

子どもを描いた画家 いわさきちひろが追求したリアリズム

執筆者：原島恵

掲載：展覧会図録『いわさきちひろ展—中谷泰を師として』（三重県立美術館 2022年7月）

いわさきちひろは、1974年に55歳で亡くなるまでの約28年の画業で40冊あまりの絵本を手がけ、子どもをテーマに描き続けた。ちひろ美術館が開館して45年が経ち、ちひろの作品の受容や研究は厚みを増してきた。中谷泰との関係をテーマにした初の展覧会となる本展での調査を通して、また新たなちひろ像が浮かび上がってきた。これを機に、作品の解釈がさらに深まることを期待したい。本稿では、ちひろが制作した当時の日本の画壇や童画界の動きを参照しながら、中谷と肩を並べて油彩の発表を行った1950年代にひとつの焦点を当て、彼女が追求したリアリズムと、一貫して取り組んだ子どもというテーマについて考えてみたい。

画家の道を阻まれた青春時代

1933年、ちひろは、14歳のときに洋画家・岡田三郎助が主宰する女子洋画研究所に入門し、約3年間、デッサンと油彩を学んだ。17歳で女性による洋画研究団体・朱葉会の第18回展に初入選し、女子美術専門学校への進学を希望するが、両親の反対を受け断念している。ちひろは、女学校の補習科を修了した後、書家の小田周洋のもとで和仮名を学び、絵は趣味に留めていた。三人姉妹の長女だったちひろは家を継ぐため、20歳で婿養子を迎えて結婚し、夫の赴任先の旧満州大連（現・中国遼寧省大連市）へ渡る。しかし、夫の自死という不幸なかたちで2年足らずの結婚生活を終え、東京の両親の元へ戻った。ちひろは、再び小田のもとで書の修練に励み、師範代として文化服装学院で指導にあたった。この頃、油彩を描くことも再開し、中谷の絵に感銘を受け、弟子入りしている。戦争のさなか、両親が共に国策に与する仕事に就いていたため、ちひろは恵まれた暮らしをしていたが、希望もなく半ば厭世的に生きていたという。^{註1)} 彼女がその後、生涯を通じて交流を続けた師・中谷と出会ったのは、画家への道が絶たれていた戦時下であった。

民主的な芸術を模索する機運のなかで

1945年5月、空襲で東京・中野の自宅が焼失し、ちひろは家族とともに長野県松本市へ疎開し、そこで終戦を迎える。26歳のちひろは、生き方を模索するなか、東京の中谷へ手紙を書いている。そこには、松本に留まり、絵は趣味の範囲で描くつもりであることが書かれている。^{註2)} しかし、ちひろは日本共産党の講演会を聴いたことをきっかけに、同党に入党し、画家として生きていくことを自ら定めていく。1946年、同党宣伝部の芸術学校^{註3)}へ入学するために単身で上京する。上京後、間もなく、ちひろは「人民新聞」^{註4)}に記者として職を得て、編集長を通して、赤松俊子（後の丸木俊、以降、俊と記す）を紹介された。ちひろは、東京・豊島区长崎のアトリエ村（さくらが丘パルテノン）にあった丸木位里・俊夫妻の住居兼アトリエで開催されていたデッサン会に通うようになる。師弟関係と

はいえ、6歳年上の俊をちひろは姉のように慕った。俊は著書『絵ハ誰デモ描ケル』に、ピカソや子どもの絵などと同列にちひろのスケッチを無記名で収載し、^{註5)}先入観なく芸術を見ることや、創作することについて述べている。同書では、画壇の純粋美術讃美の風潮を批判し、人民大衆のために描く印刷美術の仕事を評価している。^{註6)}ちひろが活動の舞台として、雑誌や本などの媒体を進んで選んだことは、俊を始めとする当時の左翼的な芸術思潮からも方向づけられたと言えるだろう。また、俊は、一度描いた線は、間違っと思ってても安易に消してはいけないとも語っている。^{註7)}その他、鉛筆や墨などの身近な画材と質の違う紙の組み合わせで表現の幅が広がることにも言及している。^{註8)}1940年代に鉛筆やコンテやペンを使って描いたちひろのスケッチには、異なるタイプの線を試行錯誤して描いた跡が見られる。後に鉛筆、墨、インクを軸に据えた表現を自分のものにしていったちひろの出発点には、俊からの影響が大きくあった。

戦後再結成された美術文化協会から分派したメンバーを中心に、1947年2月に前衛美術会が結成される。ちひろは、丸木夫妻らとともに同会の創立メンバーに名を連ね、中谷に先んじて、結成されたばかりの日本美術会にも参加している。この頃、ちひろは、東京で再会した中谷に展覧会に出す絵の助言を仰いでいる。^{註9)}民主的な芸術を求めて躍動する潮流のなかで、旧知の中谷の存在は、ちひろの精神的な支えとなったことであろう。戦中から戦後にかけて、ちひろが画家として自立していく過程を見守っていた唯一の画家が中谷であった。

ちひろは1947年に、前衛美術会、日本美術会への参加と同時期に日本童画会に入会している。^{註10)}日本童画会のメンバーには、戦前から童画家として活躍していた画家たちと並び、俊も名を連ねている。日本童画会では研鑽の場として年に1回、展覧会を開催していた。1950年9月の展覧会に、ちひろは「アンデルセン童話 お母さんの話より」と題した5点を展示し、新聞の展覧会評に「柔らかい感覚がある」と紹介された^{註11)}。また、美術評論家の植村鷹千代もこの展覧会を美術専門誌で取り上げている。日本童画会展は画壇の団体展と同列に語られることはなかったが、印刷の仕事から離れて表現を模索する彼らの試みは一定の存在感を示していたようである。^{註12)}

その他、ちひろは1949年から1953年の間に女流画家協会展に3回出展している。^{註13)}1950年4月の第4回展には、俊の他、三岸節子、深沢紅子、桂ユキ子（後の桂ゆき）、堀文子、朝倉摂も出展している。彼女らはそれぞれ、童画や絵本の世界にも個性を発揮した作品を残している。その他、翌年に実験工房に参加する福島秀子など、年代も表現の方向性も多様な女性画家たちの作品が一堂に会している。^{註14)}ちひろだけではなく、戦前・戦中から画家を志した女性たちが歩んだ道は、決して平坦ではなかった。^{註15)}それまでの抑圧をはねのけるような彼女らの精力的な制作は、ちひろにとって大きな刺激となったことであろう。

「新しいリアリズム」の模索

ちひろは、1947年に紙芝居『お母さんの話』の依頼を受けたことをきっかけに、画家と

しての自立を決意していた。駆け出しの画家として、複数の美術団体に関わり、共産党の会合にも参加し、挿絵の仕事をしながら、貪欲に油彩制作にも取り組んでいた。当時、多くの芸術家たちが民主的な芸術を模索するなかで議論したテーマが「リアリズム」であった。^{註16)} 1950年2月、第3回日本アンデパンダン展に出展された《八月六日》(後の《原爆の図 第1部 幽霊》)は戦後のリアリズムのひとつの答えを示すものであった。^{註17)} ちひろはおそらく、丸木夫妻のアトリエで制作過程も間近に見て、その描写に圧倒されたことだろう。

1954年6月、前衛美術会主催の第2回ニッポン展では、中谷の《農民の顔》(fig.1)、桂川寛の《汚れた海》などと並び、ちひろの《眼帯》(cat.no.56)が同室に展示された。同展では、国内外を巡回してきた丸木夫妻の《原爆の図》も特別展示された。^{註18)} 後にルポルタージュ絵画と呼ばれる動向を内包したこの展覧会のなかで、子どもを描いたちひろの絵は特異な作品として切り分けることができるだろうか。他にも同展には母子や子どもをテーマに描いた作品が展示された。社会的な視点からリアリズムを追求した作品のなかで、しばしば子どもは主要なテーマのひとつとして取り上げられていた。^{註19)} そうした文脈から、眼を患った子どもを描いた《眼帯》は、当時の美術の潮流と最も近接した地点で制作されたちひろの作品と位置付けることができるだろう。美術評論家の針生一郎は、同展に展示された中谷の《農民の顔》を山下菊二らの作品と比較して「具象絵画の問題が局限的な形であらわれている」と批判しているが、^{註20)} 裏を返せば、当時の中谷やちひろは、先鋭的な美術の動向に近づきながらも、独自のリアリズムを追求する道に進んでいったとも言えるだろう。

ここで、ちひろの《眼帯》を見てみよう。手前に猫を抱いて下を向く眼帯をした少女、その背後にこちらに視線を送る少女が描かれている。画面の左下は格子状に色面が描かれているため、ふたりの位置や、背景と図の関係があいまいになっている。背後の少女の左手の上あたりには、よく見ると横向きの少女の頭部が薄く見える。以前描いた絵が透けているのだろうか、完全に塗りつぶすことなく、あえて透明な膜のようにイメージを重ねる効果を狙ったのかもしれない。画面のなかで眼帯の白い色面が最も手前に出ているように見え、ここに焦点が当てられている。少女の編み込みのある髪型や猫の表情、背景のピンク色から甘い情感が生まれているが、複雑な絵画空間を構築し、重層的なイメージをつくることを意図していることが見てとれる。こうした空間のつくり方は、後年の水彩の薄い膜を重ねるように描く手法の萌芽とも言えるだろう。

この頃、童画界でも、リアリズムが議論されていた。戦前から童画を手がけ、プロレタリア運動にも参加していた松山文雄は、1954年8月の日本童画会会報で、「この春の展覧会あたりからリアリズムについての発言が多くなった」として、「文学を絵画にする場合には、文学的表現とはちがった絵画独自のリアリテの問題が出てくる」と語り、「リアリズムをせまく考えたり、一流派の如く見たりする偏見を是正」する必要性を述べている。^{註21)} ニッポン展にちひろが《眼帯》を出展した3カ月後、1954年9月に日本童画会主催の展

覧会が東京都美術館で開催された。初の都美術館での開催は、童画の意義を世に問う「ひとつのエポックを画するもの」と同会内部で捉えられたようである。^{註22)} 松山が語る「絵画独自のリアリテ」を探るべく、同展では日本古来の物語が課題とされた。ちひろはここに油彩《玉虫の厨子の物語》を出展している。^{註23)} 若い仏師が憑りつかれたように玉虫を追う姿を、弧を描く構図で描いている。玉虫の羽の動きを、筆致による色面と、画布を引掻いた細い線を重ねて表現している。この頃から、ちひろは筆触と線を組み合わせて、説明的な描写ではなく、人物の心理的な動きに重ねた動きを捉える表現を探求している。

1950年代半ば、日本の画壇では、政治的なリアリズムと前衛的なリアリズムに大別される論争を経て再編されていく過程が見られた。1953年末から翌年にかけて東京国立近代美術で開催された「抽象と幻想」展^{註24)}が大きな話題になるなど、芸術家たちの間では、美術の文脈を俯瞰して捉える視点も生まれた。そうした風潮は、童画家たちにも共有されていたようである。1955年11月の童画会会報誌上で「童画におけるモダニズムについてどう考えるか」というアンケートの回答が掲載されている。ちひろは次のように答えている。「近頃の画壇のモダニズムは、もうゆきつくところへ、いったという感じがいたします。それを通過した新しいリアリズムを童画の中に生かしてゆきたいものと私は思います。」(傍点筆者)^{註25)}

その他、同会報誌上では、童画独自のテーマとして、子どもや動物の喜怒哀楽などの表情をどう表現するかという議論がされている点が興味深い。^{註26)} ここに、ちひろの見解は記されていないが、彼女にとっても感情の描写は重要なテーマだったことが推測される。ちひろは、育児書のカットなどに眉根を寄せて怒る幼児の表情を描いているが、こうした表現は稀であり、初期から晩年に至るまで、感情を露わにする子どもをほとんど描いていない。ちひろは、一貫して、類型的な表情の描写を避け、手や指の表情や、動きを伴う線、背景の色彩のにじみや、重ねて描いた草花のイメージを通して、子どもの内面を表現している。こうした点から、ちひろにとって、子どもの複雑な内面をどう表現するかということが、画業を通じたテーマのひとつだったことが窺われる。ちひろは具象的な描写を主としながら、民主主義的リアリズムの平明で写実的な描写や、漫画のようなデフォルメした描写とは異なる「新しいリアリズム」を通して、子どもの心に迫ろうと考えていたのではないだろうか。

1950年代半ばまでに、ちひろは、結婚と出産を経て、家族の生活を経済的にも支える必要に迫られ、水彩による童画の仕事を増やしていった。^{註27)} 1954年1月、ちひろはすでに童画家として一般に認知されるようになり、新聞にインタビュー記事が掲載されている。そこには、「出版社から絵の線がボヤけているから、ここをこうなおせなどといわれるんです。その通りに描いていれば、たしかにお金は入りますが、私は妥協したくないのでことわりました。」と語っている。^{註28)} この言葉には、依頼された仕事であっても、自身の表

現を追求しようとする姿勢が感じられる。この頃から、ちひろは幼年向けの絵雑誌に多くの絵を描くようになった。それらの仕事が評価され、1956年に小学館児童文化賞を受賞している。日本童画会会報には受賞の報せとともに松山が言葉を寄せている。松山は、ちひろの受賞は妥当であるとしながらも、コマーシャルイズムに引きずられ、「全体にうすでなものを感ずる」と、辛口な批判をしている。^{註29)} 一貫して夢見るような子どもを描き続けたちひろの絵は、左翼的な思想を持つ画家仲間から「退廃美術」と批判されることすらあったという。^{註30)} しかし、彼女が描く子どもの絵は、本当に社会や人間へのまなざしが欠落していると言い切れるだろうか。1950年代半ば、ちひろの身边では生活を脅かすような不可解な事件が度々発生していた。それは、ちひろの夫・松本善明が共産党員の弁護士として、松川事件や労働争議に関わっていたことが原因だと考えられている。^{註31)} ちひろは実生活のなかで社会の矛盾について考えざるを得ないような状況に直面していた。こうした特殊な事情は、彼女が絵のなかに独自のリアリズムを求めていく背景として無視することはできないだろう。

ちひろは上述のような批判を造形的な探求によって克服していく。1956年、初めての絵本『ひとりのできるよ』で、子どもの動きを表現するため、ひとつの画面に連続するポーズを並置する異時同図の構図を用いて工夫している。タブローではなく複数の場面で展開する絵本に取り組むことで、子どもの内面と連動した動きを捉えることを意識していったと言えるだろう。

1960年代に入ると、印刷技術の飛躍的な向上に後押しされて、ちひろは、鉛筆の線と水彩の筆致を組み合わせ、余白を生かした独自の水彩のスタイルを確立していく。特筆すべき仕事として、1963年から亡くなるまで手がけた月刊誌「子どものしあわせ」の表紙絵が挙げられる。子どもがテーマであれば、自由に描いて良いと言われたこの仕事は、それまで制約の多い仕事をしてきたちひろにとってひとつの転機となった。表紙を描くにあたり、ちひろは『「ドロ臭さ」がなければいけないのではないか」とずいぶん悩んできたが、「迷うことなく、スッキリした、ある意味では少々モダンなものを、思い切って描こうと決心して、絵筆をとりました」と意欲を示している。^{註32)} 自身が感じるリアルな表現に突き進んでいく契機となったこの仕事から、ちひろの代表作とも言われる作品が数多く生みだされていった。

引き算の表現

1967年、ちひろは、広島で被爆した子どもたちの詩や作文をまとめた「原爆の子」の絵本化を依頼される。この時、ちひろの脳裏には丸木夫妻の《原爆の図》が浮かんだのであろう。当初、ちひろは「丸木さんみたいな原爆の絵は描けないの」と固辞したという。^{註33)} 当時の日本は、高度経済成長期を迎え、戦争の記憶が薄れていく一方、激化の一途を辿るベトナム戦争が連日報道されていた。ちひろは自身が体験した戦争を子どもたちに伝え

ていくことの意義も考えた末、この絵本で自分なりの戦争の表現を模索し始める。ちひろは、傷ついた身体や悲惨な状況を克明に描くことを避け、子どもがひとりもの思う時の姿などを鉛筆と墨で丁寧に捉えている。表紙では、鉛筆で描いては消すことを繰り返し、荒れた画肌のうえに、黙ってこちらを見つめる少女の姿を表している。かつて、俊から消しゴムで線を消すなど教えられたちひろだが、ここでは、線を消すと同時に線の痕跡をわずかに残すことで、イメージの揺らぎを生んでいる。そこには、深く傷ついた子どもの震える心が映し出されているようである。ちひろは、くっきりした輪郭線ではなく、形を示唆する線と、水彩や墨による浅い奥行きを生み出す筆致を組み合わせ、状況を説明する描写を省略し、見る者にイメージを喚起させる「引き算」の表現で、原爆という大きなテーマに取り組んだ。ちひろ自身、この絵本制作を経て、丸木夫妻とは異なるリアリズムの表現に手ごたえを感じたのではないだろうか。ここで体得した表現は、ちひろが最後に仕上げた絵本『戦火のなかの子どもたち』へとつながっていく。

ちひろが絵本で模索したリアリズムについて、戦後のリアリズム論争の論客でもあった画家・永井潔は、ちひろの没後、次のように語っている。「タブローとは異なったやり方を工夫することによって、絵本芸術をタブロー的な独立性にまで高めようと挑んだといえよう。媒体やジャンルの具体的条件を不問にした、画一的で硬直したリアリズム論が克服されねばならぬ時期にきていることを、ちひろさんはよく承知していたのである。」^{註34)}

子どもの心を描く

ちひろは、至光社の編集者・^{たけいちき}武市八十雄と組んで、1968年から亡くなる前年まで、毎年1冊ずつ、絵と言葉を共に手がけた6冊の絵本に取り組んでいる。説明的な描写を捨て、水彩のにじみや筆勢など偶然性が生み出す効果を表現に取り込んだこれらの絵本は、物語絵本が主流だった当時の日本の絵本に、「挿絵」という概念を超える新たな表現の地平を切りひらいた。絵本『あかちゃんのくるひ』は、生まれたばかりの弟を連れて、母親が産院から帰ってくる日の少女の心の揺れを捉えている。ちひろは少女の姿を俯瞰した視点からシルエットで描いたり、クローズアップのバストショットで写実的に描くなど、場面ごとに視点と描写方法を変えている。少女がついに弟と対面する場面には「わたしの おとうと かわいい あかちゃん」という言葉が記されている。この場面の背景では、揉んでしわをつけた紙に黄緑や黄の絵具がたらし込まれ、若葉に日差しが当たってきらめいているような視覚的効果が生まれている。その背景に溶け込むように、中央にあかちゃんの顔だけが淡くラフな筆致で正面から描かれている。この絵本シリーズをいち早く評価していたアニメーション映画監督の高畑勲は、この場面について、ちひろだったら、もっと可愛いあかちゃんを描くことが容易にできたはずだと指摘している。^{註35)} すなわち、ちひろは、このクライマックスの場面で、誰が見ても可愛らしいあかちゃんの姿ではなく、幼い

子どもが初めて新生児の家族と対面したときの戸惑いと喜びが混ざった複雑な心をリアルに表現しているのである。

ちひろが晩年まで取り組んだ至光社の絵本シリーズでは、主人公の少女に、ちひろ自身の子ども時代の思い出や子どもの頃の感性が色濃く映し出されている。^{註36)}そこに、ちひろが子どもを描き続けた理由のひとつが表れているように思われる。ちひろにとって、東の間の平和な時代に好きな絵を存分に描いて過ごした子ども時代を思い出すことは、自身を駆り立てる描く喜びを思い起こすことでもあっただろう。ちひろが本格的に絵を学び始めた時、戦前の家族制度や、戦争、女性であることが、画家になる道を阻んでいた。だからこそ、ちひろは、社会的な属性をまとわず、性が未分化な状態にある子どもが、自分で考え、感じ、周囲のものを愛する姿に、人間としての自由と尊厳を見出し、心を寄せて描き続けたのではないだろうか。

註

1. ちひろは次のように回想している。「戦争というのは、家が焼かれるとか、人が殺されるとかいうことだけじゃなくて、人の心もむしばんでしまうのです。(中略) どうしてこの戦争が聖戦なんていわれるんだろう？と思いつつ、希望もなく厭世的に生きていました。」

「童画家・岩崎ちひろさんに聞く 今だからこそ失わないでほしい」『人生手帖』文理書院、1972年12月号、18頁。

2. 1945年10月8日付のちひろから中谷への手紙。

3. 日本共産党宣伝部主宰の芸術学校は3か月間の課程で、美術、演劇、音楽の分野に分かれていた。美術では井出則夫、岡本唐貴、高森捷三、松山文雄が講師をつとめた。創立、閉校時期は不明。

飯沢匡、黒柳徹子『つば広の帽子をかぶって』講談社、1989年、155頁。

4. 「人民新聞」は、1945年11月に日本共産党の指導のもと、人民戦線結成を目指して発刊された機関紙。新聞型の全国紙として刊行された。創刊当初は「民衆新聞」という名称だったが、1946年3月に改題された。終刊時期は不明。

「赤旗」日本共産党中央委員会、1984年3月31日。

5. 赤松俊子『絵ハ誰デモ描ケル』真善美社、1949年、30頁。

6. 前掲書、60頁。

7. 「消しごむで消さない下さい。それから失敗であると、思ひ過ぎないで下さい。それは、じつとみて描いていた事実。そう描けてしまつた。そのあなたの肉体に握られた鉛筆から、しとしとと伝る（ママ）鼓動と共に、描かれた現実があるからです。」

前掲書、99～100 頁。

8. 前掲書、118～126 頁。

9. 1948 年 6 月 12 日付のちひろから中谷宛のはがき。

10. 1927 年から 1943 年頃まで活動した日本童画家協会を継ぐ形で、日本童画会は、「民主的な子どものための美術を創造し普及する」ことなどを綱領にかかげ 1946 年 7 月に結成。同年 10 月に民主主義文化連盟に正式加盟。1961 年に解散。1948 年 2 月の童画会会報に新入会員としてちひろの名前が記載されているが、童画家・安泰の記録ノートに、1947 年 11 月からちひろが会費を払っている記録が残されている。

安泰「日本童画会記録 並びに事務雑事記録ノート 1947.8—」個人蔵。

11. ちひろの展覧作品が同年に刊行された紙芝居の原画かどうかは不明。

1950 年 9 月 18 日付「朝日新聞夕刊」に童画展評として次の記述が見られる。「大部分はお粗末。さすがに武井武雄は洗練の味をみせ、初山滋の木版「象」もユニークなもの。その他ではアンデルセン童話をかいたイワサキチヒロが柔らかい感覚を示す。」

「第 4 回日本童画会展」、日本童画会主催、1950 年 9 月 14 日—9 月 19 日、日本橋三越。

12. 植村は、他の展覧会短評と別に童画展について論述し、全般的に童画の夢が十分に描かれておらず、職人的なきらいがあり、画家の詩的資質が求められると批評している。

植村鷹千代「童画展」『美術手帖 36 号』美術出版社、1950 年 11 月、60 頁。

その他、「週刊朝日」1951 年 11 月 11 日号では、「今日の群像」として、この年の日本童画会展会場に集ったメンバーの写真とともに武井武雄の言葉を掲載している。

13. 女流画家協会は、1947 年 2 月、女性画家たちが会派を超えて大同団結して結成され、第 9 回展まではアンデパンダン形式で開催された。ちひろは 1949 年 4 月の第 3 回、1950 年 4 月の第 4 回、1953 年 6 月の第 7 回の同会展覧会に出展しているが、会員にはなっていない。

14. 「第 4 回アンデパンダン女流画家協会展覧会目録」女流画家協会主催、1950 年 4 月 9—26 日、東京都美術館。

15. 小勝禮子は、家父長制度が前提としてあった戦前の社会のなかで「女性が趣味でも嫁入り道具でもなく、一生絵を描き続けるという決断をすることは、家族や親戚から轟々たる非

難に晒されたであろうことは想像に難くない」と指摘している。

小勝禮子「近代日本における女性画家をめぐる制度－戦前・戦後の洋画家を中心に」『^{はし}奔る女たち 女性画家の戦前・戦後 1930－1950 年代』展カタログ、栃木県立美術館、2001 年 10 月、19 頁。

16. 第二次世界大戦後の日本画壇におけるリアリズム論争については次を参照。

中村義一「日本近代美術の帰結と出発－リアリズム論争」『日本近代美術論争史』求龍堂、1981 年 4 月、263～292 頁

17. 丸木位里の名で《八月六日(共同制作)》として出展されている。ちひろは同展にイワサキチヒロの名で《スケッチ(1)》～《スケッチ (4)》を出展している。

「第 3 回日本アンデパンダン展出品目録」日本美術会、1950 年 2 月 8－17 日、東京都美術館。

18. 原爆の図は、1953 年度世界平和賞の受賞記念として、《第四部 虹》、《第五部 少年少女》、《第六部 原子野》と《原爆の図のためのデッサンその 1 から 100》と国内外巡回時の反響資料が展示された。

「ニッポン展 2」前衛美術会主催、1954 年 6 月 6 日－19 日、東京都美術館。

19. 同展目録には高山良策の《こども》や赤松俊子の《母子像》などが記載されている。針生一郎は次のように記している。「『ニッポン展』の出品作には、基地やデモの光景、農民やこどもの姿がおしつけがましい説教と同居し、ダリ風の幻想と社会主義リアリズムの理論がいきりまじったりしていた。」

『戦後美術盛衰史』東京書籍、1979 年、80～81 頁。

20. 前掲書、81 頁。

21. まつやまふみお「レアリテのこと」『日本童画会会報No.48』日本童画会、1954 年 8 月、4 頁。この寄稿は、先行する同会会報でのやり取りに応じて書かれた。「同会報No.46」(1954 年 6 月)に、QP と名乗る者が童画展のリアリズムの質に疑問を呈する記事を掲載し、それに対し、次号(1954 年 7 月)で中尾彰が反論し、童画会内部で作品批評会が行われ探究の基盤が作られつつあることを述べ、「近頃レアリズムということがしきりに言われるが、絵画精神とか絵画技術というように言ってもよいかと私は考えている。まして所謂社会主義リアリズムだけがリアリズムだと考えられない。」と結んでいる。

22. 小坂しげる「上野に進出して」前掲書、5 頁。

23. ちひろは岩崎知弘の名で油彩《たまむしのずしのものがたり》(現在のタイトルは《玉虫の厨子の物語》)を出展している。

「第 8 回童画展」日本童画会主催、1954 年 9 月 22－29 日、東京都美術館佐藤記念室。

24. 「抽象と幻想」国立近代美術館、1953 年 12 月 1 日－1954 年 1 月 10 日。

25. 「アンケート」『日本童画会会報No.54』日本童画会、1955 年 11 月、10 頁。

26. 武井武雄、大沢昌助、黒崎義介、林義雄、松山文雄、安泰らが表情の描写について持論

を展開している。

「童画に於ける表情について」前掲書、3～12頁。

27. ちひろは1951年4月18日に長男を出産したが、直前の4月1日から始まる女流画家協会展と、出産後10月の日本童画会展に出展している。1952年に出展の記録が見られないのは、長野県の両親のもとに一時預けていた長男を引き取り、練馬区に転居したためと思われる。1956年以降は童画の仕事が多忙になったため、油彩制作はほとんどできなかったようである。最後の油彩《子ども》は1962年に制作された。しかし、亡くなる前に、病気を克服したら再び油彩を描きたいと私信などに記していた。

28. 「明るい芽生え⑥ 童画家・岩崎ちひろさん」『朝日新聞』1954年1月11日

29. まつやまふみお「ちひろさんの童画」『日本童画会会報No.60』日本童画会、1957年1月、4頁。

松山はこれに先行する同会会報誌上で、童画をリアリズムとロマンチズムに大別し、リアリズム童画のなかに見られるコマーシャルイズムに屈した「いわゆるかわいいこども」等を批判している。一方で、急進的なプロレタリア童話の運動を経て、童画においても貧しい子どもなどを描くようになったことでリアリズムが一步前進したと述べている。一連の論述で、松山は主にモチーフやテーマに言及しており造形的な表現についてはあまり触れていない。まつやまふみお「リアリズムとロマンチズム」『日本童画会会報No.41』日本童画会、1953年7月、9～11頁。

30. 田島征三「自分のアートに対して絶対の自信を持ってたね」『ちひろさんと過ごした時間 いわさきちひろをよく知る25人の証言』新日本出版社、2014年、104～105頁。

31. 1954年に、ちひろの自宅で共産党に關係する書類が盗難されたほか、家事手伝いの女性が誘拐される事件などが起きた。次を参照。

松本善明『軍国少年がなぜ коммуニストになったのか』かもがわ出版、2014年、108～112頁。

32. いわさきちひろ「『子どものしあわせ』の表紙画を描いて」『子どものしあわせ』草土文化、1963年3・4月号、27頁。

33. 渡辺泰子「紙芝居から『若い人の絵本』まで ちひろさんとの日々」『ちひろさんと過ごした時間 いわさきちひろをよく知る25人の証言』新日本出版社、2014年、130頁。

34. 永井潔「いわさきちひろの提出した問題、その一つ」『いわさきちひろ作品集1 素描の世界』附録「いわさきちひろ作品集月報」岩崎書店、1976年11月、2頁。

その他、ちひろが探求したリアリズムについて、松本猛は、ちひろがベン・シャーンの画集の言葉に傍線を引いた箇所注目し、シャーンが言う、内面的な見方から形成された「主観的リアリズム」に通じると論じている。

松本猛『いわさきちひろ 子どもへの愛に生きて』講談社、2017年、301～303頁。

35. 高畑勲講演「非戦70年『いわさきちひろの絵が語るもの』」講演記録、ちひろ美術館・

東京、2015年9月27日。

36. ちひろは、至光社の絵本シリーズの1作目『あめのひのおるすばん』について次のように語っている。「あの本は、私の小さかった時の思い出とつながります。私が実際に体験した感覚なのですから、気楽にすっとかけました。5才くらいの子どもの話です。私が子どもの時の感覚なのですから、今の子にも通じるのではないかしら。」

「インタビュー童画に託す私の夢－童画家・岩崎ちひろ氏に聞く－」『小二教育技術 21』小学館、1968年10月、13頁。