

明治小説の口絵・挿絵と顔の問題

出口 智之

本日は第101回のオープンセミナーということで、たまたまではありますが、HMCの大きな節目と新しい一歩にあたってお話しさせていただけること、そしてお集まりの皆さまにお聞きいただけること、大変光栄に存じております。本日は「明治小説の口絵・挿絵と顔の問題」と題しまして、30分ほどお話しさせていただきますたく存じます。

さて、まずは本日の流れです。全体の内容を、3つの章に分けてお話してゆきます。まず第1チャプターが「顔は絵の華」。続いて第2チャプターが「なぜ顔が描かれぬのか」。それから最後の第3チャプターを「人物の顔が作者の顔」として、3つに分けてみました。本来は絵の華であるはずの顔が描かれなかったり、もしくは作中の登場人物を描いているのに、なぜかその顔が作者自身の容貌で描かれていたりする、ちょっと特徴的な口絵・挿絵から、日本近代文学と絵の協働について考えようというのが本日のテーマです。

早速、第1チャプター「顔は絵の華」に入りましょう。ただいま、HMCの水野さんから、チャット欄を通じてレジュメをお配りいただいています。本日はこちらのスライドを使いながらお話ししてゆきますけれど、PDF版のレジュメをダウンロードしていただきますと、スライドに示しましたテキストや文字情報は、すべてそちらに示しております。また、スライドでは表示しきれない詳しい書誌情報だとか、もしくは引用文ももうちょっと長めに引いてございますので、併せてご参照いただければと思います。

1 顔は絵の華

さて、おそらく古今東西のどの文化であっても、人物の絵を描く時は当然顔も描き、そしてその描かれた顔は絵の中心たる注目点、フォーカルポイントとなるのが基本的だろうと思われれます。もちろん、ぼくがあらゆる文化を知悉しているわけはありませんが、普通に考えまして、人間を描きながらあえて顔を隠し、一切示さない文化というのはまず一般的ではなからうと思ひますし、また顔が描かれると、そこに見る人の注目が集まるのも自然な流れでしょう。ここにお示しし

ましたのは、武内桂舟^{けいしゆう}が描いた尾崎紅葉『金色夜叉』前編（春陽堂、明治31年7月）の口絵【図1】で、おそらく日本の近代文学で最も有名な口絵のひとつだと思うんですけど、見る時にはやっぱりこの2人の顔に視線がゆき、人物の恰好とともにその表情が強く印象に残ることになります。

もう少し例を見てゆきましょう。たとえば、広津柳浪^{りゆうろう}の「黒蜥蜴」^{くろとかげ}（『文芸倶楽部』明治28年5月）という作品では、主人公の妻お都賀^{つが}は、非常に醜い容貌だという設定になっています。「眉毛は赤土の土手に、枯木の扶疎なるも斯くや」とか、「面の色は黒きが上に赭味^{あかみ}を帯ち、薄痘^{うすいも}さへ可厭なるを、目に釘する松皮痘痕」とかいうふう^いに、極端な醜女とされているんです。ところが、鈴木華邨^{かそん}が描いた口絵【図2】では、通常の美人の容貌で描かれています。すなわちこれは、女の顔を醜く描いてしまっただけで絵の華がなくなるので、本文とは相違するのを承知で、あえて美しく描いたのだらうと解されます。

続いて、中江玉桂^{ぎよくけい}が描いた《幻影^{ぼうほく}磅礴》という絵【図3】を見てみましょう。おなじ広津柳浪の「心の陰」^{こころのかげ}（『新小説』明治32年2月）に入った挿絵で、先妻が亡くなったあとに後妻として入ろうとする女が、先妻の幽霊を目撃し、結婚が破談になるという物語です。玉桂のこの挿絵は、あらわれた幽霊を描いておきまして、肩あたりから



図1 武内桂舟『金色夜叉』前編口絵
(日本近代文学館蔵)



図2 鈴木華村「黒蜥蜴」口絵
(朝日コレクション)



図3 中江玉桂《幻影磅礴》
(立教大学図書館蔵)

下半身にかけてのほぼ全身が透き通っていて、特に足のあたりは消えていますので、幽霊だとわかるようになっていきます。ところが、よくよく見てみると、顔だけは透き通っていないんですね。顔まで透けさせると、容貌がよくわからなくなるという判断だったのでしょう。こういう例からも、顔を表現することがいかに重要だったかがわかります。

続いて、この《文身美人》という絵【図4】は、富岡永洗が藤本藤陰「乙女椿」(『新小説』明治31年2月)という作品に描いた口絵なんですけれど、化粧をしている女性が絵の奥側を向いて、肌脱ぎになった背を見せている構図です。「文身」というのは入れ墨のことで、この絵は女の背に彫られている彫り物が中心的なフォーカルポイントになっています。ただ、単にその入れ墨を見せるだけでは、絵の華としては不足なので、彼女の顔も鏡のなかに映り込む形で描いています。鏡を活用したこういう趣向は、ほかの絵師の作品でも時折見られるものでして、たとえばこちら【図5】は水野年方の《鏡裡の美人》(『文芸倶楽部』明治33年4月20日臨時増刊)です。手鏡を持って髪をなおす女の後ろ姿を中心に置き、彼女の顔が鏡に映り込んだところを描くのは、永洗の《文身美人》とおなじですね。この絵では、そうした女の姿を描いた紙が左上でちょっとめくれているので、そこから鬼がのぞき込んでいるという多重的な趣向になっています。それはともかく、女の後ろ姿と顔を同時に表現するために、鏡が活用されているのがわかりますね。

おなじ富岡永洗で、別の趣向の絵をご紹介します。塚原 渋柿園「蛇いちご」第3・4回(『都の花』明治24年9月6日)につけた挿絵《真の幽鬼敷はた神経敷》【図6】では、やってきた探偵の顔に、かつて殺した男の面影を見出して驚く女を描いています。この探偵は、彼女が殺人犯であるとは知らずに訪れたのですが、実は彼女に殺された男の弟でして、それで顔がよく似ていたのです。絵の顔の部分拡大し



図4 富岡永洗《文身美人》
(立教大学図書館蔵)



図5 水野年方《鏡裡の美人》
(朝日コレクション)

て見てみますと、生きている探偵の顔の背後から死者の顔が浮き出すように白描^{はくびょう}で描かれていて、かなり不気味な効果を生んでいます。

一方で、そうした絵の華である顔を、あえて伏せて描いた例もあります。典型的なのは、激しい悲嘆を表現する時ですね。顔を覆って泣いているところを描くことで、その人物の強い悲しみを伝えているわけです。これは、かなり見かける例です。

有名な作品からひとつお示ししてみますと、こちら樋口一葉の「十三夜」上（『文芸倶楽部』明治28年12月10日臨時増刊）に中江玉桂が描いた挿絵【図7】です。夫と離婚させてもらいたいと、実家の父母に頼みに行こうとする主人公お関が、息子の太郎を寝かしつけたあと、その寝顔を見ながら顔を覆っているところが描かれています。

この挿絵については、背景がちょっと複雑なので、少し説明を加えておき

ますね。「十三夜」上の物語は、このお関が夜も更けたころ、実家にやってくるころからはじまります。彼女は実家の父母に向かって、今夜はどうしても離婚させてほしいと思って来たのです、というのは夫の勇がひどい男で…と話しはじめるのですが、物語としては彼女と父母の対話の場面しかありません。夫からひどい扱いを受けているとか、子どもの顔をもう見ない決意で、寝かしつけて出てきたとか、そういうことはみんな彼女の発言のなかで言及されるだけなんです。ということはつまり、この絵に描かれている場面は、物語中で展開される場面としては存在していないわけです。あくまでもお関の言葉のなかで、過去の出来事として伝えられるにすぎません。そういう、いわば物語としては現前しない場面を取上げて、あえて絵に描いているのです。

なぜそんなことをするのか。ぼくは、これは小説のテキストとして記述される



図6 富岡永洗《真の幽鬼歟はた神経歟》

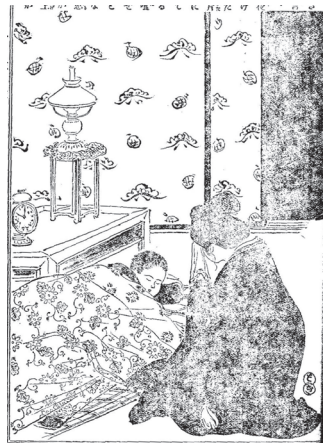


図7 中江玉桂「十三夜」上挿絵

お関の発言と、その裏側にある心情とのあわいを示しあわすためだったと考えています。たとえば、お関は父母に向けた言葉のなかでは、「太郎を寐^ねかしつけて、最早^もあの顔を見ぬ決心で出て参りました」とか、「頑^ねはない太郎の寝顔を眺めながら置いて来るほどの心になりました」とか、そんなふう^にに離婚への固い決意を語っています。子どもはかわいいけれども、もうあの子には会わない、あの寝顔を眺めていても置いてくるような、そんな「鬼」に私はなったんだ、それほどの決意なんだからどうか離婚させてくださいというのが、彼女の訴えなのでした。でも、その強い言葉とは裏腹に、実際には子どもとの別れに強い悲嘆を感じていて、本当に離婚してしまってもよいのか、内心ではいまだ葛藤を抱えているのだということを、この挿絵を置くことで示しているんだろうと理解しています。本文には子どもとの別れを決意した強い言葉を記すけれども、挿絵のほうではその言葉の背後にある、子どもとの別れのつらさ、悲しさを強調して描き出す。そのようにして、彼女が実際にはいまだ迷っているということ、その内心の葛藤のドラマを本文と挿絵のあわいに描き出す、そういう仕組みになっているのだと思います。

そう考えてこの絵を見てみますと、通常は描かれるはずの顔があえて覆われていることで、彼女の悲しみの強さが表現されていると理解できます。その一方、太郎のかわいい寝顔はちゃんと見えるように、というより、それこそがこの絵の中心になるように描かれておまして、この寝顔の印象から泣いているお関の子への愛情が浮びあがってくる、そういう効果を見込んで構成された絵になっているのです。

とはいえ、人物が泣いたり、うなだれていたりする表現でも、実際には顔だけはわかるように描かれていることが多いのもたしかです。比較のために、明治時代に活躍した、現在でも有名な絵師3人の作品を見てみましょう。鏑木清方が島崎藤村『破戒』(藤村私家版、明治39年3月)の口絵として描いた《姉弟》^{ひれぎえいほう}【図8】、鱈崎英朋が前田曙山「水の流」に描いた口絵(『新小説』明治35年12月【図9】)、それに梶田半古が広津柳浪「未亡人」(『新小説』明治36年10月【図10】)に描いた口絵です。いずれも、さっきの「十三夜」上の挿絵のように完全に顔を覆ってしまうので



図8 鏑木清方《姉弟》
(東京大学総合図書館蔵)



図9 鱒崎英明「水の流」口絵
(立教大学図書館蔵)



図10 榎田半古「未亡人」口絵
(立教大学図書館蔵)

はなく、泣いていることはわかる、うなだれていることはわかるんだけど、それでも顔の容貌はちゃんと見て取れる描きかたになっています。これを見ると、いかに絵にとって顔が重要であるかということがよくわかりますね。

さて、話はややそれますが、なぜ「十三夜」において、こういう本文と挿絵のコラボレーションが行われているのかということ、ここでちょっとだけご説明させていただきます。これは、ぼくが口絵や挿絵の研究をはじめた出発点の問いであり、そしてぼくの研究の根幹となる前提なんですけれど、樋口一葉をはじめ明治の作家たちは、江戸の戯作者たちと同様、自分の作品に入る口絵や挿絵の図柄を指示するのが基本でした。近代になっても、作家たちがずっと絵に指示する習慣を継続していたというこの事実は、これまでまったく見落されてきており、したがってその意味の重大さも気づかれてきませんでした。でも、調べてみると少なくとも明治のほぼ全体を通じて、ジャンルによっては大正や昭和になってさえ、作家たちは自分の作品に入る口絵や挿絵に指示を与えていたんです。当時はそれが一般的であって、完成した作品を絵師が読み、自分の想像力をもとに自由に描くという制作方式は、むしろかなり例外的なものでした。

たとえば樋口一葉の場合、明治25年3月31日から4月17日にかけて『改進黨』に連載された「別れ霜」について、3月28日の日記に「三時頃一日分^{だけ}支持参 二回分の画の注文をなす」と記しています。ここに見える「画の注文」が、挿絵の図柄に関する指示であることは明らかです。また、「ゆく雲」(『太陽』明治28年5月5日)については、編集者の大橋乙羽^{おとわ}から送られてきた手紙に、「先日参上^{おとわ}失礼^{つかまつりそうろう} 仕候 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^{おきもうし}申^{せうろう}候^{こう} 小説の原稿は如何に候哉^{せうろうや} 大至急御送附^{くだされたく}被^{せうろう}下^げ度^ど候^{こう}」とあります（『樋口一葉を簡集』）。これはつまり、「下絵」はもう画工に描かせて、「木版下」つまり彫師のほうに回しておきましたということですから、やっぱり一葉が絵の指示をしていることがわかります。あるいは、これは一葉が病気で倒れる直前に受けた、結局未成となってしまった作品の注文に関する日記の記述ですが、「早朝前田曙山来る 春陽堂の使ひになり 著作のあら筋出来たらば画様の注文ありたしとのたのみなり」とあります（明治29年6月2日）。著作のあらすじができれば「画様の注文」がほしいというところから、彼女が作者に絵の指示を求める慣習のなかで生きていたことがうかがわれます。

と同時に、これらの資料からは、絵への指示が非常に早い段階で、場合によっては小説を起筆する以前に出すよう求められていたこともわかります。「別れ霜」は、原稿を「一日分」持っていった時に「二回分」の絵を注文していますし、「ゆく雲」はもう絵が彫師に回っているのに、「小説の原稿は如何」と聞かれていて、まだ脱稿していなかったようです。最後の日記も、「あら筋」ができた段階で絵の注文をしてほしいというのですから、いずれもかなり絵への指示はかなり早い段階で出されていたことを物語っています。

では、作家たちはどんなふうに表示をしていたのでしょうか。具体的な資料はあまり残っていないのですが、少しお見せしておきましょう。ここにお示しましたのは、塚原渋柿園と島崎藤村による指示画【図11・12】です。渋柿園のほうは、鱒崎英朋が描いた「此の恋」(『戦争文学』明治37年9月)の口絵に関する指示で、明治38年8月の『手紙雑誌』に転載されました。藤村のほうは、短篇集『緑葉集』(春陽堂、明治40年1月)の口絵に関する指示で、これを描いた鍋木



図11 塚原渋柿園「注文の下絵」
(国立国会図書館蔵)



図12 島崎藤村『破戒』口絵指示画
(鎌倉市鍋木清方記念美術館蔵)

清方が保存しておりまして、現在は鎌倉市鏑木清方記念美術館の所蔵です。これを見てみると、作家はまずざっと絵を描き、そこに細かな指示を文章で書き加えていることがわかります。藤村は、ていねいに小説の本文の抜き書きまでしています。

先ほどの「十三夜」の挿絵に戻しましょう。この作品の制作に関する資料は、特に何も残っていませんが、いまお話したような一葉のほかの作品に関する文献や、あるいはほかの作家の資料などを参照しますと、これも一葉自身が指示した可能性が非常に高い。特に、物語には出てこない、過去の出来事をクローズアップした「上」の挿絵などは、絵師が自分の判断で勝手に描いたとは考えにくいというものもあります。だとすれば、これらの挿絵も、一葉が先ほど申上げたような効果を見込んで絵師に指示したのだということが、強く推定できるのです。

ところが、明治の口絵や挿絵をたくさん見ていると、かならずしも強い悲嘆の表現ではないのに、人物を不自然な姿勢にしてまで、あえてその顔を描かない例を見かけることがあります。また、描かれているのは作中人物のはずなのに、その顔がなぜか作者自身の似顔絵になっている例もあります。そこには、どういう意図といかなる問題が潜んでいるのか、そのことを次のチャプターで考えてみましょう。

2

なぜ顔が描かれないのか

まず、富岡永洗が描いた山田美妙^{おちよ}「阿千代」(『文芸倶楽部』明治28年4月)の口絵【図13】を見てみましょう。年配の男の強欲そうな顔が中央に大きく描かれるのに対し、もう1人の人物である女は、向こうを向いていて、本来は絵の華である彼女の顔が描かれていませんね。とはいえ、顔を覆って泣いているわけではありませので、どうも強い悲嘆の表現というわけでもなさそうです。この作品は、横暴な育ての父に強いられ、宇都宮に芸者に売られていく娘の物語で、本文は三人称なんで



図13 富岡永洗「阿千代」口絵
(朝日コレクション)

すけれども、自由間接話法で主人公の心内語が多く記述されていて、複雑な境遇にある彼女の心情を描くことが主題のひとつになっています。どうやらこの口絵は、彼女がどういう心境にあるのか、どんなことを思って何に悩んでいるのかを詳細に記述してゆく本文に対し、口絵にその顔を描くことで読者に余計な情報を与えてしまうことを避けるため、あるいは顔の見えない彼女が何を思っているのか、その興味をかき立てて本文へと繋いでゆくため、あえて顔を描かない形で構成されているんだろうと考えられます。

これに類するわかりやすい例として、^{ぎょうしゆう}田代 暁舟が描いた^{しよざん}前田 曙山「四十島田」(『新小説』明治33年10月)の口絵【図14】を見てみましょう。無理やりに見合いをさせられた主人公の女が、その見合いのために出掛けた堀切菖蒲園で、ひそかに思いあっている恋人の男が、別の女と歩いているところを目撃してしまうという、ちょっとショッキングな状況から物語がはじまります。本文では、この二人が出会う場面は「出逢ひ頭、^{はた}確と行き合ひたるは(中略)磨れ違ひ様に^すゼロリと睨めば、彼方でも恐い目附」と記されておりまして、主人公の女と恋人とがすれ違い、目を合せたことになっています。しかし口絵のほうでは、手前側に描かれた女が、別の女を連れて歩いている恋人の姿を遠くに見つける構図になっています。しかも、面白いことに、その誰の表情も見取ることができません。手前の女は画面奥を向いているので、顔が見えませんが、奥の二人はこちら側を向いてはいても遠すぎて、表情まではっきりわかるほどではありません。これは、それぞれの人物の思いは本文から読み取ってほしいという、いわば作者からのメッセージになっているようです。

こう考えてゆくと、一葉「大つごもり」の挿絵【図15】はとても面白く思われます。『太陽』明治29年2月5日号に再掲された時に入れられた、絵師不明の挿絵です。小説のほうは有名な



図14 田代暁舟「四十島田」口絵
(立教大学図書館蔵)

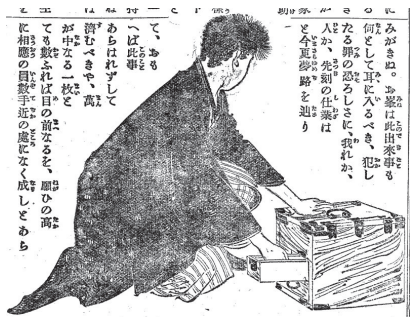


図15 樋口一葉「大つごもり」下挿絵

作品なので、お読みになったことのある方も多いでしょうか。裕福な山村家の下女として働いてるお峯が、貧苦の中で病に苦しむ親代わりの伯父に頼まれて、主家に借金を申し込むんですけど、すげなく拒絶されてしまう話です。困った彼女は、伯父に金を渡すと約束した期日である大みそか、懸け硯にしまわれていた金を盗んでしまい、夜の犬勘定での発覚を覚悟します。ところが、たまたま帰宅していた放蕩息子の石之助が、お峯が取らなかった残りの金を持ち去ったために、彼女の盗みが発覚することはなかったという、そんな話です。その最後の場面、作品本文はこう書かれています。

お峯が引出したるは唯二枚、残りは十八あるべき筈を、いかにしけん束のま、見えずとて底をかへして振へども甲斐なし、怪しきは落散し紙切れにいつ認めしか受取一通。

(引出しの分も拝借致し候 石之助)

さては放蕩かと人々顔を見合せてお峯が詮議は無かりき、孝の余徳は我れ知らず石之助の罪に成りしか、いやいや知りて序に冠りし罪かも知れず、さらば石之助はお峯が守り本尊なるべし、後の事しりたや。

つまり、お峯が盗んだのは2円で、残りの18円は石之助が持ち去った。では、彼は彼女の盗みを知らないで偶然取っただけなのか、それともお峯の盗みを知ったうえであえて罪をかぶったのか、どうなのでしょう、と疑問をかき立てておいて終るわけです。

もっとも、本文を仔細に読んでゆくと、だいたいの事情はわかります。つまり、お峯の盗みを目撃できたのは石之助以外にありませんでした。また、彼が書き残した受取りには、18円もらったという具体的な金額が書かれていません。そして、放蕩息子とされる彼の設定が、いわゆる（酒を）飲む、（博奕を）打つ、（女を）買うというありがちな放蕩ではなくて、貧乏な人々におごるのが道楽だという、ちょっと特殊な人物造型になっているのも目を惹きます。そのあたりを考えあわせると、彼がお峯の盗みを知っていて罪をかぶったことが、強く推定できるのです。

「大つごもり」という作品は、最後に提示された謎をこういう手がかりから解いてください、そのうえで石之助の人物像と胸中を考えていってください、という構成になっています。すなわち、地の文では明確に語られない石之助の胸中が作品の読みどころになっていて、その謎である胸中へと読者を誘導するため、挿絵に描かれた石之助は不自然な姿勢で向こう側を向き、あえてその表情をうかがえない形になっているのではないのでしょうか。この表情が見えない彼の顔は、いわば本文の読みどころを指し示し、本文を補佐するような役割を担っているの

す。もしも、絵師が本文を読んで自由に描いたのだとすると、人物の顔を描かないというのは考えにくいですし、しかも懸け硯の引出しに手をかけている人物の姿勢としては、この顔の角度は明らかに不自然なので、やはりこれは一葉がこう描くように指示したのだと推定できるでしょう。

こうした観点から非常に面白いのが、田山花袋^{かない}の名作「蒲団」^{ふとん}（『新小説』明治40年9月）の口絵【図16】です。これも有名な作品なので、ご存じのかたも多いと思います。

妻子ある中年作家の竹中時雄が、文壇でなかなか高い評価を得られずに悶々としていたところ、彼の文学を尊敬する若い女が弟子入りを志願してきます。家庭にもそろそろ倦怠感を感じはじめていた時雄は、自分を敬慕してくれる彼女、芳子に次第に心惹かれてゆくのですが、しかし師匠としての立場からも、また家庭人としての立場からも、彼女に手を出してはいけないと思って悩み苦しむこととなります。一方、彼女のほうはどうも時雄に隠れて恋人を作り、深い仲になっているようです。そのことが徐々に明らかになってきたので、何しろ明治時代のことですから、自分はもう監督責任をはたせないとして、時雄は芳子を郷里に帰らせたのでした。彼女が去ったあとで、時雄は寂しさと芳子への思いに堪えられず、その使っていた蒲団のにおいを嗅ぐという場面で作品は終わります。主人公は明らかに花袋自身を思わせませすし、芳子にも現実のモデルがいるうえに、この結末の場面があまりに衝撃的で、それを花袋が赤裸々に告白したというので、同時代から高い注目を集めた作品でした。

ところが、その口絵を見てみると、描かれているのは新橋駅での別れの場面、芳子を郷里から迎えに来たお父さんに托し、汽車に乗った二人に時雄が別れを告げるところです。物語のなかでは際立ってドラマチックというわけでもなく、女性もそう引き立たないこの場面選択もちょっと不思議なんですが、何より絵の華であるはずの芳子の顔が、奥側を向いて隠されているのが気になります。さあ、ではこの絵は小説と合わせてどう解すればよいのでしょうか。

まずは小説の本文を見てみると、該当する場面にはこうあります。

時雄は二人の此旅を思ひ、芳子の将来のことを思つた。其身と芳子

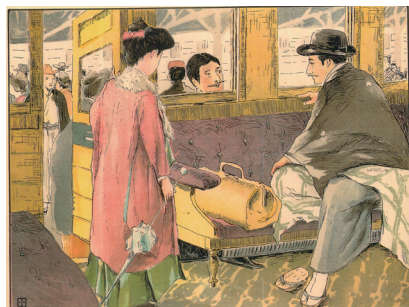


図16 小林鍾吉「蒲団」口絵
(立教大学図書館蔵)

とは尽きざる縁えにしがあるやうに思はれる。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)

時雄うしろの後に、一群の見送人が居た。其陰に、柱の傍そばに、何時いつ来たか、一箇ひとつ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った。

この本文をよく読むと、時雄の胸中とはとても雄弁に語られています。「尽きざる縁えにしがあるやうに思はれる」とか、「芳子も亦喜んで自分の妻になつたであらう」とか、「救つて呉れることが出来るだらう」とか、そういうのは全部時雄の思いや考えです。これに対して、では芳子がこの時何を思っていたのかということとは、ただ「胸を轟かした」とあるだけで、それ以上はまったく語られていません。彼女が、最後に会いに来てくれた恋人、田中という男なんですけれど、彼の顔を見て何を思ったのか、どういう意味で「胸を轟かした」のかということとは、一切書かれていないのです。

ここで「四十島田」や「大つごもり」の例を思い出すと、どうもこの口絵に芳子の顔が描かれていない、男3人の顔が描かれているのに、絵の華であるはずの女の顔が描かれていないことは、彼女の胸中を詳しく記述しない本文と呼応しているようです。「胸を轟かした」芳子が、いったい何を思い、具体的にはどういうことを考えていたのかという疑問へと、読者の興味を誘導していると考えられるのです。

しかし、この絵の面白さはそれだけではありません。続いて時雄に注目してみましょう。先ほど読みましたように、彼は心のなかでは、自分が独身なら芳子は「喜んで自分の妻になつたであらう」なんて考えています。でも、本当にそうなのでしょう。田中という恋人のいる芳子が、かりに時雄に奥さんがなかったとして、本当に喜んで彼と結婚したのでしょうか。ここで、先ほどの引用文をもう一度読んでみますと、最後の部分に、「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った」とあります。つまり、本文は彼の思いを「空想」と断じていて、それが現実ではないこと、その空想が自分の背後にいる田中の存在に気づいていないゆえのものであることを示唆しているのです。

それをふまえて口絵を見ると、時雄の、ちょっとお人好しのようにも見える顔が中央に置かれています。彼は本文にあるように、芳子とその父親がいる客車の

車内ばかりを見ていて、自分のうしろに立っている田中の存在には気づいていません。一方、芳子は時雄のほうに顔を向けているようですが、その表情は隠され、視線がどこを向いているのかわかりません。ただし本文には、「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」とありますので、彼女

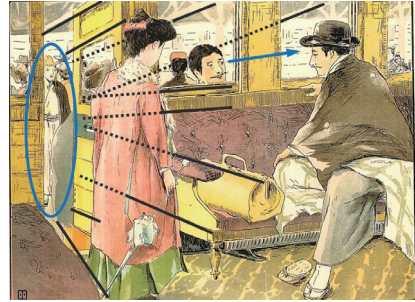


図 17

が時雄に顔を向けながら、その視線は遠くの田中に送られていると推察できます。しかし、「空想」にふける時雄は、彼女の思いが実際には田中に向けられていることに気づいていない、そういう彼の認識の限界が、この絵には示されているのです。

では、芳子の顔を隠してしまっているこの絵は、彼女の思いをまったく伝えていないのでしょうか。ここで、この絵の構造を理解するために、いくつかの補助線を引いてみたいと思います【図17】。いかがでしょうか。駅の屋根の梁や、客車の扉の板、窓枠、座席、父親の旅行鞆などの線が、すべて田中に集中し、彼を際立たせていることがわかります。手前にいる3人に対し、彼は遠くのほうに立っていますから、透視遠近法の消失点と言ってしまえばそれまでなんですけれども、でもそこに彼を立たせているということは、芳子の田中に寄せる思いが非常に強いのだということを、何本もの線によって指し示していると考えてよいと思います。彼女は時雄を見ているようでありながら、実はその背後にいる田中を意識している、そのことが本文だけでなく、この口絵の構図によっても示されているのです。

こう考えますと、「蒲団」の本文は時雄の内面に焦点化しているので、彼の心中ばかりを語っているのですけれど、この口絵は本文に明確に記されていない、芳子の胸中への興味を誘っているようです。そして、実は本文のほうも全篇をよく読んでみますと、雄弁に語られる時雄の胸中の裏側で、芳子とその時々は何を考えていたのかということへの興味がそそられるような構成になっています。この口絵は、そうした本文の隠された面白さへの導入の役割をはたすとともに、芳子と父ばかりを見て「空想」にふける時雄、彼を見ていると思わせながら、その背後に隠れた田中と思いをかわしあっている芳子、田中の存在を遠くに感じ取って不快に思う父、そうした4人の関係を象徴的に示しているのです。ここまで

深く作品を理解し、本文とうまく呼応する含意豊かな絵を準備するには、やはり作者である花袋からの指示が不可欠なのだと思います。

ただ、難しいのは、ではこれが名画かどうかという点です。描かれている内容の含意は豊かなのですが、純粹に絵として見た場合、どうも構図が不自然な印象をまぬかれません。人物の顔がすべて上のほうに集まってしまっていて、絵の下部にはモチーフが少ないとか、色彩の調整と陰翳表現がうまく行われておらず、田中の存在が十分に際立たないとか、客車の内部の空間がやや歪んでいるように見えるとか、絵としてはいささか問題が多いようです。「蒲団」が日本の近代文学を代表する名作であることは間違いありませんし、この口絵が本文とすぐれた呼応を見せていることもたしかですが、しかしなかなか名画とは言いがたい。名作小説だからといってすぐれた口絵・挿絵がつくとはかぎらないところに、こうしたコラボレーションの難しさがあるのでしょうか。だとすると、小説の良さと絵の良さが両方とも際立っている作品というのは、非常に偶然的、偶発的なものであるような気がします。

ともあれ、ここまで見てきましたように、あえて顔を描かない口絵や挿絵には、読者の興味の誘引だとか、読みどころの示唆だとか、絵と本文との何らかの分業だとか、そういった顔を隠すことを必要とする、ある種の必然性があったのだと考えられます。ということは逆に、一般的な作品理解にとって、顔の表現がいかに重みを持っているかということがわかりますね。ところが、ここで不思議なのは、本日のお話のはじめに申し上げましたように、登場人物のものであるはずの顔が、なぜか小説を書いた作者自身の顔になっているという例が散見することです。いったいそこにはどういう問題が潜んでいるのか、最後の第3章で考えてみましょう。

3

人物の顔が作者の顔？

さて、まずはこのチャプターの前提として覚えておいていただきたい、幸田露伴ろはんの言葉からご紹介します。『文芸春秋』昭和8年2月号に掲載された、座談会における発言です。

私はまるでそんな事は書かん。さういふ事は私時分には流行らん、で私等から余ッ程後ですよ、もう私が物を書くのをよす少し前からですね、人々がえらさうに作品の中に自分の事を書くのは。私などの時分にはそんな事はあり

ません。(中略) その時分は自分のことを書くことは外道のやうに思つてゐる時ですから。(中略) 坪内君などは、今の文壇の人は知らないんでせうけれども、作者の自己が作の中へ出て来ることは大変面白くないことのやうに云つてゐるんですから。(中略) 作者が顔を出してはいけないといふ。それは非常な力強い文学上の通論でした。

ここで露伴が言っている「私などの時分」というのは、彼が作家として活躍した明治20年代から30年代のことでしょう。また、露伴は明治の末年に小説の筆を絶っていますので、その少し前から「作品の中に自分の事を書く」ようになったという、ちょうど明治40年に出た「蒲団」のころということになります。私たちが活躍した明治20年代には、自分のことなんか書かなかつたんだ、それが「力強い文学上の通論」だつたんだと言っているわけですが、ここで少しでも明治文学にふれられた方なら、では森鷗外おうがいの「舞姫」はどうなんだって思われるのではないのでしょうか。

「舞姫」が発表されたのは、明治23年1月のことです。有名な作品ですので、あらすじはみなさんご存じですよ。大学の法学部を卒業した主人公の太田豊太郎が、ベルリンに留学し、3年ほど経つたころにエリスという女性に出会って恋に落ちます。彼はそのために免職されてしまうのですが、友人相澤の紹介によりあらためて天方伯爵に才能を見出され、帰国を打診されました。ただし、エリスとの離別が実質的な帰国の条件であり、悩んだ豊太郎が病に伏せているうち、相澤からそのことを聞かされた身重のエリスは衝撃で発狂、恢復した豊太郎は彼女を残して帰国してゆく、という話です。

翻つて、作者である森鷗外のことを見てみますと、彼は大学の医学部を卒業し、陸軍省から派遣されたドイツ留学の3年目に、ベルリンでエリーゼという女性に出会って恋に落ちます。この時、鷗外はどうも本気で結婚する気だつたらしく、エリーゼを少しあとの船に乗せて帰国するのですが、何しろ明治時代の国際結婚ですし、陸軍の武官としても外国人との結婚は歓迎されませんから、相当の困難が待っているのは予想されました。一説には、陸軍に辞表を出す覚悟までしていたともされます。しかし、結局は家族を含む周囲の反対に抗し切れず、やむなく結婚を諦めることになり、エリーゼも帰国していったというのが、近年の研究で明らかになった事実です。

こうくらべてみると、太田豊太郎が鷗外自身と重ねて造型されているのは明らかですね。その結果、ここに描かれているのは鷗外の実話なんだという誤解が、まことしやかにささやかれてきました。太田豊太郎の物語であるはずなのに、そ

のフィクションが鷗外の実人生に重ねられて理解されてきたんです。現在でも、Twitter（現・X）なんかを見ていますと、これは実話なんだっていう発言がよく出てきます。まさか、妊娠した恋人を捨てて帰国したため、彼女が発狂したところまで事実と思う人は少ないようですが、鷗外に一方的に捨てられた恋人が、日本まで追いかけてきたので、義弟に説得してもらって帰らせたという話は、けっこうよく聞くとこです。おそらく、国語の授業なんかで、先生がそう紹介されてしまうんでしょうね。少なくとも「舞姫」についてツイートしようとするくらい、近代文学に興味をお持ちの層でもそれですから、いかにこの作品が鷗外と重ねて受取られているかがよくわかります。そして、その背景には、太田豊太郎が意図的に鷗外と重ねた造型になっているという事実があり、さらにその後ろには、作家は自分自身の体験に取材して小説を書くだろうという認識が存在しているわけです。

ところが、問題はこのエリーゼの存在が広く明らかにされたのは、鷗外の歿後だという点です。つまり、「舞姫」発表当時の読者は鷗外の恋愛事件なんか知らないし、そもそもこれは小説家としての鷗外のデビュー作ですから、彼の学歴やドイツ留学中の詳細な経歴なんかも、一般に知られていたとはとても考えられない。それでも豊太郎と鷗外が重ねられているということは、「舞姫」は事情をよく知っている家族や親族、あるいは陸軍関係者に読ませる目的で書かれたのではないかという説もあるくらいです。何しろ、小説に自分のことを書くなで「外道」だという時代ですから。

もっとも、この執筆動機の真相は、現在でもよくわかっていません。しかし、ただ単に家族や陸軍関係者に読ませるためといった、プライベートかつ実利的な理由だけではなかったのかもしれないというのが、第3章のお話です。

「舞姫」の1年余り後、鷗外はドイツ三部作のひとつとされる、「文づかひ」(吉岡書籍店、明治24年1月)という作品を書きました。ザクセン軍団の秋季演習に参加した主人公が、「デウベン城」のイイダ姫から手紙を預かる話です。その手紙は、自分はいま縁談が持上がっている相手と結婚したくないので、宮中に仕えられないかという、伯母さん宛ての相談の手紙でした。預かった主人公の小林が、その伯母に手紙を渡した結果、イイダは宮女になることができ、宮中にて小林と再会したってという物語です。

こちらについても、鷗外は留学中の明治18年にザクセン軍団の演習に参加しており、日記に「ドヨオベンの旅館は古城なり」と記しています。また、おなじくドイツ時代の日記によりますと、翌年2月に宮中の舞踏会にて、演習で城に滞



図18 原田直次郎『文づかひ』挿絵
(国立国会図書館蔵)



図19 森鷗外肖像
(国立国会図書館「近代日本人の肖像」より)

在したおりに知りあったイダと再会したという事実があったようです。ひとまず、この出来事が「文づかひ」のモデルだと考えてよいでしょう。

ここで問題は、「文づかひ」に入れられた原田直次郎による挿絵【図18】です。描かれているのは主人公の小林ですが、その顔が明らかに明らかに鷗外自身の顔なんです。ちょっとくらべてご覧いただきましょう。【図19】はベルリンに滞在していたころ、明治21年の鷗外の写真なんですけれど、髪型もそうですし、細い目、通った鼻、それからこの首の角度。この首の角度は非常に特徴的で、まだ10歳くらいのころから、首をこの角度に曲げた写真が残ってしまっていて、それによって写真の子どもが鷗外だと特定できたことがあるくらいです。それほど特徴的な角度なのですが、挿絵の顔もほぼおなじ角度に傾いていますので、これが鷗外自身の容貌に取材したことは明らかです。

でも、鷗外の経歴でさえ一般の読者には知られていない時代、彼の容貌が広く読者に知られていたなんてことはありえません。作家の顔写真がメディアに載るようになったのは、明治30年前後からなので、このころの読者が鷗外の顔を知るすべはないのです。その一方で、鷗外と原田直次郎はドイツ留学中に知り合った、非常に親しい友人でした。そういう間柄の原田が、鷗外にことわずらずに勝手にこういう絵を描くとは、ちょっと考えにくい。いや、もちろん、逆に親しい友人だからこそのいたずらという可能性もありますが、でも本が出版される前には作家はかならず目を通しますから、鷗外がこの似顔絵に最後まで気づかないまま刊行

されてしまい、できた本を見てはじめて驚いたという可能性はまずありません。ということは、鷗外は少なくとも挿絵の主人公が自分の顔で描かれることを認めていたはずですし、ここまでにご紹介してきた明治中期の挿絵の制作慣習を考えますと、もしかしたら鷗外自身の指示だったとさえも考えられます。

では、これは親しい友人同士が企んだ、単なる遊びだったのでしょうか。それも否定はできませんが、鷗外が「舞姫」だけでなく、「文づかひ」でも自分の実体験を題材にしていることを考えると、これはあえてやったのだと見ることもできそうです。つまり、彼は時代の風潮に反して、たとえ読者にわからなかりと、自分の経験を小説に反映させたいと、挿絵のほうにも主人公と自分をつなぐ回路をひそませていたのかもしれない。それが時代を20年ほども超える鷗外の先見性、いずれ自分のことを小説に書く時代が来るだろうという見通しのもとに行われていたのか、それとも鷗外はライバルでもあった畏友露伴のように、想像力を自由に羽ばたかせて雄渾な物語を描き出すことができず、自分の周辺に取材した小説しか書けないという限界を抱えていたのか、そのあたりはちょっと即断しがたいところです。ともかく、鷗外のこの「文づかひ」が結果的に先駆となる形で、作者自身の顔を口絵や挿絵に描いた例を、時代を追って見てみましょう。

先ほども少しふれましたとおり、明治40年に田山花袋が発表した「蒲団」がひとつのきっかけとなって、自己告白の潮流が一挙に文壇を席捲してゆきました。ほんの10年あまり前までは、自分のことを小説に書くなんてのは「外道」だと思われていたのに、いや自分のことを書いてもいいんだ、むしろ自分のことをこそ書くべきなんだという、まったく逆の方向にシフトしてしまったのです。もちろん、「蒲団」ただ1作でこの変化がもたらされたわけではなく、実際には徐々に準備されてきていたものでもあったのですが、ともかくこの10年ほどの価値観の変化は、ちょっとびっくりするほどです。

そして、変化したのは作者だけではなく、読者もまたおなじでした。小説を読む時に、主人公を作者に重ねて読む、主人公に作者の面影を見出しながら読む読みかたが一般的になってきたのです。そんななか、岩野泡鳴ほうめいの『放浪』という単行本（東雲堂書店、明治43年7月）に、洋画家の中澤弘光ひろみつがこんな口絵【図20】を描きました。も

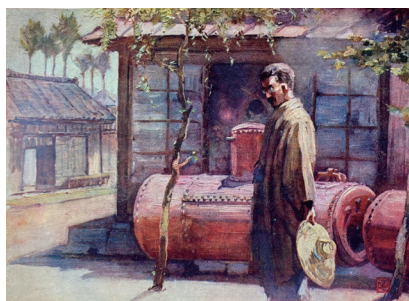


図20 中澤弘光『放浪』口絵
(東京大学総合図書館蔵)

もちろん、描かれているのは小説の主人公ですが、その容貌は明らかに作者泡鳴をモデルにしています。丸眼鏡にしろ、口ひげにしろ、髪型にしろ、面長な顔にしろ、いずれも泡鳴を強く想起させる顔ですね。

さらに時代を下ってゆくと、永井荷風の「ふろ「ぼくとう「きたん」(『東京／大阪朝日新聞』昭和12年4月16日～6月15日、岩波書店より同年8月に単行本刊行)が目にとまります。作品も有名ですが、木村莊八の描いた挿絵もよく知られていて、岩波文庫にも挿絵つきで収録されています。それで、その挿絵に描かれた主人公の顔が、これも作者荷風の容貌に重ねられているんです。こういう感じです【図21～23】。この時代になると、荷風が莊八に図柄まで指示して描かせたとはちょっと考えにくいのと、また莊八自身が「テキストの『モチイフ「しよほち」を歩いて来た」(『随筆風俗帖』双雅房、昭和17年11月)と証言しているのを考えると、この容貌の選択も莊八自身の判断で行ったんじゃないかと思います。しかし、ここで「ぼくとう」の構造を考えてみると、この挿絵は非常に面白い位置にあるように思われるんですね。

というのは、「ぼくとう」は多重の入れ子構造になっている小説です。冒頭、「わたくしは殆ど活動写真を見に行つたことがない」という文章からはじまって、物語が展開されてゆき、その物語を綴っている最後の文は、第十節に見える「わた



図21 木村莊八「ぼくとう」挿絵1
(岩波書店版『荷風全集』第17巻より)

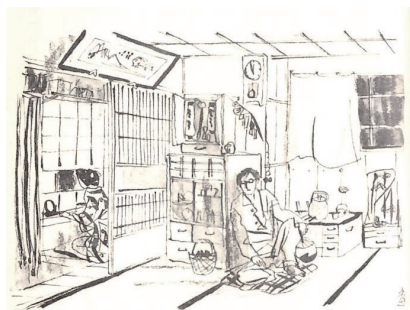


図22 木村莊八「ぼくとう」挿絵2
(岩波書店版『荷風全集』第17巻より)



図23 木村莊八「ぼくとう」挿絵3
(岩波書店版『荷風全集』第17巻より)

くしは家に居てもどうやら燈火に親しむことができるやうになつた」という部分です。この次に、アスタリスクで区切りが置かれたあと、こんな文章が続いています。

溷東綺譚はこゝに筆を擱くべきであらう。然しながら若しこゝに古風な小説的結末をつけようとするならば、半年或は一年の後、わたくしが偶然思ひがけない処で、既に素人になつてゐるお雪に廻り逢ふ一節を書添へればよいであらう。猶又、この偶然の邂逅をして更に感傷的ならしめようと思つたら…（後略）

つまり、先ほど「燈火に親しむことができるやうになつた」として終つた小説を、物語のなかでも「失踪」という作中小説を書いていた、小説家の「わたくし」大江匡ただすが書いたのだという設定になっているわけです。そして、この一節のさらにそのあとに、「作後贅言」として次のような文章が置かれています。

向島寺島町に在る遊里の見聞記をつくつて、わたくしは之を溷東綺譚と命名した。…（後略）

この「作後贅言」の「わたくし」は、「溷東綺譚」が完結したあとにつけられた、いわば自作解説に出てくる「わたくし」ですから、作者である荷風に近い存在と考えることができます。実際、文中には現実に荷風の友人だった「井上啞々」や「神代帚葉翁」のことが言及されています。その一方、ややこしいのもう一度確認しておきますが、先ほど「溷東綺譚はこゝに筆を擱くべきであらう」と書いていた「わたくし」は、直後に「わたくしが偶然思ひがけない処で、既に素人になつてゐるお雪に廻り逢ふ一節を…」とある以上、物語に出てくる大江匡のことなものでした。要するに、物語のなかで「失踪」という小説を書いている小説家、大江匡がお雪との出会いと別れを題材に「溷東綺譚」を書いた、そういう構造になっている小説を永井荷風が書き、そこに「溷東綺譚」と名づけたということなので、多重の入れ子構造と申上げたのです。

もっとも、木村莊八が挿絵を描いた新聞での連載には、この「作後贅言」はついていません。でも、この文章は本編が発表される前、昭和12年1月の『中央公論』に先立って発表されてましたし（題名は「万茶亭の夕」）、そのあと、新聞連載がはじまる直前に少数数作られた私家版の単行本『溷東綺譚』にも収録されていますから、これを莊八が読んでいた可能性は高いです。つまり、莊八は新聞連載の開始前、すでに完結して「作後贅言」まで備わっていた「溷東綺譚」全体を読めたはずなのです。あるいは、もし「作後贅言」を読んでいなかったとしても、お雪との物語を、そこに登場する大江匡自身が書いたという入れ子構造は、「溷東綺譚」本編だけからでも見て取れますし、小説家大江の人物像には、どこか荷

風の影が感じられます。莊八はそういう、現実と虚構の境が曖昧にされてゆくこの作品の特徴を捉えて、挿絵の人物にどことなく荷風の容貌を重ねて描いたのかもしれない。すなわち、これは作家と画家のコラボレーションのなかで生まれてきた、小説と挿絵が協働するメタフィクションなのではないか、というふうに思われます。

まとめます。近代小説の口絵や挿絵における顔というのは、一般的には絵の華であり、その絵師らしさを示して人気を支える部分でもありました。しかし、おそらくは作者からの指示によって、本文との協働のため、あえて不自然な姿勢になっても顔を背けたり、顔を隠したりする姿で描かれることも行われました。そうした例には、近代の文学作品における本文とは何か、本文は何を担おうとしていたのかという問題が浮びあがっています。

近世の文芸に対し、近代文学の本文は坪内道^{しょうよう}遙^{しんずい}が「小説神髓」で訴えて以降、人物の心情・心理描写に重きを置くようになりました。その一方、近代の作者も口絵や挿絵に指示を出し、絵まで含めて自作として構成する慣習も永く残っていました。そうすると、本文に人物の心情や心理を記述したうえで、なおその背後にある、言葉にして語りにくい心情や、そうした深層の思いが織りなす重層的な心のひだといったようなものを、絵を活用して示すという発想が生れておかしくありません。「大つごもり」のお閨が語る離婚への決意の背後にゆらめいている、断ち切れない子どもへの思いだとか、本文には明瞭に書き記されない、というより書き記さないほうが作品としては面白い「蒲団」の芳子の胸中だとか、そういう重層的な心理世界は、もちろん本文でもある程度は示唆されているのですけれども、絵があることによってより一層明瞭に見て取れるようになるのです。

そして、作者が自分の身辺を描くようになった明治後期以降、文学史上の用語では自然主義後期から私小説以降の時代には、岩野泡鳴『放浪』のように、口絵が主人公のイメージを作者に重ねるための通路になるということも出てきました。それがさらに下って昭和に入り、もっと複雑なメタフィクションの技法などが用いられるようになると、絵もその構造に荷担し、演出に一役買うことさえあったのです。

さて、大正から昭和への文学の展開をこのように捉えると、では森鷗外は明治23年の段階で、いったいそれをどこまで見通していたのかということが、やっぱり気になりますね。そういう展開を鷗外が具体的に見通し、先取りしたのでしょうか。それとも、事態は逆で、鷗外が「舞姫」や「文づかひ」で試みた、物語内

の人物と作者とをどこかで結ぶという発想に、時代のほうが20年経って追いついてきたということなののでしょうか。またそうでもなくて、先ほども申しましたように、鷗外は明治20年代から活躍していた作家たちのように、想像力をフル活用した物語を書くことができなくて、自分の身边から取材した小説しか書けなかったのでしょうか。でも、もしもそうなのだとしたら、同時代の読者にわかってもらえないことを承知で、挿絵のなかにまで自分の顔を潜ませておく必要はないような気がしますよね。じゃあ、元に戻りますが、やっぱり彼はその後の日本文学の展開を、20年も先取りして見通していたのでしょうか？

まことに残念ながら、この問題に対する明確な答えはありません。鷗外は、今も多くの謎に包まれた作家ですが、そのなかでも特に有名な作品で、研究されつくされている感もある「舞姫」「文づかひ」でさえ、まだまだ謎が潜んでいるのだということを、そしてそれが口絵や挿絵といった絵に注目することで見えてくるのだということを、最後にみなさんにお伝えし、本日の話を終りにしたいと思います。これを機に、口絵や挿絵を入口として、いったい近代文学とは何だったのか、どんなことを達成しようとする文学だったのか、そこに絵はどんな寄与をしていたのか、時代による制作慣習の変遷のなかで、その機能はどう変ってきたのか、そのことを明らかにすると文学の何が見えてくるのか、そういうようなことを、ぜひみなさまにも考えていただけましたら嬉しく存じます。

ご清聴、どうもありがとうございました。

(了)