

尾崎紅葉「金色夜叉」の挿絵

——『読売新聞』における絵入り小説の挑戦——

一

本稿は、すでに公にした拙稿「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』平成三十一年三月）、および近日発表予定の「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』令和二年五月掲載予定）に続いて、尾崎紅葉が『読売新聞』に発表した最後の絵入り小説である「金色夜叉」を取上げ、その挿絵戦略を考える試みである。まずは必要上、前稿から引継ぐ問題意識と、本作発表までの経緯とを簡単に確認しておこう。

筆者が展開してきた一連の研究の根幹は、明治以降の近代作家たちも江戸の戯作者と同様、自作に附される口絵や挿絵に指示を与えていたことへの着眼にある。詳細については既発表の旧稿を参照されたいが、少なくとも明治期には、いわゆる下絵（以下指示画と称す）まで描いていたか、それとも文章による指示だけ

出口智之

だったかはともかく、大部分の作家たちが依然として画工に何らかの指示を与えていた。そこには当然、文章に加えて絵もまた作品の一部として活用しようとする意識が存在した一方で、制作に時間のかかる絵画への指示は小説起筆以前のような早い段階で求められるため、執筆中の構想変化により絵と本文が食違ってしまうなど、様々な問題が生じることもあった。絵入り新聞小説に関しても事情は基本的に同じだが、僅かな分量ずつ早いペースで連載されてゆくことに加え、本文に対する絵の比率が大きく、また文学愛好家以外の読者も多いなど特有の事情があり、単行本や雑誌掲載の作品と一律に扱うことは適当でない。

この絵入り新聞小説に関して、前記の二稿では、『読売新聞』で活躍した尾崎紅葉に焦点を当てて考察を進めた。明治五年の創刊以来、長きにわたって挿絵を用いてこなかった同紙も、他紙との競争の激化のなかで、明治二十八年より挿絵の積極的な活用へと舵を切った。この方針転換への対応を迫られた紅葉は、武内桂舟門の中江玉桂を絵師として起用し、田山花袋との合作「笛吹

川」(明治二十八年五月一日、七月十七日)を全日絵入りで発表した。この『読売』初の絵入り連載小説の制作にあたっては、『我楽多文庫』時代より他人の作品の挿絵にまで容喙するほど熱心だった紅葉が、全六十八葉にのぼる挿絵すべてに指示画を描いていたことが、勝本清一郎の証言によって知られる。²⁾

紅葉はこの「笛吹川」に続く絵入り小説として、「青葡萄」(明治二十八年九月十六日、十一月一日、全日絵入り、中江玉桂画)、「多情多恨」前篇(明治二十九年二月二十六日、六月十二日、一部絵入り、画工不明)、「西洋娘形氣」(紅葉口述・柳川春葉筆記、明治三十年四月十五日、六月一日、全日絵入り、山中古洞画)の三作を発表した。それらに関する指示画の伝存は確認されていないが、前後の関係や挿絵の性質から見て、「笛吹川」とおなじく紅葉の指示に従って描かれた可能性が高い。というのは、以上四作の挿絵はいずれも、当時の新聞小説で一般的だった、人物を中心とする伝統的な浮世絵風の構図とは異なる様式を採用しているからである。これについて、錦木清方に次のような回想がある。

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ゝには示さずに、篇中因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覗ひなのである。術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。⁴⁾

清方が言うのは、たとえば「笛吹川」の(二)、主人公が山梨県の勝沼に近い岩崎村に向う乗合馬車に乗ったという物語内容に

対し、本文中でも土地の名産として言及される葡萄の棚と、手綱と轡具をつけた二頭の馬を描いたような例である。以下、「笛吹川」の挿絵は基本的にこうしたスタイルを採用しており、時として人物を登場させる際にも、肩から下の半身や手足だけが大きく描かれるなどして、主要人物の顔貌が示されることは一度もない。当時の新聞小説挿絵としてはきわめて珍しいこの「留守もやう」は、続く「青葡萄」「多情多恨」の二作でも踏襲され、そこにさらなる新趣向が盛込まれることで、より新しい挿絵のありかが模索されていたのだった。もっとも、第四作の「西洋娘形氣」では画工が新人の山中古洞となり、また読者に親しみの薄い西洋が舞台であるためか、それとも編集部や読者から不満が出たのか、主要人物を大きく描く形となっているが、それでも単なる浮世絵風への回帰ではなく、強い意匠化や大胆な飛絵・切絵、また「笛吹川」にも例がある集まった人々の足だけ、あるいはベンチに坐る二人の腰だけを描くなどの工夫が凝らされ、紅葉の挑戦が続いていたことがわかる。

かかる試行錯誤を経て、紅葉が最後に手がけた絵入り新聞小説が、生涯の代表作にして遺作となった「金色夜叉」であった。この作品の連載開始は、「西洋娘形氣」よりも早い明治三十年一月一日だが、当初は挿絵を用いない小説としてはじまっている。絵入りとなったのは明治三十三年十二月四日、前年五月二十八日に(六)が掲載されたところで中断していた「続々金色夜叉」が(七)から再開されて以降であり、関肇は「新聞小説に挿絵を待望する読者の声はやむことがなかった。病気を理由に『金色夜

又』の休載が相次ぎ、持論を押し通しにくい状況に追い込まれた紅葉は、ついに途中から挿絵を入れることを認めるようになる」と述べている。描いたのは紅葉と親しかった梶田半古で、以後最終回となった明治三十五年五月十一日の「続々金色夜叉^{篇統}」(三)の二にいたるまで、断続的ながら挿絵が用いられ続けたのであった。

本作の挿絵も基本的には人物中心であるが、一方で「留守もやう」のスタイルも見受けられ、さらにはこれまでになかった試みも行われている。そこで本稿では、前記の二稿を引継ぐ形で「金色夜叉」の挿絵を検討し、紅葉が新聞小説挿絵にかけた戦略の総括を試みたい。まずは、本稿で検討対象とする「続々金色夜叉」(七)以降の連載の状況と、挿絵の全体像を概観するところから始めよう。

二

いま述べたとおり、明治三十三年十二月四日に(七)から連載を再開した「続々金色夜叉」は、しばらくは月余にわたる大きな休載もなく順調に進行していたが、翌春四月八日の(十三)の十二を境に、ふたたび一年にもおよぶ中断に入る。ようやく続稿が発表されたのは明治三十五年四月一日のことで、この時題名は「続々金色夜叉^{篇統}」にあらためられ、回数もふたたび(一)からとされた。しかし、この連載はわずか一ヶ月あまりしか続かず、翌月十一日の(三)の二まで計十四回分が発表されたのみで、以後は紅葉の死によって未完に終わったのだった。便宜上、ここで明

治三十二年一月一日より五月二十八日まで、計三十八回掲載された「続々金色夜叉」(一)～(六)を「続々」前篇、再開以後の(七)～(十三)計五十一回を「続々」後篇、「続々金色夜叉^{篇統}」を「続々」続篇と呼んでおくと、本作の開巻から「続々」前篇にいたるまではすべて挿絵がなく、一方「続々」後篇には三十八葉、続篇には七葉と、都合四十五葉の挿絵が用いられている。

これらを描いた梶田半古は、一時赴任していた富山県立高岡工業学校を退き、同年『読売』に入社したばかりであった。彼のもとで、嘱託として勤務していた鍋木清方は、半古の挿絵について次のように回想している。

その頃は「星と董」時代で、半古氏の取材も今からいへばきはめて感傷的なものではあつたけれども、その当時の若い学生達——殊に当時の女学生間に半古崇拜時代をつくつたもので(後略)⁶⁾

〔『読売』に——註〕正式に入社したわけではなく、嘱託として、出勤の日給制といふ、至つて榮えない待遇も、実は他に目指すところがあつたからである。それは小説挿絵の担任者として梶田半古の在社にあつた。当時先生の清新で高雅な画風は、若い画学生に何かしら新しい希望と光明を与へたのである。⁷⁾

清方は半古の挿絵が当時放つていた魅力をこのように述べ、「金色夜叉」中絶の翌年にはじまった小杉天外「魔風恋風」(『読売』明治三十六年二月二十五日～九月十六日)の挿絵については、「半古画く長身美貌の女学生がちやうど映画に美しい女優の

主人公を得たのに比する効果を挙げた」とまで言っている⁸。本作においてヒロインお宮を美しく描いた挿絵は、「続々」続篇最後の二葉にとどまるが、主人公の貫一や彼に言寄る赤檉満枝、塩原温泉で心中に及ぼうとする狭山とお静の二人などは、いずれも瀟洒な筆で情感深く描かれ、玉桂や古洞によるそれまでの挿絵よりもはるかにすぐれている。ただし、清方はおそらくかなりの事情を知りながら、単に「半古氏の取材」とだけ述べてすませているが、「金色夜叉」の挿絵も前四作同様、基本的には紅葉の指示に従って描かれていたと考えられる。そのことを裏づける資料として、紅葉が「続々」後篇の連載中、明治三十四年一月よりつけはじめた日記の記述を見てみよう。

たとえば、明治三十四年二月一日の条には、「日就社より小説アスゼヒオクレの電信来る。二枚の稿を送り、九時半古氏を訪ひ、新聞下画を与へ、十一時に帰る」という一節がある。また、三月十日の条には「九時、半古氏を訪ひ、(十三)の画を嘱し」とあり、さらに翌年五月二日の条には「散歩して梶田に至り(三)ノ二の挿絵を注文し」という記述が見える。挿絵への指示に関する言及はこの三箇所にとどまるが、これらはいずれも、紅葉が半古宅を訪れて直接指示したゆえに記事となったものである。新聞社に送る毎回の原稿に添えて出した場合まで、一々特記することはないだろうから、これまでの経緯に照らしても、また次節にて詳述する様々な試みの性格からしても、全体にわたって紅葉からの指示があったと見るのが妥当である。

これらの記述からわかることを、もう少し詳しく考えてみよう。

う。第一の箇条については、どの回に関する指示かがわからないのが残念だが、第二の箇条は一見、「続々」後篇(十三)全体への指示であつたようにも思える。しかし、周辺の状況から考えるに、これは(十二)の誤記だった可能性が高い。以下、この前後の日記から必要箇所だけを抜萃し、あわせて紙面への掲載の状況を併記してみよう。

明治三十四年三月八日【(十一)の五掲載】(十一)の六を

校して發送し(後略)

九日 午後(十三)を草す(中略)徹夜して(十三)を草す。

十日【(十一)の六掲載】九時、半古氏を訪ひ、(十三)の

画を嘱し(後略)

十一日 中食して(十三)の二を草し、日暮に到る。

十二日【(十二)の一掲載】

十三日【(十二)の二掲載】(十三)を草して不成(後略)

十四日 夜、入浴して後又(十三)を草し、一昨日来案じ悩

みし難章を工夫せんとて夢中に入り、竟に眠りて十一時に

至り、起きて、筆を執りて、四時に抵りて稿了せり。

十六日【(十三)の一掲載】(十三)の二の稿成りたり。(中

略)天明に達して(十三)の二を校了す。

十七日 徹夜(十三)の三を校了す。

十八日【(十三)の二掲載】

紅葉の「金色夜叉」にかける文章彫琢の苦心はよく知られており、右の引用中にも、あるいはほかの箇所にも、執筆に難渋して

いた状況が頻繁に記されている。その彼が、三月八日に（十一）の六を脱稿したあと、全二回の短い節とはいえ（十二）をごく短時間で書き終え、翌日からすぐ（十三）に入ることができたとは考えがたい。また、右に示した記述と掲載の状況からも知られるとおり、本作はおおむね脱稿の翌々日に紙面に載るのが通例だったから、九日と十一日に執筆されたという「（十三）」は、実際には（十二）の一・二だったはずである。だとすれば、その両日に挟まれた十日に半古に指示した「（十三）」の画^①も、実際には（十二）の挿絵だったと考えるべきだろう。

引用部より後ももう少し見ておくと、三月二十四日の条に「半古子より、風邪にて挿画休むとの使をよこす」との記述があるのに目が止る。同日の紙面には、（十三）の六が挿絵入りで掲載されていたが、続く（十三）の七はまだ完成しておらず、半古からの来信を受けた後、「（十三）の七を日暮校了し、夜に入りて又八を校了す」と進められたのであった。二回分が遅滞なく書かれるとは珍しいが、うち（十三）の七が掲載されたのはやはり翌々日の二十六日で、ここから同月三十一日掲載の（十三）の十まで、五回にわたって挿絵が用いられていない。この点から推すに、紅葉は執筆以前にある程度まとまった回数分の挿絵を指示しておくのではなく、個々の回の内容がかなり具体的に定まってから、おそらく大抵は完成した原稿に添える形で、一〜二回ずつ指示を出していたようである。

一方、先の第三の簡条（明治三十五年五月二日）で指示された「続々」続篇（二三）の二は、これをかぎりに中絶した本作の最終

回である。前日の五月一日の条に「此日（三）を草す未定稿」とあるばかりで、以後の執筆の記録はないが、（三）の二が五月五日、二が五月十一日の掲載であったから、胃の不調のために病院通いが続く状況のなかで、執筆が遅れがちであったことがうかがわれる。本文の内容は、両日ともに貫一に宛てたお宮からの手紙であり、挿絵は（三）の二が文机で手紙を書くお宮、（三）の二は物思わしげな様子で縁側の安楽椅子に腰掛けるお宮を描く。一回分のみを直接半古に指示した理由は判然としないが、計画の立たない執筆の難航が関係していたのだろうか。

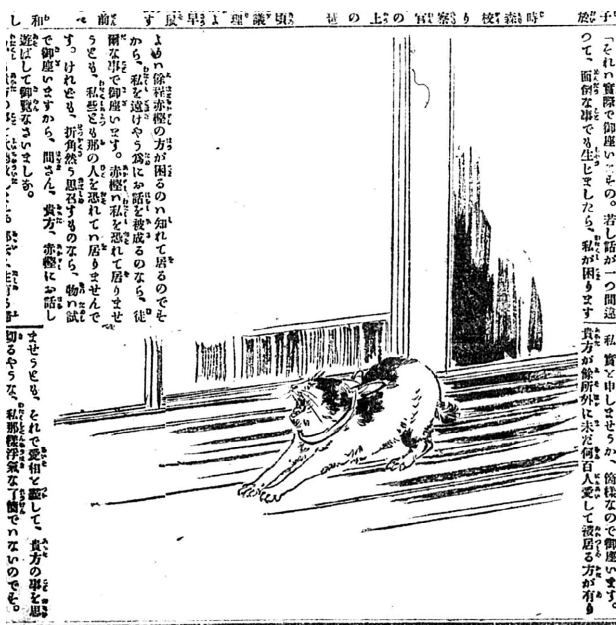
以上、挿絵への指示に関する日記中の記述をやや詳しく検討してきた。ここからうかがえるのは、紅葉が本文と挿絵との効果的な協奏を達成するため、煩を厭わず細かに指示を出していたという制作のありかたである。これは、旧稿において野崎左文の証言を引き、また宮崎三昧「塙団右衛門」「鉄牛遺事」を具体例として検討したような^②、執筆に先んじて何回分かの挿絵をまとめて指示するという、同時代に一般的だった方法とはいささか異質である。だとすれば、物語内容と挿絵とが齟齬する場合についても、他紙ではしばしば見られたように指示後の構想変化や展開の遅速に起因するのではなく、むしろ紅葉自身によって計画的に準備された可能性が高い。そのような見地に立って、次節では初出「金色夜叉」の挿絵の特徴と、その効果について考えてみよう。

三

「続々」後篇（七）の一に掲載された本作はじめての挿絵は、

お宮が来訪して帰らず、加えて赤檜満枝までやってきたために窮した貫一が、雨中に傘もささずに近所の基会所に駆込むところを描いている。第一枚目から貫一が後ろ姿で描かれるのには驚かされるが、続いて傘と足駄を持参したお豊を描く(七)の二、挿絵のない(七)の三を挟み、(七)の四では芭蕉の茂る縁側に腰を掛け、月を見る貫一の横顔を見ることができ。以下、この(七)節は夕刻まで貫一の帰りを待っていた満枝が、彼を慕う苦しい思いを吐露して「私の満足致しますやうな御挨拶を被成つて下さいまし」と迫る、長い対話へと展開する。一方挿絵のほうでは、対坐する二人を描くのは(七)の五と六にかぎられ、七から十の四回分では材が別に取りられていて、絵が単調になるのを避け変化をつけるよう工夫されている¹⁾。

この四葉を順に見てゆくと、(七)の七は洋燈の前で縫物をするお豊と戯れる猫、八はその猫が廊下で欠伸をしているところ【図①】、九は薦の絡まった煉瓦塀とその外に立つ木、十は洋燈に集まる三匹の虫を描いている。この間、本文は貫一と満枝との対話を記すに終始しており、いずれの挿絵にも対応する記述は存在しない。これは、別稿において「多情多恨」初出時の挿絵を例に指摘した、「本文が言及する場面の外側が視覚的に示されて空間的な広がりが生れる」効果を狙ったものと考えられる²⁾。すなわち、挿絵が貫一たちのいる部屋の外を描くことで、本文が伝えない貫一の邸内が読者の前に示されるわけだが、ここではさらに欠伸をする猫の姿によって、二人の対話の時間的な長さまでが表現されているのであった。

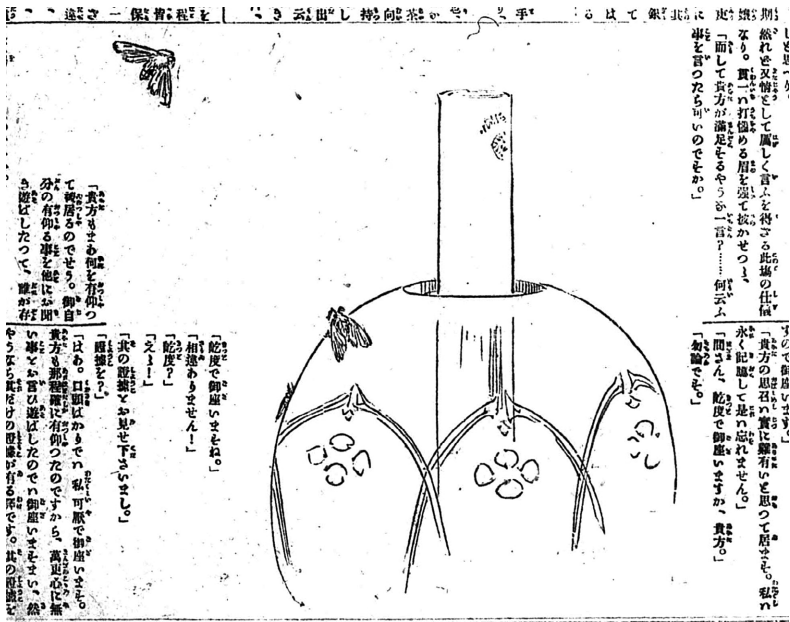


図①

なかでも特に興味深いのは(七)の十【図②】で、描かれた三匹の虫のうち、一匹は宙を飛び、二匹は洋燈の火屋に止つてゐる。人物を略して器物のみを描くとは、一見すると「留守もやう」に似ているが、本文中に対応する記述が見られない点でいささか異なる。おそらくこの虫たちは、満枝とお宮から逃げまわる貫一という三者の關係を象徴的に示しており、火屋に止る二匹の一匹は宙を飛ぶ虫の方向を見据え、もう一匹は半ば身を隠しているのも示唆的である。「多情多恨」初出(十)の五では、沸立つ鉄瓶にびたりと当てられた二人の手が、危険な領域に踏込みつつある柳之助とお種の關係を暗示していたが、邸内の風情をうかがわせる趣ある景物を描いて雅致を添えつつ、そこに人物たちの關係の暗示まで盛込むとは、明治中期の新聞小説挿絵の水準をはるかに超えた、高度に洗練されたありかたであった。

続いて見てゆくと、次の(八)の物語は貫一が見たお宮と満枝とが争う夢、(九)は貫一が塩原温泉の畑下戸までゆく行程で、挿絵も基本的に本文に即している。一方、(十)は畑下戸の清琴楼にて貫一の興味を惹いた隣室の若い男が、翌々日に女を連れて戻ってくるまでを記すが、この節から次の(十一)にかけても興味深い挿絵が多い。

たとえば(十)の二の挿絵【図③】は、「鞆を置いたる床間に、山百合の花のいと大きなるを唯一輪挿しに活けたる」という同回の本文に取材し、百合の飾られた床の間の前に帽子と鞆が置かれた光景を描いている。この百合は、(八)節末尾の貫一の夢の最後に、「宮が屍を引起して背に負へば(中略)一朶の白百合大さ



図②

「はあ、其花で御座いますか。旦那様の百合の花
のお縁で？」



人面の若きが満開の葩を垂れて肩に懸れり」とあつたのを受け、彼にとつては宮の化身のような意味を持つていた。夢で見た百合との符合を怖ろしく感じた貫一は、下女に命じて花を片づけさせるのだが、大きく描かれた挿絵の百合は、不在でありながら貫一の心底に揺曳する宮の存在を読者に強く印象づける。一朵の花にヒロインを象徴させるのは、「笛吹川」第四十七回や「多情多恨」前篇（二）の五の挿絵でも用いられた、紅葉得意の手法であり、加えてここでは床の間の掛軸に記された李白「春夜宴桃李園序」の一節が、流転する二人の境涯を暗示している。

また、(一)の六の挿絵【図④】には、物思わしげな様子で茶屋の縁台に腰掛ける女が描かれている。貫一は単身で旅をしているため、こうした女はまだ本文に登場しておらず、この時点で彼女が何者なのかを知ることではできない。その存在が物語のなかへ回収されるのは、(十)の八の本文が隣室の客に連れられて到着した女について記し、同回の挿絵【図⑤】も(十)の六とおなじ服装、「葡萄茶の細格子の縞御召に勝色裏の袷を着て、羽織は小紋縮緬の一紋」で男について階段を昇る彼女を描いた時であった。結局、彼女が茶屋で休む場面が本文で綴られることはないのだが、振返ってみればそれは西那須野から塩原へと向う途中の一場であり、この挿絵が本文から離れて別の出来事を描いていたことが知られるのである。

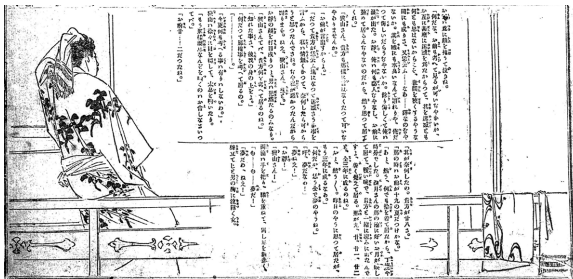
— 146 —

明らかにされてゆく。ところが、挿絵は風呂から上がった二人（一・二）【図⑥・⑦】、川のほとりに立つて雨模様を見る女（三）などを描いており、これらはその夜に「彼の両箇ふたりの、夜に入りて後打連れて入浴せる」という（十二）の二や、また翌日「むづかしげに暮山を繞りし雲は、果して雨と成りて、冷々と密下おほふる」という（十三）の一場面であった。だが、前節にて述べたようにこうした進度の乖離も単純な不手際ではなく、紅葉自身の企図によるとすれば、これらの挿絵もまたかならずしも本文との同調を重視せず、物語世界を別の形で描きあらわした例と考えるべきだろう。すなわち、本文では（十一）が狭山とお静の対話、（十二）が貫一の胸中の思惟、（十三）がふたたび二人の対話と推移し、彼らの心的ドラマが綴られてゆくのに対し、挿絵では東京を脱して塩原に逃れ、山中の温泉場で束の間の穏やかさを得た二人の時間が示されていると解されるのである。

このことは、（十二）の一と二の挿絵【図⑥・⑦】が、一対で一つの場面となっている点からもうかがえる。前者は風呂から上がって浴衣姿で廊下を歩いてくる女を、後者はおなじ浴衣を着て廊下の欄干に腰をかけ、手拭で頭を拭きながら女を待つ様子の男を描いており、挿絵が二葉一組という独自のペースで進行していることは明らかである。こうした例は、「続々」続篇（二）の三・四【図⑧・⑨】にも見られ、襖から半身だけ見えている貫一を団扇であおぐお静、庭に向って開けた座敷であおがれながら酒を飲む貫一と、一つの情景の右左を描いて絵巻物を繰るような効果が狙われていた。これらの挿絵は、本文との進度がいささか離



図⑥



図⑦



図⑨



図⑧

れてでも、そこに流れているゆるやかな時間を表現すべく準備されたと考えられ、紅葉の言葉借りればまさに「文字と独立」した機能を担う画文の協奏なのであった。

このように、本作の挿絵では「笛吹川」「青葡萄」で多用された「留守もやう」こそ少なくなっているが、それは決して紅葉の試みの蹉跌を意味するわけではない。むしろ、本文では言及されない景物によつて空間や時間の広がりや表現したり、人物同士の関係を暗示したり、さらには本文とは別の情景を描き出したりするなど、より先進的かつ質の高い挿絵が実現されていたと言える。だが、その一方で「留守もやう」よりも物語世界の描出への関与が強いだけに、読者が文章によつて思い描いていたイメージとの牴牒は避けられない。明治三十四年三月二十九日の日記には、来訪した佐佐木信綱が伝えた、彼の女弟子たちの会話が記録されている。

竹柏園氏曰、我家に詠草を持来、女弟子五六相集りて隣室に添削を待つ間の雑談こそをかしけれ。金色夜叉の評などで出で、塩原の条に、貫一の先きはいかにく待たるゝに、抑も塩原の地形たるやとは何事でせう！又曰、貫一に恋せしにあの岸頭に尻端折の様を見て、興さめ了れりと。

「岸頭に尻端折の様」とは、(九)の三の挿絵【図⑩】に描かれた、夢でお宮が水死した場所の景色とまったくおなじ箒川の風景に愕然とし、流れを覗き込む貫一の姿である。これは、同回の本文に「我も既に死なんとせしが」とあるように、夢のなかで流れに入つて宮の死骸を抱上げ、「俺も死ぬぞ！」と叫んだことを思



図10

い出して慄然とする場面のはずであった。ところが、この読者はあわや箒川にも入らんとする貫一の後ろ姿から、俯いて顔の見えない彼の胸中や、死を思わせる湍流の不気味さなどに注目するのではなく、単に尻端折りをした格好に「興さめ」ているのみであり、ここには文章と挿絵とで一つの物語世界を描き出してゆくこととの困難が露呈している。紅葉がこの発言をどう受止めたのかは不明だが、以上見てきたような意欲的な挿絵を引続き試みる一方で、「続々」続篇の開始にあたっては、明治三十五年三月二十九日に『読売』の永田新之允に「今回は思ふ旨ありて挿絵を用ゐず」と告げ、ところが同篇(二)の三からふたたび絵入りに戻しているところなどを見ると、その模索は断筆の直前まで続けられていたと考えられるのである。

四

冒頭に挙げた先の二論と本稿で検討してきたように、紅葉の絵入り新聞小説五篇ではいずれも、同時代の新聞小説挿絵の水準からは大きく擡んでた試みが行われていた。そのなかには、単なる文飾でしかない修辞を絵にした「青葡萄」第二十七・二十九回など、かならずしも成功したとは評価しづらい例もあるが、しかし「金色夜叉」の挿絵について言えば、試行錯誤の成熟が半古の艶筆を得て、後代の挿絵を先取りしたような地点にまで到達している。それらはすべて、単行本『金色夜叉 続編』(春陽堂、明治三十五年四月)・『続々 金色夜叉』(春陽堂、明治三十六年六月)への収録時、および雑誌『新小説』明治三十六年一月〜三月への

再掲時に略されたとはいえ、本作を考えるうえで一概に看過されてよいものではないし、むしろ再録本文こそが挿絵を欠いた不十分な作品と見ることもできるかもしれない。また、おなじく半古が手がけた翌年の「魔風恋風」の挿絵は有名で、「多様な手法が巧みに用いられている」「本文との不即不離の関係を追求し、挿絵それ自身が絵画の本来の面目を発揮することを目指しつつも、その関係を固定するのではなく、物語の展開に応じて可変的に組み換えていった」と高い評価が与えられているが、その後には本作の制作を通じた紅葉からの影響があったろうことも忘れてはならない。

ただし、ここで急いでつけ加えねばならないのは、こうした紅葉の例は決して明治期の絵入り新聞小説を考える標準的なモデルとはなりえず、逆により多くの問題を顕在化させているということである。もちろんそれは、同時代の多くの絵入り新聞がいまだ、伝統的な浮世絵風の挿絵を用いていたというだけではない。たとえばおなじ『読売』を見ても、「笛吹川」と「青葡萄」の連載の合間には、同紙にとって第二作目の絵入り連載小説である斎藤緑雨「門三味線」（明治二十八年七月二十六日～八月二十五日、絵師不明）が掲載されていた。注目すべきは、全二十三回すべてに入れられた挿絵の多くが「留守もやう」になっていることで、これは紅葉が緑雨の小説の挿絵にまで指示を出し、緑雨もそうした容喙を許容したのか、あるいは緑雨のほうが積極的に紅葉の方法を真似たのであったか、いずれにしても考えるべき点は多い。

さらに、中央紙だけでなく地方紙にまで目を配るなら、事態はより複雑である。「笛吹川」よりも数年遡るが、矢野龍溪が松本平吉に宛てた明治二十二年九月十二日づけの書翰を見てみよう。同年十月三日から二十七日まで、『北海道毎日新聞』に連載された枯骨道人（任恵義後）「明治小万」について、松本を介して同紙に取次いだ手紙である。以下、必要部分のみ掲出する。

偕、北海道札幌新聞二廻ハスヘキ小説「明治小万」ト題スル
二十回モノ差上候間至急ニ絵組ヲ附ケ、同地ニ御廻シ被下度
候（中略）／絵ハ奇麗ニシテ美人ノ多キヲ宜シトス、芸者ノ
絵カ多キ小説ナリ／画工ハ年方可然歟ト存候、充分ニ美人ノ
貌ニ念ヲ入レテ画キ候様御申間被下度候／小説ヲ一度御読
ミ被下候而下絵ヲ御コシラヘ被下度候／先方ヨリ十五日迄
「ヨリ」ニ送り呉レ候様ニトノ注文ナリ、可成ク至急ニ御命
シ被下六七回分ダケにても出来次第御送り出シ被下度候^④

書中、龍溪は画工として水野年方を推しているが、実際に描いたのは橋本周延であった。松本がこの龍溪の指示に従ったとすれば、本作の挿絵は作者の枯骨道人ではなく、仲介者である松本が描いた指示画によって制作されたことになる。絵師への指示が彼に委ねられた理由は、戯作者にとつて必須であった「下絵をつける稽古」の有無など、いくつか考えられるものの、書翰の文面から特定することはできない。小説が完成しておりながら、絵師がそれを読んで自身の判断で描くという選択肢が想定すらされていないことも興味深いが、その挿絵を作者でも絵師でもない第三者が指示していたとすれば、そこにはむしろ読者に近い視点が反映

されていることになり、捉えかたが大きく変わってくるだろう。

こうした多種多様な新聞小説挿絵の制作の実態を、明治初期から昭和初期まで包括的に明らかにすることは容易ではなく、資料的な限界も予想される。やはり当面は、旧稿「挿絵無用論と明治中期の絵入り新聞小説」にて述べたように、個々の新聞の性質やそれぞれの作家・絵師の制作姿勢に照らして、一つ一つの作品について慎重に判断してゆく以外にはないのだろう。だがそれでも、作家・絵師・出版・印刷の三者が密接に連携し、画と文とを一体として作品制作にあたっていたという見地から開ける問題系はきわめて大きい。筆者は近年、かかる視座からの研究を（『画文学』と呼称しているが、新聞・雑誌掲載の作品はもちろん、単行本まで含めて、近代文学の多くの作品を一度この角度から捉えなおしてみることが必要なのではないだろうか。

注

- (1) 拙稿「明治中期における口絵・挿絵の諸問題—小説作者は絵画にどう関わったか—」（『湘南文学』平成二十六年十一月）・「『文芸倶楽部』の木版多色摺口絵—小説との関係から—」（『日本近代文学』平成二十七年十一月）・「一葉小説の口絵と挿絵—作者一葉との関わりから—」（『論集樋口一葉』V、おうふう、平成二十九年三月）・「絵入り新聞小説としての宮崎三昧「塙団右衛門」「鉄牛遺事」—挿絵から小説を見るところ—」（『言語社会』平成三十一年三月）・第二期『新小説』における文学と絵画—口絵・挿絵の戦略と軛轡—」

（『比較文学研究』令和元年十二月）など。

- (2) 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—）（『文学』昭和三十五年四月）、五十六頁。多田蔵人さんのご指示による。

- (3) ただし、明治三十三年一月一日から五月十日まで連載された長田秋濤・紅葉合作「寒牡丹」についても、「笛吹川」と同様に紅葉の手がかなり入っていた可能性は高く、挿絵（梶田半古画）もまた紅葉の指示によっていておかしくない。

- (4) 籀木清方「こしかたの記」（中央公論美術出版、昭和三十六年四月、二百十五頁）。

- (5) 関肇「新聞小説と挿絵—小杉天外『魔風恋風』を中心に—」（『日本文学と美術—光華女子大学公開講座』、和泉書院、平成十三年三月、百七十七頁）。

- (6) 籀木清方「挿絵の興起」（『籀木清方文集』二 明治追懷、白風社、昭和五十四年十一月、二百四十頁）。

- (7) 籀木清方「こしかたの記」（前掲、百九十三頁）。

- (8) 籀木清方「こしかたの記」（前掲、二百十一頁）。

- (9) 紅葉の日記は『紅葉全集』第十一卷（岩波書店、平成七年一月）を用いた。以下、頁数を略す。

- (10) 拙稿「絵入り新聞小説としての宮崎三昧「塙団右衛門」「鉄牛遺事」（前掲）。

- (11) 野崎左文は「明治初期の新聞小説」（『早稲田文学』大正十四年三月）で、「同じ人物が同じ場所で対話して居る事で三四

回も続けるといふが如きは、その談話中に波瀾があるにもせよ、挿画の目先が変らず読者の厭飽を来すものとして之を避ける傾きがあつた」と述べている（二十四頁）。

(12) 拙稿「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』令和二年五月掲載予定）。

(13) 関肇「新聞小説と挿絵」（前掲）、百九十頁。

(14) 『日本書誌学大系』105—3「類聚名家書簡」（青裳堂書店、平成二十九年四月、三百三十六—三百三十七頁）に影印版として掲載。これも多田氏のご教示による。紙幅の都合により、原翰の改行は生かさずに追込み、意味上の区切りを／で示した。読点および鉤括弧は原翰どおりで、見せ消ちはその文字に取消線をかけ、訂正を——内に示した。「ヨリ」と訂正されているのは原文ママ。

(15) 野崎左文「戯作者と浮世絵」（『浮世絵新聞』昭和五年一月一日）。

*「金色夜叉」の本文は、すべて初出によった。また引用に際しては、変体仮名は通行の字体に、ルビはバラルビにあらため、漢字は常用漢字・人名用漢字の字体を用いた。

*掲載した図版はすべて国立国会図書館蔵の資料を用いた。快く掲載のご許可を賜った同館にお礼申上げたい。

*本稿との姉妹篇にあたる拙稿「尾崎紅葉「多情多恨」の挿絵戦略」に、現時点で確認できる指示画の総数を十一点としたが、島崎藤村が鏑木清方に与えた『破戒』（明治三十九年）・『緑葉集』

（明治四十年）のための二葉（鏑木清方記念美術館蔵）を失念していた。お詫びして訂正したい。

*本稿は科学研究費補助金（基盤研究C・課題番号19K00291）による研究成果の一部である。

（でぐち・ともゆき 元本学准教授）