

2014 年度

日本女子大学大学院人間生活学研究科博士学位論文

指導教員 川端有子教授

Tomi Ungerer の物語絵本
—表現・生成・存在—

今田 由香

目次

序論	1-30
1. 関心の芽ばえ	1
2. 絵本の定義	2
3. 絵本の誕生	5
4. 物語絵本研究の現状	8
5. 本研究の意義	12
6. 研究方法と論文の構成	18
7. 考察の対象	20
注	20
表	28
第1部 表現	31-177
第1章 登場者	32-67
第1節 動物	33
第2節 人間	43
第3節 架空の生き物	48
第4節 無生物	49
第5節 もうひとりの主役	51
まとめ	52
注	55
表・図	58

第2章 表現様式 68-95

第1節 文字テキストの様式分析 70

第2節 絵画テキストの様式分析 79

まとめ 88

注 90

図 94

第3章 主題 96-140

第1節 ゼラルダの人喰い鬼 「食」 96

第2節 あたらしい ともだち 「希少性」 117

まとめ 126

注 128

図 133

第4章 絵と言葉 141-177

第1節 絵と言葉のバランス 142

第2節 絵本の枠 152

まとめ 163

注 164

図 167

第2部 生成と存在178-273

第1章 アルザス人、ウンゲラーの物語179-202

第1節 父との思い出	180
第2節 家族	183
第3節 第2次世界大戦.....	184
第4節 母アリス	186
第5節 アルザス人のミメティスム	188
第6節 物語絵本におけるミメティスム	190
注	194
図	198

第2章 絵本作家、トミ・ウンゲラーの物語203-247

第1節 渡米.....	203
第2節 ノードストロムとの出会い	205
第3節 機知とユーモア	206
第4節 移民画家の役割.....	207
第5節 グラフィックデザイナーとしての活躍	209
第6節 初期の物語絵本.....	210
第7節 ノードストロムからの自立	213
第8節 人間凝視の絵画と反戦ポスター、そしてアルザスへの回帰.....	216
第9節 絵本作家失格	219
第10節 ニューヨーク以降	224
第11節 大人を導く子どもの登場.....	224
まとめ	232
注	234
図	238

第3章 物語絵本考248-273

第1節	能動的な行為が可能にする芸術経験	248
第2節	経験としての読書	250
第3節	読者を誘う、絵本の仕掛け	251
第4節	読者が完成する絵本.....	253
第5節	物語はなぜ必要か	256
第6節	絵本と物語.....	257
第7節	物語絵本が語ってきたもの	259
第8節	誰の物語を語るか	265
第9節	物語絵本を作ることの意義	267
第10節	物語絵本史におけるウンゲラーの物語絵本の存在意義	269
まとめ	269
注	271

結論274-286

1.	本論の総括	276
2.	本研究の意義	285
3.	今後の課題	286
注	286

引用文献/図版一覧

謝辞

凡 例

1. 注、図、表は、各章において通し番号を振り、各章末に置いた。
2. 人名と地名はカタカナ表記とした。人名は、括弧のなかに現綴りを、また、公表されている場合に限り、生没年も記した。
3. 書名、雑誌名は『 』、論文名や引用、強調語は「 」, 美術作品名は《 》で括り表記した。
4. 洋書名、洋雑誌名は、*Zeralda's Ogre* のようにイタリック体を使用し、洋雑誌に収録された論文名は“ ”で括って表記した。
5. 書名の表記は下記を基本とし、訳者名、出版社名等その他の情報は章末および「引用文献一覧」に示した。
 - 日本で出版された書物（和書）
作者名、画家名『日本語タイトル』（初出年）
 - 日本で翻訳出版された書物（洋書）
作者名、画家名『日本語タイトル』（原書タイトル, 原書初出年）
 - 日本で翻訳出版されていない書物（洋書）
作者名、画家名『筆者が訳した日本語タイトル』（原書タイトル, 原書初出年, 未邦訳）
6. トミ・ウンゲラーの物語絵本についてのみ、日本語タイトルに翻訳における創意がみられる場合は、筆者が直訳したタイトルを使用した。なお、タイトルの対応表は序章に掲載した。
7. 美術作品については、作者名《作品のオリジナルタイトル》（制作年）を記し、現存地、所蔵館については、各章末に注として記した。
8. 表は筆者が作成した。図については、出典を図の近くに記し、巻末の「図版一覧」に詳細を記載した。
9. 引用文については、引用個所に注番号を振り、章末に出典を記した。
また「引用文献一覧」を作成し、巻末に掲載した。
引用の方法は、2行までの引用は「 」で囲い文中に、3行以上の引用は、前後を1行空け、4字下げて引用し、出典を章末に記すことを基本とした。ただし、違う方法を採用した章もある。その場合は、章のはじめにその旨を述べた。

序 論

本論では、トミ・ウンゲラー¹ (Tomi Ungerer, 1931-)が、1957年から2013年までに発表した物語絵本25作 (Table0-1) を考察の対象とする。物語絵本とは、ある物語 (a story) を絵本の形式で語った書物を指す。² 第1部では、絵本で物語を語るために重要な四つの事項、すなわち、1) 登場者の選択、2) 表現様式、3) 主題の描き方、4) 絵と言葉の働き、に注目し、ウンゲラーの物語絵本の特徴を分析する。

第2部の第1章、第2章では、第1部の分析で明らかになると期待される独自性について、それがいかにして生成されたかを、ウンゲラーの伝記的事実と彼が生きた社会的文脈のなかに作品を置き、考察する。

これらの研究の成果を踏まえて、第3章では、物語絵本とはなにかを問い、その歴史における、また作家自身にとっての、トミ・ウンゲラーの物語絵本の存在意義を考える。

1 : 関心の芽ばえ

トミ・ウンゲラー (Tomi Ungerer, 本名 Jean Thomas Ungerer, 1931-) は、フランスの北東部に位置するアルザス地域圏の州都、ストラスブール出身の絵本作家である。現在は故郷とアイルランドの南部を拠点に活動しているが、彼がその才能を開花させたのは、1956年から71年まで暮らしたアメリカ、ニューヨーク市においてであった。

作品目録、『トミ・ウンゲラーの書物』 (*Livres de Tomi Ungerer*, 1999. 未邦訳)³によれば、ウンゲラーがニューヨーク市で暮らした約15年間に20冊の絵本が制作されており、このなかには『3にんのとうぞく』 (*Die drei Räuber*, 1961) 等、彼の物語絵本の代表作の多くが含まれる。だが、アメリカでは長い間、ウンゲラーの物語絵本の存在が忘れ去られていた。

筆者がそのことを知ったのは、1999年にウンゲラーの物語絵本の研究を始めようと、オリジナルの英語版を探していたときであった。アメリカの複数の書店の在庫を検索したが、ウンゲラーの物語絵本の多くは、絶版か長期品切れ⁴の状態にあり、購入でき

なかった。それでも彼の絵本を求める熱心なファンはいたと思われる。古書市場においては、図書館の蔵書印のついた廃棄本が、高値で取引されていたからである。しかしこのことは、図書館の児童書の棚からも、ウンゲラーの物語絵本が姿を消していたことを意味する。

幸運なことに、日本で育った筆者は、子どもの頃も、そして大人になってからも、ウンゲラーの物語絵本の多くを公共図書館で借りて、日本語で楽しむことができた。Table0-1 に示したように、既刊タイトルの 8 割は、すでに日本で翻訳出版されており、その多くが 1999 年時点でも 2014 年 3 月現在も、一般書店で購入可能である。

一方、英語圏では、復刊の試みも幾度かなされたが供給は安定せず、子どもたちがウンゲラーの物語絵本を気軽に手にとることが難しい状況が続いた。しかし、21 世紀に入り、朗報が舞い込んだ。2008 年、イギリスで美術書を多く出版してきたファイドン (Phaidon) が、ウンゲラーがアメリカに暮らしていたときに発表した物語絵本を、次々と復刻し始めたのである。その際のキャッチコピーは、“The most famous children’s book author you have never heard of” であり、英語圏の読者にとって、ウンゲラーの物語絵本が幻となっていた状況を逆手に取ったものであった。

なぜウンゲラーの物語絵本は、その誕生の地であるアメリカの児童書市場から姿を消したのだろうか。ウンゲラーが 1971 年にアメリカを離れ、絵本の制作を長く休止したことが、要因のひとつとして考えられる。しかし新作が発表されないからといって、旧作の流通までもが止まったのはなぜだろうか。ウンゲラーの物語絵本の質の問題だったのか、アメリカの児童書業界の問題だったのか、あるいは、全く別の原因があったのか。そもそも、ウンゲラーの物語絵本は忘れ去られて良い作品なのだろうか。本研究は、筆者の心に芽生えたこれらの素朴な疑問を出発点とする。

2 : 絵本の定義

これから本研究は、トミ・ウンゲラーの物語絵本とそれを取り巻く世界を中心に展開していくが、そのまえに考えておかななくてはならないことがある。絵本の定義とその研究の状況である。

絵本は私たちの暮らしに身近な文学であり、芸術である。先進国においては、子ど

もの教育と文化への関心の高まりとともに、絵本が子どもの成長に大きく寄与する児童文化財であると認識されるようになって久しい。

日本においても、幼い子どもの暮らす家庭や、幼稚園や小学校、保育所、図書館の児童室だけではなく、銀行や病院の待合室、雑貨店やカフェなど、暮らしのさまざまな場面で絵本を見かけるようになった。また、「子ども読書年」であった 2000 年に日本でも始動したブックスタート⁵の普及によって、乳児期から子どもが絵本を介したコミュニケーションを楽しむ機会も増加した。絵本の読者層は拡大しており、子どもに限らず、大切な人への贈り物として、大人が大人のために絵本を購入することも珍しくなくなった。あかちゃん絵本、しつけ絵本、科学絵本、昔話絵本、文字なし絵本、ポップアップ絵本、工作絵本、お料理絵本、乗り物絵本、知識の絵本などと名付けられた、さまざまな内容、形態、表現の絵本が出版されており、読者と社会の多様な期待に応えている。絵本は日々進化している。では、その可能性を阻むことなく、絵本を「絵本」にしているものとはなにかを示す定義はあるのか。

日本で絵本研究推進の中心的な役割を担ってきたのは、1997 年 5 月 11 日に組織された絵本学会(The Association for Studies of Picture Books)である。児童文学の研究を目的とする学会は、ヨーロッパやアメリカにも存在するが⁶、絵本 (Picture Books) とその学問である絵本学 (Picture Book Studies) の発展に特化した学会は、「絵本学会」が最初であった。

絵本学会の初代会長を務めた、児童文学研究者、翻訳家であり、絵本研究者の吉田新一 (1931-) ⁷は、その設立基調講演⁸で、「絵本とは」と考えてみることを、絵本学のはじまりとして提案し、アメリカの絵本研究者、バーバラ・ベイダー (Barbara Bader) ⁹が、『アメリカの絵本 ノアの方舟から内なる獣まで』(*American Picturebooks from Noah's Ark to the Beast Within*, 1976. 未邦訳) で示した絵本の定義を紹介した。その原文は次のようなものである。

A picturebook is text, illustrations, total design; an item of manufacture and a commercial product; a social, cultural, historical document; and, foremost, an experience for a child.

As an art form it hinges on the interdependence of pictures and words, on the simultaneous display of two facing pages, and on the drama of the

turning of the page.

On its own terms its possibilities are limitless.

(Bader, 1976)

ベイダーが示した絵本の定義を、吉田新一の解釈を参考にしながら整理すると、次の七つになる。

- 1) 言葉と絵を用いて、全体がデザインされたものである
- 2) 製品である
- 3) 商品である
- 4) 社会、文化、歴史の記録である
- 5) 子どもにとって、ひとつの経験となるものである
- 6) 絵と言葉の相互依存、二つのページの同時提示、ページめくりのドラマをかなめとする芸術である
- 7) 無限の可能性を有するものである

ひとつめの「絵と言葉を用いて、全体がデザインされたものである」ということは、絵本の最も大きな特色である。作品によってその分量は違うが、絵と言葉によって絵本は構成される。絵本における絵と言葉は相互に作用しながら、表紙の絵の配置から文字の書体に至るまで周到にデザインされて、ひとつの世界を形作るのである。

次の、絵本が「製品である」こと、つまり大量生産される複製芸術であるということとは、一般の読者にはあまり意識されていない点であろう。しかし、絵本の歴史を考えると、絵本が製品として完成されていること、そのための技術、特に製版と印刷技法の進化は見過ごせない。1冊の絵本が完成し、書店に並ぶまでには、多くの人々の技巧や働きが必要となる。絵本は、絵本作家ひとりで作り上げられるものではなく、あるイメージの具現化を目指して、幾人もの手と幾つもの工程を経て、制作される、複製される芸術品、印刷された書物なのである。

三つ目の「商品である」という定義であるが、これは質のよい絵本を子どもたちに届けようと思うのならば、大人が真剣に考えなくてはならないことのひとつだ。絵本の出版活動のほとんどは、営利事業として行われる。絵本は代金を払えば、誰もが購

入できる商品であり、言い換えれば、買いたいと思う人がいなければ、時代を生き延びることが難しい。商品の生産量も販売量も、時代の潮流に左右されるため、購買者としての読者を念頭に置かずに企画される絵本は、ほとんどないと言ってよい。

この「商品である」ことは、四つ目の「社会、文化、歴史の記録である」ということにつながる。絵本の制作と流通には、それを作る人と読む人の生きる時代や社会の状況が影響する。服装や暮らしぶり、思想や言葉遣いだけではなく、印刷や製本の仕方にも歴史がある。私たちは、絵本に描かれたものから、また、その販売や受容の状況から、絵本が生まれた時代の社会、文化、歴史の様相を知ることができる。

そして、バイダーの定義のなかで、吉田新一が最も注目したのは「子どもにとって、ひとつの経験となるものである」ということであった。吉田は「子どもに限りませんが、とりわけ子どもは、受動的でなく積極的に、自分から進んでアクティブに活動する、これが人間発達にたいへん重要」であるとの認識を示し¹⁰、幼い子どもにとっての絵本というメディアの存在意義を再考することにつながる、バイダーのこの定義を重視した。絵本は少ないページで構成され、厳選された絵と言葉で展開される。そのため読者は、能動的な関わりを求められる。ページとページの間にある変化を読み手が想像することで、はじめて完成する芸術なのである。だからこそ読者は、絵本を開くたびに違った絵本世界を享受することができる。

また、メディアとしての絵本の独自性について考えるとき、「絵と言葉の相互依存、二つのページの同時提示、ページめくりのドラマをかなめとする芸術である」ことに注視しなければならない。このことが、絵本を他のメディアとは違ったものになっているからである。では、これらを兼ね備えた「無限の可能性を有する」「絵本」はいつ誕生したのだろうか。

3：絵本の誕生

絵本の起源

絵本の起源をどこに定めるかは、絵本をどのようなものととらえるか、その概念次第であるが、絵本というメディアの存在意義、とりわけ子どもという特別な存在にとってのそれと、特権階級だけではなく、多くの人が手にとることができる複製芸術品、

印刷された書物であることを重視するのならば、絵本のはじまりとして、1658年にラテン語とドイツ語で出版された、モラヴィアの J.A. コメニウス（Johannes Amos Comenius, 1592-1670）¹¹が制作した『世界図絵』（*Orbis Pictus*, 1658）をあげることが適切であろう。

宇宙の仕組みから身近な物事までを、絵と言葉を巧みに構成して、わかりやすく、美しく、図解したこの絵本の登場は、子どもと、子どもの教育に関心をもつ大人たちに歓迎され、絵本というメディアの力を人々に気付かせる切っ掛けとなった。発表の翌年に英語訳が出版されたのを始まりとして複数の言語に翻訳され、ヨーロッパ各国で出版され、ベストセラーとなった。

現代の子どもたちが『世界図絵』そのものを手にとる機会は少ないが、『世界図絵』のように、世界の事象の有り様とその仕組みを、絵と言葉で伝えて、読者の関心や興味を育てることを目的とする絵本は、「科学絵本」（Science Picture Books）あるいは日本では、「知識絵本」と呼ばれて発展し、医療や建築など、教育や文学以外の分野でも活用されて、数多く出版されている。

しかし、先に示したベイダーの定義にある、六つ目の条件が揃った作品、つまり「ページめくりのドラマ」が内在するものを「絵本」と名付けるのであれば、ランドルフ・コルデコット（Randolph Caldecott, 1846-1886）¹²の登場を待たねばならない。

絵本の父

ランドルフ・コルデコットは苦学のイラストレーターであった。銀行に勤務しながら美術学校に通い、26歳のときに、ロンドンへ移り住んで、雑誌のイラストレーターとして活躍するようになった。彼の絵本作家としての才能を見いだしたのは、彫版師エドマンド・エヴァンズ（Edmund Evans, 1826-1905）¹³である。エヴァンズは、柘植などの固く目の細かい木を輪切りにした版木に、ビュランという彫刻刀を用いて彫ることで、繊細な線や影を再現する彫版の技術（木口木版）を習得しており、この技術と、コルデコットの描写力、構成力をもって完成された『これはジャックの建てた家』（*The House that Jack Built*, 1878）と『ジョン・ギルピンの愉快なお話』（*The Diverting History of John Gilpin*, 1878）が1878年の冬に出版されると大評判となった。それ以降、コルデコットが40歳で早逝するまで、クリスマスに2冊ずつ、計

16 冊の絵本が出版された。

では、コルデコットの絵本とそれまでの絵本とを分けるものとはなにか。20 世紀後半を代表するアメリカの絵本作家のひとり、モーリス・センダック (Maurice Sendak, 1928-2012)¹⁴は、タイトルもまさに『コルデコットとその仲間たち』 (*Caldecott & Co. : Notes on Books and Pictures*, 1989. 日本語版タイトル『センダックの絵本論』) において、次のように語った。

コルデコットの業績は、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。

(センダック, 1989)¹⁵

また、カナダの児童図書館員リリアン H. スミス (Lillian H. Smith, 1887-1983) は、『児童文学論』 (*The Unreluctant Years*, 1953) で、コルデコットの絵本について、次のように表現した。

コルデコットは、ごくわずかな言葉からでも、多くの絵のアイディアを得ることができました。彼の絵は、言葉の表面上の意味よりも多くのことを語ります。彼の創造力は、そのことが起きる前と後、どんな状況においても、その両方につながる全ての過程を把握して、主要な登場者だけではなく、文章が語っているかどうかに関わらず、その他の登場者たちをも描き出すのです。それはまるで、子どもたちに「みてごらん、それはこうやって起きたのだよ」と言っているかのようです。

コルデコットの強みは、つまりそれは、ウォルター・クレインとケイト・グリーナウェイの弱みでもあります。人間と動物のどちらにも個性を与える力を備えていたことにあります。彼のペンとインクによるスケッチは、ときに、明るい色で塗られていますが、それは、派手な色合いではなく、最小限の線でいかに表現すべきかの手本となるものです。楽しさでも、落胆でも、

敬意でも、不満でも、屈託のなさでも、あとずさりでも、彼のドローイングは、すべての感情を、間違いなく、生き生きと表現することができるのです。

コルデコットのナーサリー・ライムズに主題をとった絵本は、動き、ユーモア、空想に溢れ、物語ることの本質を、高い次元で示しています。

(Smith, 1953)¹⁶

つまり、コルデコットの絵本とは、絵と言葉を印刷した複数の紙を綴じただけの冊子ではなく、まさに「絵と言葉の相互依存、二つのページが同時提示、ページめくりのドラマをかなめとする芸術」であり、読者がページをめくり、その先の展開を知りたくなるように構成されていたのである。コルデコットは、おなじみのナーサリー・ライムズを題材としても、人生の深みを感じさせる含みのある光景を印象深く差し込み、ひとつの歌を「ある物語」として仕立てあげることができた。コルデコットの絵本の出版、それは、「物語絵本」の誕生を告げるものでもあった。

ランドルフ・コルデコットの絵本は、出版当初から現在まで、彼の故郷イギリスだけでなく、アメリカにおいても、そして他国においても、多くの絵本作家の愛読書であり、目標となっている。1938年にアメリカ図書館協会児童サービス協会(Association for Library Service to Children, American Library Association)によって設立された絵本賞は、その名もコルデコット賞(Caldecott Medal)であり、多くの絵本作家が切望するこの賞の受賞者には、『ジョン・ギルピンの愉快なお話』の一場面を図案化したメダルが贈られる。また受賞作は、メダルを模した金のシールが貼られて、書店に並ぶ。

4：物語絵本研究の現状

本論では絵本の特質を的確に示し、その表現の発展の可能性を阻まないものとみなし、バーバラ・ベイダーの絵本の定義を採用する。そして、絵本および物語絵本の出発点を、ランドルフ・コルデコットが1878年に発表した2冊の絵本に定めた。さすれば、物語絵本の歴史は140年にも満たない。その研究もまだ緒に着いたばかりである。

物語絵本の誕生以降、第一次世界大戦と第二次世界大戦を含めて、争いは絶えず世

界のどこかで起きており、社会情勢によって、絵本の出版活動が縮小されたり、制約されたり、あるいはそのような状況を憂いた絵本作家たちが活躍の場を他国に求めたりした。その結果、20世紀末に多くの才能が集ったのは、アメリカであった。

バーバラ・ベイダーが、『アメリカの絵本 ノアの方舟から内なる獣まで』を上梓したのは、アメリカが二つの絵本の黄金期を経験し、書店や図書館の児童書の棚が溢れかえるほどに絵本が充実した1970年代後半になってからである。

アメリカにおける絵本の第一次黄金期は、1920年代から30年代に訪れた。渡米したヨーロッパ生まれの絵本作家たちが、惜しげもなく自国の文化と表現の技を披露し、やがて映画やアニメーションに影響を受けて、人々の視界が切り開かれると、躍動感に溢れた斬新な構図や展開の物語絵本が誕生した。子どもの教育への関心の高まりとともに、この頃には児童書の出版部門が独立し、絵本の存在意義が認知されていった。それから20年程度の時を経て、第一次黄金期の絵本を読み、また、コミック、カートゥーン、映画、ディズニーのアニメーションに親しんで育ったものたちが、絵本作家として活躍するようになり、絵本の第二次黄金期が始まる。ウンゲラーやセンダックはこの世代に属する。¹⁷

この二つの隆盛期を経験して、テーマも表現も多彩な絵本で書棚が満ちた1976年のアメリカで、『アメリカの絵本 ノアの方舟から内なる獣まで』は出版された。ベイダーは、アメリカの絵本史を振り返りながら、絵本をその特徴ごとにジャンル分けし、それぞれの分野において際立った個性を放つ絵本と作家を紹介して、アメリカ絵本の豊穡さを世界に伝えた。

もちろん、絵本の書評や評論活動は、ベイダーの登場以前にも行われてきた。ジャンルも形態もさまざまな絵本が出版されるようになると、児童図書館員を中心に、熱心にその質が吟味されるようになった。しかし、絵本のメディアとしての独自性に着目した、さらに分析的かつ緻密な研究がなされるようになったのは、1980年前後からである。

1982年に、ジョゼフ・H・シュヴァルツ（Joseph H. Schwarcz）が発表した『イラストレーターの方法—児童書におけるヴィジュアル・コミュニケーション—』（*Ways of the Illustrator: Visual Communication in Children's Literature*, 1982. 未邦訳）¹⁸は、視覚芸術のひとつとしてイラストレーションを考察し、さらに、絵本の絵の機能や役割を、作例を示しながら論じた研究書であった。シュヴァルツの、絵本の絵が言

葉と共同しながら、視覚的にいかに、なにを語っているかを解明しようとする姿勢は、その後の絵本研究、絵本学の礎となった。

その数年後、イギリスのペリー・ノーデルマン (Perry Nodelman) は、『絵についての言葉—子どもたちのための絵本の物語る技術』(*Words about Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*, 1988. 未邦訳)¹⁹で、絵本における絵が、どのようにして物語の語りに関わるのかを検証し、さらに、読者がどのように絵本を経験するかについても論じた。

1993年には、同じくイギリスの絵本研究者、ジェーン・ドゥーナン (Jane Doonan) による『絵本の絵を読む』(*Looking at Pictures in Picture Books*)²⁰が上梓された。ドゥーナンは、シュヴァルツの論をさらに進め、絵本を視覚芸術のひとつとして捉え、絵本の絵の解釈に焦点をあてて、作品をより深く理解し、読み取るための知識や方法を読者に具体的に示してみせた。

また、ウィリアム・モービウス (William Moebius) は絵本研究に「コード」という概念を導入し、『絵本のコード』(*Introduction to Picturebook Codes*, 1986. 未邦訳)²¹において、絵本を構成する諸要素のデザインが、つまり形や大きさや位置などが、絵本において、また読者に対して、いかなる役割や機能を果たし、効果を及ぼしうるのかを記号論的に解説した。

21世紀に入り、絵本学はさらに深化している。その先頭を切るひとりが、ロシアで生まれた、スウェーデン人のマリア・ニコラエヴァ (Maria Nikolajeva, 1952-) である。彼女はキャロル・スコット (Carole Scott) との共著、『絵本の力学』(*How Picturebooks Work*, 2001)²²において、絵本とは、絵と言葉のおりなす力関係によって成り立つ芸術形式であるという認識のもと、絵と言葉のバランスや相互作用にどのようなヴァリエーションがあるのかを物語絵本を例示しながら具体的に論じ、絵本を構成する要素が、さまざまなバランスによってひとつの世界を形作っていることを私たちに再認識させた。

以上のように、まずバイダーの、アメリカの絵本の諸相を紹介する大部な書物が出版されて、絵本がまさに「無限の可能性を有する」メディアであるということが明らかにされた。それと前後して、大学に児童文学を学ぶコースが設立されたこともあり、イギリスの学術機関を拠点に、絵と言葉が語る物語をいかに読み取るかという観点で絵本研究が行われるようになり、物語絵本におけるさまざまな解釈が提示されていっ

た。またこの頃には、そのような研究に耐えうる、多義的な内容、深みある表現を含む物語絵本が多数誕生した。²³1990年以降は絵本の表現論が研究のメインストリームとなり、各国で展開されていく。特に、絵が何を語りうるか、表現しうるか、また絵と言葉がどのような関係で絵本を構成しているかを、作例をもって論じた研究に関心が集まった。

その一方で、読者としての子どもに関わる研究も、いわゆる質的研究、量的研究、さまざまなアプローチと視点を取り、行われてきた。多くの絵本は子どもを読者対象として制作されるので、子どもがどのように物語絵本を読んでいるのか、また絵本の読書経験が子どもの成長にどのように貢献するかに眼差しを向けた研究は、発達心理学、学習心理学、児童学など、さまざまな領域の専門家によってなされてきた。

例えば、ニュージーランドの児童文学研究者であり、児童書専門店経営者であった、ドロシー・バトラー (Dorothy Butler, 1925) は、『クシュラの奇跡』 (*Cushla and Her Books*, 1975&1979)²⁴において、重い障がいをもって生まれた孫娘クシュラが、絵本とともに過ごす日々のなかで外界を知り、さまざまな感情を経験することで、心と感性を豊かに育て、ことばの能力を奇跡的に伸ばしていった事例を縦断的な観察記録をもとに紹介し、絵本が子どもの成長において果たす役割の可能性を示した。

また、1999年にエレン・ハンドラー・スピッツ (Ellen Handler Spitz) が発表した『絵本のなかへ』 (*Inside Picture Books*, 1999)²⁵では、絵本の文字テキストや絵画テキストとそれを楽しむ読書環境が、子どもの心にどのような影響を与えるのかに焦点があてられた。絵本とは「子どもにとって、ひとつの経験となるものであること」を再認識させた研究論文であった。この他にも、物語絵本には限定されないが、絵本に表れた子どもや女性のイメージに注目した社会学的アプローチによる研究など、視点も手法も異なる研究の成果が絵本学に隣接する分野の研究者たちによって、提示されてきた。

しかし、伝統的な文学研究法のひとつである作家研究には実りが少ない。物語絵本の名作は数多くあり、それを生み出した作家は大勢いるが、ひとりの絵本作家に焦点を充てた研究は、ビアトリクス・ポター (Beatrix Potter, 1866-1943)²⁶、ヴァージニア・リー・バートン (Virginia Lee Burton, 1909-1968)²⁷、モーリス・センダック (Maurice Sendak, 1928-2012)²⁸など、少数の作家についてしか試みられてこなかった。

5：本研究の意義

本論ではこのような物語絵本の研究状況を鑑みた上で、近年の絵本研究の主流である表現論と、伝統的な文学研究手法である作家論を複合した物語絵本研究を試みることにした。他のアプローチも検討したが、物語絵本に焦点を絞るのであれば、絵本でいかに語るかだけでなく、作者と読者双方にとっての、絵本で語ることの意味を明らかにする必要があると考えたからである。研究の対象にはトミ・ウングラーとその物語絵本を選んだ。その理由は大きく三つある。

物語絵本の生成に関する研究として

ひとつめは、ウングラーの物語絵本の表現が際立って個性的であり、その個性が、ウングラーの個人史と彼が生きた時代のなかで育まれたのではないかと推測できたからである。「どの作品にも、私自身がみつかる」²⁹という作家自身の発言に後押しされるように、トミ・ウングラーの自伝『トミ ナチス占領下の子ども時代』(*Tomi A Childhood under the Nazis*, 1998, 未邦訳)を手にしてみると、そこには類希な作家の物語がみつかった。

ウングラーは、1931年11月22日、フランス北東部に位置するアルザス地域圏の州都ストラスブールで、時計メーカーを営むブルジョワジーの家庭に生まれた。両親と兄、ふたりの姉に愛されて幸福な幼児期を過ごしていたが、3歳のときに、父テオドールが逝去した。

アルザス地域圏は、西側にはボーージュ山脈があり、東側にはライン川が流れる。水源、鉄鉱石や石炭などの地下資源と土壤に恵まれており、中世から近代にかけては交通と貿易の要地として栄え、文明の交差点、国際都市として、豊穡なる文化が育くまれた。しかしラテン民族とゲルマン民族が占有権をめぐる絶えず争ってきた土地でもある。ウングラーも9歳のときに、第二次世界大戦を経験し、ナチス・ドイツによる支配を受け、言語や生活様式の変更を強いられた。また、戦後はフランス政府による言語政策³⁰により、故郷のアルザス語を話すことを禁じられた。

高校を卒業後ウングラーは、ノルウェーをヒッチハイクで旅したり、兵役につきアルジェリアのラクダ部隊を指揮したりした。そして1956年、故郷のストラスブールを離れて、ニューヨークに渡った。

数度の売り込みに失敗した後、ハーパー社³¹の児童書編集者、アーシュラ・ノードストロム (Ursula Nordstrom, 1910-1988)³²と出会ったことから、ウンゲラーの絵本作家としての人生が開けていく。モーリス・センダックをはじめとして、多くの絵本作家や児童文学作家を育てた彼女に才能を見いだされて、翌年、豚の家族を主役にした絵本『メロップス一家、空へ』(*The Mellops Go Flying*, 1957) で絵本作家としてデビューした。

それ以来、大蛇やハゲワシやコウモリ、盗賊や人喰い鬼など、創作の児童文学では馴染みの薄い主役たちがそれぞれの個性を生かして活躍する、機知とユーモアに溢れた物語絵本を次々と出版し、多くの読者を獲得していった。

しかし 1971 年、人気の絶頂のなか、ウンゲラーはアメリカを離れた。ニューヨークの喧騒とは無縁のカナダの港町、ノヴァスコシアに移住し、家族とともに自給自足の生活を送った。そして 1974 年に発売された『アルメット』(*Allumette*)を最後に、絵本作家としての活動を休むと宣言した。

20 年以上の歳月を経て、復帰作『フリックス』(*Flix*) が出版されたのは 1997 年のことである。ウンゲラーが絵本の世界に帰還したというビッグ・ニュースは、ヨーロッパだけではなく、日本にも届き、翌年にはフランスからのノミネートで、児童書のノーベル賞ともいわれる国際アンデルセン賞画家賞³³が授与された。この賞は子どもの本に永続的な貢献を果たした現役の作家と画家に贈られており、絵本作家ウンゲラーの復活は世界に印象付けられた。

1981 年にウンゲラーはカナダを離れてアイルランドに居を構え、現在はアイルランドとストラスブールを拠点に、世界を飛び回りながら、創作活動が続けている。

このようなウンゲラーの個人史と表現の相関性について考えることは、独自性の高い物語絵本の生成過程の一端を明らかにすることになるだろう。また、ウンゲラーがなぜ物語絵本を制作し続けるのかを追求することは、物語絵本の存在意義を問うことにもなると考える。

絵本というメディアに関する研究として

ウンゲラーの物語絵本を考察の対象に選んだ二つ目の理由は、先にも書いた通り、アメリカと日本におけるウンゲラーの物語絵本の受容状況の違いを知り、絵本を取り巻く状況に関心を抱いたからである。

ウンゲラーの物語絵本は、日本でも長く親しまれてきた。彼の代表作『3にんとうぞく』(Die drei Räuber, 1961)の日本語版である『すてきな 三にんぐみ』は、ドイツ、アメリカ、スイス、フランスに次いで、世界で5番目となる1969年に、偕成社(東京・四谷)から今江祥智訳で発売された。増刷を繰り返し、2012年までに発行部数は120万部を超えた。³⁴

ウンゲラーの物語絵本は、翻訳された点数も多い。2012年までに出版された物語絵本、25作のうち21作がすでに日本で翻訳出版された。本章28ページと29ページに掲載したTable0-1と0-2に、ウンゲラーの物語絵本の翻訳の状況をまとめたが、1970年代半ばから80年代半ばまでの出版数が多いとわかる。10年ほどの間に、文化出版局、評論社、集英社の3社が14作品を紹介した。この背景には、1970年代に日本が第二次ベビーブームを迎え、児童書出版が勢いを増したという社会状況の変化がある。しかし、児童書の市場拡大という追い風を受けて出版された絵本の多くは、時代の篩にかけられすでに絶版となった。1970年代半ばから80年代半ばまでに翻訳出版されたウンゲラーの物語絵本14冊のうち、『はげたかオルランドはとぶ』と『アルメット マッチ売りの少女』を除く12作が、2014年3月現在も一般書店で入手可能であることは、注目に値する。

ウンゲラーの作品や創作活動を日本でいち早く紹介したのは、誠文堂新光社発行の『アイデア』誌であった。1964年Vol.11 No.63において、レオ・レオニらの絵本と並んで、「ストーリー表現の質の高い文化財」として、ウンゲラーの作品が掲載されたのち³⁵、1965年Vol.12 No.72では、特集記事「Tomi Ungerer - トミ・アンジェラーとその驚くべき創造世界」³⁶が組まれ、彼の生い立ちから、絵本、グラフィック・アート、広告の仕事まで、実に13ページにわたり紹介され、その特質が論じられた。その後も、2年に一度のペースで特集が組まれた。

1970年代になると、デザインだけでなく絵本専門誌でも、ウンゲラーの作品が取り上げられるようになった。中川正文³⁷は「私説トミー・アンゲラー」(『絵本の世界』1973年11月号)³⁸で、ウンゲラーの物語絵本の特質を論じ、「別冊日本児童文学・現代絵本研究」(1977年10月号)³⁹には、上野瞭(1928-2002)⁴⁰による「人間の狂態をみつめる眼」と題するウンゲラー論が掲載された。さらに1981年には、『アイデア』でもウンゲラーに関する記事を書いていた西尾忠久⁴¹(1930-)が、『トミ・アンゲラー 絵本の世界』⁴²を上梓した。それは、ラジオの台本をまとめたものであった。西尾は

先に、ウンゲラーのポスターやカリカチュアを集めた「トミ・アンゲラー シニカルなイラストレーター」を『アイデア別冊』（1972）⁴³に発表した。この雑誌には、西尾とウンゲラーの対談が掲載されており、また、西尾によるウンゲラーの創作世界と表現傾向に関する論考が収められた。

『トミ・アンゲラー絵本の世界』で西尾は、ウンゲラーの発言を引きながら、『月おとこ』（*Moon Man*, 1966）をはじめとする7冊の絵本と、機械化によって、増幅されてゆく欲望を主題にした作品集『フォーニコン』（*Fornicon*, 1969）を紹介した。

また、1982年発行の「季刊 絵本」第4号は、61ページに及ぶ、ウンゲラーの特集号⁴⁴であった。そのなかで、絵本作家の長谷川集平は、ウンゲラーは、「深刻ぶらずに恐い世界描く」と指摘し、文庫活動が続けてきた向井元子は、子どもたちがウンゲラーの絵本を楽しむ姿を認めながらも、「小さな子どもの心を強くひきつける」「その中に自分もはいる世界とか自分に似た人物への共感とか、何かぬくもりのようなもの」が欠けているのではないかと述べた。また、この特集号にも参加した五味太郎⁴⁵は、1988年に小野明⁴⁶との対談集、『絵本をよんでみる』⁴⁷で、『ママにキスなんてしない』（日本語版タイトル『キスなんてだいきらい』）を中心に、再びウンゲラーの物語絵本について語った。

ウンゲラーの活動休止前の絵本の多くは、1980年までに翻訳出版されたこともあり、1990年代に日本で出版された絵本は、『こうもりのルーファス』1冊のみである。1994年には植草甚一が「トミ・ウンゲラーの残酷な世界」を『植草甚一の芸術誌』⁴⁸で発表し、ウンゲラーの世界観に迫った。

2000年には、ウンゲラーの出版活動再開に呼応するかのようになり、五味太郎と小野明による『絵本を読んでみる』の続編、『絵本をよみつづけてみる』⁴⁹が出版され、『すてきな 三にんぐみ』と復帰作である『フリックス』の作品論が展開された。

さらに、2001年には、東京都の板橋区立美術館と愛知県の刈谷市美術館で、「ストラスブール市コレクションによる 絵本・ポスター・彫刻 トミ・ウンゲラーの仕事展」⁵⁰が開催され、注目を集めた。絵本の原画、反戦ポスターやオブジェなどのウンゲラーのさまざまな分野のアート・ワークが紹介された展覧会であり、ウンゲラーも来日を果たした。また、この企画展にあわせて刊行された図録⁵¹には、ストラスブール市にあるウンゲラーの個人美術館の主任学芸員を務めるテレーズ・ウィラー（Thérèse Willer）⁵²の論考「トミ・ウンゲラー：人と作品」、同展を企画した学芸

員、松岡希代子による「ラインのアーティスト トミ ウンゲラーに関する一考」と松本育子による「予期せぬことを予期しよう-Expected the unexpected トミ・ウンゲラーのニューヨーク時代」が収録された。

21 世紀に入ると、ウンゲラーの絵本の翻訳出版も再び活発になった。2002 年に『フリックス』が発売されたのを切っ掛けとして、2013 年までに新刊 4 作が翻訳出版された。さらに、1959 年に出版された『アデレイド』が、半世紀以上を経て日本語に翻訳されたり、岩崎書店から 1961 年に原書とは異なる判型で出版された『こうもりのルーファス』が、原書のサイズに近い大判の絵本となり、『コウモリのルーファスくん』として新しい訳で発売されたりもした。

また、「みづゑ」2004 年 6 月号の特集「心の闇の扉をひらく くらやみの絵本」⁵³において、ウンゲラーのインタビューが掲載され、2009 年発売の「芸術新潮」（2009 年 8 月号, 新潮社）⁵⁴では、「トミ・ウンゲラーのおかしな世界」と題して、ウンゲラーの人生、作品、個人美術館などを紹介する特集が組まれて、話題となった。

このように、日本において、ウンゲラーとその物語絵本、および創作活動に対する関心は、彼の物語絵本が最初に日本に紹介されてから半世紀経った現在も、薄れていない。⁵⁵ではなぜ、アメリカで忘れられたのか。日本とアメリカにおけるウンゲラーの物語絵本の受容状況の違いは、バイダーが指摘した、「絵本とは商品である」ことを示す事例ともなりうるだろう。

物語絵本における物語作法とその存在意義に関する研究として

三つ目の理由は、物語絵本の表現とその存在意義を考察したいと考えたからである。絵本作家として復帰した翌年の 1998 年に、ウンゲラーはフランスからのノミネートで国際アンデルセン賞画家賞を受賞した。児童書のノーベル賞とも称される国際アンデルセン賞の受賞は、彼の絵本が世界で評価されていることを示すものであった。

その選評は次の通りである。

Tomi Ungerer has been and remains a giant in the field of children's book illustration. With subversive humor, he converts robbers into philanthropists and pokes fun at pretty distaste of unimaginative adults. His artistic style is bold, colorful, innovative, irreverent and unique.

During the past forty years his books have become an international phenomenon, creating a new “Ungererian” world of satirical fantasy and sheer enjoyment.

(IBBY, 1998) ^{5 6}

長年に亘り多くの子どもの本を創作してきた功績と彼の独創性を称える言葉が並び、彼の芸術のスタイルは、「大胆で、色彩が豊かで、革新的で、不遜で、独自性のあるもの」であり、「風刺的なファンタジーと純然たる楽しさからなる、新しいウンゲラーの世界」を創りあげ、それは国際現象にまでなったとある。しかし、この評価には、淡い色彩と伸びやかな線の特徴とする、活動初期の物語絵本が含まれていない。

本論ではデビュー作から 2013 年末までの作品を考察の対象とし、ウンゲラーの物語絵本の質を、表現と存在論その両面から、絵本およびその隣接領域に関する知見の恩恵を受けながら論じたい。

ウンゲラーの物語絵本に関する総括的な研究は、日本においても、海外においても、2014 年 4 月末現在、発表されていない。しかし、ウンゲラーの創作活動全体についての研究は、1997 年の活動再開と前後して、ヨーロッパを中心ににわかに活発となった。

まず、「トミ・ウンゲラーによるトミ・ウンゲラー」(*TOMI UNGERER par Tomi Ungerer*)と題した特集が、*La Revue des livres pour enfants* 誌に組まれた。(1996) ^{5 7}さらに、1998 年には、国際アンデルセン賞の受賞を記念して、ウンゲラーの作品に関する英仏二カ国語による論考集、『トミ・ウンゲラーのおもちゃとおはなし』(*Tomi Ungerer's Toys and Tales*, 1998. 未邦訳) ^{5 8}が出版され、絵本論も収録された。そして、1999 年には著書目録『トミ・ウンゲラーの書物』^{5 9}が刊行され、ウンゲラーの業績が整理された。

2001 年にはウンゲラー生誕 70 年を記念して、ストラスブール市の美術館で彼のニューヨーク時代を回顧する展覧会が開催され、『トミ・ウンゲラー ニューヨーク時代』(*Tomi Ungerer Les années new-yorkaises*. 未邦訳) ^{6 0}が出版された。

2007 年 11 月には、長い準備期間を経て、ストラスブール市に、ウンゲラーの個人美術館「トミ・ウンゲラー美術館/国際イラストレーションセンター」(*Musée Tomi Ungerer /Centre International de l'illustration*) が開館した。ウンゲラーのグラフィック・アートに関する研究の第一人者である、テレーズ・ウィラーがこの館の主

任学芸員を務め、年に三つの企画展を開催し、ウンゲラーと彼に影響を与えたアーティスト、そして彼らに続く芸術家たちの作品を発表し、評価する場となっている。

2010年4月には同館で、企画展「トミ・ウンゲラー カナダ時代」(Tomi Ungerer, Les années canadiennes)が始まり、翌2011年4月から8月には、ウンゲラーの物語絵本の原画を中心とした「人喰い鬼、盗賊とそのなかまたち/トミ・ウンゲラーの子どもの本」(Ogres, brigands et compagnie / les livres pour enfants de Tomi Ungerer)が、さらに同年の冬、11月から2012年2月には、彼の創造の源泉をみつめ、彼の作品に影響を与えた文学、絵画、映画とウンゲラーの作品を並置した展覧会「トミ・ウンゲラーと彼の巨匠たち」(Tomi Ungerer et ses maîtres)が開催された。

ウンゲラーの生誕80年であった2011年には、フランス国外でも記念行事が行われた。アメリカのエリック・カール美術館でも「トミ・ウンゲラー 不条理の記録者」(Tomi Ungerer, Chronicler of the Absurd)⁶¹が企画され、これを機に、ウンゲラーもアメリカに凱旋して、旧友モーリス・センダックやエリック・カールとも再会した。

ウンゲラーの創作活動全般については、テレーズ・ウィラーと彼女が率いるトミ・ウンゲラー美術館が先頭に立ち、ウンゲラーと彼の家族の協力を得て、着実な研究成果がもたらされている。本論ではそれらの知見に学びながら、ウンゲラーの物語絵本について、最初の総括的な研究をなしたいと考える。

タブローもグラフィック・アートも、オブジェも広告も手がけるアーティスト、トミ・ウンゲラーが生み出す物語絵本の特徴をみつめること、さらに、彼が絵本で語り続けるのはなぜかを考えることは、物語絵本というメディアの特質に迫ることにもなるだろう。また、アメリカで成功した移民絵本作家ウンゲラーの絵本が、なぜ出版当時人気を博し、やがて忘れられたのかを調べることによって、絵本が児童文化財であること、商品であること、社会のドキュメントであることを再考する機会になると考える。

6：研究方法と論文の構成

本論は2部構成とする。第1部では、トミ・ウンゲラーの物語絵本の特長を描き出すべく、四つの観点から彼の表現を分析する。第1章では「登場者」を、第2章では「表現様式」を、第3章では「主題」を、第4章では「絵と言葉」に注目する。

第2部では、第1章と第2章で作家の個人史をたどりながら、ウンゲラーの物語絵本がどのように生まれ、いかに変化したかを確認する。さらに第3章において物語絵本とは何かを問い、物語絵本史において、また作家自身にとっての、ウンゲラーの物語絵本の存在意義を考える。

つまり第1部は、絵本の表現に焦点を定めた多角的な作品研究であり、第2部の1章と2章は作家研究、第3章は物語絵本論となる。ウンゲラーの物語絵本の表現の特質をつぶさにみつめ、詳細に検討すること、さらにそのような作品が、ウンゲラーの人生のなかで、さらに絵本史のなかで、どのように生成され、いかなる存在意義をもちうるのか、その可能性を示すことが本研究の最終的な課題である。

本論は、ミクロな視点からマクロな視点へと展開され、絵本を見つめる視界を拡げてゆく。また本研究は、物語絵本と絵本作家の事例研究であるともいえる。個別的な例を分析し、その個を物語絵本という領域の、また発展の流れのなかに置くことを目指し、その成果が、物語絵本の独自性と存在意義を明らかにする一助となることを願って行う。

論文の構成は次のとおりである。

序論

第1部 表現

第1章 登場者

第2章 表現様式

第3章 主題

第4章 絵と言葉

第2部 生成と存在

第1章 アルザス人、ウンゲラーの物語

第2章 絵本作家、トミ・ウンゲラーの物語

第3章 物語絵本考

結論

7：考察の対象

本論で考察の対象とするのは、下記の規準を満たしたトミ・ウンゲラーの物語絵本、25 作である。

- 1) 言葉と絵を用いて、トミ・ウンゲラーが全体をデザインした絵本である
(絵と言葉の両方をウンゲラーが担当した作品である)
- 2) ある物語を、絵本という形式を用いて語ることに重点をおいた作品である
- 3) 1957 年から 2013 年までに出版された絵本である

1 次資料には最初に出版された版を使用するよう努めたが、入手できなかった作品もあった。あるいは第 1 部第 2 章のように、特別な事情により、出版が最初ではない版を用いた章もある。その場合は、理由とともにどの版を一次資料としたかを各章で述べた。また、ウンゲラーの物語絵本の書名は、未邦訳の作品および日本で発売されているが日本語のタイトルに訳者の創意が強く感じられる場合は、筆者が初出本のタイトルを直訳した。タイトルの対応表 (Table0-3) は、29 ページに掲載する。

¹ Tomi Ungerer のカタカナ表記については、「トミ」あるいは「トミ」そして、「ウンゲラー」あるいは「アングラー」が用いられてきた。本論では故郷ストラスブールにおける発音に近い、「トミ・ウンゲラー」、または単に「ウンゲラー」、あるいは「トミ」とした。ただし邦文の引用については、原文通りに表記する。

² 「物語絵本」の説明には、次に紹介する二つの定義を参考にした。

① 日本児童文学学会編『児童文学事典』東京書籍, 1988. における「物語絵本」の定義

「絵本を物語絵本と知識絵本に二大別した時の用語。英語で picture story books と言う。便利に使える用語ではあるが、改めて考えるとかなり内容の不明確な用語でもある。すなわち、知識・学習の絵本といわれるものも、あいうえお (アルファベット) 絵本や数の絵本を考えてみると、作者は主題を無味乾燥に陥らせないよう工夫を凝らして、多くはゆるいながらストーリーを与え、内容に一貫性をもたせようとしている。渡辺茂男・山本忠敬の『とらっくとらっくとらっく』はいわゆる乗物絵本であるが、とらっくが荷を港の倉庫から町へ運ぶという設定で、働くとらっくの姿を主に、途中で出会ういろんな自動車を描いて、絵本が図鑑と違う点をよく示している。このようにたとえ知識絵本でも、絵本であるためには物語性が必要になる。そういう認識をもつと、物語絵本だけが物語の専売特許というわけにはいかない。絵本は全て物語ることを基本にもっていて、その意味では絵本はすべて物語絵本という共通性格をもって

いるといういい方も不可能ではない。とはいえ、やはりここにいる（狭義の）物語絵本は物語の楽しみを読者に提供することを第一の目的としたもので、その楽しみの提示が絵とことばのよいチームワークで行われた本であるという性格ははっきりしている。物語絵本は、昔話絵本と創作（物語）絵本、古典（名作）の再話またはダイジェスト絵本、童謡（マザーグース）絵本といった種類分けができるが、中でもいわゆる創作絵本が物語絵本の中心的存在をなす」（p. 754, 吉田新一）

② 中川素子, 吉田新一, 石井光恵, 佐藤博一 編著『絵本の事典』朝倉書店, 2011. における、「物語絵本・おはなし絵本」の定義

「一つの物語を1冊で表現する作品が中心になっている。ページを追って絵が連続していること, それも, はじまりがあり経過があつてクライマックスを迎え結末に至るという1まとまりを, 絵と言葉とで表現する作品である」(p. 313, 永田桂子)

³ 『トミ・ウンゲラーの書物』 *Livres de TOMI UNGERER*

『トミ・ウンゲラーの書物』は、Association Internationale des Amis de Tomi Ungerer が1999年に発行した、ウンゲラー公認の図書目録である。デビュー作、『メロップス一家、空へ』(*The Mellups Go Flying*)に始まり、1971年6月出版の『ラシーヌさんの動物』(*The Beast of Monsieur Racine*)まで、この目録に掲載されているニューヨークでウンゲラーが制作した絵本

は、20作品ある。そのうち本論で考察の対象とした、ウンゲラーが絵と言葉の両方を担当し、絵本という形式でひとつの物語を語った「物語絵本」は、16作品ある。

⁴ 絶版/長期品切れ

日本図書館情報学会用語辞典編集委員会編『図書館情報学会用語辞典 第3版』丸善, 2007. における「絶版」の定義は以下のとおりである。

絶版(out of print)

出版社が、刊行した図書の印刷、販売を止めること、あるいはそのような状態。以降増刷、再販を行わないことをいうが、在庫がなくなり、増刷の時期が未定の場合を含むこともある。洋書の場合、OPとかOOPという記号で表示される。増刷が予定されていて一時的に在庫のない状態は品切れ(out of stock)という。(p. 132)

⁵ ブックスタート

“Share books with your baby”を理念とし、赤ちゃんと保護者が絵本を介して、豊かな時間を過ごすことを願って実施される活動である。1992年にイギリスのバーミンガムで始まった。日本におけるブックスタートは、「子ども読書年」であった2000年に始動し、試験実施を経て、2001年から各地で展開されるようになった。

活動のスタイルはさまざまであるが、市区町村自治体が行う0歳児健診等の際に、地域に生まれた全ての赤ちゃんと保護者に、絵本やスタイ（よだれかけ）、絵本リストや、子育てに関する資料が入ったブックスタート・パックを無料で配布する例が多い。その際に、子育て相談や手遊びの講習なども準備されており、地域と保護者の交流の機会として機能している。

ブックスタートの理念や歴史については、特定非営利活動法人ブックスタート作成のリーフレットやウェブサイト詳しく述べられている。

NPO ブックスタート <http://www.bookstart.or.jp> （最終アクセス日, 2014. 3. 30）

⁶ 児童文学の学会

1969年に創設された国際児童文学学会(International Research Society for Children's Literature, 略称 IRSL)や、1973年に創設されたアメリカの児童文学学会(Children's Literature Association, 略称 ChLA) などがある。

⁷ 吉田新一 (1931-)

日本の児童文学研究者、絵本研究者、英米文学の翻訳家である。立教大学、日本女子大学で児童文学を教え、現在、立教大学名誉教授を務める。日本イギリス児童文学学会会長、絵本学会会長を歴任し、絵本学会の設立と絵本研究の発展に大きく貢献した。著書に『絵本の愉しみ』(1981)、『絵本の魅力:ビュイックからセンダックまで』(1984)、『ピーター・ラビットの世界』(1994)、『絵本/物語るイラストレーション』(1999) などがある。

⁸ 「絵本とは-絵本学会設立基調講演」は、吉田新一『絵本/物語るイラストレーション』日本エディタースクール出版部, 1999, pp. 222-232. に再録された。

⁹ バーバラ・ベイダー (Barbara Bader)

アメリカの書評誌「カーカス・レビュー」(Kirkus Reviews) の編集者としても活躍した、絵本の研究者である。

¹⁰ 『絵本/物語るイラストレーション』 pp. 225-226 を参照のこと

¹¹ コメニウス (Johannes Amos Comenius, 1592-1670)

現在のチェコ共和国、モラヴィア地方出身の教育者である。著書に『大教授学』(*Didactica Magna*, 1657) がある。階級や性別に関わらず、すべての人々が豊かな教養を身につける必要があるのだと説いた。

¹² ランドルフ・コルデコット (Randolph Caldecott, 1846-1886)

19 世紀末にイギリスで活躍したイラストレーター、絵本作家である。絵本の「めくり」の効果を活かした、機知とユーモアに富んだ 16 冊の絵本を残し、後世の絵本作家たちに多大なる影響を与え続けている。

¹³ エドマンド・エヴァンズ (Edmund Evans, 1826-1905)

イギリスの彫版師である。19 世紀末にイギリスで活躍した。柘植(つげ)の木を輪切りにした版木を用いた繊細な彫版、木口木版の技術を深化させ、ウォルター・クレイン(Walter Crane, 1845-1915)、ランドルフ・コルデコット、ケイト・グリーンナウェイ(Kate Greenaway, 1846-1901)らが生み出した原画をもとに、多色刷りの美しい絵本を多数出版した。

¹⁴ モーリス・センダック(Maurice Sendak, 1928-2012)

ニューヨーク州ブルックリン出身の絵本作家である。ポーランド系ユダヤ移民の両親のもとに育ち、高校卒業後、ニューヨーク市の F. A. O シュワーツ玩具店でウィンドウを装飾する仕事に携わった。アート・ステューデント・リーグの夜間部に通ってデザインを学んだ。

1951 年にハーパー社の編集者アーシュラ・ノードストロムと出会い、その年、マルセル・エーメの童話「おにごっこ物語」のイラストレーションを担当する。1956 年に、初めて、文と絵の両方を手がけた絵本『ケニーのまど』(*Kenny's Window*) が出版された。

物語絵本を多く制作した作家であり、子どもたちの内面、不安や怒りなど描いた作品で、物語絵本の世界に革命を起こしたと評価される。代表作に『かいじゅうたちのいるところ』(*Where the Wild Things are*, 1963)、『まよなかのだいどころ』(*In the Night Kitchen*, 1970)、『まどのそとのそまたむこう』(*Outside Over There*, 1981) がある。ウンゲラーの友人でもあった。

¹⁵ センダックによるコルデコット評

Sendak, Maurice. *Caldecott & Co.: Notes on Books and Pictures*. Farrar Straus & Giroux, 1989. の日本語版、センダック、モーリス著、脇明子、島多代訳『センダックの絵本論』岩波書店, 1990, p. 22. より引用した。

原文は以下のとおりである。

Caldecott's work heralds the beginning of the modern picture book. He devised an ingenious juxtaposition of picture and word, a counterpoint that never happened before. Word are left out- but the picture says it. Pictures are left out-but the word says it. In short, it is the invention of the picture book. (p.21)

¹⁶ Smith, L.H. *The Unreluctant Years*, American Library Association, 1953, pp. 120-121. より筆者が訳出した。原文は以下のとおりである。

A few words will supply Caldecott with ideas for many pictures. His pictured comments are not only on the bare text. His imagination seizes on all the successive steps, both before and after any situation, and on the byplay of minor as well as major characters who may or may not be mentioned in the text. It is as if he is saying to the children, "Look, this is how it all happened."

Caldecott's strength, which is the weakness of both Walter Crane and Kate Greenaway, is his power to give personality to both human and animal characters. His pen and ink

sketches, often overlaid with bright but not gaudy color, are a study in expression with a minimum of line. Whether it is amusement, dejection, deference, disapproval, expansiveness or recoil, his drawing makes every emotion unmistakable and graphic. His nursery-rhyme picture books are full of action, humor and fancy and show to high degree that essential quality of storytelling.

¹⁷ 20 世紀のアメリカの絵本をとりまく状況については、アメリカの研究者レナード・S・マーカス (Leonard S. Marcus) が精力的に研究を行っている。アメリカにおける絵本の黄金期についても、レナード・S・マーカス著、遠藤育枝訳『本に願いを アメリカ児童図書週間ポスターにみる 75 年史』BL 出版, 1998. に詳しい。

また、2010 年 9 月 18 日 (土) から 2011 年 2 月 6 日 (日) に、東京都上野の国立国会図書館国際子ども図書館で開催された展示会『絵本の黄金時代 1920～1930 年代 -子どもたちに託された伝言』図録 (国立国会図書館, 2010) でも監修者の島多代が社会、文化の状況の変化のなかで、アメリカの絵本がどのように発展し、変化していったかを語った。

¹⁸ Schwarcz, Joseph H. *Ways of the Illustrator: Visual Communication in Children's Literature*, the American Library Association, 1982.

¹⁹ Nodelman, Perry. *Words about Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*, the University of Georgia Press, 1988.

²⁰ Doonan, Jane. *Looking at Pictures in Picture Books*, Thimble Press, 1993.

ドゥーナン著、正置友子、灰島かり、川端有子訳、『絵本の絵を読む』玉川大学出版部, 2013.

²¹ Moebius, William "Introduction to Picturebook Codes", *Words&Images*, vol. 2, no. 2, April-June, 1986. pp. 141-158.

²² Nikolajeva, M & Scott, C. *How Picturebooks Work*, Psychology Press, 2001.

ニコラエヴァ&スコット著、川端有子、南隆太訳『絵本の力学』玉川大学出版部, 2011.

²³ 20 世紀後半、ジョン・バーニンガム (John Burningham, 1936-)、アンソニー・ブラウン (Anthony Browne, 1946-) などが絵本界に登場し、未完結の絵本、つまり読み手によってさまざまな解釈が可能な表現を有する物語絵本を次々と発表した。唯一の「正しい」解釈から解放

された批評家や研究者たちは、さまざまな分析を通じて、作品の新しい読み、楽しみ方を発見することに夢中になった。

²⁴ Butler, Dorothy, *Cushla and her Books*. Hodder and Stoughton, 1979.

バトラー, ドロシー. 『クシュラの奇跡 140 冊の絵本との日々』 百々佑利子訳, のら書店, 1984

²⁵ Spitz, Ellen Handler. *Inside Picture Books*, Yale University Press, 1999.

スピッツ, エレン・ハンドラー. 『絵本のなかへ』 足達まみ訳, 青土社, 2001

²⁶ Taylor, Judy. *Beatrix Potter : Artist, Storyteller and Countrywoman*, Frederick Warne & Co. Ltd., 1986. などがある。

日本版は、ジュディ・テイラー著, 吉田新一訳『ビアトリクス・ポター 描き、語り、田園をいつくしんだ人』福音館書店, 2001.

²⁷ Elleman, Barbara. *Virginia Lee Burton A Life in Art*, Houghton Mifflin Company, 2002

などがある。日本版は、バーバラ・エルマン『ヴァージニア・リー・バートン 『ちいさいおうち』の作者の素顔』宮城正枝訳, 岩波書店, 2004

²⁸ Lanes, Selma G. *The Art of Maurice Sendak*, Harry N. Abrams, 1980 などがある。日本でも翻訳出版された。セルマ・G・レインズ『センダックの世界』, 渡辺茂男訳, 岩波書店, 1982

²⁹ ウンゲラー「どの作品にも、私自身がみつかる」

「Tomi Ungerer: Story Teller トミー・アンゲラーの絵本論」ヤマハミュージックメディア 翻訳・監修 今江祥智 遠藤育枝 (Weston Woods 1981) に付属英文スクリプト p2. より訳出。

原文は, “In every one of my books, I can find my self.”

³⁰ フランスの言語政策

フランスにはフランス語以外の地方言語が多く存在する。しかし、フランス政府は長らくその使用を認めてこなかった。特に、フランス革命後の中央集権化により、一言語主義政策が厳しく行われたことにより、地方言語は少しずつ衰退していった。

第二次世界大戦後も、公教育は全てフランス語でなされ、日常生活においても、地方言語の使用が禁じられた。地方言語で育ち、イントネーションの異なるフランス語の話者は、就学や就職において不利益を被ることが多々あった。国際動向を受けて、地方言語の使用が認められるようになったのは、20 世紀が終わろうとする頃である。1999 年のジョスパン改革により、初等教育からドイツ語・アルザス語による教育が認可された。なお、アルザスで展開された言語をめぐる争いについては、下記の書物で詳しく論じられた。

・フィリップス, ウージェーヌ著, 宇京頼三訳『アルザスの言語戦争』白水社, 1994.

・宇京頼三『ストラスブール ヨーロッパ文明の十字路』未知谷, 2009.

・内田日出海『物語 ストラスブールの歴史 国家の辺境、ヨーロッパの中核』中公公論新社, 2009.

³¹ ハーパー社

1962 年, Harper & Brother 社は、音楽と学校教材の書籍を発行している Row Peterson Company と合併し Harper & Row となるが、本論ではどちらもハーパー社と記した。

³² アーシュラ・ノードストロム (Ursula Nordstrom, 1910-1988)

アメリカで活躍した児童書の編集者。1931年に事務員としてハーパー社に入社し、1936年から児童書部門の編集アシスタントになる。その後、1940年から1973年まで児童書部門の編集責任者を務めた。

当時のアメリカでは、司書や教師の経験者が児童書の編集者になることが常であり、ビジネス・スクールを卒業後に事務員としてハーパー社に入社し、児童書の編集者になったノードストロムは稀な存在であった。しかし彼女は、子どもの存在に敬意を払い、子どもの本の作り手を「天才」と呼び、創造性豊かで楽しい作品を、その高い眼識と人間力とビジネスの才が發揮して出版し続けた。

ノードストロムが作家たちと手がけた本『おやすみなさいおつきさま』、『はなをくんくん』、『ピーターのいす』、『シャーロットのおくりもの』、『はろどとむらさきのくれよん』、『あなはほるものおっこちるところ』、『かいじゅうたちのいるところ』は、アメリカだけでなく、日本でも読み継がれてきた。

ノードストロムの経歴については、Marcus, Leonard S. *Dear Genius: The Letters of Ursula Nordstrom*, Harper Collins, 2000. に詳しい。

日本版は、レナード・S. マーカス著、児島なおみ訳『伝説の編集者ノードストロムの手紙 アメリカ児童書の舞台裏』偕成社、2010。

³³ 国際アンデルセン賞 (Hans Christian Andersen Awards)

国際児童図書評議会 (International Board on Books for Young People: 呼称 IBBY) により創設された児童文学賞である。1956年に第1回の受賞者が発表され、1966年から作家賞と画家賞が分けられた。長期間にわたり、子どもの本に貢献してきたと認められる、現役の作家と画家の全業績に対し贈られる。候補者は、IBBY 各国支部より推薦され、国際選考委員会が選定し、2年に一度開催される IBBY 世界大会において、受賞者が発表される。ウンゲラーは1998年に画家賞を受賞した。同年の作家賞には、アメリカからのノミネートで『テラビシアにかけの橋』(*Bridge to Terabithia*) の作者キャサリン・パターソン (Katherine Paterson, 1932-) が選ばれた。

日本人の受賞者は2014年3月末現在4名である。赤羽末吉 (1980) と安野光雅 (1984) は画家賞を、まどみちお (1994) と上橋菜穂子 (2014) は作家賞を授与された。国際アンデルセン賞の歴史や受賞者については、日本国際児童図書評議会 (JBBY) のウェブサイト詳しい説明が掲載されている。

JBBY <http://www.jbby.org/ibby/activities02.html> (最終アクセス日: 2014. 03. 30)

³⁴ 『すてきな 三にんぐみ』

偕成社はアメリカ版の *THE THREE ROBBERS*, Atheneum Publishers, 1962. から翻訳権を入手し、今江祥智訳による日本語版『すてきな 三にんぐみ』を1969年に出版した。これは原書とほぼ同寸であったが、その後判型を大きく変えた2種、ミニ版、ビッグブックが発売された。発行部数はこれらの総部数である。2013年2月11日に偕成社に確認した。

³⁵ 「世界の絵本をみる」『アイデア』Vol. 11 No. 63 誠文堂新光社, 1964. pp. 43-83

³⁶ 伊藤逸平「Tomi Ungerer - トミ・アンジェラーとその驚くべき創造世界」『アイデア』Vol. 12 No. 72 誠文堂新光社, 1965. pp. 87-99

³⁷ 中川正文 (1921-2011)

児童文学作家、絵本作家、児童文学・児童文化研究者である。京都女子大学教授を経て、大阪府立国際児童文学館の館長を務めた。代表作に『ごろはちだいみょうじん』(1969)、『ねずみのおいしやさま』(1977) がある。影絵劇団「京都女子大子どもの劇場」を主宰し、人形劇や影絵劇などの実践の場とした。また、教育者や児童文化・児童文学研究者を多く育成した。

³⁸ 中川正文「私説トミー・アンゲラー」『絵本の世界』1973年11月号, らくだ社, 1973.

³⁹ 上野瞭「人間の狂態をみつめる眼」『別冊日本児童文学・現代絵本研究』日本児童文学者協会編, すばる書房盛光社, 1977年10月号, 1977.

上野瞭『われらの時代のピーター・パン』晶文社, 1978. に再録

⁴⁰ 上野瞭 (1928-2002)

児童文学作家、児童文学評論家、翻訳家としても活躍し、同志社大学で教鞭を取った。代表作に『ひげよ、さらば』(1982) がある。

⁴¹ 西尾忠久 (1930-2012)

コピーライター、エッセイスト、評論家。開高健、谷沢栄一、向井敏らとともに、同人誌「えんぴつ」の刊行に携わった。また三洋電機、日本デザインセンター勤務を経て、広告制作会社アド・エンジニアーズ・オブ・トーキョーを設立し社長を務めた。

⁴² 西尾忠久『トミ・アンゲラー絵本の世界』誠文堂新光社, 1981.

⁴³ 西尾忠久「トミ・アンゲラー シニカルなイラストレーター」『アイデア別冊』, 誠文堂新光社, 1972.

⁴⁴ 「特集 トミ・アンゲラー」, 『季刊絵本』, すばる書房, 1982.

⁴⁵ 五味太郎 (1945-)

絵本作家、デザイナー。シンプルだが力強い言葉とフォルム、独創的な色使いとコンセプトで、赤ちゃん絵本、科学絵本、哲学的な絵本、仕掛け絵本まで、多様なジャンルの絵本を制作し、海外でも評価されてきた。代表作に『みんなうんち』(福音館書店)、『言葉図鑑』(偕成社)、『さる・るるる』(絵本館) などがある。

⁴⁶ 小野明 (1954-)

編集者、エディトリアルデザイナー。企画、編集、デザインで250冊以上の絵本・児童書作りに参加する。また絵本ワークショップ「あとさき塾」を土井章史と主宰するなど絵本作家の育成にも携わる。主な仕事に、日本を代表する絵本作家たちへのインタビュー集、別冊太陽「絵本の作家たち1」、「絵本の作家たち2」がある。

⁴⁷ 五味太郎, 小野明『絵本をよんでみる』リブレポート, 1988.

⁴⁸ 植草甚一「トミ・ウンゲラーの残酷な世界」『植草甚一の芸術誌』晶文社, 1994.

植草甚一『植草甚一スクラップ・ブック22 ぼくの大好きな外国の漫画家たち』晶文社, 2005. に再録

⁴⁹ 五味太郎, 小野明『絵本をよみつづけてみる』平凡社, 2000.

⁵⁰ 「ストラスブール市コレクションによるトミ・ウンゲラーの仕事絵本・ポスター・彫刻」展は、東京都板橋区立美術館(会期:2001年2月24日-3月25日)と愛知県刈谷市美術館(会期:2001年5月3日-6月10日)の2箇所で開催された。

⁵¹ 板橋区立美術館, 刈谷市美術館, 朝日新聞社主催「ストラスブール市コレクションによる絵本・ポスター・彫刻 トミ・ウンゲラーの仕事」展図録, 朝日新聞社, 2001.

⁵² テレーズ・ウィラー (Thérèse Willer)

ストラスブール大学にウンゲラーのグラフィック・アートに関する論文を提出し、美術史の分野で博士号を取得した。現在は、トミ・ウンゲラー美術館 (Musée Tomi Ungerer - Centre international de l'illustration) の主任学芸員として、企画展を取り仕切る。

⁵³ 「心の闇の扉をひらく　くらやみの絵本」『みづゑ』美術出版社, 2004 年 6 月号, 2004.

⁵⁴ 「トミ・ウンゲラーのおかしな世界」, 『芸術新潮』新潮社, 2009 年 8 月号, 2009.

⁵⁵ 『芸術新潮』新潮社, 2009 年 8 月号

トミ・ウンゲラー美術館の開館を記念した「トミ・ウンゲラーのおかしな世界」と題して、ウンゲラーの特集が組まれた。77 ページに渡ってウンゲラーの過去から現在まで、彼の人生や作品の数々が紹介され、ウンゲラーのインタビューが掲載され、トミ・ウンゲラー美術館の内部が公開された。

⁵⁶ IBBY の発行の児童文学とその研究に関する雑誌『Bookbird』1998 年秋号, volume36, No. 3、11 ページより引用した。1998 年の国際アンデルセン賞の特集号である。

⁵⁷ “TOMI UNGERER par Tomi Ungerer”, *La Revue des livres pour enfants - Autour de Tomi Ungerer*, No.Sépcial 171-Septembre, La Joie par les livres, 1996.

⁵⁸ Directed by Jean Perrot. *Tomi Ungerer's Toys and Tales*, In press, 1998.

⁵⁹ *LIVRES DE TOMI UNGERER*. Association Internationale des Amis de Tomi Ungerer, 1999.

⁶⁰ Tomi Ungerer. *Les années new-yorkaises. 1956-1971*, Strasbourg, Association 70 ans de Tomi Ungerer/Musées de Strasbourg, 2002.

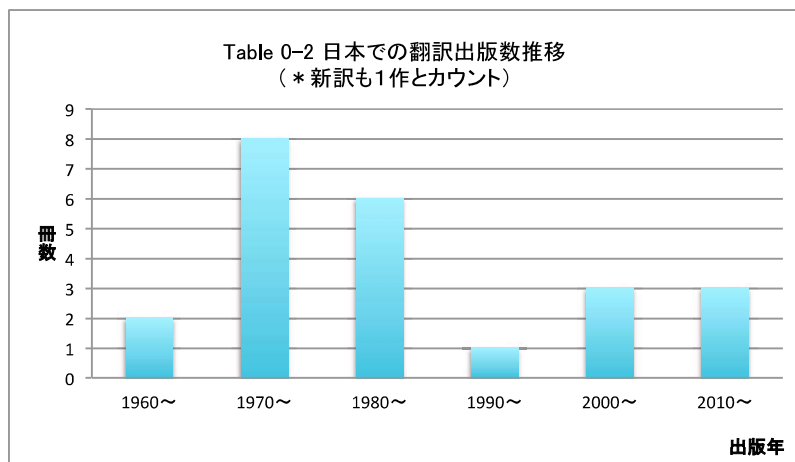
⁶¹ 「TOMI UNGERER: Chronicler of the Absurd」

アメリカ、マサチューセッツ市にあるエリック・カール美術館 (The Eric Carle Museum of Picture Book Art) にて、2011 年 6 月 18 日から 10 月 9 日まで開催された。

Table0-1 トミ・ウンゲラーの物語絵本 日本での翻訳出版の状況

	初出タイトル	出版年	日本版タイトル	日本版出版年	翻訳者	出版社	備考1
1	<i>The Mellops Go Flying.</i>	1957	メロップス一家、空へ 『メロップスのわくわく大冒険2』所収	1986	麻生九美	評論社	
2	<i>The Mellops Go Diving for Treasure.</i>	1957	メロップス一家、たからさがしに海へ 『メロップスのわくわく大冒険1』所収	1986	麻生九美	評論社	
3	<i>The Mellops Strike Oil.</i>	1958	メロップス一家、石油をほりあてる 『メロップスのわくわく大冒険1』所収	1986	麻生九美	評論社	
4	<i>CriCTOR</i>	1958	へびのクリクター	1974	中野完二	文化出版局	
5	<i>Adelaide</i>	1959	アデレード そらとぶカンガルーのおはなし	2010	池内紀	ほるぷ出版	
6	<i>Christmas Eve at the Mellops'</i>	1960	メロップス一家のクリスマス・イブ 『メロップスのわくわく大冒険2』所収	1986	麻生九美	評論社	
7	<i>Emile</i>	1960	たことせんちよう	1966	ウェザヒル翻訳委員会	ウェザヒル出版社	絶版
			エミールくん がんばる	1975	今江祥智	文化出版局	新訳
8	<i>Rufus</i>	1961	こうもりのルーファス	1994	萩谷琴子	岩崎書店	絶版
			コウモリのルーファスくん	2011	今江祥智	BL出版	新訳
9	<i>Die drei Räuber</i>	1961	すてきな 三にんぐみ	1969	今江祥智	偕成社	
10	<i>The Mellops' Go Spelunking</i>	1963	メロップス一家の地底たんけん 『メロップスのわくわく大冒険1』所収	1986	麻生九美	評論社	
11	<i>Orlando, the Brave Vulture</i>	1966	はげたかオルランドは とぶ	1975	今江祥智	文化出版局	絶版
12	<i>Der Mondmann</i>	1966	月おとこ	1978	田村隆一・麻生九美	評論社	
13	<i>Basil Ratzki. Eine Fabel</i>	1967	未邦訳	—	—	—	
14	<i>Zeralda's Ogre</i>	1967	ゼラルダと人喰い鬼	1977	田村隆一・麻生九美	評論社	
15	<i>The Hat</i>	1970	ぼうし	1977	田村隆一・麻生九美	評論社	
16	<i>The Beast of Monsieur Racine</i>	1971	ラシーヌおじさんとふしぎな動物	1977	田村隆一・麻生九美	評論社	
17	<i>No Kiss For Mother</i>	1973	キスなんてだいきらい	1974	矢川澄子	文化出版局	
18	<i>Allumette</i>	1974	アルメット：マッチ売りの少女	1982	谷川俊太郎	集英社	絶版
19	<i>Flix</i>	1997	フリックス	2002	今江祥智	BL出版	
20	<i>Tremolo</i>	1998	未邦訳	—	—	—	
21	<i>Otto</i>	1999	オットー戦火をくぐったティエバ	2004	鏡哲生	評論社	
22	<i>Die Blaue Wolke</i>	2000	あおいくも	2010	今江祥智	ブロンズ新社	
23	<i>Neue Freunde</i>	2007	あたらしいともだち	2008	若松宣子	あすなろ書房	
24	<i>Zloty</i>	2009	未邦訳	—	—	—	
25	<i>Der Nebelmann</i>	2012	未邦訳	—	—	—	

青色の作品は未邦訳である。緑色の作品は翻訳されたが2014年3月31日現在、一般書店では購入できない。
しかし東京都の公立の図書館で閲覧や貸し出しは可能である。



日本版出版年	日本版タイトル	出版社	備考
1966	たことせんちょう	ウェザヒル出版社	
1969	すてきな 三にんぐみ	偕成社	
1974	へびのクリクター	文化出版局	
1974	キスなんてだいきらい	文化出版局	
1975	はげたかオルランドは とぶ	文化出版局	
1975	エミールくん がんばる	文化出版局	新訳
1977	ゼラルダと人喰い鬼	評論社	
1977	ぼうし	評論社	
1977	ラシーヌおじさんとふしぎな動物	評論社	
1978	月おとこ	評論社	
1982	アルメット: マッチ売りの少女	集英社	
1986	メロップス一家、空へ 『メロップスのわくわく大冒険2』所収	評論社	
1986	メロップス一家、たからさがしに海へ 『メロップスのわくわく大冒険1』所収	評論社	
1986	メロップス一家、石油をほりあてる 『メロップスのわくわく大冒険1』所収	評論社	
1986	メロップス一家のクリスマス・イブ 『メロップスのわくわく大冒険2』所収	評論社	
1986	メロップス一家の地底たんけん 『メロップスのわくわく大冒険1』所収	評論社	
1994	こうもりのルーファス	岩崎書店	
2002	フリックス	BL出版	
2004	オットー戦火をくぐったティベア	評論社	
2008	あたらしいともだち	あすなろ書房	
2010	あおいくも	ブロンズ新社	
2010	アデレード そらとぶカンガルーのおはなし	ほるぶ出版	
2011	コウモリのルーファスくん	BL出版	新訳

ウンゲラーの物語絵本 25 作のうち、21 作が日本で翻訳出版された。

日本語版 21 作のうち 2 作は、違う出版社から新訳も発売された。

「メロップス・シリーズ」は、5 冊を 2 冊にまとめて出版された。

Table0-3 トミ・ウンゲラーの物語絵本 タイトル対応表

	原書タイトル	本論で使用するタイトル	日本版タイトル
1	<i>The Mellops Go Flying.</i>	メロップス一家、空へ	メロップス一家、空へ 『メロップスのわくわく大冒険2』所収
2	<i>The Mellops Go Diving for Treasure.</i>	メロップス一家、たからさがしに海へ	メロップス一家、たからさがしに海へ 『メロップスのわくわく大冒険1』所収
3	<i>The Mellops Strike Oil.</i>	メロップス一家、石油をほりあてる	メロップス一家、石油をほりあてる 『メロップスのわくわく大冒険1』所収
4	<i>Cricor</i>	クリクター	へびのクリクター
5	<i>Adelaide</i>	アデレイド	アデレイド そらとぶカンガルーのおはなし
6	<i>Christmas Eve at the Mellops'</i>	メロップス一家のクリスマス・イブ	メロップス一家のクリスマス・イブ 『メロップスのわくわく大冒険2』所収
7	<i>Emile</i>	エミール	たことせんちょう
			エミールくん がんばる
8	<i>Rufus</i>	ルーファス	こうもりのルーファス
			コウモリのルーファスくん
9	<i>Die drei Räuber</i>	3にんのとうぞく	すてきな 三にんぐみ
10	<i>The Mellops' Go Spelunking</i>	メロップス一家の地底たんけん	メロップス一家の地底たんけん 『メロップスのわくわく大冒険1』所収
11	<i>Orlando, the Brave Vulture</i>	オルランドーゆうかんなはげわし	はげたかオルランドは とぶ
12	<i>Der Mondmann</i>	月おとこ	月おとこ
13	<i>Basil Ratzki. Eine Fabel</i>	バジル・ラツキーある寓話	未邦訳
14	<i>Zeralda's Ogre</i>	ゼラルダの人喰い鬼	ゼラルダと人喰い鬼
15	<i>The Hat</i>	ぼうし	ぼうし
16	<i>The Beast of Monsieur Racine</i>	ラシーヌさんの動物	ラシーヌおじさんとふしぎな動物
17	<i>No Kiss For Mother</i>	ママにキスなんてしない	キスなんてだいきらい
18	<i>Allumette</i>	アルメット	アルメット: マッチ売りの少女
19	<i>Flix</i>	フリックス	フリックス
20	<i>Tremolo</i>	トレモロ	未邦訳
21	<i>Otto</i>	オット	オットー戦火をくぐったティディバ
22	<i>Die Blaue Wolke</i>	あおいくも	あおいくも
23	<i>Neue Freunde</i>	あたらしいともだち	あたらしいともだち
24	<i>Zloty</i>	ズロチ	未邦訳
25	<i>Der Nebelmann</i>	雲おとこ	未邦訳

第 1 部 表現

第 1 部は四つの章で構成される。第 1 章では、登場者の選択と設定の傾向を分析する。ウンゲラーの絵本には大蛇、ハゲワシ、コウモリなど、幼い読者には馴染みの薄い動物や、盗賊、人喰い鬼などが主人公に選ばれており、親しみやすい動物である犬を主役にした場合も、「猫夫婦の間に生まれた犬」といった特異な設定が用意されてきた。このような登場者の選択と設定の傾向に注目し、作り手の意図を考察する。

第 2 章では、絵本のスタイル、表現様式に関心を向ける。ウンゲラーの代表作『3 にんのとうぞく』の表現様式が、ヨーロッパ昔話のそれと類似していることを、先行研究に学びながら証明し、その意味と効果について考える。

第 3 章では、物語の主題の捉え方に注目する。『ゼラルダの人喰い鬼』における「食」、『あたらしい ともだち』における「希少性」の描き方を他の作家の作品と比較しながら考察する。

第 4 章では、絵本における絵と言葉の表現性と両者の関係を見つめる。絵本は絵と言葉が相互作用することによって成り立つメディアである。しかし絵と言葉の性質は異なり、表現の方法も違う。この異質なふたつの表現要素がウンゲラーの物語絵本において、どのように助け合い、反応しあっているのかを、マリア・ニコラエヴァ&キャロル・スコットらの先行研究に学びながら明らかにする。

さらに、絵本の構成要素のひとつである絵本の「枠(frame)」の機能と表現に注目する。ウンゲラーの物語絵本には「枠」が描かれていることが多くあり、それぞれの場面に応じた役割を果たしてきた。枠の基本的な機能を確認したのち、『ラシーヌさんの動物』に登場する特徴的な「枠」について論じる。

以上大きく四つの視点から、ウンゲラーの物語絵本における表現の特長を分析し、叙述することを第 1 部の目的とする。

第 1 章 登場者

物語を編む上で、登場者の存在は欠かせない。どのような登場者が現れ、物語の展開においていかなる機能を担うかは、作品の質を決定する上で重要である。そこで作品論の始まりとなる本章で、ウンゲラーの物語絵本における登場者の設定とプロットとの関わりについて分析する。

2013 年 12 月までに発表されたウンゲラーの物語絵本のうち、彼が絵と文を手がけた作品は 25 作ある。25 作の物語進行に大きく関わる登場者（主役と準主役）の属性を調べ、出版年順にまとめたものが Table1-1 (p. 58) である。この表を概観すると、初期の作品は、その多くが動物を主役にしたものであるとわかる。しかし、1961 年に盗賊を主役にした物語絵本が発表されると、次第に人間を主役にした作品が増えていく。21 世紀になってから発表された 3 作の物語絵本は、全て人間の子どもが主役を務めた。

もうひとつの特徴は、人喰い鬼、盗賊、ハゲワシ、コウモリ、大蛸など、子どもの暮らす日常では出会うことが少ない動物や生き物が活躍してきたことである。

このような登場者の選択と設定にはどのような意図と効果があるのだろうか。下記の 7 タイプに分類し、分析する。

- a-1 動物が活躍する物語
- a-2 動物と人間が交流する物語
- b-1 人間の子どもと大人が交流する物語
- b-2 人間の子どもが活躍する物語
- b-3 人間の大人が活躍する物語
- c 架空の生き物と人間が交流する物語
- d 無生物が活躍する物語

第1節：動物

ウンゲラーの初期の物語絵本においては、動物の活躍がめざましい。デビューから四年間、ウンゲラーは動物が主役を務める物語しか発表しなかった。また、既刊の物語絵本25作のうち半数を超える13作において、動物が主要な役割を担った。

13作は、大きくふたつに分けられる。動物だけが主要な役割を演じる作品（a-1 と分類）と、動物と人間が交流する作品（a-2 と分類）である。それぞれについて詳しくみていく。

1. 動物が活躍する物語（分類 a-1）

1-1. 「メロップス」シリーズ

動物だけが主要な役割を担う物語（分類 a-1）は、7作ある。そのうちの5作は、1957年にハーパー社より発売されたウンゲラーのデビュー作『メロップス一家、空へ』（*The Mellops Go Flying*）に始まる「メロップス・シリーズ」である。

Fig1-1 がメロップス氏である。彼は、太った身体に丸い顔、レモン型の垂れ耳をもち、円な瞳に低い鼻の小さな豚である。愛らしさと品位、そして滑稽みを兼ね備えたその容姿は、フランスで国民的な人気を誇る物語絵本のキャラクター「ババール（Babar）」を思わせると指摘されてきた。¹

絵本に動物を登場させるとき、1)動物を動物として登場させ、その生態を描く、2)動物に人間の言葉や感情を与えて、動物の世界を描く、3)体躯は動物だが、人間と同じような心情と言語能力、行動パターンをもたせ、人間の世界を描く、という三つの表現技巧の何れかが選択される。物語絵本に多く用いられるのは2および3、いわゆる「擬人化（personification）」と呼ばれる技巧であり、「メロップス・シリーズ」では、三つ目の表現技巧が選ばれた。

メロップス氏は人間の言葉を話し、二足歩行し、シャツやベスト、ズボンにジャケットを身に着け、眼鏡をかけて、妻と四人の子どもたち、カシミール、イシドール、フェリックス、フェルディナンド、（Casimir, Isidor, Felix, and Ferdinand）、そして一匹の犬とともに一軒家に暮らす。メロップス一家は完全に擬人化されて登場し、読む者に、「豚らしさ」を感じさせない。

メロップス氏の性格は、一言で表現すれば、「好奇心旺盛」である。例えば、『メロ

ップス一家、空へ』では、メロップス氏が飛行機的设计を試み、子どもたちとともに手作りして、試運転を行う。しかし、自家製飛行機は飛行途中で燃料切れとなり、未開の土地に不時着してしまう。カシミールがインディアンの一族に捕まるという危機にも見舞われるが、メロップス氏は飛行機をなんとか修理して、息子を救出し、全員で家路につく。

機敏な動きをするとは到底思えない、まるまると太った豚の家族が繰り広げるユーモラスな冒険物語は読者に歓迎され、早くも同年に続編『メロップス一家、たからさがしに海へ』(*The Mellops Go Diving for Treasure*, 1957) が出版された。

さらに翌年には『メロップス一家、石油をほりあてる』(*The Mellops Strike Oil*) が、1960年には『メロップス一家のクリスマスイブ』(*Christmas Eve at the Mellops*) が、1963年には『メロップス一家の地底たんけん』(*The Mellops Go Spelunking*) が、発売された。(Fig1-2)

『メロップス一家、たからさがしに海へ』では、メロップス家がフランス国王に仕えた海軍大佐の末裔であることが明かされた。身なりや持ち物からすると、現在のメロップス一家は中産階級に属するようであるが、父親の職業は不明である。物語の展開にとって重要ではない設定を語らずとも、読者に違和を感じさせないのは、動物を擬人化して人間を描くことの利点のひとつである。²「メロップス・シリーズ」でも、ガソリン作りの工程などは、絵と言葉で具体的な描写がなされたが、父親の職業のように詳しく説明されない事柄もある。メロップス氏の収入源が何かもわからないが、彼は4人の子どもたちと石油を掘り当てたり、宝を見つけたり、といった冒険に興じる時間と財力をもち、また行動力がある。

母親像は古典的である。夫と子どもたちが冒険を楽しんでいる間、メロップス夫人は家におり、クリームケーキを作り彼らの帰りを待っている。また、子どもたちの行動から、彼らが父親を尊敬しており、母親を信頼していることが伝わる。

『メロップス一家、たからさがしに海へ』で、メロップス一家は、先祖が残した手紙を手がかりに、海底に沈んだ秘宝をみつけた。だが帰国して、冒険の遂行のために破損してしまった船の代金や収入税を納めると、宝は手元に残らなかった。しかし、メロップス氏は、「でも、お金よりも楽しみのために冒険をする人もいる」(But one does such things for the fun rather than for the money.) と言う。メロップス氏の生き方が現れた台詞である。一家は、好奇心に忠実に、ときには命を危険にさらしながら

らも、さまざまなレジャーに興じる。ただひたすら好奇心と探究心のために、冒険に情熱を注ぐフランスのブルジョワジーの家族の姿が、豚の姿をかりてユーモラスに、また、洒脱で雄弁な線と色味を抑えた構成で描かれた。

1-2. 『ママにキスなんてしない』

動物だけが登場する2作目は、『ママにキスなんてしない』(*No Kiss for Mother*, 1973)である。過激ないたずらが大好きな、パイパー・ポー (Piper Paw) という名前の猫 (Fig1-3) を主役にしたこの絵本でも、家族の物語が語られた。

パイパーの母親は子離れができていない。母親の過干渉と熱烈な愛情表現にパイパーは嫌気がさしているのだが、その気持ちを母親に上手く伝えることができずに苦しむ。母親の見ていない隙に、彼女が着替えとして揃えておいた服を乱暴に散らかしてみるのが、結局はそれを着て登校するような、母への思いやりと自我のあいだでいらだちを覚える少年である。そのいらだちを、ウンゲラーは鉛筆一本で描き出した。絵本の1場面には、パイパーがベッドで眠る姿があるが、寝具をぐつとにぎる手にパイパーの苦悩が表現されている。

ポーは悩み、苦しみながら、母親との新しい関係を模索していく。また彼の母親も戸惑いながらもそれに応える。つまりこれは、思春期の男の子と母親の物語であり、ウンゲラーは彼らの心の機微をモノクロームの絵で丁寧に描出していく。「メロップス・シリーズ」とは異なり、この作品に登場する猫たちの目は大きく、雄弁であり、彼らの戸惑いや、苛立ち、驚き、そして喜びを読者に伝えることができる。

『ママにキスなんてしない』においても、動物は完全に擬人化されて登場する。作中には食事の場面でネズミが登場するなど、登場者が猫であることを印象付ける表現が所々にみられる。しかし、パイパーを含めた登場者たちはみなメロップス一家同様に人間と同じ暮らしを営み、人間のように繊細な心をもつ。彼らは服を着て、テーブルで食事をし、学校や会社にも通う。

人間の暮らしを営む猫の姿には現実との違和があり、それだけでおかしさを醸す。ウンゲラーは、『ママにキスなんてしない』で、人間特有の思春期と親子分離をテーマとし、猫という人間に身近な、表情豊かな動物を選んで擬人化することにより、人間の内面世界の変化を、一定の距離感とユーモアを加えつつ描いた。

1-3. 『フリックス』

動物だけが登場する3作目の絵本は、『フリックス』(Flix, 1997)である。猫夫婦の家に、なぜか犬として生まれたフリックスが変異のコンプレックスを乗り越えて、自分の道を切り開くという奇抜なプロットの物語絵本である。(Fig1-4)

この絵本には、猫の親たちの前で泳ぎの練習をするなど、フリックスが犬らしい能力を発揮しようと努力する場面がある。それらの描写は読者に見る楽しみを与え、物語の展開に関わりもするが、しかし物語の中心には自己受容という人間特有の問題が据えられた。

フリックスの今にも涙が零れ落ちそうな潤んだ瞳は、彼の誠実さと自信のなさを表現する。また、優雅な身のこなしの猫である親たちに比べて、ブルドック犬のフリックスのなんとも情けない姿は、彼の苦悩を伝える。「異端」であることにフリックスは苦しむのだが、犬であることを否定せずにその特性を伸ばそうとする両親のもと、猫の家に育ったことで身に付けた能力をも活かして、彼はフランスからの留学生のプードル犬のミルザ(Mirzah)と恋に落ちて結婚し、やがて犬と猫の世界を繋ぐ架け橋として活躍するようになる。やがてふたりは子どもを授かるが、犬であるミルザから生まれたのは猫だったという衝撃の結末である。

動物を擬人化して人間特有の課題を描く

以上、動物だけが主要な役割を担う物語絵本の登場者の選択と設定を確認した。7作の絵本に登場するのは、豚、猫、犬であり、人間の暮らしに身近な動物が主役を務めていた。

また、いずれの作品にも家族が重要な存在として登場した。7作の物語に共通するのは、経済的に恵まれた家庭に生まれた主役たちが、もって生まれた能力や性質、境遇を受け入れながらも、自らの望む人生を懸命に模索する姿が描かれたという点である。ウンゲラーは、人間らしく創意工夫して楽しんだり、親子関係に悩んだり、アイデンティティを模索したりする姿を、読者が親しみを感じられ、感情移入しやすい動物種を選んで彼らを擬人化することで、表情豊かに、ユーモラスに造形していた。

動物の姿や習性から連想されるイメージを利用して、動物を人間の類型として描くことは古くから行われてきたが、³ウンゲラーの作品でも、豚＝食欲、猫＝いたずら好き、犬＝真面目、など、動物に付与されたステレオタイプなイメージが、それぞれの

課題に向う態度を示すために利用されていたといえる。

さらに、7作の共通点はもうひとつある。それは、作家の人生が反映されたということである。ウンゲラーの物語絵本に登場するキャラクターの多くは、作品のなかで、精神的な成長を遂げる様子をみせないが、動物だけを主役にした場合は、迷ったり、いらだったり、感動したりする。個人的な思い出や成長していくなかで直面した課題などを描く作品には、そのことで彼が得たものや感じたものを表現できるとウンゲラーがみなした動物種が選ばれたのだろう。

ウンゲラーの自伝によると、メロップス氏のプロフィールは、「フランスのブルジョワジー」、「趣味人」、「6人家族の家長」という点が、ウンゲラーの父と同じである。また、デビュー作の『メロップス一家、空へ』には、母アリスへの献辞がみつかる。さらに、メロップス氏の書斎には大きな振り子時計が描かれており、続編でも、家のあちらこちらに、掛け時計や置き時計が描かれた。(Fig1-1) ウンゲラーの生家は老舗の時計メーカーであった。また、女の子二人、男の子二人という構成ではあったものの、トミを含めて4人の子どもと両親で構成される6人家族、そして、ブルジョワの家庭であったようである。Fig1-5はウンゲラーが自伝に掲載した父、テオドールの写真だが、優しそうな目に丸眼鏡をかけたその姿は、メロップス氏にどこか似ている。ウンゲラーは幼くして父と死別したが、彼がもつことが適わなかった父との時間を、「メロップス」シリーズに描いたと読むこともできる。

また、『ママにキスなんてしない』に登場する母親の姿は、ウンゲラーの母親アリスとも重なる。実はこの作品には、出版当時、母親の描き方が適切ではないという意見が出された。編集を担当したアーシュラ・ノードストロム (Ursula Nordstrom, 1910-1988) が、読者へ宛てた次のような手紙が残されている。

1973年11月12日

親愛なる…

エレン・ルディンがトミ・ウンゲラーの『ママにキスなんてしない』に関してあなたがお書きになった手紙を私に見せてくれました。彼女が9月20日にあなたにお送りした手紙の返事として、あなたがくださったものです。

何年も前になりますが、トミのはじめての本をハーバー社から出版するこ

とを決めたのはこの私でした。そして『ママにキスなんてしない』についても私が出版を決めました。「確実になさなければならないプロセスを見つけたこと」に関して、私が簡潔に述べることができればよいのですが、どうも難しいようです。

もちろん私たちは基準というものをもち、ハーパー・ジュニアの既刊作品のリストがそれを証明していると思います。しかしすべての本は個々に判断されなくてはなりません。子どもにとっての良い本について、あなたが考えておられることには、私たちみな共感しています。

トミは才気溢れた、創造的な人物であり、そしてこの本は彼にとって重要な作品です。これは女性よりも、むしろ男の子（そして男性）のほうが積極的に受け入れる物語かもしれません。女の子たちの多くも、男の子と同じように面白い作品だと思うでしょう。私はこの絵本に登場する母親の性格付けや彼女の息子への関わりかたが好きではありませんでした。しかしそれこそがトミの本なのです。私は彼がある感情を得て、自分の重荷を下ろすために書かなくてはならない物語を書いているのだと気づいたのです。

私はトミに母親と息子の関係をそんなに不愉快なものとして描かないでほしいと頼んでみました。しかしトミは変えることはできない、と感じたのです。とても強くそう感じたのです。

確かに「スクール・ライブラリー・ジャーナル」には好意的ではない書評がひとつ掲載されましたね。それを同封します。しかし、ほかの読書評は、エレン・ルディンがあなたに送ったものも含めて好意的なものでした。おそらく、私たち（熱心なフェミニストのひとりである私を含めて）は、おしまいにはどうにかして改善される悪い関係についての、基本的には乱暴で滑稽な本について深刻になりすぎるのかもしれませんがね。

これではあなたが満足する返事にはならないことはよくわかっています、申し訳ありません。でもあなたが想像する以上に私はこのことについて考えました。先ほども書きましたが、私たちは児童書についてのあなたのご意見に心から共感しています。

敬具

(Nordstrom, 1998)⁴

ノードストロムの書いた「彼の重荷」とは、ウンゲラーと母親の関係を指すと推測できる。ウンゲラーは、2013 年 7 月に放送された米国公共ラジオ放送に出演中、『ママにキスなんてしない』が自伝的要素の強い絵本であると語っており⁵、また、彼の自伝『トミ ナチス占領下の子ども時代』(*Tomi A Childhood under the Nazis*, 1998)に綴られたエピソードの数々は、トミが母親に溺愛されて育ったことを伝える。

かつて、ウンゲラーの母、アリスに取材した西尾忠久は、彼女が息子の描いた絵や手紙のすべてに通し番号を打って保存していたと語り⁶、ウンゲラーの自伝に掲載された、彼が子ども時代に描いた絵の数々は、その証言を跡づける。

思春期の子どもにとって、母親の過剰な愛情はときに彼を苦しめる。早くに夫と死別したアリスが末息子に惜しみなく捧げた愛情、それを享受しながらも自立を目指した作家の人生が、『ママにキスなんてしない』に投影されたと読むこともできるだろう。

動物だけが活躍する物語絵本は、これまで 7 冊しか発表されていない。しかし、出版された時期に注目すると、いずれもウンゲラーのキャリアの転換期に当たるとわかる。『メロップス一家、空へ』が好評を得て、人気の絵本作家となったウンゲラーは、広告やデザインの分野にも進出し、華々しく活躍した。しかし 1971 年、ニューヨークを離れて、カナダのノヴァスコシアに移住し、やがて、絵本作家としての活動を休止し、土地を開墾し家畜を育て、家族とともに自給自足の生活を始めた。活動休止直前に発表された絵本は『アルメット』だが、『ママにキスなんてしない』は、ハーパー社との、そしてウンゲラーを絵本作家にした編集者、ノードストロムと制作した最後の絵本になった。

その後 20 年以上もの長い休筆期間を経て、ウンゲラーが絵本の世界に戻ってきたのは 1997 年のことであった。復帰第 1 作に選ばれたのが『フリックス』である。

『フリックス』の登場者の設定も、ウンゲラーの子ども時代の経験と切り離して考えることが難しい。猫の国に生まれた犬が自らのアイデンティティを模索し、やがて、猫と犬の共存共栄する社会作りに貢献するというプロットには、国籍という枠にめまぐるしく囲い込まれた彼の少年時代の反映を思わずにはいられない。また、ふたつの文化の融合という結末には、ウンゲラーの強い願いが感じ取れる。

以上のように、動物だけが主要な役割を担った 7 冊の物語絵本には、作家の人生が色濃く反映されており、それを描くために、人間に身近で表情豊かな動物種が、主役に使われたのだと考えられる。

2. 動物と人間が交流する物語（分類 a-2）

次に、動物が動物そのものとして登場し、人間と関わりをもちながら展開する物語（a-2）に注目する。動物と人間が交流する物語絵本は、ヘビの七変化など、創意溢れる描写に魅力があり、読者に見ることの喜びを実感させるものが多い。ウンゲラーの物語絵本のなかでも人気の高い作品群である。

2-1. 『クリクター』

1958 年に出版された『クリクター』(*CriCTOR*) の主役は、「ボア・コンクリクター」という毒のない種類のヘビである。Fig1-6 がクリクターである。ヘビなので、身体はくねくねと長いが、メロップス氏にも似た、小さくて円い瞳をもつ愛らしい顔立ちをしている。クリクターは赤ん坊のときにボド夫人(Madame Bodot)のもとに送られ、ミルクを飲み、特製のベッドで眠り、育った。人懐こく、正義感に溢れ、アルファベットや数字を覚えた賢いヘビという設定である。

作中にはヘビの野生を感じさせる描写はいっさい無いが、クリクターは持ち前の長い身体を活用して、大縄になったり、滑り台になったりして子どもたちと遊ぶ。しかし、ボド夫人の家に泥棒が入ったときには、その長い身体は泥棒をきつく締め上げて懲らしめるために使われた。勇敢なクリクターは人々に表彰され、物語の最後には、彼の銅像まで作られる。

2-2. 『アデレイド』

『クリクター』の翌年に出版された『アデレイド』(*Adelaide*, 1959) には、翼をもって生まれたカンガルーが登場した。Fig1-7 がアデレイドである。鳥や飛行機に憧れたアデレイドは、ある日、両親と別れて空へと飛び立ち、パイロットの友人とともにパリに行き着く。人間の暮らしを知らない彼女は、最初は戸惑うが、劇場支配人のマリウス氏(Monsieur Marius)と知り合い、彼の劇場で働くようになり、人気者になって、人間社会で居場所を見つける。

しかし、幸せに暮らしていたある日、アデレイドは大火事に遭遇する。翼とおなかの袋を使って、逃げ遅れた子どもたちを救助した彼女は負傷するが、一躍ヒロインになる。雑誌や新聞が彼女の勇気を称えるなか、近くの動物園に出かけたアデレイドは、そこでレオン(Leon)という名前のカンガルーと出会い、恋に落ちる。やがてアデレイ

ドは彼を動物園から引き取り、結婚し、子どもを授かり、末永く幸せに暮らした。

2-3. 『エミール』

『エミール』(*Emile*, 1960) では大きなタコのエミール(Fig1-8)が活躍した。彼もクリクターやアデレイドと同じように勇敢であった。ある日、海中でサメに襲われそうになっているところを助けた縁で、エミールはサモファ船長(Captain Samofar)とともに地上での生活を経験することになる。

エミールは正義感が強く、多芸で、子ども好きなのところもクリクターやアデレイドと似ている。彼は8本足を器用に使って、海で何人もの子どもを助けたり、上手に楽器を弾いて人々を楽しませたりした。エミールもまた、周囲の人間に愛され、自分の身体的な特性を活かして、人間界で英雄になる。

2-4. 『ルーファス』

クリクターも、アデレイドも、エミールも、自らの動物としての属性を嫌うことはなく、それぞれの特性を活かして、人間界で活躍した。けれども 1961 年に出版された『ルーファス』(*Rufus*) の主役は彼らとは少し違った。

コウモリのルーファス(Fig1-9)は、ある夜、空を飛行中に野外映画を見て、スクリーンに映された明るくきれいな色彩の世界に魅了される。昼の世界に憧れた彼は、誰かが忘れた絵の具をみつけて、自分の黒いマントに色をつけて、大空に羽ばたく。しかし、色鮮やかなコウモリの姿にぎょっとした人々は、彼を銃で威嚇した。怪我を負ったルーファスは蝶研究家のタータロ博士(Dr. Tarturo)の庭に落ち、彼に助けられる。ルーファスは、クリクターたちとは違い、人間界でヒーローになることはなかった。しかし、タータロ博士と友情を結び、空を飛べる利点を生かして、蝶ではないが蛾を捕獲して、彼のもとに届け続けた。

2-5. 『オルランドーゆうかなはげわし』

しかし、1966 年に出版された『オルランドーゆうかなはげわし』(*Orlando, the Brave Vulture*)では、ふたたび情に厚く、心優しい動物が人間の社会で英雄的な活躍をする物語が語られた。

オルランドはハゲワシである(Fig1-10)。砂漠で行き倒れた金鉱探しの男の持ちもの

のなかに、奥さんと子どもの写真を見つけた彼は涙を流し、男の危機を伝えるために、彼の家族を探す旅にでる。オルランドの導きで、金鉱探しの男は家族と再会することができ、救出される。

2-6. 『バジル・ラツキー ある寓話』

1967年に出版された『バジル・ラツキーある寓話』(Basil Ratzki. Eine Fabel)の物語は、ウンゲラーが制作する動物と人間が会える物語では異色の、皮肉がきついもので、結末も暗い。賢いネズミのラツキが、虐げられて生きてきたネズミたちの暮らしに変革を起こし、やがて失敗する物語である。(Fig1-11) ラツキは同族のネズミたちに身ざれいにするなどの助言を施し、猫や犬など、人間に好かれる動物達が占有する地位を奪おうとする。ウンゲラーの物語ではめずらしく、登場者が自分の属性を嫌い、自分たちのイメージと立場を変えようとするが、成功しなかった。

嫌われものの意外な姿を描く

以上のように、動物が動物として登場し、人間と交流する作品では、読者に馴染みの薄い動物ばかりが活躍する。大蛇(『クリクター』)、カンガルー(『アデレイド』)、大蛸(『エミール』)、コウモリ(『ルーファス』)、ハゲワシ(『オルランドーゆうかななハゲワシ』)、ネズミ(『バジル・ラツキーある寓話』)は、犬や猫のように、人間の暮らしに寄り添う動物ではない。むしろ、子どもたちが生きる昼間の世界ではあまりみかけない、現代社会では敬遠されがちな動物である。

そして『バジル・ラツキーある寓話』以外の作品では、そのような、いわば負のイメージをもつ動物の主役たちが、自らの身体的な特徴を生かして、人間を助けたり、物事を良い方向に導いたりする。そのような姿を描くことで、ウンゲラーは面白みと新鮮味のある物語を展開していく。

人気のない動物種が選ばれたことに加えて、動物だけが主要な役割を担う物語との大きな違いは、大蛇やカンガルーが家族や故郷と離れ、ひとりで異文化社会である人間社会にやってくるというプロットにある。また、登場者の心の機微が描かれることはなく、彼らの行動とその結果を中心に物語が進展する。人気のない動物や、負のイメージを担わされていた動物たちは、誠実で勇敢な性格の持ち主であり、自らに備わる身体的な特徴を活かして、前向きに生きるなかで、人間界でも愛される存在になる。

第2節：人間

次に人間が主役となった物語群を考察する。このタイプは、大きく三つ、大人と子どもが出会う物語 (b-1)、子どもが主役の物語 (b-2)、大人だけが主役の物語 (b-3) とに分けることができる。それぞれの特徴を確認する。

1. 人間の子どもと大人が交流する物語（分類 b-1）

1-1. 『3にんのとうぞく』

Table1-1 が示す通り、ウンゲラーは 1957 年のデビュー作から 1960 年まで、動物を主役にした物語絵本を出版し続けてきた。それらは全てハーパー社と、つまり編集者ノードストロムと制作した物語絵本であった。しかし 1961 年に、ハーパー社以外の出版社、ドイツ、ミュンヘンにあるゲオルク・レンツ社から、『3にんのとうぞく』 (*Die drei Räuber*) が発売された。(Fig1-12) これは、人間を主役にしたウンゲラーの初めての物語絵本であり、また後に彼の代表作ともなった。

『3にんのとうぞく』は、3人組の盗賊とひとりの孤児の物語である。盗賊たちは盗みを繰り返していたが、ある夜、孤児のティファニー (Tiffany) と出会う。ティファニーと一緒に住むことになった盗賊たちは、彼女の何気ない一言から、盗んだ宝を使って城を買い、ティファニーと同じような境遇にある孤児たちを集めて、共に暮すようになる。

人からものを奪うことを生業とする彼らは、悪者であり、明らかに負のイメージを担った存在である。ウンゲラーは彼らの非情さを強調するかのように、黒いマントを着せ、山高帽を被らせて、盗賊たちの人間としての個性を極力描かなかった。彼らの内面がうかがえるのは、ティファニーを隠れ家に連れて行くために大切そうにマントで包み、抱きかかえる場面だけである。物語のなかで、盗賊たちは罪を悔いたり、孤児を哀れんだりすることはいっさい無く、目の前に起こることに率直に反応するうちに、結果として慈善家と呼ばれうる存在となる。

1-2. 『ラシーヌさんの動物』

1971 年に出版された『ラシーヌさんの動物』 (*The Beast of Monsieur Racine*) の主役も人間の大人であった。物語の主役は、子どもたちには耳慣れない「元収税官 (a

retired tax collector)」という肩書きをもつラシーヌさん(Monsieur Racine)である。

(Fig1-13) ラシーヌさんは仕事を引退した後、梨の栽培に情熱を傾けた。彼の育てる梨はとても瑞々しく、美味しい梨であったため、富豪たちは大金を積んでそれを求めたが、ラシーヌさんは決して梨を分けようとはしなかった。

三人の盗賊とラシーヌさんの共通点は、所有欲が強いということである。だがその欲が子どもとの出会いを招いた。ラシーヌさんは自慢の梨をある日何者かに食べられてしまい、犯人を捕まえようと張り込んでいたところを、見慣れない動物(the beast)と遭遇する。ラシーヌさんは梨を盗まれた恨みも忘れ、その異様な姿に惹かれ始める。動物の機嫌をとるために食べものを与えたり、一緒に遊んだりしながら、さまざまな実験器具を用いて動物を調査して、報告書を科学アカデミーに送り、やがて発表の機会を与えられた。ラシーヌさんは凝り性の性分、興味をもった事物への執着心の強さはそのまま、その対象を変えたことによって、他者との関係を構築する切っ掛けを掴んでいく。

ところでこの「元収税官」という設定だが、フランスに暮らす読者であれば、かつて「収税官」であり、今は科学者というキャラクター設定に、18世紀の科学者アントワーヌ・ローラン・ラボアジェ (Antoine-Laurent de Lavoisier, 1743-1794) を思い出すだろう。彼は「質量保存の法則」を発見した偉大な科学者であったが、実験資金を調達するために、市民から税金を取り立てて国王に納める「徴税請負人」の仕事をした。当時、「町税請負人」は市民の敵ともいえる存在であった。そのため、フランス革命で、その功績にも関わらず、ラボアジェは処刑された。

異端者と子ども

以上2作の登場者の設定を確認したが、大人と子どもが会う物語における大人は、男性であり、社会と疎遠なものたちであった。盗賊たちは目的も無く宝集めに耽溺し、人を怖がらせ、人から奪う無法者であったし、ラシーヌさんはかつて「税収人」という民衆から嫌われる職業に従事していた。またラシーヌさんは退職後、梨の栽培に情熱を傾け、コンクールで優勝するほど品質の高い梨を作り上げるが、決して他人には梨を分け与えない偏屈者だった。しかし彼らと出会った子どもたちは、人見知りもせず、物怖じもしなかった。そのような子どもと出会いを経て大人たちは、自らの個性を保持したままで、社会と関わりをもつようになる。

2. 人間の子どもが活躍する物語（分類 b-2）

2-1. 『アルメット』

ウンゲラーはカナダに移住後、予定されていた仕事を終えると絵本作家としての活動を20年以上に渡って休止した。最後に発表されたのが、社会から見放され、残飯を漁って生きる不運な少女の物語『アルメット』(Allumette, 1974)であった。(Fig1-14)

アンデルセン (Hans Christian Andersen, 1805-1875) ⁷作『マッチ売りの少女』⁸のパロディ絵本⁹であり、「マッチ売りの少女」のキャラクターや物語の結末が変更された。アンデルセンの描いたマッチ売りの少女は、現世では救われることがなかったが、ウンゲラーが造形した、フランス語で「マッチ棒」を意味する Allumette (アルメット) という名をもつ少女は、貧困に屈せず、不運を乗り越えて、逞しくこの世を生き抜いていく。

アルメットは貧しく、マッチ売りをして生きてきたが、ライターの普及によってマッチの需要は減った。彼女は雪の降り積もるクリスマスの日、必死の思いで、祈りを捧げる。すると不思議なことに大きな雷鳴が轟き、彼女の願いが全て叶う。空からはチキンが何羽も降り、人形が何体も、ベッドが、自転車、ピアノが、テレビが、ミシンが、傘が、うさぎが、次から次へと降ってくる。食料や物資という現世的な贈り物を神から授かったアルメットは貧しい人々や病に苦しむ人々、戦禍にあった人々にそれらを分け与える慈善家になる。

この絵本が消費社会への警句を含んでいることは、見返しのデザインからも明らかである。まるでマッチの広告のように、アルメットが大きなマッチ棒を掲げた同じ絵柄を羅列したデザイン (Fig1-15) は、アメリカのポップ・アートの旗手であったアンディー・ウォーホル (Andy Warhol, 1928-1987) ¹⁰が、大衆社会に溢れるイメージ、「キャンベル・スープ」や「マリリン・モンロー」の写真をシルクスクリーンに大量転写した作品を彷彿とさせる。(Fig1-16)

2-2. 『あたらしいともだち』

孤児のアルメットと同じように、2007年にウンゲラーが出版した絵本、『あたらしいともだち』(Neue Freunde)の主役も、社会から疎外され、排除されていた子どもたちだった。(Fig1-17)

主人公は、黒い肌の少年ラフィである。彼が新しい町に越してきたことから物語が

始まる。移民であるラフィは差別を受け、新しい環境に馴染めずにいた。仲間もできないが、それにもめげず彼は、得意の大工仕事で大きな縞模様の猫と犬を作り、彼の「ともだち」にした。その様子を見ていたアジア系の顔立ちの少女キーは、縫製の腕を活かして、友だち作りに参加するようになる。

廃品を使って物作りをする彼らに、当初、周囲の目は冷ややかだった。けれども、完成した「ともだち」を披露すると、街の人々はその斬新さに驚きつつも関心を抱き、創作活動に参加したいと申し出た。だがある日、保健所と消防署から火事の危険があるのでゴミを処分しろとの通達がある。噂を聞きつけた記者たちがふたりの作品を取材し、「ゴミではない、創造作品！」との声が高まり、やがて美術館の館長が作品を高く評価し、買い取った。成功し、大金を得た二人はアトリエを構え、やがてキーはファッションデザイナーとして、ラフィは彫刻家として活躍するようになる。しかし、ふたりはいつまでも「ともだち」で居続けた。

2-3. 『ズロチ』

『ズロチ』(Zloty, 2009)は家族想いの少女の物語である。(Fig1-18) ある日、森に住む祖母の家を訪ねるため、スクーターを走らせていたズロチは、スピードを出しすぎて、何者かと衝突して、スクーターを壊してしまう。ぶつかったのは、森に暮らす、小さな巨人と大きな妖精であった。ズロチは並んでみると自分と同じ背丈であった二人と意気投合し、友だちになる。この森の中でズロチは伝承物語の登場人物たちと出会い、楽しい時を過ごした後に自宅に戻る。

しかしある日、惨事が起きた。火山が大爆発し、ズロチの家は壊れ、弟が瓦礫に埋もれて行方不明になる。すると、窮状を知った森の仲間たちが駆けつけて、ズロチの弟を助け出し、町の人々をも救出する。これを切っ掛けに、森に住む異界のものたちは、町の人々と共存する。

2-4. 『霧おとこ』

2012 年に発表された『霧おとこ』(Der Nebelmann)は、アイルランドに移住した家族の物語であり、主役は二人の子どもである。(Fig1-19)父は漁をし、母とふたりの子ども、フィンとカラは羊を飼い暮らしている。島の向こうには無人島があり、そこから生きて帰ったものはいない。大人は、フィンとカラに決してその島に行かぬように

と忠告したが、ある日彼らはボートで海に出て、その島に流れ着く。そこで、不思議な男と出会い、助けてもらう。その男は霧を生み出す「霧おとこ」であった。

自ら道を切り開く子どもたち

ウンゲラーの物語絵本に登場する子どもたちは、先入観をもたず勇敢である。彼らはその率直さと行動力によって、自らの運命を切り開いていく。その姿は、動物と人間が交流する物語（a-2）の登場者たちと重なる。

子どもたちは、必ずしも恵まれた環境に生きているとはいえない。しかしそのことに屈せず、大人や異界のものとも物怖じせずに交流して幸せを手にし、またときに、社会をも変えていく。

3. 人間の大人が活躍する物語（分類 b-3）

3-1. 『トレモロ』

人間の大人だけが主役の物語は、これまでに1冊しか発表されていない。1998年に描かれた『トレモロ』(*Tremolo*)の主役は男性の音楽家であった。トレモロ(Fig1-20)は才能のある音楽家だが、練習の度が過ぎて近所に住む占い師を怒らせ、彼女に呪いをかけられる。突然トレモロの楽器に変化がおこり、彼が演奏すると音色ではなく音符が生まれるようになる。しかしこの音符は食べることができ、また美味しいので彼は実業家として成功するという物語である。

人間が主役の物語

以上のように、人間が主役の物語には、盗賊、孤児、移民など、社会の周縁者たちが多く登場する。大人と子どもが会う物語（b-1）では、凝り性で、利己的であったために、社会参加していなかった大人たちが、子どもと会うことで、それぞれの個性はそのままに社会で活躍するようになる。

また、子どもが主に活躍する物語（b-2）では、子どもは子どもだけでも人生を果敢に切り開いてゆく。彼らは興味を満足させるものを得たり、物質的に満たされたり、事業を成功させたり、世間でもてはやされたりした。

ウンゲラーの作品の登場者たちは、丸みを帯びた簡略化された身体と顔を持ち、愛嬌があることが多いが、子どもだけが主役の物語群では、瘠せた肢体や血色の悪い顔

をみせる「アルメット」のような登場者もいた。彼女たちは自分たちの置かれた環境を嘆くことはないが、その姿は、彼らの境遇を直接的に読者に伝える。子どもたちはいつも前向きに生きており、そんな彼らに天からの贈り物が授けられたり、伝承の生き物が救いの手を伸ばしたりする。大人が主役の物語もまた、呪いに屈しない登場者に幸せが舞い込んだ。

第3節：架空の生き物

1. 架空の生き物と人間が交流する物語（分類 c）

1-1. 『月おとこ』

デビューから10年が経とうとする1966年、ウンゲラーはチューリッヒのディオゲネス社から『月おとこ』(*Der Mondmann*)を発表した。「月おとこ」は地球に憧れて、流れ星につかまって落下するが、正体不明であるために捕らえられてしまう。英語圏で「月おとこ」と言えば、Man in the Moon という伝承上の生き物を指し、「あつというまに月からやってきて、ノリッジへの道をたずねた」¹¹と唄われるナーサリー・ライム¹²に登場して良く知られているが、ウンゲラーの月おとこは、Mondmann である。

満月のような丸顔の「月おとこ」(Fig1-21)は、唄ったり踊ったりと楽しい時間を過ごしたくて、はるばる地球にやってきた。しかし彼の単純で素朴な動機には聞く耳さえもたずに、役人や政治家や科学者や将軍たちは異形の月おとこの出現に当惑し、牢獄に入れてしまう。

ウンゲラーは、『月おとこ』もまた自伝的な作品であると告白した。¹³ストラスブールからニューヨークにやって来たとき、彼も月おとこのように「よそ者」であることを痛感し「孤独」を感じたと語った。

1-2. 『ゼラルダの人喰い鬼』

月おとこの物語の翌年に、ウンゲラーは人喰い鬼 (Ogre)¹⁴の物語、『ゼラルダの人喰い鬼』(*Zeralda's Ogre*) を出版した。(Fig1-22) Ogre もまた、伝承に登場する生き物であり、恐ろしい風貌や人を食べるという属性が伝えられている。月おとこはその外見の異様さから不審がられ、迫害されさえしたが、人喰い鬼は子どもに危害を及

ぼすので、人間から怖れられていた。大人たちは子どもを家の地下に隠すなどして人喰い鬼対策を講じた。人喰い鬼は人を食べるので、人間から恐がられ嫌われている人間の敵である。しかしこの鬼は、ゼラルダ(Zeralda)という少女と出会い、彼女の料理を食べたところ、その美味しさに感動して、あっさりと子どもを食べることを忘れる。

架空の動物が主役の物語

架空の生き物を主役にした物語絵本は以上の2冊であるが、どちらの主役も、好奇心や欲望に忠実な性格を備えていた。その欲のために彼らは人間社会に足を踏み入れるのだが、「月おとこ」は青白い顔と満ち欠けする身体によって迫害され、「人喰い鬼」は、その恐ろしい容姿と人間を食べるという属性の為に怖がられた。しかし全ての人間が彼らを排除したわけではなかった。「月おとこ」は人間社会に馴染めなかったが、長年、ロケットの開発に勤しんできたダンケル博士(Doktor Bunsen van der Dunkel)のおかげで月へと帰還することができた。「人喰い鬼」は料理上手な女の子、ゼラルダと出会い、人間社会における美食家に生まれ変わり、村の人々とも交流するようになった。

第4節：無生物

1. 無生物が活躍する物語（分類 d）

1-1. 『ぼうし』

ウンゲラーの物語絵本においては、架空の動物だけではなく、無生物までもが活躍する。1970年に出版された『ぼうし』(*The Hat*)の主人公は、シルクハットであった。(Fig1-23) 人格をもたない無生物にも、人は漠然としたものであれ、その姿や用途、あるいはその名称などから固有のイメージを形成する。シルクハットは、人生において成功を収めた華やかな人物の頭上にあるのが相応しく思える。

この絵本に登場するシルクハットは、人間の言葉や考えていることがわかるようである。風任せの運命で着地した人間を成功に導き、シルクハットを被るに見合うほどの人物にすることができる不思議な力をもつ帽子である。

ある日シルクハットは一文無しの退役軍人ベニト・バドグリオ(Benito Badoglio)

の頭に落ちる。松葉杖をつきながらも軍服を着て、いまでも軍への忠誠を忘れないバドグリオは、職に就いておらず、おそらく家もない、生産的な社会からは切り離された存在として登場する。シルクハットはその特性を活かして、バドグリオの期待以上の働きをし、彼を社会の中心に戻す。

1-2. 『オット』

1999年に出版された『オット』(*Otto*)では、テディベアのオットが自らの人生を語った。(Fig1-24)テディベアは持ち主の側にいつもあり、やすらぎを与えるあたたかな存在であり、そして所有され、愛されることによって生きる、受身のものというイメージがある。オットも戦渦に巻き込まれながら、ときには男の子の、ときには兵士の、ときには少女の所有物となり、彼らと遊んだり、彼らのために汚れたり、傷を負ったりとその身に歴史を刻みながら、生き伸び、歴史の証人として、また人と人との繋ぐ存在となる。

1-3. 『青い雲』

『オット』でも戦争が描かれたが、『青い雲』(*Die Blaue Wolke* (独), *Le Nuage Blue* (仏), 共に 2000)でも人間の争いが語られた。この絵本の主役は雲であり、彼に人格を与えられた。(Fig1-25)「青い雲」はのんびりと暮すことを望んでいる雲である。いたずらに雷鳴を轟かせて人を脅かしたりしない。この「青い雲」は触れるものを全て青色に変えるという特別な力をもっている。彼はある日、肌色の違う人々が争う姿を目撃すると、体をすべて雨粒に変えて彼らの肌を同じ色に染上げ、戦火を鎮める。

無生物が主役の物語

以上のように、無生物の主人公たちは人格を与えられ、献身的な態度で持ち主や他の人間のために行動する。バドグリオがだんだんと欲深くなる様子や、戦争や持ち主の都合によって買われたり捨てられたり、いたずらされたりするテディベアの姿、また、肌の色の違いによって、人々が互いに殺しあう争いの場面においては、無生物の主人公たちの無欲さを描くことによって、人間の愚かさが印象づけられた。

第5節：もうひとりの主役

最後に、ウンゲラーの絵本における準主役について触れておきたい。彼らは主役たちに引けを取らないほど、独自の魅力に溢れているからである。

例えば『クリクター』の物語において、大きな役割を担ったのはボド夫人である。彼女は息子から贈り物として届けられたクリクターを見て驚くものの、毒ヘビではないことを動物園でしっかりと確かめると彼を受け入れ、子どもと同じように手間と愛情をかけて育てた。(Fig1-26) ボド夫人はクリクターに人間社会のマナーとルールを教え、散歩に出かけるときには首輪をつけて他人に迷惑がかからないようにしながら、クリクターの成長を見守った。また、ボド夫人はクリクターが南国生まれであることに配慮して、椰子の木を部屋に置いてみたり、寒さに弱いだろうと毛糸でマフラーを編んでみたり、故郷とは異なる環境にいるクリクターが、快適に生活できるように気を配った。

ウンゲラーの物語絵本においては、このような先入観にとらわれない他者の好意によって、多くの動物たちが人間の世界を楽しんできた。例えば、『エミール』に登場するサモファ船長は、エミールを彼の若い友人のように思っているらしい。ボド夫人同様に、エミールが人間社会で暮らすことが出来るように、彼の大きな身体が収まるような長いバスタブを用意するなどし、またエミールの滞在を友人とともに歓迎してパーティを開きもした。彼はボド夫人と同じく、エミールにとってのよき理解者であり、エミールが海底に帰りたいと願うと彼の想いを尊重して、今度は自ら潜水服を着て、彼の元を訪ねて交流を続けた。(Fig1-27)

また、人間の大人や架空の生きものを主役とする物語絵本では、他の登場人物の存在が大きな意味をもった。『3にんのとうぞく』では孤児のティファニーが登場し、3人組の盗賊の生きかたを変えた。『ゼラルダの人喰い鬼』では、料理上手のゼラルダによって、人喰い鬼は子どもを食べることをやめた。『ラシーヌさんの動物』では、子どもものの仮装である「ふしぎな動物」と出会うことで、偏屈者のラシーヌ氏が社会と関わりをもつようになった。

これらの登場人物たちの多くは、主人公と同じく社会の中心的存在ではない。そして「孤独」であることが多い。主人公と彼らは、ほとんどが一对一で出会い、物語が展開する。『3にんのとうぞく』の盗賊にしても、彼らは3人組だが、それぞれの個

性はまったく描かれていない。彼らは3人で一組の盗賊なのである。また『ラシーヌの動物』では、動物の中身はふたりの子どもであるが、一頭の「動物」としてラシーヌ氏と接する。つまり、個人と個人が会おう、あるいは孤独なものと孤独なものが出会ったとき、主人公に付与された負のイメージの一部が正に転じ、彼らの人生が変わった。先入観をもたない他者との出会いによる作用といえる。

さらに注目したいのは、『3にんのとうぞく』、『ゼラルダの人喰い鬼』、『ラシーヌさんの動物』、この3作に子どもが登場したことである。ウンゲラーの物語のなかで、彼らの率直な意見や行動は、大人たちの生きかたを変えるほどの力をもつ。ウンゲラーはかつて、次のような考えを述べた。

なぜ大人たちは、子どもを小さく愚かな者だと考えるのでしょうか。

子どもたちは、物事をとてもよく理解しますよ。彼らを、今いる場所よりも高いところに置く必要があります。子どもたちを侮ってはいけません。

(Ungerer, 1996) ¹⁵

このような発言から、ウンゲラーの物語絵本における少女や少年の活躍は、作者の子どもへの強い信頼に基づくものと推測できる。

まとめ

第1章では、ウンゲラーの物語絵本において主要な役割を担う登場者たちについて、その属性の傾向を捉え、物語のプロットやテーマとの組み合わせの意図や効果について考察した。動物だけが主要な役割を担う物語絵本においては、豚、猫、犬など、人間の暮らしに身近な動物が登場したが、その理由を、これらの作品の共通点から推論した。この群に共通するのは、人間として生きることの面白さや苦しみを描くプロットにある。経済的に恵まれた家庭に生まれた主役の動物たちが、もって生まれた能力や性質、境遇を受け入れながらも、自らの望む人生を懸命に模索したり、謳歌したりする姿を、ウンゲラーは読者が親しみを感じられ、感情移入しやすい動物種を選び、彼らを擬人化し、さらに動物に付与されたステレオタイプなイメージを利用しながら、

ユーモラスに語った。

一方、動物が動物そのものとして描かれ、人間と関わりながら展開する物語（a-2）では、読者に馴染みの薄い動物ばかりが活躍していた。大蛇（『クリクター』）、カンガルー（『アデレイド』）、大蝸（『エミール』）、コウモリ（『ルーファス』）、ハゲワシ（『オーランドーゆうかなはげわし』）、ネズミ（『バジル・ラツキーある寓話』）は、犬や猫のように、人間の暮らしに寄り添う動物ではない。むしろ、現代社会では敬遠されがちな動物種である。人気のない、負のイメージをもつ動物の主役たちと、彼らが自らの身体的な特徴を生かして、人間を助けたり、物事を良い方向に導いたりするプロットを掛け合わせ、ウンゲラーは新鮮味のある物語を紡いでいった。

人間が主役の物語においても、登場者の選択には同じような意図が見いだせた。盗賊、孤児、移民など、社会の周縁者たちが多く登場していた。大人と子どもが出会う物語（b-1）では、凝り性で、利己的であったために、社会参加していなかった大人たちが、子どもと出会うことで、それぞれの個性はそのままに、社会で活躍するようになった。その一方で、子どもが主に活躍する物語（b-2）では、子どもは子どもだけでも人生を果敢に切り開いていく姿が描かれた。

ウンゲラーの物語において、子どもたちはいつも前向きに生きており、そんな彼らに天から贈り物が授けられたり、伝承の生き物が救いの手を伸ばしたりした。大人が主役の物語もまた、呪いに屈しない登場者に幸せが舞い込んだ。

ウンゲラーの物語では、無生物も主役となった。彼らは人格を与えられ、献身的な態度で持ち主や他の人間のために行動していた。人間が幸運に舞い上がって欲深くなる様子や、戦争や持ち主の都合によって買われたり捨てられたり、いたずらされたりするテディベアの姿、肌の色の違いによって、人々が互いに殺しあう争いの場面は、無生物の主人公たちの無欲さによって、人間の愚かさが印象づけられた。

ウンゲラーの登場者の選択には、以上のような傾向が見いだせたが、ウンゲラー自身は、ジーン・ダイチ（Gene Deitch, 1924-）との対談で、自作の物語の登場者たちの「孤立性」について、次のように語った。

彼らはよそ者で孤独なのです。けれども実際のところ、人間はみんなよそ者なのではないかと思います。だんだんと訓練されて社会の一員になり、ちょっとした偽善的なやりとりをしたりしますが、初めはみんなひとりぼっち

で孤独です。赤ん坊はこの世でもっとも孤独な生きものです。

(Ungerer)¹⁶

確かに、ウンゲラーの物語の登場者の多くが、人間社会からみれば「よそ者」であるか「孤独」であるといえる。あるいは「月おとこ」のように、その両方の状態にある。動物よりも人間が多く登場するようになるというように、ウンゲラーの物語絵本における主人公の属性や設定の選択傾向は、年を経て変わったが、フリックスのように、親しみやすい動物を主人公にしても、物語の始まりの段階で、彼が特別な存在であることを示す条件付けがなされるという点に特徴がある。そんな彼らが、自らの属性と個性をそのままに生きながら、馴染みのない世界で活躍する物語を、ウンゲラーは繰り返し語ってきた。

また、登場者たちの人生は、物語が進むにつれて好転し始めるが、その切っ掛けには他者との出会いがあった。ウンゲラーの物語絵本においては、先入観にとらわれない他者（援助者）の好意によって、多くの動物たちが人間の世界を楽しみ、人間や架空の生きものを主役とする作品では他の登場人物の存在が大きな意味をもつ。『3にんのとうぞく』では孤児のティファニーが登場し、3人組の盗賊の生きかたを変えた。『ゼラルダの人喰い鬼』では、料理上手のゼラルダによって、人喰い鬼は子どもを食べることをやめた。『ラシーヌさんの動物』では、子どもの仮装である「動物」と出会うことで、偏屈もののラシーヌ氏が社会と関わりをもつようになった。これらの登場者たちは、主人公と同じく社会の中心的存在ではない。そして「孤独」であることが多い。個人と個人が出会う、あるいは孤独なものと孤独なものが出会ったとき、主人公に付与された負のイメージの一部が正に転じ、彼らの人生が変わるのである。それは、先入観をもたない他者との出会いの効果である。

本章での考察の結果、ウンゲラーは、登場者の属性に付随する定型的を利用して物語を語っていることがわかった。個性を抱えながら、よそ者として独りでいた登場者たちも、先入観をもたない他者と出会ったことから、自らの個性を生かして活躍を始める。定型的なイメージとそれを利用した、あるいは見事に裏切るプロットの組み合わせによって、ウンゲラーの物語絵本は、読者に驚きをもたらしていることが明らかになった。

1 メロップスとババール

フランスの絵本作家、ジャン・ド・ブリュノフ (Jean de Brunhoff 1899–1937) が 1931 年に発表した大判の物語絵本『ぞうのババール』(*L'histoire de Babar, le petit éléphant*) は、母を撃ったハンターから逃れて森を飛び出した小さな象のババールが、親切な老婦人の援助を受けて、人間社会で暮らす物語を語る絵本である。ババールは、豊かな教養と知性を身につけた後に森へ帰還し、象の王様となる。読者からの人気を得て、シリーズ化された。主人公の「ババール」は、丸く大きな身体に円な目をした、品位のある、勇敢な象である。

テレーズ・ウィラー (Thérèse Willer) は、1998 年のウンゲラーの国際アンデルセン賞画家賞受賞を記念して出版された *Tomi Ungerer's Toys and Tales* (IN PRESS ÉDITIONS, 1998) に収録された *Tomi Ungerer's Children's Books: an attempt to plot the development of style and content* の p.17 において、「ババール」と「メロップス」の造形上の類似点を指摘した。

2 擬人化の利点

Nikolajeva, Maria & Scott, Carole. *How Picturebooks Work*, Routledge, 2001. において、擬人化の利点は次のように説明された。

「絵本の主人公を動物（または、おもちゃとか無生物）として描くと、人間を主人公にした場合に重要な—その人間の評価になくはない—年齢、性別、社会的地位などの点を、消し去ったり回避したりすることができる」（ニコラエヴァ, マリア&スコット, キャロル『絵本の力学』川端有子, 南隆太訳, 玉川大学出版部, 2011 pp. 116–117）

3 動物を人間の類型として描くこと

紀元前 6 世紀頃のギリシアで、アイソポス (イソップ) という人物が語ったとされ、後世に伝えられてきた教訓的なおはなし「イソップ寓話」においても、動物のイメージを利用して、人間が描写されていた。例えばキツネは、「カラスとキツネ」においても、「ずるいキツネ」においても、狡猾な性格をもつものとして登場する。

4 *Dear Genius: The Letters of Ursula Nordstrom*. HarperCollins, 1998. はアメリカの児童書研究者、レナード・マーカス (Leonard S. Marcus) が編集したアーシュラ・ノードストロムの書簡集である。ノードストロムが児童文学作家や絵本作家、画家たちへ宛てた手紙はいつもカーボン紙で複写され、保存されていた。それらをまとめた本である。伝説の編集者と呼ばれた彼女が作家たちとどのようなやり取りをしたかがわかり、当時の児童書界の状況を知ることができる資料である。2010 年に日本語訳『伝説の編集者ノードストロムの手紙』児島なおみ訳、偕成社も出版された。引用は原書、p350 より。

5 『ママにキスなんてしない』の自伝的要素

2013 年 7 月 1 日に NPR で放送された Terry Gross によるインタビューで、ウンゲラーは下記のように語った。

"My answer for [Maurice Sendak and Else Holmelund Minarik's] *A Kiss for Little Bear* was, because ... my mother loved me much too much, and she poured her affection in the most sloppy ways — I mean over my cheeks and everywhere. And I couldn't stand to be kissed or even touched by my mother. She really overdid it."

(Tomi Ungerer の公式サイト NEWS 欄に、2013 年 7 月 1 日付けで掲載されたインタビューの概要から転載。) <http://www.tomiungerer.com/tomi-ungerer-on-npr/> (最終アクセス 2014.03.30)

6 西尾忠久『トミ・アンゲラー絵本の世界』誠文堂新光社,1981. p.39 に次の記述がある。

「トミの母親のアリスをストラスブールに訪ねて、いちばん驚いたのは、トミが生まれてからこの町を出ていくまでの20年間近くの、いたずら書きの紙つきれからノートの切れっぱしにいたるまで、そっくり保存されているだけではなく、そのひとつひとつに通し番号がうたれて整理してあったこと。それらは、ボール箱に三杯もありました」

7 アンデルセン (Hans Christian Andersen, 1805–1875)

現在のデンマーク、オーデンセ出身の童話作家、小説家、詩人である。アンデルセンは貧しい靴職人の家に生まれ、芸術を愛する両親のもと、物語や演劇に親しみをもって育った。14歳のときに、舞台俳優を志して故郷を離れ、コペンハーゲンに住む。しかし成功せず、小説や詩を書き始め、やがて子どものための物語を手がけるようになった。

8 『マッチ売りの少女』(*Den lille Pige med Svovlstikkerne*, 1848)

アンデルセンが創作した悲しい物語である。1848年に発表された。雪の降る大晦日の夜、少女は外でマッチを売る。全て売り切らなければ家には帰れないのだが、忙しい人々は立ち止まらず、マッチは売れない。少しでも暖を取ろうと、少女はマッチに火を灯す。するとストーブや七面鳥などの幻影が現れる。全てのマッチを使い切り、最後に彼女が見たのは、やさしかった祖母の姿であった。そして、少女は天に召される。

9 パロディ絵本

パロディ (parody) とは、一般的によく知られた作品の一部を変えて、その異化を楽しむ表現である。読者が元の作品に親しんでいることを前提に制作されるので、パロディ絵本は子どもたちがよく知っている昔話や、絵画、芸術などをもとに作られることが多い。絵本に限定した論ではないが、「パロディ」については、リンダ・ハッチオン『パロディの理論』(辻麻子訳, 未来社, 1993 原書 1985) に詳しい。

10 アンディ・ウォーホル (Andy Warhol, 1928–1987)

1960年代に、アメリカにおける「ポップ・アート」を牽引したアーティストである。ウォーホルは、美術界では決して選ばれることがなかった、大衆的で通俗的な主題を選び、版画の技法でキャンバスにプリントし、大量複製していった。絵画に描かれるべきもの、オリジナルの価値を問い直し、既成概念を揺さぶる前衛的な創作活動が評価されて、60年代のアメリカを象徴する存在となった。

11 月男 (Man in the moon)

子どものための物語や詩に引用される伝承上の生き物。サンザシを盗んだために月に追放された男の話や、安息日に仕事をした罰に月に閉じこめられた男の話などがあるが、有名なのは、*The man in the moon, Came tumbling down, And ask'd his way to Norwich, He went by the south, And burnt his mouth. With supping cold pease-porridge.* という唄であろう。

12 ナーサリー・ライムズ (Nursery Rhymes)

イギリスの伝承童謡、わらべ唄である。「ロンドン橋」や「ハンプティ・ダンプティ」など、快いリズムと音階をもつメロディにより、日本でも親しまれている唄が多い。

ハンフリー・カーペンター、マリ・プリチャード『オックスフォード世界児童文学百科』神宮輝夫訳、原書房、1999, p959. では、イギリスのわらべ唄に限定せず、「わらべ唄/伝承童謡/ナーサリー・ライム/マザーグース」の説明が、次のように始まる。

「わらべ唄/伝承童謡/ナーサリー・ライム/マザーグース」

おとなが幼い子どもたちに口ずさんだり歌ったりする詩、または替え唄。なぞなぞ、子守歌、

有名な歌の一部, ノンセンスを使って, 子どもをなだめたり楽しませたりするのはいつでもどこでも行われてきた。古ラテン語にもその例が残っている。(p. 959, 高鷲志子)

13 『月おとこ』とウンゲラー

「Tomi Ungerer:Story Teller トミー・アンゲラーの絵本論」ヤマハミュージックメディア 翻訳・監修今江祥智 遠藤育枝 (1981, Weston Woods)に収録されたインタビューにおいて、ウンゲラーは、『月おとこ』は、他の作品よりもさらに自伝的な要素がある作品であると発言した。

14 人喰い鬼 (Ogre)

カーペンター, ハンフリー. & プリチャード, マリ『オックスフォード世界児童文学百科』神宮輝夫訳, 原書房, 1999, p. 650. では、次のように説明された。

「昔話に登場する生きもので、しばしば人間をむさぼり食う巨人をさす。この語が初めて記録されたのはペローの『がちょうおばさんのお話』(1697)で、そのなかには、何匹かの人喰い鬼がでてくる。特筆すべきものは『親指小僧』の中に登場する人喰い鬼である。」(p. 650, 高鷲志子)

15 Claude-Anne Parmegiani による Tomi Ungerer へのインタビュー記事 “TOMI UNGERER par Tomi Ungerer” (1996) *La Revue des Livres pour enfants - Autour de Tomi Ungerer*, n° spécial 171-Septembre, La Joie par les livres, p. 51. の一部を筆者が翻訳し、引用した。原文は以下のとおり。

Pourquoi s’imaginer que les enfants sont des petits imbéciles? Ils peuvent très bien comprendre des choses... Il faut toujours mettre les enfants au-dessus de leur niveau. Ne pas les rapetisser.

16 前掲の「Tomi Ungerer:Story Teller トミー・アンゲラーの絵本論」英文のスク립トを訳出した。原文は次の通りである。

They’ re all outsiders and they’ re all lonely, and I really do believe that actually, every human being is an outsider. We are trained later on, you know, to be part of society, and play the little games of hypocrisy and this and that, but in the beginning, we are... we are... we are alone, we are lonely, the baby ...a baby is the loneliest thing in the world.

Table1-1 登場者の属性

	原書タイトル	出版地	出版社	発表年	主役	準主役	分類
1	<i>The Mellops Go Flying</i>	New York	Harper&Brothers	1957	豚		a-1
2	<i>The Mellops Go Diving for Treasure</i>	New York	Harper&Brothers	1957	豚		a-1
3	<i>The Mellops Strike Oil</i>	New York	Harper&Brothers	1958	豚		a-1
4	<i>Cricitor</i>	New York	Harper&Brothers	1958	大蛇	老夫人	a-2
5	<i>Adelaide</i>	New York	Harper&Brothers	1959	翼をもつカンガルー	民衆	a-2
6	<i>Christmas Eve at the Mellops'</i>	New York	Harper&Brothers	1960	豚		a-1
7	<i>Emile</i>	New York	Harper&Brothers	1960	大鎧	船長	a-2
8	<i>Rufus</i>	New York	Harper&Brothers	1961	コウモリ	蝶学者	a-2
9	<i>Die drei Räuber</i>	München	Georg Lenz verlag	1961	3人の盗賊	孤児の少女	b-1
10	<i>The 'Mellops' Go Spelunking</i>	New York	Harper&Row	1963	豚		a-1
11	<i>Orlando, the Brave Vulture</i>	New York	Harper&Row	1966	ハゲワシ	少年	a-2
12	<i>Der Mondmann</i>	Zürich	Diogenes Verlag	1966	月おとこ	科学者	c
13	<i>Basil Ratzki. Eine Fabel</i>	Zürich	Diogenes Verlag	1967	ネズミ	民衆	a-2
14	<i>Zeralda's Ogre</i>	New York	Harper&Row	1967	人喰い鬼	料理が得意な少女	c
15	<i>The Hat</i>	New York	Parent's magazine Press	1970	シルクハット	退役軍人	d
16	<i>The Beast of Monsieur Racine</i>	New York	Straus and Giroux	1971	元収税官	不思議な動物（2人の子ども）	b-1
17	<i>No Kiss For Mother</i>	New York	Harper&Row	1973	猫	母猫	a-1
18	<i>Allumette</i>	Zürich	Diogenes Verlag	1974	孤児	民衆	b-2
19	<i>Flix</i>	Zürich	Diogenes Verlag	1997	猫から生まれた犬	猫（Flixの家族）	a-1
20	<i>Tremolo</i>	Zürich	Diogenes Verlag	1998	音楽家	民衆	b-3
21	<i>Otto</i>	Zürich	Diogenes Verlag	1999	デディヘア	民衆	d
22	<i>Die Blaue Wolke</i>	Zürich	Diogenes Verlag	2000	青い雲	民衆	d
23	<i>Neue Freunde</i>	Zürich	Diogenes Verlag	2007	白人社会に暮らす黒い肌の少年	黄色い肌の少女	b-2
24	<i>Zloty</i>	Zürich	Diogenes Verlag	2009	少女	伝承上の生き物たち	b-2
25	<i>Der Nebelmann</i>	Zürich	Diogenes Verlag	2012	移民の子ども（兄と妹）	雲おとこ	b-2

25

分類		冊数
a-1	動物が活躍する	7
a-2	動物と人間が交流する	6
b-1	人間の子どもと大人が交流する	2
b-2	人間の子どもが活躍する	4
b-3	人間の大人が活躍する	1
c	架空の生き物と人間が交流する	2
d	無生物が活躍する	3

計 25



Fig1-1 ウンゲラー,トミー「メロップス一家、空へ」
『メロップスのわくわく大冒険2』麻生九美訳,
評論社, 1986, pp.8-9.



Fig1-5 Ungerer,Tomi.
Tomi : A Childhood under the Nazis, Tomico,1998, p.5.



Fig1-2 「メロップス・シリーズ」
全5巻 全て表紙 Ungerer,Tomi 作
The Mellops Go Flying,
Harper&Brothers,1957.
The Mellops Go Diving for Treasure,
Harper&Brothers, 1957.
The Mellops Strike Oil,
Harper&Brothers,1958.
Christmas Eve at the Mellops',
Harper&Brothers,1960.
The Mellops' Go Spelunking,
Harper&Row,1963.

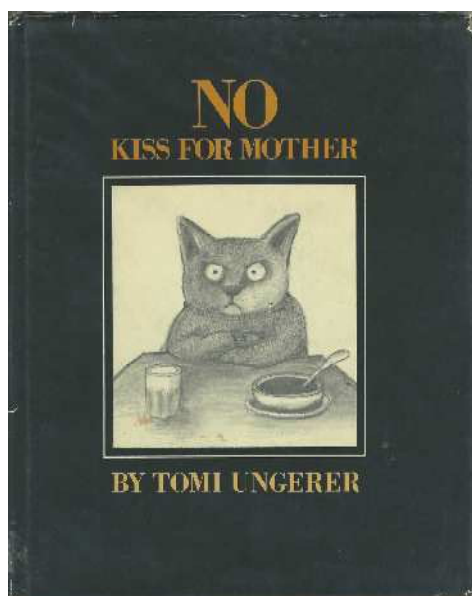


Fig1-3 Ungerer,Tomi.
No Kiss For Mother, Harper &Row,
 1973. 表紙



Fig1-4 Ungerer,Tomi.*Flix*,
 Diogenes, 1997. 表紙



Fig1-6 ウンゲラー,トミー
『へびのクリクター』,
中野完二訳, 文化出版局, 1974,
p.13.

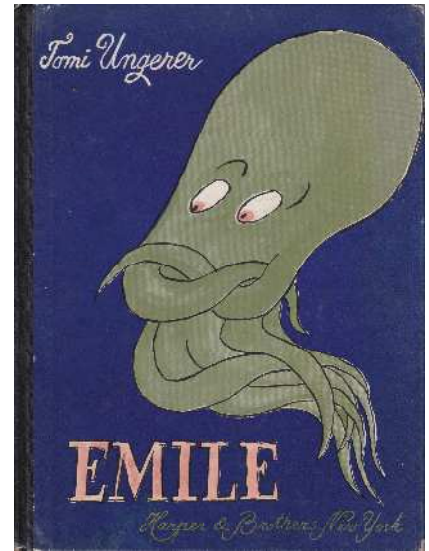


Fig1-8 Ungerer,Tomi.
Emile, Harper&Brothers,
1960. 表紙

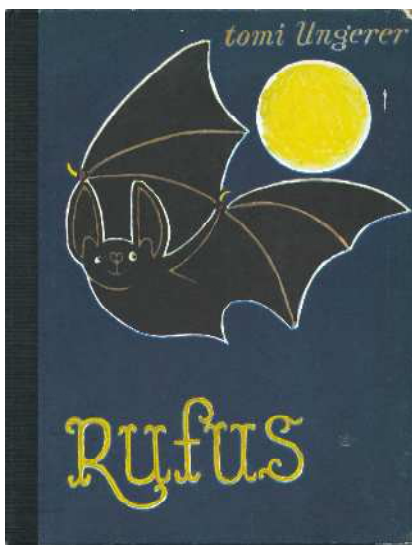


Fig1-9 Ungerer,Tomi.
Rufus,Harper&Brothers,
1961. 表紙

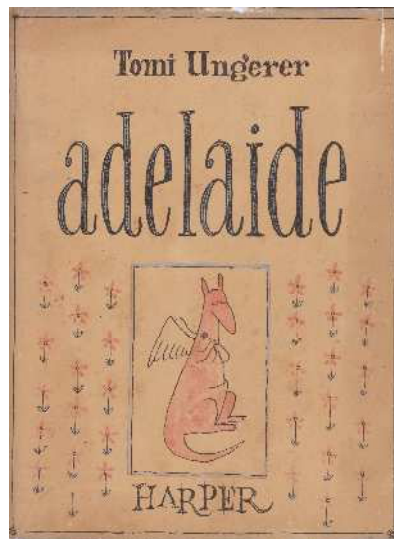


Fig1-7 Ungerer,Tomi. *Adelaide*,
Harper&Brothers,1959. 表紙

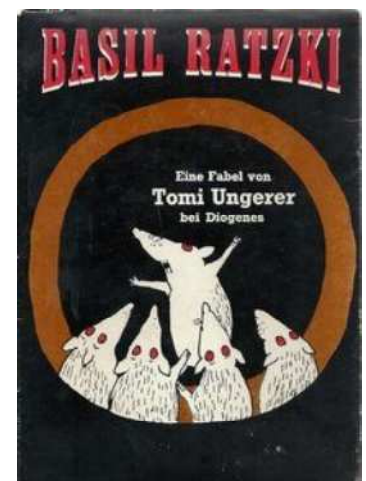


Fig1-11 Ungerer,Tomi.
Basil Ratzki, Eine Fabel,
Diogenes, 1967. 表紙

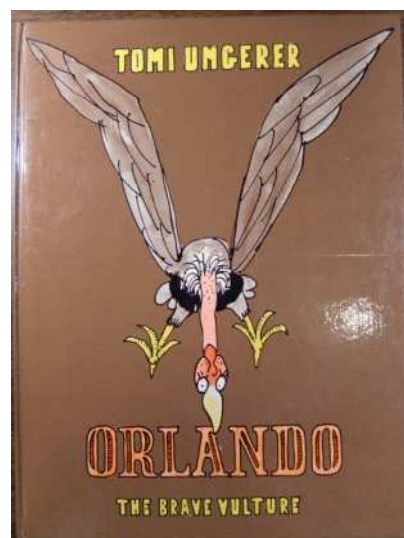


Fig1-10 Ungerer, Tomi.
Orlando, the Brave Vulture,
Harper&Row,1966. 表紙

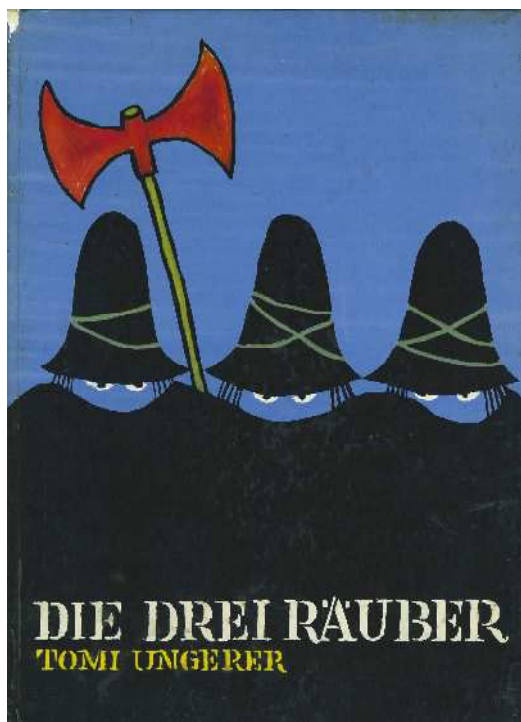


Fig1-12 Ungerer, Tomi.
Die drei Räuber, Georg Lenz, 1961. 表紙

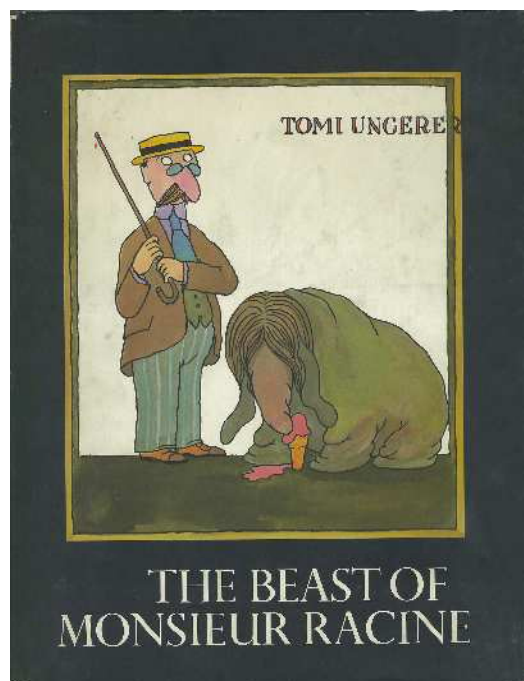


Fig1-13 Ungerer, Tomi.
The Beast of Monsieur Racine,
 Straus and Giroux, 1971. 表紙

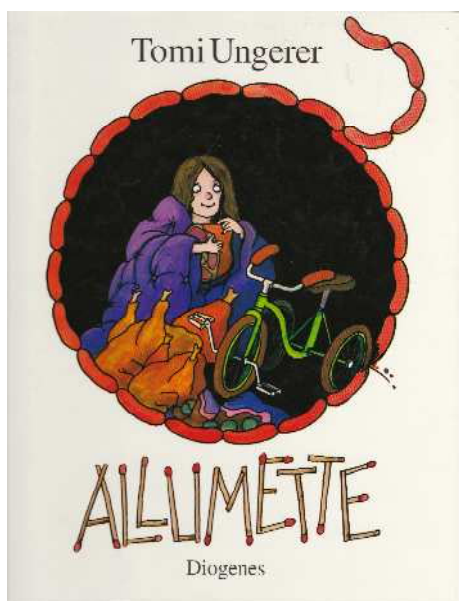


Fig1-14 Ungerer,Tomi. *Allumette*,
Diogenes, 1974. 表紙



Fig1-15 Ungerer, Tomi. *Allumette*,
Diogenes, 1974. 見返し



Fig1-16 Wohol, Andy. «Campbell's Soup Cans»,
1962. Synthetic polymer paint on thirty-two canvases,
Each canvas 50.8 x 40.6 cm
ニューヨーク近代美術館 (MOMA)

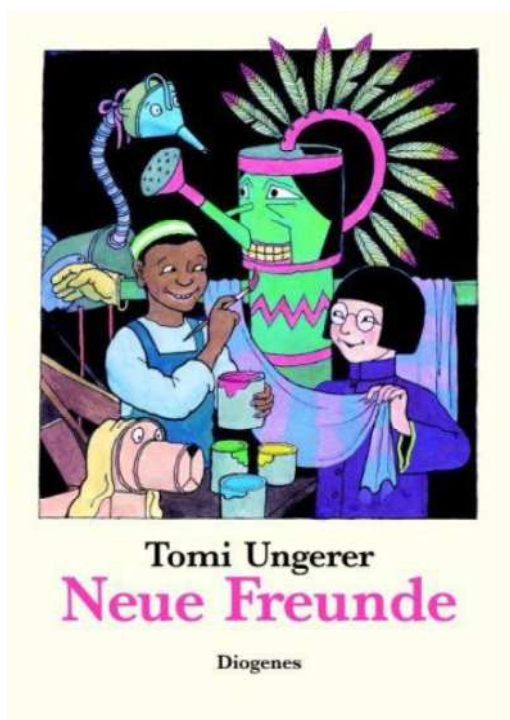


Fig1-17 Ungerer,Tomi.
Neue Freunde, Diogenes, 2007. 表紙

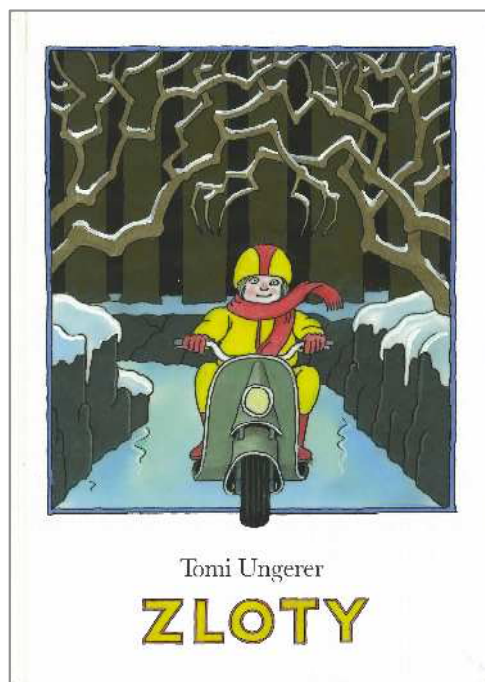


Fig1-18 Ungerer,Tomi.
Zloty, Diogenes, 2009. 表紙

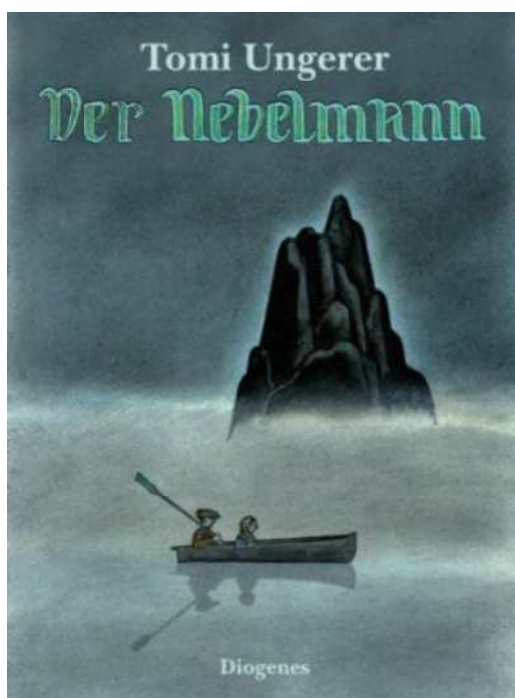


Fig1-19 Ungerer,Tomi.
Der Nebelmann, Diogenes, 2012. 表紙

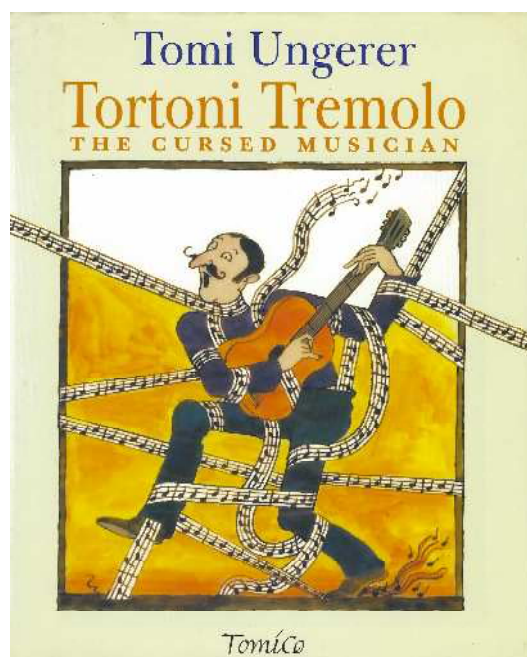


Fig1-20 Ungerer, Tomi.
Tortoni Tremolo, Tomico, 1998. 表紙

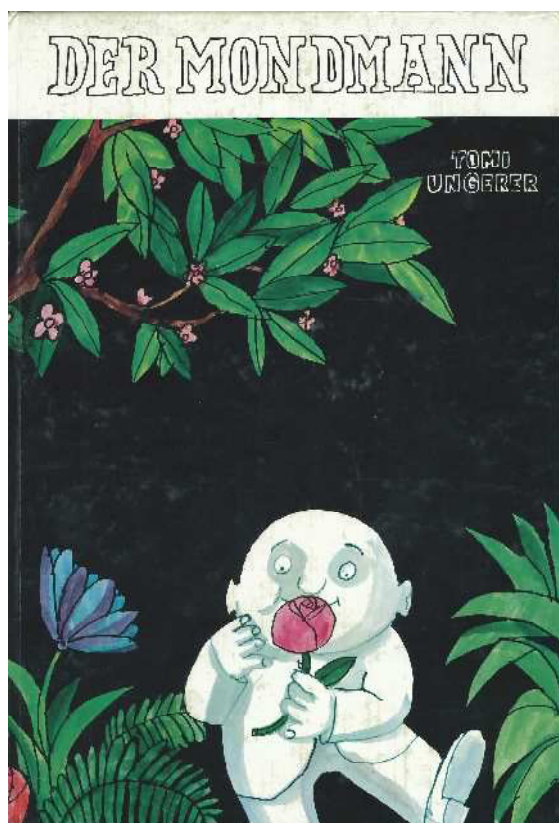


Fig1-21 Ungerer,Tomi.
Der Mondmann, Diogenes, 1966. 表紙



Fig1-22 Ungerer,Tomi.
Zerelda's Ogre, Harper&Row, 1967. 表紙

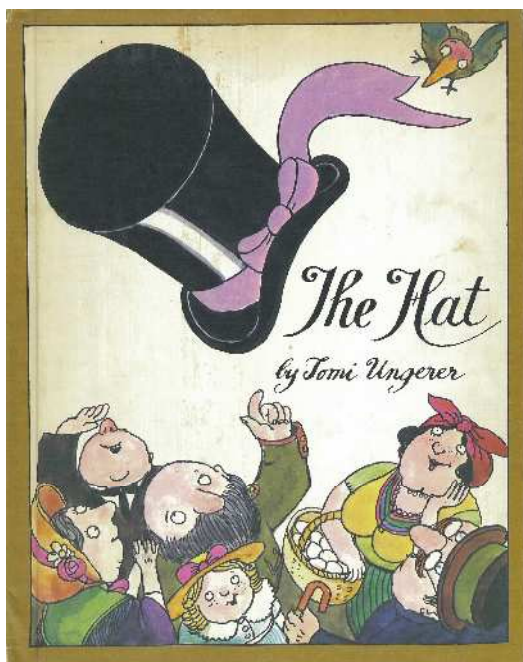


Fig1-23 Ungerer,Tomi. *The Hat*, Parent's Magazine Press, 1970. 表紙

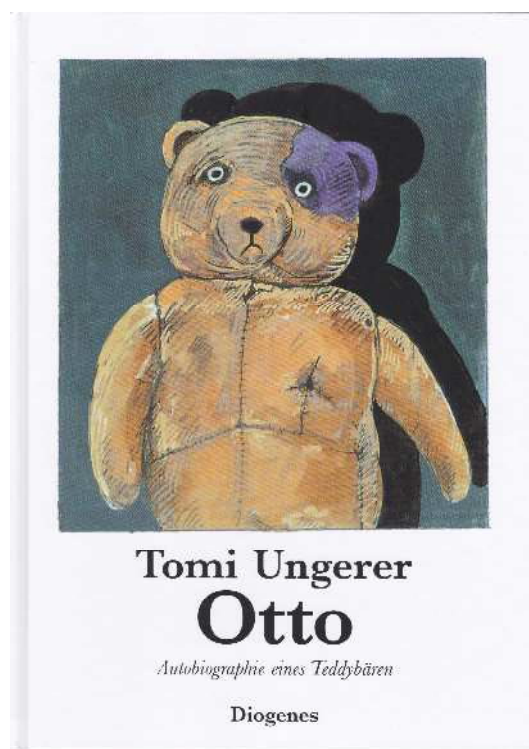


Fig1-24 Ungerer,Tomi. *Otto Autobiographie eines Teddybären*, Diogenes,1999. 表紙

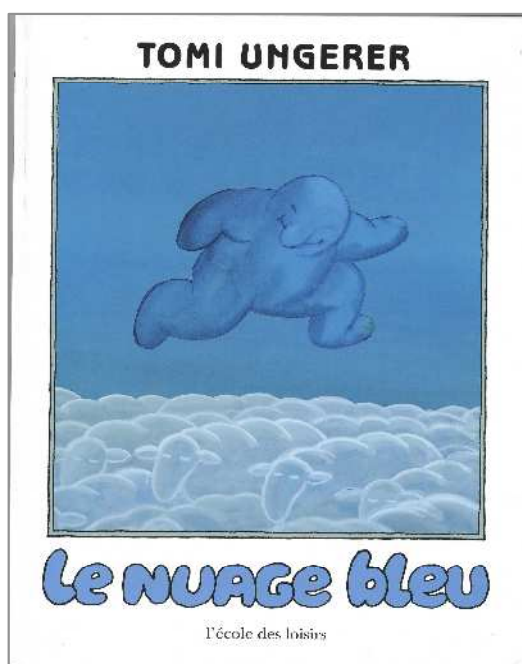


Fig1-25 Ungerer, Tomi. *Le Nuage blue*, l'ecole des loisis, 2000. 表紙

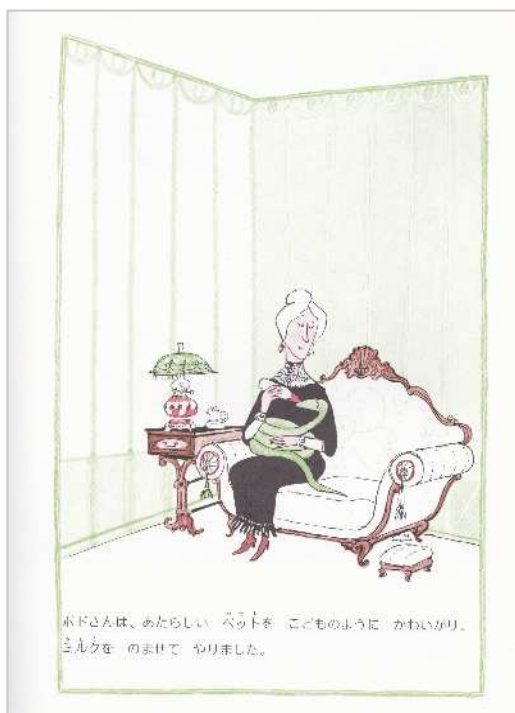


Fig1-26 ウンゲラー, トミー
『へびのクリクター』,
中野完二訳, 文化出版局, 1974, p.9.



Fig1-27 Ungerer, Tomi.
Emile, Harper&Brothers, 1960.
裏表紙

第 2 章 表現様式

第 1 章では、ウンゲラーの物語絵本において主要な役割を担う登場者たちについて、その属性の傾向を捉え、物語のプロットやテーマとの組み合わせとその効果についても考察した。続く本章では、物語絵本の神髄ともいえる、語り(narrative)の様式に注目する。ウンゲラーはこれまで多くの物語絵本を発表してきたが、ストーリー・テラーとしては十分に評価されてこなかった。例えば、児童文学作家であり、絵本評論も手がけた上野瞭(1928-2002)¹は、次のように言った。

ぼくは、ウンゲラーのきらめく才能を、一枚絵(あるいは一画面のもの)として拍手している。そうした形では卓抜な作家といえるが、それらの流れによって形成される絵本としては、意外に平凡なドラマしかつくりだしていない
(上野, 1977) ²

しかし「平凡なドラマ」を備える絵本が長く読まれてきたのであれば、「平凡さ」にも意味があるのではないか。本論では、ウンゲラーの代表作『3にんのとうぞく』(*Die drei Räuber*, 1961)のオリジナルである英語版、*The Three Robbers* (1962)の文字テキスト(言葉)と絵画テキスト(絵)の表現様式を分析することで、その問いへの答えを探る。³

The Three Robbers について

The Three Robbers は、1961年にドイツのゲオルク・レンツ社(München, Georg Lenz Verlag)から発売された。実は、ウンゲラーはこの絵本を、第1作目から出版活動を支援してくれたアメリカのハーパー社(New York, Harper & Brothers)から出版するつもりで制作した。そのためテキストを英語で書いたのだが、担当編集者のアーシュラ・ノードストロムがこの物語を気に入らなかったため、出版は見送られた。そこで、ドイツ語のテキストが書き下ろされて、1961年に、*Die drei Räuber* というタイトルで、ドイツ、ミュンヘンのゲオルク・レンツ社から発売された。⁴

翌年、1962年には、英語版がアメリカで出版されたが、このときもハーパー社ではなく、アテニウム社（New York, Atheneum）からの発売であった。その後、1963年にスイスのディオゲネス社（Zürich, Diogenes）がドイツ語版を、1968年にフランスのレコール・デ・ロワジール社（Paris, L'École des Loisirs）がフランス語版を発売し、1969年に、偕成社が日本語版を出版した。その後も各国で翻訳が続き、1999年までに17カ国で出版された。⁵

また2000年にこの物語絵本を原作とする長編アニメーション映画が制作され、2007年にワーナー・ブロス（warnerbros.de）の配給で公開されると、ドイツ、イギリス、フランスを中心に人気が再燃した。

日本での人気も根強い。日本語版のタイトルは『すてきな 三にんぐみ』であり、今江祥智が翻訳を手がけた。原書とほぼ同寸の通常版に加えて、ミニ版（14×10cm）、ビッグブック版（53×39cm）と、現在三つの判型で販売されており、半世紀近く増刷や改訂をし続けて、発行部数は総計120万部を超える。⁶

The Three Robbers はなぜ文化的背景や世代を超えて、読み継がれ、関心をもたれてきたのだろうか。その理由を表現様式に注目することで明らかにしたい。

本章では、*The Three Robbers* とヨーロッパ昔話との表現様式における類似に関心を向ける。*The Three Robbers* は昔話の常套句“Once upon a time”で始まり、昔話と同様に、全て過去時制で語られる。第1節ではこのような気づきを出発点として、マックス・リュティ（Max Lüthi, 1909-1991）⁷と小澤俊夫（1930-）⁸による昔話の語りの様式に関する先行研究に学びながら、*The Three Robbers* の文字テキストの様式を分析する。

第2節では、絵画表現に焦点を当てる。*The Three Robbers* の絵はシンプルな形態表現、大胆な色彩および画面構成を特徴とする。モチーフの選択や人物描写も含めて、この絵本の絵画テキストの様式に注目し、さらに文字テキストとの合奏の効果も明らかにする。

第1節：文字テキストの様式分析

ヨーロッパ諸民族の昔話を調査し、それらの形態に文芸学的な共通点、いくつかの法則があることを明らかにしたのは、スイスの民間伝承文学の研究者、マックス・リュティである。グリムのメルヒェンを研究していた小澤俊夫は、リュティの『ヨーロッパの昔話—その形式と本質』(*Das Europäische Volksmärchen: Form und Wesen*, 1947)⁹と『昔話 その美学と人間像』(*Das Volksmärchen als Dichtung: Ästhetik und Anthropologie*, 1975)¹⁰を翻訳し、彼の理論を日本に紹介した。

本章ではリュティや小澤の先行研究に学び、*The Three Robbers* の文字テキストの語りの様式を、昔話と比較しながら確認する。なお、先述したように、出版はドイツ語版が先になったが、ウンゲラーは *The Three Robbers* がアメリカで発売されることを想定して、テキストを英語で書いた。そのため本章では、1962年に発売されたアテニウム社版を第一次資料とし、他の版と区別するために、オリジナルの英語タイトルを用いる。

The Three Robbers はタイトルページを抜かすと、18 場面で構成される。文字テキストはわずか 345 語と短い。これから場面ごとにテキストを引用し、分析する。なお、*The Three Robbers* からの引用は枠で囲い、文末に場面数を記す。また、リュティや小澤の著書からの引いた文章は書体を変えて区別する。

Once upon a time there were three fierce robbers.

They went about hidden under large black capes

and tall black hats.

(1 場)

発端句

1 場目のテキストは上記の二文である。短い文章だが、昔話に特徴的な表現様式をいくつか指摘できる。“Once upon a time” という句は、昔話を語り始める際によく用いられるフレーズのひとつであり、発端句（ほったんく）と呼ばれる。リュティは、発端句の機能を、「現実から距離を保ち、ある別な世界へ、過去の、従って存在してい

ない世界へ踏み入ることをすすめている」¹¹と説明する。発端句は聴き手に向けられた、「これから架空の物語を語ります」という合図である。ウンゲラーも「昔むかし」という漠然とした過去の時間と場所を告げる発端句を用いて、昔話同様に、語り手が結末を知っていることを、読者に暗示する過去時制で、ストーリーを語った。

原色を好む傾向 極端性

The Three Robbers の主役は、黒い衣装に身を包んだ三人の盗賊である。黒は昔話に頻出する色である。リュティは昔話が好む色として、「金、銀、赤、白、黒、そして紺青」¹²をあげる。例えば、グリムが再話¹³した「白雪姫」(第2版)でも、白雪姫の姿は「雪のように白く、血のように赤く、黒檀のように黒い髪をした」¹⁴と表現される。小澤はこのような語り方について、「色彩的に極端なコントラストをなしています。昔話はものごとを極端に語るのが好きなので、色については原色を好みます」¹⁵と説明する。なお、小澤が言う「原色」とは純度の高い、鮮やかな色という意味であろう。

固定性 平面性

盗賊は三人組である。この点も昔話的である。リュティが扱うヨーロッパの昔話には「1、2、3、7、12」という数が頻出する。いつも同じ数を使う昔話の性質をリュティは「固定性」と名付け、なかでも3という数字が優遇されることを指摘した。

イギリスの昔話「三びきの子ブタ」やノルウェーの昔話「三びきのやぎのがらがらどん」など三人(三匹)の登場人物が活躍するヨーロッパ昔話は各地にあり、また「白雪姫」のように、三度、殺害の危機に遭う昔話も多くある。ヨーロッパだけでなく日本の昔話にも3という数が頻出する。犬、猿、雉と三匹の動物を誘って鬼退治に出かける「桃太郎」や、三枚の札を使って災いから逃れる「三枚のお札」など、三回の繰り返しや三つのモチーフが登場する昔話が多い。*Three Robbers* では三人の盗賊が登場し、彼らがひとつずつ、計三つの武器を使う。2場目はそれを次のように語る。

The first had a blunderbuss.

The second had a pepper-blower.

And the third had a huge red axe.

(2場)

道具の数だけではなく、同じ構文の文章が三度繰り返されていることに注目したい。同じ言い方で語ることも、安定した型を好む昔話の性質、つまり「固定性」とみなすことができるからである。

また、盗賊たちに名前や個性が与えられず、個体識別ができない点も昔話的である。リュティは「昔話に登場する人物や動物には肉体的、精神的深さがない」¹⁶と説明し、これを「平面性」と名付けた。

The Three Robbers でも、盗賊はひとかたまりで行動し、彼らの関係や心の機微は描かれない。これは「白雪姫」で、七人の小人たちが常に一緒に行動し、それぞれの名前や役割をもたないのと同じである。¹⁷

一方、武器はひとつずつ名前と用途が違う。pepper-blower は作家の創意が光る、愉快的な造語である。huge red axe は大きな赤い武器である。赤は盗賊たちのマントの黒と同じように、読者に強くはっきりとした印象を残す、昔話が好む色である。続く3場目では、闇夜に盗賊たちが獲物を探して歩き回ったと語られる。

In the dark of night they walked the roads,
searching for victims.

(3場)

そして、4場目にはこうある。

They terrified everyone. Women fainted.
Brave men ran. Dogs fled.

(4場)

ここでも、盗賊に出会った人々（動物）の様子が、主語と動詞という同じ構文の三つの文章で語られた。さらに5場目からは、三つの武器で、三人の盗賊がいかにな々を襲ったかが伝えられる。

To stop carriages, the robbers blew pepper
in the horses' eyes.

(5場)

With the axe, they smashed the carriage wheels.

(6場)

And with the blunderbuss,
they threatened the passengers
and plundered them.

(7場)

以上7場までにわかったことを整理する。*The Three Robbers* は、昔話で馴染みの発端句で始まり、過去時制で、すべて漠然とした過去の出来事として物語が語られる。また、三人、三つの道具、三度の繰り返し、と3という数が物語を支配的に貫く。主役である盗賊たちの性格や心情は描かれず、彼らの行動を追うことに主眼が置かれる。テキストで使用された色名は、黒と赤のみである。

このように7場までの語りには、「発端句」の使用、数や色の偏愛にみられる「固定性」、人物描写における「平面性」、そして語り口の「極端性」など、様式における昔話との類似点が複数確認できた。

孤立性

次は8場目である。盗賊たちは人々から脅し奪った宝を山頂の洞窟に隠していることが明らかになる。

The robbers' hide-out was a cave high up in the
mountains. There they carried their loot.

(8場)

しかし、その洞窟がどの国のどの山にあるのかを知る手がかりはない。これまで盗賊たちの身元や性格がわかる記述は皆無だったが、彼らの住まいについても特定できる情報は読者に与えられない。昔話の登場者たちも背景をもたない傾向があり、そのような性質は「孤立性」と呼ばれる。¹⁸ 三人の盗賊たちも周囲との交流がなく、祖先ももたない、まさに社会から孤立した存在である。そんな彼らが住む世界の風景も寂しい。盗賊の隠れ家は山々の高みにある洞窟であり、社会、環境から孤立しているこ

とを想像させる。

極端性

続く 9 場では、盗賊たちが金、ジュエリー、金貨、時計、結婚指輪や宝石がつまったトランクをもっていたと次のように語られる。

They had trunks full of gold, jewels, money, watches,
wedding rings, and precious stones.

(9 場)

聴き手を楽しませようとする文芸である昔話は、おおげさに、極端に語ることを好む。リュティは、「昔話は金属類のなかでは高貴でまれなものをこのむ。すなわち黄金や銀、銅などである」と指摘する。またその理由を、「めったにないもの、高価なものは周囲よりひときわめだって見える。それらは孤立している」¹⁹ からだと説明する。三人の盗賊が集めるのも、価値の高い、光り輝くものばかりである。

続く 10 場では、宝を集めることに夢中であった盗賊たちに、ある転機が訪れる。

But one bitter, black night the robbers
stopped a carriage that had but one passenger,
an orphan named Tiffany.
She was on her way to live with a wicked aunt.
Tiffany was delighted to meet the robbers.

(10 場)

具体的な日時は語られないが、“one bitter, black night” とある。ここでも黒色の使用が確認できる。漆黒の闇夜に出没する盗賊たち、彼らに行く手を阻まれた一台の荷馬車、乗客はたったひとりであったという端的な語りは、はっきりとした輪郭をもって読者に届き、続きを期待させる緊迫感がある。彼女はティファニーという名前の孤児で、養育してもらうために、意地悪な叔母のもとへ向かう途中だった。しかし彼女は盗賊との出会いを喜んだ、と語られる。

1 もまた昔話が好む数である。昔話の登場者たちの多くは、それぞれに孤立性を抱えた状態で、一対一で他者と出会う。*The Three Robbers* もそのような昔話の語りの

法則を踏襲する。暗闇を走る一台の荷馬車にひとりで乗っていた少女が盗賊たちと出会う。盗賊は三人組だが、その個性が描かれることはなく、三人でひとつのユニットを形成する。彼らは共に孤立性を抱える。盗賊は社会から孤立しており、ティファニーは孤児であり、家族がいない。彼女は故郷を離れ、新しい住处である叔母の家へ向かう旅路の途中にあったが、昔話でも多くの登場者が旅をする。²⁰なぜなら旅は、故郷からどこかへ向かうことを意味し、環境から孤立した状態を示すからである。真夜中、人気の無い場所で、ある少女がひとりきりで、社会から孤立した盗賊の一味と出会う。彼女は孤児であるからこそ自己決定権をもち、盗賊と暮らすという選択ができた。この展開は、極めて昔話的である。

平面性・一次元性

昔話では、主人公の内面は描写されないことが多い。リュティは「昔話が感情とか性質をそれ自身のために、あるいは雰囲気をつくるためにのべることはまれである。感情や性質が話のすじに影響をおよぼすときにだけ、昔話はそれらについて語る」と指摘した。²¹

The Three Robbers でも、盗賊たちは現実的な理由で、ティファニーを隠れ家に連れ帰ることになる。他に何も宝がなかったので、盗賊はティファニーを連れ去ったと語られる。

Since there was no treasure but Tiffany, the thieves
bundled her in a warm cape and carried her away.

(11 場)

盗賊である三人組は、ためらわずに価値の高さを示す「金色」に輝くものを盗んだ。昔話においては、行為の遂行こそが重要である。ウンゲラーも盗賊の想いは一切語らず、盗賊にティファニーを連れ去らせた。高級宝飾店の名をもつ彼女を、盗賊は宝と同じ存在とみなしたのである。

They made up a soft bed for her in a corner of the cave.
And there she slept.

(12 場)

ティファニーも迷うことなく、盗賊の隠れ家へ行き、怖がることもなく、彼らのベッドで眠る。冷静に考えれば、あまりにも無防備な行動だが、これもまた昔話の登場者のふるまいと同じである。リュティは、「昔話の主人公は行動するのであって、奇異なものに驚いている時間もないし、そういう性質もない」とこのことを説明する。昔話の登場者たちは異界のものと遭遇しても不思議に思うことがない。魔女と出会っても、鬼と出会っても、さして驚かずに、淡々と次の行動に移る。昔話には主人公が暮らす日常の世界とそれ以外の世界との間に断絶がない。全ては地続きで、平坦な世界なのである。リュティはこのような特質を「一次元性」と名付けた。²²

The next morning she awoke to find herself surrounded

by trunks of glittering riches.

“What is all this for?” she asked.

The robbers choked and sputtered.

They had never thought of spending their wealth.

(13 場)

短い文章で歯切れよく語られてきた物語だが、13 場の文章はやや長い。注目すべきは、ティファニーの “What is all this for?” という発言である。リュティが昔話において重視したモチーフのひとつに「贈物」がある。小澤は昔話の登場者たちについて次のようにその特徴を説明した。

主人公はじめ登場人物はみな孤立した存在です。そして図形的登場者であって、心の内面とか肉体の厚みをもっていません。そういう主人公やさまざまな登場者のあいだを結びつけるのは、贈り物であると（リュティは *筆者補足）いうのです。その贈り物は、物であることもあるし、言葉による忠告であることもあります²³

そしてリュティの次の理論を引用した。

贈物は昔話の中心的なモチーフである。昔話の図形的登場人物は自己の内面的世界をもっていない。そして当然の帰結として、そもそも自分で決心することはできないわけである。それゆえ昔話は、その図形的人物を外的原動力で前進させるように心がけなければならない^{2 4}

その外的原動力となるのが、命令や試練、課題、忠告などの他者からの「贈物」とリュティは言う。

So to use their treasure they gathered up all the lost, unhappy, and abandoned children they could find.	(14 場)
---	--------

They bought a beautiful castle where all of them could live.	(15 場)
--	--------

盗賊たちは新たな人生を歩むようになる。宝の使い道など考えたこともなかった盗賊たちだが、孤児たちと暮らすために、それを使うことを思いつく。この二場面のテキストの語り口もおおげさで、極端である。また、“all the lost, unhappy, and abandoned children” と、ここでも三つの言葉で子どもたちが形容された。そのような環境に恵まれない大勢の子どもたちが共に暮らせる美しい城を、盗賊たちは購入する。

Dressed in red caps and capes, the children moved into their new house.	(16 場)
--	--------

そして、赤い帽子とマントを身につけて、子どもたちは盗賊の城へ入って行く。ティファニーはそのなかに居たのかもしれないし、居なかったのかもしれない。彼女がテキストに登場するのは宝を発見し、盗賊たちに、“What is all this for?” と尋ねた、その時までである。

リュティは昔話における「援助者」について次のように述べた。

援助者は孤立したままあらわれ、孤立したまま行動し、その存在の根拠と様相はかくされたままである。彼はほとんどのばあい単独であらわれ、ただひとつだけ贈物をもっている。その贈物は主人公をたすけるためのものか、主人公に困難な事情を用意してあたえるためのものである。そのあとでは、援助者は無のなかへもどっていってしまう²⁵

The Three Robbers における、ティファニーの発言は、“What is all this for?” だけである。盗賊に「問い」という贈り物を授けたティファニーは、その任務を終えると、孤児のひとりに戻って無名になる。この語りの様式も優れて昔話的である。

続く 17 場と 18 場はやや冗長で説明的でもある。

Stories of the castle spread throughout the land.

New children came or were brought each day to the

doorsteps of the three robbers.

(17 場)

The children grew until they were old enough to marry.

Then they built houses around the castle.

A village grew up, full of people dressed in red caps and capes.

These people, in memory of their kind foster fathers,

built three tall, high-roofed towers.

One for each of the three robbers.

(18 場)

おおげさな語り口は昔話的であり、3 という数や原色の使用が確認できる。*The Three Robbers* は幸福な結末をもって語り納められる。盗賊たちのもとで成長した子どもたちは養父たちを忘れないために、盗賊の姿に似た三つの高い天井をもつ、背の高い塔を建てる。

以上が *The Three Robbers* の全文である。文字テキストを分析した結果、この絵本の語りの様式には昔話との類似点が多くみつかった。3 という数字が支配的に働き、盗賊たちの行為を中心に物語が進展する。盗賊たちがある夜襲った荷馬車のなかにいた旅の途中の少女、孤児のティファニーは、彼らに「問い」という贈物を授け、盗賊たちの人生が変わる。そしてティファニーはその役を終えると、姿を消す。昔話と同じように情感を排した淡々とした語り口で、孤立的なモチーフを組み合わせ、ウングラーは読者の印象に鮮やかに残る物語を紡いでいた。

第2節：絵画テキストの様式分析

次に絵画テキスト（絵）の表現様式をみていく。*The Three Robbers* は、シンプルな形態表現、大胆な色彩構成と構図を特徴とする絵本である。はじめにこの作品の造形構成を確認していく。なお本の部位の名称は Fig2-1 (p. 94) を参照されたい。

構成

まずダストジャケット（表表紙と裏表紙が続く1枚絵）があり、表紙（赤い布ばりに紺色で盗賊のシルエットを印刷）、見返し（無地で黄土色）、タイトルページ（後述）、奥付、娘への献辞と続き、本文が始まる。

本文は18場面、そのうち見開き1場面としたものが11場面、見開きの片側にだけに絵があるものが7場面ある。本文の後には始まりと同じ色の見返し、表紙およびダストジャケットがくる。

分析に入る前に、ダストジャケットから順に、絵を確認する。

ダストジャケット (Fig2-2)

ダストジャケットの絵画表現は、*The Three Robbers* のなかでも、最も広く流布したイメージのひとつである。青色が塗込められた空を背に、三人の人物が横並びに配置されている。白い眼球だけが目立つ彼ら（ただし、この時点では男性であることは明言されていない）は、全身黒尽くめで、揃いの黒い帽子と黒い衣服を纏う。彼らの胴体は結合されて黒の色面として描かれており、三人でひとつのユニットを形成する。

そこに左端揃えに、白い文字でタイトルが、また黄色い文字で作家名が記された。画面のほとんどを青と黒が支配し、白、黄色、そして彼らが掲げる武器である大きな鉞の赤が、見るものに鮮烈な印象を残す。

タイトルページ (Fig2-3)

黒いシルエットで造形された人物、彼らが正面を向いているとわかるのは、粗いタッチで描かれた6つの三白眼が確認できるからである。ダストジャケットよりも彩度の高い青色の背景に、黄色い満月が浮かび、そのなかに黒い文字で、作家名、タイトル、出版社名が記された。タイトルのみが手書き文字である。

1 場 (Fig2-4)

表紙（あるいはそれを包むダストジャケット）、見返し、タイトルページ、さらに娘への献辞と4度ページをめくったところで、物語が始まる。1場目は、見開きの左ページの中央よりやや下に文字が配置されており、右ページには絵がある。左ページは黒い紙面に白い文字で文章がタイピングされた。右ページには、青を平塗りした背景に、三人の盗賊が左上から右下に向い斜めに、まるで読者の側に迫ってくるかのように律動的に並ぶ。彼らの姿はダストジャケットから一貫して単純化されたものであり、この場面では手足すら描かれていない。“They went about hidden under large black capes and tall black hats.”という語りのとおりに、黒くて高さのある帽子と大きな黒いマントが盗賊のアトリビュート、目印となる。絵画テキストから得られる情報は乏しく、彼らが直毛の金髪であること、身体シルエットやその大きさ、大まかな年齢などしか読み取れない。

2 場 (Fig2-5)

見開き一画面。真っ黒な背景に、盗賊たちの三つの脅し道具が大きく描かれた。文字テキストと同じ順番で、左から、blunderbuss、pepper-blower、そして huge red axe が具象化されている。写実的ではないが、道具の仕組みをとらえた正確な絵である。他にはなにも描かれておらず、三つの脅し道具が読者に強く印象づけられる。

3 場 (Fig2-6)

前画面のクローズアップから打って変わって、見開き一場面の遠景である。闇夜に活動する三人の盗賊のシルエットが描かれた。高い位置に基底線を設けたことで、読者は遠さと高さを感じながら場面をみつめることになる。画面の下半分以上は漆黒の闇に支配されたかのように黒く、画面上方の空は夜明け前の空のように鮮やかな青色が塗込められた。右から左へ、歩みを進める盗賊たちの姿²⁶、地面には数本の草あるいは花のシルエットが確認でき、枯れ木が一本描かれた。その細い枝には梟が止まり、空には黄色い満月が浮かぶ。黒、青、黄、そして文字テキストの白い文字、わずか4色で構成された寒々しい景色である。

4 場

見開き一場面である。満月を背に赤い大鉞を掲げた盗賊たちがひょっこりと顔を出す。それを見た人々が驚いたり、逃げ出したりするさまをユーモラスに描く。言葉が語るように、気を失う女性の姿、逃げる男性と犬の姿が描かれた。その衣装から、この物語の舞台はヨーロッパの近代を想像させるが、時代や場所を特定できる表現はない。夜空はやはり青く、地面は黒色で塗込められた。

5・6・7 場 (Fig2-7, 2-8, 2-9)

全て見開き一場面。三種の武器を用いた盗賊たちの強奪の手口が明かされた。背景はどの絵も青で塗られており、盗賊たちはいつも黒い衣装に身を包んでいる。5場目は pepper-blower を使い、二頭だての馬車の馬の鼻先に胡椒を吹き付けて、彼らの歩みを止める場面。6場目は huge red axe で馬車の車輪を破壊する場面。そして、7場面は blunderbuss で人々を脅す場面である。ベイダーが指摘した絵本のめくりの効果を使った展開で、ひとつ目の武器は画面の左手から、ふたつ目の武器は右手から、そして三つ目の武器は前方から、獲物達を捉えてゆき、囲い込まれ、追い込まれるような臨場感が醸し出される。なお、三人の盗賊は全く見分けがつかない。使われた色は、青、黒、黄、赤、白だけである。

8 場

見開き一場面。盗賊が盗んだ宝を山の高みにある洞穴、彼らの隠れ家に運ぶ様子を

遠方から見ているような構図である。夜空はやはり青く、白い満月を背に、一羽の鳥が驚いたような表情をして飛び立つ。二人の盗賊の姿が確認でき、ひとりはトランクを背負って先頭を歩き、二人目は赤い鉞を右手に持ち、梯子を登る。隠れ家には窓があり、明かりが漏れている。煙突や頑丈そうな扉も見える。

9 場

盗賊たちの隠れ家の内部を描いた場面であるが、背景はやはり青で塗込められており、詳細は表現されない。左ページは白地に黒い文字で、文字がタイピングされた。右ページには、三人の盗賊がひとつのランタンのもと、トランクを囲み、集めた宝を見つめる場面が描かれた。黒い帽子とマントを身につけているので盗賊とわかるが、衣服はところどころ結合されており、顔の輪郭線も描かれていない。

10 場 (Fig2-10)

盗賊とティファニーの出会いの場面である。左ページは白地に黒い文字でテキストがタイピングされ、右ページに絵画テキストがある。読者に用意されたのは、馬車の左扉の窓ごしに見ているような視界である。進行方向、右手の扉を開けて、blunder-buss を手にしたひとりの盗賊が座席を覗き込んでいる。ティファニーは、丸顔で巻き毛の金髪、黄色いリボンの着いた赤い帽子と黄色のドレスを身につけている。左手は人形を抱え、右手は盗賊を指差している。馬車の外には青い夜空が広がる。

11 場 (Fig2-11)

青地の背景に、黒いマントでティファニーを包み、背を丸めて抱きかかえるひとりの盗賊の姿が描かれた。このイメージも広く流布している。ティファニーは怯えた様子もなく、目を瞑って盗賊に身を任せている。彼女の顔つきや衣装はなぜか 10 場目とは違い、帽子は黄色にドレスはモスグリーンに変わっている。顔立ちも違う。

12 場

洞窟のでこぼこの天井を思わせる不定形の絵である。盗賊の隠れ家で眠るティファニーの姿を描くが、10 場とも 11 場とも彼女の顔立ちは違う。窓越しの夜空には満月ではなく、なぜか三日月が浮かぶ。

13 場 (Fig2-12)

ティファニーが盗賊の宝を見つける場面である。三人の盗賊が並び立ち、ひとりの盗賊がランタンで照らしながら、トランクの蓋を開けて微笑むティファニーを見ている。盗賊たちの衣服部分は結合し、黒く大きな色面を形成する。盗賊はアトリビュートである黒い帽子を室内でも被る。ティファニーの顔立ちやドレスは、やはりこれまでとは違う。

14 場

見開き一画面。盗賊たちが孤児を集める昼の景色を描いた場面。橋の上を、三人の盗賊と、三頭ロバに引かせた三台の台車が通る様子を描く。絵でも3という数が強調された。台車には子どもたちが大勢乗っている。みな楽しそうな表情をしており、“all the lost, unhappy, and abandoned children” という表現との落差がある。盗賊と孤児たちの行列は遠景で描かれ、酒樽に腕を預けているひとりの男と木に止まった一羽の小鳥がそれをみつめる姿が画面手前に描かれた。

15 場

再び夜の場面。青を平塗りした画面である。口ひげのある男と盗賊たちが城と宝を取引する様子を描く。闇取引のような怪しさが演出された。盗賊たちはシルエットで描かれており、その表情はうかがい知れない。盗賊のひとりが引く手押し車には金貨が山積みである。画面右奥には立派な城が見える。

16 場 (Fig2-13)

背景は緑を縦のストロークを残して平塗りしたもの。赤いマントと赤い帽子を身につけた子どもたちが、盗賊たちとともに、並んで城の中に入っていく光景を描く。子どもたちの表情は明るい。顔立ちはみな似ており、髪色は揃って金色であり、どの子どもがティファニーなのかを判別することは難しい。

17 場

城の玄関を描く。雪夜に城に捨てられた乳児を盗賊が抱く姿を描く。城からは黄色い光が漏れている。

18 場

見開き左ページは黒地に白い文字でテキストが記された。右ページには、青い夜空の下に、帽子のような屋根をのせた三つの高い塔とそれを囲む家々が描かれた。人の姿はない。

以上、*The Three Robbers* (1962)の絵画テキストとパラテキスト²⁷を確認した。次に分析に入る。

様式分析

モチーフの選択

The Three Robbers は発端句を用いて、漠然とした過去の物語として語られる。文字テキストが内包する抽象性は、絵画テキストにおいても遵守された。

ウンゲラーは、文字テキストが詳述しないことは描かなかった。登場者の衣装や彼らが襲う馬車は、近世のヨーロッパで使用されたもののようにもみえるが、時代や場所を特定する手がかりはない。また、物語と関わりのないモチーフはほとんど登場しない。背景は多くが平塗りで細部の描写もほとんどなく、黒や青の色面が広がるだけの場面も多い。第1節における文字テキストの様式分析の際に、昔話の「孤立性」について述べたが、登場者の活躍する背景を描かないのは、文字テキストの「孤立性」を尊重してのことであろう。特に語り始めの1場は盗賊だけ、(Fig2-4) 2場は武器だけ (Fig2-5) を画面の中央に大きく描いており、形態表現も簡潔でわかりやすい。物語と関わりのあるものだけに焦点をあてた絵と、歯切れよい語り口の文章の合奏によって、読者をすばやく物語世界に引き込む。

人物描写

「孤立性」に加えて、絵画テキストが尊重したのは、文字テキストの「平面性」である。盗賊は、高さのある黒い帽子と大きな黒いマントを必ず身に付けるが、その他は、口や鼻や手足さえも省略された表現が多い(ダストジャケット、タイトルページ、1場、9場、13場)。また彼らは無表情を貫く。リュティは、「昔話は一貫して、個性化する性格描写を放棄している」²⁸と述べたが、*The Three Robbers* でも、盗賊の私たちや性格は表現されない。また、盗賊の身体を結合して描く(ダストジャケット、

13 場) (Fig2-2、2-12) などユニークな造形で、三人の盗賊をひと組として表現した。盗賊は、文字テキストの様式と同じく、極めて図形的、記号的、平面的に描かれた。

また、もうひとりの主要な登場者であるティファニーは、黄色の髪をもつ少女として描かれた。文字テキストに髪色に関する記述は一切ない。しかし「ティファニー」という名前とブロンド（黄色）の髪をもつことは、盗賊が彼女を盗む理由として重要な彼女の属性である。だが、髪の色以外の特徴は軽視された。

ティファニーが、登場するのは計4場面（10 場から 13 場まで、Fig2-10、2-11、2-12）であるが、髪の色以外、顔立ちも服装もページ毎に違う。人物の描写が不安定でも読者がティファニーを認識できるのは、彼女がいつもひとりで盗賊と対峙するからである。ページとページの繋がりが不正確なことは、この絵本の欠点だが、ティファニーの安定しない姿は、ストーリーの様式の保持に貢献することになった。

ティファニーを「援助者」とみなし、昔話と同様に、主人公である盗賊たちに問いという「贈物」を届けた後、彼女が無名になると読むのならば、“What is all this for?” という発言ののち、ティファニーの姿は判別できなくなるはずである。孤児たちが集う 16 場の絵は、この昔話的な表現様式を尊重したものとなっており、揃いの赤い服を着て、入城の順番を待つ大勢の子どもたちはみなブロンドの髪をもち、顔立ちも似ており、そのなかにティファニーをみつけることは難しい。

色彩の選択

The Three Robber に使用された主な色は、青、黒、赤、白、黄である。このうちテキストに登場する色は、黒と赤である。第1章で言及したように、リュティの理論によると、昔話は純度の高い色、とくに金、銀、赤、白、黒、そして紺青を好む。金色や銀色で表現すべきものは、印刷代の都合で黄色を代用したと思われるが、*The Three Robbers* に使用されたのは、リュティがあげた昔話が好む色が多い。

色の使い方をみると、黒は影や闇、盗賊の衣服に用いられており、青は夜空、黄は月、ランタンの燈、黄金、盗賊とティファニーの髪、赤は鉞と孤児たちのユニフォームに使用された。

ところで、かつてウンゲラーは、*The Three Robber* を「影と暗闇の本」と表現したことがある。物事の姿をはっきり捉えることができない暗闇のなかでは、人は感覚を研ぎすませ、想像力を働かせる、このことが子どもには大切な経験だと彼は主張する。

幼い頃、私は恐怖とスリルをともに味わうことができる暗闇に魅了されていました。子どもである私が暗闇に恐怖を感じ、またドキドキしていたのは、ものの姿がはっきりととらえられないからです。私は光よりも闇のほうが空想的だと思いますし、まさにこれは、私が幼いころに感じた、恐怖を反映した影と暗闇についての本なのです²⁹

だが、この絵本が読者に伝えるのは怖さだけではないだろう。*The Three Robbers* のイメージ形成に貢献している色は黒、そして深い鮮やかな青色である。この二色の分量が圧倒的に多い。夜が訪れる前と夜明け前に、世界が青い光に包まれる瞬間を「ブルー・モーメント(blue moment)」と呼ぶが、*The Three Robber* の青には、「ブルー・モーメント」と同質の、清らかさと神秘さが感じられる。またこの青は、補色の関係³⁰にある黄色で表現された月、ランタンの燈、黄金、ティファニーのブロンドをいっそう輝かしく見せる効果をもつ。

筆者は、『3にんのとうぞく』の日本版、『すてきな 三にんぐみ』を幼い子どもたちと共に読み、表紙を見た途端に、彼らが静かになったのに驚いたことがある。日本版の見返しは月のような黄であるが、見返しをめくり、扉絵を開け、物語を語り始めるころには、子どもたちは身を乗り出し、おどしの道具を紹介する場面では息をのんで物語を聞いていた。梅花幼稚園絵本クラブ「こうめ文庫」の活動報告にも、『すてきな 三にんぐみ』を子どもたちが言葉少なに、しかし集中して聞いている様子が次のように記された。

記録には子どもたちが、『こわい』と発言したことが多く書かれているのだが、それ以外にはことばを発することは少なく、『静かに聞いている』といった記録が主となっている³¹

ウンゲラーが絵本に潜ませたいと願った「恐怖」と「スリル」を感じとる子どもはいる。しかもただ怯えているのではなく、暗闇のもたらす幻想性を感じ取りながら、物語の行方を見守っているようである。それは闇とともに光が描かれたからではないだろうか。

満月の色、黄金、金色の髪など、黄色で描かれたそれらは、補色関係にある青色と隣あうことでいっそう鮮やかに見える。また月や黄金、金色の髪が放つ光は、暗闇と対比されている。ウンゲラーは *The Three Robbers* を「幼いころに感じた、恐怖を反映した影と暗闇について本」だと語ったが、しかし闇を描くことによって彼は、読者に光を意識させてもいる。

ページを繰りながら読者は、全てを飲み込む暗闇、そこに妖しく光るまがまがしい赤色の凶器、澄んだ夜空の冷やかさ、発光する満月など、色彩の共鳴がもたらす、恐ろしく、幻想的な夜を体感できる。つまり *The Three Robbers* でウンゲラーが試みたのは、「物語る」だけではなく、シンプルな形態と力強い色彩構成による、見るものの感覚をふるわす表現であったのではないだろうか。そして、この恐怖と安堵は、昔話の語りの場で聴き手たちが体感したのものにも近いのではないか。昔話とは、暗闇と静寂のなか、ひとつの灯のもとに家族や共同体に暮らす仲間が集い、寄り添いながら楽しむ文芸であった。夜の帳が下り、あたりが静けさに包まれるころ、火を囲んで、年長者が語る物語を楽しむ。聴き手や読者が闇と光を感受するという点においても、*The Three Robbers* と昔話との共通点を見出すことができる。

構成

第1節で確認したように、*The Three Robbers* の文章は簡潔である。盗賊とティファニーが会う前までの場面ごとの文字テキストは、1場は21語あるものの、それ以外は20語に満たない。つまり、軽快なリズムで場面が次々と展開していく。余白を活かした構図、冷やかな黒と青を大胆に使った色面、断ち切られたモチーフなど、画面構成には洗練を極めた様式美が認められる。

しかし10場でティファニーが登場するとそれが変調する。文字テキストは長くなり、ストーリーは彼女主導のものとなる。盗賊がそのマントでティファニーを包み連れ去る姿を描いた11場の絵は、この絵本では異質な、温かさを感じさせるものである。盗賊は少女の頭と身体に手を添えて、そっと歩みを進める。ティファニーは目を閉じて、盗賊に身を任せている。孤独な者同士が寄り添う姿は、見るものの心を打つ。(Fig2-11)

以上のように、ウンゲラーは漠然とした過去を舞台に、三人組の盗賊とひとりの孤児が会う物語を、簡潔で力強い形態と色彩の表現、および劇的な構造とその展開で

描いた。強い色を組み合わせた大胆な画面構成には「極端性」が、アトリビュートを目立たせ、身体を簡略化した人物表現には「平面性」が、また背景を排除し、三人の不可分性を感じさせる盗賊の描き方には「孤立性」が確認できる。テキストと同じように、*The Three Robbers* の絵の表現様式には、昔話との類似点が多くあるといえる。

ウンゲラーは言葉が語らないことはほとんど描かなかったが、絵だからこそ可能な表現も行っていた。それは、黒と色彩の共鳴である。漆黒と、鮮やかでありながら深みのある青は、この絵本に清らかさと神秘さをもたらし、黄色で描かれた月、ランタンの燈、黄金、ティファニーの髪などを輝かせてもいた。そしてこれらの感受の経験が、実は昔話の語りの場で、聴き手が感じとるものと近いことを指摘した。

まとめ

第2章では、*The Three Robbers* (1962) のテキストの表現様式について、リュティや小澤による昔話の様式研究に学びながらその特性を明らかにした。その結果、文字テキストには「孤立性」、「平面性」、「極端性」、「固定性」など、昔話の語りと同じ表現様式が見いだせた。さらに絵画テキストについては、文字テキストの「孤立性」や「平面性」を保持した表現とともに、絵本ならではの絵画表現があることを指摘した。それは深みと鮮やかさをもつ青色の使用である。この青は *The Three Robbers* の世界に、清らかさと神秘さをもたらす色味であり、黄色で描かれた、満月やランタンの燈、黄金、少女の髪といった、盗賊たちが暮らす夜の世界を照らす光をいっそう輝かせる効果をもつものである。そしてこのような闇と光が織りなす世界は、昔話の語りの場で聴き手が経験したものにも通じる。

以上の考察を踏まえて、最後に、*The Three Robbers* が半世紀もの間、さまざまな国で読み継がれてきた理由を考えてみたい。

序章でも紹介した、アメリカの絵本研究者バーバラ・ベイダーは、『アメリカの絵本—ノアの方舟から内なる獣まで—』(*American Picture Books From Noah's Ark to the Beast Within*, 1976)において、寓話作家のひとりとしてエドワード・ゴリー (Edward Gorey, 1925-2000)³²やウィリアム・スタイグ (William Steig, 1907-2003)³³とともに、ウンゲラーの名をあげて彼の物語絵本の特徴を叙述した。ウンゲラーは、*The Three Robbers* と同年に出版した『ルーファス』(*Rufus*, 1961)から、線描とパステルカラー

による作画のスタイルから、鮮やかな色彩と黒色を大胆に用いた絵へと画風を大きく変えた。ベイダーはそのことに触れた後、次のように述べた。

The tale, fittingly, is a melodrama, the story of a poor little rich girl, Tiffany by name, who to her delight is carried off by robbers on her way to live with a wicked aunt; and its content, as well as its looks, was a challenge to placid pastel juvenalia. It has, however, chiefly cliffhanger interest—there is no internal development, no struggle or comeback; and the pictures themselves are best seen, emblematically, as posters.

(Bader, 1976) ³⁴

以上のように、ベイダーは *The Three Robbers* の語りを評価しなかった。彼女の「内面の成長がみられない(no internal development)」という指摘は的を射ている。しかしそれをウングラーの選択ととらえることもできるのではないか。

これまでみてきたように、*The Three Robbers* では、昔話と同じように、平面的、抽象的な表現様式で物語が語られていた。三人の盗賊、三種類の武器、三度の繰り返し、三つの塔など、3 という昔話が好む数字が支配的に働き、盗賊たちの行為を中心に物語が進展する。盗賊たちが孤児のティファニーを隠れ家に連れて帰るのも、それしか宝がなかったからであり、彼らの内面の変化は語られない。社会から孤立した存在である両者は出会い、少女は彼らに「問い」という贈物を授け、盗賊たちの人生が変わる。そしてその役を終えるとティファニーは姿を消し、無名の子どもとなる。

昔話と同じように情感を廃した淡々とした語り口で、孤立的なモチーフを組み合わせて、幸福な物語が語られていく。絵もまた、平面的である。背景を排し、単純化したフォルムと、大胆な構図で、事物の輪郭と動きをはっきりと描く。それは、文字テキストの表現様式を尊重した表現であった。

また、ベイダーは *The Three Robbers* の物語を「メロドラマ(a melodrama)」と形容した。たしかにプロットは古典的でもある。しかし絵本のテキストにも「メロドラマ」特有の感傷性、あるいは扇情的な表現はほとんどない。唯一、読者の心情に直に響くのは、11 場、盗賊がティファニーをマントに包んで、隠れ家に連れて帰る場面である。

(Fig2-11) それ以外の表現形式は、無駄を削ぎ落とし禁欲的ですからある。

ここで再び昔話について考えてみると、昔話は物語展開に必要な最小限の描写しかせず、その聴き手たちはそれぞれが既得した情報を駆使して、各々の像を頭に描きながら物語を楽しんでいた。現在はずぐに移ろい行くが、過去という範疇は広い。昔話の長寿の秘訣は、漠然とした過去の物語として抽象的に語るという、そのスタイルにある。これまでみてきたように、*The Three Robbers* にはヨーロッパの昔話と同じ表現様式が確認できた。つまりこの絵本は、さまざまな読み取りが可能な形をしているのである。宝集めから子ども集めに蒐集対象を変えて、凶らずも慈善者となった盗賊のナンセンスカルな物語としても、美しい孤児が悪者を善の道へと導き、富と家族を手に入れるメロドラマとしても読むことができるだろう。*The Three Robber* の表現様式は、そのような意味での抽象性や曖昧性の内在を許す、平凡でありながら、読み手次第で、さまざまなドラマを語る物語絵本なのである。

ティファニーが盗賊に投げかけた問い、“What is all this for?” は、現代、ますます重要な意味をもつ。人間の行為の意味を問いながら、しかし、教訓的にも、情緒的にも物語らない。その簡潔な表現様式により、この絵本は普遍性を獲得した。*The Three Robbers* はどのようにも読める可能性をもち、また、決して読み切ることができない不確定さをもつ。そのため民族・文化的背景、世代を超えて、それぞれに楽しむことができる。そのため本章では、この作品を、昔話の語りの「型」を活用した、斬新な物語絵本だと評価する。

¹ 上野瞭 (1928-2002)

日本の児童文学作家であり、児童文学評論家、絵本評論家である。同志社女子大学で教鞭も取った。代表作に『ひげよ、さらば』理論社、1982. がある。

² 上野瞭「別冊日本児童文学・現代絵本研究」(1977年10月号)「人間の狂態をみつめる眼」再録『われらの時代のピーター・パン』晶文社、1978. p. 213. から引用。

³ 本章は、2013年3月に絵本学会学会誌、『絵本学』に掲載された研究論文、今田由香「*The Three Robbers* の表現様式」を発展させたものである。とくに、“*The Three Robbers*”における色彩構成の効果に関する考察を深めた。

⁴ Hearn, Michael Patrick. “Expecting the unexpected with Tomi Ungerer and his children’s books”, *Tomi Ungerer Les années new-yorkaises 1956☆1971*, Les Musées de Strasbourg, 2001, p. 117.

⁵ Association Internationale des Amis de Tomi Ungerer が 1999 年発行したウンゲラー公認の図書目録『トミ・ウンゲラーの書物』*Livres de TOMI UNGERER* を参照。

⁶ 偕成社に筆者が問い合わせた。2013 年 2 月 12 日時点で、『すてきな 三にんぐみ』（通常版）は 205 刷 930,000 部、『ミニ版 すてきな三にんぐみ』は 40 刷 164,000 部、『ビッグブック版 すてきな 三にんぐみ』は 7 刷り 11,400 部との回答を得た。

⁷ マックス・リュティ (Max Lüthi, 1909-1991)

スイス出身の文芸学者。ベルン大学で、ドイツ文学、イギリス文学、歴史学、スイス史を学び、チューリヒ大学で教鞭を取った。昔話を文芸と位置づけ、ヨーロッパの昔話の文芸的な特質を、その様式に注目して明らかにした。

⁸ 小澤俊夫 (1930-)

日本の口承文芸学者。筑波大学やドイツ、マールブルク大学、日本女子大学、白百合女子大学などで教えた。グリム童話の研究から出発し、マックス・リュティの口承文芸理論に出会い、彼の理論を日本に紹介した。その後、日本の昔話についても研究し、1992 年に「昔ばなし大学」を開講し、全国各地で昔話について学びの機会を設けるほか、1998 年には「小澤昔ばなし研究所」を設立し、昔話研究と語りの実践、若手研究者の育成も行う。

⁹ リュティ, マックス『ヨーロッパの昔話-その形式と本質』小澤俊夫訳, 岩崎美術社, 1969.

(原書 *Das Europäische Volksmärchen: Form und Wesen*, 初版 1947.)

日本語版は 1960 年出版の原書第 2 版を底本とし、1968 年の第 3 版出版後に発売された。なお本章では『増補版 ヨーロッパの昔話-その形式と本質』岩崎書店, 1976. を使用した。

¹⁰ リュティ, マックス『昔話 その美学と人間像』小澤俊夫訳, 岩波書店, 1985.

(原書 *Das Volksmärchen als Dichtung: Ästhetik und Anthropologie*, 1975.)

¹¹ リュティ『昔話 その美学と人間像』小澤俊夫訳, 岩波書店, 1985. p. 106. より引用。発端句についての記述は pp. 106-116 を参照。引用文は p. 106 より。

¹² リュティ『増補版ヨーロッパの昔話-その形式と本質』小澤俊夫訳, 岩崎書店, 1976. p. 49. より引用。

¹³ 再話とは、昔話をはじめとした口承文芸を、文学として鑑賞できるように形を整えて記録することである。『縮小版 日本昔話事典』弘文堂, 1984, では次のように説明された。

「Retelling (英) の訳語からきている。神話や伝説, 昔話を現代的にわかりやすく書きなおすことをいう。原話を現代のことばで忠実に再現したもの、原話のモチーフや精神を素材とみなし、自由に大胆に物語化したものがあり、後者は「再創造」とよんで区別されることが多い。どちらの場合も原話に対する正確な理解が欠かせないことである。昔話の再話は最近では昔話独特の語り口, 構造を活かした書き方が良しとされる傾向がある。内容だけでなく表現の重要性が認められてきたせいであろう。その結果, 方言の優れた表現力が子ども向け再話作品にも根をおろしてきた。再創造の作品では書き手のいわんとする所に重点がおかれるので, 原話から独立した芸術的価値をもってくる。木下順二の『夕鶴』, 松谷みよ子の『竜の子太郎』は再創造の成功した例といえよう。昔話の再話, 再創造の試みは第 2 次世界大戦後活発になっている」

(稲田和子, pp. 373-374)

¹⁴ グリムが再話した「白雪姫」(第 2 版) でも、白雪姫の姿は「雪のように白く、血のように赤く、黒檀のような黒い髪をした」と説明される。

¹⁵ 小澤『昔話の語法』福音館書店, p. 82.

¹⁶ リュティ『増補版ヨーロッパの昔話』 p. 20.

¹⁷ ディズニー制作のアニメーション『白雪姫』(1937)では、七人の個性が描かれ、それぞれに名前が与えられており、昔話の平面性が失われた。

¹⁸ リュティ『増補版ヨーロッパの昔話』 pp. 67-119.

¹⁹ リュティ『増補版ヨーロッパの昔話』 p. 49.

²⁰ 昔話における故郷や家からの出発や旅

リュティは、「昔話の主人公は本質的なものと出会うためには旅に出なければならない」と述べた。(『増補版ヨーロッパの昔話』 pp. 28-29) 例えばフランスに伝わる昔「赤ずきん」では、少女が祖母に食べ物を届けるために家を出て、森に分け入る。日本の昔話「浦島太郎」でも、主人公は陸地を離れて、亀に乗って海の底の竜宮城を訪れる。

²¹ リュティ『増補版ヨーロッパの昔話』 p. 22.

²² リュティ『増補版ヨーロッパの昔話』 pp. 7-17. 引用文は p. 11 より。

²³ 小澤『昔話の語法』 pp. 254-261.

²⁴ リュティ『増補版ヨーロッパの昔話』 p. 102.

²⁵ リュティ『増補版ヨーロッパの昔話』 p. 82.

²⁶ 日本版は逆版である。

²⁷ パラテキスト

本文以外の作品の構成要素、つまり表紙やタイトルの文字、見返しなどをパラテキスト(paratext)と呼ぶ。フランスの文学研究者、ジェラルド・ジュネット(Gérard Genette, 1930-)が提案した用語である『世界文学大事典』編集委員会、『集英社 世界文学大事典 5』集英社, 1997. における、「パラテキスト」の説明は下記のように始まる。

「パラテキスト [フランス] paratexte, [英] paratext, [ドイツ] Paratext

パラ para-という接頭辞が示す通り、テキスト(本文)のかたわらにあってそれを取り巻く準テキスト的諸要素、すなわちタイトル・著者名・献辞・エピグラフ・序文・注などをいう。この命名はジェラルド・ジュネットに負う(1981)ものだが、彼はこれら一書物の内部に見いだされる諸要素(ペリテキスト)に加えて、著者のインタビューや私的日記など、書物外部にありながらなんらかの形でそのテキストに言及する諸要素(エピテキスト)も広義のパラテキストに含まれるとしている」(大浦康介, p. 630)

²⁸ リュティ『増補版ヨーロッパの昔話』 p. 45.

²⁹ Tomi Ungerer: Story Teller トミー・アンゲラーの絵本論」ヤマハミュージックメディア 翻訳・監修今江祥智 遠藤育枝, Weston Woods, 1981. に付属する英文スクリプト pp. 4-5 より訳出した。原文は以下のとおり

As a child, I was fascinated with darkness, both scared and thrilled by it. I was thrilled and scared by darkness as a child because you cannot define things. And I think darkness, it's closer to fantasies than, than the light and this book is really a book of darkness, it's a book of shadows, and which reflects, actually, the fears I had a child.

³⁰ 補色

色相環で正反対に位置する関係の色を指す。補色同士を隣接させて描くと、相互に彩度が強調され、色相の違いが強調されて、鮮やかに見える。

北畠燿『色彩演出事典』学習研究社, 1990, p. 226. 「6 色の心理効果」) を参照。

³¹ 三宅興子編著『きょうはこうめのひ—梅花幼稚園絵本クラブ「こうめ文庫」活動報告書』梅花女子大学児童文学科三宅興子研究室, 2000, pp. 153-162.

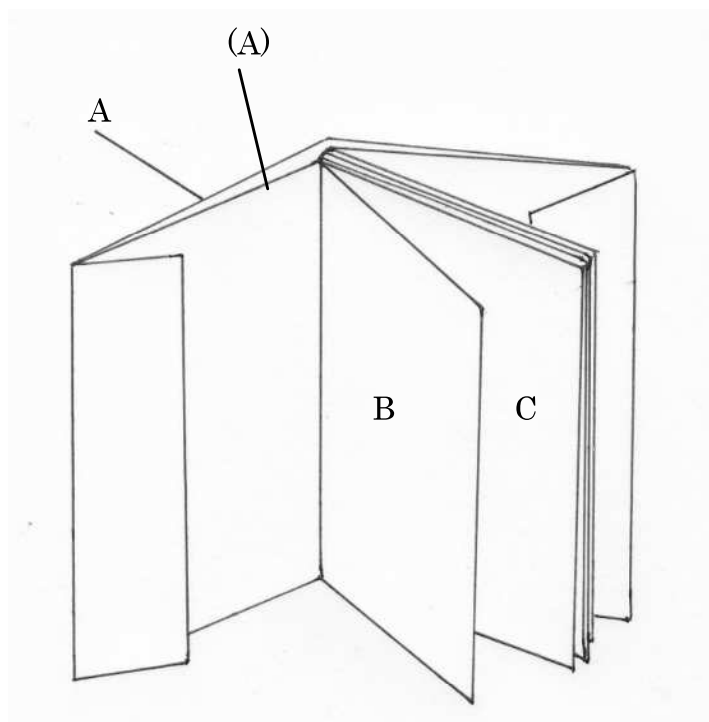
³² エドワード・ゴリー (Edward Gorey, 1925-2000)

アメリカ、シカゴ生まれのイラストレーター、絵本作家である。陸軍に服務した後、ハーバード大学でフランス文学を専攻した。1953年から1962年までダブルディ社に勤務して、ブックデザインを担当し、その後独立した。細い線で描かれた、ぞっとするほどに陰惨でありながら、滑稽味をも醸すゴリーの絵本は、その強烈な個性で世界中に熱狂的なファンを生んだ。日本で人気が出たのは2000年である。柴田元幸による翻訳で、『うろんな客』(*The Doubtful Guest*, 1957) が出版されたのを機に若者に再発見され、既刊本が次々と翻訳された。ウンゲラーと同時代の絵本作家である。

³³ ウィリアム・スタイグ (William Steig, 1907-2003)

アメリカ、ニューヨーク市、ブルックリン生まれの絵本作家、漫画家、イラストレーター、児童文学作家。哲学的でありながら、おかしみのある、味わい深い物語絵本を発表してきた。コルデコット賞を受賞作『ロバのシルベスターとこいし』(*Sylvester and the Magic Pebble*, 1969) 等、長く読み継がれてきた作品も多い。人食い鬼の登場する『みにくいシュレック』(*Shrek!*, 1990) を原作とするアニメーション映画『シュレック』は、2001年に公開されると話題を呼び、アカデミー長編アニメーション賞、第1回の受賞作に選ばれ、続編が製作された。

³⁴ Bader, Barbara. *American Picturebooks from Noah's Ark to the Beast Within*. Macmillan, 1976, p. 548.



- A ダストジャケット
- (A) 表紙
(ダストジャケットに包まれている)
- B 見返し
- C タイトルページ (扉)

Fig2-1 (筆者が作成)

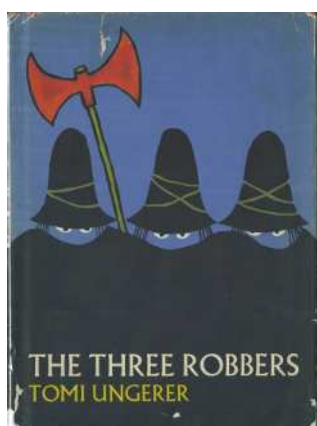


Fig2-2 Ungerer,Tomi. *The Three Robbers*, Atheneum, 1962.ダストジャケット

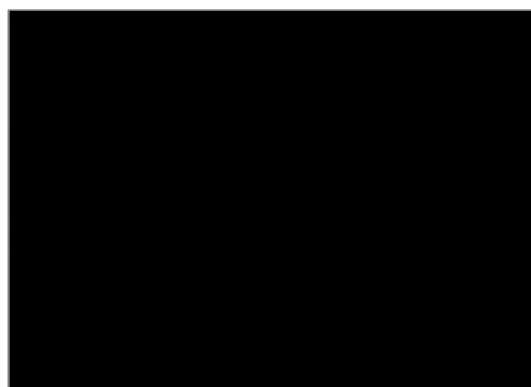


Fig2-3 *The Three Robbers*, タイトルページ

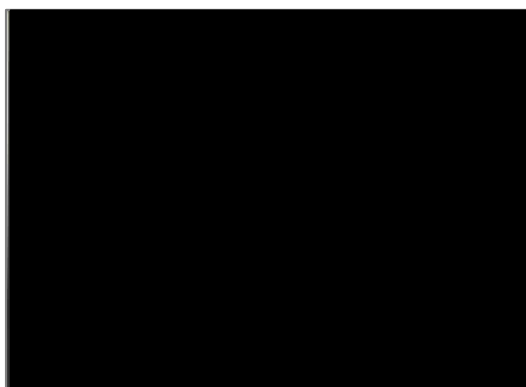


Fig2-4 *The Three Robbers*, 1 場 pp.2-3.

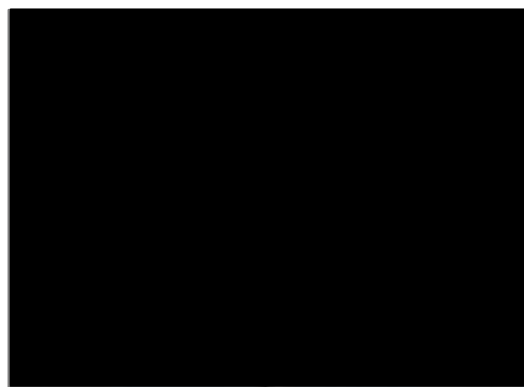


Fig2-5 *The Three Robbers*, 2 場 pp.4-5.



Fig2-6 *The Three Robbers*, 3 場 pp.6-7.

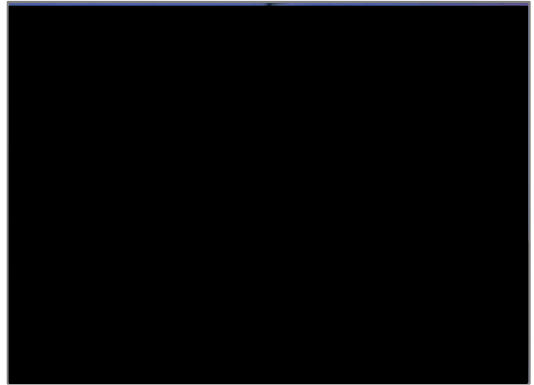


Fig2-7 *The Three Robbers*, 5 場 pp.10-11.

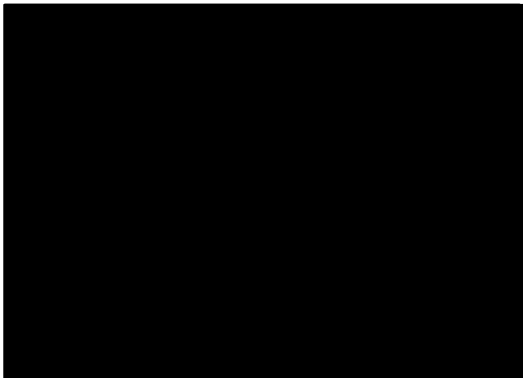


Fig2-8 *The Three Robbers*, 6 場 pp.12-13.

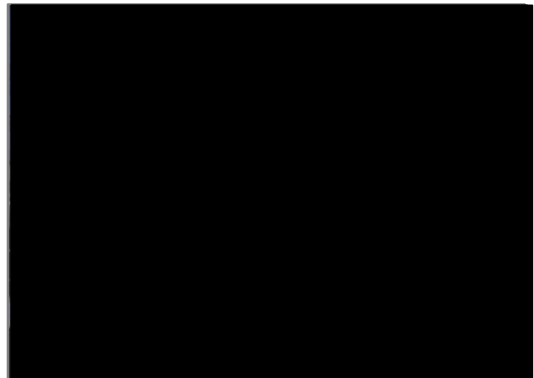


Fig2-9 *The Three Robbers*, 7 場 pp.14-15.

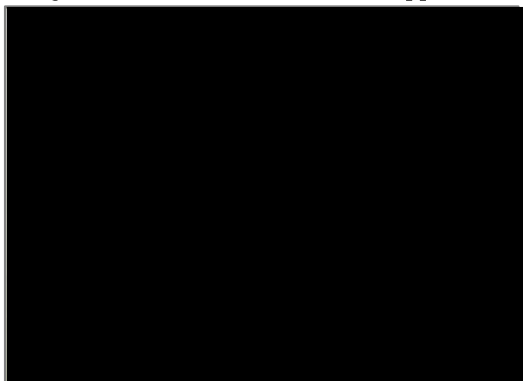


Fig2-10 *The Three Robbers*, 10 場 pp.20-21.

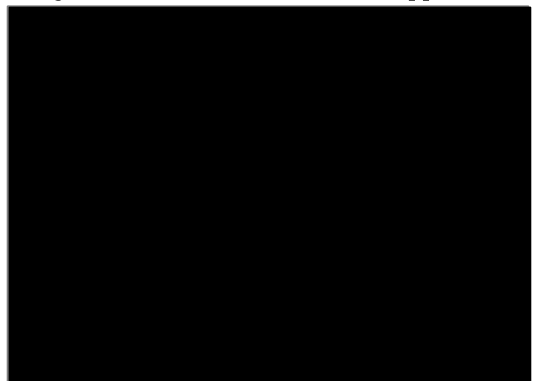


Fig2-11 *The Three Robbers*, 11 場 pp.22-23.



Fig2-12 *The Three Robbers*, 13 場 pp.26-27.

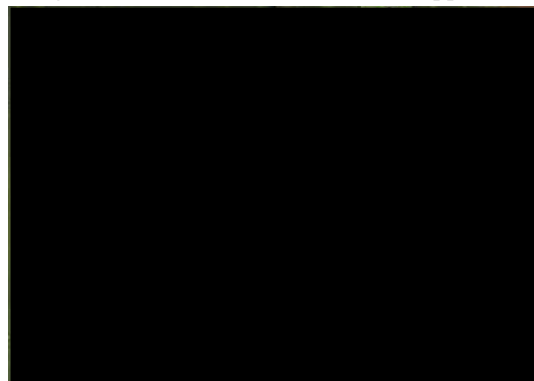


Fig2-13 *The Three Robbers*, 16 場 pp.32-33.

第3章 主題

第3章では、ウンゲラーの物語絵本における主題の描き方に注目する。同じ主題を扱っていても、それをいかに捉え、どのような視点から、どのような表現で描くかによって、作品の質は全く違うものになる。

カナダ、トロント市の公共図書館で児童書部門の運営に携わり、多くの児童図書館員を育てあげたリリアン・H・スミス (Lillian Helena Smith, 1887-1983) は、その経験を基盤に著した『児童文学論』(*The Unreluctant Years: A Critical Approach to Children's Literature*, 1953)で、「優れた作品に備わる特質とは、文学的な価値である。つまり、主題はなにかよりもそれがいかに表現されたかのほうが重要である」¹との見解を示した。本章でも、何を描いたかではなく、いかに表現されたかを観点として作品を考察する。

第1節では『ゼラルダの人喰い鬼』(*Zeralda's Ogre*, 1967)を、第2節では『あたらしいともだち』(*Neue Freunde*, 2007)を取り上げる。『ゼラルダの人喰い鬼』は、初出のハーパー社版を、『あたらしいともだち』については、ウンゲラーが書き下ろした英語のテキストを掲載した版が未発表であるため、2007年刊行のドイツ語によるディオゲネス社版を参照しながら、2008年にあすなろ書房から発売された日本語版を使用することにした。この2作を他の作家の作品と比較することで、ウンゲラーの物語絵本における主題の描き方の特徴を明らかにする。²

第1節：ゼラルダの人喰い鬼 「食」

1. あらすじ

『ゼラルダの人喰い鬼』(*Zeralda's Ogre*)は、1967年にハーパー社から出版された。ウンゲラーの物語絵本としては、13番目に発表された作品である。日本語版のタイトルは『ゼラルダと人喰い鬼』であるが、オリジナルのタイトルは *Zeralda's Ogre*、つまり『ゼラルダの人喰い鬼』となる。たったひと文字であるけれどもこの違いは大きい。絵本における文字テキストと絵画テキスト以外のもの、つまり表紙やタイトル文

字、見返しなど、書物の周囲にあるパラテキストを通じて、多様な表現がなされていることは、すでに多くの研究者によって例証されてきた。ベイダーが指摘したように、「絵本とは言葉と絵によって全体がデザインされたもの」であり、この絵本においても、タイトルが『ゼラルダと人喰い鬼』という対等関係を示すのか、あるいは『ゼラルダの人喰い鬼』という主従関係を示すのかによって、表紙が読者に与える印象は変わる。以上のような見解に立ち、本論では、『ゼラルダの人喰い鬼』というタイトルを使用する。また、本章では、原書、ハーパー社版『ゼラルダの人喰い鬼』、*Zeralda's Ogre* (1967)を第一次資料として用いる。

表紙絵

『ゼラルダの人喰い鬼』の表紙絵は、茶色を基調としたアースカラーで構成されている。落ち着いた色味であるが、そのデザインは、西部劇でよく見かける尋ね人（WANTED）のポスターに似ている。黒い背景の前にある濃い茶色の机には丸い皿が置かれており、その上でネズミが丸い背中を見せている。

登場者の取り合わせには意外性がある。ネズミの視線の先にいるのは、大男と少女である。大男は垢抜けない風貌で、裸に茶色のベストを着て、赤いキャップを被り、両腕には宝石を嵌め込んだブレスレットが光る。口髭と顎髭を豊かにたくわえており、白く大きな歯を見せて豪快に笑う。彼の右手にはカップが、左手には大きなナイフが光り、腕のなかには金髪の少女がいる。丸顔に丸い目鼻の素朴で健康そうな女の子は、大男を見上げて微笑んでいる。(Fig3-1) 恐ろしい外観の男とあどけない顔立ちの少女が寄り添う絵と、「ゼラルダの人喰い鬼 (*Zeralda's Ogre*)」というタイトルの相乗効果で、読者に強い印象を残す。

タイトルページ

表紙のあとには見返しがあり、それをめくるとタイトルページが現れる。タイトルページは、オレンジ色と茶色で構成されており、紙面の下半分には大きく題名が、その下には作者名、出版社名が小さく配置されている。タイトルページの右上に見えるのは、裸の乳児の姿である。乳児の上には、ナイフとフォークが交差して描かれており、それは紋章風のデザインとなっている。

1 場目

タイトルページをめくると、まるで読者を物語の中に誘うかのように、城の入り口を描いた絵が見えてきて、その先の暗闇に、*Zeralda' Ogre* という題名が白く浮かぶ。人の姿は全く見えない。ここからが本編である。

2 場目

2 場目で読者は、表紙で見た大男と再会する。彼は暗闇のなか、大きなナイフを左手に持って、白く鋭い歯を見せて笑う。彼の前には檻が置かれ、そこから人間のような細い腕だけが見える。(Fig3-2) 画面構成は巧みで、視点が低く設定されており、読者もまた机の上のネズミと同じように、人喰い鬼を見上げる構図がとられている。

そして物語が、次のように語り始められる。

Once upon a time there lived a lonely ogre.

Like most ogres he had sharp teeth,

a bristling beard, a big nose,

a big knife, a bad temper,

and a huge appetite.

Of all things,

he liked little children

for breakfast the best.

(2 場)

第2章で取り上げた『3にんのとうぞく』(*The Three Robbers*)と同じように、『ゼラルダの人喰い鬼』(*Zeralda's Ogre*)も、“Once upon a time” という昔話に馴染みの発端句で始まる。また、“a lonely ogre” という表現には「孤立性」が指摘できる。そしてこの鬼は、「朝食に小さな子どもたちを食べるのが一番好き」なのだと告げられる。幼い読者を震え上がらせる語り始めと視覚表現は、『3にんのとうぞく』を彷彿とさせる。

3 場目

続く3場目の絵で、読者の視界は開ける。見開きを1画面として使い、人喰い鬼が子どもを連れ去る様子が遠景で描かれた。断面図のように、地上だけではなく地下の様子も表現された、視覚的な面白さがある絵である。人物も建物も丸みを帯びた造形で、全体としては滑稽な印象を与えるが、語られるのは、人喰い鬼の野蛮な行動である。彼は村に出没し、食べる為に子どもを連れ去っていた。大人たちは非力で、子どもを地下室にあるトランクや樽のなかに隠すことしかできない。

4 場目

再び、城内の場面になる。子どもを捕獲できなくなった人喰い鬼の、キャベツやじゃがいもを食べて空腹を紛らわす不機嫌そうな姿が、大きく描かれた。彼は、「子どもを見つけたら、がつがつ食べてやる！(When I find some children, I'll gobble them up!）」と息巻く。この絵においても、読者の視点は低く設定されており、人喰い鬼を近くから見上げる構図が取られている。そのため威圧感がある。

5 場目

しかし5場目には、人喰い鬼の食事風景とは対照的な、清々しい風景が現れる。そして次のように語られる。

In a distant valley, in a clearing in the middle of the woods,
there lived a farmer with his one and only daughter, Zeralda.
They had never heard of the ogre.

(5 場)

町から遠く離れた谷間、森を切り開いたところに、農場主と一人娘のゼラルダが住んでいた。絵と言葉が語るところによると、彼らは、井戸から水を汲み、薪を割って火をおこし、豚、牛、ラバ、鶏、山羊、黒猫、犬たちとともに暮らしていた。また、彼らは田舎で暮らしていたので、人喰い鬼の噂を知らなかった。(Fig3-3)

社会の中心からは離れたところに住んでいて、町のニュースも知らない少女もまた、昔話が好む語りの様式、「孤立性」を内包した登場者であるといえる。また、ゼラルダ

が一人娘であるという設定も昔話的である。しかしこの作品では、『3にんのとうぞく』ほどには、昔話の「抽象性」や「平面性」が遵守されていない。昔話の語りの型を利用しながらも、詳細な描写がなされていく。

6 場目

6 場目は、ゼラルダが住む家の内部を描いた絵である。(Fig3-4) 家の調度品は、ハート形に背をくり抜いた椅子をはじめとして、ウンゲラーの故郷、アルザス地方伝統のものである。左ページ奥にある暖炉があり、鶏が丸焼きにされ、鍋から煙が昇っているのが見える。右ページにはゼラルダがいて、食材を並べて、黒猫といっしょに料理本だろうか、本を楽しそうに読む姿がある。彼女は料理好きであり、6 歳までにゆでたり、炙ったり、焼いたり、蒸し煮にしたり、煮込んだり、いろいろな調理方法を身につけた (By the time she was six, she knew how to broil and bake and braise and simmer and stew) と語られる。天井には、ハムやソーセージがぶら下がっており、鳥かごにはカラスの姿がある。人喰い鬼とゼラルダの暮らしは対照的である。

このように、まず人喰い鬼とゼラルダを紹介し、彼らの正反対の暮らしを描いたのちに、物語が大きく動く。

7 場目

7 場はゼラルダの家の寝室を描いた場面である。ゼラルダの父親が目の下に隈を作り、いかにも体調が悪そうなパジャマ姿で、ベッドに横たわっている。ゼラルダは父親の看病をしているようである。この地方では年に一度町に市がたち、ゼラルダの父親はそこで家畜などを売っていた。しかし父親は、今年は具合が悪くて行けないと言う。母はすでに他界しているのだろう、寝室の壁には彼女の遺影がある。そこでゼラルダは、病気の父の代りに、ひとりで市場へ出かけることになる。

8 場目・9 場目

8 場目は、ゼラルダが育てた豚や収穫した林檎を荷馬車に積んで出発する場面を小さく描き、9 場目には、人喰い鬼がゼラルダを襲うべく、ナイフを片手に岩山に隠れて待ち伏せしている姿が、画面の左上方に大きく描かれた。

何も知らずに、微笑みながら馬車を繰るゼラルダが遠方に見えており、手前に描か

れた岩山の上には、「ああ、やっと朝食だ！（“Aha! Breakfast, at last!”）」と呟き、薄笑いを浮かべる人喰い鬼の姿が見つかる。画面の右手前にいる小鳥は、大きく翼を広げている。まるでゼラルダに「危険だ」と合図を送っているかのようである。9 場は、読者にページめくりを急かす、緊迫感のある場面である。

10 場目・11 場目

しかし、10 場目で読者の緊張は突如として解かれる。ゼラルダが岩山の前を通るちょうどそのとき、人喰い鬼は、空腹のあまりふらつき、崖から落ちてしまう。

So impatient was the starving monster
that he tripped and crashed
into the middle of the road.
There he lay, unconscious,
with a sprained ankle and bloody nose.
“Oh! You poor man!” exclaimed Zeralda.
At a nearby brook she fetched a pail of water
and washed the injured ogre’s face.
“Grrrrrr, little girl,” growled the ogre.
“Oh, my head! Grrrrr, grrrrrrr! I am so hungry!”

A sniff! A snuff!

With some salt and some spice,

Ogres think children are very nice!

(10 場)

次の 11 場目では、足首をねん挫し、鼻血を出して、意識を失った大男が倒れている。ゼラルダは馬車を止めて、彼の傷を手当てする。大男は地面に寝そべっており、読者もゼラルダも、彼女が引くロバさえも、みな人喰い鬼を見下ろすようになる。

12 場目

12 場目からは、ゼラルダが大活躍する。大男が空腹だとわかると、小枝や石を賢く使って、手際よく調理をしていった。(Fig3-5)

13 場目

ゼラルダは、売り物を半分も使って、魚料理、肉料理、前菜、チーズ、パン、スープとさまざまな料理を用意した。(Fig3-6)

Such was her pity for the hungry giant that she used up
half of her market supplies. Soon she set before the ogre:

cream of watercress soup,
smoked trout with capers,
snails in garlic butter,
a platter of roasted chickens,
and a suckling pig.

The ogre had fully regained his senses.

He watched Zeralda with growing interest.

The savor of all those dishes was a new experience.

So delighted was he with the feast

that he forgot all about his craving

for his favorite dish—a little child.

It was the best meal the ogre ever ate.

“Dearest little girl,” the ogre said,

“I have a castle. My vaults are full of gold,

I shall pay you a fortune

if only you will come and cook for me.”

(13 場)

13 場目には、人喰い鬼が笑いながらスープを味わう姿がある。人喰い鬼は元気になり、ゼラルダの作った料理を食べてその味に感激し、朝食用に小さな子どもを捕獲しようとしていたことなど、すっかり忘れてしまう。そして、城に来て、料理を作ってくれないかとゼラルダを誘った。

14 場目・15 場目

14 場目では、ゼラルダが人喰い鬼の申し出を、ちょっとだけ考えて、承諾したと語られ、人喰い鬼を荷馬車に乗せて、城に入っていく後ろ姿が描かれた。15 場目には、ゼラルダが城でケーキ作りに勤しむ姿がある。キッチンには、大きな鍋やフライパンがあり、食材の雉やうさぎなどが吊るされている。ゼラルダは熱心に調理方法を研究して、毎日ごちそうを作ったと語られる。

16 場目

16 場目は、ウンゲラーが得意とする列挙の表現である。見開きいっぱい、人喰い鬼のある夜の夕食が並ぶ。(Fig3-7)

17 場目

17 場は人喰い鬼たちの宴を描く。暗く、妖しげな食卓の席に、ゼラルダは怯むことなく座って、女性の人喰い鬼に料理の作り方を教えている。彼女の傍らには人喰い鬼がいて、愛しそうに少女の頭をなでている。ゼラルダの作る料理の味の虜になった人喰い鬼たちは、人喰いの嗜好を忘れてしまった (Needless to say, from that day forward they all lost their taste for children.) と語られる。

18 場目

村には平和が戻り、地下に隠れていた子どもたちもやっと太陽のもとに顔を出す。人喰い鬼は瘠せて、身なりも愛想もよくなった。美しい馬にまたがり、上機嫌でりんご飴を配る彼に、子どもたちは大喜びで駆け寄る。(Fig3-8)

19 場目

Years went by. Zeralda grew up to be a beautiful maiden.

The well-fed ogre shaved his beard. They fell in love,
married, led an elegant life, and had a lot of children.

And, so it would seem, they lived happily ever after.

(19 場)

時は過ぎ、美しく成長したゼラルダは人喰い鬼と恋に落ち、結婚する。家族の肖像画とともに、ふたりは、多くの子どもを授かり、いつまでも幸せに暮らしたようだと語られて、物語は終わる。(Fig3-9)

以上が、『ゼラルダの人喰い鬼』のあらすじである。

2. 登場者

『ゼラルダの人喰い鬼』の主演は、人喰い鬼と田舎に暮らす少女であった。Ogre（オーガ）³とは、伝承文学に登場する人間を捕食する怪物である。シャルル・ペロー(Charles Perrault, 1628-1703)再話、ギュスターブ・ドレ(Paul Gustave Doré, 1832-1888)絵の『寓話集』(*Fables de la Fontaine*, 1832)に収録された『長靴をはいた猫』(*Le Chat botté*)や『親指小僧』(*Le Petit Poucet*)の挿絵のイメージ(Fig3-10)が浸透している。この本は、ウンゲラーの子ども時代の愛読書でもあった。⁴

『ゼラルダの人喰い鬼』のナイフをもつ大男の姿には、ドレのイラストレーションの影響が認められるが、顔立ちは似ていない。ウンゲラーの描く、高い鼻が印象的な人喰い鬼 (Fig3-9)は、特に物語の終盤、瘠せて洗練されたその姿には、作家の面影がある。(Fig3-11)

もうひとりの主演は、若く、健康そうな少女ゼラルダである。ゼラルダ (Zeralda) という名前は、ウンゲラーが従軍していたときに所属したラクダ部隊の名前と同じであるが、彼女にモデルがいたかどうかは定かでない。

ゼラルダは料理上手という設定である。彼女は、山間で父とともに家畜を育てて暮

らし、果物を収穫し、食材を使って美味しい料理を作ることを楽しんでいる。この物語を展開させるふたりの主役の属性を整理すると下記のようになり、この絵本のテーマが「食」であることがはっきりとする。

名称	性別	年代	生活	好きな行為	特技・特性
人喰い鬼	男性	大人	ひとりで城に暮らす	人喰い	人間の命を奪う
ゼラルダ	女性	子ども	一人娘 父と田舎で暮らす	栽培・飼育 料理	人や家畜を育て、 料理する

人喰い鬼とゼラルダの属性を比較すると、「孤立性」を保持しており、ともに「食」に関する特徴を備えた登場者であることがわかる。しかし、彼らは正反対の立場にいる。つまり、他の動物の命を食うもの（人喰い鬼）と育てるもの（ゼラルダ）なのである。食べることは、他の生物の命を奪うことにつながるが、食べるために、人間は家畜や食物を育て、料理を作り、他者にそれを分けたり、与えたりもする。つまり、人喰い鬼とゼラルダは、「食」の異なる側面を体現した主役たちであった。

このようにひとつのテーマ、『ゼラルダの人喰い鬼』の場合は「食」であるが、その異なる側面を体現する主役が共存の道を選ぶまでを描いた物語絵本の独自性とは、どの程度のものであろうか。他の作家が制作した絵本と比較して考察する。

3. 食にまつわる表現

人間の生存と暮らしに深く関わる「食」は、私たちにとって根源的な、また親しみ深いテーマである。「食」にまつわるモチーフと行為は、いつの時代、どの地域においても語られ、歌われ、描かれてきた。多くの民族が豊穡の神をもち、農耕民族は収穫祭を、狩猟民族は豊猟の祭りをを行い、恵みに感謝し、仲間と食料を分け合い、共に味わうことに意味を見いだしてきたのであり、『ゼラルダの人喰い鬼』に「食」というテーマが扱われたこと自体は、珍しくない。絵本にも「食」にまつわる表現は多様に見受けられるし、その視点も多彩である。

食べ物の絵本

「食」のなかでも、「食べ物」を描いた絵本は、これまで数多く出版されてきた。0歳から2歳ぐらいまでの子どもたちが楽しめ、日々の暮らしに関心をもてるように、主題、構成、デザインを工夫して制作された絵本を、日本では「赤ちゃん絵本」⁵と呼ぶが、赤ちゃん絵本にも、しばしば野菜や果物が登場する。

例えば、『くだもの』（平山和子,1979）⁶は、そのタイトルが示すとおり、果物を描いた赤ちゃん絵本である。この絵本では、季節の順に、その折々の旬の果物が登場し、2拍のリズムで紹介されていく。まず、縞のあるつやつやとした丸ごとのすいかが描かれ、「すいか」という言葉が添えられる。そしてページをめくると、今度は8等分されたすいかが皿の上に、フォークとともに登場して、「さあ どうぞ」との呼びかけがなされる。すいかの次は桃である。産毛だったやわらかそうな桃が、見開きの左ページに現れて、その側に、「もも」という言葉が記される。右ページに目を移すと、皮を剥き、食べやすい大きさに切られた桃がデザート皿に盛られて、「さあ、どうぞ」という言葉とともに差し出されている。自分が経験したことを再び知覚することを「再認」と呼ぶが、『くだもの』では季節の循環に応じて、食べごろの果物が紹介され、子どもたちは再認の喜びを味わうことになる。(Fig3-12)

果物は絵本ばかりではなく、西洋絵画においてもよく描かれてきた伝統的なモチーフである。例えば、中世の聖母子像に描かれたザクロの実は、赤い果肉の粒を多く内包することなどから、豊穡や多産を象徴する。⁷また林檎は、罪と結びつけられて解釈されてきた。⁸

もちろん、果物が登場するのは宗教画だけではない。宮下規久朗は『食べる西洋美術史』（2007）において、「教訓めいた意味や蘊蓄」よりも、食物の放つ魅力を捉えた風俗画の初期の例として、イタリアの風俗画家ヴィンチェンツォ・カンピ（Vincenzo Campi,1530-1591）が描いた、四季それぞれに収穫されるおいしそうな果物が登場する《La Fruttivendola》（1585年頃, Fig3-13）⁹を紹介し、「飢餓や欠乏の危機に見舞われることの多かった時代、豊かな食材を描いた絵画は、見るものに安定と幸福感を与えたことだろう」と推論した。¹⁰

近代に入ると、見慣れた果物をいかに描くかを目的とした絵画も登場した。日本人にも馴染み深い画家であるポール・セザンヌ(Paul Cézanne,1839-1906)は、「リンゴ一つでパリ中をあっと言わせたい」¹¹と友人たちに語ったと伝えられる。セザンヌは、

有言実行し、《Nature-morte aux pommes et aux oranges》(1895-1900、Fig3-14) (1895-1900)¹²などのリンゴをモチーフにした静物画を描き上げ、パリの画壇だけでなく、その複合的な視点による画面構成で世界を驚かせた。

果物に魅せられた画家は数多おり、美しく艶やかな外観と瑞々しさと甘味を備えた果物の姿は、いつの時代も見るものを幸せにし、描きたいと思わせてきたのである。しかし、だからこそというべきか、カンピの《La Fruttivendola》に描かれた果物も、『くだもの』に描かれたすいかや桃も、完璧なまでに瑞々しく、美しい理想の姿をした果物であった。

平山和子が制作したもう1冊の人気絵本『いちご』(1984, Fig3-15)¹³は、苺が食べごろになるまでの過程を描いた作品であるが、福音館書店の元編集者である澤田精一は、この絵本には傷んだ苺が登場しないことに注目し、長谷川が描いたのは、道端に実る苺ではなく、選び抜かれた「理想のいちご」であり、苺という果物の概念を具現化した絵であると指摘した。¹⁴「食」をテーマにした絵本の表現について考えると、この気づきは重要である。

絵本においては、「食」を楽しく、美しい経験と結びつけるような表現がなされることが多い。絵本に野菜や果物が多く登場し、食材としての魚類や肉類が登場することが少ない理由も、「食」と楽しさや美しさと結びつけて表現する傾向と無関係ではないだろう。しかし、写実的な描写だけが、「食べ物」の本質を伝えるわけではない。セザンヌの《Nature-morte aux pommes et aux oranges》は、林檎をみつめる複数の視点が統合されており、林檎のもつ色、赤い色とオレンジ色とを画面の上で共鳴させることによって、果物のもつ複雑な色あいと姿、動物を虜にする果実の野性味がカンバスの上に再現された。描き方は多様にあり、聖母子像における林檎のように、果実であることによってそれが深い意味を担う宗教画もあれば、朽ちていく果物を描くことで、生命の儚さを伝える静物画もある。つまり、何を作品の中心とするかによって、絵の様式は変わる。

では、『ゼラルダの人喰い鬼』ではどのような表現がなされていたのか。『ゼラルダの人喰い鬼』に印象深く登場する果物も林檎であった。まず、5場のゼラルダの暮らしを描いた場面には、絵の後方に林檎の木が描かれており(Fig3-3)、体調を崩したゼラルダの父親は、それが「りんごだんご(apple dumping)を食べ過ぎたせいかもしれない」と説明した。ゼラルダは病を煩った父を家に残して、林檎を収穫してひとりで市

場に出発し、人喰い鬼と遭遇するのだが、空腹の人喰い鬼にふるまった料理のなかには、赤林檎を口に咥えて調理された豚の丸焼きがあった。(Fig3-5) さらに、物語の最後で人喰い鬼が子どもたちに配るおやつも林檎飴である。(Fig3-8)

その視覚表現を確認すると、ウンゲラーの林檎の表現は簡略的であり、果物の瑞々しさや匂い立つような色彩を描出してはいないとわかる。なぜそのように描いたのか、その理由は、ゼラルダが扱う食材が果物だけではないことと関わりがある。

命をいただくことを描く絵本

ゼラルダは林檎も栽培するが、それと並行して、牛、豚、鶏、山羊を飼育する。7 場には、ゼラルダと動物たちが仲良く暮らす光景があるが、8 場では鶏(Fig3-4)が、12 場では豚がまる焼きにされる。(Fig3-5) 調理の下ごしらえは詳細には描かれず、文字テキストでも語らない。しかし、他の生物を食べて生きていかななくてはならない人間の現実を、ウンゲラーは当然のものとして、物語の背景に描いた。

食えることが殺生の上に成り立つことを描いた絵本は、もちろん『ゼラルダの人喰い鬼』以外にも制作されてきた。しかし「食材」や「料理」あるいは「食事」を描いた絵本に比べて数が少なく、物語の背景の一部としてではなく、命を食すこと自体が主題となっていることが多い。

例えば、人間が動物の命をいただいて生きていることを真摯に描いた絵本に、『ぶたにく』（大西暢夫 写真・文、2010）¹⁵がある。知的障がいをもつ人たちが暮らす福祉施設、ゆうかり学園で取り組まれている畜産を記録した写真絵本であり、表紙には円な黒い瞳にピンク色の鼻の子豚の顔写真が、裏表紙には、大量のソーセージの写真が掲載されている。この二つの表紙が象徴するように、『ぶたにく』は、豚の誕生から飼育、屠畜、肉として加工され、繁殖させられ、ふたたび命が誕生するまでを真つ正面から見つめた、「今、生まれた豚。そして今、殺された豚。毎日、その繰り返しを知らずに、僕らは豚を食べている」という一文が印象深い、ドキュメンタリー要素の強い作品である。(Fig3-16)

一方の『ゼラルダの人喰い鬼』には、飼育していた豚を屠畜する場面は登場しないが、丸焼きに調理する場面、美味しく食べる表現は登場する。しかしそれは適度に抽象化された描写であり、生々しさは感じさせない。動物の殺生は主張しすぎることなく、あくまでも人喰い鬼と少女の出会いの物語の風景にとけ込んでいる。

捕食-被食の関係を描く絵本

さらに、『ゼラルダの人喰い鬼』に特徴的なのは、食べられる存在として子どもが登場することである。これは『ゼラルダの人喰い鬼』の物語がフィクションであるからこそ、なし得た表現である。しかし架空の物語であるとはいえ、作品世界から読者が受け取る心の震えは本物である。物語の冒頭には、人喰い鬼の前に置かれた檻のなかから、子どものような手が伸びている絵があり、「朝ご飯に子どもを食べるのが一番好き」という語りに、小さな子どもたちは、自分たちも「食材」になるという恐怖を覚えるかもしれない。しかし、その恐怖のさじ加減をウンゲラーは心得ており、捉えられた子どもの顔は描かず、殺される場面も取り入れなかった。(Fig3-2)

子どもが外敵に喰われそうになる物語は、伝承文学になら先例が多くあり、今日にも伝えられるヨーロッパの昔話には、親に捨てられた兄妹が森で道に迷い、お菓子の家に誘われて魔女に捕まる「ヘンゼルとグレーテル」や、森に住む祖母の家に食料を届けにいった少女が狼と遭遇する「赤ずきん」などがすぐさま思いつくし、日本にも、栗拾いにでかけた小僧が山で山姥に襲われる「三枚のお札」や、やはり口減らしのために山に捨てられた子どもが、人を食う鬼の家に入ってしまう「千里の靴」などがある。これらの物語は、知恵や仏のご加護で、主人公たちは外敵に勝ち、平穏や富を勝ち取る結末を迎える。

絵本においても、「食べる」「食べられる」という緊張関係を描いた物語絵本は制作されてきた。しかし、創作の物語絵本においては、外敵を打ちのめすというよりも、「食べるもの」と「食べられるもの」が心を通わすという展開をとるものが、現代の読者には好まれるようである。

例えば、2006年3月時点でシリーズの販売部数が累計300万部を突破した『あらしのよるに』（木村裕一作、あべ弘士絵、1994）に始まる「あらしのよるにシリーズ」¹⁶では、あらしのよるに出会った狼と羊が友情を育む。また、フランスの物語絵本で、日本でも翻訳されて話題となったティエリー・デデュー(Thierry Dedieu, 1955-)作『ヤクーバとライオン』(Yakouba, 1994)¹⁷では、アフリカの少年ヤクーバがイニシエーションを遂行するためにライオンを殺しに行く。彼は瀕死のライオンと出会うが、ライオンの問いかけに「殺さない」という選択をし、またライオンも彼の村の羊を襲わなくなる。獣たちは何れも友人を「食べない」という選択をし、人間もまた、彼らを仕留めないという決心をする。これらの作品では、伝承文学における獣や怪物退治ではな

く、話し合いとお互いへの信頼によって、争いを回避するというプロットが選ばれた。

一方『ゼラルダの人喰い鬼』においては、物語と読者との間に一定の距離が保たれるよう演出されている。つまり、昔話の表現形式を緩用した発端句において、これが作り話であるとの宣言がなされ、物語の舞台や登場者の服装も古い過去に設定されて、描かれていた。このような設定のなかで、心情の変化によってではなく、「ゼラルダの作る料理がおいしかったので、人喰いを止めた」という現実的な解決方法が見いだされて、人間の危機が回避されるのである。

共食を描く絵本

『ゼラルダの人喰い鬼』では、ゼラルダが人喰い鬼に料理をふるまったことから、人間と人喰い鬼の世界が変わっていくが、「食」に関連した絵本のなかで人気が高いのは、仲間と分け合って食べる、つまり「共食」する過程及びその光景を描いた作品である。

『ぐりとぐら』(中川李枝子作,山脇百合子絵,1963)¹⁸は、その代表例である。この物語絵本には、のねずみのぐりとぐらが、森でひろった大きな卵をつかって、黄色いカステラを焼き、森の動物たちに振る舞う場面がある。(Fig3-17,3-18) 料理することや仲間と食事をとることの楽しさを高らかにうたった『ぐりとぐら』は、日本だけでなく海外でも愛読されてきた。人気の理由として、親しみやすい動物たちの造形、リズムミカルな文章などがあげられるが、背景を詳細に描かず、のねずみを擬人化して主役にすえたこと、つまり性別、国籍、時代を感じさせない抽象的な表現が、普遍性の獲得に繋がったと思われる。この表現様式については、『3にんのとうぞく』と共通する。ぐりとぐらという異国的な名前をもつ小動物たちは、どこかわからない森で、何の卵かわからないが、大きな卵を使って野外でカステラを焼き、森の仲間たちと共に食するのである。

『ぐりとぐら』に登場するのは、擬人化された動物であるが、食べ物分け合っ
ともに食べるという行為は、人間特有のものである。¹⁹「同じ釜の飯を食う」という言葉があるように、食べ物を分け合って食べることによって、共同体意識が育まれる。このことを日々の営みに利用した例は、古くからあった。

神事の最後に、神へ供えた神酒や神饌を下げ、神前で司祭者や参列者がともに食することを直会（なおらい）あるいは神人共食とも呼ぶ。神と人とが同じ食物を味わうことによって両者が一体となり、神の御加護が得られると考えて行われる。この神人共

食の儀礼は、やがて人間の信頼関係の構築のためにも用いられるようになった。²⁰村運営のための寄合や集会でも、人々は酒を酌み交したり、食べ物と一緒に食べたりしながら交流するようになる。食の保存技術が進化していない時代、他者が差し出す食べ物を食べることは、その人を信じることでもあったのだろう。

また、川端有子は、『子どもの本と＜食＞』（2007）において、児童文学で大きく取り扱われる＜食＞が重要なテーマを担っていることを指摘し、次のように述べた。

たとえば、尽きせぬ食べ物にあふれる国は、伝説や神話の昔から、憧れの楽園の一要素であった。ファンタジーの世界は、それ独特の「食べ物」に彩られるし、また、その世界に入るための手段が、食べ物を口にするところである場合も多い。児童文学がしばしばとりあげるこの加入儀式は、食べ物と深くかかわりをもつ。

別世界の＜食＞を受け入れるのは、他者を受け入れることでもある。同じ釜の飯を食う仲間、運命をも共にする。だがうっかり別世界の食べ物を口にするのは危険だ。神話のペルセポネやイザナミノミコトのように、“あちら側”に属したとみなされ、この世に帰ってこられないこともありうるからだ。C・S・ルイスの『ライオンと魔女』のエドモンドは、魔女の食べ物を口にして、“あちら側”のとりことになってしまう。こうして食には常に危険も伴うが、それは食べることが、他者を自己に取り込む行為であるからに他ならない

(川端,2007)²¹

人喰い鬼たちも、ゼラルダの作る人間界の料理を口にして、人間の子どもを食べなくなる。それとともに、人喰い鬼の身なりも洗練されていき、顔立ちもすっきりと若々しくなる。この展開を、ゼラルダの供する食を体内に取り入れることで、人喰い鬼がゼラルダの属する文化に馴染んでいった、つまり他者を自己に取り込んで行った、あるいは、野蛮な文化が文明化されたと読むことも可能であろう。

食と成長の関係を描く絵本

人喰い鬼たちを手料理で懐柔したゼラルダは、果物を栽培し、家畜を育て、保存し、料理することを得意とする女性であり、その晴れやかな表情から察するに、彼女は他者に食べ物を与えることに喜びを感じていた。

物語絵本の中心的な読者は子どもであるが、子どもの成長と食を関連させて描いた作品、つまり大人が子どもに食事を与えたり、子どもが食べる力を育んだりする姿を描いた絵本も継続的に読まれてきた。

例えば、ラッセル&リリアン・ホーバン (Russel Hoban, Lillian Hoban) の『ジャムつきパンとフランシス』(*Bread and Jam for Frances*, 1964)²²は、子どもの偏食を題材にした物語絵本である。フランシスはジャムがついたパンが大好きで、他の食物を食べようとはしない。そんな息子に親は好きなだけジャムのついたパンを食べてよいと、三食、ジャムを塗ったパンだけを与える。するとさすがにフランシスもジャムつきパンに飽きてきて、他のものを食べたいと言い出すのである。この物語絵本の最後に描かれたのは、フランシスの昼食の風景である。材料を選び、手間をかけて作ったことを思わせる具体的で、美味しそうな食べ物が列挙される。

また、ローレン・チャイルド (Lauren Child, 1965-) の『ぜったいたべないからね』(*I Will Not Ever Never Eat a Tomato*, 2000)²³では、妹ローラに好き嫌いを克服させようと、面倒見のよい兄チャーリーが奮闘した。彼は、頑な妹を叱るのではなく、創意溢れる作り話で、妹の食への関心を高め、楽しい気持ちにさせて、食わず嫌いを解消してしまう。コラージュを用いて制作された明るく、にぎやかな印象の絵は、兄チャーリーの柔軟で自由な発想を表してもいる。

この二作品では、子どもの心の機微を描き、力技ではなく、子どもが食べる能力を伸ばしていけるようにと心を砕き、知恵を使った家族の働きかけで、子どもたちが食の嗜好を広げることに成功する物語が語られた。このような、他者に食物を食べさせてあげようとする気持ちもまた、食の分配と同じように、人間にとって重要な意味もつ行為であると言えよう。なぜなら、未熟な状態で母体から離される人間が生き延びるためには、誰かの助けが必要だからである。今日でも、世界には飢餓に苦しむ子どもたちが多く存在する。また、先進国に住んでいても、戦争や天災によって、食料を確保することに困る状況が発生する可能性は常にある。そのことを痛感させるのは、広島原爆を描いた丸木俊の『ひろしまのピカ』(1980)²⁴である。この作品には戦

争がもたらす苦しみとともに、子どもに食料を分け与えようとする大人の献身的な姿が印象深く描かれた。

主役は7歳の少女みいちゃんである。彼女が両親とともに丸いちゃぶ台で朝食を食べているときに原爆が投下される。ご飯もおかずも飛び散り、みいちゃんは赤い箸を握ったまま、母とともに戦渦を逃げてゆく。その途中でみいちゃんは、若い女性が母乳を与えようとして赤ちゃんの死に気づき、涙を流す姿を見る。また自らは深い傷を負いながらも、麦のおにぎりをみいちゃんに差し出すおばあさんと出会う。おばあさんの命は、みいちゃんがおにぎりを受け取ると尽きてしまう。『ひろしまのピカ』が「食」を通じて語るのは、戦争のもたらす苦しみと他者の生を願う心の尊さ、毎日朝食を家族で食べられる平和な日々が続くことへの願いである。

『ゼラルダの人喰い鬼』において、ゼラルダがなした人喰い鬼の世界の変革も、人間の根源的で素朴な行為、「他者の生命をつなぐために食べ物を分け与える」ことが切っ掛けとなった点に注目したい。

食事の意味を描く絵本

子どもにとって、母乳や食べ物を与えてくれる母親は絶対的な存在といえる。近年は父親が料理する姿を描いた絵本も出版されているが、絵本の世界では、料理と女性と母性を結びつけて描かれることが未だに多い。『ゼラルダの人喰い鬼』は、その点において、古典的なジェンダーロールを補強する可能性のあるプロットと表現を有すると言える。

作品の中心には置かれてはいないが、重要なモチーフとして食べ物が登場する物語絵本のひとつに、モーリス・センダック(Maurice Sendak, 1928-2012)の『かいじゅうたちのいるところ』(*Where The Wild Things Are*, 1963)²⁵がある。この絵本では、悪戯をしていたマックスが、母親に夕ご飯抜きのお仕置きを受け、自室に閉じ込められる。彼は叱られたことへの怒りをエネルギーにして、空想の世界を広げ、「かいじゅうたちのいるところ」へ船出する。かいじゅうたちの王になったマックスは、大暴れするのだが、結局は現実が恋しくなって、家へと帰っていく。

この絵本の最後には、次のような語りがある。

and sailed back over a year

and in and out of weeks

and through a day

and into the night of his very own room

where he found his supper waiting for him

and it was still hot

航海と大騒ぎの果てに、自室に戻ったマックスは、ほっとした表情をみせる。
(Fig3-19) この絵は、マックスが家庭へ、そして母親の元へと回帰する場面であると
読まれてきた。²⁶しかし、マックスはこのまま、自室で夕飯を食べなくてはならない
のだろうか。「まだ温かかった(still hot)」という夕食は、アメリカ社会においては取
り立て質素なものではないが、マックスを冒険から呼び戻すほどに美味しそうには描
かれていない。これに比べて、ゼラルダの作る料理は、手が込んでいて本格的である。

cream of watercress soup,	(クレソンのクリームスープ)
smoked trout with capers,	(マスの燻製)
snails in garlic butter,	(エスカルゴのガーリックバター焼き)
a platter of roasted chickens,	(チキンのロースト)
and a suckling pig.	(子豚のロースト)

上記は、ゼラルダが空腹の人喰い鬼のために用意した食事であるが、その味に惚れ
込んで人喰い鬼が子どもを食べることを忘れてしまうのも納得の献立ではないか。人
喰い鬼に雇われて、ゼラルダは城で働き始めるのだが、人喰い鬼の夜の食卓に並ぶ代
表的なメニューもまた豪華であった。

- (1) Sauerkraut and sausage,
- (2) Goose liver pâté in pastry shell,
- (3) Veal cutlets on a bed of truffled aspic,
- (4) Pompano Sarah Bernhardt,
- (5) Chocolate sauce Rasputin,
- (6) Roast turkey à la Cinderella,
- (7) Ogre's Delight: candied fruits, ladyfingers, and ice-cream cakes.

酢づけのキャベツ、シュークルートとソーセージの組み合わせは、アルザスの郷土料理である。他にもマスの燻製やガチョウのレバーパテ、七面鳥の丸焼き、アイスクリームケーキなど、たくさんの料理が登場する。(Fig3-7) 多彩なメニューは、「確かに美味しそうだ」と大人の読者にも思わせ、人喰い問題の大胆な解決方法に説得力を与えもする。

ゼラルダによって、洗練された「食文化」に出会った人喰い鬼は、容姿もあか抜け、村の子どもたちにポム・ダムール（フランスで愛のりんごを意味する、りんご飴）を配って、人気者にさえなる。(Fig3-8) また最終場面では、人喰い鬼とゼラルダが結婚し、子どもを授かったことが明かされる。(Fig3-9) 子どもを育てることは、まさに自らの生命を維持するために食べたものを血肉にして、新しい生命を育むことである。これは、人喰い鬼が「奪うもの」から「与えるもの」に変わったことを象徴する表現といえる。

以上のように、「食」をテーマとする他の作品との比較考察した結果、浮かび上がってきた『ゼラルダの人喰い鬼』の特色は、「食」の多様な側面が物語のなかで消化され、多層的な現実の一部として描かれている点にある。また、そのために、食の表現スタイルや描く場面などが、注意深く選択されていることが明らかになった。

ふたりの登場者、ゼラルダと人喰い鬼は、それぞれ食の違った側面を体現していたが、捕食-被食の関係にある彼らが、それぞれの特性を失うことなく、共に生きていくというプロットは独創的である。「育てること」、「料理すること」、「みんなで食べること」の楽しさを伝えるゼラルダと、野蛮で粗野で文明化されていない食欲だけの

獣、人喰い鬼の姿は、文化と野生を象徴してもいる。このふたりがそれぞれの欲求を満たす現実的な提案をなしたところに、ウンゲラーの創意が光る。

そしてもうひとつ重要な表現が、絵本の最後になされている。『ゼラルダの人喰い鬼』には、絵がこっそりと読者に語ることがある。この表現が『ゼラルダの人喰い鬼』の質を、他の物語絵本とは違うものにしている。

スリリングなほのめかし

最後の場面は、ゼラルダと人喰い鬼、そして彼らの子どもたちと犬が仲良く寄り添う姿が、まるで家族の肖像画のように描かれた。ゼラルダは乳児をその腕に抱いているが、彼らを見つめる兄の背中にはナイフとフォークが光る。この夫婦はまだ気付いていないのだろうが、読者にはそれがはっきりと見えている。(Fig3-9) 人喰い鬼の性質が子どもに遺伝したことを、読者だけに暗に知らせる表現である。

また、ゼラルダは田舎で農業を営む、料理上手な娘であるとしか文字テキストは語らないが、彼女の実家には、黒猫やカラスが飼われていることが、その絵からわかる。黒い鳥であるカラスや黒猫は、魔女の使者とみなされてもきた。²⁷さまざまな食材やスパイスを調合して人喰い鬼を虜にする料理を作り出すゼラルダの姿に、薬草を煎じる魔女の姿を重ねてみることもできる。もしゼラルダが魔女であるならば、近代科学とは別の知識を育む魔女が、人喰い鬼と人生を共にすることで、人間社会が平穏になった。つまり異端者同士の結合によって、人間社会の秩序が保たれたと読むことも可能であろう。

以上のように、『ゼラルダの人喰い鬼』には、人間の根源的な問題であり、身近なテーマである「食」が、複数の視点から、その本質を両義的なものと捉え、現実の豊かさと厳しさを伝えながらも、あくまでも、全体的には幼い子どもも楽しめる物語の背景、あるいはスパイスとして描かれていた。

第2節：『あたらしいともだち』 「希少性」

1. あらすじ

次に、『あたらしいともだち』（*Neue Freunde*）の主題と表現について考察する。『あたらしいともだち』は、2007年に4月にドイツのディオゲネス社から *Neue Freunde* というタイトルで、また同年10月に *Amis-amies* というタイトルでフランスのレコールデ・ロワジール社から出版された。日本では2008年10月にあすなろ書房から若松宣子訳で出版された。英語圏では未発表であるが、ドイツ語版とフランス語版にも英語から翻訳した旨が記載されているため、オリジナルのテキストは英語で書かれたと推測される。しかし公表されていない。そこで本章の考察には、最も早く出版されたドイツ語版と日本語版を併用する。

『あたらしいともだち』は、『ゼラルダの人喰い鬼』と同じように、ふたりの登場者を中心に展開する物語である。それでは、表紙から順にみていく。

表紙

表紙はベージュの地色の上に、四角く枠取りされたスペースがある。そのなかに黒人の少年とアジア人らしき少女がいて、微笑み合う。少年は絵筆をもち、少女は布を掲げており、なにかを作っている最中のようなようである。彼らの周りには、奇妙なオブジェが並んでいる。

タイトルページ

ドイツ語版は水色の、日本語版は朱色の見返しをめくると、タイトルページが見えてくる。画面の上部中央に、細い書体で作名と題名が綴られており、画面の下には、木と靴下を組み合わせるような犬のオブジェが配置された。『ゼラルダの人喰い鬼』ほど刺激的ではない、穏やかなイメージの画面構成である。

1 場目

物語は引っ越しの風景から始まる。父、母、そして少年という構成の黒人の家族が新居に家具を運んでいる姿が描かれた。主役はこの黒人の少年ラフィ・バモコである。

2 場目・3 場目

2 場目と 3 場目はラフィの紹介である。ラフィは大工仕事が得意で、父から道具の使い方を習い、母の為に棚を作ったと語られる。彼の家には、木の表面を削る鉋や、穴をあけるドリル、のこぎりなどの道具がある。

4 場目

4 場目はラフィの 9 歳の誕生日を描く。プレゼントは金属にも穴をあけられる本格的な大工道具であった。しかし祝ってくれたのは両親だけである。彼らはこの町ではよそのものであるため、ラフィには友だちがいなかった。(Fig3-20)

5 場目

寂しい思いをしていた彼は、ある日、「友だち」を作ることを思いつく。(Fig3-21)
そして最初に、大きな縞模様のイヌとネコを作り上げた。

ずっと ひとりぼっちで さびしいラフィは、
いいことを おもいつきました。
「ともだちが いなければ、 じぶんで つくっちゃおう！」
さいしょに イヌとネコを つくりました。

(5 場)

6 場目・7 場目

その様子を見ていたのは、隣に住むアジア系とみられる黄色い肌の少女、キー・シンである。洗濯物を干している途中だった彼女は、壁越しにラフィの物作りを見て興味を抱き、「ともだち」の制作に参加するようになる。(Fig3-22,3-23)

8 場目・9 場目

8 場目と 9 場目はラフィとキーの創作活動を描く。ラフィは裁縫が得意で、ミシンを使って「ともだち」の洋服を縫い上げていった。部屋には次第に不思議な友だちが増えていく。

10 場目

10 場目は、ラフィとキーの食事風景を描く。キーがラフィに中華料理であろうか、自国の料理を紹介し、箸の使い方を教えている。この描写にも文化と食とを結びつけて描くウンゲラーの表現の指向が垣間みえる。

11 場目・12 場目

11 場目では捨てられた缶で制作したような豚のオブジェのイラストレーションとともに、彼らの両親が仲良くなり、休みの日には共に出かけ、子どもたちの創作活動の材料を探したと語られる。12 場目は、ふたつの家族が仲良く過ごす様子が描かれた。

13 場目

キーとラフィがラフィの父親とともにゴミ捨て場で、創作活動に使用する廃品を集める姿を描く。手前にはグレーの肌をした二人の男がいて、陰口を叩く。作家の憤りを表すように、二人の頭には穴があいている。

ざいりょうが なくなると、 ラフィのおとうさんが ゴミすでばに
つれていってきます。
3にんで えらんでいと、 ひそひそ ささやくひとが いました。
「おい、 あの がいこくじんを みろよ。 ゴミまで あさってやがる」

(13 場)

14 場目・15 場目・16 場目

14 場は再びラフィとキーの制作風景を描く。ラフィはとても楽しそうな表情である。15 場と 16 場ではふたりが裏庭に「ともだち」を運ぶ姿を描いた。個性的な「ともだち」が裏庭に溢れた。

17 場目

ラフィとキーが創作した「あたらしいともだち」を家の前に置き、近くに住む人々が驚いて見ている姿を見開き一画面で描いた絵である。彼らの作品の斬新さに驚きな

がらも、周囲の人々は受け入れた。とくに子どもたちは強い興味を示し、創作活動に参加したいとさえ申し出る。(Fig3-24)

ふたりは あたらしい ともだちを いえのまえに おくことにしました。

きんじょの ひとたちは びっくり あきれがお。

こどもたちも あつまってきます。

「これ、なに？」

「ともだちだよ」 キーがこたえます。

「ふたりで つくったんだ」と、ラフィがいうと、みんなは、

「なかまにいれて」と いいはじめました！

(17 場)

18 場目・19 場目

やがて、ラフィとキーを中心に、また大人たちも加わって、子どもたちは物づくりを始め、その楽しさを知るようになる。そして、みんなで協力して「トロイの木馬」²⁸を完成させた。

20 場目

しかしある日、保健所と消防署から、火事の危険があるので彼らが「ともだち」と称するところの「ゴミ」を3週間で処分しろと通達される。

あるばん げんかんの チャイムがなりました。

おじさんが ふたり たっています。

ほけんじょと しょうぼうしょのひとでした。

ふたりは やさしく、でも きつぱりと いいました。

「ガラクタを かたづけてください。

かじに なったら きけんです。

3 しゅうかんで おねがいします」

(20 場)

21 場目

しかし、噂を聞きつけた記者たちがふたりの作品を取材し、「ゴミではない、創造作品だ！」との声が高まる。

うわさをきいて、しんぶんきしゃや
カメラマンが やってきて、
テレビでも ニュースになりました。
「ゴミではない、アートだ！」
「かっこいい ふたりぐみ、
あらたなるスター しゅつげん！」
「おやくしょ、わかい さいのうを つぶす」
「こどもの すばらしい げいじゅつさくひん」
「ガラクタ ばんざい！」

(21 場)

22 場目・23 場目

やがて騒ぎが大きくなる。美術館の館長が「情熱溢れる創造、純粹さのある芸術作品！」と作品を高く評価した。(Fig3-25)

さわぎは どんどん おおきくなって、
びじゅつかんの かんちょうさんも やってきました。
「すばらしい さくひんです。 じゅうほんぼう。
これぞ まさに げいじゅつ。 じゅんすいなアートです！
ぜひ、ゆずってください。 すばらしい てらんかいに なるでしょう」

(22 場)

24 場目・25 場目

ラフィとキーの「ともだち」が、美術館に運ばれる場面である。展覧会は大成功を納め、ラフィーとキーによるユニット「ラフィキ」の名が世界に知れ渡る。

26 場目

見開きいっぱいに美術館の内部を描いたにぎやかな絵である。あちらこちらに「ラフィキ」が創作した「ともだち」が展示されており、それを観るためにたくさんの人々が集っている。

27 場目・28 場目

成功し、成長したふたりの姿が描かれた。キーはファッション・デザイナーとして、ラフィは彫刻家として活躍していると語られる。

29 場

最後の場面には、ボートに乗る二人の姿がある。(Fig3-26)

ラフィとキーは いまでも なかよしの ともだちです。

(29 場)

ふたりの変わらない関係を読者に告げ、静かな光景で物語は終わる。

以上が『あたらしい ともだち』のあらすじである。

2. 登場者

『あたらしい ともだち』で、主要な役割を担ったのはふたりの子どもである。ラフィ・バモコは黒人、キー・シンは黄色人種、ふたりはともに有色人種であった。肌の色は言葉では一言も語られないが、ウンゲラーは彼らをステレオタイプな黒人像、東アジア人像を意識して描いたのではないか。そして、彼らは白人社会の「よそのもの」として、社会から疎外されていたと語る。

ふたりはともに創作活動を好み、ラフィは木工を、キーは縫製を得意とした。次ページに示したように、彼らは相反する特徴を備えてはおらず、むしろよく似ている。ラフィもキーも個性を備えた登場者であるが、彼らの置かれた立場とふたりの趣味(創作が好き)は同じである。

名称	性別	年代	生活	肌の色	特技・特性
ラフィ	男性	子ども	一人息子 家族と暮らす	黒	木工
キー	女性	子ども	一人娘 家族と暮らす	黄色	裁縫

2・少数派に関わる表現

属する社会で少数派である登場者を主役にした絵本は、点数は多くないが制作されてきた。同じ社会に暮らす人々と違った特徴を備えていることは、ときに差別や排除を、ときに賞賛を招く。絵本においてこのことは、主として「差別すること」や「差別されること」の愚かさと悲しさを伝えるために、または、「少数派」であることが個性として機能し、認められる過程を描くことで表現されてきた。

差別を描く絵本

その早い例であり、また現代も出版され続けている物語絵本の1冊に、マーガレット E. レイと H.A・レイ (Margaret Elizabeth Rey, 1906-1996/ Hans Augusto Rey, 1898-1977) の『おかえりなさいスポッティ』(Spotty, 1945, Fig3-27)²⁹がある。白うさぎの家に生まれた、水玉模様のうさぎを主役にした作品である。

きょうだいたちはスポッティが大好きで、スポッティも自分の水玉の身体を気に入っているのだが、母親は、祖父がスポッティの姿を見たら驚くだろうという助言を受け入れて、彼一人を家に置いて、みんなで帰省する。母に迷惑がかかることを心配したスポッティは家を出るが、そこで出会ったのは、自分と同じ水玉模様の身体のうさぎであった。彼の家に招かれると、そこには水玉模様のうさぎの子どもがたくさんおり、そのなかに一匹だけ、真っ白なうさぎがいた。同じ動物でありながら、姿の異なるふたつの家族は偶然に出会い、それぞれの子どもたちが自分とは少し似ていないけれども、「普通」であることを知る。

ヘルガ・ガルダー (Helga Galler, 1939-) の『まっくろネリノ』(Der Kleine Nerino, 1968)³⁰もまた他者とは違った個性を有する主人公、真っ黒な鳥、ネリノの物語である。美しい色の羽根をもつきょうだいたちは、ネリノを仲間はずれにするが、

ある日その美しさ故に捕まり、鳥かごに入れられる。それを救ったのはネリノであった。ネリノは夜の闇に紛れて、鳥かごに近づき、みんなを解放した。

この2冊は言葉と絵で語る絵本特有の表現で、外見の違いをわかりやすく表現し、物語を通じて、何が違っているのか、その違いがどのような意味をもつのかを読者に考えさせる。どちらの作品においても主人公は差別されたことを恨まず、自らの違いが役立ち、周囲に受け入れられるようになると素直に喜ぶ。

『おかえりなさいスポッティ』や『まっくろネリノ』に描かれた排除の思考は、どのような人間にも宿りうることである。2冊はともに主役の登場者たちの純粋さが際立つため、読者は彼らに心を寄り添わせて物語を読むことができる。また、「差別」という問題が、幼い読者たちにも理解できるように、また差別されるものの痛みがよくわかるように、言葉と絵で状況と出来事が語られる。だからこそ、長く読み継がれてきたのであろう。

その一方で、血筋によって人間としての尊厳を奪われたものの苦しみを、迫力のある画風で描いた物語絵本も出版された。エレン・レヴァイン (Ellen Levine, 1939-) による『ヘンリー・ブラウンの誕生日』(*Henry's Freedom Box*, 2007)³¹は、人種による非情な差別とそれを生き抜いたひとりの少年の生涯を描いた実話をもとにした物語絵本である。ヘンリー・ブラウンは黒人奴隷であった。黒人奴隷は白人である主人の物のように扱われ、売り買いされた。家族さえも奪われたヘンリーは、ある日、白人からの解放を望む。そして友人と、奴隷制に反対する白人医師の協力を得て、木箱のなかに隠れて、奴隷制のないフィラデルフィアに輸送してもらうことを思いつく。小さな箱のなかに身を潜めることは苦しかったが、ヘンリーはやり遂げて、自由を手にした。

19世紀中頃のアメリカには、400万人の奴隷がおり、奴隷制を認める南部から、それを認めない北部へと彼らを逃がす「地下鉄道」と呼ばれる組織が存在した。この物語は「地下鉄道」によって救済された「黒人」と呼ばれる人の実話であり、自由の地フィラデルフィアに着き、箱の中から出てきたその日が、ヘンリー・ブラウンの誕生日、人間として生まれた最初の日であった。日本語のタイトルを直訳ではなく、『ヘンリー・ブラウンの誕生日』としたことにも、このことを印象づける意図があったのだろう。

『あたらしい ともだち』は、外見や人種による差別を描いたが、その行為を絵本のなかでは是正していない。また差別を引き起こした外観については、その評価を反転させる物語展開をとらなかった。そのかわりに、彼らの内面、他人とは異なる才能の発露を描くことで、「希少性」について読者に考えさせた。

ガラクタとアート 価値の転換

多勢と違った特徴や属性をもつことは、排除や無視の対象となることも多いが、一方で、希少であるという価値をもつことがある。『あたらしい ともだち』で、ラフィとキーが生み出した作品は、はじめ「ゴミ、ガラクタ」とみなされていた。それは、そもそもふたりが廃品を利用していたためであり、また、誰もが認めるような古典的な美しさをもちあわせてはいなかったためである。しかし、美術館の館長は「情熱溢れる創造、純粋さのある芸術作品！」と彼らの作品を評価した。美術教育を受けたアーティストにはない発想の斬新さや荒々しさを見いだしたのであろう。³²

この絵本におけるウンゲラーの主題は、「差別」ではなく「希少性」ではないだろうか。ラフィとキーが作り出した作品は、奇抜な形と毒々しい色彩と柄を組み合わせたオブジェである。ありふれたものやもう役に立たないと思われた廃品を、自由奔放に組み合わせて創造されたそれらのアートには、日常を異化する力があつた。ふたりの手によって、壊れたテレビも冷蔵庫もじょうろも、全て芸術作品になった。小さな芸術家によって、新しい価値が創造されたのである。これらの作品は見る者に強い衝撃を与える一方で、自分たちも似たようなものを作れるかもしれないと期待させた。

子どもらしい斬新な発想が評価されるという物語展開には、さしたる新規性はない。しかし彼らの作品が評価されるようになる過程に、ウンゲラーの鋭い社会批判のまなざしがあることは特筆すべきであろう。

まず行政は、公共衛生の管理という立場に立って、廃棄品を使った彼らの大掛かりな作品の撤去を求めた。それをメディアが体制批判を交えて褒め称えると、世論が彼らに味方し、やがて、美術館長という美の専門家が、彼らの作品に高い評価を与えた。体制が批判する弱者を擁護するという民衆の心理が描かれたともいえる。

「ガラクタかアートか」という芸術論争は、現実にもしばしば起こる。そして、その論争は、美が多元的なものであるがゆえに、いつも決着しない。メディアの力によって、世論が弱者や権威をもたないものに傾くという現象もまた、現実味がある。異

端なものや違うものを排除しようとする一方で、普通ではないものを求めもするのが人間の性ということであろう。

このように、子どもたちの純粋なる創造をめぐる人々の反応を描くことで、希少な存在であるものの苦しみだけではなく、利点をも描いた点に、『あたらしい ともだち』の独創性が見いだせる。

普遍的な物語の外側を生きる

価値あるものをめぐる大人の思惑、身勝手さに、ラフィもキーも惑わされることがなかった。このような態度には、ウンゲラーの子どもへの信頼がうかがえる。『あたらしい ともだち』に描かれた、メディアに触発されることで、社会における価値や評価が急激に変化する展開は、大人には既視感がある。ウンゲラーは、そのなかで、変わらずに自らの道を進み、互いにそれを認め合うふたりの子どもの姿を描くことで、両義的かつ流動的な社会のなかで、互いに個性を認め合い、伸ばしあうもの同士が結びつくことの強さを示したのではないか。

マイノリティのサクセスストーリーは、大衆に支持される物語の王道のひとつであり、ウンゲラーが 1960 年代に描いた動物を擬人化した物語もまた、この系譜にある。マイノリティがヒーローやヒロインになる大逆転のドラマは、時代や地域を問わず、多くの人々の心を掴んできた。『あたらしい ともだち』でも、ラフィとキーは社会で評価され、求められる存在となる。しかし、彼らは富や名声に振り回されなかった。それを象徴する光景が絵本の最後に現れる。

ウンゲラーは『あたらしい ともだち』の最終場面に、静かな湖畔でボートに乗る、ラフィとキーの姿を描いた。寒色だけを用いた、静謐なる光景を見守るのは、月と一羽の鳥だけである。(Fig3-26) 少数派に属していた多くの主役たちが歩いた華々しい成功物語ではなく、自分たちだけのストーリーを着実に生きるふたりの姿を、ウンゲラーは結末に示したのである。

まとめ

本章では、第 1 章で、『ゼラルダの人喰い鬼』における「食」の、第 2 章で『あたらしい ともだち』における「希少性」の描き方を、他の作家の絵本と比較しながら考察

した。

ウンゲラーは、『ゼラルダの人喰い鬼』では、人間の倫理では裁けない、人喰い鬼という人間とは違う生き物を登場させることで、世界の多様性を表現する一方で、「食」についてもその多面を描き出していた。食べ物、飼育、屠殺、「喰うか、喰われるか」の関係、共食という行為のもたらすもの、成長と食の関係性、食文化など、「食」をみつめる多様な視点が共存しながら、ファンタジーの枠組みのなかで、子どもが料理をする姿や、アルザスの郷土料理なども登場させ、幼い読者にも楽しめる物語を紡いだ。そしてその背景に、他の動物の命のうえに生きる人間という存在を照射していたことが明らかになった。

また、『あたらしい ともだち』では、社会の評価の流動性と、そのなかにあって、自身の感性を信じて個性を育くみ、いつまでも強い絆で結ばれた主人公が「マイノリティ」の両義性を生き抜く姿を描いた。揺れ動く社会の価値観や規範のなかで、自分を見失わず生きていくための、ひとつのモデルを生み出したといえよう。

人間は人間だけではなく、世界全体に影響を与えながら生きている。私たちの食卓に並ぶのは、かつて命をもった動物である。どのような価値観も絶対ではなく、少数のものが排除される日もあれば、希少価値をもち、賞賛をもって受け入れられる日もある。『ゼラルダの人喰い鬼』と『あたらしい ともだち』の最奥にウンゲラーが置いたのは、人間が向き合う根源的な問題であった。

また、ウンゲラーは、世界や人間の両義性のなかで生きていくためには、自ら行動すること、他者と関わることに意味をもつことを簡潔な表現で伝えてもいる。「ありもしない現実をどうして子どもたちにみせるのか」とウンゲラーは語ってきた。³³ 世界も人間も多義的であり、秩序と混沌を抱え、矛盾と整合の狭間で存在する。それを認めたうえで、自己と他者の個性を慈しみ、感性に従って行動する勇敢なる主人公たちに、彼は幸福な結末を用意してきた。希望を見失わずに描くこと、これは、未来をみつめる子どもを読者対象にする物語絵本で、世界や人間の両義性を描こうとする際の、有用な方法といえるだろう。

最後に、ウンゲラーが物事の両義性を絵本に描くようになった理由を考えてみたい。第2部第1章で詳述するが、ウンゲラーは、ドイツとフランスの国境に位置するアルザス地方で生まれ、少年時代に第2次世界大戦を経験した。政治情勢によって、あるときはドイツ人に、あるときはフランス人として生きることを強いられた日々に、彼

は世界や人間のさまざまな姿を目撃した。正しいこととそうでないこと、正統なものと異端なものが統治者によって変わる状況に、ひとりの子どもとして身を置いた。そのなかでウンゲラーは、自分らしさと物事の多面性について考えたのではないだろうか。近年のインタビューで、子ども時代の忘れられない経験について質問されたウンゲラーは、次のように語った。

父は私が3歳半のときに亡くなりました。それからナチスがアルザスにやってきて、私たちは引っ越しをしなければならなくなりました。そして本格的に戦争に巻き込まれていったのです。3ヶ月の間、私たちは戦争のただ中にいました。戦争が終わると、今度はフランス軍が再びアルザスを統治しました。それらがよい経験であったとは言えません。しかし、私の身に降りかかったこと全てに、私は心から感謝しています。それらは私を形作り、私を支える信念を形成したのですから³⁴

(Ungerer,2013)

彼の自伝『トミ ナチス占領下の子ども時代』(*Tomi A Childhood under the Nazis*,1998.未邦訳)には、ウンゲラー家の人々が激動する情勢のなかで、自らの個性を失うことなく、誇りとユーモアをたずさえて生き延びようとした様子が綴られている。子どもにとって、あまりに過酷な日々であったろうが、しかしその経験が、ウンゲラーの物語絵本を特徴づける表現をもたらしたとすれば、これもまた両義的である。

¹ Smith,Lillian. *The Unreluctant Years; A Critical Approach to Children's Literature*, American Library Association,1953, p.35.

原文は以下のとおりである。

The qualities which are basic in good writing are literary values: that is, they do not concern the subject matter so much as how it is presented.

² 本章は、2009年3月に発行された絵本学会学会誌『絵本学』に掲載された研究論文、今田由香「トミー・ウンゲラーが取り組む“両義性”という主題-『すてきな三にんぐみ』、『ゼラルダと人喰い鬼』、『あたらしいともだち』の分析研究-」にまとめた研究をもとに、作品を2作に限定して再考察し、発展させたものである。

³ 人喰い鬼、Ogre（オーガ）

神話や昔話などの伝承文学に登場する人を食べる怪物。『ゼラルダの人喰い鬼』の文字テキストにもあるように、「鋭い歯、大きな鼻、ゴワゴワとした髯、大きなナイフ、癩癩もちで、くいしんぼう」の、教養のない、不躰な大男として造形されることが多い。そのような怪物に特別な名称はなかったが、シャルル・ペローの『長靴をはいた猫』で初めて Ogre という呼称が用いられてから、この呼称が定着した。

ハンフリー・カーペンター、ハンフリー・ブリチャード、マリ。『オックスフォード世界児童文学百科』神宮輝夫訳、原書房、1999、p. 650. では、次のように説明された。

人喰い鬼（Ogre）

「昔話に登場する生きもので、しばしば人間をむさぼり食う巨人をさす。この語が初めて記録されたのはペローの『がちょうおばさんのお話』（1697）で、そのなかには、何匹かの人喰い鬼がでてくる。特筆すべきものは『親指小僧』の中に登場する人喰い鬼である」（p. 650, 高鷲志子）

⁴ “TOMI UNGERER par Tomi Ungerer” LA REVUE DES LIVRES POUR ENFANTS - Autour de Tomi Ungerer, n° spécial 171-Septembre, LA JOIE PAR LES LIVRES, 1996 に掲載された Claude-Anne Parmegiani によるインタビューで、ウンゲラーは子どもの頃の愛読書の 1 冊として、ドレ挿絵の『寓話集』をあげた。

⁵ 赤ちゃん絵本

中川素子他編『絵本の事典』朝倉書店、2011、p. 323. において、「赤ちゃん絵本」の用語解説は次のように始まる。

「0.1.2 歳頃までの赤ちゃんを対象とした絵本の総称。ものの絵と名称が交互に登場する「ものの絵本」からはじまり、簡単な物語絵本を含む」（柴村紀代、p. 323）

⁶ 平山和子『くだもの』福音館書店、1981.（初出「こどものとも年少版 28 号 1979」）

⁷ ザクロ

ドフリース、アト。『神話・伝承事典』山下主一郎代表訳、大修館書店、1988（原書 1974）には、「ザクロ」の表象に関する次のような記述がある。

「リンモン Rimmon（「ザクロ」）は女神の生殖器を表す礼拝堂に対する呼び名として、聖書の中で用いられており（『列王紀』下 5:18）、リム rim（「生む」）を語源とする。赤い果汁と多くの種子を持つザクロは、豊穣な子宮の原初的なシンボルであった。したがって、再生をもたらすために、靈魂は冥界でザクロを食べた。古代ギリシアの神話の著作者は、コレとエウリュディケとともに、冥界でザクロの種子を食べたために、冥界に引き留められたのだと述べている。救世主アッティスの処女母であるナナは、ザクロの種子、もしくはアーモンドを食べて、彼を懐胎した。アーモンドもまた女陰のシンボルであった。（pp. 639-640）

⁸ 林檎

林檎はさまざまな事柄を表象するが、ドフリース、アト。『神話・伝承事典』山下主一郎代表訳、大修館書店、1988（原書 1974）では、聖母子像における「リンゴ」の表象について次のような説明がなされた。

[罪惡] 1 リンゴは中世では肉欲の罪を表した。リンゴはラテン語で malum といい、悪を malus という。また中世では聖母マリアが手にしているリンゴ、又はマリアが抱いているキリストが手にもつリンゴは征服された悪を象徴する。（p. 23）

⁹ Campi, Vincenzo. 《La Fruttivendola》, 1585 年頃, 145x215 cm, oil on canvas
ミラノ, プレラ美術館

¹⁰ 宮下規久朗『食べる西洋美術史「最後の晩餐」から読む』光文社, 2007. pp. 126-135. 参照

¹¹ セザンヌと林檎

セザンヌの絵画を紹介する美術書やその表現について論じた研究書は多数出版されてきた。「りんご」を主題をした絵画に注目した近年の書物に下記がある。

林綾野, 千足伸行『セザンヌの食卓 いろとりどりの林檎たち』講談社, 2012. 「リンゴ一つでパリ中をあっと言わせたい」というセザンヌの発言は、p. 62 で取り上げられている他、この本の帯にも掲載されている。

¹² Cézanne, Paul. 《Nature-morte aux pommes et aux oranges》, 1895-1900, 73 x 92 cm, oil on canvas パリ, オルセー美術館

¹³ 平山和子『いちご』福音館書店, 1989. (初出「こどものとも年少版 85 号 1984」)

¹⁴ 2012 年 5 月 19 日、日本女子大学家政学研究科児童学専攻講義「特別講義Ⅱ」の授業内で、元福音館書店編集者であり、絵本研究家の澤田精一は、平山和子の『いちご』に描かれたのは、理想の「いちご」、「いちご」という概念であると説明した。

¹⁵ 大西暢夫, 『ぶたにく』幻冬舎, 2010.

¹⁶ 木村裕一作, あべ弘士絵『あらしのよるに』講談社, 1994. から始まるシリーズである。

¹⁷ Dedieu, Thierry. *Yakouba*. Seuil, 1994.

日本版は、デデュー, ティエリー. 『ヤクーバとライオン』柳田邦男訳, 講談社, 2008.

¹⁸ 『ぐりとぐら』

福音館書店「母の友」(1963 年 6 月号) に掲載された幼年童話「たまご」を原作とする物語絵本である。中川李枝子が文を、妹の大村百合子が挿絵を担当した。編集者であった松居直が絵本化を提案し、1963 年 12 月「こどものとも」93 号として発表され、後にハードカバー版が出版された。

¹⁹ 食の分配

人間の特有の、食を分配し共食する行為とその発達については、外山紀子『発達としての共食』(新曜社, 2008) で詳しく論じられている。

²⁰ 神事における食文化については、岩井宏實, 日和祐樹『神饌—神と人との饗宴 (ものと人間の文化史)』法政大学出版局, 2007. に詳しい。

²¹ 川端有子, 西村醇子編『子どもの本と＜食＞』玉川大学出版局, 2007. p. 1 より引用

²² Hoban, Russell & Lillian, *Bread and Jam for Frances*, Harper&Row, 1964.

日本版は、ホーバン, ラッセル&リリアン『ジャムつきパンとフランシス』松岡享子訳, 好学社, 1971.

²³ Child, Lauren. *I Will Not Ever Never Eat a Tomato*. Orchard Books, 2000.

日本版は、チャイルド、ローレン。『ぜったいたべないからね』木島始訳、フレーベル館、2002。

²⁴ 丸木俊『ひろしまのピカ』小峰書店、1980。

²⁵ Sendak, Maurice. *Where The Wild Things Are*, Harper&Row, 1963.

日本版は、センダック、モーリス。『いるいるおぼけがすんでいる』ウェザヒル翻訳委員会訳、ウェザヒル出版社、1966。が最初に出版されたが絶版となった。現在発売され、またよく読まれているのは、神宮輝夫による新訳『かいじゅうたちのいるところ』（富山房、1975）である。

²⁶ 『かいじゅうたちのいるところ』における食事

例えば、英米文学の翻訳家であり、児童文学研究者である灰島かりは、「内面への深い旅-『かいじゅうたちのいるところ』の表紙を考える」において、『かいじゅうたちのいるところ』の、多くの批評家に共通する五つの読みを、物語の流れの順番に示した。その最後となる5番目は、次のように書かれた。

「⑤カタルシスを得たマックスはさびしさをおぼえて、母親のもとへ帰ることにする。自分の部屋にたどりつく、そこには温かい夕食が置いてあった。マックスの内面で問題が解決し、母親を許したと同時に、母親からも許されたことがわかる。満足感のあるエンディングである」
（『絵本をひらく』人文書院、2006、pp. 15-23.）

²⁷ 魔女はカラスや黒猫を使い魔とすることから、ゼラルダが魔女であるという可能性は、2012年に英米児童文学研究者であり翻訳者の西村醇子氏より教示いただいた。

²⁸ トロイの木馬

トロイの木馬はギリシア神話のトロイア先生の場面に登場する。勝ち目のない戦争に挑むために、オデュッセウスは、巨大な木馬を作りその中に兵士を隠して、奇襲攻撃をすることを思いつく。この計略は成功し、ギリシア軍はトロイアを征服する。

²⁹ Ray, Margaret & Hans, *Spotty*, Chatto & Windus, 1945.

日本版は、レイ、マーガレット E. と H. A. 『おかえりなさいスポッティ』中川健蔵訳、文化出版局、1984。

³⁰ Galler, Helga. *DER KLEINE NERINO*, Ensslin, 1968.

日本版は、ガルダー、ヘルガ『まっくらネリノ』矢川澄子訳、偕成社、1973。

³¹ Levine, Ellen. *Henry's Freedom Box*, Scholastic Press, 2007.

日本版は、レヴァイン、エレン。『ヘンリーの自由の箱』千葉茂樹訳、鈴木出版、2008。

³² 例えば、先住民、知的障がい者、美術教育を受けていないアーティストによる独自の技法や世界観をもつ作品群は、近年、「アウトサイダー・アート」あるいは「アール・ブリュット」と呼ばれている。1992年にロサンゼルス・カウンティ・ミュージアムが企画・主催し、93年にマドリッド、バーゼル、そして東京の世田谷美術館に巡回した『パラレル・ビジョン-20世紀美術とアウトサイダー・アート』（Parallel Visions: Modern Artists and Outsider Art）により、「アウトサイダー・アート」は、一般の人々の注目を集めるようになった。

³³ ウンゲラーが出演したビデオ「Tomi Ungerer :Story Teller トミー・アンゲラーの絵本論」に附された冊子、pp. 4-5 を参照。ヤマハミュージックメディア, 翻訳・監修、今江祥智・遠藤育枝, 1994.

³⁴ 2013 年 7 月 1 日に Vintage Kid' s Books My Kid Loves によるインタビューでウンゲラーは次のように語った。

VKBMKLs: Being in the business of vintage children' s books, I' ve noticed that people' s feelings towards them are very much tied up in memory and loss. Do you have a particular childhood book or image or memory that has haunted you?

TOMI: Well, too many, actually, too many. My father died when I was three and a half. Then came the Nazis, then we had to move, then came the actual war, which I mean we were in the last bridgehead for three months, really surrounded in the middle of the battle

fields, and then the French came back. It was not really nice. And over all this, I' m very, very thankful for all the things that happened to me because they shaped me and they shaped my opinions which have stuck to me all my life. Frankly, we' ve seen enough war to hate it. Not to hate it but to loathe it. I *hate* hate. So all those elements have definitely shaped me in every way, so I' ve done my autobiography in several volumes, and one is Tomi: A Childhood Under the Nazis. For four years, we were under the boots of the Nazis, but that' s another story.

I must say that nearly every one of my children' s book is autobiographical. If the Mellops went spelunking it was because I did some spelunking, and I' ve always been really taken with mineralogy and geology and so on. But if you take *Otto*, this is really about my experience in the war. And when I did *Otto*, I didn' t have to check on how Sherman tanks looks, or an MG42. I know every weapon. I held them. And my God, by the age of 14, me, my mother and sisters were to dig trenches, can you imagine that? And then of course as I was saying before, like No Kiss for Mother is totally autobiographical. I could go on but I would have to take every book piece by piece.

(<http://www.vintagechildrensbooksmykidloves.com/2013/07/tomi-ungerer-interview-part-three.html> 最終アクセス日 2013. 09. 22)



Fig3-1 Ungerer,Tomi.
Zeralda's Ogre, Harper& Row,
1967. 表紙

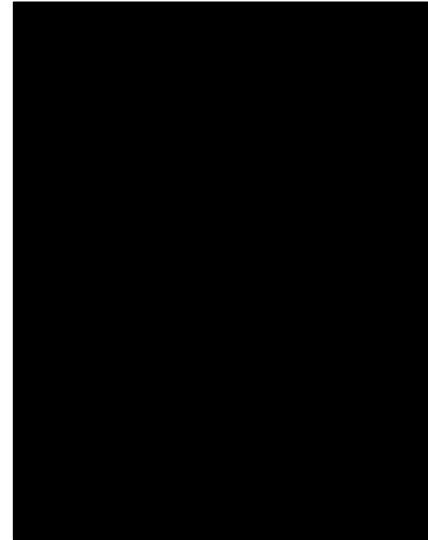


Fig3-2 Ungerer,Tomi.
Zeralda's Ogre, Harper& Row,
1967, p.5.

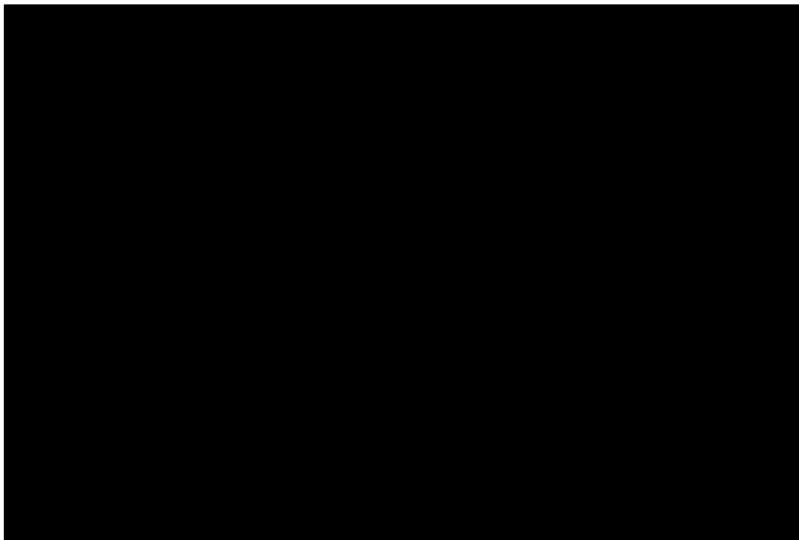


Fig3-3 Ungerer,Tomi.
Zeralda's Ogre, Harper& Row,
1967, pp.10-11.

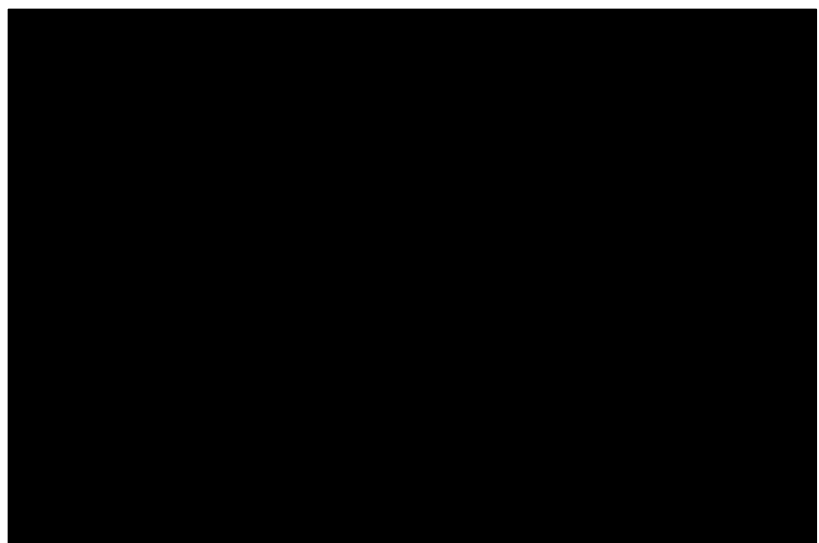


Fig3-4 Ungerer,Tomi.
Zeralda's Ogre, Harper& Row,
1967, pp.12-13.

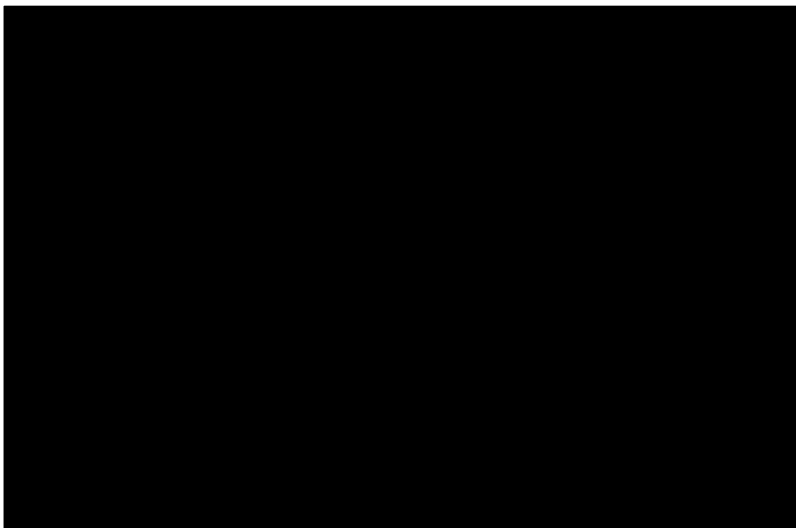


Fig3-5
Ungerer,Tomi.
Zeralda's Ogre,
Harper& Row, 1967,
pp.20-21.

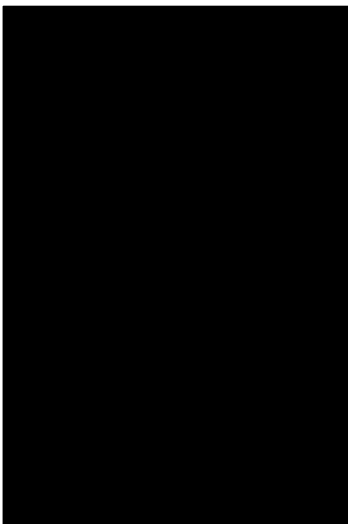


Fig3-6 Ungerer,Tomi.
Zeralda's Ogre, Harper&
Row, 1967, p.23.

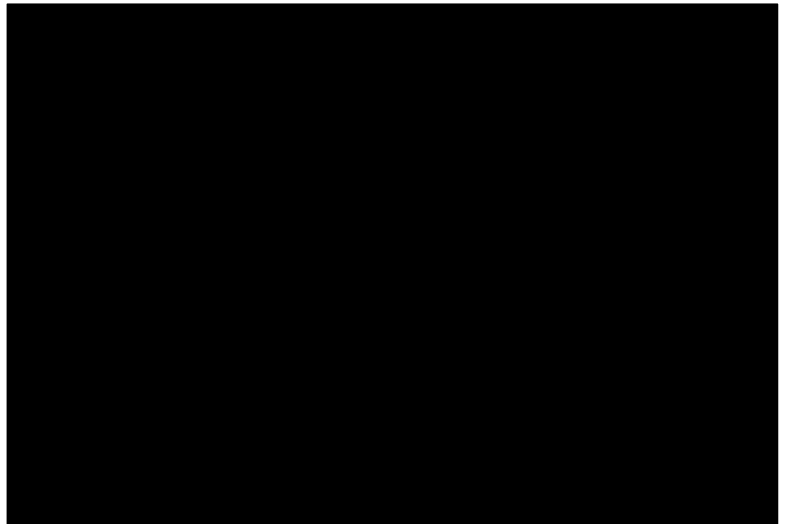


Fig3-7 Ungerer,Tomi. *Zeralda's Ogre*,
Harper& Row, 1967, pp.26-27.

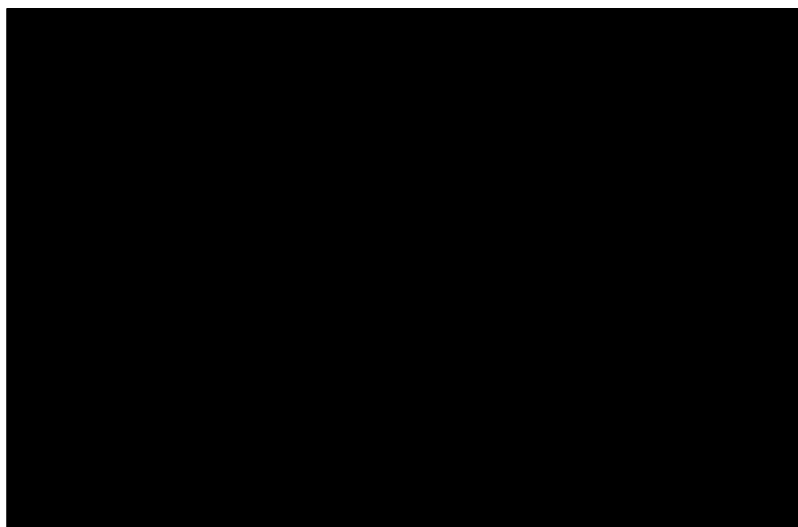


Fig3-8
Ungerer, Tomi.
Zeralda's Ogre,
Harper& Row,
1967, pp.30-31.



Fig3-10 Doré, Gustave. «L 'Ogre»,
in *Le Petit Poucet*, 1969. Lithograph 18.8×26.8cm
ストラスブール近代・現代美術館

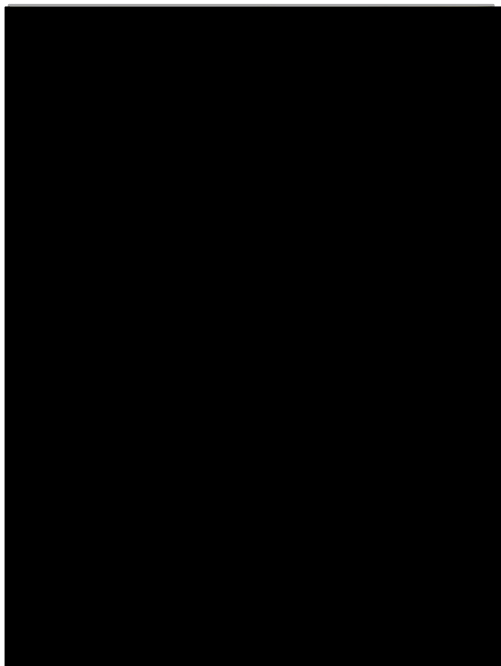


Fig3-9 Ungerer, Tomi.
Zeralda's Ogre, Harper & Row,
1967, p.32.

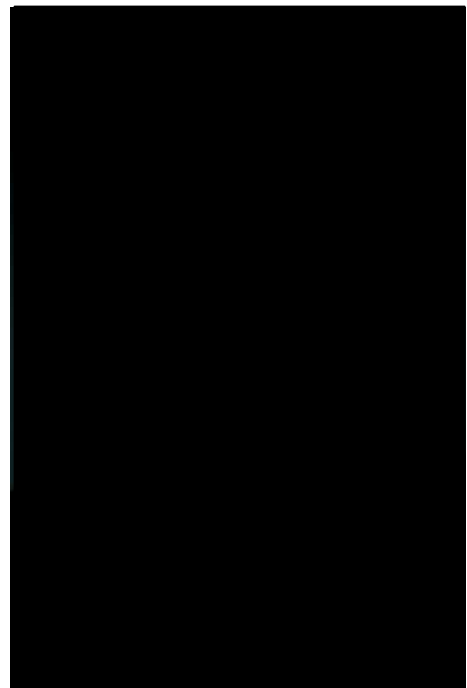


Fig3-11 ©Le Pacte
フランス・フィガロ 2012年12月18
日版に掲載された記事、*Tomi Ungerer;
guerrier de papier*における
Tomi Ungerer の写真

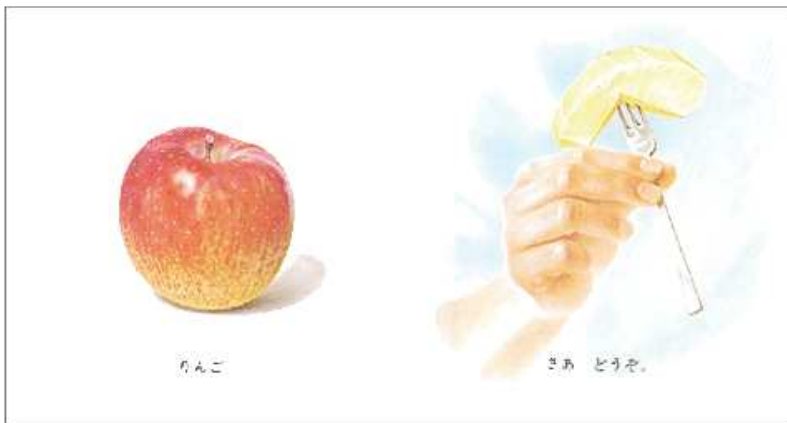


Fig3-12 平山和子,
『くだもの』, 福音館書店,
1981(初出「こどものとも年
少版 28 号 1979」) pp.12-13.



Fig3-13 Campi, Vincenzo.
《La Fruttivendola》, 1585 年頃
145x215 cm, oil on canvas
ミラノ, ブレラ美術館

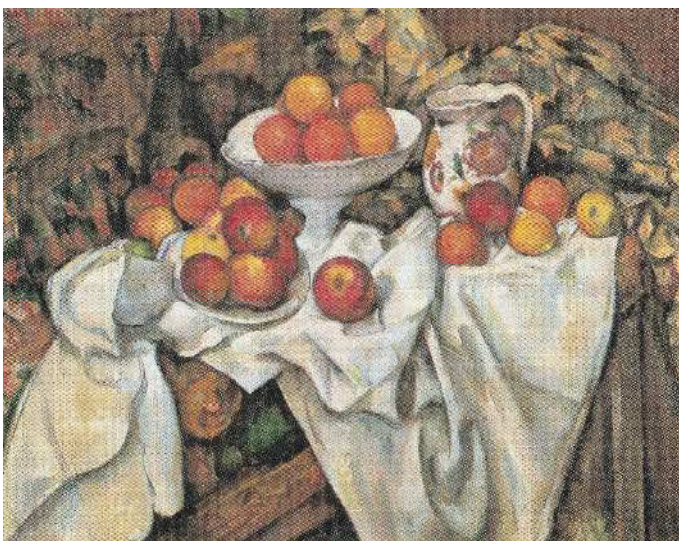


Fig3-14 Cézanne, Paul.
《Nature Morte aux Pommes
et Oranges》, 1895-1900 年
73x92 cm, oil on canvas
パリ, オルセー美術館



Fig3-15 平山和子,
『いちご』, 福音館書店, 1989 (初出
「こどものとも年少版 85 号 1984」) 表紙

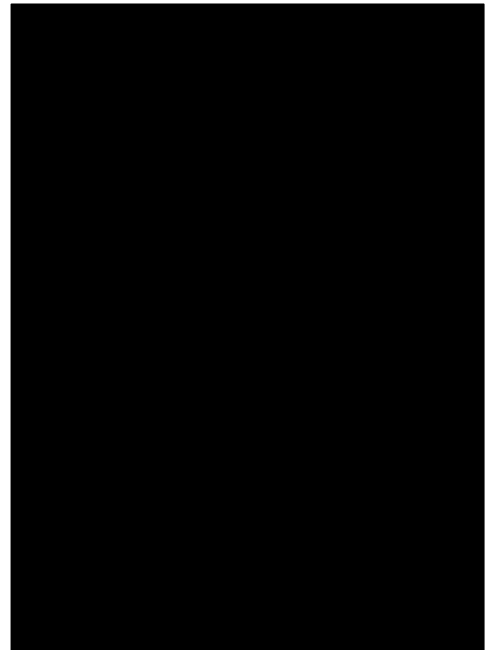


Fig3-6 (再掲載)



Fig3-16 大西暢夫,
『ぶたにく』, 幻冬舎, 2010
表紙

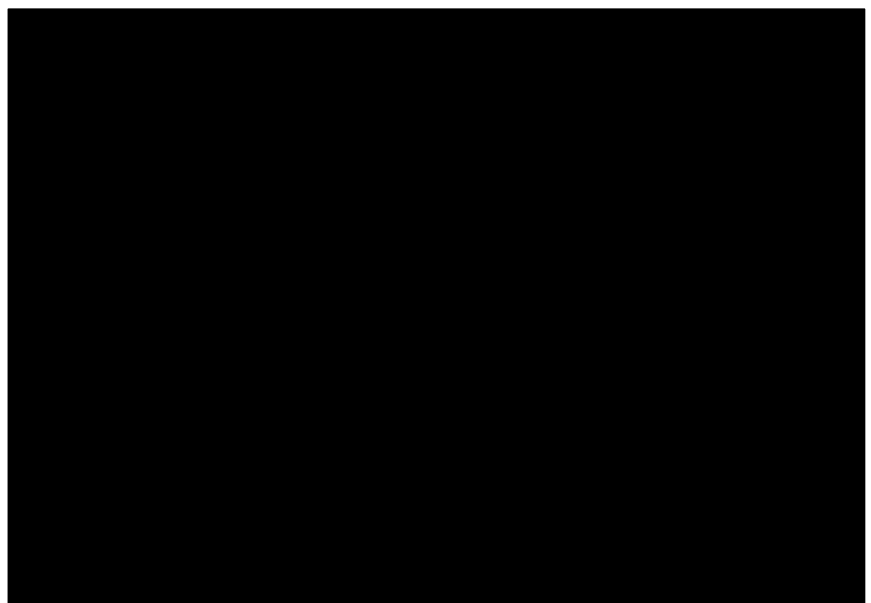


Fig3-5 (再掲載)

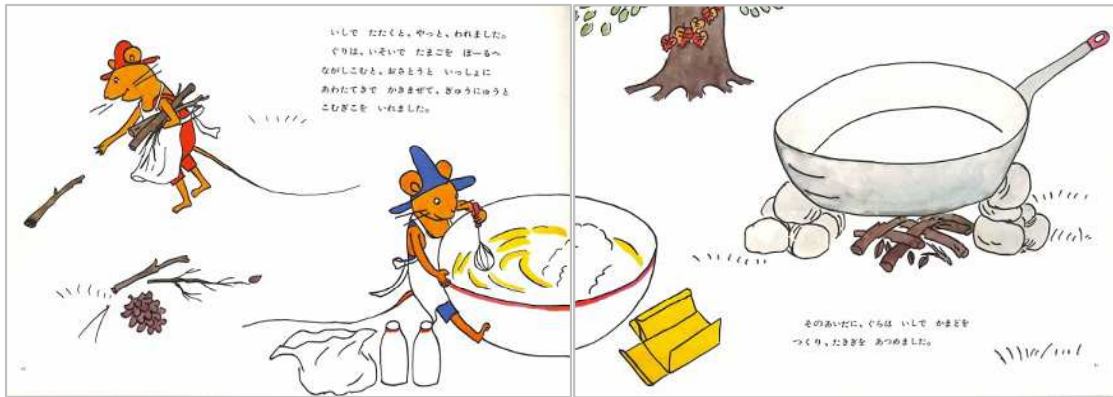


Fig3-17 中川李枝子文 大村百合子絵
『ぐりとぐら』,
1967 (初出「こどものとも」93号,1963),
福音館書店 pp.16-17.



Fig3-18 中川李枝子文 大村百合子絵
『ぐりとぐら』,
1967 (初出「こどものとも」93号,1963),
福音館書店 pp.24-25.

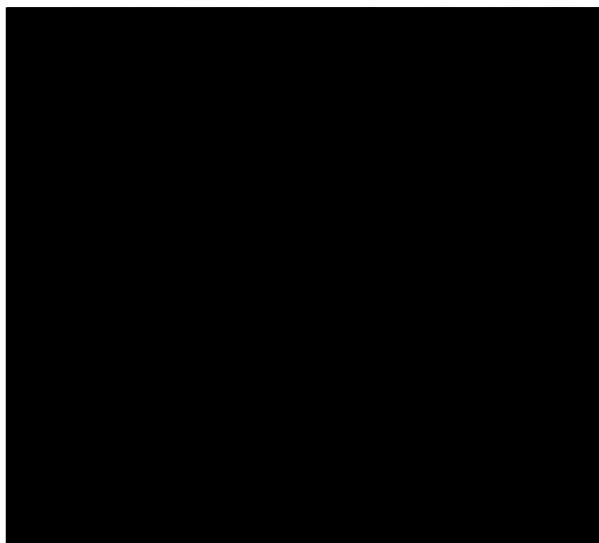


Fig3-19 Sendak, Maurice.
Where the Wild Things Are,
Harper& Row, 1963, p.39.

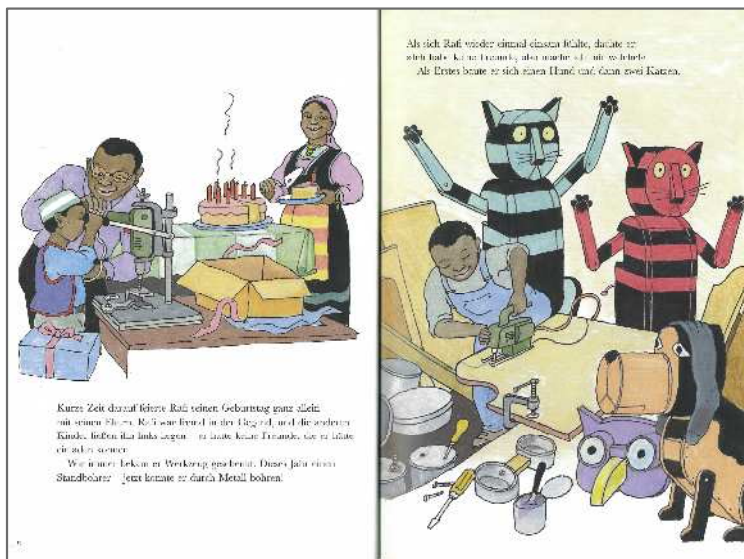


Fig3-20, 21 Ungerer, Tomi.
Neue Freunde, Diogenes, 2007,
Fig3-20 p.6.
Fig3-21 p.7.

Fig3-22, 23 Ungerer, Tomi.
Neue Freunde, Diogenes, 2007,
Fig3-22 p.8.
Fig3-23 p.9.

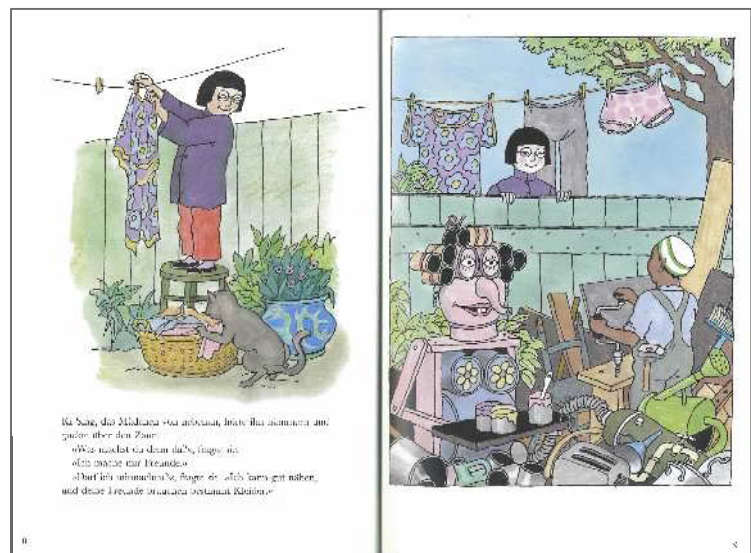
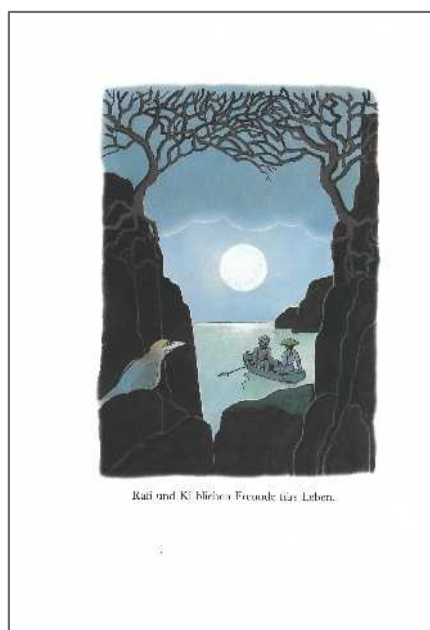
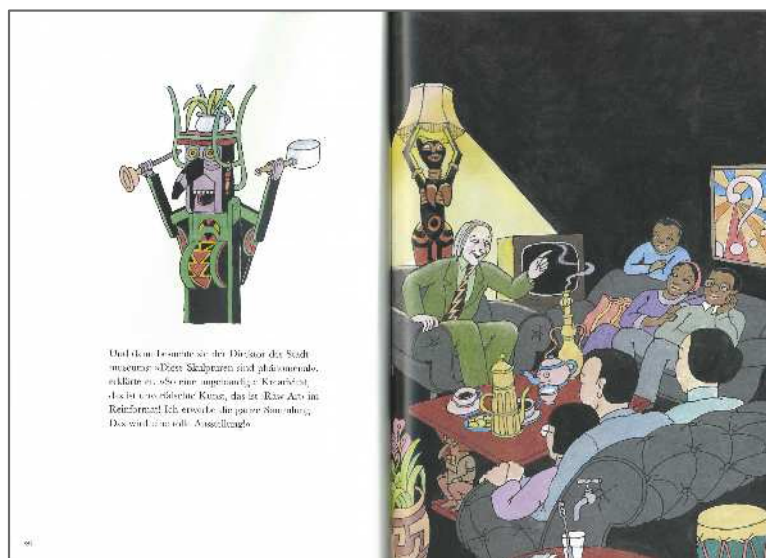


Fig3-24 Ungerer, Tomi.
Neue Freunde, Diogenes,
2007, pp.20-21.



第4章 絵と言葉

絵本は、絵と言葉の相互依存によって成り立つメディアである。このことは、バーバラ・ベイダーも絵本の定義で最初に示していた。ベイダーだけではなく、絵本を分析的に読もうとする人々は、1冊の絵本のなかで、絵と言葉がどのような役割を担っているか、どのように影響しあい、そのことで何が表現できているのかに関心を向け続けてきた。ジョセフ・H・シュワルツ（Joseph H. Schwarcz）もそのひとりである。

シュワルツは、*Ways of the Illustrator* (1982) において、「象徴的な、とくに美に関わるコミュニケーションを総括的に論じることは常に危険をはらむ」¹と自戒を込めて述べた上で、作品によって異なる絵と言葉のバランスの多様なあり方を、作例をもって示した。シュワルツの警句は、ベイダーの、「絵本とは、子どもにとってのひとつの経験となるものである」という定義にも通じる。今日制作される絵本のなかには、読者を子どもに限定しない作品も多く存在するが、どのような年齢の読者にとっても、絵本がもたらす読書経験は、誰と読むか、いつ読むか、どこで読むかなど、読者と彼らの経験値、さらに読者を取り巻く環境によって異なる。絵本は読者の主体的な参加を期待したメディアであり、鑑賞の仕方の自由度が高い芸術だからである。

第1部の最後となる本章では、そのことを踏まえた上で、トミ・ウンゲラーの物語絵本における絵と言葉の働きについて考察する。とくに言葉の支えを受けながら、伸びやかに展開される視覚表現に注目する。第1節では、ウンゲラーの物語絵本における絵と言葉のバランスと、そこから何が生まれているかをみつめ、第2節では、言葉の力を利用して、深みある表現をなす絵の存在について論じる。

第1節：絵と言葉のバランス

1. 絵本の力学

絵本における絵と言葉の関係の諸相を捉え、分類することで、その多様性と可能性を示そうとした研究成果は、すでにいくつか発表された。そのいずれも興味深いものであったが、分類を目的とするのではなく、設定、キャラクターの描き方、語りの視点、時空間の描写設定など、絵本を構成する要素の質の検討に、絵と言葉の力関係という視点を取り入れたマリア・ニコラエヴァ (Maria Nikolajeva) とキャロル・スコット (Carole Scotta) による研究書、『絵本の力学』 (*How Picturebooks Work*, 2001) は、絵本の表現の多様さとメディアとしての特性を、私たちに具体例をもって示してくれたという意味で、重要で有用な研究成果である。

第1部第3章で、*Zeralda's Ogre* の日本語の直訳である『ゼラルダの人喰い鬼』と、日本語版のタイトルに採用された『ゼラルダと人喰い鬼』は、たった1文字の違いであるが、表紙のイメージと組み合わせられて読者に提示されたときの印象が異なることに触れたが、わずかな変更でも絵と言葉のバランスは変わり、画面全体が、あるいは作品全体が、異なる世界を生み出すことがある。『絵本の力学』はそのような、絵本を構成する要素の機能とその取り合わせの効果について、私たちに注意深くさせてくれる。

『絵本の力学』において、ニコラエヴァとスコットは「絵本の意味は、ことばと絵との相互関係から初めて生まれる」という認識のもと、物語絵本における“ことば”と“絵”の関係を、①「対称・重複」②「補完」③「敷衍・増強」④「対立・矛盾」という四つのカテゴリーに分けて、物語絵本を複数の観点から考察し、絵と言葉の相互作用の多様な様相を明らかにしようとした。

簡潔に説明すると、①「対称・重複」とは、絵と言葉が同じものを描写する場合を指す。これは、序章で紹介したコメニウスの『世界図絵』に始まる「知識絵本」と呼ばれる作品群に多くみられるもので、例えば、「りんご」という言葉の下に、赤いりんごの絵が置かれるというようなバランスを表現する。前章で紹介した平山和子の『くだもの』でも、絵と言葉が、「対称・重複」の関係にある場面が連続する。読者は言葉とそれが意味するものとを瞬時に結びつけて、文章を理解するが、「対象・重複」の関係にある絵は、言葉が意味するものを視覚的に表現して、読者の理解を助ける。『絵本

の力学』においては、歴史小説の側面をもつ物語絵本が例示されており、まだ知識の少ない子どもたちにも、物語の舞台や時代背景が理解できるような絵が、言葉と「対象・重複」のバランスにあると述べられた。時代背景や文化は、言葉で説明しようとするれば冗長になり、ともすると物語の流れを止めてしまうが、描かれることによって子どもたちもどのようなものか把握できる。言葉と絵が「対象・重複」の関係を保ちながら、それぞれの特性を活かして語ることで、読者に物語の設定をわかりやすく伝えることができるのである。

②「補完」とは、言葉と絵とが「お互いの空白部分を埋め合う」関係と説明される。絵と言葉が同じ方向に向かって、それぞれ役割分担しながら語るような関係を指す。

ウンゲラーの物語絵本にも、これら①「対称・重複」、②「補完」の関係は見いだせるが、その個性を際立たせているのは、“絵による物語”が“言葉による物語”を強調したり、詳しく述べて支える③「敷衍・増強」、そしてなによりも、“ことばによる物語”と“絵による物語”が、異なっていたり、矛盾していたりする④「対立・矛盾」の関係で、絵と言葉が存在する場合である。

2. 敷衍する・増強する絵本 『メロップス一家、空へ』

ウンゲラーの初期の絵本の多くにおいては、絵は言葉の意味するものの図示に留まらず、豊かな表現性を有する。つまり絵が言葉を「敷衍・増強」している。デビュー作『メロップス一家、空へ』に始まる「メロップス・シリーズ」はおかしみに溢れた物語絵本であるが、その創出は、言葉を敷衍する絵の力によるところが大きい。

第1章で紹介したように、メロップス一家は豚である。しかし実は、「メロップス・シリーズ」全5冊のなかで、彼らが豚の家族であることを言葉で伝えているのは、第1作の『メロップス一家、空へ』の冒頭の一文（下記）だけである。

For some time, Mr.Mellops, gentle pig and kind father, has been drawing plans for an airplane he is going to build.

その後、彼らが豚であることを示す言葉はない。しかしこの作品の個性は、メロップス一家が擬人化された豚であることと結びついている。つまり、「豚である」はずの彼らが、服を着てサイクリングにでかけたり、図書館で調べものをしたり、「豚である」はずなのにバスタブに湯をためて風呂にはいたり、「豚である」にもかかわらずお茶を楽しんだり人間と同じ暮らしを営んでいる光景、ありえないこと起きている点に作品の魅力の一端がある。そして、そのことは何によって表現されているか、という言葉ではなく絵によってである。

また、読者は、どんな豚でも歓迎するわけではない。ウンゲラーの描く豚の個性に気に入ったからこそ、このシリーズを読み続けるのである。メロップス一家は上を向いた鼻と点のように小さな目を持ち、愛らしい口で話し、手足が細く、胴体は太い。この姿は見るものを和ませるだろうし、豚たちの身振りは人間をまねたものであるために見るものの笑いを誘う。「メロップス・シリーズ」から生まれる笑いは、子どもが大人のまねをしたり、それこそ動物が人間とよく似た行為をしたりしたときに、私たちがもつある感情から導かれる笑いと同質のものである。つまりそれは、他者にある優越感を感じながら、彼らの未熟さを受け入れる、愛情に基づいた許容の笑いである。メロップス一家の丸い姿が見るものの気持ちをやわらげ、そのような温厚そうな豚の、生真面目で一途な行動が、読者の共感を呼ぶのであり、だからこそ失敗に笑いが生じる。

また、物語が進むにつれて読者は、豚たちが好奇心ばかりでなく、それを行動に移す知恵と勇気をもっていることを知る。しかし、彼らの熱意は必ず空回りしてしまうのだ。メロップス一家は、好奇心旺盛で行動力のある父親の指揮のもと、一生懸命に飛行機を組み立てたり、石油蒸留装置の制作を試みたりする。この発明の場面には、科学、工学、植物学などに親しんでいたウンゲラー自身の知識や経験が生かされており、斬新なアイデアに読者は、なるほどと感心したり、驚いたりするだろう。だが、綿密な計画や用意にもかかわらず、いつも思いもよらない惨事が起こる。

『メロップス一家、空へ』では、メロップス氏が長い時間をかけて描いた飛行機的设计図をもとに、家族みんなで材料を集めて飛行機を作る。しかし初飛行した直後に、飛行機は燃料切れで墜落してしまう。その様子は次のように描写された。

By the next weekend the work is finished. The
sun shines brightly and father, sons, and dog
decide to take their first trip in the airplane.
Mrs. Mellops nervously waves good-by to her family.

旅立ちの場面には、涙を拭いながら、空へ向って行く飛行機を見送る、メロップス夫人の後ろ姿がある。(Fig4-1)

Delighted with their plane, the Mellops fly on and on, until…
splutter, choke…grrr…taf…crak…they run out of gas.

別れの場面ののち、空中の飛行機とそれに乗るメロップス家の男性たちの姿が描かれるが、早くも問題が生じる。これは言葉と絵の両方で表現された。狭い飛行機の座席には四人の子どもと飼い犬、そして操縦席にはメロップス氏が座るが、飛行機は傾き、不穏な音を立て始め、メロップス氏は蒼白の表情を浮かべる。(Fig4-2)

そして、飛行機が高い山の尾根に沿って、真っ逆さまに落下する様子が遠景で描かれ、次のように簡潔に語られた。(Fig4-3)

Down they fall along a mountainside.

飛行機は地面に突き刺さり、その周りにはメロップス一家が投げ出されており、ひどい怪我を負う。(Fig4-4,4-5) 変化のある構図と有機的な描線で描き出される惨事はいつも大げさであり、過剰さが笑いを誘う。ウンゲラーは、初飛行に失敗し、鋭角的な山の頂から急降下する飛行機を、真横から平面的に描いた。簡略化され、引きの構図で描かれた絵によって、冒険心に燃え、子どもたちを巻き込んではりきる父親の熱意と、一瞬にして冒険が失敗してしまうことの落差が巧みに表現された。“Oh, what a painful sight.”という一文も、メロップス一家の悲劇を喜劇に転化させる触媒となり、読者の心を解放し、笑いの切っ掛けとなりうるだろう。

このような展開は、「メロップス・シリーズ」全般にみられる。メロップス一家はどのような失敗をもなんとか乗り越えて自宅に辿り着くが、意気消沈せず、再び冒険に出かける。『メロップス一家、石油をほりあてる』でも一家は、矢倉をたて、自家製穴掘り機で石油を掘ろうとするのだが、山火事に巻き込まれてしまう。さらに、『メロップス一家、宝さがしに海へ』では、メロップス氏が屋根裏からみつけた宝のありかを書いた紙を手がかりに、みんなで宝探しに海へ出る。彼らは見事に宝を発見するのだが、嵐がやってきて、船が沈んでしまい、海底に取り残される。『メロップス一家の地底探検』では、地底の探索を終えて洞窟のなかで一晩を過ごしてみると、夜中の大雨によって、洞窟の中は大洪水になっている。しかも彼らが乗ってきたボートは、錨が刺さってパンクしてしまうのである。

洒落な線で描かれた失敗はいつも大げさであるが、それは読者の期待にそうものであろう。のんびりとした風情のメロップス一家がきっとまた惨事を招くだろうと、このシリーズの愛読者はどこかで期待してしまう。

このように、「メロップス」シリーズのおかしみは、言葉とそれを「敷衍・増強」する斬新な構図と場面展開、そしてなによりも表情豊かでのびやかな描線による視覚表現によって生まれている。彼らの冒険心は読者の関心を呼び、その一生懸命さに見合うような大げさな間抜けぶりと悲劇の連続が、読者の笑いを誘うのである。

3. 対立・矛盾する絵本 『ゼラルダの人喰い鬼』

『絵本の力学』のなかで、ニコラエヴァとスコットが「とりわけ絵本研究において重要であり、またさまざまな可能性を秘めている」と述べたのは、「“ことばによる物語”と“絵による物語”が、異なっていたり矛盾していたりする」「対立的な絵本」であった。ウンゲラーも、デビューから数年経つと、絵と言葉の表現が相反することで緊張関係を孕む、深みある物語絵本を発表するようになった。

例えば、第3章で指摘したように、『ゼラルダの人喰い鬼』の最後のページは、「末永く幸せに暮らしたようです」という一文で締めくくられる。しかし描かれた家族の肖像画には、後ろ手にナイフとフォークを隠して、赤ちゃんをみつめる男の子がいる。(Fig4-6)この男の子は人喰い鬼の息子であろう。言葉では大団円を語りながら、絵は読者に今後の波乱を予感させて終わる。

このような、言葉と絵とで紡いできた物語世界を転覆させる働きをもつ表象は、実

は本論の序章で紹介した、物語絵本の父、ランドルフ・コルデコットの作品にも発見できる。コルデコットを敬愛していた絵本作家モーリス・センダックは、『センダックの絵本論』(Caldecott & Co. 1988) で、コルデコットの『ヘイ ディドル ディドル』と『ベイビー・バンディング』(Hey Diddle Diddle and Baby Bunting, 1882) における含意に言及した。

『ベイビー・バンディング』では、赤ちゃんの服を作るために、父親が狩猟犬を連れて、馬に乗って狩りに出る。しかし収穫はなく、父親は町でうさぎの毛皮を買う。絵本の最後には、兎の毛皮のオーバーオールを着て、母親と散歩にでかけたバンディングちゃんの姿があるが、彼女の目線の先にはうさぎの集団がいる。

また、『ヘイ ディドル ディドル』では、「お皿とスプーンが逃げ出した」という言葉を読み、幸せなカップルの姿を確認したすぐ後のページで読者は、粉々に割れた皿と、両親とおぼしきフォークとナイフに連れ去られるスプーンの姿を見ることになる。(Fig4-7, 4-8, 4-9) これらの場面について触れた後、センダックは次のように語った。

冒険がこんな結果に終わることを暗示する言葉はどこにもありません。これはコルデコットの純然たる思いつきなのです。どうやら彼は、最後に悲しみの一筆を添えることでこの軽快なわらべ歌の奥行きを伸ばたいという誘惑に、逆らうことができなかったようです。

コルデコットは人生の真実の片面だけを語るようなことは決してせず、彼が確信を持って表現するその率直な人生観は、子どもたちがこれこそまさに自分たちの人生だと認めることのできるものです。

(センダック, 1988) ²

センダックはまた、コルデコットの偉大さは、「嘘もごまかしもない目で人生を洞察しているところ」だと評価したが、『ゼラルダの人喰い鬼』におけるウンゲラーの表現者としての態度は、コルデコットのそれと似ている。あるとき、『ゼラルダの人喰い鬼』の最終場面についてコメントを求められたウンゲラーは、「遺伝は強いからね」と答えた。³ウンゲラーもまた、『ゼラルダの人喰い鬼』に言葉と絵が「対立・矛盾する」関係を用いて、「人生の真実の両面」を描こうとしたのである。

4. 対立・矛盾する絵本 『ラシーヌさんの動物』

ウンゲラーは『ゼラルダの人喰い鬼』を発表した後、言葉と絵のデザインのあり方をもう一步進めて、言葉と絵の違和を利用した表現に至る。

あらすじ

『ラシーヌさんの動物』(*The Beast of Monsieur Racine*)の主役は、梨の栽培に情熱を注ぐ、人付き合いが苦手な元収税吏 (tax collector) のラシーヌさん (Monsieur Racine) である。彼の栽培する梨は格別な味わいで、瑞々しく、コンクールで金賞をとるほど上質である。だが、“There was no selling, there was no sharing” をモットーとするラシーヌさんは、大金を積まれても、他人に梨を分けようとはしない。

その自慢の梨が、ある夜、見たこともない奇妙な動物 (The beast) に食べられてしまう。しかし、動物に関心を抱いたラシーヌさんは、怒りも忘れ、マカロンやパテで餌づけして、毎日のように遊び、生態を観察し、測定や分析まで熱心に行って、動物を知ろうとする。そして、その成果をまとめて、パリの科学アカデミーに送ると大きな反響を呼んだ。

ラシーヌさんは研究発表を依頼され、動物とともにパリに上京する。ところが、会場に到着し、さて発表を始めようとしたその時、女の子と男の子の笑い声が聞こえる。不思議な動物の正体は、子どもたちの変装であることが判明し、アカデミー会員は大騒ぎし、会場は大混乱に陥る。しかし、ラシーヌさんは彼らのユーモアに感心し、その賢さと辛抱強さを褒めて、それから、自慢の梨を子どもたちといっしょに味わうようになったという物語である。

羨望される洋梨と動物

『ラシーヌさんの動物』には、田舎の品評会で賞をとるほど美味しい「水気たっぷりの」洋梨が登場する。「禁断の実」を例に出すまでもなく、香り高く、美しい果実は時代を問わず人々の心を魅了してきた。品評会にあつまった人々も大金を積んでこの洋梨を求めるが、ラシーヌさんは洋梨を売ろうとはしない。

ではラシーヌさんが執着し、人々が熱心に求める果実はどのような姿をしているのかと絵を見てみると、それは黄色の大ぶりでなくびれのある洋梨なのである。(Fig4-10) この表象だけによって、読者が芳醇な香りを思い起こしたり、瑞々しさを感じたりす

ることは稀であろう。際立った特徴も魅力も薄い洋梨である。ではこの洋梨を特別なものにしているのはなにかというと、「特別な味と香りがする (extraordinary flavor)」、「瑞々しい (juiciness)」といった言葉と、「ラシーヌさんが大切に栽培し、コンクールで1位を獲得した」という洋梨をめぐる背景である。この洋梨はコンクールの後、何者かに盗まれるのだが、人々が大金を積んで求める、あるいは誰かが盗むというような洋梨をめぐる大仰な反応によって、洋梨の価値が高められている。

この誰もが切望していた「特別」な洋梨を盗んだのが、「動物(Beast)」であった。

その姿は、これまた冴えないもので、目鼻がなく、ずんぐりとしており、茶色の、どこか不潔な印象すら与える。(Fig4-11) 文字テキストでは次のように語られた。

It was large, about the size of a young calf.
From a distance it looked like a heap of moldy blankets.
Long, socklike ears were flopping on both sides of a seemingly
eyeless head. A shaggy, mangled mane topped a dropping
snout. Its feet were like stumps, and it had baggy knees. It
made no sound.

(6 場)

しかし、このような容貌の動物を見て、ラシーヌさんの洋梨を盗まれたことへの怒りは、好奇心へと急速に変化した。正体のわからない、もっさりとした動物は、芳醇な「洋梨」と同様に、ラシーヌさんにとっては価値の高い存在なのである。あるいは洋梨を食べたことを許したその行動からも、不思議な動物を梨よりも素晴らしいものと位置づけていると推測できる。

つまり、『ラシーヌさんの動物』における洋梨と動物の視覚表現と、それらの修辞や登場者たちの評価には大きな落差がある。このような絵と言葉のバランスの選択には、ウンゲラーのどのような意図があるのだろうか。彼の交友関係から、ひとつの解釈を導いてみたい。

真実を描くこと・事実を隠すこと

『ラシーヌさんの動物』を出版する前年の1970年、モーリス・センダックの『まよなかのだいどころ』(*In the Night Kitchen*)が発売された。夜中に目覚めた少年が、毛布を剥ぎ、パジャマを脱ぎすてて空を飛び、パン屋に忍び込む物語だが、裸の子どもの絵が問題となった。(Fig4-12)

出版時の騒動をセルマ・G・レイنز (Selma G. Lanes) は、次のように語った。

多くの図書館員は、小さな男の子の正面を向いたヌードには、唯ただ反対した一反対の挙句、彼女らの図書館にある本に絵具でおむつカバーをはかせたものさえた (レイنز, 1980)⁴

『ラシーヌさんの動物』は1971年6月に発売された。この作品の制作時期が、ウンゲラーがセンダックのこの騒動を知る前であったのか、後であったのかは明らかになっていない。しかし、『まよなかのだいどころ』に限らず、子どもの内面世界を描くセンダックの絵本は常に論争を呼んでおり、⁵ウンゲラーもさまざまな評判を耳にしていたはずである。

セルマ・G・レイنزがセンダックへの綿密な取材に基づき執筆した伝記『センダックの世界』(*The Art of Maurice Sendak*, 1982)によれば、ウンゲラーは50年代と60年代、「センダックのいちばん親しい仕事仲間の友人」であったからである。センダックもまた、アーシュラ・ノードストロムに発見され、育てられた絵本作家のひとりであった。同じ編集者と仕事をしていた縁もあって、「ふたりは、たちまち親しくなった。共に、グリニッチ・ビレジに住み、コーヒー店で会い、深夜の散歩をし、イラストレーションや、それぞれの抱負や人生について、よく語り合った」。センダックはレイنزに、「ふたりとも、よく仕事をしました」「ですから、何をするにも時間もなくて、寸暇をおしんでの付き合いでした」とウンゲラーとの思い出を語っている。⁶

『ラシーヌさんの動物』の見返しには、センダックへの献辞がある。また、ラシーヌさんと動物がパリに到着した場面には、新聞を読む男性がいるのだが、新聞の見出しには“SENDAK A PARIS”、“SCANDAL”(Fig4-40)という文字が見つかる。ウンゲラーはやはり、センダックへの批判を意識して、この絵本を製作したのではないか。『まよなかのだいどころ』において、夢のなかの行動という、原始的で、野性的な状態にあ

ることを象徴する裸の子どもに、勝手に服を着せたことに対抗して、ウンゲラーが『ラシーヌさんの動物』において、子どもたちを毛布や靴下で獣に偽装させ、本物を見分けることができない大人たちをからかったと考えることは、邪推が過ぎるだろうか。

外見と中身

ウンゲラーの物語絵本には、社会と疎遠な、あるいは人々に敬遠されるキャラクターが登場し、先入観にとらわれない他者と出会うことで、未来を切り開く物語が多いことは、既に第1章で述べた。

絵本の原画展を多く手がけ、2001年に「ストラスブール市コレクションによるトミ・ウンゲラーの仕事 絵本・ポスター・彫刻」展を企画・開催した学芸員、松岡希代子も同展の図録でこの特徴に触れ、ウンゲラーの絵本には、「見かけのイメージとは異なる、ユニークなキャラクターたちが活躍している」と指摘した。その例として、『3にんものとうぞく』（*Die Drei Räuber*, 1961）で、三にぐみは、「始めは素顔のわからない黒いマントに身を固めた、恐ろしげな泥棒として描かれている」が、最後には「素顔は心やさしい男達」だとわかること、また、『ラシーヌさんの動物』では、「子どもふたりが毛布の下に入っているのを、外観しかみることのできないわたしたちは気がつくことができない」ことをあげた。

さらに松岡は、1979年に発表されたウンゲラーのコラージュによる作品にも、布を被って姿を見せない人物が登場していることから、正体を隠すキャラクターは、ウンゲラーにとって重要なモチーフではないかとの見解を示した。⁷

前章で考察した『あたらしい ともだち』において、ラフィーとキーが町の人々と制作していたものも、「トロイアの木馬」であり、これもまた元々は仮装するための道具であったことなども、松岡の言説の信頼性を高める。

センダックとの交友、『まよなかのだいどころ』の表現に関わる騒動、そしてウンゲラーの表現傾向をあわせて考えてみると、『ラシーヌさんの動物』における梨と動物が、言葉で語られるほど魅力的には描かれていないことにも、見た目と違う本質が内在することを伝えようとするウンゲラーの意志が感じられる。また、毛布による子どもたちの変装とそれを未発見の動物と認定しようとした大人たちの騒ぎの表現には、ものごとの本質を見分けられない大人への、作家の痛烈な批判精神を認めることができる。

第2節：絵本の枠

『ラシーヌさんの動物』における、言葉と絵の相互依存、とくに緊張を孕む関係性を利用した表現は、実は洋梨や動物の他にもある。絵本の枠（frame）がそれである。そこでここから、絵本の枠にはどのような機能があり、どのような表現が可能なのかを確認した後、『ラシーヌさんの動物』に特徴的な枠の表現について論じる。

1. 「枠」の定義

考察を始める前に、本章で用いる「枠」という語の定義を示しておきたい。ジャン・ドゥーナン（Jane Doonan）は、絵本に枠が設けられた状況を次のように説明した。

A picture smaller than the page on which it appears is framed by the white margins of the paper (an air frame). Pictures may also be framed by decorative borders containing complementary images or by straight ruled or free-hand drawn lines of varying thickness and style. The quality of the frame affects the psychological meaning of what it surrounds.

(Doonan, 1993) ⁸

ドゥーナンの説明から、絵だけでなく文字を囲むこともあるが、絵本の枠とは「ある領域を囲む縁取りや余白」であると理解できる。そして、どのような枠でどのように囲むか、その選択と工夫で、枠の中の（あるいは枠外の）絵や文字が読者に与える印象が変わる。

では実際に、絵本のなかで枠はどのように存在しているのだろうか。本章では、枠の三つの機能に注目し、考察を試みる。まず、基本的な機能を発揮する枠の使用例を確認し、次に、絵本の特性を活かした枠の設け方の例をいくつかみる。最後に、ウンゲラーの絵本に登場する、表象的な機能をもつ枠について論じる。⁹

2. 枠の基本機能 『クリクター』

トミ・ウンゲラーの初期の作品である『クリクター』(*Crictor*, 1958) には、多くのページに枠がある。はじめに、この絵本を例に、枠の基本機能を確認する。

ウンゲラーの初期の絵本は、黒と淡い色彩を用いて描かれていた。『クリクター』で使われた色は、モスグリーンとオレンジ、そして黒である。表紙はモスグリーンの地に、ふたつの枠とひとつの楕円が配置され、その内部は白とオレンジで彩色された。タイトルページも表紙とほぼ同じ絵柄であるが、下地には色がなく、ページ全体を囲う枠がある。この他に、タイトルと作者名を囲む枠がふたつ、人物画を囲む楕円がみつか。 (Fig4-13) まずは、このタイトルページの枠の機能を確認する。

まず、*Crictor* というタイトルであるが、これはモスグリーンで、ヘビの鱗模様のようなアレンジを加えた飾り文字で綴られた。それがオレンジ色の手書きの線と、その内側に小石を連ねてような模様で形成される矩形の囲いのなかにある。タイトルの上には作者名が記されたが、これはオレンジ色で書かれており、黄緑色の線による枠で囲われている。

タイトルページ全体を囲む枠も、モスグリーンである。この枠はタイトルや作者名を囲む枠と響きあって、画面に安定感をもたらす。タイトルの下にはヘビが身体を丸めて輪を作っており、そのなかに女性の姿がある。枠は一般的には方形のものを指すから、ヘビが形成するのは楕円と呼ぶべきものかもしれないが、楕円であれ、枠であれ、人はなにかに囲まれると、保護され守られていると感じて安堵する場合と、その反対に、逃げ場を失って行動が制限されていると感じ、緊迫する場合がある。それは囲まれるものと囲むものの関係で決定するのだが、私たちが両者の関係を知る術は無い。ヘビに囲まれたら、たいていの人間は、恐怖や嫌悪を感じるのだろうが、この女性は穏やかな表情を浮かべている。それはなぜなのかと興味をひかれて、読者は物語の扉を開くことになる。

第1場には、“Once upon a time in a French town” という文字テキストがある。この昔話の常套句とともに、読者の眼前には、古い教会を俯瞰の構図で描いた風景が現れる。黒く細い線と、その内側にモスグリーンの3ミリ程度の帯で形成された二重の枠の中に収まったこの風景は、古い絵葉書のように、観るものに空間的、時間的な遠さを感じさせる。(Fig4-14)

続く3場では、重要な登場者のひとり、ボド夫人が紹介される。表紙や扉でヘビに

囲まれていた女性である。モスグリーンの濃淡による枠のなかに彼女は立っている。肖像画を見るように、私たちは彼女に関する情報を、この絵のなかに求めることができる。(Fig4-15)

例えば、花瓶に飾られた美しい花や彼女を包む仕立ての良い衣服から、ボド夫人が安定し、経済的にも恵まれて暮していると推測できる。彼女の左手は黒いフォトフレームに添えられているが、写真に写る髭をたくわえた男性はパートナーであろうか。描かれた事物を図像学¹⁰に基づき読み取れば、ボド夫人が右手にもつ書物¹¹は彼女の知性を表す。また、彼女のかたわらに置かれた時計は、天文時計メーカーであったウンゲラーの生家との関わりを思い起こさせもする。

このように読者がじっくりと絵を見ることができるのは、絵が枠のなかに入っていることと無関係ではない。枠の中に描かれたことにより、ボド夫人は読者に見つめられる客体となり、じっと動かないような感じがする。

ウィリアム・モービウス (William Moebius) は、絵本の構成要素を記号 (code) としてとらえ、論じた論文で枠の機能について次のように述べた。

The code of the frame enables the reader to identify with a world inside and out side the story. Framed, the illustration provides a limited glimpse ‘into’ a world. Unframed, the illustration constitutes a total experience, the view from ‘within. (Moebius, 1986) ¹²

ウンゲラーも枠のこの働きを期待したのであろう、読者に冷静に、じっくりと観察してほしい情報を書き込んだ場面には枠を設けたが、動きのある場面には枠を描かなかった。例えば、絵本の主役、クリクターがその長い身体を活かして子どもたちを遊ぶ場面では、枠を描かず、画面全体をダイナミックに展開した。(Fig4-16, 4-17)

以上、『クリクター』を例に、絵本に枠を設けることで、どのようなことができるのかを確認した。

枠の機能のひとつは、内包する情報を枠外のそれと差別化することである。枠のなかに置かれたタイトルや作者名に、読者の視線は導かれる。また、領域を区切る枠は、情報を整理するという機能ももつ。枠を配することで、アーティストは画面の構造を

安定させ、美しく、見やすく構成することができる。『クリクター』のタイトルページにおける三つの枠も、その色や大きさ、配置によって、リズムを生みつつ、画面に見やすさと安定感をもたらしている。

さらに、『クリクター』では、ウンゲラーは登場人物の紹介の場面など、読者が情報を得ておくことが望ましい場面には枠を設けたが、読者に物語を心から楽しんでほしいような、動きのある場面には枠を設けなかった。これは、モービウスが指摘したような、枠の有無が読者にもたらす心理的作用を期待してのことであつたと推測できる。

3. 枠の相互依存

『クリクター』における枠は、ひとつの画面内で効果を及ぼすものであり、前後の画面との関わりはもたなかった。第2節では3冊の絵本をとりあげ、複数のページにわたり機能を発揮する枠の例をみる。

見開きページにおける枠 『なみにきをつけて、シャーリー』

バーバラ・ベイダーが、『アメリカの絵本 ノア方舟から内なる獣まで』で示したように、絵本とは、「絵と言葉の相互依存し、二つのページが同時提示、ページめくりのドラマをかなめとする芸術である」。ジョン・バーニンガム (John Burningham, 1986-) は『なみにきをつけて、シャーリー』 (*Come Away From The Water, Shirley*, 1977) において、ベイダーが絵本の特性としてあげた、左右のページが一度に読者の視界に入ってくる見開き (the simultaneous display of two facing pages) と称される情報提示の形を活かした枠による表現で、少女とその両親が海辺で過ごすひと時を描いた。

『なみにきをつけて、シャーリー』のタイトルページには、茶色い枠が画面全体に設けられており、そのなかに腰にサーベルをつけた少女とピストルを装備した犬が、海賊の旗を掲げている姿がある。少女の名はシャーリー、犬の名は明らかにされない。シャーリーは両親とともに海にやってきて、この犬と出会ったようである。

しかし同じ浜辺にいても、大人と子どもが見ている世界は違う。それをはっきりと表現するために、バーニンガムは、見開きの右ページには、空想の世界で冒険するシャーリーと犬の姿を、左ページには娘に小言を言いながら寛ぐ両親の姿を描いた。

それぞれの絵は、同じ大きさの細線の枠で囲われている。両親の姿を描く左ページの枠は焦げ茶か薄茶、シャーリーの冒険を描く右ページの枠は、オレンジや黄緑色の

線で設けられた。ふたつの異なる世界が、同じ大きさの枠のなかに描かれ、並置されることで、大人の退屈な世界と、子どもが想像力で生み出した冒険の世界が対比され、滑稽味と含意をもって表現されたのである。(Fig4-18, 4-19)

しかし、家族の後ろ姿を描いた最後の場面には枠が無い。両親は大人なりに、シャーリーは子どもなりに、海辺での時間を楽しんだのだろう。彼らは満ち足りた気持ちとともに家路に着くようである。左右のページに別れていた家族が再び集まり、枠のない画面で寄り添う姿は、読者を安心させる。(Fig4-20)

ページめくりのドラマを演出する枠 『かいじゅうたちのいるところ』

モーリス・センダック (Maurice Sendak, 1928-2012) の『かいじゅうたちのいるところ』 (*Where the Wild Things Are*, 1963) における枠は、余白型の枠 (air frame) であるが、その大きさがページによって変化することは、すでに多くの研究者や批評家によって指摘されてきた。¹³

センダックがこの絵本に描いたのは、マックスという名の少年が、母親にいたずらを咎められたことに怒りを感じ、そのパワーを糧に空想の世界へと船出する物語である。マックスのファンタジー世界が広がるようすを、センダックは枠の幅を変えることで表現した。

最初のページでは絵の周縁に余白が大きくとられた。(Fig4-21) しかし、ページをめくるとマックスの空想が広がっていき、それとともに絵は大きくなり、枠の幅は狭まっていく。(Fig4-22, 4-23) そして、マックスがかいじゅうたち (Wild Things) と大騒ぎするクライマックスの3場には枠がない。(Fig4-24, 4-25, 4-26)

子どもとこの絵本を読んでいると、この3場で子どもたちの気持ちも高揚し、立ち上がったり、踊りだしたりとするのを目撃することがある。それはまさに、“Unframed, the illustration constitutes a total experience, the view from ‘within’ ” (Moebius, 1986) ¹⁴だからであろう。

かいじゅうたちの王様になり、思う存分に遊び、気持ちを発散させたマックスは、やがて家族が恋しくなり、現実の世界へ戻っていく。家へ帰る過程は、律儀に冒険へと船出した場面の逆パターンで描かれた。今度はページをめくると枠の幅が徐々に広がり、絵は狭められていく。この絵本では枠の面積の変化によって、読者が物語のうねりを体感できるようになっている。

画面を多層化する枠 『漂流物』

次にデイビッド・ウィーズナー (David Wiesner, 1956-) の絵本における枠の使用例をみる。ウィーズナーは、現実とファンタジーの境界が曖昧な不思議な印象の絵本を多く作成してきた絵本作家である。『漂流物』(Flotsam, 2006) で読者が目撃するのも、夢と現実が交錯する奇妙な世界だ。

ある少年が浜辺で古いカメラを拾ったことから、海のなかに潜む不思議な光景と出会う。ウィーズナーはマンガのコマ枠のように、枠を用いて画面を分節化し、少年の動きや表情の変化を臨場感たっぷりに描写した。(Fig4-27, 4-28) 現像したフィルムのなかには、このカメラの前の持ち主と思われる黒髪の女の子の写真があり、彼女は写真を何枚か手にしているのだが、そのうちの1枚には、やはり写真を手にした男の子の姿がある。彼女の前にカメラを拾ったのがこの男の子なのだろう。そして、彼の手にある写真にも、また別の子どもが写っている。1枚の写真のなかに、入れ子状に、カメラの歴代の持ち主の姿が収められており、少年はルーペを持ち出して、ミクロの世界に記された歴史を覗き見る。(Fig4-29, 4-30)

この絵本でウィーズナーは、形状も大きさも異なる複数の枠を用いて画面を分割し、それらを重ねたり、連続的に並列させたりすることで、物語に緊張感と微細な動き、そして奥行きを生み出した。この絵本における重要なモチーフである写真にも、余白の枠がある。枠のなかに時間も場所も違うさまざまな光景を閉じ込め、それらを紙面に巧みに配置して画面を構成することで、重層的で、不可思議な世界を描くことに成功した。

以上3冊の絵本における枠の設け方をみてきた。ベイダーが指摘したように、絵本は連続する複数のページでドラマが語られ、向かい合うふたつの紙面が見開きとして同時提示される。そのような絵本の表現形式を踏まえた枠の使用例を紹介した。絵本作家たちは、枠の大きさを変化させることで、また、同じ大きさの枠を並置することで、さらにはひとつの画面に複数の枠を設けることで、現実とファンタジーを描き分けたり、それが混在する不思議な世界を創出したりすることに成功していた。

4. 枠の表象 『ラシーヌさんの動物』

最後に「枠」それ自体が高い表現性を有する作例として論じたいのが『ラシーヌさんの動物』(*The Beast of Monsieur Racine*)である。最初に紹介した『クリクター』も含めて、ウンゲラーの絵本の画面には、「枠」が多くある。そしてその設け方は、年を追うごとに独特なものに変わっていった。

画面の意匠として、また空間を構成する、いわば道具としての「枠」に加えて、「枠」自体をモチーフにする表現が現れたのは 1960 年代である。1966 年に出版された『月おとこ』(*Der Mondmann*)では、月おとこがダンケル博士の作ったロケットに乗って地球を離れる場面で、それを見ている黒猫のしっぽが、窓のような形をした「枠」の外側に出ている。(Fig4-31)

さらに 1969 年バーバラ・ヘイズンとの共作『魔術師の弟子』(Barbara Hazen, Tomi Ungerer, *The Sorcerer's Apprentice*, Lancelot Press)では、魔術師の弟子フンボルトが、主人のいない間に魔法を使って大洪水を起こしてしまい、魔術師の城に住みついていたコウモリが大騒ぎをするようすが、「枠」を超えてコウモリが飛び出るという絵で表現された。

また、1972 年に出版された『アルメット』(*Allumette*)には、暴力的な印象を与える枠の表現がある。アルメットがパン屋のショーウィンドウを覗く場面では、彼女は意地悪そうな風貌の店主に咎められ、犬に吠えられている。その次のページでは、画面の一部が緑色の枠で囲まれ、その中に、夜の道を犬に追われて逃げるアルメットの後ろ姿が描かれた。画面の左手では、アルメットが逃げる途中で落としたマッチ箱を、誰かの、おそらくパン屋の足が、枠を跨いで踏みつけている。(Fig4-32)「枠」を超える足は読者に、パン屋の乱暴さ、意地悪さを印象づける。¹⁵ウンゲラーはこのように、なにかを閉じ込めたり、守ったりする「枠」を乗り越える姿を描くことによって、読者に強い印象を与えたり、また、しばしば乱暴な動作や行為を表現するようになった。

さらに、1971 年に出版された『ラシーヌさんの動物』には、ウンゲラーの「枠」表現への関心の高まりを見てとることができる。この絵本には表紙を含めて、27 の絵があり、そのうち 13 もの絵に「枠」が登場する。枠はそれぞれ違った色であり、このような趣向にも「枠」へのウンゲラーのこだわりが窺える。これから順に確認する。

2 場 (Fig4-33)

梨の表彰式の場面である。画面全体を黒の二重線で内側をモスグリーンに彩色された縁取り型の枠が囲む。絵の下方には、子どもの左手が枠を越え、帽子をかぶった男が抱える豚のしっぽも枠をすり抜けている。

5 場 (Fig4-34)

ラシーヌさんが梨泥棒を捕まえようと庭が見える場所で張り込み、うっかり居眠りをしてしまう場面では、ラシーヌさんの気のゆるみを象徴するかのように、テーブルに置かれたポットから黒い液体が、画面全体を囲む水色の枠を越えて滴る。

7 場 (Fig4-35)

ラシーヌさんが動物をてなずけようとマカロンを差し出す場面も、全体が大きな枠の中に描かれた。画面左上の枠の外側いるカタツムリは、物語とは関係なく、枠の周縁を移動しており、ページをめくるとに画面の違う場所にみつかる。さらに右下には枠を飛び越えて画面のなかに突入し、カエルに襲いかかるウサギの後ろ姿が見える。

9 場 (Fig4-36)

ラシーヌさんと動物が夜のピクニックを楽しむ場面である。この場面も枠の中にある。右上の枠の外側にカタツムリがおり、絵の左下では、萎れた花が枠の向こうに首を垂れ、桃色の雫を落とす。

11 場

ラシーヌさんと動物がくつろぐ居間の壁には、空っぽの額縁がずらりと並ぶ。絵を囲む枠はやはり黒線で細幅に縁取られ、その内側は暗い水色で塗られている。そして右上の枠の一部に綻びがある。

14 場 (Fig4-37)

枠を設けて、ふたつの情景が描かれた。枠の外には、ラシーヌさんが目隠し鬼のような遊びに興じている、動物と戯れる姿があり、枠の内側には、枠にブランコを括り付けて彼が動物と遊ぶ様子が描かれた。

16 場 (Fig4-38)

動物を調査するラシーヌさんの様子を描いた場面である。絵を取り囲む枠の上辺には、張り具合を調節するための器具が取り付けられており、枠の右辺は途中で二股に分れ、その一方はそのまま枠を形成し、もう片方は実験用具と同化している。

18 場 (Fig4-39)

パリで研究発表を行うことになったラシーヌさんが、動物を搬送するための檻を作っている姿を描く。この絵を取り囲む枠は茶色であるが、その上辺は切り取られ、応急的に補修されたような状態にある。彼はモップのブラシ部分を切り落して檻をつくっており、作業の途中で絵の枠も切り落としたのかもしれない、という読者の想像を掻き立てる。枠の切断部には長い添え木が当ててある。

19 場

見開き一画面で、動物が駅に運ばれる様子を描く。機関車の煙が、画面を囲う枠を越えて空に立ち上っている。

20 場 (Fig4-40)

パリに到着した場面では、小さな犬が画面全体を囲う黒い線による枠に、前足をかけた姿がみつかると。駅は、ラシーヌさんと動物を歓待する人々でごった返しており、枠に前足をかけて、しばし混雑から避難する犬の行為はもっともな感じがする。

22 場

動物とラシーヌさんが発表の挨拶をする場面である。彼らの登場に、観客は大げさな態度をとる。彼らを見て気絶した女性の右手とハンドバッグが緑色の枠の外に突き出されている。

24 場 (Fig4-41)

動物の正体が判明し、騒然となった場内は描く場面では、混乱ぶりを表すように、多くの物や人が枠を越えた。画面の左では、サスペンダーをつけた男性の耳が枠の上に描かれており、左下の枠は燕尾服の男性の右足に跨がれている。画面右下では、緑

色の椅子の脚が枠の外にあり、右上に目を移せば、男の子が片手で枠にぶらさがっている様子が見える。

以上のように、『ラシーヌさんの動物』における枠の設け方は独特であり、視覚的な面白さがたっぷりある。しかし、モービアスの、破られた枠の姿が読者にどのような印象をもたらすかに関する次の記述を読むと、『ラシーヌおじさんの動物』における「枠」の表現は、単なる視覚的な遊戯ではないとわかる。

“As the frame usually marks a limit beyond which text cannot go, or from which image cannot escape, we may associate a sense of violation or of the forbidden or of the miraculous with the breaking frame,”

(Moebius, 1986) ¹⁶

『ラシーヌさんの動物』では、登場人物が枠をやすやすと越えてしまったり、物語の運びを助ける透明な存在であるはずの枠がモチーフと化し、また四辺が閉じているはずの枠の一部が破られたりしていた。つまり、領域を確保するという枠の基本的な機能が脅かされていたのである。モービアスの言説によれば、枠は読者に心理的な影響を与える。枠は本来、絵本の物語や絵の語りに貢献する、透明な存在に留まる。しかし、『ラシーヌさんの動物』の枠はそれ自体が読者に強い印象を残すモチーフとして存在する。読者は、補修されたり、飛び越えられたりする枠の描写を視覚的な遊びとして楽しむうちに、いつしか枠の存在を意識することになる。そして物語の領域について思考し始めるだろう。

作品の虚構性を読者に意識させるような小説、例えば、語り手が物語以外のことに言及して、物語は誰かによって語られるものであり、必ずしも事実ではないことを読者に意識させるような表現を含む作品は、「メタフィクション (metafiction)」¹⁷と呼ばれる。ウンゲラーの『ラシーヌおじさんと動物』における表現は、言葉ではなく絵による「メタフィクション」である。

『ラシーヌさんの動物』と同じように枠を用いた表現で、領域をめぐる問いを作品に内包させた作品は、絵本の近接領域である漫画には多くみられる。比較文学者であり、漫画や映画などの視覚芸術も論ずる四方田犬彦(1953-) ¹⁸は、『漫画原論』において、

漫画のコマ枠について次のように語った。

ある表象体系のなかで明確な機能を与えられ、通常な約束事として透明な存在として働いていた境界線が、なにかの気紛れで突然に自己主張を開始し、テキストの全体に特異な屈曲をもたらすということは、しばしば生じることである。

(中略)

こうしたメタレヴェルでの実験は、多くの場合、ジャンルをめぐる批評意識に動機づけられている。境界線の侵犯は笑いを招くと同時に、テキストを受容する者（観客、読者）に、それが属する表象体系の特質と限界、さらにその根拠を思考させる機掛となる。

(四方田, 1994, 文庫版 1996) ¹⁹

描かれた「枠」に限定しなければ、このような試みは、絵画や漫画だけではなく、絵本に隣接する諸芸術においても行われてきた。例えば、1950年代後半から1970年代初頭にかけて、アメリカ、ヨーロッパ、そして日本でも展開された「ハプニング」²⁰と呼ばれる演劇形式では、即興性を重視した非演劇的、脱領域的なパフォーマンスが展開された。役者が舞台を下りて観客を劇に巻き込むとき、安心して演劇を楽しんでいた観客は、作品に能動的に関わることを求められる。枠で囲まれた絵本の世界は、演劇の舞台と似ている。演技者であるはずの登場人物たちが舞台を下り、鑑賞者を巻き込んでもなお芝居を続けるとき、物語の領域は拡大し、現実を侵食し始める。

『ラシーヌさんの動物』における「枠」を超える登場者の姿もまた、絵本世界への、読者の能動的な関わりを誘う。また、切られても、乗り越えられても確かに存在する枠の姿は、枠は形が変わっても消滅しないことを暗に伝える。そのような枠組と、いかに関わるかが重要であるというメッセージを、読者が受け取ることもできるだろう。そしてまた、複数の枠の中にめまぐるしく囲い込まれた少年時代の体験と、ウンゲラーの場合、枠の変異性とを結びつけることが可能かもしれない。

まとめ

第4章第1節では、マリア・ニコラエヴァとキャロル・スコットの『絵本の力学』に学びながら、ウンゲラーの物語絵本における絵と言葉の関係に注目した。

はじめに『メロップス一家、空へ』に始まる「メロップス・シリーズ」を取り上げ、言葉が語る物語を「敷衍・補強」する絵によって、笑いがもたらされている事例を示した。

次に、『ゼラルダの人喰い鬼』の最終場面における、それまでに語られてきた物語を転覆させる要素をもつ意味深な家族像は、ランドルフ・コルデコットも好んだ、言葉と絵が「対立・矛盾」関係にあり、深みのある表現が生まれていることを指摘した。

さらに『ラシーヌさんの動物』における、洋梨と動物の表象と言葉とが異なるものを示していることについて論じた。また、ウンゲラーの友人であった、20世紀後半のアメリカを代表する絵本作家モーリス・センダックが巻き込まれた、表現規制に関わる騒動を紹介しながら、ウンゲラーの洋梨とふしぎな動物の表現には、本質を見極めず、子どもに隠し事をしたがる大人の行いを風刺する意図があった可能性を示唆した。

このように第1節では、ウンゲラーの物語絵本においては、絵と言葉が「敷衍・補強」あるいは「対立・矛盾」のバランスで存在し、訴求性のある表現、伝達力のある表現が実現していることを確認した。

また、第2章では、絵と言葉の関係に関する考察を踏まえて、絵本の枠の機能と表現について論じた。

はじめに『クリクター』を例に、基本的な機能を発揮する枠を、続いて、『なみにきをつけて、シャーリー』、『かいじゅうたちのいるところ』、『フロッサム』という3冊の絵本をとりあげ、絵本というメディアの表現特性を活かした枠の設け方を、さらに、現実とファンタジーの世界を絵本に描く際に、枠という装置が効果的に使われた例を確認した。最後に『ラシーヌさんの動物』における枠のメタフィクショナルな表象について考察し、ある領域を確保する枠という機能をもつ枠、その存在が脅かされる姿を描くこと自体が、言葉とともに物語る絵とは別の次元で、作家のメッセージを伝える表現となることを指摘した。

絵本の枠は、デザインや配置を工夫することで、絵本の世界を美しく、わかりやすく構成することに役立つ。また、枠の設け方の変化や、絵本の空間配分の比率などに

よって、物語の語りを助けたり、画面を分節化して複層的な世界を描いたりすることもできる。さらに、枠が有する表象性を用いて、作品のテーマと関わる表現をなすことも可能である。『ラシーヌさんの動物』では、物語の運びを助ける透明な存在であるはずの枠がモチーフと化したり、四辺が閉じているはずの枠の一部が破られたり、越えられないはずの枠を登場者が飛び越えたりし、読者に強い印象を与えた。枠を乗り越えるラシーヌさんと動物は、物語世界とそれを楽しむ読者のいる現実の世界とを橋渡しする役目を担う。役者が舞台という垣根を越え、観客を巻き込んで即興劇を作り上げるように、ウンゲラーも登場者たちに絵の枠を破らせることにより、読者に、絵本の世界に主体的に関わるよう誘いかける。

枠の存在を意識したとき、私たちは、枠が確保する領域とその機能について思考することを促される。乗り越えられても綻んでも、枠は確かにある。そのような枠の可変性の呈示は、アルザス人、ウンゲラーの生き方にも重なる。「乗り越えられた枠」は、社会に存在し続ける、さまざまな枠組みやステレオタイプの象徴でもある。それらと積極的に関わりながら、個性を失わず、未来を生きる登場者たちに幸福が訪れるというプロットは、ウンゲラーの物語絵本の定番である。

¹ Schwarcz, Joseph H., *Ways of the Illustrator Visual Communication in Children's Literature*, American Library Association, 1982, p. 10.

原文は以下のとおりである。

It is always hazardous to generalize on matters of symbolic and especially aesthetic communication.

² センダックによるコルデコットの物語絵本についての発言

センダック, モーリス, *Caldecott & Co.: Notes on Books and Pictures*, 1989. の日本語版『センダックの絵本論』 脇明子・島多代訳, 岩波書店, 1990. p. 158 より引用した。原文は以下のとおりである。

There are no words that suggest such an end to the adventure; it is a purely Caldecottian invention. Apparently, he could not resist enlarging the dimensions of this jaunty nursery rhyme by adding a last sorrowful touch.

Caldecott never tells half-truths about life, and his honest vision, expressed with such conviction, is one that children recognize as true to their own lives.

³ 「遺伝は強いからね」という発言は、下記のインタビュー記事に収録された。

Ungerer, Tomi. Interview by Claude-Anne Parmegiani. “TOMI UNGERER par Tomi Ungerer”, *La Revue Des Livres Pour Enfants*, LA JOIE PAR LES LIVRES Sept. 1996 pp. 48-57.

⁴ レインズ, セルマ・G. 『モーリス・センダックの世界』 渡辺茂男訳, 岩波書店, 1982, p. 185.
(*The Art of Maurice Sendak*, 1980.)

⁵ 例えば『かいじゅうたちのいるところ』は、出版当初、アメリカで、「子どもの心をかき乱す絵本」と、親たち、教員、心理学者、図書館員、批評家に危惧された。レインズ, セルマ・G 『モーリス・センダックの世界』 p. 104 に、当時の反応が記されている。

⁶ レインズ, セルマ・G 『モーリス・センダックの世界』 p. 260 より引用した。

⁷ 松岡希代子「ラインのアーティスト トミ・ウンゲラーに関する一考」, 『トミ・ウンゲラーの仕事』, 朝日新聞社, 2001, pp. 130-132.

⁸ Doonan, Jane. *Looking at Pictures in Picture*, Thimble Press , 1993. p. 84.

⁹ 筆者がこれまでに発表した絵本の枠に関する論文には下記がある。本章ではそれらを発展させた考察を行った。

・今田由香 “Frames in Picture Books” 日本女子大学、日本女子大学紀要 家政学部, 60号, 2013 pp. 13-22.

・今田由香 「絵本の「枠」その機能と T. ウンゲラー作品における役割」, 『日本国際児童図書評議会会報』, 95号, 2002, pp. 78-80.

¹⁰ 図像学 (iconography)

『新潮 世界美術辞典』新潮社, 1985 における「イコノグラフィー」の説明は下記のとおりである。

「一般に視覚芸術は目に見える色や形と、それらによって表現されている意味内容の2面からなっているが、その意味内容（特定の主題または寓意などを含む）を図像といい、それを実際の経験や文献資料に基づいて記述、判定する学を図像学という」(p. 86)

¹¹ 書物の表象

アト・ドフリース『神話・伝承事典』山下主一郎代表訳, 大修館書店, 1988(原書 1974) に記載された、書物の第一の表象は、「知恵」である。(p. 77)

¹² Moebius, William. “Introduction to Picturebook Codes”, *Word & Image*, Routledge, Vol2. no2 April-June, 1986. 150,

¹³ モーリス・センダックの『かいじゅうたちのいるところ』における枠の幅の変化については、これまで多くの批評家や研究者が注目してきた。William Moebius も “Introduction to Picturebook Codes ” で言及した。

¹⁴ Moebius, William. “Introduction to Picturebook Codes ” 1986.

¹⁵ 『アルメット』において、ウンゲラーが「枠」を使って暴力性を表現したことについては、Caroline Rives が “TOMI UNGERER : UNDIABLE EN PARADIS?” *La Revue des Livres Pour Enfants* Autor de Tomi Ungerer -N special 171-Septembre, La Joie par les livres, 1996. pp. 89-101 で言及した。

¹⁶ Moebius, William. “Introduction to Picturebook Codes ” 1986.

¹⁷ メタフィクション

『世界文学大事典』編集委員会, 『集英社 世界文学大事典 5』集英社, 1997 における、「メタフィクション」の説明は下記のように始まる。

「[英] metafiction フィクション批評を内在させたフィクション。パロディーや異化効果を積極的に導入して、読むこと/書くこと/語ることの本質を問う自己言及小説のこと」(p. 808)

¹⁸ 四方田犬彦 (1953-) 比較文化学者、映画や漫画を中心とした映像の研究者。1990 年から 2012 年まで明治学院大学で映画史等を教えた他、コロンビア大学で客員教授、ボローニャ大学、テルアヴィヴ大学、ソウル中央大学校などに研究員として在籍した。著書に『クリティック』(1984)、『月島物語』(1992) などがある。

¹⁹ 四方田犬彦『漫画原論』筑摩書房, 1999. p. 56

²⁰ ハプニング

『新潮 世界美術辞典』新潮社, 1985 における「ハプニング」の説明は下記のように始まる。

「happening(英) 1950 年代後半から 60 年代に行われた非演劇的、脱領域的な演劇形式。名称は 1959 年、ニューヨークのルーベン画廊で開催されたアラン・カプローの<6 部からなる 18 のハプニング>に由来し、遠くは未来派、ダダ、直接にはポロックのアクション・ペインティング、作曲家ジョン・ケージ (John Cage, 1912-) の即興の概念を背景としている。芸術家が行為者となって日常的な演技を即興的に行い、またしばしば観客の参加を要請すると同時に提示されたオブジェと一体となった環境を形成する。演劇的形式によって、分化した芸術のジャンル、芸術と現実の枠を取り払おうとした」(p. 1157)

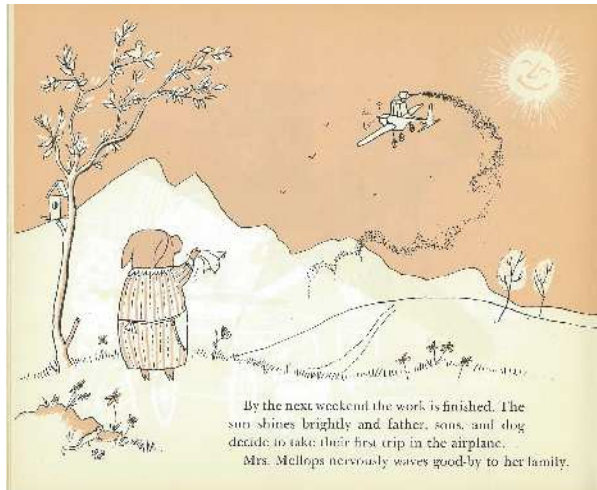


Fig4-1 Ungerer,Tomi
The Mellops Go Flying,
Harper& Brothers, 1957, p.14.



Fig4-2 Ungerer,Tomi.
The Mellops Go Flying,
Harper& Brothers, 1957, p.15.

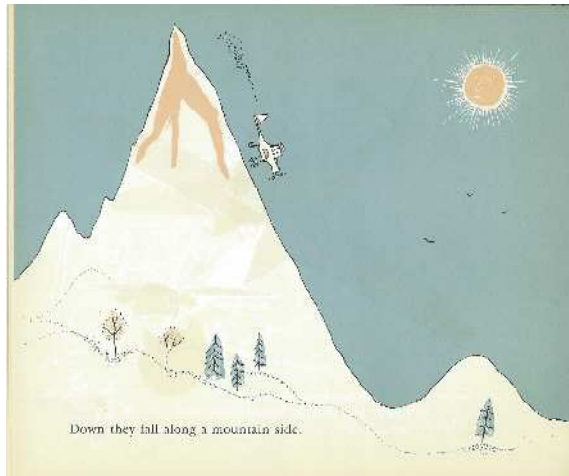


Fig4-3 Ungerer,Tomi.
The Mellops Go Flying,
Harper& Brothers, 1957, p.16.



Fig4-4 Ungerer,Tomi
The Mellops Go Flying,
Harper& Brothers, 1957. p.17.



Fig4-5 Ungerer,Tomi
The Mellops Go Flying,
Harper& Brothers, 1957, p.18.



Fig4-6 Ungerer,Tomi.
Zeralda's Ogre, Harper& Row,
1967, p.32.

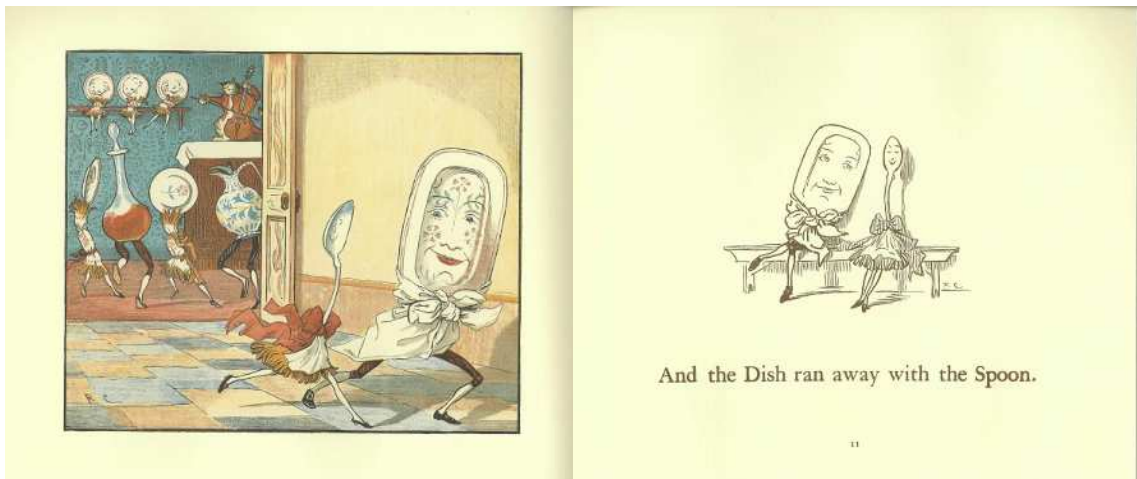


Fig4-7 (左) Fig4-8 (右)
Caldecott, Randolph.
Hey Diddle Diddle,
George Routledge and Sons, 1882.
の復刻版 福音館書店, 2001.
“And the Dish ran away with the
Spoon” のページ 左右



Fig4-9
Caldecott, Randolph.
Hey Diddle Diddle,
George Routledge and Sons, 1882.
の復刻版 福音館書店, 2001.
最終ページ

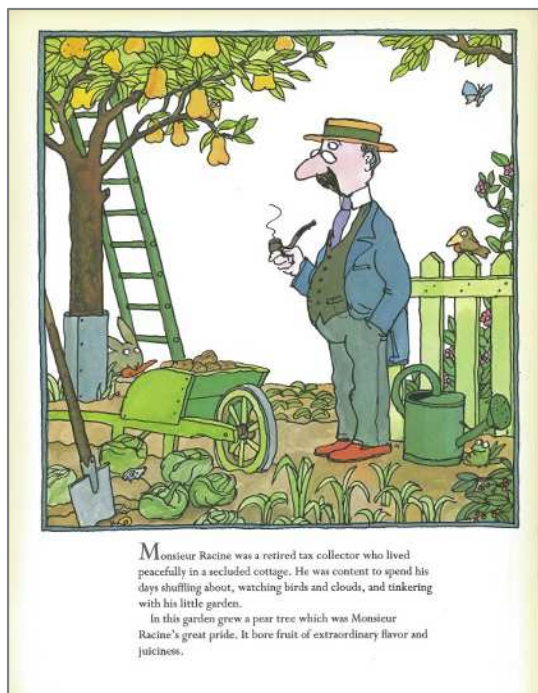


Fig4-10 Ungerer,Tomi.
The Beast of Monsieur Racine,
 Straus& Giroux, 1971, p.3.

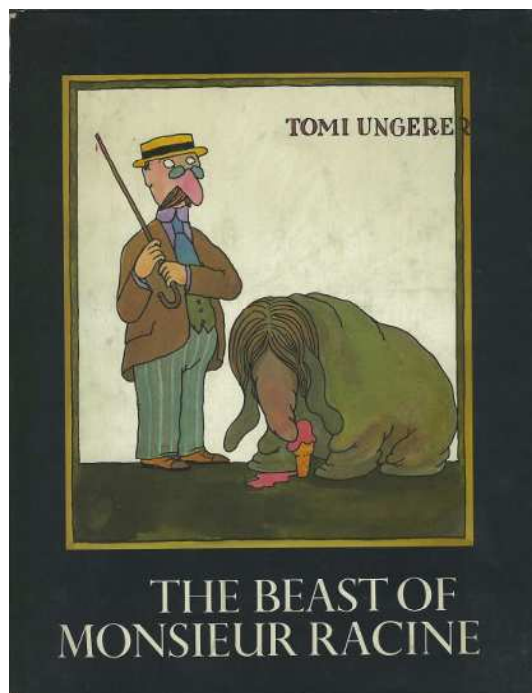


Fig4-11 Ungerer,Tomi.
The Beast of Monsieur Racine,
 Straus& Giroux, 1971. 表紙



Fig4-12 センダック,モーリス
 『まよなかのだいどころ』
 神宮輝夫訳 富山房 1982, pp.10-11.

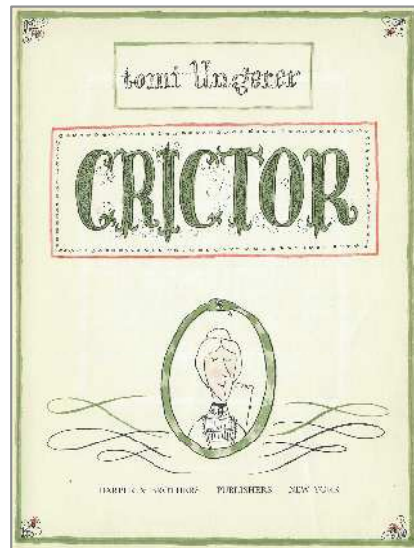


Fig4-13 Ungerer,Tomi.
Crictor, Harper& Brothers,
1968, p.1. タイトルページ

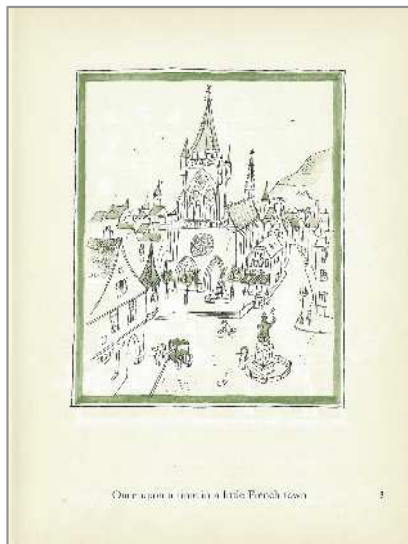


Fig4-14 Ungerer,Tomi.
Crictor, Harper& Brothers,
1968, p.3.



Fig4-15 Ungerer,Tomi.
Crictor, Harper& Brothers,
1968, p.4.

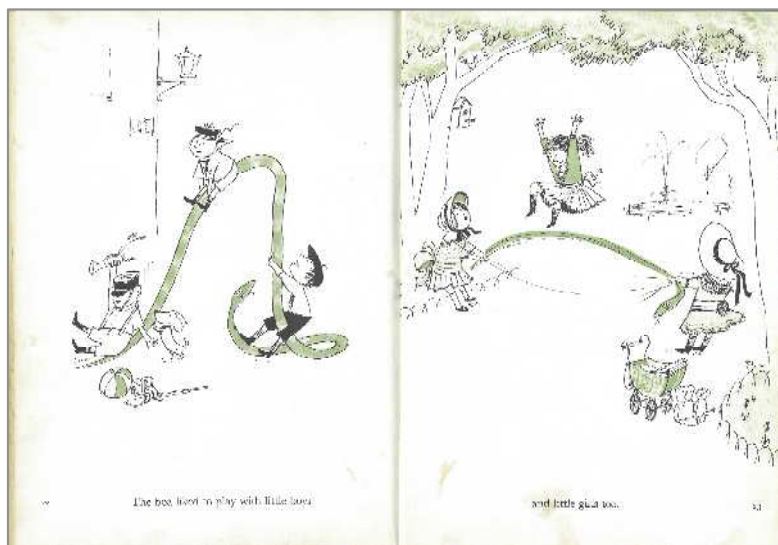


Fig4-16 (左) 4-17 (右)
Ungerer,Tomi.
Crictor, Harper& Brothers,
1968 ,Fig4-16 p.22.
Fig4-17 p.23.



Fig4-18 バーニンガム, ジョン.
『なみにきをつけて、シャーリー』 辺見まसानお訳,
ほるぷ出版, 1978, pp.10-11.

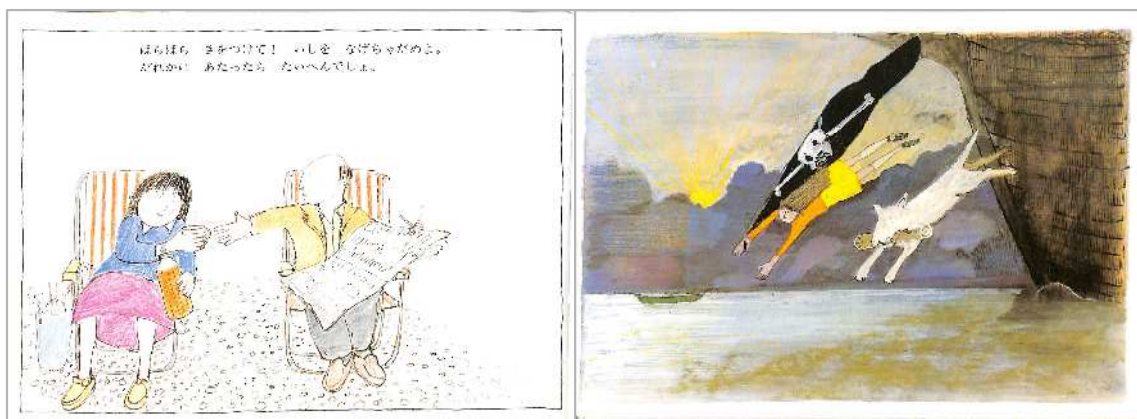


Fig4-19 バーニンガム, ジョン.
『なみにきをつけて、シャーリー』 辺見まसानお訳,
ほるぷ出版, 1978, pp.14-15.



Fig4-20 バーニンガム, ジョン.
『なみにきをつけて、シャーリー』 辺見まसानお訳,
ほるぷ出版, 1978, p.24.

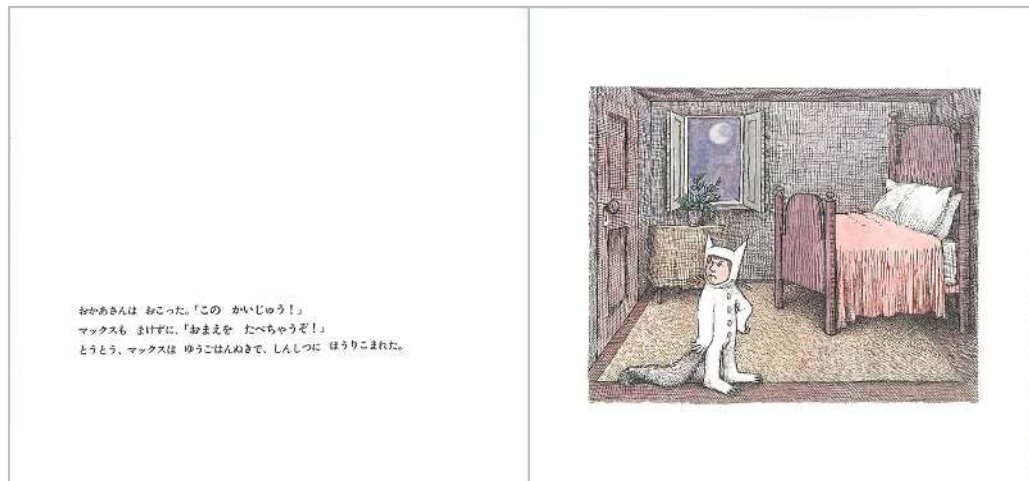


Fig4-21 センダック,モーリス『かいじゅうたちのいるところ』
 神宮輝夫訳,富山房, 1975, pp.8-9.

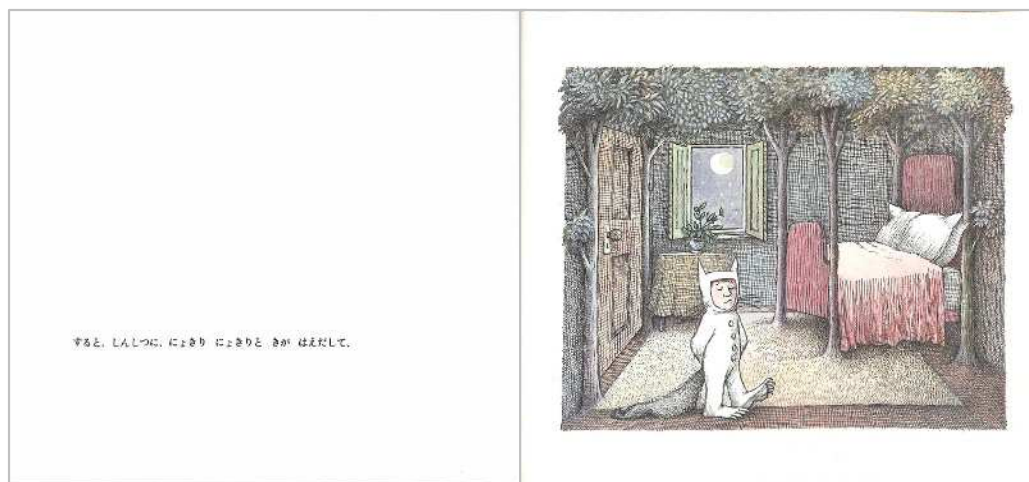


Fig4-22 センダック,モーリス『かいじゅうたちのいるところ』
 神宮輝夫訳,富山房,1975, pp.10-11.

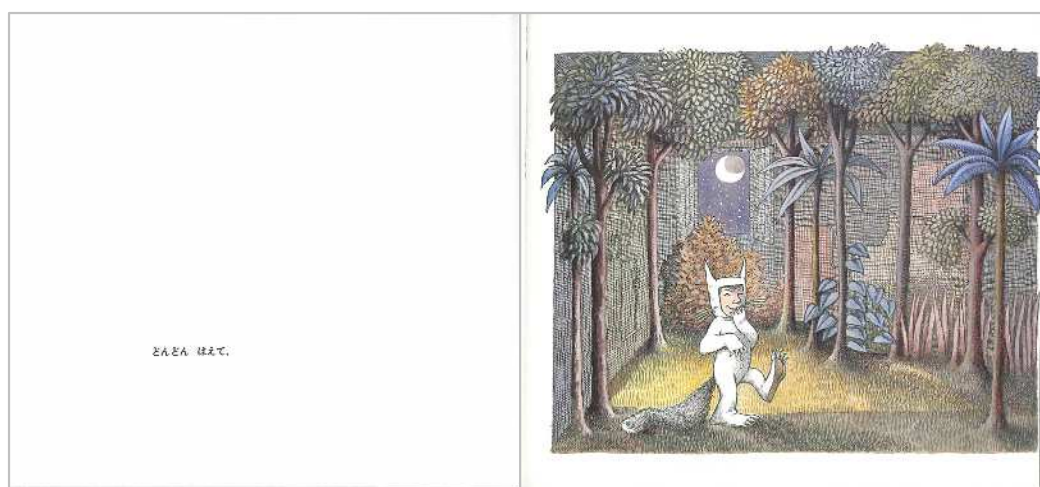


Fig4-23 センダック,モーリス『かいじゅうたちのいるところ』
 神宮輝夫訳,富山房,1975, pp.12-13.



Fig4-24 センダック,モーリス.『かいじゅうたちのいるところ』
神宮輝夫訳, 富山房, 1975, pp.26-27.



Fig4-25 センダック,モーリス.『かいじゅうたちのいるところ』
神宮輝夫訳,富山房,1975, pp.28-29.



Fig4-26 センダック,モーリス.『かいじゅうたちのいるところ』
神宮輝夫訳,富山房, pp.30-31.

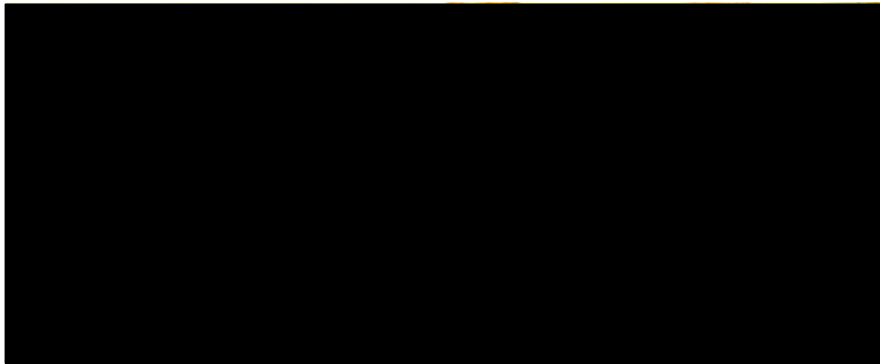


Fig4-27
ウィーズナー,デイヴ
イッド『漂流物』,
BL 出版,2007,
pp.14-15.

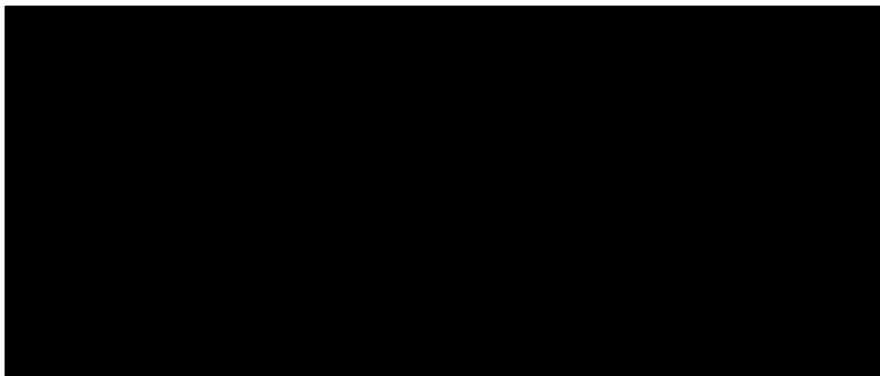


Fig4-28
ウィーズナー,デイヴ
イッド『漂流物』,
BL 出版,2007,
pp.18-19.

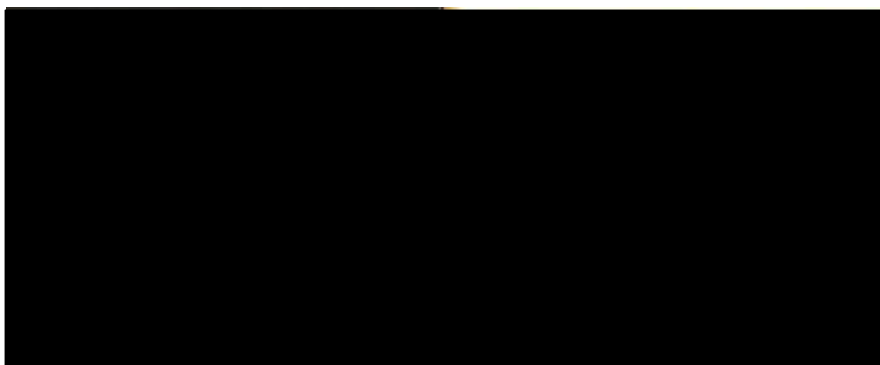


Fig4-29
ウィーズナー,デイヴ
イッド『漂流物』,
BL 出版,2007,
pp.24-25.

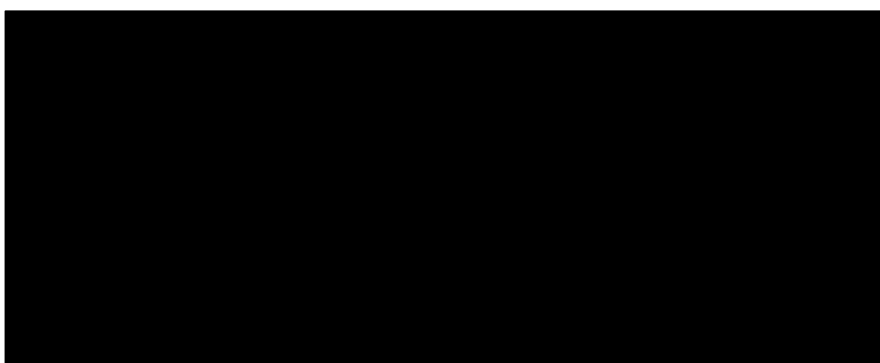


Fig4-30
ウィーズナー,デイヴ
イッド『漂流物』,
BL 出版,2007,
pp.26-27.



Fig4-31 Ungerer,Tomi
Der Mondmann,
Diogenes, 1966, p.36.

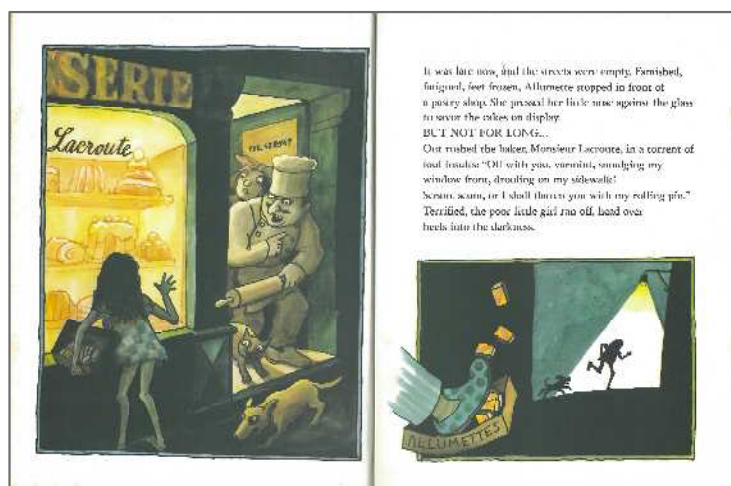


Fig4-32 Ungerer,Tomi.
Allumette, Diogenes,
1974, pp.8-9.



Fig4-33 Ungerer,Tomi.
The Beast of Monsieur Racine,
Straus&Giroux, 1971, p.4.

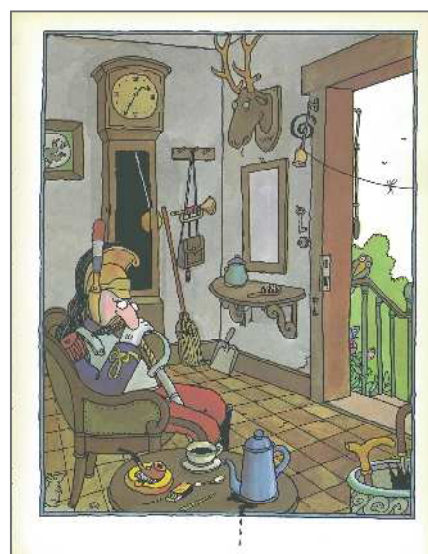


Fig4-34 Ungerer,Tomi
The Beast of Monsieur Racine,
Straus&Giroux, 1971, p.7.



Fig4-35 Ungerer,Tomi
The Beast of Monsieur Racine, Straus&Giroux, 1971, p.9.

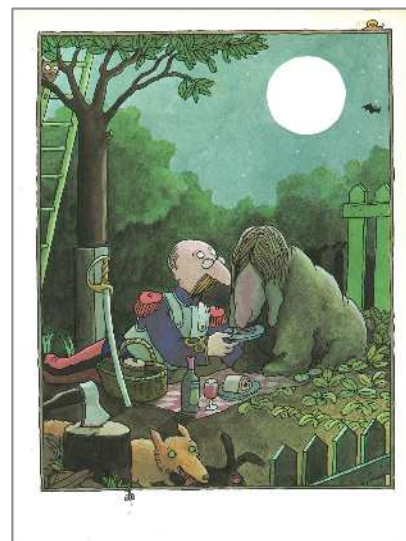


Fig4-36 Ungerer,Tomi.
The Beast of Monsieur Racine, Straus&Giroux, 1971, p.11.

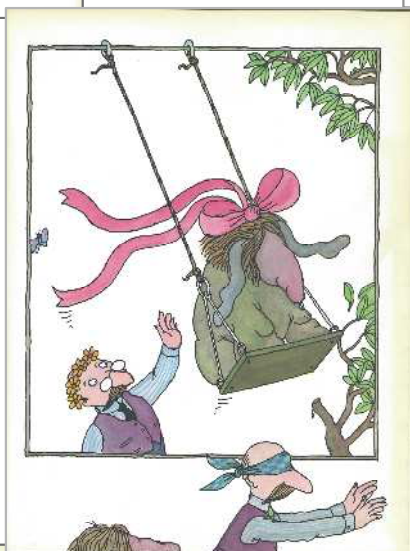


Fig4-37 Ungerer,Tomi
The Beast of Monsieur Racine, Straus&Giroux, 1971, p.17.

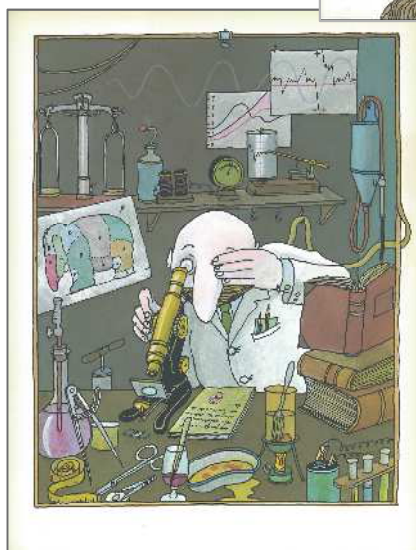


Fig4-38 Ungerer,Tomi
The Beast of Monsieur Racine, Straus&Giroux, 1971, p.19.

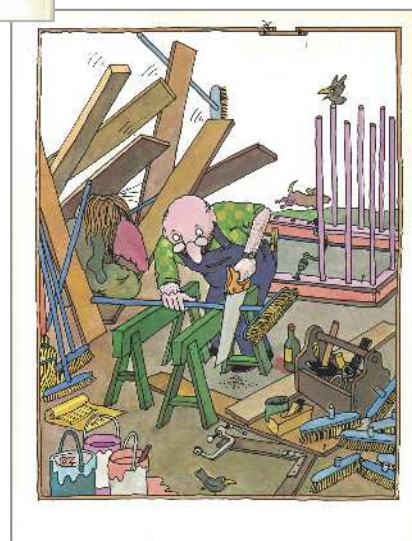


Fig4-39 Ungerer,Tomi
The Beast of Monsieur Racine, Straus&Giroux, 1971, p.21.

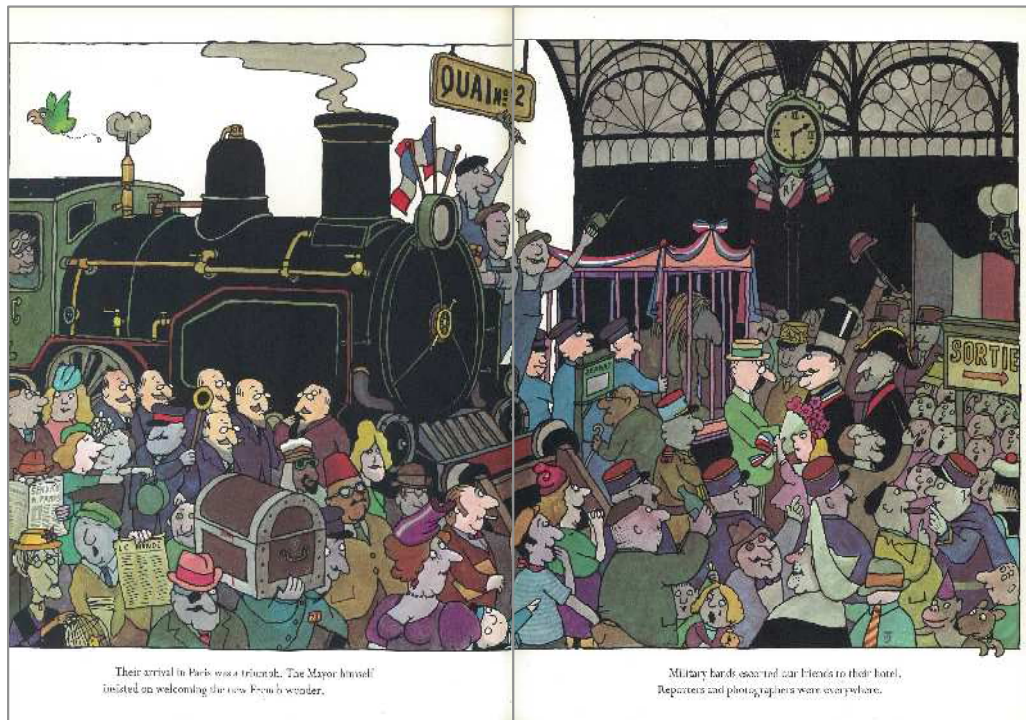


Fig4-40 Tomi Ungerer,
The Beast of Monsieur Racine,
Straus&Giroux, 1971, pp.22-23.



Fig4-41 Ungerer, Tomi
The Beast of Monsieur Racine,
Straus&Giroux, 1971, pp.28-29.

第 2 部 生成と存在

第 2 部は三つの章で構成される。第 1 章ではウンゲラーの生い立ちを振り返る。幼少期の父との別れ、ニューヨークでの華々しい成功、カナダでの自給自足の生活を経てのヨーロッパへの帰還など、ウンゲラーのこれまでの人生は波乱に富んでいる。なかでも子ども時代に経験した第二次世界大戦によるナチスドイツによる支配と、戦後、フランス政府が行った同化政策は、トミ・ウンゲラーの人間形成において大きな影響を及ぼし、彼の物語絵本の表現における軸を決定づけたと考えられる。アルザス地域圏で暮らした子ども時代について、ウンゲラーの自伝『トミ ナチス占領下の子ども時代』(*Tomi A Childhood under the Nazis*, 1998) を一次資料として振り返り、そのことを明らかにする。

第 2 章では、絵本作家ウンゲラーの原点ともいえる、アメリカ、ニューヨーク市で過ごした 1956 年から 1971 年までの日々をみつめる。絵本作家トミ・ウンゲラーと彼の物語絵本がどのように生まれたのか、15 年間の創作活動にまなざしを向け、彼の物語絵本とその受容状況の変化をとらえる。1960 年代のニューヨークという特別な時代を、若き芸術家、絵本作家であったトミ・ウンゲラーはどのように生きたのか。足跡をたどりながら、ウンゲラーがニューヨークで得たものについて考え、生み出した作品を読み返し、彼の物語絵本の再評価を試みる。

第 3 章では、第 1 部と第 2 部の 1 章、第 2 章での考察をふまえて、物語絵本とはなにかを再考し、物語絵本史において、また作家にとっての、ウンゲラーの物語絵本の存在意義を論じる。

第1章 アルザス人、ウンゲラーの物語

ミメティスム

トミ・ウンゲラーは多才な表現者である。絵本作家以外にも、さまざまな顔をもつ。1960年代に彼が制作したベトナム戦争に反対するポスターの数々 (Fig5-1)、特に《Black Power / White Power》(1963&1967, Fig5-2) は、公開されると大きな反響を呼び、その訴求力の強いデザインは現在も語り継がれている。¹ ニューヨークの社交界を赤裸々に描いた『パーティ』(Party, 1966 Fig5-3)や、民衆の欲望を煽り、あらゆるものを機械化して商品やサービスを量産していく世界に警鐘を鳴らしたフェティッシュでエロティックな素描集『フォーニコン』(Fornicon, 1969)は、当時の社会に衝撃を与えただけではなく、出版から半世紀を経た今日の日本においても、この作品を愛好する熱烈なファンが存在する。² その一方で、アメリカでは、「このような大人向けの作品を描く作家が、子どもの本に携わってよいのか」という批判も受けてきた。³ ウンゲラーはまた、優れたコピーライター、グラフィックデザイナーでもある。コカ・コーラ社などの大手企業や、「エスクァイア」「ヴィレッジ・ヴォイス」などの有名誌の広告に携わり、「予期せぬことを期待せよ (expect the unexpected)」に代表される撞着表現を用いた簡潔で風刺の効いたキャッチコピーと、黒と鮮やかな色彩を組み合わせた大胆なイメージで、大衆に鮮烈な印象を残してきた。(Fig5-4) 創作活動は平面作品に限らない。立体作品も制作しており、玩具蒐集家としても活躍する。

これまで、ジャンルの枠を超えて活躍してきたウンゲラーだが、活動の拠点も、ニューヨーク、カナダのノヴァスコシア、アイルランド南部、ストラスブールと移し、国境を感じさせない。彼が領域横断的な活動をすることができるのは、もちろん表現者としての類希な才能を備えているからだが、言語力の高さもそれを助けている。ウンゲラーはマルチリンガルであり、故郷のアルザス語に加えて、ドイツ語、フランス語、英語を話し、書き、読むことができる。複数の言語を用いて、メディアによって違った個性を発揮し、多方面で活躍する彼の真の姿を捉えようとインタビューたちは、「どの言語で物語を考えましたか」、「母国語はどれですか」、「どの国に所属していますか」という問いをしばしば投げかけてきた。これらに対し、ウンゲラーは「そのときどき、作品によって、気分によって思考する言語が違います」、「私には母国語はあ

りません」、「国籍はフランスですが、フランスに愛国心はもっていません」と応じて、自分に纏わるイメージの多様さを楽しんでいるかのようにみえた。⁴また、さまざまな顔をみせるのは、「アルザス人のカメレオニズム、あるいはミメティスム」のなせる業だと説明した。⁵

本章では、この「ミメティスム」という表現に注目する。ウンゲラーがなぜ一種の擬態を用いるのかを、彼のおいたちをたどりながら明らかにする。そして、「ミメティスム」に基づいた生き方が、ウンゲラーの物語絵本に反映されているのか、いないのかを検証する。

一次資料には、ウンゲラーの自伝『トミ ナチス占領下の子ども時代』(*Tomi A Childhood under the Nazis*, 1998, Fig5-5) ⁶を使用する。タイトルが示す通り、それはナチス・ドイツの支配を経験した、ある少年の人生の記録である。この自伝には、ウンゲラーが子ども時代に描いた絵や取り組んだ学校の課題、当時の写真などが多数掲載されている。アルザスに暮らすひとりの少年に何が起きたのか、彼が何を見て、何に影響され、何を考えたのか。トミという少年がかつて歩いた道を、当時の資料と彼自身の言葉でたどりながら、絵本作家ウンゲラーとその作品にとって、彼の子ども時代の経験がどのような意味をもつのかを考える。

第1節:父との思い出

『トミ ナチス占領下の子ども時代』に依れば、トミ・ウンゲラー、本名ジャン・トーマス・ウンゲラー (Jean Thomas Ungerer) は、1931年11月28日、アルザス地域圏(Région d'Alsace)の州都ストラスブール市(Strasbourg)で生まれた。

ストラスブール市内でもっとも有名なのは、ロマネスク様式とゴシック様式を融合した荘厳なカテドラル (Fig5-6) である。ヴォージュ山脈独特の赤みを帯びた砂石で建設されたそれは、薔薇色の輝きを放つ。その大聖堂の内部、南翼側には精巧なからくりの付いた高く美しい天文時計がある。(Fig5-7) ウンゲラー家はこの管理を任される老舗の天文時計メーカーであった。

父親のテオドール (Theodore) は兄弟と共に工房の経営を行っていたが、文学や絵画にも造詣が深かった。トミが自伝で語った父親像は、次のようなものである。

私の父親、テオ・アンゲラーは、名家に生まれました。彼は兄弟とともに天文時計を作る自社工場を経営していました。父はまさにルネサンス人でした。彼は発明家でしたし、ドイツ語、フランス語、そしてアルザス語で書く、作家でした。他にも、エンジニア、歴史家、画家、イラストレーターとさまざまな顔をもち、愛書家でもあったのです。父はあらゆるものに関心を抱き、美を愛し、自然や芸術の美しさを発見することに心を傾けていました⁷

(Ungerer, 1998)

しかしこの父親像は、おそらく彼が母親のアリス (Alice) や、兄のベルナール (Bernard)、姉のエデット (Edith) とヴィヴェット (Vivette) から聞いた話をもとに再構成されたものであろう。テオドールが若くして病に倒れたのは、1934 年、末息子のトミはまだ3歳であった。父と息子が父と過ごした時間は、あまりにも短かった。

夫を亡くしたアリスは、四人の子どもを抱えて、彼女の両親が住むコルマル (Colmar) 近くのローゲルバック (Logelbach) に移り住むことを決めた。家族にはウンゲラー工房の経営者であったテオドールの遺産が残ったが、アリスには手放したくないものがあつた。それは、テオドールが生前設計し、建設した大きな邸宅である。彼女は邸宅の支払いに遺産を使い、自分たちはそこに住まずに邸宅を人に貸して、生まれ故郷であるローゲルバックに戻ることを決めた。⁸

アリスの父親、つまりトミの母方の祖父は、織物工房の経営をしており、祖母は4つのアパートメントのある、大きな家に暮らしていた。そのひとつに借り暮らしをしながら、トミは芸術や文学、そして自然に親しみ、幼年時代を過ごすことになった。

父親譲りなのだろうか、トミは好奇心旺盛な子どもであったようである。自伝には、動物、植物、鉱物、機械とさまざまなものに関心を示し、実験や創造を繰り返す活発な子どもの姿がみつかふ。もっともこれは、母親がもっていた性質であったのかもしれない。ウンゲラーが語る母アリスのエピソードは、彼女が自由な精神と発想力、そして類希なユーモアのセンスの持ち主であることを私たちに伝える。

トミが、「母は淑女を完璧に演じきっていました」⁹と表現するように、アリスは美しさと品位を備えた女性であり、ローゲルバックの人々に一目置かれる存在であった。

そしてそのことを自覚していたようでもある。自伝に掲載された女優のような写真 (Fig5-9) からは、そのような印象を受ける。ウンゲラーの回想によると、ローゲルバックにおいては、ウンゲラー家は一目置かれる存在であったようである。彼は、子どもの頃、食料雑貨店で買物の順番を待つ必要がなかった。トミが店に入ると、店内は静かになり、そそくさと店主が現れて「良家の子息さま、何がご入用でしょうか」と声をかけてくるのが常だった。しかし、このような特別扱いをトミは恥ずかしく思っていた。¹⁰ 家柄がよくても、ウンゲラー家の家計は苦しかったからである。「階級の低い家の母親たちは買い物袋を肉やパテでいっぱいにすることができるのに、美しい骨董品や書物、美術品が並ぶ家に住む僕たちは、なぜ胃袋を満たすことができないのだろうか」¹¹ と、トミはときに考えた。

幼くして父と別れたウンゲラーには、父親との思い出が少ない。けれども「ずっと後になって、父はこの世を去るときに、私にたくさんの才能を残してくれたのだと気がつきました。とりわけ仕事をしているとき、父の存在を感じます」¹² と感謝した。

父テオドールがトミと過ごした時間は短く、彼は末息子の成長を見守ることなく他界した。しかしテオドールが残したものの、なかでも書物はトミの心を捉え、のちの創作活動にも大きな影響を与えた。愛書家であったテオドールは、家に書斎を設えたが、そこには、ドイツ、そしてフランスで活躍した作家の本が隣り合わせに並んでいた。ストラスブールはドイツとフランスの国境沿いにあり、どちらの言語の本も手に入った。トミは生まれたときから3つの言語と文化（アルザスとフランスとドイツ）に囲まれていたのである。¹³

子どもの頃の愛読書として、ウンゲラーがあげた書名のなかには、第4章で人喰い鬼の表現を考察する際に紹介した、ストラスブール出身の画家、ギュスターブ・ドレ (Paul Gustave Doré, 1832-1883) ¹⁴ の挿絵のついたラ・フォンテーヌ (Jean de la Fontaine, 1621-95) の『寓話』 (*Fables*, 1867) ¹⁵ や、ヴィルヘルム・ブッシュ (Wilhelm Busch, 1832-1908) による、いたずら好きの子どもたちを主役にした痛快な挿絵本『マックスとモーリッツ』 (*Max und Moritz Eine Bubengeschichte in sieben Streichen*, 1865) ¹⁶ がある。また、ハインリッヒ・ホフマン (Heinrich Hoffmann, 1809-1894) の衝撃的なしつけ絵本『もじゃもじゃペーター』 (*Struwwelpeter*, 1845) ¹⁷ や後期ロマン主義の画家ルートヴィッヒ・リヒター (Ludwig Richter, 1803-1884) ¹⁸ の作品集も含まれていた。¹⁹ ドレの、美しさと恐ろしさの共存する濃密かつ繊細な幻想の世界、ブッ

シュが歌い上げた民衆の力強いユーモア、ホフマンによる独創的な展開と表現、リヒターの自然と人間、とりわけ家族像が、ウンゲラーの創作に活かされたことは、2011年11月18日から2012年2月19日まで、ウンゲラーの個人美術館(Musée Tomi Ungerer /Centre international de l'illustration)で開催された、「トミ・ウンゲラーと彼の巨匠たち」展(Tomi Ungerer et ses maîtres)において明らかになった。

第2節:家族

『トミ ナチス占領下の子ども時代』に依れば、トミは就学する年齢になると、親元を離れて、フランス人学校に通った。アルザス地域圏では、ブルジョワジーの子どもたちは私立学校に進学して、フランス語を学ぶのが一般的であった。トミも、平日は学校の近くにある叔母夫婦の家から通学し、週末になると実家に戻った。

この頃のトミの悩みは、母の愛情表現の熱烈さであった。トミが帰宅するやいなや彼女は、「私の太陽、私の小さな虎ちゃん、愛しい燕」などという言葉を書き並べた。さらに「私の王子様、おとぎの国の王子様、ごらんなさい、あなたはほんとうに美しいわ」、「トミはほんとうに美しいの、だって私にそっくりよ」と人前でも平気で息子をキス攻めにした。²⁰末息子の帰宅は、母アリスにとって、それほどに嬉しいものであったのだろう。しかしトミはこの歓待を望んではいなかったようである。第1部で紹介したように、ウンゲラーは1973年、母猫の過剰な愛情表現にうんざりしている猫の少年を主役にした物語絵本、『ママにキスなんてしない』(*No Kiss for Mother*)を発表した。この絵本に描かれたような光景が、ウンゲラー家でも毎週末繰り広げられたのであろう。(Fig5-10)

母だけではなく、もちろん兄や姉も弟の帰宅を楽しみにしていた。兄のベルナールは学業が忙しかったためトミと遊ぶことは少なかったようだが、二人の姉、エデットとヴィヴェットは、トミをまるで人形のように扱って、かわいがった。ウンゲラーの言葉に倣えば、彼は「姉たちのおもちゃ」になった。²¹ミシンで古い洋服をリフォームし、トミに着せて学校に行かせたこともあったし、パフスリーブとレースのついた服を着せ、巻き髪にして登校させたこともあったようである。いたずらにおける発想の斬新さは、ウンゲラー家の全員がもつ資質であったのだろう。

自伝で語られたエピソードを読むと、父の居ないことの寂しさは拭えないものの、トミは、家族の愛情に包まれた楽しい日々を生きていたのだとわかる。しかし、1939年、幼いトミの生活は大きく変わる。第2次世界大戦が始まったのである。

第3節：第2次世界大戦

ストラスブールを州都とし、コルマール、ローゲルバックを含むアルザス地域圏は、ドイツとフランスの国境に接しており、紀元前から20世紀まで幾度となく争いの場になった。第2次世界大戦においても、争いが始まって間もなく、アルザス地域圏は戦争の渦にまき込まれた。『トミ ナチス占領下の子ども時代』で、ウンゲラーが語ったところによると、ナチス・ドイツはアルザスに住む人々の多くがドイツ人の血統にあると主張し、仲間たちをすぐさまフランス政府から取戻すべきだと主張した。対するフランス政府はドイツ政府を誹謗するビラをアルザスの町のあちらこちらで撒き、ドイツの奇襲に備えるためにと、人々にガスマスク (Fig5-11) を配布し、どこに行くにも携帯することを義務づけた。学校でも町でも、フランス政府は子どもたちにドイツ軍の残酷さや非道さを説き、恐怖と敵対心を植付けようとしたのである。(Fig5-12)

しかし、戦況はナチス・ドイツが優勢だった。戦争が激しくなるとフランス政府は公共機関を一時閉鎖して、移転させた。さらに1939年9月1日、状況を重く見た政府は、37万4000人にのぼるアルザス人に避難を命じ、四日ぶんの食料と30キログラムの以内の荷物をもち24時間以内に指定された場所に集まるように指示した。ストラスブールはすっかり人気がなくなり、土地を離れた人々が残した家畜だけが鳴いていた。

避難民たちは結局十日間も待たされた挙句に、家畜用列車でフランス南西部地方に移送された。しかし彼らは避難先で心から歓迎されることはなかった。避難民たちはほとんどフランス語が話せなかったし、たとえ話せてもドイツ語なまりが強かったからである。²²

ウンゲラーの家族はアルザスに残った。1940年6月17日、ナチス軍がライン河を渡り攻め入ると、フランス軍は太刀打ちできずに、町はすぐさまドイツ軍に占拠された。自伝にはそのときの様子が少年の目を通して、臨場感をもって語られた。

ドイツ軍はただやってきたのではありません。彼らは行進しながらやってきたのです。私がどれほど驚いたかわかりますか。私が庭の前に立っているとサイドカー付きのバイクが向ってきました。手には玩具のピストルを持っていたのですが、捕まえられないのではないかと、私はそれを地面に投げ捨てました。1940年6月17日、ちょうど昼頃、静寂のなか、最初に彼らの行進のリズミカルな音が聞こえ、それから先頭の歩兵群が見えてきました。兵士たちは足にはブーツを履き、背中にはリュックサックを、肩には本物の銃を背負っていました。彼らは私の家の前で足を止めるよう命じられました。若い兵士たちは笑いあい、冗談を言いあいましたが、その間も彼らは銃をまっすぐに持っていました。キッチンができて、昼食が用意されました。その光景に魅せられて私が歩道に出ると、晴れやかな顔をした兵士がスープの味見をさせてくれたのです。昼食を済ませると、彼らはまた行進していきました。

ドイツ軍の兵士たちは、私が想像していたフン族の大群などではありませんでした。彼らは格好良く、素敵だとさえ思えました。

(Ungerer, 1998) ²³

8歳のウンゲラーがその時の様子をスケッチした絵が Fig5-15、当時の写真が Fig5-14 である。1940年6月19日、ストラスブールの大聖堂の尖塔に、鉤十字の旗が掲揚された。6月28日には、ヒトラーがこの地を訪れた。(Fig5-16, 5-17) ヴォージュ山脈の赤みがかった砂岩を用いて建設されたストラスブール大聖堂は、日の光を浴びると朱色に輝く。大きな薔薇窓が設えてあり、それらを通る光はステンドグラスの青や赤の色を帯びて、聖堂内に振り注ぐ。天に届くように高さを求めたこの大聖堂の尖塔に鉤十字の旗が翻るのを見ながら、ヒトラー率いるナチスの気運はますます高まったのだろう。

ドイツ政府は、アルザスの再ドイツ化を急速に進めようとした。1940年8月16日、行政府で、そのほぼ1ヶ月後には司法領域で、フランス語を使用することが禁じられた。ドイツ語が公用語となり、やがてどんなときにもフランス語を話すことが禁じられ、違反したものは罰金を課せられたり、再教育収容所に送られたりすることもあった。文化や生活様式までドイツ流に変えられた。フランスや他の国々に起源をもつ名

称は、みなドイツ語に由来する名称に変更された。²⁴ ウンゲラーの本名は Jean Thomas だが、Johann あるいは Hans を使用するよう命じられ、公式な書類にはドイツ風の名前が使われた。²⁵ 当時を振り返り、ウンゲラーは次のように語った。

状況は日々、めまぐるしく変わりました。ドイツ語が公共語となったのです。アルザスの多くの人々は、ドイツ語の方言である、アルザス語を話していたので、公用語の変更に困りませんでした。しかし、ブルジョアの家生まれた私は、フランス語しか話せませんでした。²⁶

(Ungerer, 2008)

トミは3ヶ月でドイツ語を修得した。フランス人学校は閉鎖され、彼は地元の学校に通わなくてはならなくなったからである。アルザス出身の教師たちはみなドイツに送られ、ドイツ式の教育法と思想をたたき込まれていった。どの教室にもヒットラーの肖像画が掲げられ、ヒットラーの演説を聞くためにラジオが備え付けられた。トミは順応性が高かったし、好奇心からであれ、地元の子どもたちはすぐに彼を仲間として認めてくれた。

戦争とナチスによる支配は、トミにさまざまな不都合をもたらしたにちがいない。しかしながら、ナチスの強制によって、彼は初めて地元の子どもたちと机を並べることになり、ドイツ語とアルザス語を覚えた。皮肉なことではあるが、戦争によってトミははじめてアルザス人になったのである。

第4節：母アリス

ナチス占領下、ウンゲラー家を守り、支えたのは母アリスだった。ウンゲラーは『トミ ナチス占領下の子ども時代』の序文においても、「母の賢明さと良識のおかげで、私たち家族はナチスの支配にもかかわらず、いたってまともな生活をすることができた」と感謝した。

例えば自伝には、アリスの人柄をあらわすこんなエピソードが紹介されている。

ある日、教師から「ユダヤ人を絵に描いてくる」という宿題が出された。家に帰っ

たトミは、母に「ユダヤ人ってなに？」と尋ね、ユダヤ人を描いてくることが今日の宿題であることを説明した。すると母は、「そうね、たぶん先生は眼鏡をかけていて、黒い髪と大きな鼻、そして厚い唇の、葉巻をくわえた人を描いてほしいのよ」²⁷と息子に助言した。Fig5-18 と Fig5-19 は、『トミ ナチス占領下の子ども時代』に掲載された、戦時下で、トミが取り組んだ学校の課題であるが、Fig5-18 の絵に描かれたユダヤ人像は、アリスが教えたとおりである。もともとストラスブールにはユダヤ系の人々が多く住んでいた。しかし学校で教えられるユダヤ人像は、差別的で誇張されたものだった。

自伝には、母アリスの人柄を表す、別のエピソードも語られている。アルザスの少年たちは、就学する年齢になるとヒットラー・ユースに入り、日曜日には訓練をすることになっていたが、トミは参加したことがなかった。ヒットラー・ユースのリーダーが家に誘いにくると、アリスはトミを急いでベッドに寝かせ、彼の額に濡れタオルをのせて、息子が高熱を出しているふりをしたからである。²⁸

またあるとき、ウンゲラー家の人々は家でフランス語を話している姿を目撃され、当局に告発された。当時のアルザス地域圏では、フランス語を話すことは固く禁じられていた。事情聴取のために当局に呼ばれたアリスは、美しく身なりを整えて、トミを連れて出向いた。そして、不安がる息子に、「恐がらないで、彼らがどれほど愚かだかすぐにわかるわ」と語り、安心させようとした。

広いオフィスに入ると、アリスは「ハイル、ヒットラー！」と声をあげ、敬礼をした。役人は彼女の自主的な敬礼に驚いたようであったが、机の上の書類を指差して「これは完全なる有罪証言のようだよ。フラウ・アリス・ウンゲラー、この書類にはフランス語を話すと言い張っているのが一体誰なのかが書いてある」と大げさな調子で述べた。すると、目にそら涙を溜め、アリスは芝居がかった声でこう語りはじめた。

私の息子、ナチスの第三帝国の市民となるこの子が、私たちがフランス語を話していたことの証人です。しかしこれは教育の一環なのです。

役人が書類に目を落とす隙に、アリスは役人に気づかれないように、にやりと笑いながらトミにウインクをしてみせた。そしてこう続けた。

確かに、私たちはフランス語を話しますが、あなたはそれを止めることはできないでしょう。なぜだかわかりますか。この戦争が終わったのち、私たちの最終的な勝利ののち、フランス語を話すものが誰もいなかったら、どうやってわれわれはヨーロッパに、そしてフランスに、私たちの要求を突きつけることができるのでしょうか

アリスの堂々とした意見に役人は納得し、彼女の手をとりキスをして、謝った。

私はついに、ヒットラーの真実の娘、そのおひとりにお目にかかることができました。無礼をどうぞお許してください。選ばれし方を批難した教養のない馬鹿者のことをどうぞ忘れてください。フランス語を話してください。今日からあなたがたは公にそうすることが許されます。われらのハイル・アドルフ・ヒットラーの御名において！

(Ungerer, 1998) ²⁹

トミが記憶する母アリスの振る舞いは、実に壮快である。彼は母の生き様に接しながら、人生の早くに、困難な状況を行く抜くために何ものかの仮面を被る「ミメティスム」を、そして機知の力を知ることになった。

第5節：アルザス人のミメティスム

第二次戦争が始まり、アルザスに暮らしていた人々のうち、ユダヤ系の人々は迫害を恐れて土地を去った。フランス系の人々もまたアルザスを後にした。戦争のたびにアルザス人は血筋によって、住む場所や支持する国を勝手に決められた。

ウンゲラーの母親は、アルザスがドイツ政権下にあったころに生まれ、ドイツ語を話すことができ、ドイツ人の友達もいた。しかしフランス語を好み、プロテスタントであった。この母のもとに育ったウンゲラーは、フランス語学校に通ってフランス語を学び、のちにナチスの支配によってドイツ式の教育を受けた。ウンゲラーは当時の

ことを次のように表現した。

私は見事に自分を切り替えていました。学校にいるときはドイツ人になり、
家ではフランス人、そして友達といるときにはアルザス人になったのです³⁰

(Ungerer, 1998)

あるインタビューで、母国語について質問されたウンゲラーは、「ドイツ語、フランス語、英語に親しんでいますが、私には母国語というものはありません」と応じた。また「アルザス語が母国語だと言いたところですが、フランスではアルザス語はひとつの言語とはみなされていない、粗野な方言でしかないのです」とも述べた。³¹

ウンゲラーのこの発言のとおり、フランスの反独感情により、長くアルザス語はフランスの地方言語として認められなかった。地域言語を重視する、いわゆるジョスパン改革によって、幼稚園や初等教育の段階でアルザス語の使用が許可されたのは1999年のことである。それまでアルザス語は無視され続けられてきた。³²

1944年11月、フランス政府は再びアルザス地域圏をドイツから奪還した。しかし戦争が終わっても、アルザス人の苦難は続いた。フランス政府はアルザスの人々に生粋のフランス人になるよう求めた。教師たちは、「正しい」フランス語を使用するように徹底した指導を行い、アルザスに残った人々のドイツ語のアクセントのあるフランス語を軽蔑し、矯正しようとした。同化政策が実施されたのである。

トミを苦しめたのは、ドイツとフランスの争いばかりではない。彼は12歳のとき、争いの調停役であるはずのアメリカ兵によって、機銃掃射を受けたと語った。ある日、トミは家で飼っていたニワトリの足を紐でつないで、収穫が終わったトウモロコシ畑に散歩に出かけた。ニワトリたちがトウモロコシの粒をついばんでいるとき、アメリカの軍用機が急降下して、トミをめがけて3度も機関銃を撃ったという。³³戦争とそれが引き起こす混乱は、トミだけではなくアルザスに暮す人々みなが引きうけたものであったのだろう。

トミの母はドイツが統治していた時代のアルザスに生まれたが、フランスの文化を愛していた。しかしまた彼女は、ドイツの歌や文学も好きだった。幼いトミは学校や社会の風潮によってナチスを嫌っていたが、アルザス人に対するフランス政府の態度は、ナチスのそれとどれほど違ったのだろうか。そして正義の国アメリカ、平和の調

停のために空を飛ぶアメリカ軍機は戦争の早急な解決のために、結果としてではあれ、アルザス人を傷つけた。トミの、そしてアルザスの人々の心情は、その歴史的文化的背景と同じように複雑であったと推測できる。彼らは目の前の矛盾した現実を受け入れ、状況に応じて自分を変えていかざるをえなかった。

トミ・ウングラーはさまざまな顔をもち、彼の活動は多岐にわたる。それは、彼が20世紀半ばのアルザスで育ったことと深く関わっている。アルザス地方に暮す人々が身につけていた、生きるための術、統治者に応じで言動を変えるという擬態「ミメティスム」を、ウングラーは名声を得てからも捨て去ることがない。

第6節:物語絵本におけるミメティスム

トミ・ウングラーは、これまで自伝的な物語絵本を数多く発表してきた。母親の過剰な愛情をもてあました日々を描いた『ママにキスなんてしない』(1973)、渡米時の移民者としての戸惑いを反映した『月おとこ』(1966)、第二次世界大戦の経験を描いた『オットー』(1999)や『青い雲』(2000)などである。

また、『ゼラルダの人喰い鬼』(1967)では作家によく似た人喰い鬼を登場させ、『アルメット』(1974)には自身の顔写真をコラージュした。ウングラーが復帰後第1作として制作した『フリックス』でも、猫の両親のもとに生まれた犬のフリックスが、自らのアイデンティティを模索する物語を語った。

ウングラーは、「どの作品にも私がみつかる」³⁴と発言し、彼の物語絵本に、自身の人生やパーソナリティが投影されていることを認めてきた。第1部ではウングラーの物語の表現と言説法を確認したが、そこで明らかになった特徴にも、ウングラーの個人史との関わりが指摘できる。

第1部第1章で分析したように、ウングラーの物語絵本における登場者の選択にはある傾向が見いだせる。ヘビ、こうもり、ハゲワシなど、子どもたちに馴染みのない動物が多く登場し、動物以外にも、盗賊、人喰い鬼など、負のイメージをもつ生き物や人が活躍する。彼らは敬遠され、あるいは悪人、敵、異端であるとして疎まれていたが、先入観をもたない他者と出会うことで、それぞれ個性を発揮し、幸運な人生を歩み始める。しかし、重要なことは、ウングラーが物語の都合によって登場者の属性

を変えなかったということである。ウンゲラーは彼の物語絵本において、ステレオタイプなイメージを活用して驚きを生み出し、あらゆるものが主役となる可能性を示唆した。

また、第2章でウンゲラーの代表作『3にんのとうぞく』（1961, 英語版 1962）の言語テキストと絵画テキストの表現様式を確認したところ、この作品がヨーロッパの昔話に特徴的な表現様式、語りの様式を踏襲して力強く簡潔に物語を語っていることが明らかになった。

昔話では聴き手はそれぞれが既得した情報を駆使して、それぞれの像を描きながら物語を楽しむことを許容される。『3にんのとうぞく』の表現様式にも、そのような意味での抽象性や曖昧性があり、どのようにも読める可能性をもち、また同時に決して読み切ることができない不確定さをもつ。そのため民族・文化的背景、世代を超えて、それぞれに楽しむことができるのではないかと結論した。

第3章では主題の描き方に注目した。『ゼラルダの人喰い鬼』（1967）では、「食」の多面性を描き出していることが明らかになった。食べ物、飼育、屠殺、「喰うか、喰われるか」の関係、共食という行為のもたらすもの、成長と食の関係性、食文化など、「食」をみつめる多様な視点が共存しながら、ファンタジーの枠組みのなかで、子どもが料理をする楽しげな姿や、アルザスの郷土料理なども登場させ、幼い読者にも楽しめる物語を紡ぎながら、その背景に、他の動物の命のうえに生きる人間という存在を照射していたことが明らかになった。

また、『あたらしいともだち』（2007）では、少数派であることの両面が描かれた。社会のマイノリティであることは、排除や差別の対象になるが、その一方で、類い稀な個性をもつものとして、その希少性をゆえに高い価値を付加され、大切に扱われることがある。ウンゲラーはこの絵本に、社会の評価の流動性と、そのなかにあって自身の感性を信じて個性を育くみ、いつまでも強い絆で結ばれた主人公が「マイノリティ」の両義性を逞しく生き抜く姿を描いた。

第4章では、ウンゲラーの物語絵本における絵と言葉のバランスに注目した。デビュー作『メロップス一家、空へ』（1957）に始まる「メロップス・シリーズ」は、おかしみに溢れた物語絵本であるが、笑いの創出は、言葉を敷衍する絵の力によるところが大きいことを論じた。また、『ゼラルダの人喰い鬼』の最終場面における、それまでに語られてきた物語を転覆させる要素をもつ意味深な家族像は、言葉と絵の緊張をは

らむ対立・矛盾する関係が見いだせ、意味深長な表現がなされていることを指摘した。

さらに『ラシーヌさんの動物』（1971）における、洋梨とふしぎな動物の表象は、言葉とは異なるものであることを指摘した。モーリス・センダックが巻き込まれた、表現規制に関わる騒動を紹介しながら、ウンゲラーの洋梨とふしぎな動物の表現には、本質を見極めず、子どもに隠し事をしたがる大人の行いを風刺する意図があった可能性を示唆した。

このようにウンゲラーの物語絵本において、絵と言葉はさまざまなバランスで存在することで、複雑な表現や、訴求性のある表現、伝達力のある表現をなしていることを確認した。

これらの考察を踏まえて、さらに絵本の枠の機能と表現について論じた。絵本の枠は、デザインや配置を工夫することで、絵本の世界を美しく、わかりやすく構成することに役立つ。また、枠の設け方のパターンや、絵本の空間配分の比率などによって、物語の語りを助けたり、画面を分節化して複層的な世界を描いたりもできる。さらに、枠が有する表象性を用いて、絵本のテーマと関わる表現をなすことも可能である。

『ラシーヌさんの動物』では、物語の運びを助ける透明な存在であるはずの枠がモチーフと化したり、四辺が閉じているはずの枠の一部が破られたり、越えられないはずの枠を登場者が飛び越えたりするメタフィクショナルな表現で、読者に強い印象を残した。枠を乗り越えるラシーヌ氏と動物は、物語世界とそれを楽しむ読者のいる現実の世界とを橋渡しする役目を担う。役者が舞台という垣根を越え、観客を巻き込んで即興劇を作り上げるように、ウンゲラーも、登場者たちに絵の枠を破らせることにより、読者に、絵本の世界に主体的に関わるよう誘いかける。

また、枠の存在を意識したとき、私たちは枠が確保する領域と、枠の機能について、思考することを促される。乗り越えられても、綻んでも、枠は確かにある。そのような枠の可変性の呈示は、国籍も言語もジャンルにも捉われないアルザス人、ウンゲラーの「ミメティスム」を思い起こさせもした。「乗り越えられた枠」は、社会に存在し続ける、さまざまな枠組みやステレオタイプを暗示する。それらと積極的に関わりながら、個性を失わず、未来へ向かって逞しく歩んでいく登場者たちに、ウンゲラーの生き様が重なって見える。

以上のようにウンゲラーは、絵本で物語を語るにあたって、「型」、「枠」、「ステレオタイプ」、などにこだわり、それらを問い直すことで、新しい見方を提示してきた。これはウンゲラー自身の生きかたにもつながる。「ミメティズム」とは、いいかえれば「型」の利用であるからである。かつてウンゲラーは次のように語った。

私の作品は、型破り (subversive) だと言われているようです。もしそうであるならば、それは私が型破りだからです。私は自分が型破りな存在であることを心から楽しんでます (Ungerer) ³⁵

ウンゲラーは、絵本作りにおいて、ステレオタイプを利用することで驚きを生みだし、あらゆる人が主役となる可能性を示唆する。また「古典的」といわれる物語のかたちと語りを取り入れることで、力強く簡潔な物語を生みだし、そのような「枠組み」のなかで、許容される遊びを取り入れる。さらに物語の黒子的存在であった「枠」に光を当て、絵本のなかの約束事をからかい、残酷な現実を物語のなかで、驚くべき方法で改善してみせる。「私は私自身の楽しみのために子どもの本を書いている。私自身、あるいは私のなかの子どもを楽しませるためにといってもいいかもしれない」³⁶と語る彼は、「枠」や「型」を利用し、知的で、驚きに溢れた表現方法によって、自らが読者として楽しめ、また表現者として納得のいく多層的な絵本の世界を生み出してきた。そして、そのような絵本作りは、機知とユーモアを携えて、しなやかに戦渦を生き抜いてきた彼の人生と切り離して考えることが難しい。

自伝のおわりに、戦争後、姉の結婚を祝ってノルマンディに旅行したときのことをウンゲラーは次のように記した。

私はその時初めて水平線を見たのです。ぎざぎざとした過去が突然平らになったようでした。海には工場もなく、教会も、塀も、国境もない、ただ途方もなく広がっており、私の絶望や後悔を洗い流し、憎しみを捨てるのに十分な水を湛えて、どこまでも続いていました。私はリュックサックを背負い、先入観を踏みつけ、たくさんの決まりきった結論を超えながら、私の人生を歩き始めたのです

(Ungerer, 1998)

半世紀を超える絵本作家としての活動は、ウンゲラーの人生そのものである。ウンゲラーは物語絵本の創作を通じて、「先入観」や「たくさんの決まりきった結論」という枠組みの存在を読者に知らせ、彼の物語の個性的な登場者とともにそれらを軽々と超えたり、遊んでみたり、あるいはその機能を活用してみたりしていた。

ウンゲラーの物語絵本における表現には、彼がアルザスで学んだ、どのような仮面も自在に被りながら、決して自らの個性を放棄すること無く、逞しく、楽しく人生を生き抜く「ミメティスム」が貫かれている。

¹ ウンゲラーのグラフィック・アートはデザイン史に名を残した。例えば 2005 年に日本でも発売された『グラフィック・デザインの歴史』（ヴェイユ, アラン著, 柏木博監修, 遠藤ゆかり訳, 創元社）の p. 108 「異議と改革」と題したページにも、《Black Power/ White Power》がカラー図版で掲載された。

² 『フォーニコン』の原書は、日本の古書市場で現在も取引されている。また、日本版が 1999 年、伴田良輔の監修のもと水声社から出版された。

³ Hearn, Michael Patrick. “Expecting the unexpected with Tomi Ungerer and his children’s book”, *Tomi Ungerer, Les années new-yorkaises 1956★1971* Les Musées de Strasbourg, 2001. の 121 ページには、ニューヨークで開催された、ある有名な児童書関係の会議に招かれた際、『フォーニコン』のような作品を描く作家が、子どもの本を作ってよいのかとの批判を受けたウンゲラーが、「セックスしなければ子どもは生まれない。子どもがいなくなったら、子どもの本は必要なくなる」と答えてスキャンダルとして扱われたエピソードが掲載された。このときのやり取りが引き金となって、アメリカの公共図書館から自分の絵本が消えたとウンゲラーは推測しているようである。

⁴ “TOMI UNGERER par Tomi Ungerer,” *La Revue des Livres pour Enfants - Autour de Tomi Ungerer*, N° Special 171-Septembre, LA JOIE PAR LES LIVRES, 1996, p. 48. に掲載されたインタビューや西尾忠久『トミ・アンゲラー』誠文堂新光社, 1972. pp. 114-115. に収録されたウンゲラーとの会話において、このようなやり取りがある。

⁵ 上記の “TOMI UNGERER par Tomi Ungerer” (pp. 48-49) において、ウンゲラーは、フランスにいればドイツ語なまりのフランス語を話し、アメリカにいればユダヤ系ニュー Yorker の口調になり、カナダにいればカナダ人の、アイルランドでは地元の人そっくりの話し方になるのだと述べ、これを「アルザス人のカメレオニズム、あるいはミメティスム」によるものだと説明した。

⁶ ウンゲラーは 1991 年フランスにおいて自伝 *A la Guerre Comme à la Guerre* を出版した。本論で資料としたのは、ウンゲラーが *A la Guerre Comme à la Guerre* の出版後に、各国から寄せられた資料も追加して英語で書き下ろした *Tomi a Childhood under the Nazis*. Tomico, 1998 (未邦訳) である。

⁷ 父親についてのこの述懐は、前掲の *Tomi a Childhood under the Nazis* の p. 1 にある。

⁸ *Tomi a Childhood under the Nazis*, pp. 4-5.

⁹ *Tomi a Childhood under the Nazis*, p. 6.

¹⁰ *Tomi a Childhood under the Nazis*, p. 6.

¹¹ *Tomi a Childhood under the Nazis*, P. 6.

¹² *Tomi a Childhood under the Nazis*, p. 2.

¹³ *Tomi a Childhood under the Nazis*, p. 136.

¹⁴ ギュスターブ・ドレ (Gustave Doré, 1832-1883)

ストラスブール出身の版画家、画家、イラストレーターである。11 歳から石版画家として活躍し、のちにパリに出て活躍した。厳しさと幻想性が交錯する作風の挿絵で名高い。

¹⁵ ラ・フォンテーヌ (Jean de la Fontaine, 1621-95)

フランスの詩人であり、寓話作家である。イソップ寓話などを再話した優雅で機知に富んだ寓話集を著した。『寓話』(*Fables choisies mises en vers*) は 1668 年に出版されたが、ドレの挿絵をつけたものは 1867 年が初出である。

¹⁶ W. ブッシュ (Wilhelm Busch, 1832-1908)

ドイツの詩人、画家。機械製造を学んだが、のちに画家を志し、「ミュンヘンの一枚絵」の発行にも携わった。代表作『マックスとモーリッツ』(*Max und Moritz Eine Bubengeschichte in sieben Streichen*, 1865)を含め、約 60 種類の絵物語を描く。動きのある描線と、風刺性の強い彼の挿絵本は 20 世紀後半の絵本作家たち、またコミックスの作家たちにも大きな影響を及ぼした。『マックスとモーリッツ』は、W. ブッシュによる滑稽な物語詩の絵本である。マックスとモーリッツは村人たちにいたずらをしかけるが、度が過ぎたために最後は粉屋に粉々にひかれて、アヒルに食べられてしまう。

¹⁷ H. ホフマン (Heinrich Hoffmann, 1809-1894)

ドイツの医師、絵本作家。ドイツとフランスの大学で医学を修め、故郷のフランクフルトで開業した。1845 年のクリスマスに子どもに贈る良い本が見つからなかったために、ノートを買って、自作の詩に絵をつけて贈った。それが『もじゃもじゃペーター』(*Struwelpeter*, 1845) の原形といわれる。『もじゃもじゃペーター』は、しつけを目的とした絵本である。火遊びをしていて燃えてしまう子どもなど、子どもへの教訓とそれを守らなかったものの惨劇が誇張され描かれた。

¹⁸ ルートヴィッヒ・リヒター (Ludwig Richter, 1803-1884) は、ロマン主義的光景を描いて、19 世紀のドイツで人気を博した画家、版画家である。

¹⁹ *Tomi a Childhood under the Nazis*, p. 136.

²⁰ *Tomi a Childhood under the Nazis*, pp. 12-14.

²¹ *Tomi a Childhood under the Nazis*, p. 15.

²² *Tomi A Childhood under Nazis* PP.18-19 や、リグロ, ピエール『戦時下のアルザス・ロレーヌ』宇京頼三訳, 白水社, 1999. PP. 14-17. に当時の状況が書かれた。

²³ *Tomi A Childhood under Nazis*, p. 31.

²⁴ 『戦時下のアルザス・ロレーヌ』 pp. 46-50. 参照

²⁵ *Tomi a Childhood under the Nazis*, p. 50.

²⁶ *Tomi a Childhood under the Nazis*, p. 38.

²⁷ *Tomi a Childhood under the Nazis*, p. 42.

²⁸ *Tomi a Childhood under the Nazis*, p. 61.

²⁹ *Tomi a Childhood under the Nazis*, pp. 103-104.

³⁰ *Tomi a Childhood under the Nazis*, p. 130.

³¹ *LA REVUE DES LIVRES POUR ENFANTS - Autour de Tomi Ungerer*, N Special 171-Septembre 1996 (LA JOIE PAR LES LIVRES, 1996, p. 48) に掲載されたインタビュー、“TOMI UNGERER par Tomi Ungerer” にそのような発言がある。

³² フランスの言語政策

フランスではフランス革命以来、標準フランス語を唯一の公用言語とし、政治や法律、教育の場で標準フランス語以外の言語、いわゆる地域語 (langues regionals) の使用を認めない、中央集権的な言語政策が長く行われてきた。

1989年に成立した新教育基本法 (ジョスパン法) で、「すべての教育段階において地域語・地域文化の教育を行うことができる。」と明記され、地域固有の言語とその教育への支援が前進したが、その後も議論は続いている。1992年欧州評議会の主導で採択された「欧州 地域・少数民族言語憲章」についても、フランスは調印のみで、未だ批准していない。

³³ 西尾忠久『トミ・アンゲラー絵本の世界』誠文堂新光社, 1981, pp. 83-84. を参照。

³⁴ ウンゲラー「どの作品にも、私自身がみつかる」

「Tomi Ungerer: Story Teller トミー・アンゲラーの絵本論」ヤマハミュージックメディア 翻訳・監修 今江祥智 遠藤育枝 (Weston Woods 1981) に付属英文スクリプト p2. より訳出。

原文は以下のとおりである。

In every one of my books, I can find my self.

³⁵ 型破りである

「Tomi Ungerer: Story Teller トミー・アンゲラーの絵本論」に付属英文スクリプト p4. より訳出した。原文は以下のとおりである。

I would say that my books have been labeled “subversive” and, uh, I would say that if they are subversive, it’s because I am subversive, and I do take quite a deep ...quite a ...some pleasure in being subversive.

³⁶ 私自身の楽しみのために絵本を描いている

「Tomi Ungerer : Story Teller トミー・アンゲラーの絵本論」に付属英文スクリプト p2.より訳出した。原文は以下のとおりである。

In every one of my books, I can find myself. Every book is a mirror of several aspects of either of my life or of my personality, and this makes them actually very selfish books because I do these books for myself, not for children. They happen to be children's books, and they've been labeled children's books, but they are my books for my own pleasure, and the...oh, I would say was [for] the child in me.



Fig5-1 Ungerer, Tomi «EAT»,
1967. 自主制作 68 x 53 cm
Tomi Ungerer Affiches, l'école des loisirs,
1994, p.33.



Fig5-2 Ungerer, Tomi
«Black Power/ White Power», 1967.
自主制作 68 x 53 cm
Musées de la Ville de Strasbourg,
Tomi Ungerer et ses maîtres.
Inspirations et dialogues, 2011, p.127.

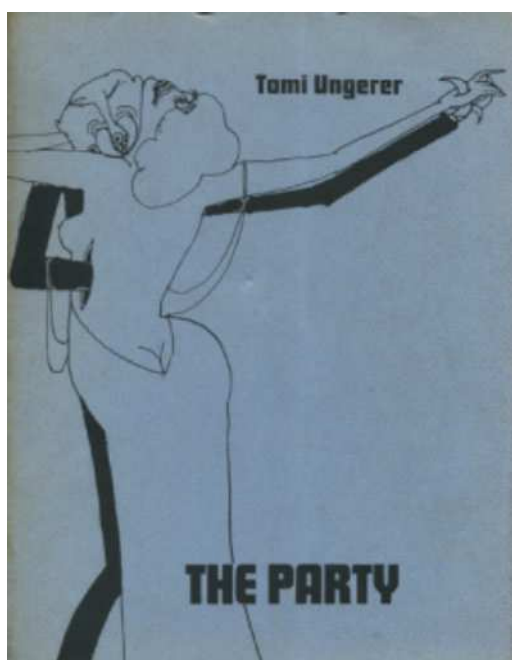


Fig5-3 Ungerer, Tomi. *The Party*,
Paragraphic Books, 1966. 表紙



Fig5-4 Ungerer, Tomi.
ヴィレッジ・ヴォイスの広告
«Expect the unexpected»,
1968. 114x 75 cm

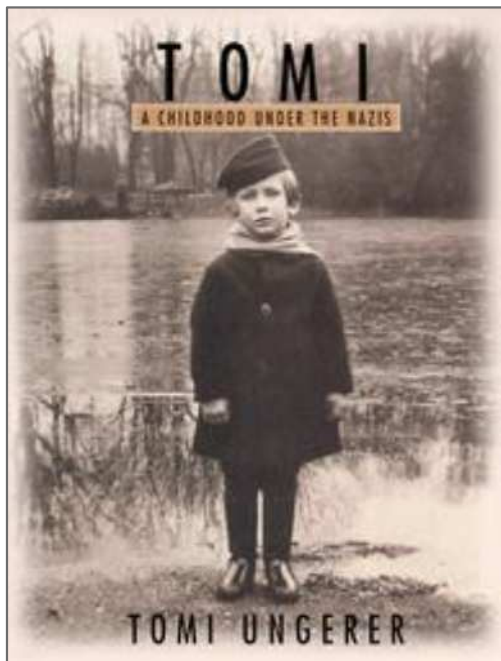


Fig5-5 Ungerer,Tomi. *A Childhood under the Nazis*, Tomico, 1998. 表紙



Fig5-6
ストラスブール大聖堂

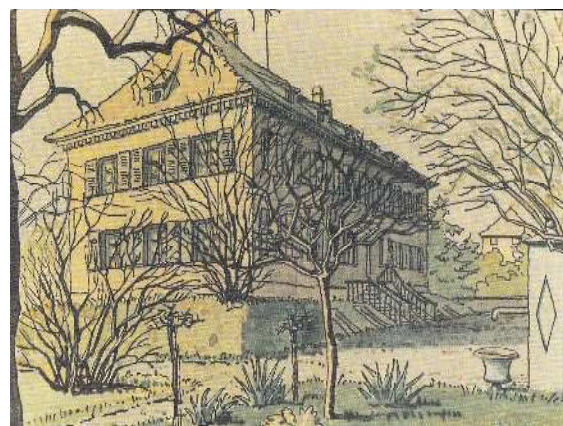


Fig5-8 Ungerer,Tomi.
A Childhood under the Nazis, Tomico, 1998,
p.8. に掲載された 1913 年にテオドールが描いた絵。

Fig5-7
ストラスブール大聖堂内の天文時計
Lehini, Roger.
Strasbourg Cathedral's Astronomical clock,
la Goélette ,1997. 表紙掲載写真

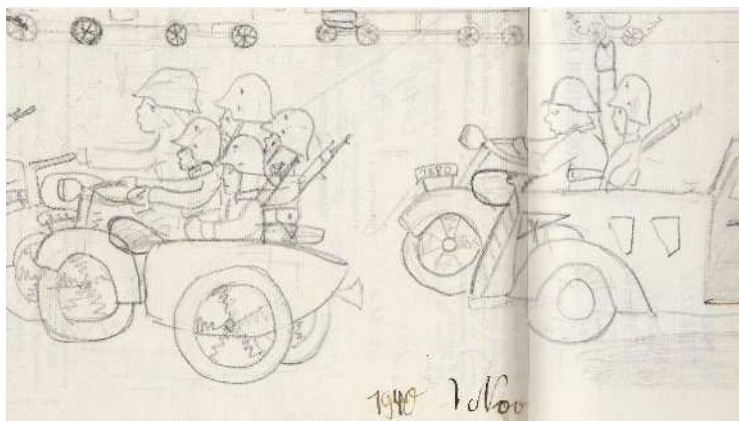


Fig5-13 Ungerer,Tomi.
A Childhood under the Nazis, Tomico,
1998, pp.30-31.

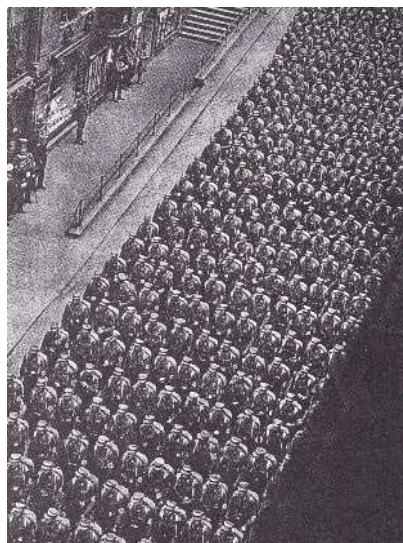


Fig5-15 Ungerer,Tomi.
A Childhood under the Nazis,
Tomico, 1998, p.31.



Fig5-14 Ungerer,Tomi.
A Childhood under the Nazis,Tomico,
1998, pp.58-59.



Fig5-16, Fig5-17 Ungerer,Tomi.
A Childhood under the Nazis, Tomico, 1998
Fig5-16 (左) p.52. Fig5-17 (上) p.55.



Fig5-18 Ungerer,Tomi
A Childhood under the Nazis, Tomico,
 1998, p.42.



Fig5-19 Ungerer,Tomi.
A Childhood under the Nazis,
 Tomico, 1998, p.73.

第2章 絵本作家、トミ・ウンゲラーの物語

第1章の最後に、トミ・ウンゲラーの物語絵本には、キャラクター造形や物語展開だけでなく、その表現技巧にも、彼のアルザス人としての人生が反映されているとの見解を示した。しかし、ウンゲラーがアルザス人としてのアイデンティティを自覚し、それに愛着をもつようになったのは、ヨーロッパを離れ、ニューヨークで活動を始めからであろう。

本章では、アメリカに渡ったトミ・ウンゲラーが、どのような経緯で絵本作家になったのか、そして1960年代という特別な時代にニューヨークで活動するなかで彼の表現がいかに変化し、人々にどのように受け止められたのかをみつめる。また最後に、ニューヨークにおいて、ウンゲラーが成しえた表現について再考する。

第1節：渡米

第二次世界大戦が終結しても、アルザスの人々に自由は戻ってこなかった。1945年にフランスがアルザスを奪還すると、今度はフランス政府による言語同化政策¹が始まったからである。ウンゲラーは大学には進学しなかった。高校時代、美しい発音でフランス語を話せなかったため落第生となり、大学検定試験に合格できなかったからである。スイス、ドイツ、イギリス、イタリア、オランダ、スカンジナビア半島、アイスランドを放浪しながら絵を描き続けたウンゲラーは、1952年に兵役に就くことを決め、アルジェリアのラクダ部隊で軍務に服した。しかし胸膜炎を患い、わずか1年で除隊となる。ストラスブールに戻ったウンゲラーは、市立装飾美術学校のグラフィックアート科に入学するが、授業内容に失望して、途中から通わなくなった。しかし在学中に彼は、地元の文具会社、コロナ社の広告ポスターの仕事を受けた。²

Fig6-1はコロナ社の広告ポスターである。これを見ると、幾何学的な形による画面構成と簡潔だが意味深長な言葉を組み合わせる驚きをもたらす表現を、この頃すでにウンゲラーは手中に収めていたことがわかる。また、このようなデザインや人物の造形には、ソール・スタインバーグ(Saul Steinberg, 1914-1999)の影響が見いだせる。

ウンゲラーは、アルジェリアからストラスブールに帰還したのち、フルブライト留学生と知り合い、美術学校よりも、アメリカ文化センターに入り浸ることが多かった。ジャズやブルースに夢中になり、「ニューヨーカー」などで活躍していたスタインバーグの作品に惚れ込んだ。アメリカへの憧れはいつしか高まり、1956年、ついにウンゲラーは故郷を離れる決意をする。

ウンゲラーのニューヨーク時代については、2冊の書物、*Tomi Ungerer et New York* (2001)³、*Tomi Ungerer Les années new-yorkaises 1956★1971* (2002)⁴と2つのドキュメンタリーフィルム、*Tomi Ungerer Versus America* (2009)⁵、*Tomi Ungerer L'esprit Frappeur* (2013)⁶で詳しく語られてきた。それらにおいて、繰り返されたウンゲラーの成功物語は、次のようなものである。

1956年2月、ウンゲラーはポケットに60ドルを入れ、ドローイングや草稿を詰めこんだトランクを抱えてノルウェーの貨物船に乗り込み、アメリカ、ニューヨーク市に向った。出迎えてくれたのは、ストラスブールで知り合ったフルブライト留学生、ナンシー・ホワイト (Nancy White) である。ウンゲラーはナンシーの助けを得て、71丁目西25番地の地下のワンルームで生活を始め、9月には彼女と入籍してグリーン・カードを取得した。

当時のニューヨーク市は熱気にあふれていた。新しい価値観を模索し、表現することで社会を変えようとする若者とそれを支援する人々が集った。ニューヨーク市の出版社もまた、出版好景気のなかで、みな新しい才能と個性を探していた。新人であれ、移民であれ、持ち込みはどこでも歓迎された。しかしウンゲラーの仕事はすぐには決まらなかった。作風がソール・スタインバーグに似ているというのが不採用の理由のひとつであった。人生に対する哲学を洗練された線と笑いで表現するスタインバーグは、ウンゲラーが憧れたイラストレーターのひとりであったが、アメリカではオリジナリティが何よりも重視されたのである。

馴れない土地で売り込みを続けるなか、持病の胸膜炎が再発し、ウンゲラーは病院に担ぎ込まれてしまう。しかし治療費が払えないと言うと「故郷に戻ったほうがいい」と追い出された。心身ともに疲労し、困窮していた彼に手を差し伸べたのが、ハーバー社の編集者アーシュラ・ノードストロム (Ursula Nordstrom, Fig6-2) であった。

第2節：ノードストロムとの出会い

ノードストロムは児童書業界では異端の編集者であった。まず、その経歴が変わっていた。アメリカの児童書研究者、レナード・S・マーカス (Leonard S. Marcus) が、『伝説の編集者ノードストロムの手紙 アメリカ児童書の舞台裏』(*Dear Genius: The Letters of Ursula Nordstrom*, Harper Collins, 2000) で語ったところによると、演技者の両親の元に生まれた彼女は大学には進学せず、ビジネス・スクールで秘書としての技能を習得した。1931年にハーパー社に秘書として採用されて、5年ほど秘書業務に携わったのちに、1936年、マリー・ルイーゼ・レイモンド (Marie Louise Raymond) が少年少女の本の編集部長に就任したのを機に、彼女のアシスタントに抜擢された。そして1940年にレイモンドが退社するとその後を引き継ぎ、1973年まで児童書の編集部門を統括した。

当時の児童書の出版界は、大学を卒業して、図書館や学校で勤務経験のある女性が活躍しており、ノードストロムのような、いわば叩き上げの編集者は珍しかった。彼女が際立っていたのは、もちろんその経歴によってだけではない。児童書の質を見極める目だけではなく、知性とユーモアのセンスをもったノードストロムは、同僚だけではなく、作家や画家たちからも厚い信頼を寄せられていた。クロケット・ジョンソン (Crockett Johnson, 1906-1975) の『はろるととむらさきのくれよん』(*Harold and the Purple Crayon*, 1955)⁷や、マーガレット・ワイズ・ブラウン (Margaret Wise Brown, 1910-1952) 文、クレメント・ハード (Clement Hurd, 1908-1988) 絵の『おやすみなさいおつきさま』(*Good Night Moon*, 1947)⁸、モーリス・センダックの『かいじゅうたちのいるところ』⁹など、現在も読み継がれる物語絵本を数多く出版した。

10

ウンゲラーがデビュー前にノードストロムに見せた絵本は、2作あったと伝えられている。¹¹ひとつ目は、巨大な野良犬ガービー (Garby) が、ある家族を洪水から救う物語の絵本であった。ウンゲラーはタイトルを『ガービー』から『マック』(*Mac*) に変え、修正を施して、ノードストロムに提案した。(Fig6-3) もう1冊は、1955年にドイツ、ミュンヘンの出版社のために制作した『シュマッツ家のお話』(*Der Sonntag Der Saufamilie Schmutz*, 未邦訳) である。肉屋に捕えられ、ミンチ機に掛けられそうになった父豚を、豚の家族が救出するというプロットの物語絵本であった。(Fig6-4)

作品を預けた数日後に設けられた面談の席で、ノードストロムは作品の不採用をウンゲラーに告げた。『マック』は、巨大な犬の活躍というアイディアが、すでにアメリカで活躍していた絵本作家ウィリアム・ペン・デュボア(William Pène du Bois, 1916-1993)の『海のオット』(*Otto at Sea*, 1936, Fig6-5)¹²に似すぎていると判断したためである。面談に同席していたアシスタント編集者、スーザン・ハーシュマン (Susan Hirschman) によると、その場で泣き崩れたウンゲラーに、ノードストロムはこう論じた。

そんなに心配しないで。私はあなたの作品が好きだし、もう一度会えてうれしいわ。ひどいありさまのハンカチーフをポケットから出したけれど、それはあなたのような天才には似合いません。幸運にも私のハンドバッグには、清潔な白いハンカチーフが入っています。それをあなたにさしあげる¹³

ノードストロムは、ハンカチとともに 500 ドルを前渡しして、『シュマッツ家のお話』のキャラクターを用いて、ウンゲラーに新しい絵本を書き下ろすようにと提案した。彼女は、ウンゲラーの伸びやかな線が形作る、独創的で魅力溢れるキャラクターは高く評価したが、『シュマッツ家のお話』の物語は、「アメリカ人の子どもたちには、やや刺激が強過ぎる」と判断した。¹⁴前払金を受け取り、病の治療を受けることができたウンゲラーは、「シュマッツ家」を「メロップス家」と変え、新しい物語絵本の創作に励み、デビュー作『メロップス一家、空へ』(Fig6-6)を完成させた。

第3節：機知とユーモア

1957年に発表された『メロップス一家、空へ』は、ブルジョワの豚の家族の物語であった。ノードストロムの助言を受けて、ウンゲラーは、豚が肉屋に捕まるというシニカルなプロットは消え、ユーモラスな冒険物語に変わっていた。この変更は功を奏し、『メロップス一家、空へ』はアメリカの読者の人気を獲得した。「ニューヨーク・ヘラルド・トリビューン」の「スプリング・ブックフェスティバル・オナーブック・タイトル」¹⁵に選ばれ、早くも同年の暮れには、『メロップス一家、たからさがしに

海へ』が発売された。その後も3冊の続編が作られた。

第1部第4章でも紹介したように、「メロップス・シリーズ」は、見ること、知ることの楽しさを味わえる物語絵本である。豚のメロップス一家は、発見、探検、実験、冒険が大好きで、好奇心旺盛で行動力のある父親の指揮のもと、一生懸命に飛行機を組み立てたり、石油蒸留装置の制作を試みたりする。しかし周到な用意にもかかわらず、彼らはいつも災難に巻き込まれる。熱意溢れる父親の姿、彼の努力が一瞬にして無駄になる惨劇、それにめげない家族たちのふるまいは、読者の共感を呼び、笑いを誘った。

また、このシリーズには、読者の気持ちを弾ませる小さな発見がいたるところにある。例えば家族の個性は、彼らの持ち物や衣服によって示されたが、花が好きなフェルディナンドは、いつでも花を一輪口にくわえており、花がないときにはなにか別の棒状のものを口にはさんでいるのである。緊急事態のときにもそれは変わらず、『メロップス一家、石油をほりあてる』のなかに、メロップス一家が、通行人が投げたタバコの火がもとで、山火事に巻き込まれる場面があるが、彼は燃えてしまった花、あるいは単なる枝のようなものをくわえている。また『メロップス一家のクリスマス・イブ』ではそれが、もみの木の枝になっている。このような一貫した描写が注意深い読者を喜ばせた。

物語絵本の成功を切っ掛けに、ウンゲラーは、グラフィックデザインや広告の分野でも活躍するようになった。「エスクァイア」、「ショウ」、「ライフ」、「ホリデー」、「ハーパース」、「ニューヨーク・タイムズ」といった有名誌のイラストレーションを次々と手がけていった。

第4節：移民画家の役割

ノードストロムとの出会い以降、ウンゲラーの仕事は順調に進んだといえよう。

1958年にも2冊の物語絵本、「メロップス・シリーズ」第3作目となる『メロップス一家の石油探検』と、日本でも人気の高い物語絵本『クリクター』が発売されている。

『クリクター』は、砂漠からフランスの小さな村に暮らす老婦人のもとへ送られた、毒のない種類の大蛇、ボア・コンクリクターが成長し、いつしかこの夫人を強盗から

助けるまでに成長する物語である。人間から好感をもたれていない動物が、勇気と善良さを発揮して、人間界で英雄的な活躍をするというプロットが、その後、ウンゲラーの物語絵本における定番となったことは、本論の第1部第1章で明らかにしたとおりである。

初期のウンゲラーの物語絵本における描写のスタイルは、洒脱な線と上品な淡い色彩の使用に特徴がある。色は黒とパステルカラーの2色に限定されており、『クリクター』では、黒線とオレンジと緑色の濃淡で、あらゆるものを表現してみせた。新人の作家に制作費が高い作品の出版が許可されるはずもなく、このような色数の制限は印刷費を抑えるための工夫であったと思われるが、少ない表現素で、起伏に富んだ物語を楽しく、美しく語った『クリクター』は読者に歓迎され、「スプリング・ブックフェスティバル・オナーブック・タイトル」に選ばれた。

描写のスタイルに加えて、初期の絵本にみられるもうひとつの特徴は、フランスの風景が多く登場することである。『クリクター』は、フランスの小さな田舎町を舞台にしており、カフェの風景などにフランスらしさが演出された。デビュー作でも、「シュマツ家」を「メロップス家」に変更したように、絵本作家になりたての頃のウンゲラーは、フランスのエスプリを作品のなかに盛り込もうとしていたのだろう。そして、それは、アメリカが期待していた移民画家の役割でもあった。

アメリカの絵本は、「コルデコット賞」の創設にも表れているように、ヨーロッパに学び、多くの移民画家や移民2世の画家に支えられて発展してきた。アメリカの絵本の第1次黄金期である20世紀初頭には、国際性、地域性豊かな物語絵本が多く出版された。ハンガリーで生まれ、ブダペストとロンドンの美術学校で学び、1912年に渡米したミシュカ・ピーターシャム(Miska Petersham, 1888-1960)は、妻のモード(Maud P., 1890-1971)とともに、故郷ハンガリーを題材にした『ミキ』(MIKI, 1929)¹⁶を制作し、オーストラリアのチロル地方に生まれ、1914年にアメリカに移住したルトヴィッヒ・ベームエルマンス(Ludwig Bemelmans, 1891-1962)は、ヴァイキング社の編集者、メイ・マッシー(May Massee, 1881-1966)に勧められて、チロル地方の物語『ハンシ』

(Hansi, 1934)を出版して人気を博した。彼は1954年にコルデコット賞を受賞した『マドレーヌといぬ』(Madeline's Rescue, 1953)¹⁷など、パリの寄宿舎に暮らす女の子、マドレーヌを主役にした物語絵本でも活躍した。

ウンゲラーは、1959年に、翼をもって生まれたカンガルーを主役にした物語絵本『ア

デレイド』を出版したが、この絵本の舞台もフランスであった。アデレイドが故郷を旅立ち、放浪の末に辿り着くのはパリである。親切な紳士の案内で、彼女はエッフェル塔(Fig6-7)にのぼったり、ルーブル美術館で、自分と同じように両翼をもつサモトラケのニケと対面したり(Fig6-8)、ノートルダム寺院を訪れたりする。

しかし舞台は同じくフランスであるが、物語の結末は『クリクター』とは少し違った。クリクターは人間との暮らしを続けたが、アデレイドはある動物園でカンガルーと出会い、自らの財力で彼を解放してもらい、家族となり、子どもを授かり、幸せに暮らしたということになっている。このようにアメリカでの暮らしを続けるなかで、ウンゲラーの物語絵本の結末や設定が変化していった。

第5節：グラフィックデザイナーとしての活躍

1960年には、「メロップス・シリーズ」の第4作目となる『メロップス一家のクリスマス・イブ』と、大きなタコが活躍する物語絵本『エミール』が出版された。

ニューヨークでの暮らしも5年目となり、ウンゲラーは物語絵本以外の分野でもなくてはならない存在となった。「イラストレーター・ソサイエティ」の金賞を受賞し、スイスの出版社ディオゲネスとの仕事を始め、さらに最初の大人向けの書籍、カラージュを用いた風刺画集『ホリブル』(*Horrible*, 1960, Fig6-9)が出版されて、その斬新な着想が耳目を集めた。

1960年は、グラフィックデザイナーとして、ウンゲラーが飛躍した一年でもあった。「ニューヨーク・タイムズ」の宣伝広告のデザイナーに抜擢され、ニューヨーク市の駅や野外看板、トラックの車体にも、ウンゲラーがデザインした「ニューヨーク・タイムズ」の広告ポスターが貼られ、ウンゲラーの創造したイメージが街中に溢れたのである。彼は1960年だけではなく、1965年にも、計2期にわたって「ニューヨーク・タイムズ」の広告のデザインを担当した。「大人ならわかる (*An adult finds out*)」や、「読んでいる新聞でそのひとがわかります (*You can tell the adults by the paper they read*)」といったキャッチ・コピーもウンゲラーが考案した。インパクトのある言葉と、意味ありげなイラストレーションを組み合わせ、ウンゲラーは、ウィットに富んだ、都会的だが人間味をも感じさせるイメージを次々と生み出していった。(Fig6-10, 6-11)

第6節：初期の物語絵本

ウンゲラーが1957年から1960年までに発表した物語絵本は、下記の7冊である。
(Fig6-13) 実は1961年に、ウンゲラーの物語絵本の画風は大きく変わる。そこで、ひとまず第6節で、初期の物語絵本の特徴を整理し、それが、彼がアメリカに来る以前に育んでいた個性や技術なのか、あるいは、編集者ノードストロムと会うことで彼が開花させたものなのかを考えてみたい。

『メロップス一家、空へ』(1957)

『メロップス一家、たからさがしに海へ』(1957)

『メロップス一家、石油をほりあてる』(1958)

『クリクター』(1958)

『アデレイド』(1959)

『メロップス一家のクリスマス・イブ』(1960)

『エミール』(1960)

初期の物語絵本は、全てハーパー社から出版された。その他の共通点としては、1)動物が主役であること、2)勇気と友情と正義が勝利する物語が語られ、ユーモアとウィットに富んだ表現が散見されること、3)線を主体とした表現で、黒と2色のみで描かれていること、4)フランスを想起させる名前や風景が多く登場すること、の4点があげられる。

ウンゲラーは、デビュー前に巨大な犬、『マック』の物語とキャラクターのアイディアを作っていた。不運にも先行する作品との類似によって、その絵本は出版されることがなかったが、「フランスを想起させる名前や風景が多く登場する」以外の特徴は、デビュー前のこの作品においても認められる。ノードストロムはデビュー前から、ウンゲラーのキャラクター作りの上手さを評価していたが、その期待通りに彼は、個性的なキャラクターを次々と生み出して人気を獲得した。

すでに確認してきたように、『クリクター』では、アフリカ育ちの毒のない大蛇「ボア・コンクリクター」を登場させ、彼がフランスに送られ、ボド夫人と共同生活を営む姿を描いた。『アデレイド』では翼をもって生まれたカンガルーが、パリで人生の伴

侶と出会った。『エミール』では、海中で溺れかけていたところを救ったことが縁で、大蛸のエミールとサモファ船長が交友を結んだ。

また、子どもの暮らす昼の世界では見かけない動物たちを、物語絵本に多く登場させた意図を、ウンゲラーは次のように説明した。

誰でも、自分にしかないものをもっている。それが個性なのだから、自分にある他人との違いに気づき、それを利用しなくては。私がみんなに嫌われている動物たちをよく絵本に登場させるのは、それを伝えるためです¹⁸

ウンゲラーの物語絵本の登場者たちは性格も似ている。みな人間に友好的で正義感が強い。彼らの善意が悪者を打ち負かし、幸福な結末を迎える物語を繰り返し語った。その語り口は昔話のように歯切れよく、描写は平面的であり、物語はどれも直線的に進んで、力強く読者を牽引する。

ノードストロムとともにハーパー社の児童書出版を支えた編集者スーザン・ハーシユマンは、ウンゲラーの物語絵本の長所を「無駄がない(economic)」と表現したが¹⁹、言い得て妙である。言葉も絵も、とにかくシンプルなのである。だが、物語に物足りなさを感じるという指摘がこれまでにあったことも事実である。例えば、中川正文(1921-2011)は『クリクター』を中心に、初期絵本を次のように評価した。

物語としても相当巧みに練られ、子どもたちの共感を呼ぶと思われるが、結末はやや素朴でしかも通俗的になっているのが惜しい

(中川,1973) ²⁰

平凡さも表現様式のひとつであることは、第1部第2章ですでに指摘したが、確かに初期の絵本は、物語の結末よりも登場者の属性の選択の斬新さや、動物たちが身体的特徴を発揮して、次々とめずらしい姿を見せる中盤に魅力がある。『クリクター』では、クリクターの長い身体をロープ代わりにして、子どもたちが大縄跳びをしたり、滑り台代りにしたりして遊ぶ姿が描かれた。(Fig6-13) さらに、ボーイスカウトに紐の結び方を自らの身体で実践して教える場面もある。『エミール』では、全32ページ中11ページを使って、大蛸の地上での暮らしぶりが紹介された。彼が海岸で形態模写

をする姿には、ウンゲラーのユーモアのセンスと筆力が発揮された。椅子になったり、象に化けたり、器用にその姿を変えて、エミールは浜辺で人気者になるのである。

(Fig6-14) マリア・ニコラエヴァとキャロル・スコットが指摘した「動物性」²¹を活かした創意溢れる絵は、ウンゲラーの初期の物語絵本の大きな魅力であった。しかし、キャラクター設定の面白さを生かした物語の序盤、列挙の表現が愉快的な中盤に比べて、たしかに、物語の結末はありきたりである。だが一見、同じと読める結末にも変化がおとずれる。中川正文は 1960 年発表の『エミール』に注目し、次のように述べた。

「クリクター」と違うのは、モニュメントにされて表彰されて「めでたしめでたし」というのではなく、「功なり名遂げた」感じのタコが、静かな海の底が思いだされ、功名に満ちた人間の世界から別れをつげ、再びもとの自分の世界へ帰っていくのである。しかも船長は、タコにあいたくなると海にもぐってタコとチェスなどしている場面で終わっている。アンゲラーは、「クリクター」の失敗をふまえ、余韻のある美しい結末を用意したのであろう。おかしなおかしな話でありながら、わたしたちの胸の底のどこかで、静かではあるが熱い共感を呼ぶものがある²²

(中川,1973)

『クリクター』も『エミール』も、動物が人を助けてヒーローになる物語だが、彼らが住む場所に注目すると、2 作品の違いが浮き彫りになる。クリクターは人間に捕まり、故郷のアフリカからフランスの田舎町に送られる。そして人間の暮らしに順応し、飼い主であるボド夫人を襲った強盗を捕まえて、町の英雄になり、ボド夫人との共同生活を送り続ける。

一方、大蛸のエミールは彼の生活領域である海でサモファ船長と出会う。船長を悪者から助けて友情を結び、しばらくは人間の暮らしを楽しんだが、やがて海へ帰っていく。この絵本の最後に描かれたのは、潜水服を着たサモファ船長が、海中でエミールと遊ぶ姿である。

『クリクター』は、「キュリアス・ジョージ」と同型²³の物語絵本である。つまり、未開の地から都会に運ばれたひとりぼっちの動物が、人間に庇護されて、社会化し、文化を学び、洗練されて、人間社会の一員として幸せに暮らす物語である。しかし、

『エミール』では、動物だけが人間社会に順応するという人間中心の物語を脱却し、動物と人間が互いの暮らしを尊重する姿が描かれた。ニューヨークで暮らし、絵本作家として活躍するなかで、ウンゲラーの物語絵本における幸福の在り方、その描き方に変化が生じたのである。この結末は 1961 年出版の『ルーファス』でも採用され、そして、新しい画風が現れた。

第 7 節：ノードストロムからの自立

1960 年までに出版された、『メロップス一家、空へ』や『クリクター』、『エミール』の絵は、線を主体とした表現であった。色は 2 色のみで、パステルカラーの水彩絵の具が用いられていた。しかし、1961 年出版の『ルーファス』(*Rufus*)と『3 にんのもうぞく』(*Die drei Räuber*)から絵のスタイルが大きく変わる。黒や青を平塗りした背景が現れて、鮮やかな赤や黄色が使われるようになった。

ウンゲラーはなぜ画風を変えたのだろうか。理由のひとつとして、夜行性の主役を選んだことが考えられる。『ルーファス』が、動物が人間と交流する物語である点はそれまでの絵本と同じだが、夜の世界に暮らす動物、蝙蝠が主役に選ばれたのは、この作品が初めてであった。

ある夜、獲物を探しにでかけた蝙蝠のルーファスは、ドライブシアターで観たテクニカラーの映画に驚き、色彩の溢れる昼の世界に憧れる。眠らずに朝日を見た彼の様子は次のように語られる。(Fig6-15)

A glorious, color-filled world spread out before him.

There were glowing flowers and charming birds.

徹夜で昼の世界に飛びたち、色と光の溢れる光景に感激したルーファスは、身体を絵具で飾る。耳を赤に塗り、爪を青く、足を青紫に、そしておなかには緑で大きな星のマークを描き、得意満面で昼の空に羽ばたく。しかしその姿を見た人々は、異形のものに遭遇したことに驚き慌てて、ルーファスを銃で撃ち落としてしまう。

動物が「普通とは違う」という理由で人間に傷つけられる姿を描いたことも、この

物語絵本におけるウンゲラーの大きな試みであった。これ以降の作品には、異端者を排除する人間社会という構図が断続的にみられるようになる。また、自分が持ちあわせていない個性や環境に憧れるというキャラクター設定を用いたのも、『ルーファス』が最初であった。画風を大きく変えた理由は、ルーファスが暮らしていた夜の世界、彼が抱いた色彩への憧れを表現するには、線画のスタイルでは弱いとウンゲラーが考えたからではないか。

ウンゲラーはデビュー当時から黒を効果的に使用してきたが、『ルーファス』では、色調にこだわりをみせた。蝙蝠の身体の色も黒であり、彼が暮らすのは暗闇が支配する夜である。この黒の色調の違いを表現するために、彼はコラージュで異なる質感を画面に共存させた。さらに澄んだ夜の空気を深みのある青色で表現し、そこに妖しく光る黄色い月を配置した。これに対比して、ルーファスが憧れた昼の世界は、白い背景を活かしたもので、美しい色の花や鳥が律動的に描かれた。暗闇の世界と昼間の世界の違いが、色の選択や組み合わせ、色面の割合で効果的に表現されたのである。

また、傷ついたルーファスが落ちたのはチューリップが咲く庭で、それは高名な蝶学者のタータロ先生の所有地であった。彼の手当てでルーファスは回復する。しばらくはタータロ先生の家地下に居候し、日光に弱い目を保護するために暗い色のサングラスを掛けて、頭痛薬を服用し暮らす。だがある夜、タータロ先生とモノクロ映画を見ていると夜の世界が懐かしく思い出されて、ルーファスはタータロ先生の家を飛び立つ。しかしその後の二人の交流は続いたというのが、この作品の結末である。

『ルーファス』の物語は、初期の絵本にみられる勧善懲悪のそれではない。また、ルーファスは人間を助けてヒーローになるわけでもない。勇気と友情と正義の物語を脱して彼が語ったのは、昼の世界に憧れた蝙蝠の好奇心の行方と、彼を助けた蝶学者との友情の芽生えと、異端者を排除する社会の姿であった。結末は『エミール』と同型であり、人間と動物はそれぞれにとって快適な場所で暮らすことを選び、時々、それぞれの世界を行き来して交流する様子が描かれた。

『ルーファス』で現れた黒と濁りの無い明快な色調による画面構成は、同年に出版された『3にんのとうぞく』で、さらに大胆に展開されていく。1961年にミュンヘンのゲオルク・レンツ社から発売されたこの絵本は後に、ウンゲラーの代表作となった。この作品のテキストは当初英語で書かれており、ウンゲラーはハーパー社から出版するつもりでいたが、ノードストロムがこの物語を好まなかったため、ドイツの出版社

から発表されたという経緯については、すでに第1部第2章で言及した。つまり『3にんのとうぞく』は、ウンゲラーがノードストロムと離れて、初めてヨーロッパの出版社から発表された物語絵本であり、また、人間を主役にした最初の物語なのである。

ノードストロムは、ウンゲラーの個性を尊重したが、『シュマッツ家のお話』の「毒気」を調整するよう助言したように、ハーパーから出版された物語絵本には、ノードストロム、ひいてはアメリカの児童書の規準が適用されていたといえるだろう。ノードストロムから自立し、ヨーロッパに作品発表の場を得ることで、ウンゲラーが発揮できた個性もある。もちろんそれは、作品として成功した場合も、失敗した場合もあるが、『3にんのとうぞく』は、前者の代表的な例である。

『3にんのとうぞく』における登場者の選択には、嫌われ者や異端者を好むウンゲラーの指向が認められ、『ルーファス』に引き続き、「盗賊」という闇に生きる者が主役を務めた。当然、夜の情景が多く描かれることになる。黒を平塗りした漆黒の闇、深く明るい青を塗込めた空、そこにコラージュされた黄色く光る満月は、透明な空気を湛える冷たい夜の景色を構成する。(Fig6・16) 葉を落とした木々のグラフィカルな影、盗賊たちの真っ赤な大鉞は凄味を醸す。ルーファスはチャーミングな表情の蝙蝠だが、この盗賊たちは無表情を貫く。名前も明かさず、揃いの帽子、マントとブーツに身を隠して、物騒な道具で、夜な夜な人々から金銭や宝石を奪う。ウンゲラーは、悪者を主役に据え、大胆な色面構成で、子どもたちには、恐ろしくも魅力的な未知の世界、社会のダークサイドを描いてみせた。

1960年に発表された2冊の物語絵本に登場した盗賊と蝙蝠は、闇夜に生きるものたちであった。彼らが暮らす夜の世界と彼らが切望した美しい色や光を放つ世界を表現するために、ウンゲラーは艶やかな黒色と鮮やかな色彩を必要としたのではないか。画風の大きな変化は、物語絵本の内容の深化に伴う、ウンゲラーの選択であったと考えられる。

第8節：人間凝視の絵画と反戦ポスター、そしてアルザスへの回帰

1960年代は、ウンゲラーの表現者としての姿勢が確立された時期である。彼はジャンルだけではなく活躍の場も、アメリカからヨーロッパへと広げていった。ウンゲラーは相変わらず忙しく仕事をしており、1962年には、『3にんのとうぞく』の英語版がアテネウム社から出版され、「ニューヨーク・タイムズ年間ベスト絵本賞」を受賞した。5月には、ドイツ・ベルリンで最初の回顧展が開かれた。また、この年、長女のファービー・アレクシスが誕生し、ウンゲラーは父親になる。翌年には「メロップス・シリーズ」第5弾となる『メロップス一家、石油探しに海へ』が出版された。

1963年終わりから1964年の始めにかけては、アメリカ史において大きな出来事が続いた時期であった。11月には、ケネディ大統領暗殺という大事件が起き、これを機に、アメリカはベトナム戦争へと歩を大きく進めてゆく。また、政情に反発するかのようになり、若者のカウンターカルチャーが勢いを増していった。1964年初頭には、ビートルズがアメリカ公演を果たす。モーリス・センダックの『かいじゅうたちのいるところ』(Fig6-17)が発売されたのも1963年である。ウンゲラーの眼差しもペン先も、この頃からますます鋭敏になっていく。

雑誌「モノクル」(*Monocle*)の表紙として1963年に発表され、1967年にアレンジを加えてポスターとして自費制作された《*Black Power / White Power*》(Fig6-18)では、白人と黒人が共食いする姿を ترامプの絵札のように対に配置して人種差別の愚かさを表現し、見るものに鮮烈な印象を残した。この作品のインパクトは強く、グラフィックデザイン史における政治的なアートの代表例として、現代の日本でも言及されるほどである。²⁴

1964年にはヴァイキング社から、人間と社会を凝視し、その乾いた欲望を、黒色と朱色のみを用いて暴いた素描集、『アンダーグラウンド・スケッチブック』(*The Underground Sketchbook*, Fig6-19)が発表された。この作品の序文で、ジョナサン・ミラー(Jonathan Miller)は、フランシスコ・デ・ゴヤ(Francisco José de Goya y Lucientes, 1746-1828)の絵画を引き合いにだし、ウンゲラーの作品について、次のように語った。

ウンゲラーがゴヤの残虐きわまる苦しみ、そして戦争の惨事などのもつ残

酷で皮肉なヒューマニズムをも兼ね備えていることを、認めなくてはならない。しかし、ゴヤが描くのは、ばけもの個人的な暴力の恐さである。犠牲者は、加害者の熱い息づかいを実際に感じとるにちがいない。ウンゲラーは、このゴヤのイマジネーションに、機械化され、動機の欠如した暴虐の、いいようなない恐ろしさを付け加えた。彼が描くのは、アドルフ・アイヒマンのような集団大虐殺者が、合法的で、単調で陳腐な出来事と呼ぶ世界である。

そこにある奇怪さは、ばけもの仕業ではなく、ただ効率的な機械の自動化された動きによって生まれている。

(Miller, 1964) ²⁵

『アンダーグラウンド・スケッチブック』に描かれた不条理な世界では、いとも簡単に人間が殺戮される。ウンゲラーの軽妙な線から生まれる乾いた笑いは、鑑賞者に恐怖を与えた。それは、心を失いつつある社会への警鐘でもあった。

また、ウンゲラー自身が語ったところによると、この頃彼は、雑誌「ニューズ・ウィーク」のレポーターとして中国に行く企画を引き受けていた。しかしパリでヴィザの発給を待っていると、アメリカからテレックスが届き、もし中国に行くのならばアメリカには再入国させないと通告された。しかたなくニューヨークに戻り、空港で税関を抜けると、突然見知らぬ3人の男たちに包囲され、「スーツケースを置いて、静かについてきなさい」とささやかれた。ウンゲラーは車で拉致されたのち、裸にされ、強烈なスポットライトを目にあてられて尋問を受けた。当時、FBIにとって、中国に行こうとするものは、共産主義以外の何者でもなかった。この後ウンゲラーは尾行されたり、郵便物を開封されたりするようになった。²⁶

しかし、行動が監視されてもなお、ウンゲラーは政治に関わることも、それにまつわる表現活動も止めなかった。1966年には、社交界のパーティに集った人々の醜惡なポートレイト集、『パーティ』(The party, Fig6-20, 6-21)を出版した。慈善事業の名のもとに、アメリカの政治もアートも動かす人々は、その上皮を剥がされ、まるで怪物のようにおぞましく、笑い、交わっており、もはや人間とは思えない。

この年、出版された物語絵本は『オルランド-ゆうかんなはげわし-』と『月おとこ』であり、さらにイラストレーションのみを手がけた絵本、『のっぽとちび』と『わにのワーウィック』も発売された。『月おとこ』は1967年に「スプリング・ブックフェス

ティバル・オナーブック・タイトル」を受賞した。

『月おとこ』で語られたのは、人間の暮らしに憧れていた月おとこ(Moon man)が、流れ星に捕まって、地球に降り立つ物語である。その不思議な姿に、大衆やマスコミは騒ぎ、彼を牢屋に入れる。(Fig6-22)しかし月の満ち欠けによって、体が細くなった月おとこは、牢屋から抜け出すことに成功し、ダンケル博士の協力を得て、彼の作ったロケットで、月へと帰ってゆく。

夜に活動する月おとこを描いたこの作品の絵も、黒色と鮮やかな色彩を組み合わせた幻惑的なものであり、異形のものを迫害したり、見せ物にしたりする、大衆の醜い姿が描かれていた。

1967年には、『バジル・ラツキ』と『ゼラルダの人喰い鬼』が発表された。『ゼラルダの人喰い鬼』において注目すべきは、アルザスの食べ物、家具、衣装などが描かれた点である。アメリカに暮らすなかで、再び人種や文化の違いについて考え、支配者と被支配者の関係をまざまざと見せつけられたことで、ウンゲラーは自身のルーツ、アルザス人としての自分を再発見してゆく。

物語絵本以外の仕事では、コロンビア大学の学生組織からの依頼で制作し、しかし採用に至らなかった反戦ポスター《Black Power / White Power》、《GIVE》(Fig6-23)、《EAT》他7枚を、ウンゲラーは自費制作した。

ウンゲラーの作品は、その過激さ故に依頼主に採用されなかったものが多く存在する。1968年には、ニューヨーク州宝くじのキャンペーン用に依頼され、しかし不採用となったポスター案を再利用した「予期せぬことを期待せよ(expect the unexpected)」というキャッチ・コピーの作品が、「ビレッジ・ヴォイス」の広告として発表された。(Fig6-24)このような撞着表現をもちいたキャッチ・コピーのアイディアは、第1部で考察した、型や枠の存在を逆照射して強い印象とメッセージを伝えるウンゲラーの物語絵本作りの技巧とも共通する。アメリカで暮らすなかでウンゲラーの人間や社会をみつめる眼差しは注意深くなり、権力に追随し盲目的になる人々の醜態や欺瞞を鋭く描くようになった。物語絵本においても、動物を主役とした寓話的な物語から、次第に人間を主役にした物語へと作品が変わっていった。

第9節：絵本作家失格

スプートニク・ショックを受けての学力底上げ作戦、ジョンソン政権によるヘッドスタートプログラムが1964年から実施され、政府は学校図書館、公共図書館の充実に向けて多額な資金を投入し、アメリカの児童書市場は拡大した。²⁷ 出版社は新しい読者層をねらって、多様な表現と内容の絵本を企画した。そのような時代にニューヨークにやってきたウンゲラーは、まさに時宜を得た幸運なアーティストであったといえる。

児童書だけではなく、1960年代のアメリカは社会全体が好景気であったから、物語絵本の出版をきっかけに、ウンゲラーにも多くの仕事が舞い込んだ。「ニューヨーク・タイムズ」や「エスクァイア」等の有名誌の広告デザインを任され、コカ・コーラ社などのメーカーも彼のグラフィックデザインを登用した。児童書出版業界に続き、広告業界でも成功を果たしたウンゲラーは時代の寵児となった。

だが彼は、アメリカの虚栄を冷静にみつめていたことが作品からわかる。1966年に発表した画集『パーティィ』は社交界に集う人々の姿態を、グロテスクに描いた挑発的な作品であった。そして、表現者ウンゲラーの名声が高まるにつれ、作品のその批判精神に満ちた、訴求力のある大胆な描写を、子どもの本に関わる人々は警戒し始めたのである。

20世紀のアメリカにおける児童書とその市場は、子どもの教育や人格形成に本が必要であるという世論の高まりを背景として発展した。いち早く児童書の部門を独立させたのは、大学教科書を扱う出版社であり、編集者には教職や司書の経験があるものが多く登用された。マクミラン社の児童書編集部門の初代編集長には、教師の経験があるルイズ・シーマン・ベクトル（Louise Seaman Bechtel, 1894-1985）が就任し、バッファロー市民図書館で働き、アメリカ図書館協会の書評誌「ブックリスト」を編集していたメイ・マッシー（May Massee, 1881-1966）はダブルディ社、ヴァイキング社で手腕を奮った。²⁸

児童書について図書館員たちは経験に基づいた厳しい基準をもって活発に発言し、これはアメリカの児童書が一定の質を保ちながら刊行数を伸ばしていくための大きな力になった。しかし、市場や図書館に児童書が溢れると、選定基準はさらに厳しくなった。公民権運動の広がりとともに、大人たちは自分の常識を再点検し始め、差別や

先入観を無くすための思考や行為を求めるようになった。物語絵本も例外ではない。子どもの教育に関心をもつ人々は、偏見や悪癖を生まない表現を作品に期待し、制約ともいえる注文をつける読者も現れた。

それでもノードストロムは司書や読者からの抗議に、作家が何を描こうとしているのかを丁寧に説明し、理解を求めた。第1部第1章で紹介したように、『ママにキスなんてしない』における母親像について否定的な意見が届いた際にも、ノードストロムは、読者の指摘について理解を示しながら、ハーパー社の方針と、作家がなにを表現したかったのかについての自身の見解を読者に伝えるべく、誠実な文面の手紙を書いていた。²⁹

図書館員でも教育者でもなかったノードストロムは、児童書に関わる人物としては稀な存在であったといえる。彼女の編集する絵本は売れ行きがよかったが、大人たちからは批判も大いに受けた。だが、「創造的な芸術家と創造的な子どもたちとの仲介役」³⁰を自認していた彼女は、若き絵本作家たちの独創性を高く評価し、彼らを支援し続けるために、固定観点に捉われた大人たちとも付き合っていた。しかし20世紀半ばのアメリカで子どもの本を出版する彼女には、挑戦的な絵本作家ウンゲラーの擁護にも、彼の作品を見極める視点にも、時代の限界があったと思われる。第1部第2章で紹介したように、バーバラ・ベイダーもまた、『3にんのとうぞく』の物語を、「内面の成長がみられない」として、評価しなかった。しかし、それがひとつの表現様式であることは、本論で論じたとおりである。

1960年代後半になると、ウンゲラーの存在はニューヨークのアート・シーンだけではなく、世界的に注目されるようになっていった。³¹1969年10月22日から11月20日には、スイス、チューリヒのダニエル・ケール・ギャラリーで個展が開催され、「アメリカ・グラフィック・アート協会賞」と「イラストレーター協会賞」金賞を受賞した。11月15日から12月15日には、『パーティ』を中心とした個展がドイツ、ハンブルクのギャラリー・ラコービで開催された。

そしてこの年、人間がセックスをも機械に頼るという悪夢を描いた作品集『フォーニコン』(*Fornicon*)が出版された。その原画をもとにした『フォーニコン』展は、翌1970年の1月6日から、ニューヨークのウォデ・ギャラリーで開催された。ドローイング集『トミ・ウンゲラーの妥協』(*Tomi Ungerer's Compromises*)や、物語絵本『ぼうし』が発表されたのも、モーリス・センダック『まよなかのだいどころ』に描かれ

た裸の子どもの姿への反発が起きたのも、さらには、ウングラーが、ニューヨークの地下鉄で、のちに3番目の妻となるイヴォンヌ・デボラ・ライトとも出会ったのも、みな1969年であった。

『フォーニコン』の表現の根底には、人間の欲望の果てしなさと機械化されつつある現代社会への批判の眼差しがある。しかし、児童書に関わる大人たちのあいだでは猥褻さのみが注目されることになった。図書館司書のある集まりに彼が招かれた時、この作品集の存在が議論された。『フォーニコン』のような絵を描く作家が子どもの本を作っているのかという批判を受けて、ウングラーは、「セックスをしなければ子どもは生まれない。子どもがいなくなったら、子どもの本は必要なくなります」とやり返した。³²このときのやり取りが引き金となって、アメリカの公共図書館から自分の絵本が消えたとウングラーは認識しているようであるが、当時の司書たちが、彼の絵本を危険視した理由は、子どもにとって過激な表現者であるとみなしただけではないだろう。『メロップス一家、空へ』のアメリカ先住民の描き方、同シリーズにおける母親だけが冒険に参加せず、家でケーキを焼くという因習的なジェンダー・ロールを補強しかねない表現、『ゼラルダの人喰い鬼』の子どもを食べる人喰い鬼という恐ろしい設定などが、「政治的な正しさ」と心理的影響を考慮して、子どもには「不適切」と指摘されたのではないか。しかしウングラーにとって、子どもが生きなくてはならない現実を描かないことは、子どもへの不誠実であった。

子どもに嘘をつくこと、偽善。それは一番してはならないことだ。もし子どもたちが偽善のなかで育てられたら、現実の社会ではまったくの無防備になってしまう³³

『キスなんてだいきらい』は米国でもっとも悪い絵本と判断された。トイレで本を読む。酒を飲む父親、殴り合いのケンカ、体罰。ほとんどのページに英米の絵本界では嫌悪すべきタブーが描いてある。でも、僕が見せたのは人生における真実だ。³⁴

こう語るウングラーの表現は、当時のアメリカでは受け入れられなくなった。そして1971年、ウングラーはイヴォンヌとともにニューヨークを離れてカナダに渡った。

アメリカにおける児童書の最大の顧客は図書館員たちである。図書館からの注文が減れば、売り上げはぐっと落ち込む。ウンゲラーの旧刊の増刷が見送られたのは、図書館からの購入が減ったためであろう。また、1970年代に入ると、ウンゲラーの良き理解者であったノードストロムは引退を控え、ハーパー社との繋がりも薄れていった。ニューヨーク時代に出版されたウンゲラーの物語絵本の多くは、こうしたさまざまな事情が重なって、1作、また1作と絶版になった。出版社を変えての復刊の試みもなされたが、既刊タイトルの増刷は難しかった。70年代半ばの不況の影響もあったかもしれない。ニクソン政権は公共図書館の購入予算を大幅に削減し、児童書出版業界は冬の時代を迎えていたからである。

ウンゲラーは1973年、次回作『アルメット』を最後に絵本の出版を止めると宣言した。そして1997年の『フリックス』まで23年間も物語絵本を発表しなかった。その理由をのちに彼は、「子どもの本は驚くほど多くある。もう十分ではないかと思いました」³⁵と語った。この発言から、表現活動が制限されたことだけではなく、大量生産・大量消費型の社会への作家自身の疑問も、出版活動休止の理由のひとつになっていたことが明らかになった。

アメリカの理想を描けず、問題のある本というレッテルを貼られたこと、それによる販売部数の低下、ウンゲラー自身の決断による活動休止とともに、彼の絵本がアメリカで評価されてこなかった理由のひとつに、ウンゲラー自身が子どもの本の作家としてのみ評価されることを嫌ったことも、アメリカにおける彼の作品の受容に、影響を及ぼしたと考えられる。³⁶「自由の国アメリカ」での活躍を夢見たウンゲラーは、60年代のニューヨークで同業者や友人やパトロンの助けを得て才能を開花させ、チャンスをつかんだ。消費し続ける社会のなかで、雑誌や広告のグラフィックデザイン、政治的なポスター、エロティックな素描等、強烈な個性と風刺による作品群を次から次へと生み出して社会を挑発し、警告しつつ、一方で楽しませた。だがその過激さと影響力の強さ、そして表現者としての譲れないポリシーによって、絵本作家としての活動は制限された。彼を有名にしたのは物語絵本だが、他の作品に敬意を払わない児童書関係者の発言は、ウンゲラーには耐えがたいものであったのではないか。

日本では2001年に、トミ・ウンゲラーの作品の回顧展、東京都板橋区立美術館（会期：2001年2月24日～3月25日）と愛知県刈谷市美術館（会期：2001年5月3日～6月10日）の2館で、「ストラズブール市コレクションによるトミ・ウンゲラーの

仕事 絵本・ポスター・彫刻」展が開催された。この展覧会の企画に際し、トミとの交渉を重ねた松岡希代子は、1998年の春、ボローニャで彼と初対面したときのことを、同展の図録に書いた。ウンゲラーに初対面したとき、松岡が受けた最初の質問は、「わたしのエロティックアートはどう扱うのかね」というものであった。「全貌展ですから、当然含まれます」と松岡は答えると、安心したようにうなずき、展示作品についての彼自身の要望を伝えたのだという。松岡はこう綴っている。

おそらく、絵本原画だけあったらば、トミは納得しなかったであろう。「子どもの本のトミ・ウンゲラー」と限定して捉えられるとき、時に彼は反感を受けるような発言をしがちである³⁷

(松岡,2001)

物語絵本における表現活動は、ウンゲラーが大事にし、続けてきたものである。彼が絵本でなにを、いかに描くかを考え、制作してきた絵本作家であることは、これまでの考察から明らかである。しかし彼には広告、カリカチュア、ドローイングなど、他のメディアで行ってきた表現もある。物語絵本は、彼の表現活動の全てではない。

1971年は、ウンゲラーは家族とともに、カナダのノヴァスコシアに転居した。この年、センダックへの献辞がある『ラシーヌさんの動物』が発売され、「ニューヨーク・タイムズ年間ベスト絵本賞」を受賞した。2月23日から3月28日には、「抗議するポスター」展（カルフォルニア大学サンタ・バーバラ校アート・ギャラリー）が、12月4日から12月10日には、同展がニューヨークに巡回（ニュースクール・アートセンター/ニューヨーク）された。

1972年には、9月16日から11月19日 個展「風刺画」（チューリッヒ美術館/チューリッヒ、スイス）が開催された。個展は他にも、ギャラリー・ダニエル・ケール（チューリッヒ・スイス）ケストナー協会（ハノーヴァー、ドイツ）ギャラリー・ヴォルフガング・グルリット（ミュンヘン、ドイツ）など開催が相次いだ。

1973年には、個展（ギャラリー・ダニエル・ケール）、個展（タクシス・パレ/インスブルック、オーストラリア）、個展（20世紀美術館/ウィーン、オーストリア）が開催され、ハーパー社との最後の物語絵本となった『ママにキスなんてしない』が出版され、翌年発表される『アルメット』を最後に、絵本の出版活動が休止された。

第 10 節. ニューヨーク以降

1971 年にニューヨークの喧騒を離れて、カナダのノヴァスコシアに移住したウンゲラーは、家族と共に畑を耕し、家畜を飼育しながら、風景や自然を描いて暮らすようになった。その後、アイルランドと故郷ストラスブールに居を構え、死や人間の欲望を主題とした大人向けの作品を制作したり、また日用品を使ったユーモラスなオブジェを生み出したりした。さまざまな表現で創作活動を楽しむウンゲラーには、物語絵本に対する未練がないように思われた。だが彼は出版に興味を失っていただけで、絵本を作り続けていた。

1997 年、友人に絵本を見せたことを切っ掛けに、スイスのディオゲネス社から『フリックス』が発売されることになった。猫の夫婦から生まれた、犬の容貌と資質を備えたフリックスが、人と違っていることを自分の個性と受け止め、幸福な人生を歩むようになるという風変わりな物語である。この作品以後も出版活動は継続され、2013 年までに 6 冊の物語絵本が発表された。

1998 年、ウンゲラーはフランスからの推薦で、国際アンデルセン賞画家賞を受賞した。この賞は子どもの本に永続的な貢献を果たした現役作家に贈られており、絵本作家ウンゲラーの復活は世界に印象付けられた。英語圏で、彼の絵本は長く一般書店から消え、古書店において高値で売買されてきたが、2008 年、イギリスのファイドン社から再販売が始まったことは、序論ですでに述べた。

第 11 節：大人を導く子どもの登場

ここまで、トミ・ウンゲラーがニューヨークで過ごした 15 年間を足早にたどってきた。では、絵本作家として、ウンゲラーがニューヨークでなし得たものとはなにか。

20 世紀後半のアメリカには、絵本の第二次黄金期が訪れた。児童書専門の部門は拡大する市場に活気づき、多様な表現と読者層の絵本を出版できるようになり、個性のある絵本作家たちが多く活躍した。しかし、現役の作家が多いこともあり、取り上げるべき作家は多いのに、公表されている絵本作家研究の成果は少ない。

そのなかで、際立って研究が進んでいるのは、ウンゲラーと同時期に活躍した盟友、

モーリス・センダックである。センダックは2010年に他界したが、生前から、アメリカの現代絵本の巨匠と目されており、セルマ G. レインズ (Selma G. Lanes) の『センダックの世界』(*The Art of Maurice Sendak*, 1980) やジョン・セック (John Cech) の『天使と怪獣』(*ANGELS and WILD THING*, 1995) 等、彼の絵本や創作活動を調査、研究した成果が継続的に発表されてきた。アメリカだけでなく各国の研究者によっても、その作品の独自性が論じられてきたことは、周知のとおりである。

吉田新一は、センダック出現の意義は、「子どもは無垢」というロマン派以来の認識を転換させ、「子どもが実に苦悩にみちた存在であると見て、同時に、子どもは問題を自力で解決できる力を秘めている存在だと見たこと」にあると指摘した。³⁸ センダックは、『かいじゅうたちのいるところ』(1963) を始めとした子どもを主役に据えた絵本で、新しい子ども像を描いたとの評価を既に獲得した。

ウンゲラーとセンダックは、同じ時期にニューヨークで、同じ編集者の助言を受けて物語絵本を作っていた。センダックが「みんなトミーに影響されていた」、「彼ほど独創的なアーティストはいなかった。もちろん今も彼は活躍しているけど、60年代はまさにトミーの時代だった」³⁹ と回想するように、60年代のアメリカにおいて、ウンゲラーは大きな存在であった。第1部第1章で述べたように、ウンゲラーは1961年から人間の子どもを主役にした物語絵本を制作してきたが、そこに新しい子ども像は提示されなかったのだろうか。本章の最後に、ニューヨーク時代に制作された人間の子どもが活躍する物語絵本、『3にんのとうぞく』、『ゼラルダの人喰い鬼』、『ラシーヌさんの動物』における、「子ども像」について考察する。⁴⁰

1. 美しい孤児 『3にんのとうぞく』(1961)

第1部第2章で述べたように、『3にんのとうぞく』は美しい孤児と粗野な盗賊たちの物語である。この作品で初めてウンゲラーは、子どもに主要な役割を担わせた。物語の鍵を握ったのはティファニーという少女であり、彼女は孤児という設定である。

アメリカの児童文学には孤児がよく登場する。⁴¹ 『オズの魔法使い』(*The Wonderful Wizard of Oz*, 1900) のドロシーには親がなく、『ハックルベリー・フィンの冒険』

(*Adventures of Huckleberry Finn*, 1885) のハックは、母を亡くし、放蕩な父親から逃げて自ら孤児になった。児童文学に孤児という設定が好まれる理由を、高田賢一は『アメリカ文学のなかの子どもたち』(2004) において次のように説明した。

親の庇護の代償に家庭に縛られる子どもとは対照的に、孤児の子どもは孤独だが一切の束縛もなく、自由な生き方が可能であり、どのような冒険にも容易に身を投じることができる。幸せな家庭に育つ子どもの不可能な夢を実行してみせてくれる存在、それが孤児の魅力なのではないだろうか⁴²

(高田, 2004)

つまり孤児は、養護されない代わりに、自己選択権をもっているのである。ティファニーは孤児であるからこそ、盗賊と暮らすことができたのだと解釈できる。

孤児を主役にした児童文学は多くあると述べたが、物語絵本で孤児が主役になることは稀であった。先に指摘した『クリクター』のように、動物を擬人化した物語には、身寄りのない動物がしばしば登場するが、人間を主役に据えた物語絵本では珍しい。貴重な例は、1993年にセンダックが発表した『わたしたちもジャックもガイもみんなホームレス』(*We Are All in the Dumps with Jack and Guy : Two Nursery Rhymes with Pictures*)であろう。ふたつの伝承童謡をもとに作られた絵本で、ホームレスの子どもたちが、助け合って生き延びる姿が描かれた。

この絵本と、『3にんのとうぞく』との共通点は大きく三つある。ひとつ目は、主役が孤児であること。二つ目は子どもが子どもを救うというプロット。そして環境に恵まれなくても、前向きに生きていこうとする子どもの力を描いたことである。違いは、大人との関わりかたにある。『わたしたちもジャックもガイもみんなホームレス』では、大人と子どもの交流は描かれない。一方、ティファニーは盗賊に慈善を行わせ、そのことが大人と子ども、双方の幸せを生んだ。

大人を幸福に導く子どもの物語は、もちろん『3にんのとうぞく』以前にも語られてきた。マイケル・パトリック・ハーン (Michael Patrick Hearn) が指摘したように、ジョージ・エリオット (George Eliot, 1819-188) の『サイラス・マーナー』(*Silas Marner*, 1861) のプロットと『3にんのとうぞく』のそれには類似点がある。⁴³

『サイラス・マーナー』の主役は、友人と婚約者に裏切られ、財産も盗まれて失望していた男、サイラスである。ある日家に迷い込んできた美しい孤児に、サイラスは希望を見出し、彼女をエピーと名付けて大切に育てる。彼は子育てをするなかで、地域の人々と交流を再開し、幸福に暮らすようになる。

孤児たちの容姿にも共通点がある。エピーは男が盗まれた金貨と錯覚してしまうほどに美しい光り輝くブロンドの巻き毛をもつ子どもであった。このステレオタイプな美しさを、ニューヨークの高級宝飾店と同じ名前をもつティファニーも備えており、盗賊はまさに「宝」として「盗む」のである。

だが二人の少女の性格は違う。エピーは、サイラスを父親と慕い、その献身に感謝しながら暮らす。彼女の美しい姿と穢れなき心は、大人たちの心を浄化し、彼らは行いを改める。エピーはまさに、ロマン主義が発見し、礼讃した「無垢」な子どもなのだ。

一方のティファニーは、ただ存在するだけで大人の心を変えたわけではない。隠れ家で宝をみつけて、「これを何に使うのか」と盗賊たちに質問し、それによって、泥棒たちに孤児のための城を買わせた。

子どもの正直な発言が、大人を変えるという物語にも先例がある。ハンス・クリスチャン・アンデルセン (Hans Christian Andersen, 18050-1875) がスペインの伝承に着想を得て書いた『はだかの王様』(*Kejserens Nye Klæder*, 1837) がそのひとつである。

「王様は裸だ」という、ある子どもの指摘が、大人の愚かさを露呈させ、権威に追従していた民衆が目を覚まし、態度を翻して、王様が恥をかくという物語である。

だがこの作品も、『3にんのとうぞく』とは違うところがある。ティファニーは盗賊たちの悪事を非難することなく、貯めた宝を有効に活用することを思いつくような問いを投げかけて、子どもの幸福に貢献した。『3にんのとうぞく』における子どもの行動は、大人や権威を嘲笑することに向かわない。

第1部第2章で論じたように、ティファニーは『3にんのとうぞく』において、「援助者」としての役目を担った。言い換えれば、ティファニーは、盗賊たちの可能性を開花させる触媒として登場したのである。そしてその結果、子どもの利益を勝ち取った。盗賊たちと自由に行動をともにするために、彼女は孤児である必要があり、また彼らの興味を惹くために、ステレオタイプな美しさを備えていなければならなかった。人里離れて暮らし、名前もない、生きる目的もなかった3人の泥棒たちは、自分を変えるきっかけを待っていたのかもしれない。彼らはティファニーと出会い、孤児のために生きることで、子どもたちの恩人、かけがえのない存在になれた。悪人にもチャンスが訪れたのである。

2. 料理上手な少女 『ゼラルダの人喰い鬼』 (1967)

『ゼラルダの人喰い鬼』で語られたのは、第1部の第3章で紹介したように、人間の子どもが好物という恐ろしい人喰い鬼と料理上手な少女の物語であった。ゼラルダもまた、ティファニーと同じように、たったひとりで大人の人喰い鬼の人生を変えた。では彼女は何をしたのか。武器を持って戦ったわけでも、知恵をつかって困らせたわけでもない。ただ料理を作っただけである。

怪我を負い、空腹の人喰い鬼と出会った彼女は彼を介抱し、空腹であるとみをとると、売り物の食材を使って料理をふるまった。その味は人喰い鬼を虜にし、彼はゼラルダを料理人として雇うことにする。城に住まわせて毎日彼女の料理を食べているうちに、人喰い鬼は子どもを襲うことを忘れ、やがてゼラルダと愛を育んで家庭を築く。

ウンゲラーの物語絵本には、食べ物や食事の場面がよく描かれてきた。「メロップス・シリーズ」では、最後の場面でママがケーキをもって登場するのがおきまりであった。第1部で紹介したように、『ゼラルダの人喰い鬼』にもウンゲラーの故郷アルザスの伝統料理、シュークルートが登場する。だが楽しい描写ばかりではなく、この絵本には、「食べる」、「食べられる」という人間の根源に触れるものが描かれていることについては、第1部の第3章で論じた。

ゼラルダは病弱な父親と、田舎で豚や牛などの家畜を飼いながら暮していた。彼女は何でも自分ですることができ、動物を捌くことも厭わない。例えば絵本の前半でゼラルダと仲良く暮していた豚は、中盤ではまる焼きにされる。他にもさまざまな食材が描かれたが、人喰い鬼にとっては人間も「食材」である。物語の始まりには檻の中に閉じ込めた子どもを、人喰い鬼が今まさに食べようとするおぞましい姿を描いて、ウンゲラーは読者をぎょっとさせた。ウンゲラーは人間を「食べられる存在」にするという大胆な表現で、子どもに食べることを意味を考えさせる。幼い読者は怖い思いをするかもしれない。だが、ウンゲラーの物語絵本では、子どもの危機は必ず回避される。「なんだかおもしろそう」と無謀にも泥棒と行動をともにしたティファニーと同様に、ゼラルダも人喰い鬼と暮らすことで子どもを救う。

城に来て、料理を作ってくれば黄金をあげるという彼の提案に、「父親づれなら」という条件付きで応えたゼラルダは、家計を支える少女であった。ティファニーは孤児であったが、ゼラルダの母親も亡くなっており、父親も病弱で働けない。つまり彼女には庇護してくれる人がいなかった。そのためゼラルダは自分で人生を選ぶ責任と

権利をもっていた。

何ごとにも一生懸命に取り組むゼラルダは、料理の仕事にも熱心に取り組んだ。初めて美味しい料理を食べることで、人喰い鬼は満足し、やがて人間の子どもを食べたいとは思わなくなる。ゼラルダは「食べる」という喜びを人喰い鬼から奪わずに、彼を人間界における美食家に変えることで、人喰い鬼と人間社会との友好的な関係の構築と、村の子どもの身の安全に貢献した。

しかしウングラー流の現実主義は、強烈なスパイスとして物語のラストに発揮される。ゼラルダの人喰い鬼の子どもたちが、末っ子の赤ちゃんをあやしている場面。ひとりの子どもが背中に隠した手には、ナイフとフォークが握られている。

『ゼラルダの人喰い鬼』に登場者する子どもは、他者の本質を無理に変えずに、彼らが異文化に暮らす人々とよい関係を築けるように導いた少女であった。

物語の最後、恋を知り、すっかり洗練された人喰い鬼は、馬に乗って子どもたちに、「愛の林檎(pomme d' amour)」と呼ばれる、りんご飴を配り歩いて人気者になる。子どもを食べていた人喰い鬼が、子どもに食べ物を与えて喜ばれるのである。最後まで「食」というテーマが貫かれた物語絵本である。

3. 隠れる子ども 『ラシーヌさんの動物』(1971)

第1部第4章で取り上げた『ラシーヌさんの動物』に登場したのは、さえない風貌の男性であった。梨の栽培だけに情熱を注ぐ偏屈者のラシーヌさんである。彼の作る梨は村の品評会で賞をとるほど、瑞々しく美味しそうな梨で、人々は大金を積んで求める。だが、ラシーヌさんは分けてはくれない。この梨はラシーヌさんの味覚、嗅覚、触覚を満たし、また虚栄心を満足させることのできる特別の実であり、お金には換えられないのである。

しかしある日、梨が何者かに盗まれる。犯人を捕まえようと張り込んでいた彼の前に現れたのは、世にも奇妙な姿をした動物であった。ラシーヌさんは梨泥棒への怒りも忘れて、この動物と戯れる。毎日遊ぶうちに、動物に関心を抱くようになり、さまざまな測定や研究を行う。そしてその成果を、パリの科学アカデミーで発表することになる。しかし壇上に上がったとき、突然笑い声が聞こえる。実はこの生き物は、ラシーヌさんの家の近くに住む子どもたちの変装であることが明らかになる。会場は大混乱に陥るが、ラシーヌさんは彼らを叱らず、その辛抱強さを褒める。

風変わりな物語の主役は好みも変わっている。ラシーヌさんが夢中になった動物の姿は野暮ったく、醜い。どうみても毛布でできた、まさに「子ども騙し」の作り物なのだが、絵本に登場する大人たちはすっかり騙されてしまう。

不思議な動物の中身である子どもたちは、ラシーヌさんの家の近くに住む女の子と男の子であった。彼らは、ティファニーやゼラルダのように知恵や技術をもっていたわけではなく、ごっこ遊びを長々と楽しんでいただけである。しかしその辛抱強さが、何事にも徹底的に取り組むラシーヌさんに認められ、彼の頑なな心を解き、地域の人々との交流に、最初一步を踏み出させることに成功した。そして大人も分けてもらえなかった、ラシーヌさんのとびきり美味しい梨を、彼の友人として、これからずっと味わうことに成功した。

以上のように、『3にんのとうぞく』、『ゼラルダの人喰い鬼』、『ラシーヌさんの動物』には、大人の潜在的な想いを表出させ、可能性を開花させる触媒として子どもが登場した。子どもたちは、大人の個性を尊重しつつ、率直に行動することで、彼らに新しい一步を踏み出す切っ掛けと勇気を与えた。そしてその結果、子どもの利益を勝ち取った。

『3にんのとうぞく』では少女ティファニーが、度胸と言葉と象徴的な美しさで、無為に生きていた三人の悪者に、慈善という生きる目的をみつけさせた。ティファニーの行動は大人の人生を変える切っ掛けを作り、同じ境遇にある孤児を救った。

『ゼラルダの人喰い鬼』には、子どもを食べる恐ろしい鬼が登場した。大人も子どもも怯え、隠れることしかできずにいたが、料理上手な少女ゼラルダが現れて、彼においしい料理の味を教え、人喰い鬼の世界観を変革した。仲間の人喰い鬼も美食家に変え、子どもたちは人喰い鬼に襲われる心配がなくなった。そしてもちろんゼラルダ自身も幸福を掴んだ。彼女は大人に与える少女であった。

『ラシーヌさんの動物』では、子どもたちが毛布を被って不思議な動物に変装し、偏屈な厭世者、ラシーヌさんと遊び、大人の見栄や権威を笑い飛ばした。ラシーヌさんはこれを切っ掛けに地域の人々と交流をもつようになった。彼らは大人が子どもに秘密にしたり、隠したりする真実を解き放つ子どもであった。

ウンゲラーの物語絵本に登場する大人は、社会の周縁者である。人々を怯えさせる荒々しい盗賊や野蛮な人喰い鬼、趣味に耽溺して人付き合いをしない厭世者は、他者

と関わることを苦手とした。子どもたちは先入観にとらわれない発想と行動でそんな大人たちと交流し、彼らの変わりたいという潜在的な想いや力を発揮する切っ掛けを作った。そしてその結果、子どもに大きな幸せをもたらした。

ニューヨークでウンゲラーが描いた物語絵本には、大人と社会の可能性を信じ、行動することで未来を切り開く逞しい子どもが描かれた。子どもの活躍を描く一方でウンゲラーは、新しい一步を踏み出すために導きを必要とする大人の存在を描いた。子どもと同じように、大人もまた多くの可能性を秘めている。それを開花させる刺激、触媒という重要な役目を、ウンゲラーは子どもに託していた。

4. ウンゲラーとセンダックの子どもたち

最後に、センダックとウンゲラーの作品における子ども像の違いを考えてみたい。モーリス・センダックの3部作と呼ばれる物語絵本がある。子どもを主役に据えた、『かいじゅうたちのいるところ』、『まよなかのだいどころ』、『まどのそとのそのまたむこう』がそれである。3作は、表現のスタイルや世界観は違うが、怒り、好奇心、心の重圧などを、どの作品にも、子どもの心の内側の激しさと、それらとつきあう術を子どもたちが自分で発見する姿が描かれている。センダックは、「子どもは無垢」という20世紀初頭までの子ども観を覆し、子どもは悩みも怒りもする存在であることを明らかにするとともに、彼らはそれらをコントロールする術をみつける姿を描き出したと評価されてきた。

ウンゲラーが、ニューヨークで制作した物語絵本、『3にんのとうぞく』、『ゼラルダの人喰い鬼』、『ラシーヌさんの動物』に登場する子どもたちも「無垢」ではない。ティファニーは孤児であり、過酷な環境にいるため、「無垢」ではいられなかった。ゼラルダもまた、逞しく日々を生き抜く少女であった。ウンゲラーの物語絵本に登場する子どもたちは、持ち前の能力と度胸の良さで、自らの運命を切り開くばかりか、頼りにならない大人たちの潜在的な力を引き出した。

センダックとウンゲラーの子どもの描き方は、違う。しかしふたりの作家は、ともに子どもという存在に信頼を置いていたことが、彼らの作品や発言からわかる。またウンゲラーは、子どもだけでなく、大人にも可能性を見いだしていた点は特筆に値する。センダックは、自らの記憶と子どもという存在への深い理解と共感をもとに、子どもたちが、自らの心の深みをみつけ、それとつきあっていく術を見いだす姿を物語

絵本に描いてきた。ウンゲラーは、子どもたちの内面は描かなかった。しかし、未来へと果敢に進む子どもの姿、その率直さと行動力が、固定観念を破り、自らのなすべきことを見いだせずにいた大人たちを鼓舞するという物語を紡いだ。その存在の「無垢さ」によってではなく、自ら行動することによって、未来を切り開き、大人をも導く子どもの姿は、20世紀末に誕生した、新しい子ども像として、センダックの子ども像と同等に評価しうるものであろう。

まとめ

本章では、絵本作家トミ・ウンゲラーの誕生と成長と、彼がニューヨークでなし得た表現をみつめ、ウンゲラーの物語絵本がいかに読まれ、忘れられたかを、アメリカの社会状況の変化をとらえながら、考察した。

1956年に故郷を離れて、アメリカに渡ったトミ・ウンゲラーは、ハーパー社の編集者アーシュラ・ノードストロムと出会い、1957年に『メロップス一家、空へ』で絵本作家としてデビューした。ノードストロムの助言を得て、驚きと楽しさに溢れた動物の物語絵本でたちまち人気を博した。

また、絵本の出版を機に、「ホリデー」、「エスクァイア」、「ショウ」などの有名誌や企業広告の分野でも華々しく活躍するようになった。ウンゲラーは実に多才であり、ジャンルによって、またテーマによって、違った表現を次々と披露してみせた。ウンゲラーが絵本だけではなく、さまざまな領域でその才能を発揮できたのは、ノードストロムをはじめとした良き理解者や支援者との出会い、そしてアーティストにとってチャンスに溢れる時代に文化の坩堝であったニューヨークにやってきたことが大きかった。しかしアートの世界で活躍するほどに、政治の世界にもアートの世界にも、権力や異端者排除の思想が存在することを、ウンゲラーは知っていく。ニューヨークに暮らし、欲望と消費、偽善、階級、貧困と、立場によって受けとるものの違いが大きいアメリカ社会の実体を目の当たりにして、ウンゲラーの物語絵本の表現も変わった。

ウンゲラーの生きたアメリカと、彼がそこで行った絵本以外の表現活動とを関連づけて、彼の物語絵本を再読してみれば、例えば、『エミール』の結末に、人間優位の物語からの脱却への想いをみることもできるだろうし、『3にんのとうぞく』で、目的も

なく人を脅し、盗みを続けていた盗賊たちに、ティファニーが発した「なんのために(What is all this for?)」という言葉は、『アンダーグラウンド・スケッチブック』で繰り広げた非人間的な殺戮への警句にも聞こえる。あるいは『アデレイド』で描いたしやれたパリの風景を捨てて、『ゼラルダの人喰い鬼』で描いた土と家畜の匂いのするアルザスの風景や地域性豊かな料理にも、自らのルーツを見つめ直したウンゲラーの姿が発見できる。ウンゲラーは、ニューヨークに暮らすなかで、絵本作家として成長した。風刺画やグラフィック・ポスターではなく、物語絵本で何を語るかと考えた末にウンゲラーが描いたのは、人間の可能性であった。

ウンゲラーの物語絵本に、大人を救う子どもを登場したのは 1961 年に発表された『3にんのとうぞく』からである。この翌年に長女が誕生した。センダックは心の深淵を覗き、怒りや心配といった感情にとらわれた子どもたちが、自らの力で、そこを切り抜ける姿を描いた。ウンゲラーは自らのもてる力で未来を切り開くばかりではなく、大人をも導く子どもたちの存在を絵本に描いた。センダックの子ども像と同じく、ウンゲラーの描いた子ども像もまた、絵本史において評価されるべきものである。

20 世紀に、アメリカの子どもと教育に関する社会の意識は急速に変化し、児童書である物語絵本の表現にも、次第に厳しい制約が加えられるようになった。そして「子どもに嘘はつかない」と、現実社会を反映した物語絵本を作るウンゲラーは、子どもを聖域に留めて置きたい大人たちには受け入れ難い作家となった。ウンゲラーの絵本は公立図書館から次第に姿を消し、売り上げが減ったため増刷も新刊の発売も見送られるようになり、1971 年にウンゲラーがニューヨークを離れ、その数年後に絵本の出版をやめると、彼はアメリカでは過去の作家になった。当時の絵本研究は、批評が中心であり、作品の評価は図書館員に委ねられることが多かった。序章でも述べたように、絵本の研究が本格化するのは 1980 年代以降であり、その時期、絵本作家ウンゲラーは不在であった。

第 1 部で確認してきたウンゲラーの物語絵本の表現の独自性を考えるとき、バーバラ・ベイダーが指摘したように、絵本とは、「商品」であり、「社会、文化、歴史の記録」であることを痛感する。子どもたちにとって何が最善か、その時々大人たちは真摯に議論してきたのだが、時流によって、その判断基準は揺れた。ウンゲラーの物語絵本について考えるとき、作品の評価は、時代や国を超えて、複数の研究者によって、何度も再考されるべきであるとの念を強くする。商業や教育とは別の立場から、

過去の作品の質を見極める物語絵本の研究が必要である。

¹ フランスの同化政策

どのような民族も、教育によりフランス人になれるという理念のもと、植民地や併合した地域の原住民を再教育する政策である。同化政策により、フランスの地方言語や文化は衰退した。

² 渡米するまでのウンゲラーの個人史は、西尾忠久「トミ・アンゲラー シニカルなイラストレーター」『アイデア別冊』, 誠文堂新光社, 1972. に収録された「トミ・アンゲラーとの対話」pp. 100-110 に詳しい。その内容は、西尾がウンゲラーやその近親者に行ったインタビューほか、ストラスブールでの取材に基づいている。

³ *Tomi Ungerer et New York*, La Nuée Bleue / Musées de Strasbourg, 2001.

⁴ *Tomi Ungerer. Les années new-yorkaises. 1956-1971*, Musées de Strasbourg, 2002.

⁵ *Tomi Ungerer Versus America*, VISION INTERNATIONALE, 2009.

⁶ *Tomi Ungerer - L'Esprit Frappeur*, La Pacte, 2013.

⁷ Johnson, Crockett. *Harold and the Purple Crayon*, Harper&Brothers, 1955.

日本版は、ジョンソン, クロケット『はろろどとむらさきのくれよん』岸田衿子訳, 文化出版局, 1987.

⁸ Brown, Margaret Wise. & Hurd, Clement. *Good Night Moon*, Harper&Brothers, 1947.

日本版は、ブラウン, マーガレット・ワイズ&ハード, クレメント・『おやすみなさいおつきさま』瀬田貞二訳, 評論社, 1979.

⁹ Sendak, Maurice. *Where the Wild Things Are*, Harper&Row, 1963.

現在流通している日本版は、センダック, モーリス『かいじゅうたちのいるところ』神宮輝夫訳, 富山房, 1975.

¹⁰ アーシュラ・ノードストロムの経歴および編集の仕事については、Marcus, Leonard S. *Dear Genius: The Letters of Ursula Nordstrom*, Harper Collins, 2000. に詳しい。

日本版は、マーカス, レナード.S.『伝説の編集者ノードストロムの手紙 アメリカ児童書の舞台裏』児島なおみ訳, 偕成社, 2010.

¹¹ マサチューセッツ市にあるエリック・カール美術館 (The Eric Carle Museum of Picture Book Art) にて 2011 年 6 月 18 日から 10 月 9 日まで開催された「トミ・ウンゲラー 不条理の記録者」(Tomi Ungerer, Chronicler of the Absurd) には、ウンゲラーがハーパー社に持ち込んだとされる 2 作の一部が展示された。ノードストロムの反応については、2011 年に発行された同展の図録に掲載された Michael Patrick Hearn による論考, TOMI UNGERER: "Chronicler of Absurd" (pp7-19) に記されている。

¹² Du Bois, William Pène. *Otto at Sea*, Viking, 1936. 未邦訳

¹³ ドキュメンタリー・フィルム、*Tomi Ungerer L'esprit Frappeur*, La Pacte, 2013 に出演したスーザン・ハーシュマンは、当時の状況をそのように語った。

¹⁴ Rocco Staino が2011年6月14日に行ったウンゲラーのインタビュー記事に、ノードストロムの反応についての記述がある。Interview with Rocco Staino for the School Library

Journal, June 14thにおける、“Tell us about your editor, the famed Ursula Nordstrom”という質問に対する答えの一部として、ウンゲラーは下記のように答えた。

I had a children's book already written about a family of pigs and butcher. She told me that it was a bit harsh for American children and suggested that I write another story with the same family pigs.

¹⁵ ニューヨーク・ヘラルド・トリビューンによって1937年に創設された。その年の1月から6月にかけて出版された児童図書を対象としている。作家、イラストレーターなどから成る選考委員会によって選ばれる。1973年に廃止された。

¹⁶ Petersham, Miska. & Maud. *MIKI*, Doubleday, Doran and Co.1929. 未邦訳

¹⁷ Bemelmans, Ludwig. *Hansi*, Viking, 1934. 未邦訳

Bemelmans, Ludwig. *Madeline's Rescue*, Viking, 1953.

日本版は、ベームエルマンズ、ルートウィッヒ『マドレーヌといぬ』瀬田貞二訳、福音館書店, 1973.

¹⁸ 2011年6月28日発行の「ニューヨーク・タイムズ」に掲載された Pamela Paul によるインタビューで、ウンゲラーは次のように語った。

P: Is there an overriding message in your children's books?

U: Yes, possibly. Every human being has something the others don't have. That makes him an individual. You should be aware of your differences and exploit them. This is why I often use animals that everyone hates- a snake, a vulture, a bat - in my books. All Those animals are redeemed by the fact that they had appendages or qualities the others didn't have. In the end they become the heroes.

¹⁹ 無駄がない (economic)

ドキュメンタリー・フィルム、*Tomi Ungerer Versus America*(2009) に出演した、スーザン・ハーシュマンはウンゲラーの作品を無駄がない(economic)と表現した。

²⁰ 中川正文, 「私説トミー・アンゲラー 変身する魔法つかいの弟子」, 「月刊絵本の世界」1973年11月号, pp. 31-37 を参照。 p. 32 より引用した。

²¹ 動物性

マリア・ニコラエヴァ (Maria Nikolajeva) とキャロル・スコット (Carole Scotta) による研究書、『絵本の力学』(*How Picturebooks Work*, Routledge, 2006) の p. 93 で、動物の登場人物の描き方について触れ、『クリクター』における「ヘビ性」の活用を指摘した。

²² 中川正文, 「私説トミー・アンゲラー 変身する魔法つかいの弟子」, 「月刊絵本の世界」1973年11月号, pp. 31-37 参照 引用は p. 32 より行った。

²³ キュリアス・ジョージ

ハンス・アウグストとマーガレット・レイ夫妻による物語絵本 *Curious George* (1947) は、黄色い帽子の男性によって捕獲され、アフリカからニューヨークに連れて来られた小猿のジョ

ージが、さまざまな失敗を繰り返しながら、おじさんとともに暮らす物語である。ジャングルで暮らしていた動物を都会に連れて行き、彼が社会化、文明化する様子を描いているとも解釈され、植民地主義を肯定する作品との批判もあるが、日本では現在も人気が高い作品である。

²⁴ ブラック・パワー/ホワイト・パワー

例えば、アラン・ヴェイユ著、柏木博監修、遠藤ゆかり訳『グラフィックデザインの歴史』（創元社、2005）p. 108 でも、政治へのメッセージを含んだグラフィック・アートの代表例として紹介されている。

²⁵ *The Underground Sketchbook of Tomi Ungerer*, Dover, 1964. の序文の一部を翻訳し、引用した。

²⁶ 「芸術新潮」2009年8月号 p. 76 に掲載されたインタビューでウングラーが語った。

²⁷ アメリカの児童書を取り巻く状況の変化については、マーカス、レナード・S・『本に願いを アメリカ児童図書週間ポスターに見る75年史』遠藤育枝訳、BL出版、1998. の「Introduction はじめに」（pp. 9-20）に詳しい。

²⁸ 女性児童書編集者たちの活躍についても、レナード・S・マーカス『本に願いを アメリカ児童図書週間ポスターに見る75年史』遠藤育枝訳、BL出版、1998 の「Introduction はじめに」（pp. 9-20）他、Eddy, Jacalyn. *Bookwomen Creating an Empire in Children's Book Publishing, 1919-1939*, The University of Wisconsin Press, 2006 に詳しい。

²⁹ 『ママにキスなんてしない』の親子の描き方に関して読者から寄せられた手紙に対するノードストロムの返信については、第1部第1章で紹介した。Marcus, Leonard S. *Dear Genius-Letters of Ursula Nordstrom*, HarperCollins, 1998. に収録された。

³⁰ モーリス・センダックは、*Caldecott & Co. : Notes on Books and Pictures*, 1989 のなかで、アーシュラ・ノードストロムの次のような言葉を紹介した。日本語版『センダックの絵本論』脇明子・島多代訳、岩波書店、1990. p. 169 より引用。

「私たちが戦わなくてはならない相手は、常に大人です。十歳以下の子どもたちのほとんどは、本当に創造的な人たちの最高の作品には、ちゃんと創造的に反応してくれます。ところが大人たちは、とすると創造的な絵本に対する反応を、自分たちの経験の篩にかけようとするのです。私は編集者として創造的な芸術家と創造的な子どもたちとの仲介役をしているわけですが、自分が鈍い大人として反応してしまうのではないかと、しょっちゅう心配しています。しかし、少なくとも、片時たりともそのことを忘れない努力だけは続けなくてはなりません！」

³¹ 展覧会の開催情報については、2001年の日本での個展開催時に出版された『トミ・ウングラーの仕事』における松岡希代子作成の「年譜」を参照した。

³² Hearn, Michael Patrick. “Expecting the unexpected with Tomi Ungerer and his children's books”, *Tomi Ungerer Les années new-yorkaises 1956★1971*, Les Musées de Strasbourg, 2002, p. 121.

³³ 「みづゑ」美術出版社、2004年6月号、2004, pp. 14-15.

³⁴ 「みづゑ」美術出版社、2004年6月号、P. 21.

³⁵ *La Revue des Livres pour Enfants*, No171, 1996, p. 50.

³⁶ 2001年の『トミ・ウンゲラーの仕事』展の企画にあたり、松岡希代子はウンゲラーに、エロティックな作品をどう扱うのかと尋ねられたという。絵本の原画だけの展示であつたら、おそらく企画は実現しなかったと同展カタログで述べた。

³⁷ 松岡希代子「ラインのアーティスト トミ・ウンゲラーに関する一考」『ストラスブール市コレクションによるトミ・ウンゲラーの仕事 絵本・ポスター・彫刻』展図録, 朝日新聞社, 2001 p132.

³⁸ 吉田新一「最盛期—モーリス・センダック その1」『平成19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 (2) —アメリカ絵本の展開—』, 国立国会図書館国際子ども図書館, 2008, p. 82.

³⁹ Hearn, Michael Patrick. “Expecting the unexpected with Tomi Ungerer and his children’s books”, *Tomi Ungerer Les années new-yorkaises 1956★1971*, Les Musées de Strasbourg, 2002, p. 111.

⁴⁰ 子ども像

ウンゲラーがニューヨーク時代に制作した物語絵本における子ども像に関する研究は、2011年3月に発行された、絵本学会研究紀要『絵本学』13号に掲載された、今田由香「大人を導く子どもの登場—T. ウンゲラーのニューヨーク時代の絵本を読む—」でも発表した。本章は、それをさらに発展させたものである。

⁴¹ アメリカの古典児童文学における孤児の活躍

グリスウォルド, ジュリー『家なき子の物語』遠藤育枝, 兼岡糸子, 吉田純子訳, 阿咩舎, 1995. でも「アメリカの古典児童文学にはなぜ孤児が多いのか」という疑問を、心理学的アプローチによって解き明かした。

⁴² 高田賢一『アメリカ文学のなかの子どもたち 絵本から小説まで』ミネルヴァ書房, 2004, p. 124.

⁴³ Hearn, Michael Patrick. “Expecting the unexpected with Tomi Ungerer and his children’s books”, *Tomi Ungerer Les années new-yorkaises 1956★1971*, Les Musées de Strasbourg, 2001 pp. 117-118.



Fig6-1 Ungerer, Tomi
CORONA 社ポスター ,1954
Musées de la Ville de Strasbourg,
Tomi Ungerer et ses maîtres. Inspirations et dialogues, 2011, p.125.



Fig6-2 Marcus, Leonard S.
Dear Genius, HarperCollins,
1998. 口絵



Fig6-3 Ungerer, Tomi. Drawing of *Garby*,
(未発表作)
Tomi Ungerer: Chronicler of the Absurd,
The Eric Carle Museum of Picture Book Art,
2011, p.9.

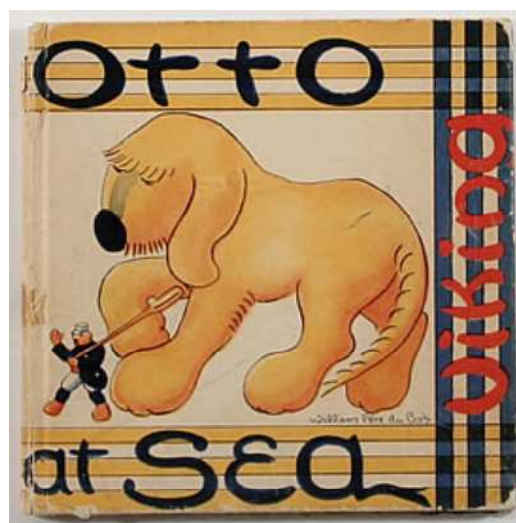


Fig6-5 Du Bois, William Pène.
Otto at Sea, Viking, 1963. 表紙



Fig6-4 Ungerer, Tomi.
Der Sonntag der Saufamilie Schmutz,
表紙, (未発表作)

Tomi Ungerer: Chronicler of the Absurd, The Eric Carle Museum of Picture Book Art, 2011, p.32.

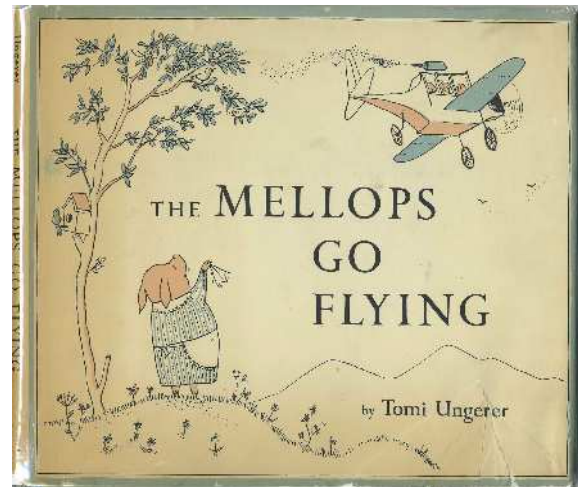


Fig6-6 Ungerer, Tomi.
The Mellops Go Flying,
Harper&Brothers, 1957. 表紙

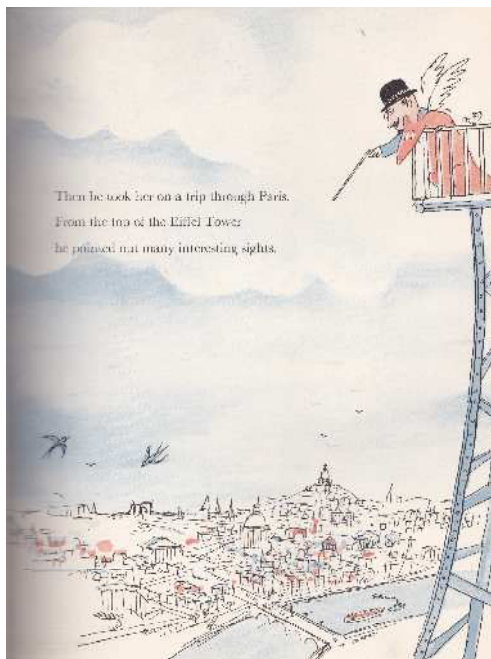


Fig6-7 Ungerer, Tomi.
Adelaide, Harper&Brothers,
1969, p.17.

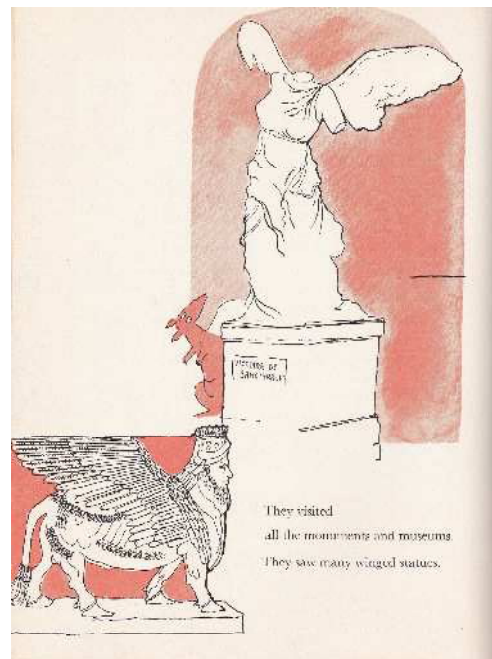


Fig6-8 Ungerer, Tomi.
Adelaide, Harper&Brothers,
1969, p.18.

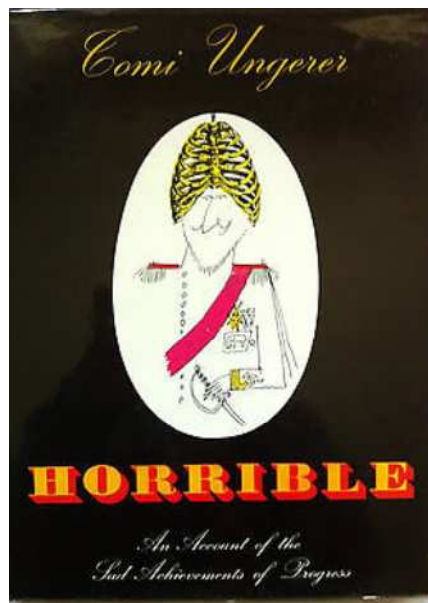


Fig6-9 Ungerer,Tomi. *Horrible*,
Delpire Editeur,1960. 表紙



Fig6-10 Ungerer,Tomi.
《An adult finds out》
The New York Times キャンペーンポスター
1965

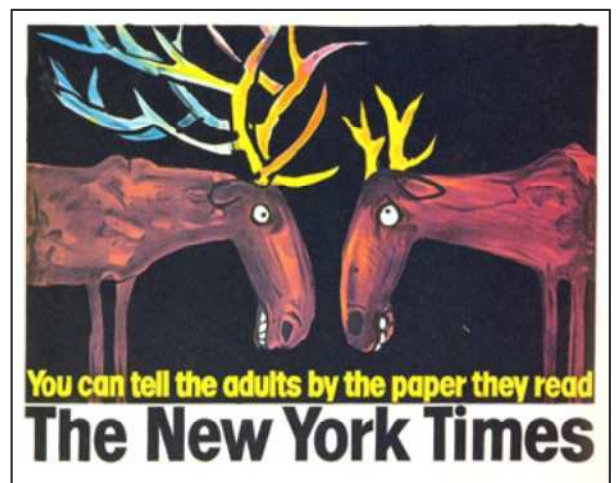


Fig6-11 Ungerer,Tomi.
《You can tell the adults by the paper they read》
The New York Times キャンペーンポスター
1965



Fig6-12 Ungerer, Tomi 全て表紙

The Mellops Go Flying, Harper&Brothers, 1957.

The Mellops Diving for Treasure, Harper &Brothers, 1957.

The Mellops Strike Oil, Harper &Brothers, 1958.

Crictor, Harper &Brothers, 1958.

Adelaide, Harper &Brothers, 1959.

Emile, Harper&Brothers, 1960.

Christmas Eve at the Mellops, Harper &Brothers, 1960.

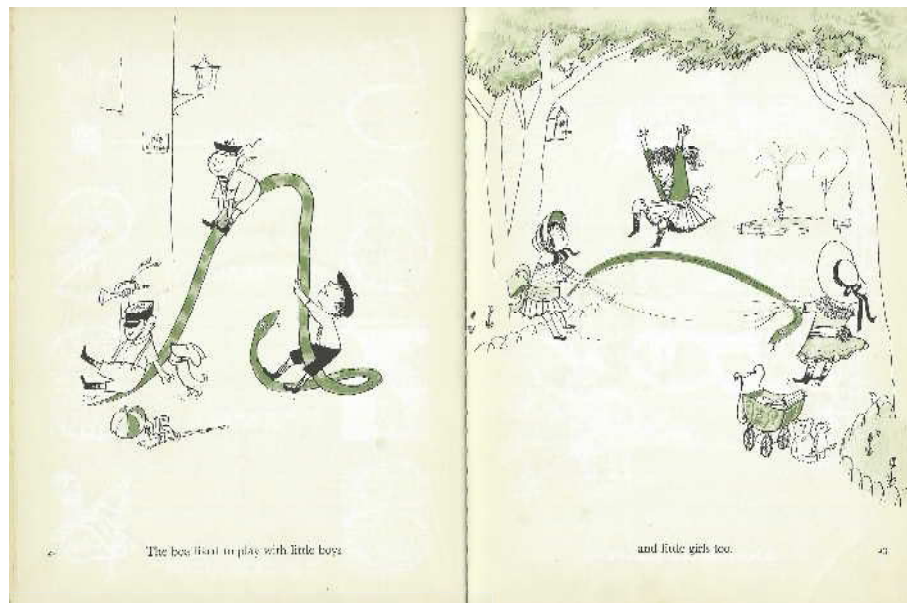


Fig6-13 Ungerer,Tomi. *Cricter*, Harper&Brothers, 1958, pp.22-23.

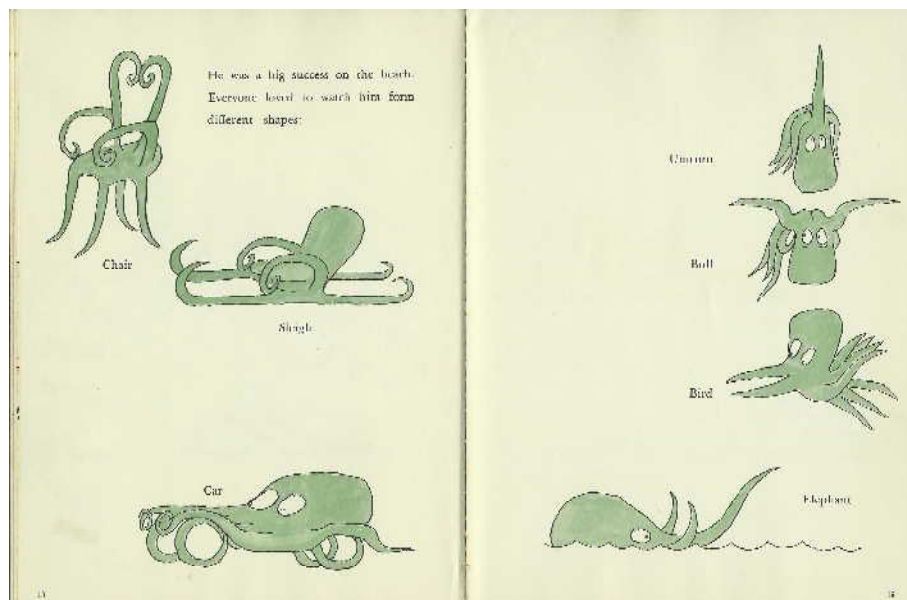


Fig6-14 Ungerer,Tomi. *Emile*, Harper&Brothers, 1960, pp.18-19.



Fig6-15 Ungerer,Tomi.
Rufus, Harper&Brothers,
1961, p.11.

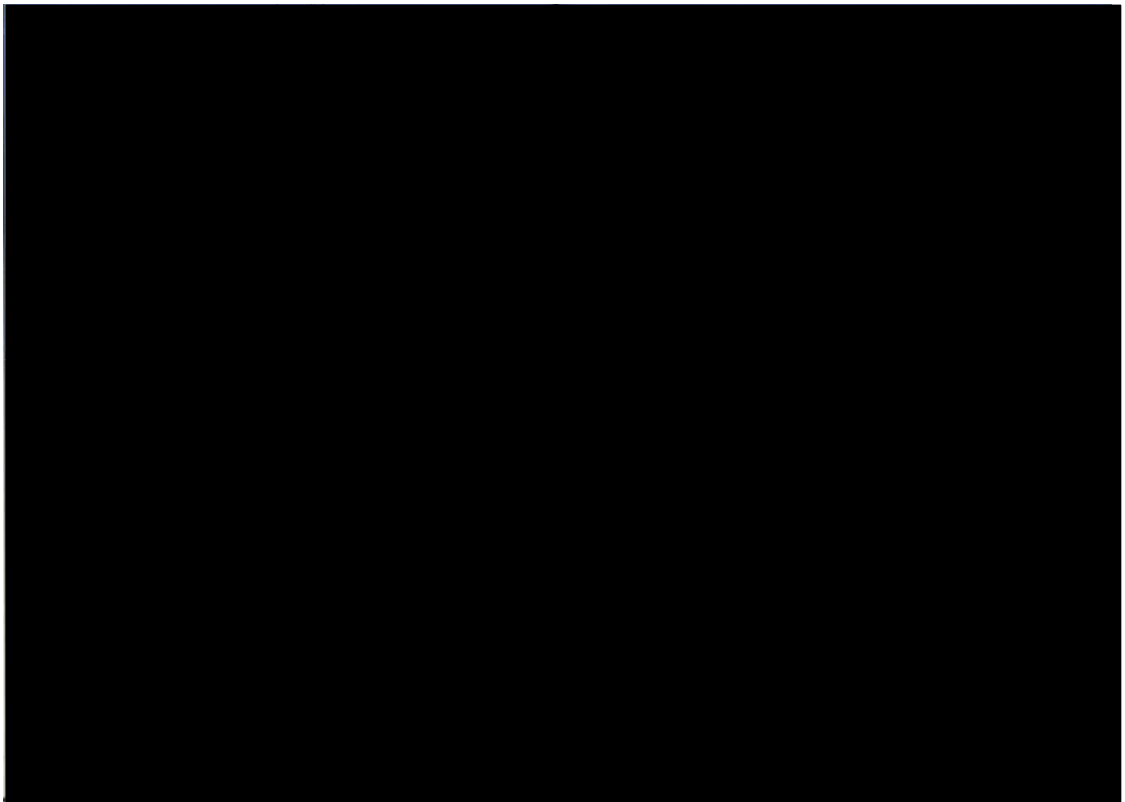


Fig6-16 Ungerer,Tomi. *The Three Robbers*,
Atheneum, 1962, pp.6-7.

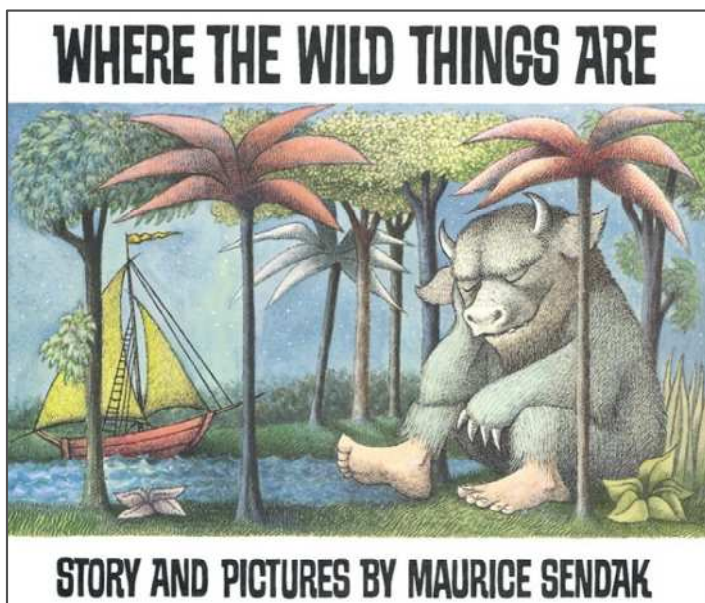


Fig6-17 Sendak, Maurice.
Where the Wild Things Are,
Harper&Row, 1963.表紙



Fig6-18 Ungerer, Tomi.
《Black Power/ White Power》, 1967.
68 x 53 cm

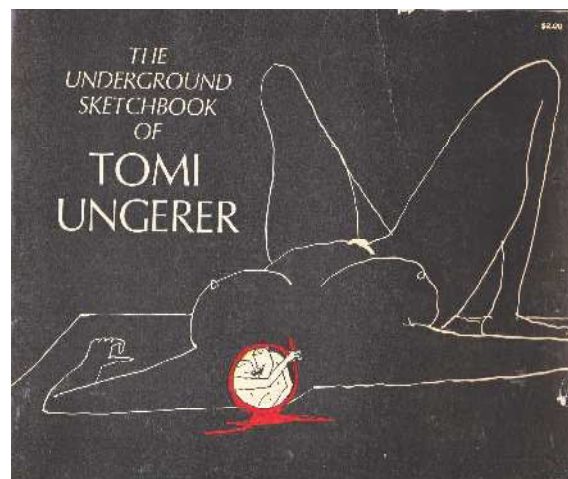


Fig6-19 Ungerer, Tomi. *The Underground Sketchbook*, Viking 1964. 表紙

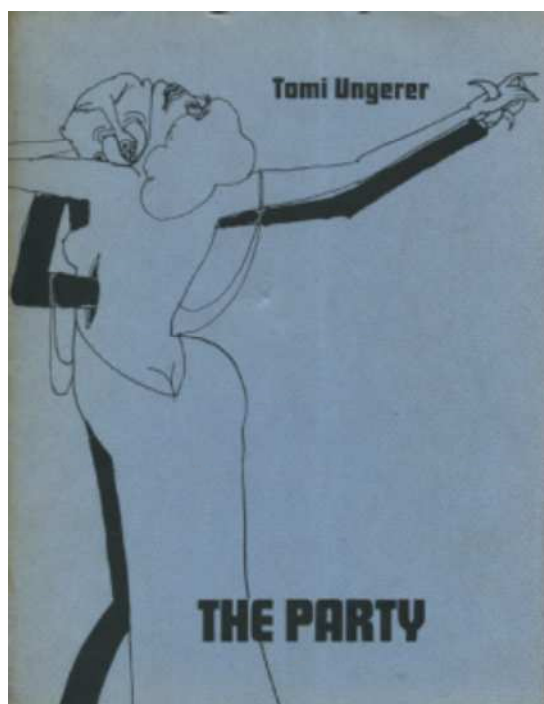


Fig6-20 Ungerer,Tomi. *The Party*, Paragraphic Books, 1966. 表紙



Fig6-21 Ungerer,Tomi. *The Party*, Paragraphic Books, 1966, pp.54-55.



Fig6-22 Ungerer,Tomi. *Der Mondmann*, Diogenes, 1966, p.21.



Fig6-23 Ungerer,Tomi. «EAT», 1967. 68 x 53 cm



Fig6-24 Ungerer, Tomi
 «Expect the unexpected»,
 The Village Voice 広告キャンペーン 1968.
 114x 75 cm

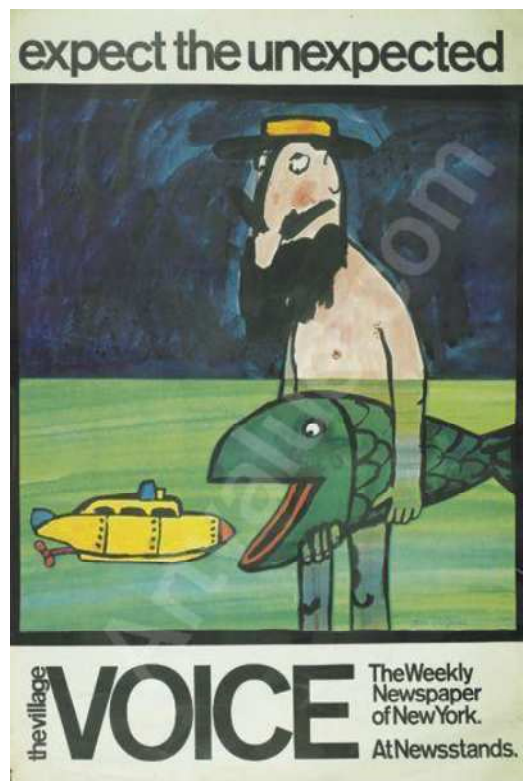


Fig6-25 Ungerer, Tomi.
 «Expect the unexpected»,
 The Village Voice 広告キャンペーン 1968.
 114x 75 cm



Fig6-26 Ungerer,Tomi.
The Three Robbers,
Atheneum, 1962, p.27.

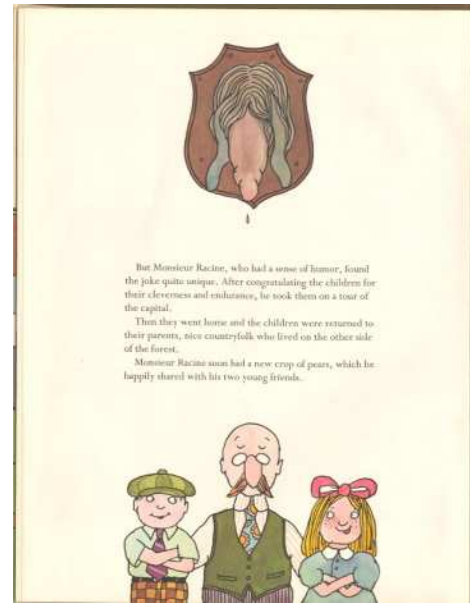


Fig6-27 Ungerer,Tomi.
The Beast of Monsieur Racine,
Straus&Giroux, 1971. p.30.



Fig6-28 Ungerer,Tomi.
Zeralda's Ogre,
Harper&Row, 1967.表紙

第3章 物語絵本考

これまでトミ・ウンゲラーの物語絵本の表現の特徴とその生成について考察してきた。最後に、物語絵本とは何かを再考し、物語絵本史における、また作家にとっての、ウンゲラーの物語絵本の存在意義を考える。

第1節：能動的な行為が可能にする芸術経験

物語絵本の歴史は140年にも満たない。しかし、絵や言葉、つまり表象によって物語る行為の歴史は長く、先史時代にも遡ることができる。

1994年の冬、フランス南部アルデシュ県ヴァロン・ポンダルク (Vallon-Pont-d'Arc) 付近で3人の学者によって発見され、そのうちのひとりの名をとって、ショーヴェ洞窟 (Grotte Chauvet) と名付けられた洞窟は、約3万2000年前のものと推定されている。その内部には、動きの残像を想起させる躍動感に満ちた絵で、バイソン、馬、サイ、さらに、現在のヨーロッパでは絶滅したといわれるホラアナグマやホラアナライオンなどの動物が描かれていた。20世紀初頭に、イタリアの未来派の画家たち、ジャコモ・バッラ (Giacomo Balla, 1871-1958) などが試みた、動きや速度を二次元で造形する絵画の先例を、先史時代を生きた人々はすでに洞窟内に残していたのである。

また、フランス西南部のドルドーニュ県、ヴェゼール渓谷のモンティニャック (Montignac) 近郊に位置するラスコー洞窟 (Grotte de Lascaux) の壁面や天井には、馬や鹿などの動物の彩色画や線画だけではなく、顔料を吹き付けて刻印したとみられる500点以上もの人間の手形が発見された。これらは17,000年前の旧石器時代後期のクロマニヨン人によって描かれたと考えられている。この洞窟画を発見したのは、愛犬を探していた四人の少年たちであった。

これらに先立ち、1879年に、スペイン北部のカンタブリア州、サンティリャーナ・デル・マル (Santillana del Mar) 地方で、アルタミラの洞窟 (Cueva de Altamira) の内部に、動物の絵を発見したのも9歳の少女であった。先史時代に、美しい色彩でイノシシ、馬、トナカイなどの動物の姿が描かれたことは、世界中の人々を驚かせ、しばらくはそれが史実であるのかさえ疑われた。アルタミラの洞窟画は、洞窟の形状

を活かして造形し、自然物から採取した色彩を巧みに組み合わせたり、その濃淡で遠近や影を表現したりされており、高い技術をもつ画家の存在を想像させる、芸術性の高い絵であった。¹

これらの洞窟画は、狩猟の記録であるとか、狩りの成功を祈った呪術的な意味合いをもつものであるとか、あるいは純粹なる芸術であるとか、さまざまに解釈されてきた。そのいずれが正しいのか決定的な論は出されていない。しかし、それらの表象の色合いや技法に工夫が見られることから、実体験であれ想像であれ、自らの経験した物事を描くことの楽しさや意味を、古くから人間が感じてきたことが推察できる。

さらに興味深いのは、それらの壁画が、閉じられた空間の奥深くにも描かれたことである。それらを見ることができるのは、暗く狭い洞窟のなかに入り、歩みを進めたものだけである。ショーヴェ洞窟画は、足場と視界の悪い鍾乳洞を歩いた末に、また、全長 17.8 メートルにも及ぶアルタミラの洞窟の最奥にある壁画は、現在はほとんど光の差し込まない、狭くて暗い洞窟の内部を、湿度 98 パーセントという息苦しさのなか、松明を片手に足を進めた末に、やっと出会える。

アーティストの藤本由紀夫は、この洞窟の入口から奥までを「一冊の書物」に準えた。「小さな灯りをもって、順番に奥へと進んでいく。絵が奥にしか描かれていないのは、明らかに意図的である。灯りがつくるさまざまな影は情景をつくる。影なのか絵なのか、実際にあるものなのか、区別できない状況」のなか死をも覚悟で、手灯と洞窟内部の形、そして描かれた表象が織りなす、さまざまな不定な形と色、動きを経験しながら内部への足を進めていったものだけが遭遇できる経験が、そこにあったのではないかと推測した。²

見たことや聞いたこと、そして感じたこと、つまり自らの経験したドラマを表現することへの人間の欲求と、それを知りたいと思う人間の能動的な行為によって、ある表現が姿を現し、芸術として他者に特別な体験をもたらすということは、現代の物語絵本にも継承された、メディアの在り方である。

第2節：経験としての読書

洞窟の壁画が、暗闇のなか、長く続く道を進んだ末に存在するように、書物を通じた芸術経験も、人間の能動的な行為の果てにもたらされる。書物はいつも閉じており、読者にその扉を開かれるのを待っている。

書物を読むために、私たちが最初に行うのは、作品を選ぶことである。世界にはすでに多くの書物が存在しており、先進国に暮らす私たちは、書店や図書館で書物との出会いに恵まれている。そのなかから、知識と感覚を頼りに1冊の書物を選んで手にとり、まずは表紙を眺めるだろう。期待を寄せながらページをめくり、紙上の文字や絵、あるいはパラテキストを読んでゆく。ページを繰りながら、印象を引き受け、想像と思考を続けることによって、書物のなかの世界と物語を味わうことができる。指、眼、脳などの器官、そして心を駆使して感受し、読もうとしなくては、紙上の文字や絵はその魅力ある姿をみせてはくれない。読書とは人間の極めて主体的な行為である。強いられて書物を読むこともあろうが、私たちが書物のなかの表象をひとつの芸術、文学として味わうことができるのは、私たちが能動的にそれと関わったときである。能動的な行為、それは文学の楽しみへと繋がるだけでなく、人間の発達に欠かせないものである。岡本夏木(1926-2009)は、『子どもとことば』(1982)において、人間の発達の過程を次のように説明した。

赤ちゃんは「人間」の社会のなかに生まれ出てくる。そして人びとのかかわりあいをとおして、その社会の文化をわがものとしてゆく。つまり、人間関係をとおして、「外」なる世界を、自分の「内」なる世界たらしめてゆく。しかも大事なことは、そうした環境を、ただ外から与えられたもの、外敵刺激の機械的影響とうけとめるのではなく、子ども自身が自分の能動的な活動をとおして、自分のものとしてゆくところに発達ということのいちばんの特徴があるわけである

(岡本, 1982) ³

子ども時代に出会う文学は、これから暮らすことになる世界を案内し、彼らの心身や知能の成長を助け、さらに見えないものを思い描くという、人間固有の活動の楽しみを教える。そして文学に親しむうちに、子どもは彼らが周囲の人々と豊かな関係を

築くための一生の道具となる言葉とユーモアの種を拾ってゆく。それらを生まれて数年しか経たない子どもが果敢に、積極的に用いる。しかもその使い方は、文学を彼らに紹介した大人よりもときに上手で、場を変える力をもつことさえある。

しかし、文学への扉を、言葉を修得しない子どもがたったひとりで開けることは難しい。はじめは紹介者、媒介者が必要であり、成長に応じた本との出会いを重ねるうちに読書の幅が広がり、楽しめる文学が増えていく。文学と子どもを結ぶ大事な役目は、まず子どもたちのそばにいる大人が担うことになる。そして、大人と子どもが共同で楽しむ初めての読書には、絵本が選ばれることが多い。それは、絵本が読者を能動的な行為への誘う仕掛けを備えているからであろう。

第3節：読者を誘う、絵本の仕掛け

読者の主体的な行為を期待し、意識した呼びかけは、もちろん他の書物でも行われてきた。しかし、絵本におけるそれは、より活発で直接的である。なぜなら、ページからページへの絵の変化を、言葉の助けをかりながら理解したり、想像したりすることが絵本を読むことであり、能動的な参加なしでその魅力は堪能できないようになっているからである。読者への呼びかけは、絵本の誕生からこれまで絶えず行われており、馴染みのある作品にも、思わず声を出し、何かをみつけ、登場者とともに喜ぶ仕掛けがいくつも発見できる。

第1部第3章でも紹介した平山和子の『くだもの』（1979）⁴は、幼い子どもに人気の絵本である。その理由は、子どもたちへの細やかな心配りにある。

『くだもの』には、子どもたちが出会うことが多い果物が登場する。既知のものを再び認識することを「再認」と呼ぶ。佐々木宏子は、『絵本と創造性—三歳まえの子どもにとって絵本とは何か—』において、子どもと絵本の出会いを次のように語った。

日常生活で見たものを絵本のなかに見つけ、それを「再認」する喜びは子どもが絵本を見始める出発ととってもいいでしょう。絵を「読みとる」ことのもっとも初歩的な一歩を踏み出したわけです

（佐々木，初版 1975，増補 1989）⁵

『くだもの』において、子どもたちが味わうのは、この「再認」の喜びである。りんごやみかんなどの庶民的、日常的な果物が登場し、めぐる季節と同じ順番で紹介される。奥付をみると、初版の発行は夏である。そのため、この絵本のはじまりを飾るのは、夏の代表的な果物であるスイカなのである。つやつやとした質感、緑に黒の縞模様の大きなスイカが登場するのだが、丸ごとのスイカを知らない子どももいるだろうし、そのままでは食べることができない。しかしページをめくると、八等分された三日月の形をしたスイカが皿にのっている絵が登場する。こちらの形状なら、幼い読者にもなじみがあるだろう。赤い果肉に黒い種の、甘そうなスイカは、日本の夏を過ごす子どもが出会い、何度も味わうものである。丸のままのスイカと切り分けられたスイカの像は、絵本を読むうちに、いつしか読者のなかで結ばれるだろう。食べやすい形で果物が自分たちの前に差し出される過程には、手間がかかっていることを想像できるようにになれば、もう、絵本の文学を楽しめるようになっている。

『くだもの』は文字の少ない絵本である。しかし、食べやすく調理された果物に添えられた「さあ どうぞ」は、読み手の反応を引き出す呼び水として、大きな力をもつ。「おおきいね」「おいしそうだね」と、読み聞かせをしている大人とも自然と会話が生まれる。「再認」によって絵本の世界に足を踏み入れた読者は、読み手と感情を共有する経験により、言葉の萌芽を育ていくのだろう。絵を見て記憶を想起すること、「さあ どうぞ」という言葉に導かれて食べるまねをすること、そしてページからページへの変化に至る、描かれていないドラマを読み取ることなど、絵本の楽しみは一作のうちにも段階的にある。

スイカの次に絵本が紹介するのは桃である。見開きの左ページに絵と「もも」という文字があり、右側のページでは、桃が皮をむいて食べやすい大きさに切られて、皿に乗る。フォークが添えられており、大きな手が、「さあ どうぞ」という言葉とともに、そっとならに差し出している。ぶどう、梨と続くのだが、第1部第3章で述べたように、自然が育んだ食べ頃の果実の瑞々しさ、質感、美しい色を、やわらかな色調で丁寧に描いた絵は、見るものの心をとらえずにはいられない。さらに、読み手に差し向かい発せられる「さあ どうぞ」に誘われて、つい手が伸びてしまう。

絵本は室内で読まれることが多い。だからといって、読者が身体を使わないわけではもちろんない。静かにじっとお話に耳を傾け、絵に描かれているものを丹念に見て

いる間も、脳や心は活発に活動しているだろうし、笑い声をたてたり、絵本に手を伸ばしたりといった身体的な反応を誘発する絵本も多くある。

『おおきなかぶ』（A・トルストイ再話、佐藤忠良絵、1966）⁶は、ロシアに伝わる昔話をトルストイが再話した物語絵本である。おじいさんが蕪を植える。「あまい あまい かぶになれ。おおきな おおきな かぶになれ」と声を掛けながら育てるとその通り、「あまい げんきのよい とてつもなく おおきい かぶ」ができる。しかしその蕪はあまりに大きくて抜けない。そこでおじいさんはおばあさんを助けに呼ぶが、やはり抜けない。次におばあさんが孫を、その次には孫が犬を、さらに犬が猫を呼んで、みんなで「うんこしょ どっこいしょ」という掛け声とともに、蕪を抜こうとがんばる。繰り返される掛け声に、見るものも思わず、いっしょに声をあげずにはいられない。さらに「それでもかぶはぬけません」と続けるのは愉快で、大勢ですれば楽しさが増す。クライマックスにはさらに猫が呼んできたネズミが加わって、やっと蕪は抜けるのだが、登場者とともに声をあげてきた読者には、大きな蕪の収穫が疑似体験でき、喜びと達成感が味わえる。

掛け声だけではなく、絵にももちろん工夫がある。横長の紙面を使い、「ひっぱる」という動作の緊迫感を描いた佐藤の絵は、なかなか抜けなさそうな様子をうまく表現しており、読者も思わず力が入る。通常、左綴じの絵本は左から右へ、右綴じの絵本は右から左への動きを描いた絵が、物事が順調に進んでいる印象を読者に与えるといわれるが、この絵本では逆の動きが選択されており、このことが、困難な作業を読者に印象づけている。抜けなかったときのおじいさんたちは実に残念そうな表情をしており、読者もつい応援したくなる。単純な繰り返しと、大きなものが小さなものに助けを請うという価値転倒の展開も、読者を楽しませる。

第4節：読者が完成する絵本

日常的なものを描く、感覚に響く表現をなす、「さあ どうぞ」といった誘いの言葉を掛ける、絵と言葉を反復させ、ダイナミックでリズムカルに展開するなど、読者の能動的な参加を呼びかける仕掛けのある絵本を見てきたが、「描かない」ことによって、読者を絵本の世界に誘うこともできる。

『おおきなかぶ』では、上下断ち切りの絵を使って、蕪の全体像をみせない表現によって、その大きさを読者に想像させることに成功している。また『くだもの』では、まず丸のままの果物が登場し、次に切り分けて皿に盛られた果物を見せる。その絵と絵のあいだには、食べやすくするために、誰かが果物を洗ったり、剥いたりするという作業が確かにあったはずである。それらを読者が想像することは、絵本の作り手たちが読者に期待する能動的な関わりであり、その結果、確かな物語の感受が成せる。さらに『くだもの』には、「さあ どうぞ」と果物を手渡す絵が描かれているのだが、人物の顔はわからないという表現がある。このように、描き尽くさないことによって、読者に想像の余地を残すこと、つまり絵本の登場者として、どのような人物を思い浮かべても良いという自由は、『くだもの』だけでなく、長く人気を保つ絵本が備えている、読者を能動的な読みへと誘う効果的な仕掛けのひとつである。これは作者の読者への期待の現れとも言えるが、その思いがさらに強くなると、読者のより創造的な参加を求める作品が生まれる。そのひとつは、本論で繰り返し取り上げてきた、トミ・ウンゲラーの『ラシーヌさんの動物』である。第1部第4章で紹介したように、この物語絵本では、「枠」の表象を用いて、多層的な物語の存在や、登場者と「枠」との関係から、読者が自らの枠ぐみへの関わりについて思考することをうながしている。

絵本は概して少ないページで構成される。本文は 32 ページ、見開き 15 場面とタイトルページ、最終ページという構成が、印刷や製本の都合上、無駄が無い為、一般的である。ページとページの「違い」を、「変化」として読者が認識するためには、場面と場面との間に起きたことを想像するしかない。絵本は読者が能動的に作品世界に関わることによってのみ、その姿を現すメディアなのである。厳選された絵と言葉で展開される絵本は、ページとページの間にある変化を読み手が想像することで、さらには、描かれたものと現実世界とを対応させることで、はじめて完成する芸術である。そのため、読者が経験を重ねるごとに、違った絵本の世界と出会えるのである。

このように考察してみると、バーバラ・ベイダーが示した絵本の定義のなかで、吉田新一が注目した、絵本とは「子どもにとってのひとつの経験となるものである (an experience for a child)」という一文の意味が改めて理解できる。子どもたち (childhood) ではなく、ひとりの子ども (a child) となっている点が、「意味深長である」と吉田は指摘していた。絵本は、子どもの主体的な行為を誘う書物であり、それは各々が絵本経験をなすためのひとつの道具にすぎない。読者の能動的な読みがあ

ってこそ、唯一無二の絵本経験がなされるのである。

ひとつの興味深い報告がある。岡本夏木は、子どもの物語生成が、幸福よりも不幸のモチーフを提示したときに、創造的になされると驚きをもって述べている。

幼児にたとえば、誕生日のケーキを前にして女の子が喜んでいる場面と、泣いている場面を与えて話しを作らせると、後者の場合の方が圧倒的に豊富な想像を含んだ物語を生み出してゆきます。つまり常識的な場面より、それと矛盾する場面の方が、その矛盾を埋めるべく表現力や想像力が動員されるわけです。

もちろん制限や矛盾が極度に強い場合は、表現欲求そのものが押さえ込まれてしまいますが、この制御や矛盾が表現を活性化する側面は、保育においてもっと注目されていいと思います。表現面だけに限りません。子どもが自発的に好奇心をもって思考を展開するのも、ある種の矛盾や不思議、常識のズレに直面した時であることがわかっています

(岡本, 2005) ⁷

人間は本来、幸福や充足へと知らず知らずに能動的に行動するのではないか。絵本の簡素な語り、大胆な展開、多義的な表現は、絵本の作者たちが選んだ、読者への挑戦である。見慣れたものを確認することから読書の楽しみを覚え、子どもが読書による物語に親しむことを知るまでにかかる時間は、ほんの数年である。そして、物語世界の一員として、のびのびと創造の世界を生きることができるようになったのちに出会う、絵本のなかの曖昧性や不条理は、子どもだけではなく、大人の想像力をも刺激し、読者のうちに、想像でそれを埋めたいという欲求を生じさせる。読者を創造的な読書へと駆り立てる物語絵本の出版は、積極的な読書による絵本の愉しみを知る人々が増えてきたことの証でもある。

第5節：物語はなぜ必要か

絵本の歴史は、物語絵本ではなく、知識の絵本から始まる。世界を成り立たせている150のものを、絵と言葉で説明した教科書、J. A. コメニウスの『世界図絵』(1658)がその最初にある。

イラストレーション(illustration)という言葉の語源は、illuminateと同じく、ラテン語の「lustrare」であり、光で照らす、明るみに出すという意味をもつ。事物だけではなく事象にも光をあてて、その有り様を言葉と絵で捉えた『世界図絵』における「絵」は、まさしくイラストレーションであった。17世紀ヨーロッパ文化圏における認識の方法によって、輪郭をなぞられ、言葉という記号と結びつけられた150の事物や事象が、「このような存在として私を認識してください」と、子どもたちの面前にその身を差し出していたのである。

知ること、理解すること、概念を共有することの楽しさを味わうことは、人間が学ぶことの動機付けとなる。『世界図絵』は、そのような意味において、大人から子どもへの、社会を生き抜くための知識を詰め込んだ、贈り物であった。

しかし、事物や事象の知識を獲得するだけでは、私たちは生きてはゆけない。部分から全体を想像すること、部分と部分の関係性や違いを捉えること、部分の成長や衰退に目を留めること、あるいは、部分と部分が有機的に結合し、新しい何かが生まれることを期待すること、事物や事象の情報の断片から、それらの生成や発展のストーリーを想起することによって、私たちと世界を組織するさまざまな要素とが繋がり、私たちの足場が築かれていく。「物語る」ことは、自己を保ちつつ生きるための、人間の本能的な行為ともいえる。

教育人間学・人間形成論の研究者である鳶野克己(1955-)は、「物語ることの内と外 物語論的人間研究の教育学的核心」と題した論で、このことを、次のように説明する。

私たちは物語る存在である。日常生活におけるささやかな出来事から、社会や国家の成り立ちや仕組み、さらには生命や人類の起源や未来にかかわるような大きな出来事に至るまで、およそこの世界に生起するかぎりのさまざまな出来事について、私たちは物語ろうとする。

ここにいう「物語る」とは、もっとも一般的には、ある出来事を、その始

まりから終わりに至る時間の流れに沿って筋立てつつ意味づけていく行為のことである。この筋立ては、当該の出来事を構成する諸要素を有意味にむすびつけるのみならず、その出来事と他の出来事とのむすびつきをも示すことによって、それぞれの出来事をより大きな意味的全体のなかに位置づける。

物語において、出来事の意味は、その来歴や現状や行く末を他の出来事とむすびつけつつ整序していく筋立てに即して、輪郭を現し内容を開示していくものと捉えられているのである

(鳶野, 2003) ⁸

知識の絵本から始まる絵本史が、いつしか物語を縦糸に選び、広く長く編まれ、知識や科学の絵本においても物語性が重視されるようになったのは、当然の成り行きであったのではないか。絵本の登場と同じくして、世界には情報や商品が溢れ、先進国に暮らす人々は、その洪水のなかに身を置くことになった。情報や商品をどのように選択し、解釈し、意味付けるか、つまり「物語る」ことの重要性が説かれる現代において、物語絵本の存在意義は増している。

第6節：絵本と物語

物語絵本の隆盛は、ひとびとの物語の希求を背景としているとの見解を述べてきたが、絵本が物語を語るのに適した形をしていることも、それを促している。

絵画と絵本のもっとも大きな違いに、見る順序が決められているか否かがある。書物としての絵本には、必ず始まりがあり、中頃があり、終わりがある。それらは同時には存在し得ず、つまり順番にしか読むことが出来ない。異時同図のように、ひとつの画面に複数の場面が並ぶこともあるが、その場合も読者は、順序を確認しながら見つけ、全体の印象を引き受けつつも、場面の繋がりに何らかのストーリーを見いだそうとしながらページを繰る。絵本は時間的な順序をもつ表現媒体であるという意味で、時間芸術に属する。そして、事象の展開に順序をもつ物語は、時間と親密な関係にある。書物である絵本は、元来、生起の順番に語られていくことの多い、物語を表現するのに適したメディアなのである。

物語のもっとも一般的な展開は、時系列にそったものであり、絵本においても、始まりから結末まで、つまり過去から未来へと向い、まっすぐに語られる作品が多い。

ルース・クラウス(Ruth Krauss,1901-1993)作、マーク・シーモント(Marc Simont,1915-2013)絵『はなをくんくん』(*The Happy Day*,1949)⁹は、冬眠していた動物たちの目覚めを、やわらかな木炭の黒で描いたモノクロームの物語絵本である。使用された有彩色は黄色だけである。

物語は静かに始まる。雪が降り積もるなか、野ねずみ、熊、カタツムリ、りす、やまねずみが「ねむっているよ(sleep)」と語られ、それぞれの冬眠する姿が描かれていく。やがて動物たちは目覚め、はなを「くんくん(sniff)」させる。この動きも sleep と同じ構図で、動物の種類ごとに描かれた。そして動物たちは「かけてく(run)」のだが、この場面では、野ねずみと熊、カタツムリとりすが合流し、さらにやまねずみ加わって、みんなで一斉に画面の左から右へと走っていく。

動物たちを目覚めさせ、走らせるものは何か。繰り返される動詞表現と、一画面にどんどん増えていく動物の種類と数に、読者の胸は高鳴る。始まりは静かだが、反復しながらエネルギーを高めていくテキストに呼応して、動物たちが集まって駆けていく情景は、黒色が増し、迫力がある。動物たちがまっすぐに向うその先には小さな花が咲いていた。それは、閉ざされた冬にやっと届いた光と春を象徴するやわらかな黄色の花であった。

『はなをくんくん』のような緩急はないけれども、物語も時間も一直線状に展開して行く物語絵本に、子どもたちに人気の高い『バムとケロのもりのこや』(2011)¹⁰がある。横開き、左綴じの絵本であり、時間は左から右へと進んでいく。めくられるたびに、左に重なって行くページは絵本内の過去であり、これからめくるページには未来が待つ。「ぽかぽか あたたかい もくようび」に、バムはケロちゃんといっしょに森に木いちごを摘みに出かけて、蔓草におおわれた古い小屋を見つける。誰も住んでいない様子のこの小屋を、ふたりは秘密の小屋にしようと決める。そしてまずは、この小屋の修理と掃除をしようと思い立つ。そしてゴミを片付け、窓や床を掃除し、ペンキを塗って、ひみつの「ほしをみるかい」を開くことにする。

この絵本のなかには、日付や時刻に関わる表現がいくつかある。まずテキストが、二人が小屋をみつけたのは、「ぽかぽか あたたかい もくようび」だと教えてくれる。また、小屋の修理を思い立ったバムがソレちゃんに電話する場面では、カレンダーは

9 月のページである。ソレちゃんがやってきた時刻は、バムのベッドにある時計の針を見ると、午前 3 時 40 分頃ぐらいであると推測できる。小屋を修理し、「ほしをみるかい」の準備を終えたバムたちは、午後 3 時 35 分頃におやつを食べているが、そのあと一眠りすると、時刻は午後 8 時 30 分を過ぎている。

このように、時計だけではなく、空の色の変化や、食事や睡眠の風景、つまり物語のなかで営まれる彼らの生活のリズムによって、時刻が示され、時間の推移が自然な形で表現されていくのである。『バムとケロのもりのこや』に描かれた時間は、ほぼ二日半だと推定できる。木曜日の昼間から始まり、土曜日の夜までの出来事を、ときに画面を分割しつつ、左から右へという流れをもって展開した。

『バムとケロのもりのこや』には、絵の細部にいくつものサブストーリーが息づいている。豊かな物語性と作者の遊び心が感じられる表現は、この絵本の大きな魅力である。しかし、作品の真ん中には直線の構造がある。それゆえに、物語は安定している。表表紙と裏表紙に描かれた、小屋の左右に対称に取り付けられた同じ形の窓の風景は、この物語の骨組み、つまり、始まりがあって、中頃があって、終わりがあるという構造を表す。また、見返しには、ケロちゃんが糸電話で話しをしている姿があるが、その糸は左から右へと真っ直ぐに、やや下方に向って延びている。本文の後ろにある見返しには、おじぎちゃんがいる、ケロちゃんの相手がおじぎちゃんだったことがわかる。前見返しと後ろ見返しはぴったりと繋がっており、このような表現にも、左から右へと進む、物語と時間の直線的な流れをみてとることができる。

第 7 節：物語絵本が語ってきたもの

では、物語に適した形をもつ絵本を用いて、絵本作家たちはこれまでどのような物語を、いかに語ってきたのだろうか。ウンゲラーの登場までを概観する。

1. 物語絵本の黎明期 19 世紀末から 20 世紀初頭

バーバラ・ベイダーが『アメリカの絵本 ノアの方舟から内なる獣まで』（1976. 未邦訳）で示した絵本の定義、その最初に書かれていたのは、絵本とは、「言葉と絵を用いて、全体がデザインされたものである」ということであつたが、絵本作家が言葉と

絵を用いて、存分に創意を発揮できるようになったのは、印刷技術の進歩に負うところが大きい。

ウンゲラーの故郷、ストラスブールでも暮らしたヨハネス・グーテンベルク (Johannes Gutenberg, 1398 頃-1468) が活版印刷を発明したのは 15 世紀半ばだと伝えられている。これにより大量複製が可能になり、書物は特権階級の人々だけのものではなくなった。しかし、初期の印刷技術には限界があり、長らく、絵と文字は別々に印刷された。あるいは、文字だけが印刷されて、手書きでイラストレーションが施された。

絵と文字を同じページに印刷できるようになったのは、18 世紀の後半のことである。イギリスに、トマス・ビュイック (Thomas Bewick, 1753-1828) が現れ、木口木版の技術が開発されたのである。それまでの木版画では、木を縦方向に切って採取した、柔らかく、彫りやすい版木が使用されていた。しかしビュイックは、木を輪切りにした硬く、目の詰まった版木を使い、ビュランと呼ばれる彫り具を使うことで、太さや方向、深みなどの異なる線を彫り分けてみせた。木口木版は凸版であるため、平圧のプレス機で、活字と同時に印刷することもできたので、文字と繊細な表現の線や面や影を、同じページに印刷することが可能になったのである。

絵本の大きな要素である色彩表現の可能性も、19 世紀に印刷技術の進歩によって開かれた。それまでは木版、銅版、石版による単色刷の紙面に、手彩色を施すことが一般的であったが、石版による多色印刷技術の発明により、19 世紀の中頃には多色石版刷り挿絵が主流となる。19 世紀の終わり、フランスには、モーリス・ブーテ・ド・モンヴェル (M. Boutet de Monvel, 1850-1913) が、スイスには、エルンスト・クライドルフ (Ernst Kreidolf, 1863-1956) が現れ、リトグラフによる美しい物語絵本が発売された。

モンヴェルの『ジャンヌ・ダルク』 (*Jeanne d'Arc*, 1897) は、見開きの画面を大胆に使い、ときには絵の枠を踏み越える表現を用いて、神託のためにイギリス軍と懸命に戦うジャンヌ・ダルクの勇姿を、繊細で的確な線と劇的な構図、穏やかで深みある色彩で壮麗に描き上げた優美で荘厳な物語絵本である。また、クライドルフは、小さな花や昆虫を主役に、愛らしく、不思議さを湛えたミニアチュールの世界を想像力たっぷりに創出し、人々の眼を楽しませた。

イギリスでは 19 世紀の後半に、木版の多色刷りが実現した。その功労者が、イギリ

スのエドモンド・エヴァンズ (Edmund Evans, 1826-1905)である。エヴァンズは、ビュイックの技術を継承し、ウォルター・クレイン、ケイト・グリーナウェイ、ランドルフ・コルデコットと出会い、三つの異なる才能を絵本で開花させた。

このように、子どもと文化への関心が高まり、印刷技術が進歩し、そして絵本というメディアを用いて、ドラマを表現する作り手が現れて、物語絵本はその歩みを始めたのである。下記に再掲した、ベイダーの絵本の定義を満たした絵本、つまりランドルフ・コルデコットの物語絵本が19世紀後半に登場すると、絵本の「無限の可能性」が次々と発見されていった。

- 1) 言葉と絵を用いて、全体がデザインされたものである
- 2) 製品である
- 3) 商品である
- 4) 社会、文化、歴史の記録である
- 5) 子どもにとって、ひとつの経験となるものである
- 6) 絵と言葉の相互依存、二つのページの同時提示、ページめくりのドラマをかなめとする芸術である
- 7) 無限の可能性を有するものである

コルデコットの正統なる、そして直近の後継者が現れたのは20世紀初頭である。幼い頃から自然や動物を愛し、植物学者になりたかったビアトリクス・ポター(Helen Beatrix Potter, 1866-1943)は、女性であるために、それが適わなかった。

自然や動物の生態をつぶさに観察し、スケッチした経験を活かして、彼女が水彩画で創造した物語『ピーター・ラビットのおはなし』(*The Tale of Peter Rabbit*, 私家版1901, フレデリック・ウォーン社版1902)¹¹は、写真製版の技術によって、その世界を絵本化することに成功し、100年の歳月を経た今も、世界中で愛読されている。

現代では、ピーターが絵本を飛び出してひとり歩きしている感があるが、彼は決して愛らしいだけのキャラクターではない。動物としての野生を備え、好奇心旺盛で、生きることに懸命な雄のうさぎである。ビアトリクス・ポターの作品では、人間と動物はときに寄り添いときに敵対し、それぞれの人生を逞しく生きていく。小型の絵本で展開される、自然界に暮らす小動物たちの世界は、読者にそれを覗きみるようなわ

くわくとした気持ちを与えもした。動物の肢体、毛並み、その描写がどれも、ポターの長年の観察に基づいた確かなものでありながら、動物種の特性を活かして、さまざまな性格の人間がユーモラスに演じられており、読むたびに、読者の自然や動物への関心が増す。また、人生の厳しさ、面白さを、笑いと確かな筆致で描いた点は、コルデコットと共通する。

ポターが登場した後、ロシアではイワン・ビリービン (Ivan Bilibin, 1876-1942) が、イギリスではアーサー・ラッカム (Arthur Rackham, 1867-1939) が、デンマークではカイ・ニールセン (Kay Nielsen, 1886-1957) が活躍し、装飾的かつ流麗な線描で、幻想的な絵本世界を作り上げた。彼らは絵本作家というよりは、類希な個性と技巧を備えたイラストレーターであり、魔術的な美しさを醸す挿絵の絵本を次々と発表し、絵本もまた芸術の一形態であることを人々に強く印象づけた。

2. 物語絵本の第1次黄金期 1920年代～30年代

物語絵本の黎明期には、絵と言葉は品の良い、洗練された響き合いをみせていたといえよう。しかし、1920年代に入ると、物語絵本における絵と言葉の関係も多様になった。アメリカの物語絵本史において、ひとつのターニングポイントとなった作品は、『100 まんびきのねこ』 (*Millions of Cats*, 1928) ¹²である。作者のワンダ・ガアグ (Wanda Gág, 1893-1946) は、民衆的な語りと造形のセンスを発揮して、物語絵本の新たな地平を切り開いた。

ガアグの絵本は、黒色による有機的な線の美しさと妖しさを特徴とし、ぞっとするような迫力がある。『100 まんびきのねこ』では、老夫婦が飼い猫を求めて、探すのだが、100 まんびきも猫が集まり、その猫たちが熾烈な闘いを繰り広げて、最後には、なにもしなかった猫が生き残る。おびただしい数の猫、その過剰な数をもたらす恐さ、おじいさんが歩く道の長さ、家からの遠さなど、横長の画面を存分に使い、生命力を感じさせる曲線による絵と丸みを帯びた手書き文字とを組み合わせ、平面的な物語をダイナミックに語った。人生の過酷さを子どもにも伝えつつ、笑いとともに物語る姿勢は、表現のスタイルこそ異なるが、やはりコルデコットに通じるものである。

また、20世紀に物語絵本になされた革新のひとつに、構図の取り方がある。マジョリー・フラック (Marjorie Flack 1897-1958) は、ワンダ・ガアグとともに、卓抜したデザイン感覚で、アメリカの物語絵本の第一次黄金期を築いた絵本作家である。代

表作は、スコッチ・テリアのアンガスに、幼い子どもたちの冒険心を託した『アンガスとあひる』(*Angus and the Ducks*, 1930)¹³である。アンガスは飼われている家の庭を抜けて外界に飛び出し、そこでいつも気になっていたアヒルを追いかけるのだが、猛反撃にあって逃げ帰る。横長の画面をいかした、アンガスの低い目線から描かれた景色は、それまでの絵本にはないものであった。クローズアップや、ロングショットなど、映像から学んだアングルと、絵本の特性を活かした画面構成、そして読者が自らを重ねることができる、小さくて元気な登場者の登用によって、冒険物語を、明るく愉快に、そしてスリリングに語ることに成功した。

アンガスは犬であったが、ウンゲラーの物語絵本に限らず、動物は子どもの文学で活躍してきた。ウンゲラーの愛読書として、また「メロップス・シリーズ」に影響を及ぼした物語絵本として紹介してきた、ジャン・ド・ブリュノフ (Jean de Brunhoff, 1899-1937) による『ババールのものがたり』(*Histoire de Babar*) は、1931年にフランスで発表された。¹⁴『ピーター・ラビットのおはなし』とは、異なり、この絵本は「グラン・アルバム」と呼ばれる、とても大きな判型で制作された。どのような大きさを描くかにも、絵本作家の創意が発揮される。ポターが小さな画面に描いた慎ましやかな日常世界とはうって変わって、ブリュノフが語ったのは、大きな物語、つまり国政を行う象の物語であった。ハンターに森を追われた小僧が、人間の庇護をうけて成長し、象の王様になるまでを描く、スケールの大きな物語絵本であった。

もちろん人間の子どもの主役にした物語絵本も作られた。20世紀初頭には、各国で、テーマも表現も多彩な物語絵本が次々と出版されていったが、そのなかで、人間のドラマを表情豊かな線と的確な、味わい深い彩色で描いたのは、エドワード・アーディゾーニ (Edward Ardizzone, 1900-1979) である。彼は『チムとゆうかなせんちゃん』(*Little Tim and the Brave Sea Captain*, 1936)¹⁵で、船乗りに憧れる少年の夢が適い、彼がさまざまな冒険を乗り越えていくドラマを語った。

小さなチムが、大人と対等にわたりあいながら、懸命に航海に取り組む姿が、ペンと水彩で、印象深く描写されていた。読者である子どもたちは、チムとともに、未だ見ぬ世界を旅する。子どもたちが夢中になるプロットと情景を備えた物語絵本が誕生したのである。

3. 物語絵本の第二次黄金期 1940年代以降～

1940年代になると、社会の変化に応じて、絵本作家の問題意識も変わり、取り扱われるテーマも多様になった。バージニア・リー・バートン (Virginia Lee Burton, 1909-1968) も、社会のなかで、人間、とくに女性の想いや生き方がどのように成し遂げられるのかに関心を向けていた絵本作家であった。若者の奢りと暴走描いた『いたずらきかんしゃちゅうちゅう』(Choo Choo, 1937)¹⁶や来るべきときに備えており、そのときが来るとしっかりと自らの責務を果たした『じょせつしゃけいてい』(Katy and the Big Snow, 1943)¹⁷など、子どもに人気の高い、乗り物を主役にした物語絵本でも、主役の性別を女性に設定して、因習的なジェンダー・ロールに揺さぶりをかけた。

また、『ちいさいおうち』(The Little House, 1942)¹⁸では、定点観測のように、同じアングルで一軒の家を見つめ続け、そこに刻まれる時間を描くことで、環境の変化を浮き彫りにした。環境の変化をわかりやすく表現するとともに、私たちにとって、文明化が本当に幸せであるのかと問いかけたのである。デザイナーでもあったバートンは、絵本のパラテキスト、特に見返しの表現にも趣向を凝らし、子どもたちが、隅から隅まで楽しむことができる物語絵本を作り上げた絵本作家であった。

物語絵本で語られたのは、冒険や人生の節目といった、大きな出来事ばかりではない。マリー・ホール・エッツ (Marie Hall Ets, 1895-1984) は、子どもの内省的な世界を、鉛筆画で描き出した。『もりのなか』(In the Forest, 1944)¹⁹では、ひとりの男の子が、紙の帽子を被り、ラッパを手に森の中を歩いていくと、ライオンや象と出会う。動物たちは男の子のあとに続いて、森の中をみんなで行進していく。静謐で豊かな子どもの時間が描出された。

また、絵と文字で語ることの楽しさを満喫し、語ることのできるテーマの多彩さが披露される一方で、グラフィックデザイナーたちも絵本の世界に足を踏み入れるようになった。アメリカにはポール・ランド (Paul Rand, 1914-1996) が、オランダにはディック・ブルーナ (Dick Bruna, 1927-) が、イタリアにはブルーノ・ムナーリ (Bruno Munari, 1907-1998) が現れ、言葉にこだわらず、視覚言語を用いて、子どもも楽しめるコミュニケーションツールとしての、また書物としての絵本の存在意義を問い直し、絵本で物語ることを試み始めた。

以上のように、ランドルフ・コルデコットの登場から半世紀の間に、物語絵本の世界は豊かになった。さまざまな表現、内容の物語絵本が発売されたが、その背景には、印刷や製版技術の進歩があり、人々の子どもという存在への認識の変化があった。絵本作家たちは、主題や表現を工夫し、読者としての子どもの願いや世界を想起しながら、それぞれの個性を発揮して、物語絵本の可能性を切り開いていった。トミ・ウンゲラーは、物語絵本というメディアで、絵本作家が創意を発揮できる土壌が整い始めた頃に登場したのである。

第8節：誰の物語を語るか

ウンゲラーの物語絵本の特徴については、第1部で四つの視点から論じたが、ウンゲラー登場以前の物語絵本を改めて概観すると、彼の作品の新しさのひとつは、登場者の選択にあるといえる。1957年以前には、物語絵本の常連は、うさぎやくま、ねこ、犬など、ふわふわとした毛をもつ動物たちであり、悪者を主役にした物語絵本で人気を得たものはない。

ウンゲラーとは1歳違いで、やはり1960年代のアメリカで活躍した子どもの本の作家に、ハンガリー系ユダヤ人のE.L. カニグズバーグ (Elaine Lobl Konigsburg, 1930-2013) がいる。カニグズバーグは、絵本ではなく、主に児童文学の分野で活躍したが、マイノリティを作品に登場させ、しかもステレオタイプなイメージをわざわざ取り入れた作品を残した点がウンゲラーと共通する。カニグズバーグの作品もまた、なにより読む楽しみを子どもたちに与えようとするものであった。

カニグズバーグは自分が物語る理由を、「私は書くことでそれが当たり前になることを信じているから」と説明する。²⁰ 『クローディアの秘密』(*From the Mixed-Up Files of Mrs. Basil E. Frankweiler*, 1967) で、ニューベリー賞を受賞した際に、彼女は創作の動機と姿勢を次のように語った。

私が書くもののいくつかは、私が家族を持っているからこそ生まれてくるものです。もっと言えば、母親だから書けるものです。その母親的な部分が私をせっついて、言うのです。

「何か他のことも話したら。描いて。描いてみてよ、郊外の住宅地の暮らしがどんなかを。外は快適でも中が全然そうじゃないってことが、どんなにありふれたふつうのことか、それを書いてよ。それがどんなにへんてこな気分のするものか、書いてみてよ。でも、他のこともちょっと書いて。書いたからって、誰かを傷つけることがあるかしら。他にもちょっとでいいから書いてほしいな—どんなふうにしたら慣習に従わないでいられるとか、どうやったらアウトサイダーでいられるかを。それから、どうやったらちょっとしたプライバシーが守れるかも。だけど、絶対にやわらかーな書き方をしなきゃだめ。チョコレート入りのソフトクリームみたいにね。そのバニラをなめるでしょ。でも、なめてる最中に時々舌がその奥にある何か黒っぽい、そして強い香りのするものにふれるわね。そのチョコレーにあたるものが、何かちょっと別のものってわけよ」

(カニグズバーグ, 1967) ²¹

カニグズバーグが述べたように、物語ることで、世界は人々の知るところとなり、物語世界に生きる人々はその存在を認められる。アウトサイダーが、「普通の人」と同じように生きる姿を描くこと、あるいは普通の人の生きるドラマを描くこと、それ自体にも大きな意味があるが、重要なことは、どのように描くかであろう。文学においては、なにを語るかではなく、いかに語るかが作品の質を決定すると確信していた、リリアン・H・スミスは、次のように説明した。

作家の考え、またはテーマは、かれがその本のなかで何を言おうとしているのかを私たちに告げる。と同時に、私たちは、考えとかテーマが、その対象と読者に、意義のあるものかどうかを、知ることができる。その本が子どものためのものであるならば、その本の最後の判決をくだすのは子どもたちである。子どもたちが読んだ時に、本能的に、喜びとおどろきと楽しみを感じない場合には、子どもたちは、じきにその本の正体を見破ってしまうからである。

テーマは、自然に矛盾なく本の構成に織りこまれ、またストーリーとともに発展しなければならないものであって、見えすいたやり方で、つながりのない出来事にむりに押しこまれてはならない。テーマは、その本の動きや事件を通

して、また人物や会話を通して、発展されなければならない。簡単な例をひけば、「キツネのずるさ」がテーマであるならば、子どもたちは、ストーリーのなかで、キツネはずるいものですよなどと言ってもらいたくはない。ストーリーのなかで、キツネがわるがしこさを発揮するさまを、自分の眼で見たうえで、自分の心にキツネの性格を描き出したいのである。

私たちは、ずるいキツネのストーリーが一つまた一つと事件をつみかさねて、ついにクライマックスにいたり、その最高の瞬間に、キツネの狡智が勝利を得る、あるいはゆきすぎて失敗するのを、想像することができる。そしてその後で、勝ち負けはどうであれ、その結果が示される。つまり、私たちのいうストーリーとは、はじめと中ごろと終わりをもつものである。出来事の連続が私たちの興味をつなぐのは、一つ一つの出来事が何か新しいところへ私たちをひっぱってゆくことがわかり、そこで私たちはつぎに進んで、今度は何が起こるかを見つけたくなるからである。

(スミス, 1953) ²²

ウンゲラーの物語絵本も、カニグズバーグの児童文学も、異端者や社会の中心に居場所がなかったものを主役にしただけではなく、彼らの生きる様子を読者が楽しめる物語として語ったところに、独自性と作品存在の意義がある。そして、その創作の態度は、モーリス・センダックも後継者として名乗りをあげた、ランドルフ・コルドコット、ビアトリクス・ポターのつながるものである。

第9節：物語絵本を作ることの意義

ウンゲラーは1957年のデビュー作から2013年まで、25冊の物語絵本を出版した。60年近いキャリアにおいては、長い休止期間もあったが、それでもウンゲラーは絵本で物語ることをあきらめなかった。前章でも確認したとおり、ウンゲラーの表現手法は多彩であり、複数の領域で異なる個性を発揮してきた。それにもかかわらず、物語絵本を制作し続けてきたのはなぜだろうか。

ウンゲラーが取り組んだ他の媒体との違いを考えてみたとき、「子どもに語る」、「絵

と言葉を組み合わせ、連続してストーリーを語る」という物語絵本の特性が浮かんでくる。鳶野の言説のとおり、「物語る」とは、もっとも一般的には、ある出来事を、その始まりから終わりに至る時間の流れに沿って筋立てつつ意味づけていく行為を指す。第2部第1章で確認したとおり、アルザス地域圏に生まれたトミ・ウングラーには、子ども時代に国籍という枠組みにめまぐるしく囲い込まれた。そのような特異な経験から導かれた彼の人生の哲学は、物語絵本のなかで貫かれ、流動的で多様な価値観を生き抜く術を、子どもたちに、笑いと驚きとともに伝えていった。物語絵本の創作を通じて、ウングラーは彼の人生に、とくに不条理な出来事に巻き込まれた子ども時代を意味づけていったのではないだろうか。

本論の第1部の第3章で主題の描き方をみつめたが、ウングラーの物語絵本においては、主題は全面には現れておらず、物語の背景として、複数の視点から描かれていることが明らかになった。ドイツとフランスの国境に位置するアルザス地方で生まれ、政治情勢によって、あるときはドイツ人に、あるときはフランス人として生きることが強いられた日々から彼が学んだことは、世界は多義的かつ相対的であるということであったのだろう。そのため、「食」をテーマにしても、「希少性」をテーマにしても、ウングラーはその両義性を物語のなかで表現しようと試みる。このことを明らかにした本論第1部第3章で紹介した、ウングラーの言葉が再び思い出される。

父は私が3歳半のときに亡くなりました。それからナチスがアルザスにやってきて、私たちは引っ越しをしなければならなくなりました。そして本格的に戦争に巻き込まれていったのです。3ヶ月の間、私たちは戦争のただ中にいました。戦争が終わると、今度はフランス軍が再びアルザスを統治しました。それらがよい経験であったとは言えません。しかし、私の身に降りかかったこと全てに、私は心から感謝しています。それらは私を形作り、私を支える信念を形成したのですから²³

(Ungerer, 2013)

ウングラーが自覚していたか否かは別して、この発言から、子ども時代の経験を活かした物語絵本の制作は、彼の過去をも両義的なものに変えたと推測できる。

第 10 節：物語絵本史におけるウンゲラーの物語絵本の存在意義

では、物語絵本史において、これまでに発表されたトミ・ウンゲラーの物語絵本はどのような存在意義をもつと言えるだろうか。

先にも述べたように、物語絵本史におけるトミ・ウンゲラーの物語絵本の功績のひとつは、物語の主役の選択の幅を拡げたことにある。ウンゲラーの物語絵本では、ヘビやハゲワシさえも立派に主役を務め、その魅力を私たちに教えた。

第 2 の功績は、「語りかた」を発展させた点にある。本論で多角的に検証してきたように、ウンゲラーは「ステレオタイプ」や昔話の表現様式、つまり「語りの型」を物語絵本に有効利用して、新規性がありながらも普遍的でわかりやすい物語を語ることに成功した。また黒子的な役割であるはずの「絵本の枠」に注目し、その可変性を示すことで、自由に生きることの本質を表現してみせた。彼の人生から編まれた思想、哲学ともいえる世界観に裏打ちされた、このような語りの技巧の選択は、物語絵本における表現を一步前進させたのではないか。

第 3 の功績は、物語絵本の存在価値を示した点にある。ウンゲラーの物語絵本は、読者を楽しませたばかりではなく、異端者であった主役の楽しい物語が語られたこと、その点において、物語絵本史に記録される意義をもつ。さらに、子どものために、自らの才能を発揮しうる絵と言葉によって作られる物語絵本という媒体で、自らの経験を生かした物語を語ったことで、作家自身の子ども時代の経験が、絵本作家となる以前とは違う意味をもったこと、つまり作家が不条理な過去を、自らの創造的な行為によって、両義的なものに変えたことは、物語絵本の存在を考える上で重要である。

まとめ

絵本史は知識の絵本から始まる。しかし現在、絵本の主流は物語絵本である。物語絵本は絵本の下位カテゴリーであるが、読む順序の決められた、絵本という形式を用いた表現には、自ずと物語性が発生する。そのため、いつしか絵本と物語絵本は同義に扱われ、改めて「物語絵本とは何か」と問われる機会が失われていた。そこで本章では、「物語絵本」の特質と、なぜこれほどまでに多くの物語絵本が出版され、読まれ

るようになったかについて考えた。

紀元前に制作されたと推定される洞窟壁画の存在は、人間が古くから自らの経験や想いを表現してきたことを私たちに伝える。これらの洞窟画は、暗く狭い洞窟の奥に存在し、それを見ることができるのは、恐さと期待を胸に抱えながら、洞窟の内部を進むものだけであった。このありようは、書物と読者の関係にも似ている。書物はページをめくることに代表されるように、読者の能動的な行為によってのみ、その内容を露にするからである。

能動的な行為は、子どもの成長においても大きな意味をもち、子どもが最初に出会う文学である絵本には、読者の積極的な関わりを誘う仕掛けがふんだんにある。子どもたちは、はじめは言葉や繰り返しの構造など、直接的な誘いに応じて絵本に関わるが、次第に、創造的な読みを行えるようになる。ウンゲラーの『ラシーヌさんの動物』などは、このような読者が楽しめる作品であろう。

本章では、物語絵本の隆盛についても考察した。多くの情報や商品に囲まれた今日、それらがある文脈のなかに位置づけること、その存在の意味を見いだすことは、私たちが主体的に生きるために必須の行為であり、物語絵本がより熱心に希求されるようになった現状も、社会の変化に応じた、自然の成り行きであったと推測できる。

また本章では、絵本のメディアとしての特性が、物語絵本を発展させた可能性も示した。書物には始めと中頃と終わりがある、つまり読む順序をもつメディアであり、そのため一直線上に進む時間の経過を表現することを得意とする。物語もまた、時間の経過とともに順を追って語られることが多い。特に幼い子どもへ向けた物語では、物事は時間時に沿って、真っ直ぐに展開していく。時間と物語とは密接な関係にあるため、書物というメディアを使うと、物語を円滑に語ることができるため、絵本で物語ることが多くなされるようになったと論じた。

本論ではトミ・ウンゲラーの物語絵本の表現と生成を研究してきたが、ウンゲラーの物語行為は、彼が遭遇し、巻き込まれた不条理な出来事を意味づけることにもつながったと考えられる。しかし、物語絵本の役割とは、子どもたちに読む楽しみを与えることであると認識していたと思われるウンゲラーは、自らの経験や思想を、そのまま物語絵本に持ち込むことには慎重な態度を示した。そのことは、ウンゲラーの他のジャンルの作品と、彼の物語絵本の表現主題やスタイルを比べてみると理解できる。ウンゲラーは不条理な経験に対する私情ではなく、そこから築いた哲学を物語絵本作

りのなかで貫き、「ステレオタイプ」や「型」、「枠」などにこだわり、社会を成立させているそれらの存在に光を当て、許容される枠組みのなかで、自由を謳歌する個性的な主役たちの姿を、無駄を削ぎ落した表現で、楽しく描いてみせた。その姿勢は、物語絵本の父、ランドルフ・コルデコットのそれに通じるものである。

自分らしさを放棄せず、主体的に生きることの大切さを、ウンゲラーは、物語やそれを語る視点、視覚表現などによって読者に伝えてきた。それはまさに、絵本というメディアの特性を活かした表現である。以上のことから、ウンゲラーの物語絵本は、その着想の斬新さと語りの技巧の巧みさによって、物語絵本史に記憶されるべき存在であると言える。また、ウンゲラー物語絵本は、子どもに物語するという行為によって、作家自身の過去に意味を加えた。このことは、作家にとっての物語絵本の存在の意義だけでなく、大人にとっての子どもという存在と物語するという行為の大切さを、私たちに再認識させるものである。

¹ 先史時代の洞窟壁画に関する知識は、下記の文献と資料から得た。

・ 港千尋 『洞窟へ 心とイメージのアルケオロジー』 せりか書房, 2001.

・ ベルトラン, アントニオ, 監修. ラモス, ペドロ・A. サウラ, 写真. コルチャーガ, ホセ・アントニオ・ラセラス, デ・キロス, フェデリコ・ベルナルド, ペレス＝セオアーネ, マティルデ・ムスキス・ラモス, サウラ, ペドロ・A 解説『アルタミラの洞窟壁画』(大高保二郎, 小川勝訳) 岩波書店, 2000.

・ ヘルツォーク, ヴェルナー監督『世界最古の洞窟壁画 忘れられた夢の記憶』(DVD) 角川書店, 2012.

² 藤本由紀夫の洞窟画に関する指摘

2013 年 6 月 16 日に、静岡文化芸術大学で開催された絵本学会第 16 回大会 ラウンドテーブル 2「モノとしての絵本」における発言である。

³ 岡本夏木 『子どもとことば』 岩波書店, 1982, p. 5.

⁴ 平山和子 『くだもの』 福音館書店, 1981. (初出「こどものとも年少版 28 号 1979」)

⁵ 佐々木宏子『増補 絵本と創造性-三歳まえの子どもにとって絵本とは何か-』. 高文堂出版社, 1989, p. 15. (初版 1975)

⁶ トルストイ, A. 再話, 佐藤忠良 絵『おおきなかぶ』. 内田莉沙子訳. 福音館書店, 1966.

-
- ⁷ 岡本夏木 『幼児期-子どもは世界をどうつかむか』 岩波書店, 2005, p. 137.
- ⁸ 鳶野克己 「物語ることの内と外-物語論人間研究の教育学的核心」『物語の臨界』 世織書房, 2003, pp. 3-4.
- ⁹ Krauss, Ruth , Simont, Mark *The Happy Day*. Heper&Row, 1949.
クラウス, ルース作、シーモント, マーク絵『はなをくんくん』. 木島始訳. 福音館書店, 1967.
- ¹⁰ 島田ゆか 『バムとケロのもりのこや』 文溪堂, 2011.
- ¹¹ Potter, Beatrix *The Tale of Peter Rabbit*, Frederick Warne & Co. 1902, (私家版は 1901)
- ¹² Gág, Wanda *Millions of Cats*. Coward-McCann, 1928.
- ¹³ Flack , Marjorie. *Angus and the Ducks*. Doubleday. 1930.
- ¹⁴ De Brunhoff, Jean. *Histoire de Babar*, Jardin des Mode, 1931.
- ¹⁵ Edward, Ardizzone *Little Tim and the Brave sea captain* . Oxford University Press, 1936.
- ¹⁶ Burton, Virginia Lee. *Choo Choo*, Harper&Row, 1937.
- ¹⁷ Burton, Virginia Lee. *Katy and the Big Snow* , Houghton-Mifflin Co. 1943.
- ¹⁸ Burton, Virginia Lee. *The Little House*, Houghton-Mifflin Co. 1942.
- ¹⁹ Ets, Marie Hall. *In the Forest*, Viking Press. 1944.
- ²⁰ カニグズバーグ, E. L. 『トーク・トーク』 清水真砂子訳. 岩波書店, 2002, pp. 16-25 を参照
- ²¹ カニグズバーグ, E. L. 『トーク・トーク』 清水真砂子訳. 岩波書店, 2002, p. 23 から引用
- ²² スミス, リリアン・H. *The Unreluctant Years; A Critical Approach to Children's Literature*. American Library Association, 1953, p. 40.
- ²³ 2013 年 7 月 1 日に Vintage Kid' s Books My Kid Loves によるインタビューで、ウンゲラーは次のように語った。

VKBMKLs: Being in the business of vintage children' s books, I' ve noticed that people' s feelings towards them are very much tied up in memory and loss. Do you have a particular childhood book or image or memory that has haunted you?

TOMI: Well, too many, actually, too many. My father died when I was three and a half. Then came the Nazis, then we had to move, then came the actual war, which I mean we were in the last bridgehead for three months, really surrounded in the middle of the battle

fields, and then the French came back. It was not really nice. And over all this, I' m very, very thankful for all the things that happened to me because they shaped me and they shaped my opinions which have stuck to me all my life. Frankly, we' ve seen enough

war to hate it. Not to hate it but to loathe it. I *hate* hate. So all those elements have definitely shaped me in every way, so I've done my autobiography in several volumes, and one is Tomi: A Childhood Under the Nazis. For four years, we were under the boots of the Nazis, but that's another story.

I must say that nearly every one of my children's book is autobiographical. If the Mellops went spelunking it was because I did some spelunking, and I've always been really taken with mineralogy and geology and so on. But if you take *Otto*, this is really about my experience in the war. And when I did *Otto*, I didn't have to check on how Sherman tanks looks, or an MG42. I know every weapon. I held them. And my God, by the age of 14, me, my mother and sisters were to dig trenches, can you imagine that? And then of course as I was saying before, like No Kiss for Mother is totally autobiographical. I could go on but I would have to take every book piece by piece.

(<http://www.vintagechildrensbooksmykidloves.com/2013/07/tomi-ungerer-interview-part-three.html> 最終アクセス日 2013. 09. 22)

結 論

物語絵本とは、ある物語 (a story) を絵本の形式で語った書物を指す。1878 年に、ランドルフ・コルデコットによる 2 冊の絵本、『それはジャックの建てた家』(*The House that Jack Built*) と 『ジョン・ギルピンの愉快なお話』(*The Diverting History of John Gilpin*) が出版されてから、絵本という表現形式を用いて数多くの物語が語られ、読者を楽しませてきた。

近年の絵本研究の中心的な課題は、絵と言葉の表現に関するものである。とくに、語り (narrative) の方法に関心が集まっている。その一方で、作家研究には実りが少ない。しかし、作家がなぜ絵本を制作するのかについて考えること、さらに、作品の個性がいかんして生成され、発展したのかをみつめることは、物語絵本の特質だけではなく、その存在意義を明らかにする上でも重要である。

そこで本研究では、絵本作家トミ・ウンゲラーと彼が 1957 年から 2013 年までに発表した物語絵本を対象とし、近年の絵本研究の主流である表現論と伝統的な文学研究手法のひとつである作家論を複合した物語絵本研究を試みることにした。

トミ・ウンゲラーの物語絵本は、日本でも半世紀にわたって読み継がれており、出版部数 120 万部を超えた人気作もある。しかしその総括的な研究の成果は、日本においても海外においても発表されていない。本論は、絵本作家ウンゲラーと彼の物語絵本の全てを対象とした研究の過程と成果を記した最初の研究論文となった。

本研究で掲げた課題は、次の三つである。

- 1) ウンゲラーの物語絵本の特徴を、表現の分析を通じて明らかにする。
- 2) ウンゲラーの伝記的事実と彼が生きた社会的文脈のなかに彼の物語絵本を置き、作品の独自性がいかんして生成されたかを分析し、叙述する。
- 3) 以上の成果を踏まえて、物語絵本とはなにかを再考し、その歴史において、また作家自身にとって、ウンゲラーの物語絵本がいかなる存在意義をもちうるかを探求する。

考察の対象としたのは、下記の規準を満たした作品である。

- 1) 言葉と絵を用いて、トミ・ウングラーが全体をデザインした絵本である。(絵画テキストと文字テキストの両方をウングラーが担当した作品)
- 2) ある物語を、絵本という形式を用いて語ることに重点をおいた作品である。
- 3) 1957 年から 2013 年までに出版された絵本である。

該当する作品は、次の 25 作であった。

- 1 *The Mellops Go Flying*, Harper&Brothers, 1957.
- 2 *The Mellops Go Diving for Treasure*, Harper&Brothers, 1957.
- 3 *The Mellops Strike Oil*, Harper&Brothers, 1958.
- 4 *Crictor*, Harper&Brothers, 1958.
- 5 *Adelaide*, Harper&Brothers, 1959.
- 6 *Christmas Eve at the Mellops'*, Harper&Brothers, 1960.
- 7 *Emile*, Harper&Brothers, 1960.
- 8 *Rufus*, Harper&Brothers, 1961.
- 9 *Die drei Räuber*, Georg Lenz verlag, 1961.
- 10 *The Mellops' Go Spelunking*, Harper&Row, 1963.
- 11 *Orlando, the Brave Vulture*, Harper&Row, 1966.
- 12 *Der Mondmann*, Diogenes Verlag, 1966.
- 13 *Basil Ratzki. Eine Fabel*, Diogenes Verlag, 1967.
- 14 *Zeralda's Ogre*, Harper&Row, 1967.
- 15 *The Hat*, Parent's magazine Press, 1970.
- 16 *The Beast of Monsieur Racine*, Straus and Giroux, 1971.
- 17 *No Kiss For Mother*, Harper&Row, 1973.
- 18 *Allumette*, Diogenes Verlag, 1974.
- 19 *Flix*, Diogenes Verlag, 1997.
- 20 *Tremolo*, Diogenes Verlag, 1998.
- 21 *Otto*, Diogenes Verlag, 1999.

- 22 *Die Blaue Wolke*, Diogenes Verlag, 2000.
23 *Neue Freunde*, Diogenes Verlag, 2007.
24 *Zloty*, Diogenes Verlag, 2009.
25 *Der Nebelmann*, Diogenes Verlag, 2012.

(以上全て、Tomi Ungerer 作)

本論文は、序論、本論、結論で構成した。第1部では、ウンゲラーの物語絵本の「表現」の特徴を四つの視点から分析し、叙述した。第2部ではウンゲラーの物語絵本の独自性がいかに「生成」されたかを、作家の個人史と彼が生きた時代をたどることで、考察した。最後に物語絵本とはなにかを問い、物語絵本史と作家自身における、ウンゲラーの物語絵本の「存在」意義を論じた。

1：本論の総括

○ 第1部 表現

第1章：登場者

登場者の属性に注目し、作品を七つのタイプに分類し、登場者の選択の傾向を調べ、プロットとの関わりについて考察した。

出版された順にみると、初期の作品では、動物の活躍が目立つ。しかし1961年に人間を主役にした物語が発表されると、人間、架空の動物、無生物と多様な属性の登場者が活躍するようになった。

登場者の属性に注目した分類

- | | |
|----|---------------------|
| 動物 | a-1 動物が活躍する物語 |
| | a-2 動物と人間が交流する物語 |
| 人間 | b-1 人間の子供と大人が交流する物語 |
| | b-2 人間の子供が活躍する物語 |
| | b-3 人間の大人が活躍する物語 |

架空の動物 c 架空の生き物と人間が交流する物語

無生物 d 無生物が活躍する物語

登場者の属性ごとに作品をみていくと、いくつかの共通点がみつかった。動物を主役にした七作の物語絵本(a-1)では、経済的に恵まれた家庭に生まれた主役たちが、生来の能力や性質、境遇を受け入れながらも、自らの望む人生を懸命に模索する姿が描かれていた。ウンゲラーは、人間らしく創意工夫して楽しんだり、親子関係に悩んだり、アンデンティティを模索したりする姿を、読者が親しみを感じられ、感情移入しやすい動物種を主役に選び、彼らを擬人化することで、ユーモラスに造形していた。

動物の姿や習性から連想されるイメージを利用して、動物を人間の類型として描いた例は、イソップ寓話等にもみられるが、ウンゲラーの作品でも、豚＝食欲、猫＝いたずら好き、犬＝真面目など、動物に付与されたステレオタイプなイメージが、各自の課題に向う態度を示すために利用された。

一方、動物が動物そのものとして描かれ、人間と関わりをもちながら展開する物語(a-2)には、読者に馴染みの薄い動物ばかりが登場する。大蛇、カンガルー、大蛸、コウモリ、ハゲワシ、ネズミは、犬や猫のように、人間の暮らしに寄り添う動物ではない。むしろ、現代社会では敬遠されがちな動物種である。人気のない、ときに、負のイメージをもつ動物を主役に据え、彼らが自らの身体的な特徴や性質を生かして、人間を助けたり、物事を良い方向に導いたりするプロットを用いることで、新鮮味のある物語が紡がれていた。

また、人間が主役の物語においても、盗賊、孤児、移民など、社会の周縁者たちが登場した。大人と子どもが出会う物語(b-1)では、凝り性で、利己的であったために、社会参加していなかった大人たちが、子どもと出会うことで、個性はそのままに、社会で活躍するようになる。また、子どもが活躍する物語(b-2)では、養育環境に恵まれない孤児や社会から排除されている移民の子どもたちが、自らの知恵や技能で、人生を果敢に切り開いていく姿が描かれた。

ウンゲラーの物語絵本においては、架空の動物(c)や無生物(d)も主役を務めた。人喰い鬼や月おとこなど架空の生き物たちもまた、人間社会においては異端者、周縁者として描かれた。

無生物たちは動物と同じように擬人化され、人格を与えられて、献身的な態度で持

ち主や他の人間のために行動した。彼らの無欲さと、人間が幸運に舞い上がって欲深くなる様子や、戦争や持ち主の都合によって買われたり、捨てられたり、いたずらされたりするティディベアの姿などを描くことで、人間の愚かさが印象づけられた。

以上のように、ウンゲラーの物語絵本における主人公の属性は、彼が活動を続けるなかで多様化した。しかし、どの年代でも、登場者たちには人と違った特徴や負のイメージが付与されていた。だが、異端者として、あるいは人間社会の敵や悪人として独りでいた登場者たちは、先入観をもたない他者と出会ったことから、自らの個性を生かして活躍し始める。

第1章における分析の結果、ウンゲラーの物語絵本においては、登場者に付随する定型的なイメージとそれを利用した、あるいはステレオタイプを覆すようなプロットが組み合わされ、意外性のある物語が語られていることが明らかになった。

第2章：表現様式

第2章では、マックス・リュティらによる先行研究に学びながら、ウンゲラーの代表作、『3にんのとうぞく』のオリジナルとなるハーパー社版、*The Three Robbers* (1962)の文字および絵画テキストに、ヨーロッパ昔話と同じ表現様式が採用されたことを指摘し、その効果を論じた。

The Three Robbers の語り始めと語り納めには、昔話の常套句が用いられた。同じ言葉で語られることの多いヨーロッパ昔話の性質を、リュティは「固定性」とみなしたが、*The Three Robbers* にもこの固定性が認められる。また、特定の数が頻出する点もヨーロッパ昔話と同じである。*The Three Robbers* では、物語全体を通して、3にんの盗賊、三つ武器、3度の繰り返しというように、3という数が支配的に働く。

また、この作品では、孤児のティファニーが盗賊に「問い」という贈物を授け、それ以降、彼らの人生が好転する。ティファニーの存在は、ヨーロッパ昔話において、問いや課題を授けることで登場者の人生を変える切っ掛けを作る「援助者」と同じである。リュティは、援助者について次のように説明した。

ほとんどのばあい単独であらわれ、ただひとつだけ贈物をもっている。
その贈物は主人公をたすけるためのものか、主人公に困難な事情を用意してあたえるためのものである。そのあとでは、援助者は無のなかへもどつ

ていってしまう

(リュティ, 1947. 日本版 1985)¹

ティファニーは、盗賊に問いを授けた後、他の子どもたちに紛れてその姿が判別できなくなるが、その点もヨーロッパ昔話の表現に通じている。

絵画テキストにおいても、漆黒と鮮やか色を組み合わせた大胆な構成には「極端性」が、盗賊たちのアトリビュートを目立たせ、身体を簡略化した人物表には「平面性」が、また盗賊は3人だが、背景の詳細な描写を廃し、彼らの不可分性を感じさせる3人をひとつのユニットとして描く表現には、「孤立性」への指向が確認できる。

第2章における分析から、文字テキスト、絵画テキスト、その両方において、ウンゲラーが昔話の語りの様式を活用していることが明らかになった。ではそのことは、どのような意味や効果をもつのか。

昔話において聴き手は、語られる言葉と既得済みの知識や情報を結びつけ、それぞれの像を描きながら物語を味わうことを求められ、許容される。*The Three Robbers*の表現様式にも、昔話と同じ質の抽象性や曖昧性があり、それゆえにこの絵本は、どのようなにも読める可能性をもち、また同時に決して読み切ることができない不確定さをもつと推測できる。

本章では、『3にんのとうぞく』が、民族・文化的背景、世代を超えて楽しまれてきた理由のひとつは、絵本を開くたびに違う物語を読み取ることができる、その表現様式にあると結論した。

第3章：主題

第3章では、主題の描き方に関心を向けた。『ゼラルダの人喰い鬼』(*Zeralda's Ogre*, 1967)における「食」と『あたらしいともだち』(*Neue Freunde*, 2007 日本版 2008)における「希少性」の描き方に注目し、他の作品と比較しながら、その特徴を明らかにした。

『ゼラルダの人喰い鬼』では、人喰い鬼と料理上手の少女を主役に、食べ物、飼育、屠殺や料理、捕食の関係、共食、食文化など、「食」をみつめる多様な視点が共存していることを確認した。架空の物語という枠組みのなかで、子どもが料理をする姿や、アルザスの郷土料理なども登場させながら、幼い読者にも楽しめる物語を紡ぎ、その

背景に、他の動物の命をいただいて生きる人間という存在を照射している点に、作品の独自性を指摘することができる。

また、『あたらしい ともだち』では、少数派であることの両義性が描かれたことを確認した。社会のマイノリティは、排除や差別の対象になるが、その一方で、類い稀な個性をもつものとして、希少であるがゆえに高い価値を付加され、大切に扱われることもある。このような現実への認識をもとに、ウンゲラーが、評価が流動する社会と、そのなかにあって、自身の感性を信じて個性を育くみ、先入観をもたない友人と出会い、いつまでも強い絆で結ばれた主人公が、「マイノリティ」の両義性を生き抜く姿を描いたことは評価できる。

主題の表現に注目し、他の作家の絵本と比較研究した結果、『ゼラルダの人喰い鬼』と『あたらしい ともだち』の最奥には、人間の根源的な問題が置かれており、その両義的な側面が、物語性を損なうことなく描かれていることが明らかになった。

第4章：絵と言葉

第4章第1節では、マリア・ニコラエヴァとキャロル・スコットによる『絵本の力学』（*How Picturebooks Work*, 2001）に学びながら、ウンゲラーの物語絵本において、絵と言葉がいかに存在し、機能するのかを分析した。

その結果、ウンゲラーの物語絵本においては、絵と言葉が「敷衍・補強」あるいは「対立・矛盾」の関係で存在することが多く、そのバランスによって、訴求性のある表現、伝達力のある表現が実現していることを確認した。

第2節では絵本の枠の機能と表現について論じた。『クリクター』（*Cricter*, 1957）を例に、基本的な機能を発揮する枠をみたのち、ジョン・バーニンガム作『なみにきをつけて、シャーリー』（*Come Away From The Water, Shirley*, 1977）、モーリス・センダック作『かいじゅうたちのいるところ』（*Where the Wild Things Are*, 1963）、デイヴィッド・ウィーズナー作『フロッサム』（*Flotsam*, 2006）をとりあげ、絵本というメディアの表現特性を活かした枠の設け方を、さらに、現実とファンタジーの世界を絵本に描く際に、枠という装置が効果的に使われた例を確認した。

さらに、『ラシーヌさんの動物』（*The Beast of Monsieur Racine*, 1971）における、文字テキストが語る物語とは別の次元の表現を有する、虚構という枠を自ら壊すことであるメッセージを発する、メタフィクショナルな「描かれた枠」の存在を確認した。

以上第1部「表現」において、四つの観点から、ウンゲラーの物語絵本における表現の特徴を分析した結果、次のことが明らかになった。

- 1) 登場者に付随するステレオタイプなイメージとそれを利用した、あるいは鮮やかに裏切るプロットを組み合わせ、物語が語られていた
- 2) 昔話の語りの型を活用することで、普遍性を備えた物語絵本が制作された
- 3) 作品の主題は、複眼的な思考で取り扱われ、その両義的な側面が、物語性を損なうことなく描かれていた
- 4) 絵が言葉より大きな力を持ち、ときに言葉が語る物語を超えて、それ自体が豊かな表現性を有する表象を内在させた作品がある

○第2部：生成と存在

第1章：アルザス人、ウンゲラーの物語

ウンゲラーの自伝『トミ：ナチス占領下の子ども時代』(*Tomi A Childhood under the Nazis*, 1998) を一次資料とし、彼の子ども時代をたどり、作品の個性との関わりを確認した。

ドイツとフランスの国境を有するアルザス地域圏で育った彼は、第2次世界大戦によるナチスの支配を経験し、戦後はフランス政府による言語同化政策に苦しんだ。当時のことをウンゲラーは、「私は見事に自分を切り換えていた。学校にいるときはドイツ人になり、家ではフランス人、そして友達といるときにはアルザス人になった」

(Ungerer, 1998) ² と語ったが、このような一種の擬態行為は、アルザスに住む人々みな身につけていた、生きるための術であったと思われる。ウンゲラーはこれを「アルザス人のミメティスム」(Ungerer, 1996) ³ と呼ぶ。

第1部で確認したように、絵本で物語を語るにあたってウンゲラーは、「ステレオタイプ」、「型」、「枠」などにこだわり、それらを問い直すことで、読者に新しい見方を提示してきた。これは彼自身の生きかたにも通じる。環境に応じて、求められるものに変身する「ミメティスム」とは、言い換えれば、「型」の利用だからである。第1部の研究成果を踏まえた第2部第1章での考察の結果、ウンゲラーの物語絵本には、主題やキャラクターの造形だけではなく、その表現技巧にも、彼のアルザス人としての人生が反映されていることが示唆された。

第2章：絵本作家、トミ・ウンゲラーの物語

ウンゲラーが1956年から1971年まで暮らしたニューヨーク市での日々をみつめ、彼の活躍と作品の変遷を、社会の変化をとらえながら叙述した。さらにニューヨーク時代に制作された物語絵本を「子ども像」に注目して分析研究し、再評価した。

トミ・ウンゲラーは、1956年に故郷のアルザスを離れて、アメリカに渡った。ハーパー社の児童書編集者、アーシュラ・ノードストロムに才能を見いだされて、翌年、『メロップス一家、空へ』(*The Mellups Go Flying*)でデビューを果すと、たちまち人気の作家となった。絵本作家センダックが、「彼ほど独創的なアーティストはいなかった。もちろん今も彼は活躍しているけど、60年代はまさにトミーの時代だった」(Sendak, 2012)⁴と語ったように、ウンゲラーは、1960年代のアメリカという特別な時代を、絵本作家として、また訴求力の強いイラストレーションやキャッチコピーを生み出すアーティストとして生き抜き、雑誌、広告、カリカチュア、反戦ポスターなど、ジャンルを超えて活躍した。

しかし活躍するほどに、政治の世界にもアートの世界にも、権力や異端者排除の思想が存在することを、ウンゲラーは知っていく。欲望と消費、偽善、階級、貧困と、立場によって受けとるものの違いが大きいアメリカ社会の実体を目の当たりにして、ウンゲラーの物語絵本の表現は変わっていった。黒色と鮮やかな色彩を組み合わせた画面が現れ、人間を主役にした物語が語られるようになり、故郷アルザスの風景や文化が絵本に登場し始めたのである。

第2章では、アメリカに暮らすなかで、ウンゲラーの思想が深まり、自身のルーツ、アルザス人としての自分を再発見していく様子をたどった。

また、ニューヨーク時代に訪れたもうひとつの変化は、大人を導く子どもの姿が作品に現れたことである。第2章では、ウンゲラーが1961年以降に創作した、子どもを主役にした3冊の絵本を分析的に読み、そこに描かれた子ども像について論じた。

ウンゲラーの物語絵本における表現は、デビュー以降、深化し続けた。その一方で、アメリカの児童書の選書規準は、次第に厳しくなった。現実の社会を反映した物語絵本を作り続けたウンゲラーは、子どもを聖域に留めて置きたい大人たちには受け入れ難い作家になった。大人向けの、エロティックな、あるいは政治的な作品を制作していることも問題視され始めた。ウンゲラーの物語絵本は公立図書館から次第に姿を消し、売り上げが減ったため増刷も新刊の発売も見送られるようになり、1971年にウン

ゲラーがニューヨークを離れ、その数年後に出版活動から遠退くと、彼はアメリカで過去の作家になった。

この歴史的経緯と、第1部で確認してきたウンゲラーの物語絵本の表現の独自性を考えるとき、バーバラ・ベイダーの「絵本は商品である」(Barder, 1976)⁵との指摘の正しさが理解できる。絵本はその制作から出版、受容に至るまで、時代の価値観に左右される。だからこそ、絵本の質の検討は、さまざまな文化や時代を生きる大人によってなされる必要がある。

第3章：物語絵本考

物語絵本の特質について、第1部と第2部第1、2章におけるウンゲラーの物語絵本の表現と生成に関わる考察を踏まえて論じた。

まず、紀元前のものとされる洞窟壁画を例に、人間が、絵によって物語ることを古くから行ってきたことを確認した。ラスコーやアルタミラの洞窟には、色や構図を工夫した動物や人間の姿が描かれているが、暗く狭い洞窟の奥にある絵は、恐怖心と好奇心を抱えながら、自らその足を進めたものしか見ることができない。このような人間の主体性に期待した表現は、絵本にも多くみられる。

読者の能動的な関わりを誘う仕掛けが、絵本には多くある。言葉や絵、構造による絵本の誘いに応じて楽しむなかで、幼い読者も作品に創造的な関与を行えるようになる。主体的な読書を期待した一例が、ウンゲラーの『ラシーヌさんの動物』である。

また、絵本のなかでも、とくに物語絵本が多く出版され、読まれるようになった背景には、人々がより強く、物語を希求するようになったことがある。多くの情報や商品に囲まれた今日、それらのある文脈のなかに位置づけること、その存在の意味を見いだすことは、私たちが主体的に生きるために必須の行為であり、絵本において、物語が求められるようになったことは、自然の成り行きであったといえる。

それに加えて、絵本のメディアとしての特性が、物語絵本の隆盛を招いたと考えられる。書物には始めと中頃と終わりがある。つまり読む順序をもつメディアであり、そのため一直線上に進む時間の経過を表現するのに適している。物語もまた、時間の経過とともに、順を追って語られることが多い。とくに幼い子どもへ向けた物語では、物事はまっすぐに時間軸に沿って展開していく。時間と物語とは密接な関係にあるため、書物というメディアを使うと、物語を円滑に語ることができるため、絵本で物語

ることが多くなされるようになったと論じた。

ウンゲラーもまた、絵本で物語ることで、彼が子ども時代に遭遇し、巻き込まれた不条理な出来事に意味を加えていった。しかし重要なことは、彼が自らの経験や思想をそのまま物語絵本に持ち込まなかったということである。ウンゲラーは、経験から生み出された哲学を作品に貫き、「ステレオタイプ」や「型」、「枠」などにこだわり、社会を成立させているそれらの存在に光を当て、許容される枠組みのなかで自由を謳歌する個性的な主役たちの姿を、簡潔でありながら豊かな表現で、なによりも読者が楽しめるように描いていった。

2013年に、ウンゲラーは次のように語った。

父は私が3歳半のときに亡くなりました。それからナチスがアルザスにやってきて、私たちは引っ越しをしなければならなくなりました。そして本格的に戦争に巻き込まれていったのです。3ヶ月の間、私たちは戦争のただ中にいました。戦争が終わると、今度はフランス軍が再びアルザスを統治しました。それらがよい経験であったとは言えません。しかし、私の身に降りかかったこと全てに、私は心から感謝しています。それらは私を形作り、私を支える信念を形成したのですから

(Ungerer, 2013)

ウンゲラーの物語絵本は、その着想の斬新さと語りの巧みさによって、物語絵本の歴史にその存在を刻まれるべきものである。さらに物語るという行為によって、作家の人生、とくに子ども時代の経験が両義的なものになったことは、物語絵本の存在意義を示す出来事であるといえる。

本研究で明らかになったことを総括すると、次のようになる。

1) 人間の根源に関わる主題を扱いながらも、斬新な着想と「ステレオタイプ」、「型」、「枠」などを用いた語りの技巧と優れた視覚表現によって、読者に驚きと楽しさを届けてきた絵本作家トミ・ウンゲラーとその物語絵本の存在は、物語絵本史に記録されるべき独自性を有する。

2) ウンゲラーの物語絵本の個性とそれを創出する表現には、彼が生きた時代、アルザスでの子ども時代やニューヨークで暮らした日々が影響している。

3) 物語絵本は、読者だけではなく、作家にとっても特別な存在意義をもつメディアとなりうる。「子どものために絵と言葉で語る」という行為が、作者の過去に意味を加えることがあるからである。

2：本研究の意義

『Tomi Ungerer の物語絵本 表現・生成・存在』は、絵本作家ウンゲラーと彼の物語絵本に関する、最初の包括的な研究となった。

本研究で試みたことは、ひとりの絵本作家の表現の豊かさを例示することで、作家の創作行為と作品の質を再評価し、物語絵本というメディアの特質と存在意義を明らかにすることであった。第2部第3章で、洞窟壁画の例をあげたが、人が表現をなすとき、経験が意味を帯びる。また能動的な行為の先にある芸術経験は、ひとに積極的に生きることの楽しさや価値を実感させる。ウンゲラーは、そのような人間の主体的な関わりを期待するメディアである絵本を選択し、自らの経験から編んだ哲学をもとにした技巧で、子どもたちのために物語を語り続けてきた。そしてその行為によって、自らの過去に意味を与えてもいった。物語絵本というメディアを通じて、ひとりの作家が成したことの多さを叙述できたことが、本研究の最も大きな意義であると考ええる。

本研究の特色は、作品論と作家論を複合しながら、物語絵本の個性とその生成に関心を向けた点にある。作品中心の研究だけでは明らかにすることが難しいと思われる、表現や技巧の選択における、作家の思想や生きた時代の反映を指摘することができた。

本論の副題を、「表現・生成・存在」とした理由は、ウンゲラーの物語絵本の個性は、彼の意図のみで生まれたのではなく、彼が生きた社会と時代の産物であると考えたからである。絵本とは、子どもの存在を意識して大人が制作する文学であり芸術である。また、大量生産される製品、商品でもある。絵本の個性は時代のなかで育まれるが、社会によってその存在を隠されもする。だからこそ物語絵本の質は、時代や文化の異なる大人によってなんども検討され、研究し直される必要がある。アルザスで生まれ、アメリカとヨーロッパで活躍してきたトミ・ウンゲラーと彼の物語絵本を日本で研究

したことの意味も、その点にあると考える。

主題や技巧における、エポックメイキングな作品を中心とした絵本史は既に出版された。しかし、主題や技巧がいかに選択され、誕生したのかに関心を向けた物語絵本の発展の歴史の関する書物はまだ発表されていない。物語絵本の事例研究ともいえる本研究の成果が、いつか編まれる物語絵本の発展史に貢献することを期待する。

3 : 今後の課題

本研究では、日本の絵本の出版業界の特徴や変化、さらに翻訳の問題は扱わず、また日本版独自の表現についても考察しなかった。ウンゲラーの物語絵本に限らず、複製芸術であり、商品である絵本は、他の文化圏に紹介される際に、さまざまな変更を強いられ、その文化圏独自の魅力を賦与される。また、子どもたちの手に絵本が届くかどうかには、社会の状況や大人の思想が大きく影響する。以上の認識のもと、ウンゲラーがデビューした 1957 年から現代までの、日米の絵本を取り巻く状況の違いを調査し、日本版独自の表現について考察することを今後の課題としたい。

¹ リュティ, マックス. 『増補版 ヨーロッパの昔話-その形式と本質-』 小澤俊夫訳, 岩崎美術社, 1969, p. 82. 原書: Lüthi, Max. *Das Europäische Volksmärchen: Form und Wesen*, 1947.

² Ungerer, Tomi. *Tomi : A Childhood Under the Nazis*. TomiCo, 1998, p. 130.

³ Ungerer, Tomi. TOMI UNGERER par Tomi Ungerer, *La Revue des Livres pour Enfants - Autour de Tomi Ungerer*, N° 171-Septembre. La Joie par les livres, 1996, pp. 48-49.

⁴ Bernstein, Brad *Tomi Ungerer L' esprit Frappeur*. Le Pacte, 2012 に収録された Sendak のインタビュー映像 (映画の公開は 2012 年, DVD の発売は 2013 年)

⁵ Bader, Barbara. *American Picturebooks from Noah's Ark to the Beast Within*. Macmillan, 1976, p. 1.

引用文献一覧 (英文・欧文)

一次資料

- Ardizzone, Edward. (1936). *Little Tim and the Brave Sea Captain*, Oxford University Press.
- Bemelmans, Ludwig. (1934). *Hansi*, Viking.
- Bemelmans, Ludwig. (1953). *Madeline's Rescue*, Viking.
- Brown, Margaret Wise. & Hurd, Clement. (1947). *Good Night Moon*, Harper&Brothers.
- Burton, Virginia Lee. (1937). *Choo Choo*, Harper&Row.
- Burton, Virginia Lee. (1942). *The Little House*, Houghton-Mifflin Co.
- Burton, Virginia Lee. (1943). *Katy and the Big Snow*, Houghton-Mifflin Co.
- De Brunhoff, Jean. (1931). *Histoire de Babar*, Jardin des Modes.
- Du Bois, William Pène. (1936). *Otto at Sea*, Viking.
- Ets, Marie Hall. (1944). *In the Forest*, Viking Press.
- Flack, Marjorie. (1930). *Angus and the Ducks*, Doubleday.
- Galler, Helga. (1968). *Der Kleine Nerino*. Ensslin.
- Gág, Wanda. (1928). *Millions of Cats*, Coward-McCann.
- Hoban, Russell&Lillian. (1964). *Bread and Jam for Frances*, Harper&Row.
- Johnson, Crockett. (1955). *Harold and the Purple Crayon*, Harper&Brothers.
- Krauss, Ruth. & Simont, Marc. (1949). *The Happy Day*, Heper&Row.
- Levine, Ellen. (2007). *Henry's Freedom Box*. Scholastic Press.
- Petersham, Miska & Maud. (1929). *MIKI*, Doubleday, Doran and Co.
- Potter, Beatrix. (1902). *The Tale of Peter Rabbit*, Frederick Warne & Co.
- Rey, Hans Augusto & Margaret. (1945). *Spotty*. Chatto & Windus.
- Sendak, Maurice. (1963). *Where The Wild Things Are*, Harper&Row.
- Ungerer, Tomi. (1957). *The Mellops Go Flying*, Harper&Brothers.
- Ungerer, Tomi. (1957). *The Mellops Go Diving for Treasure*, Harper&Brothers.
- Ungerer, Tomi. (1958). *The Mellops Strike Oil*, Harper&Brothers.
- Ungerer, Tomi. (1958). *CriCTOR*, Harper&Brothers.
- Ungerer, Tomi. (1959). *Adelaide*, Harper&Brothers.
- Ungerer, Tomi. (1960). *Christmas Eve at the Mellops'*, Harper&Brothers.
- Ungerer, Tomi. (1960). *Emile*, Harper&Brothers.
- Ungerer, Tomi. (1961). *Rufus*, Harper&Brothers.
- Ungerer, Tomi. (1961). *Die drei Räuber*, Georg Lenz verlag.
- Ungerer, Tomi. (1963). *The Mellops' Go Spelunking*, Harper&Row.
- Ungerer, Tomi. (1964). *The Underground Sketchbook of Tomi Ungerer*, Dover.
- Ungerer, Tomi. (1966). *Orlando*, the Brave Vulture, Harper&Row.
- Ungerer, Tomi. (1966). *Der Mondmann*, Diogenes Verlag.
- Ungerer, Tomi. (1967). *Zeralda's Ogre*, Harper&Row.
- Ungerer, Tomi. (1970). *The Hat*, Parent's magazine Press.
- Ungerer, Tomi. (1971). *The Beast of Monsieur Racine*, Straus and Giroux.
- Ungerer, Tomi. (1973). *No Kiss For Mother*, Harper&Row.
- Ungerer, Tomi. (1974). *Allumette*, Diogenes Verlag.
- Ungerer, Tomi. (1984). *Basil Ratzki*. Eine Fabel, Diogenes Verlag. (first edition, 1967)
- Ungerer, Tomi. (1997). *Flix*, Diogenes Verlag.
- Ungerer, Tomi. (1998). *Tomi a Childhood under the Nazis*, Tomico.
- Ungerer, Tomi. (1998). *Tremolo*, Diogenes Verlag.
- Ungerer, Tomi. (1999). *Otto*, Diogenes Verlag.

- Ungerer, Tomi. (2000). *Die Blaue Wolke*, Diogenes Verlag.
- Ungerer, Tomi. (2007). *Neue Freunde*, Diogenes Verlag.
- Ungerer, Tomi. (2009). *Zloty*, Diogenes Verlag.
- Ungerer, Tomi. (2012). *Der Nebelmann*, Diogenes Verlag.

二次資料

- Anonymous. (1994) *Tomi Ungerer Affiches*, L' ecole des loisir.
- Anonymous. (2002) *Tomi Ungerer et New York*, La Nuée Bleue/Musées de Strasbourg.
- Anonymous. (2009) *Tomi Ungerer Versus America*, VISION INTERNATIONALE.
- Anonymous. (2013). *Tomi Ungerer - L' esprit Frappeur*, La Pacte.
- Association Internationale des Amis de Tomi Ungerer(1999). *Livres de TOMI UNGERER*, Association Internationale des Amis de Tomi Ungerer.
- Bader, Barbara. (1976). *American Picturebooks from Noah's Ark to the Beast Within*. Macmillan.
- Butler, Dorothy. (1979). *Cushla and her Books*. Hodder and Stoughton.
- Caroline, Rives. (1996). "TOMI UNGERER:UNDIABLE EN PARADIS?", *LA REVUE DES LIVRES POUR ENFANTS* Autor de Tomi Ungerer -N special 171-Septembre, LA JOIE PAR LES LIVRES.
- Doonan, Jane. (1993). *Looking at Pictures in Picture Books*. Thimble Press, 1993.
- Eddy, Jacalyn. (2006). *Bookwomen Creating an Empire in Children' s Book Publishing, 1919-1939*, The University of Wisconsin Press.
- Elleman, Barbara. (2002). *Virginia Lee Burton A Life in Art*, Houghton Mifflin Company.
- Hearn, Michael Patrick. (2001). "Expecting the unexpected with Tomi Ungerer and his children' s books", *Tomi Les années new-yorkaises 1956☆1971*, Les Musées de Strasbourg, p. 117.
- Hearn, Michael Patrick. (2011). *Tomi Ungerer: "Chronicler of the Absurd"*, The Eric Carle Museum of Picture Book Art.
- Lanes, Selma G. (1980). *The Art of Maurice Sendak*, Harry N. Abrams.
- Marcus, Leonard S. (1998). *Dear Genius- Letters of Ursula Nordstrom*, HarperCollins.
- Moebius, William. (1986). "Introduction to Picturebook Codes", *Words&Images*, vol. 2, no. 2, April-June, pp. 141-158.
- Musées de Strasbourg (2002). *Tomi Ungerer Les années new-yorkaises. 1956-1971*, Strasbourg, Association 70 ans de Tomi Ungerer/Musées de Strasbourg.
- Musées de la Ville de Strasbourg. (2011). *Tomi Ungerer et ses Tomi Ungerer et ses maitres*, Musées de la Ville de Strasbourg.
- Nikolajeva, Maria. & Scott, Carole. (2001). *How Picturebooks Work*, Routledge.
- Nodelman, Perry. (1988). *Words about Pictures: The Narrative Art of Children' s Picture Books*, the University of Georgia Press.
- Perrot, Jean. (Direcetd, 1998). *Tomi Ungerer' s Toys and Tales*, In press.
- Schwarcz, Joseph H. (1982). *Ways of the Illustrator Visual Communication in Children' s Literature*, American Library Association.
- Sendak, Maurice. (1989). *Caldecott & Co. : Notes on Books and Pictures*. Farrar Straus & Giroux.
- Smith, Lillian • H. (1953). *The Unreluctant Years; A Critical Approach to Children' s Literature*, American Library Association.
- Spitz, Ellen Handler. (1999). *Inside Picture Books*. Yale University Press.
- Taylor, Judy. (1986). *Beatrix Potter:Artist, Storyteller and Countrywoman*, Frederick Warne & Co.Ltd.
- Ungerer, Tomi. interview by Parmegiani, Claude-Anne(1996). "TOMI UNGERER par Tomi Ungerer", *LA REVUE DES LIVRES POUR ENFANTS* - Autour de Tomi Ungerer ,No.Sépcial

171-Septembre, LA JOIE PAR LES LIVRE.

- Ungerer, Tomi. (2011). *Far Out isn't Far Enough Life in the Back of Beyond*, Phaidon.
- Willer, Thérèse. (1998). "Tomi Ungerer's Children's Books: an attempt to plot the development of style and content", *Tomi Ungerer's Toys and Tales*, In Press.
- Willer, Thérèse. (2007). *Musées Tomi Ungerer*, Musées de la Ville de Strasbourg
- Willer, Thérèse. (2010). *Tomi Ungerer : Les années canadiennes* «Here Today, Gone Tomorrow». Musées de la Ville de Strasbourg.

引用文献一覧（和文）

一次資料

- アンゲラー, トミー. (1969). 『すてきな 三にんぐみ』 今江祥智訳, 偕成社.
- アンゲラー, トミー. (1999). 『フォーニコン』 伴田良輔監修, 水声社.
- アンゲラー, トミー. (1982). 『アルメット: マッチ売りの少女』 谷川俊太郎訳, 集英社.
- ウングラー, トミ. (2002). 『フリックス』 今江祥智訳, BL 出版.
- ウングラー, トミ. (2011). 『コウモリのルーファスくん』 今江祥智訳, BL 出版.
- ウングラー, トミー. (1986). 『メロップスのわくわく大冒険 1』 麻生九美訳, 評論社.
- ウングラー, トミー. (1986). 『メロップスのわくわく大冒険 2』 麻生九美訳, 評論社.
- ウングラー, トミー. (1974). 『へびのクリクター』 中野完二訳, 文化出版局.
- ウングラー, トミー. (2010). 『アデレード そらとぶカンガルーのおはなし』 池内紀訳, ほるぷ出版.
- ウングラー, トミー. (1966). 『たことせんちょう』 ウェザヒル翻訳委員会, ウェザヒル出版社.
- ウングラー, トミー. (1975). 『エミールくん がんばる』 今江祥智訳, 文化出版局.
- ウングラー, トミー. (1994). 『こうもりのルーファス』 萩谷琴子訳, 岩崎書店.
- ウングラー, トミー. (1975). 『はげたかオランダは とぶ』 今江祥智訳, 文化出版局.
- ウングラー, トミー. (1978). 『月おとこ』 田村隆一・麻生九美訳, 評論社.
- ウングラー, トミー. (1977). 『ゼラルダと人喰い鬼』 田村隆一・麻生九美訳, 評論社.
- ウングラー, トミー. (1977). 『ぼうし』 田村隆一・麻生九美訳, 評論社.
- ウングラー, トミー. (1977). 『ラシーヌおじさんとふしぎな動物』 田村隆一・麻生九美訳, 評論社.
- ウングラー, トミー. (1974). 『キスなんてだいきらい』 矢川澄子訳, 文化出版局.
- ウングラー, トミー. (2004). 『オットー戦火をくぐったテディベア』 鏡哲生訳, 評論社.
- ウングラー, トミー. (2010). 『あおいくも』 今江祥智訳, ブロンズ新社.
- ウングラー, トミー. (2008). 『あたらしい ともだち』 若松宣子訳, あすなろ書房.
- ガルダー, ヘルガ (1973). 『まっくろネリノ』 矢川澄子訳, 偕成社.
- クラウス, ルース作, シーモン, マーク絵 (1967). 『はなをくんくん』 木島始訳, 福音館書店.
- ジョンソン, クロケット作, 岸田衿子訳 (1987). 『はろるとむらさきのくれよん』, 文化出版局.
- センダック, モーリス. (1966). 『いるいるおばけがすんでいる』 ウェザヒル翻訳委員会訳, ウェザヒル出版社.
- センダック, モーリス. (1975). 『かいじゅうたちのいるところ』 神宮輝夫訳, 富山房.
- チャイルド, ローレン. (2002). 『ぜったいたべないからね』 木島始訳, フレーベル館.
- デデュー, ティエリー. (2008). 『ヤクーバとライオン』 柳田邦男訳, 講談社.
- トルストイ, A. 再話, 佐藤忠良絵, 内田莉沙子訳 (1966). 『おおきなかぶ』 福音館書店.
- ブラウン, マーガレット・ワイズ, ハード, クレメント. (1979). 『おやすみなさいおつきさま』 瀬田貞二訳, 評論社.
- ベーメルマンズ, ルートウィッヒ. (1973). 『マドレーヌといぬ』 瀬田貞二訳, 福音館書店.
- ホーバン, ラッセル&リリアン. (1971). 『ジャムつきパンとフランス』 松岡享子訳, 好学社.
- レイ, マーガレット E. & H. A. (1984). 『おかえりなさいスポッティ』 中川健蔵訳, 文化出版.
- レヴァイン, エレン. (2008). 『ヘンリーの自由の箱』 千葉茂樹訳, 鈴木出版.
- 大西暢夫 (2001). 『ぶたにく』 幻冬舎.
- 木村裕一作, あべ弘士絵 (1994). 『あらしのよるに』 講談社.
- 島田ゆか (2011). 『バムとケロのもりのこや』 文溪堂.
- 平山和子 (1981). 『くだもの』 福音館書店. 初出「こどものとも年少版 28 号 1979」

- 平山和子(1989).『いちご』福音館書店. 初出「こどものとも年少版 85 号 1984」
- 丸木俊(1980).『ひろしまのピカ』小峰書店.

二次資料

- ヴェイユ, アラン. (2005).『グラフィック・デザインの歴史』著, 柏木博監修, 遠藤ゆかり訳, 創元社.
- ウンゲラー, トミ 出演 (1981.「Tomi Ungerer:Story Teller トミー・アンゲラーの絵本論」, 今江祥智, 遠藤育枝 翻訳・監修, ヤマハミュージックメディア.
(上記に付属する英文スクリプト)
- エルマン, バーバラ. (2004).『ヴァージニア・リー・バートン『ちいさいうち』の作者の素顔』宮城正枝訳, 岩波書店.
- カーペンター, ハンフリー, プリチャード, マリ. (1999).『オックスフォード世界児童文学百科』神宮輝夫訳, 原書房.
- カニグズバーグ(2002).カニグズバーグ作品集別巻『トーク・トーク』清水真砂子訳, 岩波書店.
- グリスウォルド, ジュリー. (1995).『家なき子の物語』遠藤育枝, 兼岡糸子, 吉田純子訳, 阿咩舎.
- スピッツ, エレン・ハンドラー. (2001).『絵本のなかへ』足達まみ訳, 青土社.
- スミス, リリアン・H. (1964).『児童文学論』石井桃子, 瀬田貞二, 渡辺茂男訳, 岩波書店.
- センダック, モーリス(1990).『センダックの絵本論』脇明子・島多代訳, 岩波書店.
- テイラー, ジュディ. (2001).『ピアトリクス・ポター 描き、語り、田園をいつくしんだ人』吉田新一訳, 福音館書店.
- ドゥーナン, ジャン.『絵本の絵を読む』(2013). 正置友子, 灰島かり, 川端有子訳, 玉川大学出版部.
- ドフリース, アト . (1988).『神話・伝承事典』, 山下主一郎代表訳, 大修館書店.
- ニコラエヴァ, マリア&スコット, キャロル. (2011)『絵本の力学』川端有子, 南隆太訳, 玉川大学出版部.
- ハッチオン, リンダ. (1993).『パロディの理論』辻麻子訳, 未来社.
- バトラー, ドロシー. (1984).『クシュラの奇跡 140 冊の絵本との日々』百々佑利子訳, のら書店.
- フィリップス, ウージェーヌ. (1994).『アルザスの言語戦争』宇京頼三訳, 白水社.
- ヘルツォーク, ベルナー・ヴェルナー. (2010).『世界最古の洞窟壁画 忘れられた夢の記憶』(DVD)
- ベルトラン, アンтониオ監修, ラモス, ペドロ・A. サウラ写真, コルチャガ, ホセ・アントニオ・ラセラス, デ・キロス, フェデリコ・ベルナルド, ペレス=セオアーネ, マティルデ・ムスキス・, ラモス, ペドロ・A. サウラ解説(2000).『アルタミラの洞窟壁画』大高保二郎, 小川勝訳, 岩波書店.
- マーカス, レナード・S. (1998).『本に願いを アメリカ児童図書週間ポスターにみる 75 年史』遠藤育枝訳, BL 出版.
- マーカス, レナード・S. (2010).『伝説の編集者ノードストロムの手紙 アメリカ児童書の舞台裏』児島なおみ訳, 偕成社.
- モルゲンターラー, ダニエル. (2010)「トミー・ウンゲラー 蛙の足は、美しい」, *apartamento issue, 06* (日本語訳版) 2010-2011, Apartamento Magazine S.L. 秋冬号, pp. 150-161.
- リグロ, ピエール. (1999).『戦時下のアルザス・ロレーヌ』宇京頼三訳, 白水社.
- リュティ, マックス. (1976).『増補版 ヨーロッパの昔話-その形式と本質』小澤俊夫訳, 岩崎美術社.
- リュティ, マックス. (1985).『昔話 その美学と人間像』小澤俊夫訳, 岩波書店.
- レインズ, セルマ・G. (1982).『モーリス・センダックの世界』渡辺茂男訳, 岩波書店.
- 板橋区立美術館, 刈谷市美術館, 朝日新聞社主催(2001).「ストラスブール市コレクション

- による 絵本・ポスター・彫刻 トミ・ウンゲラーの仕事」展図録, 朝日新聞社.
- 伊藤逸平(1965)「Tomi Ungerer - トミ・アンジェラーとその驚くべき創造世界」『アイデア』 Vol. 12 No. 72 誠文堂新光社, pp. 87-99
 - 稲田浩二, 川端豊彦, 三原幸久, 大島建彦, 福田晃 編集(1984).『縮小版 日本昔話事典』弘文堂.
 - 今田由香(2002).「絵本の「枠」その機能と T. ウンゲラー作品における役割」,『日本国際児童図書評議会会報』, 95 号, 2002, pp. 78-80.
 - 今田由香, (2009).「トミー・ウンゲラーが取り組む“両義性”という主題-『すてきな 三にんぐみ』、『ゼラルダと人喰い鬼』、『あたらしい ともだち』の分析研究-」,『絵本学』, 絵本学会.
 - 今田由香(2011).「大人を導く子どもの登場-T. ウンゲラーのニューヨーク時代の絵本を読む-」,『絵本学』13 号, 絵本学会.
 - 今田由香(2013).“Frames in Picture Books”,『日本女子大学紀要 家政学部』, 60 号, 2013 pp. 13-22.
 - 今田由香, (2013).「The Three Robbers の表現様式」,『絵本学』, 絵本学会.
 - 岩井宏實, 日和祐樹(2007).『神饌—神と人との饗宴 (ものと人間の文化史)』法政大学出版局.
 - 植草甚一(1994).「トミ・ウンゲラーの残酷な世界」『植草甚一の芸術誌』晶文社.
 - 植草甚一(2005).『植草甚一スクラップ・ブック 22 ぼくの大好きな外国の漫画家たち』晶文社.
 - 上野瞭(1977、再録 1978).「別冊日本児童文学・現代絵本研究」(1977 年 10 月号)「人間の狂態をみつめる眼」再録『われらの時代のピーター・パン』晶文社, 1978.
 - 上野瞭(1978).『われらの時代のピーター・パン』晶文社.
 - 上野瞭(1977).「人間の狂態をみつめる眼」『別冊日本児童文学・現代絵本研究』日本児童文学者協会編, すばる書房盛光社, 1977 年 10 月号
 - 宇京頼三(2009).『ストラスブール ヨーロッパ文明の十字路』未知谷.
 - 内田日出海(2009).『物語 ストラスブールの歴史 国家の辺境、ヨーロッパの中核』中公論新社.
 - 小澤俊夫(1999).『昔話の語法』. 福音館書店.
 - 岡本夏木(1982).『子どもとことば』岩波書店.
 - 岡本夏木(2005).『幼児期』岩波書店.
 - 川端有子, 西村醇子編(2007).『子どもの本と<食>』玉川大学出版局.
 - 北島燿(1990).『色彩演出事典』学習研究社.
 - 五味太郎, 小野明(1988).『絵本をよんでみる』リプロポート.
 - 五味太郎, 小野明(2000).『絵本をよみつづけてみる』平凡社.
 - 佐々木宏子(1975).『絵本と創造性-三才まえの子どもにとって絵本とはなにか-』高文堂出版社.
 - 新潮社(1985).『新潮 世界美術辞典』新潮社.
 - 新潮社(2009).「トミ・ウンゲラーのおかしな世界」『芸術新潮』新潮社, 2009 年 8 月号
 - 『世界文学大事典』編集委員会(1997).『集英社 世界文学大事典 5』集英社.
 - すばる書房(1982).「特集 トミ・ウンゲラー」『季刊 絵本』, 第 4 号.
 - 誠文堂新光社(1964).「世界の絵本をみる」『アイデア』 Vol. 11 No. 63 誠文堂新光社. pp. 43-83
 - 外山紀子(2008).『発達としての共食』新曜社.
 - 高田賢一(2004).『アメリカ文学のなかの子どもたち 絵本から小説まで』. ミネルヴァ書房.
 - 鳶野克己(2003).「物語ることの内と外-物語論人間研究の教育学的核心」『物語の臨界』世織書房.
 - 中川正文(1973).「私説トミー・アンゲラー 変身する魔法つかいの弟子」,「月刊絵本の世界」1973 年 11 月号.
 - 中川素子, 吉田新一, 石井光恵, 佐藤博一編著(2011).『絵本の事典』. 朝倉書店.

- 西尾忠久(1972).「トミ・アンゲラー シニカルなイラストレーター」「トミ・アンゲラーとの対話」『アイデア別冊』,誠文堂新光社.
- 西尾忠久(1981).『トミ・アンゲラー絵本の世界』誠文堂新光社,1981
- 日本児童文学学会編(1988).『児童文学事典』.東京書籍.
- 日本図書館情報学会用語辞典編集委員会編(2007).『図書館情報学用語辞典 第3版』丸善.
- 林綾野,千足伸行(2012).『セザンヌの食卓 いろとりどりの林檎たち』講談社.
- 美術出版社(2004).「心の闇の扉をひらく くらやみの絵本」『みづゑ』美術出版社,2004年6月号
- 港千尋(2001).『洞窟へ 心とイメージのアルケオロジー』せりか書房.
- 松岡希代子(2001).「ラインのアーティスト トミ・ウンゲラーに関する一考」『ストラスブール市コレクションによるトミ・ウンゲラーの仕事 絵本・ポスター・彫刻』展図録,朝日新聞社.
- 三宅興子編著(2000).『きょうはこうめのひー梅花幼稚園絵本クラブ「こうめ文庫」活動報告』梅花女子大学児童文学科三宅興子研究室.
- 宮下規久朗(2007).『食べる西洋美術史「最後の晚餐」から読む』光文社,pp.126-135
- 四方田犬彦(1999).『漫画原論』筑摩書房.
- 吉田新一(2008).「最盛期—モーリス・センダック その1」『平成19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(2) —アメリカ絵本の展開—』,国立国会図書館国際子ども図書館,2008,p.82.

図版一覧

- Fig1-1 ウンゲラー, トミー(1986). 「メロップス一家、空へ」, 『メロップスのわくわく大冒険 2』 麻生久美訳, 評論社, pp.8-9.
- Fig1-2 Ungerer,Tomi.(1957). *The Mellops Go Flying*, Harper&Brothers.
Ungerer,Tomi.(1957). *The Mellops Go Diving for Treasure*, Harper &Brothers
Ungerer,Tomi.(1958). *The Mellops Strike Oil*,Harper&Brothers.
Ungerer,Tomi..(1960). *Christmas Eve at the Mellop's*, Harper&Brothers.
Ungerer,Tomi.(1963). *The Mellops' Go Spelunking*, Harper&Row.
- Fig1-3 Unegerer,Tomi.(1973). *No Kiss For Mother*, Harper &Row, 表紙
- Fig1-4 Ungerer,Tomi.(1997). *Flix*, Diogenes, 表紙
- Fig1-5 Ungerer,Tomi.(1998). *Tomi : A Childhood under the Nazis*, Tomico, p.5
- Fig1-6 ウンゲラー, トミー.(1974). 『へびのクリクター』, 中野完二訳, 文化出版局, p.13.
- Fig1-7 Ungerer,Tomi(1959). *Adelaide*, Harper&Brothers,表紙.
- Fig1-8 Ungerer,Tomi(1960). *Emile*, Harper&Brothers,表紙.
- Fig1-9 Ungerer,Tomi(1961). *Rufus*, Harper&Brothers, 表紙
- Fig1-10 Ungerer,Tomi(1966). *Orlando, the Brave Vulture*, Harper&Row,表紙
- Fig1-11 Ungerer,Tomi(1967). *Basil Ratzki, Eine Fable*, Diogenes, 表紙
- Fig1-12 Ungerer,Tomi(1962). *Die drei Räuber*, Georg Lenz, 1961 表紙
- Fig1-13 Ungerer,Tomi(1971). *The Beast of Monsieur Racine*, Straus and Giroux, 1971
表紙
- Fig1-14 Ungerer,Tomi(1974). *Allumette*, Diogenes, 1974 表紙
- Fig1-15 Ungerer,Tomi(1974). *Allumette*, Diogenes, 1974 見返し
- Fig1-16 Wohol, Andy. (1962). « Campbell's Soup Cans », Synthetic polymer paint on
thirty-two canvases, Each canvas 50.8 x 40.6 cm ニューヨーク近代美術館.
- Fig1-17 Ungerer,Tomi(2007). *Neue Freunde*, Diogenes, 表紙
- Fig1-18 Ungerer,Tomi(2009). *Zloty*, Diogenes, 表紙
- Fig1-19 Ungerer,Tomi(2012). *Der Nebelmann*, 表紙
- Fig1-20 Ungerer,Tomi(1998). *Tortoni Tremolo*, Tomico , 表紙
- Fig1-21 Ungerer,Tomi(1966). *Der Mondmann*, Diogenes, 表紙

- Fig1-22 Ungerer,Tomi(1967) *Zeralda's Ogre*, Harper&Row, 表紙
- Fig1-23 Ungerer,Tomi(1970). *The Hat*, Paren's Magazine Press, 表紙
- Fig1-24 Ungerer,Tomi..(1999) .*Otto Autobiographie eins Teddybären* , Diogenes 表紙
- Fig1-25 Ungerer,Tomi.,(2000). *Le Nuage blue*, l'école des loisir, 表紙
- Fig1-26 ウンゲラー,トミー.(1974).『へびのクリクター』,中野完二訳,文化出版局, p.9.
- Fig1-27 Tomi Ungerer, (1960).*Emile*, Harper&Brothers, 裏表紙
- Fig2-1 絵本の図 今田由香作成
- Fig2-2 Ungerer,Tomi., (1962).*The Three Robbers*, Atheneum, ダストジャケット
- Fig2-3 Ungerer,Tomi., (1962).*The Three Robbers*, Atheneum, タイトルページ
- Fig2-4 Ungerer,Tomi., (1962).*The Three Robbers*, Atheneum, pp.2-3.
- Fig2-5 Ungerer,Tomi., (1962).*The Three Robbers*, Atheneum, pp.4-5.
- Fig2-6 Ungerer,Tomi., (1962).*The Three Robbers*, Atheneum, pp.6-7.
- Fig2-7 Ungerer,Tomi., (1962).*The Three Robbers*, Atheneum, pp.10-11.
- Fig2-8 Ungerer,Tomi., (1962).*The Three Robbers*, Atheneum, pp.12-13.
- Fig2-9 Ungerer,Tomi., (1962).*The Three Robbers*, Atheneum, pp.14-15.
- Fig2-10 Ungerer,Tomi., (1962).*The Three Robbers*, Atheneum, pp.20-21.
- Fig2-11 Ungerer,Tomi., (1962).*The Three Robbers*, Atheneum, pp.22-23.
- Fig2-12 Ungerer,Tomi., (1962).*The Three Robbers*, Atheneum, pp.26-27.
- Fig2-13 Ungerer,Tomi., (1962).*The Three Robbers*, Atheneum, pp.32-33.
- Fig3-1 Ungerer,Tomi., (1967).*Zeralda's Ogre*, Harper& Row, 表紙.
- Fig3-2 Ungerer,Tomi., (1967).*Zeralda's Ogre*, Harper& Row, p.5.
- Fig3-3 Ungerer,Tomi., (1967).*Zeralda's Ogre*, Harper& Row, pp.10-11.
- Fig3-4 Ungerer,Tomi., (1967).*Zeralda's Ogre*, Harper& Row, pp.12-13.
- Fig3-5 Ungerer,Tomi., (1967).*Zeralda's Ogre*, Harper& Row, pp.20-21.
- Fig3-6 Ungerer,Tomi., (1967).*Zeralda's Ogre*, Harper& Row, p.23.
- Fig3-7 Ungerer,Tomi., (1967).*Zeralda's Ogre*, Harper& Row, pp.26-27.
- Fig3-8 Ungerer,Tomi., (1967).*Zeralda's Ogre*, Harper& Row, pp.30-31.
- Fig3-9 Ungerer,Tomi., (1967).*Zeralda's Ogre*, Harper& Row, p.32.
- Fig3-10 Doré, Gustave. «L 'Ogre »(1969). in *Le Petit Poucet*,Lithograph 18.8×26.8cm
ストラスブール近代・現代美術館.

- Fig3-11 ©Le Pacte フランス・フィガロ 2012 年 12 月 18 日版に掲載された記事、
Ungerer, Tomi., guerrier de papier における Ungerer, Tomi. の写真
- Fig3-12 平山和子(1981).『くだもの』, 福音館書店, 1981(初出「こどものとも年少版 28 号
 1979」) pp.12-13.
- Fig3-13 Campi, Vincenzo. (1585 頃) 《La Fruttivendola》, 145x215 cm, oil on canvas
 ミラノ, ブレラ美術館.
- Fig3-14 Cézanne, Paul(1895-1900), 《Nature- Morte aux Pommes et Oranges》,
 73x92 cm, oil on canvas パリ, オルセー美術館.
- Fig3-15 平山和子(1989)『いちご』福音館書店.(初出「こどものとも年少版 85 号 1984」)
 表紙
- Fig3-16 大西暢夫(2010)『ぶたにく』, 幻冬舎, 表紙
- Fig3-17 中川李枝子文 大村百合子絵(1967).『ぐりとぐら』, (初出「こどものとも」93
 号, 1963), 福音館書店 pp.16-17
- Fig3-18 中川李枝子文 大村百合子絵(1967).『ぐりとぐら』(初出「こどものとも」93 号, 1963),
 福音館書店 pp.24-25
- Fig3-19 Sendak, Maurice (1963). *Where the Wild Things Are*, Harper & Row, p.39
- Fig3-20 Ungerer, Tomi(2007). *Neue Freunde*, Diogenes, p.6.
- Fig3-21 Ungerer, Tomi.(2007). *Neue Freunde*, Diogenes, p.7.
- Fig3-22 Ungerer, Tomi.(2007). *Neue Freunde*, Diogenes, p.8.
- Fig3-23 Ungerer, Tomi., (2007). *Neue Freunde*, Diogenes, p.9.
- Fig3-24 Ungerer, Tomi., (2007). *Neue Freunde*, Diogenes, pp.20-21
- Fig3-25 Ungerer, Tomi., (2007). *Neue Freunde*, Diogenes, pp.26-27
- Fig3-26 Ungerer, Tomi., (2007). *Neue Freunde*, Diogenes, p.34
- Fig3-27 レイ, マーガレット & H・A・レイ, (1984). 中川健蔵訳, 文化出版局, pp.4-5.
- Fig4-1 Ungerer, Tomi., (1957). *The Mellops Go Flying*, Harper & Brothers, p.14.
- Fig4-2 Ungerer, Tomi., (1957) *The Mellops Go Flying*, Harper & Brothers, p.15.
- Fig4-3 Ungerer, Tomi., (1957). *The Mellops Go Flying*, Harper & Brothers, p.16.
- Fig4-4 Ungerer, Tomi., (1957). *The Mellops Go Flying*, Harper & Brothers, p.17.
- Fig4-5 Ungerer, Tomi., (1957). *The Mellops Go Flying*, Harper & Brothers, p.18.
- Fig4-6 Ungerer, Tomi., (1967). *Zerelda's Ogre*, Harper & Row, p.32

- Fig4-7 Caldecott, Randolph. (1882). *Hey Diddle Diddle*, George Routledge and Sons,
復刻版 福音館書店, 2001 “And the Dish ran away with the Spoon” の場面左
- Fig4-8 Caldecott, Randolph. (1882). *Hey Diddle Diddle*, George Routledge and Sons,
復刻版 福音館書店, 2001 “And the Dish ran away with the Spoon” の場面右
- Fig4-9 Caldecott, Randolph. *Hey Diddle Diddle*, (1882). George Routledge and Sons,
復刻版 福音館書店, 2001 最終ページ
- Fig4-10 Ungerer, Tomi. (1971). *The Beast of Monsieur Racine*, Straus & Giroux, p.3
- Fig4-11 Ungerer, Tomi., (1971). *The Beast of Monsieur Racine*, Straus & Giroux, 表紙
- Fig4-12 センダック, モーリス. (1982). 『まよなかのだいどころ』, 神宮輝夫訳, 富山房,
pp.10-11
- Fig4-13 Ungerer, Tomi., (1968). *CriCTOR*, Harper & Brothers, p.1 タイトルページ
- Fig4-14 Ungerer, Tomi., (1968). *CriCTOR*, Harper & Brothers, p.3.
- Fig4-15 Ungerer, Tomi., (1968). *CriCTOR*, Harper & Brothers, p.4.
- Fig4-16 Ungerer, Tomi., (1968). *CriCTOR*, Harper & Brothers, p.22.
- Fig4-17 Ungerer, Tomi., (1968). *CriCTOR*, Harper & Brothers, p.23.
- Fig4-18 バーニンガム, ジョン. (1978). 『なみにきをつけて、シャーリー』, 辺見まसानお訳,
ほるぷ出版, pp.10-11.
- Fig4-19 バーニンガム, ジョン. (1978). 『なみにきをつけて、シャーリー』, 辺見まसानお訳,
ほるぷ出版, pp.14-15.
- Fig4-20 バーニンガム, ジョン. (1978). 『なみにきをつけて、シャーリー』, 辺見まसानお訳,
ほるぷ出版, p.24.
- Fig4-21 センダック, モーリス. (1975). 『かいじゅうたちのいるところ』 神宮輝夫訳,
富山房, pp.8-9.
- Fig4-22 センダック, モーリス. (1975). 『かいじゅうたちのいるところ』 神宮輝夫訳, 富山房,
pp.10-11.
- Fig4-23 センダック, モーリス. (1975). 『かいじゅうたちのいるところ』 神宮輝夫訳, 富山房,
pp.12-13.
- Fig4-24 センダック, モーリス. (1975). 『かいじゅうたちのいるところ』 神宮輝夫訳, 富山房,
pp.26-27.

- Fig4-25 センダック,モーリス.(1975).『かいじゅうたちのいるところ』神宮輝夫訳, 富山房, pp.28-29.
- Fig4-26 センダック,モーリス.(1975).『かいじゅうたちのいるところ』神宮輝夫訳, 富山房, pp.30-31.
- Fig4-27 ウィーズナー,デイビッド.(2007).『フロッサム』,BL 出版, pp.14-15.
- Fig4-28 ウィーズナー,デイビッド.(2007).『フロッサム』,BL 出版, pp.18-19.
- Fig4-29 ウィーズナー,デイビッド.(2007).『フロッサム』,BL 出版, pp.24-25.
- Fig4-30 ウィーズナー,デイビッド.(2007).『フロッサム』,BL 出版,pp.26-27.
- Fig4-31 Ungerer,Tomi.(1966)., *Der Mondmann*, Diogenes, p.36.
- Fig4-32 Ungerer,Tomi.,(1974).*Allumette*, Diogenes, pp.8-9.
- Fig4-33 Ungerer,Tomi.,(1971)*The Beast of Monsieur Racine*, Straus&Giroux, p.4.
- Fig4-34 Ungerer,Tomi., (1971).*The Beast of Monsieur Racine*, Straus&Giroux, p.7.
- Fig4-35 Ungerer,Tomi., (1971).*The Beast of Monsieur Racine*, Straus&Giroux, p.9.
- Fig4-36 Ungerer,Tomi., (1971).*The Beast of Monsieur Racine*, Straus&Giroux, p.11.
- Fig4-37 Ungerer,Tomi., (1971).*The Beast of Monsieur Racine*.Straus&Giroux, p.17.
- Fig4-38 Ungerer,Tomi., (1971) .*The Beast of Monsieur Racine*, Straus&Giroux, p.19.
- Fig4-39 Ungerer,Tomi., (1971).*The Beast of Monsieur Racine*, Straus&Giroux, p.21.
- Fig4-40 Ungerer,Tomi., (1971).*The Beast of Monsieur Racine*, Straus&Giroux, pp.22-23.
- Fig4-41 Ungerer,Tomi., (1971).*The Beast of Monsieur Racine*, Straus&Giroux, pp.28-29
- Fig5-1 Ungerer,Tomi., (1967).《EAT》,68 x 53 cm
Tomi Ungerer Affiches, l'école des loisirs , 1994, p.33.
- Fig5-2 Ungerer,Tomi., (1967).《Black Power/ White Power》,68 x 53 cm
Musées de la Ville de Strasbourg,
Tomi Ungerer et ses maîtres. Inspirations et dialogues, 2011, p.127.
- Fig5-3 Ungerer,Tomi., (1966).*The Party*, Paragraphic Books, 表紙
- Fig5-4 Ungerer,Tomi., (1968).《Expect the unexpected》,114x 75 cm
- Fig5-5 Ungerer,Tomi., (1988).*A Childhood under the Nazis*, Roberts Rinehart Pub, 表紙
- Fig5-6 ストラスブール大聖堂 写真

- Fig5-7 ストラスブール大聖堂内の天文時計 Roger Lehini,
Translated by R.Beaumont-Graggs,Strasbourg Cathedral's Astronomical clock,
la Goélette ,1997 表紙掲載写真
- Fig5-8 Ungerer,Tomi.(1998).*A Childhood under the Nazis*, Roberts Rinehart Pub, p.8
- Fig5-9 Willer Thérèse(2008). *Tout Tomi Ungerer,. tout sur votre auteur préféré*
L'école des loisirs,p.7.
- Fig5-10 ウンゲラー, トミ.(1974) 『キスなんてだいきらい』,矢川澄子訳, 文化出版局, p.7.
- Fig5-11 Ungerer,Tomi.,(1998).*A Childhood under the Nazis*, Tomico, p.18.
- Fig5-12 Ungerer,Tomi.,(1998). *A Childhood under the Nazis*, Tomico, p.24.
- Fig5-13 Ungerer,Tomi., (1998).*A Childhood under the Nazis*, Tomico, pp.30-31.
- Fig5-14 Ungerer,Tomi.,(1998) .*A Childhood under the Nazis*, Tomico, p.31.
- Fig5-15 Ungerer,Tomi., (1998).*A Childhood under the Nazis*, Tomico, pp.58-59.
- Fig5-16 Ungerer,Tomi., (1998).*A Childhood under the Nazis*, Tomico, p.52.
- Fig5-17 Ungerer,Tomi., (1998).*A Childhood under the Nazis*, Tomico, p.55.
- Fig5-18 Ungerer,Tomi., (1998).*A Childhood under the Nazis*, Tomico, p.42.
- Fig5-19 Ungerer,Tomi., (1998).*A Childhood under the Nazis*, Tomico, p.73.
- Fig5-20 Ungerer,Tomi., (1988).*A Childhood under the Nazis*, Tomico, p.167.
- Fig6-1 Ungerer,Tomi., CORONA 社ポスター
Willer, Thérèse. (2008)Tomi Ungerer,. *Tout sur votre auteur préféré* ,
l'école des loisirs,p.7.
- Fig6-2 Marcus, Leonard (1998).*Dear Geniuse*, HarperCollins,口絵
- Fig6-3 Ungerer,Tomi.(2011). Drawing of Garby,未発表作
Tomi Ungerer. :Chronicler of the Absurd, The Eric carle Museum of Picture Book
Art, p.9.
- Fig6-4 Ungerer, Tomi.*Der Sonntag der Saufamilie Schmutz*, 表紙,未発表作
Tomi.Ungerer :Chronicler of the Absurd, The Eric carle Museum of Picture Book
Art, 2011, p.32.
- Fig6-5 Du Bois,William Pène (1963).*Otto at Sea*, Viking, 表紙
- Fig6-6 Ungerer,Tomi(1957). *The Mellops Go Flying*, Harper&Brothers,表紙
- Fig6-7 Ungerer,Tomi.,(1959). *Adelaide*, Harper&Brothers,p.17.

- Fig6-8 Ungerer,Tomi., (1959).*Adelaide*, Harper&Brothers,p.18.
- Fig6-9 Ungerer,Tomi. (1960). *Horrible*, Delpire Editeur,表紙
- Fig6-10 Ungerer,Tomi.(1965). «An adult finds out»The New York Times
キャンペーンポスター1965
- Fig6-11 Ungerer,Tomi .(1965).«You can tell the adults by the paper they read»
The New York Times キャンペーンポスター1965
- Fig6-12 Tomi Unegerer 全て表紙
(1957).*The Mellops Go Flying*, Harper&Brothers.
(1957).*The Mellops Diving for Treasure*, Harper &Brothers.
(1958).*The Mellops Strike Oil*, Harper &Brothers.
(1958).*Cricotor*, Harper &Brothers.
(1959).*Adelaide*, Harper &Brothers.
(1960).*Emile*,Harper&Brothers.
(1960).*Christmas Eve at the Mellops'*, Harper &Brothers.
- Fig6-13 Ungerer,Tomi.(1958).*Cricotor*, Harper&Brothers, pp.22-23.
- Fig6-14 Ungerer,Tomi (1960).*Emile*, Harper&Brothers, pp.18-19.
- Fig6-15 Ungerer,Tomi.(1961). *Rufus*, Harper&Brothers, p.11.
- Fig6-16 Ungerer,Tomi.(1962).*The Three Robbers*, Atheneum, pp.6-7.
- Fig6-17 Sendak, Maurice(1963).*Where the Wild Things Are*, Harper&Row 表紙
- Fig6-18 Ungerer,Tomi.(1967).«Black Power/ White Power»,68 x 53 cm
- Fig6-19 Ungerer,Tomi.(1964).*The Underground Sketchbook*, Viking 表紙
- Fig6-20 Ungerer,Tomi.(1966).*The Party*, Paragraphic Books, 表紙
- Fig6-21 Ungerer,Tomi., (1966).*The Party*, Paragraphic Books, pp.54-55.
- Fig6-22 Ungerer,Tomi., (1966).*Der Mondmann*, Diogenes, p.21.
- Fig6-23 Ungerer,Tomi., (1967). «EAT»,68 x 53 cm
- Fig6-24 Ungerer,Tomi(1968). «Expect the unexpected»,
The Village Voice 広告キャンペーン 1968. 114x 75 cm
- Fig6-25 Ungerer,Tomi(1968).«Expect the unexpected»,
The Village Voice 広告キャンペーン 1968. 114x 75 cm
- Fig6-26 Ungerer,Tomi(1962).*The Three Robbers*, Atheneum, 1962, p.27

Fig6-27 Ungerer,Tomi(1971).*The Beast of Monsieur Racine*, Straus&Giroux, p.30.

Fig6-28 Ungerer,Tomi(1967). *Zeralda's Ogre*, Harper&Row, 表紙

謝 辞

『Tomi Ungerer の物語絵本-表現・生成・存在』は、2001年に、日本女子大学大学院家政学研究科児童学専攻に提出した修士論文『Tomi Ungerer の絵本に関する考察』を基盤として、10年以上にわたり継続してきた研究の成果をまとめたものです。論文の完成まで、多くの方々にご指導とご支援を賜りましたことを、ここに深く感謝申し上げます。

本論の執筆にあたり、日本女子大学家政学部児童学科で、児童文学をご専門とし、教鞭を取られてきた歴代の先生方に、格別なるご指導とご鞭撻をいただきました。

私が日本女子大学大学院の門を叩いたのは、1998年の秋でした。大学院入試の面接試験で、絵本の色彩について研究したいと述べた私に、「絵本は色よりも、線が大事ですから」と吉田新一先生が教えてくださったことを、今でもよく覚えています。

そのときは、「そうなのか」と納得しただけでしたが、絵本について学び、研究を進めるなかで、あるとき、吉田先生の教えてくださったことの意味がはっきりと理解できるようになりました。吉田新一先生のお言葉は、いつも私のなかに留まり、時間をかけて、血肉となっていくように思います。

『Tomi Ungerer の物語絵本-表現・生成・存在』の執筆にあたっても、吉田新一先生のご著書を幾度も読み返しました。本論文の審査の際にいただいた、これから成すべきことについてのご助言を道標に、時間がかかっても、ひとつひとつ成し遂げていきたいと思っております。

1999年に、日本女大学大学院家政学研究科児童学専攻に入学してから、修士論文を含め、長きにわたり熱心にご指導くださったのは、吉田新一先生の後任として児童学科に着任なさった百々佑利子先生でした。神話も研究なさり、また神話を再話した文学の翻訳もなさる百々先生がみつめる世界は壮大であり、百々先生のお話に耳を傾けることで、どのようなことがあっても、下を向かずに研究を続けることができました。

初めて自分が書いた論文が研究誌に掲載されたとき、「どのようなご指摘を受けるのか怖い」と呟いた私に、「読んでくださった方の意見を受け止める覚悟がないのなら、研究はやめたほうがいい」とおっしゃったことは忘れません。児童文学を読むこと、論じること、研究すること、その成果を分かち合うこと、その楽しさとともに社会になにかを発信する者としての覚悟を、折に触れて教えてくださいました。

歩みの遅い私を急かすことなく、「すぐに答えをだそうとせずに、今後ゆっくりと考えてみてほしいことのひとつです」という言葉を置いてから授けてくださった課題に、これからも真摯に向き合ってまいります。「物語」の存在について、思索する機会を与えてくださったこと、私を信じ、ここまで育ててくださったことに、心から感謝しております。

また、2009年に児童学科に着任なさった、川端有子先生のご指導なくては、本論文は完成しなかったであろうと思います。論文の仕上げと提出準備をしていた2013年から2014年にかけては、川端有子先生は児童学専攻の専攻主任、児童学科の学科長を歴任され、多忙を極めておられました。それにも関わらず、いつも温かく研究室に迎えてくださり、ご指導の時間を割いてくださいました。

論文の構成から書き方まで、川端先生の具体的かつ的確なご指導がなければ、本論文を仕上げることはできませんでした。川端先生の「必ずできる」という励ましの言葉を信じて、ここまで辿り着くことができました。論文が完成したとき、そして、審査の結果が明らかになったとき、川端有子先生は心から喜んでくださいました。そのことがとても嬉しかったです。

副査をお引き受けいただいた日本女子大学児童学科教授、坪能由紀子先生には、児童学科で助教として勤務する日々に、さまざまご助言や励ましを賜りました。早くからウンゲラーの絵本に興味を抱いてくださり、自ら絵本を購入して、博士論文の執筆を応援し続けてくださいました。

音楽であれ、文学であれ、創作であれ、演奏であれ、論文であれ、創造を成そうとするものを惜しみなく支援してくださり、研究を楽しまれ、確実な成果を次々と残されて行くそのお姿に、多くを学ばせていただきました。

日本女子大学家政学部食物学科教授、五関正江先生は、ご専門とは離れたテーマの論文を丁寧に査読してくださいました。研究の意義の明示や言葉の選択について、貴重なご示唆をいただきました。五関先生のご質問に答えるなかで、本論文の骨子がより明確になりました。感謝申し上げます。

本研究は、さまざまな幸運に恵まれて続けることができました。

論文のなかでも述べたように、私は子ども時代に、ウンゲラーの物語絵本を楽しむ機会に恵まれました。研究を始めた 1999 年には、長い休筆期間を終えたウンゲラーが絵本の世界に戻り、再び新作が発表されるようになっていました。

修士課程在学中の 2000 年には、石井桃子奨学研修助成金を授かり、ウンゲラーの故郷ストラスブールでフィールドワークを実施することができました。当時、「トミ・ウンゲラー美術館/国際イラストレーションセンター」は、まだ開館準備中でしたが、テレーズ・ウィラー氏はお忙しいなか、日本の大学院生の私を準備室に招いてくださって、原画を見せてくださいました。また、できたばかりの作品目録を、宿泊先のホテルまで届けてもくださったのです。あれからずっと、研究活動に協力してくださっています。感謝しております。

また、修士論文を提出した 2001 年には、板橋区立美術館で、ウンゲラーの個展『ストラスブール市コレクションによる絵本・ポスター・彫刻 トミ・ウンゲラーの仕事』が開催され、ウンゲラー氏も来日しました。図録の作成にも資料を提供させていただき、展覧会のオープニング・パーティで、ウンゲラー氏と会話ができました。

日本語と英語しか話せませんと伝えたところ、「今度会うときには、フランス語で話しましょう」と、ウンゲラー氏は笑って、おっしゃいました。ウンゲラー氏は、絵を描くことも、母国語以外の言語を話すことも、誰でも訓練すればできるようになると発言なさっていますが、人間の可能性を信じているからこそその言葉であるかと思います。

本研究は、日本女子大学大学院家政学研究科児童学専攻で学び、児童学科で勤務した歳月のなかで、完成したものです。みなさまに多くの支援をいただきました。

児童学専攻の授業を通じて、文教大学名誉教授、中川素子先生の教えを請うことができたことは、絵本学を専門とする私には、意義深いことでした。ひと時も休むことなく、絵本学の道を切り開いていかれる中川先生の後を追いながら、絵本の新しい見方を発見する喜びやそれを論ずることの難しさを知りました。

中川先生が与えてくださる課題にはいつも逃れられない魅力があり、どのような苦労があっても、挑戦したいと思うものばかりでした。背伸びもしながら、さまざまな貴重な経験や研究活動をさせていただきました。

児童学科の川上清子先生、高野由美子先生には、児童学の奥深さを教えていただき、また研究に対して、いつも温かな励ましのお言葉をいただきました。

また、石井光恵先生は、日本の絵本の味わいを教えてくださいました。石井先生の研究室にずらっと並んだ、大小さまざまな絵本たちを、次から次へと手に取る時間は幸せでした。石井先生が何気なくおっしゃる、愛情溢れる、また洞察力に富んだお言葉に導かれて、その持ち味を知った日本の絵本が数多くありました。絵本の研究について、また大学や学会での仕事について、貴重なご指導、ご助言をいただきましたこと、深く感謝しております。

研究のいろはを教えてくださいました、日本女子大学児童学科、児童文学研究会「日月会」を立ち上げた先輩方、中村真理さん、志甫尚子さん、直江博子さん、大沼郁子さんにも、遅ればせながらお礼を申し上げます。百々佑利子先生のもと、共に修士論文を書き上げた長林文子さんには、お世話になってばかりでした。

院生としてご指導いただき、後に助教として5年間勤務させていただいた日本女子大学家政学部児童学科の先生方、そして、共に仕事をさせていただいた阿部淳子さん、甲斐聖子さん、非常勤助手のみなさまにも深く感謝しております。忙しくも楽しく、充実した日々でした。

また、かつて私が非常勤助手として児童学科に勤務させていただいてから、長年にわたり、研究について、大学での仕事について、教えてくださった玉川大学教授、岩田恵子先生にお礼を申し上げます。細やかなご助言は、いつも私を導き、救ってくれました。

岩田先生と私の研究の分野は違いますが、岩田先生から、子どもという存在へのまなざしと研究のアプローチについて、学び、考える機会をいただきました。自問自答なさりながら、子どものいる情景を丁寧に、その気配や肌触りやざわめきをも含めて描きだし、そこに内包されるものやそこで生じることを見極めていくお姿を尊敬の念をもってみつめておりました。そしてそれを、いつも和やかな雰囲気ですること、私は憧れてもおります。

2014年に私を受け入れてくださった、浦和大学こども学部の先生方や職員の方にも、ここに記してお礼を申し上げます。大久保子秀子先生を始めとして、みなさまのご理解があったからこそ、こうして論文を仕上げることができました。本研究を、今後の研究教育活動に活かしてまいります。

絵本を中心に、ここに書き尽くせないほどに、さまざまな方々に教えを受け、ご支援をいただけてまいりました。改めて、感謝申し上げます。

さまざまな恩恵を受けながら、これまで研究を続けてまいりました。15年の長きにわたり、一秒も飽きることも無く、研究し続けてきた絵本作家トミ・ウンゲラーとその物語絵本に出会えたことも幸運でした。

少しでもご恩返しができるように、みなさまに授けていただいたものを今後に活かし、本日を始まりとして、明日からまた絵本の研究を続けてまいります。

2014年7月24日

今田由香