The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	坪内逍遥『牧の方』の渡邊省亭口絵 : 明治中期の文芸書における作意と画家
Author(s)	平井, 華恵
Citation	語文. 2017, 108, p. 51-63
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/71008
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

坪内逍遙『牧の方』の渡邉省亭口絵

――明治中期の文芸書における作意と画家――

平井華恵

はじめに

明治中期の文芸書は、多くの場合、巻頭に多色木版摺の口絵が付されている。極彩色の口絵は、読者の視覚に訴え、書肆にとって書籍販売のための重要な要素となった。とくに、春陽堂の文芸書は、その装幀が美しいことでよく知られている。商品価値を持つ多色摺口絵は、当時の書籍広告において、頻繁に宣伝の材料とされている。

しかし、口絵は、作者と画家の協働による制作の産物であり、必ずしも、商品的な価値のみを持つものではないだろう。口絵をはじめとする挿画制作の具体的な様相は、未だ明らかにされていない部分が多いが、出口智之が

明治二十年代には、小説の作者が下絵などによって画家に指示を与える江戸以来の方法と、完成原稿を読んだ画家が主体的に創作する現代に通じる方法とが、併行して行われていたと考えられるのである。(1)

と指摘しているように、明治中期において、作者による下絵を元にした江戸以来の方法が、なお存続していたと考えられる。

挿画の作成にあたって、作者と画家の間でどの程度緊密に連携がなされていたのか、また、画家がどの程度創意を発揮することができたのかといった点については、資料が完全なかたちで残されていない場合も多く、制作状況を子細に知ることは難しい。しかし、下絵が残存する資料については、口絵との比較から作家、画家双方の作意を分析することが可能である。

坪内逍遙による史劇脚本『牧の方』に付された口絵には、逍遙自筆の下絵が残されており、その制作過程の一端を知ることができる。本稿は、これら周辺の資料を用い、作意がどのように反映され、口絵の絵画表現に結実したのかについて考察を行うものである。

一　逍遙の『牧の方』制作の意図

『牧の方』の口絵について考察を加える前に、本作の内容、およびそれに対する作者の見解について見てゆく。

『牧の方』は、明治二九年一月から同三〇年三月にかけて、『早稲田文学』に不定期に連載[2]された。このときの題も、「牧の方」である。連載が終了してから二か月後、明治三〇年五月に、改稿を施して単行本『牧の方』が刊行された。

逍遙は、連載にあたり、「牧の方の罪悪」と題した文章を『早稲田文学』第一号[3]に発表し、自身の作意を明らかにしている。逍遙は、高井蘭山や曲亭馬琴といった、江戸後期の作者による読本に登場する牧の方を、それぞれ「卑しむべき一奸婦」、「人面の一怪獣」と批評し、「人情を遺失」した人物と論じたうえで、次のように述べる。

> 如何に社会は腐爛するも、如何に道義は地に堕つるも、尚人間には良能ありて善悪邪正の弁別の悉皆忘じ去らるゝが如きことは、殆どあるまじき事なりと信ず。すなはち堕落には堕落の因縁あり、一見理解すべからざるが如き罪悪にも、所詮理会すべき経行あるを信ず。予は牧の方の罪悪は、此の一見理会すべからざる罪悪の一種なるを認め、その経行の甚だ深遠にして複雑なるを思ふ。又其の結果の狂人の所為に類するにも拘らず、其の遠因の極めて自然にして当然なるべきを思ふ。又其の行為の最も憎むべきにも拘らず、其の心事の頗る憫むべきものあるを思ふ。さもあらばあれ、凡そ此等隠微の事は、大かたは是れ不可言不可説の消息、譬へば色の如く又声の如し。咄嗟、得て聞くべく、転瞬、得て観るべし。剖きては伝へがたく、解きては語りがたし。乞ふ予をして描かしめよ、剖析して説明する能はざればなり。

すなわち、作者は、歴史上の人物が悪事に至るには、歴史として記述されていない背景が存在したはずであると考え、それを描くことに、作家が創意を発揮する余地があると主張したのである。「牧の方」と同じく逍遙の史劇脚本であり、淀君に焦点を当てて豊臣家の滅亡を描いた作品「沓手鳥孤城落月（ほとゝぎすこじようのらくげつ）[4]」についての逍遙の述懐には、次のようなくだりがある。

> 活歴主義の主張は、常に風致に裨益すべきやうに物せよ、即ち忠臣、孝子、義僕、英傑、節婦、貞女等を主人物とせよといふが其一つ、成るべく史事実に忠なれ、詞も服装も道具立も成るべく其時代に忠なれ、といふが其二つ、事件も人物、脚色も余りに荒唐無稽ならしむる勿れ、扮装、科介も成るべく自然に遠からざれといふが其三つであつた。（略）即ち活歴家とは全く別に、成るべく歴史の裏を裏をと覘つて、舞台面も成るべく不行儀な、我れを忘れた、気違ひめいた、ごつた返した、てんやわんやなのを主とし、詞づかひも成るべく情を痛切に表するに足るやうなのを選び、情の激した瞬間には貴賤もなく賢愚もないといふ点に重きを置いて綴つたのが此作と『桐一葉』、『牧の方』である。そのうち此の作は、最

後の筆だけに、大ぶ反動当時の熱が下り、多少自分の思はくも変はりかけてゐたゆゑ、幾らか甚しいところが減じてゐるが、『牧の方』時代には、まだ自信が強かつたのだけに、一段薬がき、すぎてゐた。[5]

この記述からは、逍遙が『牧の方』と同時期に執筆した、『桐一葉』および「沓手鳥孤城落月」の三史劇に共通して、「情」の描写への関心があったことが窺い知れる。このような意識は、「活歴」への反動を背景としている。当時の歴史劇は、市川團十郎や福地櫻癡らが主導した、いわゆる「活歴」が支配的なものであった。逍遙は、この「活歴」の特徴を三点に要約している。それは、先の引用にあるように、「忠臣、孝子、義僕、英傑、節婦、貞女等」の道徳的な規範を守る潔白な人物を登場させること、衣装やせりふ、道具立を、極力当時に忠実なものとすること、事件、人物、脚色を、現実離れしていない「自然」なものとすること、の三点である。逍遙は、こうした「活歴」の特徴とは異なる作品の創作を志向しており、『牧の方』は、とくにその性質が強く出たものであるという。

『牧の方』に対する論評に関しては、作品発表当時、その女性表現に注目した言及がなされている。具体的には、「牧の方の性格は略透徹して、妬気深く我慢強く感情鋭く其言行の夫時政を掀翻すべき力ある一婦人」（浩々歌閣〈角田浩々歌客〉「『牧の方』」、『国民之友』第三五二号、一八九七年六月一二日）、「牧の方を以て深智大胆の異常人となさず、邪推、ぐち、嫉妬、ひがみ、小心、偏愛等の件々の結合体たる尋常一様の女子にして而もヒイステリイ的のものとなしたるは、従来我邦の戯曲家が馴慣描せる所の陰謀的主人公と全く其撰を異にして、おもしろし」（思軒居士「坪内逍遙の「牧の方」（二）」、『万朝報』第一三六一号、一八九七年六月六日）、「多弁なる驕婦」（無署名「牧の方　坪内逍遙作　春陽堂版」、『女学雑誌』第四四三号、一八九七年六月一〇日）などの評を見出すことができる。これらには牧の方の性格の起伏や饒舌さをあげつらったものが多く、そこに、この女性の造型に対する評価が窺える。実際に、逍遙の描く牧の方は、時に感情的な行動に出、自殺を仄めかし、また、継母あるいは後妻としての自身の立場への負い目を述べ立てている。

逍遙は、意識して伝統的な「陰謀的主人公」とは異なる女性像の造型を志向しており、また、読者もそれを目新しい描写として受け取ったと考えられるのである。

二　坪内逍遙による下絵―その構図と指示内容―

さて、それでは、この『牧の方』の口絵について、逍遙はどのように考えていたのであろうか。

逍遙自筆の本作品の下絵【図1】は、墨描きで、左側に実朝を、右側に牧の方を配し、背景に満月、泉水、築山、石橋等の舞台装置が描かれている。その余白には、人物の所作や服装の描写について、朱墨で詳細な指示が書き込まれている。その内容を翻刻して以下に箇条書きで示す。[6]

・牧の方実朝をひそかに害せんとする図
・人物の位置格好等はわからでもよし。只油断の体を見て刺し殺さんとしながらも、たゆたふ体肝腎なれば其の様にて画かれたし。
・実朝いかにも罪の無き無心の体にて水にうつる月影を指さしをる体、牧の方の悪心にすこしも心づかぬ也。
・満月八月十五夜。
・はるかに水に臨める釣殿など見ゆる。
・懐刀をつとうしろにかくしたる体也。
・北條の後室牧の方。年四十五六。美人、但し奸婦。石橋の上にたちてゐる。
・源実朝、年十二才。石橋の上にしやがみゐる。
・泉水の橋。石橋也。
・泉水。
・築山。
・狩衣。
・袴。

烏帽子を被り身を屈める実朝の狩衣の袖に描き込まれた柄は、家紋の笹竜胆であろう。牧の方は、この書き入れの指示にもあるとおり、懐刀を持ち、背後に隠して実朝を覗き込むような姿勢をとっている。

逍遙は、人物の衣装や年格好の設定を詳細に指示しているが、とくに牧の方が「たゆたふ」、すなわち躊躇する動作を描出することについて「人物の位置格好等はわからでもよし」と、図柄や構図を犠牲にしてもよいと指示している点には注意を要する。人物が躊躇する様は、人物の内面的な動揺を表すものであり、登場人物の衣服や年齢、舞台の背景等の要素に比して、作者が、心情の描写をとくに重視していたことが窺えるのである。

二　渡邊省亭による初版口絵

本作品の口絵を担当したのは、明治二〇年代当時、『都の花』（金港堂）等の雑誌や、文芸書を主とする書籍の挿画で人気を博した渡邊省亭（一八五一―一九一八）である。口絵【図2】は、遊び紙の直後の、著者による「牧の方はしがき」の中間に、見開きで挿入されている。その構図は、左側に牧の方を、右側に実朝を配したものである。牧の方の衣装は薄い桃色、黄色、水色で彩色されている。実朝の衣装は、下絵で示されていた家紋の描写は廃されているが、源氏の旗の色を思わせる鮮やかな赤で描かれている。この赤の配色は、省亭の多色木版摺に特徴的な色遣いでもある。鮮やかな人物の衣装と対比的に、薄墨色で摺られた背景には、下絵に描かれている泉水や築山、満月といった要素が配され、人物と背景は同一の画面には描かれず、紙面を分割して描かれている。下絵では空に描かれている満月は、口絵では泉水の水面にはっきりと描かれ、この場面の静けさを感じさせるものとなっている。

また、口絵は、下絵に示された設定を踏襲しながらも、それを

反転させた構図をとる。下絵の牧の方は、吊り上がった目尻や山なりに結ばれた口元が特徴的で、浮世絵系絵師による、芝居絵等の人物の表情の表現との通底を窺わせるが、その一方で、省亭の描いた口絵の牧の方は、実朝を見下ろす目元に、繊細さや優美さが看取できる。口元はわずかに開き、人物の一瞬の振る舞いをよく表している。これらは、省亭の挿画に特徴的な表現といえる。

このように、本作品の下絵と口絵を比較すると、構図や人物表現等、多くの部分で相違点を挙げることができる。

三　下絵と初版口絵の相違について

以上のように、下絵と口絵を比較すると、下絵を元に口絵を制作する段階でさまざまな変更が施されていることが見てとれる。この相違を考察するうえで、特に重要と考えられ、作者の人物造型に対する意識と関わるのが、逍遙が〈躊躇〉する様を重視すべきであると下絵の段階で指示していることである。以下、この点に注意して分析してゆく。

逍遙の手になる下絵の牧の方は、上半身を捩り、屈んでいる姿勢や、吊り上がった目尻の描写が、逍遙が視覚的に強い印象を受けたという、高井蘭山『星月夜顕晦録』【図3】の口絵に描かれた牧の方の身体の形と似通っている。

それに対して省亭の描いた口絵の牧の方は、腰部が前方へ出ており、上半身をやや後方へ引いた姿勢で描かれている。下絵の造型は殺人への積極性を残しているのに対し、口絵の造型は、むしろ殺意の消極性を表すポーズが採られているのである。

先述のとおり、逍遙は、曲亭馬琴『朝夷巡島記』【図4】および『星月夜顕晦録』に批判的な評価を与えつつも、それらの書物の挿画に描かれた牧の方の、視覚的な印象の強さに言及している。これらの先行作品において、牧の方はいわゆる「悪玉」として描かれている。すなわち、蘭山や馬琴の先行作品に登場する牧の方は、毒殺の計画などの悪事に際して全くためらう素振りを見せない人物である。逍遙の下絵における牧の方のイメージは、これらの図像と近似する要素があるが、『牧の方』の口絵は大きく異なっている。なお、〈刃物〉を持つ牧の方像は、近世後期の武者絵【図5】にも見ることができる。

口絵に選定された場面である、第七段「釣殿の一刹那」の該当箇所は次の通りである。

ト牧の方再び小簾かげより半身をあらはす、実朝之れを知らず、何事か小平太にさゝやく、小平太うなづき、橋殿を走りもどり、前の釣殿の背面へはいる。（隠れ遊びのこゝろなり）。牧の方また身をかくす。実朝、小平太の合図を待つ思入にて、水亭の前のかたへ、釣殿へ思入あッて徐かに歩みゆく。やりすごして牧の方ひそかにうしろより忍びよる。

平家「御ンぐし黒うゆら〳〵と御背中すぎさせおはします

ト牧の方懐刀をぬき、逆手に取り、只一突とうかゞひ寄りながら、横貌が我が子に似たりといふ思入あッて、突

かん〳〵として突きかぬるこなし。

この場面において牧の方は、実朝を殺害しようとして懐刀を取り出すものの、殺害を目前にして彼の容貌に亡き実子の面影を見出し、殺意を鈍麻させられる。母性によって周到な殺害計画が破綻する場面である。先に述べたとおり、〈躊躇〉という動作は、下絵の指示書きにおいて作者が最も拘った点である。逍遙は、環境に悪事を強いられる人物として牧の方を造型することへの志向があったと述べているが、こうした彼の作品における人物の造型に明瞭な視覚的イメージを与えるという点で、口絵は重要な役割を担っているのである。

四　口絵と毒婦のイメージ

ここで注意したいのが、明治初期に流行した〈毒婦〉の造型である。毒婦のはたらく〈悪事〉の代表的なもののひとつとして殺人が挙げられる。刃物を持つ図像は、そのような毒婦の悪行を象徴するものといえよう。このような、明治期に出版された、いわゆる「毒婦物」の挿画と比較した場合、『牧の方』の口絵の特徴はより画然となる。毒婦の代表的な図として挙げられる『高橋阿傳夜叉譚（たかはしおでんやしゃものがたり）』の表紙絵【図6】のお伝は、短刀を振りかざし、明白な殺意を感じさせる姿勢をとっている。逍遙の下絵は、こうした毒婦の構図に近いものを感じさせる。これに対して、省亭の手になる口絵は、こうした悪女表象の形式から外れた側面を持っていると考えられる。

刃物を持つ毒婦の形象に関して、ダラム・ヴァレリーは

特に、（筆者注・毒婦物の）挿絵は、毒婦の「男性」的な性格を表すための重要な要素となっている。先ず、男を亡ぼす存在に似つかわしく、刃物を振り回したり、男性を脅したりする絵が目立つ。『阿伝』の有名な表紙絵はその典型である。[7]

と指摘している。このように、毒婦物の挿画における女性が、刀を持つ動作によって「「男性」的な性格」を表すのに対し、本作品の牧の方は、短刀で殺害を実行しようとする場面において、躊躇するのである。

「男性」的か「女性」的かという問題は、『牧の方』を考える上で一つの有効な視座を提供するであろう。たとえば、第七段において牧の方が殺害に踏み切れずにためらう様は、人物の母性に基づく振る舞いである。結末において、実朝を刺殺しようとしていたことが露見した牧の方は、自刃して介錯を乞うが、それを目の当たりにした義時は、彼女の性格を「男まさり」と述べる。逍遙による『牧の方』の先行作品である『桐一葉』には、武人である男性に対し、「剃髪」を女性的なふるまいであると述べ、自刃を促すせりふがある。[8]同じく武家を題材にした歴史劇である本作品においても、結末における牧の方の〈自刃〉は、いわば〈女性的〉な行動とは対照的な、〈男性的〉な所作として位置づけられているといえるだろう。

五　省亭作品の肢体表現について

以上のことを踏まえたうえで、省亭に関連する資料を参照しつつ、画家が、下絵に示されている構図および描写を自発的に変更した可能性について考察を加えておきたい。

先に述べたとおり、本作品の下絵における牧の方のポーズと、口絵におけるそれは、いずれも牧の方が躊躇する動作を表現したものでありながら、全く異なる描写がなされている。下絵は、いわば浮世絵系統の絵画における悪女の描写を引き継いだものであるのに対し、口絵では、その特徴が踏襲されていないのである。すなわち、両者は女性の人体の表現において、原型とするイメージを異にしていると考えられる。

省亭の作品は、花鳥画がとくに名高く、点数も多いが、歴史画で名を成した幕末の画家、菊池容斎に師事していたこともあり、歴史人物を題材とした作品も相当数描いている。容斎の手掛けた絵手本『前賢故実』は、幕末から明治にかけて、多くの画家の粉本とされた。容斎は弟子に、必ずしも粉本に頼らない創作をするように説いたとされるが[9]、省亭の歴史画における『前賢故実』の影響は強く、省亭の描いた絵画には、この挿絵以外に、「美人図」（明治二〇年代）、「牛若丸と弁慶図」（明治四年〈一八七一〉）に、『前賢故実』の影響が指摘されている[10]。

そのうち、本作品との関連で着目したいのが、省亭が描いた、山田美妙の小説「蝴蝶」の挿絵【図7】（『国民之友』第三七号（明治二二〈一八八九〉年一月））である。この挿絵は、『前賢故実』第十巻（天保七年〈一八三六〉）の、「塩冶高貞妻」【図8】の図を粉本として描かれていることはよく知られている。「蝴蝶」の挿絵は、当時、裸体画論争の端緒となったが、ここでは、挿絵中の裸婦の人体描写に注目したい。裸身で描かれた蝴蝶のポーズは、腰をやや前に出し、上半身を後ろへ引いた立像であり、頭部や肩、首の角度も牧の方の肢体表現と酷似している。本作品の口絵は着衣である点が異なっているものの、『牧の方』口絵の、牧の方のポーズとほとんど一致しているのである。容斎の「塩冶高貞妻」を粉本とした省亭の作品は、「蝴蝶」挿絵の他にも、先述の「美人図」のように、裸像のものが指摘[11]されている。『牧の方』口絵にもその影響が認められると見てよいだろう。さらに、「蝴蝶」の挿絵の人体表現については、「絵は日本画の常套的描写であるが、蝴蝶は全裸体に表はされ、プラクテシスの裸像のやうに身体の重心を片足に傾け、腰をくねらせて所謂 hanché のポーズをなしてゐる。このやうな裸体表現は従来の日本画家の意識には無かつたもので、たしかに西洋の裸体美術に鼓吹されたものである」との指摘[12]がある。師の容斎が裸体をモデルにして新味のある肢体表現を模索したという省亭の回想[13]や、省亭自身が渡欧しており、西洋の絵画の描法を直接的に摂取したと考えられることに鑑みれば、西洋的な肢体表現が流入している可能性は高い。牧の方が躊躇する様態に、西洋的な絵画表現が反映されているとしたならば、歴史上の人物を題材としながらも、その造型は大いに新し

いものであったといえよう。

六　逍遙と省亭との関係

本作品の制作の段階では、逍遙と省亭は、挿画の制作を通じてすでに旧知の間柄であった。

省亭が逍遙の作品を最初に担当したのは、シェークスピア『ジュリアス・シーザー』の邦訳『自由太刀余波鋭峰』（東洋館書店、明治一七年〈一八八四〉五月）であった【図9】。省亭は、描線を重ねた陰影表現や人体の筋肉の描写、遠近法的な構図など、西洋的な絵画表現を用いて挿絵を描いている。逍遙は、この挿絵を省亭に依頼したことについて、

挿絵も草双紙や絵入新聞の画家ではいけないといふので（略）渡邉省亭が主としてギルバートの画をモデルに全部の挿絵を描いてくれた。この比、省亭に小説類の挿絵を描かすなぞといふ事は前例のない事であった。[14]

と述べており、近世的な挿絵の描写を回避しようとする意識が見て取れる。もちろん、この背景には、単に原書の挿絵に似せたいという思惑もあろうが、逍遙は、次のような回想も残している。

四角関係の系統は、傍訓附きの新式草双紙へは依然として伝はり、延いて明治二十年前後にまで及んだ。私の旧悪全書の第一篇『書生気質』の口絵にさへ、歌川國峰の筆によつて、明瞭に其残影が留められてあつたことを憶ひ出すと慚愧に堪へない。

逍遙は、草双紙の挿絵を多く描いてきた歌川派の系譜に連なる浮世絵師に依頼したことを悔やんでいるのである。西洋絵画の描写を取り入れた挿絵への志向を背景とした『当世書生気質』の挿絵画家への長原孝太郎の起用[15]や、先に挙げた、歌川國峰による挿絵に対する逍遙の述懐に鑑みれば、省亭の起用は、挿画の嗜好の変化を反映した動きとしての側面も有していよう。『自由太刀余波鋭峰』と同様に、『牧の方』に関しても、逍遙が省亭に挿絵を委託した背景として、彼の筆致の新味を利用したかったということは十分に考えうる理由である。

先に述べたように、逍遙は、早くから省亭の画風を評価していた。作家と挿画画家として、二人が旧知の間柄であった[16]ことを考慮すれば、省亭は逍遙の意識をよく知ることができたと考えられる。加えて、本作品の口絵の構図や描写が、下絵の段階と比較して相当の変更を施されていることを踏まえると、多くの部分において、画家による主体的な制作が行われていたことが推察されるのである。

おわりに

本稿では、明治中期の文芸書における挿画制作の問題を考察するため、坪内逍遙による脚本『牧の方』の口絵とその下絵に焦点を当てた。省亭が描いた口絵は、逍遙が提示した下絵の要素が用いられながら、構図や人物表現のうえで大きな変更が加えられている。本作品は、逍遙の、定型的な人物表現からの脱却を図る意

図のもとで書かれた作品であるが、省亭による口絵においても、類型的な人物表現を打破しようとする意識を看取することができる。具体的に述べるならば、逍遙は、登場人物の「たゆたふ」動作、すなわち躊躇する様を重要視し、省亭はその心理的な描写の指示を、作者の手になる下絵とは異なった、新味のある肢体表現で描出した。

明治中期の文芸書は、商品的な訴求力を、美麗で豪華な多色木版口絵に負うところが大きいと考えられるが、本稿で論じた事例においては、作者が抱いていた文学上の問題意識を通して、画家が、絵画の面で新しい人物表現を行っている。これは、文学と美術の双方における人物造型の更新の交錯点を見出す事ができる事例として興味深いものであり、口絵が必ずしも商品的な面のみにその価値を認められるものではなく、作家と画家の双方における表現の問題を内包した資料であることを示している。

【付記】

『牧の方』の引用は、『牧の方』（春陽堂、明治三〇〈一八九七〉年五月）に拠った。また、『朝夷巡島記』および『星月夜顕晦録』は、曲亭馬琴『朝夷巡島記』（文金堂〈大阪〉、文化一二年–安政五年〈一八一五–一八五八〉）、高井蘭山『星月夜顕晦録』（群玉堂〈大阪〉、文化六年–文政九年〈一八〇九–一八二六〉）（いずれも早稲田大学図書館蔵）を参照した。なお本稿では、書籍の巻頭に挿入された図を口絵、本文の途中に挿入された図を挿絵とし、その両方を含む際に挿画と呼称する。

本稿を執筆するにあたり、貴重な資料の掲載許可をくださった早稲田大学図書館、立命館大学アート・リサーチセンター、国立国会図書館に感謝申し上げます。

注

（1）出口智之「明治中期における挿絵・口絵の諸問題—小説作者は絵画にどう関わったか—」（『湘南文学』49、二〇一四年一一月）。

（2）第二号（明治二九年一月二二日）、第一六号（明治二九年八月一五日）、第二〇号（明治二九年一〇月一五日）、第三〇号（明治三〇年三月一五日）所載。

（3）明治二九年一月五日。

（4）初出は『新小説』第二年十巻（春陽堂、明治三〇年〈一八九七〉九月）付録。翌年一月、『菊と桐』（春陽堂）に収録された。

（5）坪内逍遙「『沓手鳥孤城落月』と史実との関係」（明治三九年四月、引用は『逍遙選集』第一巻（一九七七年五月）によった。

（6）閲読の便宜を図るため、句読点を私に付した。

（7）ダラム・ヴァレリー「明治初期の毒婦物における悪女造型のレトリック（その二）」（『東京経済大学人文自然科学論集』88、一九九一年七月）。

（8）「石「ヤア剃髪とは女子のふるまひ、なぜ潔く切腹なさらぬ、いで伊豆ノ守が朋友のよしみ、此のところにて介錯いたさん」（『桐一葉』（春陽堂、明治二九年〈一八九六〉二月）第三段其一「城内の溜り場」）。

（9）塩谷純「容斎断章」（『没後一二〇年——「菊池容斎と明治の美術」展図録』（練馬区立美術館、一九九九年一〇月）。

（10）岡部昌幸『渡辺省亭——花鳥画の孤高なる輝き——』（東京美術、二〇一七年三月）。

（11）注9に同じ。

(12) 森口多里『明治大正の洋画』(東京堂、一九四一年一〇月)。

(13) 「渡邉省亭氏の談(菊池容斎の画風)」(『太陽』四巻一四号、明治三一年〈一八九八〉七月)、引用は『没後一二〇年――「菊池容斎と明治の美術」展図録』(練馬区立美術館、一九九九年一〇月)による。

(14) 坪内雄蔵『国語読本尋常小学校用』(冨山房インターナショナル、二〇一二年)。新井佐絵氏よりご教示いただいた。

(15) 生前、逍遙と親交があった本間久雄の回想によれば、『当世書生気質』の挿絵が「従来の草双紙のやうに、浮世絵系統の画家の手に成つた旧式のものであることに甚だ慊かつた」長原が、自ら挿絵を担当することを逍遙に申し出たことが発端だという。(本間久雄『坪内逍遙』(日本図書センター、一九九三年一月))。

(16) 筆者は現在、彼らの具体的な遣り取りを裏付ける資料には寓目し得ていない。本稿では、省亭による自発的な創作の可能性を考察したが、下絵を提示した後で、逍遙から新たな指示が出され、画家がそれに従って口絵を修正したという可能性も排除することはできない。少なくとも、制作行程には江戸時代の方法が引き続き採られているものの、作者の意識に伝統的な浮世絵風の描写への反発や、嗜好の変化が読み取れるという点には、近世以前―近代以降の新旧の対立という二元的な区分では評価しきれない、明治中期における書物制作の問題の特色を覗うことができよう。

(ひらい・はなえ　本学大学院博士後期課程)

【図1】『牧の方』坪内逍遙自筆下絵（早稲田大学図書館・請求記号：文庫14B0068）

【図2】渡邉省亭画・坪内逍遥『牧の方』初版本（春陽堂、明治三〇年）口絵（架蔵）

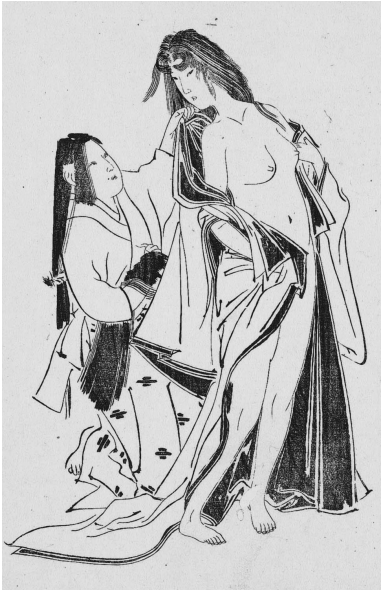
【図3】蹄斎北馬画・高井蘭山『星月夜顕晦録』口絵（早稲田大学図書館・請求記号：〈13_02208〉）

【図4】一柳斎豊広画・曲亭馬琴『朝夷巡島記』口絵（早稲田大学図書館・請求記号：〈13_01278〉）

【図5】一猛斎芳虎画・「武者鑑」（国立国会図書館・請求記号：寄別8-41-4）

【図6】守川周重画・仮名垣魯文『高橋阿伝夜叉譚』表紙（金松堂、明治一二年〈一八七九〉）（国立国会図書館・請求記号：特42-909）

【図7】渡邉省亭画・山田美妙『蝴蝶』挿絵



【図8】菊池容斎画・「塩冶高貞妻」『前賢故実』（立命館大学図書館・請求記号：sakBK01-0080-19）

【図9】渡邉省亭画・『自由太刀余波鋭峰』挿絵（国立国会図書館・請求記号：特13-579）