

平成25年度名古屋大学大学院文学研究科  
学位（課程博士）申請論文

通俗小説という劇場

—戦間期新聞通俗小説と挿絵の研究—

名古屋大学大学院文学研究科  
人文学専攻日本文化学専門

諸岡 知徳

平成25年9月



## 凡例

### \*符号例

「 」 論文名、テキストからの引用、強調箇所

『 』 書名、新聞・雑誌などの逐次刊行物、映画の題名

( ) 論者付記

引用文中の符号はそのまま使用した。

\*引用文中の漢字は旧字の場合、原則常用漢字に変えた。仮名遣いは原文のまま採用した。

\*参考文献は巻末に一覧として掲載した。

\*年号は基本的に引用文中にあるものなど、特別な場合を除いてすべて西暦で表記した。



## 目次

### 凡例

序章 戦間期新聞通俗小説の問題	1
1. 戦間期という視座	1
2. 通俗とは何か	3
3. 大衆とは誰か	5
4. 女性読者と通俗小説	7
5. 読むことの制度	9
6. 通俗小説の研究史	11
7. 本論文の構成と目的	13
第 I 部 通俗小説における女性イメージ	15
第 1 章 「人生案内」の効用 — 菊池寛／通俗小説の「思想」 —	17
1. 「文芸は人生案内」	17
2. 「夫婦は運命と諦めよ」	18
3. 「モダン・ガールと云ふもののお好き？」	20
4. 「職業婦人も結構ですけど」	22
5. 「まさか、女給ぢやないでせう」	24
6. 「愛児を得れば、甚だ幸ひ也」	26
7. 「家庭といふ檻の中で」	29
第 2 章 モダン・ガールはいかに書／描かれたか	31
1. 片岡鉄兵という問題	31
2. 職業婦人とモダン・ガール	33
3. 職業婦人はいかに書／描かれたか	37
4. 階級と洋装	43
5. モダン・ガールの時間の終演	49
第 3 章 内面化されるイメージ	51
1. イメージを内面化する	51
2. スリム・アンド・ロングの時代	55
3. 抵抗するファッション	59
4. 女性イメージの着地点	63
第 4 章 〈父〉の危機という構造	65
1. 経済と恋愛と	65

2. 東京と大阪の対立	66	
3. 「父」から〈父〉へ	68	
4. なぜ春子が殺すのか	71	
5. 男同士の絆	73	
6. もう一人の〈父〉	77	
第5章 海を渡る女性たち		80
1. 通俗小説と〈外地〉	80	
2. 〈外地〉という新天地	82	
3. 職業婦人たちの〈外地〉	86	
4. 三等船室の女性たち	90	
5. ランプの下の花嫁たち	93	
6. 〈外地〉への想像力の欠如	96	
第2部 視覚表現としての新聞挿絵		99
第6章 複製技術時代の挿絵		101
1. 挿絵という体験	101	
2. 複製技術時代の新聞挿絵	102	
3. 写真との闘争	105	
4. 挿絵のなかのナオミ	109	
5. 新聞挿絵という構図	114	
6. 視覚表現としての挿絵	119	
第7章 石井鶴三の可能性と不可能性		121
1. 石井鶴三の意義	121	
2. 石井鶴三と挿絵の時代	122	
3. 隅田川の風景	124	
4. 郷愁の描き方	126	
5. 挿絵は誰のものか	131	
6. 石井鶴三の可能性と不可能性	133	
第8章 女性イメージと挿絵 —1910年代の新聞挿絵		136
1. 挿絵史への視線	136	
2. 挿絵史の遠近法	137	
3. 女性挿絵の系譜	140	
4. 大きさという問題	148	
5. 二つの挿絵の水脈	152	

第9章 挿絵画家の誕生 ー小出檜重の場合	154
1. 挿絵を論じること	154
2. 小出檜重、挿絵を語る	156
3. 挿絵画家としての出発	160
4. モダンから／への飛翔	165
5. 挿絵の見る夢	169
参考文献	173
初出一覧	179





## 序論 戦間期新聞通俗小説の問題

### 1. 戦間期という視座

本論文は、戦間期日本の新聞に掲載された通俗小説がジェンダー規範を再生産するイデオロギー装置であったことを明らかにするとともに、通俗小説というジャンルがどのように新たな女性イメージを取りこんで展開されたのか、また、通俗小説というジャンルを支えたメディアとしての新聞の意義と、通俗小説のインターフェイスとして機能した挿絵の成立と展開とを解明するものである。

まず、本論文での分析範囲とした戦間期についてその意味を確認しておきたい。

戦間期とは第1次世界大戦期から第2次世界大戦期、1910年代半ばから1940年代までの間の時代を想定している。この時期には政治、経済、国際情勢など多方面で大きな変動が起こった。本論文では主に戦間期における社会や文化にもたらされた変化に注目し、この時期に限定して分析を行っていききたい。

第1次世界大戦への参戦により日本経済は大きく発展する。その後、1920年の戦後恐慌、1923年の関東大震災とそれに伴う震災恐慌、1927年の金融恐慌、1929年の世界恐慌など、度々の不況を繰り返しながらも経済機構の変動が徐々に進展していく時期であった。それに伴い、生活一般にも変動が起こってくる。近代化された資本主義的産業の発展とともに多数の労働力として地方から東京や大阪といった都市部への大規模な人口移動が行われた。そうした人口移動は単身で行われることが多く、それは大衆と呼ばれる不特定多数の人々を登場させる。大衆の登場は家や家族の形態に変化をもたらし、新しい生活形態が模索されていくことになる。戦間期の都市と農村の格差問題に触れて田崎宣義は「この時期の十五―二十四歳の年齢層は単身者が多数を占めるので、流入者の多くは単身で都市に移り住」み、「彼ら・彼女らの多くは都市で世帯を形成する。その世帯はおそらく、親の世代とは異なった家族形態と生活様式で営まれた」<sup>1</sup>と指摘する。こうした時代が戦間期であった。

戦間期日本の文化や思想について詳細に論じたハリー・ハルトゥーニアンは「東京や大阪のような拡張する大都市は、新しい生活形態を想像し形象化する言説に巨大な空間を供給し、誰にとってもいまだ生きられたことのないような現実をファンタジー化する場所となった」<sup>2</sup>と指摘する。「そうした場所では、たとえ「モダンライフ」というファンタジーとしてであれ、新しい商品、新しい社会関係、新しいアイデンティティ、新しい経験を約束する新しい生活に触発された欲望の生産が劇的にあらわれたのである」。そうしたなかで浮上してきたのが「文化生活」というキーワードであった。資本主義的産業の発展は労働形態の近代化を促進する。科学的管理法の導入と実践によって時間規律の浸透が進められたのも戦間期であった<sup>3</sup>。労働時間の明確化は職住分離を意味し、一方で「非労働

<sup>1</sup> 田崎宣義「戦間期と新しい生活文化」田崎宣義編『近代日本の都市と農村 激動の一九一〇―一五〇年代』（青弓社,2012）p.16

<sup>2</sup> ハリー・ハルトゥーニアン／梅森直之訳「モダンライフという幻想」『近代による超克戦間期日本の歴史・文化・共同体 上』（岩波書店,2007）p.57

<sup>3</sup> 橋本毅彦「蒲鉾から羊羹へ―科学的管理法導入と日本人の時間規律」橋本毅彦＋栗山茂

時間」、私的な時間をもより明確にする。川北稔は18世紀英国の生活文化に触れつつ、「工業化と都市化は、民衆の時間を、資本家に売り渡した「労働時間」と、残った「非労働時間」—「生活の時間」であり、「余暇」である—とに分解してしまう」<sup>4</sup>と指摘する。こうした「生活の時間」の過ごし方は戦間期の日本においても同様に問題となっただろう。戦間期日本では「生活の時間」に対して「文化生活」というキーワードが急速かつ多様なかたちで登場することになったのである。「文化生活」は新聞や雑誌などをはじめとしたさまざまなメディアによって大衆の欲望を更新し、上書きし続けていく。大衆社会の生成が戦間期、特に1920年代を中心に進展していくことになるのである。

さらに、戦間期はモダン・ガールをはじめとする多くの女性イメージが生み出され、消費されていった時期でもあった。モダン・ガールは新しいタイプのアイデンティティであり、近代という時代の象徴的なアイコンでもあった。『モダンガールの研究』を記し、モダン・ガールという新しい女性イメージの分析を試みた片岡鉄兵は「モダン・ガールの典型は、今こそ実在しない空想的存在であるかも知れぬが、現代の婦人の生活は直々として斯る女性を実現するだらう未来へ向つて進んで居る」<sup>5</sup>と語っている。詳細は本論で述べるが、モダン・ガールを語る際、その多くは片岡のように未来の可能性に賭けるという言説が目立つ。それは新しい時代に適用した生活のあり方が従来のそれとは根本から変わりつつあったからだ。こうした背景には女性労働者の増加という現象が措定できる。労働の近代化によって働く女性も多様な展開を見せ、徐々に女性がどのような生活スタイルを選ぶのか、という問題がクローズアップされていく。それは同時に女性を「文化生活」と結びつけていく言説とも連続する。女性は消費の主要な主体とみなされ、「日常生活を、効率的で安価な消費財によって合理化」することを介して「日常生活を再組織化するという責任を引き受けることで、女性は新しい主体性の感覚を獲得した」というハルトゥーニアン<sup>6</sup>の指摘は正鵠を射ている<sup>6</sup>。こうした女性の位置の社会的、文化的な変動こそ戦間期という時代を特徴づけるものであろう<sup>7</sup>。

ただし、それゆえ、モダン・ガールの存在が社会や文化への危機としてとらえられる傾向も生じさせる。ハルトゥーニアンを再度引用すれば、「家父長制の下での安定した諸関係に対する脅威が強調され、妻と母との伝統的な役割（たとえそれがどれほど物質的に

---

久編著『遅刻の誕生—近代日本における時間意識の形成』（三元社,2001）

<sup>4</sup> 川北稔「まえがき」川北稔編『「非労働時間」の生活史—英国風ライフ・スタイルの誕生』（リブレポート,1992）p.1

<sup>5</sup> 片岡鉄兵『モダンガールの研究』（金星堂,1927）／引用は『近代庶民生活誌 第1巻』（三一書房,1985）p.173

<sup>6</sup> H・ハルトゥーニアン「モダンライフという幻想」『近代による超克 上』（注2）p.61-2

<sup>7</sup> 第一次世界大戦後の消費行動の確立については、住友陽文に「都市を中心に「一等国」にふさわしいあるべき近代家族像が創られていき、女中、御用聞き、慈善から「自立」してゆくためにこそ、家族は公設市場・上水道・市電・電灯・公園などの低廉で画一的な行政サービスを消費する単位になることが求められ」、その帰結として「〈欲望・要求・依存〉をモットーとするナショナリズムを受容し、消費者という国民の主体形成をめざしていった」と指摘している。（「大衆ナショナリズムとデモクラシー」歴史学研究会・日本史研究会『日本史講座9 近代の転換』（東京大学出版会,2005）p.44-5）

は近代化されたものであったにせよ)を強要することによって、家族の純粹さと安定性を再び打ち立てようと、マスメディアは躍起になった」<sup>8</sup>。都市への人口移動による家や家族の形態の変化によって新たな形での社会的な紐帯が希求されるに至る。特にこれまで社会に出る機会をほとんど与えられてこなかった女性にとっては恋愛や仕事という従来とまったく異なる新しい選択を迫られることになったため、何らかの指針が必要になったはずだ。厨川白村の『近代の恋愛観』、有島武雄の『惜みなく愛は奪う』(1922)、土田杏村の『恋愛のユートピア』(1924)などをはじめとして大正期において盛り上がりを見せる恋愛論は人々の指針となることを目指したのだといえる。本論文で扱う通俗小説も女性の人生案内として登場し、多くの読者に受容されていくことになるのである。

以上のように戦間期にもたらされた生活、社会、文化的な変動は近代日本を考えるうえで重要な時代であり、この時期を対象にすることで人々、特に女性の日常性に接近しようとした一つのジャンル、通俗小説の特性が明らかになってくると考える。

## 2. 通俗とは何か

さて、本論文で分析対象とする通俗小説ということばは一般的にはかなり広範な意味において使用される語であるが、本論文では、主に現代を舞台にして、男女の恋愛関係や結婚問題、職業婦人問題などの女性のライフ・コースをテーマとして書かれた小説に限定して考えている。そこで、まず、もう少し詳細に通俗小説の成立と定義について以下で検討していきたい。

近年通俗小説の研究に取り組んでいる日高昭二は通俗小説とは何か、という設問に、「一般的に、通俗小説とは、中上流階級の家庭を当世風に再現し、前近代的なモラルへの批判などを物語性ゆたかに盛り込んだジャンル」としながらも、「そもそも何を以てくさんの小説を「通俗」的とするか、その基準や枠組みが示されることが少ない」と断言を避けている<sup>9</sup>。実際のところ、通俗小説について明確な定義を行うことが難しいのは、それが通俗であるか否かという明確な判断基準が存在しないことによる。だが、現に通俗小説というジャンルは存在する。それは通俗小説を通俗的たらしめている、ある種の力学が存在しているからである。それは文壇のヒエラルキーの問題と深く関わる。以下ではまず通俗ということばをめぐる力学について考えていきたい。

新潮社の編集者であり、なおかつ人気小説家でもあった中村武羅夫はいくつかの条件を挙げて通俗小説とは何かという問いに答えている<sup>10</sup>。中村武羅夫が第一に掲げるのは、通俗小説が「純文学に対して言はれる」小説ジャンルであるということだ。「若し、一方に純文学作品がなかつたら、通俗小説などいふ言葉が、成立つわけがない」と中村はいう。ただ、中村は別の箇所ですべて「目的や意義に於いては、どこまで行つても、遂ひに結び合ふことのないはずの平行線でありながら、その実際に於いては、相互が相互に入り混り、

<sup>8</sup> H・ハルトゥーニアン「モダンライフという幻想」『近代による超克 上』(注2) p.56

<sup>9</sup> 日高昭二「通俗小説の修辞学—久米正雄『螢草』精読」『人文研究』175号(2011) p.1-2

<sup>10</sup> 中村武羅夫「通俗小説研究」『日本文学講座 第十四巻 大衆文学篇』(改造社,1933)

混淆してゐる」とも語る。純文学と通俗小説という分類が実際のところ、極めて恣意的に決定されていることがこうした発言に表れている。こうした純文学と通俗小説という区分は芸術／通俗という二分法に由来している。こうした区分は 1900 年代から一つの問題としてすでに浮上してきていた。

日本近代文学とジェンダーの関わりを詳細に論じた飯田祐子は、菊池幽芳の「己が罪」（『大阪毎日新聞』1899/8/17-10/21、1900/1/1-5/20）評価の変遷を論じつつ、1900 年代半ばに芸術として「文学」が成立するのと同時に「家庭小説」が周縁化され、「通俗」と評されることを指摘している<sup>11</sup>。つまり、芸術／通俗という二分法の策定は文壇サイドによる文学という領地の確定を企図しているのである。その後もこうした二分法が何度も改訂を繰り返しながら更新されていたことは大宅壮一に「文壇ギルド」という発想をもたらしたといえる。大宅は文壇を一種のギルドとみなすのだが、その特徴として、「文壇のマスター達は、彼等相互の間ではどんなに唾み合つてゐても、『素人』に向つた時には、見事に一致団結する。かくて『素人』の作品は大部分黙殺される」<sup>12</sup>と説明している。大宅は「マスター」と「素人」とするが、これはそのまま芸術／通俗という区分を踏襲している。芸術／通俗という区分法による周縁化の力学が通俗小説というジャンルを形成させているのである。

ただ、付け加えていえば、こうした「通俗」というレッテルを文壇から周縁化されたジャンルがある種肯定的、積極的に引き受けていた面もある。明治末から大正期にかけて活躍した田口掬汀は自らの連載小説「仕合者」（『大毎』1909/7/23-11/3）の予告に次のような一文を寄せている。

考へさせる小説が必要だと云ふ者がある。成程夫も必要には違ひないが考へねば解らぬものでは読者が迷惑だ。又作家にしても人に迷惑させてまで無理に読ますべき権利はない。人生は苦痛の世界だの悲哀の陳列場だのと云ふけれど、無間断に眉を顰め、年中渋い顔のみして居られるものでない。<sup>13</sup>

ここで田口掬汀は小説の娯楽性を前面に打ち出した主張を行っている。「真摯に告白せよ」<sup>14</sup>や「現実暴露の悲哀」<sup>15</sup>などの主張を打ち出して文壇の中心をなしていた自然主義文学への対抗意識が、まずはこの一文から読み取れる。1900 年代後半以降に芸術至上主義かつ作家主義的な近代文学の理念が確立されつつあったのに対し、掬汀はそこからの離脱を宣言してみせたのである。裏返していえば、掬汀の離脱宣言は読者本意への道標であ

---

<sup>11</sup> 飯田祐子「境界としての女性読者 《読まない読者》から《読めない読者》へ」『彼らの物語 日本近代文学とジェンダー』（名古屋大学出版会,1998）

<sup>12</sup> 大宅壮一「文壇ギルドの解体期—大正十五年に於ける我国ヂャーナリズムの一断面—」『新潮』（1926/12）／引用は『編年体 大正文学全集 第 15 卷』（ゆまに書房,2003）p.532

<sup>13</sup> 『大阪毎日新聞』1909/7/17

<sup>14</sup> 島村抱月「序に代へて人生観上の自然主義を論ず」『近代文芸之研究』（早稲田大学出版局,1909/6）／『日本近代文学大系 57 近代評論集 I』（角川書店,1972）

<sup>15</sup> 長谷川天溪「現実暴露の悲哀」『太陽』（1908/1）／『現代日本文学大系 96 文芸評論集』（筑摩書房,1973）

ったといえよう。この「読者が迷惑だ」という意識は重要だ。このような意識は後の「当代の読者階級が求めているものは、実に生活的価値である。道徳的価値である。倉田百三氏の作品、賀川豊彦氏の作品などの行われていることを見ても、思い半ばに過ぎるだろう。が、それを邪道とし、芸術至上主義を振りかざして、安閑としていてもいいのかしら」<sup>16</sup>という菊池寛の発言に結実していく。

菊池寛の意義は芸術／通俗という二分法を反転させ、通俗小説に積極的な価値づけを行った点にある。菊池寛は小説の価値を「芸術的価値」と「内容的価値・道徳的価値」とに二分し、後者を読者との関連において前景化して語っている。菊池がこうした発言を行った背景には出版ビジネスの急速な発展がある。

山本芳明によれば、1920年前後の出版ビジネスの成功が「文学作品が商品として自立したこと、それによって文学者が経済的・文化的側面から社会的な地位を獲得したこと」を招来した<sup>17</sup>。その前段階としては文壇を経ずして一夜にしてベストセラー作家となった島田清次郎の登場をうけて金銭的成功を目指す「文学的成金」が多数出現することによって、文壇外部の書き手が文学市場に参入していくという状況が起こってくる。いわば、素人の時代が訪れ、書き手としても読み手としても文学にアクセスする菊池はこうした〈文学場〉の変動をいち早くとらえていた。

急成長を遂げつつあった出版メディアのなかで読者への近さという意味で通俗を肯定的にとらえ、独自の価値を明示してみせる戦略を前面に押し出していったのが菊池寛であった。ここで重要視されるのが読者の存在である。

### 3. 大衆とは誰か

中村武羅夫の通俗小説の説明によれば、通俗小説とは「可及的に大多数の読者に読まれ、喜ばれ、愛される」ものであって、そのためには「特殊な文学的教養がなくても、誰にも分る小説」でなければならない。それゆえ通俗小説は「我々の周囲の生活に実際であり得る事実として書くこと」が重要であり、読者にとっては「甚だしく実用的で、功利性を帯びている」必要がある。また、読者の興味や面白さが「主としてストオリイに置かれる」ために「絶対に長篇でなくてはならない」。ここで中村が想定している読者は、いわば読書の素人であり、読書を一つの娯楽として、また、実的な効果を期待して小説を読む読者である。ただ、これは単なる消費物として小説に接するということとは異なる。

1920年代、デモクラシーなどの自由主義思想の醸成、マスメディアの発達、一定程度の教育の浸透、資本主義社会の発展など、さまざまな条件が重層的に関わりつつ大衆社会が現出する。大衆社会は文化や経済など諸方面で飛躍的な発展を促進する。大衆社会は出版ビジネスの発展とともに、まず多くの新たな読者たちが出現する。彼ら／彼女らの多くは知識人読者に比べて知的な素養をもたず、読書の訓練も受けていなかった。その読み方

---

<sup>16</sup> 菊池寛「文芸作品の内容的価値」『新潮』（1922/7）／引用は『現代日本思想大系 13 文学の思想』（筑摩書房,1965）p.281

<sup>17</sup> 山本芳明「大正九年、出版ビジネスは〈文学〉を自律させた」『文学者はつくられる』（ひつじ書房,2000）p.241

はロジェ・シャルチエが「民衆的な読書」と呼ぶものとほぼ同じだろう<sup>18</sup>。そうした読者たちの出現が従来とは異なる新たな種類の読み物の拡大を促すと同時に、書き手たちも個々の読者のニーズに見合うように従来のジャンルを再編成し、新たな読み物とそのジャンルを生成していくことになった。ここに大衆文学とよばれる新しい小説ジャンルの確立が試みられることになる。

日本の大衆文学について概括的な分析を行ったセシル・サカイは「大衆文学というものが理論的な言説によって認められ、雑誌、叢書、作家団体といったはっきりした基本的組織を備えるにいたったのは大正時代末期」の1925年前後とする<sup>19</sup>。この時期には、白井喬二らによる『大衆文芸』の創刊（1926）などにもみられるように、新しい時代、新しい読者のニーズに対応する文学ジャンルを開拓しようとする動向が散発的に起こってきていた。大衆文学とはそれらを総称して呼ぶ包括的な運動であったといえる。通俗小説は大衆文学という運動のなかで家庭小説という既成のジャンルを継承しつつ、新たなジャンルとして再編成されたものであった。

家庭小説は明治半ばから大正期にかけて展開された小説ジャンルの一つであり、先に挙げた菊池幽芳の「己が罪」や徳富蘆花の「不如帰」や尾崎紅葉の「金色夜叉」などがその代表的な小説として挙げられる。家庭小説とは家庭の団欒のなかで読まれるべき健全で道徳的な物語とされ、その舞台は主に家庭生活を中心としており、最後に道德の勝利があるものと規定できる<sup>20</sup>。家庭小説は演劇化、映画化なども盛んに行われ、受容の場を拡大した点で大衆読者との接点も多かった。やがて大正期半ばになると、婦人の社会的地位の向上、婦人雑誌の増加などにより、従来の家庭小説の枠を拡張する小説が執筆されるようになる。久米正雄の「蛍草」（1918）や菊池寛の「真珠夫人」（1920）などである。この1920年代前半は家庭小説から通俗小説への移行期であり、それが大衆文学ジャンルの確立と軌を一にしていた。こうした流れを尾崎秀樹は「もともと狭義の大衆文学には現代小説はふくまれていなかった。菊池寛や久米正雄の系統は通俗文学と称され、時代小説を主とした大衆文学とはかなり明確な線が引かれていた」とまとめている<sup>21</sup>。セシル・サカイも「初期の「恋愛小説」は、主として女性読者だけを狙ったものとして「通俗文学」という名前で一括されており、昭和の初期にいたるまで大衆文学の流れから隔てられていた」という<sup>22</sup>。やがて通俗小説は大衆文学という運動のなかで家庭小説という既成のジャンルを継承しつつ、新たなジャンルとして再編成されていくことになる。それは「大正末期から昭和初期の頃に始まるとされる大衆文学が、それ以前の通俗文学の概念を包含するに到った」と真銅正宏が指摘するとおりだ<sup>23</sup>。ただ、そうした再編成は複雑な様相のうちに変遷していったようだ。

たとえば、繰り返し引用している中村武羅夫の「通俗小説研究」という文章では、通俗小説ということばは広義の解釈が採用されており、実際はいわゆる大衆文学を指してい

18 ロジェ・シャルチエ『読書の文化史 テキスト・書物・読解』（新曜社,1992）p.59

19 セシル・サカイ『日本の大衆文学』（平凡社,1997）p.34

20 瀬沼茂樹「家庭小説の展開」『明治文学全集 93 明治家庭小説集』（筑摩書房,1969）

21 尾崎秀樹『大衆文化論』（大和書房,1966）p.18

22 セシル・サカイ『日本の大衆文学』（注19）p.36

23 真銅正宏『ベストセラーのゆくえ 明治大正の流行小説』（翰林書房,2000）p.7

る。中村は通俗小説の下位区分として社会小説、家庭小説、ユーモア小説、探偵小説などを設け、そのうえで家庭小説が「日本の通俗小説の範囲では、最も大きな部分を占めてゐる」、「現代の通俗小説作家の書いてゐる八十パーセントまでは、家庭小説と言つていいものだと思つてゐる」、「日本の通俗小説は、家庭小説を中心として、今日の発達を遂げて来たのである」と説明する<sup>24</sup>。ここで中村がいう下位分類としての「家庭小説」は先に紹介したジャンルとしての家庭小説を含みながらも、さらにその後の狭義の通俗小説を包含するものであり、その名称の使用には混乱が見られるのである。それはおそらく通俗小説が大衆文学へ包括される過程の複雑さを示しているのだといえよう。

そうした混乱の原因として大衆という概念そのもののあいまいさが想定できる。大衆とはいったい何を指すのか。大衆概念のあいまいさについては、中村武羅夫も「大衆の中に労働者も入るでせうし、学生も入るでせうし、お嬢さんも入れば、女中もはいるでせうが、どれがつまり標準か」と述べていた<sup>25</sup>。どのような読者を対象に設定するかによって、大衆文学の概念も異同するということになる。そうした雑多な読者の受け皿として機能していたのが大衆文学であった。大衆文学はいわば文壇から周縁化された読者に向けて書かれたテキストの総称であり、探偵小説や時代小説などをも含む広汎なジャンルであったといえる。

大衆文学において重要な位置を占める小説家であった直木三十五は、「大衆文学発生の当初に於ては、時代物のみを指した言葉であったが、今日に於ては、その大衆なる名の下に、通俗的文学のことごとくを、この下へ入れやうとする傾向がある」と説明する<sup>26</sup>。直木三十五にあつても、時代物を中心とする大衆文学の読者に加え、「通俗的文学」の読者たちが大衆へと包括されていく過程が意識されていることがわかるだろう。直木のいう「通俗的文学」とは通俗的な読み物という一般的な呼称というよりも、より狭義の通俗小説を意味していると考えられる。ここで直木の念頭にあるのは「時代物」と通俗小説との読者層の違いであろう。こうした直木のことばからは、一方で通俗小説ジャンルを包含しつつも、他方で両者の差別化を図ろうとする人々の存在が浮き彫りになってくる。こうした差別化の裏側には読者層のジェンダー区分の問題がある。

#### 4. 女性読者と通俗小説

明治期から大正期にかけての文学におけるジェンダーの問題を論じた飯田祐子は、明治末期の文学概念の変質によって家庭小説と「芸術的な小説」との対立がもたらされたと論じる。その結果、家庭小説が「通俗」的なものとみなされ、家庭小説の読み手として仮想された女性ジェンダー化された読者が「読めない読者」として排除されていったという過程を飯田は示している<sup>27</sup>。ただ、飯田の論は大衆文学の時代までを射程に収めていない

<sup>24</sup> 中村武羅夫「通俗小説研究」『日本文学講座 第14巻 大衆文学篇』（注10）p.38-9

<sup>25</sup> 「当来の文学と要望する文学 第六十六回新潮合評会」『新潮』（1929/1）p.133

<sup>26</sup> 直木三十五「大衆文学の本質」『日本文学講座 第十四巻 大衆文学篇』（注10）参照

<sup>27</sup> 飯田祐子「境界としての女性読者 《読めない読者》から《読めない読者》へ」『彼

め、「読めない読者」と通俗とされた小説ジャンルがどこへ向かうのかの考察が欠けている。本論文ではそのパラダイムを踏襲しつつ、それを通俗小説にまで延伸させる必要があると考える。

大衆文学の時代、「読めない読者」の代表とみなされていた女性たちが能動的な消費の主体、「消費する読者」へと移行するという事態が起こる。大宅壮一の「婦人の読書欲の増大は、ジャーナリズムにとっては、広大な新植民地の発見にも似たる影響を与えた」<sup>28</sup>ということばは、そうした状況を的確に指摘したものである。出版ジャーナリズムの動向に注目すると、1910年代には相次いで婦人雑誌が創刊されている。1917年創刊の『主婦之友』は1920年代半ばには20万部、1930年代半ばには100万部を超える発行部数を誇った<sup>29</sup>。「流行作家の収入は、婦人雑誌の発展に比例して暴騰した」と大宅はいう。続いて大宅は「資本主義的劃一的普通教育の普及」が「ファン」なるものを出現させ、「流行作家の書いたものでありさへすれば、どんなに馬鹿々々しいものであつても、無名作家の心血を注いだ傑作よりも、比べものにならない程高い市場価値が発生する」と指摘する。1910年代から20年代にかけては、文学テキストの需要過剰と出版販売システムの変化が起こり、文学の商品化が加速されつつあった時期でもあった。「読めない読者」とされた女性読者はこうした資本主義社会のなかで、「消費する読者」としての役割を期待されたのである。

こうした状況を正確に把握し、積極的に利用したのが菊池寛であった。菊池は通俗小説の「内容的価値・生活的価値」や「実生活にピッタリと奉仕する生活的価値」<sup>30</sup>を賞揚し、実用性や功利性を前面に押し出してアピールしていた。その実践の一つが新しい時代の女性のライフ・スタイルやライフ・コースといったテーマを積極的に物語に盛りこんだ通俗小説であった。その舞台は「文化生活」を取りこみ、「現実をファンタジー化する場所」であった。菊池にとって通俗小説とは「人生案内」であり、小説を読むことを通じて人生を学ぶことであった。もちろん菊池のみならず、女性読者向けの小説を執筆していた小説家たちも新しい読者のニーズを先取りして、新時代の女性イメージを描き出していたのだが、菊池はそうした動向を組織化し、価値づけた点で旧来の家庭小説というジャンルからの離脱を決定づけたといえる。

ただし、通俗小説そのものは急進的なテーマをもつものではなく、あくまでも一過性の疑似体験を与えるものでしかなかった。日本近代文学研究のなかで読者論というアプローチから通俗小説研究に先鞭をつけた前田愛は「菊池寛の人気は通俗長編が小市民的な文化生活、大家族の絆から解放された二人だけの結婚生活の幻想をもっとも典型的に表現したことと無関係ではない」<sup>31</sup>と指摘していた。戦間期に起こった家や家族関係の変動をうけ

---

らの物語 日本近代文学とジェンダー』(注11)

<sup>28</sup> 大宅壮一「文壇ギルドの解体期」／引用は『編年体 大正文学全集 第15巻』(注12) p.533

<sup>29</sup> 木村涼子「婦人雑誌が描く近代の女」『〈主婦〉の誕生 婦人雑誌と女性たちの近代』(吉川弘文館,2010) p.54・5

<sup>30</sup> 菊池寛「再論「文芸作品の内容的価値」 里見淳氏の反駁に答う」『新潮』(1922/9)／引用は『現代日本思想大系 13 文学の思想』(注16) p.302

<sup>31</sup> 前田愛「大正後期通俗小説の展開—婦人雑誌の読者層」『近代読者の成立』(有精堂



た形での新たな人間関係の再構築に、新時代の「文化生活」の要素を盛りこんで物語化していく。菊池をはじめとした通俗小説の書き手たちは社会通念に圍繞された女性たちにさまざまなライフ・コースのバリエーションと理想的なライフ・スタイルを垣間見させてくれる存在であった。通俗小説は近代を生きる女性に「モダンライフ」というファンタジーを供給するのである。木村涼子も「より直接的に情緒を刺激するファンタジー（ロマンの世界）の源泉として文芸記事が果たした役割は大きい」と指摘し、さらに通俗小説に「日常の味気なさを忘れるという〈現実からの逃避〉だけではなく、日常の味気なさに意味づけをするという〈現実の読み替え〉」の機能を読み取っている<sup>32</sup>。なおかつ、通俗小説は実生活においては女性が直面するさまざまな現実問題に対する処世術を知るためのツールとしても機能した。それは通俗小説が単なる夢物語でなく、現実社会への回路として感得されるものでもあったからだ。異性からの誘惑、恋愛、結婚とそれに伴って起こる諸問題などが描かれながらも、最終的には結婚生活の重要性を再確認するのが通俗小説の典型的な物語形式であった。それはとりもなおさず、通俗小説がジェンダー規範を再生産するイデオロギー装置として機能していたことを示唆するものであるだろう。本論文の第1部はそうしたイデオロギー装置としての通俗小説について論じていくものである。

## 5. 読むことの制度

1920年代、大衆社会のなかでの出版ビジネスの発展とともに、出現した多くの読者たちの存在が従来とは異なる新たなコンテンツの拡大を促すと同時に、書き手たちも個々の読者のニーズに見合うようにさまざまなジャンルを開拓していくことになった。中村武羅夫のいう「特殊な文学的教養がなくても、誰にも分る小説」が必要とされたのである。その結果として、大衆文学とよばれる新しい小説ジャンルの確立が試みられることになったことは先述したとおりだ。

新しい読者たちの出現とともに成立した大衆文学。逆にいえば、大衆文学がもたらしたのは読むという体験を拡張することであったといえるだろう。それはそのなかに包括された通俗小説でも同様だ。通俗小説の多くは婦人雑誌や新聞などに短くとも数ヶ月、長い場合は何年間も連載され、中間層から低所得層までの広範囲の読者に読まれた。二、三時間という短時間、映画館という非日常空間で集団によって同時的に受容される映画に比べ、通俗小説を読むという体験は中長期的に継続される個別的な営為であったといえるだろう。特に新聞連載の場合、そうした読むという行為がそれぞれの読者の日常のうちに繰り返されることになる。読む行為のアクチュアリティという問題はここに生じるのである。アクチュアルな行為として通俗小説の受容をとらえなおすことが必要となる。本論文で特に新聞という媒体に注目していくのは日々繰り返される日常のなかで読む行為を問題化できると考えるからである。

雑誌のように時間的な間隔をあけて受容するのではなく、毎日の積み重ねのうえに新

---

出版,1973) / 引用は岩波現代文庫版『近代読者の成立』(岩波書店,2001) p.281

<sup>32</sup> 木村涼子「主婦のファンタジー〈慰安の章〉」『〈主婦〉の誕生』(注 29)

p.169,206

聞というメディアは存在している。かつてベネディクト・アンダーソンが新聞メディアについて記した「一日だけのベストセラー」ということばを想起しておきたい<sup>33</sup>。戦間期には各メディアの急速な発展が見られるが、新聞メディアも大阪資本の新聞社を中心に全国紙化が進められていく。一例に挙げれば、1910年には16万6000部、11万部強であった『大阪朝日新聞』と『東京朝日新聞』の部数が1920年には37万6000部、25万部強と2.2倍近く、1930年には98万部弱、70万部強と6倍以上、1940年に至っては110万部強、120万部強に加えて、西部本社58万部弱、名古屋本社17万部強となり、合計数でいうと1910年に比べて11倍の部数となっている<sup>34</sup>。また、『大阪毎日新聞』と『東京日日新聞』についても両社が合併した1911年にはそれぞれ27万部弱、7万6000部強であった部数が、1920年には60万部強、37万部弱、1930年には150万部、100万部、1940年に119万部、134万部に加え、西部54万部強、中部13万8000部強と合計で321万部強となり、これも1910年と比較して10倍近い部数の伸びを示すとともに全国紙化していることがわかる<sup>35</sup>。新聞は人々の日常生活のうちに身近なものとして広がっていく。その紙面を日々飾ったのが新聞小説であり、そのなかでも女性読者に強く訴えかけたのが通俗小説であった。

新聞連載の通俗小説を問題にするとき、注目したいのが受容の形態である。読者は日々1回ずつを少しずつ読み進めていくことになる。この読み方は、たとえば単行本で物語を読む場合とは異なるはずだ。単行本などを読む場合、文章を線状に紡ぎつつ、物語の展開に集中して読み進めていく。そこにはノイズのない純粋な〈作品〉という概念が立ち上がる。しかし、連載小説においては1回あたりの情報量が少なく、度々の中断を余儀なくされる。かわりに文章以外の情報、挿絵や小説欄外の広告や記事などとあわせて読み進めていくことになる。読者は物語内容にプラスしてさまざまな情報を受信し、それらを取捨選択しながら読み進めていく。このとき、もっとも大きな情報として読者に与えられるのが挿絵という視覚表現である。小説テキストに合わせて描き出される挿絵は1910年代以降、印刷・製版技術の進歩に伴ってその重要性を増していくことになる。木村涼子は1920年代前後に通俗小説が挿絵という「視覚をプラスした商品として売り出される」ことを指摘し、人気画家として岩田専太郎、富永謙太郎、高島華宵、小林秀恒、志村立美、林唯一などの名前を挙げている<sup>36</sup>。

小説本文と挿絵とは単に一方がもう一方に従属するものではなく、両者は競合しながら読み進められていく。西村清和は「なぜひとは、ことばが提供する明確に分節化された意味の世界に満足しないで、目の知覚にうったえるもうひとつの世界を欲求しつづけたのだろう」<sup>37</sup>と問う。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なのである。こうした挿絵の存在は小説本文だけに特化された〈作品〉にとっては単なるノイズにすぎないが、通俗小説を日々読み進める読者にとって挿絵は重要

<sup>33</sup> ベネディクト・アンダーソン／白石さや・白石隆訳『増補 想像の共同体—ナショナリズムの起源と流行』（NTT出版,1997）

<sup>34</sup> 『朝日新聞社史 資料編』（朝日新聞社,1995）p.320-1

<sup>35</sup> 『毎日新聞百年史』（毎日新聞社,1972）p.419

<sup>36</sup> 木村涼子「〈女が読む小説〉の誕生——一九二〇～三〇年代通俗小説の発展——『人間関係論集』21号（2004/3）p.101

<sup>37</sup> 西村清和『イメージの修辞学 ことばと形象の交叉』（三元社,2009）p.106

なコンテキストであり、テキストであったはずだ。読者の眼前には小説本文から立ち上がる物語と挿絵で示される視覚イメージとが共鳴し、一つの劇場が展開されていたはずだ。その点において挿絵は通俗小説の受容を考える際には不可欠な要素であり、本論文の第2部で具体的に論じていくことになる。

## 6. 通俗小説の研究史

通俗小説の研究についてはまず挙げるべきは前田愛の「大正後期通俗小説の展開—婦人雑誌の読者層」（初出1967）である。この論文において前田愛は女性読者の増加と女性を取りまく社会的な変動と大正末からの通俗小説ジャンルの発展とを関連づけて論じている。前田の読者論的なアプローチは日本近代文学研究の文脈のなかにそれまで研究対象として認められていなかった通俗小説を問題として提起したものとして重要だ。ただ、ここで対象とされた通俗小説が大正期に限られ、その後の通俗小説の展開について課題を後世に残した。

しかし、前田以降の通俗小説研究はいくつかの例外を除いては十分な蓄積がないまま現在に至っているといっていだらう。その例外的な研究動向を概括しておけば、1980年代には菊池寛や久米正雄らと通俗小説との関わりを論じた工藤哲夫がいる。菊池や久米らが通俗小説をどのようにとらえ、執筆していくことになったのかという過程を工藤は論じており、通俗小説ジャンルの生成の一端を考察するてがかりを与えてくれる。ただし、工藤の立場はあくまで作家論的なアプローチをとり、菊池らの通俗小説への移行に消極的な評価を与えるもので、通俗小説そのものを論じたものではない。

1990年代に入ると、文学研究のカノンの再検討の気運が高まっていた時期であり、いわゆる大文字の文学以外のテキストへの注目も始まっていた。通俗小説ジャンルでは、菊池寛の「真珠夫人」に関する研究論文と吉屋信子の少女小説と関連づけた形での通俗小説論が散見される。これらの論文ではテキスト論やジェンダー論といった新しい批評言語による見地が見られ、通俗小説の研究方法が格段に広まったといえる。だが一方で、その方法論ゆえに通俗小説というジャンルだけに限定されず、散発的な動向にとどまったことは否めない。

2000年代に入ると、90年代以降の個々の研究がいくつかの流れを形成しはじめる。なかでも日高昭二は菊池寛にはじまり、中村武羅夫や久米正雄などを中心に通俗小説ジャンルに関して多岐にわたる研究を継続して発表している。詳細なテキスト分析によって通俗小説の再検討を進める点で通俗小説研究の中心的存在であることは確かだ。だが、日高の研究対象も現在のところ1920年代にとどまり、それ以降の通俗小説に関する言及は少ない。また、日高には通俗小説の成立要件である女性読者の問題やジェンダーという観点がそれほど強くない。こうした点で通俗小説を全体的にとらえるためにはなお不十分であるように思われる。

ジェンダーという観点についてはメディア論的な立場から通俗小説に言及する木村涼子の研究がある。婦人雑誌の成立とそのイデオロギー装置の機能を解明する木村の研究のなかに通俗小説に関する研究も含まれている。木村は菊池寛、吉屋信子、加藤武雄の三人の通俗小説の物語構造を分析し、通俗小説の果たした役割を検証した。これは通俗小説研

究に大きな意味があるといえる。特に加藤武雄に関しては日本近代文学研究でもほとんど扱われてきておらず、その一端を繙いた点で高く評価できる。ただ、これらの研究はあくまでも婦人雑誌研究の一部であり、その論じ方に関しても主婦や結婚といった特定のパターンの抽出にとどまっている点で、職業婦人やモダン・ガールなどといったより幅広い意味での女性の問題を取り残している。

以上のように研究史をまとめると、いまだに問題点が残されていることがわかる。たとえば、ジェンダーのイデオロギー装置の機能は十分に論じられたとはいいがたい。ジェンダー研究の立場からも個別のテキストに対する言及はあるものの、それを通俗小説というジャンルの問題としてテキストの読解とともに考察する必要があるだろう。

また、特定のテキスト、特定の小説家への研究の集中がある。対象とされるテキストで一番多いのは「真珠夫人」であり、小説家としても菊池寛、吉屋信子、久米正雄ばかりである。確かにそうした研究対象には集約的に通俗小説の問題点が存在するともいえるが、一方で結局は文学のヒエラルキーに基づく序列化を再生産しているのではないだろうか。通俗小説の研究には文学研究の制度性の再検討という課題も含まれているはずだ。大衆読者を視野に入れることで特定の解釈共同体の特権性や閉鎖性をも問題化することが可能だ。研究対象の偏向はそうした読みの可能性を閉ざしてしまうのではないか。

そうした読みの可能性という問題で考えたとき、挿絵の問題が日本近代文学研究には欠けていることが指摘できる。挿絵に関する研究史もまとめておきたい。

挿絵に関する研究は大衆文学研究の一環として行われてきたが、まとまった形で挿絵研究が行われるきっかけは1979年から81年にかけて平凡社から刊行された『名作挿絵全集』全10巻である。明治期から昭和期までの挿絵を幅広く収録するとともに、挿絵に関する論稿や関係者の証言などが掲載され、挿絵研究の基礎資料として非常に重要だ。その後、尾崎秀樹などが大衆文学研究の文脈から、匠秀夫や芳賀徹などが美術史の文脈から挿絵について多少まとまった文章を記している。ただ、これらは概説的な説明にとどまり、文学テキストとの関係やその挿絵の担った役割などについて深く触れたものはない。

日本近代文学研究の領域でも挿絵に関する研究は継続的に行われている。ただ、それは特定の小説家と特定の画家との関係に限られ、小説家と画家との芸術的な交流が独自の物語世界を演出する挿絵に結集したというような作家論、作品論的な観点が主である。小説家の文学的営為を解明するうえでこうした文学と美術の往還作用は重要ではあるが、問題はそれが個々の小説家なり画家なりの問題として完結してしまうことである。美術研究においても有名画家の挿絵を見直す動向がないわけでもないが、同じく複数の画家の挿絵を横断的に論じる試みはない。ここに挿絵研究の問題がある。ただ例外的に、メディア論の観点から挿絵の意味を論じた紅野謙介の「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る」がある。紅野は新聞紙面の視覚化が進んだ1920年代において起こった挿絵の変革について論じ、挿絵研究の可能性を示したが、これに続く研究が見当たらないのが現状である。

以上のように挿絵に関する研究は個別研究が多く、通俗小説というジャンルと挿絵とを関わらせて論じる総合的な視野をもつ研究は皆無であるといってよい。だが、通俗小説が挿絵と同時に読まれるものであったことを考えれば、両者を関係させて論じることが必要であるはずだ。そのため、本論文では通俗小説をなるべく小説テキストと挿絵という二つ

のテキストを併せて論じていく。

## 7. 本論文の構成と目的

本論文では戦間期における通俗小説を対象とし、通俗小説と挿絵とを関わらせてそのイデオロギー装置としての機能について論じていくことにしたい。そこで論文全体を大きく2部に分け、1部を新聞に連載された通俗小説を論じた論稿を中心に、2部を挿絵について論じた論稿を中心に構成した。

1部では通俗小説における女性の描き方を具体的に論じている。第1章では通俗小説というジャンルにおいて中核的な役割を担った菊池寛の小説テキストのなかに書かれている女性キャラクターを網羅的に取り上げ、分類することで菊池のテキストがどのような構造をもっているのか、どのようなイデオロギーを内在させているか、について論じた。菊池寛は通俗小説というジャンルの中心的な書き手であるのに加えて、文藝春秋社という出版ビジネスをも手がけるなど、その影響力の大きさは際立っている。こうした点から通俗小説ジャンルのイデオロギーとして菊池をとらえ、菊池の通俗小説テキストの解明を通して一つの典型として通俗小説のもっていたイデオロギー装置としての機能を明らかにできると考えた。

第2章では新感覚派の論客として出発しながらプロレタリア陣営に転じ、さらにプロレタリア文学からの転向後、通俗小説を書いた片岡鉄兵を中心に取り上げている。片岡鉄兵は一貫して女性、モダン・ガールをテーマとして扱っており、片岡の小説テキストにおけるモダン・ガールの表象に注目することで、モダン・ガールがどのように小説のなかで書かれたか、挿絵において描かれたか、を論じた。

第3章は第2章で扱った女性イメージの描かれ方について複数のテキストを対照させつつ引き続き論じている。さまざまな物語に登場する魅力的な女性キャラクターのイメージは微妙にずれあいながら、憧れと欲望をもって読者に内面化される。そこにはファッションの問題も大きく関与する。

女性イメージを取り上げた第3章に対し、第4章では男性キャラクターの意味に注目して「家族会議」について論じている。「家族会議」においては古い〈父〉と若い世代の新しい〈父〉の交代劇が物語化されており、さらに新しい〈父〉は男性ジェンダー化された商売の世界を通じて男同士の絆を強める。「家族会議」での結婚関係はそうした男同士の絆を肯定する経済システムの導入によって「自然」化されているのである。

第5章は通俗小説における植民地主義の問題を論じている。1930年代後半から女性のライフ・コースをテーマとする通俗小説に〈外地〉が多く登場し始める。〈外地〉へ向かう女性たちを描くことで通俗小説は植民地主義と家父長制の双方が併存するイデオロギー装置として機能したことを確認した。

2部では1部で副次的に使用した挿絵を中心にして、挿絵という表現方法がどのように展開されたのかについて論じた。1部で分析した通俗小説の女性イメージは挿絵によって可能になったわけだが、そうした表現が可能になった過程を総合的に論じたのが第6章である。複製技術時代における挿絵という表現の位置づけを行った。

第7章では個別論的に挿絵の第一人者である石井鶴三の挿絵に注目している。出版メ

ディアの発展による大多数の読者に眺められる挿絵は美術の大衆化といった問題と交差しながらも異なった展開を見せ、読者のための挿絵という可能性が追求されることになる。だが、挿絵と向き合った鶴三の芸術家の真摯さは時代の制約のなかで限界を抱えることにもなった。

第8章は石井鶴三を中心に語られがちな挿絵史を再考する試みがなされている。石井鶴三の登場を一つのメルクマールとして形成される挿絵の歴史は一方でそれ以前の挿絵の水脈を見えにくくしてしまう。本章で取り上げるのは1910年代における挿絵の展開であり、そこでは女性を描き出す挿絵が主流であったことを確認した。

第9章は1920年代から30年代にかけて活躍した小出檜重の挿絵について検討した。小出は谷崎潤一郎の「蓼喰ふ虫」の挿絵で知られ、従来は谷崎潤一郎研究を中心に研究の蓄積がされてきた。しかし、本章では谷崎だけでなく小出が挿絵を描いた多数の文学テキストを横断的に検討し、「蓼喰ふ虫」の挿絵に至るまでの過程を考察した。

以上、通俗小説について女性イメージを中心にイデオロギー装置の側面と、そうした機能を可能にしたものの一つとして挿絵を取り上げ、その総合的な研究を目指すことを本論文の目的とした。

## 第1部 通俗小説における女性イメージの展開





## 第1章 「人生案内」の効用 —菊池寛／通俗小説の「思想」—

### 1. 「文芸は人生案内」

通俗小説とは何か。1933年、中村武羅夫は、明確な断言をためらいつつも、その条件として、長さや読者の問題とを挙げている。「ストオリーを展開せしめ、事件から事件へと描写を進め、或る人物の性格なり運命なりを、縦からも、横からも、具体的に描いて行く」ことで、「可及的に大多数の読者を喜ばせる」<sup>1</sup>こと。通俗小説とは、何よりもメディアの向こう側にいる読者を意識した小説、マスメディア時代の文学なのである。

大正後期の通俗小説の展開は、メディアの発展、女性読者の増加とその意識の変容などからその概要を説明することができる。1910年代以降、メディアの急激な発展、新中間層の出現、女子の学校教育の充実などによって、女性を主たる受容層として取りこもうとした婦人雑誌や新聞メディアは、創作欄に重きを置き、さらなる読者の獲得につとめた。小説テキストによる新たな読者層の掘り起こしを狙ったメディア側の思惑と、小説テキストを娯楽として消費する読者たちの期待。読者とメディア双方のニーズを満たすかたちで成立したのが通俗小説テキストであった。

通俗小説の時代、それらのニーズを巧みにとらえ、多くのテキストを書いたのが、菊池寛であろう。通俗小説の書き手としては、加藤武雄、中村武羅夫、久米正雄、吉屋信子、竹田敏彦など、多くの名前が挙げられる。ただ、菊池寛が他の書き手と異なるのは、文学をテキストのみで把握せず、コンテキストとしてのメディアを強く意識していた点であろう。1921年の劇作家協会と小説家協会の設立など、作家たちをとりまく環境の整備、1923年の『文藝春秋』の創刊にはじまる雑誌メディアへの参入。1920年代、文学テキストの需要過剰と出版販売システムの変化が起こり、文学の商品化が加速された<sup>2</sup>。そうした状況を強く意識しながら新たなメディア戦略を打ち出したのが菊池寛であった。菊池は通俗小説テキストの役割を「人生案内」とよんでいた<sup>3</sup>。雑誌メディアを介して読者たちと向きあっていた菊池が、いかなる戦略を採っていたのか。菊池のテキストを概観することで、通俗小説の一つの流れを抽出できるだろう。

菊池寛の通俗小説テキストの転換期を「火華」（『東京日日新聞』／『大阪毎日新聞』1922/3/26-8/23）と「受難華」（『婦女界』1925/3-36/12）との差に見出したのが前田愛である<sup>4</sup>。社会性を志向した「火華」から、結婚生活を前景化した「受難華」への変化。まさしく、そこに大きな変化があることは疑いようがない。そうした変化は、「受難華」以降の菊池のテキストから死が排除されたことから理解できる。ヒロインの悲劇的な死を描く「真珠夫人」（『東日』／『大毎』1920/6/9-12/22）、「第二の接吻」（『東京朝日新聞』／『大阪朝日新聞』1925/7/30-11/4）。英雄的な男性の死を描いた「火華」。死

<sup>1</sup> 中村武羅夫「通俗小説研究」『日本文学講座 第十四巻 大衆文学篇』（改造社, 1933）

<sup>2</sup> 山本芳明『文学者はつくられる』（ひつじ書房, 2000）

<sup>3</sup> 菊池寛『恋愛と結婚の書』（モダン日本社, 1935）p. 61

<sup>4</sup> 前田愛「大正後期通俗小説の展開—婦人雑誌の読者層」『近代読者の成立』（有精堂出版, 1973）／岩波現代文庫版『近代読者の成立』（岩波書店, 2001）

の予感を暗示して幕を閉じる「陸の人魚」（『東日』／『大毎』1924/3/26-7/14）。死を結末とする物語は「常識道徳と社会秩序を脅かす危険な情熱への社会的制裁」<sup>5</sup>といえなくもないが、同時に情熱的な恋愛を美化する力の方が強く作用しているように思われる。肉体の喪失とともに二人の恋愛は精神の愛へ昇華される。死に至ることで成就される恋愛として、究極的、永続的なロマンティック・ラブが賞揚されることになった。こうしたロマンティック・ラブの幻想が「二人だけの結婚生活の幻想」<sup>6</sup>へと移行していくのが、「受難華」の発表された1925/6年頃だったといえよう。このとき、恋愛を経過した後の結婚生活、言い換えれば、ポスト・ロマンティック・ラブを語るテキストとしての通俗小説が立ち上がってきたのである。

これは菊池が純文学と別離する時期とも重なる。1927年以降、菊池は「赤い白鳥」（『キング』1927/1-28/4）を『キング』に掲載したのをはじめとして、徐々に通俗小説作家としての活躍を始める。この時期の菊池の言説を整理した工藤哲夫は、菊池の通俗小説への転身が1925年頃から漸進的に行われたこと、その転身について菊池自身は極めて消極的だったことを指摘している<sup>7</sup>。たしかに菊池は通俗小説の執筆について否定的な発言をくり返している。ただし、それは通俗小説が読者の存在を条件とする以上、菊池のテキストがもつ問題性とは区別されなければならないはずだ。中村武羅夫は菊池の通俗小説について、「すべての作品を通じて、人物も、生活が同じで、あまり変化がないことが、嫌らない」と評している<sup>8</sup>。だが、菊池自身が本気ではないと語り、「変化がない」と評された菊池のテキストが、それにもかかわらず、なぜ多くの読者たちに受容されたのだろうか。この疑問は菊池のテキストのもつ問題性を逆照射するはずだ。「変化がない」ということは、女性読者をアドレスとした通俗小説にくり返されるテーマが、ある一定の志向を持ち続けていたということの意味していよう。菊池のテキストが志向したものとは何か。それが本稿の問題提起である。

## 2. 「夫婦は運命と諦めよ」<sup>9</sup>

愛人と結婚する、それは人生の輝かしい幸福の第一だ。しかし、それが出来なかつたとしても、そのために人生その物を迄壊してしまふことは、あまりに勿体ないことだ。恋愛以外にも、生活はあり、生活のあるところ、何処にでも欣びはあるのだ。（「受難華」<sup>10</sup>）

<sup>5</sup> 前田, 前掲論文（注4）p. 258

<sup>6</sup> 前田, 前掲論文（注4）p. 281

<sup>7</sup> 工藤哲夫「菊池寛論—通俗小説とのかかわり合い方について—」『女子大國文』（1984/6）

<sup>8</sup> 中村, 前掲書（注1）p. 49

<sup>9</sup> 菊池, 前掲書（注3）p. 143

<sup>10</sup> 『菊池寛全集』第6巻（文藝春秋, 1994）p. 672-3

恋人・前川と別れた寿美子が夫との生活をやり直すことを決心するこの一節は結婚生活への賞揚を前景化するマニフェストとなっている。寿美子の選択は、通俗小説テキストのテーマが恋愛から結婚生活へと移行していくことを示唆している。煩わしい親子の関係、親族関係から離れた夫と妻との二人だけの生活。「結婚後もその敬愛と情熱をうしなわず消費生活にも恵まれた「甘い生活」を維持するカップルになる」<sup>11</sup>。そうした生活のなかにこそ「欣び」を見出すことが可能になる。そうした生活を可能にするのは、夫婦双方、もしくはどちらか一方の努力なのである。

厨川白村の『近代の恋愛観』（1922）をはじめとして、1920年代には多数の恋愛論が展開された。都市化や資本主義社会の発展したこの時期、従来の家族観が機能不全に陥り、「マニュアルとしての恋愛論」が希求されたと菅野聡美は指摘する<sup>12</sup>。厨川白村は、恋愛は結婚の前提であり、結婚後の恋愛は努力によって保持され、さらにその恋愛は母性愛や近親愛へと進化していくと説く。また、恋愛は自己犠牲の精神を伴うとも白村は主張する。この時期の恋愛論は、精神性のみを絶対視した明治期の恋愛観を脱し、性欲を含むかたちで恋愛の重要性を説き、さらには女性の意志を顧慮しない旧来の婚姻制度に対して、両性の意志に基づく恋愛結婚を対置するものであった。これは、いわば、現実に適応するかたちで恋愛や性欲、結婚をめぐる言説が再編成されたのだといえよう。「受難華」のマニフェストは、まさにこうした恋愛論と軌を一にするものなのである。しかし実際のところ、そうした結婚のあり方はあくまでも理想でしかない。地方のみならず、都市部においても個人間の自由な意志による恋愛や結婚という理念がどれほど有効に浸透し、実践されたかは疑問である。理想と現実とのギャップはより深刻で、残酷だ。

だとするならば、結婚生活の幻滅や憂鬱を語る人物の登場や結婚をしないテキストの存在は、むしろ当然だろう。「結婚二重奏」（『報知新聞』1927/3/13-7/16）の扶美子は、寿美子と同様、恋人と別れ、まったく趣味のあわない男性と見合結婚する。映画を見て感動した自分の隣で居眠りをする夫に対し、扶美子は憂鬱な気分になる。「平凡な妻らしくなろうとしても、日常生活にこんな趣味の相違が、絶えずあつたら、どうしようか」<sup>13</sup>。扶美子の迷いは些細ではあるが、些細なすれ違いの繰り返しが夫婦の関係に溝を刻んでいくはずだ。扶美子の憂鬱を引きずったまま、「受難華」とは対照的なかたちで「結婚二重奏」は幕を閉じることになる。女子大学の英文科を卒業し、翻訳の仕事などもこなし、かつごく平均的な性質の女性である点で扶美子は、寿美子とそれほど異なった設定はされていない。つまり、双方のテキストの結末の相違は寿美子と扶美子との個別的な違いに起因するものではないだろう。一つには、それぞれのテキストが掲載されたメディアの違いにその結末の差が起因するとも想定できる。「受難華」の掲載誌『婦女界』が比較的啓蒙的な女性雑誌であり、女性読者への教訓として妻の努力による理想の結婚像が説かれたのに対して、「結婚二重奏」の掲載紙『報知新聞』のもつさまざまな読者をひきつけるために現実的な悲劇が構想された、と説明することもできよう。

ただ重要なのは、こうした憂鬱や不安が理想と現実とのギャップを埋める、ある種の代

<sup>11</sup> 木村涼子『〈主婦〉の誕生 婦人雑誌と女性たちの近代』（吉川弘文館, 2006）p. 195

<sup>12</sup> 菅野聡美『消費される恋愛論 大正知識人と性』（青弓社, 2001）p. 134

<sup>13</sup> 『菊池寛全集』第7巻（文藝春秋, 1994）p. 389

償行為となっている点である。菊池のテキストにおいて、扶美子をはじめとした愛のない結婚を余儀なくされる女性たちは、夫の教養や趣味の欠如を嘆きながらも、それでも結婚生活を続けなければならない。安富綾子は実家への資金援助と引き換えに北海道の事業家と結婚するが、失意のうちに結婚生活を送る（「有憂華」（『報知新聞』1930/10/24-31/4/14））。香川珠子は恋慕していた青年と別れた後、彼に似た男性と結婚するが、その弟と不倫の関係に陥り、家出する（「明眸禍」（『婦女界』1928/1-29/10））。女性が経済的に自立する術をほとんど持てなかった時代、結婚は当然視され、その生活から逸脱することはそれ相応の艱苦を背負うことになる。結婚生活の悲喜交々を周知徹底させることで、やみくもに理想のみに走り後悔せぬように、かといって現実の暗部ばかりに注目して絶望せぬように、「人生案内」、マニュアルとしての通俗小説テキストの機能は、実に多様なのである。

もちろん、結婚生活の危機は男性にも訪れる。女優・木村弥生に誘惑され、結婚した立花芳雄（「結婚二重奏」）、喘息の自分を置き去りにしてダンスホールへ通う妻・夏江に失望しながらも、離婚に踏み切れない藤村敏樹（「新女性鑑」（『報知新聞』1928/5/5-9/18））。妊娠した藤野光枝を捨て、許婚の令嬢・香代子と結婚した安富時雄（「有憂華」）。彼らは妻への失意のうちに結婚生活を送る。一様に語られるのは、妻の過剰に官能的な身体である。これは、男性への失意が教養や趣味などの精神性の欠如に基づくのと、奇妙な対称をなす。たしかに精神性の欠如は幻滅を語る男性と女性との両性に共通しているのだが、女性の場合のみ、それが身体の問題へと転化されていくのである。男性たちの憂鬱は妻の身体を制御できない点に存している。その身体の横溢を家庭からの逸脱として否定しようとするセクシュアリティの力学がここには作用している。そこに織りこまれていのは、モダン・ガールという女性イメージである。

### 3. 「モダン・ガールと云ふもののお好き？」<sup>14</sup>

「お前は米国にあたのだから、あゝ云ふ人は、好きな筈だが。」

「いゝえ、向うでヤンキーのモダン・ガールに悩まされたせみですね。僕は、温順しい人が好きなんです。」（「蝕める春」（『婦人倶楽部』1931/1-12））<sup>15</sup>

モダン・ガールと従順で温和な女性との選択を叔父に迫られた藤永俊介のことばである。俊介は三井物産の社員で五年ほどニューヨークに在住していた青年である。その俊介がモダン・ガールではなく、温順な女性を選ぶというところに、日本の近代化への菊池のシニカルな視線を感じとるのは容易だろう。その批判の矛先は過剰な消費者、浪費者としてのモダン・ガールへ集約されることになる。

モダン・ガールは、1920年代に登場した新しい女性アイデンティティである。因習や

<sup>14</sup> 「東京行進曲」『キング』1928/6-29/10／引用は『菊池寛全集』第8巻（文藝春秋, 1994）p. 296

<sup>15</sup> 『菊池寛全集』第9巻（文藝春秋, 1994）p. 609

伝統から自由な行動をとり、男女関係においても自由恋愛を標榜して従来の制度的な結婚観を否定した<sup>16</sup>。彼女たちが実践する「モダン・ライフ」とは「理想も道徳も感激もない世界」であり、あるのは「感覚」であるとされる<sup>17</sup>。モダン・ガールは、古い因習や伝統、煩わしい人間関係との思想的な対決などを望まれたモダニティの象徴であったといえる。しかしながら、モダン・ガールの思想的な意味は、あくまでも理想化されたものでしかない。1920年代には多数のモダン・ガール論が提出されるが、それらは享樂的で頹廢的、軽佻浮薄な若い男女の存在を批判し、あるべき姿としてのモダン・ガール、モダン・ボーイを夢想するにとどまる。そこにあるのは、「一部の知的で先鋭的な女性たちに限定して理想化していく傾向と、もっと大衆的なレベルで都市の公共領域に浮上してきた女性たちのセクシュアリティに向けられる興味本位の視線」<sup>18</sup>だ。通俗小説で強調されるのは、先端的なファッションを身にまとう消費的なモダン・ガールたちである。何よりも彼女たちは、男性の欲望の対象として格好の存在であった。通俗小説テキストに登場するモダン・ガールのキャラクターは、菊池のテキストに限らず、誘惑する女性として造型されることが多い。彼女たちは、いわばトリックスターであり、物語のなかの秩序を攪乱し、結婚生活に危機をもたらすことで、ストーリーを遅延させ、読者の関心をひきつける機能をもつ。だが、それはたとえば、結婚の制度的な力を転覆させるような破壊性をもちえず、一つの物語素として、キャラクターとして消費されるにとどまってしまうのである。

菊池のテキストのなかの男性たちも自らの欲望ゆえに誘惑され、結婚し、幻滅する。彼らは女性の官能性の過剰だけを問題化し、自らの欲望を隠蔽してしまう。「結婚二重奏」で女性の誘惑に負け結婚した芳雄の失望は、「弥生には、官能の生活以外何にも、興味がないらしかった。彼女は、家庭で接吻と抱擁とに飽きると、定つて寄るの東京の刺戟の強い感覚を求めてやまなかつた」<sup>19</sup>と説明される。自らが誘惑されたことをあたかも女性の罪とする語りは、男性側の論理を補強する。このことは、まさに結婚が女性の性を制御する装置としてあることを暴露しているといえよう。

「東京行進曲」に登場するプレイボーイ・山野は「言葉で勝てない女性は、肉体的に勝つ外はない」<sup>20</sup>と考える。これが菊池のテキストを貫く根本原理だ。自分たちの行為の責任を女性たちに転嫁することで、自らのアリバイを確保し、被害者のように偽装すること。菊池のテキストは、逆説的にはあるが、結婚という制度が男性中心主義的な支配力を有していることを浮かび上がらせるのである。

1920年代の恋愛論者たちが展開した恋愛結婚も、結婚を最終的な目標とする意味で、

---

<sup>16</sup> 清沢冽「モダンガールの研究」(1926)／『近代庶民生活誌 第1巻』(三一書房、1985)、大宅壮一「百パーセント・モガ」『中央公論』(1929/8)／『大宅壮一全集』第2巻(桜楓社、1981)など参照

<sup>17</sup> 大宅壮一「モダン層とモダン相」『中央公論』(1929/2)／引用は『大宅壮一全集』第2巻(注16)p.8

<sup>18</sup> 吉見俊哉「帝都東京とモダニティの文化政治」『岩波講座近代日本の文化史6 拡大するモダニティ』(岩波書店、2002)p.32

<sup>19</sup> 『菊池寛全集』第7巻(注13)p.389

<sup>20</sup> 『菊池寛全集』第8巻(注14)p.229

あくまでも結婚という制度の改良であり、恋愛を結婚に従属させるものでしかなかった。結婚が法的に規定されるものである限り、恋愛結婚が男性中心主義的な制度性と権力性とを内在させていることは揺るがない。恋愛結婚とは、「恋愛を社会制度に順応させる」ことであり、「現実変革なくして恋愛という感情一つですべてがバラ色になるとする欺瞞性を秘めていた」<sup>21</sup>のである。結婚生活の裏表を立体的に描き出す菊池の通俗小説は、恋愛結婚を肯定しつつ、その結婚生活の制度性を自然なものとして内面化させる機能を有しているといえる。

菊池のテキストに通底する保守的な態度は、たとえば岸田國士の「由利旗江」（『東朝』1929/9/7-30/1/26）と比べると、一層際立つ。旗江は恋愛と結婚とを峻別しようと孤軍奮闘する。「主婦の仕事ついでに、家長本位の労働にすぎませんわ」<sup>22</sup>。旗江はやがてシングル・マザーとして私生児を産み、美容院を開業して自立を目指す。旗江はモダン・ガールの思想性を極限にまで肥大化させた存在なのである。正確に言えば、旗江は「新しい女」の系譜に連なる、もっとも先鋭的な知を有するモダン・ガールである。結婚を拒否するという点では、たとえば菊池の「東京行進曲」の藤本早百合を旗江と並置することも可能だ。だが、早百合が近づく男性たちを次々と手玉にとる妖婦として設定されているのと対照的に、早百合の異母妹で芸者の井沢道代がその温順さで男性の心をひきつけるように描かれる点で、モダン・ガールを前景化しているわけではないことがわかる。さらに、「新女人粧」（『婦女界』1932/1-33/2）ではより積極的な否定が行われる。結婚制度を否定し、友愛結婚を実行した粕屋睦子は夫の死後、残された子供を一人で育てる。しかし、その子・礼子はブルジョア生活に憧れ、華族の子弟と結婚する。睦子はいう、「お母さんの主義は、たった一人の娘にまで、裏切られました」<sup>23</sup>と。モダン・ガールの思想性が結婚とブルジョア生活の前に敗北し、従順な女性像が肯定される瞬間がここにある。

#### 4. 「職業婦人も結構ですけど」<sup>24</sup>

「秘書つて、秘書のお仕事もさせて頂いて居りますの。でも、わたし、ほんたうはタイプストでございますの。」

俊枝は、職業婦人としての自信と誇とを、ふるひおこして敢然としていつた。

「まあ、貴女が……」龍子は、わざとおどろいたやうに目をみはった。

「わたし、貴女なんかは、そんな方とは見えませんでしたわ。ねえ、みつ子さん。」

（「不壊の白珠」（『東朝』/『大朝』1929/4/22-9/6））<sup>25</sup>

タイプストの俊枝は会社の重役・片山に誘われ、軽井沢の別荘に招かれるが、片山の親

<sup>21</sup> 菅野, 前掲書 (注 12) p. 150, 170

<sup>22</sup> 『岸田國士全集』第 8 卷 (岩波書店, 1990) p. 106

<sup>23</sup> 『菊池寛全集』第 10 卷 (文藝春秋, 1994) p. 425

<sup>24</sup> 『菊池寛全集』第 9 卷 (注 15) p. 380

<sup>25</sup> 『菊池寛全集』第 8 卷 (注 14) p. 430

戚のブルジョア娘たちからは侮辱的な扱いを受け、憤然とする。モダン・ガールと並行関係を保ちながら、労働というかたちで社会に参加する女性たちは職業婦人とよばれた。職業婦人たちは各々の自負を胸に就労していたが、その多くは男性はもちろん同性からも差別的に見られていたようだ。「そんな方」とは男性と性的なトラブルを起こす「不良モダン・ガール」を指す。また、「青春図絵」（『朝日』1930/10-31/12）でも叔父からの援助を失い、就職の意志を洩らした笛美に相手の男性が「職業婦人も結構ですけど」と言い淀む場面がある。女性の就労に対する偏見は社会に蔓延していたようだ。

働く女性はもちろん、近代以前にも近代以降も存在している。しかし、職業婦人とは、それ以前の女性労働者とは一線を画す新たな存在だったといえる。村上信彦は、近代的職業の基本条件として、自由意志による就職と転職、廃業が可能であることと、公私の区別が明確であることを挙げている<sup>26</sup>。明治期の代表的な職業として取り上げられるのは、製糸・紡績・織物などに従事する女性労働者であるが、彼女たちの雇用契約は本人ではなく親の意志によるものが大多数であった。また、長時間労働を可能にするために寮生活が強要され、労働時間はもちろん、生活時間をも厳密に管理されていた。それに対して、タイピスト、事務員、電話交換手、教師、医師、看護師、車掌、店員、美容師、女中などは、もちろんその労働条件は千差万別だが、基本的には近代的職業として認証される。1910年代以降、都市化と資本主義的近代化によって、それらの女性労働者が社会に定着していくことになる。職業婦人はかくして登場する。

こうした職業婦人の増加の背景には、企業が男性よりも廉価な労働力として職業婦人たちが選択されたという一面もある。1931年の記録では彼女たちの給料の平均は30円75銭だったという<sup>27</sup>。「勝敗」（『東朝』／『大朝』1931/7/25-12/31）で山岡が「婦人の職業なんて、口があつたにしろ月給は、最初はやつと三四十円ですからな。よくなつたところが、六七十円でせう」<sup>28</sup>と語るとおりである。また、働く女性は貧しさのレッテルを貼られ、社会的に差別的な扱いを受けたのは引用のとおりだ。結婚退職が多かったのも、働く女性に対する男性からの蔑視や偏見があり、ほとんどの夫は妻の労働に不同意だったことに起因している。職業婦人をとりまく環境は、男性中心主義的な支配によって依然として強く規定されていたのである。

職業婦人の存在は、菊池寛の通俗小説にも影響を及ぼしている。新しい女性の生き方として職業婦人という選択肢は、その内実はともかく、新鮮で魅力的な響きをもっていたといえる。菊池のテキストについていえば、教師、医師、看護師など、専門的な知識を必要とする職業婦人がほとんど登場しないということが大きな特徴だ。職業婦人として登場するのは、事務員、女中、女給、ダンスホールのダンサーなどであるが、これらの職業は専門職とみなされておらず、容易に就職できるとされていた。父親の死、家の破産など、女性が何らかの事情で突然就職せざるをえなくなった場合も就職可能であり、さらに未知の異性とも出会わせることができる。菊池のテキストのなかの職業婦人たちが経済的な理由

<sup>26</sup> 村上信彦『大正期の職業婦人』（ドメス出版、1983）p. 43

<sup>27</sup> 金子しげり『婦人問題の知識』（非凡閣、1934）／引用は『近代婦人問題名著選集』第九巻（日本図書センター、1982）p. 278

<sup>28</sup> 『菊池寛全集』第10巻（注23）p. 55

で就職しながらも、どこかシリアスな感じを与えないのは、職業婦人の社会的な意義よりも結婚への物語のプロットが優先されているからだといえよう。通俗小説は女性の労働という社会的な意味を後景化し、職業婦人を女性キャラクターの新しい型として消費し、最終的に家庭に回収していくのである。

さらにいえば、1925/6年頃から頻繁にテキストに登場していた事務系の職業婦人が1930年代に入ると減少していく。その理由の一つは、職業婦人を恋愛から結婚へという物語のなかに回収することが難しくなったことにある。彼女たちの七割は実家の家計補助のためという理由で働いていたという<sup>29</sup>。それゆえ、結婚相手により収入が多い男性を求めずにはいられない。岡本かの子の「丸の内草話」に登場する徳子は同じ会社の男友達ともつきあうなど、男女関係には比較的リベラルだ。しかし、結婚については「家庭を持つても子供を負つて台所を匍い廻るくらみなら、今の自由な身体をわざわざ縛りに結婚するがものは無い」、「どうしても結婚しなければならぬ羽目になつたら、自分は、中年の男を求めやう」<sup>30</sup>と考える。現実的な人生設計が結婚生活への甘い陶醉を不可能にするのだ。

その一方、職業婦人をめぐる「性の文化政治学」<sup>31</sup>からは、異なった問題も浮かび上がってくる。村上信彦は「男たちは職業婦人を社会的に賤めながら、個人的には特別な関心をもって」おり、かつ「つねに女を性的対象として見ずにいられない感覚、職業をもつ女という新鮮な果実を味わってみたい願望、しかもこうした〈貧しい女〉には多少のいたずらは許されるという無責任な考え方と結びついている」と指摘する<sup>32</sup>。職業婦人に付与される性的魅力や女らしさは、彼女たちを男性の欲望の対象とするように作用する。そうした欲望に積極的に応える存在として事務員たちに替わって登場したのが女給たちであった。

## 5. 「まさか、女給ぢやないでせう」<sup>33</sup>

「月百二三十円以上の収入があるものといへば、やつぱり現代では女給ですな。職業婦人の方にとっては、甚だ情ないことですが、女給だけですな。」（「勝敗」<sup>34</sup>）

職を探しに来た佐伯町子に小説家・山岡が語る職業婦人論の一節である。山岡は高等教育を受けた女性にほとんど就職口がないこと、もし働けたとしてもその収入では経済的な自立が不可能であることを論じる。そこで話題になるのが女給だが、女給はインテリ女性の就く職業ではない、というのが山岡の見解だ。女給は「甚だ情けない」もので、女性にとって「最後の策」と山岡はいう。別のテキストでも「まさか、女給ぢやないでせう」

<sup>29</sup> 金子, 前掲書 (注 27)

<sup>30</sup> 岡本かの子『丸の内草話』(青年書房, 1939) / 引用は『岡本かの子全集』第4巻(冬樹社, 1974) p. 332

<sup>31</sup> 吉見, 前掲論文 (注 18) p. 32

<sup>32</sup> 村上, 前掲書 (注 26) p. 310

<sup>33</sup> 『菊池寛全集』第10巻 (注 23) p. 547

<sup>34</sup> 『菊池寛全集』第10巻 (注 23) p. 55-6



（「未来花」（『キング』1932/1-33/5））といわせているように、女給は職業婦人としては最低ラインに位置する職業として認識されていたのである。だが、現実には1927年には四万弱だった女給の数が、1931年には七万七千あまりに増えている<sup>35</sup>。菊池のテキストでも、1930年頃の事務系職業婦人の減少に反比例して、接客業、特に女給が増加するのは、けっして偶然ではない。

大宅壮一は「資本主義社会に生活するのにもっともつごうのよい生活観」を「アメリカニズム・オウサカイズム」<sup>36</sup>とよんだ。消費文化を体現する「オウサカイズム」＝大阪資本が銀座に進出したのが1920年代後半から30年代のことであった。それまでもエロティックな雰囲気を帯びていたカフェが、女給を「給仕人ではなく恋人として差し出す」<sup>37</sup>という大阪式とよばれる方式を採用したことによって、一気に大衆的なエロティシズムの場へと変貌する。その主役になったのが女給である。カフェは娼婦や芸者などといった従来の遊楽にかわって、安価で手軽でテンポの早い享楽を男性たちに提供した。カフェの魅力は非職業的、素人的で家庭的な女給との「恋愛気分」を演出する点にあった<sup>38</sup>。男性たちは「女」ではなくて「恋愛」を買おうとしている<sup>39</sup>と大宅壮一がいうとおりである。また、女性側からいえば、特別な訓練や専門知識なしに比較的多くの収入を得ることができる職業として女給が選択されることが多かったようだ<sup>40</sup>。女給は基本的に身体そのものを金銭と交換するわけではない。カフェの多くがチップ制を導入しており、女給は多くのチップを得るためにエロティックなサービスを行う。それゆえに娼婦化する女給も多かったようだ。カフェの空間は、男性の欲望を資本主義社会のなかに敷衍したものだといえよう。資本主義とセクシュアリティとが交差する場としての女給。菊池寛がモデルとして登場し、問題を引き起こした広津和郎の「女給」（『婦人公論』1930/8-32/2）では、結婚詐欺の容疑で警察に連れて行かれた小夜子が刑事たちに訴える。

三十にもなって、カフェの女に迷って、その女の気持が解りもしないのに、女房や子供を振り捨てて、女の後を追っかけて、咽喉を突くなんて！……そんなのこそ、口幅ったいようですけれど、今の社会に害毒を流すんじゃないやありませんこと？<sup>41</sup>

ここにあるのは、一定のルールに則った娯楽、ビジネスとしての恋愛遊戯である。夜ご

---

<sup>35</sup> 1927年のデータは大林宗嗣『女給生活の新研究』（巖松堂書店、1932）、1931年のデータは金子しげり『婦人問題の知識』（注27）を参照した。

<sup>36</sup> 大宅壮一「大阪文化の日本征服」『大阪毎日新聞』（1930/6）／引用は『大宅壮一全集』第2巻（注16）p.158

<sup>37</sup> 和田博文『テキストのモダン都市』（風媒社、1999）p.154

<sup>38</sup> 村嶋歸之『歓楽の王宮 カフェー』（文化生活研究会、1929）／『大正・昭和の風俗批評と社会探訪—村嶋歸之著作選集』第1巻（柏書房、2004）

<sup>39</sup> 「金」と「恋愛」の関係『大阪毎日新聞』（1930/6）／引用は『大宅壮一全集』第2巻（注16）p.59

<sup>40</sup> 大林宗嗣『女給生活の新研究』（注35）

<sup>41</sup> 『広津和郎全集』第5巻（中央公論社、1988）p.106

とに「男女間の会話や視線のやりとりでさえ監督」される「管理ロマンス」がカフェではくり広げられた。そこでは「女給は決して男性客にとっておとなしい女中ではなかった」<sup>42</sup>。男女間の支配関係をときには逆転させ、攪乱させる女給は、カフェという空間のなかでのみ存在しえたのだといえよう。女性の官能性の過剰はカフェのなかでは許容される。男性は家庭内から過剰な官能性をもつ身体を締め出し、家庭外においてロマンスを味わうことができることになるのである。

「花の東京」（『報知新聞』1932/4/11-8/25）では、杉山あいが「女郎蜘蛛のやうに、自分に慕ひ寄る男を、一人々々いちめぬいてやりたい」<sup>43</sup>と語る。それはあいが自分を裏切った藤田良一と別れ、自棄になった結果であった。一人の男性に対する思いを秘めつつ、妖婦となるという物語展開は、菊池の最初期の通俗小説テキストである「真珠夫人」のそれと類似している。異なるのは、「真珠夫人」の瑠璃子が亡夫の遺産によって家庭内に止まっているのに対し、あいはカフェという場で働かなければならない、という点であろう。否応なしに客の相手をしなければならぬあいと、自分の意志で男性を誘惑する瑠璃子との差は大きい。瑠璃子がやがて男性に復讐され殺害されるのに対し、あいは彼女を愛する村田純三との結婚をほのめかして物語は終演となる。1920年の妖婦が家庭内でもエロティシズムを發揮しえたのに対し、1931/2年の妖婦のエロティシズムはカフェという場限定されており、やがてそれも真に愛する男性との結婚によって浄化されることになる。女性の官能性の過剰は男性への幻滅によって消失し、結婚生活へと回帰する。カフェの女給の「多くのものは、芸者のやうにひかされて、家庭生活に入る。または、もとの家庭に戻る」<sup>44</sup>のである。

「カフェのような都市空間では、そうした都市空間から分離された家庭領域と対をなすようにして、資本主義化された性的関係を再生産する装置として機能していた」<sup>45</sup>と吉見俊哉は説明する。もはやエロティシズムは家庭の外に締め出され、資本主義のもとに囲いこまれ、管理されていく。林二九太の「カフェ家庭」では毎晩カフェ遊びで帰宅が遅くなる夫に対して、妻がカフェの女給のように振る舞い、夫婦の平和が戻る。「高木君は頻りに掌で顔を撫で廻しながら濃艶な細君のスタイルに二度惚れの自覚症状を起し出した」<sup>46</sup>。女給を模することによって始動する家庭内のエロティシズム。ここには、家庭内／外のセクシュアリティをめぐる文化の地政学が作用しているのだともいえよう。

## 6. 「愛児を得れば、甚だ幸ひ也」<sup>47</sup>

<sup>42</sup> ミリアム・シルババーグ「日本の女給はブルースを歌った」『ジェンダーの日本史 下—主体と表現 仕事と生活—』（東京大学出版会、1995）p. 589, 591

<sup>43</sup> 『菊池寛全集』第8巻（注14）p. 353

<sup>44</sup> 武田麟太郎「女給論」（『現代』1935/7）／引用は『武田麟太郎全集』第13巻（日本図書センター、2003）p. 192

<sup>45</sup> 吉見、前掲論文（注18）p. 35

<sup>46</sup> 林二九太「カフェ家庭」／引用は『サラリーマンユーモア小説集 新婚テキスト』（昭森社、1936）p. 343

<sup>47</sup> 『恋愛と結婚の書』（注1）p. 147

たゞ一つ条件がある。可愛い赤ちやんを一人、育てゝ呉れるだらうね。ねえ、可愛い赤ちやんだ、合の子の女の子だ。尤も、これは僕の赤ちやんではないよ。この子を、可愛がつてくれるだらうね。（「日像月像」（『キング』1930/10-34/12））<sup>48</sup>

外村謙之助が岸本静穂にプロポーズをした直後の場面。謙之助は弟がフランス人女性に生ませた子どもを引き取り、一緒に育てることを申しこむ。静穂がそれを承諾するところで「日像月像」の物語は幕を閉じる。

菊池の通俗小説テキストを通覧すると、思いの外、子どもが登場しないことに気がつく。菊池のテキストでは、そのほとんどが恋愛、結婚を経過した夫婦の問題に焦点化されており、その後の結婚生活における妊娠、出産はあまり問題にされないようだ。また、子どもが登場するテキストがほとんど 1935 年を中心として 1930 年代に集中している。1920 年代のテキストのうち、例外的に妊娠と出産が大きな意味をもつのは「受難華」である。夫の不貞を知って実家に帰った桂子は、妊娠に気づき、実家で出産する。その後、桂子は夫を許し、家に戻る。妊娠、出産による夫婦の危機の回避という典型的な物語の型であるといえる。これと同型の物語としては、「未来花」や「結婚の条件」（『婦人倶楽部』1935/1-36/5）を挙げることができる。家出中の妻に秘密裏に送金し、その出産を機に新しい生活を夢想する三宅（「未来花」）。無理やり関係をもたされ結婚した夫に復讐を果たした後、妊娠を機に和解の意を洩らす光枝（「結婚の条件」）。こうした子どもの存在による夫婦関係の回復は、その反面で、子どもを連れた女性が家庭に属さず、男性からの援助なしに生活していくことの困難をも意味しているのだといえよう。

いわゆるシングルマザーたちは、就職もままならず、生活苦に喘ぐ運命に陥ることになる。広津和郎の「女給」の小夜子、岸田國士の「由利旗江」の旗江もシングルマザーである。菊池のテキストにも主要な登場人物ではないものの、「花の東京」の由紀子や玲子、「良人ある人々」（『婦人倶楽部』1932/1-33/2）の洋子などをはじめとして多数のシングルマザーたちが登場する。彼女たちの多くはカフェの女給として働くことで糊口を凌いでいた。病気などでそうした就職口にありつけなかった女性を待っていたのは、最悪の場合、死だった。特に 1930 年代の前後、昭和恐慌による経済状況の悪化などが母子心中を増加させたといえる。1927 年から 1935 年の間に 1735 件の親子心中が報道されたが、そのうち母子心中は 1123 件、65%弱に上る<sup>49</sup>。これらの理由に多いのは、生活不安や生活苦、家庭不和によるもので、子どもを殺すのは子どもを置き去りにできないという母性愛によるものだとされた<sup>50</sup>。そうした悲劇は菊池のテキストでは避けられ、母性愛を家庭の場に回収することが目論まれているのだといえる。妊娠、出産による夫婦の危機の回避は、

<sup>48</sup> 『菊池寛全集』第 12 巻（文藝春秋、1994）p. 378

<sup>49</sup> 中央社会事業協会全日本方面委員聯盟「新聞に現れた親子心中に関する調査」『日本婦人問題資料集成 第 6 巻』（ドメス出版、1978）

<sup>50</sup> 小峰茂之「昭和年間に於ける親子心中の医学的観察」『日本婦人問題資料集成 第 6 巻』（注 49）

女性たちが家庭のなかで母性を引き受けて生き続けていくことを劇的に描いたものなのである。

1930年代の菊池の通俗小説における子どもたちは複雑な様相を帯びている。先に挙げた例は一組の夫婦の子どもであるが、その他の例では婚姻外の子どもたちが登場するのである。それは、妊娠した女性が他の男性と結婚する場合（「有憂華」、「新道」（『東日』／『大毎』1936/1/1-5/18））、結婚した女性が夫が妊娠させた別の女性の子どもを引き取る場合（「禍福」（『主婦之友』1936/9-37/10））、違うカップルの子どもを引き取る場合（「日像月像」、「街の姫君」（『キング』1935/1-36/10））の三つのタイプに分類できる。これらのなかでも第一のタイプは、母親という家庭内役割を血のつながりに基づいて引き受ける点で、先に挙げた妊娠、出産による危機の回避と通底する。そこには家の思想が根ざしている。この意味でいえば、配偶者との血のつながりにおいて母親役割を担う第二のタイプも、共通の思想基盤をもっているといえる。ただ、第三のタイプの子どもたちは、弟妹の子どもということで血のつながりがあり、その子ども達を引き取るというのは、それほど珍しい事例ではないだろう。ただ、先に引用した「日像月像」でも突然の子どもを引き取ることを決定するのは、ドラマティックではあるものの、あまりに唐突すぎるようにも思われる。しかし、もっとも重要なのは、これらのテキストにおいて、女性たちは妻である以上に母親であることを家庭内役割として要求されているのだということだ。自ら妊娠、出産した場合はもちろん、そうでない場合にも、妻に母性愛を求めることがこれらのテキストで強調されているのである。母性愛の強調は、家庭内から官能性を排除していく傾向とも密接に関連しているといえよう。

「母」のイメージが1930年代において社会的に拡大されたことを、鹿野政直は指摘している<sup>51</sup>。鹿野は「母」の観念が拡大された背景として、恐慌に起因する経済的な意味での家の破綻、社会主義や共産主義などの思想的な意味での家の解体、自由恋愛への対抗などを挙げている。さらに、こうした諸事情に満洲事変（1931）にはじまる長期的な戦争が影響を及ぼしたとする。1931年には皇后の誕生日である3月6日が「母の日」とされ、33年12月の皇太子の誕生によって母性を賞揚するキャンペーンがくり広げられた。また、1933年9月には日本国防婦人会の理念として「母性愛」が強調されるようになってもいる<sup>52</sup>。つまり、同時代の「母」の観念の社会的な拡大が菊池のテキストの背景にあるのだといえる。だが、そうした「母」は戦争の長期化でさらに変質してゆくことになる。戦時期の婦人雑誌のビジュアル・イメージを詳細に分析し、戦時期にどのような女性イメージが流通していたかを解明した若桑みどりによれば、「母性や育児という人間的イメージは、戦争という暴力行為のもたらす心理的荒廃から国民を救い、すべての国民をその差異を越えてひとつの「血」に結び付け、国民国家、家族国家としての民心の統合の記号」として「母」イメージが利用されていた<sup>53</sup>。「母」をめぐる言説は、総力戦体制下において血の同一性と奉仕と犠牲の精神との強調を経て、ナショナリズムへの通路を開いていくことに

<sup>51</sup> 鹿野政直『戦前・「家」の思想』（創文社,1983）

<sup>52</sup> 藤井忠俊『国防婦人会一日の丸とカッポウ着—』（岩波書店,1985）p.77

<sup>53</sup> 若桑みどり『戦争がつくる女性像 第二次世界大戦下の日本女性動員の視覚的プロパガンダ』（筑摩書房,1995）／引用は、ちくま学芸文庫版（筑摩書房,2000）p.262

なったのである<sup>54</sup>。

## 7. 「家庭といふ檻の中で」

「私達も、結婚したら、家庭といふ檻の中で、ジラフさん達のやうに、ぼんやりして  
みませうね。」（「三家庭」（『東朝』／『大朝』1933/11/13-34/3/22））<sup>55</sup>

これは、隣家の学生・隆一に思いを寄せる久美子が、隆一と動物園に行き、キリンの檻  
の前で語ったことばである。久美子は実は資産家の弁護士・宮川の囲われものとして暮ら  
している。「三家庭」は、夫と久美子の関係に悩む宮川房子と、その友人で、仕事人間の  
夫に飽き足らず、昔の恋人・久慈と逢瀬を重ねる美禰子との、二つの家庭を中心に展開す  
る。やがて久美子は宮川と別れ、どこかへ去り、宮川は妻のもとに戻る。美禰子も久慈と  
別れて家庭へ帰る。「三家庭」の幕切れは結婚生活への回帰というテーマを改めて浮上さ  
せるものである。久美子のいう「家庭といふ檻の中」での「ぼんやり」とした生活は、菊  
池のテキストの目指す地点を何よりも雄弁に物語っている。

自らのテキストについて、菊池は「文芸は処世の指標であり、生活の興奮剤であり、生  
活の慰安である」<sup>56</sup>という。菊池のテキストを貫いているのは、人生をマニュアル化しよ  
うとする信念である。実生活では体験できない恋愛や結婚について、テキストを通して擬  
似的に経験させ、実生活での失敗を減らすこと。さらにはそれを消費的な娯楽として、多  
くの読者に供用させること。菊池の通俗小説の効用はこれらの点にある。菊池にとって、  
情熱だけに突き動かされる恋愛は否定されるべきものであり、恋愛は結婚のための契機と  
してのみ肯定されるものであった。通俗小説への転身が完了した 1930 年前後以降、菊池  
のテキストのほとんどがポスト・ロマンティック・ラブを語るのは当然すぎることだった。  
さまざまな女性キャラクターが菊池のテキストに登場するが、彼女たちが最終的に行き着  
く地点はほぼ同じだ。これらでくり返されるのは、女性読者をアドレスとした結婚や家庭  
をめぐる言説の内面化だといえる。

女性の自立が現実的にほとんど不可能な時代、女性は結婚の成否にかかわらず、結婚生  
活に没入しなければならない。そこには幻滅や憂鬱といった悲哀もある一方、喜びもある  
のだから。そうした現状への反抗すべく、華々しく登場したモダン・ガールたちも、社会  
のなかで懸命に働く職業婦人も、男性中心主義的な現実の壁に直面させられる。彼女たち  
はキャラクターとしては魅力的だが、最終的に彼女たちの思想的、社会的な意味は後景化  
され、家庭に回収されていく。家庭からは過剰な官能性をもつ身体が排除され、資本主義  
社会のなかで管理される。それに対して家庭においては母親という役割が理想的な女性像  
として再設定されることになる。つまり、それぞれの女性表象は家庭という消失点へと収

<sup>54</sup> 藤井, 前掲書 (注 52)

<sup>55</sup> 『菊池寛全集』第 12 巻 (注 48) p. 481

<sup>56</sup> 菊池寛「文芸と人生」『青年』1935/7／引用は『菊池寛全集』補巻第 2 (武蔵野書  
房, 2002) p. 561

斂されていくのである。

「一般の読者と云ふものは自個の信奉する旧道德の肯定せらるゝことを欣ぶ」と菊池はいう<sup>57</sup>。ただし、このことばをそのとおりに受け取ることはできないだろう。旧道德とは前近代的な遺制としての道德そのものではなく、近代社会に即応するべく構築されたものであったはずだ。菊池が行うのは、旧道德の提示というよりも、新たな道德の強化／教化であったといえよう。それは、究極的には国家体制の強化にも通じるものでもある。戸坂潤の指摘を引用しておこう。「家族制度は云うまでもなく単に家族乃至家庭の問題ではなくて、社会又は国家そのものに関する問題なのである」<sup>58</sup>。菊池の通俗小説は、「伝統的秩序「からの自由」だけは確保しながらも、それが内発的な行動の動因として「……への自由」を獲得するためのエネルギーへと発展せず、形式的合理性への遵奉へと導く」<sup>59</sup>ものなのである。モダン・ライフを夢想させながら、その夢想を物語として消費させ、現実の体制への働きかけを無力化し、女性たちを体制の内部へと回収すること。菊池寛の構想した通俗小説は「家庭」への回帰を促すイデオロギー装置として機能するものであったのだ。

---

<sup>57</sup> 菊池寛「雑誌興亡論」『時事新報』1929/1/1／引用は『菊池寛全集』補巻第2（注56）p. 316

<sup>58</sup> 戸坂潤『日本イデオロギー論』（白揚社,1935）／引用は、岩波文庫版『日本イデオロギー論』（岩波書店,1997）

<sup>59</sup> 高橋徹「都市化と機械文明」『近代日本思想史講座VI』（筑摩書房,1960）p. 202

## 第2章 モダン・ガールはいかに書／描かれたか

### 1. 片岡鉄兵という問題

片岡鉄兵はその多彩な経歴の割に、ほとんど注目されていない小説家の一人であろう。1894年岡山県で生まれ、上京を繰り返すが、その都度失意のうちに帰郷。やがて1920年に執筆した「舌」が認められ、三度目の上京後、本格的な文筆活動を開始する。1924年には『文芸時代』の創刊に参加し、横光利一や川端康成らとともに新感覚派の一員として評論「新感覚派は斯く主張す」（1925）、小説「綱の上の少女」（1926）、「色情文化」（1927）などを執筆。1928年3月には労農党に入党し、前衛芸術家同盟に加入、続いて5月には全日本無産者芸術聯盟（ナップ）に加盟し、一転してプロレタリア陣営に身を投じることになる。この時期の代表作としては「綾里村快挙録」（1929）、「愛情の問題」（1931）などが挙げられよう。しかし、1931年5月に第3次関西共産党事件に関連して検挙、翌年懲役2年の判決をうけ、1932年4月刑の確定を経て大阪刑務所で服役。9月には獄中で転向を表明し、1933年10月出獄、以降通俗小説を中心に執筆活動を再開。1938年には従軍ペン部隊の一員として中国大陸にも渡った。1944年12月、旅行先の和歌山で肝硬変のため死去する。

片岡鉄兵は新感覚派からプロレタリア文学、プロレタリア陣営から通俗小説に、二度転向した小説家だ。これについてはたとえば、「環境の変化を鋭敏に反映しないではいられない資質の作家が、あわただしい過渡期にめぐりあわせ、みずからをその犠牲と化した」<sup>1</sup>や「善良と鋭敏と才気とのゆえに、昭和期の時代と文学の激動のなかをゆれ動いた」<sup>2</sup>といった説明がされてきた。片岡自身も「文学に通俗性を持つとは、文学が適者生存の世の中の「適者」のものとなることであらう。先づ最初に作者が「適者」の神経と心を持つことに他ならない」<sup>3</sup>と記しているように、つねに時代に適応する文学運動に参加したという面は否めない。片岡鉄兵という文筆家の処世がこうした文学的経歴となったのは、動かぬ事実であるだろう。

ただ、興味深いのは片岡の執筆活動全般に共通するテーマとして少女や女性という存在が浮かび上がってくることだ。こうしたテーマの意味は新感覚派時代に発表された『モダンガールの研究』（1927）に顕著に表れている。片岡鉄兵が執筆活動を開始した1920年代はモダン・ガールという理想的な女性イメージが広く喧伝された時代であるとともに、少女イメージがひろく芸術ジャンルにおいて横断的かつ包括的に消費された時代であったことは坪井秀人がすでに論じている<sup>4</sup>。片岡もそうした時流に棹さして、いわゆる「適者」の道を選んだのだといえるが、ただおそらくそれだけではないだろう。片岡はモダン・ガールという時代のアイコンを自らと重ね合わせてい

1 「解説」『現代日本文学全集 86 昭和小説集（一）』（筑摩書房,1957）p.412

2 小田切秀雄「解説」『日本の文学 79 名作集（三）』（中央公論社,1970）p.505

3 片岡鉄兵「文学の通俗性（1）アカデミックからの解放」『東京朝日新聞』1937/6/19

4 坪井秀人「少女という場所―踊る少女／歌う少女／書く少女―」『感覚の近代 声・身体・表象』（名古屋大学出版会,2006）

た。国岡彬一は「現実から自己を切り離して、自由に、放縦に生きてゆく姿を、彼は、モガと揶揄的に呼び馴らされる新時代の女性たちの上に重ねているのである」<sup>5</sup>という。片岡はモダン・ガールを論じながら、次のように述べる。<sup>6</sup>

モダン・ガールの典型は、今こそ実在しない空想的存在であるかも知れぬが、現代の婦人の生活は直々として斯る女性を実現するだらう未来へ向つて進んで居ると云つても差し間違へないのである。茲に於て云ふ、私の夢見るモダン・ガールは、私の感じる現代の女性の新しさの結晶である。私の夢見る、それは未来の女性であると！

未発の可能性や未来の夢をモダン・ガールという理想の女性イメージに仮託して語る。これは片岡のみならず、この時期にモダン・ガールについて語った論者たちに共通の傾向であったらう。モダン・ガールを語る論者はまさに新しいタイプの女性の登場が社会の進歩の指標になるという考え方ともあいまって、知識人たちを中心に多くの言説が費やされた。

ただ、そこには「モダンガールを語るまなざしそのもののコロニアルな側面」<sup>7</sup>が存在していることはいまでもない。吉見俊哉が指摘するように、モダン・ガール肯定論においてはモダン・ガールに対する欲望のまなざしを隠蔽する傾向があった。谷崎潤一郎の「痴人の愛」（1924）を例に挙げるまでもなく、モダン・ガールは欲望の主体であり、客体でもあった。モダン・ガール肯定論者は女性の主体化を賞揚するが、彼女たちが欲望の客体として眼差されている現状になかなか言及しようとはしなかったのである。1930年代になってモダン・ガール言説が急速に萎んでいくのも、彼女たちに仮託された理想がいつこうに実現しない現状への苛立ちや諦めに加えて、欲望の主／客体として立ち現れてきた大衆女性たちを自分たちのことばで意味づけできなくなった知識人男性たちの敗北感に起因しているのだといえるだろう。

片岡の『モダンガールの研究』も性的欲望を空白にしたまま享樂的生活への全肯定を語るという点で、あくまでも理想化されたモダン・ガールを語ったものでしかないことは明らかだ。ただ、片岡はその後の創作活動のなかで何度もモダン・ガールを造形し直していく。新感覚派時代からプロレタリア文学時代、通俗小説への転向を経て持続するモダン・ガールというテーマと片岡鉄兵はいかに向かい合ったのだろうか。1920年代から30年代という時代のなかで女性イメージがどのような変化をとげたのか。その基準点として片岡鉄兵の小説とそのなかの女性イメージとを検証していきたい。

---

<sup>5</sup> 国岡彬一「片岡鉄兵論—新感覚派文学からプロレタリア文学へ—」『国語と国文学』（1975/4）

<sup>6</sup> 片岡鉄兵『モダンガールの研究』（金星堂,1927）／引用は『近代庶民生活誌 第一巻』（三一書房,1985）p.173

<sup>7</sup> 吉見俊哉「帝都東京とモダニティの文化政治」『岩波講座 近代日本の文化史 6』（岩波書店,2002）p.32



## 2. 職業婦人とモダン・ガール

ハリー・ハルトゥーニアンは「近代化のプロセスにおいて、女性が数量的に大きな役割を演じ、都市において経済的に独立し、社会的に自立し、政治的に活発な生活をおこなった結果、言説の中で、モダンガールという形象が重層決定されていった」<sup>8</sup>と説明する。モダン・ガールとは、いわば、既存の伝統や権威への反逆というモチーフを表象した存在であり、新旧文化のせめぎあいを体現する場の総称であった。男性中心主義の社会に対する異議申し立てを行う先鋭的な女性。男性たちを誘惑し、既存の性秩序、性道徳を攪乱するヴァンプ。経済的、精神的な自立を目指して働く職業婦人。モダン・ガールはさまざまな顔をもっていた。なかでも職業婦人は女性が社会と直接関わるという点で大きくとりあげられるべき存在である。ここではまず、職業婦人が通俗小説のなかでどのように書かれ、描かれていくのかという表象レベルでの問題を主に置いたうえで、コンテクストとして 1920 年代の職業婦人の様相を参照していくことにしたい。

第一次世界大戦後の不況期、女性の就業が進められたのは、実際のところは男性に比して安価な賃金ですんだからだという<sup>9</sup>。従来は女性労働者が多く就労していた女中や女工などの場合、住みこみを前提として生活全般を管理するという就業形態をとっていた。それに対して、1920 年代に登場した新しい女性の就業形態においては職住が分離されており、比較的自由な時間、プライベートの時間が保証されることになった<sup>10</sup>。なおかつ十分とはいえないが、ある程度の経済的な自由をも女性に保証することになった。その結果、職業婦人は女性のライフ・スタイルをリードする役割をも果たすことになった。余暇の時間、どこで何をするのか。自ら得た収入をどのように使うのか。こうした選択肢の多様化が職業婦人の表象化を促すことになったのだといえる。

林房雄は「赤い恋」の著者コロンタイを紹介しつつ、女性の社会進出による男女関係の変革について論及する。「新しい感情、新しい意志、新しい思想をもった男女一特に女、何故なら女は少くとも近い過去に於て「人間」ではなかつた一の出現を待つて、始めて新しい恋愛も可能である」と林は記す<sup>11</sup>。林にあつて理想とされるのは独立的精神をもち、生活的能力を身につけた職業婦人、労働婦人である。コロンタイのことばを引用しながら林はいう。「生活が新しい女を造る。一文学がそれを反映する」。林が理想の女性の典型として片岡鉄兵の「生ける人形」に登場する細川弘子を取り上げているのは、むろん偶然ではない。

「生ける人形」は片岡鉄兵がプロレタリア文学陣営に移った直後の 1928 年 6 月か

---

<sup>8</sup> ハリー・ハルトゥーニアン／梅森直之訳『近代による超克 上』（岩波書店,2007）p.56

<sup>9</sup> 吉見,前掲論文（注 7）参照

<sup>10</sup> 村上信彦『大正期の職業婦人』（ドメス出版,1983）

<sup>11</sup> 林房雄「現代文学に現れた近代女性」『新潮』（1928/9）／引用は『新選林房雄集』（改造社,1930）p.339

ら7月まで『東朝』／『大朝』に掲載した中編小説である<sup>12</sup>。瀬木大助という野心家の会社員の中心に、「資本主義の虚偽と矛盾にみちた社会で出世を夢みるサラリーマンの不安定な生活を諷刺的に描いた作品」<sup>13</sup>が「生ける人形」である。片岡鉄兵自身は「生ける人形」について「左翼的言辞は全部、新聞社の都合で削除された」<sup>14</sup>と不満を漏らしているが、岩田光子は「しかしそのためにかえって「通俗性」が前面に押し出され、新聞連載中から広い読者層の愛読を得たのであろう」<sup>15</sup>としている。

瀬木の遊び相手として登場するのがタイピストの細川弘子であり、彼女を通して男性中心的社会に対する女性側からの不同意の声が描かれるのである。瀬木と一緒にアメリカのスターであるクララ・ボウの映画を見終わった弘子はこう考える。<sup>16</sup>

女のモダアニテイを発見するのではなく、たゞ女をアツプ・ツウ・デイトならしめようとして、煽動するだけである。

男性中心主義の社会のなかで女性の自由な主体はどこにあるのか。モダン・ガールの典型とされていたクララ・ボウが自由で奔放な女性を演じているように見えるものの、実際のところそれは男性の欲望の反映でしかないことを弘子は見抜く<sup>17</sup>。

ただ、弘子は登場する人物のひとりでしかないため、十分な問題意識の発展はない。「この制度と、この社会と、それらの物のつゞく限り、いくら彼女が自己に目ざめてみたつて、聡明であつたつて、彼女に『自由』が持たれようはずはない」<sup>18</sup>。一人の女性の意識の向上はここでは社会の変革に直結しない。こうした弘子の設定について林房雄は「百パーセントの近代的女性ではない」<sup>19</sup>と保留しているのだが、一個人を阻む現実の強固さを再認識させる点に片岡のねらいはあるはずだ。片岡は「恋愛の考察」という文章で次のようにも言及していた。<sup>20</sup>

自由の内容は、悉く男性性格から割り出された物である。男性の自由は創造されて居た。それは徹頭徹尾「男性の」物でしか有り得ない内容を包んだ「自由」な

---

12 「生ける人形」『大阪朝日新聞』1928/6/7～7/24 夕刊／『東京朝日新聞』～7/21 夕刊

13 蔵原惟人「解説」『日本プロレタリア文学大系3』（三一書房,1954）p.403

14 片岡鉄兵「面白くなく」『新潮』（1928/11）p.93

15 岩田光子「業績」『近代文学研究叢書 第54巻』（昭和女子大学近代文化研究所,1983）p.367

16 引用は『大阪朝日新聞』1928/7/10 夕（1）

17 藤木秀朗は「ボウのフラッパーがピークに達したのは『人畏』から『ワイルド・パーティー（底抜け騒ぎ）』（一九二九年四月米国公開、一九二九年六月日本公開）にかけてであり、その後の人物像は大きく変化した」（『増殖するペルソナ 映画スターダムの成立と日本近代』（名古屋大学出版会,2007）p.317）とし、ボウの演技が1920年代半ばに誘惑から自己犠牲による男性の魅惑へと変容したと指摘している。

18 『大阪朝日新聞』1928/7/18 夕（1）

19 林,前掲論文（注11）p.349

20 片岡鉄兵「恋愛の考察（5）」『若草』（1927/6）p.43

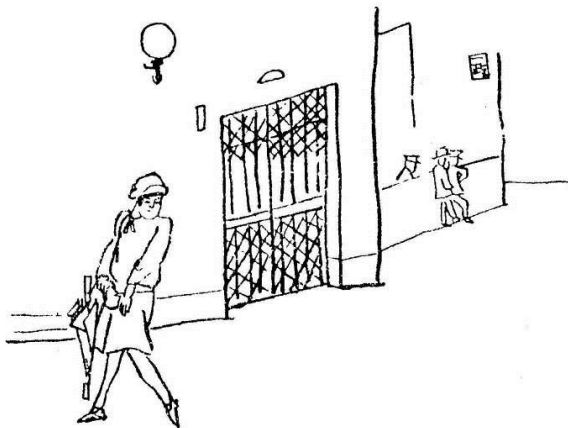
のであつた。然るに、女性が一度び自由を要求した時、彼女たちの目指した自由は、男性の概念で造られた「自由」以外の何物の内容をも附加し又は差引きしない所の「自由」だつたのである。

「生ける人形」においてもこうした「男性の自由」が問題化されているのは間違いない。弘子は従来の性的秩序を攪乱し、男性たちに混乱をもたらすと同時に、その性的秩序の混乱を利用しようとする男性中心主義的な社会の矛盾をえぐり出そうとする意図をもって設定されているのである。

また、この弘子のイメージは新聞連載時の挿絵によってよく補足されていることも付け加えておくべきだろう。挿絵は小説テキストの登場人物をある程度の具体性をもって具象化したものであり、虚構と現実を架橋する手がかりとして読者の前に現出する。だが、必然的に俳優という実際の身体をもつ演劇や映画などとは違い、挿絵はあくまでも実体を伴わない想像の産物でしかない。具象化の程度が演劇や映画ほど高くないのが挿絵の特徴であり、それゆえに読者の想像が介入できる余地を比較的余分にもっているのが挿絵なのだともいえよう。

小説本文では弘子の外見は洋装、断髪というモダン・ガールの典型的なスタイルに加えて、わずかに「桃色のブルウズ」<sup>21</sup>を着ていることが記述されるだけだが、挿絵ではそういうわけにはいかない。モダン・ガールとしての弘子をそれにふさわしいビジュアル・イメージで描き出さなければならない。挿絵を担当したのは中川一政だが、彼にとって「生ける人形」は初めての新聞挿絵であつた。そのため、中川一政が担当画家に選ばれたのはおそらく偶然だろうが、ラフでシンプルな線を用いた中川の挿絵は弘子という女性を視覚化するのにもっともふさわしいものだったといつていいだろう。挿絵が小説本文とあいまって多大な効果をあげているのだ。挿絵のなかの弘子は1920年代に欧米で流行したギャルソンヌ・スタイルを踏襲し、ショート・スカート、ロー・ウエスト、帽子をかぶった姿で描かれる。【図1】

【図1 細川弘子「生ける人形」26回挿絵】



ギャルソンヌ・スタイルはその機能性ゆえに、第1次世界大戦後の女性の社会進出

<sup>21</sup> 『大阪朝日新聞』1928/6/17 夕（1）

をうけて流行した。弘子も活動的な女性イメージをギャルソンヌ・スタイルというファッションで継承しているのである。平板なボディ・ラインやファッション・スタイルといった視覚的なイメージは弘子の発言や行動に表れた思想を補ってあまりある。ビジュアル・イメージとしてのファッションは職業婦人やモダン・ガールを語るうえで重要な要素である。特に洋装の機能性は職業婦人に洋装のきっかけを与えたといえる。たとえば、今和次郎は職業婦人について次のように述べている。<sup>22</sup>

洋服は仕事によって和服に比較すると遙かに仕事に対する適応性があり、働くのに便利なように、幾らにも工夫が出来る。ゆえに少しでも働こうという労働観念があれば、その服装も洋服を基調として変化されてゆくのは当然の傾向であろう。

また、柳田國男も社会の変化上での婦人の洋装の必然性を次のように指摘する。<sup>23</sup>

敢て事々しく動作を敏活にする為などいふ説明を添へずとも、親しく現在の実景を見た程の人ならば、是が小児服同様にたゞ愛らしくする目的に出でたものと、考へる者などは恐らくはあるまい。働かうといふ女たちに働くべき著物も与へず、今まで棄てて置いたのが済まなかつたと言つてもよいのである。

必ずしもすべての職業婦人やモダン・ガールが洋装をしていたわけではなく、全体の割合としてはむしろ洋装女性は和装女性よりも少なかった。ただ、両者のセットは職業婦人を論じるうえでのパターンになっていた。ながく慣れ親しんだ和装のスタイルを脱ぎ捨て、洋装をするということそのものが先進性を主体的に選択するという強い意志の表明とみなされたからだ。洋装は、しかし、先進性の象徴であるがゆえに、バッシングの対象にもなっていた。実際の洋装女性について、「日本女性の体型と欧米婦人の体型ではドレス丈が短く足を見せるようになって以来、欠点がたまたまむき出しにされる場合が多く、それらは日本女子洋装の一般化に従って、ますますその感じを深めて行」ったという<sup>24</sup>。現実の生活のなかでの洋装の不格好さと、過剰に理想化される写真や映画のなかのモデルや女優たち。こうした現実と理想の乖離が 1920年代の洋装女性を先進性や女性美として理想化する一方で、滑稽で虚栄に満ちた存在として否定すべきものとして意味づけられることになったのだといえよう。そして、それは女性特有の問題として片づけられていく。男性の洋装が欧米人男性との比較のうえでコンプレックスとして意識されることはあったとしても、洋装男性を非難する論説が 1920 年代に行われただろうか。男女でのジェンダー規範の非対称性がここで浮かび上がってくる<sup>25</sup>。女性の洋装の是非を判定するのはそれを着る女性たちではな

<sup>22</sup> 今和次郎「現代職業婦人服装考」『東京日日新聞』1926/10/11（9）

<sup>23</sup> 『明治大正史世相篇』朝日新聞社、1931、引用は『柳田國男全集 第5巻』（筑摩書房、1998）p.358

<sup>24</sup> 石川綾子『日本女子洋装の源流と現代への展開』（家政教育社、1968）p.136

<sup>25</sup> 瀬崎圭二は『流行と虚栄の生成—消費文化を映す日本近代文学』（世界思想社、2008）のなかで虚栄が男女ともに共通する傾向でありながら、日本近代における

く、たとえば今や柳田のような男性たちが大半を占めていたことも事実だ。洋装に肯定的な言説でさえも「仕事に対する適応性」や「働くべき著物」などといった洋装の機能性を優先させる傾向が強い。こうした言説の裏側には、逆にそこから逸脱するものに対する否定が含意されてもいるだろう。挿絵のなかの女性の服飾について総括的に論じた高橋晴子は次のように指摘している。<sup>26</sup>

モダンガールは女性問題として、したがって社会問題のひとつとして出発したが、職業婦人問題と絡み合った複合イメージとして展開し、他方、ほんらいは無関係な断髪・洋装という風俗問題とも絡み合うことによって、しばしばいわれのない攻撃の対象となった。(中略)断髪・洋装・ダンス等々といった異人のスタイルに対する素朴な反感が、モダンガールという、けっして単純ではない社会思想上のテーマを、風俗上のテーマに引きずり下ろして攻撃の標的にした、といえるだろう。

洋装を身にまとうことは単にファッションの問題にとどまらず、自らのライフ・スタイルの選択である。それゆえ、洋装は女性の社会進出を苦々しく思う者たち、日本的、伝統的とみなされる価値観を固持／誇示する者たちに格好の攻撃の口実を与えたのだ。モダン・ガールの擁護者・片岡鉄兵が造形した弘子はきわめて好意的に書／描かれていたが、たとえば他の職業婦人たちはどのように描かれているのだろうか。

### 3. 職業婦人はいかに書／描かれたか

1920年代、女性のライフ・コースを物語の中心に据えた通俗小説というジャンルが登場する。前田愛が指摘するように、印刷メディアの発展に加えて、文化というキー・ワードが登場し、大家族的な結婚にかかわって夫婦中心の家庭生活を憧憬する女性読者たちの出現がこのジャンルを支えた<sup>27</sup>。たちまち人気ジャンルとなった通俗小説はさまざまな印刷メディアに有力なコンテンツとして採用され、多くの読者を集めるのに一役買った。こうした小説のなかで職業婦人はどう書／描かれているか。ここではそのなかでも特に先進的な女性が多く登場する新聞連載小説に注目する。新聞は雑誌ほど読者層を女性に限定していなかったため、逆に良くも悪くもさまざまなタイプの先進的な職業婦人たちを登場させることになったと考えられるからである。先取っていえば、これらの女性イメージにはやはり男性知識人たちによる理想化の志向とコロニアルなまなざしとを看取することができる。

「生ける人形」と同じく『東朝』／『大朝』の連載小説に登場する女性に注目すると、たとえば、沖野岩三郎の「闇を貫く」(『東朝』／『大朝』1930/6/22-10/25)に登場する山部加津子などが挙げられる。雑誌記者である加津子も弘子と同様に経済

---

消費社会の進展とともに、女性ジェンダー化していくことについて論じている。

<sup>26</sup> 高橋晴子『近代日本の身装文化 「身体と装い」の文化変容』(三元社,2005) p.265

<sup>27</sup> 前田愛「大正後期通俗小説の展開」『近代読者の成立』(有精堂,1973)

的に独立生活を送る職業婦人として設定されている。幡恒春の描く挿絵によると、彼女のファッションも「生ける人形」の弘子と同じくロー・ウエスト・スタイルが主であり、1920年代の洋装職業婦人のイメージが採用されている。【図2】

【図2 山部加津子「闇を貫く」21回挿絵】



加津子は周囲のブルジョア階級の男女とともに麻雀やゴルフ、ダンスなど都会での享乐的な日々を送っている。しかし、かつての恋人からはそうした生活をやめるようにという忠告の手紙を受け取っており、加津子自身もそうした現在の生活ぶりに違和感を感じている。「闇を貫く」は加津子が最終的に友人たちから遠ざかることを決意するという〈更生〉の物語として結ばれるが、ここには享乐的な都市生活との結びつきという洋装女性の語り方の一つのパターンが現れているともいえるだろう。

独立自活を目指す存在であるとともに、都市の享楽と無関係ではいられない洋装女性のイメージ。大宅壮一の「モダニズムは最も発達した享楽哲学である。消費経済である」<sup>28</sup>ということばは、この一面を端的に言い表したものであるだろう。それは洋装女性が精神的にも経済的にも自立を志向する先進性を身にまとった主体であると同時に、享乐的生活を求めるままに消費行動をとる欲望の主体にもなりうることを意味する。都会生活を送る職業婦人は両者の振幅のうちに造形され、語られていくことになる。

さらにいえば、欲望の主体としてのモダン・ガールたちは欲望の対象として眼差される存在にも転じていく。村上信彦は当時の「男たちは職業婦人を社会的に賤めながら、個人的には特別な関心をもって」おり、「つねに女を性的対象として見ずにいられない感覚、職業をもつ女という新鮮な果実を味わってみたい願望」をもってたと

<sup>28</sup> 大宅壮一「モダン層とモダン相」『中央公論』1929/2／引用は『大宅壮一全集第二巻』（桜楓社,1981）p.8

指摘する<sup>29</sup>。これは女性の社会進出に伴い、男女が接近する機会が多様化したことに起因する。これまで家庭のなかにいた女性が社会の表側に出てきたため、以前に増して異性に接近する機会が増えたことが男性の欲望により明確な形を与えることになったのだ。また、和装に比べて身体のラインがはっきりとわかり、なおかつ腕や足など素肌の露出が多くなる洋装は男性の性的な興味をそそただらう。職業婦人に性的欲望の対象としての印付けがなされたのはこのためだ。

職業婦人の性的なイメージが最大限利用されているのが谷崎潤一郎の「黒白」(『大朝』1928/3/250-7/19)である。作家・水野は酒場でタイピストを名乗る謎の女と偶然知り合い、愛人の契約を結ぶ。女はドイツ領事館に勤務していたと語るが、真偽はわからない。現在、女は複数の男たちから与えられる金によって生活しており、水野とも週2回限られた時間内だけ愛人になる契約を交わす。いわばパートタイマーの娼婦であり、貞操といった倫理観や恋愛といった感情は一切描かれない。「恋愛の精神的意義を求めず、感覚生活の享楽としてのみ、意義を認める」<sup>30</sup>のがモダン・ガールだとすれば、この女もその一人であるといえよう。その結果、モダン・ガールは既成の性秩序、性道徳を攪乱することになる。そうした女のイメージは中川修造による挿絵によってさらに増幅されている。

中川の挿絵は、「常軌を逸した人間の肉体とその行為を不気味なタッチで描いている」<sup>31</sup>と紅野敏郎が指摘しているように、「黒白」の不思議な物語世界を構成する一要素となっている。女についても肉感的な豊かさが強調されるように描かれ、女のもつ性的イメージに明確な輪郭を与えている。「黒白」の挿絵は中川一政による「生ける人形」の細川弘子の挿絵とは逆の効果をもっているのだといえる。【図3】

【図3 謎の女「黒白」82回挿絵】



<sup>29</sup> 村上,前掲書(注10) p.310

<sup>30</sup> 片岡,前掲書(注5) p.172

<sup>31</sup> 紅野敏郎「潤一郎の「黒白」と中川修造の挿絵」『国文学 解釈と教材の研究』(1993/7) p.162

ただし、既成の性秩序の攪乱といった意味において、「黒白」の女と「生ける人形」の弘子とは近い位置にある。女性が自分がつきあう男性を選択する自由を表明することによって、男性中心主義社会への異議申し立て、女性の主体性の確立、自由恋愛などについて語るのが「生ける人形」であった。いわば、既成の性道徳に対する積極的な否定がここでは行われているのであり、そこにこそ弘子の意義が認められる。

一方、「黒白」では「生ける人形」と同じく既成道徳の破壊が志向されながらも、欲望を無秩序状態に置く。女はその無秩序状態のなかに出現した空白地帯であり、男性たちは金銭と引き替えにその空白のなかで性の無秩序を楽しむのである。「黒白」の女は弘子と異なる地点に立つどころか、何をも目指さない存在なのである。

実のところ、朝刊に連載されていた「黒白」に謎の女が登場しはじめたのと同時期に、夕刊で「生ける人形」の連載が開始されている点から推測すると、むしろ「黒白」で描かれた性的存在としての洋装職業婦人に対して、思想性を付与してその理想化を試みたのが「生ける人形」の弘子だったと考えた方がいいのではないだろうか。ともあれ、二つの異なった職業婦人のイメージが朝刊と夕刊に出現してきたことには1930年前後の職業婦人のイメージの不安定さが示されているのだともいえよう。

ただ、職業婦人の洋装はその強烈なイメージに比べ、それほど普及していたわけではない。洋装は目新しさ、インパクトの強さのため、頻繁に取り上げられたが、実際にはほんの一握りの先鋭的な女性に限定されていたファッションでしかなかった。1930年代にも洋装職業婦人のイメージが流布する一方では、「一般職場では、活動的でない和服に上っ張りをうけて欠点を補い、事務服と称した」<sup>32</sup>という状況が併存していた。こうした実状をうけて造形されたのが菊池寛の「不壊の白珠」（『東朝』／『大朝』1929/4/22-9/6）に登場する俊枝である。

俊枝はタイピストではあるが、洋装をしない職業婦人として設定されている。本文にも「黒い仕事着を脱いで、前の衝立にあるかぎをかけ」<sup>33</sup>とあるが、おそらくこの仕事着がいわゆる事務服とよばれるものであると推測できる。田中良による挿絵のなかでも俊枝は一貫して和装姿で描かれている。【図4】

上司の片山の別荘に招かれた俊枝はそこで片山の姪たちに会うことになる。富裕層に属する彼女たちは職業婦人に対して男性を誘惑する「不良」というイメージをもち、軽蔑の態度を隠さない。その原因の一つが洋装のもつ性的なイメージにあるのは明らかだ。「不壊の白珠」において和装に身を包む俊枝は、明らかに洋装職業婦人に対するアンチ・テーゼとして配されているのだ。俊枝は「生ける人形」の弘子や「黒白」の女のように、異性に対する積極性をもってはおらず、好意をもっている同僚の成田や上司の片山に自らの気持ちを打ち明けることもできない。こうした俊枝の内気な性格は和装というスタイルと強固に結びついているとっていいだろう。通俗小説ジャンルにおいては、キャラクターのファッション・スタイルをその内面に関連づける方法が頻繁に行われる。人間のタイプの単純化によって物語をわかりやすくしようとするのが通俗小説では追求されたからである。加えて、舞台化、映画化など、小説の

<sup>32</sup> 中山千代『日本婦人洋装史』（吉川弘文館,1988）p.408

<sup>33</sup> 『大阪朝日新聞』1929/4/22（9）



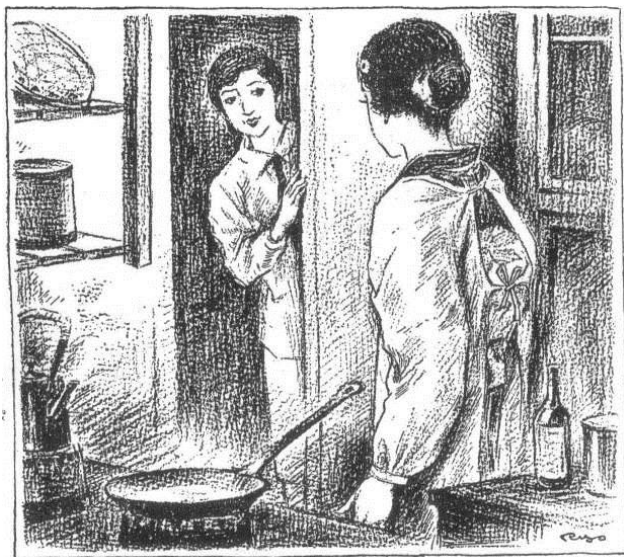
視覚化が進むようになると、さらにその傾向は加速する。通俗小説ジャンルの代表的な小説家として活躍していた菊池寛はそうした傾向を熟知していたであろう。

【図4 俊枝「不壊の白珠」1回挿絵】



俊枝の内向的な性格はその妹・玲子が終始洋装であることによってさらに際だつように設定されている。玲子は自由奔放で活動的な性格で、姉が思いをよせていた成田と結婚し、結婚後も俊枝に好意をもつ片山を誘って遊び歩き、贅沢なプレゼントまで買わせる。まさに謎の女の系統の女性である。内気な俊枝は玲子と玲子に翻弄される男性たちに対して嫌悪さえ感じるようになる。「不壊の白珠」における洋装は「黒白」と同様に男性を誘惑する性的魅力や虚栄、不倫などと結びつく記号として作用し、さらには否定すべき、嫌悪すべき対象として描かれているのだ。

【図5 俊枝と玲子「不壊の白珠」35回挿絵】



たとえば、それは俊枝が成田を自宅に招き、食事を作るという場面で明確に対比される。俊枝が和装に割烹着であるのに対して、玲子はタイとブラウス、スカートという洋装をしている。俊枝が料理を作っている間に玲子は成田と意気投合し、その後俊枝を残して二人だけで外出していく。【図5】

この挿絵では玲子の顔がはっきりと見えるように描かれる。一方、読者に対して背中向きになっている。そうした二人の対比は和装と洋装の対照によって明瞭にされているのである。いささか単純な図式ではあるが、和装女性が家事労働を担うのに対して、洋装が男性の興味を惹く性的対象としての役割を担っているのだといえよう。

玲子のもつ性的イメージを象徴するのが、彼女のポージングであろう。テーブルに片手の肘をつき、少しうつむき加減で微笑を含みつつ向かい側に座る男性に視線を投げかける玲子。その向かいにいるのは片山であり、成田である。彼らは玲子の魅力に幻惑され、享樂的な時間を過ごすことになる。このポーズは、挿絵画家こそ異なるものの、先に示した「黒白」の女のポージングとも共通する。誘惑する女性のイメージが「黒白」の謎の女と玲子に共有されていることは一目瞭然であろう。【図6】

【図6 玲子「不壊の白珠」121回挿絵】



「不壊の白珠」の物語およびキャラクターの対照は洋装の先進性に躊躇する女性の心情を巧みに刺激する効果を狙っているともいえる。洋装にまつわるマイナスのイメージを玲子に仮託させて否定的に語る事が多くの女性読者にある種のカタルシスを与えたことも想像できる。

今和次郎の記録によれば、1925年の銀座での洋装女性の割合は1%<sup>34</sup>、1933年には3%ほどであったという<sup>35</sup>。洋装を身にまとうことは単にファッションの問題にとどまらず、自らのライフ・スタイルの選択であると先にも述べた。それゆえに好奇や蔑視の眼差しにさらされることとなり、洋装着用へのとまどいを感じさせるものでも

<sup>34</sup> 今和次郎「東京銀座街風俗記録」『婦人公論』（1925/7）、『モデルノロヂオ』（春陽堂,1930）

<sup>35</sup> 今和次郎「和服から洋服への推移」『東京週報』（1933/3/5）／引用は『今和次郎集 第8巻 服装研究』（ドメス出版,1972）p.168

あった。だが、その選択はさまざまな制約のために困難を伴ったはずだ。たとえば、「近代的女性批判」という座談会では、モダン・ガールの可能性を理想化して語る男女の知識人たちは、一方で社会的な責任について母親や父親という立場から娘を心配する発言を口にする<sup>36</sup>。モダン・ガールを肯定する人々にしてこうした傾向をもっているとすれば、一般においてはもっと強い社会的な制約を受けていただろう。そうした制約を内面化して洋装女性への嫌悪や反感、批判を抱える女性もいただろう。また、洋装女性を羨望し憧憬しながらもそれらを諦めざるをえなかった女性もいただろう。俊枝はそうした女性たちのさまざまな思いを仮託されている。この点で多くの一般読者にとってはおそらく「生ける人形」の弘子よりも「不壊の白珠」の俊枝の方が現実味のあるキャラクターと感じられたであろう。菊池寛が通俗小説において人気を博したのはこうした現実路線をとっていた点にあった。

菊池は先進的な女性キャラクターを登場させる一方で、彼女たちを物語の圏外に追放するか、家庭に回帰させる物語の型を定着させたことは前章でも論じたとおりだ。現実の社会のなかで女性には参政権も認められず、次第に進行しつつあった軍国主義的な傾向のなかで女性を家庭に囲い込もうとする圧力が高まっていく。モダン・ガールたちは現実社会に適応するためにさまざまな可能性を否応なく手放さなければならなかった。こうした状況のなかで、一貫して「実生活にピッタリと奉仕する生活的価値」<sup>37</sup>を通俗小説に見ていた菊池の路線が通俗小説ジャンルの常道となっていくのは当然すぎるほど当然のことであっただろう。

一方、モダン・ガールに未発の可能性を見る片岡鉄兵はこうしたタイプの通俗小説とは異なる路線を進むことになる。あくまでも小説のなかのモダン・ガールが理想化されたキャラクターでしかないとしても片岡はその可能性に賭けざるをえない。さらにいえば、片岡のなかではその理想化がプロレタリア文学運動と交差することになったのである。通俗小説の可能性を見出そうとする試みはさらなるモダン・ガールの造形へとつながっていく。

#### 4. 階級と洋装

片岡鉄兵の「娘三人記」（『大朝』1930/4/12-5/29 夕）は連載中に片岡が大阪での第3次共産党事件に関連して検挙されたため、中断を余儀なくされ未完のままとなった連載小説である。このなかに高山せい子、野口まひる、園川いつ子という3人の女性が登場する。彼女たちはいずれも働く女性、もしくは働こうとする女性たちであり、総じて洋装をしている。職業婦人として各々自立を試みる3人の女性たちを象徴するのが洋装なのである。そうした女性たちのなかでも一番典型的な職業婦人のイメージで設定されているのが高山せい子であろう。片岡自身はせい子のファッションにほとんど触れておらず、読者は斎藤与里の挿絵に頼らざるをえない。【図7】

<sup>36</sup> 「近代的女性批判 『婦人の國』座談会」『婦人の国』（1926/5）／垂水千恵編『コレクション・モダン都市文化 第16巻 モダンガール』（ゆまに書房,2006）

<sup>37</sup> 菊池寛「再論「文芸作品の内容的価値 里見弴氏の反駁に答う」『新潮』（1922/9）／引用は『現代文学思想大系 13 文学の思想』（筑摩書房,1965）p.302

【図7 高山せい子「娘三人記」2回挿絵】



せい子は「生ける人形」の弘子と同様、ギャルソンヌ・スタイル、断髪、ロー・ウエストの平板なボディ・ラインで描かれている。片岡は彼女は隣家に住む実業家の金田から求められた不倫関係を拒絶する。強い自己をもった女性として書いている。片岡の小説においてはもはや職業婦人は男性中心主義的な社会に対する異議申し立てを行う主体性を伴うキャラクターとして書かれることが前提となっており、そのビジュアル化にも一つの典型を認めることができるようだ。ここでも次のような語りがあり、「男性の自由」への批判が繰り返されている。<sup>38</sup>

自由恋愛？ そんな物は、千九百二十九年の女の頭の中にだけある。男の勝手な幻想の中にのみある。どこの実践にも、ありはしない。

女性を性的対象として眼差す男性の身勝手さが表明されている。ただ、それは典型的な職業婦人の場合に限定されていた。その他の洋装女性たちはどうか。この後、せい子と入れ替わりに、さらに2人の洋装女性が登場してくることになるのである。

せい子に逃げられた後、金田は悪友のもってきたもうけ話にのせられ、芸能事務所を開設し、女優募集のために面接を行う。そこに来るのが野口まひると園川いつ子である。初めに登場する野口まひるは「ブルジョア娘」であり、経済的、社会的に不自由はないが、祖母によって結婚話が進められており、そうした家庭のしがらみから逃れるために自活を目指している。せい子と同様にまひるも断髪、ロー・ウエストのワンピースを着ており、それが職業婦人への志向を表明するものになっている。ただし、まひるが着ているのが布地をたっぷり使った「黒のアフタヌン・ドレス」<sup>39</sup>であることが本文にも記されているし、挿絵でもそれが忠実に再現されている。【図8】

<sup>38</sup> 『大阪朝日新聞』1930/4/15 夕（1）

<sup>39</sup> 『大阪朝日新聞』1930/5/2 夕（1）

【図8 野口まひる「娘三人記」16回挿絵】



まひるの洋装は明らかに欧米のハイ・ファッションを採り入れたものであり、単なる仕事着ではないことを示している。「妾は給料が欲しくて女優になりたいのぢやありません」<sup>40</sup>とまひるはいう。まひるはジャスミンの香水をつけ、左肩に配されたコサージュが優雅さを醸しだしもしている。また、帰宅後にも室内用の洋装に着替えている点からも、まひるの家には日常的に洋装を行いうる経済力があることを読者は知ることができるのである。

これに対して、もう一人の女優志願者である園川いつ子は「生活のため」に職を求めて金田の事務所に来たのだという。いつ子の弱い立場を見抜いた金田は彼女を食事に誘う。いつ子は女優として採用してくれるという男性の申し出を断ることなどできない。「彼女は黙つてうなづいた。ちらと、不思議な、寂しい微笑が彼女の頬をかすめた」。金田に誘われたいつ子の様子がこのように記されている。その後、いつ子は自宅へと戻る。いつ子の家は園川美術工場という小さな工場で二十人ほどの職人が働いている。仕事の内容はゴム鞣に彩色するという単純作業であり、賃金はかなり安い。かといって、工場自体も経営状態はよくなく、いつ子一家もそれほど裕福ではない。いつ子は一着しかない洋装と一組しかない絹の靴下を身につけて金田のところに出向いたのだ。【図9】

工場の職人たちは洋装したいつ子を見て、「資本家の娘さん」とからかう。職人たちにとって洋装はブルジョア階級の象徴として映っている。小さく豊かでないとはいえ、いつ子の父親は経営者であり、職人たち労働者とは対立関係にある。また、西洋伝来のハイ・ファッションとして洋装が日本にもたらされたという歴史を考えれば、職人たちのことばはけっして間違いではない。ソースティン・ヴェブレンがいうように、「上流階級によって課せられた名声の規範がもつ強制的な影響力は、ほとんど妨げられることなく社会秩序の最下層にまで及ぶことになる」<sup>41</sup>のだから。こうした洋

<sup>40</sup> 『大阪朝日新聞』1930/5/9 夕（1）

<sup>41</sup> ソースティン・ヴェブレン／高哲男訳『有閑階級の理論 制度の進化に関する経済学的研究』（ちくま学芸文庫,1998）p.99

装女性を一括りにする見方は、たとえば、柳田國男の『明治大正史世相篇』（1931）にも現れている。

【図9 園川いつ子「娘三人記」29回挿絵】



『明治大正史世相篇』は近代を感性の面から立体的に浮かび上がらせようと試みている。その初めが「眼に映ずる諸相」という章であることは、柳田がまず明治、大正という時代を視覚の時代として認識していたことを教えてくれる。さらにそれは『明治大正史世相篇』にアート紙に印刷された写真が別頁立てで、7葉挿入されている点でも顕著だ。佐藤健二は「写真の使いかたにおいてかなり意識的であり、主題や位置に関して、細かく指定していたと考えてよい」という<sup>42</sup>。この書物には近代という時代に内在する視覚への欲望が息づいているのだといえよう。そのなかの一つ、「新仕事着の着こなし」というキャプションが付けられたページでは3枚の写真が組みにされている。【図10】

【図10 新仕事着の着こなし：『明治大正史世相篇』（1931）】



新仕事着の着こなし

42 「解題」『柳田國男全集 第5巻』（注24）p.650

1枚目は画面右上に配された三味線を爪弾く女性を写したものの、断髪、白っぽいシャツにセーターの女性が座蒲団のうえに横坐りしている。2枚目は画面中央に女性の2人が歩いている姿を背後から写した写真、1人は帽子をかぶり、もう1人は束髪に洋装姿の女性。3枚目は画面左下、日本髪で赤ん坊を抱き、アッパッパと呼ばれる姿の女性のスナップ写真。『明治大正史世相篇』が刊行された1930年代初め、洋装女性が徐々にではあるが、日常生活の一風景として定着しつつあったことを示しているのだといえよう。

しかし、これらをはたして、「新仕事着」と一括して呼んでしまってもいいのだろうか。中央の通勤中と思しき職業婦人たちの写真はともかく、画面左下の女性の姿は「仕事着」なのだろうか。右上の写真の女性の仕事とは何だろうか。これらの女性たちはいずれもが洋装を身にまもってはいるものの、それぞれ印象はまったく異なる。ここで興味深いのは『明治大正史世相篇』には男性の洋装写真がない点であろう。柳田にとって服飾に関する事柄が女性ジェンダー化していたためか、同時代の男性の洋装姿がインパクトを失っていたためか、どのような理由かは不明だが、洋装イメージのとらえ方の典型をここにみるることができる。いわば、「娘三人記」の職工たちと『明治大正史世相篇』の写真とには洋装の女性を一括りにする感性が共有されていたのではないだろうか。

洋装と一口に言っても、その展開と浸透の過程において、さまざまな変形を経ずにはいられなかった。当然ながら、欧米発信のハイ・ファッションを輸入し、身にまとうことができる人たちと、そのスタイルを参照しながら発案された仕事着や家庭着を着用する人々とは自ずから異っていた。「かりにアッパッパが一九二〇年代のギャルソヌ・スタイルやヴィオネのバイアスドレスに無関係ではないとしても」と高橋晴子はいう、「現実のおかみさんたちの着ているアッパッパと、パリ・モードとが、無縁のものであるのはいうまでもない」<sup>43</sup>。洋装という大きな分類の下に無数の下位分類があるのは当然だ。洋装にも階級性があるのだ。職工たちからかわれたいつ子は「何が資本家の娘だ？ この古びたワンピース、底のやぶれた絹の靴下、みじめな心。何がブルジョア娘だ？」と考える<sup>44</sup>。まひるの布地をたっぷりと使ったアフタヌーンに比べ、いつ子のワンピースは生地も少なく、装飾性に乏しい。せい子と比べても見劣りする。いわゆるアッパッパなどに近いスタイルであるといわざるをえない。しかし、それでもいつ子は洋装をすることを選択する。

おそらく洋装というスタイルは自らの運命や境遇、社会の理不尽さへの異議申し立てや抵抗を象徴するものだった。おそらく職業婦人のみならず、ブルジョア階級出身の娘であれ、プロレタリア階級に近い娘であれ、洋装という共通の記号を身にまとうことで既成の道徳や価値観に抵抗するモダン・ガールになるべきだということを「娘三人記」は示しているように考えられよう。

ブルジョア階級の娘であるまひるが抗うべき現実とは家族制度である。まひるの部屋は「そこには蓄音機があり、ラヂオがあり現代の尖鋭的な輝きで装幀された書物が

<sup>43</sup> 高橋,前掲書(注27) p.76

<sup>44</sup> 『大阪朝日新聞』1930/5/24夕(1)

あり、そして、窓から流れ込む光線の届かぬ隅棚の、淡い陰影の底には白い薔薇さへ沈んでゐる」<sup>45</sup>。だが、その部屋はまひるにとって「牢獄」と感じられている。まひるはいう。「家庭の伝統や、古い慣習からのがれて、もつと明るい、のびのびとした生活に生きて見たい」<sup>46</sup>と。

たとえば、「何よりも当時の男性評論家の中で、平林ほど女性の解放の問題を真剣にとり上げた人はいなかった」<sup>47</sup>と評される平林初之輔のことばを取り上げよう。平林は「現代の社会生活に於ける一切の不合理なるものは誤つた男女関係、婦人を屋内の奴隷若しくは玩具にしてゐる伝統的家族制度と密接不離の関係を有する」という<sup>48</sup>。こうした現状に対し、社会の進化が家父長制下での女性の隷属関係を解消させ、その後、愛によって結ばれる男女関係が可能になり、さらには新しい社会の創造につながるという主張が出てくる。「旧家族制度の崩壊と、男女関係の合理的変革、それは合理的なる新社会を建設せしめる礎石」というのが平林の考えだ。

こうした男女関係の刷新はモダン・ガールという理念の根本にある。旧家族制度の崩壊を内部から行うということがまひるに仮託された使命なのである。しかし、その試みは女性を利用することだけを目論む金田という男によって達成されるべくもない。金田はモダン・ガールをめぐる資本主義社会を体現する存在なのである。まひるたちと面接した金田は考える。「大した掘り出し物が目につかつた。もし自分たちのプロダクションが失敗に終わっても、この女たちを他所のプロダクションへ振り向けてやる。その世話料だつて、大したものになりさうだ」<sup>49</sup>。まひるは男性中心主義社会のなかで客体化され、交換される場に置かれてしまうのである。実は金田の事務所はまひるの祖母が財産の運用を任せている唐崎の出資によって設立されている。皮肉なことに、まひるが家族制度からの脱出を企図して赴いた先が結局は自分の生活を支える存在とつながっているのである。また、まひる自身もそうした資本主義社会のなかにどっぷりと浸かってしまっていることに自覚的だ。「消費文化の頂上で意のままに振舞ひたいといふ望みは、まひるの全身にも、いつも波打つてゐた」<sup>50</sup>。そこから抜け出るのは容易ではない。まひるの闘争の苦しさはそこにある。

一方のいつ子もみじめな心を抱えたまま、現実に対抗することを余儀なくされている。いつ子は金田がいつ子を利用しようとしていることを十分に知っている。いつ子は女優になることで自らを性的対象として主体化する戦略をとろうとしているといえる。こうした戦略は、たとえば、ミリアム・シルババーグが論じた女給の問題とも関わっているだろう<sup>51</sup>。「女給は決して男性客にとっておとなしい女中ではなかった」とシ

45 『大阪朝日新聞』1930/5/25 夕（1）

46 『大阪朝日新聞』1930/5/9 夕（1）

47 バーバラ・ハミル「日本的モダニズムの思想—平林初之輔を中心として—」『日本モダニズムの研究』（ブレーン出版,1982）p.109

48 平林初之輔「文化の女性化」『女性』（1926/4）／引用は『平林初之輔文芸評論全集 下巻』（文泉堂書店,1975）p.785

49 『大阪朝日新聞』1930/5/13 夕（1）

50 『大阪朝日新聞』1930/5/29 夕（1）

51 ミリアム・シルババーグ／庄山則子訳「日本の女給はブルースを歌った」『ジェンダーの日本史 下—主体と表現 仕事と生活』（東京大学出版会,1995）



ルババグはいう。それは金田といつ子たちとの関係とも重なる。資本主義社会のなかで性的な魅力を元手にヘゲモニーを争うのだ。ただし、それはやはり女性が男性中心主義社会のなかで採り得た数少ない選択肢の一つでしかない。男給というものがいなかったように、社会全体からみれば、女性が弱い立場にあることは否めない。片岡鉄兵がいていたように、自由とはとどのつまり男性の自由でしかなかったのだから。

結局、いつ子は父親への反発から父親と同じ立場＝資本家にある金田の誘いを無視することで報復しようとする。いわば、いつ子はそうしたヘゲモニーの抗争から一旦下りることを選択するのだ。とはいえ、それはほんの一時の気晴らしにしかならないことはいうまでもないだろう。

「娘三人記」はさまざまな立場の女性たちがそれぞれの現実に抵抗する姿を描こうという意欲に満ちていた。だが、それは未完に終わってしまったがために、またその後書き継がれることがなかったために彼女たちのそれからを知る術はない。というよりも、その抵抗はやはり現実的な問題設定ではなく、あくまでも未発の可能性に賭けるという片岡のロマンティックな想念でしかなかった。しかしそれは、片岡自身の転向と同じく、強固な現実のまえに挫折せざるをえなかったのではないだろうか。それゆえに、「娘三人記」が未完で終わったことは当然であったのだ。

## 5. モダン・ガールの時間の終演

「娘三人記」執筆中の5月23日、片岡鉄兵は第3次共産党の大検挙によって大阪で検挙され、その後、保釈中は居住制限のため、西宮市外夙川のアパートで生活する。1932年4月には懲役2年の実刑判決が確定したものの、獄中転向を経て1年半あまりで出所する。以後、片岡は転向作家として多くの通俗小説を執筆することになる。そのうち、「再転向した彼の最初の成功作」<sup>52</sup>とされているのが「花嫁学校」（『東朝』／『大朝』1934/11/22-35/4/6夕）である。挿絵は鈴木千久馬が担当していた。

事業家の娘・野井登枝は花嫁学校の友人・佐伯蘭子や水島笛子、男友だちの小山や株屋の安井らと株式相場で大儲けし、起業しようとするが、逆に金をすべて失い、さらに父親も破産したため、結婚せざるをえなくなるという悲喜劇である。こうした設定は転向後も片岡が社会への関心を持ち続けていたことを教えてくれる。しかし、女性の進取性を通しての体制への異議申し立ては行い得ない。片岡が採るべき道は現実の女性を描くことで現代の社会を浮き彫りにすることであっただろう。「私が今、もしブルジョアの生活を書くとするなら」と片岡はいう。「経済行動と運命との流れの中に家庭生活や色情問題を捉へるやうな構成を築く」<sup>53</sup>と。恋愛と経済との交差する点に片岡の書くべき通俗小説があるのである。

「花嫁学校」のなかで全編にわたって活動し、モダン・ガールの典型ともいえるのが登枝だ。登枝は二五〇〇円を元手に株式相場で一〇万の大金を得て、起業を夢見る。

<sup>52</sup> 岩田,前掲論文(注15) p.380

<sup>53</sup> 「通俗小説私見」『新潮』(1935/7) p.201／こうした考え方は横光利一の「家族会議」(『東日』／『大毎』1935/8/9～12/31)にも影響を与えたと推測できる。

しかし、老資産家が仕掛けた仕手戦に巻き込まれ、儲けを不意にし、登枝の夢は儚くもしぼんでしまう。いわば、登枝にとっての株式相場は未発の可能性を試す場であり、結果それは失敗に終わる。加えて、父親の破産によって生活の基盤さえも失った登枝は物語終盤で 35 歳の建築技師と結婚することを余儀なくされる。そこに登枝の意思はない。「生ける人形」の細川弘子が颯爽と去っていくのに対し、登枝は花嫁学校で眠気と戦いながら花嫁修業に励むことしかできない。

「花嫁学校」で印象的な場面は登枝が夜中に母親が隠した預金通帳を探しに行くシークエンスだ。株式相場の証拠金として結婚資金として両親が貯めてきた貯金を引き出すため、通帳を探して夜中にこっそり部屋に入ると、そこには父の知人の男が泊まっていた。貞操の危機を感じる登枝だが、秘密裡に通帳を取りに行ったことがばれても困る。そうした葛藤のなかで登枝はうまく誤魔化し、男に肩車をしてもらって筆筒の上にあった通帳を持ち出す。読者も緊張感をもって読み進めていく場面だが、このとき登枝が着ているのがパジャマである。【図11】

パジャマは 1930 年代には西欧由来の寝間着として、特に子どもを中心に着用された<sup>54</sup>。幼さを残す登枝のパジャマ姿は登枝が子どもの時代、娘の時間を生きていることを象徴しているようにも見える。父の支配のもと、ある一定の自由を享受できるのがモダン・ガールの大きな特徴だ。「登枝のほかの投機者はみんなをとんで「生活」を背負ってゐる」<sup>55</sup>。パジャマは「生活」とは無縁の登枝を象徴するファッションでもあるのだ。しかし、モダン・ガールという未発の可能性は結婚するまでの時間のなかでしか可能ではなかった。たとえ、その目覚めが心地よいものでなくても、登枝はやがては目覚め、パジャマを脱がねばならないのだ。

【図 11 野井登枝「花嫁学校」24 回挿絵】



54 照本梨沙編『ねむり衣の文化誌—眠りの装いを考える』（冬青社,2003）p.43

55 引用は『大阪朝日新聞』1935/2/22 夕（1）

### 第3章 内面化されるイメージ

#### 1. イメージを内面化する

【図1 立花はるみ「感情山脈」89回挿絵】



首元に大きな飾りをあしらったファッションに身を包む女性の姿。【図1】

これは小島政二郎の「感情山脈」（『東京朝日新聞』／『大阪朝日新聞』1935/6/27-12/10）に登場する立花はるみである。「感情山脈」はマネキンや女優などの職業を転々とするはるみと、作家の筑紫三郎、デパート支配人の渋川六蔵らとの恋愛物語だ。時にはるみに嫉妬する細川妙子や道念なつ子、はるみに関係を拒まれ悪意を募らせる森戸子爵などが登場し、はるみたちを危機に陥れる。特に森戸子爵が株主であることを利用して、はるみの劇場出演を禁止する嫌がらせは悪辣だ。はるみは森戸子爵に向かって、「人間一人を食へなくして、人間の一生の目的を破壊して、恬として恥ぢない人間なんか、人道の敵だと思ふわ」<sup>1</sup>と言いつつ。はるみは自らの信念を貫き、理不尽な男性の仕打ちに対して敢然と闘おうとする理想化された女性キャラクターだ。

【図1】の挿絵ではバスト・ショットでとらえられたはるみの表情がはっきりと見てとれる。描いたのは挿絵画家の寺本忠雄だ。この挿絵が付された本文では、はるみが渋川六蔵に自らの思いを打ち明ける場面が記されている。互いに惹かれあいつつ渋川の妻・三沙の存在が二人を抑制させる。情熱と抑制とがないまぜになったはるみの表情。その大きなリボンは何を意味するのだろうか。

これと同じ類型をもつ女性の図像が菊池寛の「貞操問答」（『東京日日新聞』／『大阪毎日新聞』1934/7/22-35/2/4）にもある。【図2】

「貞操問答」で挿絵を担当した小林秀恒が描いた南條美和子の姿である。「貞操問答」は美和子の姉・南條新子と実業家の前川との恋愛を中心とした物語で、美和子

<sup>1</sup> 『大阪朝日新聞』1935/10/3（8）

や新子の他にも新子の姉の圭子や前川夫人ら、複数の女性たちが登場する。なかでも美和子は姉の恋人を奪い、カフェで女給として活躍するなど、性的にも自由奔放なキャラクターとして設定され、トリック・スターとして物語の展開を牽引していく。美和子を描いた挿絵【図2】ではその首元には大きな飾り、左右がアンバランスなスカートがあしらわれている。

【図2 南條美和子「貞操問答」192回挿絵】



別の物語に登場するキャラクターが類似のイメージ、類似のファッションで描かれることも意味をどのように考えればいいのか。はるみと美和子の挿絵は一見すると似ている。挿絵はある意味でわかりやすさが重要なのだが、同時にそこにはさまざまなイメージが集積させられていく。読者はコンテキストに応じてその意味を読みこんでいくのである。アシンメトリーの襟飾りというイメージはアメリカ映画の「グランド・ホテル」<sup>2</sup>でジョン・クロフォードが演じたタイプスト・フレムヘンの衣装に類似している。フレムヘンはある会社社長に愛人になるように誘われており、生活のためにそれを受け入れるかどうか迷っている。ジェーン・ゲインズによれば、左右非対称にデザインされた襟はフレムヘンがモラルの面で危機にさらされることを暗示しているという<sup>3</sup>。はるみや美和子にもこうしたイメージが共有されている。読者は彼女たちのイメージによって性的逸脱への期待と予感をかきたてられるよう仕組まれている。

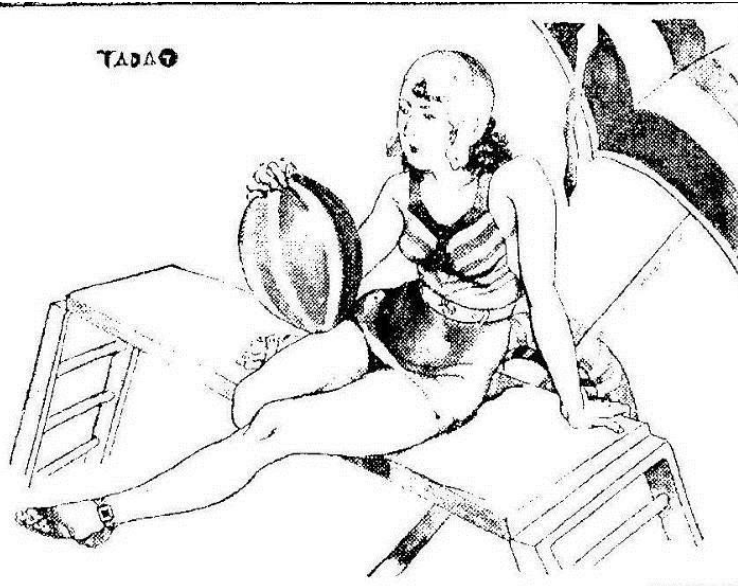
次に水着姿の女性のイメージを二つ見ておこう。「感情山脈」のはるみの水着姿【図3】と、化粧品の広告写真【図4】である。両者を比べると、水着や靴のデザイン、腕のポージング、帽子とヘアスタイルなど、類似は明らかだ。「感情山脈」の挿絵を担当した寺本忠雄がこの広告を参考にしながら挿絵を描いたという想像はあなが

<sup>2</sup> 1932年、MGM製作。日本では1933年10月公開

<sup>3</sup> Jane Gains, 1990, "Costume and Narrative: How Dress Tells the Woman's Story" in Jane Gains and Charlotte Herzog ed., *Fabrications: costume and the female body*, American Film Institute, pp.180-211

ち間違いではないだろう<sup>4</sup>。

【図3 立花はるみ「感情山脈」11回挿絵】



【図4 ウテナクリーム広告：『大朝』1935/7/6（12）】



さらに目を惹くのはモデルの山路ふみ子の足元に「龍涎香」とあることである。久米正雄の「龍涎香」（『東日』／『大毎』1935/2/5-8/8）は飛行士を目指して自動車運転手をしている武田健次と彼をめぐる女性キャラクターたちを中心にした物語だ。新聞連載中に映画化され、山路ふみ子はそのなかで実業家の娘・幸子を演じた<sup>5</sup>。ただ、小説のなかで幸子が水着で登場する場面はなく、山路ふみ子の水着姿はあくまでも広告用のものだった。とはいえ、「龍涎香」と「感情山脈」とは本来ならばありえない組み合わせだ。それは「感情山脈」を掲載する『東朝』／『大朝』と「龍涎香」を掲載する『東日』／『大毎』とが熾烈なライバル関係にあったためだ。両社はとも

<sup>4</sup> なお、『大阪毎日新聞』には7月17日にこれと同じ広告が掲載されている。

<sup>5</sup> 「龍涎香」の映画公開は7月14日。

に明治時代中ごろに大阪で創刊され、長く販売競争を繰り返してきた。また、東京に進出した後も販売部数日本一を賭けて激しく対立してもいた。

こうした新聞社のライバル関係は新聞小説にも影響を及ぼしている。特に 1933 年 10 月に東日／大毎社で起こった城戸事件の影響は大きい。城戸事件とは経営方針の違いから取締役社長であった城戸元亮が取締役会で解任されたのを契機として新聞記者 58 名が連袂辞職した事件であった。『毎日新聞百年史』には「城戸事件は大毎の発行部数にはあまり大きな影響はなかったが、東日の部数減少として現われた。事件の起こる前、昭和八年元旦の東日発行部数は百二十七万九千三百部であったが、城戸事件直後の昭和九年元旦部数は百十万六千八百八部に落ち、昭和十二年に至るまで城戸事件以前の線までは戻らなかった。」と記されている<sup>6</sup>。この事件で 1 割以上落ちこんだ『東京日日新聞』の販売部数を回復させる切り札の一つとして通俗小説のオーソリティ・菊池寛が東日／大毎に招聘されたのである。1934 年以降の『東日』／『大毎』の朝刊に連載をした小説家は、菊池寛をはじめとして、菊池に並ぶ大家・久米正雄や文壇で活躍する横光利一、戯曲家の岸田國士、女性小説家の吉屋信子らで、菊池のコネクションが大きく影響していることがわかる。城戸事件以前に執筆していた三上於菟吉、加藤武雄、牧逸馬、直木三十五、北村小松らは、いずれも菊池の招聘後の『東日』／『大毎』には執筆していない。文壇との強いつながりをもつ菊池や久米たちが純文学と通俗小説との交流を媒介した結果、文壇側の書き手たちが長篇小説執筆の機会を求めて通俗小説を書くというパターンも見られるようになった。だが、それは文壇のヒエラルキーとの結びつきをも意味する。そうしたヒエラルキーが菊池招聘前の通俗小説家たちを周縁化するように小説欄から遠ざけたのだといえよう。

菊池寛の参入で刷新された『東日』／『大毎』に対し、『東朝』／『大朝』も新しい動きを見せている。小島政二郎、牧逸馬などの中堅の通俗小説家を中心に、新感覚派出身の片岡鉄兵、中河与一や懸賞小説に当選した横山美智子たちを次々と起用して、積極的に大衆的な読者層の獲得を目指す戦略を採ったのだ。はるみはまさにそうした読者層に合わせて設定された登場人物だったといえるだろう。

だが、こうした新聞社間の対立は表面的なものではないことを【図 3】と【図 4】は教えてくれる。デュシャンの「泉」を参照するまでもなく、描かれたイメージとその意味内容とは恣意的に結びつけられるものだといえる。極言すれば、意味は後から付されるものでしかないのだ。意味内容をもたない図像だけのイメージ。この 2 枚の図像のなかに読みこまれるのはある種のフェティッシュな欲望である。それを操ることで事後的にさまざまな意味が付与されていくことになるのだ。

水着というイメージについて考えてみよう。水着は泳ぐためというよりも洋装ファッションの一種であり、一部の新聞読者にとっては憧れの対象であった<sup>7</sup>。また、その一方で水着はセクシュアリティを強調し、見る者の欲望を刺激するものでもあった。

<sup>6</sup> 『毎日新聞百年史』（毎日新聞社、1972）p.382

<sup>7</sup> 1930 年代、欧米のファッション雑誌に掲載されたホイニンゲン＝ヒューンやマーチン・ムンカッチらの写真では、近代的なライフ・スタイルを体現するファッションとして水着が扱われていた。

憧れと欲望とは表裏一体だ。牟田和恵は 1920 年代以降、「女性的魅力の体現者」である「映画や宣伝のマスメディアに流布される女性」のイメージを「幾多の「普通の」女性たちが参照し、そのことで性的対象として自らを内面化していく」<sup>8</sup>傾向が顕著となったことを指摘している。牟田の指摘を踏まえると、【図4】での山路ふみ子の微笑みに二重の誘惑という意味を読みこむことができる。それは男性を誘う微笑みであると同時に、その有効性を女性に訴え、消費行動に向かわせる微笑みだ。同様に【図3】も読者の興味を惹くためのものであると同時に、自分自身を性的対象として内面化するはるみの姿を示すものでもある。はるみは自分の着た水着が売れるのを見て、自信をもち始める。「自分が着て見せる海水着が、断然他を圧してよく売れるのを見てはるみは生活に対して一人生に対して、一日毎に、これまで夢にも知らなかった自信といふものが少しづつついて来た」<sup>9</sup>。人々の好奇の眼差しに曝されつつ、はるみはその眼差しを内面化することで自らの価値を自認するのである。このとき、はるみは読者たちにとって内面化のためのサンプルとなる。通俗小説とは「人生案内」なのである。ただ、それらはつねに女性読者に向けられていたということも指摘しておきたい。洋装姿の男性を理想化する傾向はあったにせよ、誰が彼らのセクシュアリティに好奇の眼差しを向けたらうか。洋装男性のイメージを男性自身が性的対象として内面化したのだろうか。男性と女性の非対称な権力関係がそうした点に如実に現れているのである。

## 2. スリム・アンド・ロングの時代

「感情山脈」ははるみの就職活動から始まって、女優として成功するまでを描く。パラシューターに志願したことで世間の注目を集めたはるみは、その後デパート銀座のマネキンにスカウトされ、さらにデザイナーを経て、筑紫三郎の紹介で舞台女優になる。「感情山脈」ははるみを通じて働く女性のライフ・スタイルを示しているのだといえる。

働く女性といってもはるみはいわゆる職業婦人の典型的なコースからは外れた存在だ。職業婦人といえば、たとえば事務員、秘書、タイピストなど、事務系の仕事がまずは挙げられる。1920 年代前半には珍しさから通俗小説でもこれらの職種が度々採用されていたが、30 年代半ばになるとその目新しさも失われていたようだ。また、専門職の職業婦人もすぐに想起されるものの、教師や医師など、専門教育を経た女性も堅実を要求されるがゆえに通俗小説のヒロインには向かない。とすれば、サービス業の職業婦人が通俗小説に多く登場するのは必須だ。就職の容易さから、接客サービスに専従する女性従業員、いわゆるカフェや酒場の女給やダンスホールのダンサーなどが頻出することになる。ただ、同じサービス業でもはるみが就職したマネキンやデ

---

<sup>8</sup> 牟田和恵「新しい女・モガ・良妻賢母—近代日本の女性像のコンフィギュレーション」伊藤るり、坂元ひろ子、ダニ・E・バーロウ編『モダンガールと植民地的近代東アジアにおける帝国・資本・ジェンダー』（岩波書店,2010）p.168

<sup>9</sup> 『大阪朝日新聞』1935/7/7（4）

パートの店員などは実際には競争率が高く、就職しにくい職種であった<sup>10</sup>。さらに、俳優は職業婦人というカテゴリーにくくることができるかどうかさえも疑問だ。はるみは現実にはありえない働く女性の理想像であり、憧れの存在として形象されているのである。

一方で、職業婦人は自身が性的対象とされる側面をつねにもっていた。吉見俊哉は近代における女性について「一部の知的で先鋭的な女性たちに限定して理想化していく傾向と、もっと大衆的なレベルで都市の公共領域に浮上してきた女性たちのセクシュアリティに向けられる興味本位の視線」<sup>11</sup>があったと指摘する。もちろんはるみも興味本位の視線から自由ではない。近代における女性の労働史を跡付けた村上信彦は、働く女性に対する男性の意識について、「つねに女を性的対象として見ずにいられない感覚、職業をもつ女という新鮮な果実を味わってみたい願望、しかもこうした〈貧しい女〉には多少のいたずらは許されるという無責任な考え方と結びついている」と指摘している<sup>12</sup>。経済的、社会的に優位にある男性が劣位に置かれた女性への欲望を募らせる。男女間の性の非対称な権力関係が集約されているのだ。

「感情山脈」でもはるみは男性から性的対象として眼差される。はるみは興行会社の大株主である森戸子爵に肉体関係を強要されるが、それを拒絶する。森戸子爵はその報復として株主の立場を利用して、はるみの劇場への出演を拒否する。こうした森戸子爵の行動は物語に波乱を起こし読者の興味を惹く。だが同時に、そこには男性から女性へ向けられる欲望が具現化されているのだ。森戸子爵というキャラクターがリアリティをもつのは現実の男性がそうした欲望を潜在させているからにはほかならない。森戸子爵はその代行者にすぎない。はるみはその暴力に対して敢然と抵抗するのだが、実際にはるみのように行動できた女性は多くはなかつただろう。それだけにはるみは理想化されたキャラクターとしてヒロインたりうるのだ。

性的対象としてのはるみをまず読者に印象づけるのは挿絵によるイメージである。はるみのイメージは性的なアイコンとして挿絵に描き出される。たとえば、はるみが待合で森戸子爵と会話する場面を見てみよう。【図5】

本文には、劇場への出演を拒否させた子爵に対してはるみが敢然と挑戦する場面が書かれている。「怒りに燃えて炎々と焰を上げてあるはるみの猛烈な気魄に気圧されて、彼は咄嗟に言葉を差挟むことが出来ず、胸をワナワナ顫はせてみた」<sup>13</sup>。森戸子爵の卑劣な行為に抵抗するはるみの姿が立ち現れてくる。だが、挿絵に目を転じると、

---

10 デパート店員の人気については「若い娘の職業的進出が繁くなるにつれて、デパート娘志望者は加速度的に増して採用者側の選択はますます自由になってきた」（『大朝』1931/1/22（9））、「東京府職業紹介所でデパートガール二千名を募集したら第一日に求職女軍が四千人も殺到し、その後数日中に早くも一万五千の多数に達して係員を啞然たらしめた」（同前1932/2/17（5））などの記述が散見される。

11 吉見俊哉「帝都東京とモダニティの文化政治」『岩波講座 近代日本の文化史6 拡大するモダニティ』（岩波書店,2002）p.32

12 村上信彦『大正期の職業婦人』（ドメス出版,1983）p.310

13 『大阪朝日新聞』1935/10/3（8）



そこに描かれたはるみの姿はどうであろうか。腰あたりからヒップにかけてのボディ・ライン、不揃いの両足、座蒲団からはみ出した足先などが柔らかな曲線や洋服の皺などを伴って細かに描き出されている。腕は肩近くから露出し、肘をついた姿勢には男性に挑戦する大胆さや不敵さを読みこむことができる一方で、それ以上にはるみの艶めかしい性的な魅力が前景化されているのだといえる。

【図5 立花はるみ「感情山脈」99回挿絵】



挿絵のなかのはるみはその初めからその身体の魅力を前景化されていた。「感情山脈」ははるみがパラシュートで降下してくるところから始まる。【図6】

【図6 立花はるみ「感情山脈」2回挿絵】



砂埃を巻き上げ、降下してきたはるみ。ここで初めて新聞読者ははるみという女性を目にすることになるのだ。だが、はるみの顔、表情はゴーグルで隠され、確認できない。読者にまず示されるのがはるみの身体であったことは示唆的だ。画面を斜めに使い描き出されたはるみの身体は先の【図5】と同じく曲線に満ちている。片手を上げて仰け反るような姿もどこか誘惑のポーズに似ている。落下するパラシュートの

衝撃にはるみは「なすがままに任せてあるより外はなかつた」<sup>14</sup>と記されるが、それは読者の欲望の視線に曝されたはるみを比喩的に言い表してもいる。

「感情山脈」の挿絵を担当した寺本忠雄は独学で絵画を学び、挿絵画家となった人物で、時代性を巧みに取り入れた作風が特徴だった。はるみにも 1930 年代のファッションの影響が見られる。はるみが身にまとっているのは 1930 年代に流行したスリム・アンド・ロングと呼ばれる、身体の曲線を強調するボディ・コンシャスなファッションだ。【図 7】

【図 7 立花はるみ「感情山脈」122 回挿絵】



1930 年代は概してハリウッド映画の影響をうけてセクシーでグラマーな女性が理想的とされた。海野弘はこの時代を「〈フェミニン〉（女らしさ）〈マチュリテ〉（成熟）としての三〇年代」<sup>15</sup>と呼んでいる。理想の女性イメージはファッションの変化とも連動している。スリム・アンド・ロングというファッションは 1920 年代に流行したギャルソンヌ・スタイルにかわって登場してきた。直線的で平板なボディ・ライン、ロー・ウエストのギャルソンヌ・スタイル。それは新しいタイプの活動的な女性、モダン・ガールや職業婦人たちの登場と相互的に影響しあっている<sup>16</sup>。だが、1929 年の世界大恐慌以降、そうした風潮は一変する。「大恐慌は 30 年代の欧米全体に保守的な空気をもたらした。20 年代はどんどん開放的になっていた女性にも、従来 of 女らしさが再び求められるようになる」<sup>17</sup>のだ。そうした空気は欧米のみならず、

<sup>14</sup> 『大阪朝日新聞』1935/6/28 (4)

<sup>15</sup> 海野弘『流行の神話 ファッション・映画・デザイン』（フィルムアート社,1976） p.89

<sup>16</sup> 中山千代『日本婦人洋装史』（吉川弘文館,1987） p.411

<sup>17</sup> 文化服装学院編『文化ファッション大系服飾関連専門講座⑩ 20 世紀ファッション』（文化出版局,2005） p.36

日本にも波及する。1930年代に入ると、モダン・ガールに対する猛烈なバッシングが起こってくる。性規範からの逸脱というテーマを仮託されたモダン・ガールは、軍国主義やファッション化への傾斜のなかで再編成されるジェンダー規範にとって脅威であった。高橋晴子は次のように指摘している。

モダンガールは女性問題として、したがって社会問題のひとつとして出発したが、職業婦人問題と絡み合った複合イメージとして展開し、他方、ほんらいは無関係な断髪・洋装という風俗問題とも絡み合うことによって、しばしばいわれのない攻撃の対象となった。(中略)断髪・洋装・ダンス等々といった異人のスタイルに対する素朴な反感が、モダンガールという、けっして単純ではない社会思想上のテーマを、風俗上のテーマに引きずり下ろして攻撃の標的にした、といえるだろう。<sup>18</sup>

モダン・ガールという危険分子への対抗言説として〈女らしさ〉が台頭することになったのだ。さらにそれがファッションとして可視化されたのがスリム・アンド・ロングと呼ばれるファッションなのである。こうしたファッションが挿絵に積極的に取り入れられた結果、過剰なまでに性的な意味をはるみは帯びることになった。「感情山脈」の挿絵はそうしたコンテクストも身にまといわされているのである。

### 3. 抵抗するファッション

「感情山脈」の連載が開始されてから1か月ほどして、『東京日日新聞』／『大阪毎日新聞』にそれと対照的な洋装ファッションに身をつつんだ女性キャラクターが登場する。横光利一の「家族会議」(『東日』／『大毎』1935/8/9-12/31)の池島忍である。

新感覚派の旗手としてデビューし、その後も文壇で活躍する横光利一の小説連載にも菊池寛が関係していた。横光の採用には伝統的に知識人層が多いとされる『東朝』／『大朝』への対抗意識がその背後にある。山本有三や大佛次郎など、いわゆるインテリの小説家を起用していた東／西朝日に対する示威行為として横光が起用されたのだ。さらなる購読者の掘り起こしと販路の拡大を企図し競争紙に対抗しようとする新聞社の思惑が働いていることをまず指摘しておこう。

ただし、こうした新聞社の動向は横光側にもメリットがあったと思われる。「純粹小説論」(『改造』1935/4)で横光は「純文学にして通俗小説」としての「純粹小説」を宣言し、その実作にあっては長篇小説を前提とした。1935年前後には横光だけではなく通俗小説の影響によって長篇志向が高まっていた<sup>19</sup>。「純粹小説論」発表

---

<sup>18</sup> 高橋晴子『近代日本の身装文化 「身体と装い」の文化変容』(三元社,2005) p.265

<sup>19</sup> 大橋毅彦は「純粹小説論議の季節と長編小説「復讐」及び「戦へる女」」(『室生犀星への／からの地平』若草書房,2000)で室生犀星の長篇小説執筆と1935年前

後に執筆された「家族会議」もその延長線上に構想されていたといえる。『東日』／『大毎』ではそれまでも夕刊での連載経験があった横光だが、朝刊での連載は初めてであった。中・短編中心の夕刊連載ではなく、長期連載が可能な朝刊での連載に横光が自らの主張に則った長篇執筆の場を求めたと考えても不思議はない。横光の思惑と『東日』／『大毎』の販路拡大戦略とが一致した結果が「家族会議」なのである。

「家族会議」は東京の株屋・重住高之と大阪の株屋・仁礼文七との株式戦という経済小説の側面と、仁礼の娘・泰子、その友人の忍、仁礼の部下の京極練太郎らの恋愛を描く恋愛物語の側面とを併せもっている。横光はさまざまな購読者をもつ新聞に小説を連載するにあたって経済と恋愛という二つのテーマを取り入れている。横光のこうした意図をいち早く認め、反応したのが小島政二郎だ。「家族会議」では9月上旬に高之と練太郎との株式をめぐる心理戦が展開されている。これに対して、「感情山脈」では9月下旬から株式取引が話題として取り入れられている。だが、小島の取り入れ方が部分的なものに留まる一方、「家族会議」では社会システムをメタレベルから物語のコンテクストとして取り入れようと構想している点でよりダイナミックな物語構成になっている。構造として経済を扱う「家族会議」には必然的にそれに直接関わることができるアッパー・クラスの人々が登場することになる。たとえば、ブルジョア生活を送る女性たちと、マネキンや女優などを転々とするはるみとはまったく異なる階級にあるのは当然だ。挿絵のイメージはそうした違いを可視的に示してくれる。「家族会議」の挿絵を担当したのは佐野繁次郎である。佐野繁次郎は二科展などで活躍した洋画家だが挿絵も手がけ、「家族会議」連載前後に『婦人画報』の表紙も担当していた。佐野が師事した小出檜重も谷崎潤一郎の「蓼喰う虫」（『東日』／『大毎』1928/12/4-29/6/18 夕）の挿絵などで活躍しており、洋画家がサイドワークとして挿絵を描くという一つの流れがあったことがわかる。佐野は横光とも親交があり、「寝園」（『東日』／『大毎』1930/11/7-12/28 夕）の挿絵も担当していた。

**【図8 泰子と忍「家族会議」7回挿絵】**

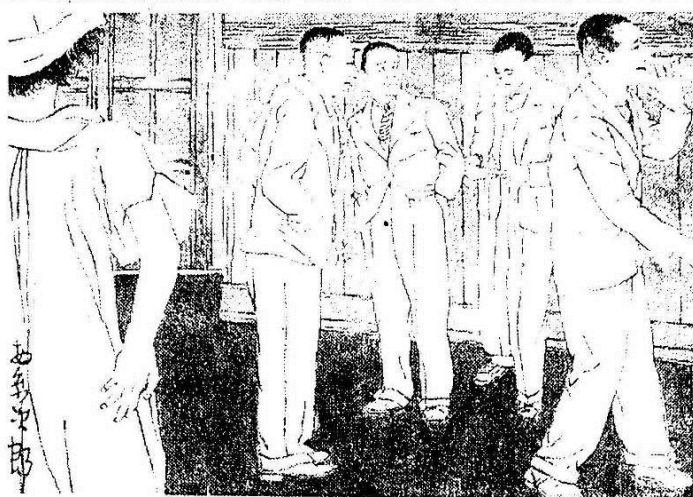


後の文壇状況に関わらせて論じている。

【図8】は「家族会議」に洋装女性が初めて登場する挿絵である。自動車の車内で並んで座る仁礼泰子とその友人の池島忍。奥で俯いている和装の女性が泰子で、手前でこちらを見て微笑んでいる洋装の女性が忍だ。佐野の描き出す女性は寺本のそれとは違うタイプをしている。寺本の挿絵が明確な輪郭線で目鼻立ちをくっきりと描き、単純でストレートな印象を与えるのに対し、佐野の挿絵は微妙にぶれる輪郭線を用い、柔らかな質感を表そうとしている。その反面で、微細な表情を表現しようと試みる佐野の挿絵は、その他の描線とのバランスが悪く、ぎこちない印象を与える。また、画面構成も寺本が小説本文のあくまで一場面のうちにキャラクターを登場させるのに対して、佐野は忍を読者に正対させるように描く。佐野の挿絵は本文から逸脱し、絵としての独立性を訴えているのだといえよう。そうした違いは「感情山脈」と「家族会議」という二つの小説の違いをより明確に教えてくれる。

忍の存在は「家族会議」という物語の世界に活力を与えている。高之と相思相愛の泰子は静的な女性として設定されている。高之の店の番頭の娘・春子やその友人・清子なども登場するにはするが、その行動力は限られている。忍は登場する女性のなかで唯一洋服を常用し、自ら自動車を走らせて京都や六甲山へドライブをしたり、テニスを楽しんだりしている。また、高之に会うために単身東京と大阪を往復したり、株式売買にも関わったりと作中の女性キャラクターでもっとも行動範囲が広い。ただし、横光の書く忍はその行動力から想像するほどにファッショナブルではない。たとえば、小説本文で具体的に着衣の説明が行われるのは、「花模様のイーブンニング」（「稲妻」）、「クレープヤーンのブラウス」（「網島」）、「スポーティなスーツ」（「逆櫓」）の3回しかない。横光のこうした点は衣服を細かく描写する菊池寛など、通俗小説を多く手がける小説家たちと一線を画すところだろう。これに対して、挿絵では登場人物の衣服を描かないわけにはいかない。とくに忍は行動範囲の広さに比例して他の登場人物よりも多く描かれている。

#### 【図9 忍の後ろ姿「家族会議」119回挿絵】



佐野の描く忍はしばしばウエストのはっきりしない、直線的なファッションを身にまとっている。「感情山脈」のはるみがボディ・コンシャスなスリム・アンド・ロングというファッションであったのに対し、忍のスタイルは 1920 年代のギャルソン

ヌ・スタイルに近い。くびれのない平板なボディ・ライン、ロー・ウエスト・スタイルのワンピースがギャルソンヌ・スタイルを特徴づけている。【図9】

ただし、これは佐野が同時代のファッションに疎かったということの意味するわけではない。袖の形のヴァリエーションやゆったりとした布の使い方に 1930 年代ファッションの影響があるにはある。忍のファッションはむしろ意識的に選択されている。それは忍という女性のライフ・スタイルと深く結びつけられているのである。

ギャルソンヌ・スタイルはモダン・ガールの典型的なファッションだった。「モダン・ガールは衛生に悪いコルセットを用いず、長すぎて活動的でないスカートを短くし、気分を晴やかにするため煙草を吸う」<sup>20</sup>と中山千代は指摘する。モダン・ガールとは、ガールということばに象徴されるように、妻になること、母になることを拒否する存在だといえる。既存の秩序を支える父権制に反抗する娘たち。経済的な自立、結婚を目的としない恋愛、男性への隷属を拒否する女性たち。モダン・ガールは「未来の女性の暗示」であり、「女性の完成への第一歩」<sup>21</sup>だった。だが、結局それは結婚するまでの間のつかの間の夢でしかない。たとえば、職業婦人たちは「結婚と同時に女は男の家に組み込まれ、独立の職業人からただの女になる」<sup>22</sup>と村上信彦は指摘する。ほとんどの職業婦人は結婚すると仕事を辞めて家庭に入らざるをえなかった。そうした女性たちにとって妻でも母でもない時間は限られていた。いわば、娘としての時間を忍は過ごし得たのだ。多くの職業婦人たちに対して、忍は恵まれた環境にあった。船場で西洋小間物を扱う池島家は経済的にも裕福で、資金繰りに困った高之も自宅の土地家屋や債券などを抵当に度々融資を受けている。そうした環境ゆえに忍は娘という時間を延長することが可能だった。忍の立場を象徴的に表したものがギャルソンヌ・スタイルというファッションであったのだ。

スリム・アンド・ロングの時代に現出したモダン・ガール・忍。しかし、一般の新聞読者たちから見れば、その恵まれたブルジョア生活はあまりにも現実から離れすぎている。忍のライフ・スタイルを内面化するには多くの飛躍を伴わなければならないだろう。「家族会議」連載終了後、菊池寛の「新道」が『東日』／『大毎』に連載される。「新道」（『東日』／『大毎』1936/1/1-5/18）には忍を彷彿とさせるキャラクター・宗方朱実が登場する。朱実は恋人・工藤一平の子を妊娠するが、一平は事故で死に、朱実は一平の弟・良太と結婚することになる。朱実は妊娠後、洋服から和装へと衣替えする。娘時代の終わりがファッションの変化と同調するのである。横光が物語化した成熟の拒否が菊池によって見事に回収され、書き替えられてしまった瞬間

<sup>20</sup> 中山,前掲書(注16) p.386

<sup>21</sup> 片岡鉄兵『モダンガールの研究』(金星堂,1927)／引用は『近代庶民生活誌』第1巻(三一書房,1985) p.175

<sup>22</sup> 村上,前掲書(注12) p.67／上野千鶴子は、「「仕事か家庭か」は、しかしながら、家父長制的な家族制度をゆるがすに至らない。女子雇用労働力を必要とした資本制は、これを「結婚までの仕事」と女性のライフサイクル上に配分することで、生産領域と再生産領域の分離を温存した」と指摘している。(『家父長制と資本制 マルクス主義フェミニズムの地平』(岩波書店,1990)、引用は岩波現代文庫(2009) p.240)

だろう。

#### 4. 女性イメージの着地点

「家族会議」において忍にできたのは娘としての時間を延長させ、妻や母となることを拒否することだけだった。それは同時にもう一つの権力関係を浮かび上がらせる。娘としての時間の延長は、忍の自由なふるまいを許容する父親の庇護のもとでのみ可能だ。忍の背後にはその父・信助が沈黙のうちに控えているのである。上野千鶴子の指摘を参照しよう。<sup>23</sup>

ロマンティック・ラブは「父の権力」から娘を解き放つかもかもしれないが、その代わりに「夫の権力」のもとへと、女をすすんで従属させる。恋愛の狂おしいエネルギーは、「父の支配」の重力圏からの遠心力と、「夫の支配」のもとへの自発的な自己放棄とに向けられる。どんな支配も従属する者の内面支配がなければ完成しないが、「恋愛結婚」のイデオロギーは前近代的な大家族から、近代的な核家族への歴史的な転換期に、家父長制の近代的な形態を女性に進んで選ばせるイデオロギー装置として働いた。

上野のことばにならえば、忍のギャルソンヌ・スタイルというファッションは忍が「父の支配」の重力圏内にとどまっていることを象徴しているともいえよう。菊池が「新道」で行ったのはモダン・ガールを「父の支配」から「夫の支配」へと移行させることだった。ただ、忍は自分の意志で「父の支配」に留まっているわけではない。泰子と高之とが結婚したため、忍は否応なく「夫の支配」に移行できなかったのだということもできる。そうした点で忍も恋愛結婚のイデオロギーを内面化しているのだといえよう。

そうしたイデオロギーは「感情山脈」のはるみの行動をも巧みに制御している。それは、はるみの行動がつねに結婚という規範に貫かれている点からも理解できる。はるみは渋川六蔵に惹かれているが、彼には三沙という病気の妻と太一という子どもがいるため、六蔵へのはるみの想いは抑制されている。はるみはその後、睡眠薬の誤飲によって健康を害した筑紫三郎と結婚するが、その直後三沙が死亡し、結婚を早まったという後悔に苛まれる。結婚という規範の枠からはるみはけっして出ることができない。はるみは異性愛主義に裏打ちされた恋愛結婚のイデオロギーを内面化しているのだ。

【図 10】を見てみよう。はるみが病床にある三沙を見舞った場面だ。三沙の身体は布団のなかに隠され、ただその顔が現れているだけだ。一方、はるみはボディ・コンシャスなスタイルを身にまとい、その胸元がとくに強調される。胸元にあしらわれた模様ははるみの乳房を見る者に印象づける。ここでは今や病によって失われていく

---

<sup>23</sup> 上野千鶴子『家父長制と資本制 マルクス主義フェミニズムの地平』（岩波書店,1990）／引用は岩波現代文庫（2009）p.73

三沙という母親の身体に代ってのはるみの身体が前景化させられているのだ。スリム・アンド・ロングというファッションが〈女らしさ〉と〈成熟〉とを体現していたと先に述べた。それはやがて妻に、そして母となるべきことへの期待を潜在させていたのである。

【図 10 はるみと三沙「感情山脈」156回挿絵】



こうした事態は「感情山脈」だけでなく、通俗小説というジャンルに広く共通する特徴でもある。前田愛は通俗小説が近代的な核家族への憧れを形象化したものであったと喝破した<sup>24</sup>。菊池寛の「受難華」（『婦女界』1925/3-26/12）以来、通俗小説では結婚という制度の強固さが繰り返しテーマ化され、異性愛主義、男性中心主義的な語りが再生産され続けてきた。はるみは理不尽な男性の言動に対して抵抗を見せはするが、その反面で内面化された異性愛主義を遵守する。加えて、はるみの過剰なセクシュアリティも、その受け手を特定の男性に限定することで逸脱ではなくなる。結婚という制度のうちへの性の再分配がここで行われているのである。

1930年代の新聞連載の通俗小説とその挿絵に限定してみても、そこにはさまざまなイメージ、さまざまなスタイルの対立が見られた。しかしながら、その根底に大きな物語、異性愛主義と男性中心主義が伏流していたことも確かだ。それをある種の「思想」と呼んでも間違いではないだろう。その「思想」はつねに女性を家父長制の重力下に引きこもうとする。まるでパラシュートで落下してきたはるみのように、女性たちは目に見えぬ力に「任せてあるより外はなかつた」のだ。通俗小説とその挿絵に潜む「思想」を探求することは、男女間の非対称な権力関係がいかに関構築され、継続されたのかを知る、一つの術となるはずである。

<sup>24</sup> 前田愛「大正後期通俗小説の展開」『近代読者の成立』（有精堂,1973）参照



## 第4章 〈父〉の危機という構造

### 1. 経済と恋愛と

本章では「家族会議」（『東京日日新聞』／『大阪毎日新聞』1935/8/9-12/31）について前章に引き続いて取り上げていくことにする。ただし、女性イメージの問題に注目した前章に対して、本章で注目するのは男性のキャラクターたち、とりわけ〈父〉という機能である。通俗小説における女性キャラクターとそのイメージの重要性についてはすでに言及したとおりである。だが、通俗小説が最終的には「家庭」への回帰を促すイデオロギー装置である以上、そうした通俗小説の機能を支えるのは、魅力的な女性キャラクターのみならず、それと対になる男性キャラクターの存在も大きな要素となっている。男性キャラクターたちはどのような役割をもって通俗小説に登場してくるのか。そうした観点から「家族会議」を取り上げてみたい。

1935年、広津和郎は文芸復興の具体的な方法を長編小説の執筆に求め、文壇側からの「陣地回復」のため、「純文芸的長篇小説の発表機関として、新聞の連載小説欄を獲得する事」を提案している<sup>1</sup>。新聞は毎日更新され続けるがゆえに読者に近いメディアとして日常性を獲得する。そうした場に小説を発表することによって社会性を取りこみ、読者に純文芸的長篇小説の有用性を認識させる。横光利一の「純粹小説論」（『改造』1935/4）、小林秀雄の「私小説論」（『経済往来』1935/5-8）などが発表された1935年は、大衆読者の登場とともに市場を席卷した大衆小説・通俗小説の蔓延が文学、小説のアクチュアリティの再検討に文壇人たちを駆り立てた時代であった。「純粹小説論」によってその先鞭をつけた横光の長編小説、「家族会議」は同時代の文壇人の問題意識を先取った小説であったといえる。それに加えて、小説における通俗性という問題も横光は意識していたであろう。偶然であり、感傷的であるという通俗小説の性質をいかに磨き上げ、自らが理想とする純粹小説へと高めていくのか。そこで「家族会議」には物語の二層構造が与えられたのである。

一つ目は恋愛物語という層である。まず、「家族会議」とは重住高之と仁礼泰子らの恋愛関係を中心に展開される物語と説明可能だ。恋愛関係の導入は通俗小説の基本的な要素であり、純粹小説として試みられた小説のほとんどが恋愛を一つの物語の柱にしている。高之と泰子の二人を中心に、泰子に思いを寄せる京極練太郎や高之に微かな恋愛感情を抱く梶原清子と池島忍らが登場し、ここにそれぞれの家の事情もからんで複雑な恋愛模様が展開されていくことになる。

もう一つは経済的な問題を中心に展開される物語の層である。「家族会議」においては経済の問題は株式売買をめぐる重住家と仁礼家との争いとして表れている。小説の問題として経済を考える試みは同時代的な動向であったといえる。「家族会議」とほぼ同時期、『東日』／『大毎』の競合紙『東京朝日新聞』／『大阪朝日新聞』に掲載されていた片岡鉄兵の「花嫁学校」（1934/11/22-35/4/6夕）や小島政二郎の「感情山脈」（1935/6/27-

---

<sup>1</sup> 「長篇小説の問題」『改造』1935/1／引用は『広津和郎全集』第9巻（中央公論社,1974）p.238-9

12/10)でも株式取引が物語に取り入れられている。これは、同時代性としての株式取引が新聞小説の問題として浮上してきたことを意味していると、ひとまずはいえるだろう。

とはいえ、「花嫁学校」や「感情山脈」での株式取引はあくまでも資金を得るための一般的な戦術でしかなく、それ以上の意味をもちえない。それに対して「家族会議」では「株といふものが、金銭の一番純粋な機能ばかりを、集めたやうなもの」(迷路)ということばが示すように、経済というシステムそのものを問題化している点で巨視的な視座をもちえているといえるだろう。

物語の二層構造は公的領域とみなされる社会や経済と、私的領域に包含されると想定される恋愛との接合を示している。その物語の二層構造は重なり合い、響き合い、さらに多くの対立を生じさせる。それらの対立が「一編の物語を動かす原動力なのであり、両義性や対応関係を無数に含んだ動態的構造」<sup>2</sup>とする松村良の説明には首肯できる。これらの諸関係がそれぞれ対の関係を結びあい、それが連鎖していく。幾重にも重層化した対関係が、あるときは衝突し、またあるときは消滅し、さらに融解していく。かつて戸坂潤が「落着すべき関数関係乃至機能関係」が「横光文学の法則」だと指摘したように、いささか図式的な印象を免れないが、そうした対関係の交錯のうちに「家族会議」は展開する<sup>3</sup>。横光のテキストの特徴が、戸坂がいうように、「現実を真実の括弧に入れて了ふこと」であるのならば、経済というシステムの「現実」からは、どのような「真実」が抽出できるのだろうか。

次節では公的な領域とみなされる経済の問題を取り上げ、横光を取り巻いていた「現実」、同時代のコンテクストに注目していくことにする。そこで、「家族会議」に大枠として設定される東京と大阪という対立構造と経済との関連性について考えていきたい。

## 2. 東京と大阪の対立

「家族会議」にはさまざまな対立が描かれ、物語が展開されていくことになる。その基層には東京と大阪という対立構造が設定されている。「重住家と仁礼家との、男たちの商売の世界は、これがまた東京と大阪との戦争である」(発端)という語りや、「大阪と東京との、戦争ぢやないの」(光陰)という梶原清子のことばが繰り返し登場し、東京と大阪という対立軸が読者に印象付けられていく。また、他にも軽井沢での一場面では「大阪の人、だいぶ来てますな」という練太郎に対して、「もう別荘も、たいてい、大阪の人の別荘になつて来てるのね」、「銀座のカフェーだつて、大きなものは、たいてい、大阪の人の経営ですつてね」(稲妻)と春子が答えている。東京と大阪の対立は「家族会議」のなかでは物語の前提とされている。そうした対立構造をまず掲載媒体、新聞メディアの問題として説明しておこう。

「家族会議」の掲載紙『東京日日新聞』と『大阪毎日新聞』の発行部数は、1929年に

<sup>2</sup> 松村良「「家族会議」論—動態的構造としてのテキスト—」『学習院大学人文科学論集』(1992/9) p.85

<sup>3</sup> 戸坂潤「横光利一の論理」『思想としての文学』(三笠書房,1936)／引用は『戸坂潤全集』第4巻(勁草書房,1966) p.116

『大毎』が150万、1930年には『東日』が100万を超える国内有数の大新聞であった<sup>4</sup>。広汎な地域において多層的な読者を有していた『東日』／『大毎』において構想されたのが東京と大阪の二重の舞台化であった。さらにいえば、東京と大阪という対立構造は同時代において理解しやすい枠組みであったはずだ。

1930年代前後の新聞業界では東京紙と大阪紙との競争が激化していた。その結果、大阪毎日新聞社と大阪朝日新聞社といった、資本力が強固で報道システムを完備した大阪紙が東京紙を圧倒することになる。正力松太郎というカリスマを擁した読売新聞社を例外として、国民新聞や時事新報、報知新聞などといった伝統ある東京紙の多くは大阪紙の東京進出によって劣勢に立たされ、最悪の場合には合併や休刊を余儀なくされた。

こうした同時代の動向は「家族会議」と少なからぬ接点をもっている。販売戦略の一環として『東日』／『大毎』では文芸欄の充実が図られ、1934年には菊池寛が社友として招聘され、菊池主導での通俗小説路線が進められた。横光も1935年には社友として東京日日新聞社に迎えられ、「家族会議」を執筆する<sup>5</sup>。「家族会議」の物語はそうした同時代のコンテクストを積極的に取りこみ、さらにその先に起こりうべき経済統制までを射程に入れて展開されていく。

1920年代半ば、昭和恐慌による産業界でのカルテルが進み、資本の集中も進む。一方、既存の企業は合理化、近代化によって不況を乗り切ろうとする。経済統制の気運はこうした経済界の動向のなかで醸成されたものだった。さらに、不況が進む1930年代には国家全体の問題として統制経済がとらえられていくようになる。1932年の挙国一致内閣の成立による政党政治の杜絶、1935年の国体明徴運動による自由主義の排撃などを経て、1930年代半ばには自由か統制かという対立が激化する。1934年10月発表の陸軍省による「国体の本義とその強化の提唱」では、国防国家建設のため、経済統制の必要性が謳われる。個々の経営の統制が全体主義化しつつある国家体制のなかで徐々に国策として変奏されていくことになるのである。満洲事変以降の非常時体制下に、いわゆる新官僚とよばれる勢力が擡頭し、国家による統制が進められる。自由対統制の構図は、個別資本の非合理性と社会的な総資本の合理性の対立でもある<sup>6</sup>。

「僕は政府の産業統制に、賛成するわけやないが、今度の東紙を、大紙に合併させることは、悪いことや、思いませんよ」、「日本の会社の数は、世界で一番多いから、整理するのは、良いことと思ふ」（平和戦）という練太郎と高之の会話は民間主導型の個別資本の淘汰と統制による合理化を容認するものである。こうした考え方はおそらく、仁礼文七という一人の「英雄」をも例外として認めない。丁稚制度などを採用している文七の経

---

4 『東日七十年史』（東京日日新聞社,1941）、『毎日新聞七十年』（毎日新聞社,1952）、『毎日新聞百年史』（毎日新聞社、1972）などを参照

5 古矢篤史「横光利一「家族会議」と〈新聞小説〉の時代—「義理人情」の表象と文芸復興における「民衆」意識の接点—」『国文学研究（早稲田大学国文学会）』（2012/10）では「家族会議」の執筆に関して、『東京日日新聞』サイドの働きかけがあったことについての言及がある。p.30

6 山之内靖「戦時期の遺産とその両義性」『岩波講座 社会科学の方法Ⅲ』（岩波書店,1993）

営方法は「ゲマインシャフトにおける「身分」中心的」<sup>7</sup>であり、旧来の経済システムへの依拠から脱しきれていない。旧来の経済システムを顕現する文七の存在は統制経済の進展とともに「古風」なものへと転じていく。旧世代の経営者である文七から若い世代の高之、練太郎への主導権の移譲は経済システムの変質を象徴しているのだといえる。その変質を同時代のコンテクスト、同時期の『東日』／『大毎』に還流してみよう。

1932年12月創刊時から経営に携わっていた本山彦一が死去し、東京日日新聞社／大阪毎日新聞社は切迫した状況に陥る。本山は優れた経営感覚で、後発の大阪毎日新聞社を日本一の発行部数を誇った大阪朝日新聞社と互角に争うまでに成長させたカリスマ経営者であった。その後取締役会長に就任したのが城戸元亮である。しかし、1933年10月、いわゆる「城戸事件」が起こる。派閥争いの結果、城戸は就任後一年にも満たないうちに解任され、城戸とともに58名の記者が連袂辞職する<sup>8</sup>。城戸は「最も優れた新聞人の資質をもった人」、「最後の明治の大記者」と評される人物だが、同時に「新聞が企業化してきた現代、新聞を運営する指導者としては、自らも適任とは思わなかったろう」、「近代企業化した新聞社の組織に同化することが出来なかったのが悲劇であった」<sup>9</sup>とも説明される。城戸事件は当時の新聞社の経営体質の転換を意味する出来事であった。

東日／大毎社で起こった経営形態の合理化、統制というコンテクストを「家族会議」も共有している。「家族会議」ではそうした変質が文七の殺害事件につながっていくのである。文七の死とは何か。文七とはどんな存在なのか。小説テクストに戻って次節で考察してみたい。

### 3. 「父」から〈父〉へ

「家族会議」では、主要登場人物による殺人事件が起こる。通俗小説のなかで登場人物を物語から排除する場合、病気や事故死などが用いられることが多く、その意味で殺人事件が登場する「家族会議」は珍しい例だといえる。事件の概要は、仁礼文七に店を破産に追いこまれた尾上春子が、精神に「異状」をきたした末に、文七を殺害するというものである。物語の展開上、文七の死は「高之の巨大な敵で、亡父の復讐戦の相手となっていた文七が殺されたことからひとつの時代が終わりを告げ、彼と泰子が結ばれることで新しい家族が誕生する」<sup>10</sup>ということになる。ただし、これは単に「文七が殺害されることで対立していた「父」が不在となる一方で、高之と泰子、練太郎と清子がそれぞれ新たな対立をもつ別の「家族」を構成するにすぎない」ということではない<sup>11</sup>。この「父」から別の「家族」への移行は大きな断裂を抱えこんでいるからだ。文七という「父」はどんな存在なのか。文七がどのような存在として設定されているのかについて考えておこう。

---

<sup>7</sup> 高橋徹「都市化と機械文明」『近代日本思想史講座VI』（筑摩書房、1960）p.182

<sup>8</sup> 『毎日新聞百年史』（毎日新聞社、1972）p.382-3

<sup>9</sup> 『毎日新聞百年史』（注8）p.382

<sup>10</sup> 井上謙「『紋章』『家族会議』—『純粋小説論』の展開」『国文学』（1990/11）p.106

<sup>11</sup> 古矢、前掲論文（注5）p.25

1920年から30年代、いわゆる戦間期は「父」の危機の時代であったといえる。1920年代以降、資本主義社会の急速な発展に伴い、都市の近代化が急速に進み、大規模な人口の移動と、女性労働力の増加が起こった。従来、近世武家の家の理念を発展させて継承した明治民法によって規定された「家」は男性中心主義に基づく家長への権力の集中によって支配されるべきものであった。しかし、戦間期に起こった社会関係の変化は、家長を中心にした旧来的な「家」制度を揺るがすことになった。資本主義社会の発展による労働力の需要の高まりによって促進された都市の人口増加。また、いわゆるサラリーマンなどの就労形態を得て独立生計を営む新中間層とよばれる人々の登場。それらは「家」という形態から、夫と妻による「家庭」という形態への移行を進めることになる。実質的には「家」から「家庭」への移行がそれほどスムーズに進んだわけではない。しかし、熊原理恵が「家父長制はその戦略を変化させることによって家族の変化と対応関係にある」<sup>12</sup>と指摘するように、「父」の力が完全に否定されるわけではなく、むしろ時勢に即応するかたちで存続し続ける。臨時法制審議会において「淳風美俗」という概念が導入されて、「家」から「家族」への家父長制の理念のリフォームが図られるのがその一例であるといえよう<sup>13</sup>。「国家統合の原理と一体化しようとした「家」制度は、核家族化が進行する都市社会において、具体性に欠け、理念としてのみ機能しはじめる」<sup>14</sup>。「家庭」の理念は旧来の「家」に抑圧されてきた人々にとって、まさに理想として強く希望されて、実際以上の意味をもつのである。そこで露呈するのが「家」に君臨する古い「父」の危機なのである。

「父」の危機は通俗小説でも繰り返されるモチーフだ。たとえば、「家族会議」とほぼ同時期に新聞に発表された通俗小説を参照してみても、父親が不在の菊池寛の「貞操問答」（『東日』／『大毎』1934/7/22-35/2/4）、「美しき鷹」（『東日』／『大毎』1937/4/16-9/12）、中河与一の「愛恋無限」（『東朝』／『大朝』1935/12/11-36/4/20）、武田麟太郎の「風速五十米」（『東朝』／『大朝』1937/6/19-10/9）、父親の発言力が弱い菊池寛の「新道」（『東日』／『大毎』1936/1/1-5/18）、大佛次郎の「雪崩」（『東朝』／『大朝』1936/8/24-12/31）、父親が物語の進展中で死亡する岸田國士の「雙面神」（『東日』／『大毎』1936/5/19-10/5）、「暖流」（『東朝』／『大朝』1938/4/20-9/19）、小島政二郎の「半処女」（『東日』／『大毎』1937/9/13-38/2/21）、獅子文六の「沙羅乙女」（『東日』／『大毎』1938/7/20-12/31）など、物語のなかの「父」的な存在に共通して危機がもたらされている。

図式的に言えば、古い「父」を物語の圏外へと締め出し、夫と妻との二人きりの「家庭」生活への移行を物語化したのが通俗小説である。通俗小説は「家」からの離脱を夢想させ、「二人だけの結婚生活の幻想」<sup>15</sup>への賛美と憧れを内在させるという効用をもって

<sup>12</sup> 熊原理恵「近代家族と家父長制」『岩波講座現代社会学19 〈家族〉の社会学』（岩波書店,1996）p.139

<sup>13</sup> 鹿野政直『戦前・「家」の思想』（創文社,1983）／『鹿野政直思想史論集 第2巻』（岩波書店,2007）参照

<sup>14</sup> 松山巖『乱歩と東京』（PARCO 出版局,1984）／引用は、ちくま学芸文庫版『乱歩と東京』（筑摩書房,1994）p.101

<sup>15</sup> 前田愛「大正後期通俗小説の展開—婦人雑誌の読者層」『近代読者の成立』（有精堂

いる。戦間期の多層的な言説を問題化したハリ－・ハルトゥーニアンは、「東京や大阪のような拡張する大都市は、新しい生活形態を想像し形象化する言説に巨大な空間を提供し、誰にとってもいまだに生きられたことがないような現実をファンタジー化する場所となった」<sup>16</sup>と指摘する。「家」が「父」が機能するミニマムな場である以上、「ファンタジー化」された「家庭」での生活を描く通俗小説において「父」が危機にさらされるのは当然であったのだ。

「父」の危機というモチーフを共有しながらも、「家族会議」が他の通俗小説と根本的に異なるのは文七の突出した強さにある。文七の支配力の強さは、先に挙げたような弱い「父」たちと対照をなす。そのような「父」の描き方は横光利一という小説家の特性でもあっただろう。「家族会議」発表の直前に執筆された「天使」（『京城日報』1935/2/28-7/6／『台湾日日新聞』1935/3/1-7/7）にも、こうした「父」の支配というモチーフが共通している。「天使」の幹雄の父・兵衛はホテルチェーンを経営しており、幹雄への影響力を強くもっている。幹雄は恋人・貞子と奉天まで一緒に旅行しながらも、強制されてはいないものの最終的には父の望んだとおり、前妻・京子との復縁を選択することになる。「天使」は「家父長制を痕跡としては残しながらも、それとの対立は結局曖昧なまま」<sup>17</sup>で終わってしまうのである。「天使」での対立の曖昧さは「父」の機能が曖昧な位置づけにあるからであろう。つまり、「父」の機能は私的な生活空間を超えて、公的な経済システムと連動しているのである。「天使」の幹雄は、私的な生活領域＝「家」からは完全に離反しながらも、公的な経済システムの領域においてその支配からは離脱できておらず、そうした不徹底さが幹雄の態度を曖昧に見せているのである。「家族会議」においては「天使」で曖昧に終わった「父」との対立が試みられ、さらに「父」の機能が積極的に拡張されていく。

文七は娘・泰子と高之との恋愛関係を禁じて、泰子を部下の練太郎と結婚させようと考えている。練太郎は泰子の本意が高之にあるのを知り、かつ清子と交際しつつも、文七の手前、泰子との結婚を断ることができない。練太郎は中学卒業後から仁礼のもとで丁稚として働き、現在は秘書として文七の商売を実際的に取り仕切っている。文七から多大な恩を受けている練太郎にとっては、その影響力から抜け出すことは不可能に近い。また、「大阪の仁礼からは、重住の方へ、いつも数百万円に達する株券や、公債や、現金が廻されている」（発端）と説明されるように、経済的に高之の店を支えているのも文七である。「家族会議」ではそれぞれの人間関係と経済的な関係とが多重的に交錯するのだが、文七の存在はすべての関係の集約点としてテキストの隅々にまで支配力を及ぼすことになる。文七は単なる「父」ではない。文七は物語の秩序を司る象徴的な意味をもつとともに、経済システムのなかで巨大な支配力をも兼備する存在なのである。「家族会議」は私的な領域のみならず、公的な領域にまで文七の力が浸透している様相を描き出す。他の通俗小説

---

出版,1973)／引用は、岩波現代文庫版『近代読者の成立』（岩波書店,2001）p.281

<sup>16</sup> ハリ－・ハルトゥーニアン／梅森直之訳『近代による超克 上』（岩波書店,2007）p.57

<sup>17</sup> 中村三春「「天使」—変異する純粹小説」『横光利一の文学世界』（翰林書房,2006）p.127

にも豊かな財力をもつ資本階級の人物は多数登場するが、それがテキスト全体を支配するような地位に置かれることはあまりない。たとえば、小島政二郎の「感情山脈」には森戸子爵という資産家が登場する。森戸子爵は自分の誘いを断った立花はるみを苦境に追い込もうとする。森戸子爵は確かに資産に比例する大きな力を持っているが、同時に「感情山脈」には子爵の支配の及ばない外部が存在する。はるみは職業婦人として独立した生活を営む可能性が残されている。それゆえはるみは森戸子爵の企みを打ち破ることができるのである。しかし、「家族会議」ではすべての登場人物が文七の支配から逃れられない。こうした文七の機能を〈父〉的な機能とし、文七を〈父〉と規定することにしたい。「家族会議」とは、いわば強大な支配力をもつ文七＝〈父〉の物語なのである。

#### 4. なぜ春子が殺すのか

文七の殺害＝〈父〉の排除はある種のカタルシス、高之の再起と泰子との結婚と、練太郎の独立と清子との結婚とを物語をもたす。文七の強大な支配力は高之と練太郎に分散されて受け継がれることになる。ここに〈父〉の交代劇が看取できる。高之や練太郎はいわば新しい世代の〈父〉として旧世代の〈父〉の力を継承していくのである。古い〈父〉の危機と新しい〈父〉の登場は「家」から「家庭」へという戦間期の家父長制の変容にも対応している。ただし、一つ疑問がある。文七の殺害を古い〈父〉から新しい〈父〉への交代の物語に重ね合わせることができるなら、文七を殺害するのは高之や練太郎ではないのだろうか。しかし、文七の殺害は春子という女性によって行われる。こうした事態を戦間期の女性イメージから考えてみたい。

戦間期における女性イメージとして、まず挙げられるのはモダン・ガールであろう。彼女たちは「感覚的な享楽、肉体的刺激の追究、それが現代の生活気分」<sup>18</sup>を体現した存在であり、「よくても悪くても、それは因習の日本、伝統の日本に、生れねばならぬ反抗力」<sup>19</sup>と説明される。モダン・ガールたちは、1920年代の大量消費社会のもとで出現した新しいタイプのアイデンティティであるとともに、従来の社会へのアンチテーゼとして思想的に位置づけられる存在でもあった。しかしながら、伝統や因習からの自由を期待されるというモダン・ガールの像は、あくまでも先進的な女性イメージを理想化したものでしかない。吉見俊哉はこの時期のモダン・ガール論について、「一部の知的で先鋭的な女性たちに限定して理想化していく傾向と、もっと大衆的なレベルで都市の公共領域に浮上してきた女性たちのセクシュアリティに向けられる興味本位の視線」<sup>20</sup>を指摘している。女性イメージは男性からの視線によって社会的な先鋭性と享乐的なファッション性によって奇妙に分裂していくことになる。

---

<sup>18</sup> 片岡鉄兵『モダンガールの研究』（金星堂,1927）／引用は『近代庶民生活誌』第1巻（三一書房,1985）p.163

<sup>19</sup> 清沢洌『モダンガール』（金星堂,1926）／引用は『モダン都市文学Ⅱ モダンガールの誘惑』（平凡社,1989）p.426

<sup>20</sup> 吉見俊哉「帝都東京とモダニティの文化政治」『岩波講座 近代日本の文化史6 拡大するモダニティ』（岩波書店,2002）p.32

通俗小説におけるモダン・ガールは因習や道徳、既成概念に対する破壊性、反抗といった社会的な意味、ファッション性など流行消費文化の象徴としての意味、合理的、近代的な知の持ち主としての意味をもつ。これらの意味のうち、モダン・ガールの先鋭性が後景化され、社会性を漂白された近代性やファッション性が前面に押し出されていくことになる。つまり、モダン・ガールというキャラクターによって、女性イメージをファッション性に封入するのが通俗小説の戦略なのである。「家族会議」でその役割を割り振られているのは池島忍である。忍の存在はストーリーを超えて魅力的なものとして読者に受け入れられたことだろう。フランスの建築物を模した別荘をもち、外国のファッション雑誌を濫読し、ゴルフやテニスに興じ、外国車でのドライブを楽しむなど、ブルジョア生活を十全に謳歌する忍。忍のファッションが同時代ファッションとは一線を画すものであり、そこに娘としての時間を謳歌する忍の姿をうかがい知ることができる。

一方、尾上春子も「一度嫁入りして、良人に死に別れて以来、もう結婚はこりこりだと、栄耀栄華に余生を楽んである、近代婦人の一人であつた。従つて、賢いことも、眼から鼻へ抜けてゐる」（光陰）と説明される近代的な女性のイメージをもつ。ただし、ファッション性が強く前景化されている忍に比べて、春子は攻撃的な面が強調されている。男性に対する強力な対抗心に裏付けられる春子はモダン・ガールというよりも、「新しい女」や女権論者に通じている。彼女たちは男性中心主義的な社会に対する強い反抗力を持ち、理想化されたモダン・ガールとも相通ずる。だが、モダン・ガールが思想性や社会性を徐々に喪失させられたのに伴って、反抗者としての女性イメージは否定的なものに転じていく。サンドラ・ギルバート／スーザン・グーバーによる『白雪姫』の分析を適応すれば、春子は男性性を過剰に侵犯し、処罰されることになる「王妃」なのだといえる。「王妃」は「策謀家であり、筋書を作る人であり、企画者であり、魔女であり、芸術家であり、役者である」<sup>21</sup>。春子は高之と清子とを結婚させようとさまざまに策動するが、失敗する。文七に破産させられた春子は、清子や高之に怒りを爆発させ、精神に異状をきたし、文七を殺害する。女性の狂乱という物語は女性憎悪の現れであり、春子は否定的な女性イメージを一身に負い、物語の周縁へ追いやられるのである。

物語のなかでの女性による過剰な攻撃性は、たとえば、小島政二郎の「半処女」や横山美智子の「緑の地平線」（『東朝』／『大朝』1935/5/1-6/26）などでも類似した型を構成する。「半処女」では大前田荘吉の妻・春子が精神錯乱に陥り、自宅に放火し、入院するが結局治癒することなく、最後は死亡する。一方、荘吉は職業婦人の塩野三鈴と結ばれることになる。これらの物語において、女性の狂乱はその攻撃性を内へと向けるのではなく、私的父家長制が顕現する空間としての「家庭」への攻撃として顕現させているのだといえる。「半処女」では殺人は起こらないが、自宅への放火は自らを取りまいて「家庭」の空間への攻撃であり、破壊である。「緑の地平線」では嫉妬のあまり精神に異状をきたした逸子が自分を捨てた岡見良樹を銃撃し、自殺する。良樹は逸子との墮落した生活に嫌気が差し、元の恋人・純子とその子どもと生活しようと考えており、逸子の嫉妬は良樹の「家庭」への攻撃なのである。「家族会議」における春子の狂乱は「家庭」への攻撃

---

<sup>21</sup> S・M・ギルバート、S・グーバー／山田晴子、藺田美和子訳『屋根裏の狂女—ブロンテと共に』（朝日出版社、1986）p.55



というかたちはとらないものの、物語のなかの関係の支配者、公的家父長制の象徴＝〈父〉としての文七の消去に転じることになったのだといえる。古い〈父〉の消去と過剰な攻撃性をもつ女性の周縁化という物語の必然から、殺人という暴力が「家族会議」において導入されたのである。

## 5. 男同士の絆

1920年代後半から30年代にかけての通俗小説では女性の攻撃性、破壊性が後景化し、モダン・ガールのファッション性を流行として取り入れつつ、最終的には女性を近代的な知を備えつつも従順な存在として「家庭」へ回収するという型が定着する。春子の狂乱は男勝りの春子を物語の周縁化し、そのかわりに泰子を中心化する契機となっている。『白雪姫』の分析を再度参照するならば、泰子は男性中心原理の抑圧に自らを順応させる「白雪姫」だといえる。彼女は「子どもであるばかりでなく、子どもっぽく、柔和で従順で、「語るべき物語を持たない」生活のヒロイン」<sup>22</sup>なのである。ときに泰子も単身東京の高之のもとへ向かうなど積極的な行動を見せるが、それらは新しい〈父〉の獲得に向けての他動的な行動であり、男性への献身が高じた結果といってもいい。その献身は家父長制への攻撃にはならない。春子以外で唯一破壊的な行動をするのが清子であろう。清子は高之に思いを寄せているが、高之は泰子との結婚の決意を語る。そのとき、清子は手にしていたガラスのコップを無意識に握り潰してしまう。コップの破片は清子自身を傷つけはするが、決して高之を脅かすことはない。清子はいつてみれば、「忍従や犠牲のような「美德」によらず、現状に適応しながら自分の幸福を合理的に判断し行動しようとする意識」<sup>23</sup>の持ち主として理想的な女性像として設定されているのである。この場面は佐野繁次郎による挿絵では次のように描かれている。【図1】

【図1 「家族会議」56回挿絵】



<sup>22</sup> ギルバート、S・グーバー前掲書（注21）p.55

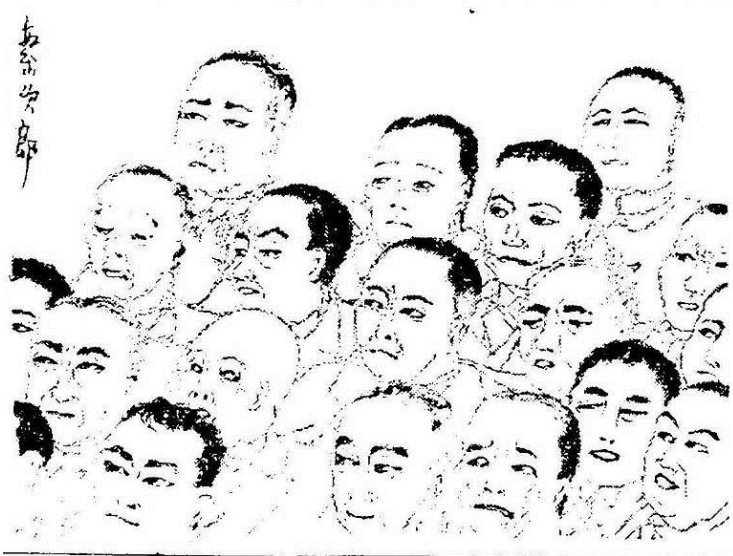
<sup>23</sup> 宜野座菜央見「昭和モガの輝きと消失——一九三〇年代映画の女性——」早川紀代編『軍国の女たち』（吉川弘文館,2005）p.187

ガラスの破片によって怪我をした右手をわずかに残して、清子の身体はそのほとんどが画面右外側にフレーム・アウトしている。画面では高之の姿が大きく描かれ、読者の注意が高之に向くように描かれている。こうした構図は清子よりも高之の表情や心情の読解へと向かわせるだろう。小説テキストの「これ、拭いて頂戴」ということばが清子の心情を推測するてがかりになるが、それは差し出された手のように宙をさまよい、行き場を失ってしまう。この後、清子は練太郎を呼び出し、泰子と高之の関係を練太郎に教える。練太郎は高之に反感をもち、高之が泰子と一緒に有馬にある仁礼家の別荘にいと知り、有馬に乗りこんで高之と取っ組み合いの喧嘩を繰り広げる。清子の怒りは練太郎と高之の争いに変奏させられてしまい、清子の攻撃性は霧散してしまう。

「家族会議」では別々のタイプの四人の女性が登場し、彼女たちと高之、そして練太郎の二人の男性キャラクターとがさまざまな関係性を結んでいく。泰子は父の死後、高之と結婚する。忍は株式取引で手にした金で高之の店を買収し、高之の雇い主となる。泰子は忍と高之の関係を疑心暗鬼し、忍は泰子たちを祝福しながらも泣きくずれる。春子は文七殺害後、物語から消され、清子は高之への思いを断ち切り、練太郎との結婚が示唆される。このように関係を整理すると、女性たちは二人の男性に関与することによって当初の関係性を変質させていったことがわかる。それに比べて二人の男性、高之と練太郎はつねに反撥し、争いながらも一つの場を共有して続ける。それは商売の世界である。

「重住家と仁礼家との、男たちの商売の世界は、これがまた東京と大阪との戦争である」（発端）と端的に言い表されているように、「家族会議」においては男性たちは商売の世界という大きな場を共有している。商売の世界はつねに男性ジェンダー化された場として現れてくる。「家族会議」における株式売買に関する挿絵を挙げてみよう。【図2】

【図2 「家族会議」107回挿絵】



【図2】は文七の仕掛けた仕手戦で株価が下落し、混乱する市場の様子が語られる本文に付された挿絵である。画面全面を埋め尽くす男性の顔。そこには女性はいない。もちろん、挿絵がイコール小説テキストの内容をそのままに描いているかについては簡単に判断できない。しかし、少なくとも株式売買の現場から女性が排除されているという同時代的な常

識を押し量ることはできよう。

もう一つ、株式取引所を扱った小説を参照しておこう。「家族会議」に先行する形で発表されていた片岡鉄兵の「花嫁学校」にも株式取引の場面が出てくる。<sup>24</sup>

傾斜した席に三百の電話があり三百人の少年が鉢巻と一緒に受話器を耳にあてゝゐる。仲買店と市場との直通電話である。店から何何の株を何百、何千、何万円買へ、または売れと指令する刻々の注文だった。少年はその度に、手を振り、指を示して自分の店の場立ちに信号する。場立ちは、それに応じて売る、買うの手を振る。諸君は諸君の家で炬燵にあたりながら仲買店に新東五千株を何円何十銭で売る、または買へと電話で注文すれば好いのである。諸君の意思は、電線をつたはつて二分間のうちに北浜市場の、場立ちの手振り方に表現されるだらう。

ここで語られているのは北浜の市場の様子だが、システムとしての株式市場が事細かに説明されている。この本文に鈴木千久馬は次のような挿絵を付している。【図3】

【図3 「花嫁学校」35回挿絵】



株式取引所の様子が詳細に描かれているが、ここにも女性の姿は認められない。「花嫁学校」は野井登枝が株式の売買で大もうけをし、自分たちだけの会社を設立しようと夢見るが失敗するという物語である。登枝はジェンダー規範からの逸脱を試みて失敗する存在なのだ。「家族会議」においても、女性が立ち入ることができない「男たちの商売の世界」にただ一人、忍だけが参加し、それは成功する。こうした点に忍の活動的な様子をうかがい知ることができるが、しかし、忍はつねに傍観者の立場に置かれる。【図4】

株式証券所で男たちを眺めている忍という構図。男たちと忍の間には距離があり、忍は決して男たちに伍して行動しているわけではない。実際の取引は練太郎が行っている。この挿絵が付された小説本文は次のような場面だ。

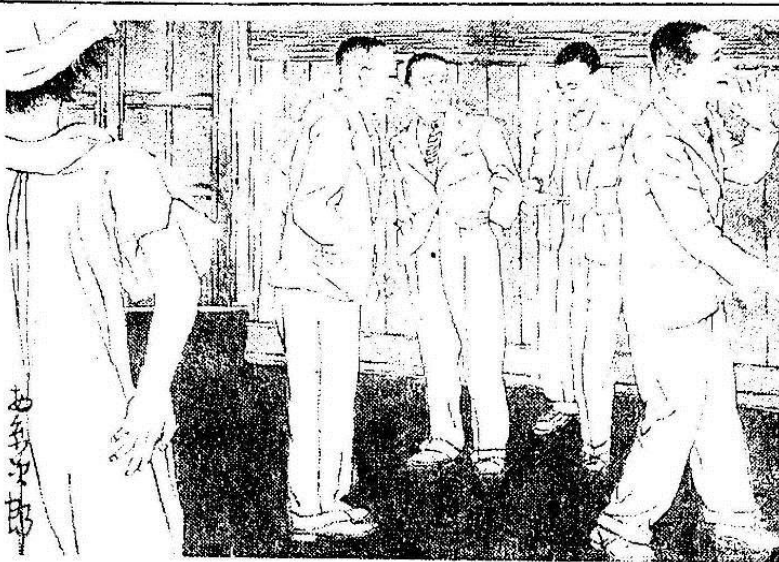
<sup>24</sup> 『大阪朝日新聞』1935/1/18 夕（1）

練太郎がどこにみたのか、忍のところへ駆けて来ると、  
「あなたの、三十万円になりましたよ。」  
と興奮して云った。

忍の初めの儲け高六万円と、後で借りた五万円と、合計十一万円の資金が、またたく間に三十万円になったと聞かされても、忍はそれに伴う実感が、少しも起らないらしかった。(迷路)

取引の結果に興奮する練太郎とその報告を聞いても実感を伴わない忍。忍は受動的にその結果を知らされるだけなのだ。忍の行動はジェンダー規範を逸脱するものの、それは自覚された行動ではない。この点から「男たちの商売の世界」へと侵犯する女性として忍が造型されているわけではないことが理解できる。

【図4 「家族会議」 119回挿絵】



「男たちの商売の世界」を代表するのが高之と練太郎である。二人は幾度となく互いの思惑を探り合い、株式取引で目に見えない争いを繰り広げる。「家族会議」ではそうした不可視の争いを可視化するために高之と練太郎の二人が実際に格闘する場面を導入する。

二人の格闘場面は全編を通して2回ある。一度目は有馬での格闘、二度目は店を破産させられた後、兜町の飯屋での格闘である。それらの格闘の後、二人は平然として会話を交わすことになる。一度目の格闘の後、高之と練太郎は東京行の列車のなかで顔を合わせる。何事もなかったように話しかけてくる練太郎に対して「先日の格闘を、まるでゴルフの勝負のように思っている練太郎だ」(平和戦)と高之は考える。二度目の格闘の後、練太郎は破産した高之に金を貸そうともちかける。練太郎はいう。「僕かてインテリや。あんたの死にかかっているの見てられますか。うちの大将瞞したかて、僕、かめへん。あんた、良うなつてくれる方が、僕には面白いんだ」(最初の生活)。二人の対立関係は、たとえば、「泰子と株をめぐっての闘争」であり、「関東と関西の気質の相違」でもあり、「東大と京大との、意識の下で燃え合う闘争」でもあり、「絶えず丁稚上りの蔑視を受けて来た練太郎の、上層の階級に対する反抗」(暫)でもある。こうした対立関係にありながら

も、格闘を経て二人は結果的に同じ場所に戻ってくる。さらに、練太郎は「あんたが良くなってくれる方が、僕には面白い」ともいう。つまり、格闘とは二人の男たちが同じ場を共有していることの確認作業なのである。そのことは挿絵からも確認できる。【図5】

図5 「家族会議」69回挿絵】



「高之はにやにや笑いながら、後へ後へと押されていった」（暫）という小説テキストから奥にいるのが高之、手前にいるのが練太郎と推測できる。ただ、二人のうち、画面の上辺は黒く塗りつぶされ、奥に位置する高之の顔は見えない。手前側の練太郎も顔ははっきりとはわからない。二人の格闘は双方が入り混じるかたちで描かれ、どちらがどちらであるのかを正確に判別することができない。ここでは高之と練太郎とは匿名の存在となり、個別性を欠落させられているのである。こうした二人の描き方は商売について会話をしているときと同じだ。【図6】

【図6 「家族会議」48回挿絵】



大阪の仁礼商店を訪問した高之と練太郎が会話する場面の挿絵だが、二人の顔は画面上部に描かれた欄間に隠れて見えない。小説テキストから椅子に座っているのが高之、立っ

ているのが練太郎であることが推測できる。ただ、そうした区別は重要ではない。もし区別が必要なら顔を描けばいいはずだ。ここでは二人は匿名性を与えられ、両者が同一の地平、「男たちの商売の世界」にいることが暗示されるのである。格闘においても同様に描かれるのは、男たちの世界、ホモソーシャルな絆を強調するためだということができる。それは公的領域のみならず、私的領域へも連続する。泰子や清子をめぐり関係はそうした男同士の絆を介することで結ばれていく。

横光の「花花」（『婦人之友』1931/4-12）について久米依子は、「テキストの男女関係を「自然」「真実」と説明することは、対人関係の中で錯綜し変転する自意識を綿密に追いながら、その心理を規制したり促進したりもするもう一つの〈機械〉—社会規範の作用を見逃してしまう態度ではなかったろうか<sup>25</sup>と指摘する。「花花」のみならず、「家族会議」にも同一の傾向が見出せよう。そこでは新しい〈父〉に従順な女性が非対称なジェンダー区分のもとに「家庭」のなかに再配置されていく。その背後にはホモソーシャルな欲望に基づく性の文化政治学による一方的な裁断がある。「家族会議」においても男女関係の再配置は「自然」な帰結点として設定される。株式という経済システムの導入は男同士の絆を肯定する点でその「自然」さを合理化してしまうのである。

## 6. もう一人の〈父〉

経済を中心とする物語が古い〈父〉と新しい〈父〉の登場をテキストにもたらす。また、通俗的な恋愛の物語は、狂気の烙印を押すことで女性の社会化や家父長制への攻撃性を周縁化し、恋愛と結婚を「自然」化する。その背景には男同士の絆が機能している。公的領域と私的領域の双方に力を及ぼすさまざまな〈父〉が「家族会議」というテキストには重層している。その重層化はさらに同時代の状況とも無関係ではない。そうした「現実」を横光は「真実の括弧に入れて了ふ」。社会のジェンダー化を物語に重ねて語ること、それが「家族会議」という小説なのである。その意味で「家族会議」は男性中心主義的な志向を内在させているといえる。

さらにそれは異なった政治性を担うことになった。そのことをもっともよく象徴しているのが「家族会議」というタイトルであろう。「家族」ということばは「家」と「家庭」という理念の振幅のなかで多層的な意味をもつ。さらに1940年代前後には、全体主義化していく時局のなかで「国体の本義」（1937）、「臣民の道」（1941）などが発表され、天皇を〈父〉、国民をその下にある〈子〉と見なして、国家全体を一つの「家族」とみなす家族主義的なイデオロギーが前景化する。そうしたイデオロギーのもとで「家族」は国民へと読み替え／書き換えられていく。たとえば、栗坪良樹は「家族」とは「〈日本人〉そのもの」であり、「日本を国籍にしている日本人たちが同一利害の下に〈会議〉とはいいながら、駆け引き算段をしている光景」を「家族会議」に看取する<sup>26</sup>。「家族」ということばが大きな物語としての日本／日本人を導き出すことになるのである。それは「家族

<sup>25</sup> 久米依子「横光利一『花花』の機構と女性像—「純粹小説」移行期の亀裂—」『横光利一研究』第四号（2006/3）p.98

<sup>26</sup> 栗坪良樹「解説」『家族会議』（講談社文芸文庫,2000）p.412

会議」が公的領域において機能する〈父〉を導入したことによって可能になったのである。

1940年12月中旬、大政翼賛会中央協力会議臨時集会が開かれた。構成員は民間の各界を代表する人々で、引き続き1941年6月に正式の第1回、12月に第2回の会議が開催されている。メディアなどではこの会議のことを家族会議と呼んだ。三木清が図らずも指摘しているように、トップダウンではなく、ボトムアップの場を擬制することによって、国民の一体感を演出しようとしたものだといえる<sup>27</sup>。この会議の開催にあわせて、映画「家族会議」が再上映されていることは興味深い事実だ。これは時局に即応する映画会社のしたたかさを知ることもできる一方で、「家族会議」ということばがその時局に即応しうる力をもっていることを再認識させられる。ここでは「家族」＝国民という読み替えが行われている。太平洋戦争開戦の3カ月後、1942年3月に「家族会議」は再上映される。その新聞広告には「闘ひ抜くとは生きる事だ。青春も、生活も、闘ひ抜く時にのみこの様に美しいのだ。」<sup>28</sup>とある。すべてを「闘ひ抜く」ことに収束させ、その美が賞揚される。古い〈父〉との対立の後に新しい〈父〉が登場する「家族会議」という物語が読み替え、書き換えられる瞬間がここに訪れているのだ。

---

<sup>27</sup> 三木清「新性格の創造」『中央公論』（1941/8）

<sup>28</sup> 『朝日新聞』1942/3/8（4）

## 第5章 海を渡る女性たち

### 1. 通俗小説と〈外地〉

日本人の歌手・さだまさしに「フレディもしくは三教街—ロシア租界にて」（1975）という楽曲がある。この楽曲は1940年前後の漢口のフランス租界や旧ロシア租界などを舞台に、フレディという男性との思い出を恋人の女性が回想するものだ。1952年生まれのさだまさしがこのような楽曲を作ることができたのは母親の影響が強い。

さだの母親は1942年に「女学校を出てすぐ、海軍系の商社のタイピストという職を得て中国に渡」り、漢口で生活していたという経歴をもつ女性だ。さだはその母親が物語った漢口や上海の記憶を自らの創作活動に取り入れている。もちろん、その歌のなかで構築された物語世界は虚構のものであり、実際の漢口をそのまま記録したものではない。ただ、興味深いのは依拠したはずの母親の記憶をさだ自らが懐疑している点であろう。<sup>1</sup>

三教街で過ごした母の青春は、一体何だったんだろう。”ヘイゼル・ウッド”や”ボンコ”の思い出は、母の中で、本当の季節としての春のように、柔らかく暖かく育まれてきているようです。けれど、実際には、悲惨な戦争というものが背景にあったはずなのです。だから、ぼくのイメージの中では分裂してしまうのです。別世界のように。とても不思議な気がするのです。

漢口は隣接する武昌、漢陽と併せて武漢三鎮とよばれていた。武漢三鎮は南京陥落とともに蒋介石が臨時に首都とした最重要都市であり、1938年11月に日本軍によって占領された。戦後教育のなかでそうした歴史を学んでいただろうさだにとって、戦争の爪痕を感じさせない母親の〈外地〉体験を「別世界のよう」と戸惑いつつ表現するのは当然であったろう。母親の「思い出」と大文字の歴史のなかの戦争。さだはその落差に戸惑いを感じつつも、「別世界」のイメージを自らの楽曲に引用する。さだは「フレディもしくは三教街」において戦闘機を登場させ背景としての戦争を描き出そうと試みるものの、それは戦争によって引き裂かれる恋人たちという悲劇を浮き上がらせるにとどまる。とはいえ、少なくともさだが母の記憶を戦争という背景のなかに再配置しようとしたことは確かだ。

一方でここには〈外地〉の記憶をめぐる問題が横たわっている。さだの母親の「思い出」に歴史の誤謬を指摘することは容易だろう。当事者の記憶は当事者であるがゆえに特権化されるが、その反面で多くの歪みや曖昧さを内在させることもある。記憶には編集という問題がつきまとう。〈外地〉の記憶に関するかぎり、その編集のされ方には国際間の政治的、軍事的、文化的な力関係が関わる。ここで「ペン部隊」の一員として大陸に渡り、武漢攻略に随伴して女流一番乗りを喧伝された林芙美子の次のようなことばを参照しておこう。「漢口は美しい街だ。私の何度かの支那旅行の中一、二を除いては、漢口は実に美しい都だ」<sup>2</sup>。日本人兵士の雄々しさを賞揚する林の『戦線』という書物には現地の人々の視線が介入する余地はない。歴史は勝者によって編集され、語られる。何を中心化し、

<sup>1</sup> さだまさし『長江・夢紀行（上）』（集英社文庫、1983）p. 19

<sup>2</sup> 林芙美子『戦線』（朝日新聞社、1939）



何を周縁化するかは加害者、支配者の側にしか決定権はないのだ。記憶の編集にもこうした力関係が如実に反映される。

おそらくさだの母親の記憶も戦争という歴史と密接に連動している。極言すれば、それは戦争や植民地支配という背景があったからこそ、それらを後景化するかわりに自分に近い体験をより鮮明に記憶に残し続けたのだといえよう。そこで語られるのは自己実現への夢であり、自己発展への希望である。それらは1920年代以降の女性のライフ・コースをめぐる問題であり、それ自身重要なテーマであった。だが、それが〈外地〉の問題と交差したとき、女性の自己実現や自己発展というテーマはそれが重要であるがゆえに前景化し、それらを可能にしたはずの状況そのものを後景に追いやることを結果した。〈外地〉は個人の日常の生活面では〈内地〉と連続しているが、それは侵略を経由した植民地化の結果であり、植民地化を肯定した上で可能になる。侵略や植民地という問題は圏外に置かれ、安全な圏内での生活が語られるとき、生活の外部により強固な支配体制が維持されていることを感得せずにはいられない。

女性の自己実現を物語として提示し続けたのが通俗小説という小説ジャンルであった。ここでいう通俗小説とは1920年代半ば、大衆社会の発展によって成立した大衆文学に包括されるジャンルの一つで、特に女性ジェンダー化された読者層に向けて書かれた小説の通称である。通俗小説の主要な登場人物は10代から20代の女性であり、新しい時代の女性のライフ・コースやライフ・スタイルを示すことが通俗小説の中心であった。通俗小説を日本近代文学研究のうちの一つの問題として提示した前田愛は、通俗小説の機能について「現実の世界からの束の間の逃避、二人だけの「文化」生活の夢想」<sup>3</sup>と定義した。読者たちに現実からの一時的な逃避を夢想させ、結局は女性を男性中心主義の家庭や社会のなかに帰属させるのが通俗小説の役割であった。女性のライフ・コースもそれが男性の領域を侵犯しないかぎりにおいて許され、結果として男性から望まれる女性像、時代や社会が要請する女性像が通俗小説では描き出されることになる。中国大陸への希望や夢も1930年代の国策とされた大陸進出が通俗小説のなかで変奏され、一つのテーマとして選択されたものであったといえる。

満洲国が建国された1932年以降、官民ともに中国大陸進出の機運が高まる。新聞にも「乙女の身で満洲国へ」<sup>4</sup>や「新興満洲国は内地女性に何を求めるか」<sup>5</sup>、「このタイプライターの音こそ新満洲国の凱歌です」<sup>6</sup>などといった紹介記事が掲載され、女性も積極的に〈外地〉を目指すべきだという風潮が起こってくる。中国大陸へ行くことが新しい女性のライフ・コースとして徐々に広がっていくのが1930年代であり、通俗小説はその水先案内人としての役割を担った。もちろんこれらのテキストが実際にどれほど読者の行動力に作用したか簡単には分からない。ただ、少なくともその時代に何が望まれていたのか、そのイデオロギー装置としての機能を考察することはできる。時代の雰囲気は日常から醸成されていたのである。

<sup>3</sup> 前田愛「大正後期通俗小説の展開」『近代読者の成立』（有精堂,1973）／引用は岩波現代文庫（2001）p.280

<sup>4</sup> 『大阪毎日新聞』1932/5/18（7）

<sup>5</sup> 『大阪朝日新聞』1932/9/20（4）

<sup>6</sup> 『大阪朝日新聞』1933/1/13（4）

もう一点、通俗小説には挿絵が付けられていることが多い。挿絵は小説のキャラクターや印象的な場面を視覚化し、読者の興味を増すものである。通俗小説は雑誌や新聞に連載されるが、それぞれ掲載媒体で挿絵の意味は異なる。雑誌の場合、比較的長文の連載一回に対して二、三枚の挿絵が付けられる。新聞連載の場合、文字情報は少なくなるが、一回に一枚の挿絵が付くため、挿絵は重要度を増す。新聞小説の挿絵は毎日更新され続ける新聞メディアにおいて日々上書きされ、消費され続けるのである。その結果、時代性や社会性が通俗小説に取りこまれていく。〈外地〉を主要な舞台とする物語も魅力的な女性キャラクターを登場させることで、読者は自己実現の夢や希望を〈外地〉へと延長させる意図があったといえる。たとえば、次のような挿絵を見てみよう。【図1】

【図1 「大陸の琴」1回挿絵】



これは室生犀星の「大陸の琴」（『東京朝日新聞』／『大阪朝日新聞』1937/10/10-12/10）の初回の挿絵だ。一人の女性が海の彼方を眺めている。その表情には夢や希望を読みこむことができる。読者はこうした女性キャラクターに自分を重ねあわせる。物語にあるような〈外地〉行きが可能であるか、不可能であるかはさまざまだろうが、〈外地〉を自らの意識のなかに位置づけ、それを身近なもの、親しみやすい場と感じさせる。そうした意図は通俗小説という小説ジャンルとそれに付随する挿絵とは相補的に読者に作用したに違いない。

本章では、〈外地〉に向かう女性イメージについて、また、そのイメージが作られる背景について、新聞連載の通俗小説とその挿絵を通して検証していくことを目的とするものである。なお、本章では満洲や京城などといった名称・地名・用語について、なるべく1930年代に通用していた用法を使用することにした。

## 2. 〈外地〉という新天地

1930年代の通俗小説における〈外地〉の位置づけは1938年を転換点として二つの時代に区分して考えることができる。その前半は新天地としてその遠さを強調する時期、後半期を〈内地〉との連続性に重点を置いた時期である。まずは、前半期、〈外地〉を新天地

として描き出していた時期について見ていこう。

さまざまな言説のなかで繰り返し紹介される〈外地〉は遠くにあるものの、どこかに確かに存在する現実の世界として認識される。その結果、〈外地〉は理想化される傾向を強めた。それは「束の間の逃避」として通俗小説を受容していた読者にとって重要なことだ。そのため、〈外地〉は1930年代前半にあつては日常生活からの逃避や現実からの開放など、逸脱を意味する場として使用されることが多かった。このイメージの源泉は具体的には満洲国であったといえる。

1931年9月の柳条溝事件をもとに関東軍が満洲各地を占領する満洲事変が起こり、その結果として1932年3月、日本の後援をうけた溥儀を執政として満洲国が建国された。さらに、その後、1934年には溥儀が皇帝に即位し、満洲帝国となる。こうした時期、新天地を求めて満洲をはじめ中国大陸各地に渡る人々は増加した。近代日本の旅行文化を論じた白幡洋三郎は1930年代の中国大陸旅行の加熱ぶりについて次のように記している。

「柳条溝を震源地とするいわゆる満州事変を足がかりにして、日本は翌昭和七（一九三二）年、満州国を樹立し、中国支配の道を歩み出す。それに伴って軍人、商人の大陸交通が頻繁になり、彼らを取りまく人びとの移動も増える。そうした動き全体が旅行の活性化を促したのである」<sup>7</sup>。商業関係者だけでなく、旅行業者も満州事変以降、新たに編入された占領地や日本が強い影響力をもつ満洲国を観光資源として利用しようとする。通俗小説もそうした時代の空気を共有しており、満洲のみならず、その周辺を含む〈外地〉への旅行気分を物語に取りこんでいくのである。まさに、そうした時代の雰囲気を表しているのが【図2】である。

#### 【図2 「暴風帯」14回挿絵】



下村千秋の「暴風帯」（『東朝』／『大朝』1932/5/12-10/19）に付された挿絵である。挿絵を担当したのは小磯良平で、小磯にとっては初めての挿絵であった。コンテを使った線の強さを活かした描法は新聞挿絵を意識して描かれているとあってよい。また、「油彩

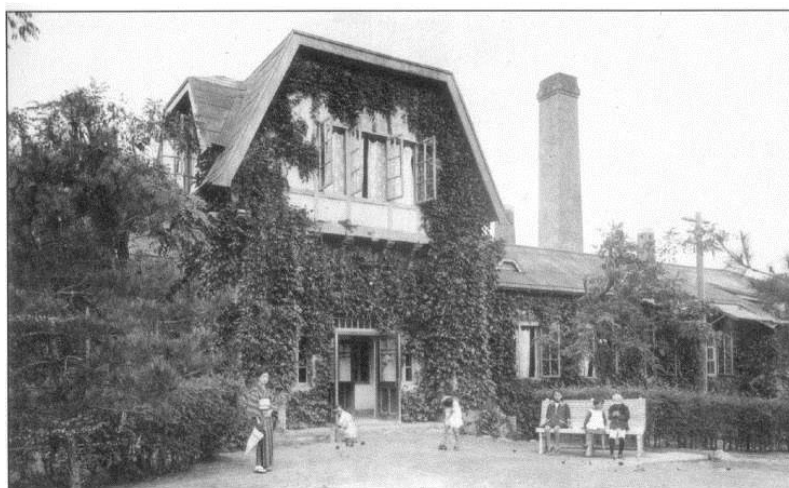
<sup>7</sup> 白幡洋三郎『旅行ノススメ』（中央公論社,1996）p.90-1

画を制作する際にはおよそ試みることのない構図や表現が実験的になされている」<sup>8</sup>と評されており、小磯がさまざまな表現を積極的に駆使していることをうかがい知ることができる。

「暴風帯」は澄川章一郎と澄川優子の二人の恋愛を描いた物語で、大連飛行場から京城に向かう飛行機で二人が出会う場面から始まる。章一郎は〈内地〉での煩わしい人間関係から遠ざかるために、優子はかつての恋人で、現在は満洲の裏社会で勢力の支配者・大場から逃げるため、満洲を渡り歩いている。章一郎は大場の追っ手をまくために優子を連れて成り行きで朝鮮・金剛山の長安寺ホテルに滞在することになる。【図2】に描かれている建物が長安寺ホテルだ。そこは彼らにとって隠れ家的な場として設定され、逸脱の場として機能する。

そもそも旅をすることには逸脱の意味がある。ジョン・アーリーによれば、「逸脱行為とは「出かけること」の概念をも含んでいるし、日常生活の決まりきった繰り返しの行為から、限られた期間ではあるが、切断することも含んでいる」ことを意味するという<sup>9</sup>。章一郎や優子が求めていたのは、まさに「切断」であっただろう。ここで描かれる逸脱は観光という行為に接続されていく。「暴風帯」においては優子を執拗に追跡する大場の存在が物語をサスペンス仕立てにしている一方で、章一郎と優子の逃避行は旅行案内のようにも読める。再度【図2】に注目すると、その構図は観光絵はがきなどでの構図と類似していることに気づく。たとえば、当時の絵はがきを例に挙げよう。【図3】は長安寺ホテルではなく、満洲の温泉地・五龍背温泉の絵はがきである。こうした資料をもとに小磯は〈外地〉を描いたのであろう。

【図3 五龍背温泉『満洲写真帖』より】



こうした挿絵は逸脱の場という意味に加えて、〈外地〉を新しい観光地として読者に紹介し、その旅情を刺激するものであっただろう。ジョン・アーリーのことばを引用するならば、観光のまなざしは「写真や絵はがきや映画や模型などを通して、通常視覚的に対象化され把握されていく。このことでまなざしははてしなく再生産し再把握をくりかえす」

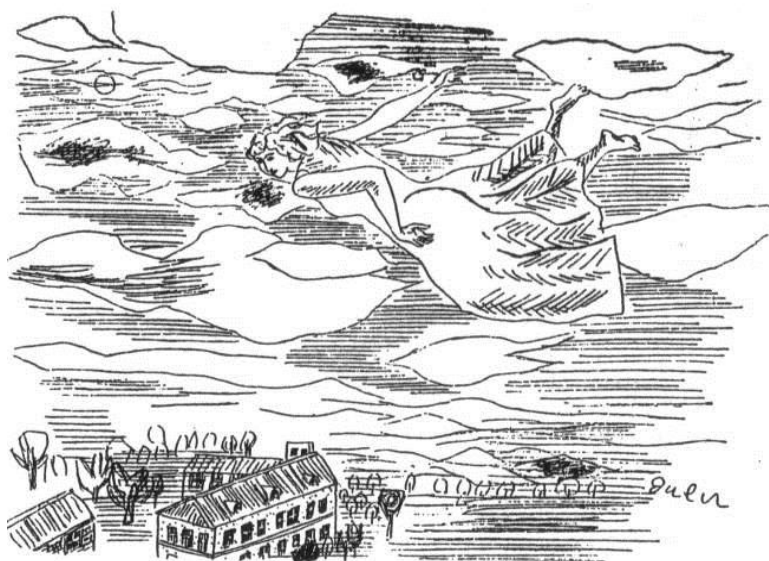
<sup>8</sup> 辻智美「小磯良平の新聞・雑誌連載の挿絵の研究」『鹿島美術研究』年報第21号別冊(2004) p.402

<sup>9</sup> ジョン・アーリー／加太宏邦訳『観光のまなざし』（法政大学出版局,1995）p.3-4

10. 小説の挿絵は観光のまなざしを再生産するものでもあったはずだ。

もう一つ、〈外地〉には開放の場というイメージがある点も見てください。煩わしい係累やしがらみから逃れ、非日常を日常として生きるなかで自分を見つめ直し、新しい自己を発見していく。そうした場として〈外地〉は最適であった。その一例が大佛次郎の「雪崩」（『東朝』／『大朝』1936/8/24-12/31）である。「雪崩」は横田露子、日下五郎、江馬弥生らの三角関係を中心に展開する。物語の中盤で弥生は五郎と別れ、一人で大連や旅順を旅行することになる。弥生はこのとき旅順に滞在し、その郊外にある牧羊城の城址や古墳などを見物に出かける場面がある。その際の挿絵が【図4】である。

【図4 「雪崩」77回挿絵】



この挿絵は「弥生はここへ来てから五日の間に空を飛ぶ夢を二度見た」<sup>11</sup>という本文に付されたものであり、空を飛ぶ女性はヒロインの弥生である。「雪崩」の挿絵は猪熊弦一郎が担当している。猪熊は前出の小磯良平や脇田和らと新制作派協会を設立し、後年まで活躍した洋画家である。挿絵においては実験的な手法で小説テキスト以上に〈外地〉で開放された弥生の心理状態がよく表現されているといえよう。東京での煩わしい関係から逃れるための場、自由で開放の場という〈外地〉のイメージが猪熊によってより大胆にビジュアル化され、増幅されているのだといえよう。

さらにいえば、通俗小説における〈外地〉はロマンスを予感させる場として位置づけられている。「暴風帯」においては章一郎と優子の偶然の出会いから始まる恋愛関係が物語を牽引していく。「雪崩」で弥生は一度は別れた五郎と偶然再会し、恋愛関係を再燃させる。これらの物語のみならず、ロマンスは通俗小説の重要な要素だ。〈外地〉では日本人のコミュニティを介して見知らぬ男女が出会う機会が増える。たとえば、「雪崩」では大連の大和ホテルが再会の場として使用されている。日本人が多く滞在する日本関連の資本経営のホテルは絶好の舞台となる。

また、〈外地〉に向かう交通手段でも限定された状況を共有するため、出会いの場と

<sup>10</sup> ジョン・アーリー,前掲書(注10) p.6

<sup>11</sup> 『大阪朝日新聞』1936/11/9(7)

して設定されることが多い。たとえば、連絡船は日本から〈外地〉へ向かうもっとも一般的な交通手段であった。連絡船の船内は日常から切り離された閉鎖的な非日常の空間であり、乗客たちは一種の運命共同体ともいえる気分を共有する。〈内地〉における日常生活からの距離感、海上という非現実的な状況での開放感、新しい世界に近づきつつあるという高揚感、一種の共同体意識など、それらすべてがロマンスへの予感をかきたてるのである。また、珍しい例として「暴風帯」では飛行機も出会いの場として使われていた。着陸時の衝撃に驚いた優子が隣り合う章一郎の腕をつかむ場面があり、二人の距離が縮まるきっかけとなっている。

1930年代前半の通俗小説における〈外地〉は逸脱の場、開放の場、そしてロマンスを予感させる場として機能する。こうしたイメージを下敷きにしつつ、1930年代後半になると別の新しいイメージが〈外地〉に付与されることになる。

### 3. 職業婦人たちの〈外地〉

〈外地〉のイメージは1938年頃を境に変化しはじめる。その前年、1937年は北支事変と呼ばれた廬溝橋事件や第二次上海事変が起こり、中国大陸に対する侵略行為が激しさを増した年だ。この時期になると、女性たちは働くために中国大陸に渡るという傾向が顕著になってくる。職業婦人も女性のライフ・コースの一つであり、通俗小説には多くの職業婦人が登場する。職業婦人たちは仕事を求めて、夢や憧れを胸に抱いて新しい労働力を欲している場所に赴く。それが大陸であった。その反面では日々の生活の閉塞感や煩わしい親族関係からの逃避、将来への不安、息の詰まる現状、生活の行き詰まりなどがあったことも否定できないだろう。こうしたさまざまな要因が混ざり合って、多くの女性たちは〈外地〉へと渡ったのである。

そうした女性たちの諸相を物語化したのが林芙美子の「波濤」（『東朝』／『大朝』1938/12/23-39/5/18）である。「波濤」には激動の時代を生きる多く女性たちが登場する。結婚して上海に渡る律子や房子、タイピストとして奉天に向かう鈴子、従軍看護婦となった安子など、女性のさまざまな〈外地〉行が描き出されている。「波濤」にはタイプライター教習所が登場するが、その卒業後については「満洲や、台湾や朝鮮あたりからの申し込みが多くて、教習所の壁には何時も就職先の会社や官庁からの求人への貼り出しが出てゐた」<sup>12</sup>と説明されている。急激な支配地域の拡大によって書類作成などの事務業務が増加し、タイピストの需要が高まっていた。職業婦人の〈外地〉行きを支えているのは日本軍の勝利であった。以下で引用するのは物語半ばの一場面である。

十月二十六日、武漢陥落の号外が全国を火の粉のやうに飛んだ。

「どれよ？ 一寸、見せて、見せて頂戴！」

座敷の壁に張りつけてある、支那全図の前に立つて、律子が、漢口のところへ、赤鉛筆で日の丸の旗を小さく描いてゐる。一枝と奈津子は見せて見せてと、律子の横から地図を覗きこんで来た。

「ねえ、素晴らしいぢやないの……ほら、上海から手で計つたつてこんなに遠いわ、

<sup>12</sup> 『大阪朝日新聞』1939/3/31（8）

日本つて強いわねえ……」

「アメリカのママ達も、嬉しがつてるわ、きつと、一律子さんの叔父さん、どの辺に征つてらつしやるの？」

「さア、どの辺でせうねえ、一叔父さんは歩兵なのよ、がんばりの強い人だから、大丈夫だと思ふンだけど……」

「私達も行つてみたいわね、一うちの店も、大陸進出のプランをねつてゐるらしいのよ、北京と天津と、上海に店を出すンですつて……」

「一枝さん、そしたら行けばいいぢやないの……上海つて行つてみたいわねえ、何か私達にも出来ることはないかしら？ ぢつとしてゐられないわー」

律子は心のうちで、一足飛びに戦地へ行つてみたいと思つてゐた。

「私の学校友達で、陸軍の方のタイピストで、上海へ行つてる方があるの、一いまごろ、もう漢口へ発つてるかもわからないけど、私にも来ないか、来ないかつて、よく云つて来たンだけど……」

「行けばよかつたのに……」

「ええ、今から思へば行けばよかつたと思ふわ」<sup>13</sup>

北京、天津、上海など、1937年7月の廬溝橋事件以降、日本軍が占領した都市の名前から物語が1938年に設定されていることがわかる。さらに10月下旬、武漢三鎮占領のニュースがラジオや新聞によって報じられた。そのニュースを知った律子、一枝、奈津子たちは地図で日本軍の占領地をたどる。この場面は小磯良平による挿絵では【図5】のように描かれている。

【図5 「波濤」87回挿絵】



大陸の地図に「日の丸の旗」を描きこむ律子。律子のすぐ横に立っているのが一枝であり、手前のおかっぱの子どもが奈津子である。ともに地図を眺める子どもと大人。それは

<sup>13</sup> 『大阪朝日新聞』1939/3/20（8）

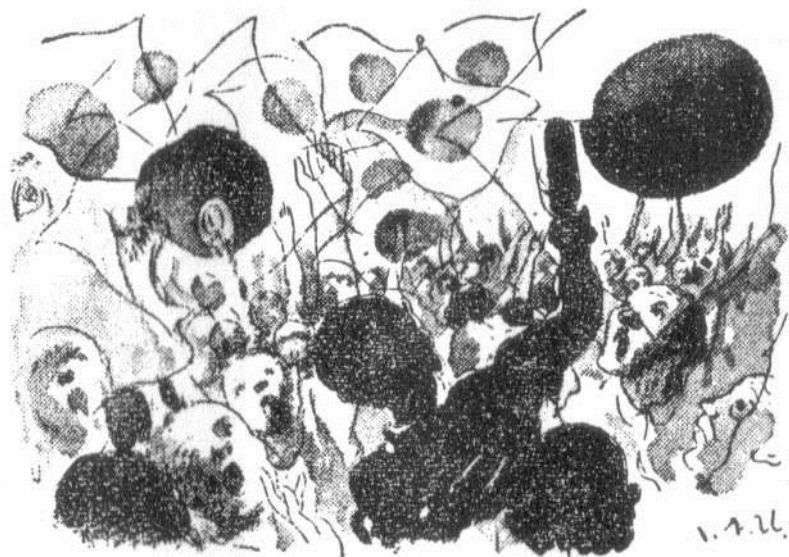
日本の発展が世代を越えて次代にまで受け継がれていくことが可視化されているようだ。彼女たちははるか遠く、〈外地〉のどこかで戦闘に参加している身内や知り合いの男性を想起してもいる。さらにそこに自分たちの希望や夢をも託す。だが、「日本つて強いわねえ」、「素晴らしいぢやないの」ということばは〈外地〉での出来事を語ってはいるものの、日本の外部への想像力を感得することはできない。ここで語られるのは「私達」、日本の強さであり、素晴らしさであり、夢である。

大田洋子の「桜の国」（『東朝』／『大朝』1940/3/12-7/12）には同じ日の出来事が別の場所を舞台にして描かれている。「桜の国」は駒あき子とヒカルの姉妹、高鳥聰一、笹間三郎らとの恋愛関係などを中心に描いた物語で、主な舞台は北京や天津である。物語中盤に三郎とヒカルが連絡船に乗って天津に向かうことになり、ヒカルは三等の婦人室に乗りこむ。その際、武漢三鎮陥落のニュースが報道され、それを知った三等船室の客たちが一斉に喚起の声をあげる。

たちまち船いつぱいに呻くやうな歓声が渦巻いた。人々は思ひがけない程早い陥落に、何かの間違ひではないかと、何度も貼り紙のしたゝるやうな文字を読み直した。そしていよいよそれが確報だと信じ得られると、男の船室からは又々軍歌と行進曲が湧き起つた。売店のビールが飛ぶやうに売れ初めた。ボーイは炊事場と客室との間を、忙しく走り廻つた。誰も彼も戦勝の歓喜に酔つたやうに、苦難の多い前途のことを、失念してゐるかに見えた<sup>14</sup>。

この場面には次のような古沢岩美の挿絵が付されている。【図6】

【図6 「桜の国」92回挿絵】



画面上半分には日の丸が幾重に重なり合い、下半分には多くの乗客たちが描かれる。こうした構図は、たとえば、『写真週報』などの次のような写真にも似ている。【図7】

<sup>14</sup> 『大阪朝日新聞』1939/6/12（8）



【図7 旗の波 『写真週報』39号(1938/11/9)】



【図7】は内閣情報部による広報誌という性質上、無邪気に喜ぶ人々の顔がとらえられ、戦勝の知らせに歓喜する様子が画面に溢れるように感じられる。一方、【図5】挿絵では多くの人々の姿が描かれているものの、一人一人の顔は不分明でどこか空虚にも見える。その空虚さは人々が熱狂的な雰囲気没入している様子を離れた地点から冷静に眺めている視点人物の存在を感じることができる。本文テキストでは引用部分の直後に「武漢三鎮が陥ちたというて、皆錯覚を起しちやあかんぞ」と主張する人物が登場する。戦勝ムードに酔いしれる人々を冷静に眺める視点も語り手は導入している。戦勝のニュースが連絡船内で日本人たちを熱狂させている様子を描きつつも、それを冷静に眺める視点が「桜の国」にはある。「波濤」が発表年の直前、1938年を設定年として持ち、時代の熱気を直接的に取り入れているのに対して、1940年発表の「桜の国」は時間的な距離によって比較的冷静な描写を可能にしているのだ。

ただし、その冷静さは時代に対する批判的な視線というよりは「三等船客」たちに対する自分たちの優越を物語るものにしかない。冷静な視点の導入は熱狂する人々との距離を意識させ、結果的に戦争という現実の出来事を物語の圏外に閉め出すことになる。

「桜の国」は傷痍軍人との結婚や出征兵士の登場など、戦争というコンテクストを有しているものの、どこか緊張感を不足させている。江刺昭子は「桜の国」に対して、「戦時を忘れさせるように、主人公の女たちはおしゃれで、澁刺として」おり、「前線でおびただしく流されているはずの兵隊やアジアの人びとの血の臭い」がないと指摘する<sup>15</sup>。ある程度のコンテクストを取りこむことでリアリティを確保しながら、恋愛物語を展開させていくことが「桜の国」で行われているのだ。その点で「国策をストレートにではなく、恋愛小説というオブラートに包んで一般に浸透させようとした政府の意図をみごとにすくいあげた作品」という評価は妥当だろう<sup>16</sup>。ロマンスに変奏された植民地主義がここにあるの

<sup>15</sup> 江刺昭子「戦時下の自己実現のゆくえ—生産・大陸文学の旗手 大田洋子」岡野幸江／北田幸恵／長谷川啓／渡邊澄子共編『女たちの戦争責任』（東京堂出版，2004）p.174

<sup>16</sup> 江刺昭子「解説」『近代女性作家精選集 42 大田洋子 桜の国』（ゆまに書房，2000）

だといえる。

#### 4. 三等船室の女性たち

1930年代後半の通俗小説の特徴として一つには登場人物の複数化がある。多数の女性キャラクターを登場させ、複雑化する女性のライフ・コースに対応し、なおかつ多くの女性読者を惹きつける。たとえば、「波濤」でも先の引用中にあった宮田律子、大橋一枝の他に、律子の同僚の植村郷子、タイピスト学校で郷子と同期だった渡利鈴子、郷子の学生時代の友人・戸田安子、一枝の義理の姉の房子など、多くの女性が登場する。

「波濤」のように固有名をもつ女性キャラクターを登場させる以外にも、名前を与えられない女性たちを登場させる場合も多い。「桜の国」では三等船室に乗りこんでいる女性たちもわずかながら描かれている。もちろん、そうした女性が物語のなかで中心的な役割を果たすわけではない。彼女たちの存在はあくまでも物語のリアリティを確保するための役割しかもたない。ただ、それでも三等船室の女性たちの声を拾っている点で興味深い。たとえば、「桜の国」で連絡船が出港する様子が次のように語られている。

三郎が泣くやうに微笑した時、出帆のドラが鳴り響いた。なんとはなしに突き離されるやうな出帆の合図に誘はれて、例の若い女工達は甲板へ出て来た。

「あゝアア」

と深い溜息を以つて埠頭を見詰める娘がゐた。

「いよいよ日本の見納めやわーうち、どんなことがあつたかて、三年は帰らへん！」

希望と絶望の入り交つた嘆声を放つ娘もあつた。

小声ですゝり泣きのやうに、

「お母ちゃん、お母ちゃん、うちお金を送つたげるけんな」

と空間に向つて独り言をくり返してゐる娘もゐた。

夜になつた。男の方の部屋は無論のこと、婦人室も満員だつた。畳一枚に二人の割で、誰も彼も足下と枕下にそれぞれの身廻り品をおき、まるで魚の群が寝てゐるやうに、喰つつき合つて、のびてゐる。

ヒカルも一人の女工と、天津の大きなキヤバレーへ行くのだと云ふ女との間にはさまつて、そつと横になつてゐた。<sup>17</sup>

「三年は帰らへん」ということばから女工たちがおそらく三年の年季で工場に働きに行くことがわかる。何の工場かは不明だが、たとえば、紡績会社は「それぞれ其の営業所を置いて内地を始め新領土、或ひは海外租借地へまで持つて行つて工場を建設してゐる」<sup>18</sup>という状況であり、1930年代の大陸侵略と日本の工業の対外戦略の展開とは明らかに同調していた。女工の一人がヒカルに「今度天津の工場へ行くのは、無理強ひやなうて、自

---

p. 5

<sup>17</sup> 『大阪朝日新聞』1940/6/9（4）

<sup>18</sup> 細井和喜蔵『女工哀史』（改造社,1925）／引用は『女工哀史』（岩波文庫,1954）

p.42

分からすゝんで希望した」<sup>19</sup>と話す場面もある。「自分からすゝんで」とはいうものの、女工たちの多くは募集人に勧誘され、ほとんど選択の余地もないまま、家族のために自らを犠牲にして厳しい労働条件で過酷な労働を強いられた。その女工がヒカルをはさんでキャバレーに行く女性と並ぶのも暗示的だ。一部の女工は男工や工場監督などによって貞操を奪われた結果、工場をやめさせられ、やがて接客サービス業、セックス・ワーカーに転じていくことも珍しいことではなかった。〈外地〉に限らないが、「公娼の前職業が十一パーセント紡織女工であつたという統計」を細井和喜蔵は紹介してもいる<sup>20</sup>。「桜の国」では家族のために海を渡った女工たちはヒカルや三郎らの恋愛物語の後方へ退けられ、二度と登場することはない。だが、そうした女性たちは確実にいたのだ。

室生犀星の「大陸の琴」にも無名の三等船客の女性たちが登場してくる。「大陸の琴」はハルピン育ちの白崎藍子と自分の子どもを探しに来た兵藤鑑との恋愛を軸に、満洲各地を探っている大馬専太郎、藍子の従弟の石上譲、藍子のパトロン・麴大三、兄を頼って大連に向かう早瀬莓子、淫売業を営む庄屋力造と宝田欣三らが織りなす人間模様を描いている。大陸に向かう連絡船のなかで三等船室に乗りこんだ莓子とその友人たちは庄屋力造に連れられた女性たちを見かける。その女性たちは「お女郎」、つまりはセックス・ワーカーとして「大連、奉天、新京といふふうにならぬ市街にばら蒔かれる」<sup>21</sup>のだという。莓子たちは彼女たちを見て、「あんなになるの、どう思ふの。」「あれはあれよ、仕方がないわ。」<sup>22</sup>と話し合う。莓子たちは女性たちにショックを受けながら、しかし自分たちもどこかでその女性たちとつながりうることを漠然と感じているようだ。莓子の兄が経営している料理屋は想像よりもはるかに小さく、莓子たちは期待を裏切られる。やがて莓子の友人・つな子は料理屋をやめて、単身奉天に向かうが、その後の彼女の生活が三等船室で一緒だった「お女郎」に接近していくことが暗示される。三等船室の女性たちの運命を隔てる壁はとても薄いものではなかったか。

身寄りもなく、何のあてもなく異郷の地に単身渡った女性たちが生活に困窮した結果、よりよい収入を求めて行き着くのは、ダンサーや酒場などの女給などの接客サービス業であり、それらはときにセックス・ワークをも含んだ。室生犀星の記録によれば、ハルピンでの女給、ダンサー、芸妓の平均月給はそれぞれ、38円、62円、245円であったという<sup>23</sup>。たとえば「波濤」などに「奉天の或る車輛会社で大量のタイピストを求めてみて月給は七十五円」<sup>24</sup>とあるように、女給の給料はむしろ低廉だといえる。タイピストや看護婦、教師などの専門職でないかぎり、女性の給料の水準が低く、それだけの収入で生活することはもちろん困難だ。収入増加のためによりきわどい性的なサービスによってチップを得るしかない。そして、さらに行き詰まった女性たちの最終的な選択肢は自らの身体を資本にすることだった。客をパトロンとするか、セックス・ワーカーとなるか、いずれにせよ男性に対する経済的かつ身体的な従属を余儀なくされるのである。

しかし、残念なことに通俗小説のなかでは彼女たちは背景でしかない。それは挿絵に顕

<sup>19</sup> 『大阪朝日新聞』1940/6/11（8）

<sup>20</sup> 細井,前掲書（注18）p.283

<sup>21</sup> 『大阪朝日新聞』1937/10/19（14）

<sup>22</sup> 『大阪朝日新聞』1937/10/17（11）

<sup>23</sup> 室生犀星「はやりうた」『駱駝行』（竹村書房,1937）

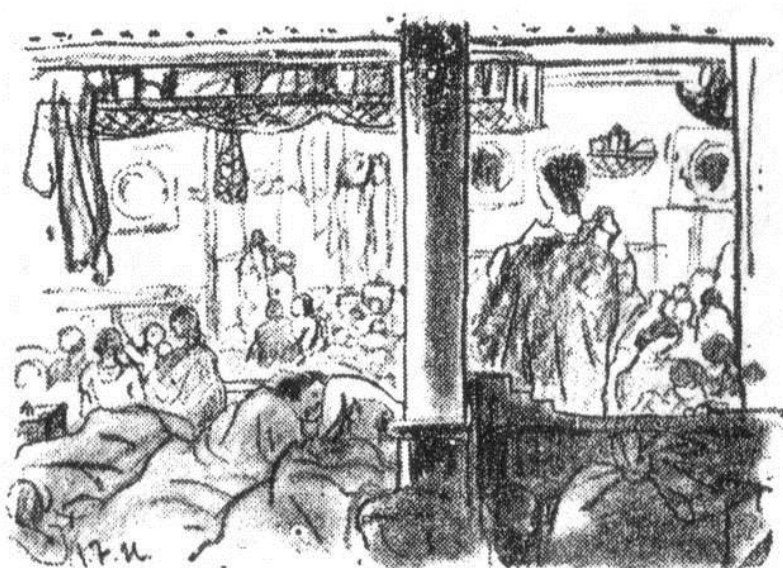
<sup>24</sup> 『大阪朝日新聞』1939/4/17（8）

著に表されている。【図8・9】

【図8 「大陸の琴」 9回挿絵】



【図9 「桜の国」 88回挿絵】



【図8】は「大陸の琴」の、【図9】は「桜の国」のなかでの三等船客を描いた挿絵である。どちらも船室から距離をおいた地点から室内の様子を描き出している。アイレベルからわずかに下を向いたアングル、ロングショットのカメラワークにこれらの挿絵の特徴がある。それは視点人物の入室を拒否するかのようだ。【図8】ではふとんにくるまった女性たちはこちらを眺め返し、侵入を阻止するかのようだ。【図9】は画面中央に柱が描かれ、画面のなかにある種のフレームを用意し、見る側と見られる側を意識的に浮かび上がらせようとしている。これらの例では向こう側とこちら側の意識を明確にさせ、三等船客たちを向こう側へと追いやる効果を挿絵が担っているといえる。ただ、あくまでも物語の中軸は恋愛関係であり、三等船室の眺めはコンテキストとして後景化されてしまう。

## 5. ランプの下の花嫁たち

「桜の国」には天津に到着した後、奉天行きの列車を見送る国防婦人会の女性たちのなかに「島田で濃い白粉のまゝ来てる」のを見かけた三郎が「あれはあまりよかアないね」という場面がある<sup>25</sup>。「島田で濃い白粉」というのはおそらく芸妓のことであり、接客サービス業に対する差別的な見方が三郎の一言に現れている。だが、芸妓をはじめとする接客サービス業は男性の欲望の投影であることを三郎は意識していない。一方で女性を欲望の対象として招来しながら、その反面でそうした女性を差別的に眺める男性。三郎の発言は男性中心主義の矛盾を暴露してしまっている。〈外地〉行と恋愛や結婚をめぐる言説はこの矛盾を取り繕う方策として見いだされたといってもいいだろう。こうした問題は、たとえば、1940年12月31日付の『読売新聞』に掲載された「転業女給さんも“大陸の花嫁”に更生」という記事にも現れている。記事には「時代の波にゆすぶられ、紅白粉をおとして転業する女給さんや女工さん、転業の中小商工業者子女のうち大陸進出をめざす乙女たちに呼びかけて立派な拓士の妻を現地に送り出さうと訓練を始めることになった」<sup>26</sup>とあり、これは接客サービス業をはじめとする家庭外の女性を家庭内へと転換させる試みであったといえる。

海を隔てた植民地や居留地などの〈外地〉は、そこで生活するものにとっての日常の空間でありながら、心理的には非日常の空間でもある。そうしたアンビバレントな場の性質が男性に性的な意味での開放感をも与える。接客サービス業の女性たちの〈外地〉行や、〈外地〉で生活難に陥った女性たちの接客サービス業への就業はそうした男性の性の開放という受容に応えるものだ。つまり、男性の性的放埒を制御する安全弁として接客サービス業が想定されるが、その一方で世間体や社会的な必要のために恋愛や結婚が想定されることにもなるのだ。家庭外においては接客サービス業、家庭内においては恋愛や結婚が性の制御を担わされるのである。

こうした考え方は〈大陸の花嫁〉の問題とも連続する。1932年頃から対ソ国境警備と農村更生のために本格化した満洲移民は初め武装移民団の性質をもっており、男性に限られていた。しかし、屯墾病と呼ばれる集団ノイローゼがひろがったため、多くの団員が入植地を放棄し、退団者が続出した。〈大陸の花嫁〉の募集はその対策として開始された。結婚は性の制御とともに定住の動機づけをし、開拓をスムーズに進めるために必要不可欠とされる。他方、女性たちのなかにも煩累のない〈外地〉での結婚生活がある種の理想的な近代の家庭イメージととらえ、遠く満洲での新生活に希望を託すものもいた<sup>27</sup>。1935年2月に募集を始めると全国から130人の「花嫁」が集まった<sup>28</sup>。この後、1937年には「二十カ年百万戸移住計画」が閣議決定され、家族の形態を基本にした大量移民計画が実施されることになる。こうした文脈のなかでは結婚は個人の問題ではなく、社会の問題だ。そ

<sup>25</sup> 『大阪朝日新聞』1940/6/13 (8)

<sup>26</sup> 『読売新聞』1940/12/31 (3)

<sup>27</sup> 古久保さくら「近代家族」としての満洲農業移民家族像」大日方純夫編『日本家族史論集13 民族・戦争と家族』（吉川弘文館, 2003）

<sup>28</sup> 加納実紀代「満洲と女たち」『近代日本と植民地5 膨張する帝国の人流』（岩波書店, 1993）p.210-1

のため、〈大陸の花嫁〉に相応しい教育を行う場が開設されることにもなった。

『週刊週報』の1938年5月4日号(12号)には長野県御牧ヶ原に設立された「移民花嫁学校」についての写真と記事が掲載されている。そこでは「生徒は十七歳から二十五、六歳まで。入学すると、男の訓練生と同じく、軍隊式規律で鍛へられ、料理、育児、看護等の家事一般から、農民工業、家畜養成等の実習を日課とし、合間には、武道を練り、或ひは、茶の湯、生花に大和撫子の情操を養ふ。」<sup>29</sup>という。「亜細亜に拓く人生の協力者、開拓日本男子の同伴者として、全日本の女性に、新しい使命が与えられた。日本女性の持つ、愛で育くむ美しい心根は、そのまま、土を拓く力となる」。男性の「同伴者」として、家事と農事一般をこなす「大和撫子」という女性のイメージ。そうした女性が〈大陸の花嫁〉として求められ、海を渡っていったのである。

もちろん、通俗小説はこうした動向と無縁ではない。通俗小説は新しい日本女性のライフ・コースとして〈大陸の花嫁〉を積極的に賞揚し、満洲を理想の場として紹介する。林房雄の「大陸の花嫁」(『読売新聞』1938/9/20-39/2/20、挿絵は志村立美)では文代という女性が「あたしたちはいつでも喜んで、男性に従ひたいと思つてゐます。それは女の優しい本能だと思ふわ。だけど、女に従はせようと思つたら男性自身が先づ立派でなければならぬ。」<sup>30</sup>と主張する。注意すべきは、だからといって女性が結婚するか、しないかを自由に選べるわけではない点だ。男性に従うこと、すなわち結婚を本能として無条件に前提として男性への全面的な依存が是認されるのである。

【図10 「白蘭の歌」119回挿絵】



〈大陸の花嫁〉はそうした男性を中心とした家族のイメージと結びつけられて成立する。「大陸の花嫁」には次のような一文がある。「戦つて帰る男たちが妻と子供の笑顔によつて迎へられて、平和なときには良人と妻が同じ畑で耕し、畦の上では子供が微笑してゐるといふ風景があつてこそ、ほんとうの植民地だ」<sup>31</sup>。久米正雄の「白蘭の歌」(『東京日日新聞』／『大阪毎日新聞』1939/8/3～40/1/9、挿絵は小林秀恒)でも開拓村に来た

<sup>29</sup> 『写真週報』第12号(1938/5/4)

<sup>30</sup> 『読売新聞』1939/2/11(6)

<sup>31</sup> 『読売新聞』1938/11/3(6)

京子について「結局彼女は、土に対しても従順な、日本女性だったのだ」<sup>32</sup>と説明されている。【図10】

「土」への従順は〈大陸の花嫁〉に特有のレトリックだ。農作業への参加はもちろん、生活者として根づくことが要求され、どのように過酷な境遇でもそれに耐える従順さを期待される。開拓村での生活はそうした〈大陸の花嫁〉たちの従順さに支えられて成り立っている。そうした論理を支えるのは男性中心の家族主義に敷衍された植民地主義のイデオロギーであったといえる。

満洲開拓村での生活はどのように描かれるのか。昼は広大な開拓地での農作業が主である。電気の通っていない村では夜になるとランプの下に人々が集まり、語らう。家族移民が推奨された満洲移民において、人々が集まる風景こそが象徴的な意味をもつ。【図11】や【図12】は夜の家内の様子を描いた挿絵である。

【図11 「大陸の花嫁」150回挿絵】



【図12 「白蘭の歌」110回挿絵】



<sup>32</sup> 『大阪毎日新聞』1939/11/30（6）

【図11】は男性と女性と子供という家族の姿を協調し、満洲移民たちの生活ぶりをイメージさせる。一方、【図12】ではアップになった女性キャラクターの顔が強い印象を与える。それぞれの物語内容を比べると、「大陸の花嫁」は満洲開拓の意義の説明や国境守備隊の描写などにも多く紙幅が割かれ、プロパガンダ色が強い。それに対して、「白蘭の歌」は康吉を慕う中国人女性・李雪香なども登場し、恋愛の要素が前面に出されている。そうした小説の特性がそれぞれの挿絵にも反映している。「大陸の花嫁」におけるリアリズムと、「白蘭の歌」におけるロマンティシズムという二つのイメージが互いに補完しあいながら〈外地〉という想像の空間のなかに理想化された家族イメージを定位することを可能にしているのだといえよう。

## 6. 〈外地〉への想像力の欠如

〈外地〉と女性をめぐる問題は、しかし、1940年代に入ると急激に減少していく。それは通俗小説が日米開戦以降の時勢にそぐわないという理由で激減したために他ならない。また、〈外地〉への自由な移動も次第に困難になっていく。女性が〈外地〉を夢見る時代は終わり、通俗小説も機能不全に陥ったのだ。しかし、〈外地〉への夢は日本人だけの夢でしかなかった。もちろん、〈外地〉の人々が登場する場合もある。「暴風帯」の例を参照しておこう。

章一郎と優子が宿泊したホテルの様子を描写した部分に次のような一節がある。「水色のチマ（朝鮮の女服のスカート）をつけた綺麗な妓生が、背広を着た若い男と、隅の方でテーブルについてゐた」<sup>33</sup>。小磯良平はこの場面を忠実に挿絵にしている。【図13】

【図13 「暴風帯」15回挿絵】



手前の優子と対照させるように画面左奥に妓生が描かれている。だが、この妓生の登場は物語の展開上、何の必然性もなく、朝鮮らしさを演出するためにだけ登場させられているといつてよい。民族衣装を身につけた女性というイメージは植民地主義的な表象とし

<sup>33</sup> 『大阪朝日新聞』1932/5/26（6）



てステレオタイプだ。木下長宏は朝鮮美術展覧会に関して記した文章のなかで次のように指摘している。「女性美を描くことと異国の風俗の美を描くというエキゾティシズムが、画家たちの美意識を捉えたのだろう。彼らは、植民地下で強いられている朝鮮の人びとの悲哀や怒りを絵にしようとは考えなかった」<sup>34</sup>。ここでも単にエキゾティシズムあふれる珍しい風俗としてチマを身にまとった妓生を描くだけで、そこに何の葛藤も苦悩も描こうとはしていない。

一方、「白蘭の歌」の場合にも中国人女性の李雪香が登場する。本文には雪香の姿に関しての記述はないのだが、小林秀恒は次のように雪香を描き出す。【図14】

【図14 「白蘭の歌」83回挿絵】



ここにも民族衣装を身にまとった女性イメージが描き出されている。李雪香は【図13】の女性とは違い、物語のなかで重要な役割を果たす人物であるため、大きく、魅力的に描かれている。だが、雪香の苦悩は康吉への恋慕にすりかえられ、「悲哀や怒り」は私的領域に封入されることになる。雪香以外、「白蘭の歌」以外にも主要な登場人物のなかにこうした〈外地〉の女性たちが登場する場合は多々ある。彼女たちは魅力的であるが、読者のエキゾティシズムを満たすだけだ。彼女たちはつねに一方的に見られる存在なのである。そうした視線の一方方向性は〈内地〉中心の植民地主義的思考を内在させており、〈外地〉の人々への想像力の欠如を物語っているのである。通俗小説とはそうした想像力の欠如によって成立する〈内地〉人のためのファンタジーであり、それは時代とともに随伴するイデオロギー装置として存在したのである。

そうした想像力の欠如とともに、そこからのずれを示す例を最後に挙げておきたい。吉屋信子の「女の教室」（『東日』／『大毎』1939/1/1-8/2）である。「女の教室」は女子医学専門学校に学び、医師を志す7人の女性たちを描いた小説である。前篇では女学生ものであり、吉屋信子の面目躍如であるが、後編では医専を卒業した後の女性たちのその後を描いており、「女の教室」連載の1か月前から連載を開始した林芙美子の「波濤」を意識していたであろうことを感じさせる。当時、『東朝』／『大朝』では武漢女流一番乗りによる知名度の高さを活かして林芙美子を前面に押し出す戦略が採られていたといっ

<sup>34</sup> 木下長宏「画家たちの植民地主義」『コレクション戦争と文学 17 帝国日本と朝鮮・樺太』（集英社,2012）p.690

よいだろう。「波濤」がどちらかという中流の女性たちを多く登場させていたのに対して、「女の教室」は医師を目指す点でそれ以上の生活を享受するキャラクターが多い。また、主要な登場人物のなかに陳鳳英という中国人女性を配しているが、これも上位の階級にあるからこそその設定であろう。

「女の教室」で〈外地〉へ渡るのは羽生与志である。苦勞して自分を医専に通わせてくれた姉の借金の肩代わりをするために与志は満州・熱河省の奥地の無医村に赴任することを決意する。「波濤」では次々に行われる〈外地〉行が「女の教室」にあっては悲哀に満ちたレトリックで語られる点に〈外地〉を周縁として措定する吉屋信子の〈外地〉観が露呈しているともいえる。さらに、羽生与志が現地で出会う牧師・鮎川哲の朝鮮人の妻・桂玉の造型にもそうした〈外地〉観がうかがえる。桂玉は無知な女性として与志と対極にあり、日本人の知識人女性という与志の優位性を決定づける。一方で与志は陳鳳英とは親しい友人であった。菅聡子は与志について「『世界の果』のような蒙古の砂漠で、新しい中華民国の女性とは友として手を取りあい、劣位に於かれた韓国女性にはその野蛮性を文明化すべく手をさしのべ、『亜細亜民族の結合の貴い楔』となる使命を負った日本の若い知性」とする<sup>35</sup>。この指摘はまさに正しく「女の教室」のもつ植民地主義的思考を言い当てている。吉屋信子の描く〈外地〉の女性イメージも同時代のそれをなぞるものであり、〈内地〉中心の想像力に基づくものだと批判できる。

だが、「女の教室」結末において与志が鳳英が「白の手術着の姿」で「中華民国の傷兵の繃帯姿のならば中に、敢然と立つてみた」姿を『抗日画報』という雑誌のなかに見出した場面をどう考えればいいのか。この場面に対する菅の批判は厳しい。「この作品が描きだした〈女の友情〉が、帝国日本が標榜した大東亜共栄圏思想に完全に回収されてしまったことが露呈している」<sup>36</sup>。だが、「東亜の新しき平和は、いつ新しい支那に入れられるのであらう一？」と考える与志は同時に「自国の敗軍の傷兵を守る鳳英の悲壮な眉」へも思いを馳せる。ここに友として鳳英の姿を想像する一個人としての与志の姿を見ておきたい。久米依子は吉屋信子に対して、「作家が戦地に行くことの危険性、あるいは「二重構造」を強られる時代のなかで語ることのきわどさを、吉屋の含みが多い言説は提示してやまない」<sup>37</sup>と指摘する。吉屋信子の描き出す女性イメージの帝国地図が劣位の朝鮮人女性や戦う中華民国の女性というステロタイプである以上、久米のいう「二重構造」はあくまで〈内地〉中心の想像力に委ねられており、その点は批判すべきであろう。だが、そこに友人を思う想像力を導入してしまった吉屋信子は、定型化された他者イメージとの落差に戸惑い続けたのではないか。そうした思いが「女の教室」最終回での与志の戸惑いとして表されているのである。そして、その戸惑いは現代の我々にも共有されるべき問題提起ではないのか。我々はいまだ〈内地〉にいるのではないのだろうか。そこから抜け出すための想像力を〈外地〉を描いた小説テキストから学びうるのではないだろうか。

<sup>35</sup> 菅聡子「〈女の友情〉のゆくえ—『女の教室』における皇民化教育」『女が国家を裏切るとき』（岩波書店,2011）参照

<sup>36</sup> 菅聡子,前掲論文（注35）p.230

<sup>37</sup> 久米依子「少女小説から従軍記へ—総力戦下の吉屋信子の報告文」『「少女小説」の生成 ジェンダー・ポリティクスの世紀』（青弓社,2013）p.276

## 第2部 視覚表現としての新聞挿絵



## 第6章 複製技術時代の挿絵

### 1. 挿絵という体験

1932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。<sup>1</sup>

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。

植田の文章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書き始められている。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、からみあっ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、時として文字テキスト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」と植田がいうとおりだ。1920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」<sup>2</sup>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<sup>3</sup>。また、谷崎潤一郎の「蓼喰ふ虫」（『東京日日新聞』／『大阪毎日新聞』1928/12/4-29/6/18 夕）の挿絵も描いた画家・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」<sup>4</sup>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ある『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」<sup>5</sup>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。

<sup>1</sup> 植田寿蔵「小説・挿絵・人間」『大阪朝日新聞』1932/6/7（10）

<sup>2</sup> 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る」『岩波講座文学2 メディアの力学』（岩波書店、2002）p. 150

<sup>3</sup> 上司小剣「挿絵画家は作家の女房」『読売新聞』1921/3/13（7）

<sup>4</sup> 小出檜重「挿絵の雑談」『油絵新技法』（アトリエ社、1930）p. 103

<sup>5</sup> 植田、前掲文（注1）

ただ、挿絵は 1920 年代に転換期を迎えており、1886 年生まれの植田が回想した 1900～10 年代と、植田が挿絵についての記事を書いた 1932 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、1932 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。本章では 1920 年代から 30 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. 複製技術時代の新聞挿絵

挿絵画家・木村荘八は挿絵について次のように述べている。

何れ挿絵の効果は大多数印刷に附するにあるから、その印刷効果を念頭に入れた上で適宜の素描をしなければならぬと云ふこと—これは挿絵にはその常識に置かなければならないことである。所詮凸版になる、或ひは或る特定の形になると云ふのを、そんなことは少しも気をつけずに矢鱈に描くと云つたことでは、それは予め無茶である。成るべく白い—製版の場合には地色の邪魔をさせない為—純白紙を黒一色ではつきり立てて描けば普通凸版によく出るしその或る部分に原画を青い色で塗つておいてそこをアミ目にすれば多少トーンをつく得点がある。それよりももつとトーンを複雑化したいと思へば、ハイライト版と云ふのを使ふのであるが、さうすると画面全体に細かな目がかゝるから、最も濃い線なり色が精々ハーフトーンにしか出ない。

之等の仔細は、印刷技術に一寸注意して、それ相当の原画なり寸法なりのものを考慮して描くべきである。時々不慣れの人が寸法を考へて描かぬと見えてみすみす新聞の限りある二段なり三段なりの中に、窮屈に立位置の絵が挿入されてある場合などを見ることがある。あの寸法のとり方は、紙上に複製さるべき寸法を基として、その形の対角線を手頼りに、原画は複製画の何倍にでも大きく自由に割合を動かして描いておけば間違ひないのである。<sup>6</sup>

この木村荘八のことばは挿絵とは何かということについての再考を促す。挿絵とは絵を描くことと、それが複製されることとが一体になった視覚表現なのだ。自己表現としてオリジナルの作品を制作する、いわゆる「本絵描き」たちと挿絵画家が違うのはこの点だ。これは新聞がマスメディア化する過程とも関わる。挿絵とは「一人一枚の所有でなく、一枚が何万枚となり各人が悉く所有し得る」<sup>7</sup>と小出檜重もいう。小出檜重が「蓼喰ふ虫」の挿絵を描いた 1929 年、掲載紙の『大阪毎日新聞』は 150 万部、『東京日日新聞』は 94 万部を発行する日本有数の大新聞社だった<sup>8</sup>。絵画と文字との組み合わせは近代以前にも、たとえば絵巻物や草双紙、黄表紙や読本などというかたちで存在していた。だが、それらと近代の挿絵とが決定的に違うのは、同一のイメージが大量に、広範囲に、しかもほぼ同

<sup>6</sup> 木村荘八「挿絵と素描」『近代挿絵考』（双雅房,1943）p.212-3

<sup>7</sup> 小出, 前掲書（注4）p.366

<sup>8</sup> 『毎日新聞百年史』（毎日新聞社,1972）p.419

時に享受されるという点だ。近代の挿絵の特性は「一日だけのベストセラー」<sup>9</sup>という新聞メディアによって助長されたともいえる。この点に挿絵が複製技術時代の産物であるということが明確に示されているのである。

大量の複製、受け手への接近、アクチュアリティの獲得、それとともに失われていく芸術作品のアウラ。1900年代以降の複製技術の変化に伴う芸術概念の変化とその受容という問題のうちに「解放の政治的、革命的意味」を見る点にヴァルター・ベンヤミンの「複製技術時代の芸術作品」のモチーフがある。ベンヤミンの考察は主に写真から映画へと収斂していくが、複製技術の新しい段階としてまず挙げられていたのが石版印刷の技術であったことは注目に値する。ベンヤミンはいう。「グラフィックは石版によって、日々の出来事をイラストレーションで追ってゆく能力を与えられ」、「日ごとに新しい形態で市場に提供することができるようになった」<sup>10</sup>。石版印刷は受け手にイラスト入り新聞を日々購読することを習慣化した点で重要だ。石版にかわって登場するのが写真製版だが、写真の重要性はむしろこうした製版、印刷技術への応用にあったといえよう。

写真製版技術は日本では19世紀末、日清戦争期には実用化され、石版や木版とともに雑誌の誌面を飾った。新聞ではやや遅れて、日露戦争期に戦地写真の掲載が実用化された。新聞挿絵について見ると、『大阪毎日新聞』に掲載された菊池幽芳の新聞小説「妙な男」（1904/10/10-05/2/19）では舞台写真が挿絵の代わりに使用されているが<sup>11</sup>、技術的には未熟で写真製版の使用は少なかった。1913年、東京朝日新聞社の木村梅次郎らによる「写真銅版紙型製造法」の特許取得以後、写真製版の印刷は一般化する<sup>12</sup>。新聞挿絵でもこの前後に掲載された柳川春葉の「生さぬ仲」（『大毎』1912/8/17-13/4/24）以降、写真製版による挿絵が増えていく<sup>13</sup>。挿絵への写真製版の導入は「従来の線描だけによるのとはちがった、陰影感をもったリアルな姿態や、表情の描写」を可能にしたという<sup>14</sup>。

1920年代には新聞紙面でのグラフィックの増加とそれに伴う紙面全体のデザインの変化が起こる。紅野謙介はこの時期を「グラフィズムの時代」と呼び、製版技術の変革による写真の増加、グラビア週刊誌の出現、映画メディアの影響などによって「格段にグラフィックな画像の使用が複数化し、よりダイナミックに紙面に躍るようになった」<sup>15</sup>傾向を指摘している。視覚文化が大きく変容した1920年代において石井鶴三など画壇で活躍する多くの画家の参入などをうけ、新聞挿絵に変革期が訪れていたことは確かだ。従来からも文学研究においては、泉鏡花と鏑木清方や小村雪岱、永井荷風と木村荘八、谷崎潤一郎と小出楯重、横光利一と佐野繁次郎、中里介山と石井鶴三など、著名な小説家と画家たちとの芸術的交流が独特な挿絵を出現させたことが作家論的な観点から指摘されていた。だ

<sup>9</sup> ベネディクト・アンダーソン／白石さや・白石隆訳『増補想像の共同体 ナショナリズムの起源と流行』（NTT出版,1997）p.61

<sup>10</sup> ヴァルター・ベンヤミン／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,1995）p.586-7

<sup>11</sup> 毎日新聞社、前掲書（注8）p.464

<sup>12</sup> 『朝日新聞社史』資料編（朝日新聞社,1995）p.335

<sup>13</sup> 匠秀夫「鯨崎英朋 写実の人」『名作挿絵全集』第2巻（平凡社,1980）p.136

<sup>14</sup> 高橋晴子「近代日本の新聞連載小説—身装情報としての評価—」『アート・ドキュメンテーション研究』（2008/3）p.3

<sup>15</sup> 紅野、前掲論文（注2）p.162

が、そこには明らかに絵画と文学におけるヒエラルキーが刻印されている。言及される小説家は菊池寛や久米正雄、小島政二郎、三上於菟吉、牧逸馬ではなく、また取り上げる挿絵画家は林唯一や岩田専太郎、志村立美や小林秀恒ではない。こうした事態は今なお通俗小説や挿絵が周縁化されているジャンルであることを物語っている。こうした状況に対して、メディア論的な立場からの紅野の論考は大いに示唆に富む。だが、実のところ、1928年の日本挿画家協会の設立<sup>16</sup>、1936年の挿絵倶楽部の創立など<sup>17</sup>、挿絵画家が社会的に認知されるのは、むしろ1930年代前後であったといえる。職業として自立する一方、急激に進展する大衆化時代のなかで通俗読者へと接近した挿絵画家たちの存在。1920年代の変革に注目した紅野に対し、展開期ともいえる1930年代における挿絵と挿絵画家たちの試行錯誤の一端を素描するのが本章のモチーフである。

同時に、挿絵という視覚表現を下支えした製版技術に注目することも必要だ。グラフィズムの時代とは製版、印刷技術の多様化の時代でもあった。試みにこの時期の小説欄のある紙面を開いてみる。小説欄の中央に挿絵があり、その下に小さなカットや顔写真の入った広告がずらりと並ぶ。大小さまざまな活字、レイアウトとデザイン。一つの紙面に通常の活版に加えて写真版、凸版など、さまざまな技術が用いられているのである。「絵の下には、カルピスだとか、月やくの薬、歯磨、時計の広告などが活潑に触目相競うてゐるので、その間に介在すればこそ挿絵は初めて面白いのである」<sup>18</sup>と木村荘八はいう。挿絵とその他のデザインやカットが混在するなかで、挿絵が挿絵であることの意味もつねに問い直されることになる。そのために挿絵画家に要求されたのは挿絵の表現に適した製版技法を習得し、活用することであった。

挿絵で用いる写真製版には、網目凸版（写真版）、線画凸版（凸版）、ハイライト版（アミ凸）などがあり、それぞれ効果が異なる<sup>19</sup>。1920年代には網目凸版とそれにやや遅れて登場した線画凸版とが使用されていたが<sup>20</sup>、1930年代になると新たにハイライト版が導入され、表現の幅が格段に広がった。挿絵画家の職業としての自立はこうした技術の発展とも連動していた。岩田専太郎は挿絵画家として1920年代から70年代にわたって50年以上活躍した斯界の第一人者で、つねに新しい表現を試み続けた人物だ。岩田が描いた挿絵は万を数えるともいわれ、挿絵という視覚表現の進展に大きな足跡を残した。その岩田が初めて印刷された自分の挿絵を見たときの感想が次である<sup>21</sup>。

雑誌の中のさし絵は、私の描いた絵とはいっても、まるで違ったものに見えた。木版の彫り師の刀のためか、印刷されたものは、画家としての私の意に満たないものだった

<sup>16</sup> 「日本挿画家協会創立」『読売新聞』1928/4/27（4）

<sup>17</sup> 「挿絵画家団結」『読売新聞』1936/5/16（7）

<sup>18</sup> 木村, 前掲書（注6）p.191-2

<sup>19</sup> 網目凸版は濃淡のある写真や絵画の再現性に優れた技法ながら、図版全体に網点がかかり、画面の明るさを欠く短所がある。線画凸版は濃淡の表現ができないものの、描線を明確に浮かび上がらせ、印象的な画面を構成できるという利点がある。ハイライト版は写真版による中間階調の再現性を保ちつつ、無地の部分の網点を消して白く抜いてある製版技法で挿絵には不可欠となった。

<sup>20</sup> 高木健夫『新聞小説史』大正篇（国書刊行会,1976）p.187

<sup>21</sup> 岩田専太郎『わが半生の記』（家の光協会,1972）p.81



た。はじめてさし絵の仕事をした私には、その違いかたが不愉快だった。

岩田がデビューした 1920 年当時、雑誌の印刷には木版が活用されていたようだが、ここには製版、印刷というプロセスがいかにオリジナルを変質させるかが語られている。写真製版技術の進歩は彫り師という職人たちが行っていたプロセスの多くを化学的なものへと変化させた。製版の機械化が挿絵の再現性を高め、より鮮明な図像を可能にしたのだ。ただ、製版技術が完全に機械化されたわけでもない。写真版や凸版では腐蝕の状況のチェックや調整などを行う、さまざまな職人が必要だったし、ハイライト版の場合も網点を消すために高度な技術が必要とされた。挿絵画家の田中良は次のようにいう<sup>22</sup>。

さういふ事（引用者注：小説家との相性）は製版者にもある。写真にうつして洗つたり引掻いたりするので、そこに矢張り共鳴する人と、しない人とがある。だから編輯局や出版社でも、大きな処になるとそれぞれ専任の受持を当てゝある。共同印刷などでも夫れが極まつて居るやうです。

同じく挿絵画家の小村雪岱も各新聞社の製版に通曉していたと伝えられる。「新聞社の製版技術の、職人的な特徴とクセをのみこんで、その社の技術を生かすように絵を描かなければならなかった」<sup>23</sup>のが挿絵画家なのだ。だが、こうした職人の手仕事は製版技術が大衆向けのメディアと結びつくことで読者からは不可視になってしまう。製版、印刷技術のなかで発展した挿絵という視覚表現。その内実はどのようなものであったのだろうか。

### 3. 写真との闘争

それにしても挿絵はなぜ絵なのか。写真製版技術が未発達だった明治中期には職人による木版が利用された。技術の進歩に伴って広告などにも頻繁に写真版が用いられるようになった時代、小説欄に写真を付することも技術的に可能だったし、実際そうした試みが度々なされながらも、結果的に絵画表現が選び取られた。通常は費用や手間の問題として説明されるのだが、ここに挿絵の意義を探ることができるのではないか。

挿絵に写真を使うという試みは、先述したように菊池幽芳の「妙な男」が初めとされている。「写真版は時々小説の挿絵にも挿入すべく現に目下掲載中の妙な男は道頓堀朝日座の春興行として演ぜらるゝ都合なれば同座諸優に特に扮せしめたるものを撮影製版し元旦及び以後の紙上に掲げて読者の一粲を博すべし」<sup>24</sup>という予告記事が『大毎』紙上に掲載されている。この予告通り、1905 年の 1 月から役者がそれぞれの場면을演じているところを撮影した写真が紙面に掲載された。ただ、写真が新聞に使われることの珍しさ以外、舞台を撮影した写真についてはほぼ同一のショット・サイズ、アングルで、とりたてて特徴が認められない。逆に、そうした写真では舞台であること、演技をしているという枠組

<sup>22</sup> 「挿画家協会員座談会（八） 作家への希望」『読売新聞』1929/3/2（4）

<sup>23</sup> 高木, 前掲書（注 20）p.188

<sup>24</sup> 『大阪毎日新聞』1904/12/22（7）



【図2 「人間」『東朝』1回挿絵】



【図1】の『大阪朝日新聞』では主演の中野栄治とその妻・梅村春子のツーショットにキャプションが添えられている。一方、【図2】の『東京朝日新聞』では二人の背後に謎の男を浮かび上がらせる。本文では謎の男の正体は次回に判明することが暗示されているため、『東朝』の方が読者の期待を集め、サスペンスとしての効果を高めている。それに対して、『大朝』では二人の俳優の姿と演技を見せることを意図している。こうした工夫によって読者の興味を集める試みがなされているといえる。ただし、写真を使うことの利点としては実際の俳優たちを被写体とする点に重きが置かれ、構図の変化はそれほど認められない。カメラで俳優たちを写すという作業ゆえに必然的にアングルもアイ・レベルがほとんどで変化がない。また、ショット・サイズも腰から上までの姿を画面におさめるミディアム・ロング・ショットから顔から胸までのバスト・ショットが基本となり、全体的に単調な写真になってしまう傾向が強い。そのため、場面を印象づける効果は挿絵に比べると弱くなるといえる。写真にはリアリティや俳優たちの姿を再現する機能に長じている反面、場面を劇的に見せるという働きにおいては挿絵に劣っているといわざるをえない。

映画小説というジャンルは朝日新聞社の他、『読売新聞』紙上でも採用されている。1925年5月には吉田百助の「妖星地に墜つれば」（1925/5/16-10/18）が掲載されている。このときの挿絵は浅野薫が担当しており、写真は使われていない。その後、1926年に映画劇一等当選作として吉原公平の「大陸の彼方へ」（1926/12/6-12/20）が掲載されるにいたる。この小説は山本嘉次郎によって脚色され、日活によって映画化されている<sup>26</sup>。満洲でロケが敢行されていることから大々的な企画であったことがわかる。挿絵についていえば、映画化の企画先行であるため、小説に付されているのは映画の場面ごとのスチー

<sup>26</sup> この映画については、無料公開の広告（1926/12/6）や「「大陸の彼方へ」を見る」（1926/12/11）などの関連記事がある。

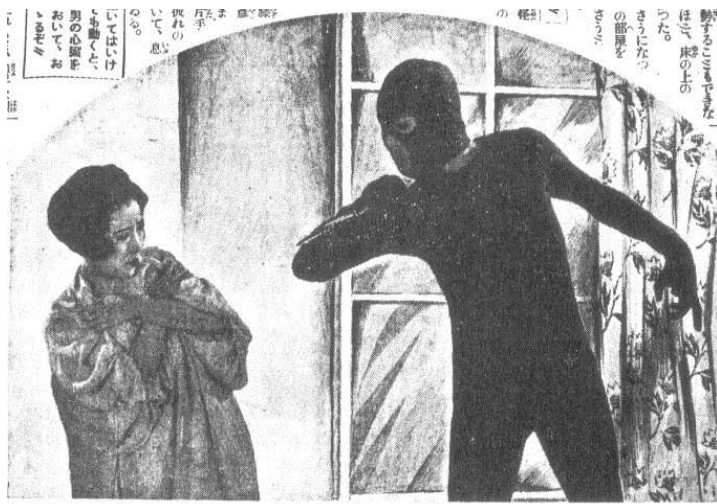
ル写真である。ショットサイズやアングルもほぼ固定され、構図の変化はほとんどない。「大陸の彼方へ」でも写真の採用はドラマティックな画面作りという意味では効果的ではない。

1927年から翌年にかけて連載された「霊の審判」（『東朝』／『大朝』1927/12/13-28/3/24）もフォトロマンや映画小説などと題され、阪東妻三郎主演の映画企画と連動していた。この小説では主に前半に田中良による挿絵【図3】、後半にスチル写真【図4】が使用されている点に特徴がある。

【図3 「霊の審判」22回挿絵】



【図4 「霊の審判」56回挿絵】



「田中良氏がスチル数百枚をとりよせて苦心考案し、時にはスチルをそのまま用ひるなど挿絵の映画化、映画の挿絵化を企てた」<sup>27</sup>というのは予告記事の言である。だが、「挿絵の映画化、映画の挿絵化」といっても写真の人物を絵画の背景にはめこんで挿絵にしているにすぎない。【図3】と【図4】とを比較してわかるのは、その構図の取り方の

<sup>27</sup> 『大阪朝日新聞』1927/12/7（5）

相違であろう。やや斜め上からのアングルで、黒装束の人物を後ろから描く【図3】においては、読者は手前に描かれる黒装束の人物の背中越しに女性の恐怖の顔を見る。このとき、読者は黒装束の人物の視点に同一化することを促され、女性の心理状態をより近い感覚で感じさせる効果が期待されているといつてよい。だが、【図4】では黒装束の人物の威嚇的なしぐさに脅える女性キャラクターの様子が描かれているものの、アングルは標準のアングルで舞台を眺めるように二人の人物が並んで描かれ、【図3】ほどの緊張感が生じない。また、【図4】では俳優の演技によってのみ表現されている登場人物の心理状態は、【図3】では女性の表情のみならず、その背後に伸びた影などの描写によつても可能になっている。このように見ていくと、俳優の表情や背景などを詳細に写し出す点は写真が有利だが、自由に画面を構成したり、人物を配置したりすることについては挿絵の方が効果的だといえる。

西村清和は「細部を省略し明暗の効果を強調することで「強力な主観性」の表現と「詩化する特性」をもつ素描や版画こそは、近代リアリズム小説の画像化にもっともかなったメディアであるだろう」<sup>28</sup>と指摘する。「強力な主観性」は読者の視線を先取りし、より物語への没入をしやすくし、「詩化する特性」は没入した読者に豊かな読みを促す。より印象的なものに焦点化し、特定の意味だけを取り出して見せることが絵画表現には可能なのだ。写真による挿絵の試みはリアリティをもとにするものからどこか幻想の世界を描き出すものに転じていく。内田虎之助の「踊る幻影」（『大朝』1930/3/4-4/11 夕）には鈴木重吉、モーリス・ルブラン原作の「真夜中から七時まで」（『読売』1932/1/17-10/15 夕）には柳瀬正夢によるコラージュなどの技法が用いられている。ただし、こうした方法は恒常的に使用されるものではなく、散発的な実験であったと見ていいだろう。そのような意味では読者の日常を支えたのは絵画表現をもとにした挿絵であったのである。

#### 4. 挿絵のなかのナオミ

加えて、挿絵にはキャラクターの同一性を認識するのに読者の恒常的な参加を必要とする特性がある。前出の【図3】と【図4】を再度参照してみよう。極端に単純化された挿絵のなかの女性の表情や姿態は写真のモデルのそれと異質なものだ。これらの女性を同一の登場人物とする根拠は物語内容にのみある。一方、写真の場合、キャラクターを演じるモデルのもつ固有名が物語内容とは違うレベルでキャラクターの同一性を担保しており、一度その同定が行われれば読者の参加は必要なくなる。これに対して挿絵では、どれほど似ていようとまったく同一の人物が描かれることはなく、あくまでもよく似たものにしかならない。挿絵ではキャラクターのイメージは抽象化されており、読者はテキストと挿絵の往還運動のうちにつねに抽象化されたイメージを同一のものとして認証し続けなければならない。それは読書行為への読者の恒常的な参入によつて初めて可能になるものだ。

小説のなかの登場人物たちは実在の身体をもちえない虚構の存在である。彼／彼女たちは視覚イメージと共鳴しつつも、実在の誰かに特定されるでもなく、それゆえに誰もが想像のなかに所有できるイメージとして登場してくる。特に 1920 年代以降全盛期を迎える

<sup>28</sup> 西村清和『イメージの修辞学 ことばと形象の交叉』（三元社,2009）p.318

通俗小説の場合、そうした挿絵の特性が積極的に利用されたといえよう。前田愛のことは借りれば「まさにそれが幻想そのものであったが故に、新中間層の女性読者に代償的な満足に約束することが可能だった」<sup>29</sup>のである。写真がモデルのイメージをコンテクストとして夢の世界を描き出そうと試みたのに対して、小説は自らを作中人物に代入し、現実との連続性を見出す余地を残存させていたということだろう。

登場人物を挿絵によって描くことは、その反面で抽象化を許容するコンテクストを読者と共有していなければならない。そこに挿絵の困難がある。たとえば、谷崎潤一郎の「痴人の愛」（『大朝』1924/3/20-6/14, 『女性』1924/11-25/7）には新しい生活スタイル、多くの贅沢品に囲まれ、退廃的な生活を送る女性、ナオミが登場する。映画や写真などの西洋における最新の視覚イメージに取り囲まれるナオミと讓治の生活。ナオミはおそらく当時の日本にあってはまだ目新しい女性イメージであったはずだ。

1920年代半ばの日本では主に男性知識人とメディアによってモダン・ガールと呼ばれる条件付きの理想的な女性アイデンティティが喧伝された。モダン・ガールは「因襲的な婦人徳や、男女関係や、生活様式を思い切って破壊した」<sup>30</sup>。モダン・ガール・ブームに先んじて登場したナオミは因襲的な既成概念にとらわれない点でモダン・ガールの先駆的な存在だ。そうしたモダン・ガールの原イメージは映画や写真といった新しいメディアによってもたらされたことはよく知られている。1910年代にはハリウッのスターたちのビジュアル・イメージが雑誌やブロマイドを通じて日本でも多数流通していた。メリー・ピックフォードの像は「痴人の愛」の挿絵にもあるが、そうしたイメージの反映であることは間違いない。【図5】一方、小説のなかで立ち上げられたナオミというキャラクターには新聞連載に伴って田中良による挿絵が付された。【図6】

【図5 「痴人の愛」5回挿絵】



<sup>29</sup> 前田愛「大正後期通俗小説の展開」『近代読者の成立』（有精堂,1973）／引用は『近代読者の成立』（岩波現代文庫,2001）p.267

<sup>30</sup> 大宅壮一「百パーセント・モガ」（『中央公論』1929/8）／引用は『大宅壮一全集』第2巻（桜楓社,1981）p.17

【図6 「痴人の愛」 28回挿絵】



このナオミの挿絵とピクフォードのそれとは明らかに違いがある。西洋の肖像画のような【図5】と輪郭線がはっきりと描かれた【図6】。ナオミが西洋女性の戯画でしかなかったという批評を改めてここで行うことも可能だが、挿絵のあり方がこれらの挿絵に示されているともいえよう。1920年代は新しい視覚文化の到来をうけ、西洋由来のイメージを日本というコンテクストのなかでどのように翻訳し、定着させるのかが模索された時代であった<sup>31</sup>。こうした時代のアイコンがナオミであった。ナオミをどう表象するのかという問いは、挿絵の存在意義とも関係する問題であった。

田中良は東京美術学校西洋画科を1910年に卒業し、帝国劇場背景部の助手として勤務するかたわら、長く挿絵の仕事に携わった。多数の児童雑誌などに西洋風の少年少女の挿絵を描いていたことがナオミを描くために田中が選ばれた理由でもあっただろう。渡辺圭二によれば、田中は「木版印刷技術の制約をうけず、はじめから写真版、亜鉛凸版印刷技法による、自由な表現を試みられたこともあって、明快かつ上品な味わいの画風で、都会やブルジョワジーの雰囲気を描きうる画家であった」<sup>32</sup>という。1923年には「肉塊」（『東朝』／『大朝』1923/1/1-4/29）の挿絵を描いており、谷崎とのコンビも初めてではなかった。

<sup>31</sup> 例えば、同時期には日本の映画業界でアメリカ映画の強い影響のもとに国産映画スター・システムの再編成が行われており、写真や映画などの新しい視覚メディアとそれによってもたらされた新しいビジュアル・イメージを日本の社会のなかに翻訳し、再配置する動向が起こっていた。（藤木秀朗『増殖するペルソナ 映画スターダムの成立と日本近代』（名古屋大学出版会,2007）参照）

<sup>32</sup> 渡辺圭二「『生ける人間』を描く」『名作挿絵全集』第3巻（平凡社,1980）p.119

だが、田中の描くナオミは一つの像を結ばない。匠秀夫は田中の挿絵に「テキスト解釈の浅さ」<sup>33</sup>を指摘するが、むしろ逆に田中が小説本文に忠実であればあるほどナオミの図像化が失敗するという皮肉がここにはあった。讓治はナオミをある時は幼くあどけなく語り【図6】、ある時はコケットのように語る。【図7】

【図7 「痴人の愛」11回挿絵】



そこには「新しい女に対する近代インテリ男性のナルシスト的な願望」<sup>34</sup>が潜在している。田中はそれを忠実に図像化しようと試みているのだ。「痴人の愛」はそうした男性の願望の「皮相で近視眼的で滑稽」<sup>35</sup>さを暴露している点でアイロニーとして読める。田中の挿絵はそうした皮相的な一面を忠実に再現してしまうために、図像化は失敗せざるをえないのである。

やがて、「痴人の愛」は雑誌へと掲載の場を移し、田中の試行錯誤も途絶する。それから5年後、菊池寛の「不壊の白珠」（『東朝』／『大朝』1929/4/22-9/6）の挿絵を描くにあたって田中はナオミを彷彿とさせる女性イメージを描く機会に恵まれる。「不壊の白珠」は消極的な職業婦人の俊枝とその妹で男性を次々と翻弄する玲子とが登場する通俗小説だ。玲子はまずナオミと同様に少女の姿で登場する。その後、姉の恋人との略奪婚、夫の上司との交際などを経て玲子はヴァンプ・キャラクターへ変貌していく。【図8・9】

<sup>33</sup> 匠秀夫『日本の近代美術と文学—挿絵史とその周辺』（沖積舎,2004）p.19

<sup>34</sup> 鈴木登美／大和和子・雲和子訳『語られた自己 日本近代の私小説言説』（岩波書店,2000）p.228

<sup>35</sup> 鈴木,前掲書（注34）p.232



【図8 「不壊の白珠」 22回挿絵】



【図9 「不壊の白珠」 121回挿絵】



ただ、「不壊の白珠」の小説本文では虚栄に満ちた女性の愚かさと、そうした女性に幻惑される男性の空虚さが語られるだけで、「痴人の愛」のようなアイロニーを含んではない。

1930 年前後、モダン・ガールをとりまく言説に転換が訪れ、反動的ともいえる批判が起こってくる。だがそもそも男性知識人やメディアによって理想化されたモダン・ガールを彼らが批判することは自己矛盾でしかない。「痴人の愛」のアイロニーはそうした自己矛盾を男性の語り手が自ら暴露したところにある。しかし、通俗小説では肯定すべき西洋化の肯定と否定とが便宜的に使い分けられ、矛盾はなかったことにされてしまう。結果、ミツヨ・ワダ・マルシアーノが女性映画という視点から、モダン・ガールが「時には日本

人の西洋化を肯定する行為として捉えられ、時にはからかいの種として捉えられた」<sup>36</sup>と指摘するのと同じことが通俗小説にも起こる。モダン・ガールは男性中心主義社会にとって都合のいい良妻賢母的なキャラクターと置換され、家庭への回帰、もしくは物語の圏外への追放という物語の型が形成されていく。玲子はすでに「からかいの種」でしかなく、ナオミのように小説本文と挿絵との葛藤をもたらしさない。玲子は読者の好奇の眼差しに曝され、消費されるだけだ。

さて、ここで小説から挿絵へと問題を戻しておこう。前節でも触れたが、ここでも製版技術の問題がキャラクターの形成に大きく関与することになる。ナオミは網目凸版のために全身を網点で覆われ、再現性の限界を示すことになる。一方、明確な輪郭線で描き出された玲子は、それゆえに実在の身体をもたない虚構の存在であることを読者に一目で認識させる。西洋的なリアリズムを放棄することで、虚構のなかで成立するリアリティを獲得するのである。これは模像であることを逆手にとった、ある種の開き直りだ。当初から本絵と差別化されてきた挿絵はそうした開き直りのうえに独自の表現を見出した。ここでベンヤミンが提示した受け手と芸術との距離についても想起しておこう。「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」<sup>37</sup>とベンヤミンはいう。オリジナルへの接近ではなく、受け手にイメージを接近させること。それによってファンタジーとしてのモダンライフを図像化してみせたのが複製技術時代に現れた新しい視覚芸術であった挿絵という表現だったのである。挿絵における女性イメージの翻訳とその定着はここに一つの方途を見出したのだといえよう。

## 5. 新聞挿絵という構図

写真製版の導入は挿絵画家にさまざまな表現を可能にした。同時に写真製版には印刷原稿の縮小、拡大が自在に行えるという利点がある。つまり、紙面構成にあわせて挿絵の大きさが自由に調整できるのである。特に 1920 年代半ばから新聞は情報量を次々と増加させ、紙面の変化も激しかった。こうした変化が挿絵にどのような影響を与えたのか。

1920 年代以降の新聞メディアと挿絵について木村荘人は「絵が新聞紙面へ登載される場合には、時処を問はず、絵の種類を問はず、凡て一列にこの「段」（大きさ）の制限のなかにあること、云ふ迄もないところである」と証言している<sup>38</sup>。基本的に挿絵の大きさは小説欄の大きさと連動する。たとえば、東京／大阪の両『朝日新聞』の朝刊の場合、1928 年 4 月以降 1 頁あたり 13 段組になっており、小説欄はそのなかでおよそ 2 段から 3 段、紙面の 5 分の 1 ほどを占めた。挿絵は小説欄に含まれるかたちで縦幅が 2 段から 3 段の間に収まるようになっている。朝刊の小説の場合、おおよそ初回から 2、3 回分ほどは挿絵が 3 段とやや大きく、その後は 2 段半の大きさで落ちつく。夕刊では 1 段半から 2 段ほどの大きさでほぼ一定している。特に朝刊の場合、連載小説は大きなセールスポイント

<sup>36</sup> ミツヨ・ワダ・マルシアーノ『ニッポン・モダン 日本映画 1920-30 年代』（名古屋大学出版会,2009）p.133

<sup>37</sup> ベンヤミン, 前掲書（注 10）p.590

<sup>38</sup> 木村, 前掲書（注 6）p.290

であり、経営的な意味でも重要視されていた。挿絵はアイ・キャッチャーの役割を果たしており、新しい小説へと読者を誘うのである。

だが、1932 年前後になると挿絵のサイズは縮小し、横長画面が増えはじめる。初回のサイズアップはそのままだが、縦 2 段の横長の長方形が標準サイズとなっていく。もちろんすべてが同一のサイズ、横長画面というわけではないが、挿絵の大きさと縦横の比率がこの時期にある程度画一化されたとみていいだろう。それ以前の朝刊の小説挿絵では画面の縦横は比較的自由だ。画家は画面の縦横を自由に構想している。登場人物の立ち姿を描く場合は縦長の画面にすればいいし、2 人の人物を描く場合、横長にしてもいい。縦横は場面によって描きわければいいのかである。しかし、2 段ないし 3 段を占める小説欄は全体の紙面構成から見ると横長であり、そのなかに含まれる挿絵も横長が主流になる。現に夕刊の小説挿絵は長く横長画面がほとんどであったことを考えれば、むしろ朝刊の方が特殊な状況にあったといえるだろう。1932 年前後になって、朝刊の新聞挿絵でも夕刊と同様に縦 2 段の横長画面が標準化したのである。こうした標準化の背景には映画の影響もあるだろう。挿絵画面をスクリーンに見立て毎日更新される新聞挿絵を見る読者。縦長画面を使わず、同一サイズの画面でつねに変化を求められる挿絵画家。画面の大きさの画一化は挿絵の構図に対する意識の変革をもたらしている。

ここで特に岩田専太郎に注目しておきたい。岩田は 50 年以上も挿絵画家として活躍するとともに画法の研究に熱心な画家としても知られた。「絵画的などな傾向でも掴みとる天性の柔軟な理解力が、時代感覚に的確に反応して人物の繊細さと、シャープな躍動感を表現し、一方、新しい視覚メディア、活動写真が教えた奥ゆきのある構図を自在に駆使する図柄をつくり出した」とは石井富士弥による岩田評である<sup>39</sup>。岩田とともに仕事をしたことのある小説家・小島政二郎は「岩田さんと組むと、毎日が殺気を帯びて来て、得もいえず楽しかった」<sup>40</sup>と岩田を絶賛している。単なる小説の説明ではなく、本文との格闘を経て一個の表現として挿絵を描き上げる。挿絵を視覚表現として認めさせた原動力の一つが岩田の挿絵であったことは間違いない。

岩田専太郎は父が家業の印刷業で失敗したのに伴って働きに出るかたわら、18 歳の時に伊東深水に師事した。その後は博文館などの大衆娯楽雑誌で挿絵などの仕事をしてきたが、関東大震災後、関西に移住し、大阪の中山プラトン社に入社、専属画家として『苦楽』や『女性』などの雑誌に挿絵を描いていた。岩田専太郎が注目を集め始めたのは三上於菟吉の「日輪」（『東日』／『大毎』1926/1/1-7/21）と吉川英治の「鳴門秘帖」（『大毎』1926/8/11-27/10/14 夕）の挿絵であった。

「日輪」における挿絵は「大正期の耽美主義やモダニズムを感じさせる」<sup>41</sup>ものであり、その画風は「和製ビアズリー」<sup>42</sup>とも呼ばれていた。【図 10】などは構成主義的な画面構成で旧来の挿絵と異なる筆法が意識されているといえよう。また、【図 11】は「鳴門秘帖」の挿絵であるが、「日輪」で試みた線画を基調にしつつ、浮世絵風の人物描写を取り入れ、さまざまなヴァリエーションの構図によって躍動感を

<sup>39</sup> 石井富士弥「視覚時代への出発」『名作挿絵全集』第 2 巻（注 13）p.120

<sup>40</sup> 小島政二郎「思い出のサシエ家達」『名作挿絵全集』第 6 巻（平凡社,1980）p.126

<sup>41</sup> 尾崎秀樹『さしえの 50 年』（平凡社,1987）p.163

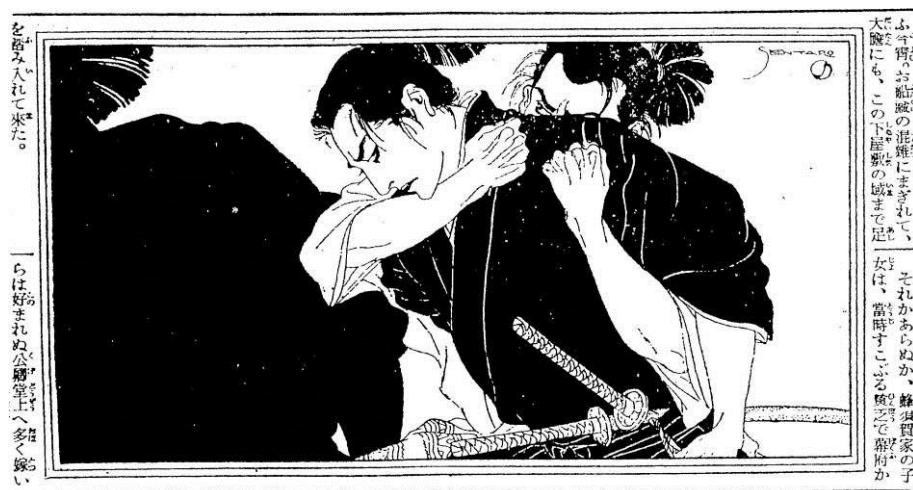
<sup>42</sup> 匠秀夫,前掲書（注 33）p.51

演出している。「鳴門秘帖」の挿絵について述べた尾崎秀樹のことばを参照しておこう。「さしえにそれぞれことなったフレームをつけ、流動感に富んだ構図を、みごとに活かしていた。なかには人物を真上から俯瞰したような構図をとったものもあり、その大胆な視角は、映画などの技法からヒントを得たのかもしれない」<sup>43</sup>。そうした試行錯誤のうえに岩田の挿絵は描き継がれていったのである。

【図10 「日輪」188回挿絵】



【図11 「鳴門秘帖」7回挿絵】



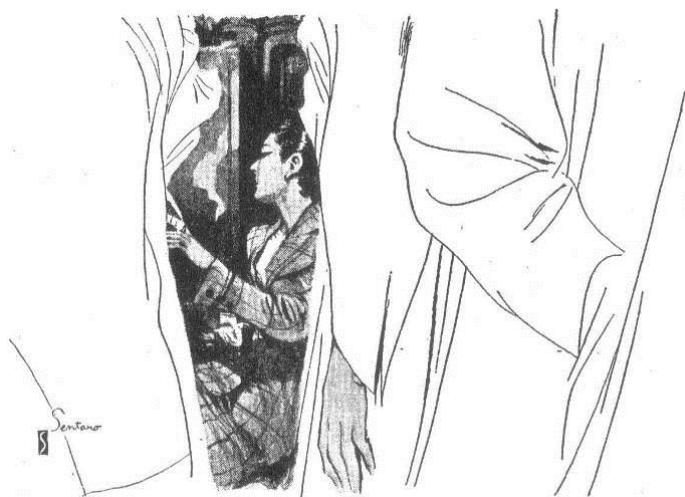
尾崎が指摘するように、挿絵における動きということをも岩田は追求し続けたといえる。挿絵とは「洋画と違って流動美を写さなければならない」<sup>44</sup>と岩田はいう。日本画、ことに浮世絵という岩田の出自と、自分は挿絵専門の画家だという自負がこの発言の背景にあ

<sup>43</sup> 尾崎,前掲書(注41) p163

<sup>44</sup> 「さしえ画家打明け話 岩田専太郎」『読売新聞』1936/4/22(5)

るといえる。だが、日々展開する小説に対抗して小説本文にはない「流動美」を挿絵によって表現しようとしたことは確かであろう。そのため、岩田は映画の表現方法、特に通俗小説と競合している現代物の映画を参考にしたであろうことは想像に難くない。「霊の審判」での「映画の挿絵化、挿絵の映画化」というコンセプトについては先にも触れたが、岩田のいう流動美はスチル写真を利用することで可能になるような類のものではなかった。重要なのは、いかに映画の表現方法を吸収し、さらに映画と異なる表現方法を獲得するか、ということにあった。挿絵画家たちは、まさにそうした試行錯誤を続けていた。1930年代の岩田の挿絵も映画表現に影響を受けたと思いき大胆なアングルや遠近法を使用した構図に特徴づけられている。まず最初に挙げるのは岸田國士の「暖流」（『東朝』／『大朝』1938/4/19-9/19）初回の挿絵である。【図 12】

【図 12 「暖流」 1 回挿絵】



「暖流」は赤字病院の再建を託された日疋祐三と病院の令嬢・志摩啓子、看護師の石渡ぎんとをめぐる恋愛小説である。啓子が指に刺したミシン針を病院で取ってもらうという場面が図像化されている。啓子の周囲には治療の経過を見守る医師がいる。挿絵画面の左右の大部分を占めるのがその医師たちであり、彼らは単純な描線で描かれる。その中央、縦長に細く切り取られたスペースに治療を受ける啓子の姿が見え隠れする。「格子縞のスーツがぴつたり似合ひ、心もちからだを捻つて、椅子の背へ片肘をかけた姿態が、申分なくあでやかな二十そこそこの娘」<sup>45</sup>という説明通りの啓子が表象されている。啓子の姿は網点によって強調され、画面中央だけが浮かび上がって見え、全体に緊張感を漲らせている。網目凸版と線画凸版の利点を融合させたハイライト版ゆえの効果であろう。

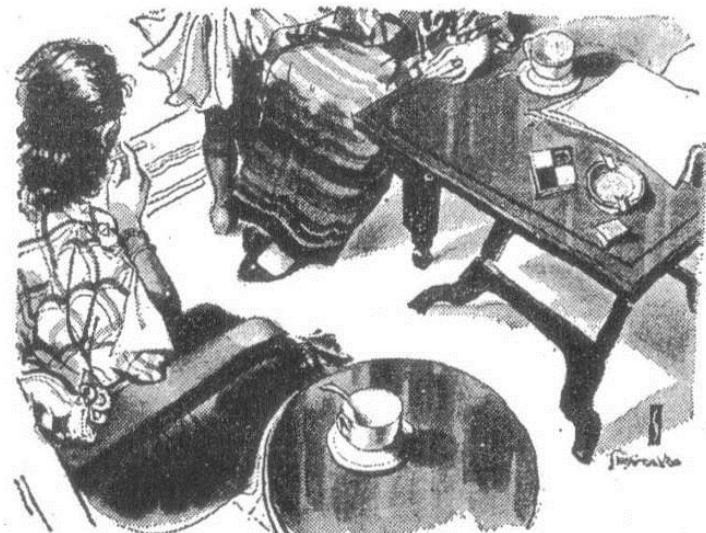
このとき、横長長方形の挿絵の枠のなかにもう一つ、縦長のフレームが出現することになる。この挿絵では読者の視線を画面の奥へと向かわせ、それと同時に物語内容へと読者を導き入れることが企図されているのである。挿絵はクローズアップができないかわりに、大胆な構図と写真凸版という製版技術との相乗効果によって独自の効果を狙うのだ。

また、斜め上からのハイアングルは 1930 年代の岩田の挿絵に特有だ。画面を斜めにして対角線の長さを活かし、横長画面を効果的に使おうとする意図がここにかがえる。俯

<sup>45</sup> 『大阪朝日新聞』1938/4/19 (11)

瞰的なハイアングルは、近代以前の絵巻物などにも見られる画法だが、遠近法や大写しなどとともに明確な意図のもとに使用されている点でそれらとは一線を画すだろう。既存の画法と映画のカメラワークに学びつつも、そこから離陸しようとする挿絵の表現を見ることができる。

【図13 「花咲く樹」110回挿絵】



【図13】は小島政二郎の「花咲く樹」（『東朝』／『大朝』1934/3/23-8/20）の挿絵である。「花咲く樹」は消極的で物静かななみ子とエロティックな魅力の持ち主の河内エマとを対照させ、エマが男性中心の社会のなかで力強くしたたかに生き抜いていく物語である。挿絵はなみ子が子どもを連れて夫に内緒でエマに借金を申しこみに来る場面だ。「ねえ、柴に内証で、一月ばかりお金貸してくれない？」というなみ子に、「亭主に内証のお金が要るなんて、女一人前なもの」<sup>46</sup>とエマが応じる。映画の場合、切り返しショットの使用も考えられる場面だ。ここでは画面上に位置するなみ子の上半身が省略され、手前左のエマも後ろ姿で描き出される。画面の大半を占めるのは2つのテーブルである。岩田の挿絵では人物の上半身を大きくフレーム・アウトさせ、開いた構図が採用されることが多い。読者はこうした挿絵に困惑しつつも、その構図の意味を同時に読みこまなければならない。

加えて、興味深いのは人物の配置だ。人物の配置は相互の権力関係を暗示する。このシチュエーションからいえば、金銭を借りる側のなみ子は貸す側のエマよりも心理的に劣位にあるはずだ。だが、挿絵ではなみ子はエマの上に位置し、この挿絵だけではどちらが貸す側でどちらが借りる側なのかは判断しにくい。挿絵が本文の読みを混乱させるダイナミズムがここにもあるのだといえる。

さらに、なみ子の脇に子どもがいることでもう一つの読みを提示してもいる。通俗小説では家庭に入る女性と外で働く女性を対照させることが頻繁に行われるが、たいていは家庭に入ることが女性の最終目標として設定される。子どもと夫とともに平穏な家庭生活を営むなみ子と、パトロンと愛人と子どもの間でジレンマに陥るエマ。家庭というドメステ

46 『大阪毎日新聞』1934/7/11（8）

イックな場にいるのはなみ子であり、エマはそうした場からは疎外されている。経済的にはエマの方が優位にあるが、家庭的という点でなみ子が優位に置かれることを挿絵が物語っているのだ。小説本文においては働く女性として男性たちの欲望と愛情のなかで苦心するエマの姿が繰り返し描かれる。時としてエマは男をごまかし、甘え、対等に渡り合う。こうしたエマの一举一動に小説「花咲く樹」の魅力があるのだが、岩田の挿絵はなみ子とエマとの究極的な権力関係を一瞬のうちに描き出してしまうのである。それはやがてエマが家庭へ入ることを予感させもする。今後の展開を読者に読みこませる、そんな役割を挿絵が担っているのである。

## 6. 視覚表現としての挿絵

1936年6月16日の『読売新聞』に次のような記事が掲載されている<sup>47</sup>。

著作権問題のかしましい折柄さきに「挿絵」の著作権確保を目ざして組織された「挿絵クラブ」では、最近映画製作者が新聞、雑誌に連載された有名作家の小説を映画化する場合、画家に無断でその「挿絵」を剽窃映画の場面にとり入れるのは「挿絵」の著作権の侵害であるとこれに抗議するため、十五日夜七時から青山六丁目の辰好軒で理事木村莊八、中川一政、林唯一、石井鶴三氏らが協議、まづ映画製作者の反省を促す一方内務省内の著作権調査委員会にその取締り方を求めることになった。

イメージのプライオリティをめぐる映画製作者への抗議は、とりもなおさず挿絵画家たちの凱歌だったとしていいだろう。挿絵が描き出したイメージの影響力の強さをうかがい知ることのできる事件である。

この記事のなかに、この前年まで中里介山と挿絵の著作権をめぐる争いを繰り返していた石井鶴三の名前があるのも興味深い。介山と石井の対立は1933年に石井が介山に無断で「大菩薩峠」の挿絵集を出版しようとしたことに端を発する。中里介山はそれを著作権の侵害として批難し、さまざまな言論活動を開始する。介山にあつて挿絵はあくまでも小説テキストの下位にあるものと考えられていたのである。それに対して、挿絵は小説テキストを前提としてはいるものの独立したものであると主張する石井とその擁護者である木村莊八とが介山に反論し、両者の対立は関係者を巻き込み、挿絵論争を引き起こすことになる。もちろん中里介山には自分の小説に対する強い思い入れがあったことは確かなのだが、その発言の矯激さに対する反感なども加わり、挿絵論争は石井鶴三側に同情的な意見が多かった。両者の争いはやがて法廷へとその場を移すことになるが、最終的には介山が告訴の取り下げをするかたちで終結する<sup>48</sup>。

この事件は挿絵が単に小説本文の付属物ではないことを主張するうえで重要な事件であったことはこれまでも繰り返し言及されている。「映画製作者の反省」を求める挿絵画家たちの声は自分たちの試みが映画に対してもプライオリティをもちうるという自信に

<sup>47</sup> 『読売新聞』1936/6/16（7）

<sup>48</sup> 高木健夫『新聞小説史』昭和篇Ⅰ（国書刊行会,1981）参照

満ちている。挿絵をめぐる認識の変化がこうした出来事に読み取ることができるだろう。

次章では、視覚表現として確立されるにいたった挿絵について、より具体的な事例をみていくことにする。その対象は石井鶴三である。石井鶴三は本章でも繰り返し言及したように挿絵を論じるうえでは不可欠な人物であり、鶴三を論じることは挿絵という視覚表現のあり方を検証することになるからである。



## 第7章 石井鶴三の可能性と不可能性

### 1. 石井鶴三の意義

木村荘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1920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」<sup>1</sup>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「日陰者扱い」されていた。だが、1920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、木村荘八、中村岳陵、鍋井克之らの名前を特色ある挿絵画家として挙げている<sup>2</sup>。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、林重義らの挿絵評を行っている<sup>3</sup>。ここに名前の挙げた多数の画家たちは、いわば西洋画や日本画を学んだ画家たちであって挿絵に関しては非専門家たちがほとんどだった。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、鍋井克之や小出楯重はともに二科会に出品を続け、白馬会洋画研究所を設立した。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。独特な美人画で知られる伊東深水は鏑木清方に師事し、院展や文展にも入選している。そうした画家たちの活躍が1920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を定位しようと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。<sup>4</sup>

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。

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。

<sup>1</sup> 木村荘八「挿絵の絢爛時代」『近代挿絵考』（双雅房,1943）p.61

<sup>2</sup> 宇野浩二「小説の挿絵」『大阪朝日新聞』1932/1/26（6）

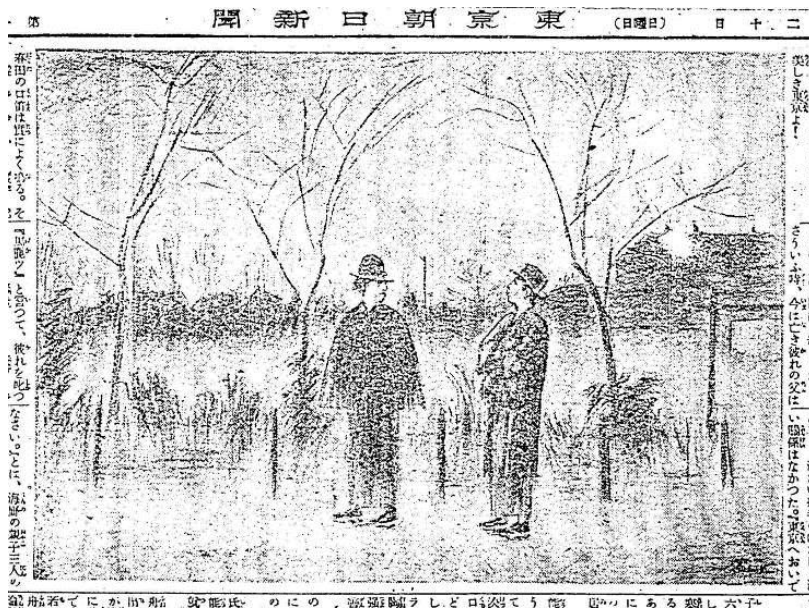
<sup>3</sup> 小島善太郎「挿絵芸術（二）」・「挿絵芸術（三）」・「挿絵芸術（四）」『大阪毎日新聞』1932/7/14-16

<sup>4</sup> 匠秀夫『日本の近代美術と文学 挿絵史とその周辺』（沖積社,2004）p.16

## 2. 石井鶴三と挿絵の時代

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。1921（大正10）年、石井鶴三は上司小剣の「東京」（『東京朝日新聞』1921/2/20-7/9）の挿絵を描くことになる。この前年、1920（大9）年にも鶴三は小剣の依頼を受け、「花道」（『時事新報』1920/4/5-9/11夕）の挿絵を担当していた<sup>5</sup>。「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」の挿絵についての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みた時だから、挿絵界に一種の驚異を与へた」<sup>6</sup>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」<sup>7</sup>と述べている。【図1】

【図1 「東京」1回挿絵】



ロング・ショットで読者に舞台や映画を見ているような距離感を感じさせるような安定した構図である。その中央に二人の男性キャラクターが配され、それぞれの個性が見てとれる。石井鶴三の挿絵はこうした安定感に大きな特徴があるといっていだろう。「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、1925（大14）年から鶴三がてがけた中里介山の「大菩薩峠」（『東京日日新聞』／『大阪毎日新聞』1925/1/6-26/10/21,2711/2-28/9/8夕）の挿絵はその新時代の到来をより一層印象づけた。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

<sup>5</sup> 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）参照

<sup>6</sup> 宇野、前掲文（注2）

<sup>7</sup> 渡辺圭二「『生ける人間』を描く」『名作挿絵全集 第三巻』（平凡社,1980）p.120

い墨一色をもつてし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」<sup>8</sup>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っ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」<sup>9</sup>。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。1920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っきりと出せる画材を選んで作画した。

「東京」と「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』1924/7/20-27/7/2）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』1926/8/11-27/10/14夕）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。限られた紙面に出来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1920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」<sup>10</sup>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、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

<sup>8</sup> 小島善太郎「挿絵芸術（二）」『大毎』1932/7/14（7）

<sup>9</sup> 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,1980）p.122

<sup>10</sup> 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る」『岩波講座文学2 メディアの力学』（岩波書店,2002）p.165

す」<sup>11</sup>。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。画家にとっ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。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、1928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。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ったので、新聞社から此挿絵を頼まれた時当然ことわった」<sup>12</sup>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。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<sup>13</sup>。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』1928/1/5-4/4夕）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57回のうち、挿絵がない第54回を除いた56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

<sup>11</sup> 石井鶴三「挿絵寸感」『日本電報』1941/1／引用は『美術家修行』（形文社,1994）p.159

<sup>12</sup> 石井鶴三「『大菩薩峠』挿絵を描いた頃」『文藝』1955/11／引用は石井,前掲書（注11）p.195

<sup>13</sup> 木村荘八「石井鶴三の挿絵」『石井鶴三挿絵集』（光大社,1934）p.9

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。一どうしたつてさういはれるのがほんたうのもの。一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ある……」

(27)。田代が以前芝居茶屋を営んでいた男に向かっていう台詞である。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、手っとり早く、そ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に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。一つまりそれが「新しい浅草」の精神である……」<sup>14</sup>。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、特に隅田川の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」<sup>15</sup>。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「溼東綺譚」（『東朝』／『大朝』1937/4/16-6/15夕）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

<sup>14</sup> 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,1928）／引用は『大東京繁昌記 下町篇』（平凡社ライブラリー,1998）p.278

<sup>15</sup> 川本三郎『大正幻影』（新潮社,1990）／引用は『大正幻影』（ちくま文庫,1997）

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、とってそれが現実の下町生活をそのままな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」<sup>16</sup>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、10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、芸人としたらその位のことはあたりまへで、うれゝば売れるほどよけいにうちを外にする。……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あ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。」(44)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』1924/3/20-6/14、『女性』1924/11-25/7)のナオミと比べると、その違いは明らかだ。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

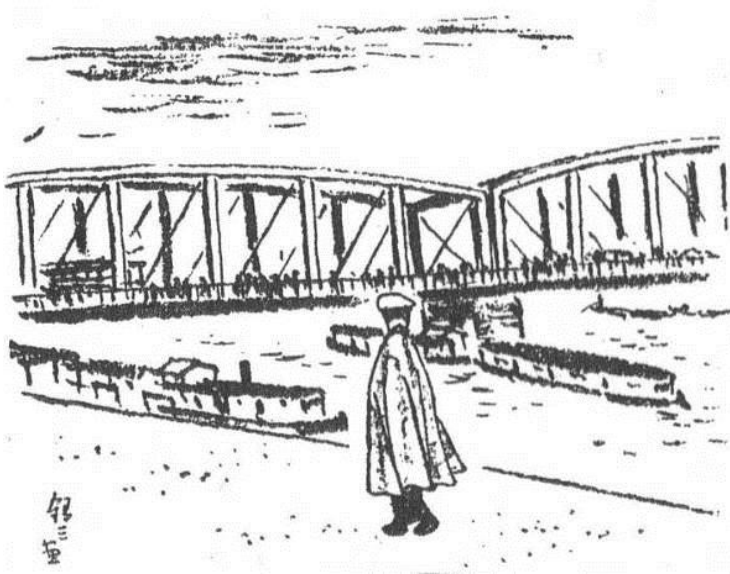
それでは「春泥」における郷愁を鶴三はどのように視覚化しているのか。まず、田代らが登場する場面と西巻が登場する場面とを参照してみよう。【図2・3】

【図2 「春泥」1回挿絵】



<sup>16</sup> 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,2007） p.23-4

【図3 「春泥」11回挿絵】



【図2】で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3】は矢の倉河岸から隅田川を望み、両国橋が大きく画面を横切っている。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ことがあったという。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」<sup>17</sup>と森銑三は記す。【図4】

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。

この挿絵は永井荷風の「墨東綺譚」の挿絵にもつながっているようにも思われる。「墨東綺譚」も玉の井の路地の奥に郷愁を仮構する。【図5】は初老の小説家・大江匡とお雪が初めて出会う場面だ。

<sup>17</sup> 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,1993）p.454

【図4 「春泥」 25回挿絵】



【図5 「溼東綺譚」 8回挿絵】



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の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『溼東綺譚』にふさわしかった画家は他にみいだしにくい」<sup>18</sup>と評される木村莊八だ。「溼東綺譚」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。「溼東綺譚」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、溝くさく、何となく水に縁があるように」<sup>19</sup>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

<sup>18</sup> 磯田光一『永井荷風』（講談社,1979）／引用は『永井荷風』（講談社文芸文庫,1989）p.277

<sup>19</sup> 木村莊八「溼東挿画余談」『改造』1937/7



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。

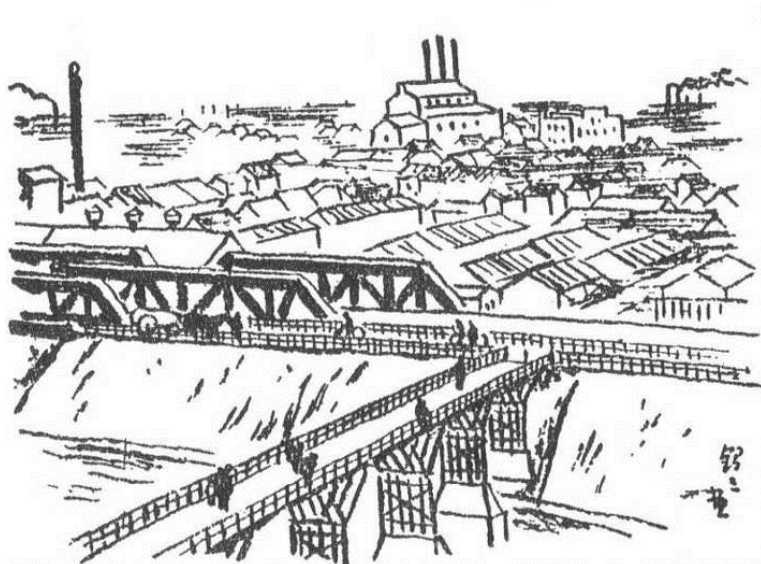
ただ、「春泥」と「溼東綺譚」とで異なる点があるならば、それは登場人物たちが戻っていく場所だろう。「溼東綺譚」の大江はお雪と別れた後、山の手の自分の家に戻っていった。しかし、「春泥」の役者たちは郷愁と現実とを雑居させながら生活を続けなければならない。由良は矢の倉に、西巻は八丁堀に、田代は茅町に、三浦は松葉町に、小倉は三筋町にそれぞれ帰っていく。一座の解散話は若宮の自殺でいったんは立ち消えになったが、しかし、それは一時的なものでしかなく、彼らの将来が時代の変化に翻弄されることは容易に見当がつく。彼らはやがて郷愁が近代化の波に浸食されていくのを目の当たりにするだろう。「春泥」最終回には次のような一文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

……やがて三人は田端へつゞく道灌山の崖のうへに立つた。一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。一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…… (57)

水辺の記憶をたどることから始まったテキ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」56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6】

【図6 「春泥」56回挿絵】



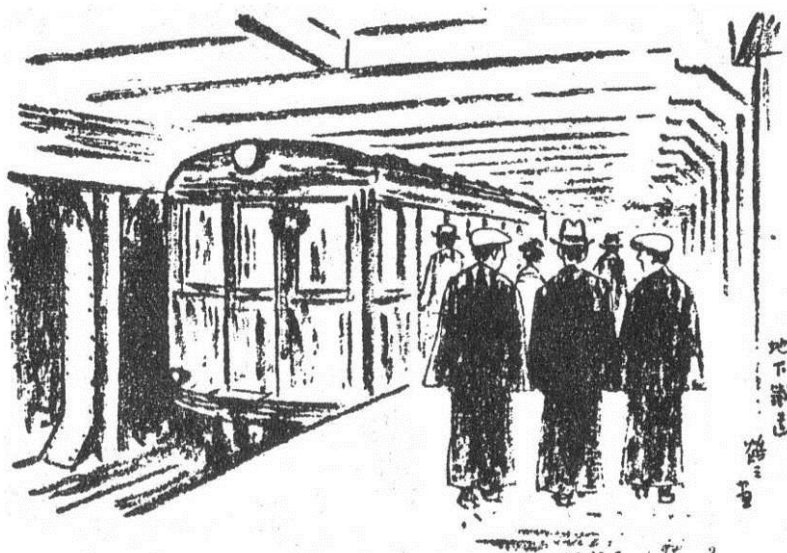
この挿絵の特徴はロング・ショットが使われていることだ。「春泥」は会話場面が多く、人物描写に重きが置かれるため、ほとんどの場合で登場人物を画面におさめるサイズのみドル・ショットが使用され、風景全体を描き出すロング・ショットの使用は少ない。このロング・ショットによって読者は三人の登場人物と同じ視点から東京の町並みを見下

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。テキストには「林立する煙突」とあるものの、挿絵では煙突が中央に3本、左に1本と少なく、画面全体が落ち着いて見える。この後に「変ったなア」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。(57)

三人が乗るのは1927年12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<sup>20</sup>。物語冒頭で隅田川沿いを歩いていた3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いる点である。【図2】では隅田川を背景にしていた三人の登場人物たちは【図7】では地下鉄道を背景にする。

【図7 「春泥」57回挿絵】



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」の方が好ましかったのかもしれない。いずれにせよ、鶴三は久保田万太郎の文字テキ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。挿絵は文字テキストに書かれてい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。

<sup>20</sup> 「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20年や明治44年から15年など、断片的に設定年が示され、おおよそ1925-6年ごろと推測できる。ただし、最後の地下鉄道の開業が1927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。

## 5. 挿絵は誰のものか

いったい、挿絵とは誰のものなのだろうか。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。<sup>21</sup>

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。

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（中にはマチスやデュファイやキリイ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」<sup>22</sup>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」<sup>23</sup>と書いている。1932年には『大阪朝日新聞』の販売部数が100万部を突破し<sup>24</sup>、『大阪毎日新聞』は1929年には150万を、『東京日日新聞』も1930年には100万を超える発行部数を誇った<sup>25</sup>。『大朝』や『大毎』、『東日』に限らず、1920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った。他面でそれは画家たちにとっての好機でもあった。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」<sup>26</sup>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ったといえるだろう。そうした事態は大衆社会のなかで画家たちが自分た

<sup>21</sup> 石井鶴三「さし絵画家として」『中央美術』1923/7／引用は石井,前掲書（注11）p.47

<sup>22</sup> 植田寿蔵「小説に挿絵は不要か」『大朝』1932/6/6（10）

<sup>23</sup> 小島善太郎「挿絵芸術（一）」『大毎』1932/7/13（7）

<sup>24</sup> 『朝日新聞社史 資料編』（朝日新聞社,1995）を参照

<sup>25</sup> 『東日七十年史』（東京日日新聞社,1941）、『毎日新聞七十年』（毎日新聞社,1952）、『毎日新聞百年史』（毎日新聞社,1972）などを参照

<sup>26</sup> ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」（1935-6）／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,1995）

p. 590

ちの存在意義を問い直すことが必要になったために起こった。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。

1920～30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によって、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」<sup>27</sup>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（モーリス・ルブラン原作「真夜中から七時まで」『読売新聞』1932/1/17-10/15夕）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た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。前衛という自己認識には大衆を遅れたものと見なす意識があるということである。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<sup>28</sup>。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ないところであった。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」<sup>29</sup>。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、そのままを写實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。

<sup>27</sup> 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）p.283

<sup>28</sup> 座談会「〈大衆〉の登場—ヒーローと読者の時代」池田浩士編『文学史を読みかえる 2 大衆の登場』（インパクト出版会,1998）を参照

<sup>29</sup> 紅野、前掲論文（注10）p.168

少なくとも、自らの挿絵の使用をめぐる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」<sup>30</sup>。「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、結婚や家庭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、そうした文字テキ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. 石井鶴三の可能性と不可能性

石井鶴三の新聞挿絵は「春泥」以降、当時大衆小説と呼ばれた時代小説へと移行していく。皮肉なことにそうした転換は鶴三を通俗小説の世界から遠ざける結果となった。1920年代後半以降、時代小説と並んで新聞紙面を彩り始めた現代小説、とりわけ通俗小説には石井鶴三の挿絵が不向きだったということも実際問題としてあっただろう。木村荘八がいうように、鶴三には「文学的な面白味や、洒落や、色気や、艶や、詩」の欠如という弱点があった。たとえば、「春泥」と同じ関東大震災後の浅草を舞台にした小説として、川端康成の「浅草紅団」（『東朝』1929/12/12-30/2/16夕）がある。そのなかに浅草の風景を描写した箇所がある。<sup>31</sup>

帝京座の歌劇を見給へ、光源氏や業平朝臣一朝臣よ、話は別だが、都鳥の向島はコンクリートの河岸公園となった。向島名物、長命寺の桜もちを売る家も、コンクリート建となった。

浅草の再建が進む様子がここに描かれている。言問橋はコンクリートとなり、町には鉄筋コンクリートのビルが建ち並ぶ。五重の塔や浅草観音、伝法院境内の庭園などに代表される古い浅草から、地下鉄食堂などに象徴されるモダンな浅草への転換期がとらえられているのだ。この場面を太田三郎は次のように挿絵にしている。【図8】

<sup>30</sup> 石井鶴三「『石井鶴三挿絵集』自序」『石井鶴三挿絵集』（光大社,1934）p.27

<sup>31</sup> 『東京朝日新聞』1930/2/8 夕（1）

【図8 「浅草紅団」 31回挿絵】



石井鶴三によってとらえられた【図6】の浅草の町並みとはやや角度が異なるが、隅田川に渡した鉄橋とその向こうの煙突など、ほぼ同じ光景だと見ていいだろう。ただし、【図8】にはそうした浅草の風景に光源氏や在原業平を連想させる人物を配することで千年近い時空をつなぎ合わせるモダニズム的な感覚が息づいている。木村が「文学的な面白味や、洒落」と呼ぶような遊びの感覚や柔軟さを鶴三の挿絵に求めることは難しい。加えて、「色気や、艶や、詩」の欠如についても同様だ。通俗小説においては女性読者を意識して女性イメージが描かれる挿絵の流れが存在していた。女性イメージを前景化する挿絵の水脈は1930年代の新聞通俗小説の最盛期に至って多数の人気挿絵画家の出現へと連続していく。鶴三はそうした水脈からは外れていくのである。

ただし、大衆小説への移行は鶴三を違う形で石井鶴三の可能性を導き出すことになった。鶴三は自らの近代西洋美術の技法を武器に虚構の世界をいかに現実にするかという可能性を挿絵によって追求しようとしたのだ。大衆小説は歴史的な意味での過去を舞台にしながら、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。ここで池田浩士の大衆小説論を想起しておこう。池田は「大菩薩峠」について机龍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龍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、龍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」<sup>32</sup>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。鶴三は挿絵という領域でどうすれば大衆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を試行錯誤する道を選んだのだ。そうした試行錯誤こそが石井鶴三の可能性であっただろう。

だが、ここにもう一つの皮肉が潜んでいた。時代状況の変化のなかで時代小説をはじ

<sup>32</sup> 池田浩士『大衆小説の世界と反世界』（現代書館,1983）p.71

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って、読者を逆規定する」<sup>33</sup>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う。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ていくのである。<sup>34</sup>

近来、新聞社の製版部の進歩は著しいものがあった、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ったからで、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しは事実であります。

「宮本武蔵」（『朝日新聞』1938/1/5-39/7/11夕）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。1930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。網の部分を出す仕事は専門の技術者が行うため、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のであろう。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。複製技術とともに歩んできた挿絵がこのとき一つの限界を迎えていたのだ。ただ「やむを得ぬところ」としか語りえぬ鶴三の姿はおそらく多くの挿絵画家たちの実感であっただろう。しかし、そうした実感は語られることがほとんどない。その空白を私たちは眺めるだけなのだ。

---

<sup>33</sup> 池田、前掲書（注 32）

<sup>34</sup> 石井鶴三「『宮本武蔵』挿絵集」『宮本武蔵挿絵集』（朝日新聞社、1943）／引用は石井、前掲書（注 11） p.164-5

## 第8章 女性イメージと挿絵 —1910年代の新聞挿絵—

### 1. 挿絵史への視線

新聞小説の歴史を総合的かつ詳細に調査し、新聞小説研究の基礎を築いたのは高木健夫であろう。挿絵についても高木は挿絵画家と小説家との関係や新聞の技術的な問題などに触れており、先駆的な業績を残している。高木によれば、『読売新聞』紙上で小説家と挿絵画家の名前が併記されはじめたのは、入江新八の「潮は満ち来る」（1921/2/11-7/24）連載時だという<sup>1</sup>。このとき、入江新八の名前と並んで森田ひさしという画家の名前が記載された。その背景について高木は小説家・上司小剣の影響があったと推測している。上司小剣は「森の家」（『婦人公論』1919/4）の執筆時、挿絵を担当した石井鶴三の挿絵に対する取り組みから小説と挿絵の関係を再認識するに至ったと自ら記している。小剣のことばを一部引用しておこう。<sup>2</sup>

一番初めに「婦人公論」に絵入の続き物を書いた時、同社から石井鶴三氏に挿絵を頼んでくれて、以来私は小説の挿絵といふことに対する考へ方が大変に重くなつて、少し力を入れた絵入小説を書く時は必ず石井氏に挿絵をお頼みしてゐるが、同氏も快く引き受けて気持ちいい絵を描いてくれる。

東京美術学校で彫刻を学んだ石井鶴三は美術雑誌『平旦』や『方寸』、風刺漫画雑誌『東京パック』などでも活躍する新進気鋭の美術家であった。上司小剣は執筆活動とともに、読売新聞社の文芸部長などを勤めていた。当時小剣は社の第一線を退いていたものの、挿絵画家の位置づけについて小剣が読売新聞の記者に対して助言をした結果、画家の名前を記載することになったというのが高木の見解だ。

だが、他の新聞においては1917年頃からすでに画家名の記載が行われている。たとえば、『東京日日新聞』と『大阪毎日新聞』では徳田秋声の「誘惑」（1917/2/11-7/5）連載時に池田輝方・池田蕉園の名前が初めて小説家の名前とともに記載された。『東京朝日新聞』でも渡辺霞亭の「黒水晶」（1917/3/26-11/16）に春僊という画家の名が記されていることが確認できる。また、『大阪朝日新聞』でも同じ1917年に連載された佐藤紅緑の「孔雀草」（6/21-11/25）で北野恒富の名前が記載され、1919年の佐藤紅緑の「黄金」（1/1-7/3）以降、小説家名と画家名の併記が定着した。画家名の記載は石井鶴三と上司小剣の影響に限定されるものではないのである。

ただ、これらの事例を高木が知らなかったわけではないだろう。高木が『読売新聞』での事例を取り上げたのは石井鶴三のもつ挿絵史上の意義を特に重要なものと位置づけていたからであろう。

上司小剣の「東京」（『東朝』1921/2/20-7/9）における石井鶴三の登場が挿絵の大きな転機になったことはすでに多くの指摘がある。挿絵の歴史という幅広い視野でいち早く

<sup>1</sup> 高木健夫『新聞小説史 大正篇』（国書刊行会、1976）p.180-1

<sup>2</sup> 「小説家から挿絵画家への注文 挿絵画家は作家の女房」『読売新聞』1921/3/13（7）



鶴三登場を意義づけたのは木村荘八であろう。永井荷風の「墨東綺譚」（『東朝』／『大朝』1937/4/16-6/15夕）の挿絵などで知られる木村は挿絵画家として活躍とともに挿絵の語り部であった点で重要だ。木村は明治以降の挿絵の歴史を次のように概括している。<sup>3</sup>

僕は仮りに、幕政時代を前史として、明治に入り、小林清親時代を挿絵の第一時代に数へ、これは大体単色版時代であるが、次に、同じ板下の仕事が「口絵」と「さしゑ」のかなりはつきりとした二分野に分れた時期、春陽堂本時代と云ふべきものがある。「口絵」は木版極彩色で、その筆名も大きく謳はれて出ながら、「さしゑ」の方は粗末な機械版扱ひで、筆名もろくに明されずにゐる、年方・清方の時期があるわけ。これを第二時代に数へたいと思つてゐるのである。

それから第三時代へ転じ、これがまあ「現代」への契機となると考へたいのであるが、この第三時期は第一時期のやうな専ら単色版時代に戻つて、一しかし思へらく、挿絵の美の醍醐味は単色版にこそあるものだ。一時期のきっかけを名指して云へば、前記の、小説『東京』に於ける場合の、挿絵家石井鶴三の初登場から。

「東京」に続き、木村荘八と河野通勢、川端龍子、山本鼎による白井喬二の「富士に立つ影」（『報知新聞』1924/7/20~1927/7/2）、さらに鶴三による中里介山の「大菩薩峠」（『東日』／『大毎』1925/1/6~26/7/21,27/11/2-28/9/8夕）の挿絵が出るに至る。この状況を木村は「「山」の連中が処女地の「挿絵界」に向つてデビューした」という<sup>4</sup>。「山」とは文展をはじめとする展覧会のことで、展覧会に出品する画家を「本絵描き」と呼ぶ。石井鶴三の登場以来、「山」出身の「本絵描き」たちが挿絵の世界に次々と現れ、挿絵が黄金期を迎えることになる。鶴三の登場は挿絵の黄金期のきっかけになったのだというのが木村荘八の主張である。こうした観点に立てば、鶴三と小剣の関係、小剣と読売新聞社との関係、そして、新聞小説欄での画家名の記載、という一連の出来事に関連があることを高木健夫が感じたことも首肯できる。だが、それでは『東朝』や『大朝』、『東日』や『大毎』などにおける画家名記載の意味はどのように考えられるのか。画家名の記載は少なくとも挿絵の意味合いの変化を示しているはずだ。それは石井鶴三の登場以前から徐々に起こってきていた。ここには単なる石井鶴三という個人の問題に還元できない問題があるのではないか。石井鶴三を一つの転換点として語ることで見えなくなる問題。そもそも、そうした挿絵史のパラダイムはどのように準備されたのか、について次節で整理していきたい。

## 2. 挿絵史の遠近法

明治期以降の小林清親らの活躍した単色版時代を第一時代、水野年方・鏑木清方が輩出した春陽堂本時代を第二時代、そして、石井鶴三の「東京」以降の第三時代という木村荘八による時代区分は画家の活躍時期や技術的な区分によっており、非常に明確だ。その

<sup>3</sup> 木村荘八「挿絵の絢爛時代」『近代挿絵考』（双雅房,1943）p.60-1

<sup>4</sup> 木村,前掲文（注3）p.59-60

ため、その時代区分が後代の論者によって踏襲されていくことになったのだといえよう。大衆文学の研究で知られる尾崎秀樹には石井鶴三の挿絵の意義に触れた文章がある。<sup>5</sup>

木村荘八は明治末から関東大震災までの十数年間を、「挿絵暗黒時代」とさえ評しているくらいだ。しかし石井鶴三が「東京」（朝日新聞）のさしえを担当し、川端竜子、山本鼎、河野通勢、木村荘八の四人が組んで、「富士に立つ影」（報知新聞）のさしえを引き受けるようになると、さしえにたいする一般の認識は改まり、マスコミも新しい描き手を本画家の中にもとめはじめた。

尾崎秀樹は挿絵を大衆文学との関連から重要視し、挿絵に関する発言も多く残している。ただ、その基本的な部分において尾崎が木村の挿絵に関する文章を参照していたことは所々に木村からの引用が使用されていることから理解できる。木村荘八を論じた文章のなかで尾崎は次のように木村の業績を位置づけている。「木村荘八はさしえを「ある独立した特定の画式」をもつもの、テキストをもち、それを明示する複製芸術としてとらえることで、改めて歴史の流れをふりかえろうとした。この一連の仕事は、さしえ史を、美術史の一環として正しく位置づけようとする、はじめての試みであった」<sup>6</sup>。尾崎のいうように、木村は挿絵史を語る、ほとんど唯一の存在であったことは間違いない。

日本近代美術と挿絵とを関連づけて論じた匠秀夫の石井鶴三の登場に関する発言にも注目しておこう。<sup>7</sup>

小説と挿絵の関連は江戸末期の稗史、読本類以来古い歴史を持つが、単なる場景説明ではなく、作中人物の描写に留意して、一つの素描画としてのレアレテを持ったものとして描かれるようになったのは、まだそれほどふるいことではない。こうした挿絵の近代性獲得という点から見ると、石井鶴三の『東京』（上司小劔、大正一〇年）や『大菩薩峠』（中里介山、大正一二年）への挿絵は画期的な業績であり、彼の抜群の素描力を駆使した挿絵はそれまでの、小説のアクセサリ位置にあった挿絵の存在を一挙に押し上げるようになった。

技術的な分析をもとにして石井鶴三の挿絵の意義を説く匠の文章には木村荘八の名前は出てこない。だが、この一文は「木村荘八の『溷東綺譚』」という題名の文章のなかにもあり、挿絵を語ることの前提に木村荘八と石井鶴三の関わり合いが想定されていたようにも思われる。「白井喬二『富士に立つ影』の挿絵」という文章においても、木村荘八の文章を引用して1920年代に多くの本絵描きが挿絵を描き始めたことを紹介している。匠にとっても木村による挿絵史が参照すべきものとして認識されていたことがわかる。

挿絵の歴史を語る際、木村の挿絵史のパラダイムはきわめて強力に作用する。それは尾崎秀樹が指摘するように、「その言葉のひとつひとつが、実作による貴重な体験によっ

<sup>5</sup> 尾崎秀樹『さしえの50年』（平凡社,1987）p.14

<sup>6</sup> 尾崎,前掲書（注5）p.175

<sup>7</sup> 匠秀夫『日本の近代美術と文学』（沖積舎,2005）p.13

て裏づけられている」からだ<sup>8</sup>。確かに当事者として、専門家として語りうる立場にいた木村にしか語りえない事柄もあっただろう。その点で木村の言説を全否定するわけではない。木村のいうように石井鶴三の登場が挿絵史の転換点であることに基本的に賛成だ。

しかし、特権的な語りであるがゆえの陥穽もあるのではないだろうか。それは木村の言説が美術史のなかに挿絵を位置づけるという明確な動機に基づく専門家向け、創作者寄りのものであるからだ。木村は通俗受けする挿絵の歴史を「暗黒時代」と呼び、その後の「本絵描き」たちの登場を劇的に語る。そこには芸術家、美術家としての木村の自負が垣間見える。だが一方で、それは「暗黒時代」というある種の断絶をレトリックとして必要とする。これは北田暁大が1920年代に起こった広告に関する言説の変化について指摘した点と並行関係にある。北田は1920年代にそれ以前の広告を否定的に眺めることでこれからの広告のあり方を論じる言説が増加した点を指摘し、次のように結論する。「一九二〇年代の〈広告〉をめぐるディスコース・ネットワークが、広告の言説史上はじめて、自らの位置する現在とそれ以前の広告のあり方の「断絶」を明確な形で捉え、その隙間から自らが探求すべき広告の姿を逆照射しようとしたということ、すなわち、二〇年代以降の広告をめぐる言説がはじめて否定に媒介される「自意識」を持つにいたったということである」<sup>9</sup>。広告に関する言説と類似した事態が挿絵にも起こっていた。北田の言い方を借りれば、木村の挿絵史は否定すべき過去としてある種の挿絵を「暗黒時代」へ周縁化する「自意識」によって成立する。これは複製技術時代の進展とともにさまざまなジャンルに横断的に起こってきたパラダイム・チェンジの結果がこうした新たな言説の登場を促したのだろう。挿絵を語る際に木村が導入したのが画家としての専門性だ。専門家の鑑識眼ゆえに技術の優劣を判断材料として語る木村の評価は一つの評価を示しはするが、その評価がそのまま挿絵の価値に直結するわけではないことには留意すべきだろう。そうした評価もさることながら、読者たちは能動的に挿絵を見、自分なりに価値を見出す。「芸術愛好家は精神を集中して芸術作品に近づくのに対し、大衆は芸術作品に気散じをもとめている、芸術愛好家にとって芸術作品は一心不乱な帰依の対象であり、大衆にとっては娯楽の種である」とヴァルター・ベンヤミンが指摘するとおりである<sup>10</sup>。木村は「娯楽の種」でしかない挿絵を「崇拜」に値するものにするため、画家たちの努力の痕跡を示す立場に立つ。後に中里介石と石井鶴三が挿絵の著作権をめぐって激しく対立した際、徹底的に画家の立場を訴え続けたのが木村であったことが木村の立場を物語っている。

だが、挿絵は印刷によって毎日更新され続ける複製芸術である。そこにアウラを付加することで挿絵の地位向上を目指すのが木村の戦略とはいえ、それとは異なる思惑も挿絵には働いているはずだ。たとえば、紅野謙介は石井鶴三が「大菩薩峠」の挿絵を描いた背景を次のように指摘している。「石井鶴三を起用したのは、挿絵の重要性を認識した新聞資本の側であった。それは純粋に美術としての挿絵の価値を了解してのことではないだろ

<sup>8</sup> 尾崎,前掲書(注5) p.172

<sup>9</sup> 北田暁大『広告の誕生』(岩波書店,2000) / 引用は岩波現代文庫版(岩波書店,2008) p.103

<sup>10</sup> ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」(1935-6) / 引用は浅井健二郎編訳・久保哲司訳『ベンヤミン・コレクションI 近代の意味』(ちくま学芸文庫,1995) p.624

う」<sup>11</sup>。紅野謙介は新聞紙面の写真や図版の飛躍的な増加と挿絵の関係を論じ、1920年代後半を「グラフィズムの時代」と位置づけ、そのなかで挿絵も自らのアイデンティティを模索する点を分析している。1920年代以降の挿絵とは「小説本文のなかに「挿」しはさまれた「絵」である」と同時に、「広告や写真・図版などの多種多様で百花繚乱たる、同時に一日にして廃棄されてしまうグラフィックのなかに「挿」しはさまれた、復古／美術としての「絵」でもあった」と紅野はいう<sup>12</sup>。紅野は主に石井鶴三や木村荘八がいかに他ジャンルのグラフィックから挿絵を差別化しようと考えていたかを論じ、彼らの試みがベンヤミンのいわゆる芸術の礼拝的価値と展示的価値との狭間でいかにせめぎあっていたのか、ということを示唆してくれる点で非常に刺激的だ。

1920年代、日本では大衆化の時代を迎えるとともに、メディアの急速な発達が進められる。いわゆる複製技術は大衆社会を支え、かつそれに促されるように進歩していく。大衆化の時代はまさに複製技術の時代なのである。広告や写真、図版など、多くのイメージが紙面にあふれるなかで、どのようにすれば挿絵が大衆読者に見るべき価値を認められるのか。そうした問いかけを通して既成の美術の概念を大きく逸脱し、マス・メディアや大衆に向かって新たな表現を開いていこうとする試みがなされる時代であった。木村荘八の挿絵史の構想はこうした時代にあって画家たちがいかに格闘したかを説明するためのものであったはずだ。ただ、創作者側の問題と同時に別にメディアの問題として挿絵を考える必要性も出てくる。大衆化の進むなか、多数の読者を取り入れるために新聞メディアは挿絵を利用する。読者の視線をとらえるための挿絵、アイ・キャッチャーとして挿絵を考えるということであろう。それは挿絵を読者に近づけ、その近さゆえに読者は挿絵に新しい価値を見出すことが可能になるのだ。挿絵を読者に近づけるための方法、それが画家名の記載という事態であろう。画家の名前をめぐる社会的、文化的、経済的な変動を新聞メディア側が活用することに自覚的になった結果が画家の名前の明示である。そして、それは石井鶴三登場以前、1917年前後から起こっていた。次節ではその変化について再検討していきたい。

### 3. 女性挿絵の系譜

石井鶴三以前の画家名の記載についてはいくつかの指摘がすでにある。「挿絵画家の名前をめぐるせめぎ合いは、『東京朝日』に関していえば一九一七（大正六）年前後を境に変化が起きてくるといえる」<sup>13</sup>という紅野謙介や、「大阪朝日新聞は他紙に先がけて、大正6年頃からは小説に作家名だけでなく画家の名も併記して、挿画の地位を向上させている」<sup>14</sup>という小川知子の指摘がそれである。紅野は『東京朝日新聞』では田山花袋の「残雪」（1917/11/17-18/3/4）が小説家名と画家名が併記された最初としている。だが、実

---

<sup>11</sup> 紅野謙介「新聞挿絵と挿絵のインターフェイス——一九二〇年代の転換をめぐる」『岩波講座文学2 メディアの力』（岩波書店、2002）p.167

<sup>12</sup> 紅野、前掲論文（注11）p.170

<sup>13</sup> 紅野、前掲論文（注11）p.160-1

<sup>14</sup> 小川知子「近代大阪の女性画家とグラフィック—島成園と木谷千種の仕事—」『大阪の歴史と文化財』14号（2004/10）p.31-2

際はその前、渡辺霞亭の「黒水晶」（1917/3/26-11/16）連載時が最初だった。渡辺霞亭の名前の脇にやや小さめのポイントで春僊の名が添えられている。春僊とは名取春仙の別号であった<sup>15</sup>。

ただし、これより以前に小説家と画家の名前が併記される例が『大阪毎日新聞』と『東京日日新聞』とにみられることについては先述した。徳田秋声の「誘惑」（1917/2/11-7/5）の連載予告には小説の紹介とともに次のような一文が掲げられる。<sup>16</sup>

尚新聞小説の情味を添ふるに最も必要な挿画は、

池田輝方氏 池田蕉園女史

御夫婦が、各その得意とする人物場景を選んで、艶麗なる筆を揮はれることになつて居ります。蕉園女史が新聞の挿画に筆を揮はれるのは今回が初舞台ださうですから、新聞小説に於ける処女作と云つてもよろしく、挿画ずれのしない趣味の高雅な其画が、一つ一つの独立した芸術品としても、如何に紙上に光彩を放つかは今から期待され既に定評のある輝方氏の手腕と相待つて錦上更に花を添ふるの美観であらうと想像されます。

【図 1 「誘惑」予告：『大阪毎日新聞』1917/2/6（9）】

**新小説豫告**

**「誘惑」** 徳田秋聲

右につき作者秋聲氏は抱負を語りて曰く――  
 この小説は三人の母の手を轉々する子供の運命を中心として起れる  
 事應に人情の波瀾を描くのですが、色々の意味に於て新聞掲載の通  
 俗小説に聊か一新紀元を劃したい希望を以て筆を起さう  
 と思ひます。在來の新聞小説の多くはその名は家庭小説でありなが  
 ら、徒に低級な讀者の感情を喚ぶることにのみ力を用ふるために不  
 健全な感情の誇張や厭味な感傷を強ふるやうな挑發的のものが多く  
 やうに思はれます。通俗小説には無論筋の面白味が主にならない譯  
 に行きませんが、家庭小説云ふ以上は一般讀者の興味を惹くと同  
 時に今少し程度の高い時代に適應したものでなければならぬと思ひます。「誘惑」が果して其目的を達するや否  
 やは疑問ですが、少くも私の新しい試みだと言ふに憚らない。  
 尚新聞小説の情味を添ふるに最も必要な挿画は、

**池田輝方氏 池田蕉園女史**

御夫婦が、各その得意とする人物場景を選んで、艶麗なる筆を揮はれることになつて居ります。蕉園女史が新聞の挿画に筆を揮はれるのは今回が初舞台ださうですから、新聞小説に於ける処女作と云つてもよろしく、挿画ずれのしない趣味の高雅な其画が、一つ一つの独立した芸術品としても、如何に紙上に光彩を放つかは今から期待され既に定評ある輝方氏の手腕と相待つて錦上更に花を添ふるの美観であらうと想像されます。

【図 1】では画家の名前がポイントの大きな文字で示され、強調されている。池田輝方

<sup>15</sup> 名取春仙は島崎藤村の「春」（1909/4/7-8/19）、漱石の「三四郎」（同 9/1-12/29）、「明暗」（1916/5/26-12/14 東／-12/27 大）、森田草平の「煤煙」（1910/1/1-5/16）などの挿絵を担当したことで知られる挿絵画家。

<sup>16</sup> 『大阪毎日新聞』1917/2/6（9）

と池田蕉園は夫婦で、ともに浮世絵師系の日本画家・水野年方に師事していた。夫婦ともに日本画で多くの作品を発表し、新進気鋭の画家として華々しい活躍を見せていた。この前年1916年には夫婦ともに文展の特選を受賞し、世間の注目を集めてもいた。『東日』／『大毎』がそうした話題性を当てこんで輝方・蕉園夫婦を挿絵画家に採用したことは間違いない。東西で異なる小説と挿絵を採用していた『朝日新聞』系列に比べ、1910年代初めから一貫して東西同時に同一の小説を掲載する戦略を採っていたのが『東日』と『大毎』であった。挿絵でも社外画家の鱒崎英朋や鏑木清方をいち早く採用するなどして、新たな購読者層の掘り起こしを図っている。画家名の記載も『東日』／『大毎』が宣伝戦略として活用していることが看取できる。それは「誘惑」に続いて小杉天外の「七色珊瑚」（1917/7/6-12/29）でも輝方と蕉園とに共作させたことから理解できよう。

「誘惑」の前に連載された菊池幽芳の「毒草」（1916/7/14-17/2/10）の予告では菊池幽芳と鏑木清方との名前が並んでいるが、連載開始後は幽芳の名前だけしか記載されなかった。さらにその前、井田絃声の「姉と妹」（1916/4/16-7/13）<sup>17</sup>の『大阪毎日新聞』での予告では小説の紹介とともに、「加ふるに挿画は曩に文展に入選して世に知られ、大阪の若き女流画家として豊艶の筆致人を魅する岡本更園女史が最善の努力になるもの、両々相俟つて実には紙上の花たるべし、幸に愛読を給へ」と画家の紹介がなされている<sup>18</sup>。ただ、この予告文では全文で通常の広告と小説本文と同じポイントの活字であり、岡本（星野）更園の名前は「誘惑」における池田輝方・蕉園ほどに活用させられてはいない。連載時に画家の名前が記載されないのは「毒草」と同様だ。『東日』／『大毎』においても画家名に対する認識の変化が1917年に起こったといえるだろう。

こうした『東日』／『大毎』の動向が『東京朝日新聞』、さらに『大阪朝日新聞』に大きく影響したようだ。『東朝』が春僊の名前を記載するのが「誘惑」連載開始の1ヶ月後である。これにやや遅れて『大朝』でも1917年の6月に小説家と画家の名前の併記が始まる。以下は1916年から1921年までの新聞別の連載小説の一覧である。

\* 『東京日日新聞』／『大阪毎日新聞』

井田絃声「姉と妹」1916/4/16-7/13 無記名（岡本（星野）更園）

菊池幽芳「毒草」1916/7/14-17/2/10 無記名（鏑木清方）

徳田秋声「誘惑」1917/2/11-7/5 池田輝方・池田蕉園

小杉天外「七色珊瑚」1917/7/6-12/29 池田輝方・池田蕉園

岡本綺堂「片絲」1918/1/1-6/20 池田輝方

菊池幽芳「女の生命」1918/6/21-19/2/12 伊東深水

真山青果「焰の舞」1919/2/13-8/14 川端龍子

長田幹彦「白鳥の歌」1919/8/15-20/3/13 鱒崎英朋

ロバート・グリーン「女の行方」1920/3/14-6/8 大阪：名越国三郎／東京：水島爾保布

菊池寛「真珠夫人」1920/6/9-12/22 鱒崎英朋

真山青果「麝香地獄」1920/12/23-21/2/28 尾竹竹波

<sup>17</sup> 『東京日日新聞』では無名氏「妹」として連載されている。

<sup>18</sup> 『大阪毎日新聞』1916/4/13（5）

長田幹彦「青春の夢」1921/3/1-9/23 伊東深水  
菊池寛「白蓮紅蓮」1921/9/24-22/3/25 伊東深水

\*『東京朝日新聞』

谷崎潤一郎「鬼の面」1916/1/15-5/25 無記名（名取春仙）  
夏目漱石「明暗」1916/5/26-12/14 無記名（名取春仙）  
正宗白鳥「波の上」1916/12/16-17/3/25 無記名（名取春仙）  
渡辺霞亭「黒水晶」1917/3/26-11/16 春僊  
田山花袋「残雪」1917/11/17-18/3/4 春仙  
後藤宙外「霞七段」1918/3/5-8/5 春仙  
野村愛正「黒い流」1918/8/6-12/29 春仙  
正宗白鳥「深淵」1919/1/1-4/15 春仙  
渡辺霞亭「白珊瑚」1919/4/16-8/10 春仙  
田山花袋「新しい芽」1919/8/11-12/3 春仙  
中村星湖「かくれ沼」1919/10/24-20/1/20 池田輝方  
沖野岩三郎「魂の憂ひ」1920/1/22-6/20 渡部審也  
長田幹彦「闇と光」1920/6/21-21/2/19 渡部審也  
上司小剣「東京」1921/2/20-7/9 石井鶴三  
吉屋信子「海の極みまで」1921/7/10-12/30 露谷虹児

\*『大阪朝日新聞』

佐藤紅緑「母と子」1916/1/1-5/16 無記名（幡恒春）  
森田草平「虚栄の女」1916/5/17-8/24 無記名（幡恒春）  
夏目漱石「明暗」1916/5/26-12/27夕刊 挿絵なし  
佐藤紅緑「裾野」1916/8/25-17/1/5 無記名（北野恒富）  
渡辺霞亭「春の海」1917/1/6-6/20 無記名（幡恒春）  
佐藤紅緑「孔雀草」1917/6/21-11/25 北野恒富  
雙松園「年末」1917/11/26-12/31 無記名（島成園）  
野村愛正「明ゆく路」1918/1/1-4/13 北野恒富・島成園  
長田幹彦「不知火」1918/4/14-9/5 北野恒富  
沖野岩三郎「宿命」1918/9/6-11/22 幡恒春  
緑園生「神楽歌」1918/11/23-12/31 無記名（幡恒春）  
佐藤紅緑「黄金」1919/1/1-7/3 北野恒富・島成園  
後藤宙外「錦の波」1919/7/4-8/27 幡恒春  
長恨生「金剛荘」1919/8/29-12/29 幡恒春  
吉屋信子「地の果まで」1920/1/1-6/3 幡恒春  
篠平作「白露の歌」1920/6/4-9/30 北野恒富・島成園  
渡辺霞亭「女の力」1920/10/1-12/31 無記名  
徳田秋声「断崖」1921/1/1-7/9 幡恒春  
吉屋信子「海の極みまで」1921/7/10-12/30 露谷虹児

名取春仙の挿絵が続く『東京朝日新聞』に対して『大阪朝日新聞』は北野恒富と幡恒春とが競い合うように挿絵を描いている。ここではまず、『東京日日新聞』／『大阪毎日新聞』に対する『大阪朝日新聞』の動向に注目してみよう。

1910年代後半の『大朝』の挿絵では主に北野恒富と幡恒春の二人を中心にしている。幡恒春は浮世絵画家・稲野年恒に師事した後、1906年に大阪朝日新聞社に入社し、社内画家として1910年代から長く現代ものの挿絵を担当していた。恒春の名前が記載されるようになったのは北野恒富に比べてやや遅く、1918年、沖野岩三郎による懸賞小説「宿命」以降のことだ。以後、「錦の波」、「金剛荘」、「地の果てまで」、「断崖」などでも名前が記載されている。

北野恒富は恒春と同じく稲野年恒らに師事、文展や院展でも活躍し、大阪美術協会や大阪茶話会の設立にも関わり、大阪画壇でも中心的存在として知られた。そのかわり、ポスターなど商業美術の分野でも活躍している。恒富が『大朝』の新聞小説において挿絵を担当したのは、佐藤紅緑の「裾野」（1916/8/25-17/1/5）が初めてだったが、このときには画家名が記載されていない。北野恒春の名前が記載されるのはその次に挿絵を担当した紅緑の「孔雀草」（1917/6/21-11/25）からであり、これが『大阪朝日新聞』における最初の画家名の記載であった<sup>19</sup>。【図2・3】

【図2「孔雀草」初回挿絵】



<sup>19</sup> ただし、「裾野」、「孔雀草」ともに途中で幡恒春に交代しており、最後まで担当していない。（小川,前掲論文（注14））



【図3 「明ゆく路」 1回挿絵】



その後の「明ゆく路」、「黄金」、「白露の歌」は弟子で女流画家として活躍していた島成園との共作によるものであった<sup>20</sup>。北野恒富と島成園の共作は明らかに『東日』／『大毎』での池田輝方と蕉園の共作を意識した『大朝』の対抗策であったであろう。

北野恒富と島成園の採用はいずれも女性を描かせることに狙いがある。そうした狙いは恒富と成園が担当した小説の初回に女性の姿を描いた挿絵が多いことに示されている。島成園との共作も含めて上記の四作すべての初回に女性の姿が描かれていた。加えていえば、名前の記載がない「裾野」でも女性を描いている。北野恒富、島成園は美人画を得意とする画家であり、その手腕はポスターなどの商業美術のジャンルでもすでに発揮されていた。恒富は「写実性、リアルな表現を持ち込もうとした美人画家」であり、その画風は「生々しく頹廢的」であったと評される<sup>21</sup>。橋爪節也は恒富の挿絵の特徴を「卓抜なデザイン力と決断力に富んだ描線、骨格の太い人物像に耽美的雰囲気醸しだした」点に求めている<sup>22</sup>。成園も1910年代前半には「恒富の美人画に惹かれ、その作風に感化され」、「濃艶な恒富風の美人画」で知られた<sup>23</sup>。旧来の浮世絵師の系統になかった近代的な女性イメージに加え、どこか艶めかしい雰囲気を持ち、構図やデザインにも新味を漂わせる恒

<sup>20</sup> 『大朝』での島成園の挿絵は兄・御風との共作による雙松園の「年末」（1917/11/26-12/31）があるが、これは画家名が無記載である。

<sup>21</sup> 伊藤たまき「美人画における写実表現についての一考察—北野恒富の初期美人画を中心に—」『芸術学の視座』（勉誠出版,2002）p.315-6

<sup>22</sup> 『北野恒富展』（2003）p.134

<sup>23</sup> 小川知子「島成園と浪華の女性画家たち」『島成園と浪華の女性画家』（東方出版,2006）p.7

春や成園の美人画は挿絵の新時代を予感させるものでもある<sup>24</sup>。【図4・5】

【図4 「年末」1回挿絵】



【図5 「明ゆく路」8回挿絵】



<sup>24</sup> 小川,前掲論文(注14)では島成園の挿絵について「毎回変わる大胆な構図や生き生きとした描線は、成園がこの仕事を楽しんでいた証でもあり、グラフィックの仕事における成園の豊かな創造性が生かされている」と指摘がある。また、成園は1920~1年にかけて『主婦之友』の表紙も担当している。これについて木村涼子は「島成園の美人画には構図や風俗に新しさが感じられる」と記している。(『〈主婦〉の誕生 婦人雑誌と女性たちの近代』(吉川弘文館,2010) p.248)

恒富と成園ほど多くはないが、幡恒春の挿絵も名前が記載された小説初回の挿絵五作のうち、三作が女性の姿絵であった。恒春の挿絵も時代を追うごとに洗練されていき、恒富らの影響を受けていたことは明らかだ。「地の果まで」【図6】と「断崖」【図7】に付された幡恒春の挿絵を見ておこう。

【図6 「地の果まで」初回挿絵】



【図7 「断崖」1回挿絵】



これらの挿絵は目元や唇、鼻の描き方などにやや浮世絵風なところがあるが、髪型や小物、着物などに新しい時代の雰囲気や女性イメージを取りこもうと意識していることが認められる。こうした女性イメージの前景化は『大阪朝日新聞』の大きな特徴であった。

これを同時期の『東朝』の挿絵と比べると、違いが際立つ。画家名が初めて記載された「黒水晶」から石井鶴三が挿絵を描いた「東京」まで十一作のうち、『東朝』の初回の挿絵に単身の女性が描かれたものは二つしかない。ここに『大朝』と『東朝』の挿絵に関する認識の決定的な違いが認めることができる。

『大朝』に近いのはむしろ『東日』／『大毎』だ。正確に言えば、『大朝』が『東日』／『大毎』を意識した戦略を採用していたのである。池田輝方と蕉園が挿絵を担当した「誘惑」から1920年の「真珠夫人」までの『東日』／『大毎』の連載小説11作のうち、10作に初回挿絵には女性が描かれている。たとえば、池田蕉園は「美しい髷、華やかな着物や帯の模様、背景の小物などまで粋で上品な嗜好」で、「鼻筋が通った気品ある独特の表情で、理想的で艶やかな女性」に特徴があったという<sup>25</sup>。その他も伊東深水や鱈崎英朋など美人画で知られる画家が並んでいる。女性を描く挿絵の系譜はここに継承されているのである。

女性を主要な登場人物とした新聞小説は物語に登場する女性イメージを視覚化することでより多くの読者の視線をとらえようとする。それはアイ・キャッチャーの機能を十分に活用した新聞メディアの戦略でもあり、また、その女性イメージにある種の理想や夢、希望を重ねて眺める読者たちの「娯楽の種」にもなりえた。次節ではそうした女性を描いた挿絵について、他の紙面との関わりから考えていくことにしたい。

#### 4. 大きさという問題

有名な画家たちの採用によって挿絵はある一定の価値づけをされる。さらに、その画家たちの描き出す女性イメージは読者にある種のファンタジーを提供してくれる。だが、読者の目を楽しませ、慰めるのは挿絵だけではない。むしろ、カラー印刷技術に勝る雑誌やポスターなどのビジュアル・イメージは新聞挿絵よりも強い印象を読者に与えただろう。新聞挿絵は毎日印刷されるという特性ゆえに、製版・印刷技術に自ずと限界があった。そのため、原画の再現性という意味では他のメディアに劣っていた。新聞メディアの長所は毎日更新され続けるという点にある。「一日だけのベストセラー」というベネディクト・アンダーソンのことばを想起してもいいだろう。届けられる速度は読者に身近さを感じさせることに寄与する。日常のなかにあること。挿絵はそれゆえにアクチュアルなものとして読者に受け入れられていくのだ。しかし、同時に挿絵には多くの競争者たちがいた。それは同じ紙面に掲載される新聞広告である。新聞広告もより早く、生活に身近な相貌で読者たちの前に現れる。挿絵はそうした広告のなかの女性イメージとの差異化を図らねばならなかった。

小説の掲載面は必ずしも一定していないが、多数の広告と同じ面になることが多い。現代を舞台とした小説の場合、多くが女性を対象に執筆されるものであり、広告も女性を対象にしたものが多くなる傾向が認められる。そうした広告には女性の顔のイラストや写真が多数使用されているものが少なくない。たとえば、大江素天の「忘れがたみ」（『大朝』1914/6/2-9/15）の初回の挿絵を例に見てみよう。【図8】

<sup>25</sup> 『女性画家の全貌。一疾走する美のアスリートたち』（美術年鑑社,2003）p.106



銅版から紙型を取る「写真銅版紙型製造法」の特許をとり、写真の使用が容易になったという<sup>26</sup>。そうしたなかで小説の挿絵と広告や図版との競合はすでに始まっており、挿絵と広告や図版は並べられ、つねに比べられていた。こうした状況は第一次世界大戦の開始によってさらに加速する。大戦景気における広告需要の増大によって『大朝』が1916年11月に一行広告料を75銭から90銭へと値上げに踏み切るが、広告段数は150万行を超え200万行に迫るほどの増加を見せているのはその一例であろう<sup>27</sup>。広告の増加はより目立つ、より読者の目を惹くための広告活動を促進させる。挿絵もより特色のあるものになる必要性に迫られたことだろう。小説欄と広告欄の双方がより特色のある女性イメージを使うことによって互いに互いを差別化する。挿絵はそうしたせめぎあいを制し、連載小説に読者を導き、継続的に新聞を購読させる役割を担う。1917年前後に各紙が相次いで画家の名前を記載したのはこうした新聞メディアにおける広告の増大と深く関わっていたといえるだろう。そして、それは画面の大きさの問題とも連動する。

『東京朝日新聞』と『大阪朝日新聞』、『東京日日新聞』と『大阪毎日新聞』の挿絵を比較して気づくのは挿絵の大きさがそれぞれに異なっている点だ。先に一覧で示した1917年から21年までの間に限っても、『東日』／『大毎』の場合は挿絵の大きさが縦三段から四段のことが多い。初めて画家名が記載された「誘惑」では『大毎』が二段半なのに対して、『東日』では三段、「片絲」では『大毎』が四段、『東日』が三段半となっている。また、「真珠夫人」では『大毎』四段、『東日』三段となっており、特に統一された大きさがあるわけではない。全体的に言えば『大毎』の方がやや大きめという程度である。それに対して、『東朝』と『大朝』の方では両者の挿絵に顕著な違いがある。

『東朝』では名取春仙が挿絵を担当した1919年末までは二段で縦長画面で固定されていた。その後、池田輝方が「かくれ沼」、渡部審也が「魂の憂ひ」、「闇と光」の挿絵を担当した時期に三段縦長とやや画面が大きくなり、石井鶴三が「東京」の挿絵を描くに至って三段横長と大きさが倍増した。

それに対して、『大朝』では北野恒富の挿絵はたいてい三段、もしくは四段の縦長画面になっている。幡恒春は二段の場合もあるが、「地の果てまで」や「断崖」などでは初回挿絵は四段縦長画面になっている。連載初回の挿絵は通常より大きめのサイズになるのだが、おおよその傾向として『東朝』の挿絵は『大朝』よりも一回り小さい。

画面の大きさに加えて、縦長か横長かも固定されていない。同一画家の同一小説の挿絵でもそのレイアウトは様々だ。石井鶴三のようにミディアム・ショットやロング・ショットを多用して舞台全体を描くような挿絵は横長の方が適している。坪内逍遙が挿絵について触れたなかで、「通俗小説の場合は、人物が一人の場合もあるが、大抵の場合は二人以上であつて欲しい」という注文を出している<sup>28</sup>。これは物語の場面を全体的に描き、登場人物の行動をよりわかりやすく図像化するために挿絵も舞台や映画のように横長にすることを暗に主張しているようだ。やがて、1920年代後半になると横長画面が固定的になるが、それまでは比較的自由に縦と横とが使い分けられている。

<sup>26</sup> 『朝日新聞社史 資料編』（朝日新聞社、1995）p.335

<sup>27</sup> 山本武利『広告の社会史』（法政大学出版局、1984）参照

<sup>28</sup> 「小説家から挿絵画家への注文 人物は二人以上欲しい」『読売新聞』1921/3/13（7）

一人の人物を大きく描くのに多く用いられたのが縦長の画面だといえる。もちろん、縦長画面に二人以上の人物を描く挿絵もあるが、多く採用されるショット・サイズは人物の上半身を中心としたミディアム・ショットから胸から上を中心としたバスト・ショットの大きさであり、物語内容の説明というよりも登場人物を大きく見せることを優先させている。付け加えれば、その登場人物に女性が多いことは先にも触れたとおりだ。同時代に数多く作成されたポスターでも縦長の画面に女性の姿が描かれていることを思い起こしておきたい。また、「女性の特定のビジュアル・イメージ」を提供し、「主婦」アイコンの形成に大きく寄与した女性雑誌の表紙も縦長画面であった<sup>29</sup>。縦長で人物を大きく描き出す挿絵はアイ・キャッチャーの機能が前景化することは間違いない。より大きく、より魅力的に挿絵を見せることが読者に対するアピールであり、サービスとして新聞メディアに活用される。積極的にそうした挿絵を活用したのが『東日』／『大毎』であり、『大朝』であったのだ。

しかし、こうした挿絵のあり方は木村荘八によって否定的にとらえられていく。木村の立場においては、挿絵のいわゆる展示的価値はほとんど顧慮されない。「本絵描き」登場以前の挿絵について木村は次のように言っている。<sup>30</sup>

一頃の挿絵侘しき時代の新聞小説挿絵は、今から見れば随分大きな絵姿を与へられてみながらも、見るからに婦女幼童の見るものめいて、活潑々とした新聞の政治社会面あたりとは没交渉の、所謂聾棧敷にくつつくしてゐる風がある。やがて時勢の波に攫はれるや、これは忽ち、新聞面から拭ひ消されて、またそれを誰も怪しむもの無かつたのは、「時」がさうして交代した、自然の数だつた現象と見るべきである。

確かに写真版の導入、情報量の増大に伴う文字ポイントの縮小と段数の増加、広告スペースの拡大などによって木村のいうような「大きな絵姿」は紙面から消えた。だが、それは消滅したわけではない。むしろ大きさを変えてもその役割は残り続けている。「見るからに婦女幼童の見るもの」めいた「大きな絵姿」とはアイ・キャッチャーの機能を優先させた挿絵であった。現実をファンタジー化する小説テキストにおいて「政治社会面あたりとは没交渉」であることこそ重要だ。挿絵は小説テキストの世界を視覚化し、より多様な読者を惹きつけるための重要な要素であった。ただ、そうした機能や読者の存在は挿絵を美術史のなかに定位しようとした木村荘八の意識の圏外にあったのは確かだ。

もちろん、挿絵を美術史のなかに組み入れようとする木村荘八の試みは意義深いものだ。複製技術時代の進展のなかで商業美術の役割が拡大するにつれて起こってきた美術のパラダイムの変化を、挿絵というジャンルのなかで言語化し、提示して見せたのが木村であった。それは明らかに挿絵に対する人々の認識を変えた。しかし、それと同時に読者に接近するためのアイ・キャッチャーの機能を挿絵は持ち続けている。北田暁大が広告について《香具師的なもの》と名づけたものが挿絵にも脈々と息づいている点を忘れてはいけない。それは挿絵の本質でもあり、挿絵の歴史はそうした《香具師的なもの》をいかに活用する

<sup>29</sup> 木村涼子,前掲書(注24)参照

<sup>30</sup> 木村荘八「挿絵饒舌」『近代挿絵考』(双雅房,1943) p.295

かの歴史でもあるのだから。

挿絵のもつ二つの面はそれぞれあいまって展開されていく。それはその後も挿絵をめぐって新聞各社がさまざまな戦略を採用したことからも理解できる。たとえば、『大朝』と『東朝』とでは1930年前後まで画家はもちろん、挿絵のサイズなどに多数の違いが見られ、同じ朝日新聞社であっても東西でそれぞれに異なった戦略がせめぎあっているという印象を受ける。最後にその違いについて概略しておこう。

## 5. 二つの挿絵の水脈

『東京朝日新聞』で「東京」の連載終了後、掲載された吉屋信子の「海の極みまで」（1921/7/10-12/30）は東西の『朝日新聞』に同時掲載された小説であった。小説の東西同時掲載は夏目漱石の「明暗」以来長らく途絶えていた試みであった。以後、井手訶六の「新しい生へ」（1921/1/1-6/22）、長田幹彦の「永遠の謎」（同6/23-12/31）、谷崎潤一郎の「肉塊」（1922/1/1-4/29東／-5/1大）、小山内薫の「背教者」（同4/30-9/1東／5/2-9/2大）と東西同時連載が続き、挿絵も東西で同じ画家の挿絵が掲載されている。それぞれの担当は、「海の極みまで」は落谷虹児、「新しい生へ」は森田ひさし、「永遠の謎」は幡恒春、「肉塊」と「背教者」は田中良となっており、積極的に新しい画家たちを採用しようとしたことが見てとれる。大きさや枠のデザインに微妙な違いはあるものの基本的に同一のものを使用しており、東西の連携が図られていることがわかる。ただ、この後、関東大震災によってそうした試みが中断し、1923年から翌年にかけては『東朝』と『大朝』が異なった小説、異なった挿絵を採用することになる。1925年以降は同一の小説を掲載することも増えるのだが、挿絵は東西で異なる画家に描かせる場合が多く、それが1927年まで続き、再び東西同時掲載が開始されるのが1928年以降のことになる。

震災後の混乱期から東西同時掲載へと移行した際に連載されていたのが伊藤好市（貴司山治）の「霊の審判」（1927/12/13-28/3/23東／-3/24大）であった。懸賞小説に当選したこの小説の挿絵を担当したのは田中良であった。田中はこの小説挿絵で写真を採用するなど、新しい試みも行っているが、ここではその初回の挿絵に注目する。【図8・9】

【図8 「霊の審判」『東朝』1回挿絵】





「霊の審判」は二回目以降、東西同一の挿絵が使用されるのだが、初回だけが東西で異なっている。【図8】『東京朝日新聞』では二段横長の構図、バスト・ショットで一人の男性が描かれている。この男性はこの小説の中心人物である南博士であり、「首をさげ、眼を近づけ、ち密な手つきで、計算尺を動かす。」という場면을挿絵にしたことが本文を読み進めるうちに理解できる。これに対して、【図9】『大阪朝日新聞』では洋装した女性が四段縦長の構図、腰から上、ミディアム・ロング・ショットでとらえられている。この女性は本文に登場する南博士の恋人・小野百合子ではなく、まだ名前しか登場しない八重島櫻子なのだということが、小説本文末尾の「挿画は本篇のクキーン八重島櫻子」という添え書きからようやくわかる仕組みになっている。同じ画家による挿絵でも掲載紙の違いがこうした挿絵の違いを生じさせているのである。

【図9 「霊の審判」『大朝』1回挿絵】



東西での違いは挿絵画家たちの試行錯誤の痕跡を教えてくれる。どのような構図にするのか。縦長か横長か。何を描くのか。どのような技法を使うのか。想定される読者は誰か。そうした工夫は挿絵が単に小説テキストを説明するだけではなく、まったく別の企図をもって描かれたことを示してもいる。「霊の審判」の連載にあたって『東朝』では男性を中心にした状況の描写が、『大朝』では女性イメージを前景化して描く戦略が有効だと判断されたのであろう。だが、こうした違いは単線的な歴史を語ろうとすると、見えにくくなってしまふ。

ただ、女性イメージを描く挿絵は重要な水脈を形成していくことになる。1920年代後半以降、こうした女性イメージは女性のライフ・コースをテーマとする通俗小説の時代に入ると、理想化されて活用されることになる。挿絵に描かれた魅力的な女性たちは読者たちを誘惑し、東の間のあいだ、現実をファンタジー化する。その妖しさの源は挿絵の水脈のなかに存在し続けたものなのである

## 第9章 挿絵画家の誕生 一小出檜重の場合

### 1. 挿絵を論じること

挿絵とは何か。簡単にいえば、小説に付されたイラストレーションが挿絵と呼ばれている。それゆえ、小説を離れて挿絵のみを見ることは基本的にできない。とはいえ、単に小説が主、挿絵が従というわけではない。もちろん、挿絵には小説本文を説明、もしくは本文から想像されるイメージが描かれている。ただ、ときには挿絵のインパクトが読者を惹きつけていく場合もある。両者の関係は複雑である。小説と挿絵の関係について木村荘八の文章を引用してみよう。<sup>1</sup>

例へば義太夫節に於ける、本文作者は太夫、挿絵師は三味線の位置に当ると思はれる関係であつて、三味線はその緩急・強弱・高低を駆して太夫を或ひは助け、或ひは従ひ、或ひはリードし、或ひはアクセントを置く。総じて云へば、シテではなくワキで、ありとあらゆる芸能を發揮しなければならない役廻りだが、如何に芸能あればとて、太夫が本文を語り出さぬに先立つて、送り以上の手を妄りに弾くと云ふやうな過ぎた事やつては絶対にいけない、女房役の壇場を持つものだ。少し誇張して云ふと、終始本文を活躍せしめ且つ引立たせる従のものでありたい。その為、ありありと目に見ゆる形を許されてゐるのが挿絵であるから、従つて立場は本文の指令の蔭に成るべく隠れ動かなければならぬ。

木村荘八は挿絵を従のものとしつつも、小説をよりよく理解させるための重要な役割を割り振っている。単に本文に追従するだけでない挿絵、挿絵にしかできないこと。そうした自負のうゑに挿絵という視覚表現の自立を宣言したのが木村荘八であった。

挿絵と小説との複雑な関係は挿絵を論じることが難しくしているともいえる。挿絵を論じるとはどういうことなのか。先述しているように、挿絵を一個の独立した美術として論じることが挿絵を論じることではない。それでは、小説の読解や文学史的な価値を同定するための補助線として考えることが挿絵を論じることなのだろうか。

文学研究においても挿絵と小説の関係性の研究がないわけではない。その多くはある文学者と画家との交流や影響関係を主とした作家論的な研究である。もちろん、そうした人的交流がテキスト生成に影響を及ぼしたことは十分に想定できる。また、そうした関係や影響を繙くことは魅力的だ。ただ、挿絵への注目はそれらの読解へと収斂され、非常に限られた形で試みられるにすぎない。

そうした論じられ方をする画家の一人に小出檜重がいる。小出檜重は谷崎潤一郎の「蓼喰ふ虫」（『東京日日新聞』／『大阪毎日新聞』1928/12/4-29/6/18夕）の挿絵画家としての声価を得たものの、1931年に34歳で亡くなっている。「蓼喰ふ虫」はブルジョア生活を送る斯波要とその妻・美佐子との破綻した結婚生活を中心にした物語である。美佐子の父親は若い愛人とともに京都で暮らし、人形浄瑠璃見物の趣味をもっている。要は

<sup>1</sup> 木村荘八「挿絵と素描」『近代挿絵考』（双雅房,1943）p.197

義父に誘われ、人形浄瑠璃を見に旅行もしている。こうした郷土芸能へのこだわりから「蓼喰ふ虫」は谷崎が日本回帰を果たす転換期の小説であることはすでに定評がある。また、要と美佐子という夫婦の関係は同時期の谷崎潤一郎自身の体験に基づいているということも明らかだ。ただ、そうした枠組みをはずして物語そのものに注目してみると、「蓼喰ふ虫」は夫婦のあり方をめぐる葛藤の物語であり、独自の結婚論、恋愛論が展開されているといってもいい。妻を愛することができない夫のうしろめたさと、夫から愛してもらえない妻の寂しさと「道ならぬ恋」、姦通という問題。いささか挑発的ながら道ならぬ恋の相手との愛の試験を経て真実の愛を選ぶという物語にはある種のロマンティック・ラブへの希求が仮託されている。美佐子との離婚を表明した要に美佐子の父は「一緒にいれば自然愛情も出て来るし、そうしているうちには何とかなる、それが夫婦と云うものだ」という。これは既存の通俗小説の規範を代表する言葉だ。「蓼喰ふ虫」は現実路線を目指す通俗小説と齟齬をきたすものの、愛なき結婚に悩む読者にとっては一種の憧れが表明されているともいえる。二人の離婚の行方があいまいなまま物語は終わるのだが、こうしたあいまいさは読者に美佐子が結婚生活に戻り、愛のない結婚生活を続けるのか、自分を愛してくれる男と暮らすのか、というそれぞれの読みを促す。その点で「蓼喰ふ虫」は通俗小説にも通じる反通俗小説なのである。こうした物語を飾るのが小出の挿絵であった。

谷崎潤一郎は画家・小出檜重の死後に編まれた小出の随筆集『大切な雰囲気』（昭森社,1936）の序文で小出との関係について次のように述べている。<sup>2</sup>

故人は私からどのやうな影響を受けたか、恐らく何も受けなかつたであらうが、反対に故人の芸術が私に及ぼした感化の跡は可なり大きい。あの「蓼喰ふ虫」の挿絵時代に、遅筆の私が故人のかゞやかしい業績に励まされつゝ筆を執つた一事を回想するだけでも、思ひ半に過ぎるのである。

小出とその挿絵はその後度々谷崎によって激賞されており、棟方志功による「鍵」（『中央公論』1956/1-12）の挿絵とともに谷崎作品を代表する小説挿絵とみなされている。そのため、小出の挿絵に関しては谷崎潤一郎の研究者を中心に言及されることが多い。たとえば、2000年には芦屋市立美術館で「小出檜重と谷崎潤一郎―「蓼喰ふ虫」の世界―」という企画展が開催されている。この後、荒川朋子による精細な調査に基づく「蓼喰ふ虫」成立事情の解明<sup>3</sup>、たつみ都志による七十八回改稿の動機と意味の考察<sup>4</sup>、さらに総合的に小出檜重と谷崎潤一郎の関係を浮き彫りにしようと試みた『小出檜重と谷崎潤一郎小説「蓼喰ふ虫」の真相』（春風社,2006）など、挿絵と小説との関係を読み解く研究が継続されていく。ただ、それは当然ながら谷崎潤一郎に関する研究の一環であり、「蓼喰ふ虫」以外の小出檜重の挿絵への注目がほとんどない。確かに、小説と挿絵との関係を詳細に検証していくことは小説の意義を考え、小説家の意図を知るために必要だろう。

<sup>2</sup> 谷崎潤一郎「序」『大切な雰囲気』（昭森社,1936）p.2-3

<sup>3</sup> 荒川朋子「「蓼喰ふ虫」の挿絵」『開館十周年記念 小出檜重の素描 小出檜重と谷崎潤一郎―「蓼喰ふ虫」の世界―』（芦屋市立美術博物館・芦屋市谷崎潤一郎記念館,2000）

<sup>4</sup> たつみ都志「『蓼喰ふ虫』成立事情―七十八回の改稿の動機と意味―」『武庫川国文』61号（2003/3）

ただ、谷崎という作家、「蓼喰ふ虫」という作品から視角を変えて小出檜重の挿絵へと目を向けたとき、また異なった視界が開けるはずだ。そこには小説と挿絵との関わりのなかで挿絵がどのように展開されていったのかという問題が設定できる。本章では1930年代前後に挿絵の意味を意識しながら挿絵制作にあたった小出檜重に注目することで挿絵という視覚表現がどのように展開されたのかを検証していきたい。

## 2. 小出檜重、挿絵を語る

小出檜重は自らの経験をもとに独自の挿絵論である「挿絵の雑談」という随筆を執筆している。小出が想定する挿絵のあり方とは何か。<sup>5</sup>

私自身が小説を読む場合、勿論私は絵かきの事だから私の心に絵かきとしての想像が浮び過ぎる為かも知れないがどうも、挿絵があまり詳細に事件や主人公や風景を説明し過ぎて実感が現れ過ぎてみると、私は反つて私の心に現れて来るものを大変邪魔される事が多いので、反つてむしろ挿絵がなければいゝと思ふ事さへある。小説は三面記事ではないのだから、事件や人物を左様に詳しく説明する事はいらぬ事だと思ふ。それで私は小説によつて私自身の心に起つた想像の中から絵になる要素をなるべく引出して正直に絵の形に直して皆さんへ伝える事に努力し度いと思ふ。そして挿絵は挿絵として味ひ、小説は小説として味ひ得るようにし度いと考えてゐる。要するに挿絵は小説の美しき伴奏であればいゝと思ふ。尚ほ新聞の紙面が、それあるが為めにより美しく見え、小説が賑かに見える、小説のある事件が画家の説明によつて読者の心を縛らない様にし度いと思つてゐる。

小出の「挿絵は小説の美しき伴奏であればいゝ」という一文は挿絵と小説の関連性を説明する場合、度々引用される文章である。ただ、その前後を読むと、小出が小説をそのまま視覚化すればいいと単純に考えていたわけではないことがわかる。登場人物や物語の舞台を補助的に説明するための挿絵よりも、小説本文から感得された「想像の中から絵になる要素」を引き出していく挿絵を小出は目指していた。それは挿絵にしか表現できないものでもあり、そこに挿絵のオリジナリティ、小説との緊張関係が認められることになるのである。さらに小出は製版や印刷の技術面と絵画の技法、新聞という媒体のなかで挿絵がいかにあるべきか、という問題にも触れている。<sup>6</sup>

挿絵は、新聞の紙質や製版の種類に就いても考へる必要があると思ふ。目下の、日本の新聞紙の紙質では、どうも網目版がうまく鮮明に現れ難い。絵を線描のみで無く淡墨を以て調子づけたりする事も結構な事だが、どうも鮮明を欠く嫌ひがある。最も朝刊の小説の方では挿絵の画面が三段位を占領してゐるから相当がまん出来るが、夕刊の二段ではどうも網目版は見劣りがするし、上方の写真ニュースや広告と混同し

<sup>5</sup> 小出檜重「挿絵の雑談」『油絵新技法』（アトリエ社、1930）p. 102-3

<sup>6</sup> 小出檜重「挿絵の雑談」『油絵新技法』（注5）p. 104

て了つて引立たない。

それで私は主として線のみを用ひて凸版を利用し黒と白と線の効果を考へてゐる。

文学の方面でも1920年代に入り、大衆文学が隆盛をみせ、それに伴って映画や新聞といった各メディアとのメディア・ミックスが展開されていくことになる。大衆文学は大衆という不特定多数の存在を一つの読者共同体として想定可能にするさまざまな条件によって準備された。それは普通教育の浸透、印刷技術の発達、通信速度の向上などで、人々の意識はそうしたさまざまな条件の変化のなかで変容していったのである。挿絵もそうした時代に大きな発展を遂げた、一つの視覚表現なのだといえるだろう。こうした意識は1920年代に活躍を始め、その後も長く活躍した挿絵画家たち、石井鶴三や木村荘八、岩田専太郎などに共通していたものだが、小出檜重もその一人であったことは間違いない。挿絵とは印刷や製版といった複製技術的な工程によって成立する新しい視覚表現であった。

1920年代以降、多くの西洋画、日本画の画家たちがサイド・ワークのかたちで挿絵に関わるのだが、製版・印刷技術と挿絵のバランスを保ちながら挿絵を描くことが非常に難しかったようだ。いくつか挿絵を参照してみよう。【図1】は谷崎潤一郎の「痴人の愛」（『大朝』1924/3/20-6/14、『女性』1924/11-25/7）である。

【図1 「痴人の愛」67回挿絵】



【図1】に描かれるのはナオミである。新聞連載時に挿絵を担当したのは田中良であった。の画面右にナオミの半身が描かれ、左側には絵の具を重ねて背景をにじませている。「痴人の愛」は朝刊連載であったため、挿絵は網目版で印刷されている。網目版については先の引用でも小出が印刷の不鮮明さを指摘していたように、画面全体に網がかかり、中間の色調などの再現性に欠ける。そのため背景にほどこされたにじみやぼかしもうまく再現されていないように思われる。

【図2】は「蓼喰ふ虫」と同時期に連載されていた山本有三の「波」（『東朝』／『大朝』1928/7/20-11/22）の挿絵である。

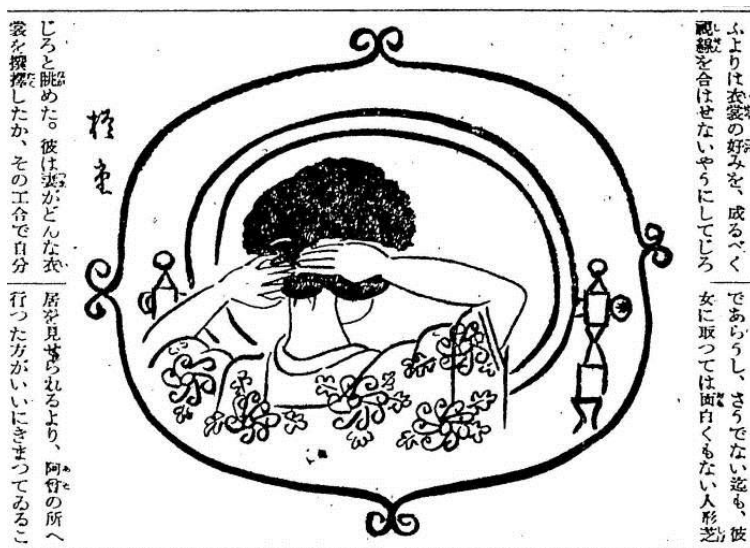
【図2 「波」74回挿絵】



【図2】は田辺至が挿絵を担当している。中央にバスト・ショットの女性が描かれ、その背後をやや濃い色で塗り、さらにそのまわりを淡色でぼかしている。「痴人の愛」の時代より製版・印刷技術の格段の進歩が認められるのだが、それでも微妙な濃淡の表現という点では十分な効果が得にくい。おそらく田中良も田辺至も多少は洋画を描く場合と描法を変えて挿絵を描いてはいるようだが、製版・印刷の技術が両者の狙った効果を制限していることは否めない。

これらに対して小出は印刷・製版技術の限界を踏まえたうえで、自らの表現を一番発揮させることができる作画の方法を意識的に選択していたのだといえる。【図3】

【図3 「蓼喰ふ虫」1回挿絵】



【図3】は「蓼喰ふ虫」に付された挿絵で、日本髪的女性が流れるように軟らかな線で描き出されている。「蓼喰ふ虫」は夕刊に掲載されたため、網目版ではなく凸版製版が用

いられている。そこで小出の挿絵は中間色の微妙な変化などの表現を捨て、白黒のコントラストを十分に活用できる凸版製版に特化した表現を採用している。こうした試みを小島善太郎は「氏は線條だけで、象徴的に自由な変貌をなしてゐた。その中には、豊かな情趣があり滋味の様なものがあつて、氏の才分は遺憾なかつた」と評している<sup>7</sup>。だが、それは単に「才分」、絵画の技法によってのみ達成されるものではない。印刷や製版の技術の可能性と限界を理解することによって「豊かな情趣」や「滋味の様なもの」が可能になるのだ。挿絵が複製技術をもとにした新たな視覚表現であることを小出は意識していたのである。

製版までも考慮して制作される小出の挿絵は石井鶴三の挿絵を連想させる。石井が挿絵の第一人者として認められた理由も複製技術時代のなかで挿絵がいかにあるべきかを考え続けた点にある。石井鶴三の「挿絵の話」という文章を参照してみたい。<sup>8</sup>

挿絵は絵によって本文を説明するとか明示するとかいった意味の性質をもっている以上、本文に書かれてあるところの題材を同様に絵の方で扱ったと致しましても、文と画と本質的に異なった特性があるにより、各々異った別趣の境地が現出するのでありますから、差支はないわけであります。実際にもこういう行き方で描かれる挿絵が多いのであります。けれども成るべくならば文に書かれている場面は文の方にまかせてしまつて、画の方では文に書かれないそのかげになっている方面、背景とか気分とか空気とか、いった方面を題材として扱われたら一層面白くまた効果的ではないかと考えるのであります。

たとえば、冬の夜火鉢をかこんでしめやかに語り合っているという本文に、私は寒々とした深夜の街に火の番の拍子木をならしてゆく画を描きました。

この文章が発表された前々年の1934年まで石井鶴三は「大菩薩峠」の挿絵の著作権をめぐって中里介山と対立していた。そのため、この文章でも特に小説本文と挿絵の違いが意識され、強調されているようだ。挿絵の視覚表現としての自立を目指していた石井にとって「文に書かれないそのかげになっている方面」を視覚化することがいかに重要であったかがわかる。挿絵が小説に従属するものではなく、新しい創作であることを主張するためには小説との距離感や緊張関係が重要だ。小説本文に直接的に書かれていないものを視覚化してみせるという石井の考えは小出檜重が「私自身の心に起つた想像の中から絵になる要素をなるべく引出して正直に絵の形に直」すと記していたことと類似している。小説本文を単に説明的に絵にするのではなく、その物語世界への深い理解とともに直感的に思い浮かんだイメージを視覚化してみせること。そのような読解力の鋭さや独自性こそが石井や小出の挿絵を支えていたのであり、それは両者に共通する挿絵画家としての資質であったといえる。同時に、製版や印刷技術の限界を見極めることも重要になってくる。石井鶴三の文章を再度引用してみたい。<sup>9</sup>

<sup>7</sup> 小島善太郎「挿絵芸術（四）」『大毎』1932/7/16（7）

<sup>8</sup> 石井鶴三「挿絵の話」『凸凹のおぼけ』（光人社、1938）p.259-60

<sup>9</sup> 石井鶴三「さしえ画家として」『中央美術』1923/7／引用は『美術家修行』（形文社、1994）p.50

わるい紙わるい製版印刷では、原画の忠実な複製は望めません。しかしまたそこに一種の味もありますので、いつかその処のこつをのみこんで、それらの粗悪な用紙製版印刷を自分のものにして、うまく使っていい効果を得ようとする心が働く。この心は全然版画家の心です。この場合版式は複製版画のかたちをとるが、出来るものは創作版画の一つと見られて少しも差支ありません。ただ画稿は独立した絵としては見られない、版下として役立つばかりです。黒と白と調子を強くしたり、線を太く使ったり、いろいろ版画家らしい仕事があります。そうして、印刷になって初めて絵として見られるものになるのです。

印刷・製版など、複製技術が芸術の形式を変えるという認識は小出と石井に共有されている。「黒と白と調子を強くしたり、線を太く使ったり」という石井の描き方は小出の「主として線のみを用ひて凸版を利用し黒と白と線の効果」を考慮するというものと非常に似通っている。石井と小出との直接的な交流については不明だが、少なくとも挿絵について共通する見解をもち、実作に臨んだ点については指摘できる。小出檜重の重要性は複製技術を前提とした視覚表現として挿絵をとらえていた、その先取性にあるのである。それでは、小出が実際にどのような挿絵を描いたのか、次節以降で見ていくことにしたい。

### 3. 挿絵画家としての出発

小出檜重は1926年から1930年までの4年の間に4編の新聞小説に挿絵を描いている。そのうち2編が邦枝完二の「雨中双景」（『大朝』1926/5/18-6/19夕）と「東洲齋写楽」（『大朝』1928/8/26-10/10夕）であった。「雨中双景」は江戸中期の役者・中村仲蔵が、「東洲齋写楽」は江戸後期の絵師・東洲齋写楽がそれぞれ自らの芸道に邁進するという物語である。いずれも邦枝完二が得意とした芸道小説というジャンルに分類される。これらの挿絵に関しては匠秀夫の解説が多少詳しい。<sup>10</sup>

『蓼喰ふ虫』の前に、邦枝完二の初期の代表作である『雨中双景』（大正一五年）や『東洲齋写楽』（昭和三年）の挿絵を描いている。共に大阪朝日新聞に連載されたこれらの作品は江戸庶民の生態を浮世絵さながらのタッチで書くのを得意とした邦枝の“芸道もの”であり、幼にして歌舞伎に親しみ、師宣の浮世絵を愛好し、日本画の筆法を知る小出にとっては、詠向きのテキストであったが、いま見ると、文よりもむしろ絵が作品の情調をリードしているといつてよい出来ばえのものである。

挿絵を美術史のなかに定位しようとした匠秀夫らしく、小出の挿絵についても一通り目配りされていることがわかる。ただ、個々の挿絵について概説的に触れる程度で具体的には述べられていない。匠において小出の挿絵は歌舞伎や浮世絵という過去の文脈に接続されるだけだ。こうした点について少し詳しく検討していくことにしたい。

小出が挿絵を描き始めるにあたって時代小説を選んだことにはいくつかの理由がある。

---

<sup>10</sup> 匠秀夫『日本の近代美術と文学—挿絵史とその周辺』（沖積舎,2006）p.20-1



その主な理由は小出が関西在住であったことが挙げられる。現代ものの場合、東京を舞台にしている小説が多く、関西に居住する小出は取材活動が十分に行えない。そのため、小出は取材しやすい時代小説の挿絵を手がけることを選択したのである。

「挿絵の雑談」によれば、小出は挿絵に興味をもっていたという。それは小出とともに信濃橋洋画研究所を設立した鍋井克之と、その友人で小説家の宇野浩二の影響であろう。宇野浩二は専門の挿絵画家の月並みな挿絵に否定的な立場を採り、「挿絵専門でない画家」の挿絵への参入に期待を寄せていた<sup>11</sup>。そうした宇野の期待は石井鶴三をはじめとした「山」出身の画家たちの登場で一氣にふくらんでいく。1920年代後半の洋画家たちの挿絵参入というコンテクストがここにはある。多くの新進気鋭の画家が従来の芸術絵画のみならず、新しい表現を追求し始めていた。その小出檜重もそうした画家の一人だ。

「雨中双景」は全20回の短い小説ですべての回に小出の挿絵が付されている。舞台になるのは江戸中期で、歌舞伎役者の世界を描いている。【図4・5】を参照してみたい。

【図4】は「雨中双景」の中心人物・中村仲蔵を描いたもの、【図5】は歌舞伎の演目である「仮名手本忠臣蔵」の一場面である。役者絵や芝居絵を摸したこれらの挿絵は形式としては旧来の日本画的な方法を踏襲しているが、線の効果をうまく活かし、整理された画面構成になっている。

【図4 「雨中双景」2回挿絵】



この時期の『大阪朝日新聞』の夕刊では小説欄は2段になっており、挿絵も1段から2段のなかに収められていた。夕刊掲載の小説欄はおおよそ1面にあった。1面の基本的な紙面構成は12段組で、上から7、8段はニュース、その下の2段が小説欄、最下方2段から3段が広告欄である。小説欄は広告とニュースに挟まれた形になっている。小出も「夕刊の二段ではどうも網目版は見劣りがするし、上方の写真ニュースや広告と混同して了つて引立たない」といつていた。これは木村莊八が「僕は今『時事新報』に挿絵を載せているが、画面のすぐ上には遠慮なくラボカの広告が突出しているし、又、絵の下には、

<sup>11</sup> 宇野浩二「小説の挿絵」『大朝』1932/1/26(6)

カルピスだとか、月やくの薬、歯磨、時計の広告などが活潑に囑目相競っているの、その間に介在すればこそ挿絵は初めて面白いのである」<sup>12</sup>と記した点にも連続していく。視覚に訴える記事や広告以上に読者の注意を惹きつけるための試行錯誤の重要性を木村は説いているのだが、そうした意識を小出も共有していた。そのうえで小出が試したのは「黒と白の線の効果」を駆使することであったのだ。

【図5 「雨中双景」7回挿絵】



さらに、小出は飾り枠を付けることで読者の視線を挿絵に集中させ、その存在感を増幅させることを試みているのだといえる。たとえば、【図5】でも扇面の飾り枠と雲居を象った縁取りが使用されている。「雨中双景」ではこうした飾り枠をもつ挿絵は全20枚のうち3枚あり、それほど多いという印象はない。だが、この試みはその後小出によって特徴的に展開されていく方法でもある。

挿絵に枠を付けること自体は旧来の挿絵にも多く見られる。挿絵のみならず、不定形での絵画は近代以前から存在している。先に小出が使用していた扇面に注目すると扇面法華経や扇面屏風など、その源流を中世に求めることができる。小出はそうした一般的な形を意匠化して使用することで挿絵に独自性を付与している。

また、絵を枠で囲って装飾をほどこすという発想は小出の油彩画での試みとも関係しているようだ。小出は1924年に友人の建築家・笹川慎一の設計になる小倉捨次郎邸のために「壁面装飾のための七枚の静物画」を制作している<sup>13</sup>。それはいずれもが八角形で装飾として飾られることを目的としている。このような点から着想を得て、新聞紙面に掲載される挿絵にも枠を設け装飾に見立てたのだといえよう。

また、【図6】のような表現も見られる。【図6】はクライマックス直前で、仲蔵が苦悩の末に思いついた芝居がこれから上演されるという物語内容になっている。そこで挿絵では開幕前の劇場の様子と、夫を心配する妻の顔が描かれているのだが、こうした組み合わせそのものは以前から使用されていた方法である。

<sup>12</sup> 木村莊八「挿絵と素描」『近代挿絵考』（注1）p.191-2

<sup>13</sup> 『小出檜重画集』（東方出版,2002）p.53

【図6 「雨中双景」 29回挿絵】



たとえば、【図7】を参照してみよう。これは1904年に発表された萩園（渡辺霞亭）の「日露戦争」（『大朝』1904/1/1-2/11）の挿絵で、新聞配達りの男とこの家を訪問した女性の肖像とが組み合わせられている。

【図7 「日露戦争」 1回挿絵】



【図7】はまだ写真製版技術が本格的に導入される前の挿絵であり、技術的な違いがあるのは当然だが、デザインに関しては両者の類似性を認めることができる。小出の挿絵では線の効果や雲居型の区切りに特色があるものの、構図そのものはよく使われていたのであった。枠の使用なども含めて、小出の挿絵の特徴はこうした従来の方法を自分なりにアレンジしていく点にあるといえよう。

「東洲齋写楽」での挿絵は「雨中双景」で試みられた挿絵の方法がさらに深められて

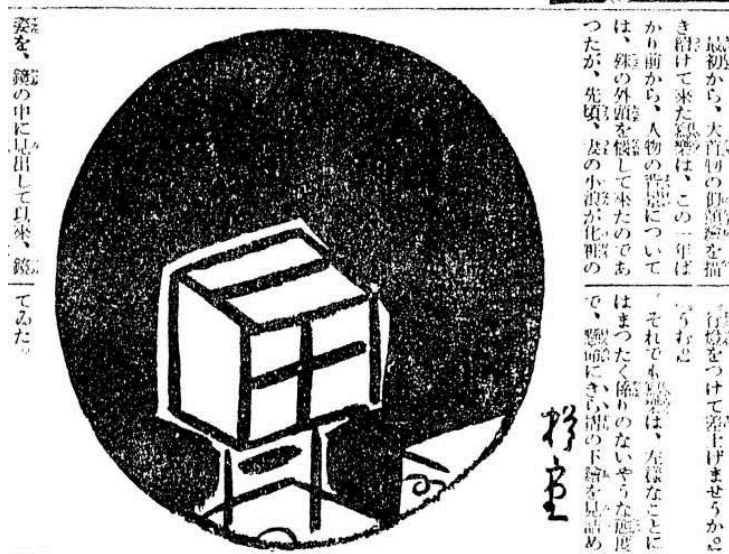
いる。「東洲齋写楽」も邦枝完二の芸道小説であり、迎合的な似絵を描いて役者や客に媚びる絵師に対して写実に基づく役者絵を描いた絵師・東洲齋写楽を描いている。

「東洲齋写楽」の挿絵の特徴は、全体的に物語の流れに逆らわず、場面の説明を行う挿絵が多いことにある。全32回のうち、物語通りに場面を描いたものが25枚、写楽の絵を摸したものが5枚、その他、行燈と扇子を大きく描いたものがそれぞれ1枚ずつとなっている。写楽の絵を摸したものは「雨中双景」で役者絵を摸したものと同系統であり、面白みはあるが、新味はない。場面説明の挿絵については小説挿絵としては通常のものだが、小出はこれらの多くに飾り枠を付ける工夫を行っている。枠のバリエーションは格段に増え、「雨中双景」では長方形と扇面の二種類、3枚しかなかったものが、「東洲齋写楽」ではそれらに加えて、楕円、桃型、角なしの長方形、円形など、14枚が確認できる。また、その枠線にも装飾をほどこし、デザイン性を高めているのである。【図8・9】

【図8 「東洲齋写楽」12回挿絵】



【図9 「東洲齋写楽」24回挿絵】



【図8】は山東京伝の俗っぽい人柄に落胆した写楽が茶屋の男衆・長吉に呼び止められる場面を描いた挿絵だ。挿絵で描かれた場面は長吉が「如何でございます」と写楽に話しかけたところで、挿絵と本文が連動するように長吉の台詞が挿絵の左右に配されている。小出はこの場面を楕円の飾り枠で囲い、場面を強調している。

【図9】は丸い枠のなかに行燈が大きく描き出された挿絵である。この回の小説テキストには暗くなりゆく部屋のなかで市川団十郎の『景清』のきら刷を凝視する写楽と妻の小浪の姿が描写されているが、小出の挿絵は人物の説明を行うのではなく、行燈をクローズアップすることで場面全体の余韻を写しとろうとしているのだといえる。

このようにクローズアップを用いる傾向は「東洲斎写楽」において顕著になってくるが、それは挿絵のなかで写楽の役者の大首絵の摸写を試みたこととも関係しているだろう。ただ、それは小出にもともと内在されていた「一部分」への嗜好と重なり合うものでもある。小出はいう。「人間は全体として見て置く方が完全であり、美しくもある様だ。それなのに、私は何だか部分品が気にかかる」<sup>14</sup>。こうした嗜好が「東洲斎写楽」の挿絵執筆を介して具象化したのであり、やがてそれが「蓼喰ふ虫」へと収斂していくことになるのだといえよう。

#### 4. モダンから／への飛翔

小出檜重は時代ものと現代ものの挿絵の違いについて次のように記している。<sup>15</sup>

私の貧しい経験では、時代ものは相当の参考資料さえ整頓すれば絵を作る事は比較的容易であると思うが、現代ものになるとモチーフの万事が実在の誰れでもが知っている処のものであるから相当の写生が必要であり、同時に写生そのものは挿絵ではないので、それを絵に直す処に画家の興味があり、実在が挿絵と変じて現れるまでの段階と手数に、かなりの興味が持てるのである。

小出はまず「相当の写生」によって実在のモチーフを再現することを基本とする。そのうえで、それをどのように表現していくのか、構図や画面構成、事物の取捨選択などといった工夫をする点に「画家の興味」が求められている。時代もの場合、画家の想像に委ねられる部分が多く、絵の作り方に多少の自由度がある。それに対して、現代もの場合は正確さを損なわず、さらに読者の興味に訴える挿絵にしなければならない。このとき、小出が重視しているのは、「絵に直す処」、どのように描くか、ということである。小出は絵画論で「要するに近代絵画の構成は鋭き心によって、自然を取捨選択し、自由に画の材料を駆使し、自然を変形し、気随なる気まますを確実なる基礎の上に立てなくてはならない」<sup>16</sup>ともいう。写生という基礎の上に絵画の構成があるとする小出の考えは挿絵に関しても有効だ。「蓼喰ふ虫」はそうした小出の絵画論を試行する場であった<sup>17</sup>。たとえば、

<sup>14</sup> 小出檜重「グロテスク」『めでたき風景』（創元社、1930）p.36

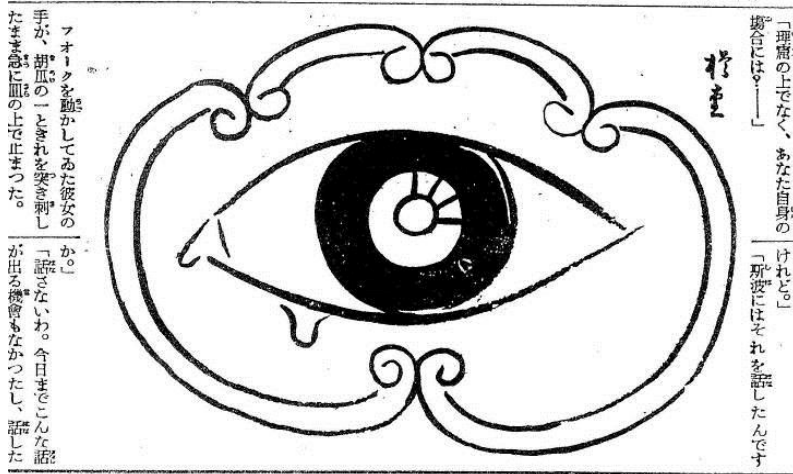
<sup>15</sup> 小出檜重「挿絵の雑談」『油絵新技法』（注5）p.103

<sup>16</sup> 小出檜重「油絵新技法」『油絵新技法』（注5）p.65

<sup>17</sup> 小出龍太郎『小出檜重一光の憂鬱』（春風社、2001）p.147

「東洲齋写楽」でも試みられたクローズアップの挿絵はその一つであろう。【図 10】

【図 10 「蓼喰ふ虫」 39 回挿絵】



この挿絵は本文に「両肩を張って、うなじを垂れて、涙を止めるのに一生懸命になつてはみたけれど、光つた物が一滴膝に落ちた。」とあるところを題材にしている。だが、小説本文から考えるとここまでの超クローズアップの使用に必然性がない。ここには小出独自の表現があるといえる。先に引用した文章のなかで小出は次の様にいう。「私はいつも電車やバスに乗り乍ら退屈な時こんな莫迦々々しい事を考へ出すのである。電車の中の人間の眼玉だけ考へて見る。すると電車の中は一对の眼玉ばかりと見えて来る」<sup>18</sup>。【図 10】には「眼玉だけ」になった人間がいるのである。

また、この挿絵には把手を組み合わせたような飾り枠が使われている。「蓼喰ふ虫」は全 83 回連載され、挿絵は『大毎』には 82 枚、『東日』には 83 枚ある。全 83 枚の挿絵のうち、39 枚に何らかの枠が付けられており、「東洲齋写楽」に比べても枠の使用頻度は高くなっている。枠の形も先に挙げたものの他、八角形や六角形、鈴型などがあつたり、枠線も二重になっていたりで、ヴァリエーションがさらに豊富になっている。そのなかでも【図 10】は特徴的なものだといえる。

加えて、「蓼喰ふ虫」の挿絵で特徴的なのはコラージュの使用であろう。小出のコラージュの使用について、匠秀夫は滞欧中に購入したピカソの画集から着想したと推測している<sup>19</sup>。その真偽は不明だが、「蓼喰ふ虫」でのコラージュ技法の導入には前段階があることを指摘しておきたい。

小出檜重は「雨中双景」と「東洲齋写楽」の間にもう一つ、室生犀星の「夫婦」（『大毎』1926/11/2-11夕）の挿絵を手がけている。全 7 回という非常に短い小説で小出自身も「挿絵の雑談」ではこの挿絵について触れていない。「夫婦」は別れた後も夫のもとに通つて来る妻のきぬ子とそれを苦々しく思っている蕪木の二人の様子を描いた小説である。小出の挿絵は物語内容を描出することを基本としているが、一つだけ抽象的な挿絵が採用されている。【図 11】

<sup>18</sup> 小出檜重「グロテスク」『めでたき風景』（注 14）p.35

<sup>19</sup> 匠秀夫、前掲書（注 10）p.21

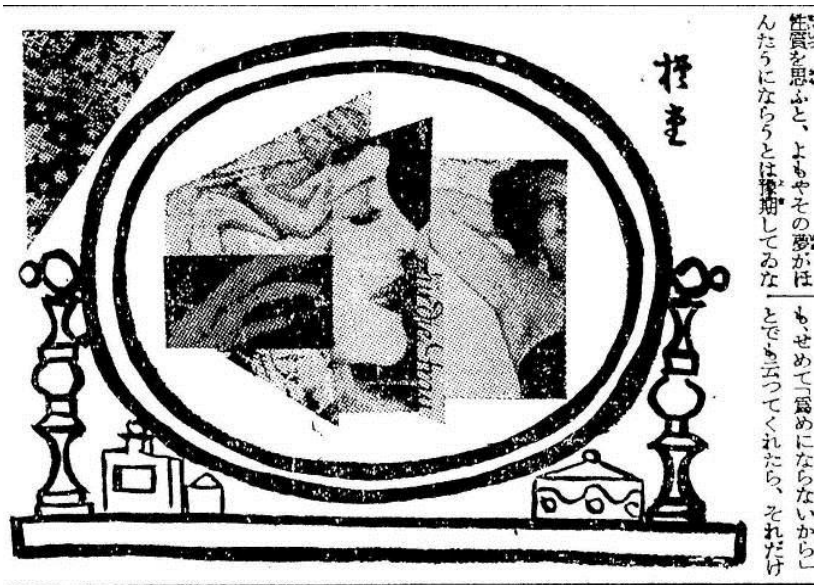


枚（26回、43回）、要の顔を象ったものが2枚（41回、76回）、阿曾の顔の部分に写真を貼りつけたものが1枚（42回）、文楽の人形の写真を使ったものが1枚（61回）となっている。ここで二つの挿絵を例に挙げておこう。【図13・14】

これらの挿絵はコラージュの技法の導入が小説本文の説明という機能をこえて、新しい意味を生成することをも示している。【図13】は美佐子が要に恋人の阿曾の存在を告白するという物語内容に付された挿絵である。鏡のなかに複数の女性の写真が貼りつけられている。こうした写真には外国の雑誌の切り抜きを使用されていたようだ<sup>21</sup>。また、これと同じ鏡の図は初回の挿絵【図3】にも登場しているが、本文には鏡は登場していない。要と美佐子の夫婦の西洋風な生活を演出する小道具としてまず小出が描出したのがこの鏡であった。これは小説テキストによって「私自身の心に起つた想像」が視覚化されたものであったのだといえよう<sup>22</sup>。

その鏡を【図13】では装飾枠の一つのヴァリエーションとして用いている。だが、それは単なる枠ではなく、さまざまな意味を呼びこんでいく装置にもなっている。たとえば、室内装飾の一つとして鏡を考えた場合、美佐子と鏡の結びつきから美佐子の「だけどあたしは、慰み物にされてももつと愛されたかつたんです」という要への思い、阿曾への「生れて始めて知つた恋と云ふものを、自分でどうにか始末するより道がなかつた」という思いを乱反射させていると解釈できる。また、鏡を装飾枠として考え、その貼りつけられた写真の形に注目すると、その形が男根を象っているようにも見える。そう考えると、コラージュされた女性イメージが要の「ほんの一時の物好きと肉体的の要求とから、いかがはしい女を求めて行くと云ふことだけだつた」という欲望を反映しているようにも読解可能だ。小説テキストにおける複雑な心理劇が小出の挿絵によって暗示されているのである。

【図13 「蓼喰ふ虫」43回挿絵】



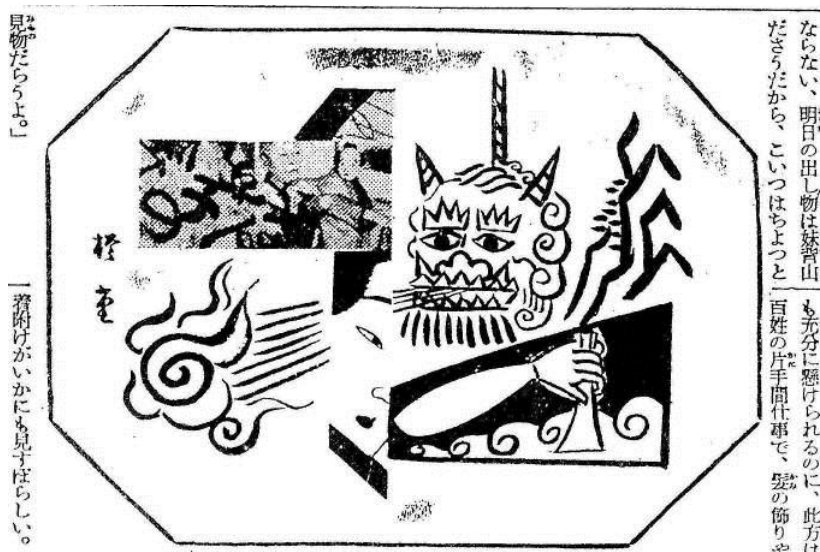
により休載」（1928/12/25）とある。荒川朋子によれば、新聞社への入稿の遅れが原因だとされる。（注3参照）

<sup>21</sup> 『聞書き小出檜重』（中央公論美術論集,1981）

<sup>22</sup> 荒川,前掲論文（注3）p.310



【図14 「蓼喰ふ虫」61回挿絵】



【図14】は淡路島での人形芝居見物の場面で、淡路と大阪の人形の比較が説明されている本文に付けられた挿絵である。「伊勢音頭では貢の十人斬りのところで、ちぎれた胴だの手だの足だのが舞台一面に散乱する。奇抜な方では大江山の鬼退治で、人間の首よりももつと大きな鬼の首が出る。」<sup>23</sup>という本文があり、それをコラージュ技法で描き出したのが【図14】である。写真は人形とそれを操る人形遣い、その横に浄瑠璃語りを文字化したものが使われ、その横には鬼の顔、その下に手が描かれている。この挿絵では伝統芸能、郷土芸能である人形浄瑠璃の世界がコラージュというモダニズム的な方法で表現されている。その併存は「蓼喰ふ虫」にみられる近代性と日本回帰とがいう問題が対立するものではなく、並置可能で相補的な関係にあることを示唆してもいるのである。「蓼喰ふ虫」をオリエンタリズムの観点から再考したグレゴリー・ケズナジャットは谷崎潤一郎の「この時期の作品は一貫して西洋のコンテクストの中で日本文化とは如何なるものかを検討し、その文化を西洋的・近代的な枠組みの中で再構築を試みるものである」と指摘している<sup>24</sup>。いわば、モダニズムの時代を介して表現された浄瑠璃の世界が挿絵のなかにも展開しているのである。

それまで試されてきた挿絵の技法を発展させ、さらに新しい読みをも発現させていくこと。それが小出檜重にとっての「蓼喰ふ虫」の挿絵の意義であったといえる。

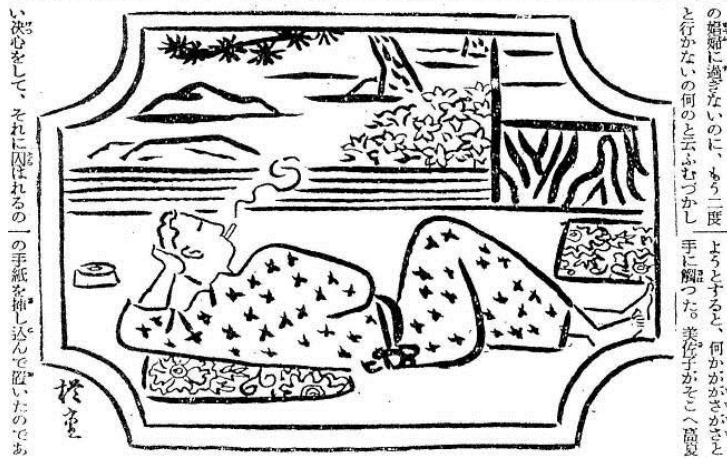
## 5. 挿絵の見る夢

「蓼喰ふ虫」の挿絵にはもう一つ、小出檜重ならではの特征がある。それは引用である。ある挿絵で用いた構図を別の挿絵で引用してみせるという試みだ。【図15・16】を参照してみよう。

<sup>23</sup> 『大阪朝日新聞』1929/4/19 夕（1）

<sup>24</sup> グレゴリー・ケズナジャット「谷崎潤一郎『蓼喰ふ虫』におけるオリエンタリズム」『同志社国文学』77号（2012/12）p.55

【図15 「蓼喰ふ虫」75回挿絵】



【図16 「夫婦」6回挿絵】



【図15】は「蓼喰ふ虫」で、夫婦の離婚を知った義父からの手紙を要が受け取った場面、【図16】は「夫婦」で別れた妻の様子を思い浮かべる場面である。の姿が挿絵には描かれている。【図15】には二重線の変形の八角形の飾り枠が付いているものの、その他、くわえ煙草で寝転がるという構図やポーズ、庭の松の木や障子などの小道具などが非常に似通っていることが理解できる。自らの挿絵を引用しているといってもいいだろう。

自らの制作物を挿絵に引用するという例は他にもある。要が通う娼館の娼婦・ルイズを描いた挿絵だ。【図17・18】

ルイズは英語やロシア語などが堪能で「朝鮮人と露西亜人との混血児」と設定される。これらの挿絵では寝台のうに寝そべるルイズが描かれており、場所も娼館であることから性的な意味合いが強い場面だが、小出の挿絵は線の効果を考慮しているため、生々しい肉感をあまり与えない無機質な描写になっている。こうした挿絵は小出自身の裸婦像などを一つのモチーフとして考えることができるだろう。

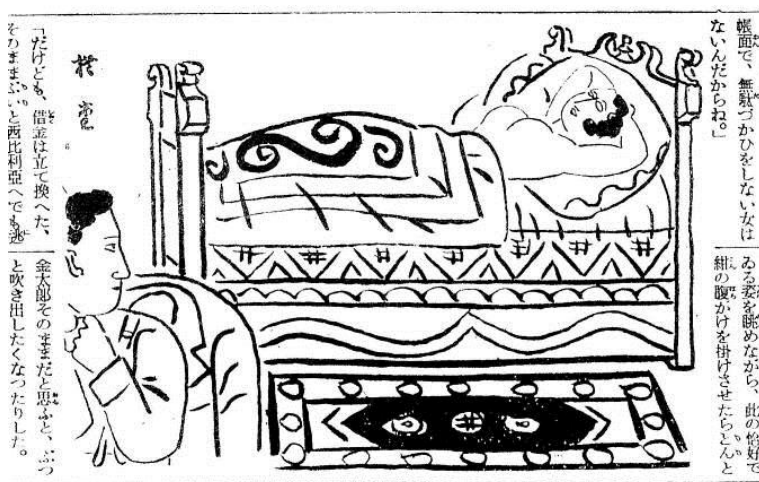
女性を描いた絵画、特に裸婦像は小出の大きな特徴である。小出は「とも角、私は、自動車や汽車の相貌、花瓶や牡丹やメロンや富士山の相貌より以上のしつこさに於て裸体

殊に裸女の相形に興味を持つてみます」<sup>25</sup>と述べており、裸婦像への関心の高さがうかがえる。こうした裸婦像の制作が本格化したのは小出が芦屋に移住し、西洋風の生活を行い得た1926年以降であった<sup>26</sup>。小出が裸婦像で試みたのは表情を簡易化し、臀部など、身体の一部をデフォルメして描き出す方法である。それは小出の「一部分」へのこだわりにつながる点であるだろう。【図17】は女性の顔を下方からクローズアップで描き出す構図にはそうした小出のこだわりを感じさせる挿絵になっている。また、【図18】では自分の裸婦像を「蓼喰ふ虫」に引用しつつ、応用しているのだ。こうした類似性を遊びとするか、惰性とするかは判断の分かれるところだが、挿絵という表現の自由さを小出の試みから知ることができるのである。その自由さこそが画家たちを挿絵に向かわせ、さまざまな試みを可能にした。小出の挿絵はそうした挿絵の可能性の一つを読者に開示してくれているのである。

【図17 「蓼喰ふ虫」69回挿絵】



【図18 「蓼喰ふ虫」70回挿絵】



<sup>25</sup> 小出檜重「洋画ではなぜ裸体面をかくか」『めでたき風景』（注14）p.180

<sup>26</sup> 津田奈菜絵「小出檜重と阪神間モダニズム」『表現文化研究』8巻2号（2009/3）

挿絵とは何か、改めて考えておこう。挿絵とは小説本文を単に視覚的に説明するだけでなく、物語世界に奥行を与え、読みに広がりをもたらすものである。読者は新聞を開き、毎日繰り広げられていく小説テキストと挿絵という視覚表現との交差を眺め、読む。そこは読むことと見ることが出会い、物語が立ち上がってくる劇場なのである。読者はときに文字から感得される登場人物たちの葛藤に心を悩ませ、ロマンスに酔いしれる。また、ときに読者は挿絵を眺め、そこに視覚化された憧れや夢の世界を読み取る。そうした小説と挿絵とのミクスチャーは複層化した読みが可能になるため、その効果を期待され、ある種のイデオロギー装置として機能することになった。その点は本論文でも繰り返し論じたとおりである。ただ、時として小説テキストと挿絵の間に走る亀裂やずれにも目を凝らしたい。そうした亀裂やずれにはイデオロギーの綻びが存在しているのではないだろうか。小説本文から感じ取った「想像の中から絵になる要素」にそうした綻びが萌しているのではないか。そのずれを読み取ることがこれからも必要になるだろう。

## 参考文献

\*参考文献は、日本語・翻訳文献の順に、著（編）者名を五十音で掲載した。

〈あ〉

- 朝日新聞社『大阪朝日新聞 縮刷版』  
『東京朝日新聞 縮刷版』  
『朝日新聞 縮刷版』  
『聞蔵Ⅱ』（データベース）  
『朝日新聞社史 資料編』（朝日新聞社,1995）
- 赤澤史朗・北河賢三編『文化とファシズム—戦時期日本における文化の光芒』（日本経済評論社,1993）
- 荒 正人 「大衆文学史」『岩波講座 日本文学史 第十四巻』（岩波書店,1959）  
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）  
飯田祐子 『彼らの物語 日本近代文学とジェンダー』（名古屋大学出版会,1998）  
池田浩士 『大衆小説の世界と反世界』（現代書館,1983）  
石田仁志／渋谷香織／中村三春編『横光利一の文学世界』（翰林書房,2006）  
石月静恵 『戦間期の女性運動』（東方出版,1996）  
石川綾子 『日本女子洋装の源流と現代への展開』（家政教育社,1968）  
磯田光一 『永井荷風』（講談社,1979）  
一番ヶ瀬康子編『日本婦人問題資料集成 第6巻』（ドメス出版,1978）  
伊藤彰浩 『戦間期日本の高等教育』（玉川大学出版部,1999）  
伊藤るり、坂元ひろ子、ダニ・E・バーロウ編『モダンガールと植民地的近代 東アジアにおける帝国・資本・ジェンダー』（岩波書店,2010）  
井上俊、上野千鶴子、大澤真幸、見田宗介、吉見俊哉編集委員『岩波講座 現代社会学 19 〈家族〉の社会学』（岩波書店,1996）  
岩田専太郎編『挿絵の描き方』（新潮社,1938）  
岩田専太郎『わが半生の記』（家の光協会,1972）  
岩見照代 『ヒロインたちの百年 文学・メディア・社会における女性像の変容』（學藝書林,2008）  
上野千鶴子『家父長制と資本制 マルクス主義フェミニズムの地平』（岩波書店,1990）  
『近代家族の成立と終焉』（岩波書店,1994）  
海野 弘 『流行の神話 ファッション・映画・デザイン』（フィルムアート社,1976）  
「花嫁人形はなぜ泣くか」『別冊太陽』1985  
『都市を翔ける女 二十世紀ファッション周遊』（平凡社,1988）  
大江志乃夫、浅田喬二、三谷太郎、後藤乾一、小林英夫、高崎宗司、若林正文、川村湊編集委員 『岩波講座 近代日本と植民地5 膨張する帝国の人脈』（岩波書店,2005）  
太田三郎・木村莊八・中村岳陵『挿絵の描き方』（崇文堂,1934）  
大橋毅彦 『室生犀星への／からの地平』（若草書房,2000）  
大林宗嗣 『女給生活の新研究』（巖松堂書店,1932）  
大日方純夫編『日本家族史論集 13 民族・戦争と家族』（吉川弘文館,2003）

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,2007）  
 大宅壮一『大宅壮一全集』全 30 卷（蒼洋社,1980-2）  
 岡野幸江／北田幸恵／長谷川啓／渡邊澄子共編『女たちの戦争責任』（東京堂出版, 2004）  
 尾崎秀樹『大衆文学論』（勁草書房,1965）  
 『大衆文化論』（大和書房,1966）  
 『さしえの 50 年』（平凡社,1987）  
 落合恵美子『近代家族とフェミニズム』（勁草書房,1989）  
 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）  
 五十殿利治＋水沢勉編『モダニズム／ナショナリズム 1930 年代日本の芸術』（せりか書房,2003）  
 ジョン・アーリー／加太宏邦訳『観光のまなざし』（法政大学出版局,1995）  
 ベネディクト・アンダーソン／白石さや・白石隆訳『増補 想像の共同体—ナショナリズムの起源と流行』（NTT 出版,1997）  
 スチュアート&エリザベス・イーウェン／小沢瑞穂訳『欲望と消費 トレンドはいかに形づくられるか』（晶文社,1988）

〈か〉

片岡鉄兵『モダンガアルの研究』（金星堂,1927）  
 片上 伸「文学の読者の問題」『改造』1926/4  
 金子しげり『婦人問題の知識』（非凡閣,1934）  
 鹿野政直『戦前・「家」の思想』（創文社,1983）  
 『鹿野政直思想史論集 第 2 卷』（岩波書店,2007）  
 川島武宜『イデオロギーとしての家族制度』（岩波書店,1957）  
 川北 稔編『「非労働時間」の生活史 英国風ライフ・スタイルの誕生』（リブロリポート,1992）  
 川村邦光『オトメの祈り—近代女性イメージの誕生』（紀伊國屋書店,1993）  
 『オトメの身体—女の近代とセクシュアリティ』（紀伊國屋書店,1994）  
 『セクシュアリティの近代』（講談社,1996）  
 川本三郎『大正幻影』（新潮社,1990）  
 菅 聡子『女が国家を裏切るとき—女学生、一葉、吉屋信子』（岩波書店,2011）  
 菅野聡美『消費される恋愛論 大正知識人と性』（青弓社,2001）  
 菊池 寛『恋愛と結婚の書』（モダン日本社,1935）  
 『菊池寛全集』全 24 卷（高松市菊池寛記念館,1993-5）  
 『菊池寛全集補巻』全 5 卷（武蔵野書房,2002-3）  
 岸田國士『岸田國士全集』全 28 卷（岩波書店,1989-92）  
 北田暁大『広告の誕生』（岩波書店,2000）  
 鬼頭七美『「家庭小説」と読者たち ジャンル形成・メディア・ジェンダー』（翰林書房,2013）  
 木原貴子『挿絵を読む —ヴィクトリア朝女性挿絵画家の視線—』（朝日出版社,2011）  
 木股知史『画文共鳴 『みだれ髪』から『月に吠える』』（岩波書店,2008）

- 金 惠信 「韓国近代美術におけるジェンダー」『女？ 日本？ 美？』（慶應義塾大学出版会,1999）
- 木村 毅 『大衆文学十六講』（橘書店,1933）
- 木村 荘八 『近代挿絵考』（双雅房,1943）  
『木村 荘八全集』全 6 卷（講談社,1982）
- 木村 涼子 『〈主婦〉の誕生 婦人雑誌と女性たちの近代』（吉川弘文館,2010）
- 清沢 洌 『モダンガール』（金星堂,1926）
- 久米 依子 『「少女小説」の生成 ジェンダー・ポリティクスの世紀』（青弓社,2013）
- 小出 檜重 『めでたき風景』（創元社,1930）  
『油絵新技法』（アトリエ社,1930）
- 小出 龍太郎 『聞書き小出 檜重』（中央公論美術論集,1981）  
『小出 檜重一光の憂鬱』（春風社,2001）
- 紅野 謙介 『投機としての文学 活字・懸賞・メディア』（新曜社,2003）
- 駒込 武 『植民地帝国日本の文化統合』（岩波書店,1996）
- 小峰 茂之 「昭和年間に於ける親子心中の医学的観察」『日本婦人問題資料集成』第 6 卷（ドメス出版、1978）
- 小森 陽一編 『岩波講座 文学 2 メディアの力学』（岩波書店,2002）
- 小森 陽一、酒井直樹、島 蘭進、成田龍一、千野香織、吉見俊哉編 『岩波講座 近代日本の文化史 6 拡大するモダニティ』（岩波書店,2002）
- 小森 陽一・紅野 謙介・高橋修編 『メディア・表象・イデオロギー—明治三十年代の文化研究』（小沢書店,1997）
- 小山 静子 『良妻賢母という規範』（勁草書房,1991）
- 今和 次郎 『モデルノロヂオ』（春陽堂,1930）  
『今和次郎集 第 8 卷 服装研究』（ドメス出版,1972）
- S・M・ギルバート、S・グーバー／山田晴子、藺田美和子訳 『屋根裏の狂女—ブロンテと共に』（朝日出版社,1986）

〈さ〉

- 佐藤 忠男 『キネマと砲声 日本映画前史』（リプロポート,1985）
- 佐藤 卓巳 『「キング」の時代 国民大衆雑誌の公共性』（岩波書店,2002）
- バーバラ・佐藤編 『日常生活の誕生—戦間期日本の文化受容』（柏書房,2007）
- 白幡 洋三郎 『旅行ノススメ』（中央公論社,1996）
- 真銅 正宏 『ベストセラーのゆくえ 明治大正の流行小説』（翰林書房,2000）
- 鈴木 登美／大和和子・雲和子訳 『語られた自己 日本近代の私小説言説』（岩波書店,2000）
- 関 肇 『新聞小説の時代 メディア・読者・メロドラマ』（新曜社,2007）
- 瀬崎 圭二 『流行と虚栄の生成—消費文化を映す日本近代文学』（世界思想社,2008）
- セシル・サカイ／朝比奈弘治訳 『日本の大衆文学』（平凡社,1997）
- ロジェ・シャルチエ 『読書の文化史 テクスト・書物・読解』（新曜社,1992）  
『書物から読書へ』（みすず書房,1992）

『読書と読者』（みすず書房,1994）

イヴ・K・セジウィック／上原早苗 亀澤美由紀訳『男同士の絆 イギリス文学とホモソ  
ーシャルな欲望』（名古屋大学出版会,2001）

〈た〉

高木健夫 『新聞小説史 大正篇』（国書刊行会,1976）

『新聞小説史』昭和篇Ⅰ・Ⅱ（国書刊行会,1981）

『新聞小説史年表』（国書刊行会,1987）

高橋晴子 『近代日本の身装文化 「身体と装い」の文化変容』（三元社,2005）

多木浩二 『モダニズムの神話』（青土社,1985）

匠 秀夫 『日本の近代美術と文学—挿絵史とその周辺』（沖積舎,2004）

竹山護夫 『近代日本の文化とファシズム』（名著刊行会,2009）

田崎宣義編『近代日本の都市と農村 激動の一九一〇—一五〇年代』（青弓社,2012）

谷田博幸 『ヴィクトリア朝挿絵画家列伝』（図書出版社,1993）

垂水千恵編『コレクション・モダン都市文化 第16巻 モダンガール』（ゆまに書  
房,2006）

近峰須多二「版画の問題を中心に—美術大衆化のための一問題として—」『ナッパ』

1930/9

津金澤聡広、有山輝雄編『戦時期日本のメディア・イベント』（世界思想社,1998）

坪井秀人編『偏見というまなざし—近代日本の感性』（青弓社,2001）

坪井秀人 『感覚の近代 声・身体・表象』（名古屋大学出版会,2006）

照本梨沙編『ねむり衣の文化誌—眠りの装いを考える』（冬青社,2003）

東京日日新聞社『東日七十年史』（東京日日新聞社,1941）

戸坂 潤 『思想としての文学』（三笠書房,1936）

『日本イデオロギー論』（白揚社,1936）

鳥山平三編修『祖母の伝記 女子大学生のインタビューレポート』（ナカニシヤ出  
版,1991）

〈な〉

永峰重敏 『雑誌と読者の近代』（日本エディタースクール出版部,1997）

『モダン都市の読書空間』（日本エディタースクール出版部,2001）

中山千代 『日本婦人洋装史』（吉川弘文館,1988）

西原和海・川俣優編『満洲国の文化—中国東北のひとつの時代』（せらび書房,2005）

西村清和 『イメージの修辞学—ことばと形象の交叉』（三元社,2009）

日本記号学会編『ナショナリズム／グローバリゼーション』（東海大学出版会,1999）

〈は〉

芳賀 徹 『藝術の国本—画文交響』（角川学芸出版,2011）

橋本毅彦＋栗山茂久編著『遅刻の誕生—近代日本における時間意識の形成』（三元  
社,2001）



- 橋本喜三 『日本美術の女性たち』 (三彩社,1960)
- 早川紀代編 『軍国の女たち』 (吉川弘文館,2005)
- 林芙美子 『戦線』 (朝日新聞社,1939)
- 日高昭二 『菊池寛を読む』 (岩波書店,2003)
- 平林初之輔 『平林初之輔文芸評論全集 下巻』 (文泉堂書店,1975)
- 広津和雄 『広津和郎全集』 全 13 巻 (中央公論社,1973-4)
- 藤木秀朗 『増殖するペルソナ 映画スターダムの成立と日本近代』 (名古屋大学出版会,2007)
- 藤井忠俊 『国防婦人会一日の丸とカッポウ着—』 (岩波書店,1985)
- 「文学史をよみかえる」研究会編 『文学史をよみかえる 1・2』 (インパクト出版会,1997・1998)
- 文化服装学院編 『文化ファッション大系服飾関連専門講座⑩ 20世紀ファッション』 (文化出版局,2005)
- 細井和喜蔵 『女工哀史』 (改造社,1925)
- 本田康雄 『新聞小説の誕生』 (平凡社,1998)
- ハリー・ハルトゥーニアン／梅森直之訳 『近代による超克 戦間期日本の歴史・文化・共同体』 (岩波書店,2007)
- ソースティン・ヴェブレン／高哲男訳 『有閑階級の理論 制度の進化に関する経済学的研究』 (ちくま学芸文庫,1998)
- ヴァルター・ベンヤミン／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,1995)

〈ま〉

- 毎日新聞社 『大阪毎日新聞 縮刷版』  
『毎日新聞記事データベース』  
『毎日新聞七十年』 (毎日新聞社,1952)  
『毎日新聞百年史』 (毎日新聞社,1972)
- 前田 愛 『近代読者の成立』 (有精堂出版,1973)
- 増田展大 「「目撃」の「瞬間」 19世紀末フランスの挿絵／写真についての考察」  
『美学芸術学論集』 2009/3
- 松山 巖 『乱歩と東京』 (PARCO 出版局,1984)
- ミツヨ・ワダ・マルシアーノ 『ニッポン・モダン 日本映画 1920-30年代』 (名古屋大学出版会,2009)
- 三木 清 『三木清全集』 全 19 巻 (岩波書店,1966-8)
- 南 博編 『日本モダニズムの研究』 (ブレーン出版,1982)
- 武藤脩二・入子文子編 『視覚のアメリカン・ルネサンス』 (世界思想社,2006)
- 村嶋歸之 『歓楽の王宮 カフェー』 (文化生活研究会,1929)
- 村上信彦 『大正期の職業婦人』 (ドメス出版,1983)
- 室生犀星 『室生犀星全集』 全 12 巻 (新潮社,1964-8)
- 牟田和恵 『戦略としての家族—近代日本の国民国家形成と女性』 (新曜社,1996)

〈や〉

- 安田浩、趙景達編『戦争の時代と社会』（青木書店,2005）  
柳田國男 『明治大正史世相篇』（朝日新聞社,1931）  
山本武利 『近代日本の新聞読者』（法政大学出版局,1981）  
『広告の社会史』（法政大学出版局,1984）  
山本三生編『日本文学講座 第十四卷 大衆文学篇』（改造社,1933）  
山本芳明 『文学者はつくられる』（ひつじ書房,2000）  
読売新聞社『読売新聞 YOMIURI ONLINE』  
読売新聞百年史編集委員会『読売新聞百年史』（読売新聞社,1976）

〈わ〉

- 脇田晴子、S.B.ハンレー編『ジェンダーの日本史 下—主体と表現 仕事と生活』（東京  
大学出版会,1995）  
和田博文 『テキストのモダン都市』（風媒社,1999）

〈その他〉

- 『名作挿絵全集』全 12 巻（平凡社,1979-81）  
『「女性の美」展』（京都市美術館,1988）  
『小出檜重画集』（東方出版,2002）  
『北野恒富展』（2003）

Jane Gains ,1990,"Costume and Narrative : How Dress Tells the Woman's Story" in  
Jane Gaines and Charlotte Herzog ed.,Fabrications ; costume and the female  
body ,American Film Institute

## 初出一覧

序論 戦間期新聞通俗小説の問題 【書き下ろし】

第1章 「人生案内」の効用 —菊池寛／通俗小説の「思想」—

【初出】 「「人生案内」の効用 —菊池寛／通俗小説の「思想」—」  
『神戸山手短期大学紀要 第51号』（2008/12）

第2章 モダン・ガールはいかに書／描かれたか

【初出】 「モダン・ガールはいかに書／描かれたか —片岡鉄兵と通俗小説の時代—」  
『神戸山手短期大学紀要 第54号』（2011/12）

第3章 内面化されるイメージ

【初出】 「挿絵のなかの女性イメージ —1930年代新聞通俗小説の底流—」  
『神戸山手短期大学紀要 第53号』（2010/12）

第4章 〈父〉の危機という構造

【初出】 「〈父〉の危機という構造 —「家族会議」の時代—」  
『横光利一研究 第7号』（2009/3）

第5章 海を渡る女性たち

【初出】 「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 第52号』（2009/12）  
「満州に立つ女性たち —一九三〇年代通俗小説の底流—」  
『室生犀星研究 第31輯』（2008/9）

第6章 複製技術時代の挿絵

【初出】 「複製技術時代の挿絵 —田中良／岩田専太郎／視覚文化—」  
『JunCture 02』（2011/3）

第7章 石井鶴三の可能性と不可能性

【初出】 「石井鶴三「春泥」の挿絵 —一九三〇年代の新聞小説と大衆読者—」  
『信州大学附属図書館研究 第一号』（2012/3）

第8章 女性イメージと挿絵 —1910年代の新聞挿絵 【書き下ろし】

第9章 挿絵画家の誕生 —小出檜重の場合 【書き下ろし】

\*初出のあるものはいずれも大幅に加筆訂正を加えている。