

## 絵本のことば

### —文字のタイポグラフィをめぐって—

吉田 新一

#### §はじめに

<絵本>は<絵・ことば(テキスト)・タイポグラフィ>の3要素で構成されているという前提で考えると、先ず<絵>と<ことば>の関係があげられます。モーリス・センダックは、ランドルフ・コールデコットの絵本を例に、「ことばが省かれ、そこを絵が語る。絵が省かれ、そこをことばが語る。ひとことで言えば、これこそは絵本の発明である」(『センダックの絵本論』p.22、岩波書店)と言いきっていますが、おそらく<絵本のことばと絵>について、これほど明快で断定的な指摘はないでしょう。

また、絵本のことば自体については、別に傾聴すべき見解があります。長年子どもに絵本の読み聞かせをなさってきた方々による、経験を踏まえた<語り>にふさわしい<絵本のことば>についての意見です。

しかし、ここでは<絵本のことば>のタイポグラフィを考えてみたいと思います。<タイポグラフィ>とは、狭義には本における「活字の大きさ、書体、組み付けなどにかかわる事項を包括したもの」ですが、広義には「本の装丁・造本」にまでおよんで、<ブックメイキング>全般に関わるものがらと言ってよいでしょう。従って、絵本のことば、すなわちテキスト、もっと限定的に言うと、テキストの文字のタイポグラフィについて、ということになるのでしょうか。

絵本の<絵>をどういうメディアで描くか、水彩か油彩か、リトグラフか木版か、コラージュか写真かなどなど、その選択も作品の内容と関わりながら絵本の絵のタイポグラフィカルな考察>として論じることが出来るでしょう。これをブックメイキングのハード面からの考察とすれば、<絵本のことば>も同様な視点から考えることができます。由来、<絵本>は画家と作家と編集者の共同作業で誕生しますが、絵本の時代的发展過程を振り返ると、出版文化とりわけ印刷技術の進歩が大きく作用しているのが分かります。そのことから作家や画家はもちろんですが、特に出版編集における<絵本のことば(文字)のタイポグラフィ>は絵本を考えると、無視できない一分野であろうと思います。

ルイス・キャロルの『不思議の国のアリス』をちょっと覗いてみましょう。アリスが遭遇する突拍子もない出来事の一つに、アリスが体の大きくなったとき流した涙でできた池に、ちぢんでから転落し、びしょぬれになった体を、ネズミが long tale (長い話) で dry (乾燥) してあげようと言います。そのネズミの dry (退屈) な話を聞きながら、アリスがなるほど長い尻尾(long tail) だと感心するくだりを、文字が<長い尻尾状に>すなわちタイポグラフィカル(視覚的)に組み込まれています。(言うまでもなく、これは dry の両義性と、tale と tail の同発音による<駄洒落>ですが。)

こうした<文字のタイポグラフィカルなアレンジ>を、きわめて美的に、巧みに、意図的におこなった絵本作家の一人に、ヴァージニア・リー・バートンがいます。彼女の絵本では、毎ページ<文字組み>と<絵>とがすばらしいハーモニーを奏でて、視覚的統一を演じています。『いたずらきかんしゃちゅうちゅう』、『マイク・マリガンとスチーム・ショベル』、『ちいさいおうち』その他、彼女のほとんどの絵本は、そのような構成をとっています。バートンはすばらしいブック・デザイナーです。ダンスの好きだった作者らしく、絵は音楽に合わせるように、のびやかに流れる線描と色彩で描かれて、その流れに文字(ことば)の配列が合流して、ページ全体が統一した、グラフィカルな流動体となっています。彼女の作品は、絵画的なタイポグラフィの (art chirographical) 美しさを追求した芸術と言えるでしょう。

## § ワンダ・ガアグ (絵とテキストの融合体を作る)

### *Millions of Cats*

そうしたバートンの絵本には、先達がありました。ワンダ・ガアグです。アメリカ絵本の真のはじまりを告げたとわれ、モーリス・センダックが「古くなることのない作品」(同上、p.203) と折り紙をつけたガアグの『100 まんびきのねこ』は、正に第一級のロングセラー絵本です。その絵本の<文字(テキスト) のタイポグラフィ>に、ここでは注目してみましょう。

『100 まんびきのねこ』は 1928 年の出版ですが、前年に出たウィリアム・ニコルソンの『かしこいビル』の版型をモデルに作られました。両作品を並べると

確かに同じ版型の本ですが、『かしこいビル』が見開きの横長スペースを全く使っていないのに対して、『100 まんびきのねこ』では最初と最後のページ以外はすべて、見開きの横長スペースを一面として使っています。そして、文字(テキスト)と絵の配置(レイアウト)が、見開き毎に異なっていて、どの見開きも文字と絵のバランスがひじょうに見事です。特にそこでは文字が、活字ではなくて、<手書き文字>で、印刷インキが絵と共に<素晴らしい黒色>です。ガアグは出版社の提示したレタリングを断り、弟のハワードが書いた<田舎風の手書き文字>を使いました。(多分これも『かしこいビル』にならってでしょう。)

ガアグはリトグラファーとして高い評価を受けていましたが、鉛筆画を初め、水彩、ドライブラッシュ、サンドペーパー画などいろいろな画材を使って絵を描いていました。『100 まんびきのねこ』の原画は、ペンの黒インキ画ですが、印刷ではリトグラファーらしく黒色にひじょうにこだわりました。

『三びきのやぎのがらがらどん』で親しまれているマーシャ・ブラウンは、若い頃ニューヨーク公共図書館で働き、同館でおこなわれた「ガアグの没後展」に関わって、ガアグにはとりわけ強い愛着もっていたようです。1994年に来日されたときも、各地でガアグについて講演をされ、ガアグが『100 まんびきのねこ』の製版でどんなに苦労したか、ガアグの手紙や日記を使って紹介されました。ブラウンによると、ガアグは「定価の安い本に、ほんとうにいい仕事を期待するのは無理なようだ。私が苦心して描いた繊細な線が太く印刷されたり、私の黒が(この黒は、平べったくなったり、重苦しく見えたりしないように、文字通り何千本ものペンの線で描かれているのに)ベタっとつぶれたり、ぼやけた黒になって出てくると、ほんとうにがっかりする。私の絵は、印刷するのが難しいことは分かっている。繊細さをだすためには、インキを薄めて使わなくてはいけないし、そうすると黒いマスの上に、豊かな効果をだすのが、ますます難しくなる。でも、一生懸命やればできないことはないと思う」と嘆きつつも、自分の描いた原画の黒が印刷で出てくるまで、優しく、しかし、きっぱりした態度で、校正をおこなったといいます。ですから、ガアグ以後には、絵本画家たちが作品を<ガアグの黒>で印刷してほしがったという伝説も生まれました。ガアグのこうしたこだわりから、<印刷のインキ>もまた、タイポグラフィカルな考察の対象であることが分かります。

ここで、『100 まんびきのねこ』の原書と邦訳版を比べてみましょう。邦訳版では文字が手書き文字ではなく、少し肉厚の活字が使われています。が、原書と比べると差ははっきりしています。マーシャ・ブラウンは、『100 まんびきのねこ』には「全篇にわたって、とても音楽的なラインがある。ガアグはとても音楽性豊かな女性だと強く思う」と言って、絵の〈流れるような音楽的なライン〉を指摘しています。そう言われて改めて原書の表紙を見ると、「とてもととったおじいさんが たくさんのねこをつれて、おかをこえて、おばあさんのところに、かえるところ」の絵に、タイトルの **MILLIONS OF CATS** の文字が、心地よくゆがんでいて、おじいさんの歩いているリズムを刻んでいるように思われます。また、終わり近く、「みっともないねこが・・・まるまるとしたねこに」変っていく見開きの絵でも、フィナーレに向かう物語の音楽が聞こえてきます。文字が左右対称に直線三段に配列されているのを、囲むように絵は湾曲型に描かれて、ページに美しいハーモニーが奏でられています。痩せていたねこが、だんだんふとっていきようすが、とても愉しく読めます。

以上、もっぱらマーシャ・ブラウンの評言を借りてきたので、ここでマーシャ・ブラウン自身の板目木版画による『ディック・ウイッティントンとねこ』について、ひとこと触れておきましょう。この絵本では、テキスト（文字）には活字が使われていますが、肉厚の太い活字で（ガアグのに匹敵する）濃いつやのある黒色でプリントされています。版画の絵の太く黒い輪郭線と、文字がよくマッチしています。ここでも邦訳版と原書とを比べると、やはり差は歴然としています。原書の〈文字のタイポグラフィ〉は、残念ながら訳本には写されていません。

### ***The ABC Bunny***

『100 まんびきのねこ』における〈弟の書き文字と、ペンとインキによるモノクローム画〉という作り方は、『へんなどうつぶ』（1929）、『すにっぴいとすなっぴい』（1931）でも踏襲されましたが、次のアルファベットの **rhyming story** 『ABC うさこ』（1933）では、〈亜鉛版のリトグラフ〉が使われています。そのことでまた、ガアグがひじょうに苦勞したようすを、マーシャ・ブラウンは伝えています。初めからリトグラフで、とガアグは編集者に言っていたはずでしたが、

担当者は絵を白い紙に描いて欲しいと言うので、後で亜鉛版に写すものと思っていた。ところが出てきたのは、一枚はハーフトーン(網凸版)、もう一枚はラインカット(線画凸版)で、原画の繊細なグレーと豊かな黒は、全く消えてしまっています。びっくりして、知人の版画家ジョージ・ミラー氏を訪ねると、自分にやらせて欲しいと言う。そこで、早速編集者の了解をとって、改めて亜鉛版に原画を描き直して、ようやく望み通りに、深みと陰影に富むリトグラフ画を得たといえます。この絵本では、各ページ、上 3 分の 2 が絵で、下 3 分の 1 が文字という配分がなされ、アルファベットの字母は大文字で、鮮やかな朱色で印字されており、**<文字学習のための絵本>**という趣旨をダイレクトに実現した、見事なアルファベット絵本です。文字は活字を使っていますが、絵と調和する字体が選ばれていて、絵と文字が実によく調和しています

こうして、ワンダ・ガアグからヴァージニア・リー・バートンへとひきつがれている、**<ページ面でテキスト(文字) と絵が溶け合うレイアウト>**から、私たちは視覚芸術である絵本における**<文字のタイポグラフィ>**が、いかに大切かを学ぶことができます。

### § トイブック : Walter Crane から Randolph Caldecott へ

現代絵本の出発をイギリスの 19 世紀半ばと見ると、その先鞭を切ったのがウォルター・クレインでした。当時、絵の印刷は、それ以前の**<モノクローム線画に手彩色>**という段階から、初期の木版・金属版・石版を混合した、オイルインキのけばけばしいカラー印刷に移って、初期絵本の**<トイブック>**が盛に出始めていた頃でした。その状況を、彫版家で出版企画家であったエドモンド・エヴァンズは「小さいときにトイブックのようなものしか与えられていなかったら、美的感覚は養えない」と憂えて、日本の浮世絵における木版の重ね刷りをヒントに自ら開発した**<木口木版の多色刷り>**によって、品のある**<絵本>**を作ろうとしました。そして、18 歳ながら有能な画家でデザイナーのウォルター・クレインを見出して、1865 年から**<クレインのトイブック>**を、エヴァンズは制作しはじめました。ジャポニズムの流行にのったそれらの絵本は(すべてではありませんが)、例えば *The Forty Thieves* (1873) (当館所蔵) で見ると、絵は四角い枠の中に描かれていて、テキスト(文字) は絵の中の四角い黒縁の枠の中に納められる、

というスタイルでしたが、広く出回っていた他のトイブックと比べて、抜群に洗練されていたので、売れ行きは上々でした。しかし、出版を請け負ったラウトレッジ社は、クレインの原画を初めに買い取って、(売れ高払いの)印税支払をしませんでした。クレインはそれで 10 年でトイブックの制作をやめてしまい、ウィリアム・モリスらと組んでモダン・デザインへと活動を広げていきました。

企画家のエヴァンズはクレインを失って、代替りの新人を求め、幸いにもランドルフ・コールデコットに出会えました。そして、元銀行員のコールデコットは最初から印税支払いを条件で、トイブックの世界に入りました。エヴァンズはコールデコットに、それまでのトイブックが、毎見開きページごとに白紙が出てくる作りをやめて、白紙の見開きにモノクローム画を入れて、視覚的に途切れない絵本を作るよう勧めました。その結果、『ジャックの建てた家』や『ハートのクイーン』に見るように、センダックが言う「ことばが省かれ、そこを絵が語る」絵本が、初めて登場しました。コールデコットは、カラーの絵には(クレインと同じに)四角い枠を残していましたが、単彩画のページでは絵から枠を取り去って、生まれた余白を絵の一部として巧みに生かしました。その結果、ページの余白を有効に生かして、テキスト(文字)の配置を自由に工夫することもできました。こうして、ランドルフ・コールデコットは現代絵本の父と称され、真の現代絵本は彼からはじまると言われています。

(ついでながら念のため、クレインのようにテキストを、絵の中の枠内に入れる方式は、20 世紀初めに流行した<ギフトブック>や、その後でも、例えば『ハイワサのちいさかったころ』(1984) でケイト・グリーンナウエー賞を受賞したエロール・ル・カインの諸作品で見ると、現在も装飾的に、積極的に活用されていて、けっして廃れたスタイルではありません。)

### § コールデコット絵本の場合 (字体を変える)

#### *Sing a Song for Sixpence*

このライム (唄) は通常 *Sing a song of sixpence* と始まりますが、ここでは of が for に代えられて、それをタイトルでイタリック体で表しています。この唄は  
‘Sing a song of sixpence, / A pocket full of rye; / Four and twenty blackbirds,  
/ Baked in a pie’ [6 ペンスの唄を歌へ / ポケットいっぱいのライ麦 / 24 羽のク

ロウタドリ／パイに焼かれた] とノンセンシカルに始まるので、コールデコットは起承転結のはっきりしたストーリーで語ろうと、唐突に出てくる「6 ペンス (銅貨)」の出所をはっきりさせようと、of を for に代えました。こうすると、意味不明だった「6 ペンスの唄」が、<6 ペンス銅貨を求めて>あるいは<6 ペンス銅貨のために> (唄を歌へ) という意味になって、はっきりします。それを、絵本冒頭の絵 2 枚に語らせています。すなわち、おばあさまが孫とその友だちに、一番上手に歌えた子にこの「6 ペンス貨」をあげますよ、と「歌合戦」を誘い、「6 ペンス貨」を獲得した子は、道で出会った農夫にそれをあげています。農夫は、それでライ麦をポケット一杯買って帰り、そのライ麦を少し使って、24 羽のクロウタドリを手に入れて・・・と、「6 ペンス貨」から始まったストーリーが、リレー風に展開していきます。画家は表紙のタイトル文字で ‘for’ をイタリック体にして、読者にここが普通に知られている唄と違いますよ、と告げたのです。

もう一つ、今度は絵本の最終ページです。文字(テキスト) の表記がそこだけ「ゴシック活字」です。この唄は通常は、最終ページ手前の「やって来た一羽のクロウタドリが、庭で洗濯物を干しているお手伝いさんの鼻をパチンとさらった (There came a little Blackbird, /And snapped off her Nose.) で終るのですが、それでは尻切れとんぼとコールデコットは考えて、‘But there came a Jenny Wren and popped it on again.’ 「ミソサザイがやってきて、鼻をぼんともともどしました」とつけ加えて、それをゴシック体で明らかにしています。ナーサリーライムの権威オーピー夫妻による『オックスフォード・ナーサリーライム事典』でも、この箇所を、コールデコットによる個人的付加と記しています。

以上の 2 例は、<字体を変えて変更を読者に告げたタイポグラフィ>です。次も、もう一つ同じタイプです。

### ***The Milkmaid***

表紙をめくって、内扉を見ると、そのページだけが(本文の活字表記に対して)手書き文字表記となっています。この唄物語は「若い男女の応答歌で、乳搾りに出かけた娘に、村の男性がモーションをかけ、結婚をもちかけるが、女の持参金が美しい顔だけと分かったら、結婚話をふいにする。女は自分から出した話ではないと、男性の身勝手に激怒する」古から伝えられているフォークソングですが、

<持参金>話が、ここでも唐突に出てくるので、コールデコットは「財産のない若い地主(息子)に、母親が結婚は持参金つきの娘にかぎる」と釘をさすくだりを冒頭に置き、話に筋道をつけて、その補足を**手書き文字**で表しています。

ちなみに、オーピー夫妻の『事典』によると、この唄は中世フランスのトラバドゥール(宮廷風恋愛詩・風刺詩)に起源があるらしく、元唄では「男性が騎士の子で、羊飼娘との結婚は身分違いでご破算」という内容で、持参金の話はそこには出ていないようですが、イギリス・フォークソングでは、乳搾り娘の父親が農夫と知っても、結婚話のご破算にはならず、持参金云々で話がこじれるので、これは笑劇あるいは風刺劇といえるでしょう。いずれにしても、コールデコットは伝承唄にここではオリジナルな発端部を加えて、話の筋を合理的にして、それを**手書き文字**で表しています。

### § Beatrix Potter: *The Tale of Peter Rabbit* の場合(句読点を楽譜を読むように)

『ピーターラビットのおはなし』では、作者の意図がストレートに出ている<1902年の商業版初版第1刷>を復元している原書<2002年版>で、以下の考察をすすめていきます。

先ず、同書の16ページから21ページまでを見ていくと、テキストのページの各文の終わりが、いずれもピリオドで止めてられていません。従って、ここではセンテンスは20ページの最後までひとつながりということになります。詳しくたどると、16ページは3羽の良い子うさぎ (good little bunnies) を語って、絵もそれを描いています。が、18ページ以後は、親の言うことを全く聞かない(very naughty) ピーターうさぎを語って、絵も当然ピーターの絵です。

ところで、英語で句読点(カンマ、セミコロン；コロン：ピリオド)は、声に出して読むときの<息継ぎ>すなわち<間>の取り方を指示していますから、16ページ文末のセミコロン、19ページ文末のカンマ、そして20ページ最後の感嘆符は、それぞれ<間>の取りかたに、わずかですが差があります。加えて、ページをめくる際の<間>も加わり、且つ、英語ではキャピタル・レター(大文字)で始まるのは、文頭あるいは前文がピリオドで終わったつぎですから、19ページと20ページでは、前文がピリオドで終わっていませんが、ページが改まったことで<擬似的に>大文字で始められているので、新しいセンテンスが始まったと

きに相当する〈息継ぎ〉がそこにはあります。ひじょうに細かな話でしたが、これらの諸要素を読み手は念頭において、16 ページから 21 ページまでを語る必要があります。それによって聞き手は、物語にサスペンスを味わいます。微妙なく間〉の問題ですが、こうしたパンクチュエーションの使い分け(言い換えれば、タイポグラフィ)は、テキストの読み手への指示で、音楽でいうと楽譜に相当するので、〈読み〉はそれにもとづく〈演奏〉ということになります。

以上と同様のことが 22 ページから 25 ページでも繰り返されているので、今度はイギリスのポター研究家ピーター・ホリンデルによる解説を紹介しましょう。

「‘First he ate some lettuces and some French beans; and then he ate some radishes;／And then, feeling rather sick, he went to look for some parsley.’「まず、れたすをなんまいかたべ、それから、さやいんげんをたべ、それから、はつかだいこんをなんまいかたべました。／そのうち、ちょっと むねがむかむかしてきましたので、ぱせりをさがしにいきました。」[石井桃子訳]

このピーターの食道楽行動のそれぞれが、セミコロンでつなげられ、且つ分けられている。さらに、ページをめくると、大文字の‘A’で、パセリ探しが始められている。われわれは、このセミコロン使用の精妙さ、あるいは、幼い子どもへの、いや実際には、読み聞かせする大人への配慮を、軽く見過ごしてはならない。ここで仮に、セミコロンをただのコンマに置き換えて、このくだりをつなぐりの文章にしてしまうと、セミコロンを打ったときの効果は全くなくなってしまふ。〈句読点によるヒント〉という、小さな装置(ミニチュア・システム)が喪失するからである。今度は、文中の‘And’を消して、各センテンスを別々にしてみると、また元の効果が失われてしまふ。ポターは句読点によって、ピーターの思慮ある食事から、無茶食いへ、さらに、薬効のある食事へと移るようすを語っていて、これらの3つは、連続しているが別個でもある前の2者に対して、3番目が前2者よりもっと別個であることを示す構成になっていて、特に3番目では、ページをめくる(もちろん、挿絵も変る)ことが、ピーターの腸内の変化を表している。このような句読点の使い方、ポターは彼女の散文に、単にことがらを語らせるだけでなく、その成り行きまで演じさせているのである。このようにポターは、ただのセンテンスを、独自の語りへと変換させて、読者が行間を読む

ことを、可能にさせているのである。ポターでの句読点は、しばしば読者を招く合図、コラボレーション・アクト(共作へのお誘い)、英語の ‘confidence’ (①信頼、②秘密、の意) という語の両義をかけていうと、コンフィデンス・アクト(信頼行為・秘密行為) なのである。彼女は子どもの認知力を信頼して、語りの秘密を打ち明けて、相談しているのである。ポターによる、こうしたセミコロンの通常と異なる、特別な使い方を知ることによって、彼女の語り方に注目し、括弧、感嘆符、ダッシュ、イタリックの使い方にも注意しなければならない。これらの符号は、語りの中ばかりでなく、著者と読者の関係においても、微妙に意味やトーン(調子) の変化をもたらすからである。ポターのごく何気ない句読点の選択は、時折、(直感的だが的確な) 霊感的非正統という問題になっている。」(‘Beatrix Potter’s Prose Style’ by Peter Hollindale in *Beatrix Potter Studies X II* [The Beatrix Potter Society])

以上、文字表現のタイポグラフィ(ここではパンクチュエーション) が、時に大きな役割を担っている点を、ポターの場合で考えてみました。

『ピーターラビットのおはなし』には、もうひとつユニークなレタリングがあります。原書冒頭の 6 ページと 7 ページ。向かって左は母うさぎが「大きなもみの木のしたの すなのあなに」いる 4 羽の子うさぎを紹介している絵ですが、一羽だけ尻を見せています。読者はそれがピーターであると推測できますが、作者は右ページの文字の配列で、ちゃんとそれを説明しています。英語では文は左から右へ横書きされますが、Flopsy, Mopsy, Cotton-tail, and Peter の箇所では、右から左へ下がりながら文字組みがなされています。この例外的な英語の文字配列は、絵の 4 羽の名前を順に紹介するためと読めば、これも一種の文字のタイポグラフィと言えます。同様の事例が『こねこのトムのおはなし』の原書冒頭でも見ることができます。

### § James Daugherty : *Andy and the Lion* (文字組みでサスペンスを高める)

ジェームズ・ドーハティの『アンディ と らいおん』も、文字のタイポグラフィを考える好例の一つです。(この作品については既に、当館『平成 19 年度児童文学連続講座—アメリカ絵本の展開—』で触れているので、一部をここで繰り返し

えさせていただきます。)

これはニューヨークのバイキング社からの出た絵本ですが、ドーハーティは当初<文字なし絵本>として制作しました。ところが、校正の段階で編集長のメイ・マッシー女史から、編集スタッフの中に文章を添えるべきとの意見があると伝えられました。ドーハーティは絵が十分に語っているから文は不要と答えましたが、マッシー女史は自分もそう思っているが、他人が正しいということもあるので、スタッフが仮につけてみた文章を見てくれまいかとのこと。ドーハーティは1、2ページ見て「余分です」と答えますが、マッシー女史はしばし沈黙の後「では、どういう文章なら<余分>でないか、ふたりでちょっと考えてみませんか」と誘い、ついに現在見るような文章が30分たらずで出来上がったそうです。

このエピソードから、改めて『アンディ と らいおん』を、絵だけで(文の助けを借りず)読んでみると、なるほど絵で十分ストーリーは語られているように思えます。この話の元は有名なローマの伝説で、アンドレクレスという奴隷が逃亡してつかまり、罰にライオンのいる闘技場に投げ込まれますが、幸運にも昔彼が足のとげを抜いてやったライオンだったので、餌食にならずに助かったという話で、ドーハーティはそれをアメリカの地方都市——絵で見ると Anderson Ville という町——に住むアンディという少年のヒーローばなしとして、アメリカ風のほら話に仕立てたものでした。従って、それにふさわしいダイナミックな筆致の絵で、大振りなジェスチャーには、漫画に通じるおかしみがあり、ページをめくっていくと、随所に笑いがあふれています。中でも、アンディの腰巾着犬プリンスは、なかなか愉快的な存在で、話の進行に大いに一役をかっています。先ず表紙からして、タイトルの文字は ANDY and the LION ですが、絵は「アンディとらいおんとプリンス」で、前後の<見返し>でも、プリンスはちゃんと一役果たしています。内扉のタイトルページにも、プリンスはいます。本文で、アンディが図書館へ向かうところから、学校へ行く途中まで、ずっとプリンスはくっついていますが、道の曲がり角で大きな岩かげかららいおんの尻尾が動いたときから、プリンスはそれこそ尻尾をまいて姿を消してしまいます。が、万事がめでたくおさまって、最後のパレード場面では、なんとプリンスは堂々と先頭を歩いているではありませんか!

それはさておいて、ドーハーティがマッシー女史と後から添えたという<文>

が、〈絵〉とどのようにチームワークしているか、その一部を見てみましょう。らいおんがとげのささった足をアンディに見せているページから、順に 5 見開き先まで見ていくと(それぞれ左ページが文字ですが)、その文字ページの最後の一語(それぞれ〈BUT〉〈FORTUNATELY〉〈THEN〉〈THE THORN〉)が、いずれも次ぎのページへつづく語で、これを声に出して読むと、ページをめくる間、すなわち短い休止が、そこに生じます。この〈間〉が、実はストーリーの進行にサスペンスをもたらします。文章がちょっと中断されることで、独特の効果が生まれるのです。言い換えると、〈文〉の助けがあって生じた効果です。そして、最後にとげがスポンと抜ける瞬間では、見開きページの両端に一語ずつ〈CAME〉と〈OUT〉が分けて置かれています。この二文字の間隔(視覚的な間)が、抜ける瞬間を劇的に演出しています。以上のアニメーション的な連続画を見ていくと、大粒の涙は、らいおんが痛がっている表現であり、結ばった尻尾は、とげ一本を抜いてもらう直前の百獣の王の恐怖と苦痛の一瞬を映しています。そのように〈絵〉は感情の興奮を誇張していますが、〈文〉は感情を交えず、簡潔にこの進行だけを語っていて、その対照がまたストーリーに劇的効果を加えています。このように見てくると、マッシュ女史が最後まで編集スタッフの意見を尊重した見識に、改めて感心させられます。絵本は(余分ではなかった)文のおかげで、愉しさが倍増しています。そして、それが〈文字のタイポグラフィカルな工夫〉によって、さらに増大されている点に、ここで特に注目したいのです。

### § エドワード・アーディゾーニ(〈ふきだし〉の活用)

絵の中で登場人物の口に、(漫画で使われる)〈ふきだし〉を用いるタイポグラフィがあります。「チム・シリーズ絵本」の作者エドワード・アーディゾーニは、その使い方が巧みな人でした。

例えば『チムひとりぼっち』で、チムが行方知れずになった両親を探して、船を下りて街を歩き、たまたま両親を見かけないか聞いた相手が、迷子の家の女管理人で、チムは迷子と間違えられて拉致されそうになります。が、振り切って港で停泊中の船へ逃げ込み、甲板の救命ボートの下に隠れます。そこへ追いかけて来た女が、チムの隠れているすぐ下の棧橋で、船員に「おとこのこをみかけませんでしたか」と〈ふきだし〉で聞いています。船員も〈ふきだし〉で「いいや」

と答えています。地の文には「そのうちに、エンジンのかかるおとが きこえてきました。ふねのロープも はずされたようです」とあり、チムが女の手から無事にのがれられる次第が語られています。切羽詰った緊張場面が、〈ふきだし〉を上手に使って描かれている例です。

〈ふきだし〉の使用については、アーディゾーニ自身が書いているので、それを聞きましょう。

「絵本においては、もちろん絵が文章と同じほど、あるいは、文章以上に重要です。文章は短いことが必要です。二千語以上にならないように。実際には、文章は物語の骨組みとなるだけです。それに反して絵は、物語の挿絵以上の働きをしなければなりません。物語の細部を描きださなければなりません。登場人物については、物語の中のことばを使って説明するスペースがないので、絵画的表現で創造しなければなりません。背景や登場人物を描くだけでなく、そのときどきの微妙な情感や瞬間を表現しなければなりません。そこで、よく使う手ですが、登場人物の口に〈ふきだし〉をつけて、その中に文字を入れる方法が、またとなく役立つのです。」（これがふきだしのタイポグラフィです。）「このような一例を『チムともだちをたすける』からとってみましょう。そこでの情況というのは、航海士の養毛剤を自分の髪の毛にぬって髪の毛が異様にのびてしまったジンジャーが、これで何回目かわからないが、髪の毛をかってもらおうと、船の床屋の前にあらわれるところです。絵の中には、床ふきモップのような髪の毛をして、顔を涙だらけにした哀れなジンジャーと、鋏をもった床屋と水夫長がいます。文章は、次のように書いてあります。「とこやのやくのすいふのブロッグスは、こいつにはまいったよ、もうごめんだ、おれのゆびはほねのずいまでいかれたよ、とくべつてあてをねがいたいね、といいました。」けれども、絵の中では、ブロッグスの口からでていふきだしには、こう書いてあります。「もういけませんや、ボースン おやゆびがいたくてなんねえもの」一方、水夫長(ボースン)の口にもふきだしがついていて、その中にはこう書いてあります。「はんこうするきか！おい、ブロッグス！」ふきだしの中に書いてあることが、ブロッグスや水夫長の性格をはっきり表現しているばかりか、ジンジャーのあわれな髪の毛が原因で船の中にはりつめた緊張感を語っていることに、みなさんはすぐに気づきます。これだけ

描写するには、文章では一ページ、あるいはそれ以上を必要とします。けれども絵本では、一ページに六十語のみで、それ以上のスペースは許されません。とはいえ、ふきだしは、控え目に使わなければなりません。さもないとその絵本は、コマ絵のマンガ本のようになるかもしれません。そうなれば、ほんとうにみじめものです。」（『オンリー・コネクト III』岩波書店より）

### § 吉田一穂の絵本から（テキストと絵の分離）

日本で 15 年戦争(昭和 6 年～20 年)の末期、物資不足と言論・思想の統制下に、赤本絵本の出版社だった金井信生堂が、生き残りをかけて、営業を少国民教育に相応しい良質の絵本の出版に転換しようと、詩人の吉田一穂(イッスイ)を編集長に迎えました。吉田一穂は、同社で昭和 15 年から 3 年半程の間に、自らもテキストを書き、内田巖、佐藤忠良、島田訥郎、伊勢正義、金子茂二、鈴木寿雄など、すぐれたイラストレーターと組んで、30 数冊の絵本を出版しました。

その中に、ユニークなくことばのタイポグラフィによる絵本、佐藤忠良とコラボレートした『ウシヲカフムラ』(1942 年 2 月)、島田訥郎とコラボレートした『ハナサキミノル』(1942 年 4 月)の 2 冊がありました。

両作品では、絵とテキスト(ことば)の分離が行なわれています。当時のことで、いずれもページ数はきわめて少ないのですが『ウシヲカフムラ』では、文字なしの六葉の連続画を見た後で、テキストを読むように、『ハナサキミノル』では逆に、テキストが単独で先ず出てきて、その後に文字なしで六場面の絵があります。絵とテキストが緊密にコラボレートしているのに、なぜそのように文と絵が分けられているのか、ちょっと納得しにくいのですが、『ハナサキミノル』の後書き「夏の畫帳」を見ると、そこが実は作品の工夫処であることが分かります。

『ハナサキミノル』は誰もが日常で体感する、ここでは初夏の自然の姿に、子どもが心を向けるよう、うながしている絵本と言えます。一穂はこれを、「朝ごと、露をふくんだ垣根の花々、青柿が、葡萄が、葉がくれにその秋のみをりを想はせ、蝉は啼き、かみきりやすいつちよ、ででむしなどと、子供たちの目の及ぶ初夏の戸外で」の写生帳であり、「觸目の自然を對象に、取材し、日本畫独自の構圖と描法によって、子供の健全なる感覚の可能性に於ける純粹繪本を敢えて…試作した」と言い、その解説の通りに見事な写実画が展開されています。そうして、「畫面の

説明的な挿入句を避け、子等の感受と想像のより自由さを期して」、絵と文を別にした、とことばと絵を分けた理由をはっきり表明しています。読者は絵の場面ではことばから離れて、自らの感覚と目で絵の中の初夏の姿を感じとることを願っています。「子供の健全な感覚の可能性」を信じて、敢えてそのような形をとり、これを〈純粹繪本〉と名づけているのです。

一穂のテキストは(原文はカナ書きですが) 二行六連の叙景詩で、以下に全文を挙げてみましょう。

「青柿、渋柿、雨あがり。ミンミン 蟬が 啼きだした。

朝顔 咲いた、カタツムリ。隣りは 花の垣根越し。

どこかで 鳴いてる 山鳩が。甘く 熟れたよ、無花果も。

一粒 一粒 陽のひかり。葡萄は実る、紫に。

今年も 海へ 行きたいな。なぎさの ヤドカリ 浪の音。

カウボネの 花が 咲いたよ。スイスイ メダカさん 花めぐり。」

一穂は「能ふかぎり立體的な解釋に於いて一篇の獨立な童謡を作し、以って各畫面の抒情的統一を行つた」と言い、これは「まさに…初夏の印象を、一枚一枚めくる楽しい木蔭の夢である。畫面に見入りながら、身を揺りうごかして、自然に歌ひ出す子等を予期することは、あながちわれらの空想のみと斷じ得ようか！」と、作品の魅力を訴えています。

繰り返しになりますが、読者は先ず詩を読み、初夏の自然美を心象化します。それからおもむろに、ページをめくって、詩に合わせて画家が描いた自然美に目を凝らし、味わうのです。テキストから喚起された心象は、画家が描いた絵と重なり、立體的な統一をえていきます。絵とことばを分けて、読者にそのような読みをうながす工夫をほどこした繪本、と一穂は言うのです。繪本の〈ことばのタイポグラフィ〉という観点から、きわめてユニークな試みと言えないでしょうか。今ような言い方をすると、ピクチャーブック・リテラシーを考えている繪本と言えるでしょう。

『ウシヲカフムラ』も、まったく同じ意図で作られている繪本です。ただし、ここでは、先ず六葉の連続画を先に見て、後からテキスト(ことば)を読む構成となっていますが。ここでも、テキストを挙げてみると(原文はやはりカナ書きで)、

「牛を 洗って、坊やは背中。母さん、これから 草刈りに。

水を 飲んだら、牧場へ 行こう。草の 匂いが、吹いて くる。  
使いに 行った、隣り村。牛が たんぼを、すいて いた。  
ひばりの 上がる、麦畑。花咲く 野原で、牛が なく。  
肥えた め牛は、お乳が いっぱい。しぼれば、あつたかく 手に かかる。  
あつ、母さんだ、牛 ひいて。さらさら ポプラの 夕日かげ。」

今度は、読者は先ず連続画を追って、牛を生活のよりどころとしている農村の子どもが、早朝から夕刻へかけて、見て感じたことの視覚化を、絵から読みとり、そして、読んできた連続画のストーリーを、一穂の詩で確認します。

後書きで一穂は、特に画家について、「これを描くに當つて物の量、線と面、凸凹や塊について、造形的な独自の観察と表現法に特質ある彫刻家を選んで依頼した點に、我々の意図を察せられたい」と書き、佐藤忠良の起用を誇っています。(戦後に『おおきなかぶ』のイラストレーターとして広く知られた、世界的に著名な具象彫刻家は、ここで絵本世界へ初デビューされていたことを知ることができます。他にもう 3 冊、一穂は金井信生堂で佐藤忠良とコラボレートしていますが、そこでは絵とことばの分離はなされていません。)

このような構成の絵本は、一穂の考えを聞くと、なかなかユニークな試みと思いますが、実は現代絵本が始まった 19 世紀のイギリスに、その先駆と思しき例を見ることができ、興味をそそられます。

### § Kate Greenaway; *The Pied Piper of Hamelin* (初版)

その先駆者とは、クレイン、コールデコットと並んで現代絵本を拓いたケイト・グリーナウエーです。彼女は常に子どもにこだわって、絵本作りをしました。そのグリーナウエーの代表作の一つ『ハメルンの笛吹き』(1888、邦訳：文化出版局刊) は、詩人ロバート・ブラウニング(1812～89) による「ハーメルンのまだら服の笛吹き男」(1842、ドイツの有名な伝説を、後に著名な俳優となった息子のために書いた、この詩人唯一の子どものための作品) に、イラストレーションをつけた絵本でした。邦訳版は現行のイギリス版によるものですが、その現行版は、最初にグリーナウエーの出した初版(当館の<イングラム・コレクション>蔵)と比べると、かなり異なっています。(これについては、当館の『国際子ども図書館の窓』誌 第 7 号[2007 年 3 月] に書きましたから、詳細を省きますが) 初版本

をみると、吉田一穂の〈純粹絵本〉の試みに通じる点が読み取れるので、それをお話ししてみましよう。

初版本は四折判(quarto) の 64 ページ構成で、本文の最初 14 ページ(pp.5～18)に、先ずブラウニングの物語詩が挿絵なしで収められています。その後で、グリーンナウエーがイラストレーションをつけた「絵本」が、pp.21～64 につづきます。現行版では、初版の最初 (pp.5～18) の部分 がすっぽりと省かれているのです。

そこで、グリーンナウエーが初版で意図していたことを推測してみたいのです。グリーンナウエーはこういうブックメイキングで、ブラウニングの物語詩を読者に先ず読んでもらい、それぞれに自由に物語のイメージを、先ず心に描いてもらいたかったのではないのでしょうか。そして、それからおもむろに、彼女の描いた絵(イメージ) を見てもらおうとしたのではないのでしょうか。読者は、ストレートに画家の絵を見た場合に比して、きっとより印象深くグリーンナウエーのイメージに出会えたのではないのでしょうか。先の『ハナサキミノル』における一穂の意図と通じる点を、そこに私は読み取るのです。19 世紀の大衆は、ヴァーバル・コミュニケーション (verbal communication) から、ヴィジュアル・イメージ (visual image) を結ぶ力を、テレビに(ある意味で)毒されてしまった現代人より、はるかに強く保持していたように思うのです。先のポターのところで紹介した「コラボレーション・アクト」のできる力を昔の人は、より豊かにもっていたのではないのでしょうか。グリーンナウエーのブックメイキングから、そんな仮説を私は立ててみたくなるのです。

### § 『あとかくしの雪』(絵巻形式の絵本)

大川悦生(エッセイ)・作／太田大八・絵『あとかくしの雪』(ポプラ社) は日本の絵巻の形式を使っている絵本です。絵巻と一言で云っても、その形式は①上下二段式(例・絵因果経)、②交互並列式(例・源氏物語絵巻)、③色紙形式(例・法華経絵巻)、④書き込み式(例・福富草紙) [守屋正彦『日本の絵画』東京美術刊]と、4つに分類されていますが、ここでは交互並列式、すなわち巻紙を左から右へ広げていくと、絵が出て次ぎに詞書[コトバガキ]が出てくる、これの繰り返されるタイプで、『源氏物語絵巻』の他にも『紫式部日記絵巻』『伊勢物語絵巻』などが、この形式になります。これを冊子本の絵本に使うわけですから、絵本を開くと、

見開き画面が「絵」・「文」、「絵」・「文」・・・と交互に出てくる形式になります。絵本制作に、日本の伝統文化を積極的に活用された赤羽末吉が、1982年に書かれた絵本時評「絵本界を見る・一九八一年」（平凡社ライブラリー『私の絵本ろん』に所収）で、『あとかくしの雪』は、民話的な素材だが、太田くんの的確な描写力が、独自の雰囲気をもたらしている。ここで注目するのは、絵巻もの風なかき方である。・・・これは一つの発見である。絵巻ものの国で、この方法が今まで使われなかったことがふしぎである。これならたいへん広く画面も構成ができ、絵も文もおたがいにそこなわれず、のびのびとかける。文字の場面をよんで想像し、次のでてくる絵とだぶらせる。これは収穫である」と評されています。絵本が冊子本ですから、赤羽さんは「絵巻もの風」と云われています。絵巻では、詞書の部分に装飾料紙(用紙)が使われて霞や自然景観が描き込まれていますが、太田太八さんもテキストのページではページの上段と下段に霞や自然の景（草原、川の流れ、林、ススキ、笹、小動物、雪など）を入れて＜絵巻もの風＞にしておられます。赤羽末吉の云う「文字の場面をよんで想像し、次のでてくる絵とだぶらせる」という、読者との＜コラボレーション・アクト＞は、先の吉田一穂の＜純粋絵本＞とも連携して、絵本リテラシーの問題につながると思います。

× × ×

「絵本のことば」という課題をいただいて、敢えてこのような形で応じたのは、欧米絵本の邦訳版を見ていると、原作における＜文字(ことば)のタイポグラフィ＞がいささか軽視されがち、という思いを抱いてきたので、この機会に、絵本では＜テキスト(ことば) がどのように扱われているか＞に焦点をあててみようとお付き合い頂きました。この問題に関心を持っていただければと思って・・・。