

尾崎紅葉『笛吹川』から見る挿絵戦略

教育学部国語国文学科

大迫朱里

尾崎紅葉『笛吹川』から見る挿絵戦略

教育学部国語国文学科 大迫朱里

目次

はじめに

第一章 尾崎紅葉と挿絵

- 一、挿絵に対する紅葉の立場
- 二、挿絵無用論と紅葉

第二章 尾崎紅葉「笛吹川」に込められた意図

- 一・一、作家「紅葉」と絵師「中江とき」
- 一・二、新聞小説における作家と絵師の関係
- 二・一、「笛吹川」挿絵に凝らされた技巧・留守もやう・
- 二・二、「笛吹川」挿絵に凝らされた技巧・人物表現・
- 二・三、「笛吹川」挿絵に凝らされた技巧・比喻表現・
- 三・一、紅葉と『源氏物語』
- 三・二、『笛吹川』と『源氏物語』
- 三・三、状況を描いている『笛吹川』と『源氏物語』
- 四、新聞小説『笛吹川』から見る紅葉の挿絵戦略―まとめ―

第三章 単行本『笛吹川』における挿絵

- 一、紅葉と春陽堂
- 二、単行本『笛吹川』との挿絵の違い
- 三、単行本『笛吹川』挿絵―第三章まとめ―

第四章 『笛吹川』以降の紅葉挿絵

一、『青葡萄』における挿絵表現

二、『多情多恨』における挿絵表現

おわりに

はつめい

私は幼い頃から絵を見るのがとても好きだった。絵のフレームを一つの窓として捉え、絵の中の世界を覗き込むと、まるで時空を越えた世界旅行をしている気分になり、いつもワクワクした。そんな私が、大学に入り、惹かれたものが挿絵だった。元々、挿絵に関しては「文章を補う簡単な絵」程度にしか捉えていなかったが、大学三年生の頃に課題で明治時代の様々な書籍を読んでいるうちに、その膨大な挿絵の量と工夫が凝らされた技巧に圧倒された。特に尾崎紅葉作品の挿絵に関しては、まるで西洋画を見ているかのような斬新な描き方で、同時代のいわゆる浮世絵風で描かれた挿絵とは全く異なるものであった。しかも、それを作家である紅葉自身が手掛けていたというのだから尚更驚きである。

こうして、作家でもあり画家という側面を持っていた紅葉を追っていくと、明治二十年代には幸田露伴とともに“紅露時代”と称されたにも関わらず、長い間研究者たちから見過ごされてきた過去があった。紅葉の伝記『明治文壇の雄尾崎紅葉』（一九八四年十二月・進典社）を著した岡保生氏は、あとがきに紅葉が「不幸な文豪だった」と言われてきたことを記している。なぜなら、紅葉は明治期の小説を支えた一人であるにも関わらず、唯一本格的な全集も伝記もない状態が続いていたからである。

現代では、時代の変化・自然主義文学の台頭によって過去に追いやられた紅葉文学を再評価する動きが見られ、紅葉の文学作品に対する研究や本格的な紅葉全集が刊行されるなどしている。しかし、紅葉の「挿絵」に関しては現在においても、触れられることはほとんどなく、主には東京大学准教授・出口智之氏が「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―」（『国語と国文学』第九十七巻・第五号、明治書院、二〇二〇年五月）にて取り扱っているのみである。そこで、

ここでは作家でもあり画家でもあった紅葉の“画家”という側面に焦点を当てて、どのような技巧を紅葉は用いたのか、その工夫や後の作品に与えた影響などを、紅葉初の絵入り小説である『笛吹川』を中心にみていきたいと思う。

第一章 尾崎紅葉と挿絵

近代文学における「原稿」といえば、まずは手書きで描かれた作者の「文字」が、本文として原稿用紙に敷き詰められた状態を想像するだろう。こうした「原稿」は校正・検閲が施される以前の自筆資料として、研究の場で活用されることも多く、実際に紅葉自筆の原稿用紙一枚に対して、四万一千円の値で買い取られた例^(注1)からも、古書市場での市場価値はいまだ高いことが窺える。

しかし、この作者自筆の「原稿」の中でも今まであまり触れられてこなかった原稿がある。それは、作者が描いた自作に付ける口絵・挿絵の下絵の原稿である。江戸中後期の戯作者が一般的にそうした下絵を描いていたように、明治期においても、いまだ多くの作家たちは絵画に関わり続けていたのである^(注2)。

だが、作家が与えた下絵や絵組は画工のもとで破棄されるのが通例だったらしく^(注3)、特に近代作家の自筆資料に関しては、現存数が十一^(注4)と著しく少ないことが出口智之氏の調査によってわかっている。その中で、紅葉が描いた下絵は四点に上ることから、紅葉と挿絵の関わりの深さが窺えるが、この章では挿絵に対する紅葉の立場、関係についてまずは見ていきたい。

一、挿絵に対する紅葉の立場

紅葉に関して興味深い点は、挿絵を頻繁に用いたにも関わらず、自身はあくまで「挿絵無用論」の立場をとっていたことである。明治三十二年七月二十九日『佐渡新聞』にて掲載された「尾崎紅葉山人の演説」で紅葉は以下のように述べている。

今日の小説に在る差画なるものは如何にも蛇足の嫌あるので無くもがなと思はれること少なからず、抑も差画は文字と独立して用をなさしむべきである、文字の云ひ頭はすことを得ざる所に用ゐなければならぬ（『佐渡新聞』^{注5}）

ここで、紅葉は挿絵を余計なものとして「蛇足」と断言し、文学と絵は基本的に独立すべきものだと言っている。

また、同年二月十三日『読売新聞』にて掲載された「紅葉氏の新聞小説論」にも挿絵について同様の指摘がなされている。

今の新聞紙の多くが新聞の役目をおろそかにしてゐるといふことで、三段ぬきか何かの大きな講談の挿絵を入れて、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、記事が輻輳^{ふくそう}するのと、べらぼう切つたことを言つてゐる、全軀^{ぜんたい}小説に挿絵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ツて見せるのが我々小説家の技倆^{ぎりやう}だ（『読売新聞』^{注6}）

これは、早稲田文学会の席上で、紅葉が客として招かれた際に演説した

ものを星月夜（島村抱月）が紹介したものである。前掲「尾崎紅葉山人の演説」同様、挿絵に対しての批判が繰り広げられているが、ここでは主に、①「挿絵の面積が紙面を大きく占めていては、新聞本来の役割が失われてしまう」といった新聞のスペースに対する批判と、②「挿絵を用いずとも文章で作品を完成させるのが小説家である」という紅葉の小説家としての自負の二点が挙げられている。

これらの紅葉の発言から、紅葉が挿絵に対して批判的な目を向けていたことは明らかであるが、では、なぜ紅葉は「挿絵無用」の立場でありながらも、自作において挿絵を頻繁に用いたのだろうか。

二、挿絵無用論と紅葉

紅葉が「挿絵無用」の立場をとっていたことは、しばしば研究者の間でも言及されており、槌田満文氏は「尾崎紅葉は挿絵無用論者の一人であった」とした上で、“洋装の元禄文学”と評された紅葉には、戯作者系とされたくないコンプレックスがあったのではないかと推察している（注⁷）。つまり、文明開花が進んだ明治期において、元禄期に流行した絵入り本である草双紙は“過去”のものであり、紅葉の「挿絵無用論」は“洋装の元禄文学”と評されることへのコンプレックスの現れではないかということである。そうして、紅葉は挿絵に対する批判意識を抱えていたものの、「挿絵を重視する社の新案には直接反対できない窮境にあったため（注⁸）、自作に挿絵を入れ始めたのではないか」というのが槌田氏の論である。

確かに、西洋文明の影響により、紅葉が挿絵に対してある種の嫌悪感を抱いていたことはあるかもしれない。また、「挿絵を重視する社の新

案」に関しても、紙面改良の社告として、実際に同様の趣旨が明治二十八年四月の『読売新聞』朝刊に掲載されている。

●紙面改良の社告

◎毎日必ぞ絵画を挿入ぞー紙面の光彩を添へんが為め毎日必ぞ清楚高尚一種の新機軸と出せる絵画と挿入すべし（『読売新聞』（注9））

この社告が掲載された後の一週間後に、紅葉初の絵入り小説である『笛吹川』の連載が始まることから、紅葉が挿絵を用いたのは自らの意思ではなく、社からの命令に従った結果ということは間違いないだろう。

しかし、個人的には、紅葉が果たしてそれほどまでに挿絵を毛嫌いしていたのかといった点には疑問が残る。そもそも、紅葉は元禄時代の戯作者であった井原西鶴を尊敬し、その影響を大きく受けている。そんな紅葉にとって、“元禄文学”というものはコンプレックスというまでに否定したい“過去”だったのかということだ。また、『新著月刊』「作家苦心談」の中で自作『此ぬし』（春陽堂、明治二十三年九月）について紅葉は以下のように述べている。

春陽堂から彼れを頼みに来た時は、既に試験の用意をしてゐたが、二號^{にじう}に出すと云ふのと、木版の美本にすると云ふので、聊^{さう}か心が動いたので、ツイ承諾した。（『新著月刊』（注10））



（図 1）

『此ぬし』表紙

つまり、紅葉は『此ぬし』を書くにあたり、初めは積極的ではなかったが、「木版の美本にする」と言われ「ツイ承諾」しているのだ。実際の表紙は【図1】の通りであるが、確かに木版の、そして色彩豊かな美しい装丁が確認される。

こうした状況を考慮すると、紅葉は「挿絵無用論」を掲げつつも、それは挿絵を徹底的に否定するものではなく、一方で絵画の価値を認め、絵が世間から求められる以上は、自分なりに絵を作品に活用しようとする意思があったことが推察される。

そうして、紅葉が初めて本格的に挿絵に挑んだものが『笛吹川』（『読売新聞』）であるが、これについては次の章で詳しく見ていきたい。

第二章 尾崎紅葉「笛吹川」挿絵に込められた意図

「笛吹川」は明治二十八（一八九五）年五月一日から七月十七日まで『読売新聞』に掲載された新聞小説（全六十八回）であり、これまで長く挿絵を用いてこなかった同紙における初の本格的な絵入り小説とされる。

全体の内容としては、都会での生活に疲れ、田舎で心機一転を試みる医師「渡信之」を中心に、徹底的に信之を叩き潰そうとする村の中心者「貝塚六右衛門」とその愚息「六之助」との争いが描かれており、何度も挫けそうになりつつも、最終的には村の支援者や信之自身の優れた人柄から貝塚家に打ち勝ち、思い合っていた貝塚家の養女お礼とも結ばれるという結末である。

なお、この作品は田山花袋と紅葉の合作として知られるが、『紅葉全集』『解題』では、「笛吹川」はフランスのラ・ポイントの『競争医師』

を花袋が訳し、紅葉が書き直したとする旨が記されており（注¹¹）、「笛吹川」の原稿を一枚所持していた青木正美氏も「この原稿を見る限り、花袋はあくまで“資料提供”者の域を超えているように私は思えない。（注¹²）」と述べていることから、「笛吹川」は紅葉主体の作品とみなして良いものだと考える。

さて、本題である「笛吹川」の挿絵については、挿絵に施された技巧をもとに詳しく辿っていくこととするが、まずはその前に、本作の絵師である「中江とき」と紅葉の関係、そして新聞小説における作家と絵師の関係について見ていきたい

一・一、作家「紅葉」と絵師「中江とき」

「笛吹川」はその全六十八回全てに「玉桂女」「とき」といった署名が入っており、武内桂舟門の中江ときが挿絵の絵師を務めていたことがわかっている。そして、中江ときに下絵を渡していたのが紅葉という訳だが、紅葉が挿絵の下絵を描いていたことは、勝本清一郎氏の以下の証言から窺える。

「ただ例の花袋の作だと言われている『笛吹川』ね、あれなんか僕のところには紅葉が挿絵の原画を書いたものが全部あるのですが、その全部を紅葉が書いておりますね。まず、絵でくわしい指図が書いてあって、さらに言葉でここのはどうしろ、ああしろと書いてある。（注¹³）」

現在は勝本氏が所持したとされる挿絵の原画は所在が不明となっております

り、実物は確認できないが、この証言から紅葉が「笛吹川」挿絵の下絵を描いていたことは間違いないと言って良いだろう。

ここで改めて、紅葉が「笛吹川」の下絵を描き、それを小中江ときが挿絵として仕上げていたことが確認される訳だが、果たして、小中江ときが下絵からどれほどまで紅葉の意向を汲み取り、挿絵を仕上げていたのかといった点には疑問が残る。つまり、いくら下絵を渡したとしても、下絵の最終的な解釈というのは絵師によってなされる訳であり、解釈のし方によっては、作家の下絵と食い違う可能性も少なくはない。

では実際のところ、作家と絵師の関係とは一体どのようなものだったのだろうか。そこに齟齬が生じることはあったのだろうか。次の章ではこの問題について、新聞小説における絵師と作家の関係性をもとに、詳しく検討していきたい。

一・二、新聞小説における作家と絵師の関係

紅葉と小中江ときといった具体的な二人の関係については記載されるところがなく、詳細は定かではないが、“新聞小説”の挿絵に関しては、絵師と作家との間にそれほど認識のズレがなかったと推察される。

「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絵ばかり回って来ても、ハアハア明日のところはこうだなと大体解るから格別に苦心もないのです。」(注14)

これは、『新小説』（一八九八年十一月）に掲載された画工武内桂舟の証言であるが、このことから新聞小説の絵師は本文を読み、作品を理解

した上で挿絵を仕上げていることがわかる。また、作家と絵師の関係については、出口智之氏が「作者による指示画は相当に強い拘束力を有していた」と言うように（注15）、絵師が作家を超えて新しく何かを描くようなことはなかったと考えられる。実際に、指示画の拘束力の強さが窺える証言が「新聞挿絵の変換」（『新小説』一九〇二年十月）にて記載されている。

○画工新井芳宗の証言

「或る小説家から、獄門の皮を剥いて居るところを書いてくれと頼まれた。獄門の皮剥ぎとは随分ひどい所だと思ひながら、言ひつかつたままに作者のつくつた下絵を土台として、書きあげて新聞へ載すと、二三日経ってから突然「新井芳宗儀即刻出頭すべし」といふ（注16）」

ここで画工は「獄門の皮剥ぎとは随分ひどい」と思ひながらも作者の指示には抗えず、指示画通りに絵を書いている。またこの後、裁判所に出向いた際には「新聞の挿絵といふものは作者が着ける下絵を書き直ほす丈で、画家が自由に矯すことの出来ないものだ（注17）」とも訴えている。

これらの証言を鑑みると、作家の下絵が持つ強制力というものはやはり相当なもので、作家と絵師の間に認識のズレが生じることはなかったと考えられる。さらに、紅葉に関しては、絵師・中江ときの師匠であった武内桂舟と親しい間柄にあったことがわかっている。

「譬^{たとえ}ば紅葉氏^{あのひと}、彼人の小説が新規に出るといふので其絵が来ますと

平常^{ふだん}から心安いから略^{はぶ}彼^あ人の性質を知つてみますので此^{こんど}度は斯^よういふ下絵だから斯^よう書いたら可^よからうといふ目ヤスが付きますよ(注18)」

このことから、紅葉と武内桂舟が「作家と絵師」としての信頼関係を築いていたことが窺えるが、桂舟の弟子である中江ときに関しても、同様の間柄とまではいかずとも、懇意にしている絵師の弟子として多少の信頼関係があつたことが推察される。つまり、「笛吹川」挿絵に関して

も、中江ときが紅葉の意向を無視し、紅葉を超え、単体で何か挿絵を仕上げるといったことは考え難く、むしろ師匠である桂舟を見習った上でしっかりと紅葉の下絵を汲み取り、挿絵を仕上げていたと考えられる。

しかし、これはあくまで「新聞小説」における作家と絵師の関係性であることを留意しておきたい。雑誌や単行本といった媒体では「小説の口絵となると本文は見たことがない、何^いういふ事をしたのだから皆無知れない(注19)」と言ったように、内容も知らずに絵師が挿絵を書くことがしばしばあり、ここでは詳しく触れないが、新聞小説の絵師と作家の関係性とはまた性質が異なるものである。

二・一、「笛吹川」挿絵に凝らされた技巧―留守もやう―

前章における、勝本氏の発言(「『笛吹川』ね、あれなんか僕のところ
に紅葉が挿絵の原画を書いたものが全部ある」)や、紅葉と中江とき
の関係性から、改めて「笛吹川」は紅葉が主体となつて仕上げた作品であることが確認できた訳だが、ここではようやく、本題となる「笛吹川」挿絵について、実際の挿絵をもとに見ていきたいと思う。

「笛吹川」挿絵について、最も注目したい点は、同時代のものとは一

線を描くその斬新な手法である。「笛吹川」の連載が始まった明治二十年代においては、挿絵というと、浮世絵風に人物を中心に正面から映し出したものがほとんどであった。例えば、同年代に活躍した作家、樋口一葉「別れ霜」（『快進新聞』、明治二十五年）の挿絵が例として挙げられる（図2）。



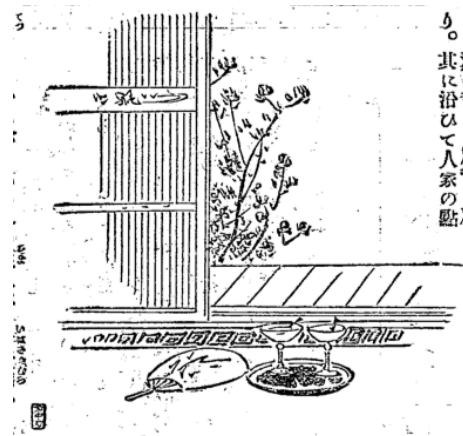
（図2）「別れ霜」挿絵

一葉記念館提供

これに対し、「笛吹川」の挿絵では主要人物さえも、はっきりとした顔や全身像で描かれることがなく、代わりに場面の風景や小物などで終始その場が表されている。

【図3】では、うちわとグラスに入った飲み物が二つ描かれており、客間から見える縁側の様子も加わり、なんとも涼しげな雰囲気を感じられる。これは、主人公である信之が、移住する村に初めて訪れた際に、案内を乞うため、警察分署長の家に行った時の場面である。見ての通

り、ここでは、信之も分署長もその姿は描かれておらず、うちわや飲み物といった小物でその存在がほのめかされている。しかし、興味深いことに、実際の作中では、二人が飲み物を飲む場面は一度も描かれていない。では、なぜこの場が描かれたのかといった問いが生じるが、この挿絵の最も大きな役割は、分署長がどのような人物であることを示すことにあると考える。



(図 3) 尾崎紅葉・田山花袋合作

「笛吹川」第 2 回挿絵(中村玉桂画)



(図 4) 同第 8 回挿絵(同)

信之は、家に訪れる前に分署長の姿を「恐らくは、髭深く、眼厳しく、額際の禿げたる沈着の人なるべし」と想像していたが、その想像はあっけなく裏切られることとなる。

されども彼は、毎に誤り多き想像もかくまで全く相違せむものとは料らざりしなり。其人は若く、美しく、書生の気の未だ挙動の間に失せざるを。(「笛吹川」)

「髭深く、眼厳し：」といった信之の想像とは全く異なり、分署長の姿というのは、若く美しいものであったことがここでわかる。そして、このことを鑑みると、【図3】の挿絵で描かれているお洒落なグラスや涼しげな家の様子といったものは、分署長の細やかな人柄や、美しい姿を想像するのに充分なものである。こうしてあえて、作中には登場しない小道具を描くことで、分署長のイメージを読者に想像しやすくさせたことが考えられる。

また【図4】では、膳に乗った食事が描かれているが、これは信之の敵である貝塚家が食事をしながら話をしている場面に挿入された絵である。ここでもやはり【図3】同様、人物は描かれず、場面の風景のみで場が表されている。

このように、場面の風景や小物などでその場の状況を読者に勾わせる方法について、紅葉と同年代を生きた日本画の巨匠である鏑木清方氏の以下の証言が残されている。

ただ時期と、その小説の題名を指すことは出来ぬが、桂舟門の女流中江とき（玉桂）が一段のコマ画を入れたのを知つてゐる。これは、事件も人物もそのままには示さずに、篇中因^{ちな}むところある風物を、側面から引き出して描く、専ら情景を助けることが^{うかが}覗ひなのである。述語といふほどでもないが、版下なかまでかういふ画柄を「留守もやう」と云ひ慣らしてゐた。（『こしかたの記』（注20））

つまり、紅葉のこうした手法は鏑木氏がいうところの「留守もやう」と言い表されるもので、【図3】【図4】でも見て取れるように、「篇中因^{ちな}むところある風物」、その場に因^{ちな}んだ風物が散りばめられていること

が確認できる。これは、おそらく紅葉が親しんだ俳諧や外国文学を基調に、西洋の静物画の影響を受けたものと考えられる。

この手法は、初めに挙げた樋口一葉の挿絵のような、浮世絵風のスタイルで人物を中心に描くものとは全く異なるものであり、いかに紅葉の挿絵が同時代の挿絵とは一線を画すものであったことが窺えるだろう。

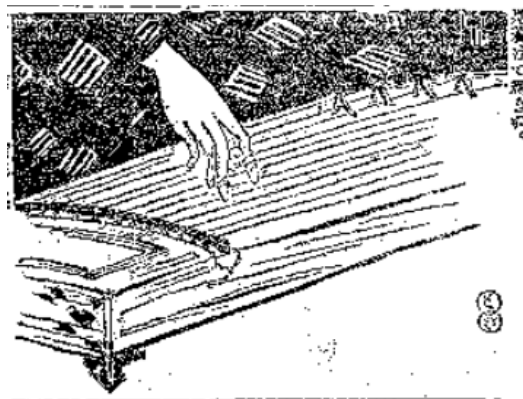
さて、「笛吹川」挿絵について、今度は「留守もやう」の中でも、比較的人物が画面に描き出されているものに注目して見ていきたい。

二・二、「笛吹川」挿絵に凝らされた技巧―人物表現―

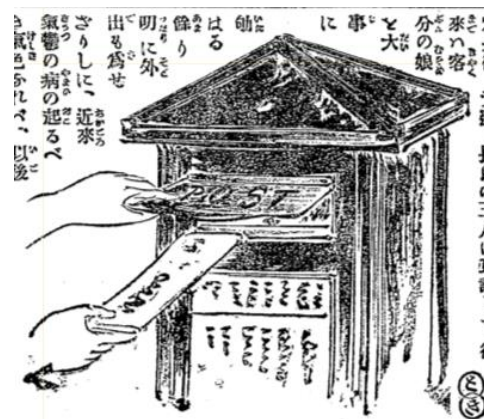
人物が描き出されたものといっても、「笛吹川」ではやはり「留守もやう」が中心となっているため、人物の全身像が描かれることはほとんどない。しかし、身体の一部を描くことで、その人物を表現した挿絵が何枚かある。例えば、【図5】が描かれた第三十四回では、琴の音色に惹かれた信之が、その音色を辿ると貝塚家の養女お礼のものであり、このことから彼女に好意を抱くといった展開が繰り広げられるが、挿絵では、お礼の手が描かれ、琴を弾いている様子が窺える。その曲線のある柔らかな手が琴に触れることから、美しい音色がどこことなく聞こえてくるような風景が読者に伝わるものとなっている。

また、【図6】においても、お礼の手が描かれているが、これは秘密の関係である信之に誰にも見られないよう、手紙をポストに入れる場面を描いたものである。どこことなく辿々しいお礼の手が、そつとポストをあけ、手紙を入れようとしていることで、二人の恋を隠さなくてはならない情景が見事に演出されたものとなっている。【図5】【図6】では、お礼の「手」のみが描かれ、どちらもお礼の顔や姿は描き出されていない

ものの、その柔らかな手の様子から美しく琴を弾くお礼の姿や雰囲気は充分と感じられるもので、鐺木氏がいうところの「専ら情景を助ける」ものとなっている。



(図5) 同第34回挿絵(同)



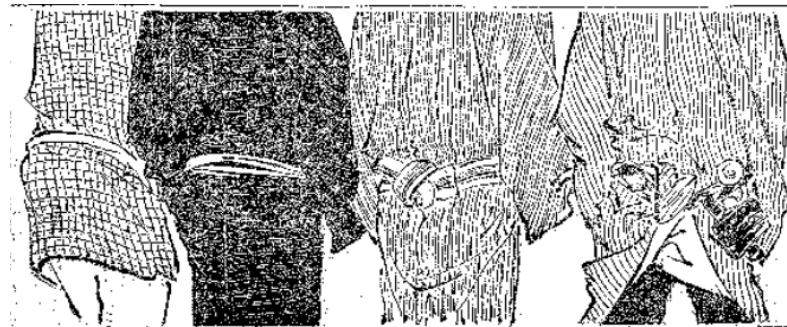
(図6) 同第48回挿絵(同)

次の挿絵を見ていきたい。これら【図7】【図8】はどちらも村の人々を捉えたもので、これも前回同様、姿や形は明らかになっていない。【図7】では、信之によって命を救われた村の渡し舟の船頭、源三が貝塚家の目を忍びつつも、夫婦揃って信之にお礼を言い渡しにきた場面である。挿絵で描かれているのは、三人の足元であり、その姿も三者三様のものとなっている。都会からやってきた医者 of 信之は、いかにも良さそうな厚底の下駄を履いている男と推察され、船頭である源三は、そのたくましい足を出し、草鞋を履いた男と考えられる。そして、源三の嫁となる女は、高さのある二枚刃の下駄を履いており、女性らしさが演出されている。ここでも、間接的に人物の特徴が掴まれているが、それに加えて、源三夫婦の足の向きが信之の方に向いていることに注目し

たい。二人の体が信之に向いているその姿からは、命を助けてもらった信之に対してお礼をいう姿と共に、感謝の気持ちが溢れている二人の様子が想像できるものになっているだろう。



(図 7) 同第 29 回挿絵 (同)



(図 8) 同第 67 回挿絵 (同)

そして【図 8】は、若い男の後ろ姿が挿絵で描かれている。ここでは、貝塚家の息子、六之助がお礼と恋仲であることを若者たちに自慢した後、それが嘘だったことが判明し、文句を言い、若者たちが貝塚家に押し寄せにくるといった話が展開される。つまり、この絵で描かれている四人は村の若者たちである。作中では、彼らの詳細については記されていないため、一人一人の特定は出来ないが、ここでは少し彼らの服装に注目したいと思う。四人のうち、一番左の男は上下の別れた動きやす

い格好で、股きりの野良着をきていることからこの辺りの農民であろうと考えられる。そして、中央の二人は着物をきており、村の商人か学生かといったように色々と推察されるが、これも詳細は不明である。一番右の男は、帯に煙草道具を挿しており、下に紺の股引きを見せている。また、帯の結び方に関しても、左から、駒結び、（二番目詳細不明）、男結び、神田結びといったように（注21）その種類も様々である。

【図7】【図8】では、村の人々の足下や後ろ姿を描いた挿絵を捉えてきたが、どれもただ彼らの足下を描くにとどまらず、「留守もやう」でありながらも、一人一人の特徴をしっかりと押さえ、それぞれの服飾を変えた、紅葉の工夫と遊び心が感じられる挿絵であった。



（図9）同第16回挿絵（同）



（図10）同第21回挿絵（同）

さて、もう一つ人物を描いた挿絵について見ていきたい。右の挿絵【図9】【図10】は、「留守もやう」が基本であるはずの本作の挿絵において、唯一、その人物の顔や姿が描き出されたものである。【図9】の挿絵では、女が頬を押さえ何やら苦痛の表情を浮かべている様子が窺えるが、これは、信之と同じく医者を務めている貝塚家の息子、六之助

のもとに齒が痛くて診療を頼みにきた女を描いたものである。この女は村のもう一人の有力者、内海家に仕えている女であるが、六之助は内海家に敵対意識を抱いているため、彼女を診療することなく追い返してしまふ。こういった事情を考慮すると、彼女の表情からは、齒痛の苦しみに加え、どこか六之助に対するやるせなさのような気持ちが感じられるものとなっている。では、なぜ紅葉は、今まで人物の顔を映さない「留守もやう」に徹した挿絵を描いていたにも関わらず、ここで女の顔を描き出したのだろうか。

このことについては、女を描くことによって読者の焦点を六之助に向けさせる紅葉の意図があったのではないかと推察する。そもそも、挿絵の女は作中においてこの第十六回の場面にしか登場せず、名前も明らかにされていない。そのような、いわば作中における端役の女に紅葉が焦点を当てて、何かを読者に伝えようとしたとは考え難い。すると、やはり、この回の中心人物となっている六之助の性根の悪さを、悲痛な表情の女を描き出すことによって、引き出したのではないかと考えられる。実際に、この回では挿絵の効果もあり、目の前で苦しんでいる患者を助ようとしないう六之助の医者としての心構え、信頼のなさが際立つこととなっている。

同じく【図10】においても、子供の姿が描き出されているが、これも第二十一回にしか登場せず、名前も明らかにされていない端役である。ここでは、信之が自らの病院の宣伝のため作成した張り紙を村に配るようお使いを頼んだ子供が、やはり引き受けることは出来ないと紙を返しにくる場面となっている。もちろんこれも貝塚家の策略であるが、ここで焦点が当たっているのは信之の心情である。

憤怒ふんどの念、失望の情ハ此この時油然ゆぜんとして彼の心頭に集まり来れり。
彼は此上このうえな無く侮辱ぶじよくされたる心地して、無念と握る拳の理ことわりに、一卷の
貼紙はりがみハ揉潰もみつぶされたり。（「笛吹川」）

この第二十一回では、挿絵の子供が登場する場面は「（貝塚家に頼まれ）之を返せなりとて、巻きたる紙と銀貨とを敷台しきだいに投出し、跡とも見ぞして一散に馳行はせゆきけり。」と張り紙を返しにくる場面のみである。その後、右に挙げたように、信之の怒りの気持ちが延々と述べられていく。つまり、この挿絵の効果も、齒痛の女を描いた【図9】同様に、あくまでこの回の中心人物である信之に焦点を当てるものだと考えられる。中心人物である信之の見ている世界をこのように描き出すことで、読者を信之視点にさせ、より感情移入させるものにしたのだろう。

【図9】【図10】では、「笛吹川」唯一の、直接人物の顔や姿を描き出した挿絵について確認してきたが、ここにも紅葉の工夫を捉えることができた。それは、物語の中心人物が見ている世界、「外」の世界をあえて描き出すことによって、信之や六之助といった主要人物の「内」の世界に読者を入り込ませることを可能にしたもので、「留守もやう」の域を超えた紅葉の技巧が感じられるものであった。

人物を示さず、小物から場面を描き出す「留守もやう」では、その場の風景や雰囲気を感じることは可能なものの、作中人物の感情を伝えるには多少の限界がある。紅葉は、この「留守もやう」の弱点を主要人物ではない端役の人間を描き出すことで克服し、読者に感情移入させやすくしたのである。本来の「留守もやう」の域を超えてはいるものの、これら【図9】【図10】の挿絵はあくまで主要人物を目立たせるために描かれたものであり、鏑木氏がいう「専ら情景を助ける」ものとして捉

えると、人物を描いてはいるが、これもまた「留守もやう」として言い表すことができるだろう。

二・三、「笛吹川」挿絵に凝らされた技巧―比喩表現―

さて、今までの章では挿絵における「留守もやう」、そして「人物表現」を捉えてきたが、ここでは「留守もやう」を超えた紅葉独自の挿絵表現について見ていきたい。【図11】で挙げた挿絵では、障子の奥にどことなく怪しげな女の影が描かれている。この場面では、信之の敵である村の有力者、貝塚六右衛門夫婦についての噂話が語られているが、この影の女は六右衛門の妻である辰と考えられる。六右衛門夫婦は莫大な富を持っているものの、その富の出処は誰にもわからず、詐欺や恐喝によって得たお金ではないかと日頃から村人の間で噂されている。



(図 11) 同第 5 回挿絵 (同)



(図 11) 拡大

人は皆言ふ、彼等の富は如何にして得たりしかは、之も例の知る者絶えてあらず。二人は其狭き家の中に、其暗き燈の下に、幾ばくの

秘密を語らひけむかし。（「笛吹川」）

こうして、六右衛門夫婦の噂が展開された後に、挿絵【図11】が挿入される訳だが、この絵は「二人は其狭き家の中に、其暗き燈の下に、幾ばくの秘密を語らひけむかし」といった、夫婦が秘密を語り合う怪しげな場面を見事に表している。もちろん、ここでも直接人の姿は描かれておらず「留守もやう」が徹底されているが、描き出されたモチーフに紅葉の工夫が見られる。

まずは、この挿絵に描かれている「月」に注目したい。挿絵【図11】（拡大）から見て取れるように、ここでは欠けた月が描かれている。

この月は、三日月とはちょうど反対となる逆三日月の月、有明月と呼ばれ、月末の夜中から明け方にかけて空にでるものである（注22）。

さて、この有明月が一体何を意味するのか、といった点に関して、ここでは主に「時間」を表現するものとして描かれていると考えられる。

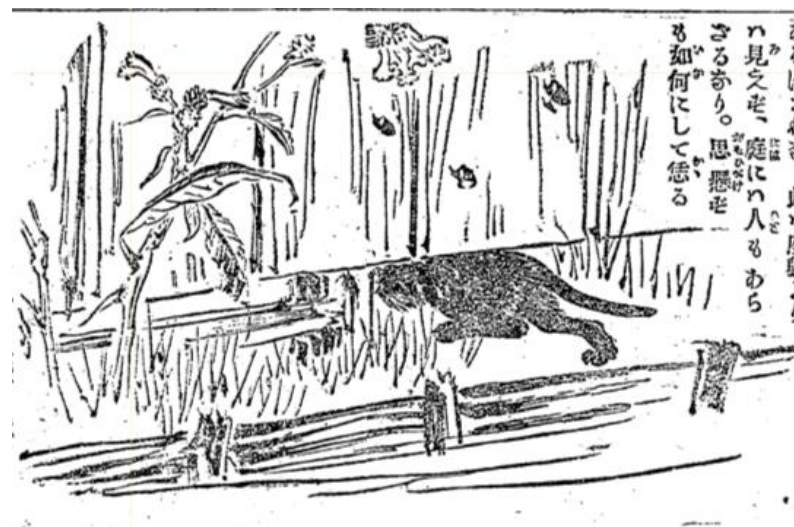
月は満月を過ぎると、月の出がだんだんと遅くなり、その形は細くなっていく（注23）。つまり、満月が欠けた状態であるこの有明月は、月末の夜によほどの夜更かしでもしない限り見ることはできないものである。そうすると、この「月」が描かれることで、①「月末であるこ

と」、②「人が寝静まった真夜中」といった日付と時間帯の二つの時間が表現され、貝塚夫婦が今まで夜中に多くの秘密を語りあってきたことが巧妙に暗示されることとなっている。

また、近代より以前、行灯あんどんと提灯しかなかった時代では、人々の夜の生活は月の形に支配されており、すべての人が月の形を意識して生きていた（注24）。つまり、月の満ち欠けは、日にちの経過を計る物差しとして重要視されていた訳である。江戸幕府が終わりを迎えたであろうど

一八六八年に生まれ、近代の始めを生きた紅葉もちろん例外ではなく、月の形を意識していただろう。

紅葉は、月の満ち欠けを意識した上で、場を表現するのに月を巧妙に用い、ここでは有明月を描くことで貝塚夫婦の悪事を暗示したと考えられる。



(図 12) 同第 47 回挿絵 (同)

次の挿絵を見ていきたい。挿絵【図 12】では、何やら一匹の猫が塀の下をくぐり抜けている様子が描かれている。この場面は、六右衛門の妨害により、貝塚家の養女であるお礼となかなか会うことができなかつた信之がお礼と久々に言葉を交わす場である。ある日、信之が六右衛門の家の裏側を歩いていたところ、塀の向こうからお礼の声が聴こえてく

る。そこで、信之はお礼に声をかけ、塀を隔てながらも互いに二人は言葉を交わすこととなる。

（信之）「御身（お礼）を見初めし日より、御身と語らし日より、我心の楽しさと苦しさとは、実に言葉には尽し難し。夜毎の夢も御身に逢わずといふことなし。」（「笛吹川」）

ここで、初めて信之は自らがお礼に恋心を抱いていることを告白する訳だが、この絵（図12）は、そういった信之の気持ちを猫によって示していると考えられる。六右衛門の厳しい監視や制限によってなかなか会うことができない状況の中でも、お礼の心に入っていく信之は、まさに塀の下をくぐり抜ける猫として象徴的に描かれている。また、出口智之氏は、この絵に出てくる一輪の花はお礼を象徴するものと指摘している（注25）。小説では、信之がお礼に思いを告げた後、お礼は後に手紙を書く旨を伝えるのみで、その場では信之に返事をしない。しかし、絵の方では、花が描き出されたことで信之の気持ちがお礼のもとに届いたことが示されているという訳である。

紅葉は、会うことはできないものの思いが通じ合っている二人の状況を、作中には登場しない塀と猫と一輪の花によって表したと考えられる。これは、その場の風景を表す「留守もやう」の域を超えた紅葉独自の比喩表現ということができるだろう。

最後に、次の挿絵【図13】について見ていきたい。この挿絵で描かれている男女は、貝塚家の息子・六之助と村の女である。六之助はお礼と恋仲であること（嘘）を自慢するが、村の若者たちにお礼といふところを見たことがないと指摘される。そこで、夜にお礼と散歩するから見

にくるよう咄嗟に嘘をついた六之助は、村の女に頼み、一緒に夜の道を散歩する。若者たちは、この女をお礼と勘違いし、六之助の企みは成功する訳だが、その時の散歩の様子がここでは描かれている。



(図 13) 同第 59 回挿絵 (同)

夜であるため、二人の顔や姿をはっきりとは表さず、シルエットで描き出すところに紅葉の工夫が見られる。このようにして、村の若者たちも人の見分けがつかず、村の女をお礼と勘違いしたのだろう。また、二人の影が不自然なほど伸び、黒々と塗られていることにも注目したい。こ

の影は、新聞の紙面横幅を大胆に大きく使っていることで、どこことなく不気味な雰囲気醸し出している。まるで、それは六之助の心の内を表しているようで、紅葉は影をこのように大きく描くことで、若者たちを騙そうとする六之助の悪巧みを象徴したと考えられる。

以上、挿絵三点【図11】【図12】【図13】について確認してきたが、ここでは、風景を描き出す「留守もやう」の域を超えた紅葉独自の比喻表現が見られた。本来、月や猫、花、大きな影といったものはどれも作中には直接登場しないものである。紅葉は、その場の状況や登場人物を比喻表現として、象徴的に描き出すことで、読者に作中の状況を想起しやすくさせたと考えられる。また、このような手法は、古来より絵画で頻繁に用いられるもので、美術用語では「アレゴリー」と呼ばれている。「アレゴリー」の語源はギリシア語の「*allegoria*」で、「別のものを語る」という意味であるが、その手法は、抽象的な概念や思想を、具体的形象によって暗示するものであり、主要手段として擬人化、擬動物化が用いられる（注26）。紅葉が、『笛吹川』で用いたこれらの手法も「アレゴリー」に分類されるものと考えられ、抽象的な状況（信之の告白の行方）を具体的な事物（猫と一輪の花）に落とし込むことによって、小説における微妙なニュアンスの違いを補い、読者に状況を理解させやすくしたと推察される。

三・一、紅葉と『源氏物語』

『笛吹川』挿絵を調査する中で、紅葉の人物伝・経歴を辿っていくと、『笛吹川』を制作していた当時明治二十八年、紅葉は王朝文学、とりわけ『源氏物語』に傾倒していたことが明らかになった（注27）。『源

氏物語』の影響は、『多情多恨』や『金色夜叉』など紅葉のその後の作品に大きく現れることとなるが（注28）、『笛吹川』については今まで特に何も触れられてこなかった。そこで、ここでは『笛吹川』は『源氏物語』の影響を受けることがあったのか、その関係性について、「挿絵」をもとに辿っていききたい。

まずは、当時紅葉が『源氏物語』に傾倒した際の状況について少し見ていくこととする。『笛吹川』を発表した明治二十八年五月より以前、明治二十七年～二十八年頭まで、紅葉はスランプに陥っていたことが文芸評論家である巖谷大四氏や近代文学研究者の岡保生氏おかやすおによって度々指摘されている。「心の闇」（明治二十五年）以来、紅葉は「紫」（二十七年）、「冷熱」（二十八年）等の作品を書いていたが数も減り、疲れが見え、芸術的な行きづまりを感じていた（注29）。というのも、紅葉はこれら「紫」や「冷熱」といった作品を、初めて言文一致体の文章で書いた後、それを自ら批判しているのである、

言文一致？あれは誰にでも出来る、講談や落語を速記したならば、
適あつぱれ一部の好著作と、自分は言文一致こそ正しく拙文家の隠形術と、
窃ひそに憫笑びんしょうに耐へなかつた。（「隠形術」『紅葉遺文』所収）

以下、「冷熱」で見事に失敗し、「我精は耗かうし、肉は夥おびただしく削れた」（精力は消耗し、身はおびただしく削れた）と、この文を結んでいる。

紅葉は新聞小説家という職業である以上、マンネリ化は最も避けなければならぬと考えており、トレンドに敏感であった。そうして、言文一致体を試みたものの、自らが満足いくような文章は書けず、不振に陥

ったのだ。その中で、紅葉をスランプから救ったものが、『源氏物語』という訳である。

紅葉がこの頃に、『源氏物語』を熟読したという事実は、昭和四年八月『心の花』に発表された村岡典嗣氏の「紅葉山人と源氏物語」によって明らかにされている。村岡氏は、十千万堂蔵と記した紅葉自筆の書入本「日本文学全書」本の『源氏物語』を入手し、その書入れを調査することにより、紅葉が源氏物語を読み始めたのは明治二十八年二月初旬で、全篇を通読し終えたのが四月十九日であることを明らかにした（注³⁰）。そして、源氏物語の雅な世界観や細かな描写の影響を受け、翌年に発表した久々の長編力作『多情多恨』（明治二十九年）で、紅葉はスランプを脱却した。というのが研究者の間で言われている一般的な説である。

しかし、源氏物語の読後に紅葉が初めて書いた作品は『多情多恨』ではなく、『笛吹川』であることに注目したい。村岡氏が述べた通り、紅葉が源氏物語を読み終えたのが明治二十八年四月十九日であるならば、『笛吹川』（同年五月一日）はこの約二週間後から連載が始まっている。つまり、『源氏物語』の影響を最も身近に受けているのが『笛吹川』という可能性も少なくはない訳である。このことについては、『笛吹川』自体あまり注目されることがなかったため、未だ触れられてこなかった部分であるが、今回は『源氏物語』との関連性について次章より詳しく見ていきたい。

三・二、『笛吹川』と『源氏物語』

『笛吹川』において、『源氏物語』の影響が最も顕著に見られるの

は、まずその文体である。紅葉は、『笛吹川』以前の「紫」や「冷熱」といった作品を全て言文一致体で書いているが、『笛吹川』では雅文体が用いられている。

紅葉の言文一致体小説に視点を当てた佐藤武義氏は、文体の変化について、以下のように指摘している。紅葉初の言文一致体『二人女房』では従来の雅俗折衷体の影響があるため、古語文末の割合が高く、その後『隣の女』『紫』『冷熱』『青葡萄』と古語文末は減少しているが、『多情多恨』では古語文末は高率となり、「雅俗折衷体への回帰の徴候が認められる」(注³¹)。

つまり、ここでは『笛吹川』(明治二十八年)については触れられていないものの「紫」や「冷熱」(共に明治二十七年)以降、古語文末が高率となり、紅葉が雅文体を多く用いるようになったことが明らかにされている。そして、雅文体を用いるようになった時期(明治二十七年以降)と紅葉の経歴を照らし合わせると、この時期はまさに前述の通り、源氏物語に傾倒していた時期であり、雅文体は源氏物語の影響を受けたものだと言いうことができる。このことは『笛吹川』の文体においても例外ではなく、『笛吹川』で雅文体が用いられていることは、源氏物語の影響を受けるものだと考えられる。

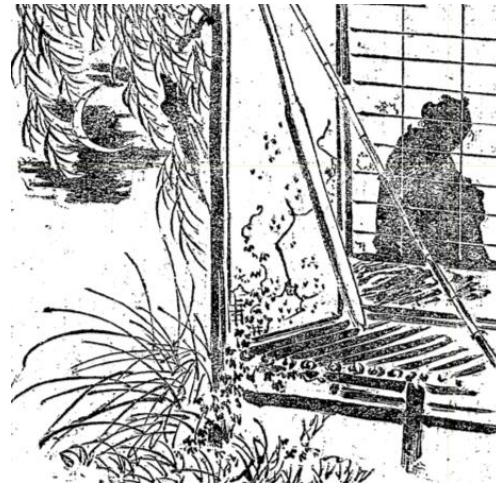
さて、『笛吹川』と『源氏物語』の関連性について、“文体”という観点で少し寄り道をする事となったが、本題である挿絵を見ていききたい。

三・三、状況を描いている『笛吹川』と『源氏物語』

画面右図『源氏物語絵巻』における【図14】へ鈴虫の二は二千円紙幣の図柄としても知られる場面である。ここでは満月の夜、冷泉院と光源氏が対座し、二人に背を向け光源氏の嫡子・夕霧が笛を吹く場面が描かれている。以下、「じっくり見たい『源氏物語絵巻』」(注³₂)からの引用である。「まだ若く盛りでもあるにもかかわらず、退位してのどか



(図14)「源氏物語絵巻」〈鈴虫二〉国会国立図書館所蔵



(図11)『笛吹川』第5回挿絵

に日々を過ごす冷泉院からの文に、源氏は貴公子たちを引きつれて院の御所に参上し、十五夜の月を愛でつつ詩歌を詠み交わす。実父が源氏であることを知る冷泉院、あくまでも臣下として身を処す源氏。あからさまには語り合うことのできない思いをいだいて、二人は対面している。月光は物語の翳^{かげ}、秘められたせつない人間模様を照らし出しているのである。…」

つまり、ここでは冷泉院・光源氏・夕霧、三人の複雑な人間関係が「月見の宴」といった状況の中に描き出されている訳である。互いに親子と認識しつつ、決してそれを表明できない二人が対座することで、藤壺と光源氏の密通の罪が暗示されており、また、現実的にはありえない位置、画面右上に月が描かれることで登場人物たちの切ない思いも演出されている。そして、これは前述『笛吹川』【図11】にも見られる手法である。【図11】においても、登場人物の誰でもない第三者からの視点の下、貝塚夫婦の今までの悪事が「深夜の家・月光の下」といった状況の中に描き出されている。【図11】については、上記『二・三、「笛吹川」挿絵に凝らされた技巧・比喩表現』にて述べているため、ここでは詳しく触れないが、つまり『源氏物語』『笛吹川』は、どちらも基本的に引きの視点から絵を描き、その場の状況から登場人物の心情を暗示していることがわかる。紅葉は、『笛吹川』にて初めての絵入り小説に挑むこととなったが、この「引きの視点」は後の作品にも頻繁に用いられることとなる。ただ、紅葉の挿絵に関する記述は極めて少ないため、果たしてこの「引きの視点」が『源氏物語』の影響を受けたものであるかどうかは憶測の域を出ないが、『笛吹川』の発表の時期と『源氏物語』に傾倒した時期が同じであることや『笛吹川』以降の文体が『源氏物語』の雅文体の影響を受けていることを鑑みると、『笛吹川』挿絵

における「引きの視点」も『源氏物語』の影響を受けたものだとは推察することができる。と考える。

四、新聞小説『笛吹川』から見る紅葉の挿絵戦略―まとめ―

以上、第一・二章では、挿絵に対する紅葉の立場や小説家と挿絵画家の関係性を辿った上で、対象を紅葉初の絵入り小説である『笛吹川』に絞り、その挿絵戦略について検討してきた。「挿絵は文学と独立すべきものである」と挿絵を批判していた紅葉も、挿絵を必要とする社からの命令には背くことができず、『笛吹川』にて絵入り小説を始めた。ここでは、西洋静物画のように場面の風景や小物で場を描き出した「留守もよう」が基本とされており、明治二十年代の挿絵としては極めて斬新な手法を紅葉が用いていたことがわかった。また、紅葉の挑戦は「留守もよう」のみに留まるものではなく、物語の登場人物をモチーフとして暗示的に描く比喻表現や、敢えて人物の顔を描き出す人物表現など、他にも様々な独自の手法を用いていたことが確認された。そして、これらの手法は俳人でもあった紅葉が親しんだ俳画や西洋画、源氏物語などの影響を受け、着想したと考えられる。紅葉は、このように和洋折衷と様々な文化を吸収した上で自らが目指した「挿絵と文学が独立する」挿絵を描いたのである。これは、日本文学にも外国文学にも精通し、さらには自ら下絵を描いた紅葉でこそ生まれた挿絵である。

紅葉が絵入り小説を始めたのは、もちろん社の命令がきっかけであるが、こうした状況を鑑みると、紅葉は「挿絵無用論」を掲げつつも、それは挿絵を徹底的に否定するものではなく、一方で絵画の価値を認め、絵が世間から求められる以上は、自分なりに絵を作品に活用しようとする

る意思があったことが推察される。そして、『笛吹川』挿絵というのは、既存の型からの脱却を目指した紅葉の挑戦の結果なのである。

第三章 単行本『笛吹川』における挿絵

「笛吹川」は新聞以外にも、単行本が明治二十八年十二月に春陽堂から発売されている。もちろん、内容は読売新聞で発表されたものと同じであるが、作中で用いられている挿絵が何点か異なり、その筆致も中江ときのものとは全く似つかないことから、単行本ではときとは異なる誰かが絵を写したことが考えられる。しかし、単行本の刊行は、いわば読売新聞掲載「笛吹川」の“写し”であるため、新聞から単行本に元の挿絵を写した人物が誰かといった記載はされることがなく、表向きは新聞同様、絵師・中江ときということになっている。そのため、今まで単行本との差について、挿絵に焦点が当たることとはなく見過ごされてきたが、ここでは原作との差について、単行本の挿絵をもとにみていきたいと思う。

一、紅葉と春陽堂

本題に入る前に、まずは紅葉と春陽堂の関係について少しみていきたい。紅葉と春陽堂は古くから結びつきがあり、その関係は「笛吹川」掲載の七年前、明治二十一年にまで遡る。春陽堂は、当時第一期「新小説」の創刊に奮起しており、様々な作家に参加するよう声をかけていた。その際、硯友社では紅葉と巖谷小波へ寄稿を勧誘した。これに対し、紅葉は「しばらく見合わせるほうがいいだろう」と制した上で、

「とにかくあまりおだてに乗らぬほうがいい」と誘いを一旦は断っている（注³³）。しかし、その二年後、明治二十三年九月に春陽堂から紅葉の作品『此ぬし』が刊行されることとなる。これは、前掲第一章にて述べた通り、「『此ぬし』の刊行にあたり初めは積極的ではなかったが、「木版の美本にする」と言われ「ツイ承諾」した」結果である。ただ、そもそも当時若干二十二歳であつた若手作家の紅葉にとって、出版社からの誘いを断り続けるということ自体無理があつたことや、春陽堂の創業者である和田篤太郎が、もう根岸派（明治二〇年代、東京都台東区根岸付近に在住した饗庭篁村・森田思軒・宮崎三昧・須藤南翠などを中心とした旧派文人の一团）の老大家の時代ではないと、新人中の俊秀、紅葉や露伴に意識的に近づいていったことから、紅葉も春陽堂に応えることになった（注³⁴）というのが現実的な理由として最も近いと考えられる。

そうして春陽堂と手を結び始めた紅葉であるが、紅葉が没する前後までの、春陽堂から刊行された書目をあげると、以下の通りとなる。

『此ぬし』明治二十三年九月	『紫』同年八月
『紅鹿子』同年十月	『片ゑくぼ』同年十二月
『新色懺悔』明治二十四年一月	『那にがし』明治二十八年四月
『七十二文命の安売』同年三月	『不言不語』同年六月
『伽羅枕』同年十月	『四つの緒』同年七月
『二人女』明治二十五年二月	『五調子』同年十二月
『紙きぬた』同年五月	『笛吹川』同年同月
『夏小袖』同年八月	『冷熱』明治二十九年四月
『三人妻』（上下）同年十二月	『俳諧名家選』同年八月

『恋の病』明治二十六年五月

『浮木丸』同年九月

『男ごゝろ』同年十月

『青葡萄』同年十月

『心の闇』明治二十七年五月

『多情多恨』明治三十年七月

『隣の女』同年六月

『西洋娘氣質』同年十一月

『金色夜叉』（前編）明治三十一年七月

『金色夜叉』（中編）明治三十二年一月

『金色夜叉』（後編）明治三十三年一月

『金色夜叉』（続編）明治三十五年四月

『金色夜叉』（続々編）明治三十六年六月

『草紅葉』同年十一月

『煙霞療養』明治三十七年十一月

これら作品の大部分は読売新聞に発表されたものであり、これを出版する場合は、ほとんど春陽堂が独占していた。その頃の春陽堂が用いた広告文に紅葉との関係を記したものがあ

「尾崎紅葉先生に知遇を受けし初めは、「紅鹿子」の高作を賜はりたる時とす。「此ぬし」は弊堂の為に七日の短時間に筆を取られ、「命の安売」は文学世界の新意匠と共に授けられたり。爾来（以後）陰に陽に

恩恵を蒙ること十指に余りぬ。然して無上の光栄とするところは、先生

の著作出版の権は、一に弊堂へ任託せられたるにあり。（中略）先生

が著を愛翫せんとせば、弊堂に求めずして豈他に有らんや。（注35）

これを見ると、春陽堂は紅葉に対し「あらゆる機会において恩恵をいただいた」と紅葉をたて、感謝の念を述べている。同時に、春陽堂との関係について「紅葉が自らの作品を大切にしようとするならば、春陽堂に出版を求める他ない」とも述べている。つまり、紅葉の著作出版の権利は春陽堂が独占していることがこの広告から窺えることとなっている。

以上、紅葉と春陽堂の関係を踏まえると、『笛吹川』が春陽堂において刊行されたことは何ら不思議なことではなく、春陽堂から出る紅葉単行本の二十作目であった『笛吹川』はもはや春陽堂お抱えのベテラン作家の作品として、春陽堂から刊行されることが当たり前だったといっても過言ではないだろう。

二、単行本『笛吹川』との挿絵の違い

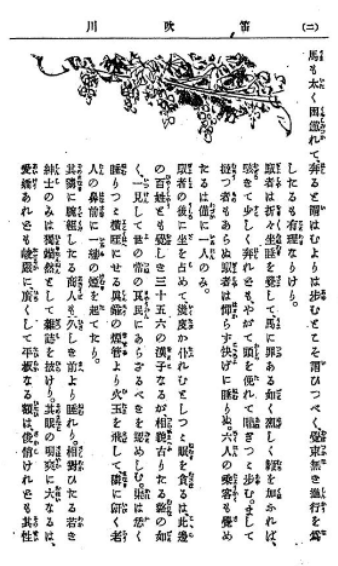
前章では、紅葉と春陽堂の関係性から『笛吹川』が春陽堂から刊行されたその由縁について辿ってきたが、ここでは単行本『笛吹川』と原作の挿絵との違いについてみていきたい。



(図15) 単行本『笛吹川』表紙

国会国立図書館所蔵

まず、第一にみられる違いは表紙の有無である。読売新聞『笛吹川』では、新聞小説の一つとして欄が設けられるのみで表紙は存在しない。このように表紙が見られるのは単行本ならではの点であるが、ここでは小説の舞台のモチーフとなる山梨県の笛吹川、そして葡萄畑の葡萄が描かれている。細い線の動きで表された川の流れからは、これから始まる物語が想像され、描かれた葡萄の葉の上にタイトルが置かれるなど、表紙全体から笛吹の景色の趣が感じられるものとなっている。文章を読み始める前に、表紙から物語を味わうことができるというのは単行本ならではの楽しみだろう。



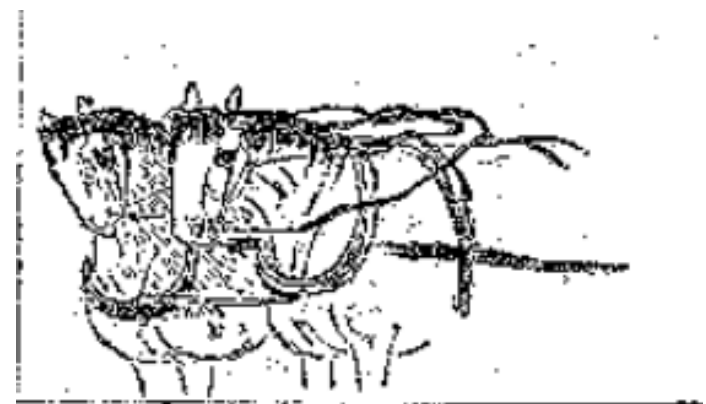
(図 16) 単行本
2 ～ 3 頁 (同)



(図 17) 新聞
同第 1 回挿絵 (同)



(図 16) 拡大



(図 17) 拡大

次の挿絵【図 16】【図 17】をみていきたい。これらの挿絵はどちらも物語冒頭、主人公の信之が移住先である岩崎村へと向かう場面に挿入されたものである。信之は乗合馬車に乗りながら街に広がる葡萄畑を眺め、これからの新たな生活に思いを巡らせる。その乗合馬車の「馬」と「葡萄」がここでは描かれているわけである。ここでも、第二章で述べたように、作中の人物を一切出さずにその場を表す「留守もよう」が用いられているが、今回は“単行本と新聞の差”について注目したい。

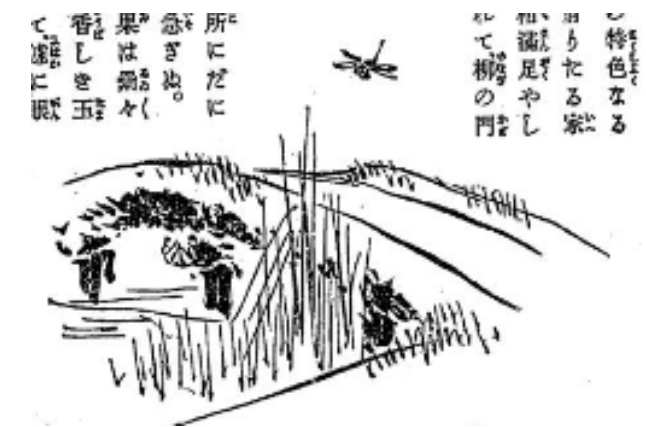
【図 16】は、単行本『笛吹川』にて挿入された挿絵であり、読売新聞掲載【図 17】右下の絵と同じものである。しかし、拡大図をみると、どちらも同じ絵ではあるものの、その筆致は全く異なることがわかる。まず、単行本の方が全体的に色濃い印象を受ける。もちろん、日々印刷される新聞と単行本では印刷の勝手が異なり、単行本の方が印刷は丁寧になることは想像つくが、それにしても単行本で描かれている馬の方は明らかに鞍や首輪、目が大きく描かれている。また、馬の毛や

足の筋肉といった部分も単行本の方が細かく描かれており、どちらも新聞ではみられなかったものである。これらのことから、単行本『笛吹川』では読売新聞とは異なる絵師、つまり中江とき以外の誰かが新たに絵を写したことが推察されるが、冒頭でも述べたとおり、単行本ではあくまでも写しという形をとっているため、それが一体誰なのかといった情報はなく、今となっては知る由がないものである。しかし、今回は絵師よりも「絵」そのものに着目し、原作との違いを追っていくため、単行本の絵師が誰かといった部分については深追いせず、引き続き「挿絵」について辿っていくこととする。

さて、少し話が逸れたが、次は【図16】【図17】の挿絵のレイアウトの差に着目したい。元々の原作、新聞での挿絵【図17】では、馬と葡萄が同じ枠組みの中で一つに描かれている。対して、単行本【図17】では、馬と葡萄は別々に上下に分かれて描かれることになっている。これは、自由にスペースが使える本と、他の媒体（広告等）と紙面を分け合う性質を持つ新聞の差として興味深いものである。新聞では、既に挿絵のスペースが決められている状態で絵が挿入されるため【図17】のように、異なるものが一つの枠に入れられることが往々にして起こり得る。しかし、単行本では時事や広告といった他のスペースを気にする必要が一切ないため【図16】のように分けて挿絵を用いることができる。葡萄の葉を右上に、馬を左下に配置することで、文章に挿絵がうまく溶け込む形となっており、はっきりと絵と文章が区切られている新聞と違い、読者もスムーズに物語に入り込むことが可能となっている。この点において、単行本の挿絵というものは新聞よりも優れているということができるだろう。



(図 18) 新聞、同第 4 回挿絵 (同)



(図 19) 単行本、10 頁 (同)

次に、右図【図 18】【図 19】についてみていきたい。これも、物語冒頭、信之が村へと向かう場を描いたものである。信之は、乗合馬車で笛吹市に着いた後、一度警察分署長の家に訪れ、そこでお昼ご飯を食べてから分署長の案内とともに村へと向かう。その、分署長と村へと向かう道を【図 18】【図 19】は描いているわけであるが、ここでも単行本と新聞において微妙な差が見受けられる。原作の【図 18】では、橋の向こうに大きな雲と山、そして微かに家々が連なっている様子が確認できる。対して、単行本【図 19】では、そのような風景は見当たらず、橋の上に一匹のトンボが飛んでいるのみで、何とも簡素な仕上がりとなっている。

続いて【図 20】【図 21】をみていきたい。これらの挿絵は一見、各自異なる場面に挿入されたように思えるが、実はどちらも同じ場面に挿入された挿絵である。



(図 20) 新聞、同第 7 回挿絵 (同)



(図 21) 単行本、19 頁 (同)

この場合は、【図 18】【図 19】に続く場で、信之は分署長とともに岩崎村へと向かっている。新聞で用いられた【図 20】では、激流の上にいる二匹の鳥や風景を描く線が鋭いことから、何やら不穏な空気が感じられる。

信之は歓迎せられざる門に入ると慊然こころよしとは思はざれども、一面は六右衛門の悪虐を憤り、一面は分署長の厚意を感じ、あはれ勇を奮ふひて此敵このてきに當らむと覚悟しつ。かくと語れば分署長も喜びて、はや行く程も無く一里半の道も来尽きつくして、岩崎村は低き木立と葡萄の林とに覆はれたる丘の陰に絶えず見えて、笛吹川は絶壁を為せる岸をまとひて、激流連しきりに玉を砕き、白雲屢々しばしば裂けて遠雷の音をなせり。「笛吹川」

岩崎村へと向かう道、信之は初めて六右衛門の悪事を分署長から聞くこ

とになる。信之は六右衛門に憤りつつも、この敵と戦おうと奮い立ち、分署長と岩崎村へと進んでいく。木が覆い激流が流れ、遠くから雷の音が聞こえてくるその場は、まさに信之に今後立ちほだかる苦難を示しているかのようである。そして、その場を紅葉は【図20】にて見事に表している。【図20】でみられる風景は、上記『笛吹川』引用から、岩崎村へ向かう道中を描いていることが確認できる。激流を渡ろうとしている二匹の鳥は、恐らく、今から六右衛門のいる岩崎村へと足を踏み入れようとする信之と分署長を表したものと考えられ、ここにも紅葉独自の「比喻表現」を鑑賞することができる。

対して、単行本の挿絵【図21】であるが、同じ場面に挿入された挿絵にも関わらず、紅葉が描いた【図20】とは似ても似つかないものとなっている。【図21】では、【図20】で描かれた川や川を囲む木、岸といった風景は全て描かれておらず、そこには一本の木の幹と二匹の鳥が描かれているのみである。これでは、せっかく紅葉が描いた挿絵が何も機能していないのと同然で、木の幹と鳥が描かれているだけでは、もはや原作の文章にもそぐわず、読者からしても一体これは何の挿絵なのかといった疑問が生まれる。前例、【図18】【図19】においても、【図18】において描かれた入道雲が単行本【図19】では描かれていないと指摘したが、この後、【図20】の場をきちんと読んでいけば、入道雲が省略されることはなかったと考えられる。岩崎村へと向かう道中、天候は徐々に悪くなり、遠雷の音が聞こえてくる。その場面が【図20】であるわけだが、その手前の【図18】の場面で青空に浮かぶ入道雲を描くことで今後の悪天気が予兆されているのだ。入道雲は一般的に、落雷やひょう、竜巻などの激しい気象を起こすものだといわれている。紅葉は、【図18】においていわば「入道雲」という伏線を張るこ

とで、【図20】以降の悪天候をスムーズに演出したことが考えられる。

さて、ここで問題となってくるのが、今まで【図18～20】で見てきた通り、単行本では紅葉の挿絵がこのようにして度々省略されているということである。あくまで単行本は、原作新聞小説『笛吹川』の“写し”という形をとっているにも関わらず、ここでは挿絵が省略され、もはや原作の内容とは食い違うものが描かれることになっている。

この原因に関しては、第二章において少し触れた、新聞小説の挿絵絵師と単行本の挿絵絵師の性質が異なることに由来すると考える。当時の挿絵について、雑誌『新小説』の挿絵を手掛けていた武内桂舟の証言が残されている（注36）。

其に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、ハア明日の處は斯うだなど大圖解るから格別
に苦心もないのです、**けれど小説の口絵となると本文は見た事がな**
い、只幾歳の女が何を為てゐる處とか、まあ其んな風な注文がある
と、只其画になる處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（『新小説』（一八九八年十一月））

つまり、単行本の挿絵というのは、「小説の口絵となると本文は見た事がない」といったように、絵師が内容を読まなくとも描かれることがあったわけである。すると、単行本『笛吹川』においても、同様のことが考えられる。上記【図18～20】で確認したように、もし絵師が『笛

吹川』の内容をしつかりと把握していたのであれば、後の伏線となる入道雲や激流といった作中風景を省略することは考え難い。特に、鳥が二匹描かれただけの【図21】を見ると、絵師が作品を読まずして【図20】における紅葉の挿絵を簡易的に写しとったことが窺える。

これら、絵師の証言や新聞小説との挿絵の相違点から鑑みると、単行本『笛吹川』では、新聞小説『笛吹川』の絵師とは明らかに異なる誰かが代わりに挿絵を挿入していたことが考えられる。また、その挿絵というのも元の挿絵の“精密な写し”という形を取るものではなく、非常に“簡易的に写されたもの”であったことが確認された。

三、単行本『笛吹川』挿絵―第三章まとめ―

この章では、紅葉と春陽堂の関係性から、単行本『笛吹川』に焦点を当てて、原作新聞小説『笛吹川』との挿絵の違いについて辿ってきたが、ここに単行本ならではの特徴がいくつか確認された。まず、第一に表紙の有無、そしてレイアウトの差が挙げられる。これは『笛吹川』に限らないことであるが、表紙から初めに物語を味わうことができる点や、挿絵のレイアウトをうまく変更し、文章に挿絵がうまく溶け込む形に変えることができるというのは単行本でしかない得ないことである。

次に、『笛吹川』ならではの点で述べると、単行本『笛吹川』では原作とは異なる絵師が新たに挿絵を描いたことが推察された。当時は小説の内容を見ずに絵師が挿絵を描くこともあった。こうした状況と、単行本での実際の挿絵、原作と似せてはいるが明らかに紅葉の意向とは異なる挿絵が描かれていることを鑑みると、単行本の挿絵というのは、原作の挿絵を簡易的に写したもので、もはや中江ときとは異なる誰かが描いた

ということが考えられる。

これは、第二章でみてきた通り、ただの挿絵という枠に収まらず、様々な人物表現や比喻表現を挿絵に取り入れ、絵を作品の一部として意味を持たせていた紅葉にとっては愚行に値する行為だったのではないだろうか。「文学」においては、文章が絶対視され、挿絵というものはあってもなくても変わらないものだという見方が今までに多くされてきた。しかし、作家本人が挿絵を描き、挿絵に意味を持たせている以上、挿絵というのも作品を味わう上で重要な役割を占めるものである。もちろん挿絵を鑑賞するか否かといった部分は読者に委ねられるものであるが、それが挿絵を勝手に書き換えて良いという理由にはならないだろう。

今回、単行本『笛吹川』において挿絵が簡易的に省略され、本来の形とは違うものになった原因には、こうした今までの文学における「文章Ⅱ絵より優位」といった考えのもと、挿絵という分野が見過ごされてきたことにあると考えられる。単行本と原作の挿絵の違いといった部分は今まで触れられてこなかった部分であるが、このような問題は未だ多く残されているもので、これを機に今後さらなる追求をしていきたいと考える。

第四章 『笛吹川』以降の紅葉挿絵

挿絵を重視する読売社の新案によって、初の本格的絵入り小説『笛吹川』を仕上げた紅葉は、その後も自身の作品に多くの挿絵を取り入れていく。ここでは『笛吹川』を経て、同様の手法を踏襲したものもあれば、新たな挿絵の表現を探ろうとしたものもあった。紅葉は、『笛吹

川』から何を学び、何を感じたのか。最後の章となるここでは、『笛吹川』以降の紅葉作品の挿絵を辿っていききたいと思う。

一、『青葡萄』における挿絵表現

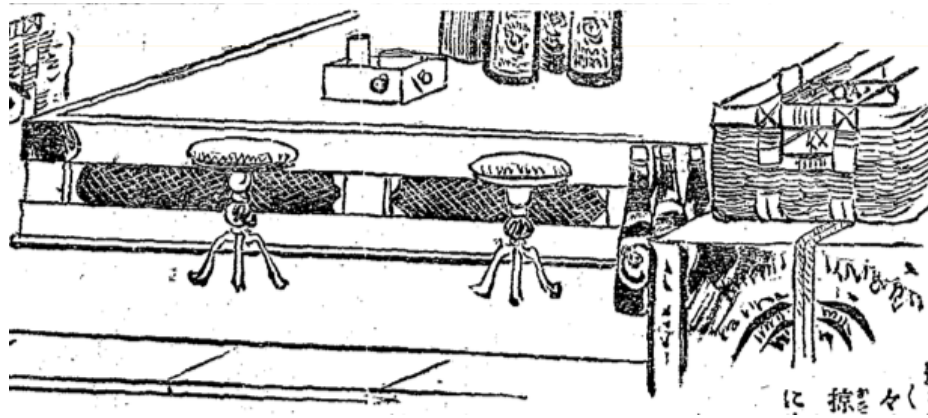
『青葡萄』は明治二十八（一八九五）年の九月十六日から十一月一日まで全三十八回にわたって『読売新聞』に連載され、のち春陽堂から単行本（明治二十九年十月）が発売された紅葉による絵入り小説である。題名である「青葡萄」については、直前に同じ『読売新聞』に掲載された「笛吹川」の題名から連想されるように、それを同じ葡萄の名産地である甲州に移し替えたとする説があり（注³7）、ここにも「笛吹川」との繋がりを感ずることができる。

この小説は紅葉にしては珍しい私小説とも呼びうるもので、語り手は「自分」と名乗る小説家の「尾崎先生」であり、擬似コレラに苦しむ弟子の小栗風葉（作中では西木秋葉）が避病院に搬送されるまでを扱ったものとなっている。

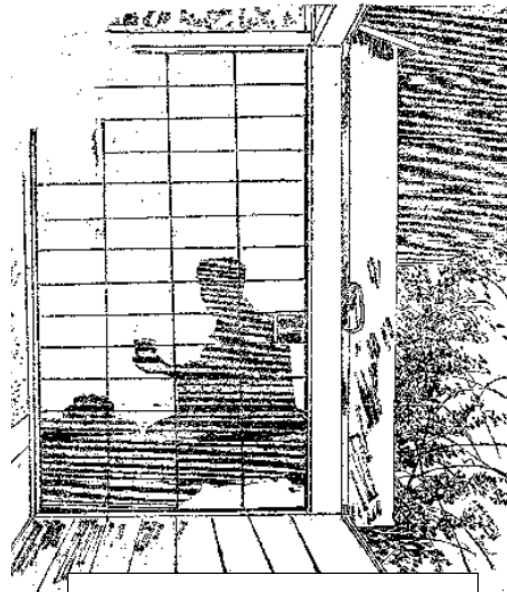
さて、本題の「青葡萄」挿絵では「笛吹川」同様、人物を描かず場面状況を窺わせる「留守もやう」が頻繁に用いられている。

【図22】【図23】は「留守もやう」の典型的な例ということができらるだろう。【図22】では、何やら人のいない、がらんとした店の様子が窺えるが、作中では人が描かれている。弟子の西木の調子が悪いことを心配した紅葉は、葡萄酒が効くという医者アドバイスを聞き、馴染みの西洋食料屋に駆け込む。そこで店主と少し言葉を交わし、葡萄酒を購入するわけであるが、この場面が【図22】にて描かれている。ここには、紅葉の姿も店主の姿もなく、まさに「留守もやう」で場が表現さ

れている。【図23】においても同様に、寝込んでいる弟子の元に葡萄酒を買ってきた紅葉が寄り添う場面となっているが、決して直接的に人物を描くことなく、人影を用いて「留守もやう」としてその場を表現している。これらは「笛吹川」の手法をそのまま踏襲したものとして、典型的な「留守もやう」と捉えられるが、「青葡萄」では、他により発展した手法が見られる。それが、次の【図24】で見られる直接的な「比喻表現」である。



(図 22) 尾崎紅葉「青葡萄」第 6 回挿絵 (中村玉桂画)



(図 23) 同第 7 回挿絵 (同)

次に【図24】を見ていきたい。



(図 24)同第 27 回挿絵(同)

ここでは、まな板の上に置かれた鯉が描かれている。コレラに罹ったのではないかと疑われている病気の弟子を避病院へ送るよう、馴染みの医師や検疫医に紅葉は説得される。しかし、まだコレラかどうか疑わしい段階なのに大事な弟子を避病院に入れるのは忍びない。ましてや避病院に一度入ってしまったら、それこそ過酷な環境で生きて帰れるかどうかかわからない。だから、弟子を避病院には送りたくない。でも「主治医も送院と説く。検疫医も送院と説く。」状況のなか、無理に弟子を自宅で保護しても、いつかそのことがバレ、警察に強制執行されてしまうかもしれない。もう、避病院へ送るしか手立てがないことを自分の口から弟子に伝えなければならない。このような状況を、紅葉は「**今更未練ハ出せまい、^{まないた}俎板の上の鯉だ!**」と観念の眼を閉じて、自分の信ずる医者の方針に任せた。」と例え、【図 24】にて視覚化しているわけである。

これは、今までになかった手法で、作中にて行われている直接的な比

喩表現を視覚で表現している。第二章、「笛吹川の挿絵」でみてきたように、「笛吹川」にも挿絵で喩表現は用いられていたが、それはあくまで文章と絵を分けて、文章では書かれてなかったものを描き出したもので、このように作中、文章で出てきた喩表現を直接視覚化したものではなかった。この「文章上の喩表現」を挿絵にて描き出す手法は他にも見られる。



(図 25)同第 29 回挿絵(同)

続く【図 25】を見ると、何やら老婆を背負った男が描かれている。しかし、作中にてこの二人は一切登場しない。これも文章上の喩表現の挿絵化である。

「病院へ送るも可いが、甚だ無慈悲のやうで、厄介払でもするやうにつもられるのが残念だ。此心も知らずに恨まれてハ恨めしい、**必ぞ**

姥捨山へ遣るのではない。

「患者は泣きながら「私ハ寧ろ姥捨山へ参り

たうございます。…」と枕に顔を擦付けた。（「青葡萄」）

紅葉は、避病院へいくことになった弟子に、必ずしも姥捨山に遣るように見捨てるわけではない、と声をかけ励ます。この比喩表現を紅葉は【図25】にて挿絵で描き出しているわけである。文章上の比喩を、絵として視覚的に表すことで、文章だけでは一つの比喩表現として見過ごされる部分が強調され、読者は登場人物の心情、心のうちを視覚で覗き見ることが可能となり、感情移入がよりしやすくなる。

これら、【図24】【図25】にて見られる手法は、「笛吹川」での挿絵経験を経て、着想を得たものと考えられる。「笛吹川」では、まだ絵と文章が分離した間接的な比喩表現にすぎなかったところを、紅葉は「青葡萄」において、より発展させた直接的な比喩表現へと進化させている。このように、実際にはその場で起きていない出来事、いわば文章上のただの比喩表現を絵で表す方法は、基本的にその場の風景や人物を描いた当時の挿絵とは全く異なるもので、紅葉が「笛吹川」を経て「青葡萄」にて新しく挿絵の実験を行っていたことが窺える。佐渡にて、「今日の小説に在る差画さしえなるものは如何にも蛇足の嫌あるので無くもがなと思はれること少なからず（注5）」と宣言した以上、紅葉は決して自らの作品の挿絵を蛇足とはせず、日々文章と絵の組み合わせを模索していたのであろう。

二、『多情多恨』における挿絵表現

『多情多恨』は明治二十九年（一八九六）年二月二十六日から六月十二日まで『読売新聞』に前編（八十四回）を連載、九月一日から十二月九日まで同紙に後編（六十四回）を連載した紅葉の絵入り小説である（注38）。単行本は、前後編を合わせて明治三十年七月に春陽堂から刊行されている。

この小説は、妻を亡くしたばかりの柳之助という男が、亡き妻、お類への癒されぬ未練の一方で、自らも知らないうちに友人の妻、お種へ心惹かれていく、そんな柳之助の心の動きを繊細に描いたものである。

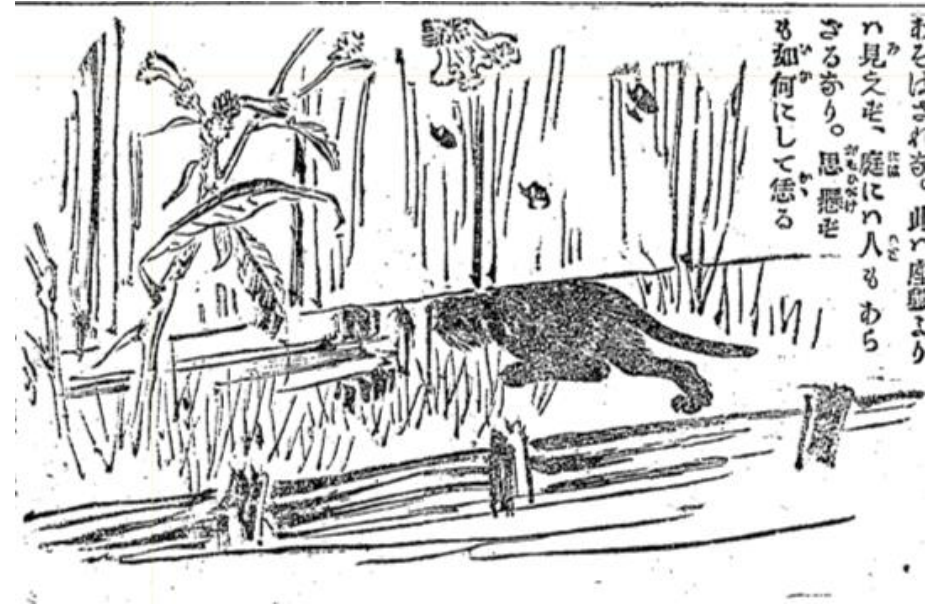
『多情多恨』の挿絵には、早稲田大学蔵の紅葉自筆の指定画が残存しており（図26）、本作挿絵が紅葉指示のもとに描かれたことが窺える内容となっている。



（図26）多情多恨指定画（尾崎紅葉画）

早稲田大学図書館公開

本作挿絵と「笛吹川」挿絵の共通点として、やはりここでも「留守もやう」が挙げられるが、出口智之氏はどちらも「ヒロインが花に象徴されている」ことを指摘している（注39）。

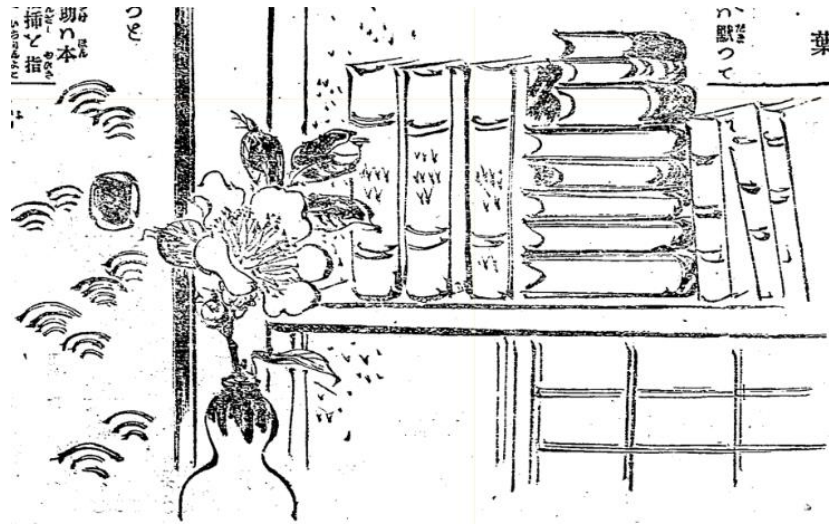


(図 12)「笛吹川」第 47 回挿絵(同)

【図 12】は第二章にて、「笛吹川」挿絵を調査した際に扱ったものであるが、そこではこの花は「笛吹川」ヒロインのお礼を象徴したもので、猫は信之を象徴したものと推察された。このように、ヒロインを花で象徴することが「多情多恨」においても用いられているというのだ。

続く【図 27】を見ていきたい。ここでは、ふすまの横に本棚が置かれ、その前方に花瓶が見える。出口氏は、この花瓶に活けられている花を柳之助の亡き妻お類を象徴するものと指摘している。この花は、柳之助がお類のお墓から摘んできた山茶花である。作中では「類の大好の長襦袢には山茶花の模様が着いてをつたから、是は類の魂に違無い」と述べられていることから、確かに紅葉が意図的に花をヒロインの象徴と

して描いたことは間違いないと考えられる。



(図 27) 尾崎紅葉「多情多恨」(二) の五挿絵
(絵師不明)

このように、「多情多恨」では「笛吹川」で用いられた「ヒロインを花に見立てる」手法が踏襲されていることが見受けられるが、単行本では一転して、挿絵の趣向が変わることとなる。

単行本『多情多恨』の挿絵において、最も興味深い点は、初出の新聞で使用された挿絵が一枚もなく、新たに総計二十人の画家による挿絵二十六葉が挿入されていることである。これは、基本的に新聞の挿絵を写す形をとっていた単行本『笛吹川』の形態とは全く異なる。また、『多情多恨』巻頭には、二十名の画家名と画題を掲げた「挿絵目次」【図28】(以下全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）が掲載されており、文庫本というよりも、もはや挿絵の展示会のような趣が感じられる。

挿 画 目 次	
門 長 今 好 醜 落 折 眼 葉 愁 人 君	武 渡 橋 水 筒 尾 右 三 渡 鈴 富
の 禰 朝 の 體 客 葉 の 鏡 の 山 環 影	内 邊 本 野 井 田 田 島 邊 木 岡
時 模 の お 景 まる 災 の 好 涙 忠 無 在 大	桂 省 周 年 方 耕 古 英 憲 秋 邨 洗 局
雨 樣 番 色 圖 難 雨 意 と 告 端 地 病	舟 亭 延 方 畢 舉 古 英 憲 秋 邨 洗 局

(図 28) 単行本「多情多恨」

挿絵目次

ただ、この豪華な挿絵の競作が果たして紅葉の意向によるものなのかと
 いったところは未だわからず、当時の出版社の何らかの戦略や権利が働
 いていたという可能性も十分に考えられる。しかし、もし出版社の「単
 行本用に新たに絵を描くように」といった令に従った結果だとしても、
 【図 26】の単行本指示画を見る以上、紅葉が何らかの意思をもって、
 新聞小説挿絵との描き分けを行っていたことは明らかである。最後
 に、『多情多恨』の指示画とそれを元に完成した絵を見比べて、この章
 を締めることとしたい。

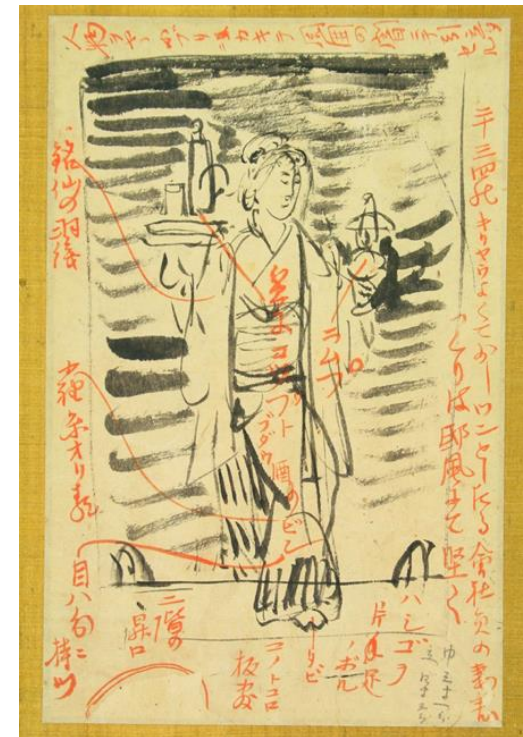
前章で述べてきたように、【図 26】は紅葉が描いた『多情多恨』下
 絵であり、それを元に完成した図が寺崎広業画の【図 29】「寢覚の
 盃」である。ここで描かれている女は、主人公柳之助が居候している友
 人葉山の妻、お種であり、「夜中に亡き妻お類を想って泣いている柳之
 助を励まそうとお種が葡萄酒をもっていく」という場面になっている。

細かく下絵を見ていくと、手に「ランプ」「盆にコップトブドウ酒のビン」といった指示が描かれており、【図29】においてそのことが忠実に再現されていることがわかる。このような指示画のもと、人物が反転していること以外は基本忠実に本画が描かれていることから、紅葉の下絵に対する熱量の高さが窺える。その中で、最も興味深い点は下絵の上部、一番上に横書きで指示された「人物ヲヤゝ小ブリニカキテ周囲の闇ニテ引立タセル」といった記載である。つまり、「人物を小さめに描



(図 29) 「寢覚の盃」

寺崎広業画



(図 26)多情多恨指定画

(尾崎紅葉画)

き、周囲の闇を強調することで人物を引き立たせよ」といった指示がここではされているわけだが、この指示には一体どのような意図が含まれているのだろうか。

もう一度、この絵の状況を振り返ることとする。この【図28】では、亡き妻を想い泣いている主人公のもとへ、お酒をもっていく友人の妻が描かれている。しかし、ここで疑問となってくるのが、「女が夜中の二時、三時に旦那の友人の部屋へ励ましにいく」といった行為は健康的な関係といえるのかといった点である。つまり、単なる友人の妻としての枠をもちや超えているのではないかといったところであるが、正しく二人は一線を越える手前の危うい関係にある。両者ともはつきり自覚はしていないものの、知らず知らずのうちに危ない橋を渡っている、そんな状況が『多情多恨』では描かれているわけである。

このような状況を鑑みると、「人物を小さめに描き、周囲の闇を強調せよ」といった紅葉の指示画の意図が見えてくる。指示の通り、暗い、闇の部分を多くすることで、両者の関係の危うさが視覚化される。これによって、描かれた女はただ介抱しに向かう女といった健康的なイメージではなく、何かこれから一線を超えるのではないかといった危うさを読者に感じさせることとなる。紅葉は、闇の部分を多く描かせることで、両者の恋に陥る寸前の、どこか危うい状況を視覚化しようとしたのだろう。

また、絵が文章に過剰に干渉してくるのを嫌った紅葉の「留守もやう」の影響がここでも見られる。新聞小説では、基本「笛吹川」に見られるような「留守もやう」の絵が踏襲されていたにも関わらず、単行本『多情多恨』で描かれた挿絵は、そのほとんどに人物が描かれていた。流石に単行本を刊行するのであれば、大衆向けに人物を描かざるを得な

かったのだろうが、紅葉は【図29】のように“余白”を重要視して、人物を小さく描くように指示している。余白を大きく取ることで、人物の周りから情景を感じさせたのだろう。紅葉にとっては、絵と文章を各自独立させることこそが重要で、そのために「留守もやう」は欠かせない手法だったのだろう。

以上、「笛吹川」以降の紅葉作品、「青葡萄」や「多情多恨」の挿絵について辿ってきたが、そこには「笛吹川」の手法を踏襲したものもあれば新たに挿絵の可能性を模索したものも確認された。紅葉は、基本的に「笛吹川」以降も、「留守もやう」の形を用いており、絵が文章に立ち入らないことを徹底していた。一方で、「青葡萄」においては直接的な比喻表現を用いて、作品には関係のない鯉の絵を大胆に描いたり、「多情多恨」において、早計二十名の画家を用いて絵を描いたり「笛吹川」にはない新たな挑戦も行なっていたのである。

おわりに

第一・二章では、挿絵に対する紅葉の立場や小説家と挿絵画家の関係性を辿った上で、紅葉初の絵入り小説である『笛吹川』の挿絵戦略について検討してきた。「挿絵は文学と独立すべきものである」と当初は挿絵を批判していた紅葉も、挿絵を必要とする社からの命令には背くことができず、『笛吹川』にて絵入り小説を始めた。そこでは、人物を描かない「留守もやう」が基本とされており、明治二十年代の挿絵としては極めて斬新な手法を紅葉が用いていたことがわかった。また、紅葉の挑戦は「留守もやう」に留まるものではなく、物語の登場人物をモチーフとして暗示的に描く比喻表現や、敢えて人物の顔を描き出す人物表現など、他にも様々な独自の手法を用いていたことが確認された。そし

て、これらの手法は俳人でもあった紅葉が親しんだ俳画や西洋画、源氏物語などの影響を受け、着想したと考えられる。紅葉は、このように和洋折衷と様々な文化を吸収した上で自らが目指した「挿絵と文学が独立する」挿絵を描いたのである。これは、日本文学にも外国文学にも精通し、さらには自ら下絵を描いた紅葉でこそ生まれた挿絵である。

そして、第三・四章では、単行本『笛吹川』との挿絵の違いを辿った上で、その後の紅葉作品「青葡萄」や「多情多恨」の挿絵について、「笛吹川」との類似点や相違点を調査した。「笛吹川」の挿絵については、今まで調査されることがなく、単行本との違いについても言及されることはなかったが、今回の調査によって単行本では原作とは異なる他の絵師が新たに挿絵を描いたことが考察された。当時、単行本挿絵では小説の内容を見ずに絵師が勝手に想像で絵を描くことがあった。『笛吹川』においても紅葉の意向にそぐわない挿絵が何枚か挿入されていたことから、中江ときとは異なる誰かが新たに挿絵を挿入していたことが考えられた。「青葡萄」や「多情多恨」では、「笛吹川」同様「留守もやう」の手法が見られたが、比喻表現をより発展させた挿絵や新たに二十名の画家に紅葉が下絵を渡していたことから、「笛吹川」を経て新しく挿絵の実験を行っていたことも確認された。

紅葉が絵入り小説を始めたのは、もちろん社の命令がきっかけであるが、こうした状況を鑑みると、紅葉は「挿絵無用論」を掲げつつも、それは挿絵を徹底的に否定するものではなく、一方で絵画の価値を認め、絵が世間から求められる以上は、自分なりに絵を作品に活用しようとする意思があったことが推察される。『笛吹川』挿絵というのは、既存の型からの脱却を目指した紅葉による挑戦の原点ということができるだろう。

「注」

*尾崎紅葉『笛吹川』から見る挿絵戦略について―尾崎紅葉「笛吹川」の本文・画像引用は全て「ヨミダス歴史館」(<https://waseda-jp.libguides.com/47316832>, 早稲田大学中央図書館提供)に拠った。

第一章

- 1、青木正美編『大衆文学自筆原稿集』（東京堂出版、二〇〇七年七月）十二頁
- 2、出口智之「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―」（『国語と国文学』第九十七巻・第五号、明治書院、二〇二〇年五月）、四頁
- 3、出口智之「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―」（前掲）、四頁
- 4、出口智之「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―」（前掲）、四頁、（〇坪内逍遙：『当世初生気質』の挿絵二枚・使用されなかった挿絵一枚、『牧の方』の挿絵二枚　〇尾崎紅葉：用途不明の挿絵一枚、「魂胆秘事枕」（『我楽多文庫』）の挿絵一枚、『多情多恨』の挿絵二枚　〇塚原洪柿園：「此の恋」（『日露戦争実記　戦争文学』）の挿絵一枚　〇村上浪六：『たそや行灯』の挿絵一枚）
- 5、「尾崎紅葉山人の演説」（『佐渡新聞』明治三十二年七月二十七日・二十九日）。本稿では、『紅葉全集』第十卷（岩波書店、一九九四年十一月）、二六七頁を用いた。

- 6、「紅葉氏の新聞小説論」(『読売新聞』明治三十二年二月十三日)。本稿では、『紅葉全集』第十卷(前掲)、二六四頁を用いた。
- 7、槌田満文「金色夜叉」と挿絵無用論」(『文芸論叢』、文教大学女子短期大学部、一九八〇三月)、五〇頁
- 8、槌田満文「金色夜叉」と挿絵無用論」(前掲)、五十二頁
- 9、「紙面改良の社告」(『読売新聞』明治二十八年四月二十六日)。本稿では、読売新聞の記事データベース「ヨミダス歴史館」(<https://waseda-jp.libguides.com/47316832>)を用いた。
- 10、○作家苦心談(其二)「尾崎紅葉氏が『色懺悔』『南無阿弥陀仏』『此ぬし』等の由来及作に関する逸話」(『新著月刊』、不二出版、一九八八年七月)、一九七頁

第二章

- 11、「解題 笛吹川」『紅葉全集』第十卷(前掲)、五二六頁
- 12、青木正美編『大衆文学自筆原稿集』(前掲)、十三頁
- 13、柳田泉・勝本清一郎・吉田清一・猪野謙二「田山花袋と徳田秋声」(『座談会明治・大正文学史(2)』、岩波書店、二〇〇〇年二月)、二七二・二七三頁
- 14、武内桂舟「聲咳録(一) 武内桂舟氏の談話」(『新小説』、春陽堂、一八九八年十一月)、三十頁
- 15、出口智之「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―」(前掲)、十二頁
- 16、春潮「新聞挿絵の変遷」(『新小説』、春陽堂、一九〇二年十月)、一四八頁
- 17、春潮「新聞挿絵の変遷」(前掲)、一四九頁

- 1 8、武内桂舟「警咳録（一）武内桂舟氏の談話」（前掲）、三十頁
- 1 9、武内桂舟「警咳録（一）武内桂舟氏の談話」（前掲）、三十頁
- 2 0、鏑木清方『こしかたの記』（中央公論美術出版、一九六一年五月）、
二一五頁
- 2 1、大丸弘・高橋晴子『新聞連載小説の挿絵でみる近代日本の身装文
化』（三元社、二〇一九年十二月）、二六九頁
- 2 2、志賀勝『月的生活―天の鏡「月と季節の暦」の時空―』（新曜社、
二〇〇六年一月）、二十四頁
- 2 3、上田雄『文科系歴読本―古今東西の暦の「謎」を読む』（彩流社、
二〇〇九年二月）、九十八頁
- 2 4、上田雄『文科系歴読本―古今東西の暦の「謎」を読む』（前掲）、
九十、九十一頁
- 2 5、出口智之「画文学への招待―口絵・挿絵から考える明治文化―」
（『Humanities Center Booklet』Vol.12、東京大学連携研究機構
ヒューマニティーズセンター、二〇二一年十月）、三十六頁
- 2 6、山口美果「アレゴリー」『現代美術用語辞典』（DNP Museum
Information Japan Artscape, 二〇〇九年、一月、
<https://artscape.jp/index.html>）
- 2 7、巖谷大四『近代人物叢書 2 尾崎紅葉』（人物往来社、一九六七
年七月）、百二十一頁
- 2 8、巖谷大四『近代人物叢書 2 尾崎紅葉』（前掲）、百二十二頁
- 2 9、巖谷大四『近代人物叢書 2 尾崎紅葉』（前掲）、百二十頁
- 3 0、岡保生『明治文壇の雄 尾崎紅葉』（新典社、一九八四年十二月）、
一九七頁
- 3 1、佐藤武義「デアル体の文章―尾崎紅葉の作品を中心に―」（『国語

論究 第11集 言文一致運動』、明治書院、二〇〇四年）、一三六頁

32、佐野みどり「じっくり見たい『源氏物語絵巻』」（小学館、二〇〇〇年二月）、三十頁

第三章

33、山崎安雄『春陽堂物語 春陽堂をめぐる明治文壇の作家たち』（春陽堂、一九六九年五月）、三十頁

34、山崎安雄『春陽堂物語 春陽堂をめぐる明治文壇の作家たち』（前掲）、三十一頁

35、山崎安雄『春陽堂物語 春陽堂をめぐる明治文壇の作家たち』（前掲）、三十二、三十三頁

36、武内桂舟「警咳録（一）武内桂舟氏の談話」（前掲）、三十頁

第四章

37、山田有策、木谷喜美枝、宇佐美毅、市川紘美、大屋幸世 編『尾崎紅葉辞典』『青葡萄（大井田義彰）』（翰林書房、二〇二〇年十月）、十六頁

38、山田有策、木谷喜美枝、宇佐美毅、市川紘美、大屋幸世 編『尾崎紅葉辞典』『多情多恨（松村友視）』（前掲）、九十七頁

39、出口智之「画文学への招待―口絵・挿絵から考える明治文化―」（前掲）、九十九頁

*文字数 ①32×25＝800

②800×41（画像を含まない）＝32800