

〈研究ノート〉1990年代「元永定正」絵本作品にみる「人間の本质」の表象  
—『カニ ツンツン』と『もけらもけら』の挿絵考察—

Research Note: The Expression of “Human Nature” in MOTONAGA Sadamasa’s Picture  
Books in 1990’s

—About Pictures in Kani Tsun Tsun and Mokera Mokera—

代田 和輝子  
SHIROTA, Wakiko

はじめに

中川あゆみは1970年代を、絵本に描かれる人間の本质に人々が気付いた時代だったと指摘し、それゆえ、子どものための絵本という概念が崩壊した時代であったと述べる<sup>1</sup>。元永定正（1922-2011）が絵を手掛けた絵本『もこ もこもこ』（1977年 文研出版）【図1】は、今なお、幼い子どもたちからの人気が高く、現代の日本で読み継がれ、日本の美術や絵本文化へ影響を与えてきた作品のひとつに数えられる。このことは、元永定正の作品は独立行政法人国立美術館がまとめた美術鑑賞学習教材「アートカード」<sup>2</sup>に作品掲載があるとともに、川戸道昭・榊原貴教による『図説絵本・挿絵大辞典』にも彼の記述が認められる点からも推し量れる。よって、元永に対しては美術と絵本の両方向から考えることが可能である。元永定正の作品研究は、絵本に描かれる人間本质を考察するにあたり、複眼的な視点から検証できる点で大きな手掛かりになるだろう。こうした点を踏まえ、元永定正の作品について言及するなら、1970年代以降の絵本にも「人間の本质」の表象を読み取ることは可能ではないだろうか。諸先行研究では元永の美術作品群と絵本作品群は切り離されがちだったが、本研究では1990年代に元永定正が手掛けた絵本を一次資料とし、彼のアヴァンギャルドな表現を分析し、作品に表象される「人間の本质」について考察したい。元永定正の絵本表現を扱うにあたり、本稿で一次資料とするのは元永定正が手掛けた絵本『もけら もけら』（1990年 福音館書店）【図2】と『カニ ツンツン』（1997年 福音館書店）【図3】とである。



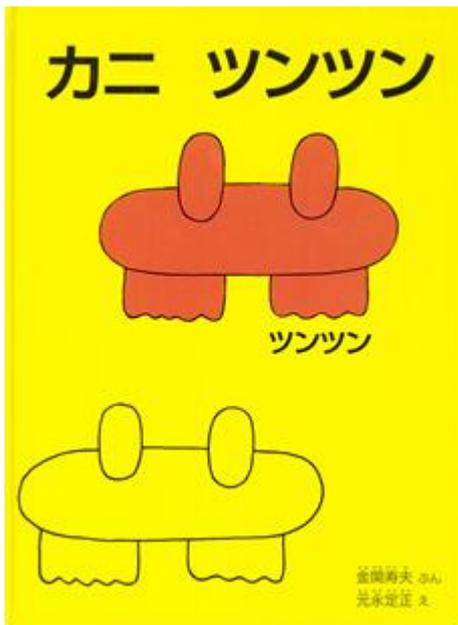
【図1】『もこ もこもこ』（1977年 文研出版）



【図2】『もけら もけら』（1990年 福音館書店）

<sup>1</sup> 中川あゆみ「第8章 1970年代の絵本—「絵本ブーム」と呼ばれた時代」鳥越信編『はじめて学ぶ日本の絵本史III 戦後日本の歩みと展望』ミネルヴァ書房 2002年 p.136, p.168

<sup>2</sup> アートカード：美術作品を基にした作品鑑賞の基礎を身につけるための学習教材。



【図3】『カニ ツンツン』（1997年 福音館書店）

## 1. 元永定正について

### 1-1 経歴

1922年に三重県に生まれる。1938年に上野商業学校卒業後は機械工具店、日本国有鉄道、昭和プラスチック、豊田式織機上野工場、上野愛町郵便局、伊賀上野駅・山東林業での勤務他、工芸社、新聞拡張員、アイスクリームのセールスマン、駐留軍要員、社交ダンス教員、子どもの絵の教師などとして働きながら制作活動を行っていた。1938年頃から漫画家を志し、1944年頃から、洋画家へ転向した。1955年から美術家の吉原良治の紹介で具体美術協会の会員となる。以降、国内外の多くの場で作品を発表する。1971年に具体美術協会を脱会後も、活動の幅を広げながら制作に取り組む<sup>3</sup>。2011年に逝去した<sup>4</sup>。

### 1-2 作品の主な特徴

元永は自身の作品表現の根底には、彼が幼かったころ、母の「お菓子が空から降ってくるよ。」の言葉とともに、片側がピンク、黄色、チョコレート、緑色の砂糖で固められている動物型やアルファベット型のビスケットを空から降らせてくれた記憶がずっと残っていたのだという<sup>5</sup>。この思い出を起点とした、多様な形と色の表現が元永作品の特徴と言えるのではないか。このことは、例えば、絵画、水や煙を使ったインスタレーション、自動車の装飾作品に共通した豊かな色彩や形態表現として顕著にみられる。

また、2016年に京都国立近代美術館で開催された「あの時みんな熱かった！アンフォルメルと日本の美術」展では、1950年代と60年代日本でのアンフォルメル<sup>6</sup>を見せるにあたり、白髪一雄（1924-2008）【図4】のようにアクションを用いることで人間の身体という外的なものを表現する在り方と対比する構図で、元永定正のように身体の奥底から自然と湧き上がる、無自覚、無意識な自己という内的なものを表現する在り方が示される場面があった。ここで元永の絵画作品は《作品 No.501》（1963年 元永定正）【図5】が人間の身体が内包する根源的な部分、とくに「生命的エネルギーを形象化したもの」<sup>7</sup>の一例として展示された。平井は、こうした当時日本のアンフォルメルでの人間の内部表現には、今日では子どもや障害者といった正統な美術教育を受けていない人々による絵画を指す「アール・ブリュット」の言葉を最初に生み出したジャン・デュビュッフェ（1901-1985）、「アール・ブリュット」に加えて原始芸術「プリミティヴ・アート」や民衆芸術「フォーク・アート」を支持した北欧の前衛芸術グループ「コブラ」の姿勢に意義を見出していた点を指摘している<sup>8</sup>。

元永の表現は、太古からつなげられてきた命の多様な存在とその眩さを、自身の幼い頃

<sup>3</sup> 西宮市大谷記念美術館『元永定正図録』西宮市大谷記念美術館、2002年 pp.130-151

<sup>4</sup> 中辻悦子「〈作者のことば〉元永さんと『かたち』『いろ』『こどものとも年中向き』通巻321号 福音館書店、2012年 p.32

<sup>5</sup> 元永定正「元永定正自筆文献再録」西宮市大谷記念美術館編『元永定正展図録』西宮市大谷記念美術館、2002年 p.80

<sup>6</sup> アンフォルメル：フランスの美術評論家ミシェル・タビエによって提唱された。1940年代後半に登場してきた、あらゆる思想と可能性を孕んだ未分化な状態の美術作品傾向が「アンフォルメル」と呼ばれた。

<sup>7</sup> 平井章一他編『あの時みんな熱かった！アンフォルメルと日本の美術』京都国立近代美術館、2016年 P.60

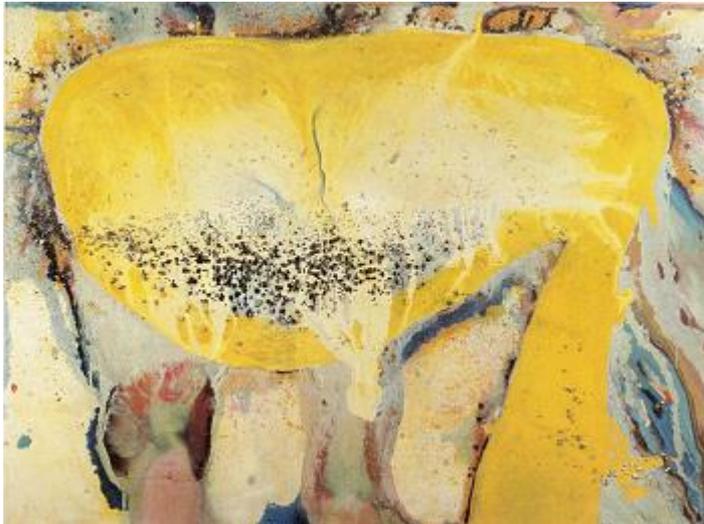
<sup>8</sup> 同上 p.60

の記憶を基にした、どこか懐かしい色や形で表現し、私たちに伝えようとしてくれている。



【図4】白髪一雄《天暗星青面獣》

1960年/油彩・キャンバス/兵庫県立美術館〈山村コレクション〉



【図5】元永定正《作品 No.501》

1963年/油性合成樹脂塗料、小石・キャンバス、板/京都国立近代美術館

## 2. 『もけら もけら』と『カニ ツンツン』

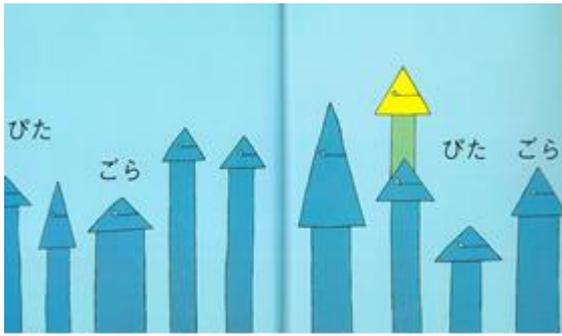
### 2-1 『もけら もけら』の挿絵表現

#### 2-1-1 絵本『もけら もけら』について

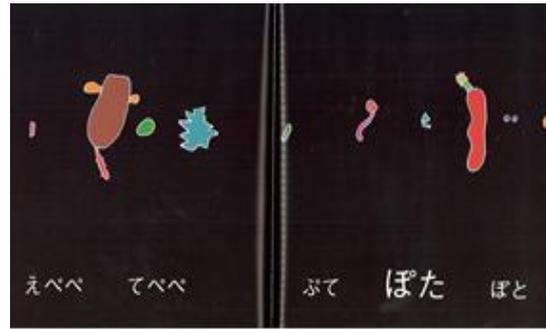
絵本『もけら もけら』の文を担当したのはジャズ・ピアニストで、エッセイストでもある山下洋輔（1942-）である<sup>9</sup>。『カニ ツンツン』と比べると、各見開きページがそれぞれ見えない一本の線につながっているかのように、形が並んでいるのに気付く【図6】【図7】。見えない線は楽譜の五線譜のようでありながら、確かな存在はない。見えない線を感じさせる形の連なりは、手書きらしいブレのある黒い線で、見開きの中によく似た形はあっても、一つ足りると、まったく同じものはない。一方で色に着目すると、線自体の色も含め、見開きページの中に同じ色が使われていることは珍しくない。形に違いがあっても、

<sup>9</sup> 福音館書店、山下洋輔文、元永定正絵『もけら もけら』福音館書店、1990年 pp.37-38

色彩が統一性をもたらし、ページごとに一体した雰囲気構成している。



【図6】『もけら もけら』(1990年 福音館書店) pp.6-7



【図7】『もけら もけら』(1990年 福音館書店) pp.16-17

### 2-1-2 『もけら もけら』の文章表現

山下洋輔はジャズ界にひとつの新しいスタイルを打ち出した。そんな彼は幼い頃のピアノとの関係をエッセイ集『ピアノへ』のなかで述べている。彼の記述によれば、赤ん坊の時からピアノには無意識に触れ、音を耳から聞いて覚えていったが、勉強としてはしたくなかったという。そして、幼かった日の自分に対して、愉しみがシステムに入れられることに抵抗があったのだろうと言い添えている<sup>10</sup>。山下は25歳で肺浸潤という病気にかかって以降、ジャズを言葉で分析するのを生きがいとした<sup>11</sup>。治癒後、ジャズ・ピアニストに復帰すると、音楽分析を言語で行うことで、言語では説明しきれない音楽をしようと試みる<sup>12</sup>。

この記述から言えるのは、山下が音楽を感覚的に捉えている点である。感覚的で、言葉で説明しきれない部分に音楽の醍醐味がある。だからこそ、『カニ ツンツン』の文は何かを具体的に説明しようとする形ではない、音としての言葉のつながりになったのではないだろうか。とすれば、同じ画面空間を共有する絵本の絵が抽象表現であるのは自然である。

### 2-1-3 『もけら もけら』の挿絵表現

『もけら もけら』での絵は、どこか1列の並びを思わせる構成をしている。並べられた形は似ていても、線が手書きである点によって、まったく同じではなくなっている。対して、色は画面で同じような色彩が使われているケースが多く、このことが見開きページにおける場面の調和をもたらしている。

『カニ ツンツン』と比較すると、『もけら もけら』にはより様々な形が登場する。山下が聴覚で伝えようと試みている情報を、元永が視覚で捉えられる情報に置き換え、両者がともに絵本としての世界を構成し、読み手の感覚に訴えかける作品独自の表現である。こうした空間と色彩構成に、奏者であり、言葉による音楽の分析者である山下の「言葉で言い表せない音楽を作る」という姿勢が色濃く映し出されている。

## 2-2 『カニ ツンツン』の挿絵表現

### 2-2-1 絵本『カニ ツンツン』について

絵本『カニ ツンツン』には、アイヌ民族やネイティブアメリカンらの言語が絵本の各所に散りばめられている。文を担当したのはネイティブアメリカンの詩の紹介等を通じ、

<sup>10</sup> 山下洋輔「山下洋輔」谷川賢作編『ピアノへ』プロンズ新社、2001年 pp.10-11

<sup>11</sup> 同上, pp.22-23

<sup>12</sup> 同上, pp.24-25

言語芸術の可能性を追った金関寿夫（1918-1996）である<sup>13</sup>。では、こうした言語群に元永はどのような絵画表現で応えたのか。『カニ ツンツン』における絵には安定感がある。『もこもこもこ』との明確な違いには、挿絵に登場するそれぞれの多様な形に黒い枠線による縁取りがある点を指摘できる。また、はっきりと何とは言えないカニのようにも見える形が全ページに登場しているのも見逃せない。とくに、このことが読み手に、いつも絵本の中で一緒にいてくれるカニのような形がいる安心感、安定感を与えてくれているのではないだろうか。しかし、文章にはアイヌ民族やネイティブアメリカンの部族名といった民族的な単語が並ぶのに対し、元永の絵にはどこか武器や潜水艇などを彷彿させるイメージを描いた個所が見受けられる。

### 2-2-2 『カニ ツンツン』の文章表現

絵本のタイトルになっている「カニ ツンツン」という言葉が、アイヌの人々にとって鳥の鳴き声のひとつである点は、『カニ ツンツン』のあとがき以外に、金田一と荒木田がまとめたアイヌの昔話「腹のなかの小鳥」で確認できる。「腹のなかの小鳥」の話では、山に行ったパナンペ爺さんが突然口の中に飛び込んできた鳥を飲み込んでしまう。パナンペ爺さんは腹の中に入ってしまった鳥の「カニ ツンツン ビイツンツン カニ チャララ ビイ チャララ」という美しい鳴き声をばあさんと楽しんでいたが、この評判は殿さまの耳に届く。城に呼ばれたパナンペ爺さんは殿さまに小鳥の歌を聞かせ、多くの褒美をもらう。後日、もうひとりの爺さん、ペナンペ爺さんが噂を聞きつけ、パナンペ爺さんの家を訪れる。しかし、ペナンペ爺さんは、親切に事の成り行きを教えようとしたパナンペ爺さんを妬むばかりで話も聞かずに帰ってしまう。さらに自分の腹のなかの鳥のほうが良い声で鳴くと、嘘の噂を自分で流す。ペナンペ爺さんもまた、噂を聞いた殿さまに城に呼ばれ、小鳥の歌を披露するように求められるが、当然、腹のなかに鳥などいないのだから、鳴かせられるわけがない。最後、怒った殿さまにペナンペ爺さんは捕えられてしまった<sup>14</sup>。

では、アイヌ民族とはどのような文化と歴史を持つ人々なのだろうか。

まず、アイヌ民族の文化をみる。漁、狩猟、山菜採取、農耕を生業にする彼らの文化は自然と密接に関わっている。藤村によれば、アイヌと自然との関係性を一言でいうならば、「共存」あるいは「尊重」である。人は自然から様々なものを得るが、それは奪い取るのではなく、受け取っている。だからこそ、アイヌ文化には、神様である「カムイ」の存在を前提とした表現が多い。アイヌの自然への配慮は、虫さえも互いに生きられるよう、一個の石でも元にあった場に戻すといった細やかな心配りに表れている。こうした配慮が、厳しい自然環境のなかで人間の命を守るものとし、民族の人々の心に残り、文化として継がれてきた<sup>15</sup>。アイヌの人々の文化の根底にある、この世とあの世から成る世界観もまた自然との共存から想像されてきたものだろう。あらゆるものはどちらかの世界で死を迎えると、肉体だけを置き、もう片方の世界で蘇生する。あの世とこの世は季節、昼夜などすべてが逆である。また、アイヌの精神文化においては、全てのものが「神様」「人間」「神様でも人間でもないもの」の3グループに分けられ、構成される。上下関係や優劣関係のあるこの三者が二つの世界に在り、協力共存し、あらゆる状況において、主体的な関りを持つことで安穩が保たれている。人間が世界と主体的に関わる方法のひとつが、時におごそかで、時に歌い舞う多くの祭りだった<sup>16</sup>。

次に、アイヌ民族の置かれた歴史を概観する。北海道はかつて「蝦夷地」と呼ばれた。

<sup>13</sup> 福音館書店、金関寿夫文、元永定正絵『カニ ツンツン』福音館書店、1997年、pp.34-35

<sup>14</sup> 金田一京助・荒木田家壽『アイヌ童話集』第一藝文社、1943年、pp.165-178

<sup>15</sup> 藤村久和『アイヌ、神々と生きる人々』福武書店、1985年、pp.137-142

<sup>16</sup> 同上、pp.223-227

鎌倉時代には東からの大和民族の移住が増えていった。当時の移住者は敗戦逃亡の武士、流刑者に加え、利を得ようとした商人や漁夫であったという。後、江戸時代には「松前藩」が設置され、アイヌと藩の度重なる戦いの末、アイヌたちは搾取奴隷的境遇に陥り、人口も減っていった。明治時代に入ると蝦夷地は「北海道」と名を改められ、「アイヌ人」は「旧土人」と呼ばれるようになる。北海道において、すべての土地は国の保有地となり、蝦夷人の土地は「合法」に奪われた。さらに日本政府による開拓使を置く拓殖計画が実施されると、本州の人々の急激な増加で蝦夷人は居住地を追われていく。明治維新後は奴隷的立場からの開放があったものの、彼らの糧であった天然資源は失われ、生活は脅かされる。1899年は先住民アイヌの生活保護を名目に「北海道旧土人保護法」が制定されたが、実質的に、この法律はアイヌを悪条件の土地のみに縛るものだった<sup>17</sup>。1970年代以降もなお「北海道旧土人保護法」の下、進むアイヌ民族への差別と貧困が道政で問題視され続けた<sup>18</sup>。1970年、「北海道旧土人保護法」の廃止が全道市長会で決議されたが、同年には北海道ウタリ協会<sup>19</sup>が反対決議を出している。1972年からはウタリ生活実態調査が実施され、旭川アイヌ協議会が発足する。1976年には財団法人アイヌ無形文化伝承保存会が設立される<sup>20</sup>。1980年代になると、ウタリ協会内部からも保護法に対する反対意見が出され始め、検討され、1984年には保護法に含まれていなかった民族の誇りと人権の保障を加える新法「アイヌ民族に関する法律（案）」（アイヌ新法）が採択された。これを受け、北海道は積極的に改善へと取り組むが、依然、国の姿勢は消極的なものであった。1980年代末から1990年代にかけては、世界規模で先住民の人権保護が叫ばれるようになり、日本のアイヌにおいても1996年に保護法を廃止する提言の書かれた「報告書」が有識者懇談会から出された。こうした流れの上で、1997年、「アイヌ文化振興法（アイヌ文化の振興並びにアイヌの伝統等に関する知識の普及及び啓発に関する法律）」が制定された<sup>21</sup>。しかし、今日もなお、研究資料として収集されたアイヌ民族の遺骨の返還要求権利等、差別問題はアイヌ民族の心に影を落としている<sup>22</sup>。

### 2-2-3 『カニ ツンツン』の挿絵表現

『カニ ツンツン』の絵では、どの画面にもカニのような形が常に描かれている。この形はいつもいてくれる安心感がある一方、どこからやってきたのか、何のためにいるのかがわからない不思議な感覚を読み手に与える。そして、終わりのあたりで急に数が増え【図8】、唐突にそれがまたたった1つの小さな形になったと思うと【図9】、最後には大きな形になる【図10】。不思議さを通り越し、この違和感から、多少の不気味さを感じる。カニのようにも、鳥のようにも思える形は、もしかしたら自然や人間の美しさと恐ろしさ、醜さの両面をみせているのかもしれない。

『カニ ツンツン』では、アイヌ民族等、人間の原始的あるいは文化的、歴史的 세계観を内包する言葉の響きに、元永の描きだす形が生命を吹き込まれている。同時に、人々によって伝えられてきた言葉の響きは抽象的、しかし、抽象的だからこそ感覚的な部分に訴えかける力をもった音が目に見える形とされ、この世界に確かに存在する文化的記憶の連鎖を主張している。

<sup>17</sup> 荒井源次郎『アイヌの叫び』北海道出版企画センター、1984年、pp.75-80

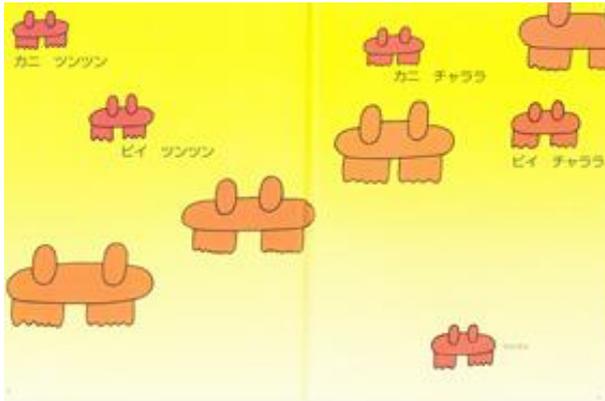
<sup>18</sup> 桑原真人「『アイヌ文化振興法』の制定過程」関口明・田端宏ほか編『アイヌ民族の歴史』、2015年 p.246

<sup>19</sup> 北海道ウタリ協会：北海道居住のアイヌの組織。現在の「北海道アイヌ協会」。

<sup>20</sup> 関口明・田端宏他編『アイヌ民族の歴史』山川出版社、2015年 p.18

<sup>21</sup> 桑原真人「『アイヌ文化振興法』の制定過程」関口明・田端宏ほか編『アイヌ民族の歴史』、2015年 pp.246-250

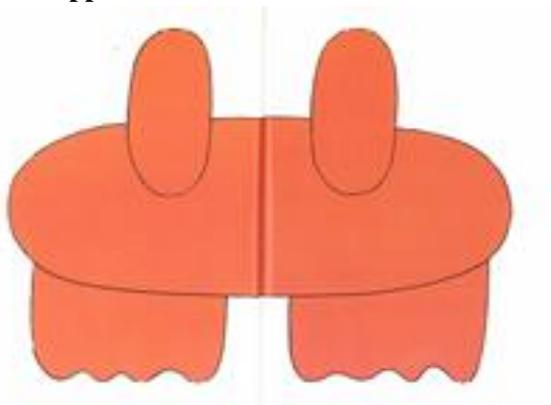
<sup>22</sup> 関口明・田端宏他編『アイヌ民族の歴史』山川出版社、2015年 pp.250-258



【図 8】『カニ ツンツン』（1997年 福音館書店）pp.26-27



【図 9】『カニ ツンツン』（1997年 福音館書店）pp.28-29



【図 10】『カニ ツンツン』（1997年 福音館書店）pp.30-31

### 3. 国語教科書での評価

#### 3-1 教育出版

教育出版の国語教科書では『もけら もけら』の直接の評価は描かれていない。教科書では、ロシアの小説家アレクセイ＝ニコラエヴィッチ＝トルストイ（Aleksy Nikolayevich Tolstoy/1883- 1945）による『おおきな かぶ』の後、「ほんを よもう」の項目で紹介されている。そして、「ほんを よもう」のすぐ横には「いろいろなほんをよみたいな」とあり、多様な本の読書を推すことを思わせるニュアンスの文章が添えられている<sup>23</sup>。また、教科書教師用指導書の解説・展開編で同単元の学習展開例を見ると、第1次の目標には、「絵本に興味をもち、挿絵や絵本の表紙を参考に読みたい本を選び、読書をする」と示されている<sup>24</sup>。

このことから、教育出版の国語教科書では『もけら もけら』を様々なジャンルの本を指す一例として挙げ、子どもの関心を引くような挿絵や表紙であることが評価されていると推察できる。

<sup>23</sup> 田近洵一他編 2014年『ひろがることば しょうがくこくご1上』教育出版,p.34

<sup>24</sup> 同上,p.90

### 3-2 光村図書出版

教育出版と同様に、光村図書出版の国語教科書でも『もけらもけら』に対する直接の評価は教科書や指導書に書かれていないが、教科書では教材『おおきな かぶ』の後、「ほんは ともだち」で多様な本の例の一部として紹介されている。教科書指導書では、絵本の分野や大きさといった幅広さに触れた上で、「読書=文学と決めつけずに多様な本に触れるよう働きかけていきたい」とある<sup>25</sup>。

このことから、光村図書出版の国語教科書では『もけらもけら』を文学とは決めきれない幅のある本として評価されていると推察できる。

### 3-3 三省堂

三省堂国語教科書で『カニ ツンツン』は『おおきな かぶ』のすぐ後の項目、「わたしのほんだな」で紹介されている。「わたしのほんだな」は、指導書の記載によれば、教材テーマ及び活動内容に関連する図書を紹介し、子どもたちの主体性ある読書生活を豊かにする目的で設置されるコーナーだという。このコーナーには図書館利用に関する学習も絡められている<sup>26</sup>。三省堂の学習指導書朱書編では、「不思議な響きの言葉とシンプルな絵で構成された絵本、声に出して読むことで、言葉のリズムを楽しむことができる」と評価されている<sup>27</sup>。学習指導書では、「不思議な響きの言葉とシンプルな絵で構成された絵本。作者がみずから創作した言葉の他に、さまざまな由来をもった言葉を連ねたものである」と書かれている。そして、『うんとこしょ、どっこいしょ』というかけ声の繰り返しを声に出して読んだように、リズムカルに声に出して読むことで、さらに魅力を感じることができると、教材『おおきな かぶ』と言葉のリズムの関連に触れる記述もある<sup>28</sup>。

このことから、三省堂の国語教科書では『カニ ツンツン』のアイヌという背景を持つリズムカルな言葉を最も評価しており、挿絵は言葉を生かすシンプルな絵であることが肯定されていると推察できる。

### 3-4 3社の比較まとめ

	紹介図書	掲載箇所	評価
教育出版	『もけらもけら』	・『おおきな かぶ』の後。 ・「ほんを よもう」の単元。(図書館利用ルールを勧める言及がない)	・様々なジャンルの本を指す一例。 ・子どもの関心を引くような挿絵や表紙。
光村図書出版	『もけらもけら』	・『おおきな かぶ』の後。 ・「ほんは ともだち」の単元。(指導書に図書館利用指導を勧める直接の言及がある)	・文学とは決めきれない幅がある。
三省堂	『カニ ツンツン』	・『おおきな かぶ』に接続する形。 ・「わたしのほんだな」の項目。(図書館利用ルールを勧める言及がない。「わたしのほんだな」は本の紹介コーナーである)	・由来のあるリズムカルな言葉。 ・言葉を生かすシンプルな絵。

<sup>25</sup> 光村図書出版 2011年『小学校国語 学習指導書 一上 かざぐるま』光村図書出版 p.208

<sup>26</sup> 『小学生の国語』編集委員会 『しょうがくせいのかくご一年上 学習指導書』三省堂、2015年 pp.264-265

<sup>27</sup> 同上,p.87

<sup>28</sup> 同上,pp.264-265

上記のように表にして3社の国語教科書を比較してみると、見えてくるものがあった。元永の絵に絞って言えば、教育出版では、子どもの関心を引くところが評価されている。光村図書出版では、絵と言葉を区切らずに絵本そのものが文学とは決めきれないところが評価されている。三省堂では、言葉を生かすようなシンプルさが評価されている。

また、3社で共通する部分を追うと、すべてが『おおきな かぶ』の後で紹介されている点に気付く。

#### 4. 絵本とアヴァンギャルド美術との関連

##### 4-1 ロシア絵本と吉原治良

ロシアと元永のつながりを言及するとすれば、元永の師である吉原治良(1905-1972)が、元永の所属した具体美術協会のリーダーであり、当時の前衛芸術を牽引した作家として国際的な評価を受けた人物である点を挙げられるだろう。

吉原は1920年代、30年代に出版されたロシア絵本を87冊所蔵していた。これらの明確な入手経路や目的は分かっていない<sup>29</sup>。しかし、沼辺信一編『幻のロシア絵本 1920-30年代』には以下の記述がある。

1932年(昭和7)年2月、吉原は友人の画家小西謙三が大阪で開設したソ連の美術団体「四美術社日本支部」の活動に参加、この事業のひとつとして同年11月に出版されたのが絵本『スイゾクカン』である。本書で紹介した吉原コレクションの出版年が1928年-32年に集中していることから、吉原はロシア絵本に誘発されてこの『スイゾクカン』を制作したと考えられる<sup>30</sup>

絵本は、吉原の静物画の構図とは異なる、明らかに印刷を意識した構成で、ロシア絵本から学んだ明快なグラフィック表現がはっきりと見てとれる。一方、そこに表現される「ぼかし」の技法は、吉原の油彩画にも共通するものであり、『スイゾクカン』が吉原の仕事からかけ離れたものではないことを物語っている<sup>31</sup>

これらの記述が示すのは吉原とロシア絵本の確かなつながりである<sup>32</sup>。

##### 4-2 ロシアにおける美術と絵本

美術家である吉原はロシア絵本に関心を抱いていたが、そのロシア絵本はロシア美術との関連も深い。Shatskikhによれば、絵本の美術性がロシアで芽を出し始めたのは19世紀末から20世紀初頭であり、この時期、芸術世界派が総合美術としての絵本の可能性を示し、あるいはロシア・アヴァンギャルドのひとつの流れ「未来派」が新しい表現に挑もうとする実験精神を響かせ、1920年代から30年代のロシア絵本の黄金期の基盤は築かれたという。

<sup>29</sup> 沼辺信一編『幻のロシア絵本 1920-30年代』淡交社、2004年 pp.152-155

<sup>30</sup> 同上,p.155

<sup>31</sup> 同上,p.155

<sup>32</sup> 同上,p.155

とくに 1920 年代末から 1930 年代にソ連の共産主義者らに弾圧されたロシア・アヴァンギャルドと強い結びつきを持つ作家たちは絵本制作に光を見出そうとした<sup>33</sup>。

このことは『絵本の事典』においても、沼部が「ロシア・アヴァンギャルドと絵本」にまとめているところである。沼部によれば、19 世紀のイギリス、アメリカの絵本イラストレーションは「物語る絵」として独自に成長したため、当時のイギリス・アメリカにあった美術とは一線を画していた。一方、革命後に起こったロシアの絵本出版の動向を追うと、同時代、ロシアで起きたアヴァンギャルド美術の流れが、絵本にも直結していることが伺える。例えば、リツシキー (El Lissitzky/1890- 1941) による世界初の抽象絵本『二つの正方形の物語』はマレーヴィチ (Kasimir Malevich/1878- 1935) が 1915 年に発案したスプレマティズム絵画の影響を受け、1922 年に出されたものである。もちろん、他の絵本作品を見ても、ロシア・アヴァンギャルドに共通してみられる抽象的形象、構成主義的手法に気付ける。さらに、沼部が注目しているのは 1920 年代、30 年代にこうした絵本を作り出したアーティストたちが社会主義政権下、国立の教育機関のもと、理論と実践を学び得ていた点である。1920 年、モスクワに開設されたヴステマス<sup>34</sup>ではマレーヴィチら、著名なアーティストらが指導に当たり、グラフィック学科では絵本の試作、出版、製本が行われていたという。また、ほとんどの絵本は国家が統括し、国立の出版所で印刷された。当時、ソ連がこれほど絵本へ注力したのは、新しい国づくりを目的に、国民の識字率が 4 割に達しない状況への打開に向けた教育に力を入れようとしたからだった。プロパガンダ的な性質を帯びたロシア絵本は、より多くの子どもたちの手に届くよう、きわめて安価に、数万、数十万単位で出版され、学校、図書館、託児所だけでなく協同農場などにも配られた<sup>35</sup>。

#### 4-3 ロシア抽象表現と音楽

ここで、ロシア絵本収集をした吉原を先生に持つ元永が音のリズムを表現する点に立ち戻ると、同時期、絵本と関連の深いロシア美術、とくに抽象表現画家が音楽や音声に影響を受けたケースが気になる。

土肥美夫編『北方ヨーロッパの美術』の中に収められている文章「抽象美術」のなかで宮島は、北方ヨーロッパの抽象画家らは自然の奥や背後に潜む本質を超視覚的な精神で捉えることにより、自然界に存在しない精神的秩序を、自然界にない象徴的な表現で視覚化しようとしたと述べる。そして、視覚を超える表現を求めたからこそ、彼らは視覚の次に鋭敏な情報把握力のある「聴覚」を用いた音楽における創作的実験へ関心を向け、共鳴したと指摘する<sup>36</sup>。例えば、ヨーロッパでの活躍を見せたカンディンスキー (Wassily Kandinsky/1866- 1944) は 20 世紀初頭のミュンヘンで、「意識的な意志」を排す和声学の確立を試みたシェーンベルクの音楽を聴き、自身もまた、ドイツやフランスのパリにおいて、意味的な形や色を除いた純粋な形や色を「内面の声」に従ってキャンバス上に表わそうとした<sup>37</sup>。

国家の共産主義的思想の波に揉まれながらも、ロシアの作家たちは同時代ヨーロッパ美術作家たちと同様に、世界や自己に潜む純粋さを追い求め、表現しようとしていた。

<sup>33</sup> Aleksandra Shatskikh 「The Last Splash of the Russian Avant-Garde」沼辺信一編『幻のロシア絵本 1920-30 年代』淡交社、2004 年 pp.212-223

<sup>34</sup> Vkhutemas, 高等美術工芸工房

<sup>35</sup> 沼部信一「ロシア・アヴァンギャルドと絵本」中川素子・吉田新一・石井光恵・佐藤博一編『絵本の事典』朝倉書店、2011 年 p.205

<sup>36</sup> 宮島久雄「抽象美術」土肥美夫編『北方ヨーロッパの美術』岩波書店、1994 年 pp.256-260,285

<sup>37</sup> 同上, pp.261-267,273

## おわりに

本稿では、1990年代に出版された元永定正の絵本における文章表現と挿絵表現の関係性に焦点を当て、元永の「人間の本質」の表象について、考察を試みた。

元永作品の特徴は多様な形と色の表現にある。

『もけら もけら』の挿絵は、どこか1列の並びを思わせる構成、並べられた形の時に微妙な違い、色彩による調和が、同じ音であっても表現によってどこか変わってくる音楽らしさをみせている。文を書いた山下洋輔が音楽奏者であり、音楽評論者であるからこそ、文章では伝えきれない感覚の音楽を作ろうとしている点が本作の文章表現と挿絵表現で呼応している点を指摘した。

『カニ ツンツン』では、場面の挿絵にも常に描かれる、カニのようにも、鳥のようにも思える形が、自然や人間の美しさと恐ろしさの両面を表す可能性を指摘した。

3社(教育出版・光村図書出版・三省堂)の国語教科書の比較では、元永の絵に絞った場合、三省堂では、言葉を生かすようなシンプルさが評価されている。教育出版では、子どもの関心を引くところが評価されている。光村図書出版では、絵と言葉を区切らずに絵本そのものが文学とは決めきれないところが評価されていると考えられる。3社における共通点は、すべてが『おおきな かぶ』の後で紹介されている点にある。

『おおきな かぶ』はロシアの民話であるが、元永の所属した具体美術協会のリーダーで、元永の師である吉原治良は偶然か否か1920年代、30年代ロシア絵本を87冊所蔵していた。吉原は自らもロシア絵本を参考にした絵本を制作し、現在へと残している。

当時のロシア絵本は同時代のロシア美術において、ひとつの表現の場としての役割を持っていた。19世紀末から20世紀初頭に活躍したロシアの美術家たちは音楽や文学からの影響を受けた時代だが、このことは世界が抱く純粋性に対する作家たちの深い追求心が起こしたものであった。

『もけら もけら』は一人の人間が、彼の人生をかけて紡いできた、個人としての小さな「個」の表象である。一方、『カニ ツンツン』は多数の人々が、特定の地域で代々紡ぎ、内包してきた幾つもの大きな「個」の表象である。つまり、1990年代「元永定正」絵本作品にみる「人間の本質」の表象は、社会のなかで浮き沈みを続けながら、その輝きを手放すまいと、もがき続ける人間の内的な「個」を、視覚的認識可能なものとして私たちの面前に提示している。元永の美術作品群と絵本作品群を、美術動向の多彩な流れを汲み入れ、多角的な視点をもって捉えようとする時、絵本の表象は私たちが今まで気づき得なかった新たな表情を見せてくれる。

今後の課題は、絵とテキストの構成分析をページごとに行う点にある。とくに、テキストの「音」との関連に着目したい。各絵本に表象される「個」の差異をさらに明らかにし、整理していく。

## 参考文献

### 【一次資料】

山下洋輔文、元永定正絵『もけら もけら』福音館書店、1990年  
金関寿夫文、元永定正絵『カニ ツンツン』福音館書店、1997年

### 【二次資料】

金田一京助・荒木田家壽『アイヌ童話集』第一藝文社、1943年  
桑原真人「「アイヌ文化振興法」の制定過程」関口明・田端宏ほか編『アイヌ民族の歴史』山川出版社、2015年 pp.246-250  
『小学生の国語』編集委員会 『しょうがくせいのかくご一年上 学習指導書』三省堂、2015年  
——『しょうがくせいのかくご一年上 学習指導書朱書編』三省堂、2015年  
関口明・田端宏他編『アイヌ民族の歴史』山川出版社、2015年  
田端宏「「ウタリ」から「アイヌ」へ」関口明・田端宏・桑原真人・瀧澤正編『アイヌ民族の歴史』山川出版社、2015年 pp.250-258  
田近洵一他編『ひろがることば しょうがくこくご1上』教育出版、2014年  
沼部信一「ロシア・アヴァンギャルドと絵本」中川素子・吉田新一・石井光恵・佐藤博一編『絵本の事典』朝倉書店、2011年 p.205  
沼辺信一編『幻のロシア絵本 1920-30年代』淡交社、2004年  
平井章一他編『あの時みんな熱かった！アンフォルメルと日本の美術』京都国立近代美術館、2016年  
光村図書出版『小学校国語 学習指導書 一上 かざぐるま』光村図書出版、2011年  
宮島久雄「抽象美術」土肥美夫編『北方ヨーロッパの美術』岩波書店、1994年 pp.259-285  
中川あゆみ「第8章 1970年代の絵本—「絵本ブーム」と呼ばれた時代」鳥越信編『はじめて学ぶ日本の絵本史III 戦後日本の歩みと展望』ミネルヴァ書房、2002年 p.136, p.168  
西宮市大谷記念美術館『元永定正図録』西宮市大谷記念美術館、2002年  
中辻悦子「〈作者のことば〉元永さんと『かたち』『いろ』『こどものとも年中向き』」通巻321号 福音館書店、2012年 p.32  
藤村久和『アイヌ、神々と生きる人々』福武書店、1985年  
元永定正「元永定正自筆文献再録」西宮市大谷記念美術館編『元永定正展図録』西宮市大谷記念美術館、2002年 p.80  
山下洋輔「山下洋輔」谷川賢作編『ピアノへ』ブロンズ新社、2001年 pp.9-40  
Aleksandra Shatskikh「The Last Splash of the Russian Avant-Garde」沼辺信一編『幻のロシア絵本 1920-30年代』淡交社、2004年 pp.212-223

### 〔図版出典〕

【図1】～【図3】【図6】～【図10】筆者撮影  
【図4】【図5】平井章一他編『あの時みんな熱かった！アンフォルメルと日本の美術』京都国立近代美術館、2016年