

H36

日本語学

第七卷 第二号

昭和63年2月10日

日 本 語 学

1988

2

VOL. 7



編集委員

宮 地 裕
寺 村 秀 夫
甲 斐 睦 朗
野 村 雅 昭

明 治 書 院



目次

特集 文脈と段落

私の文脈論

イメージ・体験・意味を生み出す過程としての文脈

私の文脈論—文脈における客観性と主観性—

文脈と段落—文段の成立をめぐる—

段落とその接続について

*

ある日英語使用児の言語発達について(7)

近代外来語の用法①

*

今鏡の文章—独自性と孤立—

稲垣 吉彦 4

西郷 竹彦 11

永野 賢 18

佐久間まゆみ 27

西田 直敏 41

今西 典子 50

米川 明彦 58

大木 正義 69



色と名まえ

野元 菊雄 83

*

逸脱文体論と前景化論

波多野完治 87

漢字講座余滴

狂言の題名「井碓」「吼噓」の表記

蜂谷 清人 104

★連載★

若紫巻を読むの 霰降る嵐夜の宿り

甲斐 睦朗 110

次号予告

(扉・目次カット「日葡辞書」より)

116

私の文脈論

稲垣吉彦

● 文章は書き出しの三行が勝負、というが、わたしも最初の一文に気を遣う。

かつて、朝日新聞の「人国記」の京都編を担当した門田勲氏の書き出しが

京都では、ポストの数よりお寺が多い。

というのであった。この一文で、京都がずばりと決まる。

読者はこの一文で掘め取られてしまう。机に向かつて、いや机に向かうまえから、わたしはこの門田さんのこのくだりが頭に泛んで些かの当惑を覚えるほどである。なかなかこういう書き出しの文は書けるものではない。

書き出しに拘泥_{こび}するというのは、わたしが長くマスコミの

碌を食んだせいである。マスコミ文章では、まず書き出して読み手の気持を捕らえる必要がある。文章の書き出しというのは見世物小屋の呼び込みのようなものだ、と言ったのは草柳大蔵氏である。「さあ、いらつしやい、いらつしやい」という、あれである。通行人はこの声に思わず足を停めて振り向く。「さあ、この見世物、おもしろいぞ、こんなものを見せるぞ」といった口上をたたみこんで言う木戸番の声に釣られて、小屋に入ってしまう。文章の書き出しもこれであって、読み手の眼を停めさせ、これからなにを言うかを一握みにして見せ、読み手を文章の中に引きずり込んでしまわなければならない。マスコミの文章はいわば商品で、こう書かなければお客はつかない、というわけだ。

大宅壮一氏にこんな話がある。

あるとき、氏は家の中で、ごろ寝をしながら枕元に何十冊と本を積み上げ、それを一冊ずつ手にとって捲っていた。手当たり次第、初めの二、三ページを読み、読んでは次の本を手にする。こんなことを一週間も続けていたという。不審に思った夫人が、「何をしているんですか」と尋ねた。すると氏は、「今度の連載ものの書き出しを考えているんだ」と答えた。このとき大宅氏、六十五歳、ライフワークと自ら言った「炎は流れる」執筆のときの話である。

書き出しだけに一週間もかけていたのである。

その大宅氏の書き出しの傑作の一つに、「共産主義のすずめ」といふ、発展途上国を論じた文章がある。この文章の書き出しはこうなっている。

アジア、アフリカの旅は、ひとくちにいつて火事場見舞のようなものである。

アジア、アフリカでは軒なみ、革命、反革命の火の手が上がつている、目下盛んに延焼中、あるいは「延焼待ち」という国々ばかり、と続ける。現在もそうだが、この文章の執筆当時、昭和三十五年のアジア、アフリカ諸国は独立はしたものの政情不安に悩み、戦火が絶えず、まさに火事場そのものであった。氏は、「火事場」という読者の日常経験にはたつきかけて、このアジア、アフリカ諸国の状況を鮮かにイメージ化している。

それは島崎藤村の「夜明け前」の「木曾路はすべて山の中である」あるいは川端康成「雪国」の

「国境のトンネルを抜けると雪国であった」を思わせる。わたしには、こうした「書き出し信仰」とでもいうべきものがある。どうも書き出しにとらわれて、筆持つ手が重い。

もとよりそんなにうまい文句を、立ちどころにひねり出せる才覚はない。締め切りの日は迫ってくる。

そこで、せめて心がけるのは、というより、なにはともあれの突破口として、

「単刀直入に結論を言う」

ことを考える。

たとえば、十年ほど前の古い例だが、大修館書店で「日本語講座」全六巻を出すことになって、そのうちの一冊、「話しことばと書きことば」に一章を書くことになった、そのときの例をあげてみる。題は「まだるこしきの周辺」と決めた。その書き出しである。

人にものを話す場合には、結論ないし要点から述べたほうがよい。それができないのは、ものを言うとき緊張し構えるからである。もつとこだわりなく思うことを言い合えるようであつていいし、そうつとめるべきだ。——これが

わたしの提言である。

と、こう書いた。

こう書くともうこれでレールは敷かれてしまったわけで、あとはこのレールの上を走っていくだけであり、途中で、駅に停まったり、あるいは停まるべき駅を飛ばしてしまったりするかはともかく、電車は走りだす。見世物小屋の「呼び込み」にはほど遠いだろうが、少なくとも「何番線の電車はどこそこ行き」の駅のアナウンスぐらいにはなる。行き先を聞いて乗ってくれるお客もいることだろう。というわけで、わたしは、書き出しが、せめて、

「触れ太鼓」

の役割を果たすようにしたいと願って書く。鳴りの鈍い太鼓だが、とにかく太鼓だけは叩いて書き始める。その太鼓の音は、わたしの重い筆を鼓舞激励する。とすれば、それはわたしにとってはいわば陣太鼓でもあるわけだ。

● ● ●
ではなぜ書き出しに拘泥するか、すでにその理由の半分は述べたが、とりわけわたしが放送の仕事に身を置いていたことからの影響が大きい。

新聞文章も、逆三角形とか逆ピラミッド型とか言って、「起・承・転・結」の「結」を冒頭にもってくるのが原則である。「何がどうしたのか」の結論をまず言う叙述法だが、な

ぜこうした文脈で書かねばならないかといえば、それは、この叙述法の必要性を説いた杉村楚人冠の『最近新聞紙学』の一章を以てこと足りるだろう。楚人冠は「赤穂浪士の吉良邸討ち入りを記事にすれば」と題して、討ち入った浪士の一人、間十郎光興が炭小屋の暗がりの中で吉良上野介に一番槍をつけたところから書き起こし、最後を、去年の三月十四日の江戸城松の廊下での刃傷の一件、つまり事件の発端で結ぶという実作例を示している。この構成は、「現在」から書き起こして「過去」での発端に至る、時間を逆行させた形になっている。かりにこれが時間的継起に沿って書いたとすると、江戸城での刃傷事件が冒頭にきて、いちばんホットな討ち入りは末尾にくることになる。これでは記事にならない。

またこの構成にはいくつかの利点がある。肝心なことを最初に読めるということ、読者に、同時にそれは結論だけは読ませるということで新聞側にも、好都合なことなのだ。

この形式はアメリカの南北戦争のときの戦況を伝える記事に始まるという。従軍記者は、まず戦況の帰趨を打電し、以下、そこに至った経緯を追加打電した。そもそも戦場では、局地的戦闘の結果の判明には時間差がある。時が経つにつれて細部の経過、局地的情況が判明してくるものである。記者はすでに戦闘の大局的帰結は「第一報」として本社に打電してある。あとはこの追加情報をそのつど入れればいい。すると、大体において内容の比重は軽くなり、末尾に至っては、

「なお、……」で書き出す、いわゆる「なお書き」と呼ばれる書き足し部分といったふうになる。逆三角形の叙述形式が、戦闘記事であったというのはごく自然な筆の運びだったと思う。

ついでであるが、これは新聞記事の

「見出し、前文、本文」

の三段構成とからめて言うところにはつきりする。

前文 (lead) は、本文 (body) の要約である。新聞紙面に見るように、本文の内容の要点を短く纏めて、段抜きにして出すのが見出しで、御用とお急ぎのない方はゆっくり本文を読んでいたいただきたいが、忙しい方はどうぞまず要約の前文をお読みください、それで大体のあらすじ、ポイントはわかるというわけである。見出しは、さらに要約を徹底して凝縮して表現したフレーズである。つまり、ひとつの記事は、本文という全体から要約して前文を抽出し、さらに核心を擷んで見出しをその前に置くという三段構成でできているのだが、この三段構成は本文からの結論のせり出し、ということができる。他方読者は、見出し、前文、本文の順で読み進むのだが、これは、とりもなおさずまず結論を読む、ということである。三段構成の構成自体が、逆三角形構成の発達したかたちなのである。逆三角形とは、文章の結論、ポイントを冒頭にもってくる形式だから、見出し、前文を本文の前に置くのは、記事全体の逆三角形構成ということになる。

これは結局、いかに早く結論、要約を読者に読ませるか、

という新聞側の配慮の表れである。そしてそれは、当然のことながら、読者の新聞に対する欲求でもある。

*これが放送の場合はさらに徹底する。

放送のことば、つまり耳から聞かれることばは、時間の経過とともに伝達される。聞き手は、自分の意思で、結論を飛ばし聞き[＊]するわけにはいかない。であれば、ドラマのような番組は別として、ニュースなどは、これから聞かされる内容が何だかわからない、聞いているうちにだんだんわかる、というのではないらする。

さらにまた、これをわたしは

「理解のシフトをとらせる」

と言っているのだが、結論、要点、主題を最初に示すことによって、聞き手は、自分の内部に眠っている関連知識を呼び起こす、その主題に新たに関心を抱いて聞き耳を立てる、などの反応を起こす。野球のシフトと同じで、理解の守備陣形をとるわけだ。

われわれが何かを表現する目的は、相手に「わかってもらう」ことにある。相手がわかってくれなくては話にならない。それには、相手に「わかってやろう」という気にさせることが必要、ならば、相手が理解のシフトをとりやすいようにする必要がある。その方法のひとつが、話の切り出しが相手の内部反応を起こすようにすることだろ。新聞の場合もちろんだが、新聞のような印刷物にあつては読み返しが

きく。放送はそうはいかない。はじめに全体の輪郭が掴めるかどうか、関心を持てるかどうか、聞き手に与える影響ははるかに大きい。

こういうことで、放送では「何がどうした」をまず言う原則が守られなければならないのだが、これがわたしの場合、書き文章にもそのまま持ち込めたわけである。

犯罪事件が起きて、最後に犯人が捕まる、これが推理小説の筋立てだが、テレビの「コロンボ」は最初に犯人を出してしまう。その犯人を如何に「御用」にするか、という起・承・転・結の逆になっている。そういう作り方が放送にはある。わたしが文章の書き出しに拘泥するのは、こうした放送での経験がそうとうに影響していると思う。

●●●

そのあとは相手の情報欲求の推移に対応していく、そういう書き方を心がける。

書き出しによって相手は内部反応を起こす。さきほどの「まだるこしきの周辺」を例にとると、次のような十二章で構成していった。

- (一) 報告の受け手のイライラ
- (二) あとまわしになる「結果」
- (三) 相手の時間をつぶすな
- (四) マスコミの表現
- (五) 話しことばにおける理解のシフト

(六) 聞き手の欲求に順応する

(七) 日本人は言いわけしてから話す

(八) 「構え」の本能

(九) 話しことばの、書きことばへの接近

(一〇) 「根回し」と「ひねり」

(一一) 相手に下駄をあずける

(一二) 他動発想

以下、若干の説明を加えると、

(一)は、「結論(結果)から述べたほうがよい」と言いながら、その教育を受けている警察官が、報告でそうしないという実例の一。

(二)は実例の二。

以上二つは、さきにあげた冒頭の書き出しを「主題提示部」とすれば、これはそれを実例に即して説明した「事実叙述部」である。つまり、「結論から述べたほうがよい」という書き出しに次いで、「実際そうなのか、そうならその実例を示してほしい」という、書き出しに触発された情報欲求に応えるものと言っている。

そうして、「なるほど、これでは報告を受ける相手は困るなあ」と、読者が思ってくれたら、次なる(三)で「その通り、相手はいらいらする。それは」と、現代が情報に溢れた時代で、見るもの聞くものが充満していてそうそう相手の「枝葉のはなし」につき合ってはいられないこと、それを「情報白書」

のデータなどをあげて述べ、相手の欲求に合わせるものの言い方について話を広げる。それを実践しているのが(四)の「マスコミの表現」で、その方法、その利点などを述べた(五)と合わせてこれが「事実展開部」と言えるだろう。

ここで一段落するわけだが、そのあと、

結論や主題が先に出ないというのは、経過や前置きが先に出るからである。ではなぜ前置きを言うのか。前置きを言ったほうが話しやすいからだ。この傾向は日本人においてとくに著しい。

と日本人の国民性からませて話を広げていく。続いて、

「イギリス人は考えてから歩く」「フランス人は歩きながら考える」「スペイン人は歩き終って考える」という各国の国民性の相違を警句的に言ったことばがあるそうだが、これに、「日本人は言いわけしながら話す」を加えたのは堀川直義氏である。

と、前置き、言いわけ好きの日本人のスピーチの実例をあげていく。なぜそうなるのが(六)であり、それを文章として見ると(九)話したことばが、書きことばの構造に似てくるからだと本論に入る。それを説明するに、(一)(二)の実例一、二を使う。「本論詳細部」である。

そうして(三)(四)はいわば「補足、課題提示部」で、ここで

は、日本人の

(一)漠然とした言い方、まだるこしい言い方をしても相手はわかってくれるはず、という甘え、ないしわかってほしいという寄りかかりの姿勢

(二)これが昂じると、自分の意思を相手の意思のようにすりかえる表現法をとるに至ること、そのポーズのいやらしさを指摘する。(一)の例は政治家の

「反省する点がないわけではありません」

(二)は昨今流行の「……させていただきます」。

実際の文章なしに説明するのは、まったくもたしいが、つまり相手が興味を持ち、関心を向ける方向、次なる情報を欲求するのは何か、それを計算しながら文脈を運んでいくというのがわたしの方法なのだ。文章に、そういう流れをつくりたいと思っている。

かつて大宅壮一氏は、「ジャーナリズムは商品だ」ということを強調していた。そして自らを鮮魚商にたとえ、まず素材の選択、すなわちどんな魚を仕入れるか、次にそれを、「大衆の関心というマナイク」の上で料理する、その包丁捌きが鮮魚商の腕だと言った。

そういうことばが、わたしの文章作法にも強く影響している。やはり育ちである。

●●●

土俵の広さを掴む、このことも、わたしの心がけているこ

との一つで、これもマスコミ生活体験からきている。新聞では紙面、放送では放送時間という枠の制限がある。しかも書くのにも時間に追われている。そういう枠の中の作業上、書き出しが肝心なら、サゲも肝心で、あらかじめ結びのことばを考えておくようにしている。

力士が、土俵の広さを直観的に掴んで、まるで後足に眼がついているように機敏に動くように、スベース感覚があればムダのない文章が書ける。陸上競技で言えば、百メートル競走には百メートル競走の、千五百メートル競走には千五百メートル競走のペースがある。スタミナの配分、書くべき内容の配分がきまる。放送番組の場合もそうで、時間によって波長が違う。短時間の放送では短いサイクルでなければならぬ。

それから、結びひとつで相手の感銘度がそうとう違う。

マスコミ文章では、

「出だしの真之助、さわりの壮一、逃げの保」

ということを使う。真之助とは毎日新聞の阿部真之助氏で、壮一とは大宅壮一氏、保とは「ぶらりひょうたん」の高田保氏である。それぞれ、書きだし、マヤ場、サビ、に独特の技巧を凝らしたという。

このうちわたしは、書き出しに呼応して、いかにオサマリをつけるか、を重視する。それはちやうど、綱の両端を持つて引つ張るのに似ていて、両端によってまん中もピンと張る

ように思う。文章の場合、書き出しに始まって、文脈が多少乱れても、結びの一文でうまく収束することがある。

さきの「まだるこしさの周辺」の結びは「他動発想」である。今度の戦争の「敗戦」を「終戦」と言った表現に見る、¹「なるの思想」にふれ、「この他動発想には「敗北の自覚」が乏しいように思う。それがひいては戦後の再生をあいまいなるものにしたところがあつたように思う。これはもう、まだるこしさの次元の問題ではない」と述べて、次のパラグラフで結んだ。

——だいぶ筆がすべつてしまったが、要は、われわれお互いの話しことばの生活が、もつとこだわりなく、ざつくばらん²に思うことを言えるようであつていいということである。これからは、少くとも「はつきりしている」ことが日本人にとつて美德であつていい。われわれの話しことばについて、いま、このことのもつ意味がたいへん大きいということをおうとして、いろいろ例をあげたまでである。

これは、「補足、課題提示部」にいささかの気負いがあつたことへの言いわけだろう。それで書き出しに戻してなんとか辻褄を合わせようとしたのだが、結局は言いわけで、この文章の「日本人の言いわけ」を自ら立証する仕儀になつたようである。

(いながき・よしひこ NHK文化センター講師)

イメージ・体験・意味を 生みだす過程としての文脈

西郷竹彦

文脈をたどる——と言うが

「文脈をたどる」とか、「文脈をおさえる」、あるいは「文脈に即して」とか、言われる。

この言い方のなかには、文脈というものについての一般の考え方がはしくも表現されているといつてよいだろう。

つまり、これらの言い方には共通して、文脈というものを文章内部に客体的、客観的に内在するもの、という考え方がみられる。「文脈をたどる」ためには、たどるべき何物かが読者以前に文章に内在していなければならない。また「文脈をおさえる」、あるいは「文脈に即して」にしても同様である。いったい、文脈とは客体的、客観的に文章自身のなかに内在するものなのか。

もちろん文章が読者以前に、読者の眼前に存在していることは言うまでもない。文章をはなれて読みというものが成立しない以上、やはり文脈というものは客体的、客観的に存在すると考えないわけにいかないではないか。——という主張を仮りに「文脈の客観説」と名づけておこう。

私は、西郷文芸学の体系における主として視点論、形象論、構造論の観点より、文脈というものをたとして言えば「作品」と読者の対話が生みだすもの」と考えている。「文脈の客観説」を止揚して、仮りに名づけるならば「文脈の相関説」とでも言えようか。

ここで「相関」ということについて、比喩的に説明をしておきたい。

光→物→影

光があつて、物があつて、影を生ずる。物はたしかにそこに在る。だが、影は在るのか。在るといえば在る。現にそこに見ているのであるから。しかし、在るといっても手に触れてたしかめるわけにはいかない。在つてないようなものともいえよう。

光源は、そして物は、たしかに在る。しかし、光によつて、光のあて方によつて、影はそれぞれ異つたものとして現われる。影とは、光と物との相關關係によつて生じた現象である。影とは相關的なものである。光と物のいずれか一方に属するものではない。両者のかかわり（相關）によつて生じたものである。主体と客体、主観と客観のいずれかに在るのではない。影とは実体概念ではなく、両者の相關が生みだした關係概念である、と考へなければならぬ。

文脈という概念もまた然り。文脈とは作品という〈物〉に読者がある〈光〉をあてたときに生ずる〈影〉であるといつておこう。光がちがえば、また光のあてようがちがえば、おなじ物でもその影はそれぞれにちがうものとなる。

さて、比喩による説明はここまでにしよう。比喩は所詮比喩にすぎない。具体的に作品そのものを引き合いにして、私という読者が、どのように〈作品との対話〉によつて、どのように文脈を生みだすか、を見ていただくことにしよう。

文脈の相關説

私の〈文脈相關説〉を述べるに先だつて、私の文芸学における視点論、形象論、構造論における基本的概念について若干説明をしながら理論的、かつ実践的に文脈論を展開しようと思う。

話をわかりやすくするために、童話を選んだ。ある国語教科書の二年生教材ともなっている平塚武二「春の子もり歌」である。読者（西郷）の独り言を括弧にくくつて片仮名書きとした。

春が きました。

あたたかに なつたので、てんじょううらの ねずみ

が、赤ちゃんねずみを うみました。

「ねんねんよう、おころりよう、チュー チュー チュ

ー……」

と、おかあさんねずみが、赤ちゃんねずみを だつこし

て、ねずみの 子もり歌を歌いました。

てんじょうの 下の 戸だなの すみに、ねこがい

ました。

冒頭の一節である。話者が人物（おかあさんねずみ、赤ちゃんねずみ、ねこ）の様子とまわりの様子を語っている。話者のこと

ば地の文は人物のことをカギ」で囲むことで区別される。

さて、冒頭において読者（西郷）は、ねことねずみが登場することによって、ひと騒ぎ起きそうな予感をもつだろう。俗に猫と鼠は敵対的な（というより食う食われる）関係の典型とされている。しかも、同じ一ツ家の天井裏と天井下の戸棚である。（ネコガネズミノ歌ヲ聞キツケタラ、ドウイウコトニナルカ）赤ちゃんを育てて子もり歌を歌っている母鼠であるから読者は、猫のがわではなく鼠のがわに「立って」、ある不安と、しかし、ひと騒ぎ起ることへの好きな興味をそそられる。すでに読者は作者の「仕掛け」に乗せられてしまったのだ。冒頭につづいて、次の場面が展開する。

ねこの 耳が、つんと 立ちました。（ア、ヤツパリ、ネコノヤツ 聞キツケタナ。） ねこは ねそべっていましたが、足の つめが ひとりでに 出ました。ねずみの 声が きこえたからです。（モチロン、ネコダモノ。イヨイヨ、ネコノヤツ、ネズミヲ ネラウカナ。デモ、ソウナルト、ネズミガ カワイソウダナ。）
でも ねこは、立てた 耳を おるんと ふつて、つめを ひっこめてしまいました。（イッタイ、ドウシタンダ？ ナゼ、ネズミヲ トルノヲ ヤメタンダ？） なぜでしょう。（ナゼダ？）

赤ちゃんねこを だっこして、おっぱいを のませていたからです。（アア、ソウカ。ナルホド。ネズミヲ ネラウ ネコデモ、オ母サントモナレバ、ヤサシイ心ニナルモノダナ。）

「ねんねんよう、おこりよう、グル グル グル……。」と、おかあさんの ねこは、のどを ならして、ねこの子もり歌を 歌いました。（ヨカッタ、ヨカッタ。ヒト騒ギオキナクテ、ヨカッタナ。）

大人である読者（西郷）は右のような具合に作品と「対話」する。もちろん、一瞬のうちにそのような想念が頭のなかをかすめるわけだが、あえて心内語を文章化すると片仮名書きのようなことになるだろう。

ところが子供の読者（二年生）は、大人のそれとは異なる読み方をしていくのである。そのことは実際に教室で「実験」してみてもわかることなのだが。たとえば、多くの子供たちは、次のように読みすすめていくことになる。

ねこの 耳が、つんと 立ちました。（ナンデカナ？ ナゼ 耳ナンカ 立テルンダロ？ オモシロイナ。） ねこは ねそべっていましたが、足の つめが ひとりでに 出ました。（ドウシテ ツメガ ヒトリデニ 出ルンダロウ？） ねずみの 声が きこえたからです。（アア、

ソウカ。ネコハ　ネズミヲ　トロウト　思ッタンダナ。」

といった具合である。もちろん、これは童話であつて、作者は幼ない読者を相手に書いているのだ。だからこそ、「ねずみの　声が　きこえたからです。」と、わざわざその理由を説明しているのである。

ここには幼ない読者を相手どつての作者の「仕掛け」がある。つまり、この文章は、次のようにはならないわけなのだ。

ねずみの　声が　きこえたので、ねこは　耳を　つん
と　立てました。ねそべっていましたが、（後略）

以上、見てきたとおり、大人の読者と子供の読者は、それぞれに「作品と対話」しながらそれぞれの読みのプロセス（過程＝筋＝文脈）を生みだしていくのである。両者のイメージの形成、また共体験の仕方は微妙に（あるいは決定的に）異つたものとなる。

文脈とは、読者以前に客体的、客観的に内在するものではない。「作品との対話」のなかで、読者が主体的に創造していくものである。

文脈とはまさに相關的なものとしてある。作品という客体和読者という主体が切り結ぶその相關関係と、その展開が文脈を形成するものである。光と物の相關が影を生むとたとえ

たのは、そのことであつた。

人物は知らない、読者は知っている

この童話は、ねずみとねこに続いて犬が、最後に人間のおかあさんが登場する。

おかあさんねこが「子もり歌を　歌いました。」のあと。

いえの　まどの　下に、犬が　いました。

犬は、はなが　いいから、いえの　戸だなの　すみに
いる　ねこの　おいでも、ちゃんと　わかりました。

「おや、ねこと、子ねこのおいが　するぞ。ほえて、
おどかしてやろうかな。うーっ……。」

と、犬は　うなりました。

でも、ほえるのは　やめました。犬のおなかの　なかに、まだ、うまれない赤ちゃんの　犬が　いたからです。
おなかの　なかの　赤ちゃんの　犬は、目を　つぶつて
ねているようです。ほえたりすれば、びつくりして
しまうでしょう。

「ねんねんよう、おころりよう、クン　クン　クン……。」
と、おかあさん犬は、大きな　おなかをゆすつて、行つて
しまいました。

犬の登場のこの場面も、いわば猫の場面のバリエーション

といつていい。〈変化をともしなう反復〉という。音楽でいうならば〈変奏〉である。(読者の読みは省略する)。
このあと、結末の場面がくる。

「ああ、こんやは、なんて あたたかいでしょう。」
と、ねべやで おかあさんが いいました。
「春の ばんは、ほんとうに しずかだこと。木や く
さの めが のびる 音まで きこえそうだわ。どこか
とおくで、だれか、子もり歌を 歌っているような
……。」
そう いうと、おかあさんは、そばにねている 赤
ちゃんに、子もり歌を 歌いました。

これで終りである。
さて、文脈ということを考える上で、視点論における「人物と読者の関係」が問題となる。西郷文芸学の視点論において人物と読者の関係を次の四つの型としてまとめている。

人物は知らない — 読者は知っている
人物は知っている — 読者も知っている
人物は知らない — 読者も知らない
人物は知っている — 読者は知らない
この童話というならば、ねずみはねこにねらわれたこと、しかし、ねこが思いとどまったことを、ねずみ(人物は知らない)。

ない。(また、ねこ—犬の場合も) しかし、読者はそのことを知っている。ここには、人物は知らない——読者は知っている——という関係がある。

人物×——読者○のこの関係があるために、すでに述べたように読者は食われる、ねらわれるがわに肩をもつて、はらはらしたり、ああ、よかつたとはつたりと、切実な共同体験をさせられることになる。この共同体験のプロセスが実は文脈というものの実態であるといえよう。そして、そのような共同体験の過程——筋——文脈が成立するのは、当然のことながら作者のがわからの〈仕掛け〉があつてのことである。

意味を生み出す文脈

人物×——読者○という図式で最後の人間の母親の場面を考えてみよう。

この母親は、同じ一つの家の寝部屋に居るわけなのだが、「どこかとおくで、だれか、子もり歌を 歌っているような……。」と言う。読者である子供たちは、「どこか」ツテ言ッテルケド、オナジ家ノナカダヨネ。「とおく」ナンテモノジャナイ、スグ近クジャナイカ。「だれか」ト言ウケド、ネズミト、ネコト、犬ガ、子もり歌ヲ歌ッテイルンダヨネ。」と言う。人物は知らないが、読者は知っているからである。

母親は、「なんて あたたかいでしょう。」と言うが、これは春の夜の暖かさを言っているだけのことである。また、「ほ

んとうに「しずかだこと。」と言うが、これもただ静かであるというだけのことである。

しかし、人物（母親）は知らないが、読者は何故「ほんとうに「しずか」なのか、その理由を知っている。猫も犬も母なればこそ、いつもと違って、抱いている吾が子、あるいは腹のなかのまだ産れぬ子のことを思いやっているのである。

まさに愛こそがこれらの人物の心を和らげ、ひと騒ぎ起るはずのものが、このように「しずか」さをもたらしめているのだ。

「ほんとうに「しずかだ」とは、この反復するイメージによつて意味づけるならば、〈愛こそが世界に平和をもたらし、ということになる。う。〉

「なんて あたたかい」という母親のことばは、人物自身が言っている意味を超えて、〈愛の心のあたたかさ〉という意味づけを許すことにもなるのである。

文脈とは、読者が主体的に作品と対話するなかで、ゆたかなイメージを紡ぎだし、そのことによつて切実な共同体験を形成し、同時に日常的な意味をこえて深い思想的な意味を生み出すところのプロセス・過程・筋である。

すでに見たとおり、この作品の文脈を私という読者はこのように作品との対話から生みだしたわけだが、この文脈は、そのまま「母の愛こそは、この世界に平安をもたらしものである」という主題をみちびくものでもある。もちろん言うま

でもないことであろうが、このような主題に結晶させたのは、私という読者がこの作品から右のような文脈をつくり出すめたことの結果である。その意味で〈私の文脈〉〈私の主題〉という言い方も許されよう。〈読者もまた創造する〉のである。

初読と再読でちがう文脈

ある作品の文脈が読者らの相関において形成されるものであるとすれば、当然のことながら、読者の生い立ち、性格、教養、経験、思想……また、作品と読者を媒介する、状況の諸条件などによつて、文脈は多様なものとなつてくる。（文脈が作品に内在するものと考える客観説に立てば、文脈の多様性はナンセンスであろう。）

文脈が相関的であるからこそ多様性をもつということを具体的に述べることは紙数の都合で省略するが、一つだけ〈初読と再読〉という場合についてのみ挙げておきたい。

よく知られた童話として宮沢賢治の「注文の多い料理店」を例にとりあげる。

この作品の視点は、話者が二人の紳士の目と心によりそして語るといふ、いわゆる三人称限定の視点である。したがって読者は、この人物二人の紳士に同化して、人物とともに山奥に忽然として出現した一軒の西洋料理店に入っていく。不思議なことに、二人の前に（といふことは読者の前にも）次々と扉があらわれ、その都度、奇妙な扉の文句につきあわせる。