

児童文学と子どものイメージ

— 観察研究による児童文学への接近 —



本 田 和 子

「目に見えるように描く」ということが、児童文学の必須条件の一つとされ、評価に際しての有力な基準となっている。

「目に見える具体性」を、児童文学の本質と考える傾向は、石井桃子・瀬田貞二・いぬいとみこらの同人で、「子どもと文学」という一冊の本にまとめられた児童文学論によって拍車を

かけられている。その本の中で、いぬいとみこが分担した未明批判においても、未明作品の致命的な欠陥として、「登場人物や情景が目に見えるように描かれていない」ということが、くり返し指摘されるのである。

一例をあげれば、いぬいは、「赤いろうそくと人魚」に関して、次のように批判する。

——舞台装置になっている「ものすごい」ふん囲気だけはわかりますが、そこに登場してきた人魚については、あまりはつきりとその姿を思いうかべることができません。——
いぬいらは、比較対象としてアンデルセンの「人魚姫」を引

用する。アンデルセンの描く海は、心に映る気分としての海ではなく、リアリティのある深い海であり、読者の目の前に「はつきりと」見えるように「姿を表わしてくるとされている。これに従えば、リアリティのある海の表わし方とは、次のようなものである。

——水は一ばん美しいヤグルマソウの花びらのように美しく、一ばんきれいな水晶のように澄んでいます。ところがその深いことといったら、どんなに長い、いかりづなでもとどかないくらい深く、教会の塔をいくつもいくつもつまかさねて、ようやく水の上までとどくほどです。——アンデルセン「人魚姫」より

これによれば、児童文学におけるリアリティとは、「目に見えるように描かれている」ことであり、目に見えるような描き方とは、「視覚的映像を成立させるための手がかりに満ちている」ことのようなのである。確かに、アンデルセンの例文は、視覚的映

像で充滿している。水の色も、水の深さも、その透明度も、すべて視覚的な比喩で説明されているのである。

石井・いぬいらのこの評論が、子どもの文学に関心を持つ人に与えた影響は大きかった。特に、日本の児童文学に向けられた批判点、「子ども不在」と「目に見える具体性に欠ける」という指摘は、ほぼ異論なく肯定され、その後の児童文学を考える有力な基準とされている。

ところで、児童文学的リアリティとは、果して「目に見えるように描かれている」ことだろうか。子どもが、文学的虚構の世界でリアリティを感じるためには、必ず「目に見えるような描写」が必要なのか否か。子どもに触れ、子どもの「感じる世界」に近づく機会を持つたびに、このような疑問が頭をもたげてくる。子どもが、虚構の世界の存在にイメージにおいて出会うためには、必ずしも視覚的映像を成立させる必要はないのではないか。

◆ 子どもの感じる世界

観察研究でとらえられた幾つかの具体例を引こう。そして、それを手がかりとしながら、子どもの「感じる世界」について考えてみたいと思う。

例1——子どもが砂場で山を作っている。大きな山ができた。

保育者がそばで木片の汽車を走らせている。「ポー」「ガタンガタン」「シュッシュュッシュュ」と言いながら、山の周囲を走らせる。子どもは、自分の作った山にトンネルを掘る。掘り終わると、パッとかけ出して、ブランコに行ってしまった。保育者は取り残されてちよつとあつ氣にとられたような表情。

子どもは、楽しそうにブランコをゆっくりとゆすりながら、「ガタンガタン」「ポー」と口ずさむ。――

子どもが砂山を作ったのを見て、保育者はトンネルのイメージを抱かせようと、汽車ごっこを始めた。この働きかけは成功して、子どもはトンネルを掘り始めた。しかし、トンネルを掘り終えた子どもは、ブランコへとんで行ってしまった。トンネルに汽車を走らせて、砂遊びをより活発に展開させようとねらっていた保育者を、ちよつと呆然とさせる場面である。しかし、子どもの側では、まさに、汽車ごっこをしているのであった。

大きな山にトンネルを掘ったとき、子どもは確かに汽車を感じた。野をこえ、林を横切り、トンネルをくぐって走り続ける汽車を感じたのである。その汽車の動きの速度を、「ガタンガタン」とゆれるその振動の感じを、体全体で感じたのである。そして、ブランコにとんでいった子どもは、この動きの感じを体全体で表現したのであった。

保育者にとって、汽車ごっこが続くことは、トンネルをくぐ

らせたり鉄橋を渡らせたりして、見える形としても、汽車を走らせて遊ぶことであった。子どもにとっては必ずしもそうではない。ブランコで体をゆすることが、汽車の動きの感じを表現することであり、砂遊びと一連の汽車遊びなのであった。

子どもをとらえていたのは「動きのイメージ」とでも名付けられるものであり、「リズムミカルに空中をゆれ動く快さ」であった。汽車ごつこの楽しさとして、子どもが追いかけたのはこのようなものだったのである。

坪田譲治の作品の中に、住みなれた家を引きはらって、祖父の家に移り住むことになった子どもが、自分のおもちゃや道具をまとめる場面がある。柿の木の枝から、なわをつるしたブランコを、その子は大愛愛しているが、柿の木まで持っていくわけにはいかない。そこで少年は、ブランコにのってユラユラと体をゆすり始める。つまり、ブランコの乗り心地を持っていくこととしたのであった。

子どもが、体全体でとらえ、表現しようとするこの「動きのイメージ」は、子どもにとつてきわめて身近な、親しい「感じ」として、子どもの世界に位置づいているように思われる。

例2——子どもたちが砂場に大きな穴を掘り、水をたたえる。

一人の子どもが、ヤクルトのびんの底をぬいたものを持ってき

て、水に沈める。びんの口だけがポツカリ水面に出ている。保育者が「潜望鏡みたいね」と言う。(水面に頭だけ出したびんの口は、確かに潜望鏡のように見える)

子どもたちは、保育者の顔を見上げるが、そのまま、びんの口に水を注ぎ入れ始める。底がぬいてあるので、注いでも注いでも、じょうごのように流れていく。子どもたちは、時々、砂を注いだり、泥水にしたり、きれいな水にしたりしながら、「穴に注ぐ」という行為を続けている。

保育者は、水の上にポカッと頭を出したびんの口を潜望鏡に見たてた。確かに、視覚像をきっかけとする想像の世界では、湖水に沈んだ潜水艦をイメージしてもおかしくはない情景であった。しかし、子どもたちを魅し、誘い続けていたのは、ポツカリと口を開いた「穴」であった。

口を開いた穴の前に立つとき、人は何を感じるのであろうか。「出雲風土記」にみられる次のような文章は、「人と穴の出会い」を、きわめて原型的な姿で示してくれる。

——窟の内に穴あり。人入ることを得ず、深き浅きを知らず。夢に此の磯の窟の辺に至れば必ず死ぬ。故、俗人、古より今に至るまで、黄泉の坂・黄泉の穴と号け言えり——「出雲

国字賀の郷

——佐太大神の生れましし所なり。御祖神魂命の御子、支佐

加地質命、闇き岩屋なるかも、と詔りたまひて、金弓以ちて射給ひし時に、光り加加明けり。故、加加と言ふ——「出雲国加賀の郷」——

古代の人々は、暗く開かれた穴の前に立った時、そこに「他界への入り口」を感じた。穴の向うには、「死者の住む黄泉の国」が開けていようし、また、「生まれ出る者たちの国」が光り輝いて存在してもいる。神々は穴を通路として現世に生まれ給い、死者もまた穴をたどって黄泉へ帰るのであった。佐太大神は「田の神（農耕神）」である。この神の誕生によって人の生活に農耕が導き入れられ、稲のみのりがもたらされた。生命を維持するための基本的な生産の神、これは人の生命の守り手でもあるのだが、この神は「暗き岩屋を輝かして」生まれ出たのである。

神話の世界は、人ともものが最も根源的なイメージにおいて出会う姿を、素朴に、しかし、きわめて象徴的に表現して見せてくれる。穴に関しても、人がいかに穴の前でおそれと神秘を感じ、同時に、魅され、誘われたかを物語っているようである。穴は、人間にとって、見える世界（知覚によってとらえられる現実）と、見えない世界（未知の領域・想像空間・無意識の世界など）とを、つなぐ通路であり、時には、見えない世界そのものの性格も持つ。未知に向かって開かれた穴のゆえに、人

はその前で恐れを感じ、同時に、中へわけ入りたい誘惑にとらえられるのであろう。穴の向うに広がるのは限りない未知であるために、あらゆるものを包みこみこむことも可能であるし、同時に、そこから新たなものが生まれ出ることも期待し得るのである。

子どもの前にポッカリ口を開いた穴に向かって、「指を入れてみる・ものを注ぎこむ・自分から入ってみる」など、さまざまに試みる姿は、子どもと見えない世界とのひそやかな応答なのではないだろうか。

水面から頭だけのぞかせたびんの口に対して、子どもは、潜水艦も潜望鏡も感じなかった。潜水艦というような視覚的類似性を排して、子どもが感じたのはもつと単純でもつと根源的な、「穴」のおもしろさであった。

◆ 児童文学のイメージ

私どもが「イメージを抱く」という場合は、往々にして、そのものの視覚的映像を、そのもののないところに成立させることを指している。イメージとは、視覚的映像と同義語であるかのように、とらえられがちな現状がある。しかし、イメージとは視覚像に限らないし、子どもの場合には、視覚像が成立する場合はそれほど多くないとさえ、言えそうである。子どもの世

界を満たしているのは「動きの感じ」であったり、「自分自身を基調とした空間感覚」であったり、あるいは、見えも聞こえもしないが確かに感じられる「存在感」だったりするのである。

文学の世界は、たとえそれがファンタスティックなものであれ、あるいはリアリティックなものであったにせよ、いずれも虚構の世界であるから、読者と文学とのかわりは、「虚なる世界においてイメージと出会うこと」つまり想像状況における関係ということになるであろう。想像作用を、一応「像的意識」ととらえておこう。現実には眼の前にはないものを思っ、それを存在させる意識の働きである。この、ないものを存在させるという作用に対して、「姿を現わす」という意味をもつギリシャ語のファインイン (phainin) から転じたファンタスマ (phantasma) が当てられた。

このファインインという語が、「姿を現わす・見える」という意味を持っていたことから、想像するという行為が、視覚像を成立させることのようにとらえられがちであった。さらに、先の例のように、私たち大人が「イメージを持つ」場合、視覚に成立する物的イメージを手がかりにすることが多いため、いつか、虚構の世界を把握するには、そこにはないものを視覚像として成立させねばならないとする狭い考え方が支配的となったのではないだろうか。

子どものイメージの世界の中で、視覚像の占める割合はそれほど大きくない。むしろ、運動感覚や空間感覚、触覚や味覚などの感覚に対応するような、さらには存在感覚とでもいうような総合的な実在感があり、それに対応するような「像的意識」が働いているのが子どもの世界かもしれないのである。

したがって、児童文学を契機として作り出される虚構の世界が、必ずしも言葉どおりの意味で「目に見えてくる」必要はないのではないかと思われる。あるいは「目に見える」という言葉が使われたとして、それは、そこにはないものを存在させる（現前化）という意味に解すべきであって、必ずしも視覚的に見えてくることだけを意味しないのではないか。

子どものグループと、劇あそびの相談をしていたとき、次のような例にぶつかった。「三匹の山羊のガラガラどん」を題材にして、登場人物の相談をしていた。大人の指導者は、当然「三匹の山羊とトロル」を考えた。ところが、子どもの中から「橋」とか「谷川」、果ては「村」というのまで出てきて、指導者を驚かせた。「橋」や「谷川」はまだわかるが、「村」とは、完全に大人の予想を裏切った発想である。「村」とは、人間が便宜的に構成した生活集団のある単位であり、それに冠された抽象的な名称にすぎない。しかし、子どもにとっては、それが確かな存在感をもってとらえられていた。すなわち、ガラガラどん

の生活しているところ、その生活の根拠となつてゐる実在として把握されている。「村」と言われて驚いた指導者は、劇の中で人間がどうやって「村」を演じるのか、想像もできなかった。

大人に思いつくのは、せいぜい、背景に村の絵を描く位である。しかし、子どもは「ある確かな存在感」を、一人の人間を登場させることによって表現し得ると考えたのであろう。

「村になった人は、どうやって演技をするのか」という大人の問いに対して、「村になつて出ていけばいい」という答えが返つてきている。

「村」とか「海」、あるいは「水」や「土」などについて、子どものわかる「わかり方」には一種独特のものがあるようである。大人が口にする「青い青いエメラルドのような海」という言葉は、子どもに必ずしも「青い海」の視覚的映像を成立させるとは限らず、「青い」も「エメラルドのような」も単なる音にしかすぎないことがある。

「海」とは、間断なくよせては返す波のうねりであり、砂浜に築いた砂山が次々とくずされ、築くとまたくずされる、そのくり返し感覚でとらえられる。波にさらわれたゴムボールが、返す波にのつて近よつてき、引く波によつて遠ざかり、現われ、遠のき、現われ、遠のいて、ついには見えなくなつてしまうあの不思議さ。出現させ、埋没させる、その両面をそなえたものの、

生み出し、のみつくす、この永却のくり返し、これが「海」の根源的なイメージとして子どもの体全体でとらえられるのではないか。

古代の人々、特に私どもの祖先は、海を「母のイメージ」においてとらえ、同時に、人間の魂の帰りつくところ、「常世の相」においてとらえた。海は「根の国」であり、また「妣ハハの国」でもあった。「母のくに」は生み出すものであり、「根の国」はのみつくすものである。子どもたちの感じる世界は、これらの古代人の感覚に通じるものがあるようである。

子どもに向けて、「矢車草のように青い海」と説明せねばならない根拠が、どのくらいあるというのだろうか。「子どもと文学」において、いぬいとみこらが絶賛したアンデルセンの海の描写が、子どもが想像の世界において海と出会うのに、不可欠の条件をそなえているとは思えない。「矢車草の青」「水晶の透明度」あるいは「教会の塔をつみ重ねた深さ」というような、視覚像に訴えた比喩的表現の連なり、これも一つの手法にはちがいないが、これがすべてとは言ひ難いであろう。

「イメージの確かさ」とは、必ずしも、視覚像を成立させることではなく、子どもが真の存在感をもつてそのものの実在を感じとれることである。そのような存在感を感じさせることばであれば、表現方法としては一つの単語だけでも充分であらう。

子どもの体全体を、快い運動感覚で包むようなリズムミカルな文章であれば、それが存在感の源泉になる場合もあるといえよう。逆説めいた言い方であるが、色や形が明らかにされていなくて、結果として「目に見えるように感じられてくる」ことすらあるのである。

宮沢賢治は擬音の使い方の巧みな作家といわれる。確かに、彼の作品では「稲こき機械がノンノンと動き」きのこは、どつてどつてこと楽隊を続けて「いる。「山猫はにゃあとした顔」をしてるし、狩人は「ニカニカと笑う」のである。これらのことばの効果、すなわち、「どつてどつてこ」という音の響きは、私どもの周囲に、白や茶色や、その他さまざまの名前のつけられないような色や形をもったきのこの大群を出現させる。「ニカニカ」という音で、煙草のやいで黄色く染まったような函をもった、中年の山の男が立ち現われてくるのである。

これは「目に見える」いるのだろうか。確かに、私たちは、「にゃあとした顔の山猫」と出会うし、「のろっとした淵」の水をのぞき込むことができる。しかし、山猫の顔や狩人の姿を絵に描くことは、できそうでできにくいのではないか。あるいは、描いてみれば各人各様、各々にちがう絵として自分の出会っているものを表現するだろう。作品の中には、絵そのものの、視覚的な映像そのものは呈示されていないのである。

子どもにとって、「感じられる世界」があり、子どもはそれを感じる「感受性」を持っている。まずそれを肯定し、受け入れ、それに近づくことが大切である。それによって、児童文学の創作に関しても、あるいは評価に関しても、より新しい視点が開けてくるのではないか。

児童文学は「目に見える具体性」をもたねばならず、「子どもにわからねばならない」とされてきた。それが、子どもの文学の第一の条件というのである。しかし、「目に見えるような存在感」とは、子どもにとってどのようなものなのか、「わかる」ということはどのようなことであり、子どもはどのような「わかり方」が可能なのだろうか。私どもは、表面的・常識的な解釈をこえねばならない。そして、子どもの世界に即して、子どもの側からもう一度、とらえ直すことを試みねばならないのである。

(お茶の水女子大学)