

賢治童話絵本化の試み

中村一基

はじめに

一九八〇年代、賢治童話絵本の出版ラッシュがあった。その背景については、「八〇年代は、宮沢賢治没後五〇年にあたり（八三年）、著作権保護が解除になると各出版社はこぞって賢治童話絵本を発行した。出版社の意図ばかりでなく、画家たちも、宮沢賢治への熱い思い入れで競って「わが賢治」を表現した。理解し難かった賢治童話のイメージが、絵本によって広がり、絵本のもつ可能性が一層試されることになった。一つの素材をもとに、画家たちの競演は絵本界を豊かにしてくれた」と解説されている。著作権保護が解除されたこと、絵本画家の「わが賢治」への思い入れが「画家たちの競演」を招いたことである。絵本化されることで「理解し難かった賢治童話のイメージ」が広がったこと、何ら疑問の言葉もなく、絵本化に諸手をあげ、肯定している点である。

谷川雁が主宰する「ものがたり文化の会」制作・発行の「宮沢賢治没後五〇周年記念シリーズ」一五冊の賢治童話絵本が発行されたのも一九八〇年代であった。ただ、三浦の指摘と異なるのは、詩人谷川雁の賢治童話絵本化の試みに協力したのは、「わが賢治」への思い入れに燃える絵本作家たちではなく、抽象美術家（彫刻家も含む）たちであった。その一人、李禹煥との対談で、谷川は「ふつうの意味では賢治の作品に絵や音楽はないほうがいいのです。そこへあえて絵、音楽をつけるのは、まさに《冒険》といってもいい難事業でしょう。第一級の想像力を持っている人

たちに私どもはその力を最大限に發揮して挑戦していただくこうと考えている次第です。」と語っている。現代、谷川雁と抽象美術家による「宮沢賢治童話の絵本化」について「それまでの絵本にはなかった潔さを感じさせる。(略)テキストの情景を描き出す具象的な絵ではなく、既に充分に視覚的な宮沢賢治の物語の向こう側に感じられる気配や雰囲気、見えない動きや光などを視覚化した彼らの表現は、テキストに同調することも浸食することもなく、新しい想像の余地を開いているようにも思える。」^⑤という評価の一方で、賢治童話絵本化の問題を論ずる中ではほとんど触れられていない現状もある。

一九八〇年代、谷川雁の認識では、賢治童話絵本化の困難さは、《絵本化する必要性のない賢治童話を絵本化すること》にあった。そして、その絵は《抽象画》でなければならなかった。あれから三〇数年が経過した。現在、絵本学会などで、絵本作家、児童文学研究者、絵本研究者などによる、賢治童話絵本化に関しての論議が始まっている。^④本稿では、その論議理解の一助として、一九八〇年代からの賢治童話絵本化の試みを、童話絵本化と絵本話、賢治童話絵本化のヴェイジョン、言葉と絵が表すイメージの差異、テキストと画像の非対応、賢治童話の《隙間》と絵本化などの視点から考察したものである。

一、賢治童話絵本化と《絵本話》

童話の絵本化に関しては、絵本入門書には「これらの絵本（日本の古典・名作絵本）は、原典をもつもので、受け手の側からすれば、自らイメージする以上のものを画家に託すことになる。作り手の画家としては絵の力量と同時に、読者以上の原作の読み取りの深さが要求されることになる。」^③や、「絵本画家には童話の原作の意味を汲み取って解釈し、イメージによって再構築し、絵本化していく原作の再創造行為が求められる。」^⑥と説明されている。童話の絵本化とは「原作の再創造行為」であるがゆえに、絵本作家には、読者以上の読み込みが努力目標として課せられている。

それが、童話の絵本化の特色であるという。

児童文学研究者鳥越信は「絵本フォーラム二〇〇五「童話の世界を描く絵本」(二〇〇五年七月三〇日、世田谷文学館)において、「童話の世界を描く絵本は、原作だけで充分楽しめる文学作品を絵本化するために生じる難しさがある反面、絵本化によって読者の幅が広がり、宮澤賢治原作の絵本のように、同じ作品を異なる絵本作家のイラストで楽しめる面もあります。」と分析している。困難な面に関しては「アンデルセン、賢治、南吉などのいわゆる古典・名作と呼ばれる作品の絵本化は、先行する文章が動かしがたいもの、つまり削ったり書き直したりできないものとして存在している点が、最大の特色である。」と指摘したうえで、いい絵本を作るためには、画家が「(A)「動かしがたい」量の文章を、与えられたページの中で、いかに一つの絵本世界としてレイアウトするか。(B)その作品をどう理解し、どう解釈して絵画化するか。」を熟考することが求められ、この二点が文章先導型絵本に対する作品評価の基準ではないかと問題提起している。

脇明子が、賢治童話絵本化については、多くの賢治童話絵本と言われるものは、絵本が「絵と言葉とが二重奏の音楽のように補いあって作られる」のが基本だとすれば、賢治童話絵本は「厳密な意味での絵本ではない」「賢治作品のように本来言葉だけで成り立っているところに、あとから絵を加えたものは、たとえ体裁は絵本に似ていても、厳密には挿絵入りの本であって、絵本ではない。」と結論づけている。

そのような疑問は、すでに「絵詞作家」を自称していた絵本作家内田麟太郎からも出されていた。内田は「絵本のことばに対する不満は、ひとことでいえば、「これはなにも絵本でなくてもいいのに」ということに尽きた。童話に絵をつけさせたもの。それらは完結した文(物語)に、絵をつけさせていた。絵と文が協働して絵本をこしらえているのではなく、まず童話ありきの、古い世界だった。むしろそれらを絵本ではなく、絵童話本と呼ぶならば、絵本の森の住人だったらう。(略)童話にはなくて、絵本だけにあるもの。それが絵童話本にはないと思えたからだ。め

くりーそれだった。」と、賢治童話絵本ではなく、「絵童話本」と述べている。

同じ頃、評論家柳田邦男、編集者松居直、ユング派精神分析研究者河合隼雄の三名が、《絵本の力》について討議しているが、その中で、賢治童話絵本化の可能性について触れている場面がある。

柳田（邦男）…宮沢賢治の『水仙月の四日』（福音館書店）、赤羽さんの絵もいいですね。

松居（直）…あれも『水仙月の四日』をぜひああいう形にしてみたかったです。でも宮沢賢治は難しいです。いわゆる絵本にはなりません。ところどころ挿絵を入れていくことはできますけれども。

河合（隼雄）…そうでしょうね。あれは絵本になる作品じゃないから。挿絵ならつけられますけどね。¹⁰

赤羽末吉画『水仙月の四日』（一九六九）は、賢治童話の絵本化の試みとしては、一九八〇年代以前なので、まだ本格的な賢治童話の絵本化の波が来る以前の作品である。『水仙月の四日』に関わって、三人が三人、挿絵なら可能だが、絵本化は不可能としている点に興味がひかれる。特に、編集者として関わった松居直の「宮沢賢治は難しいです。いわゆる絵本にはなりません。ところどころ挿絵を入れていくということはできませんけれども。」という発言は興味深い。編集者松居にとって、赤羽末吉画『水仙月の四日』は絵本と称しながらも、実質「絵童話」だったのである。

児童文学研究者宮川健郎は、これらの説を裏付けるかの如く、「賢治童話をはじめて絵本の世界に引き込んだのは、一九五六年に創刊された月間絵本「こどものとも」（福音館書店）の二冊目『セロひきのゴッシュ』だ。絵は茂田井武。（略）佐藤義美の再話の採用は、賢治童話の「絵本化」の試みだった。松居は『セロひきのゴッシュ』を絵が語り、ことばは手助けという、「絵本」にしようとしたのだ。」「一〇年後、一九六六年に福音館書店から刊行された単

行本『セロひきのゴースト』は、物語を見事に語った茂田井武の絵はそのまま（略）、テキストは、賢治の原作に差し替えられた。」^①と指摘、その理由を、「ことばで新しい現実を創り出すという点において、再話より原話がすぐれているといえる」と述べている。さらに、単行本は絵本ではなく、「絵本」とあるという。なお、「絵本」の定義に關しては、「絵本」というのは、児童出版界ではよく使われることばだけれど、絵本や児童文学の研究の用語としては、定義されていない。」^②としたうえで、「私は、言語芸術である童話や児童文学に、絵が語り、ページをめくることによって展開する絵本の要素がくわわったものと考えている。童話・児童文学と絵本のあいだにあるものだ。」と定義づけた。さらに、「絵本化」をばんだのは、宮沢賢治の原作そのものということになる。」と結論づけながらも、「原作を生かしながら、賢治童話の「絵本化」の試みは続いている。」^③と挑戦の現状を認めている。

鳥越信は、「絵本フォーラム二〇〇五」フロアからの「名作童話をなぜ絵本にしなければいけないのでしょうか？」という質問に対して、「名作は必ずしも絵本という形を必要としないだろう」と見解を述べている。鳥越は、名作童話の例として、『銀河鉄道の夜』をあげ、二〇〇五年時点で『銀河鉄道の夜』の絵本化を行った者、また絵本化を行おうとしている者に対して、「それはよほどの天才か、または本の読み取りができない人ではないだろうか。」と疑問視している。その理由としては「『銀河鉄道の夜』は」宮沢賢治が仕上げることができないままになっている本である、自分には読み取りが不可能に思われる」と、賢治自身が決定稿と認めていない作品を絵本化することに対する疑問であった。鳥越には、『名作童話の絵本化は必ずしも必要ではない』という考えがあり、あえて絵本化する意味を見出さなければ、絵本化の試みは不要という点で、谷川雁の考えと共通する。

二、賢治童話絵本化のヴィジョン

谷川雁を賢治童話絵本化の《冒険》に誘ったのは、「人間文化の核はある規範でもなければ尖鋭な技術でもなく、

巨大無名の生活に「ひとしずくの全体」としてしたたりおち、ひろがった物語である。(略) 私たちは、近代日本に生まれたもつとも香り豊かなものがたりの一群である宮沢賢治の作品を、音声と音楽と絵画で、同時に、日本語と英語の二言語で、立体化することを考えました。／一九八二年六月 十代の会発起人一同¹⁴⁾と述べられているように、賢治童話「立体化」というヴィジョンであった。賢治童話の絵本化は、(絵画による立体化)の試みであった。それを、担ったのが抽象美術家たちである。では、谷川は「挿し画風のイメエジがこびりつくことを拒むために、抽象画または彫刻写真による絵本を制作した¹⁵⁾」ということをし、抽象美術家との間で、どのように理解し合ったのか。代表的な抽象美術家たちとの対話から探ってみよう。

一人目は、李禹煥である。李は、「宮沢賢治没後五〇周年記念シリーズ」で、『洞熊学校を卒業した三人』『どんぐりと山猫』『蛙のゴム靴』を担当している。その「どんぐりと山猫」発刊記念対話(一九八三)において、「抽象画を添える理由」を、賢治の童話を絵に例えればとして「強烈で気ままな一連の具象画」、それも「画と画のあいだにぽっかりと不思議な空間」がある具象画と言ったのに対して、李も「部分的にはつきり見えているものの向こう」を、読者は「想像力で補っていく必要がありますね」と同意している。この認識が、具象的に描く絵本画家との分かれ目となる。谷川は持論である「具象性のほうはもう賢治が百パーセント提供している」ので、あとは想像力で、「このグランド・キャニオンみたいなところを埋めたり飛びこえたり」しなくてはならないので、なまじつかな想像力の持ち主では無理という。谷川の強調する、賢治童話の持つ《隙間》の問題である。この問題は、次章で再度触れるが、谷川の賢治童話絵本(音楽)化の大前提は、「ふつうの意味では賢治の作品に絵や音楽はないほうがいいのです」であること、そのことを了解したうえで「あえて絵、音楽をつける」作業を行おうとしていること、だから、賢治童話絵本(音楽)化の作業は(冒険)であり、「挑戦」となること、それは「難事業」となることの自覚(覚悟)であった。谷川には、具象的に描く絵本画家は、賢治が一〇〇%提供している具象性をなぞって説明的な絵を描いているだ

けで、『隙間』を埋めたり、飛び越えたりしていない（出来ていない）という認識があり、賢治童話を（立体化）することで、この『隙間』も意識化して、絵や彫刻によって描けるのは、「第一級の想像力を持っている人たち」、それは谷川の目には、抽象美術家以外考えられなかった。では、なぜ、抽象美術家以外考えられなかったのか。

絵本『洞熊学校を卒業した三人』（一九八八）の完成後、二人は再度対話を行った¹⁷。そこで、二人は、絵画における抽象と具象の本質に触れている。谷川は「抽象画はいつたい何を抽象するのか」という問いを設け、自ら「最終的には宇宙を抽象する」と答え、同意を求められた李も「その通りだと思えます」と同意している。「宇宙を抽象する」ことを、李は「抽象とは、具体物が生まれる（前）、あるいはそれを全部ひっくりかえした全体的なこと」、また、抽象とは「原始的なこと」と言い換えている。そして、そうであるがゆえに、李にすれば「そこ（抽象）から出発すれば、つねに具体性や具体的なイメージを与えることは十分可能はず」となる。谷川は『洞熊学校を卒業した三人』を、「非常に抽象的な話」「〈全〉という字がつくような世界」の話であるという。だから、「具体的なななくじや狸が出てきても、結局は抽象なんです」とも言う。李は、谷川の視点を「すごく面白い」と同意したあと、近時、自分の中で「抽象的なことからでもかなり具体的なイメージ、具体的な対象を思い起こすことはできるはず」という観念が育っていること、その上で、具象派の画家（大半の絵本画家）に対して「目の前にあるものについて考えをめぐらす」力の弱さ、「対象とするものへのアタック」の貧弱さ、という苦言を呈している。その理由として、「対象がまずよく見えないこと」と「自分のもっている武器でどうすればいいのか」ということに対しての、考察不足をあげている。

二人目は、中西夏之である。中西は、「宮沢賢治没後五〇周年記念シリーズ」で、『土神と狐』を担当している。その発刊記念対話「新作絵本『土神と狐』ができるまで¹⁸」において、中西は「抽象絵画の問題は大ごとです。絵画の根幹ですから。」と、抽象画が「絵画の根幹」であることを強調した。また、『土神と狐』の権の木・土神・狐の三者の

構造が、「シンメトリック（対称的）な構造」であり、そのものが抽象なので、別の抽象を探したという。中西は、「樺の木の（ふるえ）が抽象じゃないか」と思う。なぜ抽象と思ったのかについては、「震える・笑う・泣く」理由が不明なのに、「（土神）が大声で笑ったり（狐）が笑った感じで死んだりするだけです」。それを、「内容の抽象」と呼ぶ。中西は、この過程で、「この抽象と、いわゆる抽象絵画の取るべき姿みたいなものとは区別して考えた方がいいんじゃないか」と、抽象画の抽象と、絵本化における抽象とを区別して考えた方がいいのではないかと提案する。「そうした抽象性と絵画における抽象とは何かといった問題がまだうまく解決されていないような気がする」のである。絵画の中に抽象性を持ち込むのは、それが決定的だからというのではなく、大局から見た絵画からするとまだ過渡的な状態ではないのか」という疑問が、抽象美術家から出されたことは非常に興味深い。テクストの抽象性と、絵の抽象性が対峙したとき、画家はどう描けばいいのか。中西が、絵本『土神と狐』の絵として描いたのは、一〇枚の絵である。その制作に関して「この十枚の絵は、もともとたった一枚の大きな絵のために描かれているのです。物語の展開の十通りではなく、〈絵の追求〉の十通りなのです。」と発言している。『土神と狐』に世界に対峙する一枚の絵は、十通りの絵の追求の集合体として描かれ、それが分割され、一〇枚の絵として配置されたという。

三人目は、高松次郎である。高松は、「宮沢賢治没後五〇周年記念シリーズ」で、『水仙月の四日』『鹿踊りのはじまり』を担当している。谷川との対話は、高松の「賢治の童話では、なんといっても〈自然〉というものが見えてきますね。見えずに困るという面もあるのですね。」と、賢治童話における〈自然〉という話題に入っていく。「見えずに困る」とは、自然の「背後に、なんだか判らないけれども何かがあうごめいている、そういう感じがしきりにするんです」。『水仙月の四日』では、雪婆んご、雪オイノ、雪童子といった〈化生〉が「ほんのスクリーン一枚へだてた向う側にうごめいている」自然である。その自然は、高松にとって、雪婆んご、雪オイノ、雪童子といった〈化生〉を描くことでは解決しない。谷川は「賢治童話にはさしえという形で補うべきものは何もない」と、再度、大前

提となる持論を出す。では、高松は何を描けばいいのか。谷川は「賢治童話によって触発された一人の画家の魂」を見せたいという。魂が感応した「真の自然」をと。難題である。

四人目は、斎藤義重である。斎藤は、「宮沢賢治没後五〇周年記念シリーズ」で、『かしはばやしの夜』を担当している。²⁰ 斎藤は、谷川に絵本『かしはばやしの夜』の彫刻制作の意図を「このお話そのものを視覚的な形にしようと思わずに、お話と対応するような環境が作れないかな」と述べている。「作品が何気なく置いてあり、全体の状況、風景、それがこのお話全体と対応していればいい」「作品は全体の風景の中の点景」という。斎藤が求めたのは、物語の筋とは関係ない《話と対応する環境》であった。ここでも、谷川は「賢治童話の中にはすでに絵も音楽もあるわけですから、それにあらためて視覚的なもの音楽的なものを提供する場合、二次的な方法ではかならず負けてしまうのは当然でしょう」と述べている。この「二次的な方法ではかならず負けてしまう」という発言に、斎藤の「説明としての絵は邪魔だし、妨害になりますね」という発言が応え、さらに、賢治童話の核心については、谷川が「風景」の意識「主人公はいつも風景透明感のある風景」と述べ、斎藤が「風と光が主人公」「一見ローカルな、民俗的な様子をしていながら、全体としてはグローバルな、あるいは宇宙的といってもいい広がり」と述べるなど、詩人と抽象美術家との対話が続く。最後に、斎藤は、この対話を「この本一冊は『かしはばやしの夜』であり、同時に私の作品集でもあるのです。けっして、賢治童話の説明的さし絵をこしらえたわけではありません。」という発言で締めくくっている。

三、言葉の生み出すイメージ／絵が表すイメージ

谷川雁と抽象美術家が拒否する賢治童話の説明的挿絵に関しても「賢治作品の場合、独自の比喩を用いた情景描写等のイメージ喚起力がなみはずれており、しかもそれが読者の脳裏に呼びさますのがリアスティックな情景ではな

く、デフォルメされた心象風景だから、問題ははるかに厄介になる⁽²¹⁾と言われている。即ち、「賢治のデフォルメを讀者それぞれが受け止めて思い描くイメージはきわめて多様なものとなり、いわば賢治との共作であるそのイメージにだれもが強い執着を持つので、画家によって提供されたイメージに対する違和感がどうしても大きくなってしま⁽²²⁾う」という。画家のイメージと読者のイメージとの齟齬が、読者に違和感を引き起こすことへの危惧である。子どもの場合、挿絵が童話理解の手助けとなる一方で、子どものイメージ剥奪を引き起こす《諸刃の剣》となり、深刻な子供の権利侵害となることが強調された。

絵が《諸刃の剣》となる根底的な理由とは何か。絵本研究者笹本純は、童話の絵本化を「言葉で表された原作の内容を目に見える画像によって表現し直す」「メディア間翻訳の一種⁽²³⁾」であり、その理由を「言葉の生み出すイメージと絵が表すイメージとは根本的に性格が異なるので、単純に字句を画像に置き換えるようなやり方では済まない⁽²⁴⁾」という。笹本によれば、童話の絵本化の、最も本質的な問題は「テキストと絵の非対応」「言葉のテキストに基づく画像化の作業は、単純な逐語訳のようなものではない。創られる画像は原テキストと一対一対応するものではなく、そこには原作とは重ならないパート・側面が必ず存在する。本質的にはこれは、言葉がもの事を概念的・一般的に捉えて表すものであるのに対し、絵は絶えず具体的個別的なものに向かうという、両者の表現メディアとしての機能の違いに由来する。絵による具体的表現は、言葉が概念的に表す事柄からはみ出した色々な要素を含まざるを得ないの⁽²⁵⁾」と言葉と絵の機能の差にあった。笹本は、絵本画家の役割は「このことに積極的意味を見出し、単にストーリーをなぞっただけでない豊かさを持った事物・世界を描こうと試みる⁽²⁶⁾」ことにあるはずだと考えた。

小林敏也は、「やまなし」（パロル舎、一九八五）などの賢治童話の絵本化に携わっている絵本画家だが、このことを自覚している絵本画家の数少ない一人ではないだろうか。小林は、賢治童話は「絵になりやすくして実は難しい、賢治の作品にはそんな矛盾があります。賢治の文章は情景描写が緻密なうえ、色彩にまで細かく触れています。という

ことは、読者は誰でも自分なりの絵を心に描きながら読めるはずなのです。ところが、絵に表すのは非常に難しい。賢治の言葉の背後には謎めいた闇があるからです。⁽²⁷⁾ という。賢治の言葉の背後の「闇」を《隙間》と理解できないか。「言葉の生み出すイメージと絵が表すイメージとは根本的に性格が異なる」ということの、絵本作家側からの発言とも理解できる。小林は、その一方で、「彼の言葉は楽譜だと思っています。僕は自分の使える楽器、すなわちスクラッチで演奏している。だから楽譜に書かれていない装飾音を出すことはしたくないんです。こちらの勝手の想像で別のモチーフを補う必要はないし、そうすることで読者の想像力を限定したくはありません。」や「賢治の文章はあえて絵にする必要はないかもしれないと思うんです。ただ、あまり読まずに嫌っている人がいる。だから僕の絵に接することで、まだ賢治をよく知らない人が興味をもつきっかけになれば、と思っています。画本を読み終わった後、僕の絵は全部消えて、賢治の言葉だけが鮮明に残る。そして読者それぞれのイメージが広がる……。それが理想です。」とも述べている。この理想は、《挿絵》が、《諸刃の剣》であるという指摘に対する絵本作家の答えと言えよう。

また、絵本画家黒井健が「『銀河鉄道の夜』を」私はぜひ絵本にしたいと思っています。それはあるいはバカげた挑戦かもしれない。それでも、あの物語には豊富なイメージが存在していて、それを絵に描きたいという思いをそぞろれる。⁽²⁸⁾と述べている。この心情は、絵本画家の《衝動》とも言い換えられる心情ではないか。

脇の危惧の声に対しては、詩人天沢退二郎が「宮沢賢治の童話のように、視覚的喚起力のゆたかな表現を特色とする作家の物語の場合、《挿絵》は、子どもたちに先入観を与え、子どもたちの想像力が自由に喚起できなくするのはないか。画家の表現が特に独創的で、シヨッキングな迫力にみちていると、子どもたちの想像力はそれに圧倒され、萎縮して、自由に羽ばたくことができなくなるし、逆に画家の表現があまりに凡庸・常套的で、毒にも薬にもならぬ場合、子どもたちはやはりその凡庸さによってわくをはめられ、想像力の沸騰を阻害されてしまうのではないか」という。また《諸刃の剣》説を視野に入れながら、「宮沢賢治の童話における、視覚的表現の喚起力は、それを子ども

時代にくりかえし読んだときの、すぐれた挿絵によっても、影響を受けないほど力あるものだと、言ってみたいのである。³²ともいう。天沢は、賢治童話の読みに〈挿絵〉が影響を与えることはない、としながらも、復刻版初版本『注文の多い料理店』の〈挿絵〉体験によって、「喚起される視覚的イメージは、この初読のときの〈さし絵〉に、まったく依拠したままであると断言できる。」³³と、その影響についても述べている。

『注文の多い料理店』初版本には、周知のごとく、菊池武雄による扉絵・挿絵が各話一枚づつ描かれている。天沢は「他のどんな画家のさし絵がついていようと『注文の多い料理店』収録の童話本文は、あの初版本に付された〈菊池武雄のさし絵〉つきのものとして読んできたのである」と言っている。「菊池武雄のさし絵は、私という読者にとって、何よりも実に自然であった。(略)これらのさし絵は、誰か画家のかいたものであるというよりも、物語そのものからあたかも自然に生成したものであった。」という。言い換えれば「言語芸術生成物としての賢治テキストが、読む私に喚起するものと、菊池武雄による視覚芸術生成物としてのさし絵が喚起するものとの間に、異和がなかった」ことを、「これは非常に稀なことだ。」³⁴と言っているように、奇跡的な〈さし絵体験〉であった。では、天沢が体験した〈さし絵体験〉が、誰かの上に、起こる可能性は全くないのだろうか。

四、テキストと画像の非対応

鳥越信は、童話の絵本化に関して、画家の課題として「(A)「動かしがたい」量の文章を、与えられたページの中で、いかに一つの絵本世界としてレイアウトするか。(B)その作品をどう理解し、どう解釈して絵画化するか。」³⁵の二点をあげた。これらの点に関して、笹本の「絵本化の作業は原作に対する一種の解釈行為だから、原作では言及されなかったことまで考えていくことが当然あり得る」し、また「テキストと画像の非対応の例として、テキストで明示されているものが画像としては表現されない場合もある。」³⁶という考察もあげられる。

前者に関しては、絵本画家赤羽末吉の『水仙月の四日』の作画回想が思い浮かぶ。「私は、自作の絵本の中で、どれが一番好きかといわれると、宮沢賢治の『水仙月の四日』と答える。もうそれを描いてから八年にもなるが、宮沢賢治の寶石のような作品を絵本にするという、ふるえるような感動と緊張の中で、体をぶっつけたあの体験は忘れられない³⁸」。赤羽は『水仙月の四日』の解釈と画像化について、「雪は美しい華である。だがその底には、人の命もかかるととってしまいう魔性がキラリとひそんでいる。「水仙月」はそうした美しさと恐ろしさが、歯にしみるような清潔な文体でかかっている。(略) まず絵は、文から離れよう。離れることによって核心をつこう。文は比較的空の魔性にウエイトをおいている。私は下の子どもを追うことにしよう。そして上と下とで、文と絵がついたりはなれたりして、全体を構成しよう。」と述べている。そして、八枚の絵を描かれることになった。

後者の例としては、『やまなし』に登場する「クラムボン」の描写の問題を思い浮かべる。「クラムボン」は、川底の蟹たちの五感には捉えられていないが、その正体は不明である。協明子は、賢治がこのような存在を出してきたのは「言葉だけ頼りに見えない何かをイメージする」という体験を読者に味わわせるためではないか、という。そのことで「読者は必然的に「蟹の目で世界を見る」感覚を想像する」ことになる。賢治が自己の作品で追求してきたのは、「人間以外のさまざまなものの目で世界を見る」ことだったのではないかと解釈する。ただ、これを絵本化するには、川底の風景のなかに蟹や泡や魚だけを描くだけです。自己流の解釈の「クラムボン」を描くか。または、「クラムボン」抜きの情景に、描かれていない「クラムボン」を想像するか、などをあげ、「絵は「見えているもの」を描くのに適しているも、それを見ている意識、言い換えれば「視点」を描くのに適していない」と説き、「賢治の作品には、視点となる存在の精神状態がこのように大きな振幅を持つものがしばしばあり、これも絵で見せるとなると難問になりそうなことのひとつである。」⁴⁰と指摘する。このほかにも、テキストと画像の非対応が起きる原因はないのか。

笹本純は、賢治童話の画像化が困難な理由として「画像化の手掛かりとなる具体的なデータがほとんど与えられない」ことをあげ、そのことで「画像のヴァリエーション」の幅が生じることを指摘している⁴¹。具体的には「同じキヤラクター、同じ事物を相手にしても、容貌や服装やその他の属性について限定がないので、その姿は様々に異なった様子に描かれてしまう」⁴²。さらに、「シーン（場面）の画像化」においても、「描かれる対象の姿かたちの具体化だけでなく、視点の設定やコンポジションといった画面の造形的側面について画家の創意が多く発動し、その結果としての絵の様相の違いということが大きい」という。また、「原作中のどのシーンを選んで絵にするかということも問題となる」⁴³。なぜなら、「絵本では使用できる画面の数が限られている」⁴⁴からだ。笹本は、この問題を解消する方式としては「一つの画面に複数のシーンを包含させる」⁴⁵方式があるし、実際、そのような方式を用いて、絵本化が行われているものがあるという。笹本が提示した「テキストと絵の非対応」の問題に関しては、柴村紀代が「雪渡り」を例にあげ、言語表現と視覚表現の違いを論じて、「狐の生徒はみんなこつちを見えています」という言語表現に対し、「視覚表現ではそこに狐の子の表情やしぐさが描きこまれ、言葉以上の情報を伝えてしまうこと」と述べ、「狐紺三郎や狐たちの描き方に関わってくるのが、物語世界の解釈の違いである。」と「物語世界の解釈」の例を論じているが、この「テキストと絵の非対応」の問題は、テキストである賢治童話の《隙間》の理解と、絵が《具象》か《抽象》かによっても、さらに複雑になる。

五、賢治童話の「すき間」と絵本化

大島丈志は、賢治童話の《隙間》を「多義的な解釈が可能な部分」という概念で捉え、賢治童話絵本化の可能性を論じた。大島は、多様な受容なあり方を、原子朗の「異本作業」「真の転義の可能性は、とらえがたい原義との格闘によって生まれる」という考えや、笹本の「既存テキストに基づく絵本製作は一種の解釈・批評の試み」という説を

継承する。大島にとつて、賢治童話の絵本化は「原作に対する、新しい解釈が混入する再創造^⑧」という前提に立つものであった。例えば、『注文の多い料理店』の「白熊のやうな犬」の復活のシーンを「幻想から現実への移行の始まり」「ダイナミックなシーン」「画家の想像力が発揮される場面」だが、原作は「あくまで客観的に出来事の順に犬の動きを追っている」のみで、「犬の表情や具体的な動きは想像するしかない」として、多くの絵本画家が、その問題を解決するために「犬の動きや表情、特に時間の経過をカットした「異時同図」の使用」したことを、特徴的な再創造として評価する。また、紳士たちの恐怖による「くしゃくしゃの紙屑」のような顔に關しても、それが、顔に寄つたしわなのか、生気がない様なのか、くしゃくしゃは表面的なものなのか、それとも内面に及ぶのか、まさに「多義的な解釈が可能な部分」であるため、多様な試みが見られるという。その中で、島田陸子版の、最後の一文を切り取り、その後の紳士たちの東京での生活を描き、表現の幅を広げたことを評価する。また、「幻想から現実に移つた際に何が残されたのか」の描写においても、大きく差異が出てくる。その《すき間》の差異は、作品の解釈にも深く関わる。絵本化された『注文の多い料理店』を読むということは、「差異のある画家の解釈を読むことであり、さらに絵本を読む主体の勝手な解釈が逆照射され破壊され、また別の解釈を生み続けるといふ解釈の連鎖が発生する体験でもある」のだ。^⑨

このような《隙間》の概念は、谷川雁と抽象美術家に存在したのか。中川素子は、「抽象とは、対象のもつ基本的で重要な要素を取り出すことであり、それにはまず対象を全体的にとらえる眼が必要である。」とした上で、抽象美術家が「賢治童話の中核を成す哲学」の描写に向かい、「登場人物や部分的な場面を必ず表現しているとは限らない」という。中川によれば、説明的挿絵を目指さない彼らに「多義的な解釈が可能な部分」としての《隙間》の概念はない。^⑩

谷川雁は「十代」の新春座談会において、作曲家間宮芳生・画家高松次郎を相手に「賢治という人は、(略)ある

種の断層を一回一回新しくつくっていける人」「隙間がいくらできて大丈夫という自信がある。だから賢治の作品に対して絵を描く、あるいは作曲するという場合、画家なり作曲家なりの居場所というのは、その隙間のところにあるわけで、そこしか場所がない。」「そうなると、これは必然的に、音楽も絵画も抽象であるよりほかはないですね。」「そこには次元の高い抽象があるべきだ」と、自己の《隙間》概念を明らかにしている。《隙間》は《解釈の多義性》を意味せず、《美術家・音楽家の居場所》であり、《抽象》表現のみが存在できる場なのだ。

ヘレン・キルパトリックは、抽象美術家金昌烈と絵本作家小林敏也の『やまなし』絵本を対象に、抽象的な描写と具象的な描写による『やまなし』のテーマへの接近の違いに及ぶ。『やまなし』は具象的に描こうとすれば、立体不明の「クラムボン」の存在など、描くには、曖昧で当惑させる難問があった。ヘレンは、童話につけられる絵の役割として、「絵が言葉の意味の解釈をよりいっそう深める」ことをあげる。金昌烈版は、童話上の人物や現象は描かれず、外国語（フランス語）の新聞やヨーロッパの地図などの上に、絵の具で塗りつけられたような筆致で、水滴が多く描かれた抽象的な描写である。ヘレンは、「童話の現象や登場人物などが全然描かれていない芸術的な表現は、童話に関連づけるためには豊かな想像力が必要であろうかと思われる」「この表現主義的な描写は純粹で素朴な視点を造り、そのことが「原文の実存的な曖昧さ」を考えさせる。その表現によって、実存的なテーマ「食べるか食べられるか」が『やまなし』の主要な意義として現れた。金昌烈の絵に「観察者を現実の世界から全く違う異空間へ連れて行く働き」があり、「表現主義的な様式」によって、『やまなし』の「無邪気で不確定な曖昧な視点」を強調することができた、と評価する一方で、小林敏也版が、「水面下の世界を様々な視点から見させる」ことで、蟹の子どもの「無邪気な恐怖」と「生と死が共存する食物連鎖の相互存在を知るといふ劇的なイメージ」を表現できたと評価した。²²この考察は、それぞれの描写の可能性を捉えている。抽象、具象に関わらず、美術家が、あえて描くのなら、自己の描写の粹を極めて賢治童話に向かおうとする姿勢は美しい。

おわりに

協明子が「賢治作品のイメージ喚起力が画家の表現意欲をそそらずにはおかないものであるだけに、「子どもの読者のための絵本」というより、「画家の自己表現としての絵本」という色彩が強くなりやすいということだ。たとえば、一九七〇年代ごろから世界的に流行したフォト・リアリズムの技法を使った絵本では、水滴などが追真的に描かれ、その技の見事さで目を奪うが（金昌烈画「やまなし」。筆者注）、その結果、読者は題材である情景を想像するかわりに現実よりも鮮明な仮想世界に誘いこまれ、見て楽しむことの快楽によつて想像することの喜びを覆い隠されてしまいかねない。やはり子どもの賢治体験を助けこそすれ、妨げないものでありたく、（略）子どもが物語の世界にはいりこむ過程に自然に寄り添うようなアプローチが最も望ましいと思われる。」という危惧もわかる。

山田志麻子が「絵本を造形の面から―特に前衛の視点で―考えることは、絵本を見る楽しさとはうって変わって難しい。（略）絵本が美術一般に比べ、より深く情感に根ざすことが、さらに捉えづらくしている。（略）現代の美術家による宮沢賢治の絵本が、実際のところ子どもの心と眼にどう響いていくのかという思いもやはり残ってしまう。」と発言するのも理解できる。一方で、「絵本のプロではない実験的で革新的な美術家が、絵本の世界の外側から―大人が「子どものため」、あるいは「絵本はこのようなもの」と考える外側から―真剣に投げた石が新しい波紋を生む時、それを「子どもや絵本を知らない人の自己満足」や「難しい現代美術」と一蹴してしまうのはあまりにも惜しい。一方美術の領域で、あるいは一人の美術家の創造の中で、普段の制作と同じ姿勢で真摯に取り組んだ絵本を、純粹芸術の周辺として見過ごしてしまうのも残念だ。」という発言も理解できる。これらの発言は、確かに賢治童話絵本化の現状と課題を示している。読者の問題なのだ。本稿では、ほとんど触れることが出来なかったが、谷川雁は絵本（音楽）化は大人側の仕事、子どもたちは、人体表現による賢治童話の（立体化）という考えをもっていた。即ち、絵本（音楽）化と人体表現は並置されている。

高松次郎が、賢治童話との苦闘を、「僕がやろうとしたことは、賢治自身もおそらくそういった方向で努力しているだろうと思うんですが、象徴性といえますか、ある一つの具体的なシチュエーションであるにもかかわらず、そこに普遍性や絶対性を表そうということですね。」「それぞれの細部に普遍性、絶対性を持たせるということ、そのへんで一番苦労しましたね⁽⁵⁶⁾」と話していた。

高松にとつて、賢治童話の絵本化とは、言葉による象徴的な場面を、絵画によってその細部にまで「普遍性や絶対性」を表そうとすることだった。「神は細部に宿り給う」という言葉を思い浮かべるまでもない。高松の「純粹な絵画を追求した場合だったら、本当に真空になってもかまわないというところがあるんだけど、そこがやっぱり、絵本という仕事が「無題」というタイトルを付ける仕事と違うところですね⁽⁵⁷⁾」という発言を、谷川が「つまり、自分だけでやれば、これは作品そのものの中に作者の望んでいない具象世界を取り入れざるをえない。そこで賢治なら賢治の作品に、虚無にならない保障はあなたのようにお任せしますよ、その中で私はほとんど虚無に近づきますよというふうに道があるんじゃないか⁽⁵⁸⁾。」と解釈するが、高松は「一番むずかしいところですよ、絵本のその問題は。つまり、虚無といつてもそれは何らかの表現を通らなければ生じてこない、ということだと思っんですね⁽⁵⁹⁾。」と答えた。虚無さえも、表現化しなければならぬ。賢治童話と対峙しながら、虚無を描くのは、苦闘である。高松が、シリーズを担当した抽象美術家の中で、ただ一人、絵に〈主題〉を付けていた。そのことで、絵は、賢治童話の挿絵と同時に、細部にまで「普遍性や絶対性」を追い求めた高松自身の作品となったことを、谷川はわかっていた。

松田素子は、「宮沢賢治絵本シリーズ」（ミキハウス発行）に、編集者として関わることで、「賢治童話を絵本化すること」―それは決して、ただ文章に絵をつけるという作業ではない。もう一度、その作品の深みへと、奥底へと、旅をしなくてはならないことなのだと、このことを身にしみて感じながら、二〇作あまりの賢治童話を絵本化してきた。絵本にするという仕事を経なかつたら、作品に潜んでいるさまざまな賢治の意図や眼差しの行方に気づかなかつたか

もしれないと思うことが、どれだけあったかも知れない。「賢治の意図や眼差しの方^⑩」に気づいたという。松田は「絵本化することでイメージを固定してしまう危険性」という危惧の声に対しては「一理あるとは思ふ。しかし、「それでも」と思うし「だからこそ」とも思っている。^⑪」と答える。この「それでも」「だからこそ」という思いこそが、全員の絵本化への行動を根底から支えている思いではなかったか。編集者は画家たちと同志となり、画家の求めに応じて調べなどに協力する存在、体験する存在であることを、腰まで雪の中を歩いた経験を語った後、「賢治も自然をとことん真摯にみつめて作品を書いた人です。私も画家と共に、賢治に謙虚に真摯に向き合う姿勢を大切にしながら、この仕事にのぞんでいきたい」とまとめた。その言葉に、会場の赤羽末吉の親族から「義父は、賢治の世界を体感しよう」と吹雪の山に登り、その時の感覚を基に『水仙月の四日』を描きあげました。^⑫」という発言を得たことが報告されている。編集者松田がやるべきことは「実物や事実は、画家が確信をもつて絵筆を動かすために必要なのだと痛感しています。^⑬」と、賢治童話のリアリティのための行動だった。

谷川雁は、絵本化観においては、松田素子とは対極の立ち位置にいるように見えるが、賢治童話絵本化という行動へと、抽象美術家たちをオルグして、究極の対峙関係を作り上げた。その姿は、編集者というよりは、〈工作者〉を彷彿とさせる。

松田は「賢治作品を読んでいると、脳だけでなく、身体全部が、細胞全部が反応しているように感じるときがある。それはおそらく賢治が意図したことなのではないかと思えます。オノマトペの多さも含めて、体全体で感じる表現の豊かさは比類ないものです。(略) 何が正しく何が誤りとか言えなくなるのです。ですから、自分たちが作った絵本が正解だとか、どれかとどれかを比べてこつちが……といったことは、私は基本的に言いたくないと思っています。^⑭」と語り、絵本化によるイメージの固定化という危惧の声に対しては、童話集『注文の多い料理店』『序』の「けれども、わたくしはこれらのちいさなものがたりの幾きれかが、おしまい、あなたのすきとおったほんとうのたべも

のなることをどんなにねがうかわかりません」を引用して、「この言葉にあるとおり、賢治は、自分の書いたものが、読んでくれた人の心の糧、すなわち「ほんとうのたべもの」になる事を願っていました。私はこの「序」の言葉を読むたびに胸が熱くなります。ですから私たちは、賢治を「食べましよう」。それはもう、自由に食べていいのだと思います。皆さん一人一人違います。絵描きさんも一人一人違います。色々な価値観をもち、色々な経験のうえで、あるとき賢治と出会い、その作品を読み食べ、自分なりに消化し、そしてそれぞれに自身のエネルギーにする……それでいいと思うのです。」と、抽象美術家たちを含むかのような、多様性を認める言葉を語る。

門外漢を承知で、賢治童話絵本化の論議の前提を考察してみた。いまは、一九八〇年代以降の「賢治童話絵本化の試み」は、抽象・具象を問わず、賢治のヴィジョンと、賢治童話への、真摯な《オマージュ》であったように思えてならない。

註

- (1) 鳥越信編『はじめて学ぶ 日本の絵本史Ⅲ戦後絵本の歩みと展望』第九章一九八〇年代の絵本(三浦精子担当)。ミネルヴァ書房、二〇〇一。二〇二頁。
- (2) 対談「新しい自分を発見する冒険」『十代』第三卷第九号、編集発行「十代の会」、一九八三年九月号、六頁。
- (3) 山田志麻子「ちいさいひととさきっぽとー絵本と前衛・いくつかの接点」『アートが絵本と出会うときー美術のバイオニアたちの試みー』うらわ美術館・下関市立美術館・読売新聞社・美術館連絡協議会発行、二〇一三。*うらわ美術館学芸員、二六八頁。
- (4) 絵本学会機関誌編集委員会編『絵本ブックエンド 二〇一三』絵本アニュアルレポートー絵本と絵本研究の現在 特集・没後八〇年宮沢賢治／童話と絵本の世界、絵本学会、二〇一三。
- (5) 森久保仙太郎／偕成社編集部編『絵本の世界ー作品案内と入門講座ー』「日本の古典・名作絵本」三輪哲担当。偕成社、一九八八。一五一頁。
- (6) 生田美秋／石井光恵／藤本朝巳『ベリシック 絵本入門』第一部「絵本とは何か」第四章「絵本の種類(一) 物語絵本」一七頁「昔話絵本・童話絵本」生田美秋担当。ミネルヴァ書房、二〇一三。八〇頁。
- (7) 『絵本学』NEWS』NO.二六。二〇〇六年一月一六日発行。一〜二頁。

- (8) 『宮澤賢治イーハトヴ学事典』「絵本」担当、二〇一〇。六六頁。
- (9) 「童話のことは・絵本のことば」『ユリイカ』臨時増刊号 絵特集…絵本の世界。第三四卷第三号、二〇〇二。一二四～一二五頁。
- (10) 河合隼雄／松居直／柳田邦男「絵本の力」討議「絵本の力」。岩波書店、二〇〇一。一四二頁。
- (11) 宮川健郎「賢治童話の「絵本化」をばむもの」『絵本 BOOK END』特集…没後80年宮沢賢治 童話と絵本の世界。二〇一三。五～七頁。
- (12) 同。
- (13) 絵本フォーラム二〇〇五「童話の世界を描く絵本」、四頁。
- (14) 「十代の会」編集発行「十代」第二巻第七号、一九八二年七月号。「ものがたり文化の会」のよびかけ／宮沢賢治作品を軸に新たな活動を。
- (15) 谷川雁「村の敗滅と賢治初期童話」序説『賢治初期童話考』潮出版社、一九八五、九頁。
- (16) 「十代」第三巻第九号、一九八三年九月号。「新しい自分を発見する〈冒険〉」。六頁。
- (17) 「十代」第八巻第八号、一九八八年八月号 特集「絵画における黒と白その①」。「よくわからないこと」を大切に。
- (18) 「十代」第一巻第五号、「物語が発する光に触れて」、一九九一年五月号。三～七頁。
- (19) 「十代」第七巻第一号、一九八七年一月号。対話②「鹿の世界、画家の世界」。一一頁。
- (20) 「十代」第七巻第一号、一九八七年一月号。対話①月「風景の中の絵本」。七～八頁。
- (21) 『宮澤賢治イーハトヴ学事典』「絵本」協明子担当。二〇一〇。六六頁。
- (22) 同。
- (23) 「賢治作品の絵本化というチャレンジ」、萬鉄五郎記念美術館・平塚市美術館・下関市立美術館企画・構成「絵で読む宮沢賢治展—賢治と絵本原画の世界」二〇〇七。二六頁。
- (24) 同。
- (25) 同、二九頁。
- (26) 同。
- (27) 「闇と光の謎めいた世界を表現」『月刊 MOE』MOE 出版、一九九一。「絵で読む 宮沢賢治展—賢治と絵本原画の世界」再録。一七三頁。
- (28) 同。
- (29) 同。
- (30) 『絵本学会 NEWS』NO. 二六。二〇〇六年一月一六日発行。四頁。
- (31) 天沢退三郎「〈さし絵〉のもつ不思議な力—賢治童話の場合—」、『絵で読む宮沢賢治展—賢治と絵本原画の世界』二〇〇七。二一

- 頁。
- (32) 同、二三頁。
- (33) 同。
- (34) 同、二四頁。
- (35) 同。
- (36) 『絵本学会NEWS』NO.二六、二頁。
- (37) 『賢治作品の絵本化というチャレンジ』、二九頁。
- (38) 赤羽末吉『「水仙月の四日」とわたし』『月刊絵本』第五卷第九号、すばる書房、一九七七。『絵で読む 宮沢賢治展―賢治と絵本原画の世界』(萬鉄五郎記念美術館ほか発行、二〇〇)再録、一八五頁。
- (39) 同。
- (40) 『宮澤賢治イーハトヴ学事典』、六七頁。
- (41) 『賢治作品の絵本化というチャレンジ』、前掲書、二六頁。
- (42) 前掲書、二七頁。
- (43) 同、二七～二八頁。
- (44) 同、二八頁。
- (45) 同。
- (46) 同、二八頁。
- (47) 『絵本『雪渡り』にみる異次元の描き方』『絵本BOOK END』特集：没後八〇年宮沢賢治 童話と絵本の世界。二〇一三。一五頁。
- (48) 『注文の多い料理店』の絵本化に関する三つの考察―不確定箇所の新創造を中心として―、中川素子・大島丈志編『絵本で読み解く宮沢賢治』水声社、二〇一三。一三三頁。
- (49) 同、一三三～一四三頁。
- (50) 『抽象美術家による宮沢賢治童話の絵本化』前掲書。四七頁。
- (51) 『「こどもを驚かす気力充実の遊びを―現代の芸術創造と賢治の世界』『十代』第四卷第一号、編集発行「十代の会」一九八四年一月号、一一頁。
- (52) 『「やまなし」の絵本化』、五五～五九頁。
- (53) 『宮澤賢治イーハトヴ学事典』『絵本』担当、二〇一〇、六七～六八頁。
- (54) 『ちいさいひととさきっぽと―絵本と前衛・いくつかの接点』、前掲書二六九頁。

- (55) 同。
- (56) 『十代』第四卷第一号、編集発行「十代の会」一九八四年一月号。
- (57) 同。
- (58) 同、一二頁。
- (59) 同。
- (60) 松田素子「すきとおったほんとうのたべもの―宮沢賢治絵本シリーズを編集して、中川素子・大島丈志編『絵本で読みとく宮沢賢治』水声社、二〇一三、一五頁。
- (61) 同。
- (62) 同。
- (63) 同。
- (64) 『絵本BOOK END』特集：特集 絵本研究を楽しむ、報告岡野恵子、二〇一四、五三頁。
- (65) 同、五四頁。

(なかむら・かずもと、岩手大学教育学部特命教授)