

Title	絵本における「造形表現と言語表現」試論：ミシェル・フーコーの『これはパイプではない』に触発されて
Author(s)	正置, 友子
Citation	メタフュシカ. 2018, 49, p. 41-57
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/71243">https://doi.org/10.18910/71243</a>
rights	
Note	

*Osaka University Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

## 絵本における「造形表現と言語表現」試論

—ミシェル・フーコーの『これはパイプではない』に触発されて—

### 正置友子

#### 1 はじめに—1枚の絵を見る

私の前に一枚の絵ハガキがある。〈図1〉 絵は、ルネ・マグリットの「これはパイプではない」である。絵ハガキの表を見ると、左下に解説がある。ルネ・マグリットの作品で、表題は「イメージの裏切り」。制作年は1929年。キャンバスに油彩で描かれており、サイズは60×81cm。所蔵はロサンゼルス州立美術館。

絵を見てみる。絵ハガキの画面をほとんど占めて、一本の大きなパイプが描かれている。左側に煙草の詰め口があり、右側に吹口がある。煙草を詰める側には、たっぷりとした大きさと重量感がある。その下部から右に向かってすぼまり、吸口にたどり着く。その細まっていく管の真ん中あたりで、パイプの色が変わる。煙草を詰める側はチョコレート色で、吸口にたどり着く側は黒。チョコレート色と黒の境目に、数ミリの金色の帯が管を巻いている。パイプには左側やや前方から光が当たっており、パイプの左側と管の上部が光を反射して明るく輝いている。そのほかの箇所は暗い影を宿している。パイプは、リアリティを持って、その存在を誇示するように堂々と描かれている。

ところで、絵ハガキは、パイプの絵だけが占めているわけではない。パイプの絵の下に、「わたしはパイプではない」という意味のフランス語“Ceci n'est pas une pipe.”が、手書き文字で書かれている。

私はこの絵ハガキを数年間持っている。購入したのは、マグリット展が京都の美術館で開催された時だった。展覧会を見終わって、ミュージアム・ショップでこの絵ハガキに出会った。この原画は、展示では掲載されてはいなかった。絵ハガキを見た途端、これは絵本の表現の仕方と同じであること、同一画面上に、造形表現と言語表現が並置されていることに注目した。パイプの下に書かれた文字が、この絵の表題ならば、このように画面上に、しかも手書き文字風に書かれるはずはない。それにこの画には、「イメージの裏切り」という表題がついていた。

本稿は、ルネ・マグリットの「これはパイプではない」の絵で始まる。その絵は、造形表現と

言語表現から成り立っている。次に、マグリットの「これはパイプではない」という絵に触発されて書かれたミシェル・フーコーの『これはパイプではない』という著書について考察する。フーコーは、一枚の画面上における二つの表現システムである造形と言語について述べている。私は、マグリットの画「これはパイプではない」とフーコーの著書『これはパイプではない』に触発されて、マグリットの絵を注視し、フーコーの解説を解説しながらも、絵本学の構築を志すものとして、絵本の構造を絵画の歴史と縄を綯うように考える試みをする。

## 2 ルネ・マグリットの「これはパイプではない」

画家ルネ・マグリット（1898-1967）には、「これはパイプではない」を主題にした作品が多くある。画集の中では<図1>以外の作品に出会うことはまれであるが、ウェブサイト上で例えば“Magritte Pipe”と入れてみると、驚くほどの作品数がスクリーン上に現れる。

マグリットの「これはパイプではない」シリーズ（厳密な意味ではシリーズとは呼べないが、便宜上そのように名づける）を分類すると、2種類に分類される。油彩で描かれたもの<図1>とペン画風のもの<図3>があるということ。サイト上で見る限り、油彩画の方が多く、サイズも300×210mmから1920×1292mmくらいまであり、サイズも色彩も様々であるが、構図も色彩も<図1>と似たものが多い。ということは、マグリットも、パイプのこの構図、この形、この色彩が気に入っており、評判も良かったのだろう。画集の選者がまずこの画を選ぶことも考慮にいれると、「これはパイプではない」と言えば、普通は<図1>系の作品を指すと考えられる。

ところが、フーコーが、著書『これはパイプではない』の口絵に挙げるのは、<図3>である。パイプの図像と「これはパイプではない」という文のある画、そしてその上にもう一つの大きなパイプが描かれている画である。そこでもうひとつの「これはパイプではない」の画の種類を説明する必要がある。フーコーの著書の第1章のテーマは「ここに二つのパイプがある」であり、口絵に二つのパイプが描かれた画を掲載しているので、分かりやすく画を説明したい。

<図1>は、油彩で描かれている。大きなパイプがあり、その下に「これはパイプではない」と書かれた文字がある。1929年の作品であるが、同じような構図と色彩の作品は多くあり、制作年代もサイズもまちまちである。私が調べた中で、最も早い制作年代が記載されているのがこの作品である。身元（制作年代、サイズ、所蔵先）がはっきりしている。

<図2>も、油彩で描かれている。左下方の画架に架かっている絵は、ほぼ<図1>と同じに見えるが、パイプの置かれ方やバックの色などにいくつかの差異がある。一番の違いは、この画は、3本足の画架の上に掛けられていること。驚くのは、もう一つの巨大なパイプが、画架に架かった画の左上空に忽然と現れていること。このパイプは下の図像のパイプに比べて甚だしく大きく、宙に浮いているように見えるので、現実離れしてみえる。形は下の茶色のパイプに似ているとも言えるが、大きさが歴然と異なる。そしてパイプの色は、グレー一色であるため、バックのグレーの前でとりわけ目立たないし、コピーで見る限り、なんとなくぼんやりとしていて、空中に漂い出ている感じで、存在のあいまいさを感じる。パイプ自体の描かれ方も異なる。実は、このように同一画面上に二つのパイプが登場している画も、サイズや色彩を異にする数枚がある。

<図3>は、ミシェル・フーコーの著書に口絵的に挿入されている。構図は<図2>に似ているが、大きな違いは、<図3>はペン画であること。構図としては、上空の大きなパイプが、<図2>では画架の左上方にあったが、<図3>では画架のほぼ真上にあること。ここからは、フーコーに移動しよう。

### 3 ミシェル・フーコーの『これはパイプではない』

ミシェル・フーコー（1926-1984）が紹介しているマグリットの「これはパイプではない」について紹介する。フーコーの著書の中で提示されている「これはパイプではない」の画は<図3>1枚のみである。このことを念頭に置いて、本文の冒頭の記事を紹介する。すべては、ここから始まる。

最初の作品は、たしか1926年のものである。一本のパイプが丹念に描かれている。その下には（整って、几帳面で、もっともらしい書体、小学生の練習帳の上の方に、あるいは物の名を教える授業の後の黒板に、お手本として見出されるような寄宿女学校風な書体で手書きされた）こういう説明がある。「これはパイプではない。」

また別の作品—たぶんシリーズの最後のものと思われる—は、『対蹠点では夜明け』の中に見出される。同じパイプ、同じ言葉、同じ書体。だが限定も特定化もされていない無差別な一空間の中に並列される代りに、文と図像は額縁の内部に置かれている。この額縁は画架の上に乗っており、そして、今度はこの画架も床のはっきり見える破目板の上に乗っている。その上方には、画架の上の絵に描かれているのとまったくそっくりな、だがはるかに大きなパイプが。<sup>1</sup>

フーコーは本文の冒頭で、マグリットの「これはパイプではない」というシリーズの作品の中から二つの作品を選び出している。フーコーは、「これはパイプではない」という主題を持つ作品が数枚あることを知っている。それは、上記引用箇所「別の作品は、多分シリーズの最後のものと思われる」という書き方から、「これはパイプではない」という主題で、マグリットが人生の或る期間シリーズ的に描いていたと捉えていることが分かる。

最初の作品について、「たしか1926年のものである」としている。実はこの1926年の作品がはっきりしない。フーコーは著書の中で、何度も「最初の作品」に触れることになるが、それがわからないために、読者は終わりまで、「最初の作品」について明確なイメージを結ぶことができないまま読了することになる。

「最初の作品」に比べれば、フーコーの言う「別の作品」は、由緒正しくはっきりとしている。「シリーズの最後のもので、『対蹠点では夜明け』の中で見出される」としている。『対蹠点では夜明け』は、アラン・ジュフロワの詩とルネ・マグリットのエッチングによる詩画集であり、マ

<sup>1</sup> フーコー（1986）pp.9-10.

グリットの画7枚が入っている、18×13cmの小型本。1966年にル・ソレイユ・ノワールより出版された。7枚の内の1枚が「二つの謎」というタイトルの絵で、通称「これはパイプではない」の1枚である。フーコーの『これはパイプではない』は小ぶりな本で、そのサイズはおよそ18×13cmである。偶然だろうが（それとも合わせたのだろうか）、『対蹠点では夜明け』と同じくらいのサイズである。〈図3〉は印刷本に掲載であり、エッチングの肌理や風合いを失っているが、サイズ的には観賞に値する。

上記したように、マグリットには「これはパイプではない」シリーズの画が複数枚あり、2種類の分類の仕方があることがわかる。一つの分類は、画材によるものであり、油彩画とペン画がある。もう一つの分類は、画面上のパイプの数により、1本のパイプの場合と2本のパイプの場合がある。1本の場合には、パイプの絵と「これはパイプではない」の文字（言葉、文）だけの（フーコーに言わせれば、単純な）画面のものであり、2本の場合には、パイプ1本の画が全体の画面の下部に画架に架かって置かれてあり、もう1本のパイプはその上に大きく宙に浮いているものである。

フーコーが著書の冒頭で語っていることは、二番目の分類についてであり、最初の画では1本のパイプが描かれており、最後の画では2本のパイプが描かれているということである。フーコーの著書の中では、もう一つの可能な分類である画材についての箇所はなく、どう読んでも油彩の画についての言及はないように読み取れる。<sup>2</sup>

#### 4 フーコーのいう、「これはパイプではない」の最初の作品はどれか

フーコーは、マグリットの「これはパイプではない」シリーズの一連の作品を見ていながら、そして、2点の作品を、最初の作品と最後の作品という時間的（歴史的）視点から選び出したような書き方をしながら、著書の中でマグリットの描き方の歴史や変遷を語るわけではない。1枚の画の中における造形表現と言語表現の関係性について考えた結果、フーコーが導き出したのは、カリグラムという画法であった。

カリグラムはまず文と図像とをたがいに最も近くまで接近させ、物の形を限っている線を、継起する文字をつらねた行となんとか一致させ、言表を図像の空間に宿らせ、画が表象しているものを文をして言わしめる。<sup>3</sup>

カリグラムというのは、文（文字）を絵のような形に配置して、視覚的効果と文学的効果を狙う画法で、ギョーム・アポリネール（1880-1918）の作品が有名である。〈図4〉カリグラムで文と画を描く場合はペン画である。すると、フーコーが見ている2枚の絵も、共にペン画であると言えるのではないか。それは、「最初の作品」について言及している言葉の使い方からも証明

<sup>2</sup> 鈴木繁夫（2005）参照。フーコーが言及している「これはパイプではない」の作品はどれなのかについて、画像も掲載しながら、詳細に論を展開している。

<sup>3</sup> フーコー（1986）pp.21-22.

できるような気がする。

冒頭近くの「一本のパイプが丹念に描かれている」(9 ページ) という言葉からは、〈図 1〉の油彩画よりは、ペンによる丹念な描き方を感じさせる。また、最初の作品については、「単純な」という形容詞を三度用いている。「最初の作品が人を戸惑わせるのは、その単純さよってのことにすぎない」(10 ページ)、「マグリットの画 (さしあたってわたしが語っているのはシリーズ最初の作品だけであるが) は植物学の教科書から借りてきた一ページと同じくらい単純なものである」(17 ページ)、および「より単純な第一作の方から始めよう。それはほぐされたカリグラムの断片から成っているように私には思われる」(25 ページ) という書き方をしている。植物学の教科書には、それとすぐに識別できる絵であって、〈図 1〉のような絵画的な画ではないだろう。3 番目の文は一層はっきりする。「ほぐされたカリグラムの断片」になるのはペン画の方であって、油彩画の場合はほぐすことは難しい。さらに「画」は原書ではデッサンであることから、油彩のタブローではなく、ペン画のドロ잉であることがわかる。

フーコーが、画を 1 枚のみ掲載して、2 枚の絵について語っていることは、わざわざ読者を曖昧な状態に置こうとする意図がゼロだったとは思えないが、最初の画も最後の画も共にペン画であるとすれば、掲載の〈図 3〉の下部にある、画架に架かっている画が「最初の作品」に該当することになり、読者は納得させられることになる。1 枚の画で 2 枚の画を便利に表していることになる。

私が、油彩画かペン画かに拘るのは、私が最初に見たのが油彩画であり、同じ画面上に「これはパイプではない」という文章を見て、絵も文章も共に屹立していて、絵本表現として見ることもできたからであった。油彩による画とペンによる文字の方が、造形表現と言語表現をくっきりと際立たせている。1 本のパイプの画像と「これはパイプではない」という言葉の併置の構図は、フーコーにとっては「単純な」ものに過ぎないが、私にとっては、非常に興味深い、豊かで、複雑さを孕んだ画であった。

それに対して、フーコーは、ペンによるパイプと文を見て、造形表現と言語表現の間の溝を考え、カリグラムという表現方法を提示した。フーコーは、図像のパイプについて、「こんな風に描かれたパイプくらい識別するのが易しいものはないし、[...]「パイプという名」くらい易しいものはない<sup>4</sup>と書いている。しかし、これは「パイプの絵」であって、「パイプ」ではない。パイプの絵を、実際にパイプとして使うことはできないのだ。とすると、パイプの図像と「これはパイプではない」はトートロジーである。すなわち、同じことを言っているのだ。そして興味深いことをフーコーは指摘する。「表象されたパイプの方も、文を構成する文字と同じ手、同じペンで描かれている<sup>5</sup>」、と。図像も文も同じ内容を語っているのだが、それもそのはず、共にマグリットの手によって描かれているのだ。従って、パイプの図像と「これはパイプではない」という言葉との間には何の矛盾もない。単純なことである。

実は、フーコーがしきりに気にしているのは、一つのパイプの画ではなく、二つのパイプのあ

<sup>4</sup> フーコー (1986) pp.17-18.

<sup>5</sup> フーコー (1986) p.27.

る画であり、とりわけ、上空に舞い上がっている大きなパイプのことである。

形態の方はどうかといえば、文字と空間との共犯関係のせいでいつときそこから引き下ろされていた天空へと再び舞い上る。言説による一切の拘束から自由になって、それはあらためてその生まれながらの沈黙のうちに浮遊することができよう。<sup>6</sup>

大きい方のパイプは、文字から解放されて天空に舞い上がったのだが、〈図2〉においても、〈図3〉においても、その大きさの故か、重さの故か、リアリティの無さの故か、実に不安定、不確かに見える。フーコー自身も言う。「これはパイプではない」という文字は、下の画「イメージの裏切り」の中にあるようではあるが、もう一つの大きなパイプは「二つの謎」の中にある限り、その言葉から全く切り離されて、もっと上空へ、大きな画面の外へと飛び去ることはできないのだ。

フーコーの著書に見る造形表現と言語表現の関係性は、「これはパイプではない」という図版を例として、それぞれが相反することを言っているようで、共に同じことを言っているのだとする指摘は、絵本における絵と言葉を考える上でも示唆に富む。

フーコーは、15世紀に起こった二つの表象システム（造形と言語）の分離について触れており、西欧の絵画の歴史についてと共に、絵本の歴史についても考える視点を提供してくれている。

## 5 15世紀に起こったこと——造形表象と言語表象の分離

フーコーは言う。「15世紀以来20世紀に至るまで、二つの原理が、西欧絵画を支配してきた」と<sup>7</sup>。そして、第一の原理と第二の原理を示す。

第一の原理は、造形的表象＝再現（類似を前提する）と言語的対象指示（類似を排除する）との分離を確立する。類似によって人の目に示し、差異を通じて語るというわけだ。その結果、二つのシステムは交叉することも融合することもあり得ない。何らかの仕方、従属関係がなければならないのである。<sup>8</sup>

第二の原理は、似ているという事実と、そこに表象＝再現のつながりがあるということの肯定＝断言とのあいだの等価性を定立する。或る図像が或る物（ないしは何かしら別の図像）に似ているということ、ただもうそれだけで絵画のうちに、「あなたが見ているのは何なにである」という自明で月並な、千度も反復されながらほとんど常に沈黙を守っている言表[……]が忍び込むには十分なのである。<sup>9</sup>

<sup>6</sup> フーコー（1986）p.26.

<sup>7</sup> フーコー（1986）p.47.

<sup>8</sup> フーコー（1986）pp.47-48.

<sup>9</sup> フーコー（1986）p.51.

フーコーは、第一の原理として、造形表象（パイプの絵）と言語表象（「これはパイプではない」という言葉）の分離が起こり、第二の原理として、絵が何かに似ているというだけで、例えば「これはパイプだ」という言葉が思い浮かぶ、という考え方が西欧絵画を支配するようになったのは、15世紀以来である、と言う。それでは15世紀頃になにが起こったのか。それについては、フーコーは何の説明もしない。しかし、この指摘は、美術史と共に絵本史を考える上でも重要であるので、考察したい。

西欧史における15世紀というのは、中世からルネサンス期への転換期である。ここで、西欧史を紐解く紙幅はないが、フーコーが15世紀以来に起こったこととして、造形表象と言語表象の分離を上げているが、この時期に、美術史に関わることとして、大きな変化が生じた。

書物ではあるが、美術の歴史上でも（絵本の歴史上でも）重要な本が、中世に出現した。中世写本あるいは中世彩飾写本とも称されるが、聖書などからの物語を主題として取り上げ、一冊の本を手書（描）きで仕上げた豪華本である。制作の依頼主は、社会的にも経済的にも実力のある貴族や高位聖職者で、修道院などが注文を受けて制作に当たった。絵と言葉で作り上げた1点ものの芸術品である。<sup>10</sup>

書写材として、子羊や子牛の皮をなめして作られたペラムを用い、1ページの画面は、ミニアチュールと呼ばれる絵（図像）、画面を美しいデザインで飾るイルミネーション、聖書からの物語を美しい文字で綴るカリグラフィー（書法）の3つの要素から成り立っていた。例として、*The Hours of Mary of Burgundy*（バーガンディのメアリーの時祷書、1470年代）からの1ページを挙げる<sup>11</sup>。〈図5〉左上の図像は、誕生したキリストを膝の上に抱くマリアと祝福に訪れた三人の王たちを描いている。その下に見事なカリグラフィーで記された物語。全体を囲み彩るイルミネーション。イルミネーションの中で、透明感のある彩色で花々、果物、動物や鳥などが、葉や枝の線をうねらせて繋ぐように描かれている。イルミネーションは、図像とテキストを結んでいる物語と関係ないように見えるが、イルミネーション（照らすこと）と言う名が示すように、ページ全体を輝かせていると同時に、キリストの誕生を光で照らし出している。

中世写本の3つの要素の内の絵（ミニアチュール）の部分がやがて独立し、芸術として成立していく。すなわち、中世の時代には職人であった人たちの中から、ルネサンス期に入って、建築家、彫刻家、画家として、後世に名を残す人たちが、すなわちアーティストが現れたのである。そして、言葉は欠落し、図像のみが大きく描かれ、絵画として独立して、光を当てられていく。

15世紀は、まさに歴史の転換点であった。歴史の歯車を回すのに重要な役割を果たしたのが、1450年頃のヨハネス・グーテンベルク（1468年没）による活版印刷技術の発明であった。手書

<sup>10</sup> ハイデ（2017）を参照。浅野和生（2009）も参照。中世彩飾写本についての美術史における位置づけについては、浩瀚な本ではあるが日本語訳が出版されているゴンブリッチ（2007）を参照。ロンドンにある大英図書館は中世彩飾写本の大コレクションを所蔵。展示室にはかなりの冊数の貴重な彩飾本が展示されており、無料で楽しむことができる。サイトで“British Library”を開け、Illuminated Manuscript と入れると、デジタルで見ることができる。

<sup>11</sup> *The Hours of Mary of Burgundy* は、中世彩飾写本の例。19世紀末にアーツ&クラフツ運動を牽引したウィリアム・モリスは、中世彩飾写本を美しい本のモデルと考え、ケルムスコット・プレスという印刷工房を立ち上げ、造形表現と言語表現の融合である芸術品とも言える本を制作した。



き本から印刷本に変わったことにより、これまでは、限られた特権階級の人たちしか聖書を読むことができなかったが、より多くの人たちが、聖書（書かれた言葉）にアクセスできるようになった。このことが、マルチン・ルター（1483-1546）等による宗教改革への門を開くことになる。

## 6 大文字の A (Art) と小文字の a (art)

現代の絵本に向けての歴史は、印刷の歴史と共に始まる。活版印刷は、文字の印刷を可能にしたが、印刷による絵の複製は遅れた。しかし、文字印刷が可能になったことにより、素朴な木版の絵を施した絵本の元祖のようなものが17世紀頃から現れる。

15世紀以来、西欧史の美術的面では、絵画における絵と言葉の分離が起こった。それまではアート（技術）は職人の仕事であったのが、15世紀にはアート（芸術）として成立していく。すなわち、大文字の A (Art) が成立したのが、この時であった。

ところが、一方、小文字の a (art) が存在するようになる。こちらは、庶民によって親しまれたアートであった。大文字のアートが存在することも知らない、日々の生活で精一杯の人々にとって、粗末な紙の上に絵と言葉がある表現は、暮らしの中のささやかな楽しみであっただろう。それが絵本という形態であった。17世紀に現れたのがチャップ・ブックで、チャップ・ブックには絵と言葉がついていた<sup>12</sup>。〈図6〉

図像（絵）を複製する方法としては、3種類ある。凸版（木版など）、凹版（銅版など）、平版（石版など）であるが、この中で、木版のみが、活版印刷と同時に凸版で印刷すること（複製を作ること）が可能であり、安価な絵本を作成することができた。トマス・ビューイック（1753-1828）が18世紀の後半に木口木版の技術を高めたことが、活版による文字の印刷と木口木版による図像の印刷（蒸気動力による）を可能にした。そして、彫版師エヴァンズの登場により、19世紀イギリスにおけるヴィクトリア時代のカラー印刷絵本の全盛期を迎え<sup>13</sup>、現代の絵本の形を形成する。

## 7 絵本というアート

マグリットの絵は、1枚ものであるが、絵本の場合は、複数枚の画面より成り立つ。絵本における絵と言葉の関係を言い表した、現代の絵本のアーティストであるモーリス・センダック（1928-2012）の言葉がある。

コールデコットの業績は、現代絵本の幕開けを高らかに告げるものでした。彼は言葉と絵とを対位的に併置する天才的なやり方を考案しましたが、それはそれ以前にはまったく見られなかったものでした。言葉が省かれ、そこを絵が語る。絵が省かれ、そこを言葉が語る。ひとことで言えば、これこそは絵本の発明でした。<sup>14</sup>

<sup>12</sup> 三宅興子（1995）参照。

<sup>13</sup> ヴィクトリア時代における絵本の歴史および絵本の成立過程については、正置友子（2006、2017A、2017B）を参照していただきたい。木版には板目木版と木口木版があり、日本の浮世絵は板目木版を多用したが、イギリスのヴィクトリア時代は固い木口木版の利用により、機械による大量の絵入り本の作成を可能にした。

<sup>14</sup> センダック（1990）p.22。センダックは『かいじゅうたちのいるところ』（富山房 1975年）の作者。

コールデコット（1846-1886）はヴィクトリア時代のイラストレーターである。彼以前の絵本は、言葉と絵の相互関係が乏しいのは事実だが、それは印刷技術が絵本を制作する段階に達していなかったということでもある。ヴィクトリア時代きっての彫版師でありカラー印刷師であったエドマンズ・エヴァンズが、コールデコットが絵本制作に係るようになった1870年代中頃になって、安価なコストで紙の裏表にカラーで印刷できるようにしたことが条件としてあった。技術革新をバックにして、コールデコットは言葉と絵を巧みに配置することで、絵本という新しい芸術の可能性を現代へと導いた。

絵と言葉を同一画面にデザインして印刷できるようになってはじめて、絵本は成立する。現代では、絵本はどのように定義づけられているのだろうか。*The Cambridge Guide to Children's Books in English*によると、「絵本は、その効果が絵と言語の相互作用によるとされる本である」<sup>15</sup>。*The Oxford Encyclopedia of Children's Literature*によると、「絵本は、特殊な種類の本であり、その意味するところは言語メディアと視覚メディアの相互作用を通して創り出され、伝えられる」としている<sup>16</sup>。アメリカの絵本の研究者であるバーバラ・ベイダーによれば、絵本とは何かについて書いている中で、「芸術形態としてみれば、絵と言語の相互依存である」としている<sup>17</sup>。要するに、絵本とは、基本的に、言葉と絵の相互作用である、ということに尽きる。このことは、非常に興味深い、フーコーがカリグラムについて述べていることと重なる。

カリグラムは、示すことと名指すこと、象ることと言うこと、再現することと分節すること、模倣することと意味すること、見ることと読むことといった、われわれのアルファベット文明の最も古くからある対立を遊戯的に抹消しようとするのである。<sup>18</sup>

ここにペアになっている言葉の前者は造形的表象であり、後者は言語的表象である。絵は示し、象り、再現し、模倣し、見ることを要求する。言葉は名指し、言い、分節し、意味し、読むことを要求する。二項対立的に単純化して定義した面もあるが、絵と言語の役割をわかりやすく示している。カリグラムの場合には、文字自体がその配列によって造形性を帯びているので、その「文字図像」を文字として読んでしまうと図像は解体してしまうし、絵として眺めると文字は読めないというジレンマを起す。フーコーはこうも言う。「[文字表記と造形表現の大きな隔たりが]人が同時にかつ一挙に読む者であり観る者であることを妨げている」<sup>19</sup>。こうしたフーコーの文章は、まさに絵本の鑑賞についても言えることである。

人は、「(言葉)を読むこと」と「(絵)を観ること」を、同時にすることはできないのだ。すなわち、二つの表現システム(言語と造形)を同時に深く味わうということは不可能なのである。すると、絵本を他者に読んでもらうという絵本享受のあり方は、人にとって、自然なそして幸せ

<sup>15</sup> *The Cambridge Guide to Children's Books in English*, p.557.

<sup>16</sup> *The Oxford Encyclopedia of Children's Literature*, Volume 3, p.247.

<sup>17</sup> Bader (1976) p.2. ベイダーの絵本定義については、正置(2013)を参照。

<sup>18</sup> フーコー(1986) p.23.

<sup>19</sup> フーコー(1986) p.57.

な相互作用的連系の行為であると言えるだろう。

本稿では、限られた紙幅のなかで、1冊の絵本を取り上げ、絵本における造形表現と言語表現の関係性について考えてみる。レオ・レオーニの『あおくときいろちゃん』を取り上げるのは、この絵本作品が、マグリットの「これはパイプではない」と同じように、ひとりのアーティストが造形表現と言語表現を担当していること。そして、その二つのシステムの間には乖離と連系の相互作用があることである。

## 9 「これはあおくんです」 <図7～9>

レオ・レオーニ（1910-1999）の作品に『あおくときいろちゃん』がある。40ページからなる絵本の最初のページを見てみよう。<図8> およそ20cmの正方形の画面の真ん中、たっぷりした余白の中に、青い色（絵具）がある。ほぼ丸に近いが、くっきりとした丸ではなく、不規則なでこぼこがある。

フーコーのいう第2原理によると、図を見た途端に言葉がついてくるものだが、この場合、言葉は出てこない。戸惑っていると、ページの下の方に、「あおくんです」と書いてある。すると、「青」という無人格に見えていた色が、突如として、一つの人格をもった、今を生きている男の子として、そこに出現することになる。第1原理によると、絵と言葉は交差することも融合することもあり得ないことになるが、青い色のかたまりは「あおくんです」という言葉と出会って、たちまちのうちに手を取り合い、融合する。絵本というのは、言葉と絵の相互作用で成り立っている。「あおくんです」の言葉を、原書である英語版でみると、“This is little blue.”とある。まさしく、「これはあおです」である。

第1画面の、青い色と「これはあおくんです」は、フーコーのいう、15世紀以来失われてきたとされる表現上の第1原理、すなわち、絵と言葉は、ここでは連携して相互作用を起こし、ひとつの状況を語っている。そして、読者は一挙に物語の世界に導き入れられる。数多い絵本の中でも、造形表現と言語表現がこれほど見事に相互作用をする幸運は、滅多に起ることではない。『あおくときいろちゃん』の誕生は、絵本が生れた経緯と深く関わっている。

この絵本が発表されたのは1959年。そのころ、レオはアートディレクターとして忙しい日々を送っていた。ある日、孫たちを週末におばあちゃんと過ごさせるために、コネティカットの自宅に連れて帰ることになった。レオは日ごろ子どもたちとはあまり接点がなく、子どもの扱いに慣れてはいなかった。混んだ列車の中で孫たちが騒ぎ始め、困ったレオは咄嗟のアイデアで、手元にあった『ライフ』誌の青と黄色の紙をちぎって、お話をはじめた。すると孫たちはお話に引き付けられ、静かになった。気がつくと、おとなの乗客たちも集中して物語を聞いていた。これが絵本『あおくときいろちゃん』が生れた瞬間であった。<sup>20</sup>

<sup>20</sup> 『みんなのレオ・レオーニ展』図録 p.80.

絵本誕生のこの有名なエピソードは、とりわけ子どもの本の場合、後世に残る傑作が生まれる時には、目の前に具体的なあるいはお目当ての読者がいることがあるという状況と合致する。もちろん、作り手側も、作者あるいは画家としての技術を持っていることを前提とする。その上で、伝えたい読者対象が目の前にいて、その子どもを愛おしいと思い、伝えたいと思う心情がある時、絵本や物語の作り手の中に、創作に向けての鍵がカチッと作動し、絵や言葉があふれて来て、作品が生まれる。

レオ・レオーニの場合、1910年にオランダに生まれたユダヤ人である。イタリアの女性と結婚。イタリア政府による差別的な人種法が公布され、アメリカに亡命。1945年には夫婦でアメリカ国籍を取得。グラフィックデザイナーとして世界的に活躍する。孫との関係で偶然に生まれた『あおくとときいろちゃん』は、50歳を前にしてのレオの初めての絵本作品となった。レオの前に子どもたちがいなければ、彼にとって、絵本という芸術に出会う機会はなかったかもしれない。電車の中で、困り果てた敏腕のグラフィックデザイナーは、咄嗟に『ライフ』のページから青い紙をちぎって、「これはあおくんです」、今度はちょっと大き目の紙をちぎって、「あおくんはパパとママと住んでいました」。彼の手は色の紙をちぎって並べながら、彼の口からは言葉が自然に生まれ出た。造形表現と言語表現は連携して続き、一つの物語を形づくっていく。

『あおくとときいろちゃん』の世界は思いもかけない方向に展開していく。あおくとときいろちゃんは大の仲良しで、会うとうれしくて、みどりになる。図9は、絵本の中のクライマックスであり、悲劇的なシーンである。ふたりはみどりのままで友だちと遊び、みどりのままで帰宅したところ、あおくんの両親は、「うちのあおくんじゃない」と言う。ときいろちゃんの両親も、「うちのときいろちゃんじゃない」と言う。ふたりは存在を否定され、泣いて泣いて、涙になり、それぞれの色に戻る。「何なにである」を絵にすることはできるが、「何なにではない」を絵にすることはできない。「これはパイプである」は図像化できるが、「これはパイプではない」を絵に描くことは不可能なのである。それは、言葉でしかできない。

『あおくとときいろちゃん』は、最初に、「あおくんです」というひとりの子どもの存在があり、生きていく過程で他者（人、物、事柄）と出会い、他者を内包することで色がつき、人格を形成していく。「これはあおくんです」からはじまり、「これはあおくんではない」という否定に直面し、その否定の試練を超えて、最後に「やっぱり、あおくんです」で、自分で自分を認め、まわりにも認められる。アイデンティティの形成過程と言える。

絵本は、絵と言葉という二つの表現手段を用い、それぞれの扱い方、利用の仕方、各見開きを形成し、さらに複数の見開きで展開し、表紙から裏表紙まで、一つのテーマ（物語）を語ることになる。10枚くらいから20枚くらいの連続する画面を使って、読者に受け入れられる作品を作成することになる。しかも、ある社会のある時代にだけ歓迎される作品ではなく、時代を超えて読み継がれていく絵本を作成することは、大文字のA（Art）を制作する時とは異なる技術力と精神性が要求される。絵と言葉で物語を展開する力、その物語を心の深いところで他者と共有できるものであることにする力も要求される。すると、絵本作品の制作は、作者にとって、自己実現だけではなく、意識的ではないかもしれないが、他者との共有を想定している。絵本は、

創作の段階で他者性を内包している。

## 10 二つの表現システム（造形表現と言語表現）を持つ絵本の可能性

最初の絵ハガキに戻ろう。パイプの油彩画とペンによる言葉の間には、なにがあるのだろうか。このパイプの絵を見て、この否定的な言葉「これはパイプではない」を読んだとしても、ほとんどの人は、「これはパイプだ」と言って、譲らないだろう。人は、図像を見れば、「これは何なにである」と見做すのだ。絵本の中にもりんごが描かれていれば、2歳の子どもは、絵本のところへやってきて、りんごを取って、食べる。紙に書いたりんごであっても、りんごはりんごなのだ。おとなも、雑誌のグラビアページやデジタルスクリーンに現れた料理によだれが出そうになる。紙やスクリーン上の絵であっても、見ている人に生理的、情動的反応を起こさせる。一方、言葉は言葉で反応を引き起す。人は、同一画面上に絵と言語があれば、その二者間の相互作用を引き出さずにはいられない。しかし、二者の統合は難しく、美術は美術として、文学は文学として、独立し、自立を遂げてきた歴史がある。どちらももう一方に従属するのを拒否するからである。マグリットは画家として、言葉への従属を拒否した。その結果が「イメージの裏切り」〈図1〉である。

「二つの謎」〈図3〉の場合は、本という形態である詩画集の中の1枚であり、特別な例と言える。挿絵の場合は、絵は言葉に従属するが、〈図3〉が掲載されている本『対蹠点では夜明け』は、言葉と絵は対等の関係を要求している。「二つの謎」の画のなかには「これはパイプではない」という言葉が含まれてはいても、『対蹠点では夜明け』という本の中では、ジョフロワの詩とマグリットの画は、お互いの関係性を保ちつつ、それぞれは自立し、屹立している。詩人と画家のそれぞれの自負と誇りは傷つけられることなく併存している。

ここに絵本という表現形態の存在理由がある。絵本は、造形表現と言語表現を用いて、美術だけでも文学だけでも表現できないことを表現する芸術である。これまで、絵本の数世紀に及ぶ歴史において、その表現の初期の頃の稚拙さや、その読者ターゲットが子どもであること（未成熟者という子ども観と共に）から、絵と言語という二つの表現方法を持つ絵本という表現形態は貶められてきた。絵本というと、子どもは文字が読めないから絵をつけてわかりやすくしている幼稚な読み物である、という絵本認識がまだ社会通念となっている<sup>21</sup>。50年ほど、子どもたちと絵本を読んできて、子どもたち以上に絵を読み取れるおとな（私も含めて）は少ないことに気づいた<sup>22</sup>。絵を読むことは簡単だと思込んでいるおとなは多いが、では、美術展で、1枚の絵画の前に立った時、美術鑑賞の感想を自分の言葉で語れるおとなはどれほどいるだろうか。

フーコーの指摘を思い起そう。言語表現と造形表現は相互に無関係であり、人は同時にかつ一挙に（言葉を）読む者であり、（図像を）観るものであることは難しい、というものである<sup>23</sup>。しかし、ここで、この内容に修正を施したい。言語表現と造形表現は相互に無関係ではないという

<sup>21</sup> ドゥーナン（2013）p.10. イギリスの絵本研究家であるドゥーナンは、「視覚芸術については誤解がまかり通っていて、目で見ればわかる、などと思われている」と嘆いている。

<sup>22</sup> 正置友子（2018）は、子どもたちと絵本を読んできた長年の体験の意味を、メルロ＝ポンティの『知覚の現象学』に導かれて書いたもの。大阪大学大学院提出の博士論文を基にする。

<sup>23</sup> フーコー（1986）p.57.

こと、そして、これら二つの表現システムを同時にかつ一挙に結び付けることは可能であるということである。

実際問題として、二つの表現システムを、ひとりで、同時にかつ一挙に、(言葉を)読み、(図像を)観ることは不可能である。可能にするためには、もうひとりの人の存在を必要とする。言葉のパートを読んでもくれる人の存在である。絵本の場合、絵本の言葉を読むという行為は、文字だけを音声に変えればいいのではなく、絵本1冊を自分なりに造形表現も含めて読み込んで、その思いを声に乗せる必要がある。また、一方的に読むのではなく、今を共に生きている人どうしとして、絵本の読み手と聞き手の間にも相互の関係性が成り立つことを考慮に入れる必要がある。

以上のように考えると、絵本という表現形態は、その表現性自体のなかに、他者の存在を内包している。現代のように個人(家庭においても社会においても)がばらばらに切り離されていく状況にあって、絵本そのものが、言語と造形という二つの表現の間の相互関係性の上に成り立つものであると同時に、絵本の鑑賞に当たっても、人と人の相互関係性の上に成り立つ、と考えることができ、絵本の存在の可能性が考えられる。

絵本は、効率性や合理性から離れて、樹々から落ち葉が柔らかい豊かな土壌を作るように、地道な道程をかけて、人と人を結ぶ役割を果たしてくれるのではないだろうか。世代を超えて。

また、絵本というものは、触ること、手にもつこと、所有すること、抱きしめることが可能である。私は、マグリットの画ハガキを所有することは可能であるが、マグリットの絵を所有することは不可能である。無論、1枚の絵画に人生の途上で邂逅し、我が人生の出会いとして、胸の底に留まり続け、人生を支えてくれることはあるだろう。

一方、絵本は、目で見ることができ、手で触れることができ、抱きしめることができ、そして贈ることができる。そのとき同時に、絵本を読んでくれた人も抱きしめることができる。その人の存在がはるか遠くになっても。

(まさきともこ 絵本学研究所)

## 参考文献

### 第一次文献 絵本 中世彩飾写本

レオ・レオーニ『あおくんときいろちゃん』、藤田圭雄訳、至光社、1967年／Leo Lionni, *Little Blue and Little Yellow*, Astor Book/McDonald, Obolensky, New York, 1959.  
*The Hours of Mary of Burgundy*, Manuscript facsimile edition, Akademische Druck und Verlagsanstalt, Graz, Austria, 1993. English edition, Harvey Miller Publishers, 1995.

### 第二次文献 理論書・研究書など(著者の50音順)

浅野和生『ヨーロッパの中世美術 大聖堂から写本まで』、中央公論新社、2009年。  
*Oxford Encyclopedia of Children's Literature, The*, Jack Zipes (Editor in Chief), Oxford University Press, 2006

*Cambridge Guide to Children's Books in English, The*, Victor Watson (ed.) Cambridge University Press, 2001

小林章夫『チャップ・ブック 近代イギリスの大衆文化』、駈々堂出版、1988年。

E. H. ゴンブリッチ『美術の物語』、長谷川宏ほか訳、ファイドン、2007年/E. H. Gombrich, *The Story of Art*, Phaidon, 1950 (First edition), 1966 (Eleventh edition, revised and expanded), 1995 (Sixteenth edition, revised. Expanded and redesigned).

鈴木繁夫『フーコーの投機体験 『これはパイプでない』探求』、溪水社、2005年。

モーリス・センダック『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年/Maurice Sendak, *Caldecott & Co.*, Reinhardt Books in association with Viking, 1988.

ジェーン・ドゥーナン『絵本の絵を読む』、正置友子・灰島かり・川端有子訳、玉川大学出版部、2013年/Jane Doonan, *Looking at Pictures in Picture Books*, Thimble Press, U.K., 1993.

Harthan, John, *The History of the Illustrated Book, The Western Tradition*, Thames and Hudson, London, 1981.

クラウディア・ブリンカー・フォン・デア・ハイデ『写本の文化誌 ヨーロッパ中世の文学とメディア』、一條麻美子訳、白水社、2017年/Claudia Brinker von der Heyde, *Die Literarische Welt des Mittelalters*, WBG, Darmstadt, Germany, 2007.

ミシェル・フーコー『これはパイプではない』、豊崎幸一・清水正訳、哲学書房、1986年/Michel Foucault, *Ceci n'est pas une Pipe*, Editions Fata Morgana, 1973.

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

『マグリット』、ベル・ジムフェレール(解説文)・横倉れい訳、美術出版社、1987年/Magritte, Ediciones Poligrafa, S.A., Barcelona, 1986

正置友子, *A History of Victorian Popular Picture Books: the aesthetic, creative, and technological aspects of the Toy Book through the publication of the firm of Routledge 1852-1893*、風間書房、2006年。

正置友子「日本における子どもの絵本の歴史：千年にわたる日本の絵本の歴史 絵巻物から現代の絵本まで その1. 平安時代から江戸時代まで」『メタフュシカ』第44号、大阪大学大学院文学研究科哲学講座、2013年、pp.81-98。

正置友子『イギリス絵本留学滞在記—現代絵本の源流 ウォルター・クレインに魅せられて—』、風間書房、2017年A。

正置友子「ウォルター・クレインの絵本——ヴィクトリア時代に芸術と職人の技によって花開いた絵本文化」『絵本はここから始まった ウォルター・クレインの本の仕事』、青幻舎、2017年。

正置友子『メルロ＝ポンティと〈子どもと絵本〉の現象学—子どもたちと絵本を読むということ』、風間書房、2018年。

三宅興子『イギリスの絵本の歴史』、岩崎美術社、1995年。

『みんなのレオ・レオーニ展』図録、松岡希代子ほか編集、朝日新聞社、2018年。

Website:

<https://search.yahoo.co.jp/image/search?rkf=2&ei=UTF8&gdr=1&p=Magritte+Pipe>

<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%AB%E3%83%AA%E3%82%B0%E3%83%A9%E3%83%A0>

画像紹介



図1 マグリット「イメージの裏切り」



図2 マグリット「二つの夢」

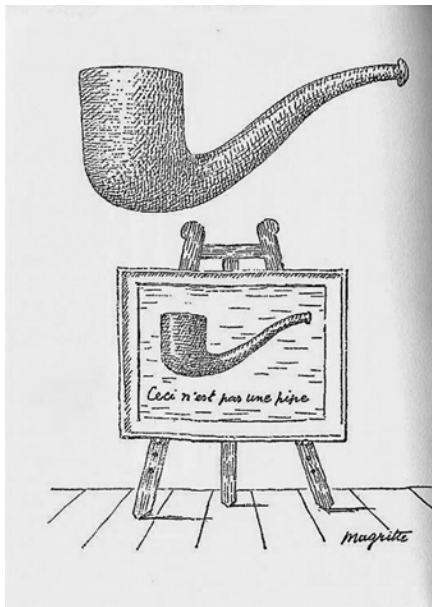


図3 マグリット「二つの夢」(1966)



図4 アポロネールのカリグラム





図5 *The Hours of Mary of Burgundy* (1470s), Manuscript facsimile edition, Akademische Druck und Verlagsanstalt, Graz, Austria, 1993.



図6 *The Renowned History of Dame Trot and Her Cat* (トロットおばあさんとねこ)  
ラッシャー社のチャップブック。一枚の紙の画面に印刷。折りたたむと16ページの絵本になる。『イギリスの絵本の歴史』、三宅興子、岩崎美術社、1995年、pp.11-12.

『あおくんときいろちゃん』より

『あおくんときいろちゃん』、レオ・レオーニ作・藤田圭雄訳、至光社、1967年。



図7  
表紙

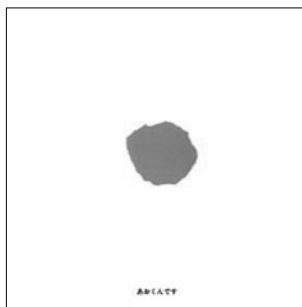


図8  
第1ページ

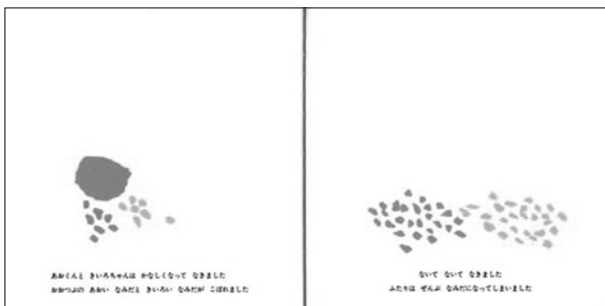


図9  
第28-29ページ

## Visual Symbols and Verbal Symbols in Picture Books: Inspired by Michel Foucault's *Ceci n'est pas une pipe* Tomoko MASAKI

This essay starts with one of the pictures called “*Ceci n'est pas une pipe*” (This is not a pipe): a tableau with two symbols—a visual symbol of a painted pipe and verbal symbols of a hand-written sentence “This is not a pipe.” This tableau was created by a surrealistic artist, René Magritte (1898-1967), who created several tableaus of a series of “This is not a pipe,” between 1926 and 1966.

Michel Foucault (1926-84), a philosopher, wrote a book *Ceci n'est pas une pipe* in 1973, inspired by Magritte's work “*Ceci n'est pas une pipe*.” Foucault inquires into the two symbols in the work, because a tableau normally does not provide words within the picture itself. Foucault here suggests Magritte's drawing of a pipe could have been a calligram, which is a method of art showing a sentence as figures or objects.

Foucault mentions that two principles have dominated western pictorial arts between the 15<sup>th</sup> century to the present. The first principle is about the separation between visual representation systems and verbal indication systems. This theory brings the idea that works of art carry only pictures and the two systems never cross each other or they can not work in harmony with each other. The second principle is that a representation resembling something can easily take the place of something.

I, as a picture book researcher, was strongly attracted by Magritte's picture “*Ceci n'est pas une pipe*”, because there exists the same structure as picture books which consists of two symbols: visual and verbal. The art of picture books successfully uses the two symbols in the interplay of pictures and words, making possible the happy fusion of the two media.

People need both pictures (visual symbols) and words (verbal symbols) in the process of thinking by themselves and in communicating with others. I argue functions and roles of two symbols using a picture book, Leo Lionni's *Little Blue and Little Yellow*. The important thing is we can't own one of Magritte's works and we can't embrace it. On the other hand, children can embrace picture books as well as their parents who have read them. This tangible relationship is important in modern times.

[キーワード]

マグリット、フーコー、絵本、造形表現、言語表現