

# 文学テキストにおけるマルチモダリティの可能性

## —物語絵本から*Extremely Loud and Incredibly Close*まで—

野村 眞木夫\*

(平成23年9月21日受付；平成23年10月26日受理)

### 要 旨

物語絵本を典型として、絵画、写真、印刷形態などによって、文学テキストがマルチモダリティの性質をになうばあいがある。そのようなテキストを複数とりあげ、トランスダクションや結束性・一貫性に高低の様相が認められること、言語テキストから画像への類比化が増幅的または選択的になされること、物語絵本とさし絵入り物語の異同、レイアウトの理解などが読者の決定に依存すること、創発的な理解が実現されることなどを明らかにした。

### KEY WORDS

マルチモダリティ	Multimodality	トランスダクション	Transduction
言語テキスト	Linguistic Text	画像	Image
関係性	Relationship	類比化	Analogy
結束性	Cohesion	一貫性	Coherence

### 1. 本稿の目的

いわゆる物語絵本を典型として、言語表現である文学作品が、絵画あるいは写真など、文字言語以外の表現手段をともなう一つの文学テキストとして供給されるばあいがある。本稿の目的は、そこにどのような表現方法があり、表現方法に応じてどのような表現のメカニズムがはたらき、またそのテキストが受容されるときに、どのような理解の過程が想定されるかを検討することである。現実のテキストとして、絵本に認められる画像、絵本以外の印刷形態に使用されるさし絵、写真その他、多様な表現の可能性を探りながら、それらの事例をとりあげて表現と理解のありようを考察する。ここで対象とするテキストは、紙に印刷された現代の出版物に限り、それぞれ複数の記号資源のモードが複合することによって構成されたマルチモーダルな性質を内在するものである。

### 2. 物語絵本とさし絵入り物語

本節では、既に多くの刊行をみている物語絵本、すなわち「物語やその他の言葉による表現がまず先行してあり、後から絵が、言葉で表された内容を眼に見えるように描き出すという仕方で作られるもの」（笹本2001：73）の例として、野村・畔上（2011）で取りあげた新美南吉（原作）・かすや昌宏（絵）『ごんぎつね』（あすなろ書房）と、これが絵本ではなくさし絵入りの物語として表現されているテキストを対照して検討する。さし絵入りの物語には、絵本と同じかすや昌宏がさし絵を担当した、小学校国語科用の教科書所載の「ごんぎつね」（2002『国語 四年（下）はばたき』光村図書，pp.62～78）を使用する。物語絵本、さし絵入り物語ともに縦組みである。絵は多色刷りで、枠は、絵本では“drawn frame”のみ、さし絵入り物語では“air frame”が採用され、パノラマの部分は“bleed”である。

この二つのテキストの一部を【表1】で対照してみる。原作の本文は『校定 新美南吉全集 第3巻』（1980，大日本図書）により、これを表の左枠に掲げる。本文で改行・1字下げの形式段落が設定されている箇所は、行頭に□を記入してある。絵本で、見開き画面（doublespread）が改められる箇所を実線を引き、対応する本文に点線を引いた。さし絵入り物語で、見開き2ページの最初の部分、つまりページが改められる箇所に¶を挿入し、絵画テキストの枠の対応する位置にも¶を挿入した。中央と右の枠には、それぞれ絵本とさし絵入り物語の絵画テキストに認められる素材を記入してある。絵画テキストに認められる素材の言語化は、当該の素材に対応する語句が物語の言語テキストに認められるばあいはこれを抜き出して記入する。素材の記述は、原則的に名詞句や名詞節で記述し、なるべく一般的な表現を選択する。当該の言語テキストに含まれる語句を抜き出すだけでは、十分に記述しにくかったり、名

【表1】 かすや昌宏による絵本『ごんぎつね』とさし絵入り物語

「ごん狐」	絵本（第8～11場面）	さし絵入り物語(pp.68～69)
<p>□こんなことを考へながらやつて来ますと、いつの間にか、表に赤い井戸のある、兵十の家の前へ来ました。その小さな、こはれかけた家の中には、大勢の人があつまつてゐました。よそいきの着物を着て、腰に手拭をさげたりした女たちが、表のかまどで火をたいてゐます。大きな鍋の中では、何かぐづぐづ煮えてゐました。</p> <p>□「あゝ、葬式だ。」と、ごんは思ひました。</p> <p>□「兵十の家のだれが死んだんだらう。」</p>	<p>ごん [フル, 場面の右前景, 左向き, 左へ歩行]</p> <p>兵十の家 [正面, 全体, 蓑笠, 桶, 箒, 農具, 収穫物]</p> <p>物置・納屋</p> <p>赤い井戸, かまど, 鍋 (釜)</p> <p>女たち (4人, フル) [炊事]</p> <p>(家, 林 [後景]) (鳥)</p>	<p>¶</p>
<p>□お午がすぎると、ごんは、村の墓地へいつて、六地藏さんのかげにかくれてゐました。いゝお天気で、遠く向うにはお城の屋根瓦が光つてゐます。墓地には、ひがん花が、赤い布のやうにさきつゝゐてゐました。と、村の方から、カーン、カーンと鐘が鳴つて来ました。葬式の出る合図です。</p> <p>□やがて、白い着物を着た葬列のものたちがやつて来るのがちら／＼見えはじめました。話声も近くなりました。葬列は墓地へはいつて来ました。人々が通つたあとには、ひがん花が、ふみをられてゐました。</p> <p>□ごんはのびあがつて見ました。兵十が、白いかみしもをつけて、位牌をさゝげてゐます。いつもは赤いさつま芋みたいな元気のいゝ顔が、けふは何だかしほれてゐました。</p> <p>「はゝん、死んだのは兵十のお母だ。」</p> <p>□ごんはさう思ひながら、頭をひつこめました。</p>	<p>ごん [右向, フル, 画面左, 六地藏の手前で座っている]</p> <p>葬列 [位牌を持つ兵十, 僧侶他9人, ロング, 左方向へ進行, シルエット]</p> <p>六地藏 [画面左3体], 墓地 (墓石, 塔婆), ひがん花 (草, 山 [後景])</p> <p>[木, 家]</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-top: 10px;"> <p>前景：(ごん [右向, ロング, 4脚で立つ], (草), [木])</p> <p>中景：(お城), [木, 家]</p> <p>後景：(山), [夕焼け空]</p> <p>[画面上半分は夕焼け空, 夕焼け以外は濃淡のシルエットで描画]</p> </div>	<p>ごん [左向, フル, 画面右, 六地藏の手前で座っている]</p> <p>葬列 [位牌を持つ兵十, 僧侶他8人, ロング, 左方向へ進行, シルエット]</p> <p>六地藏 [画面右3体] ひがん花 (草, 木)</p>
<p>□その晩、ごんは、穴の中で考へました。</p> <p>「兵十のお母は、床についてゐて、うなぎが食べたいと言つたにちがひない。それで兵十がはりきり網をもち出したんだ。ところ¶が、わしがいたづらをして、うなぎをとつて来てしまつた。だから兵十は、お母にうなぎを食べさせることが出来なかつた。そのまゝお母は、死んちやつたにちがひない。あゝ、うなぎが食べたい、うなぎが食べたいとおもひながら、死んだんだらう。ちよッ、あんないたづらをしなけりやよかつた。」</p>	<p>ごん [左向, フル, 穴の中で伏せ, 顔は左方を見る]</p> <p>穴, (草, 森, 月)</p> <p>[穴の上部に草, 森, 月: 月とごん以外はシルエット]</p>	<p>¶</p>

詞句・名詞節による記述では情報が不足したりするときは [ ] 内に簡単な説明を記入する。右向・左向は、読者から見てそれぞれ右方向・左方向であることを意味する。言語テキストに言及のない素材や、言語テキストから対応する語句を抜き出しにくい素材は、適宜 ( ) 内に記入した。言語テキストにある語句と関係性の高い素材が絵画テキストに見いだされる時、言語テキストから絵画テキストへ意味を移動させるトランスダクション (transduction) (Kress and van Leeuwen (2001: 50), Kress (2010: 124f)) によって関係性が維持されているのであり、この関係性のありようが2種の異なるモードのテキストの間に結束性 (cohesion) を認定する基準になる。

物語絵本で9～11場面 (6ページ分) にほぼ対応する範囲の言語テキストが、さし絵入り物語では2ページにわたっている。さし絵入り物語の最初の段落は、絵本の第8場面の言語テキストの後半に相当する。さし絵入り物語は、言語テキストとページの対応が考慮されないため、段落や文の途中で任意にページが改められる。絵本はこのようなことがなく、見開き2ページの画面と言語テキスト・絵画テキストで表現される場面とがまとまりをなしている。

【表1】に引用した本文の場面は、絵本の8～11画面に対応し、4枚の絵画テキストが表現されている。これに対し、さし絵入り物語で、この本文に対応する絵画テキストは1枚だけである。この1枚は絵本の第9画面のものに類似し、絵本、さし絵入り物語ともに横長のパノラマであり、見開き2ページの上1/2程度の領域に配置されている。

葬列は左方向へ進行するが、葬列は絵本では右ページ、さし絵入り物語では画面中央から左よりに位置している。

ごんの配置もこれに応じて、画面の左側（絵本）か右側（さし絵入り）かで異なり、その配置に従い体勢も右向き（絵本）と左向き（さし絵入り）になる。これ以外は、葬列の参加者数やひがん花の多寡、周辺の風景に画像化される素材の多寡に差がある。画像化される素材は絵本のほうが多く、言語テキストから絵画テキストへの類比化は増幅的である。物語の進行に対する絵画テキストは、絵本ではごんが葬列を迎える側の位置にあり「葬列のものたちがやつて来る」という局面、さし絵入り物語では葬列がごんの前を過ぎて、これを見送る局面だとみなされ、描画される場面に時間差が認められる。人物などの大きさの違いは、相対的にフル（全身）・ロング（遠距離）として記述した。

絵本の第8場面の言語テキストの前半がさし絵入り物語のp.68で欠損していることから、この場面を検討の対象から外すとしても、絵本で採用された場面10と場面11の絵画テキストがさし絵入り物語で欠けていることは、絵本とさし絵入り物語という二つのジャンルにおける絵画テキストの機能の差異を明確に理解させる。

野村・畔上（2011）で述べたところだが、絵本の第10場面は言語テキストを欠いた絵画テキストだけの画面であり、これは絵本の画面の展開において特異な機能をはたす。笹本（2001：120ff）は絵本の画面展開について次の三つの概念を提案している。

- (1) 「引き」：読者にページをめくって次の画面を見たいという欲求を抱かせるような画面の作用
- 「受け」：前画面からの読者の期待に応じてこれを引き受ける、次画面の果たす役割
- 「止め」：読者をその画面に見入らせ釘づけにして画面展開を停止させるような作用

この範疇によれば、絵本の第10場面は、画面展開を停止させるものであり、「止め」に該当する。時間的には、絵本の第9場面の「お午がすぎると」から第11場面の「その晩」までに経過する夕刻に当たる。さし絵入り物語では、この時間的な経過は絵画テキストとして表現されず、ごんが穴の中で考える局面は、言語テキストがそのパラグラフの途中でページがめくられるため、描画されない。次の見開きであるp.70fでは、「いわし売は、いわしのかごをつんだ車を、道ばたにおいて、ぴかぴか光るいわしを両手でつかんで、弥助の家の中へもつてはいました。」の直後に、ごんが「いわしのかごをつんだ車」に近づく局面が描画されている。

(1) の3つの作用は、絵本では、画面の独立性が高く、その画面展開を動的に支えるものとしてはたらく。各画面において、言語テキストは、テキストの参加者としての主体、対象、時間、場所にまとまりがあり、そこに場面（scene）としての独立性も認めることができる。

さし絵入り物語では、見開き2ページの言語テキストはその範囲で独立することが前提にされておらず、これを独立性の高い画面、あるいはテキストの言語的なまとまりとしての場面として認定することは困難である。挿入されるさし絵は、当該の見開き2ページの言語テキストで端的に卓立して認められる場面と対応するものを描画したものと考えられる。以上のことから、さし絵入り物語の言語テキストと絵画テキストの間に、絵本の言語テキストと絵画テキストの間に作用する(1)の3つは認めにくいことが主張できる。

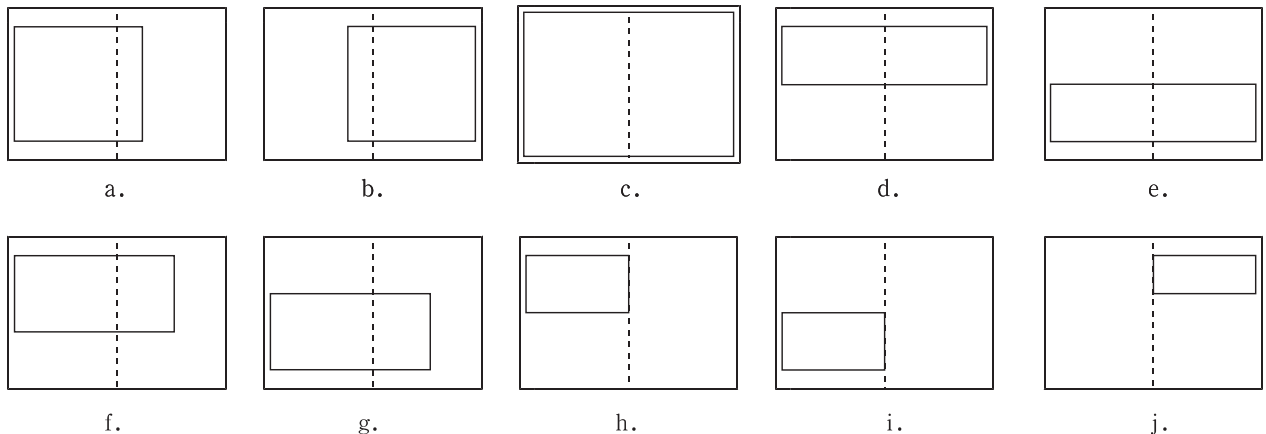
また、「月のいゝ晩」に「中山さまのお城の下」でごんが兵十と加助を発見し、二人の話を聞きながら後をつけていく場面は、さし絵入り物語・絵本ともに描画されている。2ページにわたるパノラマで、ごん・兵十・加助がシルエットで描かれていて類似性が高い。しかし、さし絵入り物語では、画面の右端にごんが左向きで静止し、左側から兵十と加助が右に向かって歩いている場面が描画されている。これは原作で「ごんは、道の片がはにかくれて、ぢつとしてみました。話声はだんだん近くなりました。それは、兵十と、加助といふお百姓でした。」の部分テキストに相当する局面である。絵本では、ごん、兵十と加助ともに左方向に歩く場面が描画されており、「ごんは、二人のあとをつけていきました。」に対応する局面である。これはトランスダクションを行う部分テキストの差異とともに、さし絵入り物語では絵画テキストの人や動物の進行方向とページのめくりの方向との関係が必ずしも配慮されないが、絵本ではこれが重要な要因であることとの関連が想定されるだろう（藤本2007：第4節）。

本稿で取りあげた「ごんぎつね」の物語絵本とさし絵入り物語における、絵画と文字の印刷範囲の配置関係を次ページの【図1】に示す。外側の四角が見開き2ページ、内側の四角が絵画の印刷されている範囲である。

絵本での絵と文字のレイアウトは、本書のばあい見開き2ページで1画面である。本文19画面のうち16画面が、絵画テキストと言語テキストを左または右に配置し、絵画テキストのスペースは言語テキストのスペースの2倍程度の画面が多い(a, b)。他の3画面は、その1画面が絵画テキストのみ(c)、2画面が上1/2に絵画テキスト、下1/2に言語テキストを配置している(d)。この3画面の絵画テキストは、左右に広がるパノラマの形態をなしている。

さし絵入り物語は、2002年の『国語 四年（下）はばたき』のばあい、本文17ページであり、このうち2ページの見開きになる本文が16ページである。その見開きにそれぞれ1枚の絵画テキスト、最後の1ページにも1枚の絵画テ

【図1】見開き2ページにおける絵画テキストの配置 (bleedのばあいを含め絵画テキストの位置を見開き内に□で示す)



テキストがあり、絵画テキストは9枚になる。そのうち3枚が見開き2ページの上または下の2/5から1/2程度のスペースに絵画テキストを配置してある (d, e)。これはパノラマの形態である。他の6枚のうち、2枚は見開きの左上または左下の2/5程度のスペースに配置し (f, g)、残り4枚は、1ページの上または下の1/2から1/3程度のスペースに配置する (h, i, j)。絵画テキストを配置するレイアウトの自由度は、さし絵入り物語の方が高い。しかし、見開き2ページに印刷可能な言語テキストに、どの場面が優位に認められるか、その言語テキストとこれに対応させて選択される絵画テキストにどの局面や素材を選択して描画するかは、書物の判型、絵画テキストの大きさ、活字の種類などによって左右されることから、レイアウトの自由度の反面、描画の対象としての局面と素材の選択は制約が強くなる。

### 3. 文学テキストにおけるマルチモダリティ

本節では、対応する絵本が認められない文学テキストに見いだされるさし絵、写真、その他マルチモーダルの性質を有する要因を検討する。

#### 3.1 文学テキストにおけるさし絵

前節で取りあげたテキストは、一義的に想定される読者層が児童であった。本節でも、はじめに児童向けのテキストを検討する。

中川李枝子 (作)・大村百合子 (絵) (1962) 『いやいやえん』 (福音館書店) は保育園を舞台とした作品で、さし絵は黒の単色で線描を基本とし、枠はない。縦組みの言語テキストにおいて、文やカギ括弧でくくられた発話の途中でページがめくられるばあいがあり、したがって見開き2ページのまとまりが積極的に考慮されているとは認めにくい。

見開き2ページに絵画テキストが1枚のばあいと、2枚以上のばあいとがある。

絵画テキストが1枚のときは、当該の2ページの言語テキストで表現されている場面から選択された局面が描画されている (p.24f, p.46f, p.68f, p.86f, p.116fなど)。ただし、選択された局面や対象が縦組み左ページの最後から次ページにわたる例も認められる (p.27f)。絵画テキストが2枚以上のときは、2ページの言語テキストで表現されている内容の時間軸で二つ以上の局面が描画されている (p.14f, p.36f, p.44f, p.58, p.62, p.78f, p.106fなど)。

これらは物語が展開する任意の時間軸から、事態の変化する過程や卓立した対象の動きの局面を選択して描画したものと考えられる。挿話のうち「ちこちゃん」の冒頭部分を【表2】に記述して観察しよう。pp.43~45の本文は表中に示す。表の記述は【表1】に準じるが、改行の頻度が高いので、□は省略する。漢字につけられているルビも省略する。引用の範囲に4枚のさし絵があり、これを①~④として記述した。

p.43で、床を掃除するために「つくえ」を三つ重ねてあることが言語テキストで記述され、これに対応して、3脚の机とその横に椅子が1脚置かれている状況がさし絵として描画されている (①)。次ページにかけて、「ちこちゃん」が「いす」から机に乗ろうとする過程が言語テキストで記述され、p.44の冒頭にその様子がさし絵となっている (②)。さらに見開きのp.44からp.45にかけて「しげる」が「ちこちゃん」を制止して、自分が登ろうとする過程



【表2】『いやいやえん』のさし絵

「ちこちゃん」『いやいやえん』 pp.43~45	さし絵
<p>つくえの上に、つくえがのっています。そのつくえの上に、またもう一つ、つくえがのっています。</p> <p>ゆかをふくので、三つもかさねておいたのです。</p> <p>いちばん上のつくえにのったら、だれでも白いきれいなてんじょうにさわれます。</p> <p>ちこちゃんは、のってみたいなり<small>¶</small>ました。</p> <p>まず、つくえのよこにあったいすにのりました。いすからいちばん下のつくえにのりました。つぎに、まん中のつくえにのりました。</p> <p>そして、いちばん上のつくえに足をかけてのぼろうとしたときです。</p> <p>しげるが、こわいかおをしてはしってきました。</p> <p>「ちこちゃん、つくえにのっちゃだめ！」</p> <p>ちこちゃんはしげるにしかられて、せっかく上までかけた足を、下へおろして、一つずつおりました。</p> <p>そして、さいごにいすからゆかへとびおると、こんどは、しげるがいすにとびのりました。</p> <p>「いやあね、しげるちゃん！ あたしにはだめっていったくせに。」</p> <p>ちこちゃんは、しげるの足をたたきました。</p> <p>「こらっ、さわるな。あぶないじゃないか。」</p> <p>しげるは、いちばん上のつくえにのぼると、あぐらをかきました。</p> <p>「わーい、みてみろ、ほくはこんなにたかいんだ。てんじょうにだってさわれるよ。」</p> <p>しげるはたつと、ひとさしゆびをなめて、てんじょうをこすりました。</p> <p>「えへへ……てんじょうがゆびについちゃった。ちこちゃん、みてごらん。」</p> <p>しげるは、白いこなのついたゆびさきを、みせびらかしました。</p> <p>「はい、こんどは、けいこうとう！」<small>¶</small></p> <p>しげるは、けいこうとうのひもをひっぱりました。</p>	<p>① (p.43左下) つくえ [3脚重ねておく] いす [つくえの右脇に1脚] <small>¶</small></p> <p>② (p.44右上) ちこちゃん [つくえに右足をかけている] つくえ</p> <p>③ (pp.44~45下) ちこちゃん [しげるの右側、左向、床に立ち右手を前に出す] しげる [左向、いすに乗り背後のちこちゃんを振り返る、左手で2つめのつくえの脚を握る] いす、つくえ</p> <p>④ (p.45左上) しげる [正面右向、つくえの上に立ち、左手人差し指を立てる] つくえ <small>¶</small></p>

が言語テキストとさし絵 (③) で表現される。p.45では「しげる」が三つ目の机の上に立ち、天井の白い粉を指につけた局面が描画されている (④)。この4枚のさし絵は、時間軸に沿って言語化されている過程のうち、卓立的な局面を選択して描画したもので、いずれも各ページの1/5以下のスペースを占めるにとどまる。モードの間で関係性を維持する言語テキストから絵画テキストへのトランスダクションは、「つくえ」「いす」「ちこちゃん」「しげる」と2人が机の上に乗る動作と関わりかたである。絵画テキストは単純化されていて、人物はほぼ同じサイズでフル、言語テキストに認められない素材や要因の描画はない。この意味で、言語テキストと絵画テキストの間の結束性の様相は、高度に認定され、言語テキストから絵画テキストへの類比化は選択的になされているといえる。

人や動物の進行方向とページのめくりは、縦組みの絵本では左方向を基本とする (野村2010)。「いやいやえん」のばあい、通常の進行・移動ではこの方向性に一致するさし絵が認められる (p.32f, p.84f, p.91, p.114f, p.143など)。戻る方向性を内在する場面は右方向で描画された例があり (p.135)、本来選択されるはずの方向と明らかに逆に進行している場面を表現する描画も同様に右方向である (p.60)。これらのことから、本書のばあい、ページをめくる方向とさし絵の示す方向とは、一致するように配慮されたおもむきが認められる<sup>1)</sup>。

以上の例に対し、言語テキストの内容に着目し、これを図解または解説する機能を果たすさし絵が描かれるばあいがある。本書では、たとえば、積み木で作った舟について(2)の言語表現がある。この舟の描写をそのまま線描で図解したものが同じページにさし絵として掲載されている。彩色はない。

(2) ほしぐみのおとこの子たちは、つみきでりっぱなふねをつくりました。ふねのさきはとがっていて、そこがうんてんしつです。うんてんしつには、赤やきいろのきかいがたくさんあります。

うんてんしつのうしろはせんしつで、てーぶるといすがならんでいます。

せんしつのつぎは、かんぱんです。

(『いやいやえん』 p.11)

あるいは、(3)に対応して「おおかみのいえ」とその説明に対応する建物のファサードと森の描画があり、さらに(4)に引用する道順が絵地図として示される例がある。(3)(4)に関わるさし絵のサイズは、他と比較して小さい。

- (3) おおかみのいえは、森の、おくのおくにあります。  
二かいだてで、どあは、あついきのいたです。 (『いやいやえん』 p.89)
- (4) このまえのみちを、まっすぐにいくとくだものやがあります。くだものやを右へまがっていくと、ぼすとがあります。ぼすとのところをまがると、すぐですよ。 (『いやいやえん』 p.144f)

これら(2)～(4)の例は、先に取りあげた、物語の時間軸に沿った一つの局面を描くさし絵ではなく、言語表現の内容を可視化して補うさし絵として位置づけることができる。

言語表現を補うさし絵という観点からは、さらに次のような例が見いだされる。星新一のショートショートは、しばしば真鍋博のさし絵をとまなうが、「おのぞみの結末」(『おのぞみの結末』いんなあととりっぶ社)では、本文とさし絵とが相補的な関係に立っている。この作品では、次に引用する教団とその「おまじない」がテーマになっている。

- (5) 緊張ぎみの相手に、青年は言った。  
「まったく、気を静めるおまじないでもとなえなければ。メロンライスにガムライス……」  
すると、そばの社員が言った。  
「あなたは、どちらがお好きですか」  
「もちろん、ガムライスですよ」  
そして、二人は一瞬、顔を見つめあった。まず、相手が驚きにみちた声をあげた。  
「や、あなたはジャックポット教の信者なのですね」  
「そういうあなたも……」 (星新一「おのぞみの結末」『おのぞみの結末』 p.120)

この作品で、言語テキストは漢字・平仮名・片仮名交じりで表記されている。13ページにわたる「おのぞみの結末」には2枚のさし絵がある。そのさし絵は、(5)で片仮名表記されている「メロンライス、ガムライス、ジャックポット」を、アルファベットのカリグラフィ・装飾文字によって表現することが中核をなしている。さし絵のアルファベットは、片仮名外国語を英語の側面から補うことになる。しかし、2枚のさし絵から言語テキストの内容や展開を直接に理解したり予測したりすることは困難である。さし絵に小さく添えられている登場人物の顔や自動車、その他のカットについても同様である。図案化された自動車、鍵、「¥」「！」等が輸送中の現金を横領する内容と関係性は維持しているが、いずれも象徴的であり、物語で進行するある局面をとらえたり、時間的な展開を反映したりしているとは言いがたい。これらのことから、この小説の2枚のさし絵は、言語テキストにある片仮名外国語に対して補足的に英語の綴りを提示するわけだが、綴りそのものが物語の展開に作用することはないので、図案化された文字と素材の視覚的な装飾性そのものに、さし絵の主要な機能が課せられていると理解されよう。

言語表現を補う機能を、さし絵ではなく、より端的に「挿図」として自覚的に表現した例がある。

森敦(1974)「天上の眺め」『鳥海山』(河出書房新社)は、1人称で表現された短編小説である。単行本の「天上の眺め」の扉見開きに「挿図 著者」と記されている。この短編小説に「(図I)」から「(図III)」までがある。

- (6) 凧紙はきずきの和紙に似たものです。みなはそれを朝鮮紙と呼んでいて、ほんとうはなんと言うのかわかりませんが、強さも強いし、大きさも頃合いなのです。凧をつくるには、まずこの紙の上端を折り曲げ、紋切りの要領で、まん中を丸く切り抜くのです。切り抜かれた紙は、更にひとまわり小さな丸い紙に切って、好みの色に染め、紋章として凧紙に貼り、残りの紙で三角形の小さな足をつけます。もしこの凧に模様がほしければ、ここで墨なり絵具なりで描くのですが、それがおよそきまっていて、それぞれの凧柄に呼び名があるのか、クモリジャングとか、モリブデンとか、言っていたようです。いまはそのどれをどう呼んだのか、それらがなにを意味していたのかも、わたしにはわかりません。しかし、凧は空を飛ぶものですから、おそらく日月星辰が形どられていて、それによって風雲を呼ぼうというのでしょうか。(図I) (森敦『鳥海山』 p.184f)

(6)に引用したテキストと同じ見開き(p.185)に6枚の凧の図があり、これが「(図I)」にあたる。さらに、この凧の「ソリ」と糸の張り方を述べたp.186fには、その記述に対応する図解(図II)があり、p.188fには、凧を上げる要領の叙述に対応する図解(図III)がある。この小説から図解を添えた部分テキストのみを抽出するならば、小説というよりも、1人称で執筆された説明性の高いエッセイに近似する表現だと見なすことができよう(cf. 立川2007)。

このように文学テキストのさし絵には、物語の局面を時間軸にそって事態の変化に即して表現したり対象の卓立性を描画したりする段階から、言語による表現を図解する説明の段階まで、多様なレベルが認められる。また、言語テキストと絵画テキストとが相補的な関係に立つ例も認められる。

### 3. 2 文学テキストにおける写真

本節では、小説として発表された作品に写真が添えられている例を取りあげる。

金井美恵子・渡辺兼人（1980）『既視の街』（新潮社）は、金井美恵子による言語テキストと渡辺兼人による写真との「共同作業としての本」（金井美恵子「あとがき」）である。前付け、後書きを除いた縦組み141ページの本文に53枚のモノクローム写真がある。写真は、少なくとも1ページ分を占め、見開き2ページの2/3程度を占めるばあいがある。写真が見開きの3/4を占める例もあるが、このばあい、その見開きに言語テキストはなく、余白を残す。

内容は、30歳の青年（「わたし」または「彼」として指示される）が原因不明の病気で2年間入院し、入院中または退院後に周辺の人々と関わることから、青年の思考とを中核として展開される。地名、人名など、具体的な固有名詞は認められない。

場所については、タクシー、バス、地下鉄が利用可能で、交通機関は「都市を蜘蛛の巣状に巡っている」（p.51）と記述されている。また、写真の被写体としての自動車のナンバープレート（p.85, p.101）から東京都内の地名を判読することができる。さらに、音無橋（東京都北区）（p.80）や不忍池（東京都台東区）（p.83）など東京都内で比較的知られている景観が認められる。これらと、「あとがき」の「渡辺兼人は、たしかに、東京の街の風景の薄い表面を、フィルムという薄い皮膜でもって剥ぎ取りながら、〈風景〉を見る眼の欲望に戒厳令を敷いているようだ」という記述から、読者は小説の展開する場所や写真の撮影地が東京都内であることを仮定する可能性がたかい<sup>2)</sup>。また、時間も現代としての1980年頃に特定するだろう。少なくともこの時間を大幅に遡及させる要因は、言語テキストにも写真にも認めにくい。撮影データは記載されていない。

その他の写真の被写体は、人体模型、個人住宅・アパート・工場、河川などが多い。

人体模型の写真は、青年が入院する病院の場面の展開するページに掲載されている。被写体と場面との関係の認知は、しかし高い結束性ではなく、我々の知識を運用して、模型の「筋肉、血管、内蔵、骨格」などを医学や看護学さらに病院に結びつける必要がある。

このような関係が比較的緊密だと思われるのは、たとえば次のような例である。

第7節は、青年が退院し、雨の中タクシーに乗って、母親の手紙と地図を頼りに街を進む場面である。ここでも場所は明記されていないが、時刻は第6節の記述から朝の検温を済ませた後であることが理解できる。次の(7)で第7節は終了する。

(7) 地図はひどく入り組んでいてわかりにくかったので——なにかまるで抽象的な模様のように見える——彼は家に帰らず、自分の暮している部屋に戻ることにしようと考え、運転手に行き先の変更を告げた。まるで反対の方向じゃないの、どうなってるんだ、と運転手は不機嫌なうなり声を出し、雨のなかで車を乱暴にUターンさせ、苛立たしそうに乾いた音をたてて舌を鳴らした。凄く唇の厚い男だ、とてもお喋りそうな、と彼は思う。  
(『既視の街』 p.49)

この節には2枚の写真があり、1枚（p.46f）は2階建てで蔦のからまった洋館、撮影された時刻は夜間だと推定される。もう1枚（p.48f）は日中の撮影で、近景に畑が広がり、中景に住宅群とコンクリート製の配水塔、画像の上約1/2は晴天の空である。1枚目の洋館の写真は、第7節の「都市の地面をびっしり隙間なく覆っている不定形の建物は雨の中で湿った分泌物を滲ませながら錯綜し」（p.45）や「季節や夜と昼とはまるで無関係に、無数の折れ曲がりを持つ路地のなかでは、人々はいつも睡っているようにじっとしたまま、外の足音に耳を傾けている」（同）などの記述に関係させることが、低い様相で、可能だと考えられる。また、2枚目の写真も、同じ記述、あるいは(7)の部分テキストと結びつけることが可能である。ただ、これらも人体模型のばあいと同様に、結束性の様相が高いとは言えない。また、小説の展開する場所が東京都内であることが読者によって仮定されやすいことを先に指摘したが、この2枚の写真の撮影地は、それぞれ、京都府京都市内と千葉県松戸市内だと特定される。ただ、広く知られている景観ではないと考えられることから、撮影地の食い違いが言語テキストと写真との結束性を低下させることには働きにくいだろう。

次の引用は、第9節で、青年の体調が悪化した「気分もそう悪くなかった」とこと、空腹を感じたことから次の行動を起こす場面である。

(8) 彼はゆっくりと寝台から起きあがり、瘦せてしまったので身体に合わずブカブカする麻の夏服——マチのついたポケットやベルトがいっぱいついているので、なんとなく実用的という感じのする、見るからに活動的な服だ——に着替え、いやな味のする水道の水を一杯飲んで食事に出かけた。(『既視の街』 p.71)

このパラグラフを含むページと見開きになる右ページ (p.70) に掲載されている写真は、繋ぎの作業服が屋外で多数干されている様子である。しかし、これは前節にあげた図解や説明のように機能するわけではない。(8) で言及されている服は、青年の所有する特定の1着であり、被写体の服は10着以上が認められ、素材も不明である。言語テキストと写真の被写体との間に抽象的な範疇の結束性を認めることは可能だが、この例においても、厳密な対応関係や同質性を見いだすことはできない。この認定は読者が言語テキストと写真とをどのように類比化するかに依存する。

さて、前節までに取りあげてきた物語絵本の絵画、さし絵入り物語のさし絵、その他のさし絵は、物語絵本を典型として、その絵画テキストが掲載されているページまたは見開き2ページの言語テキストとの関係が、なんらかの水準で認められる。『既視の街』のばあい、この様相が低く、任意の写真とその写真が掲載されているページの言語テキストの表現内容との間に、結束性を見いだすことが困難なばあいが少なくない。

このことについて、巖谷 (1981) による「すべての写真について本文のなかからそれなりに対応する箇所を見つけることも可能で、言葉とはもともとそういうものなのだ」という意見がある。この指摘を受けると、上に取りあげた例のみならず、ページを離れて関係性を見いだすことが、むしろ一般化されることになる。1例のみ示す。

(9) 坂道の曲り角をゆっくりと曲る。開け放たれた窓のカーテンが風にあおられて帆布のように風を孕んで唐突な勃起の荒々しさで丸くふくらみ、雲母の粒のように眩しく光を反射させる。あるいは、燃える白い炎の舌のようにそれは建物の暗い内部から噴き出す。あるいは建物の内部で部屋という部屋が夜毎に滴らせる汗を吸いとったカーテンが、そこで干されていたのかもしれない。(『既視の街』 p.65)

(9) で記述されたカーテンの状態であるが、p.97とp.98fの写真は言語テキストの描写に近似する被写体が選ばれている。しかし、(9)の部分テキストと2枚の写真の掲載は30ページ以上を隔てており、その関係を見いだす作業は読者にゆだねられている。その他、言語テキストにしばしば用いられる「家」「建物」「アパート」「工場」「果樹園」「木立」「庭園」「運河」などの語句と、写真の被写体、景観とが関係する例を少なからず指摘することが可能である。

以上のように観察してみると、『既視の街』は、言語テキストと写真とを間接的に、または遠隔性のたかい照応によって結びつけ、その間に緩やかな結束性を維持させることで1冊の書物として構成されていることが理解できる。このことは、場所や時間に関する具体的な言及を欠くことと連動して、可能態にある結束性を読者がどこまで見いだすか、また、その理解の過程でどのような創発性が生じるかを問うことにもなるだろう。

### 3. 3 文学テキストにおけるタイポグラフィー、その他のモード

本節では、欧米の作品を2編とりあげて、活字の印刷形態、写真の使用などに言及する。

はじめに、よく知られた例であるが、Ende, M. (1979) *Die unendliche Geschichte*では活字が赤と緑の2色に刷り分けられている。冒頭のコレアンダー氏の古本屋から学校の屋根裏の物置にいたる場面の描写をはじめ、バスチアンが *Die unendliche Geschichte* を読みすすめる過程と時間の経過、読了後の事態、バスチアンの発話や思考、感覚などは、赤字で印刷されている。緑の活字は、*Die unendliche Geschichte* のタイトルおよびバスチアンが読む本文として、Iから継続する。活字の赤と緑の部分の相互関係については、小林 (2003) による詳細な記述がある。はじめにXIIの部分について触れる。以下、ページ数または引用部分に記した「赤」「緑」は該当箇所の活字の色である。

XIIにおいて、バスチアンが手にしている書物とその書物に自己言及する部分 (S.183, p.258: 緑) 以降、冒頭の一節 (S.5, p.9: 赤) が引用され (S.187f, p.264f: 緑)、バスチアン自身の物語がその物語のうちにあることを彼が認識する (S.188, p.265: 赤)。そうして彼は、やはり冒頭 (S.7, p.11f: 赤) の引用 (S.189, p.266: 緑) により、自分の名前を聞いた (hörte) (S.189, p.266: 赤) ののである。

この冒頭部分とXIIの活字の色分けは、冒頭部分が赤で印刷されていたものが、XIIで引用されるときは緑で印刷されているとして一般化できる。この活字の色の変換を、小林 (2003) は、「読者としてのバスチアン (外界のバスチアン) を消滅せしめ、ファンタージェンの中の登場人物としてのバスチアン (内界のバスチアン) に変身せしめた」ことだと認定する。この外界・内界というとらえかたは、他に「現実世界—ファンタージェン」(近藤2007)、あ



るいは「日常－非日常」（三好2009）などの提案があるが、いずれにしても二値的な関係を見いだしていることは共通する。それぞれのとらえ方に異同はあるものの、このテキストにおいて、バスチアンから一連の物語を聞いたコレアンダー氏の発言に“beide Welten”とあるところからも、この2色の活字の印刷は二値的な関係を導入することに機能していると理解せざるをえない。

本節では、活字が2色に印刷されていることについて、読者の側が、部分テキストのまとまりとの関係で2色の変換される過程にどのような機能を割り当てるか、または割り当てうるかの問題としてとらえる。読者が活字印刷のモードについて、2色の印刷の区分を発見したとき、これを物語の展開する過程におけるコミュニケーション上の多様性、または物語の言及する対象の多様性とむすびつけることができるか、という問題である。次の例は小林（2003）の取りあげた部分である。小林は「外界－内界」の対立でとらえ、外界が内界へ移し換えられる例としてこれを示す。

- (10) イグラムールは不意に何か近づいてくるのに気がついた。パッとふりむいたその姿は、身の毛もよだつものだった。今やイグラムールは恐ろしく大きな一つの顔に変じていた。青みをおびたはがね色の顔には鼻の真上に目が一つだけついていて、想像を絶する悪意にみちみちた縦長の瞳が、アトレユをにらみついていた。  
(緑)

バスチアンは恐怖のあまり、低い叫び声 [einen leisen Schreckenslaut] をあげた。(赤)

恐怖の叫び声 [ein Schreckensschrei] が奈落の裂け目にひびきわたり、岩壁にあたってはねかえりこだまを呼びおこした。イグラムールはほかにも近づくものがあるのかと、目を右に左にまわしてさがした。というのは、前にいる少年はあまりの光景にぞっとして麻痺したように立ちつくし、声をあげたはずがなかったからだ。しかし、ほかにはだれもいなかった。(緑)

「イグラムールが聞いたのは、ひょっとするとぼくのあげた叫び声 [mein Schrei] だったんじゃないかな？」そう思ってバスチアンは心底ぞっとした。「だけど、そんなこと、あるわけじゃないか。」(赤)  
(『はてしない物語』S.70, p.98)

(10)で反復される「叫び声」を、二値的に理解される物語の領域で、別の指示対象として理解するか、それが融合していると理解するかは読者にゆだねられるだろう。このことは、(10)の第4パラグラフをどのように理解するかによって、遡及的に再度規定しなおされる可能性がある。第4パラグラフは、原文では次のようである。

- (11) »Sollte es am Ende mein Schrei gewesen sein, den sie gehört hat?« dachte Bastian zutiefst beunruhigt. »Aber das ist doch überhaupt nicht möglich.«

これを字義どおりに理解するならば、事態の起こる蓋然性あるいは可能性としての様相の問題になる。にもかかわらず、文字の色は2色の区分のままであるため、事態に関する二値的な区別は維持されていることになる。ここに、テキストの活字の色と記述されている内容とがその二値的な世界のありようとどのような様相で関係性を結んでいるかを、読者がどこまで自覚的に判定するかが問われることになる。この判定の作業は、単色の印刷のばあいと、2色とはいえ色彩のモードが認識されるばあいとで、読者にゆだねられる判定基準が量的にも質的にも異なることが予測できる。*Die unendliche Geschichte*は、赤と緑の二値的な世界の相互関係に還元されるテキストではない。この物語のテキストとしての意味は、テキストの参加者としてのコレアンダー氏による言及をも越え、コミュニケーションの参加者としての読者の側のかかわりかたに決定権を見いだす余地が広く残されているのである。

最後に、多様なモードを駆使したテキストとして、Foer, J. S. (2005) *Extremely Loud and Incredibly Close*を取りあげる。世界貿易センタービル事件で父親を亡くした1人称の主人公（オスカー、9歳）が、赤のペンで“Black”と書かれた封筒に入った、父のものと思われる鍵を発見し、これであけることのできる錠を探す過程が中軸になっている。“Black”は人名と仮定されている。

このテキストについて、Nørgaard (2010a, b) は、3つのモード、すなわちタイポグラフィ、レイアウト、写真に焦点化する。

*Extremely Loud and Incredibly Close*では、立体と斜体の区分のみならず、手書きの文字、活字のレイアウトが視覚的

な効果をになっている。Nørgaard (2010a) は、たとえばカラーの手書き文字の紙片が印刷されたページ (p.45ff) について、美術用品店で、オスカーが見たカラーペンの試し書きのメモ用紙を、彼が経験したままの手書きのテキストとして読者が読むことの重要性をとりあげ、単一のモードでこの事態を創出することはできないと述べる。

また、空白の間隔をあげながら単語を印刷する (p.203ff) ことが、オスカーに隣室の会話が聞こえにくい状況を表示していることなどを指摘する。

これらは、たしかに他の小説には認めにくい印刷方法であるが、カラーの手書き文字のメモ用紙の再現は、テキストに現れる素材を実体として説明する機能を付与することであり、語句を印刷する際のレイアウトの工夫は、既存の詩において一般に行われていることである (池上1967, 1975, 1982参照)。

*Extremely Loud and Incredibly Close*では、モノクローム写真も多用されているが、『既視の街』のばあいと異なり、特定の写真家のみによるものではなく、共同作業でもなく、“Corbis”と付記されたライセンスによって使用しているものもある。また、“Black”という人名が主題の1つであることから、テキストには登場人物の氏名、住所、オスカーがその該当者を訪ねる道筋などもある程度明らかにされていて、建造物の写真でそれら本文の記述と具体的に対応するものが少なくない (p.59, p.89, p.92, p.246など)。

ドアのノブや鍵穴の写真 (見返し, p.29, p.115, p.134, p.212, p.265) と鍵の写真 (p.53, p.303) は、このテキストの中軸をなす素材を提示するものであるオスカーの父が残した鍵と、祖父が撮影したドアのノブの写真 (p.175)、および祖父の筆談用の帳面に貼り付けられたその写真に関係する。写真の掲載されたページとその近傍のページにドアや鍵、ノブの話題が述べられているわけでは必ずしもないが、ノブの写真が掲載されたページは祖父の帳面の一部となる箇所である。この意味で、これらの画像は言語テキストとの間で緩やかな様相で一貫性 (coherence) が保たれていると言えよう。

逆に、たとえば象の眼の周辺の写真 (p.95) については、この写真が掲載されている前後のページで、象の写真と象、象が泣いていることなどが話題になっており (12) (13)、画像と言語テキストの間に結束性が高い。あるいは、読者にとってテキストで話題になっている象の写真と掲載されている写真とを同一視して理解することが可能である。この点は、カラーの手書き文字のメモ用紙の場合 (14) も同様である。

(12) [Abby Blackの住居] 台所全体にある唯一のものは、電話の横の壁にある象の1枚の写真だけだった。

The only thing in the whole kitchen was a photograph of an elephant on the wall next to the phone. [右ページに象の写真] (*Extremely Loud and Incredibly Close*. p.94)

(13) 「あの写真の象は、泣いているみたいだ」

“It looks like the elephant in that photograph is crying.” (*Extremely Loud and Incredibly Close*. p.96)

(14) 「こちらへ」と言って、彼女 [美術用品店の店長] は、10本のペンの陳列棚まで僕を連れていった。「これをご覧ください。」彼女は陳列棚の横にあるメモ用紙を僕に見せた。

“Come here,” she said, and she led me to a display of ten pens. “Look at this.” She showed me a pad of paper that was next to the display. [右ページに1枚目のメモ用紙の画像] (*Extremely Loud and Incredibly Close*. p.44)

また、写真や図が連続するp.53からp.67の部分は、オスカーの作成しているスクラップブック *Stuff That Happened to Me*の一部でありうる。この前後のページの展開において、この15ページは、オスカーが眠る直前に実際に見ているページそのものだと、読者が考えることに無理はない。他の写真の多くも、これに準じて理解することが可能である。さらに、Nørgaard (2010a) の指摘するところでもあるが、本書の最後に付されている、いわゆるパラパラ漫画 (flip book) の手法による15枚の写真は、オスカーが作成した (p.325) それの再現だと見なすことができる。

これらと異質の機能をにないうるものとして、映画 *Hamlet* (1948. Olivier, L. 監督・主演) で、ハムレットが墓地でヨリックの頭蓋骨を捧げている場面のスチール写真がある (p.55)。この写真は、掲載ページから *Stuff That Happened to Me* に綴じこまれた1枚として理解できるので、表面的には自分が劇で出演する場面の写真をオスカーが選んだものと想定される。言語テキストでは、シェイクスピア (p.1)、祖母が買ってくれたシェイクスピア全集 (p.37)、または『ハムレット』 (p.87)、オスカーが秋の劇でヨリックになること (p.37, p.99) などが、冒頭から言及されていて、この意味で、言語テキストと写真との一貫性や結束性が高いと見なしてよい。オスカーたちのクラスの子どもたちが戯曲ハムレットを演じる場面として、(15) が描写されている。オスカーはヨリックの役である。この場面が、p.55のスチール写真の場面对応する。ページは離れているが、結束性は高い。

(15) 初演の夜は、とてもすばらしかった。フォグマシンを持っていたので墓地は映画の中の墓地のようだった。

「はれ、不憫なヨリック！」とジミー・スナイダーが、僕の顔を持って言った、「予はこの者をば存じおった、ホレーショ。」衣装の予算が十分ではなかったので、プラズマスクリーンはなかった、が、僕は頭蓋骨の裏から、誰にも気づかれないで、まわりを見ることができた。

Opening night was pretty great. We had a fog machine, so the cemetery was just like a cemetery in a movie. "Alas, poor Yorick!" Jimmy Snyder said, holding my face, "I knew him, Horatio." I didn't have a plasma screen, because the costumes budget wasn't big enough, but from underneath the skull I could look around without anyone noticing. (*Extremely Loud and Incredibly Close*. p.142f)

この(15)の部分テキストは、シェイクスピア『ハムレット』との間で、引用としての間テキスト性をもたらす。戯曲『ハムレット』の受容の状況、上で指摘したシェイクスピアやオスカーの劇に出演する予定などへの言及、またスチール写真そのものからも、この間テキスト性の理解は比較的容易だと思われる。ただ、スチール写真にはタイトルなどが付されていないので、この関係性は理解のしかたに差が生じうるものの、墓地、頭蓋骨、顔を持つなどの記述から、スチール写真と(15)の部分テキストを結びつけることは可能である。

しかし、このことだけではなく、*Extremely Loud and Incredibly Close*の展開との関係性を考えると、まずオスカーの父親の急逝以外にも家族関係などの複雑さが共通項としてある。その人間関係は、2つの作品で同型とは言いがたいが、父親をなくした息子、その母、母と他の男性などの存在が認められる。

さらに次の関係性が想定される。オスカーは、父親の空の棺を明確に認識しており (p.36)、さらに墓地でこれを掘り起こすことを思い出す (p.259)。この計画は実行に移され (p.315ff)、父親の空の棺には、オスカーの祖父のアイデアにより手紙が納められる。この過程も2つの作品の墓地にかかわる場面として同型とは認めにくいものの、当初、空の棺を納めたことや、オスカーたちによる『ハムレット』を上演する場面を考えあわせると、劇を越えたオスカーが帰属する世界の墓地において、なんらかの事態が生じることが予測できる。ここに、スチール写真がこのテキストにおいて、より拡張された機能をはたす可能性が認められよう。以上のように、写真の存在だけでなく、『ハムレット』に関連する語句や状況の反復、間テキスト性、物語の展開などは相互に依存しており、読者がこれらをどのように結びつけ、どのように全体像を構築するかによって、テキストの理解が創発的に実現されよう。

#### 4. まとめ

本稿で明らかにしてきたことを、以下にまとめる。

- (a) 物語絵本やさし絵入り物語の言語テキストと絵画テキストは、トランスダクションによって関係性が維持されており、この関係性のありようが結束性を認定する基準になる。
- (b) 言語テキストから絵画テキストへの類比化は増幅的、または選択的になされる。
- (c) 絵本は、見開き2ページの画面と言語テキスト・絵画テキストで表現される場面とがまとまりをなす。さし絵入り物語は、言語テキストとページの対応が考慮されないため、段落や文の途中で任意にページが改められる。さし絵入り物語では、見開きの言語テキストはその範囲で独立することが前提にされておらず、これを独立性の高い画面、あるいはテキストの言語的なまとまりとしての場面として認定することは困難である。絵画テキストを配置するレイアウトの自由度は、絵本よりさし絵入り物語の方が高い。
- (d) 「引き・受け・止め」の作用は、絵本では、画面の独立性が高く、その画面展開を動的に支えるものとしてはたらく。各画面において、言語テキストは、テキストの参加者としての主体、対象、時間、場所にまとまりがあり、そこに場面としての独立性が認められる。物語絵本以外、さし絵入り物語などの言語テキストと画像の間に、この3つの作用は一般的に認めにくい。
- (e) 文学テキストの画像には、時間軸にそって事態の変化を表現したり対象の卓立性を描画したりする段階から、言語による表現を図解・解説する説明や挿図の段階まで、多様なレベルが認められる。
- (f) 言語テキストと画像との間の関係は、トランスダクションのように結束性の様相の高いレベルをはじめ、緩やかな結束性または一貫性が認められるばあいがある。
- (g) 語句を印刷する際のレイアウトなどの工夫は、読者の理解の方法に決定権を見いだす余地が広く残されている。
- (h) 複数のモードによって構成されるテキストでは、読者が各モードを結びつけ、そこから創発的に理解が実現される。

## 【注】

- 1) 同じ著者たちによる7冊の創作絵本「ぐりとぐらの絵本」は横組みであるが、人や動物の進行方向とページのめくりの方向は、ほとんどが一致している。「また おかを くだって みんなは のはらにもどりました。」(『ぐりとぐらのえんそく』p.28f) とある、動物たちがもといいた地点に戻る場面のみ、動物の進行方向の描画とページのめくりの方向が明らかに逆になっている。
- 2) 電柱の広告に「横浜」の文字が見える写真がある (p.62)。この写真の住宅の塀に地番標識もあるが、刊行された判型では肉眼で判読しにくい。撮影地が横浜市内であることの確証は、広告の表示のみでは得られないだろう。

## 【資料】

- 新美南吉 (1932) 「ごん狐」『校定 新美南吉全集 第3巻』(1980) 大日本図書  
 新美南吉 (作)・かすや昌宏 (絵) (1998) 『ごんぎつね』あすなろ書房  
 新美南吉 (作)・かすや昌宏 (絵) (2002) 「ごんぎつね」『国語 四年 (下) はばたき』光村図書  
 中川李枝子 (作)・大村百合子 (絵) (1962) 『いやいやえん』福音館書店  
 中川李枝子 (作)・山脇百合子 (絵) (1979) 『ぐりとぐらのえんそく』福音館書店  
 森 敦 (1974) 「天上の眺め」『鳥海山』河出書房新社  
 星 新一 (1975) 『おのぞみの結末』いんなあととりっぶ社  
 金井美恵子・渡辺兼人 (1980) 『既視の街』新潮社  
 渡辺兼人 (2003) 『KANENDO WATANABE 渡辺兼人』何必館・京都現代美術館  
 Ende, M. (1979) *Die unendliche Geschichte*. Piper Verlag.  
 ミヒヤエル・エンデ (上田真而子・佐藤真理子訳) (1982) 『はてしない物語』岩波書店 [日本語訳は本書による]  
 Foer, J. S. (2005) *Extremely Loud and Incredibly Close*. Penguin Books.  
 ジョナサン・サフラン・フォア (近藤隆文訳) (2011) 『ものすごくうるさくて、ありえないほど近い』NHK出版

## 【文献】

- Doonan, J. (1993) *Looking at Pictures in Picture Books*. Thimble Press.  
 藤本朝巳 (2007) 『絵本のしくみを考える』日本エディタースクール出版部  
 平山育男 (2004) 「戦前期の水道施設における配水塔について」『長岡造形大学研究紀要』1, 21-22.  
 池上嘉彦 (1967) 『英詩の文法—語学的文体論—』研究社  
 池上嘉彦 (1975) 『意味論』大修館書店  
 池上嘉彦 (1982) 『ことばの詩学』岩波書店  
 巖谷國士 (1981) 「写真のいった小説—『既視の街』について」『現代詩手帖』24-3, 143-149.  
 小林良孝 (2003) 「ミヒヤエル・エンデ著『はてしない物語』におけるはてしなさについて」『人文論集』54:1, 185-262.  
 近藤 悟 (2007) 「『はてしない物語』の源泉：M. エンデ『だれでもない庭』を手がかりに」『人文論究』56:4, 124-139.  
 Kress, G. and van Leeuwen, T. (2001) *Multimodal Discourse*. Hodder Education.  
 Kress, G. and van Leeuwen, T. (2006) *Reading Images: The Grammar of Visual Design (2nd ed.)*. Routledge.  
 Kress, G. (2010) *Multimodality: A social semiotic approach to contemporary communication*. Routledge.  
 三好鮎子 (2004) 「ほらふきから語り手へ：ミヒヤエル・エンデ『はてしない物語』における日常と非日常の往還」『詩・言語』70, 93-111.  
 望月 裕, 平山育男 (2006) 「戦前期公営水道における水道配水塔：構造とデザインの関係」『日本建築学会北陸支部研究報告集』49, 331-334.  
 Nikolajeva, M. and Scott, C. (2001) *How Picturebooks Work*. Garland Publishing.  
 野村眞木夫 (2000) 『日本語のテキスト—関係・効果・様相—』ひつじ書房  
 野村眞木夫 (2010) 「マルチモーダル・テキストとしての絵本—言語テキストと絵画テキストの関係性と類比性—」『上越教育大学研究紀要』29, 219-230.  
 野村眞木夫・畔上歩美 (2011) 「絵本『ごんぎつね』のスタイルとマルチモダリティ」『上越教育大学研究紀要』30, 177-190.  
 Nørgaard, N. (2010a) "Multimodality and the Literal Text : Making Sense of Safran Foer's *Extremely Loud and Incredibly Close*." in Page ed. (2010) *New Perspectives on Narrative and Multimodality*. Routledge.  
 Nørgaard, N. (2010b) "Modality, Commitment, Truth Value and Reality Claims Across Modes in Multimodal Novels." *Journal of Literary Theory*. 4:1, 63-80.  
 笹本 純 (2001) 「絵本の方法—絵本表現の仕組み」中川素子, 今井良朗, 笹本純『絵本の視覚表現—そのひろがりとはたらしき—』日本エディタースクール出版部, 71-154.  
 立川和美 (2007) 「随筆のジャンル特性」高崎みどり・新屋映子・立川和美『日本語随筆テキストの諸相』ひつじ書房, 185-210.



# Potentiality of Multimodal Literary Text

## From Picturebooks to *Extremely Loud and Incredibly Close*

Makio NOMURA\*

### ABSTRACT

The purpose of this paper is to clarify some multimodal aspects of literary texts, analyzing picturebooks and narratives with illustrations, photographs and other expressive means. The modalities of transduction, coherence and cohesion are admitted in such a text. The analogy from the language to the image is performed amplifying or selectively. The differences between the picturebooks and the narratives with other device of image, and effects of the layout are understood emergently according to the reader's decision.

---

\* Humanities and Social Studies Education