

初期『文芸倶楽部』に於ける絵と小説の研究に向けて

——明治二十年代の雑誌編輯と絵と文と——

峯村 至津子

はじめに——小説は作家だけの力によって世に放たれるわけではない——

まずは、明治生まれの挿絵画家、水島爾保布（明治十七〜昭和三十三年（一八八四〜一九五八）の証言によって本稿の幕を開くことにしよう。江戸から明治にかけて小説に付けられた絵画制作の実態について、昭和十年に発表された「画師と彫師」という文章からの引用である。

読み本、くさ草紙くさくしなどの挿画さしゑは、大てい作者のつけた下図したづ、さもなければその注文書きに準拠したもので、たとへ作者から下図が廻らず、注文づけが渡らない場合でも画工としては、自ら疎密適宜に下図を拵へて、一応は作者の検分に供へ、尚何くれとダメを出して貰ふのが、いはゞ当時の定式ていしきになつてゐた。原稿によつて案文をつけるといふよりは、出版元立会ひの上で作者口づからの本読みをきいて、そちこちするのが通例になつてゐたやうである。

早い話が作者は舞台監督、画工は役者といったわけ合ひになる。「中略」

この作者監督の約束は、その後の新聞雑誌の小説挿画の上に迄、相当永い間持ち越されたやうである。尾崎紅葉などは、特にそのウルサ方^{がた}で、勿論参考すべき意見も多多あつたんだらうが、その半面、「絵難坊」^{えなんぼう}式^{あひら}或は「絵馬見医者」流の小言の爲めに、当時の板下画師い、加減悩まされたものださうだ。

ところで、よみ本やくさ草紙の画と彫刻^{たが}だが、その各場面一つ一つに就いても終始^{しじう}一人の画師^{えし}、一人の彫師の手になつたものは殆ど無い。

挿画の分業、彫刻の分業は、明治以後、少くとも木板専行時代、則凸版隆興以前に於ける、新聞雑誌は勿論、単行本にも教科書にも連綿として持ち伝へられた。

江戸時代の読本・草双紙以来の現場の伝統である、作者による下絵・絵組（註文書き）によつて、或いは作者の口伝（本読み）によつて画師が描き、複数の画師・彫師の分業によつて完成に至る、といった体制が明治以降も継続していたという、当時を知る挿絵画家によるこの証言は、近年の口絵・挿絵研究で主に出口智之氏によつて提唱されている「画文学」という考え方——作家・画師・出版元の協同による画と文を備えた作品制作であることを意識した研究の必要性の主張——と響き合うものであると言えるだろう。

ここで出口氏の提言を改めて確認する。水島の証言に見えるような、「江戸戯作の制作慣習」について、「筆耕だけは徐々に活版印刷に取つて代わられたにせよ、多くの従事者を有して一つの業界を形成していた口絵・挿絵の制作慣習は、それほど簡単には廃れない」こと、「作者が絵にも指示を与える、それも本文の執筆より前に指示するという制作方法は明治にまで持越され」たことについての注意喚起がなされた。出口氏は次のように提唱する。

作家——絵師——出版・印刷の三者が密接に連携し、画と文とを一体として作品制作にあつたという見地から開ける問題系はきわめて大きい。筆者は近年、かかる視座からの研究を（画文学）と呼称しているが、新聞・雑誌掲

載の作品はもちろん、単行本まで含めて、近代文学の多くの作品を一度この角度から捉えなおしてみることが必要なのではないだろうか。⁽⁴⁾

こうしたことが改めて意識される今、明治期の小説の制作と流通を小説作者一人の手に帰すことはできず、それに関与した多くの技術者・編輯者の存在に、改めて目を向けることが必要であると考えられる。本稿は、その一端を担うべく、まずは明治期の小説及び口絵・挿絵制作の現場を知る挿絵画家や雑誌編輯に当たっていた人々の発言によって、右の出口氏の提言の裏付けを試みる。小説作者側の発言はよく引かれるが、明治期から年代は下るものの、当時を知る画師の言や編輯者側の事情にも、同等に光りを当てることが求められるであろう。

その後で、明治二十八年一月創刊の雑誌『文芸倶楽部』を取り上げる。『文芸倶楽部』（博文館）は、巻頭小説に木版刷極彩色の口絵が付されているほか、本文中に挿絵も多く組み込まれ、小説の内題にもカット画（タイトルカット）があしらわれており、絵を多用して誌面を構成しているところに特色が認められる。同誌の発行当時に誌面を彩っていた絵に注目し、文学と口絵・挿絵研究の今後に向けて、若干の問題提起を試みたい。

一 小説作者・画師・出版社、それぞれの主張——明治期の口絵・挿絵を繞る諸問題——

小説に口絵や挿絵などの絵が付けられ、多くの人々による協同作業によって形をなし世に放たれてゆく時、分業であるが故に指示を出す小説作者が総てを統括しきれないという問題が生じるであろうことは想像に難くない。⁽⁵⁾

小説の作者・画師（彫師・摺師）・出版元は、それぞれどのような意識を持ち、どのように関わり合いながら絵と文からなる文芸雑誌を制作していったのだろうか。本章ではまず、三者のそれぞれの意識を追ってみることにしよう。

① 下絵・絵組についての小説作者側の問題意識——主に先行研究で注目されてきた資料から——

明治二十年代に於いて、小説に付される絵について考える時、しばしば言及される饗庭篁村「字入小説の前口上」、『東京朝日新聞』（明治二十三（一八九〇）年三月十六日 朝刊二面）を、やはりまずは見ておきたい。

生得不器用にて人形の首も書かざれば下絵を何と認めん夫にまだく面倒なは絵に彫るといふ工手間あれば本文より先へ図を極めねばならず「中略」斯かと定めて書きかけても筆めが左様は走らずして得て他道へ飛び込みたがり机に向つた最初とは書き上げて見ると大きな相違「中略」一日前に極めた下絵とはお前は左り私は右の行違のみ多からん（※論者注…「中略」箇所には、滑稽・諧謔を含んだ文言が連ねられている。）

ここには、出口氏の注意喚起に見られるような小説と挿絵を繞る当時の慣習、即ち、作家が下絵を描くのが当たり前だったこと、本文成稿より先に絵の注文をするのが一般的だったこと、が明らかに見て取れる。

こうした中で、作家の絵に対する意識もいきおい強くなる。次は、自作「暁月夜」が掲載された雑誌『都の花』を手にとった時の樋口一葉の反応である。一葉「よもぎふ日記」、明治二十六（一八九三）年二月二十二日の条から引く。

日没近きころ都之花来る「中略」表紙は薄紫の紙に桃桜の画様も中々によし。我が暁月夜これにのせて永洗がさし画花々しく藤陰ぬしが口上に我が上ことく敷かゝれたるも面ほてりする業なり。

作家の側も表紙や挿絵等、絵に対する意識が強く、富岡永洗の名を出しているところから、担当画師についても意識していることが窺われる。その一葉も、先の篁村と同じく、小説の成稿を待たずに絵に指示する慣習については辟易するところがあったようだ。一葉「みつの上日記」、明治二十九（一八九六）年六月二日のくだりを見てみよう。

二日 早朝前田曙山君来る 春陽堂の使ひになり 著作のあら筋出来たらば画様の注文ありたしとのたのみなり 今しばしたゝばといひてかへす

「中略 論者注・前月のはじめに春陽堂から専属契約を持ちかけられたことを記す」多くの作家のいたづらに苦しみて心のま、ならぬものなど世に出すは此一時の栄えにおごりつきて債をこゝに負へばなるべし 我が身はかまへて其事なすまじとおもふに一編の作趣向つばらに出来ざらんほどは画様のこと金子のこと更にいひやらじとなり⁹⁾

傍線部Bからは、本文成稿より先に粗筋の完成時点で絵の注文をするのが一般的だったことが明らかになる。傍線部Cの一葉の口吻からは、その仕組みが小説執筆の自由度を制限する枷となり、忌避する傾向が作家の一部にあったことを露わに示しており、傍線部Aの筆村の発言と同趣の感覚によるものであると言えるだろう。

次に、冒頭に引いた水島爾保布の発言にも見えた「ウルサ方」、尾崎紅葉がどのような意識を持っていたかを確認する。こちらもしばしば引用される、星月夜（島村抱月）「文壇雑俎」の内に見られる「紅葉氏の新聞小説論」〔読売新聞〕明治三十二（一八九九）年二月十三日、「月曜附録」二面）の一部を引く。

全躰小説に挿画さしまを入れるといふのは、分らない話で、何も画の力を借りる程なら、筆で以てそれだけの事をやツて見せるのが我々小説家の技倆だ、今は口絵くゑがなければ買ツて呉れない世の中だから、仕方もないが、他日大に志を得たら、僕の小説には絵は入れない、と詭譎一番、（ヨミダス歴史館により閲覧。閲覧日：二〇二五年九月二十七日）

口絵等、絵に対する意識が強いのは、先の一葉の日記同様である（波線部）。二重傍線部に見られるような、絵に頼らず文章の力のみで小説を成立させたいという自負は、裏を返せば絵の力を強く意識しているからこそ生じるものであったと言えるだろう。紫椽生筆記「尾崎紅葉山人の演説」〔佐渡新聞〕明治三十二（一八九九）年七月二十九日）には、次のようにある。

扱又差画のことであるが今日の小説に在る差画なるものは如何にも蛇足の嫌あるので無くもがなと思はれること少からず、抑も差画は文字と独立して用をなさしむべきである、文字の云ひ頭はすことを得ざる所に用ゐなければなら

らぬ、

二重傍線部の挿絵も文章の力が及ばぬことを描き出すべきであるという考え方は、先の「紅葉氏の新聞小説論」の二重傍線部Dと一対をなす。「紅葉氏の新聞小説論」引用末尾にある如く、この紅葉の発言は「諛諛一番」と受けとめられており（先の簗村の発言も諛諛味に満ちている）、「僕の小説には絵は入れない」といった発言が額面通り受け取られたとは思わないが、文章に彫琢を極める紅葉として、「画の力」を意識すればこそ、作品を構成する重要な要素としてそれを忽せにはできず、それが却って画の挿入に関して、紅葉を慎重にさせたということがあったのかもしれない。¹¹こうした紅葉の態度は、弟子の鏡花にも受け継がれたのではないかと考えられるが、この点については、稿を改めて今後論じる予定である。

以上、小説の作者たちの発言からは、絵も含めて小説作者が主導するという意識の強さが見て取れた。その一方で、紅葉の言にあるように文章が及ばぬ所を挿絵に期待するといった考え方も見られる。絵と文章（小説）それぞれに可能なことは何かを考究しようとする紅葉の意識には、両者の協奏により作品が成り立つ、という考え方を見て取ることができ、この時期に於いて貴重な提言と言うことができるのではないだろうか。

② 口絵・挿絵制作についての画師側の制作環境・問題意識

①で見たような小説作者たちに、画師の側はどのように向き合ったのか。明治前半期の状況を知る挿絵画家の発言を参照し、考察する。

まずは斎藤五百枝（明治十四～昭和四十一年（一八八一～一九六六））が昭和十年に『さしゑ』第二号に発表した「挿絵漫語」である。

床間絵（このまゑ）（床間にぶらさげる掛物の絵の事）や展覧会絵よりも一段も二段も下の物で俗悪無類で君子の筆にすべきものでないと信じ切つて居る向が多いのは事実である。私を始めに煩悶させたのもその源は矢張その様な点であつたと思ふ。¹²⁾

挿絵への蔑視と、そこからくる画師の煩悶がわかるが、挿画師を低く見る風潮については、鏑木清方（明治十一〜昭和四十七年（一八七八〜一九七二）「年方先生の面影」にも、「随分蔵書もあり、又書物もよく読んでゐて、挿絵画家を浮世絵師と卑しんでゐた昔からの弊風を一掃することを一生の仕事としてゐた」というふうに語られている他、井川洗厓（明治九〜昭和三十六年（一八七六〜一九六二）「思ひ出すまゝに」にも同趣の回想がある（いずれも『さしゑ』第四号（昭和十年九月二十五日）所載、三頁、十八頁）。

本節で引用する文章は、昭和十年に平凡社刊『名作挿画全集』附録の『さしゑ』に掲載されたものである。「挿絵画家を「中略」卑しんでゐた昔からの弊風」を思へば、こうした全集の発刊や充実した附録に赤裸々な発言を寄せることができるようになったこと自体、挿絵とその制作者の地位向上を意味している。本稿で対象としている明治期からだいぶ隔たりはあるが、挿絵画家たちが過去を振り返って、彼らが歩んできた道程を語ることに可能になった時点のこれらの文章の数々は、まさに「玉稿」と言ふべきもので、改めて熟読する必要があるように思われる。

さて、かつて早由美氏は、鏑木清方「挿絵閑話」（昭和十二年二月）に見える「挿絵といふものは、文学的興味を持つた者でないといふ」という発言を引き、次のように指摘した。¹³⁾

時代が降るにつれ、「中略」画家は小説の作意を汲み取つて作家と対等な立場から積極的に挿絵の製作に関わつていくようになり、そのことが挿絵の評価を高めることにもなるのだが、こと明治二十年代にあつては両者の関係が未だ対等と言ひ難いのは事実である。¹⁴⁾

このように述べたうえで、梶氏は次のように言う。

挿絵画家が総じて文学に無関心で、作家の指示通り機械的に挿絵を作成していたと即断することもできないのではないだろうか。⁽¹⁵⁾

挿絵・口絵を担当する画師たちの意識とは如何なるものであったのか。後年のものにはなるが、『名作挿画全集』附録『さしゑ』掲載の文章から、そのあたりをもう少し探ってみよう。

次に引くのは、昭和十年六月、『さしゑ』第一号所載、小田富弥（明治二十八〜平成二年（一八九五〜一九九〇）の「猫の欠伸」の一節である。

続きもの、挿画を描いてゐて、小説に動きのない時などはかなり苦心しますが、それについては面白い話があります。作者も画家も名前は遠慮しますが、作中の人物が火鉢を中心にして話しあつたまゝ、動きがない。いろいろと角度を変へたりなどして苦心してゐるのですが、三日目も四日目もまだそのまゝです。たうとう五日目、業を煮やした画家は、人物を抜きにして、火鉢と、それから何とながながと伸びて欠伸をしてゐる猫だけを描きました。

作者も流石に気がついて、その次は場面を更へました。⁽¹⁶⁾

右は紅葉の「続々金色夜叉」(七)の梶田半古による挿絵を思わせるエピソードである（但し実際と異なる箇所あり、後掲の【図版1】〜【図版5】を参照されたい。⁽¹⁷⁾「続々金色夜叉」では、(七)の二（明治三十三年十二月五日朝刊三面）末尾から（七）の十（同年十二月二十八日朝刊三面）まで、貫一と満枝の会話が継続する。(七)の三（同年十二月六日朝刊三面）は挿絵無しで、その後休載を挿み、(七)の四（同年十二月二十一日朝刊三面）は縁側に腰掛け月を見る貫一の絵（【図版1】）で、これを一日目とカウントすると、二日目（七）の五（十二月二十二日朝刊三面）の角火鉢を前に煙管を手にした満枝の絵（【図版2】）、三日目が貫一に迫る満枝を描いた（七）の六（十二月二十三日朝刊三面、【図版3】）、四日目（七）の七（十二月二十四日朝

刊三面、【図版4】で、文章では貫一と満枝の会話が継続しているが、絵はこの回の文章には出てこない灯の前で針仕事をする「老婢」お豊と寝転ぶ猫を描き、同様の絵が続くことを避ける工夫がなされている。そして五日目が縁側で欠伸する猫のみを描いた(七)の八(十二月二十五日朝刊三面、【図版5】)で、この回も文章の方では貫一と満枝の会話が続き、猫は登場しない。この絵には、先の引用で小田が言うようには火鉢は描かれておらず、こうした細部に違いは見られるが、おおよそ「続々金色夜叉」(七)の四々八の五日間の挿絵の状況と小田の回想とは合致している。

出口智之氏は、当該の挿絵について、「挿絵のほうでは、対坐する二人を描くのは(七)の五と六にかざられ、七から十の四回分では材が別に取られていて、絵が単調になるのを避ける変化をつけるよう工夫されている」と述べ、「いずれの挿絵にも対応する記述は存在しない」ことについて、「本文が言及する場面の外側が視覚的に示されて空間的な広がりが生れる」効果を狙ったもの」とし、(七)の八の挿絵については「欠伸をする猫の姿によって、二人の対話の時間的な長さまでが表現されている」と指摘している。¹⁸⁾ 出口氏の同論文では、これらの工夫を「紅葉が本文と挿絵との効果的な協奏を達成するため、煩を厭わず細かに指示を出していたという制作のありかた」によるものと捉え、「物語内容と挿絵とが齟齬する場合についても、「中略」¹⁹⁾むしろ紅葉自身によって計画的に準備された可能性が高い」として、小説作者紅葉の側による操作であると示されている。

小田の言には紅葉の名も半古の名も挙げられていないので、これが「続々金色夜叉」の挿絵についての言及であると断定することはできない。しかしながら、「作者も画家も名前は遠慮しますが」と憚る必要があるとされているところに、作者と画家が各所に影響力の強い著名人であることが匂わされていると見られる。「続々金色夜叉」(七)の八の猫の欠伸が紅葉の指示か、挿絵担当の半古の働きかけによるものか、真偽の如何よりも、〈小説作者に追従するだけではなく、画師の機転が作者に働きかけ、小説の展開を牽引することがあり得る〉という画師側の意識が窺えるこのエピソードが

挿絵画家の間で流通しており、昭和十年頃には、こうしたかたちで公言されていたことが注目される。

もう一件、昭和十年七月、『さしゑ』第二号所載、富永謙太郎（明治三十七〜昭和六十年（一九〇四〜一九八五））「内あけ話」を挙げる。

挿画家は、制作の速度、作品の廉やすいこと、大衆的でなくてはならないこと、印刷効果を考へねばならないこと等々の種々いろいろな制限をうけて作品を発表せねばならないのである。美術家として思ひの儘に彩管をふるつて、展覧会の絵を制作するやうな訳には行かないのである。

〔中略〕

挿画を描く場合には、先づ編輯者から、作家某氏の某作品に挿画を描いてくれと交渉がある。この時は作家の希望か、或は編輯者の、誰と誰とを組合せたら面白いだらうかといふ考慮によるのである。挿画家はその小説家をよく理解し、作品の気持をよく掴むことが大切である。このコンビネーションがよければよい程、作品にも油が乗り、挿画も一層よいものが出来ようといふものである。

そこで、挿画家のところへ作品が来る、彼はそれによつてある場面を脳中に描き、絵として描き出すのである。しかし作品は思ひもかけぬ場面も要求する。「中略」忙しい時には、作品が間に合はず、編輯者が絵ぐみだけをよこして何時いつまでに描かかれたしと来る。

ある時、因よごふな四十位よその高利貸が云々といふ絵ぐみが来たので、早速、干乾ひからびたやうなやせた憎々しい高利貸を描いて送つた。その儘、版になつて翌日の新聞に出てしまふ。二三日たつて、其続きの小説の方が来て見ると小説の方では、肥かどつた高利貸なのである。やせた男が急に二三日で肥る筈もなく全く是には參つた次第であつた。かうした失敗は私のみではなく、多くの挿画家が経験する事である。²⁰

後半の、作品に直接よることができず、絵組だけで描くことによる失敗談からも窺えるように、時間・印刷技術・出版流通上の要請等の様々な制約がある中で、それでも作品と小説作者への理解を重要視し、可能な限り自身で作品に当たって描きたいという画師の側の意識が顕著に見て取れる文章である。

これまで見てきた諸資料からは、昭和十年頃には、小説作者と挿絵画家との協同作業であるという認識を画家の側も確実に持つに至っていることが窺える。こうした意識がいつ頃から芽生えているのか、明治二十年頃の実態はどうであったのか、ということについて、今後更なる検討の必要があるということを意識しておきたい。本文と挿絵とに明らかな齟齬があり、作者の指示による誤りとは考えにくい、一葉「十三夜」の中江ときによる挿絵（『文芸倶楽部』第十二編臨時増刊「閨秀小説」〔明治二十八年十二月十日 博文館〕所載）などが考察の手がかりになると考えられるが、他の例も収集したうえで、今後の課題としたい。

③ 編輯者・出版社の介入——『文芸倶楽部』前史——

前節末尾で引用した富永謙太郎の文章の破線部からは、それぞれの作品の挿絵を誰が担当するのがよいか、挿絵画家の選定を編輯者が主導していることが窺えるが、これは明治二十年代に於いても同様であっただろうか。『文芸倶楽部』に先立つものとして、明治二十年代前半から中盤に於ける、代表的文芸雑誌『都の花』の例を見てみる。

『都の花』第八号（明治二十二年二月三日 金港堂）末尾、同誌一〜六号までの「都の花目録」には、

此等小説の爲め挿画を引受尽力せられし絵かきの隊長連は左の通り亦た以て此等絵ばかりを諸君が御覧になるも我
国絵画美術の一端を知らるることあるべし⁽²⁾

として、惺々暁斎・鮮斎永濯、渡邊省亭・松本楓湖・川辺御楯・鈴木華邨・月岡芳年・五姓田芳柳・松岡緑芽・尾形月

耕・武内桂舟・後藤魚洲・小林清親ら、計十三名の画師の名が列記されている。先には、口絵や挿絵の力を意識する紅葉や一葉の小説作者側の意識を見たが、雑誌編輯側も、読者・購買層に訴えかける挿絵の力を強く意識している様子が窺える。

『都の花』第二十五号（明治二十二年十月二十日）巻頭、「编者」による口上（四頁）には、次の如き発言もある。

いちご姫前号に引続き此号にも出すべき処、美妙斎事本月初旬より病氣にて未だ執筆成りかね候ふゆゑ、此度は挿画のみを御覧に入れて、次号のお楽みと致し置き候ふ

美妙の「病氣」については、額面通り受け取ることではできないかもしれないけれども、傍線部から、休載の間（実際には、本二十五号に続いて次の二十六号も休載であった）、読者の興味を繋ぐために挿絵の力を利用しようとする編輯側の姿勢が明示されている。

同じく『都の花』第二十五号では、学海居士「竹間善文」（たけまよしぶみ）末尾の解説中で、渡邊省亭の挿絵「井筒に掛し麻呂が丈」についての次のような発言も見られる。

男女の童部庭面に遊べる画は次号に至りて詳かなり。（二〇六頁）

出口智之氏の論では、この文章と絵との掲載のズレは、作者側の都合によるものと指摘されている⁽²³⁾。が、そうであっても、先に掲載された絵から、次号で展開される文による絵解きの内容を意識させるように、こうした注記が挿入されているところに、絵と文との協同によって誌面を構成していこうとする編輯意識は窺えると考えられる。

これら、美妙の「いちご姫」休載に関わる編者の発言や、「竹間善文」での絵と文との掲載のズレが生じた際の編輯側の判断から、文章よりも先に掲げた挿絵によって、次号の購買を促したり、対応する本文に対して読者の興味に訴えかけたり、といった、出版元の商業戦略とも結びついた様相を窺うことができる。

ここで注意しておきたいのは、右のような手法が可能になるのは、『都の花』の編輯方針であるところの、掲載作が基本的に複数号に亘る連載であるからこそ、という点である。論者が当面の主たる研究対象としている『文芸倶楽部』の場合、ごく一部に複数号に跨がる掲載もあるものの基本的に小説が読み切りであるため、『都の花』のような方法は選択できない。それでは、『文芸倶楽部』に於いては、購買層に訴えかける方法として、どういったことが意識されたか。巻頭極彩色の口絵や内題に付されるタイトルカットなどがそれに当たると論者は考えるが、これらについては、この後の二・三章に於いて言及する。

二 博文館発行『文芸倶楽部』初期掲載作に於ける絵画の使用実態概観

① 明治二十八年当時の『文芸倶楽部』の出版界に於ける位置づけ

標記の件を見るに当たって、まずは昭和十年八月、『さしゑ』第三号所載の鏗木清方「月岡芳年先生を憶ふ」を見る。明治廿四、五年頃から新聞のみでなく、雑誌や単行本の刊行が盛になり、挿絵画家はその仕事だけでも徹夜しなければ間に合はぬ程いそがしく、今の様に入念に絵を^{ほか}かいて^ま展覧会に出品する時間はとても得られない様な事情にあつたのである。その頃の挿画は新聞の他に博文館、金港堂、春陽堂の三つの出版所から出る雑誌に一番よいものが掲載された。春陽堂は新小説、金港堂はみやこのはな、博文館は太陽、文芸倶楽部、その他少年世界、少女世界、幼年世界等の少年ものを出してゐた。

今のやうに凸版は生れず、又写真版を使ふ様なこともなく、全部木版だつた。読者の側では専ら密画を喜んだので画家もそこに意を用ひて出来るだけ細かにかいた。彫刻師も亦^{あや}綾になつてもつれてゐる髪の毛などを手際よく彫るのを自慢したが、どうして彫ることが出来たかと思はれるやうなものが今尚たくさん残されてゐる。⁽²⁵⁾

右から、当時を代表する雑誌として、春陽堂の『新小説』、金港堂の『都の花』、博文館発行の『太陽』『文芸倶楽部』などが挙げられており、当時の画家の意識として、挿絵を描くにも雑誌による格付けが存在したことがわかる。引用部後半からは、当時の読者の嗜好や、特筆されている彫師の技に代表されるような、木版の高度な技術による分業体制も窺える。

昭和十年六月、『さしゑ』第一号所載、崎崎英朋（明治十三〜昭和四十三年（一八八〇〜一九六八））「明治大正挿絵の追憶」では、『文芸倶楽部』の位置づけを稿料の面から述べている。

雑誌では、春陽堂の『新小説』、博文館の『文芸倶楽部』は、挿絵画家にとつての檜舞台であつた。婦人物では『婦人画報』『婦人世界』などである。

教科書は、国定教科書が出来る以前は、金港堂が大関であつたが、これには永洗、年方、半古等の諸氏が描いた。実に永洗の全盛時代であつて、その描いた絵にも仲々傑れたものがある。何でも、金港堂から永洗を月千円の給料で抱へたいと云つて来たが、千円ではお断りだと、ポンと蹴つたといふ話である。「中略」

当時の稿料ほどの位であつたか、といふに、明治三十九年に私が文部省に入つた時、帝大出と同じだといふので金十八円を貰つた。〔論者注・飛田〕周山も同じである。『新小説』は大体に於いて口絵が十五円位、挿画が一円五十銭、大家でも二円位だつた。『文芸倶楽部』は二円五十銭出したので、挿絵の値段としては一番だといふ噂だつた。

三十五年頃、地方新聞へ行く通信社の絵が一枚二十銭、もつとも家賃が五ツ間で六円位の時代のお断りである。⁽²⁶⁾

世間での評判、稿料ともに『文芸倶楽部』は当時の挿画師にとつて「檜舞台」と意識されていたことがわかる。ちなみに当時の『文芸倶楽部』一冊の値段は金十五銭であつた（第一編（明治二十八年一月二十五日）奥付による）。

② 明治二十八年発刊当時に於ける『文芸倶楽部』の絵画の掲載実態

次に目次での絵及び画師の扱われ方や絵の挿入実態を窺う。一葉の文壇デビュー作「闇桜」が掲載されている雑誌『武蔵野』（今古堂刊、第一編（明治二十五年三月二十三日）〜第三編（同年七月二十三日））の目次では、例えば第一編では挿絵担当画師と対応する小説作品名の記載がある（例：「闇桜挿図 梧齋年英」）。『武蔵野』は、第一編と二編が七作、第三編は八作の小説が掲載され、すべて読み切りで、挿絵は各編三葉ずつと決まっている。『武蔵野』には口絵はない。挿絵は本文中の同じ誌面に組み込まれるのではなく、別刷り見開きで綴じ込まれる形式である。なお第一編の挿絵には、画師の名だけでなく「山本刀」というように彫師の名も刻印されており、第二編・第三編では、目次に画師と彫師の名が併記されている。金港堂『都の花』（明治二十一年十月〜同二十六年六月）は前述のように小説は連載が多く、挿絵は一号に付き四葉を基本としていたが、五・六葉の場合もあり、後年には二・三葉の場合もある。やはり小説本文と同じ誌面に挿入されるのではなく、別刷り見開きで綴じ込まれる。目次では、挿絵担当画師と絵の題名の記載はあるが、対応する小説作品名の記載がなく、これは『武蔵野』第二・三編と同様の形式である。また、『都の花』にも口絵はない。

これらに対して『文芸倶楽部』では、小説は基本は読み切り、挿絵は明治二十八年発行の十三冊で合計八十四葉、一編につき何葉といった規則性がなく、一部の例外を除いて小説本文と同じ誌面の中に挿入される。おおよその規則性に基づいて別刷りで用意されるのと異なり、誌面作成により手間がかかっていると見られる。それに加えて、各編、巻頭に木版刷極彩色の口絵がある。目次では、巻頭小説の口絵の担当画師については記載があるが、挿絵の担当画師の方は記載がない。博文館がこれまで発行していた『短篇小説明治文庫』や『春夏秋冬』などと比べても明らかに挿絵の数を増やしており、また、本文中に法則なく入る形式であることから、目次にすべて記載することは不可能であったと考えられる。それに伴って、必然的に挿絵と口絵の扱いの差が明確になっていると言えようか。⁽²⁷⁾ 前節で引いた英朋の記録

からも、当時の口絵と挿絵では、稿料にも大きな差があった。

明治期の『文芸倶楽部』の誌面を辿っていくと、明治三十七年一月一日発行の第十巻第一号からは、目次に於いて、小説の題名の下に画師の名が記されるようになる。その後、明治三十九年一月一日発行の第十二巻第一号からは、目次に留まらず、小説の内題の下にも画師の名が刻まれるようになる。これらは挿画師たちの地位向上を見て取りやすいかたちで示していると言えるだろう。制作者の名の表記という面に於いて、小説の作者と絵の作者が段階を追って対等の位置に立つようになってゆく、その過程を辿るうえでも、絵を多用しつつ長きに亘って発行され続けた『文芸倶楽部』の存在は貴重であると言える。

③ 明治二十八年当時の『文芸倶楽部』を彩った画師たち

前出「明治大正挿絵の追憶」で、鱒崎英朋は「明治から大正時代までの挿絵界」を三期に分類し、明治初期の「芳年・芳幾時代」を第一期、「省亭・桂舟時代」²⁸「容齋流の全盛時代」を第二期、清方・英朋が活躍する明治の終わりから大正にかけてを第三期と分類し、次のように述べる。

文壇の方では二十年代に這ひると、新運動が勃興して、新機運が興り、硯友社の人々が盛に活躍し出したが、挿絵界の方でも、これに呼応して新運動が現れ、既に芳年の晩年には容齋派が活潑に動き出した。「中略」忽然として姿を現した容齋の一派は沈滞せる画壇に一石を投じた。その波紋は意外に早く拡がつて、こゝに容齋派の全盛を来したのである。其錚々たるものに、渡辺省亭^{シヤウテイ}、松本楓湖^{フウコ}、松岡緑芽^{キナダ}、三島蕉窓、武内桂舟、鈴木華村等あり、芳年歿後は、容齋派、省亭風でなければ世は納まらず、芳年門の水野年方、右田年英（私の師匠）、永濯門の富岡永洗も皆時流に染んで之に抗することは出来なかつた。殊に武内桂舟は尾崎紅葉と懇意で、紅葉の小説あるところ必ず

『文芸倶楽部』明治28年口絵一覧 2025/10/31 作成

※画師名の右の◆は、容齋派を示す。

著者名	作品名	巻・号	和暦(明治) 年月日	画師
川上眉山	新作 大さかづき	1-1	28・1・25	武内桂舟◆
巖谷小波	色風琴	1-2	28・2・25	水野年方
石橋思案	新作 二時	1-3	28・3・25	水野年方
山田美妙	新作 阿千代	1-4	28・4・20	富岡永洗
広津柳浪	黒蜥蜴	1-5	28・5・20	鈴木華郎◆
泉鏡花	外科室	1-6	28・6・20	水野年方
幸田露伴	新浦島	1-7	28・7・20	鈴木華郎◆
三宅青軒	水雷士官	1-8	28・8・20	梶田半古◆
遅塚麗水	黒船	1-9	28・9・20	富岡永洗
江見水蔭	女房殺し	1-10	28・10・20	三島蕉窓◆
山田美妙	鱈旦那	1-11	28・11・20	水野年方
※巻頭小説の 口絵に非ず	美人不忍池を望む	1-12	28・12・10	渡辺省亭◆
三宅青軒	京の猫	1-13	28・12・20	筒井年峰

年方4、永洗2、華郎2、桂舟・半古・蕉窓・省亭・年峰各1

桂舟の挿絵があると云つた具合で頗る評判がよかつた。⁽²⁹⁾

『文芸倶楽部』明治二十八年発行の第一編(第十三編に掲載された挿絵全84葉の内、署名があるものは65葉ある。論者は、二〇二五年日本近代文学会関西支部の秋季大会での発表レジュメ⁽³⁰⁾に於いて、同年一年間の挿絵一覧(掲載頁・画師の署名落款・画師の流派等)の表を提示したが、署名には一部判読困難なものがあり、数件の推定を含むものであった。今後、更なる研究成果を加えたかたちで表を公にしたい

と考え、右発表の折の調査によりおおよその傾向を窺うと、容齋派は65分の36を占め、その36の内、桂舟及びその門下が34(推定含む)で、圧倒的に多いことが窺えた。⁽³¹⁾

一方、口絵の方は、明治二十八年分の口絵十三葉の内、容齋派は6で半数を占める。この割合は挿絵の場合と同様であるが、画師個人別に見ると年方の4が最も多く、次いで永洗と華郎がそれぞれ2、桂舟・半古・蕉窓・省亭・年峰が各1で、容齋派に偏りすぎないよう、口絵である程度バランスを取っていると言えようか(上の表参照)。

三 小説作者の指示、挿画師の関与の検討実践

絵を多用した『文芸倶楽部』だが、それでは実際に小説に付された絵は、どのように制作されたのだろうか。本稿第一章で見たとように、この時代、小説の作者が画師に多くの場合起筆前に指示を与えるのが一般的であったことだが、作者が画師に指示するための下絵（出口智之氏の言葉を借りれば指示画³³）について、「指示画は残存数が非常に少なく、転載まで含め、いままでにわずか十数作しか確認できていません³³」という現実が壁として立ちはだかる（出口氏が別稿で現在確認できるものとして挙げている下絵は、影印でのみ伝わるものも含めて計十三点³⁴）。そうした制約がある中で、こういった方法が有効であるのかを、今後試行・検証する必要があるだろう。

今回、『文芸倶楽部』第一編巻頭、武内桂舟筆、川上眉山「大さかづき」の口絵（本稿末尾【図版6】参照）と小説本文を例として、その検討の実践を試みる。

① 眉山「大さかづき」口絵に対応する本文

口絵に描かれるのは、「大さかづき」末尾第九章、主人公梅吉の末路である。渡米して稼ぎ、帰国すると既に老父は亡く、思い人千代は心変わりして別の男と結婚していた。再会後彼女の殺害を目論むが果たせず、千代は悔いて投身自殺、その亡骸を見た梅吉は酒の力を借りて自らの意思で破滅へと向かう。

なみく／＼注げば満五升、猩々倒しと銘を打つた大盃を提げて、市中を徘徊する一人の男がある。口を開けば彼はたゞ、『酒だ』といふ。二言めには『酒の事だ』といふ。彼は到る処の酒屋へ飛込んで、其大盃に満を引いて飲んで廻つた。覚めれば直に飲む。覚めずとも追掛けて飲む。彼は酒と討死せんずばかりの様子で、酔つて／＼酔ひつづべれた上に

も、尚引掛けて飽くまで飲む。二六時中彼は盃を離した事はない。彼は酒の中に其身を葬つて終らむとした。彼は何者であらう。

かくて其後時を経て、彼は其大盃を枕に、大の字なりに踏反りかへつた儘、最期の言葉もなく息の通ひを止めて仕舞つた。酒精中毒との診断の下に、彼は敢なく浅はかなものにされて、程もなく只有る寺の土となつた。

愛する人々を失つた主人公の自らの手で自分自身を葬り尽くそうとする意思が顕著である。また、題名でもある「大盃」「盃」が、右の箇所だけで計四度反復され、強調されていると言える。

② 「大きかづき」の口絵

この場面を描いた口絵について、崎崎英朋は、前出「明治大正挿絵の追憶」に於いて、次のように述べている。

その当時は世間が容齋派でなければならぬやうになつて居つた。桂舟が博文館発行の『文芸倶楽部』の初号の口絵に、川上眉山の作なる「大盃」の挿絵をかいた。それは若い男が酒樽を枕に酔ひ倒れてゐると、右の方に歌麿式の女が盃の中から姿を顕してゐる図である。

小説本文に於いて、この絵の場面では既にこの世に亡いヒロインの千代を描く丸粹は、英朋によれば盃の見立てであるということである。一見してそれと見て取るのはなかなか困難であると思われるが、何より、この口絵では、本文では「大盃」とされているものが（酒樽）に変更されている点に、大きな違いが認められる。

口絵を手がけた武内桂舟の「桂舟思ひ出話」には、作者眉山について次のように記されている。

尾崎紅葉といふ人は、あれだけの人ですけれども、絵はカラツ下手でね、そのくせ画師に對つての注文は馬鹿にむづかしい。硯友社では巖谷小波はうまかつた。まつたく巖谷の絵は素人放れがしてゐた。これは後になつても大

分描いたから誰も知つてゐることですけれども……。

江見水蔭もうまかつた。「中略」

まあそのほかでは、広津柳浪も絵は下手、そのほかの人はみんな下手だつた。川上眉山も駄目¹²⁷。

桂舟によれば絵がからきしだつたという眉山のその画力のせいで（つまりは眉山の下絵が下手すぎたために）、まさか盃が酒樽に変わってしまったわけでもあるまいが、「其の『論者注…『文芸倶楽部』を指す』第一巻第一号は左の如き名作を集むるを得、之に加ふるに木板奉書十五六回刷の口絵と相待て、独特の豪華を發揮した¹²⁸』と言われるような手間暇をかけた贅沢な作りながら、作品のタイトルでもある肝心の箇所が小説本文から改変されているという、何とも奇妙な口絵なのである。

口絵の制作時期について明確に定めることは難しい。しかし作品最終章末尾を描いているところから、作品全体の構想が立った時点で作成されたことは確実である。それにも拘わらず、何故大盃が酒樽に変化するという事態が生じたのだろうか。小説本文と口絵とを対照させながら、次節でこの点について考察する。

③ 「大さかづき」本文と口絵との照合

まず、ヒロイン千代の描かれ方を見てゆく。この絵の時点では既にこの世に亡い千代を丸棹内に別置する異時同図法がとられている³⁹。画面上部から梅吉を見守るように描く構図は、「真から悪かつたといふ一念は、其時さながら堤を切放したやうに押上つて来た」（八章、三十三頁）とあるような、身投げをする前に改心していた本文内容と合致する。また、この絵での千代の髪型が、髻の三分の二くらいの位置を手絡で結わえているため島田髻に描かれているように見える。帰国した梅吉が再会した折の千代は、別の男の許に嫁いでおり、「派手を裏に着飾つて居るのは、此頃丸髻に結つたらしい未だ年若な女」（七章、二十九頁）とあるように丸髻に結っていた。この絵に描かれる場面では既に亡くなっている

千代は、まだ梅吉と意思を通わせ合っていた頃の、嫁ぐ前の娘姿で描かれているのである（但し、実際の作品本文では、結婚前の千代は「島田は根が重たくつてと言ひさうな銀杏返し」に結っている〔二章冒頭、八頁〕。こうした細かい配慮は作者の指示なくしてはあり得ないと考えられる。

懸案の問題点、梅吉が枕にしているのが絵では〈酒樽〉であって、本文では「大盃」であるのと齟齬しているのは、どのように解釈できるだろうか。本章第一節で述べたように、「大盃」は本文で繰り返し明記され、作品の題名でもあることから、本来は間違える余地がない。画師が独自に作品名や本文から判断してこのように描くことはあり得ないのである。また、作品の題名でもあることから、後から構想が変化したことによるとも考えにくく、作者による指示と断定できるのではないだろうか。

同じく博文館が発行していた『春夏秋冬』第四編『餅むしろ』（明治二十八年一月十二日印刷 同一月十五日発行 博文館）には、『文芸倶楽部』第一編の広告である「第壹編目次 一月廿五日発兌」が掲載されており、そこには以下のようにある。

新作大盃……川上眉山人

碧桃黄鶴……南翠外史

どろく姫……尾崎紅葉閣
小杉草秀著

古榎……霞亭主人

新作宝島……卯の花菴主人

挿 図……武内桂舟 水野年方 中川葦舟 ¹⁰⁾〔論者注…横並びで三名列記〕

この資料から、明治二十八年一月十二日以前に作品名は確定していたことがわかる。

これらを踏まえて、作品のタイトルである「大盃」が〈酒樽〉に変更されている理由は何か、考えてみる。口絵は雑誌の巻頭に、小説よりも前に置かれるため、当時雑誌を手にとった読者は、小説を読むより先に口絵を見ることになる。その点を考慮して、主人公の泥酔という状態をわかりやすく読者に先取りさせるために酒樽にしたか、ということが一つには思い浮かぶ。「大盃」とは、この作品で主人公の奇矯な振舞いを表現する重要なモチーフであると言える。五升（約九リットル）の

酒をなみなみと湛えられる程の大盃を描けば、大胆な絵面にもなったことだろうが、それを描くことが、絵の構成として難しい、ということもあつただろうか。いずれにせよ、作品末尾までの構想に沿った絵であるとは言えるが、この作品の最も重要な点と考えられる「彼は酒の中に其身を葬つて終らむとした」という主人公の自ら墮ちる意思を表現するのにはありきたりな酒樽では不十分であつたと言えるだろう。この例の場合、口絵は読者の内容把握を補助する役割、その絵だけでは表現し尽くせない、眉山が主人公に託した破滅に向かう情念は小説本文の役割、というふうに図らずも口絵と小説の〈分業〉がなされていたといふべきか。

終わりに

近年の研究動向として、小説の文章のみを見るのではなく、初出や初版の時点で小説と共にあつた口絵・挿絵などの絵画も作品の構成要素として、文章と同等に扱う必要性が提言されていることに異論はない。指示画や絵組などが残存する場合は、そこから小説の構想に繋がる情報を得ることも可能である。しかし、それらが残存しない多くの作品について、作者の指示の程度やそれが出された時期を、それぞれの作品の個別の状況を踏まえて想定することは容易ではなく、その方法も確立されているとは言いがたい。また、小説作者の指示・意向のみに注目するのではなく、指示を受ける画師の側がどのように口絵・挿絵の制作に向きあつたのか、雑誌等の発行元の書肆の関与はどの程度のものであつたか、そうした小説本文と絵を繞る総体の更なる検討が求められるであろう。本稿第三章は、そのささやかな試みである。作者の指示が実際の口絵や挿絵にどこまで及んでいるか、また、画師独自の発想によるところは皆無なのか、といったことを見極めることは、指示画・絵組が現存しない場合極めて難しいが、小説本文との対照によって推定が可能な場合もあると考えられる。

小説作者による絵への指示や、分業による制作体制など、近年の研究で注意喚起がなされていることの根拠は、今回改めて確認したような、小説作者・画師・編輯及び出版社、それぞれの意識が窺える当時の資料の中に確実に見出すことができる。絵も作品の重要な要素として認識しつつ、絵に縛られずに創作を行う自由を求める、或いは絵に頼らずに文章の力で表現すべきとする小説作者側の意識、作者の指示に従いつつ、絵の制作を通して小説制作に参画したいという画師の側の意識、絵が持つ読者への訴求力を十分意識しつつ、編輯・商業的戦略から雑誌への絵の挿入を求める出版社側の意識、明治二十年代の雑誌は、それら三者三様の意識が交差する場であることを念頭に置いて、作品や誌面を見ることが必要であろう。

今回、紙面の関係で、内題に付されたタイトルカットについて言及することができなかった。注(30)に示した学会発表に於いては、第一編掲載作の眉山「大さかづき」、須藤南翠「磐桃海鶴」、紅葉閣・小杉天外(小松草秀)「どろく姫」、スチヴンソン作、卯の花菴主人訳「新たから島」、渡辺霞亭「古榎」、第三編(明治二十八年三月二十五日)所載、二橋生(大橋乙羽)「世話女房」、第六編(明治二十八年六月二十日)所載、泉鏡花「外科室」、第七編(明治二十八年七月二十日)所載、田澤稲舟「医学修業」、第二卷第二編臨時増刊「青年小説」(明治二十九年二月十日)所載、鏡花「化銀杏」、第二卷第六編所載(明治二十九年五月十日)、一葉「われから」のタイトルカットについて検討した。『都の花』『新小説』にも、また、『文芸倶楽部』と同様、博文館から発行されている『短篇小説明治文庫』『春夏秋冬』『太陽』などの誌面にも、タイトルカットを見ることはできない。これまで注目されてこなかったが、この初期『文芸倶楽部』の独自の工夫と言えるタイトルカットは、それによって小説作者や編輯側がどの程度絵画制作に関与していたのかを窺うことができる有益な材料となる。こちらは別稿にて検討する。

最後に、口絵・挿絵研究の今後について、再び出口氏の提言を引く。

文学研究は本文のことだけを、美術研究は絵のことだけを、書誌学・出版史研究は出版や本のことだけを考えていては、明治の文化は捉えられません。既存の学問領域を超え、それらを横断する視点から、絵と文をセットとする

制作慣習と作り手の意識とに向きあってゆく必要があるのではないか。⁽⁴⁾

ここにあるように、近代文学研究と近代美術研究が協同して、挿絵・口絵研究に向かえるような研究環境が醸成されてゆくことが望まれる。論者にとっても、口絵・挿絵研究はまだ緒に就いたばかりだが、今後有益な方法を模索しつつ、文学と共にある絵の存在を研究対象とすることの意味を考えてゆきたい。

※本稿は二〇二五年度日本近代文学会関西支部秋季大会（十一月八日 於：関西大学千里山キャンパス）での発表の一部を基としている。席上で先生方から数々の貴重なご指摘を賜りました。厚く御礼申し上げます。

※画像の掲載については、所蔵館である京都女子大学図書館の許諾を得ている。引用文中の傍線・傍点・太字等は特に断らない限りは論者による。

【図版1】



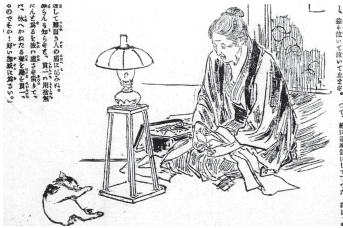
【図版2】



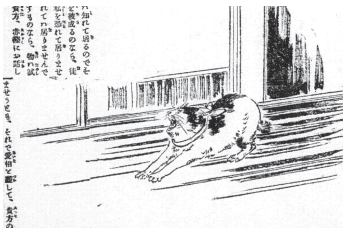
【図版3】



【図版4】



【図版5】





【図版6】 京都女子大学図書館蔵

↑酒樽

↑丸枠の中にヒロインを別置する、異時同図法。

注

- (1) 水島爾保布「画師と彫師」『名作挿画全集』第四卷附録『さしゑ』第四号（昭和一〇・九・二五 平凡社）二二頁。上笙一郎編『名作挿画全集』別巻（二〇一四・一〇・二〇 大空社）より引用。『さしゑ』からの引用は以下も同じ。
- (2) 同右、二二～二三頁。
- (3) 出口智之「近代文学研究は近代「文学」研究で十分か？——樋口一葉「十三夜」から考える画文学の試み——」『日本文学』第七一巻四号（二〇二二・四・一〇 日本文学協会）二～三頁。
- (4) 出口智之「尾崎紅葉「金色夜叉」の挿絵——『読売新聞』における絵入り小説の挑戦——」『湘南文学』第五五号（二〇二〇・三・二四 東海大学日本文学会）一五～二頁。
- (5) この点についても、出口智之氏が、「小説家の名前で流通する作品であっても、絵師・彫師・摺師による表現が何らかの効果や意味を生んでしまう可能性があり、」それが分業で作られるがゆえに、統御のおよばない部分をどうしても抱え込んでしまう」と注意を促し、「明治の作家たちはそのなかでバランスを取り、それぞれに自身の立ち位置を定めようとしていたでしょう」と述べている。注(3) 出口氏論文、一二頁。
- (6) 朝日新聞クロスサーチにより閲覧。閲覧日：二〇二五年八月二十日。
- (7) 作家による下絵・絵組による指示については、早くから杲由美氏が、主に明治二十年代前半の『都の花』の検討から指摘している。杲氏は、岩田専太郎（明治三四～昭和四九（一九〇一～一九七四））の発言（座談会「生きた挿絵史」『大衆文学研究』第十八号（昭和四二・二・二五 南北社））を引き、作者が画家に対して人物の配置や着物の柄まで詳細に指定する習慣があったことや、『都の花』第五十四号巻頭口上に「編集者」が「挿画の下図」の「心配」をするとの記載があること、同第七号所載、迷花生「謡文評釈 烏帽子折」中の挿絵の誤りについて、「画工」ではなく迷花生自身の「草稿を着く時」の誤りであることへの言及があること、などを例に挙げている。杲由美「『都の花』の挿絵に関する考察」『阪大近代文学研究』第一号（二〇〇三・三・二五 大阪大学近代文学研究会）三五頁及び注(28) 四〇～四二頁。
- (8) 一葉「よもぎふ日記」『樋口一葉全集 第三卷(上)』（一九七六・二・二五 筑摩書房）二二二頁。

- (9) 一葉「みづの上日記」同右四八九頁。
- (10) 『紅葉全集』第十卷（一九九四・二・二九 岩波書店）二六七頁。
- (11) 紅葉の小説の挿絵については、出口氏による注(4)の論考及び「尾崎紅葉「多情多恨」の挿絵戦略―自筆の指示画から考える画文学―」『国語と国文学』第九七巻五号（二〇二〇・五・一 東京大学国語国文学会）など参照。
- (12) 斎藤五百枝「挿絵漫語」『名作挿画全集』第二卷附録『さしゑ』第二号（昭和一〇・七・三二 平凡社）二〇頁。
- (13) 『簞木清方文集 一 制作余談』（一九七九・八・二五 白風社）一〇五頁。
- (14) 前出注(7)泉氏論文、三八頁。
- (15) 同右。
- (16) 小田富弥「猫の欠伸」『名作挿画全集』第一卷附録『さしゑ』第一号（昭和一〇・六・三〇）二八頁。
- (17) 「続々 金色夜叉」挿絵は、京都女子大学図書館蔵MFによる。
- (18) 注(4)の出口氏論文、一四四頁。
- (19) 同右注(4)の出口氏論文、一四三頁。
- (20) 富永謙太郎「内あけ話」『名作挿画全集』第二卷附録『さしゑ』第二号（昭和一〇・七・三二）二八～二九頁。
- (21) お関が原田家で太郎と別れる場面を描いた(上)の挿画（初出誌三七頁）では、時計の針が十時を指しているが、小説本文では、その後お関が実家斎藤家に戻り、しばしの時を過ごして、両親に原田との離縁の願いを切り出す時刻が十時と設定されている（同三九頁）。
- (22) 『都の花』の引用は、不二出版の復刻版による。以下も同じ。
- (23) 出口智之「挿絵から見る『都の花』の問題―草創期の絵入り文芸誌として―」、井上泰至編『渾沌と革新の明治文化 文学・美術における新旧対立と連続性』（二〇三三・七・二八 勉誠出版）五六頁参照。
- (24) 明治二十八年発行分の全十三冊（第十二編の臨時増刊号一冊を含む）掲載分では、臨時増刊号を除いてはおおよそ一編一冊に五～八作の小説が掲載される（五作〔第一編〕・六作〔第四・五・七・九の各編〕・七作〔第二・三・六・十一・十三の各編〕・八作〔第八・

- 十の各編」十二作（第十二編臨時増刊）。そのうち、複数の編に跨がって掲載されたのは三作（スチヴンソン作・卯の花菴主人訳「新
作 たから島」が第一・三・四編に、原抱一庵「新閣中政治家」が第八・九編に、武田仰天子「当世記者氣質」が第十・十三編に、それぞれ分載）。
- (25) 鍋木清方「月岡芳年先生を憶ふ」『名作挿画全集』第三卷附録『さしゑ』第三号（昭和一〇・八・二六）一―二頁。
- (26) 鱒崎英朋「明治大正挿絵の追憶」『名作挿画全集』第一卷附録『さしゑ』第一号（昭和一〇・六・三〇）一―五頁。
- (27) 『文芸倶楽部』の前身とも言える、博文館が発行していた先行する叢書類、『短篇小説明治文庫』（口絵あり、挿絵は原則
なし）や『春夏秋冬』（口絵・挿絵共にあり）の例や、春陽堂の『新小説』（口絵あり、挿絵はあるが数が少ない）の例なども検討
する必要があるだろう。
- (28) 前出、鱒崎英朋「明治大正挿絵の追憶」『名作挿画全集』第一卷附録『さしゑ』第一号一頁。
- (29) 同右、五頁。
- (30) 「口絵・挿絵が語るもの——『文芸倶楽部』初期掲載作に於ける口絵・挿絵等の諸問題——」二〇二五年十一月八日、於関西大
学千里山キャンパス。
- (31) 桂舟門下では特に中川葦舟の活躍が目立ち、16葉を担当。次いで玉桂中江ときと多桃舟がそれぞれが4、浅田一舟3。
容斎派以外では、永洗門下の苔石（小峰大羽）が8と多く、年方門下の小山光方が6、小林清親が3という結果であった。
- (32) 注（3）の出口氏論文、三頁。
- (33) 注（3）の出口氏論文、四頁。
- (34) 注（11）の出口氏論文四頁及び、注（4）の出口氏論文末尾の注記（二五三頁）参照。
- (35) 『文芸倶楽部』第一編（明治二八・二二五）三四頁。引用文中のゴチック体は、論者が施した操作である。
- (36) 前出、鱒崎英朋「明治大正挿絵の追憶」『名作挿画全集』第一卷附録『さしゑ』第一号六頁。
- (37) 『名作挿画全集』第五卷附録『さしゑ』第五号（昭和一〇・一〇・二四）二六頁。
- (38) 坪谷善四郎『博文館五十年史』（昭和二二・六・一五 博文館）「文芸倶楽部」の創刊」一〇〇頁。
- (39) 山田奈々子氏は次のように述べている。

淡色ベージュを背景に、左斜め上の赤い円内にお千代を配している。その視線は、前方の赤銅色に日焼けした梅吉の不様に酔いつぶれている姿態に向けられている。異時同画法をとることによってお千代と梅吉の間には立場、情況、時間すべてに違いがあることを示唆している。命の次に大事だったお千代はもう手の届かない存在である。お千代の漆をかけたような黒髪、梅吉の腹にかけられた黒い懸け物、赤と黒という強い配合の取り合わせでこの口絵は描かれている。その口絵において梅吉の胴体を丹念に色分けしながら摺り上げたのは、名摺師、吉田市松であった。

『口絵名作物語集』（二〇〇六・一一・二二 文生書院）第二章「著名画家による作品」——「大盃」武内桂舟画」五五頁。

(40) 桂舟は口絵、葦舟は「どろどろ姫」の挿画担当。年方は「古榎」の挿絵担当。

(41) 注(3)の出口氏論文、一二頁。