

「形象相関の原理をふまえて」

- ・ 人物か否か
- ・ 全体形象と部分形象 複合形象
- ・ 表の形象 裏の形象 影の形象
- ・ おおかみ、きつねは悪役か

講師 西郷竹彦

二〇〇四年四月一〇日 熊本特別講座

二〇〇四年四月

文芸研 編集

## 「形象相関の原理をふまえて」

- ・ 人物か否か
- ・ 全体形象と部分形象 複合形象
- ・ 表の形象 裏の形象 影の形象
- ・ おおかみ、きつねは悪役か

講師 西郷竹彦

二〇〇四年四月一〇日 熊本特別講座

### 人物か否か

現実的な作品は別として、非現実的な作品、昔話とか寓話とか童話、メルヘンに多いですけれども、たとえば「イソップ物語」、そういうものの中で、人物としてとらえたいのか、それとも擬人法、つまり人間にたとえた比喩（活喩）としてとらえるべきかということでたいへん迷う場合があります。

以前に、私が訳した「おおきな かぶ」の教科書の「てびき」の中に「でてくる にんげんと どうぶつに てがみを かきましよう」というふうなものがあつたのです。人間と動物に、ということばは、「おじいさん」〈おばあさん〉〈まご〉は「人物」、でも〈いぬ〉〈ねこ〉〈ねずみ〉は人物ではなくて、つまり「動物」だという考えがあつて（はつきりそういう考えがあるわけではないが）あいまいな形で「人間と動物」というふうに分けていたのです。

それで私は「でて くる じんぶつに てがみを かきましよう」というふうに直しなさいと言いました。ということばは、出てくる〈いぬ〉〈ねこ〉〈ねずみ〉も人物なのだ。もちろん〈おじいさん〉〈おばあさん〉〈まご〉も人物です。そういうことで訂正をさせたことがあります。

これは一つの例ですけれども「人物とは何か」ということについての考え方があいまいと言いますか、混乱しているというふうに思うのです。多くのばあい、たとえの一種である「活喩」、「擬人法」と「人物」との区別という形で問題が起きてくるわけです。

ある授業者の経験の中で、〈スイミー〉を「人物」と教えたら、ある子供に「じゃあ、この〈まぐろ〉も人物か」と聞かれて、その授業者はちよつと困つた。何と答えていいか。だって、〈スイミー〉は魚でしょう。〈まぐろ〉も魚でしょう。〈スイミー〉が人物なら、同じ魚ですから〈まぐろ〉も人物ということになりそうです。でも、人物と言つていいかどうかははつきり言いきれない。こういう疑問です。

「スイミー」の中ではその後（いせえび）とか（くらげ）とか、それから（大きな魚）も出てきます。これなんかも人物なのかどうなのかというと、これもまた困ってしまうわけです。

それから「大造じいさんとガン」という物語があります。あの中のガンの（残雪）は人物なのか、ただの野生の鳥として扱うのかということ、かつて『国語教育』誌上で論争になったことがあるのです。どちらもそれぞれ譲らない。人物としてとらえるべきかどうかと、いや、これは要するに（大造じいさん）が人物のように見ているだけのこと、野生の鳥であるという考えとが真つ向から対立したわけです。

それについて私は、自分の文芸学の理論で、それをどう考えるべきかということを書いたことがあります。ガンを人物と考えるか自然的存在の鳥として考えるかという問題です。それから岩崎京子の「かさこじぞう」の（じぞうさま）。これはもちろん石の地蔵なわけですが、それが夜中に、お正月の贈り物を持って（じいさま）（ばあさま）のところへたずねてきます。これはもうあきらかに人物です。（かさこ）とって かぶせた じさまのうち どこだなんて歌っています。だいたい、そりを引いて歩いて来るといこと自体、ここはもう当然、人物と誰もが考えます。そうすると、あの、人物ではなかった石の地蔵様が突然、夜中に人物になった、変身したのかどうなのか、という疑問も当然起きてくると思います。

昔話の再話の中には最初から「石の地蔵様が立っておられた」というふうに語っているものもあります。要するに石の地蔵が突然変身して夜中に人物として出てきたのか。それとも、最初からそれは人物なのかという問題と書いていいでしょう。

まど・みちおの詩「つけもののおもし」で語り手が（あれは なに してるんだ）と言って、最後に（あれは なんだ）と言います。（なんだ）と言われたときに読者は、あれ、ただの漬け物のおもしじゃないのかな。はて、何と答えたらいいんだろう、ということまどいがかかります。思います。

有馬敲の「せみ」という詩もそうでした。これは（せみ）が語り手で、語り手の（せみ）が、蟬の鳴き声のように、人間のことは、時間が欲しい、時間が欲しい、自由、自由、俺が、俺がというふう言っているのか、あるいは語り手が蟬という虫のことを、蟬が鳴いている様子を擬人化して語っているのか。さて、どっちか。つまり人物か、人物でないかという疑問が出てくると思います。

それから木下順二の「ききみみずきん」の中で藤六が外かけていって森の中で一休みしているときに、頭にかぶったずきをちよつといじつたら、小鳥たちの声が人間のことばになって聞こえてきます。それで長者どの娘が病気だということを知く。その病気をなおすためには庭の木たちの話を聞けばいいということも聞く。そこで長者どの庭にしの

びこんで夜中に木たちが語り始めるのを聞いて、大きな石をとりのぞいてやればいいとわかり、それをやるわけです。小鳥や木が人間のことはでいろんことを語ります。だとすると、それは人物なのか。あるいは人物ではないけれども、小鳥や木の悩みとか苦しみとか(ききみみずきん)というふしぎなものを通して「聞こえる」ということなのか。つまり人物か、人物でないか。こういう問題があるわけです。

中野重治の「菊の花」。思想犯でとらえられた語り手の(私)が牢屋の中で、毎日決められた時間に決められた場所をぐるぐる歩いて運動する。そのときに片隅に咲いていたカタバミに(カタバミくん!)と何度も語りかけるところがあります。でも返事はもらえなかった。そこへ母親から菊の花が差し入れられる。その菊の花がある日突然口を開いて、そして(私)と菊の花との間に長々と対話がくり返される。とすると、この菊の花は突然変身して人物となったというふうに考えられる。では、菊の花が人物ならば、カタバミは人物なのか人物でないのか。語り手の(私)が一生懸命語りかけています。語りかけているというのは、相手を人物と思うから語りかけているのでしょね。

こういうふうに詩とか物語、小説、昔話、寓話の中で、人物というふうに考えていいのか、それとも人物ではないただの「もの」として考えていいのか、どうなのかという疑問がたくさん出てくるわけです。たいてい教師はそういう問題を考えもしないで、あるいはそういう問題に気もつかないで、なんとなく授業しているというのが一般的だと思います。今こうやって私が問題を出すから、あ、そういえばそうだなあ、どっちなんだろう、考えたことないなあ、というふうになるでしょう。

中には人物ということばを使ってちゃんと教えている先生がいて、その先生がある時ふつとこういう疑問にぶつかって、あるいは子供から何かそういう質問をされて、立ち止まってしまう。こういう経験をしている方もあると思います。みなさんの中でこういう疑問にぶつかったことのある人、手を上げてみてください。実際に教材研究や授業をしていて、あれ、これは人物と言っているのかな、どうなんだろうという疑問を持った人いますか。一人だけ。ほとんどいないでしょう。それが実態だと思います。私はいろんな所で聞いてみたのですが、十人に一人いるか、いないか、という感じです。

で、そういう疑問を持ったとしても、それをとことん追究した人というのは、またいいのです。ほとんど百人に一人いるかないか。ほとんどいないと言っていると思います。ふつと疑問を持ったとしても、それを一生懸命考えて突き詰めていった人というのはめったにいない。

かつて『国語教育』という雑誌で「大造じいさんとガン」の(残雪)というガンは人物かどうかという問題を提起した人がいましたが、その時も、「大造じいさんとガン」という作品の問題としてのみで終わってしまったのです。一般的に、いろいろな作品の中

で同様に同じ問題がたくさんあるのだというふうには、その時点で気がついていたわけでは  
ありません。それは「大造じいさんとガン」の特殊な、その作品に限った問題というふ  
うに、どこか考えられたふしがあります。

私は、それは、人物論、人物とは何か、形象論、形象とは何かという、人物というもの、  
形象というものをどう考えるかという、文芸学のイロハの基本的な問題だというふうには考  
えたのですが、当時、ほとんどの人が、それは「大造じいさんとガン」という、あの作品  
の特殊な問題と考えたようなのです。でも、それは「大造じいさんとガン」だけの問題で  
はありません。今私が挙げただけでも十ぐらいありました。たくさんあるのです、そうい  
う問題が。

ただ、教師のみなさんや、あるいは教師に限りませんが、文学を専門にしている人もそ  
ういう問題に気付かない。あるいは気付いてもそれを理論的に追究しようとしなない。その  
結果、そこはたいしたことないというような感じで行き過ぎてしまっている。だけど、そ  
れは人物とか形象とかいうことを考える基本的なことにかかわる本質的な問題なのです。  
今日は、それをいろいろお話してみようと思います。

人物をめぐって、どうも定かでないというケースはいたるところに散見できます。に  
もかかわらず、これまで、そのことが理論的に論じられたことがない。なぜか、というこ  
となんです。西郷文芸学においては、この問題ははっきりしています。

それは、虚構論における「虚構の人物」という問題、それから形象論における「複合形  
象」という問題、このことを明らかにすれば、この問題は解決するわけです。

先に結論を述べますと、虚構の世界、つまり文芸の世界というのは、私たちが生きてい  
る、呼吸している生の現実の単なる反映、単なる写し絵ではない。西郷文芸学では虚構と  
いうのは「現実をふまえて現実をこえる世界」と定義しています。

## 二分法のものさし

つまり、生身の現実の世界では、人間と、人間ではないものは厳然と区別されているわ  
けです。これをまちがえる人はいません。たとえばどんなに精巧なロボットでも私たちは、  
それはロボットだ、人間じゃないと言う。映画なんかでもよく人間そっくりのロボットが  
出てきます。でも、どんなに人間そっくりでも、あれはやっぱロボットだというふうには、  
人間とは一線を画して考えます。要するに現実の世界では人間と、人間でないものは別個  
のものとして考えているわけです。「二分法」と言います。人間と人間でないものという  
ふうには二つに分ける。生きたものとそうでないものというふうには二つに分ける。これを二  
分法といいます。黒と白に分けるとか。二分法の論理といいます。生命のあるものと生命  
のないものというふうには二つに分けるでしょう。人間と人間でないものというふうには二つ  
に分けます。つまり二元的に考える。

というふうには現実の世界では、人間と人間ならざるものは厳然として区別されているわけです。両者の中間的な存在というものはありえない。だからこそ読者は、虚構の世界、芸術の世界においても、この二分法の論理をあてて、いずれかに決着をつけたがるのです。つまり人間であるのか人間でないのか。つまり人物であるのか人物でないのか、というふうに、現実のものさしをあてる。現実のものさしというのは二分法のものさしということですから。ものさしというのは、見方・考え方、基準のことです。

### 形象として一元化

しかし虚構の世界、文芸の世界というのは、現実の単なる反映ではない。現実の世界を写した写し絵というものではないということです。ということは、虚構の世界、文芸の世界では、人間も鳥もけものも草木もぜんぶ形象として一元化される。ここは、ひじょうにだいたいなところですよ。一元化というのは、どれも同列、同格、同等、同質、同価である世界だということですよ。

もう一度言いますと、文芸、虚構の世界では、出てくるものはすべて、形象として見なさい、形象としてとらえなさいということですよ。形象としてとらえるということになれば、出てくるものは、人間も鳥もけものも石もぜんぶ形象ということになる。そこが現実と、虚構・文芸の本質的にちがう特質なのです。

私は「もの」とひらがなで書くのですが、日本語では「者」と「物」どちらも「もの」と言います。これはひじょうにいいことばだと思います。「出てくるもの」と言えば、人間も「もの」ですよ。石ころも鳥もけものも「もの」ですよ。

つまり、文芸の世界は「もの」の形象の世界です。形象というのはイメージですよ、鳥のイメージ、人間のイメージ、石ころのイメージです。これは単なるイメージではなくて、作者が意味づけたイメージですよ。また、読者が意味づけたイメージ。そこがちよっとふつうのイメージということとちがうところですよ。ですから、文芸の世界は「もの」の形象の世界、と言えればいいわけです。

そのばあいの「もの」というのは、人間も「もの」、石ころや鳥やけものも「もの」ですよ。だから、そのどちらでもない、中間的なもの、これもすべてが形象なのです。人間の形象も石の形象も猫の形象もぜんぶそれは形象なのです。形象という点では同列、同格、同質、同等、同価なのです。二元的でなく、一元的です。

だから私たちは、人間の形象とか鳥や物の形象とか木や石の形象というものの間に、形象としては何の差別もないとして考える。それらの間に見られるのはただ差異ですよ。差異というのはいちがいです。差異があるだけである。差別はない。

だいたいなことは、すべて形象だということですよ。「スイミー」の中の「スイミー」も形象、「まぐろ」も形象。人物か人物でないかと考える前に、「スイミー」も形象である、「ま

ぐる)も形象であると、(スイミー)の形象と(まぐる)の形象の関係というふうを考える。

そこだけいいなことは、(スイミー)の形象と(まぐる)の形象のどちらが、あの作品の世界において大きな役割、大きな意味をもっているか、ということ。もちろん(スイミー)です。

ですから、すべてを形象として考えて、形象という点では差別はない。しかし、それぞれの形象がその作品の中でしめる比重ですね、重さです、役割の大きさです、その点に置いている差異があるということです。つまり、役割とか比重とか意味の、その作品のテーマにとつての軽重があるということのみです。

### 複合形象

ところで(スイミー)というのはそもそも何かというと、魚のイメージと人間のイメージの複合形象です。魚のイメージと人間のイメージを複合したものです。つまり魚でもあり人間でもある、というふうな言い方をします。でも、正確に表現すると、人間でもなく魚でもない、この物語世界の中にだけ存在する独特の形象である。こういうふうに言うべきです。

(スイミー)を人物と呼ばなくても(呼んでもいいのですが)(スイミー)の形象としてとらえれば何の不都合もないわけです。同様に(まぐる)も、人物か否かと考える前に、(まぐる)の形象ととらえていく。で、作品の中においてその(まぐる)の形象の果たす役割、そのしめる比重、どの程度にその意味が深いか浅いかという、それに応じてあつかえばいいということなのです。

くり返しますけれども、形象として両者はまったく同列、同格、同等なのです。ですから、作品の中で、それぞれの形象の意味の軽い重いは問われることになるということです。

さて、話を少しもどしますが、高橋忠治の詩「水すまし」の(水すまし)は、どこか人物のようにも見える。しかし、水すましを人間にたとえた擬人法とも考えられる。どっちにもとれるし、どっちでもないような、何か中途半端な感じがします。

もう一度言いますと、現実の世界では、人間と人間でないものというふうに分かれるわけです。二分法の論理です。中間がない。はっきり黒と白というふうになるわけ。ところが虚構の世界、文芸の世界では、一方に人間があつて、他方に人間でないものがあつて、その中間的なものがある。つまり、黒と白だけの世界ではなくて、黒からだんだん灰色になっていって、やがて真っ白になる、その黒と白の中間の灰色的などころがある。色にたとえると灰色です。そういう存在というものがあるわけです。それがつまり、みなさんにとっては、人物と言っているのか、それとも人物ではない、と言うべきか、は

つきりしないということになるわけです。

もう一度言いますと、黒と白の中間の灰色がある。だから、二分法の論理できちっと一線を画して区別することはできないのだということです。一方の極に人間のイメージがあり、一方の極に人間ではないイメージがある、その中間に人間のイメージとものイメージが重なっているものがある。これが複合形象というものです。その複合形象というのは、人間のイメージが大きいか、もののイメージが大きいかというその比重はいろいろです。人間のイメージがひじょうに色濃くあれば、限りなく人間（黒）に近いイメージつまり人物ということになる。でも、そうじゃなくて、もの（白）のイメージが大きいと灰色よりはずつと白っぽい、人間（黒）とは言えない、もの（白）でしかないイメージになってくる。こういうふうな中間のイメージが問題になるわけです。中間のところというのは、私のことばで言えば複合形象です。つまり人間のイメージと人間でないもののイメージとが複合されている、重なっている、つまり灰色の部分です。その灰色の部分で、黒の色がより濃ければ人物だし、限りなく白に近くなっていくということは、それはもう人物ではなくなるということです。ですから、どういうところで人物という言葉を使うかという点、もう誰が見ても人物だと、人間のイメージの方が圧倒的に比重が大きいというふうな思われる、そういうところです。

### イメージの比重

「ごんぎつね」の〈ごん〉は人間ときつねの複合形象です。でも、きつねのようなところというのはあんまりないでしょう。どちらかというともう人間と言った方がいいぐらいに、わずかにどこかで、きつねかな、と思うところがありますけど。いかにもきつねだと思われるところがありますか。せいぜい中山様の町からややはやなれた山の中のしだのしげっている所に穴をほって、そこに住んでいた、その、穴をほって住んでいたということが、きつねかなあと思われるぐらいのことです。あとはもう、やっていることはほとんど人間がやっているようなことでしょう。菜種殻に火をつけたり、というのはきつねがやることじゃない。そうでしょう。それから、いわしを手でつかんで兵十の家の中に投げ込みます。ふつう、きつねが、手でつかんで、ということはない。口にくわえて、ならわかりますが。

言ってみると、まったくきつねということ忘れて、何か人間の子どものようなイメージで読者は読んでいるわけです。これは、きつねのイメージが少ない、比重が小さい、人間のイメージが大きい、比重が大きいわけです。だから、あれは人物か人物でないかという疑問がまず起きないわけです。もう人物というふうには、いかにも人間というふうに感じさせる人物、というふうにとらえるわけです。結局、人物なのかどうなのかということが問題になるとすれば、それは人間のイメージの比重が小さいばあいです。



ここまではわかりますね。複合形象であるということ。その複合形象は人間のイメージが大きければあいと小さいばあいがある。大きければ問題はならないけれども、小さいばあいに、さて、これは人物と呼んでいいのかどうか、というとまどいが起きるといふことです。

ところで、人物という概念用語の説明をしますと、人物というのは作品の中に出てくるもので、人間は当然人物です。でも、人間ではないけれども、人間のイメージと人間でないもののイメージが複合している形象で、人間のイメージの比重が大きいもの、これを人物と言っているわけです。だから、その比重をどの程度にとるかで、読者から見ると、人物と言っているのか、人物と言うべきでないのか、とまどいが起きるといふケースがあるということなのです。

### 語り手、視点人物がどう見ているか

そこで、川崎洋の詩「たんぼぼ」を見てください。

たんぼぼ

川崎洋

たんぼぼが

たくさん飛んでいく

ひとつひとつ

みんな名前があるんだ

おーい たぼんぼ

おーい ぼぼんた

おーい ぼんたぼ

おーい ぼたぼん

川に落ちるな

「つけものの おもしろ」でもそうですが、語り手が人物と違って、人物のように相手を見て、人物として語りかけたり、人物としているいろいろ対応したりしているばあいには、それを人物と呼んでよろしいわけです。どういうことかというのと、「たんぼぼ」の語り手は飛んでいくたんぼぼの種の「一人一人」に名前を付けて「たぼんた」とか「ぼぼんた」とか呼びかけています。そして「川におちるな」落ちたらいけないよ、と、人生に旅立っていくたんぼぼの「一人一人」に語りかけています。つまり、語り手、あるいは視点人物が、人物と見なして語りかけたり何かをしかけたりする、これは人物として読者がとらえなくなるのです。

人物か人物でないかという差は、どこで区別をつけるかというのと、誰もがはっきりそうとらえるものは問題にならない。「まぐる」のようなものとか「水すまし」のようなものとか「つけものの おもしろ」のようなものとか「たんぼぼ」のようなものとか、「おおき

な かぶ」の〈いぬ〉〈ねこ〉〈ねずみ〉とか「かさこじぞう」の〈じぞうさま〉とかの形象を人物と呼ぶか呼ばないかというときに、こういうふうに考えてください。語り手あるいは視点人物が人間のように扱い、人間のように語りかけているばあいは、語り手や視点人物にとっては、それは人物なのです。

### 読者はどう見るか

さて、読者はどうかというと、語り手によりそい、視点人物によりそい、語り手、視点人物に同化して作品世界を体験していきますから、語り手、視点人物が、相手を人物と見ているときには、読者も、語り手、視点人物に同化している結果として、それを人物と見なしていくということになるわけです。

その典型的な例をあげますと「かさこじぞう」の中で〈じいさま〉が、かさが売れずに市からとぼとぼと帰って来ると〈道ばたにじぞうさまが六人立って〉とあります。〈六人〉というのは、これは語り手が言っています。これは、語り手が明らかに〈じぞうさま〉のことを人物と見なしているということがわかります。(別な再話では、わざわざ「石のじぞうさまが」と書いてあります。そして「六体立っていた」と語るわけです。これは、語り手が人物と見なしていないことがわかります。)

みなさんがよく知っている岩崎京子の「かさこじぞう」では、「石の」とは言っていない。〈じぞうさまが六人立って〉いたとあります。もうすでに語り手は〈じいさま〉という人物に重なって語っています。要するに〈じいさま〉は視点人物です。語り手も〈じいさま〉も〈じぞうさま〉のことを〈六人〉と見ているわけです。〈六人〉と見ているということは語り手も視点人物も〈じぞうさま〉を人物と見なしているということなのです。

しかも〈じぞうさま〉は一言もものを言わないのだけれども、語り手が〈じいさまは、ぬれてつめたいじぞうさまの、かたやらせなかやらをなでました〉と語っています。〈じいさま〉は〈さぞつめたかろう〉と声をかけています。それから〈ござらっしゃる〉と敬語を使っています。こういうふうに一方的に〈じいさま〉が〈じぞうさま〉に敬語を使って語りかける、そして肩をなでたりいろいろしています。これはあたかも人間に対して声をかけ、手をかけている姿そのものなのです。ということは、いつのまにか聞き手、読者

の中にも、語り手、〈じいさま〉に同化して〈じぞうさま〉のイメージを作っていくわけですから、そのイメージはひじょうに人物に近いイメージになっているのです。そういうものが伏線となって、夜中に〈じぞうさま〉が〈じいさま〉とそりを引いて出てきても唐突な感じを受けないのです。えっ、どうして石の地蔵が突然動き出したんだ、とは思わない。むしろ当然のこととして、ああ、やっぱり、という感じで受け入れるのです。その受け入れる下地というものがすでに前の場面でできている。

## 変身する形象

「つけものの おもし」の詩もそうです。語り手が、つけもののおもしは、あれは何をしているんだ、と問う。そうすると、働いているようで、働いていないわけでもないとか、いろいろなたとえをくり返します。そのたとえはぜんぶ人間にたとえたたとえです。その人間にたとえた活喻がくり返しくり返し出てくる。くり返し、反復というのは強調です。何のイメージを強調しているのかというと、人物としてのイメージを強調しているわけなのです。人物としてのイメージを強調しているから、読者の中にはいつのまにか、つけもののおもしが石のイメージというよりは、じいさま、ばあさまのような人物のイメージがだんだん頭の中に積み重ねられて、色濃くなってくるわけです。だから、そのあげくのはてに、あれは何だ、と問われると、ただのおもしだよ、というふうにはならない。何か人物というイメージ、じいさまかばあさまのようなものだ、と答えたくなる。

これは「変身する形象」です。最初はただの石のイメージ。その石のイメージが、くり返しくり返し人物のイメージが比喻表現で、擬人化で、反復されることによって、だんだんだんだん石のイメージよりは人間のイメージの方が強調されていって、結果として人物に近い、あるいは人物と言っている、読者によって受け取り方が異なりますからさまざまですけれども、少なくともただの石ころではなくて何か人間のようなものという感じに、最後にはなってくる。そういうのを「変身する形象」と言います。変身する形象というのは、石のイメージから人間のイメージへ変わっていく、変身していく。そして変身していった結果は複合形象となるということです。

それから「ききみみずきん」のばあい、森で一服している藤六が、かぶったずきんに手をやってちよつと動かしますと、それまでピークパーク聞こえていた小鳥たちのさえずりが突然人間のことばになって聞こえてきます。人間のことばで語っているということ、は、ふつう私たちは、それを人物と言うわけです。人物というのは、人間も人物ですが、人間のように、ものを思ったり、考えたり、口で人間のことばで語ったり、人間のようなことを何かしたり、これらが全部そろっていないなくても、その中のいくらかでも当てはまるものがあると、私たちはそれを人物と定義したわけです。ただそのばあいに、さつきから問題にしているのは、人間のイメージが大きいばあいには問題にならないけれども、それがわづかなばあいに、さて、これは人物と言わなければならないかというところでとまどいを起すわけです。

## 人物と人物でないもの境

そこで最初の話にもどりますが、人物か人物でないかということと争う前に、とまどつて悩む前に、まずは、すべては形象であると。その形象の中に複合形象というものがある。その複合形象の中で、人間のイメージの比重が大きいものと小さいものがある。大きいも

のはあきらかに人物と名付けていいが、小さいものは人物というふうには考えない。ただ、そのどこを境にして、どこからを人物か人物でないかの線引きをするかというところ、その線引きはできないということです。その線引きのできないところではまご(まご)してはいるよりは、もうぜんぶ、(スイミー)の形象、(まぐる)の形象、(じぞうさま)の形象というふうに、形象として扱えば問題ない。あとは、その形象がどれだけの深い意味を持っているか、どれだけ作品の中の役割が大きいか小さいか、ということの問題にすればいい、ということなのです。

その「ききみみずきん」の中の小鳥たちは、いわゆる小鳥なのです。この、小鳥であるというところでは、これは人物ではない。でも(ききみみずきん)という魔法を通して、さえざりが人間のことばとして藤六に聞こえてきたということなのです。これは、人間のことばで語っているということから人間のイメージがひじょうに大きい。これは変身する形象として、そして複合形象として、人間のイメージと小鳥のイメージとが重なった複合形象としてとらえて、つまり変身した形象、そこで変身した、変身して人物となった人物としてとらえればいいわけです。木もそうです。

中野重治の「菊の花」では、菊の花そのものは自然の形象です。ところが、ある日突然口をきいて、語り始めた。牢屋にとらわれている(私)に語りかけてくるわけです。これはもうあきらかに人物としてとらえればいい。これはつまり変身する形象。自然形象としての菊の花、ものとしての菊の花の形象が、ある日突然、人物形象に変身した。つまり複合形象となった。菊の花と人間のイメージが重なった、複合した形象となった。変身して複合形象となった。こういうふうにご考えてください。

一般的に言うと、だいたいなことは、「スイミー」の中のまぐるにしても、「ききみみずきん」の中の人間のことばで話す小鳥とか木とかにしても、それを人物と呼ぶか呼ばないかという問題よりは、その形象のもっている、あるいはずきんの形象のもっている意味、あるいはその役割の重さをどうとらえるかということです。こちらの方がずっと本質的でいいのです。人物か人物でないか、さあ、どっちだ、ということでは、たとえば中間的な灰色のところを黒か白かと言っているようなもので、それはナンセンスでしょう。黒と言えば黒だし、白と言えば白だし、黒と白がまざっているわけですから、灰色でいいわけです。

### 意味づけられてないイメージ

私は、人物ということばをできるだけ早く教えたいということと同時に、形象ということばもなるべく早く教えたいと思います。ただ、これは、やさしいことばがないのです。イメージと言ってしまうといいのですが、やっぱりちよつとちがうでしょう。意味づけられたイメージですから。イメージの中には、意味づけられてないイメージもあるのです。

たとえば夢を見るでしょう。夢のイメージというのは、あれは意味がないのです。意味がないから、みなさんは、あの夢にはどんな意味があるんだろう、と一生懸命悩むでしょう。だから、夢を占うということも出てくるわけです。占うというのは、意味づけるわけです。で、こっちの占い師の所へ行くと、それは幸福の兆しだと言って、今度は別の占い師の所へ行くと、それは悪い知らせだと言って、まるっきり反対のことを言われたりします。それは意味づけだからです。

なぜ夢占いというものがあるかというと、そもそも夢というのは意味のないものだからです。しかもそのイメージが強烈であると、人はどうしてもその意味を知りたい。

そもそも意味というものは、あるものではないのです。でも人は意味があると思うからその意味を知りたいわけです。でも、意味はないのです。だからこそ、ある祈祷師はいい夢だと言い、ある祈祷師は悪い夢だと言う。まったく反対の意味づけをするということが起きてくるわけです。

話を戻しますと、作品の中で人物か人物でないかがはっきりしないようなものが出て来たときには、そのことで頭を悩まして、どっちかと考えることには意味がない。どの程度人間のイメージがあるかと考えることはいいです。でも、むしろそれよりも、その形象をどう意味づけたらよいか、どう意味づけたら意味深くなるか、またその形象がその作品中でどういう役割、比重をしめているか、そのことを考えることの方が有意義であるという事です。こういうふうに理解してください。

さて、そこで話を一般化してみましよう。人物の問題ではなくて、結局「もの」が問題なのです。ものの形象、もののイメージが、これを人物ととらえていいかどうかという問題になる。そのことをずっと語ってきたわけです。

だいじなことは、もの持つイメージ、ものの意味、もの価値です。人物であるかいかということの前に、その形象が、もののイメージがどのような意味、どのような比重を持っているかということを追究する。こちらのほうがだいじです。

### 人間関係でなく形象の相関

ところが一般に国語教育、読解指導の世界では、人間関係だけを問題にするのです。人間関係だけを問題にするということは、たとえばオセーエワの「大きな白樺」で言うと、アリオシヤとボロージャという人間関係、それからアリオシヤとお母さんという人間関係、ここだけを見ていくのです。そして、お母さんの人物像、アリオシヤの人物像をとらえていく。そしてテーマということを考えていく。こういうふうなことになるわけです。

ところが文芸学ではそういうふうには考えない。すべて形象と形象の関係を重視する。形象と形象の関係というと、アリオシヤの形象とお母さんの形象との関係、アリオシ

ヤの形象とボロージャの形象との関係、これだけではなくて、大きな白樺の形象とボロージャの形象との関係、大きな白樺の形象とアリオシャの形象との関係、大きな白樺の形象とお母さんの形象との関係、つまり形象と形象の相関関係で見えていくということになります。

私は、読解指導は人間関係で作品を見ていく、しかし文芸学では形象と形象の相関関係で作品を見ていくという、このちがいを問題にしたいと思います。

ほとんどこれまでの読解指導では、人間関係だけがクロズアップされて、ものの形象がなおざりにされてきたということです。だから、人物なのか人物でないのかということとが問題になるわけです。人物か人物でないかを問題にするのは、人間関係を中心にするから、人物でなければ切り捨ててしまおう、人物であれば人間関係の中に入れようということなのです。

そういうふうには、人間関係で作品を見ないで、形象関係で作品を見る。形象関係ということになれば、「スイミー」の中ではスイミーの形象とまぐろの形象は対等です。同列、同格なのです。ただ、意味の比重がちがう。

それから「大きな白樺」で言うアリオシャの形象と大きな白樺の形象は対等なのです。それから、お母さんの形象と大きな白樺の形象も、これまた対等の関係。対等ということとへんな言い方ですが、同格、同列にあつかっていくということです。差異はあっても差別はしない。

それを、アリオシャとお母さんという母と子の人間関係だけで物語を意味づけてとらえてはいけません。

文芸学は形象相関の原理というものが土台となって、出発点になって、そこから系統化が出發するわけです。形象ということの原点にして、すべてが形象であるということ、そしてすべてが形象と形象の相関関係であり、その変化発展(筋)であると考えるわけです。

大きな白樺の木を人物かどうかと悩む人はいませんけれども、悩むことがないということとは、あれはもう人間ではないということ、人物じゃないということ、ほとんど切り捨ててしまうわけです。そしてボロージャとアリオシャの人間関係とアリオシャとお母さんの人間関係を主として作品を見てしまうということになる。逆に言うと大きな白樺の木の持っている意味と役割が切り捨てられてしまうということになるわけです。

### ものの形象の大きな意味

みなさんは「オセロー」というシェークスピア劇を知っていますか。オセローは将軍ですが、色の浅黒い、いわば黒人出身の将軍なのです。なかなか大した将軍なのですが、白人のある貴族の娘デズデモーナと恋仲になって結局まわりの反対や妨害を押し切って結婚するわけですが、イアーゴという部下が悪い奴で、彼がたくらんで、将軍であるオセロー

ーに向かつてこういうことを言うわけです。あなたが奥さんであるデズデモーナに愛の証として与えたハンカチを、デズデモーナが他の男に愛の証として渡したと。要するに不倫をしているということを言うわけです。もちろんオセローは信じない。そこで、ではひとつ現場を見せてあげましょう、と言って、姿は見えるけれども言葉は聞こえないぐらいの距離の所から指さすわけです。ほら、ごらんなさいと。そうすると、ある副官がハンカチを持っている姿が見えるわけです。あきらかにオセローが妻に与えたハンカチなのです。長つたらしい話はできませんが、そのハンカチが証拠だということなのです。イアーゴの巧みなことばに乗せられて結局オセローはデズデモーナが不貞をはたらいたと思いきやでしまい、彼女を殺してしまうという悲劇なのです。殺した後で真実がわかって髪をかきむしって嘆くわけですけども、このドラマの中でのハンカチというのは、ふつう演劇の世界では小道具といえます。

「オセロー」という劇をふつうは、オセローとデズデモーナとイアーゴの人間関係の中で引き起こされたドラマというふうに見ていくわけです。けれども、実はそこでのハンカチはもちろんハンカチで人物ではないですが、このハンカチの形象の意味、比重はひじょうに大きいものと考えなくてはいけないのです。

舞台の世界というのは虚構の世界なのです。虚構の世界の中では、ハンカチは形象なのです。デズデモーナという人物も形象、オセローという人物も形象、イアーゴという人物も形象、これらは人物の形象です。その人物の形象の中でハンカチというものの形象がしめている比重の大きさ、意味の重さ、これをやはり正当にその中に位置づけなくてはいいないと思います。舞台の虚構の世界の中では、人物も形象だしハンカチも形象なのです。形象という点では同列、同格、同等なのです。ただ、その比重の、意味の重さのちがいはいろいろあります。それはそれとして考えなくてはいいけません。

みなさんはお宮と貫一の「金色夜叉」の話を知っていますか。だいたいは知っているでしょう。お宮と貫一は恋仲にあるのですが、お宮がある金持ちの男から指輪をプレゼントされる。あの指輪が問題なのです。あの指輪のために、「今夜のこの月を」で有名な熱海の海岸での決定的な別れの場面が引き起こされるわけです。そうすると、そのダイヤモンドの指輪というのは単なる指輪ではないのです。それは、あの芝居の中では、作品の中では、虚構の世界の中では、指輪の形象としての意味は、人物の形象とくらべて、必ずしも小さくない。

演劇のばあいでも文芸のばあいでも、ものの形象も人物の形象と同列に、同格に、同等にあつかいなさいということです。そこでは、ものの形象か人物の形象かはつきりしないばあいでも、はつきりしないということでも悩む必要はない。要するに、それに人間のイメージが何パーセントぐらいあるか、でいいのです。問題はその形象にどういう意味づけが

できるか。どういうふうに作品の中での比重をしめているか。どういうふうに作品の中の役割を担っているか。それをおさえるということでもいいわけです。

まとめて言うと、すべてが形象である。形象と形象の相関関係をとらえる。その中にあって、人間の形象もあるが、ものの形象もある。そのものの形象が人間の形象と複合されているばあいがある。そのばあいに、人物と言えるか否かにこだわることはない。要するに、ものの形象として人物の形象と同列、同格にならべて考えて形象の関係をとらえていけばいい。ものの形象と人物の形象をからめて相関的にとらえていけばいい。そのときに、ものの形象の役割が大きいか小さいかだけが問題になる。そこは考えていく必要がある。でも人物か人物でないか、はっきりしないところを、はっきりさせようとしてもそれは無理なんです。さっき言ったように、灰色を白か黒かとたずねられたときに何と答えましか。答えようがないでしょう。限りなく黒に近い灰色もあるし、限りなく白に近い灰色もあるわけです。ただ、程度の問題です。そこを忘れないようにしてください。

### 鳥の形象が限りなく人物の形象に近づく

「大造じいさんとガン」の残雪は、はじめはただの鳥、つまりものの形象なのです。それが、視点人物である大造じいさんの目と心を通して残雪のイメージがだんだん人物化されていくのです。ですから、読者も、人物として見てしまう人と、いや、まだ人物じやないと思ってしまふ人が出てきて、その両者の間に論争が起きてしまうということになる。ですから、あのばあいでは、人物か人物でないかということを決着つける必要はない。少なくとも大造じいさんにとっては、ただの鳥ではない。ただの鳥ではないということは、いくらかは人間に近いイメージで、だから（えらぶつ）とか（ガンの英雄）というような言い方になってくるわけです。大造じいさんにとっては、あのガンは、終わりの方では、結末に近いところでは、人物のようなものとしてあります。大造じいさんは人間に近いような存在としてとらえている。だから読者にも人物のように見えてくるわけです。だけど最初から人物であるわけではない。

つまり変身する形象です。ただの鳥である残雪が大造じいさんという視点人物の目と心を通して見ると限りなく人物に近づいていくような筋、プロセスなのです。ですから、人物であるかないかというときに、ある人は人物であると思う。そう思う人はそう思えばいいのです。ある人は人物じゃないと思う。それはそれでいいのです。問題は、人物であるかないかという灰色の部分を見て決着をつけようとしても客観的に決めようがないでしょう。くだらないことで頭を悩ます必要はない。すべて形象として、意味づけられた形象としてとらえる。そしてその形象がどれだけの大きな役割を果たしているか、どれだけ深い意味づけができるかが問題なのです。

そのときに注意してほしいのは、語り手や視点人物が人物と見なしているときには、読



者も語り手、視点人物と同化して、それを人物として見るということになるということです。

### 全体と部分の関係

次に「全体と部分」ということでお話しします。現実にも全体と部分の関係というのがあります。机の脚は部分です。人間の体の中でも手や足や顔というのとは部分ということになります。また、顔を全体と考えれば、目や鼻や口は部分ということになります。全体をはなれて部分というものはありえない。顔がなくて目だけ、鼻だけということはないです。要するに全体と部分というのは切り離せない関係にあります。全体の中に部分はある。そして部分が全体をつくっている。この関係をまずおさえることです。

みなさんの知っている詩でいうと原田直友の「かぼちやのつるが」のかぼちやが全体だとするとつるはその部分ということになる。

ただ、その全体と部分の関係については、もうちよつと突っ込んでお話ししますが、まど・みちおの「キリン」という詩があります。

キリン

まど・みちお

キリンを ごらん

足が あるくよ

顔

くびが おしてゆく

そらの なかの

顔

キリンを ごらん

足が あるくよ

ここで〈キリン〉を全体とすると、〈くび〉とか〈足〉とか〈顔〉とかは部分ということになります。

〈そら〉は自然の形象です。〈キリン〉はものの形象です。人物ではありません。これは語り手のお母さんが聞き手の幼い子供に語っている。語り手、聞き手というのは人物の形象です。人物の形象と、自然の〈キリン〉の形象と、自然の〈そら〉の形象、こういう形象と形象がぜんぶからみあつて文芸の世界、虚構の世界ができているということです。

さて、ここでの〈キリン〉は全体形象であり、〈足〉とか〈顔〉とかは部分形象といえます。でも、〈顔〉といつても、それは〈キリン〉の〈顔〉です。全体の中の部分ですから。そういうふうに部分と全体ということを一応区別してください。

### 部分が全体を象徴する

三好達治の「祖母」という詩ですと、「祖母」を全体とすると「桃の実のように合わせた掌」というその「掌」は、部分ということになります。

祖母

三好 達治

祖母は虫をかきあつめて

桃の実のように合せた掌の中から

沢山な虫をくれるのだ

祖母は月光をかきあつめて

桃の実のように合せた掌の中から

沢山な月光をくれるのだ

この「蛩」とか「月光」とかいうものは自然の形象ということになります。「祖母」と語り手である孫の私は人物形象です。「祖母」を全体形象とすれば「掌」はその部分形象です。ただ、ここでだいじなことは、「掌」は部分ではあるのだけれども、これは、比喩ということでお話したことがあるのですけれども、ふつう「桃の実のように」というのは「合わせた掌」の形が、桃の実の形に似ている、だから「桃の実のようにあわせてた掌」というふうに考えるわけです。だけど、文芸における比喩というのはそんな簡単なものではない。もっとゆたかなものである。もっと深いものである。どういふことかというのと、私たちは、「桃の実」と言うと、そこにある美しさをイメージします。それから、たつぷりと汗気があつておいしい。そうすると、単に祖母の合掌している掌の形が桃の実の形をしている、というふうにとらえてはいけません。それはたいへん貧しいとらえ方です。やはり、何か祖母の人物像が、現実的には梅干しばあさんだけれども、虚構の人物像、文芸の世界の、詩の世界の祖母の人物像というのは、桃の実のようにどこか美しい、そして滋味あふれる、そういう存在ということになるわけです。

そうすると、この「桃の実のように合せた掌」というのは部分の形象ですけれども、それが、言ってみれば、「祖母」という全体の形象、「祖母」という人物像全体を表現していると考えてほしい。ただ「掌」だけが「桃の実のよう」というだけじゃなくて「祖母」という人物全体が、梅干しばあさんじゃなくて、桃の実のような美しい慈愛あふれるイメージとして浮かび上がってくる。こういう部分と全体の関係があるのです。事柄的に言えば、掌というのは体全体の部分でしかないのですけれども、形象の問題として考えると祖母という人物形象そのものを同時に象徴している。象徴というのは意味深く表現しているということです。そういうものとして掌というものがある。部分形象と全体形象というものはそういう関係があるのです。部分が単なる部分ではなくて全体を象徴している。

「かぼちやのつるが」という詩があります。

かぼちやのつるが

原田 直友

かぼちやのつるが

屋根の上に

はい上がり

はい上がり

はい上がり

短くなった竹の上に

葉をひろげ

はい上がり

葉をひろげ

小さなその先たんは

はい上がり

いっせいに

葉をひろげ

赤子のような手を開いて

細い先は

ああ 今

竹をしっかりとぎって

空をつかもうとしている

これはずっと「かぼちやのつる」のことをうたっているわけです。「かぼちやのつる」というのは、「かぼちや」が全体形象で「つる」が部分形象ということになるわけですが、ですけれども、この「かぼちやのつる」はどこか人間のイメージがあります。言ってみれば、人物と見たくなければ見えるような形象であるわけです。もちろん人物形象ではないけれど、人物のように見える、そういうふうの意味づけができる形象です。

つるというのはかぼちやの先端ではないわけです。部分ではないわけですから、しかし、これは部分としてうたっているのではない。「かぼちやのつる」というものが全体のイメージを同時に象徴しているわけです。かぼちや全体の象徴としてあるわけです。こういうふうには、部分の形象と全体の形象というのは、現実の世界のものごとの全体と部分の関係を、ある意味では反映しているけれども、実は部分が全体となっている。あるいは部分が全体を象徴していると言った方が正しい。そういうふうに見てください。

### 部分が全体を浮かび上がらせる

それから「月夜の浜辺」という中原中也の詩があります。その中の「ボタン」について考えてみましょう。

月夜の浜辺

中原中也

月夜の晩に、ボタンが一つ

波打際に、落ちてゐた。

それを拾って、役立てようと

僕は思ったわけでもないが

なぜだかそれを捨てるに忍びず

僕はそれを、袂に入れた。

月夜の晩に、ボタンが一つ

波打際に、おちてゐた。

それを拾って、役立てようと

僕は思ったわけでもないが

月に向かつてそれは抛れず

浪に向かつてそれは抛れず

僕はそれを、袂に入れた。

月夜の晩に、拾ったボタンは

指先に沁み、心に沁みだ。

月夜の晩に、拾ったボタンは

どうしてそれが、捨てられようか？

この〈ボタン〉は事物です。事物形象です。さて、その〈ボタン〉は、服の部分です。その服はまたそれを着ている人間の部分と言ってもいい。人間というものがいて、その人間が着ている服の、そのほんの一部がボタンです。本当に小さな部分です。でも、この詩の中で、なぜ、この語り手の〈僕〉が、月夜の浜辺でボタン一つにこんなにもこだわって、べつに〈役立てよう〉というわけでもないが〈それを捨てるに忍びず〉〈袂にいれた〉のかということ。それは月夜の浜辺に一人で出て来た語り手の〈僕〉の孤独なのです。一人で月夜の浜辺に出て来て波打ち際を歩いているとボタンが一つ落ちていて、それを拾う。ところがそれは〈指先に沁み、心に沁みだ〉。捨てるに捨てられない。なぜかという、その一つのボタンは単なる服の一部分、部分形象、したがって人間の部分形象、ではないからです。いや、部分形象なのですけれども、部分形象というのは全体を象徴するものなのです。つまり、ボタンが一つ落ちていたということは、誰かがそこを通ったということ。しかも、ボタンというのはそう簡単にとれるものではない。何かそこでからみ合いがあつて、もつれ合いがあつて、人と人がもつれ合つて、その結果としてボタンが一つ落ちた。だからこそ語り手の〈僕〉はそこに何か人間を感じる、人間のドラマを感じる。その象徴としてそこにボタンが一つ落ちていて、ということになるわけです。

だから、このボタンは単なるものとしての、部分としてのボタンじゃなくて、人間のドラマというものを感ぜさせる、人間という全体を浮かび上がらせる。そういうものとしてあるわけです。それが部分形象なのです。

新美南吉の「手」という詩があります。この「手」も、お父さんの手と自分の手をくらべていますが、ひからびたお父さんの手の中に生活の苦しきの中でいろいろなことに痛めつけられ、そういうドラマを生きてきた人間としてのお父さんという人物像の全体が浮かび上がってくるというふうになっています。

部分形象は全体形象を浮かび上がらせる、全体形象を指し示すものとしての役割をもつ

ているということなのです。

それから、みなさんは読んでいないと思いますが、井上ひさしの「握手」という短編小説があります。神父さんとその神父さんのもとで、孤児院に収容された子供の一人として、幼い語り手の〈私〉が育てられたわけですけれども、その神父さんの手がいかにもごつくて、畑仕事をいろいろしている手です。その手と握手をする。そこで、握手を通して神父さんの人物像全体を象徴している。こういう作品です。

そういうふうには、部分形象というものは、現実の世界における部分と全体の関係というものを単に反映しているわけではないのです。部分の形象が全体の形象そのものを、いわば象徴している。そのものと不可分に結びついているという役割を果たしています。このところをおさえておいてほしいと思います。

(芸術における部分形象が全体形象を象徴しているということは、たとえば、ミロのピナスを見てください。あれは腕がもげていますが、欠陥作品と見る人はない。立派な一個の芸術として鑑賞しています。)

### 表の形象と裏の形象

前にも「表の形象」「裏の形象」「影の形象」ということを言いましたけれども、これがまだよく理解できていないところがあります。どういうことかというところ、「裏の形象」と「影の形象」のちがいがどうもはっきりしていないような感じがします。それについて少しお話ししてみようと思います。表の形象というのは、ふつうそこに表現されている形象です。問題は、裏の形象と言われるものです。

工藤直子の「おと」という詩があります。

おと いけしすこ(工藤 直子)

ほちゃん ほちゃん

ちゅび じゃお

ぎぶん ばしゅ

びち ちよん

だお

ほしゅ ほしゅ

たぶん ぶく

ほつ とぼん・・・

わたしは

いろんな おとがする

〈ほちゃん〉〈ほちゃん〉〈ちゅび〉〈じゃぶ〉というふうないろいろな音が出てきて、最後に〈わたしは／いろんな おとがする〉と言っている。語り手の〈わたし〉が〈いけし

ずこ)です。作者は工藤直子。ここで、水である語り手の(わたし)が表に出てきています。でも、(わたし)という語り手は表に出てきているのだけれども、その裏に実は、池に落ちた大きな石とか小さな石ころとか、木ぎれとか葉っぱとか、あるいははねた魚とかいろいろなものとの相関関係があります。その相関関係がまさに(どぼん)なのです。(どぼん)ということば、声喩は、水の形象と大きな石の形象との相関関係を表したものです。そのばあいの水の形象は(わたし)として表にでてきています。でも、その裏にじつは大きな石の形象というものがあるわけです。その他、飛び跳ねた魚など多数の形象がここにはあるということなのです。

香山美子の「おきやくさま」という詩があります。

おきやくさま

香山 美子

おきやくさまは

おきやくさまは

エヘン

なるほど

ドアのまえで

お茶をのんで

エヘン

なるほど

それからすまして

それから とけいみて

ベルをおす

いずれまた

おきやくさまは

おきやくさまは

どうも

では

いすにかけて

くつをはいて

どうも

では

それから ほうやに

それから タクシーで

おみやげだ

いっちゃった

二連のところには(おきやくさま)という人物の形象、(いす)という事物の形象、(ぼうや)という人物の形象、(おみやげ)という事物の形象が表に出ています。ところが、裏に、この家の主人、(ぼうや)のお父さんの形象があるはずなのです。もちろん(おきやくさま)の(どうも)というせりふは独り言じゃないわけです。この家の主人、(ぼうや)のお父さんが(いす)を「どうぞ」とすすめたから「これは、どうも、どうも」と恐縮している(おきやくさま)の姿があるわけです。

このばあいに、この家の主人、お父さんという人物の形象は裏の形象といえます。裏というのは、文面に、ことば面に、文字面に出てこないものという意味です。しかし、実はそこにいるのです、あるのです。しかし、ことばとして表に、文面に出てきてない。これを裏の形象といえます。

ここに語り手と聞き手という人物がいるのだけれども、これは表に出てきていません。これは裏の人物になつていているわけです。裏にいるわけです。実際にいるわけです、そこに。あるわけです、そこに。それが裏の形象ということなのです。

それから、さつきの「かぼちやのつるが」にも「短くなった竹の上に」とあるのですが、その「竹」というのは、自然に生えている竹ではなくて、人間が、かぼちやのつるを屋根にはわせるために、そこにそえた竹なのです。ということは、裏に、その竹をそえてやった人間というものがいるわけです。そのばあいの人間も裏の形象です。実際に裏にいる形象。ことばとして出てきてはいない、文面にあらわれてはいない。

それから村野四郎の「鹿」という詩があります。

## 鹿

村野 四郎

鹿は 森のはずれの

夕日の中に じつと立っていた

彼は知っていた

小さい額が狙われているのを

けれども 彼に

どうすることが出来ただろう

彼は すんなり立って

村の方を見ていた

生きる時間が黄金のように光る

彼の棲家である

大きい森の夜を背景にして

まず「鹿」という形象があります。この「小さい額が狙われているのを」というのは、狙っている者がいるわけです。額を狙っているということは、これは猛獣ではない。猛獣であれば首を狙って窒息させる。額というのは、これは鉄砲がねらっているわけです。致命傷を与えるということです。この狙っている存在を裏の形象といいます。たしかにそこにいるのです。いるけれども、ことばの上に表れていない。裏の形象です。

それから「彼は すんなり立って／＼村の方を見ていた」とありますが、なぜ「村の方を」なのかというと、自分を狙って鉄砲を向けている、自分を殺そうとしている狩人と同じ人間たちが住んでいる村の方ということです。そこに人間のイメージが、もちろんあるわけです。こういうのを裏の形象といいます。

それから宮澤賢治の「やまなし」という作品は、前の場面と後の場面に大きく二つに分かれています。後の場面で、突然「やまなし」の実が「トブン」と水の中に落ち込んできます。そこで初めて「やまなし」が出てくるのだけれども、実は前の五月の場面でも「やまなし」があるわけです。どういうことかということ、「白い樺の花びら」がたくさん水面に落ちて流れていく描写があります。ということは、五月の場面で、そのそばに「やまなし」の花も咲いていたということです。花が咲いていたから、やがて花が散って実が実って十二月の頃に水の中に落ちて来たということになるのです。ですから、「やまなし」は十二月の場面にだけあるのではなくて、五月の場面にも裏の形象として実際にあるのです。形象というのはイメージですから、ことばとして出てこなくてもイメージとして出てくる。

出てくるというか、あるのです。また、あるとして読まなくてはいけないのです。ですから、あの作品では全体の中に〈やまなし〉の形象があるわけです。十二月の場面の最後の一部分にだけ出てくるではありません。作品全体の中に〈やまなし〉のイメージが実はあるわけなのです。

それから三好達治の詩「雪」。

雪

三好 達治

太郎を眠らせ、太郎の屋根に雪ふりつむ  
次郎を眠らせ、次郎の屋根に雪ふりつむ

この中の形象というと、〈太郎〉という人物の形象、それから〈雪〉という自然の形象、〈屋根〉という事物の形象、〈次郎〉という人物の形象、これらは表の形象です。でも、その裏に何の形象があるのでしようか。実は裏に〈太郎〉を眠らせている人物の形象があるわけです。たとえば母的なものです。おばあさんであるかも知れないし、お母さんであるかも知れませんが、とにかく〈太郎〉や〈次郎〉を眠らせている母的な存在が形象としてあります。これは裏の形象です。実際にいるわけです、〈眠らせ〉ているわけですから。もし一人で眠ったら「太郎は眠って」というふうに言うでしょう。〈太郎を眠らせ〉と言うのは、眠らせている者がいることがわかります。これを裏の形象というわけです。それで、この詩のばあい、ちよつと込み入っているのは、裏の形象が母的なものであると同時に〈雪〉でもあるという二重性をもっていることです。ここはちよつと込み入っています。

それから山田今次の「ス Copp」という詩がありますが、あの詩に出てくるのは〈ス Copp〉だけですけれども、〈ス Copp〉を使って働いている労働者の形象が裏の形象としてそこにあるということです。

言ってみれば、裏の形象ということは、ものは孤立して単独に存在してはいないということです。すべてのものは他のものと相関関係をもって存在している。形象というのは他の、複数の、極端に言えば無限の、他の形象の網の目の中の一つとしてあるということなのです。こういうことを大乘仏教では「インドラの網」といいます。網の目は他の目と一つ一つぜんぶつながっています。ちよつと網の目のように、一つの形象は他の無数の存在とひびき合い、結びつき合い、からまり合っていると、こういう考え方なのです。

### 影の形象

さてもう一つのもつとむつかしい問題は、影の形象ということですが、みなさんは、これと裏の形象の区別がつかなくて混乱しているように思います。一度講義したことがあるのですけれども、どうもはつきりしないようです。

表の形象というのは、少なくともことばとして文面に出て来るから、すぐわかります。



それから語り手と聞き手は「わたし」とか「あなた」とか出てこなくても、語り手がいることははっきりしているでしょう。聞き手がいることもはっきりしているでしょう。これは裏の形象です。語り手と聞き手は表にいるばあいと裏にいるばあいがあります。問題は、影の形象ということですが、これからいくつか例を挙げてみたいと思います。

三好達治の「土」という詩があります。

土

三好 達治

蟻が  
蝶の羽をひいて行く

ああ

ヨットのようだ

〈ヨットのようだ〉と言ったときに、比喻のはたらきで、海のイメージが浮かんできます。ここは庭先の土の場面です。だから題名は「土」となっている。「土」となっているけれども、現実にはないのですけれども、海のイメージが浮かび上がってきます。土の世界が海の世界のイメージになる。この海の世界のイメージというのは、影の形象といえます。影というのは、現実にはないけれども、そこにイメージが浮かび上がってくる。これを影の形象といえます。ここには実際に海はないけれども、海のイメージがあります。実際には海はないのです。けれども〈ヨットのようだ〉と言うと、海のイメージが浮かびます。〈ヨット〉というのはたとえだけれども、ヨットのイメージがそこにあるのです、表の形象として。〈ヨット〉という表の形象が、海という影の形象を呼び出す、というか、引き出す。海の形象とのひびき合いでヨットの形象というものがある。つまり、形象というのは相関的であるというのはそのうちのことです。ヨットの形象がポツンと単独にあるのではなくて、海の形象とひびき合っている。そのばあいの海の形象というのは、この詩の世界に直接具体的にそこにあるのではなくて、イメージとして引き出されてきた。つまり影の形象ということですが。

### まぼろしとして見る影の形象

それから草野心平の詩「木」。

木

草野 心平

葉っぱをおとした。

冬の木はいい。

裸の木々のすがたはいい。

ごつごつした古い木などは特にいい。

硬くて落ちついていて実にいい。

霜柱にかこまれて。

寒さのなかにたっている。

裸の木々の美しさ。

木々や幹のなかを。

力が流れているような気がする。

夢がいつぱいつまっているような気がする。

白い炎が燃えているような気がする。

三連に「木々や幹のなかを。／力が流れているような気がする。／夢がいつぱいつまっているような気がする。／白い炎が燃えているような気がする。」とありますが、力とか夢とか炎というのは、語り手が想像して言っているわけです。そこに実際あるものではない。表の形象でもないし、また裏の形象でもない。こういうのを影の形象といいます。言うなれば、まぼろしの形象です。まぼろしとして見ている形象です。こういうのを影の形象と名付けておきます。

北村薦子さんの「かがみの そばを とおる とき」という詩があります。

かがみの そばを とおる とき

北村 薦子

ろうかの かべの おおきな かがみ  
かがみの そばを とおる とき  
ちよつと  
のぞいて みる  
わらって みる  
おこつて みる  
すまして みる  
あがりめ さがりめ ねこの め  
それから  
しらんかおして  
とおる すぎる

「かがみの そばを とおる」というのは、通る人がいますね。これは語り手の「わたし」です。表には出てきていないと言つても、「のぞいて みる」とか「わらって みる」とか「おこつて みる」とか「あがりめ」とか言っていますから、実際に顔が出ている、目が出ている。これは部分ですけども、さっき言いましたように、部分が出ているということは全体としての「わたし」が出ているということです。部分形象と全体形象の関係です。「わたし」という語り手の全体形象と部分形象である顔とか目とかがそこに出現するわけです。「しらんかお」というのは顔という部分形象ですけども、「わたし」という全体形象を表している、指し示しているという関係があります。

### 「うなづ」と「イメージ」

ところで、みなさんはちよつとピンとこないかも知れませんが、ここにもし人がいたら、こんなことをするでしょうか。廊下に友達かなんか人がいたら、こんな百面相を、一人芝居をしないでしよう。「だれもないので」「ろうかの かべの」「かがみの そばを」とおる とき「ちよつと／＼のぞいて みる」。「だれもないから」「わらって みる」。だ

れもないということ为前提として成り立っている詩なのです。そうするとこの「だれもない」の「だれ」、人を、影の形象といます。実際にそこにはだれもないのです。だれもないけれど、だれもないというイメージがだいじなのです。「だれも」という人です、人がいないということです。イメージというのは、人が「いる」というだけじゃなくて、「いない」というのもイメージです。

今日は大柿君がいないでしょう。大柿君がいないというのは、やはりイメージなんです。大柿君がいないというのは、大柿君がいないというイメージなんです。「大柿君がいない」と言うと大柿君のイメージが浮かぶでしょう。でも実際はいいのです。これはつまり影の形象です。裏じゃないのです。裏というのは、いるけれども、ことばの上で出てこないわけです。影というのは、そもそもそこにいないのです。

たとえば、この詩では、廊下にだれもないのです。いないからこういうことをしているのです。だれか見ていたら、こんなことはしません。このばあいの「だれもない」という形象は影の形象です。影のイメージです。でも、その影のイメージをおさえないとこの詩はちゃんと読めないのです。だれもない、だからこんなことをするのだと。

### 語り手・聞き手・表の形象・裏の形象・陰の形象の相関

それから草野心平の詩「春の歌」を見てください。今度はみなさん、わかるかどうか。

#### 春のうた

草野 心平

かえるは冬のあいだは土の中において  
春になると地上に出てきます。  
そのはじめての日のうた。

ほっ まぶしいな。  
ほっ うれしいな。

みずは つるつる。  
かぜは そよそよ。  
ケルルン クック。  
ああいいにおいだ。  
ケルルン クック。

ほっ いぬのふぐりがさいている。  
ほっ おおきなくもがうごいてくる。

ケルルン クック。  
ケルルン クック。

この中に「いぬのふぐりがさいている」「おおきなくもがうごいてくる」とあって、「いぬのふぐり」という小さな花の形象があります、それから「おおきなくも」という積乱雲、雨雲の形象があります。この詩は蛙の春の喜びをうたっている詩です。「いぬのふぐり」

というのは、小さな花です。春先に早く咲く花です。このいぬのふぐりが咲いているということと雨雲が近づいてくるといことが、どうして「かえる」にとって春の喜びということになるのでしょうか。もちろん雨雲というのは雨をふらせません。かえるというのは雨を喜ぶわけです。雨がふるとなると喜んで鳴くでしょう。水がすきですから。では、いぬのふぐりをなぜかえるは喜ぶのでしょうか。花見をするわけではないです。それは、影の形象として、花が咲いているということは、エサとなる虫が飛んでくるといことなのです。エサがあるということはかえるにとつて春の喜びの一つなのです。でも、そのばあいの虫というのは今そこにいるわけではない。

なぜ「いぬのふぐりがさいている」というのが「かえる」にとって春の喜びになるのかというと、エサになる虫というイメージがそこに出てくるからなのです。こういうのを影の形象といいます。「いぬのふぐり」という形象と「かえる」という形象の相関関係の中にエサとなる虫の形象がからみ込まれてくるわけです。花とかえると虫の三者の相関関係です。だから単に「いぬのふぐり」という形象がポツンと一つそこにあるわけではないのです。語り手の「かえる」の形象と、「かえる」が食べたいエサである虫の形象が、「いぬのふぐり」という花の形象と密接不可分に相関関係としてそこにあるということです。

ですから、裏の形象も影の形象もぜんぶ形象相関の原理から出てくることなのです。形象は単独に一つだけあるのではない。語り手や聞き手やものの形象や人物の形象や、いろんな形象とひびき合いからみ合っているのだという、この原理をわすれないでいただきたい。

### 影の形象の重大な意味

アンデルセンの「皇帝の新しい着物」という物語があります。これはみなさんご存知でしょう。ペテン師が、この着物は世にも珍しい着物だ、役にふさわしくない人間には見えないのだと言うわけです。そうすると、皇帝も役人も、実際にはないから見えないのだけれども、見えないとは言えない。そう言う自分には役にふさわしくないということになるからです。だから見えたふりをするという物語です。

この場合の「着物」というのは何でしょう。実際にそこにはないわけです。だから、裏の形象ではない。裏の形象ではないという意味はわかりますか。実際にはあるけれども、ことばとしては出てこないというのが裏の形象です。このばあいは実際にはないのです。着物はないのだけれども、着物のイメージがくり返し出てくるでしょう。すばらしい織物というイメージで。

そうすると、これは影の形象だけれども、実は重大な意味を持った形象だということがわかるでしょう。そこに実際にはないものがあると思いこんで、いや、あると思わなくては自分がまずいことになるということで、立派な織物です、すばらしい織物です、と口々

に言うわけですから、だから、着物というのは、実際にはないのに、着物の形象、着物のイメージはあるのです。そして、それは影の形象としてひじょうに大きな意味をもって、役割を演じて、そこにあるわけです。それを影の形象と言うわけです。

中原中也の「一つのメルヘン」という詩があります。これをちよつと見てください。

#### 一つのメルヘン

中原中也

秋の夜は、はるかの彼方に、

小石ばかりの、河原があつて、

それに陽は、「さらさら」と

さらさらと射してゐるのであります。

陽といつても、まるで砒石か何かのやうで、

非常な個體の粉末のやうで、

さればこそ、さらさらと

かすかな音を立ててもゐるのでした。

さて小石の上で、今しも一つの蝶がとまり、

淡い、それでめてくつきりとした

影を落としてゐるのでした。

やがてその蝶がみえなくなると、いつのまにか、

今迄流れてもゐなかつた川床に、水は

さらさらと、さらさらと流れてゐるのであります……

この四連で「水は／さらさらと、さらさらと」というふうには水の形象が表れています、表の形象として。しかし、ここへ来るまでに、一連、二連に「さらさらと」という声喩がくり返されていて、それは、実際にはないのだけれども、どこか水のイメージを讀者に引き起こさせるでしょう。つまり水という影の形象がくり返されて、それが最後の連で表の形象として表れてくるということなのです。

これを「潜像」「顕像」とも言います。潜像というのは、潜在している、潜伏している、影にひそんでいる像という意味です。まざまざと表に現れてくる顕像。顕像と潜像は、表の形象と影の形象というふうに言い換えてもいいわけです。

影の形象が裏の形象とどういうふうにちがうかということが、だいたいはわかりましたか。おおまかにはつかめたと思います。

#### 否定態の表現

さて、私が「否定態の表現」と名付けているものがありますが、たとえば藤原定家という人の歌があります。

見渡せば花も紅葉もなかりけり浦の苦屋の秋の夕暮れ

という歌ですが、これは秋の夕暮れの景色ですから、現実には墨一色の世界です。見える

ものは、浦の、海岸の、舟を入れてある小さな小屋です、苦屋と言いますが、それだけが表に出ている形象です。〈花も紅葉もなかりけり〉というから実際にはないので。だから裏の形象ではない。ないのだけれども〈花も紅葉もなかりけり〉と言うと何か紅のイメージが浮かんで来るでしょう、読者の中に。すると墨一色の秋の夕暮れの景色の中にどこか花や紅葉の紅のイメージがかすかに影に見える、浮かんでくる。というふうに読む。このばあいに、歌の中の花や紅葉というのは〈なかりけり〉という否定態の表現、否定の形で花や紅葉の紅のイメージを読者に引き起こさせる。このばあいの花や紅葉の紅のイメージというのは影の形象といいます。影の、というのは実際にはないので。実際にはないけれども、ないにもかかわらず、〈花も紅葉もなかりけり〉と言うと花や紅葉のイメージが浮かんでくるでしょう。実際にはないけれどもイメージとして浮かんでくる。これを影の形象といいます。(和歌の世界では「俤」という表現をします。)

裏の形象というのは、実際にあるものです。「おきやくさま」の詩で言えば、あの家の主人。お父さんは現にいます。いるけれどもことばとして出てこない。

島崎藤村の詩「千曲川旅情の歌」の中に〈暮れゆけば浅間も見えず〉とありますが、このばあいの浅間山は実際に見えないということ。浅間山はあるけれども実際には見えないだけです。このばあいは否定態の表現だけれども、裏の形象です。あるけれども見えないだけなのです。

ところが蔵原伸二郎の「五月の雉」という詩を見てください。

五月の雉 蔵原伸二郎

風の旅びとがこっそり尾根道を通る

一番高い山の端に陽がおちる

こはしかな山の斜面

乳いろのもやが谷々からのぼってくる

一匹の雌きじが 卵を抱いている

やがて、うす化粧した娘のような新月が

青いハンカチのように

もやの中からゆつくりと顔を出す

夕明かりの中を よぎる蝶

——今晚は、きじのおばさん——

谷間をくだる せせらぎの音

平和な時間が過ぎてゆく

ふきやもぐさの匂いが

きじの腹の下で最初の卵がかえる

天に匂う

月かげにぬれてひよこがよろめく

(どこからも鉄砲の音などきこえはしない)

親きじがやさしくそれをひきよせる

(どこからも鉄砲の音などきこえはしない)

各連の終わりの行に〈どこからも鉄砲の音などきこえはしない〉とあるでしょう。鉄砲の音は聞こえないのです。もちろん鉄砲はないのです。(鉄砲の音などきこえはしない)というのとは否定態の表現ですけれども、否定態の表現というのは、否定すること逆イメージを読者に与えるわけです。そうすると、ここではもちろん鉄砲が問題なのではなくて狩人の存在を読者に思い浮かべさせるわけです。(鉄砲の音などきこえはしない)

というのは否定態の表現で、逆に鉄砲の音を意識させる。鉄砲の音を意識させるということは、狩人の存在を読者が思い浮かべる。この狩人というのは、現実にはここにはいないです。だから、これを影の形象といいます。狩人という影の形象を読者が思い浮かべる。

否定態の表現で（鉄砲の音などきこえはしない）と否定することで逆に鉄砲の音を意識させる。鉄砲の音を意識させるということは、そこに影の形象として狩人の形象を引き出す。狩人の形象は、ここでは影の形象ですが、影だからといって軽く扱ってはいけません。むしろ大きな意味をもった存在としてあるということなのです。

おうち・やすゆきの「バツタの歌」という詩があります。今度はみなさんで考えてみてください。どんな影の形象があるのか。影の形象というのは、そこに実際にはないけれども、その形象をぬきにしてはその詩が成立しないという重要な意味をもっているわけです。この詩のばあい、それは何かということなのです。

バツタのうた      おうち・やすゆき

バツタ

草の色から

ピョンと   とびだす   バツタ

バツタ

草の色から

ピョンと   とびだす   バツタ

じつとしてれば

はっばと   おんなじ   バツタ

じつとしてたら

はっばに   なっチャウ   バツタ

ピョンと   とばなきや

みつからないのに   バツタ

バツタだからね

ピョンと   とびたい   バツタ

（バツタ／草の色から／ピョンと   とびだす   バツタ）（じつとしてれば／はっばと  
おんなじ   バツタ）（ピョンと   とばなきや／みつからないのに   バツタ）とあります。  
（みつからないのに）と言っているのは誰に（みつからないのに）と言っているのでしょうか。もちろん人間とか鳥とかけもの、天敵です。そういうものに見つかってしまおうということなのです。（草の色から）というのは、同じ色をしているから保護色です。その中にじつとしていけば天敵に見つかからない。そこから飛びだせば猫に見つかって食われてしまう、鳥に見つかって食われてしまう、人間に見つかって殺されるということが起こりうるわけです。そういうふうな、実際にはそこにいないけれども、今そこにはいないけれども、飛びだせばいつ何時鳥やけものや人間に見つかってしまいかわからない。という、これを影の形象といいます。影と言っても大きい役割をもっているのです。

さて、藤富保雄の「推理」という詩があります。この「推理」という詩の影の形象というのは何でしょう。

推理

藤富保男

かなりの雨が公園をぬらしていた  
のではなかった

そこに一人の犀の如き男がベンチに座っていた  
のではなかった

その人のレインハットが公園一杯に拡がろうとしている  
でもなかった

雨が幻想の荒縄のように降っていた  
でもなかった

公園には不必要な星が落ちてきて

男が巻尺のように のののののののびて

海まで到達し 波の中で少々とけて行く

と

いうこともなかった

結局何もないうただが

何かがあったのだ

この雨の公園で

そういう

ことに

する

この〈犀の如き男〉。〈レインハットが公園一杯に拡がろうとしている〉〈雨が幻想の荒縄のように降って〉いるというイメージがあります。〈男が巻尺のように ののののののびて〉〈海まで到達し 波の中で少々とけて行く〉というイメージがあります。このイメージは何でしょう。そもそも実際にそこにそういう人物がいるのですか。いない。現実には男はいないです。でも、〈何かがあったのだ〉〈そういう／＼ことに／＼する〉と書いています。

〈のではなかった〉〈でもなかった〉〈でもなかった〉とずうつと打ち消していきま  
す。これは否定態の表現と言いました。ない、ない、ない、ないということで現実にはな  
い。現実にはないけれども、そういうイメージがありますよね。だから、そういうことに  
する、と言っているでしょう。現実にはそのイメージがある。

文芸の世界というのはイメージの世界ですから、イメージとしてあるということとは、こ  
の作品の世界にはあるということなのです。これを影の形象と言っているわけです。現実  
にはないけれどもイメージとしてはしっかりとそこにあるでしょう。影と言うから、何か  
はかないと思わないでください。影と言ってもしっかりと、ちゃんとあるのです。

### 裏の形象と影の形象の区別

それで、裏の形象・影の形象と言っても、はつきりと一線を画せないばあいがあります。  
裏とも言えるし影とも言えるというばあいももちろんあるわけです。表とか裏とか影とか



いうのは便宜的に私が名づけた呼び方で、つまりは、形象でいいわけです。そういう形象があると、言ってしまうえば、それですべてなんです。すべては形象と形象の関係。ただ、ことばの上に出てくるばあいとそうでないばあいがあるが、ことばの上に出てこなくても、ことばとして出てこなくても、出てこようがこまいがイメージとしてあれば、それは形象なのです。表も裏も影もない、ぜんぶ形象、でいいのです。

人物であるか否かはどうでもいいことです。要するに形象なのです。要するにすべてが形象なのです。形象と形象の関係が、相関関係が、ひびき合いが移り動き変わっていくのが筋です。すべては形象相関の世界ということになるわけです。

### おおかみ、きつねは悪役か

昔話とか童話とかに特に多いのですけれども、「インツプ物語」みたいなものでもいいですが、その中に出てくるきつねやオオカミはいつも悪役として出てきます。

たとえば「三びきのこぶた」で言うと、オオカミが出てきて三びきのこぶたをねらうわけです。それから「おおかみと七ひきの子やぎ」の話。絵本にもなっていますが、これも母親が留守の間におおかみが子やぎをとって食う。一匹だけかくれて助かった子やぎがいる、母親が帰ってきたときに一部始終を説明する。そして母親が結局おおかみを退治するわけですけども、こんな話にしても、いつでもオオカミはおそろしい。あるいは、きつねはずるい。つまり悪役として登場するわけです。

考えてみるとおおかみやきつねも小動物をエサとして食わなくては生きていけないわけです。これはもう食物連鎖の問題で善いも悪いもないわけです。あたりまえのことなのです。自然界において肉食動物が小動物をエサとして追っかけてとって食うというのはあたりまえのことです。善悪の問題ではありません。人間だって生きるために牛や豚や鶏を飼い、また狩りをしてその肉や卵を食っているわけです。だからといって「悪い」と言われたら「なぜ悪いのか」と言い返すでしょう。良いも悪いもないという感じですね。

ところがなぜ物語の中のおおかみやきつねが小さい獲物をとって食うことが悪い、ものすごい悪役として描かれるのか。たいていのばあいは失敗するという話になって読者はほととずるわけですけれども、とにかく、なぜおおかみやきつねが悪役として書かれるのか。エサとして取って食うのは何も悪いことじゃないか、人間だってそうなのだから、と言ってしまうと、それこそ立ち往生します。さて、どう考えたらいいのかという問題です。

おおかみやきつねが物語の中に悪役として登場する。なぜ私たちはそれを悪役として受け入れるのか。なぜ、それが悪ということになるのか。こういう問題です。

なぜ、おおかみは粗暴な極悪人で、きつねは狡猾、卑劣な人物として語り世界に登場す

るのか、ということなのです。現実の世界の野生としてのおおかみやきつねも生きるためのエサとして小動物を捕食する。このときには善も悪もないわけです。食物連鎖の一環にすぎない。だからこそそういう現場に居合わせた動物学者は、うさぎのような小さな動物をおおかみやライオンとかが追っかけているときに小動物を助けるということはしないのです。そんなことをすると自然の生態系を乱すことになるからです。だからしません。要するにそれはあたりまえのことなのです。人間も肉食するために家畜を飼ったり狩をしたりします。なのになぜ語りの世界、とくに昔話、童話の世界で、おおかみやきつねが悪者扱いされるのか、という疑問や抗議がよく子どもたちから出るわけです。

このことは、文芸というものが虚構であるという、虚構の本質に関わる問題なのです。それから、またこれは複合形象というものの理解を必要とする問題である。そもそも文芸の世界というのは、語り手が聞き手に語る世界です。語り手と聞き手ということは、いわば民衆とか庶民ということになります。その民衆が題材に対して、たとえばおおかみやきつねやぶたややぎやにわとりに対してどういう常識を持っているか。常識というのは、どういう態度、評価、認識を持っているか、これが語り以前にすでに前提にされているわけです。つまり読者の常識というものを前提にして語りの世界というものは成立しているということです。具体的に言うかどうかということかと、ぶたとかやぎとかにわとりというのは家畜であり貴重な私有財産なのです。したがって、それをねらうおおかみやきつねというのは、常識世界に生きる聞き手、読者にとっては、憎むべき悪役として、殺されるのは当然のことと言えるでしょう。このことが、虚構の世界、物語世界を構築するときの前提条件になるということです。

語りの世界というのは、まず読者の常識というものがあって、その常識をふまえる。それを無視しては成立しない。もちろん逆にその常識を否定し、批判するという、そういう語り世界もあるわけです。そのばあいにも、もちろん読者の常識が前提となつて、そのうえで、それに反する話が語られるということになるわけです。しかし、たとえば一般常識とちがう、やさしいおおかみの話をするとなると、聞き手を説得するだけの工夫、語り手の側の努力が要請されるわけです。

裏返しに言えば聞き手の常識に即して語ることは容易である、たやすい。つまり、人物の正確についてあらかじめ聞き手、読者に説明する必要がないということ。きつねはずるい、おおかみはおそろしいということはわかりきったことで、いちいち説明する必要がないということ。

文芸、虚構の世界におけるおおかみやきつねは現実の世界の野獣としてのおおかみやきつねと人間のイメージとの複合形象であるということです。人間のイメージと複合された動物とか草木も人間同様、作品の中では人物と言われるわけです。

ミリオンセラーになってよく読まれている『あらしのよるに』という作品があるでしょう。おおかみとやぎの話で六冊のシリーズになって出ています。物語を書いたのは木村裕一という童話作ですけれども、彼が自分で、『あらしのよるに』を書いたときのことを書いた『童話の作り方』（講談社刊）という新書を最近出しましたが、それにこういうことを書いています。

みなさんは『あらしのよるに』は知っていますか。知らない。有名な絵本で、近頃本屋へ行けば、どこでもだいたい置いてあります。おおかみとやぎが出てくる話です。おおかみが（ガブ）、やぎが（メイ）という名ですが、ある嵐の夜、小屋の中で出会って、真っ暗でおたがいの姿が見えないのです。見えないものだから、おおかみの方はエサだと思っていない、友達と思っている。やぎの方も相手がおおかみとはわからず仲間だと思って話をしている。ときどき雷鳴がして相手の言っていることが聞こえない。聞こえなくて辛い。もし聞こえたら正体がばれて、おおかみがやぎを捕まえて食うことになるでしょうが、うまいぐあいに偶然、たまたまそういうところになると稲光がしたりして、最後までお互いの正体がわからずじまいという話です。

その本で木村氏がどういうことを書いているかというところ、おおかみは夜行性だから本当は、現実にはその程度だと相手が見えるんだと、人間の何百万倍の嗅覚を持っているんだから、やぎにしるおおかみにしる鼻風邪をひいたぐらいで相手のおいがわからないはずはない。本当なら、現実だったら、うすぐらい部屋の中で二人が出会っても天敵でありエサであるということはすぐわかる。でも、物語の中ではそうならないわけです。本当はやぎとおおかみが会話すること自体でためでしょう。そんなことはありえない。鳴き声がちがうのだから、めえめえとうおーおーが同じ単語でしゃべれるわけではない。基本的に会話そのものも成り立たないはずである。そう考えると、「三びきのこぶた」でも「あかずきんちゃん」でも「ブレーメンの音楽隊」でも同じ理由でぜんぶ成り立たなくなってしまう。成り立たなくてあたりまえで、それは動物が主人公の童話は、動物になぞらえて実は人間を描いているからである。動物というのは名ばかりで、あいつらは動物のイメージをもった人間の役者なのである。作者は人間のドラマを書いているのであって、自然の生態そのものをドラマにしたものは別として、自然のおおかみそのものを書きたいわけではないのである。これは当然ですね。さて、世の中にはいろんな性格の人間が実在している。実際の人間ですね。それを登場人物としてちゃんと説明しようとする、実際の人間をもってきて、主人公としてもってきて書くとなると、たとえば、彼は〇〇重工に勤めている中堅サラリーマンで今何才で、ちょっとしたことかッとするタイプで、この間もこんなことがあって、と人物紹介だけでページをとってしまう。小説ならページ数が多いからいいけれど、子どもの本はそうはいかない。たとえば高倉健とか西田敏行が出てきたら、

そのドラマなり映画の登場人物のイメージがある程度できあがってしまうように、童話にでてくる動物もそういうイメージをあらかじめ備えた役者だと思えばわかりやすい。というふうには実作者としてたいへんおもしろいことを言っていますが、王様の存在で貫禄があつて、周りの人たちは彼の意見には従わざるを得ない。そういうキャラクターは、人間社会でいえば社長やボスなどの権力をもった人物という設定にするんだらうけど、童話のばあいはライオンと言つてしまえばすむ。ハイエナと言つてしまえば、もうハイエナのイメージの役者として使つていい。動物にするとそれぞれの役柄がはっきりして、キャラクターですね、シンボライズした世界が作りやすい。作品の中の動物たちは、そのイメージをもった役者である。彼らを使つて人間のドラマを作っているのだと僕は思つている。童話のキャラクターを動物にする効果はドラマが端的にわかりやすくなる点である。という意味のことを述べています。

その通りなのです。今私が言ったこと、それから、これから言うことにもなるのですが、文芸作品に出てくるおおかみやきつねというのは現実に生きている野獣としてのイメージと人間のイメージの複合形象です。もちろん草木も物語の中で人物として、複合形象としてでてくることがあります。

#### 悪役に必要な属性だけを取り出して複合する

ところで、複合するときに、人間は人間、おおかみはおおかみ、それぞれ実際の人間とおおかみは複雑多様な要素、イメージを持つていてでしょう。一口に言えませんが、複合形象を作るときに、たとえば自分が作りたい悪役に必要な属性、要素、イメージだけを取り出して複合する。おおかみの中の牙があるとか毛がはえているとかしっぽがあるとか、でも子どもを育てるときには愛情ゆたかに育てるとか、いろんなものがありますよね。そんなものはぜんぶ削り取つて、悪役として必要なイメージだけを取り出して、それを人間の悪役のイメージと重ねる。これが童話や絵本や昔話の中に出てくるおおかみです。そうやってテーマにとって必要な属性、性質、イメージが取り出され、 unnecessary 属性はぜんぶ切り捨てられる、捨象される。というかたちで複合形象が作られるわけなのです。こういうふうにして、複合形象としてのおおかみという悪役の人物が出来上がるわけです。複合形象としての人物であるおおかみやきつねというのは、現実のおおかみやきつねが生きているために小動物を捕食するという当然の権利はぜんぶはじめから剥奪されている。それは切り捨てられている。また、人物として出てくるぶたやにわとりもエサとされる条件はぜんぶ無視されているということなのです。