

「童画」の一側面

— タブロー、イラストレーション、シュルレアリスム —

Another Aspect of “Do-ga” art: Tableau, illustration, surrealism

遠藤 知恵子
(Chieko ENDO)

1. はじめに

本稿は、子どものための絵である「童画」と戦前の日本におけるシュルレアリスムとの接地面、特に古賀春江（1895-1933）のパウル・クレー受容を経て以降の作品に見られる「童画的」表現に注目する。「童画」という言葉が造語され、児童向けの出版物を通じて広まっていった1920年代から30年代にかけては、ヨーロッパ発のシュルレアリスムに刺激を受けた日本の画家たちが活躍していた時期でもある。

「童画」は画家の武井武雄（1894-1983）が1925年に開催した個展を通じて提唱した、子どものための絵を指す用語である。武井は「童画」を造語した当初、子どものための絵画を芸術のジャンルとして確立することを企図していたため、特定の技法や特定の主題を想定していなかった。結果として、岡本帰一（1888-1930）や清水良雄（1891-1954）、初山滋（1897-1973）や村山知義（1901-1977）といった、それぞれに異なる出自を持った画家たちが「童画家」を名乗り、主に子どものための出版物を舞台に活躍することとなる¹。彼らはそれぞれに異なる表現技法や主題の扱い方を工夫し、描いている。様々な童画作品があるのである。

しかし、後ほど取り上げるように、ある特定の表現方法を用いる絵のことを「童画的」と形容する例や、児童画や、絵を描くことを生業としない人々の描いた絵を「童画」の名で呼ぶ例がときおり見受けられる²。そのなかでも特に、日本における近代絵画を論じる際に使われる「童画的」という表現は、今では特定のイメージを思い描かせる言葉となっているようである。本稿は、そうした「童画的」なイメージの源を1920年代から30年代にかけての前衛絵画について語る文脈から読み取ることで、子どものためのイラストレーションとは異なる、「童画」のもう一つの側面とはどのようなものなのかを考えるためのものである。タブローを画業の中心に据えていたシュルレアリストの創作、具体的には、「童画的」と形容される作品を描き、児童向け雑誌『コドモノクニ』にも作品を描いていた古賀春江の「童画的」側面を取り上げる。

2. 本稿の問題および「童画」と「芸術性」に関する先行研究

2.1. 本稿の問題

日本のシュルレアリスムは、ヨーロッパにおける芸術思潮を受けて起きた流れである。本稿の目的は、その流れの中に「童画」を置いて、この言葉の持つ意味を捉え直すことである。本稿における視点の取り方は、実は、ある問題と隣り合わせのものである。その問題とは、たとえば以下のよう記述に表れる。

「…」だが、かれが同エッセイのなかで、子供の描く夢は覚めることを知らないのに対して、「先づ現實に生き、その規範を超克して夢見る事が出来てこそ正真正銘のシュールレアリストと云へるのではないだろうか」等々と書くとき、かれはすでに自分なりにこの動向を十分に理解し、“シュールレアリスト”として歩む覚悟ができていたといふふうである。³

日本のシュルレアリストの一人と目される北脇昇（1901-1951）は、1936年9月の児童画展に触発されてその後の進路を決めたという。ここに引いたものは、北脇の回顧展の図録からの引用である。「童画」の語は見られないが、子どもの表現と成人した画家の表現との接点を考える上での問題を、ここから読み取ることができる。

「シュルレアリスム」的な作品に用いる一つの方法として、たとえば北脇が、ある事物（たとえば楓の種子）を本来の意味の場とは異なる風景の中に描くとする。一つの事物を形状の類似から別の事物（たとえば飛行機）に見立て、画面上に再構成するなかで、私たちの日々接する「現実」とは異質な、引用文中の言葉を使うならば「夢」のような荒唐無稽さと生々しいリアリティを同時に感じさせる。北脇が幻想的な画面を作り出すためにそうした方法を用い、「シュールレアリスト」として歩み出すにあたり、子どもの描く絵が契機となったという。

北脇自身のエッセイをもとにしており、おそらく事実に基づく記述なのであろうが、言葉による表現という面から見ても、「子供」の創作に触発されたと記述することは、創作者としての進路決定を宣言することのメタファーとして機能しうる。「子供」の語は新しさという価値——前衛芸術家にとっては非常に大きな価値——を連想させる。ひとりの画家の功績を称揚しつつ紹介しなければならぬ図録において、画家の新たな決意を説明するとき、「子供」は魅力的な比喩だったであろう。

しかし、この解説文における「子供の描く夢は覚めることを知らない」という文言は、何を意味しているのだろうか。引用文では、「夢」は「現実」と対置されているが、それは、子どもの絵は「現實に生き」て描かれたものではなく、「現実」の「規範」とは無縁に（従って、「現実」の「規範」を「超克」することもなく）描かれたものだ、ということなのか。

子どもの描く絵は、現実の規範と無縁ではない。たとえば「童画」を命名した武井は、幼少期に武者絵や歌仙絵を繰り返し描き続けており⁴、絵の主題を選択するとき何を描くと良いかという判断

基準を武井の周囲の大人たちが示唆していたことが、推測される。「現実」に対し「規範」として働く大人たちの知識・教養・良識などの要素が、7歳の武井が描く武者絵や歌仙絵の中に確かに息づいている。武井を取り巻く大人という「現実」との関わりから描かれた、武者絵や歌仙絵を「夢」と呼ぶことはできないし、「規範」と無縁であると言い切ることもできない。

先の北脇のように子どもの描く絵に触発されたとして自身の創作活動の方向性を示すことは、画家として生き延びるための戦略である。だがその戦略において、引用文で言うところの「子供の描く夢」とは異なるもの——「現実」の「規範」と切り離せない関係にある、武井の武者絵や歌仙絵のようなもの——をあらかじめ排除した上で、戦略上有益な表現を提供する集団としてのみ「子供」に言及している。実際には多様な性質を持った「子供」の造形であるにも関わらず、それを普遍化し、個人ではなく名前のない漠然とした集団として扱う。

表現する者を匿名的な集団として扱う場合、どのような問題が起こりうるのか。ここでは、1950年7月の『美術手帖』の「濠洲原住民の童画」という短いレビューを参考にしたい。

このレビューには、アボリジニの「子供」の描いた絵が初めて海外に紹介されたという展覧会について書かれている。その作品とは、次のようなものである。

此等出品画は濠洲政府が管理する西濠洲のカララップにある原住民の学校の学童が描いたもので、水彩画、鉛筆画、木版画等である。いずれも二十才迄の子供の作である。⁵

タイトルにある「童画」という言葉は、引用文中の「出品画」のことであろうから、この記事では、「童画」の語を「原住民の学校の学童」が描いた絵という意味で用いている。「学童」の年齢は20歳までとあるので、この場合の「童画」は「児童画」・「アウトサイダー・アート」・「原始美術」などの概念が混ぜ合わされたものを言うための用語になっていると考えることができるだろう。それぞれに異なる概念が、「童画」という一語の中に、区別されることなく混在させられている。

近代ヨーロッパを中心とした芸術観から人類全体の芸術を眺めたとき、児童画、アウトサイダー・アート、原始美術はいずれも周縁に位置する。多様な「周縁」を「童画」という用語は吸収し、本来はそれぞれに異なっているはずの作品を同じ一つのカテゴリーに囲い込んでしまう。根底には、非・ヨーロッパ近代に属するものに対する差別があることは言うまでもないのだが、こうしたことにより、「童画」とはどのような作品のことを呼ぶ言葉なのか、曖昧で分かりづらくなってしまっている。「童画」という用語の持つ、あらゆる表現を包摂しうる可能性のおかげで多様な作品が発表されたということは間違いない。しかし、一方では、作品や作品の制作者が本来持っていたはずの、それぞれの属性や差異といったものが無視されるということも起きている。

シュルレアリストたることを決意した北脇を紹介する文章は、近代ヨーロッパを中心とした芸術観の上に立って書かれているが、「童画」もまた、そうした芸術観のなかで形成されたジャンルである。作品の普遍性を強調するあまり、作品の属性や作者の個人性をなかつたことにしてしまうと

いう事態は、是非とも避けたいことである。

本稿は、シュルレアリスムの画家による作品を例に、子どものためのイラストレーションから離れたところで用いられる「童画的」という形容が実際、どのようなものであったかを読み解く試みである。子どものための絵という、当初の定義を離れたところで「童画」の特色を考えていくにあたり、ここに記したような問題に留意していきたい。

2.2. 「童画」と「芸術性」に関する先行研究

本稿は「童画」を、この言葉が造語され広まっていった時期の美術の流れの中で考えるものである。そこには、児童画、アウトサイダー・アート、原始美術といった、ヨーロッパ近代から見たときに周縁に位置する領域の作品が、各々の差異を無視され、名も無き集団として扱われることに対する疑念がある。空想的な絵や子どもを愛らしく描いた絵をまとめて「童画的」と形容することがあると同時に、児童画、アウトサイダー・アート、原始美術のような非・ヨーロッパ近代に属する作品もまた、「童画」と呼ばれていた前例があるからだ。

先に、子どもの絵を現実の規範から切り離されたものとする北脇の例を見たが、実際のところ、1920年代から30年代にかけての「童画」は、同時代の社会的状況とのかかわりのなかでこそ、描かれてきたものである。一例を挙げると、関東大震災後の復興期における図案（デザイン）と武井武雄の童画との関連がある⁶。童画と図案の接点に関して注目されるのは、この時期に図案を手掛けた芸術家に生まれた「社会意識」⁷である。芸術家による表現活動が社会に対し働きかけを行いうる図案の仕事は、童画という表現が、同時代の社会に対し考えやメッセージを発信することができるという手ごたえを童画家の一人である武井に与えていたことが考えられる。

現実との接点を持たない（「子供の描く夢は覚めることを知らない」）夢の世界と見なされていた反面、社会との接点を強く意識する童画家の仕事が確かに存在していた。そんな「童画」とは、どんな「芸術」だったのだろうか。

これまで、「童画」の芸術性と言えば、文章からの自立という文脈で論じられてきた。例えば、1920年代の前衛芸術の担い手の一人である村山知義に注目した、水谷真紀「『童画』の芸術的自立——一九二〇年代の武井武雄と村山知義を視座として——」（2010）⁸がある。水谷は文章と挿絵の関連から童画の「自立」を論じ、その論考の過程で、武井が童画の最終目標とした「人的感応」を紹介している。武井自身は「人的感応」とは「人と人のつながり」⁹を意味すると説明しているが、そうした広義のコミュニケーションを媒介する機能は、童画における芸術性というより、あらゆる表現活動に一般的に備わる機能である。つまり、命名者である武井本人は、童画における芸術性とは何かを説明していないということになる。いまここに挙げた水谷の論考は、「童画」における芸術性とは何かを考察することを目的としているのではなく、児童文学の挿絵として描かれることの多い「童画」が文章から離れても鑑賞に堪える芸術作品として「自立」する過程を記述するものである。水谷は、震災が引き起こした大火災の後に残った、崩れ、傷ついた建物を幾何学的に描く、

村山知義の〈ギンザノヤケアト〉（『子供之友』第10巻第10号、1923年10月）と震災直後に街と人々を襲った大火災を写実的に描く「大震災災記」挿絵（鈴木三重吉文『赤い鳥』第11巻第4号、1923年11月）とを比較している。こうした比較からは、水谷が「芸術的自立」の目安にしているのは、文章の内容に即応した再現性の高い画面か、再現性は低くむしろ画家の造形的な関心に基づいて構成された画面か、という違いであるということが分かる。文章に対する挿絵の再現性が低くなればなるほど、絵の「自立」の度合いは高まる。そして、この「自立」は絵画の純粋性を測る目安ともなる。

文章の再現からの解放を「『童画』の芸術的自立」と見る、こうした見方は、印象派以降の西欧美術に見られる、絵画の純粋性を求める流れ全般にも通じるものである。水谷が美術史家の五十殿利治の文献を挙げて「〔村山〕知義のテキストは『童画』と新興美術運動との交流」¹⁰と述べているように、「童画」は同時代の美術と「交流」を保ちながら形成されていったジャンルであることが見て取れる。

「童画」は、同時代の社会の現実と接する社会意識に基づき描かれた反面、現実との接点を持たないものとして措定されている「夢」の領分、もしくは個人の顔を持たない非・ヨーロッパ近代を寄せ集めた匿名的・集団的作者の領分ともつながりを持つ。本稿では1920年代から30年代にかけてのシュルレアリスムにおける「童画的」作品に関する言説に注目するが、それは、同時代の芸術運動との接点を探り当て、同時代の芸術運動の側から見た童画の特徴を考えていくためである。水谷が注目した村山は、当時の前衛芸術の最も先鋭的な担い手の一人だった。水谷が村山から引き出した童画の「芸術的自立」という要素は文章に対する再現性の低さであり、ひいては絵画の純粋性の追求につながるものである。一方ではまた、先の北脇に関する言説から読み取れる現実からの退避や、展覧会のレビューから読み取れる、匿名化され集団として扱われるマイノリティといったものとも結びつく「童画的」なるものもまた確かに存在している。本稿ではそのうちのシュルレアリスムと童画との接地面に注目する。

次章では、まず、「童画」命名者の武井とシュルレアリスムを結びつける言説について、確認しておきたい。

3. シュルレアリスムと童画／「童画的」

3.1. シュルレアリストとしての童画家という見方の提示

「シュルレアリストとしての武井武雄」と題する論考¹¹が、「武井武雄クロニクル」展の図録に収録されている。同展は武井の郷里、長野県岡谷市のイルフ童画館で開館20周年を記念して2018年に開催された展覧会である。同館館長の山岸吉郎はこの図録で「童画はしばしば幻想の世界を描くことで、子供達に夢を届けることが多い」¹²と述べる。ここでの「幻想」とは、童画作品に多く見られる空想的な主題や、遠近法に囚われない浮遊感のある画面構成、描写対象の特徴を強調する主観的な描き方などを踏まえ、童画作品の多くが共通して纏っていると思われる雰囲気や印象を捉

えた言葉だろう。主題や表現方法に関しては、作品を発表する媒体や、童画作品と組み合わせてともに発表される文章との関わりの中で選び取られるため、それら全てを描き手の資質と結びつけることはできないのだが、非現実的な空間を造形的な興味に基づいた絵画表現ならではのリアリティをもって描き出そうとする試みが、童画家として活動した画家たちの間で行われていたことは間違いないだろう。こうした試みの見られる画面には、水谷が「童画の芸術的自立」と呼んだ、絵画の純粹性への志向を読み取ることもできる。

山岸はこの論考で、武井と古賀春江を「日本のパウル・クレー」と呼ぶ。武井とクレーを結びつけるこうした呼称は、飯沢匡（1909-1994）が発した言葉に由来しており¹³、古賀とクレーの関係に関しては古賀のパウル・クレー（1879-1940）への傾倒という事実を根拠としている。武井が1920年代から30年代にかけてクレーの存在を認識していたか否かは確認できず、山岸は戦後の作品のなかに、クレーからの影響を指摘する。このとき山岸が作品の特徴を挙げながら論じているのは《かたちのうた》（『よいこのくに』1955年掲載）である。この作品は、三角形や楕円形といった幾何学的な形を、民家や木、空や大地といった有機的なモチーフと結びつけながら小人の世界を描き出している。一つの画面の中で無機質な形態と有機的な事物とが結びつけられており、現実にはない空想的な世界を描こうとする傾向が見て取れる。形態への関心に基づいて描き出された非現実的な（小人が存在する）空間をクレーのようだと形容しているのだろう。山岸の述べる、「しばしば幻想の世界を描くことで、子供たちに夢を届けることが多い」童画の童画らしさは、おそらく、異質なものの（無機的／有機的）同士の接続、形態への関心、非現実的な空間といったところに見出される。そして、次に見ていくように、クレーとの共通点と目されているこうした特徴は、古賀春江の作品にも見出されている。

3.2. 古賀春江のパウル・クレー受容に見られる「シュルレアリスムの傾向」

『新しい神話が始まる 古賀春江の全貌』展（神奈川県立近代美術館、2010年）図録執筆者の一人、長門佐季によると¹⁴、古賀春江がパウル・クレーへの関心を持ち始めたのは、1923年頃と推定され、古賀のスケッチには全部で18図のクレー作品の模写が確認されている。長門は年代の特定に際し「1923年頃の作品にクレーの影響と思われる色とりどりの方形による色面構成がみられることから」¹⁵と、クレー作品と古賀作品との共通点を挙げている。長門によると、1924年時点で日本には11点のクレー作品があったが、古賀は海外の文献を通じてクレー作品を知ったと考えられる¹⁶。

長門は論文「浮遊するイメージ——古賀春江」において、《海》（油彩・キャンバス、130.0×162.5cm、1929年、東京国立近代美術館蔵）を「シュルレアリスムの傾向をしめす、日本のモダニズム絵画の代表作」と位置づけ、それ以前の「『クレー風』な抒情的、童画的傾向の作品」（《題のない画》油彩・キャンバス、90.0×116.0cm、1929年、下関市立美術館蔵）と区別する従来の見方に対し、「モチーフと色とかたちとしてみた場合、この二つの作品は、基本的なコンセプトという点で一致している」¹⁷と、共通点を強調する。《海》は、一般的に思い浮かべられるクレーの作品

イメージと見た目の上では似ていないのだが、画中にコラージュ的に組み合わせられた事物を眺めると、右上部に矩形の色面による画面の分割が見られる。さらに描かれている事物（既存の媒体から引用・配置されたイメージである）については、人工物と自然物、機械と肉体といったふうに、それぞれに異質なモチーフが相互に対応しながら、一つの画面へと統合され、再構成されている。これは、先の山岸が武井の童画作品のなかに見たクレー風の描き方——異質なもの（無機的／有機的）同士の接続、形態への関心、非現実的な空間——と共通している。

また、長門によれば、時代区分に関しても、古賀がクレーの模写をしていた時期は少なくとも1927年以降も続いていたことから、シュルレアリスムの傾向の時代とクレー風・童画的傾向の時代、といったような時代区分を設けることは意味がない。クレーから学んだ方法意識が、全く異なる見た目の作品にも通底していた可能性は否定できないのである。「シュルレアリスムの傾向」と「『クレー風』な抒情的、童画的傾向」は互いに排除し合わない、共存しうるものなのである。

同じ図録に収録された伊藤絵里子の「古賀春江と中洲風景——福岡初の二科展に際して——」には、「シュルレアリスムの傾向」や「『クレー風』な抒情的、童画的傾向」といった言い回しは見られないが、この二つの傾向が互いに排除し合うものではないということが読み取れる。伊藤の論文では、1923年11月から12月にかけて福岡で開催された二科展の会場近く、那珂川を挟んで天神周辺の近代建築が並ぶ街並みを描いた7点の油彩画や水彩画などを考察対象として、それらの作品のものととなった実際の風景や描かれている建築物などを検証し、明らかにしている。この論文で伊藤は、古賀の《P.クレー作〈カイルアン〉（1914年）の模写》（1925年頃、水彩・鉛筆・紙、1面 21.0×22.5cm、東京国立近代美術館）について、「その〔クレーの作品の〕描法を古賀が自身の制作へと吸収する際、近代建築の宝庫であった1923年の中洲風景が古賀に着想を与えたことが推測される」¹⁸と述べる。伊藤によると、イスラム教の聖都である、チュニジアのカイルアンの寺院の丸い屋根と、当時の大同生命の建物の半球形のドームとが重なって見えたのかもしれないということだが、ここには事物の類似性を発見し、物を二重に見るヴァルター・ベンヤミンの視覚（「シュルレアリスム論」1929）とも共通点が見られる。

むしろ、日常性を滲透しないものとみ、滲透しないものを日常的とみる弁証法的光学によって、日常性のうちに秘密を再発見する度合いに応じてのみ、われわれは秘密に滲透してゆく。¹⁹

事物相互の類似性に基づき、日常的な物が謎めいた物と認識され、あるいは謎めいた物が日常的な物と認識される。上記の引用文からは、そうした日常と謎とが相互に浸潤するような物の見え方が読み取れる。目の前にある物に別のもののイメージが呼び起こされ、その物の中から重要な意味（「秘密」）を導き出すような見方で、物と接する。古賀は「クレー風」の描き方を学ぶ過程で、目の前にあるイメージをクレーのそれと重ね合わせ、二重に認識しながら描くというシュルレアリスム的な方法意識を持っていたことが考えられる。

クレール受容における古賀の方法意識にシュルレアリスム的なそれが含まれているとしたら、では、『クレール風』な抒情的、童画的傾向とはどのようなものだろうか。先に取り上げた長門の論文では、古賀の《題のない画》を取り上げながら、「この作品にも漂う浮遊感は、古賀独自の内省的な詩情、あるいはその定まりきれない孤独な精神のありかたを表す重要な要素」²⁰と述べている。そして、長門はまた、「浮遊感」をクレールの作品との類似点としており、それが古賀の作品特有の詩情が表出されたものだという見方を示す。引用文の「詩情」は「精神のありかた」の謂でもあるだろう。「クレール風」であること、そして、「童画的」であることが、「詩」と結びつけられている。

「詩」と「童画」を結びつける発想は、子どものためのイラストレーションという使用目的から離れ、一枚の絵（タブロー）として扱われるようになった展覧会の「童画」に対し、「詩」を期待するという鑑賞態度のなかにも現れる。戦後も生き延びた武井武雄や初山滋ら童画家による展覧会に関するごく短い批評を植村鷹千代（1911-1998）が書いているが、そのなかで植村は「童画の向上とか、進歩とかいうことは、童画作家たちが、もっと詩人になるかどうかということに、大いにかかっていると、私には思えるのだが」²¹と、注文をつけている。

先に取り上げた水谷の先行研究では、文学作品のイラストレーションとして描かれる童画作品について、言葉による表現からの自立を「童画」の「芸術的自立」としていた。しかし、ひとたび出版物から離れてタブローとなった童画作品に対しては、その作者である「童画作家たち」が「もっと詩人になる」ことが必要だとする声上がる。文学から離れようとする「童画」は「詩」という文学の一形態へとふたたび押し戻されている。

「童画」と結びつけられる「詩」とはどのようなものなのだろうか。

3.3. 「詩」から見出せるもの

ふたたび、長門の論文に戻ろう。長門は、古賀がコラージュ的手法を用いることで既製のイメージを作品に持ち込むこと（都市の景観がパーツごとに切り貼りするように描きこまれ、一つの画面の中に構成されている）について、次のように述べている。

古賀の作品についていえば、既製のイメージは意味を伴う「言葉」というより、記号としての「文字」にたとえられる。見る者は、つい文字の輪郭と明るさに惑わされてそのことばかりが眼につくが、ここで肝心なのは文字そのものの意味ではなく、それらが作り出すリズムである。²²

引用文中の「文字」は記号的に組み合わされる既製のイメージの断片を表す比喻だが、私たちは「文字」の表意性——コラージュの素材となる既製のイメージに由来するもの——に意識を向けがちである。だが、画面を構成する上では、「文字」が作り出すリズム——それぞれのイメージに特有の形や色彩の面白み、あるいは、組み合わせられたイメージを順に眼で追うときに時間差で感じら

れる、イメージ間の差異——のほうである。長門のコメントは、クレーの次のような言葉と対応させながら読むことができるのではないだろうか。

「文字」の発生は、運動の最もよい比喻であろう。芸術作品もまず第一にゲネシス（発生）として捉えられねばならない。芸術作品を、完全な姿で提出された制作物として受け取ってはならない。²³

『造形思考』（1956）からの引用である。クレーは作品制作と作品鑑賞をどちらも造形活動と捉え、運動として理解している。この運動とは、紙やカンヴァスの表面に絵具のついた筆先やペンなどを這わせる画家の手の動き、そして、時間をかけて画面の上に視線を這わせる鑑賞者の眼の動きに由来するものである。芸術作品は手の動きによって初めに生成され、次に、眼の動きによって第二の生成を経験する。クレーは「肉眼は時間を追うように作られている。眼は作品の各部分を順次にじっと見ていく」²⁴と述べており、こうした捉え方からは、クレーが音楽と同様、絵画を時間芸術と捉えていることが読み取れる。いま仮に、日常的に私たちが使用する言葉が意味に重心を置いた情報伝達の道具だとすれば、詩の言葉は、言葉そのものの持つ質感やリズムに重心を置いた言葉だとすることができる。このリズムや質感は、コラージュ的手法によって引用されるイメージ自体が持つ質感と、画面上に配置され組み合わせられたイメージ相互の差異に基づき、瞬間ごとに眼の運動による第二の生成を経ながら鑑賞者が感じ取っていくものなのである。

長門の論考によって、「文字」を共通の鍵として、古賀の「詩」的なものと芸術作品を「運動」として捉えるクレーの「ゲネシス（発生）」を結びつけることができた。では、「子ども」との関連性では、それらをどのように見ることができるだろうか。クレー自身は『造形思考』で次のように述べている。

わたしの絵の ^{インファンティリズム} 幼 児 性 が云々されるのは、わたしが対象についての表象を、いや、人間をといってもいいですが、線的な要素の純粋な表現と結びつけようとしているあの線の形成物をとりたてて、そういったにちがいない。²⁵

クレーは自身の作品に「^{インファンティリズム} 幼 児 性」を指摘されることについて自覚しており、それを「線的な要素の純粋な表現」によるものだと考えている。それは、事物の輪郭をなぞるために仮定された、想像上の線（画面には描かれているが、習慣的に、存在しないものとみなされている輪郭線）ではなく、地平線や水平線を画面上に定めたり、あるいは混沌や宇宙をその形状によって示唆したり、紙の上を散歩に出かけたりする、運動の可能性を内に秘めた線である。クレーはまた、「あるがままの人間を描きたいという気持ちは全然ありません。ただ、こうもあり得るだろうという風に再現したいのです」²⁶とも述べている。これは、目に見えるものを再現するという写実的な、一般的な

絵の描き方とは異なる。自分を取り巻く世界に対して「こうもあり得る」と考えられる解釈を、画面の上に「再現」ということである。このことはまた、画家が自分自身の精神のありようを画面に反映させることでもあり、言い換えることができるだろう。クレーはそうした「再現」により「たぶんわたしは世界観と純粋な芸術作業との間の結合に成功する」²⁷だろうと述べているが、ここからは、自分の精神と世界とを結合させることのできる、世界に対する解釈を端的に表すものとして、線による表現を行おうとしていること、そして、そうした志向が、結果として「インファンティリズム 幼児性」に見えているのだと考えていることがわかる。

さて、ここまで古賀とクレーとの間の類似性を「文字」の観点から確認し、線描に表れる「インファンティリズム 幼児性」に触れた。それでは、武井に関して、「シュルレアリスムの傾向」や『クレー風』な抒情的、童画的傾向と呼べるような特徴を探すとしたら、具体的にどのようなことが指摘できるだろうか。

おそらく最もわかりやすい例は、武井が「画断三部作」の第1作目として制作した『あるき太郎』(1927)という、文章が縦書きで右綴じ・右開きの本である。主人公のあるき太郎が様々な乗り物に乗って旅をし、最後は徒歩で家に帰り着く。あるき太郎の移動をもとに物語が展開していく作品である。物語を構成する見開き50面のうち、主人公が移動している場面を描いているのは28面である。このうち23面が、(読者から見て)向かって右から左の方向へ、主人公が移動するように描かれている。主人公の進行方向は、基本的に、読者がページをめくる方向と同じなのである。ここからは、武井がクレーと同様、線的な動きを明確に意識して作品を構成していることが見て取れる。クレーの場合は鑑賞者の視線の動きだったのに対し、武井の『あるき太郎』の読者においては、視線の動きと手の動きが連動し、より即物的に、作品全体のイメージを形成していく。また、クレーは先の『造形思考』で、「作品を鑑賞する側にとっても、最も大切なのは、時間である。肉眼は時間を追うように作られている」²⁸と述べていたが、絵と一体となった物語を展開する必要があった『あるき太郎』には、より切実に、時間が大切だったと考えられる。

『あるき太郎』はさらに、事物の類似性を発見し、物を二重に見るベンヤミンのシュルレアリスムの視覚と関連づけて考えることができる作品である。『あるき太郎』には、船の旅を楽しんでいた主人公が、2隻の船をスケート靴の代わりに履き海上を滑っていく場面がある。拙稿(「童画家、武井武雄の児童期の文化受容」)でも取り上げたが、この『あるき太郎』の一場面には、冬季の凍結した諏訪湖でのスケートの始まりという郷土史上の出来事を描いた『小学校日本歴史 三』への落書きや、中学生の武井が友人と共に写っているスケートの写真、そして、次男のお使いの顛末を手紙に書いて両親に送った「クンチャンがおつかひをした話」(1925)冒頭のイラストレーションといったイメージとの類似が見られる²⁹。武井が尋常高等小学校に在籍し小学校の教科書を使用していた時期から『あるき太郎』執筆までの20年ほどの間に少なくとも3回は、大きな水の塊の上を滑って移動するというイメージを繰り返し描き、あるいは実際に経験していた。これらのイメージについての考察のなかで、私は武井の活動と民藝運動との類似に着目し、「生々しい生活の手触

りを内包しながら、自分自身にとって価値をおくべきものはどこにあるのかを掴み取ろうと行動し続けるという生き方の現れ³⁰と解釈していた。生きることと創作活動との接点のうちに、イメージの類似性を捉えようとしたのであるが、この類似をシュルレアリスムの捉えるならば、武井は『あるき太郎』を、身近なイメージを過去の経験と重ね合わせ、二重・三重に認識しながら描いていた、と推測することができる。「生活の手触り」を画面に描き出す上で、シュルレアリスムの想像力が働いていたと考えられるのではないだろうか。

直接的な影響関係という点では、クレーと古賀ほど明快ではないのだが、武井もクレーと似た志向を持ち作品制作に取り組んでいたことが見て取れる。物語の絵として描かれる童画作品にとって、音楽と同様、眼によって追いかける「時間」が大切だった。クレーとは異なり、作品の形態による必然ではあるが、結果的に似通った性質を持つこととなったのだということは、言えるだろう。シュルレアリスム的な方法意識に関しても、純粹に視覚的・絵画的な記憶ではなく、より身体的な記憶と結びついた形で、『あるき太郎』の中に見出すことができる。

3.4. 「現実」からの距離と芸術性

本稿で、私は「童画の問題」として、北脇昇の展覧会図録に収録された解説文を引きながら、子どもの絵を現実社会の規範から切り離された表現として見ることに對して、「子どもの描く絵は、現実の規範と無縁ではない」と反論した。

『日本美術全集 第17巻 明治時代後半～大正時代 前衛とモダン』の執筆者の一人である大谷省吾は、この時期の概況を説明するなかで、「前衛」という言葉自体が政治的な意味合いを持つ言葉だったこと、しかし、昭和初期から行われたプロレタリア芸術に対する取り締まりを経て、1930年代後半には美術用語となっていったことを述べている³¹。先に引用した長門も指摘しているが、古賀（そして北脇も）の創作活動における「現実」との距離の取り方は、政治思想に関わる表現をすることに対する自主規制や、社会に対する警戒感のなかでより自由な表現を目指していった結果であろう。現代の眼から見て古賀の《海》が、「理想的な近未来のイメージ」と「機械文明への警鐘」というメッセージのいずれをも発しうる両義的な作品であることも、「現実社会と距離を置きながらも、時代の表裏を同時に見ている」古賀の態度がもたらした結果と見ることができる³²。

成人した画家に限らず、現実社会の規範と距離を取るという身振りは、子どもたちが生きていく上で身につけていく社会的な身振りである。東京美術学校に入学し画家を目指すという進路決定をした少年期の武井においても、現実社会と表現との間に距離を設け始め、創作活動における表現を、現実社会、特に政治にかかわる事柄から切り離していった時期があったであろうことは、想像に難くない。武井が中学校在籍中に使用していたとみられるノート「一憂草」(c.1910)には「日韓合邦」の文字が見られるが、筆者がこれまで確認した限りでは、武井が国際政治に関して、個人的な生々しい言葉を記したものは、戦時期を除けばこのノートの文字だけである。武井少年のなかに政治に対する自分なりの考えがあったことは確かだが、それを表立って表現しないという政治的態度を、成

長する過程で身につけていったものと思われる。自らの制作物を政治から切り離すという政治的態度もまた、古賀らとの共通点と言っていいだろう。

ノートや教科書への落書きは、大人たちからの期待や規制に対する反発や、それらからの逃避であるが、同時に自由への希求の現れでもあり、子どもが自分自身の感覚や日々の生活で得た経験をもとにした表現である。これはまた、子どもが悪戯として行うパフォーマンスのなかにも現れる。再び武井を例にとると、1911年1月に、当時オーストリアの陸軍少佐だったテオドル・エド・フォン・レルヒ（1869-1945）によるスキーの滑降演技が霧ヶ峰で行われることになった折、当時中学3年生だった武井はクラスの有志とともに授業をボイコットしている。このとき武井が「日本にはじめてスキーが紹介されるという千載一遇の歴史的瞬間をこの目で見るのと、教室に座って先生の授業を受けるのと、どちらが有意義か？」という主張を譲らず、「どうしても謝らないなら退校処分にする」と言い渡されるまで謝罪しなかったというエピソードが残されている³³。

少年・少女が大人に反抗することや、大人たちが体現する現実社会の規範に彼らが敗北し、矯められていくことは珍しくない。だが、『あるき太郎』に連なる3つのイメージのうち2つが、諏訪湖でのスケート発祥という出来事を描いた落書きと、中学の制服姿でスケートに興じる写真であることを思い起こすならば、大人たちへの反抗の思い出が初期の武井の「童画」にとっていかに重要だったかがわかる。また、第3のイメージである「クンチャンがおつかひをした話」の「クンチャン」こと次男照武には、武井がつけた「未知路」（未だ知られざる路）という呼び名があり、我が子には自分なりの未知の世界を開拓して行って欲しいという願いが込められている。ここに、武井の少年期の反抗への憧憬を見ることができないのではないだろうか。子どものための絵としての「童画」の初期のイメージのなかに教科書への落書きが含まれていることから、子どもたちが生きていく上で経験するであろう、現実社会の規範との衝突が、「童画」というジャンル形成の一つの要因になっていたのではないかとも考えられるのである。

4. 終わりに

以上、本稿での考察は単線的に画家と画家、言説と言説を結びつけていくものではあったが、ともかくも結びつけることによって、彼らや彼らの作品に共通する特徴をそれぞれ読み取ることができたのではないだろうか。

本稿の当初の目的は、特定の表現方法を取る作品を形容する「童画的」という言葉に注目し、子どものための絵という当初の「童画」の意味を超えて取り沙汰される「童画的」なイメージとはどのようなものなのか、その源を1920年代から30年代にかけての前衛絵画について語る文脈から読み取ることだった。そうすることによって、子どものためのイラストレーションとは異なる、「童画」のもう一つの側面とはどのようなものなのかを考えようとしていたのである。

しかし、「童画家」は、子どものためのイラストレーションから離れた場面でこそ、かえって「詩人」であることを要求されていた形跡がある。もちろんこの「詩人」は実際に詩を書く人のことで

はなく、比喩としての「詩」であるが、タブローとして描かれる作品であっても、潜在的に文学的要素が求められていたのである。さらに、古賀春江、パウル・クレイ、そして武井武雄を結びつけて、「詩／詩情／詩人」、そして「文字」に対する言及を見ていくなかで、物語を語るための絵として文字との組み合わせで描かれた童画作品（『あるき太郎』）から、「時間」というクレイと共通のキーワードが引き出されることとなった。子どものためのイラストレーションという使用目的から離れたところで「童画的」と形容される要素のなかに、物語の絵として描かれた「童画」の表現にとって本質的な要素である「時間」が含まれていたのである。

「童画」の芸術性に関して、従来は文学と離れても鑑賞に堪える作品であることを前提とする、文学からの自立という文脈から論じられるケースがほとんどだったが、それは、あくまでも「童画家」の立場からみた「芸術的自立」である。同時代の芸術思潮から「童画」を見た場合には、書籍の形態をし、文学と離れられずにいる童画作品のほうが、逆にラディカルな存在だった可能性もある。

例えば、武井の『あるき太郎』は登場人物の進行方向を明確に意識した作品だったが、絵の動きを突き詰めていった先には、アニメーションがあるだろう。そして、ディズニー映画の『不思議の国のアリス』（1951）に関する論考でデボラ・ロスが述べているように、アニメーションはシュルレアリスム的な表現手段でもある。

シュルレアリスムはアニメーションの本質であり、そしてアニメーション映画はシュルレアリストの衝動の表現にとって最も優れた手段となる。³⁴

絵や人形などの位置や形を少しずつずらして撮影・映写し、動いているように見せる、というのがアニメーションの方法だが、その連続するイメージの間のわずかな差異を均し、滑らかに動いているように脳に錯覚させるのは、アニメーションを見る人々の無意識の働きだということを考えれば、確かに、アニメーションはシュルレアリスム的である。

物語を語るための絵とアニメーションという異質なものを直接的に比較することはもちろんできないのだが、『あるき太郎』から16年後に発表された光吉夏弥（1904-1989）の「絵本の世界」（1943）には「コンティニュイティ」という映画用語が用いられている³⁵。戦後、絵本も含む児童書の編集や翻訳で活躍した光吉が、絵本について、映画のような動きを含んだ構成を重視していたことを考え合わせるならば、「童画」が造語されて数年間の童画作品をシュルレアリスムの観点で見直すことは、「童画」に関する議論を超えて、絵本研究に対しても、有益な観点をもたらしてくれるのではないだろうか。

本稿では1920年代から30年代の「童画」と同時代の芸術思潮との接地面を見てきた。いまだに個々の作品分析に踏み込む前の準備段階の域を出ないが、これまで以上にラディカルな「童画」の可能性が見えてきたところで、この論考をいったん閉じたいと思う。

註

- 1 それぞれの画家の初期の活動の概略は次のとおり。岡本帰一：白馬会葵橋洋画研究所で学ぶ。ヒュウザン会に参加したのち富山房の「模範家庭文庫」で装丁や挿絵を担当したことをきっかけに児童向けの雑誌や書籍を多く手がけることとなる。清水良雄：白馬会研究所を経て東京美術学校入学。同校在籍中から文展への初出品を果たし、また、博文館の日記デザインや雑誌の挿絵を手がける。創刊時から雑誌『赤い鳥』の表紙や挿絵を数多く描く。初山滋：模様画工「宇佐美」での丁稚奉公を経て日本画家の井川洗厓に弟子入り。雑誌『おとぎの世界』で手掛けた表紙や挿絵が高い評価を受ける。村山知義：母親が婦人之友社に勤務している縁から、高校在学中に羽仁もと子の勧めで『子供之友』に描き始める。東京帝国大学哲学科を中退し、ドイツへ留学。構成派に傾倒。帰国後は「マヴォ」を結成し、先鋭的な美術運動の中心人物となる一方、『子供之友』への執筆も続ける。(杓沢耕介編「手のひらのモダン——『コドモノクニ』と童画家たち 関連年譜」『手のひらのモダン——『コドモノクニ』と童画家たち』図録、横須賀美術館、2009年、pp.112-119)
- 2 「童画」という言葉が表すのは、子どものための絵だけではない。ここには本稿で扱わない例を3つ挙げておく。まず、武井武雄が1931年12月に熊谷元一宛の手紙に「単に子どもの観賞するもののみを指すのではなく、童心に立脚した大人の観賞すべき絵画もまた童画として意義があって然るべしと思っております」と書き送っている（『画集・熊谷元一の世界』郷土出版社、1992年、p.133）。また、児童画を「童画」と呼ぶ例を挙げると、子どもの描く絵とピカソのキュビズムとを比較する中西良男「童画に於ける直観の巾とピカソの場合」（『教育美術』第12巻第2号／第3号、1951年2月／3月）において、「童画」という用語が用いられている。中西は、児童による作品と職業的な画家による作品を、同一の地平に置いて論じている。さらに、ナイーブアートの訳語として「童画」の言葉をあてた、現代童画会（1976-）という団体がある。
- 3 松本透「北脇昇 ——眠られぬ夜の画家」『北脇昇展』図録、東京国立近代美術館／京都国立近代美術館／愛知県美術館、1997年、pp.7-15、p.10。松本は中村義一『日本の前衛絵画 その反抗と挫折 ——Kの場合』（美術出版社、1968年）の記述をもとに、北脇が第2回新日本洋画協会展に併設された児童画展に触発され、旬刊の個人新聞『ニッポン新聞』（1936年10月頃）に「子供の絵とシュールレアリスト」と題するエッセイを書いたこと、またこのエッセイで北脇が初めて「シュールレアリスト」という言葉を用いたことを述べる。
- 4 拙稿「童画家、武井武雄の児童期の文化受容」（『青山学院大学教育学紀要 教育研究』第64号、2020年3月、pp.36-53）では、武井が絵を描き始めてから高等小学校在籍中までの制作物を扱った。対象とした制作物27点のうち8点は武者絵または軍人を描いた絵であり、5点は歌仙を描いた絵だった。
- 5 ブリンドル、レオ・ケリー・W「濠洲原住民の童画」『美術手帖』第31号、1950年7月、pp.38-41、p.38
- 6 遠藤知恵子「武井武雄と『童画』の位相 関東大震災と童画、童画と図案」『白百合女子大学児童文化研究センター研究論文集13』2010年3月、pp.101-122
- 7 森仁史「図案の拡張と転位」（東京文化財研究所編『大正期美術展覧会の研究』中央公論美術出版、2005年、pp.625-643）p.639。震災後、上野公園内竹の台陳列館で開催された「帝都復興創案展覧会」（1924）を通じ、イメージを表象する物体ではなくアイディアそのものを作品とする図案が、従来の芸術の枠組みを超えて社会一般に対し、制作者の考えやメッセージを表明できることが明らかになった。
- 8 『日本文学』第59号、2010年1月、pp.31-41
- 9 「人的感応とは何の事か？ 人と人とのつながり、人間の影響の事である。[略] そして精神感動の伴うものからが芸術で、知性で理解するだけのものが技術なのだから、これ[教えることや文章の理解を助けることを目的に描かれた図解：引用者]は技術で事足りる類のものだが、芸術でない童画用途だって有り得ると言えるわけである。人的感応を持つものからが芸術の範疇にはいるという事で、この処にはっきりと境界線がひかれる事になる。」（武井武雄『本とその周辺』中公文庫、1975年、pp.139-140）知的な理解ではなく直観的な受容を促すのが芸術性であると捉えていることがわかる。ただし、これは子どもに向けて描くイラストレーションばかりでなく、芸術全般に言えることである。さらに武井は「人的感応」に高いものと低いものがあることを述べており、「人的感応」もまた、それ自体で価値あるものという

- わけではない。「さてそこで人間誰だって一応の個性はあるのだから、作品には何も勉勵努力しなくても自然にそれぞれの人的感応が生ずるはずじゃないか、というお声があるかもしれない。即ち大事なのはそこである。なるほどその通りだからこそ童画では安っぽくくだらぬ人的感応の生ずる事が何よりも怖いのである。」（前掲書、武井 p.141）
- 10 前掲書（水谷、2010年）p.40
 - 11 山岸吉郎「シュールリアリストとしての武井武雄」『イルフ童画館開館20周年記念 武井武雄クロニクル』イルフ童画館編、2018年、pp.6-11
 - 12 前掲書（山岸、2018年）p.6
 - 13 クレーからの影響はあるのかと尋ねる飯沢に対し、武井は影響を認めたが、武井が画風を確立した時期（大正期末ごろか）にはこの画家の存在を知らなかったと述べている。山岸の論考には引用されていないが、武井のクレーに対する愛好ぶりについて飯沢は次のように述べている。「武井家の応接間を訪れると、亡きあとでも壁間にはクレーの『魔法の魚』という油彩画の複製画が掛けられている。未亡人の話だとクレー展の売店で求めて来たものだそう。武井は絶えてそのような行動をしなかった人なのに『この時だけは例外でした』と未亡人はいう。額の裏面を見ると先生の直筆のフランス語でブラウン社の複製であることが丁寧に記してあり、よほどこの絵に執心であったことが判る。」（飯沢匡「『幻想画家』への道」『別冊太陽 絵本名画館 おとぎの国の王様 武井武雄』平凡社、pp.121-130、p.123）
 - 14 長門佐季「古賀春江とパウル・クレー」『新しい神話が始まる 古賀春江の全貌』東京新聞、2010年 a、pp.107-108
 - 15 前掲書（長門、2010年 a）p.108
 - 16 レオポルド・ツァーン『パウル・クレー、生涯、作品、精神』（1920）、フォン・ヴェダーゴプ『パウル・クレー』（1920）、『カイエ・ダール』（1928年 3 卷 7 号）が挙げられている。（前掲書、長門、2020年 a）p.107
 - 17 長門佐季「浮遊するイメージ ——古賀春江」『新しい神話が始まる 古賀春江の全貌』東京新聞、2010年 b、pp.171-175 p.172
 - 18 伊藤絵里子「古賀春江と中洲風景——福岡初の二科展に際して」『新しい神話が始まる 古賀春江の全貌』東京新聞、2010年、pp.166-170 p.170
 - 19 ベンヤミン、ヴァルター『シュルレアリスム』ヴァルター・ベンヤミン著作集 8、針生一郎訳、晶文社、1981年、p.33 三島憲一『ベンヤミン——破壊・収集・記憶』（岩波書店、2019年）も併せて参考にした。本稿で用いている「謎めいた物」という言い回しは、この三島の著作から借用した。
 - 20 前掲書（長門、2010年 b）p.172
 - 21 植村鷹千代「童画展」『美術手帖』第36号、1950年11月、p.60
 - 22 前掲書（長門、2010年 b）p.174
 - 23 クレー、パウル『造形思考 上』土方定一・菊盛英夫・坂崎乙郎訳、筑摩書房、2016年、p.167
 - 24 前掲書（クレー、2016年）p.167
 - 25 前掲書（クレー、2016年）pp.199-200
 - 26 前掲書（クレー、2016年）p.201
 - 27 前掲書（クレー、2016年）p.201
 - 28 前掲書（クレー、2016年）p.167
 - 29 遠藤「童画家、武井武雄の児童期の文化受容」『青山学院大学教育学会紀要 教育研究』第64号、2020年 3 月、pp.37-53
 - 30 前掲書（遠藤、2020年）p.51
 - 31 大谷省吾「前衛美術の流れ」『日本美術全集 第17巻 明治時代後半～大正時代 前衛とモダン』小学館、2014年、pp.184-190
 - 32 前掲書（長門、2010年 b）p.174
 - 33 武井三春『父の絵具箱』ファイバーネット、1998年（1989年六興出版刊）p.32
 - 34 Ross, Deborah "Home by Tea-time: Fear of Imagination in Disney's *Alice in Wonderland*." *Classics in Film and Fiction*. Edited by Deborah Cartmell, I.Q. Hunter, Heidi Kaye and Imelda Whelehan. London: Pluto Press, 2000. pp.207-227, p.208

35 光吉夏弥「絵本の世界」『生活美術』第3巻第9号、1943年9月、p.46-51

参照図版

古賀春江作品に関しては、独立行政法人国立美術館所蔵作品総合目録検索システムを利用して参照した (<https://search.artmuseums.go.jp> 最終閲覧日2020/11/28)。また、『あるき太郎』関連の武井武雄作品は、「童画家、武井武雄の児童期の文化受容」(『青山学院大学教育学会紀要 教育研究』第64号、2020年3月 pp.37-53) の [図版17] [参考図版 a/b/c] として掲載、機関リポジトリに登録されている。

参考文献

- 『新しい神話が始まる 古賀春江の全貌』東京新聞、2010年
遠藤知恵子「武井武雄と『童画』の位相 関東大震災と童画、童画と図案」『白百合女子大学児童文化研究センター研究論文集13』2010年3月、pp.101-122
—、「童画家、武井武雄の児童期の文化受容」『青山学院大学教育学会紀要 教育研究』第64号、2020年3月、pp.37-53
クレー、パウル『造形思考 上』土方定一・菊盛英夫・坂崎乙郎訳、筑摩書房、2016年(1973年新潮社刊、原著1956年)
武井武雄『本とその周辺』中公文庫、1975年(1960年中央公論社刊)
武井三春『父の絵具箱』ファイバーネット、1998年(1989年六興社刊)
『北脇昇展』図録、東京国立美術館/京都国立近代美術館/愛知県美術館、1997年
『日本美術全集 第17巻 明治時代後半~大正時代 前衛とモダン』小学館、2014年
プリンドル、レオ・ケリー・W「濠洲原住民の童画」『美術手帖』第31号、1950年7月、pp.38-41
ベンヤミン、ヴァルター『シュルレアリスム』ヴァルター・ベンヤミン著作集8、針生一郎訳、晶文社、1981年
三島憲一『ベンヤミン——破壊・収集・記憶』岩波書店、2019年 底本：講談社学術文庫版(2010年刊。1998年講談社版を増補・改訂)
水谷真紀「『童画』の芸術的自立 ——一九二〇年代の武井武雄と村山知義を視座として——」『日本文学』第59号、2010年1月、pp.31-41
光吉夏弥「絵本の世界」『生活美術』第3巻第9号、1943年8月、p.46-51
『手のひらのモダン——『コドモノクニ』と童画家たち』図録、横須賀美術館、2009年
Ross, Deborah. "Home by Tea-time: Fear of Imagination in Disney's *Alice in Wonderland*." *Classics in Film and Fiction*. Edited by Deborah Cartmell, I.Q. Hunter, Heidi Kaye and Imelda Whelehan. London: Pluto Press, 2000. pp.207-227