

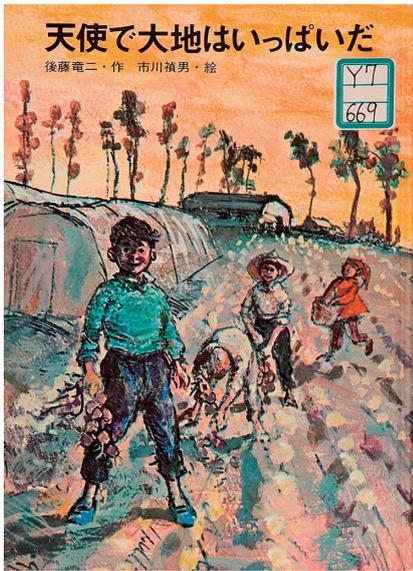
平成23年度国際子ども図書館
児童文学連続講座講義録

児童文学と
ことば

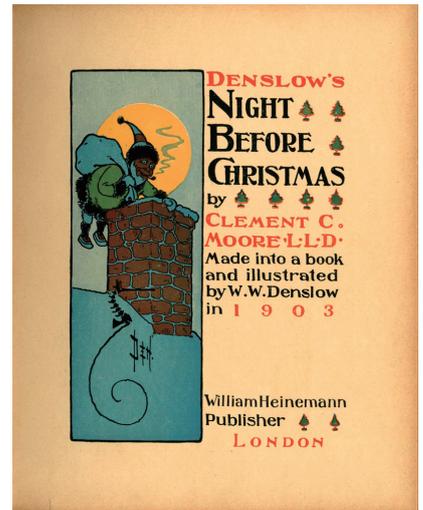


2012年10月

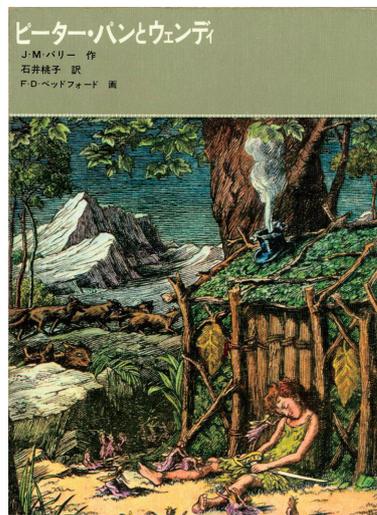
国立国会図書館 国際子ども図書館



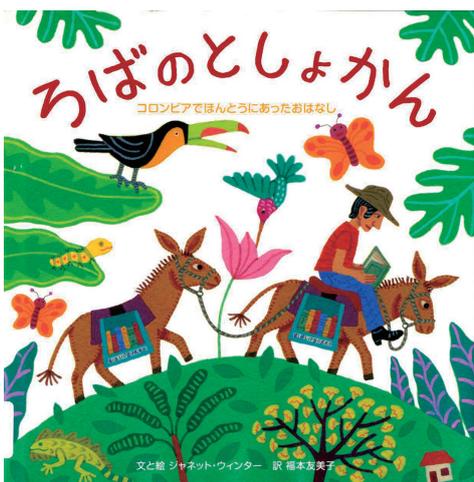
『天使で大地はいっぱいだ』後藤竜二著、市川禎男絵 講談社 昭和42年 (当館請求記号 Y7-669) p.17参照



Denslow's Night before Christmas / by Clement C. Moore ; made into a book and illustrated by W. W. Denslow (当館請求記号 Y17-A432) p.27参照



『ピーターパンとウェンディ』J.M.バリー作、石井桃子訳、F.D.ベッドフォード画 福音館書店 1972 (当館請求記号 Y7-3026) p.44参照



『ろばのとしょかん：コロンビアでほんとうにあったおはなし』ジャネット・ウィンター文と絵、福本友美子訳 集英社 2011.3 (当館請求記号 Y5-N11-J98) p.79参照



『定本柳田国男集 第5巻』柳田国男著 筑摩書房 1981 (当館請求記号 GD1-252) p.86参照

平成23年度国際子ども図書館児童文学連続講座講義録

「児童文学とことば」

目 次

「児童文学連続講座講義録」の刊行にあたって	坂田 和光	……	3
凡例		……	4
児童文学のことば、児童文学というコミュニケーション	宮川 健郎	……	6
絵本のことば—文字のタイポグラフィをめぐって—	吉田 新一	……	26
現代の古典の翻訳—文体と言葉	神宮 輝夫	……	41
翻訳絵本のことば	福本友美子	……	63
民話とことば	常光 徹	……	84
参考資料紹介—児童文学と「ことば」： 図書館から考えるためのブックリスト	岸 美雪	……	99
講師略歴		……	113

「児童文学連続講座講義録」の刊行にあたって

国際子ども図書館では、全国の各種図書館等で児童サービスに従事している図書館員を対象に、国内外の児童書・児童文学に関する幅広い知識の涵養を目的として、「児童文学連続講座」を毎年開講しています。

平成16年度「ファンタジーの誕生と発展」を嚆矢として、既にこの連続講座も第9回を迎えようとしております。

平成23年度の児童文学連続講座は、「児童文学とことば」をテーマに、平成23年11月7日、8日に、国際子ども図書館のホールで開講しました。

今回は、大人から子どもへ、外国から我が国へという情報の非対称性のなかでの、児童文学におけるコミュニケーションや翻訳の態様、あるいはテキストと絵の総体としてのタイポグラフィという観点から、宮川健郎講師（総合監修）、吉田新一講師、神宮輝夫講師、福本友美子講師、常光徹講師に御講義いただきました。ひとつの児童書が誕生するまでに、著者や翻訳者、絵本画家、その他本を作りあげるのに関わる人々が、読み手たる子どもたちに作品を伝えるために、ことばの選び方やブックメイキングをいかに大切にしているのか、そして苦勞しているのか、学識や経験に基づいた御講義で、認識を新たにしましたところ です。

また、当館職員岸美雪が、業務に役立つ参考図書類—児童文学と「ことば」について考えるための参考資料—を紹介しました。

本書はその講義録です。紙面ではありますが、各講師の魅力的な語り口を味わっていただければと思います。講義で紹介された資料のリストを収録し、当館所蔵資料には、請求記号を付しておきました。

施設的な制約から、受講をお断りせざるを得なかった方々を始め、様々な事情で受講することができなかった方々のために、本講義録が少しでもお役に立てば幸いです。

末尾ながら、お忙しい中、快く講師をお引き受けいただき、本講座を実りあるものにするためにご尽力いただきました講師の皆様に、厚く御礼申し上げます。

平成24年10月

国立国会図書館国際子ども図書館長
坂田 和光

凡例

- 本書は、平成23年11月7日と8日の二日間にわたって国際子ども図書館で開催しました「国際子ども図書館児童文学連続講座―国際子ども図書館所蔵資料を使って（総合テーマ：児童文学とことば）」を元に編集した講義録です。
 - *次ページの日程表もあわせてご参照ください。
- 講義当日に各講師が配布した「レジюме」、「紹介資料リスト」もあわせて掲載しました。「レジюме」は講義本文の前に、「紹介資料リスト」は講義本文の末尾に掲載しています。
- 「紹介資料リスト」は、講義の中で紹介された資料についてリスト化したものです。書誌事項は、原則として国立国会図書館の目録の表記を採用しました（所蔵資料を掲載しましたので、書誌事項は初版本とは異なる場合があります）。
 - *所蔵のない資料の書誌事項については、総合目録ネットワークシステム等を参考にしました。
- 「紹介資料リスト」の「請求記号」の項には、国際子ども図書館の請求記号を記載しました。国際子ども図書館が所蔵しない場合は、国立国会図書館東京本館の請求記号を記載し、（本館）と付記しました（所蔵状況：平成24年7月現在）。
- 講師の肩書きは連続講座当時のものです。

平成23年度「国際子ども図書館児童文学連続講座—国際子ども図書館所蔵資料を使って」
総合テーマ「児童文学とことば」日程表

総合監修 宮川 健郎（武蔵野大学文学部教授、国立国会図書館客員調査員）

○1日目 11月7日（月）

時 間	内 容	講 師
9時30分～ 10時10分	館内見学	
10時10分～ 10時20分	開会、諸注意	
10時20分～12時	児童文学のことば、児童文学というコ ミュニケーション	宮川 健郎
13時～14時40分	絵本のことば —文字のタイポグラフィをめぐって—	吉田 新一（立教大学名誉教授、元国立 国会図書館客員調査員）
14時50分～ 15時50分	参考資料紹介	岸 美雪 （国際子ども図書館資料情報課長）
16時～17時	研修生意見交換会	

○2日目 11月8日（火）

時 間	内 容	講 師
10時～11時40分	現代の古典の翻訳—文体と言葉	神宮 輝夫（青山学院大学名誉教授、 元国立国会図書館客員調査員）
12時50分～ 14時30分	翻訳絵本のことば	福本 友美子（翻訳家）
14時40分～ 16時20分	民話とことば	常光 徹（国立歴史民俗博物館教授）
16時20分～ 16時30分	修了証書授与、閉会	

レジュメ

児童文学のことば、児童文学というコミュニケーション

宮川 健郎

ことばのへだたりを越えて、大人と子どもがどのようにコミュニケーションできるか、千葉省三などの日本の近代童話や、後藤竜二、那須正幹などの現代児童文学の作品を素材に考えていきます。

1. 日本児童文学のことばのあり方の歴史

- ・ 詩的・象徴的なことばで心象風景（心の中の景色）を描く「近代童話」から、散文的・説明的なことばで子どもをめぐる状況（社会といってもよい）を描く「現代児童文学」へ。
- ・ 〈近代のことばは対象を指示し限定し、あらゆる存在のなかからそれを区別し、取り出そうとする。同時に抽象化され記号化されている。これにくらべて原始的なことばは具体的であり、ものそのものに近く、生命力さえも持っている。未明は分化したことばを使って、その指示・限定とは逆に、ことばの意味をふくらませ、指示物に感情を吹きこんだ。〉（古田足日「さよなら未明」、『現代児童文学論』くろしお出版、1959年所収）
- ・ 松谷みよ子「貝になった子供の話」（『童話教室』1947年8月）と佐藤さとる「名なしの童子」（『豆の木』1953年3月、のち、書き直して、『佐藤さとる全集』8、講談社、1974年所収）のあいだ
- ・ 散文性の獲得とリアリズムの深化、「タブーの崩壊」。児童文学／文学のボーダレス

2. あらためて、児童文学とは何か

- ・ 大人である作家が書き、子どもが読む文学。大人と子どもの、ことば上の「へだたり」。「へだたり」を越えて、子どもとコミュニケーションしようとするものとしての児童文学。
- ・ 「遠くからおじさんが来た。」という文と、那須正幹『ズッコケ三人組』シリーズ（ポプラ社、1978～2004年）のことば。

3. 児童文学というコミュニケーション

- ・ 松谷みよ子『アカネちゃんのなみだの海』（講談社、1992年）「媒介者」の仮装
- ・ 「媒介者」とは？
子どもの本における「顧客の二重性」（菅忠道「児童文学史の方法について」、『新児童文化』1940年12月）子どもの本を読む層と買う層

児童文学の作者（発信者）——大人

↓
媒介者 —— 親、教師、保育者、児童図書館員、編集者など

↓
読者（受信者）——子ども

- ・後藤竜二『天使で大地はいっぱいだ』（講談社、1967年）

〈後藤竜二は、子どもの話しことばで書いている。児童文学は、子どもを読者とする文学だけれど、大人である作者のものの考え方、感じ方は、子どもたちのそれとはちがう。後藤は、子ども読者とのあいだにあるへだたりをこえるために、子どもの話しことばを仮装し、子どもの認識と感受性の方へまわりこもうとする。これは、児童文学にとってもっともラジカルな方法といえるが、『天使で大地はいっぱいだ』は、それを成功させた。〉（宮川健郎「日本児童文学のきょうときょう」、『日本児童文学』1984年2月）

後藤竜二『故郷』（偕成社、1979年）の文体の変化

- ・千葉省三「虎ちゃんの日記」（『童話』1925年9～10月）「子どもの話しことばの仮装」の先がけ
- ・「非対称的コミュニケーション」としての児童文学。「子どもの話しことばの仮装」は「子ども読者」の仮装、「子ども読者」への誘惑。濱野京子『その角を曲がれば』（講談社、2007年）や草野たき『反撃』（ポプラ社、2009年）までつづく現代児童文学の方法。

4. 「仮装」という概念をめぐって

- ・〈「仮装」ということばには本体をかくすような響きもあるので、『天使で大地はいっぱいだ』の場合、そのことばが適当かどうかということもあって、このことばは評論的にはもっと深めなきゃなりません、……〉（座談会「新人たち・80年代の児童文学」、『日本児童文学』1984年10月での古田足日の発言）
- ・村中李衣『小さいベッド』（偕成社、1984年）「本体をかくす」作者
- ・三木卓『元気のさかだち』（筑摩書房、1986年）茂と作者、過去と現在の「わたし」の共棲。「作者」の仮装と「語り手」の発見。

5. 日本児童文学のことばのあり方の歴史について、ふたたび

- ・「声」の時代、「声」のわかれ

資料

- ① 小川未明「赤い蠟燭と人魚」（宮川健郎編『名作童話 小川未明30選』春陽堂書店、2009年より）
- ② 松谷みよ子「貝になった子供の話」（大藤幹夫編『展望日本の児童文学』双文社出版、1978年より）
- ③ 佐藤さとる「名なしの童子」（『佐藤さとる全集』8より）
- ④ 那須正幹『ぼくらはズッコケ探偵団』（ポプラ社、1979年）
- ⑤ 松谷みよ子『アカネちゃんのなみだの海』
- ⑥ 後藤竜二『天使で大地はいっぱいだ』
- ⑦ 千葉省三「虎ちゃんの日記」
- ⑧ 村中李衣「デブの四、五日——菜々子の場合」（『小さいベッド』）
- ⑨ 三木卓「かんじい」（『元気のさかだち』）

児童文学のことば、児童文学 というコミュニケーション

宮川 健郎



本講座について

私は平成20年度から国立国会図書館の客員調査員をさせていただいております、この講座のプロデュースも、前々回、前回に続いて3回目です。前々回は「いつ、何と出会うか」として、赤ちゃん絵本からヤングアダルト文学まで、昨年度の前回は「日本の児童文学者たち」として、宮沢賢治や新美南吉といった人たちを取り上げました。今年は、児童文学とは何かということに関わる、もっとラディカルな、根本的なテーマになるかもしれないのですが、「児童文学とことば」ということにいたしました。

いつもすごい講師の先生方をお招きすることができているのですが、今年も豪華な講師陣だと国際子ども図書館は胸を張っていると思いますので、楽しみにお聞きいただければと思います。

午後講義してくださる吉田新一先生が今朝早くからお見えで、一緒に聞いてくださるそうです。私自身も、今日から明日の夕方まで一緒に過ごさせていただきますので、よろしくお願いします。

時々言うことがあるのですが、吉田先生は私の学生時代の先生で、私は日本文学科の学生でしたが、英米文学科の先生でいらっちゃった吉田先生の授業を幾つも取り、卒業単位の中でかなり大きなウェイトを占める16単位もの単位を頂きました。ですから、学生時代、ゼミ形式の授業でしゃべったときのような雰囲気を出しつつ、緊張してお話をしますので、よろしくお願いします。

私の方は、テーマに関して、素材としては日本の児童文学を中心にお話をしていきたいと思いますが、午後は吉田先生が絵本について話してくださいます。

展示会「日本の子どもの文学」

本題にも関係しますので、私が企画編集させていただいてこの同じフロアのミュージアムで開催されている展示会「日本の子どもの文学」のコミーシャルをさせていただきたいと思います。

私を含めて8人の国際子ども図書館のスタッフが、約2年かけて準備した展覧会です。所蔵資料を使つての展覧会ですから、たまたま原本があれば原本を出し、原本がないものは複製本を使つたり版違いを使つたりして、手元にある資料で苦心しながら構成しています。ですから、「この本はこの図書館にある」、「複製しかない」、「版違いはあるが原本はない」というように、今の国際子ども図書館の所蔵状態や資料収集の現状が見える「棚卸し」のような観点で見いただいてもよいと思います。そこから今後国際子ども図書館がどのような資料を集めて提供していけばよいのかということも見えてくるのではないのでしょうか。皆様は図書館の児童サービスのプロでいらっしゃるのです、そのような観点もあってもよいと思います。後で時間を使って見ていただけますか。

これまでは企画展とって特別なテーマで半年ごとに模様替えをしていましたが、「日本の子どもの文学」展は何年か置いておく展覧会になるようにしてほしいという要望が、外国からの来館者からも含めてあったようで、その要望に応える形で作りました。でも、何年もずっと同じ資料を出したままにはできません。時々展示物を休ませる必要がありますので、雑誌であれば違う号を出したり、単行本でも同じタイトルの違う本を出したりしています。

それ以外にも、半年交替で作家や詩人を取り上

げて見せていく「児童文学者コーナー」がありません。2011年2月のオープンのときは児童サービスにも大きな影響を与えた石井桃子を取り上げ、簡単な展示ですが、石井さんの仕事の全体が何とか分かるようにいたしました。今は小川未明を取り上げています。小川未明は、2011年が没後50年で、2012年が生誕130年です。童話を代表する作家でありながら戦後大変大きな批判に遭ったということで、未明を見ていくことが日本の児童文学を見ていくことにつながると思いましたので、あえて取り上げています。2012年2月には谷川俊太郎コーナーに変わる予定です。2月18日に谷川さんに来ていただいて私がお話を聞く機会も用意されています。

1. 日本児童文学のことばのあり方の歴史

今申し上げた小川未明のことから、今日のお話を始めたいと思います。

童話のことばから児童文学のことばへ

日本の児童文学の「ことば」を考えると、戦後間もない時期に、小川未明に代表されるような「童話のことば」が大きく見直されて「児童文学のことば」に変わっていったのが、大きな曲がり角だったと思っています。小川未明のことばは、詩的で象徴的なことばで心象風景（心の中の景色）を描くようなものだったと思いますが、戦後、『だれも知らない小さな国』や『木かげの家の小人たち』が出た1959年を境目として、それがもっと散文的な、あるいは説明的なことばに変わって、心の中の景色でなく、子どもという存在をめぐる状況あるいは社会を書いていくものになったと考えています。それにより、描き出すテーマが変わった以上に、子どもの文学のことばが変わったととらえることもできると思います。

前の時代の、童話のことばを代表するのが小川未明です。代表作の「赤い蠟燭と人魚」の書き出しを、資料①として掲げておきました。

人魚は、南の方の海にばかり棲んでいるのはありません。北の海にも棲んでいたのです。

北方の海の色は、青うごぎいました。ある時、岩の上に、女の人魚があがって、あたりの景色を眺めながら休んでいました。

雲間から洩れた月の光が淋しく、波の上を照らしていました。どちらを見ても限りない、物凄い波がうねうねと動いているのであります。

戦後の未明批判

こうした未明のことばは、戦後間もない時代に大きく批判されました。小川未明は、町が滅びるとか草木が枯れるとか人が死ぬとか、そういうネガティブなテーマを書くことが多く、「赤い蠟燭と人魚」では、女人魚が人間世界にある期待をかけて自分の赤ん坊を預けたものの、人間界はその期待にきちんと応えずに、結局人魚の娘を珍しいものとしてお金で売ることになってしまい、最終的には人間たちの住む町は滅びてしまいます。未明はこうしたテーマの面でも批判されましたが、文章についても大きな批判がありました。古田足日さんの「さよなら未明」という評論が代表的です。

近代のことばは対象を指示し限定し、あらゆる存在のなかからそれを区別し、取り出そうとする。同時に抽象化され記号化されている。これにくらべて原始的なことばは具体的であり、ものそのものに近く、生命力さえも持っている。未明は分化したことばを使って、その指示・限定とは逆に、ことばの意味をふくらませ、指示物に感情を吹き込んだ。

こういう形で批判しています。「ことばの意味をふくらませ、指示物に感情を吹き込んだ」というのが批判なのですが、例えば「北方の海の色は、青うごぎいました」というところなどが「さよなら未明」で批判されている文章です。「北方」とはどのようなことばなのかと古田さんは論じていきます。「北方」というのは地図で描けば上の方で、地理的な意味だが、「赤い蠟燭と人魚」の中では必ずしも地理的な意味で「北方」ということばが使われているわけではなく、むしろ、暗くさびしく孤独というような意味が強調されている、というよ

うなことをおっしゃっています。

未明批判の理由とは

どんなことばにも、物事を説明する面と、それにある感情を乗せていく機能があると思います。が、「北方」なら「北方」ということばを、説明として使っているわけではないだろう、と古田さんは考えます。確かに、後の悲劇を語る舞台設定ですので、物語の雰囲気を作っていく形で「北方」ということばが使われています。文学作品ですから未明の書きぶりは文学のことばの使い方としては正当で、むしろ古田さんの批判の方が文学論としてはかえっておかしいような気がします。

なぜそのようなことを言わなければならなかったかという、「さよなら未明」が書かれた1950年代は、長い戦争を経て戦後を迎え、新しい時代の中で子どもの文学は何をどのように書いていったらよいか模索する時代だったからです。ゼロから何かを考え出すのは大変難しいので、過去の大正、昭和から戦後にかけて続いた、未明に代表されるような童話の時代の作家の作品を取り上げて論じたり、作家たちの文学観や子ども観を検討したりしながら、新しいものを生み出そうとしたのです。結局、小川未明のような「ことばの意味をふくらませ、指示物に感情を吹き込」むようなことばの使い方では、戦争とか社会とか、新しい時代に書かなければならないテーマが非常に書きにくいということだったと思います。

長い戦争の後で、戦後の児童文学者たちの中には、戦争とは何だったのかとか、戦争の悲惨とか、戦争を引き起こすことがある社会とは何かということをやはり子どもたちに語らなければならない、という思いがずっとあったと思います。そのような問題を語ろうとしたときに、未明のようなことばの使い方では社会の在り方を説明できないのではないか、というようなことがあって、結果的に未明が批判されてしまったということではなかったのではないかと考えています。

未明は戦争協力もあつた人なので、そういうことへの批判ももちろんもう一つあつたと思いますが、このようなことばでは戦後の新しい主題は書けないという批判だったのではないかな、と思っ

ています。大づかみに言うと、戦争なり戦争を引き起こしてしまう社会という問題が子どもたちに向かっても書かれなければならない、というのが戦争後の児童文学者たちの問題意識だったとすると、それに見合ったことばが探されていく過程の中で、未明が批判されていったのだと思っています。

その後の現代作家たち

その後の現代作家たちがどのように書いていったかをご紹介します。

「貝になった子供の話」

資料②は松谷みよ子の初期作品「貝になった子供の話」です（童話集『貝になった子供』は1951年に第一回児童文学者協会児童文学新人賞を受賞）。まだ小川未明的なことばの使い方が顕著な例だと思います。子どもを失ってしまったおゆうさんという女の人が語られる話です。

おゆうさんがソダをびしりと折ってくべかけた時でした。ブウンと釜が鳴りました。釜が鳴る時は、何か起ると、昔からいい伝えられています。ブウンとまた鳴りました。おゆうさんはいきなり、はじかれたように、戸口をガラリと開けました。水の底のようにうす青い光の中に、小さな子供が、とんだり、はねたりしながら、白い街道を歩いてゆくのです。彌一、彌一じゃないのかい。おゆうさんはいきなり走り出しました。不思議なように足の早いその子供たちのあとを追って、おゆうさんの姿が白い街道の向うに消えた後には、つくつくとネギが立ち並び、コスモスの白い花がふるえているだけなのでした。

「赤い鯨燭と人魚」では青い海という言い方をしていますが、こちらでは「白い街道」ということばが印象的です。小川未明の「青い」も色の説明ではなく、もっと情感を語ることばだったと思いますが、この「白い街道」も、説明としてはよく分かりません。「白い」ということに、ある種の思いが乗せられていくようなことばだと思います。

先ほどの古田さんのことばを借りれば「ことばの意味をふくらませ、指示物に感情を吹き込んだ」ことばの使い方で、小川未明のことばに近い童話的な書き方だと思います。

「名なしの童子」

未明のことばが童話のことばだとすると、それが変わっていくのは、例えば「名なしの童子」(資料③)においてです。これは佐藤さとの、やはり初期作品です。初めはいぬいとみこや長崎源之助などと一緒に若い頃やっていた『豆の木』という同人雑誌に発表され、やがて書き直されて最初の全集に入りました。お配りしたのは最初の全集からのコピーです。

その夜は、すずしい風のふく月夜だった。太郎はたった一つの窓から、やっとさしこんでくる月の光を、ねながらながめていた。月の光は、太郎のつくえの足を一本だけけてらして、床の上に白い帯をえがきだしていた。

こちらの「白い」は、月の光に照らされた机の脚の影を説明することばになっているのではないのでしょうか。松谷さんの「白い街道」の「白い」は、説明ではなくて感情を乗せていくことばとして機能しています。説明と感情はどのことばにも両方ありますから、どちらが強調されているかということですが、未明の「青い」や松谷さんの「貝になった子供の話」の「白い」は、感情を吹き込まれたことばとして働いているのに対して、佐藤さとるになりますと同じ「白い」でも説明として機能しているように思うのですが、どうでしょうか。

ことばの変換点

もっと様々な作品をたくさん調べて行って詰めていくことはできるかもしれませんが、戦後間もない1947(昭和22)年に書かれた「貝になった子供の話」と、その後1953(昭和28)年に最初に書かれた佐藤さとの「名なしの童子」の間、この辺りに今申し上げていることばの転換の境界線があって、日本の子どもの文学はそこで境界を踏み越えたと見えています。

紹介資料リスト No.6の『展望日本の児童文学』(大藤幹夫編、双文社出版、1978)は、児童文学の代表的な短編を取って様々な人が解説文を書いている、大学で教科書などによく使われてきた本です。その中で「名なしの童子」について神宮輝夫先生が解説を加えています。

佐藤は月光に「美しい」とか「つめたい」といった形容語句をつけない。月光は月光なのである。風に「すずしい」とついているのは、それがつめたい風でも熱風でもなく、あくまで「すずしい」という性質の風だから意味を限定するためつけられているのである。

古田足日さんは指示・限定が近代のことばの役割だとおっしゃっていますが、神宮先生も意味を限定するような形でことばが使われているとおっしゃっています。

もう一回未明に戻りますと、「物凄い波」というのは説明ではなく、感情が吹き込まれていると思います。感情を吹き込むことばから物事をきちんと説明することばに大きく変わりながら、子どもに向かって社会での問題を書いていこうとしたのが現代児童文学だと思います。佐藤さとるが『だれも知らない小さな国』という長編を刊行したのが1959年です。ここからはっきり変わったというのが大方の意見ですが、もう少し細かく見ていくと「貝になった子供の話」と「名なしの童子」の間辺りにむしろことばの変換の線が引かれるのかもしれない、という仮説を持っております。

散文性の獲得とリアリズムの深化、「タブーの崩壊」

佐藤さとるに見たように、ことばが説明として機能していくようになっていくのが現代の児童文学です。そのことによって戦争だけではなく様々なテーマが書かれていくこととなります。説明としてのことばがだんだん深くなって、リアリズムが深まる中で、いろいろなテーマが書けるようになっていきました。

1970年代の後半には、これは日本だけではなく世界的な現象でもあります。「タブーの崩壊」と

ということが言われ、それまで子どもたちから遠ざけられていた性の問題、死や家庭崩壊の問題などが積極的に書かれるようになりました。それらは遠ざけられてはいましたが、実は人間にとって本質的なことを語ることにつながるテーマなので、児童文学でもむしろ積極的に書かれるようになり、その状態は今に続いています。そのようなことが書けるようになったのは、ことばが説明として機能し始めた現代児童文学が、リアリズムを深めていったからです。

児童文学／大人の文学のボーダーレス化

そのようなテーマが書けるようになってしまったということは、少なくともテーマという点では、大人の文学と児童文学が扱う問題がほとんど同じということです。リアリズムが深化するにつれて、児童文学の読者層も童話の時代より上がっていきました。童話の時代は幼年が主な読者層と考えられていたと思いますが、児童文学の時代になると、もう少し年上の子どもたち、10代の前半くらいが読者層の中心というように考え直されたと思います。『だれも知らない小さな国』は、黙読で物語を楽しむことができる小学校高学年とか中学生くらいが主な読者として想定されていたはずで、現代の児童文学はそのように読者層の中心を上げたと思います。

少し年上の子どもたちに届けられるものになったということもあって、テーマが一般の文学とあまり変わらなくなっていくということが起こりました。読者層はやがてもっと上がっていき、児童文学の本として出たものでも大人が読むということが、今では割と当たり前になっている状況があります。

現代児童文学が、童話の詩的で象徴的なことばに対して散文的な（物事が説明できる）ことばを獲得することによっていろいろなことが書けるようになってしまい、それを大人も読むような状況が生まれているというのが、今の児童文学の眺めだと思います。児童文学と文学とのボーダーが分からなくなって、何が児童文学か分からなくなっているというのが、ここ20年くらいの状況だと思います。

2. あらためて、児童文学とは何か

この状況を踏まえながら、改めて「児童文学とは何か」や「児童文学のことば」について考えていきたいと思います。

大人である作家が書き、子どもが読む文学

以前には、こういうテーマは子どもには書かないという見えない縛りがありました（それが破られたのが「タブーの崩壊」です）。また、物語作りの上でも、1970年代くらいまでは、児童文学は最後に必ず明るい方向付けをして終わるべきだという、理想主義や向日性という児童文学固有の考え方がありました。しかし、テーマの上でも物語作りの上でも、それはもうあまり意味がなくなり、児童文学は文学とあまり変わらない領域になりました。

それでも児童文学という領域があるとすると、大人である作家が書き、子どもが読むということが、児童文学を輪郭付ける唯一の考え方ではないかと思います。

大人と子どものことばの上の隔たり

大人である作家が書くことばが、子ども読者にどのように届き得るか得ないか、これが児童文学固有の非常に難しい問題だと思います。子どもといっても様々な読者層がありますので、もう少し細かく考える必要があるかもしれませんし、今は児童文学が10代あるいは大人まで広がった読者層を抱えています。一応小学生くらいの読者を子ども読者として、そのくらいの子どもたちに大人である作家がことばを届けることはどのようにして可能なのか、と考えてみたいと思います。これは大変難しいと思います。

「遠くからおじさんが来た」という文の難しさ

小学生の子どもたちに長く読まれてきた作家の一人に、「ズッコケ三人組」シリーズ等で子どもたちに親しまれ続けている那須正幹さんがいらっしゃいます。那須さんは、大人が子どもにことばを届けることの難しさといったようなことを時々おっしゃいます。たまたま聞いた講演で、那須さんが「遠くからおじさんが来た」という例を挙げ、

実に簡単な日本語だが本当に難しい、大人だと100メートルくらい離れていないと「遠く」という感じがしないと思うが、子どもにとっては50メートルくらいでも「遠く」なのではないか、とおっしゃいました。

「遠く」、「近く」、「広い」、「狭い」といった空間の認知が起こる仕組みは専門的にはよく分かりませんが、実感から言うと自分の身体が物差しになって感覚を生むのではないかと思います。しばらくぶりに小学校の通学路を歩いてみると、広いと思っていた道がとても狭かったり、遠いと思っていたが意外と近かったり、ということはよく経験することです。小学生のときは体が小さいので自分の物差しを使って広くて遠いと思っても、大人になって身体が変わると物差しが違ってしまいます。それほど広くも遠くもないと感じるのだと思います。子どもは背が低いので視点が低いとか、視野が狭いので子どもの道路への飛び出しには注意が必要だとかいうこともよく言われます。

那須さんの挙げた「遠くから」は、カムチャッカから帰ってきたというような意味ではなく、道の向こうからという意味ですが、どのくらい向こうなのかは大人と子どもで随分イメージが違う、と那須さんはおっしゃいます。

それから「おじさん」です。これは親戚のおじさんという意味ではなくて中年の男性という意味です。那須さんは、40歳くらい以上でないと「おじさん」とは呼びづらい気がするとおっしゃいます。それは私もそうだと思います。今、30代の男性は若々しい人が多く、おじさんとは呼びづらいと思いますが、40歳になったらおじさんと呼んでもよいかなと思います。

でも、子どもたちはそうではありませんよね。よく大学生が、コンビニでアルバイトをしていたら子どもにおじさん、おばさんと呼ばれてしまったと嘆きますが、子どもは大人の時代を知らず、大人がどのように年を取っていくのかが分かりませんから、同じ大人でも20代、40代、60代では随分違うということにあまり思いを致しません。大づかみにとらえていますので、下手をすると大学生でも30代でもおじさんと呼ばれてしまいます。「おじさん」というのは簡単なことばだが、子ども

は案外違うことを思い浮かべているのかもしれない、と那須さんは例に挙げていらっしゃいます。分かりやすい例だと思います。

「遠くからおじさんが来た」ということばなどでもそのような食い違いが起こっていると思われるから、もっと複雑な文を書くほどどれくらいかけ離れたことになるのか、恐ろしいくらいです。

那須正幹さんの解決法

では、那須さんはそのような問題をどのように解消しようとしているのかというと、「遠くからおじさんが来た」では曖昧さを含んでしまうので、もう「100メートルくらい向こうから40歳くらいの男の人が来た」と書いてしまう、とおっしゃっています。ああ、なるほどと思います。これが那須正幹を考える上で重要なことです。これはまさに近代のことばで、説明的な機能をかなり発揮させて、説明として分かりやすいようになっていると思います。

しかし、説明として分かりやすい方を強調すると、先ほどの古田さんのことばを借りれば「指示物に感情を吹き込む」という方がなくなってしまいます。「指示物に感情を吹き込む」ことが実は文学的な面白さにつながります。ですから、あまり説明の方を際立たせてしまうと、簡単に言うと「味気ない」ことばになります。「100メートルくらい向こうから40歳くらいの男の人が来た」と書くと、説明としてははっきりするものの、文学のことばとしてはあまりに味気ないかと思ってしまうのですが、那須さんはそのようにおっしゃいます。

少なくとも「ズッコケ三人組」シリーズのことばはそのようなことばだと思います。それが子どもたちにイメージの輪郭をはっきり与えることになり、子どもたちにとっての面白さにつながるのだと思います。「ズッコケ」が、今ではそうでもありませんが、昔から大人たちにさほど評判がよくないのは、「100メートルくらい向こうから40歳くらいの男の人が来た」と書くことが味気なさをもたらしていて、大人読者たちの文芸的な興味を誘わないからではないかと思えます。でも、文芸的な面白さを児童文学からも酌み取りたいというの

は、大人読者の考えなのかもしれません。

「ズッコケ三人組」シリーズのこぼ

「ズッコケ」を実際に見ていきたいと思えます。どこでもよいのですが、資料④は、2冊目『ぼくらはズッコケ探偵団』から少し長く引用しています。これは子どもの生活によくあることですが、野球で遊んでいて打ったボールがどこに行ったか見当たらずなくなってしまって、それを探し出すという場面です。

おなじみのハチベエ、ハカセ、モーちゃんが出てきます。ハチベエは色黒で口が悪い、ハカセは勉強熱心でトイレでも必ず5分間ドリルをするのに学校の成績はあまり芳しくない、モーちゃんはおっとりした性格で大変な食いしん坊だが、なぜか一番女の子にもてる、そういう三人組が、過去も未来も含めた様々な場所で冒険をしていくのが「ズッコケ三人組」シリーズです。この巻は3人の日常を描いた物語です。

「ハチベエくんはボールの飛んだコースをみてたんだろ。ボールというものはね、放物線を描いて飛ぶものなんだ。だから……。」

「放物線て、なに？」

モーちゃんが横から質問した。

「つまりねえ、ボールというものは、まいあがつていくコースと、おちていくコースが対称になるってことさ。だから空を飛びだしたボールは、こんどは同じカーブを描いて小西さんの庭にとびこんだはずなんだ。」

「だからなんだっていうんだよ。」

ハチベエが、いらいらしながらたずねる。

「わかんないかなあ。一ばん高くあがった位置とボールの高さがわかれば、ボールがどのへんにおちたかがわかるじゃないか。」

「へえ、そんなものかねえ。一ばん高くあがったのは、たぶんケヤキあたりじゃないかな。あいつのてっぺんをかすめてとんだのみたもの。あのケヤキ、八メートルはあったな。」

「ハチベエくんがボールを打った位置からケヤキまで直線距離で五十メートルくらいだねえ。すると、ボールはその倍の百メートルは飛んだ

ことになるな。」

「ばかえよ。ケヤキのむこうは池があって、すぐに家がたってるんだぜ。」

「そう、ケヤキから家までが、約五メートルつとところかな。ということは……。」

ハカセは、かばんの中から雑記帳をとりだしてなにか書きはじめた。そして書きおわると、それをふたりのまえにひろげた。

へたくそな絵だったけれど、どうやらハチベエの打ったボールのコースを略図でしめしたもののらしいことは、わかった。

「これでボールのコースはわかったろ。つまり、ボールは小西さんの家の、屋根より少し下のほうにぶつつかって、それから庭におちたってわけさ。だからそのへんをさがしてみるべきなんだよ。」

ハカセが得意そうにいう。ハチベエは、少々がっかりした。それくらいのことなら、なにも放物線や、こんなへたくそな絵をかいてもらわなくても、大よその見当はついていたのだ。

「ズッコケ」の文体の特徴

これは、私が今言った説明的な精神が際立っているところだと思います。ハカセがそういう役割を果たすことが多いのですが、那須さんはそれをそのままにしないで、「ハカセが得意そうにいう。ハチベエは、少々がっかりした。それくらいのことなら、なにも放物線や、こんなへたくそな絵をかいてもらわなくても、大よその見当はついていたのだ」というように、説明的な精神を際立たせながら、それをさらにもう一回批判し、やゆしてしまいます。ここが「ズッコケ」の面白いところだと思います。

ハカセが説明したような精神は、ハチベエにはがっかりされてしまいますが、「ズッコケ三人組」を貫いている精神だと思います。分かりやすくきちんと説明していく中で、世の中の仕組みが分かったり、自然界の不思議が分かったり、様々なことを子どもたちに教えていくことができる文体を持っているのです。あまりそれをやりすぎると面白くないので、このようにハチベエを通してその精神を時々批判しながら、でも全体としては

様々なことが説明できる文体でいろいろなことを書いていったというのが「ズッコケ」50巻だと思っています。

「ズッコケ」は説明的な散文で書かれていて、それを面白く少し批判しながら進むというようなことであると思います。このような文体を獲得したのが「ズッコケ三人組」の功績ですよね。「遠くからおじさんが来た」は難しいという那須さんの話から、少し「ズッコケ」のことばを考えてみました。「ズッコケ」以外の那須さんの小説はもう少し違った散文で書かれていて、そこには大人たちの好む文芸的な味わいも「ズッコケ」よりはもっとあると思います。

「ハリー・ポッター」シリーズのことば

もう一つ思い出すのは「ハリー・ポッター」です。英語版は読んでおりませんが、翻訳で少し読んだところ、「ズッコケ」のことばに少し似ているという印象を受けました。日本語訳は説明的な調子が際立っていて、これが「ズッコケ」と同じような分かりやすさを生んでいるのかもしれないと思ったことがあります。

「ズッコケ」と同様、「ハリー・ポッター」もたくさん読まれましたから、この辺りに子どもたちに分かりやすさを与える秘訣があるのかなと思います。

3. 児童文学というコミュニケーション

子どもと大人のことばの隔たり

年齢にもよりますが、子どもの文法は簡単で、語彙も少ないです。一方、作家である大人たちになると、文法がもっと複雑で語彙も多いわけです。同じ日本語なのになかなか違った日本語が作家と子どもの中にあります。でも、そのことばで付き合い合わなければならないのが児童文学です。隔たりのあることばで作家である大人と読者である子どもがどのように付き合えるのか付き合えないのか、それが今日考えていきたいことです。

ことばは、はさみやのりのように自分の外側にある道具ではなく、自分の内側にあるものです。私たちが何か考えるときは、文字に書かないにしても、ことばを積み上げて考えようとしています。何

か感じるときも、「今日寒いな」とことばで思ったときに寒いと感じるのであれば、感じることもことばを通して感じています。考えたり感じたりすることがことばによって起こるならば、ことばは自分を作っているもので、自分の存在そのものに関わるものだと思います。そうすると、作家と子どもたちのことばが違うというのは、それぞれの存在の違いという、もっと大きな問題になっていきます。作家たちが、どのように子どもたちにことばを届けることができるかと考えて工夫してきたのが児童文学の歴史だと思います。

しかし、児童文学を書くこともそれぞれの作家の自己表現であつたりするわけですから、あまり子ども読者のことばかり考えていると、自分は何のために書いているのか分からなくなってしまうことにもなります。そこが大変難しいところだと思います。

「媒介者」の仮装

今言った意味でのことばの隔たりをどのように作家が越えようとしたか、考えてみたいと思います。この問題は割と以前から考えているので、モデルとする作品がやや古いのですが、少しずつ新しいものも紹介したいと思います。

資料⑤を見てください。松谷みよ子さんの「モモちゃんとアカネちゃんの本」シリーズの完結編である『アカネちゃんのなみだの海』の最初の話「タッタちゃんとタアタちゃんの帰還」の結末です。

アカネちゃんは、小さい頃履いていて好きだった靴下を双子のタッタちゃんとタアタちゃんと呼んでいました。タッタちゃんとタアタちゃんは知り合いのところにお下がりになって長く不在でしたが、ようやく帰ってきたという話です。

これが、タッタちゃんとタアタちゃんの帰還です。え？ キカンっていうのはね、とおくへいって、とつてもくろうした人が、かえってきたときにつかうことばなのよ。

おしまいはこのように締めくくられます。これは面白い語りが最後に入ってきたなと思います。こ

れはちょうど、身近な子どもに本を読んであげているお母さんが、「帰還」という難しいことばが出てきたとき、読んだ後に少しことばを添えて説明してあげるようなことが、あらかじめ作品の締めくくりとして書かれているという面白いやり方だと思います。言わば作者が「媒介者」を仮装して（つまり、媒介者に成り代わって）いるのではないかと考えています。

「媒介者」と「仮装」については説明が必要です。まず、「媒介者」とは何かということをお話しします。子どもの本と子ども読者の間には、様々な形で大人たちが入り込んでくることがあります。その大人たちのことを、以前から「媒介者」と呼んでいます。

顧客の二重性

根本的なことを確認すると、子どもの本の流通は、大人の本と違います。大人の本は書店で買った人が読んだり、図書館で借りた人が読んだりするのが普通ですが、子どもの本の場合、特に子どもが幼いときは、必ずしもそうではありません。誰か大人が買い与えたりするわけです。親がそうする場合もありますし、子どもが学校図書館も含む図書館を利用する場合も、本を買い調えるのは皆大人です。子どもたちの意見を何らか反映させることがあるとしても、お金を使うのは大人たちです。

15年戦争下の1940年に書かれた「児童文学史の方法について」という論文で、児童文学・児童文化の評論家である故・管忠道さんが、そのことを子どもの本における「顧客の二重性」と呼んでいます。随分古い論文ですが、大変新しい視点だと思います。この論文の中に「児童文学の場合、顧客は単に直接の読者たる児童のみではない。彼等の経済的保護者たる親が、これに固く結びついてゐる。しかも親は、商品の購買に際して選択の発言権を持つてゐる」という指摘があります。そのとおりだと思います。親や様々な大人たちは、お財布のひもを緩めて子どもに本を買ってあげるといふことを通して、同時に子どもに本を薦めているのです。逆に子どもが欲しがっても「それは買うのをやめておきなさい」と言ってお金を出さな

いことを通して、「この本はよくないからやめておきなさい」というメッセージを送り出しているのも親たち、大人たちです。

大人による権力の行使

例えば、19世紀にヘレン・バナーマン (Helen Bannerman) という人が *The story of Little Black Sambo* という本を書きました。それは日本では「ちびくろさんぼ」の本として読まれ、1960年代には、最後に大きな満足の与えられる、とても子どもにはよいストーリーだと薦められました。石井桃子さんなどがそのようにおっしゃって、大変よく読まれた本でした。ところが、1980年代の後半になって、アメリカの議会で「日本ではまだあのような黒人差別を助長する本を売っている」と批判され、日本で15種類ほど出ているエディションが、全部絶版になるという事件がありました。

一つの例ですが、同じ「ちびくろさんぼ」が、ある時代には子どもに強く結び付けられ、ある時代には全く違う観点から逆に子どもから遠ざけられる本になってしまいました。どちらも大人たちがやったことです。大人たちはお金を出すことを通じて権力を発揮しているので、私たちはよくよく権力の行使については考えなければならぬという教訓が、「ちびくろさんぼ」からは得られると思います。

媒介としての大人

大人たちは語彙も豊富で文法も複雑ですから、もし大人である作家が自分のことばをフルに使ってしまうと、子どもには通じないことがいろいろ起こると思います。作家が子どもに配慮したとしても、時々その子には分からない状況が書かれるということが、しばしばあると思います。子どものそばにいて分からないことをちょっと説明してあげる、これがもう一つの大人たちの役割ではないかと思います。読んであげたり、少しことばを添えてあげたりすることで、子どもたちにすんなり渡していくことができるのではないかと思います。

児童文学は、大人が書きたいことを書いてもそのままでは子どもにはなかなか通じないという、

ある種の矛盾を抱えた分野だと思います。その矛盾をどうしたらよいのでしょうか。児童文学とは何かというときによく行われてきた議論の一つに、児童文学は子どものための表現か、作家の自己表現か、という二者択一的な議論がありますが、二者択一ではなかなか解決できないと思います。矛盾した二つのAとBのどちらか選ぶ二者択一ではなく、両方を踏まえて新しいCを生み出すような仕事を行わなければならないという考え方があります。矛盾を新しい力に転化する力のことを、哲学の弁証法という考え方では「媒介」と呼ぶそうです。

児童文学が矛盾を抱える分野だとすると、その矛盾を新しいものに転化する力を持っているのは、子どものそばにいる大人ではないかと思っています。少し理想主義的な考えかもしれませんが、子どもの本と子ども読者の間に立つ大人たちはそういう思いで振る舞うことができるのではないかと思ひ、子どもの本を手渡してあげたり、読んであげたり、ことばを添えてあげたりする大人たちの仕事を、媒介者の仕事と考えています。

レジュメには、児童文学の発信者は大人で受信者は子どもだが、媒介者として親、教師、保育者、児童図書館員、編集者などが役割を果たすだろう、という図を書いておきました。その媒介者がここにいる私たちだと思います。よい媒介の仕事ができるとよいと思っています。

児童文学論の用語としての「仮装」

「仮装」ということばを児童文学論の用語として使い始めたのは私です。2010年に67歳で惜しくも亡くなった後藤竜二さんのデビュー作『天使で大地はいっぱいだ』の書き出しを、資料⑥として引いてあります。(後注：伊藤整『小説の方法』河出書房、1948に「内なる声と仮装」という章があって、「仮装」という言い方は、ここから借りてきています。)

1 さえない始業式

ついてないんだ。ぼくら六年三組の先生は、キリコになっちゃったのさ。みんなが前からしんぱいしてたんだ。なんだかそうなるような気が

がしてね。だけどほんとになっちゃったんだ。

こう語り出すのは、友達から「サブ」と呼ばれている6年生の男の子です。『天使で大地はいっぱいだ』はかなり長い物語ですが、彼がこの調子の一人称で自分をめぐる状況や事件を語りきる形で出ています。

当時はこの語り方は非常に斬新だったと思います。この語り方をとらえて私が1984年にこんなふうに言ったことがあります。

後藤竜二は、子どもの話しことばで書いている。児童文学は、子どもを読者とする文学だけれど、大人である作者のものの考え方、感じ方は、子どもたちのそれとはちがう。後藤は、子ども読者とのあいだにあるへだたりをこえるために、子どもの話しことばを仮装し、子どもの認識と感受性の方へまわりこもうとする。これは、児童文学にとってもっともラジカルな方法といえるが、『天使で大地はいっぱいだ』は、それを成功させた。(『日本児童文学』30(2)「日本児童文学のきのうときょう—「楽園」とその喪失」宮川健郎、日本児童文学者協会、1984.2)

このように書き、『天使で大地はいっぱいだ』のような書き方を、「子どもの話しことばの仮装」とか「子どもの語りの仮装」と呼んできました。

「子どもの語りの仮装」の成功例

『天使で大地はいっぱいだ』は北海道の農村での子ども時代のことを書いています。後藤さんが同じ問題を10年くらい後に書いた『故郷』は、全然違う文体で書かれていて、農村で過ごした子ども時代を振り返り、最後は自分たちの家族が離農してしまうところまでを書いた自伝的な作品です。離農した頃、作者を思わせる青年は大学生になっていて学園闘争の中で過ごしています。

『故郷』の青年が後藤竜二さんに近いと思いますので、大学の卒業論文のつもりで書いたという『天使で大地はいっぱいだ』は、家族が農村を離れた後に書かれたはずですが、後藤さんのデビュー作は、子ども時代の自分に成り代わるような形で、

子ども読者に非常に近いところで書かれたと思います。この「子どもの語りの仮装」と言っている方法は、『天使で大地はいっぱいだ』では大変成功していると思います。

この書き方は、今に至るまで現代の児童文学で盛んに試みられる方法になります。それはうまく行く場合と行かない場合があります。子どもの見ている範囲で書いていこうとすると、結果的に物語がうまく展開せず停滞してしまうこともあります。大変うまく行く場合も時々あります。その最初の試みが後藤竜二のデビュー作『天使で大地はいっぱいだ』だと思います。こういう形でことばの上の違いを乗り越えようとしたのではないのでしょうか。

「子どもの語りの仮装」の先駆

ただ、後藤さんの先駆のようなものが全くないわけではありません。それを探していくと、大正の終わり頃の千葉県三の試み（資料⑦「虎ちやんの日記」）に突き当たるのではないかと思います。これは『童話』という雑誌に載った作品の書き出しです。最初に「この日記を書いた虎ちやんは、^{じつ}実は小さい時の私かもしれない。また私の知っている幼な友達のことも知れない。…」という作者のことばがあり、物語が始まります。

八月一日

源ちやんに作ちやんに喜三ちやんに俺と、四人でポンテン山へ草刈りに行つた。昨夜雨が降つたもんだから、山道がつるつるして歩きにくかつた。それでも、今日から夏休みなんだと思ふと、嬉しくつてしょうがない。みんな、何して遊ぼうと、その事ばつかり云ひ合つた。

このような書き出しです。子どもの日記をここに書き写したようなスタイルになっていますが、日記の文章は方言による話しことばです。実際に書くときは子どもも書きことばで書くと思いますのでこのようには書かないとは思いますが、これは日記でありながら話しことばで語られていくという作品の仕掛けです。「虎ちやんの日記」は、この時代に『天使で大地はいっぱいだ』と同様に子ど

もの認識と感受性の方に近づくことに成功し、虎ちゃんというものが語りを通じて生き生きと浮かび上がってくることになって大変成功した作品だと思います。作者は子どもの日記を話しことばで書くことを、言わば仮装していると言えると思います。そのことによって非常に生き生きとした子ども像が浮き上がる結果を生んでいると思います。

児童文学の非対称的コミュニケーション

先ほどの「遠くからおじさんが来た」に関わるような話に一旦戻りますが、大人と子どものことばに隔りがあるので、結局、児童文学のコミュニケーションというのは、なかなか理想的な伝達にはならない領域だと思います。発信者と受信者が同じことば、全く同じコード表のようなものを持っていれぱうまく話が通じますが、大人と子どもではそれぞれのことばが違うのでコードが共有されていません。発信者と受信者が同じコードを持っている左右対称の理想的な伝達になっていないのが児童文学というものだと思います。児童文学を一つのコミュニケーションと考えると、発信者と受信者がずれてしまっている、非対称的なコミュニケーションです。（後注：非対称的コミュニケーションに関する以下の考察は、柄谷行人や立川健二らの意見をふまえています。柄谷行人『探究.1』講談社、1986、立川健二『誘惑論』新曜社、1991参照。）

他の非対称的コミュニケーションの例

他に、「教える」とか「売る」とかが非対称的なコミュニケーションの例として浮かび上がると思います。「教える」というときは教師や大人が子どもに教えるわけですが、教師の方にたくさんの情報があり、子どもたちには情報がないので、元々非対称的です。それをどのように子どもたちに渡していくかということが「教える」ということになります。「売る」というときには、商品を買ってもらうことを目指してコミュニケーションが起りますが、売り手には商品に関していろいろな情報があり、「これはよいから買って下さい」という思いもありますが、買い手にはあまり関心がなかったり情報がなかったりして、商品をめぐって

随分違う立場に立っています。「売る」というコミュニケーションも非対称的なコミュニケーションだと思います。

「教える」場面や「売る」場面で、どうしたらコミュニケーションが有効に働くかという、何らかうまく誘惑したり、何らかうまく説得したりすることが必要になると思います。いろいろなことを言って、ある商品を買わせてしまうとか、いろいろ面白く説明して、あることを教えてしまうとかいうのが、非対称的なコミュニケーションである「教える」とか「売る」ことには必要になります。

子ども読者の「誘惑」や「説得」

児童文学も「教える」ことや「売る」ことに似た非対称的なコミュニケーションだとすれば、誘惑や説得がコミュニケーションを円滑に働かせるものになるのではないかと思います。

大人である作者が読者である子どものことばを使って書く「子どもの語りの仮装」は、一種の「誘惑」や「説得」のやり方の一つなのかもしれません。先ほどの「媒介者の仮装」という言い方を踏まえて言えば、「子どもの語りの仮装」は、作者のことばではなく読者である子どもたちのことばを仮装して書くということになります。読者の方は、隣で友達が語ってくれているような、あるいは自分が語っているような錯覚を起こして楽しむということだと思います。

先ほど申しましたように、このやり方は後藤竜二以降様々な形で試みられ続けて、現代児童文学が鍛えてきた技の一つだと考えることができます。それは非対称的なコミュニケーションをどうやって円滑なものとしていくかという大きな工夫とも言えます。全くことばの在り方が違うと考えられる大人と子ども、作家と読者が、それでもことばでコミュニケーションできるかどうかに賭けている分野が児童文学だと思いますが、その「賭け」の形の一つが「子どもの語りの仮装」になっているのではないかと思います。

最近まで続く「子どもの語りの仮装」

レジュメに、濱野京子『その角を曲がれば』、草

野たき『反撃』といった作品を挙げましたが、最近話題になっているこれらの作者を見ていくと、やはり同じように「子どもの語りの仮装」を試みています。中学生くらいの子どもたちが出てきて中学生のことばで語っています。後藤竜二が意識的に始めた方法になっていると思います。

『反撃』では、収められている作品の中で語り手が連鎖的に替わっていく仕組みを持っています。『その角を曲がれば』も、章によって主人公と友達二人の語り手が替わっていった状況が立体化するような語り方になっています。これも実は後藤さんがその後試みた方法の一つで、いろいろな作品でやっています。

今となっては晩年の作品ということになってしまいましたが、後藤さんの『12歳たちの伝説』という作品が5冊出ています。これは、小学5年生で大変荒れていたクラスが6年生になったときに新しく若い頼りない女の先生がやってきて、そのクラスが果たして再生することができるかどうかということを考えていった作品です。クラスを構成するいろいろな子どもたちが、それぞれの章の語り手にも主人公にもなって、次々語り手を変えながら書いていく試みが『12歳たちの伝説』でした。子どもたちのことばを通した「リアル」を積み上げていくことを通して教室の雰囲気全体の像を描き出す試みだったと思います。

後藤さんがやったそのようなことは、割と新しい作家である濱野京子や草野たきなどにも、それぞれの作家の工夫を通してですが、明らかに引き継がれている方法だと思います。それは、非対称的なコミュニケーションである児童文学を何とかしなくてはいけないと考えたときに編み出された技だと思っています。

4. 「仮装」という概念をめぐる

「仮装」ということばに対する留保の意見

前述のようなことを、私は1984年2月の『日本児童文学』で初めて「子どもの話しことばの仮装」と呼びましたが、この「仮装」ということばには、古田足日さんがある意見をおっしゃったことがあります。同じ1984年の10月の『日本児童文学』で、当時の新人たちの作品をめぐる座談会がありまし

た。そこで、若い作家たちには一人称の語りが多いという指摘の後で、私が少し前の同じ雑誌に書いた「子どもの話しことばの仮装」という考え方について、古田足日さんが少し留保の意見を述べてくださっています。

「仮装」ということばには本体をかくすような響きもあるので、『天使で大地はいっぱいだ』の場合、そのことばが適当かどうかということもあって、このことばは評論的にはもっと深めなきゃなりません、…（『日本児童文学』30(10)「新人たち・80年代の児童文学」川村たかし他、日本児童文学者協会、1984. 10）

古田さんは「仮装」という言い方に対してある距離を置かれています、私は「でも仮装なんだ」と思って反論のようなことを書いたこともありましたが、やはり「仮装」と言うべきものなのではないかと思っています。

村中李衣の作品に見る「仮装」

もう少し説明して、「仮装」ということばがどういうことを言いたいのかを考えてみたいと思います。資料⑧を御覧ください。これは私と同世代の作家の中ではいつも大変問題提起的な作品を書き続けてきた村中李衣さんの、今となっては初期作品ということになるかもしれませんが、一人称の語りをいろいろ実験した『小さいベッド』という連作集に入っている最初の作品「デブの四、五日」の書き出しです。病院に入院している子どもたちのことを書いた連作集です。少し読みましょうか。

横になっていたら、

「はやくうけとってくれ。ねてるこたあないだろ、食事だってわかってるんだから。」

声がした。

わたしは、起きあがると、さしだされたお盆を片手でうけとった。

「右手、点滴でつかえないんだね。おしょうゆのふくろ、あけてやろうか。」

首をふった。

「だってあんた、しょうゆかけなきゃ、おとうふなんて味しないよ。どうしたんだい。」

「おばさん、ななこちゃんは、ごはん食べないんだよ。ずうっと、一回も。」

だれかが、わたしのことを説明している。

「おやまあ。」

わたしの左手がにぎられた。

「かわいそうに。こりゃ、骨と皮じゃないか。」

（あ、光の色がかわった。）

雲のあいだを太陽がくぐった。どの雲のうしろにかくれたんだろう。ベッドがもうちょっとひくければ、よくみえるのに。

「あんた、それで点滴してんのかい、ごはんのかわりに。」

（あ、また光がさしてきた。どこだろう、太陽が顔をだしたのは。）

「ちよいと、あんた、こっちをみなよ！」

ひっぱられたうでのほうへ顔をむけた。

このような書き出しです。病院でまかない婦をしてくれているおばさんと、拒食症のようなことで入院している菜々子との付き合いの始まりがこの場面です。

「わたしは」と書いていますから、入院している女の子を仮装して書いている「子どもの語りの仮装」の一つの例ですが、面白いのは、途中で「（あ、光の色がかわった。）」とか「（あ、また光がさしてきた。どこだろう、太陽が顔をだしたのは。）」とかとつぶやきが書き込まれてくるところです。これも「わたし」と語っている菜々子の心の奥のつぶやきで、全体を菜々子が語っていますから、特に丸括弧を付けなくても読めることは読めるのですが、心の奥のつぶやきということでわざと丸括弧を付けて地の文と区別しています。地の文の語りのレベルと違うと言えば違うのですが、では、この括弧を付けたのは誰かということ、やはり作者が付けたのだと思います。僕らに直接見えているのは「わたし」と名乗る菜々子の語りですが、菜々子の背後に胸をくっつけるようにして作者がいて、「わたし」の全体の語りとは違うつぶやきにわざわざ丸括弧をつけてあげるようなことを作者が背後からしてくれているという状態を思

い浮かべます。

これを私は「語りの二人羽織」などと変な言い方をしたことがありました。寄席で二人羽織という出し物があります。顔を出している人が前、手を出している人が後ろにいて、手を出している人が顔を出している人にお茶を飲ませたり御飯を食べさせたりするのですが、後ろの人は見えないのでうまく行かなくてそれが面白いという出し物です。作者は「わたし」と名乗る女の子の背後に胸をくっつけているのですが、羽織の中にいるので、作者の本体は隠されています。古田さんは『『仮装』』ということばには本体をかくすような響きもある」とおっしゃいましたが、やはり本体を隠していると思います。そういう仕組みを作っていると思うので、そういう意味では「仮装」ということばでよいのではないかと言いつづけてきました。

岩瀬成子の作品に見る「仮装」

つい最近、岩瀬成子の新作『だれにもいえない』(2011年5月)を読んで、村中さんの作品に似ているな、同じ問題があるかな、と思いました。これは4年生の女の子が語っている話です。最初に入っている「とくべつ」という話を2ページくらい読んでみます。

わたしは、^{てん}点くんをすきになっていた。

いつ、点くんをすきになったのか、わからない。

気がつくとき、すきだった。まるで雪がつもるときのような感じだった。いつつもったのか、気がついたときには、雪はもうつもってしまった。

いつのまにか、気がつかないうちに、点くんをすきになってしまっていた。

わたしは点くんのことがとても気にかかる。点くん、と思うと、体のなかがちょっと熱くなる。

点くんをいつも見たいと思う。でも、見ちゃいけない、とも思う。そう考えると、なんだか気持ちがそわそわする。

このことは、だれにも知られちゃいけない気がする。どうしてか、そう思う。母さんにも、叔母さんにも、知られたくない。友だちの花

ちゃんにも、知られてはいけない。内緒にしておきたい。内緒にしてなきゃいけない、となぜだか思う。内緒にしようと思うと、胸のなかかなんだか重い。

こんな気持ちになったことは、いままでなかった。わたし、どうしちゃったんだろう、と思う。

このような書き出しです。「点くん」と呼ばれている「^{ともし}点くん」を好きになってしまったということが縦軸になって、その中にいろいろな事柄が呼び込まれてくるという作品です。「子どものとき人をすきになるのは、恋の練習をしているの。練習はなにごとにつけ大事だから、がんばって練習なさい」と叔母さんが言うところがあります。なかなかよい作品です。

問題は語り方で、読んでしばらくするとこの子は4年生だと分かります。「わたしは」とあるので4年生の女の子が語っているのですが、語り方は4年生そのものには思えないところがあります。

気がつくとき、すきだった。まるで雪がつもるときのような感じだった。いつつもったのか、気がついたときには、雪はもうつもってしまった。

これはとてもうまい言い方ですが、4年生の言い方ではないような感じがします。もっと大人の語り手が4年生の女の子に寄り添って語ってあげ、そのようにして初めてはっきり語れるようなことが語られているとしたら、これはこの語り方でよいのかなと思って読み終わりました。最初は違和感もありましたが、とても面白い話であり語り方であり、とてもよい作品だと思って読み終わりました。先ほどの村中李衣と少し似た問題を感じるので紹介しました。

三木卓の作品に見る実験的な語り方

そのように、子どもが語る語り方をどのように支えるかというのはとても難しいことです。

やや古いですが、最後にもう一つの例を見たいと思います。三木卓の『元気のさかだち』という

本があります（資料⑨）。これも連作集です。茂という戦争直後の小学生が語る、やはり「子どもの話しことばの仮装」のような語り方ですが、少し独特です。これも「わたし」と語っていますが、小学生の男の子が「わたし」と言って語るのかどうか、そこに違和感があります。

ここに引いたのは、『元気のさかだち』の中に入っている「かんじい」という話です。小学生でも鑑札を受けないと釣りをしてはいけない池で、もぐりで釣りをする小学生たちに鑑札を得ているのか確かめるおじさんが、子どもたちに「鑑札じいさん」、「かんじい」と呼ばれていて、その「かんじい」がタイトルになっている釣りの話です。書き出しはこのようになっています。

さっきからわたしは、じっと浮きをみつめている。緑と赤の輪のついている浮きで、自分としてはとくに気に入っているものではないが、人からもらったものだから、もんくはいえない。浮きはうごかない。

そよ風が吹いてくる。水面いちめんにさざなみが立つ。その波間に、すこし風でかたむいた浮きがある。いつそれがうごくかうごくかと思ひながら、裸の膝小僧をかかえている。

わたしが今住んでいる町は、東海地方の城下町だ。城下町だから当然お城があったはずだが、今はない。ただ二重にめぐらされた濠がのこっている。濠のなかには、ずっと軍隊の兵営になっていた。今はその兵舎をつかっていくつかの学校がはいっている。来年わたしが入学するはずの、新制度の中学も、そのひとつだ。

これは自伝的な作品で、戦争直後、作者が小学生だった頃のことを思い出すようにして書いています。「わたしは」という主語からは、今現在は大人になった作者が昔を思い出して書いているようにも思えるのですが、書き出しは「さっきからわたしは」で、その文の結びは「じっと浮きをみつめている」という現在形です。「みつめている」と言われたとき、読者は戦争直後の1947年当時の状況に連れて行かれてしまいます。「浮きをみつめている」のは当時の少年ですから、そこから考え

ると「わたし」と名乗っているのは当時の少年なのかなと思ったりもします。現在の作者が思い出して語っている語りと、当時の少年が自分のことを語っている語り、「わたし」の中に両方入っているような、不思議な語り方です。

これは、「子どもの語りの仮装」であると同時に現在の作者が大人として昔を振り返っているという、両方が不思議に実現してしまうような語り方です。「子どもの語りの仮装」を推し進めると、大人である作者のことばが言わば抑圧されるということが起こりそうな気がしますが、両方がうまく生きている実験的な語り方の、かなり成功している面白い作品だと思います。今、少し埋もれてしまっているかもしれませんが、とてもいろいろなことを考えることができる作品で、私は大変面白いと思います。

『天使で大地はいっぱいだ』は若い20代前半のデビュー作で、まだ子どもとことばが近い青年が書いた作品だからよいのかもしれませんが、「子どもの語りの仮装」が推し進められると作者のことばが抑圧されることにもなるのではないかという危惧もあります。作者の表現もどこかで生き生きと奏でられると同時に子どもにも届けられるようなことがあるならば、作者にとっても読者にとっても理想的な世界が作れると思いますが、それはなかなか難しいと思います。そこがうまく行って風通しがよい感じがするのが『元気のさかだち』の語り方の実験だと思っています。

作者と語り手の関係

「作者」というふうに言ってきました。もちろん、作者が作品を書くのですが、もう一つ考えておかなければならないことは、作品を語っているのは必ずしも現実を生きている作者自身ではないということです。現実を生きている作者が例えば中年男だとしても、ある作品を書くときには6年生の語り手を立ててその語り手に語らせ、同じ作者がたまたま恋愛小説を書くことになって若い20代の女性を語り手に立てて語らせるということが実際には起こるわけです。

現実の中年男が作品を書いている、実際には作品固有の様々な語り手がいて、作者は様々な語

り手を乗り換えていくことができます。現実の作者が中年男だとしても、ある作品では子どもを仮装し、ある作品では若い女性を仮装する、ということをしているのが作品を語る、書くということではないかと思うと、作者というよりは語り手という概念をそこで持ち込み、語り手がどのような語りをしているかを考えるのが作品を考えるのにより有効だと思います。

5. 日本児童文学のことばの在り方の歴史について、ふたたび

今日は、近代童話から現代児童文学へのことばの転換というところから話し始めました。それも大きな問題ですが、先ほど宣伝させていただいた「日本の子どもの文学」展のパネルなどで語っていることがもう一つあります。明治から現代まで見ていくと、日本の児童文学が始まった明治の頃は、『こがね丸』という作品を一つの起点と考えていますが、子どもには読んであげるものとして児童文学が書かれ、子どもたちに届けられ始めたと思います。『こがね丸』という作品は、大人が声を出して読んであげる、あるいは子どもが自分で声を出して読むということが想定されていました。だから、声に出すには言文一致よりも文語調の方

がむしろよいのだという考え方で『こがね丸』は書かれています。

つまり、「声」を伴うものとして児童文学作品が作られ始め、そのことはずっと続いていきました。童話の時代までは、読んであげることが必要な幼年の子どもたちが読者層の中心として想定されていましたが、現代児童文学になると、自分で黙読する子どもたちに書きことばとして届けていくのが児童文学になりました。その結果、かなり緻密なことが書けるようになり、最初に言ったような状況が開かれましたが、どこかで読んであげる「声」と児童文学が分かれてしまったということも考えています。

今日申し上げたよりもう少し巨視的に考えると、読んであげる「声」を伴って書かれた「声」の時代から、読んであげることは切り離れた、「声」と分かれた時代に入っていくというのが、もっと大づかみに言ったときの児童文学のことばの歴史ではないかと思います。このことは「日本の児童文学」展でも扱っていますので、見ていただければと思います。

(みやかわ たけお 武蔵野大学教育学部教授、
国立国会図書館客員調査員)

「児童文学のことば、児童文学というコミュニケーション」紹介資料リスト

(本館) → 国立国会図書館東京本館で所蔵

※ → 国立国会図書館東京本館にも所蔵

デジタル化図書/雑誌(館内) → 「国立国会図書館のデジタル化資料」でデジタル化資料を閲覧可能(館内限定)

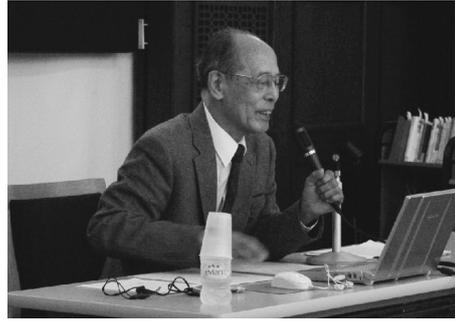
No.	書名	著者名	出版事項	請求記号	デジタル化
1	小川未明30選(名作童話)	小川未明著	春陽堂書店 2009. 1	Y8-N09-J217	
2	子どもと文学	石井桃子等著	中央公論社 1960	909-I583k (本館)	デジタル化図書 (館内)
	子どもと文学	石井桃子等著	福音館書店 1967	909-I583k-h ※	デジタル化図書 (館内)
3	現代児童文学論:近代童話批判	古田足日著	くろしお出版 1959	909-H862g ※	デジタル化図書 (館内)
4	佐藤さとる全集 8 「名なしの童子」	村上勉絵	講談社 昭和48	Y7-3447	
5	貝になった子供の話 『童話教室』2巻8号	松谷みよ子	桐書房 1948. 8	Z32-B251	デジタル化雑誌 (館内)
6	展望日本の児童文学	大藤幹夫編	双文社出版 1978. 5	KG411-51 ※	
7	特集 タブーの崩壊一性・自殺・ 家出・離婚 『日本児童文学』1978年5月号	日本児童文学者協会編	日本児童文学者協会 [1978. 5]	Z13-450 (本館)	
8	ぼくらはズッコケ探偵団	那須正幹作 前川かずお絵	ポプラ社 1979. 4	Y7-7344	
9	アカネちゃんのなみだの海	松谷みよ子著 伊勢英子絵	講談社 1992. 4	Y8-9100	
10	児童文学史の方法について —児童文化史的考察の一断章 『新児童文化』第1冊	管忠道	有光社 1941. 1	Z32-B249	デジタル化雑誌 (館内)
11	天使で大地はいっぱいだ	後藤竜二著 市川禎男絵	講談社 昭和42	Y7-669	デジタル化図書 (館内)
12	日本児童文学のきのうときょう —「楽園」とその喪失 『日本児童文学』30巻2号	宮川健郎	日本児童文学者協会 [1984. 2]	Z13-450 (本館)	
13	故郷	後藤竜二著 高田三郎絵	偕成社 1979. 11	Y7-7747	
14	白赤だすき小○の旗風	後藤竜二著 岡野和絵	講談社 1976. 8	Y7-5471	
15	虎ちゃんの日記 『童話』大正14年9月号~10月号 (復刻版タイトル:『雑誌童話』)	千葉省三	復刻版 岩崎書店 1982	Z32-B89	デジタル化雑誌 (館内)
16	その角を曲がれば	濱野京子著	講談社 2007. 2	Y8-N07-H242	
17	反撃	草野たき [著]	ポプラ社 2009. 9	Y8-N09-J1050	

18	12歳たちの伝説	後藤竜二作 鈴木びんこ絵	新日本出版社 2000. 6	Y8-N00-367	
19	12歳たちの伝説. 2	後藤竜二作 鈴木びんこ絵	新日本出版社 2001. 9	Y8-N00-367	
20	12歳たちの伝説. 3	後藤竜二作 鈴木びんこ絵	新日本出版社 2002. 7	Y8-N00-367	
21	12歳たちの伝説. 4	後藤竜二作 鈴木びんこ絵	新日本出版社 2003. 8	Y8-N03-H637	
22	12歳たちの伝説. 5	後藤竜二作 鈴木びんこ絵	新日本出版社 2004. 11	Y8-N04-H1133	
23	小さいベッド	村中李衣著 かみやしん絵	偕成社 1984. 7	Y8-1831	
24	だれにもいえない	岩瀬成子作 網中いづる絵	毎日新聞社 2011. 5	Y8-N11-J535	
25	元気のさかだち	三木卓著 渡辺洋二絵	筑摩書房 1986. 4	Y8-3373	
26	研究＝日本の児童文学. 3 日本児童文学史を問い直す：表 現史の視点から	日本児童文学学会編 宮川健郎【ほか】著	東京書籍 1995. 8	KG411-E51 ※	
27	現代児童文学の語るもの (NHK ブックス；777)	宮川健郎著	日本放送出版協会 1996. 9	KG411-G16 ※	

絵本のことば

—文字のタイポグラフィをめぐる—

吉田 新一



絵本における、ことばの表現では、音韻や文体といった、また、テキストでは、その構造といった視点が、考えられますが、限られた時間内ですので、ここではタイポグラフィカルな視点から、絵本のことばについて考察してみましょう。

こんにちは。御紹介いただいた吉田です。

先ほどは宮川健郎さんの^{うんちく}蒞蓄ある、啓発的な講義を興味深く伺いましたが、ことばの問題って、論じるのがなかなか難しいです。ちょっとずるいかもしれませんが、私はあまり難しいところへ深入りするのを避けまして、副題に挙げた〈絵本における文字のタイポグラフィ〉について、お話ししようと思います。と言うのも、この点への関心が、一般には少し薄いのではないかと認識しているものですから。

はじめに

〈絵本〉は〈絵・ことば（テキスト）・タイポグラフィ〉の三要素で構成されているという前提で考えると、まず〈絵〉と〈ことば〉の関係があげられます。モーリス・センダックは、ランドルフ・コールデコットの絵本を例に、「ことばが省かれ、そこを絵が語る。絵が省かれ、そこをことばが語る。ひとことで言えば、これこそは絵本の発明である」（『センダックの絵本論』p. 22、岩波書店）と言いきっていますが、おそらく〈絵本のことばと絵〉について、これほど明快で断定的な指摘はないでしょう。

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

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

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

先ほど宮川健郎さんの話を聞いていて思ったのですが、取り上げられた村中季衣さんの作品（『小

さいベッド』偕成社 1984) で、引用文の真ん中あたりに丸括弧が2か所ついていて、

(あ、光の色がかわった。)

(あ、また光がさしてきた。どこだろう、太陽が顔をだしたのは。)

という部分、これは心の中で主人公が思っていることですね。地は会話を交わしているわけで、心の中の言葉は別に丸括弧をつけてある。これがタイポグラフィです。

日本語のタイポグラフィは、時にこのようにちょっと目立たないですが、英語の場合はかなり目立つようになっています。それを日本語に翻訳した時に、絵本の中にどう配列していくかというところが、ややおそろかになっていると私は思います。英語の場合には文字も絵の一部として画面が展開されていることが非常に多いのです。

クリスマスが近づいているので、『クリスマスのまえのぼん』(*Night before Christmas*) というのもとてもポピュラーなクリスマス絵本の一つ、中でも20世紀初めにアメリカで出た、アールヌーボーのイラストレーターで『オズの魔法使い』の挿絵も描いた W.W. デンスロウによる絵本を、例に挙げてみましょう。国際子ども図書館にその初版本がありますが、タイトルページ(内表紙) [本書冒頭のカラーページを参照]を見ると、肉太の活字が使われ、色分けもなされ、絵画的なページ・レイアウトです。文字のタイポグラフィが慎重に考慮されています。(これの邦訳版では、日本語ではこのレイアウトが生かせず、苦肉の策がとられています。)

もう一つ、こんな文字のタイポグラフィもあります。有名なルイス・キャロルの『不思議の国のアリス』の一場面からです。アリスが遭遇する突拍子もない出来事の一つに、アリスの体が大きくなったとき流した涙でできた池に、縮んでから転落し、びしょぬれになった体を、ネズミが *long tale* (長い話) で *dry* (乾燥) してあげようと言います。そのネズミの *dry* (退屈) な話を聞きなが

ら、アリスがなるほど長い尻尾 (*long tail*) だと感心するくだりを、文字が<長い尻尾状に>すなわちタイポグラフィカル(視覚的)に組まれています。(言うまでもなく、これは *dry* の両義性と、*tale* と *tail* が同じ発音である<駄洒落>ですが。)

ヴァージニア・リー・バートン

<文字のタイポグラフィカルなアレンジ>を、きわめて美的に、巧みに、意図的に行った絵本作家の一人に、ヴァージニア・リー・バートンがいます。彼女の絵本では、毎ページ<文字組み>と<絵>とがすばらしいハーモニーを奏でて、視覚的統一を演じています。『いたずらきかんしゃちゅうちゅう』、『マイク・マリガンとスチーム・ショベル』、『ちいさいおうち』その他、彼女のほとんどの絵本は、そのような構成をとっています。

バートンはすばらしいブック・デザイナーです。ダンスの好きだった作者らしく、絵は音楽に合わせるように、のびやかに流れる線描と色彩で描かれて、その流れに文字(ことば)の配列が合流して、ページ全体が統一した、グラフィカルな流動体となっています。彼女の作品は、絵画的なタイポグラフィの (*art chirographical*) 美しさを追求した芸術と言えるでしょう。

バートンの『ちいさいおうち』の邦訳は、岩波書店では「岩波の子どもの本」でサイズの小さいもの(『ちいさいおうち』昭和29)が出て、後で原本通り大判になりましたが(同、1965.12)、訳者の石井さんは小さい方は上手に言葉を省いています。大きい方は正確に訳しておられますが、小さい方はサイズの問題で入らないので、言葉を少しずつ省いたり縮めたりして、あの中に入れておられます。これもレイアウトで、タイポグラフィとまでは言いませんが、文字を絵と合わせなければいけませんから、こういうことも必要になってきます。

ワンダ・ガアグ(絵とテキストの融合体を作る) *Millions of Cats*

アメリカ絵本の真の始まりを告げたとわれ、モーリス・センダックが「古くなることのない作品」と折り紙をつけたガアグの『ひゃくまんびき

のねこ』(*Millions of cats*, 1928) は、正に第一級のロングセラー絵本です。その絵本の〈文字(テキスト)のタイポグラフィ〉に、ここでは注目してみましよう。

『100まんびきのねこ』は1928年の出版ですが、前年に出たウィリアム・ニコルソンの『かしこいビル』(*Clever Bill*, 1926)の版型をモデルに作られました。両作品を並べると確かに同じ版型の本ですが、『かしこいビル』が見開きの横長スペースを利用していないのに対して、『100まんびきのねこ』では最初と最後のページ以外は全て、見開きの横長スペースを一面として使っています。そして、文字(テキスト)と絵の配置(レイアウト)が、見開き毎に異なっていて、どの見開きも文字と絵のバランスが非常に見事です。特にそこでは文字が、活字ではなくて、〈手書き文字〉で、印刷インキが絵と共に〈素晴らしい黒色〉です。ガアグは出版社の提示したレタリングを断り、弟のワードが書いた〈田舎風の手書き文字〉を使用しました。(多分これも『かしこいビル』にならってでしょう。)

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

『三びきのやぎのがらがらどん』(*The Three Billy Goats Gruff*, 1957)で親しまれているマーシャ・ブラウンは、若い頃ニューヨーク公共図書館で働き、同館で行われた「ガアグの没後展」に関わって、ガアグにはとりわけ強い愛着を持っていたようです。1994年に来日されたときも、各地でガアグについて講演をされ、ガアグが『100まんびきのねこ』の製版でどんなに苦勞したか、ガアグの手紙や日記を使って紹介されました。ブラウンによると、ガアグは「定価の安い本に、ほんとうにいい仕事を期待するのは無理なようだ。私が苦心して描いた繊細な線が太く印刷されたり、私の黒が(この黒は、平べったくなったり、重苦しく見えたりしないように、文字通り何千本ものペンの線で描か

れているのに)ベタっとなぶれたり、ぼやけた黒になって出てくると、ほんとうにがっかりする。私の絵は、印刷するのが難しいことは分かっている。繊細さをだすためには、インキを薄めて使わなくては行けないし、そうすると黒いマスの上に、豊かな効果をだすのが、ますます難しくなる。でも、一生懸命やればできないことはないと思う」と嘆きつつも、自分の描いた原画の黒が印刷で出てくるまで、優しく、しかし、きっぱりした態度で、校正を行ったといいます。ですから、ガアグ以後には、絵本画家たちが作品を〈ガアグの黒〉で印刷してほしいという伝説も生まれました。ガアグのこうしたこだわりから、〈印刷のインキ〉もまた、タイポグラフィカルな考察の対象であることが分かります。

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

以上、もっぱらマーシャ・ブラウンの評言を借りてきたので、ここでマーシャ・ブラウン自身の板目木版画による『ディック・ウィットントンとねこ』(*Dick Whittington and his cat*, c1957)につ

いて、ひとこと触れておきましょう。この絵本では、テキスト（文字）には活字が使われていますが、肉厚の太い活字で（ガアグのに匹敵する）濃いつやのある黒色でプリントされています。版面の絵の太く黒い輪郭線と、文字がよくマッチしています。ここでも邦訳版と原書とを比べると、やはり差は歴然としています。原書の＜文字のタイポグラフィ＞は、残念ながら訳本には写されていません。

The ABC Bunny

『100まんびきのねこ』における＜弟の書き文字と、ペンとインキによるモノクローム画＞という作り方は、『へんなどうつぶ』（*The funny thing*, 1929）、『すにっぴいとすなっぴい』（*Snippy and Snappy*, 1931）でも踏襲されましたが、次のアルファベットの rhyming story *ABC Bunny* (1933) では、＜亜鉛版のリトグラフ＞が使われています。そのことでまた、ガアグが非常に苦労したようすを、マーシャ・ブラウンは伝えています。初めからリトグラフで、とガアグは編集者に言っていたはずでしたが、担当者は絵を白い紙に描いて欲しいと言うので、後で亜鉛版に写すものと思っていた。ところが出てきたのは、一枚はハーフトーン（網凸版）、もう一枚はラインカット（線画凸版）で、原画の繊細なグレーと豊かな黒は、全く消えてしまっています。びっくりして、知人の版画家ジョージ・ミラー氏を訪ねると、自分にやらせてほしいと言う。そこで、早速編集者の了解をとって、改めて亜鉛版に原画を描き直して、ようやく望み通りに、深みと陰影に富むリトグラフ画を得たといいます。この絵本では、各ページ、上3分の2が絵で、下3分の1が文字という配分がなされ、アルファベットの字母は大文字で、鮮やかな朱色で印字されており、＜文字学習のための絵本＞という趣旨をダイレクトに実現した、見事なアルファベット絵本です。文字は活字を使っていますが、絵と調和する字体が選ばれていて、絵と文字が実によく調和しています

こうして、ワンダ・ガアグからヴァージニア・リー・パートンへと引き継がれている、＜ページ面でテキスト（文字）と絵が溶け合うレイアウト

＞から、私たちは視覚芸術である絵本における＜文字のタイポグラフィ＞が、いかに大切かを学ぶことができます。

日本で書き文字は、瀬川康男さんがよく使っておられます。「おおさむこさむ」（『こどものとも』190号 1972）というわらべ歌の本ですが、書き文字と版面の絵が非常によく合い、書き文字が絵の一部になってレイアウトされていくわけです。こういう書き文字というのは有効に使うと視覚的にも楽しい絵本が出てくると思います。

トイブック：Walter Crane から Randolph Caldecott へ

現代絵本の出発をイギリスの19世紀半ばと見ると、その先鞭を切ったのがウォルター・クレインでした。当時、絵の印刷は、それ以前の＜モノクローム線画に手彩色＞という段階から、初期の木版・金属版・石版を混合した、オイルインキのけばけばしいカラー印刷に移って、初期絵本の＜トイブック＞が盛んに出始めていた頃でした。その状況を、彫版家で出版企画家であったエドモンド・エヴァンズは「小さいときにトイブックのようなものしか与えられていなかったら、美的感覚は養えない」と憂えて、日本の浮世絵における木版の重ね刷りをヒントに自ら開発した＜木口木版の多色刷り＞によって、品のある＜絵本＞を作ろうとしました。そして、18歳ながら有能な画家でデザイナーのウォルター・クレインを見出して、1865年から＜クレインのトイブック＞を、エヴァンズは制作しはじめました。ジャポニズムの流行に乗ったそれらの絵本は（全てではありませんが）、例えば『アリババと40人の盗賊』（*The forty thieves*, G. Routledge, [1873?]) で見ると、絵は四角い枠の中に描かれていて、テキスト（文字）は絵の中の四角い黒縁の枠の中に納められる、というスタイルでしたが、広く出回っていた他のトイブックと比べて、抜群に洗練されていたので、売れ行きは上々でした。しかし、出版を請け負ったラウトレッジ社は、クレインの原画を初めに買い取って、（売れ高払いの）印税支払をしませんでした。クレインはそれで10年でトイブックの制作をやめてしまい、ウィリアム・モリスらと組んで

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

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

コールデコット絵本の場合（字体を変える）

Sing a Song for Sixpence

今度は、先の村中李衣さんの場合と似ていますが、ランドルフ・コールデコットの絵本を覗いてみましょう。

わらべうたの中で非常に有名な唄に *Sing a song of sixpence* があります。このライム（唄）は通常 'Sing a song of sixpence' と始まりますが、ここでは of が for に代えられて、それをタイトルでイタリック体で表しています。この唄は

'Sing a song of sixpence, / A pocket full of rye; /
Four and twenty blackbirds, / Baked in a pie'

[6ペンスの唄を歌え / ポケットいっぱい
のライ麦 / 24羽のクロウタドリ / パイに焼かれた]

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

もう一つ、今度は絵本の最終ページです。文字（テキスト）の表記がそこだけ「ゴシック活字」です。この唄は通常は、最終ページ手前の「やって来た一羽のクロウタドリが、庭で洗濯物を干しているお手伝いさんの鼻をパチンとさらった (There came a little Blackbird, / And snapped off her Nose.)」で終るのですが、それでは尻切れとんぼとコールデコットは考えて、'But there came a Jenny Wren and popped it on again.' 「ミソサザイがやってきて、鼻をぼんともにもどしました」とつけ加えて、それをゴシック体で明らかにしています。ナーサリーライムの権威オーピー夫妻による『オックスフォード・ナーサリーライム事典』(*The Oxford dictionary of nursery rhymes*, 1951) でも、この箇所を、コールデコットによる個人的付加と記しています。

以上の2例は、<字体を変えて変更を読者に告

げたタイポグラフィ>です。次も、もう一つ同じタイプです。

The Milkmaid

コールデコットの例をもう一つだけお見せしましょう。これは *The Milkmaid* 『乳搾り娘』という、19世紀のイギリスの田舎のバラッドです。表紙をめくって、内扉を見ると、そのページだけが（本文の活字表記に対して）手書き文字表記となっています。この唄物語は「若い男女の応答歌で、乳搾りに出かけた娘に、村の男性がモーションをかけ、結婚をもちかけるが、女の持参金が美しい顔だけと分かったら、結婚話をふいにする。女は自分から出した話ではないと、男性の身勝手に激怒する」^{いにしえ}古から伝えられているフォークソングですが、<持参金>話が、ここでも唐突に出てくるので、コールデコットは「財産のない若い地主（息子）に、母親が結婚は持参金つきの娘にかぎる」と釘をさすくだりを冒頭に置き、話に筋道をつけて、その補足を手書き文字で表しています。

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

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

タイポグラフィでもっと微妙なものがあります。『ピーターラビットのおはなし』で、作者の意図がストレートに出ている<1902年の商業版初版第1刷>を復元している原書<2002年版> [Original and authorized edn. Frederick Warne, 2002] で、以下の考察を進めていきます。

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

ところで、英語で句読点（カンマ、セミコロン；コロン：ピリオド。）は、声に出して読むときの<息継ぎ>すなわち<間>の取り方を指示していますから、16ページ文末のセミコロン、19ページ文末のカンマ、そして20ページ最後の感嘆符は、それぞれ<間>の取り方に、わずかですが差があります。加えて、ページをめくる際の<間>も加わり、かつ、英語ではキャピタル・レター（大文字）で始まるのは、文頭あるいは前文がピリオドで終わった次ですから、19ページと20ページでは、前文がピリオドで終わっていませんが、ページが改まったことで<擬似的に>大文字で始められているので、新しいセンテンスが始まったときに相当する<息継ぎ>がそこにはあります。非常に細かな話でしたが、これらの諸要素を読み手は念頭において、16ページから21ページまでを語る必要があります。それによって聞き手は、物語にサスペンスを味わいます。微妙な<間>の問題ですが、こうしたパンクチュエーションの使い分け（言い換えれば、タイポグラフィ）は、テキストの読み手への指示で、音楽でいうと楽譜に相当するので、<読み>はそれに基づく<演奏>ということになります。

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

First he ate some lettuces and some French beans; and then he ate some radishes; / And then, feeling rather sick, he went to look for some parsley.

まず、れたすをなんまいかたべ、それから、さやいんげんをたべ、それから、はつかだいこんをなんまいかたべました。／そのうち、ちょっとむねがむかむかしてきましたので、ばせりをさがしにいきました。[石井桃子訳]

このピーターの食道楽行動のそれぞれが、セミコロンでつながられ、且つ分けられている。さらに、ページをめくると、大文字の‘A’で、パセリ探しが始められている。われわれは、このセミコロン使用の精妙さ、あるいは、幼い子どもへの、いや実際には、読み聞かせする大人への配慮を、軽く見過ごしてはならない。ここで仮に、セミコロンをただのコンマに置き換えて、このくだりをつながりの文章にしてしまうと、セミコロンを打ったときの効果は全くなってしまう。＜句読点によるヒント＞という、小さな装置（ミニチュア・システム）が喪失するからである。今度は、文中の‘And’を消して、各センテンスを別々にしてみると、また元の効果が失われてしまう。ポターは句読点によって、ピーターの思慮ある食事から、無茶食いへ、さらに、薬効のある食事へと移るようすを語っていて、これらの三つは、連続しているが別個でもある前の2者に対して、3番目が前2者よりもっと別個であることを示す構成になっていて、特に3番目では、ページをめくる（もちろん、挿絵も変る）ことが、ピーターの腸内の変化を表している。このような句読点の使い方、ポターは彼女の散文に、単にことがらを語らせるだけでなく、その成り行きまで演じさせているのである。このようにポターは、ただのセンテンスを、独自の語りへと変換させて、読者が行間を読むことを、可能にさせているのである。ポターでの句読点は、しばしば読者を招く合図、コラボレーション・アクト（共作へのお誘い）、英語の‘confidence’（①信頼、②秘密、の意）という語の両義をかけていうと、コンフィデンス・アクト（信頼行為・秘密行為）なのである。彼女は子どもの認知力を信頼して、語りの秘密を打ち明けて、相談しているのである。

ポターによる、こうしたセミコロンの通常と異なる、特別な使い方を知ることによって、彼女の語り方に注目し、括弧、感嘆符、ダッシュ、イタリックの使い方にも注意しなければならない。これらの符号は、語りの中ばかりでなく、著者と読者の関係においても、微妙に意味やトーン（調子）の変化をもたらすからである。ポターのごく何気ない句読点の選択は、時折、（直感的だが的確な）靈感的非正統という問題になっている。（‘*Beatrix Potter’s Prose Style*’ by Peter Hollindale, in *Beatrix Potter Studies XII*, The Beatrix Potter Society, 2007）

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

『ピーターラビットのおはなし』には、もう一つユニークなレタリングがあります。原書冒頭の6ページと7ページ。向かって左は母うさぎが「大きなもみの木のしたのすなのあなに」いる4羽の子うさぎを紹介している絵ですが、一羽だけ尻を見せています。読者はそれがピーターであると推測できますが、作者は右ページの文字の配列で、ちゃんとそれを説明しています。英語では文は左から右へ横書きされますが、Flopsy, Mopsy, Cotton-tail, and Peterの箇所では、右から左へ下がりながら文字組みがなされています。この例外的な英語の文字配列は、絵の4羽の名前を順に紹介するためと読めば、これも一種の文字のタイポグラフィと言えます。（『ピーターラビットのおはなし』の発端となったノエル少年宛ての「絵手紙」では、4羽の小うさぎの紹介で、それぞれのうさぎの絵の下に名前が書かれていました。）

同様の事例が『こねこのトムのおはなし』の原書冒頭でも見ることができます。

エドワード・アーディゾーニ（＜ふきだし＞の活用）

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

例えば『チムひとりぼっち』(*Tim all alone*, c1952)で、チムが行方知れずになった両親を探して、船を下りて街を歩き、たまたま両親を見かけないかを聞いた相手が、迷子の家の女管理人で、チムは迷子と間違えられて拉致されそうになります。が、振り切って港で停泊中の船へ逃げ込み、甲板の救命ボートの下に隠れます。そこへ追いかけて来た女が、チムの隠れているすぐ下の棧橋で、船員に「おとこのこをみかけませんでしたか」とくふきだしで聞いています。船員もくふきだしで「いいや」と答えています。地の文には「そのうちに、エンジンのかかるおとが きこえてきました。ふねのロープも はずされたようです」とあり、チムが女の手から無事に逃れられる次第が語られています。切羽詰った緊張場面が、くふきだしを上手に使って描かれている例です。くふきだしの使用については、アーディゾーニ自身が書いているので、それを聞きましょう。

絵本においては、もちろん絵が文章と同じほど、あるいは、文章以上に重要です。文章は短いことが必要です。二千語以上にならないように。実際には、文章は物語の骨組みとなるだけです。それに反して絵は、物語の挿絵以上の働きをしなければなりません。物語の細部を描きださなければなりません。登場人物については、物語の中のことばを使って説明するスペースがないので、絵画的表現で創造しなければなりません。背景や登場人物を描くだけでなく、そのときどきの微妙な情感や瞬間を表現しなければなりません。そこで、よく使う手ですが、登場人物の口にくふきだしをつけて、その中に文字を入れる方法が、またとなく役立つのです。(これがくふきだしのタイポグラフィです。)

このような一例を『チムともだちをたすける』からとってみましょう。そこでの状況というのは、航海士の養毛剤を自分の髪の毛にぬって髪の毛が異様にのびてしまったジンジャーが、これで何回目かわからないが、髪の毛をかってもらおうと、船の床屋の前にあらわれるところです。絵の中には、床ふきモップのような髪の毛をして、顔を涙だらけにした哀れなジンジャー

と、鋏をもった床屋と水夫長がいます。文章は、次のように書いてあります。「とこやのやくのすいふのブロッグスは、こいつにはまいったよ、もうごめんだ、おれのゆびはほねのずいまでいかれたよ、とくべつてあてをねがいたいね、といいました。」けれども、絵の中では、ブロッグスの口からでているふきだしには、こう書いてあります。「もういけませんや、ボースンおやゆびがいたくてなんねえもの」一方、水夫長(ボースン)の口にもふきだしがついていて、その中にはこう書いてあります。「はんこうするきか!おい、ブロッグス!」

ふきだしの中に書いてあることが、ブロッグスや水夫長の性格をはっきり表現しているばかりか、ジンジャーのあわれな髪の毛が原因で船の中にはりつめた緊張感を語っていることに、みなさんはすぐに気づきます。これだけ描写するには、文章では一ページ、あるいはそれ以上を必要とします。けれども絵本では、一ページに六十語のみで、それ以上のスペースは許されません。とはいえ、ふきだしは、控え目に使わなければなりません。さもないとその絵本は、コマ絵のマンガ本のようになるかもしれません。そうなれば、ほんとうにみじめなものです。

(『オンリー・コネクトⅢ』岩波書店より)

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

ジェームズ・ドーハーティの『アンディとらいおん』(*Andy and the lion*, 1938)も、文字のタイポグラフィを考える好例の一つです。(この作品については既に、当館『平成19年度児童文学連続講座—アメリカ絵本の展開—』で触れているので、一部をここで繰り返させていただきます。)

これはニューヨークのバイキング社から出た絵本ですが、ドーハーティは当初<文字なし絵本>として制作しました。ところが、校正の段階で編集長のメイ・マッシー女史から、編集スタッフの中に文章を添えるべきとの意見があると伝えられました。ドーハーティは絵が十分に語っているから文は不要と答えましたが、マッシー女史は自分もそう思っているが、他人が正しいということも

あるので、スタッフが仮につけてみた文章を見てくれまいかとのこと。ドーハーティは1、2ページ見て「余分です」と答えますが、マッシー女史はしばし沈黙の後「では、どういう文章なら<余分>でないか、ふたりでちょっと考えてみませんか」と誘い、ついに現在見るような文章が30分足らずで出来上がったそうです。

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

それはさておいて、ドーハーティがマッシー女史と後から添えたという<文>が、<絵>とどのようにチームワークしているか、その一部を見てみましょう。らいおんがとげの刺さった足をアンディに見せているページから、順に5見開きま

で見えていくと（それぞれ左ページが文字ですが）、その文字ページの最後の一語（それぞれ< BUT >< FORTUNATELY >< THEN >< THE THORN >）は、いずれも次のページへ続く語で、これを声に出して読むと、ページをめくる間、すなわち短い休止が、そこに生じます。この<間>が、実はストーリーの進行にサスペンスをもたらします。文章がちょっと中断されることで、独特の効果が生まれるのです。言い換えると、<文>の助けがあって生じた効果です。そして、最後にとげがスポーンと抜ける瞬間では、見開きページの両端に一語ずつ< CAME >と< OUT >が分けて置かれています。この2文字の間隔（視覚的な間）が、抜ける瞬間を劇的に演出しています。以上のアニメーション的な連続画を見ていくと、大粒の涙は、らいおんが痛がっている表現であり、結ばった尻尾は、とげ一本を抜いてもらう直前の百獣の王の恐怖と苦痛の一瞬を映しています。そのように<絵>は感情の興奮を誇張していますが、<文>は感情を交えず、簡潔にことの進行だけを語っていて、その対照がまたストーリーに劇的効果を加えています。このように見てくると、マッシー女史が最後まで編集スタッフの意見を尊重した見識に、改めて感心させられます。絵本は（余分ではなかった）文のおかげで、愉しさが倍増しています。そして、それが<文字のタイポグラフィカルな工夫>によって、さらに増大されている点に、ここでは特に注目したいのです。

吉田一穂の絵本から（テキストと絵の分離）

英語がずっと続きましたので、日本語の本に移りましょう。

この吉田一穂というのは、戦争中、昭和の戦争中から戦後にかけて、大変活躍した、非常に貴重な、稀有な詩人です。この人が戦争中に絵本を作っています。

日本で15年戦争（昭和6年～20年）の末期、物資不足と言論・思想の統制下に、赤本絵本の出版社だった金井信生堂が、生き残りをかけて、営業を少国民教育に相応しい良質の絵本の出版に転換しようと、詩人の吉田一穂（^{ふさわ}イッスイ）を編集長に迎えました。吉田一穂は、同社で昭和15年から

3年半程の間に、自らもテキストを書き、内田巖、佐藤忠良、島田訥郎、伊勢正義、金子茂二、鈴木寿雄など、優れたイラストレーターと組んで、30数冊の絵本を出版しました。

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

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

『ハナサキミノル』は誰もが日常で体感する、ここでは初夏の自然の姿に、子どもが心を向けるよう、促している絵本と言えます。一穂はこれを、

朝ごと、露をふくんだ垣根の花々、青柿が、葡萄が、葉がくれにその秋のみりを想はせ、蝉は啼き、かみきりやすいつちよ、ででむしなどと、子供たちの目の及ぶ初夏の戸外での写生帳であり、觸目の自然を対象に、取材し、日本畫独自の構圖と描法によって、子供の健全なる感覚の可能性に於ける純粹繪本を敢えて... 試作した。

と言い、その解説の通りに見事な写実画が展開されています。そうして、

畫面の説明的な挿入句を避け、子等の感受と想像のより自由さを期して、絵と文を別にした。

と、ことばと絵を分けた理由をはっきり表明しています。読者は絵の場面ではことばから離れて、

自らの感覚と目で絵の中の初夏の姿を感じとることを願っています。「子供の健全な感覚の可能性」を信じて、あえてそのような形をとり、これを<純粹繪本>と名付けているのです。

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

青柿、渋柿、雨あがり。
ミンミン 蝉が 啼きだした。
朝顔 咲いた、カタツムリ。
隣りは 花の垣根越し。
どこかで 鳴いてる 山鳩が。
甘く 熟れたよ、無花果も。
一粒 一粒 陽のひかり。
葡萄は実る、紫に。
今年も 海へ 行きたいな。
なぎさの ヤドカリ 浪の音。
カウボネの 花が 咲いたよ。
スイスイ メダカさん 花めぐり。

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

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

『ウシヲカフムラ』も、まったく同じ意図で作ら

れている絵本です。ただし、ここでは、まず六葉の連続画を先に見て、後からテキスト（ことば）を読む構成となっています。ここでも、テキストを挙げてみると（原文はやはりカナ書きで、

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

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

後書きで一穂は、特に画家について、

この絵本では、幼年期の一過程における、物に対する正確な認識、物証の直接単純な表現、この二面のしかも同意義的な感覚形態としての客体を美しく快い絵本としてその造形的物量感、その形態の明確性、及び色彩感をいかに具体的に発想すべきかについて考慮した、そして我々は子どもの身近生活に親しい食物の事象から家畜としての牛を取材して、殖産的なしかも野外に働く生活の楽しい牧歌詩調において、このウシヨカフムラを製作したのである、これを描くにあたって、物の形意、線と面、凹凸や塊について造形的な独自の観察と表現法に特質ある彫刻家を選んで委嘱した点に、我々の意図を察せられたい。

と書き、佐藤忠良の起用を誇っています。戦後に『おおきなかぶ』のイラストレーターとして広く

知られた、世界的に著名な具象彫刻家は、ここで絵本世界へ初デビューされていたことを知ることができます。（他にもう3冊、一穂は金井信生堂で佐藤忠良とコラボレートしていますが、そこでは絵とことばの分離はなされていません。）

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

Kate Greenaway: *The Pied Piper of Hamelin* (初版)

その先駆者とは、クレイン、コールデコットと並んで現代絵本を拓いたケイト・グリーンナウエーです。彼女は常に子どもにこだわって、絵本作りをしました。そのグリーンナウエーの代表作の一つ『ハメルンの笛吹き』(*The Pied Piper of Hamelin*, 1888 邦訳：文化出版局刊)は、詩人ロバート・ブラウニング (1812~89) による「ハーメルンのまだら服の笛吹き男」(1842、ドイツの有名な伝説を、後に著名な俳優となった息子のために書いた、この詩人唯一の子どものための作品)に、イラストレーションをつけた絵本でした。邦訳版は現行のイギリス版によるものですが、その現行版は、最初にグリーンナウエーの出した初版(国際子ども図書館<イングラム・コレクション>蔵)と比べると、かなり異なっています。(これについては、当館の『国際子ども図書館の窓』誌第7号[2007年3月]に書きましたから、詳細を省きますが)初版本をみると、吉田一穂の<純粹絵本>の試みに通じる点が読み取れるので、それをお話ししてみましょう。

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

現行版では、初版の最初 (pp. 5~18) の部分がすっぱりと省かれています。

そこで、グリーンナウエーが初版で意図していたことを推測してみたいのです。グリーンナウエーはこういうブックメイキングで、ブラウニングの物語詩を読者にまず読んでもらい、それぞれに自由

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

『あとかくしの雪』（絵巻形式の絵本）

絵巻物というのは言葉と絵が順次、交互に出てくる形のものが多く、それと同じように絵巻を活かして作った絵本もあります。最後に載せましたけれども、大川悦生（エツセイ）・作／太田大八・絵『あとかくしの雪』（ポプラ社、1981）は日本の絵巻の形式を使っている絵本です。

絵巻と一言で言っても、その形式は①上下二段式（例・絵因果経）、②交互並列式（例・源氏物語絵巻）、③色紙形式（例・法華経絵巻）、④書き込み式（例・福富草紙）[守屋正彦『日本の絵画』東京美術刊]と、四つに分類されていますが、ここでは交互並列式、すなわち巻紙を左から右へ広げていくと、絵が出て次に詞書[コトバガキ]が出てくる、これの繰り返されるタイプで、『源氏物語絵巻』の他にも『紫式部日記絵巻』『伊勢物語絵巻』などが、この形式になります。これを冊子本の絵本に使うわけですから、絵本を開くと、見開き画面が「絵」・「文」、「絵」・「文」・・・と交互に出てくる形式になります。絵本制作に、日本の伝統文

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

×

×

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

よしだ しんいち（立教大学名誉教授、元国立国会図書館客員調査員）

*編者注：文中の括弧書きは講師により補足説明をしていただいたものです。

「絵本のことば—文字のタイポグラフィをめぐって—」紹介資料リスト

※→国立国会図書館東京本館にも所蔵

デジタル化図書（館内）→「国立国会図書館のデジタル化資料」でデジタル化資料を閲覧可能（館内限定）

No.	書名	著者名	出版事項	請求記号	デジタル化
1	Caldecott & Co. : notes on books and pictures	Maurice Sendak 作	Farrar, Straus, and Giroux 1988	YZ53-A1	
	センダックの絵本論	モーリス・センダック著 脇明子、島多代訳	岩波書店 1990. 5	KC511-E35 ※	
2	Denslow's Night before Christmas	Clement C. Moore 作 W. W. Denslow 絵	W. Heinemann 1903	Y17-A432	
	クリスマスのまえのばん	クレメント・C. ムーアぶん わたなべしげおやく ウィリアム・W. デンスロウえ	福音館書店 1996. 10	Y18-12112	
3	Alice's adventures in Wonderland	Lewis Carroll 作 John Tenniel 絵	Macmillan and Co. 1868	VZ1-222	
	Alice's adventures in Wonderland	Lewis Carroll 作 John Tenniel 絵	Macmillan and Co. 1886	VZ1-219	
	Alice's adventures in Wonderland	Lewis Carroll 作 John Tenniel 絵	Books of Wonder [1992]	Y8-A5267	
	Alice's adventures in Wonderland	Lewis Carroll 作 John Tenniel 絵	Puffin Books 1994	Y8-A810	
	不思議の国のアリス：愛蔵版	ルイス・キャロル作 ジョン・テニエル絵 脇明子訳	岩波書店 1998. 11	Y9-M99-79	
4	Choo choo : the story of a little engine who ran away	Virginia Lee Burton 作	Houghton Mifflin c1965	Y19-A788	
	いたずらきかんしゃちゅうちゅう	バージニア・リー・バートン ぶん・え むらおかはなこやく	福音館書店 1961. 8	Y18-N03-H555	デジタル化図書 （館内）
	いたずらきかんしゃちゅうちゅう	バージニア・リー・バートン ぶん・え むらおかはなこやく	福音館書店 1961. 8 (86刷：1995. 10)	Y18-M98-338	
5	Mike Mulligan and his steam shovel	Virginia Lee Burton 作・絵	Houghton Mifflin c1967	Y17-A6235	
	マイク・マリガンとスチーム・ショベル	バージニア・リー・バートン ぶん・え いしいももこやく	福音館書店 1978. 4	Y17-5742	
6	The little house	Virginia Lee Burton 作・絵	Houghton Mifflin c1969	Y19-A845	
	ちいさいおうち	ばーじにあ・ばーとん文・絵 岩波書店訳編	岩波書店 昭和29	児933-cB974tl	デジタル化図書 （館内）
	ちいさいおうち	バージニア・リー・バートン 文・絵 いしいももこ訳	岩波書店 昭和40	Y17-42	デジタル化図書 （館内）
	ちいさいおうち	ばーじにあ・りー・ばーとん ぶんとえ いしいももこやく	岩波書店 1965. 12 (45刷：2000. 1)	Y18-N01-175	

7	Clever Bill	William Nicholson 作	Heinemann Young Books 1999, c1926	Y17-A6227	
	かしこいビル	ウィリアム・ニコルソンさく まつおかきょうこ、よしだし んいちやく	ペンギン社 1982. 6	Y17-9393	
8	Millions of cats	Wanda Gág 作	Coward-McCann 1928	Y17-B11624	
	100まんびきのねこ	ワンダ・ガアグ文・絵 いしいももこ訳 家庭文庫研究会編	福音館書店 昭和36	児726-cG13h	デジタル化図書 (館内)
9	The Funny Thing	Wanda Gág 作・絵	1st Smithmark ed. Smithmark 1999, c1957	Y17-A6267	
	へんなどうつぶ	ワンダ・ガアグ文・絵 わたなべしげお訳	岩波書店 1978. 11	Y17-6164	
10	Snippy and Snappy	Wanda Gág 作・絵.	Coward-McCann 1931	Y17-B9560	
	すにっぴいとすなっぴい	ワンダ・ガアグ文・絵 わたなべしげお訳	岩波書店 1979. 11	Y17-6761	
11	The ABC bunny	Wanda Gág 作	1st University of Minnesota Press ed. University of Minnesota Press 2004	Y17-B8950	
12	Dick Whittington and his cat	Marcia Brown 作・絵	Atheneum Books for Young Readers c1950	Y17-A2777	
	ディック・ウィットントンと ねこ：イギリスの昔話	マーシャ・ブラウンさいわ・え まつおかきょうこやく	アリス館 2007. 6	Y18-N07-H265	
13	おおさむこさむ 『こどものとも』(190)	瀬川康男絵	福音館書店 1972. 1	Z32-210	
14	The forty thieves		G. Routledge [1873?]	Y17-A755	
15	Hiawatha's childhood	Henry Wadsworth Longfellow 作 Errol Le Cain 絵	Faber and Faber 1984	Y19-A361	
	ハイワサのちいさかったころ	ヘンリー・ワズワース・ロン グフェローぶん エロール・ル・カインえ しらいしかずこやく	ほるぶ出版 1989. 7	Y18-4165	
16	The house that Jack built (Randolph Caldecott's picture books 所収)	Randolph Caldecott 作・絵	Huntington Library c2008	Y17-B9040	
17	The Queen of Hearts	[R. Caldecott 作・絵]	G. Routledge & Sons [18-?]	Y17-B3660	
18	Sing a song for sixpence (Randolph Caldecott's picture books 所収)	Randolph Caldecott 作・絵	Huntington Library c2008	Y17-B9040	
19	The Milkmaid		G. Routledge & Sons [18-?]	Y17-A6553	

20	The tale of Peter Rabbit	Beatrix Potter 作・絵	Original and author-ized ed. F. Warne 2002	Y17-A4627	
	ピーターラビットのおはなし	ビアトリクス・ポターさく・え いしいももこやく	福音館書店 1971	Y17-3626-[1]	
21	Andy and the lion	James Daugherty 作・絵	Viking press 1938	Y17-B11576	
	アンディとらいおん	ジェームズ・ドーハーティぶ ん・え むらおかはなこやく	福音館書店 1961. 8	Y18-N03-H514	デジタル化図書 (館内)
	アンディとらいおん	ジェームズ・ドーハーティぶ ん・え むらおかはなこやく	福音館書店 1961. 8 (40刷：1995. 12)	Y18-M98-333	
22	Tim all alone	Edward Ardizzone 作・絵	Scholastic 2000, c1957	Y17-B2261	
	チムひとりぼっち	エドワード・アーディゾーニ さく なかがわちひろやく	福音館書店 2001. 7	Y18-N01-285	
23	Tim to the rescue	Edward Ardizzone 作・絵	Lothrop, Lee & Shepard Books 2000, c1949	Y17-A6253	
	チム、ジンジャーをたすける	エドワード・アーディゾーニ作 なかがわちひろ訳	福音館書店 2001. 6	Y18-N01-236	
24	オンリー・コネクト：児童文学 評論選 3	イーゴフ [ほか] 編 猪熊葉子 [ほか] 訳	岩波書店 1980. 1	KE177-24 ※	
25	ウシヲカフムラ	佐藤忠良畫 吉田一穂編	金井信生堂 1942. 2 (再版：1942. 4)	Y17-N01-911	デジタル化図書 (館内)
26	ハナサキミノル：サンリンシヤ	島田訥郎畫 吉田一穂編	金井信生堂 1942. 4	Y17-N03-H1104	デジタル化図書 (館内)
27	The Pied Piper of Hamelin	Robert Browning 作 Kate Greenaway 絵	G. Rout ledge and Sons [1888]	VZ1-473	
	The Pied Piper of Hamelin	Robert Browning 作 Kate Greenaway 絵	D. Campbell : Distributed by Random House c1993	Y17-A1149	
	ハメルンの笛ふき	ロバート・ブラウニング詩 ケート・グリーナウエイ絵 矢川澄子訳	文化出版局 1976. 9	Y17-4915	
28	あとかくしの雪	大川悦生作 太田大八絵	ポプラ社 1981. 10	Y17-8016	

レジュメ

現代の古典の翻訳

神宮 輝夫

J. M. バリの『ピーター・パン』は、1904年に劇として発表され、その後、『ピーター・パンとウェンディ』として1911年に散文化されました。昭和期の翻訳を戦前と戦後で比較して考えます。アーサー・ランサム『ツバメ号とアマゾン号』（1930）については、主として訳語の変化、会話などについて説明します。

Part 1 *Peter and Wendy*

Little White Bird (1902), *Peter Pan* (drama 1904), *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906), *Peter and Wendy* (1911)

If you ask your mother whether she knew about Peter Pan when she was a little girl, she will say, “why, of course, I did, child.” (*The Little White Bird*, Chapter 14)

Eleanor Farjeon のピーター・パン観

「理性的な両親は、自分の子どもに妖精のようなものはいないと教える。だが、彼らは心優しい合理主義者なので、妖精信仰が事実から道化芝居にかわっているクリスマスのパントマイムには子どもを連れて行ってやる。『ピーター・パン』の劇にすたつていくこともある。ここまではまだ安全圏なのだ。というのも、バリは幻想 (illusion) についてはすこしは知っていたが、魔法についてはなにも知らなかったからである。だから、彼らは、舞台のいちばん前からあの重大なアピールが場内に響き渡るのを待ちかねるようにして、ティンカー・ベルの命を救うためにおこる拍手に対してウイंकすることができる。「あなた方は妖精を信じますか？」無論、私たちは果たすべき役割を知っているから、ティンカー・ベルは蘇生する。私はあの性別のない妖精がいちど全然拍手を受けずに、そのために死んでくれたらと、よくねがったものだ。しかし、気に病む必要はない。ティンカー・ベルは死なない。もともと生きてはいないからだ。……バリは一度として合理主義者たちを危険におとし入れたことはない。」 (*Magic Casements*, by E. Farjeon, 1941, Allen & Unwin, p. 28-29)

「『ピーター・パン』の物語は、冒険物語と伝奇物語とフェアリー・テイルの融合したものであり本質的諸要素は、世界が始まって以来、子どもたちと物語の語り手たちが抱き続けてきた古い夢である。つまり、空を飛ぶこと、大人の責任をのがれながら、大人の特権を保有すること、負傷することなく戦うこと、相手の血を流さず、また苦痛を与えずに、相手を殺すこと、実際にはおこらない死とたわむれることである。」 (*J. M. Barrie* by R. L. Green, Bodley Head, 1960, p. 39)

Peter Pan 時代の代表的なイギリスの子どもの本

1894 Kipling *The Jungle Book* 1898 K. Grahame *Dream Days*

1899 E. Nesbit *Treasure Seekers* H. Bannerman *Little Black Sambo*

1902 Beatrix Potter *The Tale of Peter Rabbit* E. Nesbit *Five Children and It*

- J. M. Barrie *Little White Bird*
1904 J. M. Barrie *Peter Pan* (drama) 1905 Conan Doyle *The Return of Sherlock Homes*
Baroness Orczy *The Scarlet Pimpernel* 1908 Kenneth Grahame *The Wind in the Willows*
1910 Walter de la Mare *The Three Mulla-Mulgars*
1911 F. Hodgson Burnett *The Secret Garden*
J. M. Barrie *Peter and Wendy*

Part 2 *Swallows and Amazons* 1930

Swallowdale 1931, *Peter Duck* 1932, *Winter Holidays* 1933
Coot Club 1934, *Pigeon Post* 1936, *We Didn't Mean to Go to Sea* 1937,
Secret Water 1939, *The Big Six* 1940, *Missee Lee* 1941, *The Picts and Martyrs* 1943,
Great Northern 1947

「今や潮の流れは変わり、学校物語や冒険のほかに、新しいジャンルがあらわれた。リアリズムが信憑性の衣をまとって定着することになった。ランサムは、熟練した帆船乗りの正確さと芸術家のむだのなさで、蛮勇を発揮する神童たちにとってかわる現実に生きる子どもたちをえがいた。『ロビンソン・クルーソー』にまでさかのぼる古いテクニク—心をこめた細部への留意によって幻想性が創られる。」(Geoffrey Trease, *Bodley Head Monogram*, 1960, p. 24)

「階級区分の頑強さが特に明らかなのは、『鉄道の子どもたち』だった。この作品では、労働者たちは姓でよばれており、主要登場人物たちとはちがった言葉を話している。社会問題に対する解決策として、慈善と善行が示される。発行年がもっと後(1932)の『ツバメ号とアマゾン号』なる(古典)も、子どもたちは中産階級に属する者だけであり、万一低い階級のものが姿を見せる時には必ず物語の端の部分であるというこの種の本のもうひとつの代表例である。この本では、ボートを持つ二組の子どもたちが、海賊ごっこをして遊ぶ。一つのグループ「ツバメ号」班は、ある島でキャンプ生活をするのだが、本土の母親が、他の大人ともども、実際的な事柄について、いつもすぐに力を貸したり助言したりしてくれる。こうして、子どもたちは安全を保障されながら冒険ができる。おそらく、この本の人気は主にそれによるものだろう。」(*Catching Them Young: Sex, Race and Class in Children's Fiction* by Bob Dixon, 1977)

「私がこの章で意図しているのは、天分のある小説家は、当然出身階級から出発はするが、最高の価値という条件を完全に充たす作品を作り出すことによって、階級の持つ地平線の狭い限界に対する批判を明らかに示し、それによって教員室の世間話に出る類の<階級>概念をうのみにするような態度に反対する—それをあきらかにすることである。」(*The Promise of Happiness*, Cambridge University Press, 1981, p. 126)

The Great Tradition by Frank Raymond Leavis (フランク・レイモンド・リーヴィス『偉大な伝統』)とランサムの評価について

『偉大な伝統』は1948年に出版されたもので、ジェイン・オースティン、ジョージ・エリオット、ヘンリ・ジェイムズ、ジョセフ・コンラッド、D.H.ロレンスの作品に、英文学の偉大な伝統を見ている。フレッド・イングリスは、イギリスの子どもの文学で、「偉大な伝統」を提案したのではないかという意見がある。そして、それによってランサムの作品は大いに恩恵をうけ、すくわれているとい

う皮肉な見方もある。

イングリシによるランサム作品の諸要素

sincerity (誠意、誠実)、dignity, integrity (清廉)、honesty, authenticity (真正)、fulfilment (達成感)、freedom, innocence, intelligence, friendship, home, history, nation, heroism,

翻訳について

ピーター・パンの場合

翻訳は原作の通り三種類、たとえば、1927年の村上正雄訳『ピーター・パン』は *Peter and Wendy*, 1932年の狩野弘子訳の『ピーター・パン』はドラマの *Peter Pan*, いわゆる *Peter Pan in Kensington Gardens* は鈴木重敏訳の『小さな白い鳥』13章以後がそれにあたる。Peter Pan の時代はイギリスがビクトリア時代の余光の中にいた最も栄え、最も平和だった時代。子どもは beautiful children, 妖精は山野ではなく、大都会の公園や、我が家の庭のすみにいるような時代だった。子どもの文学の文体もいわば都会的だった。またこの作品が紹介されはじめたのが大正期、童心主義の時代だったから、平明で柔和で礼儀正しいものだった。しかし、1945年以後の翻訳は、戦前ほどにやたらに丁寧な言葉や言い回しはなくなった。そして、その度合いは年をかさねるごとに減少し、現在は、他のフェアリー・テイルや幼年文学とあまり変わらないものになっている。

しかし、この変化から読み取れることは、翻訳文体は時代の子ども観、日常生活の外には、特に子どもの文学は、ありえないことである。

厨川圭子訳は、優れた業績であるが、訳者は原作から訳したので、少し難しいかもしれないと言っている。バリは、そっけないほどに短い文でわかりやすく語りかけているが、さすがに当時もっとも人気の高い劇作家・小説家らしい、独特の表現があって訳など難しいことがあったと思う。物語のはじめに、二歳のウェンディが、自分が成長することを知る場面がある。バリは You know after you are two. Two is the beginning of the end. と説明する。この Two is the beginning of the end. を「大抵の人は二つ位の時からぼんやりと此の事に気がつくものです。物心づくといふのは、この事でせう。」(村上正雄)、「みなさんだって、二つを過ぎれば、きっと、このことに気がつきますよ。二つは、もの心のつきはじめですからね。」(厨川)、「二つを過ぎれば、だれでも、知るものなのです。二つは、子どもでなくなるはじめです。」(石井桃子)、「…そのときからウェンディはじぶんが大きくならなければいけないのだということに気がつくようになったのです。」(高杉一郎) と、時の流れにしたがって、だんだん簡潔になっている。しかし、beginning of the end を「物心つく」などと訳した先人たちに、敬意を表したい。

「『右の隣で、朝まで真直』

これはピーターが、ウエンディに話したやうに、そこが、「夢の国」へ行く道でした。

鳥でさへ、地図を持って辻、辻で考えながら行っても、これだけでは、容易に、「夢の国」をみることができませんでした。御存じのやうに、ピーターはなんでも一寸頭へ浮んだことを出まかせに云うのでしたから」

村上正雄は“Second to the right on till morning”を上のように訳したが、ピーターの言うとおりに、これが、よく分からない。「右へまがって、二つめの横丁、それを朝までまっすぐ」(石井)とも、「二つめの角を右にまがって、それから、朝までまっすぐゆく。」(厨川) ともとれないことはない。地図を持った鳥が、角々でまごつくのは、ユーモラスなイメージで、そんなところに、この作品の魅力が感じられる。やはり、翻訳とは訳者の想像力の範囲を出ないもの、そして想像力豊かな人ほど、誤訳のおそれも多くなるのではなどとおもったりする。

現代の古典の翻訳—文体と言葉

神宮 輝夫



はじめに

皆さんのお手元に既に配布されていると思いますが、「現代の古典の翻訳」という資料を用意いたしました。“Part1 *Peter and Wendy*”と書いてあるところから始まっております。その資料の順番でお話をしたいと思います。

よく知られた作品「ピーター・パン」は、きちんと読んだ経験があるかないかに関わらず、ほとんどの子どもも大人も名前を知っていると思います。それから Part2 の『ツバメ号とアマゾン号』を中心にしたアーサー・ランサム (Arthur Ransome)。これは私が若いときに訳して、今、改訳をしている最中でして、まだお読みになっていない方は新しい訳でお読みいただければ幸いです。現在のところ『アーサー・ランサム全集』全12巻のうち、4巻目まで新訳が出て今5巻目を改訳しております。これは古い訳を大幅に改訂した、というくらいに変えないと仕方がないと思い、変えておりますので、もし興味がある方がいらっしゃいましたら最初に出た『アーサー・ランサム全集』と新訳を読み比べてくださって、多少はよくなっていると考えていただけたらありがたいと思います。

「ピーター・パン」と『ツバメ号とアマゾン号』の両作品とも、20世紀に出た本ですが古典的な評価を受けています。その翻訳についてお話ししたいと思います。

「ピーター・パン」とその評価

翻訳についてお話をするにあたり、まずその作品とはどういうものか、それから一般的にどのような評価を受けているかを見ていきたいと思います。

「ピーター・パン」は実際には3冊、そして形式的には4冊出ております。最初に *The little white bird* (『小さな白い鳥』) が1902年に出ていますが、これは大人の本です。貧しい若い男女が恋愛をして結婚して、子どもを産んでいく。新しい家庭が作られていくプロセスを、一人のお金持ちのおじいさんが、箇所箇所ですその二人の貧しい若い人たちに援助を与えながら見ていく。一種のラブロマンスです。この話の13章からピーター・パンが登場するので、その13章以後の6章を抜いて『ケンジントン公園のピーター・パン』 (*Peter Pan in Kensington Gardens*) という本が1906年に出ております。それからドラマ (戯曲) の「ピーター・パン」が1904年に出ています。そのドラマのピーター・パンを散文化して1911年に出したのが「ピーターとウェンディ」 (*Peter and Wendy*) です。最初は「ピーターとウェンディ」というタイトルで出ていますが、今は『ピーター・パンとウェンディ』というタイトルになっています。これはイギリスでも今は *Peter Pan and Wendy* で出ておりますので *Peter and Wendy* よりも分かりやすいですね。いずれにしても形の上からは4冊出ていますが、実際はドラマを含めて3冊になると思います。『ケンジントン公園のピーター・パン』と、後はドラマと散文になります。ドラマは翻訳が出ていますが、どれが定本かは、残念ながら私には分かりません。もし全集が出ればそれが一番新しいものになると思います。

ピーター・パンは1905年のドラマが大当たりをして、それ以後第二次世界大戦が終わるまで毎年イギリスのどこかで劇が上演されていきました。しかし第二次大戦後は時代の変化と共に、毎年の上演は打ちきられてしまい、現在は大抵のところ

ドラマは上演されていませんが、最近ミュージカルになったりしています。ですから、いかにこの作品が長い生命を持っているかということなのですが、これについても、しかし甲論乙駁こうろんおつぱくがあります。

配布資料に「ピーター・パン」についての二つの代表的な肯定的な意見と否定的な意見が並べてありますので、御覧ください。エリナー・ファージョン (Eleanor Farjeon) という有名な作家は、ドラマの「ピーター・パン」が初演された頃に実際にその劇場へ行って出来立てのドラマを見た、ある意味では幸せな人です。しかし彼女はかなり辛らつな人で、資料にピーター・パン観が書いてありますので読んでみましょう。

理性的な両親は、自分の子どもに妖精のようなものはいないと教える。だが、彼らは心優しい合理主義者なので、妖精信仰が事実から道化芝居にかわっているクリスマスのパントマイムには子どもを連れて行ってやる。『ピーター・パン』の劇にすらすらつれていくこともある。ここまではまだ安全圏なのだ。というのも、バリは幻想 (illusion) についてすこしは知っていたが、魔法 (magic) についてはなにも知らなかったからである。(Magic casements, by E. Farjeon, 1941, Allen & Unwin, p. 28-29)

非常に辛らつな言葉で「ピーター・パン」を否定しています。

彼女は「ピーター・パン」が20世紀の初めに出版された後の、1916年辺りから創作活動を始めてたくさんの現代のフェアリー・テイルを書きました。そして日本では全集が出版されてよく読まれていますし、イギリスでもやはりよく読み続けられています。もっとも「ピーター・パン」にしる、エリナー・ファージョンにしる、作品に反論し否定しようとする人はいつもいます。エリナー・ファージョンについては、日本人の中でも、それからイギリス人の中でも、あれはもう時代遅れだよと片付ける人もいるのです。そうかと思うと、彼女の誕生日にロンドンの一箇所に集まり、ファージョンの話をする学者や研究者、作家たち

もいるのです。

「ピーター・パン」は非常に高い人気があるにも関わらず、彼女は否定している。その否定の仕方が私たちには割合と重要だと思うのです。彼はイリュージョンについては知っているけれども魔法については何も知らなかった、そして話の中でピーター・パンもティンカー・ベルも生きていない、つまりキャラクターとして生き生きと活躍して我々の心の中に残っていく力はないのだ、と言っています。これは一種のファンタジー論ですね。では、一体この人がマジックと言っているのは何でしょうか。

結局エリナー・ファージョンは、読んだ人が今まで心の中に持っていた既成の価値観あるいは人間観や社会観が変わっていくだけの力がなければ優れたファンタジーとは言えない、一つのファンタジーを読むことが入口だとしたら、読み終わったときには別のところに出なければいけない—それは出口・入口論になりますが—つまり本当に優れた作品は、ファンタジーに限らず、読んだことにより読者の何かが変わっていくだけの力を持たなければならない、と言っているのです。これは考えてみる必要があることの一つだと思います。

ファージョン的な観点からたくさん出ている今のファンタジーを読んでみると面白いと思います。「ハリー・ポッター」が一番よい例ですよ。あれはとても高く評価する人と、つまらないただの話だという人という意見がわかれます。そのように評価がわかる作品を読むときは、それを読んだことで何か変わるのかということを考えてみる。大人ですとすぐに自分で答えを出せると思うのですが、子どもの場合はそういった答えを出そうとはしませんよね。

「ピーター・パン」には肯定的な考えもあります。イギリスの現代の文芸評論家で児童文学も書いているロジャー・ランスリン・グリーン (R.L. Green) は1960年に *J.M. Barrie* を書いていますが、これは肯定的です。

『ピーター・パン』の物語は、冒険物語と伝奇物語とフェアリー・テイルの融合したものであ

り本質的諸要素は、世界が始まって以来、子どもたちと物語の語り手たちが抱き続けてきた古い夢である。つまり、空を飛ぶこと、大人の責任をのがれながら、大人の特権を保有すること、負傷することなく戦うこと、相手の血を流さず、また苦痛を与えずに、相手を殺すこと、実際にはおこらない死とたわむれることである。

(*J.M. Barrie* by R.L. Green, Bodley Head, 1960, p. 39)

ここで言っているのは「ピーター・パン」は物語の本質にあるもの、つまり人間の願望—空を飛びたい、それから大人の責任を逃れながら大人の特権を保有したい（これについてはギリシャ神話が一番いいところですが、あれは創作ではなくて一つの神話です。しかしギリシャ神話に登場する神様は、実に自分勝手なことをしていますよね。永遠の貴族社会を創っているわけですが）—そういったものを享受したいという人間の心がある。つまり古典的な伝承文学やそれを基礎に書かれたファンタジーなどが持っている人間の本質的な願望を「ピーター・パン」は書いているのだということ。これは非常に肯定的で高い評価になると思います。

日本のテレビではひところ、よく時代劇が見られました。例えば「桃太郎侍」では、何人も一遍に切り倒していました。相手の血を流さず、また、苦痛を与えずに相手を殺すことは現実にはあり得ませんが、しかし、時代劇では、あれだけ人を切っても衣服に血なんかちっとも付いていない。最後の最後まできれいな格好をしています。それはやはり、血を流さず相手に苦痛を与えずに殺すという願望をうまく表現しているのではと思います。大衆文学の要素ですよ。そういうものが続くのは、やはりそこに古典的な素朴な願望があるからだと思います。これは「ピーター・パン」などを評価していく上では非常に大きな評価になるのではないだろうかと思います。

そして、自分は「ピーター・パン」をどう考えるかですね。イギリスでも「ピーター・パン」の評価はフィフティーフィフティーで、嫌いな人と好きな人とおります。なぜ公共の公園に一人の作

家の作ったキャラクターの銅像を建てるのだと文句を言う人が今でもいます。ケンジントン公園の端の方に建っていますが、見てみると非常によく出来たきれいなものです。公園には子どもがたくさんいて、なでたりさすったりしています。ピーター・パンの像は上の方にいるのでなでられないのですが、下の方には妖精や何かかすそに描いてあって、なかなかよいものです。しかし昔は本当にひっそり建っていました。最近では実に見事に道が作られていて、そして銅像へ行く矢印がちゃんと立っていて観光の目玉の一つになっています。私たちが「ピーター・パン」の翻訳を理解したり評価したりする上では、こういった様々な評価があるということを知っておくとよいと思います。

私はエリナー・ファージョンの言うことも分かるのですが、やはりよい作品だなあとと思います。一番感心するのはピーター・パンというキャラクターを作ったこと。それからティンカー・ベルというキャラクターを作ったこと。初めはロンドンを中心にした話になっていますが、天と地という広い空間を実に見事に使っています。お父さんやお母さんがパーティに呼ばれて外出すると、ピーター・パンが3人の子どもを連れてネバーランドへ飛んで行く。その知らせをしてくれるのは、空にあるたくさんの星の中で一番小さな星で、「今だよピーター」と知らせてくれて始まる。やはり読んでいて驚くところがありますね。エリナー・ファージョンがこの人のマジックを否定していますが、私は幻想の世界として非常に豊かなものがあると思います。ただ、妖精などの住むファンタジーの世界の内面にもっと心理的に入り込んだり、生きること死ぬことといった人間の存在について考えさせたりする作品かという、そういう力はないだろうとは思いますが。けれども読み物として大変に見事に出来たお話です。そして非常に美しい場面もたくさんあるので私は好きです。しかし翻訳するととなると、難しいので考えてしまいます。

「ピーター・パン」の時代のイギリスの子どもの本もう一つお話ししておかなければいけないのは、「ピーター・パン」が現れた時代の、幾つかの

作品についてです。

1894年に *The jungle book* が出ています。それから1898年にケネス・グレアムの *Dream days* という随筆集が出ました。この *Dream days* の前に *The golden age* (1895) という同様の随筆集があります。これらを読むと、ケネス・グレアムは子どもの心を実によく知っていたということが分かるので、もしチャンスがありましたら *Dream days* や他の彼の初期の随筆集をお読みになるとよいと思います。この辺り、19世紀の終わりから20世紀の初めにかけては子どもが児童文学の中で最も愛され、大事にされ、もてはやされた時代です。つまり子どもが人間の中で一番美しい存在なのだとされ、ビューティフルチルドレンと言われた時代です。それがケネス・グレアムの随筆集でよく分かります。それから彼には1908年の『ヒキガエルの冒険』(*The wind in the willows*)、現在の訳名は『たのしい川べ』が出ています。

それから同じ時期に E. ネズビットの *The story of the treasure seekers* (『宝さがしの子どもたち』) や、ヘレン・バナーマンの *The story of Little Black Sambo*、それから『ピーターラビットのおはなし』(*The tale of Peter Rabbit*) が出ています。

そしてもう一つ、これは考えに入れない人がほとんどかと思いますが、この時代の子どもの文学を考える上で紹介しておいたほうがよいかと思えますのは、サー・アーサー・コナン・ドイルの「シャーロック・ホームズ」です。1904年に *The return of Sherlock Holmes*、『シャーロック・ホームズの生還』とか「帰還」と邦訳されている作品が出ています。シャーロック・ホームズは一度谷から落ちて死んでしまうのです。作者のコナン・ドイルはもっと真面目な本を書きたかったらしく、探偵小説なんか嫌で、成功したけれども自分では気に入らなくて一回シャーロック・ホームズを殺してしまうのです。しかし読者が承知しないので、しぶしぶ生き返らせるのですね。それがリターンです。でもとにかく「シャーロック・ホームズ」という話はどれを読んでも面白いですね。詳しい人で、「あれは死ぬ前と死んで生還した後はキャラクターが変わった」などと言う人がいますが、そのような細かいところまで付き合うこと

はないと思いますね。楽しんで読めばいい。

『シャーロック・ホームズの生還』は今も読まれています。今ほとんど読まれていないのは、1908年に Baroness Orczy—これはオーツイ夫人と訳されていますが—が書いた *The Scarlet Pimpernel* (『紅はこべ』) というタイトルの伝奇的冒険小説です。大衆小説の中でも非常に人気の高い作品がたくさんこの時期に出ている。つまり物語性のあるものがよく読まれた時代だったということです。後は1910年にウォルター・デ・ラ・メアの一この人は少し難しいというのであまり読まれませんが一 *The three Mulla-Mulgars* が出ました。これは以前『サル王子の冒険』と飯沢匡さんがお訳になり、今は『ムルガーのはるかな旅』という題名で出ています。いわゆる探求ファンタジーの代表作のような作品で、しかし内容的にはかなり難しい本です。大衆性のある本ではありません。このような作品がたくさん出ていた時代、そして人間としては大人よりも子どもの方が美しい心を持っているとあって、作品の上でも子どもを最上の生き物として大事に大事に書いていた、そんな時代です。

様々なものが文明化されて、どこかの山野にいた妖精が、「ピーター・パン」ですとロンドンの中心部のケンジントン公園にいるわけです。あの辺りは暮らし向きのよい人たちが住むといわれるきれいな街ですが、その真ん中に住んでいるという。つまり日比谷公園に何か住んでいるみたいなことになると思います。妖精が都会化されてしまっているのです。自分の家の裏庭に妖精がいるなんていう詩もあつたりするくらいに、皆文明化されてしまったわけです。この時期は19世紀末から始まったアール・ヌーボーとか1920年代の服飾芸術アール・デコというような美術がはまりました。今でも非常に新鮮な感じがする服を着た人の挿絵や何かがありますが、そういう時期だったわけです。万事が人工化され、都会化され、そして洗練された時代だったと思います。ですから、翻訳も影響を受けたと思います。そういう時代の作品として理解していただくとよろしいかと思います。バリのファンタジーがいわゆるファンタジーの持つべき資質を備えていたかどうかというエリ

ナー・ファージョンの問いかけも覚えておかれる必要があると思います。

アーサー・ランサムとその作品

もう一つ取り上げるのはアーサー・ランサム (Arthur Ransome) の作品です。ランサムの作品はお読みになった人がいらっしゃるかどうかわかりませんが、1930年代に出版されたものですが、実質的には1910年代か1920年代辺りに出版されるべき作品だったと考えていただければよろしいかと思えます。というのは第一作の『ツバメ号とアマゾン号』は大変によく読まれる本ですが、あそこに出てくる子どもたちとエピソードは作者のアーサー・ランサムが少年時代に送った夏休みの雰囲気と出来事を素材にしています。ランサムは1900年から1910年くらいまで、第一次世界大戦が始まる前の10年間ほどのエドワード時代に子ども時代を過ごしました。エドワード時代は大英帝国が絶頂期に達した後、段々に下降線をたどり始めた時期でしたけれども、戦争はありませんでした。経済的には貧困問題など一部には相変わらずあったけれど、それぞれに満足した生活が一応できました。イギリスが最も繁栄した穏やかな時代でした。ランサムはそのような時代に少年時代、青年時代を送っていますので、割合と精神的には自由人なのです。物事にとらわれない自由な心を持った人たちをジョージアン (Georgian) と言いますが、彼などは典型的なジョージアンです。そういった時代の子ども時代を回想しながら書いた話ですので、平和で豊かでそして人々はまあまあ満足しながら暮らしていた時代を背景にして作られた話です。

最初の話は、6人の子どもたちが、ウィンダミア湖やコニストン湖というような北部の湖沼地帯を舞台に小さなディンギークラスの一枚帆のヨットを操縦して遊ぶ話です。子どもたちが作る冒険物語をシリーズにした物語ですから、そのような話には今でも相変わらず「これは中産階級上層部の子どもたちの話で勤労階級の子どもたちの生活などは全然書かれていない」と批判があるのです。そのとおりなのですが、面白いのは私の友人たち、というのも皆年をとってしまいましたが、彼らの

子ども時代の1930年代はイギリスも日本も大恐慌の時代で世界的に不況だったのです。そういう時代に少年として育った労働者階級の人たちがランサムごっこをして遊んだというのです。だから、あの作品は中産階級、アッパーミドルクラスの子どもたちだけではなくイギリスの子どもたち全体の気持ちをひき付けた魅力のある本で、だからこそ現代までずっと読み続けられているわけです。しかしもちろん批判は強くあります。皆さんにお渡ししている資料の2枚目にその批評が出ています。

階級区分の頑強さが特に明らかなのは、「鉄道の子どもたち」だった。この作品では、労働者たちは姓でよばれており、主要登場人物たちとはちがった言葉を話している。社会問題に対する解決策として、慈善と善行が示される。発行年がもっと後 (1932) の『ツバメ号とアマゾン号』なる (古典) も、子どもたちは中産階級に属する者だけであり、万一低い階級のものが姿を見せるときには必ず物語の端の部分であるというこの種の本のもうひとつの代表例である。この本では、ボートを持つ二組の子どもたちが、海賊ごっこをして遊ぶ。一つのグループ「ツバメ号」班は、ある島でキャンプ生活をするのだが、本土の母親が、他の大人ともども、実際的な事柄について、いつもすぐに力を貸したり助言したりしてくれる。こうして、子どもたちは安全を保障されながら冒険ができる。おそらく、この本の人気は主にそれによるものだろう。(Catching them young; v. 1: Sex, race and class in children's fiction, by Bob Dixon, Pluto Press, 1977)

「鉄道の子どもたち」はネズビットの作品ですね。それから『ツバメ号とアマゾン号』は1932年とありますが、正しくは1930年です。

つまり大人に保護されて安全な世界に住みながら、子どもたちができる冒険を楽しめるところに魅力があるのだと言っています。これはボブ・ディクソンというラディカルな批評家の批評です。1977年頃はイギリスの子どもの文学でも、子

どもの本の中にあるいわゆる差別意識が非常に大きな問題になって議論された時期で、単に人種差別にとどまらず、階級的な差別、それから男女の差別などが大きく取り上げられて、これは随分と大きな運動として展開されました。こうして70年代の後半辺りから始まった児童文学の中における差別問題反対は、ジャーナリスト、学校の教師、作家たち、画家たちが集まって展開されたので、影響は大きかったと思います。イギリスの子どもの文学や絵本を見るとはっきりと分かりますが、それ以後、男女差別や階級などの差別意識はほぼなくなっていきます。そういうところはイギリスという国のすごさだと思います。イギリスは保守的だと言われながら、そういった意味での進歩性を非常に強く持っているということで、その点は本当に面白いと思います。日本の作品でも知らず知らずにそうした差別意識などが入っていて、60年代の作品などにはかなりあると思いますが、それが今どんな形で消えているか、あるいは消えていないかを検証してみると面白いと思います。

ランサムについてはそもそも初めから、この作品は中産階級上層の子どもを中心にしたものであり勤労者階級の子どもたちは相手にされなかった、という批評はずっと今もあるわけです。しかしそれだけではありません。*The promise of happiness* という、割合と日本で強い影響を与えた児童文学論の本にはこのように書いてあります。

私がこの章で意図しているのは、天分のある小説家は、当然出身階級から出発はするが、最高の価値という条件を完全に充たす作品を作り出すことによって、階級の持つ地平線の狭い限界に対する批判を明らかに示し、それによって教員室の世間話に出る類の<階級>概念をうのみにするような態度に反対する—それをあきらかにすることである。(The promise of happiness, by Fred Inglis, Cambridge University Press, 1981, pp. 126)

つまり、優れた作家の作品は、出身階級の持つ限界を超えて、より広い地平線を子どもたちに見せることができると言い、ランサムの作品などを擁

護しています。考えてみれば、イギリスの優れた作品の非常に多くは1960年代くらいまで、中産階級の子どもたちを意識すると言うよりも、主要な登場人物である子どもの出身階級など、意識しないで書いています。70年代辺りからは、はっきりとした労働者出身の作家が登場してきます。そこから作品ががらりと変わっていきませんが、子どもたちは階級うんぬんといわず両方とも読んでいます。

出来事として面白いのは、スーザン・プライス (Susan Price) という女流作家の話です。作品が幾つか日本で翻訳されています。このスーザン・プライスという人は、義務教育だけ受けて、その後コンビニのようなところに勤めていた人なのです。彼女はそういった勤めをしながら子どもの本を書き、フェイバー・アンド・フェイバー (Faber and Faber) という出版社から本を出しました。イギリスでそれがニュースになり、新聞記者が彼女のところにインタビューに来ると、そのコンビニの店長は、うちはそんな高級な店員は雇えないと彼女を首にしてしまうのです。フェイバー・アンド・フェイバーは大変大きくて立派な出版社なので、そこから本を出すような人はうちで働いてもらっては困るという奇妙な話です。彼女はぶんぷん怒っていましたが、今や大変優れた大作家になっています。私はそのエピソードを聞いたのは1980年に彼女に会ったときで、まだそのような話がエピソードになる頃でした。

偉大な伝統

資料に挙げた *The promise of happiness* の中で、イングリス (Fred Inglis) がランサムの作品の諸要素というのを挙げて

sincerity (誠意、誠実), dignity, integrity (清廉), honesty, authenticity (真実性), fulfillment (達成感), freedom, innocence, intelligence, friendship, home, history, nation, heroism,

などを特徴として書いています。この中でヒロイズムなどはどうかと思うのですが、この sincerity, dignity, integrity, honesty, authenticity, fulfillment,

それから freedom, innocence, intelligence (英知) といった条件は、子どもの本も含めて、古典文学に見られるものと考えればよろしいかと思いません。フレッド・イングリスがランサムについてこのような諸要素を挙げて取り上げたということは、ランサムを、古典的な諸要素を持った優れた文学作家の列に並べたということです。「ピーター・パン」については全く触れていません。皮肉なイギリスの批評家が、イングリスがこうやって褒めてくれたからランサムは本当に得して生き返った、と言うくらいに強いインパクトがあったようです。

イギリスには、古典的な文学は偉大な伝統の要素を全部そろえていなければいけない、と主張する人がいます。フレッド・イングリスは、この *The promise of happiness* という論文—これは確か翻訳(『幸福の約束：イギリス児童文学の伝統』)が出ましたね—を書くことにより、この本で取り上げている様な作品を通じて、イギリスの児童文学で偉大な伝統というものを作り上げようとしたのではないかと考えます。というのは、例えば彼は「ピーター・パン」を一箇所だけ引用して取り上げているだけで全然触れていないので、多分あまり買っていないのだらうと思えます。一方、ランサム作品は偉大な伝統の位置するところにいるわけです。私が「ピーター・パン」やアーサー・ランサムをここで取り上げたのは、結局「ピーター・パン」にしてもランサムにしても、彼らの本が途切れずに読まれているからなのです。ランサム作品は私しか訳していないけれども、「ピーター・パン」は随分たくさん訳があり、今もずっと訳が出ています。「ピーター・パン」についてはどのような時代に生まれ、それが今も本当に通用しているのかどうかという問題を既に話しましたが、しかしそれでも訳されています。「ピーター・パン」にしてもランサム作品にしてもそれからエリナー・ファージョンにしても「宝島」にしても、こういう作品群は児童文学の偉大な伝統の中にあるのではないかと考えてみると面白いと思えます。本当にそれはずっと代々続けられて翻訳できるだけの価値があるものかどうかということですね。そのようにこの二つの作品を私はイン

グリスが目標にしている、いわゆるイギリスの児童文学の偉大な伝統の中に並んでいるものと考えたい。

日本はイギリスほど児童文学の歴史が長くありませんから、イギリス的な偉大な伝統が日本で考えられることはまだないと思えます。明治時代以来、今日までずっと読み続けられている本でも、例えば小川未明の本は、もう現代語に訳し直さないと分からない本もあるのではないか。それは宮沢賢治にしてもそういうのがあるのではないか。実際にそういった古い明治時代の本を現代語に書き直してある本もありますよね。そういうふうに書き直してまで、なお続くものがあるのかどうかというのを検証してみるのも面白いのではないかという気がいたします。

時代とともに変わる翻訳の文体

翻訳の場合は時代の経過とともに日本語が変わるので、新しい翻訳が出てきます。それによって古典作品はずっと読み継がれていきますが、しかしそれは新しい今の言葉に直るからではなくて、直してもなおかつ本質的に変わらないものがあるからだと考えればよいのです。ですから「ピーター・パン」は非常に面白いです。先ほど申し上げたとおりに子どもが最も大事にされ、そして美しいもの、清いもの、大切なものとして考えられた、そんな時代に出てきた本ですね。その翻訳を見て面白いと思うところを御紹介します。資料①は村上正雄訳、昭和2(1927)年の作品です。

たつた一人を除いて子供はみんな大きくなります。子供等はみんな、自分達もだんだん大きくなるものだと言ふ事を直ぐ知つてしまひます。ウエンデイも次のやうにしてこのことを知りました。ウエンデイが二つになつた時です。或る日お庭で遊んで居りましたが、花をつむと大急ぎでお母さんの所へゆきました。と、お母さんはうれしかったのでせう。両手を胸にあてゝ、
『ほんとに、お前もいつまでもこんなでゐたらどんなにいゝだらうね。』

と、仰言ひました。これつきりしかお母さんは仰言ひませんでしたけれども、これから、ウエ

ンデイは自分も大きくならなければならないものだ」と悟りました。大抵の人は二つ位の時からぼんやりと此の事に気がつくものです。物心つくといふのは、この事でせう。

とあります。この文の訳は本当に難しいです。この訳を見てみると「仰言ひました」という言葉一つ見ても、子どもに向かって語りかけるときには優しく語りかけるのが当たり前の時代であったことが分かります。ですから対象の読者もちろん限られていて、こういう本を買って読める子どもたちですね。私は1932年の生まれです。子どもの本が読める頃にはこのような本が出ていましたが、いわゆる「ピーター・パン」は小さいときに読みませんでした。そういう本はそばにありませんでした。私の家は小さな小売商人をしていて、中産階級ではありませんでした。早く言えば下層に属する家庭で育ちました。ガキ共の一人で、「仰言ひました」などと語りかけるような本は周りに全然ありませんでした。

ここで問題になるのは「大抵の人は二つ位のと時から、ぼんやりと此の事に気がつくものです。物心づくといふのは、この事でせう」とあるところです。

資料②に厨川圭子さんの訳があります。厨川さんの「ピーター・パン」は非常に優れた翻訳だと私は思います。ただ、今では少し古めかしくなっているということはあります。

資料の3ページ目、「バリは、そっけないほどに短い文でわかりやすく語りかけている」というのは私の意見です。バリは非常に優れた作家でしたから表現が巧みで、短い言葉で簡潔にきちんと物事を表現できたのです。

今取り上げているウェンディが2歳のところを、バリはこう書いています。

You know after you are two. Two is the beginning of the end.

これは難しいです。こういうところの訳は、私は古い人の訳を見て本当に感心します。資料①の村上さんの訳にもまちがいかなと思うところもいく

つかあります。これは仕方がないでしょう。ファンタジーというのは非常に訳が難しいのです。空想の世界は何か漠然としたりしていて訳は難しい。リアルな世界の本の方がずっと訳しやすいということをおは経験として感じています。しかし、「Two is the beginning of the end.」これを「物心づくといふのは、この事でせう」と訳していますね。こういう訳ができるのはすごいと思います。厨川さんは「みなさんだって、二つを過ぎれば、きつと、このことに気がつきますよ。二つは、もの心のつきはじめですからね」、それから石井さんはもっと分かりやすく「二つを過ぎれば、だれでも、知るものなのです。二つは、子どもでなくなるはじめです」と訳しています。

“Two is the beginning of the end.”の“the end”は、終わりののはじまりというよりもむしろ、“the end”つまり人間は死ぬものだから、この“the end”は人間という意味にとればいいのではないかと思いません。あるいはそうしたことに気付く年のはじめ、あるいは無邪気、イノセンスが終わってしまう“the end”と、私は強引に考えています。

最初にこういう言葉にぶつかった訳者は随分苦労していますが、上手ですよ。私だったら「終わりののはじめです」などと平気で訳すかもしれません。石井さんは一番簡単にポンと訳してしまうのです。しかし、高杉一郎さんは「そのときからウェンディは、じぶんが大きくならなければいけないのだということに気がつくようになったのです」と訳しています。言葉一つ一つに必ずしもこだわらずに訳しておられて非常に分かりやすい訳です。優れた訳だと思います。こういう場合はやはり高杉さんの訳のようなものが一番よろしいのではないかと思います。

石井さんは真面目な翻訳家でありますから「子どもでなくなるはじめです」と“the end”を訳しています。つまりイノセンスの終わりという意味になっています。このようなところが非常に難しいところです。それでも、そのような文を平気でポンと出してくるだけあって、やはりバリという人は当時最も有名な作家の一人で、そういう大文豪の表現ですから、無駄のないキツパリした訳です。しかし、総体的に非常に優しい訳、そしてまた時

代が時代でしたから、「ですます」調の言葉で訳されていました。それが時代を経るに従って言葉遣いそのものが変わり、「である、であった」調や、「ですます」調にしてもたかさんの丁寧語を使わずに表現するようになっていっている。「ピーター・パン」の最初の翻訳は大正期ですが、昭和の初めから今までずっと見ても、段々に簡略化されそして普通の言葉で訳されるようになっていきます。

つまり翻訳というのはやはり時代の産物になると思います。その時代の子どもはどのような言葉を使うか、あるいは大人がその時代に子どもをどのように考えて子どもに本を与えるか。そのように時代が訳語に非常にはっきりと反映されてくるのです。それでもなおかつ読まれるということは、本質的なものが失われず受け継がれていて、次々に多くの人間がチャレンジしていく本だということです。そこには先ほど言った児童文学の偉大な伝統というものがあると思います。ですから、よい本は、訳が変わり、表面的な意味で言葉が丁寧でなくなり、素っ気ないものになったりぶっきらぼうになったりしても本質的なものは変わらない。それでよい訳になるということです。だからよい訳は古いものと新しいものを読み比べてみても変わらない印象があるのだと思います。そうでなければ新しいものを訳す必要はありませんからね。そういった意味で、名作と言われるものは、表現的には絶えずその時代に合った言葉に変わっても本質は変わらない。つまり、そういう作品がよい作品なのだと考えればよいので、いつまでも翻訳されていく本は普遍的な価値があると考えればよろしいかと思います。

私たちが子どもに与える場合には、よい本は、やはり今の言葉で訳されたものでよろしいのではないかという気がします。厨川さんの訳は非常によいですが、厨川さんのよりも石井桃子さんがやはり少し新しい感じがしてきます。そして高杉さんの訳は、御紹介したこれが初めに出て、この後に単行本として講談社から出ています。これが非常によい訳で私は好きです。もちろん私は厨川さんの訳も大好きですし、石井さんの訳も好きです。こういった作品は幸せなことに割合とよい

訳がそろいますね。ですから今の子どもたちにはできるだけ新しい言葉でとお考えになってもいいのではないかと思います。

ファンタジーの言葉の翻訳

続いてはファンタジーの作品の難しさについてです。資料3ページ目の「右の隣で朝まで真直」これはこの作品の一種の魔法の言葉でした。この言葉を読んで私は非常にびっくりして、この作品が好きになりました。ピーターがウェンディを夢の国—ここでは夢の国と訳してあります—つまりネバーランドに連れていくときの話ですが、そこに出てくる村上さんの訳「右の隣で、朝まで真直」の原文は

Second to the right on till morning

という言葉です。これは本当に訳しにくい言葉です。一体この“Second to the right”とはどういう状態なのだろうかというところ、村上さんは先ほどのように訳しています。それから石井さんは「右へまがって、二つめの横丁、それを朝までまっすぐ」と訳し、厨川さんは「二つめの角を右にまがって、それから、朝までまっすぐゆく」。訳し方によって違いがあります。“to the right”は右側で、そして“Second”だから、二つめの角を曲がるのか、それは分からない。訳者一人一人が違うイメージを持っている気がするのです。これはしかし、やはり魔法の言葉ですよ。 “Second to the right on till morning”という言葉。私は誰の日本語訳で読んだのか分かりませんが、とにかくこれは読んでいて本当に不思議な感じがしました。このくらい不親切でこのくらい魔術的な言葉はないじゃないですか。そして「朝まで真直」というところが一番よいですよ。つまり朝は土地ではなく時間ですよ。そして“to the right”は位置を示しているわけでしょう。両方とも一緒になっている。これがこの作品を魅力的なものにする不思議な言葉だと思います。だから逆に皆さん随分苦労してお訳になったのだと思いますが、なかなかいいですよ。

そして地図を持った鳥が角々でまごつくのはユーモラスなイメージで、そんなところにもこの

作品の魅力があると思います。確かそんな表現がありましたね。つまり、ピーターは時々変なことを言う、必ずしも正確なことを言っていない、ということで、訳者の想像になるわけですし、原文で読む英語国の子どもたちは読んで自分なりに何かイメージを作っている気がしますね。何ともその「朝まで真直」というのが素晴らしい言葉です。そういう部分があり、だからこの「ピーター・パン」の訳は非常に難しいのだと思います。今は大正末期から昭和戦前期の「と、おっしゃいました」とか「お母様」、「お父様」のようなやたらに丁寧な訳ではなく、もっと普通の言葉で訳されるものが出てきていると思いますが、いつ読んでも同じような印象が受けられるとすれば、それはやはり作品のよさであり、訳のよさでもあると思います。

「ピーター・パン」には幾つかキーになる言葉があると思います。そのキーになる言葉を見つけ、それがどんなふうに使われているかを比較すると、訳者がどのような形で作品を考えていたかがよく分かります。抽象的な、そして曖昧な言葉が多い作品で少し難しいかとも思います。ですから私はこれを訳してみないかと言われても、遠慮させていただきます。私には難しいです。私はリアルな作品のほうが訳しやすいと思います。

日常の言葉の翻訳

その意味で言うとランサムはある意味で非常に訳しやすいです。ランサムは何と言うか細部に非常にこだわって書いた人です。それがまたこの人の特徴の一つになっているわけです。私は現在ランサムを改訳している最中でして、困るのは名詞なら名詞の訳が時代で変わっていくところがあるのではないかということです。私が翻訳を始めたのは1962、3年辺りからです。その頃は英語の訳はできるだけあらゆる言葉を全部日本語にするのが一般的な傾向でした。ところが今は違いますね。例えば“mug”という言葉は今「マグ」とそのまま訳してよいのです。ところが当時は「柄付きのコップ」でした。だから紅茶を飲む場合も「紅茶茶碗」と訳さなければならなかったのです。そうすると何となくおかしいのですが、今は幸か不

幸か圧倒的に英語がそのまま使えるようになってしまったので、よいような悪いようなところがあります。

江戸期以来、日本人はたくさんの外国語を翻訳してきましたが、明治時代の人たちは偉かったですね。あらゆる言葉を全部日本語にしようとして散々苦労している。その中で使われるものと使われないものが、自然に分かれてきました。例えば電話というのはいまい言葉なのでしょうね。今もちゃんと生きています。しかし使えなくなった言葉もあります。例えば、“jacket”というのは、普通上下そろった背広一背広という言葉も古いですね。一スーツの上着の方を指すのです。しかし今一般に、例えば我々の中でも、ジャケットを買うと言うのは上着だけの物を買うことで、ズボンはまた別なのですよね。ズボンも最近はズボンとは言いませんよね。英語ではトラウザー (trousers) ですが、何と言いますか。パンツと言いますか。最初にズボンのことをパンツと言っているのを聞いたとき、私は、ズボンを履かずに現れたかと思い、ぎょつとしたことがあります。

今訳している「ピーター・ダック」(*Peter Duck*)にこういう文章が出てくるのです。

Bill pulled at his ragged jersey, after wedging his jacket in a safe place among the halyards. He struggled out of his patched blue trousers. He pulled off the vest that for some weeks had been keeping him warm underneath. (*Peter Duck*. Rev. ed. Jonathan Cape, 1983. p.188)

水夫の子どもが濡れたものを着替えるときに使う言葉です。この *Peter Duck* を最初に訳したのは私ではなく岩田欣三先生という大変に見事な訳者の方ですが(『ヤマネコ号の冒険』)、少し読んでみると戸惑うのです。「ビルはあげ綱の間の安全な場所にジャケットを押し込んでから」、ジャケットって書いてありますね。「ぼろぼろのメリヤスのセーターをひっぱってぬぎ」、メリヤスのセーターっていうのはジャージー (jersey) ですね。それから、「つぎだらけの紺のズボンをやっとなぬいだ」。ズボンがトラウザーズ (trousers) です。「それか

らいく週間もの間下に着ていたチョッキをぬいだ」とあります。(『ヤマネコ号の冒険』岩波書店1995. p.229-230)

そうするとこのビルという少年は、まず紺色(blue)のズボン—今、紺色のズボンと言いますか—そのズボンを履いていて、それから上にはジャケットを着ている。それを脱ぐと下に着ているものはメリヤスのセーター。メリヤスという言葉は今も使いますね。ジャージーとは今で言うメリヤスのセーターのこと。セーターでなくてシャツでもいいです。英和辞典を引くと、メリヤスのシャツとかセーターは、普通は運動選手や水夫などが着ると載っています。そして「いく週間もの間下に着ていたチョッキ」。つまり、この少年はジャケットを着ていて、メリヤスのセーターを下に着ていて、一番下にチョッキを暖くなるために着ていた。普通常識的には“vest”は肌着に使わず上に着ますよね。なぜ一番下に“vest”を着ているのかというと、これはうんと虐げられた少年水夫で、寒いからとにかく暖くなるために一番下にチョッキを着ていたのです。状況が分からないと一瞬意味が分からなくなってしまう。こういうのは本当に訳すのに困ります。つまりジャケットという言葉は今もちろん生きていて、普通、糸で編んだ厚手の上着です—と思っていたのですが、しかし女の人たちにきいたら、そんな言葉は使わないと言っていました。今ではジャケットは先ほど言ったように上だけで売っているジャケットです。訳はこうなっているのですが、しかしこれは少し困るのですね。ジャケットという言葉は、今はもうほとんど日常的には使わない。それからメリヤスのセーターもほぼ分からなくなっている。ズボンは分かりますが。そして一番下にチョッキを着ているというのはちょっと考えられない。これが今頭を離れなくてどうしようかと思っています。その少年は大変虐げられているから着るものは何でも着ている、と言って説明するわけにはいきませぬ。そうした日常的な言葉からして、ランサムの場合もう変わっています。

英語の日本語化

そして今、日本では日常語として英語なら英語

の動詞まで使っていますね。つい最近までは単語として使うとすれば、名詞だけしか使っていなかったと思うのですが。最近「ゲットする」と言いますが、これはもう動詞がそのまま日本語になっています。それから「プレイする」は、もう常識的に言っています。それから「歩く」も“walk”と実によく使います。“three days’ walk”などと言うのが普通ですか。これは名詞ですけれども。それから「ウォッチ」もありますね。一番困る言葉は「サイド」。これも実によく使います。どちらが、というのと、あるいは両サイド、のように使うわけです。英語ですと“each side”か“both sides”、複数にするかです。よく使うものだから、英語でしゃべっているうちに両サイドと言う人が多いです。間違って英語だと思って平気で使っている。多分両サイドという言葉はスポーツから入ってきたと思うのですが。今は英語で日本語化された言葉が多くなっているということがあり、考えようによっては、ある意味それは非常に訳しやすいのです。言葉を探さずに、苦労しないで済むじゃないですか。

ところが私が翻訳を始めた頃は、とにかく全部の英語を日本語に訳さなければいけませんでした。もちろん私の時代でもハンカチは「ハンカチ」、テレビはあの頃ありませんでしたが、「テレビ」でよかったのです。テレビも日本では「テレビ」、イギリスは「テリー」と言いますね。それからハンカチ(handkerchief)もイギリスでは「ハンキー」と言います。食べ物にしても、“porridge”はもう「ポリッジ」で通用してしまうのです。日本語に訳すと「おかゆ」という言葉があります。おかゆには違いないのだけれど、多少は違うのですよね。それから“pork chop”という豚の肉片、それもチョップと日本語訳にしても今はそのまま使えるのです。それから一番面白いのは、ランサム作品によく出てくる「シードケーキ」(seed cake)という言葉です。「種入り菓子」と訳していましたが、今はもう「シードケーキ」でそのまま通用してしまう。その結果、非常に多くの言葉が現在日本語に取り入れられ、使い勝手がよいので、今の翻訳家は随分楽をしていると思います。

最近の翻訳で心配なこと

一種恐ろしいことがあります。明治期の人たちはとにかく外国語を日本語に直しました。だから電気蓄音機なんて言葉が出てきたりする。今は、蓄音機なんて言葉は使われなくなり、プレイヤーで済んでしまうわけです。そういった造語にすることはある意味で非常に大きなイマジネーションを必要とすることです。今の日本人はそれをさぼり、楽に翻訳をすることができる。

そしてもう一ついけないのは、少し表現がおかしいとおせっかいに赤い線を出してこういうふう直せなんて表示を出す、パソコンなどの最近の機能です。方言を使って翻訳をしようとすると、皆“No”と出くるのですよね。つまり、表現のパターンが出来ているので、一人一人の翻訳家の個性ある言葉が段々消えて、そして英語交じりの標準的な日本語が非常に多くなってきている。

ですから今翻訳を読んでも、誰が訳したのか分からないですね。以前は石井桃子さんと石井桃子調、瀬田貞二さんと瀬田調というふうに一人一人の個性が出ていました。今の翻訳を読むと訳者がわからないことが多いです。もっとも訳者の人数も非常に多いということもありますが、英語やフランス語などの原語の音がそのまま単語として使えるということと、パソコンの使用率が増えた中で表現が平均化されたことにより、読みやすいけれども個性のない翻訳が多くなってきているのではないかと、最近の翻訳で今一番私が心配しているところです。

翻訳の心構え

翻訳をする場合の心構えとして、幾つか自分で考えたことがあります。

● 一定の速度とリズム

これは一人の翻訳者としての私の意見ですから皆さんは納得しないかもしれませんが、私は、翻訳文はどの翻訳にしても一定の速度とリズムが保たれていなければならないのではないかと気がします。これは文体ですね。つまり、私たちには非常に性格がせっかちな人、それからゆったりした人、それから思考的な人、感覚的な人といっ

た、いろいろな人がいて文体が一人一人違いますよね。だからゆったりとした文章を書く人と非常にスピーディーな文章を書く人、コンパクトに詰まった文章を書く人と割合ゆったりと説明的に長くなる文章を書く人と、いろいろいます。ですから、翻訳は個性があっていいと思うのですが、しかしその翻訳者なら翻訳者なりの一定の速度、それから一定のリズムを崩してはいけないと思います。例えばずっと三拍子のリズムが突然二拍子や四拍子になったりすると、がくっときますよね。物語もそれと同じではないかということです。

● 専門用語の訳出

ランサム作品の場合はセーリング (sailing) が主題の中心になっています。それも、必ずしも帆が1枚のディンギークラスの小さなヨットだけではなく、帆が4枚あるものとか、もっと大きな本格的なスクーナー船とか、いろいろ出てきます。つまり船についての用語がいろいろあるわけです。それぞれに専門的な用語があり、ランサムは非常に丹念にきちんとこれを使います。翻訳をしていますと、その少年が帆を上げると帆がどこどこに引っかかったとか、帆を支えている棒の名称が、上はヤードで下がブームというように区別があるなど、専門的な用語や説明には今も苦しめられています。しかし、これは読者に分かる程度のものにすることが必要だと思います。

● 人物の性格の確定

それから、人物の性格を確定すること。これは本を読んでその人物にどういう言葉を与えるかだと思います。少年なら少年でこういう言葉、少女だったら少女でこういう言葉、というように、会話を通じて人物一人一人が把握できるかどうかということです。会話がのっぺらぼうで誰が話しても同じ、つまり、Aが話してBが答える会話のAとBを入れ替えてみても少しも変わらない訳は、よくないのです。やはり一人一人個性的に言葉を使ってくれなければ困ります。ですから会話を通じてキャラクターが伝わってくる作品はよい翻訳であり、誰がしゃべっても同じような言葉でしか

聞こえないことはキャラクターがつかめていないということになると思います。

ただ、問題はキャラクターが方言を使う場合です。方言の訳は非常に難しいと思います。例えば日本でも東北と熊本と長崎の方言は皆それぞれ違って、それを忠実に作品として書かれると日本語としてはいいけれども、それを外国語に訳す場合はどうするのだろうか。東北の言葉をスコットランドか何かのなまりで訳さなければいけないのだろうかとかというように、変にくっつけてみると奇妙なものが出来上がってしまいます。これは非常に難しいです。ですからある程度、訳文標準語みたいなものが出てくると仕方がないと思います。

ただしイギリスの子どもの文学で気を付けなければいけないのは、彼らは非常に言葉にこだわるということです。殊に方言にこだわっています。私はアルフレッド大王の話の翻訳したことがあります(『アルフレッド王の戦い』)。ウォルター・ホッジズ (Walter C. Hodges) が書いた作品で、訳しているときに会いに行ったら、作品の10章は『保元・平治物語』の調子で訳してくれと言われました。それは英訳された「保元・平治」を参考にしているらしく、こういう調子でこう訳してくれと言われて、冗談じゃない、そんなの訳せるかと思いました。『保元・平治物語』を読んで真似すれば訳して訳せないことはないですが、子どもは読まないですよ。そのくらいに彼らは言葉にこだわります。また、『ウォーターシップ・ダウンのうさぎたち』(Watership Down) を訳したときに、小さな農場が出てきました。そこはロンドンから南西に行ったところにあるのですが、リチャード・アダムズ (Richard Adams) は、その地域の方言を実にうまく表現できたと言うのです。ところがそんな部分を訳に反映することなど、私にはできませんでした。南西部の小さな村の方言など分かるはずないです。ですからそういうことが難しいかと思っています。

● 場所の特定

それから場所の特定。もちろんリアリスティックな話ですと場所は決定的な役割を果たすので、

場所のイメージは訳す場合にはっきり持たなければいけません。それは部屋の場合でも同じです。よく翻訳で、中に入ると書斎などと書いてあるのがありますが、それは読んでいてその部屋の構造が読者に分かるような訳でないといけません。ただずらずらと名詞を並べて訳しただけでは、何が何だか分からなくなるのです。ですからリアルな話では、訳者は部屋や家などの特定の場所を訳すときに、読んだ人間がイメージできるように訳さないと駄目です。もちろん「ピーター・パン」のネバーランドはバリが勝手に創って元々ないので、多少訳者も勝手に作らせていただいてもOKなのではないかという気がします。その点ではロンドンを訳す場合はあまり変わっていないのでよいですね。歴史小説を訳しても非常にその点は便利です。東京も通りなどはあまり変わっていないのではないのでしょうか。沈めてしまった運河はあるし、日本橋の上に高速道路が通っていますからめっちゃめっちゃに直したところもあるのですが、あまり変わってない気がします。そうすると訳すのは非常に楽ですね。要するに場所が明確にイメージできるように訳されているかどうかということです。

● 職業や芸術を分かりやすく

それから最近の優れた作品ですと、音楽やバレエなど芸術的なものを書いている作品がありますね。ついこの間、佐藤多佳子さんが『聖夜』という作品を書きました。これはオルガンと音楽が中心の話で、彼女はとことん調べて非常に綿密に書いています。作者がそういうふうにして書いてくれるわけですから、訳す場合もやはりできるだけ忠実に表現しなければいけないのですが、それは読者に分かる程度であること。あまり詳しく書いてしまって分からないところまで踏み込んでしまわなくていいのではないかと思います。職業や芸術などの技術や技能は、読んで分かる程度に言えなければいけない。翻訳家はある意味では万能な知識を持っている必要に迫られる場合があります。全く自分の知らない別の世界を書くわけですから。

● 作品が生まれた時代の把握

それから先ほど申し上げたとおり、作品が生まれた時代を把握していること。訳をする場合、やはり19世紀後半のアメリカの作品と、20世紀後半のアメリカの作品とは時代が違ってきて意識も違ってくる。例えば1960年代のフラワーチルドレンという言葉は今の人には注釈が付いてないと分からないのではないかという気がします。

そういう意味では、翻訳をする場合に心得なければいけないと同時に、翻訳文学を理解したり楽しんだりする上で、今私が申し上げたようなことを心に留め、果たしてうまく訳されているかどうかを、調べてみる必要があるのではないかという気がします。初期の飛行機を扱った『雲のはて：フランバーズ屋敷の人びと2』という作品がありました。あの時代、飛行機は障子紙みたいなものを翼にして、小さな発動機で空を飛ぼうとした勇敢な人たちがいたから飛べたのです。やはり技術と人間の命のバランスが取れた時代ということが一番面白いですね。それは自動車の初期、飛行機の初期、それから船の初期も皆同じで、初期の人たちが苦労する。単に新しいものが生まれる楽しみではなく、使っていく勇気、それから作っていく勇気というものが作品の中にあるわけで、そういったある特殊な分野を書いている作品の翻訳については、その訳者がどのくらいそれについて覚悟を決めてやっているかが重要になると思います。

おわりに

翻訳文体や何かについて専門的な話はしませんが、私がここで皆さんに一番申し上げたかったことは、日本児童文学の偉大な伝統という

問題を考えてみてくださると有り難いということです。たくさん作品が出ています。そしてあれがいい、これがいいといろいろな意見があります。私が子どもの本の仕事を始めたときは、小川未明や浜田広介の作品はもう駄目なのではと言われてたりしたことがありました。本当に駄目なのかどうか今でも議論は分かれるところでありまして、石井桃子さんの『ノンちゃん雲に乗る』についても、あれはどういうふうにかえたらいいのかというようなこともありますし、いろいろとあります。「赤毛のアン」の翻訳はたくさん出ています。年配の人の中には、村岡花子さんの訳でなければ駄目だという人がいる。その訳で育ったのですから、それは分かります。だから「腹心の友」という言葉を今も使う人がいる。しかし若い人の翻訳もたくさん出ています。定訳があり、新しいチャレンジもある、そういう中で読者に薦められる本を決めるのは、片々とした言葉遣いではなく、訳者が「赤毛のアン」をどのように評価しているか、ということ。原作のどこがよいからずっと読まれるのかということを知っていて、訳の選択を試みる姿勢が私たちには常に必要なのではないかと思います。図書館員の皆さんなどにはそういったことが求められるのではないのでしょうか。頭の隅っこに児童文学の偉大な伝統というようなアイデアを置いて、日本の作品や翻訳も考えたり扱ったりしていただくと大変に有り難いと思います。とりとめのない話になりましたが、私の話はこれで終わりにします。どうもありがとうございました。

じんぐう てるお（青山学院大学名誉教授、元国立国会図書館客員調査員）

「現代の古典の翻訳—文体と言葉」紹介資料リスト

(本館) → 国立国会図書館東京本館所蔵

※ → 国立国会図書館東京本館にも所蔵

(関西館) → 国立国会図書館関西館所蔵

デジタル化図書 (館内) → 「国立国会図書館のデジタル化資料」でデジタル化資料を閲覧可能 (館内限定)

デジタル化図書 (インターネット) → 「国立国会図書館のデジタル化資料」でデジタル化資料を閲覧可能 (インターネット公開)

No.	書名	著者名	出版事項	請求記号	デジタル化
1	The little white bird	J. M. Barrie 作	Hodder and Stoughton 1902	Y8-A3088	
	小さな白い鳥	ジェイムズ・M. バリ著 鈴木重敏訳	パロル舎 2003. 3	KS152-H86 ※	
2	Peter pan in Kensington Gardens	J. M. Barrie 作 Arthur Rackham 絵	Hodder and Stoughton [19-]	Y8-A5196	
	ケンジントン公園のピーター・ パン	ジェイムズ・バリ作 中川正文訳 鈴木たくま絵	文研出版 昭和46	Y7-2552	
3	Peter and Wendy	J. M. Barrie 作 F. D. Bedford 絵	Hodder & Stoughton [19-?]	Y8-B2727	
4	Peter Pan, or, the boy who would not grow up (The plays of J. M. Barrie)		3rd ed. Hodder and Stoughton 1928	Y8-B2657	
5	Magic casements	Eleanor Farjeon 作	George Allen & Unwin 1941	所蔵なし	
6	J. M. Barrie	Roger Lancelyn Green	Bodley Head 1960	所蔵なし	
7	The jungle book	Rudyard Kipling 作 J. L. Kipling, W. H. Drake and P. Frenzeny 絵	MacMillan 1894-1895	Y8-A405	
8	Dream days	Kenneth Grahame 作	J. Lane, the Bodley Head 1899, c1898	VZ1-459	
9	The wind in the willows	Kenneth Grahame 作	Charles Scribner's Sons 1908	所蔵なし	
	たのしい川邊	ケネス・グレアム作 中野好夫譯 [アーネスト・H. シェパード挿 画]	白林少年館出版部 1940. 11	Y9-N03-H244	デジタル化図書 (館内)
	ヒキガエルの冒険	ケネス・グレアム著 石井桃子訳 E. H. シェパード絵	英宝社 昭和25	児933-cG74h1	デジタル化図書 (館内)
	たのしい川べ：ヒキガエルの冒険	ケネス・グレアム作 石井桃子訳 E. H. シェパード絵	岩波書店 昭和38	児933-cG74t1	デジタル化図書 (館内)
10	Pagan papers	Kenneth Grahame 作	E. Mathews and J. Lane 1894	所蔵なし	

11	The railway children (Everyman's library children's classics)	E. Nesbit 作 C. E. Brock 絵	D. Campbell : Distributed by Random House c1993	Y8-A761	
	若草の祈り	E. ネズビット著 岡本浜江訳	角川書店 1971	Y81-7870 (本館)	
	鉄道きょうだい	E. ネズビット著 中村妙子訳	教文館 2011. 12	Y9-N12-J84	
12	The story of the treasure seekers : being the adventures of the bastable children in search of a fortune	E. Nesbit 作 Gordon Brown and Lewis Baumer 絵	T. Fisher Unwin 1899	所蔵なし	
	宝さがしの子どもたち	E. ネズビット作 吉田新一訳 スーザン・アインツィヒ画	福音館書店 1974	Y7-4179	
13	The story of Little Black Sambo	Helen Bannerman 作	New ed. Chatto & Windus 1965	Y17-B3748	
14	The tale of Peter Rabbit	Beatrix Potter	F. Warne [1918]	VZ1-873	
	ピーターラビットのおはなし	ビアトリクス・ポターさく・え いしいももこやく	福音館書店 1971	Y17-3626-[1]	
15	The return of Sherlock Holmes	A. Conan Doyle 作	New edition Smith, Elder & co. 1908	823. 91-D754re (本館)	
	シャーロック・ホームズの帰還 (世界探偵小説全集; 4)	ドイル著 三上於菟吉訳	平凡社 昭和4	569-166 (本館)	
	シャーロック・ホームズの帰還：踊る人間他四篇	コナン・ドイル著 菊池武一訳	岩波書店 1952	933-cD75s2-K (本館)	デジタル化図書 (館内)
	シャーロック・ホームズの生還 (世界文学全集. 別巻 [第4] シャーロック・ホームズ全集; 第2所収)	阿部知二訳	河出書房新社 1958	908-Se122-(s) (本館)	デジタル化図書 (館内)
	シャーロック・ホームズの帰還 上、下 (シャーロック＝ホームズ全集; 9-10)	青木日出夫他訳/中上守他訳	偕成社 1983-84	Y8-731	
16	紅 [ハコベ] (世界伝奇叢書; 第7編)	オーツイ夫人著 恵美敦郎訳	金剛社 大正11	特114-238 (本館)	デジタル化図書 (インターネット)
	紅はこべ (世界名作全集; 37)	オルツイ原作 小山勝清著 北宏二絵	講談社 昭和27	児933-Ko681b	デジタル化図書 (館内)
17	The three Mulla-mulgars	Walter De la Mare 作 Dorothy P. Lathrop 絵	Alfred A. Knopf 1931, c1919	Y8-A6098	
	三匹の高貴な猿 (世界幻想文学大系; 10所収)	ウォルター・デ・ラ・メア著 脇明子訳	国書刊行会 1975	KE211-29 (本館)	
	ムルガーのはるかな旅 (岩波少年文庫)	ウォルター・デ・ラ・メア作 脇明子訳	岩波書店 1997. 6	Y7-M98-1	

18	Sex, race and class in children's fiction (Catching them young ; 1)	Bob Dixon 作	Pluto Press 1977	所蔵なし	
19	The promise of happiness : value and meaning in children's fiction	Fred Inglis 作	Cambridge University Press 1981	所蔵なし	
	幸福の約束：イギリス児童文学の伝統	フレッド・イングリス [著] 中村ちよ, 北条文緒訳	紀伊国屋書店 1990. 7	KS74-E63 ※	
20	世界家庭文学名著選 第12巻 「ピーター・パン」	サア・ジェームス・パアリイ著 村上正雄訳	春秋社 昭和2	515-75 (関西館)	デジタル化図書 (館内)
21	ピーター・パン (春陽堂少年文庫)	J. M. バリー著 狩野弘子訳	春陽堂 1932. 12	所蔵なし	
22	ピーター・パン (少年世界文庫；第6編)	チェイ・エム・バリ原作 穴戸儀一譯述 碓伊之助画	小山書店 1936. 6	Y9-N03-H12	
23	ピーターパンと一少女：世界名作家家庭文庫 6	バリー作 森村豊訳	主婦之友社 1940. 12	VZ3-30114	
24	ピーター・パン (岩波少年文庫；85)	J. M. バリー作 厨川圭子訳 エドモンド・ブランバイド絵	岩波書店 昭和29	児933-cB27pK	デジタル化図書 (館内)
25	少年少女世界文学全集 9 (イギリス編 6)「ピーター・パン」	バリ作 高杉一郎訳	講談社 昭和35	児908-Sy957	デジタル化図書 (館内)
26	ピーター・パンとウエンディ	J. M. バリー作 石井桃子訳	岩波書店 1957	933-cB27p2-1 (本館)	デジタル化図書 (館内)
27	アーサー・ランサム全集 1～12		岩波書店 昭和42-43	Y7-785	デジタル化図書 (館内)
28	ピーター・パンとウエンディ	J. M. バリー作 石井桃子訳 F. D. ベッドフォード画	福音館書店 1972	Y7-3026	
29	ピーター・パン探し	阪田寛夫著	講談社 1999. 3	KH525-G275 (本館)	
30	Peter Duck	Arthur Ransome 作	Rev. ed. Jonathan Cape 1983	Y8-B8292	
	ヤマネコ号の冒険 (アーサー・ランサム全集；3)	アーサー・ランサム作 岩田欣三訳	岩波書店 昭和43	Y7-785	デジタル化図書 (館内)
31	ツバメ号とアマゾン号 上・下 (岩波少年文庫；171、172)	アーサー・ランサム作・絵 岩田欣三, 神宮輝夫訳	岩波書店 昭和33	児933-cR212t	デジタル化図書 (館内)
32	The namesake : a story of King Alfred	C. Walter Hodges 作・絵	Penguin 1967	Y8-B4245	
	アルフレッド王の戦い	C. ウォルター・ホッジズ作 神宮輝夫訳	岩波書店 1971	Y7-2890	

	Watership Down	Richard Adams 作	Puffin Books 1973, c1972	Y8-A832	
33	ウォーターシップ・ダウンのうさぎたち 上・下	リチャード・アダムス [著] 神宮輝夫 訳	評論社 1975	KS151-16 (本館)	
	ウォーターシップ・ダウンのうさぎたち 上・下	リチャード・アダムズ [著] 神宮輝夫訳	評論社 1989. 9	KS151-E113 ※	
34	聖夜：School and Music	佐藤多佳子著	文藝春秋社 2010. 12	KH537-J498 (本館)	
35	雲のはて：フランパーズ屋敷の人びと2	ペイトン作 掛川恭子訳 ビクター・G. アンブラス絵	岩波書店 1973	Y7-3760	
36	ツバメ号の伝書バト (岩波少年少女文学全集；16)	A. ランサム作・絵 神宮輝夫訳	岩波書店 昭和36	児908-1922-[16]	デジタル化図書 (館内)
37	シロクマ号となぞの鳥	アーサー・ランサム作 神宮輝夫訳	岩波書店 昭和38	児933-cR21sZ	デジタル化図書 (館内)
38	空とぶ船と世界一のばか：ロシアのむかしばなし	アーサー・ランサム文 神宮輝夫訳 ユリー・シユルビッツ絵	岩波書店 1970	Y17-3402	
39	アーサー・ランサムのロシア昔話	アーサー・ランサム [著] フェイス・ジャックス絵 神宮輝夫訳	新装版 白水社 2009. 4	KS169-J44 ※	
40	ピーターおじいさんの昔話	アーサー・ランサム著 神宮輝夫訳 ドミトリ・ミトロヘン挿絵	パピルス 1994. 9	Y9-1517	
41	アーサー・ランサム自伝	アーサー・ランサム [著] 神宮輝夫訳	新装版 白水社 1999. 12	KS169-G280 ※	
42	アーサー・ランサムの生涯	ヒュー・ブローガン著 神宮輝夫訳	筑摩書房 1994. 2	KS129-E9 ※	
43	ロンドンのボヘミアン	アーサー・ランサム [著] 神宮輝夫訳	白水社 2000. 2	KS169-G286 ※	
44	ツバメ号とアマゾン号. 上 (岩波少年文庫；170) (ランサム・サーガ)	アーサー・ランサム作 神宮輝夫訳	岩波書店 2010. 7	Y7-N10-J175	
45	ツバメ号とアマゾン号. 下 (岩波少年文庫；171) (ランサム・サーガ)	アーサー・ランサム作 神宮輝夫訳	岩波書店 2010. 7	Y7-N10-J176	
46	ツバメの谷. 上 (岩波少年文庫；172) (ランサム・サーガ)	アーサー・ランサム作 神宮輝夫訳	岩波書店 2011. 3	Y7-N11-J99	
47	ツバメの谷. 下 (岩波少年文庫；173) (ランサム・サーガ)	アーサー・ランサム作 神宮輝夫訳	岩波書店 2011. 3	Y7-N11-J100	
48	長い冬休み. 上 (岩波少年文庫；176) (ランサム・サーガ)	アーサー・ランサム作 神宮輝夫訳	岩波書店 2011. 7	Y7-N11-J192	
49	長い冬休み. 下 (岩波少年文庫；177) (ランサム・サーガ)	アーサー・ランサム作 神宮輝夫訳	岩波書店 2011. 7	Y7-N11-J193	

50	オオバンクラブ物語. 上 (岩波少年文庫；178) (ランサム・サーガ)	アーサー・ランサム作 神宮輝夫訳	岩波書店 2011. 10.	Y7-N11-J278	
51	オオバンクラブ物語. 下 (岩波少年文庫；179) (ランサム・サーガ)	アーサー・ランサム作 神宮輝夫訳	岩波書店 2011. 10.	Y7-N11-J279	

レジュメ

翻訳絵本のことば

福本 友美子

ここで取り上げる翻訳絵本とは、外国語で書かれた絵本を日本語に翻訳したものを指します。外国語の絵本が日本語の絵本として生まれかわるまでの過程で、翻訳者は何を考え、どのような手順で翻訳作業を進めるのでしょうか。絵本の翻訳には、読み物とはまた違った点がいくつかあります。それは、子どもがどのように絵本を読んでいくのかを考えることにもつながっています。ここでは、私が今までに翻訳してきた絵本のなかから具体例をあげながら、翻訳絵本のことばについて考えていきます。

1. 作品の世界にひたる

原文を読みこむ

絵を読みこむ

1冊の絵本に表現された世界の全体を感じとる

2. 聞こえてくることば

登場人物の個性を読みとる

聞こえてくることばに耳をかたむける

血の通った「人物」としての表現

3. 対象年齢を考える

どの年齢層に読んでほしい絵本か

発達段階に合わせた文法、語彙、漢字を選ぶ

読み聞かせに向く絵本か、ひとり読みに向く絵本か

4. 流れと間合い

絵の流れに沿ったことば

ページをめくる間合いを考える

5. 日本語の特徴を生かす

言語には文化の違いがある

日本語として自然な文章に
擬態語、擬音語をとり入れる

6. 絵本は声に出して読まれるもの

声に出して読みやすく、耳で聞いてこちよく
ことばの響きやリズムを大切にする

7. デザインに合わせる

絵と文が一体となって1つのデザインをつくる
デザインに合わせたレイアウト

8. タイトルの工夫

日本の子どもたちにわかりやすいタイトルとは

翻訳絵本のことば

福本 友美子



翻訳は、よい作品との出会いから

今日は「翻訳絵本のことば」についてご一緒に考えていきたいと思います。ここで取り上げる翻訳絵本とは、外国語で書かれた絵本を日本語に翻訳したものを指します。皆さんはいつもいろいろな翻訳絵本を御覧になっていると思いますが、翻訳絵本が皆さんのお手元に届く前の段階で、翻訳者がどのようなことをしているのか、今日はお話したいと思います。今日とりあげる絵本は、私が今までに翻訳した絵本ばかりですが、原文と本文とを比較して考えたいので、その両方が私の手元にあるものという自分が手掛けたものしかないで、そのようにさせていただきました。

私は全国各地の図書館にお招きいただき、講演会や講座をさせていただくことがあります。この間は九州の図書館へ行きました。話が終わった後でその図書館員の方から「翻訳家というのは、出版社からこれをやってくださいと言われたものをただ訳しているだけかと思っていました」と言われました。皆さんもそう思っているんじゃないですか。もちろん出版社から依頼されて翻訳させてもらうことも多いのですが、私の場合は自分で見つけることが割と多いです。

最近よくアメリカに行きます。公共図書館には古い本もあるので、児童室へ行って片端から見て、何かよい本はないかと探します。本屋さんへ行けば、新刊の中からこれはというものはないかといつも探しています。今年にはニューヨークに行きましたが、観光やショッピングはほとんどせず、1日中ニューヨーク公共図書館の児童室の棚の前に座り込んで、絵本を片端から見ました。それから出版社を訪ねて編集者に会ったり、お薦めの本を紹介してもらったりすることもあります。

私は元々皆さんと同じ図書館員で、調布市立図書館に6年間勤務していました。私は図書館員の仕事がとても好きで、これは天職だと思ってやっていたのですが、私が勤務していた1970年代末は、まだ育児休暇の制度が整っておらず、また私の自宅が少し遠かったため、なかなか育児と仕事の両立がかなわず、泣く泣く図書館を辞めました。辞めたときに私が一つ決心したのは、これからは現場に立つことはできないけれども、何か私にできる形で図書館員の方たちのお役に立つような仕事をしていきたいということです。

それで、ブックリストを作ったり外国の研究書を訳したり、という仕事も少しずつしてきましたし、今中心になっている翻訳の仕事も、実はその中の一つというような気持ちでやっています。ずっと気持ちは図書館員のつもりでいますので、常に面白い本はないかな、子どもたちに読んであげたい本はないかな、と探す気持ちが先に立ちます。ですから翻訳者としての私の仕事は、まずよい本を探す、よい本と出会うというところから始まります。

日本の子どもたちに届けたい絵本を

2008年にニューヨークへ行ったときに、ある図書館の新刊の棚で見つけたのがこの『ないしょのおともだち』(Mary and the mouse, the mouse and Mary) という本で、これはビバリー・ドノフリオという人が文章を書き、バーバラ・マクリントックという人が絵を描いていました。バーバラ・マクリントックの絵本は、私は今までに『シモンのおとしもの』(Adele and Simon) や『ダニエルのふしぎな絵』(The fantastic drawings of Danielle) を訳していたので、すぐにこの人の絵だと思って読ん

でみました。御覧になった方もいらっしゃると思いますが、一つの大きな家の中の片方に人間の家族、もう片方にねずみの家族が住んでいる。その両方の女の子が、親子二代にわたって、家族に内緒で交流を持つというとても楽しい話です。これを是非訳したいと思って日本に帰ってから出版社に持ち込みました。

それからミネソタへ行ったときには、友人のベッツィの家へ行ったときに、彼女が屋根裏から古びた絵本を抱えて降りて来て「見て見て、これ私が小さいときに大好きでね、何度も何度も繰り返し読んだ本なのよ」と見せてくれました。それがこの *The very little girl* という本でした。このかわいらしくてクラシックな本がとても気に入ったので、訳すことにしました。去年出版された『ちいさなちいさなおんなのこ』(*The very little girl*) という本で、原書は1953年に出版された古い本です。

文章を書いたのはフィリス・クラシロフスキーという人で『うんがにおちたうし』(*The cow who fell in the canal*) などを書いていて、この人のことは分かったのですが、絵を描いた人がニノンというペンネームしか分からず、しかももう亡くなっていました。こういう古い本、今出版されていない本というのは、その版權を誰が持っているかというのを探し当てるのが非常に大変なのです。もう当時の出版社がなかったりする場合もありますし、その本人が亡くなっている場合、継承者が誰なのか、そのお子さんや親戚の方がその仕事を受け継いでいる場合はよいのですが、そうでない場合は誰が版權を持っているのか全く分からないことがあり、そうなるに契約をするのに非常に時間が掛かります。この本も私とそのベッツィの家で出会ってからこのような形になって出版されるまで10年ぐらい時間が掛かってしまいました。そういうこともあります。

それから、こうして見つけた本を、ざっと仮の訳をつけて出版社に持ち込みますが、全然知らない出版社に持ち込むことはあまりなくて、私も長いことこの仕事をしているので、いろいろな編集の方たちとお付き合いもありますし、絵本の勉強会などを編集者やイラストレーターの方などと一緒に毎月やっていて、そういう中で友達になっ

ている編集の方たちが何人かいるので、この本だったらこの人が気に入るのでは、と思ったところにまず話を持って行きます。でもその編集の方がすごくよいと気に入ってくださっても、出版社では必ず企画会議というものがあって、それにかかけなければなりません。営業部からこれは売れないから駄目、と言われることも多いです。最近は出版界が厳しくなってきたので、そういうことが非常に多いです。それはたまたまその出版社の企画に合わなかったなどタイミングの問題もあるので、めげずに別のところへ持って行きます。今日御紹介する本の中にも、2軒目、3軒目でやっと日の目を見たという本が何冊かあります。それから、実は今でもまだ抱えていて、何軒訪ねても駄目だという本もあります。そのようなことをするので、これを翻訳しましょう、となるまでの間には結構いろいろなことがあるわけです。

もちろん出版社の方から、この本を翻訳しませんかと声を掛けてくださることもたくさんあります。『としょかんライオン』(*Library lion*) はその中の1冊で、そうやって一緒に勉強会をしている編集の方が、私が図書館員だったことを知っていて、よくそこで読み聞かせなどもしていたので、私に声をかけてくださいました。私はこの本を最初に読んだときにすぐに大好きになったので、よくぞ私に声をかけてくださいましたという感じでしたが、このようにすぐに気に入る場合もあれば、大抵の場合は声がかかったらしばらくその本をお預かりして何度も何度もその原書を読んでみて、そして自分で本当に訳してみたいと思ったらお引き受けするというような形です。時にはどうしても訳したいという気持ちがわいてこないというか、何か少し引っ掛かる所があったり、他の方が訳した方がよいのではないかとか、少し自分のテイストとは違うなと思ったりするような場合もあります。そういうときは御遠慮することも、たまにですけれどもあります。

ですから、私が今までに訳してきた絵本というのは、どれも皆私がいいなと思った絵本で、日本の子どもたちに是非とも届けたいと思える絵本ばかりです。

どのように翻訳していくか

1. 作品の世界にひたる

では、どのように翻訳していくかというお話に入りたいと思います。

レジュメに幾つか項目を書きおきました、最初は「作品の世界にひたる」ということです。翻訳者というのは、その本の最初の読者だと思います。まずは、その絵本を読むことから始めます。私の場合は、まず原文を何度も何度も声に出して読みます。素敵な絵本に出会ったときは、声に出して読まずにいらなくなります。そして絵をたっぷりと楽しめます。優れた絵本というのは、絵と文が一体となって一つの世界を形作っているものです。翻訳するにあたってまず最初にするのは、その世界を丸ごと感じ取るということだと思います。

● 『ひみつだから！』

例えば、私の大好きな *It's a secret!* という本があります。作者はジョン・バーニンガムというイギリスの大御所的な絵本作家の一人で、私はこのバーニンガムの作品が大好きです。例えば『ボルカ：はねなしガチョウのぼうけん』とか、『ずどんといっぱつ：すていぬシンプだいかつやく』とか、『バラライカねずみのトラブロフ』など特に初期の作品が好きです。*It's a secret!* は、このバーニンガムの新作です。私はこの表紙を見た瞬間からひきつけられました。表紙をめくると、よく外国にあります、ドアに鍵が閉まっても猫が自由に出入りできる小さな戸から猫が出てくる絵があります。

そしてこれはどこにでもいるような、くったりした猫で、いつも夜中にどこかへ出掛けて行くのですが、誰もどこに行くのか知らなくて昼間はこうやってぐうたら寝ているばかりです。この家の女の子のマリー・エレインは「ネコって、よるになると どこへいくのかな？」などと考えていますが、お母さんも「さあね。どこかそこらへんにいるだけじゃない？」と言っています。ところがある夏の夕方、マリー・エレインが冷たい飲み物を出そうと思って台所へ降りて行くと、何とこの猫のマルコムがすっかりおめかしして立っていた

わけです。この猫がですよ。この猫がこんなふう立っていたら「えー！」と思いますよね。そして何とパーティへ行くというのです。マリー・エレインと一緒に連れてってと頼み込み、自分もパーティの格好をしてきて、二人してひゅっと小さくなって出て行きます。

どうして猫がこんな格好をしているのかとか、どうして小さくなったのかということはいっさい書いていません。ただいきなりこういうことが起こる。それが絵本のすごく楽しいところです。もうこうやって当たり前のようにこのようなことが起こる。そして隣の男の子にも見付かって、三人で恐そうな悪そうな犬たちの所を通り過ぎて、この犬たちをうまくまぎ、そしてマルコムだけが知っている秘密の道を通って、あるビルの屋上へ行きます。すると、そこにあちこちから猫たちが集まってきて、猫たちの大パーティーが開かれているという、本当に楽しいファンタジーの世界が自然に繰り広げられている。そしてファンタジーの世界から現実に戻るところがとてもうまく描かれている、そういう絵本です。絵本ならではのこういうおかしさ、面白さが満喫できる、英文を読んでいるときからうれしくてたまらなかった1冊です。

● 『トム』

それからもう皆さん御存じだと思いますが、絵本というのはいろいろな種類があって、それぞれ雰囲気も持ち味も違います。例えばこの *Tom* という本はトミー・デ・パオラという人が自分のおじいちゃんの思い出をつづった本です。私はトミー・デ・パオラの本を今まで6冊くらい訳しているのですが、この *Tom* というのは先ほどのバーニンガムの世界とは全く違って、これはファンタジーではなく、実話を基にしたお話です。

主人公の男の子のトミーというのは、小さいときのトミー・デ・パオラ自身のことです。おじいちゃんはアイルランドからアメリカに移民してきた人でこのトミーのことをかわいがっています。トムというのはおじいちゃんの名前で、おじいちゃんが「トムと呼んでくれ」と言うのでトミーが「トム、トム」と呼ぶのです。いろいろなアイ

ルランドの面白い話を語ってくれたり、それから時々はトミーにいたずらを教えて楽しんだりするとても愉快なおじいちゃんです。一番後ろを見ますと、こういうふうにセピア色の白黒の写真がアルバムに貼ってあるような感じの絵があって、これを見ると本当にこの実在のおじいちゃんの思い出を書いた絵本なんだというのが分かることになっています。この絵は写実的な絵ではなく、どちらかというと単純な太い線で輪郭が描いてあるわかりやすい絵です。本当にあった出来事、そして自分をかわいがってくれたおじいちゃんへの懐かしい気持ちやおじいちゃんへの愛情が隅々まで感じられる本です。また、このおじいちゃんがとってもユーモラスな人なので、ユーモアがあって楽しく心温まる、そういった雰囲気の本だと思います。

私はトミー・デ・パオラと1度電話で話したことはありましたが、今年念願かなって御本人に会うことができました。本当によく笑って冗談をいっぱい言う、とっても楽しい明るい方でした。これがその時の写真ですが、どうでしょう、この絵本のおじいちゃんとそっくりではありませんか？私がこの『トム』という本を訳したときに感じたこのおじいちゃんの温かさ、ユーモア、子どもが大好きな感じ、それは実は御本人のことでもあったのだと、お会いして分かりました。

こういうふうに絵本の持つ味をまずたっぷり感じ取るということが大切です。

次に似たような題材の本でも全く雰囲気が違うというところを少し見ていただきたいと思います。

1冊は『牛をかぶったカメラマン：キーアトン兄弟の物語』という本で、もう1冊は『熱気球はじめてものがたり』という本です。どちらも他の人がやっていないことを初めて成し遂げた二人の兄弟の伝記絵本です。そういうふうに言うてしまうと、同じような絵本と思えますが、その雰囲気が全く違うというところを少し見ていただきたいと思います。

● 『牛をかぶったカメラマン：キーアトン兄弟の物語』

こちらはイギリスの話で、まだロンドンに馬車

が通っていたくらいの昔の話です。ヨークシャーの美しい自然の中で育った二人の男の兄弟が大きくなって、生活のために街へ行って出版社で働くのですが、やはり田舎の自然が懐かしくて週末ごとに田舎へ行って、手に入れたばかりの写真機でいろいろな写真を撮っていました。そうしたところ、写真が意外とよかったので、この写真をもっと撮ろうということになり、出版社へ勤めに行く前に早く起きて野山を探して、鳥と鳥の卵の写真を撮りためていきます。ところがこの時代まだ望遠レンズというものがないので、鳥に気付かれなように近くへ寄ることがなかなか大変で、干草の中に弟がカメラを持って入っていったり、この木の皮を被って少し葉っぱなどを付けて木のふりをして鳥に近づいたり。

剥製はくせいを作る人たちに頼んで本物の牛の中をくり抜いてもらい、それを被って牛のふりをして、鳥に近付いて行ったところから、タイトルを『牛をかぶったカメラマン』としました。そうやってイギリス中を歩き回ってイギリスの鳥と卵の写真を撮った兄弟の話です。最後に写真が出ていて、今繰り広げられたストーリーが本当にあったことだと分かるようになっていきます。美しい水彩画の雰囲気のとおりに淡々とした感じで語られている、そういう絵本です。

● 『熱気球はじめてものがたり』

『熱気球はじめてものがたり』の方は、先ほどの作品よりもまた100年は昔、舞台はフランスで、マリー・アントワネットの時代です。モンゴルフィエという兄弟がいて、その兄弟が空気は熱すると上に上がるということを見つけて、熱気球を発明しました。そしてベルサイユ宮殿の前で熱気球を飛ばす実験をするという話ですが、これは最初から語り口調で、とてもユーモラスに語られている本です。例えば、

さあ、じっけんの はじまりはじまり！

はつめいが大すきな兄弟、ジョセフ・モンゴルフィエとエティチエンヌ・モンゴルフィエが、何か月もの間、ねるまもおしんで作りあげた、まったく新しいのりもの—そう、

熱気球をとばすじっけんです。
 どんなにゆうめいな人が見にこようが、
 どんなにベルサイユきゅうでんが
 りっぱだろうが、気にしなくてよろしい。
 このちっちゃい犬とか、おくさまの
 もりもりヘアスタイルとかも、
 かんけないからね。
 それよりなにより、あれをごらん。
 細いひもで熱気球にぶらさがっているあのか
 ご。ほら、雲の上までどんどのぼっていく。
 かごの中にいるのは、せかいではじめて熱気球
 にのりこんだ、世にもゆうかんな
 アヒルとヒツジとオンドリです。

といった具合です。このアヒルとヒツジとオンドリがどういふふうにして熱気球に乗って行ったかということが面白おかしく語られるとても楽しい本です。最後にモンゴルフィエ兄弟の熱気球についての解説があり、これが本当のことだったということが分かるのですが、アヒルとヒツジとオンドリを乗せて飛んだというのは事実ですが、何せ一緒に人が乗っていないので、その中で起こったことは誰にも分からないわけです。だから自由に想像できる、というところに目をつけ、この作家が空想を膨らませて楽しい絵本に仕立てたというものです。

同じ伝記的な題材を扱った、しかも同じ二人の兄弟の話の扱った絵本ですが、全く雰囲気が違うので、訳す場合もそういった雰囲気を考えながら訳すことが必要になってきます。

2. 聞こえてくることば

これは今まで言ったこととほとんど重なるお話ですが、やはりその世界にひたって何度も何度も英文を読んでいると、自然とその登場人物の言葉が聞こえてくるようになります。絵本にはいろいろな登場人物が出てくるのですが、大人の本と違うのは、人間だけではなく動物もしゃべるといふことです。動物の場合は、“he”とか“she”とか書いてあれば男か女か分かるし、時々洋服なども着ているので、性別も分かたりしますが、年

を取っているのか若いのかよく分からないこともあります。動物ならまだしも、絵本の世界では、木や花がしゃべったりします。それから、机や椅子なども時にはしゃべったりします。そういった場合、一体どういう言葉でその人たちはしゃべっているのかということをもまず考えなければなりません。

日本語のしゃべる言葉というのは老若男女で全然違います。王様の言葉と街の人々の言葉とはまた違い、時代によっても違うと思います。けれども英語では、一人称の「私」というのは“I”です。どんな人がしゃべろうと全部“I”ですね。それは変わらないわけです。そして二人称は“you”一つだけです。ところが日本語にそれを直す場合には、やはりその人がどんな人なのか、年は幾つくらいでどんな育ちをしていてどんな性格でどんな個性があるのかということを考えないと日本語に直すことができません。例えば“I”の訳し方でも、わたし、あたし、わたくし、ぼく、おれ、おいら、わし、せっしゃ、わがはい、日本語ではいろいろありますが、英語では全部“I”です。

ですから、まずその絵本をじっくりと読んでいくと自然と登場人物の声が聞こえてくるような気がして、その英語のせりふが生き生きと感ぜられてくる、そこまで読み込んで初めてその人のしゃべっている日本語というものを感じ取って訳すということができるとは思いません。

● 『としょかんライオン』

先ほど言った『としょかんライオン』では、ライオンさんはしゃべらないのですが、重要な人物が二人出てきます。一人は館長さんのメリウエザーさんで、この館長さんは、図書館の運営に責任を持ってとても威厳があります。利用者が気持ちよく図書館を使えるようにするために決まりを守ってほしいという信念を持っています。ルールを守りさえすれば、ライオンだってウェルカム、という太っ腹なところもある。そういった人物像がストーリーを読んでいくうちに浮かび上がってきます。それからもう一人重要な人物として、マクビーさんという図書館員の人が出てきます。この人はマニュアルどおりに動く人で、異変

があれば即上司に報告するということを使命と
思っているような人です。でも決して冷たい人
ではなくて、図書館に来なくなったライオンのこ
とを心配して、実は自分の時間を使ってこっそり探
したりするようなよいところもあります。そう
いったその人その人の性格というものをストー
リーをよく読んでよく見ていくと、登場人物が血
の通った人間として生き生きと感じられてくる、
そういうふうにして初めてその人の言葉が聞こえ
てきてその人物にぴったりの言葉で訳すことがで
きるのだと思います。

● 『ヌードル』

この *Noodle* という本はとても古い本です。私
がアメリカの絵本の研究書を見ていたときに、た
またまこの表紙がその本に挿絵として載っていま
した。そして何てかわいいのだろうと思ってよ
く見てみると、これを作った人がマンロー・リー
フという『はなのすきなうし』を書いた人と、ル
ドウィッヒ・ベームルマンズという『げんきなマ
ドレーヌ』で有名な絵本作家の人で、アメリカの
黄金時代を支えてきたような大御所的な二人の作
品でした。しかし実はまだ日本で翻訳されたこと
はないと分かり、お話もとても好きだったので、
出版社に持ち込んだのです。このお話にもとても
個性的な登場人物が出てきます。この主人公の
ヌードルは少しのんびりした感じの犬なのですが、
このヌードルがあるとき穴を掘っていました。
下には骨が埋まっていた。体が長いので苦勞
して、やっとのことで届いた骨に鼻の頭をくっつ
けて

「ぼくのからだか こんなかたちじゃなかつた
ら いいのになあ。
そしたら このほねだって、もっとらくに ほ
りだせるのに」

と言いました。するとそのとき、後ろの方で、
ブンブンパタパタという音が聞こえてきて振り
返ってみると、なんと小鳥みたいに羽の生えた白
い犬がいました。ヌードルはびっくりして
「だーれ？」と聞くと、

「わたくし、いぬの ようせいよ」と こたえ
ました。

「わかった、このほね わけてほしいんで
しょ？」と ヌードルはいいました。

「せっかくですけど、けっこうよ」と いぬの
ようせいは こたえました。

「わたくし、あなたのねがいを かなえにきま
したの」

「ねがって なんのこと？」と ヌードル。

「あなた、たったいま そのほねに はなのあ
たまを くっつけて、ねがいごとを なさっ
たじゃありませんか」

「それじゃ、これって ねがいのかなう ほね
だったんだ！」

「だけど ぼく、なにか ねがったっけ？」

「ぼくのからだか こんなかたちじゃなかつた
ら いいのになあって おっしやいました。

さあいまこそ、わたくしが そのねがいを かな
えて さしあげましょう。で、どんなおおき
きで どんなかたちがよろしいの？」

という感じなのですが、犬の妖精ですよ、皆さん。
こんなものがあるわけがないのですが、当たり前
のように出てくる。

これがまた本当に絵本の面白いところな
のですが、この犬の妖精が、“I am the dog fairy”
と言いました。それをどういふふうな言葉で訳す
でしょうか。「わたくしは犬の妖精でございます
と」言ってもいいし「あたしゃ犬の妖精さ」と言
ってもいいわけです。“I am the dog fairy”
という文章だけから考えれば、どんな口調でも考
えられるわけです。この妖精は“she”と書いてあ
るので女性だと分かるのですが、それが書いてな
ければ男の子の言葉で訳すかもしれません。「俺
は犬の妖精だぜ」というのだから“I am the dog
fairy”なのです。ですから、やはりその登場人
物がどんな声でどんな口調でしゃべるのかを感
じ取ることが大切です。私はこの本を読んだとき
に「わたくし犬の妖精よ」という言葉が聞こえて
きてしまって、こう、ぴしゃっとやり込めるよ
うな、ちょっとつんと澄ましたような感じのイ
メージがわいてきたので、そういうふうには訳
しましたが、翻訳者が違うとその

ンで国際児童図書評議会 (IBBY) の大会があったときに本屋さんで見つけた本です。

私はケニアのエンザロ村という小さな村で子どものための図書館を開くことに少し関わっていました。ケニアには日本のNPOの人たちがいて、暮らしを向上させるためにいろいろなお手伝いをしているのですが、そこの方たちが図書館を作りました。レンガ造りで下は土間になっている建物です。この建物はNPOの方たちが造ってくれて、私たちは本を集めるのを頼まれて、ケープタウンの大会の後に、翻訳家のさくまゆみこさんを中心にした仲間たちが集めた英語の本を持って行きました。

そのときケニアへ行く前にこの *Handa's surprise* という本を見つけたのです。どうしても日本で集めた英語の本というのは、白人の子どもが主人公のものが多いのですが、偶然にもこれはケニアの女の子のお話だったので、ちょうどよいと思って持って行きました。そしてオープニングの日、そこへ来た子どもたちに読んであげました。この子たちは日本で言えば4、5年生ぐらいの大きい子たちだったのですが、本当にこの話を喜んでくれて、ハンダの頭の籠^{かご}から一つ一つ動物が果物を取っていくところを「くくくくっ」と指差しながらすごく楽しんでくれました。そのときに、私はこの本は本当に大きい子も一緒になって楽しめるような普遍的な楽しみのある絵本だと感じました。

そして日本で翻訳しましたが、実際にこれは小さい子から大きい子までを対象にしている、平仮名を中心に訳してはいますが、小さい子だけではなくて学校の先生たちから5、6年生にこれを読み聞かせをすると非常に興味を持ってくれたという報告を聞いています。というのは、やはり肌の色も違うし、編みこんだ髪^{かみ}の感じも違うし、それから頭に籠^{かご}を載せて物を運ぶというようなことも違うし、その周りの様子や家の様子なども違う。異文化への窓というか、そういうことで逆に大きい子にも興味を持ってもらえるという報告を聞いて、なるほどと思いました。そういうふうな幅の広い対象、読者を持つ本もあります。

● 『ねえシルビーなあに？トルー』

これは小さい絵本で、大勢に読み聞かせをするというよりは、一人で読むような感じの本です。最初にまず目次があります。目次というのは、絵本を卒業して自分で読めるようになったばかりの子どもたちが、少し大人になった気分を味わえる部分なのではないかと思います。中をめくってみると、絵があって、文章が少しある。全く絵本と変わらないものですが、でもやはり形も少し小さくて目次がある本というのは、自分で読めるようになった子どもたちが、一人で1章ずつ読んでいくというのにとってもふさわしい本なのではないかと思います。このうさぎのシルビーと蛇のトルーは一緒に住んでいるのですが、この二人は（これは二人とも“she”と書いてあるので女の子なのですが）どういう関係でしょう、ということで見ると、自分たちでルールを作って仲良く暮らしています。そして、

あるひ、シルビーから でんわがありました。
しごとで、かえりがおそくなるそうです。
そこでトルーは、ぼんごほんをつくって、
シルビーを びっくりさせよう とおもいました。

こんなに小さなかawaiiいうさぎちゃんですが、仕事をしているんですね。立派に自立した二人なのです。これはアメリカでよくあるような女の子同士二人がルームシェアをしているというシチュエーションなのではないかと思います。この二人は全く対等な関係で、蛇とうさぎという見た目が全く違うのと同じように性格もやることも全く違い、そのためにいろいろな事件が起こってしまうのだけれど、でもやっぱり一緒にいるのが楽しいよ、というメッセージのあるお話です。そういったシチュエーションを自分で理解し、繰り返して子どもたちが自分で読んでくれるといいなと思って訳した1冊です。

● 『戦争をくぐりぬけたおさるのジョージ：作者レイ夫妻の長い旅』

それから中にはもう少し大きい子向けの絵本も

あります。これは「おさるのジョージ」の作者のH.A. レイとその奥さんのマーガレット・レイ夫妻の子どもの頃からの伝記です。この二人はアメリカで成功した人なのでアメリカ人だと思っている人が多いのですが、実はドイツ出身でユダヤ系のドイツ人の家庭に生まれたのです。この二人が第二次世界大戦でナチスの侵攻を受けたときに、命からがら自転車に乗ってパリを脱出して船で新天地アメリカに向かうまでのお話を書いています。第二次世界大戦を舞台にしたヨーロッパの話というと子どもたちには少し遠いかもしれませんが、それでも「おさるのジョージ」は子どもたちにとっても人気があるので、「おさるのジョージ」を作った人の話ということで4年生くらいの子もたちだったら十分に読んでもらえるのではないかと思ったので、これは3年生までの教育漢字はルビなしで使っています。そういったことで、読者を想定して言葉を選んでいきます。

● 『かべ：鉄のカーテンのむこうに育って』

『かべ：鉄のカーテンのむこうに育って』もやはり絵本作家の伝記的な絵本です。作家のピーター・シスは今アメリカで活躍している絵本作家で1949年生まれ、今62歳です。これは彼がアメリカへ行く前の子ども時代を過ごしたチェコスロバキア、ちょうど冷戦下のヨーロッパで、いわゆる鉄のカーテンで閉ざされ、ソ連を中心とする共産主義の支配下に置かれていた時代で、自分は子どもだったので周りで起きていたことが分からなかったけれども、一体どういうことだったのか、今こそそれを語りましょう、というような姿勢で書かれた絵本です。内容的にはとても難しいのですが、易しい言葉で書いてありますし、絵もたっぷり入っています。しかし、その各ページの周りに細かくその出来事の説明が書いてあるのは歴史的な事実に基づいて、かなり大きい子じゃないと分からないだろうという内容だったので、そのような言葉遣いで訳しました。

彼はビートルズに夢中になったことをここに書いています。私もビートルズに夢中になった時代があって、本当に同時代を生きてきたような感じですが、日本の若者として高度成長期に育った私

の青春時代とはどれだけ違うことを彼は経験してきたのか、初めてわかりました。これを訳しながら知らないことがたくさんあり、大変勉強になりました。目が開け、世界が開ける気持ちを味わえました。

ですから、これは歴史に興味のある5、6年生のお子さんもう読めると思うのですが、中学生、高校生、そして大人の方にも是非そういった意味で読んでほしい絵本です。このように、その絵本が対象とする年齢層に合わせた表現、言葉の選び方というものが大切になってくるということです。

4. 流れと間合い

それから4番目の「流れと間合い」ですが、先ほども言いましたように、本は文と絵が一体となって世界を形作っているものです。文は絵とぴったり合っていなければなりません。絵本の絵は、物語の進行に従って次々に進んでいきます。その流れに沿った言葉というものを考えていくというのが非常に大切になります。特に大切なのは、ページをめくる間合いです。これがずれてしまうと台無しになってしまいます。

例えば、ページをまたがっている文章が時々あります。先ほどの『としょかんライオン』で、メリウエザーさんがライオンに手伝ってもらいながら柵の一番上に手を伸ばす場面。

つまさきだちになって　せのびをしました。
「もう……ちょっと……」
メリウエザーさんは　おもいきり　てをのぼしました。
そして……

たおれてしまいました。

「いたた……」
メリウエザーさんは、おきあがることもできずに、
「マクビーさん！マクビーさん！」と、よびました。

このように、ページをまたがって物語が進んでい

ます。

『ニューヨークのタカペールメール：ほんとうにあったおはなし』はニューヨークで実際にあったお話で、アカオノスリという、すごく高い所に巣を作る習性のタカが、ニューヨークのセントラルパークに住んでいて、それが何とマンハッタンの高層ビルの上に巣を作って子育てを始めてしまうという話です。これにもページをまたがって書かれている場所があります。

巣の中にヒナが生まれて、ニューヨーカーたちがこぞって見に来て、皆がその成長を見守るのですが、

ペールメールとローラは、
巣のふちに とまりました。
頭を上げたり 下げたりして、
食べものを 中におとしています。
巣の中に、ヒナがいるのでしょうか？

いました！

ヒナたちが、とうとう顔を出しましたー
タンポポのわた毛のように、ふわふわです。
下の通りから、かんせいがあがりました。

というようにページをめくったときの感じが非常に大切な場合は苦心するところです。私は大抵、訳したものを自分でプリントアウトし、本に合う形に切って、訳した日本語を全部本に貼って、そして実際に子どもたちに読み聞かせるように、日本語の訳を読んでみます。そうすると、ここは少しめくる感じが悪い、とかそういうことが実際に分かるので、それで日本語を手直しするということを必ずするようにしています。

長い読み物と違って絵本の場合はその場面の展開、めくったときの感じ、めくる間合いというのが非常に大事になってくると思うので、そういうところを私も大事にするようにしています。

5. 日本語の特徴を生かす

① 語順の違い

英語と日本語では文章の語順と構文が全く違います。それは皆さんよくお分かりかと思うのです

が、例えば簡単な文章で“I go to school with my friends every morning.”という文章があるとしません。英語では「私は行く、学校へ、友達と、毎朝」という順番で言葉が出てきます。ところが日本語でこれを訳すとどうなるかという「私は毎朝友達と一緒に学校へ行きます」。英語では“I go”というのが最初に出てくるのですが、日本語では「行きます」は文章の最後にならなければ出てきません。これは簡単な文章ですが、中にもっといろいろな関係節があつたりしたら、この「行きます」というのがずっと端っこの方になってしまいます。そういう構文の違いというのがあります。今くらいの短い文章だったら、大人はぱっと読めば「行きます」が最後にあつたとしても大体分かりますが、例えば先ほどの『ハンダのびっくりプレゼント』(Handa's surprise)の最初の場面の文章の原文を読んでもと、

Handa put seven delicious fruits in a basket for her friend, Akeyo.

という文章です。この文章をまずこのとおりに訳してみます。

「ハンダは友達のアケヨのためにおいしそうなる果物を7つ籠に乗せました」。これがこの文章のおおりの訳です。ところが『ハンダのびっくりプレゼント』というのは小さい子どもから読める本で、小さい子どもというのは自分で読むのではなくて誰かに読んでもらうわけです。文章は耳から入ってきて、自分の目で絵を見ているわけですが、この絵を見ながら子どもたちは文章を聞くのですが、「ハンダは友達のアケヨのために」と聞こえてきたら、友達のアケヨはどこにいるのだろうと思いますね。それはほんの一瞬のことなのですが、そういうふうに頭は働きます。私は、

ハンダは、おいしそうなくだものを 7つ、
かごに のせました。
ともだちのアケヨに、あげるのです。

というふうに訳し、友達のアケヨを後から出しました。というのは、小さい子どもはまず「ハンダ

は果物を乗せている」という絵を見ているわけです。だからやはり最初に「ハンダは、おいしそうなくだものを 7つ、かごに のせました」という文章を聞かないと、すんなり行かないのではないかと思います。

もちろんこれは本当に短い文章での例なので、こういう語順でなくても分かるのですが、もっと長い文章の場合は特にそういうことがあります。

絵本というのは耳で聞くので、先ほどの英語の例のように、英語であつたら「私は行く学校へ、友達と、毎朝」という順序で入ってくるようなものが、日本語だと逆になってしまうので、絵本の文章としては、すぐに分かりづらいということがあります。そうしたところを、やはり声に出して日本語を読みながら考えていくことがあります。

② 主語の扱い

日本語では、主語を省略することが非常に多いです。よく例に挙げられることですが、留守電のメッセージは「ただ今留守にしております」と言います。もし「ただ今わたくしは留守にしております」と入っていたら何か変な感じがします。あなたの家にかけているのだから、あなたが留守にしているということは言われなくても分かりますよ、とでも言いたくなるような感じがします。日本語はそういうふうに主語を省略します。ところが英語で「ただ今留守にしております」は“I”を省略して言うことは絶対にありません。“I am not available.”とか“I am not at home now.”というような形で留守電に入っています。“I”という主語は、必ずその文章のてっぺんに来ますが、日本語ではいちいちそれを言わなくても分かっています。そういう言葉の特徴があります。

先ほどの『ちいさなちいさなおんなのこ』の最初のところは、

むかし
あるところに
ちいさな
おんなのこが
いました。

ちいさな
ちいさな
ちいさな
おんなのこ。

そして次のページですが、ここで“*She was smaller than a rose bush. She was smaller than a kitchen stool. She was smaller than her mother’s work basket.*”と、全部“*She was*”となっています。でも、これを「彼女は」と言うことは、絵本ではほとんどありません。大きい子向けの読み物の本では「彼女は」とか「彼は」と言うと思いますが、絵本では「彼女は」とか「彼は」という言葉は使わないで「その子の名前」だとか「女の子は」と言います。ここでは「彼女はバラの木よりもずっと小さいのでした。彼女は台所の椅子よりもずっと小さいのでした。彼女はお母さんのお針箱よりもずっと小さいのでした」と3回言っていると非常にしつこくなってしまいます。というか、はじめから「彼女は」と言わなくても分かるわけです。今その小さな彼女のことを話しているのですから。だから日本語では“*She was*”などと言わなくても分かります。

ばらのきよりも ちいさくて、
だいどころの いすよりも ちいさくて、
おかあさんの おはりばこよりも
ちいさいのです。

これで、「女の子は、女の子は、女の子は」と言わなくても分かります。そういうふうな英語と日本語の違いというものがあります。

③ 疑問文を自然な日本語に

それから、英語は疑問形で書くことが非常に多いのですが、それも日本語で直訳をしてしまうと、あまり日本語らしくなくなることがあります。先ほどの『ニューヨークのタカペールメール：ほんとうにあったおはなし』で、この2羽のヒナたちが大きくなって、空を飛ぶ練習をし、さあいよいよ羽ばたくのではないかと、となり、それをみんなが大丈夫か大丈夫かと思っただけをのんで見

守っているところがあります。

And then – flit flap, flit flap –
they lift off into the air.
Will they fall?

No!

となっています。最後の“Will they fall?”は「彼らは落ちるでしょうか」という意味ですが、そういう日本語はあまり使わないでしょう。「あの2羽のヒナたちは落ちるでしょうか」ではなく「落ちないかしら」というのが普通ですね。「落ちるでしょうか」というような聞き方はしない。そこに英語と日本語での違いがあります。“No!”「いいえ」というのも何か日本語としては不自然な気がします。こういうところもやはり自然な日本語に直す。私はここのところは、こう訳しました。

思いきったように、空にとびたちました。
おちないといいけど……。

だいじょうぶ！
ぶじに、近くのビルの上に おりました。

日本語として自然で、かつ実際に見ている人の気持ちになって、その状況というものを考えたときに「落ちるでしょうか？いえ落ちません」よりは「落ちないといいけど、ああ大丈夫」と言う感じなのではないかと思いました。

このように英語の文章の特徴というものを踏まえて日本語として自然な表現になるように、ということを中心に考えながらやっています。

④ 動詞と擬態語

それから、英語と日本語の文化の違いがあって、その一つの例として動詞を一つとってみても、例えば「泣く」という言葉は、日本語では「泣く」という言葉しかないですが、英語では動詞がたくさんあります。

例えば“weep”“cry”“sob”などいろいろあって、動詞そのものにどのように泣くかの区別が含まれ

ています。日本語では全部「泣く」で、どういふふう泣くかの違いというのは、日本語の場合は擬態語を使います。

しくしく泣くとか、さめざめ泣くとか、おいおい泣くとか、めそめそ泣くとか、わんわん泣くとか、ひーひー泣くとか、そういうような形で泣いている状況を区別して使います。日本語訳の場合、特に小さい子ども向けの絵本の場合は、この擬態語を使うというのが非常に大切になってきます。小さい子は割と擬態語を使います。トントンしてとか、ポンポンとかそういう言い方は、幼児の日常生活の中でよく使われるものです。そういう言葉をうまく使うということが大事になってきます。

● 『さあ、とんでごらん！』

これは、先月（2011年10月）の末に出たばかりの『さあ、とんでごらん！』という本で、まだ巣の中から飛べないジョージという坊やの鳥がお母さんに見守られながら飛ぶことを覚えるというお話です。ここにも動詞の例があります。そのジョージのいる巣が風で飛ばされそうになって、

George's nest wobbled.

と書いてあります。この wobbled というのはふらつくとかよろめくとかいう動詞なのですが、ジョージの巣はふらつきましたと書いても日本語としてはあまりしっくりしないので、例えばここでは

ジョージのすは、ぐらっとしたかと おもうと……

というような擬態語を使っています。それからこのジョージが、少しずつ羽をばたばたして飛ぶ練習をする場面がありますが、そこでお母さんが、

Try to flap your wings.

と言います。この flap という言葉は「ばたばたする」という意味の含まれた動詞です。でも日本語

ではそれを動詞として訳すことはなかなか難しいので、ここはやはりどうしても

はねを ぱたぱたして

というふうに言わざるを得ない。それを受けて、

George tried.

「ジョージはやってみました」というのですが、この絵をよく見ていると、この甘えん坊の鳥が本当に一生懸命に羽を動かしている様子が出ているので、ここはもうただ私は

ぱた ぱた ぱた！

というふうに訳しました。このように擬態語を使っていきます。

この本ではほかにも、結構擬態語を使うところがあったのですが、

ふわーり ふわり と、ジョージは おちていきます。

ばら ばら ばら と、こえだが こぼれ、とうとう ぜんぶ なくなりました！

というように、「ふわーりふわり」とか「ばらばらばら」とか、そういう言葉を使うとその情景が子どもたちによりよく分かります。

● 『むしゃくしゃかぞく』

『むしゃくしゃかぞく』というこの小さな本は私が前から持っていたもので、とても昔の本です。最初は1966年に出た古い本なのですがすごく面白い本で、この森の中におかしな人たちが住んでいるわけです。むしゃくしゃパパにむしゃくしゃママ、むしゃくしゃ兄ちゃん、むしゃくしゃ姉ちゃん、そしてむしゃくしゃ坊やが住んでいます。そして、朝ご飯にママは砂と砂利のおかゆを作ります。一体どんな味がするのでしょうか。

… and the family snarled and grimaced as they

spooned it up.

おかゆを口にしたときの様子は“snarl”と“grimace”という動詞が使われています。“snarl”は「歯をむいてうなる」という意味です。“grimace”というのは「苦痛のあまりしかめ面をする」というふうに辞書には書いてあります。でもそれをそのまま訳しても、小さい子ども向けの絵本としてはあまりしっくりしません。こういう場合はほとんど絵の表情を見ながら訳すような感じになってしましますが、

あさごはんは、ママが つくった
すなと じゃりの おかゆです。
うろう、まずい まずい。
げええ、かたい かたい。

と訳しました。

そうやって、しかめ面をしながら暮らしていたのですが、一番下の坊やが野原で不思議なものを見付けます。

あるひ、むしゃくしゃぼうやが のはらに いくと、ひなぎくの うえに、どこから とんできたのか、ふわふわぼわん、としたものが うかんでいました。

ぼうやは それを そっと つかまえると、ちいさな ポケットに いれました。

で、この「ふわふわぼわん」をポケットに入れて家へ持って帰ったら、何か全てのことがうまくいって、皆がにこにこして、最後には名前も変えてにこにこ家族になってしまうという、変なお話です。この「ふわふわぼわん」というのが苦肉の策なのですが、実はどういう原文かというと、

a little wandering lost good feeling

なんですね。小さな“little wandering lost”、さまよい歩いている“good feeling”なんですね。さあこれはどう訳そうかと本当に分からなくて、長いこと温めていて、この言葉が訳せないがために、何度

も出しては引っ込め、出しては引っ込めして、時間が掛かってしまい、これによい言葉はないものかと常に頭の中にあっただのですが、あるとき、若い人たちが最近「心がぼわんとした」とか「心にぼっと火がともったような気がする」とか、そういう表現をするのを耳にしたときに、「ぼわん」という感じは何かこう、心がぼっと温かくなるような感じのこと、そういう「ぼわん」という言葉はよいかもしいないと思いついて、それで「ふわふわぼわん」としたものの、というふうに訳しました。

実は題名の『むしゃくしゃかぞく』も原題は *The little brute family* と言います。直訳すると「小さなけだもの家族」という題です。これでは、なんだかちっともかわいくないので、この人たちの様子を見ながら、ぷんぷん家族とか、つつん家族とか、いろいろ考えたのですが、どうも今ひとつぴんとこない。何度もこの人たちの様子を見てみると「むしゃくしゃする」という言葉が思い浮かびました。そしてそのむしゃくしゃという言葉の語感がこの人たちのもじゃもじゃした様子に何かぴったりだなと思ったので、『むしゃくしゃかぞく』という題名を思いつきました。

この本は、題名とその「ふわふわぼわん」の訳がなかなか思いつかなかったので本当に時間が掛かってしまった作品ですが、大好きな作品なので、訳せることになって本当によかったと思っています。

⑤ 絵本は声に出して読まれるもの

先ほどから言っているとおり、幼い子どもは誰かに必ず本を読んでもらいます。耳から入る言葉と、自分の目で見える絵の両方からのイメージを膨らませながらお話の世界にすーっと入っていくわけです。ですから、絵本の言葉というのは耳で聞いて心地よいものでなければならぬと思います。それは同時に読み手にとって声に出して読みやすい言葉でもあるということです。それには言葉の響きとかリズムを大切にする必要があります。声に出して読みやすく、耳で聞いて心地よい文章というのは英語では韻を踏む場合が多いのですが、これがなかなか癖者です。

● *Bears on chairs* (『おすわりくまちゃん』)

韻を踏むというのはこういうことです。例えば *Bears on chairs*、題名からして韻を踏んでいます。

Four small chairs
just right for bears.
Where is the bear
for each small chair?

Calico bear
sits on the chair.
He likes it there
on his one chair.

全部最後の音が同じ ear ということで韻を踏んでいます。例えばこの最初の“Four small chairs just right for bears. Where is the bear for each small chair.”という言葉そのまま訳すと「四つの小さな椅子。くまたちにちょうどいい。くまはどこかな？小さな椅子に座るくまは」というふうになりますが、リズムカルでも何でもなくなってしまいます。日本語で同じように、同じ意味で韻を踏む言葉に訳するというのはほとんど不可能に近いです。

その代わり、日本語では韻を踏まなくても、耳に聞いて心地よくて声に出して読みやすい言葉というのがあります。例えば五七五のリズムであるとか、音節の長さをそろえるテンポとか、そういうものをそろえると口調がよい言葉になります。ですから、そういうものに変えていく、韻を踏んでないけれども、読みやすい感じにするということが考えられます。ですから最初のこの場面なども少し意味は膨らませてはいますが、

ちいさないすが ならんでいるよ
ひとつ、ふたつ、みっつ、よっつ
だれがすわるのかな？

ぼちぼちくまちゃん おすわりしたよ
ひとつめのいすが おきにいり

ふわふわくまちゃん よっこいしょ

ふたつめのいすに のぼったよ

もうひとつのいすは ぼくのだよ
きいろいくまちゃん とびのった

というように、日本語で聞いてリズムカルになるような形に訳しました。

タイトルも *Bears on chairs* は直訳だと「椅子にのっているくまたち」ということです。何とかこの雰囲気に合ったものかと考えているとき、ふと著者の紹介文を読んだら、この著者がお孫さんを連れて本屋さんに行ったら子どもを遊ばせるコーナーがあって、そこに小さな椅子とぬいぐるみが幾つかあり、お孫さんがその椅子をくっつけてそこにぬいぐるみ一つずつ座らせていて、それを見て思いついた話だということが書いてありました。私はその状況を思い浮かべているうち、その子が「はい、くまちゃんこっちへおすわり、はい、次ここへおすわり」と言っている感じがしました。そこで『おすわりくまちゃん』という言葉を選びました。

● 『ゆきのうえのあしあと』

口調のよいものでは、この『ゆきのうえのあしあと』という本があります。私が *Horn Book Magazine* (ホーンブックマガジン) というアメリカの書評雑誌を見ていたときに、この本の後ろの絵がカットで出ていました。雪の中で小さな女の子が鳥の羽を拾ってこんな格好をしている。何てかわいいのだろうと思いました。たった1枚のこのカットしか見ていないのに、この絵本を読みたいと思って、それで取り寄せてみたところが小さなかわいい絵本で、女の子が一人で雪の中へ出て行って、ぶつぶつと独り言を言いながら足跡をたどって、ずっとこの足跡は「だれのかな？」と言いながら雪の中を一人遊びしていくというように、とってもかわいいお話でした。

訳したときにも、この女の子が一人でぶつぶつと言いながら歩いている感じで、

そとは ゆき。
あ、あしあとが ついてる。

だれのかな？
どこまで いくのかな？

スキップ、スキップ。
おおきな かのきを、
ぐるっと まわって……
もんの そとまで つづいているよ。
かぎを あけて いってみよう。

うさぎの あしあとより おおきいね。
くまでも ないよ。ふゆは ねてるもの。
おおきな いわ。
かばが かくれているみたい。

ゆきの うえの あしあと。
ゆきの うえの あしあと。
だれのかな？
どこまで いくのかな？

というような感じで、リズムカルな感じを出そうと努力して翻訳をしました。そういったことを考えながら訳してします。

⑥ デザインに合わせる

● 『ろばのとしょかん：コロンビアでほんとうにあったおはなし』

絵本というのは絵と文が一体となって一つの場面のデザインを作っています。それはどういうことかということ、例えば先ほどの『ニューヨークのタカペールメール：ほんとうにあったおはなし』を作った人と同じジャネット・ウィンターの『ろばのとしょかん：コロンビアでほんとうにあったおはなし』という本がありますが、この本に、例えばこういうページがあります。

なだらかな山の起伏に沿って文章が配置され、文字も一つのデザインとして場面を構成しています。ですから、日本語にしても、この場面からはみ出すようなものになってはいけません。英語を訳す場合、どうしても日本語の方が長くなってしまいます。でもここは日本語の方でもこういったレイアウトにぴったり合うような言葉を考えてそれを配するということになります。

これをお読みになった方もいらっしやると思いますが、この人が本を山の子どもたちに持って行くのですが、途中で追いはぎに遭ってしまいます。「金を出せ」と言われて、お願いだから通してくれ、と言って許してもらおうのですが、追いはぎが「今度来るときは金を持ってこい」と怒鳴りつけ、本を1冊だけ取って行ってしまいました。その後で本を子どもたちに届けて、帰る場面をよく見てみると、木の下で追いはぎが本を読んでいるところが小さく描かれていたのです。私はこれを発見したときは本当にうれしかったです。

そのことについては一切文章では触れていないのですが、このジャネット・ウィンターさんという人もやはり本の力を信じている人なんだということが分かりました。私は、一度文章を訳した後、少しの間文章の方は読まないで、絵だけをくまなく見るようにしています。そのときにこれを発見して、最初気が付かなかったのですが、作者は何て素晴らしい人でしょうと思いました。

これは余談ですが、その素晴らしい方の写真をお見せします。以前ジャネット・ウィンターさんにお会いした時のものです。御両親はスウェーデンの方だということです。今は84歳くらいでしょうか。当時は4年くらい前だったので、80歳くらいだったと思うのですが、すごく静かな凛とした方で、とても素敵な方でした。今でもたくさん本を出してらっしゃいます。

⑦ タイトルの工夫

最後にタイトルの工夫ですが、こちらは先ほどの『ないしょのおともだち』の原書です。日本語版とは全然違う表紙で、タイトルは *Mary and the mouse, the mouse and Mary* といって、これはやはり先ほどの脚韻と違って、頭がそろっていて M、M、M、M になっています。それで口調のよいタイトルになっていますが、これを日本語で「マリーとねずみ、ねずみとマリー」と言っても何も面白くないので、その内容から『ないしょのおともだち』としました。

それからこの『マグナス・マクシマス、なんでもはかります』の原題は *Magnus Maximus, a marvelous measurer* で、やはり M、M、M、M となって

います。“marvelous measurer”というのには「素晴らしい測量士」という意味ですが、そういう言葉を使うのも変なので、日本語として口調がよいように『マグナス・マクシマス、なんでもはかります』としました。音節が四五四五になっています。しかもこの「マス」と「ます」をかけているつもりです。そういう形で、少しでも口調のいいタイトルになるよう、工夫して付けました。

おわりに

最後に私がお会いした、今までに紹介した絵本と関係のある方々の写真をお見せしたいと思います。

これは『かべ：鉄のカーテンのむこうに育って』のピーター・シスさんです。6月にニューヨークでお会いしたときのものです。目が青くて声が低くてとても素敵な方でした。

それからこれは『としょかんライオン』の文章を書いたミシェル・ヌードセンさんです。30代の若くてきれいな人で、ものすごく本が好きなんです。今もどんどんいろいろな本を書いています。

それから7月には『ないしょのおともだち』で絵を描いたバーバラ・マクリントックさんの家にお泊りしてもらいました。実は『ないしょのおともだち』に描かれている家は、バーバラが自分で住んでいる家なんです。本当に素敵な家で、ここは『ないしょのおともだち』ではちょうどねずみさんの家があるはずだった所です。これはバーバラ・マクリントックさんの写真です。

この『ないしょのおともだち』の中のソファは、本当に自分たちが使っている、お母さんから譲り受けた椅子だそうです。それからこの柱時計も絵本に描かれているのと同じです。自分の実際に住んでいる家の中のものをモデルにして絵本を作ったという感じです。今日のテーマと直接関係ないのですが、どうしても皆さんにご紹介したかったので、お見せしました。

では、私のお話は今日はこれだけにいたします。どうもありがとうございました。

(ふくもと ゆみこ 翻訳家)

「翻訳絵本のことば」紹介資料リスト

No.	書名	著者名	出版事項	請求記号	デジタル化
1	It's a secret!	John Burningham 作・絵	Walker Books 2009	Y17-B11395	
	ひみつだから!	ジョン・バーニンガムぶん・え 福本友美子やく	岩崎書店 2010. 2	Y18-N10-J78	
2	Tom	Tomie de Paola 作・絵	Putnam & Grosset Group 1997	Y17-B10950	
	トム	トミー・デ・パオラ作 福本友美子訳	光村教育図書 2008. 6	Y18-N08-J269	
3	Tracks in the snow	Wong Herbert Yee 作・絵	1st ed. H. Holt 2003	Y17-B3534	
	ゆきのうえのあしあと	ウォン・ハーバート・イーさく 福本友美子やく	ひさかたチャイルド 2008. 12	Y18-N09-J72	
4	In the belly of an ox : the unexpected photographic adventures of Richard and Cherry Kearton	Rebecca Bond 作・絵	Houghton Mifflin Books for Children 2009	Y6-B465	
	牛をかぶったカメラマン： キアトン兄弟の物語	レベッカ・ボンド作 福本友美子訳	光村教育図書 2010. 2	Y3-N10-J129	
5	Hot air : the (mostly) true story of the first hot-air balloon ride	Marjorie Priceman 作・絵	Atheneum Books for Young Readers c2005	Y17-B5855	
	熱気球はじめてものがたり	マージョリー・プライスマン さく 福本友美子やく	フレーベル館 2010. 10	Y18-N10-J314	
6	Library lion	Michelle Knudsen 作 Kevin Hawkes 絵	Walker Books 2006	Y17-B9039	
	としょかんライオン	ミシェル・ヌードセンさく ケビン・ホークスえ 福本友美子やく	岩崎書店 2007. 4	Y18-N07-H116	
7	Noodle	Munro Leaf 作 Ludwig Bemelmans 絵	Frederick A. Stokes Company 1937	Y8-B2688	
	ヌードル	マンロー・リーフ文 ルドウィッヒ・ベームルマン ス絵 福本友美子訳	岩波書店 2003. 10	Y18-N03-H609	
8	Sylvie & True	David McPhail 作・絵	1st ed. Farrar, Straus & Giroux 2007	Y17-B14050	
	ねえシルビーなあに? トルー	デイヴィッド・マクフェイル さく 福本友美子やく	富山房 2010. 11	Y18-N10-J333	

翻訳絵本のことば

9	Dahlia	Barbara McClintock 作・絵	1st ed. Farrar, Straus and Giroux 2002	Y17-B2141	
	どろんこのおともだち	バーバラ・マクリントック作 福本友美子訳	ほるぷ出版 2010. 10	Y18-N10-J304	
10	The very little girl	Phyllis Krasilovsky 作 Ninon 絵	Doubleday [1953]	所蔵なし	
	ちいさなちいさなおんなのこ	フィリス・クラシロフスキー文 ニノン絵 福本友美子訳	福音館書店 2011. 3	Y18-N11-J158	
11	Handa's surprise	Eileen Browne 作・絵	Walker Books 1995	Y17-B9128	
	ハンダのびっくりプレゼント	アイリーン・ブラウン作 福本友美子訳	光村教育図書 2006. 4	Y18-N06-H148	
12	The wall : growing up behind the Iron Curtain	Peter Sis 作・絵	1st ed. Farrar, Straus and Giroux 2007	Y2-B494	
	かべ： 鉄のカーテンのむこうに育って	ピーター・シス作 福本友美子訳	BL 出版 2010. 11	Y3-N11-J99	
13	The journey that saved Curious George : the true wartime escape of Margret and H. A. Rey	Louise Borden 作 Allan Drummond 絵	Houghton Mifflin 2005	Y3-B157	
	戦争をくぐりぬけたおさるの ジョージ： 作者レイ夫妻の長い旅	ルイーズ・ボーデン文 アラン・ドラモンド絵 福本友美子訳	岩波書店 2006. 7	Y3-N06-H72	
14	The tale of Pale Male : a true story	Jeanette Winter 作・絵	Harcourt c2007	Y17-B8937	
	ニューヨークのタカパールメー ル：ほんとうにあったおはなし	ジャンネット・ウィンター作 福本友美子訳	小学館 2008. 4	Y18-N08-J195	
15	George Flies South	Simon James 作・絵	Walker 2011	所蔵なし	
	さあ、とんでごらん!	サイモン・ジェームズさく 福本友美子やく	岩崎書店 2011. 10	Y18-N11-J401	
16	The little Brute family	Russell Hoban 作 Lillian Hoban 絵	1st Sunburst ed. Farrar, Straus and Giroux 2002	Y17-B3767	
	むしゃくしゃかぞく	ラッセル・ホーバン文 リリアン・ホーバン絵 福本友美子訳	あすなる書房 2003. 8	Y18-N03-H381	
17	Mary and the mouse, the mouse and Mary	Beverly Donofrio 作 Barbara McClintock 絵	1st ed. Schwartz & Wade Books 2007	所蔵なし	
	ないしょのおともだち	ビバリー・ドノフリオ文 バーバラ・マクリントック絵 福本友美子訳	ほるぷ出版 2009. 5	Y18-N09-J203	

18	Biblioburro : a true story from Colombia	Jeanette Winter 作・絵	1st ed. Beach Lane Books c2010	所蔵なし	
	ろばのとしょかん：コロンビア でほんとうにあったおはなし	ジャネット・ウィンター文と絵 福本友美子訳	集英社 2011. 3	Y5-N11-J98	
19	Bears on chairs	Shirley Parenteau 作 David Walker 絵	1st. ed. Candlewick Press 2009	所蔵なし	
	おすわりくまちゃん	シャーリー・パレントーぶん デイヴィッド・ウォーカーえ 福本友美子やく	岩崎書店 2010. 8	Y18-N10-J232	
20	Magnus Maximus, a marvelous measurer	Kathleen T. Pelley 作 S. D. Schindler 絵	1st. ed. Farrar, Straus and Giroux 2010	Y17-B14021	
	マグナス・マクシマス、なんで もはかります	キャスリーン・T.ペリー文 S. D. シンドラー絵 福本友美子訳	光村教育図書 2010. 7	Y18-N10-J228	

レジュメ

民話とことば

常光 徹

昔話の語りは形式を伴っています。語り始めるときのことばや、語り手と聞き手のあいだで交わされる相槌は、伝承される土地によって変化に富んでいます。講座では、こうしたことばの意味を考えるとともに、昔話・伝説・世間話の特徴について述べます。

1. 伝説の三つの特徴
2. 昔話の形式性
3. 現在化する話—世間話

民話とことば

常光 徹



ただ今御紹介いただきました国立歴史民俗博物館の常光と申します。「民話とことば」という大変大きな題を頂きました。今日は民話についてお話をさせていただいて、時間があれば学校の怪談について述べてみたいと思います。

民話とは

「民話とことば」というタイトルなのですが、この民話という言葉は一般には民間説話という言葉の略語だと言われていています。では民話というジャンルの中にはどのような領域が含まれるのかと言いますと、一般には昔話、伝説、世間話を民話と言っております。ただ人によってはこの他に世界の始まりであるとか人類の起源であるとかといった神話を含める場合もあります。神話は『古事記』だとか『風土記』だとか『日本書紀』といった古典にはよく出てくるのですが、現在口から耳へ、口から耳へという口承の中では、あまり語られることがありません。通常は昔話と伝説と世間話、これを総合して民話と言っております。ではその昔話と伝説というのはどう違うのか、あるいは世間話とはどう違うのかということをおの理解している範囲でお話しさせていただきたいと思えます。

1. 柳田國男の伝説研究

日本の民俗学の創始者であります柳田國男は明治43（1910）年に有名な『遠野物語』を刊行しました。それからかなり経って昭和23（1948）年に『日本昔話名彙』という、日本の昔話をそれぞれ話型というタイプごとに分類した本を出版し、序文の中でこういうふうには書いています。

たしか明治四十三年に、私が『遠野物語』といふ書物を世に公けにした時に、その終りの所に遠野地方のムカシコが二つほど載りました。之はその著者が、偶然に子供の時の記憶を持つて居ただけであつて、それを筆記した私までが、まだ此時には「昔話とは何ぞや」といふ事を考へて見ようともしませんでした。（『日本昔話名彙』p. 5）

今私たちはごく当たり前のように昔話とか伝説だとか世間話だとかと言いますが、実は明治43年に柳田がこの『遠野物語』を出したときには、昔話とはなにかというような分類については全く考えもしていなかったと言っているのです。つまり話の群れとしてあったわけで、未分化であったわけです。それがやがて伝説、昔話、世間話といった用語で区別され、その範囲とそれぞれの特徴が明示されてきます。最初から昔話とか伝説とかを使い分けていたわけではなくて、実はその未分化な話の状態の中から、だんだんどうもこれは特徴が違う、ということで、使い分けてくるようになったのです。

実は今でも伝説とは何かという定義らしい定義はないのですが、柳田が伝説について三つの特徴を挙げております。最初に伝説研究から始めたわけですから、伝説の方からお話をしていきたいと思えます。伝説と昔話はどういうふうになにか違っているのか、つまり伝説は昔話や世間話に対してどういう特徴があるのか、ということですが、その伝説の特徴を三つ示しているのです。

柳田國男の口承文芸研究にとって、つまり先ほど昔話、伝説、世間話を含めて民話と一般に呼んでいるのだと言いましたけれども、しかし口から

耳へ口から耳へと伝えられていく口承の文化、伝承というのは、別に昔話と伝説と世間話に限ったことではないのです。わらべ歌もあればなぞなぞもことわざも民謡も早口言葉も、これはもう実に多様です。そういう口から耳へと伝えられていく口承の文化を広く言うときには、口承文芸という言い方をします。ですから広い意味では昔話、伝説、世間話というのは口承文芸の一つの分野といえます。

昭和3（1928）年に柳田は「旅と伝説」（三元社、[1928]-1944）という雑誌に『木思石語』という論文の掲載を始めます。そしてそこで伝説という言葉は、それぞれ使う人によっていろいろな使われ方をしている。しかし民俗学として学問として自立をしていく、市民権を獲得していくためには、そういうばらばらの使い方ではなくてやはり伝説の概念といいますか、柳田の言葉で言いますと、伝説の範囲をきちっと定めておく必要があるのだ、ということを書いて、そして三つの特徴を示すわけです。

2. 伝説の特徴（1）—無形式である

一つは何かというと、「伝説は無形式である」と言っています。

無形式というのは形式がないということなのです。こういうふうに述べています。

其一つは傳説の形式といふか、或ひは寧ろ無形式といった方が正しい。即ち傳説には定まった順序、話し方が無いのみならず、之を語るべき人にも時にも、一切の制限といふものが無いことである。（『木思石語』『定本柳田国男集』第5巻 p. 354）

形式がないということの特徴として挙げられても、なかなか我々読者の側は、何を意味しているのかぴんときません。

実は形式がないというのは、昔話を意識しているわけです。昔話には、語り始めの句がある。昔話は、昔々あるところにおじいさんとおばあさんがあって、と普通にはこう始まります。何気ない語り出しですけれども、実は昔々あるところにお

じいさんとおばあさんがあって、という、そういう語り始めの言葉を伴っている、そういう特徴を持った話が昔話で、これは一つの形式なのだ、というわけです。

昔々ですから、いつのことか分かりません。ある面では昔々というのは、特定の時間から解放されている中で展開していくわけです。あるところに、というわけですからこれも一般には場所を特定しない。おじいさんとおばあさんがあって、というふうに、固有名詞が出てくることも通常は少ない。そういう無時間と言うとちょっと言い方がおかしいですけども、ある決まった時間から解放をされた時空の中でストーリーが展開していく、そういう性格の話が昔話だというわけです。そのことによって聞き手を、空想の世界へいざなっていくという、そういう役割も果たしています。この点についてはまた後ほど少し話します。

それから、昔話には語り取めの言葉が付く。話が終わると、地方によって「どんどはれ」とか、新潟県の方に行くと「いちごさげえた」とか、これでもうお話が終わりましたよ、という語り取めの言葉が付く。昔話と呼ばれる話にはこういう形式が伴っているのに対して、形式のない話が伝説なのだというわけです。そして柳田はその他にも、昔話は物語性に富んでいる、とか、語る場所とかもある程度決まっている、それから語り手にも特徴がある、というようなことを挙げています。つまり、伝説の一つの特徴は形式がないこと、無形式である、と言っているのですけれども、無形式それ自体を伝説の特徴として挙げたのは、実はその前提として昔話が備えている形式性が強く意識されていたわけです。伝説は無形式で定まった順序がない、話し方がない、語り手、語る時間に特に制限がない、という柳田の指摘は、ある面では昔話の特徴をそっくり裏返したものだと言ってもいいかと思います。

ただ、ここで気を付けておかないといけないのは、では私たちが今それぞれ土地に行って、語り手の方から話を聞かせてもらうときに、本当に全部語り始めの言葉があって、語り取めの言葉が付いているかということ、必ずしもそうではないのです。ですから過去に遡れば、こういう昔話の持つ

ている形式というのは、現在よりもより整っていたということは予想できますが、形式性というのはあくまでも資料の報告だとか調査の経験の中から抽象化された概念という性格も持っているわけです。柳田がいろいろな情報を基にこういうモデルを描いた意義は大変大きいのですが、ただ、昔話を、語り始めがある、相づちがある、語り収めがある、と定義をしているのに対して、伝説の方は定まった順序がない、話し方がない、というふうに、否定的といえれば否定的に述べられているわけです。つまり何々がある、という昔話に対して、ない、という伝説の比較の中から、両方の違いを鮮明に浮かび上がらせているわけです。

昭和の始めの頃、柳田國男の影響というのは大変なものでしたから、それぞれ地方の現場を歩く人々から、昔話については「どっとはれと言って終わる」とか、「とんと昔があつて」と言って語り始めるとかと、いろいろな報告が寄せられ、「ある」を検証するという事例は報告され続けるのですが、反面で「ない」ということの意味が問われるという機会は乏しかったと思われまふ。ですから、うがった見方をすると、柳田の「伝説は何々がない」という発言は、「ある」の発言以上に見失ってきたものもあると思ひます。

それともう一つここで考えておかなければいけないのは、では本当に伝説には定まった順序がないのかということです。確かに昔話と比べるとそういう気はしますが、伝説には定まった順序がないというのは、実は伝説を常に信仰に引き寄せて発想する柳田の志向性といひますか、癖のようなものが反映しているという面もあります。伝説の場合にも複数の話が類話、よく似た話としてまとめられて、それに特定の話名、話の名前が与えられているというのは、そこに共通するモチーフと一定の配列の傾向性があり、ある程度話型別に分けられるということですから、伝説は全く無形式であるというわけではないという点も少し気を付けておく必要があろうかと思ひます。

3. 伝説の特徴 (2) 一信じられている

二つ目の特徴は、「伝説は信じられている」です。昔話の場合は、昔々あるところにおじいさんとお

ばあさんがあつて、と、冒頭からこれは架空のといひますか、空想の物語だ、ということをはいつているわけですが、伝説は信じられているということがその特徴なのだ、といひています。これは柳田の言葉でいふと、

傳説は、知り且つ信ずるといふ心のうちの働きに過ぎぬ故に、同じ話主でも相手と場合により、幾通りにも言ひかへることが出来る。(「傳説」『定本柳田國男集』第5巻 p. 23-24)

といった言葉によく表れていひます。昔話の場合にはある一つのモチーフの配列がありますから、基本的に全てを語ろうと思ひば、順番に語つていかななくてはいけぬのだけれども、特に信仰現象に伝説を近づけて考えた柳田は、伝説といひるのは信じられていることなのだから、長く話すことも、ごく短くそれを表現することもできる、例へば、「うちの村に弘法大師がやつてきて、喉が乾いたといひるので飲み水を所望したけれども、村に水がなかつた。ところが娘さんがかわいそうに思つて、遠い谷川まで行つて水を汲んで大師に与えてくれた。それに感謝した大師がそこに杖をつくと、清水がこんこんと湧き出た。それがこの弘法清水の由来なのだ」といひのを10分でも20分でもかけて語つてもできれば、ごく簡単に「弘法様に来て、村の娘が水を与えたお礼にそこに杖をさしたら清水が湧き出たのだ」といひるうちに、ごく短く表現することもできるといひています。ではその信じられている、といひるのはどういふことなのか、といひることですが、柳田の書いているものを読んでみると、例へば、「幽霊の言つたことならば昔の人は信ずることが出来たのである。」(「木思石語」『定本柳田國男集』第5巻 p. 396)といひるうちに、実は柳田國男の伝説研究には信じていふことと関わつて、伝説と歴史の関係であるとか、伝説の合理化の問題であるとか、宗教者の関与であるとか、いろいろな問題が論じられていて実に魅力的なのですが、ただその伝説は、「本来信ずべきもの」とか、「本来信ずる必要があつた」とか、「本来これを信ずる者がいた」といひる場合に、本来、といひる言葉に回収されるケースが多いのです。つ

まり何が本来なのかというのは判然としないのですが、恐らく黙って信じているのが伝説の純粋な形であると言っているように、それは生きている信仰そのものに根差した状態を指しているのだらうと思います。伝説は信じられているという特徴は、調べてみると、「本来は」、とか、「昔の人は」、とかあるいは、「かつては」、「以前は」、というかなり抽象的な表現でくくらない限り、目の前の伝説をこの言葉で特徴付けるのはやはり難しかったらうと思います。もちろん過去に遡っていけば、昔の人は今以上にこういう話を信じていたというのは、ある程度傾向としてはうなずけるのですけれども、しかし昔の人は皆それを信じていたのかというと、そういうことはあり得ないわけです。

民俗学者の大島建彦さんは、「伝説の信憑性については、さまざまな段階を認めることができる」（『日本民俗学』p. 261）と述べています。例えば調査に行くと、自分は平家の落人の末裔であるという人が、四国だとか九州にはいます。かく言う私の家にもそういう伝説があるのですが、自分が平家の子孫だと信じて、平家の落人伝説を信じている人に向かって、それはうそではないかという、いやそんなことはない、と言って本当に真剣に反論されることもあるわけです。ところが、うちの町にある大きな池は、昔ダイダラボッチという巨人が富士山を担いで歩くときに、あそこを足で踏みつけた跡が湖になったのだ、ということと言っても、恐らくよほど小さな子どもでないかぎり誰も信用しません。つまり、一口に伝説は信じられていると言い切ることはなかなかできない、と言っているわけです。大島さんは「伝説がどれだけ信ぜられるかということは、何がどのように伝えられるかということと、深いかわりをもっている」（『日本民俗学』p. 261）と言っています。そして柳田國男の後に口承文芸研究を担った関敬吾さんは、やはり柳田國男が伝説の特徴として信じられている、ということ挙げていることについて、「伝説内容の信憑性は不変なものではなく時代、地域、文化状態、さらに語り手聴き手の性質などの諸条件によって異なりかつ変化する」（『民話と伝説』関敬吾著作集』3 p. 229）と言っ

て、伝説の特徴に信じられているということを挙げたのは重要な指標ではあるが、それを鵜呑みにすることは危険である、ということ指摘しています。

このように、柳田國男は伝説の三つの特徴のうち、一つは「伝説には形式がない」ということ、つまり昔話の形式性に対して伝説にはそういう形式がない、ということ一つ特徴に挙げているわけです。それからもう一つ、「伝説は信じられている」ということを挙げています。ただし、この「伝説は信じられている」ということも重要な指標ではありますが、先ほどの大島建彦さんとか関敬吾さんの指摘のように、それは頭から鵜呑みにするわけにはいかない、様々な条件の中で、信じられている場合もあるし、そうではない場合もある、ということです。そして柳田國男は先ほどから何度も言うように、伝説と信仰を非常に近いものだ、と考えていたのですが、例えば最近の民俗学、口承文芸などの研究では、町起こしだとか観光化の中に登場する伝説は、信じられているか否かという指標はほとんど意味を持たなくて、信じられていない伝説が積極的に話されたり活字化されたりする過程で変容して新たな意味を帯びてくる、という面も、伝説研究の対象になっているわけです。

4. 伝説の特徴 (3) 一事物と結びついている

それから三つ目の特徴として、こういうことを言っています。

話に物があり記憶に具体的な足場のあることを擧げることが出来る。「旅と傳説」が寫眞を最も有力なる杖柱として、進出しようとして居るのを見てもわかる如く、傳説には土地と關係せず、風物と結合せずに浮遊するものは殆ど一つも無い。（「木思石語」『定本柳田國男集』第5巻 p. 358）

つまり、これは何を言おうとしているのかというと、「伝説は何らかの形で事物と結び付いている」のだということです。例えば、先ほど言ったように「あの井戸は昔伝教大師とか弘法大師が来

て、杖を立てたところから清水が湧き出たところだ」とか、「あそこの神社には義経が奉納していった刀がある」とか、「あそこの畑は昔の〇〇長者の住んでいた屋敷跡だ」というふうに伝説は何らかの形で、風景も含めて事物と結び付いている。逆に言うとそういう事物の由来、いわれを説くのが伝説だ、という側面もあるわけです。あそこの井戸は昔弘法大師が杖をついて湧き出た清水、あそこの神社にある刀というのは昔源義経がこの村に来たときに奉納していった刀、というふうに何らかの事物の由来を説くのが伝説だという言い方もできます。なぜ伝説は事物と結び付いているのか、ということについて、一般的には事物の役割というのは話の信憑性を保障する機能を強調するためだと言われています。昔うちの村に義経が来たのは間違いない。現に義経が置いていった刀があそこの神社にはある、とか、実際に弘法大師がやって来てこの井戸を掘り当てたのは間違いない。現にそのときの井戸が今でも湧き出ている、というふうにその話の信憑性を、真実味を保障する、そういう役割を果たしているのだろう、と言われていきます。しかし実際にそこに出てくる事物が、史実として本当に歴史的に証明できることかということ、全くないとは言いませんが、歴史的な事実とはまた次元の違う話であるわけです。弘法伝説なんか全国に何百箇所とあって、実際にどう考えてもそこを弘法大師が回りきれないわけがない。中には本当にそういうものもあるかもしれませんが、これはあくまで話のレベルであるわけです。

そういうふうに話の真実味を保障する機能の他に、例えば高知県の歴史民俗資料館の梅野光興さんは、高知県の大豊町というところでずっと伝説の調査をされまして、そして伝説の事物を「記憶装置」と呼んでいます。かつては文字の読み書きができた層は限られていましたし、また、あまり日常のこまごましたようなことを書くということは少なかったわけです。梅野さんはこう言っています。

過去の記憶をも共有しようとするとき、民俗社会では文字によらず生活空間のなかの木や石や風景を<記憶装置>にしてそのなかに書き記し

ていったのである。つまり、伝説とは民俗社会に特有な記憶の方法だったのである（「記憶する民俗社会—伝説研究の再検討—」『大阪大学日本学報』10号 p. 51）

例えば村で災害が起こったりしたときに、文字を持たない村人たちはそれを何らかの形で記憶をしようとする。あの大きな岩は大蛇が通り抜けて、山が崩れてこの村に来てどうのこうの、というように、つまり文字に頼らないで自分たちの民俗社会の何かを記憶するときに、その木や石やあるいは風景を記憶装置としてそこに書き記していた、と言っています。

文字であれば基本的には書かれたときの情報がそのままそこで定着してしまいます。もちろん後で書き換えられたりすることもあるでしょうけれども。ところが伝説というのは口承ですから、同じ村の中の一つの伝説を語るときにも、おじさんが語る場合あるいは若者が語る場合、人によって全く同じということはありません。梅野さんはこういうふうに言っています。

伝説は伝承者の解釈を不断に受けつづける。ただし過去から伝承されていく要素も残るので、伝説には過去と現在が混在することになる（同上 p. 55）

つまり伝説が事物と結び付いているというのは、一般的にはその話の信憑性を高めようとする、そのために実際あそこにあんな淵があるとかが、物があるとかというふうに言う側面がありますが、それと同時に文字を持たなかった民俗社会の村人たちが、やはり事物を一つの記憶装置として語り継いできたという機能もあったのだということも梅野さんは述べています。

このように柳田國男は、伝説の三つの特徴を「無形式である」、「伝説は信じられている」、それから「伝説は何らかの事物と結び付いて話される」と述べておられます。ただ先ほども言ったように、無形式というのはそのままではとらえどころのない概念で、自立した特徴とはなり得ないのです。何が無形式なのかと言うのは、実は昔話の持つ形式

に對置させることで、その具体的な対応関係に置かれたときに初めてその意味が与えられる。つまり昔話の形式性ととの比較を抜きには輪郭を結ばない、という特徴でもあるわけです。それから信じられている、あるいは伝説は信じられていた、というのは、これは柳田の伝説観の根幹に横たわっている考え方ですけれども、それも先ほど言ったように、そのときの状況によって様々な偏差があるということは、頭においておく必要があるのではないかと思います。

5. 時間認識の違い

伝説と昔話、それからこの後に説明します世間話とどこが違うのかと言うと、一つは時間認識の違いというのが挙げられます。昔々あるところという、いつ起こったか分からない、ある特定の時間とは無関係な時空の中で語られる話が昔話の時間です。それから伝説の時間というのは、いわば現在の延長線上にある遠い過去のある時点で、本当に発生したというふうに語られる時間です。本当に発生したかどうかというのはまた別の次元の問題ですが、そのように語られる。それから世間話というのは、これは例えば学校の怪談なども世間話に入ります。実際に自分の身近なところで本当にあったというふうに話される話が世間話です。

例えば、ちょっと前までは調査に行くと、「隣のじいさんはあそこの裏山で狐にだまされて弁当を取られた」とか、「どこそこの家から火の玉が飛び上がったと思ったらその何日後にあそこのばあさんが亡くなった」という話を聞きました。最近では聞きませんが。また若い人で例えばピアスなんかははやったときには、「耳のピアスの穴から白い物が出て、何だろうと思ってすーっと引っ張っていると、白い糸がどんどんどん伸びてくる。そのうちプツーンと頭の中で音がしたような気がして、目の前が真っ暗になった。停電かなと思ったらそうではなくて視神経が切れていたのだ」という話がありました。耳には視神経がないのでそんなことはあり得ないのですけれども、ピアスがはやって身体加工というのですか、かなり強引に身体に穴をあけたりするのがはやったとき

にはそういう話がありました。このように世間話というのは常に身近な話題に現在化した話され方をするというのが特徴です。

つまり昔話と伝説と世間話といろいろな違いがありますけれども、語られるときの時間認識の違いで言うと、特定の時間から解放された、無時間と言うと少し意味が違うような気もするのですが、そういう時空の中で語られる話が昔話、それから最近起こったことではなくて、現在の延長線上にある遠い過去に、自分の村なら村で実際に義経が来たとか弘法大師が来たとかあそこには何とかが住んでいたとかという、ある時点で括弧付きで本当に発生した、というふうに語られる時間が、伝説の時間です。そして世間話の時間というのは常に自分たちの身近な話題に現在化した語られ方をする、という違いがあるだろうと思われま

す。ではその世間話が常に身近な話題に現在化して話されるから話題が全部最近のことか、ということはないわけです。狐に化かされた話などは江戸時代の本にもよく出てきます。つまり話のネタは古くても、それを話すときに自分の知り合いの名前を出したり、最近の出来事のように話したり、あるいは皆が知っている地名だとか、人物であるとか、皆がある程度共通認識しているような形にしたりする、そういう面で身近な話題に現在化しているのです。

伝説の場合もそうです。遠い昔の延長線上に起こった、というのだからそれは昔のことか、という必ずしもそうではないわけです。最近の話題であってもそういう話法というか伝説の語り方の中に埋め込んでしまえば、現代の情報の解釈を過去へ送り込んでしまうということもできるわけです。厳密に言うと昔話と伝説と世間話というのは、そういう時間認識の違いがあるわけです。

例えば、桃太郎の話というと普通は昔話と言っていいと思うのです。でも、これは齊藤純さんという方が研究されていますけれども、桃太郎神社なんかがあって伝説でもあります。実際に昔そういう人物がいて、どこそこの鬼退治なり悪者退治をしてどうのこうのというふうな話され方になると伝説になるし、比較的自分の身近なところにいる、実際に鬼退治に行って金銀財宝を持ってきた

というふうな話され方をすると、世間話ということにもなるわけです。

そのようなことは実際に調査に行くと時々会うことがあります。蛇婿入りという話は一般には昔話として語られるのですが、夜な夜な男がやってきて、娘の顔色が青ざめていく。それで母親の言い付けに従って糸のついた針を男のはかまに刺すと、男が逃げていく。それをずっとたどって行くと実は山の上の沼の蛇であった、という昔からある話ですけれども、これは昔話として語られる場合もあれば、実際にかつてどこそこの沼であるいはほころであったのだ、というふうに伝説として話される場合もあります。それからまれには、割と近い頃に、夜な夜なそういう男がやってきて、娘をはらませて、蛇の子をおろしたのだ、とまことしやかに近年あったことのように話される場合もありました。同じ蛇婿入りの話の型であっても、話され方によって昔話として話したり、子どもに話すとき、大人同士で話すときとかいろいろ違うと思うのですけれども、そういう一面もあるということでもあります。

6. 昔話の形式性

昔話の形式性ということについて少し話をしておきたいと思います。昔々あるところに、というふうに語り始めるからこれは昔話というのです。そういう語り始めの言葉というのは地域によって変化があります。福島県の館岩村（※現在は合併し南会津町）では「ざっと昔があって」と言ったり、岩手県の方では「昔あったずもな」とか、山形県では「とんと昔」とか、新潟県の方に行くと「あったてんがな」、福井の方に行くと「まんま昔があって」、岡山の方に行くと「なんと昔があったげな」というふうに。語り始めの言葉を聞くと、大体これはどの地方の昔話だなというのも判断がつくわけです。これから語る話はある面では架空の物語ですよ、ということを示しながら聞き手を空想の世界へいざなうという役割を持っているわけです。

昔話は時間を限定しない、あるいは固有名詞を比較的省略して、具体的な年代を超越した中で話されていくわけですが、昔話というのは、

語り手と聞き手がいて、語る瞬間、発話の瞬間に音声ですから消えているわけです。昔語りというのは本来語り手と聞き手のそういう瞬間瞬間の関係の中で成立しているもので、聞き手の存在というのが非常に大事です。昔語りは、独特のリズムと抑揚を持った語り調子で物語が展開していきます。だから、「とんと昔があったといや」と言うとタイミングよく聞き手はそれに相づちを返さなくてはいけない。この聞き手が相づちを打つ、というのが昔話の大きな特徴なのです。

もう大分前ですけれども、群馬県の藤原へ行った時には語り手のおばあさんが「ふんとしょ」と言って相づちを打つのだ、と教えてくれました。3日ほど前に佐渡に行っていましたけれども、佐渡では相づちは「さーそ」とか、「さそ」というふうに打つ。岩手県の方では「はーりあ」と相づちを打つし、それから山形県の方では「さーんすけ」と相づちを打つ。今言ったように昔話は語り手と聞き手の関係のうちに、その瞬間のうちに成立しているのですから、聞き上手がいい語りを引き出すわけです。ですから古風な語り手の中には、聞き手に黙って聞かれると語る張り合いがないと言って語りを途中で放棄してしまう、というようなこともあったそうです。やはり、聞き手がきちっとタイミングよく相づちを返す、と、また語り手が話を盛り上げていく、ということ。佐渡に行ったときには、通常は聞き手の態度が悪いと語り手が話をやめてしまうのですが、佐渡では、聞き手の方が、話が面白くないとその場をかきまわしてしまうそうで、何と言ってかきまわすかという、「さそへそでべそ、でんぐりべそかやった」と言うそうです。佐渡では昔話の相づちは、「さーそ」とか「さそ」と言って、昔話を語ることを、「さそをつぐ」という言い方もするのですけれども、聞き手の側が面白くないと、「さそへそでべそ、でんぐりべそかやった」と言ってその場をしらけさせてしまうと、そういう言葉も伝承されています。それから、先ほど言いましたように、話が終わると、これでおしまいという語り取めの言葉を言うわけです。これも語り始め以上に地域性があります。ですから語り取めの言葉の付いた昔話を読むと大体どこの話かというのが分かります。青森

県辺りだと、「どっとはらえ」と終わりますし、私が聞きに行っていた秋田県の鳥海山麓のおばあさんは「とっぴんぱらり」と終わります。時に調子のいいときには、「とっぴんぱらりのふう、さんしょくったらからかった」などと言って、言葉遊び的なものがその後ろに付いたりします。新潟県でも、「いちごさかえた」と言います。「いちごさかえた、なべのしたがーらがら」とかというふうに遊びの要素が入ってくることもあります。岐阜の方にいくと、「しゃみしゃっきり、なたづかぼっきり」と言って終わりますし、それから石川県の方に調査に行ったときには、「それきりちょうのなんばみそ」と言って終わりました。語り手によっては、「それきりちょうのなんばみそ、あえてくったらからかった」というふうなことを言って終わります。西の方には、「むかしまっこう」と言って終わるところもあるし、「むかしこぼりそれっきり」と言って終わる地域もあって、比較的この語り取めの言葉というのは地域性がはっきりしています。それから話によっては隣の爺型の昔話のように、「人まねをしてはいけないぞ」、「だから人まねをするものではない」という教訓的な言葉が付いたり、あるいは、「だからその蕎麦の根っこは赤いのだ」という由来を説いて終わるような場合もあります。

それから昼むかしの禁忌、というのがありまして、これは特に東北地方などに行くと今でも聞けるのですが、昼間むかしを語ると鬼が笑う、とか、昼むかしを語るとねずみに小便をかけられるとか、お寺の鐘が割れる、ということを使うのです。何でそう言うのか、私も実はよく分かりませんが、合理的に考えれば、昼間は忙しくてとても昔話なんか語ってられない、そんな時間の余裕がないので、そういうことを言うのかな、とも思いますし、もう少し何か信仰的な意味があったのではないかと推測する人もいます。昔話は、夜語ることに何か意味があったのではないかと、という人もいますが、よく分かっていないようです。

先ほど柳田が三つの特徴のところでも形式性ということを使ったのですけれども、昔話は、語り始め、相づち、語り取めという比較的決まった形式を伴っています。それから炉辺で歳の晩に語るな

ど、ある程度語りの場についても傾向があるということも言われています。

7. 世間話の「世間」

世間話という言葉も学術用語として用いられていますが、様々な出来事についての話、よもやま話を一般に世間話と言いますからちょっと紛らわしいところがあるのです。柳田國男はこの世間話の世間について、

日本の俗語では、我土地ではない處、自分たちの屬しない群を意味して居る。（『口承文藝史考』『定本柳田國男集』第6巻 p. 71）

とか、

實際の日本語に於ては、今の社會といふ新語よりも意味が狭い。是に對立するのは土地又は郷土で、つまり自分たちの共に住む以外の地、弘く他郷を總括して世間とは言つて居たのである。（『世間話の研究』『定本柳田國男集』第7巻 p. 394）

という見解を示しています。つまり簡単に言えば、村人であれば自分たちが住んでいる村の外が世間なのだ、そしてその村の外の世界から村の中にやってくる話が世間話なのだ、ということでしょう。そして昔の人ももちろんお四国参りとか伊勢参りだとかいろいろ旅はしたのですが、今と違ってそう簡単には村を出ることはできませんでした。ところが、旅の宗教者であるとか、芸人であるとか、桶などを直す渡りの職人であるとか、村から村へ渡り歩きながら仕事をしていく人たちの中には、世間師と呼ばれる人たちがいて、そういう人たちが村の中にやってきたときに、いろいろな外の面白い話を話していくわけですね。村の外から持ち運ばれてくる話の中には、村内で日頃聞きなれた話や経験とは違った新鮮な驚きや関心と呼ぶものがありました。情報の乏しかった時代には目新しくて珍しい話題は今日から想像する以上にもてはやされ、各地を渡り歩く旅芸人や宗教者、職人、行商人などはそうした話を運ぶ伝播者の役

目も担っていました。彼らはどのような話が村の人たちに喜ばれ、もしくは目を丸くされるかを知り抜いている上に、まことしやかに地名や人名を取って付けるすべはよく解していました。

現在も行政的な村境は存在しますが、その村の外に出たことがないという人はいないわけですし、地球の裏側で起こっていることも瞬時に伝わってきますから、このような社会的な状況は現代にはないのですが、かつては村の外からもたらされる話—村の中にも狐に化かされた話だとか、火の玉の話だとか、幽霊話だとかいろいろ人々の口の端に登った話題はありましたが、思いのほかこういう話の種は限られていたようです。村の外から入ってくる人々の話を大変な関心を持って聞くというようなことが実際にあったわけです。

世間話というのは、日常の常識や経験の外に属するような内容（おもに衝撃的なできごとや奇事異聞など）で、類型性（モチーフや話型の共通性）、一定の分布と持続性が認められ、しかもその言述が生活時間のなかで事実を装って肥大化していくような性質を帯びた話、といったところが、これまでの「世間話」の大方のとらえかたではないかと思えます。

つまり、どこかにぽつんと一つだけあるというのではなくて、同じような話が実は点々とある。共通のモチーフ、それから一定の分布と広がり、と歴史的な深度といえますか持続性が認められる。そして身近な生活空間の中でいかにも本当にあったかのように事実を装って話されていくような話、それがこれまで民俗学では一般に世間話と言われていた話の概念だろうと思えます。ただ、最近の若い人は、不思議な、恐い、衝撃的な話で、類型性がある一定の広がりや持続性があるような話だけを世間話としてとらえるのは少し狭すぎるのではないかと、もうちょっと話を広く、世間話の枠を広く考えていこうと考える傾向にあります。

千葉県の根岸英之さんは、生活譚ということを提唱しています。つまり、従来の世間話の研究では、あまり話者の日常生活における苦労話だとか思い出話は取り上げてこなくて、今言ったように、狐にだまされた話とか、火の玉が飛んだ話とか、

というような話に注目してきた。そうではなくて、その語り手の人が、今までの人生の中で非常に思い出に残っている、是非話したい、苦労話であったり、思い出話であったり、そういう話をもっと広く、生活譚という名称ですくい上げていくべきではないか、ということをお分前に提唱されているのです。それはなぜか、ということについて根岸さんは、次のように述べています。

いつの時代にあっても、暮らしぶりは変化しており、地域間・世代間の相違は、生じていたに違いない。けれども、戦後の急速な変貌とそれに伴う人口の移動は、それまでは日常적인見聞きの中で共有可能だった生活感覚をも変えていった。近い生活圏に暮らしている者同士であっても、「かつてこの辺りはどのような環境だったのか」「そこに生きる父祖たちはどのような生活方法を身につけて来たのか」「そして“現在”に生きる我々ほどのような生活を築いていけばいいのか」といったことを知るためには、もはや意識的に<聞き><話し>て、「話」として共有することが必要となったのである。（『市川民話の会編『市川の伝承民話』—『生活譚』の展開と可能性を中心に—』『昔話伝説研究』17号 p. 112-113）

つまり、昔であればそんなことをあまり意識しなくても、ずっとその土地で住んで、自分の親とかおじいさんとかあるいは村、町の人たちとの生活の中で村のしきたり、町のしきたり、生活の知恵と技みたいなものをいつの間にか身に付けていったのだけれども、特にこの第二次世界大戦後の急速な変貌と人口の移動ということを考えると、生まれ育った土地で長い時間をかけてしきたりだとか技を身に付ける、というのはなかなか難しい。だからこの辺りはかつてどういう環境だったのか、自分たちの先祖たちはそこでどういうふうに生活をしてきたのか、そういうことは積極的に、意識的に話を聞いて、そして話して、お互いに共有していくということが必要ではないか、ということです。根岸さんは、生活譚について、

近代化の変貌の著しい“現在”にあって、共有することが難しくなった暮らしぶり（必ずしも過去のものとは限らない）を、“ことば”を通じて、何とか自己認識の方法として知ろうという欲求から産み出された、新しい談話の在り様であり、それは、単に「口承文芸」を理解するための副次的資料ではなく、自分達の“現在”を足元から問い直していく一つのしかけである、と考えられるのである。（『市川民話の会編『市川の伝承民話』—『生活譚』の展開と可能性を中心に—』『昔話伝説研究』17号 p. 113）

とおっしゃっています。

8. 「学校の怪談」の周辺

伝説、昔話、世間話についてお話をしましたが、先ほど司会の方に学校の怪談について紹介をしていただきましたので、学校の怪談について少し、思い付くままにお話をさせていただきたいと思います。

私は、大学を出て都内の中学校に勤めました。学生時代から昔話とか伝説といった口承文芸を聞き歩くのが好きだったものですから、夏休みだとか冬休みを利用して、東北地方だとか北陸の方のずっと聞き歩いていました。

休みにになると各地にテープレコーダーを持って調査に行っていました。しかし、昔話を伝承している語り手の方が、年を追って少なくなってくるというのは実感として感じていました。ある席でそんなことを話していたら、ある人から、あなたの足元の伝承を見つめてみたらどうですか、と言われたのです。

私はそのときには足元の伝承という意味がぴんときませんでした。中学校の教員をやっていましたから、しかも当時は土曜日が休みではありませんでしたから、月曜日から土曜日まで、ずっと子どもたちとほとんど接しているわけです。ただ、大学時代の先生とか先輩の影響で、昔話とか伝説を聞くには、東京では駄目だ、ひなびた田舎に行って、そしてその根生いの古老から話を聞くのが大事なのだ、とずっと教えられて身に付いていたのです。実際それもすごく大事なことです。で

すから、都会で、しかも10代前半の子どもから話を聞くという発想はほとんどありませんでした。

そういうのはあまり民俗調査としては考えていなかったのですが、足元の伝承を見つめてみたらと言われて、そう思ってみると、毎日のように接している子どもたちが一体どんな話に関心を持って、どんな話を伝承しているかということについては全く知らないな、ということに気が付いてきました。それで、クラスに何人か話好きな子がいますので、放課後教室に残ってもらって、ちょっと話を聞いてみたわけです。最初は子どもたちも何を聞くのだろうと思って怪訝な顔をしました。そのうちだんだん慣れてくるというか、こっちが面白がっていると、こんな話もある、あんな話もあるとかと言って、いろいろ話してくれたり、中にはレポート用紙に書いて渡してくれたりする子もいまして、10日くらいの間に100とかそれ以上の話が集まったのです。

その話を見ていると、桃太郎だとかかちかち山だとか、いわゆる昔話は非常に少ないのです。先ほどの話で言うと、世間話です。その中でも私が面白いと思ったのは、学校を舞台にした世間話です。トイレに行くと赤い紙がいいか、青い紙がいいか、黄色い紙がいいか、という声がする。赤い紙、と言うと血の雨が降ってきて、青い紙、と言うと体の血を抜かれて真っ青になるとか、黄色いと言うと助かる、とか。トイレの下から手が出てくる、それから夕方誰もいない音楽室からピアノの音が聞こえてくる。図工室とか美術室に行くと、モナリザがウィンクするとか、たわいもないといえばたわいもないような話、しかも一つ一つが非常に短いのです。私も最初のうちはどちらかという本気で始めたわけではないのですが、話を聞いているうちに、だんだん特徴が見えてきました。子どもたちは朝学校に登校してから、一日の大部分は自分のクラス、普通教室で過ごします。週のうち何回かは音楽室だとか理科室だとか美術室だとか体育館などで授業を受けますけれども、学校にまつわる怪談とか妖怪話というのは、普通教室にもありますが、普通教室以外の特別教室に多いのです。子どもたちにとって普通教室が仮に日常的な空間だとすると、特別教室はある面では非日

常的な空間です。理科室に入ると何となく薬品の匂いがしますし、音楽室に行くと楽器が置いてあったり、音楽が聞こえてきたりする。美術室に行くと絵画が並べてある。そういうところにまつわる話が多いのです。挙げれば切りがありませんが、理科室なんかに行くと人体模型だとかが置いてあります。ああいうのが夜中に校内をガシャガシャガシャガシャ歩き回っていて、明け方になるとプールで足を洗ってまた戻ってくるとかです。学校によっては二宮金次郎の像があります。これも子どもたちには格好の話の種みたいで、二宮金次郎の背負っている薪が日によって違うとか、手に持って読んでいる本を全部読み終わると夜中に図書室にいった、新しい本と交換しているなど、考えてみるとくだらないといえくだらないような話なのですが、しかしそういう話が比較的、理科室、音楽室、美術室、といった特別教室とか、それから銅像であったりトイレであったり、そういうところに多いのです。

その中で、正確に統計をとったわけではないので私の勘ですが、一番多いのはやはりトイレではないでしょうか。トイレには本当にいろいろな話があります。小学校の女子が、赤い紙がいいか青い紙がいいかという話を割と好んでします。我々が聞くと面白いだけのことのように見えるのですが、その噂がはやったときの子どもたちにとっては大変な恐怖だったようです。青と言えば血を抜かれて真っ青になるし、赤と言えば血の雨が降ってくる、黄色と言えば助かる、というのがはやったときには、みんな黄色いハンカチを持って登校したそうです。トイレに入るときには黄色いハンカチを握り締めて用を足す。忘れた子は借りて、黄色黄色黄色黄色、と唱えごとのように言いながら用を足す、というようなことを言っていました。筑波大学で教えておられました、民俗学者の宮田登さんはいち早くこういう問題に関心を持たれて、そういうフォークロアというのは、それが小学校の特に女子の間で広がっているというのは、初潮を体験する年代の女の子のある面では特徴的なことではないか、ということをおっしゃいました。確かにいろいろなトイレの妖怪話の基調になるのは赤という色です。これは血のイメージだ

と思うのですけれども、それにいろいろなカラフルな色が絡まってくるのですが、色彩が豊かだというのも子どもの怪談の特徴かなと思います。しかし赤い紙がいいか青い紙がいいかというような話は中学生くらいになるともうほとんどなくなるようです。

私が聞いた中で、よくできた話だなと思ったのは、こういう話でした。中学生の女の子が、体育館の部活動が終わって家に帰ったら、忘れ物をしているのに気が付いたというのです。明日それを提出しなければいけないというので、忘れ物を体育館に取りに帰る。大体、夜、忘れ物を取りに学校に戻って、恐い目に遭う、というのがこうした話のパターンなのです。これが機械警備になったらどうなるのかなと思うのですが。体育館に戻って、ステージの方を見ると、何かしら白い物がぼんやり浮かんでいる。気持ちが悪いので入り口の方の壁にくっついてじっと見ていたら、やがてその白い物が動き出し、ゴロンゴロンゴロンと鈍い音をたてて近づいてくる。ある程度近づいてきたところで見ると、ボロボロの白衣を来た女が、亡霊でしょうか、ワゴンの上に死体をのせて、あるいは薬品をのせてというのもありましたか、近づいてくる。びっくりした女の子は体育館を飛び出して渡り廊下を渡って校舎に逃げて、これもお決まりなのですが、トイレに飛び込むのです。トイレに飛び込んで一番奥に入っていると、後ろからゴロゴロゴロゴロと追いかけてきた亡霊がやはりトイレに入ってきて、一番手前のトイレをコンコンとノックして、ギーッと開けて、「ここにはない」と言うのです。また次のトイレをコンコンとノックしてギーッと開けて、「ここにもない」。一番奥に隠れている女の子はだんだん恐怖がつのってくるわけです。そして自分の隠れている隣のドアがノックされて、「ここにもない」。いよいよ今度は自分の番だと思ってほとんど気絶しそうになっていると、1分たっても2分たってもノックをする音がしない。耳を澄ましてみても外に誰もいる様子がない。これはもう最後のトイレはあきらめて帰ったのだと思って、そーっと立ち上がってふと上を見ると、上からじーっと見下ろしていた、という話です。私がしゃべっても何

にも恐くありませんが、これは話のうまい子がしゃべると結構恐いのです。だんだん危機が迫ってきて、そしてぴたっと追ってくる手が止まって静寂になって、そして見上げた途端に恐怖が上から襲ってくるという、なかなかよくできた話だなあというふうに私は感心した記憶があります。

こういう話はやはり学校のトイレだから成り立つのだらうと思うのです。学校のトイレは天井を覆っていない構造のものが多いのです。歩いているときに自分をじーっと見下ろしている視線に気が付いて、背筋がぞくくとするという不安を覚えることがまれにあります。人間は誰かにじーっと見下ろされている視線を意識したとき恐怖感が走るのです。こういう話は家では絶対成立しません。やはり不特定多数の人間が出入りをしているということと、構造的に天井を覆っていないという、そういう面を巧みに話の中に取り込んでいるのだらうと思います。だからこの話の類話をもう一つ私が聞くことができたのは、公園の便所でした。そこでは同じような話がある。なぜトイレにこういう話が多いのか、本当のところは分からないのですけれども、最初に思ったのは、私が高知の田舎にいるときには、校舎の北の方に汲み取り式のトイレというか便所があって裸電球が灯り、臭いし冬は寒いし暗いし、あまり行きたくないなというのがあったのです。そのようなことがこういう妖怪話とか怪談の温床になっているのではないかと思ったのですが、しかし考えてみると今の都会のトイレは校舎内に入っていますし、ほとんど水洗式で、しかも明るい。臭いがあるといってもかつてのような臭いではない。ですからそういう外在的な要因が背景になっているとしたら、現在のトイレにはこういう妖怪話とか怪談はなくなってもいいはずなのに、いまだにそういうふうに話の話題の場所になっているというのは、そういう問題よりもトイレを使用する人間の心理のうちに不安を誘うものがあるからだらうと思います。一つはトイレの中というのは下半身を露出しているかむという、動物として不安定な状態になる場所です。昔からある、便所の下から手が出てくるという話が今でもあるのです。水洗便所なのにそういう話があってそれがやはり不安を誘うとい

うのは、やはり生理的な、ある種無防備な空間というようなことと関係があるのかとも思います。

そのような話をずっと調べていると、最初はあまり気にしなかったのですけれども、これはそれなりに子どもたちの生活文化を見ていく上で、重要なものだということにも気が付いてきました。そして子どもたち自身は気が付いていないのですけれども、例えば夏休み、中高生などになるとよく合宿します。自分の学校で合宿する場合もあるし、山に行ったりして共同生活をすることもあります。そういうところでは大概、話好きの先輩がいて、あることないことしゃべるのです。自分の学校の怪談だとか友達から聞いた話だとかというのを、しゃべって、それを面白がったり恐がったりきゃあきゃあやるわけです。これは、怪談というのが夏の夜を楽しむにはうってつけの話題だということもあるのですが、少し民俗学的な見地から見ると、それはある意味重要な機能を持っていると思うのです。つまり先輩が後輩に、うちの学校はなあとか、俺の友達はなあ、とかと言って話す。それをみんなが恐がったりして聞く。つまり、話を共有していく、ということです。話を共有していく過程というのは、仲間意識だとか、お互いの連帯感を深める、ということでもあるのです。そんなことを彼らは別に考えてやっているわけではないのですが、そういうふうに合宿の場で輪になって恐い話をしていく、というのはやはり仲間と共に話を共有していくということです。その共有していくプロセスというのは仲間意識とか連帯感を深めていくという過程でもあるのです。それは本来伝説などが持っている機能で、やはり自分の村の伝説を語る、伝承していく、ということは、その村人としてのアイデンティティというか、村人としての連帯感を、絆を強く持つ、ということと関わっているのだらうと思います。

それから小学校の先生などに聞くと、最近はずりがあるのでもうどうも分かりませんが、以前は夏場になると時々「トイレにおぼけが出た」と、教室がちよとしたパニック状態になることがあったそうです。しずめてもなかなか治まらない。実際にトイレに教師が入って調べたりしたそうですが、やはり、教室がある種混沌としたパニック

ク状態になるというのは、小学校の低学年などで、まだ学校の時間が自分の身体の中になじんでいない、ストレスが臨界点に達したときに、妖怪騒ぎはそれを解消するという側面もあるのではないかと思います。

今はどうか知りませんが、私が教員をしていた頃は、生命の誕生というか、人の誕生については理科学的な分野でかなり詳しく教えていました。しかし人の死という問題については、宗教上の問題もあったのでしょうか、触れるということはほとんどありませんでした。子どもの想像力に委ねられていたのです。やはり人間死んだらどうなるのか、本当に魂があったり、幽霊が出たりするのか、そういうことを子ども心に誰しも関心を持つ時期があるわけです。でも大体成長して、大人になると、そういうのはくだらんとか、非科学的だとか、

あまり教育的でない、というので一蹴されることが多いのです。

ただ私は時には大人がそういう話題について一緒になって、子どもとコミュニケーションをとるということは大事なことはないかと思っています。小さい頃から、オカルト的なものに対する距離の取り方を身に付けておく必要があるのではないかな、と思います。大人の側が非科学的だとくくだらんとかと言って一方的に排除するのではなくて、やっぱりこういう話題のなかから子どもと交流していく、というのは一面では大事なことはないかな、と思っています。何となくとりとめのない話で終わりましたけれども、これで終わらせていただきたいと思っています。

つねみつ とおる（国立歴史民俗博物館教授）

「民話とことば」紹介資料リスト

(本館) → 国立国会図書館東京本館所蔵
 ※ → 国立国会図書館東京本館にも所蔵

No.	書名	著者名	出版事項	請求記号	デジタル化
1	シリーズことばの世界 第1巻	日本口承文芸学会編	三弥井書店 2008. 2	G189-J11 ※	
2	シリーズことばの世界 第2巻	日本口承文芸学会編	三弥井書店 2008. 1	G189-J6 ※	
3	シリーズことばの世界 第3巻	日本口承文芸学会編	三弥井書店 2007. 12	G189-J5 ※	
4	シリーズことばの世界 第4巻	日本口承文芸学会編	三弥井書店 2007. 10	G189-J3 ※	
5	伝説と昔話 講座日本の民俗学 8 「芸術と娯楽の民俗」所収	常光徹	雄山閣出版 1999. 8	GD1-G38 (本館)	
6	遠野物語 定本柳田国男集 第4巻	柳田国男著	筑摩書房 1981. 10	GD1-252 (本館)	
7	日本昔話名彙	日本放送協会編 柳田国男監修	改版 日本放送出版協会 1971	KG745-20 ※	
8	日本伝説名彙	日本放送協会編 柳田国男監修	改版 日本放送出版協会 1971	KG745-21 ※	
9	傳説、木思石語 定本柳田国男集 第5巻	柳田国男著	筑摩書房 1981. 10	GD1-252 (本館)	
10	記憶する民俗社会—伝説研究の 再検討— 『大阪大学日本学報』10号	梅野光興	大阪大学文学部日本学 研究室 1991	Z8-1964 (本館)	
11	口承文藝史考 定本柳田国男集 第6巻	柳田国男著	筑摩書房 1982. 5	GD1-252 (本館)	
12	世間話の研究 定本柳田国男集 第7巻	柳田国男著	筑摩書房 1981. 10	GD1-252 (本館)	
13	日本民俗学	大島建彦著	東洋大学通信教育部 1994. 4	所蔵なし	
14	民話と伝説 関敬吾著作集 3	関敬吾著	同朋舎出版 1981. 7	KE178-31 ※	
15	市川民話の会編「市川の伝承民 話」—「生活譚」の展開と可能 性を中心に— 『昔話伝説研究』17号	根岸英之	昔話伝説研究会 1993. 9	Z13-4425 (本館)	
16	学校の怪談	常光徹著 楢喜八絵	講談社 1990. 11	Y8-7803	

レジュメ

参考資料紹介

児童文学と「ことば」：図書館から考えるためのブックリスト

国際子ども図書館資料情報課長

岸 美雪

0 はじめに

児童文学とことばと図書館の関係

“児童文学とは何でしょうか。作者という大人と、読者である子どもがことばによってコミュニケーションをする、あるいは、大人から子どもへ、ことばによって文化を伝達する装置といえるかもしれません。”

いくつかのキーワードの連鎖

児童文学と作品

作品とことば

ことばと識字

識字と読者

読者と読書

読書と本

本と図書館

図書館と児童サービス

児童サービスと児童

児童と児童文学

1 「ことば」と児童サービス

「こども」か、「本」か

子どもと本にかかわる仕事をするようになって、30年以上たちますが、仕事を始めたころと現在とで、考え方が大きく変わった点がひとつあります。それは、以前は子どもの読書を考えるとき、「本」に関心が集中していたのが、今では「読者」の方に注意が向くようになったことです。(中略)

本やお話は、つまるところ、ことばでできています。私たちは、ある本がおもしろいとか、ある人の語る話がおもしろいとかいいますが、それは厳密に言えば、ある本を読んだとき、あるいは、ある人の語る話を聞いたとき、読み手、あるいは聞き手が、ことばを手掛かりに、自分で自分の中にイメージをつくりあげ、そのイメージが描き出す物語世界をおもしろいと感じていることなのです。

書き手や語り手は、自分の中にあるイメージ—考え、思い、感情など—をよりよく伝えようと、ことばを選び、表現に工夫をこらします。もちろんその上手下手がおもしろさを決めます。

でも、そのおもしろさは、読み手や聞き手に受けとめられ、たのしまれるまでは、おもしろさにならないのです。読み手や聞き手は、書き手や語り手がさし出すことばを自分の力でイメージに変えます。こうしてイメージの送り手と受け手がことばを通してつながり、互いにひとつのイメージを共有することができたら、そこに共感が生まれ、コミュニケーションが成立する、つまり、おもしろいと感じることになるのだと思います。読書というのは、そういう営みを繰り返して自分を肥やし、自分の中に自分らしい世界を築きあげていくことなのだと思います。そして、その読書の質を決めるのは、本のよしあしと同じくらい重要な、読み手のもつ「ことばをイメージに変える力」だといえましょう。

松岡享子「ことばの贈り物」(『ことばの贈りもの』所収)

子どもという読者とことばの力について、1970年代の後半からの読者である子どもの変化を指摘。「本」「作品」よりも、「子ども」「読者」について考察する必要性がある。

2 子どもというもの

歴史的にみた「子ども」という概念

子どもが子どもとして扱われるようになったのはきわめて近年のことである……

柄谷行人「児童の発見」(柄谷行人『日本近代文学の起源』所収)

3 子どもと「ことば」

“大人のことばと子どものことばには、大きなへだたりがあります。ことばのへだたりは、思考や感受性の違いにもつながります。”

発達心理学の分野の成果からみる「子ども」の特徴、発達課題
とりわけ、認知の発達、特に、言語機能の発達の解明

4 関連する領域

“ことばによって文化を伝達する装置”

「子ども」の部分を切り出すのではなく、全体としての研究領域

1) ことばと文字

人間社会全体の中で、ことば イコール 文字ではない、ということの問題提起。

記録や伝承は必ずしも文字ではない。無文字の社会、声の文化と文字の文化の連続性・断絶性の検証

文字化されてからの音読、黙読

2) ことばと識字

社会生活に必要な力としての「識字」「リテラシー」

ことば、特に文字の取得を、帰属する民族における母国語の取得という点から考察
言語の理解と読書の能力との関係

3) 読者と読書

まず読書ありき、ではなく、「人が読む」という点での考察の代表例

ものを読む人、かならずしも、読者ではない

読む活動、リーディングと読者とは、一応区別して考えなければならない。読者というものがまずあって、リーディングを行う、というのではない。まず、リーディングということが行

われ、そのうちに、自分を意識するリーディングが生まれるようになり、そこではじめて、読者が成立するのである。

外山滋比古「読者の誕生」（外山滋比古『近代読者論』所収）

日本の文化史にひきつけた研究例：

日本の近代文学の誕生と「読者」の誕生、「近代読者」という概念

明治以降の日本での「読書」の歴史研究

より広い文脈のなかでの「読書」「読者論」

5 読者としての子ども

“ことばのへだたりを越えて、大人と子どもがコミュニケーションできるかどうか”

1) 発達を軸に

子どもの認識段階と「読者」としての発達

読書（ないしは読書の力）の客観化を志向

2) 文学を軸に

諸分野の問題提起への模索

文学と教育との距離と関係性の構築にむけて

3) 教育を軸に

文学教材の「読み手」「読者」は誰か

教師の「読み」、子どもの「読み」

文学教材は「教材」か、「作品」か

4) 実践の場から

子どもたちの読書の場として、児童サービスの実践例をみた場合の事例研究

6 児童文学研究の進展

『研究 日本の児童文学』

日本の児童文学を、テーマ別の通史として5巻で構成。近代以前から2000年代までの主な論点から分担執筆した研究史。

『現代児童文学論集』

第二次大戦直後の1946年から1989年まで、43年間の児童文学批評・研究の中から時代のポイントとなる重要な評論を精選し、年代別に収録。5巻からなる。半世紀にわたる児童文学の流れを研究文献に基づき把握できる論文集かつ資料集。

7 児童サービスにおけるにおける「こども」と「ことば」：公共図書館での理論

“子どもたちに「ことば」を届ける仕事としての児童サービス”

読者としての児童

利用者としての児童

（参考）青少年の読書と指導/児童と青少年の読書活動

読書指導と滑川道夫、阪本一郎

1960年代を中心とした発達段階モデル → 読者論にたった再構成の可能性

参考資料紹介— 児童文学と「ことば」：図書館から 考えるためのブックリスト

岸 美雪



児童文学連続講座では、毎回その年のテーマに沿った参考資料を紹介する時間を設けています。通常は児童文学や絵本の作家のレファレンスツールや文献を探すツールを紹介しています。今年は非常に横断的なテーマですので、このテーマのブックリスト、参考書、二次資料をにわかには思いつきません。

今年のテーマの「児童文学とことば」と、「図書館」というのはとても近いように思えるのですが、では「どう結び付くのか」というと、意外にはつきりしません。そこで、この時間ではことばと本、読書、図書館、読者について、どんな結びつきがあるのか、それぞれのテーマにどんな研究があるのかを御紹介したブックリストをもとに皆様にお伝えして、同じ図書館員としてご一緒に考えていきたいと思えます。

はじめに 児童文学とことばと図書館の関係

本年の児童文学連続講座開催要項の冒頭では、児童文学を次のように定義しています。

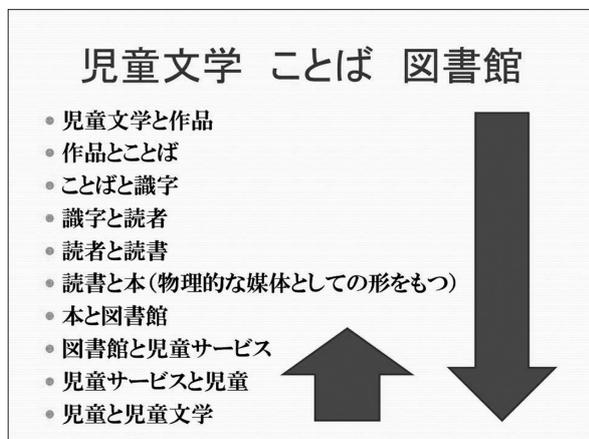


図 1

「児童文学とは何でしょうか。作者という大人と、読者である子どもがことばによってコミュニケーションをする、あるいは、大人から子どもへ、ことばによって文化を伝達する装置といえるかもしれません」。

この定義をヒントに、児童文学から図書館までの距離を示したのが図1です。私なりに幾つかのキーワードを挙げて関連性を示しています。「児童文学と作品」「作品とことば」「ことばと識字」というように、キーワードの輪になっています。

通常は、「児童文学」からスタートし、「児童文学と児童」→「児童と児童サービス」→「児童サービスと図書館」の順で児童文学と図書館が関連づけられているのではないかと考えていますが、「ことば」というキーワードまでつながっていくためには、「読書」「読者」「識字」「作品」といった要素を経由することが必要になるのではないのでしょうか。今回は、上の方の領域からスタートして、関連を考えてみようと思います。

1. 「ことば」と児童サービス

もうひとつ最初に申し上げたいのは、今年度のテーマを、作品である本の側ではなく、読者である子どもたちの面から考えてみたいということです。そのきっかけとなったのは、国立国会図書館長と東京子ども図書館理事長の松岡享子先生の対談でした¹。松岡先生が、対談前に一番対談相手に読んでほしいと思っている本として紹介してくださったのが、レジユメに挙げた東京子ども図書

¹ この対談は『国立国会図書館月報』2009年12月号に掲載されました。国立国会図書館のホームページで、PDF形式で公開しています (<http://www.ndl.go.jp/jp/publication/geppo/pdf/geppo0912.pdf>)。

館の2009年のレクチャーブック、『ことばの贈り物』でした。この本にもお書きになっていますし、対談当日にもおっしゃっていましたが、1970年代後半からの子どもたちの変化を非常に感じになっているということです。少し長いですが引用します。

子どもと本にかかわる仕事をするようになって、三十年以上たちますが、仕事をはじめたころと現在とで、考え方が大きく変わった点がひとつあります。それは、以前は子どもの読書を考えるとき、「本」に関心が集中していたのが、今では「読者」の方に注意が向くようになったことです。(中略)

本やお話は、つまるところ、ことばでできています。私たちは、ある本がおもしろいとか、ある人の語る話がおもしろいかいいますが、それは厳密に言えば、ある本を読んだとき、あるいは、ある人の語る話を聞いたとき、読み手、あるいは聞き手が、ことばを手掛かりに、自分で自分の中にイメージをつくりあげ、そのイメージが描きだす物語世界をおもしろいと感じていることなのです。

書き手や語り手は、自分の中にあるイメージ—考え、思い、感情など—をよりよく伝えようと、ことばを選び、表現に工夫をこらします。もちろんその上手下手がおもしろさを決めます。でも、そのおもしろさは、読み手や聞き手に受けとめられ、たのしまれるまでは、おもしろさにならないのです。読み手や聞き手は、書き手や語り手がさし出すことばを自分の力でイメージにかえます。こうしてイメージの送り手と受け手がことばを通してつながり、互いにひとつのイメージを共有することができたら、そこに共感が生まれ、コミュニケーションが成立する、つまりおもしろいと感じるということになるのだと思います。読書というのは、そういう営みをくり返して自分を肥やし、自分の中に自分らしい世界を築きあげていくことなのだと思います。そして、その読書の質を決めるのは、本のよしあしと同じくらい重要な、読み手のもつ「ことばをイメージにかえる力」だといえま

しょう。

(No. 1 松岡享子『ことばの贈りもの』東京子ども図書館、2009. 8. レクチャーブックス・松岡享子の本；2 p. 9～11)

また、この対談で松岡先生は、母国語の音としてのリズム感ということを指摘していらっしゃいました。そして、日本の児童文学読み物の「ほのめかし」（結末はどちらになったのかが分からない）が、子どもには伝わりにくいのではないかもおっしゃっていました。また、同じ字数を尽くしても心がこもったことばとそうでもないことばがありますが、それらがまるで同列に扱われていることに憤りをお持ちでした。

私たち図書館員は、利用者である子どもたちに良い本を伝えようと選んだり開架したり、日々工夫していますが、その先へ一歩進むためには、読者である子どもたちの変化を考え、彼らにどう分かってもらい、楽しさを実感してもらえるか、考える必要があると思います。

ブックリストにも挙げましたが、かつら文庫を主宰した石井桃子さんや、福音館書店を構えて子どもたちに作品を届ける実践なさった松居直さんなどは、自分が手がけた作品がどう子どもに受け取られるかを、売れ行きや読者の評判などで実地に体験しながら次の作品を作っていくというからくりをお持ちだったのかなと思います (No. 2『新編子どもの図書館』、No. 3『子どもの図書館』)。そのような実践の場を、今、作品の送り手はどのように持つのか、とても気になっています。むしろ身をもって子どもたちの変化を感じているのは、児童サービスや子どもたちの読書に関わっている、それぞれの実践の場の皆様ではないかという気がします。ですから、「ことば」という問題は、私たちが価値観を受け取るだけではなく、日々感じていることを通して「子どもたちは今こうだ」と、もう少し発信していくきっかけになるのではないのでしょうか。

2. 子どもというもの

では次に、社会の中で子どもはどのように扱われてきたのでしょうか。子どもというもの、物理

的に「若い」人間たち、は歴史上どの時代にも居ますが、子どもをどう定義するかは、社会の状況によって非常に違います。子どもたち向けの作品が書かれ、子どもたちがそれを楽しむという今では当たり前のような状況が日本で生まれたのは、明治時代以降のことです（No. 6『日本近代文学の起源：原本』）。

さらに、世界的にみて、子どもを大人から分離して特有の存在として認識したのは近代のルソー以降だ、ということが、いろいろな本に繰り返して出てきます。西欧世界での「子ども」というものの認識について、いわば古典といえるのが、リストのNo. 5『<子供>の誕生：アンシアン・レジーム期の子供と家族生活』です。

こうした歴史上の展開をもとに、共通する傾向として、本田和子^{ますこ}さんは、子どもと大人の境目が見えにくくなっていて、子どもというくくりがなくなってしまうのではないかということ、を、「子ども期の解体」という過激な言い方で指摘しています（No. 7『子どもたちのいる宇宙』、No. 8『異文化としての子ども』、No. 9『子どもの発見』）。特に少子化が課題となる昨今、子どもたちが子どもたちらしく過ごすことの大切さは、周りにいる大人たちが再確認する必要があるのではないのでしょうか。

3. 子どもと「ことば」

人は最初からことばを持って生まれるわけではありません。その子が、何か声を出し母国語を習得して、近しい人に「おなかが空いた」、「眠い」などと意思を伝えていきます。

子ども時代の言語の発達のプロセスというのは児童サービスの関係者以外にも非常に魅力のあるテーマで、いろいろな研究があります。その中でも、子どもの特徴に着目しているのが、No. 10からNo. 13にあげた岡本夏木さんの研究です（No. 10『子どもとことば』、No. 11『ことばと発達』、No. 12『児童心理』、No. 13『幼児期：子どもは世界をどうつかむか』）。子どもは、「自己」と「他者」との関係、そして「ことば」と「もの」との関係を認識する中で自分の世界を作っていく、ことばの抽象性は段々高くなっていくとおっしゃっています。

言語と文字の獲得は他の動物にない能力で、幼児や児童の観察を基に、実証的な研究が行われています。こうした言語の取得の研究結果に共通するのは、子どもは人との関わりを通して自分の世界を作り上げていくということです（No. 14『0歳児がことばを獲得するとき：行動学からのアプローチ』）。

人間が一人でぼつんと居たらことばは生まれません。最近の育児番組では「言葉かけをくださいね」「アイコンタクトをくださいね」とよく言われます。育児書にも、たとえ子どもがしゃべらなくても、ほかのいろいろな方法で身近な人とコミュニケーションをとることが次のことばを生むのだ、と書いてあります。

幼児が獲得したことばを、次の段階の話したことばや書きことばにつなげる仕組みは今一つ解明されていないという指摘もなされています（No. 12『児童心理』）。

今の子どもは早くから多くのことばの波にさらされていて、昔からの子どもの在り方とは少し変わってきているかもしれない、というのは、多くの文献の中で指摘があるところです。

4. 関連する領域

関連する領域として、言葉と文字、ことばと識字、読者と読書について広く論じたものを紹介します。

1) ことばと文字

ここでまず、指摘しておきたいことは、「ことば＝文字」ではないということ、「ことば＝記録」ではないということです。言語は口頭でも伝承されますし、無文字であっても立派に文化である、ということです。この視点の先駆的な研究がNo. 19『無文字社会の歴史』です。「読書＝書いたものを読むこと」ということへのアンチテーゼとして頭の隅に置いていただければと思います。この手法を日本の歴史に応用したものとして、No. 18『口頭伝承と文字文化』があります。

実は人類の記録において、声によることばの伝達は長らく重要な位置を占めてきました。

No. 17『声の文化と文字の文化』は、声の文化

と文字の文化の関係についての、今日では古典的な著作で、よく引用される資料です。

2) ことばと識字

文化を伝承する方法には声と文字がありますが、印刷術の発展により口頭で伝える力が弱まりました。本や活字の流通によって、伝達媒体が声から写本へ、写本から版本へと移り、文字で書くことが隆盛を占めるようになりました。ことばを社会で使用していくにはもう一つ備えるべき知識が要るということが明らかになり、それが「識字」という表現で定義されるようになりました。

種明かしをすると、No. 17『声の文化と文字の文化』の資料の中身をかみ砕いて各学説史の比較をしているのが、「ことばと識字」に挙げたNo. 20『<識字>の構造：思考を抑圧する文字文化』です。文字の文化／声の文化ということから、読み書きやコミュニケーション能力の社会性に関する主要な学説が網羅されています。

No. 22『ブルーストとイカ：読書は脳をどのように変えるのか？』は、ことばや文字を読み書きできるだけではリテラシー（識字）は身につかないと言っています。個別のことばが入ってきても、読書をして「分かる」という概念につながるためにはもう一段ステップアップが必要だ、ということが、とりわけ発達障害の研究から提唱されています。

3) 読者と読書

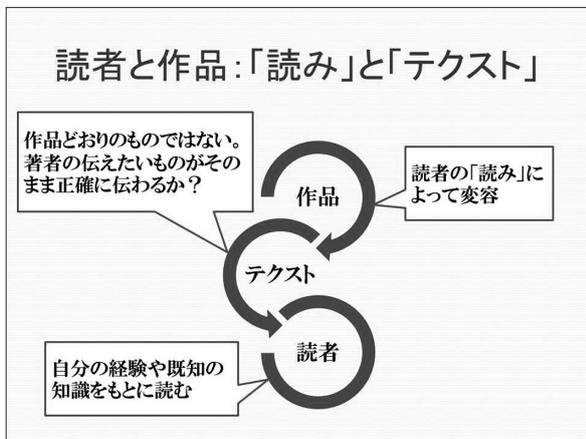


図2

当たり前ですが、読書には、作者がいて作品があって読者がいます。作品というものは読者に読まれて初めて伝わりますが、実は、読者は必ずしも作品の全てを分かっているわけでも、作者が意図したとおりの反応が返ってくるわけでもありません。その関係を示したのが図2です。このことを明快に述べているのが、外山滋比古さんの読者論です (No. 23『修辞的残像』、No. 24『近代読者論』、No. 25『読者の世界』)。少し引用します。

ものを読む人、かならずしも、読者ではない。

親しい人から来た手紙を読んでいても、手紙の読者であるとは言わない。本を読むときと、手紙を読むときとは、読み方がちがう。読者ということばは、まず、書物雑誌、新聞を読むときでないといえない。読むに当たっての、意識の強弱という問題に関係がある。

外山滋比古「読者の誕生」(外山滋比古『近代読者論』p. 3 所収)

読者というものは、作者の意図をまるでスポンジが水を吸い込むようにただ吸収するのではなく、自分の中で受容できるものを選びながら、あるいはその刺激をうけて自己を変容させながら「読む」のです。外山さんは「リーディング」という言い方をしていますが、例えば私のレジュメに目を走らせるのはリーディングと言えらと思います。それが書いてあるとおりに皆様の中に入っていきわけではなく、「ここはもっと説明してくれないと分からない」などと取捨されながら入っていくと思います。同様のことが作品を読むときにも起こるのだとだけ思っていると類推できると思います。

日本で「読書」や「読者」が成立した時期については、大方の人が明治の小説以降としています (No. 26『近代読者の成立』、No. 27『雑誌と読者の近代』、No. 28『<読書国民>の誕生：明治30年代の活字メディアと読書文化』)。「読書」や「読者」は、明治以降に新聞が全国に鉄道網で配達されるようになったとか、本が手に入るようになったとか、物理的な媒体である作品の流通構造と不可分だ、という考察もあります。この辺りの考察は、

児童書の領域にはまだ余り影響が及んでいませんが、この先、デジタルものの流通と読書・読者の変化をどうとらえるかという示唆にもなるのではないかと思います。もしかすると「ケータイ小説」もこの領域かもしれません。

5. 読者としての子ども

これまで掲げた研究動向を「読者としての子ども（子ども読者）」にフィードバックさせている研究にどのようなものがあるかを御紹介します。

1) 発達を軸に

発達を軸として代表的な論考を発表しているのは秋田喜代美先生です（No. 31『読書の発達過程：読書に関わる認知的要因・社会的要因の心理学的検討』、No. 32『読書の発達心理学：子どもの発達と読書環境』、No. 33『読む心・書く心：文章の心理学入門』）。一人で黙読する、という様式ではなく、本の意味内容に関わる行為、という視点から広く読書をとらえています。いかにして子どもは読書ができるようになるのかということ、社会的環境要因と、発達を支える認知的な要因から検証されています。

この中で興味深いのは、文字は読めても本が読めないという障害の要因の一つに、本の文字列を順序よく読み解くための慣習的な知識を誰からも教えられないことがある、という指摘です。とりわけ、縦書き、横書き、地の文と吹き出しのどちらを先に読むのか、挿絵は何に関するものか、など、そこに集まった情報の関係性についてのルールをほとんど教えられずに本に当たることがある、という指摘があります。これは仲介者にとっては重要です。

また、年齢に応じて読み方が変わる、同じ本を繰り返し読んでも発見することは違う、という結果から、読書量の指導のみではなく、読書の質の指導が必要、と指摘しています。そして、子どもたちが声で語り表現できる場、自ら交流して個人的な読書だけでなく他者との絆をひらいていける場を準備することが効果的だと主張されています。

2) 文学を軸に

子どもの読書のありようや、読者としての子どもを身近な目で観察して文学者としての目で記述しているのが、No. 35『本をとおして子どもとつきあう：日ようびのおとうさんへ』です。児童文学と子どもたちの距離が書かれ、子どもたちの成長の中で、読書や読みがどのように変遷していったか、それらに答えうる研究にどのような領域が残っているかが記述されています。

3) 教育を軸に

こうした児童文学側の呼びかけに呼応するように、文学を題材にした国語科の教育において、教材ではなく文学としての読みをどのようにできるかという研究に取り組んだ例をいくつか挙げています。井上一郎、府川源一郎、山元隆春さんの著書です（No. 36『読者としての子どもと読みの形成：個を生かす多様な読みの授業』、No. 37『自分のことばをつくり出す国語教育』、No. 38『「国語」教育の可能性：ことばを通してことばを発見するために』、No. 39『読書を教室に：〈読み〉の授業を変えよう。小学校編』、No. 40『読書を教室に：〈読み〉の授業を変えよう。中学校編』、No. 41『文学教育基礎論の構築：読者反応を核としたリテラシー実践に向けて』）。

教師の作品の読みと生徒の読みとが必ずしも一致しないこと、教師の読み（いわば大人の読み）へ「導く」のでは「文学」の読みではないし、「読者」を育てることにならない、という反省から、あくまで、読者は子ども、という視点で授業を組み立てる実践例が示されています。図書館員として子ども読者一人一人にアプローチするときにはそれほど気にしなくてよいことかもしれませんが、複数の方にサービスするときには参考になるのではと思います。

アニメーションも読書推進を実践するヒントとなっています（No. 42『読書へのアニメーション：75の作戦』）。日本では、読んだ後に感想を言い合うのはちょっと…という時代もありましたが、読んでそれを共有し合うことによってコミットを広げていくという契機になった画期的な手法だといえるでしょう。

4) 実践の場から

No. 43『図書館と子どもたち』は、公共図書館を利用した子どもたちの読書を題材に、ブックリスト的な読書と、自由選択的に場としての図書館を利用した読書を比較した研究をまとめたものです。

ブックリスト、お勧めの本を読んだからといってよい結果がついてくる、というほど読書は単純ではなく、その子どもたちの置かれた環境の中で、読みというものは増幅され、取り入れられていくのではないかと、という指摘は貴重だと思います。

6. 児童文学研究の進展

今申し上げたような、読者論、識字論といった学際的な領域を視野に入れた児童文学研究の論集があります。

「研究 日本の児童文学」(No. 44~48)は、近代以前の、江戸期まで含めた時代からの子どもたちがどのようなものを読み、子どもたち向けの作品がどのように出来てきたか、から説き起こしています。

「現代児童文学論集」(No. 49~53)は、小川未明批判のような、エポックとなる論文を収録しています。この論集を御覧いただければ、初出の雑誌に戻らなくても児童文学の中で何が論じられていてどのようなことが課題となっていたかがすぐ分かる、図書館員にとっても必携文献だと思います。

他の分野では電子ジャーナルが盛んで、契約していないと過去の論文が読めなかったりする昨今ですが、児童文学研究に関しては紙で手軽に読めます。こういった児童文学という誰でもが接点を持ちうる題材に関する研究の成果を、機会があれば是非手に取っていただければと思います。

7. 児童サービスにおける「子ども」と「ことば」：公共図書館での理論

最後に、児童サービスでは読者論についてどのようなことが言われてきたのかを御紹介します。

児童サービス論のテキストでは、児童の発達過程と読書興味について、先行研究として、1960年代に確立された阪本一郎氏と滑川道夫氏の読書指導を取り上げています。冒頭にご紹介した1970年

代以降の子どもたちの変化を考えると、このモデルを再考する必要もあるのではないかと、新しい研究はないのかとも思います。しかし、それは、現場の児童サービス担当者にとまどった調査を行う余裕や時間がなく、その時間があれば具体的なサービスの改善に向かいたいという思いがあったからではないかと、とも思い、一概に非難できるものでもありません。

むすびにかえて

今まで申し上げたことをざっとまとめてみます。読書を成立させるには、作者・著者と読み手という領域があります。作者は、語彙、リズム、文体など、いろいろな表現方法を駆使しながら作品を作ります。その作品は誰かによって読まれて伝わります。読み手にはリテラシー、識字能力が必要で、ことばを分かってその意味するところを自分の経験にフィードバックし、そこで初めてことばが自分のものになりますので、読書側に経験や認識が必要です。読み手が経験や認識を共有するためには、何らかのコミュニティに属し、対人関係を持つことが必要です。そのようなぶつかり合いが作品を通じて行われます。

先ほどは触れませんでした、デジタル教科書などが出てくると、作品の中に文字や音、画像が入り込んで複合的なものとなる日も近いのではないかと思います。作品の変化も無視できないことになると思います。ただ、作者があつて読み手がいる、作品があつてそれが読まれるという構造は

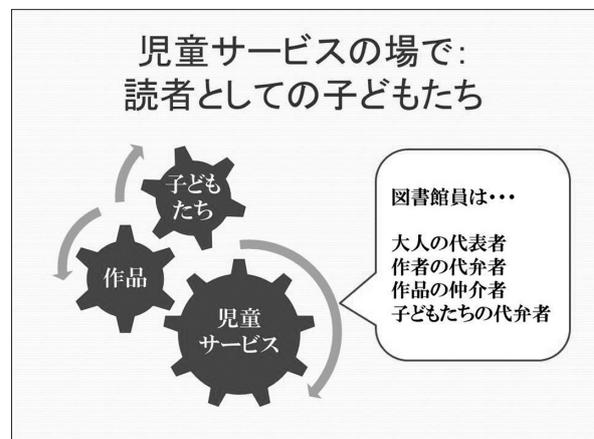


図3

変わらないのではないかと思います。

ただ、児童に一番近く、子どもたちに本を届けたときの反響を一番よく御存じなのは児童サービス担当者であり、子どもの本の変化が一番身近に感じられるのは、子どもの本のそばにいる皆さんではないかと思います。児童サービスから見えてくる作品と子どもたちの関係について、大人の代弁者という目線、作者の代弁者という目線、作品の仲介者という目線、読者である子どもたちの代弁者という目線、それぞれが入り混じった視点を持てるのではないかと思います。その関係を図3に示しました。

2010年の国民読書年の際、いろいろな会議でいろいろな人にお会いしました。その中で、多彩な書評で著名な松岡正剛先生は、「衣食住」と同じくらの比重で「読」をとらえた方がよい、読むこ

とや読書は特別視したり神聖視したりする必要はないが、かといって不必要なものではない、生活の中で必須なものとして位置付け、生活のリズムとする形で読書を勧めてはどうかという言い方をなさっていました。

児童を対象とした分野だけでなく、読書推進が盛んに言われる昨今です。今回の資料紹介が、「ことば」と「コミュニケーション」と「読者である子ども」のとらえ方から、実践の場としての児童サービスでのいろいろな工夫—読み聞かせ、ストーリーテリング、カウンターでのやり取り、開架資料の選定、おはなし会など—がどのような位置にあるのか、考える参考になればと思います。

(きし みゆき 国際子ども図書館資料情報課長)

参考資料紹介—児童文学と「ことば」：図書館から考えるためのブックリスト

(本館) → 国立国会図書館東京本館所蔵

※ → 国立国会図書館東京本館にも所蔵

デジタル化図書(館内) → 「国立国会図書館のデジタル化資料」でデジタル化資料を閲覧可能(館内限定)

No.	書名	著者名	出版事項	請求記号	デジタル化
1 「ことば」と児童サービス					
1	ことばの贈りもの(レクチャー ブックス・松岡享子の本; 2)	松岡享子著	東京子ども図書館 2009. 8	UG71-J34 ※	
2	石井桃子集. 5 新編子どもの図書館	石井桃子著	岩波書店 1999. 2	KH196-G152 (本館)	
3	子どもの図書館	石井桃子著	岩波書店 1965	016. 25-I583k ※	デジタル化図書 (館内)
4	子どもと文学	石井桃子等著	福音館書店 1967	909-I583k-h ※	デジタル化図書 (館内)
2 子どもというもの					
5	<子供>の誕生: アンシャン・ レジーム期の子供と家族生活	フィリップ・アリエス[著] 杉山光信、杉山恵美子訳	みすず書房 1980. 12	EF81-123 ※	
6	日本近代文学の起源: 原本(講談社文芸文庫)	柄谷行人[著]	講談社 2009. 3	KG314-J5 (本館)	
7	子どもたちのいる宇宙 (三省堂選書; 77)	本田和子著	三省堂 1980. 9	FA35-237 ※	
8	異文化としての子ども	本田和子著	紀伊国屋書店 1982. 6	FA35-29 ※	
9	子どもの発見 (朝日カルチャー叢書; 22)	本田和子ほか著	光村図書出版 1985. 6	FA35-394 (本館)	
3 子どもと「ことば」					
10	子どもとことば(岩波新書)	岡本夏木著	岩波書店 1982. 1	SB157-73 ※	
11	ことばと発達(岩波新書)	岡本夏木著	岩波書店 1985. 1	SB157-107 ※	
12	児童心理	岡本夏木著	岩波書店 1991. 11	FA35-E150 (本館)	
13	幼児期: 子どもは世界をどうつ かむか(岩波新書)	岡本夏木著	岩波書店 2005. 5	SB157-H63 ※	
14	0歳児がことばを獲得する とき: 行動学からのアプローチ (中公新書)	正高信男著	中央公論社 1993. 6	KE17-E14 ※	
15	子どもの文章: 書くこと・考 えること (シリーズ人間の発達; 1)	内田伸子著	東京大学出版会 1990. 6	FA35-E91 ※	
16	ごっこからファンタジーへ: 子どもの想像世界	内田伸子著	新曜社 1986. 4	SB157-114 ※	

4 関連する領域					
1) ことばと文字					
17	声の文化と文字の文化	W. -J. オング著 桜井直文他訳	藤原書店 1991. 10	KE12-E51 ※	
18	口頭伝承と文字文化： 文字の民俗学・声の歴史学	笹原亮二編	思文閣出版 2009. 1	GD43-J4 (本館)	
19	無文字社会の歴史：西アフリカ・モン族の事例を中心に (岩波現代文庫)	川田順造著	岩波書店 2001. 7	G141-G18 (本館)	
2) ことばと識字					
20	<識字>の構造： 思考を抑圧する文字文化	菊池久一著	勁草書房 1995. 10	FB2-G1 (本館)	
21	読み書き能力のイデオロギーを あばく： 多様な価値の共存のために	J. E. スタッキー著 菊池久一訳	勁草書房 1995. 2	FB82-E49 (本館)	
22	ブルーストとイカ：読書は脳を どのように変えるのか？	メアリアン・ウルフ著 小松淳子訳	インターシフト 2008. 10	SC364-J78 (本館)	
3) 読者と読書					
23	修辭的残像 (外山滋比古著作集；1)	外山滋比古 [著]	みすず書房 2002. 4	KS55-G5 ※	
24	近代読者論 (外山滋比古著作集；2)	外山滋比古 [著]	みすず書房 2002. 6	KE145-G2 (本館)	
25	読者の世界	外山滋比古著	角川書店 1969	KE23-1 (本館)	
26	近代読者の成立 (同時代ライブラリー)	前田愛著	岩波書店 1993. 6	KG311-E135 (本館)	
27	雑誌と読者の近代	永嶺重敏著	オンデマンド版 日本エディタースクール出版部 2004. 2	UG11-H74 (本館)	
28	<読書国民>の誕生：明治30年代の活字メディアと読書文化	永嶺重敏著	日本エディタースクール出版部 2004. 3	UG11-H12 ※	
29	メディアの中の読者：読書論の 現在 (未発選書；11)	和田敦彦著	ひつじ書房 2002. 5	UG11-G98 (本館)	
30	読むということ：テキストと読書の理論から (未発選書；4)	和田敦彦著	ひつじ書房 1997. 10	KG311-G80 (本館)	
5 読者としての子ども					
1) 発達を軸に					
31	読書の発達過程：読書に関わる 認知的要因・社会的要因の心理学的検討	秋田喜代美著	風間書房 1997. 12	SB157-G41 (本館)	
32	読書の発達心理学：子どもの発達と読書環境	秋田喜代美著	国土社 1998. 3	UG71-G28 ※	

33	読む心・書く心：文章の心理学入門（心理学ジュニアライブラリ；2）	秋田喜代美著	北大路書房 2002. 10	Y5-N03-H223	
2) 文学を軸に					
34	国語教育と現代児童文学のあいだ	宮川健郎著	日本書籍 1993. 4	FC76-E273 ※	
35	本をとおして子どもとつきあう：日ようびのおとうさんへ	宮川健郎著	日本標準 2004. 11	UG41-H18 ※	
3) 教育を軸に					
36	読者としての子どもと読みの形成：個を生かす多様な読みの授業	井上一郎著	明治図書出版 1993. 2	FC77-E101 (本館)	
37	自分のことばをつくり出す国語教育	府川源一郎著	東洋館出版社 2001. 4	FC76-G342 (本館)	
38	「国語」教育の可能性：ことばを通してことばを発見するために	府川源一郎著	教育出版 1995. 6	FC76-E371 (本館)	
39	読書を教室に：＜読み＞の授業を変えよう。小学校編	府川源一郎、長編の会編著	東洋館出版社 1995. 8	FC77-E158 (本館)	
40	読書を教室に：＜読み＞の授業を変えよう。中学校編	府川源一郎、長編の会編著	東洋館出版社 1996. 4	FC77-E158 (本館)	
41	文学教育基礎論の構築：読者反応を核としたリテラシー実践に向けて	山元隆春著	溪水社 2005. 4	FC77-H51 (本館)	
42	読書へのアニメーション：75の作戦	M. M. サルト著 宇野和美訳 カルメン・オンドサバル、 新田恵子監修	柏書房 2001. 12	UG41-G20 ※	
4) 実践の場から					
43	図書館と子どもたち（日本児童文化史叢書；33）	島弘著	久山社 2003. 1	UL411-H1 ※	
6 児童文学研究の進展					
『研究 日本の児童文学』					
44	研究-日本の児童文学. 1 近代以前の児童文学	日本児童文学学会編 上笹一郎[ほか]著	東京書籍 2003. 7	KG411-H11 ※	
45	研究-日本の児童文学. 2 児童文学の思想史・社会史	日本児童文学学会編 関口安義[ほか]著	東京書籍 1997. 4	KG411-E51 ※	
46	研究-日本の児童文学. 3 日本児童文学史を問い直す： 表現史の視点から	日本児童文学学会編 宮川健郎[ほか]著	東京書籍 1995. 8	KG411-E51 ※	
47	研究-日本の児童文学. 4 現代児童文学の可能性	日本児童文学学会編 石井直人[ほか]著	東京書籍 1998. 8	KG411-E51 ※	
48	研究-日本の児童文学. 5 メディアと児童文学	日本児童文学学会編 宮川健郎[ほか]著	東京書籍 2003. 7	KG411-H10 ※	

『現代児童文学論集』					
49	児童文学の戦後：1946-1954 (現代児童文学論集；第1巻)	日本児童文学者協会編	日本図書センター 2007. 6	KG411-H64 ※	
50	現代児童文学の出発： 1955-1964 (現代児童文学論集；第2巻)	日本児童文学者協会編	日本図書センター 2007. 6	KG411-H65 ※	
51	深化と見直しのなかで： 1965-1969 (現代児童文学論集；第3巻)	日本児童文学者協会編	日本図書センター 2007. 6	KG411-H66 ※	
52	多様化の時代に：1970-1979 (現代児童文学論集；第4巻)	日本児童文学者協会編	日本図書センター 2007. 6	KG411-H67 ※	
53	転換する子どもと文学： 1980-1989 (現代児童文学論集；第5巻)	日本児童文学者協会編	日本図書センター 2007. 6	KG411-H68 ※	
7 児童サービスにおけるにおける「こども」と「ことば」：公共図書館での理論					
54	ひとの自立と図書館 (日本児童文化史叢書；35)	竹内[サトル] 著	久山社 2004. 1	UL11-H17 ※	
55	共生する子どもと図書館 (日本児童文化史叢書；36)	竹内[サトル] 著	久山社 2004. 7	UL11-H24 ※	
56	児童サービス論 (新・図書館学シリーズ；11)	中多泰子編 中多泰子、汐崎順子、 穴戸寛共著	改訂 樹村房 2004. 3	UL411-H6 ※	
57	児童サービスの歴史：戦後日本 の公立図書館における児童サー ビスの発展	汐崎順子著	創元社 2007. 6	UL411-H19 ※	
(参考) 青少年の読書と指導/児童と青少年の読書活動					
58	読書指導事典 指導編	阪本一郎、滑川道夫、 深川恒喜共編	平凡社 1961	019. 2-D95-S (本館)	デジタル化図書 (館内)
59	読書指導事典 作品編	阪本一郎、滑川道夫、 深川恒喜共編	平凡社 1962	019. 2-D95-S (本館)	デジタル化図書 (館内)
60	現代読書指導事典	阪本一郎等編	第一法規出版 1967	019. 2-G29 (本館)	デジタル化図書 (館内)
61	新読書指導事典	阪本一郎[ほか] 編	第一法規出版 1981. 7	UG41-30 (本館)	

講師略歴（五十音順、敬称略）

神宮 輝夫（じんぐう てるお）

早稲田大学大学院英文学専攻修了。青山学院大学名誉教授。児童文学研究者。日本児童文学者協会賞（1964年）、サンケイ児童出版文化賞（1966年）、児童福祉文化賞（1968年）、国際グリム賞（2009年）等受賞。元国立国会図書館客員調査員（平成14年度～平成16年度）。

著書『世界児童文学案内』、『童話への招待』、『児童文学の中の子ども』等

訳書『アーサー・ランサム全集』、『ウォーターシップ・ダウンのうさぎたち』、『とげのあるパラダイス：現代英米児童文学作家の発言』等

常光 徹（つねみつ とおる）

國學院大學経済学部経済学科卒。東京都練馬区立大泉西中学校教諭、学習院大学文学部非常勤講師、国際日本文化研究センター共同研究員等を経て、現在は国立歴史民俗博物館教授、総合研究大学院大学文化科学研究科教授。

著書『学校の怪談：口承文芸の展開と諸相』、『伝説と俗信の世界』、『しぐさの民俗学：呪術的世界と心性』、『学校の怪談』シリーズ等

福本 友美子（ふくもと ゆみこ）

慶應義塾大学文学部図書館情報学科卒。調布市立図書館司書、立教大学兼任講師を経て、現在は翻訳家。元国立国会図書館国際子ども図書館非常勤調査員。

訳書『としょかんライオン』、『戦争をくぐりぬけたおさるのジョージ』、『りこうすぎた王子』等

編著書『キラキラ読書クラブ子どもの本〈644冊〉ガイド』（共編著）等

宮川 健郎（みやかわ たけお）

立教大学文学部日本文学科卒、同大学大学院文学研究科日本文学専攻博士前期課程修了。宮城教育大学、明星大学勤務を経て、現在は武蔵野大学教育学部教授。日本児童文学学会理事、JBBY（社団法人日本国際児童図書評議会）監事。国立国会図書館客員調査員（平成20年度～平成23年度）。

著書『現代児童文学の語るもの』、『国語教育と現代児童文学のあいだ』、『子どもの本のはるなつあきふゆ』等

編著書『きょうはこの本読みたいな』全16巻（共編）、『きょうもおはなしよみたいな』全8巻（共編）、『名作童話を読む 未明・賢治・南吉』等

吉田 新一（よしだ しんいち）

立教大学大学院文学研究科英米文学専攻修士課程修了。立教大学、日本女子大学勤務を経て、立教大学名誉教授、軽井沢絵本の森美術館名誉顧問。日本イギリス児童文学学会会長、絵本学会初代会長等を歴任。元国立国会図書館客員調査員（平成17年度～平成19年度）。

著書『イギリス児童文学論』、『絵本の愉しみ』、『絵本の魅力』、『ピーターラビットの世界』、『絵本・物語るイラストレーション』等

訳書『ランドルフ・コールデコットの生涯と作品』、『宝さがしの子どもたち』等

Words and Texts of Children's Literature
Transcript of the ILCL Lecture Series on
Children's Literature, 2011
Contents

Foreword	Kazuko Sakata	3
Introductory Notes		4
Texts of Children's Literature; as a Way of Communication	Takeo Miyakawa	6
Texts of Picture Books and their Typographical Techniques Shin'ichi Yoshida		26
Modern Translation of Classic Children's Literature: Style and Text Teruo Jingu		41
Texts of Picture Books in Translation	Yumiko Fukumoto	63
Legends, Folk Tales and Oral Literature	Toru Tsunemitsu	84
Reference Books on Words and Texts of Children's Literature — Booklist from the Librarian's Perspective	Miyuki Kishi	99
About the Speakers		113

平成23年度国際子ども図書館
児童文学連続講座講義録「児童文学とことば」

平成 24 年 10 月 15 日 発行

編集・発行 国立国会図書館国際子ども図書館
〒110-0007 東京都台東区上野公園12-49
電話 03-3827-2053 FAX 03-3827-2043
印刷・表紙デザイン 株式会社 丸井工文社
〒107-0062 東京都港区南青山7-1-5

I S B N 9 7 8 - 4 - 8 7 5 8 2 - 7 3 9 - 9

本誌に掲載された記事を全文または長文にわたり抜粋して転載される場合には、事前に国際子ども図書館企画協力課協力係に連絡してください。本誌の PDF 版を国際子ども図書館ホームページ (<http://www.kodomo.go.jp/>) でご覧いただけます。なお、訂正があった場合は、ホームページ上に掲載いたします。



リサイクル適性(B)

この印刷物は、板紙へ
リサイクルできます。