

# 明治期挿絵美術の素描

青 木 茂

## 一 前史

日本近代（明治以降）の挿絵美術について述べる時に考慮しておかねばならない一事がある。それは江戸時代末期の小説・草双紙の形態のことである。この小冊子の伝記小説は宝暦期の赤本から始まり、表紙の色などによって青本・黒本・黄表紙・合巻と変遷しているが、いずれも絵を主とし、文を従とした版本である。黄表紙（安永ころから）になると、その時代の浮世絵師のほとんどが参加し、表紙や口絵に精巧で華麗な浮世絵版画でその技術を競ったものである。

草双紙のもともとは短篇大衆小説であったが、長篇化して合巻形式となり、各編ごとに延々と発売される。たとえば

『しらぬひ譚』は三世歌川豊国の挿絵と、その周囲をうづめるひらがな細字の柳下亭種員の本文で嘉永二年に初編を出版して始まり、以後明治十八年までに七十一編（一四二冊）を刊行する。その間に絵師は二世国貞、落合芳幾、豊国国周、守川周重、揚州周延と変わり、作者も種員が歿して二世柳亭種彦、柳水亭種清へと受けつがれる。

遠く平安期の絵巻物や室町期の奈良絵本の伝統から、絵と文が併存する姿となつたのであろうが、この江戸市民の愛好した挿絵を主とした草双紙は明治時代になつても根強い要求があつて政治とは無関係な女性や小市民によつて読まれ続けていたのである。

## 二 明治初期

明治になって活字と洋装本が普及しても、活字で組んだ新聞小説の作家は江戸に変わらぬ戯作者であり、その挿絵は浮世絵師の系列につらなる人たちが描いた木版画であった。西歐人は複雑な構造の漢字に出会って、書いたままに摺れる石版が東洋の印刷に適すると思つたが、異常なまでに発展を遂げていた日本の木版技術は、小説といえれば挿絵を必要とするという条件にかなう彫師・摺師をかかえていたのであった。

明治二十年ごろまでのこの期の挿絵画家としては落合芳幾、月岡芳年、富永永洗、河鍋曉斎、尾形月耕などがあげられる。この人たちの多くは江戸時代の感性をそのまま残していた。明治になって政治から日常生活までの大きな変革に際しても、暁斎のように文明開化の風潮に乗って挿絵界に活躍した画家もあり、風俗画として歴史的な意義をもつ挿絵を残した月耕などもいた。

大衆的な挿絵界では、前代の錦絵系の作家が誰の眼にも映る時代であったが、口には攘夷をとんでいた薩摩・長州が中心となった明治新政府の政策は開国であり、欧米に追いつこうとする富国強兵・殖産興業であった。当時のベストセラーであり、小学校の国語教科の副読本でもあったのは世界

地理を説く、オランダへ留学した内田正雄の書いた『輿地誌略』十三冊であった。アジア三冊、ヨーロッパ四冊の挿絵は、幕末以来の洋風画指導者川上冬崖の木版画である（明治四年刊）。アフリカの部の二冊は明治八年に出版されて挿絵は玄々堂の銅版となる。ここに収められた多くの挿絵によって日本の子供たちはアフリカの風物と銅版画というものを知ることになる。明治十年から十三年にかけて南北アメリカを解説する四冊は玄々堂の銅版・石版と慶岸堂の銅版画で飾られる。アフリカ以後も本文は和紙に木版であるが、洋紙に刷られた銅・石版画によって、日本人は新技術者である松田緑山、亀井至一、野村重喜たちの名とナイアガラ滝と新興国アメリカの実景を知ることになる。ここにはリビングストンの一八六〇年版の旅行記から抜き写した図もあれば、ディヴィッド・ロバーツの写生からルイ・ハーグが石版画（一八四二〜四九）にした「スフィンクスの砂嵐」の絵の正確であろうとした銅版の模写もある（図一）。原本は内田正雄がアムステルダムやパリで求めて帰ったものである。

山中古洞が「翻譯の雄」という『斉武名士 経国美談』は矢野竜溪が何種かのギリシャ史から編集して訳し、小説体にしたテーベ内乱史である。これは憲法に立脚した政治への参加を望む日本の民衆に、スパルタとアテネを比較して見せた矢野の政治思想論でもあった。これに石版で挿絵をしたのが

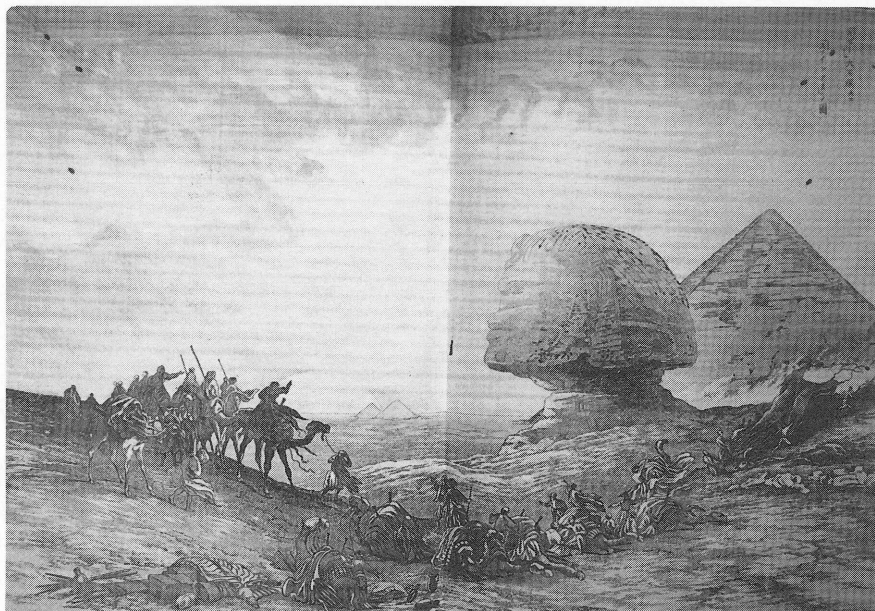


図1 内田正雄纂輯『輿地誌略』巻八 「スフィンクス」の図 明治八年

亀井至一である（明治十六く七年）。当時はまだ古代ギリシヤの服装や家具調度を図示する図書などは日本になかった。著者は特に序文のなかに亀井の困難が大きかったことを記している。

東海散士・柴四郎の『佳人の奇遇』全十六冊（明治十八く三十年）は古洞が「著作の王」と評価した、これも政治小説である。明治維新の戦争のとき、敗者の苦難を味わった東海散士自身が、フィラデルフィアの独立閣（インディペンデント・ホール）の楼上で、スペインのドンカルロス党員の幽蘭、アイルランド独立運動に参加している江蓮の二美人と語り合うところから始まる。本文の文字は木版で各冊に二、三枚の石版よる挿絵が入っている。挿絵の多くは高橋節雄と伝えられているが、初版巻二の「孔子陳蔡の野に饑ゑるの図」（図2）は浅井忠であるという。ほかにも中村鉦太郎（不折）の肖像画があり、巻九の「澳俄之軍惨虐之図」（図3）はジャック・カロの「戦争の惨禍」シリーズのうち縛り首の木を自由模写したものである。ここに執筆した画家たちは、まだ洋風画が職業として成立していなかった時代の洋風画家たちである。

しかし当時流行した政治小説の挿絵を洋風画家が担当したというのは、当時の小説愛好家の感性を示すものではない。近代文学の最初の人のように思われている坪内逍遙の作品に



図2 東海散士『佳人之奇遇』二 孔子陳蔡ノ野ニ饑ユルノ図

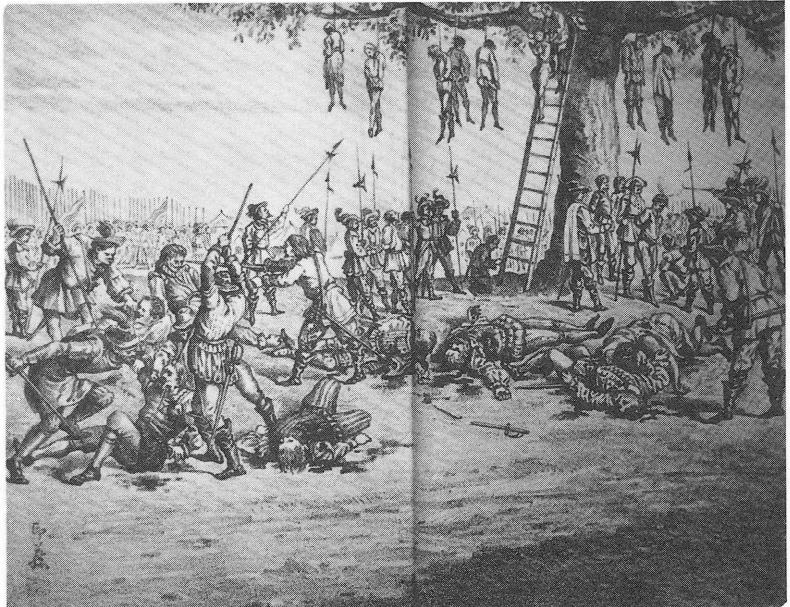


図3 東海散士『佳人之奇遇』九 澳俄之惨虐之図



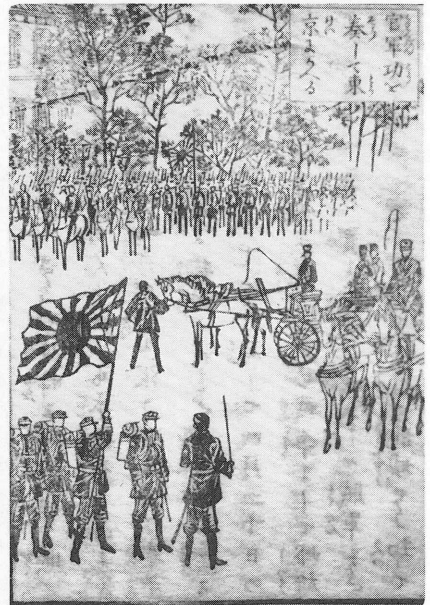
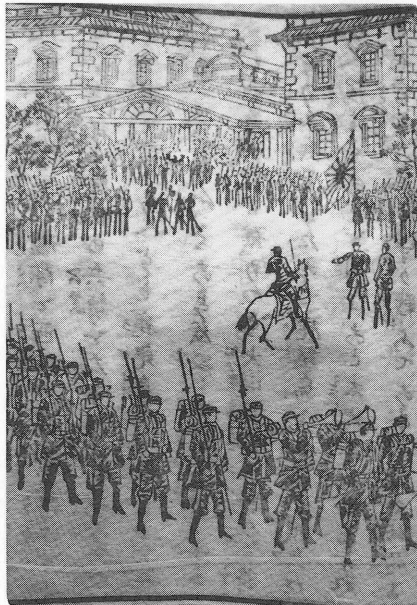


図4 村井静馬編、鮮斎永濯挿絵『事情明治太平記』(二十四編四十八冊、明治八年三月～十三年十二月)は慶応三年から明治十年の西南戦争までの年代記で多くの木版挿絵で飾られている。

### 三 明治中期

『当世書生氣質』（明治十八、十九年）全十七冊がある。各冊に見開き二ページの挿絵があり、一、四号は梅蝶楼国峰と葛飾為斎であった。それを見た止水・長原孝太郎は「小説の内容から挿絵は新しいもので飾らなければならぬ。」と逍遙に申込み、下図を逍遙が描いて五・八号の近代的光線の中の挿絵ができ、逍遙も満足したのであった。止水は小山正太郎門下の洋画家で、逍遙にウジェーヌ・ヴェロンの『維氏美学』（中江兆民訳）を読むのを奨めた人でもあった。が、逍遙は後に語っている、「新らし過ぎて、どうも世間受けがしなかった。あの頃は矢張り浮世絵流の挿絵でないと新聞でも喜ばれなかったような有様で、残念であったけれども二枚だけで中止して貰った」と。あとの十一冊は武内桂舟の筆である。

『当世書生氣質』に刺激されて二葉亭四迷は明治二十、二十二年に『浮雲』を書く。大衆娯楽小説、落語、ロシア文学の文体をとりいれて近代知識人の苦悩を描こうとした、日本最初の純近代小説であった。この挿絵は月岡芳年と尾形月耕で、武内桂舟とともに、浮世絵師系であり、小説の近代性には遅れをとった平板な古風な墨摺り（單色）の木版画であった。

明治二十年代までを前期とし、三十年代を中期とするのが妥当だと私は考える。中期は雑誌、単行本の口絵が代表する時代である。小説全篇を象徴する一場面を、十数版におよぶ多色木版で摺り、多くの場合折り込んで巻頭に口絵としたものである。この時期になると系列としては浮世絵系ではあるが、のち「日本画」といわれる陰影の濃淡によって描く画家たちが口絵を担当する。武内桂舟、富岡永洗、水野年方、渡辺省亭、梶田半古、鍋木清方、山中古洞たちが代表的な挿絵画家である。多くの場合、個人的な関係のある小説家と画家が図柄をきめて墨線だけの版下絵を作る。これを桜の木に貼りつけて彫る。それを摺った墨版へ画家は丁寧に濃淡をつけて色を差す、時には構図にも手を加える。画家の指定した色彩に従って分解した数枚から十数枚の色版を彫り、一版ずつ摺り重ねて横長の口絵が完成する。これを縦に二つ折りとして、活版刷りの雑誌、小説本の巻頭に挿入して整本する。読者は口絵をみて購入する。

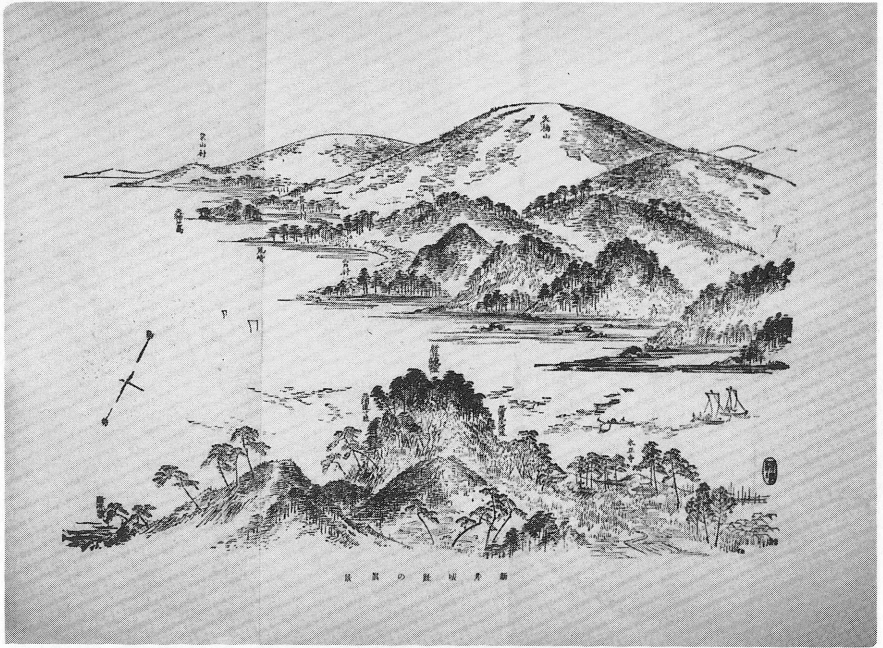
新聞、雑誌の挿絵は、口絵にくらべると見劣りするものであった。それは前期以来の講談の続きものや通俗小説の木版挿絵で、見るべきものはない。それは主要な画家が口絵に向



① 表紙 石版 画者不詳



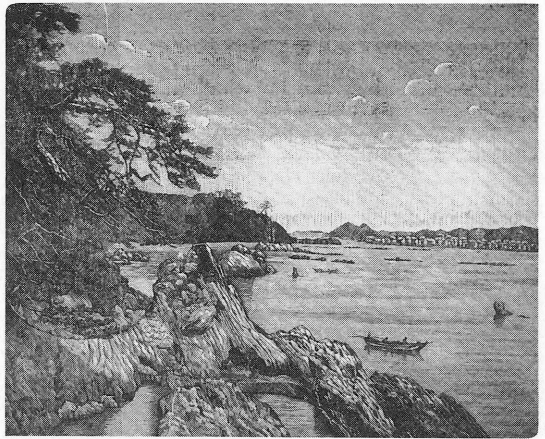
② 口絵 多色木版 永洗 画



秋風の嵐坂舟船

③ 挿絵 板目木版 柳塙画

かい、また明治初年の変乱期が落ちついて美術作品としての「日本画」が要求されるようになったからであった。新聞に連載された近代文学作品に挿絵が入って好評だったのは、明治三十六年『読売新聞』の小杉天外のいくらか通俗的な小説『魔風恋風』に梶田半古と鏑木清方が起用された時であった。三十年から三十六年にかけて同じ新聞に連載された尾崎紅葉の『金色夜叉』をはじめ挿絵を入れなかったが、単行本とした時の武内桂舟と川村清雄の口絵に人気があり、挿絵は



④ 挿絵 木口木版 暁雲刻

不要だという紅葉の主張を無視してその後は新聞社側で梶田半古の挿絵を入れたりしたこともあった。

明治三十年代は口絵が華やかで、小説の売れゆきも口絵の良し悪しによったという位であったが、新しい日本独特の動きも芽生えていた。新聞の挿絵である。正岡子規は伝統詩歌の近代化にとつて最高の功勞者であるが、浅井忠の紹介によつて新聞『小日本』の挿絵のために中村不折を起用することになる。紙面にある紀行文や隨筆、その日に画家の眼にふれた季節の風物、評判になった画や骨董品など、紙面の文章の図解ではなく、といつても無関係ではない絵画が木版画として表れてくることになる。太い線と細い線、陰影のある絵となし絵、縦長と横長の画面、を不折は試行錯誤をくり返しながらほとんど毎日描くことになる。この努力は洋画家たちの共通の財産となる。たとえば明治三十二年二月十一日の新聞『日本』に主筆の子規は梅を主題とする俳句十二句を載せ、浅井忠・不折・小坂象堂は各四図ずつの梅を主題とする、子規の句とは直接には関係ない図を寄稿する。そして十二ページの新聞のあちこちに掲載される。画家は毎日読みすてられる新聞であるから、毎日を展覧会場のように真剣に思う(原図は薄紙に描いて、そのまま板木に貼りつけて彫られる)。『日本』で始められたこの形式の挿絵は、明治末期には

多くの新聞が採用するようになり、伝統的な技法を守る日本画家も洋画家も小画面の内て白と黒との対比に才能を競うことになる。川端竜子、渡辺審也、石井柏亭、小杉未醒、小川芋銭、竹久夢二たちである。専属画家も生まれ、東京・大阪から遠い地方の小供たちも切抜帳を作り模写をするようになる。

新聞の連載小説挿絵は現代日本で慣用されている「挿絵」の形式に近いが、文学雑誌——とくに正岡子規の編集した俳誌『ホトトギス』の挿絵は特殊な風格をもつもので「コマ絵」と呼ばれている。なぜ「コマ絵」というのか諸説があつて、ほんとうのところは不明であるが、その漢字は「小間絵」(小さな雜貨を売る小間物屋の品物のような絵)、「駒絵」(駒は馬の愛称)で、いずれにしても真正面からの大上段の構えではないものに対する呼び名であろう。「草画」とも言ったが、これも書法の楷書に対する草書から来たものである。現代用語の「挿絵」という言葉も明治二十二、三年ごろから使われて、漢字の意味するとおり「挿入された絵画」というのが本義である。それはともあれ、日本文学の伝統は随筆文学にあるといつてよい。詠嘆的な小話を並べ重ねたのが歴史文学であるし、短詩型の和歌や俳句は即興的で抒情的であつて叙事詩にはなりえない。心にうかぶあれこれを書き

つらねたものが随筆文学で、人間観や歴史観を並べた文学作品は皆無といつてよい。季節感あるいは人事の断片を文字で表現する随筆・短詩を、毛筆か鉛筆によってスケッチしたのがコマ絵である。『ホトトギス』の明治三十一年十月から六年間ほどは浅井忠、中村不折、下村為山、小坂象堂だけで、もちろん、新聞『日本』のメンバーである。このころの『ホ

トトギス』は新聞の挿絵風であるが浅井忠がパリへ留学し（三十三年二月）、子規が歿した（三十五年九月）あとは高浜虚子が引きつぐことになる。暫くは新デザイン募集などであるが第八巻一号（明治三十七年十月）から面目を一新する。表紙・裏表紙（石版）は浅井忠が描き、木版挿絵は下村為山（二図）、中村不折（一図）、橋口五葉（二図）である。

まだ東京美術学校の学生であった五葉を起用したのは夏目漱石の推薦であったという。八巻四号（三十八年一月）には漱石の連載小説『我輩は猫である』の第一回分が載る。この漱石を小説家とし、『ホトトギス』を文芸誌的色彩の雑誌とし、虚子をも小説家とならせようとした近代日本の最も有名な小説『我輩は猫である』が載せられたページには浅井忠の日・露戦争を種々の角度から見た「新年 五題」が掲げてあり、小説とは何の関係もない。連載二回目には五葉の三図が載るが三図の間にも、小説にも関係はない。連載三回目的五葉の七図は「ステーション・スケッチ」で駅頭の風俗描写であ

る。四・五回目的部分にはコマ絵は載せられていない。五回目的載った八巻十号（同年七月）には不折の「仏国土産」と題した二十四ページを使つての写真版が特集されている。不折がパリで師事したジャン・ポール・ローランズ関係の写真、ロダンに貰つて帰つたデッサン、不折の模写や油画の写真などである。

これから数年間の『ホトトギス』は一ページ（二二一mm×一五二mm）を一図とするコマ絵が毎号十図から二十図掲載されることとなる。先に名をあげた外に岡本月村、石井柏亭、小川千麿、小川芋銭、平福百穂、斉藤与里、庄野宗之助、森田恒友、渡辺与平、津田青楓、川端竜子、前川千帆、坂本繁二郎たちが木版画となつた効果を考慮しつつ自由に制作している。斉藤与里の言葉を引いておこう（『ホトトギス』十四巻十三号、明治四十四年八月、「挿絵と駒絵」より）。

折に触れて沸上がる自己の感興を、瞬間的に画紙の上に投げ出したものが駒絵である。…

駒絵は日本特有の産物である。柔い筆の先で巧に、空気とか、色とか、匂とかを表現する趣は、ペン画やクレヨン画の及ぶ処ではない。…

駒絵も一種の絵画として独立する以上は、詩歌と同様に創作である。



#### 四 明治後期（四十年以後）から大正へ

日・露戦争（明治三十七、八年）に勝って世界の強国の一員になり得るといふ自信を持った日本は、それが将来にわたって幸か不幸かは大勢としては判断を停止して、相対的に明るく自由な雰囲気は暫くの間は持続することになる。

齊藤与里は明治四十一年、津田青楓は翌年にパリ留学から帰国し、印象派以後の新傾向の洗礼を受けた、自由にデフォルメした個性的なコマ絵を寄稿する。齊藤は当時の洋画界の新機運を代表するフューザン会を結成（大正元年）しており、青楓も二科会を結成（大正二年）するメンバーの一人となる。五葉は漱石が推してコマ絵を描くようになり、漱石は『我輩は猫である』連載第二回のコマ絵に感嘆して、自分の小説よりもうまいといっている。たしかに五葉の絵は、浅井・不折・為山には俳諧趣味があったのに比べて、洋画のクロッキー風のスケッチは新鮮な若い眼とたしかなデッサンの力を持った絵画であった。五葉は『我輩は猫である』連載第三回目が掲載された号に駅構内風俗七図を載せるとともに表紙に多色石版の老人像を描き、漱石のも一つの小説『幻影の盾』のために金刷りを多用するアール・ヌーヴォー調の中扉用の多色石版画を寄せる。この中扉は印刷としても当時の最

高の技術を示している。

この縁で漱石の最初の小説『我輩は猫である』の装幀造本は五葉に依頼されることになる。「売れなくてもいいから立派」なものかと思っていた漱石の希望どおりの処女出版が実現する（挿絵は不折、上編明治三十八年十月・中編三十九年十一月・下編四十年五月、大倉書店、服部書店）。天金（ゴードン・ギルト・トップ）、小ロアンカット、模造皮紙（ベラム）の表紙で平背（フラット・バック）、ジャケット付きの三冊本は、同時代の水準を遙かに抜き去った装幀で、今日の眼からでも美的感興を呼ぶ。これは美術に強くひかれていた漱石の示唆もあって、近代文学と美術の交渉を完全なものとし、明治期の装幀界に革命的な事件といってもよい影響をもつものであった。

『我輩は猫である』上編について漱石は序文で不折と五葉に深く感謝しているが「到底売れないね。うれなくても奇麗な本が愉快だ」と教え子への端書に書いている。しかし発売二十日で初版は売り切れ、ベストセラー本となる。そして中編が出版される前に、不折・五葉装幀挿絵の短編集『深虚集』が同じ書店から出版される。これもまたアール・ヌーヴォー好みの、ラファエル前派風の、しかしウィリアム・モリスなどの中世趣味とはちがう独特の気品をもつ造本であった。『我輩は猫である』と共に近代日本の装幀として歴史に

残る美しい書物である。漱石はのち不折とは別れてしまふが、漱石本の専属かのように五葉は十年近くの間、十一冊の装幀・装画を行い、いずれも内容に添った美しい書物となっている。なお、晩年には漱石は自身で装幀もし、津田青楓に任せてもいる。

橋口五葉の装幀本は八十種以上にのぼると考えられるし、後には版画家となるのであるが、その出発は漱石の紹介による『ホトトギス』のコマ絵であった。高浜虚子が編集した『さしゑ』（明治四十年七月）はそのコマ絵を集めたもので、虚子は序文で「挿絵といふと唯雑誌の飾の如く心得てゐるものが多いが『ホトトギス』は其独立した芸術として取り扱ひ來つたのである」と書いている。保存されている版木を使つて刷つたもので、浅井忠、中村不折、下村為山の八名の多色石版のほか前に名を挙げた画家たちをはじめ三十六名の木版コマ絵二一〇あまりが収められている。これは当時の洋画家たちのスケッチ集となつていて、俳諧的心情から独立した洋画家の自然・人事解釈が読みとれるものになつてゐる。『ホトトギス』が多くの読者を得たのはコマ絵によつてであり、時代の洋画趣味の広がりを示すものであらう。「コマ絵」は新聞小説の挿絵にも影響をあたへることになる。新聞に連載されるのはもともと講談や大衆的な読物で、

これには古風な浮世絵師の画家が挿絵をし、近代の純文学には挿絵を入れないことが多かった。これには画家が木版画の下絵描き職人と見なされていたという原因もあった。事実、新聞社専属の画家たちは有名人の似顔絵や相撲の取り組みを描くのが日常の仕事であった。そのうちに東京朝日新聞専属の名取春仙が島崎藤村の『春』（明治四十一年）、夏目漱石の『三四郎』（同年）、森田草平の『煤煙』（四十二年）にコマ絵風の挿絵を描いたのが非常に好評で、この新聞の名を高めることになった。春仙の日本画と洋画を折衷した描法は新聞読者にとつて新鮮なものであつたらしい。

その後の新聞小説挿絵には見るべきものは余りない。もちろん、紙面には紀行文や年中行事、干支にかかわる図案化された動物、季節にかかわる草花図を多くの画家が寄せ、岸田劉生、藤島武二、木村莊八、和田榮作、小林古徑たちが、現代用語でいう「カット」ともいふべき木版機械刷りのコマ絵を寄稿していたのであつた。

新聞の挿絵に網目写真版や亜鉛凸版が使われるようになったのは明治から大正に変わるころで大阪毎日新聞に連載された柳川春葉『生さぬ仲』の鰯崎英朋が始めだといふ。この頃はまだ写真の網目が大きくて、明暗は分るが細部については分らないものであつた。それで描かれた作品によつて木版にするか写真版にするかを決めていたようである。大画面を縮

小することができる写真製版技術が進歩して、原図が正確に再現できるようになるのは大正十年ごろである。今日的な意味での小説挿絵が発するものは、大正十年、十二年に朝日新聞連載の上司小剣『東京』に石井鶴三が挿絵を担当した時からである。コンテの濃淡が正確に整版された挿絵であった。

以後は大正十三年に報知新聞の白井喬二『富士に立つ影』に川端竜子、河野通勢、木村莊八、山本鼎が交替で挿絵を描いて好評を得ることになる。そして大正十四年、日日新聞の中里介山『大菩薩峠』に挿絵した石井鶴三によって、日本の新聞小説に挿絵はなくてはならぬものとなり、小説家も画家も真剣な仕事ぶりを展開することになる。

雑誌では『明星』（明治三十三年四月―四十一年十一月）、と『方寸』（四十年五月―四十四年七月）が豊富な挿絵で知られている。『明星』は歌人と謝野鉄幹が主宰した文芸雑誌であるが、西欧的・王朝的なロマンな感覚を歌とし、自我の解放を官能的表現に求めようとするものであった。また、美術と文学の結合を志して文化的な意義をもった雑誌で、自由な気風と快適な色彩をもつ洋画団体白馬会の画家たちが口絵や挿絵を寄せている。長原止水、藤島武二、中沢弘光、一条成美たちである。『方寸』は石井柏亭、森田恒平、倉田白羊、山本鼎、小杉未醒たち若い画家による美術と文学の綜合雑誌

である。この人たちは白馬会とは対立的であった明治美術会系の作家であるが、活字から製版、製本まで美術家の手によって作られ、石版、木版、ジंक凸版などを自由に活用した版画が数多く使われている。明治はじまって以来の最も美しい雑誌である。

単行本でも白馬会系の画家たちが『日本名勝写生紀行』五卷（明治三十九―大正二年）を出版すれば、明治美術会系の画家たちは『十人写生紀行』『瀬戸内海写生一週』（明治四十四年）を出す。挿絵の図版は両シリーズとも、油彩画からペン画までのおのおのにふさわしい製版法――三色版・金属凸版・コロタイプ版・多色石版・多色木版その他あらゆる方法が使われていて、美術印刷の見本といってもよい美しい書物となっている。『明星』明治三十七年七月号の挿絵山本鼎の「漁夫」（木版二度刷り、機械印刷）が、複製ではない創作版画の最初の作品という歴史的評価を得たのは誰もが知っている。

次頁以降に掲げた図版は稿者蔵の新聞挿絵切抜帖から。大正二年十一月十六日づけの『大阪朝日新聞』日曜附録「版画展覧会」号に掲載された版画十三点のうち十二点（うち浜田葆光のみ写真製版。あとは機械刷り木版画。なお、峰馬尚志はおそらく自刻）。新聞二ページにこれだけの版画が掲載されていたのである。



志尚島隆 花のヤリダ



里典藤齋 顔の女老

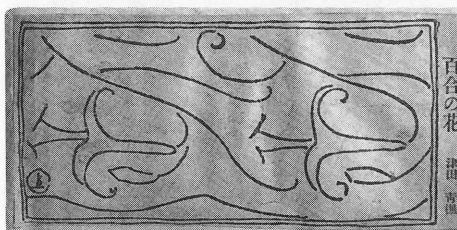


男  
の  
首

岡本錦一

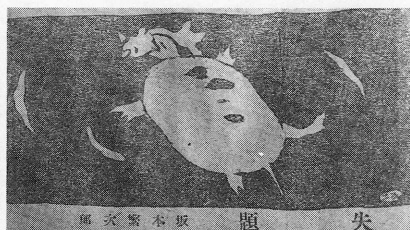


八莊村木 顔



百合の花

津田青楓



風穴繁本坂 題 失



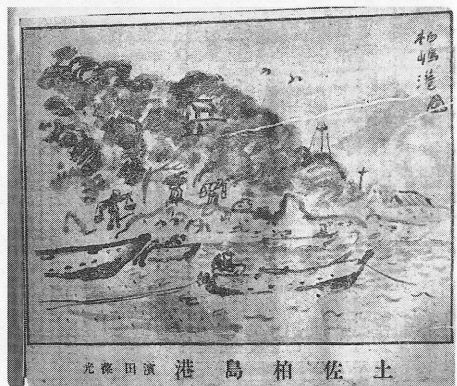
鏡半川小 歌の鶏曉



園

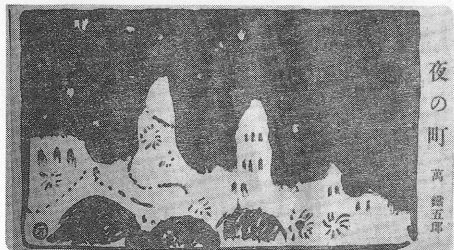


樹木の間を行く人 岸田劉生



柳橋港

光徳田濱 港島柏佐土



夜の町 萬籟五郎



友和田造 氏に州房