

「梅里先生行状記」の挿絵 ―一九四〇年代新聞連載小説から／を考える

諸岡知徳 (甲南大学非常勤講師)

1. 石井鶴三と一九四〇年代

石井鶴三の挿絵に関わる創作活動は、一九一八(大正七)年の「歩んで来た道」(田村松魚)にはじまり、死去する一九七一(昭和四六)年の「天皇の世紀」(大佛次郎)まで五十年以上の長きにわたっている。その創作のなかには狭義の挿絵のみならず、口絵やカット、装丁なども含まれているし、その発表媒体も新聞や雑誌をはじめとする出版メディア全般にわたっている。一九二〇年代以降、石井鶴三がこうした活動を通じて挿絵の地位の向上を図り、さらにその確立に関わった点については贅言を費やすまでもない。

数多くの挿絵のなかでも、石井鶴三が特に興味をもって取り組んでいたのが新聞連載小説の挿絵であったと言っているだろう。すでに多くの指摘があるが、新聞挿絵に関する石井鶴三のこぼれを参照してみよう。

展覧会を見る人はおのずから限られているが、新聞は見る人の範囲がずっと広く、その人々の多数は僅に挿絵によって絵画を味う機会を与えられていると云ってよいのですから、新聞の挿絵は考えようで責任の重い仕事だと言えます。¹

絵画とその鑑賞者との関わりを念頭に置く、その発想が一九二〇年代に顕在化してきた大衆の存在を多分に意識していたことについては、以前に別稿で言及した²。石井鶴三らをはじめとする挿絵画家の活躍とほぼ同時に展開されていた大正期新興美術運動やプロレタリア芸術運動などが抱えていた芸術の大衆化という問題は、同時に挿絵という新しい表現とも深く関わるものであった³。ただ、それらの芸術運動と挿絵とのあり方を分けたものは大衆との近さゆえであった。だが、その近さが一九三〇年代後半以降の時代状況において表現に対する制約をもたらしたともいえる。

石井鶴三にとって一九三〇年代後半は「宮本武蔵」の時代であったといえるだろう。吉川英治の「宮本武蔵」は一九三五年から一九三九年まで『東京朝日新聞』／『大阪朝日新聞』(以後、『東朝』／『大朝』と略す)の夕刊に連載された小説であった。その最初、「地の巻」は一九三五年八月二三日から連載が開始され、その後、水、火、風と続き、一九三七年五月二〇日に一旦連載が終了する。やがて一九三八年一月五日から「空の巻」が連載されはじめ、一九三九年一月一日からは引き続き「円明の巻」となると七月一日まで連載された。途中にわずかの休息期間はあるものの、ほぼ四年の間、同一タイトルが掲載され続けたという事実にその人気のほどがうかがい知れる。そのうち、「地、水、火の巻」、「空の巻」は矢野橋村が、「空の巻」と「円明の巻」には石井鶴三が挿絵を描いた。挿絵も後に『宮本武蔵挿絵集』(朝日新聞社、1943)が刊行されるなど、注目を集めたようで、鶴三の挿絵のなかでも代表的なものとして挙げられることが

多い。また、挿絵集の刊行に伴ってか、鶴三自身もその挿絵に言及することが多く、応召によって印刷技術者が減少し、技術の低下が引き起こされたという戦時下における新聞挿絵の状況についての証言は興味深い資料となっている。

それに比べると、一九四〇年代の石井鶴三の挿絵はそれほど注目されることはない。「宮本武蔵」以降の新聞小説の挿絵としては、吉川英治の「小説日本外史 梅里先生行状記」(『東朝』／『大朝』夕刊一九四一・二・一八～八・二四)と邦枝完二の「龍」(『毎日新聞』夕刊一九四三・一二・六～四四・二・一四)の二編が代表的なものとして挙げられる。これらの挿絵に対する注目を妨げているのは、なによりこの時代が戦争の時代であり、文学者の戦争責任という問題が切っても切り離せないからであろう。「宮本武蔵」の思想性が問題となったように、石井鶴三の挿絵の役割についてその思想性を加味しながら考察せざるをえない現状がある。

一九三七年七月の盧溝橋事件に端を発し、日中戦争が勃発する。政府は盧溝橋事件直後に不拡大の方針を表明するものの、戦線は中国北部から中部へと拡大し、戦局は激化する。さらには一九四一年一月には太平洋戦争も開戦し、総力戦体制が進行していく。こうした状況下で新聞はプロパガンダとしての役割を大きく担うことになったことは周知のとおりである。もちろん、新聞連載小説の機能についても総力戦体制から自由であれたはずはない。多かれ少なかれ、コンテクストとしての戦争が新聞小説にも影響している。本稿ではまず、一九四〇年前後から一九四五年の敗戦時までの新聞小説について、朝日新聞系列と毎日新聞系列での連載小説を中心に確認していくことにしたい。

2. 一九四〇年代前後の新聞連載小説

大衆小説を時代小説、現代小説、推理小説という三つのジャンルに整理、分類したのはセシル・サカイであるが⁴、このうち一九三〇年代以降の新聞に連載小説として取られたのはおおむね時代小説と現代小説の二つの系統であった。時代小説は主に江戸時代以前を舞台にした小説テキストである。大衆小説とは大衆向けの小説をいうが、狭義の意味では主に時代小説のカテゴリーを指すことが多い。これは主に夕刊紙上に連載された。もう一つの系統は主に現代を舞台にし、男女の恋愛や生活をテーマにした現代小説であり、狭義には通俗小説とよばれることもある。この系統は朝刊に連載されることが多かった。本稿では前者を時代小説、後者を通俗小説と呼ぶことにしたい。

加えて言えば、一九三〇年代後半から一九四〇年代にかけては、戦争をテーマにした戦記小説などの報告文学が新聞小説の一ジャンルとして定着したことが大きな特徴である。日中戦争の進展とともに、内閣情報部は「銃後の人々の感情動員」⁵を目的として、小説家を漢口攻略戦に同行させることになり、陸軍二四名、海軍八名の計三二名の小説家が選定される。これがいわゆるペン部隊で、その後日本文学報国会の設立へと結びつくことになる。以降、ペン部隊の小説家のみならず、職域奉公というスローガンのもとに多くの小説家たちも戦争というテーマに関連したテキストを発表することになる。こうした状況のもとで、時代小説、通俗小説に続く戦記小説という第三のジャンルが新聞にも多数出現することになったのである。その象徴と言えるのが火野葦平の活躍であろう。

一九三八年二月に「糞尿譚」で芥川賞を受賞した火野葦平は出征中の兵士の受賞ということもあって一躍注目の的となり、新聞小説にも多数その名が見える。まず、「広東進軍抄」(『東京日日新聞』／『大阪毎日新聞』一九三八・一二・一九～三九・一・三〇／以下、『東日』、『大毎』と略す)と「花と兵隊」(『東朝』／『大朝』夕刊 一九三八・一二・二〇～三九・六・二四)がほぼ同時期に発表され、その後、「美しき地図」(『東朝』／『大朝』一九四〇・一二・六～四一・五・二一)、「陸軍」(『東朝』／『大朝』一九四三・五・一一～四一・四・二五)を連載している。火野葦平の小説が集中的に掲載されたのは、中国戦線への関心の強さがあっただろう。その後、戦記小説は一九四〇年から四一年にかけていったんは減少するが、一九四一年に太平洋戦争が開戦すると、南洋を舞台にしたり、海軍そのものに材を採った戦記小説を中心に短い読み物が増えていくことになる。朝日新聞系列では、岩田豊雄の「海軍」(一九四二・七・一～一二・二四)、「海軍余話」(一九四三・一・五～一三)、大下宇陀児の「海軍聞書帳」(同四・二五～五・七)などがあるほか、徳川義親の「馬來縦断記」(一九四二・七・二五～八・七)、富沢有為男の「インドネシアの朝」(一九四三・一・一九～二三)、美川きよの「バリ島」(同二・二一～二七)など、南方を舞台にした短編も散見される。毎日新聞系列の夕刊紙上では石井鶴三が挿絵を担当した邦枝完二の「龍」が挙げられるだろう。「龍」では一九四三年四月に戦死した山本五十六の子供時代と日露戦争時が描かれている。また、同紙には七部にわたる「水兵」シリーズ⁶も連載されており、当時の海軍への関心の高さがうかがい知れる。

それでは、通俗小説の場合はどうであったか。現代を舞台にした通俗小説は時局の影響を直接的に受けることになる。まずは、現在の問題として戦争に関わる設定を積極的に取り入れた通俗小説の存在を認めることができる。特に日中戦争が長期化の様相を呈しはじめた一九四〇年代以降、身近な家族や知人・友人が出征することが日常の光景となったことは、菊池寛の「女性本願」(『東日』／『大毎』一九四〇・一・一〇～六・一〇)や吉屋信子の「花」(『東日』／『大毎』一九四〇・一一・九～四一・四・二一)などで描き出されている通りである。さらに、片岡鉄兵の「運河」(『東朝』／『大朝』一九四二・一二・二五～四三・五・一〇)には戦争未亡人も登場する。戦争という状況をいかに生きるか、通俗小説は読者たちの日常生活へと接近を試みる。激烈な現実をいかに受け止めるのか。現実への処方箋としての通俗小説の役割は、戦時下という状況だからこそ重要であったはずだ。

また、日中戦争に限らず、大陸進出は近代国家として日本が発展していくうえで直面する不可避の問題であったことも想起しておきたい。拡大の欲望が外地へと渡っていく人々を描いた小説へと結びついてきたことについてはすでに指摘したことがある⁷。日中戦争以降であれば、吉屋信子の「女の教室」(『東日』／『大毎』一九三九・一・一～八・二)がまずは挙げられよう。「女の教室」は女子医専に学ぶ女性たちの姿を描いた群像劇だが、登場人物の一人が無医村の満州に渡る設定になっている。また、片岡鉄兵の「白蘭の歌」(『東日』／『大毎』一九三九・八・三～四〇・一・九)は満州移民をテーマとしており、さらに馬賊との戦闘を示唆する場面もわずかに出てくる。さらに、大田洋子の「桜の国」(『東朝』／『大朝』一九四〇・三・一二～七・一二)には中国大陸で生活している家族が登場する。また、「桜の国」は懸賞小説であり、そうした時代状況を新聞小説における物語の大きな軸として取り入れることが必然となっていたことが推測できる。これらのテキストが共通して持っている性質は、たとえば、東亜新秩序や大

東亜共栄圏というような帝国の拡大の必然を生活レベルにまで浸透させているという点である。阿部知二の「光と影」(『東朝』／『大朝』一九三九・五・一九～一〇・六)において、南洋から日本に戻ってきた登場人物の一人が次のような主張を披露する。

「この日本人は、大体からして、いまの満州、シベリア辺からこの島にきたツングース系と、黒潮に乗って南洋からきた系統とあります。だから今、一部は北の故郷をもとめて満州へ行きます。南の故郷へも、どしどし帰って来なくてはならぬ。」(「光と影」六)

ここに端的にあらわれているのは、日本による海外進出の積極的な肯定である。そうした拡大の思想を下敷きに満州への移民や南方への移動を物語として書くこと。日満支経済ブロックや東亜新秩序、大東亜共栄圏という言説によって構成された空虚な共同体はこうした日常生活への接近を試みる小説言語によって下支えされていたのである。

時代小説についても、こうしたコンテクストが大きな影響を与えていたことを指摘することは容易だ。たとえば、菊池寛の「天誅組罷通る」(『東日』／『大毎』一九四一・一・一～六・三)は尊王攘夷思想に基づいて行動したものの、政変で幕府からも朝廷からも逆臣となってしまった天誅組に材を採っている。こうした題材には直接的には二・二六事件など、青年将校の暴走が影響しているといえるが、一方でその背後にある尊王のイデオロギーを八紘一宇、東亜新秩序といった天皇を中心とした帝国の理念として召喚する機能もあわせもっていたといえる。

加えて言えば、国境への注目というテーマも時代小説という形式のなかでテーマ化することが多い。貴司山治の「最上徳内」(『東朝』／『大朝』夕 一九四二・一・一八～一二・二七)、高木卓の「郡司成忠大尉」(『東朝』／『大朝』夕 一九四三・一・二四～二・二〇)など、北方の辺境地域を舞台にした小説がその一例である。前者は江戸後期、後者は明治・大正期の探検家であるが、いずれもロシアとの国境問題をクローズアップする機能をもつ。これらの小説は、先に通俗小説について述べたなかで挙げた海を渡る人々を登場させる物語の問題意識の延長線上に置かれている。過去に仮託することで現代的な国境問題を問題化し、現在と過去とを無条件に同一化させることで帝国主義的問題を本質化してみせるのである。ここに時代小説の現在性という問題が提示されることになる。

そうした問題意識を自覚的にとらえ返した試みとして、吉川英治の「梅里先生行状記」を挙げることができる。「梅里先生行状記」は隠居後の徳川光圀を描いた物語である。そのなかに光圀の尊王思想を体現したエピソードとして、家臣の佐々介三郎に命じて湊川に楠木正成を称える碑石を建てるという挿話がある。そのなかで介三郎が楠木正成をはじめとした古人の事跡を学ぶことを説く場面がある。

『だから、この国の土中にかくれた過去の偉大な白骨は、この国の非常なときに応じて、いつでも、その時にふさはしい古人が、現在の生きてあるものから呼び迎えられる。そして、文学やら槍やら口伝へやら、あらゆる象をとほして、ひとの知性や血液にまではいってゆく』(五一)

「現在の生きてゐるもの」によって呼び覚まされる「その時にふさはしい古人」。ここでは時代小説の効用そのものが説かれているようにも思われる。過去は単に過去としてあるのではなく、再発見され、意義づけられることで初めて過去として定位される。楠木正成の石碑建立の動機について、「いまの世のなかへ、地下の正成公を、およびする必要をお感じになったからだ」(五一)と語られるが、それは一九四一年という時代に徳川光圀という人物を小説として描き出そうとする吉川英治の営為にも関わることであったはずだ。

3. 「梅里先生行状記」の思想性

吉川英治の「小説日本外史 梅里先生行状記」は、『東朝』／『大朝』の夕刊に一九四一年二月一八日から八月二四日まで一五九回連載された。梅里とは徳川光圀の号であり、西山荘に隠居した光圀の様子が描かれている。一応の物語の中心は光圀に置かれてはいるが、江橋林助、渡辺悦之進、人見又四郎、佐々介三郎ら、光圀に仕える若者たちが多数登場する。比較的静的に描かれる光圀に対し、彼らの行動が物語を躍動させ、展開させていくのだといっていだろう。

「梅里先生行状記」の物語内容を整理しておく、物語の主軸は光圀が現藩主・徳川綱條を廃して藩政をほしいまにしようとして画策する家老・藤井紋太夫の陰謀を糾弾するというお家騒動ものにある。その主軸に、「大日本史」編纂の経緯とその影響という別の物語が差し挟まれる形で小説は進んでいく。この二つの物語は、史書編纂という大事業が水戸藩の財政を圧迫することになり、それに対する反感が元禄という奢侈の時代風潮ともあいまって、藩政の転覆を目指す勢力を紋太夫のもとに結集させるという形で大まかに関連づけられている。たしかに、そうした設定はプロットとしてうまく作用している。「大日本史」編纂の経緯が回想として語られた後、光圀の尊王思想を体現したものとして湊川での楠公石碑建立の挿話へと連続することになる。楠公石碑建立の挿話は、「蒼生」、「鬼哭」、「大義大慈悲」、「世間の神々」の四つの章、三一回分からなり、「梅里先生行状記」全一五九回のおよそ五分の一を占めている。これは比較的多くの分量といえるだろう。もちろん、楠公石碑建立は歴史上でも徳川光圀の事蹟の一つとして有名であるし、楠木正成という尊王の象徴的存在を想起させることの有効性もあいまって、この小説で採り上げられるのも当然なのかもしれない⁸。

ただし、やはり石碑建立のエピソードがいささか唐突に語られ始めるという印象は否めない。「蒼生」の前、「騒雲」の章では光圀のかつての恋人である雪乃と、その娘・露が西山荘からの帰途に何者かに誘拐され、それを光圀の許しを得ずに探りに出た渡辺悦之進は光圀に合わせる顔がないと出奔してしまう。こうした物語展開上の事件が起こっているながら、急に湊川河畔で介三郎と職人たちが土木作業をする場面へと転換してしまう。ここで登場する人物たちは、介三郎と勘太と呼ばれる男以外、以降の物語展開にまったく関与しない。そうした点からもこの挿話が物語の主軸からかなり独立したものであったことがわかる。また、湊川で寛大な慈悲心でならず者たちを改心させた介三郎が物語終盤に至ると逆に自ら紋太夫の暗殺計画を提案しており、そこに人物造形の整合性のなさを感じとることができる。こうした構成の断絶は物語の本筋を宙づりにするサスペンシ的な工夫だといえなくもない。だが、ここでは設定

や物語の自然さよりも、むしろ「大日本史」編纂の企図から楠公建碑までのエピソードを通じて尊王思想と「古人」の効用を説くことが主眼とされているのではないだろうか。「大日本史」の歴史観の基盤を徳川宗家ではなく、国体に置くとした光圀に反問した学者に対して光圀は次のように言う。

国体の本義などとは何事か。徳川の宗家が何だ。ひとしく臣職のものではないか。日来れば、宗家徳川も滅んでもよし、尾州、紀伊水藩の三家、もとより歴史の興亡にまかせて可なりである。一が、千載万代、朽ちも揺るぎもあってはならぬものはただ一系の大御裔にある。そのおはすところさへ明らかになれば、よし幕府が亡ぼうと世のみだれに遭はうと、ふかい憂ひとするに足らぬ。(三七)

また、光圀の「大日本史」編纂の企図について、その父・頼房の影響も語られている。その一節は以下の通りである。

その親にして光圀があったといへよう。光圀が、修史の使命と眼目を、国体の闡明において、幕府の意向などには頓着せず、なほさら自藩の存亡も敢へて念とせずに行ふ当初の抱負を聞いて、

(わしの子だ。さうか。さすがに光圀である)

と、歎んだといふのを見ても、頼房が、光圀の幼少から、父として、何をもっとも注ぎ入れようとしてみたか、よく察しられるのである。(四一)

「国体の本義」といい、「国体の闡明」といい、これらには一九三七年に文部省によって出された「国体の本義」などに見られる国体明徴運動への連想を呼び起こすことが意図されているのは明らかだ。ここでは光圀、頼房という「古人」の事蹟に仮託して、きわめて現代的な問題が提示されていたのだといえよう。「大日本史」が幕末期における尊王攘夷思想に大きな影響を及ぼしたという歴史的事例を一九四一年という現在から再照射してみせること。それこそが「梅里先生行状記」の一つの狙いであった。

その一方で、光圀は一種の理想化された君主イメージを仮託されてもいる。物語の主軸である藤井紋太夫の成敗について、光圀は紋太夫と二度対峙することになっている。一度目は慈愛に満ちた言辞で情に訴え、紋太夫を改心させ、囚われていた若侍の江橋林助と人見又四郎とを解放させる(「春雷」)。しかし、その後、紋太夫が再び逆心を起こしたと知った光圀は能楽の催しを開き、そこに紋太夫を招く。紋太夫の留守中に逆心の証拠となる連判状を探索させ、証拠をつかむとそれを紋太夫に突きつけ、手討ちにする(「一殺多生」)。この際も「一殺の利剣をもって、幾生のいのちを救」(一五九)うとされるように、この騒動で罰せられたのは紋太夫だけで、その他の連判状に加盟した多数の藩士の責任を追及しようとはしない。

こうした光圀のイメージは領民や罪人への接し方に関するエピソードによって増幅されているといえるだろう。「老公の仁は、老公のする事なす事が自然それになってゐる」(一一六)という根底には「ゆるす」という精神が貫かれている。ここで光圀は仁愛に満ちた君主として理想化されている。ただし、このよ

うな君主イメージはさらなる超越的な国体への尊崇を表明する光圀のイメージとある意味で対立しているはずであり、その接合は必ずしもスムーズに行われてはいない。語り手は光圀について次のように語っている。

おたがひは人間である。ゆるす一ゆるしあふ。

ただそれこの皇国を害するほどの稀代な悪人でない限りには。たとへいま小悪があらうとも生けるうちに一善をもなして国のために奉じる日もあらうかと思はれる人間は。

すべて寛く抱いておきたい。この神国の民にはさうしてもなほ死ぬるまで自己の神性に眼ざめないものは、乞食にいたるまでないとかれは信じてゐる、いや信じたいのがかれの性情であった。(一一七)

ここで光圀の仁愛の根底に「神国」や「皇国」があるとされると同時に、「ゆるし」の判定基準となる「仁」は光圀そのもののうちにあるとされており、それこそが光圀を超越的な存在として位置づけてしまう。たとえば、次の一節。

かれの仁は、死罪とされた無名の白骨にも及び、毎年、久昌寺で供養させた。一領主は国法によって大罪の者を殺すも是非ないが隠居の自分がその後生を憐れんで供養するはよからうと、自らいった。(同前)

ここで光圀は自分が国法を超越した存在であることを自ら認めている。隠居生活は将軍・綱吉やその腹心・柳沢吉保との対立を避けるために選択されたものであったが、逆に政治といった現実社会の制約からの自由をも意味している。それゆえ、隠居は光圀の超越性を保証するものにもなりうるのである。こうした理想の君主イメージは天皇という超越的な存在に重ね合わせられるものであったらう。

「梅里先生行状記」は作中の人物が語る通り、「古人」を現代的な状況のうちに再発見する試みであり、そこに時代小説のアクチュアリティが存する。そこには尊王の思想と、その超越性ゆえの仁政と大義とが並立的に描き出され、ある種の理想的な国体観へと結実しているといえる。「梅里先生行状記」は一九四一年という時代を引き受けた時代小説であったことは疑いようもない。ただ、なぜ、その時代を引き受けたのかという点はこれからもより詳細に検討されねばならない課題であらう。

4. 挿絵の表現

石井鶴三の挿絵についてはこれまでも多くの評言があるが、共通して高く評価されるのが彫刻家という出自ゆえの「正確なデッサンに由来する立体感や空間表現」であらう⁹。鶴三の挿絵の特徴は画面の構成力や力強い描線にあり、西洋絵画のような細密なリアリズムとは異質なものである。もとより石井鶴三の挿絵に描かれる人物はその表情の細かな変化などによって心理状態を描き分けられているわけでは

ない。すでに「宮本武蔵」連載時に鶴三自身が嘆いていたように新聞の印刷技術者は戦局の進展とともに減少しており、鶴三はそうした状況に応じて「濃淡をつけた描き方から、線を基調にした描き方に変え」ていた¹⁰。「梅里先生行状記」においても線を基調とした描き方が採用されており、線で構成された画面の面白さが際立つ。それゆえに、細かな表情の違いなどを挿絵から読み取ることはできず、むしろ画面構成や人物配置による表現が積極的になされているといえるだろう。そのため、前章で述べたような超越的な存在としての光圀は石井鶴三の挿絵では強調されない傾向がある。むしろ絵画としてそうした観念性の強い抽象的ともいえるイメージを描きあらわすことは困難であっただろう。それでは、石井鶴三はどのように光圀を描いたのだろうか。

「梅里先生行状記」一五九枚の挿絵において光圀が描かれたものは四五枚ある。うち、七枚は少年期から壮年期のものである。石井鶴三が描いた挿絵の多くはその日その日の物語のなかから一場面を取り上げ、視覚化したものである。挿絵は登場人物なり、その日の場面なりを視覚化することで読者の読解の一助となることが基本的な役割である。ただ、どの場面を、どの人物を視覚化するかは挿絵画家のテキスト解釈能力に委ねられており、そこにこそ挿絵が単に小説のコピーではないとする理由、挿絵という視覚表現のオリジナリティが存するともいえる。さらにいえば、あえて本文には登場しているはずの人物を描かないという選択肢もある。こうした表現は小説本文と挿絵とのあいだに亀裂を生じさせ、テキストの重層的な読みを誘発することになるだろう。こうした表現方法の例として挙げられるのは、第七章にあたる「騒雲」と最終章にあたる「一殺多生」である。

「騒雲」では西山荘から帰る途中の雪乃と露の母娘が襲われ、消息を絶つ。また、光圀の家臣で、露と相思相愛の間柄であった渡辺悦之進は光圀の許しを得ずに西山荘を飛び出し、光圀の怒りを恐れて出奔する。物語が大きく展開する箇所だが、そのなかで光圀を描かない挿絵が四五回、四六回の二枚ある。雪乃母娘がさらわれた直後、郡奉行の鷲尾覚之丞が西山荘を訪れ、光圀に詫びる場面(四五)とその続きで光圀がその夜の出来事について自問自答する回(四六)ではいずれも小説本文から光圀の存在は十分に感じ取れる。それに対して挿絵では光圀は不在だ。やがて、四八回では書齋で一人、思いにふける光圀の背中が描かれて「騒雲」の章は終わる。



図 1

まず、可視化された後景の光圈(図1)から考えていこう。ここには近代挿絵の大きな特徴が表れている。西村清和は日本の近代挿絵の変遷を概説したうえで、明治三〇年代以降の挿絵が〈ともにある〉視点を採用していると述べている¹¹。〈ともにある〉視点とは「なによりも読者が物語の中心人物によりそい、かれが見、かれが感じ、かれが考える他者のできごとや世界をともに経験することを可能にするもの」である。たとえば、四八回挿絵に見られた光圈の後景は光圈という登場人物の内面を暗示し、それを読者と共有するように作用しているといっていだろう。

加えて言えば、この一連のシーケンスにはもう一つ、新聞挿絵ならではの表現方法が使用されていると言っている。それはこの直前の二回で用いられた空白の効果とでも名付けられる方法である。そうした空白の効果をも可能にしているのが連載という発表形態であった。

西村清和の再び言葉を参照するならば、「テキストの読みならば、テキスト自身が指定した始まりから結末まで、時間にそった展開をたどることを要求するのに対して、絵画は画面にむけられた観者の目の動きがいつどこから出発していつどこで終わるべきかを規制しない」ため、「絵画それ自体は時間にしたがうテキストではないし、因果連関にしたがう物語を語ることもできない」という¹²。ただし、これは単体としての小説と絵画の関わりでしかないのではないか。連載小説の挿絵の特性は異なる絵画が毎日連続していくという点だろう。つまり、一枚の絵画としての完成は、しかし、完結を意味してはいない。物語を完結させるためには連続する複数の挿絵を統合することが求められるのである。もちろん、新聞は日々更新され、消費されていくものであり、読者はすべての挿絵を見渡しつつ物語を読み進めていたとはいえない。しかし、それでも、一枚だけでは挿絵は未完であるということを読者は理解していただろう。挿絵画家・中村岳陵は挿絵画家志望者に向けて出版された入門書で新聞挿絵の面白さを説いた後で次のように言っている。

挿絵には、功を急ぐことを慎まねばならない。一番面白味のある箇所を一遍に出し切ってはいけない。出し切った後へその本文が又来た場合は重複しなければならぬ事になるから、その辺の呼吸を初めから呑み込んでかかる必要がある。挿絵は変化を尊ぶ性質上常に充分用意し、先づ六分位を出して行けば大抵間違はないと思ふ。そして後興味を次第に釣り上げ、最高調に達しても八分まで出して、残りの二分は、更に其後の用意に取って置く必要がある。挿絵を描くに当っては常にこれ丈の余裕ある態度を以て臨まないと必らず失敗するものである。¹³

岳陵は「後の用意」のため、「面白味のある箇所を一遍に出し切ってはいけない」と説く。岳陵は挿絵が一枚で完結するものではなく、その連続性を大前提にしている。連載小説の挿絵は昨日と明日という継続的な受容が必須のものである。不在の光圈という挿絵の表現方法はそうした挿絵の連続性を前提として初めて理解することができるだろう。読者は小説本文と挿絵とを照合し、さらに前日の挿絵を想起しつつ、光圈の不在を確認する。読者は視覚的に描きえない光圈の内面へ意識を集中することが求められる。空白であるからこそ没入が可能になる。それゆえ、再び姿を現した光圈に対して〈ともにある〉視点を持つことがより一層容易になるのである。

また、同様に空白の効果が使われているのは物語終盤近く、一四四回の挿絵である。そこには平伏する藤井紋太夫と医師の井上玄桐が描かれている。この回では光圀は急に江戸に出てくる。光圀はひそかに紋太夫の成敗を決意しているものの、それは紋太夫らには秘匿されている。ここでも光圀の姿を描かないことで空白の効果を狙われている。(図2)



図 2

その後、家臣の探索で連判状を入手した光圀が紋太夫と対座し詰問し(一五六・図3)、逃げようとした紋太夫を組み敷く場面(一五八・図4)には光圀、紋太夫二人が描かれる。だが、紋太夫成敗後、光圀は能衣装をまとい、舞台に出ていく。その挿絵では光圀の表情は面に隠され、見えない(一五九・図5)。自らが才能を見出し、取り立てた紋太夫を成敗した後の光圀の心情を空白の効果を用いることで読者に想像し、その没入を促しているのだといえる。



図 3



図 4



図 5

また、ここでは挿絵という視覚表現は図像学的な意味の読解によって小説本文以上に登場人物たちの関係性を示すこともできる。先に取り上げた「一殺多生」の一連のシークエンスにおいて、光圈が紋太夫を詰問する一五五回の挿絵では平伏する紋太夫に立ち姿の光圈が配される。一五八回の挿絵では完全に光圈が上、紋太夫が下とその力関係が図像的に示されることになる。ここで上下関係が強調されていることは光圈が一度紋太夫を諭告し、その罪を許す一三〇回の挿絵と比較すると容易に理解できる(図6)。一三〇回の挿絵では光圈と紋太夫は横に並んで描かれ、上下の関係は示されない。この平行のうちに示唆される光圈の慈愛は「一殺多生」では光圈の振う剣に変じて紋太夫に処断を下す。それは石井鶴三の挿絵の人物配置の変化によってより一層明確になるのである。



図 6

このように光圈の描かれ方に注目するだけでも石井鶴三の挿絵が物語といかに切り結んでいたかを確認することは可能だ。戦争という状況のなか、印刷技術の退行という事態がありつつも、鶴三の営為は挿絵という表現の可能性を追求していたとひとまずは言えるだろう。ただ、逆に言えば、物語内容と挿絵の密接な関わりあいと比して、光圈に仮託された思想性をどのように表現するかという問題に石井鶴三が付きあっていたのではないかと、という疑問も生じる。あえて描かなかったのか、もしくは描けなかったのか。それは検証が困難な問題ではあるが、触れざるをえないテーマであろう。

5. 空白の思想性

挿絵は小説本文の単なる複製ではない。ときに本文には登場しないものを視覚化したり、また、本文にあるものを秘匿したりしつつ、小説本文とのずれと重なりとを往復することを可能にする。それは物語への読者の参加を促すように作用する。石井鶴三の挿絵はそうした挿絵の作用を駆使していた。

ただし、挿絵はそれ自体が小説のもつ思想性を十全に視覚化しうるメディアとはなりにくいのも事実だろう。観念を視覚化することは困難だ。宗教画や神話や歴史に取材した絵画なども象徴的な表現や教養といった補助的な知識なしに読解することはできない。もちろん、そのことを鶴三自身も十分に認識していたようだ。理想的な君主イメージについては比較的容易に描き得たようで、領民が光圀に対して平伏する姿を繰り返し描いている。しかし、より観念的な尊王思想については苦心の跡が見える。

その例として、まずは四二回の「楠公墳」と右上に添え書きされた挿絵が挙げられる(図7)。その左下には「湊川二町北坂本村／田圃の中にあり／一躰の冢のみにて／冢上に松桜の二木／あり」と記されている。四二回の小説本文に佐々十竹が河内の楠木正成の遺址を訪ねたという書状を受け取った光圀が湊川に石碑を建立するという計画を思い立ったことは記述されているが、湊川の楠公墳についてはまったく触れられていない。たしかに光圀と尊王という思想の大きな結節点として考えられるのが楠公石碑の建立事業であったことは先にも述べた通りである。ただし、それについて初めて読者の眼前に提示されるのが四二回の鶴三の挿絵なのであり、小説本文で湊川の楠公墳について語られるのは、鶴三の挿絵が掲載されてから一週間後の四九回目であった点には留意しておきたい。この点でわずかに挿絵が光圀の尊王家としてのイメージを増幅させたと言いうるだろう。



図 7

もう一つ、「老公西方遥拝」という添え書きが付されている一二二回の挿絵を挙げておこう(図8)。ただ、本文では藤井紋太夫の履歴について語られているだけで、光圀が西方を遥拝するという記述は見当たらない。その回にあえてそうした挿絵を入れたのは、物語内容にそった挿絵だけでは光圀の尊王の思想を可視化することが困難であったからだろう。

この二つの場合に共通しているのが遥拝の対象が不在であるということは興味深い。ここでもある種の〈ともにある〉視点が導入されているし、空白の効果が用いられてもいるのである。ただ、それは読者を物語内容に没入させるものではなく、コンテキストそのものに回帰させるように働いているのではないか。だとすれば、物語の思想性はここに体现されていると言っていいだろう。



図 8

ただ、先の四二回の挿絵も同様であるが、「楠公墳」や「老公西方遙拜」と添え書きせざるをえない点に挿絵の弱さも示されているだろう。また、挿絵というものが小説の伴奏である限り、挿絵が小説のもつ思想性をそれ以上に引き受けることができないのは当然といえば当然なのかもしれない。その意味で挿絵や挿絵画家が戦争協力や戦争責任といった点から糾弾されることはないのかもしれない。しかし、それはすべてを不問に付すということでもない。一九四〇年代の新聞連載小説とその挿絵の検証は、普段目に見えない文学の政治性や制度性を可視化するためにも重要な課題であり続けるだろう。

¹ 「挿絵」(『春陽会雑報』1931)『石井鶴三全集 第5巻』(形象社,1988)

² 拙稿『石井鶴三「春泥」の挿絵―一九三〇年前後の新聞小説と大衆読者』(『信州大学附属図書館研究』第1号,2012)

³ 五十殿利治『観衆の成立―美術展・美術雑誌・美術史―』(東京大学出版会,2008)

⁴ セシル・サカイ『日本の大衆文学』(平凡社,1997)

⁵ 荒井とみよ『中国戦線はどう描かれたか 従軍記を読む』(岩波書店,2007)

⁶ 「水兵」は、桜田常久の「第一部 水兵」(五・一八～二九)、井上康文の「第二部 飛行科」(五・三〇～六・一五)、村上元三の「第三部 看護科」(六・一六～七・四)、山岡莊八の「第四部 機関科」(七・六～二五)、寒川光太郎の「第五部 陸戦隊」(七・二七～八・一四)、北村小松の「第六部 整備科」(八・一七～九・二)、海野十三の「第七部 工作科」(九・三～二二)からなっている。

⁷ 拙稿「満洲に立つ女性たち―一九三〇年代通俗小説の底流―」(『室生犀星研究』31 2008/9)、「海を渡る女性たち―1930年代後半の小説世界―」(『神戸山手短期大学紀要』52 2009/3)

⁸ 池田浩士『大衆小説の世界と反世界』(現代書館,1983)では、西郷隆盛と並んで、楠木正成が1930年代に小説の題材として頻繁に取り扱われていることを指摘している。

⁹ 匠秀夫『近代日本の美術と文学』(木耳社,1979)

¹⁰ 小林純子「石井鶴三と挿絵」『石井鶴三展 芸道は白刃の上を行くが如し』(松本市美術館,2009)

¹¹ 西村清和『イメージの修辞学』(三元社,2009)

¹² 西村前掲書(注11)

¹³ 太田三郎・木村莊八・中村岳陵『挿絵の描き方』(崇文堂,1934)