

加藤武雄『久遠の像』を形作るもの

——ダンテ・シヨパン・落谷虹児——

鬼頭七美

はじめに

通俗小説作家として大正期に人気を博したものの、今ではほとんど顧みられることのない加藤武雄の長編『久遠の像』は、一九二二（大正一一）年一月から一九二三（大正一二）年六月まで、女性向け雑誌「婦人之友」に連載された。この作品によって好評を博して以降、もともと農民作家として出発した加藤が、通俗小説の書き手として認識されていくようになる経緯については、すでに詳しい研究がある^①。そうした加藤の作家人生の歩みを踏まえた上で、『久遠の像』が掲載誌である「婦人之友」誌上において、どのような戦略を打ち立て、誌面上でどのような厚遇を受けたのかについては、すでに明らかにしてきた^②。

まずは『久遠の像』の内容を簡単に確認しておく。性格を異にする二人のヒロイン、玲子と榮子が、一人の男性を巡って恋の鞘当てを繰り広げるという通俗小説にありがちな話型から始まるのだが、不貞な女性として描かれる榮子が物語から退場し、当初の構図が崩れたあとには、貞淑な玲子が未婚のまま男との間の子どもを産み、男も物語から退場すると、玲子が女手一つで娘を苦労しながら育てるも、玲子は若くして死去、そのあとは娘の成長と父親との邂逅が語られ、最終的

には、画家である男が名画を遺し死去するということで物語は終わりを迎える。先述の拙稿では、このような物語内容に対して、掲載誌である「婦人之友」が結婚を控えた女性、もしくはすでに結婚した女性をターゲットとしていることを加藤が十二分に把握した上で二人のヒロインを造型したこと、連載期間における誌面の記事と物語内容が呼応するような関係にあり読者戦略が十分に練られていたことを明らかにし、かつ玲子に付与された母にして処女というイメージの持つ問題性、および男の玲子への一方的な夢想の問題性を指摘した。

本稿で論じたいのは、以上のような物語内容と誌面との連動性以外にも見出される本作の女性読者に対する訴求力についてである。すなわち、登場人物に付与された、先行する外国文学や音楽の知識による箔付け、および雑誌連載時の挿絵に関する問題である。以下、本稿では、主にダンテ・シヨパンについての言及、および画家・落谷虹児による挿絵がどのようなイメージを登場人物に与え、その結果、物語がどのように捉え返されることに繋がるのかを明らかにする。

一 ダンテについて

『久遠の像』において、玲子と榮子が恋の鞘当てをするのは、不貞な

女性として描かれる榮子の夫の桂木亮をめぐってである。桂木は、物語冒頭で榮子の異母妹の玲子をモデルにした「七月の午後」というタイトルの絵を展覧会に出品し、評判となるが、その後に再び玲子をモデルにして絵を描きたいと申し出る。そのとき桂木が語るのは「本当の処女の美といふものを描いて見度いのだ。——本当の女の美しさは処女の中にある。而して、そこに、あの久遠女性の姿があるのだ」という言葉である。この「久遠女性」という言葉が小説のタイトルともなっている「久遠の像」に結びついていくのであるが、この言葉を聞かされた玲子は、かつて「桂木から聞かされた詩聖ダンテの物語」を思い出す。桂木が「ベアトリチエはダンテの夢だ、自分も亦、ダンテの夢を夢見る」と語ったことを受け、玲子は図書館で書籍を読み漁り、「ベアトリチエに対するダンテの恋」「芸術にまで、哲学にまで、更に宗教にまで神にまで高められた聖なる恋」としてのダンテの恋や夢について理解を深めるとともに、桂木の言葉の裏に自分をダンテにとつてのベアトリチエのように見てくれているのではないかという含みを感じ取って顔を赤らめたり、そのようなことを考える自分を恥じたりするようになる。以上は全て「ダンテの夢」(四〇—四二頁)という章において展開される内容だが、このダンテのベアトリチエへの恋についての言及は、このあとも「母の記憶」の章においても「ダンテがベアトリチエを描いたやうに、ゲエテがマルガレエタを描いたやうに神聖な女人の姿を、永遠の女性の姿を、一つの画面に描き出さうといふのが彼の願ひであつた」(五五頁)というように、桂木の絵画の理想が述べられるくだりでもまた繰り返される。

ダンテ・アリギエール(一二六五—一三二一)はイタリアのフィレンツェの詩人にして哲学者、そして政治家として知られる人物であり、その代表作に叙事詩『神曲』や詩文集『新生』等がある。

ダンテの『新生』および『神曲』の研究史やその哲学的、神学的意味について、テキスト分析に基づいて検討した原基晶⁽⁴⁾によれば、『新生』は「彼の永遠の恋人であるベアトリチエを歌ったものであり、彼は九歳の時にはじめて彼女に出会い、十八歳の時に決定的な邂逅を果たして恋に落ちたと作品中で彼は語っている」のだが、しかし、「この恋愛は虚構であつた」という(原三二頁)。「新生」の登場人物としてのダンテ、および『神曲』の登場人物である「私」については、これを作者と同一視する解釈が長らく行われてきたという。こうした受容においては『新生』も『神曲』も「聖なる恋愛詩」と解釈され、この解釈においては「せんじ詰めると(中略)ダンテは純粋な恋をした。それは完全に無私なる愛であり、ほぼ言葉を交わしたこともない、己のうちにある理想像となつた相手(ベアトリチエ)のことだけを思うその恋愛がダンテを成長させ、認識力の拡大の結果として神との出会いをもたらし、その体験が、『神曲』という、愛と正義により世界を救う叙事詩へと結実する」という「ロマン主義的解釈」としての「ダンテ像」が描き出されており、「現在も日本における(そしてイタリアにおける)一般の『神曲』理解に強い影響力を持っている」(原一七二—一七三頁)という。

加藤武雄が『久遠の像』の中で提示するダンテ理解もまた、原の言う「主人公と作者を同一視」した「恋する詩人ダンテ」(原一六九頁)像の水準に留まっている。『久遠の像』における加藤のダンテ理解は、あくまで生身の人間にとつての恋愛の問題としてある。しかし、本来ダンテが提示していたはずの「哲学的、神学的に定義され、人間的な次元を超越した」ものとしての「愛」の「概念」は(原一四三頁)、生身のベアトリチエに直結することのない抽象性を帯びたものとしてある。実際、原が指摘するように、現代におけるダンテ研究において

は、『新生』における叙述と、現実におけるダンテとベアトリーチェの出会いの時期などが一致しないことが明らかにされ、『新生』は「ベアトリーチェを聖者とすることで万人に訪れる救いの瞬間を「愛」として描くものだ」と論じられている（原一七六頁）。

原によれば、ダンテ作品の登場人物とダンテ自身を等号で結ぶような受容の背景には、「ある種の普遍性を帯びた「イタリアの言語」を創造しようとした」中世におけるダンテの試みが、近代以降における「国民国家」としてのイタリアにおいて再発見され、『神曲』が国民文学として位置づけられていった経緯と関わるといふ（原五一～五三頁）。近代日本におけるダンテ受容が、イタリアにおけるダンテ理解に規定されるものであったことは言うまでもない。

従って、加藤武雄のダンテ理解に関する問題は加藤ひとりの問題ではなく、明治期以降の日本におけるダンテ理解のありように照らせば、標準的なものであったということになる。星野倫によれば、ダンテの日本における受容には偏りがあり、『神曲』三篇のうち、読者の関心はもっぱら〈地獄篇〉に集中し、特に〈天国篇〉には、ほとんど注意がはらわれてこなかった（星野五七頁）という。星野は、ダンテ受容には三つの流れがあることを分析し、そのうちの一つを、「一八九五（明治二八）年前後」に「文学界」誌上において展開された、上田敏や平田禎木、戸川秋骨らによる一連のダンテ論を挙げている。彼らは「カーライルのな英雄詩人観を出発点としながらも、ダンテを社会的状況と関係づけるよりはむしろベアトリーチェとのかかわりにおけるロマン主義的恋愛詩人として捉え、理想化されたベアトリーチェが導きゆく先に『神曲』の世界を置く点に特徴がある」（星野五九頁）とまとめている。この他の二つの流れとしては、「内村鑑三とその周辺の青年キリスト者たちのダンテ受容」と、「京都大学周辺の研究者たちによるダン

テ受容」を挙げている（星野六〇頁）。このうちの後者の流れが、それまで英訳からしか読めなかったダンテの著作に対してイタリア語から直接の翻訳を試みていくようになり、「初期受容から四半世紀たった一九二一年前後には、（中略）日本におけるダンテ受容はまったく新しい段階に入った（中略）本格的なダンテ受容の可能性が開け始めた」（星野六一頁）と述べている。しかし、京都大学周辺の研究者の中から、山川丙三郎や中山昌樹といったイタリア語からの翻訳者が出たとは言っても、彼らのダンテ理解もまた、ロマン主義的恋愛詩人の範疇に留まるものであった。注目すべきことに、中山昌樹は、「久遠の像」連載中の「婦人之友」誌上で「詩聖ダンテ」と題した評論を掲載していた（一九二三・三〇八、なお「久遠の像」の連載は同年六月まで）。ここでの中山昌樹のダンテ観はロマン主義的恋愛詩人という要素に特化したものであり、そのことは、例えば「ベアトウリチェに対する彼の美しい聖い恋愛」、「ベアトウリチェをしたふ抒情詩人としてのダンテ」（婦人之友）一九二三・三、五五頁、五七頁、「ベアトウリチェ！ 要するにそれはフィレンツェのひとりの処女に過ぎなかったが、彼女はダンテにとって芸術への、哲学への、つひに宗教への靈感となつた」（婦人之友）一九二三・四、六六頁、「ダンテの詩的天才はフィレンツェのひとりの処女であつたベアトウリチェに対する愛によつてめざめしめられた」（婦人之友）一九二三・五、六二頁といった文言に顕著に表れている。『久遠の像』で言及されるダンテ言説は、この京都大学周辺の本格的な研究者によるダンテ言説と文字通り同列にあつたものだということが確認できるだろう。

以上のように、イタリアにおいても、日本においても、ダンテの近現代の受容としては、『新生』や『神曲』に記述された内容をダンテについての事実として読み取り、極めてロマン主義的にダンテのベアト

リーチエへの恋愛感情を受け止め、哲学的で神学的な意味での、救済や愛の概念を読み損ない続けたことが分かる。これを踏まえるならば、『久遠の像』におけるダンテへの言及が「ベアトリチエはダンテの夢だ」、「ベアトリチエに対するダンテの恋」、「ダンテがベアトリチエを描いたやうに」といった調子のものであることからすれば、加藤もまた同時代の研究者や文学者たちと同様に、ダンテの表面的な理解を共有していた。それはとりもなおさず、作中の桂木の絵画の理想が、ダンテに対するロマン主義的な理解の上に立つものであり、描こうとしている「久遠女性」の姿もまた、ロマン主義的な恋愛詩人ダンテのひそみに倣う、恋愛画家たろうとするものであったということができるだけだろう。

二 ショパンについて

続いて、『久遠の像』において画家の桂木がその姿を描くことを望む玲子について見ていきたい。前述の通り、玲子是不貞な女性として描かれる異母姉の榮子に對置されるヒロインである。玲子の貞淑さは、桂木の妻の榮子が自らの不貞（従兄であり幼馴染みの既婚者・陽之助との良からぬ関係）を悪びれもせず家に帰ってこなくなつてからというものの、桂木の身の回りの世話を献身的に行う姿として描かれる。さらに、桂木が榮子の不貞を知ったあとに、それまでフェミニストを氣取っていた桂木的女性に対して抱く幻想が崩れ、徐々に酒に溺れていく過程においても、玲子は桂木に寄り添い支え続ける。そして、婚前交渉の末に桂木の子どもを身ごもったことが分かったときには、桂木がヨーロッパへと旅立ってしまった、子どもの存在さえ告げることができなかつたにもかかわらず、その後も桂木への思いを胸に抱きながら

娘の牙子を女手一つで育てていく。ここで注目しておきたいのは、以上のようにその貞淑さを強調される玲子が、一方で絵や芸術について理解があり、自身も音楽学校に通い、将来有望なピアニストとして期待される人物として造型されていることである。

玲子の音楽の才能は、音楽学校の先生が「深く玲子の才を愛して、音楽を以て身を立てるやうにと、前から玲子にすゝめてゐた」（『月光の下』一八七頁）ほどで、玲子が女手一つで娘を養育しつつ生活費も工面しなければならぬときにも、この先生が「玲子の為めに、或る女学校の音楽教師の口を見附けてくれ」（『一人の母として』三〇六頁）、何くれとなく氣にかけてくれていた。玲子は「美しいテノルの所有主^{もちぬし}で、立派な声楽家として立ち得るだけの素質は十分にあつたが」、それよりも玲子^{（6）}がその氣になれば「現下楽壇に一流の名を恣にす可く、僅か一二年の習練で足るだらう」（同三〇七頁）とも目されており、玲子の才能を惜しんだ先生は「外国へ行く」（同三〇九頁）方途をも示してくれるのだが、玲子は外国行きに夢を抱きつつも、やはり子どものために母として生きることを決意していく。

作中では、このような玲子の姿を、桂木がヨーロッパへ出発する前、桂木への思いを募らせていく段階で、自宅にてピアノを弾く場面として描いている。玲子は「彼女が好きなショパンの小夜曲^{セレナード}を弾き初め^{（6）}」るのだが、このとき的情景を語り手は「激しい恋、哀しい恋に身を尽したこの楽聖の、底深い魂の嘆きをさながらな楽の音」（『ソドムの女』一二七頁）が響いたと語っている。

ここで確認したいのは、玲子が「美しいテノルの所有主^{もちぬし}」であることと、「ショパンの小夜曲^{セレナード}」を好んだとされていることの二点である。

まず、「声楽家」としての資質を持つ玲子が「美しいテノルの所有主^{もちぬし}」

とされているのは、音楽用語として奇妙である。言うまでもなく「テノール」(テノール/テナー)とは「男声の声種の名称で、男声のいちばん高い音域をもつ」言葉であるからだ。^⑦

また彼女が好む楽曲が「シヨパンの小夜曲」^{セレナーデ}とされている点も留意すべきだろう。一般的にノクターンは「夜曲、夜想曲」と訳され、「ノクターン (Nocturn)」といえはすぐシヨパンを思い出すほど彼の作品は有名」であるのに対し、セレナーデは「小夜曲」と訳され、「シユーベルトの小夜曲、トスティーの小夜曲、(略) モーツアルトのセレナーデ」など様々な作曲家が手掛けており、セレナーデを手掛けた作曲家としてシヨパンの名が挙げられることはない。もともとノクターンは「野外で演奏されたセレナーデあるいはカッサツイオーネに好んでつけられた名称。多楽章のものはディヴェルティメントと同義」だったが、「しだいにフランス語(ノクチュルヌ)がもつ意味合いが強くなり、表情豊かに作られた旋律をもつ、短い、夢見るような、あるいは哀調を帯びたピアノ曲をさすようになった」^⑧ものである。セレナーデは「弦または管、あるいは弦と管の小アンサンブルのために作られ、多楽章形式で書かれる」^⑩ものを指す。従って「シヨパンの小夜曲」^{セレナーデ}という言葉は端的に誤りだとも言えるわけだが、『久遠の像』における、シヨパンへの言及箇所にある「激しい恋、哀しい恋に身を尽くした」という叙述は、シヨパンのジョルジュ・サンドとの恋愛関係を想起させる。ダンテの場合と同様に、恋に身を焦がす玲子と桂木をイメージさせる参照先としてここでは「シヨパン」および「小夜曲」^{セレナーデ}という記号がそれぞれに利用されていると見るべきかもしれない。

それにしても、なぜシヨパンの楽曲がノクターン(夜想曲)ではなくセレナーデ(小夜曲)と記述されてしまったのだろうか。このことについて考える上では、日本におけるシヨパンの受容に関する多田純

⑪の研究が参考になる。「明治期に雑誌および新聞に掲載されたシヨパン作品の演奏批評および演奏に言及した記事」(多田八四頁)を音楽関係の各種データベースを駆使して網羅的に抽出したその研究によれば、「澤田柳吉氏のピアノは、厳然として群を抜いて居た。シヨパン変二長調小夜曲の演奏が、切実に曲想と融合して…(略)」や、「シヨパンの『小夜曲』を奏した氏」(『帝国文学』明治四二・四、無頭「外人に蹂躪せられたる楽壇」による)(多田八八頁)、「彼の『小夜曲』、これは古今般の楽人が好んで試みた楽体であるが」(『音楽会』明治四二年・二、筑紫三郎「シヨパンの印象録」による)(多田一〇四頁)というように、シヨパンの作品が明治期において早くも演奏され、その演奏が批評されていたことが分かる。ここで、シヨパンに関する記述の中でも「小夜曲」に「ノクチュルヌ」とルビを付した表記が見られることは注目に値する。今日、一般的に「セレナーデ」の訳語として用いられることの多い「小夜曲」がここでは「ノクチュルヌ(ノクターン)」に対応する語として用いられているのである。「小夜曲」≡「セレナーデ」という等式がいつ頃、どのように定着していったのか詳らかにしないが、西洋音楽受容の初期において「小夜曲」という訳語を介してノクターンとセレナーデが交錯するようにして受容されたと見てよいのではないだろうか。

なお、前掲の多田書の巻末に付された表「明治期にシヨパンの作品が演奏された演奏会」(多田二五一頁)によれば、明治二〇年にノクターンが「静夜曲」という訳語のもとに演奏された記録も存在する。さらに言えば、当該部分の本文が「彼女の好きなシヨパンの小夜曲」^{せうやきょく}という表記で掲載された初出誌「婦人之友」の同じ号では「音楽号(悲哀と歓喜の交響)」と題された特集が組まれており、そのうちの「現代の音楽に就いて」という欄における、西洋音楽の主要な音楽家についての解

説の中では「シューヴェルト」の項において「いとも愛らしい小歌曲の旋律」(『婦人之友』一九二・五、四一頁)という記述を見出すことができる。一方で、当該特集内の高安月郊「日本音楽は何うなるか」という記事においては「ショパンのノクターン」(同四六頁)とはつきりと記述されているのを確認することができる。これらから分かることは、ショパン＝ノクターン(付言すれば例えばシューベルト＝セレナーデ)であることはブレることなく記述されているのに対して、それにどのような日本語を当てるかというときに「小夜曲」が当てられたり「静夜曲」が当てられたりしながら、今日では「夜想曲」の字が当てられるようになったということである。従って、単行本『久遠の像』におけるショパンについての叙述は、「小夜曲」に「ノクチュルヌ」または「ノクターン」とルビが振られていれば、同時代状況を反映したものとなったに違いないが、「セレナーデ」とルビが振られてしまったことにより、奇妙な記述になってしまったと言わざるをえない。

なお、多田は、明治期における演奏会の梗概やプロフィール紹介などの記事にみられるショパンのイメージについて調査するなかで、ジョルジュ・サンドとの出会いに触れた記事が明治三八年に見られること(多田九九頁)や、「感傷的」、「メランコリック」、「病的」、「サロンの」、「女性的」というようなショパンの性質と、音楽から聴取したショパン像は結びついていた(多田一〇四頁)こと、「苦悩するまでにセンチメンタル」で「繊細で優しい感情の、少し高貴であるが魅力的な優雅さ」といった、典型的なショパン像(多田一〇二頁)を示す表現が散見されることなどを明らかにしている。このことを踏まえれば、繊細さを表すこれらのショパンのイメージは、ピアノの才能に溢れた玲子というヒロインの造型に積極的に利用された側面も指摘できよう。

西洋音楽が日本に移入されていく明治期において、ピアノやヴァイ

オリン、オルガンがどのような経緯で日本に採り入れられ、根付いていったのか、とりわけピアノが特に女性が演奏するものとして一般社会に定着していった様子を明らかにした玉川裕子の研究によれば、「ピアノを弾く女性」というイメージは、「西洋に由来」するものであり、それが「家族の絆を深めるという」「一家団欒」の象徴的イメージ」と繋がるものでもある一方で、同時に「性別役割分業に基づくジェンダー規範と深く結びついて」おり、「女性たちには音楽の素養が求められた」としても、「それは、決して公の場で職業音楽家として活躍するためではな」く、「むしろプロになることは強く戒められ」、「あくまでも「家庭」を憩いの場にするために、限度を守って音楽に親しむことが求められた」のだという(玉川二〇頁)。こうしたイメージが表れてくるようになるのは、「明治末頃のこと」であり、「まさに「都市中間層」が形成され始め、まがりなりにも「家庭」に似た家庭生活が営まれ始めた時期で」、「ピアノを弾く女性」イメージは、「これ以降、良妻賢母像と密接に結びつきながら、次第に広まっていくこととな」った(玉川二二―二二頁)。そしてまた、「ヴァイオリンを弾く少女や女性歌手に比べると、ピアノを弾く少女たちは決して枠を飛び出さない。彼女たちがピアノを弾くのは家庭か、さもないければ学校である。これは持ち運び可能なヴァイオリンに対して、ピアノはその形状からしても移動が困難で、いずれかの場所に固定されざるを得ない」とも述べている通り、この「移動の不自由さ」という点において、ピアノは「理想とされる女性像との近親性を示して」おり、それはすなわち「あちこち出歩かず、家庭を守り、育児に専念する女性」であると論じている(玉川六〇頁)。だからこそ「家庭における父の存在が希薄であればあるほど、家事をとりしきり、育児に心をくだく母と家庭および子どもとの結びつきは強化され」、「ピアノは、母子の結びつきをさらに緊

密にするべく機能している」(玉川六一頁)のだという。

こうした「ピアノを弾く女性／少女」イメージが女性のジェンダー規範と深く関わっていたことを踏まえれば、『久遠の像』における玲子が、感傷的かつ繊細で女性的な属性を担わされたシヨパンのノクターンを好み、音楽で成功する未来をなげうち未婚の母として娘を育てあげ、かつ、娘の牙子もまた母同様に「シヨパンの小夜曲」(「その面影」四三七頁)を演奏する一八才の女性として成長したことは、玲子があたかも父不在の家庭の中で育児に専念する良妻賢母としての責務を全うした女性であるかのような意味を帯びた存在として立ち上がる。

以上を踏まえれば、桂木がダンテのロマン主義的な理解のもとで恋愛画家たろうとしていた一方で、玲子のほうでは結婚していないにもかかわらず桂木との家庭(「愛」)を守る貞淑な妻たろうとしていたことになる。双方でロマン的で恋愛至上主義とも言える価値観を互いに向け合っていたという構図であったことが浮き彫りとなるだろう。

三 落谷虹児について

ここまで、物語内で言及される、先行する外国文学や音楽の知識によるイメージ操作を確認してきたが、さらに雑誌連載の際に添えられた落谷虹児の挿絵による効果について見ていきたい。

まず落谷虹児について確認していく。少女雑誌の挿絵で人気を博し、吉屋信子の少女小説『花物語』その他の挿絵を担当したことで、竹久夢二と並び称される挿絵画家として名高い虹児は、加藤の『久遠の像』が刊行される頃まで、どのような絵を描いていたのだろうか。

虹児は、雑誌「少女画報」で挿絵画家としての活動をスタートし、一九二二年に創刊された雑誌「令女界」、一九二三年に創刊された雑誌

加藤武雄『久遠の像』を形作るもの

「少女倶楽部」を主要な活躍の舞台としていった。作家でかつて「令女界」「若草」の編集長も務めた花村奨¹³は、虹児の絵について、「ちよつと気取った高嶺の花という感じの(略)都会風の美少女」「長身、柳腰で現実離れしているが、それによく合った顔や手足」(花村二二頁)をしていると述べている。「東京朝日新聞／大阪朝日新聞」に連載された吉屋信子の「海の極みまで」の挿絵を描いたことで、虹児のネームバリューが挙げたことを受けて、宝文館の藤村耕一が虹児を中心にこれまでにない少女雑誌をつくらうとして創刊したのが「令女界」であった(花村二六頁)。それまで「小学生から高等女学校の低学年くらいまでを対象にした少女雑誌は(略)いろいろあったが、女学校の高学年から、結婚前までの女性を対象とした、若い女性向けの雑誌」として作られた「令女界」は「創刊号から予想以上に歓迎された」(花村同頁)という。このような「令女界」を舞台に、虹児は「現代的でやや上品で、細っそりした姿態に、一抹の色気を漂わせた少女像を次つぎと生んでいった」(花村同頁)のである。虹児はその後、「大正十一年」に「二度目の朝日新聞連載小説(加藤武雄の「珠をなげうつ」の挿絵を描いて)る」(花村同頁)。このように虹児は加藤と浅からぬ関係があるのだが、加藤の「久遠の像」が「婦人之友」に連載されたのは一九二二年一月から一九二三年六月までの一年半であり、「令女界」創刊が同年の四月である。そして加藤の「珠を抛つ」が連載されたのは一九二四年七月～一二月である。このように、虹児の人気に火がついていく前後において加藤の著作の挿絵を虹児が担当していたのである。加藤もまた「久遠の像」によって初めて通俗小説作家として認められていくことを思えば、虹児の挿絵が起用された「久遠の像」の連載誌面は、加藤の人気をも高めていったに違いない。

なお、「久遠の像」の連載期間中、毎号にわたって虹児の挿絵が掲載

されていたわけではなく、一九二二年一月連載開始後、一九二三年一月の段階で挿絵の掲載が途絶えている。その理由は定かではないが、人気画家となった虹児の多忙故の中断だったのかもしれない。

「久遠の像」の連載が終わった翌月には、単行本『久遠の像』が箱入りの体裁により新潮社から刊行されているが、この箱および表紙の装丁をやはり虹児が手掛けている。虹児の本格的な評伝を書いた鈴木義昭が、「令女界」創刊を待ち望んでいた少女たちの声を「令女界」創刊号（一九二二・四）において紹介しており、それは「私たちがこれまであの雑誌『檜の実』を愛読していたのは路谷先生の絵が大好きだったからです。それにどうしたわけか去年の秋からちつとも先生の絵が出なくなつたのですもの、淋しくて／＼仕方がありませんわ。（中略）まあうれしい檜の実の三月号に『令女界』に創刊号から大いにお描きくださるとの予告がありましたのでうれしくてうれしくて（略）」（鈴木一三六頁）というように、虹児を支持する熱烈なファンからの言葉であった。この女性ファンの言葉からも窺えるように、「久遠の像」連載時の虹児の挿絵は、ヒロイン玲子の男への一途な恋愛感情や苦勞をも厭わない娘への愛情などと相まって、女性読者を物語内容へと引き込む力を十二分に發揮したに違いない。

連載中の挿絵を見ると、当時の評判に違わず、細身で長身の女性が憂いを含んだ表情で赤子を抱く姿（図1）や日記や手紙を読む姿（図2、図3）、上目遣いの愛くるしい眼差しを読者に向ける顔（図4）などとして描かれている。また桂木が飲み友達と連れ立って飲みに行く場面を描いた挿絵では、男性登場人物たちが洋装とも和装ともつかないモダンなデザインのいでたちで描かれ、表情は鋭三角形を目や口、額の生え際などに多用し、遊び人の風格を醸している（図5）。また、「本のデザインでは、丁寧な仕事ぶり」や、とりわけ題字についてその「凝



図2 「婦人之友」1922年11月号



図1 「婦人之友」1923年1月号



図4 「婦人之友」1922年9月号

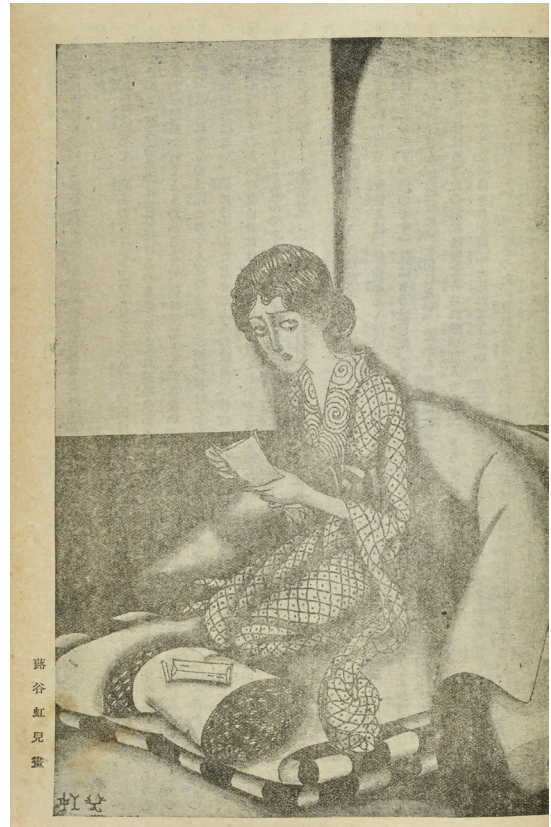


図3 「婦人之友」1922年10月号

り方」が指摘されている虹児の仕事らしく、『久遠の像』の単行本の箱および表紙の装丁のデザインについても、題字の独特のデザインや、表紙にあらわれた、物語内容を象徴的に表す図案(図6~8)に、同様の丁寧さが見て取れるだろう。^⑬

虹児は、この後、一九二五年にパリへ留学したことで、その作風が変わったと言われている。虹児の「うつむきかげんな少女の構図が、『不健康』だといわれ」、「女性の自立とその自我を正面から見つめるもの」に変わっていった^⑭(鈴木一四六頁)のである。それゆえに、虹児が「抒情画家」と言われるゆえんは、ひとえにパリ留学前の、都会風の容姿と憂いを帯びた表情とを同居させた大正期の挿絵によってであると言える。加藤の「久遠の像」は雑誌の特性に合わせて、ヒロインの玲子が結婚を控えた年齢設定となっており、その上、結婚をせずに



図5 「婦人之友」1922年7月号

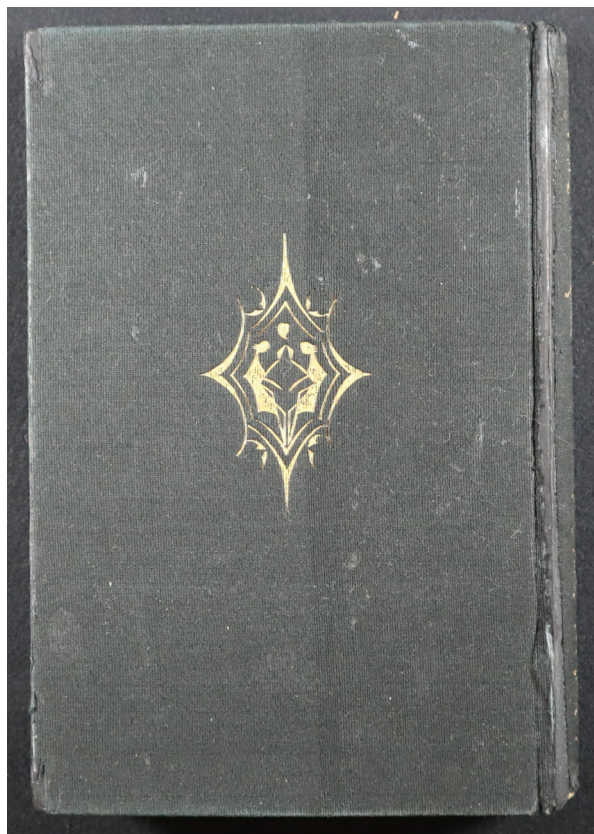


図7 『久遠の像』単行本表紙

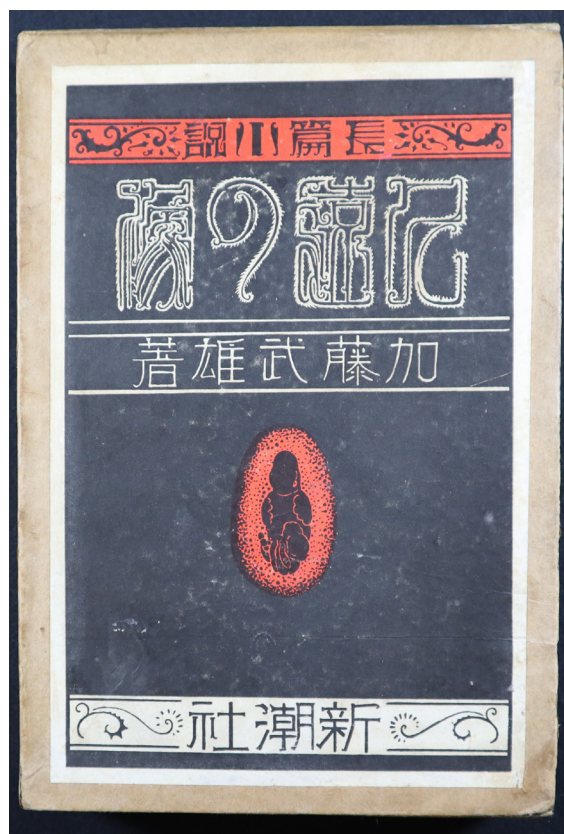


図6 『久遠の像』箱の装丁

未婚の母となるなど、いわゆる「少女」の範疇を超えた「女性」として描かれていることに鑑みれば、虹児の「上品」でありつつも「一抹の色気を漂わせ」た挿絵の「現代的」な女性像は物語内容と見事に符合するものであった。虹児の挿絵は物語そのものの持つ「抒情性」を補強するイメージ喚起力を十二分に発揮し、その役目を果たしたと言えるだろう。

おわりに

以上、本稿では、物語内におけるダンテとシヨパンについての言及がいかなる意味を持っていたのか、また路谷虹児の挿絵のもつイメージ喚起力がどのようなものであったのかを確認する作業を通して、『久遠の像』という作品の構成要素について検討を行った。最後に注目しておきたいのは、そもそも、これら三者はいずれの場合においても、「抒情性」という共通項があったということである。ダンテの場合であれば、中山昌樹が連載評論「詩聖ダンテ」のなかで「抒情詩人としてのダンテ」（『婦人之友』一九二三・六、五一頁）と語っていたし、シヨパンの場合でも、前出の多田が「叙情的な旋律から感じられる『叙情性』（多田一〇六頁）と述べていた。虹児の場合は、見てきたように「抒情画家」と銘打たれている。つまり、これら三者は、『久遠の像』の物



図8 『久遠の像』単行本背表紙

語の持つロマンや抒情性を醸成する役割を担い、「婦人之友」のターゲットの好感度に訴える効果を発揮していた。本作のこうした構成要素は、この作品が確かに婦人雑誌の読者たちに訴求するものとして機能していたことを裏付けていたと言えるだろう。

注

- (1) 木村涼子「大衆文学とジェンダー研究のために」『通俗小説』作家・加藤武雄作品ビブリオグラフィ―(大阪大学教育学年報) 20、二〇一五・三二、同「女が読む小説」を書くということ―文壇のジェンダー・ポリティクスと忘れられた「通俗小説」作家・加藤武雄―(大阪大学大学院人間科学研究科紀要) 42、二〇一六・二二、同「農民文学と女が読む小説」『通俗小説』のはざま―加藤武雄の文学論と「義民」小説―(大阪大学教育学年報) 21、二〇一六・三三 など。
- (2) 拙稿「通俗小説家・加藤武雄の登場―「婦人之友」における「久遠の像」―」(白梅学園大学・白梅学園短期大学子ども学研究所研究年報) 30、二〇二五・九
- (3) 『久遠の像』からの引用は、「婦人之友」での連載後すぐに出版された単行本『久遠の像』(新潮社、一九二三・七) から行い、引用箇所はこの書籍の章タイトルおよび頁数を示す。
- (4) 原基晶『ダンテ論―「神曲」と「個人」の出現―』(青土社、二〇二一・一二)。
- (5) 星野倫「天国と政治―日本におけるダンテ受容の側面」(『日伊文化研究』56号、二〇一八・三)
- (6) ここは実は雑誌連載の際には「彼女の好きなショパンの小夜曲」(「婦人之友」一九二二・五、一六三頁) と記されているのだが、玲子の娘の冴子もまたショパンをピアノで演奏することが言及される物語の終末部においては「ショパンの小夜曲」(「婦人之友」一八二三・六、一五一頁) とルビが振られている。これらの一定しないルビが単行本刊行の際に「セレナード」に統一されたとみられる。

- (7) 堀内久美雄編『新訂標準音楽辞典 第二版 アーテ』(音楽之友社、二〇〇八・三)、一七五頁、「テノール」の項。
- (8) 石桁真礼生『新版楽式論』(音楽之友社、一九六六・一〇)、二〇七頁、二三八頁。
- (9) 堀内久美雄編『新訂標準音楽辞典 第二版 トーワ』(音楽之友社、二〇〇八・三)、一三三〇頁、「ノクターン」の項。
- (10) 堀内久美雄編、注七に同じ、一〇〇〇頁、「セレナード」の項。
- (11) 多田純一『日本人とショパン 洋楽導入期のピアノ音楽』(アルテスバブリック・シンク、二〇一四・三)。
- (12) 玉川裕子『ピアノを弾く少女』の誕生―ジェンダーと近代日本の音楽文化史―(青土社、二〇二三・九)。
- (13) 花村奨「落谷虹児の生涯―抒情の旅人」(『別冊太陽 絵本名画館 落谷虹児 愛の抒情画集』平凡社、一九八五・七)
- (14) 鈴木義昭『乙女たちが愛した抒情画家 落谷虹児』(新評論、二〇一八・九)。なお、以下の引用中に言及される「檜の実」は、宝文館から刊行されていた少年少女雑誌である。
- (15) 落谷虹児『増補改訂版 落谷虹児』(河出書房新社、二〇〇七・四)、八二頁。なお、奥付では「落谷虹児著」となっているものの、収載されている絵についての解説は息子である落谷龍生によるものと思われる。
- (16) 一五の『増補改訂版 落谷虹児』のほか、落谷龍生監修『抒情の旅人 落谷虹児展図録』(朝日新聞社、一九九二)、山中夕起子『叙情画家・落谷虹児の画業について―「抒情画」からの展開―』(立命館大学大学院先端総合学術研究科先端総合学術専攻二〇〇八年度博士論文) など) には収載されておらず、この時期の虹児の絵画の全貌や加藤との関係についての詳細な研究が待たれるところである。
- (17) 雑誌「婦人之友」のターゲットに合わせたヒロインの造型となっていることは、拙稿ですでに論じた(注2参照)。

(白梅学園大学子ども学部教授)