

|              |   |
|--------------|---|
| Title        | 現代短歌の物語論的分析：「共感と驚異」の虚構性   |
| Author(s)    | 佐原, 希生  |
| Citation     | 平成28年度学部学生による自主研究奨励事業研究成果報告書  |
| Issue Date   | 2017-03   |
| Text Version | publisher   |
| URL          | <a href="http://hdl.handle.net/11094/60328">http://hdl.handle.net/11094/60328</a> |
| DOI          |   |
| rights       |   |
| Note         |   |

*Osaka University Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/repo/ouka/all/>

## 平成 28 年度学部学生による自主研究奨励事業研究成果報告書

|   |   |          |                |    |    |
|---|---|----------|----------------|----|----|
| ふりがな<br>氏名  | さわら きお<br>佐原 希生                                       | 学部<br>学科 | 人間科学部<br>人間科学科 | 学年 | 2年 |
| ふりがな<br>共同<br>研究者名  | もりかわ ゆうだい<br>森川 勇大                                    | 学部<br>学科 | 人間科学部<br>人間科学科 | 学年 | 2年 |
|   | できたに あいこ<br>出来谷 愛子                                    |          | 人間科学部<br>人間科学科 |    |    |
| アドバイザー教員<br>氏名  | 檜垣 立哉   | 所属       | 人間科学研究科        |    |    |
| 研究課題名   | 現代短歌の物語論的分析——「共感と驚異」の虚構性                              |          |                |    |    |
| 研究成果の概要   | 研究目的、研究計画、研究方法、研究経過、研究成果等について記述すること。必要に応じて用紙を追加してもよい。 |          |                |    |    |
| <p style="text-align: center;">題：「現代短歌の物語論的分析——「共感と驚異」の虚構性」</p> <p style="text-align: center;">1. 研究目的</p> <p>穂村弘『短歌という爆弾』第3章「構造図——衝撃と感動はどこからやってくるのか」で、穂村は「短歌が人を感動させるために必要な要素」として&lt;共感=シンパシー&gt;と&lt;驚異=ワンダー&gt;を挙げ、この二つの要素の兼ね合いによって歌の「衝撃と感動」が生じると論じています。この見方はシンプルであるぶんかなり広い範囲で適用可能であるように思われますが、穂村はここで、「共感／驚異は何によって与えられるのか（共感／驚異はどのようにして引き起こされるのか）」という根本的な部分において（多くの歌評がそうであるように）主観的・感覚的な説明に終始してしまっています。本研究は、物語論的・記号論的な観点からアプローチすることによってこの共感／驚異の構造に明確な立脚点を与え、現代短歌における「衝撃と感動」の源流を探求するための一つの基盤を確立することを目的としています。</p> <p style="text-align: center;">2. 研究計画・方法・経過</p> <p>共感／驚異の構造は現実／虚構の構造を下敷きにしている、という着想から、物語としての「虚構」を扱う物語論（ナラトロジー）の種々の議論を援用することによって、共感／驚異の構造の枠組みの明確化を目指しました。記号論的側面の強い文学理論を採用することで、より明晰な理論の構築を試みました。現代短歌のデータベースとして、書肆侃侃房出版「新鋭短歌シリーズ」のほか、幅広いジャンルの歌集を用いました。</p> <p style="text-align: center;">3. 先行研究</p> <p>現代短歌を主題として取り扱う歌評・歌論のうち、作歌上のテクニックに関する議論に留ま</p> |   |          |                |    |    |

らない範囲を扱ったものとして、穂村弘『短歌という爆弾』、谷岡亜紀『〈劇〉的短歌論』等があります。

マリー＝ロール・ライアン『可能世界・人工知能・物語理論』は、言語哲学上のトピックである可能世界論を介して「物語」や「虚構」のあり方を検討する、全編を通して示唆に富む論文集です。

本研究では、『短歌という爆弾』における「共感と驚異」の概念を、『〈劇〉的短歌論』における「演技」の概念と結びつけ、『可能世界・人工知能・物語理論』における議論をもとにそれらの概念を定式化します。

#### 4. 研究成果

##### 4. 1 共感と驚異

穂村弘『短歌という爆弾』は、短歌を作り始めてまもない短歌初心者向けのガイドという体裁の書物です。具体的な作歌のレッスンを行う「製造法」、短歌を発表する／短歌を通じて人々と交流する場についてエッセイ的な文章で綴った「設置法」、そして短歌の「衝撃と感動」について論じている「構造図」の三章を軸として構成されています。

第三章「構造図——衝撃と感動はどこからやってくるのか」の一節「麦わら帽子のへこみ 共感と驚異」において、穂村は「短歌が人を感動させるために必要な要素」として「共感と驚異」の名を挙げています。

共感とはシンパシーの感覚。「そういうことである」「その気持ちわかる」と読者に思わせる力である。[……]石川啄木や俵万智の歌が多くの読者を持ったのは、このような共感性に優れているためである。読者は自分自身の体験や気持ちをその作品の上に重ね合わせてカタルシスを得ることができる。(穂村 2000:114-5)

穂村はここで石川啄木や俵万智の歌を引用しながら「共感的な歌」を高く評価しています。しかし一方で、初心者作品に多く見られる「歌の作者が自分で自分に共感してしまっている」歌について、「他人と共有できる感動を生み出すには至っていない」と評します。石川啄木や俵万智と短歌初心者とをわけ隔てるもの、それは「驚異」である、と穂村は述べます。

共感＝シンパシーの感覚に対して、驚異＝ワンダーの感覚とは、「いままでみたこともない」「なんて不思議なんだ」という驚きを読者に与えるものである。[……]読者の意識は[……]、自分自身の体験とはかけ離れた一瞬の衝撃を通過することによって、より普遍的な共感の次元へ運ばれることになる。(穂村 2000:116-7)

「共感」と「驚異」の感覚はお互いを高め合いながら「衝撃と感動」の感覚へと昇華します。それでは「共感」と「驚異」はそれぞれ何によって与えられ、何によって生み出されるのでしょうか。穂村の記述はあくまで感覚的・直観的なものであり、この問いに対してははっきりとした答えを与えることはありません。

##### 4. 2 共感と演技

谷岡亜紀『〈劇〉的短歌論』は、短歌作品における「劇性」（および「演技」）についての種々の論考をまとめた書物です。

谷岡は「眼前の事実を重視し生活の実感を歌うという方法が主導的であった昭和二十年代ま

での短歌状況」に対して、寺山修司の作品を「演技」の方法を持ち込み架空の主人公を措定して歌った」ものとし、その「劇性」を指摘しています（谷岡 1993:120）。

フィクショナルな状況、あるいは「現実」の増幅された状況を〈私〉に設定し、そしてその設定の中での〈私〉の動きや揺れ方を寺山は歌った[……。]。これは、役者の方法論とまったく同じである。ここが重要な部分だが、寺山は、〈私〉そのものをジギルとハイドのように演じ分けたのではない。[……。]どのような虚構の場所から歌い出したとしても、その歌は最終的には、常に寺山自身の「肉声」だったと言える。（谷岡 1993:14）

「演技」によって生み出される架空の主人公としての「私」が、〈私〉に演じられることによって、〈私〉の核心そのものを逆照射する。「演技」とは、〈私〉の中の核心を結晶させ普遍化させる最も有効な手段の一つである」（谷岡 1993:82）。谷岡はこのようにして短歌における「演技」の意義を論じます。

「眼前の事実を重視し生活の実感を歌う」態度は、一見「共感」への態度と同じものであるように見えます。しかし、「眼前の事実」＝個々人の体験に基づく個別の事実は、あくまでその人物に固有のものであり、複数人によって共有されることはありません。「共感」が生み出されるためには、「自分自身の体験や気持ちをその作品の上に重ね合わせる」余地を残す必要があります。その余地を生み出すものが「演技」です。

「演技」を行うということは、個々人としての〈私〉と独立に成立しうる架空の主人公としての「私」に体験を任せるということです。個別の・固有の事実は、「演技」によって、理解しがたい他者の体験から、共有可能＝「共感」可能なストーリーのレベルにまで引き上げられます。それでは、「演技」の場において措定される「架空の主人公としての「私」」（以下「私」と表記）とはいったい誰なのでしょう。

「私」は、まさにそれが架空の存在であることによって、空想（妄想）的あるいは虚構的な存在です。しかし「演技」を行うためにはそれが架空の存在であることを前もって承知している必要がありますから、「演技」の場において措定される「私」は結局虚構的な存在であるということになります。事実をうたう短歌作品において「共感」が可能であるためには、まずもって「演技」を行う必要があります。「演技」を行うためには虚構的な「私」を措定する必要がある……このようにして、「共感」の問題は虚構の問題と接続されます。

#### 4. 3 虚構世界の様相

マリー＝ロール・ライアン『可能世界・人工知能・物語理論』において、ライアンはソール・A・クリプキの様相理論とケンダル・ウォルトンの「ごっこ遊び」（games of make-believe）理論を受け継ぎ、それらを言語行為論的観点から拡大・発展させることによって独自の虚構論を展開します<sup>1</sup>。

虚構作品、虚構的なテキストは、必ずしも現実世界に存在する対象を指示するとは限りません。架空の人物、実際には存在しない事物、反事実的な状況、等々を描写する虚構的なテキストは、現実世界を描いているのではないとすれば、いったい何を描いているのか。それらのテキストは嘘や間違いとどのようにして区別されるのか。ライアンは、クリプキ流の可能世界意味論

<sup>1</sup> よく似た手法を用いている先行的な虚構論として、Thomas G. Pavel, *Fictional Worlds*, Cambridge: Harvard University Press, 1986.がある。

に基づく様相理論を用いて、この問題に答えます。

われわれの現実体系の中心である実際の世界 (actual world、以下 AW と表記) と、それと到達可能関係 (accessibility relations) にある代替可能世界 (alternative possible worlds、以下 APW と表記)、そしてテキストの指示対象世界 (textual reference world、以下 TRW と表記) と、「テキストによって出現させられたいっさいのもの」 (Ryan 2006:50) であるテキスト宇宙 (textual universe) をそれぞれ考えます。AW と TRW が一致するとき、すなわち話者が AW を記述しようと意図するとき、そのテキストは非虚構テキストであり、実際に AW における事実即ち記述であるとき「非虚構の正確な言説」となり、そうでない場合嘘や間違いとなります (Ryan 2006:52-58)。

AW と TRW が一致しないとき、すなわち話者が AW を記述しようと意図していないとき、TRW は何を記述しているのでしょうか。ここでライアンは、ウォルトンの「ごっこ遊び」理論を用いてこの問題に答えます。

子どもはバケツが砂で満たされていること、花びらで覆われていることを知っていても、砂がケーキの生地であり花びらがフロストシュガーであるかのように [as if] ふるまう。虚構でも同じことが言える。テキスト宇宙全体が自分の現実体系の架空の代替物に過ぎないことは承知のうへで、テキストに踏み込むやいなや、ゲーム続行中は、テキスト宇宙にある《実際の世界》こそ実際の世界であるかのようにふるまうのだ。(……) 実際の《実際の世界》はひとつしかないが、潜在的な擬装上の《実際の世界》は無数にあるということだ。(Ryan 2006:51)

虚構テキストはテキスト上の《実際の世界》(textual actual world、以下 TAW と表記) を描くのであって、実際の《実際の世界》(=AW) を中心とする APW のひとつを描くのではない。諸可能世界の中心としての《実際の世界》は、AW ただひとつだけであるとは限らない。むしろわれわれは、上記の「ごっこ遊び」の例のように、ある APW に「実際の」という様相を持たせることができます。ライアンはこの動作を「中心移動」(recentering) と呼び、これこそが「虚構を構成する身振り」であると主張します (Ryan 2006:52)。

このような「中心移動」による虚構の構成観は、前述の「演技」による虚構的な「私」の形成の議論ととてもよくかみ合います。AW における実際の話者 (actual speaker) としての〈私〉は、APW における内包された話者 (implied speaker) へと「中心移動」することによって、架空の主人公としての虚構的な「私」を形成する。「私」はそのテキスト宇宙にある《実際の世界》こそが実際の世界であるかのようにふるまう。「演技」はその一連の行為として記述することができます。

また、同様にして「演技」と「共感」との関係を記述することもできます。「演技」によって形成された「私」は、理解不能な他者としてのみ現れる AW 上の〈私〉とは異なり、聞き手自身による「中心移動」が可能であるような存在です。聞き手は、「私」が存在する可能世界へ「中心移動」することによって、そしてその《実際の世界》において「私」としてふるまうことによって (つまり聞き手自身「演技」を行うことによって!)、「自分自身の体験や気持ちをその作品の上に重ね合わせ」ます。「共感」は、そのような過程を経てはじめて可能になります。

「歌の作者が自分で自分に共感してしまっている」歌についての、穂村の「他人と共有できる感動を生み出すには至っていない」という評は、このことと関連させて理解することができます。つまり、作者が「演技」による「私」の形成に失敗したために、あるいはそもそも「演技」

を行おうとしなかったために、「中心移動」することができなくなっているのです。

「驚異」についても、この枠組みの中で考えることができるように思われます。話を簡単にするために、「共感」と抱き合わせになって起こる驚きの感覚（「衝撃と感動」へと昇華する感覚）に限って考えてみましょう。「中心移動」した先の《実際の世界》のテキスト宇宙について、物語の聞き手は二重の視座を持つ、とライアンは述べます。

われわれは唯一無二の実際の世界の住人だから、テキストがテキスト宇宙を作っていることは実感してはいるが、虚構ゲームの参加者としては、テキストに先立って存在するテキスト宇宙がただ語り手の言明に反映されているだけだ、と見なすことに同意する。(Ryan 2006:51)

虚構の物語の聞き手は、「中心移動」によって形成される内包された聞き手 (implied hearer) あるいは代理の聞き手 (substitute hearer) としての視座とは別に、AW に存在する実際の聞き手 (actual hearer) としての視座をも持ち合わせています (話者についてもこれと同じことが言えます)。ある APW への「中心移動」は、〈私〉から「私」への全面的な移行を意味するのではなく、単に〈私〉が「私」を演じると言ったほうが近い類のものです。

規定通り演じられている限り、そこに「驚異」の入る余地はありません。「驚異」の本質は、「演技」の失敗にこそあります。〈私〉と「私」の性質があまりにかけ離れていたり、TAW における事実が AW における事実とあまりにかけ離れていたりして、聞き手が演じるべき「私」を見失ったとき、「演技」は失敗します。TAW における「演技」の失敗、「私」の崩壊は、AW および〈私〉への回帰を意味します。そのような「演技」の失敗は、話し手/聞き手の視座の二重性によって可能になります。

#### 4. 4 結論

「共感」の感情は虚構世界への「中心移動」によって可能となり、「驚異」の感情は「演技」の失敗と現実世界への回帰によって与えられます。このように正反対のベクトルをもつ「共感」と「驚異」が継起的に起こるとき、われわれは虚構と現実のあいだを激しく突き動かされることとなります。この力こそが「共感と驚異」の真髄であり、この力によって引き起こされる運動こそが「衝撃と感動」の正体なのです。

#### [参考文献]

穂村弘『短歌という爆弾』小学館、2000年。

福沢将樹『ナラトロジーの言語学 表現主体の多層性』ひつじ書房、2015年。

マリー＝ロール・ライアン、岩松正洋訳『可能世界・人工知能・物語理論』水声社、2006年。

(Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*: Indiana University Press, 1991.)

谷岡亜紀『〈劇〉的短歌論』邑書林、1993年。

田中順二『現代短歌百論』桜楓社、1971年。

ケンダル・ウォルトン、森功次訳「フィクションを怖がる」『分析美学基本論文集』所収、勁草書房、2015年。(Kendall Walton, *Fearing Fictions*, *Journal of Philosophy* 80: 179-83, 1978.)