

南吉童話のプロット読み（下）

大沢 正善

- 一、「ごん狐」の場合
- 二、「手袋を買いに」の場合
- 三、「狐」の場合
- 四、南吉童話の文芸様式

〈承前〉

前稿^①では、小学四年の国語教材の定番「ごん狐」と、「手袋を買いに」「狐」のプロットを分析し、新美南吉の童話の文芸様式を考察し、国語教材としての可能性を模索した。前稿を点綴しておく。まず、「物語的プロットは、「欠如↓試練↓解決」と単純化されるが、主人公や登場人物の内面の動向を描く小説的プロットには、内的な

決心あるいは納得としての「契機」を導入し、「欠如↓試練↓契機↓解決」というモデルを設定することができるだろう。」と考えた。その上で「ごん狐」を読めば、ごんは栗やまつたけをいたずらのつぐないに届けるが、兵十は加助の助言を受けて「神さまのしわざ^②」^③ と思い、ごんは「引き合わない」と思う、二人の内的な齟齬が目立ってくる。つまり、「ごんがいたずらをつぐなう民話的童話のプロットから、ごんと兵十の和解のプロットへ布置を更新した。つぐないを始めたごんがそれを認知してもらえない新たな欠如が始動し、場面が変わり登場人物も増え、新たな解決に向かうという点で、最小限度に小説的だと考えられる。」と記した。前田愛が芥川龍之介の「羅生門」を「最小の物語^④」として読んだことにもなぞらえた。兵十がごんを撃つ悲劇的な末尾にも注目した。「手袋を買いに」でも、「民話的なプロットは、手袋を買いに行く（欠如）↓帽子屋

で狐の手でお金を出す（試練）↓本当のお金を使った（契機）↓暖かい手袋を手に入れた（解決）と整理できる」が、末尾で手袋を手に入れた子狐が「人間ってちっとも恐くない」と言い、母狐は「ほんとうに人間はいいものかしら」とつぶやき、「南吉童話は不穏な一歩をつい踏み出してしまふ」。最晩年の「狐」でも、「子どもたちは「晩げに新しい下駄をおろすと狐がつくというだに」というお婆さんの話を聞き、祭りの帰りに文六を家まで送らなかつた。その試練を、母が迷信だよと慰めることを契機として、文六は安心し、狐憑きの民話のプロットは解決するはずだった。しかし、文六が「もし、僕が、ほんとに狐になっちゃったらどうする？」と質問し、物語は母の愛情の深さをめぐるプロットに深入りした。」と記した。このように民話的な安定で終わらず不穏な展開に踏み込み、悲劇や葛藤をことさらに提示する文芸的個性を、パロック的な様式としても考察した。E・ドールズ³は、「幾つかの相反する意志が或る一つの動作に結集された場合、それから生ずる様式は常にパロックのカテゴリに属する。パロック精神は——通俗的に言えば——自分が何をしたいのか判らない。それは正と反とを同時に求める。」と述べていることを参照すれば、南吉童話は最小の小説であり、末尾で急転するパロック的な様式を備えていると結論した。

付言すれば、守安敏久は『パロックの日本』の「序」⁵で、「狭義

の時代様式パロックが生んだ最大の見世物」としてオペラを挙げ、同時期に日本ではかぶく（傾く）歌舞伎が生まれたことを挙げ、広義に近現代のパロック的な芸術家五人を挙げ、本論で彼らの作品世界を論じた。その五人は、「歌舞伎に連なる力動的な錦絵を生み出しながら、同時に浮世絵の終焉に立ち会う」月岡芳年・私小説から出発して「奇想と笑いの独自の作品群で知られる」牧野信一・その従弟にあたり「異装の自画像」などで知られた牧野邦夫・「あらゆるジャンルを横断して実験的な活動を展開した」寺山修司・その舞台美術から出発して、ポップなポスターで「モダンデザインに対する批評的存在」となった横尾忠則である。彼らは「やせ細った芸術にまともわりつく正当性と規範性の桎梏を解き放つ力動性と批評性を持ち合わせている」と、「序」は結ばれる。牧野信一は「自分の作風は、太い線をもつて滑稽の段階に鮮明でありたいものだ！」（病状）、『文学界』昭9・7）と記していたが、新美は『校定新美南吉全集』で見える限り、牧野に三度言及している。例えば「芥川賞をかちえた石川淳の普賢を読んだ。牧野信一のスタイルと古典趣味、宇野浩治のナレーション、横光一派の新しい人々の間に見られる心理解剖等を打って一丸としたもので、外部的に貢献するものは少からうが面白い小説である。」（『昭和十二年ノートI』昭12・2・25）と記して、「村のストア派」（昭3・6）や「ゼーロン」（昭6・10）

を書いた中期の「ギリシャ牧野」に反応しているようだ。「ゼーロン」は、「ストア派の吟遊作家」である「私」が「ドン・キホーテ」のロシナンテに喩えられる駄馬ゼーロンに乗り、胸像の「マキノ氏像」を隣村まで運ぶドタバタ劇である。ゼーロンの面影は「和太郎さんと牛」（昭17・5）の「よぼよぼ牛」に見られる。酒樽を運ぶ途中で和太郎も牛も酔っぱらう姿や、「百姓ばかりの村」に恵まれた「ほんとうに平和な、金色の夕暮れ」の描写は、牧野の「酒盗人」（昭7・2）に影響されているだろう。

新美正八名義で発表された「私の世界」（『安城高女学報』昭13・5）には、南吉が愛好する作家や芸術家の名前が列挙されている。

「私の世界にはいつて来ると先ずあなた方はシャルル・ルイ・フィリップという門をくぐらなければならない。」と始まり、「次にあなた方はアンデルセンという扉を叩かねばならない。（略）アンデルセンの扉を押してはいると、そこにはいろんな家具装飾品がならんでいる。わたしはもうただそれらの名を挙げるにとどめておこう。アントン・チェーホフ。ニコライ・ゴーゴリ。ウィリアム・バトラ・イエーツ。レオ・トルストイ。キャサリン・マンズフィールド。宇野浩二。ジュール・ルナール。アナートル・フランス。ハドソン。ラゲルロフ。井原西鶴。狂言作者達。ドストエフスキイ。ゴリキイ。牧野信一。ソログープ。井伏鱒一。ピョルンソン。マーテルリ

ンク。ドオデ。ヒエラン。マルク・シャガール。マチス。モジリアニ。梅原龍三郎。中川一政。小杉放庵。ローランサン。セザンヌ。フレデリ・シヨパン。フランツ・シューベルト。ストラヴィンスキイ。」と記され、新美が彼らを愛好し、多くを受容したことが想像される。パロック様式への親近にとどまらず、牧野や「私の部屋」で挙げられた作家などからの影響を考察し、新美を童話作家に限定せずに作家としての個性の究明が進むことを願っている。

五、小説の試み

南吉は中学二年（昭3）頃から文芸に興味を持ち、詩・童謡・童話・小説などを創作し、校友会誌『柘陵』や中央の『少年倶楽部』や『愛誦』に投稿した⁸⁾。中学を卒業（昭6・3）し、小学校の代用教員をしながら、復刊（昭6・1）した『赤い鳥』に投稿し、北原白秋選で「窓」（昭6・5）や「ひかる」（昭6・6、この二作品は新美正八名義で、以後、新美南吉名義で）などの童謡が、鈴木三重吉選で「正坊とクロ」（昭6・8）や「こん狐」（昭7・1）などの童話が掲載される。まもなく上京し、東京外国語学校の英語部文科文学に進む（昭7・4）。ところが翌年、白秋が『赤い鳥』を離れ（昭8・4）、白秋門下の巽聖歌や依田準一と親交していたので、南

吉も『赤い鳥』への投稿を控えた。その頃には、「三つの道に迷う。英文学にゆくか、児童文学に行くか、小説にゆくか。英文学は学問にとどまり、児童文学はあまりにせまいであろう。そして又小説は、貧弱な自分に非常に莫大な経験を要求する。」（『新美南吉・青春日記』昭8・5・16）と記している。白秋門下の童話雑誌『チノキ』にも参加していたが、それも終刊（昭10・3）してしまい、小説の試みがしばらく続く。

草稿末尾の脱稿の日付を参照すれば、上京直後の最初期の作品に「坑夫」（昭7・11）がある。鉱山で働く主人公の「やせた男」が、鉱山の縮小に伴い仲間が次々に去る中で望郷の念に駆られる様子を、四百字詰め原稿用紙十六枚に描いた。主人公が犯罪を犯して鉱山に逃げ込んだことが、仲間の「ひげの男」との会話中で露見することをプロットらしい展開として、「やせた男」は荷馬車で鉱山を去るが「ひげの男」も追いかけてきて、末尾は「俺も、人間のいる所へ行きたい。人間の顔が見たい、人間の声がききたい！」／やせた男は、車の上からとびおりて来て、ひげの男を抱きあげてやりました。」と閉じられる。「やせた男」の犯罪の事情は示されず、二人の男の個性も描き分けられず、二人の男の故郷や人間への郷愁が一気に焦点化される。その草稿末尾の余白には「童話が好きで、読んだり書いたりしているので、童話になってしまいました。しかし僕は

創作のつもりでいるんです。」と記されている。恋愛のもつれから鉱山にもぐりこんだ青年の物語である、夏目漱石の「坑夫」（『草堂』明41・9に所収）に結構が似ている。その後の小説を意識したらしい作品の多くも、少年や青年を主人公としながら童話あるいは少年小説に近づいてしまうようだ。「貧しい営業から無理な金を絞りだしながら、中学から東京の語学校にまで入れてやった」加次郎と、肺病を得て帰省した息子の訓二との確執を描いた、私小説「父」（昭9・3）も未完に終わった。

やがて、四十九枚の「除隊兵」を書き上げる（昭10・6・10）。それは、「村は小さい谷川を境にしてくっきり二つに分れていた。町に近い方の部分は平井、遠い方の部分は奥と呼ばれていた。」「彼等はことごとくにいがみあうのであった。」と始まり、「平井の水呑百姓青木草之助の次男草平」が軍隊でけがをして家に帰り、「政府から、月々八十円からの金が下ることになった」ことから物語が動き始める。「奥で評判のぬけめな男都築富太郎」がそれを聞きつけて、娘のトヨを草平とやや強引に結婚させた。まもなくトヨは実家に金を借りに来て、八十円の金は二回振り込まれただけで、以前からの借金に回したと言う。しかも、草平は軍隊でのけが以降、吃音が生じた他に、起きていても寝ていても「左腕の不思議な機械的な運動」をくり返すようになっていた。富太郎は「八十円の月給取り

とも思われる百姓男に嫁がせえたので非常な幸福を感じていた」が、トヨの話聞いて怒り出し帰らなくていいと告げる。トヨも「実家がひどく懐し」く「夜になっても、彼女の幸福は続いた」。ところが、寢床に着くと婚家に戻りたくないという気持ちで、「寝返り一つ打っただけでもう解らなく」なり眠れない。とうとう、「彼女はむしろにあの腕が、そしてあの腕の所属している彼女の夫が、それからあの力強い吃音までもが恋しくなってる」、その夜のうちに婚家に戻った。

冒頭からは、長々と続く都築富太郎の欲張りな早合点を通じて、両地区のいがみ合いの顛末を風刺的に描くのかと思われたが、トヨが実家に帰ってからはトヨの心理の揺れが焦点化される。その揺れは父の思惑や草平の造型と無関係に生じ、主人公は「除隊兵」である草平であるよりトヨであるらしい。かつて富太郎が妻に、草平と結婚する気があるかを探らせると、「トヨは草平を結婚の相手として真面目に考えることはとても出来なかった」が、一昨年の同窓会で草平が仲間と寸劇をした時に馬鈴薯のように赤面した様子を笑い転げたことを思い出して赤面したのを、妻はその気があると勘違いして結婚に至ったのだった。その赤面を起点に、トヨに潜んでいた思慕が成就するプロットを考えることができるかもしれない。あるいは、富太郎は「育ててやるだけで、年頃になれば人にとられてし

まう」女兒を好まず、トヨは父の言いなりに結婚したが、実家の居心地の良さを拒絶して草平を選択したという、トヨの自立のプロットを考えることができるかもしれない。いずれにしても、トヨが夫を恋しく思う急変の内的契機は描かれず、短い末尾も、富太郎の「平井の奴等と来ちゃあペテン師ばかりだ。」というセリフで閉じられ、トヨの心理の揺れは両地区のいがみ合いの顛末に回収されてしまふ。

「除隊兵」に取りかかる前には、「私は今までにしばしば小説を定義して、それから一つの命題、即ち理論がしぼり出されなければ、それは小説ではない、単なる描写に過ぎぬ」といつて来たが、近頃はこう思うのだ、〃人間性の新しい方向への出発、新しい発揮、新しい型態を追求し、それを表現したものが真の小説である。(略)〃(『メモ&日記』昭9・10・17)と意気込んでいたが、書き上げる前後には、「私は到底立派な小説は書けはしない。何故なら想像力は間接的にしか飛躍せず、しかもその飛躍たるや、きわめて短時間にして、一間幅の溝を越える位がせいぜいだからである。」(同、昭10・6・5)とか「精神的精力の薄弱な人間は小説家にはむかない。だから僕は小説家にはなれない。」(同、昭10・6・16)と、挫折感を記していた。草平の「左腕の不思議な機械的な運動」などに表現主義的な意欲も見られるが、「人間性の新しい方向への出発、新し

い發揮、新しい型態を追求」したとは判断しにくく、小説としてまだ未熟だと言わざるを得ない。その後、東京外国語学校を卒業（昭11・3）して帰郷し、安城高等女学校教諭（昭13・4）となり生徒指導にあたる中で、次項で取り上げる「久助君の話」（昭14・10）などの「少年もの」を試みる。その頃には「コドモノヒカリ」に出たこの間の僕の童話（注、「去年の木」昭15・3）は評判がよかったそうだ。児童文芸でリアリスチックなものがあまり多すぎて多少あかれて来たので、僕のもつてするような詩的なものが受けるのだそうだ。（日記「昭和十五年I」、昭15・3・19）と記している。南吉の詩的な個性は周囲も自らも認めていたようだ。

安城高女に勤務して一年ほどは小説も童話も書かなくなり、詩作と詩作指導に重点を置いたが、友人から『哈爾濱日日新聞』への執筆を依頼されると、早速「最後の胡弓弾き」を送稿し連載（昭14・5・17―5・27）された。この作品は、木之助が十二才で胡弓の弾き方を覚えて三十年も正月に門付けに回ったが、文明開化の中で流行らなくなり、とうとう胡弓を手放すまでを描いた。ひいきにくれた旦那との交流の機微や、「聴く人のなくなった胡弓」を古物屋へ持ち込む場面で怒りから絶望へ転落する心情の、描写はいいので小説的である。その三年後には「おじいさんのランプ」（昭17・4）で、貧しい巳之助が十三才で人力車の先綱を手伝ってから倉を

建てるまでの、文明開化の波を乗り切った姿を描いた。この作品は、一度ランプ屋で成功するが、電燈が引かれたのを機に、売れ残りのランプに火を灯し石を投げて割り、本屋に転身するという、布置を再構成し換喩的に物語を展開させている点で小説的である。ランプを割る際に巳之助が「世の中が進んで、古いしょうばいがいらないなれば、男らしく、すっぱりそのしょうばいは棄てて、世の中のためになる新しいしょうばいにかわろうじゃないか。」と覚悟を決める、内的契機が描かれている点でも小説的である。ランプ屋から本屋への転身は、物質的な開化から精神的な開化への転身でもある。

また、この立身出世の物語を巳之助が物語る前に、孫の東一が倉から古いランプを持ち出す場面が配され、物語った後には巳之助が「わしのしょうばいのやめ方は、自分でいうのもなんだが、なかなかかりっぱだったと思うよ。わしの言いたいのはこうさ、日本がすすんで、自分の古いしょうばいがお役に立たなくなったら、すっぱりそれをすてるのだ。」と語り、東一が「おじいさんはえらかったんだねえ。」と答える場面が配されて終わる。立身出世の物語本体とそれを孫に語る場面を配した、額縁小説の体裁をとっていることになる。「手袋を買いに」を母狐の成長物語として読むことができるように、この作品も、祖父を恐いと思っていた少年（欠如）が苦勞した少年の物語を聞き（試練）、その少年が祖父だと気づいて（契

機) 祖父のえらさを知る(解決)、成長物語として読むことができる。この反転可能な縁構造は、小学五年の教材である杉みき子「わらぐつつの中の神様」にも見られる。

「最後の胡弓弾き」と「おじいさんのランプ」は少年小説と呼べるのだろうが、帰郷後に父などから聞いた話を素材にして書かれ、評伝ものの一面を持っている。二作品の間に最初の単行本『良寛物語 手毬と鉢の子』(昭16・10)を刊行し、翌年に、安城地域の農業用水灌漑を計画し明治用水の基礎を築いた都築弥厚(1765-1833)の伝記を依頼され、取材にも出かけたが書けずに終わった。没後に『大岡越前守』(昭19・6)も刊行された。その傍ら、南吉は「最後の胡弓弾き」連載後に『哈爾濱日日新聞』で別種の童話を模索していた。

六、「久助君の話」の場合―「少年もの」の試み

南吉は「最後の胡弓弾き」を連載(九回、昭14・5)した後、翌年にかけて『哈爾濱日日新聞』に、ルナル風風の短詩を多数発表する他、「花を埋める」(二回、昭14・10)「久助君の話」(三回、同)、長詩「疲レタ少年ノ旅」や安城高女生徒の詩十七編(昭15・2)、「屁」(七回、昭15・3)、「音ちゃんおっちゃんは豆を煮ていた」(七回、昭15・

4)、「坂道」(三回、昭15・5)「家」(十回、昭15・5-6)などを発表していく。これらの多くは少年の生活を描いている。第一童話集「おじいさんのランプ」(昭17・10)には、「川」(B)、「嘘」^⑤「こんごろ鐘」「久助君の話」「うた時計」「おじいさんのランプ」「貧乏な少年の話」の七編を収めて、すべてに小学生とみられる少年が登場し、「川」(B)「嘘」にも「久助君」が登場している。これらは「久助もの」とか「少年もの」と呼ばれているが、本稿では「少年もの」と呼ぶことにする。第二童話集『牛をつないだ椿の木』(昭18・6)でも「かぶと虫」(原題^⑥)「小さい太郎の悲しみ」「草」「耳」「疣」の「少年もの」を収めている。これらの「少年もの」で南吉はどのような童話を模索したのであろうか。まず、「久助君の話」を四つの局面シチュエーションに分けて見出しをつけ、プロットを考察してみる。

- 一、久助は放課後、変わり者の兵太郎と遊ぶ (欠如)
 - 二、二人でしばらく狂ったように転げ回る (試験)
 - 三、兵太郎が立ちあがって地平線を眺めた (契機)
 - 四、兵太郎のさびしさに気づいた (解決A)
- 人間の悲しみを発見した (解決B)

久助は「ほら吹きでひょうきんで、人をよく笑わせる」変わり者

の兵太郎と遊ぶ（欠如）が、二人でしばらく狂ったように転げ回る（試練）うちに、兵太郎が立ちあがって地平線を眺めた（契機）。その様子からまず、久助が兵太郎のさびしさに気づいた（解決A）というプロットを想定できる。それは変わり者と思われていた兵太郎の真の姿に気づくという、案外にありがちな主題を喚起する。しかし、これまで見たように末尾では「だが、」と一步が踏み込まれ、兵太郎個人の問題を越えて人間の悲しみを発見する（解決B）に至るプロットを想定することもできる。末尾を引用する。

久助君はびっくりした。久助君のまえに立っているのは、兵太郎君ではない、見たこともない、さびしい顔つきの少年である。／何ということか。兵太郎君だと思ひこんで、こんな知らない少年と、じぶんは、半日くるっていたのである。／久助君は世界がうらがえしになったように感じた。そしてげんとしていた。／いったい、これは誰だろう。じぶんが半日くるっていたこの見知らぬ少年は。……／なんだ、やはり兵太郎君じゃないか。やっぱり相手は、ひごろの仲間の兵太郎君だった。／そうわかって久助君はほっとした。／だが、それからの久助君はこう思うようになった。——わたしがよく知っている人間でも、ときにはまるで知らない人間になってしまうことがあるも

のだと。そして、わたしがよく知っているのがほんとのその人なのか、わたしの知らないのがほんとうのその人なのか、わかたもんじゃない、と。そしてこれは、久助君にとって、一つの新しい悲しみであった。

久助は、「ひごろの仲間の兵太郎君」の「見たこともない、さびしい顔つき」に気づいて、「こんな知らない少年と、じぶんは、半日くるっていた」ことに驚き、「だが」の後には、「わたしがよく知っている人間でも、ときにはまるで知らない人間になってしまうことが」あり、どちらが「ほんとうのその人なのか、わかたもんじゃない」という、人間存在の不可解さに気づく。人間存在は不可解で、人間の個性は他者にはあざかり知れないとすれば、自分も他者に理解してもらえないことになる。末尾の一文は、そうした人間存在の不可解や孤独を「悲しみ」として観念化している。そうした観念化は明示的でなくても、作品の末尾でくり返され、「手袋を買いに」では人間はよいもの／こわいもの、「狐」ではやさしい母／こわい母として、二項選択的であり範列的・隠喩的に提示されていた。ところが、この作品では「兵太郎」↓「少年」↓「人間」と抽象化されていく提喩に支えられている。提喩は定義しにくい比喩であるが、佐藤信夫¹⁾によれば、およそ「全体のかわりに部分を、また部分のか

わりに全体を「用い、種と類を交換する比喩である。兵太郎個人に対する判断を人間全体に対する判断へと観念化することは、西田谷洋の「南吉童話は、大きな物語に対し個人的な認知・情動の全体化によって別の大きな物語を目指している」という指摘に重なる。この作品は、冒頭の「お宮の森」や「北のお寺」や「豆島」のある村落の「乾草の山」で始まるが、末尾で兵太郎は「地平線のあたりをややしばらく眺め、久助は「世界がうらがえしになったように感じ」て、場の抽象化も進行していた。こうした提喩に支えられた観念化こそ、南吉童話の新たな試みだったようである。

この作品のテキストは、(1)『哈爾濱日々新聞』(三回、昭14・10 / スクラップブックに貼付された切抜に「一四・一〇・一八」と記入)への初出↓(2)教え子に依頼した転写稿(時期は不明)↓(3)転写稿に対する新美の改稿(時期は不明)↓(4)『おじいさんのランプ』(昭17・10)への所収、の過程でそれぞれ推敲が重ねられた。右の引用の後半部は、(1)では「それから後久助君は、兵太郎君についてこう考えるようになった兵太郎君は確かに以前の兵太郎君だが、あの時、つまり干草の中で取っ組みあいをした時から、別の人間になっってしまった」と閉じられ、(2)で「それからのち久助君はこう思うようになった。――わたしがよく知っている人間でも、ときにはまるで知らない人間になってしまうことがあるものだ。そして、

わたしがよく知っているのがほんとうのその人なのか、わたしの知らないのがほんとうのその人なのか、わかったもんじゃな、と。」と増補され、(3)でその冒頭に「だが、」が付加され、(4)で末尾に「そしてこれは、久助君にとって、一つの新しい悲しみであった。」が付加されて、「悲しみ」の観念に収束する。観念化を助ける「世界がうらがえしになったように感じた」とは、(2)↓(3)で挿入されている。また、(1)の段階で五ヶ所に「くるう」が登場していたのに加えて、(2)から「半日くるっていた」という表現が二か所に登場し、非日常性を強化している。また、(1)の段階から、久助は「学術優等品行方正の褒美をもらって」くる優等生で、兵太郎は「みんなからほら兵とあだなをつけられ」「音痴で」笑う時に「ところきらわず下に転がる癖」がある変わり者で、対照的な二人だった。しかし、久助は干し草にもたれて「お母さんのふところに抱かれていたじぶんを憶い出」し、兵太郎も仲間の徳一が「さっきおっ母ンといっしょに、半田の方へ行きよった」ことに留意していて、ともに母の不在を喚起する。久助君に「電気会社の集金人であるお父さん」はいるが、母の姿は描かれていない。対照的でいて共通性のある二人が、「一人きりで遊ぼう」と引き合っただことになる。兵太郎は「ところきらわず下に転がる癖」があり、久助の方も「猫のようにくるいたい衝動」に駆られ、(3)で「くるいすぎたあとに、いつも感じるさび

しさ」を感じる。久助が「半日くるっ」て得た「ひごろ」とは違う世界の発見は、「少年もの」の末尾近くでくり返される。

・大人達が世智辛い世の中で、表面は涼しい顔をしながら、汚いことを平気でして生きてゆくのは、この少年達が濡れ衣を物言わぬ石太郎に着せて知らん顔しているのと、何か似通っている。自分（注、春吉）もその一人だと反省して自己嫌悪の情が湧く。

〔屁〕15・3）

・ここに寝ているのは、仮の自分のように感じられる。／（略）（注、乳母車は）何処までゆくと、子供の、ほんとうの村、ほんとうの家、ほんとうの母さんがあるのだろう。／子供は、やがて眠るまで一人とおくへかなしみつづける。

〔家〕15・5―6）

・休憩時間に兵太郎君が運動場へはだしでとび出して行くのを窓から見たとき、久助君は、しみじみこの世はなつかしいと思っただ。そしてめったなことでは死なない人間の生命というものが、ほんとうに尊く、美しく思われた。

〔川〕〈B〉15・10付）

・人間というものは、ふだんどんなに考え方が違っている、訳のわからないやつでも、最後のぎりぎりのところでは、誰も同じ

考え方なのだ、つまり、人間はその根本のところではみんなよく分りあうのだ、ということが久助君には分ったのである。

〔嘘〕16・6頃）

・小さい太郎の胸にふかい悲しみがわきあがりました。／安雄さんはもう小さい太郎のそばに帰っては来ないのです。もういっしょに遊ぶことはないのです。（略）大人の世界にはいった人がもう子供の世界に帰って来ることはないのです。

〔小さい太郎の悲しみ〕18・1・9付）

「少年もの」とは、「屁」「嘘」「川」のように、少年が人間や世界に関して新しい認識を得る姿を描いた「久助もの」に始まり、やがて「家」「小さい太郎の悲しみ」のように、もう少し幼い少年が大人の世界に踏み入る姿を描いた物語に移行するようだ。その中で、新しい世界の発見やそれへの移行を「悲しみ」として認識するのは南吉に独特の感性で、中学時代に「やはり、ストーリーには、悲哀がなくてはならない。悲哀は愛に変わる。」（日記、昭4・4・6）と記し、詩「貝殻」（昭9・12・22）の冒頭に「かなしきときは／貝殻鳴らそ。」と歌い、なじみの感性だったようだ。南吉は昭和七年秋から十二年にかけて幼年童話と呼ばれる小品四十七篇を書き溜めたが、そのうちの「デンデンムシノカナシミ」（昭10・5・15付）は、「ワタシノセナカノカラノナカニハカナシミガイッ

パイツマッテイル」と思ったでんでんむしが、友だちに聞きまわり、「カナシミハダレデモモッテイルノダ。(略)ワタシハワタシノカナシミヲコラエテイカナキャナナイ」と考えるに至る、原稿用紙三枚の小品である。「ワタシ」だけでなく「ダレデモ」「カナシミ」を抱えているという提喩的な観念は、他の幼年童話では主観化されていない。しかし、幼年に向けた童話であるにしても、「最小の物語」を結晶することをくり返す間に、プロットを構成する技術が磨かれ、主題もミニマルに観念化されていったのだろう。すでに大正十二年頃から、岡田三郎が「コント」と呼ばれる短編小説を「人生批評の結晶」⁽¹³⁾としてフランスから持ち込み、川端康成も三十五篇を「掌の小説」と称して『感情装飾』(大15・6)にまとめていた。また、幼年童話を書き進めていた頃には、「コフマン世界人類史物語」から長々と抜き書き(『メモ&日記』昭10・3・24)をし、文芸の様式を考察した断簡「それ以後の」(昭10―11頃)に、「ポウル・ヴァレリは「個性以上に尊いものがある。それは世界性である」(堀口大学訳「文学雑考」と言っているが、この言葉は私達を考えさせる。」と記している。こうした構成技術の錬磨と観念的な思索を経て、ひそかに「悲しみ」の感性を抱えていた久助に「悲しみ」の観念が与えられたのである。先に触れた日記(昭9・10・17)に「人間性の新しい方向への出発、新しい発揮、新しい型

態を追求し、それを表現したものが真の小説である。」と記していたことに、近づくことができたのかもしれない。

それにしても、「そしてこれは、久助君にとって、一つの新しい悲しみであった。」という末尾の一文は唐突な飛躍である。じつは、初出(1)の末尾は、久助が「これは兵太郎君ではない、全く別人であるという気がした」後、「着物から草のごみを払い帯をしめなお」して兵太郎と別れ、「一人で家へ帰る路で」さっきの印象を反芻し、「やがて併しあれば兵太郎君であるという理性とあの強い印象とが、溶けあってゆくのを感じ」、「兵太郎君は確かに以前の兵太郎君だが、あの時、つまり干し草の中で取っ組みあいをした時から、別の人間になってしまったと。」と考えて、閉じられていた。転写稿(2)でも二人は別れて帰途につくが、改稿(3)では帰途の様子は描かれず、「それからのち久助君はこう思うようになった。」とされ、『おじいさんのランブ』所収稿(4)でも「それからの久助君はこう思うようになった。」と、後日談にされてしまった。つまり、久助の発見は当日の出来事から切り離された額縁(冒頭まで縁取っていないが)において観念化されている。「おじいさんのランブ」にも額縁構造が見られ、その機能は、自らの出世物語を巳之助が語る場面からそれを孫の東一が聞いて驚く場面への換喩的転換だと考えることもできるが、個人の出世物語から文明開化の混乱をくぐり抜けた人間の物

語への提喩的転換だと考えた方がよさそうだ。同じく提喩的であっても「久助君の話」のような唐突な縁縁は、詩的効果を生み、布置の換喩的な再構成を連鎖的に進める小説技法に習熟したとは言えないだろう。南吉は第一童話集の表題に「久助君の話」を希望していたが「おじいさんのランプ」に変更され、第二童話集の冒頭には死の直前に書いた「小さい太郎の悲しみ」が配されたが「かぶと虫」に改題された。二つの原題は、それらが内包する観念性が当時の児童文学界では受け入れられないかもしれないという、南吉を早く世に出そうとした巽聖歌や与田準一や編集側の意向が働いて改題されたのだろう。第一童話集には新美の手になる「あとがき」が間に合っている。「言葉は少々君達にむつかしいのがあるかも知れませんが、書いてあることからは——少年達の気持ちにしても、少年達のことにしては、君達によくわかり、面白いはずだと、私は自分できめています。」などと記して、所収作品が観念的であることを自ら認めている。

「久助君の話」は一時期だけ中学一年の国語教材（昭和五十九年度から三年間、学校図書）に採^④扱されたようだ。谷悦子^⑤は昭和五十年度に、「子どもからおとなへの成長過程にある子どももの、心の屈折を扱って」いる作品として、小学五、六年、中学一、二年の約八百名に、二回の通読後にアンケートと一口感想を書いてもらった。

その結果、「久助と同じような経験のある子どもは、小学校で約五割、中学校では六割」がいて、「五年生では白紙もかなり見られ」「六年生になると、白紙の子どもはかなり減って、「よかった。」「おもしろかった。」という感想が目立ってくる。」「中二になると、「久助の寂しい悲しみ」に対する反応は、中一よりもずっと批評的になり、客観的にとらえる傾向がみられる。」と報告している。この作品は、「同じような経験」に「よかった」と反応するような具体的な操作から、人間の持つ悲しみを「批評的」「客観的にとらえる」ような形式的操作に向かう、子どもの成長過程を知るパロメーターとしてふさわしく、中学や高校での教材化が探られてもよいだろう。

七、「花のき村と盗人たち」の場合——「民話もの」の試み

南吉は死の前年の昭和十七年に民話風作品集を集中的に書いた。三月に「ごんごろ鐘」を、五月に「牛をつないだ樁の木」「百姓の足、坊さんの足」「和太郎さんと牛」「花のき村と盗人たち」「鳥右エ門諸国をめぐる」を仕上げ、第二童話集の中心になる。浜野卓也^⑥は、「南吉＝民話的メルヘン＝郷土性」という公式は、すでに一般常識にまでなりつつあるようだ。死期を知ったまなざしは、自分の郷土への愛情にかなしく澄み、またあたたまっていく。」とまで記し

ている。「民話的メルヘン」を本稿では「民話もの」と呼ぶことにするが、その特徴を浜野は、「(1)郷土および農民を诗情ゆたかにえがいている。/(2)登場人物はすべて善人であるが、こどもが主役となることがない。/(3)長い時間の経過で人物の行為を追求するという構成をとっている。/(4)民話的童話文体を確立させた。」と総括している。

ここでは、表現的な問題として(4)を検討したい。浜野は「民話の文体は、語り¹⁸の文体である。」として、南吉の童話論「童話に於ける物語性の喪失」(『早稲田大学新聞』昭16・11)における、優れた小説からは「作家の口から出て来る息吹のこもった言葉をきくであろう。」という言葉に注目し、南吉の民話的メルヘンには、敬体の使用、センテンスの短さ、「叙事、または行為が先で、説明や従属的部分があとにくる」「擬音、ユーモア、くりかえし……が多い」ことを指摘した。南吉の童話論は「息吹のこもった言葉」を要請するほか、「ジャナナリズムの註文通りの寸法に書かねば」ならず、「文章をひきのばす努力のため、簡潔と明快と生気がまず失われ、文章は冗漫になり、或いはくどくなり、或いは難解にして無意味な言葉の羅列になった。同時に内容の方では興味が失われ、ダルになり煩瑣になってしまった。これらをひくくめて物語性の喪失と私はいいたい。」と記し、末尾近くでは、フランクリンと仲間は各自の原

稿を「作者が読み他¹⁹の者が聞き、批判しあった」し、「ゲートルもまた作品を読み聞かせる習慣を尊んだようである。これらのすぐれた文士たちは、こうして、文体の簡潔、明快、生新さ、内容の面白さを失わぬように努めた。」と記している。南吉は、「息吹のこもった」「読み聞かせ」のような語りを重視し、童話に「文体の簡潔、明快、生新さ、内容の面白さ」を回復したいと願っていたようだ。この童話論の三ヶ月前の書評「デブと針金」(『童話精神』6、昭16・8)も参考になる。「アンドレ・モロアのこの小さな『一篇の童話』が「一息で読んでしまえるほど面白い」理由として、「余計な描写や、余計な心理や、余計な言葉がない。」「物の見方、言い方が知的で、気がきいている。」「前大戦後の欧州時局への政治的寓意、そして諷刺。」の三点を挙げていて、第一点は童話論における「文体の簡潔、明快、生新さ、内容の面白さ」に近い。留意したいのは、小説的プロットの要点である内面的契機を、「余計な心理」として避けようとしている点である。久助君や少年たちの心理に踏み込んだ「少年もの」とは対照的に、「民話もの」では「余計な心理」に踏み込まず、「読み聞かせ」のような文体で、「簡潔、明快、生新」に物語ることを心がけたようだ。

「民話もの」と同時期に書かれた「おじいさんのランプ」の語りについて、谷悦子は「巳之助の内面を表す部分は、歴史的現在法が

少なくなつて」「過去形で表され」「読者は、語り手の眼を通して巴之助を客観視する」、「一方語り手の説明、解説の部分では、歴史的現在法が多くみられ」「巴之助とも語り手ともつかない地の文で、巴之助の心中描写が行われたり、明らかに語り手と思われる人物の説明口調がひんばんに顔を出したりする。」と指摘し、例として「こういうばかばかしいことを巴之助は、自分の馴れたしうばいを守るためにいうのであった。それをいうとき何かうしろめたい気がしたけれども。」「さて巴之助はどうするのだろうか。」「さて」などを挙げてゐる。この例の前者は「巴之助とも語り手ともつかない」語りで、後者は「明らかに語り手と思われる」語りであるが、「民話もの」では後者が多くなるようだ。

・ここまでのことは、大方の人々が知っているが、これから後の
嘆声号の消息についてはあまり世間にひろまっていない。

〔百牛物語〕昭15・4)

・こうして子供の魂にはじめて懷疑の種がまかれた。彼の住む村
は、彼の住む家は、もはやもと通りの村や家ではないのであつ
た。

〔家〕昭15・5)

・さて、ここまで私は元気よく話して来ましたが、これから先の

話をするのは気がすすまないのです。

〔百姓の足、坊さんの足〕昭17・5)

・さて、この天から授かった子供の和助君は、それからだんだん
大きくなり、小学校では私と同級で、和助君はいつも級長、私
はいつもびりの方でしたが、(略)

〔和太郎さんと牛〕昭17・5)

・子供達は何か一つのことを、耳から耳へいつたえました。／
それはこういうことだったので、下駄屋さんの小母さんは
文六ちゃんの下駄に、(略)まねごとをしただけだった。」

〔狐〕昭18・1)

童話論以前の「百牛物語」や「家」では、「語り手の目を通して
(略)客観視する」語りに近かったが、童話論以後の「百姓の足、
坊さんの足」や「和太郎さんと牛」では、語りが「私」に人格化し
て登場している。「こんごろ鐘」(昭17・3)では、村の尼寺の鐘を
国に献納する経緯を「僕」の日記の体裁で描き、一人語りの息吹が
物語に生彩を与えている。「狐」では「それはこういうことだつた
のです」と物語の外の声が子どもたちの動向を説明している。話題
を変えたる接続詞「さて、」も、以前にはあまり見かけないが、「おじ
いさんのランプ」に二例、「百姓の足、坊さんの足」に一例、「和太
郎さんと牛」に二例、「耳」(昭17・12)に二例、「狐」に一例の、

五作品に八例が見られる。登場人物への「君」「さん」づけも、語り手の対象に対する親近や敬意を喚起している。小説の試みの後、観念的な「少年もの」を模索する傍ら、童話の物語性について考察し語りを活性化する技法を身につけ、「民話もの」にたどり着いたようだ。

このように明朗で軽快な文体を身につけた民話ものの典型として、「花のき村と盗人たち」を見てみたい。プロットを簡略に示せば、以前から盗人だったかしらと四人の新米盗人が（欠如）、花のき村で盗みを画策する（試練）が、村人の善意に触れて（契機）改心する（解決）、という物語である。しかし、四つの節のうち第一節と第二節で、『かしら』プロットと四人の《弟子たち》プロットの複線が、「美しい心」と「盗人根性」を反転しながらそれぞれの改心を描き、第三節で合流するところに展開の面白さがある。

《かしら》プロット

《弟子たち》プロット

一、昔から「ほんとうの盗人」で 盗人になったばかりで

弟子たちに下見を命じる ↔ 以前の職人根性が抜けない

二、子どもに仔牛を預けられて

再度の下見をしているうちに

「美しい心」になる

↕ 「盗人根性」が生まれる

三、子どもに仔牛を返すために村人と交流し、改心する

かしらは、草鞋をはいた子どもに「この牛、持っていてね」と頼まれ、造作もなく牛を盗めたと「くっくくく」と笑っているうちに涙を流し、「そうです。」と介入してきた語り手が、「人に信用されるというのは、何といううれしいことではありません。……/そこで、かしらはいま、美しい心になっていたのであります。」と、改心の理由を説明してしまう。弟子たちは再度の下見で「盗人根性」が生まれ、仔牛を返そうとするかしらに「もっとしっかり盗人根性になって下せえよ」と迫るが、「わけをきいて見れば、みんなにはかしらの心持がよくわかりました。」と再び改心する。つまり、かしらも弟子たちも葛藤やためらいの「余計な心理」を経ずあっけなく改心する。その明朗で軽快な文体に乗せられた読者は、「無心」「美しい心」「心の善い」といった言葉に依拠する素朴な主題を素直に認めてしまうだろう。そこに、佐藤通雅は「過剰なユートピア」と「逃避と思わせるだけの精神的ゆるみ」を指摘した。それでいて、ズレながら合流する、軽快でいて均整の取れた構図はユーモアさえ醸している。西田良子はこの作品の「可笑性」を指摘し、「南吉が早くから落語に興味を」持っていたことから「南吉文学における笑

いは、落語や人情話の笑いと、質的に非常に似ている。」とも指摘している。滑川道夫も「南吉童話に見られる民話性がここにもみられるのであるが、(略) (三)までで、南吉の意図した狂言ふうな構成は終わっている。狂言的なふんいきと色調によらなければ、この盗人の改心は道徳的なものあるいは「大衆文学的なにおいがする」(巽(注)、巽聖歌) ことに墮したかもしれない。」と指摘している。

この作品が民話的である要因は、他に三つ考えられる。一つには、第一節でかしらと四人の弟子がくり返す同型の応答である。かしらが村の様子を下見してくるよう「いいか、○○」と名前を呼ぶたび、弟子たちは「へえ」と答え、最初の下見から戻ると一人一人、前の職業根性から見て来たまぬけな報告をする。イギリスの「三匹のこぶた」でも日本の「桃太郎」や「かちかち山」でも挿話は三回くり返され、同型のくり返しが局面のボリュームを代行する。二つには、しばしば指摘される村の美しい風景描写である。「むかし、花のき村に、五人組の盗人がやって来ました。／それは、若竹が、あちこちの空に、かぼそく、ういういしい緑色の芽をのぼしている初夏のひるで、松林では松蟬が、ジイジイジイと鳴いていました。」とか「月のあかりに、野茨とうつぎの白い花がほのかに見えている村の夜を、五人の大人の盗人が、一匹の仔牛をひきながら、子供をさがして歩いていくのであります。」などと、局面の要所に置かれ

ている。三つには、「牛」と「地蔵」のモチーフである。「牛」は人間の農耕に親近的な動物で平和と信頼のイメージを喚起する。菅原道真と縁が深いとされ、各地の天満宮には臥牛像が置かれている。

「承前」で触れたように、牧野信一の駄馬「ゼーロン」にも触発されている。「牛をつないだ椿の木」「和太郎さんと牛」にも牛が登場し、前稿で指摘した〈狐〉三部作に対して、〈牛〉三部作と呼びたくなる。〈牛〉三部作の二年前の日記に「土曜日の夕方「百牛物語」を書き出した。牛をとりあつかったでたらめコントを百あつめるつもり」(昭15・2・19)と記していたが、三話で終わった。それでも「百姓と牛の図。この取合わせはよい。人間のうちで最も忍従しているものと、動物のうちで最も忍従性のつよいものだから。」(昭15・3・21)と記している。第四節で、仔牛を連れてきた子どもの正体は「村人たちがよく草鞋をあげる」「むかしからある小さい地蔵さん」らしいとされている。「地蔵」は、仏教で積尊が入滅してから弥勒菩薩が成仏するまで衆生の救済を積尊から委ねられた菩薩であり、神道の道祖神と習合して路傍に置かれたため、民衆的な祈りの場を喚起し、「笠地蔵」などの昔話でもおなじみである。

ところで、「花のき村と盗人たち」と同月に書かれたのに、対照的なのが「鳥右エ門諸国をめぐる」である。鳥山鳥右エ門は弓の名手で馬上から生きた犬を射殺す犬追物を好んだ。鳥右エ門は犬を探

してくるしもべの平次の咎めるような眼差しを嫌い、平次の右目を射つづした。七年後に渡し船から一本の矢で二羽の白鷺を射落とし乗客の喝采を浴びたが、右目のない船頭は「人のためになることをしてこそえらいといわれるもんさ」と言った。鳥右エ門は船頭の左目を射て帰ったが、「魂はうずいて」、人のためになる生き方を求めて旅に出る。ある村で寺の和尚になり、三年後に村につき鐘を整えるため托鉢の旅に出た。八年後に十分な寄進を集めて村へ戻る途中、洪水に襲われた村に差し掛かったが、立ち寄らなかつた。村には鐘の音が響くようになったが、村に盲目の乞食が現れた日の晩から鐘が鳴らなくなつた。鳥右エ門は狂気に陥り、「また諸国をめぐることに」なる。鳥右エ門が殺生を好み人のために生きないことを欠如として、諸国をめぐる試練の中で、村につき鐘を整えようと志すことを契機に、人のために生きたいという解決を迎えることもできたが、プロットは洪水に襲われた村を救うか救わないかの試練に踏み込んでしまい、欠如は解消されなかつた。鳥右エ門は盲目の乞食に、「そのにやりにやり笑うのが、わしの心につきささるわい。わしはやつたことが間違つていたとぬかすのじゃらう。川名の人々に金をめぐんでやるのが正しかつたというのじゃらう。(略) ああ、わしは人々のためになる仕事をしたと思つたのに、やり方がまちがつていたのだ。」と語り、その晩から鐘を撞かなくなつたのである。視

線の交わらない対話は自問自答に似て、「余計な心理」に踏み込んだことになる。二人が対峙する場面はごとと兵十が対峙する場面に似ている。武士の時代の村々を舞台にして民話的であるが、主人公が内面的な葛藤を抱え、居場所を更新しながら放浪する、パロディ的な小説に近い。

南吉はかつて、先に触れた断簡「それ以後の」(昭10―11頃)に、「自己の情熱を解放したい場合には浪漫的精神となり、それに反して、あまたの経験が彼を疲れさせ、反省させ、漸く自己の内燃を統御することを知ると古典的精神となる」と記していた。「花のき村と盗人たち」も「鳥右エ門諸国をめぐる」も改心をめぐる民話的な作品であり、没後の第三童話集『花のき村と盗人たち』(昭18・9)に収められたが、改心が平和裏に行われる前者の「古典的精神」に基づく喜劇と、改心に努めて挫折する後者の、ロマン主義と同様に古典主義の対抗様式であるパロディ的な悲劇とは、その振り幅は大きい。他の「民話もの」で唐突なパロディ的プロットの進行は見られない。しかし、「鳥右エ門諸国をめぐる」とその後の「狐」ではそれが見られる。「ごん狐」以来の南吉童話に固有な情熱が、晩年まで持続していたとしか言いようがない。「民話もの」では「牛をつないだ樁の木」が一時期だけ中学一年の国語教材(昭和四十四年度から三年間、光村図書)に採択されたが、「花のき村と盗人た

ち」と「鳥右エ門諸国をめぐる」は採択されたことがない。「牛をつないだ椿の木」は、井戸を掘ろうとした海蔵が地主の死を待つ「悪い心」から改心することを契機に、地主も「よい心」になる物語で、心理の推移がていねいに描かれている。「花のき村と盗人たち」では、かしらの「わるい汚い心」から「美しい心」への改心を語り手があっけなく解説してしまうし、末尾の一文の「村ということのは、心のよい人々が住まねばならぬということにもなるのであります。」という、道徳が押しつけがましいのかもしれない。一方、「鳥右エ門諸国をめぐる」の深刻で「余計な心理」も小学生にはふさわしくないのかもしれない。いずれにしても、新美南吉を近代作家だと評することも行われているが、国語教材の作家に限定されない文芸的個性がなお検討されるべきであり、そこから「ごん狐」が教材であり続ける理由も問い返され、他の作品の教材的価値も問い直されるであろう。

(1) 拙稿「南吉童話のプロット読み(上)」(『岐阜聖徳学園大学国語国文学』第40号、二〇二一・三)

(2) 南吉の言説の引用は『校定新美南吉全集』(大日本図書、全十二巻、一九八〇—一九八一、別巻二巻、一九八三)に拠り、全集にない昭和八年の日記は、渡辺正男編『新美南吉・青春日記』

『1938年東京外語時代』(明治書院、一九八五・一〇)に拠った。幼年童話の場合と参考文献中の引用の場合を除いて、表記を新かなづかい・常用漢字に統一した。改行を「/」で示した。また、南吉の言説に関わる年号には和暦を用い、その他は西暦を用いた。

(3) 前田愛『文学テキスト入門』(ちくまライブラリー、一九八八・三) 195頁

(4) E・ドールズ『バロック論』(成瀬駒男訳、筑摩叢書、一九六九・一一) 25—26頁

(5) 守安敏久『バロックの日本』(国書刊行会、二〇〇三・一一) 7—11頁

(6) 牧野の言説の引用は(5)と『現代日本文学大系62』(筑摩書房、一九七三・四)に拠った。

(7) 『昭和十二年ノートI』(昭12・2・25)、「私の世界」(『安城高女学報』昭13・5・15)、『聖歌歌宛書簡124』(昭17・9・2)の三度。

(8) 南吉の年譜は、谷悦子編「新美南吉 年譜」(『新美南吉詩集』ハルキ文庫、二〇〇八・一一)を簡便に利用し、『校定新美南吉全集』別巻Iの「年譜」で確認した。

(9) 「川」という同題の作品が二つあり、『校定新美南吉全集』で

は〈A〉(昭10・9頃)と〈B〉(『新児童文化』昭15・12)に分けられた。

(10) 南吉の病状を憂えた異聖歌が第二話集の刊行を急ぎ、原題「小さい太郎の悲しみ」を「かぶと虫」に変更して刊行にこぎつけた。南吉の死には間に合わなかった。

(11) 佐藤信夫『レトリック感覚』(講談社、一九七八・九) 141頁

(12) 西田谷洋『新美南吉童話の読み方』(双文社出版、二〇一三・七) 3頁

(13) 岡田三郎「コントの一典型」(『文芸日本』大14・4)

(14) 南吉作品の教科書への採択状況については、北吉郎「新美南吉作品の教科書登載状況」の表(『新美南吉童話の本質と世界』双文社出版、二〇〇二・六、263頁)を参照した。

(15) 谷悦子『新美南吉童話の研究』(くろしお出版、一九八〇・一〇) 190―207頁

(16) 浜野卓也『新美南吉の世界』(新評論、一九七三・六) 109―120頁

(17) M・リュティは『ヨーロッパの昔話―その形式と本質―』(小澤俊夫訳、岩崎美術社、一九六九・三)で、昔話の文芸様式を、日常の世界と非日常の世界に断絶はなく(二次元性)、登場人物の精神に奥行きはなく(平面性)、登場人物の地位や職業は

図式的な機能に還元され(純化)、登場人物あるいは主人公は環境から解放されて旅立ち(孤立性)、冒険などを通じて世界の原理を簡潔に表現する(含世界性)、と整理した。「余計な心理」はその「平面性」に関わる。拙稿「小説的教材のプロット読み」(『岐阜聖徳学園大学国語国文学』第38号、二〇一九・三)参照。

(18) (15) 谷悦子『新美南吉童話の研究』137―138頁

(19) 佐藤通雅『新美南吉童話論』(牧書店、一九七三・六) 167頁

(20) 西田良子「新美南吉『花の木村と盗人たち』の可笑性」(『日本児童文学』一九七三・一一)

(21) 滑川道夫「解説」(『新美南吉童話全集』第三巻、大日本図書、一九六〇・七)

(22) M・リュティは(17)を発展させた『昔話 その美学と人間像』(小澤俊夫訳、岩波書店、一九八五・八)で、昔話の様式と構成を考察し、特にくり返しに注目した。「三は多数の最初の代表者で」あり、「様式上の定式であり、同時に構成上の定式である。」と述べる一方、「ヨーロッパのメルヒェンでは三の数が、オリエントのメルヒェンでは四の数が好んで用いられる」とも指摘している。