



Title	『都の花』の挿絵に関する考察
Author(s)	杲, 由美
Citation	阪大近代文学研究. 2003, 1, p. 29-49
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/92615
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

『都の花』の挿絵に関する考察

杲 由美

明治を中心として幕末から大正期にかけての挿絵史を、森鴎人の分類①に従って、文よりも絵が主であった読本や草双紙の《隆盛期》、次いで《明治挿絵》と称すべき《硯友社文学に至るまでの一聯の封建期直系の戯作文学への随伴現象》としての《過渡期》、更に明治中期から大正初期にかけての洋画風の挿絵の《興隆期》といった三期に分けたとき②、明治二十一年創刊の雑誌『都の花』に掲載された約四百葉の挿絵は《過渡期》に該当するものだが、この時期の挿絵は、《隆盛期》の草双紙や《興隆期》の洋風挿絵に比し、言及されることが少ないように思われる。

明治期以降の挿絵の地位の低下は、饗庭篁村の《説は文を以つて意を述べ、事を叙する者、何ぞ挿絵の力を借るを要せんや、殊に挿絵の力を以つて、人を感動せしめ了解せしめんとらば、畢竟文字無きに如かざるなり。》（略）挿絵の偉力によりて了解せしめんとらば、余は今日より文壇を退いて、亦終生文字を作らざるべし③といった手厳しい批判にも見ることができる。だが、こうした挿絵不要論

が声高に叫ばれる一方で、匠秀夫氏が《明治二〇年代の挿絵家は、もはや低俗なる版下絵師ではない》と指摘する④ように、挿絵はこの時期ひとつの転換期を迎えてもいたのである。

挿絵はまた、雑誌を商品として成立させる上で読者の関心と購買力に働きかける為の不可欠な手段としても存在した。『都の花』創刊号巻頭「発行のゆゑよし」に《小説は文章の精粹にて、文章は開け行く世の先導なるゆゑ、此書の盛衰に由りて、文章の隆替も知るべく、はた世の中の興廃も知るべけれ》との言を掲げ小説雑誌を標榜した『都の花』は、同時に「挿絵」の語を当時いち早く使用した雑誌でもあり⑤、明治期において「挿絵」という概念の生成に本誌が寄与した部分は少なくない。

紙幅の都合もあり、全百九号総ての挿絵に言及することは難しいが、『都の花』に掲載された挿絵の諸相を取り上げ、明治二十年代の挿絵と文学の関わり的一端を考察したい。

(二)

『都の花』に登場する挿絵画家の顔ぶれは多彩であり、『都の花』全百九号に登用された画家名(登場順)と掲載号をまとめた(別表)によれば、登場回数が多いのは武内桂舟の69回、次いで小島勝月の56回、松本楓湖の49回、月岡芳年の37回が数えられるが、画家が担当する小説はその都度変わっている。

商業雑誌という媒体において、挿絵の商品価値は十分有効なものであり、(都の花第六号ハ愛読者諸君へ御歳玉進呈の心得を以て都合八種類の小説を揚げ紙数ハ凡そ百二十ページに充たし絵画ハ六葉をさし加へたり)①という予告の文面からも分かるように、挿絵は読者の購読意欲に働きかける手段として利用され、(楓湖)(省亭)(晚斎)といった画家の名が宣伝に一役買っている例もある②。

但し『都の花』においては、特定の作品を一人の画家が一貫して担当するのではなく、例えば山田美妙の「いちご姫」(二九〇三九号)の場合、挿絵を描いた画家には武内桂舟・鮮齋永濯・松本楓湖・大蘇芳年・小島勝月・久保田米仙・松岡緑芽とばらつきがある(複数回担当も含む)が、これは美妙一人の例にとどまらず、殆どの作品に当てはまる形態である。それぞれの画家の作風に際立った個性が乏しいことも一因かと思われるが、これらの挿絵は、本文の叙述内容を忠実に写し取るという、絵の機能面が重視され

たものという印象が強い。挿絵を付す基準や画家の選定方法など、その編集方針を明示したものは未見であり、今のところ両者の結び付きに何らかの必然や意図は見出せない。本文と挿絵の關係に固有性が稀薄であることは、『都の花』の目次の体裁③や、先の引用広告に(都合八種類の小説を揚げ(略)絵画ハ六葉をさし加へたり)とある様に、(小説)と(絵画)を別々に表記する姿勢にも覗うことができる。

別表には今日一般にその名を知られていない画家も少なくないが、ここには明治挿絵の系譜における顕著な特徴を見出すことができるのである。

硯友社の同人達が脚光を浴び出し、近代文学史上の大きな変革期を迎えた明治二十年前後、それに符合するように挿絵界にも一つの転機があった。芳年を中心とする浮世絵嫡流の画風に替わる、省亭・楓湖・桂舟ら所謂「容齋派」と呼ばれた一派の登場である。

菊池容齋(一七八八—一八七八)は狩野派を基礎としつつも一流派に拘泥せず広く諸派の画法を学び、とりわけ歴史画において新生面を開拓した画家であるが、容齋その人は明治十一年に歿しており、当然小説の挿絵には直接関与していない。にもかかわらず明治挿絵史において容齋の名が幾度となく言及されるのは、芳年らに替わる一時代を築いた明治挿絵の担い手の多くが容齋の著した『前賢故実』なる書に学びその影響を受けた為であり、総じてそれらの

画家は『容齋派』と称された。

『前賢故実』は古代から王朝に至る歴史上の人物五七一名の肖像を収め、天保七年までに脱稿し明治元年までにその刊行を終えたとされる著である。容齋自身勤王の志が篤く、歴代の天皇の賢輔・忠臣・烈婦を取り上げた『前賢故実』の尊王の歴史観が明治という新国家の企図と合致したこともあり、明治初年から勃興した歴史画で『前賢故実』の影響を受けないものはなかつた」とされるほど、歴史画の典拠として重用され、明治美術界に大きな影響を及ぼした。

その容齋門下の代表に挙げられるのが、『都の花』にも多くの挿絵を提供した松本楓湖・渡辺省亭である。容齋に直接師事したこの二人を筆頭として、とりわけ明治二十年代の挿絵界が容齋派の独断場であつたことは鱗崎英朋がこう述べる通りである。

（写生風、生き絵と称されて一斉を風靡した芳年の画風も、年毎に変調を来して、纏ては歌川の源の流れに戻るのかと疑はれたが、其時忽然として姿を現した容齋の一派は沈滞せる画壇に一石を投じた。その波紋は意外に早く広がつて、こゝに容齋派の全盛を来したのである。其錚々たるものに、渡辺省亭、松本楓湖、松岡緑芽、三島蕉窓、武内桂舟、鈴木華村あり、芳年没後は、容齋派、省亭風でなければ世は納まらず、芳年門の水野年方、右田年英（私の師匠）、永濯門の富岡永

洗も皆時流に染んで之に抗することは出来なかつた。）

（12）

斯様に彼らの活躍が目覚しいものであつたにもかかわらず、今日その知名度や評価は芳年や小林清親に到底及ばない。しかしながら、こと明治二十年代の挿絵界という組上にあつては、その位置付けはこうした実情を考慮した上で検討されるべきであらう。

（11）

芳年が『都の花』に関わつた明治二十一年から二十四年は彼の最晩年に当たる。『都の花』での芳年の登場回数は、37回と決して少なくないが、この時期の芳年挿絵は新鮮さに欠け、最早芳しい評価を得られるものではなかつた。芳年門下の水野年方を師に持ち、父條野採菊を通じて芳年本人とも親交のあつた鈴木清方も、（初期以来挿絵界の元老で名声も高）かつた芳年の画風が下火になつた事情を（中期に入つての挿絵は彼の晩年取り入れた四条風の省筆が、挿絵としての魅力を欠くのと看做して、且つ時代に應ぜぬ嫌ひがあり、小説の読者にはその門人年方の精緻、硯友社の新人と結んで世に出た武内桂舟、永濯門より出でて美人を描く近世の名手と云はれた富岡永洗等の清心な筆致がより多く迎へられた）と説明している。

挿絵界の世代交代を、明治二十五年の芳年の死による必

然的な現象と見ることもできようが、実際はその死を待たずして芳年の時代は確実に終焉に迎いつつあった。

しかし『前賢故実』に興味を示し、その絵画表現をいち早く自作に取り込んだのも又、他ならぬ芳年その人だったのである(14)。

明治美術界における『前賢故実』の影響は、具体的に図像の引用という形で表れるが、(芳年に於て最も著しく反響が現はれて居る)(15)とされるように、特に芳年にはその傾向が顕著であつた。

例えば「藤原保昌月下弄笛図」(明治十六年)、「本朝智仁英勇鑑 日野阿若」(明治十八年)、「教導立志基九 藤原在衡」(明治十一年)といった芳年作品は、なべて図柄を『前賢故実』に倣ったことが明らかだが、これらはいずれも単なる剽窃に留まらない、芳年独自の作風も備えた秀作である。本画のみならず、『都の花』の挿絵の中にも『前賢故実』の図柄を参考にしたと思しきものがある。例えば八号(明治22・2)の「藤の一本」の挿絵「お藤悪婆を拉ぐ図」(図①)は、『前賢故実』巻七「長谷部信連」(図②)の姿態を鏡像の如く写したものと考えられる。ここには、『前賢故実』に描かれた対象から歴史性・思想性を捨象し、人物のポーズそのものを小説挿絵に利用するという手法が看取される(16)のある。

同じく容齋の『前賢故実』に学びながら、芳年の画風と『容齋派』のそれは、如何なる点に決定的な相違が認めら

れるのだろうか。

〈版下画工(主に新聞小説の挿絵に携わる)の間の符課にカブるといふことをいふ。歌舞伎がかかるといふ事がつゞまつたものらしい。人物の姿態形状配置等に多分な誇張を加へる事、つまり芝居式に正面切らしした構図をいつたもので、或る場合には否定的の意味にもなり或る場合には必要条件にもされた。要するにカブるとカブらざるとの間に挿絵の使命が置かれたと見ればよい。くさ草紙に於けるが如く徹頭徹尾カブつてゐるものと、西洋画のやうに全然写真に即したものの間に、然るべき独立境地を見つけ出さうつてわけにも取れる。(略)かういつた傾向は明治中期の挿絵、水野年方、小林永濯、富岡永洗、稲野年恒、武内桂舟、太田年英、尾形月耕、梶田半古なんて人々の挿絵を見ると殊に明かに判る〉

(水島爾保布「挿画に就いての漫談」『中央公論』第四六二号 大正十五年七月一日)

明治前半期の挿絵の転機の内実を、誇張つまり「カブる」度合いの変化に見る水島は、草双紙に比し芳年の絵を「ぎこちない写真主義」とも述べている。同様に清方も「明治の初め芳年が新聞挿絵の新領土を開拓した時は、歌川派の真に遠い芝居気たつぶりの草双紙の画を見慣れた人々に、写真一点張の新画風は頗る目新しく、芳年一門の手に挿絵界は独占されてゐたのが、楓湖や省亭が、専門的ならざる

挿絵をかきはじめ、次いで桂舟や永洗が登場するやうになると、芳年一派の写実も、やはり芝居気をはなれないことに気がつくやうになつた」(り)と述べるように、芳年の《新画風》が一見《写実》らしく見え、幕末の草双紙と一線を画してはいたものの、実際は依然《芝居気》を払拭しないものであつたことは、翻つて先の図①の画風に明らかであろう。《概して演劇的》《人物の動きが芝居がかつて》いる¹⁸⁾とされる近世期の読本挿絵に近いものは、『都の花』における他の芳年挿絵にも散見される。

斯くして芳年の挿絵は《一般に挿絵と云はれる画式は、云はず語らずの中に予めそのスタイルを写実風(その適度)なるものと認定され》、《与へられたるテキストに対して写実風に、平らにの意味が挿絵本来の憲法である》(り)といった時代認識から徐々に距離を取り始めることになるのである。

〈三〉

これまでに見てきたような挿絵の転機は、緒崎英朋が《文壇の方では二十年代にはひとと、新運動が勃興して、新機運が興り、硯友社の人々が盛に活躍し出したが、挿絵の方でも、これに呼応して新運動が現れ、既に芳年の晩年には容齋派が活発に動き出した》と述べる(前出注3)とおり、挿絵そのものの自律的な変化ではなく、当時興りつつあつた新

しい文学との連動から生じた現象である。新時代に適合する文芸の模索の只中にあって、坪内逍遙が『小説神髓』で提唱した写実主義小説論が文界に与えた影響の大きさは今更言うまでもないが、ローマンス(奇異譚)からノベル(模写小説)への推移という変動²⁰⁾に伴い、挿絵もそれにふさわしい写実的な画風が多勢を占めるようになる²¹⁾。

例えば『都の花』第五十号、尾崎紅葉「恋のぬけがら」に付された武内桂舟の挿絵(図③)は、場面や小道具、着物の銘柄、人物のポーズに至るまで、紅葉の叙述した本文を極めて忠実に再現したものであり、木村莊八『近代挿絵考』(前出注5)は、《おしなべてテキストには硯友社系の描写の細かな》《本文の中にこまかくと述べられてゐる条件を、一々「絵解き」で行かうとする》写実的な挿絵の典型としてこの絵を挙げている。

先述のとおり、作家と画家の組み合わせが度々変わる通例の中で、唯一の例外が「恋のぬけがら」の紅葉と桂舟のコンビであった。桂舟が描いた「恋のぬけがら」の計五枚の挿絵は、いずれも本文の叙述をそのまま絵にしたものだが、そのうち図④および図⑤の方法は桂舟の挿絵にしばしば見られるものである²²⁾。

図④は、人形を抱くお初を挟んで、右に前日の山王祭の山車、左に横浜へ戻るお初を乗せた汽車という三枚の絵が配置されている。『都の花』の挿絵の中では比較的目的を引く画面構成だが、おそらくこれは意識の上では《場面の前後

の時間的経緯や場所の移行なども同一画面中に盛り込むように配慮される(23)という読本挿絵の手法を踏襲したものであろう。図⑤にも同様の手法が看取されるが、これらの挿絵の対象そのものは(写真)風に表すことを意識して描かれたものである。

紅葉と桂舟のコンビがこれ以後も継続することはよく知られているが、硯友社に代表される新しい文学と、芳年風を脱却し写真に即した容齋派の挿絵が結びつく場として、当時『都の花』が果たした役割は大きい。

しかしこの時期の挿絵は、それが絵解きのな性格を脱しないものであるが故に、絵と文の関係は対等さを欠き、清方が(昔は挿絵画家といふものは全く小説作者に隷属して居りまして、少しも自分の頭を働かして挿絵を画くといふことはなく、凡べて、作者の註文に従つて、其の云ふ通りに挿絵を描いたのであります)(24)と回想する如く、絵は文の従属物という意識が次第に強くなる。例えば、三十号山田美妙「いちご姫」文末の(今回のさしゑハ本文の物がたりのまだ後の方です。之早をく(ママ)此号に出すのはいさゝか先を言ふやうな傾きが有りますが外に是ぞと思ふ事も無いため、之にしました)という付記は、挿絵が本来文章として呈示されるべき内容の(いさゝか先)の代言として機能するほど本文に忠実なものであり、挿絵の内容や掲載に関する指示決定の主導権が作者側に属するものであることをも覗わせる(25)。

明治二十年代の文学変革は、小説雑誌を標榜した『都の花』の挿絵の方向付けにも大きく作用するものであったが、文章のみならず挿絵にも写真性を第一に求める風潮は、(明治二十三年の新文学勃興後は、挿絵はほんのお添物に過ぎぬことになった)(26)とされるような、挿絵の価値を低下させる危険性をも内包していた。

しかしこれらの挿絵が一方で(お添物)扱いを受けながらも毎号欠かさず掲載されたのは、次の様な当時の小説読者側の事情にも負うところが大きい。

(昔の小説とか講談物とかには必ず沢山の挿絵を入れたものである。其の頃の小説とか講談とか云ふものは、ペルソナナリテエ、とか、カラクテルとか云ふ様なものに付いて、人性の奥底を極めると云ふよりは、読者の好奇心や力瘤を誘ひ出すのが主眼だったから、事件の対象を説明的に書き流せば足りて居た。随つて読者も銘々の人物をハツキリと心の内に浮ばせる事は出来なかつた。其処で挿絵の力を借りた。読者の脳裡には始終挿絵の人物が居て、事件を発展させる。其の意味から其れ等の挿絵は読者に取つても、作者に取つても、非常に有益なものに違ひなかつた。)(27)

(昔の小説とか講談物)として想定されるのは『都の花』や『百花園』といった雑誌であらう。清方も(挿絵を要するものは、通俗——大衆を目安としていた)と述べる(前出「挿絵今昔談」)ように、挿絵なしに文意を掴む事が難しい

一般読者の理解力を多分に考慮して作られたであろうこれらの挿絵は、それ自体が一個の芸術作品として認識されるには至っていなかった。

他方の小説作者側にも文学の自立を促す担い手としての自負があり、挿絵に依存するような真似はしたくない。しかし挿絵がなくては一般の読者に文章が理解されない。そこで小説の主張を壊さず、しかも読者に（銘々の人物をハッキリと心の内に浮ばせる）ような説明的な挿絵が作者の指示に基づいて描かれることになる⁽²⁸⁾。『都の花』も例に漏れず、下図を作成する習慣が一般的であったことは、五四号巻頭の口上に（編集者ハ（略）緒家書き流しの草稿を印刷下に整頓し、仮名を付け、略字を直し、挿画の下図、書物の体裁、何のかのとて心配すること一方ならず）とあることから看取される。七号「謡文評釈 烏帽子折」の挿絵についての（烏帽子折の画中主が守刀を持つべきを太刀にしたるハ予が草稿を着くる時の誤りなり 見る人画工をな尤め給ひそ）という作者迷花生の断り書きからも、挿絵の作成過程において（草稿）の指示が不可欠であったことが窺える。

『都の花』では、（小説雑誌の魁）（こゝろ）という標榜どおり文に主眼が置かれ、絵は文の補助的機能としての位置に留まるものだった。挿絵が（挿画家の個性に依り一方文意の表現を為しつゝ（略）単独の存在に於ても絵画として価値あらしめる）⁽²⁹⁾ものとしての地位を獲得するに至るのは、

明治末の洋画風挿絵の隆盛期を待たなければならない。

（四）

『都の花』の挿絵の多くは、江戸嫡流の浮世絵とは一線を画する画風が容齋派を中心とする画家達によつて開拓された時期のものだが、中にはごく少数ながら洋画系の挿絵が含まれていた⁽³⁰⁾ことも看過できない。ここでは創刊号巻頭の山田美妙「花車」に付された小林清親の挿絵（図⑥）を例として考えてみたい。

清親は明治十年代前半に所謂《光線画》で人気を博した上、諷刺画や報道画の分野でも活躍し、二十年代には既にその名が広く知れ渡つた当代一の画家である。「月下車を停むる図」と題された清親の挿絵は、「てりもせずくもりもはてぬはるのよの朧つきよにしくものぞなき」という新古今和歌集・春上の歌を併記し日本的な情緒を加味してはいるが、水面の小波に照り映える月の光や、家、樹木、人力車といったモチーフがすべて逆光の中に浮かび上がるような工夫、遠景（家）・中景（樹木）・近景（人力車）といった遠近法を用いた構図のバランス等、西洋画の手法に長じた清親の技量がよく発揮されている。

挿絵は（月は雲の高低の角々へ妬ましさうな光を噴掛けて朧銀の髪や滅金の條をつくツて居ます）（妬ましい川向の家、昼よりも明るい燈火に絃歌の声を湧かせて居ます）と

いった本文に基づくものであろうが、それは単なる絵解きではなく、文章から喚起されるイメージを活かし、光線の効果を巧みに取り入れた清親独自の風景画たり得ている。

今日の我々の目にも完成度の高いこの挿絵が、文章の説明の為の浮世絵風挿絵が主流であつた時代に、『都の花』という小説雑誌の創刊号の巻頭に掲載されたことの意味は大きいが、この挿絵について「紅子戯語」は次の様に言及している^(註)。

九《美妙子今チヨツト思ひ出したんですが都の花の一号の君の挿絵：花車の：あれをよつぽど見立た評判があるンです》

美《へーなんと：》

九《ナシヨナルの読本》

一同ハハハハハハフハハハハハハ

(筆者注・「九」は硯友社社員の丸岡九華)

《ナシヨナルの読本》とは、明治時代に英語教育を受けたものの殆どがその恩恵に浴したとされる英語教科書『ナシヨナル・リーダー』である。例えばその明治十六年版は〈ほとんど毎ページに挿絵があり、アメリカの家庭生活、田園生活が美しく描かれ〉たもので、はしがきには〈今日の教科書は美しい挿絵が豊富に出されていなければならぬ〉旨の編集方針が書かれている^(註)。これに見立てて評された清親の挿絵は、日本人による洋画風の挿絵の先蹤といえるが、「紅子戯語」ではこれ以上絵の是非に言及はしてお

らず、硯友社の中心人物である饗庭篁村や尾崎紅葉が夙に挿絵不要論者で知られたことを鑑みれば、右の反応は揶揄の意味合いが強いものだろう。ここには挿絵を等閑視する当時の文学者たちの意識が覗われ、まして一般読者がこの挿絵を抵抗なく受け入れたとは考えにくく、見る者に違和感を与える挿絵であつたことが推察される。

ここで想起されるのは、『都の花』創刊の三年前に刊行された『当世書生気質』(以下『書生気質』と略記)の挿絵にまつわる周知のエピソード、即ち『書生気質』初版の四人の画家による挿絵のうち、長原止水の挿絵(図⑦)は、他の浮世絵系の画家のそれに比べ極めて新しい洋画風のものであつたにもかかわらず、後に刊行された『書生気質』の別本では止水の挿絵は別の浮世絵系の画家によつて描き直された(図⑧)という事実である。

逍遙が〈新らし過ぎて、どうも世間受けがしなかつた。

あのころは矢張り浮世絵流の挿絵でないと新聞でも喜ばれなかつた〉(「作者余談」大正十五年)と回想するこの一件は〈当時の小説愛好家の感覚や所好の実態を示唆〉^(註)するものである。読者は小説理解の補足手段として挿絵を求めはしたが、挿絵そのものに新しさを求める段階には未だ至つておらず、挿絵画家の意識と読者の挿絵に対する要求との間には齟齬があつたのである。

因みに付け加えておくと、『都の花』四六号の芳年挿絵「書生載馳の車を観る図」(図⑨)は、図⑦の模倣と思しいが、

馬車や書生といったモチーフを単に並べただけの図⑨に比べ、図⑦が絵としてのまとまりも技術も格段に上であることは一目瞭然である。こうした点にも芳年が時流に乗り遅れた画家となりつつあったことが看取されよう。

『都の花』においては、合計10回という清親の登場回数（別表①参照）も多いものとはいえない。近代日本美術の黎明期における清親の仕事は極めて意義深いものだが、それは必ずしも清親を名実共に『都の花』の挿絵画家の筆頭とすることには結びつかない。『都の花』の挿絵に見られる特徴や傾向は、寧ろ清親以外の画家の功績がもたらした部分が大きいのであり、創刊号巻頭の清親の挿絵はそうした画家たちの仕事を逆照射する形で存在しているのではないだろうか。

雑誌という媒体によって近代的な小説が徐々に浸透しつつあった時代に、一方の挿絵においても新機軸を示唆していた清親の挿絵が、『書生気質』のそれと同様、新し過ぎて読者には馴染みにくいものであったことは、以後の「花車」の三枚の挿絵がいずれも清親の画風とは全く異なる画家によって描かれた、本文に忠実な浮世絵風のものであった点にも表れている³⁵。また清親自身これ以後『都の花』に同様の画風の挿絵は描いておらず、浮世絵風の挿絵に逆戻りしているのも、こうした事情あつてのことではないだろうか。

中島国彦氏は、図⑦の新しさは「野々口と倉瀬の二人の

出会いの瞬間を浮かび上がらせようとした」点にあり、「作品を読んでいく読者の意識の推移と挿絵を見る視線とが程良く調和する」ものと捉え、一方の図⑧は二人の中心人物が離れすぎており、「画面の右と左をそれぞれ独立させるという、こうした描き方の背景には（略）草双紙流の考え方があるのではないか」と推察される³⁶が、図⑧のような構図を取ったものは『都の花』の挿絵の中にもしばしば見出される。例えば「浮雲」第三編一三（一五回（一八号）の芳年挿絵（図⑩）は、「（じろりと文三を尻眼に懸けたまゝ、奥坐舗へツイとも云はず入ッて仕舞ッた）」お勢と、縁側に取り残され氣に病む文三とを画面の左右に配したもののだが、その為人物を眺める視線は分断されてしまい、それぞれの人物のポーズの不自然さとも相俟って、どこもなく散漫な印象を受けてしまう。ここには図⑧と同様の前時代性を見る事ができるだろう。内的独白としての文三の苦悩を表現しきれない点が浮世絵嫡流の挿絵の限界であり、小説の近代性と挿絵の旧態依然とした絵柄のアンバランスな構図が浮かび上がってくるのである。

まとめ

小説本文と挿絵の関わりは、明治期において著しい推移を辿っている。その中で『都の花』に代表される明治二十年代の、主として容齋派の手になる小説挿絵の存在は、明

治期前半の芳年・清親らの名声、明治中期以降盛んになった口絵、あるいは明治四十年代に洋画風挿絵で衆目を集めた名取春仙の活躍などに圧されて、従来殆ど言及されてこなかった。それらは確かに今日、芳年や清方、春仙といった画家に比肩して注目されるような要素を見出しにくいものではないが、彼等の仕事は、芝居風の抜けきらない浮世絵嫡流の芳年らの画風を脱却した新しい写真画を模索するものであったことや、それらが当代の読者には存外受けのよいものであったことを看過することはできない。

時代が降るにつれ、「挿絵といふものは、文学的興味を持つた者でないと思ふ」とされる（清方「挿絵閑話」昭和12・2）ように、画家は小説の作意を汲み取って作家と対等な立場から積極的に挿絵の製作に関わっていくようになり、そのことが挿絵の評価を高めることにもなるのだが、こと明治二十年代にあつては両者の関係が未だ対等と言ひ難いのは事実である。しかし、何よりも『都の花』の挿絵が当代の新文学の勃興とは不可分の存在であり、当時の読者の小説理解を促す上でも重要な機能を担っていたことなどが明らかである以上、これらの挿絵を広義の《文学現象》と捉えた上で調査検討すべき点も未だ多く残されているはずである。挿絵画家が総じて文学に無関心で、作家の指示通り機械的に挿絵を作成していたと即断することもできないのではないだろうか。

各々の挿絵が具体的にどのような形で本文を視覚化して

いるのかを分析することは、逆に『都の花』に掲載された諸小説の特徴を浮かび上がらせることになるとも考えられ、挿絵史における単なる過渡的存在として等閑視できない様相を『都の花』の挿絵は有している。

本稿では、ごく一部の挿絵にしか言及できなかったが、具体的な挿絵の検討を継続して行い、とりわけ本稿でも触れた容齋派の筆頭である渡辺省亭や松本楓湖の挿絵に今後詳しく言及していきたいと考える。

注

- (1) 「挿絵画家列伝」（『人物評論』第一年第六号 昭和8・8）
- (2) 明治時代の挿絵を凡そ前・中・後の三期に分類することは、例えば、版下絵中心の時代・口絵全盛の時代・コマ絵から近代挿絵への時代といった区分（榎田満文「挿絵史展望Ⅰ―変容から新生へ」、『名作挿絵全集1』昭和55・7、平凡社）、あるいは浮世絵系・日本画系・洋画系といった区分（渡辺圭二「明治挿絵画家の系譜」、前掲『明治挿絵全集1』）のように、挿絵史に言及する諸論の見解の一致するところである。
- (3) 饗庭篁村「文人逸話」（『文藝倶楽部』第一巻第一編 明治28・1）
- (4) 「明治の挿絵」（『日本の近代美術と文学』昭和62・11 沖積社）
- (5) 〈これ等の作品を今扱ふやうに特に別格で挿画と名づけたのは『都の花』又は『百花園』と云つた質の読本がさすがに肝煎

でもあつたか、『百花園』の創刊は明治二十二年であるから相当この種の文献としては古いが(略)目次面に挿画と小見出しを入れたのは、極く親切な珍しいことなのである。(木村莊八『近代挿絵考』昭和18・12 双雅房)

(6) 百一号(明治26・2・29)にも(入らッしやい)、右の顔否はな揃ひにて、今般の紙数は百五十頁あります。挿画も名工にあつらへ、各家光彩を放ちたるもの四枚あります」といった「売出し」の広告が見られる。

(7) (御吹聴の次でながら、最一つ御吹聴仕るハ、当時の絵かきの隊長連が、さあ持つて来なせいと皆喜んで挿畫を受合ひますゆゑ、憚りながら口廣いやうだが、有合料理の旨味もない絵入本と競べて御覧なされ、お月さまにすつぽん、頬べたに尻べた、梶原に麥藁、義経に向臈、違ひも違ふ大違ひ、おまけに楓湖省亭両頭分や、同じ村で田圃越しに話し合ひの付く晝齋どのが、別段の大張込みで、損も得もかまはずに、寝る目も食ふものも食はずとは、ちと仰山ないひやうだが、兎に角大そう力こぼしを入れてくれます)(第六号 迷花生「新年の御祝儀」)

(8) 目次は全号を通じて、(目録)として最初に小説の題名を挙げ、その後に(挿画)がまとめて記されている。それぞれの挿画がどの作品に当てて描かれたものであるかは明記されない。

(9) 菅原真弓『前賢故実』の波紋―月岡芳年を中心に(『菊池容齋と明治の美術』展図録 平成11・10) 参照。

(10) 松村梢風『本朝画人伝』巻五「菊池容齋」(昭和18・3 中央公論社)

(11) 「明治大正挿絵の追憶」(『大衆文学研究』一八号 昭和42・1、初出は昭和10・6 『名作挿絵全集』附録月報「さしゑ」一号)

(12) 山中古堂『挿絵節用』(昭和16・12 芸艸堂)にも次のような言及がある。

「芳年の持つイデオロギーに引摺られる大勢が、正に停止に傾いてありながら依然歩調を続けていた。こんな無気味の静寂を最初に破つたものは、第一に活気づいた文壇の新粧を背負つて出現した小説雑誌の多数と、其処へ迎へられた画壇の深甚の多くの中堅となつて、断然轡を並べて殺到した容齋派チャンピオンの物凄く新出であつた。」

(13) 鐫木清方「明治の挿絵」(初出 昭和2・8)による。これ以降清方の文章はすべて『鐫木清方文集』(昭和54・55 白鳳社)からの引用による。

(14) 芳年は容齋に師事を請うたこともあり、彼が『前賢故実』を学んだという指摘は、関根金四郎『本朝浮世画人伝』(明治32 修学堂)以来継承されているが、実作品の具体的な影響関係は近年に至るまで詳細に論じられることがなかった。

『前賢故実』が明治美術に及ぼした影響に関しては、『菊池容齋と明治の美術』展図録(前出註9)に詳しい実証があるので参照されたい。

(15) 井上和雄「明治初期の風俗画と其の作者」(『新旧時代』第一年第十一・十二冊 大正15・2)

(16) 『都の花』における『前賢故実』の影響については調査が行

き届かず、見出したのは芳年の例のみだが、門弟の楓湖・省亭らの挿絵にも『前賢故実』を典拠とするものは存在するであろう。また『前賢故実』が明治二十年代の小説挿絵に及ぼした影響は『都の花』の挿絵に限ったことではないと考えられ、今後も調査・検討を継続したい。

(17) 「挿絵今昔談」(初出 昭和8・8)

(18) 織田一磨「徳川時代の小説挿絵」『書窓』第一巻第四号 昭和10・7)

(19) 木村莊八「明治物の挿絵」(前出注5『近代挿絵考』)

(20) 『都の花』もまたこの時流に違わないものであったことは、創刊号「発行のゆゑよし」に「今世の作者は往時の作者と異なりて、作り物とはいへ誠の事と分毫の差ひなきまで真に逼らせ、且又其主意も古の勸善懲惡とのみいふにも止らざれば、読む人の益を得ること固より古き小説の比には非ざれど」とあることから視える。

(21) 新文学の勃興が芳年風から容齋派への挿絵の推移現象を随行するものであったことについては諸氏の指摘がある。

〈明治十八年、硯友社が起り、挿絵も新文学運動に適合すべく変化を生じ、芳年風を脱却した新しい画風が生まれる。渡辺省亭、三島蕉窓、武内桂舟らがその一群で、世に容齋派といわれた。〉(渡辺圭二「明治・大正・昭和 挿絵のあゆみ―少年少女ものを中心として―」 前出『大衆文学研究』一八号)

〈明治も二十年代に入り、新文学運動が台頭すると、ようやく芳年の画風はあきらまれ、代って容齋派の画家が迎ええられる。そ

の代表的な書き手には、渡辺省亭、松本楓湖、松本(ママ)緑芽、三島蕉窓、武内桂舟、鈴木華邨などがいた(尾崎秀樹『さしえの50年』(昭和60・5 平凡社))

(22) 七四、九四、九六号などの挿絵にも同様の画面処理を施したものである。

(23) 鈴木重三『絵本と浮世絵』(昭和54・3 美術出版社)

(24) 「小説の挿絵(談話)」(初出 明治44・4)

(25) 同様の付記として、「今回のさしゑの訳は次号になつて詳になります」(三六号・美妙「いちご姫」や、挿画の訳は、次回に至りて詳なり)(五一号・柳浪「小舟風」などが挙げられる。

(26) 蛭原八郎「新聞諸説と挿絵」『明治文化』第七卷第十一号 昭和9・11)

(27) 斎藤与里「挿絵と駒絵」『ホトトギス』十四卷十三号 明治44・8)

(28) 挿絵画家の岩田専太郎は次のように述べている。

〈あれ(注・下図のこと)は昔の徳川期の草双子や何かのころからの習慣が、そのまま残っているものと、一般の人の文学に対する理解力が少なかったから、作者としては絵にひじょうに関心をもっておりましたね。絵によって自分の表現しようとする内容をゆがめられることはがまんできない。それで作者が画家に対して人物の配置から、着ているものの柄にいたるまで指定する、そういう習慣がずっとあったわけですよ。次第に文学に対する理解力が深まってきて、読んだだけでわかるから、絵

描きにそうまでうるさくいう必要がなくなって、画家は画家として、自分の立場から第一の読者として読んだものから受けたものを形にする、そういう変化が生じてきたのじゃないか。)(座談会「生きた挿絵史」岩田専太郎・高木健夫・尾崎秀樹 前出『大衆文学研究』一八号)

(29) 迷花生「都の花第七十四号年頭の口上」(明治25・1)

(30) 海野精光「書籍雑誌と挿画の関係」(『帝国工芸』第二卷第十号 昭和3・10)

(31) 後藤魯州「風船難に遭ふ図」(三号・流鶯散史「中原の鹿」挿絵) など。

(32) 『我楽多文庫』第一一号(明治21・11・10)

(33) 『英語教育史資料3 英語教科書の変遷』(昭和55・4 東京法令出版株式会社) 参照。

(34) 稲垣達郎『明治文学全集一六 坪内逍遙集』解題(昭和44・2 筑摩書房)。清方も「早くも洋画の挿絵の先蹤を作つてあるものもあるけれども、汎く一般社会に迎へられるものは、内容外観ともに幕末の草双紙の延長」であつたと回想している(前出注13「明治の挿絵」)。

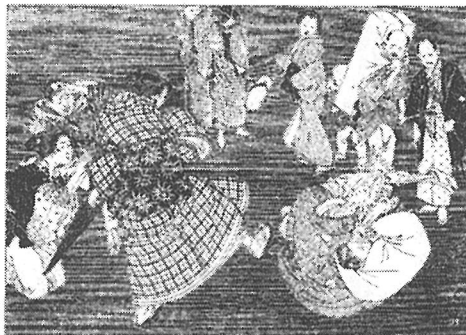
(35) 挿絵担当の画工と題名は次のとおり。第二号・渡辺省亭「童女知人に遇ふ図」、第五号・鈴木華邨「林下美人の図」、第九号・狩野良信「春風春水図」。

(36) 『一読三歎当世書生氣質』の風景―その挿絵・視線・方法

をめぐって―(『国文学研究』第七八集 昭和57・10)

(ひのでゆみ／京都女子大学・花園大学)

(付記) 図版の掲載に関しては、不二出版株式会社ならびに国立国会図書館関西館に転載許可を賜りました。記して深謝申し上げます。



図①



図
②



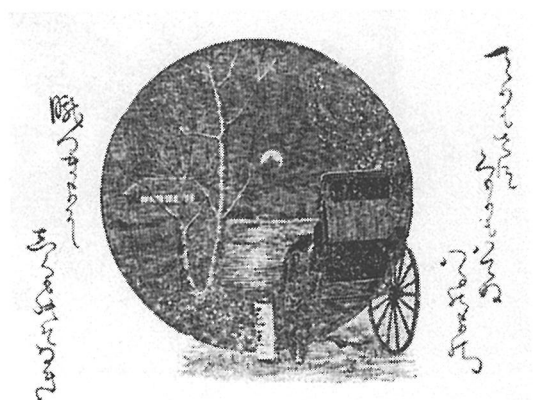
図
③



図
④



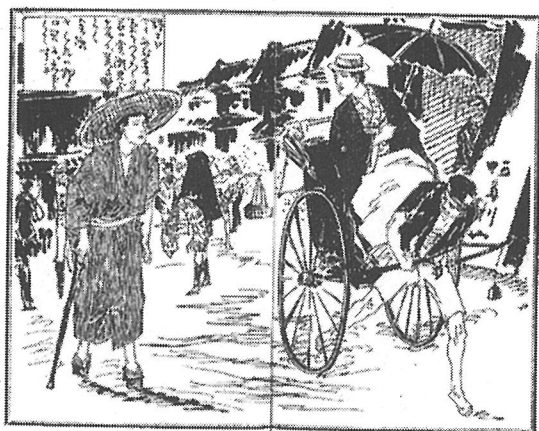
㊦
⑤



㊦
⑥



㊦
⑦



☒
8



☒
9



☒
10

(別表1) 画工及び掲載号一覧 (登場順、◎…挿絵二葉、数字は号数を示す。但し00～09は100～109号を示す。)

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
小 林 清 親	●	●							●													
尾 形 月 耕	●		●																			
武 内 桂 舟	●				●			●			●		●	●	●	●		●	●	●	●	
松 岡 緑 芽	●	●																				
渡 辺 省 亭		●		●		●			●	●		●	●	●	●		●	●	●			●
月岡(大蘇)芳年		●		●		●		●			●			●	●		●	●		●		●
鮮 齋 永 濯			●	●		●	●		●		●	●		●		●			●	●	●	
後 藤 魯 州			●							●		●	●				●					
松 本 楓 湖			●	●		●	●			●	●		●		●	●				●	●	
鈴 木 華 邨					●		◎		●	●	●											
五 姓 田 芳 柳					●																	
河 辺 御 楯					●		●	●											●			
惺々 暁 齋						●																
狩 野 良 信								●	●													●
三 島 蕉 窓												●										
小 島 勝 月															●	●		●			●	●
永 峯 秀 湖																	●					
幸 野 煤 嶺																						
久 保 田 米 仙																						
山 本 永 興																						
富 岡 永 洗																						
藤島永柳(華仙)																						
小 林 永 興																						
水 野 年 方																						
永 井 素 岳																						
橋 本 周 延																						

	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44
小 林 清 親																						
尾 形 月 耕																						
武 内 桂 舟	●	●	●	●		●	●	●	●		●		●	●	●				●		●	●
松 岡 緑 芽																●	●					
渡 辺 省 亭			●																			
月岡(大蘇)芳年	●	●	●		●	●	●	●	●	●	●	●		●	●		●	●	●			●
鮮 齋 永 濯	●		●		●	●	●	●	●	●			●		●	●	●	●				
後 藤 魯 州																						
松 本 楓 湖	●			●	●			●		●		●	●	●		●		●		●		●
鈴 木 華 邨																						
五 姓 田 芳 柳																						
河 辺 御 楯																						
惺々 晩 齋																						
狩 野 良 信										●												
三 島 蕉 窓																				●	●	
小 島 勝 月	●		●	●	●	●	●	◎	●	●	●	●		●	●	●	●	●		●		●
永 峯 秀 湖																						
幸 野 棗 濱	●																		●			
久 保 田 米 僊			●									●	●								●	
山 本 永 興																				●		
富 岡 永 洗																					●	
藤島永柳(華仙)																			●			
小 林 永 興																						
水 野 年 方																						
永 井 素 岳																						
橋 本 周 延																						

	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66
小 林 清 親																						
尾 形 月 耕																						
武 内 桂 舟	●		●	●		●		●	●	●		●		●	●	●		●	●	●	●	
松 岡 緑 芽						●								●								●
渡 辺 省 亭							●															
月岡(大蘇)芳年		●		●		●	●			●		●		●		●	●					
鮮 齋 永 濯																						
後 藤 魯 州																						
松 本 楓 湖	●		●		●	●	●		●	●	●		●			●		●	●	●		
鈴 木 華 邨																						
五 姓 田 芳 柳								●	●			●	●		●		●		●	●	●	●
河 辺 御 楯																						
惺々 暁 齋																						
狩 野 良 信																						
三 島 蕉 窓		●		●			●															
小 島 勝 月	●	●	●	●	●	●		●		●	●		●		●		●	●		●		●
永 峯 秀 湖																						
幸 野 棧 嶺																						
久 保 田 米 倦																						
山 本 永 興		●					●															
富 岡 永 洗			●		●			●	●	●	●		●	●		●	●	●			●	●
藤島永柳(華仙)	●				●	●					●				●				●			
小 林 永 興												●										
水 野 年 方																						
永 井 素 岳																						
橋 本 周 延																						

	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88
小 林 清 親			●		●	●									●					●		
尾 形 月 耕															●	●		●			●	
武 内 桂 舟		●	●	●	●	●		●	●		●		●		●			●	●	●	●	
松 岡 緑 芽																						
渡 辺 省 亭																						
月岡(大蘇)芳年																						
鮮 齋 永 濯																						
後 藤 魯 州																						
松 本 楓 湖	●		●		●			●	●	●					●							
鈴 木 華 邨																						
五 姓 田 芳 柳								●		●		●				●						
河 辺 御 楯																						
惺々 曉 齋																						
狩 野 良 信																						
三 島 蕉 窓																						
小 島 勝 月	●	●	●	●		●				●	●		●	●					●		●	●
永 峯 秀 湖																						
幸 野 樸 嶺																						
久 保 田 米 僊																		●			●	
山 本 永 興																						
富 岡 永 洗	●	●			●			●														
藤島永柳(華仙)	●													●								
小 林 永 興				●		●	●					●	●				●		●			
水 野 年 方					●	●	●	●	●		●	●		●		●	●	●		●		●
永 井 素 岳										●	●											
橋 本 周 延																						

	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	計
小 林 清 親				●									●									10
尾 形 月 耕			●			●	●				●			●				●				12
武 内 桂 舟	●	●	●		●	●	●	●		●	●		●		●			●		●		69
松 岡 緑 芽																						7
渡 辺 省 亭																						15
月岡(大蘇)芳年																						37
鮮 齋 永 濯																						25
後 藤 魯 州																						5
松 本 楓 湖	●		●				●			●					●				●			49
鈴 木 華 邨																						6
五 姓 田 芳 柳								●				●		●			●					19
河 辺 御 楯																						4
惺々 暁 齋																						1
狩 野 良 信																						4
三 島 蕉 窓																						6
小 島 勝 月		●		●		●		●	●		●											56
永 峯 秀 湖																						1
幸 野 椽 嶺																						2
久 保 田 米 僊			●			●	●							●								10
山 本 永 興																						3
富 岡 永 洗								●	●	●			●			●			●	●	●	26
藤島永柳(華仙)																						9
小 林 永 興				●								●										10
水 野 年 方	●		●		●				●	●			●		●							20
水 井 素 岳																	●		●		●	5
橋 本 周 延																●	●		●			3