

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

諸岡知徳（名古屋大学大学院博士課程）

1. 挿絵という体験

一九三二（昭和7）年、美術史や美学の教師として京都帝国大学で教鞭を執っていた植田寿蔵が『大阪朝日新聞』に寄稿した記事のなかに次のような文章がある。それは挿絵と小説の関係を論じたものだ。

なぜ小説に挿絵を添へるのか。それには理由がある。小説を理解するには挿絵は要らないが、その小説を読むのは人間である。その『人間』に取つては、挿絵は不要ではないからである^①。

植田は少年期に見た小説挿絵の印象の強さを回想することから記事を書き始めている。そこで問題になっているのは読むという体験についてである。読むということは、単純に考えれば、紙面に印刷された文字を通して物語内容を理解する行為だ。そのとき、挿絵はノイズとして扱われるだろう。これが植田のいう「小説を理解するには挿絵は要らない」ということだ。だが、読むという体験はそれほど単純なものではない。植田が回想から書き始めたように、いつ、どこで、何を、どのように読むのかはさまざまだ。個々の人間が小説を読むということは、多種多様な要素が重なり合い、からみあつ

て形成される複合的で個別具体的な行為なのだ。特に挿絵は読むという体験に新しい価値をもたらし、時として文字だけを読む以上の体験を与えてくれる。『人間』に取つては、挿絵は不要ではない^②と植田がいうとおりだ。一九二〇年代のメディアの状況から新聞挿絵に再検討を加えた紅野謙介も「四角く切り取られた紙面の上にくりひろげられた文字と絵の共存が圧倒的な多数の読者の体験として蓄積されていることは認めなければならない^③」と同時代読者における小説と挿絵の関係を指摘している。

いち早く挿絵の重要性を認めていた小説家の上司小剣は小説と挿絵の関係を義太夫語りと三味線弾きになぞらえている。また、画家で自らも挿絵を描いた小出檜重は「挿絵は小説の美しき伴奏であればいいと思う^④」としている。とはいえ、両者は単純な主従関係にあるわけではない。挿絵とは物語世界の視覚化を企図しつつ、同時に言語化しえない表現を可能にするものでもある。植田寿蔵も「それは決して、本文の幾行かを単に反復、若くは翻訳するのではない。小説が言語で描写してゐる『もの』の、別の姿を見て取ることであり、一面はその小説の指示を受けること、他面は独創である^⑤」と書いている。読むという体験は読者とテキストの新たな関係の構築をするのだ。

ただ、挿絵は一九二〇年代に転換期を迎えており、一八八六年生

まれの植田が回想した一九〇〇～一〇年代と、植田が挿絵についての記事を書いた一九三二年とでは挿絵の位置づけはまったく異なっていた。植田はその違いに言及しないが、一九三二年にはすでに明治期とはまったく異なる、新しい視覚表現としての挿絵が定着していた。そうした背景こそが植田にこのような文を書かせたのである。本稿では一九二〇年代から三〇年代の挿絵について概観するところから始めていきたいと思う。

2. 石井鶴三と挿絵の時代

木村莊八は挿絵の制作に加え、挿絵を社会的、歴史的に意義づけようとした人物だ。木村は一九二〇年代半ばに多くの洋画家たちが挿絵の制作に加わったことを「山」から一束の絵かきを掴まへて来て踊らせる試み⁶⁾と呼んでいる。「山」とは文展などのための、いわゆる芸術絵画を描く画家を指しており、それに対して挿絵専門の画家は「日陰者扱ひ」⁷⁾されていた。だが、一九二〇年代に入ると、「山」出身の画家たちによって挿絵が描かれるようになる。さらに、それらの画家たちの影響を受け、挿絵専門の画家たちのなかにも旧来の浮世絵風の挿絵にあきたらず、新しい表現を求めるものが出てくる。たとえば、小説家・宇野浩二は小説と挿絵について書いた文章のなかで、石井鶴三、田辺至、長谷川昇、中川一政、和田三造、小出楯重、清水登之、野間仁根、伊東深水、木村莊八、中村岳陵、鍋井克之らの名前を挙げている⁸⁾。また、画家の小島善太郎も宇野が挙げた画家以外に、小村雪岱、矢野橋村、河野通勢、小杉未醒、堂本印象、北野恒富、山川秀峰、川端龍子、和田英作、玉村善之助、中山巍、碓伊之助、熊岡美彦、大久保作次郎、中村研一、前田寛治、

林重義らの評を行っている⁹⁾。ここに名前の挙がった多数の画家たちは、いわば西洋画や日本画を学んだ非専門の挿絵画家であった。たとえば、田辺至は東京美術学校で黒田清輝に学び、帝国美術院賞を得ている。また、鍋井克之は白馬会洋画研究所で洋画を学び、二科会に出品を続けていた。川端龍子は初め白馬会洋画研究所や太平洋画会研究所で学び、後に日本画に転じて院展に入選した。そうした画家たちの活躍が一九二〇年代以降、挿絵の世界に新しい風潮をもたらした。

こうした画家の先駆者として、まず名前が挙がるのは石井鶴三であろう。日本美術史のなかに小説挿絵の定位を試みた匠秀夫はこうした状況について次のようにまとめている。「挿絵史における新時代は関東大震災前後の頃であり、浮世絵系の挿絵が決定的に主座を失なうことになり、日本画家と並んで洋画家が続々登場するというこの新気運は、石井鶴三が幕あげ役を果たしている¹⁰⁾」。匠が指摘するように、石井鶴三はきわめて早い時期から挿絵の世界に参入した美術家であり、さらにその後長く挿絵画家として活躍した人物でもある。石井鶴三を論じることは挿絵という視覚表現そのものを論じることにもなるだろう。

石井鶴三における挿絵の時代の幕開けは「東京」での挿絵執筆と考えていいだろう。一九二二（大正10）年、石井鶴三は上司小剣の「東京」（『東京朝日新聞』一九二二・二〜七）の挿絵を描くことになる。この前年、一九二〇（大9）年にも鶴三は小剣の依頼を受け、「花道」（『時事新報』一九二〇・四〜九）の挿絵を担当していた¹¹⁾。「花道」は鶴三が初めて本格的に挿絵を担当した新聞連載小説であり、上司小剣は「東京」執筆に際してもその挿絵を依頼したのだという。小剣の眼識に違わず、鶴三の挿絵は好評を博した。「東京」

の挿絵について同時代人として宇野浩二は「専門の挿絵画家の絵ばかり流行してゐた時だから、挿絵界に一種の驚異を与へた」と発言している。鶴三は挿絵の世界に参入した「山」出身の美術家の先駆けとして認識されていたようだ。渡辺圭二も「卓抜な素描力を基礎とした豊かな造型性と、「生ける人間」の表現」が「画家に、読者に、一種の衝撃というべきものを与えたことを感得することができると述べている。「東京」がその後の鶴三の挿絵画家としての活動の端緒になったことは間違いない。

さらに、一九二五（大14）年から鶴三がてがけた中里介石の「大菩薩峠」（『東京日日新聞』／『大阪毎日新聞』夕刊一九二五・一〇・一九二六・一〇、一九二八・五〇九）の挿絵はその新時代の到来をより一層印象つけた。小島善太郎は鶴三の挿絵について、「氏の描写は雄健で確実で濃い墨一色をもつてよく立体空間を生かしてゐる。しかも性格描写には最も特長を与へ、構図にも苦心がよめ、そしてあくまで情景を生かし、文を読まなくてはゐられなくされる」と評している。現代もののみならず、時代小説においても鶴三が獲得していた西洋画や彫刻の技法が使用され、登場人物の内面を透徹するような描写や一つの場面を詳細に現出させるような写実的な表現が駆使されたのだ。石井富士弥は鶴三の挿絵の意義を次のように指摘する。「いつも毒にも薬にもならぬ春風が吹いているような情緒的な挿絵界に、混迷しながら厳しく生存していく人物と風土がはつきりと把握され性格づけられて示される、新しい表現が登場したことを読者は知った」。また、石井鶴三は製版や印刷という工程までも考慮していた。一九二〇年代初めに新聞挿絵で一般的だった凸版製版の特徴を活かすように、コンテや筆といったコントラストがはつきりと出せる画材を選んで作画した。

「大菩薩峠」の挿絵は挿絵画家としての定評を石井鶴三にもたらすとともに、挿絵の新展開を示す一つの指標として位置づけることも可能だ。この前後には従来になかった新しい表現を試みるものが現れてきていた。たとえば、白井喬二の「富士に立つ影」（『報知新聞』一九二四・七・一九二七・四）の挿絵を交代で担当した伊東深水、川端龍子、木村莊八、河野通勢らや、吉川英治の「鳴門秘帖」（『大毎』夕刊一九二六・八・一九二七・一〇）にモダン浮世絵と評された挿絵を描いた岩田専太郎などがその代表的な画家たちだ。彼らはそれぞれ出発点は異なるものの、さまざまな画法を貪欲に吸収し、自らの画風に反映させていく。こうして個性的な挿絵が続々と登場し、挿絵の時代を彩ることになるのである。

付言すれば、高速輪転機などの印刷機器の新規開発やオフ・セット印刷やグラビア印刷などといった新たな製版・印刷技術の進歩もそうした挿絵の時代を下支えした重要な要素である。製版・印刷技術の向上は大量かつ高速に高品質の印刷物を提供するとともに、雑誌や新聞紙面の構成全体にも変化を及ぼした。限られた紙面に出る限りの情報を効率的かつ印象的に掲載するために、図版と文章とが複雑に入り交じったレイアウトが使用されるようになっていく。それは読者にも読み方の変化を要請するものであった。紅野謙介は一九二〇年代以降の新聞紙面の変化が読者に与えた影響について、「読者の視線は、これまで以上に紙面の上をさまよい、あちこちに移動しながら、目につく写真と文字のつらなりをブロックごとにとらえていくようになった」と指摘している。こうした状況において、他の視覚表現から挿絵の独自性をどのように発揮するか、という問題も起こってくる。挿絵の役割とは何か。従来の限定された観客だけでなく、ひろく一般大衆に向けて自らの表現を発信することを契

機に挿絵の存在意義を問い直すことが挿絵画家たちに求められたのだ。いわば、新しい挿絵の時代はそうした自問自答の末に招来されたのだといえよう。

ところで、石井鶴三は挿絵というとき、どんな媒体に載せるかを念頭に置いていたのだろうか。鶴三は新聞や雑誌など、多数の挿絵を手がけている。しかし、おそらく石井鶴三は新聞小説により強い関心を持っていたと想像される。やや後年になるが、鶴三はこんなことばを残している。「現在挿絵といわれているものにはいろいろ種類がありますが、その中で私が非常に面白いと思っているのは新聞紙上に連載されているところの小説の挿絵であります⁽¹⁶⁾。挿絵に関する鶴三の発言は多いが、その多くが新聞挿絵を前提にしている。新聞挿絵は比較的長期間、継続的に同一媒体に掲載されるという特性をもつ。新聞読者が日々目にするものであり、情報量の蓄積の度合いが高い。画家にとつても新聞挿絵は雑誌以上に多くの制約を伴うが、それだけに自らの画家としての力量を確かめるのに恰好の仕事であったといえる⁽¹⁷⁾。鶴三の挿絵をたどる場合も新聞挿絵を一つの中心と考えていいだろう。

石井鶴三が担当した新聞小説を概観すると、一九二八年前後を境に鶴三が時代小説の挿絵に重点を置くようになったことがわかる⁽¹⁸⁾。当初は現代小説から挿絵の世界に入った鶴三は「大菩薩峠」で初めて時代小説の挿絵を描くことになる。鶴三自身も回想のなかで「大菩薩峠挿絵は、私が所謂鬚物と称する、時代物挿絵を描いた最初である。それまで幾つか挿絵は描いたが皆現代物ばかりであった。だから鬚物は到底描く自信はなかつたので、新聞社から此挿絵を頼まれた時当然ことわつた⁽¹⁹⁾」と述べている。だが、この後、石井鶴三は現代小説から時代小説へと転身していく。「大菩薩峠」の人気を踏ま

えて、新聞社が時代小説の方を要望するようになったという事情もあるだろうし、鶴三も時代小説の挿絵を描くことに興味を惹かれたということもあるだろう。また、鶴三の挿絵は女性向けの通俗小説やユーモア小説などの現代小説よりも男性読者を対象とした時代小説に適していたともいえよう⁽²⁰⁾。ともあれ、現代小説から時代小説への転換期に位置するのが久保田万太郎の「春泥」(『大朝』一九二八・一―四)の挿絵なのだ。

「春泥」は関東大震災の後の東京・隅田川周辺を舞台に、役者たちの生活を描いた新聞連載小説である。石井鶴三の挿絵は全連載五七回のうち、挿絵がない第五四回を除いた五六枚ある。他のものに比べると「春泥」の挿絵が注目されることは少ない。本稿の目論見はその挿絵を見直すことでこの時期の鶴三と挿絵の問題を再検討することである。

3. 隅田川の風景

「春泥」は田代、小倉、三浦という三人の役者たちが隅田川の土手を歩いているところから始まる。彼らは関東大震災で変貌した向島の姿を眺めつつ、牛島神社、長命寺を経て百花園へと向かう。その後、章が変わり、田代らの先輩にあたる西巻が一人でかつての「中洲」の賑わいを思い出しながら矢の倉町から両国方面へ歩いている場面に転じる。同じ由良一座に属しながらも、古くからの座員である西巻と、若手の田代、さまざまな一座を渡り歩いてきた三浦や小倉とはそれぞれ立場が違い、その違いから役者たちの生活を立体的に浮かび上がらせようとしているのが「春泥」という小説だといえる。彼らの座長・由良は演劇界でも屈指の実力と人気を誇っていた

が、近年は人気に陰りが見え始め、興行会社とも諍いを起こしている。一方、浅草の芝居小屋「楽天団」の主人と由良一座の役者・菱川とが共謀し、由良一座の若手人気俳優・若宮を引き抜いて新しい一座を作ろうと画策しており、その独立騒動に田代らもまきこまれていく。そんな折、突然若宮が自殺してしまう。

このテキストでは女形が登場する新派劇が時代の趨勢のなかで次第に劣勢になっていき、女優を採用する演劇形式に淘汰されつつあった状況を背景としている。「女形つてものは片輪なもの。―どうしたつてさういはれるのがほんたうのもの。―どうしたつてこれからは女優。…女の役は女がやらなくつちやアいけない世の中が来てゐる…」(二七)。田代が以前芝居茶屋を営んでいた男に向かつていう台詞である。こうした変化は興行会社や芝居茶屋など、演劇を取りまくシステムそのものの変化とも連動している。新旧の交代劇を役者たちの視線から描いた「春泥」というテキストの全編に通底するのは「古き良き時代」への郷愁であろう。繰り返し用いられる「変つたなア」という台詞にテキストに通奏低音として鳴り続ける郷愁という主題を読むことはたやすい。

この郷愁は関東大震災後の久保田万太郎の実感を形象化したものであったといえるだろう。久保田万太郎は寺社仏閣やその周辺の下町といった生活空間を「古い浅草」、見世物小屋などの遊興空間としての「新しい浅草」と区分し、震災後の「新しい浅草」の復興ぶりを喜びつつも、それ以上に「古い浅草」の消失を嘆く。久保田は「新しい浅草」に出現する料理屋について次のようにいう。「それらはたゞ手がるに、安く、手つとり早く、そうして器用に見恰好よく、一人でもよけいに客を引く…出来るだけ短い時間出来るだけ多くの客をむかえようとする店々である。それ以外の何ものも希望し

ない店々である。無駄と、手数と、落ちつきと、親しさと、信仰とをもたない店々である。―つまりそれが「新しい浅草」の精神である…」(28)。久保田万太郎は浅草に横町と露地の反逆の精神を感じ取りながらも、同時に無秩序に近代化し、大衆化していく浅草の姿に苛立ちを隠さない。こうした苛立ちと郷愁とは裏表の関係にある。

かつて川本三郎は大正期の文学テキストのうちに水、特に隅田川イメージを共有する「水辺の文学」というテキスト群を見いだした。都市論の時代を彩った川本の論考の枠組みは今なお有効だ。川本のことばを引用しよう。「隅田川」を作品の場として選ぶということは、かろうじて残されたてんめんたる江戸情趣を描くことでもなく、失われた江戸期のデカダンスを再生することでもなく、幻影の場を仮構すること、それによって現実社会との断絶を意識することだった」(29)。水辺を近代との断絶の場として意識的に選択した代表的な小説家が久保田万太郎の私淑した永井荷風であったことは周知の事実であろう。荷風は近代化されつつある現実を熟知していたからこそ、そこに虚構の世界を構築しようとした。その虚構の世界のなかで見いだされたのが郷愁である。そもそも郷愁とは近代のなかで再発見されたものでしかない。郷愁とは近代化によって失われていくものを失われるがゆえに意味づける心性のことだ。そうした試みの最たるものが「澤東綺譚」(『東朝』/『大朝』夕刊 一九三七・四・六)であろう。荷風は虚構の世界を郷愁とともに描きつつ、さらにそのなかに幻の女のイメージを登場させる。お雪との偶然の出会いやお雪の日本髪というスタイルが玉の井でも珍しいものであることをテキストのなかに書きこみ、読者に与えるリアリティを故意に揺さぶる。その結果、お雪の非現実性が読者に印象づけられる。お雪は「古き良き時代」の女性イメージを背負わされた存在であり、そ

れによって読者の郷愁を誘うことになる。

久保田万太郎も浅草とその周辺を物語の舞台に選びつつ、そこに自らの幻影を重ねた一人だった。大村彦次郎は「万太郎の小説や戯曲には、東京下町の古風な人情味や慣習がきめこまやかに表現されたが、といってそれが現実の下町生活をそのままぞったものであるか、というと、必ずしもそうではなかった。むしろ描出された対象は万太郎一流の磨き抜かれた言語感覚で造型された、虚構の世界といったほうが当たっていた」と指摘している。「春泥」にも近代化の裏面に造型された郷愁が溢れており、さらにそのなかには「古き良き時代」の女性イメージも含まれる。「春泥」に登場する田代の妻はかつて田代が習っていた清元の師匠の養女で、一〇年前に駆け落ちして、現在は茅町に住んでいる。彼女は「役者の附合、芸人として、現在の位のはあたりまへで、うれしげに売れるほどよけいうちを外にする。……清元の師匠のむすめといつても、そこは堅気だけに、あたまでさう正直にゐる相手だから五日あけようと、十日あけやうとそんなことは何でもない。」(四四)と説明される。夫に尽くし支えるという典型的な貞淑な妻のイメージがここでは強調される。たとえば、谷崎潤一郎の「痴人の愛」(『大朝』一九二四・三〇六、『女性』一九二四・一一〜一九二五・七)に登場するナオミと比べると、その対比は明らかだ。「痴人の愛」は「春泥」掲載の四年前、同じ『大阪朝日新聞』に掲載された。戯画的ながら、ナオミが浅草の十二階下の無秩序さや近代化、大衆化という時代の先端性を形象化した女性イメージだとすると、「春泥」の田代の妻は夫に従属する「古き良き時代」の価値観を体現する存在なのだといえる。

4. 郷愁の描き方

それでは「春泥」における郷愁を鶴三はどのように視覚化しているのか。まず、田代らが登場する場面と西巻が登場する場面とを参照してみよう。【図1・図2】



【図1：「春泥」(1)】
© Keibunsha, Ltd. 2012/JAA1200041

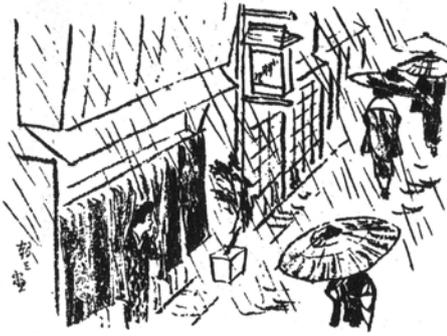


【図2：「春泥」(11)】
© Keibunsha, Ltd. 2012/JAA1200041

【図1】は向島の土手の風景で、川向こうには浅草寺らしき影などが小さく描かれる。【図2】は矢の倉河岸から隅田川を望み、両国橋が大きく画面を過ぎる。場面、場所は違うが、二つの挿絵の構図は極めて類似している。両者とも右下がりに画面を横切る地面に登場人物を配し、その背後に隅田川を置くという構図をとる。彼らは隅田川を背景に歩を進め、それぞれに懐旧の念にとらわれる。こうした挿絵からいえるのは、隅田川は郷愁と組み合わせられるかたちで登場するという特徴があることだ。鶴三の挿絵は水辺の風景を郷愁とともに物語のなかへと還流させる役割を担っているのである。

久保田万太郎がこうした挿絵の数々をどのような思いで眺めたのかは詳らかではないが、その一端を知る手がかりとして森銑三の証言がある。石井鶴三は森銑三の義理の叔父にあたり、敗戦後戦災にあった森銑三が鶴三の家に仮寓していたという。そこで鶴三の画稿の整理を手伝った森銑三は多くの肉筆画稿を目にするのだが、そのなかに「春泥」の挿絵もあった。「二三の人物が、雨の夜の料亭で話し続けるところがあるのに、鶴三さんは、そのところの一回に、もう雨戸を閉じた料理屋の戸外の様子を画いた。久保田氏もそれには感心したさうである」と森銑三は記す。【図3】

蕭条と降る雨のなか、傘を差し掛けながら行き交う人々。暖簾から外を覗う仲居。静かに建ち並ぶ料理屋。文字テキストには記されていない情景を鶴三は挿絵として描き出す。単なる文字テキストの従属物ではない挿絵の役割がここにある。



【図3：「春泥」(25)】

© Keibunsha, Ltd. 2012/JAA1200041



【図4：「濯東綺譚」(8)】

© Keibunsha, Ltd. 2012/JAA1200041

この挿絵は永井荷風の「濯東綺譚」の挿絵にもつながっているようにも思われる。「濯東綺譚」も玉の井の路地の奥に郷愁を仮構す

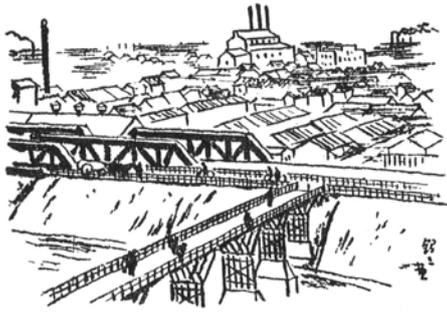
る。【図4】は初老の小説家・大江匡とお雪が初めて出会う場面だ。宵闇のなか、突然の雨に降られた大江がお雪を傘に入れ、なりゆきでお雪の部屋に行くところから物語は始まる。お雪は画面いっぱい雨とともに読者の眼前に初めて姿を現す。この挿絵を描いたのは「これほど『濯東綺譚』にふさわしかった画家は他にみいだしにくい」と評される木村莊八だ。「濯東綺譚」は新聞連載前にすでに完成しており、木村莊八はその完成稿を読み、入念に取材を重ねた後、仕事に入ったという。そのため、他の挿絵に比べ、木村の挿絵は表現の緻密さが内容理解の細やかさに比例しているといえる。「濯東綺譚」の挿絵を描くにあたって木村が留意したのは「いつも絵に煙の匂いがするように、溝ツくさく、何となく水に縁があるように」という点であったという。至るところに溝が描きこまれた挿絵は濃密な水のイメージを醸し出し、それが虚構の世界のなかに見いだされた郷愁をテキスト全編に漂わせているのだ。おそらくこの挿絵は石井鶴三の「春泥」の挿絵を意識していたのではないだろうか。

ただ、「春泥」と「濯東綺譚」とで異なる点があるならば、それは登場人物たちが戻っていく場所だろう。「濯東綺譚」の大江はお雪と別れた後、山の手の自分の家に戻っていった。しかし、「春泥」の役者たちは郷愁と現実とを雑居させながら生活を続けなければならぬ。由良は矢の倉に、西巻は八丁堀に、田代は茅町に、三浦は松葉町に、小倉は三筋町にそれぞれ帰っていく。一座の解散話は若宮の自殺でいったんは立ち消えになったが、しかし、それは一時的なものでしかなく、彼らの将来が時代の変化に翻弄されることは容易に見当がつく。彼らはやがて郷愁が近代化の波に浸食されていくのを目の当たりにするだろう。「春泥」最終回には次のような一文がある。

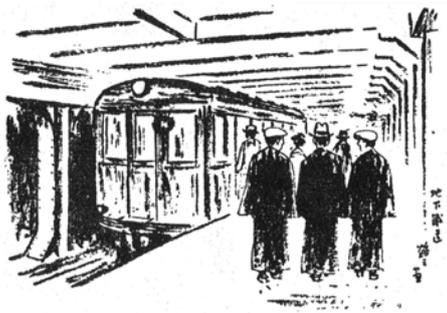
……やがて三人は田端へつゞく道灌山の崖のうへに立つた。――み渡すかぎりそこは三河島から尾久へかけてのうちよせる屋根々々の海だつた。―その中に帆柱のやうに林立する煙突の「新しい東京」を物語るいさましい光景だつた……（五七）

水辺の記憶をたどることから始まったテクストは郊外へと拡がってゆく「新しい東京」のイメージとともに閉じられていく。この直後、「いさましい光景」を目の前に小倉は「変つたなア」という嘆息をもらす。近代化に浸食されていく郷愁を悼む声だ。

鶴三はこうした情景をどのように描いているのか。また、それはどのような効果を小説に与えているのか。「春泥」五六回の挿絵では田代、三浦、小倉の三人が道灌山から眺めたであろう「新しい東京」の風景が描かれている。【図5】



【図5：「春泥」(56)】
© Keibunsha, Ltd. 2012/JAA1200041



【図6：「春泥」(57)】
© Keibunsha, Ltd. 2012/JAA1200041

この挿絵の特徴はロング・ショットが使われていることだ。「春泥」は会話場面が多く、人物描写に重きが置かれるため、ほとんど

の場合で登場人物を画面におさめるサイズのミドル・ショットが使用され、風景全体を描き出すロング・ショットの使用は少ない。このロング・ショットによって読者は三人の登場人物と同じ視点から東京の町並みを見下ろすことになる。ほぼ均一の描線によって「新しい東京」の陰影は抑制されている。テクストには「林立する煙突」とあるものの、挿絵では煙突が中央に三本、左に一本と少なく、画面全体が落ち着いて見える。この後に「変つたなア」という台詞が入るため、読者はその声の主と同じ風景を眺めていることになる。この風景が近代化の風景である。その後、物語は次のように締めくくられる。

田端から電車に乗って上野で下りた三人はそこでまた浅草まで地下鉄道に乗った。―三人はいつかの向島のかへりのやうに菊の家へとこゝろざしたのである。（五七）

三人が乗るのは一九二七年一月末に上野・浅草間で開業した東京地下鉄道で、「春泥」連載当時の最新の交通機関であった。物語冒頭で隅田川沿いを歩いてきた三人は水辺を離れ、今度は地下鉄道に乗りこむ。興味深いのは最終回の挿絵の画題として当時の新風俗であった地下鉄道を選んである点である。【図1】では隅田川を背景にしていた三人の登場人物たちは【図6】では地下鉄道を背景にする。これは「新しい東京」のイメージである。そのイメージは「春泥」が掲載された『大朝』の読者に東京の復興を喧伝するために必要だったのかもしれない。また、〈古き良き時代〉への郷愁は一部の人々の感傷でしかなく、つねに新しい時代に向けて進まなければならなかった大多数の人々にとって「新しい東京」の方が好ましかつ

たのかもしれない。いずれにせよ、鶴三は久保田万太郎の文字テクストが志向する郷愁をずらし、地下鉄道などに代表される「新しい東京」を前景化することを選択したのだ。挿絵は文字テクストに書かれていかなかった物語世界を補足する役割を果たすが、その一方でそれに異議申し立てをする反逆者としての位置を獲得する。ここに挿絵という視覚表現の独自性があるのだ。

5. 挿絵は誰のものか

いったい、挿絵とは誰のものだろうか。誰のために、何のために描かれるのだろうか。石井鶴三は挿絵とその読者について次のように述べている。

展覧会や美術館を見に行く人、自宅の壁に絵を掛けて見る人は少数に限られております。然るに新聞雑誌その他書物を手にする人は、ずっと広い範囲に亘ります。さしえはこの最も多数の人に見られるのです。それら多数の人は僅かにさしえによって絵を見る喜びを受けているのです。³⁰⁾

美術教育の一環としての挿絵。そうした着想については、たとえば植田寿蔵が「新聞小説の挿絵が、絵を見る人の『目』を教育することは、中々見逃せないと思ふ。展覧会などを見る機会を持ち難い人達も、この方は容易にさうして毎日見ることであり、このごろの挿絵のやうに、新しい傾向の（中にはマクスやデュファイやキリコなどが代表するものもある）作風の絵もそれを通じて見馴れる訳である³¹⁾」と記してもいる。また、小島善太郎も「大新聞社が率先して、

近年知名画家の芸術的挿絵を掲載するやうになつたのは、ひどく劣つてゐた挿絵界にとつては、大なる貢献といはねばならぬばかりでなく一般読者の鑑賞眼を養ふ上にも、これほどよき贈りものはないと思ふ³²⁾」と書いている。一九三二年には『大阪朝日新聞』の販売部数が一〇〇万部を突破し³³⁾、『大阪毎日新聞』は一九二九年には一五〇万を、『東京日日新聞』も一九三〇年には一〇〇万を超える発行部数を誇つた³⁴⁾。『大朝』や『大毎』、『東日』に限らず、一九二〇年代以降の大衆社会の到来はメディアの拡大を来し、新聞社や出版社間に激しい部数競争が起こる。視覚に訴えるメディアが現代よりずっと少ない時代でもあり、他社との差別化を図る新聞社や出版社にとって個性的な視覚表現を紙面に採り入れることは営業戦略の一つになる。小説挿絵に関していえば、特定の画家の挿絵を継続的に提供することができるという利点があつた。他面でそれは画家たちにとつての好機でもあつた。鶴三らが異口同音にいうように、美術教育の一環として挿絵の価値が認められるからである。ヴァルター・ベンヤミンがいうように、「複製技術は複製に、それぞれの状況のなかにいる受け手のほうへ近づいてゆく可能性を与え、それによって、複製される対象をアクチュアルなものにする³⁵⁾」のならば、挿絵は読者を美術に接近させるための一つの窓口であつたといえるだろう。そうした事態は大衆社会のなかで画家たちが自分たちの存在意義を問い直すことが必要になつたために起こつた。挿絵がそうした問いから自らを新しい視覚表現として出発させたように、同時代の画壇、いわゆる芸術絵画の世界においても、大正期新興美術運動やプロレタリア芸術運動などが同様の問題を抱えていた。

一九二〇～三〇年代の美術運動とその受容について論じた五十殿利治は「機械的な複製画の世界（伝統的には浮世絵の世界）は、制

度化された美術の外側であることよって、その内側から飛び出ようとしていた作家やその辺境にいた作家に、さまざまな接点を提供することになったし、美術の制度が対象とする限られた「観衆」をあてにしていない（できない）分、より広範な大衆に訴えることになった³⁶と述べている。美術運動がその唯一絶対の「本物」をどのようにしてより多くの観客に見せるかを考えたとき、印刷技術を用い、新聞や他のメディアを介して発信できる挿絵という伝達方法が大きな可能性の一つとして想定されたと考えるべきだろう。五十殿は教条化の末に後退したプロレタリア芸術運動における大衆化の試みのうち、柳瀬正夢の挿絵（モリス・ルブラン原作「真夜中から七時まで」『読売新聞』一九三三・一〇）に一つの可能性を見いだしている。

柳瀬の試みが新聞という媒体を介して行われたという意味において、柳瀬と鶴三とが向かい合おうとした大衆は遠く隔った存在ではなかったはずだ。しかし、両者の違いは挿絵は誰のものかという問いをめぐって浮き彫りになる。柳瀬正夢にとって自らの思想信条を載せる手段であった挿絵はまず自分のものであったはずだ。プロレタリア芸術運動における大衆とはあくまで自分たちの思想を教育すべき相手として対象化されたものであり、教育する側の自分たちは前衛であるという意識に裏打ちされていた。柳瀬はそうした意識から比較的に自由であったにせよ、やはり大衆化とは前衛化の裏面でしかなかっただろう³⁷。だが、石井鶴三にとっての挿絵は自分の表現である以上に、読者のためのものとして意識されていたのではないか。「石井の降り立った場所は、以前の読者層とはまったく異なる巨大な大衆読者を相手にしなければならぬところであった。かれらの欲望のおもむくままさまようまなざしをとらえ、視線を小説のなかに引き入れていかなければならない³⁸」。多くの読者

を引き入れるためには挿絵が読者に近いものとして受け入れられなければならない。ここでいう読者とは文字だけで物語世界を解釈するような、いわゆる文壇好みの精読者たちとは質を異にする読者たちだ。このとき、挿絵画家は文字テキストをいかに視覚化するか、という困難に突き当たることになる。

石井鶴三の評価がまずは的確なデッサン力にあったし、国定忠治や宮本武蔵を描くためにその足跡をたどるほどの研究熱心でもあった。ただ、そのままを写実的に図像化しても文字テキストの視覚化が完了するわけではない。掲載本文のどの箇所を視覚化するか。構図はどうするのか。描く対象の取捨選択。また、本文にない場面を描く場合、何をどう描くのか。こうした試行錯誤を経て文字テキストが視覚化される。その結果、完成された挿絵は文字テキストそのものの複写ではなく、それらとはまったく別のものになっている。少なくとも、自らの挿絵の使用をめぐって中里介山と法廷闘争も辞さなかった石井鶴三には強い自負の念があったはずだ。「本文に書かれたる盲剣士なり山岳風景なりは、本文作者の創作であるが、それと同じく、挿絵に描かれたる盲剣士なり山の景色なりは、その画家の画的幻想であって、画家の創作なのであります³⁹」。「大菩薩峠」の挿絵集出版に際しての鶴三の発言だが、この宣言は鶴三の挿絵すべてに共通する信念であったといえよう。小説家の意図が必ずしも挿絵のすべてを決定するわけではない。時として挿絵画家は予定調和的な物語に亀裂を生じさせるノイズとしての挿絵を描く。たとえば、通俗小説においては、結婚や過程といった体制に対して女性の服従を肯定するような価値観が繰り返し主題化され、近代的な自由恋愛という概念によって失われた貞淑な妻のイメージへの郷愁と同調しつつ、新しい女性イメージを批判的に描き出すという傾

向がある。しかし、ビジュアル化された女性たちのモダンな風俗やファッションは、一時的にはあるが、そうしたテクストに内在する主題から遊離する楽しさを読者に与えた。「春泥」の場合も物語の奥底に漂う郷愁を描きつつも、一方で近代化されつつある「新しい東京」の姿を鶴三は描いた。挿絵が生じさせた亀裂がここにあるのだといえる。

6. 挿絵の余白

石井鶴三の新聞挿絵は「春泥」以降、時代小説へと移行していく。その転換にはおそらく「春泥」での挿絵製作を通してノイズとしての挿絵の役割を明確に意識したからだと思われる。しかし、時代小説の移行は鶴三が近代に背を向け、時代小説という虚構の世界に逃避したということではない。むしろ、その逆だ。鶴三は自らの近代西洋美術の技法を武器に挿絵の可能性を追求しようとしたのだ。時代小説は歴史的な意味での過去を舞台にしなが、しかし、そのなかに現代を生きるのと同様か、それ以上の意味を読者に与える。どうすれば時代小説という虚構の世界にリアリティをもたらすことができるのか。

ここで池田浩士の大衆小説論を想起しておこう。ここで取り上げられている大衆小説は時代小説と同じ意味で使われている。池田は「大菩薩峠」について机籠之助のニヒリズムに同時代読者が現実否定の認識を読みこんだという中谷博の見解に対し、それとは異なる読者像を提示している。それは、「いわゆる虚無的で破壊的な机籠之助の人間像のなかに現実否定の想いを託すのではなく、籠之助とは対極的な人物たちの生きかたに声援を送り、その人物たちを自分自身

の日々の生活の支えとすることによって、現実の苦しさを空無化しようとする^④」という読者のことだ。こうした読者の存在はなにも「大菩薩峠」に限ったものではない。大衆小説は読者が物語世界に参加し、新たな現実を生きることを可能にした。そうした読者が大衆小説の時代を支えているのだとすれば、鶴三の挿絵は彼らにより具体的な現実感を与えたはずだ。大衆小説は男性中心主義の世界として仮構されることが多く、そうした虚構の世界に造型された男性にとって都合の良い女性像に郷愁を感じる読者も多かっただろう。鶴三の挿絵はそうした郷愁の世界に現実の世界を重ねることであった。やがて、時代状況の変化のなかで時代小説をはじめとした大衆小説の機能はきわめて限定的なものになっていく。読者たちは物語のなかの代行者としてのヒーローに喝采する。しかし、それはあくまで代行者にとどまる。さらにそれは「みずからがする行為を他者に託すという姿勢は、現実界に生きる読者のスタイルとなつて、読者を逆規定する^④」のだ。かくして、大衆読者たちは現実の社会通念を追認するだけの存在になってしまふ。時代小説がもはやイデオロギー装置としてのみ機能するようになったとき、石井鶴三はそれにどのように対処したのだろうか。

近来、新聞社の製版部の進歩は著しいものがあつて、優秀なる技術を見せていたのであるが、小生がこの「宮本武蔵」挿絵を執筆中、それが漸次低下の気味があり、挿絵にとっては大打撃でありましたが、これは何に因るかというに、製版技術者の応召出征する者続出するに至つたからで、やむを得ぬところであるが、その為、当時紙上にあらわれた挿絵の効果あがらざりは事実であります^⑤。

「宮本武蔵」(『朝日新聞』一九三六・一〜一九三九・七)は鶴三が挿絵を担当した新聞小説で、「大菩薩峠」と並んで有名なものだ。鶴三はこのとき、ハイライト版という製版方法を用いた。一九三〇年代半ば頃から多用されており、画面の一部分にだけ網をかけ、色調の濃淡を作り、陰影を効果的に表現する方法である。網の部分は手仕事で行うため、技術者の技量が問題となる。その技術者の出征という時代背景を「宮本武蔵」という小説はもっていたのだ。その挿絵の作成にあたって、ただひたすらに自らの鍛錬に精進する宮本武蔵に鶴三は自らを重ねていたであろう。それにしても、挿絵という視覚表現を支えた技術者が戦地に送り出されていたことに時代の皮肉を感じざるをえない。池田浩士が「宮本武蔵」について「侵略戦争のイデオロギーを主人公の処世訓(教養理想)としてしまった」と評していたことを思い起こしておきたい。「宮本武蔵」はどんな境遇をも自らの成長の糧とする克己という哲学を喧伝したが、それは同時に人々を戦争という時代状況に順応させるイデオロギー装置ともなった。挿絵がそうした役割にどれほど寄与したのかを明確に分別することはできない。とはいえ、その一端を担っていたいなかったとも言い切れない。名も知れぬ技術者たちを戦場に送ったのは誰か。何なのか。そのとき、挿絵は誰のものだったのか。その問いの答えを鶴三は描いているのか。これからの課題として残り続ける問題であろう。

注

- (1) 植田寿蔵「小説・挿絵・人間」『大阪朝日新聞』一九三二・六・七
 (2) 紅野謙介「新聞小説と挿絵のインターフェイス―一九二〇年代の転換をめ

ぐって」/小森陽一・富山太佳夫・沼野充義・兵藤裕己・松浦寿輝『岩波講座文学2 メディアの力学』(岩波書店、二〇〇二)

- (3) 上司小剣「挿絵画家は作家の女房」『読売新聞』一九二一・三・一三
 (4) 小出鶴重「挿絵の雑談」『油絵新技法』(アトリエ社、一九三〇)
 (5) 植田、前掲文 注(1)
 (6) 木村荘八『近代挿絵考』(双雅房、一九四三)
 (7) 宇野浩二「小説の挿絵」『大朝』一九三二・一・二六
 (8) 小島善太郎「挿絵芸術(二)」・「挿絵芸術(三)」・「挿絵芸術(四)」『大毎』一九三二・七・一四〜一六
 (9) 匠秀夫『日本の近代美術と文学 挿絵史とその周辺』(沖積社、二〇〇四)
 (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、二〇〇九)
 (11) 宇野、前掲文 注(7)
 (12) 渡辺圭二「『生ける人間』を描く」『名作挿絵全集 第三巻』(平凡社、一九八〇)
 (13) 小島善太郎「挿絵芸術(二)」『大毎』一九三二・七・一四
 (14) 石井富士弥「視覚時代への出発」『名作挿絵全集 第二巻』(平凡社、一九八〇)
 (15) 紅野、前掲論文 注(2)
 (16) 石井鶴三「挿絵寸感」『日本電報』一九四一・一
 (17) たとえば、中村岳陵は自らの体験から新聞挿絵について次のように証言している。「新聞挿絵は、日々原稿紙四枚位の範囲内で、本文に随つて描く仕事であるから、それだけに日々に制肘を受けなければならぬが、その制肘を受けながらも、如何に構成し、如何に表現するか、骨の折れるに随つて又一種の楽しみでもある。畢竟頭のいる仕事であるだけに、そこには又云ふに云はれぬ面白さもある」(太田三郎・木村荘八・中村岳陵『挿絵の描き方』(崇文堂、一九三四))
 (18) 一九二五年から一九四五年までの石井鶴三の新聞挿絵を概観すると、久保

- 田万太郎「春泥」(『大朝』一九二八・一〇四)、「大菩薩峠」(『東日』／『大毎』一九二八・五〇九)、森田草平「吉良家の人々」(『東朝』一九二九・四〇六)、直木三十五「南国太平記」(『東日』／『大毎』一九三〇・六〇一九三二・一〇)、子母沢寛「国定忠治」(『東日』／『大毎』一九三二・一一〇一九三三・六〇)、村松梢風「東海美女伝」(『東日』／『大毎』一九三五・九〇一九三六・一一)、吉川英治「宮本武蔵」(『朝日新聞』一九三八・二〇一九三九・七)、同「梅里先生行状記」(『朝日新聞』一九四一・二〇八)、邦枝完二の「龍」(『毎日新聞』一九四三・一二〇一九四四・二〇)となる。
- (19) 石井鶴三「『大菩薩峠』挿絵を描いた頃」『文藝』一九五五・一一
- (20) たとえば、木村荘八は石井鶴三の苦手な部分として「文学的な面白味や、洒落や、色気や、艶や、詩」を挙げている(『石井鶴三の挿絵』『石井鶴三挿絵集』(光人社、一九三四))。なお、男性ジェンダー化されたジャンルとしての時代小説の詳細な検討は別稿に譲りたい。
- (21) 小説本文の引用は新聞初出による。
- (22) 久保田万太郎「雷門以北」東京日日新聞編『大東京繁昌記』(春秋社、一九二八)／『大東京繁昌記 下町篇』(平凡社ライブラリー、一九九八)所収
- (23) 川本三郎『大正幻影』(新潮社、一九九〇)／『大正幻影』(ちくま文庫、一九九七)
- (24) 大村彦次郎『万太郎 松太郎 正太郎—東京生まれの文人たち』(筑摩書房、二〇〇七)
- (25) もちろん、ナオミを単純に近代女性のイメージとして考えることはできない。ナオミとその挿絵については拙稿「複製技術時代の挿絵」『JunCure 02』(二〇一一・三)で論じた。
- (26) 森銑三「石井鶴三さんの画稿」『森銑三著作集 続編 第六巻』(中央公論社、一九九三)
- (27) 磯田光一『永井荷風』(講談社、一九七九)／『永井荷風』(講談社文芸文庫、一九八九)
- (28) 木村荘八「澤東挿画余談」『改造』一九三七・七
- (29) 「春泥」の時間設定には錯誤がある。物語中では日露戦争から二〇年や明治四四年から一五年など、断片的に設定年が示され、おおよそ一九二五〜六年ごろと推測できる。ただし、最後の地下鉄道の開業が一九二七年末であるため、それまでの設定とは齟齬を来す。浅草の新風俗として物語に採り入れた結果、矛盾を生じてしまったのであろうか。
- (30) 石井鶴三「版画の趣味」『週刊朝日』一九二四・三・一六
- (31) 植田寿蔵「小説に挿絵は不要か」『大朝』一九三二・六・六
- (32) 小島善太郎「挿絵芸術(一)」『大毎』一九三二・七・一三
- (33) 『朝日新聞社史 資料編』(朝日新聞社、一九九五)を参照
- (34) 『東日七十年史』(東京日日新聞社、一九四一)、『毎日新聞七十年』(毎日新聞社、一九五二)、『毎日新聞百年史』(毎日新聞社、一九七二)などを参照
- (35) ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」(一九三六)／浅井健二郎編訳、久保哲司訳『ベンヤミン・コレクション1 近代の意味』(ちくま学芸文庫、一九九五)所収
- (36) 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、二〇〇八)
- (37) 座談会「大衆」の登場—ヒーローと読者の時代」池田浩士編『文学史を讀みかえる2 大衆の登場』(インパクト出版会、一九九八)
- (38) 紅野、前掲論文 注(2)
- (39) 石井鶴三「石井鶴三挿絵集」自序『石井鶴三挿絵集』(光人社、一九三四)
- (40) 池田浩士『大衆小説の世界と反世界』(現代書館、一九八三)
- (41) 池田、前掲書 注(40)
- (42) 石井鶴三「宮本武蔵」挿絵集『宮本武蔵挿絵集』(朝日新聞社、一九四三)
- (43) 池田、前掲書 注(40)