

挿絵画家時代の伊丹万作の仕事

古川千家

〔本稿の構成〕

- 1 挿絵画家デビューに至るまでの経緯
- 2 挿絵画家初期の時代（1918年～1919年）
- 3 挿絵画家盛期の時代（1920年～1921年）
- 4 松山における絵画修行時代（1922年～1923年）
- 5 挿絵画家晩期の時代（1924年～1926年）
- 6 まとめに代えて

補遺：全集年譜の誤記について

伊丹万作は1928（昭和3）年の『天下太平記』を皮切りに生涯に34本の脚本を書き、そのうち『仇討流転』（1928）を初めとして22本の作品を監督した。1938（昭和13）年の『巨人伝』の監督を最後に結核のため療養生活に入り、敗戦翌年の1946（昭和21）年に46歳で亡くなるまで脚本や時評を執筆した。監督した作品で現存するものは、『気まぐれ冠者』（1935）、『赤西蠣太』（1936）、『新しき土』（1937）などトーキー6作品であり、サイレント作品は『国士無双』（1932）の1本だけ、しかも20分の断片が残っているにすぎない。万作の映画を評価した北川冬彦は「監督としてのほんとうの伊丹万作の仕事は『赤西蠣太』で終わったと見ていい¹⁾と述べている。彼の言葉を信じるならば、万作の代表作は『赤西蠣太』以前の作品の中にあり、『気まぐれ冠者』、『赤西蠣太』、『国士無双』の断片を除けば、ほとんど失われたことになる。また、『新しき土』以

降のトーキー4作品は、あまり見るに値しない映画となる。事実、今日、比較的容易に見ることができる映画は、ビデオ化された『赤西蠣太』だけであり、他の映画は上映会の機会をとらえて見るしかないのが現状である²⁾。

作品が残っていないことは映画を研究する上で大きな障害である。伊丹万作を研究することの困難さは、同時代の溝口健二、伊藤大輔、小津安二郎と比べるといっそうきわだつ。サイレント作品に限っても、溝口には『滝の白糸』(1933)と『折鶴お仙』(1935)という初期の傑作が、伊藤には『忠次旅日記』三部作(1927)のうちの1本と『御訛次郎吉格子』(1931)が、小津には『生まれてはみたけれど』(1932)他16本の作品が残されている。また、彼らが戦後の日本映画の黄金期に映画を監督し、溝口は没後50年、小津は生誕100年を記念して大規模な回顧上映が行われ、現存するほとんどの作品がDVD化されて往年の作風を今日に伝えることができたのに対して、伊丹万作は療養生活に入ってから二度とメガホンを取ることができなかつた。実際に作品を見ることができた戦前の評論家や観客にとって、伊丹万作は溝口らと並ぶ名監督であつたとしても、彼の映画を見る機会がめつたとなひ今日、彼はもはや忘却の淵にある監督と言っても過言ではないだろう。

失われた作品が発見されるに越したことはないが、研究の上で残された手段は文献の収集以外にない。確かにすでに『伊丹万作全集』全3巻(筑摩書房、1961初版)があるが、全集に収められた脚本は34本のうちの9本にすぎず、万作の全体像に迫るためには十分とは言えないだろう。それゆえ、全集未収録の脚本を収集するとともに、映画公開当時の文献を可能な限り集めて、失われた作品を活字で復元する必要があるだろう³⁾。本稿のテーマはそうした文献収集の過程で生じた副産物と言ってよい。伊丹万作は映画界に入る前に挿絵画家の仕事をしており、その期間はおよそ9年間に及ぶ。監督としての実働期間が11年間、病臥期の脚本家・文筆家としての期間が9年間であるから、彼の短い生涯を考えれば、挿絵画家時代の9年間は短い期間とは言えない⁴⁾。1927(昭和2)年秋、伊丹万作は京都で映画監督をしていた伊藤大輔を頼って上洛し、伊藤家の食客となつておよそ1ヶ月のうちに『花火』、『伊達主水』、『草鞋』と立て続

けに3本の脚本を書いている。そして、翌年の5月に片岡千恵蔵プロダクションに入って約1週間で『天下太平記』の脚本を書き、稲垣浩の助監督として付いた後、10月にはもう『仇討流転』（『草鞋』の改題）でみずから監督している。伊藤大輔でも『酒中日記』（1924）で初めて監督するまで4年の期間を要している。独立プロの台所事情はあったにせよ、異例の早さでの昇進であり、挿絵画家時代のキャリアが役立ったとしか考えられない。

編集者の野尻抱影は「映画人以前」というエッセイの中で、挿絵画家時代の伊丹万作を回顧して、次のように述べている。「画人池内君（伊丹の本名）は不遇にも短い年月が影を消したのだが、その画才、及び音楽のセンスさえも、映画という、より多面多角な民衆芸術の舞台を得て、立派にそれに生かされ、高い業績を残すのに役立ったのである。そう思えば、この画家時代は映画人伊丹万作の生涯を語る上に忘れてはならぬ連関をもつと言えると信じる。」⁹⁾ これまで伊丹万作の挿絵画家時代の仕事は、まさに「映画人以前」のキャリアとして、研究の対象に取り上げられなかった。万作は最終的に画家の道を断念し、後に戦前の日本映画を代表する監督になったのだから、それも半ば当然と言える。しかし、野尻抱影が言うように、挿絵画家時代のキャリアが映画人伊丹万作を誕生させたことも確かだから、挿絵画家時代の仕事が等閑視されてよい訳はない。

『伊丹万作』（1985）の著者米田義一は全集未収録の著作の存在を明らかにする一方、万作の主要な挿絵の仕事を一覧リストアップした。その後、万作の挿絵の研究は進捗しなかったが、挿絵の研究の端緒を築いた米田の功績は大きい¹⁰⁾。筆者は米田の調査をベースにして、より広範な調査を行い、各地の図書館に所在する雑誌から全期間にわたる万作の挿絵の仕事を一覧リストアップし、重要と思われる挿絵は複写して収集した。調査期間の制約もあって点数をカウントすることはできなかったが、万作が挿絵を描いた原作は約330編、1編あたり2～4点の挿絵を描いているから、挿絵の総数は1,000点前後になると見られる。万作は挿絵の他に表紙絵を12点、口絵を28点、扉絵を35点描いている。さらに自作の童話・小説を7編、絵話を32編、戯曲を3編、詩・童謡を4編、

漫画を19編書いている²⁾。本格的な分析は他日を期するしかないが、本稿では伊丹万作の挿絵画家時代の仕事の概要を紹介し、全体像に迫るための手がかりを提供したい。

1 挿絵画家デビューに至るまでの経緯

生前、伊丹万作は自身のことに関して多くを語らなかった。唯一の伝記的資料と言えるものは、前半生を振り返った「私の活動写真傍観史」というエッセイである。『全集』第1巻の年譜もこのエッセイに依拠している。万作の挿絵画家時代を知る資料としては、上述の野尻抱影のエッセイの他に、中村草田男の「伊丹万作の思い出」と題する同名のエッセイが2編ある。いずれも貴重な資料だが、回想には記憶違いが付き物である。筆者は挿絵の調査にあたって、雑誌の巻数・号数ごとに原作のタイトルを拾い、万作の挿絵の仕事の一覧表を作成した。この一覧表によって仕事の内容と増減が分かり、万作らの回想を客観的に裏づけることができる。以下の記述は主に上述の4編のエッセイに依拠し、筆者の調査をもとに補足訂正しながら進めて行く。

伊丹万作（本名・池内義豊）は、1900（明治33）年1月、松山市湊町に生まれた。1912（明治45）年、松山中学校入学後、文学と美術の愛好者たちで作る回覧雑誌「楽天」のグループに参加し、雑誌の口絵や挿絵を描いている。雑誌の同人には後の映画監督伊藤大輔、俳人中村草田男、画家重松鶴之助らがいた。1910（明治43）年には西洋美術の紹介につとめた文芸雑誌「白樺」が創刊され、当時の文学・美術志望の青年たちに大きな影響をあたえている。「楽天」のグループの活動もそうした白樺派の影響のひとつと見ることができる。残念ながら「楽天」は現存しないが、草田男の回想によれば、中判の罫用紙に文章を書き、木炭紙に口絵を描いて綴じた簡素な雑誌であった³⁾。この頃、伊藤はすでに少年雑誌の投稿家として知られており、「田舎中学生の知識のレベルをぬいて、中央文壇の影響を受けたようなものを、半ば他の者の啓蒙に

書いたり、白秋心酔ぶりの詩を発表した⁹⁾のに対して、万作は伊藤の冒険譚風の映画ストーリーに挿絵をつけたり、毎月見る映画の中で気に入った映画を連続するコマ絵で再現したり、教師の似顔絵や日常生活に取材した漫画を描いたりした¹⁰⁾この事実が示しているように、万作は生来挿絵画家の資質をもっており、彼の絵によって「楽天」の同人たちは「自分達の共有の日々の生活が、ありのままに感激の振幅が拡げられ質的に厚味を増されることを快適と覚えずにいらなかった¹¹⁾」のである。

このように、伊丹万作は早くから挿絵画家の資質を表したが、画家としてデビューするにあたっては、いくつかの偶然が関与している。再び草田男の回想によれば、伊藤大輔が上京の列車の車中で「楽天」のページを繰っていた時、万作の「暑中日記」という漫画が乗り合わせていた画家の目にとまり、「それほど素質の人を田舎に埋もれさしてしまうのは惜しい。卒業後は直ちに上京して挿絵の道に進むようにすすめてくれ¹²⁾」と伝言を頼まれたと言う。草田男はこの画家を時事新報社の「少年」に挿絵を描いていた「何とか収一¹³⁾」と呼んでいるが、筆者の調査によれば挿絵画家の代田収一^{しうた}のことらしい。万作は本来画家志望だったが、父親の反対と家庭の経済的事情もあって、1917(大正6)年3月、松山中学校卒業後は両親のいる樺太に渡り伯父の店で働いた。その頃、万作が伊藤に宛てた葉書には「絵をかく金がない。時間がない。手がない。この手ではペンを持つさえ思うに任せぬ¹⁴⁾」とあり、凍傷で腫れ上がった5本の指の克明な写生が添えられていたと言う。その後の経緯は明らかではないが、半年後、上京して叔父の伸介で鉄道院に就職し、独学で絵の修行にはげんだ。鉄道院での仕事は駅員で、上野駅近辺で切符の改札をしていたらしい。言うまでもなく、上野は東京美術学校(現在の東京芸術大学)があった所で、万作は仕事の帰りに近辺を散歩するか、画材店に立ち寄ったことだろう。鉄道院には1年間在職し、上京してから5ヶ月後の1918(大正7)年2月、万作は「少年世界」(博文館)の誌上で挿絵画家としてデビューする。

伊丹万作がデビューした年は日本の児童文学史上画期的な年で、7月に鈴木

三重吉によって童話雑誌「赤い鳥」が創刊されている。「赤い鳥」は芸術的な価値をもつ童話の創作に力を入れ、島崎藤村、芥川龍之介、小川未明、有島武郎ら、文壇で著名な作家を起用し、東京美術学校西洋画科を出た清水良雄が挿絵を描いた。「赤い鳥」は都市の中間層の子弟を主な対象とし、発行部数は1万数千部でそれほど多くはなかったが、当時の児童文学にあたえたインパクトは大きかった。翌年の1919（大正8）年から1921（大正10）年にかけて、類似の童話雑誌が相次いで創刊され、「金の船」（キンノツノ社）には岡本帰一、「おとぎの世界」（文光堂）には初山滋、「童話」（コドモ社）には川上四郎、「コドモノクニ」（東京社）には武井武雄が絵筆をふるった。初山を除けば、画家たちは皆、清水と同じく西洋画の技法を学んでおり、純真無垢な子供の姿を描いた彼らの絵は童画と呼ばれた。これに対して、「少年世界」は1895（明治28）年創刊の少年雑誌で、日本の児童文学の開祖とされる巖谷小波を主筆とし、昔話や伝説の再話に基づくお伽話を売り物として、明治後半から大正初めにかけて児童雑誌の中心に位置した。都市の労働者と地方の農民の子弟までも対象とし、発行部数も上述の童話雑誌に比べて多く、後の大衆的な少年雑誌「日本少年」（1906創刊、実業乃日本社）と「少年倶楽部」（1914創刊、大日本雄弁会）の先駆けとなった。しかし、万作がデビューした頃にはすでに「少年世界」は「日本少年」に王座を奪われ、竹内桂舟の流れを汲む日本画の挿絵も飽きられていた。おそらくその打開策のひとつとして、上述の清水良雄が、万作がデビューする前年の1917（大正6）年1月から表紙絵を担当している¹⁵⁾8月には主筆が巖谷小波から竹貫佳水に代り、編集体制の刷新が図られている。西洋画科出身の清水のデッサン力と色づかいは確かで、清水にかけた佳水の期待は大きかったはずだが、翌年の「赤い鳥」の創刊に関わったためか、清水は11月を最後に「少年世界」を去っている。そして、その穴を埋めるためもあってか、代田収一が11月に一度だけ「少年世界」に口絵を描いている。万作に上京して挿絵画家になることを勧めた例の代田である。佳水が清水に代わる挿絵画家を探していたことは確かだろう。想像の域は出ないが、代田が「少年世界」に口絵を描いた時、佳水に万作を紹介したと思われる。いずれにせよ、以上の

ような背景と経緯があって、伊丹万作は挿絵画家としてデビューしたのであった。

2 挿絵画家初期の時代（1918年～1919年）

すでに述べたように、伊丹万作が挿絵画家として活動した期間は、1918（大正7）年から1926（大正15）年までの足かけ9年間である。ここでは挿絵の仕事の概要を4つの時代に分けて紹介したい。最初は「少年世界」でデビューしてから挿絵画家として地位を確立して行く1918（大正7）年から1919（大正8）年までの初期の時代である。次は活動の場を1920（大正9）年創刊の「新青年」（博文館）、「女学生」（研究社）に広げて精力的に挿絵を描き、挿絵画家として一定の名声を得る1921（大正10）年までの盛期の時代である。その次は松山に帰省して絵の勉強をする1922（大正11）年から1923（大正12）年までの絵画修行の時代である。最後は挿絵の仕事を再開するために再び上京したものの、活動の場を失って画家の道を断念する1924（大正13）年から1926（大正15）年までの晩期の時代である。まず挿絵画家初期の時代から述べて行く。

伊丹万作が1918年2月に初めて「少年世界」で描いた挿絵は石黒露雄の少年小説「木枯吹く夜」に添えた無署名の挿絵2点で、そのうちの1点は夜店で古本を売る和服姿の少年を筆で描いている（図1）。目の下に描き加えられた^{まつげ}睫毛が後年の特徴を示しているものの、形のとらえ方は大づかみで、全体として「少年世界」の日本画のモードに収まっている。同月の誌上には池内都夜坊の名で「ゴリラとピン君」という漫画も掲載されており、万作の資質が表れているのは、むしろ漫画の方かもしれない（図2）。動物園の園丁のピン君が檻を破って逃げ出したゴリラに追いかけられ、ピア樽の中に隠れたまま波にゆられてゴリラの故郷の南洋の島にたどり着き、あわやゴリラにフォークで串刺しされると思った瞬間に目を覚ます。すべては暖かな冬の日の午後の夢であった



図 1



図 2

というストーリーである。タイトルの角書きに冒険活劇とあるように、追っかけを定番とする初期の映画のスラップスティック・コメディを彷彿とさせる。長方形を二分した正方形の右半分に絵が描かれ、左半分にテキストが添えられている。絵は縁取られた円の中に描かれ、幻灯の種板の絵を思わせる。「波静なる南洋の海。一匹のゴリラが今しもビール樽に打ち跨って椰子の実黄色き生れの島へと急いで居ります。これなん動物園より脱走して帝都百万の人士を騒せたる悪戯者のゴリラ。ビール樽の中には半死半生の園丁ピン君が頭に六つも七つも瘤こしらを造つくてうんうん唸うなっております」¹⁶⁾とあるように、テキストは明らかにサイレント映画の弁士の語り口をまねている。

翌月の3月号では石黒露雄の小説の他、1編の小説に挿絵を描いている。挿絵の側に本名の義豊から取った「とよ」ないし「トヨ」の署名が見られる。そして、つづく4月号で本名・池内義豊の名で早くも表紙絵を描いている(図3)。挿絵画家が描く絵には表紙絵、口絵、扉絵、挿絵、飾絵があり、画家の地位は描く絵の種類(いま述べた絵の順番)によって決まる。表紙は雑誌の顔であり、表紙絵を担当することは、画家にとって一番の名誉である。表紙絵や口絵は文部省主催の美術展覧会(文展・官展)に入選した画家か、東京美術学校などで正規の教育を受けた



図 3

画家が担当することが多かった。万作が正規の教育を受けた証拠は見当たらない。にもかかわらず、デビューしてわずか2ヶ月後に万作が表紙絵を担当したことは、主筆の佳水が万作にかけた期待の大きさを表すとともに、万作が挿絵画家として優れた素質を持っていたことの証明でもあるだろう。万作が描いた表紙絵は「優勝旗」と題され、桜吹雪の下で優勝旗をもって大きな瞳で左上を見つめる野球少年の姿が、太めの線と赤・黄・緑の原色を使って力強く描かれている。絵の細部は異なるものの、受ける印象は本田庄太郎が1月に描いた表紙絵に近い（ちなみに大正7年は本田が7回と最も多く表紙絵を担当している）。本田は童画家の中ではキャリアが長く、フリーな立場で童話雑誌や少年雑誌に絵筆をとり、野原や田畑で遊ぶあどけない子供の姿を親しみやすい筆致で描いた。万作は翌月の5月号から7月号まで5・6編の原作に挿絵を描き、順調に地位を築いたかに見えたが、8月号では2編、9月号から12月号までは1編の原作にしか挿絵を描いていない。詳しい理由は分からないが、実力以上の早すぎた成功で、技法上の迷いが生じたのかもしれない。

そのこととも関連してか、この年の秋、伊丹万作は「中学生」（研究社）の主筆をしていた野尻抱影を訪ねている。抱影は万作よりも15歳年長で、早稲田大学の英文科を卒業後、夏目漱石の『坊っちゃん』に憧れて甲府中学で英語の教師をした後、麻布中学に転任して教師を務める傍ら、「中学生」の編集に当たっていた¹⁷⁾抱影は万作と初めて会ったときの印象を次のように述べている。「記憶では鉄道院の金ボタンの制服を着ていたようだった。それ以後は終いまで紺がすりの着流しだった。見本を持って来たのは多分に夢二風のペン画で、涙ぐんでいるような大きな眼の少年が描いてあり、但しペンはもっと強かった。私の雑誌には画家が乏しかったのと、池内君の若い、ひたむきな態度、それでいて寡黙なのにも惹かれて、それから毎月挿絵を頼むこととなった。」¹⁸⁾

野尻抱影の言う通り、万作は翌年の1919（大正8）年1月から、点数こそ少ないが「中学生」に挿絵を描いている。当時はまだ挿絵画家の地位は低く、表紙絵や口絵を担当する時以外は、目次に名前が出ることはまれであった。し

かし、「中学生」は挿絵画家の名前を目次に載せる方針を採っていた。当時はすでに雅号よりも本名を使うことが多かったが、万作は本名の池内義豊は使わず、「豊平」の雅号に「水田」をかぶせ、「水田豊平」というペンネームを使用した。「中学生」は豊富な知識を持ち英語も堪能な抱影の編集センスがよく生かされ、小説や漫画の他に英語の種本から訳した科学・歴史・地理・天文・犯罪に関する記事が掲載され、当時としては非常にモダンな雑誌であった。抱影が万作のことを「言わば子飼い」¹⁹⁾と呼んでいるように、万作のモダンな一面を引き出したのは抱影であった。

「中学生」の仕事で特筆すべきことは、他の雑誌に比べて漫画を多く描いていることである。遅くともこの年の12月から抱影とのコンビによる「いたづら傑作集」の連載が始まり、さらにまた読者投稿による「全国中学めぐり」（後に「全国中等学校めぐり」と改題）が万作の担当となり、万作は毎回滑稽な漫画を数点描いている。後者の連載は実に1924（大正13）年5月頃まで続いた。

図4は「いたづら傑作集」で描いた漫画の一例で、雨の日で運動場へ出られず、教室の机を持ち上げて力くらべをしている悪童たちの様子を描いている。これらの漫画以外にも万作は自作の漫画をいくつか描いている。抱影は後に万作の時代劇映画を

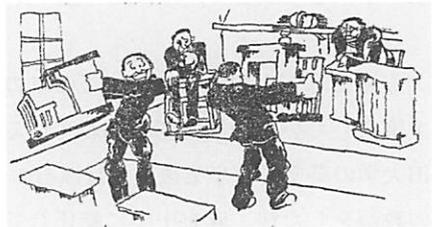


図4

見て、「私とコンビになって工夫し執筆した悪童漫画のナンセンスが、ちょん髷物ではあるが、あちこちに出ている」²⁰⁾と述べている。

デビュー翌年の「少年世界」では、万作は一時期のスランプを脱して、7月から11月まで連続5ヶ月に渡って表紙絵を描いている。7月号の表紙絵は雑誌のイメージに合わせた感があるが、8月号の表紙絵（図5）は抱影が指摘した「涙ぐんでいるような大きな眼の少年」という特徴が当てはまるだろう。ただそれを夢二風と見るべきかどうかについては注釈が必要である。万作の絵が

夢二の絵に似ているとすれば、抱影が「涙ぐんでいるような」と言うように、受ける印象が似ているということであって、必ずしも絵が似ている訳ではない。先の引用で抱影も「但しペンはもっと強かった」と言っている。この区別は重要であり、この点についてはまた後で述べる。

この年、万作は表紙絵と挿絵の他に、水田豊平のペンネームで自作の童話を4編発表している。犬の視点から描いたミステリアスな「忠義な犬の話」を除けば、いずれもメルヘン風の童話で、そのうちの1編「トム君の武者修行」は、主人公のトムが魔法の赤い玉で手柄を立てる物語で、図6はトムが小鳥にお呪いの方法をたずねる場面を描いた挿絵である。少年の表情は最初の挿絵(図1)に似ているが、服が洋装に変わりモダンなイメージになっている。製版技術の影響もあるかもしれないが、線はまだ安定感を欠いてぎこちない。

さらに万作は12月と翌年の1月に連続して付録の絵を描いている。特に1月の双六の絵は人気画家にまかされる仕事で、連続5ヶ月間の表紙絵の担当と合わせて、伊丹万作は「少年世界」の誌上において、挿絵画家としての地位を確立したと言えるだろう。

3 挿絵画家盛期の時代 (1920年～1921年)

1920(大正9)年1月、後に本格的な探偵小説の雑誌となる「新青年」が創刊された。「新青年」は「冒険世界」(博文館)の後継誌で、万作はすでに「冒険世界」に挿絵を描いていた関係もあって²¹⁾創刊から翌年の7月まで毎号挿絵を描いている。5月には野尻抱影を主筆とする「女学生」が創刊され、万作は



図5



図6

「中学生」と同様に絵筆をふるった。抱影は「私は『女学生』という雑誌の創刊に当って、新聞一段抜き^{えびぢやばかま}の広告に、池内君の蝦茶袴に靴を履いた愛くるしい少女の絵を飾り、友人からも、この画家を得たことは新雑誌の強味だと讃められた」²²⁾と述べている。抱影が触れた広告の絵は、創刊号の扉絵(図7)と同じ構図の絵で、万作は以降、毎号扉絵を描いている。挿絵の掲載誌が4誌に増えて活動の場が大幅に広がり、万作は挿絵画家時代の盛期を迎える。それと関連して、万作は水田豊平に代えて池内義豊、雅号・愚美を使用する。挿絵画家・池内愚美の誕生である。



図7

先に身辺のことを記しておくとして、1920年5月に伊藤大輔が上京して根津須賀町の万作の下宿に転がり込み、三畳一間の同居生活が始まっている。伊藤は呉の海軍工廠で製図工として働く一方、戯曲を書いて小山内薫の指導を受けていたが、同年4月、労働組合の再建に関与したかどで論旨退職処分となった。折から2月創立の松竹キネマ合名社で小山内を校長として俳優学校が設立され、伊藤は小山内の勧めによって入学するため上京して来たのであった。神経衰弱で松山中学校を休学していた中村草田男は、前年の正月に帰省中の万作に会って以来、万作を師と仰ぎ、その年の秋と1921(大正10)年の春に上京して万作の下宿に入りびたり、万作の仕事の様子を傍らで観察している。伊藤はしばらく小山内の書生をした後、松竹第2回作品『新生』の脚本を書き、以降蒲田撮影所の脚本部に在籍して脚本を量産する。そして、この年の秋(遅くとも冬頃)、万作と一緒に谷中真島町の下宿に引っ越し、別々の部屋に収まる。谷中真島町には白馬会と洋画壇の勢力を二分する太平洋画会の研究所があった。太平洋画会の代表中村不折は松山出身の俳人正岡子規の友人であり、子規の『仰臥漫録』は不折があたえた和紙と絵具を使って描かれた。子規と同郷の

万作がこの事実を知らぬはずはない。万作が谷中真島町に住んだということは、たとえ短期間にせよ太平洋画会の研究所へ通ったか、少なくともその意志があったと見ていいだろう。研究所に通ったという確かな証拠はないが、伊藤とともに「美術家の卵の『巢』」²³⁾で暮らしたことは確かである。

では、掲載誌ごとに盛期の時代の仕事の概要を見て行こう。まず1920年1月創刊の「新青年」からである。「新青年」は日本の探偵小説雑誌の草分けとして知られるが、当初は海外雄飛をめ

ざす農村の青年向けの雑誌であった。

初期の「新青年」の雑誌の傾向と挿絵の特徴は、創刊翌月の2月号に掲載された安成二郎の詩「新しき青年」と万作が描いた挿絵(図8)に表れている。

詩の書き出しは「新らしき青年はよし、その肩に未来の社会を荷えるはよし」²⁴⁾で始まり、第三連で「新らしき



図8

青年は今ぞ歩み来れ／静かに強く地を踏む音す」²⁵⁾とつづき、第五連で「勇氣あれ！戦いの前に、我は贈る／新青年に先ず此の言葉を」²⁶⁾とうたう。青年賛歌とでも言うべき内容の詩であるが、青年にかける期待の具体的な内容は分からない。この無内容な詩を救っているのは万作の挿絵である。大きな槌をもつ青年、本を読む青年、馬の背で腕組みする青年、指で何処かを指す青年、銃をもった青年、マンドリンを弾く青年、絵筆を取る青年。万作は青年たちに思い思いのポーズを取らせ、彼らの姿態をデフォルメして力強く描いている。

万作は創刊号で夢川優二のペンネームで「人真似大会」^{ひとまね}という戯曲を書いた他、山崎新雨の冒険小説「南洋の混血児」と桐野聲花の科学小説「世界の終り」(6月まで連載)に挿絵を描いている。また、創刊号から7月号までR・オースチン・フリーマンの探偵小説「白骨の謎」(「オシリスの眼」)が、ルパンの翻訳で知られる保篠龍緒の訳で掲載され、万作は2月号でその挿絵を描いてい

る。そして、4月の春季増大号、翌1921（大正10）年1月の探偵奇談号、4月の怪奇探偵号で5・6編の翻訳探偵小説が掲載され、「新青年」は次第に探偵小説を中心とする都市の青年向けの雑誌に変わって行く。万作は翻訳探偵小説では上述の「白骨の謎」の他、探偵奇談号に掲載されたH・G・ウェルズの「五羽の駝鳥」とコナン・ドイルの「鎖された空家」に挿絵を描いている。

野尻抱影は探偵小説の挿絵を描くことによって生じた万作の画風の変化について、「ペンはいまかい線から強い太い線に変わって来た」²⁷⁾と述べ、「あの頃のはムンクに似ている」²⁸⁾という万作の友人の意見を紹介している。ここでムンクに似ていると評された挿絵は、コナン・ドイルの「鎖された空家」の挿絵である。「鎖された空家」の原作は「空家の冒険」（1905）であるが、前作の「最後の事件」（1894）で死んだホームズを復活させるため、前作の一部を引用してホームズが死んだ理由を説明する構成を取っている。その結果、死んだはずのホームズが生きていて、ワトスンに代わって密室殺人事件の謎を解くという一種の粋小説になっている。図9



図9

は宿敵モリアーティ教授が不意にホームズの家を訪ねる場面を描いた挿絵である。モリアーティ教授の内面の狂気を、万作は大きく見開いた眼の渦巻き状の瞳と彼を取り巻く歪んだ線描で巧みに表現している。抱影は「ペンはいまかい線から強い太い線に変わって来た」と述べたが、細い線で描くことを止めた訳ではないから、原作の内容に合わせて新たな画風を身につけたと言う方が正確だろう。

5月創刊の「女学生」では、すでに見た創刊号の扉絵（図7）を初めとして、万作は毎号扉絵を描いている。当時、少女雑誌で最も人気のあった画家は竹久夢二だったから、少年雑誌に比べて夢二の影響が大きいのは当然だろう。ここでは経年で3点の扉絵を取り上げて、万作の画風の変化を簡単に検討してみたい。創刊から3ヶ月後の8月の扉絵（図10）では、万作は意識的に夢二風の

題材を扱っている。下の枠取りにはローマ字で「SABIRETARU MINATONOUYŪBE, GUMI.」と記されている。この記述から連想されるのは、竹久夢二が1914（大正3）年に日本橋呉服町に開店した絵草紙店「港屋」と夢二式美人のモデルとなった女主人のたまきである。夢二が同年に描いた絵に「切支丹波天連渡来之図」があり、 図10の扉絵と比較的近い題材を扱っている。両方の絵を比べて見ると、夢二の遊女に代えて、万作は中央に子守の少女を置いている。少女の顔は丸く、眼はひとときわ大きく、口は小さい。表情は憂いを帯びていない。さらに夢二の宣教師に代えて、万作は外国人の船員イリケンを画面右と斜め左奥に配し、画面に奥行きをあたえている。黒と白のコントラストも、奥行き表現に役買っている。夢二の絵が平面の分割で遠近を処理しているのに対して、万作の絵は画面の奥行きが強調され、映画の一場面を思わせるモダンな情景となっている。この場合は題材の取り合わせが似ているのであって、必ずしも絵が似ている訳ではない。翌年5月の扉絵（ 図11）では、少女の柔らかな表情が水彩で描かれている。顔の特徴は前年の扉絵と共通しているが、画面の遠近は夢二の絵のように平面の分割で処理されている。また、画面手前の髪と服を黒く描くことで、背景のペン画の部分が相対的に明るくなり、平面的な構図で遠近の効果を上げている。翌々年5月の扉絵（ 図12）は一転して細密なピアズレー風のペン画になっている。顔、肩、腕の白い部分を残して、ドレスの模様が壁面と一体化する装



図10



図11



図12

飾的な画面は、おそらくクリムトからの影響だろう。このように万作の画風が単線的に変化する訳ではないが、少女雑誌の挿絵が次第に平面的になり、ピアズレー風になることは指摘できるだろう。

今日の視点から見て興味ある仕事は、1922（大正11）年1月から7月まで河井鞠子の訳で連載された「ピーター・パン物語」の挿絵である。原作はJ・M・バリーの『ピーターとウェンディ』（1911）で、前年に楠山正雄が訳して童話集『苺の国』（赤い鳥社）に収めているから、これが日本で2度目の翻訳になる²⁹⁾『苺の国』の装丁と挿絵は清水良雄が担当しているが、ピーターの挿絵は描いていない。したがって、万作が描いたピーターの挿絵が、日本で最初のピーターの挿絵ということになる³⁰⁾ 図13はピーターがウェンディと彼女の弟ジョンとマイケルを連れて、どこにもない国へ向かって飛び立つ場面を描いたものである。7年後の1929（昭和4）年に菊池寛と芥川龍之介の共訳で『ピーター・パン』（興文社・文藝春秋社）が刊行され、



図13

一本苧が同じ場面を口絵に描いているが、4人を同じ横向きの視点からとらえ、4人はほぼ同じ姿勢で宙に浮き、手の動きが違うだけで細かい表情は分からない³¹⁾ これに対して、万作は異なった視点から4人の姿を描いている。ウェンディは初めて空を飛ぶ不安を鎮めようと両手で小さな胸を押さえている。ピーターは彼女を横から優しく抱きとめ、目標を目指してさらに上へ飛ぼうと足を蹴る。前からの風を受けてウェンディの寝巻きの裾が広がる。その先には一番年少のマイケルが、風をよけようと前のめりになって、遅れまいと必死で後につづく。その間にジョンがいま初めて宇宙に飛び出したかのような姿勢で挟まる。これは一種の異時同図であり、映画で言えば3つのショットをワン・ショットに収めた挿絵である。黒い夜空を背景に白い4人の姿が浮き立って見え、宇宙を浮遊する感覚を巧みに表現している。

「中学生」の仕事に関しては、1920年1月から1923年11月まで、万作はほぼ毎号扉絵を描いている。様々な描写を試みているが、「女学生」の場合ほど、変化は激しくない。この時期の仕事で逸することができないのは、草雄の小説に挿絵を描いていることである。草雄の本名は野尻清彦であり、草雄は野尻抱影の弟、後の大佛次郎である。大佛は1897（明治30）年横浜の生まれで、東京帝国大学法学部政治学科に通う傍ら、兄の編集する「中学生」や「女学生」に翻訳記事や小説を書いていた。万作は草雄の名で発表された1919年11月の「蛇船の怪異」、1920年4月の「^{ラストバッター}最後打手の日記」、10月・11月の「死球——ある投手の冒険」、1921年1月の「呪い」に挿絵を描いている。「最後打手の日記」は2人の青年が野球の映画を見た帰り、補欠の野球選手の日記を拾って読む粋小説である。日記には病気の正選手に代って出場した補欠の選手が、9回裏2死満塁でバッターボックスに立ち、2つ空振りをして追い込まれた後、映画のサヨナラ満塁ホームランとは違って、3球目のボールが腹をかすめて死球になり、からくもサヨナラ勝ちするという“奇跡”の体験がつづら

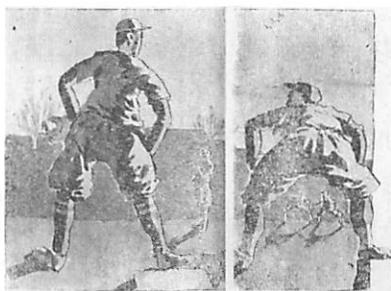


図 14

れていた。万作は死球の場面を直接描く代りに、図14のように満塁で塁上が埋まった場面を描いている。前景に一塁手と一塁走者の後ろ姿を大きく描き、中景にマウンドから一塁を見つめる投手の姿を、後景の三塁上の選手の姿を一塁走者の股間から描いている。読者の視線は画面手前から順に奥に誘われ、画面に描かれていない本塁上の打者と捕手の姿を、そして死球の決定的な瞬間を想像する。これを実際に映画で撮るとしたら、この挿絵は最初のショットと見なすこともできる。一見、何気ない挿絵のようであるが、かなり凝った構図の挿絵である。

活動の主舞台である「少年世界」では、1920年に2回、1921年に3回表紙

絵を描いた他、毎号数編の原作に挿絵を描き、引きつづき看板画家として活躍している。この時期の目立った仕事としては、巖谷小波のお伽話「燕雀合戦」(1920年4月-6月)、「雁の国」(1921年5月・6月)、「赤ポチ白ポチ」(1922年1月-6月)に付けた挿絵がある。「燕雀合戦」はツバメが屋根からスズメの子を落としたとスズメが誤解して両者が争う話である。図15はスズメの代表が少年パイロットの太郎に加勢を頼む場面を描いた挿絵である。動物が登場するお伽話では動物を擬人化して描くのが通例だが、万作は少年の頭にスズメの面をかぶせ、背に羽根を負わせるやり方でスズメを擬人化している。太郎がスズメの依頼をいぶかしく思う場面を描いた挿絵が図16である。初期の挿絵に比べて線は細く伸びやかで、憂いをふくんだ少年の眼はひととき大きく、盛期の少年像の特徴をよく表している。図17はスズメたちがツバメに仕返しに行く場面を描いた挿絵である。描いた時期が上述の「ピーター・パン物語」と重なり、視点の置き方や動きのとらえ方において、図13とほぼ同様の特徴が指摘できるだろう。



図15



図16



図17

1921年は巖谷小波が日本最初の創作児童文学『こがね丸』(1891)を刊行して30年目に当たり、「少年世界」の編集部は5月に増刊号お伽祭を、6月に竹貫佳水編で『童話選集お伽の日本』(博文館)を刊行した。表紙絵は両方とも日本の近代デザインの先駆者杉浦非水が描いている(図18)。非水は1876(明

治9)年松山市の生まれで松山中学校中退、万作よりも24歳年長の先輩に当たる。当時、非水は三越呉服店の図案部に属し、三越の雑誌の表紙やポスターを描いていた。1909(明治42)年に巖谷小波を顧問として第1回児童博覧会が三越で開かれており、それを機縁として非水は「少年世界」に表紙絵や口絵などを描いていた。万作と非水は「少年世界」を通じて時々接点を結ぶが、2人の関係について詳しいことは分かっていない。



図 18

万作は「少年世界」増刊お伽祭で自作の童謡を3編発表し、森下雨村の「魚と鯨の綱引き」他2編の童話に挿絵を描いている。童謡「ステーション」はお伽祭のプロローグを飾る詩で、「チャッキリ チャッキリ/切符切り/朝から 晩まで/切符切り」³²⁾という出だしで始まり、お伽祭に行く人でにぎわう改札口の様子をうたっている。金ボタンの制服を着て切符を切る瘦せた面長の若い男の姿



図 19

(図19)は、鉄道院に勤務していた頃の自画像と言えるだろう。童謡「梅雨晴れ」に描かれた挿絵も、樺太の伯父の店で丁稚をしていた頃の体験が反映していると思われる。万作の伝記的な資料は乏しいが、自作の童話や詩に描かれた挿絵から彼の^{かいま}実像を垣間見ることができる。

『童話選集お伽の日本』は巖谷小波と関わりのあった30人の作家の童話を集めたもので、「少年世界」の常連執筆者の他、島崎藤村、小川未明、鈴木三重吉、西条八十、与謝野晶子、北原白秋ら、「赤い鳥」の著名な執筆者が寄稿している。装丁は和田英作、竹内桂舟、杉浦非水の3人が当たり、挿絵は清水良

雄、竹久夢二、新関青花、細木原青起、本田庄太郎、岡野栄、吉田秋光、池田永治、山田隆憲、池内義豊の10人の画家が担当した³³⁾。画家は「少年世界」に関わりのあった画家が中心で、夢二を別格として今日でも記憶される画家は清水、本田、池田ぐらいだろう。末尾とは言え、池内義豊として万作が著名な画家に混じって名を連ねた意義は大きい。万作は岩下小葉の「明けずの室」、葛原齒の「白熊時計」、沖野岩三郎の「山さち川さち」の3作品に挿絵を描いている。「白熊時計」は10編の童謡から成り、**図20**はそのうちの1編「燕と少女」の挿絵である。少女の家の軒で雛を返したツバメが南へ帰る。電線に止まっているツバメに向かって、「お家の軒の巢で生れ、丈夫に育った雛だけは、私に預けて行けないの」³⁴⁾と少女が問いかける。万作が描いた挿絵は少女の身長に合わせて視点を低く取り、道が画面右奥から手前に水平に広がるのに対して、電線は画面右奥から右上へ延びている。**図10**の分析でも述べたように、万作の挿絵の特徴は遠近法的な構図にある。他の洋画家の挿絵と比べても、**図20**ほど遠近が強調された挿絵はない。万作は確かにピアズレー風の平面的な挿絵も描いたが、それは挿絵画家晩期の時代の少女雑誌における特徴にすぎない。



図20

以上、盛期の仕事の概要を見てきたが、たとえば1921年5月を例にとると、万作は「少年世界」、「新青年」、「中学生」、「女学生」の4誌合わせて童話7編、小説7編、童謡3編、詩1編に挿絵を描いた他、扉絵2点と漫画を1編描いている。間違いなく挿絵画家時代の活動のピークと言える。6月は「少年世界」の増刊号がない分だけ仕事の量は減っているが、『童話選集お伽の日本』に挿絵を描いているので総量はあまり変わらない。すでに池内愚美の名は童画家たちの間で知られていたと思われるが、『童話選集お伽の日本』には「赤い鳥」に執筆した文壇の著名な作家が原稿を寄せており、彼らの間でもある程度名を

知られたに違いない。その証拠に北原白秋はこの年の12月に刊行した新作小唄第22編『城ヶ島の雨』（山野楽器店）の楽譜の装丁に万作を起用している。図21はその楽譜の装画である。万作にしては構図が地味であるが、これは白秋の趣味が反映していると思われる。少年少女雑誌のマイナーな領域から、挿絵画家としてさらに大きく飛躍する舞台は整ったかに見えたが、この後、挿絵の仕事は思わぬ形で失速する。



図 21

1921年5月、万作は補充兵として広島野砲連隊に入営した。入営期間は7月までの3ヶ月間であった（伊丹万作に関する年譜は、これまで入営の時期を1920年5月としてきたが、21年5月の誤りである。詳細は最後の補遺で述べる）。入営に備えて万作は「少年世界」の挿絵を8月号まで、「中学生」、「女学生」、「新青年」の挿絵を7月号まで描きためている。「新青年」に関してはこの7月号の挿絵が当面最後の仕事となった。しかも担当に変化が生じている。この年の1月から吉田甲子太郎の長編小説「熱血児」の連載が始まり、万作が挿絵を担当したが、入営に備えて他誌の挿絵を描きためるためか、3月から担当が松野一夫に代っている。「新青年」の挿絵画家と言うと、松野一夫の名と彼のモダンな表紙絵が想起されるが、万作より5歳年長の松野が挿絵の世界に入ったのは遅く、前年の4月に挿絵を描いたのが最初で、表紙絵はこの年の5月に初めて描いている。万作は事前に挿絵を描きためたものの、3ヶ月の兵役生活はそれ以上の空白を生じさせた。万作は兵役を終えた8月以降、「中学生」、「女学生」の扉絵を毎号描き、「少年世界」12月号の表紙絵も描いているが、挿絵は「女学生」の小説1編を除いてまったく描いていない。挿絵は原作に基づく必要があるが、扉絵、表紙絵は一人でも描けるから、何点かは兵役前に描くこともできただろう。となると、万作は上述の『城ヶ島の雨』の装丁以外にあまり仕事をしなかったことになる。挿絵の仕事を滞らせるような精神

的な変化が、この間に生じたと見てよいだろう。

入営前に描いたのか、兵役を終えた直後に描いたのか、描いた時期は定かでないが、「少年世界」9月号に掲載された絵話「画家と少年」は、その頃の万作の心境を物語っているように思われる。見開き2ページの絵に画家と少年の短い対話が添えられている(図22)。画家がキャンパスを広げて風景画を描いている。そこへ少年がやって来て画家にたずねる。

少年：「おじさん此の絵は展覧会に出すの」

画家：「いいえ」

少年：「じゃア、売るのが」

画家：「いいえ」

少年：「うちへ仕舞って置くの」

画家：「いいえ」

少年：「じゃあ、どうするの」

画家：「……きっと破いて仕舞うのでしょう」³⁵⁾



図 22

ここで言う展覧会は画家の立場から言えば文展(官展)である。当時、画家は文展に入選して一人前の画家として認められた。文展に入選した画家の絵でも売れないのに、入選経験のない画家の絵が売れるはずはない。最後の「きっと破いて仕舞うのでしょう」という答えには、画家を志しながら挿絵画家としての成功に甘んじている万作自身の自嘲が込められているだろう。通常、画家の卵は東京美術学校か白馬会や太平洋画会の研究所で教育を受けた後、文展に入選して画家として認められ、絵が売れるようになるまで生活のために挿絵を描く。しかし、万作の場合、父親が商売に失敗したため、まず自活するために挿絵を描かねばならなかった。しかも、自分の分だけでなく、妹の分まで稼がねばならなかった。幸いにしてと言うべきか、不幸にしてと言うべきか、挿絵

画家の才能を認められて生活の糧は得られた。しかし、挿絵を描けば描くほど、教育を受ける機会は遠のいた。いくら挿絵画家として評価されたとしても、画家として半人前であることに变りない。いわばもぐりの画家として挿絵を描いているのである。挿絵画家としてデビューして以来、この矛盾が万作を苦しめたに違いない。そして、挿絵画家としての活動がピークに達した時、この矛盾は最大となった。兵役生活で絵筆を持たなかった3ヶ月間、万作はこの矛盾と正面から向き合ったはずである。兵役を終えてからすぐに挿絵の仕事に復帰しなかったのは、以上のような事情が関係していたと思われる。

4 松山における絵画修行時代（1922年～1923年）

1922年1月、万作は「少年世界」、「女学生」の誌上で挿絵の仕事に復帰する（「中学生」は欠本が多く仕事の内容がつかめない）。しかし、仕事の量は多いとは言えない。とくに3月以降は合わせて4・5編の原作に挿絵を描いただけで、仕事の量は前年のピーク時の4分の1から5分の1に減っている。「少年世界」1月号では口絵を描き、2月号では付録の絵を描いているから、依然として看板画家ではあった。ということは、注文が減ったと言うより、万作が仕事を減らしたと考える方が自然かもしれない。上述の矛盾を解決するために、絵の勉強の方に時間を振り向けたのだろう。しかし、これにはまた別の事情がからんでいる。3月、野尻抱影が4月号の編集を最後に「女学生」の主筆を退いた。7月、「少年世界」の主筆竹貫佳水が病気で亡くなった。主筆が代ることは編集方針が変わることを意味し、編集者と画家の関係も変らざるをえない。場合によっては画家が仕事を失うこともあった。いずれにせよ、万作はデビュー以来の後ろ盾をつづけて2人失い、やる気を失ったことも考えられる。そこへ現れたのが「楽天」のグループの画家仲間・重松鶴之助であった。中村草田男の回想によれば、重松は学業を途中で放棄して画家修行の旅に出た後、突然松山に帰省して在郷メンバーにシュトルム・ウント・ドラングの種をまいて回った。「何かの道で一流の者にならなければ、そのためには直ちに一步を

踏み出さなければ——こんな希望とも野心ともつかないものが全員を激しく貫通した。』³⁶⁾ おそらく1922年の春頃、重松は上京して万作の下宿も訪ね、「一筋の誠意をもって、しかし同時にしたたかに煽った。』³⁷⁾ その結果、万作から草田男宛てに次のような文面の手紙が届いたと言う。「重松に会って、今までの自分の幼稚さと低級さが恥ずかしくなった。兎に角、今日以後、本格の絵画修行を、やる、やる、やる。』³⁸⁾

折から「少年世界」5月号の誌上で「新青年」の編集長・森下雨村の「少年探偵ニッパーの冒険」の連載が始まった。連載は翌年の2月号まで10ヶ月間に渡った（その後、連載は同じ雨村の「活動狂のデック」, 「続編ニッパーの冒険」に引き継がれた）。当時、「少年倶楽部」は人気画家高島華宵を擁して部数を伸ばし、「少年世界」を抜いて「日本少年」のトップの座をうかがっていた。おそらく「少年世界」は雑誌テコ入れの企画として「ニッパーの冒険」の連載を企画し、挿絵画家に看板画家の万作を起用した。途中欠本のため物語の細部は分からないが、話の大筋は少年探偵ニッパーが不思議な人と協力して黒^{ブラック}・星^{スター}団と名乗る盗賊集団を捕まえる物語である。確認できた限りでは、万作は10月号まで挿絵を描いている。図23はその10月号の挿絵である。舞台は大都会ロンドンの夜。前方から強烈な自動車のライトを浴びて、ビルの片隅でたたずむニッパーの姿が浮かぶ。鳥打帽に緑のジャケット、ストライプのズボンに赤い靴。当時の日本の現実からはまったく遊離したモダンな装いである。彼の視線の先、通りの反対側は漆黒の闇で、不思議な人が運転する自動車のヘッドライトが光る。フィルム・ノワールばりの



図 23



図 24

黒と白のコントラストが強調された画面である。この挿絵は万作の仕事の中でも最良の部類に属すると思われるが、万作はこの挿絵の仕事を途中で打ち切ってしまった。この年の秋、「本格の絵画修行」のために、重松鶴之助とともに松山に帰省したからである。万作に代って挿絵を描いたのは、「新青年」の場合と同様に松野一夫であった。図 24 は 1923 (大正 12) 年 8 月、「続編ニッパの冒険」に松野が描いた挿絵である。後の「新青年」での活躍を彷彿とさせる洗練された挿絵だが、万作の挿絵より線はためて憂いは感じられない。

万作が松山に帰省した理由は、絵の勉強のためだけではなく。松山中学校時代の親友野田実を見舞うことも目的のひとつであった。野田は後に万作の妻となるキミの兄で、松山中学校卒業後、海軍兵学校に進んだが、肺結核のため松山で療養していた。万作のひそかな願いは野田の見舞いを通じてキミに近づき、長年の恋をかなえることであった。しかし、万作の看病もむなしく翌年 5 月に野田は亡くなり、恋愛の成就もひとまず不首尾に終る³⁹⁾。万作は松山城に近い上一万町に家族とともに住み、挿絵の仕事続ける傍ら絵の修行に打ち込んだ。万作の家は草田男ら「楽天」の後輩たちの溜まり場となり、夜を徹してドストエフスキーの文学や後期印象派の絵画について、さらにはレンブラントや岸田劉生の絵画について語り合った(この年、中村草田男は松山高等学校へ進学していた)。草田男は万作と鶴之助の絵画修行が「傍目もふらない底のひたすらなもの」⁴⁰⁾であったとして、次のように述べている。「伊丹・重松の両者の師表とするところは明らかに岸田劉生氏をその焦点としていたが、伊丹の方は万事を飛躍なしに第一歩から吟味してかからずに居られない質実な性質からして、どうしても自分なりの写実技を一応修得成就してからでなければ、容易に近代絵画のいわゆる『目的へまでの最短通路をはしる』という方途につきかねているようなところがうかがわれた。」⁴¹⁾

2 人が同じ岸田劉生を目標にしていたとしても、目標とする劉生に時間的なズレがあったことに注意が必要である。この年、劉生が率いた草土社は創設 8 年目で活動の終息期にあり、劉生の関心も古典的な写実から東洋的な幽玄の美へ移りつつあった。鶴之助は帰省に先立つ絵画修行の途中で劉生と接触し、劉

生自身と歩みをともして翌々年（1924年）3月の第2回春陽会展で入選したのに対して、万作は自分なりの写実技を修得するために、草土社前後の劉生のように北方ルネサンスの古典絵画へひとまず回帰しなければならなかった。松山帰省中の万作の絵画修行は、一言で言えば、草土社時代の劉生を追体験することにあった。図25はこの時期に描いたと伝えられる油絵の「祖母の像」である。祖母の横顔が暗い背景から浮き上がるレンブラント風の肖像画で、劉生が1915（大正4）年に描いた「画家の妻」を思わせる¹²⁾。しかし、写実に撤するあまり、生命感の表出に欠ける印象は否めない。



図 25

万作は松山に約1年間滞在した。その間に草土社時代の劉生よろしく、草と赤土を主題とした風景画を数点描いている。図26は翌年（1923年）4月の「中学生」に掲載された扉絵で、帰省して半年後ぐらいに描いたものである。鋤を手にした少年を描いており、草と赤土と言うよりも初期の「新青年」の題材に近いが、万作が描いた最初の草土社風の絵である。引きつづき「中学生」の主筆を務めていた野尻抱影は、万作が草土社風の絵に傾斜して行くのを好まなかった。万作は1920年1月から4年4ヶ月に渡って「中学生」の扉絵を描き続けたが、扉絵の仕事はこの号でいったん終りとなった。



図 26

一方、「少年世界」では同年の9月・11月と翌年の2月に草土社風の口絵を油絵で描いている。上述の扉絵から約半年後、再上京直前に描かれた油絵である。口絵の表題は「草の上」、「風寒し」、「丘の道」である。いずれも劉生が草土社時代に描いた風景画の題材に近いものを選んでいいる。このうち「丘の道」（図27）は劉生の「早春」（1916、図28）と構図と題材が似ている。この時期

に万作が描いた油彩の風景画は見つかっていないので、これらの口絵は絵画修行の足跡を示す貴重な資料と言える。



図 27



図 28

挿絵は1923年1月から「中学生」

に本多秀彦訳で連載されたエドガー・ライス・バローズのSF小説「火星の神神」(後に「火星の王子」と改題)の仕事が中心である。雑誌社から挿絵の原作を送らせるにしても、当時の郵便事情と締め切りのことを考えれば、実際に挿絵を描くことは困難であったと思われる。「火星の神神」は創作と違って翻訳であり、訳者から原稿をまとめて入手することによって、挿絵の仕事が可能になったと思われる。挿絵の原作はバローズの火星シリーズ第2作『火星の女神イサス』(1918)で、連載は翌年の8月まで1年8ヶ月に渡って続いた。図29は連載5回目の挿絵で、主人公のジョン・カーターが飛行船の速射砲に縛りつけられた不死の聖僧族の女神ファイダアを助ける場面を描いたものである。絵画修行に打ち込んでいる時期の挿絵だけあって、正確な遠近法的構図に細密な線描を施した力作である。



図 29

1923年9月1日、関東一帯を大きな地震が襲った。関東大震災の発生である。万作は松山にいて直接の被害は受けなかったが、在京の出版社や印刷所は大きな被害を受けた。出版社は難局を乗り切るために雑誌の統廃合を進め、研

究社は「女学生」を9月号限りで廃刊とした。万作は発表の舞台を1誌失うことになり、その意味では震災の被害者であることを免れなかった。生活の手段は依然として挿絵であり、月に1・2点の扉絵と数点の挿絵を描くだけでは、いくら物価が安い松山と言っても、生計を立てるのは容易ではなかった。このまま松山に留まっても挿絵の仕事は先細りである。この年の暮れ、万作は再上京を決意する。

5 挿絵画家晩期の時代（1924年～1926年）

上京後、万作が向かったのは、池袋の郊外に住む初山滋の家であった。初山は万作が「私の活動写真傍観史」でも名を挙げた挿絵画家の友人で、野尻抱影主筆の「中学生」を介して知り合った。細い線描と黒と白の色面を自在に使った装飾的な挿絵で知られ、抱影によれば万作のピアズレー風の挿絵は初山からの感化が大きいと言う⁴³⁾ 初山の家は武蔵野鉄道（現在の西武池袋線）の池袋駅から数えて3つ目の東長崎駅の前にあった⁴⁴⁾ 当時、池袋の郊外は麦畑や大根畑が広がる田園地帯で、震災の被害は都心に比べて格段に軽かった。農家が貸す借家や貸間の家賃も安く、上野への通学にも便利だったため、大勢の美術学校の学生たちが上野からここへ移り住んでいた。もう5・6年もすれば、一駅手前の椎名町駅から北に向かってアトリエ付きの借家が建ち並び、付近一带は“長崎アトリエ村”とも“池袋モンパルナス”とも呼ばれるようになる。初山の家近所に市川^{やせとく}庚寅・仲^{なか}夫妻の家があり、その家の敷地には画家が共同で利用するアトリエがあった。仲は日本舞踊の藤間流の名取で、日本橋の稽古場で踊りを教えていた。おそらくその関係で市川夫妻は岸田劉生とも面識があった。万作は初山の家でしばらく居候した後、隣に家を借りて住んでいる。

こうして、アトリエ村の先住民の一人となった万作であったが、この時点で挿絵の仕事は「中学生」1誌だけという寒々とした状態であった。上述のように、「女学生」は震災後、すでに廃刊となっていた。「少年世界」には再上京の直前に口絵を描いたが、自分の身勝手な理由で「ニッパの冒険」の仕事を降

りたためか、挿絵の仕事は1年4ヶ月の間、中断したままであった。上京後、1924（大正13）年2月から万作は「少年世界」の挿絵の仕事を再開するが、月に2・3編の原作に挿絵を描いただけで、盛期の仕事のペースはもどらなかつた。その理由のひとつは万作の関心が引きつづき油絵の制作に向かっていたからである。それを示すものとして、「女学世界」（博文館）の3月号に描いた「学校の帰り」と題する油絵の口絵（図30）がある。



図 30

この口絵は草土社時代の劉生の傑作「切通しの写生」（1915、図31）と構図が似ている。女学生が画面中央に立っているため、消失点の位置は左に少しずれているが、左右から塀と土手が迫って坂の上ですぼまる構図はよく似ている。電信柱の影にも注意が必要である。劉生の絵には電信柱は描かれておらず、影だけが寄り添うように画面右から左へ落ちている。万作の絵には右の土手に沿って



図 31

て電信柱が描かれ、反対側の電信柱の影が画面左から右へ落ちている。両者の絵とも影が落ちた部分には窪みがある。こうした点から見て、万作が劉生の「切通しの写生」を意識して描いたことは確実と思われる。ただ、後期印象派の影響から脱して古典絵画に回帰し、生命感に満ちた独特の写実の技を身につけた劉生の絵に対し、万作の絵は劉生の絵よりも草は青く土も赤いが、全体として筆致は穏やかで、むしろ印象派風の仕上がりになっている。草田男が言うように、「絵画の真意義に目醒めてくるにつれて、編集者の意志に盲従し、読者の好悪に気がねしながら、小手先だけの技巧を尽くさなければならぬ挿絵の仕事が彼には次第に苦痛になってきた」⁴⁵⁾ことも事実だろう。「妥協をいとう伊丹は遂には商品としての価値を無視して自分の気の向くままの挿絵をものした。」⁴⁶⁾

こうして、万作が最終的に絵筆を折るに至る事件が起る。「中学生」に描いた挿絵が抱影の意向に沿わず、そのまま万作に送り返されたのである。抱影は「映画人以前」の中で、この間の事情を次のように述べている。「たしか大佛次郎の小説の挿絵だったと思う。今までのとはがらりと変った、晩年の劉生風の草画で描いてきたので、「これは学生諸君には向かない。この雑誌は君の手習草紙とは違う」と画を返送し、封筒には池内君の書いた宿所氏名を切り抜き、貼りつけてやった。」⁴⁷⁾抱影はいたずらのつもりでやったようだが、いたずらにしては少々度が過ぎていた。万作の矛盾を突いていただけに、抱影が思ったよりも万作は過敏に反応した。「生まれてからこんな侮辱を受けたことはない。以後絶交します。」⁴⁸⁾これが万作の返事であった。この時期の「中学生」は年に数冊程度の割合でしか現存していない。そのため、事件が起った時期を特定することは困難である。抱影は原因となった挿絵が「大佛次郎の小説の挿絵だったと思う」と述べている。しかし、大佛はこの時期、「中学生」には小説を書いていない。八木春泥のペンネームで翻訳を載せているだけである。このうち1923年1月から連載開始のペープ・ルースの伝記は、金子士朗が挿絵を描いている。金子は万作の後を受けて、1921年4月・5月連載の大佛の野球小説「小さいクラブ」に挿絵を描いているので、万作がその後、大佛の小説に挿絵を描いた確率は低いのではないだろうか。

以上のような次第で、事件が起った時期を特定することは困難だが、すでにその徴候は1923年4月の扉絵(図26)にあった。上述のように、4年4ヶ月に渡った扉絵の仕事は、この草土社風の扉絵でいったん終った。4月は新入学のシーズンで雑誌は新しい読者を迎える。扉絵は表紙絵や口絵と並ぶ雑誌の顔である。4月に起用した画家を(しかも4年4ヶ月に渡って描いた画家を)5月から代えるのはおかしくないだろうか。4月の扉絵が抱影の意向に添わなかったと考えるのが自然である。万作はこの年の11月にもう一度だけ扉絵(図32)を描いている。抱影が言う「晩年の劉生風の草画」は、このような絵だったのではないだろうか。この扉絵を描いた時期は、上述の油彩の口絵「風寒し」を描いた時期と重なる。ということは、万作は草土社時代の劉生を追体験する

にとどまらず、劉生晩年のデロリの美も試していたということだ。今のところ、草画風の絵はこの絵1点のみであり、これについてはまた別途考察が必要である。

震災のため、12月は出版社各社の申し合わせで雑誌は休刊となった。おそらく翌1924（大正13）年1月から扉絵の担当は初山滋に代った（実際に確認できたのは2月からである）。3月、目次の「全国中等学校めぐり」の作者名から池内愚美の名が消え、新たな作者名が誌友諸君となった。

読者投稿に基づく漫画であるから、作者名が誌友諸君に代っても奇異とは言えないが、4年半に渡って漫画を描いてきた画家にふさわしい処遇とは言えないだろう。6月から8月までは欠本で仕事の内容はつかめない。パローズの「火星の神神」の連載が8月までであったから、8月までは挿絵を描いたと思われる。9月号の「全国中等学校めぐり」は別の画家が担当しており、万作は他に何も描いていない。以上の状況から考えれば、「中学生」の仕事はこの年の8月で終わったと見てよいだろう。9月号の編集を最後に抱影も主筆から退いたことを付記しておこう。万作の仕事の場はこの時点で「少年世界」1誌になった。

しかし、「少年世界」を取り巻く環境も震災前と後とは大きく変っていた。万作が絵筆を折るに至った本質的な理由は、抱影との訣別にあるというよりも、むしろ震災後の少年雑誌をめぐる環境の変化にある。「少年倶楽部」は高島華宵の挿絵で部数を伸ばし、編集長の加藤謙一は最後には表紙絵から挿絵まですべて華宵に描かせ、その結果、1925（大正14）年1月、部数は創刊以来最高の40万部に達した。「少年世界」の側から見れば、先頭を走る「少年倶楽部」は影さえ見えず、二番手の「日本少年」の姿がやっと視界に入る状況であった。震災後、「譚海」の編集長新井弘城は「少年世界」立て直しの社命を受け、「あなたが編集して売行きを挽回できないのなら、『少年世界』は廃刊するしか



図 32

ない⁴⁹⁾と言い渡される。そこで新井は売行き挽回の策を練るため、ライヴァル誌の「少年倶楽部」の研究に取り組む。結論は至って単純明解で、「少年倶楽部」の作家、画家に仕事を依頼することであった。「少年倶楽部」は最高の売り上げを記録した直後の2月、画料問題がこじれて華宵を失い、一時的に部数を減らす。加藤謙一は「スター画家ひとりの人気に頼って成り立っているような雑誌は、そのスターの没落と運命を共にしてしまう。雑誌は、挿絵よりも読物が中心になるべきではないか⁵⁰⁾」と言う社長野間清治の言葉を聞いて眼が覚め、講談読物に代る新しい小説の書き手と画家の発掘につとめる。こうして、4月から高垣眸の「竜神丸」の連載が、5月から吉川英治の「神州天馬侠」の連載が始まり、「少年倶楽部」は読物中心の雑誌にリニューアルして、戦前の少年小説黄金時代の礎石を築く。新井弘城は吉川英治の「神州天馬侠」を読んで感激し、吉川に何度も執筆の依頼をし、2年後「竜虎八天狗」の連載で願いをかなえる（新井はその後も「少年倶楽部」で活躍した作家、画家を起用して「日本少年」を抜き返し、当面の廃刊の危機を脱する）。「竜神丸」、「神州天馬侠」の挿絵は山口将吉郎、「竜虎八天狗」の挿絵は斎藤五百枝が描いた。彼らの挿絵は劇的な瞬間を髪の一毛一本までリアルに描く密描挿絵で、震災後の少年雑誌の挿絵はこの密描挿絵が主流となった。

震災後の苛酷な現実を眼の前にすれば、リアルな密描挿絵が身近に感じられるのも当然だろう。万作の挿絵はモダンな一面をもつが、歴史的に見れば夢二以来の抒情画の系譜に属する。万作の挿絵は少年雑誌に関する限り、時代の要請に合わなくなったのである。上述のように、万作は1924年2月から「少年世界」の挿絵の仕事を再開したが、月に2・3編の原作に挿絵を描いただけで、盛期の仕事のペースはもどらなかつた。油絵の制作に関心をもちつづけた一方、デビュー以来の後ろ盾であった抱影と訣別し、その上、密描挿絵が主流となつては、仕事をする気も起らなかつただろう。挿絵の仕事は次第に下降線をたどり、結局、1925（大正14）年10月、木島白兔の「北海の活劇」に描いた3点の挿絵が「少年世界」の最後の仕事となった。「北海の活劇」は砂金を積んだ東亜金鉱の定期船が海賊に襲われ、勇敢な少年船員の活躍で難を免れる

物語である。図 33 はその一場面を描いた挿絵である。木島の原作は震災後の少年小説の状況を反映して、描写はかなりリアルである。原作との兼ね合いから見れば、この挿絵は叙情的でもリアルでもなく、中途半端な挿絵に見える。万作は密描挿絵をけっして描けなかった訳ではない。たとえば、「火星の神神」の挿絵（図 29）は線描の細かさから言えば、密描挿絵と言っても差しつかえないだろう。とはいえ、この場合、原作は幻想的な SF 小説であり、挿絵にはリアルな雰囲気だけで

なく、幻想的な雰囲気も要求される。万作は全体を細かい線描でリアルに描きながら、主人公と女神の顔は眼だけ細かく表現し、後は抒情画の場合と同じく一部だけを描くか、白い無地のまま残している（船倉の 2 人の兵士の表情と見比べれば違いは明らかである。夜空に浮かぶ月も白い無地のままで細部は描いていない）。「北海の活劇」の挿絵はいわば中途半端にリアルな抒情画で、原作の活劇場面とマッチしておらず、少年船員が屈強な海の男を組み伏せるようには見えない。「火星の神神」の挿絵と比べて、仕事が雑な印象も免れがたい。

デビュー以来、活動の主舞台は一貫として「少年世界」であった。「少年世界」の仕事を終えることは、事実上、挿絵画家をやめることに等しい。残された可能性はただひとつ、少女雑誌に挿絵を描くことである。当時の少女雑誌は少年雑誌と比べて保守的で、時代の変化の影響をあまり受けなかった。少女雑誌こそ抒情画の本来の活動の場でもあった。実はこの年の 2 月から、万作はすでに「少女世界」（博文館）に挿絵を描いているのだが、仕事は長つづきしなかった。その後も「少女号」（小学新報社）に活動の場を移して、細々と挿絵の仕事をつづけるが、以上で概要の紹介をひとまず終えることにしたい⁵¹⁾



図 33

6 まとめに代えて

これまで伊丹万作の画風についてある程度触れたが、ここで暫定的なまとめを行っておきたい。上笙一郎の『児童出版美術の散歩道』によれば、大正から昭和にかけての児童雑誌の挿絵は、童画、密描挿絵、抒情画の3つの系譜に大別される。童画は大正7年から昭和の初めにかけて「赤い鳥」を中心とする童話雑誌を舞台として、密描挿絵は震災後から昭和前半にかけて「少年倶楽部」を中心とする少年雑誌を舞台として描かれた。抒情画は竹久夢二を先達とするため、時代のスパンがやや長く、大正の初めから昭和の前半にかけて「少女世界」や「少女の友」を中心とする少女雑誌を舞台として描かれた²⁰。これら3つの系譜の中に万作の挿絵を位置づけると、挿絵画家としての彼の特異な位置が見えてくる。

万作は童画の全盛期に少年雑誌を主舞台として挿絵を描いた。そして、少年雑誌で密描挿絵が盛んになる頃に絵筆を折った。つまり彼は少年雑誌の挿絵が日本画から密描挿絵に代る過渡期の挿絵画家であった。万作は少年雑誌を主舞台としながら、抒情画風の挿絵を持ち味として、「女学生」などの少女雑誌にも挿絵を描いた。こうした万作の画風は、「夢二風のペン画で、涙ぐんでいるような大きな眼の少年」という抱影の評が的確に言い表している。しかし、すでに見たように、万作の絵が夢二の絵に似ているのは、「涙ぐんでいるような」印象のレベルにおいてであって、絵そのものについて見れば、万作の絵は線が強く、三次元の奥行きとコントラストが強調され、夢二の絵とは似て非なるものであった。万作の絵は夢二以来の抒情画の系譜に属すると言ったが、密描挿絵と対比する上で言ったにすぎず、万作は童画にも、抒情画にも、まして密描挿絵にも属さず、いわばこれらの境界領域で挿絵を描いたのである。

万作の挿絵と他の挿絵を区別する指標は遠近法的な構図である。それは『童話選集お伽の日本』に描いた挿絵(図20)に典型的に表れていた。その意味では彼はけっしてモダンではなかった。いままで彼の挿絵をモダンと言ったのは、日本画の挿絵と比較するためである。モダンな絵画は遠近法的な構図を否

定して、絵の要素を二次元の線や色面に還元する。挿絵は原作の場面を描くだけでなく、ページを装飾する機能も持つから、平面的で抽象的なモダン・アートに近づく傾向をもつ。草田男が言うように、確かに万作は「写実的なものときには松野一夫にちかづいた」⁵³⁾が、それは夢二の抒情画と比べれば写実的ということであって、松野が「新青年」で初めて描いた1921年5月の表紙絵(図34)を見れば明らかなように、松野の本質は写実的というよりもモダンであった。それゆえにこ



図 34

そ、モダンな探偵小説とマッチして、読者から多くの支持を得たのである。そうした意味では、遠近法的な構図を重視する万作の画風は、けっしてモダンではなかった。

しかし、画家晩期の少女雑誌においては、万作はモダンな表現も試みた。少女雑誌では竹久夢二の影響力は圧倒的であった。“夢二風の挿絵”と呼ばれないようにするためには、日本画と西洋画を折衷した夢二の画風から差異化を図る必要があった。そのためには徹底してモダンを追求すること。その過程はすでに見た「女学生」の3点の扉絵(図10・図11・図12)に表れていた。万作が「少年世界」の仕事を終える前の数ヶ月間、「少女世界」にも挿絵を描いていたことは指摘した。図35は1925年8月、万作が「少女世界」に描いた挿絵である。原作は仲田茂吉の「石竹色^{ピンク}の封筒」で、少女歌劇団のスター草野みどりが「正直な樵夫^{きこり}」と題するバレエで水の精を演じている場面を描いたものである。細い線描と黒と白の色面を使ったビアズレー風の装飾的な挿絵である。見開き2ページの力作で、モダンの追求の最終の成果がここに表れて



図 35

いる。上笙一郎は「池内栄英＝伊丹万作なること」というエッセイの中で、万作が途中で挿絵画家をやめたことを惜しみ、「成長の仕方によっては、竹久夢二や落谷虹児に負けるとも劣らぬ存在となり、高い人気を勝ち得たではありませんまいか⁵⁴⁾」と述べているが、この挿絵を見れば過言でないことが分かるだろう。

しかし、万作はモダンの道をそれ以上は歩まなかった。翌月の9月、つまり「少年世界」よりも1ヶ月早く、「少女世界」の仕事を止めてしまった。密描挿絵の台頭で描く場を失くした「少年世界」はともかく、なぜ「少女世界」に描くことを止めたのか、詳しい理由は分からない。言えることはただ一つ、画家になることが第一義であり、そのためには「自分なりの写実技を一応修得成就」することが重要だったのである。それゆえにまた、遠近法的な構図を捨てて近代絵画の「最短通路をはしる」ことはできなかったのである。挿絵の仕事を二義的と考えず、挿絵画家としての可能性を追求していたら、結果はまた違っていただろう。童画全盛期の少年雑誌で抒情的な挿絵を描いた画家——それが伊丹万作、否、池内愚美であった。

以上、挿絵画家時代の伊丹万作の仕事の概要を紹介してきた。事柄に即して言えば、池内愚美と表記すべきところを伊丹万作で通してきた。冒頭で述べたように、本稿は伊丹万作の全体像に迫るためのプロセスにすぎないからである。挿絵の仕事が映画人伊丹万作の誕生とどうつながるか、その関連を明らかにすることが今後の課題であるが、その課題に答えるためには挿絵の本格的な分析が必要である。また、失われた映画の復元も同時に進めなければ、容易には関連は見出しがたいだろう。困難な作業には違いないが、少しずつでも進めて行きたいと思う。

補遺：全集年譜の誤記について

本文で触れたように、「伊丹万作全集」第1巻所収の年譜に誤記があり、そ

れ以後に作成された年譜は、この誤記を踏襲する結果になっている。誤記は挿絵画家時代に関するものである。この時期のデータは一部を除いて、万作が書いた「私の活動写真傍観史」に拠っている。誤記の原因はこのエッセイの誤記に由来する。

以下、このエッセイから挿絵画家時代の記述を年ごとに抜き書きする。

- 1 「私が十九か二十歳のときに松竹が映画事業をはじめ研究生を募集した……伊藤はすぐに上京して私の間借りしていた三畳の部屋へやってきた」⁵⁵⁾
- 2 「二十一歳の五月に私は入営した……広島野砲隊、三ヶ月の補充兵役である」⁵⁶⁾
- 3 「その翌年にも演習召集で三週間服役した……」⁵⁷⁾
- 4 「もっと必死に絵の勉強をする必要を感じてきた……一まず郷里へ帰る決心をした……二十三の年の秋である」⁵⁸⁾
- 5 「私は活動写真にはまったくごぶさたしたままで翌年を迎えた……秋になると関東の大震災に驚かされた……」⁵⁹⁾

この抜き書きで年号が確定できるのは5である。関東大震災の記述をふくんでいることから、1923（大正12）年と確定できる。全集の年譜の編纂者はここを起点として、前年の4を1922（大正11）年と推定した。「二十三の年の秋」とあることから、編纂者はこのエッセイの年齢表記を数え年と判断した。そこで全集初版の時点で、以下のような推定を行った。

- | | | |
|---------------|-------------|--------------|
| 1 「十九か二十歳のとき」 | 1918（大正7）年 | 〔「十九」の記述と解釈〕 |
| 2 「二十一歳の五月」 | 1920（大正9）年 | |
| 3 「その翌年にも」 | 1921（大正10）年 | |
| 4 「二十三の年の秋」 | 1922（大正11）年 | |
| 5 「関東の大震災」 | 1923（大正12）年 | |

1は伊藤大輔の上京の記述をふくむが、本文で示したように、伊藤が上京したのは1920（大正9）年5月であり、1918（大正7）年の推定は間違っている。伊藤は全集第2巻の月報で「海軍工廠の一件が論旨退職で落着いたのが大正九年四月三十日。決定と同時に呉を立ち、小山内先生のかねてのお計らいで翌五月一日付で松竹キネマに入る。（中略）全集第一巻の万作年譜に、それが大正七年となっているのはどうした間違いからか」⁶⁰と年譜の誤記を指摘している。この指摘を受けて現行の全集（再版）の年譜は、1920（大正9）年に改められた。ただし、その際、本来なら1918（大正7）年に残しておくべき記述も、1920（大正9）年の欄に移された。結果から言えば、1を「十九」の時の記述ではなく、「二十歳のとき」の記述と判断すれば、万作は1900年の生まれだから、年齢表記は満年齢ということになる。

実は2の「二十一歳の五月」の年齢表記も満年齢で、2は1920（大正9）年の記述ではなく、1921（大正10）年の記述である。2は「広島野砲隊、三ヶ月の補充兵役」の記述をふくんでいる。筆者が年譜の誤記に気づいたのは、この記述がきっかけである。万作は1921年4月から「少年世界」で直人剣の「三階の秘密」の挿絵を描いていた。その9月号の連載に次のような記述がある。「実際のお話をすると、池内画伯が今度兵隊になって入営されたのです。ですから此の三階の秘密も、大急ぎでお仕舞いにしようと思って、挿絵もあの通りお願いしたのであったが、さて書いてみると、なかなか書き切れない」⁶¹とある。9月号の挿絵は前号まで使った挿絵を使い回している。本文でも触れたように、この年、仕事に数ヶ月のブランクがあることから、「少年世界」の記述と合わせて、2は1921（大正10）年と推定してまず間違いない。挿絵画家盛期の万作の仕事はこの入営を契機に失速する訳だから、2の年号を確定することはとりわけ重要である。

したがって、3の「その翌年にも」も1年繰り下がつて、1922（大正11）年になる。全集の年譜の編纂者は4の「二十三の年の秋」をその翌年ととらえているが、もともと3と4は1年間の記述であるから、同じ1922（大正11）年になる。結果として言えば、万作はこの記述だけ「二十三の年の秋」と数え年

挿絵画家時代の伊丹万作の仕事

で表記しており、上の年齢表記と統一すれば「二十二の年の秋」と書くべきであった。しかし、当時は数年で書くのが一般的であったから、これを誤記と決めつけることはできない。むしろ上の年齢表記が誤記、あるいは記憶違いの可能性もある。

以下、現行の全集年譜と訂正した年譜を表で示す。現行の全集年譜の下線部は誤記を示す。ただし、これは全集年譜の誤記を訂正するものであり、項目の記述にふくまれる誤りを訂正するものではない。改定補訂の作業はまた別の仕事である。

	現行の全集年譜	全集年譜の訂正
大正 6 年 (1917 年) 十七歳	三月、松山中学校卒業。家庭の事情で樺太に渡り、約半年滞在。小僧にやられる。その後上京し一年間鉄道院に奉職。ブルー・バード映画の全盛時代で、フランシス・フォード、エラ・ホール、メー・マレー、ロン・チャニー、モンロー・サルスペリーなどの名を覚えはじめる。	三月、松山中学校卒業。家庭の事情で樺太に渡り、約半年滞在。小僧にやられる。その後上京し一年間鉄道院に奉職。ブルー・バード映画の全盛時代で、フランシス・フォード、エラ・ホール、メー・マレー、ロン・チャニー、モンロー・サルスペリーなどの名を覚えはじめる。
大正 7 年 (1918 年) 十八歳	独学で洋画の研究をつみ、鉄道院退職後、はじめ豊坊・豊平、のちに池内愚美の名まえて『少年世界』『中学生』などの少年雑誌に挿絵をかいた。	独学で洋画の研究をつみ、鉄道院退職後、はじめ豊坊・豊平、のちに池内愚美の名まえて『少年世界』『中学生』などの少年雑誌に挿絵をかいた。ピーナ・メニケニのファンであった。
大正 9 年 (1920 年) 二十歳	<u>二月、松竹が映画事業にのりだして松竹キネマ俳優学校の研究生を募集したさい、友人伊藤大輔に通知して上京をうながし、本郷区根津須賀町の下宿二階三畳に同居生活をはじめ</u> る。 <u>〔注・この二重下線の箇所は初版では上の大正 7 年の欄にあった〕</u> ピーナ・メニケニのファンであった。 <u>五月、補充兵として広島の野砲連隊に三ヶ月間入営。</u>	二月、松竹が映画事業にのりだして松竹キネマ俳優学校の研究生を募集したさい、友人伊藤大輔に通知して上京をうながし、本郷区根津須賀町の下宿二階三畳に同居生活をはじめる。
大正 10 年 (1921 年) 二十一歳	<u>演習召集を受けて、ふたたび三週間の服役を終え、青山南町に伊藤大輔(当時松竹キネマ脚本部)と同居。</u>	五月、補充兵として広島の野砲連隊に三ヶ月間入営。

	<p>このころ、挿絵の月収が百円内外あった。伊藤と二人でしきりに映画を見て歩く。好きな俳優はチャールス・レイ、フランク・キーナン。</p> <p>十二月、池内義豊の本名で装幀した『城ヶ島の雨』の譜本が新作小唄第二十二篇として山野楽器店から出版される。</p>	<p>十二月、池内義豊の本名で装幀した『城ヶ島の雨』の譜本が新作小唄第二十二篇として山野楽器店から出版される。</p>
<p>大正 11 年 (1922 年) 二十二歳</p>	<p>さらに絵の勉強をするためと、肺を病んだ親友野田実が郷里で寝ついたのでそれを見舞うために、秋、松山に帰る。</p>	<p>演習召集を受けて、ふたたび三週間の服役を終え、青山南町に伊藤大輔(当時松竹キネマ脚本部)と同居。このころ、挿絵の月収が百円内外あった。伊藤と二人でしきりに映画を見て歩く。好きな俳優はチャールス・レイ、フランク・キーナン。さらに絵の勉強をするためと、肺を病んだ親友野田実が郷里で寝ついたのでそれを見舞うために、秋、松山に帰る。</p>
<p>大正 12 年 (1923 年) 二十三歳</p>	<p>映画に対する関心はやや薄れたが、文学から受ける楽しみはすてられず、絵をかきつづける。震災後上京して東京府下長崎村に初山滋と同居、のち隣りに小さな家を借り、自炊生活をはじめ。</p>	<p>映画に対する関心はやや薄れたが、文学から受ける楽しみはすてられず、絵をかきつづける。震災後上京して東京府下長崎村に初山滋と同居、のち隣りに小さな家を借り、自炊生活をはじめ。</p>

注

引用にあたって旧仮名づかいは現代仮名づかいに、漢字の旧字体は新字体に改めた。読みにくい漢字には適宜ルビを振った。

- 1) 北川冬彦「映画の人伊丹万作」、『伊丹万作全集 I』(筑摩書房)初版 1961 年、再版 1973 年、p.457.
- 2) 『新しき土』はアーノルド・ファンクとの共同監督による作品で、ファンク監督の独語版と伊丹監督の日英版の 2 つのヴァージョンがあり、現在出回っている DVD はファンク監督の独語版である。

挿絵画家時代の伊丹万作の仕事

- 3) 失われた作品をふくめて千恵蔵プロダクション在籍時の作品は、以下の著書においてある程度復元されている。富田美香編『千恵プロ時代——片岡千恵蔵・稲垣浩・伊丹万作』（フィルムアート社）1997年。
- 4) 片岡千恵蔵の回想によれば、彼が万作と初めて会った時、万作はまだ挿絵を描いていたと言う（片岡千恵蔵「独立プロ、苦難のすべり出し」、『千恵プロ時代』前掲書、p.39 参照）。今後の調査によっては、活動期間が千恵プロ入社直前の1928（昭和3）年まで、約2年間伸びる可能性がある。
- 5) 野尻抱影「映画人以前」、『映画展望』（三帆書房）1947年第3号、p.13.
- 6) 米田が調べた万作の挿絵の主要なリストは、彼の著書『伊丹万作』（武蔵野書房）1985年の巻末年譜 p.296 以下に挙げられている。また、第11章「挿絵画家池内愚美のころ」の注3・4（p.283 以下）で仕事の概要が紹介されている。
- 7) 当時は「赤い鳥」が創刊されたばかりで、童話という名称はまだ一般的ではなかった。「少年世界」では現在の童話に当たるものをお伽、絵物語、絵話などと呼んでいた。ここでは便宜的にストーリー性のあるものを童話、見開き2頁の絵に小話が付いているものを絵話に分類してカウントした。なお、作品数は現時点のもので、今後の調査で増えることが予想される。
- 8) 中村草田男「伊丹万作の思い出」（初出：『俳句研究』1950年5月）、『中村草田男全集 11』（みすず書房）1987年、p.160 参照。
- 9) 前同。
- 10) 前同。
- 11) 中村草田男「伊丹万作の思い出」（初出：『伊丹万作全集Ⅱ』解説）、『中村草田男全集 11』、p.176.
- 12) 前同。
- 13) 前同。
- 14) 伊藤大輔「初・終」、『伊丹万作全集Ⅱ』月報、p.1.
- 15) 清水はすでに前年の1916（大正5）年9月と11月に口絵を描いている。1917年は案もふくめて表紙絵を6回担当している。
- 16) 「少年世界」（博文館）1918年2月号、p.96.
- 17) 野尻抱影は1919（大正8）年に麻布中学を退職して、研究社の正社員になっている。福島行一「大仏次郎上巻」（草思社）1995年、p.107 参照。
- 18) 野尻抱影「映画人以前」、前掲書 p.10.
- 19) 同 p.12.
- 20) 前同。

- 21) 1919年8月から相原紫浪の探偵小説「人体浴鉢炉」に挿絵を描いていた。
- 22) 野尻抱影「映画人以前」, 前掲書 p. 10.
- 23) 伊藤大輔「アルルの吊り橋」, 『時代劇映画の詩と真実』(キネマ旬報社) 1976年, p. 14.
- 24) 安成二郎「新しき青年」, 「新青年」(博文館) 1920年2月号, p. 8.
- 25) 前同。
- 26) 同 p. 9.
- 27) 野尻抱影「映画人以前」前掲書 p. 11.
- 28) 前同。
- 29) 楠山正雄の訳は翻案であるから, テキストに基づいた翻訳は河井鞠子訳が最初である。
- 30) 『ピーター・パン』の翻訳の歴史に関しては, 川戸道昭・梶原豊教編『児童文学翻訳総覧』第2巻(大空社・ナダ出版センター) 2005年, p. 563以下に拠った。
- 31) 一木の口絵は上記の『児童文学翻訳総覧』の p. 16に参考資料として添えられている。
- 32) 「少年世界」1921年5月増刊お伽祭, p. 2.
- 33) ここでの画家の名の順序は「少年世界」1921年6月号掲載の広告に拠った。『童話選集 お伽の日本』では画家の名はイロハ順で表記されている。
- 34) 竹貫佳水編『童話選集お伽の日本』(博文館) 1921年, p. 413.
- 35) 「少年世界」1921年9月号, pp. 2-3.
- 36) 中村草田男「伊丹万作の思い出」, 前掲書 pp. 164-5.
- 37) 同 p. 165.
- 38) 前同。
- 39) 中村草田男の回想によれば, 「野田が, 病床にあって, ギリシャ神話に取材したオペラの台本をいつの間にか作成していて, 作曲まで自分自身の手で果たしているのを発見して伊丹はひたすら狂喜した」と言う(「伊丹万作の思い出」, 前掲書 p. 183)。この時の体験は『女学世界』1924年1月号に発表された戯曲「悲しきワルツ」に反映されている。この戯曲の内容については, 米田が前掲書 p. 288以下で要約紹介している。
- 40) 中村草田男「伊丹万作の思い出」, 前掲書 p. 165.
- 41) 同 p. 182.
- 42) 芳賀徹「草土社の周辺——劉生から草田男へ」, 『絵画の領分』(朝日新聞社) 1984年, p. 586以下参照。
- 43) 野尻抱影「映画人以前」前掲書 p. 11 参照。
- 44) 上笙一郎・尾崎真人監修『〈池袋モンパルナス〉の童画家たち』(池袋モンパルナスの会責任編集, 明石書店) 2006年, p. 54 地図参照。当時は池袋駅と椎名町駅との間にもう一駅, 上り屋敷という駅があった。

挿絵画家時代の伊丹万作の仕事

- 45) 中村草田男「伊丹万作の思い出」, 前掲書 p.168.
- 46) 前同。
- 47) 野尻抱影「映画人以前」前掲書 p.12.
- 48) 前同。
- 49) 上笙一郎『聞き書・日本児童出版美術史』(太平出版社) 1974年, p.51.
- 50) 同 p.214.
- 51) 万作は「少女号」には1921(大正10)年7月に初めて描いている。その後、2度描いた後、1925(大正14)年8月から1926(大正15)年11月まで、途中4回の中断を挟んでほぼ毎号口絵や絵話を描いている。1926年3月に雅号に茱萸を初めて使い、5月以降、従来の池内愚美に代えて池内茱萸を名乗った。本文で触れたように、1925年2月から「少女世界」にも描いているから、万作はこの時期、少女雑誌へシフトしようとしていたことが分かる。この年の9月に「少女世界」、10月に「少年世界」の仕事を止め、その時点で活動の場は「少女号」1誌となった。それからしばらく窮乏生活を送った後、万作は東京での画家生活を断念し、1926年春、市川夫妻の勧めで松山に帰省し、重松鶴之助らと3人でおでん屋を開業する。結局、翌年の夏、おでん屋は失敗して500円の借金だけが残った。その頃、市川夫妻の家に岸田劉生が立ち寄り、万作が描いた「市河(川)夫妻の肖像」に眼を留め、11月の第一回大調展に草田男が作品を搬入し、入選したエピソードが残されている。
- 52) 上笙一郎『児童出版美術の散歩道』(理論社)1980年, p.20以下参照。
- 53) 中村草田男「伊丹万作の思い出」, 前掲書 p.163.
- 54) 上笙一郎「池内茱萸=伊丹万作なること」, 『児童出版美術の散歩道』所収, 前掲書 p.233. タイトルに池内茱萸とあることから、上は「少女号」での仕事を念頭に置き、万作を抒情画家と見なしていることが分かる(注51参照)。
- 55) 伊丹万作「私の活動写真傍観史」, 『伊丹万作全集Ⅱ』p.398.
- 56) 同 p.400.
- 57) 同 p.401.
- 58) 同 p.402.
- 59) 同 p.403.
- 60) 伊藤大輔「初・終」, 前掲書 p.2.
- 61) 「少年世界」1921年9月号, pp.73-4.

図版

図1・図2・図8・図9 岡山県立図書館蔵

図 3 ・ 図 4 ・ 図 14 筆者蔵

図 5 ・ 図 15～17 ・ 図 19 神奈川近代文学館蔵

図 6 ・ 図 30 日本近代文学館蔵

図 7 ・ 図 10～13 ・ 図 18 ・ 図 20 ・ 図 22～24 大阪国際児童文学館蔵

図 26 ・ 図 32 大佛次郎記念館蔵

図 27 ・ 図 33 ・ 図 35 三康図書館蔵

図 29 国立国会図書館国際子ども図書館蔵