

野口雨情の教育観と「立体」の関わり

— 童謡作品「四丁目の犬」を一例として —

金 田 啓 子

1. はじめに

童謡を含む詩作品は、一般に作者の意図の通りに解釈されるとは限らない。読み手の捉えには、幅が認められるべきである。しかし、童謡は子どものために書かれたものであり、時には作者が文学以上に教育的な意図を考えていることがある。本研究は、童謡作家がどのような教育的意図を有しているのか、それを作品にどのように反映させようとしているのかを明らかにするものとして位置付ける。

大正期の童謡作家である野口雨情は、童謡の意義として教育を第一と考えていた。筆者は、拙論「野口雨情の童謡論における『教育』の検討—『童謡と児童の教育』を中心に—」において、雨情の指す「教育」を分析しその意味するところを規定した。その結果、「雨情の考える真の教育とは情操教育・人格教育・精神的教育であり、「素直な良い感情が、もともと子どもの心の中にあると捉え、それを引き出す形で導くことができるものが童謡であり、それを実現したものが情操教育・人格的教育・精神的教育であると考えられる」ことを明らかにした¹⁾。そして、それがどのように具体的に作品に表れているかを、拙論「野口雨情の教育観と擬人法の関わり」²⁾において検討した。本論においては、雨情の述べる「立体」に着目し、特に童謡作品「四丁目の犬」を一例として検討を行いたい。

童謡作品「四丁目の犬」は、雨情の初期の作品で、現在は二通りの解釈が見られる。一つは作品そのものを鑑賞する立場からの解釈、いま一つは雨情自身の生き方を重んじる立場からの解釈であり、後者の方が雨情が「内容の説明」として示したものと合致している。しかし、これらも雨情の教育観を中心とした創作の姿勢を考慮しているとは言い難い。ここから、雨情が第一義としている「教育」がどのように作品に表れているのかを検討する余地が考えられる。

そのため、本論においては、まず2. 童謡作品「四丁目の犬」と二通りの解釈で、異なる解釈をそれぞれ示し、3. 雨情の童謡論における「立体」観で、「四丁目の犬」の創作に際して特に意識されていると思われる雨情独自の「立体」観を検討し、4. 視点の移動に表れる雨情の教育観で、拙論において明らかにした教育観を作品においてどのように実現しようとしたか、その一側面を論究する。

2. 童謡作品「四丁目の犬」と二通りの解釈

初めに、童謡作品「四丁目の犬」を次に示す。

一丁目の子供
駈け駈け帰れ

二丁目の子供
泣き泣き 逃げた

四丁目の犬は
足長犬だ

三丁目の角に
こつち向いてゐたぞ³

この作品について二通りの解釈がある。まず一点目として藤田圭雄の『日本童謡史』⁴に記されているものを引用する。

サトウ・ハチローは『ボクの手帖』の中で、
「一丁目の子供と二丁目の子供とけんかしたのでしょう。かけかけ……なきなき……に、ズバリとそれをあらわしています。時刻は夕方。三丁目の角に夕日に向って立っている犬。もともと足の長い犬なのでしょう。夕日に向ってるので、その影の足が、べらぼうに長くうつってる。一丁目の子供の足音も、二丁目の子供の泣き声も、どこかへ消えて、その影だけがくっきり……しずかすぎるほどの、しずかさ、……それを、これだけの短かい、コトバであらわしてるすばらしさ。ボクはこういうウタになら、おじぎをします。」
と書いている。

どこからこんな謡のイメージとリズムが湧きおこって来るのか、それはもう、兩情の天稟の才とよりいいようはない。⁵

これは、主にサトウ・ハチローの見解であるが、藤田圭雄も特に異議を唱えているわけではなく、サトウ・ハチローの考え方を肯定し踏まえた上で評価していると捉えることができる。この解釈は、次のような情景を表している。語り手のいる前で、一丁目の子どもと二丁目の子どもが喧嘩をし、それぞれの方向に別れて行く。だれもいない静けさの中に、犬が一匹座っている。ここで着目したいのは、これは長時間視点を固定して味わっており、兩情が観照態度に基づいて創作したものと捉えられている点である。

これに対し、これを批判する立場の解釈についてであるが、金田一春彦『童謡・唱歌の世界』⁶と東道人『野口雨情 童謡の時代』⁷の中に、その記述が見られる。以下、それぞれを引用する。

(サトウ・ハチローの解釈は一引用者) どこがいけないかという、この解釈では、逃げる子ども、泣いた子どもと犬とは無関係になっている。が、それはおかしい。それから、童謡では、一丁目、二丁目、四丁目、三丁目の順になっていて、三と四が引っ繰り返っている。が、この解釈では三丁目の犬が四丁目の角にいてもいいのではないか。⁸

金田一は、この根拠については述べておらず、この後の記述も自身の体験等に基づいた随想的なものとなっている。しかし、「雨情ファン」と自称し、「一般にサトウ氏・藤田氏は、雨情の詩については点が辛」⁹いと評価している立場からの解釈であることに注目したい。雨情を離れての解釈ではなく、雨情の作品全体を肯定的に捉え、その傾向を認める立場からの解釈だからである。一方のサトウ・藤田は雨情作品の大半を評価せず、この作品だけを特別視している感がある。次に挙げる東道人のものは、金田一と同じ立場での解釈と言える。

東道人『野口雨情 童謡の時代』は次のようなものである。

この『四丁目の犬』という童謡は、第一聯で提示された状況—なぜ一丁目の子供に駆け駆け帰れと呼びかけているのか—が、第二聯以降で順次明らかにされていく構成になっていて、それは二丁目の子供が泣き泣き逃げたからでありなぜ逃げたか—というと、四丁目の足長犬すなわち足の早い犬が三丁目までやって来ていて、二丁目さらに一丁目の方を向いており、すぐにもこっちへ来るのではないか—と思ったからである。(・・・中略・引用者・・・) ついでながら、同書にはサトウハチローの『ボクの手帖』(東洋経済新報社・昭和二十八年刊)より「四丁目の犬」についてふれた部分を引用していて、そのなかでハチローは、「ボクはこういうウタになら、おじぎをします」と言っている。ただし、「一丁目の子供と二丁目の子供とけんかをしたのでしょうか」としているのは、いかにもサトウハチローらしい解釈であるが、これも読み誤りである。¹⁰

東は、雨情の研究者であり、本書も雨情の伝記的な要素を帯びた著書である。ゆえに、作品そのものだけでなく、雨情の創作態度を重んじる立場から書かれていると考えられる。そして、これらの解釈にのっとって考えれば、サトウ・ハチローらの視点を一箇所に固定し一つの場面を観察していると捉える解釈とは異なり、視点の位置が移動していることになる。視点は語り手にあり、語り手は、一丁目の場面では一丁目の方面を、二丁目の場面では二丁目を見ている。したがって読み手は、一丁目の場面では駆けて行く

子どもを見ており、二丁目ではそこを泣きながら走っている子どもを想像し、四丁目の犬の説明を聞いたところで四丁目にいる犬の形態が脳裏に浮かび、最後に三丁目に「こつち向いてゐたぞ」と言われたところで三丁目まで出て来たその顔が大きくクローズアップされるために、インパクトが与えられるのである。視点の移動についての説明は、次章においてもう少し行うが、ここでは、サトウ・ハチローの解釈のように、切り取ったような一場面に固定して視点を向ける性質のものではないことを確認したい。読み手がそれぞれの場面を想像することができ、様々なそれが組み合わされることにより、雨情独自の躍動感が伝わるのである。

3. 雨情の童謡論における「立体」観

前章においては、二つの解釈から、一場面に視点を集中する観照の態度と、固定されない場面に視点を向ける態度について述べた。本章においては、雨情の童謡論の記述からそのことについて検討したい。

初めに、雨情の『童謡と童心芸術』において、「内容の説明」として「四丁目の犬」に関して記述したものを引用する。

よく吠えるあの犬が三丁目の角でこつちの方を見てゐるから、一丁目の子供たちも二丁目の子供たちも吠えられないうちに急いでお家へかへんなさいといふ町中でよくあるかうした事をうたつたのであります。¹¹

「内容の説明」としているものの、作品の記述とは異なっている点がある。雨情は、「一丁目の子供」「二丁目の子供」に対して呼びかけている場面であるとしているが、「二丁目の子供」は語っている時点では既に「逃げた」状態である。これは、前述のどちらの解釈を用いても、問題が生じる。サトウ・ハチローのものであれば、「帰れ」と「逃げた」をどう対応させるのが問題となり、藤田圭雄はこれについて『「帰れ」といって「逃げた」という、日本語としては大変不自然な語法も、ここでは動かせぬあざやかな力を示している』¹²と述べている。評価している一方で、この二つの語の対応については、「不自然」なまま据え置いているのである。さらに、上記の説明と合わせて考えると、呼びかけていることを表したという雨情の記述と、サトウ・ハチローの、「しずかすぎるほどの、しずかさ」という捉え方とは、結び付きにくいように思われる。一方、東の解釈は、作品自体に矛盾を持たせないものであるが、雨情の説明と合わせて考えると、前述のように「二丁目の子供」に呼びかけたのが問題になる。しかし、次のように考えることもできる。東は、「帰れ」という理由が「逃げた」ことにあり、「逃げた」理由が、四丁目の犬が三丁目まで来ているからだとして述べている。つまり、理由という形で時間を遡り、回想を述べていることになる。「帰れ」と言った時点で「逃げた」ことは過去のことであるが、語り手は、「二丁目の子供」を目の前にした体験の上に立っている

のである。雨情の創作に際しての意識としては、過去のことでありながら、語り手が現在に残ってそれに思いをめぐらすというより、その都度回想の場面に入り込み、今日の前で起こっていることのように捉える姿勢が強いのではないだろうか。それゆえ、現在から見て「逃げた」という過去は過去形で表されているが、意識としてはその場面に移り、今見ているかのように捉えている部分が実感として存在していると捉え得る。本作品のこの部分では、その意識が全面的に作品に表れてはいないが、作品によってはそれが表れることも考えられる。いわば、それぞれの場面に視点が移動しているということになる。

また、もう一点、雨情の『童謡と児童の教育』の記述をここに挙げる。雨情は、この童謡論において、この作品を掲載した後、「これなど単に平面的に観察して歌つてしまつたなら、どんなものとなるでせうか。広さ、幅といふものよりは、厚さ、深さの方に重きを置かなくてはなりません。／詩は小説のやうに事実の原因結果や、そのプロセスに重きを置くものではなく、飽くまでも、その気分の表現にあるのですから、本来立体的のものであることを考へなければなりません。」¹³と述べている。「厚さ、深さ」が指すものについては、前述の検討内容を踏まえると、時間的に異なる場面を組み合わせることによつてもたらされる厚みであると考えられる。また、「立体的」という言葉について考えてみると、同論の、「四丁目の犬」の例の少し前に、次のような記述がある。「童謡は立体的でなくてはなりません。（……中略・引用者……）小説の方で平面的描写を主張された人の意見によりますと、平面は立体を含むとか云ふのですが一つまり平面を描写すれば、立体も描写することになると申されるのでせうが、然し平面と立体とはそこに相違があります。（……中略・引用者……）その証拠には平面ばかり歌ふ童謡では、ともすれば事柄の報告になり、平板になり、単調になり、すぐに飽きが来てしまふやうなものになつてしまひます。（……中略・引用者……）眼に映じただけ、耳に聞こえただけ、しかもそれが平面的であつたならば、従つて何等をも味ふことが出来ないとするれば、どんなにつまらない、退屈な童謡でせう」¹⁴ここで、雨情の言う「立体」について確認したい。まず、雨情の記述に現れる「平面描写」についてであるが、これは、『現代日本文学大事典』によれば、「〈聊かの主観を交へず、結構を加へず、たゞ客観の材料を材料として書き表はすと云ふ遣り方〉単に作者の主観を加へないのみならず、客観の事象に対しても少しもその内部に立ち入らず、又人物の内部精神にも立ち入らず、たゞ見たまゝ触れたまゝの現象をさながらに描く。云はば平面的描写」を主張したことにはじまる¹⁵もので、主観をまったく排した、淡々とした描写ということになる。また、『岩波小辞典 日本文学—近代—』によると、「外面のみの描写によつてその奥にあるものをも髣髴させるという一種の立体的効果を意図した文芸上の一手法」¹⁶ということで、雨情の「平面は立体を含むとか云ふ」という記述は、この意味を指していると思われる。この平面的描写に対し反対を唱えたのが、岩野泡鳴の「一元描写」である。これは、『日本現代文学大事典』によれば、「作者の主観を移入した一人物の目を通して描写する法」¹⁷である。作者が視点人物に感情移入しているものが「一元

描写」、視点人物が作者から遠く、感情も入らないものが「平面描写」であると言えるであろう。そのように捉えると、雨情の童謡は、例えば「四丁目の犬」に「帰れ」、「こつち向いてゐたぞ」などという言葉が使われていることから分かるように、視点人物に感情が移入されており、その点では一元描写に近いものになっていることが分かる。しかし、雨情の平面描写に対する批判点から、次の二点において一元描写の立場とは異なると思われる。一点目は、視点に感情移入はなされているが、その視点が置かれた場所も、時には視点人物自体も様々に移動するということである。その点で、「一篇のなかに観点が幾つもあるべきではない」¹⁸とされる「一元描写」とは異なっている。二点目は、雨情は「描写」自体を重んじていないということである。雨情の「その気分の表現にあるのですから、本来立体的のものであることを考へなければなりません」¹⁹という記述に着目すると、この「立体」とは、立体描写を指すものではないと考えられる。藤田は、サトウ・ハチローの解釈を引用し、大筋は肯定しているものの、「四丁目の犬」について「どこに主体があるのかははっきりしない。」と述べてもいる。²⁰『岩波小辞典 日本文学一近代一』によると、「主体」とは、「主格 (subject) となるもの」、「いろいろの影響や支配力を他に及ぼしてゆくそのもととなるもの」で、「描こうとする対象 (問題) を内面化して自分自身の問題として追及することを主体化するという」ということである。²¹ここでは、対象に対して能動的に働きかけるものとし、藤田の述べる意味を、主体が誰であるのか、主体が語り手であるとしてもどこに位置し対象に働きかけているのかが分からないということと捉える。

「四丁目の犬」では、語り手が「帰れ」、「ゐたぞ」と語りかける言葉を用いていることから、これが主体であると考えることができる。しかし、雨情の作品は、語り手が「影響や支配力を他に及ぼしてゆく」存在にはなり得ているにも拘わらず、語り手の態度が主体を見えにくくしているのだと思われる。「一丁目の子供」の連は「帰れ」という語りかけの言葉で結ばれ、「二丁目の子供」の連は「逃げた」という傍観的態度に立つ言葉で結ばれていることから、それぞれの場面における語り手が同一であるかが判断できない。さらに「四丁目の犬」の連は、ナレーション的な役割を果たしており、最後の「三丁目の角に」の連では、「こつち向いてゐたぞ」と語り手が再び語りかける言葉を発している。語り手は、それぞれの連で描かれている対象に寄り添ってはいるが、全体的に態度が統一していない。このような不統一性が、「四丁目の犬」と子どもたちとの関連も見えにくくしてしまっていると考えられる。そこからサトウ・ハチローや藤田圭雄の解釈もなされるのだと思われる。しかし一方で、対象に寄り添う態度に着目すると、語り手の視点は移動してそれぞれの状況に応じているのであり、様々な角度から見ることが、雨情の述べる「立体」と結び付いていると考えられる。

雨情が描写でなく、そのようなところに「立体」を見出ししていたということ、立体に関して雨情が「四丁目の犬」とともに出している、「お人形さんの夢」という作品の解釈から、もう少し明らかにしてみたい。

お人形さんの
昔のお家は
ガラスのお窓

鳳仙花が
一杯 お庭に
咲いてゐた

お人形さんは
今でも 鳳仙花の
夢を見る

お人形さんは
ガラスのお窓の
夢を見る。²²

この作品は、昔と今、ガラス窓の外の景色という客観的風景と人形の夢の中、という
ような性質の異なる事柄が同時に歌われているのである。雨情の童謡の中では、主体で
ある、視点を持つ語り手が、時間や空間を自由に行き来することができる。時には視点
の動きに伴い、語り手自体が変わる—同時に主体が変わる—ことさえある。それが即ち
雨情の言う立体であるとみることができる。この作品の説明として、雨情は、「この中に
含まれてゐる時間の観念は、いろいろの連想を伴つて童謡の心をその中へ惹き込みま
す。この惹き込む力の連想が豊富であればあるほど童謡としての価値も大きいのだと申
すことが出来ます。」²³と述べている。このように、雨情の考える立体とは、立体的な描
写を指すのではなく、時間や空間を連想で以て行き来することから生まれる奥行きを指
すのである。同じ立体的な童謡の例として挙げられている「四丁目の犬」にしても、語
り手の視点は、實際上回想とともに一丁目から四丁目に向かって二丁目、三丁目と時間
的にも空間的にも動いていると考えられる。

4. 視点の移動に表れる雨情の教育観

筆者は、前掲の拙論「野口雨情の童謡論における『教育』の検討—『童謡と児童の教育』を中心—」において、雨情の童謡論を分析した。その中で、雨情が真の教育と考
える内容が「人格的、精神的教育」で養われるべきものであることを明らかにし、その
具体的内容に関しては、「動物を『可愛い』と思う感情」が挙げられ、それは「大人から
押し付けるのではなく、もともと子どもの中にあるものを引き出す、または、何度も歌う
ことで維持し、さらに伸ばすことを童謡の役割として求めている」²⁴ということを論究

した。さらに、同じく前掲の拙論「野口雨情の教育観と擬人法の関わり」において、擬人法がそれを実現するために寄与していることについて述べた。次に挙げるものは、擬人法を用いた雨情の作品である。

七つの子

鳥 なぜ啼くの
鳥は山に
可愛い七つの
子があるからよ

可愛 可愛と
鳥は啼くの
可愛 可愛と
啼くんだよ

山の古巣に
行つて見てごらん
丸い眼をした
いい子だよ²⁵

雨情は、『童謡教育論』においては、この作品を子どもに与えることによって「万物に対する愛の感情をも哺んで行く」²⁶と述べている。つまり、雨情は、子どもの伸ばすべき良い点として、あらゆるものに対する愛情を想定しているのである。雨情は、これを大人が教え与えるという性質のものではなく、子どもにもともと備わっており、童謡によって呼び覚ますものと捉えている。このことは、童謡を歌うことによって養われる愛情が、「決して『鳥を愛せよ』と云つて、外部から押しつけて行つて湧く感情ではありません。湧く感情といふよりは、寧ろ、児童の心の中に眠つてゐたものを目覚ましめる感情と云つた方が適切かも知れません」²⁷という記述に明確に表れているが、ここに、それを実現させるための雨情の作品観を窺うことができる。雨情は、多くの童謡論の中で、「子供は自然の事物、あらゆるものを自分と同じもの、生物と見る」²⁸という性質を強調している。つまり、対象物が自身と同等の存在であると考え、そのものの立場を理解しようとするのが、愛情であると捉えており、この性質を童謡に表現することによって、口ずさんだ子どもがその対象物への愛情を感じるようになって考えているのである。「七つの子」を例にすれば、「鳥」という動物の親子関係を、人間の親子関係と同等のものと考えことから、親鳥の子鳥を思う気持ちを推し量ると同時に、子鳥を可愛いものと思う気持ちが伸ばされるということになる。この他に、無生物等を人間と同等に扱っ

ている作品を二編提示する。

十五夜お月さん

十五夜お月さん
御機嫌さん
婆やは お暇とりました

十五夜お月さん
妹は
田舎へ貰られて ゆきました

十五夜お月さん 母さんに
も一度
わたしは 逢ひたいな。²⁹

これについて雨情は、「子供は、あくまでも月を、自分達と同じやうに生きてゐて、自分達と同じやうに物を考へ、物を云つてゐるものと思つてゐる。そこで月に向つて、お友達に話しかけるやうに話しかけもするのであります。」³⁰と述べている。藤田圭雄は、「概念的な、きまりきった感傷を、ただ平板に並べただけの安っぽいセンチメンタルな謡」³¹と評しているが、ここで注意したいのは、雨情が、「お友達に話しかけるやうに」「逢ひたいな」と「訴へた」と述べていることである。感傷的な慣習に従つたのではなく、意識的に擬人化した月を置き、それに対して話しかける子どもの立場に入り込んでいると言える。また、作者である雨情は、大人の見地で状況を設定したのち、自身が子どもの見地に移り、子どもの連想の筋道をたどっていることが分かる。また、次のような作品もある。

葱坊主

ぴユーぴユー 風が
山から
吹いた

昨日も今日も
畑に
吹いた

畑の中の
葱坊主
寒いな³²

「児童は葱坊主と一所になつて、山からびュー　びューと吹いて来る寒い風を身に感じ
そして葱坊主の悲しみを共に悲しむことができます。」³³

これは、他者理解の姿勢につながるもので、雨情は特に擬人法とこの姿勢を結び付け
教育的な意義を見出している。一方で、これらの作品の共通点として、視点が移動する
ことが挙げられるということを見逃してはならない。以下に、擬人法と雨情の作品にお
ける視点との関わりについて触れたい。

初めに挙げた「七つの子」についてであるが、雨情は、『童謡と童心芸術』において、
次のように述べている。³⁴

静かな夕暮に一羽の鳥が啼きながら山の方へ飛んで行くのを見て少年は友達に
「何故鳥はなきながら飛んでゆくのだらう」と尋ねましたら
「そりや君、鳥はあの向ふの山にたくさんの子供たちがゐるからだよ、あの啼き声を
聞いて見給へ、かはいかはいといつてゐるではないかその可愛い子供たちは山の巢
の中で親がらすのかへりをきつと待つてゐるに違ひないさ」
といふ気分をうたつたのであります。

これは子ども同士の会話であり、「七つの子」の視点は彼らに基づいており、語り手と
しての彼らが、古巢の中の鳥の様子を想像している設定になっている。「丸い目をした/
いゝ子だよ」と、現在目の前に見ているかのような表現をしていることから、視点を移
動せずに想像しているのではなく、この子どもが鳥の立場になり代わり、子どもが鳥を
擬人化し、さらに作者である雨情がその子どもの立場になり代わる目で描かれている。
その点で、「十五夜お月さん」よりも複雑な構造を持つ。そして、例えば「青い眼の人
形」³⁵のように、はっきりと大人の見地から導くのではなく、子どもの擬人化の特徴を活
かし、それを子どものやさしい感情と結び付け、子どもの主体的な姿として表現してい
ると言える。雨情は、童謡論において、欠陥の多い修身教育と相反する理想の教育につ
いて述べる時、「七つの子」を例に説明することが多いが、このように、やさしい感情が
内発のものとして描かれているこの作品は、雨情の童謡教育において理想の形であつた
のであると考えられるが、擬人だけで意味を持つのではなく、擬人にともない他者の立
場になってみるという行動があつて初めて意味を持つのである。前述したように、藤田
圭雄は雨情の作品を指して「どこに主体があるのかははっきりしない。」と指摘している
が、雨情の教育観を実現される過程で、語り手の視点が移動し、主体が不明確な印象を
与えるようになると考えられる。視点の移動とともに、歌っている子どもは、その都度
作品に描かれる対象物を理解することになるからである。

この観点から考えると、前に例示した「葱坊主」は、畑の中の葱の気持ちになってみると、寒そうでかわいそうだ、というように、雨情の意図するところが端的に表れている。それに比べ、「十五夜お月さん」の方は、月の気持ちになるという性質のものではない。これは、語り手が月に向かって話しかけているだけで、双方の間に視点の行き来はないからである。しかし、この作品に視点の移動がないかということ、そうではないと考える。この中では、主人公が「婆や」、「妹」、「母さん」という、異なる人物に思いを馳せている。月を語る相手に据えながらも、各連で描かれる対象物は別々のものである。それにしたい語り手の視点は移動し、それに伴い読み手もそれぞれを思い浮かべることになる。これは、後に動物や無生物との間に視点を行き来させるようになる、その特徴の萌芽の表れと捉えることができる。

「十五夜お月さん」も「四丁目の犬」もともに雨情の初期の作品であり、「四丁目の犬」は、まだ対象物の視点になり代わる要素ははっきりと表れていない。しかし、初めに視点を移動させるという雨情の特徴が存在していたと言える。その中に次第に他者理解の方法となる要素が見出され発展したと考えることができる。

5. 結 論

雨情の作品は、視点の移動を特徴としている。雨情は、「擬人法」を自身で意識し教育と結び付けて説いているが、単なる擬人法ではなく、その根本に、対象物の視点になり代わり感情移入をするという特徴が存在していたのである。この特徴により、雨情の目指す教育が実現すると考えられるが、それは、他者理解の態度を育むということである。

「四丁目の犬」には、擬人法こそ用いられていないものの、早い時期に創作されたこの作品の中には、後の「七つの子」等につながる萌芽が芽生えていると言える。それは、対象物になり代わる特徴を直接に表すものではないが、視点をそれぞれの場面に移動させ、そこによりそう態度として表れていると見ることができる。

【註】

- 1 『現代社会文化研究』第31号 新潟大学大学院現代社会文化研究科 2004年 p.30.
- 2 『人文科教育研究』第32号 人文科教育学会 2005年
- 3 野口雨情『十五夜お月さん』尚文堂 1921年初出『定本 野口雨情』第3巻 未来社 1986年所収。p.20.
- 4 1971年 あかね書房
- 5 藤田 同書 pp.389-390.
- 6 1995年 教育出版
- 7 1999年 踏青社
- 8 金田一 前掲書 p.140.
- 9 金田一 前掲書 p.140.
- 10 東 同書 p.49.
- 11 野口雨情『童謡と童心芸術』同文館 1925年初出『定本 野口雨情』第8巻 未来社 1987年 所

- 収。p.325.
- 12 藤田 前掲書 p.390.
 - 13 前掲 野口雨情 『童謡と児童の教育』 p.440.
 - 14 野口雨情 同書 pp.437-439.
 - 15 『現代日本文学大事典』久松潜一・木俣修・成瀬正勝・川副国基・長谷川泉編集 明治書院 1965年「平面描写」の項目 p.1005.
 - 16 『岩波小辞典 日本文学—近代—』片岡良一編 岩波書店 1958年「平面描写」の項目 p.175.
 - 17 前掲『日本現代文学大事典』 p.388.
 - 18 前掲『岩波小辞典 日本文学—近代—』「一元描写」の項目 p.14.
 - 19 前掲 野口雨情 『童謡と児童の教育』 p.440.
 - 20 藤田 前掲書 p.434.
 - 21 前掲『岩波小辞典 日本文学—近代—』「主体」の項目 p.87.
 - 22 野口雨情 『青い眼の人形』金の星社 1924年初出。前掲『定本 野口雨情』第3巻 所収。p.58.
 - 23 野口雨情 『童謡作法講話』米本書店 1924年初出。前掲『定本 野口雨情』第8巻 所収。p.9.
 - 24 前掲 拙論「野口雨情の童謡論における『教育』の検討—『童謡と児童の教育』を中心に—」 p.27.
 - 25 前掲 野口雨情 『十五夜お月さん』 p.38.
 - 26 野口雨情 『童謡教育論』米本書店 1923年初出。前掲『定本 野口雨情』第7巻 所収。pp.280-281.
 - 27 野口雨情 同書 p.280.
 - 28 前掲 野口雨情 『童謡と児童の教育』 p.453.
 - 29 前掲 野口雨情 『十五夜お月さん』 p.25.
 - 30 野口雨情 同書 pp.11-12.
 - 31 藤田 前掲書 p.399.
 - 32 野口雨情 前掲『童謡教育論』 pp.282-283. より引用。
 - 33 野口雨情 前掲『童謡教育論』 p.283.
 - 34 野口雨情 『童謡と童心芸術』同文館 1925年初出。前掲『定本 野口雨情』第8巻 所収。pp.294-295.
 - 35 青い目の人形

青い目をした
お人形は

アメリカ生れの
セルロイド

日本の港へ
着いた時

いつばい涙を
うかべてた

わたしは言葉が
わからない

迷子になつたら
なんとせう

やさしい日本の
嬢ちゃんよ

仲よく遊んで
やつとくれ。

前掲 野口雨情『青い眼の人形』 pp.45-46.

(かねだ けいこ 岩手大学教育学部)