

論文

落谷虹児、さまざまな「抒情画」のかたち

——パリ時代、アニメーション映画『夢見童子』について——

山 中 夕起子*

はじめに

半世紀以上にわたって画業をつづけた落谷虹児（1898 - 1979）。もっとも知られているのは、大正末から昭和30年前後まで少女雑誌に描き続けた流麗な少女像であろう。思春期の少女の理想や憂いを表現したこのような絵は、「抒情画」と称される。また虹児には詩人としての一面もあり、たとえば童謡『花嫁人形』の歌詞は虹児が手がけたものである。この他、虹児の画業で特筆すべきは、大正14（1925）年から足かけ4年にわたるパリ留学である。また戦争の影響が及んでくる昭和10年代後半からは徐々に少女雑誌をはなれ、絵本や童話の挿絵を手がけていく。これらは戦後においても数多く手がけられ、虹児の画業にとって重要なものとなっている。このことに加え、アニメーション映画『夢見童子』（昭和33〔1958〕年）の原画・構成を手がけたことも見落とすことができない。以上のように虹児の画業には、年月の長さだけでなく、多彩さを指摘できる。とりわけパリ留学やアニメーション作品の製作などは、ほかの抒情画家には見られないものである。

近年、虹児のパリ留学時代の作品や画歴が見直され、「エコール・ド・パリ」の日本人画家のひとりとしてとしての評価が定着しつつある¹。虹児の画業を、一部ではあるが美術史上に位置づけることに成功した例だといえる。

東映動画への参加については、「抒情画家・落谷虹児の多彩な仕事のひとつ」という程度の認識でしかないように思われる。近年アニメーション研究が進んできているにもかかわらず、『夢見童子』や他の参加作品をアニメーション史から考察するという観点が出てきたように思われる。たとえば戦後のアニメーション史における『夢見童子』は、興行的には成功しなかったようだが異分野から製作者を招聘するという試み、国産インクの試用という観点からは評価できそうである。

このように評価のされ方において対照的なパリ留学と東映動画への参加であるが、虹児のデビュー以前の日本画修業時代にさかのぼると、意外にも共通点があることに気づく。虹児は日本画家・尾竹竹坡のもとでふたりの戸田に出会っている。パリで「ボアツソンのトダ」として知られた彫刻家・戸田海笛（1888 - 1931）と、当時はまだ戸田善次郎と名のっていた後のアニメーション作家・山本早苗（1898 - 1981）である。虹児をパリ、アニメーションに導いたのは、彼らであったと思われる。虹児がたんに「日本画を学んだ」のではなく「尾竹竹坡のもとで日本画を学んだ」からこそ得られたつながりがあったことを強調するとともに、「抒情画」と呼ばれる虹児の作品と、パリ時代の作品・アニメーション作品がどのような位相にあるのか、異彩を放つこれらの仕事とその作品を、ふたりの戸田との交流を含めて虹児の画業のなかに位置づけてみたい。

1. 落谷虹児の「抒情画」 母の面影／浮世絵／詩と水谷まさる

落谷虹児は、一般的には「竹久夢二に続く『抒情画家』」²としてその名が知られているが、そもそも「抒情画」³

キーワード：落谷虹児、エコール・ド・パリの日本人画家、『夢見童子』

* 立命館大学大学院先端総合学術研究科 2003年度入学 表象領域

とはどのような絵なのだろうか。

「抒情画」は、竹久夢二や、虹児とほぼ同時代に活躍した高畠華宵^{たかばたけ かしょう}、加藤まさをらの作品を指す語であり、その命名者は虹児であるとされている⁴。これらは明治後半から続々と創刊された少女向けの雑誌において、口絵や「少女小説」、詩の挿絵として誌面を飾った。雑誌の挿絵としての少女像という形式は夢二にはじまるとされている。主題はおもに少女であり、窓にもたれかかる、手紙を読む、楽器を奏でるなどのモチーフによって暗示される状況や感情の総体であると思われる。また、そこに描かれる少女たちはおおむね「現実離れたプロポーション」を有し、最先端の衣装をまとっていたことから、「ファッション・プレート」あるいは「スタイル画」としての役割も見出すことができる⁵。

では、虹児はみずからの絵をどのように考えていたのだろうか。虹児は大正9(1920)年、竹久夢二の紹介を得て『少女画報』⁶誌上にデビューしている。虹児は終生夢二に私淑していたが、虹児自身は夢二の影響を直接的には自覚していない⁷。だとすれば虹児の絵に影響を与えたといえるものは何か。筆者はこのことに関して3つの可能性を指摘したい。若くして亡くなった母親、「浮世絵」、『少女画報』主筆・水谷まさる(1894 - 1950)である。このことについて、落谷一男が「抒情画家・落谷虹児」として認知されていく過程とともに見ていきたい。

虹児は父傳松19歳、母エツ15歳の駆け落ち先で生まれた子どもである。結婚前からその美貌を知られた母親は、虹児が13歳のときに亡くなっている。虹児の描く少女や女性はどれも理知的で、官能的でありながらあまり肉体を感じさせないものが多いように思われる。若くして亡くなった母親は、虹児のなかで少女のままの儂く美しい存在として生き続けていたのである。

浮世絵への傾倒は、大正2(1913)年に15歳で入門した同郷の日本画家・尾竹竹坡⁸のもとで芽生えたと考えられる。絵巻物のほかに浮世絵も盛んに模写し、「可能ならば、過去の浮世絵から離れて、自分独自の新しい浮世絵を創りだしたいものだ」という野望を抱くようにさえたという。浮世絵風の絵が描けるようになったことは、東京を離れ一時樺太に移り住んだ虹児を旅絵師として自活させた。大正8(1919)年が明けてまもなく、ふたたび上京してきた虹児は竹坡のもとには戻らず後述する戸田海笛のもとに居候をする。「日米図案社」に採用されたのを機に虹児は海笛宅を出るが、その交友は続いていたようだ。虹児のペン画に目を留めた社長に挿絵を描いてみないかと勧められたことを海笛に相談すると、海笛は「親友」であるという竹久夢二を紹介してくれた。虹児は当時本郷の菊富士ホテルに滞在していた夢二を訪ね、『少女画報』主筆水谷まさるを紹介してもらう。

デビューにあたって夢二の紹介を得たことは、虹児にとって幸運であった。しかし、虹児を実質的に育てたのは、『少女画報』編集主筆の水谷まさるだったといえる。水谷は早稲田大学英文科出身で西條八十の後輩にあたり、詩人であり児童の読物を手がける作家でもあった。虹児のデビューの前年大正8(1919)年に主筆に就いた水谷は、ただちに誌面改革に取り組む。「少女詩」を毎号複数掲載し、教訓的であった誌面に抒情味を盛り込んだ。西條八十の起用もこの方針を強化するためであったという。

虹児にとって「浮世絵風の女」を描くのはたやすいことであったが、そのような絵は少女雑誌には受け入れられず、はじめのうちは水谷を「閉口させた」という。少女や女学生を描いたことがなかったために観察するが、写実的に描けばよいというわけでもない。そのとき思いあつたのが浮世絵であった。「浮世絵師の描く娘の絵は、どれも写実風でなくて、絵師がいつも心で描いている理想の娘のように思われるが、春信の描く娘には、何か発育不全なところがあり、それが却って、春信の絵に気品を添えていると、私には思われたので、(歌麿では艶冶にすぎるから)この春信が描く娘と、現代の少女のイメージを二重撮しにすれば、旧来のさし絵の卑俗性から抜けた少女の絵姿が描けてくるのではないか」と思い、「私の少女の理想像」を描くことにする。

少女が描けるようになると水谷は、虹児に吉屋信子の「花物語」の挿絵を、つづいて西條八十の「詩のさし絵」も描かせてくれるようになった。型ではなく、単なる写生でもなく、内面に立ち戻って絵を描くことを会得した虹児は、その内面を絵だけでなく言葉でも表現するために詩を書いてみたいと水谷に申し出る。自作の詩に、上記のような方法で描いた絵を添えるという形式が生まれた。このような絵を、虹児はみずから「抒情画」と命名したのである。当初「紅児」としていた筆名も大正10(1921)年からは「虹児」へ表記を改めた。これ以後数多くの雑誌の挿絵や口絵を手がけ、また詩画集をつぎつぎに刊行する人気画家となるのである。

「抒情画」の定義には、浮世絵の美人画の「近代的顕現」との記述がある⁹。この意味するところは浮世絵と同じ

く女性を主題にした出版美術であることと、抒情画家の多くがアール・ヌーヴォーやビアズリーに影響を受けている点にあると思われる。また、出版技術の進歩も不可欠である。挿絵史においてアール・ヌーヴォーの移入は、それまで浮世絵師や日本画家によって描かれていた挿絵に新風を吹きこんだ。概してこのような新しい画風の挿絵が掲載されたのは専門誌であったが、大衆誌にこれを取り入れたのが「抒情画」だったといえる。さらにこのような新しい画風を取り入れつつ内面の感情を描いたのが夢二だった。夢二の絵は大量に印刷される画集や雑誌によって広く社会に浸透していった。これらのことが「抒情画」と呼ばれるものの端緒であると思われる。「抒情画」は狭義には少女のためのイラストレーションだが、岩田専太郎、小村雪岱^{せつたい}、山名文夫など大人のためのイラストレーションでもあり得る¹⁰。

虹児もデビュー直後はアール・ヌーヴォーやビアズリーを思わせる作品を多く描いている。しかし以下に述べるようにパリ留学によってアール・デコを取り入れその画風はますます洗練されていくのである。

2. パリへ

1) 先輩・戸田海笛

虹児がパリ滞在中に出会った日本人画家のうち、現在もっとも画名が知られているのは、藤田嗣治であろう。パリで誕生した虹児の次男は、藤田によって「青瓊^{せいじゆ}」と名付けられている。他の多くの日本人画家同様、虹児は藤田を「親切な親父、フヂタ」¹¹と慕っている。しかしながら、パリでの虹児の生活におそらく誰よりも生々しく関わっていたのは、戸田海笛¹²だったと思われる。

海笛は明治21(1888)年、鳥取県に生まれている。文展や帝展に出品した彫刻家で、第九回文展(大正4[1915]年)に木彫の《サロメ》が初入選している。明治42(1909)年に上京し、高村光雲の高弟であった彫刻家・米原雲海に師事したが、大正2(1913)年頃にはその奔放な態度により破門されている。そのあと、時期は不明だが竹坡のもとに出入りするようになり、このような縁で虹児とも知り合ったと思われる。

虹児が竹坡のもとを離れたあとも、竹坡と海笛の交流は続いていた。大正8(1919)年ごろから11(1922)年あたりが、海笛と竹坡がもっとも近しかった時期ではないかと思われる。海笛は同8年に設立された「八火社」の同人となっており、竹坡と同様未来派にも接近している。ともに破天荒な性格で、官展には満足できなかったと思われる。そして同11年には海笛は竹坡に彫刻を、竹坡は海笛に日本画を教えている。海笛はこの成果をパリ留学の費用捻出のため個展へと結びつけた。竹坡は、この年開かれた未来派美術協会第三回展(三科インデペンデント)と第四回帝展に彫刻作品を出品している。未来派美術協会展への出展はすでに同協会の同人であった海笛の仲介によるものだった。個展が功を奏したのか、海笛は翌大正12(1923)年、パリに出発した。海笛と竹坡の交流はここまでと思われる。海笛は関東大震災に罹災することなく、パリでも己の道を貫き自由奔放に振る舞った。海笛は渡航に先だって、みずからの指の一部を切り落として埋葬し、墓標を立てている。そして実際帰国することなく昭和6(1931)年、パリで客死している。

パリでの海笛は彫刻よりも魚を描いた日本画で名をあげ、「ポアソンのトダ」と称されていた¹³。ある種の名物男だったようで、一時は藤田に次ぐ有名な日本人画家だったという。自宅の門前に日の丸を掲げていたとの逸話もある。アトリエの壁に数十本の刀を立てかけ、そのまゝに羽織袴姿で床に座る写真が残されている。フランス語はほとんど解さず、自作について「テクニク・オリアンタル!」と説明していたらしい¹⁴。

2) 虹児にとっての日本—「サンチマン画」と《混血児とその父母》

海笛がパリに発ってから約2年半後の大正14(1925)年9月、虹児もまたパリを目指して神戸港を後にした。虹児に留学を決意させたものは何だったのだろうか。虹児の自伝には、樺太から一文無しで帰ってこなければ挿絵など描かなかったとの記述がある¹⁵。仕事に忙殺されながらも、虹児はタブローの画家をあきらめたわけではなかったようだ。そこに加えて、一足先にパリに行っていた海笛からの誘いがあった。竹坡一門は斜陽だ、文展はあきらめてパリでサロン入選をめざせ、と。金銭に無頓着な、あの海笛ですら留学したのだから自分も、と虹児は思った。日本に残してきた家族の経済的破綻から帰国を余儀なくされるまで、足かけ4年にわたってパリに滞在し、「エコール・



【図1】「巴里女四題 小鳥」
（『令女界』6巻12号）1927年

ド・パリ」の日本人画家のひとりと称されるまでになるのである。

パリに着いた虹児を出迎えたのは、海笛と東郷青児^{とうこうせいじ}だった。虹児は妻りんを伴っていたために、虹児のところへ行けば手料理が食べられると、多くの日本人画家が集まって来たという。生活のためとはいえ出版美術に身を沈めていた虹児は、彼らに下手な絵は見せられないと奮起した。昼間は原稿料の前借りをした日本の出版社に送る「抒情画」を描き、夜間は画学校へ通いデッサンなどを学んだ。

パリ時代の虹児が少女雑誌に寄稿した作品は、「巴里だより」¹⁶「巴里画信」¹⁷などと題され、ときには虹児のパリ生活を綴った手記とともに掲載された。うつむく、窓にもたれかかるなどの構図が全く見られないわけではないが、それよりも目立つのはパリに溢れるアール・デコの風俗を映したものである【図1】。流行の髪型をし、最新の衣装をまとった女性たちの姿である。もともと細密な線描が特徴的な虹児の「抒情画」であるが、パリ時代は一段と磨きがかかっている。

一方、パリ留学の本来の目的であるサロン入選を目指しての作品制作は、『混血児とその父母』（1926）、『柘榴を持つ女』（1927）、『ベトエイユの風景』（同）などに結実している。サロン・ドートヌには1926年から3年連続で、パリ在住の日本人画家の団体のひとつ仏蘭西日本美術家協会の展覧会には1928年から2年連続で出品している。1928年には日本大使館とフランス芸術振興協会による日本美術大展覧会にも出品している。展覧会の出品目録からは虹児がパリで10点以上は出品していることがわかるが、海笛などの借金に応じていたために窮乏し「売絵生活」を送らざるを得ず、所在が確認できていない作品が複数ある。

サロン出品作、「売絵生活」のための個展開催などによって虹児の画名は徐々に高まり、現地の雑誌からも依頼が来るようになる。タブローの画家として名を成すためにやってきたパリで、やはり虹児は出版美術に携わるのである。だが、このことは虹児にみずからの「抒情画」を再考する機会を与えたようだ。虹児の手記¹⁸によれば、ある雑誌に「サンチマン画」¹⁹を依頼されたので、日本で描いていたように「女が一人部屋の中において物愁いに沈んでいる」作品を描いたら編集者に、これは「サンチ（感傷）」でなく「ツリスト（悲しみ）」だと言われたという。フランス人にとっての「サンチマン画」とは、「男と女のアモール（愛）」の場面が描かれた絵のことを指し、虹児には歌麿や春信も描いた春画のようなものを求めたのである。虹児はたしかに浮世絵に傾倒したが、「裸体にせねば情趣のないものとして歓迎されない」フランス式は受け入れられないものだった。みずからが手がけ命名した「抒情画」は日本独自のものであることを虹児は自覚する。虹児の「サンチマン画」への戸惑いは、当時のフランス人が日本の美術家に求めていたものと、個々の日本人画家の志向との隔たりを示すものであると思われる。



【図2】《混血児とその父母》
（新潟県新発田市蔵）1926年

では、虹児はパリにあって日本をどのように意識していたのだろうか。パリの日本人画家のなかには海笛のように日本的なものを全面に押し出す者、藤田のように日本と西洋の伝統を独自の方法で融合させる者などがおり、それぞれの仕方で日本と向かい合っていた。虹児は後者になろうと努めていたと思われる。1926年のサロン・ドートヌ出品作《混血児とその父母》【図2】はその顕著な例である。

《混血児とその父母》は、絹本に日本画と油絵両方の絵の具を用いて描かれたものである。その画材においてすでに日本と西洋が融合しているが、もちろんそれだけではない。描かれているのは着物をまと髪を結った「ゲイシャ」のような日本人の女性と、金ボタンの制服を着て椅子に腰掛けた金髪の西洋人の男性である。ふたりのあいだには袴をはいた男の子がいる。虹児の他の作品と同様に一見平面的に見えるが、男児の足下の玩具、人物、背景の屏風や風景へと順に視線を動かすと適度な奥行きが感じられる。金髪の男性の背後には花鳥が描かれた屏風、女性の背後の窓には山や海が見える。その光景は一見異国風であるが、仔細に眺めると、手前の山の中腹には寺院らしき屋根が、向こう側の山の裾と中腹に

は二本の鳥居が見える。また、三角屋根とおぼしきものも海に浮かぶ舟の帆のように思える。そう考えると、この空間はフランスではなく日本だといえる。この男性を虹児に見立てた場合、男児は、これから虹児がパリで生み出そうとするものを暗示しているように思われる。

ところで、『落谷虹児展少女たちの夢と憧れ』図録²⁰には、『混血児とその父母』に併記して「原題『家族』』とある。しかし1926年のサロン・ドートンヌ出品一覧²¹には、「Métis」とあり、語意からは原題を《混血児》とするのが妥当であるように思われる。ただ、この作品の制作に取りかかる直前に虹児夫妻は日本に残してきた長男・汪児の訃報を受け取っており、このような状況を鑑みるとこの男児は汪児と解釈することができる。虹児の悲しみに同調するならば「家族」という題はふさわしいが、少なくともサロン出品時には《混血児》とされていたことを記しておきたい。虹児が描きたかったのは家族像ではなく、みずからのパリでの作品を象徴している男児を描くことにあったと思われる。年譜²²によれば、虹児はこの作品を2週間で完成させ、搬入にあたっては海笛の協力を得たという。

帰国後の虹児の「抒情画」は、より都会的で洗練された画風になったといわれている。モダンで硬質な画風のなかに日本的な情緒が溶けている。それは日本画を学んでいたことによるものととれるが、日本人としての美意識を持つ自分を強く意識したためであるとも考えられる。ただ、帰国後虹児は挫折を味わっている。帰国した虹児を待っていたのは、多額の借金と、生活に窮して送稿を怠ったために地に墜ちた出版社への信用だった。

とはいえ、徐々に以前のように抒情画家として少女雑誌に返り咲く。昭和10(1935)年には虹児のこの時点での集大成とも言える詩画集『花嫁人形』を刊行している。虹児の画業は順調に進んでいくかに思えたが、時勢がそれを許さなかった。少女雑誌での仕事が来なくなり、代わって絵本や童話などの仕事に重点を置くようになる。少女雑誌から絵本へ、これが一度目の転換期である。

3. 東映動画への参加

1) 友人・山本早苗

虹児が竹坡のもとで出会ったもうひとりの戸田、戸田善次郎のちの山本早苗は、現在では日本のアニメーション映画の第一人者のひとりとして知られている。結婚を機に山本姓となった。早苗は「線画映画」²³に名を載せるときの雅号である。

山本早苗は虹児と同じ明治31(1898)年に千葉県に生まれ、5歳で家族とともに横浜に移っている。商売をしていた父親は早苗が画家になることには反対で、早苗は大正2(1913)年に浅草の呉服店に奉公に出されている。しかし仕事上のトラブルから早苗は奉公先を飛び出し、かねてからのあこがれである京都画壇の日本画家・木島桜谷のもとへ向かった。一週間粘って入門を請うたが断られ、横浜に戻る。この事態を見かねた父親は、家業を手伝いながら週一回は絵を習ってよいと譲歩してくれた。早苗は横浜にできていた巽画会このしまおうこくの支部に入会し、本格的に絵を学びはじめた。巽画会とは明治32(1899)年にできた日本画家・松本楓湖門下の画家たちが集まった団体で、名称は彼らの多くが東京の巽の方角深川界限に住んでいたことに由来している。楓湖門以外からも入会があって規模を拡大し、文展への登竜門的存在となっていた。竹坡も明治41(1908)年に入会し、翌々年の第10回展から14回展まで巽画会展覧会に出品している。

絵を学ぶことができるようにはなったが、早苗には物足りない。そこで1915(大正4)年、東京に出て住み込みで新聞配達の仕事しながら川端画学校へ通うようになった。おそらくこのころ、巽画会の展覧会あるいは研究会で虹児と出会ったのではないかとと思われる²⁴。ただ、このあと虹児はいったん新潟に戻っているし、早苗も巽画会で知り合った北山清太郎に誘われて動画の仕事をはじめているので、その交友がどれほどのものだったのかは不明である。これ以後虹児は抒情画家として、早苗はアニメーション作家として別々の道を歩んでいく。

おそらく当時は3人しかいなかった日本人アニメーターのひとりである北山の助手として、早苗は草創期のアニメーション製作に携わるようになった。他のふたり下川凹天しもかわおうてん、幸内純一こううちじゅんいちと北山のちがいは、北山がスタジオワーク、つまり分業制でアニメーションを製作していた点にある。早苗は日本で最初にこれを経験したといつてよい。このことがのちに東映動画の基礎を築いていくのである。関東大震災後北山が関西に移ったのを機に早苗は独立し、「山

本漫画製作所」を設立、文部省委託で教育映画などを製作し、アニメーション製作の第一人者としての地位を固めていく。

虹児と早苗がふたたび出会ったのは、東映動画が設立された昭和 31 (1956) 年と思われる。東映動画の正式名称は「東映動画株式会社」(現在は東映アニメーション株式会社)、日本初の企業形態をとるアニメーション製作会社である。戦前からアニメーションを製作していた早苗、政岡憲三、村田安治などのスタジオが名称人員ともに変遷してできた日動映画を、東映動画の前身である東映株式会社教育映画部が買収して発足したものである。東映の社長であった大川博氏²⁵が、前年に完成した『うかれバイオリン』に惚れ込み、アニメーション映画に商機を見出した。これに先立つ 28 (1953) 年、大川氏は海外視察で「映画事業の発展のためには輸出を拡大しなければいけない」ことを痛感し、基本的には絵で見せるために海外進出につきものの言葉の「ハンディキャップ」がないアニメーションに可能性を見出したという。これらが契機となり東映は「東洋のディズニー」を目指しアニメーションへの本格参入を決め、買収を進めた²⁶。実製作を担うスタッフの多くは日動映画出身で、早苗はいわばプロデューサーのような役割であった。虹児はこの東映動画の設立時から参加し、企画部門に所属していた。虹児のほかにも漫画家などが参加していた。画家たちの参入は、東映教育映画部部長の赤川孝一氏の方針であったという²⁷。設立当初東映動画では、日本初の長編カラーアニメーションとなる『白蛇伝』(昭和 33 [1958] 年)と並行して 4 本の短編が製作されており、そのうちの 1 本『こねこのらくがき』(昭和 32 [1957] 年)は東映動画の第一作である。他の 3 本の



【図 3】『夢見童子』
広報用リーフレット、1960 年

なかには虹児が関わった『夢見童子』【図 3】が含まれている。

2) 映画で詩を描く－『夢見童子』について

記録によれば、虹児は『夢見童子』を含めて 4 本のアニメーションに関わっている。最初に携わり、またもっとも深く関わったのが『夢見童子』²⁸である。製作東映動画、企画山本早苗・赤川孝一、原画・構成・演出落谷虹児という 16 分の作品である。緑が基調の画面に桃や黄が上品に配されている風景のなかを、天平風の風俗をした登場人物たちが歌いときには踊っている、優雅な雰囲気の商品である。作品中の装束、風景については「中国風」と表現しているものもあり、たしかにどちらであっても不自然ではない。同年公開の『白蛇伝』が中国の伝説をもとにしていることや、その後の長編も中国や日本の物語・伝承のアニメーション化であることとも関連すると思われるが、「東洋のディズニー」を目指す東映動画の性格を色濃く反映したものであるといえる。アニメーションに縁がなかった虹児を招聘した意図は、その日本のかつモダンな画風で「東洋のディズニー」という新機軸を遂行することにあつたと考えられる。

『夢見童子』のあらすじはこうだ。いつもの梅の木の下に現れ夢を見ながら昼寝をしている夢見童子のところに、村の子どもたちは夢の支配者童子に欲しい夢をもらいにやってくる。よい子には良い夢が与えられるが、邪な心で夢をねだる子には夢は与えられない。ある日、心優しい少女がやって来て、寝ている童子の手に卵をひとつ置いていく。どんなによい夢を見ても、醒めればさみしかろうとの少女の気遣いであった。心を打たれた童子は少女によい夢を与える。

画面は、虹児の他の作品同様繊細でありつつ明確な線と、美しい色彩に彩られている。虹児の「絵とイメージを忠実にアニメ化した動く絵本」との評²⁹もある。虹児の原画もさることながら、アニメーション作品として動かすために「その繊細な描線をペントレスで完璧にセルに写し取ったトレーサーのわざがすばらしい」とあり、丁寧な作品づくりをうかがわせる。このことについて虹児は、制作に時間がかかり「山崎所長の雷」が時折責任者の上に着たことを詫び、「私の絵が、動画にはもっともやっかいな、静かな動きを求めたからである。美しい線を求めたからである。鮮麗な色彩を求めたからである」と述べている。たしかに虹児が言うところの「どたばた漫画」を見慣れている今日のわれわれの目から見れば、この作品の優美で夢幻的な印象は、容易に「退屈」であるとの評価を招く。しかしながら技術面に注目すると、『夢見童子』が日本のアニメーション制作にあつた重要な布石になっ

ていることに気づく。そもそも『夢見童子』は短編ながら東映動画初のカラーアニメーションであり、インクに関しては国産のものが使用されるなど技術的な革新が試みられているのである。従来は、動画を描くカラーインクも、それをセルに映すトレース用インクもディズニー・プロのものを使用していた。しかし『夢見童子』では試験的に国産のものが使用され、それが並行して製作されていた『白蛇伝』に本格運用されたのである³⁰。作品の印象とは対照的に、『夢見童子』は日本初の長編カラーアニメーションとなった『白蛇伝』の成功に大きく寄与したものであるとの評価も可能であると思われる。

つづいて音楽についてみていこう。音楽を担当したのは、戦前から数多くの映画音楽を担ってきた伊藤宣二である。東映動画では、初期の短編4作品のうち『夢見童子』、『子猫のらくがき』、『かっぱのぼあ太郎』³¹の音楽を手がけた。

虹児のインタビュー³²によると、セリフのないこの作品のテーマソングともいべき曲の歌詞は、虹児が手がけたのだという。女性の高音で歌われるこの曲は画面の優美さにふさわしいものであると思われる。登場人物にはそれぞれにテーマ曲があり、夢見童子にはオーケストラによる演奏と思われる荘重なもの、邪な夢を求める少女たちが歌う歌は童謡風である。童子を気遣う心優しい少女のものは作品のテーマソングの変形のように思われるもので、やや低音で歌われている。ラストでは童子と心優しい少女が夢のなかで、童子のテーマ曲に合わせてダンス³³を踊っており、和と洋が奇妙に融合したさまを見ることができる。

ところで、『夢見童子』のパンフレットには虹児の手記が載っている。ストーリーは単純であるが、「これを観る人に、意味深く考えて貰うために、私は詩の形式の映画で、それを描いてみた。撮影の人たちにも、私が映画で詩を描こうとしている意図がことごとく了解して貰えたのは仕事がしよかった」とある。さらに、虹児の童心主義を表したと思われる一文もあり、そこには「私は思う。子どもたちに、未熟な果物を与えてはならないように、未熟な、いやしい絵を与えてはならない」と記されている。

原画・構成など製作の中心的な役割を担うのは『夢見童子』のみである。この後参加した『安寿と厨子王丸』³⁴（昭和36 [1961]年）、『わんぱく王子の大蛇退治』³⁵（昭和38 [1963]年）では考証を、『恋や恋すな恋』³⁶（昭和37 [1962]年）では劇中アニメの美術と背景を担当している。東映動画の初期、ひいては日本のアニメーションが本格的に興りつつあった昭和30年代に虹児が関わったことは、「初期アニメーションへの新潟のかかわり」³⁷という観点から評価することができる。虹児、大川氏はともに新潟県出身である。また、一時は手塚治虫のアシスタントを務め、その後東映動画に入社した「天才アニメーター」月岡貞夫氏、スタジオ・ジブリの作品『耳をすませば』（1995 [平成7]年）の監督を務めた近藤喜文氏もまた新潟県出身である。

虹児の画業において、アニメーション製作は異質な仕事である。静止した画面に物語や詩情を描いてきた虹児にとって、動く絵に携わることは新たな発見に満ちた体験であったことだろう。あるインタビュー³⁸で虹児は、「『動き』の中にこそ、創造が秘められていると思います」と述べている。画業のなかでの時期的な位置づけとしては、少女雑誌の挿絵から絵本の挿絵への二度目の転換期にあるものといえるだろう。昭和30年代には少女雑誌のおもな内容が「少女小説」や詩から「少女マンガ」に移行する。このことを受けて抒情画家は絵本や童話の挿絵に重点を移すなどの対応を迫られた。そのなかで虹児は絵本なども手がけつつ、映画を詩で描くという、いわば新たな「抒情画」を試み、世に出すことができたといえる。

虹児と早苗、アニメーションとの関わりは、『わんぱく王子の大蛇退治』が最後である。早苗は東映動画を退いたあと研究所を設立し、後身の育成にあたった。虹児より2年長く生き昭和56（1981）年に亡くなっている。

おわりに

虹児のパリ留学と、アニメーション作品の製作について考察を試みてきた。冒頭部分で記したように、虹児の画業の基礎である日本画修業時代を調べていくうちに行き着いたのが、戸田海笛と山本早苗であった。「尾竹竹坡のもとで日本画を学んだ」からこそその出会いであった。虹児の画業の多彩さの一端はこのことに由来するといえる。それはまた、虹児の画業にとって日本画修業時代が重要であることの証左でもある。人脈以外では、日本画修業時代の浮世絵への傾倒が「抒情画」への布石のひとつとなったのではないかと指摘した。そのうえでふたたび「抒情画」をキーワードに虹児の画業を見ていくと、憧れのパリで、未知のアニメーションの世界で、虹児はやはり「抒情画」

と呼びうるものを模索していたといえる。

昭和 41 (1966) 年、故郷新潟に童謡『花嫁人形』の歌碑が建った。43 (1968) 年にははじめての画集が刊行され、個展もはじまった。画集はこの後 51 (1976) 年までに 5 冊刊行され、個展は 48 (1973) 年まで毎年開かれた。個展に発表した絹本や紙本による新作は、「大人のための抒情画」とでも呼びうるような、郷愁とエロティシズム漂うものである。今後これら晩年の作品についても考察を試みる必要があると思われる。

注

- 1 「エコール・ド・パリ」という美術史上の文脈で虹児の作品が取り上げられた例としては、『高野三三男－アール・デコのパリ、モダン東京』（目黒区美術館、1997 年）、『薩摩治郎八と巴里の日本人画家たち』（徳島県立近代美術館ほか、1998 年）、『巴里憧憬－エコール・ド・パリと日本人画家たち』（徳島県立近代美術館ほか、2006 年）がある。
- 2 小西珠緒「虹児の線描」（『落谷虹児展 少女たちの夢と憧れ』新潟県立近代美術館、2004 年所収）。
- 3 一般の国語辞典、美術（史）事典などにこの語はなく、日本児童文学会編『児童文学事典』（東京書籍、1988 年）にこの語を見ることが出来る。
- 4 落谷虹児「抒情画について」（『さしゑ』5 号、1935 年所収。筆者は『月刊絵本』1977 年 9 月号に再録されたものを参照）、同「抒情画ということ」（『落谷虹児抒情画集』講談社、1968 年所収）において、虹児はみずから「抒情画」という語を創作したと明言しているが、使用例としては竹久夢二が先行している。夢二は大正 7 (1918) 年に、京都で第二回個展を開いており、そのタイトルを「竹久夢二抒情画展覧会」としている。
- 5 『挿絵画家の描いた魅惑のファッション展』弥生美術館、2002 年および、長沢幸子「わが国におけるファッションイラストレーションの変遷」（『デザイン研究』43 巻 5 号、1997 年所収）。
- 6 明治 45 (1912) 年 1 月、『婦人画報』の姉妹版として東京社から創刊される。
- 7 虹児は夢二との関わりにふれて、次のようにコメントしている。「わたしの挿絵は、世間では竹久夢二の系統に属するものと考えているようですし、たしかにわたしは少年時代から夢二の絵が好きでした。しかしわたしは、自分の絵が直接夢二につながるとは思いません。わたしが影響を受けたのは浮世絵の美人画だし、夢二の同じだったでしょうから、浮世絵を通してなら、わたしは夢二につながっていると思いますね」（上笠一郎『聞き書・日本児童出版美術史』）
- 8 尾竹竹坡とその画業については本稿では直接関わらないため省略する。
- 9 上笠一郎「抒情画とは何か」（『児童出版美術の散歩道』（理論社、1980 年）所収）。
- 10 ここまで「抒情画」についてはおもに尾崎秀樹『さしえの 50 年』（平凡社、1987 年）、細野正信『竹久夢二と抒情画家たち』（平凡社、1987 年）を、竹久夢二については小倉忠夫編『近代の美術 23 竹久夢二』（至文堂、1974 年）、品川洋子『竹久夢二と日本の文人』（東信堂、1995 年）などを参照。
- 11 落谷虹児「私の巴里四年」（『アトリエ』6 巻 12 号、1929 年）
- 12 海笛には評伝がある。越河繁明『戸田海笛』立花書院、1984 年
- 13 『薩摩治郎八と巴里の日本人画家たち』徳島県立近代美術館ほか、1998 年
- 14 『巴里憧憬－エコール・ド・パリと日本人画家たち』徳島県立近代美術館ほか、2006 年
- 15 自伝小説『花嫁人形』講談社、1967 年
- 16 『令女界』（宝文社）に送稿。
- 17 『少女画報』（東京社）に送稿。
- 18 「抒情画について」（前出『さしゑ』5 号所収）
- 19 語意から虹児は「抒情画」と解している。
- 20 新潟県立近代美術館、2004 年
- 21 『巴里憧憬－エコール・ド・パリとパリの日本人画家たち』「カタログ付属 CD 主要サロンへの日本人画家の出品記録 1919 - 1940 年」を指す。凡例には出品目録を参照してデータ作成にあたったとある。
- 22 虹児三男・落谷龍生氏編「年譜」（『落谷虹児展 少女達の夢と憧れ』新潟県立近代美術館、2004 年所収）
- 23 山本早苗には自叙伝がある（『漫画映画と共に－故山本早苗自筆伝より－』アニドウ、1982 年）。そのなかで早苗は当時のアニメーション映画をこのように呼んでいた。
- 24 前出自叙伝には、落谷虹児とは「東京の巽画会」で知り合ったとの記述がある。
- 25 大川氏と東映動画の関わりについては氏の自著『歴史をつくる人々 25 東映社長大川博 真剣勝負に生きる』（ダイヤモンド社、1967 年）がある。

- 26 『日本アニメの飛翔期を探る』滋賀県立近代美術館ほか、2000年
- 27 虹児と東映動画の接点が、筆者には長らく謎であった。虹児と同じく大川博氏は新潟出身であるので、同郷であることが縁となったのではないかと推測していた。しかし戦前のアニメーションを研究している方から、アニメーション研究の分野における見解を伺ったので、本論ではそれにならなかった。虹児が動画に関わるきっかけは、日本画を学んでいた頃の友人・山本早苗にあるというのが「定説」であるらしい。
- 28 この作品は現在、おかだえみこ監修『日本アートアニメーション映画選集9 東映アニメとその流れ』（紀伊國屋書店、2004年）で見ることができる。
- 29 前出『日本アートアニメーション映画選集9 東映アニメとその流れ』の「解説」（おかだえみこ）による。
- 30 山口且訓、渡辺泰共著『日本アニメーション映画史』（有文社、1977年）および、三好寛「日本のアニメーション・スタジオ史」（『財団法人徳間記念アニメーション文化財団年報 2005 - 2006』所収）
- 31 初期の東映動画に異分野からの製作者として招聘された花野原芳明が原画・演出を手がけた作品（1957〔昭和32〕年）。花野原は漫画家で、ディズニーを思わせる画風であったという。
- 32 東映動画株式会社・徳間書店児童少年編集部編『東映動画 長編アニメーション大全集』上巻、徳間書店、1987年
- 33 図3『夢見童子』のポスター上方の白い円のなかに見えるのが夢見童子と心優しい少女である。ふたりは手に手をとってダンスをしている。
- 34 東映動画の長編第四作。東映創立十周年を記念する作品でもあった。
- 35 長編第六作。当初のタイトルは『日本神話・虹のかけ橋』だった。オロチを退治する場面が圧巻で、「長編動画映画の領域で、作画様式と色彩表現によって新風をもたらしたこと」（前出『日本アニメーション映画史』）によりアニメーション映画に与えられる大藤賞を受賞している。
- 36 東映京都製作、内田吐夢監督作。「葛の葉物語」を歌舞伎、舞踊劇、動画で「ファンタジック」（前出『日本アニメーション映画史』）に仕上げたもの。
- 37 「夢の現場を支えた県人～日本アニメーションの胎動期～」『新潟文化』9号、2008年9月
- 38 『世界映画資料』6号、1958年

Fukiya Koji's Lyric Paintings: His Parisian Period and Animations for *Yumemi-Doji*

YAMANAKA Yukiko

Abstract:

Fukiya Koji(1898-1979) is known as a lyric painter of illustrations; besides this, however, he painted pictures in Paris and was in charge of the original pictures for the animation film *Yumemi-Doji*. This paper describes his student days in Paris, and his making of the animation film, giving particular attention to and analysis of two works, *A Child of Mixed Race and his Parents*(1926) and *Yumemi-Doji*(1958).

Fukiya had been ignored in art history from his death to the early 1990s. But in the latter half of the 1990s, Fukiya's works from his stay in Paris were evaluated, and he has come to be recognized as one of the Japanese painters in the Ecole de Paris. Meanwhile, *Yumemi-Doji* has either been ignored or evaluated negatively. However, I can find two roles that it played at Toei Animation in the 1960s. First, Fukiya's style of painting embodied a new standard for Toei Animation, which was trying to be the "Disney of Orient." Second, it was the first animation film to use made-in-Japan ink.

Fukiya's pictures from his stay in Paris and his work on *Yumemi-Doji* are different forms, but they both exhibit the Japanese qualities and lyricism which are characteristics of Fukiya's paintings.

Keywords: Fukiya Koji, Japanese painters of Ecole de Paris, *Yumemi-Doji*