



Title	邦枝完二と小村雪岱：「おせん」の挿絵を読む
Author(s)	杲, 由美
Citation	語文. 2017, 106-107, p. 124-144
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/70989
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

邦枝完二と小村雪岱

——「おせん」の挿絵を読む——

はじめに

「おせん」は、『東京朝日新聞』『大阪朝日新聞』夕刊（昭和八・九・三〇～一二・一三）に連載された邦枝完二の小説である。当時既に流行作家としての地位を不動のものとしていた邦枝であったが、小説に付された小村雪岱の挿絵により一段と作品の評価が高まったことはよく知られている。雪岱挿絵の多くは昭和期の新聞雑誌連載小説に付されたものであり、その春信風の美女や俯瞰的構図の取り方などの所謂「雪岱調」の絵は主に美術の領域から高く評価されてきた。邦枝完二作「おせん」¹「お伝地獄」²の挿絵はその代表作として名高いものである。

近年、夙に小村雪岱の仕事は注目されており、真田幸治氏責任編集による雑誌『小村雪岱研究』（平成二八・八）の創刊は雪岱に関する基礎データ発表の場として、研究の進展に大きく寄与するものである。雪岱挿絵の研究は今後ますます盛んになってゆく

と思われるが、挿絵とは本来小説との協調なしに存在し得ない芸術の様式であるにもかかわらず、一方の小説については美術領域からは勿論、文学領域の側からも殆ど言及されてはこなかった。

本稿では、雪岱の代表作とされる「おせん」挿絵を取り上げ、挿絵が小説本文の単なる説明ではなく、邦枝の小説本文と如何なる必然性において結びついているのかを論じ、小説との関連における雪岱挿絵の方法論を体系化してゆく端緒としたい。

一、大衆小説作家としての邦枝完二

①その生い立ち

邦枝完二は、少年期より江戸戯作に強い影響を受け、江戸の市井風俗や妖艶な女性を描いたことで知られるが、その作風は通俗的傾向が強く、一時の流行作家というイメージが先行しがちである。邦枝研究は現在皆無に等しく、比較的まとまった叙述も『大衆文学大系』一三（昭和四七・五 講談社）の尾崎秀樹「解説」

ひので
杲

由 美

や『日本近代文学大事典』第一卷（昭和五二・一一 講談社）の和田芳恵による項目解説のみである。定本とすべき全集の類も刊行されていないため、その著作の全容も未だ明らかではない。

本稿ではまず、限られた資料から作家としての邦枝の足跡を概観し、「おせん」読解の助けとなる点を確認しておく。なお特に注を付さない限り本稿における邦枝の伝記的記述は、邦枝の長女・木村梢の著書『竹の家の人々』（昭和五九・二 リビングマガジン）を参考にしたものであることを付記しておく。

邦枝完二は明治二十五年十二月二十八日、実父島源之丞・実母聖の子として東京市麹町区平河町に生まれた。聖は元旗本の邦枝孝之輔の妻だったが、奔放な性格だったといい、当時医学生の子との間に完二をもうけ、生後間もない完二を残し家を出る。その後完二は邦枝家の長男として入籍され、生母には生涯まみえることがなかった。邦枝は養母幾達の献身的な愛情で育てられたが、生母への思慕はずっと心の底に抱いていたらしい。

邦枝が生まれた平河町は「江戸時代の所謂山ノ手の質素な暮らしが、そのまゝ、」残る土地であり、邦枝は江戸の遺風を残すこの場所を愛し、浮世絵師や町芸者の暮らしに日々接しつつ少年期を送った。この頃、実母の弟・多湖梅吉から浮世絵収集趣味や江戸戯作に関し強い感化を受ける。母方のたった一人の血縁であったこの叔父は、絵描き志望の少年邦枝を作家になると翻意させた人物だが、その後詳しい消息は分らないという。

明治四十四年、邦枝は雑誌『Péti』を七人の同人と創刊した。

彼は当時を処女小説集『雨中双景』冒頭で次のように回想する。

明治四十四年九月一日、新吉原仲之町の引手茶屋鈴木上総屋方より創刊されたる菊判二十二頁の詩文雑誌あり、題してPétiと云ふ。（中略）

「おれ達の世界は江戸にあるんだ。水道尻の薄紫の空へ、霜に凍てた新内の絃が、撥音高くてんと響いたあの心持……」（中略）

折柄文壇は、自然主義廃り、微臭き下宿屋文学亦下火となりて勢力なく、永井荷風先生が牽ゆる三田の享楽派が漸く台頭し来りし時なりしかば、予等は一も二もなく、先生の主義主張に共鳴し、江戸趣味あらざれば文学非ずとまで信じたるも面覗し。（傍線筆者）

邦枝が荷風に私淑し「子供がお手本とすることく先生を見習つて」（『竹の家の人々』）生涯師と仰いだことは周知の事実である。大正二年慶應義塾予科に入學後『三田文学』編集にも関わり、大窪の荷風宅で、仏文学、戯作者浮世絵師、芝居の話などに夜更けまで興じた。「毎月第二火曜日の夜開きおの／＼自作のものを讀んだり批評^⑦」するこの集まりは「火曜会」と呼ばれ、邦枝自身『Péti』時代に続く文壇生活の「第二幕目」と位置付けている。^⑧『三田文学』第三卷第九号（明治四五・九）に小説「廊の子」を發表、その後も「変化者」（大正二・四）、「蝙蝠安」（大正二・八）、「蠟燭屋山朝」（大正三・三）などの小説を同誌に發表するが、「邦枝完二氏の蝙蝠安と云ふ小説は上手には書いてあるが荷

風潤一郎李太郎などの後塵を拝したもの⁽⁹⁾」とされるように、この時期の小説に見るべきものはなく、以後は戯曲に多くの筆を費やした。

大正四年から九年にかけて『時事新報』記者を務め、大正九年に同社の社長であった福澤捨次郎氏の推薦で帝国劇場の文芸部に移る。この移籍は邦枝にとって「予が多年の宿望の達せられたるなれば、やがてはひとかどの劇壇人となりて、劇界に名を成さん⁽¹⁰⁾」という理想を抱かせたが、やがて現実の劇界に失望し三年後には帝劇を去る。だがこの三年間はその後彼の創作活動にとつて有益なものであったとも述べている。ちなみに邦枝が新婚時代から生地である平河町へ戻るまでの十年近くを過ごした大久保の住居の隣には岡本綺堂が住んでいた。こうした偶然も邦枝の芝居熱に拍車を掛ける契機だったのだらう。

② 流行作家としての活躍

帝劇辞職後は作家業に専念し、『苦楽』『婦人公論』『講談倶楽部』などに小説や戯曲を発表する。邦枝の小説が通俗的傾向を強めるのは、昭和三年に『大阪朝日新聞』に連載した「東洲斎写楽」(昭和三・八・二六―一〇・一〇、32回、挿絵は小出梢重)辺りからといわれ、昭和六年『大阪朝日新聞』連載の「歌麿」(後に「歌麿をめぐる女達」と改題)でも浮世絵師喜多川歌麿を主人公とし、「黄表紙や浮世絵の色調をもつ芸道ものの書き手としての邦枝完二は、この一作によって文壇的なステータスを得⁽¹¹⁾」、

人気は急上昇していった。この時期の新聞連載小説は時代物が多く、しかも剣豪ものや股旅ものなど男性を主人公とする小説が大半を占める中、艶やかな女性を主人公とする点で邦枝の新聞連載小説は異彩を放っていた。平河町へ戻ってからの邦枝の活躍はめざましく、「歌麿」に続く「江戸役者」「おせん」「お伝地獄」「お伝情史」「浮名三味線」等の作品によって、江戸庶民を描く流行作家としての地位を確実なものとする。

その中で「おせん」は紛れもなく邦枝の代表作であり、その評判を一層高めた雪俗の挿絵に、邦枝は全幅の信頼を置いていた。邦枝は雪俗に一度も註文らしい註文をしたことがなく、連載中は「何か挿絵に引摺られて、作品の調子が乗って行くといふやうな感じがした」といい、雪俗も「あなたの絵を描くのが一番描きよござんすよ」と邦枝に語ったという。邦枝は毎朝配達される新聞を玄関先で広げ、真つ先に自分の小説に付された雪俗の挿絵を見ては、「うん、いい。今日のも実にいい」と言っていたらしい。昭和十五年、雪俗急死の折は「今後わたしの小説がどうにか変化するとしたら、それは時勢のためなんぞではなくて、雪俗さんを亡くしたためだといつてよからう。あれだけわたしの作品を理解して、江戸の女を本当に描いてくれる人は、今後二人と出まいと思つてゐる」とその才能の喪失を心から惜しんだのだった⁽¹²⁾。

「おせん」という作品は斯様に作家と挿絵画家の強い結びつきの上に結実した作品であったが、先述の如く、今日の評価は雪俗挿絵のみに集中する傾向がある。邦枝の文章に触れても「雪俗の

イメージをかきたてる邦枝の軽妙な文章があったからこそ、その文章に呼応するように次々とアイデアがわき、このシーンはどんな構図で描こうか、楽しみながら筆を執っていったのではないだろうか¹³⁾という概観にとどまり、邦枝の小説本文が雪岱の作画の過程にどのように働きかけるものだったのか、両者の関わりに関する具体的な指摘はこれまでなされてこなかった。「おせん」は邦枝・雪岱コンビの代表作でありながら、一方の邦枝の小説がここまで黙殺されるのは、確かにその諸作に通底する通俗性が必要因ではあるが、新聞小説全盛期の流行作家という一通りのイメージのみで、邦枝作品の評価を即断するのは早計であると思われる¹⁴⁾。

たとえその小説の魅力が雪岱の挿絵を付すことで初めて顕現するものとしても、挿絵画家としての雪岱のまなざしが邦枝の小説本文に何を見出し、どのようにそれを視覚化しようとしているのかを明らかにすることで、邦枝作品の特異性や問題意識を挿絵の側から逆照射することは可能なのではないだろうか。本文と挿絵の具体的な結び付きを考察するに先立ち、次章では作品の成立背景から見てゆくこととする。

二、「おせん」の成立背景について

「おせん」は明和期の江戸を舞台に、浮世絵師鈴木春信の絵に多く描かれた笠森稲荷の水茶屋の看板娘・おせんを主人公とする小説である。おせんの伝としてよく知られるのは太田南畝「半日

閑話」（巻十二、明和六年の記述）「売鉛土平伝」（明和六年）などだが、邦枝にとって最も身近なイメージは、荷風作「恋衣花笠森」（『三田文学』第四卷第十二号 大正二・一二）のおせん像であったと思われる。ここでは「恋衣花笠森」で荷風が描き出そうとしたものを確認し、邦枝作「おせん」への影響を検討する。

「恋衣花笠森」は、おせんと幼馴染の下級武士源之進の秘めた恋のゆくえを描いたものである。ままならぬ逢瀬に悩む二人は、夜道で行き会った偶然を契機に駆け落ちを決意、ここから二人の道行きというところで物語は幕切れとなる。源之進は荷風が創出した架空の人物であるが、おせんの結婚相手については加藤曳尾庵『我衣』（宝暦二―文政二）に「おせんのちに御家人倉地氏の妻となる」とあり、三田村鳶魚もこれを支持するものの史実に明らかな説ではない。源之進の人物造型の典拠も不明だが、駆け落ちという結末に関していえば、その発想はおそらく春信の中判錦絵「おせんの駆け落ち」（図一）、明和五年末から六年初め頃の作か）から得られたものであろう。

野口米次郎はおせんを背負う図中の男を「瀬川菊之丞の方に似てゐるやうに思はれる」と述べており、二十点以上あるとされる春信のおせんものの中には、菊之丞とらしい若衆とおせんを並べて描いたものが何点か存在する。その取り合わせはあくまで春信の想像によるものだが、王子稲荷の霊夢を蒙って産まれた美男子と伝えられる菊之丞をお仙と相対させた春信の意匠を「決して凡なるもので無い」とした野口米次郎の評言は的を射たものであ

う。荷風が敢えて人気絶頂の女形をおせんの相手役としなかったのは、当代の人気者同士の組み合わせが華やかに過ぎ、己の美意識にそぐわないとの判断か、或いは駆け落ちという趣向に伴う落魄のムードを醸す上で、源之進のような下級武士の方が相手として適役と考えたためでもあろうか。

周知のように荷風には有名な春信論「鈴木春信の錦絵」（『三田文学』第五巻第一号 大正三年一月一日、『江戸芸術論』所収、大正九年三月十日 春陽堂）がある。論中荷風は浮世絵の中でもとりわけ春信の版画に「最も深き印象を得る」といい、一見して明らかな題材の特徴を「専ら美人を描き又これに配するに美貌の若衆を以て」すること、又その男女を「永久なる恋愛の詩美を表現する好個の象徴」としている。荷風が春信絵画をこのように認識していたのであれば、「恋衣花笠森」には、おせんと源之進の際だった個性や自我の葛藤から生み出される恋愛のドラマツルギーなど、もとより想定されてはいなかっただろう。「温和優美の男女のひそかな恋、隠れた恋を、春の夜はあやなき闇に、春信の情趣の如く」「趣向的構成による情趣醸成の作風」のうちに描いたものとする中村幸彦の指摘¹⁸もあるように、本作で荷風が重視するのは春信の錦絵に漂う淡い情感の如きものであり、「永遠の女性と男性」が織りなす「永久なる恋愛の詩美」の具現化にこそ荷風の狙いはあったと思われる。幕切れが恋という感情の頂点としての駆落ちという趣向である必然も、おそらくはこの点に認められよう。

邦枝が小説の素材におせんを選んだ経緯は不明だが、火曜会を端緒として終生続いた荷風との交わり、その中で受けた江戸文化に関する薫陶に拠るものが大きいことは疑いを容れない。邦枝がおせんの形象の源泉を春信の諸作に求めるのはごく自然な成り行きであり、おせんの相手を瀬川菊之丞としたのも、春信絵画からの着想と考えられる。叔父から伝受された浮世絵鑑賞の眼や演劇という視覚芸術への関与も、邦枝の視覚的イメージの喚起力を育んだ要因に挙げられよう。

「恋衣花笠森」とは異なり邦枝が瀬川菊之丞をおせんの相手とした点は、春信絵画の忠実な具体化といえるが、荷風のようにおせんの恋を詩美や情趣の結晶として切り取るだけでは新聞小説という長丁場は乗り切れず、読み物としての面白さを望む読者の期待に応えるには、人気者同士の恋という派手な趣向も必要だったのであろう。だが実際「おせん」には二人の直接的な交渉は描かれず、その恋の進展には寧ろ抑制が働いており、幼なじみの二人は再会を果たすも、互いの胸の内を明かした直後の菊之丞の死によって、その恋はプラトニック且つ悲劇的なものとして位置付けられてゆく。本作はこのようなおせんの恋を軸に錯綜した人間関係が盛り込まれるが、その恋が肉体を伴わない象徴的なものであるほど、おせん周辺の人物の俗性は際立ってくる。この点については第四章において詳述する。

『朝日新聞』の講読部数を二万部伸ばしたといわれるほどの「おせん」人気に大きく貢献したのは、小説世界そのままに春信

美人を彷彿させる小村雪岱の挿絵であった。もとより大衆向けの新聞連載小説であるから、挿絵の出来は大いに読者の関心を引くところであり、春信さんからの挿絵は読者の小説理解の一助でもあっただろうが、雪岱挿絵は単なる小説本文の焼き直しではなく、春信絵画や小説世界の本質を見極めつつ描かれたものなのである。次章では雪岱挿絵の方法を小説の読みに絡めつつ検討することとする。

三、「おせん」における既存絵画の摂取

①春信絵画の女性像から

「おせん」に限らず、雪岱の描く女性が春信絵画の美女に酷似することについては既に多くの指摘があり、当の春信が登場する小説であれば尚更、雪岱が春信絵画を参考にするのも当然のことではある。だが敢えてその当たり前の方法を選んだ雪岱の意図はどこにあるのだろうか。草森紳一は、雪岱は「春信に似ている」という周囲の質問に逢着することを承知の上で「おせん」の挿絵を描いたのであり、そこに雪岱の「私淑返し」というより、もっと堂々たる裏心があるのだと指摘する。「私の描く人物には個性がありません」という雪岱の言葉は、今日その挿絵を語る際に必ず引かれる言説であるが、草森はまた春信を含む江戸浮世絵の特性を「様式の個性はあっても、個性を描きわけたりはしない」と捉え、「おせん」の挿絵を「春信体」に仮託することによって、自らの世界をよりよく内示し開示するための、雪岱の「烈々たる

挑戦」だったのだとも述べている。

この草森論は示唆に富むものであり、ここで自説を述べることは屋上屋を架す愚を犯すことにもなるが、以下「おせん」に看取される春信絵画の具体的な摂取を示し、その上で単に春信の写しに留まらない摂取の意味を雪岱挿絵の中に見いだしてゆきたい。なお本稿で扱う春信絵画は、原則として同時代に刊行された春信の画集、『鈴木春信集』（笹川臨風編纂 昭和二・七 綜芸書院）、『鈴木春信』（注（16）前掲書）、『浮世絵大家集成 第五巻 鈴木春信』（昭和六・一〇 大鳳閣書房）に収録されたものとする。

連載2回、おせんの肌を垣間見しようと目論む男二人の前に、おせんが姿を現す場面について。「娘は落ちた団扇を流し目に、呉ろの帯に手をかけると、回り燈籠の絵よりも速く、きり、と回った、ずまひ。器用に帯から脱けだして、さてもう一回り、ゆるりと回った爪先を、縁に停めたその刹那、俄に音を張る鈴虫に、浴衣を肩から滑らせたまゝ、半身を縁先へ乗りだした」という場面の挿絵(2)（()内の数字は、初出連載時の通し回数を示す。以下同様。）は、構図や着物の纏い方、植物の葉の形状などの類似から、春信「四季の花夏の部 かほよ花」【図2】に取材したことは明らかである。

更に7回、春信の弟子春重（後の司馬江漢）がおせん宅の縁の下に潜みおせんの切る爪を集めていたことが明らかになる。挿絵(7)は「おせんの茶屋へ通ふ客は山ほどあつても、爪を切るおせんのかたちを一度だつて見た男は、おそらく一人もなからう」と春

重がいうところのおせんの姿である。管見では爪を切る女を描いた春信作品は二種類が確認され、【図3】はそのうちの一枚だが、一説に作者は春重とも言われている²¹。春重が「師匠の通りに描く美人画なら、今直ぐにでも描ける器用な腕」を持ち、「爪を切るおせんのかたち」を知る唯一の男であることを勘案すれば、邦枝は【図3】の真贋への疑念を承知の上でそれを逆手に利用し、女の爪を集めるという特殊な嗜好を持つ春重の造型を着想したとも考えられる。

挿絵(7)の構図は【図3】と完全に一致はしないが、【図3】中の襖紙には雪岱がよく用いる意匠も使われていることから、雪岱がこの絵を見ている可能性は高いと考えられる。

このように、小説冒頭から雪岱描くおせん像には春信絵画の影響が明白に看取され、読者の目には、それが邦枝の構築する物語世界にある種のリアリティを添えるものとして映った筈である。だが雪岱挿絵における春信絵画の摂取とは、単に春信の人物を敷き写した「春信調」の趣向にのみ留まるものではない。個性や、時に性別すら判別がしにくい春信絵画の特徴を、そのまま自らの挿絵の特徴としたのは、他ならぬ邦枝が描くおせん像の本質と深く切り結ぶための、極めて自覚的かつ戦略的な方法だったのであり、草森紳一が「烈々たる挑戦」と評した雪岱の試みは、この点に認められるのである。雪岱の挿絵と邦枝の本文が交錯するところに如何なるおせん像が立ち現れるのか、このことについては四章で詳述する。

② 春信絵画の背景から

疑似体験としての物語空間の発動は、しかし、人物を敷き写すだけでは不十分であり、人物の躍動を支える空間的要素としての風俗・背景の描写が重要なものとなってくる。この点に関して、おせんが働く笠森稻荷境内かぎ屋を描いた挿絵(15)を取り上げ考えてみたい。

構図や図中の調度類から見て、これは春信作「かきや」【図4】や一筆斎文調筆「笠森稻荷社頭図」【図5】を参考にしたものと思われるが、注目すべきは【図4】に描かれた茶棚の上の植木鉢である。図版は不鮮明で判別しにくいが、挿絵(15)の茶棚の上にも同じ鉢が置かれている。雪岱は春信絵画の細部の調度に到るまで挿絵に描き込み、物語空間の再現を試みているのである。

こうした雪岱の創作態度は、新聞雑誌に挿絵画家として筆を奮う一方、この時期演劇の舞台装置家の仕事を多く手がけていた事に由来すると思われる。一見些細な小道具も空間に生命を吹き込むための重要な要素であり、こうした雪岱のまなざしは長谷川伸作「一本刀土俵入」の舞台装置を手がけた際の「上手のカコヒ前に焚きつけ用の枯松葉を積み上げて、前に沢山紫蘇を植へました。松原の茶色、紫蘇の葉の紫とで一種の心持を出したかったのです²²」といった細部への目配りと同質のものであろう。演劇が「役者だけの仕事のやうに思はれてゐた時代を過ぎて舞台芸術といふ一つの大きな総合芸術を形成するやうになって来た」時代にあつて、雪岱の舞台装置に対する「なみならぬ功績をとゞめ」た

「美術家としての仕事」という讃辞⁽²³⁾は、斯かる雪岱の真摯な姿勢が呼び込んだものに他ならない。

その意味において、雪岱が挿絵に描き込んだモチーフはどれほど些細なものであっても看過することはできない。翻って連載初回の挿絵(1)、画面の隅に小さく描かれた茄子の実は、春信作「茄子畑」【図6】の若衆の足下に見えるものと同じ意匠である。茄子の実と若い男女の組合せは、〈実が成る〓恋が実る〉という見立なのであろう。春信絵画の空間に通じるモチーフを挿絵に取り込んだのは雪岱なりの挨拶であったのかもしれず、その意図が読者に如何ほど理解されたかは定かでないが、雪岱の作画意識においては、植木鉢や茄子の実といった些末なモチーフも、人物と同等に重要な意味を持つものなのである。

更に18回冒頭、春信の住居の描写について。挿絵(18)は、本文に「黒柿の看板に片枝折の竹も朽ちた根屋から柴垣へかけてぶどうの蔓が伸び放題の姿を、三尺ばかりの流れに映した風雅なひと構へ」とされる春信の住居を描いたものだが、これは春信作「細流に沿ふ柴垣」【図7】や「鶯娘」⁽²⁴⁾【図8】に見える枝折戸と同一のものである。実際の春信住居の構えを確認できる資料は見当たらないが、雪岱は春信が繰り返し描いたこの場所を、春信の自宅として作中に設定したのである。

これに先立つ17回の挿絵(17)は、春信に呼び出されたおせんが早駕籠を止め、不忍池の蓮に見惚れる場面であり、雪岱挿絵の代表作として取り上げられることも多い。周囲に咲き乱れる蓮の花の

効果も相俟って、独立した一幅の美人画と見ても遜色のない出来映えと言えるが、これに付与される挿絵(18)の具体的な建物の描写は、そのおせんを生きた人物として作中に動かすための装置として機能しているのではないだろうか。他にも本作には舞台装置に起こすこともできそうな俯瞰的構図の挿絵が少なくない。このことは、「おせん」という小説がそれ自体を一つの舞台空間と捉えて読まれるべき作品であることを示唆しているともいえるよう。

雪岱挿絵における調度や建物の描写が、総じて舞台を意識したものとは限らないが、明治期の諸新聞における家庭小説と新派劇との連動という先例にも明らかなように、新聞連載小説は新聞社の方策とも関わって演劇と密接な関連を持つ媒体であり、邦枝・雪岱にとっても、文と絵それぞれの立場からの演劇性の表象には無関心ではいられなかった筈である。加えて同時代の新興芸術である映画との関連も視野に入れた上で、小説・挿絵・演劇・映画といった媒体間の交錯・融合の実体は、今後調査と考察を進めてゆくべき課題であると考えている。

四、おせんと周辺の人物たち

本章では次に記す梗概に添って「おせん」の主要な登場人物の造型と作品の構造を検討してゆく。

笠森稲荷境内の水茶屋かぎ屋の看板娘おせんは、春信の絵にも描かれた美人であり、慕う男は後を絶たない。だがおせんは幼な

じみの瀬川菊之丞を好いており、菊之丞の生人形まで作り密かに愛蔵している。人形の衣装は菊之丞が送って寄越した芝居のお七のものであった。芝居でおせんを演じる太夫中村松江の妻おこのはおせんに嫉妬し、夫が役作りに使うおせんの帯を春信に返しに行く。おせんの恋心に理解を示す春信は、おこのの無粋な振る舞いに腹を立て、松江には二度とおせんには会わせないと告げる。

ある日おせんの元に行方不明の兄千吉が現れ、大店の若旦那徳太郎に気のある振りをするようおせんに頼み、無理に書かせた文で徳太郎から大金をせしめる。この一件を春信に相談に来たおせんの耳に、菊之丞重病の知らせが飛び込む。おせんは生人形の衣装を身に着けて菊之丞のもとへ急ぎ、互いの気持ちを言い交わすが、直後に菊之丞は事切れる。

人々は人気女形の早世を嘆き、大の菊之丞最良だった南御町奉行の妹お蓮は悲しみの余り狂乱する。菊之丞の家では、妻おむらに許しを得たおせんが菊之丞に死に化粧を施す。化粧を済ませ枕元から下がったおせんの目に映ったのは、夜叉のごときお蓮の姿だった。

① おせんと菊之丞

本作では、冒頭からおせんが春信宅を目指す16回まで、おせん自身の台詞や独白は殆ど書かれない。「水茶屋娘が、三十余人束にならうが、きりやうはおるか、眉一つ及ぶ者が無いといふ、当時鈴木春信が一枚刷の錦絵から、子供達のまり唄にまで持てはや

されて、知るも知らぬも噂の花は咲き放題」という人々の噂、「日に一度は、赤いえりからすつきのぞいた、おせんが雪のはだを拝み」たい徳太郎、「きりやうがよくつて孝行で、その上愛想ならとりなしなら、どなたの眼にも笠森一」とする母親の言葉など、おせんの人物像は地の文や周囲の人物の会話の中で形成されてゆく。それは傍線の如く「きりやう」という表面的な美に偏向するゆえに、おせんに関する描写にはどこか薄っぺらい印象がつきまとう。

おせんの心中が唯一垣間見えるのは41回から42回、「ほのかな月の光で、漸く物のけじめ」がつく部屋で鏡を覗き込んだ後、菊之丞の生人形と対話する次の場面である。

暗い、何物もはつきり見えない部屋の中で、おせんはもう一度、ちつと鏡の中を見詰めた。底光のする鏡の中に、すめばすむ程ほのかになつてゆくおのが顔が次第に淡く消えて、三日月形の自慢の眉も、いつか糸のやうに細くうづもれて行つた。

「吉ちゃん。」

ふと、鏡のおもてから目を離したおせんの唇は、小さくほころびた。と同時に、すり寄るやうに、体は戸たなの前へ近寄つた。

鏡を覗くという行為が、そこに他者としての視線を仮託することで自己像を立ち上げる／アイデンティティを確認するといった意味合いをはらんでいるとすれば、逆におせんの顔が鏡の中に

「淡く消え」「うづもれて」ゆくことは、おせんという人物の固有性が希薄になりつつあることを示唆している。直後におせんは戸棚から菊之丞の生人形を運び出し、人形相手に切々と己の心情を訴えるが、この時の挿絵(42)はおせんの人形を一体であるかのように描いている点に注目したい。人形師由齋が「菊之丞さんの魂までも彫り込」む意気込みで作った挿絵(23)の人形、人形の衣装を身に着け危篤に陥った菊之丞の元へ駆けつけるおせんを描いた挿絵(54)、(56)にあつては、人間と人形の区別のみならず、男女の別も即座に判断できない。つまり雪岱は、おせんと菊之丞の区別を敢えて曖昧にし、明確に描き分けてはいないのである。荷風が『江戸芸術論』に「いづれの画に於ても常に同一の容貌をなし年齢身分等の差別のみか時には男女の判別さへ僅かに其の衣服と髻とによりて之れを知るに過ぎず」「人形の如き生氣なき其の形骸」と指摘した春信の特徴は、雪岱挿絵に如実に顕れている。

おせんが慕うのは「江戸中の人気を背負つて立つた、役者の菊之丞ではなくて、かつての幼なじみ」「ま、ごと遊びの夫婦」の夫役としての「王子の吉ちゃん」である。それゆえ「たとへ一夜の枕は交さずとも」「魂だけはいつまでも、あたしの傍にゐて」くれさえすれば良く、その恋は必ずしも生身の身体を必要とするものではない。おせんの恋とは、自我や固有性、性別すらも埋没させ菊之丞と分かちがたい存在になることであり、生人形は菊之丞の形代というよりも、おせんの内面化された恋の形象そのものである。人形の衣装（菊之丞が芝居で着たお七の衣装）を身

に付けて菊之丞に会いに行くという、一見唐突とも見える行動は、この脈絡においておせんの恋心の象徴的行為として理解されよう。荷風が「恋衣花笠森」に具現化した春信絵画の「永久なる恋愛の詩美」は「おせん」においても至純のものとして描き出されているが、生々しい世俗の色に染まらない二人の恋は、恰も人形同士の交わりの如きものともいえる²⁵。邦枝が描出したおせん像の斯かる本質を鋭く捉えた雪岱の深い洞察力は端倪すべからざるものと言わねばならない。

この他「おせん」には、おせんと菊之丞を取り巻く脇役として、春重・徳太郎・おこの・お運といった人物が登場する。次に彼らが担う役どころの意味を検討し、「おせん」という作品の構造の問題にも触れることとする。

② 周辺の人物（徳太郎・春重・おこの・お運）

橘屋の若旦那徳太郎は、おせんに焦がれる若者のいわば典型的存在である。「橘屋徳太郎、女房はかぎ屋のおせんにきめました」と勝手に決め込むなど、大店の息子らしく自己中心的な一面は持つものの、おせんの返事が待ちきれず「これがやつぱり恋心か」とままならない思いを吐露する様子は、切ない恋に悩む青年の生身の姿と言えるだろう。尚、おせんの垣間見からの帰途、「縁起直しに、これから眼の覚めるところへ、お供をさせておくんなさいまし」と吉原行きを打診する春信の彫師松五郎に対し、徳太郎は「折角だが、そんな所は、あたしやけふから嫌ひになつたよ」と

答える。女性美に心を動かされ不埒な行状を断ち切ろうとすることは、泉鏡花「外科室」（明治二十九年）で貴船伯爵夫人の美しさに「以来女はふつつりだ」という若者の描写に通じるものがある。邦枝は鏡花を愛読しており、江戸情趣豊かな作風の形成には荷風のみならず鏡花からの影響も考えられるが、この点は今後の調査に委ねたい。

直情型の徳太郎を仮に陽とするなら、春信の弟子春重は「夜の世界」に住む男である。彼は、集めたおせんを爪を煎じその臭いを嗅ぐことを至上の喜びとし、様々な若い女の毛束に顔を埋め「一人一人の違った女の声が、代り代りに聞えてくる、この世ながらの極楽」と感激に身を震わせるといふ、倒錯趣味の持ち主である。おせんとの結婚というある意味健康的な願望を抱く徳太郎とは違い、春重の情熱は「爪」「髪」への執着という極めてフェティッシュな形に結実しており、これは当時の所謂エロ・グロ流行の反映とも考えられる。二人の嗜好の方向性は異なるが、共におせんの「肉体」への興味が先に立ち相手の心情は二の次という点で、この二人は菊之丞のおせんに対する禁欲的な思慕を相対化する役割を担う人物と言えるだろう。

では女性の登場人物はどうか。中村松江の女房おこのは「品ならきりようなら、人には引けは取らない」と高い自尊心を持ち、春信が描いたおせんの帯に松江が愛着を見せることに「カツとなつて」、帯を春信へ返しに行く。役者という特殊な職業とはいえず、他の女の持ち物に執着する夫の姿を目の当たりにする妻の心情が

面白からう筈はなく、女としてのおこの嫉妬には同情の余地もあるのだが、「太夫が締めて踊つたとて、おせんの色香が移るといふ訳やアなし」、「痴話喧嘩のとはツちりがこまでくるんぢや、師匠も飛んだ迷惑だぜ」とおこのを諷める春信や松五郎の言は、おこのに對するおせんの優位性を正論としての立場から保証するものである。

更に、南町奉行本多信濃守の妹お蓮について。大の菊之丞蟲屑のお蓮はその計報に「狂氣したやうに、ふら／＼と立上つて、はだしのまゝ庭先へと駆け降り」、「そなたの行きやるところなら、地獄の極へなりと、いとひはせぬ。連れて行きや」と正氣を失う後を追う侍女達にはお蓮が「いつか、菊之丞の姿に變つてゐた」ように見え、その姿はおせんの眼にも「夜叉の如くに映」るものであった。狂亂したお蓮の挿絵⁵⁸は、おそらく月岡芳年の「和漢百物語 清姫」（慶應元）【図9】を下敷きにしたものであり、安珍への思いが昂じ蛇体となった清姫の執念をお蓮に重ねたものと思しい。女性の激しい情念ならば、春信ではなく芳年描く人物の方が素材としても相応しく、絵に顯れた主題を登場人物の心情に重ねるという方法が効果的に使われている。

小説末尾、菊之丞に變じたお蓮と菊之丞になりきったおせんが向き合う場面は象徴的である。合わせ鏡のようでありつつもお蓮の「剥げるばかり」の「厚化粧」とおせんの雪のような素肌の差違には、おこのの場合と同じくおせんの優位性が明確に看取される。おこのやお蓮は、恋ゆえの嫉妬や狂亂という負の感情を抱き、

それを隠すこともない点において、徳太郎や春重同様、おせんの恋のあり方を相対化する機能を持っているのである。

更に「おせん」には、これら小説のプロットに直接関わる人物以外にも、脇役に準じる立場としての江戸の民衆の姿が随所に差し挟まれる。「憚んながら駕籠定の竹と仙蔵は、江戸一番のおせんちやんを乗せてるんだと、みんなに見せてやりてえ」と、おせんを乗せた事を誇らしく思う駕籠かき、水茶屋から家へ帰るおせんを一目見ようと「男も女もなく（略）一層勢ひ立つて、どつとばかりに押し寄せ」る人々、菊之丞が舞台で倒れたことを「こんな時に人情を見せてやるのが、江戸つ子の腹の見せどこだ」と、何を置いてもおせんに知らせようとする菊之丞蟲屋の職人など、江戸の人々はおせんと菊之丞に無償の好意を寄せている。

本作は、おせんと菊之丞を中心に、その周辺には徳太郎やお蓮のように恋に悩み苦しむ人物を、更にその外側におせんと菊之丞を見守り愛しむ江戸市井の人々を配し、おせんの恋の至純性を二重三重に保証しようとする、邦枝の明確な構成意識に基いて書かれた小説なのである。

五、最後に

本稿では「おせん」における人物造型を中心に、雪俗挿絵の方法論や小説の構造について考察してきたが、では邦枝にとっておせんと菊之丞の恋をこのような形で描くことの意味とは何だったのだろうか。そこには、叔父や荷風の影響によって邦枝の中に醸

成された江戸への憧憬が存在することは間違いなく、春信絵画に触発された形で江戸の若者の恋を描くことが目的ならば、おせんと菊之丞に焦点を当てさえすれば済む話である。だが執筆動機をそのみに帰すことは、作品評価を徒に矮小化するばかりであろう。

その意味で、前章②で見た脇役の男女が、江戸戯作という枠に収まりきらない近代的情念を有していることは重要である。こうした人物の描写は、当時の邦枝が抱えていた家庭の問題―妻との確執や、生母に対する複雑な感情―が喚起したものであり、それによって相対化されるおせんの恋のあり方が、結果として当時の邦枝が渴望したものの体現ともなっているのではないか。作品の読みに作家の実生活上の問題を直ちに反映させることには疑念もあるが、邦枝の場合はそうした捉え方が短絡的であると即断できる程の伝記研究すら、未だ始まっていないのが実状である。

今は検討材料を持たないが、江戸を舞台とする邦枝の諸作は、江戸という広漠な概念の中から自己の琴線に触れるものを一つずつ掘り取り、それを内面化して行く過程において生み出されたものではなかっただろうか。邦枝にとっての江戸への志向性とは単純な懐古趣味ではなく、自らを取り巻く現実の諸問題との対峙というプロセスを経た上で江戸を見返すという、同時代的な問題意識をそこに重ねて見るべきもののように思われるのである。本作では、寧ろおせんや菊之丞以上に周囲の人物の描写に熱が入っているように見えるのも、そのことと関わりがあるのかもしれない。

今後は、邦枝の作品世界の体系化に向け、一作品ごとの精読と分析を重ねてゆくと同時に、邦枝・雪岱コンビの文と絵のコラボレーションの意義についても、雪岱が小説本文をどのように読み理解した上で挿絵を描いているのかという方法の必然性に切り込む視点から、引き続き考察を深めたいと考えている。

なお、初出「おせん」は昭和九年に新小説社より『絵入草紙おせん』として単行出版された。その際、新聞連載時の雪岱挿絵は全て同書に収録されたが、うち三点の挿絵が初出時のものと差し替えられている。雪岱がいかなる意図で挿絵を新たに描き直したのか興味深いところであり、単行本の書誌その他と併せ、別稿で論じる予定である。

注

- (1) 初出『東京朝日新聞』『大阪朝日新聞』夕刊(昭和八・九・三〇・一二・一三)。本稿における引用は初出本文を用い、旧字体は適宜新字体に改めた。傍線はすべて筆者が私に付したものである。
- (2) 初出『読売新聞』夕刊(昭和九・九・二二・一〇・五・一一)。
- (3) 大越久子氏「小村雪岱物語る意匠」(平成二六・八、東京美術)・富永真樹氏「物語が問うもの」―泉鏡花「山海評判記」と小村雪岱の挿絵から―(『三田国文』号、平成二七・一二)、拙稿「挿絵の機能―新聞小説としての『山海評判記』―」(『論集昭和期の泉鏡花』平成一四・五)などの成果がある。
- (4) 『竹の家の人々』に邦枝の生年月日は「十二月二十三日」とあるが、邦枝は自著『双竹亭随筆』(昭和十八・三 興亜書院)で

「十二月二十八日」と明記しているため、「二十八日」を採る。

- (5) 「平河天神附近」(注(4) 前掲書『双竹亭随筆』所収)

- (6) 「双竹亭小記(序に代えて)」(『雨中双景』所収、大正十五・三聚芳閣出版)

- (7) 「三田文学」第四卷第六号(大正二・六)

- (8) 「『おせん』時代を以て予が文壇生活の序幕とせば、第二幕目は當に火曜会の一員として、野犬吠ゆる大久保の荷風先生邸に、屢々教へを乞ひし大正初頭の頃たらずんばあらず」(注(6) に同じ)

- (9) 無記名「雑誌界」(『東京朝日新聞』大正二年八月一日付)

- (10) 注(4) 前掲書。

- (11) 尾崎秀樹「大衆文学大系」『邦枝完二解説』

- (12) 「雪岱さん」(注(4) 前掲書所収)

- (13) 平山都「雪岱挿絵考」(『小村雪岱とその時代 粹でモダンで繊細で』展覧会図録 二〇〇九年)

- (14) 同時代の邦枝評価としては「江戸時代の役者だの浮世絵師などを題材に取扱つて、大衆作家としての存在を、次第に認められて来た。だが、現在までの作品群からいふと、単なるエロチックな情話作者の程度に留つて、大作家の風貌を示すに足るやうな作品は、まだ発表してゐない」(中村武羅夫「現代大衆作家総評」『文藝』昭和八・一二)といったものが一般的であろう。一方「近頃非常に発達した石版刷りの浮世絵のやうで、大衆的ではあるが、げてものではない」(大宅壮一「文壇げてもの伝」『文藝』昭和一〇・一二)という一風変わった位置付けもある(筆者注、ここでいう「げてもの」とは、大宅の言葉によれば「古くさい非文化的なものに憧憬や愛着を感じる意」。邦枝作品に対しては「流行」「通俗」というイメージに留まらず、今後具体的な資料を通じ文学史的位置付けを着実に進めてゆく必要がある。

- (15) 「笠森おせん」(『日本及日本人』大正七・五・一五)

(16) 『鈴木春信』(限定私家版 昭和四・一二)

(17) 『お伽噺の春信』(『六大浮世絵師』大正八・六 岩波書店)

(18) 『柳さくら』へんちき論(旧版『荷風全集』第六卷月報 昭和三七・一二 岩波書店)

(19) 「人形や仏像を手本にするのですから私の描く人物には個性がありません。個性のない人物、これが私の絵の特徴で、同時に私の最も非難される点です。しかし私としては個性を描出すことには興味を持てないのです。」(『ホームライフ』昭和十・九引用は『日本橋繪物町』昭和一七・一一 高見澤木版社)

(20) 雪岱は「おせん」の挿絵を描くにあたって「青楼美人合」の中から三枚、「柳のある川岸」の絵一枚、複製本「青楼美人合」などを購入し、おせんのイメージ作りをしたという(山本武夫「小村雪岱の人と作品」『小村雪岱』所収 昭和五一・一〇 形象社)が、それ以外にも参考とした春信作品は多数あると思われる。

(21) 『浮世絵大家集成』笹川臨風の解説参照。司馬江漢「春波楼筆記」(文化八年刊)には春信の死後「予此にせ物を描きて、板行に彫りけるに、贋物と云ふ人なし、世人我を以て春信なりとす」とも述べられている。

(22) 「一本刀土俵入の舞台」(『アトリエ』第十三卷九号 昭和一一・九)

(23) 鍋木清方「装置今昔」(前掲注(22)に同じ。)

(24) 鶯娘は二代目瀬川菊之丞が初演した当たり演目。

(25) 一方の菊之丞は「義理でもらった女房より、浮気がかこつた女より、しんから思ふはお前の身の上」とおせんに告げる。人気者のおせんに迷惑がかかると考え会わずにいたと言うが、読者にとって菊之丞の妻帯は初耳であるため、空々しい言い訳にも聞こえるが、臨終に際し長台詞で胸の内を語るといふ芝居における愁嘆場の型が、ここでは必要とされるのであろう。

(26) 邦枝家には小説ばかりを詰め込んだ本棚があり、そこには「鏡花・紅葉・花袋・秋声」などの本が並んでいたという(『竹の家の人々』)。

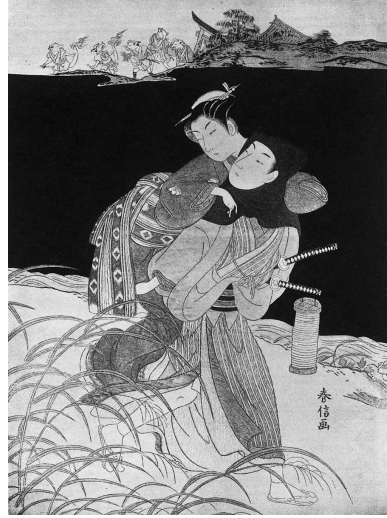
(27) 芳年「新形三十六怪撰 清姫日高川に蛇体と成る図」(明治二三年)も同様の図像として素材の一つに挙げられる。

(28) 「売飴土平伝」に「雅素之色嫌^{スガノ}汚^{ガキル}脂^{アブリ}粉^コ」とある。

「付記」本稿は、二〇一六年三月五日に開催された「文学と美術研究会」での口頭発表「邦枝完二「おせん」——小村雪岱の挿絵を読む」を基にしている。また本稿は「SFC 科学研究費補助金(課題番号15106330)「文学と美術の交流——小村雪岱の小説挿絵に関する研究」の研究成果の一部である。

(ひので・ゆみ 本学大学院助教)

【図1】



春信画

【図2】



鈴木春信画

挿絵
(2)



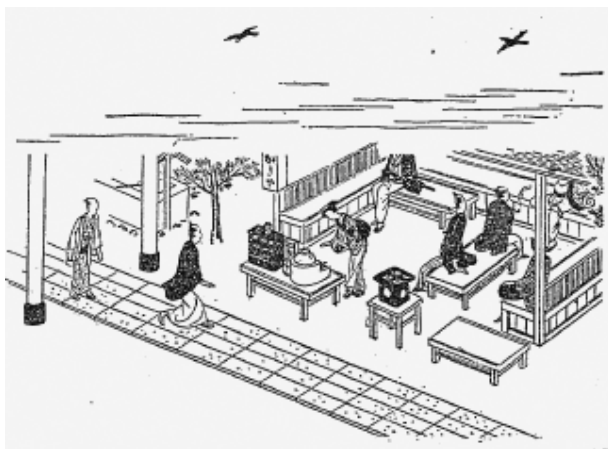
挿絵
(7)



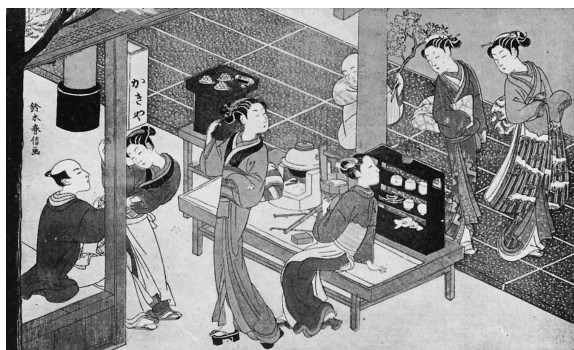
【図3】



挿絵
(15)



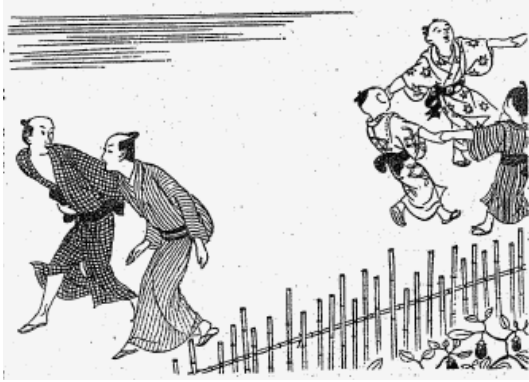
【図4】



【図5】



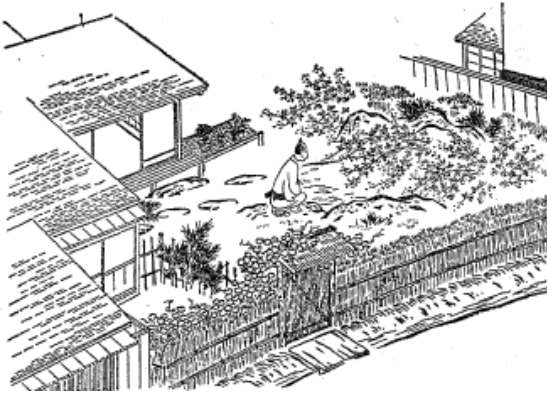
挿絵
(1)



【図
6】



挿絵
(18)



【図
7】



【図
8】



挿絵
(17)





挿
絵
(42)



挿
絵
(23)



挿
絵
(54)



挿
絵
(56)

