



Title	挿絵画家・名取春仙：泉鏡花「白鷺」試論にかえて
Author(s)	杲, 由美
Citation	阪大近代文学研究. 2008, 6, p. 1-18
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/92650
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

挿絵画家・名取春仙

―泉鏡花「白鷺」試論にかえて―

杲 由美

『東京朝日新聞』に鏡花の「白鷺」が掲載された（明治42・10・15～12・12、全59回。以下『東朝』と略記）際、本文の挿絵を担当したのは当時嘱託社員として『東朝』に勤務していた名取春仙である。その挿絵画家としての功績は、『東朝』時代に手がけた二十編を超える小説挿絵やカット、あるいは〈新聞小説の挿絵界に一大改革を起させ芸術的価値を高からしめた〉¹といったように挿絵に関する諸文献にたびたびその仕事言及される点にも伺うことができる。また春仙自身、漱石「虞美人草」（明治40・6・23～10・29）のカットに始まる『東朝』時代の仕事を〈挿画の新生面を啓く事に努めた〉ものであるとし、また自分を含む同時代の挿絵画家たちの姿勢を〈本文の単なる説明でない、画韻と風格に新鮮な味と調子を湛へた、各、個性に随つて工風した、当年のモダニズムといふべきものであつたから、その作家達や、批評家や、尖端を愛する人々の間には相當な反響を以て迎へら

れた〉とも述べる²とおり、近代挿絵史におけるパイオニア的存在として、その仕事の重要性には疑いを容れない。

絵そのものが持つ〈モダニズム〉的側面のみならず、本文との絡みで〈小説の筋を一瞬にしてつかみ、情緒深く描き、作家の心をも動かしたこの腕前、大いに評価すべき〉ものとして、春仙の仕事にいち早く注目されたのは紅野敏郎氏であつた³。春仙の場合に限らず、ごく一部の例を除いて、単行本刊行の際には初出挿絵はその殆どが切り捨てられてしまうが、氏が述べる如く、春仙の挿絵が〈文学と美術との接点を考える際の一大拠点ともなり得る〉⁴可能性を充分にはらむものであるならば、それが書籍としての流通ルートからは外れるものであつたとしても、安易に挿絵の存在を捨象すべきではないと考える。

春仙挿絵が万人に高く評価されるものであるにも関わらず、一部の作品論⁵以外に、具体的なテキストに肉薄しつつ

その意義を論じたものは未だ数少ないのが実状である。春仙の挿絵画家としての評価の重要性をより確かなものとするためには、挿絵と本文の関連を個々の作品ごとに問い直し、分析することが必要なのではなからうか。

本論は、一連の紅野氏の春仙評価をふまえた上で鏡花作「白鷺」を初出時に付された挿絵から読み解こうとする試みであり、また鏡花作品を鏡木清方や小村雪岱ら挿絵画家との共作として考察してきた、一連の拙稿^⑤の延長にも位置づけるものとしたい。

一、

以下「白鷺」本文の引用は『東朝』連載時の本文（以下「初出」とする）からとし、流布本としての『鏡花全集』所収本文^⑥（以下「全集」とする）との異同や発表経緯に関わる点を簡単に記す。

まず章立ての異同について。「初出」時に第一から第五十九まで（連載回数に一致、以下アラビア数字で表記）とされた章立ては、「全集」では全六十章（以下漢数字で表記）に変更されている。とりわけ「初出」第36回から第39回の本文が、「全集」では三十六から四十に区分された点に大きな異同が認められるが、今回挿絵との関連を取り上げる上で抵触する問題点はないと思われる。

次に本文の異同について^⑦。「初出」と「全集」本文の異同は私に調査済みであるが、紙幅の都合もあり、読みを考える上で注意すべき点のみ適宜以下の本論中で触れることとする。たとえば二十九章、「初出」では茶屋の女が酔った伊達に（お袴をお取んなさいまし）（傍線筆者、以下同）と語りかけ、伊達が（袴は其の病の禁厭さ）と答えるのに対し、「全集」でのやりとりは（お袴とお羽織をお取んなさいまし）（羽織は其の病の禁厭さ）と改変されている点など、両者の異同については看過できない点も多いが、これについては機を改めて言及することとする。

更に、「白鷺」の執筆時期と発表経緯についても触れておく。「白鷺」の掲載が漱石の幹旋によって実現したことはよく知られているが、明治四十二年八月二十七日付の漱石日記、「朝鏡花来。月末で脱稿せる六十回ものを朝日へ周旋してくれといふ。池辺不在故玄耳へ手紙をつけてやる」と記されたくだりの「月末で脱稿」という部分が事実なら、「白鷺」は七月末までには完成していたことになり^⑧、また六十回という具体的な数字が明記されている点、鏡花が当初から「白鷺」を新聞連載小説と意識して執筆していたこともうかがえる。春仙の立場に立つてみれば、既に全編が完成している原稿を敢えて一回ずつ小出しに受け取る必要はなく、連載開始前に「白鷺」全編を託されていた可能性は高いといえよう。

周知の通り、漱石が東京帝国大学英文科講師の職を辞し『東

「朝」に入社したのは明治四十年四月、この時本紙社会面の改革と小説欄の刷新を図るべく、その招聘に尽力した人物の一人が、熊本以来の漱石の知己であり、前月から同社の社会部主任として勤務していた渋川玄耳である。春仙が『東朝』に嘱託として入社したのは同年六月、以来玄耳とはその著作の装丁を多く手がけるなど私生活における親交も篤く、『東朝』に掲載された春仙の小説挿絵を中心に収録した『デモ画集』（明治43・8 如山堂書店）刊行の際には、玄耳は「藪野椋十」名義の跋文で、春仙入社への折註文に及んだという挿絵画家の心得を九か条挙げてゐる。

〈腕で描かず眼で描く事〉〈可相成間拔たるべき事〉といった註文を連ねたこの九か条を、春仙の仕事に対する制約と捉えるのはおそらく妥当ではない。玄耳は明治四十三年六月、『ホトトギス』誌上での『東朝』の広告文に、その文芸欄に掲載される小説が全て漱石の検閲を経たものであることを述べ、〈近來文芸の新聞としても少々注意を惹いて来た〉と同紙に対する自負をのぞかせている¹⁰。漱石入社から三年余を経、『東朝』文芸欄が揺るぎない定評を得たことの証左といえるが、たとえ漱石の監修という心強いバックボーンがあつたにせよ、小説に対する読者の印象はまず目に飛び込んでくる挿絵によって左右される部分が少なくないだけに、紙面刷新の目玉となるべき文芸欄の一面を占める挿絵に対しては、当然新しい小説に響き合うような清新さが求められていた筈

である。〈可相成間拔たるべき〉挿絵とは、たとえば従来の挿絵のように〈テキストの中にこまごまと述べられている条件を、一々「絵解き」で行こうとする〉¹¹やり方ではなく、テキストの重要な場面のみを捉える事に努め、それ以外の叙述を取って捨象するような姿勢を促すものである。それは玄耳が春仙に示す期待の大きさであり、春仙が追求した〈挿画の新生面〉（当年のモダンイズム）はこうした玄耳の期待に十分応えるものであったと考えられる。

二、

木村莊八が〈名取氏はその極めて気の利いた画境を駆して、たしか朝日新聞に森田草平氏の『煤煙』を挿絵したことがあつた。コマ絵挿絵とも云おうか、この仕事は、挿絵史の角度から云つて、一つの見逃せぬ牙えた功績を示したものだつた〉¹²と述べる如く、春仙の挿絵が所謂〈コマ絵〉風の特徴を備えていることは夙に諸氏の指摘するところである。

齋藤與里「挿絵と駒絵」（『ホトトギス』第十四卷十三号明治44・8・1）の一節を引けば、挿絵とは〈詩なり小説なりが齎す事件の何れの部分か、左もなければ全篇に渡つた空気がとか感じとかを絵にした者で、其価値は其事件と相俟て初めて定まるのであるから、固より独立したものではな〉く、それに対して駒絵は作中の事件や全篇の空気とは没交渉な

《独立的価値》を持ち、《作者の芸術的性格を感味する事が出来》、《沸上る自己の感興を、瞬間的に画紙の上に投げ出したもの》で、與里自身は《両者の間には確然たる區別を認めなければならぬ》として、駒絵の方に肩入れする姿勢を示唆している。洋画家を志して浅井忠らに学び、後期印象派にも感化され、主観的表現を自己の芸術的主張とした與里の立場にあつてみれば、右の發言も当然のことと受け取れよう。一方の挿絵については、與里は《此の頃の詩や小説になると、悉く挿絵で表現する事は無論出来ないのみならず、文章に表はれて来る人物などを、挿絵として見せられた場合には、害になる時の方が多い》と否定的な見解を示すが、この事は、従来の挿絵が最早現今の小説には不向きであるとして、新しい挿絵の出現を望む同時代の声にも重なつてくると思われる。

《是からの進んだ小説の挿絵を書く人には、少なくとも文学の妙味を解する頭位はあつてほしい》¹³⁾、あるいは《挿画家は、唯だ技倆のみでなく、詩人、文士に劣らぬ程度の文学的思想、詩的感情を要する》《画家は小説家の主張にのみ拘泥せず自己の所信に従つて刷毛を執らなければならぬ》¹⁴⁾といった言説は、単にテキスト上に顕れる事件の説明に終止するのではなく《文学の妙味》や《文学的思想》といった不可視の領域を感取する能力をも画家に要求する厳しいものであつたが、その中であつて春仙は、挿絵画家としての自分に何が求められているのかを本質的に見極める目を備えていたと

言えよう。春仙は「煤煙」の挿絵を描く際、新聞社で面談した森田章平に次のような心得を語つたという¹⁵⁾。

《小説の挿絵と云ふものは、如何かすると、読者のイリュージョンを扶けるよりも、却てそれを壊すやうな結果に成り易い。それだから成るべく簡単に一章の感じ、一句の印象を捉へて描く》というその言葉通り、瞬間的・即興的な描線とフォルムを持つ春仙の挿絵は、それを目にした読者が想像力を働かせる余地を残しつつ、與里が定義するような駒絵の特性を持ち、同時にテキストの捉え所の正確さも作家をして《即日手紙で謝したい》¹⁶⁾と十分に満足させるものでもあつた。春仙の挿絵は、《コマ絵》《挿絵》両者の接点にあつて、挿絵の機能的側面と駒絵の美術的価値を兼ね備えた希有な存在だつたのである。

入社以来十余余りに渡つて『東朝』紙上で春仙挿絵が重用されたのは、絵そのものが持つコマ絵風の清新さという利点のみでなく、こうした同時代の要求に真正面から向き合えるだけの文学的素養を彼が持ち合わせていたことにもよるのだと思われる。言い換えれば、挿絵とは画家がそのテキストに何を讀み取ったかが問われる場であり¹⁷⁾、一つの讀みのあり方が挿絵を通して示されることにもなるのである。

日々の挿絵を担当する画家にとつて、連載スタートの時点で小説本文がどこまで書き進められているかは、絵の出来を左右する重要事項である。先述の如く、春仙が連載開始前に完成していた「白鷺」を見ていた可能性は高く、また漱石日記に見える「六十回」という区切りも実際の連載回数59回にはほぼ一致していることから、春仙は挿絵一枚に相当するテキストの分量と内容を正確に把握していたと思われる。挿絵画家にとつてみればこの上ない好条件の仕事であつたと言えよう。

「初出」において、挿絵が掲載されなかつたのは8回、26回、41回、55回（『全集』ではそれぞれ八、二十六、四十二、五十六に相当）の計四回である。本文の執筆と挿絵の制作が同時進行であれば、本文の遅れが挿絵の完成に影響する例もなしとはしないが、「白鷺」の場合はこれには当てはまらず、挿絵が欠けているのはおそらく単に紙幅の都合で挿絵の掲載が見送られた為であろう。

春仙は単行本『白鷺』（明治43・2 春陽堂）の装丁も手がけているが、表見返し【図1】・裏見返し【図2】には共に、初出連載時に春仙が描いた挿絵が張交風に使われている。自らの挿絵をその意匠に選んだ点、「白鷺」の挿絵に対する春

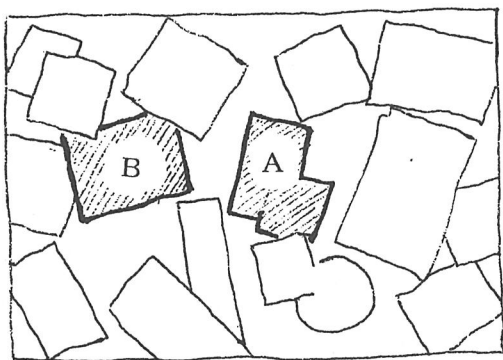
仙の自信もうかがわれるが、このうち、記号A、B、Cで示した三点が、それぞれ初出時に欠けていた8回、41回、55回の挿絵に当たると（26回の挿絵の有無は不明）。

一般に見返し部分の役割は表紙の板紙と本文用紙の間をつなぐ事とされる¹⁸が、それが単に書籍の構造上の機能のみならず内容面においても本文への案内役を担うものとすれば、見返しに用いる挿絵を決める際、春仙はそこに何らかの選択眼を働かせた筈である。それが無作為な抽出ではなく、見返しから本文への流れを作ることに春仙が十分に意識的であつたことは、表見返し上部に連載初回の挿絵、裏見返し左下部に最終回の挿絵をそれぞれ配し、その間幾分順序は前後するものの、表見返し右側から左側へ、続いて裏見返し右側から左側へと、概ね物語の進行に従つて挿絵が組まれている点に明らかである。個々の挿絵は、一枚の絵画としての完成度だけでなく、春仙が物語の進行上重要なポイントと考えるものを基準に選ばれていると考えても間違いではないだろう。

ひとまず見返しに用いられた挿絵の中に挿絵と本文の関わりを読み解く端緒を探るとすれば、私が興味を引かれるのは最終59回【図3】の挿絵である。蚊帳の外にうつむく小篋と並んで、桔梗の花をしたためた女扇が描かれているが、扇に關してはテキストに小篋が「女扇を、一寸畳んで、帯にさす」とあるのみで、桔梗の花に触れた記述もない。つまり最終回の挿絵は春仙独自の解釈に基づいたものという事になるが、

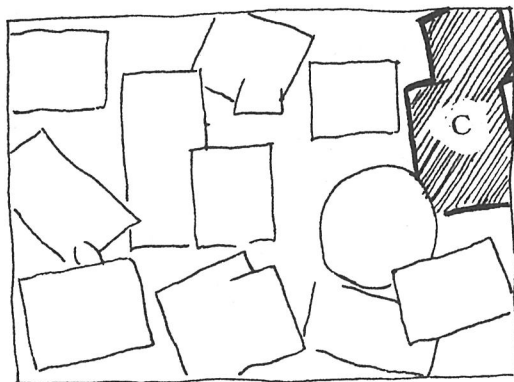


【図1】（阪急学園池田文庫蔵・『白鷺』表見返し）





【図2】（阪急学園池田文庫蔵・『白鷺』裏見返し）





【図3】

小篠の霊が登場する場面にも強調されている通り、作中桔梗は小篠のイメージを具現する重要な花である。冒頭第2回で迎える火の煙が渦を巻きつつ桔梗の花に絡む様子や、第7回の植込みの桔梗が仏壇の中に見えたというくだりなど、

連載開始当初か

らその花の存在は挿絵によって視覚的にも印象づけられている。

花を女性の喩とすること自体は鏡花の場合珍しいことではないが、ここで問題としたいのは、この挿絵に敢えて最終回のテキストにはない桔梗の花が描かれた理由、また「描く」という行為そのものに付随する意味についてである。この点について次にテキストとの関わりから考察してゆくこととする。

四、

「白鷺」という表題をはじめとして、「白い桔梗」「白地の浴衣」(抜けるほど色の白い)など頻出する「白」の語は、そのまま小篠の属性として捉えられる。この属性は最終回の〈小篠の三味線の、雪のやうな白綸子の胴かけ〉の描写へも引き継がれてゆくものだが、「白」という色は、それが本来どんな色彩にも染まらない地のままの色であるがゆえに、わずかな色や線をも否応なく受け入れてしまう性質を持っている。その点において、小篠を口説き落とそうと躍起になる五坂が浴びせた〈墨〉によって胴掛が穢されることは、殊の外強い印象を残す事件である。

五坂が〈絵なんぞ、己が描いて遣る〉と墨で胴掛へ描き出したのは、自分の名・熊次郎に因んだ〈熊の形〉であった。宴席で戯れに伊達が描いた〈お盆の絵〉をも後生大事にし、追善会では〈紀念に〉竹と雀(＝伊達の紋)を所望するような小篠にとって、絵としてそこへ描かれたものはその人物の魂の依り所である。小篠の〈白〉い胴掛が熊の形(＝五坂の紋)に侵犯されることは、取りも直さず小篠本人が五坂に蹂躪されたと等しい意味を持つていよう。事実、小篠が五坂の手を逃れるのは最早不可能な状況であり、そのことに對する絶望感が小篠を自裁の道へと追いやってゆく。小篠に付随す

る〈白〉の意味とは、〈白い花が大好きで、…はやじにをするのぢやないかと思ひます〉と語る自身の死の予兆¹⁹のみならず、なにがしかの絵をそこへ描き出すために用意された、絵の下地としての〈白〉でもあったのである。

迎え火を焚いた夜、蘆簀の蔭にひらめく〈女持の扇子〉が〈小篠さんの身体のやう〉とされるように、扇もまた〈桔梗の花〉と同様に小篠の存在の喩となるモチーフだが、この夜の小篠の存在が〈扇〉で示されるべき直接的な理由は以後の記述には見出せない。にもかかわらず、お稲はなぜ扇に〈小篠の氣勢〉を感じ取ったのか、あるいはそれを目にしたのがなぜ孝ではなくお稲であったのか。この点に関しては、孝が伊達の追善会に因んで語った次のエピソードが重要な意味を担っている。

お稲が買った〈女持の扇子〉を〈白で持つのは厳格い〉からと、孝が扇面に発句を書こうとしたところ、お稲は驚いて内中を逃げ回る。同じ画料を支払うのに〈名のある画家〉の揮毫でなければ〈なまじつかなものを描かれる〉よりはいっそ〈白面が佳い〉と考える〈天下の形勢〉と同様、いかなる大家のものよりも〈夫の絵よりほかに、一筆参らせて欲しい山水も花鳥もない〉お稲は、それが実の弟の所行であつても、白い扇面に夫以外の筆を付けられる事を頑なに拒絶する。

これは、小篠が自分の胴掛を墨で汚された先の一件と対照をなすエピソードである。お稲が孝の筆を遠ざけて白い扇面

を守り抜く事は、敷衍すれば夫に対する貞節を保つことにもつながるが、お稲がそうした態度を徹底させる事で、逆に胴掛の白い地を汚された小篠の絶望は相対化され深まってゆく。自らが持つ〈白〉の属性を保てるか否かという点において、小篠とお稲は対極に位置する女性であるが、白面に望まぬ相手の筆が付く事を拒むお稲であれば、白い胴掛を真黒な熊の形に染められたまま死んでいかねばならなかった小篠の無念はたちどころに理解できよう。

二人の女性とは、〈白〉という素地のもと表裏一体のものとして、鏡花の裡に用意されていたのである。小篠が〈真白な女持の扇子〉にその存在を託されるのは、やはりそれが何らかの意匠を描き出すための下地だからであり、お稲の如く自分が望むものをそこへ描き出すことによってのみ、小篠の痛苦は緩和されてゆくのではないだろうか。冒頭の小篠の霊出現に対するお稲の恐怖感²⁰は、お稲が孝の語りに加担することによって最終場面で深い同情と共感に変移してゆくとする松村友視氏の所説²⁰に私も首肯するが、それに加えて、お稲の変化は元来彼女に潜在していた小篠への親和性にも由来するものと考えたい。

先に触れた初出未掲載の挿絵のうち8回のものであると思われる【図4】は、〈苦勞をして大層寝れて居なすつた〉小篠の体を〈骨の透過つた〉扇に準えて描いたものである。この時扇は折り畳まれているが、最終回ではその扇面が開かれ、そこに



【図4】

美しい桔梗の花が描き出されている。【図4】が初出の紙面に掲載されていれば、最終回の挿絵の意味はより明確に捉えることが可能であっただろう。

稲木宅訪問の際に、早世の予兆を口にしつつ一輪咲き残った桔梗を望む小篠を気に掛けたお稲は、（もう一度入らつしやらないぢや、桔梗を上げるのは気になります）（33回）と再度の訪問を約束させ、小篠もそれに（来年は沢山咲いて下さい）と応えていた。桔梗の花は小篠自身の喩であると同時に、お稲との再会のしるしとなるべき花だったのであり、挿絵は二人の間で交わされた約束がこの夜果たされたことを如実に表すものである。

最終回の挿絵は、従来の説明的な挿絵の概念を突き破るような新鮮さを持つ反面、テキストの誤読・逸脱におちいる危険性をはらんでもいる。しかし、小篠の霊が一人お稲に対してのみ〈扇〉でその到来を知らせ、そのお稲にとって〈扇〉の白面は望まぬ相手の侵犯に対する拒絶として存在するのだと考えれば、最終回で両者が斯様の形で融合することも自然ではなく、恐怖から共感へというお稲の変化のリアリティは、挿絵によっても保障され得るのではなからうか。扇面に女性の喩となる花を描くことは「星の歌舞伎」（大正4）にも見え、最終回の挿絵は寧ろ鏡花好みの意匠ともいえそうである。

五、

「白鷺」の挿絵のうち、明らかに異質なのは5回の挿絵【図5】である。原画に当たることが不可能なため図は鮮明なものではないが、それ以外の挿絵が全てコマ絵風に描かれているのに対して、これだけはあたかも一枚のタブローの如くである。小篠出現のさまを15回の白鷺の一軸に通ずる（図柄）と捉え、〈お篠は白鷺の画中の人となることによって、その恋しさを表わしている〉とする田中勸儀氏の見解²¹に私も賛同するものであり、本文に基づき小篠の霊の出現を描いた【図5】は、伊達の描いた景物を背景とする画中に、小篠がその

姿を現したものと見ることができるのである。小篠が一幅の軸の如き形で現れる事―あるいは絵の下地としての〈白〉に喩えられる事―が、彼女の慕う二人の男がいずれも画家であるという設定に深く関わっている事は明らかだろう。

伊達は既に故人となつてゐるが、その伊達を介在させる事によつて小篠と順一は親しさを増してゆく。だが同時に二人の間柄は、伊達の存在を差し挟むゆゑの矛盾をはらんだ関係でもあつた。

於登利の女房に貸していた〈御家の重宝〉である白鷹の軸を、〈皆さんがお遊びなさる処〉に掛けるのは止めてほしいと哀願する小篠に腹を立て、女房は〈何うせ私ん処は地獄宿だから〉(お嬢さんが聞いて呆れら)と逆に小篠を責め立てる。その態度に激昂した孝によつて白鷹の軸は小篠にも内緒で於登利から持ち出されるのだが、そもそも小篠が白鷹の軸を返すよう女房に頼み込んだのは、順一に〈伊達の先生(注、「全集」では〈伊達先生〉)の懸物を、こんな内へ懸けて置くな〉(56回、「全集」五十八)と注意されたためであつた。だが順一の〈こんな内〉という謂いは、小篠を取り巻く環境が師の軸を置くのに相応しい場所ではないと断言する事であり、結果的に、〈こんな内〉以外どこにも身の寄せどころのない女性に師の軸を所有するべきではないという、遠回しな小篠への批判にもなつてゐる。

あるいは18回(「全集」十八)の順一の態度について。

和歌吉と師の仲を取り沙汰する周囲の風説に對し、順一は(婦に口説かれたつて、出来さうな人ぢやなかつた)と師の潔白を信じて疑わない。それゆゑ小篠の口から二人の關係が事実深いものであつた事を知らされると、〈扇子の真中を掴んだ(注、「全集」では〈取つた〉)順一は、(怪しからん事です)と心中の驚きを隠せない。こうした順一の言動がひたすら師への尊敬の念に裏打ちされたものであつたとしても、そこにかがわれる順一の人間性とは、それを美点と捉えるなら謹厳実直、だが欠点と見れば順一は、芸妓を醜業と見下すような世間一通りのモラルに囚われた融通の利かない男であるともいえよう。

師に對する絶対的な尊敬や信頼が、時に芸妓―あるいは待合―なるものの存在を順一に否定させる要素として働くとするれば、【図5】のように小篠が白鷹の軸と結びつく事も、順



【図5】

一にとつては必ずしも好ましいあり方とはいえない。だが孝の方はそうしたしがらみからは自由な存在であり、それゆえ小篠は伊達の画中の人物として姿を見せる相手に孝を選んだのではなかったか。

加えて小篠の登場の仕方には、於登利から持ち出された後の軸の所在が絡んでもいる。本文にはその後の軸の行方に関する描写はなく、おそらくそれは現在も孝の手元に留まっている可能性が高い。つまり孝は現時点で伊達の軸に最も近い場所にいる人物なのであり、その孝の目に、伊達の画中の女性の如くに映ることが重要なものではなからうか。迎え火を焚いたその日に順一が留守であったという設定も、小篠が順一の前に姿を現すことが当初から想定されていないことを示している。

伊達の〈画中の人〉となった小篠の姿を挿絵に表現するのであれば、やはりこの場合はコマ絵よりも【図5】のようないわゆる「本画」風の筆致が相応しい。春仙の的確な機転と捉えたい。だが冒頭の小篠の登場は確かに印象的ではあるが、見方を変えれば、伊達に対する思慕は、小篠の立場においては斯様の形で表すことしか許されなかったとも言える。

小篠が思慕する伊達には現在根岸に住む未亡人（妻）があり、和歌吉とも男女の仲であった事が示唆されている。小篠がどれほど伊達に思いを寄せようと、妻の座につくことは無論不可能であり、〈日蔭もの〉としても小篠が格別に伊達と

懇ろだったわけではなく、葬礼の場では和歌吉の〈背後の方に小さくなつて〉いなければならなかった。

更にお稲は、伊達の媒酌で門生の順一と結婚した（先生と親類附合ひ）のできる女性である。つまりこれらの女性の中にあつて一人小篠だけが、妻・情婦・親戚といった形で伊達との明確な繋がりや約束されていない。そんな小篠に唯一残された可能性とは、画家とモデルという関係の中に自分の存在を確認する事だけだったのではないか。小篠の夢に現れ（よく来たな）と歓迎してくれたのは、〈絹地へ絵を描いて〉いた画家としての伊達の姿であつた。その人柄や容貌だけではなく、伊達の画業自体も小篠の尊敬の対象であつたに違いない、小篠の霊が一枚絵にその姿を現すことは、絵のモデルとしてこの様な形で伊達の筆に描かれたかつたという、小篠の叶わぬ願望のあらわれでもあつたのだろう。

なお「白鷺」には、この他〈蕪村の軸〉や〈鴛鴦の軸〉、〈竹に雀〉の短冊、〈巻紙の上の炭団〉など、軸や絵画に関する描写が随所に散りばめられている。例えば蕪村の軸を〈熟と視め〉る孝に〈身の上が覚束なく心細くなつて（略）世の中が果敢なくなる〉と感じさせたり（12回）、同様に伊達の軸を〈熟と視線めて〉いた小篠にも〈それが送火のやうに見えて寂しかった〉と思わせる（47回、「全集」四十八）など、絵はそれを眺める者にこうした暗い感情を喚起させる一方、逆に（一目見た処で、気も爽快になる）（注、15回で孝が伊

達の軸を見た時の感想) ような晴れやかさをもたらしており、登場人物の心の有り様に深く食い込むモチーフとして扱われている。それぞれの絵の意味に触れる紙数は残されていないが、「白鷺」という小説は、人と〈絵〉の様々な関わり合いにおいて紡ぎ出されてゆく物語とも読めるのではないだろうか。

六、

小篠にまつわる〈絵〉の属性に関連して、56回「全集」五十七の〈昭君を乗せた火の車〉という叙述は看過できない。〈昭君〉とは、自らの美貌を恃んで絵師に賄賂を贈らなかった為に醜い肖像を描かれてしまい、帝に寵愛されることなく和睦の証として匈奴へ差し出され、彼の地で没したという元帝の後宮の美女・王昭君の事である。王昭君逸話の伝承は蔡(後漢)の「琴操」、葛洪(晋)の「西京雜記」に始まり、後世多くの詩文、小説等にも取り上げられている。伝承には虚構の部分も多く、殊に「西京雜記」に始まる絵師の存在の設定はその最たるものであるが、かの逸話は日本においては右のような形で異国の地で果てた悲劇の美女・王昭君を悼むというテーマとして表れている²²。鏡花が小篠の悲劇を〈昭君〉の逸話に喩えた事については、そこに〈絵〉が介在する事と無関係ではないが、ここでは数ある「王昭君もの」

のうち構想の類似という観点から、謡曲「昭君」²³について言及しておきたい。概略は次の通りである。

国政の犠牲となつて胡国へ遣わされた我が子・昭君をいたむ老夫婦が、柳の木陰を掃き清めている。ワキの里男がその由を尋ねたところ、老父は、この柳は昭君が父母の元を去る時に自らの形見として植え置いたものだが、その柳が枯れてしまったため娘の身が案じられてならないという。嘆き沈む夫婦の前に昭君の幽魂があらわれ、鏡に昔のままの姿を映し出し、共に現れた胡国の大将韓邪單于の容貌の怖ろしさに引き比べて、昭君の心の清らかさが讃えられる。

「白鷺」の構想には、右の「昭君」の内容に通じる点がいくつか看取されるのである。運命に翻弄される昭君を小篠とするならば、枯葉を掃き清めつつ娘の末路に心を痛める老夫婦は、盆の準備にせわしなく立ち働きの、小篠のために迎え火を焚く孝とお稲に相当しよう。「昭君」の〈画面〉に写せる面影も、今こそ思ひ知られたれ」という詞章は、面差しも変わり果てるであろう異国での娘の苦勞を思いやり、今となっては醜く描かれた絵姿もあながち偽りではなかったのだという老夫婦の嘆きであるが、小篠もまた〈苦勞をして大層寝れて居なすつた〉とされており、〈画面〉に写せる面影の形を取つて孝らの前に現れる。〈さながら昭君の姿〉とされる柳の木に当たるのは、小篠の譬となっている桔梗の花である。

また、〈鏡に映して影を見ん〉とする老夫婦の請いに応え

て現れた昭君の幽魂は、〈何うぞおいでなさいまし〉とお稲の呼びかけに姿を見せた小篠の霊と重なり、「昭君」で韓邪单于が〈冥土（傍点筆者）の鬼か恐ろしや〉と言われる事は、五坂の待つ茶屋へ遣られることを〈冥土〉への〈住替〉と捉えた小篠自身の台詞に反映されている。単行本の表紙に描かれた地獄の獄卒・牛頭と車上の桔梗の花【図6】（56回にも類似の挿絵あり）が表すのは、彼岸から此岸への小篠の訪いであると同時に、此岸にあっても冥土に等しい五坂の座敷へと差し出されてゆく小篠の姿でもある。牛頭の曳く車で幽明を彷徨う桔梗の花は、小篠の悲哀を象徴する意匠として、まことに相応しいものといえよう。

だが謡曲「昭君」のキリ、〈影もほのかに三日月の、曇らぬ人の心こそ、まことを映す鏡なれ〉という一節にうかがえるのは、それが三日月の光の如く微かな影ではあっても、父母の痛ましさを哀れと思い〈姿を見え申さん〉と急ぎ現れた、昭君の清く明らかな心である²⁴。姿はこの世の者ではなくとも、相手を思いやる心根の美しさは、「孝さんお疲れでせう。些とおかはり申しませう」と、自分に対して家族同様に接してくれた孝らを労る小篠の姿に通じ合うものであり、お稲はその慈愛の深さに打たれたがゆえに〈驚きもしないで〉小篠の手を取るののである。

『東朝』連載に先立つ予告文（明治42・10・11）に示され



【図6】
（阪急学園池田文庫蔵・『白鷺』表紙）

たとおり、小篠は〈幽霊〉となって登場するのだが、そこには〈幽霊〉という言葉に想起される禍々しさは一抹も感じられない。末尾のお稲に、そして小篠にも看取される〈すがすがし〉さは、「昭君」末尾の一段に漂うほのかな明るさをふまえたものだったのではなからうか。

七、

鏡花の依頼を受けた漱石が「白鷺」の掲載を承諾した時点で、『東朝』の嘱託社員であった春仙が挿絵を担当すること

は自動的に決定したはずである。少なくとも連載開始前に完成した本文が準備されている以上、鏡花が挿絵の影響を受けつつ執筆を進める事は勿論あり得ず、「白鷺」の文と絵の關係は、専ら画家が与えられたテキストをもとに挿絵を描くという一方的なもので、小説家と画家が相互に刺激し合うといった性質のものではなかっただろう。だがそれでも春仙の挿絵から得られる読みの指針は決して看過できるものではない。挿絵を生み出す母胎として鏡花の豊穠なテキスト世界が存在している事は言うまでもないが、「白鷺」が〈文と絵との呼応はまことにみごと〉（紅野氏前掲注（3）論文「漱石新聞小説挿画について」）なものとして評価に価する作品であるならば、それは寧ろ春仙の確かなテキスト理解がもたらした実りだったと言えるのではなからうか。

画家の方から自ら望んで鏡花との親交を深めた清方や雪岱の場合とは異なり、鏡花と春仙の個人的な交渉の存在を確認できるような資料は、今のところ管見に入っていない。両者の親交については今後も調査が必要であるが、ひとまず現時点では『金色夜叉画譜』（明治44・12 博文館）の序にあたる「金色夜叉画譜問答」の「その二 紅葉氏高弟某氏と私の会話」において、紅葉の人となりや春仙に語る（紅葉氏高弟）が鏡花である可能性のみを指摘しておくこととする。

春仙は生粋の挿絵画家として世に出たわけではなく、久保田米憐の芝画塾を皮切りに、東京美術学校日本画撰科に学び

（明治38年中退）、平福百穂・福井江亭らにも私淑するなど、明治三十年代にはいわゆる「本画」の制作に打ち込む下積み時代を送っている²⁶。明治十九年生まれの若き春仙にとって、この時期の研鑽は日本画家としての自立を少なからず意識したものであつたらう。のちに挿絵家としての足場を固めてゆく一方で、純粹な画家としての目をも備えていた春仙は、作中人物の上に様々な形で表現される「描く・「描かれる」という行為のダイナミズムを、「白鷺」という作品の中に感じ取っていたのだと思われる。

最後に、順一が〈初めて、稲木順一と署名して、上野に於ける、某展覽会に出品した。其の絵で金牌を得た〉という設定が、鏡花との親交篤い清方の第三回文部省美術展覽会（明治四十二年十月）における初入選および褒状受賞に符合する事について触れておく。清方の入選は「白鷺」の連載が始まった後の出来事であるから、時間的に順一の〈昨年の秋〉の受賞には合致しないが、清方受賞の朗報を鏡花が既に完成していたテキストに急遽反映させようとした可能性も、異例の事とはいえ完全には否定しきれないのではないか。そもそも〈稲木順一〉というネーミング自体が〈鍋木健一〉という清方の本名（鍋木は母方の姓）に通じる事を思えば、順一が少なからず清方を想起させる人物である事は確かであり、順一の師である伊達が故人とされるのも、清方の師・水野年方が四十一年に没した事の反映かと推測もされるのである。順一

のモデルが清方だと即断するつもりはないが、文展の開設に日本画家としての自覚を覚醒させるも、第一回文展では落選の憂き目を見た朋友の再度の奮起を祈って、激励を籠めた作品が「白鷺」であるとも考えられよう。

清方が日本画の部で文展初入選を果たし、日本画家を主要人物に据えた小説「白鷺」が発表された四十二年は、奇しくも東京美術学校日本画科の入学志望者が、開校以来初めて西洋画科を大幅に下回った年であり^⑧、数年来喧しく叫ばれてきた日本画衰退の声が一段と高まった時期にも当たる。この事は、洋画と日本画のはざまに位置するコマ絵の作風を自家薬籠中の物としつつあった春仙にとっても無関係な問題ではなかった筈である。こうした同時代の美術界の状況と「白鷺」との関わり、ひいては絵画なるものに対する鏡花個人の意識のあり方についても、今後の調査を待み、検討を重ねてゆきたい。

先述の、池田文庫蔵『白鷺』単行本初版の巻末には「読者諸賢と出版社」と題し、春陽堂出版部が購読者に宛てて呼びかけた文章が差し挟まれている。(此書物(略)に附ての所感を寄せられん事を希望します。敢て本文の批評には限りません。体裁の上にも、挿絵の上にも御考を其ま、記して戴きたい)という文面には、文学性の如何を問うに留まらない、挿絵や装丁も含めた本作りの姿勢が示されている。挿絵や口絵が視覚にアピールする点を利用して小説を売り出すことは

春陽堂に顕著な特長だが、近代文学のことばを取り巻く様々なメディアや流通の仕組みに関しては、一書肆の性質の問題にとどまらず、より広い視野からとらえてゆく必要があるのではないだろうか。敢えて本稿では触れなかったが、明治四十三年四月から五月にかけて新派「白鷺」が東京本郷座と大阪角座で上演された折の辻番付にも、『東朝』初出時の春仙挿絵が単行本見返し同様の張交風に用いられている。こうした例は「婦系図」における口絵(緒崎英朋・鍋本清方の合作)の利用にも見ることができるが、新派「白鷺」への言及にも絡めて、詳細は別稿に委ねたい。

はじめに述べたように、春仙挿絵に関する研究は未だ本格的ではない。それに言及する際には小説本文との関係を詳細に見てゆくと同時に、『ホトトギス』『文章世界』等の雑誌に盛んであった同時代の数多のコマ絵の中に春仙の仕事を位置づけてゆく作業も必要になってくるだろう。挿絵史において一時代を築いた名取春仙は、今日ではその名を大きく取り上げられる機会に恵まれているとは言いがたい。だが当時その絵が巷間では「夢」の女春仙の男という形で認知されていた^⑨という事実は、春仙挿絵の享受のあり方が、挿絵史に関する従来の文献資料のみからは浮かび上がってこない側面を持つ事も示唆していよう。春仙挿絵は掘り下げられるべき多くの価値を未だ内包したままである。

- (1) 金井紫雲「明治から昭和まで 洋画系の新聞挿画家」(『書物展望』第五卷第十号 昭和10・10)
- (2) 「私の純文芸挿画時代回顧」(『大衆文学研究』昭和42・1、平凡社「名作挿絵全集」付録「さしえ」第三号より再録)
- (3) 「本のさんぽ 68 鏡花・草平・百穂の序 名取春仙『デモ画集』」(『国文学 解釈と教材の研究』昭和53・2)。その他、氏の春仙挿絵への言及には「漱石新聞小説挿画について」(『夏目漱石遺墨集別冊』昭和55・3 求龍堂)、「線描に捉えた文学」(『名作挿絵全集I 明治編』昭和55・7 平凡社)、「逍遙・文学誌43「鬼の面」——谷崎潤一郎と名取春仙」(『国文学 解釈と教材の研究』平成7・1) などがある。
- (4) 紅野氏前掲注(3) 論文「線描に捉えた文学」
- (5) 申賢周氏「漱石『明暗』挿画考」(『湘南文学』24 平成2・3)、内田道雄氏「『明暗』の新聞挿絵に見る「男と女」」(『解釈と鑑賞』平成2・9)、近藤加奈子氏「新聞小説と挿絵——坑夫・「三四郎」・『明暗』を中心に」(『日本文学研究年誌』平成11・3) などに春仙挿絵への言及がある。
- (6) 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』所収、平成14・5 おうふう)、「清方あがく「薄紅梅」——(泉さん)の物語」(『文学』隔月刊 第五卷第四号、平成16・7 岩波書店)を参照されたい。
- (7) 新版『鏡花全集』巻十二(昭和62・8 岩波書店)
- (8) 松村定孝氏「鏡花小説校異考(十二)」(岩波新版『鏡花全集』月報12 昭和49・10)では、春陽堂刊の単行本(明治43・2)と全集本文を校合する。
- (9) 松村友視氏「『白鷺』——語りの構造」(『解釈と鑑賞』昭和64・11)の指摘による。
- (10) 〈文芸欄は漱石君の主裁(原文ママ)だ、此欄に載る原稿は総て其検閲を経たものだ、と此文言へば、漱石君のドンナ人たるかを知つて「ホト・ギス」の読者には、どんな文芸欄が出来て居るか想像がつくだらう〉(小説は今「土」といふのが出はじめた(略) 此小説が多大の興味を与ふることを保証して好い) (『ホトギス』第十三卷十一号、前付五頁「松濱俳宗と広告勧誘」明治43・6・25)
- (11) 木村莊八「明治挿絵変遷史」(『中央公論』昭和7・6、引用は『木村莊八全集』第二卷、昭和57・12 講談社)
- (12) 「挿絵饒舌」(『近代挿絵考』昭和18・12 双雅房)
- (13) 梶田半古「小説の挿画及口絵に就て」(『早稲田文学』19号 明治40・6)
- (14) 神崎沈鐘「小説挿画論」(『新声』第十二卷第五号 明治42・6)
- (15) 森田草平の『デモ画集』序文による。
- (16) 注(15)に同じ。
- (17) 木村莊八「挿絵と素描」(『アトリエ』昭和7・4、引用は『木村莊八全集』第二卷 昭和57・12 講談社)の〈挿絵には只そ

の絵の「描き方」を考慮する一方に、テキストの「読み方」を大いに重しとする。「描き方」即「読み方」と云つてもいい程である(傍点原文ママ)という記述を参照。

- (18) 井上敏雄「雪岱、見返し、PERSPECTIVE」(紙魚の手帳) 17号 平成15・1・10 東京エディトリアルセンター)に一般的な書籍の見返しには、表紙の板紙にノリづけして(きき紙)、本文用紙につなぐという機能が要求される。そのうえで、表紙から本文への流れを考えた材質、デザインと発展する。流れを重視する以上、見返しが勝手に喋り過ぎるのは、慎まなければなるまい」とある。

- (19) 吉村博任氏「白鷺幻想「白のセレモニー」序説」(『鏡花研究』3号 昭和52・3)に指摘がある。

- (20) 松村氏前掲注(9)論文。

- (21) 「白鷺」小論」(『芸術至上主義文芸』9 昭和58・11、引用は『泉鏡花文学の成立』平成9・11 双文社)

- (22) 溝口貞彦「王昭君」(『二松學舎大学人文論叢』第79輯 平成19・10) 参照。

- (23) 詞章の引用は『日本古典文学大系40 謡曲集上』(昭和35・12 岩波書店)による。

- (24) 大和田建樹『謡曲評釈第九輯』(明治41・9 博文館)の(影をうつさる、鏡よりも。うつるべき人心の明らかなるこそ。誠を照らし見すべき鏡にて至重の品なれと。形よりも心なるよしを云ひて鏡の一段を結びたり。昭君の父母を忘れずして。

亡霊となり帰り来れる孝心を。くもらぬ心と褒めたるにもあるべし」という解釈に従う。

- (25) 「名取春仙 櫛形町(筆者注、現南アルプス市)立春仙美術館所蔵名取春仙作品目録」(平成14・4) 所収「名取春仙年譜」を参照。春仙の画業の全体像は同目録所収の小池満紀子氏「名取春仙―版画・日本画・挿画をめぐって―」に詳しい。

- (26) 『美術新報』第八卷第二号(明治42・4・5)時報欄には(注意すべき現象)として(日本画科 定員一五 応募者一五)(西洋画科 定員一五 応募者一〇〇)という数字が伝えられている。

- (27) 私の挿画回顧(『書物展望』第五卷第十号 昭和10・10)に、明治末年『東朝』の社会部記者が、麻布兵衛の軍旗祭に陳列された飾り物の中に(短夜に二人は何を語るらん夢二の女春仙の男)という短冊があるのを見たという記述がある。

- 【附記】図版の使用にあたり、著作権継承者である名取芳子様には掲載について御快諾を賜りました。また南アルプス市立春仙美術館ならびに阪急学園池田文庫の各機関には資料の閲覧等でご高配を賜りました。記して深謝申し上げます。

(ひのでゆみ／京都女子大学非常勤講師)