

# 工藤直子の文芸様式

—— 昔話・伝説・神話 ——

大沢 正善

工藤直子は『のはらうた』シリーズ六卷<sup>①</sup>（島田光雄装丁、童話屋、一九八四〜二〇〇八）を刊行し、そのいくつかの歌は教科書教材に採択され、その間には、他にも子ども向けの作品を手がけている。また、『子どもがつくるのはらうた』（童話屋、二〇〇六、七、八）も刊行されるなど、工藤の文芸様式は読者からのフィードバックによって補訂強化されていることにも留意しなければならない。本論では、『のはらうた』と同時期に書かれた詩や物語の個性を文芸様式として適正に判断し、その上で子どもたちにどう手渡すか、発達段階に注目しながら考察したい。

## 一、『のはらうた』と昔話

『のはらうた』の世界に関してはすでに、「なってみる」ことと

一人称「内言性と断片性」「普遍化とカタログ性」に注目して論じたが、一・二・三人の三三七の歌を集めて「それぞれの歌は断片的だとしても、シリーズの各巻においても全体においても散漫な印象は受けない。」「のはらうた」の世界を構成しているのは、職業を持つ成人ではなく子どもと老人であり、「事件や政治や出世が歌われることもなく無垢と知恵が心置きなく交流する、いわば昔話の世界である。」と記しておいた。詩や歌を昔話という物語になぞらえてみたのであるが、ジャンルの問題としてではなく様式の問題として可能な判断だと思われる。もう少し、『のはらうた』の昔話としての様式を考察したい。

昔話とは一般に、「民俗学で口承文芸の一。具体的事物と結びついて語られる伝説と異なり、空想的な世界を内容とし、冒頭が「むかしむかし」などの句をもって始まるのが特徴。」（『広辞苑』）とさ

れている。グリム兄弟が『子どもと家庭のための昔話集』（一八一  
二）でドイツの昔話を紹介して以来、昔話の収集と研究は進展し、  
ウラジーミル・プロップが『昔話の形態学』（一九二八）で登場人  
物の機能と筋の構造を抽出し、アールネが話型を「動物昔話」「本  
格昔話」「笑話・逸話」に分類（一九一〇）し、トンブソンが「形  
式譚」を追加（一九六一）し、A.T分類として整備され、マックス・  
リュティが『ヨーロッパの昔話―その形式と本質―』（一九四七）  
で昔話の文芸様式を考察した。リュティによれば、昔話において日  
常の世界と非日常の世界に断絶はなく（二次元性）、登場人物の精  
神に奥行きはなく（平面性）、登場人物の地位や職業は図式的な機  
能に還元され（純化）、登場人物あるいは主人公は環境から解放さ  
れて旅立ち（孤立性）、冒険などを通じて世界の原理を簡潔に表現  
する（含世界性）、という。また、日本の昔話研究の礎を築いた柳  
田国男は「グリムの説話集の名にもなっているように、昔話は本来  
家庭用または児童用のものでありました。目的はもっぱら親しい心  
置きのない者を楽しませるため」『昔話と文学』一九三八）ある  
として、「心置きのない者を楽しませる」娯楽性を指摘した。

『のはらうた』は「うた」を標榜し、以下の引用で分かるように  
各編は一人称で口語的に歌われて口承的であるが、「むかしむかし」  
といった起句を持たず、プロップのいう物語的な筋を充分に持たな

い。明白な筋を持つのは、変身するための「ひみつのきのは」と  
「ひみつのじゅもん」を自力で手に入れるまでを、六行四連に描い  
た「ばけっこ こぎつねしゅうじ」（Ⅲ）ぐらいであろうか。それ  
でも、リュティの用語にてらして昔話としての様式を検証してみた  
い。「のはらむら」の動物や植物や小石や池は歌を歌い交わし（一  
次元性）、彼らの多くは地位や職業を持たない子どもで（純化）、家  
族関係や学校での生活も描かれず、ほとんどがソロで歌い（孤立性）、  
それでいて「のはらむら」では「いつも だれかが うたをうたっ  
て（Ⅱの序）いて、「のはらみんなの だいにん／くどうなおこ」  
は「ひととはみな じぶんの「のはら」を こころのおくに しまっ  
ている」（Ⅲの序）と思う（含世界性）。歌い手たちの精神的な奥行  
きに関しては微妙で、「おひさまよ／ぼくは あなたが だいきき  
だ」（とべ てんとうむし てんとうむしまる）Ⅰ」といった単純  
なものから、「おれだって／あまったれたいときも／あるんだぜ／  
そんなときはなあ／おんぶしてほしそうな／かっこになっちゃって  
なあ／……／てれるぜ」（てれるぜ かまきりりゅうじ）Ⅱ」といっ  
た少し複雑な心情が歌われることもある。しかし、それらは喜怒哀  
楽のありがちな情動であり、歌い手の思想や精神を暗示するほどの  
奥行きを持つものではなく、昔話の「平面性」を疎外するものでは  
ないだろう。

このように、『のはらうた』の各編は基本的に昔話の様式にかなっているが、それならばその特徴を見てみよう。まず、話型を見ておく。じつは驚くべきことなのだが、全ての歌において歌う者も歌われる者も人間ではなく、彼らが擬人化されているにしても、A/T分類によれば「動物昔話」に相当するだろう。人間と自然を共存させる日本人の自然観の反映だと考えておいてよいだろう。「本格昔話」という分類自体、王子が敵と戦い魔法をかけられた姫を救い結ばれる、といった人間の冒険譚であることが多い。日本にも「一寸法師」などの例があるが、プロップが「闘い／勝利」「難題／解決」といった筋を抽出したのもロシアの魔法昔話群からであり、ヨーロッパ的な分類といえよう。『のはらうた』において冒険といっても、「かえる よこめに／ツン タタタ／こぶな おいかけ／ツン タタタ／ぼくら おがわの たんけんたい」(Ⅰ)「おがわのマーチ ぐるーぶ・めだか」(Ⅱ)といった探検ぐらいで戦いを伴わず、魔法といっても、先に見た「ひみつのきのは」と「ひみつのじゅもん」を手に入れようとした「ばけっこ こぎつねしゅうじ」(Ⅲ)ぐらである。ほかに天災や弱肉強食といった戦うべき自然の脅威は描かれず、住人たちは敵対的ではなく共存的に描かれている。リュティの紹介者である小澤俊夫は「彼の理論のかなりの部分が日本の昔ばなしにも妥当する。」としながら、「自然観の違い」に注目し、日本の昔話は、

「キリスト教の唯一神の創造し給うた自然とはちがう、野生の自然から、恩恵を受けたり、害を受けたりする生活、野生の自然に密着した生活のなから生まれた話」<sup>⑤</sup>であるとし、紀元前のギリシアにさかのぼる「イソップ物語」が多く動物囁話であることは興味深い。河合隼雄も「物語の山場を盛り上げる葛藤が存在せず、無葛藤の調和的解決が生じるところに、日本の昔話らしさがあるように思われる。」<sup>⑥</sup>と指摘する。

「笑話・逸話」と「形式譚」はどうだろう。住人たちが敵対的ではないように失敗談を笑うこともなく、「さわがによしお」が「じゃんけん」で「チョコキ」しか出せない様子(Ⅰ)や、先に見た「かまきりりゅうじ」が「てれるぜ」と歌う姿(Ⅱ)が微笑ましいぐらいで、確実に「笑話」に相当する歌はない。ただ、右の「おがわのマーチ」の「ツン タタタ」といったオノマトペや、「へびいちのすけ」が「だっぴ」の喜びを「だっぴー・ニュー・イヤー」と歌う(Ⅳ)語呂合わせといった、言葉遊びがかなり多く見られる。これは「笑話」というより、例えば話をせがむ子どもをはぐらかすための「果てなし話」などの、内容より形式に意義がある「形式譚」に近いだろう。子守歌・早口言葉・なぞなぞ・語呂合わせや社会的な皮肉などのナンセンスにあふれるイギリスの伝承童謡群「マザーグース」のような、「心置きのない者を楽しませる」娯楽性として機能して

いるようだ。

さらに様式的な特徴を見ようとすれば、次のような観察の的確さが注目される。

しろく／やわらかい おなかを／いしに／ぴったりと くつつ  
け／いきを／すったり はいたりすると／……／しっぽのさき  
まで／ねむくなる (「ひだまり とかげりょういち」Ⅰ)

石の上で日向ぼっこをしているとかげの「おなか」や「しっぽ」の眠たげな様子を簡潔に描いている。その的確な把握は、先に見たかまきりを「おんぶしてほしそうな」格好と見たり、小枝を「きをつけ」の格好と見たり(「きをつけ こえだかくたろう」Ⅱ)、うさぎの後足を地球を叩く様子を描いたり(「たたたん・びよん うさぎふたご」Ⅳ)することにもうかがえる。それは、工藤が子どもの頃に自然観察に親しんだことに由来するだろう。「五、六歳のころ熱中した遊びがある。小石さがしである。家のまわりを、歩いたり、しゃがんだりしながら、気に入った小石を見つけていく。」「地面に座り、口を動かしている水牛を見かけると、そばにしゃがんで、水牛の角や顔をいつまでも見ていた。」「敵に追われて逃げたとかげのしっぽが、生きもののようにピンピンはねるのを、棒でつついたり

もした。」と回想している。また、ルナール『博物誌』(一八九四)の「二つ折りの恋文が、花の番地を捜している。」「蝶」とか、ジャムの四行詩に影響された三好達治『南窗集』(一九三三)の「蟻が／蝶の羽をひいて行く／ああ／ヨットのようだ」(「土」といった、簡潔で機知的な観察にも学んだかもしれない。こうした観察は初期の『のはらうた』に多く見られ、当初はシリーズ化など考えず、つまり「のはらむら」の全体像など意識せず、歌を拾い集め始めたものらしい。

また、ありがちな情動の範囲内ではあるが、次のような情動がくり返し歌われることも注目される。

あいたくて／あいたくて／あいたくて／あいたくて／・・・  
／きょうも／わたげを／とぼします (「ねがいごと たんぼぼはるか」Ⅲ)

他にも、「おつきさま／わたしは いま／かきのきの／てっぺんで／ひとりです／あそびにきてください」「(めがさめた やまぼとひとみ」Ⅰ)などと、歌い手たちの多くが、男女を問わず、恋愛に限らず、出会いを求めている。ただ、そこから物語のプロットが動き出せるのだが、彼らは恥ずかしかって行動に移ることはない。鳥

が水たまりと出会い、「おまえ ひかっているぜ」／みずたまりは

「うふふ」といった／みずたまりと おれは／ゆうやけをみながら  
／しばらく はなしした」が、「うちに つれていけないものな」

（「ひかるもの からすえいぞう」Ⅰ）と思ひながら別れる。こうした場面は多く描かれ、最も『のはらうた』らしい歌たちのようである。「あいたい」という情動は工藤の個人的な文芸様式に関わるのだから、ここでは踏みこまない。「からすえいぞう」はその後の全巻に登場するが、「ゆうやけの ところへいって／はなしあいたく」（Ⅱ）なったり、迷子の「きたかぜのぼうず」を背負ったり（Ⅲ）するが、「みずたまり」とは再会できず、「きょう」って あつていうまだなあ／だからかな「こんにちは」には／ほんのすこし「さよなら」がまじっている／だからかな みないつも／だれかに あいたくなる」（「きょう からすえいぞう」Ⅴ）と、「あいたい」という情動をくり返し歌う。そして、出会いや交流が友情や結婚に至ることはない代わりに、前稿で指摘したように、多くの「運命を開拓する動物（フェーナ）型」の歌い手のあふれる思いを、十人ほどの「運命を甘受する植物（フロロー）型」の歌い手が受けとめ、「バランスよく村の安寧を維持している」ようだ。日本的な昔話の世界だとはいえ、「マザーグース」に比べて調和的であり微温的でもある。

## 二、『でんせつ』と伝説

民間説話すなわち民話と呼ばれる口承文学には、神話・伝説・説話・昔話・民謡などが含まれる。『のはらうた』が昔話になぞらえられるとすれば、工藤にはその名も『でんせつ』（あべ弘士絵、理論社、二〇〇〇・一〇）という作品集がある。序に相当する「でんせつ」あれこれ」には、「一せん一おくの じかんがたつうちに／一せん一おくの すがたで せかいにあふれ……」「いのちのねっこは おなじなのに／この へんしんぶりは なんだろう」「それぞれ ぐせんぞから／つたえきいた「でんせつ」を はっぴょうした」「みんなの でんせつを きろくして／できあがったのが このほんである」と記され、先祖から伝承された伝説の記録であることが明記されている。

伝説とは柳田国男によれば、「第一には説話ではないこと、（中略）むしろ慎んでそうやたらには談らず、黙ってそう信じているのが純な形であることである。」「第二の特徴としては昔話が徹頭徹尾、ある時ある処にある一人の爺または女や子供があったというに反して、伝説は必ず一地一家に固着している。」「ものである。」「やたらには談らず、秘匿されつつ伝承され、その「一地一家」のアイデンティティを強化しているのである。『でんせつ』には二三編の伝説が散

文詩の形で掲載されている。その最初の「でんせつー しましま」(目次には「とら」と付記されている)の全文は次のようである。

はじめはくらのやみであった みな あたまを  
ぶっつけたり はなをつままれたりしていた  
とうとうとらがでかけていき ひかりのたば  
をかついできて あたりにばらまいた こう  
してひる がうまれた みなとんだりはね  
たりして そのうちしょぼしょぼあくびした  
とらは くらのやみを はんぶんつれもどして  
よる をつくった そして いちにち がで  
きた それいらいとらのからだは ひかりい  
ろとくらのやみいろの しましまもようである  
ひみつだが  
とらのしっぽは とりはずせる  
とりはずして どうするのかって？  
だれもみていないとき  
ぶんまわして あそんでいるのさ

前段は、虎が「はじめはくらのやみであった」世界に、「ひかりのたばをかついできて」昼を創り、「くらのやみを はんぶんつれもどして」夜を創り、「それいらいとらのからだは ひかりいろとくらのやみいろの しましまもようである」と伝える。昼と夜の起源と虎の縞模様の起源を説明して神話に近いが、「しましま」という表題は虎の世界に伝承された伝説であることを強調している。それを補強するように、後段は虎はしっぽを「ぶんまわして あそんでいる」ことを紹介するが、それは「ひみつ」であり、「だれもみていないとき」に行われる秘匿的な事象なのである。前段は分かち書きを工夫しながら20字×10行の四角に構成し、常体で荘重さを演出するが、後段は口語的に心置きなく「ひみつ」を打ち明けるようであり、より個人的な伝説を伝えている。各編の配置においても、見開いた右頁に表題と挿絵を置き、左頁に四角に構成した前段を置き、頁をめくると後段と挿絵が置かれて、個人的な伝説を伝えている。

「2 てんでん」でも、前段では「まわるほしのまんなかで たいようはひとり／ぼっちだった」ので、遊び相手に「あかくてまゐるで 「おにあい」だった天道虫が送られ、その背中には「くるいこげめがてんでんとついた」として、太陽系の配置と天道虫の斑点の起源を伝え、後段では「はねの うちがわに／てんとうむし は なやみをためている／たまりすぎると とべなくなるので／ば

らに「うちあけにいく」として個的な秘密を打ち明けている。他でも前段では、「むかし ちきゅうは たまごだった たまご／から いきものたちがうまれ」(8 ひらひら)、ちようちよ)とか、「せかいは うまれたばかりのころは ころこ／ろぐらぐらしていた」(21 ごつごつ)、かめ)と始めて、世界の起源を伝える創世神話にも近いが、後段では、「ほんとは」(3 うとうと)、くま)、[じつは」(10 すりすり)、ねこ／16 ぴかぴか)、わに)といった言葉を挿入して、個的な伝説であることを暗示している。前段でも、すでに「3 うとうと」で「くまは もっとあそびたい」と始めて、「ねむりのくに」を探検するために「いちねんのはんぶんをねむること／にした」と伝え、「ぞうは はじめは「まんまる」だった」(19)と始めるなど、個的な起源から始めることもある。一方、後段の個的な打ち明け話は一貫して、全ての表題につけられた「しましま」「てんてん」といった擬音も、原初の宇宙ではなく個々の生物にちなんている。全ての伝説において重複や交流は見られず、断片的で体系化されてもいないので、『でんせつ』の世界は伝説としての様式にかなっているといえよう。

それでは、『でんせつ』の伝説としての特徴はどのようなものだろう。まず、『のはらうた』の世界と対比してみよう。『でんせつ』の主人公の内訳は、昆虫や爬虫類もいるが全て動く生物であり、

「いぬ」と「てんとうむし」が「ぼく」、「ぞう」が「おれ」と語るほかは、男女を特定しにくい。子どもと確認できる主人公はなく、最後の「らいおん」は夫婦で登場し、『のはらうた』の世界よりは大人びている。その彼らは「ひみつ」を抱えつつ行動的である。最初の虎は昼と夜を創り、続く天道虫は太陽の遊び相手になり、もぐら(6)は「ちきゅうが おなかをこわしたとき」地中にもぐって「であて」をし、蛇(18)は「むかし みごとなあしをもっていた」が、空が傾いて一本を抜いて支え、世界が転びそうになって二本目を抜き、海が洩れそうになり三本目で栓をし、飛び散る星屑を四本目で受けとめた。今は「のこったみごとなしっぽをくわえて せかい／をだき すやすやねむって かんりしている」として、自らの尾を呑む凶像として、死と再生や永遠を象徴するウロボロスを暗示している。多くの伝説が「一地一家」のアイデンティティの起源となった英雄譚を持つことに呼応しているといえよう。『のはらうた』に散見した出会いを求める情動は、恋する西の海と東の海の「あいたい」気持ちをつづったラブレターのかげらが「くらげ」(15)になった伝説にうかがえる程度でめだたない。

また、『のはらうた』のほとんどが一人称で歌われるのに対し、『でんせつ』の全てが語り手によって三人称で伝えられているが、そのせいもあり、各編では主人公の生物的特徴がよく観察されて

いる。「1」の虎の縞模様などは目立つ特徴であるが、「5」では犬の「しっぽ・くんれん」に注目し、「6」では「もぐらは てのひらと ともだちだった」と伝え、「14」では「あくびしたかばのくちのなかに はらっぱが うまれ」と伝える。先に指摘したように、工藤が子どもの頃に自然観察に親しんだことに由来しているのだから、細部への注視がその生物自体を客観的に喚起している。そのように部分が全体的特徴を表現する修辞は、換喩メトニムと呼ばれる。しっぽへの注視は犬の他にもくり返され、猫(10)は足としっぽの「あわせかみ」でおしゃれをしていると見立て、ワニ(16)は「チカラのもと」がしっぽにあることに気づかず「うでたてふせ」をしていると見立てている。いるか(17)を描いた後段を見てみよう。

いるかの おなかには／ごむまりが かくれている／しっぽ  
に せんぶうきを とりつけ／せなかに アンテナを うめこ  
み／くちのなかは うたごえで いっぱい／そして おでこに  
は／「あそぼ あそぼ」が つまっている

「おなか」と「しっぽ」と「せなか」と「くちのなか」と「おでこ」に注視しながら、いるか全体を描いている。前稿で言及したように、いるかは『のはらうた』でも登場して、うみの「きらきら」

と「わははは」と「すべすべ」と「しみじみ」と「ぎんざか」と「わいわい」を「ぜんぶ あつめたら／いるかのかたちに なりました」(「いるかのかたち いるかゆうた」IV)と、オノマトペのブリコラージュ(寄せ集め)的な集合として全体の形が構成されている。こうした修辞を前稿では、『のはらうた』IVあたりから顕著になる「せかい」や「じぶん」や「じかん」への関心に注目して、「要素から共通性や全体性を、量的にはなく質的に類推する提喩的発想」と判断していた。『でんせつ』でも「せかい」／のおもさといった「ゆめプラスきぼうカ／ケルむげんだい」だ かもは「むげんだい」を／ささえようと ごつごつのこうらをきこんだ／つまり かもこのうらは「けっしんプラスふ／んばりカケルあい」で できているのである(21)という伝説になれば、「むげんだい」の「せかい」／のおもさを介して提喩的である。しかし、注視した細部を繰り返し列挙することが多い点で、『でんせつ』は換喩的な世界にとどまると判断したい。

提喩とは類(クラス)と種(メンバー)を往還するような修辞であり、類という観念性を内包して世界観や主題に関与してくる。

換喩は隠喩のように異質なものと組み合わせる思いがけないイメージを喚起するのではなく、部分から全体を暗示したり部分を連ねて全体に至る修辞である。ロマン・ヤコブソンによれば、隠喩は



代置的にイメージを調整し、換喩は陳述的に物語を展開させ、およそ「詩は隠喩、散文には換喩」が関与しているという。「うさぎは／なにから うまれた？／はるをまつ かぜから／うまれた」（13）とか「ふわふわのくらはは そのてがみの／カケラが へんしんして およいでいるのだ」（15）といった隠喩的表現も散見し、『でんせつ』が詩的でなく散文的だと言いたいのではない。豊かなイメージを意味深長に喚起するより、リアリストの目で世界を注視し、世界の秘密のありどころを紹介することに意を注いだのであろう。それゆえ本来の伝説につきものの幽暗な畏怖は喚起されていない。工藤の細部への観察眼と修辭家としての面目を楽しみたい。

### 三、『ともだちは海のおい』と神話

『のはらうた』が昔話的で『でんせつ』が伝説的だとすれば、工藤の文芸における神話的なものとして『ともだちは海のおい』（長新太絵、理論社、一九八四）をあげたい。それは、五六の断章から成り、冒頭の「海のはじまり」で「むかし」の人間の「涙の粒」から海が始まり、そこに「泳ぐものたち」が生まれたことを語り、続く「ふたりが であった」で「いるか」と「くじら」が出会って交流が始まり、二人を中心に「ウミガメ」「パリのみなさん」「ちょ

うちよ」「ツバメ」などとの交流も描かれていく。

神話は一般に、「現実の生活とそれをとりまく世界の事物の起源や存在論的な意味を象徴的に説く説話。超自然的存在や文化英雄による原初の創造的な出来事・行為によって展開され、社会の価値・規範とそれとの葛藤を主題とする。」（『広辞苑』）とされている。大林太良によれば「真実であると考えられている報告であって、それはその民族の世界観の確定された諸要素からなりたっている。」ともされ、神話には世界や文化の体系や原理が暗示されていなければならない。それは提喩的世界ということであり、『のはらうた』や『でんせつ』を神話と判断しなかつた要因である。主人公ではなく語り手によって海の起源が語られていることは神話にふさわしく、「海の地図」「海の宇宙」「海の哲学」などにおいて海の世界観が語られ、これらの部分は新版（二〇〇八）の体裁では緑の頁に印刷されている。くじらがパリに出かける冒険やお嫁さんを連れてくる恋愛も描かれ、いるかは「おいおい にきてください」と招待状を出して「うみのみなさん」を集めるなど、二人は文化英雄と呼ぶことも可能である。ギリシア神話は一世紀頃に整備され、天空神ゼウスを中心とするオリンポス山の神々の交流を伝え、日本神話も奈良朝を正当化するため八世紀に整備され、太陽神天照大神を中心とする高天原の神々の交流とその天孫降臨を伝えている。それらの壮大な

世界観と比べて『ともだちは海のおい』は見劣りするかも知れないが、それでもこの世界は神話的であると感ぜられる。

そこにはパリのリュクサンブール公園が登場し、いるかの家は保育園のように訓練用の道具もあり、くじらは大きな口に図書館を備えて小説を書いたり、二人でビールを飲んだりするような、現代と地続きの世界である。神話は古典的な遺物なのではなく現代にも作用していると考えたロラン・バルトは、「今日における神話」を考察し、神話の原理は「歴史を自然に移行させる」ことにあり、「神話は極度に正当化されたことば」であり、「幸福な明晰さを打ち立てる」と記した。篠沢秀夫によれば、それは匿名性の高い市民階級に浸透し、「その社会の支配的イデオロギーの利益のために働く」ことにもなる。かつてそのように調整された神話が伝承されるうちに、世界観の祖型として崇敬の対象となったのであろうか。いるかとくじらの交流と二人の周辺の世界は、まさに「自然」なまでに「正当化された」「幸福な明晰さ」に彩られている。伝説が「一地一家」に秘匿的に信じられるのに対し、神話が国家や民族に公然と信じられることと呼応している。例えば、「くじらの哲学」にこんな場面がある。「くじらは、朝からめがねをかけているが、本はよんでいない。／めがねをかけて」「さて、と」とか「よし！」とか、かけ声をかけている。／きょう、くじらは、哲学的な一日を送ろうと

思っているのだ。」そこへいるかがやって来て「なんの本をよんでいるの？」と聞いて会話が始まる。

「きょうは本じゃないんだ。哲学的になろうと思ってる」ところ

「てつがくてき……って、なに？」

「そうだな。しん、として、ハテナ？　って感じでね、大きくてチカラづよくて、くらくらするものさ」

「ふうん。そういうふうなものになりたいの？」

「うん。……むずかしいけどね」

「でも。……だったらあんた、いつだって、てつがくてきじゃない！」

「え？」

「だってぼく、あんたのそばへくると、しんとするよ。しっほの先がみえずにハテナと思うし、大きくてチカラづよいから、あんたをみると、くらくらするしさ。あんた、あたまからしっほまで、てつがくてきだよ。」

「めがねをかけて」「しん、として、ハテナ？」と考え、「大きくてチカラづよくて、くらくらするもの」が哲学だと思ひ込むのは、

形だけをまねる鼻持ちならない虚飾のようだが、思索された結果としての哲学の内容が問題なのではなく、ここでは「哲学的になろう」とする姿勢が問題なのである。くじらもいるかも哲学の静謐で純粋な思索の様子を無垢に信頼し、かつお互いの行為を無垢に信頼しているだけの話である。そして、この相手や世界に対する無条件で晴朗な信頼が、「あたまからしっぽまで、てつがくてき」なのであり、それこそが、『ともだちは海のおい』の庶幾する主題なのであろう。続く「海の哲学」には「ああ海をかぞえるのはやめよう／海は「1」／2や3はない／（四行略）／1は すべてのはじまりで／1は すべてをのみこんで／かぞえることをやめた海は／ゆっくりじっくり哲学している」とあり、個別の差異を「すべてのみこんで」照応し合う様子を「哲学」と捉えているようだ。純粹無垢でもあり、「自然」なまでの「幸福」に彩られていて、「その社会の支配的イデオロギーの利益のために働く」側面も否定し得ない。しかし工藤は、それも承知でこの晴朗な世界を子どもに提示しようとしたのであろう。谷川俊太郎は工藤との対談で、詩は「歴史とか時間とかをスパッと輪切りにしちゃってね、その輪切りの断面を見せる」ものだとして、工藤の詩は「無歴史的、無社会的時間」「男もキャベツもナメクジも一緒っていう荒唐無稽な世界観」「一種のほとんどユートピア<sup>(1)</sup>」を描いていると指摘し、工藤も「自分も含めて、

「等距離感覚」状態で感じられる時が、居心地よい」と述べている。神話は創造的な原古の世界を自然なものとしてまるごと肯定すればよく、伝説はそれから現在までの歴史を説明しなくてはならない。工藤が歴史を孕む物語や小説を手がけなかったのは、そうした事情に由来するのだろうか。

この晴朗な世界は、ライオンとろぼとかたつむりの交流を描いた『ともだちは緑のおい』（長新太絵、理論社、一九八八・一一）でも披露され、工藤の庶幾する世界であることが確認できる。また、「くじらの哲学」は『ともだちは緑のおい』の、「やあ、かたつむり。ぼくはきょう『てつがく』だった」と言って「さっきと同じように、首をのぼして、右ななめうえをみると、そこには夕焼けの空があった。／「ああ、なんていいのだろう。ライオン、あなたの哲学は、とても美しくて、とてもりっぱ」という場面を持つ『てつがくのライオン』と同想であり、さらにそれは、それまでの自家版詩集から抜粋した『てつがくのライオン』（佐野洋子絵、理論社、一九八二）の表題作でもあった。『てつがくのライオン』では「パリにいきたいくじら」「恋するくじら」「こわがりのときの海豚」「夕陽のなかを走るライオン」と合わせて五編が「出合いのものがたり」の章を構成していて、『ともだちは海のおい』と「ともだちは緑のおい」の世界はすでに用意されていたのである。ところ

が、五編の中の「夕陽のなかを走るライオン」は『ともだちは緑の  
におい』には収められていない。何年もひとりぼっちだったライオ  
ンが縞馬と友だちになり涙ぐむが、末尾は次のように描かれる。

ライオンと縞馬は、いつのまにか肩をならべ、地平線から昇っ  
たばかりの赤い月のほうへ歩きはじめた。

「ところで縞馬。君は俺のそばへきたとき、たべられちゃう、  
なんて思わなかった？」

「だってさ、涙ぐんだライオンが、縞馬をたべる、なんておも  
えないよ」

ライオンと縞馬は、いつまでも、アハハと笑いつづけ、お  
月さまが、もっとよく見える方へ歩いていった。

晴朗な交流のようだが、「ライオンが、縞馬をたべる」可能性も  
示唆され、冒頭でライオンは「なんでみんな逃げるんだろ。俺は、  
ただ、あいさつしたいだけなのに」とつぶやき、「そうだ、きつと  
ムダなんだ。(中略) あきらめて帰ろう」と、『のはらうた』や『で  
んせつ』には見られない自己を呵責する姿が描かれた。『てつがく  
のライオン』では「雲を見ながら」「ライオンと女房は／連れだっ  
てでかけ／しみじみと縞馬を喰べた」(『ライオン』)という関係も

描かれていた。これも、弱肉強食の世界を「しみじみ」と肯定して  
いるが、自然の脅威を直視していることは確かで、『ともだちは緑  
のにおい』にはこの「ライオン」は収められず、縞馬も登場せず、  
その代わりしろばが登場する。自家版詩集の時代には自然の脅威を  
直視し清濁合わせて世界を肯定しようとしていたのであるが、  
『のはらうた』を書き継ぎ、海と緑の「ともだち」の世界を構想す  
る際に、「ともだち」の晴朗な交流に主題を変更したのであろう。

なお、『てつがくのライオン』における二様のライオン像は、オオ  
カミとヤギが「ひみつのともだち」になる木村裕一『あらしのよる  
に』(あべ弘士絵、講談社、一九九四、以後二〇〇五まで全七冊に  
シリーズ化)に影響を与えたかもしれない。いずれにしても、この  
ように、『のはらうた』の「あいたい」と願うだけの調和的で微温  
的な世界は、『ともだちは海のおい』と『ともだちは緑のにおい』  
において、信頼しあえる「ともだち」と交流する晴朗な世界に変容  
した。工藤の文芸様式はここで一つの高みに達したと言えるだろう。

#### 四、昔話・伝説・神話と子ども

本論では工藤の文芸をなぞらえるのに、昔話・伝説・神話の順に  
取りあげたが、その順に高次化していると判断したわけではない。

それらのジャンルは、伝承過程で習合と転訛をくり返すうちに、私たちの想像力の原型的な様式を形成してきたはずで、けっして過去の遺物ではない。今日では、世界と個人を対峙させてきた近代小説が、世界と個人を情報制御的な関係に平準化する現代小説に変容しつつあるかたわら、テレビでは「まんが日本昔ばなし」（全二二巻、一九七五—一九九四）が全国ネットで放映され、都市伝説を集めて『現代民話考』（石井桃子編、立風書房、一九八五—一九九六）が編まれ、現代の「自然」なまでの「幸福」を求めて習合と転訛を試行しているようだ。工藤の原型的な文芸様式も、そうした現代小説の混迷をリセットするかにように機能している。以下、工藤の文芸が子どもたちの発達段階にどう照応するのか考察したい。大まかな見取り図としては前稿で、『のはらうた』の世界をピアジェの発達心理学を参照しながら、「具体的操作期の子どもたちはことばの遊戯性を楽しむことができ、形式的操作期にさしかかれば自我を占うことができ、さらにアドレッセンス期まで成長すれば、あるいは大人になっても普遍性を模索する契機になる。」と提言していた。それを補訂しつつ、同時期の詩や物語を含めて考察することになる。

子どもは乳児期に言葉を模倣し、前操作期（二〜六歳）には言葉を構成し始めるがまだ直観的で、具体的操作期（七、八〜十、十一歳）には具体的な事象について論理的に説明し始め、形式的操作期

（十一、十二〜十五歳頃）には抽象的な事象についても仮説的に説明できるようになる、とされる。具体的操作期の早い時期には言葉と意味の関係を不思議がりながら言葉の手触りを楽しむらしく、小学二年生には「ミン ミンミン／みんなでてこい」といった語呂合わせがくり返される歌（「せみのなつ せみすすむ」Ⅲ）が人気だったという報告がある。生活圏の事象の一つ一つを具体的に説明できるようになった子どもには『のはらうた』を紹介し、含世界的な断片をミニマルに説明する昔話を、クラスで朗読しながら楽しみたい。物語形式で昔話的なものを求めるならば、「のはらむら」が最初に登場した『こぶたはなこさんのおべんとう』（いけずみひろこ絵、童話屋、一九八三）以下の「こぶたはなこさん」シリーズ六巻や、子犬の「ケンタ」の日記を中心に構成した『ぼくたちの散歩』（長新太絵、文溪堂、一九九七）などがあげられる。前者はいずれも小さな絵本であり、『のはらうた』よりも低い年齢向きで、後者は散文形式で一八〇頁余にわたり、『のはらうた』よりも高い年齢向きだろう。いずれも「さんぽ」にでかけることで物語は動き始めるが、主人公の成長といった歴史的な興行きは持たない。

言葉と思考の関係の問題として内言にも注目したい。子どもは四、五歳から八歳頃にかけて誰にもなく独り言を言いながら考えるようになる。その独り言を、ピアジェは自己と他者が未分化な段階の

自己中心的な発話と捉えたが、ヴィゴツキーは形式的思考の潜在言語である内言に移行する段階だと判断した。前稿では「おい、ぼくよ／ぼくがいるから／だいじょうぶ／ぼくがいるから／だいじょうぶ」（「おまじない みみずみつお」Ⅲ）といった独り言を内言と判断していたが、自己中心的言語と判断すべきだったかもしれない。こうした独り言は、内言の文字化だったとも考えられるが、「のほらみんなのだいりにん」の工藤が聞き書きしたのであれば、たしかに口ずさまれていたのであろう。いずれにしても、そうした独り言とも内言ともとれるような歌は、自分の状態をもう一人の仮説的な自分に問いかける鏡像的段階にある子どもにふさわしいだろう。

やがて、子どもは生活圏における自己と仮説的な自己とを調節しながら、いわゆる自我を形成して行くのだらう。一〇歳ぐらいになれば事象を因果関係において認識し始めるらしく、自己のイメージを因果関係において物語化し、自分だけの秘密を大事にするようになり、「じつは」とか「ひみつだが」と前置きしながら、なかなか理解してもらえない自己の物語を秘匿しながら誰かに伝えようとするのだらう。そうした時期の子どもには伝説的な様式を持つ『でんせつ』がふさわしいだろう。ここではクラスで朗読するより、ひとりひとりに個的な伝説を書かせてみたい。工藤の作品にはほかに伝説的な詩や物語は見あたらず、『まるごと好きです』（筑摩書房、一九

八五）や『だれだって悩んだ』（なだいなだと共著、筑摩書房、一九八七）などのエッセイが、工藤の成長を伝説的に語っているともいえよう。付言すれば、この「一地一家」で伝承する伝説的な様式は、作者と読者という制度に支えられて個人の精神の深淵を語る近代小説に転生したとも言えるが、工藤は小説を書いていない。

子どもたちが十分に形式的操作期に入れば、具体的な生活圏は自然や世界や宇宙へと抽象化され、手の届かない世界をも想像力で操作できるようになる。そうした時期の子どもには、『のはらうた』の「せかい」「じぶん」「じかん」への関心を歌った歌や、『ともだちは海のおい』や『ともだちは緑のおい』の晴朗な神話的世界がふさわしいだろう。それは『こどものころに みた空は』（松本大洋絵、理論社、二〇〇一・一〇）でも披瀝されている。序詩で「こどものじかん」というのは／「人間」のじかんを／はるかに超えて ひろがっているようにおもう」と記し、「ぷりん」から始まる二四の「こどものじかん」を描いている。「とんねる」は砂場遊びを描き、「ねえ そうちゃん そうちゃん／ひゃっかいも せんかいも いちまんかいも／ずっと ずっと とんねるをつくろうね」と閉じられる。ここでは成長などという歴史とは無縁な「こどものじかん」が、「ひゃっかいも せんかいも いちまんかいも」という表現において、誇張でも郷愁でもなく理想化さ

れてはいるが晴朗に神話化されている。学童期の子どもがその神話的な抽象性を十分に理解することは困難であろうが、晴朗な世界を感得することはできるはずである。こうした神話的世界は、形式的操作期の子どもに限らず、十代後半のアドレッセンス期やそれ以後の大人にも味読してほしいものである。

ヴィゴツキーは、子どもたちが四、五歳頃になれば言葉を自然に使うのに、絵カードなどを上手に使い始めるのは一〇、一一歳頃だというズレに気づいて、生活圏の中で無意識に習得してしまう内在的な記号と学校教育などで与えられる抽象的で外在的な記号の関係に注目しながら、思考が生活的概念から科学的概念へと高次化するメカニズムを考察した。例えば、言葉といっても九歳児の書き言葉は二歳児の話言葉と同じにたどたどしく、そうした関係は数を覚えて算数を理解し代数を理解してようやく形式的操作に習熟する過程と帯同するとした。文字や代数のように外在的に習得される二次的な記号に注目すれば、『のはらうた』の歌は音声に依存して具体性の残る言語の段階にふさわしく、『でんせつ』の各編は散文詩に近く音声から抽象的な文字へ移行する段階にふさわしく、『ともだちは海のおい』や『ともだちは緑のおい』は所収の各編というより一冊の抽象化された世界を読解する段階にふさわしいと考えられる。媒体となった記号のありように注目しても、工藤の文芸様式

を昔話・伝説・神話に弁別したことは適当であつたらう。

二次的に習得される科学的記号について、ピアジェは子どもの自然発生的な習得に注目したのに対して、ヴィゴツキーは学校教育における教授—学習に注目し、学校教育についても多く発言した。彼は、子どもが独力で解決できないが、先に解決できた仲間や教師の援助により解決できるようになる発達領域に注目し、「教育はそれが発達の前を進むときのみよい教育である。そのとき教育は、成熟の段階にあつたり、発達の最近接領域によこたわる一連の機能をよび起こし、活動させる。ここに、発達における教育の主要な役割がある。」と主張した。子どもの発達は「ピアジェやヴィゴツキーの想定した年令や順序に展開するわけではなく、純真な子どもを正しく涵養するという考え方自体が学校教育の幻想だという、アリエスや柄谷行人の批判も承知であるが、現代社会の中で子どもたちは原型的な世界から社会人・世界人への離陸をせかされている。「発達の最近接領域」に注目しながら、社会人・世界人としての成長を誘導する教育は、機械的だったり強引だったり遅速を見誤ってはならないが、それを適正に意識して教材を選び子どもに働きかけることを心がけなければならない。

(1)『のはらうた』「I」～「V」と「わっはっは」。その後、そ

れらから『えいご』のはらうた A FIELD SING-A-LONG』

(W・I・エリオット、西原克政訳、童話屋、二〇一〇・四)

とアンソロジー『わっしょいのはらむら』(工藤直子絵、童話屋、二〇一〇・八)が刊行された。

(2) 拙論「工藤直子『のはらうた』の世界―子ども発達の視点から―」(『岐阜聖徳学園大学紀要』〈教育学部編〉二〇〇九・二)

(3) マックス・リュティ『ヨーロッパの昔話―その形式と本質―』(小澤俊夫訳、岩崎美術社、一九六九・三)

(4) 柳田国男『昔話と文学』(角川文庫、一九七九・九)の「序」

(5) 小澤俊夫『昔ばなしとは何か』(大和書房、一九八三・六) 10、136頁

(6) 河合隼雄『昔話と日本人の心』(岩波書店、一九八二・二) 66頁

(7) 『まるごとすきです』(一九八五/ちくま文庫、一九九六・四) 192-193頁

(8) 以下、「前稿」とは(1)を指す。

(9) 柳田国男『口承文芸史考』(一九四七/講談社学術文庫一九七六・一〇) 116頁

(10) ローマン・ヤールコフソン『一般言語学』(川本茂雄監修、み

ずず書房、一九七三) 44頁

(11) 大林太良『神話学入門』(中公新書、一九六六・三) 48頁

(12) ロラン・バルト『神話作用』(一九五七/篠沢秀夫訳、現代思潮社、一九六七・七) 169、169-170、190頁

(13) (12)の「解説」

(14) 「お二人にきいてみたいな」(鶴見俊輔ほか『神話的時間』熊本子どもの本の研究会、一九九五・九)

(15) 井上一郎編著『くどうなおこと子どもたち』(明治図書、二〇〇一・一二) 172頁

(16) レフ・ヴィゴツキー『思考と言語』(一九三四/柴田義松訳、明治図書、一九七二・八) 下95頁

(17) フィリップ・アリエス『〈子供〉の誕生』(一九六〇/杉山光信・杉山恵美子訳、みずず書房、一九八〇・一二)

(18) 柄谷行人『児童の発見』(『日本近代文学の起源』講談社、一九八〇・八)