

# 木村莊八『たけくらべ絵巻』再考

——複製化への経緯とその意義——

## 関 礼 子

### はじめに——「絵巻」と「画譜」

近代文学の読者にとって、作品の冒頭に掲げられた「口絵」や作中に添えられた「挿絵」は馴染深い、いわば作品の「伴走車」「伴奏者」であろう。別の言い方をすれば、「作品を読む」という読書行為において、それはあたかも人影のない公園や野原など思いがけず出会った草花や樹木のように私たち読者を捉えてしまう。もちろん、なかには読者が自由に浮かべるイメージ形成を損なうもの等々、否定的に捉える考えもあるかも知れない。だがそのような自前のイメージ生成能力に富んだ読者をはじめ、作品の誕生と共に生まれる「同時代読者」ならいざ知らず、時代・階層・性別・年齢等々多くの点で異なる大方の「後代読者」にとって、「口絵」や「挿絵」はテキストの読書行為において、読解になくてはならない「伴走車」・「伴奏者」と言つてよいだろう。

では、作品誕生から一定の時を経て作成された「絵巻」や「画譜」の場合はどうか。おそらく大半の近代文学の読

者にとつて「口絵」や「挿絵」ならばまだしも、「絵画」という他の表象体系によつて生成される「絵巻」や「画譜」は、おそらく何らかの違和感を覚えるものなのかも知れない。なぜなら自己の領域のみを絶対視するような保守的な考えの持主は論外としても、絵画という他の領域からの応答ともいえるそれらは、何やら扱うことが躊躇われるようなものだろう。なかには觀賞・鑑賞に留めて、自ら論じることをしてほしくない人は多いだろう。それもそのはず、「文学」と「絵画」という二つの異なる表象体系を同時にもつ「絵巻」や「画譜」では作者はもちろん、その享受者にも「読者」と「鑑賞者」という二つの役割を求めることになるからである。だが、このような種々の躊躇いの要素を含むからこそ、文学作品を基に制作された絵巻や画譜から得るものも大きいと言わなければならない。状況論的に見てもコロナ禍に見舞われたここ数年、アニメーションやスマートフォンやスマートフォンの普及と相俟つて、文字媒体と共に「画像」が急速に普及したように思われる。これを近代文学研究にリンクさせれば、すでに「作品論」「作家論」をはじめ数多くの方法による論考が積み重ねられたなかで、近代文学の作品を基にする「絵巻」や「画譜」の研究は、残された稀少な分野とも言えるのではないか。

では「絵巻」とは一体どのようなものか、ここでその形式と内容を「絵巻」と似た形式をもつ「画譜」との対比によつて確認しておきたい。そもそも絵巻とは「卷子装本」によつて造られたものである。山本信吉は「卷子装本は本の姿としては古い基本形を伝えた装幀」<sup>1)</sup>と述べている。これは巻物に絵を描き、繰り広げてゆくことで次々と変化する画面を鑑賞させるものである。これに対して「画譜」とは絵画を類集した冊子で画論などを載せたものにもこの名称を用いるが、ここでは「折本装本」、つまり「卷子装本の軸を取りはずし、本文行数にして四行ないし五行幅宛てに折つたもの」(山本)としての「折本装本」を指すこととする。この意味でこの「画譜」の形式をもつ鐫木清方の連作絵画『にぎりえ』(一九三四年二月)をここでは『にぎりえ画譜』と仮称したい。というのも、本作は右側に本文の抜書き(詞書)、左側に絵が並ぶ冊子形式であり、基本的にこの形で小説世界が展開されているからである。以下、この清方による連作絵画『にぎりえ画譜』について考察を進めることにする。

一 鏑木清方『にぎりえ画譜』自作言及の射程

新聞紙上の「コマ絵」から出発し、新聞や雑誌の挿絵や口絵等を経て日本画家として大成した清方は、その回想文で次のように語っている。

木村さんが『たけくらべ』を巻物に描かれたといふことに私は大変興味を有つた（中略）木村氏の画の前に立つて一々会心の笑みを禁め得ぬと同時に、その制作欲が頻りに活動し始める。近時の展覧会を観ると、画は面白かつたり、楽しさうなものではなくさうな時、木村氏勇敢に楽しく、面白い作を示される、愉快なことである（2）

私が一葉の『にぎりえ』をとりあげて、かうした連作を画いた時のこゝろもちは、やはり昔に挿絵をかいてゐた若い心と、少しも変わりはなく、明治二十八年「文藝倶楽部」ではじめてこの作を読んで以来、いくたびとなく読みかへしてゐるうちに、いつしか宿る幻をそのまま、絵筆に托したに過ぎない（3）

これらの引用から、清方にとって『たけくらべ絵巻』が大きな刺激になつて、『にぎりえ画譜』が誕生したことは明らかである。もちろん一九三四年二月、清方が六潮会第三回展に『にぎりえ画譜』を賛助出品したことが語られているものの、彼の制作動機が木村莊八『たけくらべ絵巻』発表に影響されて制作したことは直接的には記されていない。だがこの文章に「かうした連作」とあるので、両者の影響関係や制作日程等から考えると、莊八の作品に刺激された結果、連作形式の『にぎりえ画譜』を描いたと推察される。ここで注目したいのは、このような両者の影響関係だけではない。私たち後代の鑑賞者は莊八・清方の作品を複製でしか観ることができないことである。これは当然と

言えはそれまでだが、ここで改めて日本における芸術作品とその享受について考えてみることも無駄ではないだろう。たとえば、よく知られるようにドイツの思想家ベンヤミンは、印刷技術など複製技術の発達によって大量出版が可能になった時代の芸術作品のありかたを「礼拝的価値」、つまり少数の受け手による一回的・集中的な鑑賞によって生まれる価値、さらに多くの受け手による繰り返しも可能な鑑賞によって生まれる「展示的価値」の二つに分けた<sup>(4)</sup>。芸術の価値についての二分法は、明治期文学の同時代および後代における受容において、大変重要な役割を果たした。鏗木清方と木村莊八を論じるうえで見落とせない視点であろう。というのも、西洋のベンヤミンとほとんど時を同じくして、日本の画家である清方も同じような絵画論<sup>(5)</sup> 芸術論を発表しているからである。

龍岡町にゐたころ卓上芸術といふことを唱へ出した（中略）何も別に創造の意味があるわけではなく、他に強ふるものでもないが、世に会場芸術、床の間芸術などの呼び名もあるところから、画卷、画帖又は挿絵などの、壁面に掲げるものでなく、卓上に伸べて見る芸術の一形式を指して云つたもので、前に私の職としたところも含めてさう云つた<sup>(5)</sup>

清方は一九一二年五月、京橋区浜町河岸から本郷区龍岡町に転居し、一九二六年九月に牛込矢来町に移るまでの十四年間に、この地で過ごしている。ここで言う「卓上芸術」とは基本的に個人宅や車内などで個人が受容、会場芸術は基本的に展覧会場などで複数が受容、床の間芸術<sup>(6)</sup> 基本的に個人宅などで少数者が受容するものである。文学と密接な関係をもつ新聞挿絵画家として出発した清方にとって「卓上芸術」はいわば彼の母胎であったのだが、一方で旺盛な作画活動を続けた彼にとってこの三領域はどれも手放せないものだったはずだ。興味深いのは、このような区分はベンヤミンの芸術論とはイコールではないものの、清方独自の「和製芸術論」としての意義があると思われることだ。批評家ではなく実作者、まさにベンヤミンの言う「芸術」に携わる本人による芸術論として大きな意義があるといえよう。

このような三領域に關わっていた清方にとって、唯一未開拓なのは本格的な「絵巻」であった。絵巻には「絵」の部分が大に続き、巻物を繰り広げるにつれて画面が展開していく「連続式構図」と、巻物を机上に広げて一目で見渡せる程度の大きさ（横幅五〇―六〇cm程度）を一画面として、絵と詞が交互に現れる形式をもつ「段落式構図」の二種類がある（小山清男「日本の絵巻における絵画空間『図学研究』六六号参照」）。このような形式上の違いはあるものの、絵巻にとって「物語（詞書）」と絵は必須の構成要素であるが、画譜もこの点では似通うものの、どちらかと言うと「絵が主体」、「物語（詞書）」は「准主体」となっていたのではないか。これを踏まえて、いま仮に「瞬間」と「持続」という視点を入れることによって推論されるのは、次のような画譜と絵巻の差異である。

絵巻Ⅱ 詞書・画面 ↓ 物語全体への意思 ↓ 持続 ∨ 瞬間

画譜Ⅱ 詞書・画面 ↓ 物語場面への意思 ↓ 瞬間 ∨ 持続

概ね「展示」を前提とする「会場芸術」としての西洋画から出発した荘八にとって、小説作品の絵画化である「絵巻」という形式は、基本的には「持続」であっても、同時にそれに反するような「瞬間」も伴うものでなければならなかったはずである。それは画面も詞書も両者とも圧倒的な力をもつ作品を完成させることへの、制作者荘八の強い意思の表われかも知れない。この意味で挿絵画家として出発した清方の前に登場した西洋画出身の荘八「たけくらべ絵巻」は、ある意味で清方を圧倒したのだろう。

## 二 会場芸術としての近代的絵巻の出現——木村荘八『一葉 たけくらべ絵巻』

それでは荘八の『一葉 たけくらべ絵巻』とはどのような作品なのか。絵巻は「詞書」と「画像」から構成されるが、まずこの絵巻の詞書は描き手である荘八による独自の字体で書かれている。いわば文字も絵も動きと勢いがある

場面展開によって。登場人物と場面・背景が一体化し、現在進行形の時間＝物語の時間が生まれている。

次にこの絵巻についての美術批評を取り上げたい。まず陰里鉄郎「木村莊八の画業と『一葉 たけくらべ絵巻』」は次のように語っている。

『一葉 たけくらべ絵巻』の場合は、近代絵巻のほとんどが詞書をもっていたのに対して、テキストの文章そのまま詞書を備えていること、上巻、中巻においては、上下を明確に区分していないがほぼ連続並行形の構成をとり、それに、ところどころに段落式をとり入れており、下巻においては詞と絵を交互に繰返す段落形の構成をとっていること、といった点で絵巻の伝統形式をうけついでいる(6)

ここで言う上・中巻に見られる「連続並行形」とは「画」と「文字(文章)」が同じ面に置かれているものを指す。その効果は同一画面で「語り」と「語られる世界」としてのイメージ画像が併存することで、子どもたちの群像劇としての「たけくらべ」に相応しい絵画的演出といえる。いっぽう、またマイナス面として読者は同時に鑑賞者にもなることで想像力が働く余地が削がれる恐れがあるかも知れない。それでは下巻の「段落式」とは画面と文字が別の面に置かれているものを指す。これは別の画面であることで、語りの世界と語りによってイメージ化された画との重なりや差異に気づくことができる。

これらの特徴について陰里鉄郎は次のように述べている。

この『一葉 たけくらべ絵巻』は、作者の意識はどうあれ、日本絵画のなかで特色ある領域をつくっている「絵巻」を継承し、そのなかの主流であった物語り絵巻の系譜にあきらかにつながっている。そしてこの絵巻の新しさは、作者が、洋画家であり過去に西洋近代の絵画思想の洗礼をうけたことのある画家であったことや、洋画家の立場から新聞連載小説の挿絵に参加していたことによって通常の挿絵ではない挿絵的絵画を意図したところか

ら生まれている(7)

この指摘にあるように、莊八の絵巻は古典の「物語り絵巻の系譜」に連なりながらも「挿絵的絵画」を志向した。それは西洋画出身でありながら、近代の挿絵の分野でも活躍した莊八が切り拓いた独自の世界と言うことができる。

### 三 古典の絵巻研究

ここで古典の絵巻研究についての知見を参照したい。というのも本来「絵巻研究」は古典文学において先行しているからである。たとえば、その現代における古典絵巻の先駆的研究者である千野香織は次のように語っている。

絵巻の鑑賞法が独特のものであることは、ひろく知られている。それは要するに、画面を手で動かしながら見る、ということである。絵巻をひとりで扱おうとすれば、右手で巻込み、左手で繰り広げる、という動作を繰り返して行なわなければならない。画面は左へと展開してゆく。これは鑑賞者の眼から見ると、逆に、左から右へ画面が流れてゆくということである。画面は左手から現われ、右手の中に消える。全ての絵巻論は、ここから出発している(8)

ここからは絵が単に切り取られた時間の断片ではなく、詞書との調和によって微妙な連続感をも表現し得ていることがわかる。もちろん例外も存在する。この点について千野は次のように指摘する。

絵巻の白眉「源氏物語絵巻」は、一般に段落式と呼ばれる形式に属する。この絵巻の絵が単に切り取られた時間の断片ではなく、詞書との調和によって微妙な連続感をも表現し得ていることは、よく知られているであろう。

しかし、作品の時間構造という観点からは、「源氏物語絵巻」は、瞬間の相を表現した作品と言うべきである(9)。「微妙な連続感」にもかかわらず「瞬間の相」を表わすという矛盾。これは一見、背理のようだが、千野は他の古典絵巻との比較からも「源氏物語絵巻」の特徴が「瞬間」にあると主張している。これとはいささか視点異なるが、千野は建築家西和夫との共著の解説のなかで「源氏物語」が絵画化される時は、詞書を読むだけで物語全体の展開を思い出し、主人公たちの置かれた状況を理解し、主人公たちに感情移入することのできる人々が、鑑賞者として想定されている(10)と指摘するように、この著名な物語の世界をすでによく知っている読者など受容者の視点に着目していた。ここからは著名な物語を絵巻化する功罪が浮かび上がってくる。内容把握が容易なため絵の巧拙が潜在化する半面、内容把握が容易なため絵の巧拙が顕在化すること。さらに絵によって物語世界のイメージが一次化する半面、絵によっては意外な発見など物語世界が重層化することである。

ここまで、荘八の絵巻の特徴である「群像劇の絵巻化」を陰里による上・中巻(連続式)と下巻(段落式)の差異、さらに千野という古典絵巻研究者の「瞬間」と「連続」という視点などを援用して考察したが、いま仮にこの発想に基づいて絵巻の特徴を推測してみると次のような点が推測される。上・中巻⇨文字と画面が同一空間で相互に拮抗することで子どもたちの群像劇が描かれている。さらに複数の「声・動き」などを非人称の語り手が描写することで、そこに「声」や「動き」という「時間性」を伴うものによる「連続性」が生まれるといえる。興味深いのは、これらの群像による複数性や動きによる連続性が生まれる下巻だからこそ、そこに登場する「群像」とは異なる「特別な存在」としての美登利と信如の二人の個性性が前景化しているのではないかという点である。いわば「内言の語り手による美登利と信如の二人への焦点化」が行なわれた結果、「連続性」のなかで「瞬間」という物語にとって得難い時間が創設されたといえる。

このことを先に示した「画譜と絵巻の違い」と比較すると、次のようになると思われる。



画譜Ⅱ詞書・画面   Ⅱ個々の人物描写による物語の場面への意思↓瞬間▽連続  
絵巻Ⅱ詞書・画面   Ⅱ個々の場面描写による物語の全体への意思↓連続▽瞬間

もちろん、このような図式化から零れ落ちるものもあるが、あえて「画譜」と「絵巻」の違いを大別すれば、前者は「瞬間」を、後者は「持続」を重視していることになる。もちろん絵巻に接する読者は、物語内容を表わす詞書が明朝系活字などによる通常の読書と異なる、荘八独自の字体で書かれた「詞書」にあるいは困難を覚えるかも知れない。だが他方で、ある程度崩し字等に慣れている読者なら、文字も解読・味読しながら絵画と相俟って内容把握を行なうことになる。その際、小説世界を熟知している読者なら、画像・画面の両者をほぼ同時に堪能することも可能かも知れない。もちろん「読者」と言っても様々な読者像が想定されるので、これ以上読者については踏み込むことは控えたい。だが画家が取捨選択した本文を自筆による詞書とすることで、画面と小説世界が相互に作用する相乗効果をもたらす独特の近代的絵巻の世界が現出されていることは確かであろう。

### おわりに

最後にこの絵巻が複製化された経緯とその意義についてまとめておきたい。西洋画家である荘八には、そのポジションゆえの特別な事情が介在した。

(前略)《一葉 たけくらべ絵巻》を私が所蔵するに至るまでの経緯についていくらか触れさせて頂く。この絵巻の最初の所蔵者は杉本寛一氏で、杉本さんとは小杉放庵私宅で開かれていた「老荘会」という公田廉太郎先生から漢籍の講義を聞く会のメンバーとして親交があった。①木村さんが和田堀のアトリエを造るにあたって、その費用の一部に当てるために、この《一葉 たけくらべ絵巻》を杉本氏に譲られたように聞き及んでいる。杉本氏

と私との関係は、若山牧水の創作社の同人であった杉本氏がたまたま師・若山牧水の創作社の同人であった杉本氏が主宰する短歌会「しらつち歌壇」における師弟の間柄であった。②たまたま師・杉本氏の不慮の不幸に際し、弟子として尽くした私への謝意の証として、この絵巻が私の手に譲られたのである。昭和三十二年は樋口一葉生誕八十五年に当たり、毎日新聞社からの求めに、③私は杉本氏の了解を得て、木村さんの手元を離れてから約三十年の空白ののち、はじめて《一葉 たけくらべ絵巻》の公開に応じた<sup>11)</sup>

私たち文学研究の側にいる人間にとってはなかなか想像するのが困難であるが、基本的に「会場芸術家」である西洋画家は、自らの「一点物」である画を画商などに売却せざるをえない場合が多い。右の引用からわかるように荘八も例外ではなく、①にあるように自らのアトリエを造る際に「その費用の一部に当てるために」絵巻を手放した。さらに②・③にあるように種々の経緯があった後、第二次世界大戦から十三年後の荘八の死（一九五八年十一月十八日）の前年にあたる一九五七年に至って、ようやく複製版による刊行の運びとなった。この事実から明らかのように、私たち印刷技術の恩恵に浴することができる近代文学等の研究者とは異なり、日本画や西洋画等の「画家」は複数性ではない単数<sup>12)</sup>一点物を基本として芸術作品の「生成」と「流通」のサイクルに組み込まれている。だがそのような世界の住人にもかわらず、彼らは私たち近代文学に携わる者にとって大変重要な文学作品を、あえて絵画化しようとしたのである。そのことについては、ここで改めてその志に対して敬意を払いたいと思う。

以上のような考察を踏まえ、最後に改めて荘八『たけくらべ絵巻』の価値とは何であったのだろうかと問うことにしたい。それは端的に言えば、小説の誕生からすでに十二分に時を経た一葉の小説世界を「絵巻」という視覚芸術の分野における日本古来の物語受容の形態を用いて再生したことである。それは単に過去の文学作品を視覚芸術によって再生した、というに留まらない。何よりもその価値とは、文学作品の生命線ともいえるべき「時間」を「絵巻」という形態の特性を援用しつつ創出しようとしたことにあるといえる。これはまさに「空間芸術」である絵画を用いた「時間芸術」の生成が成されたのではないだろうか。もちろん、そのような絵画作品の創出においては、同じく一葉

作品を絵画化した清方という日本画家と西洋画家である荘八の間で、私たち文学の側の人間にはとうてい想像し難いような切磋琢磨が存在したかも知れない。

だがそのような緊張感に満ちたポジションにいた両者は、その関係を「敬愛」と「信頼」に基づいて全うしたといえるだろう。西洋画家だった荘八にとつて、新聞挿絵から出発して日本画家として成功した一つ上の世代に属する清方は「師」であり「ライヴァル」でもあった。他方の清方にとつて荘八は後進の西洋画家でありながら、『たけくらべ』の絵巻化を試みた驚くべき存在であった。このように両者は「稀有」な関係性を保ちながら、荘八は「絵巻」という古来の絵画形式を用いてこの『たけくらべ絵巻』を完成させ、清方も促されるように同じ一葉原作の『にぎりえ画譜』を完成させた。このような類いまれな二人の関係性によつて、私たちはその絵画化された樋口一葉の作品世界を十分に味わうことができることを大きな喜びとしたい。

#### 注

- (1) 山本信吉『古典籍が語る―書物の文化史』(八木書店、二〇〇四・一一) 五一―五六頁。
- (2) 竊木清方『たけくらべ絵巻』(『アトリエ』一九二六・四)。引用は『竊木清方文集三』(白風社、一九七九・五) 二八七―二八三頁。なお『たけくらべ絵巻』の発表年および会場は以下のようなものである。第一巻 第四回春陽会展、一九二六年二―三月。第二巻 第一回聖徳太子奉賛絵巻合展、同年五―六月。第三巻 第五回春陽会展、一九二七年四月。
- (3) 同右『小説』に「にぎりえ」を画にして(初出誌不明、一九三四・一)。引用は『竊木清方文集二』(白風社、一九七九・八)。
- (4) ベンヤミン『複製技術時代の芸術』(原著、一九三六年、邦訳、佐々木基一他、晶文社、一九七〇・八)。
- (5) 清方「山の手の住居」(『続こしかたの記』中央公論美術出版、一九六七・九) 一六四頁。
- (6) 監修中川一政他、編纂陰里鉄郎他『一葉 たけくらべ絵巻』 荘八画 その成立ちと木村荘八の画業』(講談社、一九八二・八) 六五頁。

(7) 引用は同右『一葉 たけくらべ絵巻』 荘八画 その成立ちと木村荘八の画業』 六六頁。

(8) 千野香織『絵巻の時間表現―瞬間と連続』『日本の美学』二、ペリかん社、一九八四・七。引用は『千野香織著作集』(二〇

一〇・六）一四五頁。

(9) 千野、同右、一六二頁。なお千野は「絵巻の白眉「源氏物語絵巻」は、一般に段落式と呼ばれる形式に属する。この絵巻の絵が単に切り取られた時間の断片ではなく、詞書との調和によって微妙な連続感をも表現し得ていることはよく知られているであろう。しかし、作品の時間構造という観点からは、「源氏物語絵巻」は瞬間の相を表現した作品と言うべきである」(「絵巻の時間表現―瞬間と連続」『日本の美学』二、ペリかん社、一九八四・七。引用は『千野香織著作集』二〇一〇・六)とも述べている。

(10) 千野・西和夫の共著『フィクションとしての絵画―美術史の眼 建築士の眼』ペリかん社、一九九一・五初刊。引用は同書の一九九七・一〇新装版、一五七頁による。

(11) 黒川英三「私が『一葉 たけくらべ絵巻』を所蔵するまで」。引用は『一葉たけくらべ 絵巻 荘八画 その成立ちと木村荘八の画業』(講談社、一九八二・八)九頁。なお引用文中の番号は引用者による。

付記

印刷作品とはいえ、絵巻は高価なため一般には入手が困難である。それを補完して刊行されたともいえるのが、山田有策【監修】『たけくらべ』アルバム(芳賀書店、一九九五・一〇)である。本書は全篇の複製ではないが、「たけくらべ」本文に合せて荘八絵巻の画像を活用したものである。荘八自身による詞書への言及などは省略されているが、一般に入手しやすい有益なものである。なお、本稿は二〇二一年十二月十日にオンラインで開催された「樋口一葉研究会」での発表に基づいている。コロナ禍のなか多く方に参加していただき、貴重な質問等を戴いた。ここに記して改めて感謝申し上げます。なお研究会での発表では一部の画像や詞書一覧等を引用したが、今回はそれらについては割愛させていただいたことをお断わりしておきたい。