

武井武雄の創作活動と「童画」の成立

2015 年 2 月 18 日

白百合女子大学大学院 文学研究科

博士課程児童文学専攻 遠藤知恵子

目次

序章 研究の主題と方法	4
1. 本論文の主題	4
2. 先行研究	4
3. 研究方法	18
4. 本論文の構成	22
第1章 「子どものための美術」への参入以前（0-26歳、1894-1920）	24
1.1. 武井の生家と幼年期	24
1.1.1. 生家の環境	25
1.2. 習作期	28
1.2.1. 「椰子の実会」結成と同時代美術の受容	28
1.2.2. 東京美術学校のカリキュラム	33
1.2.3. 同時代の文化受容	38
第1章 図版・表	45
第2章 「童画」言挙げと確立、創作活動の広がり（27-44歳、1921-1938）	53
2.1. 「子どものための芸術」への参入	54
2.1.1. 最初期の作品『子供之友』『コドモノクニ』	54
2.1.2. 第一童話集『お嘶の卵』刊行前後	58
2.2. 関東大震災の衝撃	68
2.2.1. 諷刺画の中の関東大震災と諷刺的な表現の展開	69
2.2.2. 服飾・居住空間に対する「童画的なもの」の提案	74

2.2.3. 「童画」言挙げ ― 武井武雄童画展覧会 ―	83
2.3. 創作活動の広がり	92
2.3.1. グループの結成	92
2.3.2. 郷土玩具収集・研究 『日本郷土玩具』	98
2.3.3. 玩具制作	108
2.3.4. 銅版画『地上の祭』	118
第2章 図版	121
第3章 武井童画の方法意識（45・53歳、1939-1947）	135
3.1. 方法意識	135
3.1.1. 作者の図像	136
3.1.2. サイン RRR	142
3.1.3. 武井童画の方法意識	150
3.2. 「歴史」における自己の定位	151
3.2.1. 「童画の歴史」記述の方法	152
3.2.2. 「人的感応」の原型 ― 賀状交換と地域社会 ―	163
第3章 図版	168
第4章 童画の定着・制度化（54・88歳、1948-1983）	171
4.1. 戦前・戦後の連続性	171
4.1.1. 団体の復活	171
4.1.2. 武井の創作活動に見られる連続性	174
4.2. 刊本作品に見る「人的感応」	184

4.2.1. 刊本作品のシステム	185
4.2.2. 創作活動の理想「人的感応」	189
4.3. 童画家の権利確立	195
4.3.1. 「小学館事件」の発端と経緯	196
4.3.2. 原告側の準備書面に見る著作者人格権の表現	201
4.3.3. 結論なき解決	205
第4章 図版	209
終章 本論文の到達点と今後の課題	210
1. 領域横断的な作家像	210
2. 今後の課題	213
図版の出典	216
参考文献	218

序章 研究の主題と方法

1. 本論文の主題

本論文の目的は、武井武雄（1894-1983）の資料を精査することによって、武井の具体的な創作活動の内容を記述することである。そして、武井に「童画」というジャンル名を造語させ、命名者として「童画」を中心とした創作活動へと向かわせた要因を明らかにすることである。

武井は、「童画」制作のほかにも、造本、創作版画などの創作活動を行ない、郷土玩具研究や作品制作を通じた人的交流にも意欲的に取り組んだ。作品を作るだけでなく、作品制作が行なわれる環境に着目した実践を行なった人物でもある。

「2. 先行研究」でも取り上げる通り、武井の業績を扱った文献はあるが、いずれも武井の創作活動を部分的に取り上げたものに過ぎない。そして、どの文献も、武井が命名した「童画」を、ア・プリオリな普遍的なジャンルとして捉えているために、「童画」の歴史的な側面は見逃されている。武井の仕事を体系的にまとめて考察を加えた研究や、武井の実践の全貌を明らかにすることで武井にとっての「童画」を捉えようとした研究はないのである。武井に関する情報は断片的なものにならざるを得ないというのが、武井武雄研究と「童画」研究の現状である。本論文は、武井自身が記した言説や武井について書かれた言説を時系列に沿って取り上げ、分析することによって、武井の創作活動の全貌を明らかにすることを試みる。そして、武井が複数の領域で行なった創作活動に共通する、作品制作の原動力が何であったのかを論じる。

2. 先行研究

武井武雄に関する単行本の評伝や、ある程度まとまった分量の個人研究は、現時点ではまだ存在しない。「童画」を歴史的な研究対象として最初に記述したのは、武井が執筆した二つの雑誌記事、「出版童画の今昔」（1936年）と「童画史管見」（1940年）である。西津省二の『新理念童画の技法』（1942年）や松山文雄の『新しい漫画・童画・版画の描き方』（1949年）といった技法書にも、童画を説明する際に歴史という観点から記述されている箇所が見られる。また、同時期に児童文学の観点から童画史を記述した、船木枳郎の『日

本童画史概観』（1943年）がある。こうした記述を行なった人々は、童画の制作者や児童文学者という立場から、同時代人として「童画」を体験した世代にあたっている。

これらの人々は自らも経験している「童画」を時代区分によって区切り、画家ごとの画風や時代ごとの表現の特徴をもとに分類することで、このジャンルを理解しようとしている。こうした先駆者の言説を踏まえた上で、多角的な視点からこのジャンルに関する調査研究を積み重ねてきたのは、上笙一郎である。上には、武井を含めた関係者への聞き取り調査をまとめた『聞き書き 日本児童出版美術史』（太平出版社、1974年）、既発表の雑誌記事をまとめたエッセイ集『児童出版美術の散歩道』（理論社、1980年）、近代から現代までの「童画」作品を作家ごとに体系化した画集『日本の童画』全13冊（第一法規出版、1980-1981年）などがある。上の目配りは広く、出版物として発表された「童画」作品のほか、タブローとして描かれた「童画」作品や、童画の制作者による図案（デザイン）の仕事にも言及している。さらには、著作権法改正時の『日本児童文学』（1971年4月）の特集「作家・生活・新著作権法」に、7ページにわたる記事を書いており、「童画」に関わりのある、挿絵の著作権確立の取り組みを紹介している。

上記の著作のうち、特に『日本の童画』というタイトルで刊行された画集は、全13冊で構成され、代表的な作家が取り上げられている〔表1〕。この画集の解説文をまとめ、修正・再編集したものが『日本の童画家たち』として1994（平成六）年に出版されている。この『日本の童画家たち』は2006（平成一八）年には新版が刊行されている。『日本の童画家たち』の目次構成からは、先の画集『日本の童画』よりさらに整理された、「童画」概念を読み取ることができる〔表2〕。

表 1

画集『日本の童画』全 13 巻（1980-1981 年）の構成に見る上笙一郎「児童出版美術」概念

巻次	作家名	エッセイ執筆者	エッセイタイトル	上笙一郎「解説」タイトル
1	武内桂舟	渡辺圭三	私の中の武内桂舟	〈お伽絵〉から〈子ども絵〉へ — 武内桂舟・川上四郎・本田庄太郎 —
	川上四郎	水島あやめ	「川上さんのこと」	
	本田庄太郎	加太こうじ	小学唱歌のような本田庄太郎の絵	
2	武井武雄	匠秀夫	武井武雄のこと	〈童画〉を確立した童画家たち — 武井武雄・初山滋・岡本帰一 —
	初山滋	アン・ヘリン グ	「初山本」について一言	
	岡本帰一	戸川エマ	岡本帰一	
3	黒崎義介	宮原昭夫	日溜りのような、思い出のあの部分	〈童画〉を子どもに近づけた画家たち — 黒崎義介・林義雄・鈴木寿雄 —
	林義雄	福田繁雄	ライバルの父、林義雄	
	鈴木寿雄	土家由岐雄	「おい、いるか」	
4	山口将吉郎	篠原雅之	将吉郎と英治	密描挿絵の巨星たち — 山口将吉郎・伊藤彦造・樺島勝一 —
	伊藤彦造	川上源太郎	凜凜しい少年剣士が誘う世界	
	樺島勝一	山下肇	陰画と陽画と	
5	加藤まさを	やなせ・たかし	あこがれの画家加藤まさを	〈抒情画〉とは何か — 加藤まさを・須藤しげる・渡辺文子 —
	須藤しげる	十返千鶴子	須藤しげるの画と私	
	渡辺文子	藤井治彦	亀高文子先生	
6	高畠華宵	鹿野琢見	晩年の華宵	思春期の少女の憂愁を — 高畠華宵・落谷虹児・中原淳一 —
	落谷虹児	津田亮一	虹児素描	
	中原淳一	田辺聖子	中原淳一先生の絵	
7	いわさきち	黒柳徹子	ちひろさんが残してくれたもの	女流童画の世界と

	ひろ			茂田井武
	味戸ケイ子	岸田今日子	「味戸ふう」リボンの女の子たち	— いわさきちひろ・
	茂田井武	秋岡芳夫	いまでも、茂田井さんと、会話をしています	味戸ケイコ・茂田井武 —
8	瀬川康男	谷川俊太郎	手紙	現代児童出版美術
	田島征三	加藤登紀子	リアルな目を持つはにかみ屋	の成立
	丸木俊	松谷みよ子	孫達に伝える”間”と”光”の結び目	— 瀬川康男・田島征三・丸木俊 —
9	赤羽末吉	神沢利子	雪と風と地平線と海と	〈民俗のこころ〉を生
	梶山俊夫	斎藤太郎	描き終えてなにかを考える人	かして
	儀間比呂志	小西正保	儀間比呂志氏の絵本の仕事	— 赤羽末吉・梶山俊夫・儀間比呂志 —
10	長新太	今江祥子	ヨユーシャクシャク— 長さん 讃 —	ユーモアとナンセンス
	和田誠	小園江圭子	和田さんの仕事は、冷静でおおらかです	の楽しみ
	上野紀子	鈴木志郎康	心の構造を表わしている世界 上野紀子さんの絵本 —	— 長新太・和田誠・上野紀子 —
11	滝平二郎	斎藤隆介	きりえ	現代日本の抒情画
	谷内六郎	宮城まり子	谷内六郎さん	— 滝平二郎・谷内六郎・藤城清治 —
	藤城清治	羽仁進	光の求道者	
12	杉田豊	秋山ちえ子	大人のための童画	子どもとおとなの接
	宇野亜喜良	熊井明子	猫のヒゲも薔薇のトゲも	点で
	米倉斉加年	大竹しのぶ	濁りを経て、透き通った絵	— 杉田豊・宇野亜喜良・米倉斉加年 —
13	安野光雅	野崎昭弘	安野さんのふしぎな心	個性さまざまに
	太田大八	渡辺茂男	太田大八さんのこと	— 安野光雅・太田大
	堀内誠一	岸田衿子	色の絵本の頃	八・堀内誠一 —

表 2

画集『日本の童画家たち』(2006年)の構成に見る上笙一郎「児童出版美術」概念

章	節	作 家	エッセイタイトル	節 の タイトル	章 の タイト ル
I	1	武 内 桂 舟	近 代 最 初 の 児 童 出 版 美 術	〈 お 伽 絵 〉 から 〈 子 ど も 絵 〉 へ	近 代 児 童 出 版 美 術 の 出 発
		竹 久 夢 二			
		川 上 四 郎			
		本 田 庄 太 郎			
	2	清 水 良 雄	〈 童 心 〉 を 描 く イ ラ ス ト レ ー シ ョ ン	〈 童 画 〉 様 式 の 確 立	
		武 井 武 雄			
		初 山 滋			
		岡 本 帰 一			
	3	黒 崎 義 介	日 本 童 画 の 第 二 世 代	〈 童 画 〉 を 子 ど も に 近 づ け た 人 び と	
		林 義 雄			
		鈴 木 寿 雄			
		茂 田 井 武			
	4	村 山 知 義	プ ロ レ タ リ ア 児 童 文 学 に 呼 応 し て	〈 プ ロ レ タ リ ア 童 画 〉 か ら 〈 生 活 童 画 〉 へ	
		川 尻 東 次			
		ま つ や ま = ふ み お			
II	1	山 口 将 吉 郎	大 衆 児 童 文 学 に 裨 さ し て	〈 密 描 挿 絵 〉 の 巨 星 た ち	大 衆 児 童 出 版 美 術 の 興 隆
		伊 藤 彦 造			
		樺 島 勝 一			
		斎 藤 五 百 枝			
	2	加 藤 ま さ を	〈 少 女 〉 の た め の イ ラ ス ト レ ー シ ョ ン	〈 抒 情 画 〉 と は 何 か	
		須 藤 し げ る			
	3	高 畠 華 宵	「 抒 情 詩 を 絵 で 描 く 」 こ と	思 春 期 の 少 女 の 憂 愁 を	
		蒔 谷 虹 児			
		中 原 淳 一			

Ⅱ	4	渡 辺 文 子	童 画 に お け る 〈 女 性 〉 の 系 譜	〈 女 性 童 画 〉 の 世 界	
		丸 木 俊			
		い わ さ き = ち ひ ろ			
		味 戸 ケ イ コ			
Ⅲ	1	瀬 川 康 男	〈 童 心 主 義 〉 を 克 服 し て	〈 現 代 児 童 出 版 美 術 〉 の 成 立	児 童 出 版 美 術 の 現 在
		田 島 征 三			
	2	赤 羽 末 吉	児 童 出 版 美 術 に お け る 民 画 風	〈 民 俗 の こ こ ろ 〉 を 生 か し て	
		梶 尾 俊 夫			
		儀 間 比 呂 志			
	3	長 新 太	ナ ン セ ン ス の セ ン ス の 持 主 た ち	ユ ー モ ア と ナ ン セ ン ス の 楽 し み	
		和 田 誠			
		上 野 紀 子			
	4	滝 平 二 郎	現 代 の 抒 情 の 調 べ	現 代 日 本 の 抒 情 画	
		谷 内 六 郎			
		藤 城 清 治			
	5	安 野 光 雅	花 ひ ら く 多 様 な 画 風	個 性 さ ま ざ ま に	
		太 田 大 八			
		堀 内 誠 一			
	6	杉 田 豊	児 童 出 版 美 術 の 世 界 の ひろがり	子 ど も と お と な の 接 点 で	
		宇 野 亜 喜 良			
		米 倉 斉 加 年			

※『日本の童画家たち』のエッセイは上によるもののみ。

上はまず、「童画」を子どものための絵の「様式」と捉え、「密描挿絵」や「抒情画」といった別の「様式」と合わせて、「児童出版美術」というより大きな枠組みに包摂する。そして、「童画」様式を含む「児童出版美術」を、その「出発」の時代、「興隆」の時代、そしてそれ以前の時代区分を克服した「現在」という三つの時代区分によって整理しようとしているのである。こうした概念の整理の仕方は、後述するように、武井や船木といった

世代の人々とは大きく異なるものである。

上は『日本の童画家たち』で、子どものために描かれた挿絵を扱い、『春日権現記絵』(1309年)に描かれた子どもの姿や、室町時代の奈良絵本、江戸時代の赤本や草双紙といった、実際にその時代の子どもが手に取ったと考えられる作品から論を起している。だが、「まだ社会全体が子どもを十分にいたわり切れていないという歴史的な制約のため」、それらの作品は「子どものための挿絵」としては不十分なものであるとしている¹。

本当に〈子どもの心〉を大切にし、本当に〈子どもの立場〉に立って描かれた〈挿絵〉が現われるのは、近代という時代を迎えてからです。²

このように、「子どものため」に描くという画家側の内的な制作動機を基準としている点は、武井や船木と共通している。

例えば、武井は「猫の風呂屋とか寄席とかいふ類の一枚絵」³を描いた、歌川芳藤(1828-1887)について、次のような評語を記している。

芳藤は画家として後世に語り伝へる様な人ではないですが、たゞ一生を捧げて子供の絵にのみ終始したといふ点で、恐らくはその最初の一人として特に挙げ度いのです。⁴

武井は、「高邁な精神内容は何もなく、画格は浮世絵の系列の中でも低い方なので、今日いうところの童画の祖と呼ぶには足りない」⁵と述べており、芳藤に基本的には低い評価をしている。だが、「たゞ一生を捧げて子供の絵にのみ終始したといふ点で、恐らくはその最初の一人として特に挙げ度い」と述べ、作家の制作動機が子どもに見せるということであるために、特筆すべき作家として扱っているのである。逆に、船木は、「平安時代末期の鳥羽絵」や「江戸時代中期以後に現出せる鳥羽絵に似たる戯画」、それに、「江戸時代の宝永頃から宝暦頃にかけて童幼の玩弄を目的として刊行された挿絵」は、「孰れも非連続的で自

¹ 上 笙一郎『日本の童画家たち』平凡社、2006年、16ページ

² 前掲書(上、2006年)17ページ

³ 武井武雄「出版童画の今昔」(『書窓』第2巻第4号、1936年1月、288-291ページ)288ページ

⁴ 前掲書(武井、1936年)288ページ

⁵ 武井武雄『本とその周辺』中央公論新社、1975年、136ページ(初出：1960年、中央公論社刊)

覚性を伴はないものとして茲では採り上げない」と述べ、考察対象から外している⁶。武井と船木とでそれぞれ逆のことを述べているが、根拠としているものが制作者の内的な動機や制作態度に関する事柄であるという点で、共通している。そして、上も、作品の評価基準に制作者の内面に関わる事柄を、記述対象の選別や評価を行う際に考慮しているのである。

しかし、上の「童画」の捉え方には、武井や船木などの「童画」の捉え方とは根本的に異なる点がある。それは、「児童出版美術」という用語を使用している点である。上は『日本の童画家たち』のなかで「児童出版美術」を「子どものための挿絵」⁷と端的に述べているが、『児童文学辞典』（1988年）の「児童出版美術」の項目を執筆する際には、「子どものために描かれた絵画のうち、一点制作品としての額縁画を除き、印刷その他の技術をもって複製されたものの総称」⁸と記している。同じ項目の中で、上は「童画」にも触れており、「省略画法にもとづき幼児を主要対象としたいいわゆる童画様式」と概略を述べ、「そのほかにもなおいくつかの様式があり、それらをも包括する総称としては不便なところから、一九六〇年代以降次第に〈児童出版美術〉の語が用いられるようになった」と述べている⁹。『日本の童画家たち』では、「童画」の描き方の特徴をより具体的に「子どもの眼を惑わせぬ心遣いから必要な事物以外はなるべく描かず、しかも、描いた事物は省略や誇張によって単純化した」¹⁰と、説明している。

上が「そのほかにもなおいくつかの様式があり」と記しているのは、「密描挿絵」¹¹や「抒情画」¹²といったものであるが、上は、それらの「様式」をすべて同列に並ぶものとして「児童出版美術」というカテゴリーに統合している。

⁶ 船木枳郎『日本童画史概観』三友社、1943年、1ページ（復刻叢書 日本の児童文学理論、久山社、1987年）

⁷ 前掲書（上、2006年）16ページ

⁸ 上笙一郎「児童出版美術」（日本児童文学学会／編『児童文学事典』東京書籍、1988年、332-333ページ）332ページ

⁹ 前掲書（上、1988年）332ページ

¹⁰ 前掲書（上、2006年）36ページ

¹¹ 上は自分の造語であるとしている。「好んで殺陣や危難の場面を取り上げ、しかも、緻密な筆使いで細部まで克明に描写することで迫真性を出そうとしたところに特徴がある」、「思春期前後の少年層」を対象に描かれた挿絵。（上笙一郎『日本の童画家たち』平凡社、2006年、88ページ、90ページ）

¹² 上によれば「第一に思春期前後の少女を主要な画題とし、第二にその発達期の属性ともいべき感情的感性に照応してセンチメンタルなフィーリングを多分に含み、第三にそうした感傷性に見合って流麗な線描によって描かれた少女向きの」挿絵。（上笙一郎『日本の童画家たち』平凡社、2006年、88ページ）

こうした概念操作の背景には、上が次のような問題意識を「童画」に対して抱いていたからだと考えられる。

童画という児童出版美術が、ある程度の絵画的素養のある中間層以上の子どもにしか受け入れられなかったのは、童画が、絵画性・芸術性のみを大切にして、他の要素〔物語を理解させる説明的な要素や、鑑賞者を面白がらせて興味を引くといった要素：遠藤〕をあまり顧みなかったという欠陥を持っていたからです。¹³

上は、「童画」作品を受け取る子どもたちの属する階級が一定以上の所得のある中間層に限られていると指摘し、その原因を、「絵画性・芸術性」の偏重であると述べている。

上は、描き方の特徴を捉えたうえで「様式」と捉えているのだが、これと似た批判は瀬田貞二の『絵本論 ―瀬田貞二 子どもの本評論集―』（福音館書店、1985年）にも見られる。瀬田は、「童画」を「様式化絵画」と説明し、「画家の情感で勝手にデフォルメされ、貧しくされて」いるという批判を加えている¹⁴。さらに、別のエッセイでは、次のように「童画」の欠点を述べている。

第一に物語の性格にあった絵が描けない点です。どれもこれも子どもはポチャポチャとしているだけ、動きと個性がない。第二に、写實的訓練がないために、つつこみがたりなくて様式的なありきたりな手段で逃げています。大人が子どもらしさと感じた表現にすぎず、子どもの感動にもぐり込んでいないために平たくなっています。プロポーシオン（比率）がでたらめです。第三に、シチュエーション（場面）のつかまえ方、空想力の幅がないことです。第四に、ディテイルを極端にはしょってしまうことです。これは子どもにじつに不親切です。¹⁵

瀬田が述べている第一・第二の問題は、技術的な問題である。ただし、これが、大正期の「童画」作家にも当てはまる批判であるとは考えにくい。というのも、瀬田自身、武井と同時代人である岡本帰一の特徴を「デッサンのしっかりした流麗な線で、やや劇的な動

¹³ 前掲書（上、1980年）29ページ

¹⁴ 瀬田貞二「様式的な絵のねらい」（『絵本論 ―瀬田貞二 子どもの本評論集―』福音館書店、1985年、115・117ページ）116ページ（初出：1957年）

¹⁵ 前掲書（瀬田、1985年）54ページ

作を明るくまとめあげる帰一の西欧ふうなスタイル」と評しているからである¹⁶。岡本や武井をはじめとする、代表的な「童画」作家は、洋画研究所や東京美術学校などに籍を置いてデッサンの修練を積んでいる。この批判が大正期の代表的な「童画」作家に向けられたものだとは考えられない。次の、第三の問題点は、物語の構成を考慮できていないという点で、瀬田が「童画」を物語の絵にふさわしくないと考えていることが読み取れる。ただし、この第三の問題点もやはり技術的な問題である。専門的な教育を受けた作家たちや舞台美術を手掛けた経験のある岡本のような作家を念頭に置いた場合、大正期に活躍した「童画」作家に、この批判は当てはまらない。第四の、細部を描き切っていないという問題点に関しては、「子どもにじつに不親切」という言葉から、挿絵が文章の内容を十分に物語っていないことを問題視していることが分かる。この批判は、上の説明性の不足という指摘と共通している。要するに、上も瀬田も「童画」を物語の絵としてふさわしくないと理由で批判し、次世代のイラストレーションを作り上げるためのたたき台としているのである。

なお、瀬田は、個々の作品や、一人一人の画家たちについて『落穂ひろいー日本の子どもの文化をめぐる人々』（初出：『母の友』1971年4月・1975年3月、単行本は1982年福音館書店刊）で取り上げている。瀬田は近世から大正期にかけての児童文化の流れの中で代表的な絵本や絵雑誌を考察しているが、そうして通史的に代表的な作品や作家を取り上げるときには、これらの作家への批判は見られない。つまり、物語の絵という基準に照らして、「童画」という「様式」を批判しているにすぎず、この「様式」が実際のところ、何であるのかは、いまひとつ把握できていないままでの批判だったのではないのだろうか。

上記のような問題点に加え、上は、「童画」の欠点を「すべての事物をかわいらしく描いてしまった」ことだと述べている¹⁷。ただし、この欠点は、船木枳郎の武井に関する評語を見る限り、「童画」命名者の武井自身にはあてはまらない。

武井氏は、児童の人格を童話的人形化せんとした、そして、それは奇矯、巨大の容姿を具し、その色彩の暗暗たる、グロテスク派の本領をよく發揮した。¹⁸

¹⁶ 瀬田貞二『落穂ひろいー日本の子どもの文化をめぐる人びとー』下巻、福音館書店、1982年、304ページ

¹⁷ 前掲書（上、1980年）29ページ

¹⁸ 前掲書（船木、1943年）6ページ

「童画」という言葉を造語した武井の作品は、上の考える「童画という画風または様式」から外れている。武井の創作活動全般を見渡す眼差しを、後の世代の研究者は持ちえなかったと言わざるを得ない。それは、「児童出版美術」という枠組みの中で「童画」を説明しようとした上の言説に、端的に現れていると言えるだろう。武井の考える「童画」とは、「子供に与える目的で描かれた絵画」¹⁹というほどのもので、決して一定の「様式」を「童画」にあてはめようとしてはいなかったのだ。

先に上が、「一九六〇年代以降次第に〈児童出版美術〉の語が用いられるようになった」と述べていたが、先ほどの瀬田の批判は、次の、小川未明評（一九六〇年、執筆：いぬいとみこ）と共通する点がある。「昔話や伝説などのもっている民族への愛情や、楽しい語り口や、説得力あるストーリー性や、心おどる空想性」²⁰が、未明らの世代の童話に引き継がれなかったことを嘆き、次のように述べているのである。

そのかわり「民族への愛情、楽しい語り口、説得力あるストーリー性、心おどる空想性など：遠藤」、いたずらに子どもの心理を描写したり、感傷的な文字をつらねたりすることが、子どものための文学をより近代的に、芸術的にすることだと、人びとは思ってしまったのです。子どもの理解力を考えてみたり、子どもをおもしろがらせたりすることは、その人たちにとっては邪道でした。²¹

上記の引用文は、石井桃子、いぬいとみこ、鈴木晋一、瀬田貞二、松居直、渡辺茂男による「児童文学についての話しあいの結果をまとめたもの」²²のうち、小川未明評をいぬいがまとめたものである。「子どもの理解力」や「子どもを面白がらせたりすること」が不足しているという批判は、先ほど上が指摘していた説明性や興味性の不足とも合致する。瀬田の「大人が子どもらしさと感じた表現にすぎず、子どもの感動にもぐり込んでいない」という指摘や「写實的訓練がないために、つつこみがたりなくて様式的なありきたりな手段で逃げて」いるという指摘も、いぬいの「いたずらに子どもの心理を描写したり、感傷

¹⁹ 前掲書（武井、二〇〇六）一六六ページ

²⁰ いぬいとみこ「小川未明」（石井桃子、いぬいとみこ、鈴木晋一、瀬田貞二、松居直、渡辺茂男『子どもと文学』福音館書店、一九六七年、初出：中央公論社、一九六〇年、三・三一ページ）二五ページ

²¹ 前掲書（いぬいとみこ、一九七三年）二五ページ

²² 前掲書（署名なし『子どもと文学』一九七三年）前付け一ページ

的な文字をつらねたりすること」という批判や「説得力あるストーリー性」という言葉と呼応している。いぬいの「説得力あるストーリー性」という言葉は、物語について述べるための言葉である。瀬田はこれを、絵の問題に置き換えているのではないだろうか。つまり、「説得力あるストーリー性」に対する要請は、「写实的訓練」に下支えされる、描写の能力への要請とも置き換えることができるのだ。「写实的訓練」が不足しているというのは、画家の力量不足を指摘する言葉であるが、児童文学の問題から提出される課題が、そのまま絵の領域に持ち込まれていることを示す言葉でもある。

上による「童画」の「児童出版美術」への組み込みは、児童文学からの挿絵への要請と呼応したものである。こうした影響関係自体は一つの文化現象にすぎないが、この影響関係を、そのまま、研究の領域に持ち込むことには危険性もある。子どものための絵が続々と描かれた大正期において、「童画」という名称が造語された当時の人々の考えや、どのような作品を作り出そうとしていたのかといったことを、十分に掘り下げないまま、「児童出版美術」というカテゴリーの中に入れてしまうことにより、「童画」を「様式」という枠に囲い込んでしまったのだとも言える。こうした現状を抜け出るためには、原資料をもとに、武井の「童画」構想を跡付けていくことが重要なのである。「童画」を様式と捉える従来の考え方からいったん自由になり、武井の言説に立ち戻ることが必要とされている。そして、そうすることによってのみ、上笙一郎の行なった多面的な考察を引き継ぐことができるものと考えられる。上の調査研究はこれからも重要であり続けるのだが、その豊饒な成果を受け止め、今後の研究に活かすには、上の作り上げた概念の枠組みを、いったん取り払う必要があるのだろう。こうした既成概念を取り払ったとき、ある種の芸術運動でもある「童画」の核に、武井という画家の存在があったと言える。

本論文は、上や瀬田といった先行研究のほかにも、いくつかの各論研究を参考にしている。いずれもそれぞれの論考のテーマに沿ったもので、武井に関する情報は断片的なものなのだが、重要な情報源となった。以下に、「童画」に関連する絵本研究や、「童画」や武井に関わる既刊の資料などの主なものを挙げておく。

絵本の通史的な研究書である『はじめて学ぶ日本の絵本史』（全3巻、ミネルヴァ書房、2001・2002年）では、各巻、章ごとにテーマが設けられ、その中に「童画」を扱う箇所がある。第1巻第19章の岩崎真理子「大正デモクラシーと自由教育運動の中で」では、第一次世界大戦後の好景気を背景に「大正デモクラシー」と「童心主義」の思潮を原動力として盛んに刊行されるようになった絵雑誌の変遷が、幼児教育の観点から論じられている。

この論考の中に「童画」と武井に関する言及が見られるが、論述の中心はあくまでも自由教育運動から見た絵雑誌である。同じシリーズの第2巻第6章、竹迫祐子「コドモエホンブンコー童画家たちの活躍」では、成文堂から刊行された絵本叢書の執筆画家が取り上げられており、武井もその考察対象に入っている。だが、やはりこれも一つの叢書について論じたものであり、武井や「童画」に関する論考にはあてはまらない。

武井に関わる資料としては、『武井武雄 おとぎの国の王様』（別冊太陽 絵本名画館、平凡社、1985年）に収録された藤田圭雄の作品論「武井武雄の童画」や飯沢匡の評伝『『幻想画家』への道』などがある。ただ、どちらの場合も、武井の業績を紹介することに重きが置かれており、「童画」と武井の結びつきを考察するという性格のものではない。

上述の研究に加え、「童画」作品中の関東大震災の描写の仕方を比較検討することで「童画」の「芸術的自立」の様相を考察する、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年）²³がある。同論文で、武井は「童画」の提唱者として紹介されており、武井とこのジャンルの繋がりに言及し、「言語テキストに従属する『挿絵』ではなく、自立する『童画』が目ざされた」と、成立当時の日本童画家協会（第一次）の課題に沿う解釈がなされている。ただ、この論考の中で分析のために取り上げられている作品は主に村山知義（1901-1977）のものである。水谷の関心はむしろ、新興美術運動と呼ばれる村山らマヴォイストの活動と「童画」との関わりに目を向けることによって『『童画』の芸術性』を探ることにある。

「童画」作品以外の制作も含めた武井の実践と「童画」というジャンルとの結びつきを正面から捉えた研究は、現時点では見あたらない。だが、武井の創作の多様さに比例して、所属も専門領域も様々な研究者が、それぞれの関心に基づいた研究のなかで武井を取り上げている。次に、郷土玩具研究、創作版画と造本美術、地域における自発的な文化活動などに関わる、広義の芸術に関する研究から、ある程度、まとまった分量の言及が見られるものを記しておく。

まず、郷土玩具に関してだが、斎藤良輔の『おもちゃの話』（朝日新聞出版、1971年）のような、玩具についての書籍では、武井は論考の中心ではなく、その領域の周辺の人物としてその名を挙げられている。ただし、例外的に多くのページを割き、武井の言説に踏み込んだ記述をしているものもある。加藤幸治『郷土玩具の新解釈 無意識の「郷愁」はなぜ生まれたか』（2011年）には、武井の『日本郷土玩具』（東の部・西の部、1930年）

²³ 『日本文学』第59号、2010年1月、31-41ページ

に関する記述がある。加藤は、武井が『日本郷土玩具』において提示した、地域ごとの文化的アイデンティティと深く関わる「感覚」という概念の考察や、個別の玩具に関する説明を図鑑のように紹介する図鑑化、また、日本地図上へのマップ化という歴史記述の方法に言及し、こうした武井の記述方法が後の関連書籍に踏襲されることになったと述べている。武井の実践のうち、郷土玩具という主題に関わる事柄を部分的に扱っているのだが、武井の思索の内容にまで踏み込んだ考察は、これまで見られなかったものである。

創作版画・造本美術では武井に関する記述は少ないものの、関係の深い他の作家の研究から必要な情報を拾い上げるならば、次の資料が挙げられる。池内紀による恩地孝四郎（1891-1955）の評伝『恩地孝四郎 ―一つの伝記』（幻戯書房、2012年）では、武井は恩地の版画仲間の一人、もしくは恩地が編集・発行をする雑誌『書窓』への協力者の一人として取り上げられている。また、版画コレクターが収集した木版画的作者の一人として、オリヴァー・スタットラー『よみがえった芸術―日本の現代版画』（玲風書店、2009年）にも取り上げられ、やはりごく一部ではあるが、版画作品と大まかな経歴が説かれている。武井が主宰した「榛の会」を比較的大きく取り扱った志村章子『ガリ版ものがたり』（大修館書店、2012年）もあるが、謄写版の普及によって広まっていった人々の交流や自発的な文化活動を考察する目的で、武井の活動に言及している。

このような各論研究の成果を受け取ることで、「童画」の「芸術的自立」のための取り組みや、郷土玩具研究、造本美術、創作版画、文化活動を通じた人々との交流など、武井が作品制作以外にも行っていた様々な実践を見渡すことができる。

また、本論文では、武井が童画というジャンル名を提案した当時の社会的状況については、新聞社によるメディア・イベントという観点からの考察²⁴や、デザイン論や消費文化論の観点からの考察²⁵を参考にした。大正期のモダニズムについての研究を通じて、当時の「童画」を取り巻く社会的状況や美術史的文脈も、当時の主要文献が収録された書籍の刊行などにより、かなりの部分が明らかにされている²⁶。さらに近現代の日本美術史研究からは、前衛芸術運動・プロレタリア芸術運動の中心的役割を担うと同時に、多くの「童

²⁴ 津金澤聰廣／編著『近代日本のメディア・イベント』同文館出版、1996年。また、大島十二愛「新聞社の企業化と子ども文化事業」（『マス・コミュニケーション研究』70号、2007年、177-194ページ）。

²⁵ 神野由紀『子どもをめぐるデザインと近代―拡大する商品世界』世界思想社、2011年

²⁶ 和田博文監修による『コレクション・モダン都市文化』（ゆまに書房）のシリーズにより、同時代の都市文化に関する主要文献が収録されている。

画」作品も手掛けていた村山知義の研究により、領域横断的な芸術家像が既に提示されている²⁷。本論文は、同時代の文化的状況を明らかにするこれらの研究も参考にしながら、これまでの研究で断片的に扱われてきた情報を繋ぎ合わせ、武井の人物像を跡付けていく。

3. 研究方法

本論文では、武井が存命中に残した原資料、特に文献資料を主な考察対象としている。作品分析ではなく、文献の読み取りを中心とした資料研究という方法を選んだ背景には、次のような事情がある。

武井の仕事で最も重要な位置を占めているのは、「童画」である。武井は子ども向けのイラストレーションによって画家としてのスタートを切っている。そして、「童画」という言葉を造語し、自らが描くイラストレーションを含めて、子どもに向けて描かれた絵の総称とした。武井は、1925（大正一四）年の「武井武雄童画展覧会」を皮切りに、「童画」を美術のジャンルの一つとして、一般に向けて発信していった。作品制作にとどまらず、1940（昭和一五）年には「童画史」と称して、「童画」を歴史的に跡付けることを試みている。武井は、作品制作と執筆活動の両方で、この「童画」というジャンルの形成を試みている。また、1960年代から1970年代にかけて武井が同業の画家とともに行なった裁判は、子ども向け出版物の挿絵の著作権侵害をめぐって出版社を告発したもので、子ども向けのイラストレーションを手掛ける画家たちの行動がきっかけとなり、挿絵一般の著作権が正式に認知されるという結果に繋がっていった。「童画」は、武井の画家としての始まりから最晩年にいたるまで、その創作活動や実生活での行動に、一つの指針を与えている。したがって、「童画」は、武井の創作活動の原動力とは何だったかということを考える上で、最も重要なキーワードである。

「童画」について、武井は、『本とその周辺』（1960年）で、「子供のための画はそれ自身で子供に寄与する美術として自主性を持って存在すべき」²⁸と、子どものための絵を一つのジャンルとして打ち立てるべきであるという考えを示している。武井によれば、子どものために描くという意識から制作された絵画であるということが、童画の条件である。

²⁷ 岩本憲二／編著『村山知義 劇的突端』森話社、2012年

²⁸ 武井武雄『本とその周辺』中公文庫、1975年、2006年改版、10頁、初出は1960年、中央公論社刊、114ページ

童画の限界を一言にして言いつくすなら「子供に与える目的で描かれた絵画」なのである。²⁹

引用文中、武井が鍵括弧つきで記している「子供に与える目的」とは、絵を子どもに見せるために用いるということであるが、「それ自身で子供に寄与する美術」「自主性」といった言葉に見られるように、「童画」を描く際の制作動機も重視していたことが分かる。

作品の制作動機に対する武井の判断基準は、武井が他の画家の仕事を批評する際の評語にも表れている。たとえば、武井が「童画」を歴史のなかに位置づけようとするとき、このジャンルの源流と呼べるような作品や画家を引き合いに出して説明することを試みる。たとえば、「2. 先行研究」でも取り上げた歌川芳藤のおもちゃ絵に対しては、「ただ高邁な精神内容は何もなく、画格は浮世絵の系列の中でも低い方なので、今日いうところの童画の祖と呼ぶには足りないが」³⁰という譲歩を加えている。武井にとっての「童画」とは、子どもに与えるために描かれた絵であるというだけでは足りず、「高邁な精神内容」や「画格」を備えたものであると言える。それだけに、武井の言説は、武井が「童画」をどのようなジャンルとして構想していたかを知るための手立てとなり得るのである。

原資料の精査という研究方法が重要なのは、「童画」を造語した武井が、「童画史」を最初に記述した人物でもあるという事情にもよる。飯沢文夫「武井武雄と『童画』関係文献目録」（2003年）³¹では、武井の言葉が無批判に受け取ることで生じる問題が指摘されている。飯沢は、「武井武雄童画展覧会」開催年に関する武井の誤記が、そのまま後の研究者によって引き継がれていることを「先行書誌からの無批判な引用、孫引き」と指摘し、「誤った文献データが実績となって増幅され、事実を見えにくくしてしまうのは怖いこと」と批判した上で、「原資料の確認という手段によって事実を語らしめる」ことの重要性を訴えている³²。飯沢の指摘した「無批判な引用、孫引き」は極端な例だが、武井の仕事を考察するにあたり、さしあたり必要な作業は、武井の「童画」構想と実践を、原資料の精査により捉えなおすことである。

²⁹ 前掲書（武井、2006年）116ページ

³⁰ 前掲書（武井、2006年）136ページ

³¹ 飯沢文夫「武井武雄と『童画』関係文献目録」（『文献探索』文献探索研究会、2003年、22-31ページ）

³² 前掲書（飯沢、2003年）25ページ

本論文で扱っている資料に関して述べておくと、既刊のものには、『本とその周辺』(1960年)や『刊本作品ひとりごと』(全25集、1953-1983年、第5集までのタイトル:『豆本ひとりごと』)などがある。武井の回想を含む、これらの資料に関しては、事実関係を確かめるために新聞記事を活用した。そのほか、武井の言説を跡付ける資料として、イルフ童画館の協力を仰ぎ、武井の手記や書簡、あるいは、学生時代に仲間内で回覧していた小冊子、既刊の『戦中気促画帳』『戦後気促画帳』(1973年)のもととなった私的なスケッチ帳である『気促画帳』(全5冊、1939年5月頃-1954年11月9日)、美術著作権連合の会合などで使用された配布物・啓発用のパンフレット・政府機関への意見書の草稿などを使用した。先ほども述べた通り、「童画」作品や、武井が「童画家」として発表した作品は参考程度にとどめている。というのも、作品の解釈には、解釈者の先入観が入り込みやすいからである。本論文では、作品分析や作品の解釈に深入りすることを避けている。このことについて、「2. 先行研究」でも取り上げた加藤幸治の研究を例に取り、記しておきたい。

加藤幸治の『郷土玩具の新解釈 無意識の“郷愁”はなぜ生まれたか』(2011年)では、郷土玩具の単純化された造形が、「素朴さ」「神秘性」「温かみ」などといった言葉によって「普遍的な意味づけ」がなされること³³を警戒し、次のように指摘している。

それら[「素朴さ」「神秘性」「温かみ」などの郷土玩具に意味を付与する評語、およびそれらの言葉による郷土玩具への意味づけ：遠藤]が近代化過程で生成したいくつかの理想の産物であるとすれば、デフォルメされ、単純化された造形は、その理想に基づく欲望によって見出だされたにすぎない。そしてそこに本質的な何かを期待すること自体が、その理想に絡めとられた思考であるといわざるを得ない。³⁴

加藤の著書では、武井の『日本郷土玩具』(東の部・西の部、1930年)が多くページを割いて取り上げられており、郷土玩具の造形的特徴よりはむしろ、郷土玩具に興味を持った人々が、日本国内の各地に分布する玩具をどのように特徴づけ、分類し、記述したかという、記述者の思考方法を明らかにすることが重視されている。

加藤が文献資料の精査による研究方法を採用しているのは、作品の造形的特徴に注目し

³³ 加藤幸治『郷土玩具の新解釈 無意識の“郷愁”はなぜ生まれたか』社会評論社、2011年、318ページ

³⁴ 前掲書(加藤、2011年)318ページ

た場合、加藤が述べているところの、日本の「近代化過程で生成したいくつかの理想」と照らし合わせて郷土玩具を見てしまうという誤謬が起きやすいからである。加藤が焦点を当てようとしているのは、郷土玩具そのものでなく、郷土玩具を記述することによって生じた、人々の思考の働きなのである。

本論文でも同じ理由から、作品以上に文献資料を多く取り扱っている。本論文で明らかにしたいのは、武井が生きている間に行なった具体的な実践の内容、そして、作品制作の動機といったことである。これらを跡付けていくためには、武井の画業に主要な位置を占める「童画」というジャンルを武井がどのように考えて実践したのかという、「童画」構想に着目する必要がある。従って、具体的な「童画」作品に描かれた、同時代の「子ども」イメージは、主要な分析対象とはしない。本論では、作品の解釈はほとんど行なっていない。本論文を記述する際に必要と認められれば適宜取り上げるにせよ、作品の解釈はほとんど行なっていない。

ただし、例外がある。武井存命中に記された言説や、当時の資料から、武井が使用していたサイン RRR に関する情報が、十分に得られなかった。この不足を補うために、このサインの由来とされている長編童話『ラムラム王』作品群は、重点的に取り上げている。

『ラムラム王』は、1926（大正一六）年に単行本として刊行されている。この前後には、1925（大正一五）年の「武井武雄童画展覧会」開催（この展覧会でも『ラムラム王』を主題とした作品が展示されている）、1927（大正一七）年の日本童画家協会（第一次）結成、1929（昭和四）年の雑誌記事「挿絵・カッ^{ママ}ト雑感」の発表など、重要な出来事が立て続けに起きており、武井が「童画」というジャンルに対する考え方を徐々に固めていき、このジャンルへの関わり方を模索した跡が見られる。武井は、この『ラムラム王』の主人公ラムラム王の生まれ変わり^{ママ}と自らを称して、ラムラム王にちなんだサイン RRR をあらゆる場面で使用していた。『ラムラム王』が発表された前後の時期から、武井は、「童画」というジャンルを同時代の人々の生活に根ざした美術の一ジャンルとすることを目標として、手芸図案や玩具のデザインなども含めた、幅広い創作活動に取り組んでいく。そうした創作活動の過程で武井が考え出した RRR のサインは、物語から浮かび上がってくる作者の像と、それを描く生身の作者である武井の両方を指し示すことができる。このサインによって、武井は、物語に由来する作者像と、社会的存在として制作に勤しむ生活者としての作者との関連性を無理なく表現し、両者が同一のものであることを保証することができていた。「童画」というジャンルの認知を広めるために武井が取った行動は、その過程で、武

井に社会的存在としての美術作家の役割を強く意識させ、著作権保護のための活動へと駆り立てることになる。本論文では、この時期の武井の方法意識を検討する目的から、『ラムラム王』の分析を行なっている。

本論文は、武井における「童画」を、美術作品という範疇に留まらないものとして捉えている。武井はこの「童画」というジャンルを構想することによって、自分自身の創作活動全般を方向づけ、また、画家であり物語作者でもあるという自己認識も得ていた。「童画」は単に子どもに向けて描かれた絵に与えられた名称であるだけではない。武井は自身の構想に基づき、他の同業の画家を巻き込みながら創作活動を展開し、よりダイナミックな文化現象を生み出そうとしていた。この「童画」が本来持っていたに違いない可能性は、「童画」作品に描かれたイメージを解釈することではなく、武井の創作と実践を包括的に捉えなおすことによって明らかになるのだろう。

4. 本論文の構成

本論文は、序章・終章を含め、6つの章で構成されている。第1章から第4章までは、習作期、子どものための芸術への参入、方法意識の確立、童画の制度化というように、時代区分ごとに順に考察している。

第1章では、武井の実家に残されていた画帳や冊子をもとに、武井の誕生から26歳までの時期、1894（明治二七）年頃から1920（大正九）年頃を扱う。武井がプロフェッショナルの画家になることを目指して自己研鑽に励んでいた時期である。同時代の文化受容と、東京美術学校での正規の美術教育という二つの側面から、この時期の創作活動の実態を跡付けていく。

第2章では、主として武井の記した文章や、それを裏付ける資料として作品図版を取り上げながら、武井が「童画」を造語し、「童画家」を名乗るようになっていく経緯を検討する。これは、武井が子どものための芸術に参入する前後から、童画というジャンルを言挙げし、玩具や造本美術など、創作活動の範囲を広げていく時期にあたる。RRRのサインを使用していた時期でもある。武井の年齢にして、27歳から44歳、1921（大正一〇）年から1938（昭和一三）年の頃である。

第3章は、武井45歳から53歳まで、1939（昭和一四）年から1947（昭和二二）年の時期を扱う。アジア・太平洋戦争末期、戦況の悪化によって郷里岡谷への疎開を経験し、

東京に戻るまでの武井の創作活動、「双燈社」を立ち上げて地域の文化振興活動をした時期にあたる。この時期にはサイン RRR の使用を止めているのだが、このサインの使用を止めたことに関する考察を通じて、武井の方法意識の及ぶ限界を考察する。

第4章は、1948（昭和二三）年以降、武井の晩年までを扱う。この時期に行われた著作権関連の裁判資料をもとに、「童画」のジャンルとしての確立が、社会制度への適応という形で達成される過程を考察する。第1章から第3章で扱う、それまでの時代区分との連続性も考慮に入れつつ、武井の「童画」構想および実践の着地点を考察する。

以上のことを踏まえて、終章では、武井が自身の社会意識に基づいて形成していく「童画」構想がどのようなものであったかを整理し、武井の創作活動における「童画」の意味を考察する。武井が「童画」を通じて実現しようとした芸術家像を明らかにすることで、複数の領域にまたがって行われた創作活動の動機を探るのがねらいである。

第 1 章 「子どものための美術」への参入以前（0・26 歳、1894・1920）

第 1 章では、武井が子どものための絵を手掛ける画家となる以前の時期を、生家の環境と習作期に積んだ絵の訓練という、二つの観点から論じる。

その際の記述方法であるが、まず、生家の環境は、記録に基づいて事実であると確認可能な出来事に絞って記述し、この時期に関する武井自身の回想については、第 2 章以降、作品との関連から論じることにする。というのも、後に述べる通り、武井が書いた、あるいは語った言葉は、現実の出来事の叙述である以上に、武井が自分の幼少期とどのように向き合い、創作活動に取り込んでいったかという、作品についての手の込んだ解説という側面があるためである。

次に、習作期は二つの時期に分けて記述する。第一は、長野県立諏訪中学校在学中に友人と結成した「椰子の実会」での活動期間（1909・1912 年）、第二は東京美術学校入学のための受験勉強を含む、アカデミックな教育を受けた期間（1913・1920 年）である。椰子の実会は、武井が友人と共に自主的に結成した洋画研究の同好会である。東京美術学校に入学する以前の、アマチュアとしての学習内容と、同時代のアマチュア画家の文化受容の様態を関わらせながら論じていく。東京美術学校でのアカデミックな美術教育に関しては、『東京美術学校一覧』を参照するが、授業以外の余暇を利用して東京美術学校校友会音楽部でマンドリンの実技を学んだことなども合わせて跡付けていく。

1.1. 武井の生家と幼年期

画集の解説や展覧会図録での武井についての説明は、武井自身の著作物や、晩年に受けたインタビュー記事を参考にして書かれたものが大半を占める³⁵。確かに、武井自身の言葉は、武井の経歴を知るための第一の資料である。だが、子どもの頃についての武井の回

³⁵ 竹内オサムの「武井武雄」の項目の参考文献には上笙一郎『聞き書・日本児童美術出版史』（太平出版、1974 年、「日本児童出版美術史」の誤記か）、『別冊太陽 武井武雄おとぎの国の王様』（平凡社、1985 年 6 月）、武井三春『父の絵具箱』（六興出版、1989 年）など、武井自身の著作は含まれないものの、上の『聞き書・日本児童出版美術史』は武井の談話の聞き書きであるし、武井三春の『父の絵具箱』も、長女三春が父である武井の話をもとにして書いたものである。この項目で竹内が紹介している、武井の幼児期の空想上の友人「ミト」のエピソードも、初出は武井の第一童話集『お囃の卵』（目白書房、1923 年）の序である。

想や、取材の際の質問者への回答は、よく読むと、現実の出来事の反映として書かれた記述、語られた言葉である以上に、武井が自分の幼少期をどのようなものと捉え、それを作品に表現したかという、作品についての手の込んだ解説という性格が強い。

そこで、武井の幼少期については、当時の資料や記録と照らし合わせ、事実と確認可能な出来事のみを記述し、この時期に関する回想については第2章以降、作品との関連から考察する。習作期にあたる諏訪中学校在学中および東京美術学校在学中の出来事については、残された資料をもとに前期・後期に分けて跡付けていく。

1.1.1. 生家の環境

武井の父慶一郎の祖先は旧藩士で平野村初代村長を務めた。母さちは旧姓矢島、生家の矢島家は諏訪神社の神官を代々務めていた。

慶一郎は近隣の子どもや若者を集めて塾を開いている。1932（昭和七）年建立の「武井慶一郎翁師恩碑」の碑文には、次のように記されている。

翁世相ノ退廃ヲ憂ヒ明治三十五年自ラ武井塾ヲ開キテ郷党子弟ノ訓育ヲ謀ルヤ平生公職ニ寸暇ナキヲ以テ夫人〔武井の母さち子。「さち子刀自」または「刀自」とも記される：遠藤〕専ラ其ノ経営ニ当リ尠ナカラズ其間刀自ノ企画ニ依テ更ニ武道教育ヲ興シ爾来三十年一日ノ如ク塾生ヲ愛撫訓育スル事殆ンド慈母ニ異ナラズ翁ノ奉公育英ノ美挙モ其内助ノ功ニ負フヤ大ナリ³⁶

この碑文を素直に受け取ると、武井の父慶一郎と母さち子が武井家塾を運営したのは、1902（明治三五）年から1932（昭和七）年までである。塾の始まりは、武井の年齢にすると8歳の頃、尋常小学校3年生の頃ということになる。慶一郎が亡くなったのは1926（大正一五／昭和元）年であるから、碑文をありのままに読むならば、妻のさち子が生後の塾の運営を引き継ぎ、慶一郎死後もこの塾を6年間続けたということになる。

だが、岡谷出身の彫刻家である増沢莊一郎によれば、武井家塾は「明治三十年頃に岡谷

³⁶ 記念碑の名は「武井慶一郎翁師恩碑」。「正三位勲三等 杉溪言長 書」「応需 巖谷小波 誌」と記される碑文は、武井秀夫『武井家三百年史』（甲陽書房、1983年、30ページ）に書き起こされている。

市西堀の自宅八畳二間を解放して」開かれ、「日露戦争中も閉塾することなく同四十年頃まで」³⁷続け、毎晩6時から9時頃まで教育活動をしていたとある。1897（明治三〇）年の武井の年齢は3歳くらいで、1907（明治四〇）年は、尋常高等小学校の三年を修了して中学校に入学する前年である。小学校3年生頃の武井が、羽織袴姿の塾生たちの集合写真に写っており、武井もこの塾で学んでいたとされている。

慶一郎がこの塾を始めた動機であるが、先の増沢によれば、「当時の若者たちは義務教育（小学校四年）が終れば一人前となり、お隣の下諏訪の遊かくなどへ夜遊びに行く傾向が強く人間の成長期の一番大切な時期にこの状態では、と憂えた」³⁸とある。この部分の増沢の記述は、碑文の「翁世相ノ退廃を憂ヒ」という部分と合致している。1886（明治一九）年に小学校令制定によって定められた当時の尋常小学校は満6歳で入学し、修業年限は4年、満6歳から満10歳頃である。増沢が「武井家じゅく」が終ったとする1907（明治四〇）年は、尋常小学校の修業年限が6年に引き上げられた年である。閉塾の正確な年代や、はっきりとした理由は現時点では分からないが、武井家塾での教育活動に、この年、一つの区切りがついたとする増沢の記述には、合理的な根拠があると見て差支えないのではないだろうか。

1866（慶応二）年生まれの慶一郎は、碑文によれば「郷校終了ノ後漢籍ヲ松本藩賢儒松原葆斎ニ学ブ」³⁹とある。日本で初めに近代学校教育制度に関する基本法令が制定されたのは1872（明治五）年である。武井の祖父にあたる、慶一郎の父一三は、1873（明治六）年7月に筑摩県から西堀学校学事係を申し付けられている⁴⁰。武井の祖父や父親は、近代教育が実施されるまでの過渡期を過ごした地方の知識人の一人であり、その教養も近代化以前に培われてきた漢学を中心としたものだったことが窺える。

慶一郎は塾としていた自宅を「無事庵」と名づけていたが、武井少年がこの無事庵でどのような学習をしていたかは定かではない。辛うじてその痕跡を見ることができるのは、『明治四十一年三月二十五日 予習国語算術答案集』と題した冊子である。表紙には「無事庵」の印と、武井少年が当時使用していた雅号らしい「笑笛」の印が捺されている。中のページは半紙を二つ折りにして綴じられ、漢字の読みの問題や算数の問題への解答、ま

³⁷ 増沢 莊一郎「武井慶一郎翁謝恩碑と武井武雄 一第七回・信濃豆本友の会の感想一」（『豆本親類通信』第6号、1960年春号、23・24ページ）23ページ

³⁸ 前掲書（増沢、1960年）23ページ

³⁹ 前掲書（武井秀夫、1983年）30ページ

⁴⁰ 前掲書（武井秀夫、1983年）26ページ

た綴方などに、朱が入っている。答案の一つ一つには「武井武雄」の名と日付が記入されており、当時の武井が問題を解き毛筆で記したものであることが分かるが、朱を入れたのが無事庵の師匠である慶一郎かどうかは定かでない。ただ、「算術第十七号」と記したページには「武井武翁」という語呂合わせの悪戯書きが見られ、この学習記録がごく私的な空間で作られたものであるということが推測される。武井の綴り方に入れられた、添削の朱の文字には「叱正」といったようなやや古風な表現が見られるものの、この冊子にみられるのは、文字通り、近代教育制度確立後の公立学校で習う学習内容の「予習」である。

上述のような近代的な教育を受けていた武井であるが、中学校に入学する以前は病弱で、幼少期は家の中で過ごすことが多く、俳句や絵に親しんでいたという⁴¹。武井の実家に保存されていた教科書や参考書に混じって、1901（明治三四）年発行の『鼠の嫁入』（国華堂書房）が見られ、奥付には「武井武雄」と名前が書いてある。子どもの頃に与えられて読んだ絵本の一つであろう。武井は雅号や俳号のような、創作のための号を複数持っていたようで、使用していた教科書やノートなどに書かれた落書きの絵や文に混じって、「凉川」や「笑笛」などの文字が見られ、メモ帳として使用していたらしいノートには、武井の周囲の人々が使用していたらしい号が書きつけられている。本名や親しい者同士で呼びかわすあだ名の他に、もう一つの名（号）を持ち、文芸に親しむといったことが、ごく当たり前に行われている環境だったことが分かる。次の節では武井の習作期の前半として、中学校在学中に作成した回覧雑誌に言及するが、竹久夢二の作風を進んで受け入れ模倣する素地も、こうした文芸に親しんでいたことにより培われていたと推測できる。

武井が5歳頃に作った『工兆金』（「画帳・全」の当て字による表記）という豆本が残されている。上京後、帰郷した時に武井自身が発見したとして、次のように記している。

発見された一部限定本は半紙四つ折（^{ママ}A6位）題名は「工兆金」というのだった。四つ目の和綴になっている。母が綴じてあてがってくれたものである。中は毛筆画に水彩を施したもので、福島中佐、牡丹、蛇その他さまざまな絵で充たされ、源義経、加藤清正、武田信玄、山本勘助なんていうものがみんな漢字で書いてある。この時代には小学校へ

⁴¹ 武井自身の書いているところによれば、「私の幼時はおおむね病弱で、床の中で送った日が多かった。従って慰めは画や俳句を作る事だった。」（武井武雄『本とその周辺』中公文庫、1975年、2006年改版、10頁、初出は1960年、中央公論社刊）

行く前からかなり漢字を知っていたものだ。⁴²

武井はこの画帳を作った意図を「明治中期頃まであった木版やエッチングの豆本絵本の形式を稚拙な技巧で模倣している事、単なる習画帳ではなく、本を作るという意識大いに明確」⁴³と分析している。「さまざまの絵で充たされ」という武井の言葉の通りであるならば、手本とする絵本は『鼠の嫁入』のほかにも多数あったのだろう。母親の手作りの画帳、小学校進学以前に書いた漢字などに見るように、武井は村の名士の一人息子として、物質的にも精神的にも恵まれた環境で過ごしていたことをうかがい知ることが出来る。そうした環境の中、病気がちな子どもが屋内でできる範囲の遊びとして「木版」や「豆本絵本」を眺め、画帳に写し取っていたのである。

1.2. 習作期

武井の習作期は、東京美術学校受験準備を始める前と後とで、二つの時期に分けることができる。第一の習作期としては、長野県立諏訪中学校在学中に友人らとともに自主的に行なった「椰子の実会」での活動、および同時代美術の受容として、竹久夢二の模倣や、雑誌『みづゑ』の掲載作品に倣ったと見られるスケッチ帳による練習や絵葉書などを取り上げる。第二の習作期に該当するのは、東京美術学校の受験勉強および在学中の期間である。椰子の実会の活動、東京美術学校での学習内容、そして美術学校の外で自主的な学習（アカデミズムの外での文化受容）に重点を置き、武井が同時代の美術をどのように受容したかを跡付けていく。

1.2.1. 「椰子の実会」結成と同時代美術の受容

武井は 1908（明治四二）年に長野県立諏訪中学校（現諏訪青陵高等学校）に入学し、1909（明治四三）年 12 月 2 日、2 年生のときに友人と「椰子の実会」を結成し、洋画研究をする。諏訪中学校在学中に使用していたノート「一憂草」に「東京美術学校」の文字がびっしりと書き込まれており、この時期の武井が、東京美術学校入学を思いつめていた

⁴² 前掲書（武井、2006 年）、10・11 頁

⁴³ 前掲書（武井、2006 年）、11 頁

ことが見て取れる〔図版 1〕。

武井らが作成した「椰子の実会規定」⁴⁴は、「本会は四拾貳年十二月二日諏中の一遇に起り椰子の実会と称す。」の一文から始まり、「洋画を研究するを以って目的と」するこの会の組織・規則を半紙 3 枚にわたり書きつけている。「会計、研究、購読、雑誌の諸部」を設け、武井は雑誌編集をした。各会員の氏名と役職は次の通りである。

会計部：五木義之

雑誌部：武井武雄

購読部：増澤淳平

研究部：篠達好人〔篠達喜人か：遠藤〕、笠原一行、河西達夫

会員は毎月 10 日に 10 銭を会計係に納め、各部で必要なときに会計部と話し合いの上、予算を得て活動することが定められている。

「椰子の実会規定」のうち、武井が担当する雑誌部についての規定は次の通りである。

○ 毎月一日、雑誌椰子の実を刊行す

○ 用紙画学紙又〔「は」を朱で脱字訂正。遠藤〕他の洋画用紙となし普通画用紙、八ツ切

り〔「形」を朱で脱字訂正：遠藤〕とす小さな画面は既定の用紙に貼付すべし

○ 一人二葉以上とす

○ 種類一切洋画。画題等は各自任意但し時に応じ題を課す事あるべし。

○ 毎月二十五日を以て〆切日となす

○ 絵の一枚毎に画題及雅号絵の種類（水彩、木炭、油絵チョーク、コンテ、■筆〔判読不明の文字：遠藤〕、鉛筆、パステル、ペン等）

○ 感想、研究談、雑話、ぬき書き、苦心談、本題（模写は原画作者の氏名を明にすべし）等は半紙又は罫紙に楷書にて記し投ずべし。

○ 紙数は一人三頁を以て標準となす

○ 編集人は草稿を訂正清書なして編輯す。

○ 前号の批評感想は次号紙上になすものとす。

⁴⁴ 「椰子の実会規定」1909 年、半紙 3 枚に墨書き、紙縫りで綴じている。イルフ童画館所蔵資料

○他の書籍等にて感じたることはぬき書きとして投ずべし⁴⁵

雑誌『椰子の実』そのものは現時点で確認できないが、半紙を袋綴じにした冊子が「銀色の龍春の巻」「雫」「秋のとばり」などといったタイトルを付けられて、現在は長野県岡谷市のイルフ童画館に保管されている。

購読部については、「定期刊行の洋画雑誌（方寸、美術新報）」や「有益なる洋画書籍」の購読を決め、特に『みづゑ』については「毎月日進堂より寄せらる」と書店名も記されている。こうしてタイトルを指定された雑誌のほかにも「各自寄せらるもよし」と規則を設けて、会員同士の情報交換を奨励していることが分かる。

ここに「有益なる洋画書籍」として挙げられた『方寸』（1907年5月-1911年7月）、『美術新報』（1902年3月-1920年2月）、『みづゑ』（1905年7月-1992年6月休刊）などの雑誌は、東京美術学校受験を目指す武井のような青少年の手引書となっていただけではなく、美術を自己の専門領域としないアマチュア画家を育てることにより、美術作品を受容する愛好家を、創作活動を生業としない一般大衆の中に育てることにも役立っていた⁴⁶。これらの雑誌が創刊された時期は、アカデミックな教育を受けた職業画家や美術教師を育成するための制度が確立していく過程で、作品を制作し受容もする、アマチュア画家の層が徐々に厚みを増していくこととなる。

『父の絵具箱』（六興出版、1989年）で娘の三春は、上記の雑誌のほか、椰子の実会結成の翌年、武井が3年生のときに創刊された『白樺』（1910年4月-1923年8月）を挙げている⁴⁷。単行本としては椰子の実会結成の翌年にあたる1910（明治四三）年に刊行された竹久夢二『画集 春の巻』、北原白秋の『邪宗門』（1909年3月）、『抒情小曲集 思ひ出』（1911年6月）、『桐の花』（1913年1日）などを読んだと述べている⁴⁸。諏訪中学校

⁴⁵ 前掲書（「椰子の実会規定」、1909年）ページ表記なし。句読点の有無は原文ママ。引用時、旧仮名遣いは原文ママ、崩し字は現代仮名遣いの表記に、旧漢字は新漢字に直している。

⁴⁶ 五十殿利治『観衆の成立—美術展・美術雑誌・美術史』東京大学出版会、2008年

⁴⁷ 『白樺』については、版画コレクターのオリヴァー・スタットラー（Statler, Oliver, 1915-2002）が画集を刊行した際、武井が影響を受けた画家を次のように紹介している。「初期に決定的な影響を受けたのは、白樺派と呼ばれる画家や文学者のグループ、および彼らによって出版された同名の雑誌『白樺』だったという。白樺派を通じて、セザンヌ、ゴッホ、ゴーギャンの作品に出会ったのである。」（スタットラー、オリヴァー『よみがえった芸術—日本の現代版画』玲風書店、2009年、137ページ）

⁴⁸ 武井三春『父の絵具箱』六興出版、1989年

での在学期間は 1908（明治四一）年 4 月から 1913（大正二）年 3 月であるが、椰子の実会結成から諏訪中学卒業までの期間に夢二の作品を模倣したと思われる筆で描いた絵を盛んに描き、積極的に言葉も付している。[図版 7] に見るように、絵に言葉を添えて表現するスタイルをとっている。なお、北原白秋や竹久夢二の影響は持続的なもので、東京美術学校在学中に港屋を訪れたり、『東京美術学校校友会月報』（第 14 巻第 2 号、1915 年 5 月）に白秋を意識したと考えられる短歌を投稿したりしている。東京美術学校在学中のアカデミックな教育と、アカデミズムの外で自主的に身につけていくこととなる教養については、次の節で扱うが、ここでは作品に描きこんだ落款について一点指摘しておきたい。

竹久夢二から武井が学ぼうとした痕跡については、サインとともに使用する落款の練習にも見ることができる。竹久夢二が『夢二画集 旅の巻』に使用した落款[図版 3]に見られる、丸の中に双葉を描きこんだ形を、武井はノート「一憂草」[図版 1]で繰り返し模倣し、また夢二の使用した図柄の中に新しい形を描きこむことによって自分なりの工夫を凝らした。1912（大正元）年に綴じた冊子『零』の《自画像》[図版 6]には、武井が自分の印として考案したマークを見ることができる。自分の印を作ろうと苦心していることが読み取れる。椰子の実会会員は各々、落款や雅号または俳号を持ち、自分の絵に描きこんでいたと考えられる。絵の中に言葉も書き込む表現方法は、竹久夢二の『都会スケッチ』にも見られる。この画集には、宮武辰夫・田中順之助・久本 D O N（久本信男）・恩地孝四郎・竹久夢二らがともに絵を描き、絵の執筆者ごとのそれぞれの印を使用しているのである。

「椰子の実会規定」に戻るが、研究部の規則によると、月に 2～3 回、土曜の放課後の教室を使って会員同士で作品の相互批評をすること、教師の批評を請うこと、写生のための遠足や旅行をすること、日曜日の作品陳列などを定めていた。また、優秀作品は会の所有として所蔵し、参考作品は研究部が指定していた。

上記の規則のほか、「競技会」や「誌上会合」を必要に応じて行ない、「会の発達」を図った。「会員は全力をあげて会の永続、外界よりの迫害破毀に■[判読できない文字に、朱で「務」と訂正：遠藤]むべし」とあることから、必ずしも周囲の大人から奨励される活動だったとは言えず、あくまでも本人たちの自主的な活動だったことが見て取れる⁴⁹。

椰子の実会は洋画研究を標榜しているが、現時点で確認できている活動成果は、『銀色の籠春の巻』『零』『秋のとばり』『梢と空と落葉と苔と』『白と青と』『白き月と白き湖 一湖

⁴⁹ 前掲書（「椰子の実会規定」、1909 年）ページ表記なし

岸會合一 挿画集八』といったタイトルの、半紙に筆書きの作品を綴じて作った冊子である。「椰子の実会規定」にあるような、八つ切りの画用紙を綴じて作成した冊子としては『紫星』⁵⁰の一冊があるが、椰子の実会の活動の一環として制作していたかどうかは不明である。執筆者の名も雅号で記されているため、現時点で確認されている資料からは、椰子の実会会員との照合をすることができなかった。

『紫星』のほか、残された冊子を見る限り、洋画研究というよりは当時流行していた竹久夢二の模倣に見える〔図版 2・図版 7〕。それに加えて、俳号の百灯のほか、武井は「武井星蹄」という雅号で短歌や詩も作っており、文芸との親近性が見られる。また、それらが瘦肥のある毛筆による線で描かれている。「洋画研究」という目的に沿っているのはむしろ、武井が単独で描き続けていたと見られるスケッチ帳の方である〔図版 8〕。椰子の実会としては、純粋に洋画研究の成果と呼べるような冊子は、現時点で確認できていない。ただ、それは、作成しなかったといったことではない。該当の冊子のうちいくつかは椰子の実会の他の会員の所有になっていた可能性もある。また、武井が東京美術学校の洋画科を志望して上京する際に持ち出し、その後、失われたということも考えられる。しかし、いずれにせよ、現時点では詳細は不明である。

〔図版 4〕の右側の《百灯漫画》に見られるように、自分も含め身の回りの人々を戯画化して、「漫画」と称し描いている。「洋画研究」を標榜して活動する一方で、「漫画」も積極的に描いていた。文章と絵を同一ページに描き・書き込むというスタイルをとりつつ、〔図版 4〕の左側のページのように、自身の作品集に寄せる文章を書簡の形式で掲載していた。〔図版 4〕のページをめくると、次に〔図版 5〕のページが出てくるのであるが、〔図版 5〕左側のページには「百灯画評」と、巻末に作品に対する批評がまとめて記されている。竹久夢二が『夢二画集 夏の巻』を刊行した際、その巻末に、以前に出していた『夢二画集 春の巻』の各方面からの反響を掲載していたこととも結び付けられる。東京美術学校入学のために「西洋画」の研究をしようとしていた一方で、「漫画」という表現様式の踏襲や流行作家である夢二の模倣も同時に行なっていたのである。

武井は「百灯」という俳号を、4年生の1911（明治四四）年8月頃から使い始め、卒業

⁵⁰ 表紙に「No.1 1909」と記されている。目次には「表紙、紫星、小口」とあり、落款が描きこまれているが、目次に見られる雅号や落款の中に武井のものが含まれているかどうかは判別不能である。とはいえ、絵を描くことの好きな友人が集まり、作品を持ち寄っては冊子を作り、回覧したり贈りあったりしていたことが分かる。

まで使用していた⁵¹。「武井星蹄」についてはこの雅号を使っていた時期に関する記録は見られないが、東京美術学校入学以降の作品には用いられておらず、中学生の頃に限定して使用していたものと考えられる。

上述の通り、アカデミックな美術教育を受ける以前の武井は、同時代の美術雑誌の購読や、竹久夢二の刊行した出版物の模倣を通じて、美術愛好家として練習期間を過ごしていた。

1.2.2. 東京美術学校のカリキュラム

武井は1912（大正元）年に中学の最終学年5年生の夏休みに巢鴨宮下町（現在の豊島区南大塚）の長善館に滞在し、本郷洋画研究所に通った。長善館は、旧高島藩の藩校の校名であるが、1891（明治二四）年から旧高島藩控屋敷を利用して長野県出身者のための学生寮となった。現在の所在地は調布市若葉町で、長野県出身者の学生寮である。

当時の本郷洋画研究所は、武井上京と同じ年に、藤島武二（1867-1943）と岡田三郎助（1869-1939）が開設したばかりだった。武井はこの本郷洋画研究所で主に岡田から指導を受けた。本郷洋画研究所でデッサンをはじめとする基礎を学び、受験準備をした。東京美術学校受験に失敗した中学卒業後から、東京美術学校に入学して父の援助で池袋にアトリエを建てる1918（大正七）年9月までの期間、武井はこの長善館で生活した。

武井は1914（大正三）年4月中旬、東京美術学校予備科に入り、同年6月下旬、本科への入学を許可された⁵²。武井三春『父の絵具箱』（六興社、1989年）によれば、受験準備の際に指導を仰いだ岡田は図案科の主任教授で、西洋画科志望の武井は主に藤島の指導を受けていた。在学中の西洋画科の教授は、黒田清輝（1866-1924）、久米桂一郎（1866-1934）、藤島、和田英作（1874-1959）で、学生は好きな教室を選ぶことができた。三春によれば、解剖学を久米に、フランス語を合田清（1862-1933）に学んだ⁵³。本科では藤島の研究室に所属し、本科を卒業後は、研究科に進学し、1年間、エッチングの基礎

⁵¹ 武井武雄『戦中・戦後気促画帳』筑摩書房、2005年（1977年筑摩書房刊『戦中気促画帳』および『戦後気促画帳』の合本）、275ページ

⁵² 『東京美術学校一覧』1915年1月、1・2ページ

⁵³ 前掲書（武井三春、1989年）44ページ、46ページ

を学んだとされる⁵⁴。また、武井は娘の三春に、在学当時は、東京美術学校のマンドリンの先生に就いて、演奏を習ったと話している⁵⁵。武井が挙げた同時代の流行曲は、ユーモレスク、トロイメライ、セレナード（シューベルト、ドリゴ）、ブライダルマーチ、金婚式舞曲、ガボット、女心の歌などで、三春にはグノーのセレナードを教えた。三春によれば東京音楽学校の奏楽堂で開かれる土曜音楽会には、美術学校の学生は会員になることができたため、武井も定期的に聴きに行ったという⁵⁶。三春の述べているような美術学校の生徒を優遇する制度があったかどうかは、『東京音楽学校一覧』からは確認できない。だが、1903（明治三六）年に東京音楽学校生徒有志の歌劇研究会が日本で初めてのオペラ《オルフォイス》を上演した際には、東京美術学校の教授である岡田三郎助や藤島武二らが舞台装置制作に参加しており⁵⁷、両校の間に交流があったことは間違いない。

授業内容に関しては、武井が娘の三春に話した内容や、『東京美術学校一覧』から、確認することができる。「東京美術学校規則」第一章総則第一条からは、武井が在学中、学科には日本画科、西洋画科、彫刻科、図案科、金工科、鋳造科、漆工科、製版科、図画師範科があったことが分かる。図画師範科を除く 7 つの学科が「本科」とされ、「各専門ノ技術家ヲ養成スルヲ主旨トス」と定め、図画師範科は「師範学校、中学校、高等女学校ノ図画教員タルベキモノヲ養成スルヲ主旨トス」と定めている⁵⁸。武井が所属した西洋画科の終了年限は予備科を含めて 5 年間である。授業時数を示す〔表 1〕に見る通り、予備科から卒業期まで、授業は実習が最も時間数を多く設定しているが、『東京美術学校一覧』に掲載の各科授業要旨によれば次のような学習内容が課されている。

「各科授業要旨」には、「主トシテ木炭画、油画ヲ教授シ又鉛筆画、水彩画ヲ併セ授ク特ニ課スル学科ヲ解剖学、遠近法トス」⁵⁹と定めている。各学年における学習内容をまとめ

⁵⁴ イルフ童画館／編「武井武雄年表」（湯原公浩／編『武井武雄の本 童画とグラフィックの王様』別冊太陽 日本のこころ 216、平凡社、2014 年、156・158 ページ）

⁵⁵ 三春によれば「美校の中のマンドリンの先生に就いていて、感じを出して弾くのと楽譜を写すのは上手だったそうであるが、楽譜がちゃんと読めたのかどうかあやしい気がする。」とある。（前掲書（武井三春、1989 年）、48 ページ）

⁵⁶ 前掲書（武井三春、1989 年）48・49 ページ

⁵⁷ 舞台装置のデザインは、山本芳翠が担当し、執筆を岡田・藤島ら東京美術学校教授のほか白瀧幾之助・北蓮蔵・湯浅一郎ら白馬会系の画家が担当、大道具を磯谷建吉が制作した。（『東京藝術大学百年史 東京音楽学校編』第 2 巻、ぎょうせい、1987 年、544 ページ）

⁵⁸ 「東京美術学校規則（大正三年十二月改正）」より。（『東京美術学校一覧』1915 年、34 ページ。1915（大正四）年 2 月改正時には、臨時写真科という新たな学科が加わる。

⁵⁹ 『東京美術学校一覧』1915 年、72 ページ

ると以下のようになる⁶⁰。

予備科 本科に入る前の三か月間、実技と学科を中学校との連絡を図りつつ教授する。

ただし、歴史は東洋美術史の大略

第1年 石膏像による木炭画、油彩（静物画、風景画等）、構図（木炭・水彩・鉛筆）

第2年 モデルによる木炭での写生、油彩（静物画、風景画、構図）

第3年 モデルによる油絵具での写生、油彩（静物画、風景画、構図）

第4年 モデルによる油絵具での写生、油彩（静物画、風景画、構図）

※油彩（静物画、風景画、構図）は学年を追うごとに難易度を高めて課す

卒業期 第一学期 卒業制作の構図

第二学期 第一学期に制作した構図により卒業制作、並行して自画像を描く

上記のうち、風景画は決まった期日に郊外写生を行ない、構図は歴史画・風俗画が課された。

卒業後の1年間は研究科で学んでいるが、武井が研究科に在籍した際に所属したとされる製版科は、「製版及ビ印刷ニ関スル学理ト実地トヲ教授ス」として、「科学ノ応用技術」という位置づけが与えられていた。従って課される授業も、[表2]に見られるように、各科共通科目のほかに数学・物理学・化学・色彩学などが含まれ、そこに図案や写真術といった授業が加わり、商業美術や複製技術といった近代に特有のメディアの進展との連絡が、意図されていることが読み取れる。そのため、授業内容は「古来行ハレシ製版印刷ノ方式ハ其数頗ル多ク之ヲ学習セシムルハ殆ト不可能」とされ、こうした記述からは、「応用」であるがゆえの多様さが見て取れる。製版技術について科学の観点から学ばせるとともに、「本科ノ専門タル製版実習」にあたっては、生徒に各自製版技術の一つ選ばせ、「習熟専修」させるというのがこの学科の目的である。この『東京美術学校一覧』に具体的に列挙されている製版法は、第1学年での各種平版法（直書石版法、転写石版法、写真版法、金属平版法）や、第2学年での写真を応用した製版法（コロタイプ法、亜鉛凸版法、網目版法、三色版法、電胎版法）、第3学年の凹版術（写真凹版、写真電気凹版）などである。

研究科での学習内容は下記の通りに自分自身で決めて、学校の側では「予メ之ガ順序ヲ立テズ」、研究科設置の目的は学生自身が「要ハ研究ノ実ヲ挙グルニ」とあるとする。これは、

⁶⁰ 『東京美術学校一覧』1915年、73ページ

次のような文言で定められている。

研究生ハ各科卒業生ニシテ尚其実技ヲ研鑽セントスルモノノ為ニ設クル所ニシテ其学修科目ハ各自ニ於テ選択スルモノナレバ予メ之ガ順序ヲ立テズ要ハ研究ノ実ヲ挙グルニアリ在学年限ハ三ヶ年以内トス⁶¹

あくまでも卒業生の自主的な意欲に任せ、学校の指定したカリキュラムをこなすことや成績の評価などを問題とするのではなく、「研究ノ実」すなわち今後の創作活動に活かすことのできる技能を身につけることを目的として設置されたことが分かる。東京美術学校研究科在籍中の学習について、武井は後年、「相不変裸ばかり描いて一年過ごしてしました」と回想している⁶²。

[表 1] (51 ページ参照) と [表 2] (52 ページ参照) で確認できる通り、東京美術学校の本科では音楽教育は特に定めていない。武井がマンドリンを習ったのは、東京美術学校校友会の音楽部だったと見られる。「東京美術学校校友会規則」によれば、東京美術学校校内に事務所が設置され、その主意は「本会ハ会員ノ志操ヲ正シ相互ノ親睦ヲ全ウシ心身技能ノ発達ヲ図ルニアリ」とする⁶³。会員は東京美術学校職員と生徒全員で、卒業生は特別会員とされた。文学部・体育部・音楽部・写真部の設置を定める第十七条、音楽部設置の目的を述べる第廿一条を以下に引用する。

第十七条 本会ハ会旨ヲ全ウセンガ為ニ文学部体育部音楽部写真部ヲ置ク其必要ノ細則ハ各別ニ之ヲ定ム⁶⁴

上記に見る通り、武井が在学中には、文学部・体育部・音楽部・写真部が存在していた。

⁶¹ 『東京美術学校一覧』1915 年、85 ページ

⁶² 武井武雄「エッチングと私」(『書窓』第 3 巻第 5 号、1936 年 11 月、523-525 ページ) 524 ページ。同じ記事で、武井は、研究科で製版科を選択した理由については「何か一つ油絵以外の仕事で今の社会機構の中に必要な、そして絵かきのやるべき項目を選んで申出る」という指示があったことだとしている。その後、大正後期に西田武雄(1894-1961)の誘いがあった。実際に武井がエッチングを始めたのは、1931(昭和六)年に西田が日本エッチング研究所を立ち上げ、国産プレス機が入手可能になってからだとしており、そうして制作した初めての作品を同じ巻号の『書窓』に掲載している。

⁶³ 『東京美術学校一覧』1915 年、228 ページ

⁶⁴ 『東京美術学校一覧』1922 年、304 ページ。

東京美術学校内で音楽を学ぶ機会があるとすれば、この、同校校友会の音楽部が最も容易にアクセスできる場であったと考えられる。音楽部に関しては、1903（明治36）年11月改正時から「東京美術学校校友会規則」に記載が始まった。武井在学中の音楽部に関する規定は、次のようなものである。

第廿一条 本部ハ音楽ノ思想ヲ発達セシムルヲ以テ目的トシ音楽ニ関スル講話演奏ヲナシ並ニ斯道ノ名手ヲ延キ其ノ講究ヲ為スモノトス⁶⁵

この音楽部は、「音楽ノ思想ヲ発達セシムル」ことを目的として設置されており、引用した第廿一条の規定からは、この部に所属する者は、講義や実技指導を受けることなどを定めていたことが分かる。

日本でマンドリンの普及・教育に努めたのは東京音楽学校でチェロの授業補助をしていた比留間賢八（1867-1936）である。1901（明治三四）年、留学から帰国時にマンドリンとギターを日本に持ち帰った。音楽部設置の中心人物となったとされる岩村透（1870-1917）は英語と西洋美術史を担当する教授で、音楽部設置の際、比留間にマンドリンを習っている⁶⁶。東京美術学校校友会の音楽部は、声楽部と器楽部（マンドリン）で構成されており、武井は音楽部の中でも、特にこの器楽部でマンドリンの練習をし、写譜をしたものと考えられる。

マンドリンは当時としては新しい楽器であり、竹久夢二の『夢二画集 花の巻』（1909年）には、この楽器を持ち窓辺にもたれかかる夢二の口絵写真がある。武井もまた、後年、『お断の卵』（1923年）に短編「化けマンドリン」を収録している。

東京美術学校での学習はデッサンが中心の教育である。だが、校友会音楽部でのマンドリンのように、同時代に流行した文化現象との接点も見ることができる。次に、そうした学校の外での文化受容も含めて、もう少し視野を広くして学生時代の武井の周辺の状況を見ていきたい。

⁶⁵ 『東京美術学校一覽』1922年、304ページ。写真部は1916（大正五年）6月改正時より見られなくなる。

⁶⁶ 南薫造「岩村先生とマンドリン」（『岩村透男追憶集』岩村博、1933年、63-67ページ）なお、武井が入学した1914（大正三）年には岩村は休職してヨーロッパに外遊し、その後、同校に復職することはなかった。

1.2.3. 同時代の文化受容

武井は晩年になってから、東京美術学校に入学する以前、竹久夢二の「みなとや」⁶⁷を訪れたことを回想している。だが、夢二が日本橋区呉服町に港屋を開店したのは1914（大正三）年10月のことである。武井が入学した年の『東京美術学校一覽』の「学年歴 大正三年ヨリ大正四年ニ至ル」⁶⁸を見る限りでは、東京美術学校予備科の授業が始まるのは同年4月、予備科の授業が終わり本科への入学許可が決まるのが6月下旬、7月11日より夏季休業に入り、9月11日に東京美術学校の第一学年が始まる。このように武井の記憶と若干のずれが見受けられる。とはいえ、この時期は、武井の習作期において、美術愛好家の少年という立場での自主的な学習から、プロフェッショナルの画家を目指したアカデミックな美術教育へと移行していった切り替えの時期である。正確な年代を問題にするよりは、節目となる出来事として回想したのだということを重視し、視野を同時代の文化受容へと広げる。

竹久夢二の受容については、武井より4年早い1910（明治四三）年に東京美術学校予備科に入学していた恩地孝四郎（1891-1955）が例として挙げられる。恩地は『夢二画集 春の巻』（1909年）の感想を夢二に書き送り、この恩地の感想文が『夢二画集 夏の巻』（1910年）巻末の読者の頁に掲載される。人気作家となっていた竹久夢二を慕い、集った若い画家には、恩地、田中、藤森ら『月映』の画家のほか、宮武辰夫、萬代恒志、久本信男、香山小鳥、東郷青児、渋谷修などがある。こうした影響関係は、「夢二学校」と比喩的に呼ばれているのだが⁶⁹、恩地はアカデミックな教育にはなじまず、東京美術学校への入学と退学を繰り返し、卒業には至らなかった。恩地は、田中恭吉（1892-1915）、藤森静雄（1891-1943）とともに版画と詩の同人雑誌『月映』（洛陽堂、1914年9月-1915年11月）を刊行。この『月映』は田中の死で終刊するが、夢二の影響を受けつつ、抒情と抽象という要素を結びつけた、言葉と版画による表現の試みだった。「椰子の実会規定」で指定された雑誌の一つである『方寸』もまた、山本鼎・石井柏亭・森田恒友らの自画自刻の創作版画を掲載したもので、『月映』はその後発雑誌だったとも言える。創作版画での恩地は有名・無名の版画青年たちにとってリーダーのような存在の一人で、小野忠重（1909-1990）、藤

⁶⁷ 武井武雄『武井武雄・メルヘンの世界』諏訪文化社、1984年、57ページ（『刊本親類通信』第145号（1980年春号）より再掲）

⁶⁸ 『東京美術学校一覽』1915年、1・2ページ

⁶⁹ 池内紀『恩地孝四郎 一つの伝記』幻戯書房、2012年、67ページ

牧義夫（1911-1935）、畦地梅太郎（1902-1999）など後発の版画家の模範となった。だが、こうした恩地の後輩にあたる版画家たちも、やはりアマチュアの作家だったことを指摘しなければならない。

武井も恩地と同様、竹久夢二の『夢二画集 春の巻』を手にしていた青年の一人だが、恩地とは対照的に、東京美術学校を卒業し、さらに1年間、研究科に在籍している。武井と恩地の交流は美術学校を離れてから、雑誌記事や作品制作などに表れ始める。恩地が編集する雑誌『書窓』第2巻第5号（1936年11月）では武井武雄小特集が組まれている。さらにこの恩地からの誘いで、武井は1944（昭和一九）年に日本版画協会の会員になり、以後、多くの木版画を制作する。

武井の習作期は、アカデミックな美術教育を経ずに創作活動を行なう、アマチュアの作家を中心とした新しいタイプの若手作家が育成されていく時期に重なっている。武井はそうしたアマチュアという創作活動の在り方は椰子の実会の「洋画研究」を通じて経験していたが、自身はアカデミックな教育の場に身を置き、そこで職業画家としての修行をすることを選択した。

恩地ら『月映』の画家を生み出す土壌となった雑誌における版を使用した表現について、寺口淳治・井上芳子による調査と目録⁷⁰が作成されている。1910（明治四三）年から1915（大正四）年までの60タイトル、3000冊が考察対象となっている。同論文はこれらの雑誌に見られる、印刷媒体における版を使用した表現を「版表現」⁷¹と呼んでいる。ここで言う「版表現」とは「版による効果を意識した上での表現」という意味で用いられているのだが、「挿画、俳画、コマ画、草画、版画、漫画など」⁷²といったように、様々な名で呼ばれる表現技法や表現様式が混在している。寺口・井上が目録作成の対象とした時期には、有名無名の画家や文筆家による多くの雑誌が刊行されており、版形式や原画と印刷物との関係も「ペンや筆で描かれたものが木版や金属凸版、石版、写真版などで印刷されていたり、もとより木版で作られたものがそのまま印刷、あるいは別の版に置き換えられていたり」⁷³というように、多様である。「版表現」という呼び方をする背景には、単体として見

⁷⁰ 寺口淳治・井上芳子「大正初期の雑誌における版表現—『月映』誕生の背景を探って—」（東京文化財研究所／編著『大正期美術展覧会の研究』中央公論美術出版、2005年、689-740ページ）

⁷¹ 前掲書（寺口・井上、2005年）739ページ

⁷² 前掲書（寺口・井上、2005年）739ページ

⁷³ 前掲書（寺口・井上、2005年）739ページ

たときには脈絡のない、多くのバラバラの作品を、一定の志向性を保持した作品群として捉えることで、文化現象における影響関係をダイナミックに描き出そうとする意図がある。

「椰子の実会規定」で指定された雑誌類や、娘の三春が『父の絵具箱』で取り上げた作品から判断すると、武井ら「椰子の実会」の少年たちが摂取したのは、主にこうした「版表現」である。「版表現」を手描きの毛筆の線により模倣していた。竹久夢二の画集を模倣したことに関しても、そうした多くの「版表現」の一端として夢二のイメージを受容し、自作の冊子に取り込んでいったのだと考えられる。

また、先発雑誌にあたる『みづゑ』や『美術新報』などが有名無名の作家たちにどのような方向性を与えていたかに関してだが、五十殿利治の『観衆の成立―美術展・美術雑誌・美術史』（東京大学出版会、2008年）に、美術雑誌の投稿欄の分析を通じた考察がある。五十殿が調査対象としたのは、1900年代から1930年代初頭までの『美術新報』（1902年3月・1920年2月）、『中央美術』（1915年10月・1936年12月）、『みづゑ』（1905年7月・1992年6月休刊）である。

このうち椰子の実会が購読していた雑誌は『美術新報』と『みづゑ』、そして、『方寸』（1907年5月・1911年7月）である。五十殿は『みづゑ』を、大下藤次郎（1870・1911）が「水彩を普及する全般的な教育活動」を意図して発行した、水彩画の独学者の自己研鑽を促すための雑誌として位置づけた上で、次のように述べている⁷⁴。

独学者は自作を送って添削を受けるだけでなく、春鳥会から大下らの作品を借り受けて、手本として学んだり、大下たちが地方で開く講習会に参加したり、あるいは地元の愛好者とともに支部を結成して、小学校などの施設を借りて展覧会を開き、自作や手本を展示しながら成長を確認するとともに、そうすることで観衆を開拓することが可能であった。⁷⁵

この論旨に従うと、『みづゑ』はアマチュア画家を育てることで、作品を受容する層も同時に育てていた、ということである。椰子の実会が『みづゑ』の購読を始めたのは1909（明治四二）年頃からのことであり、徐々に美術の受容層が形成されていった時期に、画家になるための習作を始めていたということになる。五十殿はこの『みづゑ』が開拓した

⁷⁴ 前掲書（五十殿、2008年）215ページ

⁷⁵ 前掲書（五十殿、2008年）215ページ

アマチュア水彩画家を次のように特徴づける。

通信教育によって成長した水彩画家はそのままプロになるのではない、むしろアマチュアとして専門家に負けない芸術への愛を育むのである。重要なことは、それは信仰告白にも似た、芸術愛であり、その告白の場としての投書欄はなくてはならない存在であったという事実である。⁷⁶

武井はアマチュアとして「芸術への愛」を育むのではなく、アマチュア芸術家を指導し、励ますプロフェッショナルの側に立つことを選択した。のちに指導者という立場から新聞の文化欄の取材対応や雑誌『コードモノクニ』を舞台に後輩画家の発掘などを行うことになる。武井が後年演じることになる、アマチュアを導くプロフェッショナルの指導者というモデルは、恩地孝四郎のような先輩画家や大下藤次郎の雑誌『みづゑ』が既に提供していたということになる。

ただし、正規の美術教育を受けていないアマチュア芸術家が、「観衆」ではなく一個の表現者の位置に立とうとした場合、厳しい批判にさらされる可能性もあったということを指摘しておかねばならない。たとえば武井ら椰子の実会の少年たちが「有益なる洋画書籍」として参考にしていた『方寸』の第4巻第5号（1910年7月）の書評「方寸書架」にはイニシャル T.M による『夢二画集 春の巻』『夢二画集 夏の巻』への批判がなされる。

今の若い男女、十七八から廿一二の間の平凡人種の心持といふものを巧みに想像して居る夢二君の画が之れ等の平凡青年に受けがよいといふのも尤である。⁷⁷

このようにまず、これらの画集を歓迎した「若い男女」を「平凡人種」と断じた上で、
、 、 、 、
「夢二君が素人画家として、又一種の女性描写家として世間に高評ある点と作家としての価値の極貧しい点とを此処に批評するつもりであつたけれども」⁷⁸と、翌月の号にまたがつてさらなる批判を書くことを予告する。この予告の通り、次の号の「方寸書架」では、「柏」の署名で、『夢二画集 旅の巻』（1910年7月）について、印刷の版の扱いの粗雑

⁷⁶ 前掲書（五十殿、2008年）216ページ

⁷⁷ 森田恒友「方寸書架」（『方寸』第4巻第5号、1910年7月、15ページ）

⁷⁸ 前掲書（森田「方寸書架」1910年7月、15ページ）

さを指摘しつつ、夢二自身の作風について「京都へ行かうが富士へ登らうが、君の画は CHARACTER を出すことに適して居ないから、特別の興味を呼起すやうなものは出来なひ」⁷⁹としている。

先の MT が傍点まで付して竹久夢二を「素人画家」と呼んだ際の「素人」が、いわゆるアマチュアという意味でないことは、明らかである。作品を金銭と交換できるか否かという点についての「素人／玄人」という線引きで考えるならば、夢二は『方寸』同人の誰よりも玄人であったに違いない。だが、東京美術学校や洋画研究所、あるいは特定の日本画家の門下での修業を経ないで新聞や雑誌への投書から始めて絵や文章を売り出した夢二は、『方寸』同人からは「素人画家」と見られ、その通俗性や感傷が嫌われていたということが見て取れる。ただし、さらに第 4 巻第 12 号（1910 年 12 月）の「方寸書架」では『夢二画集 秋の巻』（1910 年 10 月）と『夢二画集 冬の巻』（1910 年 11 月）について、T 生の名で次のようなコメントが見られる。

アマチュア

一体素人画家として出立した君が画才は甚だ甘い、而し君は一種の強い憧憬を持つ、其君が憧憬には全然感服はし難い乍らも、又全く反対の情緒を持つ者でも、兎も角君には一種の香ひのあることをいなみ得ぬであらう、⁸⁰

T 生は「一種の香ひ」を評価しつつも、夢二の作風にある「一種の強い憧憬」のために「自然の微細なる感情、現象を等閑に附する」ことを惜しみ、「君にすゝむべきは人間のあらゆる感情、自然の微細なる現象状態の観察である」と、画集中に「自然の香ひのする写生」があることを歓迎している⁸¹。「憧憬」を描く作風に「一種の香ひ」、すなわち夢二に特有の雰囲気描かれていることを評価せざるを得ないが、それはあくまでも「平凡人種」に歓迎される「素人画家」としての評価であり、自分は認めないと述べているのである。『方寸』同人たちに言わせれば「素人画家」である竹久夢二であるが、流行作家としての存在が大きくなり、黙殺することは不可能だったことがうかがえる。

夢二の存在を認めるにせよ、認めないにせよ、『方寸』同人に見られる、夢二の中の通俗性を嫌うコメントは、武井が 1927（昭和二）年に同業者の画家たちと共に結成する日本童

⁷⁹ 石井柏亭「方寸書架」（『方寸』第 4 号第 6 巻、1910 年 8 月、15 ページ）

⁸⁰ 森田恒友「方寸書架」（『方寸』第 4 巻 12 号、1910 年 12 月、15 ページ）

⁸¹ 前掲書（森田「方寸書架」1910 年 12 月、15 ページ）

画家協会での、本田庄太郎の除外〔第 2 章〕とも響き合う。文化の担い手や指導者としての自覚を持つ画家たちにとって、通俗的な画家は、自身の活動の助けにはならない存在、むしろ妨げであると見做されていたのである。

在学中の武井の文化受容について、最後にもう一点、挙げておかねばならないのは、文芸作品に見られる北原白秋の影響である。武井は東京美術学校 2 年次に、『東京美術学校校友会月報』に短歌 12 首を投稿している。

「来れるは春か」「JOKER の気紛れか」

彩さへ外^との面^もの春の悲しきに銀の月夜となりけるかな

春の陽^ひの窓に到れば惚れ惚れとわれにも非らで鳴く春の鳥

底合に子犬鳴くなりほのぼのと今日も暮れゆく夕日のうちに

我家の見ゆれば夢か思ひ出か曇りゆく眼にジキタリス咲く

帰り来^こし家に春雨そそぐ日の落の萌黄はぬれてなつかし

「さいかち」に淋しき小鳥泣きければ今日も涙に落つる春の日

若草に影黒々と置いて行く我北国の空の春鳥

赤き土軽ろく踏みしめ行く踵靴に悲しや春の草笛

何思ふ春の小鶉細つそりと細の粉雨にぬれて立つ時

黄なる雨春のかのみに降りそそぎ今日も暮れゆけ君思いつつ

残雪のうちにほのぼの下諏訪の駅は光れり遠く小さく

斑^{だら}斑^{だら}の山の麓^たの葱^たの畑^た淫^たはれたえだえ鳴ける黒猫⁸²

これらの短歌には、白秋への憧憬を見て取ることができる。たとえば、武井の1首目（「彩^とさへ外^もの面の春の悲しきに銀の月夜となりにけるかな」）は、『桐の花』の「銀笛哀慕調」の「I 春」「春の鳥な鳴きそ鳴きそあかあかと外^との面^もの草に日の入る夕」⁸³を受けて、「夕」は「月夜」に、「春の鳥」がさえずりやまないという音声のモチーフは「彩さへ」で始まる色彩へとずらされ、歌いこまれる。あるいは、ジキタリスという花（「我家の見ゆれば夢か思ひ出か曇りゆく眼にジキタリス咲く」）についても、『桐の花』の中の小品「昼の思」にも符合する部分がある。

六月が来た、なつかしい紫のジキタリスと苦い珈琲の時節、赤い土耳其帽の蛍が萎え、
憂鬱な心の蟾蜍^{かげ}がかやつり草の陰影から啼き出す季節――⁸⁴

色彩・味覚・聴覚など感覚を言葉で表現しようとする白秋の「私の歌にも欲するところ
は気分である、陰影である、なつかしい情調の吐息である」⁸⁵といった、気分や陰影など、
感情と感覚とが結びついた表現を取り込もうとする意図が見られる。感覚・感情の表現は、
『少女画報』への作品執筆のほか、『花の伝説』（実業之日本社、1926年）や『詩集 花園
の車』（フタバ書房、1927年）などに活かされることになる。

⁸² 『東京美術学校校友会月報』第14巻第2号（1915年5月）、30・31ページ

⁸³ 北原白秋『桐の花』東雲堂、1913年（復刻版1981年、ほるぷ出版）、27頁

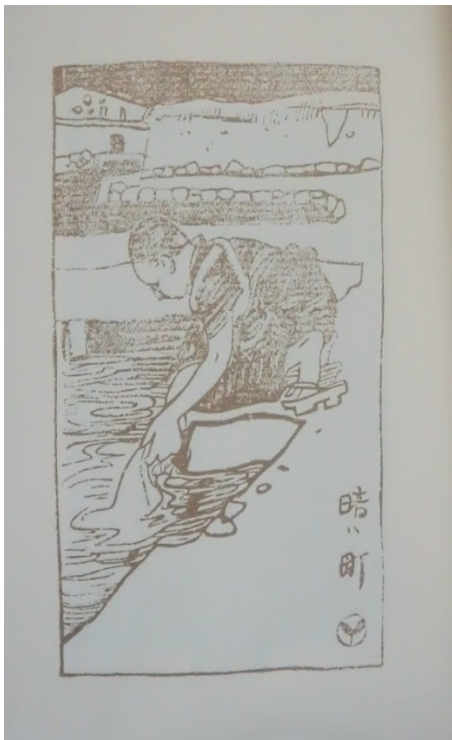
⁸⁴ 前掲書（北原、1913年）103頁

⁸⁵ 前掲書（北原、1913年）22頁

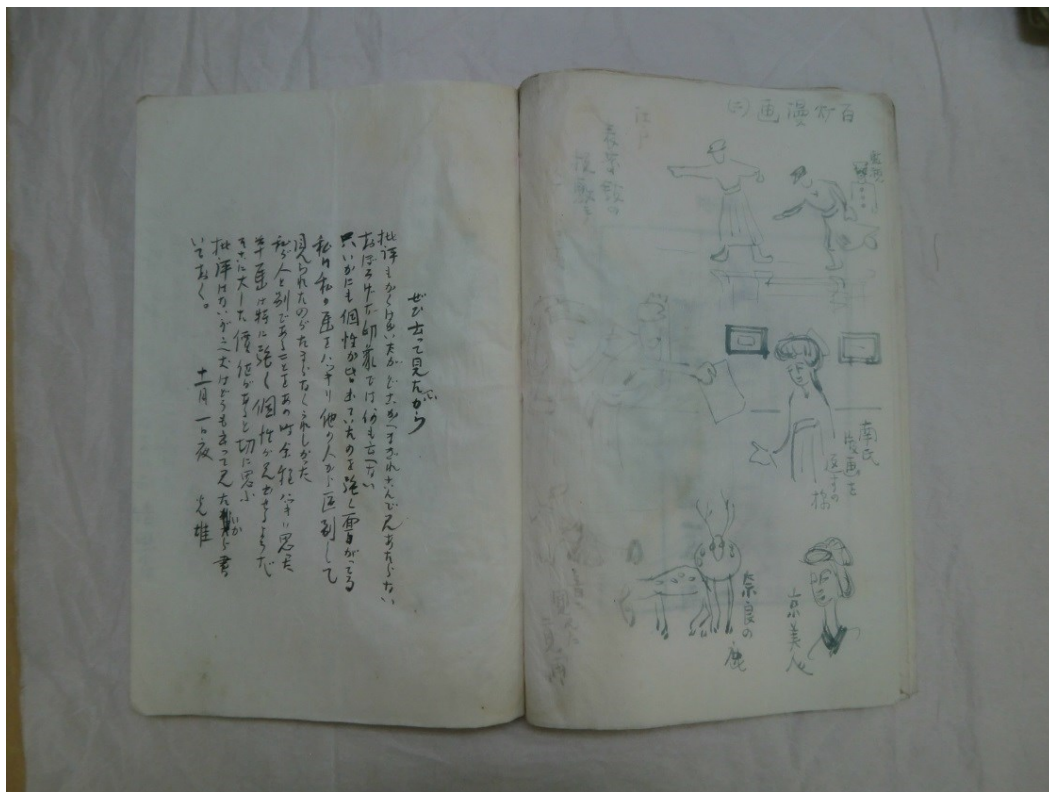
45



図版 2 竹久夢二《この花幼稚園にて》(竹久夢二『夢二画集 旅の巻』洛陽堂、1910年、ページ表記なし)



図版 3 竹久夢二《暗い町》(竹久夢二『夢二画集 旅の巻』洛陽堂、1910年、ページ表記なし)



図版 4 右 武井武雄《百灯漫画（二）》 左 光雄「ぜひ云つて見たいから」

1911 年 11 月 3 日「秋のとばり 二」より（ページ表記なし、「明治四十四年十一月三日

武雄綴る」とあり）イルフ童画館蔵

ぜひ云つて見たいから

批評もかくはかいたがどこかへまぎれこんで見あたらない

おぼろげな印象では、何も云へない

只いかにも個性が皆出ていたのを強く面白がつてる

私は私の画をハッキリ他の人から区別して

見られたのがたまらなうれしかった

私が人と別であることをあの時全体ハッキリ思った

草画は特に強く個性が見出せるようだ

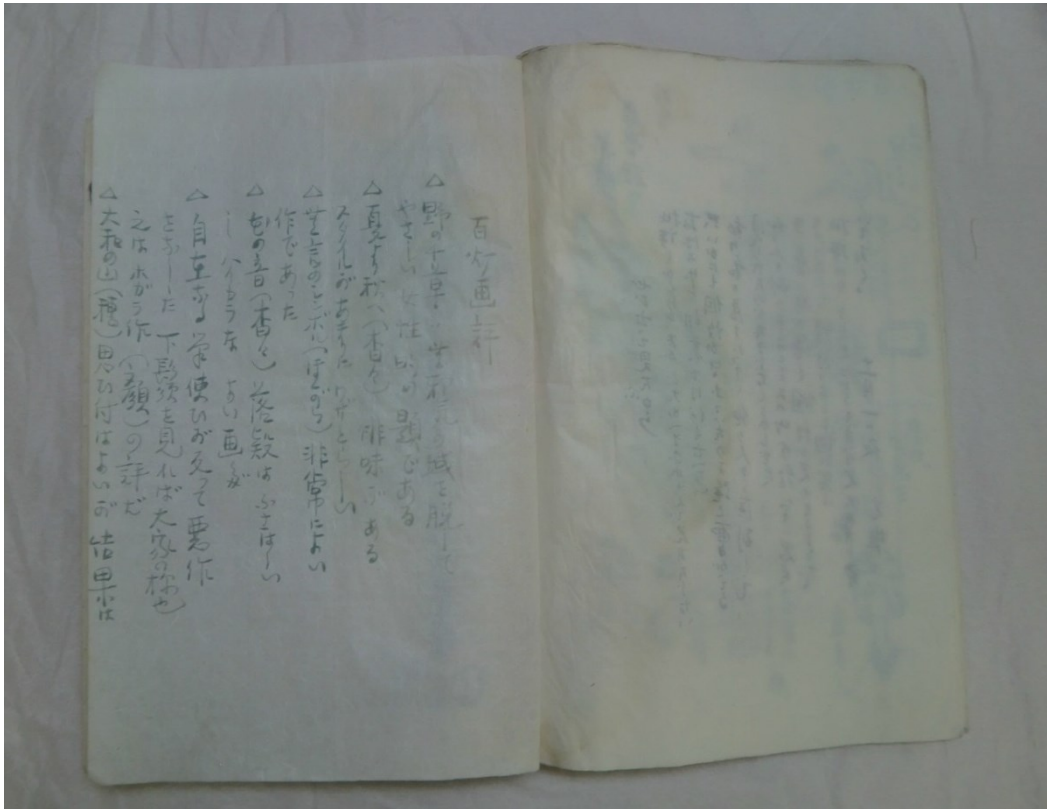
そこに大した価値があると切に思ふ

批評はないが之丈はどうも云つて見たいから書

いておく。

十一月一日夜

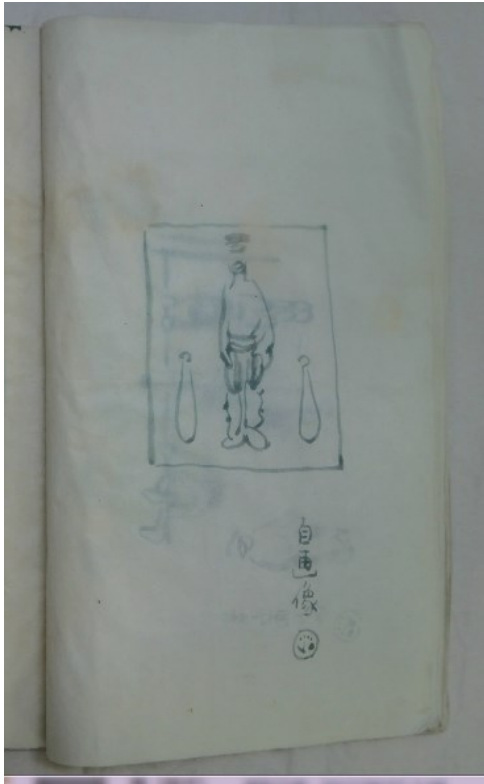
光雄



図版 5 「百灯画評」(左側のページ)

「秋のとばり 二」より(ページ表記なし)

百灯画評	
△野の千草	無邪気の城を脱して
やさしい女性的の題である	
△夏より秋へ(香々)	俳味がある
スタイルがあまりに	ワザとらしい
△無言のシンボル(ほくでら)	非常によい
作であった	
△■の音(香々)	落款はふさはしい
しハイカラな	よい画だが
△自立する筆使いが反って悪作	
を■■した下鬚を見れば大家の様也	
之はホガラ作(顔)の評だ	
△大和の山(穂)	思いつきはよいが結果は



図版 6 武井武雄《自画像》1912年1月1日

「雫」より（ページ表記なし、「1912.1.1 トヅ」とあり） イルフ童画館蔵



図版 7 「草画集七 銀色の籠春の巻」より（ページ表記なし） 1912年4月8日

イルフ童画館蔵 詩文：百灯（武井の俳号）、署名：TAKE



図版 8 武井スケッチ帳 c.1911年 イルフ童画館蔵

備考 表 中括弧内ノ時数ハ図画教員志望者ニ限リ実習時間内ニ於テ之ヲ課ス 外国語ハ英語仏語ノ中其ノ一ヲ選択セシム	課 目	毎週教授時 数					修 身	実 習	解 剖 学	遠 近 法	美学及美術史	歴史及考古学	外国語	用器画法	毛筆画	教育学及教授法	体育	計
	予備科	一	二四									歴史 三	二	八			二	四〇
	第一学年	一	三一						二		西洋絵画史二		二		(四)		二	四〇
	第二学年	一	二九						二		西洋絵画史二	西洋考古学二	二		(四)		二	四〇
	第三学年	一	二九						二		西洋彫刻史二	風俗史 二	二		(四)		二	四〇
	第四学年	一	三三								美学 二		二	(三)	(四)	(三)	二	四〇
	卒業期	不定時	卒業制作不定時															

表 1 東京美術学校西洋画科履修科目（「東京美術学校規則」第二章学科課程より）

「東京美術学校一覧」従大正 10 年至 11 年、36・37 ページ

計	体 操	外 国 語	実 習	美 学	絵 画 及 図 案	製 図	図 案 法	材 料 及 薬 品	製 版 術	印 刷 術	写 真 大 意	光 化 学	色 彩 学	科 学 実 験	化 学	物 理 学	数 学	修 身	課 目	
四 〇	二	英 語 二	一 五		四	三			二		二		一	三	二	一	二	一	第 一 学 年	毎 週 教 授 時 数
四 〇	二	英 語 二	一 八	二	四		二	二	二	二		一			二			一	第 二 学 年	
四 〇	二	英 語 二	三 〇						二			一			二			一	第 三 学 年	

表 2 東京美術学校製版科 履修科目（「東京美術学校規則」第二章学科課程より）

「東京美術学校一覧」従大正 10 年至 11 年、44・45 ページ

第 2 章 「童画」言挙げと確立、創作活動の広がり（27・44 歳、1921・1938）

第 2 章は、武井の初期の創作活動を考察対象とする。特に中心となるのは、武井が子どものための絵を「童画」というジャンル名によって一般に向けて提案した時期である。ここで扱うのは、子どものための芸術に参加し始めた時期から、創作玩具や、後年「刊本」と呼び本格的に取り組むことになる、私刊豆本の制作を始めるまでの時期である。

第 2 章は 3 つのパートで構成する。まず、「2.1. 『子どものための芸術』への参入」として、収入源を求めている武井が初めて子どものための絵を描くまでの経緯を跡付ける。

次の「2.2. 関東大震災の衝撃」では、1923（大正一二）年の関東大震災が同時代の文化に及ぼした影響と武井の図案の仕事を視野に入れつつ、「童画」言挙げの内容を詳述していく。その画期となる個展「武井武雄童画展覧会」について語る際、武井は「関東大震災の翌年」という言い回しをしていた。実際に展覧会が開催されたのは関東大震災から 2 年後の 1925（大正一四）年のことである。武井にとって関東大震災は「武井武雄童画展覧会」の枕詞になっているが、この災害が同時代の文化に及ぼした影響を考慮に入れつつ、武井による、服飾や居住空間への「童画的なもの」の提案や諷刺への傾斜などを論じる。

「2.3. 創作活動の広がり」では、童画制作以外の活動を追い、創作を職業として成立させるための同業者同士の互助・著作権保護運動にも目を向ける。権利運動も視野に入れることで、挿絵の在り方に関する思索の深まりを見ていくことができる。また、武井は童画の起源を日本の各地に分布する郷土玩具に求め、自身の仕事を歴史的に位置付けることを試み、『日本郷土玩具』（東の部・西の部、1930 年）を著した。この収集と執筆に対応する実践として、武井は ILF・TOYS（イルフトイス）と命名した創作玩具を作り始めた。「イルフトイス」は 1929（昭和四）年に日本橋の三越で開催された展覧会を最初に、1935（昭和一〇）年に「武井武雄主宰創作玩具展」と名を変えて 1939（昭和一四）年まで毎年開催されている。この展覧会の第一回に景品として小型の絵本を頒布したことが、武井の後半生のライフワーク「刊本作品」制作開始のきっかけとなる。1938（昭和一三）年、アオイ書房から刊行する『地上の祭』の、3 年に及ぶ制作に着手すると武井は、造本美術に魅了される。

武井の創作意欲の広がりを通じて、「童画」というジャンルの確立がどのように図られたのかを論じていく。

2.1.「子どものための芸術」への参入

このパートでは、武井が子どものために絵を描き始めるきっかけとなった『子供之友』への執筆、また、企画段階から関与することで「子どものための芸術」の世界により深く分け入ることとなる、『コードモノクニ』の創刊など、武井の創作活動のごく初期を考察する。このパートで問題となるのは、武井がいつ頃から子どものためのイラストレーションに、本業として本格的に取り組み始めたかということである。後述のように、武井が最初に手掛けた単行本は1923（大正一二）年の『お隣の卵』であり、武井自身もこれを子どものための絵を描いた初めての仕事と認識していることに間違いはない。だが、この時期ではまだ自分を童画家とアイデンティファイしていない。武井は子どものための絵を生計のために描き、留学やその後の画家としてのキャリアを築くための人脈づくりも視野に入れて絵や文章の執筆に取り組んでいたと考えられる。

2.1.1. 最初期の作品 『子供之友』『コードモノクニ』

武井三春『父の絵具箱』（六興社、1989年）によれば、武井は、中学時代の洋画研究会「椰子の実会」会員でもあった友人、篠達喜人（1894-1989）がクリスチャンになった縁で、野邊地天馬（野邊地三衛門、1885-1965）の紹介により、1922（大正一一）年頃から子どものための絵を描き始めたという。だが、鳥越信／編「武井武雄年譜」⁸⁶には、1921（大正一〇）年、28歳の年に「絵雑誌『子供之友』（婦人之友社）、『日本幼年』（東京社）などに子ども向きの絵を描き始める」という記述があり、武井武雄童画美術館（イルフ童画館）の展覧会で開催された展覧会図録でも武井の執筆開始時期（1921年）を確認することができる⁸⁷。本稿でも、武井の「子どものための芸術」への参入は1921（大正一〇）年頃と見て、考察を進めていく。

『父の絵具箱』には、武井が野邊地から挿絵の仕事を紹介されたときに課された課題は、次のようなものだったと記されている。

⁸⁶ 高橋洋二／編『別冊太陽 絵本名画館 武井武雄 おとぎの国の王様』平凡社、1985年初版第一刷、1998年初版第二刷、131-133ページ

⁸⁷ 絵雑誌『子供之友』で活躍した主な画家たち一覧表によれば、武井の執筆時期は1921-1929年、1936-1938年である。（『ふたたび花ひらく…童画 子供之友 原画展 イルフ童画館開館1周年特別展』日本童画美術館イルフ童画館、1999年、40ページ）

○電車に乗っていてあなたの隣にライオンが座ったらどうしますか？

○もしあなたの家の玄関に桃太郎が訪ねて来たらどうしますか？⁸⁸

この2点の課題に対し、武井は「玄関で桃太郎を見てウワッと驚いている女の子」と「シルクハットを被ったライオンが足を組んでふんぞり返って座っているのを見て、たまげて目を丸くしている男の子」⁸⁹を描いて応じたという。生前の武井が取材に応じた雑誌のインタビュー記事⁹⁰にも同様の記述が見られる。

上記の課題に基づいて描かれた作品は現時点まで確認されていないが、たとえば《はねや》(『子供之友』第8巻第10号、1921年10月)[図版1]から、武井がどのように描くことを期待されていたかをうかがい知ることができる。この作品に描かれるのは、擬人化された鳥や生き物が暮らす水辺の町である。作品全体を見ると架空の町の鳥瞰図となっており、町の景観が一望できるが、その描写は細かく、50以上の鳥や獣が描きこまれており、それらは画面の構成要素の配置によって整理されている。

鳥たちが生活する町は、左右二本の線路に挟まれており、左側の線路の向うには水辺があり、鳥たちがボートを浮かべている。右側の線路には汽車が描きこまれ、「くちばし」駅の駅舎がある。絵の構成に関する解釈には幾通りもの可能性があるが、ここではそうした可能性の一つとして、画面右側の駅舎から出発して、右手前から左手前へ、そして左手前から中央奥へという登場人物たちの動きを画面の流れとして見ていく。そうすると、登場人物を次のような順番で見えていくことになる。駅舎からは人力車が走っており、その前を軍服姿の鷺が行進し、鷺の向かう先には手紙を運ぶ燕とモールス信号を打つ燕がいる。燕の向うには、鼻の火消し、日傘を差す白い鳩の看護婦、大八車を押す鳥、線路を整備する鶴が、左側の線路に沿って描きこまれる。町の中心、画面中央で羽を売るのはねやには店員の鳥と客の四足の獣が描かれ、看板(「出物大安売 はね屋鳥兵衛」)を掲げる屋根の上には、購入した羽を背中につけて空を飛ぶ鼠が描きこまれる。視線を導く仕掛けは手の込んだものであり、左側の線路の脇に描かれた二本の木、はねやの幟、汽車から排出される煙はどれも左から右へと流れて、風向きが分かるように描かれている。

⁸⁸ 武井三春『父の絵具箱』六興出版、1989年、71ページ

⁸⁹ 前掲書(武井三春、1989年)71ページ

⁹⁰ 武井(談)・岩村和朗(インタビュー)「先輩訪問」(『絵本』第1巻第1号、1973年5月、117-120ページ)

このようによく整理された画面のなかで、擬人化された鳥たちのうち主要な鳥、すなわち、鷺、燕、梟、鳩、鳥、鶴には、それぞれ職業（軍人、通信、火消し、看護婦、左官、線路の整備）がある。つまり、この一枚の絵によって、職業を持ち、働いている人間の生活を、鳥の姿を借りた空想の世界として描き出そうとしていると考えられる。鳥が羽を製造し、獣に販売するという奇抜な発想を動機とし、架空の町を描いているものの、町で見かける様々な仕事を子どもたちに見せるという教育的配慮も読み取ることができる。この作品に見られる擬人化と、流れのある構図は、教育的な絵解きと、奇抜な場面設定や描かれているものを目で追う楽しみを両立させようとしていると考えられる。

『子供之友』挿絵の執筆依頼に際して、野邊地が武井に課したとされる課題（「電車に乗っていてあなたの隣にライオンが座ったらどうしますか？」「もしあなたの家の玄関に桃太郎が訪ねて来たらどうしますか？」）は、「もしも～ならば、どうなるのか」という問いかけの仕方からも分かる通り、空想的な仮定とその結果を、主題に即した事物によって合理的に描き出すことができるかどうかをテストしていたものと考えられる。

一方、『コドモノクニ』への執筆についてだが、こちらは武井が東京社の『少女画報』の編集者を訪ねて売り込みに行ったことがきっかけだったと、武井自身が証言している⁹¹。このときに会った『少女画報』編集長の和田古江が、『コドモノクニ』創刊時には編集主任となり、教育学者の倉橋惣三が編集顧問となった。創刊後、第2号から岡本帰一を絵画主任に迎える。

武井は『コドモノクニ』創刊に際して、アメリカの雑誌『ザ・ムーン』を参考にしたとしている⁹²。だが、『ザ・ムーン』が『コドモノクニ』の手本であるという証言については、当時の編集者の孫にあたる鷹見本雄が「これは誤りである」と否定している。

『ザ・ムーン』という絵本は存在しないことが明らかになっており、多数収集された西欧の絵本を参考として『コドモノクニ』は誕生した。内容についてはオリジナルで、絵

⁹¹ 武井（談）「『コドモノクニ』の頃」（『教育美術』11巻3号、1950年3月、37-42ページ）

⁹² 前掲書（武井（談）、1950年3月）38ページ。武井は、東京社への作品の売り込みをきっかけに親しくなった編集者和田が「ある日僕の家遊びに来て、アメリカの雑誌『ザ・ムーン』を見せて、これはアート紙に刷ってる大判の雑誌なんだけど、こんな雑誌を日本で出したらどうだろうと意見を聞くわけです」とエピソードを述べている。和田の問いかけに対して武井が賛意を示したことで、『コドモノクニ』の企画が具体的なものになったとしている。

画だけ見ても、浮世絵などの日本画風と西洋画が入りまじり、西欧の新しい思想や芸術運動が次々と入ってきた大正期の先進性に溢れている。⁹³

確かに『ザ・ムーン』という出版物の存在は現在まで確認されておらず、存在しなかった可能性が高いと言わねばならない。

また、鷹見の言葉の通り、『コドモノクニ』の誌面は、コラージュ[図版2]や構成主義的な画面構成[図版3]など、当時の前衛芸術の潮流を反映したイメージが多く見られる。

また、それらの芸術思潮に加えて政治思想に関わることに言及するならば、『子供之友』を舞台に、柳瀬正夢が夏川八朗の名で澄みきった水彩画の画面を披露している。柳瀬はベルリン・ダダイズムの代表的な画家ジョージ・グロスの影響を色濃く受けた諷刺画で知られるのだが、子どもたちのために絵を描くときには、個人的な主義主張を直接的に表現するような描き方は採用していない。

『コドモノクニ』での数々の試みは、現在の眼から見ても新鮮で、しかも私たちの固定観念を覆すような意外性に満ちている。この雑誌では画家それぞれの個性を見ることができると同時に、「モダン」「モダニズム」という明確な共通項を見出せる。そのため、同時代のハイ・アートにおける前衛芸術運動、商業美術、服飾や子ども部屋の調度品、都市の景観、それに、子どもの造形表現といった、同時代美術を構成する様々な要素を、「子どものために」という目的のもとに総合しつつ、大人たちによる表現が展開された。

武井は『コドモノクニ』創刊号の表紙と題字⁹⁴を担当し、作品数も岡本の501作品に次いで多い、384作品が収録される⁹⁵。この『コドモノクニ』に参加した画家同士の画風の混じり合い、例えば[図版4・5]の丸みを帯びた子どもたちの姿態などが見られる。また、その一方で、[図版6]のようなドリッピングを思わせる全く異なる表現が見られるなど、様々な作風が混交し、異なる画家の作品に影響し合っている。この相互の影響関係は『コドモノクニ』一誌にのみおさまるものではなく、いくつかのヴァリエーションを生み出しながら同時代の想像力を形成している。

⁹³ 鷹見本雄「解説 子ども心を育てた童画童謡誌『コドモノクニ』」(『コドモノクニ名作選』下巻、アシェット婦人画報社、2010年、242-255ページ) 244ページ

⁹⁴ 武井がデザインした題字は、2号以降も使用されたが、戦時色が濃くなるにつれ、より簡素な自体へと変更された。

⁹⁵ 前掲書(鷹見、2010年) 246ページ

2.1.2. 第一童話集『お喃の卵』刊行前後

武井が後年、童画や挿絵の在り方について文章を書くとき、最も重要視していたことは、子どものための絵画の仕事に本腰を入れて取り組んでいるかどうかだった。従って、ここでは武井が子どものための絵を本業として描き始めた時期を問題にしたい。

子ども向けの本に限らず、武井は単行本を刊行することに積極的だった。武井は東京美術学校研究科在籍中、郷里の両親に宛てた 1919（大正八）年 12 月 11 日の書簡には、人の勧めで花の伝説についての本を出版することにした、図書館で調べていると書き送り、19 日には、図書館から本を借りて来て毎晩訳しては本作りの材料としている、などと報告している⁹⁶。雑誌の仕事については、同年 1 月 28 日に評論雑誌『潮』の表紙・装幀を担当したこと、4 月 28 日には潮社から 3 円が入ったことを報告している。また、1921（大正一〇）年 7 月 19 日には佐久間という医学士の『安産の友』の装幀をしたことも、両親に書き送っている⁹⁷。同年 10 月に、武井は帝展に初出品し、落選しており⁹⁸、油彩画を描く画家としての自活の道を探って、試行錯誤をしていたことが分かっている。

『子供之友』や『コドモノクニ』に執筆を開始したあと、『お喃の卵』を刊行する 2 か月前の 1923（大正一二）年 1 月 3 日には、武井は両親に対し、年末年始の帰省ができない理由を書き送っている⁹⁹。その書簡では、武井は新聞社や出版社（中外商業新報、東京社、大日本雄弁会）から招待を受けて多忙であるということ、また、名前を記憶されている方が今後の創作活動に有利であり、海外に行くのにも好都合であると述べており、当時は留学への希望もあったことが分かる。また同年 3 月 18 日、『お喃の卵』刊行を報告する手紙で、武井は挿絵画家として受けた仕事の一つについて、「日本童謡界の第一人者たる大家北原白秋氏が今回自作童謡集を出版せらるゝに際しその方面の日本一流と見做され居る先輩、清水良雄、岡本帰一、両氏に指定依頼せる他特に小生を選んで同氏より依頼」されたこと、つまり、白秋が清水・岡本と同時に武井を指名し、この三人の画家が同等の立場で挿絵を担当するのだと報告している。だが、武井は「第一人者たる大家」「一流と見做さ

⁹⁶ イルフ童画館所蔵資料

⁹⁷ イルフ童画館所蔵資料。雑誌『潮』に関しては未確認。武井は手紙に『安産の友』の装幀をしたとしているが、女性の胎内の様子や胎児の成長過程などを解説するイラストレーションが武井の手によるものかどうかは、同書には記されていないため不明である。

⁹⁸ イルフ童画館所蔵資料

⁹⁹ イルフ童画館所蔵資料

れ居る先輩」と肩を並べて行なう仕事であることを書き記しつつも、「かゝる一流の人々に伍すべく指定され」ることを「むしろ悲しむべき現象」と呼び¹⁰⁰、子どものための挿絵によって評価されることを素直に喜ばずにいることを書き送っている。武井は『お嘶の卵』刊行の4年前の1919（大正八）年12月11日の手紙で花の伝説についての本の出版準備をしていると報告していたが、出版物のための周回の準備や努力は、画家として独り立ちするために実績を積むことを意図したものであり、少なくとも、『お嘶の卵』刊行の時点では、複製を前提としない一点物の油彩画の作者になることを希望していたのである。

このように、『お嘶の卵』を刊行した後も、武井は挿絵画家として周囲から認知されることに戸惑っていた。そうした戸惑いは武井が子どものための絵に本腰を入れて取り組み始めてからも長く画業に影を落とすこととなる。絵本や挿絵といった複製を前提とする出版物の仕事、もしくは大人ではなく子どもの鑑賞者を想定した絵画の制作を、自身の画家生活に組み込むには、考えを転換する必要があった。たとえば、武井が著作を記録した「著作表」「著作年譜」という2冊の記録からも見て取れる。

2冊のうち、早く作成された「著作表」は、丸善の手帳『昭和九年日記』（1934年）を利用したもので、一週間ごとに見開きで、出来事とメモを記入できるようになっている。武井はその枠を再利用して記入している。1923（大正一二）年3月刊行の『童話集 お嘶の卵』（目白書房）から、1952（昭和二七）年4月20日刊行の『リヤカー家の人々』（青園荘版、武井による通し番号は109）までの書名、出版年月日、出版社、定価、通し番号を記し、絵本の場合は「[絵本]」と大括弧つきの記入、あるいはシリーズ名などが併記され、刊本作品には通し番号とは別に赤鉛筆で刊本のための作品番号が記入されている。この『リヤカー家の人々』まで記入したところで、「以下 別帳へ移録」と、「著作表」が終わる。残りのページはメモや版画年譜、武井の書いた童謡の歌詞などが記入されている。

「著作表」で「別帳」とされているもう1冊の「著作年譜」は、富士精密工業株式会社の社名が入った手帳で、罫線の印刷されたページを四等分し、見開きごとに8件ずつ記入している。1件ごとに記入する内容は1冊目と同じだが、記入方法が全作品の通し番号と並行して種類別に、「児122」（児童書としては122番目の作品）のような記号に統一され、刊本作品に関しては先の「著作表」と同じように赤い文字で作品番号が全作品の通し番号と併記される。『童話集 お嘶の卵』から始まり、「著作表」で途絶えていた『リヤカー家の人々』から先の著作が続いて、武井が亡くなった年である1983（昭和五八）年の『空海』

¹⁰⁰ 武井書簡、1923年3月18日、武井慶一郎宛。イルフ童画館所蔵資料

（講談社とあるが未刊に終る）と、最晩年の作品まで記されており、著作年譜の他に版画面譜やメモなどに利用されている。

記入方法に関してもう一点指摘しておかねばならないのは、共著で制作した出版物の扱い方である。1冊目の「著作表」には1933（昭和八）年5月刊行の『岸部園長の世界旅行』（仁成堂）に「[著作に非ざる絵本]」という、大括弧付きの注記を記し、それ以降の共著については、「誰々氏と共著」という記入方法に変更している。このように、「著作ではない著作物」から「共同作品としての著作物」へと、共著の作品の記入方法が変更されている。こうして揺らぎが見られる共著の扱いだが、2冊目の「著作年譜」になると、惣（丸の中に「共」の字）という記号が赤く記され簡略化される。

「著作表」が1934（昭和九）年の手帳を再利用したものであることから、武井が出版物の作品リストを制作した頃には既に童画家として実績を積みつつあったはずである。だが、東京美術学校卒業時には、最初から最後まで一人でタブローを制作する芸術家像を思い描いていたはずの武井にとって、共著を自分の仕事に組み込んでいくことには、初めのうちには抵抗があったことがうかがわれる。

この手帳には、出版されなかった作品も記入されている。例えば、私刊豆本¹⁰¹第11冊『敵前の童子』（通し番号47、非売品、1944（昭和一九）年11月3日）が戦災により未刊に終わっている。記述方法がある程度定まってから、刊行されなかった作品には通し番号を振らずに斜線を引くという方法で統一しているが、刊行できなかったという事実も含めて、作品をすべて跡付けていきたいという強い意欲をここから読み取ることができる。1923（大正一二）年の『お嘶の卵』刊行から第二次世界大戦を経て戦後にかけて、武井の意識にも変化が見て取れる。

『お嘶の卵』に収録された作品は「お嘶の卵」「蜂の貸間」「ブウ太郎鍛冶屋」「竹の着物」「流れ星」「小悪魔ピッピキの話」「木魂の靴」「陸軍大将」「又取ったよう」「天国」「多衛門の影」「立聞話」「化けマンドリン」「蜚蜚」「不朽の花園」「ムヘット・ムヘット」「眼玉」の17篇が収録されている。挿絵に関しては、細く柔らかなフリーハンドの線を伸ばし、あるいはそうした線を、短く何度も接ぎ足すようにして重ねて描くという武井のごく初期に特徴的な描き方をしている〔図版7〕。

武井は1923（大正十二）年3月18日に『お嘶の卵』刊行を両親に報告する手紙の中で、「未だ母上の膝を揺籃と致し居る時代に母上より小さき耳に吹き込まれ注入して戴きたる

¹⁰¹ 1960年の第42冊『Q子の奇蹟』より刊本作品と名称変更

文学的のお伽の世界が今はかゝることを成さしめる様源泉をなしたるもの」と、母さちへの感謝の言葉を述べている。

武井の甥が執筆し、刊行した『武井家三百年史』（1983年）には武井も協力し、一族の間では語り草となっていた明治維新前の話を「武井家聞書控」として記憶から書き起こしている¹⁰²。母親や親戚の老人たちから聞かされたという武井家の物語は、幼い頃の武井が、近代化された学校教育を受ける一方で、家庭内では近代化以前の伝統的なお伽噺を聞きながら過ごしていたということの意味している。前田愛は『近代読者の成立』（1973年）において、近代化以前の儒教的な伝統における家庭教育（「家庭的な文字教育ないしは文学教育」）を「父＝素読型と母＝絵解き型という二つの型」の共存と見ているが¹⁰³、1902（明治三五）年に父慶一郎が漢学塾を開いていた武井の少年時代にも、この素読型・絵解き型の二つの型が存在していたことが読み取れる。

前田が「父＝素読型」に対応する「母＝絵解き型」と述べていたのは、漢文の素読による（前近代における）公式の教育（「漢語の勁い響きを反復すること」による「規範への馴化」）に対応する家庭内の緩やかな教育、すなわち草双紙を開き、「七五調のなだかなリズム」に乗せて「規範から逸脱した世界」を、語りかけることによって開示する絵解きの教育である¹⁰⁴。前田はまた、次のように述べている。

儒教的な秩序はその反世界としての幻想の領域を黙認することによって平衡が保たれる仕組みだが、この近世社会特有の抑圧と解放のメカニズムは家庭教育のあり方をも規制していたのである。¹⁰⁵

武井が執筆する絵入りの物語は、この「抑圧と解放のメカニズム」の中の、解放の部分を受け持っている。そして、武井が手紙に書いた母と子の間にある「お伽の世界」は、物語そのものではなく、物語の周辺、物語が語られる環境のことをも指している。話をし、耳で聞くというコミュニケーションについては、雑誌掲載¹⁰⁶と単行本の収録のふたつのテ

¹⁰² 前掲書（武井秀夫、1983年）53-61ページ

¹⁰³ 前田愛『近代読者の成立』岩波書店、1993年（有精堂出版1973年刊の再刊）162ページ

¹⁰⁴ 前掲書（前田、1993年）162ページ

¹⁰⁵ 前掲書（前田、1993年）162ページ

¹⁰⁶ 武井武雄「陸軍大将」（『小学少年』第4巻第12号（1922年12月）38-43ページ）

クストを見ることができる、「陸軍大将」という短編童話をここで取り上げる。

商家の子どもである「六郎ちゃん」が飼い犬に付ける名前によって、周囲の大人たちを巻き込んだトラブルが起きるという内容の、短編の読みものである。トラブルのたびに犬は改名させられ、「下駄」「豆腐屋」「P」「大杭の上に、さつぱり動けない奴ヤーイ」を経て、「今度こそは、変へなくてもいい様な一番結構な名前」として「陸軍大将」に落ち着く。犬の名前の「下駄」「豆腐屋」は、本物の下駄や豆腐屋と混同して紛らわしい。「P」は犬の名前を呼んだときにたまたま通りかかった按摩を、口真似をしたとして怒らせる。「大杭の上に、さつぱり動けない奴ヤーイ」は、店の番頭たちに「大食いの上にさつぱり動けない奴ヤーイ」と聞き間違えられ、彼らを怒らせる。このように、犬の名前にまつわる勘違いや聞き間違いを滑稽に語っている。ここでは、『お嘶の卵』[図版 8]と『小学少年』[図版 9・10]とで挿絵を比較しながら見ていきたい。

『小学少年』の[図版 9]には、犬の名前が「下駄」のときのエピソードー犬の下駄が近所の家の履物の下駄を咥えて行ったことを、右側に描かれた女性が左側の六郎ちゃんとその父親に説明しているーを描いたものと考えられる。もう一枚の[図版 10]は、この話に該当するエピソードが語られていないのだが、[図版 9]に描かれた場面が説明の場面であることと、画面奥側に 6 人並んで描かれた人物の和服らしい服装や短く刈り込まれた髪形などから類推するならば、おそらく「大杭の上に、さつぱり動けない奴ヤーイ」という犬の名前を自分たちへの悪口と勘違いして怒った番頭たちに、六郎ちゃんの父親が事情を説明しているところだと考えられる。

[図版 10]に描かれているのは車座になった 8 人の人物と猫である。人々の輪の上には明かりがあつて、それが光源となり、放射線状に伸びる影が赤く描かれている。おそらくは夜の、暗い室内の風景である。車座の人々の顔が、一番手前の中央に黒く描かれる人物の方を向いていることから、この人物が話しているものと考えられる。少年が黒い人物の右側に、左側には黒猫が描かれている。黒猫の尻尾と黒猫から延びる影の間に「Ta」と細長く書かれた武井のサインがある。文章の内容から遊離したイメージが描かれることにより、文章表現の外側にある、物語が生成していく環境を描き出しているようにも見える。少なくとも、この絵の描き方は、そうしたもう一つの見方をすることを、妨げない。

[図版 10]は、文章に書かれていない部分を絵により補い、物語の完成度を高めようとして描かれたものだと考えられる。だが、同時に、語られていないイメージを描くことで物語そのものではなく物語が語られる環境を描いているようにも見えてしまう。文章の中

に言葉で表現されていない、想像力に委ねるよりほかないイメージを、イラストレーションによって表現しようとしているために、読み物のイラストレーションであるはずの挿絵が、物語のメタ・イメージとなることを妨げないのである。

だが、いずれの解釈を取るにせよ、次の二点は揺るがない。すなわち、この読み物が耳から入ってくる言葉の、音の類似が引き起こす勘違いによって展開されるということ、そして、武井がこの読み物の中で絵によって描写しようとした二つの場面がどちらも言葉による勘違いを、やはり言葉によって説明し、話をすることによって和解を試みる場面だということである。武井が述べているところの、「母上より小さき耳に吹き込まれ注入して戴きたる文学的のお伽の世界」という表現を素直に受け取るならば、『お嘶の卵』は、武井が幼い時に体験した「お伽の世界」を、武井なりの物語にアレンジし、活字とイラストレーションによって再現した作品だということになる。そこに収録された作品の一つである「陸軍大将」もまた、耳で聞いて楽しむ「お伽の世界」を背景として作られた。「陸軍大将」の『小学少年』への初出時には、源泉である「お伽の世界」は文章に書かれていない場面を描出することによって出現していた。だが、『お嘶の卵』に収録される際には、「お嘶の卵」というメタ物語によってその「お伽の世界」は代理され、「陸軍大将」に描かれた 1 枚の挿絵は、文章で表現された内容を具体化して描いたものとなっている。その点で一篇の短編童話としての「陸軍大将」は洗練されていると言えるし、書籍としての『お嘶の卵』も一冊の作品としてまとまったと言えるが、その結果、「お伽の世界」は一步、背景へと退いている。

第二童話集『ペスト博士の夢』（金星堂児童部、1924 年）になると、物語を生み出す源となる動機に対して、より意識的になっている。武井はこの作品集の前書きとして「幼いときのおもひで」を書いている。以下、「a. 1902 年（8 歳）以前」「b. 1904 年（10 歳）頃」「c. 1902-1907 年（8-14 歳）頃」の三つの時期に分けて、順に見ていく。

a. 1902 年（8 歳）以前

武井は、「まだ学校へあがらない頃」の出来事として、次のように記す。

一番はげしく泣いたことでおぼえてゐるのでは、まだ学校へあがらない頃、屋根へかけた梯子の中ほどまであがった時、うしろをふりかえって見ていきなり泣きだした。こ

はかつたからでは無かつた。庭の枯葦を越して見える諏訪湖の向ふの高い山のかけへ、いままっ赤なお日様が沈まうとしてゐるのを見たからであつた。¹⁰⁷

武井は、「今日のお日様が沈んでしまふ」と言つて泣いたと述べている。今日沈んだ太陽は明日も明後日も昇ると説明して母親のさちが武井をなだめようとするが、武井は「でも今日はどうしたって無くなつてしまふ」と言つて泣き止まなかつた¹⁰⁸。この出来事を回想することで、武井は子どもという存在の感覚の鋭さを言おうとしていたことが、「背がまだ小さかつた」ために、「空も虹もほんとうに高く美しく見えた」し、「お菓子や果物でも、大人になつてからたべる味よりも、ずつとずつとおいしかつた」、「うれしい時には、頭の毛から爪の先までがうれしさで一ぱいに」なり、「せつない時には、それをこらへる力がないのですぐに泣いたりなんかしたものだ」といった記述から見て取れる¹⁰⁹。

この出来事で、武井は日没という現象を通じて、今日という日は二度と戻らない、一度きりのものであるということを発見した。武井が泣いたのは初めて認識したその事実に関心を受けつたものと考えられる。このようにして語られる感覚の敏感さに加え、次のような一文を加えることで、傷つきやすい性質を強調している。

人の悲しくもなんともないことを、私一人がなぜ悲しいのか、私は馬鹿なのかもしれない、と小さい胸をいためた。¹¹⁰

幼少期の記憶を大人になってから振り返り、大人としての視点から解釈を加え、敏感で傷つきやすい子ども期を表現している。

ここで、河原和枝の『子ども観の近代』『赤い鳥』と「童心」の理想』で指摘している、内面の問題の強調という特徴を引き合いに出すことができるだろう。すなわち、河原は『赤い鳥』の多くの文芸作品に見られる「良い子」という子どもの理想像について「素直さ、優しさ、思いやり、反省する態度といった内面的属性」¹¹¹を指摘している。武井の幼少期

¹⁰⁷ 武井武雄『ベスト博士の夢』金星堂児童部、1924年、1ページ

¹⁰⁸ 前掲書（武井、1924年）2ページ

¹⁰⁹ 前掲書（武井、1924年）1ページ

¹¹⁰ 前掲書（武井、1924年）3ページ

¹¹¹ 河原和枝『子ども観の近代』『赤い鳥』と「童心」の理想』中央公論社（中公新書）、1998年、111ページ

のエピソードには他者への思いやりや優しさといった特徴はないが、母親という他者と自分との間にある感じ方の違いへの気づきや、自分自身の内面に対する問いかけ（「人の悲しくもなんともないことを、私一人がなぜ悲しいのか、私は馬鹿なのかかもしれない」）などの点において、「内面的属性」を重視するという『赤い鳥』の特徴を共有していたと言える。

b. 1904 年（10 歳）頃

武井が小学校に入学してから、武井の家に托鉢の僧侶が訪れた。

それから、学校へあがつてからのこと、門のところに独で遊んでゐたところが、一人の托鉢の坊さんが来てニコニコしながら、「坊ちゃん、坊ちゃん」と呼びかけた。その人は色のあさ黒い若い坊さんで、眼鏡をかけてゐた。私が「何だい」といふと「いゝものをあげよう」といひながら玄関まではいつて来て、

ウォーウォーウォーグジャグジャグジャグジャ。

と、お経をよみはじめた。¹¹²

武井の母が米を喜捨し、僧侶は読経が済むと鉛筆画の手本を置いて去っていった。

『戦後気促画帳』でもこの出来事を回想しており、「十才頃の事だったと思ふ」¹¹³とあり、その記述に従うならば 1904（明治三七）年頃である。

武井の母親は「何かのかゝはりになるといけないから手をつけてはならない」と武井に僧侶からの贈り物を渡さなかった。『お嘶の卵』はそれから 19 年ほど経過してからの著作である。武井は「私がいま絵描きになつてゐることも、ほんたうに不思議な気がしてならない」と述べ¹¹⁴、記憶の中の出来事と大人になってからの画家という職業選択との間に、神秘的な因果関係を見出そうとしていることが分かる。

この僧侶のくだりも含め、武井が『お嘶の卵』で披露するエピソードは三つとも武井の

¹¹² 前掲書（武井、1924 年）3 ページ。引用時、繰り返しを表す「く」は読みの通りの表記に改めた。

¹¹³ 『戦後気促画帳』と題した画帳に、1945 年 9 月 13 日から 14 日の間に「昔々」と書かれた絵が 6 枚描かれている。この 6 枚には、15 歳から 4 歳頃までの武井の幼少期が遡及する形で絵と文章により記されている。（『戦中・戦後気促画帳』ちくま文庫（ちくま学芸文庫）、2005 年、275・280 ページ）

¹¹⁴ 前掲書（武井、1924 年）4 ページ

記憶によるものである。飯沢匡が雑誌記事『『幻想画家』への道』の中で、武井が彫った木箱の文様を「先生の中にある考古学時代——即ち縄文や弥生初期のある種の執拗さを持った文様」と評し、武井の母方の「神官（即ち呪術師たち）の家柄」の影響を見る¹¹⁵。武井の母さんは確かに神官を務める家系の出身だが、それ以上に、武井自身の特性の一つである、神秘化を好む傾向を見るべきなのではないだろうか。

飯沢は武井が自分の前世の話として書いた物語『ラムラム王』（叢文閣、1926年）の主人公の愛称「ラムラム王」¹¹⁶という名前について、次のように述べている。

ラムラムという名がどこから来たのか、先生〔武井：遠藤〕は例によって悪戯っぽく、あたかもフランス王家のように装われたが、私には縄文時代まで遡り、諏訪一族の首長にまで到達できるのではないかと思われる。¹¹⁷

飯沢は武井の作品中の物語や作品に登場する登場人物から、実在の武井の祖先まで遡って、武井の人生を現代に生きる神話物語として読み替えている。だが、その源流をたどると、武井自身の記述にたどり着くのである。

c. 1902-1907年（8-14歳）頃

武井は小学校に通っていた頃に、「ミト」という想像上の友達と遊んでいた。一人っ子で病弱だったために、その孤独の中で生まれた想像上の友達（武井によれば「人でも玩具でも、犬でもない。空気みたやうなもので、眼には見えないもの」で、「夢の中に出て来た『こびと』の様な男」だという）と、よく遊んでいた¹¹⁸。

、
ミトは、お座敷の隅っこや、炬燵の上や、寝床の中にいつ何時でも、来ればいゝと思う時には必ずやつて来た。そして私はカステラを半分わけてやつたりなんかして、いかに

¹¹⁵ 飯沢匡「武井武雄の生涯 『幻想画家』への道」（『別冊太陽 おとぎの国の王様』平凡社、1985年6月、121-130ページ）130ページ

¹¹⁶ なお、作品中の主人公の本名は、初出の『金の星』では「フンヌエスト・ガーマネスト・エコエコ・ズンダラーラム王」だったが、叢文閣版では「フンヌエスト・ガーマネスト・エコエコ・ズンダラーラムラム王」に変更された。

¹¹⁷ 前掲書（飯沢、1985年）130ページ

¹¹⁸ 前掲書（武井、1924年）5ページ

もそこにほんたうに人があるかのように話をしかけたり、返事をしたりして遊んだ。そして別れるときにはいつでも「又来たまへ」と大きな声で挨拶した。¹¹⁹

上記のように、ミトは、幼かった武井の空想の友達であると同時に、周囲の大人たちにも公認の友達だったようである。武井の叔母が「武坊、いましがた林檎の枝にミトが来てゐたよ」と呼びかけるなど、この遊びに付き合っていた。武井にとって、「ミトとは長くつきあふほど、本たうにあるものゝ様に思つて来て、一番なつかしかつた」という。しかし、ミトと遊んだのは小学校までで、「中学校へ行く様になつてからはもうミトとは遊ばなくなつた」という¹²⁰。

武井の作品にはしばしば『こびと』のような男が登場する。一人の場合もあれば複数が同一画面中に描かれる場合もあるのだが、それらの小さな男たちに、「ミト」という名前の付いた人物を今のところ確認していない。ただ、ここでもやはり、先ほど引き合いに出したラムラム王を例にとることができるだろう。つまり、作品中の世界と現実の生活の中で行われる遊びとの間を行き来する、架空の存在を仮定しておくことで、創作活動や遊びの中に精彩を加える、という機能を、「ミト」や「ラムラム王（ラム王）」に求めていると推察できる。

上述の三つのエピソードが、作品集『ベスト博士の夢』の物語の効果を上げるためだけに書かれたわけではないことは、後年、武井が折に触れてこれらの話を書き、インタビューなどで請われれば語っていることから分かる。武井はここで、童画家という自己認識の根拠づけや創作活動を続ける動機づけ、あるいは、作品制作の方法論などのために、自分自身の伝記的な事実からこの三つの事柄を選び、言語化を行なった。仮にこれがすべてでまかせであつたとしても、あるいは、本人の思い違いや錯覚が混じっていたとしても、武井はこれを事実として最晩年まで語り続けたのであり、そこに武井の自己イメージを認めるべきだろう。

これらの幼年期の記憶の特徴としては、作家としての適性や素質を自分の幼年期によって保証している点（a, c）や、家系や運命といったような個人の力では動かしがたい概念を念頭に置くことによる童画家としての根拠づけ（b）、そして、創作の方法論の示唆（b, c）

¹¹⁹ 前掲書（武井、1924年）6ページ

¹²⁰ 前掲書（武井、1924年）7ページ

といったことが挙げられる。これらは武井の童画家としてのアイデンティティを証明するものとして機能するエピソードである。武井にとって、実際に経験し、記憶していた出来事からこれらを抽出し、解釈を加え、文章化することによって再定位を試みた、創作活動全般にわたる動機となるものなのである。たとえば、武井は『豆本ひとりごと』（第1集、1953年）や『本とその周辺』（1965年）などで5歳頃に『工兆金』という小さな本を作っていたという話を記しているが、この画帳が発見されたのは、武井が1935（昭和一〇）年以降、豆本（後の刊本作品）の制作を始めてからのことである。実物は戦災により焼失したが、複製を利用して絵葉書が残されている¹²¹。武井はこの『工兆金』を絵葉書に印刷し、知人などに送っていたのである。

『ペスト博士の夢』前書きには、武井は自分自身の子ども期を、同時代の近代的な子ども観と歩調を合わせる形で描写している。母親との間にあった伝統的な「お伽の世界」を離れ、武井は自分自身の時代の子ども観に合わせ、文章や絵を綴り始めたと言える。

2.2. 関東大震災の衝撃

この節では、関東大震災が同時代の文化に及ぼした影響と復興現象を視野に入れつつ、「童画」言挙げの内容を記述していく。

武井は「童画」というジャンル誕生の一つの画期となる出来事である個展「武井武雄童画展覧会」を、日本では歴史的な大地震である関東大震災の翌年と記憶していた。だが、この展覧会が実際に開催されたのは震災から2年後の1925（大正一四）年である。武井が個展を開催したと記憶していた1924（大正一三）年は、『子供パツク』（東京社）創刊があり、笑いを主題とした作品発表が活発になっている。後の武井が手掛けた漫画は、1932（昭和七）年『読売新聞』付録『よみうり少年新聞』の「くるみ太郎」（1932年1・4月、全6話）に始まり、後に単行本になる『東京朝日新聞』・『大阪朝日新聞』への「赤ノッポ青ノッポ」（1934年4・6月、全50話）や、「ハツメイハツチヤン」（1935年4・5月、全50話）などである。漫画という表現形式に関して言うならば、『子供パツク』に掲載された武井の作品は、それらの表現に先行する作品であると見ることができる。また、武井にとって2番目の童話集となる『ペスト博士の夢』（金星堂書店児童部）刊行もこの年である。

前年の『お嘶の卵』収録作品にも、少年が飼い犬の名を「陸軍大将」と名づけるような、

¹²¹ 武井武雄『豆本ひとりごと』第1集、限定版手帖発行所、1953年

権威を笑い飛ばす諷刺的な童話が収録されていた。だが、『ペスト博士の夢』では、この童話集の最後の 1 篇である「ペスト博士の夢」に、ペスト博士という名の鼠の主人公を登場させることで、人間の欲望を人間社会の周縁や底辺を徘徊する動物の視点を借りて、諷刺する眼差しを作品中に表現している。

漫画の執筆へと動いていたこの時期はまた、翌 1925（大正一四）年 2 月に刊行する『新しい刺繍図案』の執筆準備をしていた期間にあたる。武井は童画というジャンル名を展覧会のタイトルに使用しただけでなく、服飾・居住空間のデザインとして「童画的なもの」を提案しようとしていた。デザインは当時、図案と呼ばれていた領域であるが、この図案の重要性に注目が集まるのは、関東大震災後の復興現象が一つのきっかけとなっている。同時代の文化現象を背景に武井が手掛けた図案の仕事に着目したい。

2.2.1. 諷刺画の中の関東大震災と諷刺的な表現の展開

「童画」という名称を前面に出すことで、子どもに見せるための絵を一つのジャンルとして言挙げしたのは、1925（大正一四）年開催の武井武雄童画展覧会である。この展覧会の開催年は、武井の事実誤認が原因となって、関東大震災の翌年の 1924（大正一三）年とする資料が多く見受けられる¹²²。しかし、実際には、関東大震災の翌年は、雑誌『子供パツク』創刊号と第 2 号の表紙を描き、4 号まで確認されているこの漫画雑誌に一枚絵、挿絵、短編読み物といった作品を発表していた。武井は「童画」言挙げを関東大震災の記憶と結びつけて語っているが、実際に関東大震災の影響が強く残る時期に発表していたのは、ルーティン・ワークである挿絵の仕事に加え、刺繍の図案集のための準備、そして漫画雑誌の仕事である。

『ペスト博士の夢』は「牧場の豊ぞろひ」「日に吠える豚」「鼠の肖像」「カア公爵」「ポリシネルと蛍」「馬鹿正直の親玉」「乳の森」「子供しばゐ六十六万年後」「喇叭太郎と眼鏡太郎」「月五話」「星を食べる大根」「人形へゼキヤのこと」「蟻の胡弓」「テンツルテンの命」「夜の眼鏡」「ペスト博士の夢」の童話 16 篇に、「遠眼鏡」「人形の居眠り」「豚の居眠り」「さの字の坂道」「こびとの立話」「金平糖」「鈴車」「鮎の兄弟」「蟻の胡弓」「狐の面」「林

¹²² 日本児童文学学会『児童文学辞典』東京書籍、1988 年、504・504 ページ。大阪国際児童文学館／編『日本児童文学大事典』第 2 巻、大日本図書、1993 年、437・439 ページ、ほか。

の鼠」「鼠のお花見」「尺取虫」「寝ぼけ時計」「雨の子供」「赤馬車」「真昼」「月夜の丘」「秋刀魚のさかだち」「お嬢さん」「麒麟の首」「お菓子の城」「種子の夢」「薔薇の門」「わたしの人形」の童謡 25 篇が収録されている。

このうち、「夜の眼鏡」には、出版前年の震災に直接言及する箇所がある。それは、次のような場面である。

夜行性の鼠たち、チウインガム氏・溝板小路伯爵・ベスト博士の三名が、昼行性の人間の生活を理解できずに、夜に眠る人間を一日中眠っている生物であると思い込む。人間たちの行く末を憂う彼らは、鼠の世界の宝物である夜の眼鏡を人間の子供にプレゼントするのである。この夜の眼鏡を貰った少年は、「アツ、これは大したものだ。何でもかんでもがよく見えるし、第一眠くもないぞ」と驚き、「僕はうんと勉強して大きくなったら、地震でこわれた大東京をこさへるんだ」と言って大喜びする¹²³。少年がこの言葉を口にしたところで話は終わるのだが、夜の眼鏡を贈られた少年の「地震でこわれた大東京をこさへる」という願望は、話の流れとは関係なく挿入されるものだ。関東大震災を直接経験していない現代の読者である私たちにとっては、唐突に響くかもしれない箇所である。震災からの回復期に、武井がこの「夜の眼鏡」と前後して執筆していた『子供パツク』掲載の一枚絵〔後述〕に見る通り、武井自身が『子供パツク』の諷刺画に込める願望は東京再建であることが明らかである。この「夜の眼鏡」もやはり、当時の東京の復興を意識していたということが分かる。ただ、この童話には人間と生活の形態が全く異なる鼠の描写を通じて、夜も眠らずに、極端にストイックに働くということへの諷刺を見て取ることができる。

この「夜の眼鏡」の次に「ベスト博士の夢」が配置されている。ベスト博士の研究は、「ひととりきかい人捕器械の発明」で、これまで鼠取りによって鼠を捉えてきた人間たちを捕えることで、鼠の一族のために貢献することが目的である。ベスト博士は器械に人をおびき寄せるために、餌を取り付けるのだが、勲一等の勲章で身なりの立派な人間を、キャラメルや喇叭、絵本、リボン、薩摩芋、無花果で子どもたちを、着物や帯でお母さんたちを、偽造紙幣で金物屋を、鼠の死骸で巡査を、というふうに、それぞれの年齢や性別、社会的な階層に合わせた品物を取り付けることで、大概の人間を捕えることに成功する。また、品物には引き寄せられない物質欲の薄い人間であっても、「嗚呼ホロホロホロ、嗚呼ホロホロホロホロ」¹²⁴という意味のない言葉に興味をそそられて、罠にはまる。そうしてたくさんの人間を捕

¹²³ 武井『ベスト博士の夢』金星堂書店児童部、1924年、203-204ページ

¹²⁴ 前掲書（武井、1924年）209ページ

まえた後、檻に入っていたのだが、とうとう人間が檻を抜け出してベスト博士に襲い掛かる。人間から逃げ出したベスト博士は、今度は、鼠に齧られて鼠を恨んでいる薩摩芋の精と蠟燭の精に出くわし、したたかに殴られる。そこで、ベスト博士は夢から醒める。「人捕器械ひととりきかいの発明」は夢の中の出来事であった。ベスト博士が実際に開発していたのが鮑屑で作る人形だったということが明かされ、物語は、赤い芥子の花が静かに散る景色をベスト博士が眺めているという穏やかな描写で幕を閉じる。

このように、「ベスト博士の夢」では、「人捕器械ひととりきかい」に仕掛けた様々な餌によって人間の欲望を端的に表現した上で、その人間の欲望を暴き出した鼠自身も、疫病をまき散らしたり薩摩芋や蠟燭を齧ったりする業深い存在であることを示し、人間と人間の外の存在である鼠の双方を相対化して表現する。

こうして武井の諷刺的な眼差しを童話の中に見ることができるのだが、この『ベスト博士の夢』（1924年6月）と同時期に創刊する雑誌『子供パツク』（1924年5月創刊、第1巻第4号まで確認）では、コマに分割されていない一枚絵としての漫画を見ることができる。なお、『ベスト博士の夢』に採録された童話のうち、「童話 牧場の豊ぞろひ」が創刊号に、「画噺 喇叭太郎と眼鏡太郎」が第1巻第2号（1924年6月）に掲載されている。

この第1巻第2号には、竹久夢二がゆめ・たけひさの名で執筆した漫画「大地震」[図版11]が掲載されているが、この作品では社会の震災後の混乱や震災成金の登場が、鶏と犬の首と胴体が入れ替わった空想的なイメージや大礼服を着た猿といった滑稽な姿を描き出すことによって暗示されている。こうした作品が、そのほかのナンセンスな漫画とともに収録されていることから、『子供パツク』において、笑いと社会への諷刺がごく近いものとして扱われていることは明らかである。また、制度的にも1926（昭和元）年に文部省普通学務局が配布した『子どもの絵本』に笑いと諷刺の繋がりを前提とする記述がある。この『子どもの絵本』が挙げている「道徳的に健全でなければならない」という要件に関して、「滑稽といふことは子どもの生活を明るくする効果に於て真実には極めて健全のものであるけれども鋭過ぎる諷刺、穿ち過ぎる皮肉の類は、縷々、子どもらしい健全さを脱するものである」¹²⁵という記述があり、諷刺的な表現に対し、関係者に自主規制を求めることで、滑稽と諷刺との距離の近さを物語っている。

竹久の「大地震」と同じ『子供パツク』第1巻第2号に、武井の作品[図版12]が掲載

¹²⁵ 日本児童絵本出版協会『「漫画絵本に就て」の座談会速記録』日本児童出版協会、1939年（大空社版、1988年）82ページ

される。「東京をこしらへるために子供もむだあそびはやめた」という文字の下に、足と尻に金槌をつけてブランコに乗り釘を打つ大工の子ども、回している独楽の軸で錐をもむ建具屋の子ども、シーソーで米をつく米屋の子ども、縄跳びをしながら小豆を研ぐ餅菓子屋の子どもが描かれ、子どもたちの遊びと子どもたちの親が営む稼業が言葉によって説明されている。子どもたちの遊びによる動きが動力源となつて、それぞれの家庭の仕事を手伝う仕掛けが描かれている。子どもの遊びと東京再建を結びつける、奇抜で虚構性の高い発想によって、震災後の東京を復興するという、真面目なメッセージを表明している。実用性のない遊びを「むだあそび」と呼んではいるが、画面中で復興の動力源とされているのは子どもの遊びである。真面目なテーマを描くために、あくまでも遊びにこだわり、人物の描き方にも滑稽さを重視する。画面に描きこまれる男の子たちの髪はいずれも頭頂部や後頭部にまばらにしか描かれておらず、女の子たちにしても、中央の子は吊り上った特徴的な目つきをしているなど、美しさやかわいらしさをストレートに描くことは意図せず、復興というテーマを滑稽に表現するための戯画化という方法を選んでいる。「夜の眼鏡」の少年のように夜も眠らずに東京再建に取り組むのではなく、遊びを通じて東京復興を目指しているように受け取れる。

武井の作品世界に登場する「諷刺」や「笑い」の要素は、作品のメッセージ性の有無とは関わりなく、物語の進行における必要性により、ある種の諷刺表現の型の中から表現方法だけ抽出して使用されることがあった。その一例として、『あるき太郎』（1927年）の、汽車の停車場周辺の喧騒を描く16・17ページ[図版13]を挙げることができるだろう。丸みを帯びた登場人物の顔立ちや、のびやかな描線が特徴的な『あるき太郎』において、この画面は異質であるが、これは、武井とほぼ同世代の画家に見られる風刺画の描き方と共通するものである。

村山知義（1901-1977）を通して諷刺表現の導入と、その特色について見ておこう。1922（大正一一）年にベルリンに滞在した村山は、和達知男（1900-1925）に、流行画家ジョージ・グロス（ゲオルゲ・グロツスとも。Grosz, George, 1893-1959）を教えられる。村山は後年『グロツス』（八月書房、1949年）を刊行しているが、そのなかで村山は、「独自の個性的な人間像」を評価し、グロスの初期作品については《輪舞》や《人間の道》[図版14]を引き合いに出しながら、「藁で描いたかと思われるようなボキボキした同じ太さの線が不器用に入りまじったもので、人間の表情などはクシャクシャとしてまだ明確でない」と批判的な態度をとる。その一方で「しかしここで注意すべきは、すでに、人間の着衣を

透き通して中の肉体をも描くという方法が始まっていることである」と、グロスが諷刺画を描く際に常套的に用いた方法への評価も見られる¹²⁶。目に見える事物の観察を通じて、その背後に起こりつつある現象へ批判的なまなざしを向けることに対する評価であるが、このグロスの「観察」はグロスの同時代人カール・アインシュタイン（Einstein, Carl、1885-1940）の『二十世紀の芸術』（1931年）にも見られる指摘である。

アーティスティックな距離をとって社会批判していたグロスはいまや、人間を前提なしで描写しようとする不屈の観察者となった。人間と事物は自らを通して語るべきだ。強調された主観は無名性へと消え去り、職人技はブルジョワ化される。¹²⁷

村山はグロスの「人間の表情」が「明確でない」と批判していたが、アインシュタインは「人間を前提なしで描写しようとする」と、むしろ評価している。

人間のむき出しの本性を「観察」した結果として、グロスは衣服の下に透けて見える裸体を暗示しながら人物像を描く。描写の対象となる人間から「前提」をはぎ取ることによって表面化する人物像の無名性は、このように、評価の分かれるところではある。ともあれ、前衛芸術家集団マヴォや日本漫画家連盟などを通じて村山と交流のあった柳瀬正夢は、村山の述べる「藁で描いたかと思われるようなボキボキした同じ太さの線が不器用に入りまじった」描き方や「人間の着衣を透き通して中の肉体をも描く」表現方法とグロスの諷刺を同時に受け継いで、[図版 15]の《エッケ・ホモ》（1925年）のような風刺画を描いている。

『あるき太郎』に目を転じると、武井の絵[図版 13]は、グロス[図版 14]や柳瀬[図版 15]の絵と比べて諷刺の意味合いが希薄であり、グロスのように裸体を暗示するほどまでには徹底していない。だが、人々の身体を描く描線が重なり合う描き方によって都市の群像を描く表現方法をとっており、日本とドイツという地域の違いや、子どものための絵を描く童画家と共産主義を信奉する前衛芸術家といった作者の立場の違いを越えて、二つの大戦間の時代の都市空間のイメージを共有していることが分かる。ここで比較する三枚の図版にそれぞれ描かれる人々の相貌は、一人一人の目鼻立ちの特徴を強調され、戯画化

¹²⁶ 村山知義『グロツス』八月書房、1949年、14ページ

¹²⁷ アインシュタイン、カール『二十世紀の芸術』鈴木芳子／訳、未知谷、2009年、322ページ。初出は、Einstein, Carl. *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, 1926, Berlin。

されている。

上述のような、人々を重なり合う群像として描き出す方法は、松本 峻介（1912-1948）の《街》[図版 16]にも共通する特色である。松本は、《街》を描いた 1938（昭和 一三）年時点では既に聴力を失っていたが、画面には街のノイズを視覚的な表現に変換して描きこんでいる。この《街》には、中央に女性が配置されている。この女性を作品の中心人物と捉えてその周囲を見ていくと、画面上部の遠景の建物のかたまりと、それより小さな中景の建物のかたまりを見ることができる。この建物の二つのかたまりの間、中央の女性の背後は画面全体を覆う青緑色で塗られているのだが、その青緑色の部分からは、輪郭線で描かれた人々の群れが浮き上がってくる。建物や人々の群れは、あくまで群れとして描き出され、背景となって桃色の服を着た女性を浮き上がらせている。

柳瀬は、グロスの諷刺的な描き方から直接的な影響を受けたことが知られているが、柳瀬の同時代人として武井は、グロスと柳瀬が共有する人物像の輪郭線を重ねて群像として描く描き方を引き継ぎつつ、諷刺的な意味合いを和らげている。武井はグロスの画風を作品世界の一構成要素として取り込んだのである。そして松本は、油彩画により武井の作品に酷似したイメージを描き出しており、グロス、柳瀬、武井、松本というように、諷刺表現として採用された方法が諷刺画ではない童画や油彩作品へと取り込まれていく一連の流れを見て取ることができるのである。

上記に見るように、諷刺的な作品に用いられた描き方が、同時代のイメージとして共有される中で、武井はその同時代の諷刺的なイメージを、メッセージ性をはぎ取り、『あるき太郎』における絵物語の表現の一場面として使用する。そうしたイメージはまた、武井より 8 歳若い松本によって物語から独立して深化されて表現されてもいる。

『あるき太郎』では、作者の主義主張や信条に関わるメッセージ性は抑制されていたが、武井は創作活動からメッセージ性を消し去ることを意図していたわけではなく、むしろ、郷土玩具の収集やその成果としての『日本郷土玩具』の刊行や、次に見ていく手芸図案の仕事を通じて、活発に自己の考えを主張していった。

2.2.2. 服飾・居住空間に対する「童画的なもの」の提案

武井の「童画史管見」（1940 年）には、以下の通り、服飾に関する言及がある。

昭和二年には四囲の必要に迫られて日本童画家協会の結成を見、画家の使命が狭義の画業にのみ在るのではなく児童生活の全般を対象として寄与すべきに鑑み、服飾の純化にまで乗り出したるものもありましたが¹²⁸

ここで武井は「昭和二年」（1927年）の日本童画家協会結成を引き合いに出しつつ、「狭義の画業」から、「児童生活の全般」へ、そして「服飾」へと、童画を中心とした創作活動が拡張されていく様子を述べている。

1924（大正一三）年4月13日から28日まで、東京上野公園の竹の台陳列館において「国民美術協会主催帝都復興創案展覧会」が開催されるが、武井の創作活動の拡張はこの時代の潮流の中で行われたものと見られる。同展覧会の規定¹²⁹によれば、この展覧会の目的は「帝都復興を振作せんが為め都市の美観に関し各種建設物並びにこれに伴ふ工芸作品及び其設計、模型其の他を陳列し一般に参考に資する」というもので、募集された作品は「一、都市計画図案」「二、建築図案及び其の模型等」「三、室内装飾及び其の図案、模型等」「四、街路、広場『キヤナル』橋梁、公園、庭園等の図案、模型等」「五、記念像、記念塔、噴水、墳墓及び建築彫刻等の図案、絵画、彫刻、家具並びに工芸品等」「六、室内装飾を目的とする各種制作物（壁画、壁懸及び其図案、絵画、彫刻、家具、並に工芸品等）」「七、装飾図案、看板図案及び『ポスター』等」である。

上記の出品区分からは、建築物と建築物の内側と外側、すなわち室内の個人的な装飾から都市計画まで、災害によって破壊されたあらゆる空間を新しく作り直すための「案」が募集されていたことが分かる。展覧会への参加は団体ごとで、参加団体は建築学会・建築士会・木材工芸学会・マヴォ・分離派建築会・ラトオ建築会・創宇社・構造研究会・バラック装飾社・メテオール社・庭園協会・創造美術会・アボワ会など、アカデミックな組織から前衛芸術家の集団まで多彩である。こうした全く性格を異にする団体が一つの展覧会に集まり「帝都復興」の「案」の優劣を競うことによって、図案の領域を振興するだけでなく、「その図案を作る作家の間に生まれた社会意識が作品にまで及ぶこと」がこの展示会を通じて明らかになった。これは、作家に対しては、創作者の社会意識が図案作品によって可視化されるということ、そして、展覧会を訪れる人々に対しては「構想としてのデザ

¹²⁸ 武井「童画史管見」（『新児童文化』第一冊、有光社、1940年、299-305ページ）303ページ

¹²⁹ 「国民美術協会主催帝都復興創案展覧会規定」（『国民美術』第1巻第3号、1924年、54ページ）

イン」の作品としての可能性が示されたことを意味する。「構想としてのデザイン」の作品、つまり、作品の支持体となる紙や板や布といった物質から解放されたアイディアそのものが「図案」の名のもとに、芸術という枠組みを越えてより一般的な社会生活の中に表れることになったのである¹³⁰。

「狭義の画業」から、「児童生活の全般」へ、そして「服飾」へという、武井における創作活動の拡張も、芸術という領域そのものの拡張と歩みを共にしている。では、武井の、より一般的な社会生活における「案」とはどのようなものだったか、以下に見ていきたい。

武井の『新しい刺繍図案』（アルス、1925年）には「大正十四年二月」（1925年）と記された河井醉茗による「序」と、「一九二四年十一月」と記された武井による前書きがある。後年の武井の回想¹³¹によれば、河井は婦人之友社で編集者を務めていた頃、まだ無名で雑誌の挿絵の仕事を受けることもなかった武井に、一つ 70 銭で『夫人之友』のカットを依頼していた。すると、武井のカットを見て読者が刺繍をしているということが分かり、それまでのカットを本にまとめ、『新しい刺繍図案』を出版したのだという。その後、新たに手芸作品に使用するための作品を描き下ろし、『新しい手芸図案』を出版したというという。

この『婦人之友』のカットを描いたというのが、武井が述べている通りに無名時代のことであるということならば、1921（大正一〇）年より前ということになるのだが、雑誌に掲載されたとされる作品は未確認である。武井の回想の通りであれば、子どものための絵よりも先に、手芸図案の執筆を始めたことになるのだが、詳細は分かっていない。なお武井は、初めての個展「武井武雄童画展覧会」のために描きためた絵も、最初に河井に見せたと記している。

河井醉茗の「序」¹³²は、「遠い山脈の連りといふものは好い感じを与へるが、それは山脈の線——所謂 スカイライン 空線が動いてゐるからだとは思ふのだ。」という一文から始まる。河井は画家が描く線が暗示する動きの感覚を好ましいものとして述べているのだが、「武井武雄氏の描き出す線も動いてゐるから好きだ」と、武井の描く図案に、動きという美点をとらえている¹³³。河井は武井の描線の動きを「自然現象を再現した武井氏の線」と呼び、「自

¹³⁰ 森仁史「図案の拡張と転移」（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、625・643ページ）639、633ページ

¹³¹ 武井武雄「思い出の人々（1）」（『刊本親類通信』第44号、1979年5月、2・3ページ）2ページ。また、武井秀夫／編『武井武雄対談集』叢文社、2014年、73ページ

¹³² 河井醉名「序」（武井『新しい刺繍図案』アルス、1925年、前付1・2ページ）

¹³³ 前掲書（河井、1925年）1ページ

然そのまゝが動いてゐるのか、武雄氏の意識が動いてゐるのか、それはよく分からないけれど」と武井の線が何を再現したものであるのかは分からないまでも、「私の感覚に快く動いてゐる」としている。¹³⁴河井が列挙する参照事項は「山脈」や「海」、「鳥の形」「花の輪郭」「人間の肉体」「古代の建築」「埃及の更紗」など¹³⁵であるが、それらのどれかを特定して武井の作風を説明するわけではなく、「装飾図案だから、風景画だからと云つたやうな区別」がなく、「一つの線、及びその線を組み立てられたる感じ」と述べ、図案の構成要素となる動きのある線を「智の動き」「情の動き」など、知性や感情の働きになぞらえて、イメージ豊かで端的な叙述を試みている¹³⁶。河井はこの序文によって「線を生かせよ、感覚の線を」¹³⁷と呼びかけているのであるが、武井の前書きにおける、「在来の日本刺繍」への批判は、河井の序文と対応した内容である。

武井は、図案集の前置き¹³⁸として「兎角無味乾燥に陥り易い私達の日常生活に、なるべく僅かな時間と材料とで、手軽に芸術味をとりいれ、所謂家常の茶飯事にも奥ゆかしい滋味と匂ひとをつけてゆき度い」と、その意図を述べている¹³⁹。武井は「在来の日本刺繍」を「あまりに技巧的」とであると批判し、「馬鹿長い時間」「高価な費用」「驚くべき根気」が必要であるため「貴族的な贅沢品」にならざるを得ず、「一般家庭には割と縁の薄いもの」だったとする¹⁴⁰。武井は、「在来の日本刺繍」より簡便な手法が紹介されている同時代の状況を鑑み、一般家庭の手芸を試みる女性たちに「材料とすべきいゝ図案」¹⁴¹を提供しようとする。この意図から、『新しい刺繍図案』に掲載した図案をもとに「刺繍に全然素養のない素人」が「比較的短時間にぬひ上げたものゝの一例」として、三色版のページを2枚、例として収めている¹⁴²。ここで武井が「素人」と呼んでいるのは、同年の『読売新聞』7月12日朝刊で、妻の梅子だと分かる。

ただし、画家である武井は「刺繍の実際手法上のことに暗い」ため、「この図案集は只ヒントを求めるだけの役目に」と、用途を限って使用することを読者に求めており、「用途、

¹³⁴ 前掲書（河井、1925年）1ページ

¹³⁵ 前掲書（河井、1925年）1ページ

¹³⁶ 前掲書（河井、1925年）1・2ページ

¹³⁷ 前掲書（河井、1925年）2ページ

¹³⁸ 武井『新しい刺繍図案』アルス、1925年、1・3ページ

¹³⁹ 前掲書（武井、1925年）1ページ

¹⁴⁰ 前掲書（武井、1925年）1ページ

¹⁴¹ 前掲書（武井、1925年）2ページ

¹⁴² 前掲書（武井、1925年）2ページ

配色、手法などは制作者の大胆な工夫にお任せ致し度い」と述べている¹⁴³。だが、ここに見られる、読者の裁量に任せるという基本姿勢は、ただ単に武井が刺繍の知識に乏しいためではない。たとえば次のような文章からは、読者が積極的に手芸の表現を实践することを意図しているということが分かる。

単に職工的の仕事だけでなく、作品に作者の創意の加はることは、その成果に一層の楽しみを添えることにもなりませう。尚一層進んで、既成の図案にたよらず、自然の中の一木一草をとつて自ら新しい図案を創案されることは、私の最も望ましいところであります。¹⁴⁴

武井がここに述べている、「自然の中の一木一草」に取材して図案を自ら考える、という意図は、河井の「序」の内容と対応する。自然物や古代の造形感覚や海外の伝統的かつエキゾチックな意匠などから、直接、知性や感情の働きによって題材を得ることを奨励し、「線を生かせよ、感覚の線を」と呼びかける河井は、こうした武井の意図を汲み取ってそのような序文を書いたものと考えられる。

武井がそうして「感覚の線」を生かして作成したとする図案のうち、[図版 17]は抽象的な作品である。だが、当時流行のアールデコ調の幾何学的な模様に見える画面中に、画面中央よりやや上には、鳥の形を見出すことができ、右下にも鳥らしい形が見られる。河井の指摘するところの「智の動き」「情の動き」によって幾何学的な形を配置し、一枚の画面にまとめているのであるが、その動機となっているのは具象物であるということが分かる。

一方、[図版 18]は武井の子どもが描いた絵をもとに作成された図案である。蛇行しながら横に流れる川が画面を上下に分け、上半分は木と草が生え、下半分には草の中を歩く鳥が1羽と、木の枝の隙間を飛ぶ鳥が2羽、描かれている。武井による説明書き¹⁴⁵には、「子供の描いた絵を殆どそのまま図案としたもの」とあり、子どもの絵を作品のモチーフにしたことが分かる。「縫ひ方も不器用の方が面白みがある」として、「不器用」であることに作品の長所を見出そうとする傾向が見て取れる。「木とか川とか鳥とかいふ概念に捕は

¹⁴³ 前掲書（武井、1925年）2ページ

¹⁴⁴ 前掲書（武井、1925年）2ページ

¹⁴⁵ 前掲書（武井、1925年）作品番号26の解説文、ページ表記なし

れずに一つのリズムを基調とした配色」をすることを勧めている。武井は「こんな帯でもしめた人に出逢ひ度いもの」と述べており、この図案の用途は、図案に描きこまれた各要素を繰り返すことで「リズム」を生かすことのできる長いものを装飾することだということが読み取れる。

既に見た、ジョージ・グロスの影響を受けたと見られる諷刺的な描き方の例では、武井は、その描き方による描写を本来置かれていた文脈（現実世界の諷刺）から引き離し、異なる表現の場（絵物語の表現）に置き直して描写方法の効果を得ていた。手芸用の図案においても、武井は一度獲得した描き方を、それが本来置かれていた文脈とは異なる物語の中に置き直してその表現の効果を狙っていたと考えられる。

〔図版 19〕は、レース編みの模様を刺繍の図案として採用した例である。43 という作品番号を振られているこの作品では、花飾りを持った洋装の女性を、柔らかに組まれた線を重ねることにより描写している。武井がこの図案に付けた説明書き¹⁴⁶によれば、「細いレース系の様なもので柔らかい色を交へ、恰度レースの様な感じ」に仕上げることに、レース細工そのものではなく、「レースの様な感じ」を模して刺繍することが勧められている。刺繍の技術に関しては、武井は「複雑ではありますがあまり精巧な手際は要」さないこと、この作品を実際の刺繍に生かすことの利点はむしろ「農民美術風の不器用なところ」にあるとしている。農民美術に関しては、同時代の大きな流れとして、山本鼎が主唱した農民美術研究所¹⁴⁷が挙げられる。伝統的な造形を近代の眼から新しく価値づける農民美術は、同時代の美術における世界的な素朴派の潮流という、より大きな文脈に置くことができるが¹⁴⁸、山本は 1920（大正九）年に農民美術作品の展示即売会の第一回を東京の日本橋三越で開催、また、1925（大正一四）年に『実用手工芸大講座』（全 3 巻、日本農民美術研究所出版部）として、刺繍・レース・染色に関する本を編集している。武井の農民美術に関する言及は上記の通り、具体的な参照事項を挙げているわけではないが、少なくとも同時代美術の動きを知識として知っていたことが分かる。この点に関しては、武井の創作活

¹⁴⁶ 前掲書（武井、1925 年）作品番号 43 の説明書き、ページ表記なし

¹⁴⁷ 1919 年 12 月に山本鼎は金井正とともに農民美術練習所を長野県小県郡神川村の上川小学校に開講。翌年には日本橋三越で作品の展示即売会を開く。以後、山本は地元の青少年への講習会、作品の展示販売などの実践や執筆により農民美術運動を展開していく。1925 年には農林省副業奨励金の交付を受け、1934 年まで国庫補助を受ける。1939 年に閉鎖状態になるまで農民美術研究所の活動は続けられた。

¹⁴⁸ 森仁史「図案の拡張と転移」（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、625・643 ページ）637 ページ

動のさらなる広がり进行考察する際に「2.3.2. 郷土玩具収集・研究 『日本郷土玩具』」として後述する。ここでは、表現方法を表現媒体から切り離し、表現そのものの効果を狙うことを武井は図案によって試み、描かれた図案そのものよりも図案に込められた表現の意図を読み取することを読者に求めている点を指摘するのみにとどめる。

武井は、1928（昭和三）年にも萬里閣書房から『武井武雄手芸図案集』を刊行している。この図案集では、武井は RRR のサインの使用を開始しており、「童画」というジャンルに対して武井が持っていた方法意識は本格的に働き始めていたと見ることができる。また、この本の奥付には「もしもこの中の図案を無断で商品に応用される場合は侵害になりますから、その点はご注意ください。」という注意書きが見受けられ、図案に込められたアイディアに対する作者の権利に意識的になりつつあったことがうかがえる。1925（大正一六）年の『新しい刺繍図案』刊行から3年後の『武井武雄手芸図案集』までの間に、1927（昭和二）年の日本童画家協会結成があり、翌年の日本挿画家協会の結成があり、『武井武雄手芸図案集』（1928年）の刊行時には、著作権についての意思表示が見られるようになる。1928（昭和三）年の『武井武雄手芸図案集』の18番の作品〔図版20〕の説明書き¹⁴⁹には、「日本人に一番欠乏してゐるものはお金ではなく童心だといふこと」を主張することを意図して制作されたことが記されている。武井の説明によれば、この図案を大人の生活に取り入れるのをふざけ過ぎて」といふと考えることは「すでに童心の足りない固定した大人の常識」である。大人が見ると馬鹿げたことを子どもが大真面目にやっているように、武井は「大真面目でこれを書いたつもり」と述べている。

武井が『書窓』（第2巻第2号、1935年11月）に書いた記事「呵々氏のこと」¹⁵⁰やその記事が紹介する写真〔図版21〕には、武井が愛用の自転車に乗って収集した案山子の写真コレクションが紹介されている¹⁵¹。武井が実用から離れても年中行事の一部として作られる案山子（呵々氏）の鑑賞に出かけていたことが分かる。かつての実用品が本来の用途から解放され、作者の気まぐれによるごく気楽な楽しみとして、「去年特選を出した田に今年駄作が待つて居たり、又まるつきり無かつたりする」ことを、武井は「作者が作家でないよさ」とむしろ美点としている¹⁵²。大声で笑うことを表わす「呵呵」という言葉を「か

¹⁴⁹ 武井武雄『武井武雄手芸図案集』萬里閣書房、1928年、ページ表記なし

¹⁵⁰ 武井「呵々氏の事」（『書窓』第2巻第2号、1935年11月、107-110ページ）

¹⁵¹ 1930年、棟方志功、料治熊太、河村目呂二ら芸術家仲間やその家族とともに自転車愛好会である「JAZZOMANIA」を結成。

¹⁵² 前掲書（武井、1935年）108ページ

かし」にあてているわけであるが、実用から離れ、年中行事として作られる案山子のうち、「注意を惹かれるのは造形的な興味に駆られて作る幾人かで、楽しみ、悦び、笑ひ、がその中にある」と述べる¹⁵³。「幾人か」とは、案山子を擬人化した「呵々氏」と愛着を込めて読んでいるからである。

農民美術でもない、ゲテモノでもない、秋の風物の中に誰からも作品扱ひをされずに、うらぶれてゐる、やつぱりそれは呵々氏である。¹⁵⁴

「農民美術」でも「ゲテモノ」でもない、「作品」として扱われることのない、「うらぶれてゐる」作品として、市井の人々の造形活動に着目する視線が、この記事により表現されている。その敬意の表明の動機には、『武井武雄手芸図案集』の18番が注目される。

身近な田畑の造形への通路がある一方で、図案の仕事において武井は、商業美術の仕事を通じて消費生活の場面の中に「童画的なもの」を提案しようとしている。『現代商業美術全集』第5巻（1928年）には《童話的なショーウィンドーの背景》[図版22]が、河目悌二や川上四郎、初山滋、村山知義といった童画に関わりの深い画家の作品とともに収録される。『現代商業美術全集』の「商業美術月報」第1号（1928年6月10日）には、商業美術を「美術の実際化と産業の美術化といふことから生れた美術」と説明する記述がある。それによれば、美術家が美術を「床の間の飾りだとばかり考へて居られない時代」になったと、当時の商業美術の美術家の側から見た重要性が強調されている¹⁵⁵。

《童話的なショーウィンドーの背景》[図版22]では、画面の左側に描かれる汽車と右側に描かれる船のゆがんだ形が、犬、人物、玩具、左右両側に配置される飾りなどよりもぎこちなく揺らいだ線で描かれており、子どもの落書きを思わせる描き方をしている。これは、『新しい刺繍図案』26番にも見られたが、作品の中に子どもらしさを取り入れようとしたものと考えられる。この図案の解説には、「夢の国の様な甘く楽しい背景、無邪気な気持、芸術味豊かなものとして武井氏の創作をわづらはしたものである」¹⁵⁶とあり、武井が「無邪気な心持」を表現する方法として、大人が子どもに対して提示する造形——確か

¹⁵³ 前掲書（武井、1935年）109ページ

¹⁵⁴ 前掲書（武井、1935年）110ページ

¹⁵⁵ 『現代商業美術全集』第25巻（別冊）ゆまに書房、2001年、31・34ページ、32ページ

¹⁵⁶ 『現代商業美術全集』第5巻、アルス、1928年（ゆまに書房版、2001年）74ページ

な線で描かれる玩具の世界——と、その中に取り込まれている子どもらしさの造形——ぎこちない描き方の汽車や船——の二種類を一つの画面に閉じ込める描き方を選び取ったことが読み取れる。こうして見ると、武井の創作活動において図案は、大人も子どもも含めた生活空間と作品世界をつなぐ通路になっており、同じ技法が手芸とショーウィンドー背景、用途の異なる二つの図案の中に横断的に取り入れられていることが読み取れる。

『商業美術全集』におけるショーウィンドー背景の位置づけは、編集者の濱田増治の解説文「ショーウィンドー背景の概念」¹⁵⁷に見ることができる。濱田によれば、ショーウィンドーの背景は、「店内の光景との錯雑混乱を防いで、陳列窓独自の立場を作る」仕切り板であると同時に、陳列窓の前に立つ人に対して商品の宣伝をするものである。また、店内の商品に関心を持つ人に対する効果を期待するだけでなく、「今日都会の美として街頭漫步者の眼に、快い美の慰楽を投げかけ」るものである。武井の《童話的なショーウィンドーの背景》もまた、仕切り版としての機能、「商品を引き立て」、「商品に迄行人の眼を誘致」する宣伝効果、「街頭漫步者の眼」の「快い美の慰楽」といった実用的・美的な機能を前提として描かれている。

「ショーウィンドー背景の概念」のほかにも濱田は解説文を書いているが「一時的背景の意匠」¹⁵⁸というタイトルで書かれた記事では、「背景の構図としては舞台背景に其ヒントを求めて来ると便利な点がある」と述べ、「舞台背景は、ショーウィンドー背景の趣旨とほとんど似た役割をつとめてゐる意味で背景の組み合わせには、これに学ぶべき点が多い」としている。同一の資料の中で、舞台背景は図版によって紹介されているが、説明文は簡潔で、どう「学ぶ」かはこの本を手にとったものに委ね、視覚的效果に限定して述べる。人々が日常生活の一部をその中で行うことを常に想定している応用美術では、書籍によって紹介されるイメージや解説文はあくまでも「案」であり、その「案」をどのように利用するかは利用者の裁量に任される。武井のショーウィンドー背景は、そうした「案」の性格、すなわち、実用化される以前の、具体的な商品が登場することのない、描き手の思想がより強く表れる場として提示されている。言い換えれば、「図案」という状態で大人に「童心」を提案しようとしたと考えられる。

こうした「童心」の提案は、武井が初めての個展を開くことによって「童画」を言挙げしようとする、まさにその時期に同時進行で行われたものである。次に、この「武井武雄

¹⁵⁷ 前掲書（『現代商業美術全集』第5巻、1928年）3・9ページ

¹⁵⁸ 前掲書（『現代商業美術全集』第5巻、1928年）29・32ページ

童画展覧会」を見ていきたい。

2.2.3. 「童画」言挙げ ― 武井武雄童画展覧会 ―

武井が銀座資生堂で開催した「武井武雄童画展覧会」は、当時の新聞記事によって確認することができる。

武井武雄氏童画展 五月九日から十三日まで銀座資生堂に開く

(『東京朝日新聞』1925(大正十四年)年4月30日、第5面、「学芸だより」欄)

日本では珍しい児童画展覧会がこの八日から十八日まで銀座資生堂で開かれる、それは各種の児童雑誌に口絵を画いたり童話を作ったりして子供とはおなじみの深い武井武雄氏の個人展覧会である。出品されてゐる絵画は総計で五十点、いづれも児童におとぎ話の世界をもたらすもので、大人にも静かなる微笑を感じさせる作品である、『ニヤン吉の舟』『ブウ太郎氏』などをはじめ『チルチルとミチル』『ラムラム王』『ひとり人形』『鶏少年』『ぶどうの頃』などがある【写真はその会場】

(『東京朝日新聞』1925年5月8日、第10面、見出し「珍しい児童画展覧会 『ニヤン吉の舟』や『ブウ太郎氏』」)

おとなの見る展覧会はありすぎる程あるのに、こどもの見る展覧会はさっぱりありません。又童謡童話の会がちょいちょいあるのに童画の会と云ふものはないやうです。そこで今度童画の研究者武井武雄氏が之を機会にどんどん子供の為の展覧会が開かれるやうにと今八日から十三日まで、銀座の資生堂で子供にだけ見せる絵の展覧会を開きます。

(『読売新聞』1925年5月8日、第7面、「コドモニダケミセル／エノテンランクワイ／□□□カイトノハオトナ□□□／ケフカラヒラク」タイトル不明の音楽隊の図柄の絵を掲載)

武井武雄氏は、大人の見る展覧会は有り過ぎるほど開かれるのに、子供の見る展覧会がなく、童謡童話の会は度々開かれるのに、童画の会がない為、勢ひ童画は印刷物を通してのみ、子供に接してゐるが、その印刷術が不完全であり。且つ其多くは、挿絵として

伴奏の役目を勤めているに過ぎないのは遺憾で、これからは、子供の為のいゝ展覧会が、度々企てられるやうにならなければならぬといふので、八日から十三日、銀座資生堂の美術部に於いて、童画展覧会を開いた（写真は鳥の港）

（『萬朝報』1925年5月14日、第6面、見出し「◇――童画展――◇」）

また、武井の個展は『コードモノクニ』第4巻第7号（1925年6月）にも「武井武雄先生の個人展覧会」として告知されている¹⁵⁹。告知文には「美しい小品が澤山ありますから。お母様方と御一緒に御覧下さい」とあり、「童画」という言葉を使用せずに紹介している。会期は5月6日から11日、場所は「銀座の資生堂」とされている。

このうち、1925（大正一四）年5月8日の『東京朝日新聞』には会場設営をしているらしい様子が写真に残されており、「武井武雄童画展覧会」と書かれた展覧会の看板を画像によって確認することができる。4月30日の『東京朝日新聞』を除いた記事がどれも展覧会の会期は5月8日から13日であるとしており、1925（大正一四）年5月8日から5月13日が銀座資生堂で開催された「武井武雄童画展覧会」の会期であると考えられる。

展覧会最終日の翌日の『萬朝報』には、「勢ひ童画は印刷物を通してのみ、子供に接してゐるが、その印刷術が不完全であり。且つ其多くは、挿絵として伴奏の役目を勤めているに過ぎないのは遺憾で」とある。この言葉から、この展覧会を開催することにより、印刷による作品の複製ではなく一点物の作品の実物を、子どもたちに直接見せることを意図して開催したのだということが分かる。武井が「武井武雄童画展覧会」に込めた意図は、日本童画家協会の1927（昭和二）年の結成時の目的とも一致しており、武井の「童画」言挙げが、「子供の為のいゝ展覧会が、度々企てられるやう」にすること、つまり、複製ではなく作品の実物を見ることのできる環境を、童画というジャンルの確立を通じて試みたのだと分かる。

このタブローとしても独立した作品を作ることのできる環境、すなわち童画というジャンルによって用意することのできる表現の場に加えて、もう一点、指摘しなければならない。5月8日の『東京朝日新聞』に作品タイトルを挙げられている『ラムラム王』のこと

¹⁵⁹ 『コードモノクニ』第4巻第7号、1925年6月、後付4ページ。ここに見られる告知文には「童画」という言葉が使用されていないのだが、第4巻題10号（1925年9月）に取り上げられている、原画作品の展覧会の紹介でも、やはり「童画」という言葉は見られない。ここから、「童画」という言葉が、当初は広く共有されておらず、武井個人が意識的に使い始めたものであることが読み取れる。

である。武井が自分自身を重ね合わせた物語『ラムラム王』の作中人物ラムラム王が、この展覧会で、初出時の「ラム王」という名ではなく、叢文閣から単行本を刊行する際の「ラムラム王」という改名した後の名で描かれている。武井が自分の名前をアルファベット表記する際に「Takéi」と記すことがあったことは既に述べたが、「e」の文字にアクセント記号を付けていることと、武井の出身校である東京美術学校では外国語として英語とフランス語を選択していたことから、武井がフランス語の綴りを使用していたことが分かる。フランス語風の表記では、「ラム王」は「Roi Ram」で頭文字を取ると「RR」となり、「ラムラム王」は「Roi Ram Ram」で頭文字を取ると「RRR」となる。本のタイトルが『ラムラム王』と確定して初めて、サインが RRR となるのである。

この RRR のサインは、徐々に武井の作品に取り込まれていった。一つの目安として、1925（大正一四）年から 1926（昭和元）年にかけて『コドモノクニ』に掲載された武井の作品のサインを別表にまとめてある。

表 1 RRR サイン変遷『コドモノクニ』1925・1926 年

年月	巻号	作品タイトル（文章の執筆者名）	サイン
1925 年 1 月	4(1)	アサヒ ト クジラ（キシベエンチャウ）	なし
		雲（小林佳子 五才）	なし
増刊号	4(2)	日のくれ（北原白秋）	T a
		みんなこい（宇和島 藤井啓子）	T a
		コドモ対話 年の鈴（北川千代子）	なし
1925 年 2 月	4(3)	ジャボネノユキナゲ（キシベエンチャウ）	T a
		円い小山（北原白秋）	T a
		いゝ唄（マザー・グース）	T a
		裏表紙	T a
1925 年 3 月	4(4)	みねむり駅長（北原白秋）	T a
		お雛まつり（北川千代子）	T a
1925 年 4 月	4(5)	表紙 春をよろこぶ子供	T a
		たあんき、ぼおんき（北原白秋）	T a

		滑稽冒険ニツコリ玉	なし
		れんげの絵日傘（富原義徳）	T a
		孔雀	なし
1925 年 5 月	4(6)	表紙 ポツポのお嬢さま	T a
		ニツコリ玉（二）	なし
		コドモ対話 お誕生日（北川千代子）	T A
		高麗犬（山田禎一）	T a
		裏表紙 鳩のお家	T A K
1925 年 6 月	4(7)	表紙 ホタルの精	T a
		びつくり鶏（北原白秋）	T a
		おもちゃ	T a
		鳩ポツポの時計（大阪 有松達也 五才）	T a
1925 年 7 月	4(8)	表紙 人形船	T a
		鳥小舎の雨（サトウハチ라우）	T a
		蛙の学者（渡邊増三）	T a
		蜂密 ^{ハチミツ} 屋の踊り子（北川千代子）	なし
1925 年 8 月	4(9)	目次および扉 おもちやのさんぽ	たけを
		オフネ ノ ガクカウ	t a（船に R R R）
		こどもものがたり詩 たんくるぼんくる（福田正夫）	T a
		裏表紙 辻車	T a
1925 年 9 月	4(10)	日ざかり（北原白秋）	T a
		こつくりこ（さとうはちらう）	T a
1925 年 10 月	4(11)	アキ ノ クモ	R R R
		イモホリ	T a
1925 年 11 月	4(12)	きつつき（藤田健治）	T a
1925 年 12 月	4(13)	冬の日（北原白秋）	なし
		キビガラザ ザイク	T A K É Ī
		カゾヘカタ	なし
1926 年 1 月	5(1)	セウバウ デゾメシキ	なし

		鳥と豚（北原白秋）	なし
		お宮の鳩（西谷勢之介）	なし
		裏表紙 ダンス	TAKÉĪ
1926年2月	5(2)	ラカンサン	TakéīTakéo (人形の帽子にRRR)
		スキー	なし
		イマ タネヲマク ト ハル サク ハナ	なし
1926年3月	5(3)	ヘイタイサン（横浜 内海洋一）	Ta
		裏表紙	なし
1926年4月	5(4)	とんで来い（浜田広介）	なし
1926年5月	5(5)	虹の橋（浜田広介）	なし
		ジャン・ケン・ボン	なし
1926年6月	5(6)	表紙 ニンギヤウ	RRR
		ロンドン ノ イヌ ノ ハカ（キシベエンチャウ）	なし
		蛙の散歩（水谷まさる）	なし
1926年7月	5(7)	犀	なし
		豚の子	Takéī
1926年8月	5(8)	表紙	なし（男の子の服に RRR）
		しうんてん（北原白秋）	なし
		トランプ（サトウハチ라우）	なし
		カゾヘカタ	RRR
1926年9月	5(9)	デンデンムシ	Ta
1926年10月	5(10)	表紙	RRR
		コマ ノ キヨクゲイ	RRR
		子供と太鼓（浜田広介）	RRR
1926年11月	5(11)	おとなり三軒	RRR
1926年12月	5(12)	表紙	RRR
		ふとれよ、ふとれ（北原白秋）	RRR

		一軒家（葛原しげる）	R R R
		兵隊さん（千葉 夏木逸夫）	R R R

『コードモノクニ』誌上で最初に R R R が作品中に描き込まれたのは《オフネ ノ ガクカウ》（1925 年 8 月）[図版 23] である。ただ、ここでは R R R は船の側面に図柄の一部として描き込まれており、サインは「ta」である。「オフネ ノ ガクカウ」以降、R R R がサインとして書き込まれた作品が掲載されるのは、2 か月後の [図版 24] の《アキ ノ クモ》（1925 年 10 月号）である。そこから、サインのない作品や ta、TAKÉĪ、Takéi Takéo などのサインが続く。1926（昭和元）年 6 月号の表紙に R R R のサインが書き込まれる。同年 8 月号の表紙には描かれた男の子の服に R R R が描き込まれ、同じ号の掲載作品の一つにも、R R R がサインとして書き込まれる。『コードモノクニ』誌上で、R R R が武井のサインとして定着するのは、この年の 10 月号以降である。こうして見るように、R R R は当初は作品中に図柄の一部として描き込まれる、画中の構成要素の一つ、いわば模様だった。R R R は、絵の一部という位置づけとサインという位置づけを行き来する時期を経て、サインという位置づけが確定していったのである。

1938（昭和一三）年頃まで使用するサイン R R R の由来となる「フヌエスト、ガーマネスト、エコエコ、ズンダラーラム王」は、『金の星』に執筆した作品に由来する。まず、このサインのもととなった長編童話とその挿絵について見ていくが、この作品は、当初は一話完結の短い童話として書かれ、後に長編童話の連載となり、書き直しを経て単行本としても発表された。さらに、刊本作品としても 1964（昭和三九）年に全面的に挿絵を描き直して発表される。このようにして、計四回、更新されている作品であるが [表 2『ラムラム王』作品群参照]、本稿は、これら全てを『ラムラム王』の作品群として、それぞれが書かれた時期ごとに分けて考察することとする。

表 2 『ラムラム王』作品群

N o.	作品タイトル	発表媒体	発表時期
1	・ズンダラーラム王（目次） ・フヌエスト、ガーマネスト、エコエコ、ズンダラー	・『金の星』第 6 巻第 3 号 ・「童話」として掲載 ・一話完結	1924 年 3 月

	ラム王（本文）		
2	ラム王の一生	・『金の星』第6巻第5・11号 ・前の話を受けて、第2回目から始まる（全7回）	1924年5・11月
3	ラムラム王	単行本（叢文閣）	1926年4月
4	ラムラム王	単行本（刊本作品55番）	1964年9月13日

1924（大正一三）年3月に発表された「フンスエスト、ガーマネスト、エコエコ、ズンダラーラム王」は、短編として一話完結で読むことのできる作品である。

あらすじは、おおよそ以下の通りである。主人公のフンスエスト、ガーマネスト、エコエコ、ズンダラーラム王（以下、『金の星』本文での省略に倣い、「ラム王」と呼ぶ）は、エッペ国の貧乏な珊瑚削りの職人夫婦を両親に生まれ、長生きをするようにと長い名前をつけられた子どもである。生まれたとき、エッペ国の西の空に不思議な星が現れていたために第二のキリストが生まれたと村人に騒ぎ立てられたラム王であるが、7歳のときに変身の術が使えることが分かり、その後、母親から魔物ではないかと疑われ、家を出される。そうして旅に出たラム王は、巨人の国に辿りつき、王様が11年間開けられずにいた宝物の箱を開け、中に入っていたもう一人のラム王と合体してひとつになる。すると、ラム王の体は巨人の大きさになり、実は、11歳で亡くなった王様の子どもであったことが判明する。ラム王は巨人国の王子として迎えられる。だが、ある日、ラム王が木の枝に登って唱歌を歌っていたとき、枝がはね上がったためにラム王は空へと投げ飛ばされ、行方不明になる。すると間もなく、エッペ国の西の空に不思議な星が、珊瑚削りの仕事場に落ち、ラム王はまた、珊瑚削りの職人夫婦のもとに生れ落ちる。

巨人の国の王子が亡くなって、珊瑚削り職人の子どもに生まれ変わり、特殊な能力を発揮して再び王子に戻り、また、事故のために珊瑚削り職人の子どもとして生まれ直すというように、ラムラム王は三度生まれるのだが、この作品中に暗示されている死は、巨人の国の王子が亡くなったという一度きりである。不思議な星が現れるという事件により、この王子の死とラム王の誕生は結びつけられているものの、ラム王の転生は、箱の中に入っていたもう一人の自分との一体化や、空を飛ばされていくという事故によって語られる。そして、再びラム王が生れ落ちたところで、次のような文章により話が締めくくられる。

さてこの小さいフヌエスト、ガーマネスト、エコエコ、ズンダラーラム王は、また元通りの事を始めから繰返すのでせうか。それとも又、前とは違つた奇抜な生涯を新しく送るのでせうか。（おはり）¹⁶⁰

「（おはり）」とあるからには、一話完結を前提として書かれた作品である。ただし、主人公が転生を繰り返しているにもかかわらず、作品中にはっきりと死を暗示する箇所は一箇所のみであり、物語の始まりの予感を繰り返し提示し、童話の最後もまた、始まりに戻って終わる。

始まりに戻った物語は、ラム王が再び珊瑚削りの職人夫婦の子どもとして生まれ直すことで仕切り直される。『金の星』第6巻第3号（1924年3月）から1号おいて、第6巻第5号から7回の連載が始まり、第6巻第3号から数えると全8話の物語となった。第1話でのラム王は魔物であると疑われて家を追い出されたが、生まれ直した第2話のラム王は、自分の意志で家を出ていく。その理由は、次のようなものである。

それはラムラム王が、――西の方へ旅をすると、黒曜石の小さな釣針がある。それが見つかつたら、お前もはじめて生まれてきた甲斐といふものがわかるだらう。――といふ夢をみた翌る日のことでありました。¹⁶¹

1926（昭和元）年4月に単行本として刊行された『長編童話 ラムラム王』からの引用である。初出時には、ただ「黒曜石の小さな釣針」を探すための旅であつたが、単行本になると、上記の引用文に見られる通り、「黒曜石の小さな釣針」を見つければ「はじめて生まれてきた甲斐といふものがわかる」と、「生まれてきた甲斐」を知るといふ、黒曜石を探す理由が示される。初出の「ラム王の一生」において旅の目的が示されるのは、途中で道連れとなつたお星様と「くらげの面ホテル」という宿に宿泊した際のラム王の打ち明け話である。

僕は、旅行をするのが目的ではないんだ。……西へ西へと行けばだね、いゝかい、黒

¹⁶⁰ 武井武雄「フヌエスト、ガーマネスト、エコエコ、ズンダラーラム王」（『金の星』第6巻第3号、1924年3月、37・43ページ）43ページ

¹⁶¹ 武井武雄『ラムラム王』叢文閣、1926年、23ページ

曜石の釣り針がある。これを手に入れると本当の生まれ甲斐といふものがはじめてわかる・・・と、まあかういふ夢を昔見たのでね。¹⁶²

1926（昭和元）年に刊行した単行本の『ラムラム王』に見るように、「生まれてきた甲斐」を知るという旅の理由を冒頭部分に明かしても、物語全体の流れを妨げることはならず、むしろ、旅の理由を物語の進行に従って小出しにする初出の物語の仕方のほうが、ぎこちない構成であると言える。「生まれてきた甲斐」を知るという主人公の旅の目的は、雑誌の連載として物語を書き続けていくうちに考えを深め、単行本にする際に物語の流れを整理し、物語の主人公になりきって想像の世界¹⁶³の中で遊ぶという、創作活動の方法意識を作り上げていったのだと考えられる。

それに加えて、『金の星』での「ラム王の一生」連載終了後、『ラムラム王』が単行本として刊行された際、新たに描き加えられた挿絵〔図版 25〕は、上記の、ラム王（ラムラム王）がお星様とともにくらげの面ホテルに向かって、湖の岸辺を歩いていく場面を描いた作品である。左下に建物や空の星や船の影の映る湖水が描かれ、その水の向うにある、くらげの面ホテルらしい建物へと向かう二人の人物と犬の影が描かれている。この挿絵に酷似したイメージが、叢文閣版『ラムラム王』刊行と同時期に創刊された雑誌『伝説』挿絵《タぐれ》としても掲載され、この《タぐれ》〔図版 26〕には RRR というサインが使用

¹⁶² 武井「ラム王の一生」（『金の星』第6巻第10号、1924年10月、90・97ページ）91ページ

¹⁶³ 武井の描く登場人物の服装について「いろいろな時代のファッションが混在している」と指摘し、「彼の衣装に「時代考証」を云々することは全く意味が無い」と断じる論考（鈴木すゞ江、2000年）がある。1997年銀貨社版『ラムラム王』（挿絵は1926年叢文閣版と同じ）をもとに、143ページ挿絵のギニビヤ妃の服装のラフ（襟飾り）に注目し、次のように述べる。「ドレス全体のデザインはルネサンス期のスペイン風ヴェルチュガダンのようであるが、それに徹しているわけではない。ラフは近代に入り一八二〇年代にフランスの王政復古調ファッションとして再登場するが、ギニビヤ妃のドレスはこれに当てはまらず、彼女のラフもどちらかといえばやはりルネサンス調に近い。」また、第6章が始まる93ページに描かれた4人の人物の衣装については「中世ゴシック期風のプールボアンとショースの組み合わせで、頭にはトンガリ帽子をかぶり、丈のごく短い小さいマントを背中につけている。そしてギニビヤのものとはほぼ同様の描き方で、ラフがついている。」（鈴木すゞ江「武井武雄のお洒落な動物たち（一）」（『青山学院女子短期大学紀要』第54号、2000年、73・91ページ、79ページ）タイムトリップを含む「生まれ甲斐」探しの旅が、この『ラムラム王』の物語の中心であると事実と、様々な時代のファッションが混在するという鈴木すゞ江の指摘は興味深い。本論文では登場人物の服装の分析は行わないものの、『ラムラム王』の世界が歴史的な服飾文化の変遷のなかから参照事項を見出しつつも、合理的な因果律に囚われず、空想の世界を構成するために取材していた。

されている。湖の大きさが画面左下の、全体の分量としては 3 分の 1 ほどを占めていたのに対し、『タぐれ』では半分弱と湖の面積が増え、湖に浮かぶ船も二隻に増えている。湖畔を建物に向かって歩く人物の輪郭は細くなり、特徴の捉えにくい、無名の人物像として扱われるという変化があるが、武井がこの湖畔を歩くというイメージを自分にとって特有のものであるという自負を持っていたことが分かる。なお、『ラムラム王』挿絵の[図版 25]は、日本挿画家協会有志／編『日本挿画選集』(ユウヒ社、1930 年)にも収録されている。挿絵の芸術性を一般読者に訴えるために刊行された同書において、武井がこの作品を芸術性の高い、自身の代表作と考えていたことが読み取れる。

2.3. 創作活動の広がり

第 2 章の最後のパートでは、武井の創作活動のさらなる広がりを扱う。武井は、出版物における童画の作品制作・発表の傍ら、挿絵を手掛ける同業者同士の互助や著作権保護運動といった活動も行い、1927(昭和二)年には日本童画家協会を結成している。また、童画と連動しつつ、郷土玩具の収集と研究、イルフ・トイスと名づけた創作玩具、創作豆本(のちの刊本作品)、そして銅版画など、次々に創作活動の幅を広げていく。ここでは、「童画」言挙げから戦時期までの創作活動の広がりを、時間の経過に沿って見ていく。

2.3.1. グループの結成

武井は雑誌記事の取材に対し、日本童画家協会結成までの経緯を語っている¹⁶⁴。それによれば、童画を手掛ける画家たちは、『金の星』の岡本帰一、『童話』の川上四郎、『赤い鳥』の清水良雄と深沢省三、『おとぎの世界』の初山滋、『子供之友』の村山知義といったように、それぞれの雑誌にある程度固定して執筆を担当していた。武井の話によれば、日本童画家協会結成以前には、画家同士の横の繋がりにはなかったという。グループ結成の直接のきっかけは、武井がインタビューの聴き手に対して「今の児童文学者協会のようなもの、その頃は童話作家協会といていたんですが、一年に一冊丸善から年鑑を出していたんで

¹⁶⁴ 武井武雄(談)「『コドモノクニ』の頃」(『教育美術』第 11 巻第 3 号、1950 年 3 月、37-42 ページ)

す。」¹⁶⁵と語る出版物にあった。ここで武井が言う「年鑑」とは、1926（昭和元）年 12 月から 1931（昭和六）年まで年一回の頻度で刊行された童話作家協会／編『日本童話選集』（全 6 巻、丸善）と考えられる¹⁶⁶。この童話選集では下記の表に見る通り、岡本帰一、川上四郎、武井武雄、初山滋、村山知義、本田庄太郎、竹久夢二ほか、複数の画家が口絵、挿絵、装幀などを担当した。

表 3 丸善『日本童話選集』挿絵・装幀画家一覧

	発行年月	装幀	挿絵
1	1926 年 12 月	岡本帰一、川上四郎、武井武雄、初山滋、村山知義	
2	1927 年 12 月	初山、岡本、川上、名越国三郎、布目敏行、本田庄太郎	
3	1928 年 12 月	池田永一治、岡本、川上、武井、竹久夢二	
4	1929 年 12 月	本田、河目悌二、吉頓二郎、平澤文吉、名越	
5	1930 年 12 月	初山	一木弾、飯澤天羊、本田、安泰、新井勝利
6	1931 年 12 月	初山	川上、河目、平澤、吉澤廉三郎

武井の話しているところによれば、「さし絵を執筆した人を、丸善の人選だと思うが一席設けて呼んだ」¹⁶⁷とあり、岡本、川上、清水、初山、村山、武井の 6 人が呼ばれる。この「一席」では、「著作権のことやら何やら諸事万端、対外的にも横の連絡がないと都合が悪いから会を作ろうじゃないかという話」¹⁶⁸になり、さらに『赤い鳥』で清水とともに活躍していた深沢も誘って計 7 名で発足した。同じく童画選集に執筆していた本田は、「今後童画を荷なうのに適当でない」「あんまり通俗的すぎる」¹⁶⁹との理由から、この会には加えられなかった。

そうして 1927（昭和二）年に結成された日本童画家協会は、1929（昭和四）年発行の

¹⁶⁵ 前掲書（武井（談）、1950 年 3 月）39 ページ

¹⁶⁶ 香沢耕介／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』横須賀美術館、2009 年、112・119 ページ）115 ページの 1926 年 12 月の記述「丸善、児童図書の中西屋を買収。童話作家協会編『日本童話選集』（全 6 巻）の刊行を始める（1931 年まで）。岡本帰一、武井武雄、初山滋、川上四郎、村山知義らが口絵や挿絵、装幀を担当する。このころ、日本童画家協会結成を内談する。」より。

¹⁶⁷ 前掲書（武井（談）、1950 年 3 月）39 ページ

¹⁶⁸ 前掲書（武井（談）、1950 年 3 月）39 ページ

¹⁶⁹ 前掲書（武井（談）、1950 年 3 月）40 ページ

朝日新聞社／編『日本美術年鑑』に掲載される。武井が 1944（昭和一九年）年 3 月 1 日の『気促画帳』に「わが歩みこし道」として自身の歩みを記しているのだが〔図版 27〕、33 歳以降の「壮年時代」の部分に「本格的に仕事をしたのはこれからである」「童画家といふものになって了った」などと記している。武井が 33 歳になった年（1927 年）は、この日本童画家協会結成の年にあたっている。その目的と活動は「純絵画としての童画独立を目的とし、毎年展覧会を開く」¹⁷⁰とある。日本童画家協会結成時の目的は「純絵画としての童画独立」となっている。事務所は毎年持ち回りで、1929（昭和四）年は岡本の自宅を事務所としていた。その後、1930（昭和五）年 5 月に始まる村山の 3 度にわたる投獄、同年 12 月の岡本の死などを経て、1936（昭和一一）年版の美術研究所／編『日本美術年鑑』には、「童画の向上発達、著作権の擁護等を目的とし、展覧会出版等をなす」¹⁷¹とあり、村山が会員から抜けて、熊谷元一、福興英夫、佐藤今朝治、木俣武らを会友としている。当初の「純絵画としての童画独立」という目的から、「童画の向上発達、著作権の擁護等」に変化し、目的達成のための手段も毎年の展覧会から「展覧会出版等」と、出版物を意識した記述となった。持ち回りだった事務所は武井の自宅に固定される。日本童画家協会の目的が「純絵画としての童画独立」から「童画の向上発達、著作権の擁護等」へと変わっていったことなどとも考えあわせ、童画家が置かれた状況と現実的に向き合うことを重要視したためであると考えられる。日本童画家協会会友の熊谷、福興、佐藤、木俣らは武井が目をかけて、助言を与えていた後輩画家¹⁷²である。日本童画家協会の事務所の項には、その頃には持ち回りを示す記載がなくなり、武井の自宅住所が記される。

日本童画家協会結成の翌年、1928（昭和三）年に日本挿画家協会が結成される。結成の目的は、「会員の権利擁護、相互扶助、新人紹介、展覧会開催を主なる目的とし、月次会及び大会を開く」¹⁷³とあり、同業者組合という性格が強いことが見て取れる。委員は海野精

¹⁷⁰ 朝日新聞社／編『日本美術年鑑』東京朝日新聞社、1929 年（復刻版、国書刊行会、1996 年）なお、朝日新聞社版の『日本美術年鑑』の刊行は 1933 年まで。次の美術研究所が年鑑を発行し始める 1936 年まで、3 年間の空白がある。

¹⁷¹ 美術研究所／編『日本美術年鑑』美術研究所、1936 年（復刻版、国書刊行会、1996 年）

¹⁷² 武井は「会友」としていた熊谷・福興・佐藤・木俣に、先輩画家として助言を与えるだけでなく、相互の親睦を深め、ネットワークを作ることを試みていた（矢野敬一『写真家 熊谷元一とメディアの時代 昭和の記録／記憶』青弓社、2005 年、31 ページ）。画家相互の親睦と制作活動を武井がどのように考え、結び付けていたかについては、第 4 章で扱う。

¹⁷³ 朝日新聞社／編『日本美術年鑑』東京朝日新聞社、1929 年（復刻版、国書刊行会、1996

光を常任として、そのほかに井川洗厓、細木原青起、岡本一平、渡部審也、高島華宵、田中良、水島爾保布、清水対岳坊が務め、会員数は 89 名だった。1936（昭和一一）年度版の美術年鑑には、武井も委員に名を連ねる。

日本挿画家協会結成の翌年にあたる 1929（昭和四）年には、6 月に発行された『商業美術月報』第 11 号に、武井は恩地孝四郎や山名文夫といった執筆者と並んで記事を書いている。武井は「挿絵・カット雑感」¹⁷⁴と題して、「挿絵は音楽に於ける伴奏の立場に当らねばならぬ」という同時代人の考え方に反論することから考察を始めている。武井は、「挿絵はたとえその作因が文芸より出づるとしても一たび之れと絶縁して■[一文字抜け：遠藤]した際にも絵画として独立した芸術であり得る点」を主張するために、挿絵に関する考察を進めていく。武井は、同じ音楽による比喻でも、挿絵を伴奏に譬えるのではなく、文芸作品とともに作品を作り出す、もう一つの旋律として「ドツベル・コンチエルト」を引き合いに出して譬える。武井は文芸作品に対する挿絵の関係を「独奏ではなく例へばピアノとヴァイオリンとのいづれが主とも従ともならぬ不即不離の二重奏である」と述べ、さらに、挿絵の制作を音楽の演奏にもなぞらえる。

サラサーテの作曲をクベリツクが演奏してさへも正に芸術であり得るかは、その人それ自身の解釈が与えられるからの事でこの場合モチーフが既成芸術にあらうと自然にあらうと覆る事はない。

武井は、「その人それ自身の解釈」の有無に、それが独立した作品であり得るかどうかの基準を求めている。この点に関して、1920（大正九）年 7 月 16 日の「著作権法中改正法案委員会議録」に、音楽作品の演奏に著作権を認めている議論がある。法案を提出した鳩山一郎（1883-1959）は、「演奏者ト云フモノヲ最初ノ原著作者ト分離シテ、全ク同一ノ地位ニ置イテ之ヲ保護シテモ宜シクハナイカ」¹⁷⁵と提案するのだが、その動機には、演奏者の権利を保障することにより「天才ヲ有チ其熟練ヲ積ンダ所ノ人ヲ、最モ極端ニ保護スルト云フコトニ依ッテ、芸術ト云フモノハ直ニ発達シテ行クモノデアル」¹⁷⁶と、特殊技能を

年）

¹⁷⁴ 武井武雄「挿絵・カット雑感」（『商業美術月報』第 11 号、1929 年 6 月、2 ページ）

¹⁷⁵ 『第五類第二十四号 著作権法中改正法律案委員会議録』第二回、1920 年 7 月 16 日、4 ページ

¹⁷⁶ 前掲書（『第五類第二十四号 著作権法中改正法律案委員会議録』第二回）4 ページ

持った人々を特に保護することによって芸術を発達させるという意図があった。鳩山は次のような譬えにより、演奏者の技術の特殊性を説明しようとしている。

「カルーソー」ガ是ハ歌ヲ歌フ有名ナ者デアリマスガ「ワグナー」ナラ「ワグナー」ト云フモノガ著作権ヲ有ッテ居ッテモ、ソレヲ又非常ニ熟練シテ天才的ノ日本人ガ之ヲ歌ッタ時ニハ「ワグナー」ノ許可ヲ得ナイデ、其歌唱者ニ権利ヲ認メテモ差支ナイト云フヤウニ、¹⁷⁷

この鳩山の発言は、技術の優劣には関わらず作者の思想や感情を表現した著作物に権利を認める現行の著作権の概念とは異なるが、作曲と演奏とを分けて考え、それぞれに著作権を認めるということを提案しているのである。それは、7月19日に行われた会議で、具体的な法文によって表されているが、当時の著作権法第一条の「『文書演述図画建築彫刻模型写真』トアリマス下ニ『演奏歌唱』此四ツノ文字ヲ加ヘマス」というもので、これによって著作物の複製の権利を著作者が占有できる、つまり、演奏者が自分の演奏に対し権利を行使することを可能にするということを意図したものである¹⁷⁸。また、この議論の中で、提案者の意図が「演奏唱歌ソレ自身ガ精神的労力ノ結果ニ成ルモノデアルカラ、之ヲ保護セシムル為ニ、演奏歌唱其物ニ著作権ヲ認ムルヲ相当ト思フ」と汲み取られている¹⁷⁹。提案者の鳩山は3日前の会議で「熟練」と「天才」を強調していたが、ここでは「演奏唱歌」の「精神的労力」に注意が払われている。

武井の場合、鳩山の考えに見られるような「熟練」や「天才」ではなく、「その人それ自身の解釈」という、独自性の有無が、作者に対する著作物の帰属を決定づける条件と考えていた。武井が強調する「その人それ自身の解釈」は、鳩山の「精神的労力」に近いようにも見えるが、むしろ、思想や感情を創作的に表現したものという、現行の著作権法の法文によって定義される、著作物の条件に近い。個人の特殊能力による卓越よりも、「その人それ自身」の創意が凝らされていることを重視している。これは、次のような「社会意識」と密接につながっているものと考えられる。

¹⁷⁷ 前掲書（『第五類第二十四号 著作権法中改正法律案委員会議録』第二回）4ページ

¹⁷⁸ 『第五類第二十四号 著作権法中改正法律案委員会議録』第三回、1920年7月19日、140ページ、発言者：志賀和多利（会議への出席委員）

¹⁷⁹ 前掲書（『第五類第二十四号 著作権法中改正法律案委員会議録』第三回）140ページ、発言者：河村竹治（会議への出席政府委員）

武井は「挿絵・カット雑感」で「挿絵は大衆を対象としてゐる事を忘れる事は出来ない」として「作者の考への如何を問はず社会意識を足場として大衆に呼びかけその共産となるべき使命をもつてゐるところにのみ強みがあり、この仕事をする人の受け得る特権がある」と述べ、挿絵という表現媒体が「社会意識」を前提とすることを主張している。「大衆に呼びかけその共産となる」という使命に、芸術家としての生き甲斐——「ラム王の一生」および『ラムラム王』の主人公が求めて旅していたものも、この生き甲斐である——を感じるといふ、武井の態度や制作動機を見ることができる。武井は最晩年になって、出版物のための絵を描くことのやりがい、次のように説明している。

なぜ僕があんな出版の絵描きになったかっていうと、青年期の怒りなんだけれども、一人の人の所有になっているよりも、当時は発行部数は少ないから五万。今は五〇万、六〇万ですね。今、ね。五万にしてもね、それを四人で見ると四×五万＝二〇万の人がみると。こういうことの方がやりがいがあるじゃないかと。変なデモクラシーだけれど、これが青年がそういうことを感じやすいですね。¹⁸⁰

武井はこうした考えを「変なデモクラシー」と述べているが、物としての作品が個人の所有物として秘蔵され、結果として作品に描かれたイメージが少数の人々の目にしか触れなくなることを警戒していたのである。物体としての作品が高値で取引されることよりは、作品に表現された内容がより多くの人々に共有されることに重きを置いていた。「大衆」に作者のメッセージを込めた画像を提供することにより、その作品を「共産」とすることを望んでいたのである。

だが、武井はこの「社会意識」を、鑑賞者の好みにおもねり、自分自身の創意を発揮することなく描こうとする、「職業意識」と区別している。武井は、「挿絵を芸術であると確言する為には職業意識しかない凡百の画家が輩出するよりも、たった一人のつむじ曲りが必要」と述べている¹⁸¹。つまり、受け取る側がどのように考えるかよりも、まずは画家としての創意を発揮して、挿絵執筆にあたるべきであるとしているのである。ただし、画家の創意が作品に先鋭化することで、作品が鑑賞者の求めに応じることができなくなり、「食ふ食はないの地獄へ堕ちてへたへたとなつて了ふことは厳粛の問題に属する」とも書き記

¹⁸⁰ 武井秀夫／編『武井武雄対談集 CD付録』叢文閣、2014年、196ページ

¹⁸¹ 前掲書（武井、1929年）2ページ

している。

このように、武井の書きぶりからは、挿絵に込められた武井の「社会意識」と、その挿絵を受け取る同時代の「大衆」の好みとの間に隔たりがあったことが読み取れる。とはいえ、武井は、まず、「挿絵」を「芸術」としなければならないと、主張しているのである。すなわち、武井は「伴奏法のつまり主従的解釈と、文芸をモチーフとする態度とは挿絵が二義的の仕事か一義的の芸術かといふ重要な境目である」と述べ、挿絵を「一義的の芸術」とすることを提案し、また読者にもそれを求めているのである。

1929（昭和四）年の武井の「挿絵・カット雑感」には、この記事が書かれる9年前の著作権法の改正によって認められた音楽の演奏の著作権と符合する点が見られる。創作者としての挿絵の位置づけ、解釈の有無を「二義的な仕事」という低い地位から「一義的の芸術」へと引き上げていくという主張は、第4章で扱う著作権に関する裁判手続きでも、画家がもっとも力点を置いて主張する著作者人格権の議論とも噛みあうものである。

2.3.2. 郷土玩具収集・研究 『日本郷土玩具』

武井は1930（昭和五）年1月に『日本郷土玩具 東の部』を、同年3月に『日本郷土玩具 西の部』を、地平社より刊行した。有坂与太郎・峰村慎吾の助言を得、特にこけしに関しては天江富弥の助言を受けて書かれている。この著書は、日本国内の郷土玩具を都道府県別に分類し、当時は日本に組み込まれていた「台湾」と「朝鮮」も、日本列島の他の都道府県と同列に扱い、写真と説明文を掲載している。写真撮影者は金丸重嶺。

『日本郷土玩具 東の部』の序文によれば、この本の装丁のうち、背文字と箱装は「童心の雅趣を得んが為に愚息照武（七歳）をして自由に書かしめた」とある¹⁸²。なお、現時点で確認できる限りでは、武井は1925（大正一四）年に初めて自由画（児童画）の審査員を務めており¹⁸³、以後、子どもの描く絵を目にする機会を持ち続けている。武井に見られる郷土玩具や子どもの絵への志向性は、次の引用文に見られるような反省の意識の表われという側面もある。

自分は凝り過ぎ突つき過ぎて絵をこわしてうう欠陥を美校時代から自覚していたのだが、

¹⁸² 武井武雄『日本郷土玩具 東の部』地平社、1930年1月、8ページ

¹⁸³ 武井武雄、両親宛書簡（1925年4月17日消印）。イルフ童画館所蔵資料。

一つ手馴れない仕事で稚拙な処女性を、と木版を選んでみたものの本文前半は稍企通り稚拙、後半に至ってはだんだん手馴れてきて、面白くないものになり終っている。¹⁸⁴

武井は次男照武が亡くなり、三男の可矢も亡くなった後に、供養のために私刊本『童語帳』（1939年）を制作しているのだが、子どもたちが言葉を覚え始めたばかりの頃に書き留めておいた新鮮な言い回しを集め、慣れない木版画によって生じる稚拙さから、新鮮な魅力を引き出そうとしていた。武井が郷土玩具の中に、洗練されていない、子どもによる表現に通じる特徴を見出していたことが読み取れる。なお、『日本郷土玩具 東の部』の「序」は、最後の部分に「池袋 螢の塔にて」と記されている。「螢の塔」は武井が自宅に建てた、蒐集した玩具を収めるための建物である。「螢の塔」という名は北原白秋が命名した。

『日本郷土玩具 東の部』の「序」は、次の一文で始まる。

既に自ら言ひ古した事ながら、古来玩具を持たぬ民族のひとしく滅亡してゐる事實は東西共に幾多の実例が之を証してゐる。¹⁸⁵

「序」の最初の一文と、次の「独逸の某氏」の言葉を引き合いに出しながら、武井は、この著作を刊行することの正当性を述べようとする。

独逸の某氏は言ふ、「過去の日本と露西亜とは世界の有した二大郷土玩具国である」と、露西亜は実に尊敬すべき農民美術を有し、工芸品に又童玩に非凡な芸術的気稟と北欧の素朴極まる野趣とを示したが、要するに帝政時代の事に属し、日本の玩具時代が徳川期をその舞台としてゐた点と相似た趣をもつてゐる。¹⁸⁶

「独逸の某氏」は、北原白秋、山本鼎、木下杢太郎らと交流のあったフリッツ・ルンプ（Rumpf, Fritz 1888-1949）¹⁸⁷と考えられる。ルンプは日本研究の著作も多く、本論文と

¹⁸⁴ 武井武雄『豆本ひとりごと』第1集、限定版手帖発行所、1953年、8ページ

¹⁸⁵ 前掲書（武井、1930年1月）1ページ

¹⁸⁶ 前掲書（武井、1930年1月）1-2ページ

¹⁸⁷ 武井武雄「貴重な遺産」（茵部澄『日本の郷土玩具・関東』美術出版社、1962年、90-91ページ）に明記されている。ルンプは木下杢太郎、北原、石井柏亭、高村光太郎らパンの会（1908-1912）の作家たちと交流があり、第一次世界大戦勃発後は中国の青島に召集される。1914年11月に青島が陥落すると、捕虜になり5年間の収容所生活を送る（熊本、

関わる内容では、1923（大正一二）年の郷土玩具に関する共著のほか、1935（昭和一〇）年1月には「ドイツ東洋文化研究協会」機関誌に論文「案山子考」を寄せている¹⁸⁸。武井とルンブの間に直接の面識があったかどうかは不明である。ただ、『日本郷土玩具』序文の末尾には「池袋 螢の塔にて」と、白秋が命名した建物の名が記されるなど、武井がルンブの発言に接する機会を得られるような、人的ネットワークが存在していた可能性はある。

武井がロシアの「農民美術」に言及する背景には、ロシアの手工芸品に触発されて長野県を中心に繰り広げた、山本鼎による農民美術運動が展開されたことがあると考えられる。山本はフランス遊学からロシアを経由して帰国する1916（大正五）年、モスクワで児童創造美術展と農村工芸品展示所を見ており、帰国後、子どもの造形活動や、農閑期の農業従事者の工芸品製作と販売の二つの構想を練り、実行に移した¹⁸⁹。この二つは同時進行的に進められ、1919（大正八）年7月に「日本児童自由画協会」を設立し、同年11月には「日本農民美術建業の趣意書」（長野県神川村）を配布している。

武井は西ヨーロッパの国々における「各地の博物館及びプライベートコレクションによって採録された有史以前より十九世紀当初迄の郷土玩具」を文献によって調べたが「極少数の傑作を除いては単に常識的な模型の範囲を出でず、実生活の写実的縮小であつてこれを滋味ある童玩の世界に再生させてゐないものゝ甚だ多き」と述べ、自身が収集した日本国内の郷土玩具と対比する¹⁹⁰。

翻つて日本の郷土玩具に就いて見るに多少の粗密はあれ、まづ地理的に殆んど漏るゝ処なく普遍し、且ついづれも深い郷臭を糧として生育を遂げたものであり、又、その大部分が幼稚なる写実を離れ、天才的想化を以て全く別個の存在を作り出し得てゐる。¹⁹¹

武井は「天才的想化」と誇張して述べているが、ここで問題としているのは、実生活の単なる引き写しとしての「幼稚なる写実」ではなく、創作者の意図や工夫をもとに造形さ

大分、習志野）。収容所内でカスベル人形劇を演じ、そのほかにも演劇の上映、絵葉書の作成、日本民話の翻訳、スケッチ《Das Oita-Gelb-Buch（大分黄表紙）》など、収容所内で文化活動を行い、また木下、北原、森鷗外らと書簡のやり取りをする。

¹⁸⁸ ルンブは日本滞在中に木版画を習い、また、浮世絵や歌舞伎といった日本文化を研究し、『Spielzeug der Völker（郷土玩具）』（Volker Kutscheraと共著、1923年、現物未確認）を刊行している。

¹⁸⁹ 山本鼎『美術家の欠伸』アルス、1921年

¹⁹⁰ 前掲書（武井、1930年1月）2ページ

¹⁹¹ 前掲書（武井、1930年1月）2ページ

れているかどうかという点にある。

『日本郷土玩具』には、各地の郷土玩具が網羅的に取り上げられているのだが、それぞれの玩具を批評する際には、「グロテスク」「奇怪」といった言葉を散見する。玩具を都道府県別に分類して各県の郷土玩具を網羅的に扱い、郷土玩具の制作者氏名と居住地を明記している一方で、「天才的想化」を問題にしている。つまり、武井のコメント一つ一つから、作品に対する選別や批評の眼差しがあることが、読み取れる。

たとえば、『日本郷土玩具 西の部』で紹介されている初瀬の土人形〔図版 28〕では、制作者の水野亀吉の「この土偶の創始は遠く神代」という発言を紹介している。武井はその言葉について「こゝまでくるとなかなかその言や雅致ありで、嘘だとか本当だとか言い度く無くなる」と述べる。武井がこのように述べる時、制作者の大言壮語・作品を権威づけるための真偽の疑わしいエピソードは、検証する対象ではなく楽しみの対象であり、作品の一部なのである。

武井は、この「初瀬の土人形」の造形的な特徴について「殆ど焼のはいらぬモロモロの土に、触ればベタベタ手につく着彩で、その色は色チヨークで塗つたといふのが一番適切」と描写し、次のような見解を述べている¹⁹²。

蕪雑無技巧グロテスクを通り越した奇怪な人形であるが、そのあまりにも時代離れのした感覚には或は神代の魂がはいつてゐるのではないかとさへ思はせるものがある。穢いといふ点では恐らく日本一穢いが、自分は醜悪とは言ひ得ない。原始人の呼びかける幼い純情に惹かされるからで、巧み過ぎた巧みさこそ眼まぐるしい醜悪の外何物でもない。¹⁹³

武井は「初瀬の人形を楽しみ得るのは、さうだやつぱり神代の子供たちかもしれない」¹⁹⁴と述べ、「原始人」と「幼い純情」とをごく素朴に結び付けており、両者がどのような性質によって結びついているのかについては述べていない。

武井の「序」によれば、この著書の刊行の動機は「近時台頭した童心芸術中に最も重視すべき童玩の一目が欠如されたまゝ全く顧る者のない現状を悲しみ、まづ日本に於けるそ

¹⁹² 前掲書（武井、1930年3月）48ページ

¹⁹³ 前掲書（武井、1930年3月）48-49ページ

¹⁹⁴ 前掲書（武井、1930年3月）49ページ

の母体を知り度いという念願」¹⁹⁵というものだった。「専門家の指針」とする書物を著すことは目的ではなく、「一般国民の玩具侮蔑感を除去し、ひいては門外の人々が悉くその常識中に日本郷土玩具のスケールを包蔵するに至らしめ度い」という意図があった¹⁹⁶。作品にまつわるエピソードの真偽を確かめるような、実証的な手続きは、武井の関心の中心にはなかったことが予想される。

より多くの人々に郷土玩具への関心を喚起するという刊行の意図に加え、武井は玩具収集家の閉鎖性に対する批判も述べている。

由来蒐集家の通弊として自家珍藏の品を天下の一品たらしめんが為にその出所を厳秘に付して後進への教示を惜しみ、他人の誤謬を指摘して忠告正誤するの好意なく、むしろその誤りを嘲笑揶揄するの風が往々見られたのは甚だしく正当なる研究の成長を妨げ、遺憾とする処であつた。¹⁹⁷

愛好家仲間との情報交換をせず、後輩への指導を厭うという、同時代のコレクターが取る閉鎖的な態度への批判も込めて、郷土玩具についての「正当なる研究の成長」を促すことも目的としている。武井は、『日本郷土玩具』を「単なる逐次的の県別雑報であつて研究と銘打つべき何物もない」とした上で、ここに掲載する郷土玩具の「発祥沿革等も口碑に伝はるもの、製作者の許に記録の残存するもの、既成文献に採録されたるもの等に殆ど自分の如何はしい独断的な推定を加へず、其儘に報道するを念とした」と述べている¹⁹⁸。武井にとって、この著書は、自身が伝え聞き、資料を渉猟した情報についてのありのままの「報道」という位置づけなのである。武井は、取材対象から漏れた「未知の製作者」から掲載を希望する「寄書」が「両三に止まらない」と述べているが、そうした制作者側からの希望が多く寄せられるという状況も、この「報道」という性質によるところが多いだろう。武井は研究成果の発表ではなく、今後の研究を促進するための情報発信を目指しているのである。この著作物に込められた意図は、その後の研究活動の発火点となることであり、武井はそこで、より多くの精確な情報を求め、『日本郷土玩具』二冊の奥付に自宅住所を記入し、内容の正誤や記述から漏れた未知の玩具についての情報提供を呼びかけている。

¹⁹⁵ 前掲書（武井、1930年1月）3ページ

¹⁹⁶ 前掲書（武井、1930年1月）4ページ

¹⁹⁷ 前掲書（武井、1930年1月）4-5ページ

¹⁹⁸ 前掲書（武井、1930年1月）5ページ

郷土玩具を分類する際、武井は都道府県という行政区画による地理的区分を採用している。武井によれば、「郷土玩具は封建時代に育ったものであり、又旧藩別の情俗と有機的関係を持つものであるから、その地理的分類法は国別を以てするのが最も妥当」なのだが、「近代人の常識に殆ど国名なるものがなく、誰しも直感でわかり得る県名」によって記述する必要があり、「国名は併記に止めて」おくことにした¹⁹⁹。本来ならば廃藩置県以前の「国別」によるマッピングが適切なのだが、そうした「国」の感覚は既に過去のものとなっており、武井は廃藩置県以前と以後の断絶による、地理的区分のずれを意識した上で、「封建時代」との感覚的な断絶を意識し、都道府県別の分類を選択しているのである。

そして、同書で扱う郷土玩具の範囲については、「その本格的のものは児童の生活の対象物たる童玩にある」としながらも、その区分の難しさを述べている。

社寺より下付される護符に造形美術を取り入れたもの、その門前に鬻がれる縁喜もの、年中行事の景物等々大供の生活をも併せて対象してゐる童玩ならざるもの、惟ふにその心理は制作購買共に童玩と全く相通ずるものがあり、作品の成果はいよいよ以て区別し難い物で、玩具と呼ぶにいさゝかも不自然を感じない。²⁰⁰

日本国内の各地にある操り人形のような、「大人の民衆娯楽をその本体としてゐるもの」については「それを模した子供用のものだけ」に範囲を限り、「玩具と同巧の形態を扱った菓子の類」も記述の対象から外したと述べる²⁰¹。菓子に関しては、1936（昭和一一）年から数年間にわたる記録、絵と文章で菓子を図解する、手作りの画帳『日本郷土菓子図譜』（現存は3冊）が残されている。日本国内の土地ごとに伝わる菓子を集め、包装用のラベルがあるものは画帳に貼り、菓子の絵を水彩で描き、試食の感想などを記している。菓子や菓子に関する情報の収集方法は、自分で購入するだけでなく、知人からの土産物や調査票を菓子店に送るなどもあり、誰からもらった菓子であるか、といったことも含め、記録されている²⁰²。武井の眼差しは、近代化以前の日本列島の、生活文化の全体へと向けられており、郷土玩具に関する著作や郷土菓子の記録からは、武井がそれを、家庭生活の中で

¹⁹⁹ 前掲書（武井、1930年1月）6ページ

²⁰⁰ 前掲書（武井、1930年1月）6・7ページ

²⁰¹ 前掲書（武井、1930年1月）7ページ

²⁰² イルフ童画観、NHK サービスセンター／編『生誕120年 武井武雄の世界展～こどもの国の魔法使い～』NHK サービスセンター、2014年、159ページ

形成されるものであると考えていたことが読み取れる。

武井が『日本郷土玩具』を執筆する際、掲載作品選択にあたってのもう一つの基準は、「既往の消息よりは現状に忠実ならんとしたもので、昔の文献から其儘再録して有りもせぬものを有るが如くに報道することは出来るだけ避けた」とする。この目的のために武井は制作者に直接連絡をし、写真図版が掲載される際には作者の氏名が明記されることとなる。武井は郷土玩具の長所を、洗練されていない造形や、稚拙さであると考えていた。だが、その作り手については、個人名を明記するなど、作者としての主体性を尊重していたのである。先ほど例に引いた「初瀬の土人形」の作者、水野亀吉も、こうして武井が直接連絡をした作者の一人である。このやり取りを通じ、武井は「童心芸術家」の次のような作者像を結ぶこととなる。

然しながらこれ等童心芸術家諸君は概ね返事をかく事が嫌ひであり、一年位は平気で引延ばす気長さであり、名人流の気難しさがあり、製作期間が短期に限られて居り、等々の次第からなかなか以て折衝に骨の折れる事並大抵ではないが、経験上一二を除くの外遠方を見越しての悪徳漢は全く居ない様である。²⁰³

武井は「童心芸術家」に、気長である、気難しい、制作期間が短いなどといった性格を付与している。『日本郷土玩具』の読者は、こうした作者像とともに作品画像を見ることになる。

このように、武井は念入りに、「報道」というこの著作の性質を説明して、さらに本文中に挿入したカットは「単に装飾としての絵であつて、聊かも図の意味を持たない」と断りを入れる。つまり、作品解説のための写真図版と装飾のためのカットを明確に区別していたのである。

武井は地理的区分として行政区画を採用しているため、台湾と朝鮮の玩具もこの著作に含まれる。そのため、武井はこの領土を外国として認識しながらも、日本という範囲の中で論じている。

まず台湾であるが、この地域の玩具を中国から移入した人々と古くから現地に住んでいた人々とに分け、まず中国系住民の玩具を「支那系台湾人の玩具はその質全く広東、福建

²⁰³ 前掲書（武井、1930年1月）7-8ページ

等から移入したもので、支那の玩具に外ならない」²⁰⁴とし、「操り人形」や祭祀のために使われる「紙製家具」を紹介する。そして「蕃系玩具」として、「旧生蕃、現在の高砂族は殆んど玩具と呼び得るものに乏しく、アイヌと等しくその大部分が工芸品に属するものである」²⁰⁵と、土人形や弓矢、「デブデブ」という名の竹製の楽器や木をくり抜いて作る「独木舟」、その他木工品を紹介する。

朝鮮に関しても同様に、日本に併合される以前の伝統的な玩具を記述の対象としているのだが、武井は下記のように、韓国には玩具はないと言い切る。

朝鮮は併合後恰も二十年、行政上よりは当然日本の一郷土として省く能はざるものだが、彼自身の持つオリジナルな玩具に遡れば、畢竟韓国以前のそれを云々するに外ならず、日本郷土玩具として果して謂ひ得るや否や、甚だ疑問に属するが、更にこの見解を敷衍すれば台湾然り、琉球亦然り、唯時の経過を稍々異にするのみである。もともとこの書が玩具を歴史的系統的に区分して日本としたわけではなく、地理的の、境界に依つたのであるから、世界の単位に於て日本郷土玩具として朝鮮を加へるのは当然と思ふわけである。²⁰⁶

こうして武井は「朝鮮は玩具の無い国」と述べた上で、この地域の玩具を『日本郷土玩具』の中で論じる理由を「地理的の、境界に依つた」ためであると説明しているのである。

武井は、「併合後の新玩」と、この地域に特有の薦（ヤン）という名の凧、子どもが手作りをする独楽「バンイ」、使い捨てにする習慣のある人形「新婦（カクシ）」などを写真とともに紹介している。その他、草の茎を編んだ「極めて象徴的な形態で面白い」と武井が評するところの「牛（ソ）」や祝い事のあるときに女性や子どもが使用する装飾品、操り人形「ジョングドングヂノルム」「バクチュムチノルム」などを紹介している²⁰⁷。

武井は「序」における「古来玩具を持たぬ民族のひとつ滅亡してゐる事実」という言葉を自ら確かめるように、「朝鮮各地をわざわざ調査して廻つた人、又南北の朝鮮人自身の口述からも何ら得ることが無い」、「それでは果して本質的に玩具を持ち得ない民族か、と

²⁰⁴ 前掲書（武井、1930年3月）378ページ

²⁰⁵ 前掲書（武井、1930年3月）380-381ページ

²⁰⁶ 前掲書（武井、1930年3月）384ページ

²⁰⁷ 前掲書（武井、1930年3月）389-390ページ

いふと要するに後天的に環境が廃絶に導いた事実を了解し得るのである」²⁰⁸と述べ、その理由を為政者に帰する。

文献に残る処に依ると、京城東大門の前に例年四月八日、玩具市が立つ、とあり、約五百年を遡れば歴然とこの事を見出すのであるが、李朝五百余年の儒教に偏凝した施政圧迫は、遂に人形、玩具を夥しく卑下し、むしろ罪惡視したので、その台頭力を減殺し、殊に特筆すべきは李朝第十世に暴君燕山の現はれた一事である。その狂暴は完全に民心を疲弊せしめ、青天白日下の童心は全く影を潜めて、人間の生活からは物を楽しむ心を奪はれたのであつた。家庭に於ける児童の地位は、下婢下僕の下、犬猫家畜の上といふのであるから、この一事を以てしても玩具の育つ雰囲気の有ったか無かったかは自ら明白であつて、燕山君以来約四百年、即ち朝鮮は文字通り玩具の無い国となつたわけである。²⁰⁹

武井の論旨に従うならば、朝鮮には玩具はなく、その原因は「暴君燕山」のせいである、ということになる。この暴君のために人々の生活から遊び心が失われ、子どもの地位は低く、子どもたちが楽しむための玩具がなくなった、ということになる。この政治上の理由と合わせ、武井は「朝鮮、特に女子供は巧妙な人形や面には夜中に妖神がそれに乗移るとか、前からそれ等に乗移つてゐた妖神が夜中に這ひ出していやな事をするとかいふ迷信を深く信じ込んでゐる」という理由を、「皆李王朝人形玩具廃絶」²¹⁰の一因としている。

朝鮮の玩具に関する上述のような記述は、あくまでも当時の武井の見解である。本論文の目的は武井の個人的な思想信条・政治的な考え方を批評することにはないので、当時の植民地に関する問題に、武井がどのような考えを抱いていたかについては深く追求しない。だが、本稿第1章の〔図版1〕として提示した、武井の中学生時代のノートに書かれた「日韓合邦問題」の文字は見逃すことができない。ぎっしりと描かれた落款の模様に分れて伊藤博文と思しき人物の似顔絵や「日韓合邦問題」の文字が書き込まれている。武井は、学生時代から問い続けてきたこの「問題」に対し、郷土玩具研究を通じて自分なりの回答を得たと見ることができる。そうして得られた確信を、桃太郎の子孫のくるみ太郎を主人公

²⁰⁸ 前掲書（武井、1930年3月）384-385ページ

²⁰⁹ 前掲書（武井、1930年3月）385-386ページ

²¹⁰ 前掲書（武井、1930年3月）386ページ

にした『くろみ太郎』や鬼が島から人間の世界に留学してきた鬼を主人公にした『赤ノッポ青ノッポ』に見られる、人間存在の外からやって来たものたちの、人間世界への融和というテーマに置き換えて表現するのである。

武井は、同時代の「童心芸術」のなかに玩具を位置づけるという目的のもと、その創造力の源泉としての郷土玩具を一般に知らせることをめざし、郷土玩具の発祥や沿革に関する言い伝え、制作者のもとに残る記録、文献上のデータなどを都道府県別に分類し、できるだけそのままに記録しようとしている。武井は、郷土玩具そのものではない、郷土玩具を取り巻くエピソードに関しては、その真偽の判断を控えている。記述対象は、写真に撮影された作品の姿と、それがどこの誰によって制作されたかという事実関係、記録によって確認可能な「発祥沿革」など、目で見て確かめることの可能な事柄だけに絞られている。「童心芸術」を普遍化し、理念によって説明するのではなく、現在も入手可能な作品現品によって直観することを意図しているのである。

武井の郷土玩具収集と郷土玩具に関する思索は、武井がイルフ・トーイスあるいはイルフトーイスなどと名づけた創作玩具という、もう一つの活動を生み出すことになっていく。そして、その創作玩具の展覧会をきっかけに私刊本の制作を始めることになるのである。

本論文では次に「イルフ・トーイス第一回展覧会」という創作玩具の試みを考察対象とするのだが、その前に、武井が『日本郷土玩具』西の部の「後記」に記していた、「時代玩具」を検討したい。

武井は、急速に広がっていく交通網や通信設備・制度の普及を踏まえて、郷土玩具の今後は「唯廃絶あるのみ」と断言する。

物質文化の急速な進展は交通、印刷等によつて次第に空間を短縮し、独り玩具のみならず総ての点に於て郷土的個性なるものを希薄とした事、到底封建時代に於て夢想だも及ばないもので、加ふるに大量複製の製造工業は、ハンドメイドの素朴なる雅趣を時勢おくれとして駆逐するの易々たるは論をまたない。²¹¹

ただ、武井は、「郷土的個性」の喪失を伴う「玩具のモダン化」は墮落ではないと主張し、「墮落と言ひ得る点はその時代応順の変転にではなく、往昔の芸術的気凛を失ひ、唾棄すべき凡玩を新作するの一点にのみかゝつてゐる」とする。その上で、同時代の農民美術へ

²¹¹ 前掲書（武井、1930年3月）後付1ページ

の批評も含めながら、次のように述べている。

今迄地理的に分類出来た玩具の成果は、今後は時間で分類するの外ない。現在各地に普遍した農民美術系の木彫人形の如き、其土地の人に依つて作られ、又其地の伝説風俗等に取材しながら、東北も九州も感覚的の成果全く同一であつて、作品より推して産地を識別する事殆ど困難である。²¹²

武井に言わせれば、「農民美術系」の玩具は、近代人の感覚で制作された近代の産物であり、「既に郷土玩具ではなく時代玩具に属するもので全く別個の存在である」という²¹³。武井は、郷土玩具を、交通手段が乏しく、他の地域との交流が限られていた状態にある「郷土」の「玩具」と仮定し、その地域ごとの「感覚的の成果」の有無を、作品の評価基準としていた。その武井から見れば「農民美術系」の作品は、「作品より推して産地を識別する事殆ど困難」なほど画一化が進み、地域ごとに固有な特色を失っている。地域性の喪失という同時代の状況に対して、武井は、郷土玩具を体系化して収録するという『日本郷土玩具』での取り組みを、「今を過ぎては再び望むべくもない事」「更に厳密に謂へば明治末業を以てなさるべきであつた」と述べ、郷土玩具を記録することが当時の喫緊の課題であることを強調する²¹⁴。そして、「この雑報体の記録を基礎として読者の協力指導に依つて校訂、補遺するを得るやもしれぬ点に少なからぬ期待」を述べ、本書の発表を通じて「更に一層の教示を得て少しでも完璧に近づけ、改訂版を出すの日あるを期待懇望する次第である」と結ぶ²¹⁵。『日本郷土玩具』の上梓をきっかけに、郷土玩具研究をより体系的に進めて行くこと、そして児童文化を担う実作者としては、時代玩具の創造につなげることを企図しているのである。

2.3.3. 玩具制作

1929（昭和四）年11月発行の『三越』第19巻第11号には、同年11月4日から14日まで開催の「イルフ・トーイス第一回展覧会」を告知する、「童玩 イルフ・トーイスに就

²¹² 前掲書（武井、1930年3月）後付2ページ

²¹³ 前掲書（武井、1930年3月）後付2ページ

²¹⁴ 前掲書（武井、1930年3月）後付2ページ

²¹⁵ 前掲書（武井、1930年3月）後付2ページ

て」というタイトルの記事が掲載されている²¹⁶。

武井が創作玩具展の会場に選んだ三越は、いち早く子どもの生活文化に着目し、児童文化と消費生活とを結びつけていた、いわば児童文化の発端の場でもある。

山口昌男によれば、三越店内には同時代の服飾・調度・織物などについての知識を深めることを目的とした「流行会」が組織されており、坪井正五郎、黒田清輝、篠田鈺造、日比翁助、浜田青陵、巖谷小波、井上通泰、淡島寒月などが名を連ねている²¹⁷。この流行会は、1909（明治四二）年4月1日から一か月にわたって開催された児童博覧会を提案したとされている。また、三越の従業員である武田真吉を中心に結成された、玩具を愛好する大人たちによる同好会である「大供会」のメンバーと、上記の流行会の顔ぶれは重なっている²¹⁸。

山口は、この「大供会」と同時期に起きた類似の研究団体の流行を指摘し、次のように述べている。

同じ頃、「郷土玩具研究会」や「趣味の会」という研究団体が各地に生まれたが、それはほとんど民間伝承の採集を目ざした民俗学の成立と並行する現象であったと言ってよからう。今日、荒俣宏の主張する博物誌の民俗版と言ってよいものであった。この流れを、大学に依拠しない民間の学問の運動と言うことも出来るだろう。特に「流行」といい、「趣味」という概念は、こうした動きを捉えるのに適切な言葉であったと言えるかも知れない。²¹⁹

それまでの「道楽」という言葉に替って新しい流行語となった「趣味」²²⁰を核として、知的な興味によって集まった人々のサークルが形成されていく。山口は、「大学に依拠しな

²¹⁶ 『三越』第19巻第11号、1929年11月、28ページ

²¹⁷ 『時好』編集人の浜田四郎が各新聞の記者一萬朝報（中内蝶二）、朝日新聞（黒田撫水、半井桃水）、東京日日新聞（横山健堂）、日本新聞（井上剣花坊）、報知新聞（篠田鈺造）、二六新聞（岡鬼太郎）一に助言を求めたことから始まり、高島米峰、尾佐竹猛、笹川臨風、和田英作、柳田国男、吉井勇、佐佐木信綱、斎藤隆三、内田魯庵、杉村楚人冠、田辺尚雄といった様々な文化人・知識人が集い、「流行会」という文化サークルへと繋がっていたことが分かる。

（山口昌男『「敗者」の精神史』上巻、岩波書店、2005年、1995年刊行の文庫版（岩波現代文庫）116・117ページ）

²¹⁸ 前掲書（山口、2005年）123ページ

²¹⁹ 前掲書（山口、2005年）122ページ

²²⁰ 前掲書（山口、2005年）122ページ

い民間の学問の運動」と述べ、そうしたサークルの人々が行なった玩具の収集・研究を、同時代の児童研究とは別の流れである「趣味派」と認識している。武井が『日本郷土玩具』執筆の際には有坂與太郎、峰村慎吾、天江富彌といった人々に助言を求めている。これらの人々も、やはり山口が「趣味派」と分類する知的サークルで玩具収集と研究をしていた。この「趣味」には、斎藤良輔が次のように述べている。

「郷土玩具」の魅力が、おとなの眼と心とをひきつけはじめた明治から大正にかけての動きをみても、それは明らかに大供玩具的「趣味」であって、体系的な「研究」とは異質なものである。²²¹

斎藤は、「古い型の趣味人、好事家にすぎなかった」人々を批判し、「まじめに勉強しようとする人を「おえら方」などと鼻のさきでせせら笑う」「いわば、江戸文人流」の「“道楽”的態度が、おもちゃを学問としてとりあげる道を、自らの手でふさいでしまったのではなかったろうか」と問題提起をしている²²²。一介の画家に過ぎない武井が執筆した『日本郷土玩具』もやはり、「趣味派」と呼ばれた人々の収集・研究活動の範疇に含まれる著作と見るべきではある。だが、近代化以前、紀元300年頃に発祥したものと見られる玩具を含む、郷土玩具の数々を廃藩置県後の行政区分によって分類するという矛盾を含みながらも、武井は体系化を目指し、発祥の年代の比較を行なった。「趣味派」の中では異質な存在であったとも言える。

「趣味」については、もう一つ、竹久夢二に関する高橋律子の論考の中で、「美術趣味」が鍵概念の一つとなっていた。

「美術」という言葉は、明治維新後使われ始めた新しい言葉として当時、新鮮な印象を与えていた。「趣味」も明治四〇年（一九〇七）頃に流行した新しい言葉で、「美術趣味」という言葉がハイカラな響きを持っていたことは容易に想像がつく。大衆は「見ること」と「描くこと」を自由に行き来しながら、近代的な新しい「美術趣味」を確立させていく。²²³

²²¹ 斎藤良輔『日本のおもちゃ』民俗民芸双書46、岩崎美術社、1968年、214ページ

²²² 前掲書（斎藤、1969年）214ページ

²²³ 高橋律子『竹久夢二——社会現象としての〈夢二式〉』ブリュッケ、2010年、50ページ

高橋が論考で扱っているのは、出版物として流通していた竹久夢二の作品の流行、すなわち「美術趣味」を背景に広がっていった、社会現象としての夢二受容である。

会場となった三越の文化的素地に関しては、神野由紀『趣味の誕生 百貨店がつくったテイスト』（1994年）で、「学俗協同」や「啓蒙」を特に重要なキーワードとして、流行会の活動を中心に詳細に記されている。

第一期 明治三十八年6月結成時・同四一年10月 「おしゃれ研究」の時代

第二期 明治四一年11月・大正三年10月 「学俗協同」の時代

第三期 大正三年10月・大正六年10月 「啓蒙」の時代

第一期に所属していたメンバーは巖谷小波ほか尾崎紅葉の人脈²²⁴と、日比翁助を始めとする店の上層部と商品のデザインや広告に携わるスタッフ²²⁵で、おもに、同時代の風俗に適した服飾品の研究を行なっていた。第二期は委員の決定や会規約の制定など、流行会がより組織的に整えられ、三越から経営を任されていた日比翁助の「学俗協同」という理念に基づき、講演会の活発化や学際的な研究という、この時期の特徴が挙げられており²²⁶、研究者の新規入会が見られる²²⁷。また、江戸趣味研究会、児童用品研究会が組織され、児童博覧会が開催されるのもこの第二期である。この時期に新規会員に加わった、児童心理学者の高島平三郎も、この審査に加わっている。第三期は、第二期に開催された後援会よ

ジ

²²⁴ 「巖谷小波、石橋思案、遅塚麗水、松井松葉（松翁）、井上剣花坊、岡鬼太郎、伊坂梅雪ほか、尾崎紅葉と親交のあった者など、劇評関係を中心とした新聞、雑誌の記者が多くを占めている。」（神野由紀『趣味の誕生 百貨店がつくったテイスト』勁草書房、1994年、140ページ）

²²⁵ 「三越側からは高橋〔義雄：遠藤〕の後任として店の経営を任されていた日比翁助、藤村喜七、意匠部の靱山東洲、久保田米齋など」、そして、明治四〇年以降は「広告係として活躍していた浜田四郎」、1908（明治四一）年2月からは「当時雑貨部にいた豊泉益三も会員としてではないが出席しており、店の商品を会員に見せ検討してもらおうとともに、会に出された意見を商品の仕入れの参考にしている。」前掲書（神野、1994年）140・141ページ

²²⁶ 前掲書（神野、1994年）142ページ

²²⁷ 神野によれば、1909年1月、坪井正五郎（人類学）、佐々醒雪（政一）（国文学）、塚原渋柿園（靖）（歴史小説、『東京日日新聞記者』）、半井桃水（洲）（『朝日新聞記者』）、東儀鉄笛（音楽家、俳優）、前田曙山（文士、園芸家）。1909年4月、菅原教造（美学）。1910年5月、高島平三郎（児童心理学）。ほかにも新渡戸稲造、森鷗外、塚本靖（建築家）、正木直彦（東京美術学校校長）などに入会を依頼。

りもさらに規模が大きく、より幅広い階層に訴えることのできる展覧会が開催された時期である。この時期には新趣味科委員会が発足し、欧米風の「新趣味」を視覚的に提示する、教育的な展覧会が行われていた。

子供好きの日比にとって、社会に貢献するために子供を教育、指導しようとしたことは、結果的にもう一つの当時の“児童研究”の持っていた意味を明らかにすることにもなった。それは“児童研究”をある時代の流行現象として捉えようとする時、先の江戸趣味研究などと比較し、それが西洋からもたらされた思想に基づく「洋風」のものであったということである。²²⁸

神野は、流行会の最盛期は1917（大正六）年10月10日・11月5日に開催された明治風俗展覧会までとし、その後は衰退したとしている。神野は衰退の原因を、催し物を行なっていた建物の取り壊し、日比の引退、不安定な経済（米騒動や第一次世界大戦後の物価高、1920（大正九）年の株価暴落、大戦後の恐慌など）、そして、一般市民の趣味の欧米化という会の目的がある程度達成されたことを挙げており、最終的に、関東大震災によって、流行会の活動は事実上の終わりを迎える。

屈折を含みながらも、「趣味」や「流行」を通じて、同時代の市井の人々の知的好奇心や視覚や触覚を通じた感覚的な喜び、また、創作意欲が満たされていたことは間違いない。いずれにせよ、そうした人々の探求は、収集であったり、気に入った作品に薄紙を当ててなぞることであったりと、具体的な行動を伴うという特徴があったことが指摘できる。武井の創作玩具の場合も、百貨店の画廊を利用して開催し、陳列した作品は販売する、購入し、所有するという消費生活の中に組み込むことを前提としていた点で、単に目で見て楽しむ鑑賞という範囲を越えて作品に関与し、保存するという行動を伴うものである。

先ほどの「童玩 イルフ・トーイスに就て」²²⁹の記事の書き出しは、「玩具を持たぬ民族の等しく滅亡してゐるのは恐るべき事実です」というものである。玩具を持たないせいで滅びるという意味ではなく、玩具を生み出す活力のない民族は滅びるという意味での主張である。武井は「早くから抬頭した童謡、童話、児童劇、童画等の童心芸術より更らに一足先に進出すべきだった童玩運動」が「独り不思議に取り残されて今尚昏々と眠つてゐる」

²²⁸ 前掲書（神野、1994年）172ページ

²²⁹ 『三越』第19巻第11号、1929年11月、28ページ

る現状を憂うと同時に、「これ等の童心芸術の古典に比べて、玩具の母胎、即ち徳川期を中心とする日本の郷土玩具は断然世界的の折り紙をつけ得る民族的傑作」と評価している。武井が問題とするのは、「製造工業の様式の輸入」により伝統的な玩具制作の命脈が断たれつつあること、新しく作られる玩具は「抬頭と共に悉く彗星的に影を潜める誕生期の悩み」、つまり、新しく時代に即した玩具を作っても定着せずに忘れ去られていくということである。そこで、イルフ・トーイスで創作玩具を武井が提案するというのが、この展覧会の趣旨だということである。

イルフ・トーイスはデザイナー一人、工作者一人の極めて徹々たる仕事ですが、熱と根気とを経とし、一般の鞭撻と指導とを緯として長い時間に徐々の成育を楽しまうと思ひます。

ここで注目されるのは、デザインから製作までの責任を武井が一人で負っているという点である。「もし RRR の刻印のないものがあつたらローズものか模造品と思し召し下さい」と武井は冗談を交えて述べている。武井はこの時点で玩具制作を武井一人の手で完結する仕事と捉え、日頃から使っている RRR というサインをイルフ・トーイスのロゴタイプとして使用しているのである。

こうした武井によるイルフ・トーイスの試みは 1935（昭和一〇）年 5 月に「武井武雄主宰創作玩具展」に名を変えて開催される。武井によればその理由は、制作した玩具が子どもたちの手元に届くには、「工場の量産にまでもって行かなくてはならないが、こうなると芸術運動ではなくて企業の部類になるので畑違い」だったということ、また「毎年百二百というデザインを一人で担当し、催しの費用まで負担して、会場を繋ぐためにデパートにペコペコ頭を下げるのも馬鹿らしくなってきた」と、費やす労力や費用の割に子どもたちへの貢献が少なかったことだという²³⁰。武井がこの展覧会を始める動機が、児童文化への貢献だったことがここから読み取れるのだが、当時この展覧会を訪れ、後に武井の刊本作品友の会会員となる青木隆は、創作玩具展の第二回で「『赤ノッポ青ノッポ』の面と『ギ

²³⁰ 武井武雄『本とその周辺』中公文庫、1975年、2006年改版、10頁、初出は1960年、中央公論社刊、14ページ。なお、第一回展覧会の作者は、次の通りである。井上與志夫、西川藤太郎、川崎ブッペ、金子圭佑、武井梅子、田村宗吉、田村登世、福興英夫、佐藤今朝治、木俣武、鈴木春三郎。（イロハ順。1935（昭和一〇）年 5 月 11 日消印、武井より熊谷元一宛に送られた案内葉書。イルフ童画館所蔵資料）

ターを弾くパパ』の人形」²³¹を購入したと証言しており、武井の作品世界との繋がりも見えて取れる。

また、次のような証言もある。

会場は三越で、工作は鈴木春三郎氏、会期は昭和四年十一月九日から六日間、点数は五〇点、四一番以下は、イルフ、グロテスク、ボックスなど「大人のおもちゃ」。番外に喫煙具や壁掛けもあり、どれをみても先生の童画が立体化されたたのしいものだった。²³²

創作玩具は子どもに向けてのみ作られていたわけではなく、大人にも、子どもに通じる造形を提供し、楽しませようとしていたことが分かる。

後の刊本作品に関して一つ言及しておく、1935（昭和一〇）年からは、武井個人の展覧会からグループによる展覧会に変わったことがその始まりのきっかけとなっている。この頃、展覧会打ち切りの意向を三越に伝えたところ²³³、今度は逆に三越側の希望で継続されることとなり、武井は「当時身边に集まって絵の勉強をしていた若い連中」²³⁴に展覧会のテーマ（動物や旗、童陶など）に合わせた工作をさせ、武井自身が制作する作品数を減らすことにした。その際、第1回の動物をテーマとした展覧会で、『十二支絵本』を賛助作品として頒布し、その後刊本作品と名づけることになる、私刊本の第一号を制作する。年に一度の展覧会を開催し、そのたびに私刊本を頒布することにより一年ごとに一冊ずつ制作することが習慣化した。第2回は『雛祭絵本』（1936年3月3日）、第3回は『諸国絵馬集』（1937年2月12日）を制作、そして、武井は第4回の『善悪読本』（1938年2月24日）から、「小なりといえども隅々まで掃き清めた、手堅いもの」を作ることを決意

²³¹ 青木隆「『螢の塔』の思い出」（『刊本作品親類通信』第28号、1971年4月、8-9ページ）8ページ

²³² 太田臨一郎「イルフ・トイズのこと」（『刊本作品親類通信』第33号、1973年10月、25-26ページ）25-26ページ

²³³ 「この年次展は八回程続いたように記憶しているが、大人には相当のファンがついたものの、こんな事をしていたのでいつまでやったところで子供の世界にまではいけない見込みは立たない。それを目ざすならいうまでもなく工場での量産にまでもって行かなくてはならないが、こうなると芸術運動ではなく企業の部類になるので畑違いだし、その上毎年百二百というデザインを一人で担当し、催しの費用まで負担して、会場を繋ぐためにデパートにペコペコ頭をさげるのも馬鹿らしくなってきた。」前掲書（武井、2006年）14ページ

²³⁴ 前掲書（武井、2006年）15ページ

したと述べる²³⁵。武井が私刊本を自身の創作活動の主要なものの一つとして本腰を入れた翌年に制作する『童語帳』（1939年7月12日）だが、この作品から、創作玩具の展覧会と私刊本の制作は切りはなされ、私刊本は1960（昭和三五）年に「刊本作品」と名を改め、武井の死の直前まで制作が続けられることとなる。

武井の創作玩具で商品化されたもののうち、先述の「著作表」と「著作年譜」で確認できるのは、鈴木仁成堂から発売していた二種類の玩具「RRRのくみたておもちゃ」と「RRRのアイウエおもちゃ」である。また、武井の画断三部作と位置付けられる『おもちゃ箱』には、イルフトイスの一つとして設計された「紙屑の神様」が紹介されている。

この武井の創作玩具の試みは、1939（昭和一三）年2月14日から3月3日に開催された「旗と兵隊の展覧会」まで確認できている。

イルフトイス展としては、6年間続き、1935（昭和一〇）年には武井が主宰者として企画し、グループによって作品を制作・展示する創作玩具展になる。その後、1939（昭和一四）年まで、この創作玩具展があったことが確認できる。武井は後輩画家の熊谷元一に「創作玩具 動物の展覧会案内」と印刷された葉書を送っている。会期は1935（昭和一〇）年5月14日から20日で会場は新宿三越八階。この展覧会に参加した人々の名を列挙すると、井上與志夫、福與英夫、西川藤太郎、佐藤今朝治、川崎ブッペ、木俣武、金子圭佑、鈴木春三郎、武井梅子、田村宗吉、田村登世。このうち武井梅子は、主宰者武井の妻である。

武井が東京美術学校在学中、両親に宛てた書簡には、武井の妻梅子との縁談について書き送ったものがあるが、それによると、武井は卒業と同時に結婚し、梅子を音楽学校に通わせたいと考えていた²³⁶。梅子が音楽学校に通ったという事実はないが²³⁷、武井が結婚相手に対して実生活のパートナーであると同時に、創作活動の上でもパートナーであってほしいと願っていたことが分かる。

1925（大正一四）年7月12日の読売新聞には「趣味に築かれた童画家武井武雄氏の童話の家」という題の記事がある。この記事の小見出しには「有明子夫人の手芸とオモチャの小鳥や犬で一ぱい」とある。「有明子」は「うめこ」の当て字による変名であろう。梅子は、「家庭的な静かな方」と紹介され、武井のアトリエで手芸作品を作っている様子は、次のように描写されている。

²³⁵ 前掲書（武井、2006年）15ページ

²³⁶ 1918年1月12日書簡「武井書簡ノート（2）」イルフ童画館所蔵資料

²³⁷ 梅子は東京音楽学校の分教場に一時期通い、ヴァイオリンを習っていた。（武井秀夫／編『武井武雄対談集 CD付録』叢文社、189ページ

小鳥や犬のお家にかこまれたアトリエの中で、一日中、一人のお坊ちやんの未知路（四ツ）さんを相手に独創的な手芸にふけつてゐられます。²³⁸

武井の童画作品に囲まれ、子どもの面倒を見ながら、せっせと手芸作品を制作していることが分かる。この記事に出てくる「未知路」は武井の次男照武の家庭内での呼び名である²³⁹。

梅子自身は、「私何も出来ません。唯好で教はりもしないで自分勝手にやつてゐるのですから、ほんとうにおはづかしいのです」とコメントしている。慎ましく内気な性格の女性像が浮かび上がるような書きぶりの記事だが、ここで紹介されている梅子の作品は、武井が同年 2 月に刊行した『新しい刺繍図案』口絵に使用されたクッション、「エジプト模様のシボリ染、毛糸刺繍、木綿糸の■〔判別できない文字：遠藤〕のない色の面白さを出して」作られた壁掛、「フランスの色糸刺繍に、日本刺繍のクツション」などで、梅子かなりの数の手芸作品を制作していたことが書かれている。この記事で梅子が多くの壁掛を作っていたことが分かるが、武井夫妻は壁掛制作をはじめ、手芸作品による室内装飾についての知識や技能、あるいは、制作者としての勘どころのようなものを、日々の生活を通じて身につけていたことが分かる。例えば、1939（昭和一三）年の創作玩具展「旗と兵隊の展覧会」案内の葉書には、「旗は竿につけてかついで歩くのではなく、室内を楽しくする為の壁旗で、シミ隠しなどに頗る妙」²⁴⁰として、壁に貼る布製の飾りが必然的に持つ、壁の汚れ隠しという実用的な効果にも触れながら宣伝している。先に引用した、「童玩 イルフ・トーイスに就いて」（1929 年）で、武井は「童玩」を「童心芸術」の一つとして位置づけていた。郷土玩具を童画の源流と位置付けて研究しようとしていたことなども考えあわせると、イルフ・トーイスの作品もやはり、子どもの目を楽しませることに多くの比重が置かれていたことが考えられる。そして、梅子が玩具の制作者として名を連ねていた

²³⁸ 『読売新聞』1925 年 7 月 12 日朝刊、第 6 面

²³⁹ 武井は次男誕生の際に、郷里の両親に命名について手紙で相談している。そこで両親から出された名前の候補（照武、照富、照憲、照明）について批評し、自分自身の提案（未知路）についての説明をしている。武井は未知路について「未だ知られざる路といふもの、存立が即ちこの子供（大きくなればそのものゝ人格）自身にて未だ知られざる路を開拓してゆく使命をもった人なるの意」と、未知路という名前に込めた意味を記している。（武井、武井慶一郎宛書簡、1923 年 4 月 8 日、イルフ童画館所蔵資料）

²⁴⁰ 武井作成葉書、1939 年 2 月 20 日、熊谷元一宛、イルフ童画館所蔵資料

事実や、『読売新聞』の記事なども考慮に入れると、玩具創作や手芸図案といったものは、生活空間を彩る装飾品として制作されている。

1937（昭和一二）年に『読売新聞』に掲載された「馬子にも衣裳 借家の玄関」というタイトルの記事²⁴¹では、武井の玄関装飾のデザインが紹介されている。「張り子の面に絵馬 情緒も優しい三面鏡」という小見出しがあり、借家の狭い玄関に合った装飾方法を、写真とイラストレーションで紹介している。武井はこの記事の中では「図案家武井武雄氏」として玄関の装飾を紹介しているのだが、「一たい一坪や三尺の狭い場所だととにかく訪ふ人の眼は上部へ向ひ勝ちなものです」と、現実的な住宅事情を考慮した上で、「正面の小壁こそ最も印象的に飾りたい」と、装飾場所を一か所に絞る。採光のしづらい玄関では、正面に「ありふれた弱い絵」ではなく「ハリコの面、絵馬」などを視線の上の方に飾るのが適切であるとして、自分自身がそれまで収集してきた郷土玩具を勧めている。次に武井が勧めるのは手作りの三面鏡で、閉じた状態のときに見える表の部分にはアップリケをつけること、そして、鏡を支える台の上に人形や花や壺などを置くことを勧め、そうした飾りによって「なんとなく嬉しい気持ち」で鏡に向かうことができるとしている。掲載写真には、正面に張り子の面、絵馬などが配置され、左側に三面鏡、そして、右側には吊るし皿が天井から下がっている。武井は材料の材質の組み合わせに注意するように助言する。玄関の外側には、植木を置くことのできる鉢盆を置くことを勧め、その盆を支える土台は皮がついたままの丸太か、皮付きのものがなければ表面を焼いたものが良いとする。ただし、「間違つてもペンキやエナメルは塗らないで下さい、すつかりぶち毀しになつてしまひます」と、塗装はしないように忠告している。鏡に向かう時の気持ちにまで言及していることから、この記事は女性に向けて書かれたものだと考えて良いだろう。ただ、皮が付いたままの丸太、もしくは表面に焼きを入れた木材を使っており、一人で行うには難儀な力仕事が予想される。家庭内で女性が中心になり、数人で協同して作業することを想定しているのではないかと考えられる。

画家である武井がアイデアを図に表した『新しい刺繍図案』では、梅子の名は表に出されず、梅子はいわば裏方として協力していた。だが、画家の立場から情報や意見を発信しようとする武井の、ライフスタイルを追う新聞記事では、梅子は「有明子」、照武は「未知路」という変名で、アトリエで武井ら親子3人を撮影した写真入りで紹介される。新聞社のインタビューに対する梅子自身の言葉は慎ましやかであるが、武井が梅子に期待して

²⁴¹ 『読売新聞』1937年4月2日朝刊、第9面

いた役割は、家庭内の女性を対象にして玄関の装飾を提案するもう一つの記事に見るように大きく、家庭生活の主人公であることを要求していることが読み取れる。そして、武井が主宰する創作玩具の展覧会では、梅子は制作者リストの中に名を連ねている。梅子の創作者としての役割は、武井が案を出し、構築した作品世界の範囲内で演じる役割だが、武井が構築しようとした童画というジャンルには欠かせないものの一つであったと言えるだろう。つまり、武井は、童画制作を行うなかで、童画の受け取り手である子どもが生活を営む、家庭環境をデザインすることに力を注いだのである。

2.3.4. 銅版画『地上の祭』

後に刊本作品として作品群を形成していくことになる、武井の造本美術は、当初は創作玩具の展覧会開催時の記念品にすぎなかった。片手間の仕事だった豆本制作が、139冊まで続く刊本作品へと移行する過程には、恩地孝四郎の紹介でアオイ書房の志茂太郎の知己を得たことが、重要な要因となっている。志茂は恩地の自宅の筋違で酒屋を営んでいたが、恩地と意気投合し、1934（昭和九）年にアオイ書房を始める。「いいものを作る事には興味があるが、儲ける事にはさっぱり興味のない本屋」²⁴²とは、後に武井が述べる、恩地による志茂の評言である。先述の創作玩具展で配本された『善悪読本』は、アオイ書房の志茂の協力のもと、「景品」ではなく「作品」として、制作された。経済的な余裕があり、利潤を追求しなかった志茂のおかげで、武井は、生活のための童画作品執筆と併行して、刊本作品に力を入れることが可能になった。また、制作した本を受容する愛書家のネットワークに参加し、作品の流通経路も獲得した。

1938（昭和一三）年12月に、武井は『地上の祭』の制作に着手する。この銅版画本の制作の動機を、武井は「一度でいいから遺憾のない本を作ってみたいという、この世では少々無理な望み」だったと語る²⁴³。制約の多い子ども向けの出版物では発揮しきれなかった創作意欲を、アオイ書房の協力によって満足させることを目的とした、武井による、武井自身のための創作である。武井がエッチングを東京美術学校の研究科で学んだということについては、第1章で述べたが、武井が主催した年賀状交換会（開始時の会の名称は「版交の会」、第3回以降は「榛の会」。第20回まで継続）でも1935（昭和一〇）年の第1回

²⁴² 前掲書（武井、2006年）18ページ

²⁴³ 前掲書（武井、2006年）92ページ

から 1940（昭和一五）年の第 6 回まで銅版画によって年賀状を摺り、第 7 回以降は木版や孔版なども見られるようになる。

武井の私刊本や版画は、職業として描く童画とは異なり、武井の創作意欲を満たすためや、コミュニケーションのための挨拶状として制作されている。武井における創作活動の拡張には、こうした金銭を得ることを目的としない創作や、創作を通じたコミュニケーションも含まれているのである。

『地上の祭』は、紙の漉きやインクの種類の段階から武井の考えに基づき、制作されている。銅版画は版が紙に印圧され、紙に凹みが生じるため、袋綴じにすることで表と裏の凹凸を目立たなくしていたが、それでも、武井のサイン RRR のウォーターマークを漉き込むなど、「その本の為に特漉させた事の良心表示で、見えない処にサインを入れておくと同様である」と武井は述べている²⁴⁴。摺りに関しては、恩地を慕う版画愛好家であった関野準一郎に依頼し、思い通りに摺りが仕上がるよう、依頼できる条件を整え、1941（昭和一六）年まで 3 年間の歳月を費やして制作した。ちなみに、こうして制作した『地上の祭』に幻滅したと後年の武井は述懐している²⁴⁵。原画の効果が印刷の粗悪さによってうまく出ないということが武井にとっての不満であったが、実際にこだわりぬいた制作をした後は、自身の力量不足を自覚せざるを得なかったという。

武井が『地上の祭』に着手したのは 1938（昭和一三）年、同年 7 月に次男が亡くなり、翌年 5 月には三男が亡くなっている。1939（昭和一四）年以降は、『コードモノクニ』に連載していた「RRR の頁」などの例外を除き、サイン RRR の使用を止めている。この、紙に RRR の透かし模様の入った『地上の祭』は RRR をサインとしなくなってから 2 年後に完成している。

その後、アオイ書房創立十周年「連刊版画帳十連衆」に武井も参加する〔表 3〕。

表 4 アオイ書房創立十周年「連刊版画帳十連衆」作品一覧

	制作者	タイトル	出版年	技法
1	織田一麿	《都会生活》	1941 年	石版
2	川西英	《港都生活》	1941 年	木版
3	川上純生	《文明開化往来》	1941 年	木版

²⁴⁴ 前掲書（武井、2006 年）93 ページ

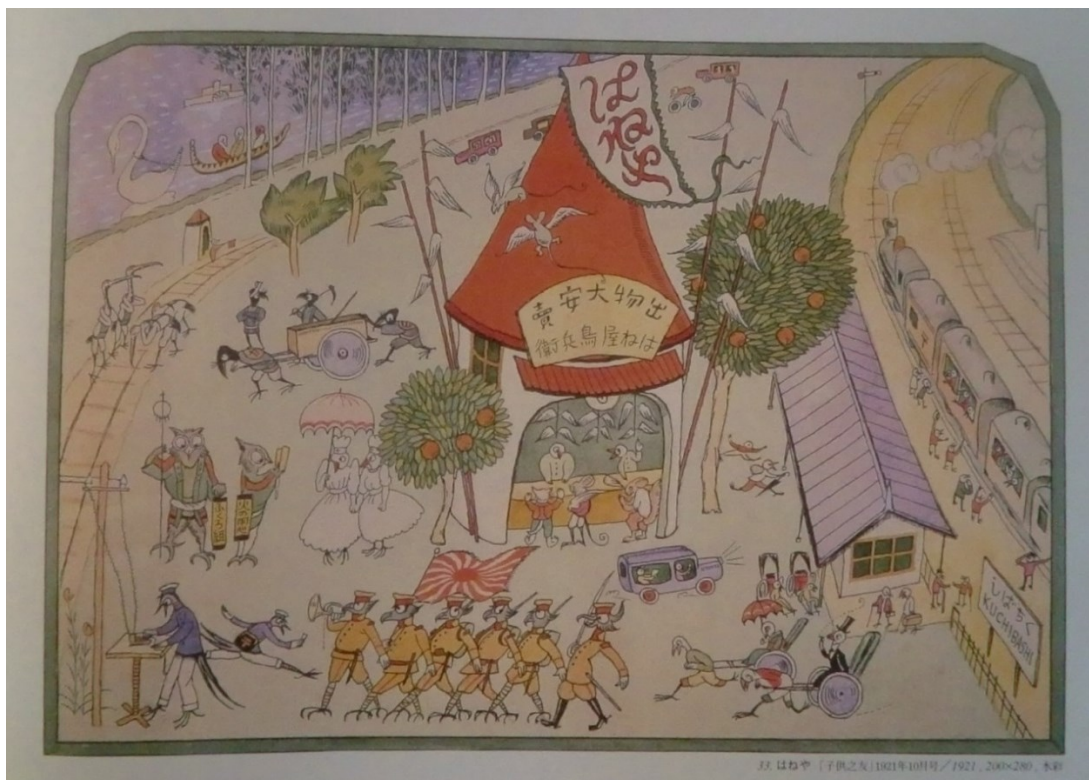
²⁴⁵ 前掲書（武井、2006 年）98 ページ

4	前川千帆	《新野外小品》	1942年	木版
5	関野準一郎	《東京の窓》	1942年	エッチング
6	武井武雄	《宇宙説》	1942年	エッチング
7	逸見亨	《水韻譜》	1942年	木版
8	恩地孝四郎	《蟲・魚・介》	1943年	木版
9	平塚運一	《伊豆一周画詞》	1943年	木版
10	石井鶴三	《都鄙風物》	戦災のため完成せず	

制作者には、恩地はもちろん含まれているが、武井の『地上の祭』の摺りを担当した関野準一郎も、武井と同じエッチングで参加している。恩地やアオイ書房の志茂との関係により、武井の人脈や創作活動が大きく拡張されていった。武井の刊本作品の企画・制作・頒布という一連の流れも、こうした人脈と、もっぱら自身の創作意欲の満足のための本作りのノウハウ、そして、自分のために創作した刊本作品の受容形態を自分自身でデザインしていくための土台となっていたと言えるだろう。

第3章では、第2章で見てきた、武井の創作の原型がその後、どのように展開されていくかを見ていく。そして、武井が RRR のサインの使用を止めたということから、物語の主人公になり切るといふ、童画の方法意識にはどのような限界があったのかについても詳述する。

第 2 章 図 版



図版 1 武井武雄《はねや》(『子供之友』1921年10月号) 1921年、20.0×28.0cm、水彩



図版 2 岸部福雄「ジャポネノキッテ」挿絵(『コドモノクニ』1930年1月号) 部分 武井武雄か



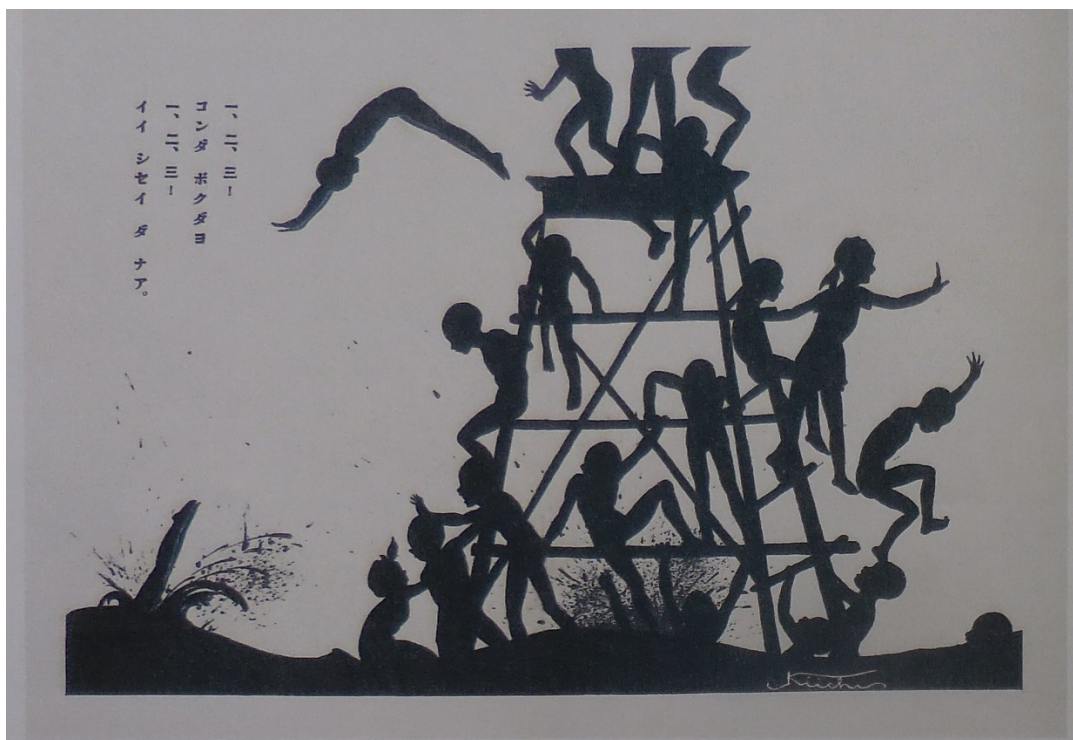
図版 3 西条八十「ビルヂング」挿絵（『コドモノクニ』1933年1月号）清水良雄



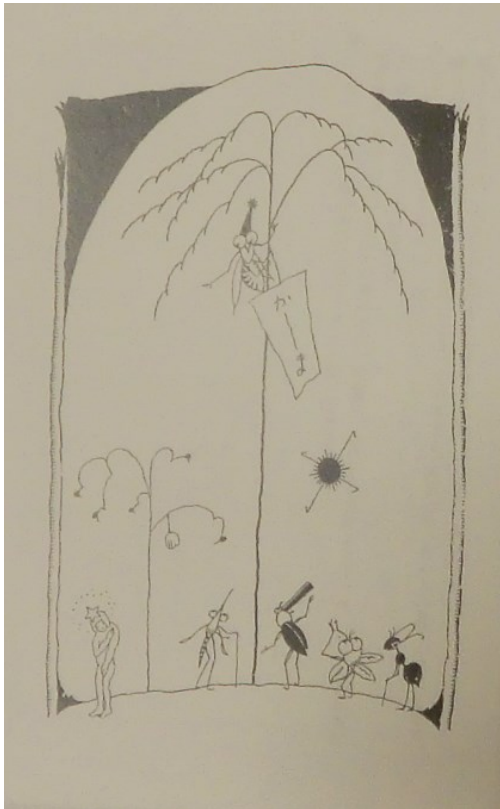
図版 4 本田庄太郎《ウンドウクワイ》（『コドモノクニ』第14巻第10号、1934年10月）



図版 5 川上四郎（表題なし、『コドモノクニ』第 15 巻第 10 号、1935 年 10 月）



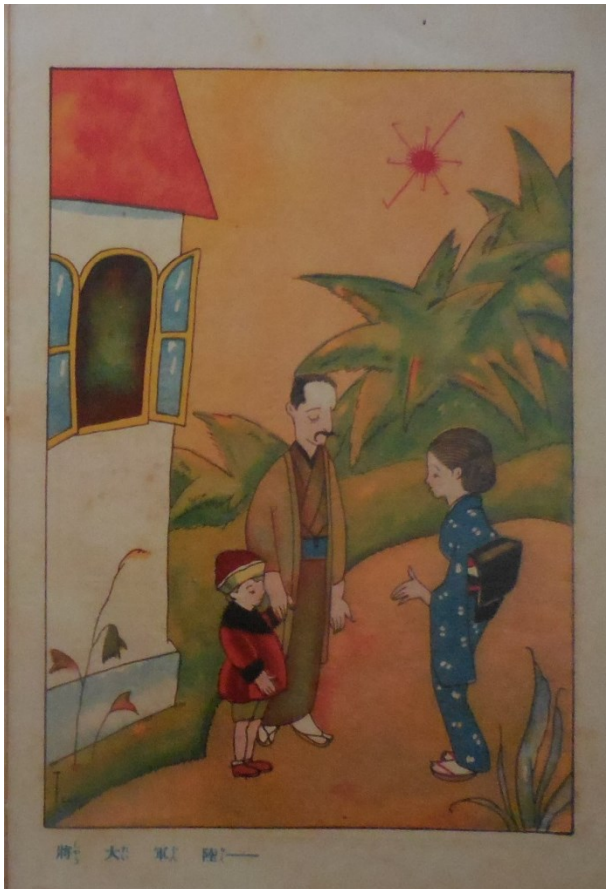
図版 6 岡本帰一《トビコミ》（『コドモノクニ』1928 年 8 月号）



図版 7 武井「蜂の貸間」挿絵（武井『お嘶の卵』目白書房、1923年）



図版 8 武井「陸軍大将」挿絵（『お嘶の卵』目白書房、1923年）



図版 9 武井「陸軍大将」挿絵（『小学少年』第 4 巻第 12 号、1922 年 12 月号、40 ページ）



図版 10 武井「陸軍大将」挿絵（『小学少年』第 4 巻第 12 号、1922 年 12 月号、42・43 ページ）



図版 11 ゆめ・たけひさ「大地震」(『子供パツク』第 1 巻第 2 号、1924 年 6 月、21 ページ)



図版 12 武井「東京をこしらへるために子供もむだあそびはやめた」

(『子供パツク』第 1 巻第 2 号、1924 年 6 月、34 ページ)



図版 13 『あるき太郎』丸善、1927年、16-17ページ



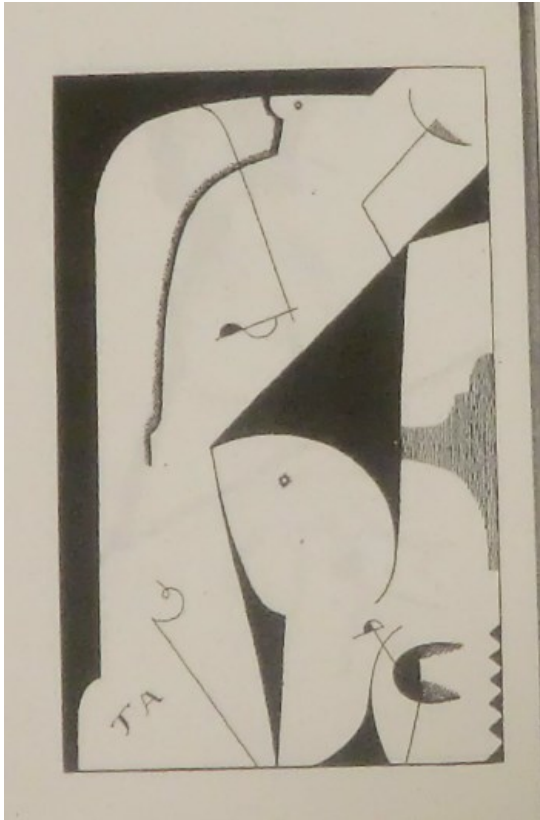
図版 14 グロス、ジョージ《人間の道》1915年



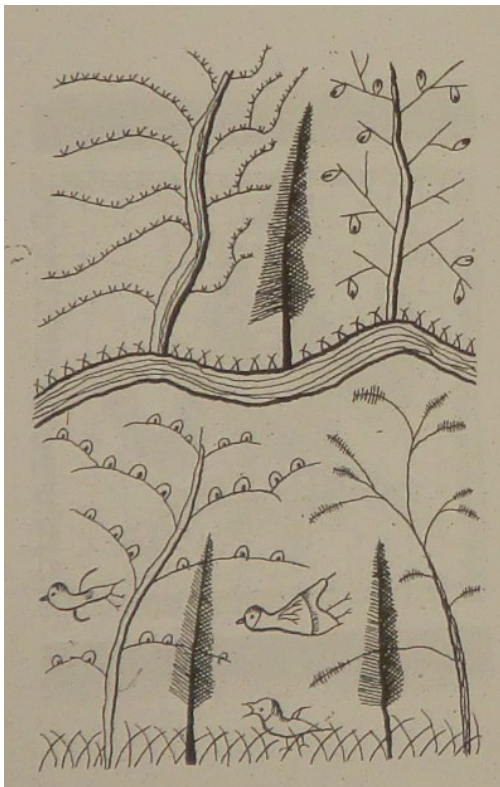
図版 15 柳瀬正夢《エッケ・ホモ》(『文芸市場』第1巻第2号 1925年12月)



図版 16 松本竣介《街》1938年、油彩・板、131.0×163.0cm



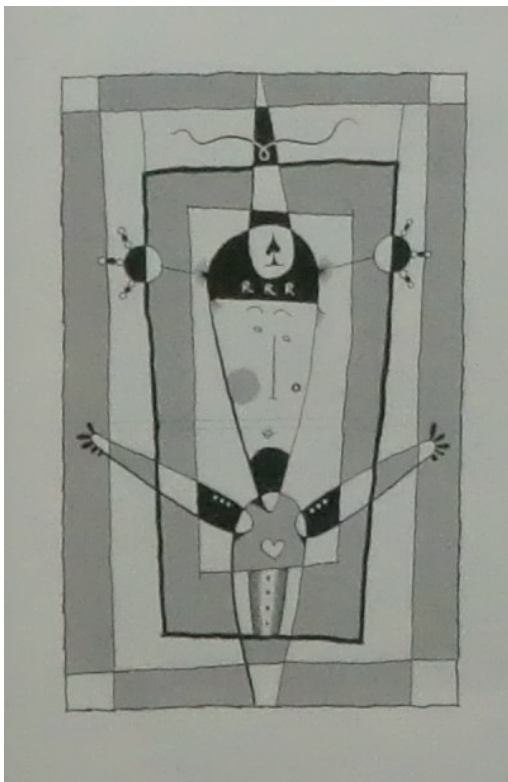
図版 17 武井『新しい刺繍図案』アルス、1925年、作品番号 22



図版 18 武井『新しい刺繍図案』アルス、1925年、作品番号 26



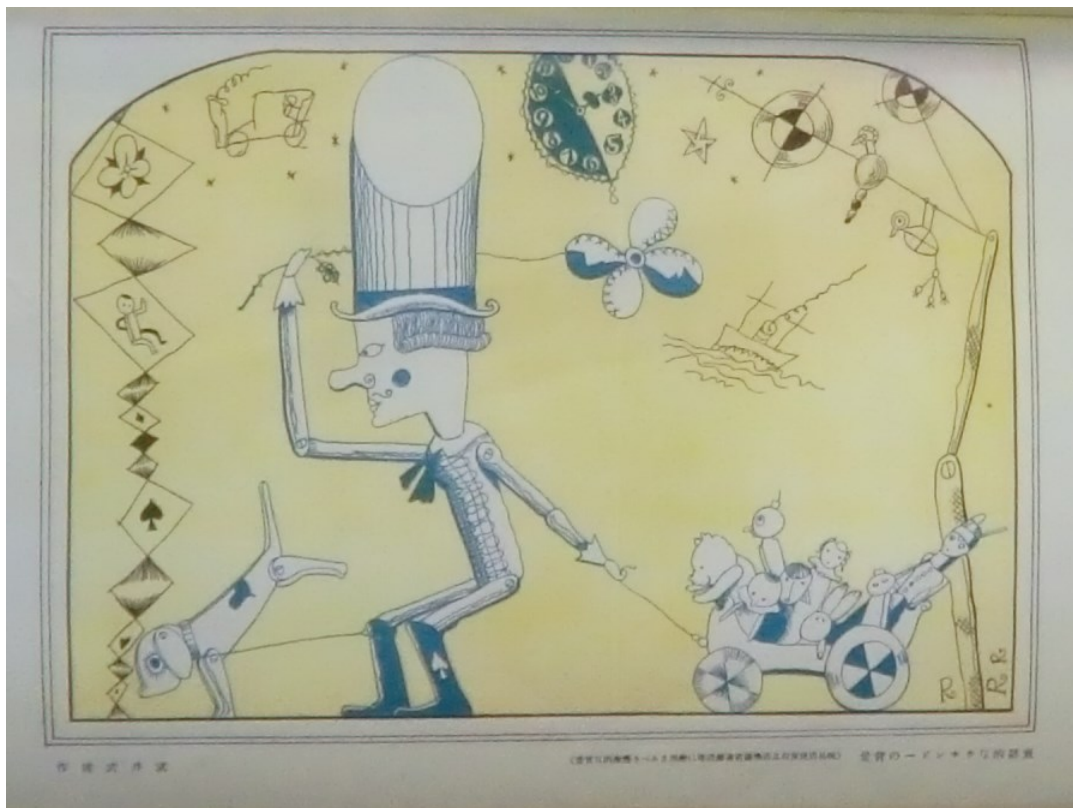
図版 19 武井『新しい刺繍図案』アルス、1925年、作品番号 43



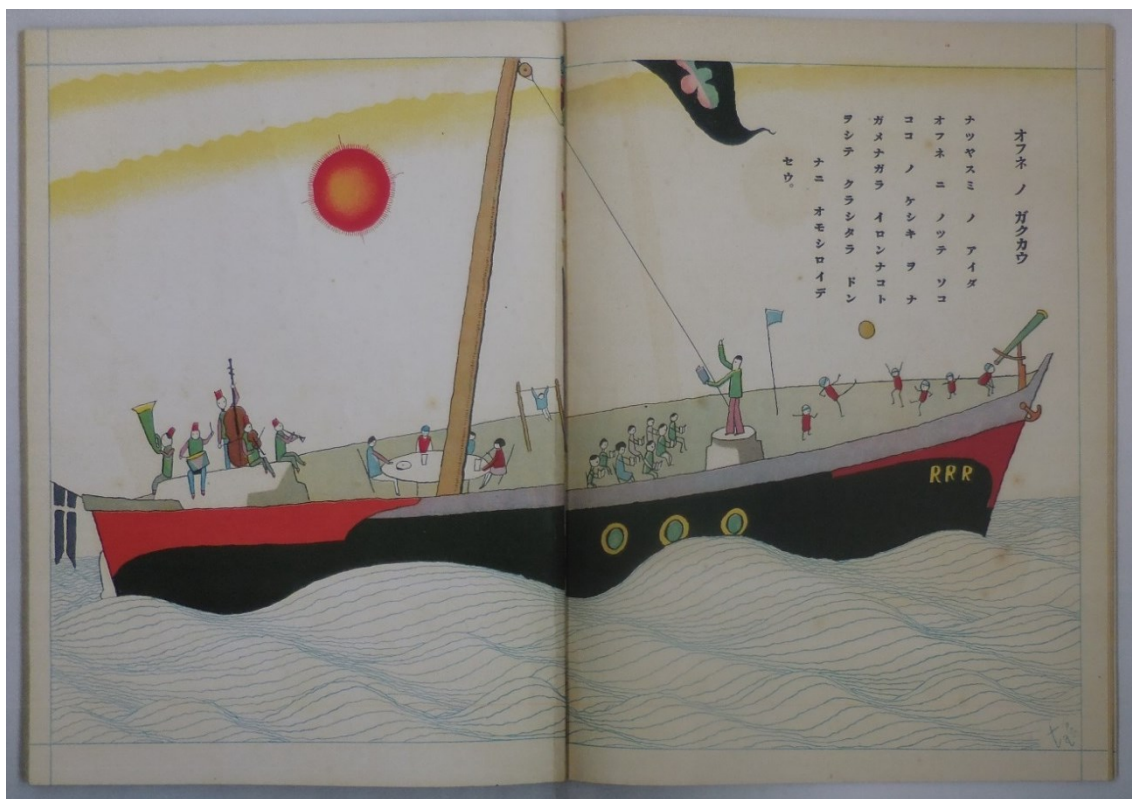
図版 20 武井『武井武雄手芸図案集』萬里閣書房 1928年、作品番号 18



図版 21 武井「阿々氏の事」(『書窓』第2巻第2号、1935年11月、107-110ページ)、
107ページ 蒐録：武井武雄 写真撮影：武田雪夫



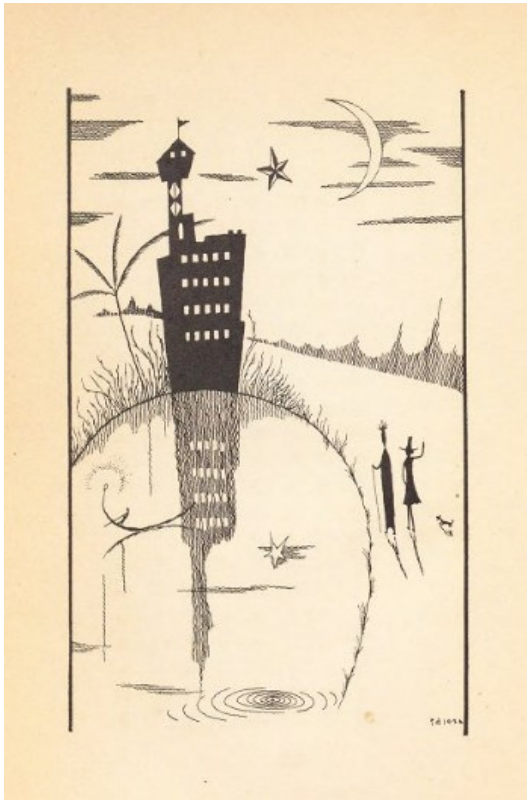
図版 22 《童話的なショーウィンドーの背景》(『現代商業美術全集』第5巻、35ページ)



図版 23 武井《オフネ ノ ガクカウ》(『コドモノクニ』第 4 巻第 9 号、1925 年 8 月)



図版 24 武井《アキ ノ クモ》部分 (『コドモノクニ』第 4 巻 11 号、1925 年 10 月)



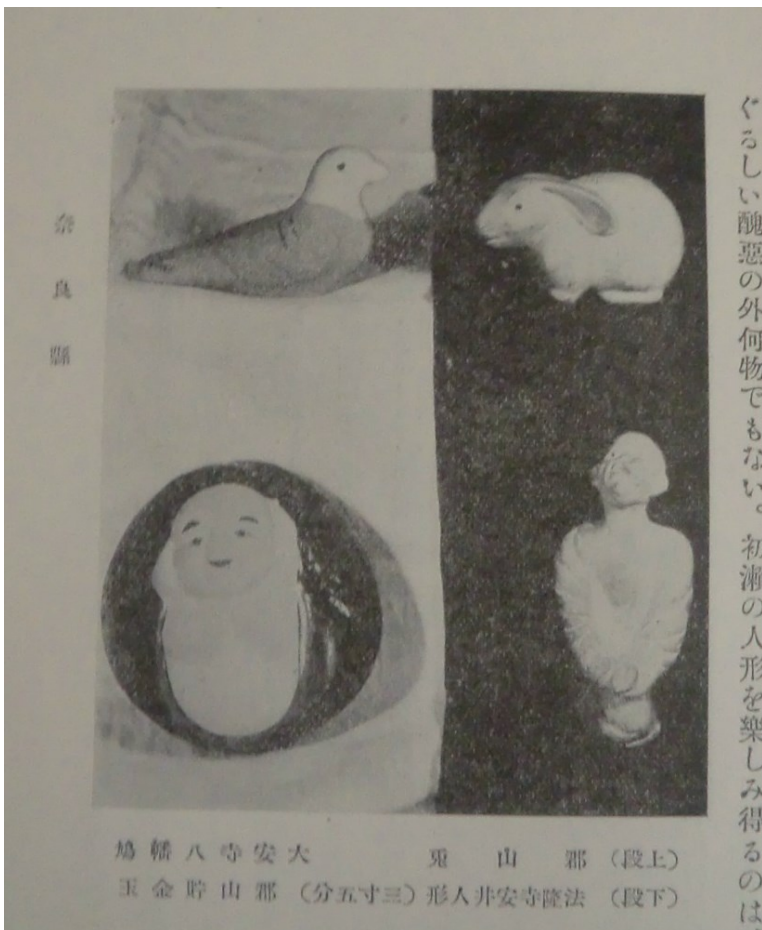
図版 25 武井『ラムラム王』（叢文閣、1926年）挿絵、111ページ



図版 26 武井《タぐれ》（『伝説』第1巻第1号、1926年6月、43ページ）



図版 27 武井『気候画帳』1944年3月1日記入ページ



図版 28 水野亀吉《初瀬の土人形》写真図版

(『日本郷土玩具 西の部』地平社、1930年、49ページ)

第 3 章 武井童画の方法意識（45・53 歳、1939-1947）

第 3 章の第 1 節では、武井が RRR のサインの使用を止めたことを一つの区切りと捉えて、物語の主人公の生まれ変わりを名乗ることによって空想の世界で遊ぶように創作活動をするという方法意識を検討する。

第 3 章の第 2 節では、武井による、童画の歴史の記述「童画史管見」（1940 年）について考察する。「童画」というジャンルを構想したのは武井だが、「童画」の「歴史」について初めて言及したのも、武井である。戦時期に結成された少国民文化協会の一員という立場から書かれた論考において、武井は童画の起源を郷土玩具や浮世絵に求め、過去 20 年弱の推移を、時間の経過に沿って記述を進めながら、この構想の将来について希望を述べている。歴史を記述するということは、時間の流れに沿った因果関係の中に自分自身を位置づけることに他ならない。その位置づけの手続きは、武井の方法意識と密接に関わりのあるサイン RRR の使用中止後に行われている。

また、そうした武井の方法意識を論じた上で、その前後の時期に変わることなく続けられた年賀状交換会「榛の会」を取り上げる。武井が立ち上げ、鳥取で制作をする版画家の板祐生（1889-1956）の協力を得ながら 20 年間にわたって続けた榛の会では、戦時色の濃い作品が残されている。だが、榛の会の作品すべてに通じる「遊び」という制作動機や、人々の交流を含む広い意味での創作活動は、時代背景に関わらず一貫しており、その「遊び」を媒介として人々の交流を生み出すことは、後年の武井が繰り返し述べる「人的感応」という制作活動の理想、武井にとってのユートピア的な創作活動の空間へと通じていく。この章では、戦後直後に武井が疎開先の岡谷で結成した「双燈社」の、教育現場への波及効果も視野に入れ、武井の方法意識に一貫する「人的感応」の様態の一部を見ていく。

3.1. 方法意識

第 3 章では、まず、サイン RRR の使用中止を通じて武井の方法意識を見ていく。ここでは特に、作者の自画像に関する考察を通じて、作者の署名によって刻印され、媒介される、作品と作者の繋がりを見ていきたい。その上で、具体例として、このサインの由来である『ラムラム王』を再び例にとりながら、武井が日々の出来事を絵と言葉によって綴っていた『気促画帳』などをもとに、登場人物の死の表現を考察する。

武井の作品において、登場人物が死亡することは、生まれ変わりや親子間の命の引き継ぎ、あるいは食物連鎖などを暗示することによって処理されるが、そうした処理によって表現されない描写、すなわち、不在を言葉で表すことや、描かないことによる暗示などから、武井が選り取っていた方法意識を見ていきたい。

3.1.1. 作者の図像

武井は1939（昭和一四）年に自刻木版の刊本作品『童語帳』を刊行している。子どもたちのあどけない姿やその口から発せられた言葉を木版画に綴る『童語帳』は、亡くなった次男・三男への「供養の一端」²⁴⁶という目的で制作されたものだった。武井は、この作品の見返しには「この本には署名いたさず」²⁴⁷と記している。この言葉の通り、『童語帳』には武井のサインは見当たらない。作者としての武井は、亡くなった我が子の喪に服すると同時に、自分自身の痕跡も消し去ろうとしている。端的に、肉親の死を通して「自らの死の同一性へと」²⁴⁸、つまり、服喪する自分自身へと向かっていったと言うこともできる。RRR というサインは紙の上の存在である童話の主人公と絵を描き文章を綴る制作者である生身の武井とを結びつける刻印である。その刻印を「署名いたさず」と述べて敢えて使わないことによって、紙の上の RRR は生身の武井という具体的な参照物を失い、その存在の根拠が消滅した。また制作者である生身の武井も、RRR というサインによって作者としての自分に、実在の人物にはない軽やかさを得ていたが、本名のアルファベット表記へと署名の表記を戻したとき、自身の身体や相貌がその目の前に生々しく立ち現れることとなる。

この RRR というサインは、武井の次男と三男が亡くなった1939（昭和一四）年以降は見られなくなる。サインの変更以後の作品に関しては、『コドモノクニ』に「RRR の頁」と題して連載していた童画作品や、子どもたちが相次いで亡くなる以前に既に制作を始めていた銅版絵本『地上の祭』、それから、私的に描きためていた『気促画帳』²⁴⁹に見られる RRR 時代に購入していた家具が描きこまれている場合などを除けば、武井のサインは

²⁴⁶ 武井武雄『童語帳』私刊、1939年、1ページ

²⁴⁷ 前掲書（武井『童語帳』1939年）見返し

²⁴⁸ 小林康男「ロラン・バルトの部屋」（青弓社編集部／編『『明るい部屋』の秘密 ロラン・バルトと写真の彼方へ』青弓社、2008年、24-34ページ）28ページ

²⁴⁹ 全5冊。1939年5月から1954年11月9日まで断続的に絵と言葉を綴り続けた。

以前使用していた「Takéi」に戻っているのである。RRRの使用停止は、童画として発表された作品だけでなく、『気促画帳』でも同様に見られる。武井は自分の前世を『ラムラム王』の主人公ラムラム王であるとして、物語の主人公の名に由来するサインを使いながら、童画の創作を通じて遊びの表現を追求していた。武井の構想する遊びの表現とは、作品世界に表現されると同時に、生活空間でも再現されるべきものである。

本章では、RRRのサイン使用を止める前後の武井の画帳を参考として取り上げる。武井は1938（昭和一三）年から1954（昭和二九）年までの間、『気促画帳』として計5冊の画帳を残している²⁵⁰。この画帳に絵を描くことになった経緯について、武井は「ある日偶然、時代ものの和紙の判取帳が手に入ったので、捨てておくのも勿体ないと思って毛筆でらくがきする気になった」と述べている²⁵¹。「らくがき」という言葉の通り、武井はこの画帳が「作品という範疇にもはまらない」²⁵²ような、私的な性格のものであったとしている。描いていた当時には、出版する意思はなかった。だが、この画帳には、武井が1945（昭和二〇）年3月に疎開するまでの池袋での空襲の様子が絵と文章で克明に記録されていることから、筑摩書房より出版の申し出があり、この画帳の一部分を複製することを承諾した。表紙絵や補作を加えて『戦中気促画帳』・『戦後気促画帳』として、それぞれ1973（昭和四八）年に刊行した。

筑摩書房からの刊行の経緯にも見て取れる通り、武井自身は5冊の『気促画帳』を他人に見せるための「作品」と考えてはいない。刊行の意図は表現よりはむしろ記録を残すことにあり、絵と言葉による一連の表現に『気促画帳』というタイトルを付け、日常生活の印象的な場면을継続的に綴っている。とはいえ、空襲の記録としての資料的価値もさることながら、日々の出来事を武井がどのように受け止め、表現したかということを探るには格好の材料である。さらに、この画帳に描きこまれた156の自画像²⁵³や、習慣としていた誕生日の記念写真の撮影風景の描写、また、その写真が失われた旨を記す武井の言葉²⁵⁴も

²⁵⁰ 武井自身は、1937（昭和一二）年頃から1954（昭和二九）年としているのだが（『戦中・戦後気促画帳』筑摩書房、2005年。初出は1973年）、画帳の1冊目には「昭和一三年五月吉日」と表紙に記されており、本稿では1938年とした。

²⁵¹ 武井『戦中戦後・気促画帳』7ページ1972（昭和四七）年に刊行された際の「まえがき」より

²⁵² 武井武雄『戦中・戦後気促画帳』筑摩書房、2005年、8ページ

²⁵³ 武井が『気促画帳』計5冊に描いた武井の像のうち、武井が自分自身を描くことを一番の目的に描かれたと見られるものを数え上げた。当時の出来事を説明するために武井が描きこまれている図は除いて数えている。

²⁵⁴ 『気促画帳』2冊目の1945年6月25日には、「誕辰写真」として次のように記される。

また、サインの問題を考える上での参考となる。

それらの自画像や身の回りの出来事についての記録、写真によって複製される作者のイメージと、作品に描きこまれる作者の刻印としての署名とは、どちらも、作品と作者とを媒介する記号やイメージである。

文学的な性格という意味でのエクリチュールの中に、つねに線描グラフィックという意味でのエクリチュールの隣接関係を判別しなければならない。それは、模倣不可能な固有の特徴の刻印であって、その性格づける本質が、最後に置かれたイニシャルに、つまり署名に絶対的に刻み付けられている……。²⁵⁵

小説の作者の図像を主題とするジャン＝リュック・ナンシーとフェデリコ・フェラーリの共著『作者の図像学』から上記の文章を引いてきたのは、単に武井が画家であると同時に物語作者であるということが理由なのではない。「署名に絶対的に刻み付けられている」作者の「性格」を媒介するものとしての自画像に描きこまれたイメージ、そして、作者を特徴づける固有な刻印としてのサインを問題としているからである。自画像に表れる、制作者の身体的特徴を作り出す根源的な特性—ナンシーとフェラーリは遺伝子の配列や染色体といったものを引き合いに出している—の、署名による刻印を、武井による一枚の絵を例に指摘しておきたい。

『気促画帳』を開くと、武井は、1938（昭和一三）年5月18日の「念波放送局」と記した絵〔図版1〕の中で、線描画の左手の中指にRRRの文字をかたどった指輪を描いている。この手は武井の左手である。武井はふだん右手で筆記具を持つ姿を描いており、この絵の制作風景—左手を見つめながらこの絵を描く、武井の姿—についての想像が誘い出されるのだが、人差し指にだけ描かれた指紋—この世にこの指紋と同じ紋様は存在しない—は、武井の身体的特徴（「つまり単独のものがただそれだけで一つの類となり、他のどんなジェネラリテ一般性にも、他のどんな発生系統にも従属しないようにする特徴あるいはモノグラム」²⁵⁶）

「満十九才より実に三十有二年一度も欠くる事なく誕辰写真を写す その後半ハ金丸重嶽氏との盟約により隔年に来訪往来をなし昨年に及ぶ 戦災により今ハそのアルバムも失ひ撮影の途茲に全く杜絶す」

²⁵⁵ ナンシー、ジャン＝リュック＋フェラーリ、フェデリコ『作者の図像学』林好雄／訳、筑摩書房（ちくま学芸文庫、Jean-Luc Nancy and Federico Ferrari, *Iconographie de l'auteur*. Galilée, 2004。邦訳2008年）19ページ。傍点ママ。

²⁵⁶ 前掲書（ナンシー＋フェラーリ、2008年）19ページ

を再現している。しかしこの絵には主体が不在である。というのも、この絵を描いたのは、この画面に描かれていない、武井の右手なのである。描くための素材を見つめ、それを紙の上に描くという行為の中には、行為を行なう主体が不在である。なぜなら、武井自身の身体はこの絵の外にあるからだ。だが、それにも関わらず、RRRの文字と指紋、数本の線によって描きこまれた刻印は、作品によって導き出される作者の姿、そして絵に対する作者の帰属を示している²⁵⁷。ここに描かれた左手は、作者の身体という具体的な参照物を伴う媒体である。武井の手は同じ日に描かれた他の4枚の絵の中に登場し、そのうちの2枚〔図版2〕は、痩せた少年の腰に当てられ、文字通りの「手当」をし、5月30日の左手のひらには「念」の文字が見られる。6月19日で手を合わせて祈る武井の姿、そして、6月23日、当時病床にあった次男照武が「独りにて坐り居たる奇蹟」と記された絵やその隣の千疋猿の絵〔図版3〕などから、〔図版1〕の左手は我が子の病の平癒祈願のために描かれたものであると推測できる。

『気促画帳』の開始後しばらくは、照武平癒の祈りのためにページが費やされる。武井の祈りは届かず照武は亡くなり、同じ年のうちに三男可矢が亡くなり、戦時期の建物疎開によって取り壊される自宅が描かれる。この画帳には死者や失われていくもの—正確には、これから死にゆく者たちや今まさに失われようとするもの—の姿が描き込まれている。武井自身が自覚していたか否かはここからは読み取れないが、結果的には、照武や可矢といった描写対象を『気促画帳』に描き込むという行為自体が、喪失に備える作業でもある。

照武が亡くなると、武井は7月24日に〔図版4〕のような絵を描く。絵とともに次のような言葉が書きこまれている。

七月十一日に照武は死んだ

母を喪ひ倚りかゝりが無くなった座席の

又一本の脚がとれた オレはどこへ座ればいゝのか²⁵⁸

「照武は死んだ」という端的な事実とともに、わが子の死に戸惑う武井自身の姿を描写する。肉親を二人失ったことを言い表すための、背凭れが亡くなり、一本の脚が取れた椅

²⁵⁷ 前掲書（ナンシー＋フェラーリ、2008年）17ページ。「つまり作者とは、作品の根源に当然予想されなければならないような固有の力と恩恵を保有している者だ。」

²⁵⁸ 武井『気促画帳』（一）、1938年7月24日

子という比喩を、絵によってそのまま再現している図柄である。この絵が見開きで七夕の笹飾りの絵と向い合せになっているように、照武が亡くなる4日前は七夕である。七夕（星祭）の笹の葉に飾られる短冊も、武井の左手と同様、祈りを表すしるしとなる。

先の7月24日の自画像以降、最も早くに描かれたのは「星と交歓之図」と記した8月18日の絵〔図版5〕であるが、武井が『ラムラム王』に描き、そのほかの作品にも繰り返して描いた挿絵の構図〔図版2章-25,26〕を思い起こさせる描き方である。

『ラムラム王』挿絵では画面左上、建物の黒い影が描かれていた位置に、糸杉らしい植物の影が描かれている。『ラムラム王』挿絵で画面下半分のほとんどの面積を占めていた湖の位置には武井と見られる人物がドラム缶の湯船に浸かっている。『ラムラム王』挿絵で、犬、ラムラム王、お星様といった作中の人物が描きこまれていた部分に「星と交歓之図」という文字がある。空には星がいっぱい描かれている。

武井がかつて自分の代表作として日本挿画家協会の画集に掲載した挿絵は、三界めぐりの助言を与えたお星様との語らいの場面であるが、「星と交歓之図」は事物を置き換えて、『ラムラム王』の図柄をなぞるように配置している。

七夕飾りは、照武の平癒祈願を表す図像の一つとして見ることができるが、この時期に照武が亡くなったために、亡くなった時期を示す刻印にもなった。七夕（星祭）に見られる祈りと死の刻印、武井がその主人公を自分と同一視している『ラムラム王』で特に代表的な挿絵としていた図柄、それに「星と交歓之図」というように、描く図柄や構図の取り方を通じて、手の込んだレトリックを試みていることが分かる。

ところで、RRRは、『気促画帳』でも武井を表すしるしとして1938（昭和一三）年6月25日まで使用されていた。6月25日は武井の誕生日にあたり、武井が誕生日の恒例としていた写真撮影と誕生祝の食卓を描いた個所であるが、創作活動に関わるだけでなく、私的な習慣や家庭内の行事でも、武井は自分自身のイメージにRRRという署名をつけていたことが分かる。それ以降、武井はRRRを、自分を表すために使っていない。同年10月23日には、次のような言葉を添えて、自身の顔を描いている〔図版6〕。

夜 ひよいと向ふの障子のガラスを見たら驚いたことには そこにも武井武雄が絵をかいてゐた。²⁵⁹

²⁵⁹ 『気促画帳』（一）1938年10月23日

ここで武井の姿を映し出しているのは、鏡ではない。部屋の外が暗くなったために鏡のように自分を映している障子のガラスである。ガラスには、武井の顔と、筆記具を持った武井の右手の一部が映っている。

髪形や髯の具合を確かめるため、あるいは、自画像を描くために、自らの意思で覗き込んだわけではない。武井は、部屋の中と外の明るさの違いによって不意に現れた、ガラスの滑らかな表面から送り返される自分自身の像を通じて、絵を描く生身の身体を持つ「武井武雄」を見たと言っている。つまり、絵を描き童話を作る作者としての RRR ではない。「驚いたことには」「そこにも武井武雄が」という言葉の生々しさは、不意打ちを食らうようにして自分自身の像に気が付いたことによって引き起こされる、異化作用に由来する。これは、物語の登場人物に由来する RRR というサインがかつて参照していた具体物、すなわち絵を描く作者の身体が、紙の表面へと露出した瞬間の記録である。RRR という媒介を経ずに、絵を描いている「武井武雄」とじかに向き合う感覚が描かれているのである。

その後、1939（昭和一四）年 3 月 5 日、「第二放送 日曜特輯座談会 児童読物について」と記した絵には、武井は他の出演者と同様に戸籍上の姓名（「武井武雄」）を名乗り、1941（昭和一六）年 6 月 25 日の誕生日の食卓には「武雄」として登場する。

照武が亡くなった翌年、今度は可矢が亡くなるが、絵や言葉によってその死に言及するような、直接的な表現は見当たらない。従って、残されているイメージから推測するよりほかはない。

可矢が亡くなった直後の時期にあたるページを探していくと、可矢の命日である 1939（昭和一四）年 5 月 13 日以降、最初に描いた絵は「朝顔の誕生」と記した 5 月 29 日の絵〔図版 7〕である。朝顔の発芽の様子が 5 段階に分けて描かれる。1 で薄赤い色をした茎が最初に土から出てきて、2 では葉が見えてくる。3 で芽が全て土からでてくるが、まだお辞儀の形をしており、4 になって起き上がる。5 では二枚の葉が開き、双葉が完成する。

それまでに描かれていた絵と比較して武井の子と類似した少年の姿を探すと、1939（昭和一四）年 7 月 28 日の 1 枚が該当する〔図版 8〕。隣のページに記される「蓼科」という文字で、蓼科への旅行中に描いたということが分かるのだが、説明の言葉がなく、前後の絵との関係もつかめない。描かれているのは、虫取り網を持った少年の後ろ姿である。髪を刈り込んだ坊主頭や、痩せて浮き出た首筋など、『気促画帳』での生前の照武の姿を連想させられる姿の少年である。その後、武井の次男や三男を思い起こさせるような少年像は描かれなくなり、この画帳に武井が描く武井の子どもは、長女の三春のみとなる。この夏

の蓼科では、武井は自画像を 9 枚、描いているが、いずれも、自身の身体から離れたところに視点を取って描かれている全身像や、鏡を使用して自分の相貌を観察して描いた胸から上の像などの自画像で、『気促画帳』を始めたばかりのときに見られたような、自分自身の身体の一部を絵の中に描かなくなることで、画面からは作者の身体性が不在となったと言える。武井は、その代りに、より離れた視点から自己を見つめ始めている。

武井が RRR のサインの使用を止めたのと同じ時期に、作品における作者の身体性が取り払われた。これを、どのように記述していくべきだろうか。次に、このサインの根拠となっている、『ラムラム王』における登場人物の不在、すなわち登場人物の死のありさまを、読み解いていきたい。

3.1.2. サイン RRR

RRR が『ラムラム王』の主人公の名前に由来するサインであるということは、第 2 章で既に述べた通りである。『ラムラム王』は、『金の星』への初出時には第 1 話が「フンヌエスト、ガーマネスト、エコエコ、ズンダラーラム王」、第 2 話以降が「ラム王の一生」というタイトルで連載されていた。武井がサインに RRR を使用するようになったのは、叢文閣版の『ラムラム王』が刊行されてからである。

初出時の『金の星』版のタイトル「ラム王の一生」の「一生」というタイトルを素直に受け取るならば、主人公ラムラム王が生れてから死ぬまでの物語が記された作品が期待される。だが、この童話では主人公が行方不明になることによってその一生が終わったことが暗示されるものの、童話の著者である武井がラムラム王の生まれ変わりであるとフィクションの世界と現実の世界を越えた転生がほのめかされる。このように一つの生の終わりをもう一つ別の生の始まりと捉える傾向は、ラムラム王以外の登場人物にも見られる。

次の〔表 1〕に、1 話ごとに固有名や物語の展開上、役割を与えられている登場人物を書き出していく。

表 1 『ラムラム王』各話ごとの事件と主な登場人物

各話ごとの事件	主な登場人物（登場順、重複あり）
<p>《第 1 話》</p> <p>ラムラム王の誕生。変身の能力があるため魔物ではないかと疑われたラムラム王は、生家を追われ、旅に出る。行った先の巨人国で、前世は 11 年前に亡くなった巨人国の王子だったことが分かり、巨人国に定住する。王子として暮らしていたある日、事故で生家の方角に跳ね飛ばされ、もとの家に再び誕生する。</p>	<ul style="list-style-type: none"> ・ラムラム王 ・ラムラム王の父 ・ラムラム王の母 ・魔物（巨人国の郵便くばり） ・巨人国の王 ・もう一人のラムラム王（①）
<p>《第 2 話》</p> <p>ラムラム王の二度目の誕生。その際、5 回王様になり、1 回奴隷になるという占いのカードが風に吹かれて舞い込む。11 歳のとき、黒曜石の釣り針を見つけると生き甲斐が分かるという夢を見て、旅に出る。途中、戦争に苦しむ国を救い、王になるが、隣国の磁石国の磁石に誤って引き付けられ、飛んでいく。</p>	<ul style="list-style-type: none"> ・ラムラム王／ラム王 ・ラムラム王の父母 ・自称「予言者」の小さな男 ・自称「童謡の大家」の小さな男 ・王様
<p>《第 3 話》</p> <p>ラムラム王は瀕死の鵲と出会い、卵を託される。託された卵から孵った鵲と共に旅を続ける中で、大磁石から離れられずに困っていた磁石国の姫君ギニビヤを助け、磁石国の王に迎えられる。ある夜、ギニビヤにひそかに思いを寄せていたジムジムという男がラムラム王を襲うが、鵲がそれに気づき、未遂に終わる。ラムラム王は黒曜石の釣り針が忘れられずに旅に出る。</p>	<ul style="list-style-type: none"> ・ラムラム王／ラム王 ・<u>鵲（②）</u> ・鵲の卵（鵲の子） ・ギニビヤ姫 ・ジムジム
<p>《第 4 話》</p> <p>ラムラム王はゴールデンバット号に乗り込む。この船の乗組員が次々と姿を消したため調べると、海底に暮らす妖婆とその夫が彼らを怪物の六萍鬼に変えていたことが分かる。ラムラム王は六萍鬼を元の人間の姿</p>	<ul style="list-style-type: none"> ・ラムラム王／ラム王（ゴム人形に変身） ・六萍鬼たち ・ゴールデンバット号のボーイ（妖婆の亭主、六萍の精の牡）

<p>に戻し、妖婆を懲らしめて改心させると、海面に出て、日本郵船会社箱根丸に拾われる。</p>	<ul style="list-style-type: none"> ・妖婆
<p>《 第 5 話 》</p> <p>ラムラム王は箱根丸から降りて海を漂い、未来の世界の浜辺にたどり着き、小づくりの男に出会う。時間を戻して小づくりの男の祖先である友人チックタックと再会する。浜辺で妖鳥バクイクイにさらわれ、逃れるために鏡に変身して割れる。全身がバラバラになったラムラム王は魔法使いや第4話で改心させた妖婆に助けられる。</p>	<ul style="list-style-type: none"> ・ラムラム王（鏡に変身） ・浜辺の小づくりの男（ラムラム王の友人<u>チックタックの子孫</u>）と<u>チックタック（③）</u> ・バクイクイ ・商人 ・魔法使い ・妖婆（第4話に登場）
<p>《 第 6 話 》</p> <p>ラムラム王は怪我から回復したが、まだ足の小指が欠けていることに気がつく。小指を探す途中、出会ったピラピッピ王に勝負を挑まれて彼の宝物を勝ち取ると、それが小指だと分かって取り戻す。旅を続ける途中で、お星様と出会い、二人でくらげの面ホテルに泊まる。</p>	<ul style="list-style-type: none"> ・ラムラム王 ・カラカラット・エンヤラヤット・ペコペコ・ピラピッピ王（ピラピッピ、またはピッピ王とも） ・お星様
<p>《 第 7 話 》</p> <p>お星様から、鳥と獣と魚になって、それぞれの視点から空中・地上・水中をめぐる世界を見る（三界めぐり）ように助言される。助言に従って三界めぐりをしていると、空でバクイクイと再会し、謝罪される。地上で羊に変身すると、他の獣たちと遊ぶ神様を見る。水中で黒曜石の釣針が現れ、釣針を呑んだラムラム王は釣り上げられる。</p>	<ul style="list-style-type: none"> ・ラムラム王（木鼻、羊、魚に変身） ・お星様 ・バクイクイ（第5話に登場。第一線を退き隠居） ・牛 ・大きい魚と<u>小さい魚（④）</u>
<p>《 第 8 話 》</p> <p>魚のラムラム王を釣り上げたヘボンは、人に戻ったラムラム王を奴隷にする。御殿の宴で、ヘボンの命令によりラムラム王は盃に変身する。宴の始まりに女王が</p>	<ul style="list-style-type: none"> ・<u>ラムラム王（⑥）</u> ・御殿の煙突掃除人ヘボン ・ヘボンの妻

<p>口をつけると、変身が解ける。女王が第 3 話に登場したギニビヤであることが明らかになり、ラムラム王とギニビヤは再会、末永く幸せに暮らす。ギニビヤが亡くなるとラムラム王が行方不明になり、1894 年 6 月 25 日の日本の国の山の中の小さな湖のほとりに生まれ変わることを告げる遺書が発見される。</p>	<p>・女王陛下（ラムラム王の妻ギニビヤ。第 3 話に登場）（⑤）</p> <p>・作者（武井）</p>
--	--

上記の表に見られる通り、物語中、死んでいく者として描写されているのは、①もう一人のラムラム王（第 1 話）、②鵲（第 3 話）、③チックタック（第 5 話）、④小さい魚（第 7 話）、⑤ギニビヤ（第 8 話）、⑥ラムラム王（第 8 話）の 6 人である。それぞれの生涯の終え方を、一人ずつ検討しながら、登場人物の死の描写の処理方法を「生まれ変わり」、「生殖による世代交代」、「栄養分の移動」、「純粋な生の中断を通じた再生」の 4 つのタイプに分類していくと、次のようになる。

① もう一人のラムラム王（第 1 話） ー 生まれ変わり ー

ラムラム王はエッペ国の珊瑚削りの職人の家に生まれるが、生家を追い出されて旅に出る。ラムラム王がたどりついた先は、巨人国で、この巨人国の王様が開けられずに困っていた箱を開けてみせる。この箱は自分が生まれたのと同じ 11 年前に発見されたもので、中にはもう一人のラムラム王が入っていた。二人のラムラム王は合体して巨人になる。この巨大化により、巨人国の王様はラムラム王が実は 11 歳で亡くなった王子であると気がつき、彼を巨人国に迎え入れる。巨人国の王子となったラムラム王は、ある日、登っていた木の枝から空へ跳ね飛ばされるという事故に遭い、生家のある方角へと飛ばされて行方不明になる。ラムラム王が行方不明になった時、エッペ国の珊瑚削りの家に再び、ラムラム王が生まれる。

ラムラム王誕生の前には、巨人国の王子の死があった。王子が死んだとき、生まれ変わりのラムラム王が半分に分かれ、半分は開かずの箱の中に隠されて巨人国に落ち、もう半分はエッペ国の珊瑚削りの職人夫婦の子どもに生まれ変わる。このように、一人の王子の死が、ラムラム王誕生につながり、第 1 話で最初に登場したラムラム王の行方不明が、第 1 話の末尾で誕生する赤ん坊のラムラム王の誕生へとつながっていく。第 1 話

冒頭のラムラム王が行方不明になるくだりは、実質的な死であると考えて差支えないであろう。第1話の終わりに誕生するラムラム王が、第2話から第8話までのラムラム王である。

このように第1話では、巨人国の王子、ラムラム王、ラムラム王の半身、ラムラム王の生まれ変わりというように、ラムラム王と同一とすることができる人物が計4人、記されている。前世のラムラム王から現世のラムラム王へ、さらに第2話以降の主人公となる生まれ変わりのラムラム王へと、生まれ変わるのである。

② 鵲（第3話） ―生殖による世代交代―

第3話に登場する鵲（②）は猩紅熱に罹っており、温めていた卵をラムラム王に託して死んでいく。卵から孵った雛鳥は成長し、ラムラム王の旅の伴をして、次に逗留する磁石国まで同行する。親鳥の死と入れ違いに雛鳥が誕生し、成長することで、親の死と子の生が対で語られることになる。親と子が別々の生命を持って生きる存在であることは当然だが、最初に登場した親が死んだ後にすぐ雛が卵から孵ることで死の印象がやわらげられ、ラムラム王の命を救うという子の活躍によって、生の側面が強調される。

③ チックタック（第5話） ―生殖による世代交代―

前の第4話でラムラム王はゴム人形に変身して海を漂い、未来の世界の砂浜に漂着する。浜辺には小づくりの男がおり、時間を止める薬を作っていた。ラムラム王が浜に降り立つと時間が逆戻りし、男は若返り赤ん坊になって消え、赤ん坊が消えたところにまた老人が現れて若返り、赤ん坊になる。ラムラム王が時間を止める薬を使うとこの現象は止み、男の若返りも止まる。するとこの男が、ラムラム王の同郷の友人で時計屋のチックタックであるということが分かる。ラムラム王は、浜辺で出会った小づくりの男や、時間の逆行によって現れた老人や赤ん坊はチックタックの子孫であると解釈し、チックタックの子孫に出会ったと、当人に告げている。

このチックタックの例からは、親子の間で生命が引き継がれていく生物の生殖を、ラムラム王に起きる転生という超越的な現象と同一視していることが読み取れる。ここから翻って、②の鵲に見られる、親の死と子の誕生が対になる描き方もまた、『ラムラム王』

に見られる転生のヴァリエーションの一つと見ることができる。

④ 小さな魚（第7話） ― 栄養分の移動 ―

ラムラム王が旅の途中に出会ったお星様に勧められ、三界めぐりをしたときの挿話である。三界めぐりでラムラム王は、人間社会における肩書きや名前を捨て、人間以外の生き物の姿に変身して、それらの生き物の視線で空中・地上・水中の三つの世界を見て、学ぶことになる。

小さな魚は、ソログーブ（Sologub, Fyodor 1863 - 1927）の詩「平等」²⁶⁰を典拠として挿入されている挿話の主人公である。大きな魚に吞まれそうになった小さな魚が、命あるものはみな平等なはずではないか、自分を吞むとはあんまりであると、大きな魚に抗議する。大きな魚は小さな魚の抗議を受けて、自分を吞んで滋養にするよう勧める。だが、小さな魚は大きな魚を吞むことがどうしてもできない。小さな魚はついに、大きな魚に自分を吞んでくれと頼む。

ラムラム王は魚に変身して彼らのやり取りを見ており、思わず吹き出すとある。武井はユーモアのある話として、魚たちのやり取りを描写しているのである。弱肉強食の世界に生きる魚が命あるものの平等を説いても自然界の法則が逆転することはない。はじめ命乞いをしていた弱者が、結局、自分から食われて死ぬことを選ぶところに、武井は滑稽さを見ているようだ。挿話の中の小さな魚にとっては悲惨な状況だが、武井がこの弱肉強食の関係をユーモアと捉える根底には、生命の寡奪という暴力性を差し引いて食物連鎖の関係を捉える、平明な眼差しがあると言えるだろう。魚たちにとって相手を吞むとは自分が生きるための栄養を得るためのごく日常的な命のやり取りである。武井の眼差しは、一匹の魚の命が終わるという、一つの死の特殊性よりも、栄養分として魚の命が他の魚の命を繋いでいく、死と生の連鎖の方に注がれていることが窺える。

²⁶⁰ 『ラムラム王』に引用されたソログーブの詩の訳者は不明。現在のところ、『アララギ』第11巻第19号1918年11月の小宮豊隆訳「平等」、『童話』第1巻第3号1920年6月の浜田広介訳「同等」、『子供之友』第8巻第10号1921年10月の訳者不明「オサカナ ノ オハナシ」が見られる。ただし、武井は最晩年に至って、同じ内容と見られる詩を「中国の詩」と述べている。「中国の詩」にこうしたものがあるかどうかは分からない（武井秀夫／編『武井武雄対談集 CD付録』叢文社、2014年、222ページ）。

⑤ ギニビヤ（第8話） — 純粋な停止を通じた再生へ —

ラムラム王とギニビヤの間には子どもが生まれず、②の鵲や③のチックタックに見られたような血縁関係による命の受け渡しは起きていない。④の小さな魚のように別の生き物に食べられることもない。『ラムラム王』の本文には、「お妃のギニビヤはずいぶん長生きしておかうれになりました」²⁶¹とあり、婉曲的にギニビヤの死が描写されている。ラムラム王のような生まれ変わりは予告されておらず、ラムラム王との間に子孫がいないことで、他の登場人物に見られたような親子間における生命活動の引き継ぎが起こらない。また、他の生き物に食べられるわけでもないので、栄養物となって別の生命体を支えることもない。ここでは端的に、生命の停止が告げられている。

ギニビヤの死は、ラムラム王が行方不明になり、その死の受け取り手がなくなることを通じて、純粋な停止として描出される。と同時に、次に見るように、ギニビヤの命の終わりを決定づけるラムラム王の不在が、武井誕生による生まれ変わりの暗示へと続いていくことで、やはり、再生へと移し替えられていく。

⑥ ラムラム王（第8話） — 生まれ変わり —

ギニビヤが亡くなると、ラムラム王も遺書を残して行方をくらます。ある日ふらりとなくなることで、ラムラム王の死が暗示される。ラムラム王の遺書は、武井の実際の誕生日である「1894年6月25日」に、「日本の国の山の中の小さな湖のほとりに生まれ変わるまで私のゆくえを探してはくれるな」²⁶²という内容である。この転生の予告によって、架空の物語の主人公であるラムラム王とその作者である武井との同一性が示される。

以上に見るように、「生まれ変わり」型のラムラム王（①⑥）、「生殖による世代交代」型の鵲とチックタック（②③）、「栄養分の移動」型の小さな魚（④）というように、どれも、一つの生の終わりがまた別の生へと繋がっていくように描かれている。

ここから、武井の死の描写の処理方法に一定の法則性を見ることができるだろう。

²⁶¹ 前掲書（武井、1926年）144・145ページ

²⁶² 前掲書（武井、1926年）145ページ

「生まれ代わり」型の主人公ラムラム王（①⑥）の場合は、その死は直接的には語られずに、生まれ変わりとして描写される。

「生殖による世代交代」型の鵲とチックタック（②③）は、親と子の間に同一性が保たれるという約束事を前提として成立しており、親が死ぬと親の役割を子が引き継ぐことで、親の死がすぐさま子の生へと移し替えられていく。

「栄養分の移動」型の小さな魚（④）は、栄養分となって別の生き物の中へと取り込まれる。

物語に描写される死は、転生や世代交代や栄養分の移動といった形で、常にもう一つの生へと繋がっていく。純粋な生の停止として描写されたギニビヤの死（⑤）すら、ラムラム王の転生というエピソードによって、その死の印象を薄められ、新しい生の始まりへと結び付けられている。

上記に見られるように、『ラムラム王』登場人物の死の表現の仕方には少なくとも四つのパターンを見ることができた。先ほども例に引いたナンシーやフェラーリは「その顔や風体や声や遺伝子配列ほど一人の人物を性格づけるものはないとすれば、作品の場合も、その顔や風体や声や染色体を再現することができるのでなければならない」²⁶³と述べているが、この「遺伝子配列」のように、武井は、一定のパターンの制約の範囲内で、死のヴァリエーションを用意しているのである。武井において「死」の描写は、一つではなく、複数なのである。だが、超自然的な現象である生まれ変わりや、人間社会においてより現実味のある生殖を通じた世代交代、または、自然界における食物連鎖による栄養物の移動など、同じ「死」という動機に端を発する表現であっても、その死に帰属する人物像や場面に応じた展開が見られ、死は次の生へと転化される。古田足日は「さよなら未明 ―日本近代童話の本質―」の中で「日本の近代童話」の性格である「近代人の心によみがえった呪術・呪文とその墮落としての自己満足」を批判した。また、「未明童話のモチーフは生命の連続である」と指摘していたが²⁶⁴、武井もまた、「生命の連続」という動機を共有している。ただし、武井は、1950年代以降の童話への批判を待つまでもなく、身近に起きた肉親の死によって生の中断という事態に直面し、創作活動の動機や方法意識を脅かされることになっていたのである。

²⁶³ 前掲書（ナンシー＋フェラーリ、2008年）19ページ

²⁶⁴ 古田足日「さよなら未明 ―日本近代童話の本質―」（日本児童文学者協会／編『現代児童文学の出版 1955-1964』日本図書センター、2007年（1980年偕成社版の復刻版）、240-255ページ）240-241ページ

3.1.3. 武井 童画の方法意識

武井の実生活における肉親の死の描写を再び見ていくと、『気促画帳』1938(昭和一三)年7月25日の「七月十一日に照武は死んだ」という言葉がある。この端的な表現も、先に見た『ラムラム王』でギニビヤの死を表現する「おかくれになりました」という表現も、一人の人物の生命の停止という出来事を表しており、その人物の不在そのものには触れていない。死は出来事であり、人物の不在は、描写の対象となる事物ではないのである。だが、語り得ぬものにまつわる沈黙は、それ自体で、描写の対象が語り得ない事柄であるということの意味しており、一つの表現の型と捉えるべきだろう。

しかし、武井は死を表現することをやめて沈黙しているだろうか。語り得る事柄とは、すなわち、語り手が可視的な事物を秩序立てて語ることににより、認識されることが可能になる事柄なのであるが²⁶⁵、『気促画帳』の1938(昭和一三)年7月7日の星祭の絵・25日の「星と交歓之図」・『ラムラム王』挿絵の比較を通じて見てきたように、武井は身の回りの目に見えるイメージを組み立てて暗喩やメトニミーを駆使し、また自分自身の姿を描き出すことで、照武の死を描写しようと試みている。

可矢の死について、武井は『気促画帳』で直接触れていないが、それですら、表現を放棄したことを意味していない。可矢の死後、最初に描かれた朝顔の芽吹きは、一つの生の終わりの後に別の生の始まりが続くという、『ラムラム王』の登場人物の死の描写と同じ法則性を示していると言える。1939(昭和一四)年7月28日の、髪を短く刈り込んだ少年の痩せた後ろ姿が前後の脈絡を描写せずに画帳に挿入されている。同年刊行された私刊本『童語帳』には、子どもたちの供養のために刊行するという制作動機が記されている。『童語帳』には子どもたちの発したあどけない言葉が克明に記録されるのに対し、『気促画帳』の少年はそのイメージの由来を示さず、言葉を発することのない人物として描かれている。『気促画帳』に描かれる生前の照武もまた、後ろ姿によって描かれ、言葉を発する姿や眼差しによって何かを指し示すことのない人物として描かれている。このようにして『気促画帳』と『童語帖』を比較するとき、あどけない言葉を発する存在と、言葉を発しない存

²⁶⁵ 「パロールは、置換の操作(時間や空間において隔たっている者を「目の前に」置く)と顕示の操作(本質的に視覚から隠されているもの、人物と出来事を動かす内的なパネを見せる)という二つの操作が融合するところの準・可視的な状態を配置することでそうするのです。」ランシエール、ジャック『イメージの運命』堀潤之／訳、平凡社、2010年、148ページ

在という対になるイメージを彼岸へと送り出そうとする、武井の身振りが透けて見える。

武井は後年、「子供を二人うしなって全く生ける屍のようになっていた時」²⁶⁶とこの時期を振り返るが、それでも、本章後半で扱う年賀状交換会「榛の会」のような、自主的な創作活動を定期的に行なっている。『ラムラム王』のギニビヤの死の表現とその直後のラムラム王の失踪とを考えあわせると、RRR というサインの使用を停止することによる服喪はまた、再生への願いの表出だったという可能性は、否定できない。

『ラムラム王』は、この物語全体で、主人公ラムラム王の現実世界への転生の予告となっている。転生をしないそのほかの登場人物も、その死を描写する際には生殖や食物連鎖の環の中に入ることによって、いったん終わった生がすぐさま別の生へと移し替えられる。死は、それが表現されるたびに遠ざけられ、登場人物たちの命が途切れさせられることなく続いていく世界が描き出されている。

前述のように、RRR のサインの使用を止めることによって武井が断ち切ったのは、このサインによって結び付けられる、作家として演じている、物語の主人公ラムラム王と自分との結びつきである。子どもたちが健在だった家庭内では、室内の装飾や、家人とのレクリエーションを通じて童画の世界を生活へと持ち込み、遊びの世界を無理なく描くことができていた。成長しつつあった三人の子どもたちにはそれぞれ「ミチロ」（次男照武）、「ガン」（三男可矢）、「カモケ」（長女三春）とあだ名をつけており、子どもたちにも、自分のRRR と同様の、遊びの世界への通路を用意している。武井が上梓した書籍や発表した展覧会などを見ても、『日本郷土玩具』の題字を照武に書かせ、創作玩具展覧会に参加する制作者として妻梅子を巻き込んでいくなど、様々な場面で妻や子どもたちを童画の仕事と関わらせている。こうした生活への実践の中で、確かな役割を担っている者たちが失われた。そうした事態に接し、武井は否応なく、絵筆を持つ生身の描き手としての自分と向き合うこととなったものと考えられる。

3.2. 「歴史」における自己の定位

第 3 章後半では、武井による、童画の歴史の記述について考察する。前述の通り、「童画」というジャンルを構想したのは武井だが、「童画」の「歴史」について初めて言及した

²⁶⁶武井武雄『本とその周辺』中公文庫、1975年、2006年改版、10頁、初出は1960年、中央公論社刊、142ページ

のも、やはり武井である。戦時期に結成された少国民文化協会の一員という立場から書かれた論考において、武井は童画の起源を郷土玩具や浮世絵に求め、過去 20 年弱の推移を中心に、時間の経過に沿って記述を進めている。自分自身の生きている時代も含めて歴史を記述するということは、単に時間の流れに沿って起こる一連の出来事を、一つ一つの事件の因果関係において記述するだけでなく、そうした関係性の中に、当事者である自分自身を位置づけることでもある。ここでは、「歴史」として武井の記述する時代背景と、その状況下での武井の創作活動と実践について考察する。

3.2.1. 「童画の歴史」記述の方法

武井は「童画史管見」(『少国民文化』第一冊、1940 年 12 月)として、童画の歴史を最初に記した人物としても注目される。この記事の前には、先述の恩地孝四郎が編集し、アオイ書房の後身である日本愛書会が発行する『書窓』が絵本を特集した際に、童画を歴史として記述する内容を「出版童画の今昔」(『書窓』第 2 巻第 4 号、1936 年 1 月)に書いている。

武井と同時代の画家仲間との相違は、童画について語る際に、童画を歴史として捉えたという点に求められる。というのも、童画を手掛ける画家が、自身の創作への思いや画家としての信条を述べた「童画論」であれば、岡本帰一の「私の童画をかく気分について 子供は好かれようとする者を嫌ふ」(『博愛』1926 年 11 月)²⁶⁷や初山滋の「線」(『書窓』第 2 巻第 4 号、1936 年)、川上四郎の「童画の根底」(『日本少国民文化協会報』1943 年 5 月)、茂田井武の「印象のレンズ(私の描きたい絵)」(『教育美術』1952 年 5 月)などの例があり、童画に興味を持つ同時代の人々の間に、画家自身の言葉に対する要望があったと考えられるからである。

まず、岡本の童画論を踏まえて、武井の童画史の特色を見ていきたい。

岡本の画論については、「ほとんど残されていない」²⁶⁸とされ、確かに現在確認できている資料は少ないが、『思い出の名作絵本 岡本帰一』(河出書房新社、2001 年)に版画論が、柗居孝『雑誌『少年赤十字』と画家 岡本帰一』(竹林館、2002 年)に童画論が紹介

²⁶⁷ 柗居孝『雑誌『少年赤十字』と画家 岡本帰一』竹林館、2002 年、22・23 ページ

²⁶⁸ 前掲書(柗居、2002 年)22 ページ、また、竹迫祐子「画家の言葉 時刻木版について【解説】」(『思い出の名作絵本 岡本帰一』河出書房新社、2001 年、83 ページ)。前者は童画論、後者は木版画論だが、二人の論者による画論紹介には全く同じ文言が見られる。

されている。岡本の版画論では、板を削り、インクを付けて紙に摺るという過程で生じる偶然性に対する不満が述べられており、木版画家としても認知される武井や初山との画家としての志向性の違いを見て取ることができる。また、上笙一郎は、購入した古書に書き込まれたメモ——岡本が講演で話した内容を出席者が書き取ったもの——を『ピラング』に紹介している。コドモノクニ臨時増刊号『岡本帰一傑作選』（『コドモノクニ』第10巻第6号、1931年4月）は岡本の追悼号だが、そこには「日記沙 吾が子の為に祈る」²⁶⁹と題し、1925（大正一四）年3月3日の日付を付された文章が収録されている。追悼のための画集にと選り取られた文章は、岡本が『コドモノクニ』に執筆を開始した時期のもので、「三十八歳にしてやつと人生の航路に対して確かな舵がとれる様になった。」という一文で始まる。これは、白馬会からの破門以後、油彩画家への道が閉ざされた状態にあった岡本が、子ども向け出版物の原画執筆を画業の中心に据えるということに手ごたえを感じ始めたということの表れであると見ることができる。

唯一つ恥なき生活は、きつとお前に最もよき物を残して行く事になると信ずる。

お前に恥ぢない生活、それが父としてのお前に遺す財産だ。又父の義務だ。人としての義務だ。愛する吾が子よ、私はお前が可愛ければ可愛い程生活を純にして行く。

岡本の生活の中心が、職業である絵画の執筆にあることは疑い得ない。だが、岡本は自身の画業を普遍的な人間の営みの一種の理想型である「恥なき生活」として、「父の義務」へ、そして「人としての義務」へと昇華しようとする。そして、その「恥なき生活」が、父親であることと画家であることとを一致させる媒介となっているのである。子どもという存在に接することで、創作活動と生活とが一致し、岡本は感激に満ちた昇華作用を経験している。ちなみに、武井は、児童画の選者や審査員を務めるなかで、別の角度から子どもの存在を媒介とした生活と創作活動の一致を経験している。

幼児の画は決して額に入れて、壁間に掲げ、さておもむろに観賞するといふ様な意図の微塵もないもので、強ひて言へば出来上った結果はもうどうでも良いもの、問題は描い

²⁶⁹ 岡本帰一「日記沙 吾が子の為に祈る」（コドモノクニ臨時増刊号『岡本帰一傑作選』＝『コドモノクニ』第10巻第6号、1931年4月、後付2ページ）

てゐる間の生活にあるわけです。²⁷⁰

武井は絵を描くことを通じて子どもが成長していく過程を重視し、刊本作品の制作では、こうした子どもの絵の描き方に言及するだけでなく、実際に、過程を重視する制作スタイルを選び取っている。

岡本は『金の星』を経て、視覚的な美感に重点を置く『コドモノクニ』という舞台を得、『コドモノクニ』の編集顧問となった倉橋惣三の教育思想にも触れる機会を持つことになる。岡本の童画論は「私の童画をかく気分について 子供は好かれようとする者を嫌ふ」というタイトルだが、これは倉橋の言葉に由来することが、冒頭で記されている。岡本は、子どもに好かれるような絵を意図して描くのではなく、「私は子供も面白ければ大人も面白いといった生活から生れたものが本当の童画だと思つてゐます」²⁷¹と述べ、先の引用文にも見られた「恥なき生活」という岡本の動機が見られる。岡本の言う「生活」とは「からだ全体の動き」から感じられる子どもの表情や、「ありったけの知恵をしぼ」って「いたづらをしよう」とたくらむ「腕白な姿」、また、「健康さうなふつくらした子ども」といった言葉によって具体的に示されている²⁷²。こうした岡本の童画論は、同時代の子どもたちに対して、どのような童画を描いていきたいかという、画家としての信条を述べることに重点が置かれている。そうした関心と、武井の「童画史」とは、異質なものである。

武井の「童画史管見」は、『新児童文化』第一冊（第一期全四冊、巽聖歌編、有光社、1940年12月）²⁷³に、評論として掲載された。この『新児童文化』の序文によれば、この季刊誌は「高度国防国家理念、是なり」として太平洋戦争への協力を前提としている。その上で、「児童文学を中心として、正しき明日の児童文化建設を目的とし、而してまた、その一方、新しき児童文化の研究指導、批判評論に重点を置く」という目的・編集方針が宣

²⁷⁰ 武井武雄「幼児の画の指導」(『少国民文化』第1巻第10号(1942年10月)、102-105ページ) 103ページ

²⁷¹ 岡本帰一「私の童画をかく気分について 子供は好かれようとするものを嫌ふ」(枅居孝『雑誌『少年赤十字』と画家 岡本帰一』竹林館、2002年、22-23ページ) 22ページ

²⁷² 前掲書(枅居、2002年) 23ページ

²⁷³ 『新児童文化』の概略は次の通り。

『新児童文化』第一期：有光社、1940(昭和一五)年12月 - 1942(昭和一七)年5月。
巽聖歌／編、全4冊。

『新児童文化』第二期：中公出版会、1946(昭和二一)年8月 - 1951(昭和二六)年6月。
第一冊：巽聖歌／編、第二冊以降：周郷博／編、全7冊。

言されている²⁷⁴。この雑誌の内容は、児童文化に関心のある大人に向けられたもので、前半部分は「童話」「詩と童謡」「児童読物」「幼年童話」などの実作、後半部分は評論という構成になっている。「童画史管見」が掲載されている第一冊では、実作と評論の比重はおおよそ同じくらいで、分量は400ページほどある。先に引用した序文に記される通り、作品に関しては同時代の子どもに読まれる文芸作品を中心に据えている。評論では文学の実践を含め、子どもたちを取り巻く環境—子どもの読書生活や子ども向けのラジオ放送、玩具、児童劇、児童映画、子どものスポーツなど、子どもの生活に関わる文化財全般—を考察対象とし、児童文化の総合的な研究批評を意図している。

『新児童文化』刊行に関わった人々について、大阪国際児童文学館編『日本児童文学大事典』第2巻（1993年）には次のような記述がある。

三八年一〇月、内務省警保局は児童図書浄化措置にのり出し、検閲による図書や雑誌の発行となっていく。この流れの中で本誌が刊行されたこともあって、本誌には内務省検閲関係の佐伯郁郎、児童図書浄化運動推進者の百田宗治、城戸幡太郎、波多野完治などの評論・創作をも収めたのであろう。²⁷⁵

上記の通り、戦時下で創刊された第一期『新児童文化』は、当時の政策の一部である言論統制を背景としている。「浄化運動」を推進する際に、排除対象とした文化財に代えて、新たな文化財を提示する必要がある。この雑誌は、子どもの生活文化に関わる評論や創作に関わる指針を、教育関係者や創作者、あるいは、意識の高い保護者に示す内容のものであった。武井もまた、子どもの文化創造に関わる知識人の一人として、この「浄化運動」に賛成していたことが、「出版童画の今昔」と「童画史管見」の両方から読み取れる。

同誌の装丁は恩地孝四郎によるもので、挿絵は初山滋、深沢紅子、木俣武、棟方志功など、当時既に実績のあった画家から次世代の画家、徐々に実力を認められつつあった新進の木版画家まで参加しており、童画に関わる画家のみならず、恩地と繋がりがあった画家も含め、さまざまな画家が雑誌の視覚的効果に貢献している²⁷⁶。

²⁷⁴ 『新児童文化』第一冊、有光社、1940年12月、3ページ

²⁷⁵ 大阪国際児童文学館／編『日本児童文学大事典』第2巻、大日本図書、1993年、583ページ

²⁷⁶ 挿絵の執筆者は次の通りである。

第一冊：初山滋、富樫寅平、深澤紅子、木俣武、中尾彰、福田新生、福興英夫、黒崎義介、

武井による初めての童画史の試みは、こうした「高度国防国家理念」への協力として書かれた。ただし、『書窓』掲載の「出版童画の今昔」(1936年)に既に、この評論文に記述された「童画史」の原型を見ることができ、戦争協力に参加する以前から、武井の童画についての歴史的な把握は、おおよそその骨格が出来上がっていたと考えられる。「出版童画の今昔」は編集人の恩地からの依頼によって書かれた記事であるが、恩地の依頼通りであるならば武井は自身の著作について書くはずだった。しかし、武井は「自分の本の事を書くといふのが何としても辛らいつとめなので」²⁷⁷という理由で、依頼された内容の記事ではなく、出版物として発表される童画の、文字通りの「今」と「昔」を考察した。時代区分は、封建時代、明治中期、大正中期のおおよそ三つの時期に分けられ、「童画史管見」とおおよそ同じ骨子が既にできあがっていたことが分かる[表 2 参照]。歴史の記述ということに重点を置いた「童画史管見」との相違点は、「ラジオ、映画、テレビジョン」といった、瞬時に情報を取得することの可能な書籍以外のメディアへの言及である²⁷⁸。先に考察した『日本郷土玩具』のときと同様に、武井が情報化社会を意識していたことが分かる。そうした中で、「本でなくてはならぬ必然性」とは何かという問題意識や、「あらゆる文化的機構の中へ子供に与へる美術として割り込んで行き、その分野を拡げる」といった、童画の今後の課題を述べている²⁷⁹。

その後、武井が執筆した「童画史管見」は、戦争協力の目的に沿って、児童文化研究のために創作者や研究者が組織され、「高度国防国家理念」に奉仕するために権威づけられることで、武井の内部では既に出来上がっていた歴史観を発表する機会が与えられた、という背景が見える。なお、画家として評論を執筆しているのは、武井のほかには松山文雄「童画に於ける正確さ」²⁸⁰、安泰「周囲にあるパイ菌」²⁸¹があり、松山の評論は、戦後に刊行

小川哲郎、恩地孝四郎

第二冊：富樫寅平、棟方志功、安泰、木俣武、小川哲郎、鈴木寿雄、中尾彰、福興英夫、原精一、赤松俊子

第三冊：富樫寅平、深澤省三、恩地孝四郎、武井武雄、中尾彰、安泰、野村千春、小川哲郎、谷中安規、原精一

第四冊：原精一、富樫寅平、栗木幸次郎、安泰、小池巖、恩地孝四郎、深澤紅子

²⁷⁷ 武井武雄「出版童画の今昔」(『書窓』第2巻第4号、1936年1月、288-291ページ) 291ページ。恩地はこれに対し、同じページに武井のこの態度を「謙譲である」と述べている。

²⁷⁸ 前掲書(武井、1936年)291ページ

²⁷⁹ 前掲書(武井、1936年)291ページ

²⁸⁰ 前掲書(『新児童文化』第一冊、1940年12月)337-338ページ

²⁸¹ 『新児童文化』第二冊(有光社、1941年3月)255-256ページ

することになる技法書『新しい漫画・童画・版画の描き方』（1949年）にも続く童画の方法論に関する関心を見ることができる。

武井の「童画史管見」の時代区分は、下記の通りである。

表 2 「童画史管見」に見られる時代区分と武井による特徴づけ

時代区分	作品形態、画家名など
封建時代 ・中古～近世 ・江戸中期以後（文化文政～明治中期）	・郷土玩具（印刷複製が発達する以前に、子どもの目を楽しませていたものとして） ・浮世絵系の一枚絵（変り絵、おもちゃ絵など）の木版画 画家：芳藤、芳虎、芳員、芳綱、春英、貞秀
明治中期	平版（石版）への移行 挿絵：小波ものをはじめとするお伽噺の全盛期 画家の副業、手仕事としての挿絵 絵本：赤本 画家ではない製版工の手になる粗悪品
大正中期以降 ・大正末～昭和初期	童画の誕生期・専門画家の登場・ジャンル名「童画」命名 ・児童文芸の勃興に伴う挿絵の革新 画家：（挿絵系として）清水良雄、深澤省三、岡本帰一、 初山滋、川上四郎、村山知義、 （絵本系として）本田庄太郎、武井武雄
同時代	・第一世代への反動 画家：（新ニッポン童画会会員）福田新生、安泰、松山文雄、 安井小彌太、前島とも、川島はるよ、黒崎義介 ・内務省による粗悪本弾圧 ・印刷技術の移行 描き版からプロセス（機械化）へ
（漫画狂乱時代）	（紙数の都合上、時代区分のみ提示し、内容は割愛された）

時代区分に関しては、「出版童画の今昔」で既に表示していたものをより詳細にして記述し

ている。第一の時代区分「封建時代」は二期に分けられ、印刷による複製技術が普及する以前の郷土玩具の時代（中古～近世）と、浮世絵系の一枚絵の時代（文化文政～明治中期）までが当てはまる。第二期の明治中期から大正中期頃までという区分は、木版画から石版への印刷技術の移行を根拠にしたもので、巖谷小波のお伽噺を中心とした挿絵の系統と、安価な粗悪品としての赤本絵本の系統とに分けられる。第三の時代区分は、大正中期以降で、子ども向けの文芸作品に起きた革新と、それに伴う挿絵の革新を契機としている。第四の時代区分は、漫画の時代であるが、これは、時代区分のみ提示している。

武井の世代が属しているのは、子ども向けのイラストレーションの作品群が形成され、そうした作品群を自身の専門とする画家が登場した第三期である。この第三期以降とそれ以前の時期を、武井は画家の「一義的の態度」²⁸²によって分けている。ここで武井が述べる「一義的の態度」は実体のない精神論ではなく、童画家の社会的地位の確立と密接に結びついている。第2章で扱った、日本童画家協会は、童画の挿絵からの自立と美術著作権の確立の両方を目的としていた。

こうした童画の「歴史」の記述の方法や論考で扱う作品・作家を選ぶ基準に関しては、後発の「童画史」の記述にも、同様の方法や基準が見られる。8ページの小冊子である船木枳郎の『日本童画史概観』（1941年）が「童画史」を標榜しているほか、西津省二『新理念童画の技法』（1942年）や松山文雄『新しい漫画・童画・版画の描き方』（1949年）といった技法書にも、ジャンルとしての童画の変遷についての言及がある。これらの童画史はいずれも先行例となる武井の記述と同様に、まず、「童画」という言葉が使われ始める以前の、このジャンルの前身にあたる作品を提示する。そうした前史を踏まえたうえで、子どものための絵の領域が徐々に出来上がっていき、最盛期を築いた画家たちを紹介し、それに続く次世代の画家の登場を説明するといったように、時間の流れに沿って、出来事の因果関係によって論を進めていくという形式へと落とし込んでいる²⁸³。また、画家の側

²⁸² 武井武雄「童画史管見」（『新児童文化』第1冊、有光社、1940年、299-305ページ）303ページ

²⁸³ 船木『日本童画史概観』（三友社、1941年）の時代区分は「発生前期」「萌芽時」「確立期」「新現実派台頭期」と名付けられる。西津『新理念童画の技法』（芸術学院出版部、1942年）は、第7章「日本童画の沿革と今後の使命」として、「日本童画の萌芽」「童画の確立を目指して」「新現実派の台頭」という三つの節を設けて論じている。松山『新しい漫画・童画・版画の描き方』（飯塚書店、1949年）には時代区分の明示は見られないものの、「徳川時代にならない以前に出た絵入り本」から明治期までの「文学の腰ぎんちやくとしてのさしえの領分」の時代、「現代童画」の「独立の地歩をきずいた」「大正十年代」から「日本童画家協会」の画家たちの活躍まで、「『日本童画家協会』以後」の次世代の画家

に、子どものために絵を描くという自覚があるということ、その作品が童画であるということの前提条件にしている点が共通する。

武井の論考が掲載された『新児童文化』の編集方針は「高度国防国家理念」の実現のために、「児童文学を中心として、正しき明日の児童文化建設を目的とし、而してまた、その一方、新しき児童文化の研究指導、批判評論に重点を置く」というものである。社会的に自立し得る職業画家としての童画家、という武井にとっての理想の画家像は、ここでは「文化の推進力となり、指導者として役割を负担する」という、同時代の文化を創造する者としての役割が強調されている²⁸⁴。その「文化の推進力」という役割について、武井は次のように述べている。

唯全体主義動向の末葉を曲解して、ほんの目先の功利的価値のみにその方向を向け、誠に楽しからざる世界に子供を追ひやつて、歪曲萎縮させる事に最も戒心を要する陥弊があるのではないかと思ひますが兎に角大正勃興期以来最初の転換期が維新の声と共にこの辺に来るべきであらうし、又さうあるべき事を囑望する者です。²⁸⁵

武井は「全体主義」を近視眼的に解釈し、子どもたちの将来を考えるよりも短期的な効果を追い求めることにより、子どもたちを「楽しからざる世界」に追いやることを警戒している。

「童画史管見」発表の翌年に結成された日本少国民文化協会の「設立趣意書」には、「今後十年、数十年にわたる長期建設戦に備へ、国防国家の完成に献身的の努力を傾注すべき」という「責務」が述べられている²⁸⁶。武井が発しようとしていた警告は、生産力の増強という観点から余暇や娯楽を合理的なものに見做す合理化論²⁸⁷に対応するものであるようにも見えるが、こうした記述には、作品制作の普遍的な価値に対する信頼、もしくは願望

の登場から「少国民文化協会」における言論統制を経て終戦まで、そして日本童画会創立を含む同時代へという流れが見られる。

²⁸⁴ 前掲書（武井、1940年）305ページ

²⁸⁵ 前掲書（武井、1940年）305ページ

²⁸⁶ 日本少国民文化協会「設立趣意書・定款・並諸規定」（滑川道夫／監修『少国民文化』第8巻、資料編：社団法人少国民文化協会関係資料、1-3ページ）1ページ

²⁸⁷ 「例えば、過剰労働を「精神力」で克服するよう強要するなどといったことは、かえって生産性を低くするものであり、労働効率を上げるためには、適切な余暇や娯楽が不可欠だといった主張がなされる。」宮本大人「第1章 戦時統制と絵本」（鳥越信／編『日本の絵本史 II』ミネルヴァ書房、2002年、15-30ページ）22ページ

が見て取れるのではないだろうか。

武井は1939（昭和一四）年開催の「旗と兵隊の展覧会」で、熊谷元一にあてて作品出品の依頼状を送っているが、そこには次のような記述が見られる。

題名は甚だ時局ものですが、その目的は時局当て込みにあるのではなく、その字の響きが如何にも童心に満ち溢れてゐる点に採択の理由があったわけです。それ故に作品も現実的な事変スケッチやニュース的材題を超然としてお伽的に楽しく、平和の時にも価値ある様なものを望ましく思ひます。²⁸⁸

戦時期の経済理論の一つである生産力理論を根拠として、労働効率を上げるための余暇や娯楽として児童文化の重要性が唱えられていたが、武井の「楽しからざる世界」に対する拒否感はいさゝか、作品としての価値が、「時局当て込み」によって低下させられることに対する危惧によるものだったのではないだろうか。こうした武井の記述からは、「時局」に迎合することで自身の持ち味である遊びや楽しさが表現できなくなることへの警戒感が見て取れる。だが、同時に、「平和の時にも価値ある様なもの」という超越的な立場は、「時局」に対して持ちえたかもしれない問題意識や、時代に対する批判的な視点を覆い隠すことになる。

武井の、時代状況と画家としての自己との関係の結び方は、1932（昭和七）年2月20日の『読売新聞』夕刊で既にその一端が表れている。一段にも満たない短い記事による、次のような報道が見られる。

挿画家、漫画家として人気者の高畠華宵、竹中英太郎、田中良、林唯一、田中比左良、宮尾しげを、武井武雄の諸氏は絵による在支皇軍の慰問を思ひ立ち陸軍省に相談したところ陸軍でも大いに賛同、派遣将兵の喜びさうなユーモアやエロ味を織込んだ漫画等に得意な彩管を揮って陸軍省へ寄贈する事になった²⁸⁹

同じ記事によると、上海事変（1932年1月）の後に娯楽施設の閉鎖があり、また、煙

²⁸⁸ 「旗と兵隊の展覧会」への出品依頼（武井、熊谷元一宛書簡、1939年1月に同封された案内状、印刷物）

²⁸⁹ 「陣中へユーモアを贈る 画による慰問」（『読売新聞』1932年2月20日夕刊、2面）

草も不足していたという。上記の画家たちの作品を、陸軍省「つはもの」編集部が新聞 2 ページ大の四色版で 30000 部印刷し、この年の 3 月 10 日の陸軍記念日を祝して当時の満州国や上海の全派遣軍に配布される予定であることが報じられている。

武井の個人的な信条としては、軍国主義に対して抵抗感を抱いていたことが、それ以前の資料から読み取れるのだが²⁹⁰、この記事を読む限り、娯楽のない環境にいる青年たちに楽しみを提供するという点に関しては、他の画家仲間とともに、みずから軍へと協力を申し出る武井の姿が浮かび上がる。つまり、武力により国際問題を解決することに関しては抵抗感を覚えるものの、潤いのない生活をしている個人に対しては、時代状況を超越した作品の価値としての楽しさを差し出すことは差支えない、という態度を取っているのである。画家としての武井の自分自身の個人的な好悪を越えて、世界が「楽しからざる世界」へと墮落していかないように、いかに遊びを創造し、時代状況に関わりなく普遍的な価値を持つような楽しさを表現するかということにこだわっていた。だが、こうした武井のこのこだわりは、「高度国防国家理念」の実現を前提とした文化統制機構の中でも機能し得るのである。

こうした普遍性を視覚的に示す例としては、先に取り上げた案山子の写真がある。武井が『書窓』第 2 巻第 2 号（1935 年 11 月）に「呵々氏の事」という記事を書き、案山子の造形的な面白さを述べていたこと、そしてその写真提供を熊谷元一に求めたことは、第 2 章で取り上げた。7 年後の 1942（昭和 一七）年、アルスから刊行されていた雑誌『写真文化』第 24 巻第 4 号（1942 年 4 月）にも、「案山子」という 3 ページほどの記事を書いている。共通している写真は「呵々氏の事」[図版第 2 章・21]左上の 1 枚だけだが、どちらの記事に掲載された案山子も、いつの時期に撮影されたかは見た目では判断できない。どちらの記事も撮影者は武田雪夫とある。しかし、同じ写真を掲載しながら、『写真文化』の「案山子」では、武井は造形的な面白みというよりは、「国家の要望する増産」を担う道具の一つとして扱っており、『書窓』の「呵々氏の事」ではむしろ否定していた、「鳥害防禦

²⁹⁰ 中学生の頃に使用していたと見られるノートには、「東京美術学校」という文字のほかに、「韓国併合問題」という文字が書きつけられ、伊藤博文に似た人物の顔が描かれるなど、直接的な批判は見当たらないが、韓国併合や朝鮮総督府の初代長官に就任した伊藤などへの鬱屈が読み取れる。1923（大正一二）年 4 月 8 日消印の両親宛の書簡では、次男の命名に際し、「照武は甚しく軍国主義の表象にて目下の時代には極めて不適当」だが、他にあって候補よりはましであるという理由から照武と命名。照武という本名とは別に、未知路という呼び名を付けている。

の重大任務」を、造形の愉しみのための口実として述べている²⁹¹。この記事には、歴史上の人物や映画の登場人物になぞらえて作られた案山子や、衣料品の不足に伴い変化する案山子の服装など、人間の生活に応じて変化する案山子の姿が取り上げられている²⁹²。似通った画像が異なる文脈、それも、ほとんど正反対の意味を持っているように見えるような二つの文脈で、それぞれに矛盾なく機能している。

文化統制と「童画史管見」の関連についてももう少し付け加えておこなうならば、「童画史管見」の前年に、懇意にしていた恩地孝四郎が編集する雑誌『書窓』第7巻第1号（1939年2月）に、佐伯郁郎「児童読物の問題」、松本喜一「戦時下の図書館を語る」、大佐三四五「戦争と図書館」、富田幸「ナチス書国漫歩」といった記事が掲載されている。内務省警保局図書課で児童読物の統制を担当していた佐伯による統制内容や取締の状況の解説、それに、海外の図書館、特にナチスドイツの書物をめぐる状況を報告する記事といったように、書物をめぐる制度に目を向けていることが注目される。

『書窓』に掲載された上述の記事のうち、佐伯の記事には、内務省が1938（昭和一三）年10月26日と27日に分けて子ども向けの雑誌・絵本の編集者に向けて出した指示「児童読物改善ニ関スル指示要綱」が転載され、児童読物の統制の「根本目的は飽くまで児童のために真に良き書物が出るやうに指導助成しようとするところにあつて、弾圧を加へようとするところに目的があるのではない」と説明する²⁹³。当時は日中戦争の最中だったが、児童読物の統制には「時局とは関連なしにも取り上げらるべき充分の根拠」があるとして、「内務省の意図するところは、時局的な拙速主義ではない。健康な児童文化の長期建設にある」と、子どもたちの長期的な育成を意図していることが示される²⁹⁴。武井の「童画史

²⁹¹ 「勿論鳥害防禦の重大任務を帯びて出陣する訳のものであるが、いつの間にかさうした本来の責務を離れ、むしろ農民の造形美術の興味の方へ深入りして誕生したと見られるものも決して少なくはない。」武井武雄／文、武田雪夫／撮影及び解説「案山子」（『写真文化』第24巻第4号、1942年4月、426-428ページ）

²⁹² なお、『写真文化』第17巻第11号（1942年11月）奥付に「日本少国民写真文化研究会」会員募集の記事が掲載されており、同研究会事務所はアルスの写真文化編集部内」とされている。「日本少国民写真文化研究会」には、熊谷の『会地村 一農村の記録』刊行の機会を提供し板垣鷹穂、資生堂の画廊を作った福原信三、作曲家の中原晋平に混じって、「案山子」撮影者の武田雪夫もコメントを寄せている。武井への写真提供をきっかけに熊谷がアマチュア写真家として農村を撮影し始め、その撮影が戦後まで続いたことなども考えあわせると、戦前から戦中だけではなく、戦後へと続いていく一連の流れを考えざるを得ない。

²⁹³ 佐伯郁郎「児童読物の問題」（『書窓』第7巻第1号、1939年2月、25-30ページ）27ページ

²⁹⁴ 前掲書（佐伯、1939年）27ページ

管見」で「唯全体主義動向の末業を曲解して、ほんの目先の功利的価値のみにその方向を向け」という批判が見られたことも、こうした内務省からの指示を読み込んだことで出てきた言葉であると考えられる。

「童画史管見」発表の翌年 1941（昭和 一六）年、日本少国民文化協会の結成に伴い、日本童画家協会は解散する。日本少国民文化協会は、文化人や教育者、関連する一般企業や組合の代表者、官僚や国会議員などによって構成される社団法人で、文学部会、紙芝居部会、出版部会、童話部会、蓄音機レコード部会、音楽部会、映画部会、遊具部会、演劇部会、舞踏部会、絵画部会によって構成されており、結成時、武井は小山内龍とともに庶務幹事の役職を担当していた（後に幹事長）²⁹⁵。主な事業内容は子どものための文化財づくりのための指導や奨励をすること、講演会や展覧会などのイベント、機関誌『少国民文化』を通じた啓発および普及、作家の仕事に対する批評、児童文化の理念や方法論を確立するための研究調査²⁹⁶などである。こうした戦争への協力を背景として、武井は同時代の文化的状況と自分自身の創作活動とを関連付けていったのである。

3.2.2. 「人的感応」の原型 ― 賀状交換と地域社会 ―

先に、武井の「童画史管見」に見られた「楽しからざる世界」という表現に注目して、時代状況との関係の切り結び方を見てきた。武井は、作品の価値は時代背景とは関係のない、普遍的なものと考えている。先ほどの例では、楽しさがその価値であった。そして、楽しみの少ない、殺伐とした生活をしている個人に楽しさを提供するためであれば、武井の個人的な感情や思想、信条はいったん据え置かれ、創作活動を通じて、鑑賞者へと、作品の価値である楽しさを提供することが優先される。こうした武井の行動の根底にある考え方について、次のように言い表すことができるだろう。

武井には、まず、どんな時代状況に置かれても普遍的に通用する価値が美術作品に存在するという確信がある。そうした作品の価値は、作者である個人と受け取り手である個人の間に生じる、個人対個人の関係性の中で生まれ、やり取りされるものである。従って、時代背景は超越可能である。作品は、作者の個人的な感情や思想信条とは関わりなしに、

²⁹⁵ 「昭和十七年六月 役員名簿」（滑川道夫／監修『少国民文化』第 8 巻、資料編：社団法人少国民文化協会関係資料、1991 年）

²⁹⁶ 小野俊一／編集兼発行「社団法人 日本少国民文化協会要覧」（滑川道夫／監修『少国民文化』第 8 巻、資料編（社団法人少国民文化協会関係資料）、1991 年、9-18 ページ）

それを必要としている人のもとに送り届けることができるし、また、創作者の社会的責任として、送り届けねばならない。

こうした考えのもとで、武井は時代状況と創作活動とを結びつけながら、一貫した創作活動を、アジア・太平洋戦争以前と以後、そして終戦後も矛盾なく続けることができていく。武井にとって、個人と個人の関係性の中では、時代背景や作家個人の感情や考えは後方に退くべきもので、作り手から受け取り手へと渡されていく作品の価値だけを、問うべき問題として考えているのである。後年、武井が童画の最終目標として掲げる「人的感応」の原型は、こうした人と人との関係性の中でやり取りされる作品の価値、すなわち作品に接することで鑑賞者が感じる、楽しさや感動といった、作品の受け渡しによって生じる感情や感覚に対する確信が創作動機の根底にあったと言えるだろう。

具体的な作品『赤ノッポ青ノッポ』を扱った考察は第4章で行うこととし、年賀状交換会「榛の会」や、疎開先の岡谷での文化活動を取り上げる。鳥取で制作をする版画家板祐生の協力を得ながら20年間にわたって続けた榛の会では、1944（昭和一九）年、1945（昭和二〇）年頃の戦時色の濃い作品が残されている。

だが、榛の会の作品の評価基準は、その年賀状をもらって嬉しいかどうかという会員の個人個人の感情の動きであり、そうした、作品の授受によって嬉しさ・楽しさが生まれ、人々の交流を生み出すことは、「人的感応」という制作活動の理想、武井にとってのユートピア的な創作活動の空間へと通じていく。終戦直後に武井が疎開先の岡谷で結成した「双燈社」の、地元長野県内の教育現場への波及効果も視野に入れ、武井が童画の最終目標として掲げることになる、「人的感応」を、人々の交流を広げていく磁場という観点から見ていく。

武井が中心になって始めた榛の会は、1935（昭和一〇）年11月に「版交の会」という名称で開始された。武井が選んだ50名の会員が年賀状交換をするというもので、会員相互の交流の中に、創作活動が組み込まれている。第3回より「榛の会」に改称。

その会の規則や会の特色については、志村章子『ガリ版ものがたり』（2012年）に次のようにまとめられている。

- 1、初期には優秀作家を集め、会の水準をある程度まで揃える必要から互選投票での否評累積者を整理して陣容を整え、一方、嬉票十傑を発表して新人に方向を示唆し、体制強化に努めたが、四、五回で目標を達した。

- 2、作品の優劣は二次的なものとし、作品交換の本義に近づけた。(武井は、作品を良い、悪いでなくうれしい作品、うれしくない作品と呼ぶ。)
- 3、作品そのものを批評せず、作品を通じての人と人との心の交わりに重点をおいた。
- 4、いわゆる大家先輩が単に、“お墨付きを下げ賜る”というような略作でなく、連年、“新進より数等以上の良心的力作を提供して惜しまない垂範ぶり”は会の誇りである。そのことが和やかな新春和楽の雰囲気背景に、実は大きな指導に無言の貢献をしてきたことこそ、榛の会の特質である。
- 5、この会は娯楽機関ではない。方三寸(十センチ四方。小サイズのこと)の葉書とつくみつつ、それが如何に難しいかを知り、真の会員は積年の精進を続けてきた。そこにこそ、高度の愉しみもあった。²⁹⁷

志村は上記の要約を通じて、「榛の会の革新性は、版様式の自由な選択と、プロ、セミプロ、アマチュアが同じ地平で作品づくりに励んだことであろう」²⁹⁸と指摘する。

志村の指摘にもう一つ付け加えるならば、締切厳守(松の内に到着すること)や発送方法、交換後の感想を武井に書き送るなどのルールや手順などを説明した8項目の規則である。版様式は自作の創作版画であれば自由だが、年賀葉書という制約を意識した紙の寸法や厚さについての指定だけでなく、「手を抜いての木版一度はあとからお互に後悔する」という、摺る回数と色についての注意書きや「いゝ作品は紙の選択に細心の注意が払われている事」「巧拙はともかく誠意ある力作をお願いします」など、年賀葉書を送る上でのマナーを念頭に入れた、アマチュアの会員に向けたと見られる助言も含まれている²⁹⁹。

武井は年賀状交換による木版画の振興という目的のもと、自分自身でデザインした通りのコミュニティを作り出そうとしていた。年賀状を収めるアルバムの表紙を飾る版画は、毎年1名、会員の中から武井が選んで依頼していた。第1回のアルバム表紙は初山滋である。榛の会は第20回で武井が主催者を降りと、関野準一郎に引き継がれ、関野の主催では2回開催される。第20回では20周年記念行事として、通常の年賀状のほかに自画像を版画で制作して交換するという行事が行われている。武井の出身校である東京美術学校では卒業制作に自画像が課されており、武井が主催者として参加する最後の会であること

²⁹⁷ 志村章子『ガリ版ものがたり』大修館書店、2012年、198-199ページ、傍点ママ

²⁹⁸ 前掲書(志村、2012年)200ページ

²⁹⁹ 「第二回版交の会勧誘」(武井、小川沙久宛案内、1935年)

と卒業とをかけたものとも考えられるが、卒業と関連付けるようなコメントは未確認である。武井はまずこの計画を実行するかどうかを会員に問い、参加 39 名、不参加 9 名で実行することが決定する。「自画像というものは写真的には似ていなくても本人丸出しで迫るものだ」という点おそるべきもの、写真の比ではない」³⁰⁰と、会員の自画像への興味を書きたてようとする言葉とともに、作品交換上の規定や「名前は漢字でも仮名でもローマ字でもいい、からは是非画面に入れて頂きたい」³⁰¹と、自画像に署名することを強く希望している。自画像交換に関しては多数決で会員の意思を確認するという配慮があるものの、アマチュアの版画家が多数含まれる会の会員に、有名／無名を問わず、自分の作品には自分自身への帰属を示すしるしとしてサインを入れることを求めているのである。

次に、双燈社だが、メンバーは、八幡竹村、武井伊平、小口吉雄、吉水浄善（広円寺住職）、武井吉太郎、青木貞亮と武井の 7 名。武井は双燈社で 1946（昭和二一）年 9 月 30 日に第一回の催しとして、広円寺で音楽会を開催した。「来聴三百以上 予想以上の成功なり」³⁰²と『気促画帳』に記している。『気促画帳』に記されている範囲で催しを列举していくと、双燈社第二回の催しは 11 月 15 日の美術展、翌 1947（昭和二二）年 2 月 27 日には「お雛様を作る会」を開催し、雛祭当日には「喜劇 南蛮渡来の壺」で武井も仮装して出演、5 月 4 日には山登りと飯盒炊爨・レクリエーションに出かけ、6 月 10 日には野外での演奏会、8 月 17 日には同人と共に湖畔で林檎酒の宴、10 月 17 日に横川溪谷に遠足、1948（昭和二三）年の遠足では、10 月 19 日に傘平に行っている。音楽界や美術展覧会などの文化的な催し物はもちろんだが、ここに見る限り、親睦のための行事も重視していたことが分かる。作品という形に残らない、造形活動の周辺にある人々の交流や、交流のための環境づくりに力点が置かれる。

これらの活動のうち、双燈社版画部が十数年間にわたり存続した³⁰³。武井が起こした双燈社で学んだあと、引き続き地域の教育行政に関わった人物に、増沢荘一郎（1914-1985）がいる。増沢は平野村小井川（当時）の出身で教員、1947（昭和二二）年に太田耕士を知る。同年、双燈社版画部会で学んだあと、版画教育に力を入れる。1954（昭和二九）年に第一回版画教育全国大会の岡谷での開催、日本教育版画協会副委員長、全国小中学校版画コンクール審査員、信州版画協会会長などの役職を歴任するなどしている。

³⁰⁰ 武井武雄『ガリ版通信』第 37 号、1955 年 8 月、4 ページ

³⁰¹ 前掲書（武井『ガリ版通信』、1955 年）

³⁰² 『気促画帳』（四）1946 年 9 月 30 日

³⁰³ 武井「双燈社と版画」（『刊本作品親類通信』第 54 号、1984 年 4 月、2-5 ページ）

先ほどの「榛の会」に参加していた武井の後輩画家、熊谷元一もまた、教員として図画工作に力を入れていた。また、1958（昭和33）年に第1回毎日新聞賞を受賞することになる『一年生 ある小学教師の記録』（岩波書店、1955年）で、子どもたちが黒板に描いた絵を写真に撮っている。熊谷も自分自身が創作者であると同時に、子どもの造形活動に注目し、記録することに力を注いでいた教員の一人である。年賀状交換、地域の文化活動などは、残された作品が配送の途中で傷むこともある郵便葉書であったり、あるいは形の残らないものであったりと、現存して確認できる作品や記録類は武井が実践したうちのごくわずかを語るのみである。だが、その後の地域社会に、静かに確実に浸透していく力を秘めたものだったと言えるだろう。

第 3 章 図版



図版 1 武井『気促画帳』1938年5月18日



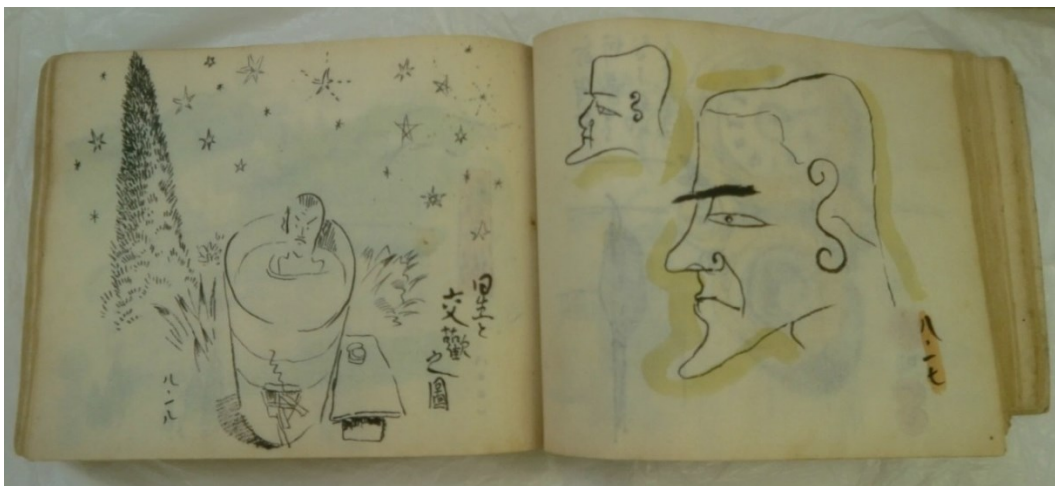
図版 2 武井『気促画帳』1938年5月18日



図版 3 武井『気促画帳』1938年6月22日



図版 4 武井『気尽画帳』1938年7月24日



図版 5 武井『気尽画帳』1938年8月18日



図版 6 武井『気倂画帳』1938年10月23日



図版 7 武井『気促画帳』1938年5月1日・5月29日



図版 8 武井『気促画帳』1938年7月28日

第 4 章 童画の定着・制度化（54-88 歳、1948-1983）

1927（昭和二）年の日本童画家協会結成と 1941（昭和一六）年の少国民文化協会結成による解散、戦時期の言論統制への協力、そして戦後の「民主的な」童画家の団体の再結成など、一見矛盾したように見えるこの流れのただなかに武井はいた。だが、第 3 章で見た通り、武井の創作を支える動機は一貫している。第 4 章では、武井の行動に見られる戦前・戦後の連続性を、同業者団体の復活や、創作活動の中に見られる連続性から考察する。その上で、1968（昭和四三）年に発覚した著作権侵害事件および刊本作品における人的交流も含めた創作活動を考察する。

4.1. 戦前・戦後の連続性

武井が参加していた童画に関連する団体は、1927（昭和二）年結成の日本童画家協会（第一次）、戦時期の言論統制のために 1941（昭和一六）年に編成された少国民文化協会、1946（昭和二一）年結成の日本童画会（1961 年解散）、そして武井が亡くなるまで続けられた 1961（昭和三六）年結成の日本童画家協会（第二次）の 4 団体である。日本童画家協会（第一次）については既に見てきたとおりであるが、本章では、特に同業者の職能団体として作家の権利保護と密接に関わる日本童画会と日本童画家協会を取り上げ、戦前の団体と比較する。その上で、武井の創作活動における連続性を検討する。

4.1.1. 団体の復活

アジア太平洋戦争の終結により少国民文化協会は消滅、1946（昭和二一）年、日本童画会が結成される。創立準備委員会は松山文雄、武井、初山滋ら 15 名。結成当初の会員は 56 名、会員数増大に伴う組織内の意見の対立（久保雅勇によれば「芸術的思考会員と商業主義的傾向の会員とを内包する矛盾」）による 1961（昭和三六）年の解散時には、160 数名にまで増加している³⁰⁴。綱領は次の通りである。

一、民主々義的なこどものための美術を創造し、普及する。

³⁰⁴ 日本児童文学学会／編『児童文学事典』東京書籍、1988 年、567 ページ

二、こどものための美術の美術的水準をたかめるために努力する。

三、こどもの創造的な文化欲求をよびさまし、その向上発展のためにつくす。

四、こどものための美術家の自由な創作活動をまもる。

五、内外の民主々義的な文化活動と協力し、提携いする。³⁰⁵

久保雅勇が執筆した『児童文学事典』の「日本童画会」の項目によれば、警察官職務執行法（1948年施行）や破壊活動防止法（1952年施行）に反対声明を出す一方で、「社会的変化、ことに会員増加に伴う諸要求に応じ、五六年、「童画の研究向上普及、著作権の擁護、新人の育成、相互扶助、他団体との連携と協力」と目的（会則）も変更され職能団体的性格を強めた」とある³⁰⁶。創立メンバーの一人だった初山滋の画業を解説する竹迫祐子は、「当時、童画の世界でも声高に叫ばれたプロレタリア美術運動は、「リアリズム」をキーワードに、ある意味で、童画家をも圧迫していたといえなくもない」³⁰⁷と述べており、綱領の「美術家の自由な創作活動をまもる」ための活動がかえって作家に息苦しさをもたらしていたとも考えられる。まつやま・ふみお「日本童画会のこと一波多き十五年をふりかえって一」（1961年）³⁰⁸によれば、この会の解散の直接の原因は1959（昭和三四）年の安保闘争に対して政治的行動を起こすか否かということが読み取れ、政治的な運動をしたい会員と、職能団体として作品制作における相互研鑽や著作権の保護といった創作活動にまつわる問題に対処していきたい会員との間で対立があったことが分かる。武井、鈴木寿雄、林義介といった画家が、会の解散を提案していたという。

日本童画会解散後、日本童画家協会（第二次）が結成される。イルフ童画館に遺された武井のものと考えられる手稿「日本童画家協会会規」³⁰⁹は次のように記されている。

³⁰⁵ 松山文雄『漫画・童画・版画の描き方』飯塚書店、1949年、116ページ

³⁰⁶ 前掲書（日本児童文学学会、1998年）567ページ

³⁰⁷ 竹迫祐子「永遠のモダニスト——初山滋」(竹迫祐子／編『初山滋 永遠のモダニスト』河出書房新社、2007年、134-143ページ) 140ページ

³⁰⁸ まつやまふみお「日本童画会のこと一波多き十五年をふりかえって一」(『日本児童文学』第7巻第9号、1961年12月、36-41ページ)

³⁰⁹ 横書き原稿用紙1枚、赤鉛筆の文字で文字のポイントを指定。「上質紙 ポストカード判 200枚」とのメモ書きあり。イルフ童画館所蔵資料

日本童画家協会会規

1. 童画に熱意をもち、内外児童文化運動との連携協力をはかり、童画家の権利を護り、
童画の向上普及を目的とする。
2. 会員の推薦により、委員会がこれを承認した者を会員とする。
3. 会の運営は全会員の合議による。尚事務担当の為委員をおく。
4. 入会金 千円
 会費年額 五千円
 他に特別な事業費を要する場合は会員の平等負担とする。
5. 本人の意思により退会する事ができる。又会費をその年度内に納付しない者は退会
と認める。

1962 日本童画家協会

この「日本童画家協会会規」を、前年に解散した日本童画会の「綱領」と比較すると、共通点が二つ、見出される。1の「内外児童文化運動との連携協力をはかり」の部分は、先の日本童画会綱領では、「五、内外の民主々義的な文化活動と協力し、提携いする」という目的に通じている。この項目は第2章で取り上げた日本童画家協会（第一次）には見られなかったものである。また、先の久保による『児童文学事典』の「日本童画会」の項目には1956（昭和三一）年、日本童画会の目的に、「童画の研究向上普及、著作権の擁護、新人の育成、相互扶助、他団体との連携と協力」が追加された旨が記されているが、このうち「童画の研究向上普及、著作権の擁護」は、上記の日本童画家協会（第二次）の目的に見られるだけではない。戦前に結成されていた日本童画家協会（第一次）の目的「童画の向上発達、著作権の擁護等」や、武井が委員に名を連ねていた日本挿画家協会の目的「会員の権利擁護、相互扶助、新人紹介、展覧会開催」とも重なっている。こうして見るように、武井が参加する同業者団体には常に、ジャンルとしての童画を確立し同業者同士で研鑽を積むことと、著作権の保護を通じて童画作者の経済的な自立を保証することという二つの目的が共存している。日本童画家協会（第二次）の「内外児童文化運動との連携協力」は1968（昭和四三）年8月の「児童文化訪ソ団」によって試みられたと言うことができ、若い世代の画家たちからの影響を受けつつ、ジャンルとしての「童画」確立という、戦前

からの取り組みを継続していたと考えられる。

時代状況の変化に対応しつつも、武井が保持し続けた一貫性について、次に、『赤ノッポ青ノッポ』に描かれたエピソードの変遷をもとに、読み解いていく。

4.1.2. 武井の創作活動に見られる連続性

武井の同時代人である松本竣介が『朝日新聞』に投稿し、不採用になったエッセイ「芸術家の良心」(1945年)には、「戦争画は非芸術的だと言ふことは勿論あり得ないのだから、体験もあり、資料も豊かであらう貴方達は、続けて戦争画を描かれたらいいではないか」という呼びかけが見られる³¹⁰。アジア・太平洋戦争前後や戦時期を通じて、画家が表現上の課題に個人として責任を持ち得なかったこと、つまり、自分自身の指針「良心」に従って表現に取り組んでいなかったのではないかという問いかけである。例えば、戦争画を描いたことで藤田嗣治は戦後日本に留まることができず、亡くなるまでパリで生活することになる。だが、法的には、戦争犯罪の追及は画家たちに及ぶことはなく、不問に付されている。この松本の『朝日新聞』への投稿が不採用となったことから分かる通り、この大きな破綻の経験に対して、自分自身の表現の一貫性に対する切実な問いかけは、孤独な自問自答にならざるを得なかったことが窺える³¹¹。

武井は私刊本である『伊曾保の絵本』(1943年)について、1953(昭和二十八)年時点で次のような言葉を記している。

かつて「赤ノッポ青ノッポ」と称する漫画をかいて、戦争侵略を否定し、文化的な提携同化を説いた自分も、頭上に火の粉をかぶる段階となつては聊か敵愾心を起し、折から軍部の宣伝にも乗せられて、愚かしくも米英を皮肉るZ級戦犯位の一本をイソツブに託して作るの事となつてしまった。今見ると噴飯級のものであるが、別にふざけた意味の

³¹⁰ 松本竣介「芸術家の良心」。『朝日新聞』への不採用の投稿。底本を松本竣介遺作刊行会／編『松本竣介画集』(美術出版社、1949年)として『生誕100年 松本竣介展』(NHKブラネット東北ほか、2012年)「資料編」のうち335ページに収録されている。

³¹¹ 童画家の戦争責任については、松山文雄「童画界展望」に言及があり、「童画界ではとりわけ意識的な積極的な戦争協力者ももたなかったかわりに、ほとんど大多数の者が多かれ少かれその責任をもっているというのが事実であつたために、誰れが誰れをでなく、反省と自己批判をすることにすべてはかけられていた」とある。(『日本児童文学』第6巻、1948年3月40・41ページ)40ページ

ものではなかった。³¹²

武井の『気促画帳』には1942（昭和一七）年4月19日の東京への初めての空襲が絵と文章で誌され、その後の武井が体験した空襲の様子が、克明に記録されている。実際に空襲を経験してみて憤りを感じたということ、「軍部の宣伝」に煽られたことを理由としている。「噴飯級」という武井の言葉の通り、アメリカやイギリスといった敵対する国を「世界のうちにおまへ程誤算の得意なものはない」³¹³と罵る文章は幼稚である。だが、「糸と布とを素材としておみなごのわざに終始した」³¹⁴と、妻梅子の手で、刺繍やパッチワーク、また、縫い付けたボタンを兎の顔に見立てるなど図柄の表現の仕方には趣向が凝らされ、亀の甲羅の模様が「亀」という文字の中心部分に見えるようにデザインされている。縫い合わされた素材のそれぞれの質感が、写真版によって伝わってくる画面ではある。

1953（昭和一八）年の引用文中、武井が「戦争侵略を否定し、文化的な提携同化」を説いたとする『赤ノッポ青ノッポ』は合計で8回の変更を経験している。

- ① 『読売新聞』連載「くるみ太郎」（1932年）
- ② 『東京朝日新聞』連載「赤ノッポ青ノッポ」（1934年）
- ③ 鈴木仁成堂版『赤ノッポ青ノッポ』（1934年）
- ④ 『日本少国民文庫』連載「赤ノッポ青ノッポ」（1935・1937年）
- ⑤ 『改訂日本少国民文庫』「赤ノッポ青ノッポ」（1942・1944年）
- ⑥ 大日本雄弁会講談社版『赤ノッポ青ノッポ』（1948年）
- ⑦ 小学館幼年文庫版『赤ノッポ青ノッポ』（1955年）
- ⑧ 集英社版『赤ノッポ青ノッポ』（1982年）

（作品の内容は、②と③、⑦と⑧が、同じである。）

本論では、最初の①「くるみ太郎」と最後の⑧（ただし、内容としては⑦と同じ）のほか、直前のヴァージョンと比較して変化があった、②④⑤⑥の計6回分を取り出し、別表

³¹² 武井武雄『豆本ひとりごと』第一集、限定版手帖発行所、1953年、15ページ

³¹³ 武井武雄『伊曾保の絵本』私刊本、1943年、19ページ

³¹⁴ 前掲書（武井、1953年）15ページ

「『赤ノッポ青ノッポ』照合表」[表 1] に示している。

表 1 『赤ノッポ青ノッポ』照合表

鬼の 学年	国 数 (1932)	国 数 (1934)	号 (1935- 1937)	号 (1942- 1944)	場 面 (1948)	場 面 (1955)	場 面 (1982)	
入学前	1	くるみ太郎の手紙						
	2	鹿ヶ島出航						
	3	動物園送り(1)						
	4	動物園送り(2)						
	5	動物園の檻						
小学生編	6	救出と小学校入学	1	入学の日(1)	1	入学の日(1)	1	入学の日(1)
			2	入学の日(2)	2	入学の日(2)	2	入学の日(2)
			3	入学の日(3)	3	入学の日(3)	3	入学の日(3)
			4	おやつ	4	おやつ	4	おやつ
			5	体格検査	5	体格検査	5	体格検査
			6	国語の授業				
			7	遠足前日	6	遠足前日	6	遠足前日
			8	遠足(1)	7	遠足(1)	7	遠足(1)
			9	遠足(2)	8	遠足(2)	8	遠足(2)
			10	遠足(3)	9	遠足(3)	9	遠足(3)
			11	花見客	10	花見客	10	花見客
			12	風呂焚き	11	風呂焚き	11	風呂焚き
			13	銭湯	12	銭湯	12	銭湯
			14	算数の授業	13	算数	13	算数
			15	靴のいたずら	14	靴のいたずら		
			16	郵便ポスト	15	郵便ポスト	14	郵便ポスト

			17	落し物(1)					16	落し物(1)	15	野球(1)	15	野球(1)
			18	落し物(2)					17	落し物(2)	16	野球(2)	16	野球(2)
			19	鬼将軍							17	野球(3)	17	野球(3)
			20	勧話の練習										
			21	人形芝居					18	人形芝居	18	人形芝居	18	人形芝居
			22	相撲					19	相撲	19	相撲	19	相撲
			23	新聞					20	新聞	20	録日	20	録日
			24	録日					21	録日	21	鯉幟	21	鯉幟
			25	鯉幟					22	鯉幟	22	魚釣り	22	魚釣り
			26	鬼退治					23	ピアノ	23	ピアノ	23	ピアノ
			27	ピアノ					24	運動会(1)	24	運動会(1)	24	運動会(1)
			28	運動会(1)					25	運動会(2)	25	運動会(2)	25	運動会(2)
			29	運動会(2)					26	運動会(3)	26	運動会(3)	26	運動会(3)
			30	運動会(3)					27	運動会(4)	27	運動会(4)	27	運動会(4)
			31	運動会(4)					28	山盛り	28	山盛り	28	山盛り
			32	大掃除(1)					29	大掃除(1)	29	大掃除(1)	29	大掃除(1)
			33	大掃除(2)					30	大掃除(2)	30	大掃除(2)	30	大掃除(2)
			34	アルバイト(1)					31	アルバイト(1)	31	アルバイト(1)	31	アルバイト(1)
			35	アルバイト(2)					32	アルバイト(2)	32	アルバイト(2)	32	アルバイト(2)
			36	アルバイト(3)					33	アルバイト(3)	33	アルバイト(3)	33	アルバイト(3)
			37	アルバイト(4)					34	アルバイト(4)	34	アルバイト(4)	34	アルバイト(4)
			38	アルバイト(5)					35	アルバイト(5)	35	アルバイト(5)	35	アルバイト(5)
			39	寄付					36	共同募金	36	共同募金	36	共同募金
			40	掃除の礼(1)					37	鬼の行列	37	鬼の行列	37	鬼の行列
			41	掃除の礼(2)					38	掃除の礼(1)	38	掃除の礼(1)	38	掃除の礼(1)
			42	鬼の行列					39	掃除の礼(2)	39	掃除の礼(2)	39	掃除の礼(2)
									40	スキー	40	スキー	40	スキー
									41	クリスマス(1)	41	クリスマス(1)	41	クリスマス(1)
									42	クリスマス(2)	42	クリスマス(2)	42	クリスマス(2)

								43	クリスマス(3)	43	クリスマス(3)	43	クリスマス(3)
								44	記念撮影(1)	44	記念撮影(1)	44	記念撮影(1)
								45	記念撮影(2)	45	記念撮影(2)	45	記念撮影(2)
			43	かたつむり				46	かたつむり	46	かたつむり	46	かたつむり
			44	帰郷(1)				47	帰郷(1)	47	帰郷(1)	47	帰郷(1)
			45	帰郷(2)				48	帰郷(2)	48	帰郷(2)	48	帰郷(2)
			46	帰郷(3)				49	帰郷(3)	49	帰郷(3)	49	帰郷(3)
			47	帰郷(4)				50	帰郷(4)	50	帰郷(4)	50	帰郷(4)
			48	子鬼の留学				51	子鬼の留学(1)	51	子鬼の留学(1)	51	子鬼の留学(1)
			49	級長				52	子鬼の留学(2)	52	子鬼の留学(2)	52	子鬼の留学(2)
			50	角がとれる				53	級長	53	級長	53	級長
中学生編					巻号	タイトル	巻号	タイトル					
					12	野球	1	魚釣り					
					9	クリスマス	5	記念撮影					
					14	スキー	9	音楽部					
					7	記念撮影	2	剣道					
					10	音楽部	11	水泳					
					4	日食観測	12	登山					
					16	ハイキング	6	日食					
					11	水泳	4	養鶏					
					1	魚釣り	3	演習					
					3	演習	8	慰問袋					
					15	年賀状	13	[掲載なし]					
					8	日記							
					6	新年							
					2	剣道							
					13	航空部							
					5	養鶏							

(参考: 松井一恵「日本少国民文庫」(大阪国際児童文学館/編『日本児童文学大事典』第

3 巻、大日本図書、1993 年、67-70 ページ）※一部修正・加筆）

※『日本少国民文庫』『新訂日本少国民文庫』の各タイトルは、作品中に表示されたものを採用。その他のタイトルは、表作成の都合上、筆者が仮に付した。

「赤ノッポ青ノッポ」全体の骨子は、1934（昭和九）年に東京朝日新聞（4 月 5 日・6 月 6 日）・大阪朝日新聞（4 月 5 日・6 月 13 日）連載分（②）がもとになっている³¹⁵。竹内オサムによると、桃太郎から数えて 121 代目の子孫を主人公とする「くるみ太郎」（読売新聞の日曜版『読売サンデー漫画』1932（昭和七）年 1 月 24 日・4 月 3 日の全 6 回）（①）がこの物語の最初の構想となり、1934（昭和九）年の朝日新聞で、くるみ太郎の名を「今野桃太郎（いまのももたろう）」に変更し、二人の鬼が鬼ヶ島の村長であるという設定も加わり、全 50 回が連載される。同年 11 月にこの作品のレイアウトを変更し彩色を施したものが、同年 11 月に鈴木仁成堂から単行化されて刊行される。その後、続編にあたる中学生編が『日本少国民文庫』全 16 巻（新潮社、1935 年 11 月・1937 年 8 月）（③）に全 16 回で収録される。第 1 回配本の第 12 巻『心に太陽を持って 胸に響く話十二編』には、編著者の山本有三による「この本を読むみなさんに」という前置きがあり、「この本の中には皆さんにおなじみの『青ノッポ、赤ノッポ』が出て来ます」と紹介されている³¹⁶。作品タイトルを間違えながらも紹介していることから、この人気漫画に、『日本少国民文庫』の生真面目さに疲れてしまわないための息抜きや、読者に親しみを持たせ、興味を誘うといった効果を意図していたことが読み取れる。

1955（昭和三十）年の小学館の幼年文庫版（⑦）刊行の際には、鈴木仁成堂版から戦時色の強いエピソードを除き、『日本少国民文庫』掲載分のうち、「野球」「クリスマス」「記念撮影」などを加えて描き直している。竹内は、作品の内容を「非文明的な生活をし人々に誤解されがちな鬼たちが、暖かい子どもや先生たちの思いやりによって文明化し、人間化していくというプロットを持つ作品は、「桃太郎」のパロディであると同時に、教化主義的内容をもつ」³¹⁷と説明する。

³¹⁵ 「絵物語。『東京朝日新聞』一九三四年四月五日～六月六日、『大阪朝日新聞』三四年四月五日～六月一三日連載。全五〇回」竹内オサム「武井武雄」（大阪国際児童文学館／編『日本児童文学大事典』第一巻、1993 年、441-444 ページ）443 ページ

³¹⁶ 山本有三『心に太陽を持って 胸にひびく話十二篇』新潮社、1935 年、1 ページ

³¹⁷ 前掲書（竹内、1993 年）443 ページ

残り三つの、異なるヴァージョンは、次の通りである³¹⁸。

まず、1942（昭和一七）年から1944（昭和一九）年にかけて新潮社から刊行された『改訂日本少国民文庫』全16巻（⑤）にもこの漫画の連載が見られる。第15巻・第16巻は未刊に終わり、第7巻・第10巻・第14巻は未確認である³¹⁹。『赤ノッポ青ノッポ』が収録されているのはそうして残った11冊のうち9冊で、そのうちの一冊、第8巻には先に刊行された全16巻には収録されていない「慰問袋」という作品が掲載されている。時代状況を反映した、戦地にいる兵士への贈り物である慰問袋をテーマにした作品だが、贈り物を入れるための布袋の口を全て縫い付けてしまって中身が入れられなくなる、また、袋の中に入れた贈り物が出せなくなるという滑稽な失敗を表現したものである。手芸の苦手な人々や初心者には起り得る、普遍的な失敗である。

二つ目は1948（昭和二三）年に大日本雄弁会講談社から刊行されたもの（⑥）で、朝日新聞への連載に『日本少国民文庫』（1935-1937年）から「スキー」「クリスマス」「記念撮影」「山登り」³²⁰といった作品を加えて冒頭5ページまでは三色版、残りはモノクロで、新たに描き直している。この大日本雄弁会講談社版にさらにエピソードに差し替えを行なったのが、先ほど竹内の言葉を引用しながら説明した、小学館幼年文庫版である。

武井は、朝日新聞連載分に日本少国民文庫版からの抜粋を加え、すべて描き直した上で、「本書を以て定本としたい」³²¹としている。

桃太郎は侵略的だという見方をする人もあるが、鬼が兇悪で人間の敵であるという常識的前提のもとに出来た話であってみれば、これは侵略ではなくて勸善懲惡である。然しその手段が武力を用いている点は甚だ原始的だといわなくてはならない。この話は武力征服をした桃太郎の子孫が鬼を招いて留学させ、今度は文化的に啓蒙同和させようとした点にその発端がある。³²²

³¹⁸ 一般に向けて出版されたこの3回のほかに、刊本作品友の会の記念品として頒布した「ルーツ版」があるが、これは非売品なのでカウントしていない。

³¹⁹ 松井一恵「日本少国民文庫」（大阪国際児童文学館／編『日本児童文学大事典』第3巻大日本図書、1993年、67-70ページ）

³²⁰ 『日本少国民文庫』では「ハイキング」、『新訂日本少国民文庫』では「登山」とタイトルが変更されているが同内容である。

³²¹ 武井武雄「『赤ノッポ青ノッポ』について」（『赤ノッポ青ノッポ』講談社、1948年、117ページ）

³²² 前掲書（武井、1948年）117ページ

武井の考えによるならば、従来のお伽噺による「桃太郎」は鬼を単に悪とみなす勧善懲悪でありその手段に武力を使っている点が「甚だ原始的」である。武井は、武力による征服ではなく、「文化的」な「啓蒙同和」であるという点に解決を求めているが、そもそも、「啓蒙」や「同和」そのものには暴力性はないかどうか、という問題は不問に付している。こうした「啓蒙同和」という考えは 1932（昭和七）年読売新聞日曜版への掲載時に既に示されており、最終回で「さア今日から一緒に学校へ行かう。昔は鬼ヶ島を征伐したのが強い子供だったが、今は鬼たちと仲良くするのが偉い子供なのサ（おしまひ）」³²³と述べ、武力を背景にした強さよりも、鬼たちと友好関係を築く偉さを優先すべきだとしている。

そして最後の一つが、1982（昭和五七）年に「四色版で改訂版の定本として」集英社から刊行された（⑧）。翌年の 2 月に武井は亡くなっており、これが最後の「定本」ということになる。

小学館幼年文庫版（1955 年）と集英社版（1982 年）には、「『赤ノッポ青ノッポ』について」という作者からの言葉が載せられており、「文化的に啓蒙同和させようとした点」³²⁴が記される。先に刊行された大日本雄弁会講談社版の「啓蒙」が、この二つのヴァージョンでは「啓蒙」と言い換えられて、さらに人権に配慮した言葉遣いになっている。収録されている作品の、各エピソードに関しても、大日本雄弁会講談社版に入っていた、子どもたちによる鬼たちの巨大な靴へのいたずら（14 番目）や、落とし物を見つけたら拾ってくださいと先生に言われ、道端の蟻や地藏を持ってくるといった極端な素朴さが表現されたエピソード（16・17 番目）が削除され、代わりに『日本少国民文庫』から「野球」のエピソードが挿入されている。だが、それにもかかわらず、武井は「絵も文もほぼ原作通りで、特に時代的なへだたりをもって筆を変えるようなことはなるべく避けた」と述べている³²⁵。作品に手を入れている以上、武井のコメントは一読したところ、事実と合っていないようにも思われる。しかし、この「時代的なへだたり」という武井の言葉と対応するように、物語の冒頭で、「ふたりが 日本へ きたのは しょうわ九ねんの ことで、その としの 四月一日に しょうがっこうの 一ねんに にゅうがくしました」³²⁶と、この作品が過去

³²³ 『読売新聞』付録、1932 年、4 月 3 日、第 4 面

³²⁴ 武井武雄『赤ノッポ青ノッポ』集英社、1982 年、ページ表記なし。この集英社版の武井による言葉は、小学館幼年文庫版と同内容である。

³²⁵ 前掲書（武井、1982 年）ページ表記なし。小学館幼年文庫版と同内容。以下、註 326・註 327 も同様。

³²⁶ 前掲書（武井、1982 年）ページ表記なし

に作られたものであることが明記されている。「くるみ太郎」を発表した当時、武井は当世風の桃太郎を作ること意図し、物語の時代設定を作品の制作時期に合わせていた。だが、小学館幼年文庫版（1955年）において、武井はこの『赤ノッポ青ノッポ』を現在ではなく過去の漫画として提示しているのである³²⁷。なお、作品ごとの細かなエピソードの異同は別表「『赤ノッポ青ノッポ』照合表」（190・191ページ）に、作品に含まれるエピソードに番号とタイトル³²⁸を照合している。「『赤ノッポ青ノッポ』照合表」に取り上げたテキストは、『赤ノッポ青ノッポ』の前編にあたる「くるみ太郎」、『朝日新聞』への初出、中学生編として『日本少国民文庫』、『改訂日本少国民文庫』、戦後最初に刊行された大日本雄弁会講談社版と、最終テキストとなった集英社版（小学館幼年文庫と同じ内容）である。

このように、武井は『赤ノッポ青ノッポ』を過去の作品と捉えているが、最後の集英社版が刊行された当時の書評には、そうした武井の考えは汲み取られていない。『季刊 子どもと本』第15巻（1983年10月）には、「鬼」という人間とは異質な存在に対する、武井の「啓発同和」という考えを述べた文章に、「とてもがっかりするとともに「大東亜共栄圏」といっていたころの日本の思い上がりが見え、姿を現した感じもしました」という反発が見られる³²⁹。さらに、この作品が1934（昭和九）年から繰り返し刊行され続けたことに触れて、「この話がいつの時代にも子どもの心をとらえ、またその子どもたちが大人になっても子ども時代に味わった面白さを覚えていて次の時代の子どもたちに読ませたいという願いの現れ」だとする³³⁰。つまり、時代的な背景とは切り離し、普遍的に読み継がれるべき作品であるという主張である。その上で、作者に対し、「啓発同和」といったような無理な解釈をつけたりせずに、「この絵本そのものをばんと自信を持って読者の前になげ出して欲しかった」³³¹と、希望を述べている。

「絵本そのものをばんと自信を持って読者の前になげ出す」ということに関して、書評の筆者と武井との間には認識の上で大きな隔りがある。『赤ノッポ青ノッポ』に関して、この書評の筆者が評価しているのは、次のような点である。

³²⁷ 前掲書（武井、1982年）ページ表記なし

³²⁸ 『日本少国民文庫』『新訂日本少国民文庫』はそれぞれの作品の中に付されたタイトルを利用し、そのほかのエピソードは各々の区別がつくように、遠藤が仮に付けている。この仮タイトルは便宜上のもので、武井の意図とは関係ない。

³²⁹ [責任表示なし、タイトルなし]（『季刊 子どもと本』第15巻、1983年10月、4-31ページ）7ページ

³³⁰ 前掲書（[責任表示なし]、1983年）7ページ

³³¹ 前掲書（[責任表示なし]、1983年）7ページ。傍点ママ

本を読むということが、知識のため、教訓のためではなく、心を開放したり、心を休めたりするためならば、この「赤ノッポ青ノッポ」のように、ほのぼのとゆったりとした世界に安心してひたって楽しめる本は最高でしょう。³³²

作品の時代背景とは関わりなく、どのような時代にあっても価値のある作品を作ることが、武井の創作動機の一つとなっていた。ここで書評の筆者が述べている、「ほのぼのとゆったりとした世界に安心してひたって楽しめる」というこの作品の価値については、約半世紀にわたって繰り返し刊行されてきたという経緯から考えて、時代背景から切り離しても成立し得る普遍性を、ある程度までは獲得していたと考えて差支えないのかもしれない。だが、武井は、武力を行使しない現代の桃太郎という構想を「くるみ太郎」制作時に思い描いたのである。この創作者にそうした構想を抱かせる時代背景も、当然、作品の一部と考えているということにはならないだろうか。同時代にふさわしい、新しい桃太郎を作りたいという意図している以上、物語の核はむしろ、同時代の社会的状況のほうにあるのだ。

作品の普遍的価値という点に着目すると、第3章で取り上げた、兵隊と旗をテーマにした創作玩具展覧会（1938年）の作品募集で、戦争へとひた走っていく時代状況に迎合するのではなく、平和な時にも価値ある作品を作りたいことを呼びかけていた。だが、『赤ノッポ青ノッポ』においては、同時代の状況を制作動機として物語を展開し、その展開の過程で、ユーモアや、安心して読み浸ることのできる「ほのぼのとゆったりとした世界」、すなわち時代背景とは関わりなく楽しむことのできる、普遍的価値を構築しているのである。たとえば作品が当初の制作動機を越えて受容されるとしても、作品の核となる動機が変わったことにはならない。武井はこの作品の前置きとして、物語の舞台を1934（昭和九）年と設定することで、作品が発表された1955（昭和三十）年・1982（昭和五七）年の時代状況から切り離している。武井は作品を「現代」という時代から切り離すことで、作品の成立背景や作者の生きた社会的状況といった、作品に刻み込まれるその時代状況固有の刻印を、
、
「ばんと自信を持って読者の前になげ出し」ている。この時点で、作者である武井が差し出しているものは『赤ノッポ青ノッポ』という漫画それ自体ではなく、この漫画の来歴も含みこんだ、創作活動の全体である。時代背景を越えて受容されることが可能であるとい

³³² 前掲書（〔責任表示なし〕、1983年）6ページ

う意味で、作品の普遍的な価値という点について武井は確信を持っていたはずだが、過去の作品を、同時代の社会的状況からは切りはなそうとしているのである。

『赤ノッポ青ノッポ』において、先に引用した書評では、時代が変わっても価値のある作品であるという評価がなされていた。だが、武井自身は『赤ノッポ青ノッポ』は、ある時代に特有のものとして、できるだけ原型をとどめたままで保存しておきたかったのである。武井にとって、作品制作と作品を取り巻く環境や、作り手と受け取り手との関係性もまた、創作活動の一部だった。創作活動を、作品そのものだけではなく、作品をめぐる人々の反応をも含むものとして捉える、武井の基本的な態度が見て取れる。

4.2. 刊本作品に見る「人的感応」

ここでは、武井が刊本作品の部数限定の頒布という、私的な制度を通じて編成しようとした、読者と作者の直接的な交流が生じるコミュニティ、刊本作品友の会「親類の会」を中心に論じていく。このコミュニティにおいても、やはり、作品の作り手と受け取り手は分離されていることに違いはないのだが、武井が行なってきた、そのほかの文化的な啓発活動、文化サークル「双燈社」や、童画制作の最終目標として定めていた「人的感応」なども考慮に入れながら、その余波を見ていきたい。

武井は、『別冊太陽』の竹久夢二特集（1977年）で、夢二の命日になると必ず、墓参りに行くという女性のことを回想し、「今の言葉でいうファンなどという類いのものではなくもっと感動と深い思慕をもっていたのだろう。あらためて夢二の人的感応力の強さをこの人の例でも痛感した」³³³と述べている。ここに「人的感応力」という言葉が見られるが、晩年の武井はこの「人的感応」を制作活動の目標としていた。

武井が少年期から青年期を過ごした頃の夢二流行では、女性の読者は夢二の描く夢二式美人に似た服装や化粧をすることを通じて作品世界の人物を演じ、楽しんでいった。また、男性も含め、読者は作者の筆致をなぞることにより制作を疑似体験して喜びを味わっていた。武井も、夢二の筆致を模倣することによって描くことの喜びを得ていた一人である。ここでは、武井が実際に試みた、鑑賞者が参加する刊本作品『ARIA』（作品番号24、1954

³³³ 武井「本と夢二」（竹久夢二美術館／監修『竹久夢二——大正ロマンの画家、知られざる素顔』河出書房新社、2014年、49・52ページ、『別冊太陽』第20号、平凡社、1977年刊より再掲）52ページ

年)を取り上げて、武井が理想とした人的感応の位置づけを試みる。

4.2.1. 刊本作品のシステム

武井がのちに「刊本作品」と名付けることになる私刊本の第一号は、1935(昭和一〇)年の創作玩具展覧会「動物の展覧会」(於・新宿三越)の開催時、実費で頒布した小型の私刊本『十二支絵本』である。実費で頒布した景品が、書籍による実験的な表現の試みである刊本作品へと変化していった経緯は、第2章で既に述べた通りである。刊本作品は、それを収納するためのケースも含めて、会員に実費で頒布された。ここでは、一つ一つの作品を扱うというよりは、刊本作品を頒布するシステムに注目する。

1948(昭和二三)年6月に、武井は疎開先の岡谷から東京に戻り、荏原中延に仮寓する。9月、後に刊本作品と呼ぶことになる私刊本の頒布会「親類の会」を発足する。

武井は私刊本を頒布する理由について、複製可能な版画を例に取ったうえで、次のように説明する。

しかし版画と同じように自然的に複数出来ざるを得ないものだから、最も印刷効果制作効果のいい部数だけを作って、自家一冊の外は同好の士に頒つべきだ、というわけである。³³⁴

版を使用する作品は、複製が可能で、複数の作品ができることが前提となっている。版画を複数集めて構成し、束ねたものが書物であるという考えが、ここから見て取れる。したがって、作品は複数、制作されることになるのだが、「読者に受ける必要のない、評判など全く気にしない、自分に飽くまでも忠実なもの」³³⁵を、営利を目的とせずにより、受容者に渡すということを、武井はここで目指している。そして、営利が目的でない分、武井は独自のルールを設け、頒布会の会員「親類」に課している。

武井は会員「親類」の人数を制限し、人数の関係で親類になることのできなかった人々には「我慢会」に入ってもらい、「親類」会員に、現会員の死亡や頒布への申込みの遅れ、

³³⁴ 武井武雄『本とその周辺』中公文庫、1975年、2006年改版、10頁、初出は1960年、中央公論社刊、75ページ

³³⁵ 前掲書(武井、2006年)75ページ

棄権などがあった欠員が出ると、「我慢会」から登録順に正会員に入れていた。また、刊本作品が転売され、高額の値段でやり取りされることを嫌い、実費に近い値段で売り買いされることを望んだ³³⁶。営利目的ではなく、創作意欲を満足させることが目的であることを、武井は強調しているのである。

1950（昭和二五）年刊行の『乞食の本』頒布開始を知らせるちらしには、作品の値段と送料、送金方法、作者による作品への署名の有無（「今回は全部署名本ですからご指定の必要ありません」）、作品番号（武井自身の言葉では、「ご希望は先着順。前回と同じなどと書かず何番と書く事」とある。刊本作品の一つ一つに番号が振られており、常に同じ番号のついた作品を所蔵することを望む会員がいた）、頒布時期、問い合わせのルール（「豆本事務に限り往復はがきにだけお返事いたします」）などの案内が記されている³³⁷。会員の要望や疑問に応じているが、版元である武井からも、多くの要望が出されているのである。

上記の項目のうち頒布時期については特に、会員に作品を早く届けることよりも作品の保護を重視していると思われる。

六月上旬開始の予定。梅雨期中は送本を停止いたします。今回は限定部数縮小につき申し込みはお早くないと責任をもちかねます。³³⁸

雨によって作品が傷むことを恐れ、配送停止を前もって告げつつ、発行部数の縮小を理由に早期の申し込みを促す。ここから読み取れるのは、あくまでも作品を主役とする考え方である。

武井は作品を所蔵することになる会員に、自身が定める指針に沿って行動することを求め、それを守る会員のことを、親密な感情をこめて「親類」と呼んでいた。また、この「親

³³⁶ 武井は、1935（昭和一〇）年に景品として作成した『十二支絵本』の価値が低いとして、この本の値段に「二万円を称する業者」への怒りを述べ、「時代屋が千年三百八十円の値づけをして、愛書家を騒がせた事件があったが、何にも知らない人のつけた正当なねだんが即ちそれだと著者は解釈している。」と、作品の成立事情を知らずに作品そのものを見て価格を設定した古書店を評価する（武井武雄「十二支絵本低価値論」（『親類通信』第8号、2・3ページ）。また、「親類」会員の一人であった斎藤正一は、『親類通信』第28号に「除籍」とされた会員について、作品を古書店に売ったのではないかと推測している。（斎藤正一『百三十九冊の不思議な本 武井武雄の刊本作品』私刊本、1984年、34ページ）

³³⁷ 「武井武雄私刊豆本第十七冊 乞食の本 一頒本のお知らせ」イルフ童画館所蔵資料。ガリ版刷りか。

³³⁸ 前掲資料（「武井武雄私刊豆本第十一冊 乞食の本 一頒本のお知らせ」）

類」という名のサークルは、版元と愛書家の関係だけでなく、刊本作品を仲立ちとした愛書家相互の関係を繋ぐものとなり、地域ごとに「友の会」が開催され、交流を深めることとなった。武井自身はこの会員相互の交流を「親類」という言葉によって喚起される親近感³³⁹を理由だとしているが、その言葉の背景には、武井が課した規則を共に守っているという共通項があり、「友の会」による直接の交流の場が設けられていた。

また、1953（昭和二八）年から武井は会員の一人でもある今村秀太郎の手を借りて『豆本ひとりごと』（1961年より『刊本作品ひとりごと』に解題）の刊行を始めて、1985年の第25冊まで続いた。この『豆本ひとりごと』／『刊本作品ひとりごと』の内容は、「豆本のおいたちや、出来るまでのいきさつ、それぞれの版式などの話」であり、その意図は「一体私の豆本のようないろいろな版式を使うものはその都度解説的な刷物を本に添えて会員にお配りするのが親切だし、又そうしたいのだけれど、そこまで手が廻らないのをいつも遺憾に思っていた」というものである³⁴⁰。武井は「豆本」という言葉を「如何にも安っぽい言葉」と嫌っている一方で、「豆本」という名のもとに行う創作活動を「私の LIFE WORK の一つ」³⁴¹として、次のように述べている。

豆本のしたがり帖が枕元においてないと眠りつけない習慣がついてしまって、夜中に起きて探し出し、枕元に安置して、やっと安心して眠りつく事さえ時々あるのである。³⁴²

武井は豆本／刊本作品を生涯の仕事としている。だが、「豆本のしたがり帖」が枕元になると眠れないという武井の言葉から読み取れるように、日常生活やそのほかの創作活動を続けながら、始終そのことを考え、構想と実践を繰り返しながら生活しているという、日常生活に溶け込んだ仕事だったという意味でも「LIFE WORK」であることが分かる。

現在、冊子体では計20冊の「制作ノート」がイルフ童画館に所蔵されている³⁴³。この

³³⁹ 「親類という言葉は急に仲間の感情の中に近親感を植付けてしまった。一通の文通もなく、顔も職業も知らないのに旅行先で訪ねてその上泊まったり泊めたりする暖かい情景さえ現われる。ただ愛書の趣味を同じゅうして嘶の馬が合うというだけの事ではない。親類という言葉が潜在意識の中に大変親しい響きをもって生きているのである。」前掲書（武井、2006年）159ページ

³⁴⁰ 武井「あとがき」（『豆本ひとりごと』第1冊、1953年、著者：武井武雄、刊行者：今村秀太郎、発行所：限定版手帖発行所、18-19ページ、18ページ）

³⁴¹ 前掲書（武井「あとがき」、1953年）19ページ

³⁴² 前掲書（武井「あとがき」、1953年）19ページ

³⁴³ 「冊子の形状をとどめているものは二十冊あり、多くはB5判形で、ハードカバーの表

「制作ノート」には、非常に雑多な内容「刊本作品や著作の画文の草稿、版画やタブロー画・年賀状・蔵書票・包装紙・友の会の記念品や菓子敷紙・トランプなどの下絵や図案、そして刊本作品の台割や用紙の取り都合計算図、原価計算表」³⁴⁴が記入されている。刊本作品に関しては、ページの進行や本文と詞文のレイアウト、見返しなどを含めた用紙の取り都合計算図などといった書物のデザインだけでなく、制作の進行日程表のようなスケジュール管理、制作にかかる原価計算表などの金銭管理も含めて書き込まれており、武井にとっての「制作」が、作品のデザインや費用の計算、会員への作品の発送、会員宅での作品の収納（保存）まで含め、創作活動の及ぶ全範囲を含めた構想だったことが分かる。

1957（昭和32）年には、『豆本親類通信』を創刊しているが、そこで武井は創刊の意図を、「今どういう本がどの程度まで進捗しているか」という報告、「十冊まとまらないと知ることの出来ない『ひとりごと』も刊出直後の豆通で概略だけでも発表されれば之亦便利」といった、刊本作品の制作状況をリアルタイムで会員に知らせるという目的に加え、「遠方の親類がはがきという五円の旅費でいつでも気楽に出席して話し合える談話室」という、会員相互のコミュニケーションの場を提供すること、「豆本その他の面白い探究奇談」を載せることなどを記している。そのように、愛書家同士の情報交換や楽しみを提供することを目指していた³⁴⁵。作品を構想・制作し、費用を計算、会員の頭割りで費用を負担してもらいながら作品を発表するという、「制作ノート」に見られるような、作者の身の周りだけで完結する一連の流れを超えて、その制作過程を表現することや、作品の受け取り手の相互の交流を図るなど、創作過程や作品の波及効果などを含めた活動だったと言える。

このような創作活動の在り方は、作品の受容者を巻き込んだものであると言うことができ、武井は実際に、第24冊目の『ARIA』（私刊本、1954年11月、限定300部、層版・紙拓）で、鑑賞者に呼びかけ、一つの試みをしている。『ARIA』は、言葉を入れずに8枚の版画で構成される本で、武井は会員「親類」たちに「作詞」を募り、『ARIAに寄せる』（武井武雄／編、今村秀太郎／刊行、限定版手帖発行所／発行、1955年8月）を刊行する。次に、この作品を例に、武井の試みを見ていきたい。

紙が付けられたものもある。」（田中葉「武井武雄の『制作ノート』」『武井武雄の本 童画とグラフィックの王様』別冊太陽 日本のこころ 216、平凡社、2014年、75-80ページ、75ページ）ほかにも、紙片に書かれたメモ書きなどが所蔵されている。

³⁴⁴ 前掲書（田中「武井武雄の『制作ノート』」2014年）75ページ

³⁴⁵ 武井「豆通の創刊」（『豆本親類通信』第1号、1957年10月、2-3ページ）

4.2.2. 創作活動の理想「人的感応」

刊本作品に関して、武井は完成した作品以上に制作過程を重視し、「本番が出て来た時点ではもう見る気もしないのである」と述べている。武井はそうした自身の性向を、児童画を例にとりながら、次のように説明する。

幼児は描いている間が成長している、つまり成長の表現なので、もう出来上がった画には全く興味を持たず、次の白紙をねだるのがそれである。大人の製作だって作っている間こそ生けるしるしなのであって出来てしまった過去のものについて思いをめぐらすような事はまずない。³⁴⁶

この文章からは、現在進行している制作過程が生きている証であり、モノとしての作品は過去の遺物に過ぎないという考えが見て取れる。だが、武井には『ラムラム王』『象の話』『赤ノッポ青ノッポ』など、自作の物語に繰り返し絵を描き直し、新しく制作し直した作品がある。周囲からの要請によって媒体を変えて出版し直す場合や、作品の出来栄えに納得がいらず作り直したいという希望、あるいは、初心に帰りたいという自戒の念など、武井のコメントから推測して様々な理由を挙げることができる。だが、どの場合にも、自作に対する、現在進行形の関心が働いたからであるという点が、共通している。

『ARIA』から『ARIA に寄せる』へと、絵だけで構成された作品に言葉をつけるという試みを、武井は次のように説明している。

ARIA は楽曲の一形式で詠唱と訳されている。この本ではアリアのメロディを画の流れで奏でているだけ、歌詞は全然ついていない。そこで豆本を作者と会員とで共に楽しみつゝ、作るの、おそろく世界中に類例のないだろう新しい試みとして、会員から内容表現した作詞を募る事とした。³⁴⁷

「世界中に類例のないだろう新しい試み」と武井は述べるが、詩人や作家が絵画に触発

³⁴⁶ 武井「旧版の跋 随想」(斎藤正一『百三十九冊の不思議な本 武井武雄 刊本作品』1984年、217-218ページ、218ページ)

³⁴⁷ 『豆本ひとりごと』第三集、武井武雄/著、今村秀太郎/刊行、限定版手帖発行所/刊行、1957年、11ページ

されて言葉を綴り、作品を制作するように、視覚的なイメージによって文学作品が作られるということ自体は目新しいことではない。とはいえ、後述の著作権裁判で常に前提として議論が進められることになる、挿絵と文章との関係、すなわち、既に文学者によって完成されている文章を画家が読解し、解釈して挿絵を描くという順序を逆にする実験である。付け加えるならば、同時期に撮影された類似の写真を異なる文脈に利用した雑誌記事「呵呵氏の事」と「案山子」との間に見られる写真と文章の関係も、やはり、視覚イメージが言葉に先行している。

武井の意図と実験後の手ごたえは、次の通りである。

作者の好奇心というか最大の関心事は、あゝした説明的でない象徴的な表現がどんな風に会員に味得されるかの点であつたところが細部は勿論千差万別だが、基本的な大きな流れや、骨組みに於てはみんな共通する処があり、作者の意図が概ね正解されるという自信を得た事は今後の為にも大きな収穫であり、この試みは成功であつた。³⁴⁸

タイトルや詞文がなく、明示的な表現のない図柄を受け取り手がどのように捉えるのかという疑問が、『ARIAに寄せる』を企画する理由である。この実験の成果は「作者の意図が概ね正解されるという自信を得た事」で、武井は満足したようである。『ARIAに寄せる』と同様の試みが継続されることはなかった。

『ARIAに寄せる』は原作の『ARIA』より30部少ない、限定270部が刊行され、そのうち20部が執筆した20名に贈呈された。扉には『ARIA』に収められた版画が縮小されて印刷されており〔図版1〕、執筆者からの寄稿は、『ARIAに寄せる』に到着順に掲載とある³⁴⁹。

同書の最初の作品は、当時六歳の金子百子とその父親の金子弘による詩である。まず、娘に「この絵のお話して頂戴」と呼びかけ、その答えをもとに父親が詩形にまとめるというものである³⁵⁰。百子は、「絵のお話」という大人からの要請に、一つ一つの画面に対し、次のように応じている。

³⁴⁸ 前掲書（武井『豆本ひとりごと』、1957年）11・12ページ

³⁴⁹ 武井武雄／編『ARIAに寄せる』今村秀太郎／刊行、限定版手帖発行所／発行、1955年8月、1ページ

³⁵⁰ 前掲書（武井『ARIAに寄せる』、1955年）2ページ

- 1 貝
- 2 砂 場、蝶、木
- 3 ？
- 4 時 計
- 5 ケ ン カ
- 6 人 間、雨、月
- 7 路、泳ぎ、ぞうきんがけ
- 8 花、へび、夜³⁵¹

こうして並べられた名詞から、この 6 歳児の言葉は、画面を眺めて、その中から特徴的な形に注目し、日常生活の中で接している具体物や周囲の人々の行動などの名をつけて呼んだものだと考えられる。

一方、武井の「ARIA の作意」は次の通りである。

I

生命の胎生・意識以前

II

生命の出発・家は残り母は残る

III

斜陽の中にある物質文化の圧力

IV

人類の平等と個性の厳存

V

昼と夜・闘争

VI

愛慾は日食と俱に

VII

天界と水界・追慕・追及・追跡

VIII

³⁵¹ 前掲書（武井『ARIA に寄せる』、1955 年）2 ページ

武井の「作意」は、生命の始原（Ⅰ・Ⅱ）、文明への批判（Ⅲ・Ⅳ）、二元論的な世界の把握の仕方（Ⅴ・Ⅵ・Ⅶ・Ⅷ）といったもので、先ほどの6歳児とは大きな隔たりが見られる。だが、Ⅴの「昼と夜・闘争」は、「ケンカ」と解釈されており、武井による、「昼と夜」の二項対立による「闘争」の表現は、伝わっていたようである。また、Ⅷの「合歓・果てしなき静寂」のうちの「果てしなき静寂」は、6歳児には暗く静かな時間帯である「夜」として、響くものがあつたことが見て取れる。なお、武井のⅧに見られる「合歓」の読みが「ねむ」（植物のネムノキ）であるか、「ゴウカン」（楽しみや喜びを共有すること）であるかは不明である。本稿では、画面ごとに述べられている他の七つの「作意」との統一を考えて他者同士が楽しみや喜びを共有するという意味の「ゴウカン」という読み方を取った。また、武井の作成した第八図では、右下の人の形らしい影が二つ、睦んでいるようにも見えるからである。だが、この人影からうねうねと曲がりながら延びていく曲線は、植物の曲線に見えなくもない。

いずれにせよ、この作品の場合には「ようにも見える」というほどのコメントをするのが関の山である。仮に、「合歓」を植物の「ねむ」と捉えた場合には、6歳児の「花」と一致することになる。言葉の意味はどうであれ、偶然による言葉の遊びが、武井と6歳児の間に生まれていたことに変わりはない。武井の『ARIA』および『ARIAに寄せる』の試みにより、武井の版画を中心とした、イメージと言葉による遊びの空間を見ることができる。

刊本作品の会員が武井の作品に寄せて自分自身の言葉を作品にするこの実験は、単に武井の作品を解釈して言葉によって再現するだけでなく、実生活での自分自身の出来事に武井の作品を引き寄せながら自分自身の経験を作品化する可能性を開いている。

立岩不二「私のアリア」は、白い月の出た夜に我が子（李々）を探してさまよう親の、一人称の物語に短歌を挿入する。一つの画面から次の画面へと移ると、物語も場面転換し、武井の版画は主人公が目にする月や、丘や街といった場面ごとの光景として扱われる。

以下に、短歌のみ抜粋する。

1 みをつくしたゞよふ如き月の夜は月にしゆかむ吾子をたづねて

2 さざり立ちわか草かほる丘の辺の小さき家に吾子や待たむか

³⁵² 前掲書（武井『ARIAに寄せる』、1955年）78-79ページ

- 3 みなそこに同じ街ある夕ぎりの夢の国にぞ吾子や居らむか
- 4 ウキンドの朝の硝子はきらやかし子供らに問はむ李々はいづくぞ
- 5 さみどりの広き葉のかげわけゆきて白き小路に吾子や待つらむ
- 6 丘の草よ汝にこそ問はめこの土に美し眉ある吾児のねむれる
- 7 よせかへすみぎわの水は黒々と吾が悲しみに染めたるがごと
- 8 たゞひとめ吾子をし見むとうばたまの夜毎を待ちてまちてあかさむ³⁵³

これらの八首は第一図から第八図までである武井の画面に、それぞれ対応している。武井の作品の第一図、右側に描かれた白い円を月になぞらえることから物語が始まり、物語を呼び水として上記の短歌が続く。第二図・第三図は、私の子どもは「小さき家」の中にいるのだろうか、あるいは夕霧の漂う「夢の国」にいるのだろうか、行方の分からない我が子の居場所を、画面から喚起される景物をもとに思いやる歌物語と対応する。第四図は主人公が、街の子どもたちに李々はどこかと尋ねる場面に対応し、画面中の8人の人物が「子供ら」と呼ばれている。第五図は「昼と夜・闘争」という武井の「作意」から離れて、「白き小路」を通過していく物語の主人公の空間的移動と前後の場面の間をつなぐ経過的な画面および一節として扱われている。第六図では、右下の黒い三角形の中に入っている女性の姿が、主人公の子どもと結び付けられている。この図は、短歌の中では丘の草に、この土の中に私の子どもは眠っていますか、という問いかけとして描写され、ここで初めて子どもの死が暗示される。第七図は短歌の中で、岸边から眺めた汀の、夜に黒く見える水の景色と解釈されており、子どもの生存が絶望的であるという悲しみが短歌の中に表面化されている。最後の第八図では、一目でも子どもに会いたいと待ち望みながら夜を明かす主人公の姿がうたわれる。

立岩の歌物語は、武井の構成した画面に「悲しみ」という感情の表現を寄せており、タイトルの「私の」という言葉の通り、個人の思いに引き寄せたものである。個人の感情の吐露という、他人には立ち入りがたい表現が含まれた作品であるが、末尾には、読者に受け入れやすくするような、立石の身めぐりの出来事（「最愛の令嬢立岩李々さんは昨年洞爺丸で遭難されました」³⁵⁴と述べられる）が、註として添えられている。この『ARIAに寄せる』の編集方針が、単に紙の上の創作活動というだけでなく、会員「親類」の生活に思

³⁵³ 前掲書（武井『ARIAに寄せる』、1955年）21・24ページ

³⁵⁴ 前掲書（武井『ARIAに寄せる』、1955年）24ページ

いを寄せることをも含んでいたことが、見て取れる。

武井は『ARIA に寄せる』を「集まったものは短歌あり俳句あり川柳あり散文あり詩あり物語あり童話あり、また単語の配列ありで形式は驚くほど多彩であったが、一脈通ずるものをもってアリアの歌詞を見事にうたいあげたのは壮観」と評価しながらも、「やはり親類の樽でこそ醸造出来た酒なのかもしれない」と述べてもいる³⁵⁵。武井の作品が「説明的な要素のない、超現実的であり象徴的な表現による画」³⁵⁶であっても、その「作意」がおおよそ伝わっていたのは、それまでの刊本作品や作品に対する武井の解説によって、武井の考えが会員に浸透していたことによるのではないかという、現実的なコメントである。また、『ARIA に寄せる』の執筆に参加した人々には、愛書家やその家族であるという共通項があることも見逃せない。武井が展覧会の景品から始めた刊本作品を、主要な創作活動の一部と位置付け始めたのは第4冊『善悪読本』（1938年）からのことなので、『ARIA』はそこから20冊目の刊本作品ということになる。武井は18年という期間と20冊分の作品発表、それに会員との交流を行うなかで、表現技法や素材の実験をし、実験の成果を共有する場を育てていった。これまで見てきたように、武井は作品の構想から制作、費用の計算や材料の手配のほか、作品の受容も包み込む、空間として創作活動を捉えていた。武井はそうすることで生まれる人々の交流を、創作活動の中に取り込み、作品の一部としていたのである。

武井がこの実験に際し最も興味を持っていたことは「あゝした説明的でない抽象的な表現がどんな風に会員に味得されるか」という点であるが、こうした、表現の普遍性に対する問いかけは、表現を受け取る側の主体性に対する問いかけである。つまり、言葉による説明や、具象表現による現実的な事物への参照がない場合に、画面に見られる形態から作者が意図した意味内容を読み取り、解釈することができるかどうか、できるとしたら、どのような形でそれをするのか、という問いである。「説明的でない」ことによって、作者である武井の存在が一步後ろに下がり、武井が退いた分だけ視覚的イメージが前面に出てくる。そのとき、視覚的イメージを言語的イメージへと変換する人々の存在もまた、前面に出る。こうして行われた実験では、6歳児の言葉から偶然の言葉遊びが生まれたように、武井が言葉と絵とを緊密に構成していたときとは違う遊び（緩みとしての）が生まれる。子どもを亡くした親が自分自身の経験に作品を引き寄せて歌物語を作った例では、第三者

³⁵⁵ 前掲書（武井、2006年）161ページ

³⁵⁶ 前掲書（武井、2006年）161ページ

である編集者の説明が添えられ、個人的な経験をもとに綴られた作品を読むことを助けている。この実験によって焦点があてられている、視覚イメージから言語イメージへの変換という、像と像との関係の背後には、武井が多くの規則を課しながら方向付け、編成していた愛書家の共同体というコミュニティが広がっている。コミュニティを構成する人々という、限定的な関係性が前提となっているものの、武井は作品の作り手と受け取り手という個人対個人の間で、作品の意味内容が理解されることを確認して、安心している。

そもそも個人として確立された主体なるものが存在するかどうか、という根本的な問題はひとまず脇において、少なくとも武井による問いかけは、そうした、個として確立された主体性に向けられたものだということが見て取れる。そしてこの主体性の問題は、次に見ていく、挿絵の著作権をめぐる裁判において争点になる。

4.3. 童画家の権利確立

1968（昭和四三）年、大手出版社の小学館による原画作品への改竄が発覚、訴訟へと発展した。この出来事は、書籍に含まれるイラストレーションの著作権が認知されるきっかけとなった。童画の著作権保護を意図した武井の取り組みは本稿第2章で既に取り上げているが、1972（昭和四七）年、この訴訟が画家に有利な条件での和解に終わることにより、一定の成果をあげることとなる。

裁判において当事者となった画家たちは、この著作権侵害の発覚から裁判における係争、そして和解までの一連の流れを「小学館事件」と呼び、新聞取材や雑誌記事の執筆などを通じて問題を顕在化し、イラストレーションの著作権の存在を一般市民に印象付け、彼らの社会的地位を確固としたものにしようとした。特に、この裁判手続きのために作成された書類には、当時の日本で進行していた著作権法全面改正（1970年公布）の内容を見越した記述があり、この改正による大きな変更の一つである、著作者人格権の保護強化への期待が見て取れる。

裁判手続きの中で東京地方裁判所に提出された資料から、武井ら画家が著作者人格権の必要性や正当性をどのように表現し、主張していたかを読み取ることができる。この事件の発端とその推移や、原告側の準備書面に見られる著作者人格権の表現の仕方などが、それらの画家たちの主張を知るための手がかりとなる。この裁判によって、童話の挿絵を制作する者は挿絵を描く画家か、それとも画家に細かな指示を伝え、作品が出版物になるま

での調整を行う編集者かという問題が指摘されている³⁵⁷。画家側に有利な条件での和解に終わることで、従来は買い取りとされていた挿絵原画が画家の所有物であることや、画家に支払われる金銭は原画そのものの代金ではなくそこに描かれているイメージの使用料であることなどが公に認められたと言える。だが、原告と被告の主張は最後まで平行線をたどっている。両者の十分な議論の跡が裁判所への提出書類からは読み取れないことや、解決はしたものの和解裁判であるために判決が出ず、判例が残ったわけではないことから、必ずしも、この問題に結論が出されたわけではない。

4.3.1. 「小学館事件」の発端と経緯

この事件に関して、中心となって裁判手続きを行なった画家は子ども向けの絵本や挿絵を手掛ける人々だった。だが、裁判所への提出書類における議論は、書籍の中に含まれる、イラストレーション一般に関するものである。

事件の3年前の1965（昭和四〇）年、本論文で扱う裁判で中心的な役割を果たすことになる権利団体、美術著作権連合が結成される。美術著作権連合の参加団体は、日本童画家協会（第二次、1962-1983）、児童出版美術家連盟（のち、日本児童出版美術家連盟。1964年・現在）、日本美術家連盟（1949年・現在）、日本理科美術協会（1958年・現在）、日本漫画家協会（1964年・現在）、地図技術協会（詳細未確認）の、計6団体が参加した³⁵⁸。専門分野の異なる複数の団体がイラストレーションの著作権保護のために協同し、画家の立場から著作権に関する調査研究・啓発活動を行なった。そのなかで、画家が出版社に挿絵を提供する際の商習慣だった「買い取り」をなくし原画返却を求める活動や、著作物利用の書面による契約の普及活動などを行っていた。この美術著作権連合の加盟団体の中でも、本論文で取り上げる裁判の実務を担当したのは児童出版美術家連盟の太田大八や久保雅勇といった画家たちである。児童出版美術家連盟の前身は1964（昭和三九）年結成の教科書執筆画家連盟で、教科書用絵画が無断で再使用されることに抗議することを目的としていた。教科書協会との折衝で成果を得たことから著作権確立のための取り組みを一般図書にも広げるため、児童出版美術家連盟に改称、1965（昭和四〇）年には美術著作権連合設立

³⁵⁷ 高橋克己ほか「東京地裁に係属した著作権関係事件の研究（一四）」（『判例時報』806号、1976年4月、3・4ページ）4ページ

³⁵⁸ 久保雅勇「児童文化のひとこま 美術著作権確立まで vol.1」（『子どもの文化』第35巻第9号、2003年9月）による。

につながる美術家著作権懇談会を提唱した。ここで扱う事件は、被害に遭った画家個人に代わって美術著作権連合の担当者が準備手続きを行うことにより、裁判での争いは、団体対企業という構図を取ることになる。

事件の発端は、1968（昭和四三）年6月20日の美術著作権連合第二回総会での、初山滋の申し出である。初山の過去の作品が無断で再使用されたことと、偽作が疑われた。やや煩雑になるが、事件発覚から提訴までの過程を、日付を追って、見ていきたい。

初山の報告を受けて、6月29日、『小学館』問題事情調査会³⁵⁹が開かれる。そこで、改竄が確認された。この調査会への美術著作権連合側の出席者は、理事長の武井ほか8名、小学館側からは当時の担当編集長・編集者の2名が出席している。

調査会の結果を踏まえて、7月8日、美術著作権連合の理事会で、小学館に抗議し、謝罪広告を三大新聞（中央、地方版の各文化欄）に掲載すること、該当書籍の回収、賠償金の支払いを要求することを決定した。また、同日の『小学館』問題再調査会に美術著作権連合側から武井ほか16名、小学館側からは担当の部長・編集長・編集者の3名が出席、双方で該当書籍への改竄・加筆・毀損の事実を確認する。再調査会の結果を受けて、小学館側の出席者に、理事会で決定していた内容による謝罪を要求し、一週間後の回答と事件が解決するまでの原画の厳重保管の約束を求めた。

回答期限の15日、「第3回『小学館』問題集会」に美術著作権連合から武井ほか11名と、オブザーバーとして虫プロダクション（第一次、1962・1973年）から版權部のスタッフ2名が参加、小学館側からは担当部長・編集長・編集者の3名が参加する。画家側の要求に対し、小学館の担当者は、三大新聞の謝罪広告は「今後絶対しないこととして許して貰い度い」、該当書籍の回収は「不可能だから許して貰い度い」、賠償に関しては「初山氏と交渉し度い」と、作品の改竄があった複数の作家のうち初山のみと個人的に交渉し賠償すると回答、「小学館としては以上の回答しかできないから、直接談合は本日で打ち切り、今後公式の抗議をして欲しい旨」を申し入れする。美術著作権側は、この回答に対し、「謝罪広告をしない限り許容できない」「初山氏個人の問題ではないから賠償を該当者全部にして貰い度い」として、交渉は決裂した³⁶⁰。

小学館に対する「正式な抗議」は社長宛の内容証明郵便で郵送、8月13日の美術著作権

³⁵⁹ 『NEWS』11号、1968年12月、美術著作権連合、1ページ。イルフ童画館所蔵資料。画家による集会・調査会等の名称は、美術著作権連合の刊行物に拠っている。

³⁶⁰ 『NEWS』11号、1968年12月、美術著作権連合、2ページ。イルフ童画館所蔵資料

連合と小学館の担当者による会合で受領が確認された。その 10 日後の 23 日、小学館から問題処理を一任された担当弁護士、宮崎鷹二と、原告団となった画家側の担当弁護士、小口久夫が話し合いを持つ。小学館側の担当弁護士宮崎の、画家側の抗議と謝罪要求に対する意見は、謝罪広告は「出版界への影響もあり無理」、「該当書籍の回収は、技術的に困難」、「賠償金は協議して決めればよい」、「原画は、小学館は『買い取った』積りだから、事件解決迄は返却しない」という四点に集約される³⁶¹。

この小学館の対応により、9 月 10 日、美術著作権連合は緊急理事会を開いて告訴へと動き出した。告訴内容については、謝罪広告の三大新聞への掲載、損害賠償（改竄に対して原画稿料の 3 倍に相当する金額と、画家 1 人当たり平均 30 万円の慰籍料、原画の返還）を決定する。

言葉の問題として注目されることは、この著作権侵害を「事件」ではなく「問題」として扱っている点である。1973（昭和四八）年 6 月の美術著作権連合発行『NEWS』13 号でも、進行中の裁判の報告の際には、「事件」という言葉ではなく「小学館裁判」という言葉が使用されている。小学館の関係者との交渉やこの出版社に対する訴訟は、あくまでも当事者としての問題を解決するための、交渉であり訴訟でとして進められていたのである。

「事件」という言葉を用いているのは、提訴を決定した後に配布された 10 月 25 日付の資料「『小学館事件』告訴についての其の後の御報告とお願い」³⁶²で、「今後の為判決により判例を残し度い」という提訴の目的が述べられている。27 日には日本童画家協会の会員と太田大八（裁判資金調達担当）・久保雅勇（裁判の実務担当）および事件処理委員 2 名の間で、「この事件を社会性を以て把握することの再確認」³⁶³がされるなど、この事件は改竄による経済的な不利益の回復だけでなく、裁判による社会への影響を意識していた。原画への加筆・毀損などの発覚から提訴、和解に至るまでの流れを「小学館事件」と呼ぶとき、当事者間の「問題」を「事件」として表面化させることを最も重要な課題として始められたことが、見て取れるのである。

画家たちがこの裁判を通じて出版物の中の美術作品の著作権を確立しようとしていたことは言うまでもないが、このような訴訟へと踏み切った背景には、当時、著作権法全面改

³⁶¹ 前掲書（美術著作権連合、1968 年 12 月）4 ページ

³⁶² 「『小学館事件』告訴についての其の後の御報告とお願い」イルフ童画館資料、10 月 25 日の日付あり（年号・西暦は記されていないが、1968 年の訴状提出に関する報告であるため、同年に配布した資料と見られる）

³⁶³ 前掲書（美術著作権連合、1968 年 12 月）12 ページ

正が進められていたことがあった。端的に言うならば、画家たちには勝算があった、ということになるのだが、その自信の根拠となるのは、改正後の著作権法によって強化された、著作者人格権である。

原告団が裁判所に提出した訴状の写しには、「請求の原因」として、小学館の美術課所属社員が、「著作権者たる各原告に無断で、右絵画に対し、絵画の一部を塗りつぶしたり、絵画を切断したり、筆跡を真似て加筆したり、更には、原画に変更を加えることなく、印刷工程の途上の操作により原画の一部が印刷されないようにして複製するなど、原画に対し改そ、加筆、毀損を為し、前記各原告の著作人格権並びに右原画の財産的価値を毀損した」と記されている³⁶⁴。問題となる「著作人格権」と「財産的価値」のうち、「著作人格権」は1970（昭和四五）年に公布される著作権法の著作者人格権の保護の明確化を見越した記述である。

訴訟が起こされた当時はまだ「現行法」として効力を持っていた、1899（明治三二）年制定の著作権法³⁶⁵でも、著作者人格権を保護するための条項は定められている。第一七条で未公開の著作物の著作権の差し押さえを禁じることにより、公表権が実質的に保護され、第一八条には氏名表示権・同一性保持権の保護を保証している条項があり、著作者人格権の保護が明記され、財産的権利を譲渡した場合や著作権保護期間満了の場合にも人格的権利は著作者に残ると定められていた。

1970（昭和四五）年の全面改正による変更は、著作者人格権に関わる複数の権利の保護が、それぞれ独立した条文により定められた点が、特徴的である³⁶⁶。すなわち、著作者の人格的な権利は、公表権（第一八条）³⁶⁷・氏名表示権（第一九条）³⁶⁸・同一性保持権（第

³⁶⁴ 「訴状（写し）」及び、小口久夫「『小学館事件』告訴についての其の後の御報告と御願い」1968年10月25日、B4サイズ4枚ホチキス止めの資料。イルフ童画館所蔵資料

³⁶⁵ 1899年に「文学的及び美術的著作物の保護に関するベルヌ条約」への加盟に合わせ、同年、これまでの版權法・脚本楽譜条例・写真版權条例が廃止され、著作権法が制定された。ベルヌ条約加盟の背景には1858年に江戸幕府とアメリカ合衆国の間で交わされた日米修好通商条約がある。オランダ、ロシア、イギリス、フランスとの間にも同様の条約が調印されたが、この不平等条約を改正するために必要な要件として、ベルヌ条約の加盟、またベルヌ条約加盟のために必要な法整備としての著作権法制定があった。

³⁶⁶ 半田正夫「著作権制度の歴史と展望」（『ジュリスト』第1160号、1999年7月、30-34ページ）。また、半田正夫／編『著作権法コンメンタール』第1巻、勁草書房、2009年

³⁶⁷ 公表権は、未公開の著作物を公表するか否かを著作者の遺志により決定する権利であり、旧著作権法第十七条に未公開の著作物の差し押さえの禁止が定められているが、改正により新たに明記された。

³⁶⁸ 氏名表示権は、著作者がその著作物の利用に際して、著作者名を表示するか否かを決定する権利である。実名を名乗るか変名を名乗るかという選択も、著作者に委ねられる。

二〇条)³⁶⁹に分けられ、それぞれ独立した条文により保証された。著作者人格権の一身専属性(第五九条)や、著作者の死後も続く人格的利益の保護(第六〇条)も、別々の条文により明記される。

同一性保持権は、著作物の性質や利用目的・利用の様態と照らしやむを得ない場合には制限される権利であるが、著作物への改変に制限を加えることにより個人の名誉や財産を守るためだけでなく、文化財保護という役割も担っている。つまり、作品が完成し、作者の手を離れた瞬間から、作品はその所有者の財産であると同時に一般市民にとっての文化的所産となるからである。著作権法における文化財保護機能はほかに、著作者人格権の一身専属性(第五九条)や著作者の死後も続く人格的利益の保護(第六〇条)といった条文にも見られ、創作活動が作家による個人的な営みであること、作者の人格の具現化と見なされる作品が変質させられることなく永続すべきであることといった思想が読み取れる。後述する裁判資料にも、この思想が作家の立場から述べられている。

同一性保持権と氏名表示権は旧法第一八条の一つの条文に未分化な状態で定められていたが、改正後はそれぞれ分けて定義され、例外事項が明記されることで、保護される権利の範囲が明瞭になっている。

先ほども取り上げた『小学館事件』告訴についての其の後の御報告とお願い」によれば、「裁判途中で先方が和解を求めてきた場合所謂示談の成立については賠償額及び原画返却についてののみ示談を成立させ、人格権侵害に対する謝罪については最後迄要求するといった分離した方法」を想定しながらも、「理事会としては今後の為判決により判例を残し度いとの一致した考え」であると、関係者に理解を求めていた³⁷⁰。金銭による補償や原画の返却もさることながら、著作者人格権の確立を最も重視していたことが分かる。

美術著作権連合は、著作権制度審議会が1967(昭和四二)年4月に発表した答申に対し、同年9月1日に意見書を送っている。著作者人格権の保護強化を見越していたことが、提訴という決断を促したものと考えられる。この時期に、画家に有利な判例を残すことに

著作物と著作者の結びつきが具体化され、権利として独立した条文に明記された。ただし、表示が原著者の利益を害する場合には、公正な慣行に反しない範囲で省略することが許される。

³⁶⁹ 同一性保持権は、著作者がその著作物と題号の同一性を保持する権利で、著作権保護期間終了後も、不本意な改変を受けないことを保証する。学校教育の目的上やむを得ない改変、建築物の増改築・修繕・模様替えに際しやむを得ない改変、著作物の性質や利用目的・利用の様態と照らしやむを得ない改変の場合には、この権利は制限される。

³⁷⁰ 前掲書(美術著作権連合、1968年)イルフ童画館所蔵資料

より、著作権保護のための前例を残すことを意図していたのである。

賠償金と原画返却に関しては示談も視野に入れていたが、提訴に際して再確認された「この事件を社会性を以て把握する」という方針の通り、イラストレーションの著作権の中でも、特に著作者人格権の認知を広めることが、この裁判において重要な目的となっていたことが読み取れる。

4.3.2. 原告側の準備書面に見る著作者人格権の表現

1968（昭和四三）年12月4日から1970（昭和四五）年4月20日までの間に12回の公判があり、改変の内容が複雑なため約500枚の原画を出版された本と1枚1枚比較しながら調べるため、1970（昭和四五）年5月6日以降、準備手続き裁判に移行した。そこで、被告側からは計13冊の準備書面が提出された³⁷¹。現時点で確認できている準備書面は下記の表の通りである。

表2 準備書面リスト

原告（画家）提出書類の名称	書面の日付	被告（出版社）提出書類の名称
訴状	1968年10月25日	
	1969年1月24日	答弁書
	4月14日	被告第一準備書面
準備書面	6月4日	被告第二準備書面
準備書面	10月27日	被告第四準備書面
	11月26日	被告第五準備書面
	1970年1月28日	被告第六準備書面
	3月9日	被告第七 - 九準備書面

裁判で原告となった画家側が提出した準備書面は、1969（昭和四四）年6月4日と同年10月27日に提出された2冊が確認できている。原告側の準備書面には、具体的な被害の態様と、被害に対して請求する賠償と謝罪の請求が記されているのだが、1969（昭和四四）

³⁷¹ 久保雅勇「絵本時評『小学館事件』と画家の著作権」（『絵本』第1巻第1号、1973年5月、130-131ページ）

年 10 月 27 日提出分の準備書面には、ある職能を持つ人間としての画家の能力や個性を表現し、書籍の中の文章と挿絵が対等であるということを主張する箇所がある。準備書面からの引用を交えながら、次に要約していく。

この準備書面では、まず、「およそ、絵画なるものは、画家の全人格的感觉で捉えられた態様が具象化される創造的過程である」と述べており、著作者人格権が前提とする、作品は作者の人格の具現化であるという考え方を明示する。挿絵についての技術的な分析は、「1. 全体的構想」「2. 個々の作品の構図等」「3. 線と形（フォルム）について」「4. 色彩及び絵肌について」と、四つの要素に分解して説明している。

「1. 全体的構想」は、「物語からうける一連の主題を中心とし、これを如何にして主張するか」という、画家による物語の解釈に関わる問題である。「挿絵は物語の単なる説明、補足方法ではなく、画家による物語の解釈でありかつ、自己主張である」と、物語と挿絵の間には、画家による「物語の解釈」が介在し、挿絵が画家の解釈に基づいて描かれる作品であることを示す。

この「構想」に対し、次の「2. 個々の作品の構図等」では、挿絵の構成について説明している。それによれば、「個々の作品は全体的構想の一部を占める」ため、一枚一枚の絵は、全体の流れの中で相対的に決定される。しかし、同時に「個々の作品はそれ自体独立した作品としての藝術的価値をも併せ持たなければならない」と、挿絵は物語から独立しても成り立ちうる芸術作品であると主張する。

「3. 線と形（フォルム）について」と「4. 色彩及び絵肌について」には、線と形、色彩と絵肌という構成要素ごとに絵画作品一般についての分析が見られ、どちらにおいても、それぞれの要素が画家の技術や個性に由来するものであると繰り返し主張されている。

原告側の準備書面に見られる主張をまとめると、挿絵はまず、画家による物語の解釈に基づき構想される。そしてその構想を実現する画家の技術は、「線だけでも絵を描きその感情を表現することが可能」であり、画家の描く線は「画家独自のものであって、誰人も同質の線を描く事は出来ない」と、画家の技術の卓越性や特殊性と、その描線に現れる画家の個性を強調する。形（フォルム）もまた同様で、画家は形の描き方により、個性を最も端的に表現することができるため、「同一の物象を表現しても画家それぞれの美意識によって表現される形は異なり、その表現された形は、その画家だけのものであり、その画家の絵を特徴づける大きな要素となっている」と、やはり形はその描き手の人格を具現化したものであると強調し、従って、「第三者が加筆することはその絵にとって決定的欠陥」と、

分析をそのまま、小学館が原画作品に対して行なった加筆に対する批判とする。

色彩と絵肌（マチエール）についても同様である。色彩は「画家の個性を特徴^{ママ}ずける手段」と定義され、その機能は「一つの絵の中においても、選択した色は有機的な繋がりをもって相即不離の関係にあり、離れた色同志も色自体の特徴によって響き合い、呼び合って画家の表現意図に協力する」というものである。挿絵の色彩の配合は一枚の絵を統合するものであり、たとえ一部分でも改変されれば「絵全体のバランスを失うことになり、決定的欠陥となる」として、再び、分析を通じて小学館側の原画の改変を批判している。絵肌もまた、「画家の個性に対応して選択される」と、画家の裁量によることを述べた上で、「近世の印刷技術の進歩はその微妙なニュアンスも再現し得る以上、第三者が如何に巧みに加量したとしても、その絵にとって致命的欠陥」と、画家の特殊技能を強調する。作品は作者の人格を具現化したものであるという理由から、小学館側の原画の改変を批判するのである。

このように、画家側は、挿絵がそれを描く画家の創意と技術によって制作された、作者の人格を具現化した作品であることを、画家の仕事の技術的な分析を通じて繰り返し主張し、挿絵に加えられた改変によって著作者人格権が侵害されたと述べている。

上述の画家の主張について、本論文では特に「4. 色彩及び絵肌について」での色彩についての説明の中で、絵画とは異質な芸術である音楽の比喩が見られることに注目したい。

一つの絵の中においても、隣接した色は有機的な連りをもつて相即不離の関係にあり、離れた色同志も色自体の特徴によつて響き合い、呼び合つて画家の表現意図に協力する。それは音楽に於ける音階・楽符が一つの楽曲を構成すると同様、どの色彩の■〔判別できない文字：遠藤〕一つが抜けても画家自身にとつてその絵は完全とは言えない。³⁷²

挿絵の特性についての説明の中で、音楽の比喩によって表現される色彩の役割は、一見して奇異に思われるかもしれない。だが、ここでの「音楽」とは、挿絵がそれ自体で完結することのできる、完成した作品であることを述べるための比喩表現である。

ここで、1920（大正九）年の著作権法部分改正時の鳩山一郎の発言や、1929（昭和四）年の時点で武井が執筆していた「挿絵・カツト雑感」といった記事が思い起こされる〔第2章〕。

³⁷² 『準備書面』1969年10月27日

鳩山は、著作権法で保護される著作物の範囲に音楽の楽曲の実演を新たに加える法案を提出する際、その根拠を演奏家（「天才ヲ有チ其熟練ヲ積ンダ所ノ人」）の才能と技術に求めようとした。著作権法によって定められている著作権は、作品が発表された時点で発生する無方式主義を採用しており、「天才」や「熟練」といった優越性を著作権保護の根拠とする鳩山の発言は、本稿で扱っている裁判における画家たちの主張とは必ずしも合致しているとは言えない。つまり、才能を持つ画家が訓練を積んで身に付けた特殊能力は、あくまでも挿絵に表現された画家の創意を主張するという点において意味を持つのである。「挿絵・カット雑感」では、武井は挿絵を、文章をモチーフとして画家独自の解釈に基づいて展開することで、もう一つの作品として捉えなおそうとしていた。著作権を主張する場合には、挿絵執筆には画家独自の解釈があり、挿絵は著作権保護の対象となる、作者の感情や思想の表現だという趣旨の、武井の説明の方がこの法律に定められた内容と合致している。

ただ、音楽の楽曲の実演に対する著作権保護や、武井が「挿絵・カット雑感」で示した「ドツペル・コンチエルト」という音楽の比喩は、どちらも、模倣（ミメーシス）の概念が背後にある。一つの作品を演奏を通じて展開することには、演奏者の解釈や創意が働いている。あるいは、ある作品から得られた動機を展開することで、もう一つの別の作品を作り出す。武井らの議論は、挿絵に対して、法に基づく保証や、芸術的に価値があるという認識を植え付けようとするもので、もともになる作品を制作する側と、それを受け取って新たに制作する側とで、互いに異なる二つの作者があることを前提としている³⁷³。つまり、著作者人格権を主張することは、創作者としての主体性を主張することを意味していた。武井が構想した、ジャンルとしての童画の確立もまた、この著作権保護³⁷⁴の先に意図されていたのである。

³⁷³ 「同一のメロディが同じ声部に出てきても模倣といわないから、模倣〔ミメーシス：遠藤〕を語るためには、写すものと写されるものとの主体の違いが前提されている、と見なければならない。」（佐々木健一『美学辞典』東京大学出版会、1995年、48ページ）

³⁷⁴ この裁判で画家が「著作者人格権」を主張していた、まさにこの時期に、ロラン・バルトによって著作権が批判の対象となる。「たとえばロラン・バルトは『作者による作品の占有』の合法性を社会が要請したものが著作権であるとし、『作者』の登場の背景には資本主義イデオロギーとの関連を見ている。」（管聡子『メディアの時代——明治文学をめぐる状況』双文社出版、2001年、12ページ）だが、バルトの「作品からテキストへ」（1971年）はテキストの遊戯性として、テキストを能動的に再生産することを提案していたが、バルトとは逆に、著作権保護を主張していた武井は『ARIAに寄せる』において、まさにこのテキストの再生産の実験を行なっていたということになる。

4.3.3. 結論なき解決

「小学館事件」では、画家によって問題提起がなされ、裁判手続きに至った。一連の裁判は、被告が原告の要求の大部分を受け入れることにより、和解している。したがって、この事件が一応は解決しているということになる。和解に至るまでに交わされた議論を、次に見ていきたい。

原告団の主張を受けて、被告側の出版社は、次のような反論を行なっている。

画家側は挿絵における画家の創意を強調して著作者人格権を主張していたが、出版社側は、画家の創意を否定することで反論した。

原告は、被告側の主張に対し、『被告第七準備書面』³⁷⁵のなかで、この事件で問題となっている童話の挿絵を創作する者は誰かという問題点を提示する。出版社側は画家側への反論として「著作権と原画所有権の帰属について、原告と被告との立論の基礎が根本的に違っている」と説明し、「このような古典名作童話の挿絵は、誰れが創作者であるかという問題」が起これと述べている。それによれば、「童話本の挿絵は、文字で書いた話のイメージを、絵をそえて補足するのが目的」であり、「話のイメージを生かす方法、絵の構成、季節や色彩など、総て出版社の編集者が決定し指示」することで「統一された良い本」ができる。つまり、挿絵が文章と対等であるという画家側の考えを否定した上で、挿絵は編集者の考えた表現方法・構成・場面設定・色彩の具現化であり、編集者のイメージを描く画家の職能は、基本的には「編集者の指図通りに筆を運ぶ職業」であると、挿絵における画家の創意を否定するのである。ここでは、画家の技術は、画家個人の解釈が発揮される余地のない、機械的な技術とみなされる。出版社側は、挿絵は「美術画として書かれたものではなく、その目的を限定され、印刷製版の原稿となり得ることを以て足りる」と、美術作品ではないと断言する³⁷⁶。

出版社側は、挿絵が画家の創意に基づく作品ではない以上、著作者人格権は画家にはないとする。出版社側の主張によれば著作者は画家ではなく編集者であることになり、画家の描く原画への改変は、許容されるということになる。つまり、書籍を作る過程の一つとして、「良い本ができ上がるように童話のイメージにピッタリと合うように印刷の出来上がりが美しくなるように」という目的のもと編集者が編集した画稿を「長い間の経験による

³⁷⁵ 『被告第七準備書面』1970年3月9日、ページ表記なし

³⁷⁶ 『被告第九準備書面』1970年3月9日、ページ表記なし

印刷技法上の知識や、製版上の知識」により加工し、書籍が制作されるということ、つまり、書籍の制作や出版工程における、編集者や出版社に蓄積された印刷製版の知識の重要性を示唆し、編集者による作品の改変の正当性・必要性を主張するのである。そして、出版した結果は「本全集の編集は、成功を取め、本全集のために原告画家は良い意味での色々な多くの利益を得ている」と述べて、画家側の主張を否定している³⁷⁷。

上述の出版社側の主張によれば、まず、挿絵は文章の補足であり画家の創意による作品ではない。画家が文章の補足として描く原画は、編集者が指示した、編集者のイメージの具体化であるという考えに基づき、画家の創意を否定する。出版社側は、出版における編集者や出版社の経験・知識の重要性を強調し、原画への改変の正当性・必要性を示し、実際に出版された書籍が成功を取めて画家側は利益を得ているとして、賠償金の支払いや謝罪を拒否する。

このように、出版社側の主張は、画家が挿絵の創作者であるということを否定するところに根拠があるため、訴訟の原因となるような問題はそもそも存在しないという結論に落ち着く。画家側と出版社側のやり取りが議論と呼べるものであるかどうかは疑わしい。しかし、画家側の主張と出版社側の主張には噛み合うところがないにも関わらず、裁判は結果として和解に終わる。画家側と出版社側が和解へと踏み切る契機は、議論による思索の深まりではなく、裁判長からの勧告と、当事者や組織の責任者の判断だと考えられる。

まず、画家側については、1972（昭和四七）年10月18日の美術著作権連合第六二回理事会で、同日午前の裁判で裁判長より「双方の主張の認否の食い違いが多いので更に係争を続ければ相当長期間の裁判になる恐れがある為、両者の関係を考慮すれば和解をするのが得策ではないかとの勧告」があったことが報告される。この報告を受けて、「至急原告を招集して結論を急ぐこと」が決定され、和解へと動き出す³⁷⁸。

一方、和解へと踏み切る際の出版社側の動きが分かる手がかりとしては、現時点で確認できているのは、久保の証言のみである。久保は、裁判の経過から、「こんなことをしては小学館は天下の笑い者になる」と危惧した小学館社員が社長に相談し、社員から話を聞いた社長が「金は幾らかかってもいいから和解して貰え」と指示したと述べている³⁷⁹。

裁判長の勧告は、画家と出版社が対立状態にあることの不利益に配慮したものであり、

³⁷⁷ 『被告第九準備書面』1970年3月9日、ページ表記なし

³⁷⁸ 『NEWS』13号、1973年6月、美術著作権連合、2ページ。イルフ童画館所蔵資料

³⁷⁹ 前掲書（久保、2003年）34ページ

画家側はそれに応じたということになる。出版社側に関しては、「天下の笑い者」という記述から推測するならば、裁判における出版社側の主張やその根拠となる考え方が、社会一般の常識から外れるという判断だと考えられる。ただ、具体的にどのような点を問題視して、和解に動き出したのかは現時点で資料が見つかっておらず、明らかではない。

和解の要件として、出版社側は画家側に、編集上の都合で加筆修正したことなどについて遺憾の意を表明すること、和解金（請求額の約6割にあたる合計23263981円）の支払い、該当する原画の返却、読売新聞への謝罪広告、今後の執筆依頼に際して書面で契約することを約束した。そして、画家側は出版社側に問題の出版物の継続出版を認めること、1970（昭和四五）年以降の分は許諾料を協議することなどの条件で認めた。

初めに画家側が請求した原画返却が実現し、謝罪と賠償金はいくぶん縮小されているが、著作者人格権の侵害が大きな損失に繋がることを出版関係者に知らしめることで、画家たちの目的は達成されたと言えるだろう。裁判を通じて、出版社と画家の間で、執筆に際し書面による契約を交わすことが取り決められ、将来のトラブル回避が図られる。書面による契約を広めることは、美術著作権連合が行なった活動の一つでもあり、連合配布のパンフレット³⁸⁰でも呼びかけている。また、出版社に画家が挿絵の原画を提供する際の「買い取り」という商習慣がなくなり、画家が出版者に提供するのはいずれも絵そのものではなく絵のイメージであり、画料は絵の代金ではなく絵の使用料であることがアピールされた。

このように、武井をはじめとする画家たちは、書籍の中の視覚的イメージの提供者という社会的地位を獲得することを試みていた。挿絵の芸術性を主張する根拠には、異なるテクスト間の連環関係—文学作品に取材し、イメージを展開していくという挿絵の在り方—が見受けられる。挿絵を描く画家は、挿絵の創作者であると同時に、その主題となる文章の受け取り手でもあるからだ。その試みは結果的に成功しているが、この成功は、絵の描き手とその受け取り手の分離を前提としている。

このように、挿絵を手掛ける画家の作家としての主体性が認められ、人格的な権利が保護されることで、絵本や挿絵の原画が画家の手元に戻ることになった。こうして文化財として保護されるという可能性が生まれた。この裁判では挿絵全般に関する議論が行われており、話は童画に限らないのだが、結果的には出版物として使用される童画作品の著作権も守られることになる。ここから絵本専門の美術館の開館などといった、新しい局面へと

³⁸⁰ 「美術著作権について」（美術著作権連合パンフレット）1965年11月、B4サイズ四つ折り。イルフ童画館所蔵資料

つながっていくのである。



[図版 1] 武井武雄『ARIA に寄せる』口絵、(限定版手帖発行所、1955 年)

イルフ童画館所蔵資料

※ 第 7 番は、先に刊行された版画作品と上下が逆に印刷されている。

1. 領域横断的な作家像

童画家、武井武雄の創作活動を、原資料をもとに具体的に記述すること、そして、この画家に「童画」というジャンルを造語させ、「童画」を中心とした創作活動へと向かわせた理由とはどのようなものであったかを明らかにすることが、本論文の目的である。

本論文では、時代区分ごとの文献資料の考察と併行し、先行する各論研究に取り上げられている武井の断片的な情報を合わせて、現時点で取得可能な情報をまとめ、総合することを試みた。考察対象となったのは、武井の創作活動に関わる言説、そして行動を知る手掛かりとなる、武井が活動していた当時の資料である。原資料を読み解くことで、同時代の社会的状況の変化に応じて多様な創作活動を行う、領域横断的な作家像が立ち現れた。

本論文の第1章では、武井の習作期を取り上げている。ここでおもに取り上げたのは、長野県立諏訪中学校在学中の武井が友人と共に結成した「椰子の実会」と、東京美術学校でのアカデミックな教育内容である。この時期には竹久夢二『春の巻』（1909年）や北原白秋の『桐の花』（1913年）からの影響が見られ、武井は油彩画の専門的な訓練の一方で、絵物語や漫画、童謡の執筆といった後年の創作活動へとつながる、より広い範囲の文化を受容していたことが明らかになった。

第2章は、武井が子どものための出版物に絵を描き始めたごく初めの頃から、「武井武雄童画展覧会」（1925年）を経て、「童画」を一般に向けて発信していく時期を考察の範囲としている。その中で、郷土玩具の蒐集や創作玩具の制作、そして、造本美術への関心など、「童画」以外にも広がりを見せていく、武井の創作活動を扱った。

武井が「童画」を構想する過程で重要な出来事となったのは、関東大震災（1923年）だと考えられる。震災からの復興現象の中で、デザインの社会に対する役割や、作品の支持体から離れてアイディア（案）そのものが作品として提示され得るということが明らかになっていく。関東大震災の前後の時期に、武井も手芸図案の仕事を手掛けており、武井の画家としての社会意識が同時代の思潮の中で形成されていったことが確認できる。この時期、武井は、ジャンルとしての「童画」確立を表現上の問題と捉えるだけでなく、創作活動が行われる場へと目を向けている。こうした関心の持ち方から、武井が社会的・経済的に、画家にとってより有利な条件を整えることを、「童画」構想を実践するための必須要件

であると考えていたことが分かる。

武井は「武井武雄童画展覧会」を経て、物語の主人公の名前に由来する RRR という文字をサインに使っている。本論文ではその本格的な使用開始時期を、雑誌『コドモノクニ』掲載作品を目安に、1926（昭和元）年頃とした。

第3章は、このサイン RRR の使用を止めたと考えられる 1938（昭和一三）年頃から 1948（昭和二三）年頃までの期間を考察対象とする。ここでは、「童画史管見」（1940 年）による武井の「童画」の歴史の記述のほか、賀状交換による版画の振興（榛の会、1935・1955 年）や、地域の文化振興（双燈社、1946 年以降、短くとも 1948 年までは継続）といった、個人間の交流を含む文化活動を取り上げた。

武井が RRR の使用を止めたのは、実生活における実母や次男・三男の死と同時期の出来事である。それまで武井がデザインの仕事によって提案していたのは、玩具や遊びといった子どもに通じるアイデアである。こうしたアイデアが活かされる場である家庭において、その構成員が亡くなったことは、「童画」を実践する上で大きな痛手となったと考えられる。上記の賀状交換や地域の文化活動では、物体としての作品から作品制作を通じた人々の交流へと、武井の関心が広がっているのだが、これは、RRR の使用中止と、ほぼ同時期の出来事である。

第4章は最晩年までを考察対象とする。ここでは、創作活動をめぐる私的な制度としての「刊本作品」と、作品の流通に関わる公的な制度としての挿絵の著作権を取り上げている。刊本作品と著作権制度はどちらも、創作活動の成果である作品を、一定の範囲内に流通させるために考えられ、作り出されたシステムである。武井の創作活動は、物体としての作品にとどまらず、作品がつくられる空間も視野に入れることのできる、柔軟な思考によって秩序だてられていたと考えられる。

武井が「童画」を実践する過程で掲げた、第一義的な制作態度や独自性のある作品制作といった理念は、社会に対する役割意識に基づき、常に創作の実践へと移し替えられていった。それは、出来上がった作品のみを問題とするのではなく、作品制作のプロセス、そして、作品が制作され受容されるまでの過程で生じる個人間の交流へと、「作品」の範囲を拡張することでもある。デザインの仕事を経験し、物体としての作品のみならず、作品に含まれる創意にも目を向け、創意そのものを評価する眼差しを持ち得たこと、そして、それを創作活動のなかで実現しようとしたことが、武井の思索と実践の特徴と言える。

本論文における考察を通じて、武井の創作活動の多様さを支えた要因は、以下のように

総括することができる。すなわち、武井の創作者としての出発点は、子どものために描かれた絵を「童画」と命名し、そのことを通じて、自分自身を「童画家」とアイデンティファイしたことによる。従来の画家の大多数が収入を得るための副業としていた子どものための挿絵を本業と捉え直し、自身の画業の中心に据えることが、「童画」造語の動機となっていると考えられる。武井の「童画」構想の基礎には、子どものための絵を第一義の仕事と捉えているか否かを「童画」の条件とする、理念重視の考え方がある。加えて、武井が「童画家」として、挿絵執筆以外にも多岐にわたる実践を行うことができたのは、社会に対する役割意識が働いていたためだと考えられる。武井において、「子どものために」という制作動機は、作品に表現される意味内容や表現方法に関わるだけでなく、社会に対する画家の役割への自覚をも意味しているのである。

作品の形態や表現方法にこだわらない、武井の柔軟な姿勢は、「童画」というジャンルの捉えがたさや、この言葉の定義の曖昧さの原因にもなっていると考えられる。「童画」という用語がNDC分類に組み込まれ（1950年）、著作権法により挿絵の著作権が保証されるようになるなど、出版物を主な媒体として描かれていた「童画」は制度的に認められていくが、「児童出版美術」という新たなカテゴリーが導入されることにより、「童画」はジャンルではなく「童画様式」へと囲い込まれていく。「童画」が本来持っていたはずの歴史性を問う必要のない、抽象的な概念の枠組みが採用されていったのである。

本論文では、武井という個人に焦点を当て、その実践を通じて、武井が命名した「童画」を、その成立過程という観点から検討することを目的とした。考察の過程で特に注目したのは、個々の童画作品ではなく、武井の理念や方法意識といったものである。武井の実践を跡づけることにより、物体としての作品からアイデアとしての作品へ、また、作品というモノから創作活動の場へと、活動の重心が移動し、作品の範囲が拡張されていく過程が浮き彫りになった。武井によるこれらの実践は「童画」のジャンルとしての確立という目的のもとに、武井が意識的に実践した「童画」構想から、派生的に行われている。武井には子どものために絵を描くという明確な目的意識があり、同時代の社会における創作活動の在り方をも考えることができた。そして、その社会意識を創作活動だけでなく、作品をめぐる環境へと向けることができたということが、武井の多様な創作活動を支えた大きな要因となっていたのである。

2. 今後の課題

本論文では、「童画」の原点と言える、武井の考え方がどのようなものだったかという関心を重要視し、当時の資料をもとに考察を進めている。考察にあたっては、社会と美術作家との関わり方という観点を重視し、「童心主義」のような、これまでもたびたび議論されてきたテーマからは距離を置いている。武井武雄という一人の作家像を、具体的な資料を通じて浮かび上がらせることを重視したためである。

武井に限らず、「童画」を手掛けた画家や、画家たちの活躍の舞台となった表現媒体へと目を向けた場合、武井による「童画」命名の背景には同時代の児童文化運動があったことは間違いない。しかし、例えば、北原白秋が中心人物の一人となっていた童謡運動に関しては、白秋から武井への影響関係を直接的に示すことのできる資料が限られていることから、本論文では大きく取り上げていない。本論文の第1章では武井の短歌を取り上げているが、武井における北原白秋の受容は、竹久夢二の受容と同様に、今後の重要な検討課題である。

山本鼎の農民美術運動や自由画運動といった動きも、やはり同じ理由から詳しい言及を控えているのだが、第2章で既に見てきたとおり、武井の『新しい刺繍図案』（1925年）や『日本郷土玩具』（東の部・西の部、1930年）には農民美術運動を意識した記述が見られる。さらに、武井は子どものために絵を描く専門画家（童画家）という立場から児童画（自由画）の選考を担当することがあり、山本が中心となって起こした芸術運動との関連もまた、今後、大きく取り上げるべき課題の一つである。

また、1960年代初頭に表面化した「童話伝統批判」に「童画」がどのように関わっていたかということについても、今後の検討課題である。本論文の序章で取り上げた、瀬田貞二による童画に対する批判³⁸¹は、年代的に考えても、「児童出版美術」という新たな用語の出現と密接に関わっている。序章で指摘した通り、これまで「童画」は、「児童出版美術」という大きな枠組みの中の、表現様式の一つとして捉えられることにより、その実態が掴みづらくなっていた。この「童画様式」という概念の出現も、1960年代の文学批評の動向と歩みを共にしたものであると考えられる。

ここまで述べて今後の検討課題は、いずれも「童心主義」と関わるものである。だが、

³⁸¹ 瀬田貞二「様式的な絵のねらい」（『絵本論 ―瀬田貞二 子どもの本評論集―』福音館書店、1985年、115-117ページ）54ページ、また、116ページ（初出：1957年）

考察対象を武井という一人の画家に設定し、美術の側からこの芸術運動を見た場合、「童心」に関する検討は、日本国内の児童文学の動向と「童画」との関連の中だけで行うべきものではなく、本来ならば世界的な芸術潮流と結び付けながら論じなければならない課題である。というのも、20世紀の美術史においては、先史時代や部族社会の造形作品、児童画、障害者や精神病者の造形作品、そして、アカデミックな美術教育を受けたことのない人々による絵画が注目されているからだ。子どもの描く絵がそのほかの非・アカデミズムの（あるいは、非・文明的な、あるいは、狂気の）絵画とともに注目を集めていた、こうした同時代の美術のなかで、子どもと強い結びつきを持つ「童画」というジャンルをどのように捉えるべきか、今後、検討を要する。

本論文では、武井に関する資料を年代順に取り上げ、その内容を精査し、総合することを試みた。その過程で浮上した上記のような課題を検討することで、「童心主義」に関わった人々や同時代の文化運動と武井との関係を問い直す可能性が開けたと言える。

最後に、あと二点、「童心主義」とは別の観点から見出される、今後の研究課題を挙げておく。

まず一点目として、本論文では、画家の戦争責任に関しては、ほとんど言及していない。これは、本論文が、画家、武井武雄の「童画」に関する考え方を明らかにすることを目的としており、武井個人の政治的な思想を問うことは、その目的から外れるからである。だが、武井の社会意識を重要視する研究において、戦争責任に関する武井の意識について詳細な検討も求められるだろう。本論文において取り上げた案山子—アジア太平洋戦争の開戦前後で、武井は同じ案山子の像に対し、実用から離れた作品と、生産力増強のための実用品という、正反対の意味づけをしている一の画像は、画家とその社会意識を戦争という観点から捉えなおす、恰好の材料である。また、戦前・戦中・戦後と、描き直しや加筆修正を加えられながら繰り返し版を改めて出版された『赤ノッポ青ノッポ』に関しても、戦争という観点からの再検討を要する。この点に関しても、別の機会に改めて論じたい。

そして、もう一点、版を使うことによる効果を意識した「版表現」という作品の在り方と童画との関わりも、検討を要する。これは、武井の習作期に「版表現」が大きな割合を占めていたということ、また、作品制作のプロセスや作品を通じた人的交流に力を入れていたという事実由来のものである。版を使った表現は、木版画による美術作品からガリ版刷りによる仲間内の配布物まで様々だが、市井の人々が地縁に基づき限られた範囲で行なった文化活動の中で、有効に機能している。恩地孝四郎らを筆頭に、武井も含め、こ

の世代の画家たちにとって、この版表現を通じた習作期を経験することが、後の創作活動に大きな影響を与えていることも見逃せない。

「版表現」は、一般市民がごく日常的に行なっていた、いわば手の届く創作活動と、広範囲にわたり流通する武井ら画家の作品制作との間を接続する、重要なキーワードになることが期待される。本論文では、武井の習作期における夢二受容や回覧雑誌、あるいは、賀状交換会や刊本作品等を通じて、市井の「版表現」の一端に触れている。だが、日常生活のなかで繰り広げられている児童文化をより広く見渡すためには、プロフェッショナルとアマチュアの間を自由に行き来する「版表現」という視点を活かすことが有効だろう。

以上が、今後の研究課題である。

序章で述べた通り、本論文では個々の作品をあまり取り上げていない。武井が活躍した時期は、童画というジャンルの認知度の低さや自然災害、戦災、その他さまざまな事情から、失われた作品が少なくない。まだ明らかになっていない事実も、これから先、次第に見出されていく可能性がある。今後の研究は、埋もれている資料に光をあて、まだ明らかになっていない事実を一つ一つ積み上げていくことによって進められていく必要がある。作品個々の歴史的な位置づけは、そうした積み重ねの上に行われる仕事なのだろう。

図版の出典

第 1 章

- 1 武井が使用していたノート「一憂草」より c.1910年 イルフ童画館
- 2・3 竹久夢二『夢二画集 旅の巻』洛陽堂、1910年
- 4・5 「秋のとばり 二」(「明治四十四年十一月三日武雄綴る」) イルフ童画館
- 6 「雫」(「1912.1.1 トゾ」) イルフ童画館
- 7 「草画集七 銀色の籠春の巻」 1912年4月8日 イルフ童画館
- 8 武井スケッチ帳 c.1911年 イルフ童画館蔵

第 2 章

- 1 イルフ童画館／編『武井武雄作品集 童画』イルフ童画館、1998年
- 2 今田龍子／編『コドモノクニ名作選』下巻、アシェット婦人画報社、2010年
- 3 今田龍子／編『コドモノクニ名作選 冬』ハースト婦人画報社、2011年
- 4・6 今田龍子／編『コドモノクニ名作選』上巻、アシェット婦人画報社、2011年
- 7・8 武井武雄『お囃の卵』講談社、1976年
- 9・10 『小学少年』第4巻第12号、1922年12月号
- 11・12 『子供パツク』第1巻第2号、1924年6月
- 13 『あるき太郎』丸善、1927年
- 14 村山知義『グロツス』八月書房、1949年
- 15 まつやまふみお／解説『柳瀬正夢デッサン集』岩崎美術社、1977年
- 16 『「生誕100年 松本竣介展」図録』NHKプラネット東北、2012年
- 17・19 武井武雄『新しい刺繍図案』アルス、1925年
- 20 武井武雄『武井武雄手芸図案集』萬里閣書房 1928年
- 21 『書窓』第2巻第2号、1935年11月
- 22 『現代商業美術全集』第5巻、アルス、1928年(ゆまに書房版、2001年)
- 23 『コドモノクニ』第4巻第9号、1925年8月
- 24 『コドモノクニ名作選 秋』2011年10月、ハースト婦人画報社

25 武井武雄『ラムラム王』叢文閣、1926年

26 『伝説』第1巻第1号、1926年6月

27 武井武雄『気促画帳』(一) 1939(1938)年5月・1942年4月、イルフ童画館

28 武井武雄『日本郷土玩具 西の部』地平社、1930年

第3章

1・7 武井武雄『気促画帳』(一) 1939(1938)年5月・1942年4月、イルフ童画館

第4章

1 武井武雄『ARIAに寄せる』限定版手帖発行所、1955年

参考文献

1. 単行本

アインシュタイン、カール『二十世紀の芸術』鈴木芳子／訳、未知谷、2009年

朝日新聞社／編『日本美術年鑑』東京朝日新聞社、1929年（復刻版、国書刊行会、1996年）

池内紀『恩地孝四郎 一つの伝記』幻戯書房、2012年

今田龍子／編『コドモノクニ名作選』上巻・下巻、アシェット婦人画報社、2010年

今田龍子／編『コドモノクニ名作選 春』アシェット婦人画報社、2011年

今田龍子／編『コドモノクニ名作選 夏』ハースト婦人画報社、2011年

今田龍子／編『コドモノクニ名作選 秋』ハースト婦人画報社、2011年

今田龍子／編『コドモノクニ名作選 冬』ハースト婦人画報社、2011年

イルフ童画館／編著『武井武雄 イルフの王様』ランプの本、河出書房新社、2014年

イルフ童画館／監修『武井武雄の本 童画とグラフィックの王様』別冊太陽 日本のこころ 216、平凡社、2014年

岩村博／編『岩村透男追憶集』岩村博、1933年

岩本憲二／編著『村山知義 劇的突端』森話社、2012年

植村鷹千代『現代絵画の感覚』新人社、1948年

植村鷹千代『植村鷹千代評論集』現代童画会、1999年

湯沢町＋越後湯沢全国童画展実行委員会／編『越後湯沢全国童画展』第7回・第8回・第9回、湯沢町、2005年

越後湯沢全国童画展実行委員会／編『越後湯沢全国童画展』第10回、第11回、第12回、湯沢町教育委員会、2008年

大阪国際児童文学館／編『日本児童文学大事典』第1巻、大日本図書、1993年

大阪国際児童文学館／編『日本児童文学大事典』第2巻、大日本図書、1993年

五十殿利治『観衆の成立—美術展・美術雑誌・美術史』東京大学出版会、2008年

加藤幸治『郷土玩具の新解釈 無意識の“郷愁”はなぜ生まれたか』評論社、2011年

上笙一郎『児童出版美術の散歩道』理論社、1980年

上笙一郎『日本の童画家たち』平凡社ライブラリー 583off シリーズ、平凡社、2006年、

40 ページ（1994 年、くもん出版刊）

上 笙 一 郎 + 尾 崎 眞 人 / 監 修『池 袋 モ ン パ ル ナ ス そ ぞ ろ 歩 き （池 袋 モ ン パ ル ナ ス） の 童 画
家 ち ち 』 明 石 書 店 、 2006 年

川 戸 道 昭 + 榊 原 貴 教 / 編『児 童 文 学 翻 訳 作 品 総 覧』第 6 巻 ス ペ イ ン ・ ロ シ ア 編 、 大 空 社 、
2005 年

河 原 和 枝『子 ども 観 の 近 代 『赤 い 鳥』と「童 心」の 理 想』中 央 公 論 社（中 公 新 書）、1998
年

菅 聡 子『メ デ ィ ア の 時 代 ― 明 治 文 学 を め ぐ る 状 況』双 文 社 出 版 、 2001 年

北 澤 憲 昭 ほ か / 編『美 術 の 行 方 、 美 術 史 の 現 在 日 本 ・ 近 代 ・ 美 術』平 凡 社 、 1999 年

北 原 白 秋『桐 の 花』東 雲 堂 、 1913 年、復 刻 版：ほ る ぶ 出 版 、 1981 年

木 下 長 宏『思 想 史 と し て の ゴ ッ ホ 複 製 受 容 と 想 像 力』初 版 1992 年、第 3 刷 2001 年

熊 谷 元 一『熊 谷 元 一 傑 作 選』上 巻、童 画 編、郷 土 出 版 社、2001 年

小 出 由 紀 子 / 編 著『ア ー ル ・ プ リ ュ ッ ト パ ッ シ ョ ン ・ ア ン ド ・ ア ク シ ョ ン』求 龍 堂、2008
年

斎 藤 正 一『百 三 十 九 冊 の 不 思 議 な 本 武 井 武 雄 刊 本 作 品』1984 年

斎 藤 良 輔『日 本 の お も ち ゃ』民 俗 民 芸 双 書 46、岩 崎 美 術 社、1968 年

佐 々 木 健 一『美 学 辞 典』東 京 大 学 出 版 会、1995 年

志 村 章 子『ガ リ 版 も の が た り』大 修 館 書 店、2012 年

神 野 由 紀『趣 味 の 誕 生 百 貨 店 が つ く っ た テ イ ス ト』勁 草 書 房、1994 年

神 野 由 紀『子 ども を め ぐ る デ ザ イ ン と 近 代 ― 拡 大 す る 商 品 世 界』世 界 思 想 社、2011 年

ス タ ッ ト ラ ー、オ リ バ ー『よ み が え っ た 芸 術 ― 日 本 の 現 代 版 画』玲 風 書 店、2009 年

青 弓 社 編 集 部 / 編『『明 る い 部 屋』の 秘 密 ロ ラ ン ・ パ ル ト と 写 真 の 彼 方 へ』青 弓 社、2008
年

関 口 安 義 ほ か / 編『絵 本 と イ ラ ス ト レ ー シ ョ ン』児 童 文 学 世 界、中 教 出 版、1991 年

瀬 田 貞 二『絵 本 論 ― 瀬 田 貞 二 子 ども の 本 評 論 集 ―』福 音 館 書 店、1985 年

菌 部 澄『日 本 の 郷 土 玩 具 ・ 関 東』美 術 出 版 社、1962 年

高 木 健 夫『新 聞 小 説 史 昭 和 篇 I』国 書 刊 行 会、1981 年

高 階 秀 爾『高 階 秀 爾 コ レ ク シ ョ ン 美 の 思 索 家 ち ち』青 土 社、1993 年

高 橋 律 子『竹 久 夢 二 ― 社 会 現 象 と し て の 〈夢 二 式〉』プ リ ュ ッ ケ、2010 年

高 橋 洋 二 / 編『別 冊 太 陽 絵 本 名 画 館 武 井 武 雄 お と ぎ の 国 の 王 様』平 凡 社、1985 年 初

版第一刷、1998年初版第二刷

武井武雄『ペスト博士の夢』金星堂書店児童部、1924年

武井武雄『ラムラム王』叢文閣、1926年

武井武雄『花の伝説』実業之日本社、1926年

武井武雄『詩集 花園の車』フタバ書房、1927年

武井武雄『新しい刺繍図案』アルス、1925年

武井武雄『武井武雄手芸図案集』萬里閣書房、1928年

武井武雄『日本郷土玩具』東の部・西の部、地平社、1930年

武井武雄『童語帳』私刊、1939年

武井武雄『伊曾保の絵本』私刊本、1943年

武井武雄『赤ノッポ青ノッポ』講談社、1948年

武井武雄『豆本ひとりごと』第1集、限定盤手帳発行所、1953年

武井武雄『ARIA』私刊本、1954年

武井武雄／編『ARIAに寄せる』今村秀太郎／刊行、限定版手帖発行所／発行、1955年8月

武井武雄『赤ノッポ青ノッポ』小学館、1955年

武井武雄『刊本作品ひとりごと』第8集、吾八、1965年

武井武雄『武井武雄作品集』全3巻、筑摩書房、1974年

武井武雄『本とその周辺』中公文庫、中央公論新社、1975年（初出1960年、中央公論社刊）

武井武雄『お囃の卵』講談社、1976年

武井武雄『赤ノッポ青ノッポ』集英社、1982年

武井武雄『武井武雄・メルヘンの世界』諏訪文化社、1984年

武井武雄『武井武雄 おとぎの国の王様』別冊太陽 絵本名画館、平凡社、1985年

武井武雄『戦中・戦後気促画帳』ちくま文庫（ちくま学芸文庫）、2005年

武井武雄『武井武雄のこけし』パイ インターナショナル、2012年

武井秀夫『武井家三百年史』甲陽書房、1983年、30ページ

武井秀夫／編『武井武雄対談集 CD付録』叢文閣、2014年

武井三春『父の絵具箱』六興出版、1989年

竹迫祐子／編『初山滋 永遠のモダニスト』河出書房新社、2007年

竹久夢二『夢二画集 旅の巻』洛陽堂、1910年、復刻版：1985年、ほるぷ出版

竹久夢二美術館／監修『竹久夢二——大正ロマンの画家、知られざる素顔』河出書房新社、
2014年

津金澤聰廣／編著『近代日本のメディア・イベント』同文館出版、1996年

帝国博物館／編『稿本日本帝国美術略史』農商務省、1901年

東京芸術大学百年史刊行委員会／編『東京芸術大学百年史 東京音楽学校編』第2巻、ぎ
ょうせい、1987年

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

鳥越信『日本の絵本史 II』ミネルヴァ書房、2002年

永田桂子『絵本観・玩具観の変遷』高文堂出版社、1987年

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、1951年
2月、4-8ページ)

中西良男「童画に於ける直観の巾とピカソの場合(二)」(『教育美術』第12巻第3号、1951
年3月、7-10ページ)

中野敏男『詩歌と戦争 白秋と民衆、総力戦への「道」』NHK出版、2012年

中村悦子＋岩崎真理子／編『コドモノクニ総目次』上・下巻、九山社、1996年・1998年
滑川道夫／監修『少国民文化』第8巻、資料編(社団法人少国民文化協会関係資料)、1991
年

ナンシー、ジャン＝リュック＋フェラーリ、フェデリコ『作者の図像学』林好雄／訳、筑
摩書房(ちくま学芸文庫)、2008年

西津省二『新理念童画の技法』芸術学院出版部、1942年

日本児童絵本出版協会『「漫画絵本に就て」の座談会速記録』日本児童出版協会、1939年
(大空社版、1988年)

日本児童文学学会／編『赤い鳥研究』小峰書店、1965年

日本児童文学学会／編『児童文学事典』東京書籍、1988年

日本児童文学学会／編『児童文学研究の現代史—日本児童文学学会の四十年—』小峰書店、
2004年

日本児童文学学会／編『現代児童文学の出発 1955-1964』日本図書センター、2007年
(1980年偕成社刊)

半田正夫／編『著作権法コンメンタル』第1巻、勁草書房、2009年

美術研究所／編『日本美術年鑑』美術研究所、1936年（復刻版、国書刊行会、1996年）

ビハリ＝メリン、オト＋トマシェヴィッチ、ネボイシャ＝バト／編『世界ナイーヴ美術百科事典』恒文社、1994年

船木 枳郎『日本童画史概観』三友社、1941年

保坂 健二郎／監修『アール・ブリュット・アート 日本』平凡社、2013年

堀内 誠一『ぼくの絵本美術館』マガジンハウス、1998年

前田 愛『近代読者の成立』岩波書店、1993年（有精堂出版1973年刊の再刊）

益田 朋幸『描かれた時間』論創社、2001年

枅居 孝『雑誌『少年赤十字』と画家 岡本帰一』竹林館、2002年

宮川 健郎ほか著『メディアと児童文学』研究日本の児童文学、東京書籍、2003年

村松 恭子／編『KAWADE 夢ムック 文藝別冊〔総特集〕いわさきちひろ』河出書房新社、2013年

松山 文雄『新しい漫画・童画・版画の描き方』飯塚書店、1949年

村山 知義『グロツス』八月書房、1949年

茂田 井武『茂田井武美術館 記憶ノカケラ』講談社、2008年

森 清／編『日本十進分類法』第5版、間宮書店、1942年

森 清／原編、日本図書館協会分類委員会／改定『日本十進分類法』第6版、日本図書館協会、1950年

森 清／原編、日本図書館協会分類委員会／改定『日本十進分類法』新訂7版、日本図書館協会、1961年

森 清／原編、日本図書館協会分類委員会／改定『日本十進分類法』新訂8版、日本図書館協会、1978年

森 清／原編、日本図書館協会分類委員会／改定『日本十進分類法』新訂9版、日本図書館協会、1995年

森 洋子『プリューゲルの「子供の遊戯」 遊びの図像学』未来社、1989年

矢野 敬一『写真家熊谷元一とメディアの時代 昭和の記録／記憶』青弓社、2005年

山口 昌男『「敗者」の精神史』上巻、岩波書店、2005年、1995年刊行の文庫版（岩波現代文庫）

山田 俊幸・谷口 朋子・瀬尾 典昭・竹内 貴久雄・辺見 海／編著『大正イマジュリィの世界』ピエ・ブックス、2010年

山本鼎『美術家の欠伸』アルス、1921年

山本有三／編『日本少国民文庫』全16巻、新潮社、1935-1937年

山本有三ほか／著『日本少国民文庫』改訂版、第1巻 - 第6巻、第8巻、第9巻、第11巻、第13巻、新潮社、1942-1944年

ランシエール、ジャック『イメージの運命』堀潤之／訳、平凡社、2010年

『現代商業美術全集』第5巻、アルス、1928年（ゆまに書房版、2001年）

『現代商業美術全集』第25巻（別冊）ゆまに書房、2001年

『第五類第二十四号 著作権法中改正法律案委員会議録』第二回、1920年7月16日

『第五類第二十四号 著作権法中改正法律案委員会議録』第三回、1920年7月19日

『日本国語大辞典』第2版、第9巻、小学館、2001年

『ブリタニカ国際大百科事典』小項目電子辞書版、小学館、2012年

2. 逐次刊行物

『アララギ』第11巻第19号 1918年11月

『絵本』第1巻第1号、1973年5月

『刊本作品親類通信』第28号、1971年4月

『刊本作品親類通信』第33号、1973年10月

『金の星』第6巻第3号-第11号、1924年3月-11月

『現代商業美術全集』第5巻、1928年（2001年ゆまに書房刊）

『現代商業美術全集』第25巻（2001年ゆまに書房の別冊）

『国民美術』第1巻第3号、1924年3月（1998年ゆまに書房刊）

『国民美術』第1巻第5号、1924年5月（1998年ゆまに書房刊）

『コドモノクニ』第10巻第6号、1939年4月（コドモノクニ臨時増刊号『岡本帰一傑作選』）

『子供之友』第8巻第10号 1921年10月

『子供パツク』（1924年5月創刊、第1巻第4号まで確認）

『写真文化』第17巻第11号、1942年11月

『小学少年』第4巻第12号、1922年12月

『書窓』第2巻第2号、1935年11月

『書窓』第2巻第4号、1936年1月

『書窓』第3巻第5号、1936年11月

『新児童文化』第一期、全4冊、1940年12月・1942年5月

『東京美術学校校友会月報』第14巻第2号、1915年5月

『東京美術学校一覧』1915年1月

『東京美術学校一覧』1922年1月

『童話』第1巻第3号 1920年6月

『方寸』第4巻第5号、1910年7月

『方寸』第4巻第6号、1910年8月

『三越』第19巻第11号、1929年11月

武井武雄『豆本ひとりごと』（第6集 1961年10月より『刊本作品ひとりごと』に改題）

全25集、限定版手帖発行所、1953年9月・1985年1月

武井武雄『ガリ版通信』第37号、1955年8月

巽聖歌／編『新児童文化』第一期、全4冊、有光社、1940年12月・1942年5月

豆本友の会／編『豆本親類通信』1957・1962年、半年刊（第10号で改題『刊本作品親類通信』）

『刊本作品親類通信』全54巻、刊本作品友の会／編『刊本作品親類通信』1962・1984年、半年刊

3. 展覧会カタログ

『童画の世界』足立美術館、1983年

『黒崎義介展』藤沢市民ギャラリー、1988年

『童画のパイオニアたち』茨城県立近代美術館、1992年

『茂田井武「ton paris」展』大川美術館、1993年

『童画家 安泰の世界展』水戸市立博物館、1996年

『武井武雄 空想へのいざない展』茨城県立近代美術館、1999年

『ふたたび花ひらく…童画^{とき} 子供之友 原画展 イルフ童画館開館1周年特別展』日本童画美術館 イルフ童画館、1999年

『空想散歩』茅ヶ崎市美術館、2003年

山本淳夫ほか／編『アール・ブリュット——パリ、abcd コレクションより——』滋賀県立近代美術館、2008年

『手のひらのモダン コドモノクニと童画家たち』横須賀美術館、2009年

『コドモアサヒの時代』武蔵野美術大学図書館、2010年

『童画家 武井武雄』清須市はるひ美術館、2011年

『「生誕100年 松本竣介展」図録』NHKプラネット東北、2012年

『生誕120年 武井武雄の世界展 ～こどもの国の魔法使い～』イルフ童画観、NHKサービスセンター、2014年

4. 論文

飯沢文夫「武井武雄と『童画』関係文献目録」(『文献探究』文献探索研究会、2003年、22-31ページ)

牛島義友＋矢部信一『絵本の研究』共同公社出版部、1943年(1987年久山社復刻版、復刻叢書日本の児童文学理論)

大島十二愛「新聞社の企業化と子ども文化事業」(『マス・コミュニケーション研究』第70号、2007年、177-194ページ)

桑原規子「竹久夢二と大正期の洋画家たち—光風会・フウザン会・二科会の周辺—」(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、2007年、253-272ページ)

神宮輝夫「『赤い鳥』時代のさし絵について」(日本児童文学学会／編『赤い鳥研究』小峰書店、1965年、276-278ページ)

鈴木すゞ江「武井武雄のお洒落な動物たち(一)」(『青山学院女子短期大学紀要』第54号、2000年12月、73-91ページ)

鈴木すゞ江「武井武雄のお洒落な動物たち(二)」(『青山学院女子短期大学紀要』第55号、2001年12月、77-96ページ)

高橋克己ほか「東京地裁に係属した著作権関係事件の研究(一四)」(『判例時報』806号、1976年4月、3-4ページ)

竹迫祐子「画家の言葉 時刻木版について【解説】」(『思い出の名作絵本 岡本帰一』河出書房新社、2001年、83ページ)

永田桂子「絵本・児童出版美術研究のあゆみ」(日本児童文学学会／編『児童文化研究の現代史 日本児童文学学会の四十年』小峰書店、2004年、77-87ページ)

滑川道夫「童心主義児童文学における「童心」の探求」(『日本文学』第17号、東京女子大学、1961年12月、1-14ページ)

半田正夫「著作権制度の歴史と展望」(『ジュリスト』第1160号、1999年7月、30-34ページ)

古田足日「さよなら未明 ―日本近代童話の本質―」(日本児童文学者協会／編『現代児童文学の出発 1955-1964』日本図書センター、2007年(1980年偕成社版の復刻版)、240-255ページ)

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、31-41ページ)

森仁史「図案の拡張と転移」(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、2007年、625-643ページ)

山崎明子「美術教育をめぐるジェンダー・システム」(池田忍＋小林緑／編著『視覚表象と音楽』明石書店、2010年)

Josef A. KYBURZ. *Omocha: Things to Play (or not to Play) With*. Asian Folklore Studies, vol. 53, 1994, pp. 1-281

5. 雑誌記事

朝倉文夫「実用本位を超越すべし」(『国民美術』第1巻第1号、1924年1月、3-4ページ)

植村鷹千代「童画展」(『美術手帖』第36巻、1950年11月、60ページ)

大澤昌助「童画に就て」(『教育美術』第11巻第3号、1950年3月、14-15ページ)

岡本帰一「日記沙 吾が子の為に祈る」(コドモノクニ臨時増刊号『岡本帰一傑作選』=『コドモノクニ』第10巻第6号、1931年4月、後付2ページ)

上笙一郎「児童出版美術 遊々③ 岡本帰一の童画観―その講演「童話と絵画」の発掘―」(『ピラング』第17号、2006年4月、52-62ページ)

上笙一郎「『日本童画家協会作品集』について」(『ピラング』第18号、2006年9月、90-100ページ)

木下長宏「絵本作家たちの美術家魂」(『美術手帖』第828号、2002年12月、94-108ページ)

ージ)

久保雅勇「児童文化のひとこま 美術著作権確立まで vol.1」(『子どもの文化』第35巻第9号、2003年9月、40-43ページ)

久保雅勇「児童文化のひとこま 美術著作権確立まで vol.2」(『子どもの文化』第35巻第10号、2003年10月、32-36ページ)

久保雅勇「絵本時評『小学館事件』と画家の著作権」(『絵本』第1巻第1号、1973年5月、128-131ページ)

ケリー、レオ「濠洲原住民の童画」(『美術手帖』第31巻、1950年7月、38-41ページ)

佐伯郁郎「児童読物の問題」(『書窓』第7巻第1号(1939年2月)25-30ページ)

杉浦幹男「美術館と行政 ～美術館コレクションの視点から～」(『ARTSPOLICY & MANAGEMENT』第5号、1998年春号、三菱UFJリサーチ&コンサルティング株式会社、芸術・文化制作センター)

武井武雄「陸軍大将」(『小学少年』第4巻第12号(1922年12月)38-43ページ)

武井武雄「画家からお母様方へ」(『コドモノクニ』第6巻第9号、1927年9月、後付3ページ)

武井武雄「挿絵・カット雑感」(『商業美術月報』第11号、1929年6月、復刻『現代商業美術全集』第25巻別巻、ゆまに書房、2001年)

武井武雄「イルフ・トーイスに就て」(『三越』第19巻第11号、1929年11月)

武井武雄「郷土玩具」(『郷土史研究講座』第4巻、雄山閣、1932年1月、1-28ページ)

武井武雄「郷土玩具風の研究」(『郷土科学』第16巻、郷土教育連盟、1932年2月、48-54ページ)

武井武雄「郷土風雑話」(『空』第2巻第1号、工人社、1935年1月、18-20ページ)

武井武雄「呵々氏の事」(『書窓』第2巻第2号、1935年11月、107-110ページ)

武井武雄「エッチングと私」(『書窓』第3巻第5号、1936年11月、523-525ページ)

武井武雄「出版童画の今昔」(『書窓』第2巻第4号、1936年1月、288-291ページ)

武井武雄「童画史管見」(『新児童文化』第1冊、有光社、1940年、299-305ページ)

武井武雄／文・武田雪夫／撮影及び解説「案山子」(『写真文化』第24巻第4号、1942年4月、426-428ページ)

武井武雄「幼児の画の指導」(『少国民文化』第1巻第10号(1942年10月)、102-110ページ)

武井武雄（談）「『コドモノクニ』の頃」（『教育美術』11巻3号、1950年3月、37-42ページ）

武井武雄「日本の玩具」（『伝統芸術講座』第8巻、1956年、340-344ページ）

武井武雄（談）＋岩村和朗（インタビュー）「先輩訪問」（『絵本』第1巻第1号、1973年5月、117-120ページ）

立木祥一郎「A to Z ドキュメント 閉ざされた窓 開かれた窓」（『美術手帖』第58巻、2006年10月）

長新太「もんく・たらたら」（『絵本』第1巻第1号、1973年5月、42-43ページ）

外山滋比古『近代読者論』みすず書房、1969年

松山文雄「童画界展望」（『日本児童文学』第6巻、1948年3月、40-41ページ）

まつやまふみお「日本童画会のこと一波多き十五年をふりかえって」（『日本児童文学』第7巻第9号、1961年12月、36-41ページ）

まつやまふみお＋上笙一郎／対談「童画と絵本―童画史から見た―」（『日本児童文学』第17巻第13号、1971年1月、78-95ページ）

南薫造「美しき廃墟」（『美術月報』第4巻第11号、1923年12月、180ページ）

〔責任表示なし〕（『季刊 子どもと本』第15巻、1983年10月、4-31ページ）

6. 新聞記事

『東京朝日新聞』1925年4月30日、第5面

『東京朝日新聞』1925年5月8日、第10面

『東京朝日新聞』1934年10月5日朝刊、11面

『読売新聞』1925年5月8日、第7面

『読売新聞』1925年7月12日朝刊、第6面

『読売新聞』1932年2月20日夕刊、2面

『読売新聞』付録、1932年、4月3日、第4面

『萬朝報』1925年5月14日、第6面

7. 書簡（消印順）

武井武雄、両親宛て書簡（1919年12月11日消印）イルフ童画館所蔵資料

武井武雄、両親宛て書簡（1921年6月11日消印）イルフ童画館所蔵資料

武井武雄、両親宛て書簡（1923年1月3日消印）イルフ童画館資料

武井武雄、武井慶一郎宛て書簡（1923年3月18日消印）イルフ童画館所蔵資料

武井武雄、両親宛て書簡（1923年4月8日消印）イルフ童画館所蔵資料

武井武雄、両親宛て書簡（1925年4月17日消印）イルフ童画館所蔵資料

武井武雄、熊谷元一宛て書簡（1931年12月26日消印）イルフ童画館所蔵資料

武井武雄、熊谷元一宛て葉書（1935年5月11日消印）イルフ童画館所蔵資料

武井武雄、熊谷元一宛て書簡（1939年1月、日は判別できず）イルフ童画館所蔵資料

武井武雄、熊谷元一宛て葉書（1939年2月20日消印）イルフ童画館所蔵資料

「武井武雄書簡ノート（2）」

※武井武雄、両親宛て書簡（1918年1月12日、イルフ童画館所蔵資料）の内容は上記の「武井武雄書簡ノート（2）」に依拠している。

8. その他資料

武井武雄ノート『一憂草』c.1910年 イルフ童画館所蔵資料

武井武雄『気促画帳』全5冊、1939年5月・1954年11月9日、イルフ童画館所蔵資料

『秋のとばり 二』1911年11月3日、イルフ童画館所蔵資料

『草画集七 銀色の龍春の巻』1912年4月8日、イルフ童画館所蔵資料

「椰子の実会規定」半紙3枚に墨書き、紙縫り、1909年、イルフ童画館所蔵資料

「第二回版交の会勧誘」武井作成か、小川沙久宛案内、1935年、イルフ童画館所蔵資料

「日本童画家協会会規」横書き原稿用紙1枚、武井作成か、1962年、イルフ童画館所蔵資料

『NEWS』11号、1968年12月、美術著作権連合、23ページ。イルフ童画館所蔵資料

『NEWS』13号、1973年6月、美術著作権連合、2ページ。イルフ童画館所蔵資料

「訴状（写し）」及び、小口久夫「「小学館事件」告訴についての其の後の御報告と御願い」

1968年10月25日、B4サイズ4枚ホチキス止めの資料。イルフ童画館所蔵資料

「美術著作権について」（美術著作権連合パンフレット）1965年11月、B4サイズ四つ折

り、イルフ童画館所蔵資料

「『小学館事件』告訴についての其の後の御報告と御願い」イルフ童画館資料、10月25日付（1968年か）

「著作表」丸善（『昭和九年日記』の再利用）作成時期不明、イルフ童画館所蔵資料

「著作年譜」（富士精密工業株式会社の社名入りの手帳の再利用）作成時期不明、イルフ童画館所蔵資料

「武井武雄私刊豆本第十七冊 乞食の本 ―頒本のお知らせ―」制作時期不明、イルフ童画館所蔵資料

《以下、1968年裁判関連提出書類（昭和四十三年（ワ）第一二、五二一号損害賠償）10点》

「訴状」1968年10月25日、イルフ童画館所蔵資料

「準備書面」1969年6月4日、イルフ童画館所蔵資料

「準備書面」1969年10月27日、イルフ童画館所蔵資料

「答弁書」1969年1月24日、イルフ童画館所蔵資料

「被告第一準備書面」1969年4月14日、イルフ童画館所蔵資料

「被告第二準備書面」1969年6月4日、イルフ童画館所蔵資料

「被告第四準備書面」1969年10月27日、イルフ童画館所蔵資料

「被告第五準備書面」1969年11月26日、イルフ童画館所蔵資料

「被告第六準備書面」1970年1月28日、イルフ童画館所蔵資料

「被告第七・第八準備書面」1970年3月9日、イルフ童画館所蔵資料

参 考 U R L

「社会教育調査年次統計」2010年4月6日公表：

<http://www.e-stat.go.jp/SG1/estat/List.do?bid=000001023462&cycode=0>

ちひろ美術館ホームページ：

<http://www.chihiro.jp/> 2014年3月8日最終閲覧

帝国議会会議録検索システム（『第五類第二十四号 著作権法中改正法律案委員会議録』第二回・第三回、1920年7月16日・同19日）：

<http://teikokugikai-i.ndl.go.jp/>

* 本論文の執筆にあたり、長野県岡谷市のイルフ童画館と、鳥取県西伯郡南部町の祐生出会いの館に資料を提供していただいた。