

吉野弘「夕焼け」論

——「娘」と「僕」の二つの立場——

高木まさき

—
太宰治は、昭和23年、雑誌『新潮』（3月～7月）に連載され、その自殺により絶筆となった「如是我聞」の中で、「老大家」を批判した。なかでも志賀直哉へのそれは痛烈を極めたが、その一節に次のようである^①。

さらにまた、この作家に就いて悪口を言ふけれども、このひとの最近の佳作だかなんだかと言はれてゐる文章の一行を読んで実に不可解であつた。

すなはち、「東京駅の屋根のなくなった歩廊に立つてみると、風はなかつたが、冷え冷えとし、着て来た一重外套で丁度よかつた。」馬鹿らしい。冷え冷えとし、だからふるへてゐるのかと思ふと、着て来た一重外套で丁度よかつた、これはどういふことだらう。まるで滅茶苦茶である。いつたいこの作品には、この少年工に対するシンパシーが少しも現はれてゐない。つつばなして、愛情を感じしめようといふ古くからの俗な手法を用ゐてゐるらしいが、それは失敗である。しかも、最後の一行、昭和二十年十月十六日の事である、に到つては憤飯のほかはない。

右に「最近の佳作だかなんだかと言はれてゐる文章」とは、昭和21年に雑誌『世界』（1月）に発表された志賀の戦後の出発点に位置付けられる「灰色の月」である。この作品は「昭和二十年十月十六日」の夜に、志賀自身が渋谷行き「電車」の中で経験したことをほぼそのままに書いたものとされる。その概略は以下のようである^②。

東京駅から電車に乗った「私」は「少年工と思はれる十七、八歳の子供」の横に腰を下ろしたが、「その子供の顔」は「眼をつぶり、口はだらしなく開けたまま、上体を前後に大きく揺つて」いて、餓死寸前の様子である。そしてその子が、「窓外を見ようとした時、重心を失ひ、いきなり、私に倚りかかつて来た」時、「後でどうしてそんな事をしたか、不思議に思ふのだが、其時は殆ど反射的に倚りかかつて来た少年工の身体を肩で突返した。これは私の気持を全く裏切つた動作で、自分でも驚いたが、その倚りかかられた時の少年工の身体の抵抗が余りに少なかつた事で一層気の毒な想ひをした。」その少年工は、実は渋谷から上野に向かうつもりであつたのが、乗り越して、また渋谷に向かっているのだと、乗客とのやり取りから知れるが、その時、少年工が「どうでも、かまわねえや」と「独語」するのを聞いて、乗客たちは少年工の事には触れなくなる。そして次のような「私」の述懐が述べられて作品は終わる。

私もその一人で、どうする事も出来ない気持だつた。弁当でも持つてゐれば自分の気休にや

る事も出来るが、金をやつたところで、昼間でも駄目かも知れず、まして夜九時では食物^{くひもの}など得るあてはなかつた。暗澹たる気持のまま渋谷駅で電車を降りた。

昭和二十年十月十六日の事である。

太宰は、この作品に現れている志賀、厳密に言えば語り手である「私」の「少年工に対するシンパシーが少しも現れていない」ことを批判したわけであるが、実は、こうした批判をしたのは太宰だけではなかったようである。「続々創作余談」^⑧（『世界』昭和30年6月）には、「この短編を『世界』の創刊号に出した時、批評で、私がこの子供の為に何もしなかつた事を非難した人が何人かあつた」とあり、この作品に対して、その道徳性を問うような批判が他にも幾つかなされてきたことが知られる。

ところで、吉野弘の詩「夕焼け」も、電車の中での出来事を素材としたものである。そしてこの作品について、おもに宇佐美寛と望月善次により、文学作品と道徳の問題をめぐって論争^⑨がかわされたが、同じく電車の中での出来事を素材とした志賀の「灰色の月」をめぐっても類似した事柄が問題となったことは、偶然ではあるが興味深い。もちろん、出来事の内容や主人公、語り手のあり方などに大きな違いがあり、まったく同様の扱いは出来ない。だが、例えば、この作品に「つつばなして、愛情を感じしめよう」という「手法」を認めつつも、太宰は、そうした表現手法のレベルを越えて、作品にあらわれている作者の道徳的な態度とでも呼べるようなものを批判していることは、望月が「夕焼け」は「非写実的方法」による作品であるがゆえに、宇佐美によってなされた「実人生での価値基準を前提とした評価を直接ぶっつけて否定」するような道徳上の批判は「殆ど意味をもたない」という「夕焼け」擁護の論^⑩が、論として説得力を持たないことを思わせる。詳しくは専門の研究^⑪に譲るが、太宰の表現手法を越えたその道徳性を問うような志賀批判については、否定的な評価ももちろんあるが、文学史的に高く評価し、それを文学作品に対する正当な批評として扱う立場も有力である。また近代において文学が多く道徳と無縁でなかったことを思えば、文学作品を論じるにあたって、道徳に関わる問題は、正当な批判の対象でありうると考えられる。その意味では「夕焼け」に向けられた宇佐美の次のような批判^⑫は、望月のとった方法では、やはりしりぞけることはできないだろう。

この詩に出ているのは、無責任な自己たちである。状況に対しては何もしないで、内部の感情に甘える自己たちである。(略)

「夕焼け」のような感傷的で女くさい詩を彼ら（宇佐美が米国留学中に会った他国の留学生 高木注）が読んだら吹き出すだろう。事実、今つきあっている米国の大学教授に訳して聞かせたら、苦笑していた。こんな詩をありがたがっているひよわな自己の日本人では、これからの世界の中でどうなることかと思いやられる。(略)

こんな詩が文学なのだったら、私は文学がわからなくて幸福だと言わざるを得ない。

二

「夕焼け」では、「としより」に二度席をゆずり、三度めには「うつむいて」今度は席を立たずに「下唇をキュッと噛んで 身体をこわばらせて」いた「娘」と、そうした様子をただ見ているだけで状況に関わろうとせず、娘を「やさしい心の持主」だとか「受難者」などと呼ぶ「僕」という語り手、そして、宇佐美は否定しているけれども、結局はそうした作品世界を作り出したという点において作者も批判されたと考えてよいだろう。一方「灰色の月」は、餓死寸前の少年工に対して、「私の気持ちを全く裏切つた動作で、自分でも驚いた」と言いながら「倚りかかつて来た少年工の身体を肩で突返し」たり、「どうする事も出来ない気持」のままに、結局何の救いの手も差し延べずに、「暗澹たる気持のまま渋谷駅で電車を降りた」「私」という語り手と、『「灰色の月」はあの通りの経験をした。』（「続々創作余談」）と言う作者が批判された。もちろん、志賀のこの作品の場合、私小説という形式が用いられているため、語り手と作者の区別は、理論的にはともかく、現実的にはその区別を立てにくいことは言うまでもない。

ところで、これらに共通しているのは、いずれも、登場人物でもある語り手が、その場の状況に関わろうとせず、たんなる傍観者的な振舞いしかないという点である。これに対し、やはり電車の中での出来事を素材とした菊池寛の「我鬼」（『新小説』大正8年1月）という小説は、次に見るように、これらの作品と比較する上で興味深い作品である。それは、「我鬼」の主人公である「彼」が、状況に積極的に関わって他人の道徳性を批判しつつ、しかも最後には自身の道徳的あり方をも相対化する存在だからである。そこでその概略を次に示してみよう⁸⁰。

毎日電車に乗る「彼」は、「一定の基準を定めて」、それに適合する人達に「席を譲る事」にしていたが、「後悔する事が段々多くなって」、席を譲らないことが多くなっていった。そんなある日、電車に乗ってみると、中央部は空いているのに、車掌の誘導を無視して、入口の所ばかりに乗客が重なっていた。そこで彼は乗客を故意に押し除けながら、中央部に進み吊皮につかまった。そして「電車内の道徳を、最も正直に遵奉した者である」と云う子供らしい得意が、彼を少し愉快にした。だがその時、さっき自分が押し除けてきた中に、七十に近い老婆が「瘠せ凋びた右の手を、露に延ばして吊皮に依って漸く身体を支えて居る」のに気がついて、「平然として収まり返って居る乗客の一群を、彼は心から憎み始めた」。そこで「老婆の立って居る事に対して最も責任のある乗客」は誰かと「その辺りの乗客を一点検し」、二十四、五の男と五十近い男とを「最も多く軽蔑した。」そのうちに、憤慨に疲れて「ほんやりとした気持ちになりかけて」きた時、電車が止まり、老婆の近くの席が空いた。それを見て彼が「その方へ動こうと」したとき、「さっきの老婆が愴惶として、飛び付くように、その空いた座席に縋り付いて居るのを見」て、「自分が作って置いた陥し穿の中へ落ち込んだように絶望的な駭きを感じた。」彼の「良心は、明らかにベソをかき「不快な蕭条たる気持」になった。軽蔑した二人の男に「相済まぬように思われて仕方がなかった。」彼らに憤慨したのも、老婆のためではなく、「自分の道徳的意識がその事実に依って、傷つけられた事に依っての憤慨であって、全く利己的なものであるかも分らないと思った。」そして「人間は自分で意識し注意し、警戒して居る中は、どんな道徳的な様子でも、することが出

来るが、一旦その注意が無くなると、忽ち利己的な尻尾を出してしまうものだ」と考える。「彼は、ふとAと云う友人が『我鬼』と云う俳号を付けて居るのを思い出した。」それは支那人が「自我と云う意味を、我鬼と云う」こと^{エゴイストチックデモン}によっていた。「我鬼！ 我鬼！ そうした言葉が彼のその時の心に、ヒシヒと徹^{こた}えて」きた。

この作品における「彼」は、「夕焼け」の「僕」や「灰色の月」の「私」が物語に登場する一人称の語り手であるのに対し、三人称で示された主人公ということになるが、物語の内容は、全て「彼」の目を通したものであり、その意味では、先の一人の語り手と同様の機能を担っていると考えてよい。そこで、この三者のそれぞれの作品におけるあり方を比較してみたい。

「我鬼」の「彼」は他の登場人物と同様に、その場に明確な位置が与えられ、行動もする。また他の登場人物を批判的に見つつ、しかしその批判を自己にも向ける自己を相対化する存在である。「灰色の月」の「私」は、その場に明確な位置が与えられ、行動する自由も与えられるが、他の登場人物と会話は交わすが、他には積極的な行動をとらず、また自己の振舞いを反省することも少ない。これらに対して、「夕焼け」の語り手である「僕」は、先の人物たちに比して、同じ登場人物でありながら、その場での位置を明確にし^{たい}がたい。それは、行動の自由すら与えられず、状況を見つめることだけを許された、純粋な語り手の位置に「僕」が退いているように見える。

このように「夕焼け」の語り手が、「我鬼」の「彼」や「灰色の月」の「私」と、そのあり方を異にすると考えてよいのなら、そのことが、作品世界においてどのような意味を持つのかを考えてみなければならない。

三

そこで、次のような側面に注目してみたい。「我鬼」における「彼」は、他の登場人物の道徳性を批判しつつ、最後には、その批判を自己に向ける存在である。その意味では、「彼」も他の登場人物も、おおむね同質の存在、すなわち「利己的」存在として描き出されている。そう考えると、「灰色の月」における「私」も、他の登場人物と同質の存在として描き出されていると言えそうである。餓死寸前でありながら、自ら行動することもなく、また他に救いを求めることもなく、ただ「どうでも、かまわねえや」と「独語」するだけの少年工は、なすすべを持たない存在である。そして、既に確認したように、「私」も、具体的な行動はもちろん、他人や自己を批評すらせず、ただありのままを見つめ続けるだけの存在である。だが、そのただ見つめ続けるという行為は、その場に遭遇した登場人物すべてに唯一許された共通の行為であり、そのことが、敗戦直後の時代状況の中で、誰もがみな、なすすべを持たない存在であることを効果的に表している。その意味で「私」は、他の登場人物と同質の存在として、作品に描き出されていると見ることができる。

ところが、「夕焼け」における主人公の「娘」と語り手である「僕」とには、同質の存在として描き出されているという図式が当てはまらないように思われる。「僕」は、何も状況に働きかけない存在である。そこに宇佐美は「無責任」で「内部の感情に甘え」る「ひよわな自己」である

「娘」との同質性を見ようとした。しかし、「我鬼」では、「彼」が電車の「入口」から「中央部」へ移動し、「老婆」の比較的そばに「立って居る」こと、またその老婆と席争いを演じてしまうことなどが明確に描かれ、「灰色の月」では、「私」が少年工を左にして座席に座り、少年工と会話を交わすことが描かれている。だが、「夕焼け」の語り手である「僕」は、車中に明確な位置を与えられず、したがって行為することも封じられている。「僕」の存在が確認されるのは、詩全体四五行のうち「僕は電車を降りた。」のわずか一行にすぎない。もちろん、分量の問題ではないだろうが、次に述べるように、質の上からも、「彼」や「私」と「僕」とでは異なるように思われる。

「夕焼け」は、先の「僕は電車を降りた。」の一行で大きく2つに分けられる。前半は、満員電車の中での「娘」とそれを取り囲む状況とが語られ、後半では、作品世界を象徴する「美しい夕焼け」の中を電車が去っていくなかで、「僕」が「娘」について「やさしい心の持主」だとか「受難者」などと思いをめぐらせる。前半は、ほぼ電車の中での出来事の描写からなり、後半は「美しい夕焼け」の中にその電車を包み込みながら、「娘」の行為を語り手が解釈し評価するという構成である。そこで、「僕」の役割は次のように考えられる。すなわち、後半での解釈と評価とを、満員電車の中からでは視野に入りにくい夕焼けの中に包み込むためには、視点の移動が必要であり、その移動を不自然でなく行うために「僕は電車を降りる」必要があったのではないか。それは例えば、『源氏物語』のある部分では、本来、主人公であるはずの光源氏が、彼を描き出すためではなく、「〈場面〉の引き回し役」、すなわち「物語内容の展開のための、あくまでも機能的なもの」として存在する⁹⁾と言われるように、「夕焼け」における「僕」も、電車の内から外への視点の移動を自然に行うための純粋に「機能的なもの」として存在するということであり、その方が、「僕」のあり方を無理なく説明できるように思う。

もし以上のように、「僕」という語り手が現実にもその状況に関わり得ることを封じられた純粋に機能的な存在にすぎないならば、「僕」に「無責任」で「内部の感情に甘え」る「ひよわな自己」である「娘」との同質性を見ることは成り立たなくなる。「僕」に許されるのは、ただ見つめ続けることと解釈し評価することだけである。そして、おそらくは、ここにこの作品を読み解く重要なポイントがあるように思われる。

四

「夕焼け」に描かれた「娘」が、「無責任」で「内部の感情に甘え」る「ひよわな自己」であるということに、本稿としても異論はないし、大方も異論のないところだと思う。しかし、そのことを以て、ただちに、この作品の文学作品としての価値、そして教材としての価値が損なわれるとは必ずしも言えないと思う。

たしかに、この「娘」は「ひよわ」であろう。だがそれは、たぶん多くの人々にとって思い当たる「事実」でもある。少なくとも作者にはそう思われたであろうし、それを教科書教材に採用した編集者やそれを支持してきた教師たちにもそう思われたに違いない。もしそうであるならば、

このひよわさは、たとえ道徳的に問題があるにしても、文学作品に描かれる対象ではありうる。そもそも日本の近代文学は、坪内逍遙以来、人間の「事実」をありのままに描くことに多くの努力を払ってきたと言えるのではないか。逍遙の『小説神髓』⁽⁴⁰⁾ (明治18~19年)には次のような一節がある。「小説の主脳は人情なり。世態風俗これに次ぐ。人情とはいかなる者をいふや。曰く、人情とは人間の情欲^{ほつしん}にて所謂百八煩惱是なり。」この「人情」は「劣情」「迷ふ心」などとも言い換えられ、そうした「心のうちの内幕をば洩す所なく描きいだして周密精倒、人情をば灼然として見えしむるを我小説家の努とするなり。」したがって小説家は「只傍観してありのまゝに摸写する心得にてあるべきなり。」いわゆる写実主義の提唱である。この逍遙の影響のもとに書かれた二葉亭四迷の『浮雲』(明治20~22年)では、知識人がそのひよわさゆえに悲劇に至る「事実」が、内海文三に託されて描き出されたと見ることができようが、以来、日本の文学は、人間の「事実」として、多くのひよわさを描き続けてきている。もちろん、このことは、主として小説ジャンルの事柄ではあるけれども、「夕焼け」のような詩は、人の日常のあり様を素材としている点で、この系譜に連なる側面を持つと見てよいだろう。

だが、これで問題が片付くわけではない。というのも、逍遙は「ありのまゝに摸写」せよと言いつつ、それを受け継いだ人々も基本的にはそれを自己の創作原理としたが、しかし、そこに、「やさしい心の持主」だとか「受難者」などといった解釈や評価を付け加えようとしたわけではないからだ。つまり、逍遙以来、文学は、人間の「事実」を描こうとしてきたが、それはあくまでも「ありのまゝ」の「摸写」が目指されたのであって、その事実に対する解釈や評価は、むしろ避けるべきものとされてきた。したがって、「夕焼け」が、ひよわさという事実を描こうとしたのなら、「やさしい心の持主」だとか「受難者」などという「娘」への賛辞は、絶対に避けなければならないはずのものということになる。

それならば、なぜ語り手である「僕」は、ひよわな「娘」に賛辞をおくったのか。それは主人公である「娘」がその状況の中での行為者であるのに対し、「僕」は既に述べたように行為者であることを封じられ、ただ「見つめ続ける」ことだけが許された存在だということに、おそらくは関わっている。もし「娘」と同じように、行為者としての資格が「僕」に与えられていたならば、「娘」と同じく行為者としての責任を「僕」は問われる。しかし、それはあらかじめ封じられ、「僕」の立場は行為者を「見る」ということに限定されている。ここに存在するのは行為者とそれを見る者とであり、そして、その関係の中に賛辞の由来は存するように思われるのである。

席を譲るか否か、それは宇佐美が言うように簡単には決めがたい問題なのかもしれない。しかし、少なくとも行為者としては、「娘」のように「うつむい」たり「身体をこわばらせ」たりするようなひよわさがあってはならない、というのが理想であろう。あるいは理想などとおおげさに言うこと自体が、ひよわさを露呈しているのかもしれない。それはともかく、問題は、見る者が、行為者を、それと同じレベルで見なければならぬのか、ということである。人は常に行為者として状況に関わるわけではない。状況から離れて、行為者を見、あるいはその話を聞くと言う立場に立たされたとき、人はどのように行為者に接するのであろうか。

そこで、中野好夫の『文学の常識』⁽¹¹⁾の中の「文学と道徳—アリストテレスのカタルシス論—」を参考に考えてみたい。

親鸞の「歎異抄」という名高い書物がありますが、その中で彼はやはり、「善人なおもって往生をとぐ、いわんや悪人をや」といっております。これは普通世にいう逆説というものです。(略)世の常のいわゆる善人、いいかえれば、恐ろしい悪の力というものを何も感じることなく、楽々と善人としての生涯を生きとおすことのできる人、そんな人が、かりにもあって、それが極楽に行けるものならば、善をなさんと思ひながら、何か暗い不可解な力に阻まれていっこうなしえず、してはならないと思う悪はいつのまにか犯しているという、そういった善意志にかかわらず悪を犯し、罪の意識に苦しんでいる悪人というものが、どうして極楽に行けないということがあるものか。そうした自力作善に絶望した人間がひたすら他力をたのむ、その悪人に真実報土の往生をとげさせることこそ弥陀の本願でなくて、ほかに何があるのかというのです。

中野はこれに続けて、人間はこのように「善と悪の奇怪な二重性」を持ち、その悪は浄化されることを求めているとして、アリストテレスの言うカタルシスの効用を説くが、ここでは、むしろ次の点に注意しておきたい。すなわち「善をなさんと思ひながら、何か暗い不可解な力に阻まれていっこうなしえ」ないという自己の意志どおりに必ずしも行為できない弱さを持つ人間、そういう者こそ救おうとする立場が存在することである。親鸞は、行為者が悪をなした状況に自らも行為者としてかかわったわけではないだろう。おそらく、そういう人間を見かけたり、あるいは懺悔を聞くなどしたのにちがいない。

そこで、そういう場面を私達の身近に想定してみたとき、行為者は、あくまでも自己に厳しくあらねばならず、自らその弱さを責めるべきことは言うまでもないが、しかし、そういう人間を目にし、またはその話を聞く者は、同じように責めるのではなく、むしろそういう弱さの中での葛藤のゆえにこそ、救いの言葉を投げかけ、あるいは救いの手を差し延べることがあってもよいように思われる。つまり、行為すべき立場とそうでない立場とでは、同一の「事実」を前にした時、その対処の仕方に相違があってもよいということである。そしてなによりも、文学の存在意義の一つを、そうした弱い人間の救いということに求めることはできないだろうか。

かつて福田恆存は、戦後の政治と文学をめぐる論争が盛んなころ、「なんじらのうちたれか、百匹の羊をもたんに、もしその一匹を失はわば、九十九匹を野におき、失せたるものを見いだすまではたづねざらんや。」というイエスの言葉をもとに「一匹と九十九匹と——一つの反時代的考察」⁽¹²⁾（『人間』昭和22年10月）という有名な評論を書いた。その中で「この比喩をほくなりに現代ふう解釈してゐた」として次のように述べている。

かれ（イエス 高木注）は政治の意図が「九十九匹の正しきもの」のうへにあることを知つてゐたのにさうゐない。かれはそこに政治の力を信ずるとともにその限界をも見てゐた。なぜならかれの眼は執拗に「ひとりの罪人」のうへに注がれていたのでほかならぬ。九十九匹を救へても、残りの一匹においてその無力を暴露するならば、政治とはいつたいなもの

であるか

―イエスはさう反問してゐる。かれの比喩をとほして、ぼくはぼく自身のおもひのどこにあるか、やうやくにしてその所在をたしかめえたのである。ぼくもまた「九十九匹を野におき、失せたるもの」にかゝづらはざるをえない人間のひとりである。もし文学も一いや、文学にしてなほこの失せたる一匹を無視するとしたならば、その一匹はいつたいなにによつて救われようか。

そして福田は、この一匹とは「あらゆる人間の心のうちに」いるもので、「みづからがその一匹であり、みづからのうちにその一匹を所有するもののみが、文学者にあたひする」と言う。さらに誤解のないよう付言すれば、福田の言う政治とは、必ずしも「悪しき政治」を指すのではない。「善き政治であれ悪しき政治であれ、それが政治である以上、そこにはかならず失せたる一匹が残存する」ということであり、またこの政治への「反発は政治の否定を意味するものではな」く「政治の充全な自己發揮を前提とし」たものである。

ここで、「政治」を「道徳」に、そのまま置き換えて読むことは、もちろんできない。だが、「政治」も「道徳」も行為することにおいて、ともにひよわであってはならないという点では共通の側面を持つと思う。ところが、多くの人間には、なすべきことを知りながら、時にそれをなし得ないという弱さが「事実」としてある。たぶん福田の言う「失せたる一匹」とは、そういう人間の弱さをも指している。もしそう解してよいならば、文学の存在意義の一つは、この「失せたる一匹」、すなわち人間の弱さを救うことにあると考えられる。「夕焼け」において、語り手が「娘」に投げかけた「やさしい心の持主」「受難者」などという過剰とも見える賛辞は、思いの通りに行為できない「娘」の弱さに「失せたる一匹」を見た語り手が、「娘」と同じ行為者の立場でなく、見る者の立場から、投げかけた救いの言葉だったのではないだろうか。そして、文学作品を学習対象とすることの一つの意味も、こうした文学による人間の「事実」の見方に触れるところにあるのではないだろうか。

五

ところで、文学は、社会や人間にとって有害であるとしばしば言われてきた。中野も「文学の悪い影響も、一応プラトー（プラトン 高木注）の言うように、ないとは言えない」と言う。周知のように、プラトンは『国家』⁽⁹⁾でいわゆる悲劇詩人の追放論を展開したが、それは一つには、「悲劇」を通して他人の「悲しみ」に触れることが自身の苦しみにたえる力を弱める、と考えたからである。そして、このプラトンの「悲劇」に対する危惧は、「夕焼け」の読みにおいても、たぶん無縁ではない。しかし、本稿では、「娘」の行為者としての立場と、行為者であることをあらかじめ封じられた語り手「僕」の見る立場とを区別し、後者の立場から発せられる言葉の意味を問い、そこに文学の役割を見る試みを行ってきた。そこでは、「無責任」で「内部の感情に甘え」る「ひよわな自己」は、「娘」に帰せられる問題ではあっても、語り手である「僕」の問題ではないことを論じた。したがって、この作品の読みにおいて、「僕」の立場とその言葉の持つ意味を理解

すれば、行為者として、自らに弱さを許すような気分を、読み手に育てる危惧はないものと思われる。

だが、それでも、宇佐美の「こんな詩をありがたがっているひよわな自己の日本人では、これからの世界の中でどうなることかと思いやられる。」という批判をすべて解消することは難しいのかもしれない。つまり、たったその程度の事にまで救いを必要とするほど、日本人はひよわなのか、とは言えそうだからである。だが、作者だけでなく、多くの人々が「娘」に見られるひよわさを日本人の「事実」と認めるならば、私達は、とりあえず、そこから始めるより仕方がない。ただし、そこに「事実」を認めるのが、この作品を教材化してきた大人たちだけでないならば、である。今の学習者たちは、もはやそんなところには止どまっていない、ということはあるかもしれないのである。

注

- (1) 太宰治『太宰治全集』第10巻 筑摩書房 1977年2月15日
- (2) 志賀直哉『志賀直哉全集』第4巻 岩波書店 1973年10月18日
- (3) 志賀直哉『志賀直哉全集』第8巻 岩波書店 1974年6月5日
- (4) 望月善次『論争・詩の解釈と授業』明治図書 1992年10月に詳しく整理されている。
- (5) 望月善次 前掲書
- (6) 荻久保泰幸「如是我聞」『国文学 解釈と教材の研究』学燈社 1987年1月
- (7) 宇佐美寛『国語科授業批判』明治図書 1986年8月
- (8) 菊池寛『菊池寛全集』第2巻 文芸春秋新社 1960年3月20日
- (9) 福田孝『源氏物語のディスクール』書肆風の薔薇 1990年7月30日
- (10) 坪内逍遥『明治文学全集16 坪内逍遥集』筑摩書房 1969年2月25日
- (11) 中野好夫『文学の常識』角川文庫 1961年3月20日
- (12) 福田恆存「一匹と九十九匹と——一つの反時代的考察——」『昭和批評大系』第3巻 番町書房 1968年3月25日
- (13) プラトン、藤沢令夫訳『国家』（前375年頃）岩波文庫 1979年6月18日

付記

本稿は、横浜国立大学における平成6年度の「国語教育演習B」の成果に基くが、授業全体の成果は学生により、別に『横浜国大 国語教育研究』第2号（1995年3月刊行予定）に纏められる予定なので、なるべく重複を避けるよう配慮した。横浜国大着任の年のよい記念を湊吉正先生の記念号に掲載できることが、ご学恩に少しでも報いることになればと思います。