

小学校国語教材を読んで —「ごんぎつね」と「きつねのおきやくさま」— 田中 実

〇はじめに

都留文科大学から来ました田中実です。よろしくお願ひします。実はぼくの家内は熊野の出身、熊野駅の裏に郵便局があり、その隣に「すぎや」というお菓子屋さんがあります。近くにお立ち寄りの際はよろしくお願ひします。

ぼくは国語教育の専門家ではありません、日本の近代文学が専門です。しかし、ここ20年ぐらひは、文学研究と文学教育の相互乗り入れということを追求して、小学校から高校までの教育現場でお話を聞きながら、自身の文学理論、何故、いかなる文学か、を研究するスタンスをとっています。

ただ、田中の話はわけがわからないと、所属している日本文学協会でも言われていて、そのほかの学会ではいまや存在すら消されています。また、最近では年寄ったのでそんなことはありませんが、30歳代はエンドレスの田中と呼ばれていて、ゼミはいつも4時過ぎからの最終のコマにし、時には、夜の8時過ぎまで授業をしていました。体力勝負、体力がなければ田中ゼミには入れないと、都留文科大学では言われたものです。あまり意味のないこともしゃべっていたように思います。

今日は、意味のあることを、わかりやすく話したいのですが、今日も先生方に我慢していただかなければならないかもしれません。

〇文学作品を読むとは

さて、2008年の埼玉大学『国語教育論叢』第11号に、埼玉大学の戸田功さん、都留の同僚の鶴田清司さんとぼくとのシンポジウム「文学と教育をめぐって—〈研究〉という視座から—」が掲載されています。鶴田さんが「ごんぎつね」の本を出されたばかりだったので、「ごんぎつね」が話題になりました。

この鶴田さんの本は、ぼくはある雑誌で「お薦めの本」としたこともありますが、それは本の内容をすべて認めたわけではなく、むしろ批判すべきところが多いのですが、その本は読んでもらいたい、「ごんぎつね」を論じるにはかっこうのものだと思う、その入り口としてとてもいいと思う、ということで推薦しました。

鶴田さんは、文学教材では、技術と知識を最低一つこれだけは教えたい、というの

がある、そのことを「ごんぎつね」を論じる際にも話されました。ご本にも書かれています。

ぼくはこの考えから理解できない。技術や知識を教えるのなら「ごんぎつね」という文学作品でやると効率が悪いだろうと思います。知識や技術を教えなければ、そういう理論を教えればいい、それだけをまとめてやればいい。知識や技術というようなものは、文学作品を読んでも身につかない。ぼくは、専門は鷗外の研究です。「舞姫」など何冊もボロボロになるまでくりかえし読んでいます。しかし、何か特に知識や技術が手に入ったかという、そんなことは自分では思わない。

では何が自分にとって意味があるかという、**「舞姫」**を読むことで、自分の中にある世界が、自分でああこういうことかなと感じられる、**「舞姫」**なり**「高瀬舟」**はこうだけど自分はこうだ、自分はこういうことを考えているんだな、こんな人間なんじゃないかということが感じられる、ここにあると思います。

文学作品を読むというのは、基本的にこういうふうを考えています。対象の発見は自己発見、自己発見は対象の発見に反転し、自己倒壊を起こしていくこと、知識を身に付けて自分を太らせ、豊かにするのではない。つまり、向こうにあるものを見つけることは、自分が見えることであって、自分が見えることは対象が見えること、**対象そのものは見えない**、そんな中で既存の自分を瓦解していくこと。読むことの究極、その極意は、小林秀雄の言うような作家の星を発見することではない、自身を抉り出すこと、矛盾することばですが**「宿命を創造する」**と言っています。だから、技術や知識を身につけるんじゃなくて、自分の内側にある世界を作品を通して掘り起こし、自身と向き合うこと、そんなことじゃないかと思っております。

○「ごんぎつね」の読まれ方

そこで、きょうは『語り合う文学教育』の第6号(2008年3月)を持って来ました。ここにある橋本(博孝)さんの「子どもたちの読みから考える『ごんぎつね』」について、この中の「田中実批判」にこたえようと思います。

ここで、橋本さんはこう言っています。1981年の実践の中での子どもの感想「これ(ごんを撃ってしまったこと)は、兵十の心に一生残る傷」をもとにして、

今からふりかえると、ずいぶん心情主義的な読みになっています。この読みがその時点でのわたしなりの、

「わたし」というのは、橋本さんのことです。

—わたしなりの到達点でした。兵十の中に日々深まる悔いを読もうとしたとこ

ろに独自性があると自負していました。しかし、当時の『ごんぎつね』解釈の平均的などころだったように思えます。

心情主義的な読み方はいけないと言ってますね。ぼくは、主人公主義はいけないと思いますが、心情主義はいけないとは思っていません。橋本さんの論の「兵十の中に日々深まる悔い」、これはとてもいいんじゃないかと思いますが、このあと橋本さんは、これを反省なさったんですね。どういうふうになったかという、1988年に三重の国語教育の会の3人連名（加藤文子さん・加藤裕子さん・鈴木敦子さん）で出された次の解釈です。

兵十は初めて、いつもくりを持ってきてくれたのがごんだったことを知る。兵十は銃をとり落とすほど愕然とした。しかし、兵十にはこれまでのごんの行動や気持ちまでは分からない。くりを持ってきてくれたのが、〈いたずらぎつね〉〈ぬすつとぎつね〉とばかり思っていたごんぎつねだったということは分かっても、ごんが自分のことを〈おれとおなじ、ひとりぼっち〉と考えて親しみ、くりやまつたけを持ってきてくれていたことは、分からないのだ。ごんが死んでしまった以上、兵十にはそんなごんの心は永久に分からない。

と解釈されています。

これを受けて、橋本さんはこう書いています。

確かに、ごんがくりを持ってきたことは想像できても、兵十がそれ以上ごんの思いに立ち入るのは不可能です。兵十はうなぎの件以後、まったくごんを見ていないのですから。また、このように兵十はついにごんを理解しなかったとすることで際立つ悲劇性もあります。獣として撃ち殺される必然も見えやすくなります。これがわたしにとって第二の画期でした。

と、こう読んでおられます。

つまり、くりやまつたけを持ってきてくれたことは分かっても、なぜ持ってきたのかは、ごんは死んじゃったんだから、永遠に分からない。兵十とごんの間には他者性がある、と、こう読まれて、これまでの読みを転換されたわけです。

これは府川源一郎さんも、朝日新聞で、高名な文芸評論家・斎藤美奈子から絶賛された『「ごんぎつね」をめぐる謎』、2000年に教育出版から出された本の中で同じことを言っています。ぼくは、朝日新聞を見て、相変わらず斎藤美奈子はオッチョコチヨイだな、読みなんか考え抜かないな、彼女の『妊娠小説』という本も着眼は素晴らしいのに「読み」がないなと思いました。

どんなふうにいけないかという、これも橋本さんの論でぼくの書いたものを引用してくださっていますが、こういうことです。

この物語は、ごんが死んで鉄砲から青い煙が出るところでおしまいですよ。それ

で、ごんは死んでしまったんだから、そのあと兵十はごんのことをいくら考えても、ごんから直接話を聞くわけにいかないから、どうしてくりやまつたけを持ってきたかは分からない、というのが結論ですから、これを読んで朝日で絶賛するのだから、ぼくは相変らずだなと思いました。

○プロットとストーリー・小説と物語

府川さんのような読み方はいけないというのは、ぼくのような小説を読んでいるものからみると、難しくもなんともないですよ。

府川さんのような論には、専門用語で言うと、専門用語たって難しくはないんだけど、プロット (Plot) とストーリー (Story) の違いが共通認識になってないという問題があります。

プロットとストーリーは違います。

ストーリーはお話、物語のことです。ストーリーというのは時間の流れです。

プロットはそのお話をどう構成するかです。どうつくるか。このお話を読者に仕掛けていくためには、順序をばらして、時間軸通り書かない。プロットは構成のことです。構成とは因果関係のことです。

どう違うかというと、アメリカのフォスターという小説家が「小説の諸相」に書いた有名な定義があります。「王が死んだ、そして王妃が死んだ」、これは時間の流れです。これがストーリー。これに対して、「王が死んだ、悲しみのあまり王妃が死んだ」だと、王妃の死は王の死のためです。つまり因果関係になっている、これがプロットです。

小説はプロットを持っています、昔話はお話ですから時間の流れ通りに書いてあります。「今は昔」で始まり、おしまいまで時系列で書いてある。これが、ストーリーです。プロットは、できごととできごとの因果関係です。どうしてそうなったか、王妃が死んだのは王が死んだ悲しみのためだ、と理由がある。

その違いが、府川さんのような国語教育研究者にも分かっていないのは、これが一般化していないからです。文学研究でもそうです。日文協の夏期研究集会でも申し上げましたが、あのまさしく高名な正真正銘の文芸評論家の小林秀雄だってこの違いがわかっていない。三島由紀夫の『金閣寺』をめぐる対談で明らかです。この話をちょっとします。

『金閣寺』という小説は、溝口という青年が金閣寺を焼いて逃げて、ポケットから

たばこを出して一服するところでおしまいになるんです。

私は煙草を喫んだ。一ト仕事を終えて一服している人がよく思うように、
生きようと私は思った。

で終わります。

これに対して小林秀雄は、三島に、君の『金閣寺』は小説ではない、と言うんですよ。なぜかという、小説とはそういう金閣を焼くという行動をした後の日常的現実を書かないといけない、君の書いたのは行動を起こすまでの話だから、これは心情が書かれている、と言います。心情なら小林秀雄も昭和25年に「金閣焼亡」というエッセイを書いているんです。三島の『金閣寺』は昭和30年です。小林は、これを自分のエッセイと同じように、行動するまでの気持ちを書いている、ああも言える、こうも言えるという気持ちを書いて、金閣焼いちゃったで終わる、そうじゃなくて、その焼いた行為が現実はどういうふうに突き刺さっていくか、その現実を書くことが小説だ、三島のは、あれは小説ではなくて、抒情詩である、とこう言いました。

それに対して、三島由紀夫は律義な、それも極度に律義な人ですから、「いいえ、先生違います」と言ったりはしません。先輩には逆らいません。話は流しながら実的確に反論しているんですね。どういうふうに反論しているかという、「生きることは牢屋に入ることです」と、こう言っているんです。

これが三島由紀夫の小説であります。

「生きることは牢屋に入ること」。これはどういうことか。

『金閣寺』という小説はどう書いてあるか、という、最初に「美は美しくない」と書いてある。つまり、中学生の溝口は、金閣がいかにか美しいかということをお父さんにずうっと聞かされて育ってるんです。それで、どんなに美しいかと思ってみると、古ぼけた建物ですよ。あんな物ちっとも美しくないじゃないかと中学生には見えちゃう。

それは古い黒ずんだ小っぼけな三階建にすぎなかった。頂きの鳳凰も、鴉がとまっているようにしか見えなかった。美しいどころか、不調和な落ち着かない感じをさえ受けた。美というものは、こんなに美しくないものだろうか、と私は考えた。

しかし、その溝口がずっと金閣を見続けていくうちに、やがて金閣が莫大な力を自分のうちに発揮してくる。何を見ても金閣が浮かんでくる、頭から離れない。金閣が目の前に立ちふさがってしまう、見ていなくても頭の中に強烈なイメージがある。これをどうやって乗り越えたらいいか、このことが、彼、溝口の行動を規定していきます。

溝口は金閣を焼いて、逃亡します。逃亡した後のことはどうなってるかわかりませんが、「自分は詩はおろか手記も書いたことがない」と言っている。その自分が最初

に金閣を見た時どうだったか、金閣を見てから、ずーっと金閣と自分との闘いが書いてある。つまり、詩はおろか手記も書いたことがない自分が、金閣を焼いて、焼いた後に金閣とは何ものだったかを書いているんです。焼いた人が手記を書いている、これが小説の内容なのです。

『金閣寺』という小説は、まさしく金閣を焼いた後のことが書いてあるのに、小林秀雄は、プロットとストーリーという小説の読み方の一番の基本がわかってないから、焼けるまでの話だと勘違いしてしまったのです。気をつけてさえ読めば、いや、気をつけて読んでもわかりにくいかも知れないが、プロットとストーリーの違いさえ頭に入っていれば、誰でも、もちろん小学生でも理解できます。

それで、三島が「生きることは牢屋に入ること」と言った意味は何か。

金閣を焼いた後に手記を書き始めます、自分がどうだったかという過去のことを書きます。そして、書くことによって世界が見えてきます。つまり、世界が認識されてきます。認識することが、いかに世界から自分が閉じ込められることであるか、これが「生きることは牢屋に入ること」ということばの意味です。つまり、「私」溝口は観念の牢獄を打倒するために書いて、「認識の牢獄」にいる自分に至る。書くことによっていっそう「認識の牢獄」に閉じ込められる、これが『金閣寺』という小説の基本的な読みだと、ぼくは考えています。

つまり、金閣を焼きました、焼いたその男が、自分が最初に見た金閣がどうだったか、それがどのように変容していったか、恋愛をしてもその女性と金閣が重なってしまっ近づけない、金閣のイメージが自分の行動をはばんでしまうようになる、そういう自分の内側の世界をずーっと書き続けていくんです。そして金閣を焼く。金閣を焼くまでの話なんだけど、金閣を炎上させた自分がどういうふうにもその問題を受けとめているか、その心の中の世界を書いている。自分ともう一人の友人柏木とがどういう論争をしてきたかという、自分にとって大事な問題がピックアップして書かれているんです。過去の事件がそのまま書かれているんじゃなく、自分にとって重要な事件が書かれている。

これが小説です。だいたい小説はそういうふうになっているんです。

『伊豆の踊子』は、「私は二十歳」って書いてある。二十歳の「私」が、十四歳の薫という少女と出会って別れるまでが書いてあるんだけど、「私は二十歳」と言われている「私」は二十歳だけど、それを言っている、叙述している「私」はもう二十歳じゃありません。とっくの昔に薫という少女と別れて、そして別れた自分が今はどうなっているかが書かれているんです。

薫という十四歳の少女、旅芸人一行の女の子と自分が出会ってから別れるまでの話、

話はそうになっているんだけど、小説は、そういう別れた自分が何年か経って語っている。

二十歳の私は自分の性質が孤児根性で歪んでいると厳しい反省を重ね、その息苦しい憂鬱に堪えきれないで伊豆の旅に出て来ているのだった。だから、世間尋常の意味で自分がいい人に見えることは、言いようなく有難いのだった。山々の明るいのは下田の海が近づいたからだった。私はさっきの竹の杖を振り廻しながら秋草の頭を切った。

途中、ところどころの村の入り口に立札があった。

—— 物乞い旅芸人村に入るべからず。

自分が孤児根性で偏屈になって高等学校にも行けない、そして学校をさぼって旅に出る、そこで少女と出会って、「ほんとにいい人ね。いい人はいいね」と言われて救われる。そして、救われた、と思った瞬間、立て札が立ててあって「物乞い旅芸人村に入るべからず」とある。ところどころにあった、と書いてある。

何でそこに立て札のことが書いてあるかということ、自分の気持ちがほっとくつろいだ、しかしそのくつろぎ、救済は、物乞いと一緒にされる旅芸人、つまり村から一種の人非人扱いされている旅芸人一行の言葉でそうだったんだと、二十歳の「私」ではなく、はるか後年の「私」がそのように〈仕掛け〉ているんです。

ぼくは小説と物語はどんなふうに違うかということを考えています。例えば、鏡花の作品は近代小説の名文だと言われますが、あれは、ぼくから言わせると「近代の物語」です。小説と物語の違いは、非常に重要だと思います。

小説は〈仕掛け〉であります。どう仕掛けられているか、この〈仕掛け〉を読むことが小説の読みのポイントです。どんなふうに〈仕掛け〉られているかを読むことが重要です。叙述されているできごとがそのまま展開しているのではなくて、実況中継のところが方々にあっても、それは仕組んである、そういうふうに〈仕掛け〉てあるのです。描写の部分、目に見える部分が前面に出て、読み手に印象深くなるように仕掛けるんです。小説のそういうたくらみ、〈仕掛け〉を、読者はどう読み解いていくか、解体していくか、言わば〈語り〉を統括している「作者」との闘いが、小説の読みだとぼくは考えます。

小説はプロットから成っています。小説の〈読み方〉は、そのプロットからまずストーリーを取り出し、そのストーリーからプロットをプロットたらしめる〈メタプロット〉を理解する。そうすると、小説の基本であるプロットがどういうものか、つまり、小説の構成、どう小説が構築されているか、が理解しやすいと、ぼくは考えます。

それに対して物語は基本的に順序どおり読んでいけばいい。A地点からB地点に移動するのがお話、ストーリーです。時系列になっています。できごとがお話です。

○「ごんぎつね」の読み方

「ごんぎつね」にもどります。

「ごんぎつね」の最後は、あそこで多分ごんは死にます。ごんは九死に一生を得ました、よかったですね、ということにはならないですよ。そのごんの死んだ話が、「村の茂平というおじいさん」から「わたし」にまで伝わります。そして「わたし」が今話しているわけです。あれは、中山の殿様がいた時代の話、つまり徳川時代です。南吉童話の方にはそのことははっきり、伝承が強調されて書いてある、ぼくらが教科書で読んでるのは鈴木三重吉の手が入った物ですが、そこにも冒頭に書いてあります。

つまり、あの話は昔の話です。その昔の話がどういうわけか今でも伝わっている、ということです。では、伝えているのはだれか、それは村人でしょ。村人はもちろん人間です、きつねじゃありません。きつねが誤って撃ち殺された、その哀しい話を人間が伝えているわけです。そういうお話の型になっています。

「ごんぎつね」という作品は、純粋な昔話にはなっていません。それは、鈴木三重吉がずいぶん手を入れた、その書き直した時に近代化して書いています。「わたし」という語り手を極力少なくして、お話がお話として直接現れるようにした。その時は、全体を再構成しないとイケないんです。

純粋な昔話は出来事のまま、昔々、あったとき、でいいわけです。構成しなくてもかまいません、伝わった通りに伝えればいいんですから。子どもは「それから？ それから？」と聞く、続きがわかっているでも聞きます。だから、どういう因果でどうなったか、頭の中で考え直さなくていいんです。時系列で語ればいいんです。肉声の〈語りの場〉があるからです。

「ごんぎつね」は、ごんが死んだあとにこの話が村人たちに伝わるわけだから、伝える人は、ごんの気持ちを一応こうだと決めて、お話を語るわけです。ごんから直接聞いたわけではもちろんありません。ごんの魂が中空に漂い、こうだったんだよと語ったわけじゃありません。ごんの気持ちはこうだったんじゃないかと想像して、語られている。

「ごんぎつね」の冒頭、みなさんよくご存知ですが、もう一度読みます。

これは、わたしが小さいときに、村の茂平というおじいさんから聞いたお話

です。

昔は、わたしたちの村の近くの中山という所に、小さなおしろがあって、中山さまというおとのさまがおられたそうです。

その中山から少しはなれた山の中に『ごんぎつね』というきつねがいました。ごんは、ひとりぼっちの小ぎつねで…
となっています。

この言語空間の中には、「わたし」という人物が語り手で、その「わたし」が茂平というおじいさんから聞いたと書いてあるんだから、ごんが死んだあとの時間は、このお話の空間に、作品の中にあるんです。ごんの死の話が、どういうわけか村の茂平から「わたし」にまで伝わったというのが作品の中のできごとですから、ごんが死んだあとのできごととも書いてあるわけです。

『金閣寺』と同じです。『金閣寺』は、溝口が金閣を焼いた後に、逃亡して今具体的にどうなっているかわかりませんが、金閣を焼いたことをずーっと書いてるわけです。そのことこそ、主人公の運命であり、具体的にどうなったかは、病院に入っているのか、刑務所にいるのかは二義的なことです。小説家でもない、手記など書いたこともないと言って、この手記を書いているのだから、当然、金閣を焼いてから、その物語が、「私」溝口によって語られているということになっているのです。

この点で、一人称小説の『金閣寺』と「ごんぎつね」は構造的には同じです。ただし、「ごんぎつね」の内容のほとんどは語り手の「わたし」が「ごん」の視点に成りかわって、お話の〈語り手〉が「ごん」と一体化してしまいます。より殺される側に感情移入するように仕組まれています。

しかし、まだ論争の地点まで来ていません。今述べたことは、先の『語り合う文学教育』第6号の橋本さんの論の中でも、「ハッとしました。わたしにとっての『ごんぎつね』第三の画期です」と認めてくださっています。

どういうことかという、ごんは死にます、その時に兵十がごんをゆさぶり起こしてわずかの時間の中で事情を聞いたとかじゃなくて、〈仕掛け〉の問題です。

ごんが死んだあとで、この話がごんの側から語られるということは、兵十がごんのことを推測したからです。何でくりやまつたけを自分のところに持って来たのかってね。自分はそんな魅力的な人物ではない、さつまいもみたいな顔してるんでしょう、異類のごんから運命的な愛をささげられるような存在じゃない。それなのにどうしてかと、当然考えたはずです。最初は神様と思っていたんですからね。

そうすると、そうか、おれが一人ぼっちだから、ごんも一人ぼっちだから…、ということに思い当たったはずです。

作品の中で、ごんの気持ちが現れているところは、そう語られているのです。ごんの肉声が出ているところも、それは語り手がそう語らせているんです。

語りというのは、一般的に理解されているような、「会話の文」に対する「地の文」のことではありません。小説や物語には「会話の文」と「地の文」しかありません。会話の部分は登場人物、「地の文」が語り手ということではないのです。少なくともぼくはそうは思っていません。「地の文」も「会話の文」も、基本的には語り手が語っているのです。会話部分は、直接話法で「 」がついていても、それは語り手が登場人物にそう語らせているのです。両方、語り手が語っています。ここが大きなポイントです。くりかえしますが、作中の人物が肉声で「 」の中で語っていても、それは語り手が登場人物に肉声で語らせているのです。

ですから、小説を読む時には、作中人物と作中人物の関係を読むことにとどまらず、作中人物と語り手の相関関係を読むことが大切だと、ぼくは言っているのです。そこに〈仕掛け〉があるからです。物語はそうではない、作中人物と作中人物の関係でできごとが進行していきます。つまり、ある地点からある地点に移動します。そうやって物語ができます。小説はそこに、ある〈仕掛け〉、登場人物と語り手の関係に、ある〈仕掛け〉がこめられるのです。

『金閣寺』はさっき言ったような〈仕掛け〉があります。「ごんぎつね」は基本的に物語です。物語だから、最初に「昔むかし…」というのがせりだして、純粹の昔話ならそこから語り手はすがたを消し、物語だけが語られていきますが、南吉童話では語っている語り手があらわれてきます。

「ごんぎつね」は、ごんが自分で自分のことを語っている話ではありません。ごんを肉声で語っているのは「わたし」ですよね。「わたし」は、聞いて語っている。誰から聞いたか、村の茂平だけれど、その話の出どころは、兵十と考えるのが自然だと思います。ごんと兵十のできごとだから、うなぎを盗まれたこと、イワシのこと、当事者は兵十ですから、兵十がそういうことを思い起こし、ごんの内面を想像して村人に語り伝えた、それがずーっと伝えられたのです。

ですから、兵十とごんはある種の分身関係にあります。分身という言葉がぴったりしているかどうかはさておき、言いたいのは、兵十の中でイメージされたごんが、物語では視点人物になって語られているということです。ごんは兵十の中にいるごんなのです。ここまでは橋本さんも、先にも言いましたが、認めています。

対立するのはその次です。こう書いてあります。これも、子どもの読みから出発されたものです。兵十は鉄砲を持ち、ごんに対して生殺与奪の権を持っているとして、

両者の関係を、このように強者と弱者という枠組みでとらえると、田中さん

が言われる「ごんは死んで、兵十の心の中、思いの中でようやく安らかに生きるのである」「死んだごんは兵十の中でほほえむ」は、どうなるでしょうか。強者が自分に思いを寄せていた弱者を撃ち殺し、そのあとで弱者の思いがわかった、おれの心の中にはいつまでも生きていって見せることにどんな意味があるのでしょうか。ごんへの鎮魂歌にはなりえません。これは、兵十の自己満足、もっと言えば、おのれの「罪」に対する自己欺瞞でしかないことになります。いや、強者である兵十にはもともと「罪」の意識は生まれなかったのではないのでしょうか。

つまり、ごんは撃たれる側でしかない、ごんが兵十に敵対することは、弱者だからできない。また、兵十がごんのことを思ってもそれは強者の側からで、本当の意味でごんの魂を鎮めることにはならないのではないか、それを「分身関係」と読むことは強者の「罪」に対する自己欺瞞、しかもその「自己欺瞞」に気づけないところにいると言われています。

理屈の上では、言われていることはよくわかります。

仮にそう考えても、しかしなお、この話は、兵十がごんのことを想像したということになっているのではないかと思います。自己欺瞞があるかないかは、意見があるでしょうが、ごんは兵十が想像し創造したごんであることは動かないと思います。それが茂平まで伝わっています。その仕組みは共有できますね、そのうえで読みの違いが生まれているのです。

強者か弱者か、ですが、物語の中で情けをかけているのはごんです。ごんが兵十に対して情けをかけています。ごんが兵十を慰めようと、一途です。

ごんは、一途に兵十に思いを伝えたい。お前だけがさびしいんじゃないよ、お前だけが一人ぼっちじゃないんだよ、おれだってそうだけど、こんなに元気に生きてるんだよ、兵十、元気で生きていきなっ、と。その時のごんの気持ちは兵十に対して励まそうとしている、優位に立っているとも言えます。しかし、その励まし続けていることがわかんなくて、兵十はごんを撃ち殺してしまうのです。すれ違ってるのです。

けものと鉄砲を持った人ということでは、ごんは弱者だけど、どの時点でもそうだとはいえない。ぼくは初めて奈良に一人で行き、誰もいない小道でぼったり鹿と遭遇したことがありました。うわっ、と思って体もこわばって、向こうも固まっていた。しばらく双方そうしていました。その瞬間においては、ぼくのほうが弱者だったかもしれない。その短い文脈では……です。

文脈ごとに強者・弱者の関係は交替します。必ずしも固定的ではないと思います。制度的にはごんは弱者ですが、この文脈の中では兵十を励まそうとしています。

それで、南吉の原作では「嬉しそうに笑って」死ぬんです。鈴木三重吉はそこを消

しているんだけど、ぼくの読みでは、「ごん、お前だったのか」と、兵十が言ったときに、ああ伝わってよかったと思って死ぬんだと思います。恨みを吞んで、悔しがって死んでいくわけではありません。ごんは満足して死んだんだと思います。それが読み手にはいっそういとおしいですよ。だから、読み手にいっそう哀しみが伝わりますよね。理不尽に殺される、生きることは不条理だと考える人がいても勿論、結構ですが、ごんの内部に深く感情移入していれば、それまで密かに丁寧に愛情込めてくりやまつたけを運んでいた理由が分かっていますから、ごんの気持になっていますから、その一生懸命さに共に生きていますよ。

しかし、ごんが何故自分のためにくりやまつたけを持ってきてくれているかは、兵十にはわかっていません。でも、そんな理由は関係ないのです。伝わるのが大事なのです。これが、愛なのです。なぜぼくがきみを愛してるかってことは分からなくていいのです。わたしが愛していることをわかってほしい、それを受けとめてほしい、あなたの愛だけが欲しいというのが、愛なのだ、ぼくは考えています。理由はあとからとってつけてもいい、大事なのは思いが伝わるかどうかだけです。その一途な思いがこの時伝わった、とぼくは読んでいます。だって、理由はぼくだって分かってないかもしれない、好きだと言う思いだけで、十分なのです。ごん自身は自分の気持ちは分かっている、その理由なんか知らないでしょう。兵十に伝えること、それが大事なのです。

ただし、読み手は違います。

ごんの思いが永遠に分からないという読みがあるのもわかりますが、兵十は、ごんはおっかあを亡くしたおれのことを励ましてくれたんだ、それはごんも一人ぼっちだったからだ、と考えたんだと思います。それがこの物語の伝承の所以です。

ごんのいたずらも、愛の衝動にあふれていたからです。食べ物のためにやっているんじゃないですよ。だから、愛の対象が兵十になったとたん、いたずらはピタッとやめます。くりやまつたけだけ、それも心をこめておいておく、しかも、命の危険を知りながら、タブーを超えてです。もう、不特定多数にいたずらをする必要がない、不特定多数の人に愛の可能性を求める必要はもうないのです。

一途なごんの思いは、兵十に伝わる。読み手の方は、その底に何故兵十だったかが理解できます。はっきり母への愛。母を求める愛であって、兵十とごんはここで重なります。それが請うお話を構成します。

ぼくはそんなふうに読んでいます。

作品のある箇所を取り上げて、そこに共鳴し、極度に感銘を受けていけないか。

ええ、かまいません。ものを考えるからです。構成を考えず、この伝承を無視して、

府川源一郎さんのように、齋藤美奈子さんのように考えてもかまいません。それぞれの人生ですから。

しかし、これを教材として、作品の価値を読み手の〈いのち〉と関わらせ、教育の素材を認められるのなら、冒頭から結末まで、いかなる〈仕組み〉によって叙述されているか、これを原理から作品論までの幅で考えようとする姿勢が必要ではないかと思います。現在の文学研究の学会では、アカデミズムの精神を失って、“ナンデモアリ”になって、グランドセオリーに目を塞いでいます。ぼくが、現場の先生方と文学の原理を考えたいと思っている所以です。

○「きつねのおきやくさま」とあまんきみこの世界

「きつねのおきやくさま」はどうか。

「昔々あったとさ」で始まり、「とっぴんぱらりんのぷう」で終わります。お話の枠が語られています。そういう枠組みに収まるようにお話が語られています。

ここに描かれているきつねは、カッコいいんですね。おおかみが現れた時、目配せしあって、ひよことあひるとうさぎを半分こしようよ、とか、ぼくは一匹でがまんするよとか言わない。勇ましくおおかみと戦って死んでいきます。そんなカッコいいきつねは、お話の中ですよ、ということです。

あまんきみこは、そんなお話をいつも書くわけではありません。あまんきみこの作品は、僕から見ればほとんど小説です。お話が〈仕掛け〉られ、読み手を罠にかけてあるところ、ただならぬところへ連れて行きます。ストーリー、お話で連れて行くのではない。仕掛けるのです。

けれど、「きつねのおきやくさま」はそうじゃありません。生きる者の真実を、ある一部分だけ切り取って架空のお話として作りあげたものです。

ぼくらのような世代の者は、鶴田浩二や高倉健のヤクザ映画とともに青春がありました。ヤクザ映画も、人生のある一部分だけを切り取って拡大している。「きつねのおきやくさま」も、部分だけを切り取って美学として描き出してる。東映ヤクザ映画の鶴田浩二主演の「博奕うち 流れ者」を思い出させます。ちょっと屈折したヤクザです。三島由紀夫が絶賛しておりましたけど。

あまんきみこは、「きつねのおきやくさま」のようなことは、いかに切り取られたお話でしかないかということが、よく分かっています。

あまん作品の本命、そのひとつは「おにたのぼうし」にあります。つまり、何かというと、人が生きる上では、他者性が問題になる。「ごんぎつね」は、他者性がない、

あるというふうにする人もいますが、ぼくはそうは読まない。一途な愛が伝わっていく話ですから。

しかし、「おにたのぼうし」では、おにたの愛はあの女の子に全然伝わらない。女の子は、あれだけ親切にされたのに「神様だわ」って思っているんでしょう。

「ごんぎつね」で言うと、加助が「それは神様の仕業だ」と、くりやまつたけのことを言い、兵十が「そうかなあ」と言いますね。「おにたのぼうし」は、そこで終わっているんですよ。おにたの思いは一切伝わらない。「ごんぎつね」もそこで終わったら他者性が生じたかも知れない。でも、そうはなっていない、相手に伝わっちゃうんだから。

「おにたのぼうし」では、おにたのいる鬼の世界と、女の子の人間の世界の間には、永遠の絶対的な他者性があるのに、二人は交差してしまった。ここに〈仕掛け〉があるんです。語り手は、一方でおにたの世界に入り込み、おにたのまなざしで見ます。が、究極的には女の子の世界は見えない。同様に、女の子にもおにたの姿は究極的には見えない。相手というのは、全部自分がとらえた相手ですから。自分がとらえた相手しか世界がないおにたと、自分がとらえた相手しかない女の子とが、どうクロスするかというところに、「おにたのぼうし」という作品があります。ここに、お話が他者の関係を持って重層化してしまう。二重のお話になって、その関係が他者性を持ってしまう。つまり、一つの世界にもう一つの世界が重なってきて、その両方の関係を語るところに語り手の世界がある。語り手はAのお話を語り、Aのお話の発話主体からは絶対にとらえられないBの世界を同時に語るんです。

この「おにたのぼうし」のような作品を、ぼくは「物語童話」と区別して「小説童話」と呼んでいます。

「小説童話」というのは、作中人物の主人公にあたるような者の一つのまなざしにとらえられない向こう側が描き出されることが条件です。

賢治の作品はそうです。作中人物のまなざしからとらえられない向こう側の世界、これが語り手によって語られることによって、お話を超えて、小説童話＝賢治童話になります。賢治の童話は、作中人物のまなざしからAを語っても、Aからは絶対とらえられない、またBも自分の世界しかとらえていない、こういうA・B・Cといういろいろな人物が出てくるが、そのどの人物も超えて、向こう側から世界が作りだされている。

こういうことです。世界は、発話主体、とらえる主体が永遠に自分の世界にもどってくるしかない。投げたボールは、ブーメランのようにもどってくる、これが世界のあり方です。人は、1ミリも相手にはなれません。とらえたものは全部、宇宙の果て

まで発話主体がとらえたものです。

しかも、それは言語でとらえます。言語によって、言語の中で、世界の果てまでとらえる。言語が世界をとらえさせる。宇宙が始まる前はどっただったかというような言語がない世界のことも言語でしかとらえられない。これがぼくらがとらえる世界で、言語でしかとらえられない世界。発話主体がとらえた世界の、その向こう側はとらえられません。しかし、そのとらえられない向こう側に、秘密の魔法の手によって一回行って、こっちへ帰ってくる。これが賢治童話であります。賢治童話は昔話やメルヘンじゃありません。

ですが、あまんきみこが「きつねのおきやくさま」で書いたのは、世界のある一部です。一部だけ、カッコいいところだけです。ヤクザ映画の美学、自嘲して死んでいくわけです。お話の枠組みの中にあります。このきつねは、ひよこを食べなければ自分が死んでしまう、という状況ではない。そういう条件下で、きつねの前にひよこやアヒルなどが登場して、これとの関係がどうかということなら、衝突の問題になってきて、真実の話になってくる。でも、これはそうじゃない。一種のメルヘンを語ろうとしているから、そういう前提はとりはずされています。

○近代小説の問題

近代小説の前提は、「カルネアデイスの舟板」と呼んでいますが、一枚の舟板に二人は乗れない、二人乗ったら沈んでしまう、その中で人はどう生きるかということが問われる。これが近代小説の問題です。つまり、自由とか独立とかの近代の理念を近代社会が問題にした時、小説家たちは「カルネアデイスの舟板」の問題として受けとめたのです。それをどう乗り越えるか、乗り越えないか、ということになってきます。二人一緒に生きられればいいんだけど、二人一緒に生きられない状況の中で、自分が死ぬか、相手を殺すか、という選択の中で、自由という問題を考える。

この一杯の水をどちらかが飲まなければ、両方とも生きていけない。どちらかが飲めば、もう片方は死ぬ。どっちが水を取るか、その状況です。

夏目漱石の『こころ』は、お嬢さんがいて、Kと「私」（先生）がいる。お嬢さんを半分こできればいいんだけど、そうはできない。一人の女性を二人の男性が争う場合は、どっちかがあきらめなきゃいけないでしょ。しかし、両方ともあきらめない。一人のお嬢さんを、両方とも望んでいい、愛していいという設定にして、これをどちらが奪うか、奪いあいをするということは、相手を殺すということです。『こころ』

では、両方が死ななければならなかった。「自由と独立と己れに生きる我々は、この寂しさを味わわなければならない」と先生は言います。

これが、近代小説の問題なのです。近代に「自由」なる観念が生まれた、福沢諭吉などが謳いあげた。しかしその「自由」、リバティーは、実は相手を犠牲にする寂しさとともにあった。そのことに気づいて、では「自由」という理念そのものをどうとらえたらいいのか、そのことを小説家たちは、小説の中で考えた。生きる上での難問です。漱石も鴎外も芥川も太宰も三島もみんな考えた。これが近代小説です。哲学者が哲学で考えたのではなく、小説の中で、さまざまな〈仕掛け〉を工夫して考えたのです。

あまんきみこや宮澤賢治も、「カルネアデイスの舟板」、一人が生きるにはもう一人は死ななければならない、その中でどう生きるか、そういう問題に向かっていると思います。

「きつねのおきやくさま」は、そうじゃない。その前提を外した、単なるお話。ぼくの大好きなものです。このお話のきつねはひよこを食べなくても生きていけます。だから、「昔々あったとさ」で始まり、「とっぴんぱらりんのぷう」で終わるお話に仕立てている。

これを、変身譚と考えるから間違える、浜本純逸さんと座談会で論争のままですが、是非、浜本さんと論争の場を設けたいと願っていますが、そう思います。

すごく素晴らしい人が相手を殺す、それは人間が変わってしまったのではない。人の心の中にはさまざまなものが同時にある。あまんきみこの言い方によれば、人は年輪でできている。人は複数のものを抱え込んでいる。その相互が葛藤している。その痛み、悲劇性が、小説・小説童話の感動をよぶのだと思います。

(2010年8月21日・語り合う文学教育の会・尾鷲合宿研究会)