

「童画」草創期における武井武雄による 挿絵論に関する考察

遠藤 知恵子

1 本稿の主題

本稿では童画家の武井武雄（1894-1983）の挿絵論である「挿絵・カット雑感」（1929年）を考察対象とする。「挿絵・カット雑感」が発表される4年前の1925（大正14）年、武井は「武井武雄童画展覧会」を開催し、一般の人々に向けて「童画」というジャンルを発信している。「武井武雄童画展覧会」では、タブローとして一点ずつ制作された絵画作品が展示されたが、現実には制作された童画作品のうち、その使用目的の大半を占めたのは出版物の挿絵である。本稿は「童画」の始まりの時期に、武井が挿絵をどのような絵画であると考え、挿絵の制作にどのような意義を見出していたかを「挿絵・カット雑感」から読み解いていく。そして、先行する美術家の実践例と比較し、その上で実際に制作された挿絵の例を見ていく。その目的は、挿絵に武井がどのように向き合ったか、その制作態度や方法意識がどのように作品に表れていたのかを当時の状況と照らし合わせながら明らかにすることである。

2 武井の「童画」における挿絵とタブローの位置づけ

武井は子どものための絵である「童画」を、「童話」や「童謡」などの子どものための文学・文芸と対等な絵画のジャンルとして確立しようとした。武井が「童画」の確立について語るとき、それは、言葉による表現から切り離しても絵画として自立しうる、子どものための絵をジャンルとして確立することを意味している。

とはいえ、ジャンルとしての「童画」の確立は、童画作品の主な用途である挿絵を、絵それ自体を楽しむために制作されたタブローより低いものとするような一般的な発想からは距離を置いて企図されていた。「童画」という概念は、武井によって「挿絵」や「タブロー」の上位概念として構想されている。「童画」という上位概念のもとで「挿絵」や「タブロー」、あるいは「絵本原画」といったように、様々な用途に用いられた子どものための作品はいずれも対等に扱われる。「童画」の提唱者であ

る武井はむしろ、印刷物によって広範囲に享受される挿絵の社会的意義を積極的に認め、言葉による表現と一体となる挿絵の在り方を模索していた。

このことを踏まえ、「武井にとって挿絵とは何か」を問う本稿では、武井の挿絵論が持つ歴史性と挿絵制作の実際における方法意識とがどの点において交差するかを考察する。

3 武井武雄の挿絵論

ここではまず、武井の主張を詳細に辿り直すことで、武井にとっての挿絵の問題がどこにあったのかを検討したい。そして武井に挿絵論を執筆する機会を与えた媒体が『商業美術月報』だったことをもとに、図案（デザイン）をめぐる同時代の状況を検討する。さらに、ここから導き出される「解釈」というキーワードをもとに、同時代の異なる領域で活躍する芸術家によって共有されていた、日常生活における美への気づきと探求という課題との結びつきを考察する。

武井が記した挿絵論には、「挿絵・カット雑感」の他に、『少国民文化』創刊号（1942年6月）掲載の「挿画とは何か」がある。「挿画とは何か」は戦時中、武井が日本少国民文化協会の絵画部会幹事という役職に就いていた時期に執筆した記事であり、「挿絵・カット雑感」とは異なる背景に置かれたテキストである。例えば、「挿絵・カット雑感」が明治以降に議論の範囲を限定しているのに対し、「挿画とは何か」では江戸時代の出版文化を考慮に入れるようになっており、国家を挙げたナショナリズムの影響が窺われる。従って、戦時期の武井を扱った研究の中で、稿を改めて論じるのが適切と思われる。とはいえ、「挿画とは何か」における武井の主張の骨子に大きな変化があるわけではない。挿絵とは何かという問題に、武井は1929（昭和4）年の時点である程度までは自分なりの思索をめぐらせていたことが窺える。

武井の「挿絵・カット雑感」は『商業美術月報』第11号（1929年6月）に収録された、1ページの記事である^{註1}。この短い記事の中に、1冊の本の中に文章とともに収録される挿絵と、余白部分を飾る小さな挿絵であるカットについて、武井の論考が展開される。

その書き出しは、「挿絵は音楽に於ける伴奏の立場に当らねばならぬ、と称せられる。」と同時代の一般的な挿絵への認識を述べるものである。これに続く一文が「この解釈はそれ以前の挿絵即ち事件の説明図を以てこれ事としてゐたものに比べては確かに一段の見解としなくてはならない。」と受ける^{註1}。

ここに述べられているのは、挿絵の現在である。つまり、武井によれば、挿絵に対

する一般的な認識はかつて「事件の説明図」という旧態依然とした考え方に囚われていた。だが、現在はそこから一歩踏み出し、音楽の旋律に伴って鳴らされる「伴奏」のように、文章に絵が従うことで全体の調和が得られるよう工夫されたイメージを添え、文章と一体化した効果を上げると考えられつつある。しかし、武井には「伴奏」はまだ不足である。武井は「どうせ同じ音楽上の形式を比喻とするならばドツベル・コンチエルトの方がまだしも近いといへるだろう。」^{註1}と、今後の挿絵を展望する。

大まかに言って、「挿絵・カット雑感」において、武井は挿絵の過去を「説明図」、現在を「伴奏」、そして未来を「ドツベル・コンチエルト」(Doppelkonzert、二重協奏曲)と喩え、次のように整理している。

これは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。^{註1}

武井は独立した二つの旋律が互いに調和しながら別々の旋律を奏でる、対位法的な音楽の形式を、文芸と挿絵の理想的な関係として提示している。この理想像を念頭に置いた上で、武井の考える挿絵の過去・現在・未来について検討したい。

まず、武井が述べる「説明図」とは次のように批判されるべきものである。

絵で文学的形式を追はふといふ根本的な錯誤を持つて居り、小説や詩と同一の心境をねらはふとした無駄骨の結果、遠く内容に追ひ付いてゆけぬ破綻を出して主従の関係にさへも到達出来なかつたのは不思議でも何でもない。^{註1}

説明図として描かれる旧来の挿絵は、文章によって述べられている事柄に描き手の解釈を加えることなく、文章の形式と内容(「心境」)をそのまま絵に再現しようとする。

武井はこの文学作品の再現という挿絵の描き方を、方法論としては「絵で文学的形式を追はふといふ根本的な錯誤」と批判し、さらに、「小説や詩と同一の心境」、すなわち文学作品を通じた文章作者の自己表現を目指し、文章と全く同じ内容を絵によって描こうとすることを「無駄骨」と評し、やはり批判する。武井の語気の強さの背景には、言葉による芸術である文学と形や色によって表現する絵とでは表現の在り方が根本的に異なっており、目指すべき到達点が異なっているという考え方がある。

引用文中の「根本的な錯誤」「無駄骨」といった批判の後に続く、文と絵の「主従の関係」とは、新しく起こってきた「伴奏」としての挿絵を説明する言葉である。

伴奏には伴奏の境地があつて文芸とは別の韻律を以て渾然内容を豊富にするところにその使命がある。^{註1}

「伴奏」として文学に従う挿絵には、独立性はない。だが、「文芸とは別の韻律」を持つことを心得て描かれた挿絵には、「伴奏の境地」がある。つまり、文と絵とが融合し、一体となり、作品全体がより豊かになること（「渾然内容を豊富にするところ」）に、挿絵の役割があるというのである。

挿絵を文学作品に対する「伴奏」の機能を持つ絵だとする考え方には、絵は言葉とは根本的に異なる表現であるという認識がある。その点が「説明図」として描かれる従来の挿絵との決定的な差となる。武井は「伴奏」としての挿絵について、文章と挿絵の「両作者の風格の一致」があるということに「根本的の適否がかかつてゐる」とする^{註1}。すなわち、味わいや趣、作品から感じられる作者の品位が、文と絵とで食い違っていないということ、を、「伴奏」たりうる必要条件にしている。武井が「伴奏」としての挿絵について述べる時、挿絵作品の背後には挿絵作者があるということが明確に意識されており、文と絵との、異なる「両作者」が調和することに、作品の成否が左右される。

このように、文章の執筆者と並び立つことのできる技量を持った挿絵の描き手があり、しかもこの二人には「風格の一致」が見られる場合、その時点で両者の中で「一脈の気が通じてゐる」^{註1}とすることができる。すると武井は、「画家は文芸を作画上の一つのモチーフと見て可なり」として、絵画の主題となる文芸に対し、「それにどう解釈を与へようとそれがその画家の天分に当り力量に当る」と、絵の描き手の「解釈」の存在に言及する。主題となった文芸作品をいかに「解釈」し、その「解釈」を絵に表現するかは「画家の天分」と「力量」の問題であり、挿絵における表現自体は文章表現そのものとは別個の問題として取り扱うべきである、ということになる^{註1}。そうして武井は「挿絵は文芸の附属物として一種別個の存在かの如く見做されたものから、完全に解放されて挿絵と銘打たざる一般絵画の製作態度と全然同一に帰すこととなつてくる。」^{註1}と、結論する。

武井が「挿絵・カット雑感」を書いた1929（昭和4）年当時、挿絵は「文芸の附属物」だからという理由で「一般絵画」よりも程度の低い、「一種別個の存在かの如」き絵とされている。だが武井によれば、挿絵もまた画家が主題を独自に解釈し、画家としての天分と力量によって描くという「製作態度」の点で、「一般絵画」すなわち一点ずつ制作されるタブローと何も異なるところがない。

ここまでの文章から読み取れる、武井にとっての挿絵の独立とは、まず、一個人としての画家と、もう一人の個人である作家とが、人格的に相通じる対等な立場にある

ということ、そして、文と絵とはそれぞれの人格に基づいた作品としてつかず離れずの関係を保ちながら、通じ合うことができるということにかかっている。また、画家が主体的に文芸作品を読み込み、自分自身で考えた主題の解釈を表現してみせるという挿絵の描き方が、一般的な絵画の描き方と制作態度の上で全く同じだということに挿絵が絵画として独立性を持ちうることの根拠があった。

武井は文と絵の関係を音楽の喩えを再び用いて説明し、さらに、理想的な挿絵が生まれるためには、読者も挿絵についての認識を改める必要があることを示唆する。

サラサーテの作曲をクベリッ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。そして読者が挿絵から文芸の匂ひを感じようとするのをやめて始めて挿絵の何であるかが解り存在の意義が成立してくるだらう。^{註1}

先ほどまでの武井の論法を活かして引用文を読みほぐすと、こうなるだろう。つまり、ある楽曲を音楽家が演奏するとき、聴衆は単に曲の実演を聴いているのではなく、音楽家の作品理解に基づいて組み立てられた実演を楽しむ。聴衆は既存の曲の中で繰り広げられる名人芸に感嘆しつつその音楽家らしさを感じ取ることで、演奏の根底にある、演奏者の人格に触れている。クーベリック（「クベリック」）が演奏するサラサーテの曲は、“大バイオリニスト、ヤン・クーベリックによるサラサーテ”と受け取られるのである。

そんな音楽の実演と同じように、挿絵もまた一個の人格によって作られた作品である。だから武井は、読者にも、挿絵は描き手の「その人それ自身の解釈」に触れつつ楽しむことのできるものだという意識を持ち、挿絵とは何かを理解することを求める。挿絵を文芸の添え物ではなく絵そのものとして楽しみ、理解することによってはじめて、挿絵の存在意義が「成立してくる」のである。

「成立してくる」という言葉から明らかなように、「挿絵・カッツ雑感」において武井は、挿絵の存在意義の何たるかを訴えているわけではない。1929（昭和4）年の時点で、武井は挿絵の「存在の意義」はまだ成立していないという認識を持っている。挿絵は何のために存在しているのか、それを明らかにすることは、挿絵の制作者である画家の課題であるのみならず、読者の挿絵に対する理解の問題でもある。文章をモチーフとして独自に「解釈」することは挿絵の描き手の課題だが、そうして描かれた挿絵を文章からいったん離れて絵そのものとして理解し楽しむことは読者の側の問題なのである。

このように武井は挿絵をタブローと全く同じ意味での絵画作品と考え、挿絵の本来あるべき姿とその価値は何であるのかという問題は、挿絵の描き手と読者の双方が共有すべき問題であると位置づけている。

武井の挿絵観の双方向性は、ここまで見てきた論考に続く、「然し、挿絵は大衆を対象としてゐる事を忘れる事はできない。」^{註1}という、一般大衆への配慮とつながっている。

象牙の塔に安置する類の個人に専有されやすいブル芸術でなく、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言つてよからう。^{註1}

武井の言う「ブル芸術」の「ブルジョア」は、資本家のような具体的な階層の人々というより、おそらく、絵画や彫刻などのオリジナルを購入できるくらいに富裕な人々、というほどの意味と考えられる。挿絵は、そうした一部の富裕な人々が自身のプライベートな領域に秘蔵する作品ではない。挿絵の描き手がどのような考え方の持ち主でも構わないが、ただ、社会に向けて開かれた意識を持ち、オリジナルを購入することのない市井の人々に複製による作品を提供し、作品が彼らの共有財産になるという使命を持たされていることに挿絵にしかない特色がある。挿絵を手掛ける人ならではのやりがいもまた、大衆の共有財産になるということにあるのである。

先ほども見たように、武井にとっての挿絵の「存在の意義」はまだ模索中である。だが、挿絵の「大衆に呼びかけその共産となる」という役割は挿絵であればこそその特色であり、挿絵の描き手はこの役割を担うところに特別なやりがいを感じるができる。こうした挿絵の「強み」や挿絵の描き手の「特権」は、「社会意識」に根差している。この「社会意識」は、「大衆芸術はあまり高級であつてはならぬという困つた原則」^{註1}につながるが、武井はこれを「だからといって大衆芸術は低級でなくてはならぬ、といふ論法は有り得ない」と受け、商業的な成功を求めるあまり「民衆の嗜好に媚び、これに追従しようとするのは挿絵の地位を甚しく低下せしむるもの」と批判する^{註1}。「大衆芸術」における「高級」と「低級」とはそれぞれどのようなことであるのかについては、武井は述べていないが、描き手が自身の求めるところを描くのではなく「民衆の嗜好」に迎合して描くことを戒めている。

「民衆の嗜好」と合致する絵を描くか否かは、言い換えればその挿絵が入った本が売れるか売れないかという、描き手の経済状況に直結する問題である。武井は、作品の売れ行きが大衆の好みに直接左右されることから、挿絵を描くことを「賤業にでも

従事する様」に思い、匿名で描く画家たちの存在を認め、「あながち無理のない事」と受け入れている^{註1}。

とはいえ、武井は挿絵を「食ふ道具」とのみ考えるのではなく、挿絵を「一義的の芸術」と考え、取り組む道を模索している^{註1}。冒頭の「伴奏」と「ドツベル・コンチエルト」という喩えによって挿絵の現在と未来とを対比しようとする表現は、次の引用文にある「一義的」な態度を、挿絵の描き手に求めるためである。

伴奏風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から私は識者の意見を聞き度いと思つてゐる。遺憾ながらまだ一義的な方の解釈を下した人を聞かないからである。^{註1}

文章に絵が従う「二義的の仕事」ではなく、文章を絵のモチーフとして扱い、絵それ自体は「一義的の芸術」の作品であると考え人は、武井が知る限りいない。だからこそ、武井は「挿絵・カット雑感」を通じて、「識者」に呼びかけようとしている。

ここまで見てきたように、武井は挿絵の位置づけの変化を過去・現在で区分し、未来のあるべき挿絵観を述べている。ただ、武井のこの区分は、武井から見た「現在」を中心として、比較的近い過去と未来であるし、現実の推移は、必ずしも武井が整理しているように整然と説明することができるとは限らない。とはいえ、武井は最初の段階を「説明図時代」と呼ぶなど、挿絵が進むべきと武井が考える段階を時代区分になぞらえ、過去から現在に至るまでの流れを抑えた上で、今後の挿絵のあるべき姿を提示しようと試みている。

その、挿絵のあるべき姿を実現する要因とは、挿絵を描く画家独自の物語の解釈である。この解釈の中に、画家の個性が出てくるのである。「挿絵・カット雑感」が掲載された『商業美術月報』の同じ号には、恩地孝四郎（1891-1955）の「カットの趣味」と山名文夫（1897-1980）の「カットとさしゑ」も掲載されている。この二人との違いも、「解釈」というキーワードにより、明確になる。

例えば版画家で数多くの装幀を手掛けている恩地の場合、「カットの醍醐味は文字との美しい階和にのみ期待すべき」と述べ、本のページを開いたときの全体的な印象を基準に、全体の調子が整い調和しているかどうかを問題とする。そうして、カットそれ自体に美しさを求め、本に印刷された活字との調和を配慮しない「カットの趣味」を批判するのである^{註2}。

「階和」に重点を置き、書物におけるカットの機能を実践的に考える恩地に比べ、

武井は、「 ज्याアナリスチックに挿絵程重要視されない謂はば小馬鹿にされてゐるところに不思議にもいい通路があつた」とし、「カットのもつ比較的な自由さ」にその特殊性を見出している^{註1}。

頭があり胴があり手足があり欠伸をして怒鳴つて、これは生きてるといふのでなく、脈を持つただけで生きてるぞ、といふ意気でゆき度いのがカットである。^{註1}

文章との調和を厳しく追及し、かつ描き手独自の「解釈」のある挿絵の必要性を強く訴えたそれまでの論調の強さに比較して、カットについて述べた引用文中にあるのは遊びのある比喩である。ここで武井は絵の性格を人体に喩えており、人体を全て描き切るのではなく、部分を描くことによって人体を暗示し、そこに作品として訴えかけてくる力（「生きてるぞ、といふ意気」）を表現するのが良いとする。引用文から分かる通り、文芸をモチーフとして解釈することを重要視した挿絵と比べ、カットは文の内容との結びつきはさほど重要視されず、断片的で構わない。だが、その断片には「脈」がある。つまり、文章を含めたページ全体と、部分としてのカットの間にある関連性の中で、カットはその自在さを活かし、独自性を発揮するのである。

武井におけるカットの捉え方は、基本的には「階和」を強調した恩地のそれと、さほど変わらない。ただ、武井の場合は、全体との調和の中でも保ちうる自由を強調しているのである。恩地との違いを踏まえ、武井の描くカット〔図版1〕を見たとき、挿絵について真摯な主張を展開しつつも、ユーモアを持って問題に取り組もうとする武井の姿勢を読み取ることができる。〔図版1〕の人物には頭・胴・手足があり、武井のサイン RRR を帽子に描き込まれ、執筆者である武井の主張を代弁すべくページ上から読者に眼差しを投げている。つまり武井自身の言葉とは全く反対のカットなのである。とはいえ、体を8つの部分に白と黒で塗り分けられた姿はあくまで装飾的であり、左右で違う形の目から投げかける眼差しは、正面を見据えるのではなく、斜めから見ている。絵のサイズの小ささも手伝って、軽妙に、武井の論考と、〔図版1〕のカットとは対応している。書籍の装幀を手掛け、木版画家の立場からカットと活字の調和を重視する恩地の〔図版2〕の小口木版のカットと対照的である。恩地は具象的な表現による具体的なメッセージを、このカットでは表現しようとしていない。1ページ内での「階和」の例として提示しているのである。

武井のカットを通じた主張は、曲線と直線、それにハートや円などの単純な図形を組み合わせた山名の植物紋様〔図版3〕とも異なる。資生堂意匠部のデザイナーである山名は「カットとさしゑ」で、「挿画は読物によつて生れ、読物をはなれて生きられない」とし、「挿画は実にその立場を、頁の、本の、そして読物の装飾的効果の上

に置かれるべき」と述べ、「彼女はそこに立つて、部屋に美の雰囲気を罩らせる可憐な、読物の花嫁」と挿絵を花嫁に喩える。「装飾的効果」以外のどんなことも挿絵に求めるべきではないとする^{註3}。武井のように挿絵の中に描き手独自の「解釈」を表現するのではなく、文章から画因を取りつつも、装飾という機能のみに特化することで、「読物に対して、特殊な独立性を持ってくる」^{註4}と述べる。山名は、挿絵は「画的説明の巧みさ」や「その的確さ」によってその魅力を発揮するのではなく、装飾としての美しさによって、「それ自らの光芒」を生み出すとする。

「童画」という新しいジャンルの絵を打ち立てようとする画家の武井と、書物の装幀を木版画家の立場から追及していた恩地との間には、文章と挿絵との関係性から挿絵やカットを考察し、全体と部分との調和を重要視するという共通点が見出される。一方、山名は文章と絵との関係性から挿絵やカットの独自性を評価するのではなく、絵が装飾的に美しいかどうかを強調することによって評価しようとしている。

こうした違いは、武井・恩地は作品である挿絵やカットの受け取り手に大衆や愛書家を想定し、資生堂のデザイナーである山名の場合は消費者を想定するという、受け取り手の属性の違いに起因するのではないかと推測できる。従って、同じ冊子に収められているからと言って、この3人を単純に比較することはできない。

とはいえ、描き手の置かれた立場によって挿絵の在り方が大きく異なるという点は明確になった。武井が挿絵を「一義的の芸術」と捉えるかどうかを重要視したのは精神論などではもちろんなく、己の立脚する地点を理解した上で、どのように挿絵に取り組みかかを考えるという、社会対自己の姿勢を持ちながら挿絵に取り組むこと、そしてその際、文章の解釈を通じていかに自己を表現するかということが表現上の課題となってくるのである。

このように、異なる立場にある人々が同じ図案の領域でそれぞれの意見を発信していたのだ。では、この図案とは、創作者たちにとってどのような環境だったのだろうか。武井に先行する美術家の実践例を踏まえ、次に見ていきたい。

4 図案という環境

ここでは、武井の「挿絵・カット雑感」が発表された媒体が『商業美術月報』だったことに着目し、武井の意見表明の舞台となった「図案」とはどのような領域か検討する。

ところで、媒体の名称が『商業美術月報』であるにも拘らず、私は本稿で「商業美術」ではなく「図案」という用語を使用している。これは「挿絵・カット雑感」を通

じて武井が提示しているものが、広告に役立てるための美術ではなく、生活空間に美的なものを取り入れる、文字通りの「案」であるからだ。大衆の嗜好に左右されやすいという、挿絵の商品としての側面を考慮に入れているものの、挿絵を自己表現とする表現者の立場を取っている。従って本稿で参照する武井の先行例も、商業と親和性の高い美術である図案に自己表現として取り組んだ、富本憲吉（1886-1963）の初期の実践や、藤井達吉（1881-1964）の図案集を例に見ていきたい。武井がこの二人の実践例を参照したかどうかは不明であるが、それぞれが置かれた状況や作品の属性を検討することで、図案という領域を考察するのが狙いである。

「挿絵・カット雑感」を発表する前、武井は『新しい刺繍図案』（アルス、1925年）と『武井武雄手芸図案集』（萬里閣書房、1928年）の2冊の図案集を出版している。「武井武雄童画展覧会」の同年に1冊目の図案集を出したことになる。この時期は関東大震災からの復興期にあたり、図案は首都東京の復興に向けたアイデアを表明することのできる表現形式として、その重要性を増しつつあった。そうした図案に見られる社会的な役割意識は、武井の「童画」構想における社会意識にも見られる。この点については、学位請求論文「武井武雄の創作活動と『童画』の成立」（2015年）で既に論じているので、本稿では、描き手の主義主張が先鋭化しやすいという図案の性質を活かし、その表現の在り方に注目して論じたい。

前述の『武井武雄手芸図案集』序文で武井は次のように述べている。

図案は理解すべきものではありません。感覚に訴へてしみじみと味ふべきものです。それだけに（1+1=2）の早解り法は望むべくもありません。^{ただ}只その多くを見て肉眼を肥やし、進んでは自然の一木一草をとつて自ら新しい表現を創案されるに至ることにその捷徑しょうけいがあります。心ある人は厨邊くりやべに立ちのぼる炊煙の綾なす線にも、不断に鋭い感覚の眼を向けることを恐らくは忘れないことでせう。^{註5}

武井はこの図案集の読者に、「感覚」を鋭くして「自然」から直接自分自身の表現を考え、作り出すことを訴えている。ここでは身の回りの植物や台所が例示されているが、そうした生活の場から手芸作品のための紋様を自分の手で作り出すことが、本書の最終目標となっている。

自然から図案を見つけ出すという考え方は『新しい刺繍図案』（1925年）の河井醉茗（1874-1965）による序文にも見られるが、さらに10年遡り、『美術新報』第13巻第12号掲載の富本憲吉「模様雑感」（1914年）に、その先行例を見ることができる。当時、陶芸の分野で活躍を始めていた富本は、伝統的な模様をアレンジするのではなく、野草から直接取材して模様を作り出すために苦心したことを述べている。画室で

模様を考えることを止め、スケッチブックを持って野外で描くようになったときの心情を、「私は自然に対して模様を描いて居るといふ、その心持に安んじて居ります」^{註6}と述べ、[図版4]のような、巧まない代わりに勢いのある筆勢で植物の模様を描いている。「安んじて居ります」という言葉は、当時の富本にとって新しい取り組みだった自然の野草から模様を作ることの難しさを踏まえての言葉であると同時に、作品を売るためには古い意匠を繰り返し使わざるを得ない、商業用の図案の息苦しさの表れでもある。

富本の友人の洋画家、南薫造（1883-1950）の「富本憲吉君試作品展覧会の陶器を見て」（1913年）から、陶芸の問題の中に、挿絵との親近性を見ることができる。南は富本の陶芸作品の批評をするにあたり、「製作品は無論其れ自身唯だ一個で充分面白いもので、又た其の筈であるが、此の製作品が或る特殊の場所へ置かれた以上は、単に其物一個だけ考へて居られない場合が多い」^{註7}と、陶芸作品の受容の在り方に言及する。陶芸作品は、床の間のような特定の展示空間との相性によって、購入するかどうかが決められる。美的価値だけで、その値打ちが判断されるわけではない。陶芸作家としては、周囲の環境との調和に配慮しながら作品制作にあたることになる。だが、それが行き過ぎになると、「四囲のものに調和を計つて製作したのでは無く、周囲のものに諂ひ乃至は威嚇されて作り上げた気味の悪るいもの」^{註8}になってしまう。挿絵が文章の解釈やページ上の調和、また、本や雑誌全体との関係性の中で制作されるのと同じように、陶芸作品もまた、それが置かれる室内や建築物全体との調和に配慮しながら制作される。だが、南によれば富本は「同時に建築家となつて家室を作りつつ、陶器を置く可き台と場所を考えつつ、壁の色を塗りつつ、また風呂の前にチンと澄まして釜の音に耳を傾むけつつ、あたりのものを味わふ茶人である」^{註9}。富本は東京美術学校の建築科で図案と建築を学び、留学中はウィリアム・モリス（1834-1896）に感化され、帰国後はバーナード・リーチ（1887-1979）と親交を結ぶ。また、富本・南ともにマンドリンを愛好していた。ちなみに二人から見て東京美術学校の後輩にあたる武井も、学生時代はマンドリン部に在籍している。ともあれ、専門的な教育と私的な学びの両方を合わせると、富本が図案・建築・染色・陶芸・西洋音楽と幅広い守備範囲を持っていたことが分かる。そうした知識と教養を活かして周囲の環境との調和を図りつつ、「其れ自身唯だ一個で充分面白い」作品を制作するのである。ここにも、先ほどの武井の挿絵観との共通点を見出すことができる。つまり、全体と調和しつつそれ自体としての独自性を保つという、挿絵の在り方である。

富本はまた、「半農藝術家より（手紙）」（1913年）で、「出来れば模様を絵や彫刻と同じ様に自分のライフと結び付けて書いて見たい」^{註10}と述べ、生活と密接に結びつき、人生を賭けることのできる創作活動として「模様」を描くことに取り組みたいと

述べている。やはりここにも、挿絵に「一義的」な制作態度で臨むべしとする武井との共通性を見つけ出すことができる。武井が富本や南の記事を参照した証拠となる資料は見つからないが、挿絵も陶芸も、日常生活と密接に結びついたものである。富本も武井も、純粋な芸術とは異なる作品を制作することに、その独自の意味を見つけ出そうとしていたことに変わりはない。

商業美術と密接に結びついた領域である図案においては、自己表現よりも図案を利用して制作した商品の売れ行きが重要であり、広告主の利益が優先されるのが普通である。そうした中で芸術家としての「一義的」な制作態度を保とうとした富本や武井は特異な存在であるのかもしれない。だが、そうした突出した考えを持つことにより、陶芸や挿絵といった工芸や応用美術の領域を活性化しようとしていたことは見逃せない。

武井の手芸に関する美の在り方について、もう一つ、先行例として指摘しなければならぬのが、藤井達吉である。藤井はアカデミックな美術教育は受けていないが、吾楽会、フェウザン会、装飾美術家協会、日本美術家協会、无型などのグループに加わり、型にはまらない作品制作を行った。藤井の著書には、主婦を主な対象とした『家庭手芸品の製作法』（婦人之友社、1923年）がある。同書は、専門的な美術教育を受けていない藤井が素人としての自在さを活かしつつ、家庭内の工芸である手芸作品の作り方について説明している。この本の冒頭で、藤井は「素人としての私の道程は、ただ自然と各国の新古の作品とに依て教へられてきたといふに過ぎません」^{註11}と述べている。アマチュアとして手芸作品の制作を行った経験則と、日常生活で目にする自然の草花や各国の伝統的な手工芸品をもとに書かれた本書は、著者が素人であることをむしろ強みとしている。例えば、本書の口絵写真で示されている作品の一つである「芸術化された高尚なショール」[図版5]は、決して巧みではないが、太く柔らかな曲線で象られた植物が、のびやかに描かれている。

こうした素朴さを活かした描き方は、『家庭手芸品の製作法』の2年後に刊行された武井の『新しい刺繍図案』にも見られる。[図版6]の植物を象った図案では、「あまり端正に縫ふと面白味がなくなります」^{註12}と述べ、不器用な縫い方であることの「面白味」に価値を見出している。

藤井の考える手芸、すなわち家庭工芸は「自分の趣味、自分の満足といふものを土台として、どんなにも思ふままに作り、かつそれを楽しむこと」^{註13}という自由さに主眼を置いている。その上で、藤井は制作者が自分の気持ちに合った造形活動ができるよう、「毛糸は毛糸の気持、絹は絹、木綿は木綿とそれぞれの特質がありますから」^{註14}と述べ、素材の特質を理解して、最大限に活用することを呼びかけている。ここで述べられている、自然に取材した模様も、素材の理解も、どちらも素人である手芸作品

の作り手が自分自身で考え、作品制作にあたるべきであるという考えがその根底にある。武井が手芸図案集の読者に「進んでは自然の一木一草をとつて自ら新しい表現を創案されるに至ること」を求めたのと同じように、生活の中で美的感覚を研ぎ澄まし、主体的に美を取り入れる読者像が、藤井の著作に見られるのである。

繰り返しになるが、武井が富本や藤井の著作や実践を参考にしたという確固たる証拠はない。富本や南の文章が掲載された『美術新報』は武井が中学校在学中に結成した椰子の実会（1909-1913年頃）で購読していたとみられる雑誌だが、本稿で引用した巻号が出版された時期に武井がこの雑誌を読んでいたという保証はない。

とはいえ、図案をめぐり、富本・藤井・武井には日常生活の中で触れる様々なもの、特に自然の草木から美的なものを見つけ、自分自身の表現に活かすことを原則としている点は共通しており、武井が「童画」の在り方を模索する中で、富本や藤井のような先行する芸術家から間接的に学んだものがあつた可能性はある。そしてこれまで見てきたように、富本と武井の間には、自身の作品制作を部分と全体との関係性の中で捉えるという共通点が見えた。富本は陶芸作品を、武井は挿絵を、それぞれ、室内や建物全体、もしくはページ上や書物全体との関係性の中で、独立しつつ調和する、自律的な作品作りを目指していた。また、藤井・武井は、素人ならではの不器用さも活かしつつ手芸作品を制作することに、市井の人々が生活の中に美を生み出していくことの可能性を見ていた。武井の「挿絵・カット雑感」には、読者が挿絵の認識を新たにすることを意図していた節が見受けられたが、そうした描き手と読者との双方向的な作品制作の在り方も、生活の中の美を手芸によって市井の人々が自ら作り出していくという、図案集に込められた意図と同じ根を持っていることが考えられる。

武井武雄の「挿絵・カット雑感」を考察対象とする本稿だが、この挿絵論が発表された媒体が『商業美術月報』だったことに着目し、環境としての図案という視点から、図案と関わりの深い富本憲吉・藤井達吉を武井に先行する例として検討した。富本・藤井からの直接的な影響関係を指摘することはできないものの、これらの先達が提示した問題系を、武井もまた自身の課題としていたことが窺える。

ここまで「図案」を軸に、武井の挿絵論を検討した。では、多くの挿絵が描かれた現場としての「童画」から見たとき、武井の挿絵論はどのようなものなのだろうか。武井の挿絵における「感覚」を検討したい。

5 生活と感覚をめぐって

先ほど引用した『武井武雄手芸図案集』には「感覚」を鋭く保ち、自然から新しい

独自の図案を作り出すことの重要性が説かれていた。武井は「挿絵・カット雑感」では、自然からモチーフを取り出すことと、文章からモチーフを取り出すこととは、「一義的」な制作態度がある限り同等であるとし、挿絵の芸術性を、描き手のモチーフの解釈に基づく自己表現であるということを根拠に主張している。

挿絵の描き手である武井はモチーフを解釈する上で、「感覚」をどのように働かせ、描いているのだろうか。本稿の最後に、その実践例として、『赤い鳥』第21巻第1号（1928年7月）に掲載された児童自由詩「ぬくい日」（高等小学校二年生、音羽えつ子）への挿絵〔図版7〕を選者の北原白秋（1885-1942）の評と併せて検討したい。

「ぬくい日」は、「ぞはぞは／葉桜がゆるるよ」^{註15}と、目に映る景物を描写する詩である——道を歩いていたら、犬に追い越された。そんな何でもない出来事から、田舎のことが思い出される。そしていま、私の目の前で菜の花に日が光り、まぶしい。そんな内容の詩だ。

この詩の情景の中から、武井は、葉桜が揺れる中で道を歩く少女の様子を中心主題に選び、挿絵に描き込む。画面中央よりやや右側に描かれた少女はワンピースを着て、帽子をかぶって歩いている。少女を挟むように左右の樹木が近景・遠景として描かれ、足元の叢と余白で道を暗示する。歩む少女の進行方向、左側の道の向こうには、少女を追い越した犬が描き込まれている。風の中で帽子を押さえて振り返る少女の仕草は、頭に手をやって何かを思い出しているようにも見える。画面中を吹く風も左から右へ、少女が視線を投げかけているのと同じ右側に向かい、画面全体の流れを作っている。この流れに沿って見ていくと、左側に描かれた樹木の葉を起点に、左上から右下へ、少女の右ひじからワンピースの風になびく側の線へとつながる。描き込まれる具象物と余白とを用いて全体的な構図を作り出しているわけだが、この左上から右下へという流れは、少女の右から左へと進む歩みが暗示する時間の流れとは逆に向かう、少女の内面の働き、すなわち、田舎のことを思い出して遡行する記憶の働きと重なる。少女の振り返るポーズは、ふとした瞬間に田舎のことを思い出すという、詩の内容に対応するように考えられたポーズであると思われるが、言葉に言い表されたことを絵に変換していくとともに、画面全体の構図にも反映させている。

挿絵中の人物の描き方や構図の、一つ一つのこうした選択に、武井の詩に対する「解釈」が介在している。武井が挿絵を文章から独立しても成立しうる芸術と主張することが可能なのは、こうした挿絵の中の一つ一つの選択が、挿絵をどのような作品にするかを左右し、描き手の意志が反映される余地が充分にあるからだったのではないだろうか。

そして、この挿絵には、もう一つの武井らしさ、「感覚」を暗示する図案が描き込まれている。少女のワンピースの模様がそれである。武井は『新しい刺繍図案』で子

ども服のための図案を描き [図版8]、「これは優しい顔の子供、弱々しい子供、などに向く図案」^{註16}といったように、子どもの容貌に合わせた洋服の模様を提案している。[図版8]は、[図版7]の少女のワンピースに見られる幾何学的で抽象的な紋様とは異なり、ハートをアクセントにした植物的な柄だが、洋服全体とのバランスやそれを着る子どもの顔つきや肌の色に合わせるようにという指示とともに、図案集に収録されている。

[図版7]の少女のワンピースを、[図版8]で配慮されていた全体と部分、という視点でもう一度、この幾何学模様を持つ効果を見直してみると、どんなことが言えるだろうか。ワンピースの幾何学模様は、少女の肩のところから裾にかけて、真直ぐに降りるよう、フリーハンドで描かれた四角形が配置されている。敢えていびつに、周囲に描かれた樹木や犬や草木といった具象物に溶け込むように描かれている。全体的な左上から右下に流れる線の中で、この幾何学模様は画面中を歩く少女の右半身の縦の線に沿って並んでいるのだが、少女の右ひじから降りているこの右半身の縦の線はまた、黒々と太い線で描かれた、影の表現でもある。少女の体の右側に黒い色や幾何学模様を集めることで、見た目の上での重心を定め、少女の立ち姿を安定させている。そしてこの重心は、左上から右下へ流れていく動きとの対比を生じさせる。

安定した重心は、葉の花に日が光ることにまぶしさを感じる、詩の作中主体の存在感とも関わってくる。つまり、身体の重さを感じさせる描き方をすることにより、感覚を持ち、日常生活で見聞きするものの中から詩の素材を取り出してくる、表現者の身体の存在を見て取ることができる。

「ぬくい日」は、風景描写を中心とした作品であり、画面中に描き込まれる周囲の景物の割合も多い。だが、その風景描写の中で、自分自身の感覚を研ぎ澄ませている作者の姿も確かに感じさせる詩である。武井は、こうした作品の特色を捉え、挿絵を描いている。

この「ぬくい日」に対し、選者の白秋は、他の道を主題にした作品と比較し、次のように述べている。

音羽さんの「ぬくい日」には同じく道を歩いてゐても、前のはちがった動きがある。さうしてふうわりとした匂がある。思ひ出がある。その中にちかりと光る感覚がある。^{註17}

道の上に感じた風の動き、匂い、思い出といったものを日常生活から取り出し、詩の言葉へと構成していくのは、感覚の働きである。白秋はそれを「ちかりと光る感覚がある」と述べて評価している。白秋は児童の作品から、日常生活から詩的な感情を

取り出してくる、感覚の感じられる作品を取り出している。

こうした「感覚」重視の姿勢は、藤井達吉が『家庭手芸品の製作法』で想定していた、生活の中で美的感覚を研ぎ澄まし、主体的に美を取り込む読者像と重なり合う。また、『武井武雄手芸図案集』において読者に奨励された、「進んでは自然の一木一草をとつて自ら新しい表現を創案されるに至ること」も、同じように、自分自身の感覚で主体的に創作を行うことを意味している。武井の挿絵論に見られる描き手と読者の双方向性も、日常生活における感覚への自覚をその基礎に持っていると考えられる。誰もが共有することのできる美意識を日常生活の中に求め、それを表現することで、自身の社会意識に立脚した作品制作を目指したのである。

6 おわりに 武井の挿絵観が持つ歴史性と挿絵制作における方法論

ここまで、武井の「挿絵・カット雑感」を起点に、武井の挿絵論を検討してきた。童画作品の大半を占める挿絵作品の制作と、武井がどのように向き合ってきたか、その方法論をもう一度振り返っておきたい。

武井は、子ども向けの出版物の挿絵としてその大半が制作される童画作品を、文芸から離れても鑑賞に堪えうる独立した芸術作品とすることを企図していた。童画を独立したジャンルとして打ち立てることは、タブローとしての童画作品と挿絵としての童画作品とを同等に扱い、オリジナルのタブローも複製されて大量に市場に出回る挿絵も、同じように芸術作品として成立させるというものである。武井はタブローと挿絵との間に上下関係を作るのではなく、挿絵の意義を積極的に認め、一般市民に向けて発信しようとしていた。

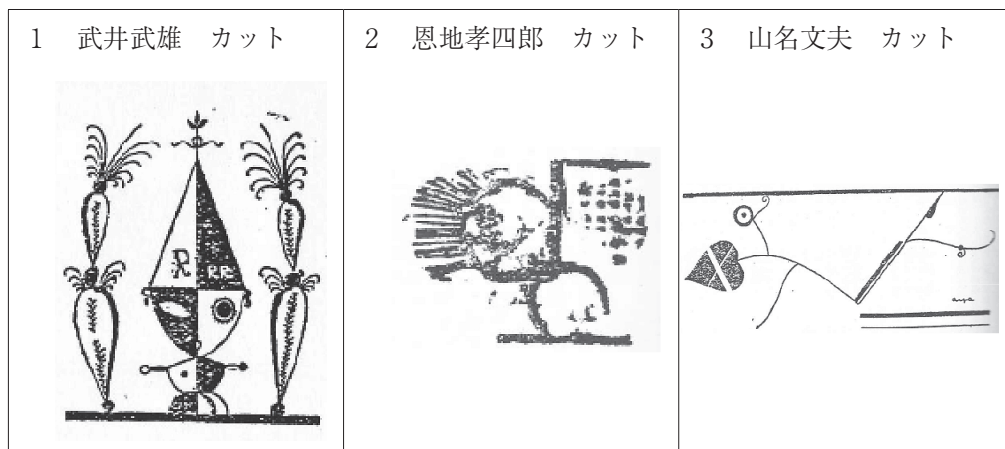
武井の「挿絵・カット雑感」はそうした意図のもと、挿絵の文芸からの独立性を主張しようとしたものである。武井は文章の書き手と挿絵の描き手との間で、「両作者の風格の一致」があることを挿絵の大前提とする。その上で、画家が文章を読み込み、得られたモチーフに独自の解釈を加えた表現をすることにより、自分自身の創作として挿絵を描く。挿絵の描き手が、個性を持った一個の創作者として文章の作者と並び立つよう、「一義的」な態度で作品制作に取り組むことを挿絵が芸術作品として成立する要件と考えたのである。

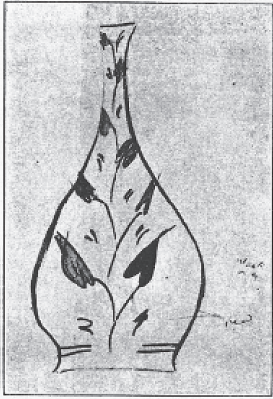

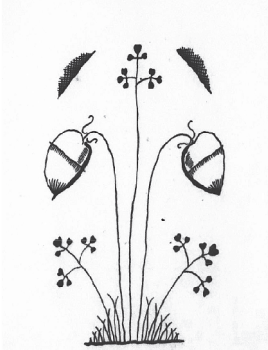

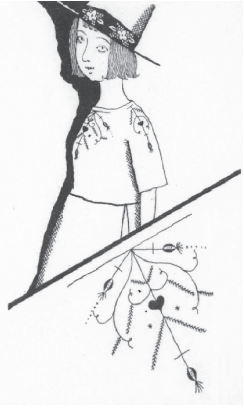
「挿絵・カット雑感」執筆時点では、武井はまだ挿絵の「存在の意義」を模索する途上にあると自覚している。この意義を明らかにするには、挿絵を受け取る読者一人一人が、挿絵を文芸の附属物ではなくそれ自体で鑑賞する態度を身につける必要があると、武井は考える。その代わりに、武井が挿絵制作に認めた意義とは「社会意識を足

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」である。ただ、こうした大衆に向けた作品制作には、商業的成功に作品の内容や質が左右されるという限界がある。武井はこの限界と闘いながら、「一義的」な態度で挿絵に取り組むことの重要性を訴えているのである。

本稿では、この武井の挿絵論を検討するにあたり、挿絵論が発表された媒体が属する「図案」の領域に着目し、富本憲吉・藤井達吉という図案と関係の深い、先行する芸術家を取り上げた。この二人は、日常生活の中で触れる様々なもの、特に自然の草木から美的なものを見つけ、自分自身の表現に活かすことを原則としている点が武井と共通する。武井の挿絵論の時代性は、こうした日常生活の中に美を見出す芸術家との共通点にあると考えられる。富本は与えられた条件のもとで、周囲の環境と調和しつつ独立性も保った、自律的な作品作りを目指していた。また、藤井は、素人ならではの不器用さも美の多様性と認め、市井の人々が生活の中に美を生み出していくことの可能性を見ていた。武井の挿絵の方法論とは、日常生活への感覚を重視した同時代の美意識との関連を保ちつつ、挿絵の描き手の主体的な表現を模索するというものであった。

図版



<p>4 富本憲吉《いたどり》</p>  <p>案上同 (上同)りぎたい</p>	<p>5 藤井達吉《芸術化された高尚なシヨール》</p> 	<p>6 武井武雄 図案</p> 
<p>7 武井武雄 挿絵</p> 	<p>8 武井武雄 図案</p> 	

図版の出典

- 1・2・3 『現代商業美術全集25 別巻 解説・月報・総目次・著者名索引』ゆまに書房、2001年
- 4 『美術新報』第13巻第12号、1914年10月
- 5 藤井達吉『家庭手芸品の製作法』婦人之友社、1923年（国立国会図書館デジタルコレクション <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/971706> 最終閲覧日2018年10月19日）
- 6・8 武井武雄『新しい刺繍図案』アルス、1925年
- 7 『赤い鳥』第21巻第1号、1928年7月（日本近代文学館、1979年）

註

- 1 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）。

- 『現代商業美術全集25 別巻 解説・月報・総目次・著者名索引』ゆまに書房、2001年) 74ページ。原文は歴史的仮名遣いと旧漢字を使用しているが、本稿では、歴史的仮名遣いは原文に従い、旧漢字は新漢字で引用する。
- 2 恩地孝四郎「カットの趣味」(『商業美術月報』第11号、1929年6月、1ページ。『現代商業美術全集25 別巻 解説・月報・総目次・著者名索引』ゆまに書房、2001年) 73ページ
 - 3 山名文夫「カットとさしゑ」(『商業美術月報』第11号、1929年6月、3ページ。『現代商業美術全集25 別巻 解説・月報・総目次・著者名索引』ゆまに書房、2001年) 75ページ。山名は「さしゑ」を「挿画」と漢字表記する。
 - 4 前掲書(山名、1929年) 3ページ
 - 5 武井武雄『武井武雄手芸図案集』萬里閣書房、1928年、28ページ(文化出版局編『武井武雄手芸図案集 刺繍で蘇る童画の世界』文化学園文化出版局、2016年)
 - 6 富本憲吉「模様雑感」(『美術新報』第13巻第12号、1914年10月、7-9ページ) 9ページ
 - 7 南薫造「富本憲吉君試作品展覧会の陶器を見て」(『美術新報』第13巻第2号、1913年12月、12-14ページ) 12ページ
 - 8 前掲書(南、1913年) 12ページ
 - 9 前掲書(南、1913年) 12ページ
 - 10 富本憲吉「半農藝術家より(手紙)」(『美術新報』第12巻第6号、1913年4月、29ページ)
 - 11 藤井達吉『家庭手芸品の製作法』婦人之友社、1923年、1ページ
 - 12 武井武雄『新しい刺繍図案』アルス、1925年、作品番号9(ページの記載なし)
 - 13 前掲書(藤井、1923年) 8ページ
 - 14 前掲書(藤井、1923年) 8ページ
 - 15 音羽えつ子「ぬくい日」(『赤い鳥』第21巻第1号、1928年7月(日本近代文学館、1979年)) 92ページ
 - 16 前掲書(武井、1925年) 作品番号58(ページの記載なし)
 - 17 北原白秋「童謡と自由詩について」(『赤い鳥』第21巻第1号、1928年7月(日本近代文学館、1979年)) 152ページ

資料・参考文献

遠藤知恵子「武井武雄の創作活動と『童画』の成立」白百合女子大学、2015年、博士

論文

武井武雄『新しい刺繍図案』アルス、1925年

藤井達吉『家庭手芸品の製作法』婦人之友社、1923年

長田謙一・樋田豊郎・森仁史編『近代日本デザイン史』美学出版、2006年

文化出版局編『武井武雄手芸図案集 刺繍で蘇る童画の世界』文化学園文化出版局、
2016年

山田俊幸監修『モダンデザインの先駆者 富本憲吉展』朝日新聞社、2000年

『赤い鳥』第21巻第1号、1928年7月（日本近代文学館、1979年）

『現代商業美術全集25 別巻 解説・月報・総目次・著者名索引』ゆまに書房、2001年

『少国民文化』創刊号、1942年6月

『日本美術全集 第17巻 明治時代後期～大正時代 前衛とモダン』小学館、2014年

『美術新報』第12巻第6号、1913年4月

『美術新報』第13巻第2号、1913年12月

『美術新報』第13巻第12号、1914年10月