

二〇二三年度公開講座

多重化される物語

——泉鏡花「清心庵」と富岡永洗の口絵——

出口智之

—

明治の口絵・挿絵文化について語る際、「口絵華やかにし頃」という言いまわしがしばしば用いられる。鏗木清方が『こしかたの記』の節題にして有名になった言葉だが、もとは文筆家としてもすぐれた力量を持つ洋画家、木村荘八の「口絵華やかに、挿絵侘びしかりし頃」という表現を借りたものであった。<sup>(1)</sup> 荘八が意識していたのは、武内桂舟・水野年方・富岡永洗らの活動期から清方の最盛期までで、年代としては明治二十年代前半から明治末、大正初期ころということになる。この時期、各出版社が単行本や雑誌に競って美しい口絵を入れる一方、「口絵は大家に描かせる、挿絵の方は小家で間に合はす、と云つたやうなイヤなこともする」傾向があったとして、<sup>(2)</sup> 荘八は右のように述べたのであった。

もつとも、明治の雑誌や新聞を幅広く見てゆけば、質の高い挿絵もけつして少なくはない。それゆえ、清方は荘八の表現の後半を略したのだろうし、実際『こしかたの記』では、口絵と挿絵の扱いに大きな差はつけられていない。よって、ここでもこの傑出した両挿絵画家が注目した対象を、ひとまず明治中後期の口絵・挿絵文化と概括しておく。それは近代文学の興隆期、すなわち尾崎紅葉や幸田露伴の出版から、自然主義がやや退潮して白樺派や耽美派の勃興を迎えるまでと、ほぼ完全に重なっている。

ところが、かなりの蓄積を有する明治文学研究に対し、口絵・挿絵の研究は抄々しく進んでいるとはいいがたい。先駆的な匠秀夫『近代日本の美術と文学』（木耳社、昭和五十四年十一月）をはじめ、二十世紀に提出された研究の多くは、掲載作品と直接の関わりなく制作された絵、いわば絵画として単独で扱いうる絵を興味の中心とし、物語の一場面を再現的に描いたような絵は検討の対象から除外する傾向が強かった。近年では、『増補改訂 木版口絵総覧』（文生書院、平成二十八年十二月）など山田奈々子の一連の仕事に加え、立命館アート・リサーチセンターが朝日智雄の蒐集資料を母体に「朝日コレクション 口絵データベース」を構築したことで、木版多色摺口絵については研究環境の整備が進んでいるが、石版や各種写真版などほかの印刷技術による口絵、また巻中に挿入された挿絵はその範疇には含まれていない。岩切信一郎『明治版画史』（吉川弘文館、平成二十一年八月）や前田恭二『絵のように 明治文学と美術』（白水社、平成二十六年九月）は、文学と美術の内容的交響や制作の現場に光を当てたすぐれた成果だが、史的把握が優先されているのはやむをえず、多種多様な明治期の作品の実態を説明するためには、さらなる研究の深化が必要である。

このように、近年なおこの分野の研究が大きく進みかねているのは、文学と口絵・挿絵の双方をあわせて論じるための枠組や視点、方法等が確立していなかったことが大きい。その背景には、文学研究と美術研究を別箇の領域とし

てきた、西洋を模倣して整備された近代的学問体系がある。文学の研究者がテキストにのみ注目する一方、美術の研究者は肉筆による本画を研究の中心としたことで、印刷画、特に文学作品に取材して出版物に挿入された口絵や挿絵は、いずれの視野からも疎外されてきた。木版多色摺口絵の研究が他に先駆けて進んでいるのも、作品として美麗だという美術的側面が大きく、それ以外の口絵や挿絵は単行本や初出の紙誌面で確認する以外、作品を見ることさえ難しい状況が続いている。

かかる状況に対して、筆者は近代の作家たちも江戸の戯作者同様、起稿に先んじて口絵や挿絵の図柄に指示を出し、文章と絵の双方をあわせて作品として構想していたという事実から、画文を一体で捉える「画文学」の概念を提唱して研究を進めてきた。これは、作家を一つの結節点とすることで、文章と口絵・挿絵の相互関係の考察に必要性和必然性の裏づけを与え、画文から成る作品の再解釈や再検討を旨指すものである。と同時に、作者自身ではない第三者が絵に指示する場合もあったこと、指示を受けてもお画人の裁量を生かした制作も行われていたこと、印刷技術の選択や摺刷の過程においては、編集部や印刷に携る職人たちの役割が大きかったことなどを考えれば、成立した作品の解釈をすべて作家の意図へと回収するのもまた適当ではない。画人の流派・方法・個々の力量や、各印刷技術の特質、掲載媒体の編集事情と方向性、版元の置かれていた状況といった様々な要素を斟酌し、作品ごとの事情にあわせて慎重な分析と解釈が求められるのである。

以上のような視野に立ち、筆者はすでに樋口一葉「十三夜」や尾崎紅葉「多情多恨」「金色夜叉」などの作品分析<sup>(3)</sup>、『東京朝日新聞』を例にした絵入り新聞小説の特質と困難<sup>(4)</sup>、『都の花』『文芸倶楽部』『新小説』(第二期)といった文芸誌の口絵の実態<sup>(5)</sup>、『新著月刊』の口絵に見られる新しい印刷技術への挑戦<sup>(6)</sup>、そして挿絵画家の社会的立場と旧著作権法下での法的権利等に関して、それぞれ論考を発表してきた。しかし、右記のうち具体的な作品の分析については、挿

絵にも積極的に関与し、作意を込めようとした作家のいとなみを跡づけることに力点を置いたため、絵画の分析として十分であったとは言いがたい。そこで本稿では、泉鏡花の初期作品「清心庵」と、富岡永洗によるその口絵〈美人駕籠に凭る図〉、『新著月刊』明治三十年七月）を取上げ、画文一体で作品を考える可能性を探ってみたい。

## 二

「清心庵」の掲載媒体である『新著月刊』は、後藤宙外・島村抱月・水谷不倒・小杉天外・伊原青々園の五人が組織した、丁酉文社の編集にかかる雑誌である。明治三十年四月に東華堂から創刊され、一時は先行する第二期『新小説』を凌駕するほどの勢いを誇ったが、版元の財政難によつて翌三十一年五月に廃刊となつた。<sup>(8)</sup>筆者は先に、注6に挙げた拙稿において『新著月刊』口絵の全体像を概覧し、この雑誌が第二期『新小説』の跡を追う形で、着色写真版を中心とする新しい口絵印刷技術に挑戦していたことを明らかにした。ただし、「清心庵」の掲載号は創刊から四号めで、まだそうした試みが本格化していない時期にあたり、口絵〈美人駕籠に凭る図〉も伝統的な多色摺木版で摺られている。

作家の側に即して言えば、「清心庵」は「夜行巡査」(『文芸倶楽部』明治二十八年四月)、「外科室」(同、同年六月)、「琵琶伝」(『国民之友』明治二十九年一月)、「海城発電」(『太陽』同年一月)などで文壇での地歩を固めた泉鏡花が、それらのいわゆる観念小説に続いて世に問うた作品の一つである。鏡花は本作以前に、長篇『誓之巻』と総称される短篇連作「一之巻」(『文芸倶楽部』明治二十九年五月)、「三十一年一月」を発表しており、梅山聡は本作を『誓之巻』の一種の続篇ないし完結篇として構想された小説<sup>(9)</sup>と位置づけた。氏が挙げる、本作の初出本文では主人公「千ちゃん」の名が一部「新ちゃん」と誤記され、これは長篇『誓之巻』の主人公上杉新次の呼名であること、本

作の初収単行本が『誓之巻』（日高有倫堂、明治三十九年一月）で、その「巻末に付録のような形で」収載されていることなどの根拠は説得的であり、従うべきだろう。また眞有澄香は、「龍潭譚」（『文芸倶楽部』明治二十九年十一月）、「照葉狂言」（『読売新聞』明治二十九年十一月十四日〜十二月二十三日）、「化鳥」（『新著月刊』明治三十年四月）などとともに、「一之巻」〜「誓之巻」や本作を（少年もの）とする位置づけを採用している。<sup>10</sup>

まずは作品の梗概をまとめておくと、中心的な人物は九歳で孤児となり、作中の現在時では十八歳になっている千（千ちゃん）である。世を厭うた彼の母は、慰藉を求めて山中の清心庵に住む尼を訪れたものの、辞去したあとで庵中から「おゝ、寒、寒」という尼の「不作法な大きな声」が聞こえたため、「尼になっても、矢張寒いんだもの」と洩して死を選んだのだった。母の死後に知りあい、慕っていた年上の摩耶も近年嫁いでしまったため、母恋しさを尼に訴えていた彼は、その清心庵を譲られて摩耶とともに暮しはじめ。当然、摩耶の婚家は下山を促すが彼女は拒否、傍仕えのお蘭たちが迎えに来てもなお帰らず、お蘭もまた千と話してひとまず納得し、摩耶の小袖と白菊だけを駕籠に乗せて去っていったのだった。

こうした物語にあわせ、富岡永洗が描いた口絵《美人駕籠に凭る図》【図1】については、吉田昌志が次のように評している。

庵の枝折戸の前に止めた駕籠の横で、藤色の小袖と菊の枝を持った美人がやや前屈みに見返る図は、物語の結びに近い場面を写したものと知られる。「清心庵」において最も印象深い箇所は（中略）最後の一節であろう。しかし、この場面を絵にするのは極めてむずかしいこととして、永洗は無難に駕籠へ小袖と菊を置こうとするところを描いている。永洗特有の艶色は、わびしい庵のくすんだ背景に抑えられることによって、艶やかというよりも清楚な趣を呈しており、手に抱える小袖の藤色も美しい。<sup>11</sup>

氏の指摘する「最後の二節」とは、「千里が山を下る駕籠に小袖と白菊のあるのを見て庵に駆け込んだのち、衝立の向うに摩耶の顔を認め」た場面のことである。小説の最終部、当該場面の本文は以下のようになっている。

「唯今！」／と勢よく框に踏懸け呼びたるに、答はなく、衣の氣勢して、白き手をつき、肩のあたり、衣紋のあたり、乳のあたり、衝立の陰につと立ちて。烏羽玉の髪ひまに、微笑みむかへし摩耶が顔。窺の音して叢に虫鳴く一ツ聞こえしが、われは思はず身の毛よだちぬ。／この虫の声、窺の音、框に片足かけたるトタンに衝立の陰に人見えたる、われは嘗てかる時かゝることに出会ひぬ。母上か、摩耶なりしかわれ覚えて居らず、夢なりしか、知らず、前の世のことなりけむ。

たしかに、この記述では衝立のかけから千を迎えた女が、摩耶なのか、それとも千の亡母なのかが臆化されているうえ、夢や前世など、現実ではない可能性さえも示唆されている。梅山聡が「謎めいた結末の意味をどう解釈するかに関して議論が集中してきた印象がある」と概括するとおり、この部分が読者によって解釈の分れる、したがって研究上注目される箇所であることは間違いない。しかし、こと口絵における画像化という点では、吉田が言うほど「極めてむずかしい」かどうかは疑問である。というのは、本作には挿絵がなく、口絵も一枚にかぎられるため、女の顔や着物をどう描いても摩耶か亡母かの特定にはつながらず、それは本文とおなじく読者の判断に委ねられるからである。

ここで、本作に先立って『新著月刊』創刊号（明治三十年四月）に掲載された鏡花作「化鳥」の口絵、渡部金秋《天花に舞ふ図》（クロモ石版、【図2】）を見てみよう。この小説でも、川で溺れかけた語り手の少年、廉を救った「大きな五色の翼があつて天上に遊んで居るうつくしい姉さん」について、彼は「翼の生へたうつくしい人は何うも母様であるらしい」と言いながら、「何う見ても母様にうつくしい五色の翼が生へちやあ居ないから、またさうではなく、

他にそんな人が居るのかも知れない」とも述べて、事実が臆化されている。ところが金秋の口絵では、橋番をする母親が廉と住む川沿いの陋屋を右下の枠内に配しつつ、羽衣をまとい、蓮の花を手にして宙を舞う天女を中央上部に大きく描いている。すなわち、「清心庵」とおなじく物語内の出来事を杳然とさせるテキストに対して、いわば幻想である天女のイメージのほうを選択し、図像として明瞭に描きあらわしているのである。

前述したように、明治三十年代になってもいまだ、小説作者が口絵・挿絵の図柄を指示する慣習は広く継続しており、『新著月刊』もその方式によって編集されていた<sup>13</sup>。また、鏡花がそうした慣習のなかで活動していたことも、次号掲載の「春昼後刻」の場面を、それがまだ未発表の段階で先取りして描いた「春昼」口絵（岡田三郎助画、『新小説』明治三十九年十一月）などの例から明らかである<sup>14</sup>。すなわち、幻想の天女を図像化した「化鳥」口絵は鏡花自身の指示であった可能性が高く、したがってこの「清心庵」においても、結末の場面を口絵にする選択肢はあつたはずなのである。加えて、富岡永洗が作家からの指示に従った描画を自身の職分とする絵師で、自己判断による図柄の決定や変更には消極的だったことも、旧稿にて高橋太華宛の書翰から明らかにしておいた<sup>15</sup>。

むしろ、『美人駕籠に凭る図』において注意を払うべきは、ここに描かれた場面が本文では記述されていないことである。この一点だけを取っても、本作は吉田が言うように「無難」な絵とは受取りがたい。では、「清心庵」の本文は当の駕籠について、どのように記述していたのだろうか。まずは該当する箇所を見てみよう。

駕籠のなかにものこそありけれ。設の蒲団敷重ねしに、摩耶はあらで、其藤色の小袖のみ薫床かまどゆかしく乗せられたり。紀念かたみにとて送りけむ、家土産いへつとにしたるなるべし、其小袖の上に菊の枝置き添えつ。黒き人影あとさきに駕籠ゆらくと釣持ちたる、可惜あたら其露をこぼさずや、大輪の菊の雪なすに、月の光照り添ひて山路に白くちらくると見る眼遙かに下り行きぬ。

ここにはたしかに、駕籠に載せられた藤色の小袖と白菊への言及が見られる。ただし、これはちょうどお蘭と話していた千が見た光景であって、彼女は近づいてくる駕籠に気づき、その後を追って去ってしまふ。一方、千が先ほど庵の様子をうかがった際には、お蘭たちはまだ室内におり、彼がその場を去って山番の爺に行き会った直後、追ってきた彼女に呼びかけられて話しはじめたのだから、千の視点から語られる本文に、お蘭が庵から出てくるところは記されるはずがない。あるいは、口絵の女をかりに、お蘭とともに庵を訪れたお仲だと考えようとも、事態はほぼおなじで、本文に彼女に関する記述はほとんどないのだから、結局口絵に対応する文章は存在しないし、またこれをお仲とすべき積極的な理由もないわけである。

このように、本文中に言及のない場面を描いた口絵の例としては、鏡花の先行作品では「外科室」口絵（水野年方の九年前、二人が小石川植物園ですれ違った場面を描く「下」から成る小説中に、高峰との結婚を夢想する病床の夫人を描いた口絵の場面は存在しない<sup>16</sup>）。注15に示した拙稿では、鏡花が年方に図柄を指示したあと、小説の執筆中に構想が変化したため生じた齟齬と考えたが、鏡花の他作品における口絵・挿絵の性質や雑誌編集の状況等にかんがみると、これはむしろ意図的に本文と異なる場面を指示した可能性が高いようである。病床にあつてつる夫人の恋情を口絵に描き、その気持ちの強さを視覚的に示すことで、極端にプラトニックな愛を描いた本文と相補的な効果を狙ったと解すべきだろう。

「清心庵」の口絵に戻ると、鏡花からの指示が起筆以前のようない段階で行われていたとしても、完成稿との間に「外科室」ほど大きな物語的相違はなく、作中にこの場面を設けたり、何らかの形で言及したりするのが困難だったとは考えにくい。だとすれば、これもまた執筆中の構想変化による望ましからぬ齟齬ではなく、口絵と本文を意図的に



分業させたと見るのが適当である。では、ヒロインである摩耶を描かず、対応する本文もあえて用意されなかったこの口絵は、小説「清心庵」とあわせてどう理解すればよいのだろうか。次節ではそのことを、絵の分析を通じて考えてみよう。

### 三

まずは口絵のバランスを見ると、中央に立つお蘭の後ろ、左下がりには置かれた駕籠の担ぎ棒が、おおむね画面下方三分の二の対角線になってるのが見て取れる【図4】。これをガイドとして、全体に縦横三等分線を引いてみると、その下方三分の二の範囲に多くの景物をおさめ、かつフォーカルポイントであるお蘭の顔を上方三分の一の分割線中央に配置することで、構図としての安定がはかられているのがわかる。ところが、そのなかで右上の縦横三分の一の枠内①のみ、突出して描画の密度が高い。そちらに向けられたお蘭の視線も、このコーナーの重要性を強調している。

ここに描かれているのは、柴垣の向こうに立つ樹木と、網代戸がなかば開いたままの茅葺の冠木門である。対角である左下の角②と比較すると、そちらでは担ぎ棒の端が画面内にびったりおさまっているのに対し、右上の冠木門は大きく見切れて画面外へと続いている。すなわち、この絵では右上の画面外に続く部分にも重要なモチーフが存在すると見ることが出来る。絵の上方に重きを置くこうした構図を取ると、その重みでバランスを失しかねないところ、絵具の濃度を淡く、明度を高くして軽みを出すとともに、担ぎ棒と逆並行するお蘭の視線や、源氏香の図を散らした鮮やかな朱座布団を左下に置くことでこれを支え、全体が不安定になるのを回避した構図である。

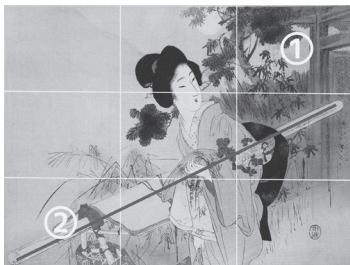


図4

この右上画面外に暗示されているのは、ひとまずは庵に残ることを選択した摩耶だと解される。そうすると、こちらを見返るお蘭の姿勢は、彼女を連れ戻せなかった心残りをあらわしていそうだが、ではその手に抱えられた白菊と小袖は何を意味するのだろうか。注目すべきは、お蘭が千に語った、彼女が清心庵を訪れた際に応対した摩耶の様子である。

(誰方)／とおつしやつてあの薄暗いなかにさ、胸の処から少し上へお出し遊ばして、真白な細いお手の指が五本衝立の椽へかゝったのが、はつきり見えたわ、御新造様だあね。／お髪がちいつと乱れてさ、藤色の袴で、ありやしかも千ちゃん、此間お出かけになる時に私が後からお懸け申したお召だらうぢやありませんか。凄かったわ。おやといつて皆後じさりをしましたね。

ここでは、摩耶自身の顔貌や容姿は直接描写されず、白い五本の指と髪、そして藤色の袴によって、彼女の存在感が伝えられている。この記述を念頭にふたたび口絵に目をやると、藤の花をあしらった藤色の小袖の下にお蘭の白い左手が見え、またその背後に配された帯は、潰しの墨に艶墨を重ねて模様を浮びあがらせる、彼女の髪とおなじ技法で摺られていることに気がつく。すなわち、画中に姿の见えない摩耶は、右上画面外の庵にいることが構図から示唆される一方、本文と明らかな照応をなす小袖周辺の描写によって、お蘭に連れ去られていることが象徴的に表現されているのである。

お蘭が摩耶を連れ去っているというこの解釈は、一見不可解なようにも思われるが、いくつかの角度から裏づけが可能である。たとえば、小袖に包まれる形で描かれた白菊の存在である。「清心庵」では、この菊は前節にも引いた末尾近くの一段に、「其小袖の上に菊の枝置き添えつ」「大輪の菊の雪なすに、月の光照り添ひて」とあるのが唯一の言及で、それ以前にはまったく登場しない。したがって、作品を本文のみで読むと、この白菊は物語の文脈に定位する

ことが難しく、菊花にまつわる文化的イメージなどを参照して解釈する必要があるが、実際にはこの本文は口絵の描写を受ける形で記されたものと考えるべきなのである。

ここで、鏡花にとっては師である尾崎紅葉が、女の存在を花で象徴する挿絵を幾度か用いていたことを想起したい。本作に先立つ例としては、「多情多恨」(二)の五の挿絵(絵師不明、『読売新聞』明治二十九年三月五日、【図5】)がわかりやすい。ここに描かれた山茶花は、妻お類を亡くした柳之助が墓参のおりに折ってきた花で、本文中にも「類の魂だ」「此花が実際類の顔に見えた」とあるように、明らかに亡妻の象徴として扱われている。しかも、一輪挿しが「本箱の上にある」とする本文に対し、挿絵では山茶花を本棚の横、洋書と隣合う位置に配して、お類と教師である柳之助との心情的な寄添いさえ暗示している。<sup>(17)</sup>

あるいは、中江玉桂の描いた「笛吹川」第四十七回挿絵(『読売新聞』明治二十八年六月二十日、【図6】)も興味深い。たがいに思いあう信之とお礼が、彼女の義父の妨げで会えずにいるなか、木塀越しにひそかに言葉を交す場面である。この挿絵に見える木塀をくぐる黒猫は、小説本文に登場しておらず、塀を越えてお礼のもとに届いている信之の思いをあらわすと解される。だとすれば、その傍らの草花はお礼を連想させ、これもまた花が女のイメージを色濃く有した例である。<sup>(18)</sup> このように、紅葉はしばしば花で女を象徴させており、かつその発想が非常にわかりやすいことを考えれば、『美人駕籠に凭る図』も本文に呼応した描写の中央に白菊を置くことで、摩耶の存在を暗示していると解して不自然ではない。

続いて、この口絵を永洗によるほかの口絵と比較してみよう。比較的早い時期の作例としては、エドワード・ブル

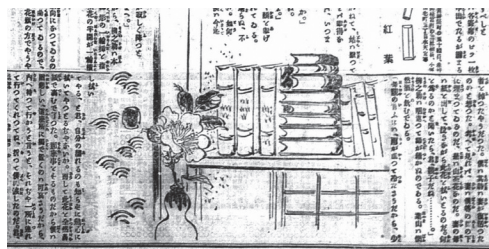


図5 絵師不明「多情多恨」(二)の五挿絵(国立国会図書館蔵)

ワーリットンの原作を益田克徳が訳述し、それを若林珮蔵が速記した『夜と朝』（博文館、明治二十二年九月）の口絵【図7】が挙げられる。作品の第二十七回、自分の孫娘とは知らず、十八歳の豊稔ホーネに思いをかけた腹黒い貴族の李本リボルンが、家来の大瞞ダイクマンに指示して拉致させようとした場面である。本文の該当部分には、次のようにある。

軀ぐて例の墓場の側そばの樹木しげつの茂しげつて居る所へ来ると。突然後ろから豊稔ホーネの肩へ手を掛けて（中略）「お前がいやと云ても私が是非つ伴つれて行かなければならないよ」豊「アレー」と叫ぶ口を左の手で押へ、右の手で豊稔ホーネを抱き上げて、横町の方へ曲うとするとと腕もがいた拍子に口を押へた手が外れたから、再び「アレー」と云て叫ぶ時に、墓場の処からバタ／＼と一人の男が現はれて来て（後略）

（二百六～二百七頁）

永洗はこのような緊迫した状況を、《美人駕籠に凭る図》とおなじ左下がりの構図で描いている。二人を追う右上の男は、物語中では主人公の必夫ヒツツブであるはずだが、警察官らしい服装をしているのは、この直前に豊稔ホーネを見かけた巡査が夜中の一人歩きを注意する場面があり、指示の際に混乱があつたものだろうか（20）。ともあれ、大瞞ダイクマンが画面手前に向けて身体を左に開き、左の肩越しに背後、画面では右上の方向を見返っているポーズや、女を抱える彼の腕などが、《美人駕籠に凭る図》におけるお蘭の描写に通じていることは明らかである。

また、こちらは本作以後の作例になるが、黒岩涙香『露国人』（扶桑堂、明治三十二年一月）の口絵【図8】も挙げ



図8 富岡永洗『露国人』口絵  
（朝日コレクション）



図6 中江玉桂「笛吹川」第四十七回挿絵  
（国立国会図書館蔵）

ておきたい<sup>(21)</sup>。催眠術に類する不思議な「動物電気」の力で、他人を意のままに操れる露国人曾浦木から、恋人の大浜嬢を守るうとする英人江良田の物語である。永洗の口絵は特定の場面に取材するのではなく、主要な登場人物三人をわかりやすく描き示した、人物紹介的な性格を持つ。画面右側に配された薄摺りのシルエットが曾浦木、左側の男が主人公の江良田、彼がかばうように抱えている中央の女が大浜嬢で、『夜と朝』口絵の大瞞<sup>ダマシ</sup>とほぼおなじ姿勢をとる江良田は、こちらでは大浜嬢をかばいつつ曾浦木を警戒するように背後を振り返っている。

この二作を見ると、目的こそ誘拐か庇護かと正反対だが、いずれも背後を危ぶみながらももう一人の人物を伴っている恰好であり、これと共通する《美人駕籠に凭る図》のお蘭の姿勢も、やはり摩耶を連れていることを含意すると見てよい。さらに言えば、もしもお蘭が庵に残った摩耶に心を残しているのであれば、本作の前月、明治三十年六月の『新著月刊』に掲載された島村抱月「玉かづら」口絵《監獄門前の美人》【図9】や、塚原浩柿園「罰あたり」口絵《芸芸倶楽部》明治三十三年二月、【図10】のように、ハシカチを噛むなどの仕草とともに不安げな表情を描くのが普通である。この点においても、本作のお蘭は『夜と朝』や『露国人』の口絵の描写に近いと言えよう。以上のように、《美人駕籠に凭る図》は本文における摩耶の描写との呼応、物語にはほとんど登場しない菊花を用いた女の象徴、永洗が描いたほかの口絵との構図的類似性などから、お蘭が摩耶を連れ去っていることを幾重にも暗示していると解されているのである。

しかしながら、いかにこの口絵をそう解したとしても、「清心庵」本文では去ってゆ



図10 富岡永洗『罰あたり』口絵  
(朝日コレクション)



図9 富岡永洗《監獄門前の美人》  
(朝日コレクション)

く駕籠に彼女は乗っていないかった。また、本節はじめに述べたように、この口絵自体も、庵に残る摩耶の存在を構図によって示しているようである。では、結局のところ、摩耶の状況ははたしてどう理解すればよいのだろうか。この、摩耶が庵に残りながら同時にお蘭に連れ去られているという事態は、一見奇妙なようにも思われるが、実はその奇妙さにおいてこそ、《美人駕籠に凭る図》は「清心庵」と根柢の部分で接続しているのである。

#### 四

鏡花の小説ではしばしば見られることだが、「清心庵」はある種のわかりにくさに満ちている。たとえば、先に本作の粗筋をまとめた際、千が「清心庵を譲られて摩耶とともに暮しはじめる」と記した。しかし、二人の生活の場として庵を提供した尼や、夫を持ちながら千と暮すことを選択した摩耶が、どのような心情と思考でその決断にいたったのか、具体的などころは判然としない。何より、山中の庵で起居をともにする二人がどんな関係にあるのか、読者にはそれさえ明らかにされてはいないのである。

もちろん、すでに夫のある女が婚家を出て、十八歳の青年と二人で暮すというのだから、そこには男女の関係をうかがわせる危うさがつきまわっている。実際、迎えに来たお蘭は千に対し、「お前さん、御新造様と出来たのかね」「何うだね、出来たわけかね」と問詰める。ところが、千は「出来たつて分らないもの」と答えるばかりで、その問いに乗ろうとはしない。そして、「なかよ、しのお朋達だ」（傍点原文）という摩耶の表現を引取って、「気が合つたんだから、なかぞ可お朋達だらうよ」と答えるばかりなのである。

こうした千の造型と摩耶との関係について、松村友視は次のように述べている。

大家の人妻と青年との隠棲が社会的に負う意味は決して軽くはないはずだが、「分らない」という言葉を繰り返す

千の、性的関係の意味をさえ解さない幼児性は、そうした社会規範や倫理を根源的に拒否するコードでもある。千の「自己同一性」の希薄さは、社会的に共有される倫理をほとんど無自覚のうちに拒否する意志を潜在させているのである。<sup>(22)</sup>

また、梅山聡はこの指摘を敷衍し、千がお蘭に対して「分らない」としか答えない点に、「千と摩耶の関係のあり方が、お蘭の用いる言葉によって絡め取られてしまふのを免れうる」可能性を見出した。その上で氏は、本作を「この二人の関係について、そもそもそれは、何であるかという根柢的な問いをこそ浮上させている作品」（傍点原文）だと解している。<sup>(23)</sup> すなわち、両者ともに千と摩耶の関係の不可解さに注目し、それが世俗的な解釈を拒否しているところに、「清心庵」が読者や社会に投掛ける問いを見出したのであった。

小説「清心庵」の解釈については筆者もこの方向性を支持するが、本稿で注目したいのはそうしたわかりにくさ、不可解さを作り出している構造のほうである。お蘭が千と摩耶との関係に戸惑うのは、それが「何の事はない、密通<sup>まをとしこ</sup>だね」としか見えないにもかかわらず、両者ともに「なかよしのお朋達<sup>ともたち</sup>」であることを主張し、彼女自身も「千ちゃんお前様<sup>まえさん</sup>と、御新造様と一ツお床でおよつたからつて別に仔細はないやうに、ま私は思ひます」と了解せざるをえないからだった。もつとも、その「お朋達<sup>ともたち</sup>」という表現が二人の男女関係を否定しているのかというと、かならずしもそうでないのは梅山が指摘するとおりである。ここには、状況からすれば不義の男女関係と捉えられても仕方がないし、またそうではないと明確に否定されているわけでもないにもかかわらず、彼らはそのような関係にはないらしいということが無保証かつ無論理に納得させられるという、最後まで事態が明らかにならない不鮮明さがつきまとっている。

そもそもお蘭は、ひいては読者も、なぜ千と摩耶が同衾しても「仔細はない」と判断するのだろうか。そこには清心尼の後見もあるが、何より千と対面してみて、「この様子で密通<sup>まをとしこ</sup>も何もあつたもんどちやあないやね」と認識されたか

らだった。松村の言う「性的関係の意味をさえ解さない幼児性」であり、読者も千の語りである地の文を通してそれを感得する。ところが、彼が「化鳥」の廉のような幼い少年ではなく、十八歳の肉体を持つ男と設定されていることもまた事実であつて、だからこそお蘭や読者は事態の不可解さに当惑するのである。

このように考えれば、「清心庵」はいわば相反する二つの状況を重ねあわせたうえで、そのいずれかを選択するのではなく、むしろ「分らない」という決定不可能な両義性のままにとどめることで、単純かつ明快な整理や意味づけを拒絶した作品だと言えるだろう。不義の男女関係はもとより、そうでない「お朋達」としての関係であつても、それを見まがわれない形で明瞭に提示することはできたはずだし、千の年齢をより低く設定しても物語は成立しただろう。そのなかで、あえて相容れない二つの状況を併立させたのが本作の戦略にほかならず、《美人駕籠に凭る図》もまた、そうした特質と呼応するように構成されていたと考えられる。あらためて繰返せば、本文で「空駕籠」と明言されている以上、摩耶は迎える者たちとともに下山してはいないのだが、そこで言及される白菊を手がかりに口絵に目をやれば、画面外の庵に摩耶の気配を残しながら、同時にお蘭に連れ戻される彼女の存在が濃厚に暗示されていたのである。

以上のような口絵理解のうえで、前引した本文末尾の一節をもう一度見てみよう。お蘭が駕籠を追って去ったあと、庵に戻った千が摩耶に迎えられる場面である。「唯今！」という千の呼びかけに、摩耶は答えなのまま「衝立の蔭にと立ちて」、微笑みを浮べて彼を迎えた。この記述もまた、彼女が庵に残ったことを言明するようでありながら、千はすぐにそれを「衝立の蔭に人見えたる」（傍点出口）と言いなおし、「母上か、摩耶なりしかわれ覚えて居らず、夢なりしか、知らず、前の世のことなりけむ」と結ぶのであつた。

ここには、本文が口絵同様に、二重の状況を描き出していることが見て取れる。すなわち、摩耶は庵に残って千を



出迎えながら、しかし実はお蘭とともに庵を去ったのかもしれない。だとすれば千が見たのは幻影、彼が真に恋い慕っている母の幻影だったのかもしれない。とはいえ、こうした具体的な出来事のレベルでの二重性を、千の人物造型や摩耶との関係とおなじように、どちらともつかない宙ぶりの形のまま併立させてゆくことは難しい。そのため、末尾の一文で物語を夢や前世という非現実へと解き放つことにより、「清心庵」はそうした二重性をぎりぎりのところで成立させていたのだと言えよう。

加えて、本作にはこうした主題を支えるように、副次的な二重性のモチーフがほかにいくつも仕掛けられていた。たとえば、千の母が入水したきっかけは、崇敬した清心尼の「不作法な大きな声」を聞いたからであったし、千と摩耶との生活を取ったことについて、お蘭は尼を「人の悪い髪結の役」「破戒無慚」と批判している。その一方、彼女は「此処へ尼様がおいで遊ばせば、矢張つむりが下るんです、尼様は尊く思ひます」とも述べ、二人の不可解な関係を承認するのに「尼様のお計らひ」を引合いに出していた。すなわち、清心尼は聖と俗のあわいに立ち、どちらの色合いでも眼差される人物として造型されていたのである。

あるいは、夫を持ったまま千と暮しはじめた摩耶は、千に対しては「なかぞ可いお朋達ともたち」として擬似的な母の役割を引受けつつ、同時に夫に対する妻としての立場も保持し続けている。彼女は幾度にもわたる迎えを拒絶するものの、妻の座を抛棄したわけではなく、宙ぶりの立場のままこの生活に入ったのである。そして、いかに「米も塩も納屋にある」とはいえ、この生活を永續させることは不可能で、結局は確実に予感されている。だからこそ、お蘭は「お前様いつまでさうして居るつもりなの」と問うのであり、地の文では「摩耶も予も餓うることなかるべし」と述べていた千が、その問いに対して「死ぬまで」と即答しているところに、崩潰の危うさを漂わせた永遠性と一時性とが同居しているのである。

さらに言えば、物語冒頭の場面で、千は人々が食用にするため茸を探っていることを知りつつ、自身は「唯玩弄おもちゃにする」ために茸狩りをしていた。その彼が採集したのは、食べられそうで食べられない、「あぶれた手が欲しさうに見ちやあ指をくわえる」毒茸である。また、亡母が「市中まちなかにはまた類あらじ」と言っていた千の家の水が、山寺の井戸や清心庵の笕の水とおなじ味であり、その笕の水を摩耶が「大変々々おいしいよ」と賞すること、庵と千の家とが二重写しにされている。「清心庵」の奇妙な決定不可能性は、こうした様々なレベルでの二重性を幾重にも積み重ね、不自然でないよう周到に演出されていたのであり、口絵もまたそれと響きあう形で、二重の事態を読者に伝えていたのである。

以上、口絵《美人駕籠に凭る図》の分析を足がかりとして、「清心庵」の構造を解明する試みを展開してきた。ここから明らかにしたのは、おなじく物語中にならない場面を口絵に描いた「外科室」がそうであったように、時として画に先導されて文が紡がれる作品形成のありかたである。鏡花にとつては師である紅葉や、敬慕した一葉が先行してこの方法を用いていたことを考えれば、彼もまたその活用を試みていて不思議はない。同時代の読者にとつてみれば、巻頭に折込みで挿入される口絵は、雑誌を繰るとおのずと開かれる箇所であったし、その視認性の高さから最初に目を通す可能性が高く、そうした環境下にある作家が画と文をあわせて作品を構成するのは、むしろ自然な発想と云うべきだろう。

「清心庵」に見られる二重性という点では、まさにその「外科室」においても、作中現実と別様の意味が重ねられていたことが思い起される。貴船伯爵夫人が麻酔なしで高峰の手術を受ける「上」の物語について、鈴木啓子は坂東玉三郎の発言に導かれつつ、その行為が「性的な意味合いをもつ」と指摘した。執刀者が高峰かどうか念を押す夫人は、

「高峰の前に晒された自らの身体を性愛の対象へと転換し、冷静に医療に臨む高峰を、性的な男女の関係へと引き込んだというのが氏の指摘である。<sup>(23)</sup> たしかに、高峰のメスによる夫人の肉体への侵襲は、男女の性的関係を容易に連想させるもので、そこに二人が言葉添えることにより、作中現実で彼らは結ばれていないにもかかわらず、「身体的な愛のドラマ」（鈴木）が達成されていると見なしうる。「清心庵」の二重性も、こうした方法の一環として位置づけられ、現実を超えたもう一つの現実を志向する鏡花の文学的資質を、ごく初期のうちから示しているのだった。

ただし、最後にあらためて繰返せば、こうした作品を統轄したのが一義的には泉鏡花で、その主導なくして含意に富んだこの口絵は実現できなかったとしても、そこに生成される意味をすべて彼に還元して論じるのもまた適当ではない。おそらく、鏡花は通例どおり指示画を描いて永洗に渡したと思われるが、背後の庵を警戒するようなお蘭の緊張感は明らかに永洗の表現になつていた。そして、その緊張感を重視して読み解くなら、この絵は摩耶の所在とは別のもう一つの謎、すなわちお蘭の心情の如何を読者に突きつけていることになる。彼女は千に対し、「何うにか方かたのつくことござんせうと、さうまあね、千ちゃん、さう思つて帰りますわ」と発言していたが、これは本当に本心で、摩耶の出走や二人の關係に納得して帰つたのであつたか。摩耶に向つて、「無理やりにも力づくで」とまで言つた彼女は、強烈な拒絶にあり、そのままおとなしく身を引く心になつたのだろうか。

ここには、絵師の永洗による表現の選択が生んだ、本文とのあわいに広がる物語のさらなる立体化を見ることができる。もちろん、鏡花がそこまで細かに指示した可能性も排除できないが、描かれた人物が示す心情のような繊細な問題は、やはり表現者である永洗の側、さらにはそれを実際の描線と色彩にした彫師と摺師の側に帰属されるべきだろう。そして、作者もまた、指示を出して以降は基本的に自身の手を離れたところで制作される口絵・挿絵について、それが結果的に有してしまふ意味の振れ幅がある程度含み置き、許容していたようである。このことは現代の読者に

対し、絵とともにあった時代の文芸をどう読むのかという問いを投掛けるだけでなく、唯一の起源としての作者という西洋由来の概念が、明治の日本で旧来の文化とどのような葛藤を引き起し、どういった可能性を消滅させながら社会的に定着してきたのか、近代における作者のありかたをあらためて考えなおす手がかりともなっているのである。

注

- (1) 鐘木清方『こしかたの記』（中央公論美術出版、昭和三十六年四月）、二百三十四頁。
- (2) 木村荘八『近代挿絵考』（双雅房、昭和十八年十二月）、二十一頁。
- (3) 拙稿「尾崎紅葉「金色夜叉」の挿絵―『読売新聞』における絵入り小説の挑戦」（『湘南文学』令和二年三月）・「尾崎紅葉「多情多恨」の挿絵戦略―自筆の指示画から考える画文学」（『国語と国文学』令和二年五月）・「近代文学研究は近代「文学」研究で十分か？―樋口一葉「十三夜」から考える画文学の試み」（『日本文学』令和四年四月）。
- (4) 拙稿「挿絵無用論と明治中期の絵入り新聞小説―饗庭篁村「小町娘」・尾崎紅葉「笛吹川」「青葡萄」の挿絵」（『日本文学研究ジャーナル』平成三十一年三月）・「絵入り新聞小説としての宮崎三昧「塙団右衛門」「鉄牛遺事」―挿絵から小説を見るということ」（『言語社会』平成三十一年三月）。
- (5) 拙稿『『文芸倶楽部』の木版多色摺口絵―小説との関係から』（『日本近代文学』平成二十七年十一月）・第二期『新小説』における文学と絵画―口絵・挿絵の戦略と羈絆」（『比較文学研究』令和元年十二月）・「挿絵から見る『都の花』の問題―草創期の絵入り文芸誌として」（井上泰至編『混沌と革新の明治文化―文学・美術における新旧対立と連続性』勉誠出版、令和五年七月）。
- (6) 拙稿「『新著月刊』に見る口絵印刷への挑戦―第二期「新小説」との比較を視野に」（『日本近代文学館年誌資料探索』令和六年三月）。
- (7) 拙稿「新聞小説と挿絵に関する問題系―「大菩薩峠」をめぐる石井鶴三宛中里介山書翰から」（『信州大学附属図書館研究』平

成二十九年三月)・「中里介山作・石井鶴三画「大菩薩峠」と「挿絵事件」の背景―挿絵制作の時代的転換と旧著作権法の解釈について」(同、平成三十年一月)。

(8) 後藤宙外「明治文壇回顧録」(岡倉書房、昭和十一年五月)、百六十頁。

(9) 梅山聡「泉鏡花「清心庵」論―『誓之巻』の「それから」」(『国語と国文学』令和二年一月、五十頁。長篇『誓之巻』という総称も、氏の定義による)。

(10) 眞有澄香『泉鏡花―人と文学』(勉誠出版、平成十九年八月)、三十五頁。

(11) 吉田昌志「泉鏡花と挿絵画家―鏑木清方(一)」(『論集泉鏡花』二、有精堂、平成三年十一月)、二百三頁。

(12) 梅山聡「泉鏡花「清心庵」論―『誓之巻』の「それから」」(前掲)、五十六頁。

(13) 拙稿「『新著月刊』に見る口絵印刷への挑戦―第二期「新小説」との比較を視野に」(前掲) 参照。

(14) 拙稿「第二期『新小説』における文学と絵画―口絵・挿絵の戦略と羈絆」(前掲) にて論じた。

(15) 拙稿「明治中期における口絵・挿絵の諸問題―小説作者は絵画にどう関わったか」(『湘南文学』平成二十六年十一月)。

(16) これについては、峯村至津子に「外科室」の中には病床に悩む夫人が描かれることもないし、高峰と並ぶ自分を想像する夫人の心中が描かれることもない」との指摘がある(『泉鏡花「外科室」の口絵―「外科室」注釈序章』『女子大国文』平成二十六年九月、十四頁)。なお、右側の枠内は「ヒロインの想像を表したもの」、「枠の中の人物は、貴船伯爵夫人の思い人高峰と夫人の姿である」(同) という氏の解釈を支えるさらなる証左として、枠の内部全体が薄く摺られているうえ、下部が明瞭に描かれずにぼかされていること、また夫人の寝具に蝶の図柄があらわれ、夢のモチーフが示されていることを挙げておく。前者の作例としては、幸田露伴「帳中書」の口絵である渡辺省亭『良工苦心図』(『新小説』明治三十一年一月、ただし小説は同号には掲載されず、同年八月〜十二月に連載の形で発表、【図11】)が、狂気に陥った塹工の見た幻影をこの方法で表現している。後者については、麴亭主人「写真鏡」の挿絵である小林永濯『寿星赤繩を結ぶ』(『都の花』明治二十三年三月十六日、【図12】)が、全体の物語がすべて夢であったことを、蝶の形の枠に「てふ〜にゆく〜とは、やはるの夢」という句を掲げて表現して

いる例を挙げておく。

- (17) 「多情多恨」挿絵の詳細については、前掲した拙稿「尾崎紅葉「多情多恨」の挿絵戦略―自筆の指示画から考える画文学」のほか、石川巧ほか編『文学研究の扉をひらく』（ひつじ書房、令和五年二月）所収の拙稿「口絵・挿絵 もうひとつの（本文）―尾崎紅葉「多情多恨」を参照。

- (18) 「笛吹川」挿絵の詳細については、拙稿「挿絵無用論と明治中期の絵入り新聞小説―饗庭篁村「小町娘」・尾崎紅葉「笛吹川」「青葡萄」の挿絵」（前掲）を参照。紅葉がこうした新聞小説の挿絵にみずから指示画を描いていたことも、あわせて論じた。なお、「清心庵」以後の例ではあるが、梶田半古による「金色夜叉」続々（十）の二挿絵（『読売新聞』明治三十四年二月十一日、【図13】）でも、塩原の温泉宿に飾られた百合が、本文・挿絵の双方でお宮の象徴として扱われている。

- (19) Edward Bulwer-Lytton, *Night and morning*, London: Saunders and Otley, 1841.

- (20) 論中に引用した本文には、大瞞が豊稔を「右の手で」抱えたところがあるが、永洗の口絵では左手で抱えており、左右が逆になっている。これは口絵や挿絵ではまみ見られることで、永洗の作としては黒岩涙香『幽霊塔』前編（扶桑堂、明治三十四年一月）口絵が知られている。物語では左手の肉を噛み切られた女が、口絵では右手を負傷しており、石井絵美はこれについて「物語に即して描いたため、版画に彫って摺られた際、反転したのだろうか」と推測した（『富岡永洗について―当館所蔵の口絵より』、『長野県信濃美術館紀要』平成二十三年三月、四十六頁）。しかし、おもに版画の領域で活動した永洗が、摺りの際に左右が反転するというごく初歩的な事柄を、何度も失念してミスするとは考えにくい。これは、本文を読まずに作者からの指示画のみに従って制作にあたり、それを



図12 小林永濯《寿星赤繩を結ぶ》（不二出版、昭和59年11月の覆刻版）

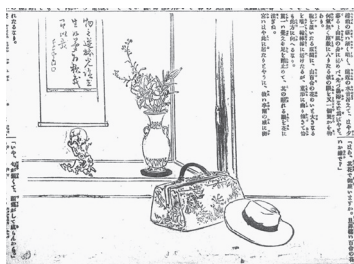


図13 梶田半古「金色夜叉」続々（十）の二挿絵（国立国会図書館蔵）

絵として再構成する際に何らかの事情で描き変えたため、結果として生じた齟齬ではないだろうか。尾崎紅葉『多情多恨』単行本（春陽堂、明治三十年七月）の挿絵を描いた寺崎広業が、おそらく人物が本のノド方向を向いてしまおうのを避けるべく、指示画とは逆の向きで描いた例がある（注3および注17に挙げた拙稿参照）。

- (21) 初出は『万朝報』明治三十年九月一日（十二月三十一日）。山田奈々子『富岡永洗口絵集』（文生書院、平成三十一年五月）では原作不明となっているが（七十二頁）、おそらくウィリアム・エドワード・ノリス（William Edward Norris, 1847-1925）の短篇『That terrible man』で、涙香はこれを翻案に近い形で抄訳している。原作は *The English Illustrated Magazine* に一八八四（明治十七）年十一月から翌年一月まで連載され、翌一八八五年、ニューヨークの George Munro や Harper などから出版されたいくつかの単行本に収録されたが、涙香が用いた底本の特定にまではいたらなかった。

- (22) 松村友祝『近代文学の認識風景』（インスク립ト、平成二十九年一月）、五十六頁。

- (23) 梅山聡「泉鏡花「清心庵」論——『誓之巻』の「それから」」（前掲）、五十八・六十一頁。

- (24) 鈴木啓子「溢れでる身体、そして言葉——泉鏡花『外科室』試論」（『日本近代文学』平成十年十一月）、二十六頁。

\*引用に際して、「清心庵」本文は初出の『新著月刊』明治三十年七月に拠り、現行のかな・常用漢字・人名用漢字の字体を用い、ルビはバラルビにあらためた。

\*本稿は令和四年七月三十日に行われた第七十五回泉鏡花研究会大会での発表「初期鏡花における口絵と挿絵 第二期『新小説』掲載作品を中心に」、ならびに令和五年十一月六日に京都女子大学で行われた二〇二三年度後期国文学科公開講座「本文だけが近代文学か？——口絵・挿絵に込められた秘密」の内容にもとづいている。席上にてご教示を賜った各位に、厚くお礼申上げたい。あわせて、図版の掲載に際して快くご許可を賜った朝日智雄さんにも、心よりの感謝をお伝えしたい。

\*本稿は科学研究費補助金（基盤研究C・課題番号22K00238）による研究成果の一部である。

（東京大学大学院准教授）







図1 富岡永洗《美人駕籠に凭る図》(朝日コレクション)



図2 渡部金秋《天女花に舞ふ図》  
(不二出版、昭和63年10月の覆刻版)



図3 水野年方「外科室」口絵  
(朝日コレクション)



図7 富岡永洗『夜と朝』口絵  
(朝日コレクション)



図11 渡辺省亭《良工苦心図》  
(朝日コレクション)