

日本児童文学私観

——昭和から平成へ・新たな子ども居場所を求めて

中野裕子

一 はじめに

児童文学が生れる土壌を考えると、そこには、大人の作った社会状況（国の政治・経済・教育・文化）と密接な関係があり、その時代と場所によって編み出された家族観・児童観が反映されるものであろう。19世紀半ばのイギリスは、産業革命の経済発展によるヴィクトリア王朝の黄金時代を迎え、かつての大人の視点から書いた教訓主義的な物語から脱して、子どもの視点から見た大人の世界を描いた『不思議の国のアリス』（1865年）が生まれた。『アリス』には言葉遊びや、しゃべる動物たちとの触れ合い、奇妙な大人の世界の戯画が織り込まれ、従来の教訓主義から抜き出た子ども自身が楽しめる、子どものための物語の誕生であった。この時期のイギリスが、植民地を持つほどの経済的余裕を持ち、その文化的余裕が、かつての「小さな大人」^(注1)という概念を覆す、等身大で、独立した存在の子ども像を生んだと言えるだろう。一方、イギリスで『アリス』が誕生した1865年、日本は幕末であった。日本で初めて、「少年文学」^(注2)という言葉がうたわれ、近代児童文学の嚆矢となった巖谷小波の『こがね丸』が世に出たのは1

891年であった。柄谷行人は、「子ども」の発見とは、その歴史性から考えるとき、「子どもと大人の『分割』」が行われるようになった近代の産物だ、といった^(注3)。とはいえ、明治期の〈子ども〉の発見は、親の敵討ちという勧善懲悪を描いた小波の『こがね丸』を始め、なおも、富国強兵のための強い男子の育成という、国家の教育理念が作り上げた〈子供〉である。続く大正期に描かれた〈子ども〉の発見も、主に小川未明に代表されるように、大人のノスタルジーが生んだ純粹無垢な子ども像に基づく〈童心主義〉が主流であった。そこに初めて「子供の純性」という標榜語を用いて、芸術性の高い「童話」をめざしたのが鈴木三重吉率いる「赤い鳥」だった。かつて未明が自分の童話を「わが特異な詩形」と言及した表現には、作家の自己表現のための童話という性格が強調され、読者としての「子ども」が希薄な点で物議をかもした。だが、その論議は戦後、1950年代には、〈童話伝統批判〉という形で問い直され、より散文的な、より長編の全く新しい形の〈現代児童文学〉の成立(1959年)をみることになるのである。

昭和から平成への児童文学を概観するとき、いくつかの文学史的転機・展開・変容と、敗戦に代表される歴史的転機を見ることができよう。それらの中で重要と思われる、特記すべき作品・事柄だけに絞って、触れたいと思う。紙面の都合上、絵本・幼年童話についてはほとんど触れていない。またとくに作品数が多く、評価の定まっていない1990年以降の児童文学作品については、今後の問題提起となるであろう作品の簡単な紹介なることをお断りしたい。それらの流れを恣意的ではあるが概観していくことで、変容する児童文学、そしてそこに潜む家庭観、子供像が、これからの新たな児童文学のゆくえを示唆してくれるのではないか。

なお、本稿は2014年5月に刊行予定の児童文学テキスト『児童文学の愉しみ・20の物語(仮題)』(翰林書房)

の昭和と現代の児童文学史概説に先がけて試みた覚書であることをお断りし、重ねて参照して頂ければと思う。

二 大衆児童文学の台頭

関東大震災の爪痕を残したまま、昭和に突入した日本は、昭和二年の金融恐慌、昭和四年の世界恐慌の中にあつて、経済危機に瀕していた。また昭和三年には、共産党員の大弾圧があつた。児童文学の動向を見ても、大正時代に童心主義を掲げ、芸術的高みへと童話を導いた「赤い鳥」が昭和四年に一時休刊に追い込まれたほか、最盛期には100種ほどあつた童話雑誌はことごとく、休刊・廃刊となつた事情にこの不況の波は無関係ではない。のちに、この昭和初期から10年ほどの時期を称して児童文学の「冬の時代」と言つたのは坪田譲治であつたが、一つの思想の退潮は、また一つの新しい潮流を生み出した。坪田も分析するように、この時期出版された、二つの全集、アルス社の『日本児童文庫』（昭和二年～五年、全76巻）と興文社・文藝春秋社の『小学生全集』（昭和二年～四年、全88巻）が火付け役である。アルス社の『日本児童文庫』（昭和二年～五年、全76巻）は、北原白秋の実弟・鉄雄の出版社から出た百科事典的児童叢書である。巖谷小波、坪内逍遙、小川未明、島崎藤村、鈴木三重吉ら総勢二十余名をを顧問に据えたアルス社の『日本児童文庫』は、いわば「大正期の子どもの読み物とか児童文化を総括した」^(注5)形で、大人も楽しめる「より高級なものをねらっている」といった特色を持つ。全巻の装丁を恩地孝四郎が受け持ち、色鮮やかで印象的な表紙絵が各巻についているほか、竹久夢二の挿絵も何点か入っている。一方『小学生全集』は、芥川龍之介の助力の下、菊

池寛編輯で、かつて菊池が『小学童話読本』（全八巻、興文社、1930年）の編集にあたって、集めきれなかった「清新にして健全なる童話」という志のもとに集大成された児童専用の読み物全集である。特に文芸では、ギリシャ神話からグリム、アンデルセン、アラビアンナイトといった世界の少年少女文学を始め、幼年童話、文芸童話は初級・上級という子供の年代に応じたグレード別のセレクトがなされており、力の入ったアンソロジーである。^(注6)また日本の建国史に力を入れた歴史童話^(注7)が特徴的である他、科学的読物（物理、電気、生物、動物、植物）など幅広い教養全集となっている。興文社の力と出版技術の進歩も手伝って、廉価で大量生産を実現した。この背景には当時の円本ブームの影響もあったが、過熱するほどの予約購買、宣伝合戦をアルス社の『日本児童文庫』との間にくり広げたのは有名である。^(注8)戦後のファンタジーの先駆的作品を生み出した佐藤さとは、幼少期に、母がひそかにそろえたこの「小学生全集」を無我夢中で読んだという読書体験を持っている。^(注9)もちろん日本の文芸童話の巻には宇野浩二の「路の下の様相」も含まれていた。戦後の民話採掘から『龍の子太郎』の名作を生んだ松谷みよ子も、家にはアルスの『日本児童文庫』、興文社・文芸春秋の『小学生全集』が全巻揃っていたという。^(注10)これらの全集が中流意識をもつ家庭に普及、歓迎されて子どもの知育に一役買ったことは想像に難くない。まさに『小学生全集』の「家庭に図書館を」というキヤッチフレーズの呼び水が、家庭内での読書状況の変化として起こっていたといえよう。そして国境を越えた文学作品のラインナップによって、子供の情操、知的好奇心を刺激し、昭和四十年代に活躍する児童文学作家にも少なからず影響を与えたのである。

ところで、大正期に創刊された少年雑誌・「少年倶楽部」（講談社）は、昭和初期に全盛期を迎えた。その特徴を簡

単にまとめれば、「面白くてためになる」をモットーに、①長編の読み物の連載、②中学の講義録の情報を載せて少年の立身出世の志を教化するほか、③組み立て式の付録を付けて娯楽性をも追求する、といった特徴を持って大衆児童文学雑誌としての変貌を遂げた。結果、部数は、昭和四年の新年号が、五十万部、ピーク時の昭和十一年には七十五万部の発行部数を誇った。吉川英治の「神州天馬俠」、高垣眸の「豹の眼」、大仏次郎の「角兵衛獅子」、佐藤紅緑「あゝ玉杯に花うけて」といった「少年倶楽部」代表作ともいえる作品も、昭和二年に出揃うこととなる。これらの作品は大衆的児童文学として少年を魅了しつつ、正義、知性、勇敢さを持ち合わせた理想の少年像を作り上げた。

川端康成の「級長の探偵」も昭和四年、三月に「少年倶楽部」に掲載された作品である。農繁期の農村の子供である清一は、優等生でありながら、その時期の手伝いによって、稲で両目を傷つけ、失明してしまう。盲目の清一は、自宅で週に一回訪れる級長の文雄の近況報告を楽しみにしているが、ある日、理科の電流の実験道具が何者かによって壊されており、クラスの中で犯人捜しが始まる。ここで級長の文雄も探偵にならざるを得ないが、理科の実験の話にとりわけ興味をもっていた親友の清一を真つ先に疑わなくてはならず、苦悩する。結局、犯人は校長先生だったという落ちがつき、清一と文雄は一層、真の友情を確かめ合うのだが、これを児童文学作品として見るとき、いくつかの特徴を見出すことができる。

まず一つは「少年倶楽部」を発表の場に行っていることで、そのディテール、テーマは少年向けの読み物として、とてもよくできている。当時、江戸川乱歩の明智小五郎で一世を風靡した「探偵」という言葉を使った題名も、親しみやすい大衆的なイメージを読者に与えるのに有効だろう。また、当時、尋常小学校高学年、四年から始まるという理

科の実験をモチーフに使う点も、少年の読み物としての興味ある話題であると共に、当時の理科教育の様子的一端をうかがわせる。^(注1)

そしてこの作品のテーマともいえる、盲目という逆境にもくじけない生きる力、親友との真の友情は、「少年倶楽部」の掲げる少年の理想主義的なトーンに見事に合致している。

だが、実はここには同時に川端特有の問題が隠されている。盲目の清一という人物像には、村松定孝が指摘のように「鬼気をはらんでいるような妖しさ」^(注2)があり、それは子供時代に相次いで身内を亡くし、孤児になった川端自身が創造した負けん気の強い、盲目の秀才なのである。おそらく清一という人物造型が、川端の抱える不幸によつて若くして人生を悟ってしまった虚無と表裏一体であったことは、清一が妙に「老熟」した少年だと見る奥出健の指摘にも^(注3)通じるだろう。盲目の人のモチーフで少年・少女雑誌に書かれた児童文学の作品を、例えば、昭和三年の「盲目の少女」(「東京朝日新聞」)、昭和七年「愛犬エリ」(「少女倶楽部」)、昭和十四年「美しい旅」(「少女の友」)など、川端の一つの作品群として抽出した研究は、羽鳥徹哉『作家川端の展開』に詳しいが、^(注4)それらが自分の少年時代を想起させる「少年」であるというよりも、「少女」として書かれていることが多いのは興味深い。川端が弱者を思い浮かべ、そこに美への憧憬をのせることで生きる力にすると、やはり「少女」の方が都合がよかつたのかもしれない。

少女雑誌の詳細についてここでは紙面を割かないが、女学生の細やかでセンチメンタルな心情を、花の名前にまつわる、一話ずつの物語に綴つた五十四の短編集、吉屋信子の処女作「花物語」(「少女画報」)、「少女倶楽部」に掲載、のち「少女の友」、昭和12年(昭和14年再録)の連載も、人気であった。吉屋に代表される少女の甘美な友愛物語は、

少年向け児童文学作品と少女向けのそれとを「差異化」^(注16)し、ひいてはその後の大衆的な少女雑誌に引き継がれていく「少女趣味」といわれる独特の嗜好のモデル」を作り上げることとなった。

また、昭和初期にはプロレタリア児童文学の作品が、雑誌「戦旗」、「少年戦旗」などに発表されたが、子供たちの世界に社会的な切り口をもって、それを描こうとした意義はあるものの、内容的に見るべきものは少なかった。川端いわく、その思想を前面に出すあまり、「彼らが抱懐する理想を芸術化する術を知らない」（三月文壇創作評）、大正12年3月「時事新報」という批判を免れない。榎原補郎、塚原健二郎といった作家は、プロレタリア児童文学解体後に、それまでの社会主義を標榜することなく、そのまま（生活童話）に舞台を移すが、これもまた作品のストーリー性の脆弱さを指摘する批判があったことを一言つけ加えておきたい。^(注17)

三 戦中の児童文学

昭和六年の満州事変に続き、昭和十二年から始まった日中戦争の暗雲はますます日本中に立ち込め、昭和十三年には国家総動員法が施行された。文化統制の波は文壇にも容赦なく押し寄せた。「ペンの力を借りて戦意高揚をはかろうとした」（『昭和二万日の全記録』5、講談社、平成元年11月）いわゆる「ペン部隊」^(注18)は文芸家協会会長・菊池寛を始めとして従軍作家を選出し、中国戦線の様子を偵察したのち、日本軍の健闘ぶりを従軍記に書いた。「ペン部隊」海軍班の中には吉屋信子の顔もあった。また、「主婦之友」に連載中であった山本有三の『路傍の石』は、社会主義に関心を寄

せる主人公をめぐって検閲が入ったため、「ペンを折る」という一文を残して、連載は中止された。^(注19) 昭和18年1月から「中央公論」に『細雪』を連載した谷崎潤一郎も、戦局下に「軟弱かつ甚だしく個人主義的なし女人の生活をめんめんと書きつらねた」^(注20) 態度が「戦争傍観の態度」^(注21) にみえると陸軍報道部から検閲が入って連載は二回で中断している。

児童文学においても、昭和十三年十月に内務省から発表された「児童読物改善二関する指示要綱」によって、俗悪な漫画・講談を中心に取り締まりが行われた。文部省はこれを機に推薦図書を「新児童文化」に掲載したり、芸術的香気が高いことを理由に浜田広介「椋鳥の夢」(『椋鳥の夢』、新生社、1921年)などは歓迎された。浜田は他にも「泣いた赤おに」などの幼年童話を数々発表した。これらの動きは一見、芸術的児童文学の保護であるが、一方で、国体の本義に則った敬神・忠孝の精神をもち、艱難困苦に耐える気風を持つ作品であることはもちろんのこと、母性愛を強調したものであることという条件付きであった。いわば、これから突入する戦時下における(銃後の母)の前奏曲であった。^(注22)

昭和十六年、太平洋戦争が勃発すると、〈子供〉は〈児童〉ではなく、〈少国民〉(天皇に全てを捧げる国民の一員)という呼び名となり、〈童話〉は〈少国民文学〉という名称に変化した。しかし戦争色から逃れ、独自の芸術的色彩を發揮して評価された作家もいた。新美南吉『おじいさんのランプ』(昭和十七年)は、民話的な語り口で文明開化から移り行く時代の変化を、ランプ屋というおじいさんのひたむきな人生を追って描いた。また、椋鳩十『動物ども』(昭和十八年)は動物の生態を鋭い観察眼で見据えながら、人間と相対する動物の姿を描いて動物文学という新しいジャンルを築いた。戦後、小学生の国語の教科書にしばしば採られた椋鳩十の「大造じいさんと雁」もこの作品集に収録さ

れている。雁の群れのリーダーである「残雪」と、大造じいさんのプライドをかけた、知能と勇気の一騎打ちは、一刻と変わる時局の中で、相手をいかに冷静に捉え、戦略を立て、戦うのかという戦時下の状況にもなぞられているとも読めるだろう。だが、読後のすがすがしさが、戦った相手への敬意に支えられているところが、子供に読ませる作品としての価値を保証している。

一方で、数多くの児童文学作品を残しながら、生前出版された童話集は、『注文の多い料理店』の一冊のみであった宮沢賢治の、『風の又三郎』（昭和十四年）、『グスコープドリの伝記』（昭和十六年）が刊行された。

出版状況も思想統制に伴った印刷用紙の制限などが加えられ、昭和十九年になると、末期的狀況を呈していく。『出版年鑑』を見ても、1941年に2312点あった出版点数は、1944年は、249点、1945年は32点である。（注2） こうした状況下で児童文学作家は何を書いたのか。

直接、軍人の伝記を書くことにより、戦意の鼓舞を煽る手法にのつた大仏次郎『山本五十六元帥』（学芸社、昭和十九年）は出版部数七万部と言われている。また、壺井栄は、時代に迎合しながらも、戦争への抵抗を巧みに秘めた作品を数多く書いている。短編八編を収録した『夕顔の言葉』（1943年）は、高校一年のヤス子の日常生活を通して、出征したまま帰らぬ人となった兄のくれた夕顔の種を思い、揺れ動く少女の気持ち、決意を前向きに描く。講談社の「少国民の日本文学」シリーズから出された「海のたましひ」では、海の魂を持った船乗りの血が脈々と受け継がれ、御用船の機関長を父に持つ家族と子供たちの生活が描かれる。この作品においても、お国のために御用船に乗り、何カ月も帰ってこない男たち、それを家で待ち、生活を支える女たちの構図は変わらない。戦時色の強かったこの時期

にあつて、題名を「海のたましひ」とした壺井(注24)だが、戦後、改作された「柿の木の ある家」(昭和二十四年、第一回児童文学賞受賞)を見れば、その物語の中心は、小豆島という故郷の風土と、そこに生きる人間の日常生活のいとおしさ、愛情にあふれた人と人との温かい交流であることがわかる。そして家族の喜びも悲しみもすべてを見てきた柿の木を通して、時代を射抜く壺井の眼は、のちに『母のない子と子のない母と』(1951年)や『二十四の瞳』(1952年)において、残酷な戦争の傷跡を、純真な子ども心に照らして描き出していくのである。『二十四の瞳』の若い女性教師が、どうしてもこの子たちの瞳をにこすまい、と誓った決意が、無残にも壊されていった戦争の重さを、自らの背負った十字架として語らねばならないと思うのは壺井に限らず、作家の性だろう。同時に常に壺井が作品の中で描いた子供への無償の愛は、戦時中の母性政策と合致したという一時的な迎合ではなく、戦後の壺井の作品に家庭小説の萌芽を(注25)みる特徴となっている。

戦前の既存作家による児童文学的な業績を顧みるとき、昔話の翻案の試みという括りをあえてするならば、大宰治の『お伽草紙』(1945年)という作品は何を語るのだろうか。この時期の大宰は、昭和十八年に『右大臣実朝』、昭和十九年から二十年にかけて『新釈諸国話』、『お伽草紙』と、相次いで日本の古典文学の翻案物を発表しており、その時代背景を見れば、「戦時下のナシヨナリズムと連動した、古典回帰への風潮があつた」といえる(注26)だろう。それに加え、大宰の得意とする原作をパロディー化する手法には、「語り」Ⅱ「騙り」の要素は重要である。中世の「語り物」という「御伽草子」が、「穩健な子女教養の書」(『御伽草子(上)』、岩波文庫)として「御伽」Ⅱ「相手」に向かつて語られた教訓的な発話の形であるのに対し、大宰の『お伽草紙』は彼一流のパロディーとなつて悩める中年芸術家の

悲喜こもごもを自戒の書に仕立てた「私語り」へと変貌させて見せたのである。前書きによれば、戦時中の防空壕という家族との共有空間の中で、一見、「父」を見事に演じながら、「父」が「娘」に語る物語の額縁的な外枠を保証として、物語内の「父」と同一人物の「作者」、もしくは「私」に「別個の物語」（『お伽草紙』）を語らせている。それは太宰自身が「舌切雀」の中で、「作者」として解説する如く、「桃太郎」のような「日本一」という絶対的な「快男^{（注2）}子」ではなく、太宰自身に通ずる「弱者の心理」を持った主人公に、現実との『対立』の折り合いのつけよう」とした四つの昔話なのである。

おしなべてすべての人が死ぬ運命にあつた戦時中に限って和解できた現実との安息と、これから戦後を生き抜く諦念に似た覚悟が、『お伽草紙』の底流には見られる。それが決して児童文学としてのハッピーエンドには結びつかない現実の、人間の正直な姿であることはそれぞれの作品の結末を見れば明らかだ。酒飲みのお爺さんのこぶが取れ、生真面目のお爺さんのこぶが増える皮肉を「性格の悲喜劇」（「瘤取り」）と切つて捨て、アルミテス仕込みの処女の兎に恋した中年の狸が湖に沈んでいく悲劇を「惚れたが悪いか」と滑稽な自虐の悲劇に貶める（「カチカチ山」）太宰が、最後の「舌切雀」で用意したのは、他の三作品同様、死の影がみえる究極の結末だ。病弱で社会の役には立たないが心やさしいお爺さんと、慾張りのお婆さんという夫婦の「対立」は、「おれをこんなに無口にさせたのは、お前です」というお爺さんの言葉にもあるように、もはや、対話が成立しない溝である。はじめからお爺さんとの間には言葉が必要としない雀との仲を嫉妬してその舌を切るお婆さんの行為も、お爺さんからしてみれば全く的外れな、理解の外にある行為である。舌がなくなり言葉の介在しないお爺さんと雀とののユートピアは皮肉にも太宰にとつての理想の

愛の形であり、お婆さんには求められないものである。お婆さんの死後、宰相にのぼりつめたお爺さんはこう言った。「いや、女房のおかげです。あれには、苦勞をかけたよ。」だが、お婆さんが死んだ後で、その勞をねぎらうお爺さんの言葉は、現実との融和（折り合い）なのか。死をもつてしか融和できないお婆さんとの現実はお婆さん一流の皮肉に満ちている。お伽噺を読んだ子どもが気付く数十年後の、もう一つの物語なのである。語り手の「作者」あるいは「私」によって共犯思想を植えつけられた読者は、太宰の敷いた数十年後の人生の見取り図の呪縛から容易に抜け出すことができない。それは近代的リアリズムで昔話の諧謔性を操った太宰の仕業である。

太宰でもう一作品、時代は前後するが、昭和十四年の『女生徒』の場合はどうだろう。これは実際に現役の女学生の日記をかかなりの部分において活用して作り上げられたことがわかっているが、そこには太宰の中のアニメが女生徒に仮託して封じ込められている。思春期の少女の移ろいやすい心理を当時の流行であつた「意識の流れ」の概念の援用によって、巧みに初夏の一日に閉じ込めた。浮かんでは消える、とりとめもない思考の連続性や、中年女性への近親憎悪、成長の拒絶、極端な感情の振幅は、多感な思春期ならではの心理のスケッチとしてとてもうまくできている。あるいは一連の女生徒の意識の流れを、思春期特有の、自己同一性（アイデンティティー）の確認と捉えるならば、そしてそこに特徴的な女子学生言葉と、個性的なキャラクターというスパイスを加味することで、ヤングアダルト向けの児童文学の走りという要素を見ることがも可能かもしれない。ジョイスのユリシーズに傾倒していた川端康成もこの作品を激賞するが、一方で、女生徒が太宰治自身であることを見抜いている。^(注29)作家として充実期を迎える太宰が、〈女語り〉を得意として自らの感性・思想の表象のスタイルを確立していったことを考えると、必ずしも児童文学とし

ての動機とメッセージが明確にあった作品とはいいがたいが、再考する価値のある作品である。たびたび中学・高校の教科書に取られている「走れメロス」(1940年)については、いい尽くされた感もあり、詳述しないが、その材源考から、テーマの問題、国語教育の視点からの幅広い研究がなされており、長谷川泉の言葉を借りれば、「テーマが明確である上に、信義と友情という、青年期に共感を呼ぶ、重大でしかも切実な問題を取り上げている」^(注31)という点でより児童文学としてのメッセージ性も強い。さらに翻案から創作に変換された人物造型の再検討など、単に倫理性的の問題だけで終わらない分析も望まれるところかもしれない。

四 戦後の児童文学・断絶と連続の歴史観の中で

1945年8月15日の敗戦を機に日本は、アメリカのGHQ(連合国軍総司令部)のもと、占領下での民主主義の道をたどることとなる。それまでの軍国主義から民主主義への転換は、児童文学においても、それを歴史の断絶と捉えるのか、あるいは歴史の連続性の中でその転換を捉えるのかという問題を孕みながら、新たな様相を呈し始めた。戦後間もなく、昭和二十一年、三月には、児童文学者の新たな統一文学団体結成として、関英雄らにより日本児童文学者協会が発足した。初代会長を小川未明に置く(1948年)同協会は、戦前の文学活動の在り方の反省を含め、「民主主義の建設のため、自由で芸術的な児童文学を創造し、普及する」^(注32)ことを綱領に掲げて、新たな児童文学活動の拠点を開いた。半年後には機関誌「日本児童文学」(1946年、9月)を発行した。こうした中、民主主義的精神を

持ち、芸術的な児童文学作品の創作を目指した児童文学雑誌が多く創刊された。「赤い鳥」の伝統を受け継いだ「赤とんぼ」(実業之日本社、1946年4月)、「子供の広場」(新世界社、1946年4月)、「銀河」(新潮社、1946年10月)、「少年少女」(中央公論社、1948年、2月)などである。例えば社会風刺や皮肉の利いた異国のメルヘン風物語、無国籍童話といわれるジャンルがこの時期生れたのは特徴的である。平塚武二の『太陽よりも月よりも』(講談社、1947年)や筒井敬介『コルプス先生汽車へのる』(季節社、1947年)などである。「赤い鳥」で鈴木三重吉に直接指導を受けたという平塚武二は、日本児童文学者協会の準備にも尽力し、のちに佐藤さとる、長崎源之助を育てた同人誌「豆の木」の創始者だが、その作風は時代への反骨精神と、ユーモアと、ナンセンスと、ファンタジーへのロマンティズムを底流にもつ変幻自在の感がある。特に「たまむしのずしの物語」(1948年)は法隆寺の国宝・玉虫厨子に着想を得た歴史物で、仏師・若麻呂がそれを作り上げるまでの美への追求、そこに七色の玉虫の羽を使って仕上げることで芽生えた「神をこえた美」、自然の美しさを愛でる心を、霧が晴れるようなタッチで描いた筆致はみごとである。

またこの時期、注目すべき作品は「赤とんぼ」に連載された竹山道雄の『ビルマの豎琴』(1948年)、石井桃子『ノンちゃん雲に乗る』(1947年)などがある。当時の「赤とんぼ」の編集に携わった藤田圭雄は、検閲を受けながら、周囲の反対を押し切って、戦後いち早く、この国境を越えた平和への祈りを貫いた水島上等兵を描いた『ビルマの豎琴』を掲載した。^(注33)また石井桃子の『ノンちゃん雲に乗る』(1947年、大地書房)では母親に置いてきぼりにされた、小学校一年生の少女・ノンちゃんが、ふくれて、いつもの遊び場所から誤って池に落ちるところから異世界に入り、雲の

上の住人であるおじいさんとのやり取りの中で、自分の家族を語っていく、という物語である。(「行つて帰る」)形の、西欧のファンタジーの原型を、石井はいち早く、日本の物語の世界に取り込んだ意義は大きい。また、ここに描かれた「平和であたたかな家族のあり方」^(注34)は、戦争を経験した日本の「戦後の民主主義の理想そのもの」^(注35)である。

一方、坪田譲治は、復刊後の後期「赤い鳥」で昭和八年以降、ほとんど毎号に名を連ねた代表的な作家である。菅忠道が「坪田文学」によつて、日本の児童文学のリアリズムの道には、一つの大きな道標がうちたてられた^(注36)と語るように、彼の児童文学作品は、日常の何気ない生活の観察の中から切り取られた子供の世界である。それは特別な(事件)という(非日常)の形を取るわけでもなく、何気ない(日常)の家族との会話であり、兄弟との遊びであり、それを取り囲む愛である。児童文学の歴史の中で、長年、大人が作りあげてきたであろう児童像は、坪田の手によつて初めて、正太・善太・三平という固有名詞の下に個々の児童のものとなつて生き生きと動き出した。ある時は、こつこ遊びであり、「魔法」、1935年)ある時は老人から話を聞く驚き、好奇心であり(「河童の話」、「善太と汽車」)または大人が突き付けた現実から逃げずに生き抜くエネルギーな子供の姿(「お化けの世界」、「風の中の子供」1936年、9〜11月、東京朝日新聞)となる。戦後の坪田は周りの文芸復興の雰囲気も手伝つて、意欲的に敗戦後の時代的な題材をもとにした作品を書いた。「三本の柿の木」(『桃の実』、東西社、昭和二十二年、十一月)では日清、日露、第二次世界大戦と親子三代にわたつて戦争に男子をとられた家族の悲しみと人生の重みを、それぞれのために植えた柿の木が静観する様子を祈りと共に描いた。「少年の日」(新潮社、昭和二十九年、六月)も子供の成長を願つて柿の種をまき、育てる母の愛情と、それを取り巻いてたくましく育つ兄弟の姿、生家の柿の木に思いを馳せる坪田

の望郷の思いをこめた長編となっている。

のちに松谷みよ子、今西祐行らを同人にむかえて坪田が「びわの実学校」を創刊したのは昭和三十八年十月のことである。伝統批判が主流の当時の児童文学にあつて、「童話小説」^(注37)と呼ばれ、「大正期の象徴や詩情を尊重した童話世界と、小説的散文の世界を併せ持っていた」^(注38)坪田の「びわの実学校」はある意味、「赤い鳥」の再来といわれ、伝統帰であるという言い方もできるが、そこから輩出された人材の育成という面での影響は大きい。

ともあれ、戦後に新たに出版された児童文学雑誌は、五年ほどでほとんどが廃刊となり、作家の創作発表の場は狭められた。以降、十年ほどは菅忠道が「慢性的不況の創作児童文学」^(注39)と呼ぶ時代が続くこととなる。そして戦後の、新たな動向としてまず、早稲田童話会の少年文学宣言について触れる必要がある。

五 早大童話会 『少年文学』の旗の下に」が掲げた児童文学の理念

1953年、早稲田大学の学生サークル・早大童話会の機関誌「少年文学」の冒頭で、鳥越信、古田足日、神宮輝夫、山中恒らは新たな創作児童文学の道をひらくための少年文学宣言を行った。彼らは「メルヘン」、「生活童話」、「無国籍童話」、「少年少女読物」の克服を目指すとして、以後、小川未明や、浜田広介、坪田譲治をはじめとする戦前の童話作家に対する「童話伝統批判」が始まることになる。ここにまとめられた理念と問題意識を、鳥越信の言葉を借りれば、主に三点で、^(注40)

一 子供への関心—児童文学が描き、読者とする「子ども」を、生き生きとしたものとしてつかまえる

二 散文生の獲得—童話の詩的性格を克服する

三 変革への意志—社会変革につながる児童文学をめざす。

とまとめられる。中でも、古田足日は「さよなら未明」と題した文章の中で、未明の大正15年のいわゆる「童話宣言」を持ち出して、「わが特異な詩形」として、つまりは自らの自己表現のために書く未明の姿勢を「赤い蠟燭と人魚」にも触れて批判し、子供のための児童文学の在り方を説いていく。また、石井桃子、いぬいとみこ等が、〈子ども〉という読者をはつきりと意識したうえで、伝統批判したのが『子どもと文学』^(注42)であった。石井といぬいは当時、岩波書店の『岩波少年文庫』の編集に携わり、1950年12月の最初の配本ではエンリーヒ・ケストナーの『ふたりのロツテ』^(注43)がその一冊にあつたという。両親の離婚から、双子の姉妹は別々に育てられたことを知って心を痛めながら、両親に働きかけ、二人の熱意が、最後は、壊れた家庭を再生していく物語は、「おもしろく、はつきりわかりやすく」という世界文学の神髄を見てきた石井やいぬいの眼に、「世界的な児童文学の規準」(『子どもと文学』)となつて映り、これからの日本の児童文学が目指す道標に見えたことは間違いない。「作家の自己探求とか、自己成長のために、児童文学を書くというのはあやまりである」という批判を含めて、古田が言う「子どもの立場に立つ」^(注45)児童文学であるという方向性が、これらの伝統批判の共通認識として現代児童文学の幕開けを作っていくことになるのである。^(注46)

六 佐藤さとる『だれも知らない小さな国』(基地)の創造と自己回復の物語

1959年は佐藤さとる『だれも知らない小さな国』(講談社)、いぬいとみこ『木かげの家の小人たち』(中央公論社)が相次いで刊行された。いずれも散文的文章で書かれた本格的な長編の読み物であり、小人が登場するファンタジーであり、また戦争体験がその後の主人公の生き方を方向づけていくという、それまでの児童文学とは一線を画する画期的な作品と言える。古田足日はこの五十九年を、「戦後児童文学の転機」(『週刊読書人』)と捉えた。また、翌年1960年には山中恒『赤毛のポチ』(理論社、七月)、松谷みよ子『龍の子太郎』(講談社、八月)、鈴木実らの共同制作『山が泣いてる』(理論社、八月)、今江祥智『山のむこうは青い海だった』(理論社、十月)などが出版された。1961年には、古田足日『ぬすまれた町』(理論社、十一月)、安藤美紀夫『白いりす』(講談社、十二月)、神沢利子『ちびっ子カムのぼうけん』(理論社、十二月)なども刊行された。古田らが「童話伝統批判」の中で述べた、これからの児童文学理念が具体的な作品となつて結実し始めたといえる。

さて、佐藤さとるの『だれも知らない小さな国』は日本の児童文学で最初のファンタジーの誕生と言われている。主人公の「ぼく」は、戦後の焼け野原で、小学校三年生の時に遊んだ懐かしい小山に、そこに伝わる伝説の小人が住んでいたことを思い出す。導かれるようにその場所を訪れる「ぼく」は小屋を建て、小人・コロボックルの小国を築き、彼らを守るために、道路建設でつぶされそうになる小山を固持しようと奔走する。そこに協力者としてあらわれた「おちび」とよばれる幼稚園の若い先生は、ぼくが昔、一度だけコロボックルを見かけた時の、片方の靴をなくし

て泣いている少女なのであった。

ここに描かれる小人・コロボツクルのイメージは、佐藤さとるが幼いころに『小学生全集』で読んだ宇野浩二の『路の下の神様』に出てくるアイヌ伝説の小人・コロボツクルのイメージと、古事記の「少彦名命」の枕詞クシガミに着想を得て、「コロボツクルを少彦名命の子孫として、物語の中心に据えることに」^(注48)したという。他にも物語の中には、トマトおばあさんから聞く、村に伝わる鬼門山の伝説などを合わせて独自のコロボツクル像を作っている。例えば、ブライアン・アドベリーはファンタジーの中にしばしば援用される民話・神話について、それは必ずしも郷愁的な意味を持つだけではなく、「神話がわれわれの日常の言語の中にあり、われわれの心的構造と、人間と自然の關係に示唆するものを持つ限り、古代的ではなく、現代的存在である」と言及している。^(注49)コロボツクルという伝説の力が、〈過去〉の子ども時代への懐古の道具としてだけでなく、〈現在〉の「ぼく」に働きかけてくるとしたら、それはどんな力だろうか。そのヒントは、物語の全体からしてみれば、ほんの二ページ程度にしか満たない、終戦の風景にある。戦死した海軍の父のこと、空襲の「命がけの鬼ごっこ」のこと、鬼につかまって、「運のわるい友だち」の亡くなったことに加え、「ぼくは、焼け野原になった町に立って、厚い雲がはれるように、ぼつかりと小山のことを思いうかべた」とある。「ぼくと小山の小さな歴史」が「ふたたび流れ始めた」という終戦の認識は、敗戦の喪失感の中で自分の根源・原点を再認識し、自分の歴史の連続性の根拠を見出したいという欲求に違いない。ひたすら、自分の中のコロボツクルの記憶と共にその場所を開拓して、自分だけの居場所を作る作業は、幼い子どもが、お気に入りの場所を、自分の居場所として〈基地〉を作る作業に似ている。〈基地〉は自分の中の大事な小さなもの（小人）を守る使命と共に、「ぼく」

の場合、同じ記憶を持つ「おちび」さんと一緒に、同じ夢を作る人生の創造でもあるのだ。

ところでフッサールに師事していたオイゲン・フィンクは、プラトンの形而上学的ミメーシス（芸術的模倣）の視点から、〈遊び〉を「現実的『非現実性』」で「人間の真面目な生の現実性の出来事とのなんらかの性質の模倣である」^{（注50）}と言った。佐藤さとの作る世界観と自己との関係は、この言葉はまさにあてはまるだろう。彼のファンタジーは、壮大な非現実の世界が広がる種類のファンタジーではなく、日常世界を写した遊び心から生れる、小さなものへの発見と慈しみ（『太一の机』、『小鬼がくるとき』、『底なし森の話』）、箱の中の世界（基地づくり）（『不思議な音がきこえる』、『宇宙からきたかんづめ』）といったタイプの作品群に分類できるだろう。彼の作る小人・小鬼の造型や、箱や缶詰のミクロの世界は、日常世界の模倣が生んだ遊び心の具現化でありながら、絶えず、彼の世界の反映のモデルとして存在し、彼の世界全体を照射して象徴している。大真面目な遊び心が生み出した小世界、〈基地〉が、子どもの居場所の再確認となって、明日の楽しさにつながっていくところが、佐藤さとのファンタジーの面白さである。

七 松谷みよ子と民話

六十年代に活躍した児童文学作家の中でも、松谷みよ子と言えば、その多彩な才能は多岐にわたり、赤ちゃんの絵本『いないいないばあ』や幼年童話〈モモちゃんとアカネちゃんシリーズ〉、そして原爆や公害を扱った『ふたりのイーダ』に続く連作、戦後の創作民話の傑作『龍の子太郎』（1960年）、と多くの名作と幅広い読者層を得ている。

『龍の子太郎』は、信州の小泉小太郎伝説という民話を手掛かりに編み出された創作民話として、子どもからお年寄りまで、今でも圧倒的な支持を得ている作品である。松谷はこの作品で第一回講談社児童文学新人賞、1962年には国際アンデルセン賞優秀賞優良賞を受賞している。松谷が民話に傾倒するきっかけとなったのは、戦時中に信州中野の疎開先で聞いた民話に始まるが、直接的には、人形劇団「太郎座」を創立した、瀬川拓男との出会いと、『夕鶴』の書き手である木下順二の所属する「民話の会」に出席し、戦後の民主化の中で起こった民話運動の動向を肌で感じながら、知己を得たのが、生涯、民話と関わるきっかけになった。そのうち、瀬川と結婚した松谷は、肺結核を患いながらも、精力的に信州の民話探訪の旅に出かけ、そこで聞き書きした話を元に書いたのが「おしになった娘」（1957年）と言われている。民話採集の成果は、「日本の民話シリーズ」^{〔注5〕}『日本の民話』（角川書店、全12巻）、明治以降の天狗・河童・怪談から第二次世界大戦の加害者側の証言も含む『現代民話考』（1977年）へと発展していく。

『おしになった娘』は、短編ながら、松谷の民話に対する作家精神が余すところなく出ている作品である。この話の舞台も『龍の子太郎』と同様に信州を流れる犀川のほとりの貧しい村で、たびたび川が氾濫することで、地主に年貢を払えず、病になった「もりい」という娘が生死をさまよいながら「おら、あずきのまんま、食いてえなあ」とつぶやく切なさ、父は地主から小豆と米一升を盗む。元気になった「もりい」が嬉しさのあまり歌った手まり唄で、父が犯人だと役人に知れてしまい、父は川の人柱となって殺される。悲しみに暮れて、「もりい」はおしになるが、ある日獵師が雉を撃つと、雉に語りかける「もりい」の声を聞く。「もりい」は雉に、声を出さなければ殺されなかったものを、といったのだった。元になった民話は、『信濃の民話』^{〔注6〕}の中の『おしになった娘』という同じ作品名で見られ

るが、原話では、ごく簡単に、事実関係を中心に、病になった娘・もりいの言葉や、手まり唄、人柱になった父のシヨックでおしになった経緯が時系列で語られる。これと比較して松谷の『おしになった娘』を読めば、その語りの有効性によって、何を松谷が創作したのか、その創作意図は明らかである。まず、「もりい」の父が盗みをするまでの動機の伏線として、二つのエピソードを加筆している。一つは、瀕死の病人の前で、米粒の入った竹筒を振ると快方に向かう、という言い伝えて、心配した隣人が竹筒を持つてくる場面が加えられる。もう一つは地主に、病人がいて年貢を納められないと、直談判に行く場面である。前者は死ぬまで満腹になるほどの米を食べることのできない農民ならではの知恵であるが、食べられない米を枕元で振ったところで、病が治るものでもないことは明らかだ。この言い伝えを挿入することでいかに一升の小豆と米が庶民の口には遠いものか、なお一層、村の生活の貧しさ、厳しさが補強されている。それは〈情〉だけでは解決できないという社会派・松谷の鋭い眼光が光っているのである。後者も同様にして、何も行動を起こさない他の農民と違って、「もりい」の父が地主と交渉する場面は、松谷独自の物語を作るには必要な問題提起である。そしてたった一升の米と小豆がほしいというささやかな農民の願いが叶えられたのと引き換えに、人柱にされた父の前に、頑なに口を閉ざしてしまう「もりい」の姿は、社会への精一杯の抵抗だろう。その個人の力は大きくはないが、民話の陰に潜んだ数知れない語り手の思いを背負って、新たな表現者としての言葉を獲得する松谷の確固たる意思がこの作品の社会的原動力を支えている。

『龍の子太郎』の話も簡単に紹介しておきたい。ある山村におばあさんと暮らす龍の子太郎と呼ばれる少年は、怠け者で、両脇に鱗のようなあざを持っていた。ある日、おばあさんから自分の生い立ちを聞いてみると、きこりの父

は亡くなり、身重だった母は山仕事に行ったとき、空腹のあまり、村の言い伝えに背き、イワナを三匹立ち続けに一人で食べてしまった。すると姿は龍に変わり、龍の子太郎を産んで、姿をくらましてしまった、という。母の眼玉をしゃぶって大きくなった龍の子太郎は、鬼退治の後、母探しの旅に出るが、農民の声を聞き、龍の母が住む湖の水で田を潤し新しい土地を拓くため、母に山を動かしてほしいと訴える。村人のために働き水脈を変え、土地を拓いた盲目の母は、眼をあいて、人間の姿に戻り、太郎と共に幸せに暮らした、という筋になつてゐる。この話の舞台は長野県内を流れる信濃川水系の犀川さいがわ付近で、小泉小太郎伝説が残る松本・安曇野両平野の周辺である。度重なる川の氾濫で、水害・土砂災害が絶えなかつたこの土地の歴史からも、この地域に伝えられる伝説には、例えば柳田国男の『桃太郎の誕生』(注33)で紹介されている『信府統記』(巻17)にもあるように、父・白龍は神として崇められ、母・犀龍の背に乗つて小太郎が、山を切り崩し、農民のために大事業を成し遂げる話となつており、苦しい農民の生活を救う願いがこの伝説に込められている。松谷みよ子の『民話の世界』(注34)によれば、『龍の子太郎』には、塩田というところに伝わる怠け者の小太郎が、おばあさんの手伝いをしていた所、薪の木の束がはせておばあさんが飛ばされてしまう小太郎伝説と、松本に伝わる犀龍という母龍と小太郎が山を切り開く大事業を成し遂げるといふ二種の小泉小太郎伝説が組み合わされ、さらに母が龍になつた理由に使つた、イワナを三匹、一人で食べたから、という伝承は、秋田の民話から取つたという。だが、これらの民話を使いながらも、龍の小太郎が創作民話とされる最大の理由は、太郎のこの一言にあるだろう。母からイワナを三匹食べた罪を、「くるしい山のくらしの中の、それはおきてなのだよ」と、たしなめられた太郎は、悔しがつてこういうのだ。「ちがう。ちがう。おらがいいたいのは、もしそのとき、いわなが百びきあ

つたら、つてことなんだ。うんまい、米のにぎりめしが百あつたら、つてことなんだ。」と。「百匹のイワナ」という件は、この作品が「戦後民主主義をもっともよく代表する作品」であるとしながらも、評価が分かれるところである。^(注55)しかし本題は、民話はその語りの向こう側に、それぞれの語り手の人々の人生を見るように、母龍には、貧しい山村で生きるための哀しい掟があり、息子・太郎にはこれからを生きるための変革のエネルギーが宿っているという点である。かつて柳田国男が『遠野物語』の序文で「願はくは之を語りて平地人を戦慄せしめよ」^(注56)、また「要するに此書は現在の事実なり」と言及した箇所を松谷は引用して、「私共は再度ここに『現在の事実』に遭遇して「戦慄」しなければならぬ」^(注57)と民話と対話する自らの姿勢を確認している。民話や伝説・神話がその土地に生きる民族特有の生活の叡智と社会構造の論理を、現在を生きる我々に伝えているとしても、その現実を打破する力に変えることが、いま民話と共にその土地に生きる者の新たな使命なのかもしれない。歴史という時間の中で、民話に再発見される現代的意義を育てながら、子どもの生きる力を示していくという点で、この作品は、神話を血肉として、今を生きる人間の生の方向性を探っていくファンタジーと、地続きの領域だといえるのではないか。

八 成長物語からタブーの崩壊へ

戦後の児童文学史を概観するとき、六十年代を中心とした、主人公の自己変革の物語を称してそれを〈成長物語〉と呼び、すでにその方針は「少年文学の旗の下に！」の文章の〈成長〉をめぐるレトリックから構成されている」と

論じたのは石井直人であった。^(注58) 先述した1960年の幕開けに位置する作家、例えば今江祥智や、山中恒のほかにも、それに続く大石真『チヨコレート戦争』（1965年）、古田足日『宿題ひきうけ株式会社』（1966年）、あまんきみこ『車のいろは空のいろ』（1968年）など、子どもにあたかな読後感を与え、あるいは子どものエネルギーシユな姿を描き、現状を打破していく向日性をもった作品が数多くあらわれた。宮川健郎はこの時期を次のように分析する。^(注59)

現代児童文学の出発期には、状況はかならず変革されるべきもの、人間はかならず成長すべきもの、という考えが強かったのである。

時は高度経済成長期に入り、人々は物質的な豊さを求め、消費化社会の時代へと突入していく。また六十年安保調印に端を発した民主化のエネルギーは、既存の体制に対する社会的矛盾への抵抗の意味を含めて、全共闘という共同体の思想的実践運動に発展し、若者を六十年安保闘争へと駆り出した。三池炭鉱を始めとして労働運動が盛んに起こったのもこの頃である。社会全体が熱い時代だったことは、例えば文学での「社会派」ブームを見ても明らかである。昭和三十年代の相次ぐ週刊誌創刊ブームに乗り、推理小説を次々と掲載していた松本清張が、『点と線』（1957年2月）1958年1月、「旅」、日本の黒い霧（1960年1月）12月、「文芸春秋」^(注60)を発売したのもこの時期であった。犯罪の裏に潜んだ社会の暗部・人間心理をえぐり出して批判する松本清張を、『社会正義派』でもあり、したがってまた『告発』派でもある」と井上俊は分析したが、^(注61) これらの多くは廉価なペーパーバック版となって刊行され、社会派ブームを巻き起こした「これらの推理小説群は、戦後史、現代史、あるいは社会現象や社会のあり方への関心

を高めることになった」という。^(注62) こうした時期に生まれた児童文学の作品が、社会の動向に敏感で、常に成長と前進を求めている潮流であったことは自然の流れかもしれない。時代が多少前後するが、戦後の労働者による人民解放・文化運動を訴えた文芸雑誌「人民文学」（1950年～1955年）出身である斎藤隆介が、「八郎」を始め、数々の傑作を含んだ短編童話集『べろ出しチョンマ』（理論社、1967年）を上梓したのも六十年代後半であった。彼の作品の中で、決して恵まれているとは言えない主人公から紡ぎだされる潔い強さは、高度経済成長期の日本人が置き忘れた、精神的な豊饒である。

しかし、七十年代に入ると、これまでの児童文学にあった、向日性を始めとする理想主義的な原型は、多様化すると共に崩れ始める。例えば1978年5月の「日本児童文学」では「タブーの崩壊―性・自殺・家出・離婚―」という特集を組んでいる。これまで児童文学で扱われることのなかったこれらの題材が、扱われることとなる背景には何が考えられるのか。藤本英二は、この現象を「日本社会の急激な変化に対応している」と指摘し、また、「児童文学作家が子どもたちの直面している現実をよりリアルに描こうと、したため」と分析する。^(注63) なるほど七十年代に入ると、安保の挫折、浅間山荘事件、よど号ハイジャック事件など、社会を震撼させる過激で左翼的な事件が続いた。労働運動も、労働組合の分裂によって衰退の一途をたどる。日本は八十年代のバブル期に向けて、物質主義に彩られた資本主義の限界までのぼりつめるのである。その陥穽を子どもが敏感に察知するとすれば、身近な家族、学校、友人の変化ではないか。具体的に例を出せば、岩瀬成子『朝はだんだん見えてくる』（1977年）、灰谷健次郎『太陽の子』（1978年）、那須正幹『ぼくらは海へ』（1980年）などがまず筆頭に挙げられるだろう。

岩瀬成子のデビュー作『朝はだんだん見えてくる』に出てくる中学三年生の少女・奈々は、周囲から用意された高校進学、その先の就職、結婚という平凡な未来図に我慢がならない。米軍基地のある町に住む奈々は、反戦を掲げる喫茶店に出入りしながら、〈大人〉の世界と〈自分〉の世界との格闘、葛藤の中で、自分の生きる道を模索していく。彼女の反戦に対する認識は、中学生の視点として幼く、局面的なものではあるが、彼女にとつて、反戦運動とは、自分に対する抵抗勢力を認識するための装置であつた。それは警察、学校、両親（特に父）の言動を通して奈々が体験する自己矛盾であり、社会矛盾である。岩瀬はこの小説の「あとがき」で、奈々を「もぞもぞしながらNOO」を連発しているだけの女の子」と解説しているが、^(注6)得てして思春期の子どもの思考、感情が振り子の共振運動のように、両極端に揺れ動く現象をうまく言い当てている。だが、この共振運動こそが目の前に用意された人生の檻を突破するエネルギーとなっていくことは間違いない。彼女の未来は、世間一般の人々が思う幸福とは異なる形かもしれないが、超えられる壁と越えられない壁との可能性と不可能性の両方が、この作品では苦くも提示されていくのである。この作品で奈々の友だちとして描かれたレイと言う高校中退の少女、彼女は母親に捨てられ、叔母に育てられて、結局は叔母の意のままには生きられず、働きながら絵を描く苦勞人として描かれるのだが、彼女の持つ社会の暗部、人生の暗部は、その後の『額の中の町』（1984年）ではなお一層、子どもを取り巻く最悪の状況（アメリカ兵と離婚する母、母の男性遍歴、売春）として引き受けられる。この十四歳の主人公・尚子は、生れ落ちた時から米軍基地の中の、アメリカ兵との子どもという、逃れられない額の中で、母の性のいやらしさを否応なく感じながら、自らも米軍兵との売春という道を選択していく。これは児童文学が従来、目隠ししてきた、「性の防波堤の崩壊」^(注65)で、もう一言、野上氏

の言葉を借りれば、「大人の作った『子どもらしさ』というイデオロギーとの闘い」という方法論的な挑戦と言えるだろう。

那須正幹の『ぼくらは海へ』（1980年）もその結末は、従来の児童文学が期待された希望と再生に満ちたハッピーエンドには終わらない。受験戦争という現実の中で、またそれぞれの望まない家庭環境の中で、心にぼっかりとした虚無感を抱える小学校六年生の少年三人が夏休みにいかたを作るが、一人はロープがからまる事故で亡くなり、二人はそのいかたであてのない航海を決意する。死の暗示とも取れるこの結末を、宮川健郎は「箱舟のなかでむかえる死」と表現した。現実逃避のカプセルとも思える「箱舟」の先に彼らが見るものは、必ずしも〈学び〉や〈成長〉に通ずる気づきではないだろう。死という大きな代償によって、混沌とした生の意味づけをする装置として箱舟は必要だったのだろうか。^{〔注66〕} こうした那須の「箱舟」のメッセージは『六年目のクラス会』（ポプラ社、1984年）に所収の「The end of the World」でも試みられている。世界戦争で日本に落とされる核爆弾の放射能から逃れるために「ぼく」の家族三人はシェルターを作り、そこで数カ月の避難生活をしようとするが、予想外の状況に三人は振り回された結果、シェルターの効力空しく、父母は亡くなり、いよいよ自分の死が近づいた時、無線で救いを求めてきた少女に会うことに最後の命の炎を燃やそうと「ぼく」は決意する。三人の作ったシェルターが〈箱舟〉だとすれば、三人と外界の人々とを分ける境界線とは何であったのか。はじめは一時的な避難場所であったはずのシェルターは、もはや外界で生きている人間などいないとわかったとき、死への猶予期間を示す制限装置へと変わってしまう。〈箱舟〉は死を逃れるための装置から、生を見つめる装置へと転換するのである。オーウェルズの「1984年」（1949年刊行）

にあるようなデイストピア（反ユートピア）さながらの近未来の恐怖と世界情勢の危惧とがこの作品には表れているが、大人のひき起こした近未来の呪縛の中で子供は何を得るのか。那須は子供自身の力でそれを探り当てさせた。その〈箱舟〉の無効性を打ち破って、再び地上に出ようと決意するのは、大人の父母ではなく、ほかならぬ少年の「ぼく」であった。「ぼく」だけが、少女と会うという一縷の望みを最後の生の証にするため、〈箱舟〉を捨てたのだ。そこに聞こえてきたのは、父が好きだったというスキータ・デービスの歌だった。「あなたの愛がなければ世界は終りなのよ」という歌詞を那須は逆説的に使ったのだろう。つまり、「世界が終るならば、あなたの愛が必要だ」と。極限で感じる生のひりひりとした焦燥感は、那須自身の持つ被爆体験や、例えば同年代だったという被爆者の少女の死から生まれた「折り鶴の子どもたち」（1984年）という作品と切り離して考えることはできないだろう。それは川村たかしが解説するように、「ひとの心の深みをのぞいた恐れとともになんともいえぬあたたかさ」^{（注68）}をもたらし作品である。子どもだからこそ死と直面した瞬間にも生みだすことのできる、純粋な生の化学反応を那須が知悉している結果なのだろう。

この二作品が那須正幹の陰画であるとすれば、彼の陽画的な作品は、小学生の必読書である「ズッコケ三人組」シリーズだろう。全50冊（1978年2月〜2004年12月、ポプラ社）となった人気のシリーズは、個性豊かな六年生の仲よし男子三人組、ハチベエ、ハカセ、モーちゃんが毎回繰り広げる物語だ。日頃、あまり読書を好まない子ども読書体験を聞いても、このシリーズだけは読んだことがあるという答えが多い。肩ひじ張らずに生きる等身大の子どもの日常が様々な問題と共に提供される共感だろうか。例えば「ズッコケ結婚相談所」（こども文学館・75、ポプ

ラ社、1986、12)では、引つ込み思案でのんびり屋のモーちゃんが、母親の再婚問題で悩んでいることが、三人で始めた子ども電話相談室への本人からの電話で明らかになる。新しい父を受け入れたいモーちゃんに、元の父に再会させるといふ荒療治を試みる友だちだったが、結果は「父」は要らないというものだった。ハカセはこれを「夫婦関係と親子関係は、べつだつてこと」と分析する。大人の都合である再婚に揺れるモーちゃんの気持ちにゆつくりと作者は寄り添いながら、大きい問題を、子どもの力で噛み砕いて吸収する様を描いている。

八十年代と言えば離婚が社会問題としてクローズアップされた時期でもあつた。厚生省の「厚生労働白書」によれば、日本人の離婚数の推移は、1960年の十萬組以下から上昇し続け、1983年の最初のピーク以後、(およそ十萬九千組)バブル崩壊後には再び急増し始め、2002年に戦後最悪のおよそ二十九萬組というピークを迎える。^(注69)離婚の原因は単純に統計では測りたいが、時代による経済状況の変化や、結婚観・離婚観の転換も重要な要因の一つであろう。戦前には七割を占めていた見合い結婚が、減少を続け、「1965(昭和40)〜1969(昭和44)年頃に恋愛結婚と比率が逆転」したともある。また結婚の必要性という意味合いも、戦前には「家」の規範と生活の維持という社会的な規範の呪縛にウエイトが占められていたものに対し、高度成長期には核家族という家族の形態の変化に伴い、夫婦・家族志向の生活向上の欲求、^(注70)といった「個」の問題に推移していくさまも見て取れるだろう。那須の描いたモーちゃんの母親の離婚原因は、友だちと夫の仲を疑つて、とあるものの、この母親が結婚したと推測される七十年代という時期を考えると、前述のような結婚観の変化も敏感に織り込まれているのではないか。モーちゃんの出した父親の不要論も、「個」としての母の再婚という事実の受け止め方なのかもしれない。結果的には母親が家族のため

だと問題をすり替えていた再婚を、「個」のものだと再認識し、子供に父親の必要性を押しつけ再婚にこぎつける、という結論を出すことは思いとどまるのだが。

家庭に安住の地がない場合、子どもの居場所はどこになるのか。ひこ・田中『お引越し』（1990年）では父母の離婚によって母に引き取られる小六の少女の身に起きる様々な葛藤を、現代っ子らしい少女がクールに受け入れていく様子を描く。その調子はあくまでも淡白で、恬淡としながらも、時に親に求められない寂しさを知人の大人にぶつける場面は切ない。母の諸事情を娘の生活に押し付け、大人の都合で物分かりのいい子どもを作っている印象が「新しい子ども像」の生成というより「大人の側の責任回避」^(注1)といった批判を受け、なおも作品の中で作者自身の答えが出されていないとみえる点で、子どもへの不明瞭なメッセージであることは逃れられない。

九 新しい子どもの居場所をもとめて

1990年代の児童文学の動向について、宮川健郎は、次のように分析する。^(注2)

一九五九年の現代児童文学を成立させた問題意識は、みな消去されてしまったように思える。状況はもう、がらんとした廃墟のようだ。一九五九年にはじまった、子どもの文学のひとつの時代が、おわろうとしているのかもしれない。

59年の、とあるのはもちろん、「童話伝統批判」で鳥越信らが掲げた理念、①「子どもへの関心」、②「散文性」の獲

得③「変革」への意志という問題意識のことである。90年代の児童文学が、戦後の児童文学の脱皮を意味するとすれば、そこに見るのは、野上暁が指摘するように、新たな新人たちによる〈越境の児童文学〉^(注73)の誕生であろうか。例えば〈タブーの崩壊〉を描いた作家として鮮烈にデビューした前述の岩瀬成子、「デューク」、「草之丞の話」など、作者の得意とする理性では割り切れない偏愛の形を短篇集に集めた、江国香織『つめたいよるに』(1989年)、作品の中に扱われる性描写が、物議を醸した川島誠の『電話がなっている』(1985年)、「かいけつゾロリ」シリーズの原ゆたか等の幼年童話の隆盛などがあるだろう。また国産ファンタジーの書き手では、日本神話の世界を独自の魅力的キャラクターとともにハイファンタジーに仕立て上げた荻原規子『空色勾玉』(1988年)、文化人類学者である作者がオーストラリア先住民・アボリジニの興味を二つの世界の共存として書いた上橋菜穂子の『精霊の守人』(1996年)などが目ざましい躍進を遂げている。これらの多彩なファンタジー作品はメディアの境界を越えてアニメ化・テレビ化される程の人気ぶりである。梨木香歩『西の魔女が死んだ』(1994年)も2005年にラジオドラマ化、2008年に映画化を果たしたが、ここには家庭や学校にも見つかからない癒しの場所の発見がある。現代のいじめや、登校拒否などの問題を抱える子どもたちに、個の尊厳と生活の基本を教えてくれる祖母のたおやかな生き方は、現実逃避では終わらない、生きる知恵を示してくれる安心感がある。また、講談社青い鳥文庫から出たはやみねかおるの「怪盗クイーンシリーズ」や、それより年令の上のヤングアダルトに向けた講談社「YA! ENTERTAINMENT」から刊行された同じくはやみねの「都会のトム&ソーヤシリーズ」といったエンターテイメント作品にも特定の読者の心をつかんだ注目すべき活況である。

それらは確かに児童文学に新たな可能性を生む一方で、従来の児童文学を定義する枠組みを解体し、一般の文学との境界線を曖昧にする、児童文学という領域の「越境」を意味するのかもしれない。もちろんその要因に読者層の年齢が上がったことを挙げることもできるだろう。だが、理論的な児童文学の枠組みが変容しても、読者は子供の皮をかぶった大人ではないだろう。90年代以降の一部の児童文学作品について、藤本英二は「頼れる確かな大人の不在」という印象を抱いているが、〈頼れる大人の不在〉を書くことが、必ずしも読者である子どもの早い自立を促すことにはならないのではないか。大人びた子どもを描くという実験的方法是、児童文学と文学との垣根を低くはしても、取り扱うことにはならないはずである。なぜなら、子どもには幸福な形での庇護とは行かないまでも、帰って来られる〈居場所〉が必要なのである。その〈居場所〉の模索こそが児童文学にとって必至の課題なのではないか。もはや、かつての60年代にあった「成長物語」という問題提起が、現代を生きる子どもたちを取り囲む環境に対して無効だとしても、子どもたちの〈居場所〉の模索という課題は、問い続けるべきではないか。紙幅が尽きたので、90年代以降の新たな潮流についての詳細は稿を改めようと思う。

注

(1) フィリップ・アリエス『〈子供〉の誕生—アンシャン・レジーム期の子供と家族生活』（1960年、杉山光信他訳、みすず書房、1980年12月）中世の子供は独自の存在として認識されておらず、大人の仕事を手伝う〈小さな大人〉だったとある。

(2) 『こがね丸』凡例。

(3) 柄谷行人「児童の発見」(『日本近代文学の起源』所収、講談社文芸文庫、1988年6月)

(4) 坪田譲治「児童文学の早春」(『班馬鳴く』に所収。『坪田譲治全集第十二巻』、1978年5月、新潮社)

(5) 滑川道夫『体験的児童文化史』(国土社、1993年8月) 以下句点までの引用は同書による。

(6) 第十五巻には、日本の文芸童話として芥川龍之介の「蜘蛛の糸」などがおさめられている。

(7) 久米依子「〈大衆〉の時代と感情の共同体」(『日本近代文学』、2008年5月)によると、『小学生全集』の中

で、日本の歴史についての巻は十巻以上を占めており、その内容は皇国史観を中心に据えて「大衆読者時代の新たな共同体意識、国民の情緒的一体感の養成に歴史を活用した」意義を持つとまとめられている。

(8) 二社の広報合戦については、和田敦彦「家庭に図書館を―『小学生全集』がやってきた―」(2012年、PD

F)に詳しく言及されており、その過熱ぶりは地方新聞にまで及んでいる。和田氏が例に出した信濃毎日新聞では、両社が宣伝戦略として、昭和二年の五月から六月にかけて、刊行記念の「少年少女大会」と同じ銘を打って、講演会、童話、映画の上映といったプログラムのもとに子どもを集めている。(五月二十日・『小学生全集』、五月三十日・『日本児童文庫』、六月一日・『日本児童文庫』)また、昭和二年五月二十八日付信濃毎日新聞には、三日前の二十五日付の読売新聞に掲載されたものと同様の「満天化の正義に訴ふ」と題した北原白秋の一文を載せている。ここでは『小学生全集』側が広告で、文部大臣推薦文を偽造して掲げた問題でアルス社が興文社を告訴するという泥仕合を呈している状況が語られ、また白秋は『小学生全集』のこの商法戦のえげつな

さを菊池寛、芥川龍之介を名指しで「芸術の士」としての恥を知るべきであるといつて嘆き、児童を「自己の物的我執と營利慾の犠牲とし、墮落せしめつゝある」と案じている。広告費に『小学生全集』は五十万とも、また『日本児童文庫』は四十万ともいわれる激戦の一端が見て取れる。さらにアルスの宣伝の文言には、「第二の国定教科書」（昭和二年六月三日付、信濃毎日新聞）として期待されている云々とあり、当時の教科書が文学的教材に乏しく、副読本としての教材が期待されていた事情を伺わせる。

(9) 長崎源之助・佐藤さとる「対談・ファンタジーの周辺」（『日本児童文学』、昭和53年3月）によると、佐藤さとの三歳上の双子の姉のために揃えた『小学生全集』が全巻あったという。これによって佐藤は外国の児童文学に触れる機会を得ると共に、その中の『日本文芸童話集』にある宇野浩二の『路の下の神様』を読んだ時の明瞭な記憶を「あれはすごいおもしろい話」と回想している。もともと「幼年倶楽部」、「少年倶楽部」に親しんでいた佐藤にとって、『小学生全集』は、「魂に響く面白さでもいうのか、ともかく本物だ」（『日本児童文学』1997年4月）とコメントしている。また、「外国のように長いもの」（同上）を日本の児童文学として書こうというきっかけを作ったのも彼にとつてこの全集だったとある。

(10) 野上暁「解説」（『松谷みよ子童話集』、ハルキ文庫、2011年3月）

(11) 和田敦彦「家庭に図書館を―『小学生全集』がやってきた―」（2012年、PDF）は当時の児童図書館などの読書環境の充実を視野に入れながら、「児童用の一大図書館」という『小学生全集』のキャッチコピーに触れ、この全集を「児童が幼少期に読む読物の重要性を説き」、充実した読書環境が「学校や家庭から社会に至る通路」

として意味づけられることを眼目としていることを指摘している。

- (12) 赤羽明 「明治期における物理、化学、生物、博物から理科への転換―『小学校生徒用物理書』と比較して」(P DF)によると、明治19年の小学校令では、物理・化学・生物・博物などの科目名はすべて理科で統一され、「小学校生徒用物理書」では「内容のほとんどすべてを実験によつて説明する構成」となっている。昔見では大正八年に小学校令が改正されてから昭和十六年まで、理科は小学四年からの履修となった。「尋常小学理科書六年」(昭和十四年)には、光の屈折、レンズ、電気、電流の章に実験の図入りのページがある。

- (13) 村松定孝 「川端康成の児童文学」(『国文学』、昭和46年、11月)

- (14) 奥出健 『川端康成「雪国」を読む』(三弥井書店、平成元年、五月)

- (15) 羽鳥徹哉 『作家川端の展開』(教育出版センター、平成5年3月)

- (16) 久米依子 「女性表象と児童文学」(宮川健郎・横川寿美子編『児童文学研究、そしてその先へ「上」』、久山社、2007年11月) 以下、句点までの引用は久米氏の論文による。

- (17) プロレタリア児童文学の代表的作家である横原楠郎は、童謡・童話の創作のほか、理論家として指導者的役割を果たした。童話の代表作に「文化を襲った子供」(『戦旗』、1928年12月)、評論集に『プロレタリア児童文学の諸問題』(世界社、1930年4月)がある。戦時中の少国民文学と生活童話との接点とその文学性の意味づけについては大藤幹夫「戦時期の児童文学評論―生活童話から少国民文学への流れを追って―」に詳しい。

- (18) 『昭和二万日の全記録・5』(講談社、平成元年、11月)によれば、「ペン部隊」は昭和13年9月に陸軍部隊、海

軍部隊に分かれて出発し、上海から前線に向かったとある。

- (19) 山本有三『路傍の石』の言論統制による中断については、新潮文庫の「あとがき」で自身も説明している通り、当初は、朝日新聞に連載されていたが(昭和12年1月〜6月)軍国主義の煽りを受けて打ち切られ、再度、「主婦之友」に『新編 路傍の石』として連載されるが、(昭和13年11月〜昭和15年7月)第1部の書き直しの箇所にある社会主義者の会話が検閲に引つ掛かり中断を余儀なくされた。「ペンを折る」(昭和15年6月20日)の中で山本有三は、「時代の認識に調子を合わせようとするれば、ゆがんだかたちのものを書かなければなりません。そうとすれば、わたくしは断然、自分のペンを折る以外に、道はないのであります。」と語っている。戦後には歴史の記述をめぐって、GHQの検閲が入り、結局、作品は未完のまま、終止符が打たれた。

- (20) 畑中繁雄『覚書昭和出版弾圧小史』(図書新聞社、昭和40年8月)による。

- (21) 畑中氏、前掲書。

- (22) 鳥越信『はじめて学ぶ日本児童文学史』(ミネルヴァ書房、2001年4月)によれば、この「児童読物改善に関する指示要綱」で特記すべきは幼年向けの童話を中心に、「特に母性愛ノ現レタルモノタルコト」を強調し、なおかつ「感傷的ナルモノ」は排除するということである。これらの国家戦略は、多産報国思想とあいまって、戦時下のたくましい銃後の母のイメージとして、たびたび婦人雑誌の表紙により視覚化された。一番ヶ瀬康子『日本の女たち』(日本図書センター、1996年)を参照されたい。

- (23) 『出版年鑑』(1944年—1946年版)

(24) 壺井栄 『海のたましひ』について（大日本雄弁会社講談社、昭和19年、6月）という壺井自身の自作解説には、祖父、父と続いた船乗り血を、女の自分も「やむにやまれぬ海の魂」として自覚せざるを得なかったと執筆意図を強調しているが、のちに『柿の木のある家』（昭和29年7月、光文社）の「あとがき」では戦時色に負けてこのような題名になったことを明らかにしている。『海のたましひ』の一部を改稿、分量も三分の一ほどに縮小されて『柿の木のある家』になり、また、削除された部分から独立して短編「おるすばん」が生れた事情については、鷺只雄「壺井栄―改作の問題をめぐって」（『解釈と鑑賞』、平成8年4月）に詳しい。

(25) 特に『母のない子と子のない母と』について富田博之は、坪田譲治の心理主義を飛び越えて、「子どもの生きかたに、じかに迫っている」（『教育』、昭和27年2月、『壺井栄全集10』、文泉堂、1998年10月に所収）点に注目し、「家庭小説の芽生え」をこの作品に見ている。

(26) 安藤宏「翻案とパロディーのあいだ」（『お伽草紙・新釈諸国噺』、岩波文庫、2004年9月）

(27) 角田旅人『お伽草紙―孤独への遁走曲―』（『国文学 解釈と鑑賞』、1987年6月）

(28) 『太宰治全集3』（筑摩書房、1998年6月）の解題には、津島美知子「女生徒のこと」（『増補改訂版 回想の太宰治』平成9年8月30日、人文書院）という文章の中に「女生徒」がSさんという「若い女性の愛読者の日記に依っている」ことが記されており、実際は「春から夏まで」の日記を初夏の一日におさめ、「書き出しと終わりの部分は全くSさんの日記にはない」とある。また、相馬正一「太宰治『女生徒』と有明淑子の日記―創作と模倣の間―」（『国文学 解釈と鑑賞』、2000年2月）にあるように、相馬氏の日記の閲読によれば、冒

頭と結末の部分、中間部のエピソード二つを除く相当の分量で忠実にこの日記が活用されていることがわかっている。

(29) 川端康成「小説と批評―文芸時評―」（『文藝春秋』昭和14年5月1日）の中で川端は、「女生徒」を「これは太宰氏の青春の虚構であり、女性への憧憬である」とし「作者の心の図に外ならない」と評している。

(30) 「鼎談 昭和13年〜20年の太宰治をどう読むか」（『国文学 解釈と鑑賞』、1987年6月）の中で、東郷克美は太宰のこの時期の作品が成功した要因として、「語る語り方の問題として女性独白体の発見、女性に仮託する方法の発見が大きい」と指摘し、特に『女生徒』では、「太宰の世間というものの受容の仕方を、こういう形で表現しているのだ」として、この作品を傑作と評価している。

(31) 長谷川泉『『走れメロス』鑑賞』（『国語通信』、1967年5月。のち『新編近代名作鑑賞』、1967年5月）

(32) 鳥越信、(22)の前掲書。

(33) 中央公論社の編集に携わっていたリベラリスト・藤田圭雄と、大仏次郎との間にあったやり取りの中で決まった『ジルマの竖琴』出版の経緯は、根本正義氏の『占領下の文壇作家と児童文学』、高文堂出版社、平成17年7月に詳しい。「赤とんぼ」に川端康成・豊島与志夫・野上弥生子・岸田国土を監修者として招き入れ、戦後の童話運動を推進したのも藤田の功績が大きい。

(34) 鳥越信『たのしく読める日本児童文学・戦後編』（ミネルヴァ書房、2004年4月）

(35) 鳥越信、(34)に同じ。

- (36) 菅忠道『日本の児童文学』（大月書店社、昭和31年4月）
- (37) 関英雄「坪田譲治論」（『坪田譲治童話研究』、昭和46年3月）
- (38) 岡田純也「解説」（『日本児童文学大系25』、ほるぷ出版、昭和52年11月）
- (39) 「図書新聞」、1957年9月14〜21日
- (40) 鳥越信、(21)に同じ。
- (41) 古田足日『現代児童文学論』（くろしお出版、1959年9月）
- (42) 『子どもと文学』（中央公論社、1960年4月）
- (43) 宮川健郎『現代児童文学の語るもの』（NHKブックス、日本放送出版協会、1996年、9月）
- (44) 国分一太郎「児童文学の本質（一）」（国分一太郎他編『文学教育基礎講座』一、明治図書、1957年10月所収）
- (45) 古田足日「現代文学史への視点」（『講座日本児童文学 五』、明治書院、1974年3月所収）
- (46) 千葉幹夫は「解説」（『日本の童話名作選 昭和篇』、講談社文芸文庫編、2005年7月）の中で、従来の児童文学が「大人が語るメッセージ」であるのに対し、「大人と子どもを同時代の目で見るといふ文学の重要な視点を持ち得たこと」が昭和三十年代中葉以降の重要な点であると指摘している。
- (47) アイヌ伝説におけるコロボツクルの記述については、阿部敏夫「研究ノート・北海道民間説話の研究（その9）・コロボツクル伝説生成資料」（『北星学園文学部北星論集』、2012年3月）に詳しい。アイヌの民間説話に出てくる小人伝説とされ、アイヌ語のコロ（蔭の葉 ポツ（下）クル（人・神）で蔭の下の人の意味を表す

という。体の大きさ、刺青の習慣、姿を見せない、竪穴に住むなど諸説あり、北海道に住む先住民であったという坪井正五郎の説をめぐってはコロボツクル論争が勃発し、大正に入って論争も収拾がついたことで、説話としてのコロボツクルが文芸作品などで扱われることが多くなったとある。

- (48) 「シリーズ・作家が語る『だれも知らない小さな国』の佐藤さとるさん(談)その一」(『日本児童文学』、1997、4)には、昭和二十七年八月ごろから児童誌「ぎんのすず」の編集部に勤め始め、「コロボツクル物語」の構想を考え始めた経緯や、アイヌ伝説に加え、『古事記』の少彦名命の枕詞「クシガミの」の「クシ」がアイヌ語で自分たちの種族名を名乗る時の正式名称だと知り、大威張りでコロボツクルをその子孫とする設定にしたことを種明かししている。

- (49) ブライアン・アトベリー『ファンタジー文学入門』(大修館、1994年3月)

- (50) オイゲン・フィンク『遊び―世界の象徴として』(千田義光訳、せりか書房、1985年9月)また、佐藤さとの「創作の基本的な姿勢が『遊びの精神』に貫かれている」という指摘は、砂田弘「『遊びの精神』の結実」(『日本児童文学』、昭和53年3月)も同様である。

- (51) 「日本の民話シリーズ」の第一巻は「信濃の民話」である。

- (52) 『信州の名著復刊シリーズ3・信濃の民話』(一草舎、2008年、10月)によると、これは上水内郡信州新町の久米路橋に伝わる話で、松谷みよ子は高橋忠治氏から聞き書きしている。

- (53) 柳田国男『桃太郎の誕生』(角川文庫、1983年)

- (54) 松谷みよ子『民話の世界』（講談社現代新書、1974年10月）
- (55) 「現代児童文学史への視点」（『講座日本児童文学五』明治書院、1974年3月）の中で古田足日は『龍の子太郎』を「戦後民主主義をもつともよく代表する作品」と評価しているが、この箇所の問題解決のあり方に関しては、例えば「三つの保育所ではなくポストの数ほどの保育所を、ということと照応する」として「戦後民主主義の公約数的な作品」とやや苦言気味である。
- (56) 柳田国男『遠野物語』序文（『遠野物語・山の人生』、岩波文庫、1976年）
- (57) 松谷みよ子『現代の民話・あなたも語り手、わたしも語り手』（中公新書、2000年8月）
- (58) 石井直人「児童文学における〈成長物語〉と〈遍歴物語〉の二つのタイプについて」（『日本児童文学学会会報』1985年3月）
- (59) 宮川健郎『現代児童文学の語るもの』（NHKブックス、1996年）
- (60) 松本清張の『日本の黒い霧』（『文藝春秋』）は下山事件、もく星号遭難などの米軍占領下に起きた戦後の難事件の真相究明に迫ろうとした毎号読み切りの作品である。
- (61) 井上俊『『点と線』以後』（『国文学』、1975年3月臨時増刊号）
- (62) 『昭和二万日の全記録第12巻 安保と高度成長』（1991年5月、講談社）
- (63) 藤本英二『児童文学の境界へ 梨木香歩の世界』（久山社、2009年5月）
- (64) 岩瀬成子「解説」（『朝はだんだん見えてくる』、1977年、理論社）

(65) 野上暁『越境する児童文学―世紀末からゼロ年代へ―』（長崎出版、2009年、12月）

(66) 那須の「ぼくらは海へ」のエピソードとしてノアの方舟の一節が使われているが、那須自身はその深遠な関係性は否定している。

(67) 『折り鶴の子どもたち』の生成過程における資料や被爆少女の死後、実際の級友たちによる少女像建立の運動に
関しては、砂田弘「折り鶴と子どもたち」（石井直人・宮川建郎編『評論・児童文学の作家たち1 スツコケ三人組の大研究―那須正幹研究読本―』、ポプラ社、1990年6月）に詳しい。原爆の物語を「自分たち自身の物語」（砂田弘）として書き、「子どもたちにはそうした現実を克服する力が秘められていることをも語っている」という作者のメッセージを読み取っている。

(68) 川村たかし「解説」（那須正幹『六年目のクラス会』、1984年11月、ポプラ社）

(69) 『平成二十五年版 厚生労働白書―若者の意識を探る―』（厚生労働省、平成二十五年九月）

(70) (69) に同じ。

(71) 「日本児童文学」（1991年、7月）の「特集・子供の文学この一年」の中で藤田のぼる「気になっている」と・いくつか」における発言。

(72) 宮川健郎、(59) に同じ。

(73) 野上暁、(65) に同じ。

(74) 藤本英二、(63) の同じ。

