

Title	『赤い鳥』の子どもたち : 誕生期の「童話」に現れた<子ども>像
Author(s)	河原, 和枝
Citation	年報人間科学. 1991, 12, p. 135-158
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/11825">https://doi.org/10.18910/11825</a>
rights	
Note	

*Osaka University Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

大阪大学人間科学部（一九九一年三月）

『年報人間科学』第一二号一三五頁—一五八頁

## 『赤い鳥』の子どもたち

——誕生期の「童話」に現れた〈子ども〉像——

河原和枝

# 『赤い鳥』の子どもたち

——誕生期の「童話」に現れた〈子ども〉像——

## 一、文学と〈子ども〉

象徴的相互作用論の立場から「子どもの社会化」を扱った著書のなかで、ノーマン・デンジンは「いまだかつて子どもの社会学は存在したことがない」と述べ、社会学はこれまで、子どもを大人社会の価値や規範が一方的に授与される受動的な客体としてのみ扱ってきたと批判している。先入観を捨てて子どもをありのままに見るならば、彼らが自分たち独自の世界を持ち、それに積極的に関与していることがわかる。実際には、子どもはたんなる受動的存在では決していない。社会化のプロセスは、象徴的相互作用のプロセスであり、それに関わる人びとの社会的状況や言語的な制約、自己概念などと切り離すことができない。子どもの社会化を論じるには、子どもの世界が大人のそれとは性格を異にすることから、子どもの側に立った考察が不可欠である。デンジンはこう主張し、社会学で子どもを研究するに際しては、子どもに関わる大人たちと、子どもたち自身という二つの見地からアプローチすべきであり、両者の相互作用に注目することが必要であるとしている<sup>(1)</sup>。

もちろん、子どもの社会化は子どもが属する社会が全体として担当するものであり、社会によってその内容は異なるし、〈子ども〉

期という年令カテゴリーのあり方も、フィリップ・アリエスらが論じたように、時代や社会によって違っている<sup>(2)</sup>。デンジンと同じく象徴的相互作用論の立場に立つカーブとヨールズも強調しているように、年齢に内在する意味はない。年齢の意味は、一定の文化的環境のなかでわれわれが日常的な相互作用を通して付与するものである。たとえば、コーチを兼ねた中年の運動選手は「若い」コーチであると同時に「老」選手であるといった具合に、同じ年齢であっても文脈が異なればその意味あいも違ってくる。人は自分の年齢に対して主観的な意味を与えながらライフサイクルをたどるが、このとき同時に社会の持つタイムクロックに組み込まれてもいるわけである。年齢カテゴリーは、年齢に応じた行動を要求する年齢規範を伴い、多くの慣習は年齢規範と密接に結びついている。人は自分の属する社会の年齢カテゴリーによって自分を定義し、また現実を定義する<sup>(3)</sup>。

このように子どもをとりまく社会文化的環境が〈子ども〉を定義し、子ども観をかたちづくるのであるが、大人の子ども観と、子どもの世界とは接点のない別個の存在なのではない。大人は子どもにも対して「未熟さ」や「子どもらしさ」といったイメージを抱くが、子ども自身が行なう（大人から見れば）不透明な行動によってそのイメージはさらに補強されることが多い。そして同時に、大人がそのように子どもを見、扱い、それに応じた年齢規範を与えることによって、子どもは実際に未熟な段階に止まることにもなる。こうした一種の「予言の自己実現」メカニズムを媒介として現れてくる、

両者のあいだの循環構造を見落としてはならない。

オランダの心理学者ヴァン・デン・ベルクの「子どもは子どもにもなった」という言葉は、この循環構造に言及したものであろう。ヴァン・デン・ベルクは、西欧で十七世紀ころまで大人とほとんど区別されることのなかった子どもが、今日ではまったく異なる存在になつて注目に値し、それは「子どもが子どもになった」からだと考える。西欧では十八世紀に入ると、大人が子どもに対してだいに距離を置くようになり、やがて思春期が誕生した。このときから子どもは「いつか大人になることができるためには子どもらしくなければならぬ」「存在となり」「子どもらしさ」という属性を与えられて差異化された。そして、大人になるために思春期という「心理的に成長するための複雑な時期を堪えぬかなければならぬ」ようになった。つまり、思春期の出現が子どもと大人との分割をもたらしたのである。〈子ども〉期は、ひとたび分節化されると、時代を経るにしたがってしだいに長いものとなり、なかなか成年に達しがたくなつてより複雑化する。というのも「子どもが大人になろうと試みてみると、大人はさし招くしぐさをしながら、あとずさりする」からである。大人が子どもにも提示する〈子ども〉モデルには、成人することを要求すると同時に完全に成人することを拒否するという矛盾が内包されているのである。ヴァン・デン・ベルクはまた、子どものための物語（童話）は、大人と子どもとの分割が生じ、子どもが成年に達することが意識された時代のみ成立しうることをも指摘している(4)。

ヴァン・デン・ベルクは、アリエスの初期の研究を下敷きにしたがらも、アリエスが心性史として記述した西欧における〈子ども〉の誕生を、〈子ども〉についての認知の図式の変化という、いわば記号論的な問題として扱った。こうしたヴァン・デン・ベルクの見地に従いながら、日本における「児童の発見」を、日本の近代文学というパースペクティブのなかで捉えたのが柄谷行人である。

もちろん、「文学」以前に、明治政府による教育制度の変革という要因があったことは無視できない。わが国では、〈子ども〉はまず、建設されるべき近代国家を担う国民の育成をめざして、義務教育の対象として制度的に生み出された。明治維新まで、子どもは子どもとして共通に大人から分節化される以前に、まず武士の子どもであり、町人の子どもであり、あるいは農民の子どもであった。さらに男女の別があり、同じ家族に生まれても男児と女児ではまったく違った扱いを受けた。子どもたちはその所属する階層の一員として認められ、その枠を超えた共通の属性を持つ〈子ども〉として捉えられることはなかった。そのような封建的区分から子どもたちを解放し、均しく「児童」という年齢カテゴリーに分節化したのが、明治五年の学制であった。

しかし、年齢カテゴリーは社会的に共有された定義の問題であり、義務教育制度が確立されたからといってすぐに、そこに属する子どもたちを同じ意味内容でくくるような〈子ども〉観が当時の人びとのあいだに生まれたわけではなかった。社会的・文化的な意味で、「児童」という存在にある属性が付与され、近代的な〈子ども〉観

が誕生するためには、柄谷のいうように、学制という「顕在的制度」の形成だけでは不十分であった。

柄谷によれば、「児童」は「風景」や「内面」とともに近代になって初めて発見されたという。この「発見」は、人びとの「知覚の様態を変える転倒」によって惹き起こされたものであり、「記号論的な布置の転倒」に由来する。つまり、近代になって人びとの子どもに対する認識の構図が変化したため、ゲシュタルト心理学という多義図形のように、新しい輪郭を持った〈子ども〉という存在が浮かび上がってきたというわけである。そしてこの重大な認知の図式の変化が生じたのは、ほかでもない文学という制度のなかにおいてであった。

「児童」は、明治末期、小川未明をはじめとする文学者たちの夢として、あるいは退行的空想として見出された。それまでの子どもたち、たとえば柳田国男の『子ども風土記』に出てくる子どもたちは、社会から〈子ども〉として扱われていない。柳田はここで、「大人と子ども」に分割される以前の子どもの姿を描いている。巖谷小波ら親友社系の児童文学のなかにも、やはり〈子ども〉は存在していない。〈子ども〉の分節化は、従来の戯作の伝統から完全に切り離された、小川未明らによる新しい児童文学の地平において初めて実現された。今日、未明の描いた「児童」は、「大人によって考えられた児童であり、また『真の子ども』ではない」と児童文学者や教育者たちから批判されているが、実は、未明が「無知」「感覚」「従順」「真率」といった属性を与えた観念的な存在こそ、「児童」

なのであった。未明の文学を「子ども不在」の文学とする批判は、柄谷によれば、〈子ども〉の「起源」について何も考えておらず、歴史性を見失っている。「児童」は、まず文学者のロマン主義的観念として生まれた。未明における「児童」がある内面的転倒によって見出されたことはたしかであるが、しかし、実は「児童」なるものはそのようにして見出されたのであって、「現実の子ども」や「真の子ども」なるものはそのあとで見出されたにすぎない<sup>5)</sup>のである。

つまり、小川未明らによる「新しい児童文学」が生み出した〈子ども〉のイメージが、〈子ども〉についての「知」として人びとのあいだに普及し、P・L・バーガーのいう「知の社会的在庫」(social stock of knowledge)となることによって、「児童」という視えない制度「(柄谷)が形成されたということである。この「新しい児童文学」は、文学史の上で一般に「童心主義文学」と呼ばれているが、その発展を考える場合、小川未明とともに鈴木三重吉の名も逸することができない。三重吉が大正七年(一九一八年)に創刊した童話雑誌『赤い鳥』は、童心主義文学の黄金時代を招来する大きな契機となった。

## 二、「お伽噺」から「童話」へ

のちに『赤い鳥』の作家のひとりとなった坪田譲治は、「明治以来吾国の児童文学は幾多の春秋を重ねた。その一つの春が大正七年

『赤い鳥』の創刊を見て始まった」と述べ、「成人の文学が明治四十年前後、独歩、花袋、藤村等によって、新春の春を開いたときから十二、三年後」のこの年こそ、「児童文学の春一時に來り、梅桜同時に花を開いた」時であったといっている(6)。

こうした児童文学の新しい大きな動きは、大正十一年に刊行された遠藤早泉の『現今少年読物の研究と批判』のなかにもうかがうことができる。遠藤はこの変化を大いに歓迎し、次のように書いてい

最近、我が国の文壇並びに詩壇に新しい一つの傾向は、童話童謡の類が盛んに創作もされ問題にもされつつある事で、教育家は教育者の立場から、文学者は又文芸の立場から、各々主張もすれば作品をも提供して居る。加之、此の傾向は更に童話劇といふものまでも試演せられることになっている。例へば文芸家としていへば島崎藤村・鈴木三重吉・秋田雨雀・小川未明等の諸氏がしきりに創作に力めるに對し、詩壇の方では西条八十・北原白秋・野口雨情・三木露風といふやうな人達が、之も盛んに童謡を發表せられて居る。昨年、お伽噺の元祖である巖谷小波氏のお伽創作三十年紀念祝賀会のあつた時分、氏は其のお伽処女作『こがね丸』を出した當時を追懐した。それによると氏が初めてお伽噺に手を染めた頃には、日本の文士で此の方面の戯作に眼を假すものとはほとんどなく、批評家からもこれ等の作物は殆ど批評の限りでない

といふ。……然るに今日に至っては、前述の如く一流の文士学者であつて子供に筆を染めるものが決して尠くないばかりでなく、世間も亦決してそれを不思議にしない。それほど社会の進んで來たのを悦ばないでは居られない(7)。

さらに遠藤は同書のなかで、「恰も野辺の土筆の如く生い出づる」玉石混交の少年読物を見分けることが必要であると述べ、その評価基準を設けて「教育童話一百選」を選定している。

遠藤は子どもの読物や歌をさして「童話童謡の類」という言葉をごく自然に使っているが、これらの語自体、実は鈴木三重吉が自らの児童文学に対して新しく採用したものであつた。遠藤の文章にみられるように、日本の児童文学は明治中期、巖谷小波に始まり、小波によって「お伽噺」と名づけられた。三重吉は、この小波流の「お伽噺」や明治末期から大正期にかけて盛んになつた通俗的な少年少女小説とは異なる、近代的な児童文学を表わす語として「童話」という名称を用いた。「お伽噺」も「童話」も、その言葉の歴史は古く、前者は室町時代、後者は江戸時代に遡る(8)。そうした古い言葉を巖谷小波が明治期に、鈴木三重吉が大正期にそれぞれ新たな意味を込めて甦らせたのである。

遠藤が近代的な児童文学に対してどのようなパースペクティブを持っていたか、その著書からははっきりしないが、ともかく彼は少年読物を創作の形態から、(1)絵本、(2)童話、(3)童謡、(4)講談落語、(5)活動写真の筋書、の五つに分類し、(2)の童話をさらに「お伽噺」

「寓話」「伝説」「神話」「歴史物語」の五類型に区分している。そして「お伽噺」を童話の最高位に置き、その例として、わが国の「舌切り雀」や「花咲爺」、ドイツの「グリム童話」、デンマークの「アンデルセン物語」、イタリアの「クオレ物語」を挙げている。そこでは、西欧の近代的児童文学と伝承説話的要素の強いお伽噺とが同列に扱われているし、また小川未明や『赤い鳥』作家たちの創作文学は例に挙げられておらず、それらが先に述べた童話の五類型のうちのどこに属するか判然としない。当時の一般の人びとの目に映った「お伽噺」から「童話」への過渡的状況のありようを示しているといえるかも知れない。

日本で最初に子どものために創作された文学作品といわれる巖谷小波の『こがね丸』は、明治二十四年一月、博文館の『少年文学』叢書の第一編として発表された。この作品は、こがね丸という名の犬を主人公とする一種の仇討ち物語である。父が殺され、母が無念のうちに死んだあと、こがね丸は牛の文角のもとで雄々しく育てられる。やがて成長し両親の死の事情を知ると彼は修行に出、猟犬の鷲郎や鼠のお駒と出会い、彼らに助けられながら、邪魔だてする兎や狼や猿を退けて、ついに父の仇である虎の金陣大王とその配下の狐の聴水を見事討ち取って本懐を遂げる。このような粗筋で、そのあいだには、ずる賢い狐を倒すには好物の鼠の天麩羅で釣るしかない、こがね丸と鷲郎が話しているのを天井裏で聞いたお駒が、むかし助けられたお礼にと自害して身を差し出す、といった美談もあれば、金陣大王の妾に牝鹿の照射が登場したりもする。

この日本最初の児童文学は今のわれわれが読んでもなかなか面白いものだが、現在の児童文学とは内容を大いに異にし、勧善懲悪主義に貫かれていると同時に大人の色恋など世俗の事情がさりげなく描かれてもいる。それに文体も文語体で、その書き出しは、「むかし或る深山の奥に、一匹の虎住みけり。幾星霜をや経たりけん、軀尋常の積よりも大きく、眼は百練の鏡を欺き、鬚は一束の針に似て、一度吼ゆれば声山谷を轟かして、梢の鳥も落ちなんばかり」(9)と、格調の高い名文である。

小波はその「凡例」に「作者此の『こがね丸』を編むに当りて、彼のゲーテの *Reinke Fuchs* (狐の裁判) 其他グリム、アンデルセン等の *Maerchen* (奇異談) または我邦には桃太郎、かちかち山を初めとし、古きは今昔物語、宇治捨遺などより、天明ぶりの黄表紙類など、種々思ひ出して、立案の助けとなせしが」と書いており、彼が創作の手がかりとしたものを知ることができる。彼は桃太郎を少年の理想像と考えて、のちに「桃太郎主義」を唱えるようになるが、また西欧の童話からも大きな影響を受けていた。少年時代、ドイツに留学中の兄から美しい絵入りのメルヘン集を贈られたときの感動を、自伝『わが五十年』のなかで「ああオットーのメルヘン集! これこそ僕が今以て、兄の遺品として座右を離さず、永く家の寶とする物である。僕が其後お伽噺に興味を持ち、遂に之を以て立とうとするに至ったも、全く此本の賜物である」と記している(10)。

『こがね丸』は、小波自身懐旧しているように文壇からはほとんど評されることがなかったが、世間では爆発的な人気を博した。そ

の大成功は、日本の児童文学の最初の方向を定めるとともに小波自身の人生をも決定づけることになった。小波は硯友社の同人であり、その作品が少年少女の純愛をテーマにしたものが多かったために「文壇の少年屋」と呼ばれていたが、「こがね丸」とともに方向を転じ、一躍「児童文学の創始者」（鳥越信）となったのである<sup>(11)</sup>。

明治二十八年、『こがね丸』の版元である博文館から、小波は『少年世界』の創刊にあたって主筆に迎えられる。この雑誌には「お伽噺」欄が設けられ<sup>(12)</sup>、小波とその門下が毎号これを担当した。同社から『少女世界』『幼年世界』『幼年画報』が刊行されると、小波はこれらにもお伽噺を寄せる。小波は、お伽噺を創作するばかりでなく、さらに積極的に日本の昔話、世界の昔話や童話を再話し、わかりやすく翻案した。そして『日本昔噺』二十四編、『日本お伽噺』二十四編、『世界お伽噺』百編、『世界お伽文庫』五十編などを次々と世に送り出し、「お伽噺時代」を出現させていった。

それはやがて、お伽噺を子どもたちの前で語り聞かせる「口演童話」の運動へと発展した。明治三十九年には、口演童話を中心とする子どものための文化運動団体「お伽倶楽部」が設立され、小波自身のほかに岸辺福男、久留島武彦らによって全国に普及した。口演童話は当時あっては「最大の視聴覚児童文化」であり、大正中期から昭和十年代にかけての黄金時代には、口演童話家の数は五千名にのぼったという<sup>(13)</sup>。

小波は当時としては進歩的な子ども観を持っていた。空想や虚構が子ども教育に悪影響を及ぼすという考えが支配的であった明治

中期の教育界に反対し、「児童の娯楽というものは、殆どその生命ともいふべきもの」であり、お伽噺は「児童に娯楽を与える傍ら、自然に善良な方へ導く重要なものであると主張する。そして家庭の躰に対しても、「世間の母達は、我々子供に向かって、おとなしくおとなしく躰けようとしてこのおとなしい事を、第一の美德の様に思っているようだ。ところがこのおとなしいのは、大人らしくの略で、とりも直さず、我々子供に、大人のようにあれと求めるのだ。無理な注文ではあるまいか」と批判している<sup>(14)</sup>。また、ドイツから帰国後は「小波式お伽かなづかい」と呼ばれる平易な文体の徹底した言文一致を提唱し、自らそれを実行している。

しかし、そうした進歩的な側面がいくつあったにせよ、小波のお伽噺そのものは形式的にも内容的にも型にはまり過ぎていた。西欧の童話を翻案した作品でも、結局は『こがね丸』と同様に戯作調に流れてしまっている。あるいはまた『こがね丸』の翌年に書かれ、現実的な生活を題材にした『当世少年気質』のような作品では、主人公の貧しい少年が「ナニ人間は外面より心、身分は負けても学問では勝ってみせる」と奮励努力し、生徒総代に選ばれるといった話が描かれているが（「外形より心」<sup>(15)</sup>）、そこには明治憲法体制が推進する立身出世主義の観念が前面に押し出されており、教訓臭をぬぐい去ることができない。そのため、「彼の依るところ又未だ必ずしも余輩を満足せしむるものならず。何となれば、多くは古今東西に存在せる童話の紹介反覆に止まり、又その創作に係るものは僅かに以て無害の読物となすべきに過ぎざればなり」<sup>(16)</sup>といった

批判も、当然出てきた。

小波のお伽噺は、巖谷栄二が指摘しているように「江戸文学の特色としての、物語の筋立てや、趣向の巧緻、奇抜さ、洒落やうがち、機知、おかしみ」を多く受け継いだ文学であり、基本的にその域を出ることはなかった。そして小波のお伽噺に出てくる人物は百姓の子であれ学習院に通うお坊ちゃんであれ、あるいは兎であれ狸であれ、ことごとく類型化され、楽天的、行動的でいせいのよい「小波お伽の人物化」が施されている。巖谷栄二はそこに彼の作品が万人に受け入れられた理由があるのではないかと考え、その大衆性は決して卑俗さ、低級さを意味するものではないという<sup>(17)</sup>。「江戸文学の伝統をふまえて、それを明治人小波が、明治的に生かしたお伽噺」<sup>(18)</sup>は、たとえ「近代文学」としての意味は見出しがたいとしても、それ自体固有の大きな価値を持つものであったといえよう。隆盛を誇った「博文館児童文化」も、しかしやがて衰えをみせ始める。明治三十九年に実業之日本社から『日本少年』が創刊され、懸賞や冒険・探偵小説を呼び物として急速に勢力を拡大するころには、児童雑誌も博文館系のものとは趣の変わった通俗的なものが多くなり、商業的な色彩が濃くなった。鳥越信によれば、今日まで交わることのない「児童文学の二本のレール」つまり「純文学的・芸術的児童文学」と「大衆的・通俗的児童文学」の区別がこのころ誕生した<sup>(19)</sup>。明治末期から大正初期にかけては、「子どもの読物の大勢が荒廃への傾斜を強く見せ」、「大衆的・通俗的」少年・少女小説が「お伽噺」を上回って多く刊行されるようになっていた<sup>(20)</sup>。

『赤い鳥』は大正七年七月、児童文学のそのような配置のなかに登場した。

『赤い鳥』の主宰者、鈴木三重吉は繊細な詩情の表現を得意とし、ネオ・ロマン主義の作風で世に知られた作家であった。自然主義文学の全盛のなかでやがて筆を折り、児童文学の世界に入ったが、三重吉の目には当時の子どもの読物の多くは、ただ俗悪なものとして映らなかつた。三重吉が『赤い鳥』に掲げた標榜語は、彼の童話に対する考え方を端的に示している。彼はそのなかで、「種々の意味に於いていかにも下劣極まる」読物が「子供の真純を侵害しつつある」といふことは単に思考するだけでも怖ろしい」と述べ、「西洋人と違って、われわれ日本人は、哀れにも未嘗て、子供のために純麗な芸術を授ける、真の芸術家の存在を誇り得た例がない」とさえいつている<sup>(21)</sup>。明治の巨人巖谷小波も、「純麗な芸術」の前には否定し去られるべきものでしかなかった。そうした否定が可能であったのは、「近代文学」という制度がある程度確立され、三重吉がそのなかにあり、そのパースペクティブに立って発言しているからである。

三重吉にとって「童話」はたんに子どもための読物ではなく、子ども「純性を保全開発するための」「芸術」であった。そのために第一流の芸術家たちを総動員して新しい文学運動を興そうとしたのである。そして、三重吉がただひとり自分の先駆者として認められていた小川未明もやはり、『早稲田文学』を舞台に数多くの作品を発表していたネオ・ロマン主義の作家であった。未明もやがて子ど

も向きの自作に「童話」という語を用いるようになり、次のように語っている。

子供ほどロマンチストはありません。誰でも一度は子供の時代があったのです。どんな心の醜悪な人間も、実利主義者も、また悪人も、ロマンチストであったのです。この子供の心境を思想上の故郷とし、子供の信仰と裁断と、観念の上に人生の哲学を置いて書かれたものは私たちの求める「童話」であります。自由な世界——創造の世界——神秘の世界これが即ち童話であります。<sup>22</sup>

『赤い鳥』創刊号は好調な売行きを示し、創刊二号からは早速「通信欄」に反響が寄せられた。

・私は大阪市の一小学校教員です。『赤い鳥』は早速生徒たちに読ませるつもりです。(西田重五郎 一卷二号)

・『赤い鳥』は北海道の山奥の当地でさへも、子供のある家庭や小学校の先生や日曜学校の先生達の好参考書となってをりますから、どうか御誌上で、やさしい歌と譜の創作を広く募集なすっては如何でございませう。(北海道十勝郡帯広町、高橋一子 一卷三号)

・私は十歳になる女の子を内地に残して一人当地に参っています。今まで子供に色々な雑誌を読ませていましたが、寧ろその選定に勞れている程でした。私はこの度『赤い鳥』を手にして、私が疾

くから探していたものに始めてぶつかつたやうな気がしました。(台湾鳳山海軍無線電信所、山岸久二 一卷三号)

・先日東京の兄さんから『赤い鳥』を送るからといふ手紙が来ました。『赤い鳥』って何のことだか私にはわかりません。お母さんも何でせうねと仰いました。それから一週間程たつて雑誌が届きました。それで始めてわかりました。読んで見ますと珍しい面白いお話ばかりです。私は大喜びでこれからいつも送って下さるやうに端書を出しました。(福島県石井小学校尋常五年生、松田良隆 一卷四号)

北海道や植民地であった台湾など、各地から新しい雑誌の刊行を喜ぶ声が届いている。全国的に読者を持っていたこと、教育者から迎えられることもわかる。以後、発行部数は次第に増え、一年後には倍以上の二万二千部に達した。当時、大手版元の子ども向け雑誌の発行部数は多いもので六万から十二万というから、三重吉の個人雑誌である『赤い鳥』はよく健闘しているといえよう。

大正時代に子ども時代を過ごした人びとの回想のなかにも、ときおり『赤い鳥』が登場する。たとえば湯川秀樹は「太閤記」を讀み上げると、アンデルセン、グリム、その他の外国童話の翻訳物に移った。巖谷小波のおとき話も讀んだ。『少年世界』や『日本少年』などという、雑誌も愛讀した。有本芳水、松山思水などという名前を今でも憶えている。鈴木三重吉のものにも熱中した。小学校の上級になつて『赤い鳥』が発行されると、私はこの雑誌の熱心な愛読

者になった」(23)と述べている。

また鶴見俊輔は、「子供のころ、私は何度か、『赤い鳥』という雑誌を見たことがあった。よい雑誌だとすすめられたし、親からも読むようにいわれたが、私はいつも悪いほうの本に心がしげんに向き、『赤い鳥』などの良書を読むことがなかった」、「『赤い鳥』を『おもしろい』と思って読むようになったのは、十五、六歳を過ぎてからのことだ」といっている(24)。あるいは長野県飯田市の開業医の息子であった古島敏雄は、「私は当時出はじめた『赤い鳥』をとってもらっていた。友人は『童話』という雑誌をとっており、毎月それら交換して読んでいた。子供が雑誌を月極でとり、あるいは家に子供向の本があり、本を中心に友人の家で遊ぶような人は、私の組では(その友人の)新聞記者の家だけだった」と書いている(25)。

これらの回想記からもわかるように、『赤い鳥』の主な読者は、都市では中間階層の子どもたち、地方ではいわゆる名士の子どもたちであった。そして読者である子どもたちは、自分のお小遣いを割いて購読することもあるにはあっただろうが、まず関心を持った親たちから『赤い鳥』を与えられることも多かったようである。そのことは鶴見の文章にも見られるし、『赤い鳥』の「通信」欄に寄せられた親たちからの投書にもうかがうことができる(26)。

『赤い鳥』はまた、官製教科書では充分でないと考えた教師たちによって補助教材に用いられることも少なくなかった。『赤い鳥』の読者で、優れた作品を投稿して「児童自由詩」欄の常連であった金子ていはいのちに「蔵王の中腹に近い小さな小学校には、たいてい

の先生がしかたなしに赴任してきたらしい。……そんな学校に、珍しく若い男の先生が赴任してきた。……私たちは、この十八歳の太田先生から、『赤い鳥』を読んでもらい、みんなで自由詩やつづり方をかくことをおぼえた」(27)と記している。

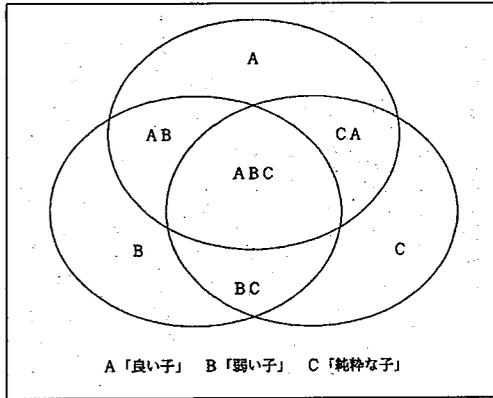
当時、教育界では「大正自由教育」と呼ばれる一時期が画されつつあった。明治期の画一的・注入主義的教育に対する反省があったことと、一九〇〇年にスウェーデンの教育者エレン・ケイが『児童の世紀』を著して以来、世界的に自由教育運動が巻き起こっていたことが、その大きな原因である。『赤い鳥』の、子どもの目で見たまま感じたままを表現するのを良しとする鈴木三重吉の綴り方や、非芸術的で血の通わない唱歌を痛烈に批判し、生き生きした子どもの心を歌おうとする北原白秋の童謡、従来の絵の書き方であるお手本の絵を模倣する臨画を排して、子どもの自由な創作に任せようとする山本鼎の自由画の主張は、こうした教育界の動きと合致していた。たんに都市においてだけでなく広く全国的に『赤い鳥』の運動が成功した背景には、現場の教師たちの支持があったことも忘れることはできない。

では、『赤い鳥』の「童話」のなかで、子どもたちはどのような姿で描かれていたのだろうか。

### 三、『赤い鳥』の子どもたち

『赤い鳥』は大正七年から昭和十一年まで続いたが、あいだの休

刊（昭和四年（五年））をはさんで前期と後期に分けられる。このうち前期は大正七年七月の創刊号から昭和四年の三月号まで全百二十七冊を数える。この百二十七冊のうち、西洋のメルヘンの再話や説話的なものを除き、一応作家の創作と考えられる作品で子どもが主人公のものを選び、それに『赤い鳥』の特徴をよく示す童話的世界を持つものを加えると約二百篇ほどになる（そのリストは末尾に示す）。そこにはさまざまなタイプの子どもが登場するが、結論からいうと、『赤い鳥』の子どもたちは大きく三つのイメージによって捉えられる。



ば右図のようになるだろう。以下では、この三つのイメージを指標として、具体的な作品に即しながら、『赤い鳥』の子どもたちを紹介していくことにしよう。

「良い子」「弱い子」それに「純粋な子」である。もちろん、子どもたちはこれら三つのタイプに明快にカテゴライズされるわけではなく、ひとつの基本イメージに加えて他の要素を併せ持っていることが多い。その関係を図示す

### (1) 「良い子」

ここでいう「良い子」とは、大まかにいえば、社会の道徳的価値に同調している子どものことである。同調の対象となる価値には主として大正デモクラシーや大正教養主義の影響を受けた新しい市民型モラルと、封建的儒教的な既成道徳とがあるが、『赤い鳥』の子どもたちが同調しているのはほとんどが前者、西欧的な新しい市民型モラルに対してである。

有馬生馬の「大将の子と巡査の子」（大正七年九月号）では、社会的地位に囚われない人間の平等がテーマになっている。陸軍大将の子武雄と巡査の子丑松とは仲良しだが、どちらの父親が偉いかで言い争い、双方とも自分の父の方が偉いと言って譲らず、喧嘩になりかける。帰宅してそれぞれ自分の父親に尋ねると、武雄の父は巡査が偉いと言い、丑松の父は陸軍大将が偉いと答える。ふたりは相手の父親の方が偉いと聞いてがっかりするが、学校で会うと互いに謝り合う。だが、今度はそのことで譲らず、決着がつかずに困って先生に相談する。先生は、子どもを可愛がる父親が、それぞれの子どもにとっていちばん偉いのだと教える。

ここではふたりの子どもに対して、四人の大人が登場する。武雄の家の書生は武雄の問いに「それは大将が決まっているじゃないか。お前せんか」と答え、丑松の父も「それは大将が偉いじゃないか。お前も一生懸命勉強して大きくなったら大将になるんだぞ」と社会的な地位のヒエラルヒーを子どもに教える。ふたりは一般的な社会通念の代弁者である。これに対して、作者と同種の階級に属する陸軍大

将と近代国家の教育装置である小学校の先生は、西欧的な平等精神を子どもに伝えようとする。そして子どもたちはどちらの父親の言葉に従うのでもなく、最後の先生の解決に納得する。彼らは学校で教えらるる近代市民型モラルに素直に同調する「良い子」である。

有島武郎の「一房の葡萄」（大正九年八月号）や菊池寛の「納豆合戦」（大正八年九月号）には、自分の行ないを反省する「良い子」が登場する。「納豆合戦」の子どもたちはなかなかの腕白で、盲目の納豆売りのお婆さんから二銭の納豆を一銭でだまし取り、それを投げ合って納豆合戦をする。連日、合戦に興じていると、ある日ついにお巡査さんに見つかって叱られる。ところが被害者のお婆さんは逆に子どもたちを庇ってくれる。そこで子どもたちは反省し、主人公は納豆が食べたいわけでもないの以後毎朝、お母さんに頼んでお婆さんから納豆を買ってあげるようになる。

もちろん、旧来の道徳的価値に忠実な子どもたちもないわけではない。上司小剣の「鯉」（大正十一年七月号）には、父の病気を治すためにお濠から鯉を盗んで父に食べさせる親孝行な子どもが描かれているし、菊池寛の「八太郎と鷲」の八太郎は、武士道精神を持つ勇敢な少年である。ただし、八太郎のような英雄的行為を行なう「小さな大人」タイプは、民話的なものを除くと、菊池寛の作品にしか見られない。

また、感受性が強く、他者やまわりの世界に優しい心をもって関わる子どもたち、彼らも「良い子」の仲間である。先の「納豆合戦」の主人公や、貧しい客を思いやって、自分が貰えることになってい

た羽織紐を諦めて「売れ残ったものですから」と嘘をついて客に安く買ってやる店番の美代子（木内高音「大晦日の夜」大正十五年十二月号）たちがそうである。さらに加治亮介「鼻白の木馬」（昭和三年三月号）になると、優しさは人間への思いやりを超えて壊れた木馬への感情移入ともなる。盲目のお婆さん、貧しい女客、木馬と対象はそれぞれ異なるが、相手の不幸を感じた子どもたちは、何とか自分の思いやりを相手に伝えようと、子どもなりに工夫を講じるのである。

なお、ここで注目されるのは、『赤い鳥』の「良い子」には勤勉努力、立身出世型の子どもがほとんどないことである。同時期の『少年倶楽部』では立身出世主義が作品のひとつの大きな柱となっていたのと比べると、その対照は顕著である。木内高音の「鍵の花」（昭和三年三月号）は勤勉を奨励する数少ない例であるが、それも手に入らない夢を追って苛立って暮らすよりも真面目に楽しく働く方が幸せになれるといった内容で、いわゆる刻苦勉励の物語とはいがたい。

## (2) 「弱い子」

『赤い鳥』には「弱い子」が頻繁に登場する。主人公の持つ弱さが作品の中心テーマとなっている童話は二百四篇のうち六十四篇あり、約三割を占めている。そこにはさまざまタイプの「弱い子」が描かれているが、その弱さは外的・状況的要因によるものと、子ども自身の内的・主体的要因によるものの二つに大別される。そし

て前者は、貧困家庭の子どもや孤児のように社会的弱者の境遇にある場合と、親子や友人など人間関係において子どもが弱い立場に立たされる場合とに分けられ、後者は、子ども自身が内面的精神的に弱い場合と、病気など身体的に弱い場合とに区別される。

社会的弱者として描かれた子どもには、宇野浩二の「天国の夢」(大正十二年七月号)の三太郎や、下村千秋の「曲馬団のトッテンカン」(昭和三年九月十一月号)の幸吉、きえちゃんがいる。「天国の夢」の三太郎は鍛冶屋に拾われた孤児で、朝から晩まで働きつめて夢のなかでも親方に虐待される。そこでもう夢さえ見たいとは思わず、ただ寝ることだけが楽しみになる。また幸吉も鍛冶屋の小僧で、辛い日々になんて逃げて出し、曲馬団に入る。彼はそこで象使いになり、「トッテンカン」と呼ばれて人気者になるが、親切にしてくれた軽業師の少女のきえちゃんは、芸をしくじって食事を減らされ、衰弱死してしまう。これらの作品では、子どもたちは大人の下で働き、社会や大人の圧力に屈するだけの、最も弱い存在として描かれている。

弱い立場にありながら、そのなかで優しく善良に生きている子どもたちも、しばしば登場する。たとえば、細田源吉の「都へ出てみたら」(大正十四年六月号)は、そんな健気な少女が主人公である。おときは母を亡くし、父は働きに出て留守のため、いつも弟に空想上の夢のような東京の話聞かせてやっていた。やがて現実東京に出て下女奉公をすることになるが、忙しくて弟からの手紙をゆっくり読む暇もない。弟は姉が東京生活の楽しさに自分への手紙を書

くのを忘れているとなじるが、彼女は働き疲れて東京の厳しい生活を書き送ってやることができず、ただ「ごぶさたいたしました……わたしもよく働いていますからご安心ください……」と父宛に簡単な葉書だけを書く。

人間関係においては、子どもであること自体が、子どもを大人の権力関係のなかで弱者に追いやってしまう場合がある。たとえば小原亮「落書」(大正十年十月号)の主人公貞次は、先生から教室の障子に落書きした犯人にされる。友人の証言で疑いは晴れるが、彼を犯人と決めつけた先生の勝ち誇った顔を思い浮かべると、貞次は「自分が本当に罪を犯したような恐怖を感じ、先生を好かなくなる。学校の権力関係のなかで貞次のできる抵抗は、せいぜい「先生を好かなく」なることくらいである。読者としては、その後の彼の暗い学校生活を思いやらずにはいられない。

弱い立場に置かれて、屈折する少年もいる。震災で両親を失い、姉とともに叔父の家を引き取られた松男は、何かと不自由で満たされないことが多い。叔父には叱られるし、姉ともよく喧嘩をする。いたたまれずに裏庭に出て虫を捕まえては、足を二本むしり取って逃げられなくて遊んでいる(中村屋湖「蟲を取る子」大正十五年十一月号)。松男と同様に「文鳥」(堤文子、昭和二年九月号)の敏子も精神的に弱い子どもである。敏子は級長をしている活発な妹妹のよし子と、そりが合わない。よし子が無遠慮に、買ってもらったばかりの敏子の文鳥を欲しがるので、敏子はやりたくない一心でわざと文鳥を逃がしてしまう。そのあとで、帰らぬ自分の小鳥を思っ

て泣く。強いよし子に対し、弱い敏子の精一杯の自己主張が、自分の大事な文鳥を逃がすことだったわけで、その選択の貧しさが敏子の弱さを浮き彫りにしている。

右の二つの作品では弱い主人公の心の葛藤自体が主題となっており、「弱さ」は必ずしも否定的な意味を持っておらず、最後まで克服されることがない。さらに、「弱さ」はむしろ「良い」ことであるというメッセージを含む作品もある。吉田絃二郎の「壺作りの柿丸」(大正十二年八月号)がその典型例で、強い虎丸と弱く優しい柿丸が対比的に描かれている。力自慢の虎丸は、武士になって出世するが、戦争で敵の捕虜になると力が強いために労役に使われ、牛に突かれて死ぬ。一方、優しい柿丸は壺作りになり、捕虜となるが、彼の壺を愛するお姫さまに助けられて国に帰されただけでなく、彼の願いで他の捕虜たちも救出される。柿丸には虎丸のように自分で運命を開拓していく強さはなく、牢のなかで壺の水に映った自然を見て楽しむような、終始受け身の人生である。しかしその弱さが結局、自分と大勢の捕虜たちを助けることになる。

### (3) 「純粹な子」

「純粹な子」は、北原白秋の数多くの童謡のなかに最も鮮烈なかたちで捉えられている。白秋は童謡を論じて、「子供は自然界のあらゆるものと遊ぶ。驚きつつ遊ぶ。だから彼らの周囲のありとあらゆるものが一緒に歓声をあげる。光り輝き乍ら彼らと一緒に遊びの炎となる。……このすばらしい交歓状態の中に自然に子供の歌謡が

生まれるのだ<sup>(28)</sup>」と語っている。「わっしょい、わっしょい、わっしょい、わっしょい、わっしょい。／祭りだ、祭りだ」で始まる代表作「お祭り」(大正七年十月号)は、生命の躍動感に溢れ、神輿を担ぐ子どもたちの姿はまさに「遊びの炎」と化している。

純粹さが童話に表現されるとき、それは美しいファンタジーの世界ともなる。小川未明「月夜と眼鏡」(大十一年七月号)は、怪我をした胡蝶が美しい少女に変身してお婆さんの家を訪ねる話で、澄み渡った月明かりのもと、限りなく繊細で純麗な世界が現出する。

やはり未明の童話によく登場するロマンチックな「夢みる子」も、「純粹な子」の側面を多く持っている。彼らは自分の意思で行動を起こすことはほとんどないが、素直で純粹である。主人公の淡い憧れや優しい情感が描かれているだけのものが多く、筋が展開してハッピーエンドで終わる話は非常に少ない。そのなかで「酔っぱらひ星」(大正九年一月号)は珍しく少年が幸福になる話である。冬の夜、貧しい少年が父のお酒を買いにいくが、帰り道で見知らぬお爺さんに飲まれてしまう。ところがこのお爺さんは実は星であった、という楽しい物語である。

またファンタジックではあるが、多くの『赤い鳥』童話と異なり、日本の民話的な素材を用いておおらかな牧歌的世界を描いた作品に、豊島與志雄の「天狗笑」(大正十五年七月号)がある。『赤い鳥』を代表する傑作のひとつである。村では、子どもたちのあいだでにらめっこが大流行している。今日も「だるまさん、だるまさん、にらめっこしましょ」とやっている、突然、森の上からぬーっと大

きな顔が現れた。顔は空いっぱいになり、大きな眼と鼻と口が、わはははと笑って、消えた。子どもたちは驚くが、やがてにらめっこをするのと出てくるこの顔に馴れ、面白がるようになる。ある日、見知らぬ子どもが現れて、にらめっこ仲間に入る。その子は強く、最後の一騎打ちではその子の鼻が伸びて踊り出し、とうとうみんなを負かしてしまう。その子が消えると、空にはまた、あの笑い声と大きな顔。子どもたちも一緒に笑った。大人はこの話を聞いて、鬼だと考え、捕まえようと算段する。子どもたちは面白い鬼をやっつけるのは嫌だったが、大人たちに強いられて彼をおびき寄せるために心ならずもにらめっこをする。子どもたちが踊りながらにらめっこをしていると、やはりあの大きな笑い声が出て、空いっぱい笑い顔。大人たちも呆気にとられてしまい、思わず笑ってしまう。その後、空で笑うのは天狗だろうということになり、その笑い顔は天狗笑と呼ばれるようになった。

子どもたちは、異界の天狗であっても自分たちと分け隔てしようとはしない。彼らにとっては、一緒ににらめっこができる楽しい相手なのだ。誰でも無心に打ち解けられる純粹さは容易に異界との交流を可能にし、子どもたちは大人の思惑をよそに、大人には失われた輝きに満ちた時間のなかで跳梁する。また、超能力を持つ天狗も、子どもの姿をして現れる。無心な空の笑い顔は、私利私欲や利害打算に動かされる大人の価値尺度を無化してしまう。

坪田譲治の「善太と汽車」（昭和二年四月号）の善太も、純粹な子どもである。善太は汽車が大好きで、いつも汽車の真似をして汽

車になったつもりで遊んでいる。あるとき級友から汽車はタンクのように物を押し潰せないといわれ、対抗心を起こしてレールに石を置き、汽車を止めてしまう。叱られた善太はそれから汽車を自慢しなくなったが、大きくなって望みどおり汽車の運転手になった。善太にとって、汽車は自分と同一視するほど大切な存在だ。自分が汽車になったつもりでいるときには、笛を鳴らしてもよけなかった女の子を突き飛ばしてしまう。友人にタンクと比較されると、きっと自分の汽車が勝つてくれると信じ、そのためにレールに大きな石を置くことの客観的な意味も考えることができない。彼の純粹さはこのような一点に集中する態度によって端的に示される。しかし一途な純粹さは、たとえば善太が女の子を突き飛ばしてしまうように、ときに他者を傷つけることもある。

北原白秋の童謡「金魚」（大正八年六月号）には、母への依存という子どもの弱さと、金魚を殺すという激しい行為となって現れる一種の純粹さとが結びついた世界が描かれている。

#### 金魚

母ちゃん、母ちゃん、／どこへ行た。／紅い金魚と遊びませう。  
母ちゃん、帰らぬ。／さびしいな。／金魚を一匹絞め殺す。

まだまだ帰らぬ／さびしいな。／金魚を二匹絞め殺す。  
なぜなぜ帰らぬ／ひもじいな。／金魚を三匹絞め殺す。

涙がこぼれる。／日は暮れる。／紅い金魚も死（しい）ぬ死ぬ。  
母ちゃん、こわいよ／どこへ行た。／ピカピカ金魚の眼が光る。

(4) 中核イメージとしての「無垢」

最後に、三つの基本イメージを合わせ持っている子どもたちを紹介しよう。吉田絃二郎「天までとどけ」（大正十三年四月号）の主人公弥一は、嵐の夜に漁に出て帰らぬ父を待っている。目印にと、一晚中ランプを灯し続けるが、石油が切れてしまう。そこで小屋を壊して、火を燃やす。だが夜が明けても、父は帰って来ない。また夜が来て、弥一は目印を絶やすまいと、今度は家を壊して薪にする。そのようにして父を待ち、夜毎、弥一は火を燃やし続ける。沖を航行する船からはそれが「聖い炎」に見える。ついに家を燃やし尽くし、弥一が途方に暮れていると、浜の子どもたちが集まってきて難破船の木切れを拾い、一緒に燃やしてくれる。そして子どもたちは、その大きな焚き火のまわりで踊りだす。外国船の船長がこれを見て、「まるで神様の世界のような」といって船を浜に近づける。その船には、遭難したところを救助された弥一の父が乗っていた。

弥一は親孝行な「良い子」であり、父をただ待つことしかできない「弱い子」であり、父の目印のためには小屋どころか家までも燃やしてしまう「純粋な子」である。そして子どもたちの世界が「神様の世界のような」と聖化される。吉田の作品にはこのように感傷的な内容の話が多く、主人公の子どももたいていが優しく善良で無能力、そして極端に純粋なのである。

杉岡はな「六さんの死」（大正十三年八月号）の六さんは、知恵遅れだが正直で優しい青年である。とても足が早いので「電信」と呼ばれ、村の人のお使いに毎日町に通うのを仕事にして、誰からも

好かれ、重宝がられていた。しかし、村に汽車が通ることになり、その試運転の日、汽車と競争してみないかという冗談を真に受けて、六さんはあつという間に汽車道に飛び込み、無惨に轢き殺されてしまう。年齢からいうと六さんは大人であるが、大の子ども好きであったし、子どもたちも六さんと仲良しだった。六さんの墓には、子どもたちがいつも花を供えた。六さんは、田園対文明という図式のかで文明批判の側に立っているとともに、善良で純粋で弱い子どものイメージを象徴している。

もう少しリアリスティックに、現実社会を背景にして描かれた子どももいる。そうした場合、弱者である子どもは、たちまち社会の矛盾に直面することになる（木内高音「水菓子屋の要吉」昭和三年七月号）。田舎から水菓子屋に小僧に来た要吉は、高価な果物が売れずに腐ると、捨てに行かされる。彼には、捨てるくらいならなぜ貧しい人に安くしたり、タダであげないのか理解できない。要吉は、年季が明けて自分も店を出したら、決して品物を腐らせるようなこととはしない、タダでも人に食べてもらおう、と思う。子どもたちのまっすぐな視線は、大人の社会のからくりが持つ不当性を告発する。要吉もまた、「弱い子」であると同時に「良い子」であり、純粋な子」でもあるといえよう。

以上、『赤い鳥』に登場する子どもたちを「良い子」「弱い子」「純粋な子」の三つの基本イメージによって捉え、それぞれの具体例を見てきたが、これらの子どもたちのイメージに通底する中核的な觀念を取り出すとしたら、それはやはり「無垢」の觀念であるといえ

よう。もちろん、「無垢」を中核イメージとする子ども観はかなり普遍的なものはあろう。しかし、その具体的な内容となると、当然のことながら時代や社会によってかなり異なってくる。日本の近代的児童文学の誕生期に〈子ども〉に付与された「無垢」のイメージと、その社会的背景、またそれが日本の近代化という文脈のなかで持った意味などについて考えることが次の課題となるが、それらの問題については別の稿に譲ることにしたい<sup>(29)</sup>。

【注】

- (1) Denzin, Norman K., *Childhood Socialization: Studies in the Development of Language, Social Behavior, and Identity*, Jossey-Bass Publishers, 1977, pp.1-7.
- (2) Ariès, Philippe, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Pion, 1960. (杉山光吉・杉山恵美子訳「〈子供〉の誕生」みすず書房、一九八〇年) Schnell, R.L., "Childhood as Ideology: A Reinterpretation of the Common School," *British Journal of Educational Studies*, 27 (Feb. 1979) pp.7-28. (森田尚人訳「ネオロギーとしての〈子供〉期」叢書『産育と教育の社会史』、『新評論』一九八四年) Lee, Dorothy, *Freedom and Culture*, Prentice-Hall, 1959. 42頁。
- (3) Karp, David A. & Yoels, William C., *Experiencing the Life Cycle: A Social Psychology of Aging*, Charles C Thomas Publisher, 1982, pp.1-5.
- (4) van den Berg, Jan H., *Metablotica*, Uitgeverij G.F. Callenbach N.V., 1956. (早坂泰次郎訳『メタブレティカ』春秋社、一九八六年、一五〇一頁、九五〇一〇九頁)。
- (5) 柄谷行人「児童の発見」『群像』一九八〇年新年号(『日本近代文学

の起源』講談社文芸文庫、一九八五年、一五五〜一八七頁)。

(6) 坪田譲治「児童文学の早春」『都新聞』一九三六年(菅忠道編『日本児童文学大系』第三巻、三一書房、一九五五年、四〇〇頁)。

(7) 遠藤早泉「現今少年読物の研究と批判」開発社、一九三二年、二〜三頁。

(8) 「お伽」とは「お伽衆」の言葉に見られるように、人のつれづれを慰める話相手の意であり、室町時代から江戸前期にかけて作られた物語草紙は総じて「お伽草紙」と呼ばれていた。「童話」については、江戸時代に山東京伝が「童話考」のなかで「童話」を「むかしばなし」と訓じ、滝沢馬金が「燕石樓誌」で「童話」を「わらべものがたり」と読まさせている例がある(市古貞次「お伽草紙」『新潮日本文学辞典』(増補改訂版)新潮社、一九八八年。福田清人「童話」『日本児童文学会編『児童文学事典』東京書籍、一九八八年)。

(9) 巖谷小波「こがね丸」(『少年文学』第一)博文館、一八九一年。

(10) 巖谷小波「わが五十年」東亜堂、一九二〇年、三四〜三五頁。

(11) 鳥越信「日本児童文学案内」理論社、一九三六年、三六頁。

(12) 小波が「お伽衆」の語を最初に用いたのは、明治二四年の『幼年雑誌』においてであるが、これを『少年世界』にも使用した。

(13) 上笙一郎「巖谷小波」『日本児童文学の思想』国土社、一九七六年、一三三頁。

(14) 巖谷小波「家庭と児童」、「子供に代って母に求む」(菅忠道編『日本児童文学大系』第一巻、三一書房、一九五五年)。

(15) 巖谷小波「当世少年気質」(少年文学第九)博文館、一八九二年。

(16) 「雑報」『帝國文学』六巻五号、明治三三年五月号。「帝國文学」の「雑報」欄ではこのころ、わずかながら無署名で「少年文学」についての論評や紹介がなされており、文壇に少年文学への関心が生まれてきていることがうかがえる。

(17) 巖谷栄二「明治のお伽衆」『国語と国文学』昭和二八年十月号(『児童文学』有精堂、一九八二年)。

(18) 同書、七九頁。

- (19) 鳥越信、前掲書、五一頁。
- (20) 菅忠道『日本の児童文学』大月書店、一九五六年、八〇頁。
- (21) 鈴木三重吉、『赤い鳥』の標榜語』、『赤い鳥』大正七年七月号。
- (22) 小川未明『童話の詩的価値』、『未明感想小品集』創生堂、一九二六年  
 (小川未明『児童文学論』日本青少年文化センター、一九七三年、五八頁)。
- (23) 湯川秀樹『旅人』朝日新聞社、一九五八年(『湯川秀樹自選集』第五卷、朝日新聞社、一九七一年、七二頁)。
- (24) 鶴見俊輔『私の地平線の上に』潮出版社、一九七五年、一九八〜一九九頁、一六〜一七頁。
- (25) 古島敏雄『子どもたちの大正時代——田舎町の生活誌』平凡社、一九八二年、二七一〜二七二頁。
- (26) もちろん、都市にあっても『赤い鳥』文化とまったく無縁の子どもたちもいた。加太こうじは東京の下町に育ったが、『日本における童謡運動は大正七年——すなわち私が生まれた年に、児童のための文芸誌と称した鈴木三重吉主宰の『赤い鳥』によってはじまり、同傾向の『金の船』などによって、私の四、五歳の頃には最盛期に達していたのである。それを一切知らないで、幼児に義太夫のさわりや、端唄、小唄をきかせた伯母と、江戸時代末から明治初期にうたわれたわらべ唄をきかせる祖母に私は育てられた』と述べている(加太こうじ『下町で遊んだ頃——「子どもの文化」再考』教育研究社、一九七九年、一〇頁)。
- (27) 金子てい、『赤い鳥』の五年』、『作文と教育』昭和三〇年六月号(鳥越信、『赤い鳥』の歴史的背景』与田準一他編『赤い鳥』代表作集』第一巻、一九五八年)。
- (28) 北原白秋『童謡本論』『緑の触角』改造社、一九二九年(『白秋全集』第二〇巻、岩波書店、一九八六年、二二〜二三頁)。
- (29) 河原和枝『近代日本における「子ども」のイメージ——『赤い鳥』を中心に』、『ソシオロジ』三五巻三号(通巻一一〇号)、一九九一年二月。

【分析の資料として用いた「赤い鳥」掲載作品一覧】〈作家名五十音順〉

- 青木健作「仇討」（大正12年2月，10巻-2号）  
秋田雨雀「白鳥の国」（大正9年9月，5-3）  
秋田雨雀「蠅の勝利」（大正10年6月，6-5）  
芥川龍之介「蜘蛛の糸」（大正7年6月，1-1）  
芥川龍之介「魔術」（大正9年1月，4-1）  
芥川龍之介「杜子春」（大正9年7月，5-1）  
芥川龍之介「アグニの神」（大正10年2月，6-2）  
網野真円「答案」（大正11年1月，9-5）  
有島生馬「泣いて寝められた話」（大正7年7月，1-2）  
有島生馬「大将の子と巡査の子」（大正7年9月，1-4）  
有島生馬「鈴子さんのお母様」（大正9年1月，4-1）  
有島生馬「寶探しの計略」（大正10年6月，6-6）  
有島武郎「一房の葡萄」（大正9年8月，5-2）  
市上さわ子「常ちゃん」（大正11年3月，8-3）  
市上さわ「北川さん」（大正15年6月，16-6）  
伊東英子「弱蟲」（大正8年4月，2-4）  
伊東英子「朝顔」（大正9年6月，4-6）  
伊東英子「喧嘩のあと」（大正9年11月，5-5）  
伊東英子「洗礼」（大正11年6月，8-6）  
伊東文雄「三輪車」（入選）（昭和2年6月，18-6）  
伊東文雄「はげ」（昭和2年11月，19-5）  
伊東文雄「官舎の子」（昭和4年1月，22-1）  
宇野浩二「落の下の神様」（大正10年1月，6-1）  
宇野浩二「或アイヌ爺さんの話」（大正10年4月，6-4）  
宇野浩二「我儘太郎」（大正11年11-12月，9-4，5）  
宇野浩二「天国の夢」（大正12年7月，11-1）  
宇野浩二「黒と白の戦」（大正15年1月，16-1）  
宇野浩二「曲馬団と少年」（昭和2年1月，18-1）  
宇野浩二「犬の「世の中へ」」（昭和2年4，5月，18-4，5）  
宇野四郎「お金持ちと子供の国」（大正13年10月，13-4）  
宇野千代「ナーヤルさん」（昭和2年5月，18-5）  
宇野千代「びいびい三吉」（昭和3年5月，20-5）  
内田百閒「キツネカネツキ」（昭和3年4月，20-4）  
江口渙「蛇の頭と尻尾」（大正11年9月，9-3）  
江口渙「なめくじが蛇を食べる話」（大正12年6月，10-6）  
江口渙「鉄銭銀銭」（大正12年8月，11-2）  
江口渙「暖かい日の出来事」（大正13年5月，12-5）  
江口渙「ある日の鬼ヶ島」（昭和2年10月，19-4）  
江口渙「その後の花咲爺」（昭和3年1月，20-1）  
江口千代「世界同盟」（大正8年3月，2-3）  
江口千代「銀の御殿」（大正8年7月，3-1，2）  
江口千代子「朝顔の花」（大正10年11月，7-5）

小川未明「酔っぱらひ星」(大正9年1月, 4-1)  
小川未明「けしの圃」(大正9年7月, 5-1)  
小川未明「小さな草と太陽」(大正9年11月, 5-5)  
小川未明「北の国のはなし」(大正10年4月, 6-4)  
小川未明「一本の柿の木」(大正10年9月, 7-3)  
小川未明「ふるさとの林の歌」(大正10年12月, 7-6)  
小川未明「黒い人と赤い燧」(大正11年1月, 8-1)  
小川未明「女の魚売り」(大正11年4月, 8-4)  
小川未明「月夜と眼鏡」(大正11年7月, 9-1)  
小川未明「気まぐれの人形師」(大正12年1月, 10-1)  
小川未明「飴チョコの天使」(大正12年3月, 10-3)  
小川未明「初夏の不思議」(大正12年6月, 10-6)  
小川未明「海蛸」(大正12年8月, 11-2)  
小川未明「大根とダイヤモンド」(大正12年11月, 11-4)  
小川未明「翼の破れた鳥」(大正13年3月, 12-3)  
小川未明「少女と大きな鐘」(大正13年7月, 13-1)  
小川未明「花と少女」(大正13年5月, 12-5)  
小川未明「汽船の中の父と子」(大正13年9月, 13-3)  
小川未明「幽霊船」(大正13年11月, 13-5)  
小川未明「青い釘」(大正14年1月, 14-1)  
小川未明「風の寒い世の中へ」(大正14年3月, 14-3)  
小川未明「白い門のある家」(大正14年5月, 14-5)  
小川未明「窓の下を通った男」(大正14年7月, 15-1)  
小川未明「鼠とバケツの話」(大正14年7月, 15-1)  
小川未明「負傷した線路と月」(大正14年10月, 15-4)  
小川未明「三つの鍵」(大正14年12月, 15-6)  
小川未明「町の天使」(大正15年1月, 16-1)  
小川未明「春さきの古物店」(大正15年3月, 16-3)  
小川未明「おけらになった話」(大正15年10月, 17-4)  
小川未明「纒の中の世界」(昭和2年1月, 18-1)  
小川未明「風と木, 鳥と狐」(昭和2年4月, 18-4)  
小川未明「金魚売り」(昭和2年6月, 18-6)  
小川未明「その日から正直になった話」(昭和2年9月, 19-3)  
小川未明「遠方の母」(昭和2年12月, 19-6)  
小川未明「温泉へ出かけた雀」(昭和3年3月, 20-3)  
小川未明「なまづと, あぢみの話」(昭和3年5月, 20-5)  
小川未明「ガラス窓の河骨」(昭和3年7月, 21-1)  
小川未明「南方物語」(昭和3年9月, 21-3)  
小川未明「般若の面」(昭和3年11月, 21-5)  
小川未明「赤いガラスの宮殿」(昭和4年1月, 22-1)  
小野浩「三輪車」(大正12年7月, 11-1)  
小野浩「つかまへて見たサンタクローズ」(大正15年12月, 17-6)  
小原亮「落書(入選)」(大正10年10月, 7-4)  
加治亮介「鼻白の木馬」(昭和3年5月, 20-5)

河合その子「帰り道」(入選)(大正14年5月, 14-5)  
 河合その子「押入の中」(入選)(大正15年5月, 16-5)  
 河合その子「夏服」(昭和2年5月, 18-5)  
 交野なつ子「紙雛さま」(入選)(大正9年5月, 14-5)  
 上司小剣「鯉」(大正11年7月, 9-1)  
 上司小剣「貫一と兵隊さん」(大正13年10月, 13-5)  
 上司小剣「烏と猫のたたかひ」(昭和3年4月, 20-4)  
 上司小剣「西瓜どろぼう」(昭和3年7月, 21-1)  
 上司小剣「暮から野球へ」(昭和3年10月, 21-4)  
 木内高音「丁子ちゃんのお靴」(大正13年11月, 13-5)  
 木内高音「てい子ちゃんとお魚」(大正14年4月, 14-4)  
 木内高音「インキのしみ」(大正15年8月, 17-2)  
 木内高音「大晦日の夜」(大正15年12月, 17-6)  
 木内高音「熊と車掌」(昭和2年3, 4月, 18-3, 4)  
 木内高音「金を投げ返した少年」(昭和2年5月, 18-5)  
 木内高音「風船玉売り」(昭和2年11月, 19-5)  
 木内高音「人形つくりの話」(昭和2年12月, 19-6)  
 木内高音「鍵の花」(昭和3年3月, 20-3)  
 木内高音「水菓子屋の要吉」(昭和3年7月, 21-1)  
 木内高音「支那人の子」(昭和3年12月, 21-6)  
 木内高音「巡回動物園」(昭和4年2月, 22-2)  
 菊池寛「納豆合戦」(大正8年9月, 3-3)  
 菊池寛「宮本武蔵と勇少年」(大正9年3月, 4-3)  
 菊池寛「艦長の子」(大正9年6月, 4-6)  
 菊池寛「八太郎の鷲」(大正12年1月, 10-1)  
 北原白秋<童謡>「お祭り」(大正7年10月, 1-4)  
 北原白秋<童謡>「金魚」(大正8年6月, 2-6)  
 楠山正雄「祖母」(大正10年3月, 6-3)  
 西条八十<童謡>「お山の大将」(大正9年6月, 4-6)  
 佐藤春夫「實さんの胡弓」(大正12年7月, 11-1)  
 篠原温亭「私といふ少年」(大正10年8-10月, 7-2, 3, 4)  
 篠崎黄二「貞一君」(入選)(昭和3年4月, 20-4)  
 島崎藤村「二人の兄弟」(大正7年6月, 1-1)  
 島崎藤村「小さな土産話」(大正8年4月, 2-4)  
 島崎藤村「コケッココ」(大正9年1月, 4-1)  
 島崎藤村「玩具は野にも鳥にも」(大正9年10月, 5-4)  
 島崎藤村「お弁当」(大正10年7月, 7-1)  
 下村千秋「太郎とつばめ」(大正14年9月, 15-3)  
 下村千秋「ひろった星」(大正15年1月, 16-1)  
 下村千秋「猫のお墓」(大正15年12月, 17-6)  
 下村千秋「軍艦と猿」(昭和2年9-11月, 19-3, 4, 5)  
 下村千秋「桃の花と女の子」(昭和3年5月, 20-5)  
 下村千秋「飛行将校と少年たち」(昭和3年7, 8月, 21-1, 2)  
 下村千秋「曲馬団の「トッテンカン」」(昭和3年9-11月, 21-3, 4, 5)

杉岡はな「六さんの死」(大正13年8月, 13-2)  
杉山正賢「六年生」(入選)(大正15年8月, 17-2)  
鈴木誉志子「銀の小函」(入選)(大正8年10月, 3-4)  
鈴木三重吉「ぼっぼのお手帳」(大正7年6月, 1-1)  
鈴木三重吉「ひっひっひ」(大正8年4月, 2-4)  
鈴木三重吉「お馬」(大正10年1月, 6-1)  
鈴木三重吉「大震火災記」(大正12年11月, 11-4)  
鈴木三重吉「お誕生日」(大正13年8月, 13-2)  
鈴木三重吉(村山吉雄)「虎」(大正13年8月, 13-2)  
鈴木三重吉「子どもの水兵」(大正13年9月, 13-3)  
鈴木三重吉「おぢいさんと馬」(大正13年12月, 13-6)  
鈴木三重吉「青い顔かけの勇士」(昭和4年1月, 22-1)  
相馬泰三「薬草のあるところ」(大正14年8月, 15-2)  
塚原健二郎「奇術師の鞆」(昭和2年1月, 18-2)  
塚原健二郎「あめ売り正吉」(昭和3年8月, 21-2)  
堤文子「たまご」(入選)(昭和2年7月, 19-1)  
堤文子「文鳥」(昭和2年9月, 19-3)  
坪田譲治「河童の話」(昭和2年6月, 18-6)  
坪田譲治「善太と汽車」(昭和2年10月, 19-4)  
坪田譲治「正太と蜂」(昭和2年11月, 19-5)  
坪田譲治「ろばと三平」(昭和3年2月, 20-2)  
坪田譲治「木の下の子」(昭和3年6月, 20-6)  
坪田譲治「小川の葦」(昭和3年9月, 21-3)  
豊島與志雄「手品師」(大正12年5月, 10-5)  
豊島與志雄「天下一の馬」(大正13年3月, 12-3)  
豊島與志雄「キンショキショキ」(大正14年6月, 14-6)  
豊島與志雄「天狗笑」(大正14年7月, 15-1)  
豊島與志雄「影法師」(昭和2年1月, 18-1)  
中村星湖「栗拾い」(大正10年3月, 4月, 6-3, 4)  
中村星湖「魚の番人」(大正10年11月, 7-5)  
中村星湖「むじなの手」(大正12年2月, 10-2)  
中村星湖「行徳の鯉」(大正12年5月, 10-5)  
中村星湖「馬鹿八と雀」(大正13年6月, 12-6)  
中村星湖「釣りの名人」(大正13年9月, 13-3)  
中村星湖「笑ふ門」(大正14年6月, 14-6)  
中村星湖「蟲を取る子」(大正15年11月, 17-5)  
長田秀雄「鋼鐵色の自動車」(大正11年3月, 8-3)  
長田秀雄「幽霊船」(大正11年10月-13年4月, 9-4, 11-4, 12-2, 3, 4)  
長田秀雄「火星通信」(大正13年9月, 13-3)  
野上豊一郎「猫を殺した話」(大正8年9月, 3-3)  
福永渙「馬鹿をどり」(昭和3年9月, 21-3)  
細田民樹「相思鳥と鶏」(大正11年2月, 8-2)  
細田源吉「六やと坊ちゃま」(大正14年4月, 14-4)  
細田源吉「都へ出てみたら」(大正14年6月, 14-6)

細田源吉「巢の中の卵」(大正14年10月, 15-4)  
 本間久雄「星の子」(大正8年12月, 9年2月, 3-6, 4-2)  
 松本篤造「帰り道」(入選)(大正14年11月, 15-5)  
 水木京太「同情学校」(大正13年4月, 12-4)  
 水木京太「悪魔の鍵」(大正14年8月, 15-2)  
 水木京太「まがった縦の木」(大正15年4月, 16-4)  
 水木京太「不思議な店」(昭和3年3月, 20-3)  
 水島爾保布「瓶割猪之吉」(大正11年10月, 9-4)  
 宮島資夫「清造と沼」(昭和3年1月, 20-1)  
 宮原晃一郎「身に咲いた花」(大正10年2月, 6-2)  
 宮原晃一郎「音楽会の切符」(昭和3年2月, 20-2)  
 室生犀星「寂しき魚」(大正9年12月, 5-6)  
 室生犀星「塔を建てる話」(大正10年10月, 7-4)  
 森田草平「鼠のお葬い」(大正13年9月, 13-3)  
 吉田夏子「桜の枝」(大正9年12月, 5-6)  
 吉田夏子「友だち」(推奨)(大正10年2月, 6-2)  
 吉田夏子「信ちゃんの死」(大正10年5月, 6-5)  
 吉田絃二郎「黒ん坊白ん坊」(大正10年 11, 12月, 7-5, 6)  
 吉田絃二郎「お寺の塔」(大正11年5月, 8-5)  
 吉田絃二郎「お銀の歌」(大正11年8月, 9-2)  
 吉田絃二郎「壺作りの柿丸」(大正12年8月, 11-2)  
 吉田絃二郎「天までとどけ」(大正13年4月, 12-4)  
 吉田絃二郎「子供と小鳥」(大正13年11月, 13-5)  
 吉田絃二郎「青い鳥と赤い花」(大正14年3月, 14-3)  
 吉田絃二郎「巢と幸吉」(大正14年8月, 15-2)  
 吉田絃二郎「船の少年」(大正14年11月, 15-5)  
 吉田絃二郎「天城の子」(大正15年4月, 16-4)  
 吉田絃二郎「木村軍曹と赤靴」(昭和3年6月, 20-6)  
 吉田絃二郎「或騎兵と馬」(昭和3年12月, 21-6)  
 吉田絃二郎「土管軍曹」(昭和4年2月, 22-2)

\*前期『赤い鳥』の童話には、外国の児童文学やメルヘン、日本の民話や説話などからの再話が多い。創作的要素の強い再話にはたんなる翻訳とはいえないものもあり、またほとんど出典が明らかにされていないため、再話と創作童話の区別がつきにくいものもあった。ここでは、一応作家の創作と考えられる作品のなかで子どもが主人公である童話をまず取り上げ、それに必ずしも子どもが主人公ではないが『赤い鳥』に特徴的な童話の世界が描かれているものを加えたが、一部、再話作品なども含まれている。