

児童文学における伝統の意義と新美南吉

齋藤 寿 始 子

一 児童文化財の現代的課題

児童文化は、我国に発達した概念であって、児童文化財とは一般に、対象を子どもと定めて、子どもの発達の特徴を理解し、望ましい成長を願って創造されるものをいう。今日の子どもの生活と関係深い児童文化財を、表現形式によって分類すると次のようになる。

- ① 文学的表現によるもの(散文・詩・戯曲・記録文など)
- ② 音楽的表現によるもの(音楽・歌謡・歌劇など)
- ③ 造形的表現によるもの(絵画・彫刻・壁画・漫画・絵本など)
- ④ 演劇的表現によるもの(演劇・人形劇・影絵劇・紙芝居・はなしなど)

⑤ 映像的表現によるもの(映画・幻灯・写真・テレビ・アニメーションなど)

⑥ 身体的表現によるもの(舞踊・曲芸・曲技・手影絵・奇術など)

⑦ 音声的表現によるもの(放送・レコード・ソノシート・テープなど)

この分類は①のように、本来、複合的な性格をもった場合もあれば、絵本のように①と③の両方に属するものもある。ところで、右のどの分野にも当てはめることが困難でありながら、児童文化財として大きな位置を占めているものに玩具がある。

玩具は、子どもの遊びの必需品で、彼らの生活にとってはおとなの生活における荒物や日用品に相当するものと

いえよう。児童文化は、広義に解釈すると、子どもの生活内容そのものを指す言葉となる。心理や教育の分野から一般に「子どもの生活は遊びである」といわれる言葉も、児童文化財の玩具を通して考えれば是認できる。子どもにとっての遊びは、生活と一体化したものであり、広義の児童文化でもある。そこで、右の分類からはみ出した玩具は、基層的児童文化財といえよう。

元来、玩具は、子ども自身が、自分の手でつかんで得たもので、おとなから与えられたものではなかった。これが次第に、子どもの成長によかれと考えて、おとながつくって子どもにあてがうようになった。それでも、つい近年までは、子ども自身が創りだすものが優位を始めていたのである。ところが昨今、子どもの玩具は、おとなによってつくりあげられるもの——児童文化財に席をゆずることになった。ここには、子どもの望ましい成長をひたすらに願う立場のほかに、商業主義の要素が介入していることを見逃すことはできない。しかしそれ以上に、玩具が及ぼす子どもの生活自体の変化・遊びの変化に焦点をしばって考えてみたい。

現代の子どもたちの生活に目をむければ、児童文化財としての豊富な玩具を手に入れた反面、遊びを失いつつある

ことに気付く。ここで用いる遊びとは、子どもの生活内容のうちの文化的側面をもつものをさすが、子どもたちは、彼等を取りまく環境の変化によって、一時代前までの遊び場を失い、仲間集団もなくなしてしまった。これによって、遊びを生み出す創造性と、時代に応じて変容させる働きを衰退させた。そのうえ、遊びを子ども自身の手で管理する自発性と伝承性をも、彼等の精神活動の中から失わせる結果を招いたのであった。

子どもの生活は、子どもだけでなりたつものではなくて、常におとなとの共存である。ところが、おとなの生活は、都市化・機械化の近代化のために、子どもの要求に應じられなくなってきた。そのうえ、今日の児童文化財は、おとな側の教育的な配慮、あるいは、おとなの自己表現の手段だけに重点が置かれて、子どもの参加・創造の余地がはばまれるにいたったのである。

玩具の量と質との反比例的關係は、今日の児童文化財の発展と、児童文化の貧困との關係にあてはまる。このような矛盾を生みだした原因のひとつは、子どもたちの精神発達が未分化・未発達であるにもかかわらず、高度な近代文化に重点をおいた児童文化が志向されたことによるであろう。従って、今日の児童文化に欠けた要素として、過去の

前近代的生活に含まれた伝統への回帰が必要となってくる。ここにひとつの児童文化における伝統の継承が問題となる。先の分類にあげた児童文化財の諸分野の中から、文学的表現によるものを中心に考察をすすめていきたい。

二 児童文学における伝統とは何か

児童文化の諸分野のなかで、比較的早い時期に、児童文化の概念によって形成されたのは児童文学である。今日の定説では、明治二十四年博文館の『少年文学』第一に登場した巖谷小波の「こがね丸」とされている。しかし、近代以前の子どもたちも、おとなの文化財をそっくりそのままの形で受容していたわけではない。

昔話や伝説は、本来、おとなのものであったが、中世から近世へと時代が下るに従って、人々の神仏に対する観念が変化して、やがて子どもの羨や楽しみのための物語へと移行してきた。

おとなたちが、子どもを相手に「はなし」を語りはじめた時「はなし」は児童文化財になった。たしかに、近代以前の児童観は、はなはだ未発達で、児童の身心の発達上の特性についての理解も不充分であった。また、おとなと子どもの心の働きとのあいだにも、大きなへだたりはなかつ

たかもしれない。それでも、やはりおとなから子どもへ語りかけるとき、物語には何がしかの変化がもたらされたのである。

まず「一寸法師」を例にとっても、おとなの世界のものと、子どもの世界に入りこんだものとの違いには、聞き手である子どもへの配慮が認められる。

室町時代に「御伽草子」に載録された「一寸法師」は、住吉大明神の霊験譚としての形をそなえていた。ここに、題材とされているのは、①申し子②旅立ち③嫁取り④鬼との戦いと打出小槌の拾得⑤成人⑥富と身分の獲得⑦一族の繁栄である。ところが、柳田国男以降、昔話として採集されている「一寸法師」には『御伽草子』を構成する①から⑦までが調った伝承はなく、右の題材のいくつかが再構成されている。単独のものはあまりないが、嫁取りを独立させたもののひとつは、『直入郡昔話集』（三省堂）に収録されている「一寸法師」である。その他多くの報告は、①申し子②旅立ち③鬼との戦いと打出小槌の拾得⑤成人と展開する。

成人のあとに婿入りと続く場合がある。関敬吾の『日本昔話集成』に収録されている埼玉県入間郡の二つの形は『御伽草子』の「一寸法師」を二種の異った形で継承した

ものとして興味深い。同郡所沢町の伝承では、成人で結末を迎えているが、同郡大田村の伝承では、成人のあとに婿入りと身分の獲得が続いている。しかも、地名・人名に『御伽草子』の場合と同じ名称が用いられており、大阪を誕生の地として、住吉大明神の申し子として生まれ、三条宰相に仕える。そして最後に得た地位も堀川少将である。

この二つの型は、語られる対象とふかい関係があったと推定できる。すなわち、所沢町の伝承は、結末に大きくないりたいという子どもの共通・不変の願望を取り入れており、子どもを対象とした物語の構成によってできたものである。後者の大田村の伝承は、おとなを対象として、昔話本来の信仰と結びついた靈験譚の要素を、農厚に残した構成と考えられる。

そこで前者の成立は、児童文化財としての「はなし」の成立と認めることができよう。ただし、「はなし」は無形の文化財であるため、その成立年代を明らかにする手だては、今のところみつかっていないが、中世から近世にかけての神仏観念の変遷過程にあったことだけは、確かなことと考えられる。

同時に、子どもの「一寸法師」にも、本来の靈験譚の要素は、申し子であるいわれを、鬼との戦いのあとに得た打

出小槌の働きのなかに伝えている。そしてこの部分は、子どもから子どもへと、大せつに受けつがれて、現代の再話や絵本の筋のなかにも失われることなく残されている。大きくなりたいという子どもの共通で不変の願望と結びついた靈験譚の要素のなかに、児童文化財として子どもの立場からの参加と、創造の働きがあったことは、いったい何を意味するものであろうか。

現代児童文学の進むべき方向を求めるとあたって、近代における伝統の継承の問題を、今一度振り返ってみる必要がある。この問題は過去の伝統をいかに現代に受けつぐかという今日の児童文学の課題に、大きな示唆をあたえるものであろう。

三 近代児童文学史における伝統の継承

近代以前のこのような営みのうえに、外来の近代文学思想が流入してきた。明治以降の児童文学史は、この外来の近代文学思想の受入れと、在来の伝統的な精神風土とを、いかに巧みに融合させるかの歴史でもあった。

融合の試みは、伝承文学の再話・再創造として追求されたものと、創作の精神風土としてとりいれられた場合とがある。この項では、伝承文学の再話・再創造として追求さ

れたものを中心に考察してみる。

伝承文学（昔話・伝説・神話・説話）をその時代の子どもたちに伝えるための仕事は、物語の内容を文学としていかに伝えるか、原話をいかに扱うかという方法論上のちがいによって、様々な表現、あるいは再話・再創造という見地を生みだした。

硯友社の同人であった小波の場合は、「こがね丸」で拓いた創作の分野とともに、伝承文学の普及にも無関心ではいられなかった。小波は、江戸時代の赤本・草紙類の伝統を受けついで博文館から『日本昔噺』二十四冊（明二十七・七～二十九・八）と『日本お伽噺』二十四冊（明二十九・十～三十二・一）を刊行した。この発刊の動機と題材の取り扱いについては、『日本昔噺』第一編「桃太郎」の冒頭に掲げられた「幼年諸君へ」という口上に、その意図をみる事ができる。

小波は、まず第一に、伝統的な昔話の継承について危惧感をいだいた。これは教育の普及によって、文字による文芸の撰取が浸透してきた時代を背景に、従来どおりの口承にたよっていれば、伝統がとだえるという危惧である。この背後には、年少の子どもに、伝承文学がふさわしいと考える小波自身の信条があることは見逃せない。

『日本昔話』の原話は、伝承の採集ではなく、すでに文章化されたものを、新たに書き改めるという方法であった。

原典を先の「一寸法師」の例によって考えると、『御伽草子』から卑俗と思われる嫁取りの部分省略したのは、おとなを対象とした上流階級好みの筋の展開である。伝承のものでは、先に紹介した埼玉県入間郡大田村の伝承と同型で、子どもの文化財としての伝承を意図しながら、実際には子どもへの配慮に欠ける原話の扱いにおわっている。

芸術としての児童文学を提唱した鈴木三重吉の場合は、『赤い鳥』に様々な再話・翻案を試みた。そのひとつに、大正八年から九年にかけて「日本歴史物語」と題した「古事記」の再話がある。のちに、上下二巻の単行本「古事記物語」として出版された作品である。単行本には「日本歴史物語」という標題が消えて、上巻の序文に、この再話が芸術作品であることを強調している。

小波が『御伽草子』の再話という態度をとらなかつたのに対して、三重吉は、芸術としてすぐれた内容と表現を備えた文学の伝統をもつ、名作・古典を子どもに紹介するという立場で再話をおこなった。これは芸術教育、文学教育としての『赤い鳥』の三重吉の姿勢をたらぬくものであつ

たといえよう。

一方、児童文学以外のおとなの文化・学問の分野での、松村武雄・柳田国男らの仕事に触発されて、児童文学の分野でも、子どもを対象とした昔話の再話が行われるようになってきた。

坪田譲治は、柳田国男・佐々木喜善・関敬吾らの採集した原話を再話している。最初の昔話集は、昭和十八年の『鶴の恩がへし』である。これにみられる再話の態度は、民俗学の立場をそのまま受け継いだ、原話に忠実であろうとするものであった。

譲治はまた、作品構成のうえに昔話の思想を取りいれることを考えた。結果としては、昔話のおもしろさを支える思想に、霊的なものの存在を認めながらも、素材のなかに、ものめずらしさとして扱われるにとどまり、昔話になかった発想の必然性をもたせることに努力が払われた。

木下順二を近代児童文学の範疇にあげるとは、適当でないかもしれない。しかし彼が昭和三十三年、岩波少年文庫『日本民話選』で、前の坪田譲治が試みた文学上の追求を、再話から再創造へと更に展開させた業績の意味は大きい。戯曲「夕鶴」によって、既に民話の再創造の成果を發表し、高く評価されていた木下順二の出発は、戦時中にお

くべきであろう。そして、木下順二による民話の再創造は、児童文学の転換期に、きわめて大きい影響を及ぼすものとなった。

民話は祖先との合作であるという木下順二は、民話のなかにある庶民のねがいが、語りつがれるにつれて弱まり、はなしとしての面白さの要素が強まってくると考えた。従って、木下順二のいう再創造とは、作家としての自己のねがいを、民話にこめることであった。

まず第一に手がけたのは、昔話の語り口をいかに「安定した民話の文体」へと継承するかという、方法論上の問題であった。そして、標準的民話体ともいえる特有の語り口を生み出したのであった。この試みは、かつての芥川龍之介や宇野浩二の、説話を素材とした説話体の追求と、共通しているかにみえる。

ところが、木下の場合には、庶民の願望を重視しながらも、庶民信仰を切り捨てた。『日本民話選』には、原話に近いものから再創造まで、民話を素材とした様々な段階の作品が収録されている。この多様な作品の背景にある作者の立場は、庶民の立場を追求して、庶民の文学を形成しようとしたことと並んで、教訓の部分とともに、庶民信仰の部分の切り捨てた点であった。

四 「新民話」としての伝統の継承

以上のように小波以降の近代児童文学では、伝承文学としての昔話の再話・再創造は、主として方法論上からの継承が中心となっていた。しかし、このような文学論や方法論とはかかわりなしに、新しいタイプの民話を打出した児童文学作品もあった。それは、近代化される以前の恵まれた自然と、村落共同体のなかではぐくまれた、素朴な文学精神の所産としての児童文学である。

その作品のもつ世界は、また、現代の子どもたちをも自由に参加させる。ゆたかな伝統的空想の世界を土壌としてそなえている。宮沢賢治や新美南吉の作品中、一般に民話風と評価されている作品が、これに相当する。これらの作品を「新民話」と名づける理由は後に述べたいが、たしかに昔話の再話以上に、素朴な土臭いひと昔前の庶民の体臭を今日に伝えるものである。

しかしながら、今日までの新美南吉の作品に対する評価では、登場人物の前近代性については、しばしば否定されるべき要素として論じられていた。ここで伝統の継承を考えるにあたって、今いちど「新民話」という観点から、新美南吉の作品を検討してみたい。

新美南吉(大ニ昭和十八)は、愛知県知多半島の中部にあたる半田市の農村に生まれた。東京外語の学生時代と、奉職した女学校のあった愛知県下の安城市に二年たらず過した以外は、三十歳に満たない生涯を半田市の岩滑で過したのであった。

岩滑は、村から町に変わり都市化の影響を受けて変貌しつつある現在でも、新しく建てられた家のうしろには、ひと間建ての簡素な家が、ひっそりとその住人である老人とともに生きつづけているようなところである。南吉の祖父母や、実母の里のある岩滑新田のあたりは、今日でも農村の生活や風物をよく残している。したがって南吉が創作活動を展開した昭和初頭のその一帯は、南吉の日記や半田市誌をまつまでもなく、民話の土壌となる農村地帯であったことが、容易に推定できる。南吉の作品は、ほとんどこの郷土と離れることなく生みだされたものであった。南吉の代表作として最も著名な「ごんぎつね」も、岩滑の自然的景観と、おくれた生産と、因襲的な社会の中から生れた作品である。この代表作を取りあげて、そこにみられる民話的伝統の世界を検討してみたいと思う。

1 作品「ごんぎつね」について

ひとりぼっちの子ぎつねのごんと、兵十の心が通いあっ

たのは、兵十に火繩銃で打たれたごんの、死の直前のことであつた——この結末の部分は『赤い鳥』に発表される以前から、今日に至る四十余年の間に、小学生からおとなまで様々な年齢層の人々の心に感動を残してきた。

「ごんぎつね」は、南吉十八歳の作品で、復刊後の『赤い鳥』に発表された。現在、昭和六年の原作（原題「権狐」と、昭和七年の鈴木三重吉に加筆された『赤い鳥』発表作の二作が公にされている。また、小学校の教科書に採用されていることによつても、一般に知られている作品でもある。

原作と発表作との異同に関しては、ここで検討するいとまはない。しかし三重吉による添削は、作品の質の向上の意味と、その後の南吉の文章に及ぼした良い影響とによつて、その意義は認められるものとしておきたい。なお、教科書に採用される場合には、部分的な削除や変更が多く、作品をゆがめるものとして、問題視されているところである。

さて、この作品の題名にある「ごん」という名をもつ狐について、南吉の少年時代からの友人中山文夫は、岩滑の西の大興寺村に伝わる「ごんぎつね」から命名されたのではないかと推定した^⑤。この大興寺村の伝承は、きつねが鐘をう

つという「ごんぎつね」で、原題からしても、南吉の作品の「ごん」のモデルとしては不満である。むしろ、郷土の南吉研究家大石源三の指摘のとおり、大正の末、矢勝川の北にある権現山に大ぎつねが死んでいて、これの祠を立ててまつた狐塚からきたとする権狐の方を取るべきであろう。

きつねは、日本中ほとんどの地域に伝承される昔話や伝説に登場する動物である。なかでも「信太妻」あるいは「葛の葉」の伝説は、きつねと人間の交流を扱ったもので、中世の説経から神楽や歌舞伎をはじめ、チョンガレ、浪花節にいたる庶民の芸能の分野で取りあげられ、日本の老若男女に親しまれた。南吉の父は、浪花節を好んだ人で、子どもの名前も浪曲師梁川庄八の名からもじつて、長男（南吉の兄）に正八と命名したと伝えられている。長男が夭逝すると、次男に再び正八（南吉の本名）と名づけるほどの熱心さであったから、南吉の子ども頃は、おそらく「信田妻」のあわれな物語を耳にして育つたのではないかと想像される。ことに岩滑の南、板山には、獅子神楽・嫁獅子・打囃子・巫女囃子・地芝居・尾張万才などの芸能があつたことからしても、「信田妻」の芸能は土地の人々に親しまれたものであつた。

関敬吾によると、この物語は、異類女房型に分類されて

いるが、むしろ、動物報恩がこの物語の中心要素であり、次いで異類女房へと展開している。岩滑を中心とする知田半島の町や村にも、きつね伝説は数々あって、知多の朝倉村の「庄七と子ぎつね」（『愛知のむかし話』愛知県郷土資料刊行会編）のはなしは、動物報恩譚の典型である。

「ごんぎつね」の場合は、動物報恩譚の変型として、先のようなきつね伝説・報恩譚が南吉の「ごんぎつね」を生みだす土壌にあったことは大きな意味をもつものである。ごんが、いわしや栗やまつたけを兵十のところへ運んだ行為は、いたずらの償いとしてであった。ところが、この心情が兵十にとどかぬままにむかえる終末の悲劇性は、南吉の創意によるものであって、この葛藤性と、悲劇性が、現代の読者をも魅了する。

「ごんぎつね」には、岩滑の地名や人物や行事が取り入れられていて、物語の伝説化という手法をとっている。前出の大石源三は、「新美南吉の作品のふるさと」で、作品と郷土とのつながりを指摘して、中山様の城・兵十（江端兵十……狩りよう・魚取りの名人）・旧墓地のようす・葬列の風習・中山の川ふち・六地藏をあげている。

この外に、四と五の章の背景になるおねんぶつは、岩滑に隣接する乙川や阿久比に、今日も伝わる四遍和讃による

念仏講との関係を推定できる。この念仏講は、かつては知田半島あげての秋の大きな行事であった虫供養と関係があり、幼少年時代の南吉も、この行事に接していたにちがいない。

『大野町誌』によればこの地帯の虫供養は、中世の領主と伝えられる英比丸の霊をしずめる御霊信仰として、知田半島の東浦十六ヶ村（岩滑を含む）と西浦十四ヶ村が、毎年行ふ念仏行事である。本来、虫供養は、道場をしつらえて修するのであるが、作品中の念仏講は、吉兵衛という百姓家に集って行われることになっている。柳田国男が「廻り地藏」で取りあげた英比殿伝説の類では、民家を廻る信仰でもある。事実村々では一軒一軒まわりもちの念仏講としておこなわれたと『大野町誌』には記されている。秋の彼岸を中心とする虫供養の念仏と、作品に描かれている自然描写との一致からしても、これは虫供養の念仏講である。

さらに、こうした伝説的要素の背景にあって、登場人物の心をうごかしているものは、土俗的な庶民信仰である。お念仏の帰りみちで、兵十のつれの加助は、ごんの返礼を、神さまのしわざであろうと考えつく。この神さまという発想のなかには、神と仏を区別しない日本固有の庶民信

仰の背景がある。これが物語の、伝説的要素と相俟って、民話の世界を成立させているのである。

この作品には、報恩譚以外に、もうひとつの昔話的要素がひめられている。発表作の冒頭の

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。

という部分が、原作では、若いとき猟師であった茂助じいから聞いた話となっている。茂平と茂助の相違は、三重吉の好みによるものであろう。しかし、今は子もりでいち日を過す老人の若い時の仕事、猟師であったという設定は、物語の講成上は不要であるが、作品研究のうえに、大切な糸口を示してくれる。すなわち、宮沢賢治の「なめとこ山の熊」と同じく、昔話や伝説・縁起の発心譚が、新しい形で南吉の文学のなかに継承されている点である。

猟師の発心譚は、殺生の罪を自覚して出家するという型の宗教的(唱導的)昔話で、東北地方の名山の開創伝説に多い万次万三郎の話が有名である。そのほか、大山寺縁起の金蓮聖人や、粉河寺の伴行孔子古、立山の佐伯有頼などにも見られ、日本の昔話に、きわめて大きな比重をしめている。

南吉は、発心を伏線として「ごんぎつね」の最後をえが

いたものと考えられる。これは、単なる方法論上の伝統の継承にとどまらず、「新民話」としての創造的な、伝統の継承として評価できるであろう。そして、南吉は、この発心譚を、後に「鳥山鳥右衛門」で見事に新民話化しているのである。

「ごんぎつね」の成立は、子どもへの語り聞かせをぬきにして、考えることはできない。原作が書かれた当時、南吉は、母校、岩滑小学校の代用教員を勤めていた。そのとき六年生であった榊原二象は、教室で南吉の語る「ごんぎつね」を聞いた思いでを伝えている^④。

南吉の創作態度の特色は、いつも念頭に、具体的な対象を置いて執筆することである。この対象が、不明瞭なときの作品は、観念的なものに終ってしまふ。先にとりあげた伝説的要素も、具体的な聞き手や読者の興味をひくために、南吉の作品に取り入れられたものといえる。

語り聞かせの必要性について南吉は、昭和十六年に『稲田大学新聞』に発表した「童話における物語性の喪失」のなかにくわしく述べている。坪田譲治の場合は、読者から、口演童話のおもしろさ、創作童話のおもしろさの指摘を受け、これをいとぐちとして、昔話の再話の道を拓いていった。ところが、南吉の場合は、両者は同じジャンル

のものであり、紙で読んでおもしろくない童話は、口から聞かされてもおもしろくない。そして、フランクリンやデッケンズやゲーテのように、作品を読み聞かすことによつて、文体の簡潔・明快・生新さ・内容のおもしろさ、すなわち物語性の復興が得られると考えた。これが「ごんぎつね」の創作過程で、すでに取りいれられていたのであった。

「ごんぎつね」における、民話的要素の導入と、語り聞かせの手法は、読者の参加を意図するもので、近代における伝統的な文学の手法の継承といえよう。そして、作品の背景には、伝統的な庶民信仰が根づよくかかわっていることも、みのがせない事実である。

2 新美南吉と「新民話」

ところで、これまで用いてきた民話という言葉の概念は、関敬吾が試みた民間説話の略称として、民間の伝承文芸全体をさすとする説によつてきた。今日までの民話の範疇は、文学の伝達方法が、主として口承によつてなされた時代のものに限られていた。

しかし現在、文学の伝達方法は、活字文化とともに、放送をはじめとする音声的表現の文化の発達によつて拡大し

つつある。そこで民話の研究も、文学の伝達方法のみにとらわれることなく、民話のもつ根元的な特質の解明へと歩みを進める時期にはいつている。すでに、精神分析の立場からは、ユングが昔話に着目した。児童文学においても、再話や再創造という方法論上の追求から進展する必要にせまられている。

文学といういなみが、作者のまったく自由な想像力から生みだされるとはいえ、作品として誕生するには、客観性あるいは普遍性をそなえたイメージとして集約される必要がある。新美南吉の場合、これが民話的形象をとって表出されたものであった。「ごんぎつね」にしても、作者自身どれほどまで伝説的要素・昔話的要素を組み入れることを意図していたかは知るよしもない。むしろ、南吉が意識せずとも、読者との共有の集团的イメージを民話のなかにもとめたところに特質がみとめられよう。

南吉の作品の精神風土を生みだした岩滑には、たしかに一時代前の生活があり、その自然や社会に密着して作品は生まれてきた。それが今日、なお読みつがれるところに、時代的な要素を超えた、庶民の精神構造の共通性がある。それは、民話の発生の時点から、文芸化の手続をへて、放浪の芸能者や語り手によつて今日に伝えられた。時に

は、外来の思想の影響を受けながらも、なおその底深く沈
 澱して残りつづけたものである。そして、子どもたちが、
 おとなから「はなし」を引きついだ時にも、そのままゆず
 り受けたものである。

これこそ、日本固有の庶民信仰を基礎にした世界であ
 り、日本の民話を成立させる大切な民話の思想である。

かつての口承文芸の伝統と、伝達方法を異にはいる
 が、以上のような思想と方法を、近代以降の文芸のなかに
 継承している作品を「新民話」と名づけた。

今日、児童文化財の諸分野において、伝統の継承を考え

るさいに、これはひとつの方向の指標となるものと考えら
 れるのである。

註

- ① 「一寸法師」（田螺息子）と題されているが、あきらかに『御伽草子』の嫁取りの系譜である。
- ② 牧書店『新美南吉研究Ⅰ』私の「ごんぎつね」。
- ③ 大石源三編集『新美南吉の作品とふるさと』一九六八。
- ④ 大日本図書『新美南吉全集』付録No.3「ごんぎつね」の思
 い出など。

（本学専任講師 児童文化学）