

詩による

新文芸学講座

視点論

西郷竹彦

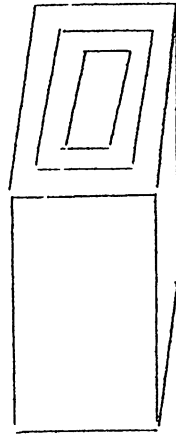
一九九七年五月一七・八日

徳島県阿南市 ひまわり会館にて

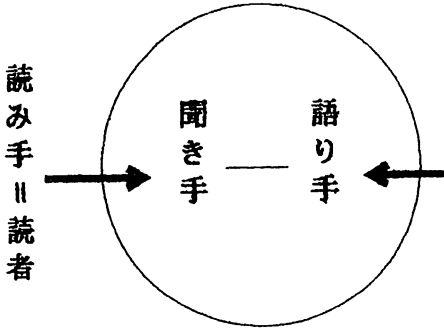
目次

はじめに	1
一 文芸の構造	3
二 語り手がへわたしとして登場する場合	7
三 話者が直接顔を出さない場合	32
四 語り手が異類の人物	52
五 語り手も対象も異類のもの	60
六 聞き手が顔を出す場合	71
七 視点の転換（移動・視野）	81
八 話者の独白・独り言	88
まとめ	97
質疑応答	99

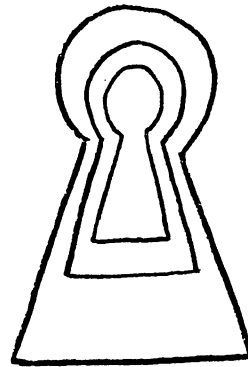
文芸作品（ことばの芸術）
入子型構造（虚構）



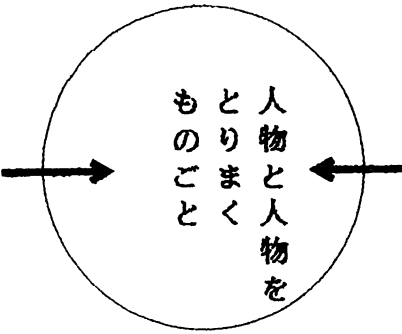
書き手 || 作者



ロシア人形（マトリョーシカ）

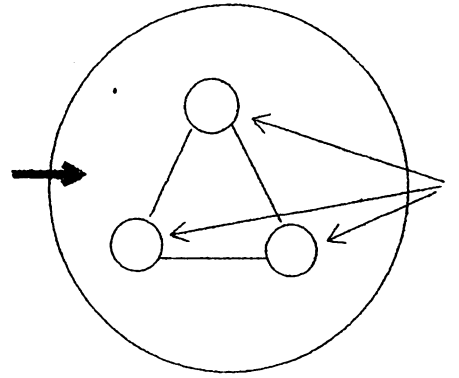


作者 ←
語り手

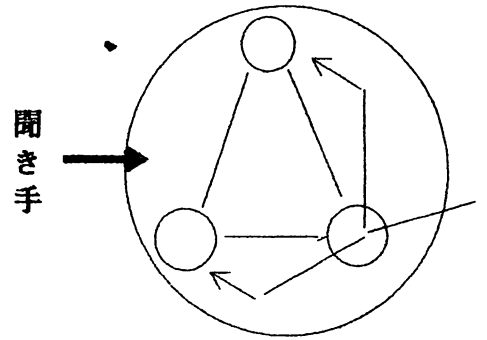


聞き手

「A」語り手（外の目）



「B」語り手（外の目）異化



形
象

相
関

形
象

がわから
よりそう
かさなる

《外の目》↓《内の目》

視
点

相
関

対
象

二重視点——（回想の視点）

現在の《私》が過去の《私》に重なる

はじめに

「子どもと心を見つめる詩」という書名は、出版社がつけた書名で、私はあまり好きではありあせん。それでカバーを裏返して「日本名詩選」と題しています。いわば私のアンソロジーです。

今までの詩の編集は、題材あるいはテーマ別になされてきました。季節とか友情とか学年別とかに編成されてきました。これはこれでそれなりの意味もあるうかとも思いますけれども、同じことをしても仕方がないのでちがう編集をやってみました。

では、詩を選ぶ観点をどうするかということになるわけです。もちろん子供にとって価値のあるものでなければなりません。選択眼、詩を選ぶ目の高さが問題になります。

本書の欠点

短所とか長所とかは別々にあるわけではない。長所を裏返せば短所、短所を裏返せば、逆にいえば長所になっている。みなさんが本を読まれる時は、「まえがき」や「あとがき」を読んでからにしたほうがいい。というのは、その本がどういう趣旨で、どういう方針で書かれているのかをふまえて読むことが必要だからです。たいてい、そこで著者がいいわけをしたりしています。それから「目次」を見ることです。全体の構想をみるわけです。その中の第一章がこうで、二章がこうなっているということを見てとれますから、それから読まれるほうが賢明な読み方だと思います。

この本の一つの欠点は、どこから読んでもよいというわけにいかないことです。これまでのアンソロジーは、「まえがき」に、どこからでも好きな所からお読みください、と書いてあります。何も春を先に秋を後にということはない。なぜかという、後先の関係がないからです。後先のつながりといいますか。全然ないとはいいませんが、階段

の一番下の段から上の段へというふうになっていない。そのへんを散歩するように散歩すればいい。そういう本も気楽でいいし、そういう本もあつていい。ですが、私の本は一頁から順序よく読んでほしい。なぜかといいますと、解説がイロハのイのところから始めて、順序をふんで書かれているからです。だから一年生向けの詩が出てきたかと思うと、次には大人の詩が出てくるということがあります。それは学年別にもなつていません。題材、テーマもバラバラです。ある観点で、ここはこういうことをわかつてもらいたいという意味で一まとまりに詩を載せています。その解説も順序をふんでいる。ですからみなさん方がお読みになる時はぜひ、一頁から読んでください。順序を追つて読んでいけばわかるように書いてあるつもりです。ただ、小学校高学年や中学生にむつかしいと思われる所は括弧に入れてあります。そこは大人向けの、先生とか親の方に読んでもらいたいということ、括弧に入れてあります。もちろん子供が読んでもいいのです。読んでわかるのものもあると思います。

要所要所に、一通り文芸学と認識論の基本的な概念・言葉を解説として入れてあります。これもだいたいこの順序で読んで下さればいい。でもこれは順序通りでなくてもかまいません。条件とはどういうものだろうか、ファンタジーとはどういうものだろうか、といったことが知りたい時には、三十ぐらいの項目がありますから、目次でページ数を見て読んでくださればいい。

詩の再編成

まずは順序よく一通り読んで、その上でなら、どこからでも読んでいい。もう一度言いますが、一つ一つの詩について、その詩をまるごと詳しく書いてあるわけではありません。

今日、明日の話はこの編集方針に基づいての話ではありません。(それだけならこの本を読んでもらえればわかることです。)では、今日は何をするのかというと、この詩集を全部ばらして、別な観点で再編成したような話をお話しています。

例えば一例をあげますと、「ファンタジー」とあつて三つの詩があげられています。しかし、じつは、その前にもファンタジーの詩があるのです。でもそこでは、ひと言もそのことについては触れていません。ファンタジーなのだ

けれども、そこでは、ほかのことの説明をしています。ですからファンタジーはここにある三つだけだと思わないでください。ここで初めてファンタジーを説明できる段階にきたので、ここで取り上げて説明しているのです。初めてファンタジーがでてくる前のところでは、ファンタジーの作品であっても、ファンタジーについては取り上げていません。例えば、四ページの第五節に「ゆうひのてがみ」があります。この詩では、比喩の働きについて学んでもらいます。しかし、じつはこれもファンタジーなのです。いやこれだけではありません。まだいっぱいあります。しかし、そこではファンタジーであっても、ひと言もファンタジーについて説明していません。それを言うと二百字のスペースでは足りなくなるからです。

みなさんの授業でもそうですが、一時間の授業で何もかもやっつけてはいけません。あれもこれもと持ち込んで、どれもいい加減になってしまふ。ですから一時間の授業では、どういうことをしっかりと学習させるか授業のねらいを一つか二つにしぼります。それと同じで、「ゆうひのてがみ」ではファンタジーとしてではなく、比喩の働きを理解させるというふうに行っているのです。それでいいのです。いずれファンタジーは後へ行って、そこでファンタジーというのはこういうものだよと、教える。こういうふうになっています。それが長所であり、短所でもある。

今回の話は、たとえばファンタジーというものをしっかりと勉強してもらおう。そのためにはファンタジーの詩がいくつかありますから、それらの詩を取り上げて、そこにはファンタジーという共通なものがあることをみていきます。そうすると、「ファンタジー」というのはそういうものか」と、非常によくわかるということになります。

そういうふうに行きたいのです。ですから、この詩集を全部ばらして、一つひとつの詩を、もう一度あるテーマでまとめなおす、そういうことになります。

入子型の構造

文芸作品にはある構造があります。その構造を虚構といいます。実際の、現実の世界にも構造があります。例えば建物には屋根があり、天井があり、壁があり、窓があり、入り口があり、というふうな構造があります。人間の体にも構造があります。どんなものにも構造があります。作品にも構造がある。その作品の構造を虚構の構造といいます。現実の構造ではない。作品の構造です。虚構というのは、たとえて言えば入子型の構造です。入子というのは升のようなのがあり、その中にまた一回り小さい升がある。またその中にといくつでもその中に入ります。こういうのを入子といいます。中にいくつも入っているからです。

ロシアにマトリユーシカという人形があります。女の人形です。この人形の中にまたひと回り小さい人形が入っている。その中にまたひと回りといくつも入っているのがあります。ようするにこういう構造です。これを入子型の構造といいます。

作品の構造はどうなっているのかというと、作品は書き手が書いたものです。書き手を作者といいます。読み手がそれを読む。それを読者といいます。作者が作品を書くときに、語り手を設定します。作者が語り手に変身することもいえます。

例えば、大人の作者が、女の子の（わたし）という語り手に変身するといってもいい。あるいは、女の子という語り手を設定するといってもいい。そしてその語り手が語る。語るということは相手があつて語るわけですから、その相手を聞き手といいます。読者は聞き手にいわば変身して、聞き手の目を通してあるいは耳を通して、語り手の語ることを聞く。こういう形になります。

語り手がいて聞き手がいて、語り手と聞き手の間に語り手の語る内容があります。それは人物と人物を取り巻くいろいろな物事です。物事というのは自然であつたり、町の中であつたり、あるいは家の中であつたり、あるいは動物や人間やいろいろなものがあります。語り手が語る内容です。語ることがらといってもいい。それを人物と人物を取り巻く物事とこういう言い方をしました。作者は語り手に変身して、あるいは語り手をして語らしめるということになります。そうすると語り手は聞き手に語っているわけで、読者はその聞き手をとおして、聞き手にいわば変身して、

語り手の言うことを聞くという構造になります。入子の構造です。

二つの形

この構造に二通りあります。仮にAとBというふうにしましたが、どういう構造かという点、語り手がいます、聞き手がいます。語り手が聞き手に語る中身というのは人物と人物を取り巻く物事です。そもそも人物とは何かというとまたいろいろありますが、人間も人物ですけれども犬とか猫とかでも人間のような性格を与えられているものすべて人物です。これらの間にはある関係があります。この人物と物事を語る時に外側からこれをみて語る。こういう語り方、それを《外の目》で語るといいます。こういう構造が一つあります。

もう一つは、まず語り手が外から見ても《外の目》で語るわけですが、むしろこのなかのある特定の人物の《内の目》といえますか、この人物の目と心を通して見る、語る。こういうふうには二重になっている。《外の目》と《内の目》とが二重になっている。これらの人物を外側から見ると同時にこの人物の目と心を通してこれらを見る。語り手がこの人物に乗り移るといいますか。その場合に三つあります。第一に、その人物の側から語る。第二に、その人物によりそって語る。最後にその人物にびったり重なる、なりきる。この三つの形があります。語り手がこの人物の側から語る。この人物によりそう。終いに、この人物に重なる。よりそったり、重なったり、離れたりといった微妙な語り方があります。

形象と形象の関係

イメージとして描かれており、実物ではないものを形象といえます。形象とはイメージのことです。語り手の形象、聞き手の形象、登場人物の形象、物事の形象、自然の形象、これらを全部形象といえます。ですから作品の世界というのは形象と形象の相関関係だということふうに行うことができます。語り手の形象、聞き手の形象、事物・人物の形象。そういう形象と形象のひびき合う関係、これを形象の相関といえます。

作品というのは形象と形象の相関関係の世界だということができます。さまざまなイメージが絡み合っている世界

です。作品の中にはいろんなものが出てくる。それらはいろいろと絡み合つて、しかもそれが動いていきます。一枚の絵だと動きがない。一枚の絵の中には人物がいたり木があつたり草があつたり犬がいたりします。それらのものが全部一つにある関係をもつて絡み合つてある。だからこれは形象と形象の相関関係が一枚の絵をつくつていているといつていい。

ところが文芸作品の場合には、それらの形象が動くのです。それらの形象と形象が絡み合つて、動いていく、くり広げられていく。これを形象相関の展開といいます。

視点と形象の関係

また別なとらえ方をすると、見ているものと見られているものとの関係としてあるということもできるのです。必ずどの作品でも視点と対象の關係に置き換えてみる事ができる。見ている側と見られている側との關係ということができます。語り手の形象と人物や物事の形象との關係を、形象と形象の關係を、今度は視点と対象の關係として見ることが出来る。視点と対象の關係というのは語り手がこの人物によりそつていると、この人物が見ている側になります。この人物のことを視点人物といいます。語り手がこの人物によりそつて、この人物に重なつて、そこからほかの人物を見て語つているとすると、視点の側の人物だから視点人物といひます。こつちが見られている側の人物だから対象人物とこつちうわけです。視点は必ず人物なのです。対象は人物である場合と自然や物事である場合とあります。だから対象には対象人物というものもあるのです。人物ではなくて単なる対象というものもあります。

入子型の構造をしている、というのは私の考え方です。こつちうふうに文芸作品とこつちうのを見て、これをもつにして文芸の世界を語つていく。虚構の世界とこつちうのものを語つていくことになりまふ。虚構とこつちうのはこつちう構造をもつていふのです。この構造は、現実の構造とはちがうから虚構といふのです。虚構の世界といふのは、視点と対象といふ構造をもつた世界だといふことです。見ているものと見られているものとの關係です。別の言ひ方をすれば、さまざまの形象と形象とが絡み合つていふ世界、そしてそれが動いていく世界と、こつちう言つてもいい。

単純にいへば視点と対象の相関關係、それが動いていく世界と、こつちう言つてしまえばいい。この形象といふのは複

数です。例えば、一つの場合もあるが十も二十もある場合もあります。人物が出てきたり、石ころやら、獣が出てきたりするわけです。ようするに一枚の絵であれば一枚の絵の中に描かれているものは全部形象です。イメージです。それを細かくやれば入子型の構造をもっているということなのです。そしてこの二つのタイプに分けて考えればよいのです。見ている方と見られている方の関係が、こういうふうに「外の目」だけで見ている。これはふつう、三人称客観の視点といわれています。

問題は語り手と聞き手、聞き手というのはみなさんピントこないと思うので、後へ行って話しますけれど。もう一つ、今語り手が、この人物によりそって語ると言いました。この人物によりそって、あるいきはこの人物と一つになって、この人物に乗り移ってといえますか、この人物と重なってといえます。そしてこの人物が見たように、この人物が感じたように語る。こういう語り方があります。それでは具体的に作品の中で語っていきましょう。これが一番もとになる図式です。

二 語り手が「わたし」として登場する場合

鉄棒

村野 四郎

僕は地平線に飛びつく

僅に指さきが引っかかった

僕は世界にぶら下がった

筋肉だけが僕の頼みだ

僕は赤くなる 僕は収縮する

足が上がってゆく

ああ 僕は何処へ行く

大きく世界が一回転して

ぼくが上になる

高くからの俯瞰

ああ 両肩に柔軟な雲

語り手が自分をも対象として語る

この場合、〈僕〉という人物を語り手といっています。話者といつてもいい。村野四郎は書き手、作者です。言い方を変えると、作者が〈僕〉という語り手に変身して語ると、こういうふうにかけてももらってもいい。自分ではない他者の人格になるわけです。正しくいえば、作者が〈僕〉という語り手を設定するといえます。わかりやすくとえを使いますと、話者に変身してというふうにかけてもらってもいいのです。そしてここでは、ほかの人物はできませぬ。〈僕〉だけです。非常に単純な構造です。〈僕〉と〈鉄棒〉がある。〈鉄棒〉というのは物事です。〈僕〉を取り巻く物事です。それから周りの〈世界〉、周りの〈世界〉というのはいくつかの早くて景色です。〈高くからの俯瞰〉それから〈両肩に柔軟な雲〉、見はらした〈世界〉、それから〈雲〉、〈鉄棒〉。こういった物事がさまざまに絡み合つて、一つの世界をつくつています。これを形象相関の世界といえます。ひびき合つています。たとえば、〈鉄棒〉と〈僕〉との関係、ひびき合ひがあります。それから、〈僕〉と〈世界〉、〈僕〉と〈雲〉です。〈雲〉と、〈僕〉とは、〈僕〉の〈両肩に柔軟な雲〉がかかつているというイメージの関係があります。これを形象の相関関係といえます。さまざまな形象、人物形象、それから〈鉄棒〉は事物、ものごとです。〈雲〉は事物といつてもいいが自然形象です。

そこで〈僕〉という語り手が、実は〈僕〉のことを語っています。その語り手が自分自身について語っている。語り手が〈僕〉のことを取り出して語っているのです。

例えば、子供が作文を書きます。この作文というのはどういふものかというのと、ぼくという男の子が昨日の兄弟喧嘩のことを作文に書くとします。「ぼくはおねえちゃんとけんかした。おねえちゃんがいじわるだったので、ぼくはけとばしてやった。」というのと、その場合の「ぼくがけとばしてやった」というのは、語り手のぼくが自分自身のことを語っているわけです。語り手が自分を〈外の目〉で対象化して、自分のことを外側から見ながら、しかも自身自身になって語るといふ二重の構造をもっているのです。ここは大事な所です。そういうふうに入り組んだ関係をもっているのです。自分をも対象化する。対象にするのです。ここでは不思議な関係、視点が同時に対象であるという関係があるのです。自分というものは見る側だけれども同時に自分は見られる側でもある。作文というものはそういう

ものです。すべての作文は、みなさん方が書く作文でも、子どもが書く作文でも、あるいは小説でも、物語でも、語り手の私が、私というものを外から見て対象として見る、語る。こういうことです。

もう一度、「鉄棒」を見てください。村野四郎という作者が、僕という語り手を設定した。あるいは〈僕〉に変身してこの作品を書いているといつてもいいのですけれども、〈僕〉という語り手を設定した。さて、その〈僕〉という語り手は、〈僕〉自身を見て語っているのです。〈僕〉自身のことを語っている。だから〈僕〉というのを見る側であると同時に見られる側でもあるのです。こういう構造をもっているのです。

そこで〈僕〉という人物は〈鉄棒〉に飛びつくわけですから、〈鉄棒〉との関係があります。〈鉄棒〉という事物の形象と〈僕〉という形象がひびき合っているわけです。さらに周りの景色、それから〈雲〉という事物やら自然の形象とその間に〈僕〉はある関係を作っている。それがこの中で変化していく。動いていく。これが文芸という世界です。絵とちがうところです。絵にはそういう動きがありませんから。それを形象相関の展開といいます。それを見ている視点と見られている対象というようにとらえなおすことができます。見ている方と見られている方というと、〈僕〉という語り手は、見ている方の語り手であると同時に語られている方の人物にもなっている。ただ語り手は全く自分のことは語らないで、自分以外のものだけ語るといふことももちろんある。

夕だち

村野 四郎

よしきりが

大きわざして にげまわる

むこうから かけてくる村の人

こちらから かけていく町の人

みんな ひさしへ とびこんだ

夕だちだ 夕だちだ

空のおさらを ひつくりかえしたようだ

雨はどうどう

ぼくの頭から せなかのほうへ

たきのように流れおちた

けれども ぼくはおどろかない へいきだ

ぼくは水泳の帰りみち

ぼうしもかぶらず まるはだか

あわてる人々をながめながら

ゆうゆうと 道を歩いてきた

そしてときどき 天のほうをむいて

夕だちを飲んでやった

ぼくがぼく自身によって見られている

一連では〈よしきり〉という鳥とか、〈村の人〉とか、〈町の人〉とか、家の〈ひさし〉とか、空からお皿をひっくりかえしたように降ってくる〈夕だち〉とか、そういうのがここに書かれています。これらのさまざまな形象が絡み合っています。ざあっと〈夕だち〉が降ってくるから〈よしきり〉が大騒ぎして逃げまわる。〈町の人〉や〈村の人〉があわてて駆けてくる。で、〈ひさし〉へ飛び込む。こういう関係が絡み合った形で書かれています。ここに、それを語っている人がいるはずで、〈よしきり〉が／＼大きわざして にげまわる〉と語る人がいます。一連だけだとわかりませんが、それを話者といえます。語り手が〈よしきり〉のようすや町や村の人の様子を語っているわけですが、ただ語り手がここに直接顔をだしていません。だから語り手を読者はあまり意識しません。誰が語っているかはわかりません。ただ語っている人がいることだけは確かです。〈むこうから〉とか〈こちらから〉とか言っていることは、語り手がいて、その人からいえば〈村の人〉が〈むこうからかけてくる〉のであり、〈町の人〉は〈こちらからかけていく〉ということになる。〈村の人〉は〈むこうからかけてくる〉と、〈くる〉と〈いく〉というふうな方向があります。方向があるということは、そこに語り手の位置があつて、その語り手から見て〈むこう〉とか〈こちら〉とか、〈いく〉とか〈くる〉とかなるわけです。でもその語り手が何者であるかはわかりません。でも語り手がいて語っていることははっきりしています。語り手のいない作品というのはありません。必ずある語り手が語るのです。ただその語り手が誰であるかは、一連ではわかりません。

さて二連を読んでみましょう。

〈ぼく〉という人物が顔をだしました。その〈ぼく〉という人物と〈雨〉との関係がここに語られています。その

語っている人物は誰でしょう。〈ぼく〉なのです。〈ぼく〉という人物は、一連のことを語ってきた人物です。二連では〈ぼく〉自身が〈雨〉にうたれてる様子を語っています。ということは〈ぼく〉という語り手は自分の姿をも外から見て語っているわけです。

語り手である〈ぼく〉が、〈ぼく〉という自分自身の様子を《外の目》で見ているわけです。外側から様子を見ています。同時に〈ぼく〉自身になって、〈ぼく〉の気持も語っているわけです。〈おどろかない へいきだ〉と言っています。〈ぼく〉は〈おどろかない へいきだ〉というのは、〈ぼく〉の気持です。つまり、〈ぼく〉の《内の目》になって語っている。語っている人物も〈ぼく〉であり、同時に語られている人物も〈ぼく〉という関係になります。

ここがよくわからないと、これからみなさんが、詩だけでなく物語や小説を読むときの解釈が、微妙にあるいは決定的に狂ってくる。ここで始めて語り手が表にでてきた、姿を現した。でも一連のときにも語り手はいるのです。一連だけのような詩が一方にはたくさんあります。ぜんぜん語り手が、ぼくとかわたしとか、顔をださない。そういう詩がいっぱいありますが、語り手がいらないと思っではいけません。

二連を見るとなるほど、〈ぼく〉の様子が語られています。〈ぼく〉の様子というのは、〈雨〉が頭から背中の方へ滝のように流れ落ちる夕立の〈雨〉と〈ぼく〉との関係が語られています。相関係係です。というのはこの表現は〈雨〉の様子を語っていると同時に〈雨〉にうたれてるぼくの様子でもあるのです。相関というのはそういうことです。もう一度言います。〈雨〉はどう／ぼくの頭から せなかのほうへ／たきのように流れおちた〉という様子は〈雨〉の様子でもあるのです。しかし〈ぼく〉の様子でもある。〈雨〉の様子というのは〈雨〉が〈ぼく〉の頭からどうどろと流れ落ちるように背中へ流れていく様子です。これを裏返して言う〈ぼく〉の様子でしょう。ぼくは頭から滝のように〈雨〉を浴びている様子です。両方にいえるのです。これを相関係係といいます。相関というのは〈雨〉とというイメージと〈ぼく〉という人物のイメージとがひびき合った形である。切り離せない。これは〈雨〉の様子を語っているのだといえれば一面的になります。〈ぼく〉の様子だといっても一面的です。ぼくの様子であると同時に〈雨〉の様子でもある。切り離せない。裏表の関係にあるということなのです。

三連はもうわかりますね。あわてる人々がいる。またそれを眺めているのです。あわてる人々の様子であると同時

にそれを「ああ、あわてているな」と見ているぼくの様子・気持でもありません。この作品は形象と形象の相関関係、ぼくとか、人々とか、〈雨〉とかいろいろんなものが絡み合い、それが移り動いていく形象相関の世界。その形象相関の展開、くり広げていく、展開の世界。こう見てもいいし、視点と対象の関係として見てもいい。見ている側は〈ぼく〉であつて、見られている側は人々や〈夕だち〉やら〈よしきり〉やらです。視点と対象の相関とみてもいい。ただここで気をつけなければいけないことは、視点は〈ぼく〉なのです。見られている方にも〈ぼく〉がいるということ。ここを気をつけなければいけません。〈ぼく〉は見ている人物だけでも同時に、〈ぼく〉が〈ぼく〉自身によつて見られている。そういう構造をもっている。これが虚構ということ。現実をふまえながら現実をこえたものになつていくのです。

すいれんのはつば p 74

浦 かずお

すいれんの まるいはつばが

さつきから

そこだけ波もんをたてている。

さては、いたずらふなつこめ

はつばのじくを かじっているな。

風もないのにおかしいと

ぼくが 見てるの しらないな。

さてよ、それとも四、五ひきで

わっしょわっしょとやっつてんのかな。

まるいはつばが顔しかめ

いやいやしてるの しらないな。

どこも明るい まつびるま

すいれんの

はつばのひとつがゆれている。

同化と異化の共体験

〈すいれんの まるいはつぱが／さつきから／そこだけ波もんをたてている。〉というすいれんの葉っぱの様子があります。それを見て、語っている人がいます。本当はここに話者がいるのです。話者がいるのだけれどもその話者が直接顔をだしていません。

〈さては、いたずらふなつこめ／はつぱのじくを かじっているな。〉というのはその様子を見て、想像しているわけです。気持です。たぶん、〈ふな〉がすいれんのはつぱのじくをかじっているんじゃないかなあと思っている。思っていることをそこに語っている。見ている人がいる。それを話者、語り手といいます。浦かずおという作者ではありません。

視点と対象、そこから視点人物が何を考え、何を想像するか、何を思っているかということが語られている。視点と対象というのは、密接不可分の関係があります。〈そこだけ波もんをたてている〉葉っぱの一つが揺れている。だから、ふながかじっているのだなど。いや、さてよ、こうなのかな、ああかな、と考えている。こういうふうにはひびき合う形であるということです。ここは何も詩の問題だけではありません。実際に人間と人間が向かい合っているすべての物事の関係もこういうふうに関係にあるのです。

〈風もないにおかしいと〉思っている人がいます。それが〈ぼく〉という人物なのです。〈ぼくが見てるの 知らないな〉〈ぼく〉が見ているのです。〈ぼく〉がそのことをいろいろ考えて想像しているのです。そのことを〈ぼく〉が語っているわけです。ですからこの〈ぼく〉は語り手である。と同時にその語りの中に〈ぼく〉のことが語られています。だから〈ぼく〉は見ている側であると同時に見られている側でもあるのです。〈ぼく〉に見られている〈ぼく〉が〈ぼく〉の様子を語っている。おかしいなと思っているのは〈ぼく〉であって、そう語っているのも〈ぼく〉なのです。

〈さてよ〉とここで考えなおした。〈それとも四、五ひきで／わっしょわっしょとやってんのかな。〉と想像しています。これは〈ぼく〉です。自分が想像したことを語っているのです。

〈まるいはつぱが顔しかめ／いやいやしてるの しらないな。〉と、まるいはつぱを擬人化して、顔をしかめていると思っている。そういうふうには話者が見て、思っている、語っている。

〈どこも明るい まっぴるま／すいれんの／はっぱのひとつがゆれている〉今、目の前で見てるように語っています。今、目の前で見てるのは〈ぼく〉です。それを語っているのも〈ぼく〉です。だから語り手が、自分自身をも対象として語っているのです。こういう関係です。ここが少しややこしいといえますか、むつかしいといえますか。ここをよくわからないといけませんね。

現実の世界では、見ている方と見られている方とは別々です。私が見ている方であれば、あなたは見られている方です。虚構の世界というのは見ているものと見られているものが同じである。〈ぼく〉が〈ぼく〉を見ている。〈ぼく〉がそこに〈ぼく〉という姿をおいて見て、語っているということになるのです。

そういう作品を読むことに、どういう教育的な意味があるかといえ、私たちは日常自分というものを向こう側において、自分のいたりしたりしていることを、「あ！みつともないことをしているな」と見ることはあまりありません。ところが虚構の世界、詩の世界、物語の世界を読者が読むということは、語り手に同化して読みますから自身を対象化して見ることができるようになるのです。

「すいれんのはっぱ」でもう一度いいますと、読者が〈ぼく〉という人物の目と心、〈ぼく〉という人物の気持、〈ぼく〉という人物の《内の目》によりそう、あるいは重なって読むことができます。そのことを〈ぼく〉という人物と同化する。〈ぼく〉というのは話者、語り手です。語り手と同化する。しかし同時に、読者は、この〈ぼく〉という人物を向こう側において、〈ぼく〉の様子をみて、〈ぼく〉はあんなことを言っているとか、あんなことをしているとか、あんなことを思っています。この人物の言っていること、していることを見て、「ああ、あんなこといっている」「あんなこと思っている」とか読者は思います。これを異化するといえます。

《内の目》で見ることを同化する。《外の目》で見ることを異化する。こういうふうにいいます。語り手の〈ぼく〉になって、〈ぼく〉の様子、〈ぼく〉の姿を見ることを異化するといえます。それから読者はまた、〈ぼく〉という人物自身になりきって、〈ぼく〉の目と心からすいれんのはっぱの様子を見る。これを《内の目》で同化するといえます。文芸作品を読むということは同化と異化を二重に体験しているのです。これを共体験といえます。

おうむ 鶴見 正夫

おうむの まえを
とおる とき
おうむの ほうから
こんにちは
あわてて わたしも
こんにちは

おうむの まえを
とおる とき
こんどは わたしが
さようなら
おうむは すまして
しらん かお

るわけですけれども、詩の中ではあまりカギを言わないで、詩のなかではあまりカギをつけるとか句読点を打つたりとかいうことはしません。それは読めばわかるからです。一回目の〈こんにちは〉はおうむが言ったのだ。二回目の〈こんにちは〉は語り手の言った言葉なのだ。

ここでややこしいけれど理屈を言くと、〈おうむの まえを／とおる とき〉と語っているのは誰ですか。この言葉は誰が語ったの？ もちろん語り手、〈わたし〉です。

おうむ p. 60

ふた色ある語り手の言葉

鶴見 正夫

鶴見正夫は作者です。

〈おうむの まえを／とおる とき〉誰かが〈おうむ〉の前を通っています。誰が通っているのかはわかりませんが、〈おうむの ほうから／こんにちは／あわてて わたしも／こんにちは〉と言った。あ！ 〈わたし〉だなと。〈わたし〉がここに顔をだしたのです。〈おうむの まえをとおる とき〉というと、誰かが語っているけれども、誰が語っているのかわかりません。誰か語っているということも語っているのか、それとも自分が通っているということも語っているのか、定かではない。ですが、〈あわてて わたしも／こんにちは〉とここへくると、おうむの前を通っていたのは〈わたし〉であって、また〈おうむの まえをとおる とき〉と語っているのも〈わたし〉だ。〈おうむ〉が〈こんにちは〉と言ったのに対してあわてて〈こんにちは〉と言ったのも〈わたし〉だということがわかる。本当は〈こんにちは〉というのはカギ括弧に入れてほしいところです。〈おうむの ほうから／こんにちは〉ここもカギに入れてほしい所です。〈あわてて わたしも／こんにちは〉この〈こんにちは〉もカギに入れる。普通はそういうふうにする

では、二回目の〈こんにちは〉というのは誰の言葉？ やはり語り手である〈わたし〉の言葉です。そうすると語り手の言葉はふた色あります。実際にこの作品の中で、この場面で、しゃべった言葉である〈こんにちは〉が一つです。それから〈おうむの まえを／とおる とき〉というのは、この様子を、今、語っている言葉です。これを地の文と言います。語り手がいろいろの様子を語っている言葉です。でも、二回目の〈こんにちは〉は地の文ではない。語り手〈わたし〉が、おうむに対して言っている言葉です。これは地の文とはいいません。これは会話、台詞です。語り手の言葉も作品によつては、地の文としてでてくると会話文としてでてくるのがあります。

〈おうむの まえを／とおる とき〉これはもちろん〈わたし〉です。この〈わたし〉は、たとえば幼い女の子としておきましようか。そうすると大人の男の鶴見正夫という作者が、いわば幼い女の子に変身して語っていると考えてもいいのです。でも正しくは、作者が幼い女の子の〈わたし〉という話者を設定して、その〈わたし〉が〈わたし〉と〈おうむ〉の関係を語っているのです。そこでは語り手が自分の言葉も〈おうむ〉の言葉も語っているわけです。〈こんどは わたしが／さようなら〉と言ったときの〈さようなら〉というのは、語り手〈わたし〉の〈おうむ〉に対して言った言葉です。ところが〈こんどは わたしが〉というのは、これは〈おうむ〉に言った言葉ではなくて、聞き手に語っている言葉です。

虚構の世界というのは入子型だということがよくわかるでしょう。二重三重に括弧でくくっていく世界なのです。代数の方程式があります。括弧でくくってまた括弧でくくっている。そして括弧を一つずつはずして計算していく。ちようどああいふうなものです。あれを入子といいます。

ついでに言いますと積木構造というものもある。しかし文芸作品の構造は上へ上へと積み重ねていく積み木型の構造ではありません。入子型の構造なのです。(これは私がつけた名前です。)

もう一つあります。竹の子型構造です。それはどういうものかという、竹の子というのは地上から出ます。出て伸びていく。竹になる。それが入子型のように次々と同じ形のものが入っているのはちがいます。また積み木型のように積み上げていくのでもありません。同じような形のもがそのままといいますか、一回り大きくなつていくといいますか、伸びていく構造です。これを竹の子型といいます。

《外の目》と《内の目》で読む

そこで読者が登場します。読者がこの詩をどういうふうに通むのかというと、《わたし》という人物の気持になって、《わたし》は語り手であると同時に登場人物でもあるわけです。語り手は語りの役割をしながら自分自身のことをも語っています。その《わたし》という人物の《内の目》によりそう、《内の目》によりそうというのは《わたし》という幼い女の子の気持になって読む。これを同化するといっています。同化するとどういうことになるかというと、《おうむ》が《こんにちは》と言ったときに、あわてて《こんにちは》と言った、そのあわてた気持がわかるということです。あわてた気持になって読むのです。それから、よし今度はこちらから挨拶してやろうと思うわたしの気持になることです。幼い女の子の気持になる。これを同化する。同化体験といっています。

ただそれだけではない。やはり読者はこの人物を《外の目》で、外側から見、なんだこの《わたし》というのは、《おうむ》が《こんにちは》と言ったときに、《おうむ》はただ機械的に発音しているだけで、挨拶したわけではない。しかし、《わたし》は挨拶されたと誤解してどうか錯覚して、あわてて《こんにちは》と挨拶を交わしている。だからおかしいでしょう。《外の目》で見ると、異化体験すると。《わたし》の言っていることとして、これが滑稽に見える。笑ってしまいうわけです。本人は笑っていない。本人は大真面目です。でも、読者から見るとこれが笑いになる。そういうのをユーモアといっています。

今度は、《わたし》のほうからさようなら、と言っている。ますます笑わせます。でも、《わたし》の気持に同化すると、さよならといった気持はわかります。ですから、同化と異化とを二重に体験しているわけです。同化と異化をない交ぜにするといっています。表裏一体に読んでいくのです。これが、読者が読むということなのです。

視点と対象の関係を表裏一体に表現

《おうむは すまして／しらん かお。》と言っています。これはあたり前のことです。この作品の世界は形象と形象の相関の世界。形象と形象というのは、《わたし》という形象と《おうむ》の形象がひびき合っている世界です。

別な言い方をすると「わたし」という視点と「おうむ」という対象との関係です。ただどこでは、語り手である「わたし」が自分のことをも語っている。「あわてて」とかいうのはそうです。自分の様子を対象として語っています。こういうふうにもみても、この詩は「わたし」という人物と「おうむ」というものの形象の関係を語っている。もちろんこれが動いていくわけです。変化していく。それをもう少し突っ込んで考えると、それは視点と対象の関係が語られている。視点というのはこの場合、語り手「わたし」の目、見ている方です。見られている方は「おうむ」なんだけれども、「わたし」自身も「わたし」から見られているのです。「わたし」自身の様子がそこに語られているでしょう。あわてる様子とか、今度は自分から言つてやろうとか。

こつちのとらえ方のほうが大事なのです。これをもう少しはっきりさせるとこういう関係になる。見ている方と見られている側。ここで注意しなければならぬことは見ている方が自分をも見られている側において見るということです。語り手「わたし」が自分のことも語る。「わたし」が「おうむ」を見てどう思ったかということも、自分の気持も語っています。

さてここで、国語教育の世界あるいは一般の文芸理論の世界では、「おうむは すまして／しらん かお」というこの文章は、「おうむ」の様子を語っているとこう言います。これがまちがいなのです。どういうことでまちがいかというと、「すまして／しらん かお」と書いてあるけれども、知らん顔というのは知っていながら知らん顔と使うのです。知っていないのに知らん顔とは言いません。知っているのに、知らないふりをしているのを知らん顔ということです。

では、みなさんに聞きますが、「おうむ」は、「さよなら」とわたしと言ったときに、あ、お別れの挨拶をした、とわかっているのでしょうか。知らないですね。だから本当は「おうむ」は知らないのです。つまり木か何かにただじっと止まっているだけなのです。だから「おうむ」の様子といえは「しらん かお」と言つてはいけないのです。ただ止まっているだけのことです。客観的には、知らん顔ではなくて、ただ止まっているだけなのです。だけどそれを見たわたしが、知っているくせに知らん顔している、けしからんと言っている。ですからこの文章は、視点と対象の関係を表現しているのです。

これがたいいていの人がいつもまちがっている。簡単なことですけれども、〈おうむは すまして／しらん かお〉というのは、視点と対象の相関関係を表現している。表現というものは、すべて、視点と対象の相関関係を表しているものなのです。その場合に気をつけなくてはいけないことは、視点が同時に対象にもなっている。語っている〈わたし〉が自分のことをも語っている。ここを気をつけてください。〈おうむは すまして／しらん かお〉というのは、詳しくいえば、〈おうむ〉がただ止まっている様子を見た、幼い〈わたし〉が誤解して、知っているのに知らん顔してすましている、と思っていることを表現しているのです。〈おうむ〉の様子を〈わたし〉が、どう思ったかということを表現しているのです。

つまりすべて表現は、視点と対象の関係が表裏一体に表現されているのです。ここを忘れてはいけません。ところが〈おうむは すまして／しらん かお〉という文章は何を表現しているかというところと〈おうむ〉の様子を表現しているとか描写しているとかいうふうになってしまう。そうすると「そうか〈おうむ〉というのは、知って知らん顔するのか」と。そんなことはありません。知らないのです。ただ〈わたし〉がまちがってそう見ているだけです。そうすると、語り手の〈わたし〉と読者との間にズレがあります。どういふことかというところ、読者は〈おうむ〉はどういう鳥かということを知っています。でも〈わたし〉という話者は知らない。そのズレが、いつてみれば、〈おうむ〉についての常識と〈わたし〉の言っていることとして思っていることとがずれている。これが笑いとなるのです。笑いとなるのは、読者の方が一段高いから、読者はそれがわかっているから、わからない〈わたし〉の言ったりしたり思ったりしていることが、笑いになるのです。これをユーモアといえます。

ここまでは、ぼくとかわたしという一人称の代名詞がでてきました。つまりわたしとかぼくというのが作品の中にじかに顔を現している。ところがいつでも顔を現しているとは限らない。

から p 10

宮入 黎子

語り手がなぜぼくなのか

これは宮入黎子という大人の作者です。この語り手は〈ぼく〉という男の子です。作者と話者がちがいます。はっ

から

宮入黎子

ザリガニが

すぼつと からをぬいだんだ

赤い じょうぶな から

着なれたやつ

田んぼのどろの しみたやつ

今

やわらかい 白い体なんだ

からをぬぐって

どんな気持だろう

ぬぎすてるたび

大きくなる ザリガニ

ぼくにも からがあつたら

バリバリ ぬぐ

おとなになつて どこへでも行く

いうことになっているのでしょうか。

〈ぼくにも からがあつたら／バリバリ

きりちがうことがわかります。

なぜ作者は女の子ではなくて、男の子を語り手、話者に選んだのかという問題があります。これを虚構の問題といえます。

それはいかにも固い殻をバリバリと破り捨てるにふさわしい人物は女の子よりは男の子だというふうには作者は考えたのだと思います。その方がそれになじむ、ふさわしいということがあつたと思います。語り手・話者、視点、これはもちろん作者が選ぶ。作者が書いてあるわけですから、作者が、〈ぼく〉という話者が語っている言葉を、ペンで書いたのです。これが視点です。視点の対象は、まず〈ザリガニ〉です。同時に〈ぼく〉が〈ぼく〉自身のことを語っています。一連・二連の所で、〈ザリガニ〉が身を守るために固い殻をかぶっています。成長すると殻を脱がなくてはいけませんからそれを〈すぼつと からをぬいだ〉と言っています。そして一段と大きくなってまた、固い殻をかぶっていきます。ちやうどそういう〈ザリガニ〉のように〈ぼくにも からがあつたら／バリバリ ぬぐ／おとなになつて どこへでもいく〉その場合の殻というのは、〈ザリガニ〉の場合は自分が自分の身を守るために殻をかぶっているのですが、〈ぼく〉の場合は殻をかぶっているではありません。その時の殻というのは、親とか教師とかが子供を守るために外側から着せている殻です。ある意味では、そのために子供の身が守られているのですが、子供からするとやはり窮屈、やはり何か自分のしたいことができないと

ぬぐ／おとなになつて どこへでもいく〉というのは視点人物〈ぼく〉

の気持です。視点人物の気持がよくわかります。〈ザリガニ〉の気持はわからないでしょう。だから〈からをぬぐつて／どんな気持ちだろう〉と書いてあります。なんとなく想像はできます。でもそれはこっちが想像しただけでほんとうに〈ザリガニ〉がそうなのかどうかはわかりません。

べつにこの理論を説明するために作者はこの詩を書いたわけではありません。私がこの詩でみなさんに説明しているのです。作者は、〈ザリガニ〉の方ではなくて〈ぼく〉の方の気持を書きたかったのだと思います。ただ、〈ぼく〉は〈ザリガニ〉もきつといい気分にいるだろうと思っっているのです。

殻を脱いだということは〈ザリガニ〉にとつては非常に危険な状態なのです。いつ何ときやられるかわからない。ですからたいてい石の隙間とかで脱ぐらしいのですけれども、とにかく見られている方、相手の人物の気持はわからない。視点人物の気持ちはよくわかる。どちらの方の気持をわかってもらいたいかという前提があつて、視点と対象を決めるのです。

ザリガニがぼくのたとえ

今、何も「から」の詩を詳しくやろうと思っっているわけではありません。この詩について語ろうと思えばまだいろいろあります。

三連の〈ぼく〉の気持を一番いいたいわけです。これをいうために〈ザリガニ〉を引き合いに出しているのです。〈ザリガニ〉は〈ぼく〉の気持をたとえるためにもつてきた。一連・二連が、全体としてたとえになっているのです。ふつみなさんがたとえといっているのは、一行ぐらいの文でしょう。ですが本質的にいえば、〈ザリガニ〉のこと全体が〈ぼく〉のこのたとえなのです。〈ザリガニ〉のことをたとえにして〈ぼく〉にも すがあつたらババリぬぐ／おとなになつて どこへでもいく〉とこつちのことがいいたいのです。それを〈ザリガニ〉をたとえにして

いる。

考えてみると、詩そのものが、文芸作品そのものが、全体として何かのたとえであるといえます。

きょうね

原田直友

きょうね

わたしね

先生のこと

「おかあさんー」って

よんじやった

そしたら みんなクスクス

わらったよ

すると

先生もわらいながら

「なあに 春子ちゃん

おやつ ほしいのー」

だって

きょうね p11

原田 直友

原田さんは元は先生で、もうやめた人ですが、子供のためにたくさん詩を書いて
います。

たわいない詩ですけれども、この〈わたし〉はもちろん語り手です。あまり上級
の生徒ではないようです。こういうユーモアというのはちよつとした学級のなか
の風景です。これもなぜ作者が、春子ちゃんという女の子を話者にして、〈わたし〉
というふうに語らせているかということです。

こういう状況というのは女の子らしいといえますか。ですからそういうふうに見
点を選んでいきます。視点と対象の関係を選ぶことを設定といっています。

おちば p69

三越 左千夫

ぼくが対象のことを語る

〈おちばを ことりにして／とぼしたのは〉とあって、三連で〈ままごと した
のは／ふたりの いもうと〉とあります。話者は妹のいる兄か姉ですね。終連、四
連を見ますと、〈ぼくは〉とありますから、〈ぼく〉が語り手であって、〈いもうと〉

は〈ぼく〉のいもうとだ、ということがわかります。〈ぼく〉というのがあるからはつきりと特定できます。そして
〈ふたり のいもうと〉のことも。しかし語り手の〈ぼく〉が、相手とする対象は、〈きたかぜ〉とか〈どんぐり〉
とかではなくて、〈おちば〉を中心においているのです。〈おちば〉という対象のことを語っています。〈おちば〉が、
〈きたかぜ〉にとつてどういう値うちがあるのか。〈どんぐり〉にとつてはまたちがった値うちが……、〈ふたりの
いもうと〉にとつては……、〈ぼく〉にとつては……というふうな、だれにとつて〈おちば〉がどんな値うちがあ
るかということ語っています。視点と対象の関係は〈ぼく〉を視点人物にしている。

おちば

三越左千夫

おちばを ことりにして

そらへ とばしたのは

いたずら きたかぜ

おちばを ふとんにして

はるまで ねるのは

やまの どんぐり

おちばを さらにして

ままごと したのは

ふたりの いもうと

おちばを しおりにして

ぼくは ほんの あいだに

あきを しまいます

詩の思想

視点のことだけ言っていてはなんですから少し詩について解説しますと、ここでは〈おちば〉を題材にして、価値というものはなんぞや、価値をテーマにして述べたものです。ではいったい価値とはなんぞやというと、価値というものは、誰にとって、どんな価値があるのかという形でしかないのです。

たとえば、〈いたずら きたかぜ〉にとっては〈ことり〉としての価値がある。〈やまの どんぐり〉にとっては〈ふとん〉としての価値がある。〈ふたりの いもうと〉にとっては〈さら〉としての価値がある。〈ぼく〉にとっては〈しおり〉としての価値がある。このように誰にとって、どんな価値があるのかというふうにあるのです。ですからそれぞれにとって価値というものはちがっているのです。もっというなら価値というものは発見するものです。価値というものは見いだすものです。これがこの詩の思想といわれるものです。認識の内容です。深いところでわかったということです。

今の読解指導ではなかなかそこまでいきません。書いてあること、様子とか、気持とか、そのわけとかそういうことに終始しています。そこからなかなか深く入っていけない。先生によってはちがうかもしれませんが、一般的にはなかなかそこまでいきません。

でも本当はそこからつつこんで、ものの値うちがないのです。木にとっては値うちがないのです。木にとっては値うちがないけれども、人物にとってはそれぞれの

値うちがある。落ち葉だって、やがて腐ると木にとって肥やしとしての値うちができます。価値というのは誰にとっても共通なものではない。時と場合と人によってちがうのです。

運動会

新井 和

きいろいはたのしたに
おかあさんがみえた
ぼくがわらったら
おかあさんもわらった
ぶりから二ばんめ
けっしょうてんでころんじやった
なきたいきもちで
おかあさんを見たら
にこにこしながらうなづいた
おゆうぎしていて
おかあさんを見つけた
わらっててをふったら
「めっ」てかおして
くびをふった

うんどう会 p.72

視点人物と対象人物の関係

新井 和

〈ぼく〉という視点で語られています。〈ぼく〉が〈おかあさん〉のことをいろいろ語っています。自分の様子と〈なきたいきもち〉という自分の気持も語っています。視点の方は様子と気持が書かれています。対象人物の〈おかあさん〉の方は様子だけが語られています。〈おかあさんもわらった〉〈にこにこしながらうなづいた〉〈めっ〉てかおして／くびをふった〉〈おかあさん〉、対象人物の様子です。〈にこにこ〉しているのですから怒っているわけではないということばかりです。本当に何で笑ったのか、何で「めっ」て顔したのかは、直接にはわかりません。しかし〈おかあさん〉の笑った気持とか、〈にこにこ〉した気持とかは直接にはわからないけれども、三つを比べてそこに何か共通なものはありませんか。〈おかあさん〉の様子の裏にですよ。

授業では、二連の〈にこにこしながらうなづいた〉というのと、三連の〈「めっ」てかおして／くびをふった〉とを入れ換えてごらんといえます。子供たちはすぐ「おかしいよ」といいます。「何でおかしいの」というと、「決勝点で転んで泣きたい気持でいるときに『めっ』っていわれたらもう落ち込んでしまうよ。」といえます。「落ち込んだ

っていいじゃない。何で「おかあさん」『めっ』といわないの。「落ち込むな、最後までしつかりやれって思うからだ」と。では遊戯している途中で「わらっててをふったら」にこにこしながらうなづいたら、といたら、「そんなお母さんアホだ」というんです。「だって遊戯しているときに手を振ったらいけないよ」といいます。だから「おかあさん」はそういうこととしてはいけないといっている。「おかあさん」は、最後まで頑張ってちゃんとやりなさいよと、そういう「おかあさん」の願いは全部共通している、一貫している。ぼくとの関係で「おかあさん」の態度が笑ったり、にこにこしながらうなづいたりと変わってくるのです。

視点人物と対象人物の関係、これは相関関係といえます。相関関係というのは、こつちがこういうふうになれば向こうはそれに応じてああいうふうにするという関係です。一方的な関係ではありません。「なきたききもちで／おかあさんを見た」だから向こうで「にこにこしながら」いいよいいよ、頑張れよ、ということになるわけです。こういうのを相関的な関係といえます。実際、人間関係というのはみな相関関係なのです。煎じ詰めていえば一方的な関係というのはありえないのです。一方的に振る舞えば、逆にしつぺ返しを受けることになるのです。相関関係です。

すもう p78

原田 直友

五才

おとうさんも おかあさんも

ぼくにゃ かなわない

うちで ぼくがいつとう つよいんだい

七才

三どに一どは まけてくれるんだね

おとうさん ぼくの心を ひどくきずつけた

九才

弟と とるとき

「こんどは 負けておやり」と

こつそりいう

そのいみが おとうさん

このごろ やつと わかってくれましたよ

「ぼく 今日ね

クラスの横綱になったよ」

「ほう でかした でかした

でも おとうさんからみれば

まだ十両どころさ」

「もう 一番！」

あらい息をして おとうさんはかかってくる

もう ぼくの相手じゃない

これはないしょなんだか

ぼくはときどき じょうずに転んでいるんだ

おとうさんのプライドをきずつけないように

相手との関係

これも〈ぼく〉の視点からの詩です。相手は〈おとうさん〉とか〈弟〉です。五才の時、七才、九才、十一才、十四才の時というふうに〈ぼく〉の成長がある。体と心の成長です。成長するにしたがって相手に対する態度が変化していきます。思いやりということが語られている。〈ぼく〉の年齢によってまた相手によって違ってくるのです。相関的なのです。こつちがこういう歳だから相手にたいしてこうです。相手がこうだから、こつちもこうですというふうになっている。これは思いやりということが中心になっていますが、初めのうちは〈おとうさん〉の方が思いやりをもっています。九才の時には〈おとうさん〉が〈ぼく〉に〈弟〉との関係において、〈こんどは 負けておやり〉よと、それが思いやりというものだよと教える。ところが十四才になると、今度はもう〈ぼく〉の方がすもうでは〈おとうさん〉よりは強くなっている。だから〈おとうさん〉のプライドを傷つけないようにじょうずに負けてやるというふうになってきます。

これも相手あつてのことであつて、常に相手との関係というのは人間であろうと犬であろうと自然であろうとこういう相関関係は生れてくるのです。年齢的な成長にしたがって相手に対する態度がいろいろと変化してきます。

《内の目》《外の目》ということになるのですが、読者は〈ぼく〉という人物の気持になって、〈ぼく〉という人物の《内の目》になつて、〈ぼく〉という人物と同化して読むことを同化体験するといひます。〈ぼく〉が七才の時に〈おとうさん ぼくの心を ひどくきずつけた〉ことを、読者も「わかる、わかる」というふうに読みます。そうい

うふうにして〈ぼく〉の気持になつて読んでいくということもありますが、同時に〈ぼく〉を突き放して、《外の目》で見る、異化してみる。そうすると何となく微笑ましい。特に十四才の所で〈もう ぼくの相手じゃない〉〈これはないしよなんだが／ぼくはときどき じょうずに転んでいるんだ〉というふうに〈ぼく〉の気持が同化体験できるといふだけではなく、そういう〈ぼく〉を十四才にもなるとここまで成長してきたんだなあと微笑ましくなる。ちよつと苦笑いも含めてそういう感じがします。これが《内の目》と《外の目》のちがいであり、両方を重ねて読むということです。そういう読み方が豊かな読みということになるのです。そういう読みの中からユーモアというものができます。ここには心の成長、〈ぼく〉の気持の発展が語られています。

柱のしるし p76

竹中 郁

――こどもの日に

おとしはここ

去年はここ

ことしはそこから十センチも

いや 十一センチものびたわたし

からだのぐんぐんのびるのは

この柱へつけたしるしで

よくわかる

えんぴつ一本でよくわかる

わたしのこころはどうだろう

わたしのこころは何で計ろう

長さでも計れない

重さでも計れない

去年 ルンペンを見て

こわがったのをおぼえている

ことし ルンペンをみて

気のどくだなと考えた

ことしはここ

来年はどこ

わたしはのびる

からだも ころも

一人称の形の三つの場合

子供の日、今はそんなこともないかもしれませんが、目立たない廊下の柱なのですが、背丈の所に印をつけました。それが毎年毎年こどもの日に印をつけます。この頃の子はそんなことしませんけれどね。せいぜい中学生ぐらい迄の間ですね。親は親で子供の成長の跡をみる。

体の成長はそうやって図れますけれど、子供の心はどうかというと、去年はリンペンを見てただ怖いという外見上のことでしかみなかったが、今年もリンペンを見て気の毒だなと考えた。来年、再来年になると怖いか気の毒という段階をこえてそういう社会問題に対する関心がでてくるかもしれません。

わたしとかぼくという視点の場合には、心とか気持とかそういうものが動き変化する。そのことをみせたいために一人称で語っている。一人称の場合に三通りあります。わたしという人物がわたしのことを語る場合。それから、わたしのことではなくて相手のこと人間でもいいし物事でもいいし何でもいいのです。ようするに自分のことではなく相手のことを詳しく語る。これは両極端です。中間的なのがわたしのことも相手のことも半々ぐらいに語る。大まかに三つに分けていいと思います。でも詩がどれに当たるかは考えていかなくてもはいけない。へわたしその人の心の変化、それから態度の変化、そっちへ主軸をもっていくのか、語り手が語っている相手なり物事なりの方に軸をおいてそっちを中心にみていくのか。比重というのがありますからね。そこを心得ていてください。

わるくち

谷川俊太郎

ぼく なんだいと いったら

あいつ なにがなんだいと いった

ぼく このやろうと いったら

あいつ ばかやろと いった

ぼく ぼけなすと いったら

あいつ おたんちんと いった

ぼく どでどでと いったら

あいつ ごびごびと いった

ぼく がちやらめちやらと いったら

あいつちよんびにゆるにゆると いった

ぼく ござまりでべれけぶんと いったら

わるくち p83

谷川 俊太郎

相関的な人間関係

「ぼく なんだいと いったら／あいつ なにがなんだいと いった」
「このやろうと いったら」
「ばかやろうと いった」
「ぼけなす」
「おたんちん」
「どでどで」
「ごびごび」
「がちやらめちやら」
「ちよびにゆるにゆる」
「ござまりでべれけぶん」
「だんだんしまいには言う言葉がなくなつて、言葉を作つて」
「へーん」
「ふーん」とかいう。これはたわいないといえばたわいないことです。しかしこの詩は、結局、何を言っているのですか。

人間と人間の関係です。相関的なものだということです。こつちがこうするからあつちもそれを受けて、それに応じて何かする。するとまた今度はこつちがまたやりかえすという。いつたりきたりする。そういうものだということです。こつちが悪口言うから向こうが悪口を言うわけです。いつも人間はこういう関係です。マイナスの時だけでなく、こつちが相手によかれと思つて何か言つたりしたりすれば、それに答えて相手もまた何するということ。そういう人間関係です。一口でいえば、こつちがこうするから向こうがああするといふふうに相互にひびき合った関係にあるのです。

あいつ それから？ といった

そのつぎ なんとはいえばいいか

ぼく わからなくなりました

しかたないから へーんと いったら

あいつ ふーんと いった

こつちと むこう

まど・みちお

たたいてきたから
たたきかえした

また たたいてきたから

また たたきかえした

そんなに いたくは ないのだが

また また たたいてきたので

とつさに ふたつ

たたきかえして にげてやる

もちろん すぐ おいにかけてきて

また ひとつ たたいたが

こんどは ほっておくと

もう たたいては こなかつた

やっぱり

たたいた かずは おんなじだと

あんしん したんだな

こつちも こつち

むこうも むこう

よちく にてやがるなあ

へたたいてきたから／たたきかえす〜ということになるのです。へまた たたいてきたから／また たたきかえした／そんなに いたくは ないのだが／また また たたいてきたので／とつさに ふたつ……へもちろん すぐ おいにかけてきて／また ひとつ たたいたが／こんどは ほっておくと／もう たたいては こなかつた／やっぱり／たたいか かずは おんなじだと／あんしん したんだな／こつちも こつち／むこうも むこう／よく にてやがるなあ〜とこういう詩です。

これは子供のための詩です。たわいないような詩ですけれども、ここには人間とか人間関係のありようの本質がみごとにカリカチュアライズされている。相関的であるということと、一方的ではないということ。必ず相手との間に響き返す関係というものが生れるということです。

どこかからぼわっときもちがわいてきた
すきとおつていたむねのなかを

だれかがぬりつぶしたみたい

みんながこうていをはしりまわっているのに

ぼくのころはじつとしている

きもちのあとからことばがついてきた

ことばはなにかをいった

ぼくはちがうとおもった

そのときこうちゃんが

どしんとぼくのせなかにぶつかった
きもちのいろがばつとかわった

ころろがぼくよりさきに

こうちゃんをはしつておいかけた

ことばはおいとけぼりだ

もうことばはきもちにおいつけない

ぼくはこうちゃんにたいあたりした

ふたりともじめんにころろがった

あぶだかだぶら！

きもち 198

谷川 俊太郎

微妙な心の動き

一人称の文章というのは、わたしのころの微妙な動きが実によくあらわれるし、そのことが大事なのです。

（どこかからぼわっときもちがわいてきた）という。何で今気持がわいたのか理由とか原因とか根拠とかはつかめ

ないけど、そういう気持になったと、（すきとおつたむねのなかを／だれかがぬりつぶしたみたい）こうした気持が

心の中を占領してしまつたというのです。（みんながこうていをはしりまわっているのに／ぼくのころはじつとし

ている）ぼわっとした気持に占領されている。（きもちのあとからことばがついてきた）つまり自分の方の気持つて

なんだろうということ、これを自分の言葉で説明しているのです。で、かりにそういうことかなあと言葉で言えたと

します。だけど何か言葉にしてみると自分の気持とどこかずれている。（そのときこうちゃんが／どしんとぼくのせ

なかにぶつかった）そうすると今までの気持がばつと変わった。自分の体よりさきに心が（はしつてこうちゃんをお

いかけた）こうなると言葉なんてそっちのけでおいとけぼりで、言葉はめまぐるしく変わってきますから（ぼくはこ

うちやんにたいあたりし〜て（ふたりともじめんにころがつた〜）。こうなると、もう、ああ南無阿弥陀仏。（あぶだかだぶらあ〜）というのはアラビアンナイトの中の呪文です。

（きもち〜）というの（は）わたし〜の心です。心というものはどういふものかというのと、外側との関係、つまり主観と客観の関係です。客観の動きが主観の動きであり、主観の動きがまた自分の体を通して外へ働きかけるといふ関係です。動きというの（は）結局外側との関係、外側の動きに生かされる。また心が自分の体をとおしてそこへ働きかける。外へ働きかけることがまた内へ帰ってくるという、いきつもどりの関係をもっているのだということ（は）です。

三 話者が直接顔を出さない場合

子供の場合でも一人称の視点では代名詞を省くことがあります。大人の詩の場合もちろんですが、これは大人の詩、子供の詩（は）まわす詩（は）というものの中に一人称のわたしとかぼくという代名詞が、文章から省略されているという（は）、出てこない。そういう場合（は）すこしやってみましょう。

1 子どもの視点

祖母 p.62

三好 達治

祖母は蛍をかきあつめて

桃の実のように合わせた掌の中から

沢山な蛍をくれるのだ

人物と語り手の人間関係を表す表現

ここに〈祖母〉という人物がでてきました。〈蛍〉というものがでてきます。ここには〈蛍〉と〈祖母〉の形象があります。〈祖母〉という人物形象と〈蛍〉という事物、ものごとの形象です。こういうふうに見ることもできます。後連へいきますと、〈月光〉というイメージ、ものごとの形象がでてきました。細かくいえば〈桃の実のように合わせた掌〉という形象もあります。もちろんこの〈掌〉というのは〈祖母〉の〈掌〉ですから、〈祖母〉という人物形象の中に入れてもいい。でも別に取り立てて部分の形象としてみてもかまいません。とにかく〈祖母〉と〈蛍〉と〈月光〉というイメージが、形象が絡み合つて、〈祖母〉の詩の世界ができています。

ところが視点と対象の關係でみるとどういうことになるのでしょうか。視点は何でしょう。

〈祖母〉ですか。ちがいますね。〈祖母〉は、見られている人物です。語られている方の人物です。すると〈祖母〉を見て、〈祖母〉のことを語っているのは誰でしょう。孫ですね。だからこれを孫のわたしといいます。孫であるわたしが語り手なのです。ただわたしはそこにじかに顔を現していません。現していないけれども、語り手がいます。そこを忘れてはいけません。そこが大事なことです。〈わたし〉というふうに、語り手が一人称でじかに作品の中に顔をだす場合もありますけれども、〈わたし〉という一人称の代名詞をもつて作品の中に顔をだしていない場合、そういう場合もたくさんあります。これもそうです。そうすると視点は孫の〈わたし〉、対象は〈祖母〉とか〈蛍〉とか〈月光〉とかです。ですけども、実は、この中に直接〈わたし〉はでていないけれども、〈沢山の蛍をくれるのだ〉ということは、もろう人間がそこにいるのです。もろうのは孫の〈わたし〉です。語り手の〈わたし〉です。そこには直接書かれていないようだけれども、〈くれる〉ということももろう〈わたし〉がそこにいます。〈わたし〉という孫と〈祖母〉との人間關係が、そこに、実は表現されているのです。書かれてはいないけれども表現されているのです。対象の中には〈祖母〉だけではなくて孫の〈わたし〉も入っているのです。〈祖母〉と〈わたし〉の關係を孫の〈わたし〉が語っているのです。普通は〈祖母〉の様子というだけですが、〈祖母〉と孫の〈わたし〉との人間關係がそこに表現されているのです。

〈祖母〉は孫に対して、おもちゃとか食べ物ではなくて、何をくれるのかということ、〈蛭〉というだけでは、〈蛭〉という虫をやったというだけになります。が、〈月光を〉という後連があることで、〈蛭〉と〈月光〉をひびき合わせる、どちらも光です。一方は命の光、一方は慈悲の光。一方は小さな光、一方は世界をあまねく照らす光。ように命とか慈悲の光をあたえている。そこに〈祖母〉の深い慈悲が、祈りがある、とこういうふうになってくるのです。

これが虚構の世界です。虚構の世界というのは、日常の出来事、日常の意味しかないものが、深い思想的な意味をもってくる。〈祖母〉が〈蛭〉を孫にやるというのは、日常的な意味しかありません。ですが、ここではそれが祈りの姿というか、愛の姿になってくる。つまり日常的な意味をこえた深い思想的な意味が生みだされるのです。これが虚構の世界なのです。こういうふうに住組んだのです。こういうふうな構造をとったことで今いったような深い意味が生れてくるのです。

何度もいますが、〈わたし〉とか〈ぼく〉という言葉がでてこなくても、語り手がいつもそこにいるのだと、いるのだというのは表現されているのだと考えてください。

語り手のいない作品はありません。第一、語られているということは語っている人がいるということです。語られているものがあるわけです。それが視点と対象の関係です。その語られるものの中には語っている人自身のこと含まれていると、考えてください。

〈沢山な蛭をくれるのだ〉ということの中には、〈祖母〉と孫の関係が語られている。〈祖母〉の行動だけが語られていると考えるはいけません。孫の〈わたし〉もそこにいるのです。〈くれる〉ということは、逆にこっちからいうともらうということです。もらう人が自分のことを語っている。〈くれるのだ〉もらうのだと。〈蛭をくれるのだ〉という文章は、〈祖母〉のことが表現されているだけでなく、語り手の側のこととも表現されているのです。

文芸学・認識論の原点

これはヨーロッパの科学とか哲学とか文芸理論よりも、仏教哲学の方がはるかに深い考え方をしています。そして

現在では仏教哲学の考え方になってきつつあります。どういふことかというのと、仏教哲学ではこれを〈依正不二〉という言葉でいいます。依というの客観のことです。正というの主観のことです。

もう一度いいますと、「おうむ」の詩では、〈おうむは すまして／しらん かお〉というのとはひとつの認識であり、表現です。この認識・表現は、〈おうむ〉の様子を〈わたし〉がどう見たかということ表している、といいました。それから〈蛍をくれるのだ〉という文章は、〈蛍〉をくれる〈祖母〉の様子だけでなく、そこにはそれをくれるものだと思っている孫の〈わたし〉の気持もあるのです。

ということは、すべての表現は、今、例をとったのですが、それは客観というのとは〈おうむ〉です。主観というのとは〈わたし〉の気持です。〈祖母〉の様子・客観とそれをありがたくもらっているだろうわたしの気持とが表裏一体になって表現されている。すべての表現はどちらかだということはない。〈おうむ〉の様子、〈祖母〉の様子というふうにそれだけというふうに考えてはいけません。それを〈わたし〉という主観が、どう見て、どう思っているかが表現されているのです。この文章は、客観と主観というふうに分けてみることをできるだけ、二つではない。表裏一体だという考え方です。それをすべて認識・表現というのは依正不二であるところいいいます。主観と客観の表裏一体となったものなのです。分けてはいけません。切り離してはいけません。これは〈おうむ〉の様子ですと行ってしまつてはいけません。また〈わたし〉の気持だけだと言つてもいけません。ようするに、〈おうむ〉の様子と〈わたし〉の気持が表裏一体になつたまるごとの表現なのです。

そもそも〈くれる〉という言い方は逆にいうとあげます。〈蛍〉をかき集めてその〈蛍〉を渡すというのではありません、〈くれる〉といつています。〈くれる〉という言い方は、もう一度いいますが、〈祖母〉が孫に〈くれる〉という言い方ですけれども、そこには孫のわたしが〈祖母〉からもらうということと同時に表現しているのです。そこには〈祖母〉の様子とそれをもらう孫の〈わたし〉の様子と気持、それが表裏一体にまるごと表現されている。ですからこれを依正不二といえます。切り離してはいけません。二でありながら二ではない。こう言っているのです。二でありながら二つのは、〈祖母〉とわたしは別な人物ですから別々です。二つのものだけです。二つのものだけでも二つのものでして切り離して見てはいけません。不二と、二にあらずというふうに見なさい。こういう認識論です。

これは私の文芸学、認識論の原点です。そこから一本の木が伸びて枝葉を広げるように体系をつくっているわけです。こここのところの考え方が、今までの文芸理論とちがうところです。ここから出発している。ですから私の文芸学は虚構論がもとになっているのですけれども、その出発点は視点論なのです。視点論から始まって最後は虚構論となるのです。

かがみの そばを とおる とき

北村 薫子

ろうかの かべの おおきな かがみ
かがみの そばを とおる とき
ちよつと
のぞいて みる
わらって みる
おこつて みる
すまして みる
あがりめ さがりめ ねこの め
それから
しらんかおして
とおる すぎる

わたしがわたし自身のことを語る

これも一人称の「わたし」という代名詞がありませんけれども、「わたし」が「かがみの そばを とおる とき」なのです。たぶん女の子でしようね。どうも男の子というのはこういうことをしないようです。女の子だからです。

世間では、西郷文芸学は、視点論を中核にしていると言った
り、視点論から出発していると言っていますが、そのとおりで
す。でも視点論は虚構論に支えられている。虚構に行き着く入
り口でもある。今、言ったような構造は虚構の構造なのです。
整理しておきますと、作品の世界というのは、イメージとイ
メージ、形象と形象の絡み合った相関関係が動いていく、変化
していく世界だということです。それを別な形でとらえなおす
と、視点と対象の関係、相関関係の動きと、こういっていい。
その場合の視点は、語り手、対象というのは語られている方、
つまり見ている方と見られている方。語っている方と語られて
いる方といつてもいいのです。ところが多くの場合、むしろ語
り手は自分をも含めて語っている。自分をも対象の側において
語っている、ということが大事なところです。

かがみの そばを とおる とき p125 北村薫子

（かがみの そばを とおる とき）（わたし）がといちいち断らなくてもいいから、（わたし）がという言葉を省いています。北村薫子さんがそんなことをするわけではない。一人前の女の人は。女の子らしい人物を語り手にして語らせているのです。

（ろうかの かべの おおきな かがみ）どこの鏡か、学校か公民館か何かでしょう。自宅ではないでしょう。（かがみの そばを とおる とき）とあります。（かがみの そばを とおる とき）と語っている人がいます。鏡のそばを通る人がいます。同じ人です。話者です。語り手の（わたし）が鏡のそばを通るのです。そのことをまた、語り手の（わたし）が語っているのです。通る主体も語り手の（わたし）であり、そのことを語っている主体も語り手の（わたし）なのです。

別な言い方をしますと語り手の（わたし）が、（わたし）自身のことを語っている。視点と対象の関係、その対象の中に（わたし）、語り手自身の（わたし）が入っているのです。手つとり早くいえば、語り手の（わたし）が（わたし）自身のことを語っているといえればいい。何を語っているのかといえは、（かがみの そばを とおる とき）ちよつと／のぞいて みる／わらつて みる／おこつて みる／すまして みる／あがりめ さがりめ ねこのめ／それから／しらんかおして／とおひ すぎる」という自分の様子を語っている。ここは視点と対象が一緒になっています。ここでは、（わたし）という代名詞ができません。できませんが、（わたし）という語り手がそこにいるのは、はっきりしています。誰がそんなことしているかいうと、語っている本人です。語り手自身がしていることです。

「誰もいないのだ」と「だれもいないのに」の二重の読み

そこで直接視点とは関係ありませんが、後で視点と関係してきますが、鏡のそばを通るとき誰でもそんなことをしますか。そんなことしませんね。こんな百面相、誰かが見ていたらするでしょうか。しませんね。つまり、ここに一行つけ加えなければいけません。（かがみの そばを とおる とき）「だれもいないので」と入れてください。「誰もいないので」笑ってみるとか怒ってみるとかした。誰かがいるとこんなことしません。誰もいないというのを条件

といひます。こういう百面相のようなことを（わたし）がするための条件としては、大きな鏡があるという条件と、誰もいないという条件、この二つがいろいろあります。この二つの条件がないとこんなことしません。条件というのはこういうことが成立するために必要なことです。条件というのは何か成り立つために、それがないと成り立たない。つまり、この人物が怒ってみたり、すましてみたり、笑ってみたりするという百面相、一人芝居をするということが成立するためには、大きな鏡があるという条件と誰もいないという条件が必要です。条件には「ある」という条件と「ない」という条件もあるのです。何が「ない」ということも条件になるのです。そこで「誰もいないので」、そんなこととするの、わかるなあと読者は思います。これは読者が（わたし）の《内の目》になつて、（わたし）の気持になつて、（わたし）と同化して読むことです。これは同化体験したのです。これを《内の目》で読むといひます。

今度は、「誰もいないのに」と読んでください。誰もいないのに笑ったり、怒ったり、すましてみたりするというおもしろいでしょう。笑うとか怒るといふのは相手があつてすることです。でも誰もいないのに笑つてみるとか、怒つてみるとか、すましてみるとかは、どう考えてもおもしろい。つまり語り手の（わたし）を《外の目》で見ると、異化してみる。これが誰もいないのにという読み方です。そうすると何か笑わせるなあということになるのです。（わたし）本人は真面目にやっています。ですがそれを《外の目》で異化して見るとおもしろいになるのです。

この《内の目》と《外の目》の二重の体験、これを共同体験といひます。この二つの体験がまるつきり異質ですから、これを共同体験のドラマといひています。

そのユーモアを体験する、これを美の体験といひます。この作品のおもしろさ、この作品の味わい。それはユーモアです。それを美といひます。人間だけが自己表現の欲求というものがあつますが、人間の可能性というものを試しているのです。

「誰もいないので」と書いてあると、誰もいないと限定されます。「誰もいないのに」と書くともまた限定されるから、ここでは省略されているのです。省略されているので、両方に読めるのです。それは一つの曖昧さです。しかし曖昧さというけれども、それは、実はプラスの意味をもっている、二重に読めるという、豊かな読みができるという。

またそういうふうには読まなければいけない。両方に読んだ方が響き合う。読むというのは読者がそういうふうには読むことです。読者がそう読んで始めてこの作品が豊かなものになる。それを読者の主体的な読みといいます。読者がどういうふうには作品ときり結ぶか。《内の目》と《外の目》と二つの見方で読んでいく。同化体験、異化体験、つまり共体験するということです。

吹雪 ふぶき p144

高木 恭造

子供等エ

早ぐど寝でまれ

ほらア!

あれア白い狼ア吼えて

駆ケで歩いてらんだド

まぎの隅がら

死んだ爺ド媼 睨めでるド

子供等エ

早ぐど寝でまれ

これは語り手が（子供等エ）と子どもたちに語りかけています。語り手というのは大人、津軽の貧しい農家の父と
か母とかいった親です。それが子どもたちが騒いでいる、早く寝ろよと、寝とらんと（死んだ爺ド媼）が睨みつける
ぞと脅して、だから早く寝れと言っている。聞き手である子供らに対して言いつけているという詩です。

はくさい ぎしぎし 武鹿 悦子

はくさい ぎしぎし p81

武鹿 悦子

わたしの心を表裏一体に表現

はくさい ぎしぎし
しおふつて ぎしぎし
おおきな おけに ぎしぎし
山もりはくさい
ふた のせて
しあげに おもしろ
どんと すわる

漬物が作られていくプロセスが語られています。これを語っている人、語り手は誰かというところ、へはりきる かあさん」とあることから「かあさん」の子供です。子供が「かあさん」といつているわけで、子供である「わたし」が「かあさん」が白菜をもんでいる母親の全体を歌っているのです。これも一人称の文章です。「わたし」とか「ぼく」という言葉はなくても、語り手が「かあさん」の子供である「わたし」なのです。

はくさいぎしぎし
しおふつて ぎしぎし
はりきる かあさんぎしぎし
まぶしいはくさい
ちぢれたは
このつき あうとき
おつけもの

でもここで、「わたし」のことを言いたいわけではありません。「かあさん」が張り切って白菜を作っている様子を語っている。そつちが題材なのです。「かあさん」の気持なんかを語りたいわけではない、自分の気持ちを語るわけでもない。「かあさん」が白菜で漬物を作るそのためにいろいろしている、そのことが語られているのです。語られているんだけど、でもこの詩は、「かあさん」が白菜をつけている様子だけを語っているのではないのです。この表現は何

を表現しているのか。

何を表現しているのかというと、「ぎしぎし」という声喩（声喩といつても擬態語と擬声語と二つあるのですが）音声によるたとえです。

「ぎしぎし」という声喩がくり返されています。この詩の特徴といえ、白菜を漬ける様子に「ぎしぎし」という声喩が使われていることです。白菜を漬ける様子に使われているのですが、ただ様子が語られていると思っ

ません。文章というものは視点と対象の相関関係が表現されている。(かあさん)が白菜を漬ける、塩をつけてやっているその様子だけが語られているのではないのです。その様子を子供の(わたし)がどういう気持で見ているかということが、(わたし)の心が表裏一体に表現されているのです。

(ぎしぎし)という声喩は、ふつうは不愉快な感じを与える声喩なのです。引き出しがギシギシするというとすと引き出せない様子です。きしむ音ですから、きしむという気持のいいものではない。でもこの詩では(ぎしぎし)という声喩から不愉快な感じがしますか。しませんね。(ぎしぎし)というと、本当は不愉快なマイナスの感じを与える言葉ですけれども、何で逆に不愉快でない感じを与えるのか。

これは、読んでみるとわかりますが(はくさい ぎしぎし/しおふつて ぎしぎし/しおふつて ぎしぎし/おおきな おけに ぎしぎし/山もりはくさい/ふた のせて/しあげに おもしが/どんと すわる)歌っている感じですよ。(はくさい ぎしぎし/しおふつて ぎしぎし はりきる かあさん ぎしぎし)というふう読んでいきますと、リズムが弾みがある。それがはりきる(かあさん)の様子を見ている語り手、視点人物の(わたし)が、どういう気持で見ているかということが表現されているわけです。漬物を漬けている様子が表現されているのではなくて、漬けている様子をほかならぬ(わたし)、つまり視点人物がどう感じているか、どう見ているかということを表現しているのです。この弾みのある文体、弾みのある楽しそうなイメージ。それは、話者が全体を楽しそうなきうきうきした弾むような気持で見ているのです。言葉としては、どこにも話者の弾む心を書いてないのですが、語り方が歌うように語っているのです。そうすると(ぎしぎし)という声喩をくり返すと弾みのある楽しい感じになる。転化する、変化する。ここがおもしろい。(ぎしぎし)という不愉快な感じが逆に楽しい感じになる。マイナスをプラスにする。これは虚構という、文芸というもののもつ秘密なのです。リズムが非常にうまく、詩ではリズムということが大事です。たとえば五七五七の調べにのせて語った詩というのは、五七五七の調べを抜きにして、言葉の意味だけで解釈してはいけません。このリズムは話者、視点人物の心のリズムなのです。ここがうきうきして弾んでいるのです。

あの子 かなわんねん

かくれてて おどかしやるし

そうじは なまけやるし

わるさばっかし しやんねん

そやけど

よわい子オには やさしいねん

うち 知ってんねん

あの子 かなわんねん

うちのくつ かくしやるし

ノートは のぞきやるし

わるさばっかし しやんねん

そやけど

ほかの子オには せえへんねん

うち 知ってんねん

そやねん

うちのこと かまいたいねん

うち 知ってんねん

関西弁の話者の設定

大阪弁です。関西弁ともいいます。島田陽子さんという人は、生れは大阪ではないらしいのですが、現在大阪に住んでいて、大阪弁で書いています。へあの子 かなわんねん／かくれてて おどかしやるし／そうじは なまけやるし／わるさばっかし しやんねん／そやけど／よわい子オには やさしいねん／うち 知ってんねん／うち知っているのだよということ。彼にはかなわないとへうちのくつ かくしやるしへかくしやるしへへのぞきやるしとかのへやるしとというのは敬語なのです。へわるさばっかし しやんねん／そやけど／ほかの子オには せえへんねんへへわたしにだけするということ。へうち 知ってんねんへ何を知っているかというへそやねん／うちのこと かまいたいねんへということをやつと知ってる。知ってるからあまり本人は怒っていないのです。だいたい男と女というのはこういう関係ですね。みなさん、真面目に聞いている。(笑い)真面目な話をしたつもりはなかったんですけど。(笑い)ゆとりをもって、遊び心をもって聞いてください。

よく小学校の女の子が、男の子がへわたしをいじめるといいう子がいます。いじめられていると言いますけれども、

男の子の方にしてみると、いじめているというより、好きなんですね。好きだということをやんと好きだと表現できない。マイナスのイメージを与えてしまう。そういうおかしみ、ユーモアがあります。これは関西弁だからおかしいのです。関西の人だけがこうだというわけではないのですが、いかにも関西弁にふさわしい題材という感じです。

津軽弁でやつてもこんなふうになるものはなるのですが、津軽弁というのは重苦しいくもった言い方です。津軽弁もまたユーモアがあります。青森放送のいなかつぺという人の詩集があります。私は好きで何冊か買ったのですが、何ともいえないおかしみがあります。それが津軽弁ならではという感じがするのです。津軽弁というのは重苦しいくもったような語り方ですが、それが逆に笑わせるのです。

視点の設定というのは大事なことです。どういう語り手を設定するかで詩の半分はできてしまう。視点と対象の相関関係が詩として語られる。語られる内容だけを問題にしてはいけません。語り手と語られている方とのひびき合いう関係それを丸ごとにとらえなくてはいけないのです。

結局詩というものは、表現というものは、視点と対象の相関関係を表現するのだということになります。

依正不二という言葉があります。これは仏教哲学の言葉です。依というのは客観のことです。正というのは主観のことです。客観のことを仏教哲学では依、依法といいます。よりどころです。依と正というのは二にして二にあらず。自分と相手とは別なものです。別なものですけれども認識・表現の上では別々ではない。相手のことを語ることは自己を語ることになるのです。当たり前なことですけれども、理論的に言いますとそれを依正不二といいます。認識とか表現というものは、一方的に主観的表現とか客観的表現とかいうものはありえない。すべての認識・表現は主観・客観的認識であり、主観・客観的表現である。ですから表現というものは視点と対象の相関関係を表しているのです。そのことを依正不二といいます。仏教にもすばらしい論理学もある。ヨーロッパの現代科学が始まるはるか以前に、むしろギリシャ哲学も仏教の影響を受けている。ヨーロッパが依正不二ということに気づいたのはアインシュタイン以後です。現代科学者が客観的認識というのにはありえないということを言いましたのです。認識はすべて、ある観察の道具を使って観察した結果のものであると。

詩の問題としていえば、詩に書かれているものは、視点人物の気持だけでもないし、語っている相手の様子だけで

もないのです。相手の様子をどう見たかというへわたし〜の気持が、丸ごとに表裏一体に表現されているのだということ。あたり前のことですが、そのことがはつきりしてきたのはごく最近のことです。

おきやくさま

香山 美子

おきやくさまは

エヘン

ドアのまえで

エヘン

それからすまして

ベルをおす

おきやくさまは

どうも

いすにかけて

どうも

それから ぼうやに

おみやげだ

おきやくさまは

なるほど

お茶をのんで

なるほど

それから とけいみて

いずれまた

おきやくさまは

では

くつをはいて

では

それから タクシーで

いつちやつた

おきやくさま P134

香山 美子

幼い子が視点人物だからこそ

幼い（わたし）の語り手からみれば、お客さんが来てから帰っていくまでのいきさつというのはこんな感じになるのです。

いやなこと

島田 陽子

いややから

いやや いうても

おかあちゃんには つうじへん

いやでも なんでも

やらんならんことは

やるもんや やて

いややけど

いやや いわんと

おかあちゃんは やるんやて

よのなか そやから

うまいこといくんや

おぼえとき やて

いややから

いやや いうのん

なんで いかんのやろ

幼い子供を視点人物にしたからこういう詩が書けるのです。大人はこういうことを言ったりしたりしません。子供なら言いそうな、子供ならではの詩です。子供である語り手とお客さまのことだけを書いてあります。もちろんお客さんはこれだけ言って帰ったわけではない。やはり何か肝心な話があつて来たのです。お土産を持ってきたのですから、わざわざ出向いてきた感じですよ。

でもこれは二通りに読めます。一つは、大人の会話なんて所詮この程度のものだと。何やら「どうもども」とか「ではでは」というようなことで、どんな話だったのかというと、お土産持ってきたからといって、どうとということのない話だった、というような話もあるのです。これが一つの読み方です。

子供の目を通して読んでみると、本当はちゃんとした会話があつたかもしれないけれども、そんな会話は子供にはむつかしくて理解できないから、結局は子供の目から見たこの程度のものでしかない、ともとれる。こういうふに読めるということですよ。

幼い視点を設定したということのもっている特徴です。

いやなこと p143

島田 陽子

ユーモア

これも一人称の代名詞がありませんけれども、結局子供のぼくならば

くが、（おおかあちゃん）とのやりとりをこういうふうに語っています。

肩下がりの所は（おおかあちゃん）の言い分のところ。ほんとうはカギに入れてもいいところ。本人はなんともおかしみのある、しかし本人は笑いごとではない。本人にしてみるといやだと言っているのです。本人の《内の目》で見ると、外から《外の目》で異化して読むのでは微妙なズレがあります。そのズレのおもしろさがユーモアになっている。

知らない子

宮沢 章二

知らない子だけど

わらったよ

かきねの そばで

わらったよ

よぼうと 思つて

出てみたら

かきねの かげに

かくれたよ

知らない子だけど

あそんだよ

かきねの そばで

あそんだよ

こういうふうの子供の視点を借りるということがどういふことかということがわかってきたと思います。大人の場合にわざわざ説明することもないと思いますが、子供の視点、子供の心情、子供の気持によりそつて、視点人物で語り手である子供の目と心によりそつて読んでいかないとけません。しかしそれだけでなくて、同時にそれを突き放して《外の目》でわきから見る。この二つの読み方を二重に重ねて読む。これを共同体験といっています。同化体験と異化体験の表裏一体になった、二重に重ねて読む、これを共同体験と名づけている。これが豊かなおもしろい読み方です。

子供の視点からの詩をいくつか取り上げて、一人称の代名詞がある、ないということがありますが、今度はいわゆる子供ではなくて、大人の視点からの詩。子供のために書かれた詩であっても、大人の視点で書かれている詩です。もちろん大人のための詩というのはほとんど全部大人の話者を設定して書かれています。ときには大人に読ませる詩でも、子供の視点を借りて書いている詩がたまにあります。でもそれはれっきとした子供向きの詩ではなくて、大人の詩なのです。ただ子供の口を借りて語られると、大人の世界のことが、何とも言えない滑稽なことになるといふことがある。

これも子供の〈ぼく〉が、この場合、〈わたし〉とか〈ぼく〉とかいう一人称の代名詞がありませんね。ないけれども、〈よぼうと 思つて／でてみたら〉というふうな言い方からわかるように、こちら側と向こう側と、相手・知らない子。知らない子というのは、〈わたし〉が知らない子です。ようするにこれを語っている人がいます。その人を語り手、その語り手の〈わたし〉ということですよ。

2 大人の場合

今までは一人称の〈わたし〉とか〈ぼく〉という代名詞がある詩でしたが、代名詞がないといつても一人称の〈わたし〉が語っている詩ですが、そういうのを取り上げてみます。

日本語の文章では〈わたし〉とか〈ぼく〉という一人称を書かないですますことが多いしふつうです。でもわかります。〈わたし〉だなあとということが。

北の春

丸山 薫

どうだろう

この沢鳴りの音は

山々の雪をあつめて

ごうごうと谷にあふれて流れくだる

このすさまじい水音は

一つ一つの木の枝がはね起きる

それらは固い芽のたまをつけ

不敵なむちのように

人の額を打つ

やがて 山すその林はうつすらと

緑いろに色付くだろう

その中に 早くも

緩みかけた雪の下から

こぶしの白い花もひらくだろう

一人の女の子が手を挙げた

——先生 つばめがきました

朝早く 授業の始めに

北国の人間でない人間の感じる北国の春

語り手である（わたし）は、授業をしている先生です。そういうことがここから逆に読み取れます。でもここで作者が書きたかったのは授業している先生の方ではなくて、先生が見聞きしているあるいは想像している北国の春の様子です。それが表現の対象になっているのです。ですけども、ここに書いてある言葉の一つ一つは北の春のことを、ほかならぬ小学校の先生の（わたし）がどのように見ているかを表現しているのです。

実はこの丸山薫という人は北の生まれではありません。愛知県の出身です。丸山さんは山形の山の中の小学校の代用教員をしていた時代があります。その頃の経験をもとにしていくつかの詩を書いています。この詩もその一つなのです。丸山さんはもう何年前か前年に亡くなりましたが。

これはほかならぬ北の人間ではない人間が感じる（北の春）なのです。おそらく北国に生まれ育った人は（どうだろう／この沢鳴りの音は）などというふうにある驚き、感動をもって受け止めることはあまりない。普通のことなのです。人間は、普通の様子は意識しないものです。それがあってもなきに等しい。やはり意識するというのは、意識すること側がよそ者であるという場合です。（不敵なむちのように／人の額を打つ）。

山形といえば豪雪地帯です。日本海からずうっと山へ入り込んで雪が日本海から吹き込んできて、農家一軒すっぽり埋まってしまいうくらい雪が積もるのです。家の屋根まで雪が積もるそんな豪雪地帯です。こういう豪雪地帯に丸山さんは来て、ほんのわずかな期間ですが、代用教員をしていた。だから北国の豪雪地帯の冬の春というのは、初めての経験なのです。だから驚きをもって書いた。

丸山さんは海の詩が多い。海の詩というか、船乗りの詩が多い。漁船ではありません。ペンキの臭いのするランプのついている船です。そういう船を題材にした代表的な詩があります。そしてまたつくちがう山形の豪雪地帯にい

つたわけですから、もう見るもの聞くものすべてが驚きだったのです。そして小学校の先生をしていたので子ども向けの、しかし本格的な詩人としての詩がいくつかあります。その中の一つです。

もちろんこれがそっくりそのまま作者の経験とはいえませんが、たぶん作者が経験したであろうようなことが、あ
る山の中の小学校のある一人の先生の口から語られている。こういうふうにいると作者と語り手は非常に近い関係で
す。作者その人ともう距離がゼロと聞いていいような関係の話者です。しかし理論的には、話者と区別していく必要
があります。ただ話者は作者その人がモデルになっているであろうとはいえます。

野を歩けば

丸山 薫

うつすらと 動かない雲

高い 高い うろこ雲

ああ 空は水のようにだ

野を歩けば

草にも陽にも

さやかな秋の匂いがする

きち きち と

落として 光って

はたおりはとび立った

桔梗の花を

つんでゆこう

おみなえしの花を

手折ってゆこう

すすきの穂を

抜いてかえろう

今晚はお月見だ

行動する姿なきわたし

これは結局お月見に収斂していきます。これも「桔梗の花を／つんでいこう」という「わたし」がいます。ここには顔をだしていません。「野を歩けば」と本人が歩いているのです。丸山薫ではありませんよ。話者、語り手です。これは東北だけのことではない。日本一般のことです。ここでは姿なき話者、「わたし」がいるのです。この人物がしていることを感じていることを同時にとらえていく。「桔梗の花を／つんでいく／おみなえしの花を／手折って」いく。そしてそれらをお供え物としてお月見、月の出を待つという。中秋の明月を祝つての詩です。

こういふうに一人称といえないような、しかしはつきりした一人称の文章なのだといいるところを押さえておく必要があります。

母をおもう

八木 重吉

けしきが

あかるくなつた

母をつれて

てくてくあるきたくなつた

母はきつと

重吉よ重吉よといくどでもはなしかけるだろう

母をおもう p12

八木 重吉

作者と話者の区別

「母をおもう」というのですから、遠くにありて「母をおもう」ということでしょう。そこにいるわけではない。「けしきが／あかるくなつてきた」どこか歩いているのでしよう。暗い森の中から明るい野原に出てきたのか、それとも陰った雲が晴れて明るくなつたのか知りませんが、要するにだんだんと明るくなつてきたと。それで「母をつれて／てくてくあるきたくなつた」想像しているわけです。そうすれば「母はきつと／重吉よ重吉よといくどでもはなしかけるだろう」と。

何か話しかけてもらいたいという思いがあります。この詩で「重吉よ重吉よ」と言っているところは、語り手、話者が作者八木重吉のいわばモデルになっているということも言えると思います。またそういいたいと思います。しかし、名前が同じだからといって作者といつてはいけません。「重吉」と呼ばれている話者で、なぜ作者が「重吉」と書いたかという、己自身をモデルとしているからです。すべて作者と話者はまず区別して、その上で作者と話者

の関係、親密な関係あるいはイコールの関係というものが一つの場合としてある、とこういうふうにご考えてください。

みち p116

谷川 俊太郎

未知の世界へ

これもファンタジーです。へひとばんのうちに／すべてのみちがきえてしまった！〜というところ「え！何で？」と思

みち

谷川 俊太郎

ひとばのうちに

すべてのみちがきえてしまった！

おおきなみちもちいさなみちも

まつしろなゆきのしたに

みぎもないひだりもない

まえもなくうしろもない

どんなみちしるべもちずもない

どこまでもひろがるしろいせかい

どこへでもゆるゆるそのまぶしさに

こころはかえってたちすくむ

おおぞらへつづくひとすじのあしあとを

めをつむりゆめみながら

います。仕掛です。へおおきなみちもちいさなみちも／まつしろなゆきのしたに「ああ、そうか」雪が一夜にして降り積もると路が消えてしまうのは当然だなあと。でも何か不思議な世界のような気がします。へみぎもないひだりもない／まえもないうしろもない〜ほんとうは右も左もあるのです。そこに雪が積もっているから、それを定める目印になるようなものがないのです。へどんなみちしるべもちずもない／どこまでもひろがるしろいせかい〜さてそういう白い世界の真ん中に立っている（わたし）は（どこへでもゆるゆるそのまぶしさに）雪がまぶしいというのではなくて、可能性の大きさに一つのまぶしさを、自分はどっちへ行ってもいいのだと。そう思うことのまぶしさです。しかしそれはある意味では、未知の世界へ踏み込んでいくことにある種の恐れをもっている。へこころはかえってたちすくむ／おおぞらへつづくひとすじのあしあとを〜というところ、何か現実から非現実へ飛躍していくような感じがします。しかし（めをつむりゆめみながら）であれば、想像のなかでは、一つの道を歩いていくこともできるわけです。

こういうのも、〈わたし〉という語り手が語っているというふうに見ていい。一口にまとめて言いますと、一人称の視点の場合気をつけて欲しいのは、〈わたし〉という代名詞がでてこない場合が多い。でもそれは〈わたし〉という語り手が存在して、〈わたし〉によりそって、〈わたし〉の《内の目》で同化体験しながら、その世界を〈わたし〉の目を通して見ていくのです。理論的にそういうことをきちんとしておく必要があります。

四 語り手が異類の人物

今まで語り手は人間でした。ところが人間ではないものが語り手になることがあります。人間でないものを異類といいます。人間以外ですから動物でもいいし、虫とか、木とか草とかあるいは神様とか化物とか天狗でも河童でも何でもかまいません。今度は異類の人物が語り手となって語るといふ作品です。

おれはかまきり P16

かまきりりゅうじ(工藤直子)

題名からわかる話者

「おれはかまきり」という題名と〈かまきりりゅうじ〉というのがあるから、「あ、これはかまきりだ」とわかります。この題名がもしなかったら〈おれは げんきだぜ／あまり ちかよるな／おれの ころも かまも／どきどきするぼと／ひかっているぜ〉といつても人間だと思つて読むでしょう。〈ころも かまも〉〈かまも〉とは何だろうとひっかかりません。

おれはかまきり

かまきりりゅうじ(工藤 直子)

おう なつだぜ

おれは げんきだぜ

あまり ちかよるな

おれの ころも かまも

どきどきするほど

ひかっているぜ

おう あついで

おれは がんばるぜ

かまを ふりかざす すがた

わくわくするほど

きまつてるぜ

春のうた

草野 心平

かえるは冬のあいだは土の中にいて
春になると地上に出てきます。
そのはじめての日のうた。

ほっ まぶしいな
ほっ うれしいな

みずは つるつる。
かぜは そよそよ。
ケルルン クック。
ああいいにおいだ。
ケルルン クック。

ほっ いぬのふぐりがさいている。
ほっ おおきなくもがうごいてくる。

ケルルン クック。
ケルルン クック。

（おう あついで／おれは がんばるぜ／もえる ひをあ
びて／かまを ふりかざす すがた）草刈り鎌か何かかな
と思ったりします。というのには、たいてい語っている語り
手が人間だと思つて読むからです。でもこれは人間ではな
い。実はかまきりという虫なのです。作者である工藤直子
さんが、かまきりという人物を語り手に設定した。言つて
みると作者はかまきりに変身してというふうを考えてもら
つてもいい。

そこで読者は、語り手であるかまきりの目と心に重なつ
て、この人物のこの語り手の気持になつて、同化して読ん
でいきます。同化して読んでみると、どきどきするほど鎌
が光っている心も光っているという気持、わくわくする気
持がわかります。いなせなお兄さんという感じですが。その
気持になつて読むと、どきどきわくわくしている様子と気
持が、わがことのように共感できる。これを同化体験とい
うのです。しかしそれだけではない。やはり語り手のこの
姿を、かまきりの姿を《外の目》で異化してみると、何か
一人で力んでいる姿が何やら笑わせませす。ユーモラスに見
えてくる。これを異化体験するといえます。つまり《外の
目》と《内の目》の両方で読む。共同体験する。そうすると
豊かな読みになる、豊かなイメージ体験をすることができ
るのです。

かえるにとつての春の喜び

作者は草野心平です。〈ほつ まぶしいな。／ほつ うれしいな。〉と言っているのは、冬眠から目覚めたばかりのかえるです。〈かえる〉が語り手です。〈かえる〉が〈ほつ まぶしいな。／ほつ うれしいな。〉と自分の気持ちを語っています。これは全部〈かえる〉の言葉です。題名の〈春のうた〉と、〈かえるは冬の間……〉これは作者の言葉です。〈ほつ まぶしいな。〉というの、〈かえる〉の言葉を作者が書いたものです。〈ほつ うれしいな。〉というの語り手である〈かえる〉の気持ちを作者がペンで書いたものです。〈みずは つるつる。／かぜは そよそよ。〉というの、水の様子、風の様子なのですが、それを〈かえる〉がどう感じているかを表現しているのです。表現というのはいつでもそうです。語り手が感じた非常に気持ちのいいうれしい気持ちを表現しているのです。〈みずは つるつる。／かぜは そよそよ。〉も。「ああ春だなあ。うれしいなあ」という気持ちが同時にそこに表されています。客観的な水や風の様子ではありません。客観的な水や風の様子を〈かえる〉という主観がどう感じたかということが表現されているのです。〈つるつる〉〈そよそよ〉のなかにはうれしいという気持ちがあります。〈ああいいにおいだ〉と言っているその裏にも〈かえる〉のうれしい気持ちが全部ある。そしてそれがくり返されているのです。

そうすると、いぬのふぐりという春に先駆けて咲く青い花があります。〈ほつ いぬのふぐりがさいている。〉と言っているのは語り手です。〈おおおきなくもがうごいてくる。〉これも〈かえる〉が言っています。〈ケルルン クック。〉もそうです。

全体として春の喜びを歌っているのです。今まで暗い土の中に眠っていた〈かえる〉が、春がきたというので地上に出てくる。そうすると春の喜びというのは、生きる喜びです。〈かえる〉が生きていく上で大事なものは水の世界です。水があるということです。水の中で暮らすわけですから、蛙の面に水（どんな仕打ちにあっても平気でいるさま）と言います。人間に水をかけると怒られます。が、かえるの面に水をかけても喜ぶだけです。そこは人間とちがうところです。いぬのふぐりが咲いているという喜びは、人間が桜の花を見て喜ぶのとちがって、花が咲いているという

ことはそこに虫が来るということです。生きる喜びの一つの象徴なのです。〈おおきなくもがうごいてくる〉というのは雨雲がやってくる。積乱雲が動いてくる。動いてくるというのは雨が降る。あ！ うれしいな。〈かえる〉の喜びを条件づけているのは、虫とか花とか雨を呼ぶ雨雲とかなのです。ですから、これは〈かえる〉にとつての春の喜びを、そういう意味では特殊具体的なのです。特殊なのです。

人間には虫がいるからうれしい春、雨が降るからうれしい春とはならない。人間ではちがつてきます。人間にとつての春の喜びは、進級するとか、四年生になつて二階に移れるとか、社会科や理科といったおもしろそうな教科が増えるとか。そういう喜びになるでしょう。あるいは今まで小さいうちは、行つてはいけないと言われていた所に行つてもよいとか、そういうことになると思います。

おと いけしずこ（工藤直子）

ぼちゃん ぼちよん

ちゅび じゃぶ

ざぶん ぼしや

びち ちよん

ざざ だぶ

ぼしゅ ぼしよ

たぶん ぶく

ぼつ どぼん・・・

わたしは

いろんな おとがする

ですから〈かえる〉にとつての春の喜びと人間にとつての春の喜びとはちがうのです、条件が。でも共通に、そこには春の喜びがあることはわかります。読者と話者との関係とはそういうふうなものです。

おと p28

性と相の関係

いけしずこ（工藤直子）

〈わたし〉というのは語り手、つまり池の水のことです。〈わたし〉はいろんな音がするといっています。確かにそうです。水というのは相手しだいで、条件いかによつてさまざまな音をだす。どれが水の音かという、これがというふうにはいえません。どれもです。いろんな姿をあらわす。

これも仏教では非常にすばらしい言い方があります。性・相しょうといひます。相というのは、水は液体、凍ると個体、熱していくと気体になります。

性というのは性質・本性・本体とかです。水には水の性質がある。火とはちがう。火とはちがう性・性質のもので、相というのは姿ということ。様子です。手相とか人相とかいうでしょう。ですから水というのは大きな石を投げ込むと「どぼん」とかい音をだします。「どぼん」というのは相です。「どぼん」という姿・様子です。小さい石を投げ込むと「ぼとん」と音がします。水をかき混ぜますと「ざぶざぶ」という音がします。相を表します。それは水という性があるということです。水がそういう性をもっているからそういう姿を現す。この場合の姿というのは必ずある何かとの関係において姿を現します。その何かを縁といいます。あるいは条件ともいいます。条件つまり縁によってさまざまな姿を現します。これは水のことですが、作者は水という語り手に変身して、語り手を設定して、水というものがさまざまな相を現すことを、音だけで書いているのです。もちろん水の相は音だけではありません。水を撒くとか、水が流れるとか泡立つとかいろんな姿があります。ただここでは、音という姿だけを取り上げて、いろんな音がするといっているのです。音だけに限定しているのです。

虚構の世界、詩の世界というのは、ある何かだけを取り立てて、ある何かだけを切り捨てる。そういう世界なのです。現実の世界にはいろんなものがごちゃごちゃあります。その中からある何かを取り上げて、ある何かを切り捨てる。これが虚構の世界なのです。ある観点で、あるねらいで、作者は何かを選び、何かを切り捨てる。ここでは音だけをとらえる。音だけを選んでいきます。

水には水の性というものがあります。性がこういう姿（相）を現すのです。火とか土とか木とかは、性質がちがうからこんな相を現しません。性と相はつながっている。相が現れてくるには縁があつて、石にぶつかるとか、手でかき混ぜるとか、それによってさまざまな相を現します。それをいろんな音がすると、いろんな相をもっているといっているのです。

これはいわば人間のことをたとえていっているようなものです。人間もそうです。みなさん殴られたら怒るでしょう。何かほしいと思つているものをもらつたら、にこにこするでしょう。どっちが本当のわたしかといわれたら困ります。要するにわたしというものは縁によって、条件によって、さまざまな姿、相を現す。でも人によって性がちがう。内気な人とはしゃぐ人どちがいます。男と女もちがいます。性がちがうから、同じ殴つてもじつと耐えられる人

とかあつとなつて殴りかえす人とのちがいがでてくる。性がちがうからです。性がちがうと同じ条件でもちがった相を現します。

語り手は「わたし」です。「わたし」が何を語っているのですか。「わたし」のことを語っているのかといえ、いろいろな音がする「わたし」が「わたし」自身のことを語っている。「わたし」自身のことを語っているかといえ、いろいろな音がするということも語っている。いろんな姿・相を、可能性をもっているということを語っています。極端にいえば無限です。みなさんは、子供たちは無限の可能性をもっている、と口では言うけれど、あまり信じてはいないでしょう。でも、実はそういうことです。子供たちはいろんな相を持っている。水でさえそうです。渦のでき方もちがいます。左巻きに巻くのと右巻きに巻くのと、大きな渦小さな渦いろいろあります。渦一つとってみても千変万化します。子供だって、人間だってそうです。だからどういふ条件をそこに与えるか、どういふ条件を組織すれば子供はどういふ姿を現すか。教育とはまさに条件を設定することです。教材、教具、授業すべてそうです。縁をつくることです。縁によつて変わるのです。

われは草なり p 154

高見 順

われは草なり

伸びんとす

伸びられるとき

伸びんとす

伸びられぬ日は

伸びぬなり

伸びられる日は

伸びるなり

われは草なり

緑なり

全身すべて

緑なり

毎年かはらず

緑なり

緑のおのれに

あきぬなり

美しき

われは草なり

ああ 生きる日の

緑なり

楽しさよ

緑の深きを

われは草なり

願ふなり

生きんとす

ああ 生きる日の

草のいのちを
生きんとす

平凡であることのすばらしさ

〈われ〉というのは語り手です。語り手が人間ではなくて〈草〉なのです。この〈草〉が人物なのです。人物といふのは草であると同時に人間でもあるというふうなものです。複合的なものです。現実にはこんなものはありません。現実にはありませんが、虚構の世界、文芸の世界では、作者・高見順が草に変身して、あるいは草を語り手として設定して語っている。この場合の語り手の〈草〉は、自分自身について語っている。自分のことだけを語っているのです。

〈われは草なり／伸びんとす／伸びられるとき／伸びんとす／伸びられる日は／伸びるなり〉あたりまえなことみ
たいです。

〈われは草なり／緑なり〉草が緑ということとは平凡なことです。平凡な事実です。あたりまえのことです。〈毎年かはらず／緑なり〉そのとおりで。〈緑のおのれに／あきぬなり〉ここはちよつと大事なところです。たいてい、みな、もう自分に飽き飽きしてしまうのです。ああ男であればよかつたとか、美人に生れたらよかつたとか、みんないつも不平不満ばかりもっているのです。そうではなくて〈緑のおのれに／あきぬなり〉ここは大事なところです。これの詩、机の前に貼っておけばいい。〈われは草なり緑のおのれにあきぬなり〉。いいですねえ。

（われは草なり／緑なり）そして何を幸せ、何を生きがいにしていかとうと（緑の深）さを生きがいにしていくのです。女が女であること。この女であることの人間的な深さ、それを願う。男になろうなどというのではなくて、女であることに徹するというかな。女であるということ自体平凡なことです。男が男であるということのも平凡なことです。男が女であつたら異常です。男が男であるのはあたり前なことです。だから飽きてしまふとか、男だつたらよかつた、女だつたらよかつたのにとか思う。そんなことはありえないことです。作品の世界ではありえますけどもね。文芸の世界はどんなものにも変身できますからね。（緑の深）さを願うから飽きないのです。今年は去年よりもっと深い（緑）、こういう（緑）というのは内面的なものです。

（ああ 生きる日の／美しき）それを美しいと見ているのです。それを（生きる日の／楽しさよ）と言っています。（われは草のいのちを）草のいのちを精一杯生きよう。これが、平凡なことに徹する中に非凡な人生というものがあつたのだ、ということをお歌っているのです。

これは文語体の文章です。（われ）というこの人は、なかなか教養がある人なのです。文語で語っています。ですから、ただの草なのですが、何か格調高い草という感じなんです。そこがおもしろいところなんです。べつにこれ草でしかない。草であることしか書いてないのです。ですけども非凡な草です。こんなふうな草として生きられたら見事です。ここには（われ）という一人称の代名詞が直接顔をだしている。（われ）が（われ）のことを語るこういう詩です。それを格調高く語る。平凡であることに徹することがすばらしいことだと。生きがいたと。

じつは異類のものと言いましたが、語り手が異類のものであるだけでなく、語られている対象の方も、異類のものを人物にしているというのも、これまたいっぱいあります。

えぼ p18

草野 心平

いよう。ぼくだよ。

出てきたよ。

えぼがえるだよ。

ぼくだよ。

びつくりしなくてもいいよ。

光がこんなに流れたり崩れたりするのは。

ぼくがぐるぐる見回しているせいではないだろう。

やりきれんな。

まっ青だな。

においがきんきんするな。

ほっ雲だ。

そっちでもこっちでもぶつぶつなんか鳴きだしたな。

けつとばされる冬。

まぶしいな。

青いな。

やりきれんな。

春君。

ぼくだよ。

いつものえぼだよ。

季節を人物化

〈えぼ〉というのはいぼがえるです。語り手はいぼがえるなのです。へいよう。ぼくだよ。／出てきたよ。／えぼがえるだよ。／ぼくだよ。〉と誰かに語っているのです。相手がいるのです。〈へいよう〉と言っている。〈ぼくだよ。〉えぼがえるだよと。〈びつくりしなくともいいよ。〉というのは、相手がびつくりしているからです。聞き手です。〈春君〉これは人の名前です。季節を人物化している。季節に呼びかけている。語りかけているという特殊な形です。〈君〉といっているこつち側に〈ぼく〉がいます。

五 語り手も対象も異類のもの

はきはき p15

みのむしせつこ（工藤直子）

ひとりでブランコしていたら

とんぼが「あそぼう」と

とんできました

わたしは「はい」というかわりに

かくれてしまいました

「はい！ あそびましょ

はい！ あそびましょ

はい！ あそびましょ

あしたは

はきはき へんじができますように

あしたも

だれかが あそびにきますように

そのよる ねどこのなかで

へんじのれんしゅうをしました

懸命さと滑稽さ

ここに、〈みのむしせつこ〉という名前があるから、これがみのむしだとわかります。ですから題名には注意してください。

〈ひとりで ブランコしていたら〉というのはもちろん〈みのむし〉ですよ。〈みのむし〉という人物です。じつはそれが語り手なのです。

〈ひとりで ブランコしていたら〉とんぼが「あそぼう」と／とんできました／わたしは「はい」というかわりに／かくれてしまいました

〈とんぼ〉は人物です。とんぼは「あそぼう」などと言いませんよ。つまりこれは異類のものです。人間ではない。〈とんぼ〉が、人間のように「あそぼう」と言っているのです。〈みのむし〉も異類のものです。語り手も異類、対象も人間ではない、〈とんぼ〉で異類のもの、どっちも全部人物です。〈わたしは「はい」というかわりに／かくれてしまいました〉内気な人物です。これが〈わたし〉という人物の性です。ですから〈とんぼ〉がやってきて「あそぼう」というと隠れるわけです。隠れるという姿、相を現すわけです。

〈そのよる ねどこのなかで／へんじの れんしゅうをしました〉／「はい！あそびましょ／はい！あそびましょ／

はい！あそびましょ」と練習したのです。これを語り手、〈みのむし〉の《内の目》で、〈みのむし〉の目と心になつて読むとわかりますね。本当は「あそぼう」と言われたときに「はい」と言いたいのです。「はい」と言いたいのだけれど、ついつい氣後れして隠れてしまう。でも本当は遊びたかつたのです。その氣持を言葉にするために一生懸命練習しているのです。ですから《外の目》で異化すると、滑稽でしょう。でも本人の氣持になると同化すると滑稽ではなくて、必死なのです。

〈あしたは／はきはき へんじができますように／あしたも／だれかが あそびにきますように〉と願っているのです。いじらしいといえはいじらしいけれども。

もう視点と対象の關係とかおわかりでしょう。語り手の問題。同化・異化の問題。共同体験ということ。これが虚構の世界なのです。

それには読者がこの世界の中に入り込んでいかなければならないのです。では、読者がどういうふうに入り込んでいくかというと、《内の目》を通して、同時に《外の目》でというふうに入っていきます。そして作品の世界をふくらませていく。だから読者がそういうふうに進んだときに、文芸の世界というのは豊かなものになるのです。読者がつくるのである。それが文芸の世界です。

質問 Bの方を説明していただいたのですがAの方はずっと《外の目》だけでというのとは「とびこめ」で目撃者体験をするというのがこれですね。(西郷) そうです読者からいえばね。「一つの花」なんかもそうです。非常に少ないのです。そうするとそれ以外の作品というのはBでもう……

西郷 その中にはいろいろなケースがあるから午後から話します。いちおうこれが基本形です。これもまたいろいろな変形があります。それは午後の話です。Aは非常に少ない。Bが主流です。この中にまたいくつかあるわけです。

依正不二という考え方は、この依正不二という言葉に相当する言葉がヨーロッパの哲学・科学にはありません。ということ、そういう考え方がないということ、今はありますよ。でもなかったのです。ところが仏教哲学ではずっと前に、二千年も前にそういう理論が確立している。唯識論といえます。哲学です。唯物論でもない、唯心論

でもない、唯識といひます。非常にすばらしい考え方です。認識・表現には客観的認識・表現といふのはないのだといふ。すべての認識は、主観・客観、依正不二です。それがだんだんわかってくると思ひます。

私の文芸学は、ヨーロッパの文芸学からいふと本質的にちがう。ちがうからいいといふのではなくて、その方がわかりがいいのです。すべての作品を分析するときに、私の理論の方がすべてに通ずるといふことです。

質問 語り手が自分のことを語るといふのはBの方になるわけですね。そうすると語り手が『内の目』の人物の所も語り手になつて、対象の向こうの方も語り手になる。すべてが語り手になる。

西郷 そうです。つまり語り手が語る側であると同時に語られる側にもなるのです。この関係が一体化する。見る側であると同時に自分も見られる側である。そこが虚構といふことです。普通の現実の中ではそういうことはしません。もう一人の自分が外へね。これを哲学では外化といひます。外に出すといふことです。疎外といふ考え方があります。疎外といふことです。外化といふのは自分を自分で外へ出すといふことです。疎外です。自己疎外といふのは自分とか人間といふものを外へ出すことです。外化してゐるといふことです。自分を向こうにおいて見てゐるのです。鏡で自分を見るといふのは一つの外化の方法です。自分で自分の顔を見られないでしょう。自分の顔を見るためには鏡をもつてこなくては見えません。たとえていふと、鏡で自分を見るといふのは自分を外側におくこと、自分を向こう側におくことです。外化する一つの手段です。

でも鏡をもつてこなくても私たちは頭のなかで自分を自分が今やつてゐることはみつともないなあと思像することはできます。その訓練を文芸を読むなかでしてゐるようなものです。文芸作品を読む、文芸の教育といふのは、いろんな教育役割がありますけれども、一つは、自分を向こう側において自分といふものを見る人間をつくることになるし、もう一つは自分が自分以外の人間になることができる。両方の教育的役割があるのです。

話者の（わたし）といふ人物が作品の中にじかに顔をだしてゐる場合があります。わたしとか（ぼく）とかといふ一人称の人称代名詞がでてきてゐる詩です。もう一つは、わたしとか（ぼく）といふ語り手の顔が見えないといひますか、直接には（ぼく）とか（わたし）といふ代名詞がでてこない詩があります。すべての詩は（わたし）とか（ぼく）といふのがでる詩と出ない詩と二つに分けることができます。それは全部語り手の（わたし）（ぼく）

の視点から、見た世界なのです。〈わたし〉とか〈ぼく〉という代名詞があるうとなかろうと、すべては語り手が語っている世界です。だから〈わたし〉とか〈ぼく〉とかいう一人称の代名詞があってもなくてもそれは結局語り手の目と心で見えて語った世界だとかいうふうにしてみれば一つにまとめることができるのです。

〈わたし〉とか〈ぼく〉というのがでてこない詩を取り上げたわけです。〈わたし〉や〈ぼく〉がでてこなくても、そこには語り手の〈わたし〉がいて語っているのだということをはっきりしておかないといけません。

つけものの おもし p 38

まど・みちお

つけものの おもしは

ねぼけてるようで

あれは なに してるんだ

りきんでるようで

あそんでるようで

こつちむきのようで

はたらいてるようで

あつちむきのようで

おこってるようで

おじよのようで

わらってるようで

おぼあのようで

すわってるようで

つけものの おもしは

ねころんでるようで

あれは なんだ

あれこれ自問自答する話者

つけもののおもしろいのは大きな石です。石が対象になつていきます。この石を見て、語っている語り手がいます。語り手がいるけれども、その語り手はひとつも顔をだしていません。顔をだしてはいないけれども、（つけもののおもしろし／あれは なに してるんだ）と言っています。何をしているのだと自問自答している。自分でいって自分で考えています。どういうふうに考えているかといえ、（あそんでいるようで）しかしあそんでいるようでもない。では、働いているのかという（はたらいっているようで）働いていてもない。省略されていますけれども、言葉をおぎなえばそういうことです。（おこつているようで）怒っているわけではない。だからといって（わらつているようで）笑っているわけでもない。ではいつたいていどうしているのだと、語り手が自問自答している詩なのです。（すわつているようで）座っているわけではない。といつて（ねころんでいるようで）寝ころんでいるわけでもない。

他方ではつけもののおもしろいのは（あそんでいるよう）だとか（はたらいっているよう）だとか、たとえを使つて言っています。しかも人間にたとえています。擬人化しています。まるでつけもののおもしろしを人間のようにみているのです。それがくり返される。（ねぼけてるようで）りきんでいるよう）これも人間のイメージです。擬人化、人間化されているイメージがくり返されると読者の中には人間的なイメージがだんだん強まってくる。人物のように見えてくる。ただの石が人間に近いようなものを感じられてくる。これは繰り返しの、強調の効果です。

（こつちむきのように／あつちむきのように）という、石があつちむきこつちむきというか、人間がこつちむきのようなあつちむきのような感じにみえてきます。二連、三連、四連、五連、六連とくると、いつのまにかつけもののおもしろいという石ではなくて、何か人間のことをずうつと語っているような感じになります。これはイメージの発展です。

だから（おじいのように／おばあのように）という、「ああ、なるほど、そういうえばそういう感じがしてくるなあ」と納得がいくわけです。そうすると（おじいのように／おばあのように）という言い方は、考えてみると一連の（あれは なに してるんだ）という問いに対する答えになっていないのです。何をしているかというときには、（はたらい）いるとか、（おこつ）いるとか（わらつ）いるとか、（すわつ）いるとか、（ねころん）いるとか（ねぼけて）いるとか（りきん）いるとかいふのは、問いに対する答えになっていないけれども、（こつちむきの

ようで／あっちむきのようで」というと、何をしているのかという問いに対する答えにもなっているようですけれども、何か少しちがったような感じがしてきます。まして「おじいのように／おばあのように」だと、「あれはなにしてるんだ」。「おじいのように」ではおかしいですね。問いに対する答えになっていないのです。けれども二連、三連、四連、五連とくり返してくると「おじいのように／おばあのように」というのがおかしくな。だんだん人物のイメージが反復強調されてきますから、「あれはなに してるんだ」という問いの答えには直接なっていないけれども、何かこれを読者が受け入れていく感じがするのです。

「おじいのように／おばあのように」というと、「え！ 『つけものの おもし』の詩はなんなんだ」と。「おじいのように／おばあのように」というけれども、本当にそうなのかどうなのかという別なちがった新しい問いが逆に生れる。「つけものの おもし／あれは なんだ」というと、「それは重しだ」となってしまうのです。これでは問いと答えとが同じで、わざわざ問い、わざわざ答える意味がない。ですが、この詩で考えてみますと、「つけものの おもしは／あれは なに してるんだ」。あれはおもしになっているんだ。では問いと答えとが直結する。「つけものの おもし／あれは なんだ」と。あれは石ころだといえればそれでおしまいです。こういうふうに問いと答えを短絡しないで、問いと答えの間を、いろいろとああでもないこうでもないと考えている詩なのです。

さてここで、語り手は直接見えないけれど、語り手がどんな語り手かというところ、つけもののおもしというののもう、あれはなにしてるんだ、おもしになっているんだというふうに短絡的に考えない。要するに、ああでもないこうでもないと考ええる語り手です。

読者は、その語り手の気持になつて、その語り手と同化して、一つになつて、語り手が問いと答えとをああでもないこうでもないと考ええる考え方にいっしょについていつているわけです。読者はそういう見方・考え方を結局させられるのです。

思想を耕すとは

私たちは、教師といえ、「子供を教える商売。」だと。それでなんだかわかったようなつもりになつて、それ

上問いを深めない。「教育とはなんぞや」というと、教師はこうかな、こういうものかな、ああいうものかな、こうでもないしああでもない、考えていくと、「教師とはなんぞや」という問いが深まる。そういうふうには本当は考えていかないと自分の思想を耕し、深めることができないのです。たいていはもう「教師とはなんぞや」と考える人も少ないけれども、ときに「教育とはなんだろう」と考えても、すぐ「あつ、教育というのは子供に教える職業だ」と簡単に答えを出してしまつて、わかつたつもりになる。本当は「教育とはなんぞや」という本質的なものを認識したわけではない。やはりああでもないしこうでもないし、ではこうかな、でもそうでもないというふうに、絶えず問いを、今ここにあるようにくり返していくことで、ああやっぱり教師というのは、こうではないかなあ、というふうになつてくるわけです。

案外私たちは問いを持たないことがあります。が、問いをもつても簡単にそれに答えてしまふ。問いの形で答えてしまふことがあります。教師とは教える人間というようにね。これではある意味で、教師という言葉の同義語でしょう。言い換えただけにすぎません。私たちは言い換えただけで、本質がわかつたつもりになつてしまふ危険性があります。えてして安直にわかつたつもりになつてそのまま通り過ぎて、一生「教育とはなんぞや」ということを自分に問うことなくして教師をしてしまふということがあるのです。

そうするとこの詩は、つけもののおもしろいことを言いたいのではありません。つけもののおもしろさを例にとつて、「人間とはなんぞや」という問いをもつたら、ああでもないしこうでもないと考え続けていくなかで、人間の本質に迫っていくということではなくてはいけない、ということをお願いしたいのです。つけもののおもしろいという現実、石のおもしろいままながら、現実、石のことをこえて、人間のことを問うています。虚構の世界というものは、石という人間ではないものをもつてきて、それを語り手が石についてあれはなにしているんだと問いかけ自らああでもないしこうでもない、と答えていくというふうなあり方、こういうふうなあり方は石というものをふまえながら石というものをこえて、人間というものを考えるように問いかけ、考え続けていくことを読者に要請している詩だということです。石というものについての考え方を人間というものについての考え方へと発展させる、転化していくということです。

視点という問題をにしているのですが、視点を問題にすることは虚構というもののあり方を明らかにする土台

なのです。入り口なのです。視点を明らかにすることは虚構ということ、文芸ということ、読者が文芸とどういふふうに渡り合うのかを明らかにすることなのです。

こゆび P42

こわせ・たまみ

こゆびは

みかんも むけない

ゆびの あかちゃんだから

おやつのおかしも つまめない

おはしも、もてない

スプーンも もてない

それでも こゆび

こぼしたごはんも ひろえない

ちいさな こゆび

こゆびは

ゆびきりげんまん また明日

ゆびの 赤ちゃんだから

明日の 約束

バナナも むけない

ネ

小指を人間と見立てて語る

小指というものを〈ゆびの あかちゃんだから〉と語り手が見ています。小指を〈ゆびの あかちゃんだから〉というふう擬人化して見えているわけです。人間化して見えています。〈ゆびの あかちゃんだから／おはしも もてない／スプーンも もてない／こぼしたごはんも ひろえない〉というふう、これもできない、あれもできないとくり返しています。できないというイメージを強調している。

さらに二連目で 〈こゆびは／ゆびの あかちゃんだから／バナナも むけない／みんかも むけない／おやつのおかしも つまめない〉と、こういうこともできない、こういうこともできないというふう、また、できない、

できない、とできないイメージを強調しています。

〈それでも〉ということは、今まで言ってきたことを対比して、反対のことを今度は言うのです。〈それでも こゆび／ちいさな こゆび〉小さいけれどもというか小さいからこそというか、〈ゆびきりげんまん また明日／明日の 約束／ネ できるでしょ〉とこういうわけです。「できない」「できない」と六回もくり返して、最後に後

三日月

松谷 みよ子

いかついくちばしを胸ふかくさしいれ
くらい森をみはりながら
ふくろうは かんがえる

生れてくる子には

赤い三日月をとってやろう

上につけてゆうらりゆれたり

ころがしたり

くわえたりしてあそぶだろう

森がそこだけ

ぼうと ひかるだろう

きのこなんかも ひかるだろ

やがて父親となるふくろうの

いかついくちばしが つぶやいている

もしかしよういふうなことができるではないかと。対比は後の方を強調しますから、小指の「できない」というイメージよりは、小指だからこそできることを最後に強調しているのです。ここでは語り手という視点と小指という対象、小指が語られるものです。この小指を人間のように見ている。人間でない異類のものを人間として見立てて語っている文章なのです。ここが虚構といわれる一つの理由です。

三日月 p65

松谷 みよ子

内と外から照らされる人物像

語り手が〈ふくろう〉という人物について《外の目》で語っています。〈ふくろう〉という人物を外側から見て、様子を語っています。

これが二連になると、今度は〈ふくろう〉という人物の内側に入り込んできます。語り手が〈ふくろう〉という人物の目と心、気持になって、乗り移って、ぴったり重なって、語っている。〈生れてくる子には／赤い三日月をとってやろう〉とか、いろいろあれもしてやろう、これもしてやろう。〈森がそこだ

け／ぼうつと ひかるだろう／きのこなんかも ひかるだろう」と想像している。ですから二連は《内の目》で語られた世界とこいういいいます。《ふくろう》という人物の《内の目》です。《ふくろう》のことを語っている話者がいて話者が《ふくろう》の気持になつて語っているのです。

三連では、また《外の目》で、外から語っています。《やがて父親となるふくろうの／いかついくちばしが つぶやいている》。この詩は、《ふくろう》という人物を《外の目》と《内の目》と両方から語っている詩ということになります。《ふくろう》を外から見たイメージと内から見たイメージとは、《ふくろう》の人物像はまるつきりちがつています。《外の目》で見た《ふくろう》は、いかめしい、こわいという感じですが。しかし、《内の目》で《ふくろう》の内面に入り込むと、非常にやさしいあたたかい心の持ち主ということがわかります。もちろん父親になるという条件があるからです。《外の目》と《内の目》のドラマチックな共体験ができるということなのです。

これが三日月という詩の《内の目》と《外の目》で読んだときのあり方ということになります。

イメージの二重性

《外の目》のイメージと《内の目》のイメージがちがいますから、これをイメージの二重性といえます。イメージの二重性という点では《赤い三日月》の《赤い》もそうです。一連のイメージとひびき合わせると、暗い恐ろしい死の色を想像させる《赤》です。二連より後のこととひびき合わせると明るい楽しい《赤》というイメージになります。まったくちがった異なったイメージの二重性をもっている。大変ドラマチックな構造をもっているということがいえます。語り手と視点と語られている対象、つまり《ふくろう》と《ふくろう》を取り巻くものとしては《暗い森》とか《三日月》とかがあります。そういうのを形象の相関関係といえます。形象の相関関係というのは《暗い森》というのは恐ろしい《ふくろう》との関係で《暗い森》が恐ろしい森のイメージになる。また《暗い森》を見張っているというから《ふくろう》のイメージが恐ろしいイメージになるといふうにひびき合う関係になつている。それを形象の相関性といえます。

次にちがった問題に入りたいと思います。

六 聞き手が顔を出す場合

聞き手ということについて説明しておきます。語り手が作品の中にいるということとは一人称の代名詞があってもなくても、うちのかあちゃんはいえ、かあちゃんと呼んでいる子供がいます。言葉として表にでていなくてもいるのです。語り手がいなくて語りの言葉だけがあるということはない。語りの言葉があるということは語り手がいるということです。語り手が独り言のように語っている場合もありますが、誰かを相手に語っているのです。今、私は語っていますが、それはみなさんを相手に語っているのです。皆さんの前ではこういうふうに語っていますが、学生の前ではまたちがつた語り方をします。そういうふうに表示というのは相手あつての表現です。語り手がいるということとは相手がいるということ。相手が誰であるかはいろいろあります。詩の中でもその語り手の言葉が誰に向けて語られているか、聞き手はつきりわかる場合と、聞き手はどうもはつきりしない。しかし聞き手があつて語っている。聞き手がないのに独り話しているということはほとんどない。絶対ないとはいいません。たまにそういう詩もあります。それはわずかです。たいていは聞き手に語っています。聞き手が誰であるかはつきり意識して語っているのではない場合もあります。だからいろいろなのです。

ゆきの なかの こいぬ P 73

鈴木 敏史

どこから きたの

そっちへ いっっちゃ だめ

こんなに ふっているのに

みえないけれど

どぶが あるよ

そっちへ いっちゃ だめ

かきねの まわりに

とげとげの

はりがねが ついてるよ

さむいのね

そんなに ふるえて

さあ

ついていらっしやい

語りかける言葉だけでできている

へどこから、きたの／こんなに ふつてゐるのに。これ話者が言っています。誰にむかつて言っているかということがあります。題名の中に「ゆきの なかの こいぬ」とありますから、雪が降っているのだなあと。へどこからきたの」というのは、へこいぬがどこから来たのとへこいぬに聞いているのです。

へそっちへ いっちゃ だめ／みえないけれど／どぶが あるよ。雪が降っているのでどぶが雪に埋まって見えないわけです。で、そっちへいつては危ないと、へこいぬに言っている。語り手のへわたし、へわたしという言葉はありませんが、語り手のへわたしが、幼い女の子でしょうか、へこいぬという人物に語りかけているわけです。

聞き手が作品の中にいます。本当はいつでもいるわけです。語り手がいるということは聞き手が向こう側にいるということです。これなんかはへこいぬとはつきりわかるし、そういうふうにいえるわけです。

へそっちへ いっちゃ だめ／かきねの まわりに／とげとげの／はりがねが ついてるよ。とまた語りかけているわけです。

へさむいのね／そんなに ふるえて／さあ／ついていらっしやいと、語りかけている。これは話者がへこいぬに対して、ずうっと語りかけていく。その語りかける言葉だけでできている詩です。その語りかける言葉だけで、へこいぬの様子もまわりの様子も見えてきます。語りかけている人物が、心やさしい人物だなということも見えてきます。語り手のへこいぬに対する態度も見えてきます。こういう詩です。

ゆうびんやさんが こない日でも

あなたに とどけられる

手紙はあるのです

ゆつくり 過ぎる

雪のかげ

庭にまいおりる

たんぼぼの わた毛

聞き手も人物

この詩は倒置法になっていますが、〈読もうとさえすれば〉〈みんな 手紙なのです〉と、ここへ戻ってきてみんな手紙だということ強調しているのです。

〈あなた〉という人物がでてきます。〈ゆうびんやさんが こない日でも／あなたに とどけられる／手紙はあるのです〉とあります。〈あなたに〉というのは誰でしょう。

これは聞き手です。聞き手もやはり人物です。作中に作者によって設定された人物なのです。たとえばここを省いて「ゆうびんやさんが こない日でも／とどけられる／手紙はあるのです」と言ってもいい。それでもこの詩は成り立つのです。「ゆうびんやさんが こない日でも／とどけられる／手紙はあるのです」これこれみんな手紙です。読もうとさえすれば、と。逆に言う、「みんな手紙なのです。あなたが読もうとさえすればみんな手紙なのです」と。逆にそっちへ〈あなた〉と入れてもいいですね。

おなかをすかした

のらねこの声も

ごみ集めをしている人の

ひたいの汗も……

みんな 手紙なのです

読もうとさえすれば

何を言っているかというところ（あなた）という聞き手がここに直接顔をだしているのです。その聞き手に語り手が語っているということです。

語り手も、聞き手も、郵便屋さんも全部人物です。人物だけでも役割がちがうのです。作者によって、ある人物は語り手の役割を、ある人物は聞き手の役割を、ある人物はその中に出てくる登場人物としてと、いろいろあるわけです。語り手と聞き手というのはたえず作品の中にはペアで出てきています。ペアであるのです。ただそれがいつも顔をだすとは限らないのです。

スポーツ p100

鶴見 正夫

〈走る〉

前へ！

前へ！

ただまっしぐらに

前へ！

きみの前にはゴールがまつ、

きみのうしろにはスピードが残る。

単調な手足のくり返しがきざむ

栄光へのリズム。

きみがきみとたたかう

この長い道程――

〈とぶ〉

大地をけって

どれだけ空中にいられるか

とべ！

より高くへ、

より遠くへ。

からだじゅうをばねにして

きみはいま地球の引力にいどむ。

そのひととき

自由のとき、

――しゅんの美しい花がひらく。

行動する聞き手

ここに〈きみ〉という人物がでてきます。さてこの〈きみ〉という人物は誰でしょう。

聞き手です。聞き手は、姿・形を現さない場合もあります。〈きみ〉とだけでてくる場合もあれば、聞き手自体が行動している場合もある。〈わたし〉という語り手が姿を隠している場合もあるし、ただ顔をだしただけの場合もあるし、〈わたし〉という語り手がいろんなことをしたりする場合もあります。語り手もいろいろあるし聞き手もいろいろある。ようするに語り手は語るといふ役割がちゃんとある。聞き手は聞くといふ役割をもっている。それ以上にある語り手はいろんな行動をしたりします。聞き手もただ聞いていてだけでなくて、聞き手自体がそのなかでいろんな行動をしている場合もあります。

聞き手は、走っています。行動しているのです。だから聞き手も行動している場合と行動していない場合とあります。語り手だって行動している場合もあれば行動していない場合もある。語り手は、顔をだしていない場合がありません。顔だけだった場合。顔だけではなくて行動もしている場合もある。聞き手も全然顔をだしていない場合も、顔をだだけの聞き手と、聞き手自体が行動している場合と。でも語るといふ働きと、聞くといふ働き、これはもうすべてに共通です。

読者は語り手に同化して、語り手にはいり込んでいく場合と、聞き手に同化して聞き手の側から語り手の言うことを聞く場合の両方ある。同化といふのはどの人物に同化するか。語り手に同化することもあれば、聞き手の側に同化していく、聞き手の側から語り手の言うことを聞くといふ、そういう構造もある。

この場合〈きみ〉と呼びかけられている。〈きみ〉がスタートしてゴールに向けて走っている。語り手の〈ぼく〉が走っているのではない。まちがわなないでください。走っている相手を〈きみ〉と呼んで、その〈きみ〉が今こういうふうになんか戦っているという話を語っているのです。〈とぶ〉の方もそうです。〈きみ〉はいま地球の引力にいど〜んで高飛び、幅跳びをやっているんだ、ということなんです。

こういうふうに関心手にじかに語りかけている場合もあるし、聞き手との対話になっている場合もある。一方的に

こつちが語っているだけで、相手は黙して語らず、ずうっと聞いているだけの場合もある。聞き手が聞き手として作品の中に顔を出す場合もあるし、まったく顔を出さない場合もある。語り手も同じです。顔をだす場合もあるし出さない場合もある。しかしおしなべて作品というのは両方あって、両者の間で成立しているのです。それを設定しているのは作者です。そういう行動をつくり出している、それを虚構といいます。作者が虚構した。虚構の世界というのはまずはそういうことなのです。作者が設定したのです。話者の設定、聞き手の設定、その関係を設定する。視点と対象の関係を設定したのは作者です。そのことを虚構の方法といいます。何でそういう語り手とそういう聞き手を設定したのか。語り手と聞き手の間でいろんな話がおこなわれるわけです。それを一方的に聞き手のことを全部削ってしまったことが多いのですが、このように聞き手がとどころ顔をだす。語り手がへきみ等と語りかけるものだから、へきみという人物がここにいるのだということがわかる場合もありますが、わからない場合の方が多い。

にんげんをかえせ

峠 三吉

ちちをかえせ ははをかえせ

としよりをかえせ

こどもをかえせ

わたしをかえせ わたしにつながる

にんげんをかえせ

にんげんの にんげんのよのあるかぎり

くずれぬへいわを

へいわをかえせ

わからない場合が多いのだけれども、いるんだということを忘れないようにしてほしい。ただそれは多くの場合無視できるといふことです。ひどい人は読者まで無視してしまう人もいます。これはやはり無視できない。聞き手は無視しても大きな支障はきたさないというだけのことです。

これは詩ですから、短いので描写もないし会話もあまりありませんが、物語や小説になると大きな比重を占めてきます。ここで視点の話を一と通りすれば、みなさんこれから物語りを読むときも、今ここでお話ししたことを思い出して、その文章を呼んでもらうと的確な、しかも豊かな読みができると思います。

にんげんをかえせ pss

峠 三吉

語り手と同時に聞き手にもなって読んでいく

（わたしをかえせ）という（わたし）は語り手です。語り手が聞き手に対して（かえせ）と言っているのです。ではその聞き手は何者か。へわたしをはじめとする、へわたしにつながる人間たちを奪った者です。奪った者というのは読者ではない。ということとしてまず読んでいく。読んでいくが、まてよと、つまり自分たちもその人間を奪った者たちの側に立っていたのではないのか、と読者がそう思う。人ごとではなく自分も共犯者じゃないのかと。早く言う、自分に（かえせ）と言われていることでもあるのではないかと。そこで考えるというふうにある。奪った者は直接的には、たとえばアメリカの原爆を落とした者たちであると思うのですが、もう少し深めていくと、結局は日本の帝国主義者たち、さらにそれを許した我々全部が広島原爆で死んでいった人たちの命を奪ったのではないかと、と問いかけていくことになる。直接には聞き手というのは読者ではない。直接かえせと話者が迫っている相手は、聞き手は、直接自分たちの命を奪った者に対して言っているのです。でも読者はそれをそこで終るのではなくて、まてよと、自分たちもその責任をまぬがれないではないか、というふうに考えるところなのです。

だいたい語り手、聞き手ということについてわかりましたね。語り手にも聞き手にも読者は両方に参加するわけです。語り手とともに読んでいくと同時に聞き手の側にも立って読んでいく。こういう読みの構造です。

文芸を読む教育的意味

こういうふう読んで読むことが、たとえば現実の生活のなかでは、私が相手に対していろいろ、ああだとかこうだとか言います。言っているときには自分の立場でものを言います。言われている相手の身になっているということはありません。みなさんが教師として子供を怒ったりするとき、言われている子供の側に立って自分の言っていることを聞く、ということはありません。そんなこととしていたら、もうちょっとましなことを言うと思うわね。（笑い）

つまりこういう作品を今言ったように読むことで、今言ったような読み方を訓練することで、読者は、子供たちは、教師は、現実の生活のなかでそのようなことができるようになるわけです。今まで話してきたことを教育的に考

えると、読者であるわれわれはこういう作品をくり返し、ただ読んではだめですよ、今私が言ってきたような読み方を、虚構として読む、構造的に読むということをするれば、自分というものを外から見ることができるようになるのです。自分を対象化して、自分の姿を、言っていることを外から見ることをできる。あるいは他人の目からは自分を見ることができない。もう一つは、ある人物に同化していくことを訓練していくと、訓練の結果、読者は自分ではない人間になることができるのです。相手の身になることができる。思いやりということです。ここに一つの教育的な意味があります。文芸作品を私が言ってきたような理論と方法で読ませることが、お説教するかわりに子供たちに自分を対象化できる力と相手の身になる想像力とが育つということです。それがまずは一つの教育的意義です。もちろん文芸教育の意義とこのはもつといろいろありますけれども、一つは視点論的に言えばそういうことです。

せみ

有馬 敏

じぶん じぶん じぶん

じぶん じぶん じぶん

じぶん じぶん じぶん

じぶん じぶん じぶん

じかーん じかーん じかーん

じかーん じかーん じかーん

じかーん じかーん じかーん

じかーん じかーん じかーん

じゆう じゆう じゆう

じゆう じゆう じゆう

じゆう じゆう じゆう

じゆう じゆう じゆう

《外の目》《内の目》というのは、ある人物を取り立てた場合に、その人物の気持になることを《内の目》になって読むといえます。その人物を外から見ることを《外の目》で異化することです。《外の目》《内の目》というのはそういうふうに使います。誰でもいい、どの人物でもいい、一人の人物を取り出した場合に、その人物を見るときの見方に、二通りあるのです。一つはその人物の《内の目》になって、同化して読むということと、その人物を外から、脇から見るように《外の目》から異化するという。この二つの見方、二つの体験の仕方、これがあるということです。これを二つともやることを共同体験といえます。

不特定の聞き手

この〈せみ〉が話者なのです。〈せみ〉が、誰かに、〈じぶん じぶん〉といっているのです。聞き手は不特定多数です。まわりの者に対して〈じぶん じぶん〉といたっている。わめいているのです。〈じかーん じかーん じかーん〉がないとか、足りないとか、欲しいとかいっている。〈じゆう〉をくれ、〈じゆう〉が欲しいと訴えている。訴えている相手、聞き手がいます。その聞き手は、つまり誰という特定の人ではないけれども、ようするに自分の訴え自分の主張を聞いて欲しい相手がいるわけです。読者は聞き手に同化して、聞き手と一緒にあって、〈せみ〉の言い分を聞く。それを異化するということが一つあります。もちろん語り手であるせみといっしょになって、語り手の気持になって、「ああ、〈じぶん じぶん〉という気持わかる」と。「じかかんが足りない俺もよくいうなあ」と。そういうふうにならば〈せみ〉と同化して読んでいくこともある。

語り手の〈せみ〉と同化して読むという体験と、聞き手の側に回って〈せみ〉の言い分を聞いているとか自己本位だなあというふうにならばと批判的に見るという見方と二重の体験、同化・異化、共同体験する。そういうふうな読みの構造というものがある。そういうふうな読者が参加したときに虚構の世界が成立するわけです。

秋の夜の会話 p19

草野 心平

さむいね。

ああさむいね。

虫がないてるね。

ああ虫がないてるね。

もうすぐ土の中だね。

土の中はいやだね。

痩せたね。

君もずいぶん痩せたね。

どこがこんなに切ないんだらうね。

腹だらうかね。

腹とつたら死ぬだらうね。

死にたくはないね。

さむいね。

ああ虫がないてるね。

聞き手も言葉を発する

へさむいね。／ああさむいね。／虫がないてるね。／ここには相手があります。会話形式と言いますか。これは語り手と聞き手もそこにて実際に言葉を言っています。聞き手の中には己の言葉を発するそういう聞き手もあるのです。ただ聞いているだけの、ただ一方的にこつちから聞かせているだけの話というのもあります。

たんぼぼ p31

川崎 洋

たんぼぼが

たくさん飛んでいく

ひとつひとつ

みんな名前があるんだ

おーい たぼたん

おーい ぼぼんた

おーい ぼんたぼ

おーい ぼたぼん

川に落ちるな

へたんぼぼが／たくさん飛んでいく／ひとつひとつ／みんな名前があるんだ／おーい たぼんぼ／おーい ぼぼたん／おーい ぼんたぼ／おーい ぼたぼん／川に落ちるな」と呼びかけています。相手はたんぼぼの綿毛です。聞き手です。話の相手です。

七 視点の転換（移動・視野）

水ヲ下サイ p 108

原 民喜

水ヲ下サイ

アア 水ヲ下サイ

ノマシテ下サイ

死ンダハウガ マシデ

死ンダハウガ

アア

タスケテ タスケテ

水ヲ

水ヲ

ドウカ

ドナタカ

オーオーオーオー

オーオーオーオー

天ガ裂ケ

街ガ無クナリ

川ガ

ナガレテキル

オーオーオーオー

オーオーオーオー

夜ガクル

夜ガクル

ヒカラビタ眼ニ

タダレタ唇ニ

ヒリヒリ灼ケル

フラフラノ

コノ メチヤクチャノ

顔ノ

ニンゲンノウメキ

話者を見ているもう一人の語り手

まず、〈水ヲ下サイ／アア 水ヲ下サイ〉と言っている人がいます。これはもちろん語り手です。語り手が自分の欲求を訴えているわけです。訴えている相手は誰ですか。〈ドナタカ〉と訴えている不特定の聞き手がいるのです。直接誰にというわけではない。とにかく誰でもいいから、誰か水を飲ませてください、助けてくださいと訴えているのです。語り手が訴えている相手がいます。そういう本人の苦しみをある誰かに訴えているのです。これが一連です。これは語り手の自分の訴え、自分の気持です。

次の〈天ガ裂ケ／街ガ無クナリ／川ガ／ナガレテキル〉というのは、自分を取り巻いている広島状況です。それをまさに〈天ガ裂ケ／街ガ無クナリ／川ガ／ナガレテキル〉という状況を嘆いているのが〈オーオーオー〉という嘆きの言葉です。ここで視点が転換するのです。視点が転換して、そういう今まで訴えていた語り手、その語り手の様子を今度はちがった話者が語っているのです。

〈夜ガクル／ヒカラビタ眼ニ〉というのは、〈水ヲ下サイ〉と訴えている人を外から見たのです。その訴えている人の眼は、外から見ると、〈ヒカラビン〉ているのです。その唇は〈タダレン〉ていて、その顔も〈メチャクチャ〉であると、いつているのです。

ということとはここで視点が転換している。視点の転換がある。訴えている本人が、語り手がいてその語り手を見ているもう一人の語り手がいる。それが〈ヒカラビタ眼ニ／タダレタ唇ニ〉〈コノ メチャクチャノ／顔〉といつているわけです。その語り手は、今度は独り言みたいなものです。特に誰かに訴えているというわけではないが、一種の独り言的な発言です。〈ヒカラビタ眼ニ／タダレタ唇ニ／ヒリヒリ灼ケテ／フラフラノ／コノ メチャクチャノ／顔ノ〉なんということかという。この語り手つまり三連の語り手が、最初の語り手の様子を語っているのです。この構造がわからないといけませんよ。世界が立体化されているのです。これは独り言のように言っているけれども、独り言を、読者は最初の本人の話者の語り手の訴えも読者は〈ドナタカ〉といったときに〈ドナタカ〉という中に自分を

もそこに読者が身をおいて聞くわけです。この訴えを聞く。もちろんどうしてあげるわけにもいかない現実がある。それから今度は視点を転換して外から訴えている被爆者の様子を見たときに、これもまた何とも形容しがたい悲しみとかこういうふうな状況をもたらしたもののへの怒りとか、それを許した自分たちの責任とか、さまざまなことを読者はまたここで問われることになるのです。視点の転換ということをおさえてください。

視点の転換は今までもありました。「三日月」というのがありました。一連が《外の目》それが、二連では《内の目》に変わって、三連でまた《外の目》に戻るといふそういう構造をもっているわけです。

竹 p63

萩原 朔太郎

光る地面に竹が生え、

青竹が生え、

地下には竹の根が生え、

根がしだいにほそらみ、

根の先より繊毛が生え、

かすかにふるえ。

かたき地面に竹が生え、

地上にするどく竹が生え、

まつしぐらに竹が生え、

凍れる節節りんりと、

青空のもとに竹が生え、

竹、竹、竹が生え。

視野の転換

これはまず地面の下を見ていて、後連では地面の上を見るといふふうに、見ている視野と見えますが、視野が変わります。ここに視点の動きがあります。地面の下を見ていた、それが今度は地面の上の竹の姿を見るところに視点が変わっています。

風土 p 53

丸山 薫

ロングとアップ

視点という問題だけで考えるとすれば、前連はロングで、遠くから大きい範囲を空間的に見てとらえています。もちろん（急傾斜してある）というところをとらえているわけです。それがくり返されている。（急傾斜）、（斜面）というふうに。傾いているというイメージがくり返されているのです。一行あいて、二連の所でズームアップしてクローズアップして（足のうらも）ときて、もちろん足の裏が見えるわけではないけれども、これは想像の目です。そこを見ている。何を見ているかという傾いているというところに焦点化しているわけです。傾いているというイメージが三回くり返されて強調されることになります。

風土

丸山 薫

家々の屋根は急傾斜してある
それらは谿の斜面に建っている

足のうらも傾いてある

かれらの父の代から

祖父の代から

祖父のまた父の代から

空間と時間

傾いているというのは、ただ目に見える形で傾いているというだけではなくて、生活というものが傾いているという生活の厳しさを、そして最後の三行は時間的に（父の代から／祖父の代から／祖父のまた父の代から）というふう

に歴史的にそのような状況をとらえている。そういう詩です。

日本の風土の厳しさ人間の姿、生活の厳しさ、そういうものが歌われている。視点の問題でいうとそういうことになりません。語り手が空間的にロングで、そしてやがてそれがクローズアップして焦点化していく。今度はそれを時間的に逆上っていくというふうに語っているわけです。ここには聞き手は登場しない。語り手も登場していませんが、話者の目というものを意識できます。

雪 p52

三好 達治

太郎を眠らせ、太郎の屋根に雪ふりつむ
次郎を眠らせ、次郎の屋根に雪ふりつむ

内から外への立体的な動き

視点の転換、視点の移動といっています、細かくいいますと視点、視角、視線、視野というふうになるのです。これを全部ひっくるめて視点の転換とか視点の移動とかいっています。

〈太郎を眠らせ〉というのは家の中の様子をみて語っていると考えてもらっています。読点があつて、視点が今度は家の外から、屋根に降り積もる雪を見ているのです。そういうふうに変換している。切り換わっているのです。次に〈次郎の〉と非常に単純な素朴な詩のようですけれども、この詩の構成はそういう視点の動きが立体的になっているのです。そういう詩なのです。

視点の問題を離れていうと、「雪」という題名があつて〈太郎を眠らせ〉というから何となく〈太郎を眠らせ〉でいる主体が、早くいえば主語です、主語が〈雪〉のような感じがします。実際は母親とかおばあさんとか、母性的な人物が太郎を眠らせているわけです。けれども〈雪〉とだぶってくるのです。何となく〈雪〉が〈太郎を眠らせ〉でいるような感じになる詩なのです。〈太郎〉、〈次郎〉とあるから三郎、四郎という広がりをもつような、集落全体が視野の中に広がりをもつて見えてくるようなこういう感じの詩です。

〈ふりつむ〉〈ふりつむ〉とくり返されるから、いつまでもいつまでも降り続けていくようなイメージがあります。空間的にも時間的にも、ある種の永遠性のようなものが浮かび上がってくる詩です。眠らせる主体は事柄的にいえば母親ということなのですが、主語が省略されているために、イメージとしていうと〈雪〉というそういう感じになっているのです。

キリン p165

まど・みちお

下へ上へと切り換わる目

キリン まど・みちお

キリンを ごらん

足が あるくよ

顔

くびが おしてゆく

そらの なかの

顔

キリンを ごらん

足が あるくよ

語り手は、聞き手に〈キリンを ごらん〉と言っています。たぶん聞き手は子どもだと思えます。子どもを連れていった親なら親が、「ほらキリンをごらん足があるくよ」と、目の前にある足だけ、足が長いので、首を見ているときは足は見えないし、足を見ているときは首が見えないのです。〈足が あるくよ〉という驚きね。ゆったり歩いていきます。足で歩くよといって説明しているのではなくて、足が歩いているあの長い足がと、こう言っているわけです。

〈顔〉といって顔は上の方にあるから、上の方に書いてあります。そして〈くびが おしてゆく〉歩いていくと首がこう空のなかで顔を押し歩いていくように見えるから〈そらの なかの／顔〉となつて、そしてまたもう一度〈キリンを ごらん／足が あるくよ〉となる。眼の方向が転換する。切り換わる。そういう詩です。おもしろいでしょ。

顔というのはいくしゃくしゃとして顔という感じで似ています。詩というのは目で見るということも必要なのです。

山にのぼると

海は伝馬でがってくる。

なだれおちるような若葉みどりのなか。

下の方で しずかに

かっこうがないている。

風にふかれて高いところにたつと

だれでもしぜんの世界のひろさをかんがえる。

ぼくは手を口にあてて

なにか下の方の向かってさけびたくなる。

五月の山は

ぎらぎらと明るくまぶしい。

きみは山頂よりも上に

青い大きな湖をがく

水平線を見たことがあるか。

上下に目まぐるしく動く視点

今、視点の動きを問題にしているところですが。同化・異化という問題は省きます。

もちろんこれは〈ぼく〉という語り手がいて〈きみ〉という聞き手に語っている詩です。そこに〈きみ〉という人がいるのです。

これは「ほく」という語り手がいて、一方に聞き手「きみ」という人物がいるのです。いるといつてもそれはただ聞き手としているだけで、実際に何かしているわけではない。「ほく」という語り手の視点です。具体的にいえば視線、視線ですけれども、「山に登ると／海は天まであがつてくる」というふうには、海を見てみると海が天へと上がつてくる。そして今度は「なだれおちるような若葉みどりのなか」ずうっと下の方になだれおちていく、下の方で静かに視線が横ばいになって、「風にふかれて高いところにと」とまたずっと上がつていって、「だれでもしぜんの世界のひろさをかんがえる」と横ばいになって、「なにか下の方に向かってさけびたくなる」と下へ向かつて、そしてまた横ばいになって、「山頂よりも上に」とずっと上がつていく。目と対象との関係、視点と対象の関係です。それが目まぐるしく上がつたり下がったりしています。そういう動きがあるのです。そういうことがこの詩の一つの大事な特徴になっているといつていいでしょう。

八 話者の独白・独り言

陽コあだネ村 plus

高木 恭造

——津軽半島霞月村で——

この村サ一度だて

たでバナ

陽コあだたごとあるガシヤ

見ナガ

家の土台コアみんな潮虫ネ嘔れでまでナ
後ア塞がた高ゲ山ネかて潰されで海サのめくるえン

あの向の陽コあだてる松前の山コ
あの綺麗だだ光コア一度だて
俺等の村サあだたごとアあるガシヤ

みんな貧ボ臭せくてナ

生臭せ体コしてナ

若者等アみんな他処サ逃げでまで

頭サ若布コ生えだえんだ爺媪ぱりウヂヤウヂヤてナ

ああ あの沖バ跳る海豚だえんた倅等ア

何処サ行たやだバ

路傍ネ捨られでらのアみんな昔の貝殻だネ

魚の骨コア腐たて一本の樹コネだてなるやだナ

朝も昼もたんだ濃霧ばかりかがて

晩ネなれば沖で亡者泣いでセ

自分に言い聞かせる

誰かに訴えているというよりは、つぶやいているというか独り言めいた詩です。(俺等)俺たちという一人称の複数形です。俺が自分たちの生活を省みて、(俺等の村サあだたごとアあるガジャ)と誰かにいうような形で独り言を言っているという特定の誰かに訴えるとか、聞かせているという形ではない。独り言めいて聞かせている詩です。ある聞き手がいてというよりも、独り言めいている。独白といったものは、独り言というのは、ある意味では、自分に聞かせているわけです。聞き手は自分なのです。つぶやきです。

母をおもう p 12

八木 重吉

独り言

へけしきが／あかるくなつてきた)なあと、(母をつれて／てくてくあるきたくなつた)なあと。そうすれば(母はきつと／重吉よ重吉よといくどでもはなしかけるだろう)とこういう詩なのです。

誰かに、聞き手に語りかけているという詩ではないのです。語り手が独り言を言っている。これは空想の詩です。現にそこに母親がいるわけではありません。

春のうた p 17

草野 心平

これも誰かに、相手に語りかけているというのではなくて、いってみれば独白、独り言です。(ほっ まぶしいな

あ。／ほつ　うれしいなあ／みずは　つるつる。とこうつぶやいている。へいぬのふぐりがさいているなあと。へおきなくもがうごいている。ああうれしいなあというふうな詩なのです。

おれはかまきり p16

かまきりりゅうじ(工藤直子)

一人で威張る

こういうように誰か聞き手に向かってではない詩です。へおう　なつだぜ／おれは　げんきだぜ／あまり　ちかよるな。と言っているけど、誰かに対して言っているのではなくて、おれにちかづくなよと一人で威張って言っているのです。へおれは　がんばるぜ。と一人で力んで言っているという詩です。

紙風船

黒田　三郎

落ちて来たたら

今度は

もっと高く

もつともつと高く

何度でも

打ち上げよう

美しい

願いごとのように

紙風船 p37

黒田　三郎

自分に言い聞かせる

〈落ちてきたら／今度は／もっと高く／もつともつと高く／何度でも／

打ち上げよう〉

とこう自分に言い聞かせる。

〈美しい／願いごとのように〉何度でも打ち上げてやろう。こういったふうに分分に言い聞かせているといった感じですが。へ美しい／願いごとのように。みなさん何度でも打ち上げましょうとか、打ち上げなさいとか言っているのではないのです。多少人にも聞かせている趣もあります。自分への言葉として言っていると考えていいでしょう。

前にやりました「つけもののおもし」。これは独り言というよりは自問自答、自分が自分に問いかけて自分が答えているような趣の詩です。

分への言葉として言っていると考えていいでしょう。

こっちと むこう p 84

まど・みちお

自分に言い聞かせる

人というよりか、自分に言い聞かせている感じなのです。自分が語り手であると同時に聞き手になっているのです。そういう感じの詩です。読者は語り手に同化しながら、同時に聞き手にも同化していくという二重の読みを当然するわけです。独り言という感じが強く出るのは最後の「やっぱり／たいたい かずは おんなじだと／あんしんしたんだな」と俺もあいつも同じだな。「こっちも こっち／むこうも むこう／よく にてやがるなあ」俺たちはという。相手に言っているのではありません。自分自身にそうやって納得しているのです。

涙 p80

川崎 洋

母さんは

涙がにじむことがあるという

笑いすぎて涙をこぼすことがある

ラグビーの試合で

父さんにしかられて

買ったチームと負けたチームの

ぼく 涙がでた

両方の選手たちが涙を腕でこすってた

姉さんは

涙ってへんな水

音楽を聴いていて

述懐している

「ぼく」というのが語り手です。「母さんは／笑いすぎて涙をこぼすことがある／父さんにしかられて／ぼく

涙がでた／／姉さんは／音楽を聴いていて／涙がにじむことがあるという／ラグビーの試合で／勝ったチームと負けたチームの／両方の選手たちが涙を腕でこすってた／／涙ってへんな水。誰かに言っているというよりは、自分で述懐している。自分でつぶやいているといった詩です。

小さなみななどの町 p89

木下 夕爾

母とふたりで

汽車でとおった

小さなみななどの町

汽車のとまっているあいだ

波の音がきこえていた

つくつくぼうしが鳴いていた

だれのたべのこした

アイスクリームが

まどわくのところでとけていた

ただそれだけをはっきりとおぼえている

もう二度とくることもないだろうと

おもいながらとおりました

小さなしずかなみななどの町

述懐している

これは思い出をかみしめて述懐しているのです。〈母とふたりで／汽車でとおった／小さなみななどの町／だれかのたべのこした／強い空くクリームが／まどわくのところでとけていた〉なあというふうなね。〈汽車のとまっているあいだ／波の音がきこえていた／つくつくぼうしが鳴いていた〉け、と。〈それだけをはっきりおぼえている／もう二度とくることもないだろうと／おもいながらとおりました／小さなしずかなみななどの町〉だったなあ。こういうふうな詩なのです。つぶやくように思い出を抱きしめているそういう詩です。

自分に言い聞かせている

これも自分で自分になんとなく言い聞かせている趣のある詩です。(ああ 空は水のようにだ)なあ(さわやかな秋の匂いがする)なあ。(きち きち と/音して 光って/はたおりはとび立った)ええつ。さあ(桔梗の花を/つんでゆこう/おみなえしの花を/手折ってゆこう)かなあ。(すすきの穂を/抜いてかえろう)かなあ。今晚はなんつたつてお月見なんだから。こういうふうな自分で読んでいく詩です。人に語りかけている詩ではない。

石野 その時に読者に語りかけているという形で考えない方がいいのですか。読者に呼びかけているような。

西郷 いや読者に呼びかけているのではなくて、本人のといっしよになって体験していくということではない。つまり(桔梗の花を/つんでゆこう)というのは自分が自分に言い聞かせている言葉だから、語り手と聞き手がいっしよなのです。読者は語り手聞き手に同化していくわけです。(桔梗の花を/つんでゆこう)というのは(桔梗の花)をつんでいきなさいと言っているのではなくて、花をつんでゆこうと自分に言っているのです。誰かにいっしよに花をつんでいこうと誘っているのでもないのです。手折ってゆこうよと誘っている言葉ではないのです。(つんでゆこう)かな、(つんでゆこう)と。誰かに言っているわけではなくて自分に言っているのです。自分で自分に、さあ(桔梗の花)をつんでゆこう、(今晚はお月見だ)から、とつぶやいているのです。おおげさに言えば言い聞かせているのです。

木 p109

草野 心平

葉っぱをおとした。

硬くて落ちついていて実にいい。

冬の木はいい。

裸の木々のすがたはいい。

霜柱にかこまれて。

ごつごつした古い木などは特にいい。

寒さのなかにたっている。

裸の木の美しさ。

力が流れているような気がする。
白い炎が燃えているような気がする。

木々や幹のなかを。

自分に言い聞かせる

「葉っぱをおとした。／冬の木はいい。」なあ。「裸の木々のすがたはいい。」なあと。「ごつごつした古い木などは特にいい。」ぞと。「硬くて落ちついていて実にいい。」と実にいいというふうな感じですが。三連のほうにいくと、「力が流れているような気がする。」気がするなあと。「白い炎が燃えているような気がする。」こういうふうな詩です。特に誰かに言っているというよりは、自分で自分に言い聞かせているという詩です。

表現というものはつきりと一線を画せないと場所があるのです。語り手はつきり聞き手に言っている場合と、語り手の純粹な独白と、どっちにもとれるような独白めいたという、それから聞かせる台詞というのがあります。独り言を言っているけれども実はこっちの方にも聞かせているという中間的なものがあるのです。そこはあまりこだわらない方がいい。どちらにもとれば両方にとればいい。どちらかに一線を画してと考えない方がいい。そういうふうにはつきりと一線を画せない詩もあるのです。どっちにもとれると。そういうのを独り言めいたといいます。芝居でいえば、聞かせる台詞などはそうです。今独り言をいつているのはそれは実は誰かに聞かせているという効果をもっている。そういういろんな表現方法があります。

にじ色の魚 p117

村野 四郎

今年も夏が来たら

ヒグラシの鳴く森かげを通過つて

また 母の里のいなかへ行こう

あの川へ

大きい麦わらぼうしをかむり

あの魚をとりに行こう

なんとという魚なのか

その名は知らない

はらも ひれも きれいなにじ色

わたしの思い出の中を

いつも ゆらゆら泳いでいた魚

今年も夏が来たら

また 一人でもとりに行こう

あの川へ

あのにじ色のゆめの魚を

自分で自分に言い聞かせている

これも自分で自分に言い聞かせているような詩です。〈今年も夏が来たら／また 母のいなかへ行こう〉かな。行こう。そして〈あの川へ／あの魚をとりに行こう〉〈なんとという魚なのか／その名は知らない〉がとにかくきれいな魚。〈わたしの思い出の中を／いつも ゆらゆら泳いでいた魚〉。ここで〈私の思い出の中〉というからちよつと、何となく言っている趣もあるのです。で、〈今年も夏が来たら／また 一人でもとりに行こう／あの川へ〉あの魚をとり。これなんかは人に言っている感じもしないではない。しかしまた独り言めいている。中間的な、やや曖昧な感じのところもあります。

雪の日 p106

田中 冬二

雪がしんしんと降ってゐる

町の魚屋に赤い魚青い魚が美しい

町は人通りもすくなく

鶏もなかない 犬も吠えない

暗いので電灯をともしてゐる郵便局に

電信樹の音だけがする

雪がしんしんと降ってゐる

雪の日はいつのまにか

どこからともなく暮れる

こんな日 山の獣や鳥たちは

どうしてゐるだろう

あのやさしくて臆病な鹿は

どうしてゐるだろうか

鹿はあたたかい春の日ざしと

若草を慕つてゐる

ゐのししはこんな夜の夜には

雪野深い山奥から雪の少ない里近くまで

餌をさがしに出て来るかも知れない

お寺の柱に大きな穴をあけた啄木鳥は

どうしてゐるだろう

みんな寒いだろう

すつかつた暮れたのに

雪がしんしんと降つてゐる

夕餉の支度の汁の匂ひがする

独り言めいた表現

聞き手に説明していつているようにも見えないけれども、これも独り言めいた表現なのです。〈雪しんしんと降つてゐる〉なあと。〈町の魚屋に赤い魚青い魚が美しい／町は人通りもすくなく／鶏もなかない 犬も吠えない〉ただ〈電信機の音だけがする／雪がしんしんと降つてゐる……〉とあつて〈こんな日 山の獣や鳥たちは／どうしているだろう〉と鹿や啄木鳥のことがでてきて〈どうしてゐるだろう〉と自分で想像をめぐらせて、それを言葉に出しているという感じですが。〈みんな寒いだろう〉なあと〈すつかつた暮れたのに／雪がしんしんと降つてゐる〉というように、聞き手に向かつて言っているというよりも、誰かに向いてではない、自分に言い聞かせているような趣の詩といった方がいいでしょう。

われは草なり PISA

高見 順

決意表明のような

これは何か決意表明みたいな感じですが。自分の思いというか、自分の願いというかそういうものを口にして唱えているようなそういう感じの詩です。

極端にいろいろんな詩があるということです。人間の精神生活が複雑多様であるように、詩の世界も実に複雑多

様なのです。ですが、理論的・原理的にいえば単純明解にいえることであつて、またそういう理論でないと実効性がない。

まとめ

視点の問題を多様に扱えた

物語とちがつて、描写とか視点の転換とかいろんなそういったものがあまり出てきませんでした。詩を扱ったので視点についてのいろいろな問題を多様に扱えたといえます。限られた時間のなかで短い詩をたくさん扱えた。たくさん扱うことでいろんな視点についてのことをひと通りお話しできたというような感じがします。視点の問題は、いずれは虚構を考える上でもう一度視点の問題を振り返ることになります。視点の問題が視点として独立してあるわけではなくて、文芸は虚構であるという虚構ということを考えるときに、虚構の方法として視点という問題があるということです。これは先へ行つてのことであり、今日はいちおう視点というのはどういふものかということ、視点にはどんな問題があるか、どういふことがひと通り考えられるかをお話ししたわけです。

視点と対象の関係は表裏一体

あらためていいますと、作品というのは視点と対象の関係で成り立っている。見る方と見られる方で成り立っている。語る方と語られる方で成り立っている。ただ視点と対象というときに、対象は話者が自分自身を対象にするとすることがあるのだということです。視点と対象と「と」で結びけれど、確かに別々ではあるけれど、認識・表現の上では裏表一体のもののだということです。視点と対象というものはその相関関係が動いていく、変わっていく、それがつまり筋ということになります。文芸というのは形象と形象の相関関係が変化発展していくプロセスとしてある。このところは今日はあまりやっていません。物語になるとそこが一番問題になる。一の場合、二の場合、三の

場面と変わってくる。ただこの中で「すもう」という詩は、何歳の時、何歳の時とぼくと父と弟の関係が変化発展していきます。多少物語的な姿が見えますけれども、ふつう詩はそういう時間的な、歴史的な経過をおうようなものはない。そうありません。そのあたりは物語や小説でやらないと十分にできませんが、語り手と聞き手の関係というようなこととか、視点の問題なんかでは《内の目》の同化と《外の目》の異化、その関係という問題がでてきたわけです。視点のことをおおまかに駆け足で講義しましたが、まだ実は視点と文体の問題とか視点と構成の問題とか、というような問題もあります。ただ、今は文体の問題についてはほとんどやっていませんから今度は文体の問題を考えていくときに視点を問題にすることになります。

文芸学における視点論の位置

私の文芸学のなかでは、視点というのは木にたとえると根っここのようなもので、根っこから芽が出て、枝葉が出て、花が咲くというふうな発展していく体系なのです。その全体が虚構の世界ということになるのです。視点が文芸学の出発点、入り口です。そこから人物論とか表現論とか文体論とか構造論とか主題論とかいうものがあってそれがひとまとまりになって体系になった姿が描かれるというふうになるということです。

いろんな文芸理論があります。研究者としては、いろんな文芸理論と比較しながら話すのですが、一般の人にはあまり関係のないことだし、そんなことをしていると混乱してしまうので、誰がどういうことを言っているかとか、この理論ではそうなのだとか、あるいはそれがなぜおかしいとかいうことは一切省きました。省いたといっても、みなさんは研究者ではありませんから、教師ですからそんな煩わしいことをいちいちやっていただけでは面倒くさくなるし、時間もかかるし、一切の既成の理論の批判というのは棚上げして、ずばり私の理論そのものをお話ししてきました。これからもそういうつもりでいます。今日昨日のなかで、疑問があれば聞いてください。

回想の視点はやっていません。短い詩ですから、実際回想の視点を取り上げるにふさわしい詩があまりありません。それから、なぜそういう視点を選んだのか、その視点を選ぶことで何が見えてくるのかということ、これは虚構論です。

質疑応答

質問 一〇〇ページの「スポーツ」の詩で、〈きみ〉は聞き手なのか登場人物なのかという問題がありましたか？

西郷 聞き手というのは単なる聞き手という場合と聞き手自身が何か行動する場合もあるし、聞き手自身が語り手と何かのかわりがあるという場合もあります。

質問 聞き手なんですけども同時に登場人物でもあるという。

西郷 聞き手というのはそもそも人物なのです。ただその場面で活躍しているかどうかということなのです。

語り手でもたんなる語り手の場合もあるし、語り手自身がいるんなことを行動しながら自分の行動を語る場合もあるのです。純粹に語りだけをしている場合もあるし、そもそも語り手が顔を出さない場合もあります。だから語り手といっても、ただ語り自体が出ているだけでその存在をまったく感じさせない場合もあります。また語り手が顔をだす、顔を出すだけでなく実際に何かをしたりするとか、いろいろあります。しかしそこに語られていることは全部語っているのです。すべては語り手が語った言葉なのです。カギで引用したほかの人物の言葉はちがいますがあとは全部語り手の言葉です。題名は別ですよ。題名は作者がつけたものです。

質問 読者というものの存在なのですが、読者と書き手というのは作品世界の外にいるのが基本ですか。

西郷 いちおうまずは、でもそれが入り込むわけです。それは同化異化という形で入り込むのです。

三人称の視点について

まだ視点については視点の転換とか、視点の移動とか三人称の視点とは何かということが残るのですが、今日は視点ということをおおまかに取り上げました。これはいい詩を選んだのですが、選ばれたなかでみると一人称の詩と三

人称の詩とは数が半々です。本当に統計をとればどうか知りませんが、今、私がいい詩という観点で選んでだものを見てみると、結果として、だいたい半々ぐらいの感じですが。多少三人称の方が多いか少ないかという感じですが。

今、私は三人称という言葉を使いましたが、三人称の視点というのは、これまでの文芸理論の言い方に従っただけで、本来はまちがいなのです。全部一人称なのです。ただ便宜上、一人称とか三人称とかいう文法上の概念用語を使って説明していますけれども、私からいうと、ほんとうはまちがいです。すべては話者の「わたし」の語りなのです。ただその話者が「わたし」とか「ぼく」とか言うか言わないかだけのちがいです。そういうふに見た方がいいのです。ですからこれは全部「わたし」という語り手の主観、目で、心でとらえた世界なのです。そう言い切つていい。ただ世間では、一人称の視点、三人称の視点という言い方をして、それがまかり通っていますから、いちおうその用語を使わせてもらつて、一人称としています。一人称としてゐることは、一人称に対して二人称、三人称があつて、そういう詩が一方にまたあるということになります。が、実はないのです。世間では三人称と言つてゐるけれども、それはやはり一人称という言葉を使うならやはり一人称です。一人称の詩しかないところ言つていい。みなさん驚かれるかもしれませんが、そうなのです。

三人称の視点という言い方は方便

率直に言いますが、これまでの文芸の理論はまちがいが多く、自惚れて言うわけではないのですが、それはみなさんが後で考えてくださると、私が言つてゐる方が正しいということをおわかつてもらえらると思ひます。正しいということとは、例外なく当てはまるといふことです。三人称という言葉は私は仮に使つたりしますが、それはただ方便として使つてゐるだけで、正しくは、一人称という言葉を使うとすれば、全部一人称なのです。ただ二つに分けると、一人称の代名詞を使つてゐると使つてゐないのと二通りあるといふことです。二通りあるのですが全部「わたし」といふ話者の語つてゐる言葉だといふことです。単純なのです、実際に考へてみると。でも世の中といふのは、そういう理論が横行してゐるときには、全くそれを無視して物をいうわけにはいかないので。やはりその考へ方に多少応じながら、その言葉も時には使ひながら、といふことがあるのです。それは方便です。でも方便といふのも、下手する

と、うつかりすると三人称視点の作品があるように思われる危険性もあるのです。そこがまた怖いところですよ。一人称というのを使わずに話すべきだったのかな、本当は。ただ話者がいると、話者がどう語っているか、ときどき話者がおれはとか〈ぼく〉はとかいつて顔をだすことがあるよ、といえど一番はつきりします。いちいち〈ぼく〉〈わたし〉と言わないだけのことです。

〈ぼく〉、〈わたし〉は強調のため

ただ、日本の詩ですから、日本語では〈わたし〉〈ぼく〉というのはわざわざいうのです。ですからそのことに強調があるのです。では、〈ぼく〉とか〈わたし〉とかいう言葉が出てくる場合とでてこない場合とではどちらがうかというかと、そのちがいがだけなのです。一人称と三人称のちがいはなくて、〈ぼく〉とか〈わたし〉ということを、ことさらに強く言う必要があつて言っているだけです。ほかならぬこの〈わたし〉がそう思うのだ。ほかならぬ〈わたし〉がこうだったんだ、というような気持がある場合に、〈わたし〉がといいます。そんなものです。語っている対象ではなくて、語っている自身の方に比重を置く場合に〈わたし〉というのが顔をだして〈わたし〉自身のことを語ることにならざるをえないし、またなると。こういうふうにもむしろ考えたほうがいいでしょう。全部話者が語っていることだとこれでいいのです。ただ詩の場合にはありませんが、物語の場合には、Aという語り手が語ってきて、今度は別な語り手がこの後語るといふことはあります。詩の場合には考えなくてよい。考えなくても良いといつてもないわけではない。

一人称と言ってきたのは、一人称代名詞が出てくる出てこないが問題になるから言っただけで、だからといって一人称という以上は二人称なり三人称があるのかということになると困るからそれは実はないのだということをおきたかっただけです。