

タイトル Title	芹沢銈介『繪本どんきほうて』をめぐって <i>About "Picture book Don Quijote" by Keisuke Serizawa</i>
著者 Author(s)	原田喜子 <i>HARADA Yoshiko</i>
刊行物名 Journal Name	関西大学芸術学美術史研究学会 eジャーナル 第2号 <i>Society for Art & Art History Studies at Kansai University E-Journal, no.2</i>
刊行者 Publisher	関西大学芸術学美術史研究学会 <i>Society for Art & Art History Studies at Kansai University</i>
刊行年月 Publication Date	2021-12-31
公開年月日 Release Date	2022-1-18
資源タイプ Type	学術雑誌論文 <i>Journal Article</i>
URL	

芹沢銈介『繪本どんきほうて』をめぐって

About "Picture book Don Quijote" by Keisuke Serizawa

原田喜子

Yoshiko HARADA

In 1936, Keisuke Serizawa (1895-1984) completed "Picture book Don Quijote". This book was created at the request of Carl Tilden Keller (1872-1955), who wanted a true Japanese version of the Spanish novel "Don Quijote".

Serizawa painted Don Quixote in the form of a samurai wearing a kimono with a mage. He replaced other characters and landscapes with Japanese ones. And Serizawa made this book with technique called "Kappa-zuri (Japanese traditional stencil)" and coloring like "Tanroku-bon (Japanese classic books colored in red and green)". He translated "Don Quijote" not only into the characters in the story, but also into the Japanese version of the painting technique.

In thought of "Mingei" he believed, beauty was familiarity. Drawing with molds and classic colors were perfect for giving the book a familiar beauty. Following the traditional Japanese patterns and classic colors was perfect for this book as it gives the Japanese the most natural familiarity.

Moreover, He thoroughly simplified the lines and colors of paintings in this book. For example, he expressed a person's face with monotonous lines. This is a technique of expressing Yamato-e called "Hikime Kagibana". He certainly expressed the facial expressions of the characters with monotonous lines. Because he had the perception that Japanese traditional designs were simple and straightforward.

By challenging the production of "Don Quijote", Serizawa expanded the possibilities of the stencil, which was a great opportunity to show the direction of his work after that.

はじめに

1936 (昭和11)年、芹沢銈介 (1895-1984) は『繪本どんきほうて』を完成させた。本書は、スペインの小説 "Don Quijote" の日本版であるが、その様相はそれまで翻訳されて

きた日本版『ドン・キホーテ』とは全く異なる内容であった。

本書は、天地 28.7 cm、左右 20.9 cm、合計 68 ページの和綴じ本である。文章よりも物語場面を描いた絵画が主体で、“*Don Quijote*” 全編が 31 の場面で構成されている。そして、絵画中のドン・キホーテは、鬘頭で着物を着た侍の姿で描かれ、他の登場人物や風景も日本のものに置き換えられている。また、絵画の技法には、合羽摺りを用いて、手彩色で丹緑本の様な着彩が施された。芹沢は、“*Don Quijote*” を言語的に日本版にただけでなく、物語の世界観、本の形式、絵画の技法までも日本版に変換したのであった。

芹沢は、1956(昭和 31)年に型絵染で重要無形文化財保持者に認定され、染色家として広く知られている。一方で、生涯で絵本を 50 冊以上制作し、高い評価を得ている。その中で、『繪本どんきほうて』は、初めて手掛けた作品であり、代表作として認められる作品である。芹沢は、本書の制作に約 1 年半をかけ、「この労作で絵作りやまた本作りにならったの総合的な協力の真価を十分に経験しました。¹⁾」と語っている。しかしながら、本書に関する研究は非常に少なく、制作技術や作風についてまとめた研究はほとんどない。

本稿は、『繪本どんきほうて』に関する問題点をできるだけ明らかにし、制作当時に芹沢が持っていた美意識に触れてみたい。

1. 契機と関係人物

『繪本どんきほうて』制作の契機をつくったのは柳宗悦(1889-1961)であった。柳は、1929(昭和 4)年にボストンへ渡り、ハーバード大学で講師を勤めていた。そこで柳は、カール・ケラー(Carl Tilden Keller、1872-1955)と出会った。ケラーは、世界各国で翻訳された“*Don Quijote*”の本を蒐集していた。柳は、ケラーの日本版『ドン・キホーテ』蒐集に協力するため、寿岳文章(1900-1992)をケラーに紹介した。寿岳は日本版『ドン・キホーテ』を見つける度にケラーに送ったという。そして、ある時からケラーは、日本版『ドン・キホーテ』に不満があることを寿岳に明かしたのである。それは、「日本の畫家が、日本の手法を用ゐて挿繪すべきなのにそれを一向やつてゐないこと²⁾」であった。そこでケラーは、自ら日本の画家に“*Don Quijote*”の制作を依頼したいと申し出た。それを受けた寿岳は、河井寛次郎(1890-1966)に相談し、1935(昭和 10)年 10 月³⁾、寿岳と河井は芹沢に依頼することにしたのである。

柳は、多くの仲間の期待を背負って出来上がった『繪本どんきほうて』の完成を祝って、『工藝』第 76 号の全編にわたって芹沢特集を組んだ。柳は芹沢に『工藝』創刊時から表紙装幀の制作を依頼するなど、芹沢の本に関する仕事を高く評価していた。一方、寿岳は本

1 芹沢銈介「私の私家本」朝日新聞、1961年6月4日

2 寿岳文章「繪本どんきほうて由来」『工藝 第76号』日本民芸協会、1936年、13頁

3 前掲註2、15頁

書に丹緑本の手法を用いることを芹沢に提案し⁴、寿岳が創設した向日庵を発行元とした。『工藝』第76号では、本書の由来を寿岳が書き記している。向日庵を象徴する橘のような花の紋が奥付の隣の頁に入っている。本書に使用された36枚の合羽摺りの版は、ケラーに送られ、後にハーバード大学附属のフォッグ美術館に寄贈された⁵。

柳ら民芸同人は、書物の工芸品としての美しさに大きな関心を寄せており、書物から美が失われていく危機を感じていた。その思いが、日本美術にも造詣が深かったケラーの思いと相まって、日本版『ドン・キホーテ』への期待が芹沢へ寄せられたのであった。

2. “Don Quijote” と『ドン・キホーテ』

“Don Quijote” は、ミゲル・デ・セルバンテス (Miguel de Cervantes Saavedra, 1547-1616) によって著された。前編は1605年、後編は1615年に発表されている。ヨーロッパにおける“Don Quijote”の解釈は、子ども向けの滑稽な物語として扱う一方で、19世紀以降はロマン主義的解釈が浸透し、大人も楽しんで読む物語となり、ケラーもその支持者であった⁶。1863年にポール・ギュスターヴ・ドレ (Paul Gustave Doré, 1832-1883) が描いた銅版画の挿絵によって物語の世界観がより一層世界中に広められることになる。

日本で初めて翻訳されたのは、1887(明治20)年で、いくつもの変遷を経て、子ども向けの絵本も多く登場し、芹沢が制作する頃には「ドン・キホーテ」は、日本で広く知られる存在となっていた。当時、日本の文学者の多くは「ドン・キホーテ」をロマン主義的に解釈することを支持し、ドン・キホーテが理想に邁進する様を讃えた⁷。芹沢が参照した邦訳もまた、主人公のドン・キホーテを理想化し、その尊厳に価値をおくよう読者を誘導したのである⁸。

また、ケラーは、日本人こそセルバンテスの心持を解釈できると信じていた⁹。日本で最初に発行された「ドン・キホーテ」の訳本『鈍機翁冒険譚』(博文館、1896年)の表紙絵は、馬を描く擦れた筆の筆致に日本画の特徴が見られる。画面を突き破ってドン・キホーテが飛び出す様な場面を描き、馬の顔を枠からはみ出して描くなど、勢いを表現しているといつてよい。1909年発行された佐々木邦(1883-1964)訳『ドン・キホーテ物語』(内外出版協会、1909年)の表紙絵は、ドレの挿絵を模したものである。以降も、日

4 前掲註2、15頁

5 ハーバード大学図書館では、1番、6番、7番、9番、他1冊を所蔵する。

フォッグ美術館では、2冊所蔵し、うち1冊は18番である。

6 田中有美「芹沢銈介の「滑稽な解釈」—丹緑本風『絵本どんきほうて』の考察—」

『日本女子大学紀要 人間社会学部 第28号』日本女子大学人間社会学部、2017年、153頁

7 本多顕彰「ハムレットとドン・キホーテ」『シェイクスピア襍記』作品社、1938年、99-102頁

8 前掲註6、154頁

9 前掲註2、13頁

本で作られた「ドン・キホーテ」の挿絵は、ドレを模倣したものが多く、ドレ以外にも西洋のイラストレーションの影響を強く受けていた。ケラーが求めたのは、西洋の模倣ではなく、“*Don Quijote*”の精神を日本文化のなかで解釈し、日本的な手法で表現することであった。

芹沢は「ドン・キホーテ」をロマン主義的解釈で捉えていたが¹⁰、『繪本どんきほうて』ではそれをどのように表現したのであろうか。

3. 芹沢銈介と図案の仕事

芹沢は1916（大正5）年に東京高等工業学校（現・東京工業大学）図案科を卒業後、1921（大正10）年に大阪府立商品陳列所図案科で図案指導を担っている。そして、1922（大正11）年6月には、大阪広告協会の講演で「圖案界の新傾向」と題した講演を行い、自身の図案に対する考えや、当時の図案傾向の分析などを語った。講演中、「元來圖案といふものは人類の装飾的本能から起こつたこと」¹¹とし、図案には純粋な芸術的なものと日常生活に触れた工芸的なものとの二つがあり、その二つは離れがたいと語っている。そして、西洋の図案について、曲線を多用した装飾が多いアール・ヌーヴォー様式より、装飾を省いた簡素な直線でできたゼツェション様式の方が日本に馴染みがあるとした。つまり、芹沢は日本在来の意匠は、簡素で直線的であると見ていたことが窺える。

4. 表紙と付属品

『繪本どんきほうて』は、天地28.7cm、左右20.8cm、和本の代表的な袋綴に康熙綴である。装丁には経師の浅田喜八郎（生没年不詳）が協力した。全68頁で、物語を記した文章は各場面を記した題目だけが冒頭4頁にまとめられた。絵画は全部で31点掲載され、28点は見開き頁、3点は単頁と、ケラーが求めた挿絵が堪能できる構成である。

10 前掲註6、153頁

11 芹沢銈介「圖案界の新傾向」『大阪広告協会講演集 第2輯』大阪広告協会、1922、65頁

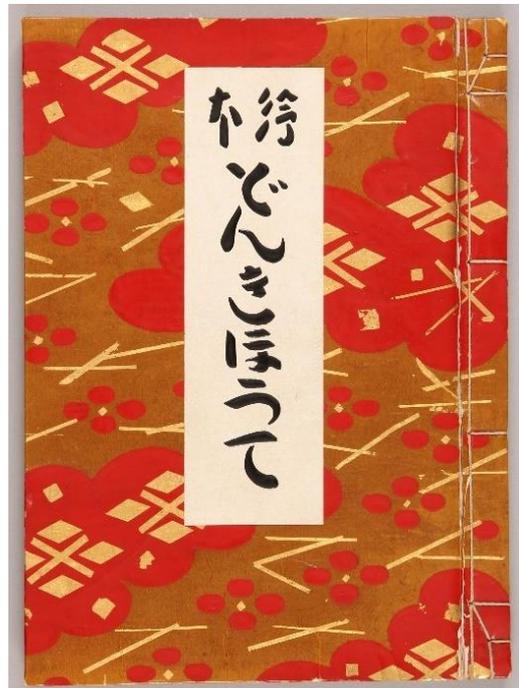
表紙【写真1】は、黄土色の和紙に、朱漆と金の切箔で模様が施されている。中央には、「繪本どんきほうて」の題字を黒漆で描いた和紙の裂が貼られている。朱と金の華やかな色彩の背景に、生成りの無地の紙はより白く見えて、墨色の文字が映えて見える。この題字を描いたのは、漆芸家の鈴木繁男(1914-2003)であった。そして、岡村吉右衛門(1916-2002)も切箔などの加飾を施した。

外来語を日本語に訳して記す際はカタカナ表記が一般化していたところ、本書はひらがなを用いて「どんきほうて」と記した。ひらがなの丸みを帯びた形が本書の挿絵と相性が良い。また、公的な文章に用いられるカタカナよりも、私的な文章に使われる傾向があるひらがなは、本書により私的な印象を持たせる。

表紙の背景の模様は、画面右から題字の紙裂を突き抜ける大きな朱漆の雲菱紋が4つある。それぞれの雲菱紋の中には、十字型で繋がれた四菱紋が散らばされている独特な重菱紋である。また、間には、四つの朱の楕円形が花びらのように並ぶ花菱紋が見える。日本の伝統的な花の文様では、四つの花びらを持つ花は、名も無き野の花を示す。これらの花文様の間に散らばされ、隙間を埋めるように配置されている二本の金箔の線は、その不規則さから野の草を示しているように見える。

雲菱紋、遠菱、花菱紋など、いずれも日本の伝統的な紋様が多用されている。朱と金と墨の色の組み合わせは日本的な色遣いとして特に西洋で認識されている。これらの装飾は、本書が日本の伝統的な様式で作られたことを前面に押し出している。また、金箔や菱紋は格の高さを表し、騎士道ならぬ、武士道を重んじるどんきほうての威厳が表現されている。しかしながら、金箔をあえて粗く切り、菱形も崩している点に、どんきほうてへの愛着や親しみも感じさせる。いずれの文様も一定の間隔を保って配置されながら、厳密な規則性は持たない。このように、野の花や野の草を示す模様が垣間見える点に、本書をより庶民的で親しみ深いものにしようとする芹沢の意図が感じられる。

雲菱紋と花菱紋は、4つの形が中心でつながっているという共通点を持つ。そのため、円形と角形、朱と金、形と色彩が対比しているように見える。菱紋様の中心である十字型の線紋様と野の草の紋は、2本の線で表された紋として共通点を持つ。2本の線は中央部分での交差の仕方によって、十字型にも見えるし、野の草にも見える。4や2の共通点、菱形の繰り返し、円と角の対比、線の交わりなど、形の構成の妙を展開させている。



【写真1】表紙
芹沢銈介『繪本どんきほうて』向日庵、
1936年、番外5部5番、
静岡市立芹沢銈介美術館所蔵

不規則なようで、規則的に並ぶ紋様、整い切らない形には型にはまり切らない奔放さが窺える。しかし、4つの雲菱紋の入り方、その数と位置、草紋様の数と位置までが、制作された75冊全ての表紙に共通している。また、裏表紙も、表題が書かれた題紙はないが、表と同じ配置である。つまり、この表紙はそれ自体を一つの画面として、芹沢が考案した図案なのである。当然のことながら、芹沢は、ただ奔放に菱紋や草紋を配置したわけではなく、それぞれの大きさや位置関係などを決めているのである。

本書には、帙が付属している。用いられた布は、藍染の布に茶色の菖蒲模様が施されている。菖蒲の葉はかなり簡略化され、葉の先端は丸みを帯びてほぼ半円形に見える。その半円形の葉が1つまたは2つか3つの塊で横に並ぶ。葉の塊の間隔は不規則であるが、底辺の高さが揃っていることから、段となって見える。左上に、表紙と同じ書体の「繪本どんきほうて」の題字の紙裂が貼られているが、こちらは漆塗りではなく、墨で印刷されている。こちらの紙は、表紙の紙よりも暗く、表紙のように背景とのコントラストが映えるというより、藍色により馴染んで見える。裏面の中央には、向日庵の紋が配置されている。

また、帙ごと収める木箱が存在する。蓋の中央に「繪本どんきほうて」と記されているが、こちらは筆書きによる題字である。

5. 丹緑本と合羽摺りについて

『繪本どんきほうて』の挿絵の技法は、輪郭線には合羽摺りが用いられ、手彩色で丹緑本のような着彩が施された。

5-1. 丹緑本について

丹緑本とは、木版で墨摺りされたものの上から手彩色で丹(鉛丹)・緑(岩緑青)・黄などを塗ったものである。民芸同人は丹緑本にも関心を示していた。丹緑本が現れ始めた慶長末期は、国内の出版業が発展し、庶民にも物語本が普及した時代であった。

丹緑本の初期の色彩は、丹緑の二色のものが多く、やがて黄を加えたものが現れた。『繪本どんきほうて』は丹・緑・黄の3色で着彩され、丹緑本の色遣いを踏襲している。丹緑本の描写は、奈良絵本を基本とし、両者に見られるすやり霞が『繪本どんきほうて』にも描かれている。さらに、人物の描写についても、引目鉤鼻の顔が共通する。しかし、丹緑本の挿絵は書中に数場面あるのみで、絵を主体とした『繪本どんきほうて』は独自の様式である。

丹緑本の着彩の筆致は稚拙で粗雑な印象を与えるとして、絵画としては重要視されてこなかった。しかし、中には、色彩感覚や余白のバランスなどに優れた作品がある。民芸同人はその点に着目し、優れた丹緑本の蒐集を行った。丹緑本は当時の職人が奔放に制作したのに対して、芹沢は意識的に丹緑本の美を再現した。

寿岳が『繪本どんきほうて』に丹緑本の色彩を発案した理由は、「書物としての客観性も

持ち得るし、セルワンテスの作品を媒介として美の一つの姿が出現することにもなる」ためだという¹²。芹沢は丹緑本の色遣いに倣うことで、そこに見出せる素朴な日本の美を『繪本どんきほうて』に採り入れたのである。

5-2. 合羽摺りについて

芹沢は本書の制作を、最初、木版で行っていた¹³。しかし、第二景「作男さんちよ従へ廻国の門出」の試作を行った後、制作に行き詰まる。紙を切る型染めを得意としてきた芹沢にとって、慣れない木版の制作ははかどらなかつたためか、1936年の夏に制作を中断し、行き先不明となった。柳はそんな芹沢に合羽摺りを用いることを提案する。芹沢は制作を再開し、9月に合羽摺りの試作を寿岳に送ったのである¹⁴。

合羽摺りとは、型紙を用いた着彩方法の一種である。筆や刷毛に慣れない人でも、思った形に簡単に着彩でき、絵を量産する印刷方法として用いられる。

多くの利点を持ちながら、合羽摺りの品質は木版よりも劣るとされた。それは、絵の具のにじみ方にムラや刷毛跡が残り、型の縁に絵の具が濃く溜まる傾向や型紙の下に浸み込む場合があることなどが理由とされる。また、切り抜いた穴の内部に着彩しない部分がある場合、着彩しない部分の紙を型とつなぐ「つり」と呼ばれる部分が必要になる。「つり」は、着彩したい部分の一部の紙を残して作るため、つりの部分には着彩ができない。このような物理的な制約があることも、木版よりも質が劣る理由とされていた。合羽摺りを含む型染めは、量産を可能にするため、庶民の生活用品を作る技法として世界各地で古くから使われてきた。柳は、型染めの意義を、「繪畫より工藝的なこの道が一層挿繪として適してゐる¹⁵」とし、「肉筆では決して示し得ない畫境を現わしております。¹⁶」と語っている。

しかし、『繪本どんきほうて』の合羽摺りは、一見してどこに合羽摺りを用いているのかが分かりにくい。合羽摺りを用いた上方浮世絵(京を中心とする浮世絵版画)の表現の場合、輪郭線などを木版で墨摺りした上に、着彩のみを合羽摺りで行うというのが一般的である。しかし、『繪本どんきほうて』では、輪郭線などの墨色の部分にも合羽摺りを使用した。また、合羽摺りに用いる色は赤と黄の二色遣いの例が目立ち、緑よりは青を用いた例の方が多いように思われるが、『繪本どんきほうて』では、丹緑本の色遣いを、しかも手彩色で用いたため、合羽摺りの特徴が見当たらない。芹沢は、色面の着彩に用いる合羽摺り

12 前掲註2、15頁

13 前掲註2、18頁

『芹沢銈介全集 第一巻』(中央公論社、1980年)掲載の寿岳文章『「繪本どんきほうて」のころ一思い出すままに一』によると、芹沢へ依頼する以前から合羽摺りを用いる予定であったように回顧されているが、制作当時により近い回顧録である「繪本どんきほうて由来」『工藝 第76号』(日本民芸協会、1936)が事実であると考えられる。

14 前掲註2、18頁

15 柳宗悦「芹沢君の近業」『柳宗悦全集 第14巻』筑摩書房、1982年、293頁

16 前掲註15、293頁

を輪郭線の着彩に用い、丹緑本の色遣いを用いるという、新しい技術の融合を試みたのである。

さらに、型染めの伝統では、工程ごとに分業で制作されるが、芹沢は合羽摺りの職人に手伝ってもらいながら¹⁷、全工程を一貫して行ったことも独自であった。また、それは、後に重要無形文化財と認められる型絵染に結実する独自性であった。こうして、紙を染めて絵を作る「染絵」という新しい絵画ジャンルを生み出したのである。

制作が再開されると、制作予定の場面を倍増させ¹⁸、芹沢は意欲的に制作を行った。しかし、1941（昭和16）年に完成させた『法然上人繪傳』の後には、本染めの手法に切り替える。芹沢は、合羽摺りより本染めの方が、色がよく紙に馴染み、着彩が自由にできると語っている。合羽摺りは、芹沢が思うように制作するには、十分な方法ではなかったようである。1947（昭和22）年に合羽摺りを用いて、「とにかくこの方法は固く、やせたものになり易いので、一工夫試みたが、この結果です。¹⁹」と不満げな感想を遺している。しかし柳は、芹沢を「染絵の元祖」と位置付けた²⁰。

芹沢の合羽摺りへの挑戦によって、『繪本どんきほうて』には日本の伝統的で素朴な「親しみの美」を生みだしたのである。

5-3. 『和染繪語』と『法然上人繪傳』

芹沢は、合羽摺りと丹緑本のような着彩を施した絵本を『繪本どんきほうて』の前後に制作している。それが、『和染繪語』と『法然上人繪傳』である。

『和染繪語』は、『繪本どんきほうて』の制作がうまくいかず、気晴らしに制作した物である。1936（昭和11）年9月に、『繪本どんきほうて』に先駆けて完成し、芹沢の絵本完成作品第1号となった。1939（昭和14）年に、題名を『わそめゑかたり』と改めて再刷している。

『和染繪語』には、引き目鉤鼻の人物表現や吹抜屋台の構図、すやり霞など、『繪本どんきほうて』に共通する部分がある。また、『繪本どんきほうて』と比べると、模様化された墨の輪郭線の中には、揺らいで不安定なものや、線と線の間隔が広く、締まりの悪さを感じるところがある。特に文字は線が細く、それでいて隙間が目立ち、読みづらい。色は、丹、黄の他に岩緑青の緑ではなく、藍色が使用されている。このような点に試作の様子が窺える。しかしながら、物や風景を的確に模様化する観察力の鋭さや、人物と道具、草や建物などを配置する画面の構成能力の高さが十分に見て取れる。そして何より、素朴さが意識を超えた美を現わしており、芹沢の美意識が自然に現れている。

17 柳宗悦「雑録」『工藝 第76号』日本民芸協会、1936年、77頁

18 前掲註2、19頁

19 小林真理『芹沢銈介・装幀の仕事』里文出版、2016年、30頁

一工夫とは、胡粉地の上に彩色を施したことと筆者は考える。

20 前掲註15、293頁

『法然上人繪傳』は、『繪本どんきほうて』に感激した明石無量光寺の住職小川龍彦(900-1982)の依頼により制作された²¹。構想から完成までに約4年半をかけて1941(昭和16)年に完成している。全64図は、合羽摺りに丹緑本風の着彩が施される。人物が混みあった場面での一人一人の描き分けも明確で、硬い線は硬く、柔らかい線は柔らかくと、輪郭線が『和染繪語』と比べると、より明確に見やすくなったように見受けられる。芹沢は「私の私家本中最も力を入れた大作」²²だと語っている。小川は「繪本の手法が型なのでいよいよ個人的なものが消えて了って、無心の作が得られる」²³と喜んだ。

6. 『繪本どんきほうて』の別版

『繪本どんきほうて』にはいくつかの別版が存在する。本稿では十分な調査に至らないものについては巻末にまとめる。

初版には、奥付に「昭和十一年十月完版」とあるが、発行は、1937(昭和12)年である。初版の発行部数は75部で、書中に手書きで番号が入れられている。1番から25番は非売品で、1番から15番がケラーの元へ送られた。11番から25番は民芸同人に配布されたと推測する。残りの50部は民芸協会から販売された。墨摺りの番外5部が存在する。後に25部が再刷され、ここでも番外5部が存在するが、こちらは彩色されている。全てが同じ状態ではなく、東北福祉大学芹沢銈介美術工芸館が所蔵するものは、他のものより着彩面積が広いという違いがある。販売当時の価格は日本円で30円²⁴。さらに、英語の広告を打ち、海外にも販売していた²⁵。

6-1. 『工藝』第76号

1937(昭和12)年6月5日に発行された『工藝』第76号は全編にわたって『繪本どんきほうて』と芹沢について特集している。芹沢は、当号の装幀、題扉、小間絵を担当し、表紙は雲州岩坂の和紙を用いているが、その図案は『繪本どんきほうて』の帙に共通している。また、題字の『工藝』は、芹沢が図案化し、鈴木繁男が型漆にて刷るという『繪本どんきほうて』本体の題字と同様の手法が取られた。この手法は、『工藝』第73号より始まっている。

21 小川から芹沢への依頼が実現したのには、柳による推薦が後押しした。

福地佳代子「芹沢本『法然上人繪伝』一発願者・小川龍彦をめぐる一」『東北福祉大学芹沢銈介美術工芸館年報 Vol.4』、東北福祉大学芹沢銈介美術工芸館、2012年、79頁より

22 前掲註1

23 望月信享「新作法然上人像について」『芹沢銈介作品集4 型絵紙染二』求龍堂、1978年

24 『工藝 第76号』日本民藝協會、1936年、広告にて

25 George C. Baxley webサイト「Ehon Don Kihote」

<http://www.baxleystamps.com/litho/serizawa/1936091004.shtml>

挿絵には、『繪本どんきほうて』より10景が選抜され、うち4景は原色版、6景は単色版である。その他にも、扉や目次の飾り、挿絵として、『繪本どんきほうて』の部分が墨一色の活版で印刷されている。

特に、扉に選ばれた第拾参景は、「全巻を通じて作者の美質が最もよく代表されてあるもの」とされる²⁶。その流水の線に芹澤らしさがあるという。画面中央あたりに配置された岩の左側の流水の線は、5つの弧が重ねて描かれている。5つとも弧の大きさが異なり、間隔もまばらである。その一定ではない余白が水の柔らかさを感じさせる。弧を描く流水の線も、弧の先端を少し外して間隔をとっている。それに対して、すやり霞と雲の模様を用いられた横線は、太さ、長さがほぼ均一に並んでいる。画面下のすやり霞の左右に伸びる線は一定の間隔で途切れている。しかし、その線は一本の線に見える。間隔が一定であること、上または下の線の間隔をずらしていること、そのずらし方にも規律が見えることが、途切れた線が繋がって見える効果を生んでいる。

本編では、画面中央にある流水の線を取り除き、できた余白に「工げい」の文字を配置している。表紙では漢字であった「藝」をひらがなにしている。「工」の中央の線の先端の跳ねあがり、「げ」の長く伸ばした先端の払い、「い」の湾曲が、流水の線と相まって、楽しいリズムがある。「その拾参」と記した部分を七六に換え、『工藝』の号数を入れている。いわば、『繪本どんきほうて』を用いたパロディとした扉で遊び心がある。

6-2. 型染『繪本どんきほうて』全十二図

1975(昭和50)年、東京民芸協会機関誌『民芸手帖』200号を記念した頒布企画として、『新版繪本どんきほうて』が制作された。12の場面に、一行で題目を添えて掲載され、頒布部数限定150部、番外25部であった。薄手の越中和紙に印刷したものを厚手の紙に貼り、綴じられていない。染は「鎌倉・腰越工房」とある²⁷。

本書は、芹沢が確立した紅型染め風の型絵染の技法で制作されている。芹沢は、『繪本どんきほうて』を振り返り、「軽いものに改めて親しめるものにしたい」と語っていた。『繪本どんきほうて』制作当時の芹沢に対して、柳は「芹澤の道で危険な一面があるとするれば、形に納まり易いことである。凡ての無駄を取り去らうとするから、やゝもすれば動きのとれない所まで来て了ふ。²⁸」と記した。柳が指摘した「無駄を省き過ぎた点」が『繪本どんきほうて』が軽さを欠いた原因であったと考える。

それを払拭する変化が本作には見られる。まず、墨色の輪郭線を無くし、多彩な色を使用しているため、『繪本どんきほうて』と比べて画面の華やかさが増している。実際には、色の明度は『繪本どんきほうて』より落ち着いているのだが、色面が増えていること、たらし込みの使用、色の組み合わせなどによって華やかな印象を与えている。さらに、すや

26 寿岳文章「挿絵説明」『工藝 第76号』日本民芸協会、1936年、61頁

27 芹沢銈介『型染 繪本どんきほうて 全十二図』東京民芸協会、1975年、奥付

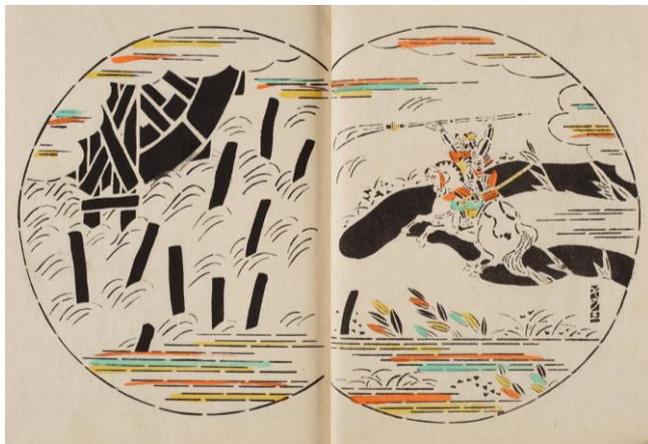
28 柳宗悦「芹沢の歩み」『工藝 第76号』日本民芸協会、1936年、38頁

り霞が大幅に省略され、その形の種類も増え、画面の余白も増したことから、開放的でより変化に富んだ構図になっている。『繪本どんきほうて』では、見開きで制作していた場面を一枚物にしたため、綴じ代が必要なくなったことも、構図の解放感が増した要因である。

そして何より、線の一つ一つが奔放である。第参景の水車を回す水【写真2】【写真3】には、その変化がはっきりと見える。『繪本どんきほうて』では、やや画一的な弧を重ねて描かれた水の文様が、本書では、弧の形、長さ、向きなどが様々である。『繪本どんきほうて』では墨の輪郭線で描き、本書では色面に余白で紋を描いたことも、大きな違いである。

帙の表地には、淡い褐色に染めた古代絁を用いて、古拙な感じを出している。無地の上に「型染どんきほうて」と型で染めた紙裂の題字が貼られている。「どんきほうて」の文字は、『繪本どんきほうて』の題字にあったつりのような間隔は無く、書体は流麗に少し崩された、より柔らかい型になっている。

型染『繪本どんきほうて』は、『繪本どんきほうて』と比べて、型も構図も線も、より柔軟で熟練した感じが出ている。芹沢が意図した軽く、親しみやすいものに変化している。



【写真2】
『繪本どんきほうて』第参景
静岡市立芹沢銈介美術館所蔵



【写真3】
型染『繪本どんきほうて』全十二図
第参景、静岡市立芹沢銈介美術館所蔵

6-3. 『新版繪本どんきほうて』

1976(昭和51)年には、前年に制作された型染『繪本どんきほうて』の作風で、『繪本どんきほうて』と同じ場面31図を製本し、発行された。別冊の活字本で目次と解説を添えて、限定185部と他に15部を家蔵本として制作した。

型染『繪本どんきほうて』同様、『繪本どんきほうて』より、画面が明るく開放的になっている。色の明度は、型染『繪本どんきほうて』よりも『繪本どんきほうて』に近くなったが、鮮やかさは『繪本どんきほうて』よりも増して、極彩色に近いものになっている。その彩は、芹沢の代表作である「カレンダー」(1946年)や「いろは文六曲図屏風」(1958年)に似ている。

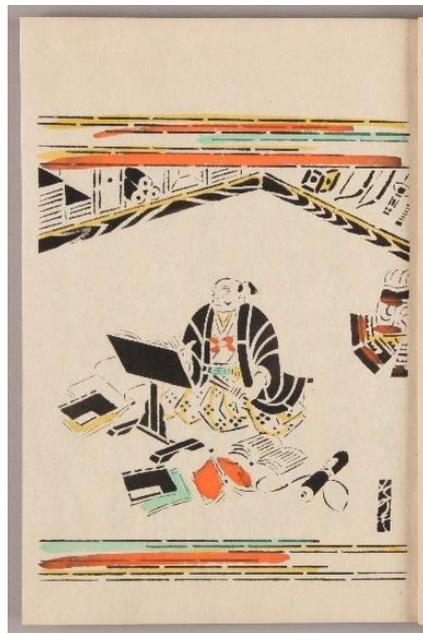
一方で、本書の装幀は重厚さを増している。表紙は、絁を用いつつも上品な紫色に染め

られ、金の切箔で紋様が描かれている。『繪本どんきほうて』では、生地のままだった木箱が、墨漆に角を朱漆で縁取ったものになった。漆の拭き方が目はじきではあることと、中央の題字に型を用いた点に少しの親しみやすさを遺している。『繪本どんきほうて』では見開きで描いた場面を、本書では片頁に収め、天地 42.0 cm、左右 34.5 cm と、大人でも手で持つのに苦勞する大きさにされている。この装幀は、生活感と離別した特別な感を抱かせる。

しかし、引目鉤鼻の素朴な人物表現や、単純化された模様からは、『繪本どんきほうて』にある大らかさと滑稽味がある。豪華で華やかながらも、親しみを失わない、芹沢の作風が詰まっている。絵本として最初に手掛けた『繪本どんきほうて』の素朴さを残しつつ、『新版繪本どんきほうて』には、芹沢の熟練した技による余裕が感じられる。

7. 物語場面について

『繪本どんきほうて』においては、ドン・キホーテを武士の鎧姿で描き、物語の世界を日本へと変換している。さらに、丹緑本や合羽摺りなど、日本の伝統的な手法で場面を描き出す。それらの物語場面に芹沢の美意識がどのように表されているのか、特徴ある場面を取り上げ、これまでに述べてきた関連作品と比較しながら考察していく。



【写真4】
『繪本どんきほうて』第壹景
静岡市立芹沢銈介美術館所蔵



【写真5】 Miguel de Cervantes Saavedra 『The History of Don Quixote, Volume 1, Complete』
Project Gutenberg、2016年掲載

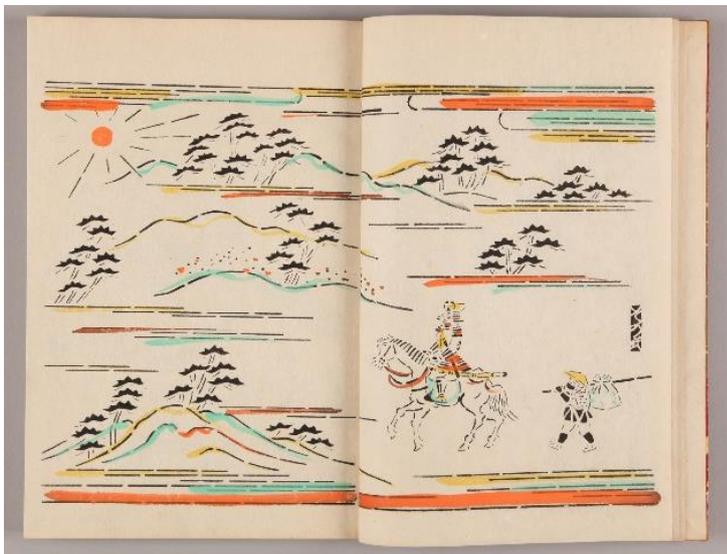
第壹景【写真4】で登場するどんきほうては、髷頭、着物、正座にされ、文台の書を読む姿で描かれている。ドレは同じ場面を、シャツを着たドン・キホーテが椅子に腰かけ、本を片手に剣を振り上げる姿で描いている【写真5】。徹底して和と洋が対比され、中世のスペインが日本に置き換えられるという本書の趣旨が、ここで明確に示されている。

画面中央に配置された、どんきほうての羽織と書架の背面の黒色の面が、画面を観る者の視線を惹きつける。そして、羽織紐に着彩された朱色が黒との対比でより鮮やかに印象

に残る。どんきほうての周りにはたつぷりを余白をとり、木目のある框を山型に配置することで、どんきほうてを取り囲む枠を成している。物語の一場面でありながら、どんきほうてを写した一枚の肖像画としても成立している。

袴の外郭や框の側面などの黄色は、線を強調する効果がある。『繪本どんきほうて』での着彩は、面を埋めるより、線に添って施されていることが多い。

第貳景【写真6】で、どんきほうてとさんちよが旅する風景は、ドレ【写真7】のように遠近法は用いず、すやり霞によって空間の広がり表現する。着彩は、山やすやり霞を描く線に添って最低限に施されている。太陽に塗られた丹の色面が目を惹く。松は、5つの山を持つ形に模様化されている。その松の墨色の面が、少ない色面と緩やかな線と余白で描かれたのどかな風景に、わずかな鋭さと規則性をもたらしている。寿岳がこの場面を「これ以上何を加へ何を減ずる要なき畫面²⁹」と記したことに筆者は強く共感する。



【写真6】『繪本どんきほうて』第貳景
静岡市立芹沢銈介美術館所蔵



【写真7】Miguel de Cervantes Saavedra『The History of Don Quixote, Volume 1, Complete』
Project Gutenberg、2016年掲載

第参景【写真2】は、ドン・キホーテ物語を象徴する最も有名な場面である。ドン・キホーテが、風車を巨人と思い込み、戦いを挑む場面である。芹沢は、原作の風車を水車に変換した。

水車は全体の四分の一ほどしか描かれていない。これには、画面のスペースの問題に加え、合羽摺りの弱点であるつりを隠す工夫であると考えられる。合羽摺りでは、色面として切り抜いた型の内側に別の型を作る場合、内側の型を支えるつりが必要である。水車を部分だけ描くことで、つりを水車の模様の一部として違和感なく見せることができる。ど

29 前掲註26、62頁

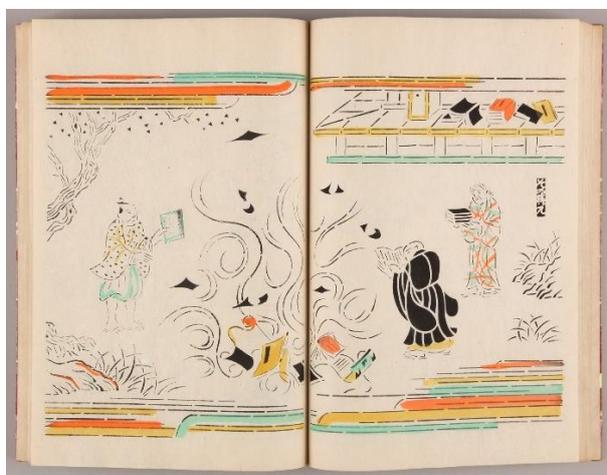
んきほうてが進む道の墨色の面には、馬の脚がつりとして利用されている。芹沢は型の弱点をよく理解し、それを観る側に弱点として見せなかった。

どんきほうてが持つ槍の上下には三本ずつの曲線が添えられ、どんきほうてが槍を振り回す様子が表現されている。馬の後ろの横線は馬の動きと勢いを表現している。また、黒い杭が不気味さを演出している。この現代漫画のような表現が、絵本としての親しみやすさを感じさせる。線による動きの表現は第廿四景ではさらに大げさである。

また、この第参景は円を二つ並べてつないだ枠線で画面を囲んでいる。丹緑本などの綴じられた和本では、版面を墨の枠線で囲んだものが多いが、『繪本どんきほうて』では、枠線を用いた場面は全31場面のうち8場面である。画面の形に変化を加えることで、31の場面展開の単調さを打ち消している。それも、版面を示すというよりも画面を装飾する意図が強く感じられる。長方形以外の枠線で画面を囲む手法は、絵本よりも役者や引札など一枚物の印刷物に見られる手法であるが、芹沢は『繪本どんきほうて』に違和感なくその手法を採り入れている。

第十九景【写真8】は、ドン・キホーテが集めた騎士道物語の書物が焼かれる場面である。この第十九景を、寿岳は「これほど素朴純粹な美しさが西洋で表現された例はないだろう³⁰」と記している。中央の炎に注目すると、芹沢は燃え盛る炎をうねる線で表している。長い線に短い線を添わせて、うねりを強調する。曲線の弧を炎の中心部に向け、開いた側を炎の外に向けている。このような規則性を持つ曲線は、つりによって途切れながらも、行く先を失わずに伸びていくように見える。炎には着彩せず、画面の上下に色を固めて、炎のまわりにはたっぷりと余白をとり、墨の線だけで炎を描く。炎の間を舞う本の燃えカスが、鋭くとがった角を持つ墨色の面で描かれ、痛々しさと切なさを感じさせる。

本場面に限らず、墨色の面の扱いに濱田庄司（1894-1978）が注目し、「白と黒の配り合



【写真8】
『繪本どんきほうて』第十九景
静岡市立芹沢銈介美術館所蔵



【写真9】
『新版繪本どんきほうて』第十九景
静岡市立芹沢銈介美術館所蔵

わせが非常に成功してゐる」と記した³¹。白と黒の表現について、寿岳は「型紙の表現する黒白には木刻よりももつと大らかな味がある³²」と記したが、筆者にはその型紙と木刻の違いがまだ理解できていない。本場面では、僧の衣装に用いた墨色の面の存在感が強い。

本場面を、『新版絵本どんきほうて』【写真9】と見比べてみる。新版との大きな違いは、炎が色面で描かれたことである。新版では、炎を模様化した単純な形で象り、一つ色面を下から、丹、墨混じり黄、薄墨の灰色へと色を変化させている。色の境界部分は互いの色を滲ませて、炎の捉えようのない様を表した。さらに、斑に濃い墨を滲ませ、複雑な配色で存在感を強めている。紙色の線で炎のうねりを描き、勢いを表す模様にした。その線は、『絵本どんきほうて』のような規則性はないが、単純に描いた炎を、生きた炎の動きに見せている。この炎一つからも高い表現力が窺える。とはいえ、『絵本どんきほうて』の炎の存在感も新版に劣っていない。選び抜かれた線には、洗練された鋭い表現力が発揮されている。芹沢は、『絵本どんきほうて』と『新版絵本どんきほうて』のそれぞれで、線と色面という対照的な表現で炎を描き出したのである。

第二十二景【写真10】も、ドン・キホーテ物語の滑稽さを象徴する場面として有名である。ドン・キホーテがライオンに対して一方的に戦意をむき出しにする場面である。原作のライオンは、虎に置き換えられている。寿岳はこの場面について、「芹澤君は力一杯あばれたのである³³」と記した。ドレは、この場面を、ドン・キホーテとライオンの対決を遠巻きに見る野次馬の視点で描いている。画面上部に、ドン・キホーテの横側と檻に帰っていくライオンの後ろ姿だけを比較的小さく描いた。対して、芹沢は、虎の顔を正面から捉え、見開きの左画面の一番手前に配置した。虎の迫力が迫って来て、どんきほうての無鉄砲な勇ましさが押し出されている。

『絵本どんきほうて』の虎の描き方は、目、鼻、口を輪郭線で描き、顎と額を短い線の毛で覆い、円形の墨色の面で耳を表している。虎を象る明確な線は無いが、その模様の形で虎の背、脚、首を描き分けているのは見事である。そして、口の線に黄色を差し、口内に丹色を着彩した。虎が大きく口を開いてどんきほうてを威嚇する様が引き立てられている。

虎と対峙するどんきほうては、見開きの右画面に描かれた。どんきほうては、槍を真っ直ぐに突き立て、大きく目を開き、口をへ字にした勇ましい姿である。どんきほうての描き方は、顔の表情、顎、手、袴などの輪郭を省略し、最低限の線で表したものである。指は一本一本を描き込むのではなく、指の境目を線で描き、その周囲に手の形があるように見せている。

どんきほうての体の形は、鎧の模様で象られている。主たる象徴的な形は、胴に描かれた渦紋である。その渦紋は8枚の三日月型の墨色の面を円形に組み合わせたもので、中心

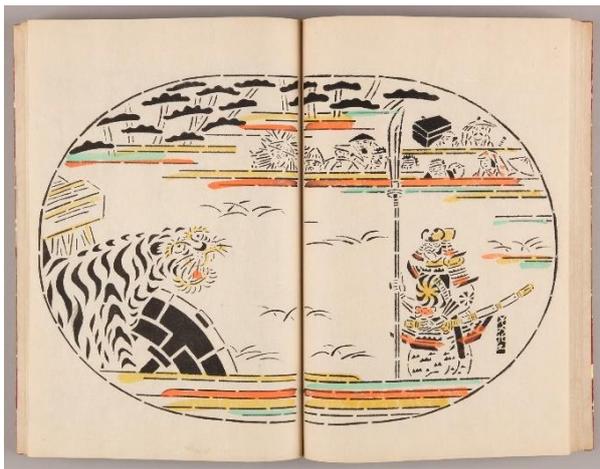
31 濱田庄司「芹澤君の厳しさ」『工藝 第76号』日本民芸協会、1936年、42頁

32 前掲註26、62頁

33 前掲註26、63頁

部には黄が塗られた。この渦紋と鎧の端に塗られた丹色が場面中のどんきほうてを象徴的に分かりやすく示している。

この場面を、丹緑本の中でも挿絵が豊富である『くまのゝほんち 上』の挿絵と比較してみる。『くまのゝほんち』は、柳が丹緑本の中でも最も美しい一例として挙げたものであった。『くまのゝほんち上』38頁【写真11】は、毛皮と化した虎と槍を持つ鎧姿の人物を描いている。虎は、尻尾と体の後ろの一部以外は輪郭線を用いて描かれ、人物も線を主体に、指の一本一本まで細かく線で描かれている。それらの線は木版で表現されているため、つりで途切れることはない。墨色の面は髪の毛と服の一部に用いられ、少し面積が広い部分では擦れが目立つ。色は大雑把に塗られ、服の色が顔にもかかっている。『繪本どんきほう



【写真10】
『繪本どんきほうて』第二十二景
静岡市立芹沢銈介美術館所蔵



【写真11】『くまのゝほんち上』
国立国会図書館デジタルコレクション
掲載

て』は、丹緑本という古拙な書物の作風を採り入れながらも、墨の輪郭線を大幅に省略し、着彩はより丁寧に行われている。

輪郭線を大きく省いた描き方と、合羽摺りを用いた点から、大岡春卜（1680-1763）が編集した『明朝紫硯』が思い起こされる。『明朝紫硯』は日本最初の彩色画譜と言われ、現存する合羽摺りのなかで最も古く、最も精巧な事例³⁴とも言われる。『繪本どんきほうて』は、日本の伝統的な絵画の特徴とされる輪郭線を省略し、版画や染織作品を思わせる特徴から、近代において「日本画」と位置づけられたものよりも「工藝」的な特徴が濃いと考えられる。

すやり霞については、『繪本どんきほうて』と『新版繪本どんきほうて』と『くまのゝほんち 上』の3作品で比較しながら考察する。『繪本どんきほうて』のすやり霞は、ほぼ墨の線で描かれ、部分的に着彩されている。着彩は、丹、緑、黄が交互に用いられ、同じ色

34 黒田源次『上方繪一覽』佐藤章太郎商店、1929年、43頁

が近くなならないように配慮されている。これは『繪本どんきほうて』と『くまのゝほんち上』に共通する特徴である。新版のすやり霞は、色面で描かれ、その形は横長の楕円形だけでなく、雲形に膨らんだ形や、長方形に単純化されるなど多様で、色も様々で、模様が描かれたものもある。『くまのゝほんち上』のすやり霞の形も、線、流線形、雲形と多様である。ただし、新版は場面ごとに形を統一しているが、『くまのゝほんち上』では、一つの場面に複数の形が混在している。これらの点から、『繪本どんきほうて』のすやり霞の形が最も画一的だといえる。『くまのゝほんち上』では、すやり霞は画面の構図を意識せずに配置されているように見える。一方で、『繪本どんきほうて』では、明確な意義と意識的な規則性が保たれている。新版のすやり霞は、全体を通して少なく、画面を彩る模様としての役割が大きくなったように見受けられる。

『繪本どんきほうて』の合羽版には、紗が貼られていないため、特に、つりに対する配慮が必要である。つりに関して、日本の型ではデザイン的な意識が強いと言われる³⁵。西洋で型を用いるステンシルでは、つりにあたるブリッジは、ただのつなぎとして扱い、最小限で直線の無駄のない形にする。しかし、日本の型染めは、つりも型の一部として扱い、曲線にするなど、一見するとつりと気付かせない形状にしてつりの存在を隠すことがある。『繪本どんきほうて』で多くの場面に登場する、墨色の面で象られた着物の衣紋、馬の体の線などはそれにあたる。奥付の手前の頁にある向日庵の紋は、円形の中の橘の形の先端を少し円からはみ出すことで、つりを不要にしている。

また、すやり霞の線や第十一景の滝の水を表す線、第十七景の屏風に描かれた麻の葉模様の線に用いたつりは、単純な形でありながら、その間隔を一定にし、規則性を持たせることで、デザイン的に意味のある装飾のようにも見えてくる。つまり、芹沢は、つりの存在を隠すことなく、むしろ見せることでそれを模様にしたのである。芹沢が近代における学術的な視点での図案研究に熱心に取り組んだことを物語る。

そして、芹沢は、練りあげた技術でもって、余白を活かす構図をとり、『繪本どんきほうて』の日本の絵画としての特徴を強めた。伝統的な日本の絵画は、西洋の絵画に比べて、余白を画面の構図に組み込む点が特徴とされる。ドレの挿絵と比較してみると、『繪本どんきほうて』には広い余白が画面に多く存在し、その違いは明白である。一方で、『繪本どんきほうて』の余白を『くまのゝほんち上』と比較してみると、あまり大きな差は無い。しかし、『くまのゝほんち上』38頁には、『繪本どんきほうて』には見られない大胆な余白が存在する。画面上部の霞の間に、左右に広がる帯状の余白のことである。大胆ではあるが、奇をてらったわざとらしさはない。芹沢のように学術的な視点で考えた構図とは異なる、当時の職人だからこそできた余白である。『繪本どんきほうて』には、このように大胆な余白は見られない。近代芸術は、作家の個性を発揮する「自由」を重要視するようにな

35 矢崎いづみ、宮崎紀郎、玉垣庸一、桐谷佳恵、小原康裕「合羽摺の技術・表現方法の応用に関する研究」『デザイン学研究 研究発表大会概要集 53』日本デザイン学会、2006年、456-457頁

る。芹沢は型という制約によって、型に「自由」を預け、型による美を取り込もうとした。しかしまだ、この時の芹沢は、柳が理想とした「超意識」にはまだ到達していなかったと言える。

また、第廿二景では、虎とどんきほうての間の余白に緊張がある。このように、余白に含みを持たせることも、日本の絵画の特徴とされる。美術教育と言われるものが始まる以前から、日本の絵画では余白を活かす美意識があり、観る側もその余白を自然と受け入れてきたのである。芹沢が、日本の絵画に近代以前から存在する余白について、深い解釈と巧な表現を身に着けていたことが窺える。

そして、もう一つは、引き目鉤鼻の単純な描写で表情を描き分けている点である。『くまのゝほんち 上』38頁において、左端で槍を持つ人物の目と眉を描いた線は吊り上げられ、口はへの字で描かれ、険しい表情を表している。中央で座す人物の目と眉を描いた線は水平で、口角を上げた線で穏やかな表情を表している。芹沢は、どんきほうてをはじめ登場人物の様々な表情を微細な線の向きで描き出している。人の表情という複雑なものが、単純に描かれたことで、登場人物の心情が身近に感じられるようになっている。

以上のように、『繪本どんきほうて』は、いずれの場面においても、ケラーの要望である日本の手法をふんだんに採り入れていることがわかる。しかし、物語場面を考察してみると、芹沢の意識は、元にした日本の手法より、線や色を単純化することへと向けられているように思う。芹沢が図案家時代に身に付けていた日本在来の意匠は、簡素で直線的であるという認識を、『繪本どんきほうて』の制作時にも、持ち合わせていたならば、この単純化は、日本の図案を追求した芹沢の意識によってもたらされたのかもしれない。

おわりに

『繪本どんきほうて』には「いろいろと試みたいものを盛り込んでしまい、今にして思えば、少々過剰な感があるのが不満」³⁶と、芹沢は制作から約35年経ってから語っている。確かに、初めての絵本制作において、初めて行う合羽摺りを用い、染絵を開発するなど、芹沢は挑戦的な試みを過剰なまでに本書で取り組んだ。その一端には、線と色の徹底した単純化があったことを本論の結論としておきたい。

近代の絵画は、絵本の挿絵も例外ではなく、線や色彩、技法の多様化と複雑化を進めている。そのなかで、『繪本どんきほうて』は、徹底した単純化に取り組んだ作品である。絵画の単純化を行ったのは芹沢だけでなく、新古典主義と呼ばれた日本画家や実在工芸美術会の工芸家たちも試みたことであった。芹沢が単純化を行うに際して、丹緑本や合羽摺りに範をとったことは、民芸同人とつながりを持つ芹沢独自の取り組みだったのである。芹沢は、日本の伝統的な技法に従ったことで、『繪本どんきほうて』に、日本人に親しみのあ

36 前掲註1

る美を取り込んだ。この「親しみ」は民芸美の根幹である。

『繪本どんきほうて』の完成に、依頼主であるケラーをはじめ、多くの人々が喜んだ。しかし、完成後に芹沢は、柳に宛てた手紙で「どうも見かけ倒して恥ずかしいもの。この次は少し餘裕のある仕事を御覽に入れたいと思つてみます³⁷」と記している。民芸思想には熟練の仕事による品に美が宿るという考えがある。芹沢は『繪本どんきほうて』の制作に挑んだことで、制作における型の可能性を広げ、課題に気づき、その後の仕事の方向性を示す大きな契機となった。

『繪本どんきほうて』の別版

1. 『繪本どんきほうて』卷子

1936(昭和11)年の日本民芸館開館記念の展覧会に『繪本どんきほうて』から6場面が選ばれ、額装で展示された。3巻が存在するが、製本されたものとの違いは、見開きの画面が一つにつながっていることである。製本されたものは、物理的な問題上、見開きの画面は左右に分割して刷られている。さらに、背景に広く着彩を施している。

2. 『繪本どんきほうて』折本

折本になったことで、袋綴に必要なだった綴じ代が必要なくなり、左右2版が隙間なく隣り合っている。天地が28.0cmと、製本されたものより0.7cm短い。左右は35.8cmで、表紙は和綴じで製本されたものと異なるが、題名が刷られた紙裂は、製本のものと同じようである。『繪本どんきほうて』と同じ31景が掲載され、奥付も同じ型で刷られているが、番号は空欄である。色は、丹、緑、黄の他に、藍色、胡粉のような白色、茶色、薄墨のような灰色が使われており、より手のかかった豪華版である。

3. 洋綴じ本

本研究ではまだ調査できていないが、装丁や挿絵の見え方がどうなっているのか非常に気になるところである。

4. 屏風

先述の『工藝』第76号内で、柳が1937(昭和12)年5月の新作展に『繪本どんきほうて』の極彩色の物を屏風仕立てにして出品することを予告していた³⁸が、実際に制作され、出品されたのかは不明である。

5. 『新版繪本どんきほうて』縮冊

1978(昭和53)年11月に、限定280部で発行された。天地10.1cm、左右9.2cm、厚さ2.3cmと、子どもの手にも収まるものである。本書は、墨の型染めに、丹緑本風の手彩色

37 前掲註17、76頁

38 前掲註17、79頁

を施すという『繪本どんきほうて』の作風に立ち返っている。

<附記>

本論文は、2020年9月19日～20日に行われた絵入り本学会 絵入本ワークショップⅫで発表した「『繪本どんきほうて』にみる芹沢銈介の近代的美意識」をもとに、参加者のご意見やご指導を採り入れて書き上げたものである。

また、資料閲覧と写真提供について、静岡市立芹沢銈介美術館にご協力をいただいた。本研究にあたり、多くの方々のご協力をいただいたことに深くお礼をもうしあげたい。