

「日本の子どもの文学—国際子ども図書館所蔵資料で見る歩み」

天沢退二郎さんに聞く —21世紀の宮沢賢治—

可能性の宝庫としての「宮沢賢治」

2012年10月6日(土)

国際子ども図書館ホール(3階)

<対談>

講師：天沢退二郎氏×宮川健郎氏

はじめに

宮川健郎氏(以下、敬称略)：

こんにちは。昨年2月19日から隣の本のミュージアムで「日本の子どもの文学展」を開催しておりますけれども、その企画編集をした宮川と申します。よろしく願いいたします。天沢先生、今日はありがとうございました。お話をとても面白く伺いました。先ほどお昼に天沢先生がいらっしゃって、国際子ども図書館の職員の方と一緒に本のミュージアムを見ていただいたり、施設を少し見学していただいたりした時に、先生とお話していたんですけれども、ここは宮沢賢治ゆかりの場所の一つですね。御存じの方も多いと思いますが、賢治は妹のトシの看病で上京した折や、1921年の有名な突然の出京の時、しばらく東京で暮らすわけですが—この図書館は昔の帝国図書館の施設を再利用しているわけですが—この帝国図書館に時々来ていました。年譜の上では何回か拾うことができます。今の「本のミュージアム」が普通閲覧室という名前で、賢治がそこを利用していたのではないかと思いますので、皆さんは宮沢賢治がやってきた図書館、先ほどの何億光年という時よりはだいぶ短いですが、90年ほど後に、宮沢賢治が経験した空間を今日経験していらっしゃるということになります。『図書館幻想』(『宮沢賢治全集』第6巻、筑摩書房、1956所収)という小品がございますけれども「その天井は途方もなく高かった。」というその天井は、本のミュージアムの天井ではないかと思います。この場所に天沢先生をお迎えして、賢治の話をお話するというのは、非常にいいなあと思っているのですが、そのようなこととお話をさせていただきたいと思います。

先ほどのお話の『銀河鉄道の夜』で、天沢先生が「じゃあその次は次の時間に」というふうに言ったその次の時間に僕たちはもう入っている。21世紀という時間の中で賢治を見直すことの可能性を具体的に示して下さい、大変ありがたかったですけれども、この後の時間では、先生の賢治研究ということももちろん軸になりますけれども、先生の創作を初めとして様々なお仕事についても、少しずつ伺っていきたく思います。私がお話を聞く役をさせていただき、4時過ぎにな

りましたら、皆さんの方から何か御質問があったら手を挙げていただいてという時間を作りたいと思いますので、今日は是非お聞きになりたいという方がございましたら、御用意いただければと思います。そんなふうにして1時間ほどを皆さんと過ごしていきたいと思いますので、よろしくお願いします。

宮沢賢治との出会い

宮川： それで、今まで賢治に少し求心的なお話でしたけれど、少し遠心力を働かせて先生のような仕事に少し目を広げてと思ひまして、先生と宮沢賢治の出会いについてお伺いしたいと思います。先生は『天沢退二郎詩集』（思潮社、1968）という本に、御自分で自伝のような文章を書いていらっしゃいます。「自伝あるいは損をするための書き流し、自分のことをしゃべればきっと損をする自分に対する非難は必ず増え勝算は減る。モンテーニュ」というのを引かれた文章ですけれども、『グスコーブドリの伝記』について一先ほど皆さんが目次を御覧になった本ですが、「八畳に腹ばいになってグスコーブドリを読みだし一気に読み上げてふと気付くともう夕方で部屋の中もすっかり薄暗くなっている。長い人生を一つ辿り終えたという実感」という、満州での国民学校2年生の時の読書体験を書いていらっしゃるところがあります。先ほど少しおっしゃいましたけれど、その出会いのことをもう少し、と思うのですが、どうでしょうか。

天沢退二郎氏（以下、敬称略）：

今、宮川さんがおっしゃった通りなのですけれど、小学校3年生の時、1945年の夏一満州というのは終戦が近づくまではあまり戦火が及んでなかったわけですが一8月9日、10日くらいに一挙に僕らは戦争に引きずりこまれてしまったのです。その前の2年生3年生というところに、宮沢賢治が大きく僕の世界に入り込んできました。一つには、当時の満州の新京一今の長春です一、ここは中国東北部といわれているところです。そこで東北という標識といいますが、宮沢賢治がどこか南の方の県の出身だったら、宮沢賢治の文学はどうだったかというのと、相当違っていただろうと思います。それから、僕自身がその当時鹿児島とか熊本とかそういうところにおいて、何らかのきっかけで賢治童話を読んだ場合にどういふふうに入れ込んだかというのと、何も入れ込まなかったかもしれないし、僕は東北満州、つまり今の中国東北部というところで、賢治作品の主なもの約1年足らずの間に次々に読んだわけで、そのことはやはり全然無関係ではないと思うわけです。

それから、今僕が住んでいるところは千葉県の千葉市で、賢治の文学世界は日本岩手県というわけですが、この岩手県というのは千葉に住む僕にとって、やはり東北の方にあるわけです。僕が千葉県に引っ越してきたのが小学校の5年生の時です。5年生6年生と、習志野市の津田沼というところにおいて、津田沼小学校

を出て、津田沼中学校へ入ったところで、今住んでいる場所に引っ越してきたわけです。昔、千葉というのは一種の軍都だったわけで、僕が新しく住みついたところは、鉄道連隊がそばにあって、家のあるところは陸軍の兵器廠だったところです。まだ朝鮮動乱が始まる前で、鉄くずとしての装甲車とか、そういったものが家のすぐ近所にごろごろ転がってしまっていて、それからボルトやナットみたいなものが砂や土と同じように地面のいたるところに転がっていたというふうな軍都の跡だったわけです。軍がいなくなった後に住宅が造られて、そこで散歩をして回っていたところ、農家の人におまえの家はどこかと聞かれて、僕の家は兵器廠だと言うと、ああそうかと方角がすぐぴたりと分かったわけですね。それから、家から東北の方に少し道を入りますと、そこは昔の歩兵学校の跡なのですが、その先には田んぼがあり、それから森があり、畑があり、林がある、というのが延々と続いているところなのです。その中に、軍の遺構、つまり昔は軍の火薬庫だったというレンガ造りの建物がありまして、火薬庫だったというとなにやら恐ろしげなところですが、それから射撃場があったり、そういったところが、僕の家の方角にずっと広がっているということが、だんだん分かってきました。中学2年3年から高校1年くらいの時に、今僕が住んでいるところのすぐ東北の方角にある、森や林や畑や野原があるところや、あるいは昔の軍の遺構といったところを歩き回っていた、ということになるわけです。つまり、東北という方角が、僕にとって、ある決定的な方角だったということが、まず少年時代からの思い出ですね。

宮川： はい。どうもありがとうございます。長い人生を辿り終えた実感、そういう形で『グスコブドリの伝記』（宮沢賢治著、横井弘三絵、羽田書店、1941）を読まれた。その読書体験が一つの軸になって、それが千葉の自然を発見させるとか、世界を発見させる。そこはもう、今伺っていると、三つの魔法の世界に入っているわけですが、賢治が一つの軸になって、いろいろなことがそこに重なってくるということで、先生の文学世界が広がってきたのかなあと思います。

アンリ・ボスコと賢治の世界

宮川： たとえば、話がまた少し飛んでしまうかもしれませんが—先生は賢治に重ねて考えていらっしゃるのではないかと思うのですが—アンリ・ボスコという南フランスの作家の「パスカレ少年の物語」シリーズを以前お話しになっています。少し思い出話みたいな形でお話をいたしますけれども、私が天沢先生と最初にお会いしたのは1982年の2月でして—先ほども先生とちょっとお話したのですが—ちょうど30年前のパリ、ボンヌーベルという下町でした。あそこは何区と言うのでしょうか。ダウンタウンですよ。

天沢： そうですね。

宮川： そこに「竹園」という、韓国料理と言っていますが、焼肉屋さんがありまして、そこで私が、母とそれからもう一人知り合いと3人で食事をしているところに、見たことのあるような日本人男性がお一人と、もう一方は分からなかったのですが、入っていらして、見たことがあるような方は、写真で拝見したことのある天沢先生でありました。下町の焼肉屋で、ここよりもっと近い、すぐ隣の席でした。それで、先生方がちょっと手間取ってらっしゃったので、僕がコンロの火をつけてあげたりしたのですけれども、席が近いですから、お話が聞こえてくるわけです。天沢先生はちょうどサバチカルで？

天沢： 在外研究でした。

宮川： その時はどこの大学にいらっしゃったのですか。パリの第三とか第四にいらっしゃったのですか。

天沢： ソルボンヌですね。

宮川： ソルボンヌ大学にいらっしゃった。それで一年間勉強を、東京の勤務を離れてなさっている。そこへ日本から古い友達が訪ねて来た。話を聞いていると、蓮實重彦さんの噂話などから始まって、それでどうも山田宏一という映画評論家であると、だんだん隣の私が頭の中で突き止めていきました。山田さんが「天沢は何を勉強してるの」とおっしゃって、「いや、専門のアーサー王伝説をやっているよ。昼間は図書館に行って勉強してるよ」とおっしゃったんです。「でも夜には楽しみの読書もあってね」と言って「昨日読み終えたばかりなんだけども」「それは何という作家？」「アンリ・ボスコって言うんだ」と言って、その後読み終えたばかりの作品のあらすじを、ワインを飲みながら山田さんにずっとお話になるんですね。1時間ぐらいかかってお話になるのですけれども、それを私と一緒に家族と、脇で全部聞かせていただきました。それが、日本に戻って2、3年経ちましたところで、最初に訳されたのが、この『犬のバルボッシュ』(アンリ・ボスコ作、天沢退二郎訳、ジャン・パレイエ画、福音館書店、1984) だと思います。この『犬のバルボッシュ』の話をなされたのかなと思うのですけれども。

天沢： そうです。

宮川： あの前夜に読み終えられたとのことでしたが、どこで見つけられて、どういうふうに使われたのでしょうか。

天沢： 実は、ボスコの作品はその前に『少年と川』(アンリ・ボスコ 文、ジョルジュ・ルモワヌ 絵、天沢退二郎 訳、日本ブリタニカ、1980) というのを読んで訳したことがあったのですが、それは絵本だったので、少し話が違います。国立図書館で中世フランス文学を研究していたのですが、一方でボスコの原書は「犬の」が付いてなくて、*Barboche* (バルボッシュ) というタイトルだったんです。

宮川： はい。

天沢： 後に *Le Chien Barboche* というタイトルにもなりますが、その『バルボッシュ』

というのが図書館にあって、少し読んで、取っておいてもらって、あくる日に続きを読むというふうにして、すごく面白かったものだから、数日間、昼間は図書館に行って『バルボッシュ』を読みました。面白い時というのは、読書というのはすごく早く進むもので、何日間かかけて一気に読み終えたところで、宮川さんの隣に座ったわけですね。

宮川： それで、山田宏一さんにお話になっていたんですよ。すごく面白いお話で昨日読み終えたばかりという、やはりそういう感じであらすじをずっとお話しになって、ワインが大体そこで2本空いていくわけです。それで、山田さんの相づちがすばらしくて、「映画でいうとこういう場面だね」というふうにおっしゃるんです。そうすると、そこで映像が広がって、先生もまた、多分映像が広がってますますそのお話が面白くなる。私共は食事が終わっていたのですが、話が終わらないのでアイスクリームを頼んだりして、それで1時間ちょっとかかったと思いますけども、お話を聞き終えて、深くお辞儀をしてただ去って行きました。パリ、ボンヌーベル、「竹園」という焼肉屋さん、1982年2月のことでした。やがて『犬のバルボッシュ』という名前が本になったのですが、あの時の話だなあというふうに今思っていました。

それで、この『犬のバルボッシュ』を久しぶりに引っ張り出して再読いたしますと、「たぐいまれなデリカシーで自然や風土と交感しその息付きを表現しながらボスコの紡ぎ出す物語世界はやはりそこにしかない幻想世界であるという点で我が宮沢賢治のイーハトーヴに似ている」というふうに、訳者あとがきのおしまい近くで書いてらっしゃいます。ボスコと賢治の接点みたいなものがもしあるとすれば、それは先生の中で、どんなふうでいらっしゃいますか。

天沢： うーん。

宮川： 難しい。

天沢： いろいろなつながりがあるのですが。ボスコの『犬のバルボッシュ』の訳本の出版年は何年ですか。

宮川： 1984年ですから、焼肉屋さんの時から2年後です。

天沢： 1981、2年と在外研究をして、そして日本に帰って来て、すぐまた明治学院大学で教師をしていましたから、そこで研究もしたし、教壇にも立ったのですが、そこでまず福音館書店の人に、『バルボッシュ』というのは連作のうちの第3作にあたるのですが、まずこれが面白いから、これから出してくれと言って、1984年に出してもらった。これが、いろいろな人が取り上げてくれたりして、割に売れたのです。それで、『少年と川』は前に訳していましたが、それと『島の狐：パスカレ少年の物語』（『少年と川、島の狐：パスカレ少年の物語』アンリ・ボスコ作、天沢退二郎訳、ジャン・パレイエ画、福音館、1985）というのを1985年から1986年に出すというふうに、この3年間くらいに集中してボスコの訳を出版できました。

アンリ・ボスコはフランスのアヴィニョンの生まれなのですが—アヴィニョンというのは、周りを城壁に囲まれた昔からの有名な城郭都市で、法王庁があった時期もあり、その建物はまだあります—、そこの繁華街で生まれたのだけれど、街から南へ2里から3里離れたところにある野中の一軒家みたいところで、少年時代をずっと送ったのですね。お父さんお母さんは旅の音楽師だったので、しょっちゅう旅暮らしです。その間、街に住む乳母のところへ厄介になったり、高等中学校で寄宿舎に入ったりという時期がありましたが、少し大きくなると、もう一人暮らしをしていました。とにかく、その野中の一軒家で暮らしたというのが、彼の少年時代を覆っているわけです。これはやはり賢治世界の、自然の中で少年が育っていくというのと共通していて、ある意味では宮沢賢治以上に自然に密着したところ—隣の家まで行くのに何十分もかかるようなところで、ボスコは暮らしていたのです。しかも、少年とか犬のバルボッシュを通じて、自分自身の少年時代をモデルにした小説ですから、最近僕が一生懸命使っている言葉で言えば、土地の精霊の如く、彼はそこで少年になっていった。物語の中では、父親と母親が旅に出ている間、父親の伯母である大伯母さんが一緒に暮らし始めたと書いてあります。この大伯母さんというのが、非常に魅力的な人物としてパスカレの物語に出てくるのですが、実はこれはフィクションなのです。あのパスカレ少年は、野中の一軒家に一人暮らしをしていたんですが、そういうふうになると、ちょっと無理があるわけです。しかし、そのすごく魅力的で、優秀な大伯母さんは、子どもを縛らない。つまり、子どもに危ないところに行かないでとか、そんなことをあまり気にすると、自分を縛ってしまうことになるから、どこへ行ってほっつき歩こうが、何も干渉しない。これは具体的に言えば、全く少年一人でいて、駆け回っているのと同じことですが、そういう魅力的な大伯母さんを設定することで、物語世界が非常に無理なく進行していくわけであります。それで、少年は野生児みたいな少年と知り合いになって、その少年と遠くで暮らしたりするようになるというような設定もかなり無理なく進行するのです。

そういう自然との関わりということと、もう一つ、ボスコと賢治の関係、結びつきというのがあって、ボスコの姪御さんと僕は知り合って、その家によく遊びに行くようになるわけですが、ルールマランという町で、そこはリュベロン山地という丘陵地帯がありましてね。リュベロンというのは、四国を思わせるような横長の形をしていて、これが石灰岩地で、まるで別世界のようなところなのですが、そのことがボスコの小説にたくさん出てくるわけです。周りの景色も、それから横長の丘陵地帯で、そこは水源になっていて、そこから水が四方八方に下の世界に出て、いろんな池があったり川があったりして、集落ができる。そういうところもボスコの作品の舞台になったりして、非常に魅力的なところなのですが、その丘陵地帯が石灰岩の産地であるというところは、北上山地と同じなんですよ。北上山地という

のは、ちょうど宮沢賢治が非常に愛した土地であり、『風の又三郎』は北上山地が舞台ですしね、種山ヶ原があったり、それからたとえば植物で言うと、トリカブトというすごい猛毒で知られた草がありますね。このトリカブトというのは北上山地でも採れるのですが、リュベロン山地もやはりその毒草が採れるところなんですね。しかもこのトリカブトは、実は、千葉の南の房総丘陵にもあるんです。そういうふうに、僕にとって、北上山地と房総丘陵と、それからリュベロン山地というのが、同じような特徴を持った世界としてクローズアップされてくるわけです。

アンリ・ボスコは1976年に亡くなりましたから、僕が行った時はボスコが死んで間もない頃でした。ボスコの住んだ家があって、ボスコの書斎などもあって、ボスコの姪御さんがいて、そこに僕も女房も入り浸って、いろいろなことが分かってきたりしました。ということで、つまり賢治世界とボスコのリュベロン山地の世界というのは、いろいろな共通点を持って、しかも具体的に、僕は生きた賢治には会えなかったけれど弟さんといろいろ親しくなれたし、ボスコとは親しくなれなかったけれど、ボスコの姪御さんとは親しくなれた、というふうなところがあるわけです。

宮川： 分かりました。在外研究で勉強なさっていた夜に、ボスコを読まれて、そのボスコを通して賢治の北上山地に思いを馳せるというような、そういうお話を伺いました。

水たまり、光車、そしてオレンジ党

宮川： また私のことで恐縮なのですが、今年の春、30年ぶりにパリを旅行しました。たまたま先生が勉強されていたソルボンヌにうちの娘が勉強に行っておりまして、訪ねて行ったのですが、その時パリは雨が降った後で、パリってすごく水はけが悪くて、歩道なんかには水たまりがたくさんあるんですね。そこで急に、『光車よ、まわれ！』（天沢退二郎著、筑摩書房、1973）を連想しまして、パリには地下水道みたいなものもあるはずだし、もしかしてそのパリの水たまりのイメージというのがあるのかしら、と思ってしまうと、その後日本でお目にかかった時にそんな話を申し上げたら、「いや、それは違うよ」というふうにおっしゃって、『ノンちゃん雲に乗る』（石井桃子 著、桂ユキ子 絵、光文社、1951）だ、むしろそっちだよとおっしゃったんです。『ノンちゃん雲に乗る』については、『石井桃子集』（石井桃子 著、岩波書店、1998）という岩波から出ているセレクションの1巻目『ノンちゃん雲に乗る』に、天沢先生が解説を寄せられています。そこにはそのような話は書いていないんですね。ですから、『光車』のモチーフと『ノンちゃん』が、もし関係があるならば、そこも少し教えていただけませんか。

天沢： 『石井桃子集』に僕が解説を書いた時は、あまりすぐに具体的には思い出せなくて—それに『ノンちゃん雲に乗る』の解説ですから、僕自身を恣意的に持ち込むということにはブレーキがかかったかもしれないのですが—、逆に『光車』を書いた時

にも、石井桃子のネタがあるのだということは全然思わなかったもので、後で思えば、ということなのですけれども。『ノンちゃん雲に乗る』では、ノンちゃんが最初に、一人で木の枝か何かにもたがって行って、下の水のところへ落っこちてしまうところがあるわけですが、その時に、「さかさま世界が映っている」というイメージは、石井桃子の作品でも、特にノンちゃんが最後に幻想から覚めるところでもあるし、非常に重要なところなのです。そして僕の『光車』では、最初の方で、やはり主人公が水たまりがあちこちにあるところを、水たまりを避けるようにして、飛び跳ねてまたいだりなんかしているうちに、その水たまりの中に何か映っているということが分かってきて、そこへ引きずり込まれる。これは、書きながらそういうことになっていったのですね。僕自身が石井桃子の『ノンちゃん』のことを思い出して書いたというよりも、僕の作品の方が僕の背中をつついて、「あ、あれ、ノンちゃんにあるよ」なんてことを言ったのかもしれないです。とにかくそういうことで、直接ではなく間接的にだけれども、あのイメージは『ノンちゃん雲に乗る』が元だということ、後になって自分で思いついて納得しているというところなのです。

宮川： 両方ちょっと読んでみたんですけども、『ノンちゃん雲に乗る』の最初の方には「ノンちゃんは、こわいのです。もし水の底がぬけて、あの深い空におちてしまつたら！」というところがあって、天沢先生の方では、最初に、今少しおっしゃったことですが、一郎という主人公に関わって、「水たまりのひとつひとつに空がうつって、そのひとつひとつの空を、雲がぐんぐんかけぬけていく。いっしょうけんめい、その空や雲を見ながら歩いているうちに、どっちが上でどっちが下なのか、どの空が本ものの空なのかわからなくなってきた」（『光車よ、まわれ！』）とあります。ここが、世界が上下反転するというのを後にこの物語が書いていく予兆になっているのかなと思ったり、浅い水たまりなのにそこで溺死してしまう事件が起きたりというようなことで、どんどん物語が予兆を深めていくわけです。『光車よ、まわれ！』は、私も大変愛読をしてきた本でして、今はまたピュアフル文庫という形で新しい読者を得ているようですけれども、何かその若い読者から反響などはありますか。

天沢： 若い読者からのいきなりの反響というのは、特に手紙が来たりとかいうことはないです。実はブッキングというところが、『光車』のみならず『オレンジ党』シリーズまで、全部復刊して下さったのですが、その時に、東京のあちこちの書店で読者の集まりみたいなものを時々主催してくださって、そこへ行くと、僕の昔の愛読者たちとか、新しい読者も思ったよりかなり大勢来てくださっていました。その中に、僕の本を読んだ子どもが大きくなって、自分の子どもにも愛読させているという、親子の読者なども来たりして、そういうようなところで、いろいろな読者がいるのだなあということが分かってきたわけです。直接に何か手紙が来るということは、『光車』の時点ではあまりなかったですね。

宮川：　そうですか。作品が次々復刊されているというお話も出てきましたが、先生は昨年暮れですか、復刊ではなくて、新しく、「三つの魔法」3部作のもう一つの続編ともいえるような『オレンジ党最後の歌』（天沢退二郎著、復刊ドットコム、2011）というものを書かれまして、琉球新報というところから依頼があって、私が書評のような紹介のようなものを書かせていただきました。正直、新聞の書評、というよりも紹介ですから、全部語ってしまうと読者は興味を失うことになってしまうと思いますので、途中までのところで、書きやめたような形を取っていますが、それは意図して書きやめたのではなくて、まだやはり私自身、この『最後の歌』という作品をどのように読んでいいのか、読みきれていないという感じが非常に強いんですね。それで、たまたま紹介だったので、読み切れていない形でも書いてしまったのですけれども。

また、最近読み直す中で気が付いたのですけれども、2007年に『ユリイカ』で上橋菜穂子特集というのがあって、そこで天沢先生が「物語を問う物語、ファンタジーと現実の関わりをめぐって」（『ユリイカ』39(6)(通号 535)、青土社、2007.6所収）という、インタビューに答えた形の記事がありまして、上橋さんと御自分のファンタジーを対比して語っていらっしゃる場所があります。「僕の場合は、あくまでも現代の子どもたちが現代の世界を舞台に、さまざまな怪異と出会うという構造になっているけど、上橋さんの場合はハイファンタジーの流れに即して一から異世界を作り上げて、その中での話になっている」と、上橋世界と天沢先生のファンタジーを対比して位置付けていらっしゃるようです。さらに「上橋さんのような、ハイファンタジー的な現実の写し絵である異世界を作り上げて、そこを主人公たちが冒険していくというやり方がどんなに精密な写し絵であるにせよ、何だか迂遠なやり方のように感じるんです。もっと率直に現実に切り込んでもいいのではないかと」とおっしゃって、なおかつこのインタビューの中で「僕は今三〇年近く前に書いた「オレンジ党シリーズ」の最新作を久しぶりに書いているんですけど」という、そのことの中で今のお話があるんですね。それで、この『最後の歌』をまた読み直してみたりしますと、ここでおっしゃっている「もっと率直に現実に切り込んでもいいのではないか」というそのモチーフを、特におしまい近くのところで感じまして、九十九谷という非常に魅力的な場所を作品の中に作られて、そこに史上最悪の魔物がいるという設定で、4作目から前の3作目を読み直すと、また今までと違ったある種の深さのようななものを感じざるを得ない。その深さをどうも読みこめていないという気がするんです。そこで、作者にヒントをいただくというのは、間違っているような気がするのですけれども、先生に今日お会いしたので、その執筆のモチーフをめぐって、私が今申し上げようとしていることの答えということではなくて結構ですから、少しどんなふうだったか教えていただけないでしょうか。

天沢：　「オレンジ党」シリーズは、1978年に『オレンジ党と黒い釜』（天沢退二郎著、筑

摩書房、1978) を書いているんですが、その前に『闇の中のオレンジ』(天沢退二郎著、林マリ絵、筑摩書房、1976) という短編集があって、基本的には「オレンジ党」シリーズの最初の設定というのがここで出てきているわけです。先ほども言いましたように、現在住んでいる千葉の辺りというのは昔、普通の人はいくらも住んでいなくて、鉄道連隊とか、歩兵学校とか、軍の施設がたくさんあったところでした。もちろん、その間にちらちらと民家もあり、それから農業をやっている人もいるわけですが、基本的にはそういうところだったのです。その軍というのを、僕の「オレンジ党」シリーズでは、片仮名で「グーン」と書いています。グーンのもの、これは黒い魔物、そしてこれは黒い魔法の操りである、と。黒い魔法というのは、それまで僕が愛読してきた、イギリスのアラン・ガーナーの連作(『ブリジנגアメンの魔法の宝石 *The Weirdstone of Brisingamen*』、『ゴムラスの月 *The Moon of Gomrath*』) というのがありまして、やはり現実世界に怪しげなことが起こってくる話なのですが、そこでは魔法というのが3種類あって、特にそのうちの2種類、黒い魔法と、それから古い魔法というのがある。古い魔法というのは良くも悪くもなく、その土地に昔から住みついている魔法で、黒い魔法というのは、悪の権化であって、人間を滅ぼす、というような、黒い魔法と古い魔法という二本立ての設定があったわけです。これを僕が使いまして、さらに時の魔法というのを考えて、古い魔法、黒い魔法、時の魔法という三つの魔法を設定しました。三つを設定するということは、やはりいろいろな利点があるわけです。『オレンジ党と黒い釜』という作品で、子どもたち、それも黒い魔法によって父親と母親あるいは父親と母親のどちらかを殺された子どもたち、男の子も女の子もいるわけですが、このグループとヒロインの女の子が出会って、そして共に冒険するという物語設定が始まる。その前の『闇の中のオレンジ』ではそのためのエキスキューズみたいなものが並んでいるわけですが、ここで先ほど言いましたように、この千葉の、僕の住んでいるすぐ北のところ、もとは軍が支配したところだけでも、そこに今は団地があったり、それからスポーツセンターがあったり、それからいろいろ怪しい森や何かたくさんあるところなのですが、そこから始まって、その次の『魔の沼』(天沢退二郎著、筑摩書房、1982.5) それから『オレンジ党、海へ』(天沢退二郎著、筑摩書房、1983.12) と、3部作がだんだんと、世界の場所を隣へというふうに広げていって、そこで最後の『オレンジ党、海へ』というところで、一応1983年に最後の作品、最後の冒険というふうな感じで書き終えたわけです。その時に、先ほど少し宮川さんに言ったのだけれど、当時福音館書店の編集部にいらした、『グリックの冒険』(斎藤惇夫作、藪内正幸画、牧書店、1970) や『冒険者たち：ガンバと十五匹の仲間』(斎藤惇夫作、藪内正幸絵、牧書店、1972) といった長編を書かれた斎藤惇夫さんという方が、『魔の沼』を評価するような書評を書いて下さって、それからまもなく『オレンジ党、海へ』を書いて、他に用事があって福音館に

電話したら、電話に出られたのが斎藤惇夫さんで、いきなり「君、あのオレンジ党には続きがあるんだろう」と強く言われたんですね。僕は別に続きを書くつもりなど、全然予定も何もなかったのですが、その斎藤惇夫さんに言われたのが、ぐさりと僕に突き刺さったところがありました。それから、僕の姪、といっても女房のお姉さんの娘なのですが、彼女が長野県に住んでいて、なかなか骨のある女の子なのですが、「オレンジ党」を送ったら読んで、「続きはないの？続きは？」と言ったんです。この二つのセリフのことは、あとがきにも少し書いていますが、しかし実際に書き始めるのにはそれから10年以上かかったわけです。

それから続編のごとくで、続編でないところがあって、つまり続編というのは、それまでの3部作の作品にかなり縛られるわけですね。僕が『光車よ、まわれ！』を書いて、あちこちに送った時に、同僚のお子さんがちょうど小学校上級生くらいで、読んですごく面白がったのです。「これはつじつまが合わないところが面白い」と。この「つじつまが合わないところがいいんだ」ということが、僕には神の声のごときものでした。今度の『オレンジ党最後の歌』というのは、今までの作品、特に『オレンジ党、海へ』と読み比べて御覧になると、いろいろつじつまが合わないところがあるんですね。『オレンジ党、海へ』をもう一回読み直して、それと一生懸命つじつま合わせをしてみるとか、そんなことをするとその子に怒られます。そういうことをしないでやる手はないかといって考えたのが、つまり、オレンジ党の仲間一人、名和ゆきえという女の子がいて、この女の子はそれまでの3部作では途中でいなくなってしまう。父と子の二人暮らしなのですが、お父さんはどこか遠いところに仕事をしに行くので、どこか児童養護施設みたいところに預けられることになって、オレンジ党の仲間から離れたところに行ってしまったわけです。それでも、そこが気に入らないというか、オレンジ党が恋しいというかで、いったん逃げてくるのですが、それからまた連れ返される、ということがあった。そこで、この子がまた戻ってくるという設定にして、しかも、この女の子の側から書く、ということをおもいついたのです。そうしますと、3部作の最後の『オレンジ党、海へ』について、この女の子は、他のグループの仲間が起こったことをほとんど何も知らない。オレンジ党の他の男の子や女の子はみんな、実は「とき海」というところに行って、そこで死んだお父さんやお母さんに会ってくるというすごい冒険をしてきたわけですが、ゆきえだけはそれに参加できなかったんですね。今度の新しい物語は、名和ゆきえを一人称で書くというふうにはしないで、名和ゆきえという三人称にしましたけども、しかし彼女の方から見た話ということにしたわけなのです。そうしますと、ある意味ではつじつまが合わないのは当然ですよ。だから、もうつじつまが合わないことを恐れることは全くなかったわけです。もちろん、部分的には「あ、あそこのあれか」というふうに思い当たる場所はあるようにはしてありますけれども。

最後のシリーズは、そのことによって非常に自由に、しかし物語としては、やはり黒いもの、黒い魔法というものとの戦いというストーリーは一貫させています。しかし、黒いものというのとは一体何か、本当の敵なのかどうか、ということについては、これは最後まで尾を引く問題です。しかも、それをどのようにこの子どもたちがさばき、逃れていくか。そこで「物語とそれから渡り鳥、これを大事にしてほしい」ということをわざわざこの本の帯に書いてもらったわけです。ここで、物語の力というのは、やはりこの物語全体のライトモチーフであって、これはまだ先があるわけですが。

フランスでアンリ・ボスコをいろいろ読んでいた時に、ボスコと類似したところのあるアンドレ・ドーテルという作家がいて—アンドレ・ドーテルの少年小説もこれがなかなか魅力的なので、『荒野の太陽』（アンドレ・ドーテル作、天沢退二郎訳、マリ林画、福音館書店、1988）というのを翻訳していますけれども—このドーテルのあまり長くない物語の一つに、物語が禁じられた世界というものを扱った、一種のアンチユートピア、ディストピアの物語があるんですね。この世界を考えて、つまりこの物語の中の主人公たちの敵というのは、結局最後に非常に地団太を踏んで悔しがるので、*「物語というものを我々は軽んじていた。物語というやつを何とかしなくちゃどうしようもないんだ」*ということ、影の声のごとくに、敵の連中が言うところで終わるわけなのです。この「オレンジ党」の物語は、鈴木太一郎という主人公のお父さんが書くことになっているのですが、最後まで書き上げないうちに、敵によってオレンジ党の子どもたちは攻め込まれて、最後は滅ぼされそうになるわけですが、そこで死んだ父親や母親たちが「とき海」から、いったん返してよこした娘や息子を回収しに来たのです。「回収する」ということがやはり一つのキーポイントだと思うのですが、いったん返してよこしたのだけれど、危ないから子どもたちをこちらへ回収しようと、船に乗せて行くわけですが、そのときに、ゆきえらしい女の子—あるいは他の子かもしれない、そこははっきり書いてないのですが—を一人残して行きます。作者の鈴木太一郎が最後までちゃんと書き終えて、その原稿をエルザのいとこであるイギリスにいるアリシアに届けるようにということを言い残して別れるわけですが、最後にこの物語を読んでいるということは、実はちゃんと原稿がアリシアのところまで届いて、そのおかげで今皆さんが読んでいるんだ、というふうにしてまとめたわけです。このように、第4部のごとくであり第3部のごとくであり、何と言ったらいいいんですかね。しかし、こういう物語の設定の仕方は既にイギリスの作家に学んでいて、ある4人の女の子たちのグループの物語で、自分たちが生きた物語を、一人一人が4冊の別の物語に仕立てて、よく読むと共通しているところもあるけど全然違うところもあるという—あれは確か、R.E.ハリス作、脇明子訳の『ヒルクレストの娘たち』シリーズ（岩波書店）—、それがやはり一つのヒントになっているわけです。

宮川： 結局、その『最後の歌』は、僕たちは去年の大震災の後に受け取ることになり、それで九十九谷の史上最悪の魔物というのは、近代の文明が作り出した猛毒だということも書かれていて、読者としては非常に重い問題をいただいたような気もしているのですけれども、今のお話も伺いながらまた読み直してみたいと思います。

21 世紀の宮沢賢治—文章の力、作品の「アウラ」

宮川： 私の方からもう一つだけ伺って終わりたいのですけれども、この「日本の子どもの文学展」というのをやっていて、そこの宮沢賢治のコーナーを今、半年やっているということで先生に来ていただいているわけなのですけれども、先ほど、児童文学少年であった頃の話がありました。先生が「白象」（白象社、[1号]1949.11～）を読まれた 1950 年代にかかる頃、日本の子どもの文学が転換を始めて、宮沢賢治や小川未明や浜田広介といった、詩的で象徴的な言葉で心象風景を描くような近代童話の世界が、やがてもっと散文的な言葉で子どもをめぐる状況を描くような現代児童文学に転換していく時代に、多分児童文学少年から児童文学青年になられたのだと思います。それで、基本的に近代童話が現代児童文学に転換していったという見方で展覧会は一応作っているのですけれども、本当に童話から児童文学へ転換してしまったのか。童話というものはもう過去のものなのかということについては、非常に私自身疑いを持ちつつ、なんです。それで、童話から本当に児童文学に転換してしまったのかということについて、先生のお立場から何か御意見があれば、教えてくださいませんか。

天沢： やはり、その転換自体が 21 世紀のこれからですよ。宮沢賢治については、先ほどの話で、これから宮沢賢治の作品の読み方というものが、さらに新しい展開を見せるということを言いましたが、例えばあの作家もこの作家もというふうに他の作家にもそれが言えるかということ、それこそ 21 世紀の宮沢賢治はこの人だというふうな人はいないんですね。それはなぜかということ、一つは宮沢賢治の物語作品、童話作品、詩もそうなのですけれども、その最大の魅力の根本はやはりエクリチュール、文なんです。言葉の順序とか、例えば『どんぐりと山猫』（宮沢賢治 著、中尾彰 絵、中央公論社、1949）の第 1 行の言葉は「をかしなはがきが、ある土曜日の夕がた、一郎のうちにきました。」というふうに並んでいるわけですが、この「をかしなはがきが」というところ、それから「ある土曜日の夕がた、一郎のうちにきました」という、この順序というのは、簡単なようですが、普通の言葉はこうじゃないわけです。これは一番分かりやすい例を挙げたのですが、全体に、賢治のテキストの文章の力というものが物語の力を伝えているわけなので、その根本的な出所というか出方というか、これがないと。例えば宮沢賢治の童話を、今の言葉に分かりやすく書き直した典型的なものは、戦後間もなくたくさん作られた紙芝居ですが、紙芝居になっている賢治童話というのを聞きますと、ストーリーは賢治のストーリー

一をなぞっているようだけれど、賢治テキストとは似ても似つかぬものですね。つまり、賢治童話の持っているあのアウラ（独特の雰囲気、オーラ）が、全然ないんですよね。このアウラというもの、どこからこのアウラが出てくるかという、やはりある意味では、物語自体、作品自体からほとぼしり出るわけです。そこのところが、先ほどの上橋さんのテキストとか、それからさらに言えば、ここ数年間に僕が非常に重視していたイギリスなどのファンタジー、『指輪物語』とか『ナルニア国ものがたり』とか、いろいろ翻訳も出たし映画にもなったわけですが、あの翻訳や映画には、やはり原作が持っているアウラというのがないんです。映画の場合には、CG みたいなものを使うようになったということも、やはり一つ大きな問題だろうと思うのですが、翻訳の場合も、特に『指輪物語』の最初、『ホビットの冒険』（J.R.R.トールキン 作、瀬田貞二 訳、寺島竜一 絵、岩波書店、1965）の瀬田さんの訳でも、翻訳には原作が持っているアウラというのがない。ということは、やはりエクリチュール、文章、物語を支えている言葉の力、物語の力……これに、あるアウラの生じる転換というものがある。やはり何十年か前の、童話から少年小説へ、児童文学から少年文学へというようなところから、その後いろいろな作家が出て来たんですけれども、そこのところがもの足りない、というところしか今のところは言えません。

宮川： はい、わかりました。文学史的な構図も、今日おっしゃった 21 世紀の時間の中で、その作品のアウラということを感じながら考え直していきなさいということかな、というふうに受け止めました。