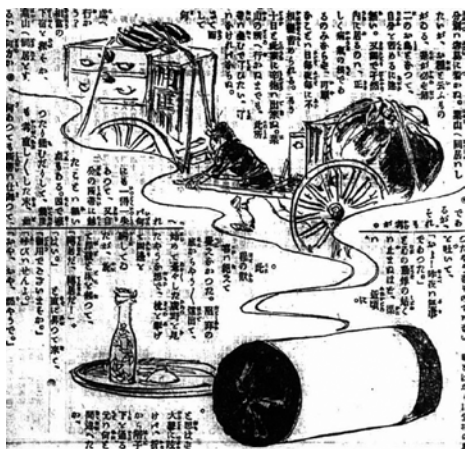


図46 同(八)の六挿絵(同)

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、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が寄せられたようです。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)

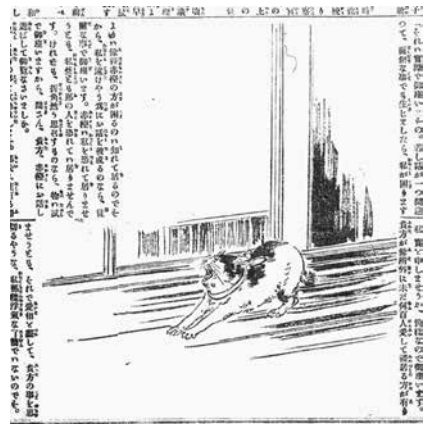


図79 尾崎紅葉「続々金色夜叉」(七)の八挿絵
(梶田半古画)
国立国会図書館蔵

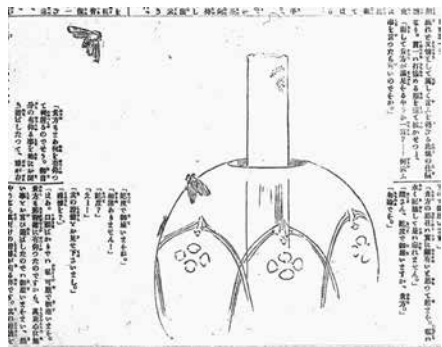


図80 同(七)の十挿絵(同)
同上

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のだらうと思います。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した。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

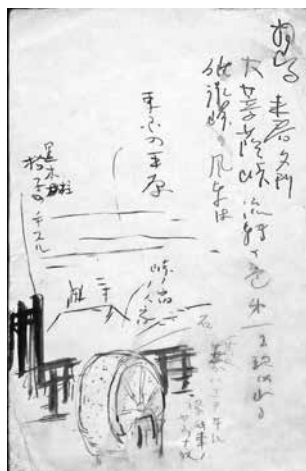


図86 石井鶴三宛中里介山葉書、
大正14年12月28日付
（仮番号：高1-259）
信州大学附属図書館蔵

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えだとか、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、鏑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す。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 宮崎三昧

『かつら姫』表紙（絵師不明）



図91b 宮崎三昧『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迫込んでしまう。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冊を作るのと、口絵を1枚作るのとがおな



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、執筆途中に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がっています。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、こんなふうになっ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



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

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てみましたが、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ない。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を意味します。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。私自身は英文学者として、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。『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。ほかにも、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きぶん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がっているところです。「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に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。

著者紹介

■ 出口智之（でぐち・ともゆき）

東京大学大学院総合文化研究科准教授。東京大学文学部卒業、東京大学大学院人文社会系研究科博士課程修了。博士（文学）。専門分野は日本の近代文学と美術。明治時代における文学、文人のネットワーク、文学と美術の交渉を研究テーマとする。

主な論文に、「尾崎紅葉「多情多恨」の挿絵戦略：自筆の指示画から考える画文学（近代文学における自筆資料）」（『国語と国文学』97(5)、2020年5月）、「第二期『新小説』における文学と絵画：口絵・挿絵の戦略と羈軛」（『比較文学研究』105、2019年12月）、「挿絵無用論と明治中期の絵入り新聞小説：饗庭篁村「小町娘」・尾崎紅葉「笛吹川」「青葡萄」の挿絵」（『日本文学研究ジャーナル』9、2019年3月）ほか。著書に『幸田露伴の文学空間—近代小説を超えて』（青簡舎、2012年）、『幸田露伴と根岸党の文人たち—もうひとつの明治』（教育評論社、2011年）、共著に『国語をめぐる冒険』（岩波ジュニア新書、2021年）、編書に『汽車に乗った明治の文人たち—明治の鉄道紀行集』（教育評論社、2014年）がある。

発刊の辞

このブックレットは、東京大学ヒューマニティーズセンターにおける研究と対話の活動を多くの人々と共有するためのシリーズとして刊行されます。

ヒューマニティーズセンター（Humanities Center : HMC）は、東京大学における新たな国際人文研究の場として、大学院法学政治学研究科、大学院人文社会系研究科、大学院総合文化研究科、大学院教育学研究科、大学院情報学環、東洋文化研究所、史料編纂所、附属図書館の8部局によって、2017年7月1日に設立された連携研究機構です。そしてその中核となる部門として、株式会社LIXILグループおよび潮田洋一郎氏の財政支援により、LIXIL 潮田東アジア人文研究拠点（LIXIL Ushioda East Asian Humanities Initiative : LUI）が設置され、1年間の準備期間を経て、2018年7月から本格的に活動を開始しました。そのスペースは本郷キャンパスの総合図書館内に置かれています。

LUIの活動は、運営委員会の企画による「企画研究」と連携部局教員から公募した「公募研究」からなります。どちらの活動も、研究そのものの充実はもちろんのこと、定期的なセミナーやシンポジウムによって、研究の経過や成果を学内外の方々と共有することに努めてきました。それぞれの連携部局では、すぐれた研究は個々に日々行われています。けれども、それを相互につなぐ場、学内外に開く場については、なお工夫の余地がある。このセンターでは、定期的に広場で開かれる親密な雰囲気のある市場のような学術の場を作りたい。巨大プロジェクトや著名な研究者の招聘にもまして、そうした場の存在こそがヒューマニティーズには必要だ。私たちはそう考えました。

そしてこのブックレットもまた、これらの研究と対話の活動を共有する場の一つとして構想されました。印刷されたものであれ、デジタルによるものであれ、冊子には冊子の利点があります。シンポジウムやセミナーの記録として、新たな知見の発信媒体として、ブックレットが確かな役割を果たすことを願っています。

2019年7月

ヒューマニティーズセンター 機構長 齋藤 希史

【編集後記】

東京大学ヒューマニティーズセンター（HMC）より、Humanities Center Booklet, Vol. 12をお届けします。

本号は、2019年11月25日、2020年10月30日に開催されたHMCオープンセミナー第18回「文学研究と美術研究の越境—明治小説の口絵・挿絵を考える」、第27回「明治期新聞・雑誌の口絵・挿絵を考える」の講演録です。既存の研究領域を軽やかに、着実に超え、明治期の新聞・雑誌に発表された小説が挿絵や口絵と切り離すことができないこと、そこから広がる大きな問題までを捉えた刺激的な一冊になりました。

セミナー開催ならびにブックレット作成に当たって、出口智之先生には企画段階からご尽力いただき、編集に際しては、西岡亜希子様に加わっていただきました。心より御礼申し上げます。また、本号の文字起しに当たりご尽力いただきました速記センターつくば様、貴重な史料の掲載をご許可くださいました所蔵者各位に、改めて厚く御礼申し上げます。

HMC事務局（担当：和田真生）

Humanities Center Booklet Vol. 12

画文学への招待—口絵・挿絵から考える明治文化—

出口智之

2021年10月25日発行

編集発行者 東京大学連携研究機構ヒューマニティーズセンター
東京都文京区本郷7-3-1 東京大学附属図書館4階

ISSN 2434-9852

印刷者 株式会社サンワ

フォーマットデザイン 株式会社編集家族

©東京大学連携研究機構ヒューマニティーズセンター

INDEX

- 1 東京大学ヒューマニティーズセンター 第18回オープンセミナー
「文学研究と美術研究の越境—明治小説の口絵・挿絵を考える」
出口 智之
- 2 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
「明治期新聞・雑誌の口絵・挿絵を考える」
出口 智之

著者紹介