

R. コールデコットのトイブックスにおける出来事性 — 絵本に出来事を生起させるとはどういうことか — 〈後編〉

佐々木 美 砂

本論文の目的は、近代絵本の父コールデコット (R. Caldecott, 1846-86) のトイブックスを手掛かりに、第1にコールデコットの絵本が近代絵本となった理由を「出来事」¹⁾をキーワードにして明らかにすること、そして第2に近代絵本の本質がこの出来事を生起させるメディアであることを明らかにすることである。

前編では、まずコールデコットの絵本がどのように遊びという出来事を生みだしているのかを、コールデコットのトイブックス16冊中の1冊目、彼の絵本の特長が顕著に現れている *The House that Jack Built* (1878) を取り上げ、具体的に見てきた。*The House that Jack Built* は、数あるナーサリー・ライムのなかでも特に「積み上げ唄」(accumulative rhymes) として人々に親しまれていた唄をテキストにした絵本である。コールデコットは、ナーサリー・ライムが本来もっているリズムや遊び唄としての遊びの要素、積み上げ唄がもつものが積み上がっていく要素を利用し²⁾、イラストレーションの配置工夫などにより、絵本に遊びを生みだしていることがわかった。さらにコールデコットは、絵本のなかで話の主体(主語)がつつぎと入れかわり進むという絵本の流れ、すなわち転回における主体の入れかわりという不連続性を一方で生みだしながら、他方でそのパターンが反復されるという連続性を意識的に作り出すことによって、既存のテキストに縛られず独自の物語を展開していったことを明らかにした。これらのことは、いずれも絵本に出来事を生起させる工夫であった。

後編では、この絵本がなぜ出来事を生起させるかについてさらに考察を深めていく。コールデコット絵本のなかで特長的に描かれる「動物」の存在に着目し、絵本のなかで動物と出会うという出来事について見ていくことにする。そして、これまでの議論をふまえて、「近代絵本の父」と呼ばれるコールデコットの近代性について考察することになる。彼は何をもって「近代絵本の父」とされるのだろうか。「近代絵本」は何をもって「近代絵本」とされるのか。絵本の近代性を考えることは、「出来事としての絵本」とは何かを知る手掛かりになるにちがいない。そして、絵本に遊びという出来事を生み出す仕掛け、すなわち「出来事としての絵本」とは何かを、またこれらの出来事が、読者にどのような体験をもたらすのかを見ていくことにする。

1. 動物(他者)と出会うという出来事

コールデコットの絵本には必ずといってよいほど動物が登場し(もちろん例外もある)、その動物たちは重要な役割を担っていることが多い。たとえば、*The Diverting History of John Gilpin* (1878) のなかに描かれた疾走するウマは、コールデコットの作品のなかでもとりわけ印象的である。主人公のジョン・ギルピンの滑稽な姿もさることながら、読者の目は、彼を乗せたウマのスピード感、躍動感にきづけになり、ついにはギルピンとウマが人馬一体となる姿に圧倒されることとなるのだ。この場面はのちにコールデコットメダルの図柄として採用されるが、それも頷けるほどの名場面である。同じウマでもギルピンが馬車に乗っていたのなら、絵本のおもしろさは半減したにちがいない。躍動感がウマそのものの存在から生みだされ、それが主人公のギルピンの身体を伝わり、やがて読者もまるで自分もウマに乗っているかのような高揚感につつまれていく。

コールデコットの描く動物には人間的なリズムを超えた野性リズムと躍動感が備わっている。それは軽やかで激しく優美でさえある。彼は走る動物を上手に描いたことのみならず、私たち人間がもち得ない動物の野性性をも描いたのである。読者はこの野性性に触れた瞬間に心が揺さぶられる。読者は絵本のなかで、人間とは異なる存在(他者)である動物と出会うのだ。では、私たち読者が絵本で動物と出会うとはどのよ

うな出来事なのであろうか。動物絵本³⁾を「動物－人間学」に引き寄せて考察した矢野智司の理論を手掛かりに、考え進めていくことにする。

矢野は、動物絵本とは子どもと大人にたいして、古代においてトーテミズムや供犠が開いたのと同様の経験と体験の次元を開くメディアであるという。動物絵本は、「擬人法」と「逆擬人法」(矢野の造語)⁴⁾によって制作されている。擬人法は、人間中心主義的な世界観のもと、他者である動物を人間の秩序のうちに回収する生の技法である。しかし、逆擬人法は、人間の方が世界化されることにより、他者も人間も同等の立場になるという、特異な擬人法である。動物絵本は、逆擬人法にとどまらず、その創作の原理において内奥性の体験を引き起こす[矢野 2002: 28-29]。それは「人間となり人間を超えるという生成変容」[矢野 2002: 237]の体験であると述べている。

矢野のいう「体験」は、本論におけるキーワードである「出来事」とつながっている。コールドコット絵本における出来事性とそこに描かれる動物は、とても重要な役割を担っているのではないか。コールドコットの16冊のトイブックスすべてが動物絵本というわけではない。また、一般的に絵本すべてにたいしていえることであるが、動物が描かれているからといってその絵本が動物絵本と考えられるわけでもない。しかしコールドコット絵本のなかには、たしかに、人間が動物と出会う瞬間が描かれているものがある。そこで、コールドコットのトイブックスから *A Frog He would a-Wooing Go* (1883) と *Baby Bunting* (1882)⁵⁾を見ていくことにしよう。

1-1. 擬人法としての *A Frog He would a-Wooing Go*

A Frog He would a-Wooing Go のテキストは、もとは古いバラッドだったものがナーサリー・ライムとして親しまれていった物語唄である。カエルがネズミをお供に連れ、ハツカネズミ嬢の家に来婚のためにやってくる。ハツカネズミの家でカエルたちは楽しく過ごす、突然ネコの親子がやってきてネズミもハツカネズミも食べられてしまう。そしてどうにかその場から逃げおせたカエルも、川でアヒルに食べられてしまうという内容である。

このような悲劇的な結末を迎えるストーリーではあるが、詩の合間に掛け声のように繰り返される“*Heigho, says ROWLEY!*”や“*With a rowley-powley, gammon and spinach, Heigho, says ANTHONY ROWLEY!*”といったノンセンシカルなフレーズが、詩全体を陽気で楽しく軽やかなものにしている。コールドコットはこのテキストのイラストレーションを擬人法によって描いている。これによって、カエルやネズミたちの滑稽なふるまいを一層際立たせることに成功している。ノンセンシカルなフレーズと呼応するかのような動物たちの動きは、まるで喜劇を見ているようなのだ。また、カエルとネズミといった異種の動物とのかかわりあいに擬人化という共通項をもたせることにより、物語に自然な流れを作りあげた。

コールドコットは、ウマを描きたいがためにウマが登場する絵本を描いたというエピソードが残るほどのウマ好きだったそうだが、そのためか、彼が描く動物といえば疾走するウマを思い浮かべがちである。しかし、*A Frog He would a-Wooing Go* の擬人化されたカエルやネコを見れば、コールドコットは絵本における擬人法を完成の域まで高めたことに気づかされるであろう。擬人化された動物が本に描かれた歴史は長く、子どもの本が誕生する以前の中世にさかのぼることができる。その長い歴史のなかでも、コールドコットの描く擬人化された動物たちはとりわけ動きと表情が豊かなのである。そして、彼の描く擬人化された動物たちは、後の絵本作家にも少なからず影響を与えている。

B. ボター (B. Potter 1866-1943) は、コールドコット絵本に強く影響を受けた一人であり、彼女の描いた「ピーター・ラビット」シリーズの絵本では、そのことを感じる動物がしばしば登場する。例えば、*The Tale of Mr. Jeremy Fisher* (1906) のカエルや、*The Tale of Tom Kitten* (1907) のドレスを着たネコなどは、コールドコットが描いた本作品の動物たちから影響を受けていることは否めない。またボターのように直接的でなくても、L. ブルック (L. Brooke 1862-1940) など、コールドコット以降、絵本に登場する動物をますます豊かに表現した絵本作家たちに影響を与えていることはまちがいない。

通常、擬人法によって描かれる擬人化された動物は、2本足で立ち人間のような立ち居振舞いをし、洋服を着て家に住み人間のような暮らしをしている。また、人間と動物が普通に会話し、交流を深めることも珍しくはない。このように擬人法は動物という他者を人間化する「生の技法」であり、擬人法によって人間と

動物の類似性と差異性が認識されることになるのだが、コールデコットはこの作品で特異な擬人法を生み出した。一つは動物の野性性という観点から特異な擬人法であり、もう一つはコールデコットの特長ともいえる「視点」を駆使することによって生みだされる特異な擬人法である。

まず、動物の野性性という観点から描きだされた特異な擬人法を見ていこう。さきにも述べたように、この物語は、ネズミとハツカネズミがネコに食べられ、最後にはカエルもアヒルに食べられてしまうという結末を迎える。これらは、擬人法の世界のなかに動物本来のリアルな世界が描かれている場面といえよう。コールデコットはこのような場面において、動物界の弱肉強食の法則にしたがい、登場する動物たちのより強いもの（生態ピラミットの上位にあるもの）にたいして擬人化を行わず、写実的に動物そのものの姿で描くのである。たしかに絵本に描かれたネコの親子はきちんと服を着ているのだが、よく注意してみると、ハツカネズミの家の居間の暖炉の上には、服を着ていないネコ（＝擬人化されていないネコ）の置物が飾られており、ハツカネズミにとってのネコが、常日頃から自分たちを撰って食う獐猛な野性の捕食者であることを示している。人間にとって動物が他者であるように、擬人化されたハツカネズミにとっても自分の命を狙うネコは他者なのである。当然のことながら、カエルを食べるアヒルも擬人化はされず、池を泳ぐアヒルそのままの姿で描かれている。このようにコールデコットの擬人法では、一方で動物性を強く意識させるようにも使われているのである。

つぎに、「視点」を駆使することによって生みだされた特異な擬人法を見ていこう。この作品において、コールデコットは擬人法を使いながらも人間世界と動物世界をはっきりと区別して描いている。その線引きがどのようになされているかといえば、人間と動物とは同じ場所に生きているのに、人間はあくまでも傍観者であり、動物の世界に踏み込むことがなく、動物たちの方も擬人化され人間のように衣服を着ているにもかかわらず、人間と交わることなく動物だけの世界に暮らし、人間に観察されていることも知らない。

この奇妙な世界を描きだすために、コールデコットはまたしても「視点」を駆使するのである⁶⁾。まず、コールデコットはナーサリー・ライムでは誰のことも説明がない「アンソニー・ローリー」なる人物を、絵本のなかで中年男性として登場させ、おまけに彼の家族までも描きだす。そして、ローリー一家をはじめとする人間を「見るもの」として描き、カエルをはじめとする動物たちを「見られるもの」として描くのだ。そして、この2つの視点は交わることがない。

さらにここに第3の視点である読者の視点が加わる。これにより、「見られるもの（＝動物）」を見る「見るもの（＝人間）」、さらにそれを見る読者という、3重構造をもった視点の絵本となるのだ。この複雑な視点の重合は、動物と人間、さらには読者とのあいだにある距離感を生じさせることとなる。この距離感は、読者に絵本に登場する動物や人間と一体化することや感情移入することを阻む。普通考えるとこのような距離感の設定は欠点と見なされかねないものであるが、なぜこのような距離を作り出したかという点、おそらくこの絵本のストーリーが死を扱っており、読者である子どもにとって少々ヘヴィーなものであることによるものと考えられる。動物と完全に同化することのないこの距離の設定が、子どもにとっての安全装置のような働きを担っていることを指摘しておきたい。

しかし一方で、読者はこの3重構造をもった視点によって、傍観者でありつづける人間の側にも同調できない何かを感じるようになる。それは、傍観者でしかない人間より、動物の方がよほど生き生きと躍動した「生」を生きていることに気づくからである。したがって、実はこの絵本において、読者は不思議な3重構造のなかで動物と出会うことになるのだ（図版 Caldecott, R., *A Frog He would a-Wooing Go*, p. 19. 参照）。

動物の世界、そしてその動物の世界を見る人間、さらにその両方を見る読者という3重構造の視点は、コールデコットが絵本に出来事を生起させる仕掛けとして作り出した視点である。通常の擬人法は他なる存在者を人間化することで、人間と他なる存在者との類似性や差異性を認識させるものであるが、それは人間中心主義的な見方から生み出されているといえよう。この絵本でローリー一家が保持している視点は、通常の擬人法で描かれた世界を観察し、人間と動物の類似性や差異性を認識する視点である。人間と動物、両者の視線が交わらないことから、その視点の描き方は徹底している。そして、もう一つの視点である人間と動物を両方見る読者の視点は、人間中心主義的な通常の擬人法で描かれた世界とそれを観察する人間とを外側から見る超越的な視点であると考えることができる。すると、読者は通常の擬人法で描かれた世界を見る見方とは違った見方で絵本を見ることになるのだ。

その超越的な視点とは、人間も動物も同じ場で生きている生き物であることを認識できる視点である。この3重構造の視点により、従来の擬人法の在り方がズレていく。ここでは傍観者でありつづける人間のほうが活力を失った動物として私たちの目に映ることになる。これは、擬人法を使って擬人法を逆転させる「逆擬人法」といえるのではないだろうか。それによって、私たち読者は、少し度が過ぎてはいるが澁刺としたカエルやネズミ、ハツカネズミの行動や、生きるために捕食するネコやアヒルの生き生きとした「生」に触れることになるのだ。つまり、動物と出会うという出来事が生起するのである。

ここに登場する動物は、擬人化されてはいるが飼い慣らされた動物ではない。それは人間と動物の接点がかくなくないことから明らかである。したがってここに登場する動物たちは、人間にとってとても身近な動物でありながら、他者として捉えることができる。読者は3重構造の視点を通して、あるいは擬人法を使った逆擬人法によって、他者である動物と出会う体験をするのである。

1-2. 逆擬人法としての *Baby Bunting*

この「逆擬人法」という手法を明らかにするために、*Baby Bunting*を見ていくことにしよう。*Baby Bunting*は赤ちゃんをあやすときに唄われる、よく知られたナーサリー・ライムである。まずは、この詩を全文引用しておこう。

Baby Bunting

Bye, Baby Bunting!	バイ・ベイビー・バンティング!
Father's gone a-hunting!	父さん出かける 狩りをしに
Gone to fetch a Rabbit-skin	ウサギの毛皮を 手に入れようと
To wrap the Baby Bunting in.	かわいいベイビーに 着せようと。

『現代絵本の扉をひらく ― コールデコットの絵本 解説書』(福音館書店) p. 73. より

コールデコットはこのたった4行の詩を、表紙も含めて12頁の絵本に仕上げている。そしてこの作品でも詩を独自に解釈し、イラストレーションによって詩に物語としてのストーリーをもたせ(=絵本に出来事を起こし)、絵本にしているのだ。狩りに出かけた父親は、1羽もウサギを仕留めることができず、毛皮屋でウサギの毛皮を買って家に帰る。このクスッと笑わずにはいられない物語は、いかにもコールデコットらしいユーモラスな展開の仕方である。そしてこの毛皮は、父の仕留めたウサギの毛皮として、幼い娘の毛皮(おくるみ)となった。

さて、「めでたしめでたし」で終わるはずだったこの絵本の最終頁は、この「めでたしめでたし」に新たな展開を生じさせている。ここでもコールデコットは、詩には描かれていない重大な出来事をイラストレーションで描いているのだ。それは、ウサギ形のおくるみを着た幼い女の子が、母親(あるいは乳母)に手を引かれて散歩している情景であり、道の脇にある小山には生きた野性のウサギが何羽も描かれている。ウサギのおくるみを着た子どもは目を点にしてそのウサギたちと対峙しているのだ。この場面でも、人間が動物に出会うという出来事が描かれるが、これは少し特異な描き方といってよさそうである。このことを考えてみよう。

本論文の前編にも取り上げた現代絵本の巨匠センダックは、この最終頁のコールデコットの描き方を絶賛している。この最終頁は、赤ちゃんが、自分をくるんでいる暖かい素敵な衣装がこの生きものたちからきたのだということを、おぼろげに悟ったかのように、当惑しきった表情でウサギたちを見つめているのだといい、幼い子どもの目に驚きと人生に対する当惑とを読みとっている。そして、これは悲劇とまではいえず、暗い影が一瞬ずっと通り過ぎたようなものであり、絵本に予期せぬ深みを与えていると述べている[Sendak 1988 = 1990: 24]。このような絵本の読み方は、さすがセンダックと思わせる的確さがある。たしかに、ウサギの姿形をとどめたおくるみを着たまるでウサギのような子どもと、自然のなかに生きるウサギの対峙の場面には、間接的ではあるがコールデコットお得意の生と死が描かれており、その現実が幼い子どもに突きつけられているように見える。自分が自慢げに羽織っているウサギのおくるみは、父親に捕らえられる前(実際は父親が毛皮屋で買い求めたものではあるが)は、目の前にいるウサギのように生きていたの



Caldecott, R., *Hey Diddle Diddle / Baby Bunting*, p. 24.
『現代絵本の扉をひらく——コールデコットの絵本』(福音館書店)より

だから。しかし、この解釈はどこかシニカルな感が否めない。

コールデコットはなぜウサギ皮のおくるみをふわふわしたウサギ毛のケープのおくるみにせず、完全なウサギの形のおくるみとして描いたのだろうか。コールデコットがこの絵本を逆擬人法によって描いたとするならば、最後の頁の意味やウサギ形のおくるみにした理由が理解できるのではないか。そこで *Baby Bunting* を、逆擬人法の視点で読み解いてみることにする。

ナーサリー・ライムでは狩りに出かける父親の想いや意気込みが詩の3行目と4行目に描かれているが、絵本では狩りの様子や家族（主に子どもたち）の様子までもが、イラストレーションで描かれている。そして、家-外（狩り）-家-外（散歩）という場面展開で絵本は進行していく。

登場人物を整理しておこう。狩りを楽しむ父親（男性）は動物（自然）を支配する存在であり、人間中心主義の象徴として見るのが可能であろう。だが、コールデコットは父親を単純な権力者としては描いておらず、1羽も獲物を仕留めることができなかった父親として描いている。この父親の姿は絵本にユーモアとふくらみをもたせている一方で、自然を支配することができなかった姿として、人間が自らに都合よく自然を支配できない現実をもいい表しているのだ。

また幼い子どもは、年齢と性別で違う描かれ方がなされているのが興味深い。もともと幼い子どもは動物に近く野性性を備えている存在であるが、兄（男性）は棒馬にまたがり未来の父親像のように描かれている。他方、兄よりいっそう幼い妹は、動物のように世界と未分化な状態の子どもとして——ある場面では乳母のいうことを聞かない姿で、また別の場面では衣服を着ていない裸（野性）の姿で、そしておくるみを着せられればたちまちウサギにでもなったかのように四つんばいで歩く動物のような姿で——描かれている。年齢の低い妹の方が、より野性性（動物性）をもった存在として描かれるのである。おくるみは、この妹の方に贈られる。

そして、ウサギのおくるみを着た子どもがウサギと対峙する最終頁に戻ろう。最も明快に逆擬人法で描かれている場面である。ウサギたちはあらぬほうを向き、幼い子どもと視点を合わせようとはしない。しかし1羽のウサギだけは幼い子どもの方を向き、双方の視点が合う。擬人法の作品 *A Frog He would a-Wooing Go* では、決して交わることのなかった人間と動物の視点が、この逆擬人法の作品 *Baby Bunting* では交わるのだ。この瞬間に双方の距離感がぐっと縮み、幼い子どもはウサギと一体化し、自己と世界（動物）との境界がなくなる溶解体験をしていると考えることができる。幼い子どもは、異界の他者であるウサギと交歓することによって、ウサギと同等の視点から世界を見ることになる。コールデコットは、そのときの幼い子どもを目が点になった姿で描きだす。この一瞬に深く生成した幼い子どもは、つぎの瞬間には人間

世界に立ち戻り、母に手をひかれウサギを横目に歩きだすにちがいない。あちらの世界から戻ってこないことは、子どもにとってはあまりに危険な出来事になってしまうからだ。しかしこちらの世界に戻ってきた幼い子どもは、それまで自分が見聞きしているウサギと異なる、野性のウサギそのものと出会う体験をしたのである。

この出来事は、「おくるみにされたウサギがかわいそう」「幼い子どもは、皮肉にも、自分が着ているおくるみは、目の前にいるかわいいウサギの仲間から作られたことを知った」というようなことを描いているわけではなく、ウサギとの交歓という深い体験をした瞬間の子どもの姿を描いているのだ。この最終頁は、人間もウサギも同じく世界にとって等しい存在として描かれており、人間中心主義の視点から描かれていない。その結果、この場面ではむしろドレス姿の母親の方が異質な存在となる。それは母親が人間中心主義の世界にとどまる存在として描かれているからであり、逆擬人法の世界を生きることができない大人として描かれているからである。父親もまた母親と同じ存在である。ウサギを狩りの対象としてしか見ることでできない父親は、狩りに失敗すれば商品としてのウサギ皮を購入する。その姿は、動物を人間にとっての有用性の観点からでしか見ていないことを浮き彫りにしている。

しかし、幼い子どもは違った描き方がなされている。普段は人間中心主義の世界で生きている子どもも、自然の偉大さや野性性に触れた瞬間、逆擬人法の世界を瞬時に生きることができ存在として描かれている。幼い子どもは思いもよらぬ場所で、毛皮やシチューの肉やベットとしてのウサギではない、有用性を超えた存在としてのウサギそのものと出会うのである。そのとき幼い子どもは、世界が逆転するような人間中心主義の破壊と、思わず目を点にして歩みを止めてしまうほどの驚き——それはウサギの野性性に触れることによって内奥性の次元が開かれた驚異の瞬間でもある——を体験するのだ。

もともと野性性を備えている子どもであるが、幼い子どものウサギのおくるみは自らの野性性をさらに高めるものとして考えることができる。センダックが *Where the Wild Things Are* で主人公マックスにおかみの着ぐるみを着せ、かいじゅうたちの世界に旅立たせたことはこれと類似している。それだからこそ、おくるみはケープなどではなく、断じてウサギの形でなければならなかった。これを着用している幼い子どもは、強力な野性性を備えた動物存在となり、ウサギの世界の住人と対等に交流をもつことのできる存在となる。幼い子どもは、母親に手を引かれていることでかろうじて人間の世界に立ち戻ってくることができるが、手を引かれていなかったらウサギの世界に行ってしまう、それっきり人間の世界に帰ってくることはないだろう。その意味で、幼い子どもは、動物の世界と人間の世界の境界線の上、ぎりぎりの場所に存在しているのである。私たち読者は、この幼い子どもとウサギとが同等の立場（資格）で対峙する姿を見ることによって、私たちが普段当たり前のように思っている人間中心主義の思考法が破壊されるのを目の当たりにするのだ。

このようにコールドコットは様々な動物の姿——コールドコットの描くウマに代表されるような躍動感、生命感、優美さにあふれた動物の姿、擬人法を用いながらも絵本に視点の3重構造を作りだすことで人間よりも生き生きと生きる動物の姿、逆擬人法により動物と交歓する一瞬の子どもの姿（この瞬間、子どもは人間を超えていく）、子どもとの親和性をもつ動物の姿⁷⁾——を描き出した。そして私たち自身が絵本のなかで動物（的な野性＝生命性）と出会うという出来事を生みだしたのである。絵本のなかで動物と出会うとは、字義どおりのことではなく、深い体験を伴う出来事である。取り上げた絵本は、どの作品にも「死」のテーマが描かれている。しかし同時に、動物性の躍動する「生の瞬間」のテーマも描かれる。動物性とは、人間のような世界を対象化して生きているのではなく、世界（環境世界）と連続した生の在り方を示している。それにたいして「死」もまた世界との連続性を意味しているのであって、この点において動物性と共通性をもっている。つまり生命の極限と死への接近とは同じ事態なのである。また躍動する生も動物性を秘めている。このように、人間的な世界との境界線を喪失するうえで、「死」も「生の瞬間」もともに原理的には同じことなのであり、その意味において私たち読者がコールドコットの絵本のなかで動物と出会うということは、ただ単に描かれた動物だけに出会っているわけではないのである。

1-3. 遊びという体験から

私たちは普通、絵本は読むもの、あるいは見るものであると考える。だが、子どもが絵本を読み見ること

は大人のような「読書」とは異なり、むしろ「遊び」だと考えてみるほうが正確なのではないだろうか。「ページも狭しと踊りはね、紙なんかに縛られていないことを高らかに宣言している登場人物たち——多分これがコールデコットの絵本の最大の魅力だ」[Sendak 1988 = 1990: 156]とセンダックは語る。センダックは「音楽と踊り」というメタファーを使い、コールデコット絵本の楽しさの本質に触れた。しかし「音楽と踊り」を、遊びという出来事に引き寄せてみることによって、さらにコールデコット絵本の本質をうまく捉えることができるのではないか。コールデコットの絵本は読む絵本というよりも、遊びという体験をもたらす絵本なのである。

コールデコットは、ことば遊びが豊富で声に出して唄って楽しむナーサリー・ライムをテキストに選ぶことによって、絵本に遊びの要素を取り入れた。その遊びの要素は、コールデコットの躍動感のあるイラストレーションと、数々の出来事を生み出す仕掛けによってさらなる遊びを生起させることとなる。その遊びのなかに、センダックの指摘する音楽や踊りも含まれるが、音楽や踊りは、遊びと切っても切り離すことのできない身体的なリズム体験である。

子どもは遊びたいから遊ぶ。そして子どもにとっての遊び体験は、自分が遊んでいることも忘れてしまうほどの深さがある。矢野は、子どもの遊び体験の特質を世界への全身的な没入にあるとする。この世界への没入は言葉をかえれば、自己と世界との境界線が溶解してしまう「溶解体験」であり、この遊びの体験が溶解体験であると述べている [矢野 2006: 86]。

子どもが絵本世界に引き込まれるとき、子どもはコールデコットの絵本のなかで起こる様々な出来事のなかで遊びに没入している。これが出来事としての絵本で遊び、出来事としての絵本を遊ぶ醍醐味であり、だからこそ子どもは何度でも同じ絵本の世界をあきることなく繰り返し遊ぶことができるのである。大人のように「読む」のではなく、積み木遊びのように「遊ぶ」のである。

そして、絵本の楽しみの仕掛けを作りだすコールデコットもまた、絵本を作りながら遊んでいたのではないだろうか。遊ぶ仕掛けを作り、描きながら遊ぶのである。ウマを描きたいがためにウマが登場する絵本を描いたというエピソードは、それを物語っている。コールデコットの描いたウマを見れば、大好きなウマを描く喜びに満ちあふれた彼の姿を想像することができる。私たちはその喜びと彼が生み出した楽しみを享受する。このように読者はコールデコットが作りだした仕掛けで遊びもするが、一方でコールデコットの意図を超えてたところでも遊び（＝楽しみ）を見つけて遊ぶ。絵本には、このような作者の意図を超えた出来事も存在する。これもまた、優れた絵本のもつ秘められた力なのである。

2. 出来事としての絵本とはなにか

2-1. 「出来事」としての絵本を生み出したコールデコット

「近代絵本の父」と賞されるコールデコットであるが、彼の絵本作品のどこに近代性を見ることができるのであろうか。また、「近代絵本」は何をもって「近代絵本」とされるのだろうか。これまであいまいに伝えられてきた近代絵本の近代性であるが、ここでは、近代絵本の近代性とは、「絵本に出来事を生起させること」であるという考えのもと、論を進めていきたい。

ところで、「絵本とは何か」と問われれば、まずは誰もが絵と文章がついた本であることを思い浮かべるであろう。しかし、見かけほど絵本を定義することは容易なことではないのだ。なぜなら、文字（文章）のない絵本も存在するし、またたとえ本に文章と絵が描かれていても、それは絵本としてではなく、物語とその挿絵として存在する場合もある。さらにまた、絵本は様々な方法で表現が可能なメディアであり、絵本のテーマにあった方法で表現されるので、より細分化され捉えられることもある。たとえば、絵本がテーマで分類されれば、物語絵本、科学絵本…というように呼ぶことができるし、どのような手法を用いているかで分類されれば写真絵本、しかけ絵本…というように呼ぶことができる。

従来、絵本の特性、独自性として挙げられてきたのが、絵と文章による相乗効果（文章で語られていないことが絵によって語られ、絵で語られていないことが文章によって語られることにより、絵本に深みが増すような効果）である。センダックはこの点においてもコールデコットを高く評価しており、つぎのような言葉を残している。

コールドコットの業績は、現代絵本の幕開けを高らかに告げるものでした。彼は言葉と絵とを対位法的に併置する天才的なやり方を考案しましたが、それはそれ以前にはまったく見られなかったものでした。言葉が省かれ、そこを絵が語る。絵が省かれ、そこを言葉が語る。ひとことで言えば、これこそは絵本の発明でした。

[Sendak 1988 = 1990: 22]

センダックの言葉からもわかるように、絵と文章による相乗効果というのは、絵本の発明というほど絵本独自の表現方法となるものであった。そのような効果を自覚して絵本を創出したのがコールドコットであり、このような経緯から後に「近代絵本の父」と呼ばれるようになったのであろう。近代以降の絵本はたんなる絵つきの本ではない。絵が文章に従属したものでなければ、文章のとおり視覚化したもの、すなわち挿絵つきの本などでもないと考えられる。絵本を絵のついた本としてではなく、絵と文章によって独自の表現を生み出すメディアとして創作されたとき、近代絵本が誕生したのである。

しかし、近代絵本が「絵と文章による相乗効果がなされるもの」というだけでは説明不足のように思われる。コールドコットの絵本の魅力も、その言葉だけで汲み尽くすことはできない。コールドコットの絵本とはなによりも「出来事としての絵本」である。言い換えれば、絵本に出来事を起こす仕掛けがつくられてはじめて、絵本は絵つきの本から近代絵本となったのではないだろうか。出来事を起こす仕掛けのなかに、「絵と文章による相乗効果」も含まれると規定してみれば、コールドコットこそが「出来事としての絵本」をつくった最初のクリエイターと考えることができるのではないだろうか。このことを明らかにするために、コールドコットを絵本の歴史におき捉え直す必要がある。

本論文前編にも登場した児童文学史家で児童文学批評家のオルダーソンは、イギリスには W. ホガース (W. Hogarth, 1697-1764) に始まる「物語のイラストレーション」の伝統があることを指摘している⁸⁾。ホガースは、数枚組の絵あるいは一枚絵で、絵の題名からイメージできることを、題名以上に語らせているところに特長がある。このことから、彼の作品は「絵による小説」とも呼ばれている。ホガースが制作したのは絵であって絵本ではないので、もともと文章はないが、文章が語らないことを絵が語ることから、絵と文章による相乗効果の先駆けとして見ることができる。また、18世紀以降イギリスではナーサリー・ライムあるいはマザー・グース⁹⁾、伝承文学を題材にした絵本が数多く出版されている。コールドコットがナーサリー・ライムを絵本化したことは当時においてもオリジナルなことではなく、むしろありふれたことであった。この伝統のなか、今も人気・実力のある絵本画家たちがナーサリー・ライムの絵本化を試みている。このようにイギリスには、コールドコット絵本が誕生するような豊かな土壌がすでにあった。それはまた、コールドコット以外の絵本作家たちにも共通する土壌である。それでは、コールドコットの絵本が出版される以前に「出来事としての絵本」は存在していたのだろうか。それを検証してみなくてはならない。

近代絵本の誕生には、子どもの本の市場が成り立つ社会的・経済的背景や、印刷の技法も含めた印刷技術の向上などがあることを忘れてはならない。コールドコットと同時代に活躍したイラストレーターに W. クレーン (W. Crane, 1845-1915) と K. グリーナウェイ (K. Greenaway, 1846-1901) がいる。コールドコット、クレーン、グリーナウェイは、当時を代表するイラストレーターで、近代絵本の幕開けを飾る絵本画家の3人といわれている。3人はいずれも優れた印刷業者(木口版画の彫刻家であり印刷家)である E. エヴァンズ (E. Evans, 1826-1905) と組んで仕事をしていた。エヴァンズは、木版多色重ね刷りの創始者の1人であり、木版のブロック作成に写真製版を取り入れることにより、それまで職人の手作業だった原画の写し取りを確実に正確なものにするなど、技術開発導入の先駆者でもあった。またエヴァンズはインクの調合に細心の注意を払い、絵本作りに美しさを求めた。コールドコット、クレーン、グリーナウェイといった作風の全く異なる3人のイラストレーターを輩出し育てながら、絵本の楽しさだけでなく美しさという側面にも光を当てたのである。そして、当時の安くて粗雑な作りの絵本から脱却し、安くて美しい絵本を作り出すことに成功した。絵本は美しくなければならないということは、今日の絵本の命題であるが、絵本における美が明確に意識され始めたことと、近代絵本の誕生・発展は無関係ではない。

2-2. ベネットとの比較

そのエヴァンズが、コールドコット、クレーン、グリーナウェイと出会う以前に、ともに仕事をしていた

のがC. ベネット (C. Bennett, 1829-1867)¹⁰⁾である。ベネットと比較することで、コールデコットの特性が見えてくるはずである。ベネットは、*Shadows* (1856)、*The Frog Who Would a Wooing Go* (ca. 1860)、*Old Nurse's Book of Rhymes, Jingles and Ditties* (1858) などの絵本を世にだしている。彼は画力が卓抜しており、たしかにコールデコットの先達としての要素を絵本のなかに見ることができる。たとえば、ホガース以来の伝統である「物語る絵」を描けるイラストレーターであり、絵本におけるアイディアが豊かであり、絵本に流れるユーモアも存在する。そこで、後にコールデコットも同じテキストから絵本を創作することとなる *The Frog Who Would a Wooing Go*¹¹⁾を見ていくことにする。

この絵本の内容については、すでに本論文の1-1で述べたとおりである。ただし、ベネット版とコールデコット版のテキストには、大きな相違点が2ヶ所ある。まず1点目は、ベネット版には、詩とは別に、詩を物語風に仕立てた文章が載っていて、それが絵本の半量を占めていることである。2点目は“*Heigho, says ROWLEY!*”や“*With a rowley-powley, gammon and spinach, Heigho, says ANTHONY ROWLEY!*”の詩句がベネット版には記載されていないことである¹²⁾。

ベネット版の絵本作りは、つぎのようになされている。見開きの片方の頁は物語風の文章のみ、もう片方の頁は、頁を上下に区切り2つのイラストレーションが描かれている。そして、2つのイラストレーションの間に詩が入る。印刷上の都合からか、中央頁の見開きは左右ともイラストレーション（その場合、計4点のイラストレーションとなる）で、その前後の頁は見開きの左右とも物語風の文章である。

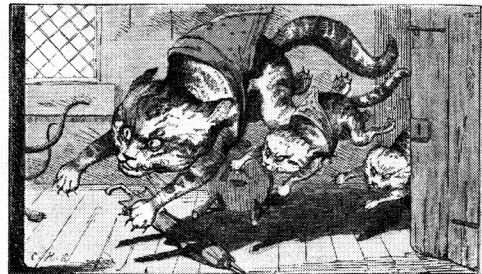
このような絵本作り、つまり1ページに2場面のイラストレーションを描くやり方は、今日の絵本を知る者からするとずいぶん窮屈な感じがする。それだけでも読者に重苦しい印象を与えるのだが、それに加えて画面いっぱい描かれた動物は2頭身ないしは3頭身であり、さらにその絵が平面的であるために余計に重々しく感じられる。しかも、余裕のない空間に押し込められた動物たちの動きは制限されることになる¹³⁾。またテキストには、あの軽やかなノンセンシカルなフレーズはなく、詩を物語風に仕立てあげた文章が長々と載っているので、コールデコット版に見られるような軽快さは表現されていない。

ネコがハツカネズミの家に突入する場面の、ネコの誇張された表情や動きを見ると、この絵本の一番の山場を盛り立てており、さすがベネットと思わされるところもないではない¹⁴⁾。しかし、この最も優れた場面でさえ、コールデコットと比べると過不足な部分が見えてくる。ネコが忍び寄る場面で比較してみよう。ベネット版は上下2枚のイラストレーションのうち、上の絵では、空を仰いで熱唱しているハツカネズミ（上を向いているのでネコに気づかない）が中央に位置する。ハツカネズミの斜め前にある扉がかすかに開き、ネコの片方の手がぬっとあらわれる様子が描かれる。ここで、ネコの襲来を予告しているのである。下の絵では、親ネコと2匹の子ネコが部屋に飛び込んでくる姿が画面いっぱいに描かれている。ダイナミックな飛び込みをみせる親ネコの鼻先には、逃げるネズミのしっぽが2本描かれており、ネコの勢いやあわてて逃げ出すネズミたちの様子が見てとれる。また、倒れた椅子や床に転がったネズミの傘からも、カエルやネズミたちの混乱した状況が伺える（右の図版参照）。

コールデコット版では見開き右頁すべてがイラストレーションで、画面の左3分の2にロー



"Since you have caught cold, Mr. Frog," Mousey said,
"I'll sing you a song that I have just made."
As they were in glee and merry-making,
A Cat and her kittens came tumbling in.



Bennett, C., *The Frog Who Would a Wooing Go*, p. 9.
『復刻：マザーグースの世界』（ほるぷ出版）より

リー一家の絵が描かれる。ローリー一家は、事の成り行きが予想されるのか、困惑顔で猫を見ている。残り3分の1の空間には、ハツカネズミ宅（窓からネズミのしっぽが垂れ下がっている）と、ハツカネズミの家の玄関へと続く階段（「くの字」で描かれる）を「逆くの字」で上がっていくネコの親子が描かれる（図版 p. 19. 参照）。本論文の前編で、コールデコットが視点を駆使した絵本作りをしており、その際使われる「くの字」「逆くの字」について説明したが、ここでもその効果が十分にあらわれている。この階段を上るネコの描き方は絶妙で、音も立てずスタタタッと上っていく様子がありありと読者に伝わってくる。しかも、ネコがネズミの背後から襲うことまでもがわかる描き方である。余分な文章はなしで、読者に緊迫した状況を理解させているのだ。そして、ここで頁をめくることになる。この頁をめくる作業で、読者はよりハラハラドキドキの緊張感が増す。コールデコットは、読者が頁をめくことで起きる出来事性も考慮に入れて、絵本構成をしたのである。次頁の見開き左側の頁（図版 p. 20. 参照）では、場面が一転して、ネコが1匹のネズミへと向かって、いっせいに跳躍する様子が描かれる。ネコの後ろ姿がずらっと並ぶ。ピンと立ったネコの尾、跳躍のときに見せる後ろ足の形、とがった爪、野性本能全開のネコが人間のように服を着て、両手（前足）をあげて逃げ出すネズミに向かっている。ここでは、部屋の外からなかに入るネコの立場から、部屋の奥行きを感じさせる描き方がなされている。



19



The Cat she seized the Rat by the crown;
Heigho, says ROWLEY!
The Kittens they pulled the little Mouse down.
With a rowley-powley, gammon and spinach,
Heigho, says ANTHONY ROWLEY!

20

20

Caldecott, R., *A Frog He would a-Wooing Go*, pp. 19-20.
『現代絵本の扉をひらく ― コールデコットの絵本』(福音館書店) より

さて、このように両者を比べてみると、ベネットにはコールデコットのように絵本に出来事を起こすという明確な発想がなかったことが伺える。少なくともこの作品では、詩だけで絵本を進行させず、物語を膨らませるために詩の補足である物語をつけている。このような文章に頼った絵本作りは、作者の意図とは反対に、詩やイラストレーションを生かすきれない悲劇を生む。ベネットがこのような文章に頼った絵本作りをしたのは、ナーサリー・ライムだけでは絵本としての面白さが伝わらないのではないかとの思いがあったのかもしれない。あるいは、印刷の関係でどうしてもできてしまう空白の頁を埋めるためだったのかもしれない。残念なことにそれは成功しているとはいえず、そのような意味において、ベネットの絵本は「近代絵本への過渡期の絵本」と考えられるのだ。

優れた画力をもったイラストレーターであったベネットは、イラストレーションのレベルでは近代絵本と大差はない。描かれた動物の表情は豊かだし、ハツカネズミ宅のドア・ノッカーが恐ろしいネコの顔であるなど読者をにやっとさせるユーモアもある。しかし、ベネットには絵本全体の構成員力が欠けているのだ。この構成員力のあるなしが、絵本に出来事を起こすことと深く関係している。絵本の判型、文章内容、イラストレーションと文章の関係、頁をめくことで起きる効果、これらのすべてが有機的にかかわり、絵本独自の

表現となる。しかしながらベネットの絵本は、今日の私たちにとっては当然の絵本の構成がなされておらず、近代絵本に至る過渡的な形態の絵本であると考えられる。

ベネットはしばしば「不運」もしくは「不幸」なイラストレーターと評されている。それは、ベネットがエヴァンズと組んで絵本を作りながらも、エヴァンズが彼の才能と作品を生かしきれなかったことや、病により若くしてこの世を去ってしまったことにより、さらに優れた絵本を生み出すことがなくなってしまったことによる。もし、ベネットがコールデコットの絵本を見ていたら、彼はどんな絵本を作り出したのだろうかと思わずにはいられない。

2-3. 同時代の絵本画家（クレーンとグリーンナウェイ）との比較

つぎに、コールデコットと同時代の絵本画家クレーンやグリーンナウェイがどのような絵本作りをしていたのかを見ていくことにしよう。クレーンが最初に描いた絵本は、エヴァンズと組んで作った *The House that Jack Built* (1865) であった。偶然にも、コールデコットが最初に描いた絵本と同じテーマである。クレーンはトイブックスを50冊以上も描き、トイブックス以外にも代表作とされる *The Baby's Opera* (1877)¹⁵⁾、*The Baby's Bouquet* (1878)、*Baby's own Aesop* (1887) など、たくさんの絵本を制作した。クレーンの絵本の特長といえば、力強い輪郭、平塗りの色、黒の量塊であるが、それは日本の浮世絵から影響を受けたものである。またクレーンは、ウィリアム・モリスが提唱したアーツ&クラフツ運動に賛同し、自らもその実践活動をしていた。そのためクレーンの絵本はデザイン性に富み、絵本を囲む装飾枠や絵に描かれるものは細部に至るまで描き込まれており、絵本にもその精神が反映されていた¹⁶⁾。一方で、クレーンの絵本は技巧に凝りすぎていて、子どもが空想をする余地が残されていないという批判的な意見もないではないが、美しさにかけては、クレーンの絵本は傑出していた。彼の絵本は当時の最高の技法と印刷技術によって作られ、彼自身もまた絵本制作への意識（クレーンは、幼い子どもにも美的で優れたものが必要だという信念をもっていた）が高く、そういう意味でクレーンの絵本はたしかに近代絵本の始まりであったといえよう。だが、彼の絵本は絵本に出来事を起こすという意味での近代絵本ではなかった。彼の絵本は見事なまでに美しい挿絵本であったのだ。

それではグリーンナウェイはどうか。グリーンナウェイは、学生時代からグリーティング・カードのためのイラストレーションを描いていた。彼女の父親が彫版師でエヴァンズと知り合いであった縁から、エヴァンズと組んで絵本を出版することになる。最初の絵本は *Under the Window* (1878) で、初出版ながらもベストセラーになった。*Mother Goose* (1881) はエヴァンズの仕事のなかでも最高傑作の一つとされる。グリーンナウェイの絵本の特長は繊細さ（描かれる子どもたちも、絵本全体を貫く雰囲気も）にあるが、その繊細さにあった美しい色調の絵本であることが大きな魅力となっている。

しかし、彼女の描く子どもたちの表情や動きは硬くぎこちなく、親近感をもちにくい。そのため、読者に絵本との微妙な距離感をもたせてしまうのである。だが、その作風ゆえに成功しているのが、ジョン・ラスキンに捧げられた *The Pied Piper of Hamelin* (1888) である。笛吹きについていく子どもたちは、もはやこちら（現実）の世界に住む子どもではなく、あちらの世界に行ってしまった子どもたちである。そんな子どもたちの姿が、グリーンナウェイの描くイラストレーションと合致したのだ。

残念ながら、彼女の絵本からも、絵本に出来事を起こそうとする気配は見られない。グリーンナウェイは、フリルやリボンで飾られたハイウエストで着心地のよさそうな服装の子ども達を好んで描いた。そのためか、彼女の絵本は当時の子どもたちのスタイル・ブックとして、母親達にも読まれていた。そういう読み方ができる絵本という意味では、新しい絵本の誕生といえるだろう。しかし皮肉なことに、グリーンナウェイの絵本がスタイル・ブックとして活用されたということは、彼女のイラストレーションが挿絵の域を超えていなかったことの証明となってしまった。

いずれにせよ、クレーンもグリーンナウェイも、たしかに自分の世界観や絵本観を生かした個性豊かな絵本を作り出したが、絵本に出来事を起こすという発想はなかったようだ。同時期の他のイラストレーターも、イラストレーションは個性豊かでありながらもテキストに縛られてしまい、挿絵本の域をなかなかでることができなかった。それにたいして一人コールデコットだけが、センダックの指摘するようにイラストレーターであり、作詞家であり、振り付け師であり、舞台監督であり、装飾家であり、演劇人であり…のように、

絵本にたいし総合的な視点、絵本の構成力をもち得た絵本作家だったのである。

ところで、コールドコットがもたらした、近代絵本作家としてのもう一つの画期的な事柄を紹介しておこう。当時、出版社からの報酬は作品の一括買い取りによる支払いが通常だったにもかかわらず、コールドコットは印税による支払いを主張した。元銀行員としてのコールドコットの才覚が働いたのだろう。きわめて少ない印税だったようだが、その心配も吹きとぶほど絵本は売れ、結果的に印税による支払いの方が多額の報酬を得ることができたのである。その頃まだ珍しかったこの印税による支払方法は、後に出版界に普及することになる。コールドコットは芸術家としてだけでなく、絵本が商品であることにも自覚的であり、自分の作品を様々な角度から客観的に見ることのできる視点をもっていたのではないだろうか。この件に関してコールドコットの近代性をことさら主張する気はないが、先見性を備えた人物像を伺わせる興味深いエピソードとして記しておくことにする。

2-4. 近代絵本とは何か

近代絵本とは何か、これまでの議論を整理しさらに論考を深めていこう。近代絵本とは、出来事を生起させるメディアであり、ストーリーによってではなく、後に挙げるような仕掛けによって出来事そのものを生み出すようなものであると考える。これまで言われてきたような絵本の独自性である文章と絵による相乗効果も、絵本に出来事を生み出す仕掛けの一つと考えることができる。子どもにとって絵本を読むということは、読書というよりは遊びの体験に近い。それは、まず絵本が子どもにとって、自分で読むのではなく大人から読んでもらうものであることからいえる。子どもが絵本を読んでもらうとき、言葉（ストーリー）を耳で聞きながら、絵を見て（字は読めなくても絵を読むのだ）楽しむ。そしてつぎの頁がめくられる瞬間を心待ちにするのだ。

当たり前のようだが、絵本はつぎの頁をめくるまで何が起るのかわからない。そして、頁をめくると、つぎからつぎへと新しい出来事が起る。作り手の側からいえば、頁ごとに新しい出来事を起こす必要が生じる。今日の絵本ではいう必要さえないほど自明のことだが、作者が絵本に出来事を生起させる仕掛けを作ることによって、絵本ならではの楽しさが生まれる。このことが、絵本の空間構成を制約するとともに、絵本特有の物語の時間を構造化し、絵本独自の空間表現を、そして世界体験を可能にするのである。読者はこの絵本というメディアで遊ぶのである。絵本を読むことは遊びであり、それはすでに出来事が生起することなのである。

コールドコットの絵本が、このような出来事を生み出した最初の絵本なのではないかというのが本稿の出発点であった。本論文前編で *The House that Jack Built* を例に説明してきたように、コールドコットは絵本に様々な出来事を生み出す仕掛けを作りだした。意識的にテキストをナーサリー・ライムから採り、絵本のなかにリズムカルな躍動感や積み上げ唄といった、ナーサリー・ライムがもつ遊び唄としての遊びの要素を取り入れた。読者が絵本の頁をめくる行為を生かし、反復によってイラストレーションでリズムを作りだした。それは、緊張と弛緩といったリズムまでも作り出すこととなる。それだけでなく読者の視点も視野に入れ、絵本に動きをもたせた。さらにはストーリーの流れる時間にたいし不連続な連続性をもたせることで、絵本のなかに新たな出来事を生起させたのである。近代絵本を最初に完成させた絵本作家は、頁とつぎの頁とのあいだにどのように連続と飛躍とを同時に実現させるかという時間の分節化の問題に直面する。この問題にたいしコールドコットは、反復するパターンや不連続な連続性というパターンを生み出したのである。これこそがストーリーではなく、展開の出来事そのものを生み出すもの、すなわち出来事を生起させる仕掛けであった。

さきにも述べた「視点」にもどるなら、これについては、絵本に描かれた登場人物の視点だけでなく、絵本を見る私たち読者の視点についても考えなければならぬ。なぜならコールドコットは読者を楽しませるために、絵本を見る読者の視点も念頭に入れて絵本を創作していたからである。視点の工夫は、コールドコットが絵本においてどのように出来事を生起させるかといったことと密接にかかわっている。

また、コールドコットは絵本で人間と動物が出会うという出来事を描いた。コールドコットが現れる以前にも動物が登場する絵本は数多く描かれた。しかし、コールドコットはただ動物を描いただけではない。私たちが普段ふれることのない動物の野性性（生命性）をも描き、読者が動物と出会う出来事を、絵本に描い

たのである。

このように、前編では、コールデコットの絵本が遊びという出来事を生起させる絵本であることを、また後編では、コールデコットの絵本の中で動物と出会うという出来事について見てきた。今日の絵本では当たり前のように行われているが、コールデコットが様々な視点から絵本を見ることにより絵本を構成し、絵本に出来事を生起させた最初のイラストレーターであった。作者が絵本に出来事を生起させる仕掛けを作ることによって、絵本には、絵本特有の楽しさが生まれるのである。現代絵本にも通じる絵本構成の基礎を創りあげ、「絵本」というジャンルを創り出したのがコールデコットなのである。コールデコットは絵本に出来事を生起させる仕掛けをつくり、絵本で出来事を生起させたわけである。

しかし、コールデコットの絵本にも限界があった。まずは、現代では考えられもしないような印刷上の制約があったことが挙げられる。たとえば、コールデコットは当時の印刷技術の限界を逆手にとって、どうしてもできてしまう空白の頁に独自の解釈でイラストレーションを描いた。しかも、そうすることで絵本にリズムを作り出したのだ。だが、このような空白の頁は、基本的には絵本の流れをさえぎってしまい、絵本作りを制約してしまうものであることは間違いない。さらに、コールデコットのトイブックスは、絵本の判型が画一的であったことが挙げられる。安価にもかかわらず大きな絵本であることが画一的だったトイブックスは、コストをおさえるために判型が画一的だったのであろうが、縦長、横長、大きい、小さいなど、絵本の判型は描く絵本世界に大きくかわってくる¹⁷⁾。そして、なにより、コールデコット絵本のテキストはオリジナルでなかった。コールデコットは、ナーサリー・ライムの特性をうまく活用して優れた絵本を創作した。しかし、既存のテキストに縛られることのない、絵本のためのオリジナル・ストーリーで描いていたら、もっと豊かな絵本世界が拓けたはずである。

このようなコールデコット絵本の限界を超えていくのは、コールデコットの次の世代の絵本作家たちである。近代絵本から現代の絵本への橋渡しをした代表的な絵本作家の一人として挙げられるのはポターであろう。コールデコット絵本の影響を多分に受けながらも、それを発展させ、オリジナルのテキストとイラストレーションで、子どもの手にの小さな判型の絵本 *The Tale of Peter Rabbit* (1902) を出版した¹⁸⁾。20世紀に入り、印刷技術の向上とともに、絵本は絵本独自の表現方法を深め多様化し、その豊かさを増していく。

絵本に出来事を起こすという、今では当たり前のように見られることを最初に生み出したのがコールデコットであった。今日の成熟した絵本と絵本を取りまく状況下にあっても、100年以上も前に出版されたコールデコットのトイブックスは古びることなく「楽しさ」という最大の魅力を発しているのである。

◆註

1) 本論文の前編と重複するが、ここでもう一度、「出来事」について述べておこう。本論文では、読者に「出来事」を生起させる、あるいは絵本のなかに「出来事」を起こすときの「出来事」を、通常とは異なる意味で使用している。本論文では、私と世界との境界線が消えてしまい、私は世界であり、世界が私となるような瞬間(溶解体験の生起)、それまでになかった新しい自己と新しい世界が生起するような瞬間、そのような体験の生起をもって「出来事」と呼んでいる。コールデコットの絵本には、このような出来事が起きる仕掛けがあると考ええる。

2) 絵本はものが積み上がっていく様子を描いていくのに格好のメディアなのである。これについては本論文前編[佐々木 2009: 34] と、[佐々木 2007: 287] を参照。

3) 動物絵本の定義については矢野の『動物絵本をめぐる冒険』[矢野 2002: 35-40] 参照。

4) 「逆擬人法」は矢野の造語である。矢野は、宮澤賢治の作品に見られる独特な擬人法を、通常の擬人法と区別し、「賢治の擬人法は、最初のアニミズム的なものを否定して登場した人間中心主義的な擬人法にたいして、新たにアニミズムがもっていた世界との溶解の体験を取り戻す否定の否定としての擬人法である。そこで通常の擬人法と区別するために〈逆擬人法〉と名づけたのである」[矢野 2008: 140] と述べている。この逆擬人法の定義は、賢治以外の作品にもあてはめることが可能であり、コールデコットの絵本について考察するときにも有効であると考ええる。

5) このトイブックスの正式名称は *Hey Diddle Diddle / Baby Bunting* であり、1冊に2つの作品が入っている。

6) 「視点」を駆使したコールデコットの絵本作りについては、本論文前編[佐々木 2009: 39-40.] 参照。

7) コールデコットの別のトイブックス *The Babes in the Wood* (1879) では、両親に先立たれ叔父に引き取られた兄妹が、遺産に目がくらんだ叔父の企みによって、森のなかに置き去りにされることとなる。この作品でコール

デコットは、森をさまよう子どもを見守り、死にゆく子どもに寄り添う動物を描いている。ここでは動物が子どもとの親和性をもった姿を見せており、荒々しい動物性を体現することはない。そして、この絵本もまた逆擬人法で描かれた絵本として見ることができる。逆擬人法の視点から世界を見たとき、人間は動物にとって友人にもなり得る存在であり、逆に人間（大人）のもつ凶暴で強欲で荒々しい一面が、動物性にたいし人間性という形で浮き彫りにされるのだ。

8) 児童文学史家で児童文学批評家のオルダーソンは、コールドコットの絵本をつぎのように評価する。イギリスには、W. ホガースに始まる「物語のイラストレーション」の伝統があり、コールドコットもその伝統のもとにあるが、コールドコットの作品は「年少の子どもの本における、ことばと絵の融合の手本」[Alderson 1986 = 1999: 11] であると述べている。また、「強調すべきは、題材の範囲が限られていたとか、18 世紀的背景が繰り返し描かれていたとか、ということではなく、それらを生かしたコールドコットのさまざまな〈解釈の仕方〉と〈グラフィックの仕方〉が重要」であり、「それぞれのテーマはみな固有の特徴をもちながら、しかも強力な一貫性でつらぬかれており、いかなる既成の手法にも依存していない」[Alderson 1986 = 1999: 98] という点を非常に高く評価するのだ。

9) ナーサリー・ライム (nursery rhymes)、あるいはマザー・グース (Mother Goose) は、英語圏の国で伝承されている童唄の呼称である。「マザー・グース」という言葉は文献で 18 世紀前半頃から見られるようだが、「ナーサリー・ライム」という言葉が使用されている最も古い文献は 1842 年 J. O. Halliwell の童謡集 *The Nuesery Rhymes of England* である。

10) ベネットは、8 人もの子どもをもつ沢山の父親であった。子どもを養うためだけでなく、子ども達を楽しませるために絵本を描いたといわれている。ベネットは絵本の仕事だけでなく、パンチ誌のスタッフとしても活躍した。しかし志半ばで、病のため、38 歳の若さで亡くなってしまった。ベネットの才能を高く評価しているオルダーソンは、1858 年に出版されたベネットの絵本すべてがエヴァンズと組んでいるにもかかわらず、エヴァンズがベネットの創意を生かせなかったこと（エヴァンズは、まだこの時期、木版印刷の技に長けていなかった）を指摘するとともに、そのことを非常に残念がっている [Alderson 1986 = 1999: 88]。

11) ベネット版 *The Frog Who Would a Wooing Go* の出版社、出版年は研究書によっても一致していない。英国主要大学図書館のオンライン総合目録である COPAC によると、一番古いものが 1855 年頃に出版（出版社不明）されたものである。次に古いものは 1857 年？に G. Routledge & Co. から出版されたものである。そして 1860 年頃に Routledge. と Routledge, Warne and Routledge. の 2 つの出版社から出版されている。筆者が確認できたのは、1860 年頃に出版されたとされる Routledge, Warne and Routledge. から出版された同書の復刻版のみである。その本は、オックスフォード大学ボードリアン図書館蔵のオービー・コレクションから復刻された『復刻：マザーグースの世界』（ほるぷ出版 1992）のなかにあった。本論文における *The Frog Who Would a Wooing Go* についての記述は、すべてこの復刻版に依っており、図版についてもこれを使用している。

12) ベネット版の絵本に見られる、“Heigho, says ROWLEY!” “With a rowley-powley, gammon and spinach, Heigho, says ANTHONY ROWLEY!” の詩句がないバージョンのナーサリー・ライムがはじめて文献に載るのは 19 世紀の初頭であるが、バラッドの起源は少なくともそれより 200 年は古いということである [G. Avery 1992: 234-235]。

13) オルダーソンによると、この本のための現存するカラー原画を見ると、ベネットは 1 頁に 2 つのイラストレーションを入れるのではなく、この頁の半分を使って、絵が横 1 列に流れていく絵本に仕立てるつもりだったらしい。しかし、その計画が変更され、1 枚の頁に 2 つのイラストレーションを入れた結果、物語の扱いがいちじるしく阻害されてしまったことを指摘している。そして当初の予定通りの絵本が作られていたならば、コールドコット絵本の貴重な先駆になりうる作品だったと述べている [Alderson 1986 = 1999: 89]。

14) 三宅興子も、ベネットを高く評価している。この場面についても「一つの絵では猫の手が少しだけ出ていて、次の絵で猫が出てくる、そしてネズミのしっぽだけを描いて、必死で逃げていることを語るといった、絵本的な、今で言えば動画的な描き方も、この時代にはっきりありました」[三宅 2007: 364] と述べている。

15) *The Baby's Opera* は、ナーサリー・ライムを集めた楽譜付きの絵本である。このなかには *Ye Frog's Wooing* の題名で、*A Frog He would a-Wooing Go* とほぼ同様の詩が収録されている。こちらには “Heig-ho! says Rowley” “Rowley-powley, gammon and spinach, Heig-ho! says Anthony Rowley” の詩句が入っている。このノンセンシカルなフレーズはただ声に出して読むだけでも楽しいが、楽譜にしたがって歌っても魅力的なフレーズなのである。見開きの左側に楽譜、右側に詩が描かれているが、クレーンは、楽譜と詩を取り囲むそれぞれの枠の部分に、この枠を最大限に生かした物語性を備えたイラストレーションを描いている。楽譜付き絵本だけに、音楽の流れを感じさせ、描いた動物の向きなどの方向性にも気を遣った絵本作りをしている。また、コールドコットの絵本よりもさきに出版されているが、カエルやネズミを擬人化し、ネコやアヒルは擬人化しない描き方をしている。

16) クレーンは絵本のみを制作していたわけではなく、織物、陶磁器、ステンドグラス、壁紙などの装飾デザインを手掛けるなどのアーツ&クラフツの運動実践と、「アーツ&クラフツ展覧協会」の初代会長としての活動も行っ

ていた。彼の著書 *The Decorative Illustration of Books Old and New* を読むと、クレーンがいかに木版画の挿絵と活字から生みだされる装飾美にこだわっていたかがわかる。そして、コールデコットやグリーンウェイの絵本については、「彼らの目標は性格描写のほうに向いており、作品は厳密に装飾的というよりも、むしろ絵画的な性格を持っていた」[Crane 1896 = 1990: 189] と評している。これは、よきライバルであった二人の絵本と自分の絵本とが「装飾」という観点から一線を画していることを暗に述べているのである。このことからクレーンには、絵本に出来事を起こすという考えがなかったことが伺われる。クレーンは、絵本も絵本以外の書物も同じ書物として、同じ基準で評価しているのだ。彼の最重要項は書物の美であり、その美とは、総合的な書物デザイン（タイポグラフィ、紙質、インク、字・語・行の間隔、絵の位置、装飾・挿絵・余白のバランス）であった。

17) 絵本の判型は、描かれる絵本の世界と重要なかわりをもっている。たとえば、エッツ作『もりのなか』(福音館書店)が横長の判型(19×26cm)であるのは、動物が一行になって男の子の散歩についていく様子を描くのに最適だからである。同時に、絵本を見る読者にとっても最適の描かれ方となる。要するに、絵本の判型は、どのように絵本に出来事を起こすかということとかわっているのである。同じことは、オルセン作『つきのぼうや』(福音館書店)の縦長の判型(34×13cm)にもいえる。これは、月の使いの男の子が地球に降りていく様子を描くのに、またその様子を読者に見せるのに最適だからである。このように絵本の判型は、大きな意味をもって決められている。

絵本の大きさについては、もちろん絵本の作品世界ともかわっているが、誰を対象とした絵本であるかということもかわっている。例えば、赤ちゃんに向けて描かれている絵本は、ほとんどが赤ちゃんの手におえる小さなサイズの絵本である。そして大きなサイズの絵本は、それが扱える年頃の子どもの対象としている場合が多い(読み聞かせ用に作られた大型絵本は、大勢の子どもに見えるために大きくしているのも、この意ではない)。ブリュノフ作『ぞうのパパール』(*Jardin des Modes*)の初版本は37×27cmの大型本であった。この大きさは、ゾウの存在感を読者に充分伝えている。そして、テキストの分量も多いことから、それを楽しめる年齢の子どもであれば、自分でもって読んでも負担にならない大きさの絵本になっている。

18) ポターが描いたピーターは、世界で最も有名なウサギといっても過言ではないだろう。ポターが自然に親しみ、自然を観察し、科学者のような目をもって動物を描いていたことはよく知られている。このように、イラストレーションが注目されがちなポターであるが、彼女はテキストにたいしても驚くほど神経を遣っていたのである。瀬田貞二は、「ピーター・ラビット」シリーズにおけるポターの文章が、むだな言葉、情緒的な言葉、文学的な修辞のようなものをいっさい使用せずに、事実そのものを率直に語る言葉で語を書いたことを評価し、イギリスの幼年文学の一つの土台になっていったことを指摘している[瀬田 1980: 152-154]。このことは、幼い子どもにもよくわかるストーリーの大切さを物語っている。絵本にとって、テキストもまた、非常に重要なのである。

そして、*The Tale of Peter Rabbit* が小型絵本の判型(14×11cm)をとっているのには、ポターの「子どもの手にのる大きさの絵本」を作りたいという思いがあったからである。子ども達にとって、身近な小動物たちが描かれたポターの絵本世界は、掌にのる小宇宙でもあるのだ。

✦引用参考文献

本論文では、コールデコットのトイブックス 16 冊はすべて、2001 年に福音館書店から復刻された『現代絵本の扉をひらく—コールデコットの絵本』を参照している。また、同書には別冊で B. オルダーソン・吉田新一・坂東悠美子・辻村益朗・正置友子による『現代絵本の扉をひらく—コールデコットの絵本 解説書』がついている。そこではコールデコット作品の翻訳、解説等がなされており、本論文での研究に大いに役立った。

Caldecott, R., 1878 *The House that Jack Built*, London: George Routledge & Sons.

—— 1878 *The Diverting History of John Gilpin*, London: George Routledge & Sons.

—— 1879 *An Elegy on the Death of a Mad Dog*, London: George Routledge & Sons.

—— 1879 *The Babes in the Wood*, London: George Routledge & Sons.

—— 1880 *The Three Jovial Huntsmen*, London: George Routledge & Sons.

—— 1880 *Sing a Song for Sixpence*, London: George Routledge & Sons.

—— 1881 *The Queen of Hearts*, London: George Routledge & Sons.

—— 1881 *The Farmer's Boy*, London: George Routledge & Sons.

—— 1882 *The Milkmaid*, London: George Routledge & Sons.

—— 1882 *Hey Diddle Diddle / Baby Bunting*, London: George Routledge & Sons.

—— 1883 *A Frog He would a-Wooing Go*, London: George Routledge & Sons.

—— 1883 *The Fox Jumps Over the Parson's Gate*, London: George Routledge & Sons.

—— 1884 *Come Lasses and Lads*, London: George Routledge & Sons.

—— 1884 *Ride a-Cock Horse to Banbury Cross / A Farmer Went Trotting upon His Grey Mare*, London: George Routledge & Sons.

—— 1885 *An Elegy on the Glory of Her Sex, Mrs. Mary Blaize*, London: George Routledge & Sons.

—— 1885 *The Great Panjandrum Himself*, London: George Routledge & Sons.

[ABC 順]

- Alderson, B., 1986 *Sing a Song for Sixpence: the English Picture Book Tradition and Randolph Caldecott*, Cambridge: Cambridge University Press and the British Library Board. = 1999 吉田新一訳『6ペンスの唄をうたおう——イギリス絵本の伝統とコールドコット』日本エディタースクール出版部
- Avery, G., 1992 "The Frog Who Would a Wooing Go," *Opie collection: the world of Mother Goose*, Tokyo: Holp Shuppan. = 1992 平野敬一監修『復刻: マザーグースの世界——オービー・コレクション解説』ほるぶ出版
- Bankston, J., 2004 *Randolph Caldecott and the Story of the Caldecott Medal*, Mitchell Lane Publishers, Inc. = 2006 吉田新一訳・解説『現代絵本の父——ランドルフ・コールドコットの生涯と作品』絵本の家
- Bataille, G., 1988 (1949) "Sommes-nous là pour jouer? ou pour être sérieux?," *Œuvres Complètes*, tome XII, Paris: Éditions Gallimard. = 1973 山本功訳『わたしたちが存在しているのは、たわむれるためか、まじめであるためか』『神秘/芸術/科学』二見書房
- Bennett, C., 1857 *Shadows*, London: D. Bogue.
- 1858 *Old Nurse's Book of Rhymes, Jingles and Ditties*, London: Griffith & Farran. = 1979 石井桃子ほか編『復刻世界の絵本館——オズボーン・コレクション』ほるぶ出版
- ca. 1860 *The Frog Who Would a Wooing Go*, London: Routledge, Warne & Routledge. = 1992 平野敬一監修『復刻: マザーグースの世界——オービー・コレクション』ほるぶ出版
- Billington, E. T. ed., 1978 *Randolph Caldecott: The Randolph Caldecott Treasury*, New York: Frederick Warne.
- Blackburn, H., 1886 *Randolph Caldecott: A Personal Memoir of His Early Art Career*, London: Sampson Low, Marston, Searle, & Rivington. = 1997 高橋誠・桑子利男訳『百年前の絵本——R・コールドコットの前半生』ブック・グロープ社
- Brunhoff, J., 1931 *Histoire de Babar, le petit elephant*, Paris: Jardin des Modes. = 1987 やがわすみこ訳『ぞうのババール——こどものころのおはなし (グランドアルバム・ぞうのババール①)』評論社
- Caillois, R., 1958 *Les jeux et les hommes*, Paris: Éditions Gallimard. = 1970 清水幾太郎・霧生和夫訳『遊びと人間』岩波書店
- Crane, W., 1865 *The House that Jack Built*, London: Ward Lock & Tyler.
- 1877 *The Baby's Opera: Old Rhymes with New Dresses*, London: Frederick Wane & Co.
- 1878 *The Baby's Bouquet*, London: George Routledge & Sons.
- 1887 *Baby's own Aesop*, London: George Routledge & Sons.
- 1896 *The Decorative Illustration of Books Old and New*, London: G. Bell & Sons. = 1990 高橋誠訳『書物と装飾——挿絵の歴史』国文社
- Ets, M. H., 1944 *In the Forest*, New York: The Viking Press. = 1963 まさきりこ訳『もりのなか』福音館書店
- Feaver, W., 1977 *When We were Young: Two Centuries of Children's Book Illustration*, London: Thames and Hudson. = 1978 青木由紀子訳『こんな絵本があった——子どもの本のさし絵の歴史』晶文社
- Greenaway, K., 1878 *Under the Window*, London: George Routledge & Sons.
- 1881 *Mother Goose: or the Old Nursery Rhymes*, London: George Routledge & Sons.
- 1888 *The Pied Piper of Hamelin*, London: Routledge. (text by Robert Browning)
- Hunt, P. ed., 1995 *Children's Literature: An Illustrated History*, London: Oxford University Press. = 2001 さくまゆみこ・福本友美子・こだまともこ訳『子どもの本の歴史——写真とイラストでたどる』柏書房
- Lear, L., 2007 *Beatrix Potter: A Life in Nature*, London: Penguin Books Ltd. = 2007 黒川由美訳『ビートルクス・ポター——ビーラーラビットと大自然への愛』ランダムハウス講談社
- Olsen, I. S., 1962 *Drenge I Månen*, Copenhagen: Gyldendal. = 1975 やまのうちきよこ訳『つきのぼうや』福音館書店
- Potter, B., 1902 *The Tale of Peter Rabbit*, London: Frederick Warne & Co. Ltd. = 1971 いしいももこ訳『ビートルラビットのおはなし』福音館書店
- 1906 *The Tale of Mr. Jeremy Fisher*, London: Frederick Warne & Co. Ltd. = 1983 いしいももこ訳『ジェレミー・フィッシャーどんのおはなし』福音館書店
- 1907 *The Tale of Tom Kitten*, London: Frederick Warne & Co. Ltd. = 1971 いしいももこ訳『こねこのトムのおはなし』福音館書店
- Sendak, M., 1963 *Where the Wild Things Are*, New York: Haper & Row. = 1975 神宮輝夫訳『かいじゅうた

ちのいるところ』富山房

—— 1988 *Caldecott & Co.: notes on books & pictures*, New York: Michael di Capua Books. = 1990 脇明子・島多代訳『センダックの絵本論』岩波書店

〔アイウエオ順〕

石井桃子ほか編 1979『復刻世界の絵本館——オズボーン・コレクション——解説』ほるぷ出版

今井康雄 1998『ヴァルター・ベンヤミンの教育思想——メディアのなかの教育』世織書房

奥野卓司・秋篠宮文仁編 2009『ヒトと動物の関係学——動物観と表象』第1巻 岩波書店

国立国会図書館国際子ども図書館編 2007『平成18年度国際子ども図書館 児童文学連続講座講義録「絵本の愉しみ——イギリス絵本の伝統に学ぶ」』国立国会図書館国際子ども図書館

小林章夫 1988『チャップ・ブック——近代イギリスの大衆文化』駸々堂出版

佐々木美砂 2007「絵本の楽しさの一考察——幼児向き〈積み木型絵本〉と〈入れ子型絵本〉を中心に」三宅先生退職記念論文集刊行会編『児童文学研究を拓く』翰林書房

—— 2009「R. コールデコットのトイブックスにおける出来事性——絵本に出来事を生起させるとはどういうことか〈前編〉」京都大学大学院教育学研究科臨床教育学講座『臨床教育人間学』第9号

瀬田貞二 1980『幼い子の文学』中公新書

寺岡襄 1999『近代絵本の父——コールデコット絵本名作集』京都書院アーツコレクション 232

平野敬一監修 1992『復刻：マザーグースの世界——オービー・コレクション——解説』ほるぷ出版

三宅興子 1994『イギリス絵本論』翰林書房

—— 2007「子どもの本と50年——イギリス児童文学史再構築論への道程」三宅先生退職記念論文集刊行会編『児童文学研究を拓く』翰林書房

矢野智司 2002『動物絵本をめぐる冒険——動物—人間学のレッスン』勁草書房

—— 2006『意味が躍動する生とは何か——遊ぶ子どもの人間学』世織書房

—— 2008『贈与と交換の教育学——漱石、賢治と純粹贈与のレッスン』東京大学出版会

吉田新一 1984『絵本の魅力——ビュイックからセンダックまで』日本エディタースクール出版部

—— 1999『絵本／物語のイラストレーション』日本エディタースクール出版部

(ささきみさ 絵本研究家)