

『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—

中 島 国 彦

近代日本における文学と美術との交渉の勉強を進めて行くと、坪内逍遙の『^{一読}三歎当世書生氣質』(一八八五・六—一八八六・一、晩青堂、全一七冊、以下『書生氣質』と略記)と、それに寄せた逍遙の友人の画家で後に東京美術学校教授ともなった止水長原孝太郎(逍遙より五歳年少)の二葉の挿絵の『エピソード』にぶつか。いち早く、土方定一「坪内逍遙の『当世書生氣質』と長原孝太郎」(一九三五・五「評論」)が素描している、「近代的光線」を持った長原止水の挿絵(第五、八号)は、さすがにより新しいものをと逍遙を訪ねて買って出ただけのものがあるが、それが新し過ぎて世間受けがしなかったため再び浮世絵風のものに戻ってしまったという有名な事実がそれである。「当代の小説愛好家の感覚や所好の実態を示唆するエピソードというべきだろう。これは、この作品が、『小説神髓』におけるように『文学士坪内雄蔵』の名において書かれるのではなく、『春のやおぼろ先生』の名における『戯著』であることではか、小説愛好家の次元となり得ないことと関係しているわけだ」という稲垣達郎「解題」(明治文

学全集16『坪内逍遙集』一九六九・二、筑摩書房)の評言が思い出される。梅蝶楼国峰(第巻、第九号の色刷口絵及び第巻三三号挿絵)、葛飾(第四号挿絵)、武内桂舟(第六、七、九—十七号挿絵)の三人の浮世絵系の画家のものと比較し、長原止水の挿絵は簡潔なタッチではあるが、いかにも生き生きとしている。ちょうどその頃日本での活躍を始めたジュールジュ・ピゴールの作品のタッチに通ずるものがあるが(止水も後に漫画や諷刺画風の作品に秀で、ピゴールの「トバエ」と同名の「とばあ」という雑誌を刊行している)、「明治二十三、四年頃、画家の長原孝太郎は友人に連れられて市ヶ谷のピゴールの家を訪れたことがあった。その時、長原はピゴールの部屋に赤い布で腰のあたりをおおった女の油彩裸体画を見ている。長原は『なんとという下品な画を描く男だろう』と思ったそうである」という話もあり(清水勲「明治の諷刺画家・ピゴール」一九七八・三、新潮社)、そのつながりの内実はまだわかっていない。文字通り、長原止水の二葉の挿絵は、近代日本の文化の進展の中で、いろいろな意味で孤立しているのである。

また、長原止水のこの挿絵には、逍遙自身の下絵が残っていることも、周知の事実であろう。止水の没後に、遺族からその下絵などを託された本間久雄氏は、のちに「新資料紹介」『書生気質』挿絵についての逍遙の「一書簡」(一九五八・三)、『岩波講座日本文学史』第十一巻附録「月報」2、のち改題して一九五九・六、松柏社刊『坪内逍遙—人とその芸術—』所収)を書き、一八八五(明18)年七月八日付の逍遙書簡をもあわせて跡づけている。

『書生気質』初版に掲げられた挿絵に対し、実はもう一組の『書生気質』の挿絵があることにも注意しよう。瀧田貞治『修訂逍遙書誌』(一九七六・五、国書刊行会、初刊一九三七)や関良一『当世書生気質』の形態と本質」(『逍遙・鶴外考証と試論』、一九七一・三、有精堂、初出一九六五)などに跡づけられている『書生気質』の別本(晩青堂、共和書店刊の四六判洋装本三種、及び大川屋刊の菊判仮綴本三種)に掲げられた挿絵がそれである。巻頭の色刷口絵一葉(大川屋本は一色刷)の署名は「年恒」とあり、他の十一葉の挿絵も同一人と思われる(うち一葉のみ「可雅賤人」という別号があるが、他は署名がない)。この年恒の挿絵はよく見ると初版本のそれをもとにしながらも、改めて描き直したものであることに気付く。国峰・葛飾・桂舟の挿絵も再び別の浮世絵系の画家の手によって描き直され、止水の洋風の挿絵も他とそんなに違和感がないように浮世絵風に直されているわけだ。正に、止水の挿絵に関しては、当時の多くの人々の好みの方向に逆戻りしているわけである。初版とこうした別本とは判型が違うため、同一の板木が使えず、急速描き直されたに違いない

い(大川屋本は再び菊判の大型本になるが、四六判に使われたのと同じ板木を用いている。なお、晩青堂版と大川屋版とでは口絵などで若干の板木の彫りの修正があったが、よく見ないと区別出来ないほどのものである)。

作品の内実と余り関係のない、いわずもがなの事実報告をしぱらく続けて来たが、わたくしなりの想像がこのあたりから始まる。机の上に、例えば第六回(第六号所載)の、医学生野々口精作とその友人倉瀬蓮作のひさしぶりの不意の出会いを描いた三種の挿絵(別掲図版参照。上から逍遙の下絵、止水の初版本挿絵、年恒の別本挿絵)を並べてみて、一八八五、六年という文学革新期のある姿を頭に描いたりするのだ。小説のある場面の何気ない風景でありながら、その裏側には近代の芸術表現の進展に関わる別の次元の風景の問題が隠されているように思えるのである。

長原止水の挿絵に「近代的光線」(土方定一)が見られることは前述したが、それはいうまでもなく比喩であり、単にそこに光線による影が描かれているということのみを意味するのではない(ちなみに、他の画家の挿絵には全く影の描写は見られない)。恐らく、そうしたいいまわしは、ものを見る近代的な眼、更にいえば視線のあり方と関係があるに違いない。たとえば、ここに次のような科学的分析を基盤にした指摘を当てはめるとどうなるか。

人の視力は、きわめて鋭敏な注視点から僅か30(月や太陽



の見かけの直径にはぼ等しい)も離れば半分は激減してしまふ性質をもっている。このため、注意を集中している範囲だけが際立った「図」として浮かび上がり、反対にその外側は、そうとうな濃淡模様でも、模糊とした「地」にかえってしまうのである。もしも視野全体にわたって限なく精密な弁別力が保持されていたら、かえってわれの視覚世界は混乱してしまうであらう。(中村良夫『風景学入門』、一九八二・



五、中公新書)

もう一度、止水の挿絵を見てみよう。この挿絵の新しさは、無意識にこうした人間の視線のあり方の知恵を導入して、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ところにある、だからこそその背景の町の様子は極度に簡略化されているのだ。細かい陰翳が付されているのも、絵の中心部分のみなのである。『書生氣質』の、「守田の店先まで来りしとき。切通の方よ



りして。ゴツサイ／＼と駈てきた。威勢のよい一人乗。(野)ヤイあぶないワイ。気をつけろイ。といひつゝ覺えず車上の人と。面見合せて互に吃驚。(野)ヤ君へ倉瀬君でへないか。寔に暫らく(倉)ヤこれハ野々口君か。暫らくですネ。(第六回)という描写は、「守田の店先」という場所において、「駈てきた」という動きを経て、二人の話の示す出会いの事実(読者の中で想像される二人の表情を含む)が定着するという推移を持っている。作品を読んで行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わけだ。

それに対して、止水の絵をそのまま敷きにした年恒の挿絵はどうか。背景がごたごたしており、かえって中心点が浮かんで来ない。画面右はじの「あたりや」という屋号は二人の出会いにひっかけたろうが、余分な文字だ。そして、何にも増して二人の中心人物が離れ過ぎている。倉瀬の人力車を画面右(本の見聞き右ページ)に入れようとしているわけで、止水の絵が、人力車が画面の中央で切れるのをかまわず全体のバランスを考えているのと、好対照であろう。画面の右と左をそれぞれ独立させるといふ、こうした描き方の背景には、表紙の色刷錦絵を二つ三つと横に並べると主要人物が勢揃いするという草双紙流の考え方があってよい。初版の色刷口絵など、正にそうであるといつてよい。そうして、それは挿絵に人物名を小さなカコミで入れる、草双紙の挿絵の伝統とつながる。既述の逍遙の止水宛書簡に、「人物の名前を挿むがために□の如きものをもおれ被下度候」とあり、逍遙の思い描く挿絵の姿がうかがわれるが、止水

は自分の描いた二葉ともカコミを用いていない(ちなみに、人物名カコミが用いられているのは初版挿絵全十七葉のうち国峰と桂舟描いた七葉である。別本の年恒の絵にはない)。人物紹介を旨としストーリーの展開を説明する草双紙の挿絵と違い、絵としての独立したものを期しているわけだ。

止水の挿絵の良心的なあり方は、「井の字飛白の単衣ハゆきたけきはめて短く。三ツ紋の麻羽織へさすがに近頃の仕立と見えて。ソベラ／＼とハマゐらねども。当世風とぞ思はれたる」(第六回)という野々口の風貌を忠実に描いているのでも理解出来る。それに対し、年恒の挿絵は野々口ではなく、車上の倉瀬に羽織を着せてしまう様なのだ。そして、何にも増して止水の挿絵の安定した遠近法の図法は特筆すべきだろう。年恒の方は、そうした透視図法がかなり崩れている感じである。いうまでもなく「空中の視点は、普遍的な神の世界像を与え、地上の視点には、その場かぎりの人間の風景が映る」(中村良夫、前掲書、傍点中島)。そういえば、逍遙の描いた下絵は、視点はかなり空中にあるように見える。更にいえば、止水以外の画家の絵は視線は一般に高く、屋内の情景などにそれは顕著である(止水の描いた第九回の屋内と比較してほしい)。ここで、わたくしたちは、『小説神髓』の模写理論がつくりだされる背景」に、「テクノロジーと結びついた〈視覚の革命〉」が存在したとする前田愛「もう一つの『小説神髓』—視覚的世界の成立—」(一九七八・一〇「日本近代文学」第25集)の分析を思い出すべきだろう。わたくしなりにその指摘を援用すれば、止水の西洋風挿絵の方法ほど、『書生気

質」の小説の方法や描写方法がまだ充分新しくなっていないか
ということになるだろう。では、そうした過渡期的な様相が、
『書生氣質』の方法のどういふ点に現われているだろうか。

*

『書生氣質』を考える時、逍遙の最初の意図するものが充分に
発展されず、結局作品の中にひずみが生じたという事実、これ
まで多くの人々が注目して来た。結末で、逍遙が、「当編の眼目
といつば。兄妹再会といふ事において。書生の氣質といふ事にあ
らねば」(第二拾回)などと記す苦しい言訳けに、それが示されて
いるわけだ。読者は『書生氣質』を読み、この二つのポイントが
確かに存在すること、にもかかわらず「書生の氣質」を平面的に
描く中で、にわかに「兄妹再会」のモチーフが強くなって強引な
締めくくりとなっていることを知り驚く。次元の違うものが、妙
に混在しているのであり、認識上のまとまりとしての「図景」
(『兄妹再会』が「地 ground」(『書生の氣質』の中にしっ
くり収まっていけないのである。「図」も「地」もたがいに隣り合
わすという『縁』を結んで初めて意味を生ずる。(中村良夫、前
掲書、傍点原文)にもかかわらず、正確にいえばこの二点はそれ
ぞれ「図」「地」にさえなっていないといつてよい。それは、実
は逍遙の時間意識のあり方と関わりがあろう。逍遙は第二拾回の
文末で、「書生の変遷」こそ「書生の氣質」の骨子であり、それ
は文字通り「其変転ハ万態千状」、「如何に変わりゆくか知るべから
ず」だといふ。が、それをどう描くかの方法の提示はない。「変

転」は物理的時間ではなく、人間の内的時間のもたらすものであ
ることが理解されていないのだ。だからこそ、せつかく明治維新
の世の動きの重さが根強く影を落としているにもかかわらず、
『書生氣質』の「兄妹再会」が作りものめいた強引な時間処理で
あることになるのである。せつかくの、「僕があんまりアイデヤ
ルだもんだから、時々妙な妄想を興して。西洋思想を日本の社会
へ。falconsly「馬鹿気た具合」に応用するから。それで失策
をする事があるんさ。しかし此弊ハ僕ばかりじゃアない。日本全
体がさうだ」(第拾巻回)という文明批評も、ことばの表面で終
わってしまうのも、背景に熟された時間がないからである。強
引に「図」「地」を規定しようとしたことにより、かえってその
復讐を受けている感じなのである。

「網膜像は不断の更新を必要とするので、完全な視覚像はきわ
めて短命である」(中村良夫、前掲書)とすれば、『当世書生気
質』は一つのシーンがやはり断片的であり、有機的に結び付かな
いため、細部が生かされていないといえる。『書生氣質』の原案「遊
学八少年」が、龍亭鯉丈の『花暦八笑人』などの世界の影響の下
にあったことが想起されよう。では、そうした事情は、挿絵にお
いてはどうか。第巻号の挿絵(国峰画)は、主人公小町田繁爾が
田の次と再会する場面だが、二人の右側に芸者少年を追いまわす
代言人吉住の姿が描かれている(別本の年恒の絵では、背景が
かなり整理されているが、人物構図は初版の国峰の絵をふまえてい
る)。『書生氣質』のストーリーの展開では、吉住が芸者たちを追
いかけているうちに、田の次が小町田とぶつかり話することに

なっており、この挿絵はその二つの時間の情景が並存している形なのだ。浮世絵風の挿絵だからこそ可能な方法に違いない。それが極端になると、第卅号の色刷口絵となる。吉原の娼妓貞鳥、芸者田の次、新造お秀の三人がポーズをとるわけだが、その全体はストーリーの展開からいっても、その人物の重要度からいっても必然的な図柄ではない。文字通りの並列になっているわけである。こうした並列のあり方や、時間のずれを強引に一画面に押し込むあり方こそ、合理的な遠近法とは違った世界を示しているように思う。

視線には、不思議な呪縛がある。『書生気質』でそうした視線のあり方が、最も興味深い形で現われているのは、吉原角海老の娼妓貞鳥が見つめる紋への視線であろう。娼妓という毎夜多くの男と接しなければならぬ身分の中において、直径数センチしかない客の羽織の紋を見つめ、それが上野の戦争で母と別れた自分の身分を示す形見の懐剣の紋と同じであることに気づく貞鳥は、文字通りその視線で自分の運命を見定めて行くように思える。そのいぢずな視線のエネルギーが、近代という時間を超えるようにすら思えるのだ。逍遙は十余年の時間の隔たりを一気になくす力を、その視線に与えたのだ。「同胞対面」といふ事へ。むかしからよくいふ事だが。到庭大方へ〔現作話〕。リヤル〔現実〕にあるのハ稀なことだ〔第三回〕という守山友芳の一語を、ひっくり返すエネルギーがそこにある。が、それは何という時間の処理の仕方だろう。上野の戦争で妻と娘を見失った友芳の父守山友定が、ある晩ふとその娘が吉原の娼妓になっているという夢を見るとい

う設定と共に、それは近代的合理性や新しい遠近法とは違う論理を持つ。『書生気質』では更に、その証拠の形見も真実を語っているのではなく、実は田の次こそその守山の娘であり、上野の戦争のどさくさの中で二人の娘がすり変わったことが、それも不意に現われた源作の物語で判明する。証拠でさえも、その一歩先はわからないという認識、そして全て確かなものを相対化するような、「世の中の事ハ皆んなそんなもんさ」(第二拾回)というつぶやきが生まれるのだ。貞鳥の視線は、そうした運命の中にひとまりもなく吸収される。それは一つに、近代合理主義への角度を持った態度であろう。夏目漱石『三四郎』(一九〇八)の五章で、

「五郎も十郎も頼朝もみな平等に菊の着物を着てゐる」という、文字通り草双紙の世界に通ずる「曾我の討入」の菊人形を見て、広田先生と野々宮さんは「菊の根を指しながら」、「菊の培養法が違ふとか何とかい」う場面がある。ここにも近代人の持つ視線のあり方がうかがえるが、並列の世界の中に紋を見る視線も菊の根を科学的に見る視線も、過渡的な近代という時代の中でちょうど背中合わせであり、真の意味の視線に成り得ていないようにも思えるがどうであろうか。ちょうどそれは、『小説神髓』における模写理論が、根本のところでは正しければ正しいほど、その実作であるはずの『書生気質』がその理論から復讐を受けるという事情、そういう形でしか近代の内実が表に現われて来ないという事情と呼応しているように思えるのだ。その若き日に見事な挿絵を描いた長原止水でさえ、実は後年は急速に画風が裝飾的になり、西洋風の匂いが弱まって行っているのである。

『書生氣質』の挿絵にこだわりつつ考えて来たわたくしに、挿絵に見られるさまざまな位相とその問題点が、そのままこの作品の文章や文体にも対応するように思えて来る。「社会とかたくるしくいふときにハ。どうやら政治くさくさこゆれども。浮世とやわらげていひかゆれバ。おのづと色気づきて聞ゆるぞかし」(第十四回)ということばの遠近法を巧みに示した一節もあるが、「ことばは、視覚芸術と同様に、風景の集団表象を外在化する」と指摘する中村良夫氏(前掲書)が、「山紫水明」「白砂青松」などの語句や固有名詞などを検討しているのは興味深い。もとより、方向は違うが、そうした示唆を『書生氣質』の文章に響かせてみたいのである。

一つの試みとして、止水の挿絵を問題にした一章、つまり野々口と倉瀬の出会いと池の端蓮玉での飲みながらの会話を描いた「第六回」の構造に眼を向けてみよう。この回の形式的改行は二回だが、内容的には例えば次のように整理されよう。

A 「人間の終極の目的ハ快楽なり。お愉快筋が目的なりとハ。今の学者たちの唱ふる所」で始まる、「外容坊主義」の説明とそれへの揶揄(客観的描写)

B 野々口の紹介と倉瀬との出会いの経緯(前半||客観的描写、後半||会話体)

C 「是より兩人池の端の蓮玉そばなりハあがりしバらく盃のやりとりあり」の一文とそれに続く二人の会話(ほとんどが会話

体、わずかだが地の文と「借金くらべ」の引用がある)
D 「作者曰く」で始まる付記

いうまでもなく「第六回」の面白さは、Aの揶揄に満ちた議論が、Cの二人の会話の中で生き生きと肉づけされる所にあるが、それは、客観描写+会話、という推移の中で、語り手による抽象的議論が蓮玉という固定した場所に焦点を当てて情景を描くようにしていることから理解出来るよう。中でも、集団表象との関わりで大切なのは、二人の具体的な会話が、そのまま普遍的な話題を提供してくれている点であり、正にそれは、「ユニティ(統一)」と。ウバイヤテイ「変化」とを併せ得たる」(第壹回)内容ともいえる。この回に、「詐ハ以て非を飾るに足る/善悪の差別もわかうどの悪所通ひ」という副題が付いていたことを想起しよう。それは見事に定着されているといえるが、そのために生徒の「借金くらべ」の番付が出て来るのは注意すべきだ。永井荷風『すみだ川』(一九〇九)に、おみくじがそのまま引用されているのと、同じような効果を生んでいるといつてよい。わたくしが指摘したいのは、その番付の「中江秋信」「野良倉雄太」「臍栗朝泰」などの生徒名のことばの上での位相である。わたくしたちは、それにどう接するだろうか。こうした様式化された命名は、作者の知恵の出し所だが、その内実は様式化されているが故に読者の心情のある一定の層にしかアピールしない。銭湯のペンキ絵のような感じなのだ。ペンキ絵はそれがペンキ絵であると人々が意識することによって存在意味がある。どんなに知恵をしばっても、そうした様式化された命名はことばの世界を変革しない。とすれ

奥深い所で「ユニテイ」〔統一〕^{ドミナト}を生み出している。一つの方法をつきつめれば、それは方法の次元を超えて、一つの見事な芸術的表現そのものになる。『書生気質』の問題は、そうした所まで表現の冒険をすることが出来なかったことにあるように思う。分冊形式というあり方も、そうしたことと関係があるといえるかも知れない。『書生気質』は明治の書生の風俗絵巻だ、といわれることもある。が、絵巻という比喩がそのまま絵画のあり方に通ずるなら、それは必然的に全体を一度に見ることの出来ない宿命を持つといっているいいわけだ。

(一九八二・七・二八)

『書生気質』の風景を気ままに迎って来たわたくしは、もう一度この作品の挿絵のいくつかを見つめている。作品世界に参入する小さな窓として見て来た挿絵だが、何気ないその小窓がその先の世界を広々と見させてくれるようなことが、やはりありそうないがするのである。確かに、その挿絵は作者の与り知らぬ所のものであったかも知れない。が、今から見ると、作品世界と挿絵とのつながりの中には、思った以上の緊密な必然性が秘められているようにさえ思えるのである。

新刊紹介

杉本つとむ著

『江戸蘭語学の成立とその展開』

——翻訳の方法に関する研究、

資料・総索引』

〈最初本命は馬場佐十郎と彼の著訳書、その時代を解明することであったが、周辺をめぐってついに原流より終末に至ってし

まった(中略)昭和五十一年三月に第一巻を刊行してより、本年(昭和五十七年)まで、約七ヶ年がすぎ、ひとまず全五巻約五三〇〇ページに、研究を完了させることができた。つとめて原資料を利用し、客観的に記述するよう心がけた」とあとがきにあるが、多分、著者のことばの終わりから、〈蘭語学〉というものを考えなくてはならなくなる。へいずれ誰かが書評をするだろう」とは、この五巻の書物の一冊が出るつ

ど学会の時評氏がどこやらで書いた事だ。ま正面から批評を受けるのには、この書物は現在不幸な状況にある。研究の現状は、著者一人の努力に多くを負ってこの分野が開拓されてきたからだ。したがって、今は、とにかく、この仕事に、いちおうのマトマリをもって世に出たことを確認するばかりである。

(昭57・2 早稲田大学出版部 B5判
三八〇〇円)