

開高健「裸の王様」論

——児童画教育の観点から——

竹内麻由

一 はじめに

「裸の王様」(『文学界』一九五七・一二)は、「パニック」(『新日本文学』一九五七・八)で文壇デビューを果たした開高健が、第三十八回芥川賞(一九五七年下半年期)を受賞することになった出世作であり、芥川賞の選考過程で大江健三郎「死者の奢り」と競り合うなど、文学界にその名を知らしめた作品である。

開高の作品史においてこのように重要な作品でありながら、意外なことに、これまであまり論じられていないという経緯がある。そこで本稿では、この作品を同時代の児童画教育の観点から考察することにより、作品理解を深め、開高健作品研究の進展に少しでも寄与したいと思う。

物語の内容は、貧しい画家で画塾を開く「ぼく」が、子供心をすっかり萎縮してしまった少年大田太郎の精神を解放するやり取りが中心となる。その周りでは、家族のことを顧みず自分の事業に打ち込む大田社長や、息子に過剰な教育を施す大田夫人、合理主義で自分の名誉に縋ろうとする友人画家山口などが子供の心を荒らしている。そんな金や名

誉欲に塗れた大人たちを、アンデルセンの童話〈裸の王様〉を交えて、痛烈に批判する小説である。

この「裸の王様」の執筆動機は、以下の通りである。まだ開高が壽屋（現サントリ）に勤めていた頃の同僚坂根進との会話の中にある。

「オッチャン、ネタが一つあるデ」「ナンヤ」「俺が昔、アンデルセン百年祭の記念行事を手伝ったときに、裸の王様を日本の子供に描かせたら、フンドシ姿の殿様を描いた子がいた。こいつはいい！というんでデンマークへ送ったがどうなったかな」「オイ、ちよつと面白そうやナ、もうちよつとくわしく聞かせ！」「俺はくわしいことはよく知らん、オッチャンもつと調べたらええんか」⁽²⁾

つまり、坂根が提供した「子供がフンドシ姿の〈裸の王様〉を描いた」という出来事が物語の発端となっている。《越中フンドシをつけた裸の男が松の生えたお堀端を歩いている》という日本風の〈裸の王様〉の画を軸として、そこから物語を膨らませていったと見るのが妥当であろう。

更に開高は、執筆する際に児童画関連の書籍を調べたことも述べている。

「裸の王様」を書くとき、ネズミ（「パニック」を示す）とおなじように私は文献や報告書を読み、画塾の先生と会ったり、精薄児の画を調べにでかけたりした⁽³⁾

浦西和彦が作成した年譜には、一九五七年《九月、児童画を指導している小松和貴子を訪問、児童画の話しを聞き、「裸の王様」を構想⁽⁴⁾》とある。開高は実際に画塾を経営している小松を訪問し、生徒の様子や当時の美術教育問題などを詳しく取材したと思われる。「ぼく」や太郎を始めとする登場人物は、当時の社会的背景をふまえ、児童画教育関係の

文献を渉猟した上で、構築されていったようである。つまり本作品は当時の社会状況を多く反映し、影響を受けているのではないだろうか。

まとめてみると、「裸の王様」は「子供がフンドシ姿の殿様、日本風の〈裸の王様〉を描いた」という事実を発端としている。そこから、児童画の研究や美術教育の文献を調べ、画塾の取材を行い、当時の社会的背景を取り込んだ。そうした上でアンデルセン童話〈裸の王様〉のテーマである《権力者の虚栄と愚劣》を物語の根底と見据え、子供心を萎縮された少年の解放へのやり取りと、名誉欲に塗れた大人の批判へと発展していったと想像できる。

このような事情を踏まえ、本稿では、近代児童画教育実践の歴史と執筆時期の児童画ブームを探り、本作品にどのような影響を与えたのかという点について考察する。そのうえで、「ぼく」と太郎を中心とした登場人物を基軸として、物語の主題を見つけていきたい。なお、本稿のテキストは『開高健全集 第2巻』（新潮社 一九九二年）による。引用文は、仮名遣いは原文通りとし、漢字は現行の字体に従った。

二 同時代評・先行論

はじめに、発表時や芥川賞受賞時の評価、先行論を参照して、「裸の王様」はどのように読まれてきたのか、どこに焦点を当ててきたのかを見ていきたいと思う。

まず、発表時であるが、主題や構成が明確である点には非常に良い評価を与えられている。しかし中村光夫は、物語の語り手である「ぼく」が《いつも狂言回しの地位にしながら、事件に巻きこまれず、優越の立場からする批判に終始して》⁵⁾いて、開高自身の批評も《感傷的なひとり合点》という印象を与えてしまうと批判する。また、白井吉見も「ぼく」の《素朴な正義感に基くひとりよがり》⁶⁾と問題を指摘し、最後の画壇批判の場面は《いかに画壇の風潮俗悪なりと

いっても、これで批判なり風刺のつもりでは、少々薄手に過ぎよう」と述べている。この意見に代表されるように、発表時には、「ぼく」の意見が手放しに肯定されているように読み取れる点、結末の画壇批判の様子が戯画化され、物足りなく終わったように感じられる点が特に指摘されている。しかし、太郎との交流場面は高い評価を与えられている。

次に、芥川受賞時には前述の大江健三郎と比較されることが多かったが、ここでも主題が明確で、構成がしっかりしている点で評価が高い。しかし、結末に関する問題を何人も批評家が述べており、そこを問題視する声が多い。

今日までの先行論では、「ぼく」の性格の捉え方、本作品の主題に関して様々な説がある。その中でも、結末を考へる上では、大きく二通りの考察がある。まず、山田有策は、抑圧から解放された太郎の画を《大田氏の体現する世界への精一杯の抵抗》と捉え、それによって、自尊心と権威に満ちた審査員の恥部を曝け出すといった爽快感あふれる結末と評価した。⁷⁾一方で、「ぼく」は、大田氏の事業に成功をもたらし、抑圧する大人に対する復讐は失敗するという、空しい余韻が残る作品と関伊佐雄は述べた。⁸⁾また、池山佑子は、自分のために子供を巧みに利用した「ぼく」のことを、《裸の王様》と考へ、それでも復讐は成功しなかった物語と捉える。⁹⁾本稿では、それぞれの解釈を踏まえた上で、自分なりに結末についての捉え方を再考したい。

三 近代児童画教育

開高は「裸の王様」を執筆する際、美術教育関連の文献や当時の児童画ブームを背景に描いたと推測される。児童画ブームについて調査を詳細に行い、現実を見据えている。そのため、美術教育の歴史をある程度把握すれば、この作品を一層深く読み込むことが可能なはずである。本章では、近代の日本美術教育史を大まかに捉えたいと思う。中でも、描画教育が児童の精神を重要視していく変遷に注目していきたい。

そもそも日本が描画を学校で組織的に教育するようになったのは、一八七二（明治五）年八月に文部省で頒布された「学制」以後である。その中で描画に関する教科は、「罫画」や「図画」と呼ばれていた。これらの教科は、学ぶ順序や手本を示す教科書（臨本）を使用し、この臨本による美術教育は日本美術教育の特徴であり、長く使用される教授法となる。

さて、この「罫画」は、『西画指南』というイギリスの画学書を翻訳したものを用いた。その内容は図形から、照景法によって箱、書籍等の事物、更に人の手足を描く練習、といったものであった。注意すべき点は、上記の事物は教科書に載っている画家の手本をそのまま写し取る作業をしていたということである。この時期の児童画は、その手本を模写したものが殆どなく、およそ子供の自由や感情は配慮されていなかったといえる。尚、これらの授業は鉛筆を主に使用していたため、この時期は「鉛筆画時代」と呼ばれている。

その後、一八八一（明治一四）年に「小学校教則綱領」が定められ、「罫画」と「画学」は廃され、「図画」という科目名に規定される。しかしこれも実用面を重視し、技術者養成を目的とする内容であった。その時期に日本古来の伝統美術を重要視する傾向が高まり、九一年頃からは日本画の手法で描かれた手本を模写する「臨画」が普通教育の代表的指導法となる。授業の際に用いる道具も、毛筆と墨であったため、この時代は「毛筆画時代」と呼ばれる。その後は鉛筆画と毛筆画の優劣を競い合う論争が繰り返られるが、教科書の手本をそのまま写し取るという臨本教育に疑問をもつ段階へは、結局たどり着けなかったのである。

明治後期から大正にかけて、芸術教育論や児童画研究が発展し、多くの事例も紹介されるようになった。その頃から、鈴木三重吉の『赤い鳥』を始め、児童の視点を重視した作品作りが求められる。そのような大正デモクラシー運動が発達する一九一八（大正七）年十二月に、洋画家山本鼎が長野県神川小学校で「児童自由画の推奨」と題する講演を行う。翌年四月、児童自由画展覧会を開催し、宣伝の効果もあり一躍注目の的となる。同年七月に日本児童自由画協会を結成し、子供が自由に画を描く必要性を説いた自由画教育運動が展開されていくのである。

山本は、自由画を《写生、記憶、想像等を含む―即ち、臨本によらない、児童の直接的表現》¹⁰であると定義する。また、一九二〇年に発表された「自由画教育の要点」には、山本の初期の自由画への主張が見られる。自由画教育は、《従来のやうな押し込む教育でなくて引き出す教育》¹¹であるとし、教師の役割は、子供に直接技法自体を教えるのではなく、子供自らが技法を発見する契機を与えるよう努めることだと示した。

これらの考えには、以下の特徴がある。一つ目は、図画教育は技術教育ではなく芸術教育であること。二つ目は、自分の目で対象を観察し、描くべきであること。他人の視点が混入した手本を模写する臨本教育は、子供の印象や感情を全く無視したものであると批判した。その結果、全国的に自由画運動は広がっていき、学校現場でもその考えが徐々に取り込まれるようになる。また、『赤い鳥』をはじめ様々な児童雑誌などで自由画募集が行われ、児童画コンクールも盛んとなる。自由画運動は臨本教育を否定したことは功績があり、この時期から子供本来の感情印象や創造力を発揮する美術教育の基盤が生まれてきたといえよう。

しかし、自由画運動に対する批判も多く存在した。まず、自由画教育の指導法は、子供に直接技法を教えないという点が、指導の欠落・放任とも受け取られ、そのような態度を自由放任主義と散々揶揄されたのである。また岸田劉生の図画教育論では、ただ事物を写し取るだけでは美を感じることができないので、授業でも伝統美術を鑑賞し、美を養う目が必要であると説いた。自由画運動は全国的に広く知れ渡るが、山本の主張が正確には伝わらなかった面もあり、この運動は十年ほどで沈静化していく。

自由画運動の沈静化後は、自由画の脱却として様々な試みが行われるが、どれも短期間で衰え、影響力のあるものは出現しなかった。昭和初期には、日本が戦争に本格的に参加し始め、徐々に国民全員に対する軍国支配が強まる。そんな中、子供には感情を統制する情操教育が行われ、児童画は戦争を題材としたものや兵士に対する慰安画が主流となり、国民の戦争への熱を駆り立てる道具となる。そして終戦を迎える。

戦後は、一九四七（昭和二二）年三月に「教育基本法」と「学校教育法」が公布され、同年五月に「学校教育法施行

規則」の中に、小学校と中学校の教科の一つとして「図画工作科」が記される。また前年には米国教育使節団が来日し、その後交流が増え、外国の児童画に触れる機会が格段に増えていくのである。四九年頃から全国各地で児童画コンクールが次々と行われるようになり、児童画は平和と社会発展の象徴となった。この時期、二つの民間美術教育運動が盛んになっていく。

一つ目は、子供が本来もっている創造力を励まし、描画行動によって精神の解放を図ろうとする創造主義に基づく、創造主義美術教育運動（以後、創美運動と略す）である。指導者は世界の児童画を紹介し、子どもの創造力の強さを主張しながら、描画による人間の精神の解放を訴えた美術評論家・久保貞次郎と、メキシコにて児童美術教育に携わった北川民次から成る。一九五二（昭和二七）年五月に創造美育協会を結成し、一九五〇年代初期から六〇年代半ば頃までが最も活動的に行われた。アメリカをはじめ世界の児童画を紹介しながら、日本の児童画は世界的に見て水準の低いものとなっていると児童画の危機を全国の教師に知らしめた。オーストリアの画家で童心中心主義を訴え、児童画教育に革命を起こしたフランツ・チゼックの実践や、山本鼎の自由画運動を原点とし、教師の意識改革や児童画の善し悪しの分別にも力を入れた。戦後まもなく教育の方向に迷っていた教師に対し熱烈な道標となり、この主張は全国的に普及した。

もう一つは認識主義を基盤とする、新しい絵の会である。子供が自分の生活を観察し、価値あるものを見出すこと（認識）によって、表現活動にリアリティを与え、生きる力を身につけさせるといった認識主義に基づく。もともと創美運動から派生した活動で、一九五五年頃に結成される。この考えは、日本の生活画や生活綴方からも影響を受けている。認識主義では写実的であること、また技術の向上を重要視した。

こうした二つの民間美術運動が発展し、美術教育への関心はピークを迎える。それが如実に表れた例が、一九七五（昭和四〇）年に東京で開かれた第一七回国際美術教育会議で、大規模な世界児童画展覧会を行った。その後徐々に美術運動は衰退していき、現在児童画はコンクールや展覧会も活発に行われ、子供が自由に画を描くという認識は当たり前の

ようにも感じられる。しかし、どのように指導していくかという明確な目標はないまま、模索の時代が続いている。

以上、近代日本の美術教育史を大まかに見たところ、大正の山本鼎の自由画運動から、子供の感情印象に注目し始め、「裸の王様」執筆時期の昭和三〇年代は、創美運動の最盛期で、この時期の児童画の指導は子供の精神解放を目的としていることがわかった。

「ぼく」が創造主義をもとに子どもたちを指導していることは、次の本文から読み取れる。

《ぼくはできるだけわたくしを説明し、創造主義の立場から空想画が児童のひとつの重要な解放手段であると思うことをフランチ・チゼックの実験などを引用して説明した。》

《すると大田氏は話題をかえて、創造主義の美育理論のことをぼくにたずねた。》

創美運動は、戦後の児童画コンクールブームに相まって昭和二〇年代後半から三〇年代を最盛期とし、これは昭和三二―年後半に書かれた「裸の王様」の成立時期とも重なる。

指導者である久保貞次郎の考えでは、子供は成長に必要な創造力を生まれつき持っているといえよう。しかし従来の美術教育によって、親や教師はそれに気づかず、子供の創造力を抑圧している。その救済として、描画行動などの美術教育によって心を解放すれば、子供本来の創造力は失われず順調に成熟していくものだと言張るのである。

また、久保は「二〇〇〇万人の不幸」と題した、子供の危機に関する論文を発表し、非常にショッキングな話題として注目された。これは本文でも《階段の意識でおびえる二〇〇〇万人の子供の大群》や《二〇〇〇万人の脈脈を掘り荒した》と子供の危機を示す刺激的な文句として用いられている。創美運動は子供が創造的な画を描くためには優れた教師の指導が必要不可欠と考え、教師にも心の解放を強く訴えた。教師の役割としては、まず子供の本来もっている創造力を励まし育て、見守る態度を養う。更に創造的な画・非創造的な画を徹底的に分別できるような観察眼を養うことを求めた。そのための特徴的な活動として、毎年ゼミナールと称する研究会に多くの教師が集まり、児童画を通して白熱した話し合いが行われたのである。このような活発な運動は、戦後の教育指針に迷っていた教師たちに強い影響力を及

ばした。

創美運動の功績は、戦前的な美術教育から訣別して、創造的な画を奨励したことが挙げられる。しかし、何よりも今までの美術教育には見られなかった、心の解放、子供の個性や創造性の奨励、教師の意識改革など、心や感情を通して人間形成をはかるといふ美術教育を真正面から発展させていったことが最大であろう。山本鼎の自由画運動も子供の個性や内面を重視してきたが、人間形成を目指す美術教育の展開を本格的に行ったのは創美運動以後のことである。また創美の実践として、抑圧解放という心的行動を、生命力あふれる身体活動によって生み出すことにも注目した。具体的な授業として、身体を全体的に使って活動的に表現するフィンガーペイント、全身の筋肉を使った粘土製作など、心の解放を目指すことは、身体と生のエネルギーが密接に関わり合っていることを示した。

一九六五（昭和四〇）年の国際美術教育会議以後、創美運動は沈静・反省の時代を迎える。また、発展期にも多くの批判が存在した。まず、教師指導の欠如、放任である。自由画運動よりも更に子供の可能性に依存した考えであったため、教師の指導法を的確に示すことが困難であった。また、子供本来の創造力さえ育てれば、抑圧から解放されて順調に成長するという楽観的な人間性に対する主張にも疑問の声が挙がった。一人の教師の手に多くの子供の未来が託され、またそれぞれ一人一人の子どもの解放を目指すという個人主義が創美運動の根底に存在したために、他者や社会との相互理解を無視した結果、現実社会と乖離してしまい、リアリティを欠いた側面もできあがってしまった。

金子一夫は創美運動について《破壊と転換を図るのに急なあまり、一般教師をパニック的に転換させてしまい、冷静な研究基盤を形成させなかったことは否めない¹²⁾》と述べている。現在、創美運動の研究は、当時の中心的人物を除いて殆ど行われていない。社会的影響力は非常に大きかったけれども、一時の熱狂を起こしたに過ぎないという印象を与える。

更に、「裸の王様」の社会的背景の特徴として、戦後の児童画ブームが挙げられる。外国との交流が盛んになり、欧米などの児童画に触れる機会も非常に多くなった。一九四九年頃から、全国的に大規模な児童画コンクールが行われる

ようになり、児童画は社会発展の象徴となったのである。また、画塾が流行し、親はこぞって子供に画を習わせようとした。児童画教育関係の書籍も頻繁に出版されるようになり、画の診断によって子供の精神衛生を図ろうとする傾向も見られた。これは創造・非創造の画を分別する創美運動から影響を受けたと思われるが、子供の画には様々な欲望が無意識の内に描かれていて、その欲求を読み取り、子供の精神を解放しようとする試みが行われたのである。この考えには、画を読み解くことだけで、子供の精神が全て把握できるという幻想を抱いているようにも感じられる。

「裸の王様」の社会的背景は、創美運動の発展と児童画ブームの要因が大きいと思われる。「ぼく」の教育観は創造主義の影響があり、人間形成を重要視した創造主義の意識が根底にあるからこそ、太郎との心の交流は丁寧に現実感あふれる描写になったのだと思う。この時期の児童画は、平和と社会発展の象徴であり、子供の心理を読み取る材料としても、重要視されていたようである。

これまでは、創美運動の理念や活動を主に見てきた。ここからは、この運動の流れを汲む宮武辰夫の実践を具体的に見ていきたいと思う。

以下は、本文での画塾における一場面である。「ぼく」は子供に画を指導するとき、技術への指摘は直接せずに、別の話をしてイメージをわかせるという手法の一例となる。

電車を一台きり描いて筆を投げた子供は、ぼくがたずねると

「これはね、終点についたところなんだよ。みんなおりてしまったんだよ」

たいていそんな巧妙なとっさの智慧をはたらかせて逃げようとするが、こちらも負けてはいられない。ぼくは紙をとりあげて感嘆するのだ。

「なるほど、こいつはおもしろいや。だれもないじゃないか。みんな行っちゃったんだね」

いそがしく頭をはたらかせてぼくは彼が熱心な野球ファンであったことを思い出す。そして膝を叩くのだ。

「わかったよ。みんな行っちゃったんだ。みんな球場へ見物に行っちゃったんだ。なるほどね。早く行かなきゃ席が取れないぜ……」

子供はうっかり口をすべらす。

「バカいつてら。ぼくは指定席だぜ。パパと行くときはネット裏に決まってるんだぜ」

彼は口をとがらせて抗議し、身ぶり手ぶりを入れて球場の歓喜を説明しはじめた。ぼくは頃合をみてそと彼のまえに新しい紙と絵具をおくのだ。彼の眼の内側に、やがて白球がとび交い、群衆が起きあがれば、耐えられなくなって彼は絵筆をとる。ほんのちよつとしたきっかけで、無人の電車は帰途の超満員電車にまで発展するのだ。

「ぼく」の子供に対する目線の近さ、興味の引き出し方が秀逸に描かれている。子供の創造力をぐんぐん膨らませ、興奮して生き生きと描く様子が伝わってくる。

この事例に良く似たものがある。幼児画研究家宮武辰夫の研究報告書『萎縮した絵の救助 宮武幼児画シリーズ第二巻』（黎明書房、一九五七）の「野球好きなしげき君の場合」の章である。これは、画用紙を子供の描く速度に合わせて、紙を貼り合わせていくつぎ足し絵の事例として紹介されている。しげき君は十八枚のつぎ足し絵を描いたが、描き出しは相変わらず萎縮しきった表現の太陽や電車ばかりで、少しも彼の生活への結びつきが見られなかったと宮武は分析する。

「この電車どこ行き？」

「この電車まだこっちにつながってるのよ。」

と、私の間に答えて、指を紙の上から床の上に動かしていった。

「ようし、そこそこへ電車をつなごうよ。」

といって、直ぐその右に一枚bを貼ってやったら、もとの絵の右の半分の電車を描き足して、その先にキカン車を描いた。

「オウ、キカン車がついたんだねー。さあこの電車走り出すぞ。これからどこへ行くの？」

と、元氣付けるつもりで浮き浮きと話しかけた私に、ポツンと、

「終点だよ。」

といった。

子供は続きを描きたくないために、機転を働かせ、逃れようとする。そこで宮武は、子供の父親が大の野球好きで、親子で度々球場に観戦しに行くことを思い出す。

「終点にきたの？　じゃあ西宮の野球場へ着いたんだねー。もう野球始まっているの？　先生も見なくなっただぞ。いっしょに行こうか。案内してねー。」

さあ大悦び、生き生きとした表情になったしげき君は、

「うん、やっと西宮の野球場へきたのよ。」

と、大はしゃぎだ。そこで、絵の前の方を指さして、

「どの辺が野球場？　この辺？　この辺？　選手の居るとこどの辺？」

と、尋ねていくと、

「ここからこの辺までが選手の走るところで、ここがキャッチャー、ここがファースト……」

指差した場所に紙をつぎ足すと彼はもどかしそうに描いてゆく。その後、宮武のために事細かに試合状況を説明しながら画を描き続けた。

「先生、はよう電車にのらんとつぶされるよ。」

と、私の手をひっぱる。よくきくと、先日父といって、つぶされそうになったらしい。(中略)描き始めのa・bあたりの不安定な線が終りになるほど遅くなっていくことに気付くであろうが、これこそ、絵画的萎縮が生活に結びついていく推移をよくものがたつてもいるのである。

この宮武の実践例と「裸の王様」の引用部分には、いくつかの類似点が浮かびあがる。生徒が電車の画を描き、教師の促しに対して「終点だよ」と言い放ち、描くことを終了しようと企む点、生徒が野球好きであるため、それをきっかけに更に画を描かせようと実践する点、電車が満員となる点である。

『萎縮した絵の救助』は一九五七年九月に出版され、前述の年譜からも開高が「裸の王様」を執筆している時期と重なることがわかる。また、この本には様々な子供の事例とそれに対する宮武の指導が掲載されており、本作品の子ども事例と類似するものもある。そのため、私は開高がこの『萎縮した絵の救助』を参考にして、画塾の子供、特に「ぼく」の指導方法を作り上げていったのではないかと考えている。

著者宮武辰夫は、主に幼児画を研究しており、幼児から小学生を対象として自らの研究所にて画の指導を行ってきた。尚、宮武は創造主義の流れを汲んでおり、指導の中で最も重視したことは、大人や社会が引き起こす抑圧から子供を解放することである。描画は子供の生活に結びつくことにより、萎縮的な表現から解放されると主張する。

具体的方法として、フィンガーペイントや泥遊びなど、手だけではなく、腕、そして身体全体を使って、画を描くことを推奨した。例えばブランコや滑り台などを実際に遊ばせる。それは視覚的な効果を狙うのではなく、心身での流動を感じさせるためである。彼の事例に出てくる子供の多くが、劣等感や孤独に《あえいでいる》と表現されている。これは太郎の描写とも重なる。

上記の例においても推察できるが、宮武の画の指導方法は、子供との精神的距離が近くなるよう配慮しながら、一人

一人の性格、家庭状況等を詳細に分析して行う。また親の協力無しで子供を救うことはできないとして、親への指導や助言も熱心に行った。会話を中心として、子供の敏感な反応を観察しているので、どの事例からも子供が生き生きと画を描く様子が伝わってくる。児童画関係の文献の中でもこれだけわかりやすく、また会話のキャッチボールを克明に描いたものは少ない。「ぼく」の児童画指導は、実際に取材を行った画塾の講師である小松和貴子の影響もあるだろうが、宮武の実践も大きく影響を与えているのではないかと思う。そのため、画塾の子供や太郎の様子があんなにも生き生きと描けたのである。

竹内京子は、太郎に関する描写が《かすかなエロティシズム》¹³⁾を持つていると指摘する。太郎の描写は繊細に身体の動きを表現したものが多く、特に「ぼく」と川の中を覗く場面は、《薄い肩甲骨がうごく》、《温い息をぼくの耳の穴にふきこむ》、などまるで彼が隣に居るように錯覚してしまうほど丁寧を描かれている。それは《太郎が生きているということ》——「不感症の膜」の下には、遙か彼方であるが、生命がみえる」という魅力があると述べている。私は《エロティシズム》とまでは言い過ぎではないかと思うが、太郎の魅力は、整頓され抑圧された殻の中から垣間見えてくる生命力の強さ、生の輝きだと考える。

「裸の王様」は、太郎が《防衛本能から不感症の膜をかぶった恐怖の肉体》であった頃から、「ぼく」と交流を繰り返す内に徐々に心を取り戻していき、最終的には自分の画を描くようになる成長過程を丁寧に描ききつた点、児童画教育実践を綿密に参考にして、「ぼく」の巧みな指導法を作品に盛り込んだ点が評価できるといえよう。

四 結末の読み方

これまで、近代日本の美術教育史の変遷を辿り、創造主義美術教育運動の理念や実践を詳しく見てきた。本作品は、

創造主義の実践を多分に取り込み、それが「ぼく」の指導方法にも表れていることがわかった。では、もう一つの大きな問題として「裸の王様」の結末を、考えていきたい。

「裸の王様」四章の後半部、コンクール審査の場面は画壇・教育界を含む金に塗れた大人を鋭く批判し、社会風刺が最も色濃く出ている。前述の同時代評でも触れた通り、多くの文学者がこの結末に不満や欠点を指摘する。この結末を読み取るために、「ぼく」の哄笑という行為の観点から見していきたい。

「ぼく」が哄笑の衝動に駆られる場面は、二つある。第一の場面は、《越中フンドシをつけた裸の男が松の生えたお堀端を歩いている》という日本風の《裸の王様》を描いた太郎の画を「ぼく」が見た瞬間である。

その意味をさとした瞬間、ぼくは噴水のような哄笑の衝動で体がゆらゆらするのを感じた。

「……………！」

画塾に通いだした頃は、画用紙を前にして途方に暮れていた太郎が、この画では《自分の世界をつかみ、それを組み立て、形と色彩をあたえることに成功した》のである。これは目覚ましい成長を表し、「ぼく」の数々の苦労がやっと報われる瞬間でもある。「ぼく」の感情は、画を見た瞬間最も大きく揺れ動き、爆発を起こし、哄笑という行動を起こす。山田有策は《「ぼく」はつかのま抑圧からの解放感に身をゆだねられるわけで、その「ぼく」の心理的カタルシスが読者に快感を与える効果を果している》と指摘する。この「ぼく」の大げさとも言える哄笑は、読者に爽快感を与えると共に、喜びを感じさせるものとなっている。この場面が最も盛り上がる箇所だと思われる。

第二の場面が、コンクールの審査会で、「ぼく」が太郎の画を通して汚い大人への批判をするところである。「ぼく」は山口の要領のよさや機敏さを大いに利用しながら、すぐに大田氏のご機嫌を取ろうとする審査員や、事業のことしか頭にない大田氏を間接的に非難する。結果、発言の変わり身の速さがあだになった山口だけが惨めに残り残される。こ

の姿を見て、「ぼく」の感情は憎悪から哄笑の衝動へと変化する。

はげしい憎悪が笑いの衝動にかわるのをぼくはとめることができなかつた。窓から流れ込む射光線の明るい小川のなかではふたたび腹をかかえて哄笑した。

この場面の哄笑の受け取り方は、主に二通りある。一つは、山田有策が主張した、『抑圧からの解放感に身をゆだねられる』終わり方である。自尊心にまみれた大人たちに一泡吹かせることが出来たという爽快感が読み取れる。もう一つは、関伊佐雄が主張する『どうにもやり切れない空虚さ』が感じられる終わり方である。結局「ぼく」は、美術界や教育界の構造改革という復讐を成し遂げることができずに、幕を閉じたということになる。

まず、開高が目指していた結末は、山田有策が述べた鮮やかな復讐劇だと思われる。そのため、「ぼく」の自己を振り返らない態度は画壇批判の場面で顕著に表れてくる。もともと「ぼく」は、自分の指導法に大きな自信をもっていて、それ以外の大人は子供を抑圧しているとみなす傾向がある。この「ぼく」の絶対的自信がないと、戯画化された醜い大人たちに対して爽快にどんでん返しを行うことは、不可能だったのではないかと思う。

ここで、山口と「ぼく」の教師像について考えてみる。まず、山口は前衛画家としてコラージュ、デカルコマニー、フロッタージュなどの新手法の指導に熱心である。彼の主張では、その奇抜な手法で子供の個性を引き出そうという試みである。しかし、この指導方法は『画の背後にある子供の個性を、そうした偶然の効果をねらった手法の、画だけの個性にすりかえてしまう危険をふくんでいる』と「ぼく」は指摘し、『子供の自我を通過しない自動主義』と批判する。つまり山口の指導方法は、新手法を使って子供の心理に踏み込まずに、精神よりも手法、技術を重視しているようである。それに対して「ぼく」の指導方法は、始めに個々の子供の生活・性格に密着し、子供の持つイメージや意識を引き出し、絵を描きたいという欲求を導き出すことを目的として、あくまでも自分自身はその手助けを主とする。技術を直接

教えるのではなく、方法に気づかせるように巧みな話術を用いるのが特徴である。普段は家庭や学校に抑圧されがちな子供の精神の解放を何よりも望み、手法は描画を基本とすることが多く、技法や材料の差異などは、子供が心を解放する為の手段と見なしていることが読み取れる。

ぼくは山口のように美しく器用にさけることができないのだ。彼は自動主義を子供にあたえることで自分を守った。つきからつきへ画塾にやってくるさまざまな症状の子供とつきあっているうちにぼくは自分自身の画を描く動機を失ってしまったのだ。気がつくときぼくは小さな、生きた肉体の群れをキャンバスと感ずるようになっていた。

この箇所は自分の指導方法に関して弱点を曝け出し、子供に関わり過ぎるがゆえに「ぼく」は、自分の画が描けない人間へとなってしまったと告白する。

創造主義における教師像として代表的なものが三種類あると久保貞次郎は述べている。第一のタイプが《生徒を放り出して自分だけ熱心に絵を描いている》制作型の教師、第二のタイプが《自分は制作しないが、生徒の指導もあまり熱心にやらない》教師、そして第三が《自分はほとんど制作しないが熱心に子どもを指導する》教師である。第一のタイプは自分の絵の制作ばかりに耽って子供の心の解放には興味がなく、また心理的洞察眼も乏しいと批判する。しかも技術的に優れている作品を好み、それを生徒に奨励する傾向があると分析する。創造主義に最も求められているのは、第三のタイプである。久保は、現実問題として芸術家の面と教育者の面を完璧に両立することは困難であると述べる。どちらかに力を入れれば、もう片方は等閑になることは避けられない。それならば、自分の絵を描きたい衝動を押しえ込み、子供の指導に没頭することを覚悟する教師、これが創造主義における理想の教師像であろう。

本作品にこのタイプを当てはめてみると、山口が第一の制作型教師、「ぼく」が第三の犠牲型教師になる。前述の「ぼく」の独白は、自分の制作を犠牲にしてまで子供の指導に当たっている自分の姿に対する自信、プライドの表れではな

いかと私は考えている。このように、「ぼく」は創造主義の理想的な教師像であるといえる。

そのような理想の教師像をもつ「ぼく」が、自尊心に満ちた審査員等に鮮やかな逆襲を行う。しかし、そこには腑に落ちない部分もある。関伊佐雄が主張する《どうにもやり切れない空虚さ》である。

その問題は、「ぼく」が、一時的に審査員等のプライドをへし折っただけで、美術界や教育界自体の癒着を改革できずに、結果として、子供を抑圧する現実には大きな影響を及ぼすことはできなかった点である。関伊佐雄は、結末を大田氏に《毛皮のコートを贈ってしまったという笑えぬ結果》と捉え、《結局、「ぼく」は氏の僕でしかなかった》と位置づける。また、竹内京子も「ぼく」の復讐は失敗し、《大田氏を「太郎」にとって善き父に変えることもできず、組織者としての大田氏の意識を変革させることもできなかった》とある。そのような観点から見ると、「ぼく」は無力で、画壇批判は大した意味をもたなかったように思う。

しかし、「ぼく」は美術界の構造改革や大田氏の意識を改革することが目的だったのだろうか。そこまで実行できるとは考えていなかったと思う。子供を抑圧する社会は変えられなくても、自分の信念を通し、巧妙に審査員を騙す。瞬間的なものとはなってしまったが、《抑圧からの解放感》は十分得られるはずである。

「裸の王様」は、理想型の教師である「ぼく」と、子供心を萎縮されてしまった太郎の画を通しての交流が主軸となっている。その過程において、太郎は成長し、最終的には自分なりの画をかくことができる。この過程が「裸の王様」の読み応えのある部分といえる。そこには、近代の児童画教育実践の影響が多分にあり、特に「ぼく」の実践には執筆時に流行していた創造主義の考えが認められよう。人間形成や子供の自由を重視した、この主義を取り入れたため、「ぼく」の指導方法は非常に巧妙で、子供との交流は現実感あふれ、あんなにも生き生きとしていたのだと思われる。「ぼく」の画壇批判は、社会自体には大きな影響力を与えることはできず、その点が結末としては物足りないかもしれないが、審査員の欺瞞を巧妙に暴くことに成功した。そこには、一種の解放感が得られ、評価できる点と言えるだろう。

注

- (1) 大江健三郎はその後、「飼育」で第三十九回芥川賞を受賞する。
- (2) 坂根進「その頃」(初出「これぞ、開高健。面白半分二月臨時増刊号」一九七八・二、「コレクション 開高健」潮出版社、一九八二)
- (3) 開高健「ネズミの習性を調べて」(初出「日本読書新聞」一九五八・二・二七、『開高健全集 第二十二卷』新潮社、一九九二)
- (4) 浦西和彦『開高健書誌 近代文学書誌体系』和泉書院、一九九〇
- (5) 中村光夫「文芸時評」(初出「読売新聞」一九五七・二・二六、『鑑賞日本現代文学二四 野間宏 開高健』角川書店、一九八二)
- (6) 白井吉見「文芸時評」(初出「朝日新聞」一九五七・二・二二、『鑑賞日本現代文学二四 野間宏 開高健』角川書店、一九八二)
- (7) 山田有策「抑圧された遊び」―「裸の王様」と「日本人の遊び場」(『国文学 解釈と教材の研究』一九八二・二二)
- (8) 関伊佐雄「開高健論『裸の王様』を中心としての考察」(『主潮』一九八一・二二)
- (9) 池山佑子「開高健『裸の王様』論―転倒する「ほく」」(『文月』二〇〇〇・二二)
- (10) 山本鼎「日本に於ける自由画教育運動」(『自由画教育 小学生画』アルス、一九二二)
- (11) 山本鼎「自由画教育の要点」(『自由画教育 小学生画』アルス、一九二二)
- (12) 金子一夫 田中正作「美術科教育の歴史」(山本正男監修『美術の歴史・美術科教育の歴史』大学教育出版、二〇〇五)
- (13) 竹内京子「研究ノート」開高健「裸の王様」…「太郎」の存在意義」(『語文と教育(鳴門教育大学)』一九八八・八)
- (14) 久保貞次郎「教師の役割」(『児童画の世界』大日本図書、一九六四)

その他の参考文献

- 熊本高工『図説児童画の歴史』日本文教出版、一九八八
- 久保貞次郎『久保貞次郎美術教育論集 上巻・下巻』創風社、二〇〇七