

高島華宵の子ども絵についての一考

—アリスとの同質性をめぐって—

高 島 麻 子

はじめに

高島華宵（一八八八—一九六六）は大正から昭和初期にかけて新聞雑誌などのメディアを中心に活躍した画家である。華宵は大正二年から講談社の『講談倶楽部』に挿絵を描いたことをきっかけに、大正十三年まで講談社発行の雑誌を中心に執筆をしている。大正十三年の華宵事件以降は、実業之日本社など講談社以外の出版社が発行する雑誌にも舞台を広げる。大正から昭和にかけての華宵作品のジャンルは主に、一般大衆向け雑誌（『講談倶楽部』『面白倶楽部』『キング』『東京』『現代』）、婦人向け雑誌（『婦人倶楽部』『婦人世界』『婦女界』『婦人画報』『主婦之友』『婦人公論』）、少女向け雑誌（『少女倶楽部』『少女画報』『少女の友』『少女の國』）、少年向け雑誌（『少年倶楽部』『日本少年』）、児童向け雑誌（『金の船』『幼年倶楽部』）に分類できる。

本稿では、このうちの児童向け雑誌に描かれた作品を対象に、華宵の子ども絵について考察を進めたい。児童向け雑誌とは『金の船』と『幼年倶楽部』のことであるが、華宵が『幼年倶楽部』に執筆し始めるのは昭和十三

年である。この時期は華宵全盛期（大正五年頃から昭和七年頃）とは言えないため、ここでは取り上げない。また少年向け（『少年倶楽部』など）、少女向け（『少女画報』など）といった雑誌は包括的には子ども向けに含めることが出来るが、これらの多くは「少年」「少女」というジェンダーを意識して編集されている。これらを「子ども」と一括りにすると分類上の視点が混同されるので、今回は「少年」「少女」というカテゴリーに入らない雑誌をターゲットとして取り上げる。従って、本論で言及する子ども絵とは、『金の船』に掲載された作品のことである。

華宵の子ども絵については、金城美奈子の『金の船』表紙絵の「不気味さ」という論考がある。金城は同時代の『赤い鳥』などに描かれた子ども絵と華宵の子ども絵とを比較しながら、華宵の子ども絵が『赤い鳥』系の「健全な子ども」とはほど遠いものであるとし、その「子どもらしからぬ像」が「不気味」であるとしている。しかし金城の論文では、そもそも「華宵の子ども絵」＝「子どもらしからぬ像」＝「不気味」との視点に依拠しており、その論拠が説明されていない。

筆者も基本的には華宵の子ども絵が持つ「無気味さ」を否定するものではない。しかしなぜ華宵の子ども絵が「無気味」に見えるのか、金城の指摘する「子どもらしからぬ」子ども絵がなぜ「無気味」と評されるのかについて、本論では考えてみたい。

第一章では華宵が子ども絵を描いた時代の流れを見る意味で、大正期に創刊された対照的な二つの雑誌『赤い鳥』と『少年倶楽部』について論じた上で、『赤い鳥』タイプの雑誌イマジユリイが当時の社会においてどのような役割を持っていたのかについて見てみたい。第二章では華宵の子ども絵の特徴をいくつかの項目に分けて分析する。ここで明らかになる華宵独自の子ども絵の描写についてさらに多角的に論じるため、第三章では、第一

章で取り上げた華宵と同時代の「童画」との共通点の中から「ファンタジー」というキーワードを取り出し、ファンタジーのあり方と華宵について考えた上で、第四章でファンタジーの一例として『不思議の国のアリス』の挿絵に注目する。アリスのイマジユリイは様々な画家が描いているが、ここではルイス・キャロルがその出版にあたって指名した挿絵画家ジョン・テニエルのアリスと華宵の子ども絵について考察し、その同質性について論じる。

第一章 大正期の児童文芸雑誌とそのイマジユリイの役割

華宵は大正十一年八月号から『金の船』という児童向け雑誌の表紙絵・口絵・挿絵を手がけはじめ、大正十三年二月号まで執筆を続けている。⁽³⁾『金の船』は大正八年十一月に創刊された児童文芸雑誌である。大正七年に鈴木三重吉が創刊した『赤い鳥』に触発された横山寿篤（作家・当時出版社を経営）が、資産家の斎藤佐次郎（後に金の星社創業者）を誘って創刊したもので、童話や童謡を中心とした人気雑誌となった。だが、斎藤と横山の間で出版社経営と発行権をめぐる対立が生じたため第四巻五号を最後に雑誌が分裂し、⁽⁴⁾斎藤が第四巻六号から『金の星』を、横山が第四巻七号から『金の船』をそれぞれ発行することとなった。⁽⁵⁾華宵が執筆していたのは横山版『金の船』である。

高屋一成は、横山が発行した『金の船』は現存数がきわめて少なく、その全体像を把握するのは困難であると述べているが、⁽⁶⁾斎藤版の『金の星』が『金の船』↓『金の星』として復刻版も発行されていることと比較しても、横山版『金の船』は今では忘れられた雑誌と言えよう。華宵に関してどのような経緯で『金の船』と関わるよ

うになったのかなど、詳細は不明である。横山と華宵が関わった『金の船』を全て見ることは出来ないが、今回筆者が調査した該当雑誌からは、華宵が専属的に（ほぼ一人で）挿絵等を描いていたことがうかがえる。⁽⁸⁾後述するように、当時の児童文芸雑誌では表紙絵・挿絵などのイマジナリイを一人の画家が描くことが一般的であったが、華宵は『金の船』に関わった約一年半の間に、華宵独自の「子ども絵」ジャンルを確立したと言える。

ここからは、華宵が描いた『金の船』の児童出版史上の位置づけを確認するために、『赤い鳥』など同時代の児童文芸雑誌に掲載されていた子ども絵について、その傾向や特徴などについて見てみたい。大正時代を中心に、児童文芸雑誌（絵本雑誌）が次々と創刊されたのはよく知られているが、これらは講談社や実業之日本社などの大手出版社から発行された総合的青少年少女雑誌とは趣を異にする。たとえば『赤い鳥』と『少年倶楽部』の創刊の辞を読んでも、編集側の発行目的および読者への視点の違いは明白である。

『赤い鳥』の創刊号には編集兼発行人である鈴木三重吉が「赤い鳥」の標榜語^{モットー}という一文を記し、また『少年倶楽部』第二巻四号（大正四年四月号）には講談社社長の野間清治が「本誌の編集方針」という文章を載せている。両者を読み比べると、その発行目的や編集方針の違いが明確である。

鈴木と野間のどちらも子どもへの教育に対する熱心な思い入れがあるが、鈴木の場合は子どもが「眞純」ものであるという前提に立ち、その「純性を保全開発」するために雑誌を発行している。そして雑誌において「子供の文章の手本を授け」ることを目的としている。「現代の名作家」が書く物語を手本として、子どもに文学的（情操的）教育を施すのが「赤い鳥」であり、つまりは読者となる子どもよりもむしろ、それを買い与える大人（親や教師）に説得力をもつ主張である。⁽⁹⁾

一方野間の場合は、「親が読ませようというものではなくって、児童自らが進んで愉快に読む」雑誌をめざし

ている。また「或るいは忍耐とか、或いは勇氣とか、或いは恭謙とか、或いは感恩とか、種々なる徳育に力を尽くしてみたい」と語っており、現実的な子どもの理解や受容を念頭においていることがわかる。⁽¹⁰⁾

佐藤忠男は、児童文学史における『赤い鳥』重視と『少年倶楽部』軽視の傾向に異を唱えながら、『赤い鳥』よりも『少年倶楽部』の児童文化史上の役割を評価している。佐藤は両者の違いを個々に述べながら、「保護されるべきもの、社会の悪い影響に毒されないように、良い感化だけをおとなたちから一方的に与えられるべきもの、としてでなく、少年を独立した一人の人間として扱ったこと」⁽¹¹⁾が、『少年倶楽部』が『赤い鳥』よりも読者である子どもの心を捉えた理由として挙げているが、実際に『赤い鳥』は創刊当初は『少年倶楽部』と発行部数においてそれほどほどの差がなかったものの、『少年倶楽部』の名編集長として知られる加藤謙一が編集長を務め始めたころから徐々にその差が開き、『赤い鳥』は大正十二、三年を境に、ちょうど『少年倶楽部』と対照的に衰退の道を辿⁽¹²⁾っていくこととなる。

鈴木と野間の場合、子どもへの情操教育重視と現実的教育重視というそもその出発点（あるいは方向性）が違うため、両者を同列に並べて論じることは元来無理があるように筆者には思われる。『赤い鳥』を芸術的、『少年倶楽部』を通俗的と見るむきは今でもあるが、両者はたとえ読者層が同じでも、根本的に編集方針が異なる。そしてこの違いは必然的に、表紙絵や挿絵などのイマジユリイにも表れていると考えられる。

大正十一年に東京社により発行された『コードモノクニ』は、当時別々の雑誌に専属的に挿絵を描いていた画家たちが集結したことで話題となった。清水良雄は『赤い鳥』、岡本帰一は『金の船』『金の星』、川上四郎は『童話』、初山滋は『おとぎのせかい』など、同時代の児童文芸雑誌はそれぞれに一人の画家が専属的に表紙絵から挿絵まで全てを手がけるが慣例であったが、『コードモノクニ』はこれらの画家を統合した雑誌となった。そして「童画」

という称呼もこの雑誌を中心にして生まれた⁽¹³⁾とされている。武井武雄は『ゴドモノクニ』発行の中心人物で、創刊号の表紙絵を描いているが、岩崎真里子は「〈童画〉」は子どものために描かれた絵画の総称で、大正期以降にそれを意味する概念として使われ、関東大震災の翌年一九二四年に、銀座資生堂で、開催された「武井武雄童画展」がその始まりであるとされている⁽¹⁴⁾と「童画」という言葉の起源を紹介している。さらに「子供の為の画はそれ自身で子供に寄与する美術として存在すべきもの」（傍点引用者）という武井の言葉を引用しているが、この視点は「童画」の特性を示す重要なポイントである。これら児童文芸雑誌の表紙絵・挿絵を描いていた画家たちには、どのような共通点があり、『少年倶楽部』や『少女画報』などのいわゆる総合的青少年少女雑誌のイメージとどのような違いがあるのだろうか。

しばしば指摘されていることの一つに、童画家たちの多くが洋画系の画家ということがある。『赤い鳥』『金の星』『ゴドモノクニ』などには、欧米のいろいろな美術様式を取り入れた子ども絵が並んでいる。彼らの画風にはビアズリーなどの世紀末芸術、アール・ヌーヴォー、アール・デコなどの総合芸術様式、構成主義や未来派などの二〇世紀初頭の新しい美術様式の影響が共通に見られる。武井の言葉にもあるような、童画を文学の添え物や雑誌の表紙という位置づけでなく「美術」として描くという意識を、こうした童画家たちの個々の作品から見て取ることが出来る。彼らは画面の装飾化やデザイン化に力を注ぎ、その作品からは総合的青少年少女雑誌にはない斬新さや自由さ、芸術性が感じられる。

もう一つの特徴は、同時代の子ども姿や風俗のみならず、空想的なモチーフを使い、ファンタジーの世界を描いたような作品が多いことである。ここでは妖精や小人、擬人化された動植物、童話の一場面やその登場人物（動物）などの物語上（想像上）のモチーフが多用されている。これは『少年倶楽部』等の表紙絵などにはあまり見

られない特徴である。

さらに「童画」に描かれている子どもたちが、低年齢層の子どもであるという点を挙げておく。従来の子ども向け雑誌の表紙絵は、雑誌の読み手の子どもたちに合わせて描かれている。加藤謙一は、『少年倶楽部』の読者は下は小学校三、四年生から上は中学生までいたが、編集側としては小学校五、六年生を中心読者層とし、後から創刊された『幼年倶楽部』は小学校三、四年生を中心読者層に据えていたという。⁽¹⁵⁾ その言葉通り、総合的青少年雑誌には、各雑誌が設定する中心読者層と同年代かつ同性の子どもをヴィジュアル化したイマジユイが描かれている。

他方、童画家が描いた児童文芸雑誌の表紙絵に登場するのは、比較的低年齢（三〜七歳位と筆者には思われる）の子どもである。しかし雑誌の読者投稿のページには小学校三〜六年生またはそれ以上の年齢の子どもが多い。つまり読者の年齢層とは異なる幼い子どもが「童画」には描かれていることになる。

これには大正時代に流行した「童心主義」の影響が大きいと考えられる。「童心主義」とは、大雑把に言えば、ワーズワースなど英国ロマン派文学の影響を受け、鈴木三重吉や北原白秋ら当時の文学者たちが唱えた理想で、子どもの純粋性や無垢な心を何よりも美しいもの、尊いものとして位置づける考え方である。ここでは現実の子どもの属性である野蛮さや猥雑さ、遊び心や脱線志向が排除され、無邪気さ、素朴さ、純真さなど大人にとって心地好い子どもの特性のみがすくいあげられ、理想化されている。この「童心主義」が想定する子どものあり方が反映されたのが児童文芸雑誌の「童画」、おもに表紙絵や口絵であろう。それらは作家や編集者の、理想的な子どもを夢見る目線と重なる。それゆえ児童文芸雑誌は多くの親や教師の共感を得た。⁽¹⁶⁾ 『赤い鳥』『金の星』『コドモノクニ』などの児童文芸雑誌のイマジユイは、読者の子どもの想像力を刺激するという本来の役割に加え、



図② 高島華宵 『金の船』表紙絵
第五卷五号 (大正十二年五月号)



図① 高島華宵 『金の船』表紙絵
第四卷八号 (大正十一年八月号)

大人が理想的な子どもの姿をヴィジュアル的に確認しあう場でもあったのである。

第二章 華宵の子ども絵の特徴

では華宵の子ども絵について論を進めたい。『金の船』表紙絵からは、いくつかの特徴を見出すことが出来るが、それらを順不同で列挙してみる。

(一) 男女のペア

まず表紙絵では、男児と女児のペアとなっていることが多い(図①)(図②)。これは『金の船』ほか同時代の児童文芸雑誌に顕著に見られる特徴であり、逆に『少年倶楽部』『少女画報』といった読者層を性別で分けて絞り込んだ雑誌には見られない傾向である。「男女七歳にして席を同じうせず」という教えが主流の時代にあって、男女の子どもが一緒に表紙絵に描かれているということは、大人がその



図④ 岡本帰一 『コドモノクニ』表紙絵
第三巻九号（大正十三年九月号）



図③ 高島華宵 『金の船』表紙絵
第五巻八号（大正十二年八月号）

組み合わせを嫌厭しない年齢の子どものということになる。多くの児童文芸雑誌ではイマジユリイと読者との年齢にズレが生じていると前章で述べたが、華宵も『金の船』の表紙絵については、「童心主義」を意識し、読者層の年齢とは外れる幼児を描いていたのかも知れない。

（ii）合体像、変身像

次に顕著な特徴としては、子どもと動植物との合体像が目立つことである。兎（第四巻九号／大正十一年九月号）、にわとり（第五巻三号／大正十二年三月号）、セミ（第五巻八号／大正十二年八月号／図③）など、かぶり物をまとった子ども像が散見される。このようなかぶり物をまとった子ども像は他の児童文芸雑誌にも見られるが（図④）、これは自然と一体化した子どもの在り様を示す一つのイメージと言える。

子どもがかぶり物などによって動物に変装する姿

を描いた華宵であるが、動植物の擬人化像は『金の船』表紙絵には登場しない。華宵はあくまでも人間の子どもの像を中心とした絵を描いているのである。

(iii) 写実的描写

同時代の童画作家と共通するモチーフとして、華宵は人魚や天使、西洋神話の登場人物などを描いている。これらはまさに西洋からの影響を物語るものであるが、華宵の写実的な描法によって、架空の存在である人魚や天使も、よりリアルで人間的な存在となっている。

前章で見た通り、大正期の児童文芸雑誌で活躍していた代表的な画家は「童画」が「美術」であるという意識を持っていた。これらは「子どもが見て楽しめる絵とは何か、子どもに大人が伝えるメッセージとは何か、画家



図⑤ 高畠華宵 『金の船』表紙絵
第五卷七号 (大正十二年七月号)

が一枚一枚おろそかにせず描く子どもの絵とは何かを⁽¹⁷⁾考え」ながら描かれており、そのスタイルや描法、画面構成やデザインにおいて実験的であり挑戦的な作品群であって、それぞれを一枚の絵画、あるいはデザイン画として見る事ができる。

華宵の『金の船』の表紙絵には、ここまでのデザイン性や絵画性は見られない。むしろ絵画的であるよりも、ある意味で「写実的」なりアリティに徹している。人魚や天使など空想上のモチーフであって



図⑥ 岡本帰一「コドモノクニ」表紙絵
第三卷二号（大正十三年二月号）

も、幼年期の子どもの身体をもつてリアルに描かれている(図⑤)。華宵はモデルを使わずに絵を描いているため、これらの子ども絵も華宵の子どもイメージから生まれただものである。華宵自身が思い描く子どもの姿をそのまま写實的に描くことは、「童心」を美化して理想的な子どものあり方を啓蒙する、つまり理想的な子どものイメージのみを追求する傾向にあった童画とは方向性を異にする。華宵が、当時の童画の流れにあえて逆らって自らのスタイルを貫き通したのか、他の児童雑誌をどれほど意識していたのかなどは不明であるが、少なくともこの写實的描写が華宵の子ども絵の大きな特徴となっている。

泰西名画などに例をみるまでもなく、写實的な子どもの描写は、エロティシズムを感じさせるイメージとなるものである(プロンツィーノの《愛の寓意》などルネサンス絵画や新古典主義絵画などにしばしば見られる)。華宵のエロティシズムについてここでは深追いしないが、肉感的でなめらかな肌質、誘惑的な三白眼の眼など、華宵の子ども絵にも、その写実性ゆえにエロスを感じさせる描写が見られる。写実性とそこから生じるエロティシズム、これは華宵以外の童画にはない大きな特徴である。

(iv) 動かない子ども

さらに同時代の童画と比較してみると、表紙絵に子どもの全身像がほとんどないことに気が付く。



図⑦ 高島華宵 『金の船』表紙絵
第五卷六号（大正十二年六月号）

てこない。例外的に大正十二年六月号（図⑦）でアウロス（二本笛）を吹く神話の登場人物のような少年の全身像が描かれているが、この少年もまたじっと座って笛を吹いている。

前項で指摘した通り、華宵は子どもを写実的（写真的）に描写している。にもかかわらず、そこに子どもの最大の特徴である「動き」が描かれていない。つまり、子どもらしさがない子ども絵なのである。子どもらしさが欠如した子どもとは何なのだろうか。華宵の子ども絵はその写実性ゆえ一見現実の子どものように見えるが、子どもらしさが無いために見るものに不思議な感じを与えているのである。

子どもの属性の一つに、活発に動き回ることがあげられる。子どもはいつも飛んだり跳ねたり踊ったり、ひとときもじっとしていない存在である。他の児童文芸雑誌には、こうした弾けんばかりの子どもの動きが表現されている（図⑥）。それらの多くは子どもの全身を描く事で躍動感や快活感を表現している、子どもの愛らしさがまっすぐに伝わってくる。

華宵の表紙絵の子ども絵は、上半身または顔のアップを描いたものが多い。そのためか、これらの子ども絵からは子どもの属性である躍動感は伝わ

第三章 ファンタジーと華宵

第一章で、大正期の童画は、その特徴として「ファンタジーの世界を描いたような」作品が多いと述べたが(図⑧)、華宵作品にも同様に、子ども絵やそれ以外でもファンタスティックな作品は多い。華宵の作品群の中には、



図⑧ 武井武雄 《羽や》 大正十年十月号 『子供之友』口絵

外国の情景を描いたものが一つのジャンルとして確認できる(図

⑨)。外国風なもの、異国趣味的なもの全てがファンタスティックな作品とは言えないが、神話や説話世界の人物を描いたものや、人魚や胡蝶(蝶の羽根を付けた少女)など想像上のモチーフが多



図⑨ 高島華宵 《熱国の夕》
大正十四年七月号 『少女画報』口絵

い。「ファンタジー」や「ファンタスティック」という言葉は、童画や華宵の子ども絵における大きなキーワードである。

童話作家の佐藤さとははファンタジー作家の視点からファンタジーについて評論した著書の中で、アメリカ人作家ロバート・ネイサンの「ファンタジーとは、起こったことなどなく、起こり得るはずもないこと。だが、起こったかもしれないと思わせること」というファンタジーの定義を紹介している。⁽¹⁹⁾佐藤はまた、ファンタジーを書くには読者に「起こったかもしれないと思わせる」仕掛けが必要で、その仕掛けというのは「細部のデテールの積み重ねのことで、これが非現実の中に現実を生んでいく」とも述べている。⁽²⁰⁾

海野弘はファンタジー文学について論じた著書で、佐藤と同じく、「ファンタジーには、ストーリーとデテイルが必要である。ストーリーが面白くても、デテイルがないと、別世界が見えてこない。デテイルというのは、描写であり、装飾であり、イメージである。」と指摘しているが、海野は近代以後のファンタジー文学をロマン主義文学の落し子と位置づけ、その共通土台として、ロマン主義を構成しているノスタルジー（郷愁）とパラノイア（偏執症）という二つの現象（観念）を挙げている。

ファンタジー文学の定義を、そのままファンタスティックな童画に当てはめるのは無謀かつ無意味なことかも知れない。文学と絵画という表現方法の違いとそれぞれの特質や、そもそも絵画で表現されたファンタジー世界とはどのようなものであるか、幻想美術とは何かなど、童画におけるファンタスティックな描写をどう位置づけるかということについては多方面な議論が必要となる。しかし、おそらく童画家たちにはそもそも幻想美術を描こうとする意識があった訳ではなく、むしろ童話や物語の中に出て来るファンタジー世界をヴェジュアル化したものが多い。つまりファンタジー文学の「挿絵」的な意味合いで描かれているものが多いため、ファンタジー文



図⑨ ウォルター・クレイン 《鶯鳥守娘》
一八八二年 『グリム童話集』



図⑩ 初山滋 《伐り倒された木》
大正十五年 『日本童話選集Ⅰ』 装画

学の定義を多少なりとも応用できるのではないかと考えている。

佐藤や海野が指摘するファンタジーにおけるディテール（細部描写）の重要性は、そのまま童画や華宵の子ども絵にもあてはまる。武井武雄や初山滋らの細密なファンタスティック描写（図⑩）、あるいは彼らが影響を受けたとされている十九世紀末から二〇世紀初頭の画家やイラストレーター、例えばウォルター・クレインやハインリヒ・フォーゲラー、あるいはアーサー・ラッカムやエドモンド・デュラックなどの作品を思い浮かべれば、ファンタスティックな絵画がいかにかディテールを描いているか、絵画においても文学と同様に、ファンタジーを描くにはいかにかそのディテールが重要であるかが分かる（図⑪）。付け加えれば、海野の言う「ノスタルジー」と「パラノイア」もまた、クレインやフォーゲラーなどの作品を構成する重要な要素である。

『幻想美術の見かた』の中で、千足伸行は「幻想

美術とかかわりの深い言葉」を列挙しているが、その中には「夢」「幻覚」「無意識」「眠り」「妖精」「童話的世界」「楽園・天国」というキーワードが挙げられている。⁽²²⁾ 同書では近代以前から二〇世紀までの幻想美術を紹介しているが、これらを見ればそのほとんどが画面のディテールにまで描写がなされ、画面には「ノスタルジー」と「パラノイア」が共存しているように見える。同書はラファエル前派に一章を割いているが、ロマン主義の影響を受けたこの美術集団の作品世界は、佐藤や海野があげるファンタジー文学の定義と、全てではないにしろ、重なる部分が多いように思われる。

ここで華宵の子ども絵を「幻想美術」と言い切るのは乱暴すぎるかもしれない。しかし千足があげる幻想美術のキーワードは、大正期の童画や華宵の子ども絵を読み解くキーワードにもなるであろうことは、個々の作品を見れば明らかである。華宵の子ども絵はディテールまではつきりと描写がなされている点において、ファンタジー



図⑫ 高島華宵 『金の船』表紙絵
第五卷三号 (大正十二年三月号)

的要素を持ち合わせている。一般的には「子どもの情景」そのものがノスタルジーを喚起させるものだが、華宵の子ども絵は子どもの風俗や情景のディテールを描きながら、子どもらしさが欠如しているため、どこか現実性に乏しい。それゆえ実はそれは「パラノイア」あるいは「幻覚」を含んだヴィジョン、現実のようでありながら「夢」や「眠り」の中の世界の情憬ではないかと思わせる。

『金の船』第五卷三号 (大正十二年三月号) の表

紙絵(図⑫)は、リアルなにわたりの頭部をかぶった男児と女児である。子どもたちは一見同性であるかのように見えるが、にわたりの鶏冠の違いで男女ペアであることが分かる。しかも明らかにこの絵の主人公は子どもではなく、眼光のするどいにわとりである。周囲をピンクの可憐な花が取り囲む。子ども、にわとり、花、それぞれが見慣れた日常の一部でありながら、それぞれをリアルに描けば描くほど、その組み合わせは見るものにさまざまな妄想を抱かせる。なぜ彼らはにわたりの頭を被っているのか、子どもがにわとりごっこ遊びをしているのなら、なぜ彼らは笑っていないのか、それともごっこ遊びではなく、本当はにわとりが子どもを支配しているのではないか……。華宵の子ども絵は、見る側をある種のファンタジ的な世界へと誘う入口と捉えることも可能なのである。

第四章 テニエルのアリスと華宵

ファンタジー文学の起源をたどれば、神話や伝説にまで行き着くが、近代におけるファンタジー文学の出発点の一つに「不思議の国のアリス」を据えるのはほぼ定説となっている。ルイス・キャロルが一八六五年に出版した「不思議の国のアリス」の挿絵については、物語やキャロルについての論考の多さと比較して、驚くほど少ない。そもそも以前は挿絵というイマジネリイが研究の対象になつていなかったという事実もあるが、時に挿絵は本文の添え物以上の役割を果たし、物語世界の本質を明確に表現することが出来る。

「不思議の国のアリス」が出版される際、キャロルはジョン・テニエルに挿絵を依頼した。当時はキャロルよりもテニエルの方がずっと有名であったため、巷ではまずテニエルの名前に注目が集まったという。⁽²³⁾ マイケル・

ハンチャーは、テニエルとキャロル作品の挿絵について論じた『アリスとテニエル』の中で、キャロルがアリス・リデルにプレゼントをした最初の「不思議の国のアリス」の原型版（現題は「地下の国のアリス」）のキャロル自身が描いた挿絵について触れ、従来の説に反して、テニエルがいかにかそれらを注視しながら挿絵を描いたかということを解き明かしている。テニエルのアリスが誰をモデルとしたものか²⁵という論争は常にあつて、ハンチャーはそのいくつかを紹介しているが、彼によればそのいずれもが決定的な論拠が弱く、「似ている」レベルの話に尾ひれがついたものとしている。

テニエルのアリスは、現代の我々が想像する少女アリスのイメージからは外れている。かわいらしき、愛くるしき、チャーミングといったイメージは、少なくともテイエルのアリスからは感じられない。年齢は絵を見る限りは不詳である。子どもらしい体型として描かれているが、顔が大人っぽいので奇妙な印象を受ける。笑顔や泣き顔といった表情の変化が見られない（どちらかといえば無表情に近い）。ハンチャーは、テニエルがモデルを使わずにアリスを描いたことを非難し不快感をあらわにするキャロルの手紙を引用しているが、キャロルもまたテニエルのアンバランスなアリス像には不満があつたようである。²⁴

ハンチャーはテニエル画のアリスのモデル説を否定し、それよりもむしろキャロルが描いたアリスの挿絵からの影響を指摘する。より具体的には、ジェフリー・スターンの「キャロルの描くアリスが、特にアーサー・ヒューズやダンテ・ゲイブリエル・ロセッティらの絵に見られる、ラファエル前派特有の女性美の観念を実体化している」という説を紹介した上で、「この影響のいくつかは、かなりやわらげられはしたものの、テニエルのアリスにも持ち越された。テニエルはアリスの豊かな髪の毛をまんなかから分けずに、すべてうしろに梳かしている。（略）長い髪の毛の他に、テニエルがキャロルの描いたアリスから受け継いだ特徴のうちで、最も重要なものは、

アリスの落ち着いた、ほとんど不機嫌といつてよいほどの表情だろう。これもいま一つのラファエル前派の特徴である」と、キャロルを通じてのテニエルへのラファエル前派絵画の影響を指摘している。とすれば、テニエルのアリスを生み出したのは他ならぬキャロル自身である。キャロルがラファエル前派に傾倒していたことはしばしば言及されるが、ラファエル前派の魅力的な女性画がアリスという世界的少女のイマジユイの誕生に影響を与えているという視点は、テニエルのアリスを見れば納得のいく指摘である。

華宵もまたラファエル前派に心酔した一人であった。

華宵は京都市立美術工芸学校に在学中、西洋絵画への憧れをラファエル前派の創立メンバーの一人ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティを例に出して、「ラフワエルやロセッチにあこがれ候心は、到底かたむくべくも候はず」と兄宛の書簡で語っているが、全盛期の華宵作品には写実的な描写、アンニュイな女性の表情、構図やモチーフなど、高島澄江が指摘するようにアーサー・ヒューズ、J・W・ウォーターハウス、G・F・ワッツ、ポール・ステックなど様々なラファエル前派の画家たちからの影響や類似性が見て取れる。⁽²⁸⁾これらに加え、ここでは華宵の両性具有的な美少年美少女と《黄金の階段》などバーン・ジョーンズの中性的な人物表現との類似性を指摘しておきたい。

ラファエル前派の影響を、そのまま華宵の子ども絵にあてはめるのは難しいかも知れないが、華宵がラファエル前派から受けた影響が知らず知らずのうちにその子ども絵にも出ているとすれば、ハンチャーがテニエルのアリスに見出したラファエル前派からの影響と同質なものを、華宵の子ども絵にも見ることが可能ではないだろうか。

子どもの体型にラファエル前派の美女の顔というアンバランスなテニエルのアリスは、物語で語られるアリス

の快活さや純真さ、旺盛な好奇心と大胆な行動力という子どもらしいイメージとはかけ離れているものである。この子どもらしくないイメージ、あるいはアリスらしくないイメージは、見る側の期待を裏切り、時に不快感と不安感をも与えるであろう。テニエルのアリスと同じく「落ち着いた、ほとんど不機嫌といってよいほどの表情」の子どもは、華宵の『金の船』表紙絵の中にも見る事ができる。子どもの属性である天真爛漫さや無邪気さ、表情の豊かさとはほど遠い、大人びて落ち着いた子ども、どこか物憂げで時に挑発的な表情の子どもたちは、大人が見たい子どもの姿ではない。

しかし、もしかしたらこのような子どもの姿、天真爛漫でなく、純粹でなく、生気がない子どもの姿は、実は本当は子どもにも本来備わっている一部なのかも知れない。フィリップ・アリエスによって明らかにされたように、子どもという存在、あるいは子どもをめぐるイメージが近代になって作られたものであるとすれば、そのイメージに慣れ親しんだ我々の思い込みを見事に裏切ってくれるのがテニエルのアリスであり、華宵の子ども絵である。S・フロイトの「無気味なもの」は、ホフマンの『砂男』を受けて書かれたものであるが、以下にその一部を引用する。⁽²⁹⁾

「秘密にされたものは隠されたままではいなければならないのに、これが表に出て来るのが無気味なのだ」
(一〇五―一〇六頁)

「無気味なものは、じつは新奇なものでもなければ見知らぬものでもなくて、心的生活に古くからなじみのあるなものである、それが抑圧の過程を通じて精神生活から阻害されてしまったものだから。」(一三四―一三五頁)

かつては自分も子どもであったように、大人にとって子どもは「古くからなじみのある」存在であるが、近代になってそのイメージが意図的に作り上げられ、それにそぐわないもの（残忍さ、狡猾さ、エロティシズムなど）は隠蔽されてしまった。動かない子ども、エロティックな子ども、小さい大人である子ども、これらは近代以降、「秘密にされ」「隠されたまま」であった子どもの別の姿である。そして子どもというイメージは、ファンタジー（空想）となり、幻想の中で生き続けるものとなった。

華宵が描いた子どもは動かない。エロティック（官能的）である。華宵の子ども絵は「秘密にされ」「隠されたまま」であった子どもの本性をさらしている。ゆえに「無気味」なのである。

言葉を変えれば、「秘密にされ」「隠され」ということは、どこかに「幽閉される」ということである。アリスも華宵の子ども絵も、ある意味で「幽閉された」子どもという意味では共通しているように思われる。アリスは「不思議の国」という幻想世界の中に、華宵の子どもは絵画世界の中に「幽閉」され、自由を奪われているように見えないだろうか。同じ子ども絵でも、例えば岡本帰一ら童画作家の子どもたちは、絵の中で自由に澁刺と動き回り、絵の世界に「幽閉」されている印象は全く感じない。

どこかに「幽閉された」子どもという状況に、我々は不安感、恐怖感、不快感を抱く。それは、子どもが子どもであるための自由を全てもぎ取られているからだ。この「幽閉された子ども」というイメージは、華宵の「動かない子ども（動けない子ども）」と重なってくる。テニエルのアリスも華宵の子ども絵も、ラファエル前派の大人の女性のイメージを不自然にまとわされ、異世界に「幽閉」されて動けず、自由を奪われた子どもであるとすれば、我々に不安感、恐怖感を与え、それが「無気味さ」へと導くのである。

おわりに

四方田犬彦は『かわいい論』において、近年の「かわいいブーム」を背景に、「かわいい」とは何かをさぐりながら文化論を展開している。その中で、実際に大学生におこなった「かわいい」についてのアンケートをもとに、「きもかわ」という言葉のもつニュアンスや使われ方、若者の理解している意味などを紹介している。ちなみに「きもかわ」とは「気持ち悪いを意味する「きもい」と「かわいい」を合成した形容詞³⁰」である。アンケートで学生たちに問うた「「きもかわ」とは何か」という問いに対する様々な回答を読むうちに、四方田は対立概念としての「きもい」と「かわいい」ではなく、「重なり合い、互いに依存しあって成立している」感覚、「あるものが「かわいい」と呼ばれるときには、そのどこかにグロテスクが隠し味としてこっそりと用いられている」³¹感覚を発見する。

華宵の子ども絵について論じながら、この「きもかわ」という感覚がどこか華宵の子ども絵にも共通するのではないかと考えていた。「きもかわ」とはある対象物を見る側の感覚である。大正期の読者が華宵作品を「きもかわ」的な感覚で見えていたとは考えにくいだが、こうした視点を織り込むことで、華宵芸術の本質が少しずつ明らかになるのではないかと考えている。

本稿では華宵の子ども絵をめぐって、まず「童画」という、大正時代が生んだ子ども絵の誕生背景と社会的役割を紹介した。次いで華宵の子ども絵の特徴を見ながら、「ファンタジー」と「不思議の国のアリス」を軸に、華宵の子ども絵の「無気味さ」がどこから来るかを明らかにして来た。逆に子どもという存在の不思議さを探って行くと、その本質部分には華宵的な「無気味さ」があるのではないかと思う。「無気味」なものは魅力的なの

である。

注釈

- (1) 「華宵事件」とは、『少年倶楽部』の原稿料をめぐる華宵と講談社の間に生じたトラブルのこと。「華宵事件」は単なる画料問題に止まらず、当時の出版界の在り方を問い直すきっかけになった事件とされている。
- (2) 金城美奈子「『金の船』表紙絵の、不気味さ」、『大正ロマン』十七号、高島華宵大正ロマン館、二〇〇一年、十二―十四頁
- (3) 大正十一年七月号から執筆開始の可能性もあるが、該当誌を確認できなかったため、本稿では八月号とした。
- (4) 対立のきっかけや推移は斎藤の著書に詳しい。斎藤佐次郎『斎藤佐次郎・児童文学史』金の星社、一九九六年、一五四―一六一頁
- (5) 横山の会社運営に疑問を抱いた斎藤は、横山と訣別の上で『金の船』発行を主張した。だが日本雑誌協会には『金の船』の発行者が「横山寿篤」の名前で登録されていたため、斎藤は『金の船』という名前の雑誌を発行することができず、『金の星』という名前にした。斎藤は『金の星』第一号（四巻六号）の編集後記で、『金の船』の名前が『金の星』となったが、内容はこれまでと少しも変わらないこと、別に『金の船』という名前の雑誌も発行されているが、それは本当の『金の船』ではないことを読者に訴えている。
- (6) 高屋一成「マザーグースと『金の船』」、『マザーグース研究Ⅸ』マザーグース学会、二〇一〇年、三四―五〇頁
- (7) 高島華宵大正ロマン館所蔵の『金の船』表紙絵や口絵、挿絵の切抜きほかに、日本近代文学館所蔵の第五巻三、九、十、十一号、第六巻一号を調査した。華宵が『金の船』を手がけた期間は約一年半と短く、また前掲の高屋論文でも指摘されている通り、現在公共機関で見られるこの間に発行された同雑誌はこの五冊のみである。
- (8) たとえば第五巻九号の目次には、表紙絵・口絵のタイトルの下に華宵の名前があり、目次最後には「挿畫擔

任 高島華宵」の表記がある。

- (9) 『赤い鳥』復刻版第一巻第一号、日本近代文学館、ほるぷ出版、昭和五二年
- (10) 加藤謙一「少年倶楽部時代」講談社、昭和四三年、十六―十七頁
- (11) 佐藤忠男「少年の理想主義」、『大衆文化の現像』岩波書店、一九九三年、一一八頁
- (12) 河原和枝『子ども観の近代』中央公論社、一九九八年、九四頁
- (13) 藤田圭雄「童画家」武井武雄の芸術、『子どもの本・一九二〇年代』展図録、(社) 日本国際児童図書評議会、一九九一年、一一五頁
- (14) 岩崎真里子「大正デモクラシーと自由教育運動の中で」、鳥越信編『はじめて学ぶ日本の絵本史Ⅰ』、ミネルヴァ書店、二〇〇一年、三二―九頁
- (15) 加藤前掲書、四六―四八頁
- (16) 河原和枝は前掲書の中で、『赤い鳥』の中心的読者層が「都市中間階層の子どもたち、あるいは地方のいわゆる「名士」の子どもたち」であるとしている。これらの子どもたちの親は一般的に外来文化にすでに馴染んでおり、西洋的文化を取り入れた「新しい文化意識」を持つ層で、「子弟の教育に熱心な都市中間階級の文化」を体現する親たちである。また同著の中で、『赤い鳥』を学校での補助教材として使用する教師の例を紹介している。八三―九二頁
- (17) 小野かおる『ゴドモノクニ』(一九二〇年代)とその時代、『子どもの本・一九二〇年代』展図録、(社) 日本国際児童図書評議会、一九九一年、一〇二頁
- (18) 昭和十三年十一月十一日の「南豫時事新聞」に掲載された「私の女にモデルはない」というタイトルの華宵へのインタビュー記事の中で、華宵は自分の美人画にはモデルがいらないことを明言している。
- (19) 佐藤さとる『ファンタジーの世界』講談社、昭和五三年、六〇頁
- (20) 佐藤前掲書、五九頁
- (21) 海野弘『ファンタジー文学案内』ポプラ社、二〇〇八年、五五頁
- (22) 千足伸行監修『すぐわかる画家別 幻想美術の見かた』改訂版』東京美術、二〇一〇年、巻頭頁

- (23) ステファニー・ラヴェット・ストツフル『不思議の国のアリス』の誕生（創元社、一九九八年）ほか、「不思議の国のアリス」を論じた複数の評論には、テニエルの名声によって売上が伸びたという記述がある。
- (24) 「私のために挿絵を描いてくださった画家のなかで、テニエルさんだけがただ一人、モデルを使おうことを断固拒否した方です。（略）でもあえて申し上げますが、私はあの方が間違っているのではないかと思うのです。モデルがないために、『アリス』の中のいくつかの絵は、まったく均整がとれていません。頭が大きすぎたり、足が小さすぎたりしているのです。」／マイケル・ハンチャー『アリスとテニエル』石毛雅明訳、東京図書、一九九七年、一七七頁
- (25) ハンチャー前掲書、一七八頁
- (26) ハンチャー前掲書、一七八―一七九頁
- (27) 高島麻子『華宵からの手紙』愛媛県文化振興財団、平成九年、五八頁
- (28) 高島澄江「高島華宵における性と美の区分（その七）」、『大正ロマン』第十五号、高島華宵大正ロマン館、二〇〇〇年、十四―十七頁
- (29) ホフマン／フロイト『砂男』「無気味なもの」種村季弘訳、河出書房新社、一九九五年
- (30) 四方田犬彦『「かわいい」論』筑摩書房、二〇〇六年、七七頁
- (31) 四方田前掲書、八〇頁

【追補】

本稿執筆後に、華宵が一九一八、一九年に『コドモ』（コドモ社）の挿絵を描いていることが判った。筆者は未だ現物を確認していないが、札幌市中央図書館所蔵の「池田コレクション」の中には一九一六年から一九年までの『コドモ』が一六冊所蔵されており、この中に華宵が描いた子ども絵が掲載されているものが含まれている。また同コレクションには、華宵が手がけた『金の船』の発行者横山寿篤が一九一五年から二〇年まで発行していた『日本の子供』（金の角社）も一六冊ある。こちらも未見ではあるが、華宵とのつながりを考える上で早急な調査を行いた

いと考えている。本論では、華宵の子ども絵を『金の船』に限って論じてきたが、大正中期の、未だ華宵の個性が確立される以前の子ども絵の存在が明らかになったことで、それらを含めた華宵の子ども絵についてのさらなる調査研究を今後の課題としたい。