

## 1. 挿絵という問題

通俗小説を読むということにはどんな意味があるのだろうか。通俗小説は近代を生きる人々にモダンライフというファンタジーを供給した。しかもそれは単なる夢物語ではない。戸坂潤が指摘したように、現実社会とも分かちがたく結びついてもいた<sup>1</sup>。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。1, 2時間の短時間、映画館という非日常空間で集団によって同時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、そうした読書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。読書行為のアクチュアリティという問題はここに生じる。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。それがこの論考の出発点である。

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一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。こうした受容形態の違いでもっとも大きな意味をもつのは挿絵であるだろう。挿絵は小説中の場面などを図示するもので、通常は小説に付随して見られる。谷崎潤一郎の「蓼喰ふ虫」<sup>2</sup>の挿絵を描いた小出楯重は次のようにいう。

挿絵は小説の美しき伴奏であればいいと思う。それあるがためにより美しく見え、小説が賑かに見え、小説のある事件が画家の説明によって読者の心を縛らないようにしたいと思っている。<sup>3</sup>

ただ、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い。両者には競合の歴史がある。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>4</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なコンテキストであり、テキストであったはずだ。挿絵は通俗小説の受容を考える具体的な指針を与えてくれるだろう。

通俗小説を〈作品〉という作家主義的かつ特権的な場所に置くのではなく、どのように享受されるのかを問題にすると、挿絵はさらに掲載媒体によってもその意味が異

<sup>1</sup> 戸坂潤『戸坂潤全集 第四巻』(勁草書房、1966) p.310

<sup>2</sup> 谷崎潤一郎「蓼喰ふ虫」『大阪毎日新聞』／『東京日日新聞』夕刊 1928/12/4-29/6/18

<sup>3</sup> 小出楯重「挿絵の雑談」『油絵新技法』(アトリエ社、1930)、引用は『小出楯重隨筆集』(岩波文庫、1987) p.366

<sup>4</sup> 西村清和『イメージの修辭学 ことばと形象の交叉』(三元社、2009) p.106

5

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.57

なる。雑誌のように連載1回あたりの文字情報が増加すれば、それだけ挿絵の役割は減退する。逆に新聞のように一回分の文字情報が少ない場合、挿絵の視覚情報は重要度を増す。新聞小説の挿絵は毎日更新され続ける新聞というメディアのうちに日々上書きされ、消費され続けるのである。ハリー・ハルトゥーニアンのことばを借りれば、挿絵も「つねに出来事の継起を指し示し、未来の方向を向いていた」<sup>5</sup>のだ。また、挿絵画家・中村岳陵は自らの体験から雑誌と新聞での挿絵の違いを次のように証言している。

一体に雑誌の挿絵は、例へば口絵のやうな役をして居り、新聞挿絵のやうに、原稿用紙四枚位の分量で一つの図を作るのと違ひ、十枚或は十五枚に一枚位の割で挿絵を入れるものであるから、まづ口絵といふべきで、従つて本文の内容から、画家の取りよゐところ、即ち絵画化し易いところを把へて現はし得るから、此方は比較的に制肘を受ける事も少なく描きよゐところがあると思ふ。

6

太田三郎・木村荘八・中村岳陵『挿絵の描き方』(崇文堂, 1934) p.109／太田、中村、木村ともに挿絵画家として活躍していた。

新聞挿絵は、日々原稿紙四枚位の範囲内で、本文に随つて描く仕事であるから、それだけに日々に制肘を受けなければならぬが、その制肘を受けながらも、如何に構成し、如何に表現するか、骨の折れるに随つて又一種の楽しみでもある。畢竟頭のいる仕事であるだけに、そこには又云ふに云はれぬ面白さもある。<sup>6</sup>

諸種の制約のなかでいかに描くのか、が問われる新聞挿絵は挿絵画家が自らの技量を示す場だった。技量とはただ単に絵の巧拙だけをいうのではない。そこには挿絵と新聞をはじめとした出版メディアとの関わりが強く影響している。本稿では複製技術時代のなかで挿絵という視覚文化がどのように位置づけられるのか、について再考していきたい。

## 2. 複製技術時代の新聞挿絵

挿絵は、新聞の紙質や製版の種類についても考える必要があると思う。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にくい。絵を線描のみでなく淡墨を以て調子づけたりする事も結構だが、どうも鮮明を欠く嫌いがある。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い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劣劣りがするし、上方の写真ニュースや広告と混同してしまつて引立たない。

7

小出、前掲書(注3) p.367

それで、私は主として線のみを用いて凸版を利用し黒と白と線の効果を考へている<sup>7</sup>。

この小出樞重のことばは、挿絵とは何かの再考を促す。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文化なのだ。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>8</sup>と小出はいう。小出が「蓼喰ふ虫」の挿絵を描いていた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>9</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>10</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aura。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>11</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」<sup>12</sup>では舞台写真が挿絵の代わりに使用されているが<sup>13</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>14</sup>。新聞挿絵でもこの前後に掲載された柳川春葉の「生きぬ仲」<sup>15</sup>以降、写真製版による挿絵が増えていく<sup>16</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>17</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>18</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、泉鏡花と鍋木清方や小村雪岱、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、

8  
小出、前掲書(注3)p.366  
9  
『毎日新聞百年史』(毎日新聞社、1972)  
p.419

10  
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 ナショナルリズムの起源と流行』(NTT出版、1997)  
p.61

11  
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

12  
菊池幽芳「妙な男」『大阪毎日新聞』  
1904/10/10-05/2/19

13  
毎日新聞、前掲書(注9)p.464

14  
『朝日新聞社史 資料編』(朝日新聞社、  
1995)p.335

15  
柳川春葉「生きぬ仲」『大阪毎日新聞』  
1912/8/17-13/4/24

16  
匠秀夫「鑄崎英朋 写真の人」『名作挿絵  
全集 第2巻』(平凡社、1980)p.136

17  
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

18  
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―」  
小森陽一・富山太佳夫・沼野充義・兵藤  
裕己・松浦寿輝『岩波講座文学2 メディ  
アの力学』(岩波書店、2002)p.162

19

「日本挿画家協会創立」『読売新聞』  
1928/4/27朝刊4面

20

「挿絵画家団結」『読売新聞』1936/5/16  
朝刊7面

21

木村莊八『近代挿絵考』(双雅房,1943)  
p.191-2

22

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げらせ、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。

23

高木健夫『新聞小説史 大正篇』(国書刊行会, 1976) p.187

24

岩田専太郎『わが半生の記』(家の光協会, 1972) p.81

25

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

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>19</sup>、1936年の挿絵倶楽部の創立など<sup>20</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稿のモチーフである。

同時に、挿絵という視覚文化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、月やくの葉、歯磨、時計の広告などが活版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>21</sup>と木村莊八はいう。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>22</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>23</sup>、1930年代になると新たにハイライト版が導入され、表現の幅が格段に拡がった。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、挿絵という視覚文化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>24</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。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>25</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すが、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ゐる。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暁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>26</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文化。その内実はどのようなものであったのだろうか。

26  
高木、前掲書(注23) p.188

### 3. 挿絵のなかのナオミ

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。

図1:「霊の審判」1928/1/4 朝刊6面

図2:「霊の審判」1928/2/7 朝刊6面

たとえば、1927年から翌年にかけて連載された「霊の審判」<sup>27</sup>は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1]、後半にスチル写真[図2]が使用されている。「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>28</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。ここからわかるのは、自由に画面を構成したり、人物を配置したり

27  
伊藤好市「霊の審判」東/西『朝日新聞』  
1927/12/13-28/3/24

28  
『大阪朝日新聞』1927/12/7 朝刊5面

することについては、写真よりも挿絵の方が利用しやすいということだ。「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>29</sup>と西村清和は指摘する。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だ。写真製版の時代に至っても、そうした絵画表現の特性が利用されたのである。

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。前出の二つの図版を比べてみよう。極端に単純化された挿絵のなかの女性の表情や姿勢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っ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「ことばを借りれば「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や約束することが可能だった」<sup>30</sup>のである。写真がモデルのイメージをコンテキ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キ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」<sup>31</sup>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「因襲的な婦人道徳や、男女関係や、生活様式を思い切って破壊した」<sup>32</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年代にはハリウッドのスターたちのビジュアル・イメージが雑誌やプ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3]。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4]。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3]と輪郭線がはっきりと描かれた[図4]。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言うことも可能だが、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キ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>33</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。

図3：「痴人の愛」1924/3/24 朝刊4面

図4：「痴人の愛」1924/4/16 朝刊7面

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>34</sup>という。1923年には「肉塊」<sup>35</sup>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。

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>36</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。譲治はナオミをある時は幼くあどけなく語り[図4]、ある時はコケットのように語る[図5]。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>37</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>38</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」<sup>39</sup>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か、それ以上にコケティッシュな少女の姿で登場する[図6]。その後、その姉の

33

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夥しいビジュアル・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『増殖するベルソナ 映画スターダム成立と日本近代』(名古屋大学出版会, 2007) 参照)

図5：「痴人の愛」1924/4/30 朝刊5面

34

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

35

谷崎潤一郎「肉塊」東／西『朝日新聞』1923/1/1-4/29

36

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

37

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

38

鈴木, 前掲書(注37) p.232

39

菊池寛「不壊の白珠」東／西『朝日新聞』1929/4/22-9/6

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。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、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いない。

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>40</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。2章でも触れたが、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。これは模倣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>41</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圖像化してみせたのが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。

さて、ここで小説から挿絵へと問題を戻しておこう。2章でも触れたが、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。これは模倣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>41</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圖像化してみせたのが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。

#### 4. 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。

図6:「不壊の白珠」1929/5/14 朝刊6面

40

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

41

ベンヤミン, 前掲書(注11) p.590



1920年代以降の新聞メディアと挿絵について木村莊八は「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>42</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く。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段半の大きさに落ちつく。夕刊では1段半から2段ほどの大きさにほぼ一定している。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で、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分けなければならないのである。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研究熱心としても知られた。「絵画的などん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>43</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>44</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。挿絵を視覚文化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。

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>45</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のであろうことは想像に

42

木村、前掲書(注21)p.290

43

石井富士弥「視覚時代への出発」『名作挿絵全集 第2巻』(平凡社、1980)p.120

44

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

45

「さし系画家打明け話 岩田専太郎」『読売新聞』1936/4/22朝刊5面

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し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。

図7：「暖流」1938/4/19朝刊11面

46  
岸田國士「暖流」東／西『朝日新聞』  
1938/4/19-9/19

まず最初に挙げるのは岸田國士の「暖流」<sup>46</sup>初回の挿絵である[図7]。「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>47</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。

47  
『大阪朝日新聞』1938/4/19朝刊11面

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。この挿絵のなか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。挿絵はクロース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8:「花咲く樹」1934/7/11 朝刊8面

【図8】は小島政二郎の「花咲く樹」<sup>48</sup>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連れで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、女一人前だもの」<sup>49</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、たいへん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ィ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。こうしたエマの一挙一動に小説「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。

48

小島政二郎「花咲く樹」東／西『朝日新聞』  
1934/3/23-8/20

49

『大阪毎日新聞』1934/7/11 朝刊8面

## 5. 視覚文化としての挿絵

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>50</sup>。

著作権問題のかましい折柄さきに「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や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論争を繰り返していた石井鶴三の名前があるのも興味深い。石井が中里介山に無断で「大菩薩峠」の挿絵集を出版しようとしたことと、それに対する介山の告訴とに端を発した両者の論争は、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>51</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の研究にも明らかだ。

たしかに、挿絵は小説の本文なくしては成立しない。だが、さまざまな視覚表現や製版技術を新たな表現として取りこむことでつねに小説や映画と拮抗しようとしてきた。挿絵で描かれたイメージなくして通俗小説というジャンルが成立しえただろうか。よしんば成立したとしても、その魅力を保ち得たであろうか。

通俗小説を読むことの意味。それは近代を生きる人々にモダンライフというファンタジーを供給することであった。挿絵はその源泉の一つでありながら今なおその大半が埋もれたままだ。周縁化された挿絵という視覚文化を見直すことで通俗とは何か、近代とはどのような時代であったのかを再考する契機となるのではないだろうか。

51

高木健夫『新聞小説史 昭和篇 I』（国書刊行会、1981）参照