

私観

## 絵本の絵の持つインパクト

中川素子

### A Personal View of the Impact of Picture Book Illustrations

Motoko Nakagawa

#### ●はじめに

私の小学校時代、物資の少い時に、我家は狭いアパートの壁の大部分が本でうめられていたが、たぶん親がかなり選択したであろう児童図書もたくさんあった。友達の家へ遊びに行くにも本を持っていったような私は、これらの本を読みふけているばかりの子供であったが、意外にも話の内容はほとんど記憶にない。もちろん、断片的に話は思い出したりするし、これらの話が現在の私をつくりあげているとは思うものの切実ではないのである。

それに反して感覚が非常にリアルに甦るのは、それらの本の中のあまり多いとはいえない絵であった。特にビアンキ著「動物記」とローラ・インガルス・ワイルダー著「大草原の小さな家」の挿絵である。これらの絵が話の内容をよく表現しているからというわけではない。

ビアンキの本には切っ先の鋭い刃で彫ったであろう木版画があり、それは黒一色で刷られ、つまり黒と紙の白との対比のはっきりした均一な太い輪郭線の絵であって、私はその絵を見たり思い出すたびに恐ろしくてふるえ

あがった。愛すべき動物達の物語はこの絵の奥に消え失せてしまっていた。

「大草原の小さな家」には赤い柔らかな描線で女の子達や丸太小屋が描かれていたが、人間や家族のあたたかさは出ていたものの、アメリカ開拓の厳しさにはほど遠かった。その中のリボンのついた麦わら帽をかぶった女の子の形を、私の母は布製のランドセルにアップリケなどしたものである。アーリーアメリカンのパッチワーク等にもよく出てくる女の子の姿は、私の「大草原の小さな家」への思いを非常に民話的に或いは形式的に変質させてしまった。

又、本の挿絵ではないが、子供時代の視覚的に非常に強烈なインパクトを今でも思い出させるのは、ロシア民話「せむしの子馬」のアニメ映画とニュース映画のタイトル画面に出てくる地球の姿であった。

「せむしの子馬」がソ連の作品だったのかアメリカのディズニー会社の作品だったのかさえさだかでないが、「夢のような」という言葉がびったりで、描かれた色の多様な美しさや、動きを形に表現することの不思議さに私は息をのんでしまった。たぶん、今見れば色彩もそれほど鮮かではなかっただろうと想

像できるが、私の視覚体験にとって大げさに言えば黒船のようなものだったといつてよい。

ニュース映画の最初に出てくる大きな地球の姿、またその地球が暗い背景からごろごろと回転して出てくる場面は何度見ても私にめまいと恐怖を与えた。ニュースや戦争の記録映画等で戦争の恐ろしい場面であっても非常に冷徹に見据えた私であるが、この転がってくる地球の姿には必死に逃げようとしたのである。いつも見ている地平線、緑の木、黄金に輝いたんば、細い道、それらの風景とまるきり違い、鉱物的な球体は言葉では説明できない不安と混乱をもたらしたのである。絵や映像の持つ力とはかくまでに大きいといえる。

## ●絵本論について

絵や映像の持つ力について述べたが、絵について語り始めた最近の絵本論に於ても、言葉の概念で語っている部分が多いのは残念である。最近出版された「絵本の世界」(注1)の中で42人の作家や画家が「わたしと絵本」というエッセーをよせているが、田島征三が次のように書いている。

——絵本の専門家といわれる人は、子供の本の専門家でもあるため、子供、保育、教育、児童文学等の専門家であつて絵とは無縁の人ばかりだ。だから絵のわからない人がほとんどだ(2~3人をのぞいて)……(注2)

以前対談(注3)をした女性の彼の絵に対する罵詈雑言にも苦笑のみであつた田島氏も、もうここではいらだちを隠しきれない。まして絵本というものの価値を一般化させようとしている「絵本の世界」によせた文だけにそのいらだちの大きさを感じるのである。

あのあっけらかんとした絵をかく長新太も——余計なことをここで書いては、この本が低次元なものになるから、よしなさい、よしなさい、と自分に言いきかせたり、絵本につ

いてのにくまれ口が、次から次へ出そうなのをこらえたり、それを言ったらオシマイヨ、と思つたり、いやいや言つたほうがいいのである。と思つたり、それを言つたらオシマイヨ、とまた思つたりして。——(注4)と絵と同じすつとぼけ方でやんわりと絵本の世界を語っている。長新太が田島征三と同じことを言っているとは必ずしも思えないが、絵の表現力、色や形の魔術を知っている人だけに、多くの絵本にもものたりなさを感じているのではないだろうか。

児童文学論等で賞賛されている絵本にも絵から見ると首をかしげるものは多々あるし、絵本を絵という視野から徹底的に分析している絵本論にしても絵の持つインパクトに対する思いは意外に薄いように思う。

絵本には殆どといつていふくらい物語がある。だから絵本を論じる場合、物語から入つていき、その後でその物語をいかに効率よく絵が表現しているかを分析する。これが今までのやり方である。この方法は悪くはない。しかし、それと同じ位、絵から論じてもよい筈である。

絵本をかく人が最初に描きたかつたのは何なのか。くもの巣についている朝露のきらめきだつたかもしれない。地表のでこばこに同じ姿を変える影だつたかもしれない。錆びた鉄の色だつたかもしれない。最初に物語やタイトルがなかつた可能性は大である。くもの巣についた朝露を描くために絵本は物語Aのように展開しても物語Bのように展開してもよいのだ。問題は、どちらの物語がより朝露が印象的になるかということである。

造形作家の友人知人達の多くは、作品が出来上つた後、タイトルを何となく気分をつけているようである。不真面目というのでなく、彼等は言葉に対してさほど厳密な切実さを持っていないのだ。同じ作品のタイトルが「作品A」でも「緑の風」でも「森の魔術」でも

或いは「無題」であってもかまわない。何故なら作品が現在在してそれ自体が語っているからである。しかし、展覧会を見る人の多くはタイトルの言葉から入っていく。言葉から入って行くと、「緑の風」と「森の魔術」では微妙に作品の受け取り方が違ってくる。特にタイトルのつけ方が悪かったりすると、作品に対しとんでもない誤解や思い込みが生じるものである。

小説「鍋の中」を書いた村田喜代子が自作の「盟友」(注5)という作品について語っているのをきいたことがある。この話は女の子のスカートめくりをする男の子とタバコを吸っているのを教師にみつかった男の子とが懲罰により校内の便所掃除をさせられ、ついにピカピカにみがきあげた話であるが、彼女は唯一のことを書きたいがためにこの話を作ったというのだ。それは文中ではわずかに四行にしかあらわれていないが、非常に視覚的なイメージである。

——便所の中は夕方になると外光が少なくなった。その乏しい光をあつめて便器は僕にいろんな形をつくってみせてくれるのだ。僕はたびたびその白い器物が牛乳瓶の形を結ぶのをとともきれいだと思った。それから白い大きな鳥になってみせるのもみた。小さい部屋の中で鳥は捕らわれたなにかのようにうなだれて、床に沈んでいた。——村田喜代子の小説は殆ど視覚(他の五感も入ることもあるが)から成り立っている。或る物質の形が拡張したり、縮小したり、変容したりしてそれが人間に働きかける。人間の心情をつづる言葉は視覚的イメージに自然についてくるというてよい。このように小説家でさえ言葉や概念の感覚でなく、視覚の感覚で表現したいと思っていることがあるのだ。まして画家達にとってはなおさらのことであろう。

前出した田島征三が「ほら いしころがおっこちたよ ね わすれようよ」(注6)に対し「この絵本は子供のキャッチボールが出

来てない」と評したO氏に対し——ぼくの投げた球をO氏が取れなかっただけのことなのに。O氏の手を逃れた球がくさむらところがあったら、そしてその球に感性があったらと思って絵本「くさむら」ができた(注7)——と屈折して書いているが、きれいごとでない絵本を常に作ろうとしている人の言葉だけに絵本論のあり方を考えさせられる。

今まで絵本が論じられる時、作家の主張や表現をこめて一つの作品として作りあげた絵本であっても、絵本という一種閉じられた世界の中でなされているのが常である。これは絵本だけでなく児童文学についても同じことがいえると思う。

絵本は小さい。大型絵本を作ったとしても他の造形作品から比べればたかがしれている。けれども絵本も美術論、造形論という大きな流れに入れてみた場合、今までとは違った見方が出てくるのではないだろうか。

たとえば「不思議の国のアリス」(注8)のジョン・テニエルの挿絵——いろいろ変化するアリスの体、消えたりあらわれたりするチェシャーねこ——が現代美術に影響を与えなかったらどうか等と少々はずれた想像もすることもできる。又、たとえばウクライナ民話をもとにしたエウゲーニー・M・ラチョフの「てぶくろ」(注9)、次から次へと動物が入ってきてすみかにする空間に関して自由自在なてぶくろ等、現代造形作家達がとりくんでいる問題とかなり共通する。

又、たとえばモーターでなく風等の力で動く彫刻を造っている新宮晋の「くも」(注10)は一つの視点を離れずにオニグモの一日の様子を追ったもので、カメラを固定して海の変化を規則的に写していくような作品と共通している。ゆったりとしてはいるが、壮大なドラマが演じられる時間を絵本の中にとりくんでいるのだ。

又、たとえば障害者の吉村敬子が文をかき、

その車椅子をいつもおして歩くボランティアの松下香住が絵を描いた「わたし いややねん」(注11)では車椅子だけを徹底にかきつくしているが、時に吉村さんや車椅子をほったらかして逃げたいと正直に語る松下の絵はそれだけに何のかざりや思い入れも入れず、ひたすら車椅子を見据え力強い。“絵本”の世界だけにとじこめておくには惜しい作品である。他にも例は多々あるが、縦何センチ、横何センチ、厚さ何センチかの小さな空間の中にとえば約40キロメートルも続くクリストの作品(注12)と同じ表現力とインパクトがあるといっても過言ではない。

### ●「たまご」について

一つの例として私が最近強烈な印象を受けた一冊の本、ガブリエル・バンサン「たまご」(注13)について見ていきたいと思う。

「たまご」は言葉のない絵だけの絵本であり、他の多くの言葉のない絵本、或いは言葉が非常にわずかな絵本——イエラ・マリ「あかいふうせん」(注14)、上野紀子「ぞうのボタン」(注15)、新宮晋「くも」、安野光雄「ABCの本」(注16)、レオ・レオニ「はまべにはいしがいっぱい」(注17)、田島征三「くさむら」(注18)、モニク・フェリックス「Another story of…the little mouse trapped in a book」(注19)・ドナルド・クリュウス「Truck」(注20)——等と同じように画家の絵本に対する意気込みがちがう。

ガブリエル・バンサンは1982年、ブリュッセルで生まれた。「くまのアーネストおじさん」シリーズ、「ちいさなコアラピクニック」シリーズ等の作品がある。

この「たまご」は同じく言葉のない自動車の窓から投げずてられた犬を描いた「アンジュール——ある犬の物語」(注21)をつきすめた作品と思うが、54頁の「アンジュール」がやや散漫な感じがするのに比べ、40頁

の「たまご」は密度が高い。「アンジュール」は1982年に、「たまご」は1983年に出版されているが、わずか一年間の間にガブリエル・バンサンは自分の視覚言語を確かにみつけたといえる。

絵は黒一色の木炭で描かれ(部分的に鉛筆かと思われるところもある。)、細い描線や木炭をねかして描いた部分、こすった部分等多くのニュアンスを持っている。よく水墨画等に墨一色の中に色彩を感じるというが、バンサンの絵の場合、紙の白から黒に至るまでの無彩色のグラデーションが他の色彩を連想せずとも無彩色のままでも美しい。

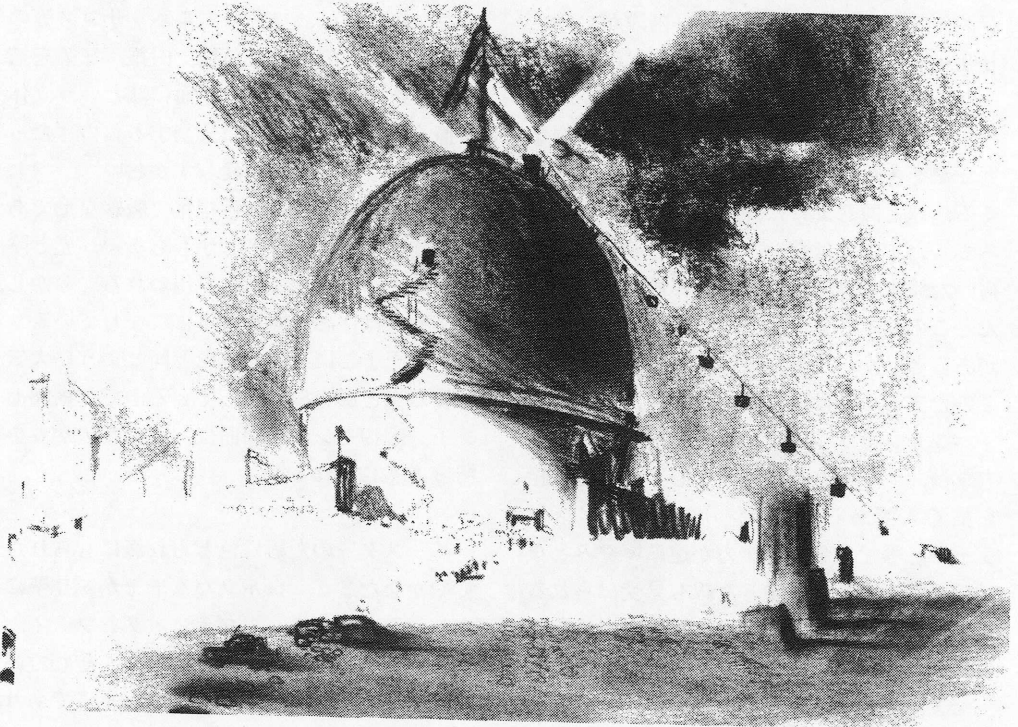
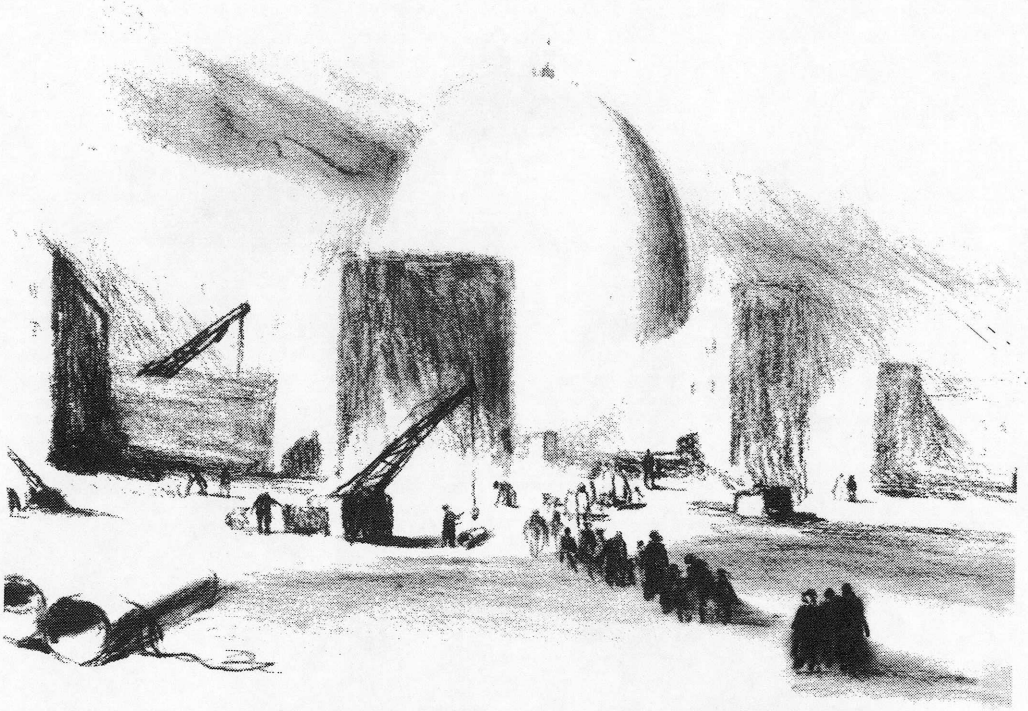
ブックローン社の「たまご」のあとがきに今江祥智が次の如くに文を寄せている。

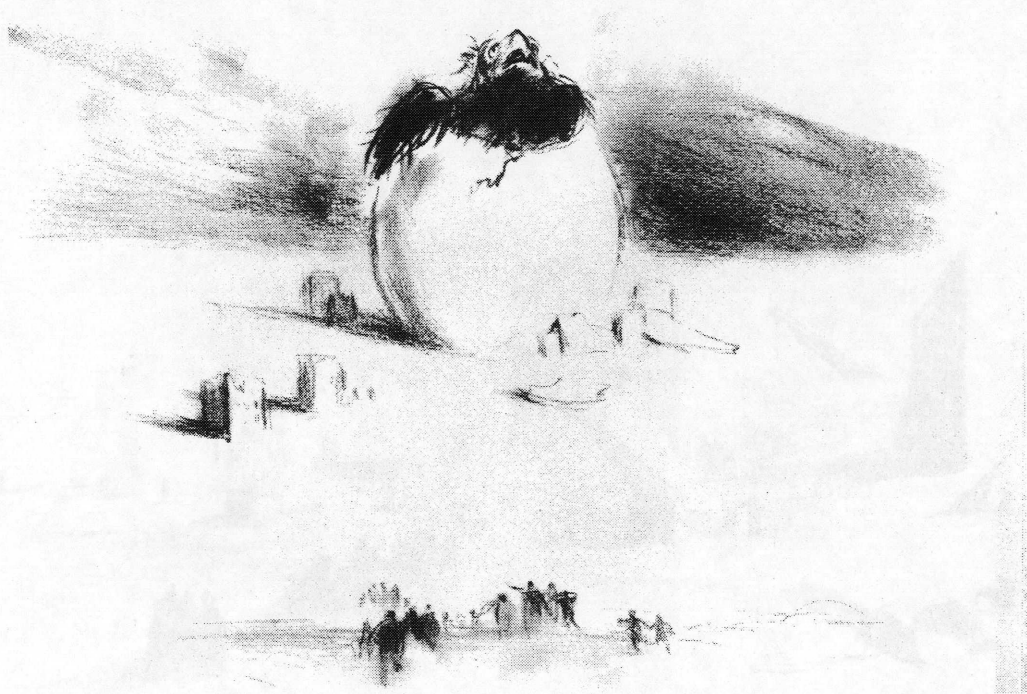
——何故巨卵が産み落とされたのか、何故巨鳥自らが人と戦わずして、仲間と共に無数の巨卵を産みつけ、去っていったものか、おしまいの見開きの左頁に描かれた巨鳥の眼の怖さの向うに、あなたが何を読みとるか、光なのか闇なのか…。そこに、産み落とされ増えつづける人間の象徴を見ようと、つくり出され増えつづける“核”の象徴を見ようと、如何なる“寓話”を読みとられようと——それは読者の判断というか、読みに委ねられている…。——

今江祥智は知的にはあるが、絵のわかる数少ない文学者及び絵本論者の1人であると私は思う。しかし、彼にとっても「たまご」は絵のインパクトよりも、まずテーマであり物語なのである(たとえそれが読者にまかせられているとしても)。読者は「たまご」を読みとらなければならない。或はガブリエル・バンサンの投げかけた問いに答えなければならない。

私が「たまご」を始めて手にしてパラパラとめくった時、鳥の姿は目に映らずたまごの姿だけが目に残った。巨大なたまご、うすいシルエットのたまご、テレビの中のたまご、







石油タンクに変容したたまご（階段がついたりサーチライトがついたたまごを私は石油タンクと思いこんだ）、これらたまごの姿と卵のまわりの大気、もや、闇、光等が圧倒的な力で私をとらえた。あのごろごろと転がってくる地球と同じように、たまごはたまごであって、たまごではない。たまごのイメージを描いた絵本と思った私は、次に最初からきちんとこの絵本を見直し一つの物語めいたものがあるとわかった時、軽い失望を覚えたほどこのたまごの姿は圧倒的だったのだ。

バンサンはブリュッセルの美術学校で絵画を学び、デッサン力の確かなしっかりした絵を描く人である。他のシリーズや「アンジュール」等ではデッサン力が逆にいやみとなっているような伸びすぎた線も見受けられるが「たまご」では絵の深みとなって出てきている。

今までの（或は今でも）美術学校ではよく石膏デッサンを基本的な勉強としてやらせて

きた。ギリシャ、ローマ、ルネッサンス等の彫刻等の他、立方体、角柱、円錐、球等を描くことを学ぶ。紙という平面に球という立体を描く時、立体を部分に分割するしのぎだった稜線がないだけに大変むずかしい。

たまごは球よりもっと複雑で微妙な形である。強固でありながらしかももろい。光と陰影は球よりも変化にとんで現われる。しかし、バンサンはこの課題を見事にこなしている。そしてたまごに於る光と影と同じように大気に於る光と影を描ききっているので、横26センチ、縦19センチの画面は、広大な広がりを持って感じられる。

イースターのために色どられ籠にもられた鮮やかなたまご、シルクハットをかぶり壁にすわったたまごのハンプティ・ダンプティ。どちらもふつうのたまごとは違う。それでいて私達をおびやかすことのないたまごであり、“日常的な”といってさえよい。

バンサンのたまごは巨大ではあるが白い鳥のたまごである。いろいろられていてもいないし、シルクハットをかぶってもいない。後に階段やケーブルカーがつけられるが、それは人間がしたことである。たまご自体に変化はない。このごく生物学的なたまごは大自然の中に直立して置かれただけで別の存在になり、大気の変化に応じ次々に美しく姿を変えながら、人間をおびやかすものとなった。たまごが冷蔵庫の中で急に大きくなったり、何やら恐ろしい生物が殻の中でうごめいていたりというようなおどろおどろしさとはちがう存在感をたまごが放っている。本来このたまごは恐ろしい存在ではなかった。たまごは加害者ではなく被害者であるといってもよい。それでいて影をもつこのたまごの恐ろしさと美しさ！

物体の持つ力、形の持つ力、広がる空間、奥行き、深さ、その空間の中のたまごの位置、空をおおう雲、雲の間からさしこむ光、大気の変化に応じた卵の表面のかげの変化、完全なたまごと割れたたまご、一つのたまごと無数のたまご、自然なたまごの曲線と人間が構築した建物等の直線、そういった視覚言語がたとえテーマや物語がなくとも私達をゆさぶるのである。

絵本は頁をめくって次の画面があらわれるという所に特徴があり、作家達はそれを意識して絵を流していく。バルサンも視点を近づけたり、遠ざけたり、上げたり、下げたりしているが、そういった技術に酔うよりもたまごや鳥の存在感を前面に出して、それが結局テーマをも強めているのである。

(前作の「アンジュール」の場合には時間の変化に伴う移動に注意が向けられすぎて犬の存在感と最後に出てくる少年の姿などがものたりない。そのために飼主に捨てられさまよってきた犬と少年の出合いの喜びが妙に弱くなってしまっているのである。)

たまごの存在感と逆に人間達の存在の小ささ、弱さ！人間は常に群れている。バルサンは意識的に人間を弱く表現していて、その対比としてのたまごや鳥の強さを表わしている。不思議なたまごを見に列をなしてくる人間達、テレビに放映されたたまごをみつめる家族の後姿、テレビの光を受けて影になった前かがみの後姿には、興味と同時に不安が忍び寄っている。

人間は殆どが後姿で表わされ、一画面のみ前面をむいた人間の顔もわずかに目鼻立を表わすだけであり、目の表情はくぼんだ眼窩に落ちた影により隠されている。

この絵本に限らず、現代の美術には視線をさけるものが多い。後姿だけの絵。帽子を深くかぶり顔半分を隠す絵。髪の毛で目を隠す絵。落ちた影で表情のわからない絵。仮面をつけた絵。顔を露にしても目鼻立のない絵。視線をさける美術の多さには多少うんざりするほどである。そのつかわれ方の安易さにも腹が立つが、確かに視線をさける人間という視覚言語は人間の孤立化、連帯感のなさ、無気力性、実在感のよろしさ、不安、希望のなさといったものを表現することができる。

バルサンは人間を前面におしださなかった。たまごや鳥は力学的に常にプラスという状態で表現されていて、人間は常にマイナスという受身で表現されている。しかし、この受身形の常に群れている人間は、受身形であるが故にたまごとは違った意味で恐ろしい。巨大ではあるが、たまごからかえったばかりのまだ飛べないひなを何台もの戦車が大砲で打って殺す。殺すだけならまだそれほど恐ろしくない。より恐ろしい場面は広場に運ばれて十字架にかけられたひなの姿である。午後の逆光の中に十字架の影が長くのびている。遠まきにぐるっとかこんでみつめる群れた人間の小ささ。だらりとしたひなの姿はキリストと同じである。小さな無力な人間達は異端を認



めなかった。そのものの本質が何であるか何のみきわめもなしに異端を排除する、そういった人間達をバルサンは小さな小さな人間の形で表現したのだ。

人間の姿と同時に人間がつくりあげたものの形も脇役としてひかえめにたまごとの対比を形づくっている。立方体や直方体の建物、印象的なクレーンの姿、土管、たまごの頂上にはためく旗（何故かこの旗は後で傾き、人間の造った建物もこわれるが、ここではその読みとりはしない。）、特に17画面目で工事現場のように人間が切った材木が林立している場面は印象的である。この画面は、この絵本を一つ流れる物語としてみた時に、一つだけ浮きあがった画面であるが妙に面白い。現代美術展等で一つの室の空間の中に材木とか石とか鉄とかをそのままに並べたりする作品がよくあるが、この画面はそれによく類似している。自然の物質を人間が無意識に並べたその後の不思議な空間。材木と石の風景は、物語の概念としてではなくこの場面以前の流れを受けとめ、次へ引きつぐ重要な絵である。先に物語としては浮き上がった画面と述べたが、絵の持つインパクトとしては鍵となる画面なのだ。

たまごや人間に比べて、鳥は物語の筋をよくわからせる存在である。動きがあり、意志的だ。風に乗った翼が、鳥の意志をはっきりさせている。人間と違い、視線をさげない。目の表情が眼窩に隠れることはなく、キラリと人間に投げかけられている。

ひなの愛らしさ、死んだひなの哀れさ、親鳥の雄大さと鳥の姿もいろいろあり、鳥の行為の読みとりにしても今江祥智の言うようにたくさんの可能性がある。しかし、鳥を加害者とみるか、或は被害者とみるか、ヒチコック映画の鳥のように不気味な存在とみるか、或は大自然の点景とみるか、それらの見方に

よってこの作品はまるきり正反対の解釈もでき興味深い。案外バルサンのねらいはその辺にあるやもしれない。

## ●おわりに

我家の庭の真中に櫨が一本そびえている。葉が茂っている所は奥行が7メートル以上もあるが、夜の闇の中に立っていると完全に平面化する。色は黒でも緑でもなく、毎晩毎晩私はあれは何色だろうかと目をこらしている。今年出た若葉のみが平面の上をすべるように白くゆれる。現在、私の持っている視覚経験のうち、最も好きな風景であり、そのために私はなかなかねむれない。

子供達が「カメラにさわらせて。」とよくねだる。彼等はファインダーをのぞき、自分達の見ている風景がたった何センチかの小さな画面におさまることを確認する。速いシャッター速度であれば、速い動きでも一つの画面に定着することを知り喜ぶ。

現代の子供達にとって、視覚体験の黒船とは何であろうか。町には、色彩と映像が氾濫し、本屋に行けば美しい印刷の絵本が山と積まれている。似たような物語がいくつも並んでいて、アリスが飛び込んだ穴はなかなかみつからない。いったいどの絵本を見れば、宇宙がわかったり、深さがわかったり、人間の大きさがわかったり、人間の小ささがわかったり、無限がわかったり、生命の限りがわかったり、相対性がわかったり、水の重さがわかったりできるだろうか。単に言葉を説明している絵では、本当の宇宙や限りある生命をかいまみることはできない。

今の絵本界には視覚のインパクトが必要なのだ。（言葉のインパクトが必要でないと言っているわけではない。）絵本という閉じられた世界の呪縛を破ってこそインパクトが得られると思うがどうであろうか。そしてそのことが逆に子供、保育、教育、文学といった

面でも絵本を魅力的につくりあげることになると思うのだが…….

注

- 注1 森久保仙太郎 偕成社編集部 編集 1988年
- 注2 「絵本の世界」216P
- 注3 『絵本対談』「日本児童文学別冊 現代絵本研究」 昭和52年 ほるぶ教育開発研究所
- 注4 「絵本の世界」203P
- 注5 「鍋の中」文藝春秋に収められている
- 注6 偕成社「絵本の世界」216～217P
- 注8 ルイス・キャロル作 1865年  
(福音館書店 1971年 生野幸吉訳 偕成社 1980年 芹生一訳)
- 注9 1950年 (福音館書店 内田莉莎子訳 1965年)
- 注10 1979年 文化出版局
- 注11 偕成社
- 注12 カリフォルニア州の海, 農場, 町へと40kmにわたって布のフェンスをたてたもの。
- 注13 1983年 (ブックローン出版 1986年)
- 注14 1967年 (ほるぶ出版 1979年)
- 注15 富山房
- 注16 福音館書店 1974年
- 注17 ペンギン社 谷川俊太郎訳
- 注18 偕成社
- 注19 *Moonlight Publishing* 1983年
- 注20 *Ebenezer Baylis & Son Ltd* 1980年
- 注21 1982年 (ブックローン出版 1986年)