「花はどこへいった」（今江祥智）の教材研究

寺田　守

一．はじめに

本研究の問題意識は、文学作品が教科書に掲載される時、すでに特定のメッセージが付与されてしまうという文学教材の特質にある。特定の解釈を教える文学教材の授業が、教師の意図しないところで「惚れさせる国語教育」となっている可能性を考えたい。時枝誠記が「国語教育に於ける古典教育の意義について」（『国語と国文学』一九四八年四月、一六頁）において「惚れさせる国語教育」と批判したのは戦前と戦後の国語教育の変化が、教育方法の変化となっていなかった点である。

この問題について、大川悦生の「お母さんの木」について考察したところ平和教材として戦争児童文学を扱った授業において顕著であった（寺田守「戦争児童文学教材の授業の課題：「お母さんの木」（大川悦生）の教材分析を中心に」、『国語の研究』、三四号、大分大学国語国文学会、二〇〇九年、二一～三〇頁）。戦争児童文学を教材化した多くの授業で「～はかわいそう」「戦争はよくない」「今が平和でよかった」という子どもたちの自動化された反応が生み出される。問題は教材から引き出される意味が単純化されてしまうという点にあった。

そこで今江祥智の「花はどこへいった」を手がかりとして文学教材に付与される意味と作品の表現から読み取ることの出来る意味とを考察したい。

二．「花はどこへいった」（今江祥智）について

今江祥智（一九三二～二〇一五年）は、同志社大学を卒業後、名古屋の中学校教員、出版社の編集者を経て、一九六八年から一九八一年まで聖母女学院短大に勤めた。その間、創作活動を続け、評論や絵本制作でも精力的な活動を行った。『山のむこうは青い海だった』（理論社）等の長編少年小説だけでなく、「花はどこへいった」「野の馬」などのファンタジー短編作品、および「どろんこ祭り」などの現実的な短編作

品を発表している。一九七一年（昭和四六年）からは、「花はどこへいった」などが小学校国語科教科書に掲載され、現在まで小中学校の教科書に様々な作品が掲載され続けている。

「花はどこへいった」は、一九六四年（昭和三九年）に雑誌に発表され、翌一九六五年（昭和四〇年）に一部書き換えられて童話集『ちょうちょむすび』（実業之日本社）に収録された。教科書には、一九七一年度（昭和四六年度）から一九八八年度（昭和六三年度）まで掲載され、現在は載っていない。今江文学初期の傑作であると同時に、今江ファンタジーの特質をさぐる上で重要な作品であるとされている。（萬屋秀夫、『現代児童文学教材の解釈と指導』、明治図書、一九八一年、七一頁）

今江作品の特徴はユーモア性とファンタジックな作風である。日本の児童文学に対して、「あまり悲しまないで下さい、いや、あんまり悲しませないで下さいという気もちが、ぼくの出発点でした。」（今江祥智、『大人の時間子どもの時間』、理論社、一九七〇年）と語っているように、ユーモア性は今江作品の多くを貫く特徴である。「花はどこへいった」でも、関西方言を用い、オノマトペによるのびやかな表現を用いるなど、ユーモア性を感じさせる部分がある。

今江作品の多くには青色を基調とした幻想世界が描かれる。現実的な作品であっても、民話的な作品であっても、色彩のイメージと意外な展開とが織り込まれたファンタジックな作風である。「花はどこへいった」も、民話的な物語のようでいて、青を基調とした感覚的イメージ、花が城を運ぶという意外な展開、現実への諷刺性など、ファンタジックな作風によるファンタジー作品である。

三、国語科教科書批判

「花はどこへいった」は一九七一年度（昭和四六年度）から掲載されたが、一九八八年度（昭和六三年度）に姿を消した。新たな今江作品が教科書教材となる一方で、初期の作品である「花はどこへいった」の魅力が薄れていったからという捉え方もできるのだが、この間「花はどこへいった」が偏向教材として攻撃されたという点に注目したい。

一九七九年から自民党の機関誌やパンフレットで「新・憂うべき教科書の問題」「いま教科書は―教育正常化への提言」といった教科書批判が行われた。その中で社会科とともに国

語科の教科書も批判の対象となった。日本児童文学者協会が『国語教科書攻撃と児童文学』という書を刊行するなど大きな論争となった。

森本真章は、このような流れの中で、『誰のための教科書か』（一九八一年、日本教文社）において今江の「花はどこへいった」を批判した。森本は「花はどこへいった」を、支配者（殿様）が人民（漁民）を搾取し抑圧する悪の存在として描かれ、その支配者をなくしてしまえば一般人民に平和と幸福が訪れる、という階級闘争の思想を絵にかいたようなつくり話であると結論づけた。そして、教科用指導書における作品の捉えと作品のあら筋をもとに、「花はどこへいった」が偏向教材であるとした。

このような読み物を、国語の授業で、何度も何度も繰り返して読ませられ、脳裏に刻みつけられたのでは、生徒は知らずしらずのあいだに、階級闘争の思想を植えつけられてしまうことになる。もちろん小学校の先生の全部が、そんな階級闘争の思想を子供に教えることを考えて授業するわけではないであろう。たとえ日教組に入っている先生であっても、階級思想を意識的に生徒に教えようとする教師は、全体の割合からみれば、むしろその数は少ないのではないだろうか。

しかし、社会主義革命を理想として抱く先生方にとっては、これはまさに階級闘争と革命の思想を教えるのに〝うってつけ〟の教材のように思われる。たとえ、そこまであからさまに教えなくても、この教材は、とくに先のような指導書に基づいて教えられた場合には、知らずしらずのうちに、革命的思想の素地を子供たちに与えることができるようになっているのである。このような観点からみれば、日教組がこの作品をほめそやすのも無理はないといえようか。

「思想性の深さ」とか「思想性豊かな作品」とか「そこにふくまれた精神」とか言ってほめるのは、要するに「唯物史観」や「階級思想」に貫かれた〝哲学〟＝思想〟が、しっかりと土台に据えられているということなのである。

〈中略＝寺田〉

こうしてみると、生徒の心に知らずしらずのうちに革命思想の素地を植えつけることができるように、入念に計算されたうえで作られているように思うのが、この「花はどこへ行った」という物語であることがおわかりいただける

と思う。したがって、このような作品は、明らかに左翼思想の啓蒙に役立つように作られた〝偏向教材〟であり、公正であるべき義務教育の教科書に載せる〝よみもの〟にはふさわしくないと言えよう。（森本真章、『誰のための教科書か』、一九八一年、日本教文社、三〇～三一頁）

教科書教材は言うまでもなく教師の扱い方によって意味づけが変わってくるものである。森本の提示した論点は、そのような前提に立った上で、「花はどこへいった」のような作品が、社会主義革命を理想として抱く教師にとって、階級闘争と革命の思想の教えるのにうってつけの教材であるというものである。そして、左翼思想の啓蒙に役立つように作られた偏向教材であるため、義務教育の教科書教材としてはふさわしくないと主張する。

古田足日は、これに対して、児童文学者および教科書編集者の立場から反論している。古田は、主に三つの点から、国語教科書攻撃が不当なものであると反論している。第一に偏向作品というものがあたかも存在するかのように批判していること。第二に「花はどこへいった」への攻撃が子どもがことばと想像力を身につけていくことへの攻撃となること。第三に作品への批判でなく作者の思想にレッテルをはって攻撃していることである。

古田は第一に、「偏向作品である」「いや偏向作品ではない」という議論自体が、「偏向作品はよくない」という論理に乗っていると指摘する。そもそも文学には中道的な作品とか偏向作品とかいうものは存在しないという。社会の制度の非を告発する作品はあるし、人間の心を追求していく作品はある。が、その傾向、主張は作品の個性にすぎない。古田は、評価はその作品がすぐれたものか、そうでないのかという一点につきるのであって、「偏向」ということばを使うことで、偏向作品が存在するという幻想をつくり出し、実体化させていく危険性を孕んでいると指摘する。

さらに古田は第二に、森本の批判に対して、子どもがことばと想像力を身につけていくことへの攻撃だと反論する（古田足日、「教科書問題」、『児童文学マニュアル1982』、一九八二年、偕成社、一一五頁）。森本の批判は支配者と人民との対立というあら筋に対してのものだった。だが「花はどこへいった」を支えているのはウミチドリの花のイメージを中心とした展開である。

文学作品は「それからどうした?」というあら筋だけで成

り立っているわけではない。作品を支えているのはことばによる表現である。筋の構成やことばの表現を通じてもの・ことの認識が披瀝されている。つまり、ことばの表現を見ることなしに登場人物や筋のみに注目することは、一面的な評価だということになる。ことばの表現を見るという視点が欠けていることへの問題である。

一方で渋谷清視は、「花はどこへいった」の表現によって作られるイマジネーションの世界を高く評価している。その上で教科書教材となることが「愉快なこと」であると作品の持つ風刺性を指摘している（渋谷清視、「今江祥智『花はどこへいった』教材研究」、増淵恒吉他編、『文学教育実践講座〔小学校篇〕』、一九七一年、有信堂、二一三頁）。渋谷の指摘は検定教科書調査官との対立の図式に乗っているといえる。

そして古田は第三に、国語科教科書攻撃が作品でなく、作者の思想へのレッテルをはることによって行われていることを指摘する。森本の「花はどこへいった」への批判は、ことばの表現への視点が欠けているものの、作品の考察によって批判している。だが、「新・憂うべき教科書の問題」「いま教科書は―教育正常化への提言」といった教科書批判は、表現どころか作品への考察もなく、作者の思想によって攻撃していた。

いまの社会科教科書の執筆陣は、ことごとく共産党および日教組関係者に占領されてしまったといえそうだが、もちろんこの傾向はほかの教科にもおよんでいる。たとえば国語では岩崎京子（児童文学者）、古田足日（同）、田宮輝夫（小学校教諭）、鳥越信（早大）、椋鳩十（児童文学者）らの各氏が注目される。（無記名、「いま、教科書は……」、自民党機関誌『自由新報』、一九八〇年一月～八月、七六頁）

日教組が『知っている人たち』で、『質の高い文学作品を』選んだり書いたりしそうな著者および作者〈中略＝寺田〉以上のべた著者および作者の党派的立場からみて、大なり小なり問題がありそうに思える新しい国語教科書の教材は次のとおりだ（石井一朝、「新・憂うべき教科書の問題」、『世界と日本』、一九七九年一〇月、七〇～八五頁）

これに対して古田は、「文部省対日教組また共産党とのたたかい」というように矮小化していることを指摘する。上述の攻撃が、小学校国語教科書の編者と、作品を収録されてい

る作家に「左翼作家」とか、「共産党系」とか、「日教組関係者」とかいうレッテルはりの作業だけである、という。こうしたレッテルはりによる攻撃について、古田は「作者へのレッテルはりは、こうして獲得された作品世界にはまったく目をむけようとしない」と指摘している（古田足日、「自民党の国語教科書攻撃と児童文学中傷」、日本児童文学者協会編、『国語教科書攻撃と児童文学』、一九八一年、青木書店、三二、三三頁）。

古田の指摘を待つまでもなく、作家の思想によって教科書教材を攻撃するという方法は、説得力を持たない。もちろん作品の構成や表現を支えているのは作者の認識である。だが私たちが作品を評価するのはあくまで作品のことばを通してである。作家の思想によって批判が可能となるのならば、行き着くところは「検定を行う時に、私なら、巻末を見る、と言うのである。巻末に著者の名前がずーっと出ているから、さっと見て、あ、これはだめだ、内容は見ないでボツ。あとでなぜボツにしたかという口実を文章の中から探せばよい。」（無署名、「憂うべき教科書の問題」、自民党調査局政治資料研究会議『情報資料』、二七〇号、一九八〇年一一月）という発想である。一九七〇年代後半から一九八〇年代にかけての国語科教科書攻撃が、説得力を持たず影響を及ぼすことがなかったのは、以上のような文学作品の表現への視点の欠如によるためである。

四. Where have all the flowers gone?

次に、間テクスト性概念に着目して、今江祥智の「花はどこへいった」を読む視点を考えたい。間テクスト性とはあるテクストが他のテクストの引用の織物だという性質を表す文学批評用語である。クリステヴァは、バフチンの「対話性」概念を広げ、「どのようなテクストもさまざまな引用のモザイクとして形成され、テクストはすべて、もうひとつの別なテクストの吸収と変形にほかならない」と提起した。

今江祥智の「花はどこへいった」は、一九六四年に雑誌に発表され、翌一九六五年に『ちょうちょむすび』（実業之日本社）に収録された。教科書には一九七一年度から一九八八年度まで掲載された。『花はどこへ行った』（Where have all the flowers gone?）といえば、アメリカのフォークシンガー、ピート・シーガー（Pete Seeger）の代表的な歌として知られている。シーガーが発表したのは一九五五年だが、

一九六二年にキングストントリオ（The Kingston Trio）やP.P&M（Peter、Paul and Mary）によってカヴァーされた歌が大ヒットし、アメリカだけでなく世界の多くの国でも広く知られ、現在まで歌い継がれている。今江の「花はどこへいった」が作られたのは一九六四年であり、シーガーの歌を物語に翻案した作品だと言って良い。

シーガーの『花はどこへ行った』は世界で最も有名な反戦歌である。一九六〇年代初頭から一九七五年四月三〇日まで続いたベトナム戦争の最中に、P.P&Mが反戦運動のアピールとして積極的に歌っていた。そして一九六八年にはベトナム戦争が泥沼化する中でアメリカ軍の兵士達が基地でこの曲を歌う様子がテレビで放送され、反戦歌として有名になった。

この歌詞を見ると類似するフレーズの繰り返しの構成となっていることに気づく。「花はどこへ行った?」という問いから始まり、「娘が摘んだ」「娘はどこへ行った?」「若者のもとへ行った」「若者はどこへ行った?」「戦争へ行った」「兵士はどこへ行った?」「墓へ行った」「墓はどこへ行った?」「花に覆われた」と続いていく展開が印象的な歌である。「いつになったらわかるのだろう?」という問いが繰り返され、人間の営みへの批判が込められている。

シーガーの「花はどこへ行った」と今江の「花はどこへいった」とは題名以外にも類似点がある。墓もすべて花に覆われたイメージと「みるみるうちに、にわをうずめ、道にひろがり、おかをおおい、山をおしつつむ……」ウミチドリの花で覆われたイメージとの類似、花・娘・若者・戦争・墓・花と続いていく展開とウミチドリの花がさっちゃんへ、さっちゃんがおしろへ、おしろが花につつまれ、最後に花が海へと移りゆく展開との類似、兵士たちと「切った突いたのかたなややりのけいこにかわいた」サムライたちとの類似などがある。今江がシーガーの歌に触発されて「花はどこへいった」を創作したことが窺える。

が、類似ではなく、シーガーの歌との差異に注目してみたい。今江の「花はどこへいった」が持っている他と置き換えることのできない独自の意味を探る手がかりは、たとえば以下の差異の中にある。第一に、ただのflowersではなく、ウミチドリの花として詳細な描写で描かれ、かつ全編に登場するという花の果たす役割の差異である。第二に、墓を覆った花を再び娘が摘むという繰り返しを連想させる結末ではなく、花が最後には海へ帰って無くなってしまうという構成の差異である。第三に、娘・若者・戦争・墓といった名詞を用

いて特定の時代に縛られない普遍的な人間の戦争の問題を扱うのではなく、封建制度の時代の日本の、戦争でなく経済の問題を扱っているという題材の差異である。

ウミチドリは作者の作った架空の花である。千鳥とは一般に多く群れて飛ぶ鳥を言う。海の千鳥のように多く咲き乱れる花をイメージさせる。実際ウミチドリの花は、「昼には二本、夜には四本、そしてあくる朝には、八本にふえている……」と指数級数的に増えていくことが説明される。この計算だと、八日目には一六〇〇万本を越えるわけで、とてつもない増え方をする不気味な花だということがわかる。

一方でウミチドリの花の美しさが強調される。「ほろりとするほどきれい」で、「サムライたちの心にも、しずかにしみとおるうつくしさ」であり、「だれでもそっとつみたくなるほどうつくしい花」である。増え方のすさまじさからくる不気味なイメージと静かに心の琴線に触れるほど美しいイメージとの両面を合わせ持った花として語られている。

ウミチドリの色は青である。冒頭で「海の青、空の青をこぼしたような、まっさおな花」と説明されている。だが、海と空とは言葉の上で同じ青色でも、実際の色は両者とも違うはずであり、一見、違和感を覚える比喩である。

実は前述のウミチドリの異質な二つのイメージが関わっている。花の色が空のメタファーで語られている部分と、海のメタファーで語られている部分とは、使い分けられている。それぞれ抜き出すと次のようになる。

〈空〉

1－1　青空のしずくが花になったような青さです。

1－2　うらにわに青空がひろがる。

1－3　そんなさっちゃんの足もとに、青空のしずくのように、青い花の花びらが一まいおちていました。

〈海〉

1－4　だれもしらない夜のうちに、だれもこないしろのにわにひろがり、もりあがり、からみあい、のびていって、いつのまにか、おしろのにわは青いろのきれいな花の海になりました。

1－5　そして、さっちゃんは、そんな海の中で、こんなうたをうたって、せっせと花のせわ……。

1－6　しろぜんたいが、大きなふねのように、ゆっくりゆっくりはしりだしているのです。

1－7　月の光にてらされて、花は、夜の海のいろにかがやいて、ゆらりゆらりとうごいているのです。

1－8　しろはまるで、海の中にはいったように見えました。

花がさっちゃんのうらにわで咲く場面や、最後にさっちゃんのもとに花びらが一まいだけ残る場面では、花の青さは空のメタファーで語られる。昼の空のイメージは、ウミチドリの花の美しさと呼応する。さっちゃんとの関わりの中で語られる時には、ウミチドリは、美しさの面が強調されている。

一方、花がおしろで咲く場面では、花の青さは海のメタファーで語られる。夜の海の底知れぬ不気味さのイメージは、とてつもない増え方をする不気味な花のイメージと呼応する。とのさまやおしろとの関わりの中で語られる時には、ウミチドリは、不気味さの面が強調されているのである。

以上のように、シーガーの歌ではただflowersとだけ語られている花が、今江の「花はどこへいった」ではウミチドリの花として詳細に語られている。幻想的な美しさとすさまじい増え方という現実にあり得ない花を用いることで、今江の「花はどこへいった」は、ファンタジー作品として読者を触発する。ウミチドリが意味するものは何だろうか？ウミチドリは何を象徴しているのか？私たちの社会のどのようなものをウミチドリは批判しているのか？といった問いが生まれ、現代への諷刺性を感じることができるのである。

シーガーの歌と異なり、今江の「花はどこへいった」では、最後にウミチドリが海へ帰って無くなってしまい、その日から花を見た者が誰もいないという結末になっている。さっちゃんと花のおかげで、「りょうしからは一ぴきでもたくさんのさかなを、ひゃくしょうからは一本でもたくさんのダイコンをとりあげる」ようなとのさまから、村のりょうしたちは解放され、「ゆったりしずかにくらせるように」なるのである。シーガーの歌が、戦争を繰り返す愚かな人間のいとなみを批判し、「いつになったらわかるのだろう？」と問いを投げかけているのと対照的である。

古田足日は、「花はどこへいった」に見られるような物語に完結を求める今江の作風を、「現実との往復作用がここでは欠けることになりがちである」と批判的に捉えている（古田足日、『週間読書人』、一九六七年七月二日）。また、同様の指摘を次のように述べている。

「花はどこへいった」のさっちゃんは、花のせわをした。

花は城を海に沈めた。さっちゃんが花のせわをしていれば、城は海に沈むのか。いったいぼくたちがどのように現実に参加すれば、城は沈むのか。〈中略＝寺田〉作品中の問題ではなく、現実の問題として、だ。四分五裂の現実と照応し、その現実をのりこえるプロセスを提出することは、児童文学には不可能なのか。児童文学は人間のあるべき姿、それを原理的に提出するだけで、おわりなのか。（古田足日、「今江祥智についての感想」、『日本児童文学』、一九六九年十一月、二十七頁）

古田の指摘は児童文学が果たす機能を真摯に追い求めるところから発せられている。このような批判が可能になるのも、今江の「花はどこへいった」が封建制度の時代を舞台としながらも、ファンタジーの方法によって現代への風刺性を持つ作品となっているためである。完結させることによって、虚構と現実とが分節され物語となり、古田の指摘するような「花はどこへいった」の限界と共に、読者を突き動かす力ともなる。

それでは「花はどこへいった」はどのような物語なのか。さっちゃんが、ぎんいろの小さなさかなをひろってかえったのは、食べるためである。しかし食べずに、うらにわにあなをほって、ていねいにうめた。「みればみるほどうつくしい」さかなを、「とてもたべることなんてでき」なかったためである。その結果として、「いくらとってもとっても、またいくらでもとれるさかなをすきなだけとって、ゆったりしずかにくらせるように」なるのであり、「花はどこへいった」は、さっちゃんの美の心が、経済的価値観に打ち勝つ物語としても読むことができる。

シーガーの歌と異なり、「花はどこへいった」は、封建制度の時代を舞台として戦争でなく経済の問題を扱っている。とのさま、サムライ、ご家老といった武士が登場するが、戦争によって命を落とすというイメージは、この作品にない。（これなら、となりの国はおろか、将軍家にでもうりつけることができるぞ。）というとのさまの発想は、さかなもダイコンもウミチドリの花も交換価値によって意味を見いだすという貨幣経済的発想である。

このような発想はとのさまだけでない。さっちゃんのうらにわに咲いた花を見て、「こんなきれいな花やったら、うれるかもしれへんなあ。」と指摘したのは、村の民衆である。民衆もとのさまと価値観を共有しているのである。

このような価値観とは異質な存在としてさっちゃんは描かれる。が、さっちゃんは抵抗しない。さっちゃんに寄り添うもう一人の人物がいる。

「花はどこへいった」を読むと、封建制度の時代を舞台とした物語としては、ひっかかりを感じる部分がある。なぜ、とのさまやご家老は仮名表記なのに、サムライだけ片仮名なのか。なぜ花の増える様子を説明する部分で、「ハンカチほどの空が、ざぶとんほどになり、たたみくらいになり、道にあふれ、家をつつむのに、なん日もかかりませんでした。」と当時の民衆の知らない外来語のハンカチによって喩えるのか。ここからわかるのは、現代に身を置く話者が、現代の読者に向かって語りかけているという物語のコミュニケーション状況である。片仮名表記することで、その言葉を発する主体も受け取る主体も、対象との距離が時間的空間的に一旦切り離される効果がある。また登場人物が知らないはずのモノ、しかし読者はよく知っているモノを用いる比喩は、読者に対して明確なイメージを簡潔に伝達する効果がある。「花はどこへいった」は、もう一人の登場人物として話者がおり、さっちゃんやとのさまやウミチドリといったその他の登場人物たちと同じように、読者にメッセージを伝えているのである。

以上のように、「花はどこへいった」は、ファンタジーの方法によって物語として構成されていた。そしてその点がシーガーの「花はどこへ行った」との差異である。もちろんシーガーの歌でなく別のテクストと比較することで、今江の「花はどこへいった」は、また異なった様相を見せるだろう。したがってここでの考察は、「花はどこへいった」の一面に光を当てたにすぎない。解釈とは唯一の正解を目指す営みではなく、対話的に織物のように編まれたテクストから、一紡ぎの意味を紐解く営みである。

五. おわりに

読むことの授業は、作品に書かれている内容と表現から目を背け、作品を媒介する人たちの価値観が前景化される可能性を絶えず内包している。「花はどこへ行った」の場合、それはレッテルを貼ることによる教科書批判の形に見られた。結果的にこうした批判は強い力をもたなかったとはいえ、文学作品が教科書に掲載される時、すでに特定のメッセージが付与されてしまうという文学教材の特質を再確認できた。もちろん教科書は人から人へ媒介されるメディアである以上、

特定のメッセージが付与されることを防ぐことはできない。大切なことは、私たちがある教材を目の前にするとき、すでに間主観性を持った意味の網の目の中に置かれていることに自覚的であることだろう。

そこで、間テクスト的な視点から、ビート・シーガーの歌詞という異なるテクストと並置してみることで、「花はどこへ行った」の独創性（ファンタジーの方法によって物語として構成されていた）に光を当てる試みを行った。それは「花はどこへいった」の一面に光を当てたにすぎない。異なるテクストと並べてみると、また異なった様相を見せるだろう。読むという行為は、対話的に織物のように編まれたテクストから、一紡ぎの意味を紐解く営みであると言えるだろう。

本研究では触れることができなかったが、表現に基づく教材研究は重要である。たとえば「花はどこへいった」のユーモア性を支える表現として、登場人物たちの発話に方言が使われていることが「花はどこへいった」の独特の明るさを支えている。しかし、よく読むと、さっちゃんの言葉が関西で使われる方言の部分と近代に確立された口語文体の部分とで使い分けられていることがわかる。使い分けられている表現に目を向けると、さっちゃんに寄り添い、心の内を代弁すると共に、とのさまやご家老を批判する立場で語っている話者の存在が現れてくる。

また、オノマトペや副詞の同語反復が多く用いられた独特な表現にも特徴がある。これも詳細に見ていくと、巧妙に使い分けられており、おしろが運ばれる様子を海に浮かぶ様子として喩えていることが分かる。こうした表現性に支えられて見えてくる意味が読者が「花はどこへ行った」を読んだ印象を形作っている。

（本学准教授）