

現代の子ども絵本とカッパ

横山, 泰子

(出版者 / Publisher)

法政大学小金井論集編集委員会

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

法政大学小金井論集 / 法政大学小金井論集

(巻 / Volume)

4

(開始ページ / Start Page)

157

(終了ページ / End Page)

172

(発行年 / Year)

2007-03

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00004331>

法政大学「小金井論集」第4号
2007年3月

現代の子ども絵本とカッパ

横山泰子

現代の子ども絵本とカッパ

横山 泰子

はじめに

「大学生にもなって、妖怪の話とはちときついと、ある学生から言われた。」

私は勤務先の法政大学工学部の教養科目で、妖怪に関する授業を行っている。化け物が存在するかどうかを自然科学的に考察しようとしているわけではなく、過去の日本人が心の中で思い描いていた数々の化け物の姿や性質について考察することを目的としている。前近代の人々が非合理的な世界をどのように認識していたのか、彼らの世界観や自然観にまでふみこんで考察しつつ、日本人が伝統的に作り上げてきた数々のオバケのイメージをつかみ、それらが現代の日本文化に影響を及ぼしていることの意味を解明したいと私は思っている。冒頭の学生のコメントは、昨年度の私の授業に対する授業評価アンケートにあったものだ。無記名なので、どういう学生による感想なのかはよくわからない。短いコメントなので真意がはかりかねるが、「妖怪なんて、子どものマンガなどに出てくるものであって、大人が扱うようなものではない」と言いたいのだと思う。

自然科学的な知識が社会に浸透し、まともな教育を受けた大人が化け物の存在を信じなくなるのは、洋の東西を問

わず近代以降のことであろう。近代社会において、「オバケはこの世に存在しないもの、するとしても、子どもの想像の世界の中に限定されるもの」ということになり、「オバケⅡ子ども向け」という図式ができてきたと思われる。その意味で、当該学生の「オバケⅡ子ども向け」という感覚は、今の世の常識ではある。ただ、現代の常識はあくまで現代の常識であり、必ずしも過去のあるいは未来の常識と同一ではないことを、私は学生には考えてもらいたいと思っている。授業中に、オバケⅡ子どもの文化として説明したおぼえはなく、前近代の社会においては、死者の霊をどう扱うかが政治的な問題にもなりうるので、オバケⅡ高度な大人の文化として扱ってきたつもりであったが、当該学生の「オバケⅡ子ども向け」という常識に影響を与えることができなかった。これは、「反省せねばならないと思う。しかし、それと同時に、「オバケⅡ子ども向け」という現代の図式には、どのような意味があるのか」という素朴な疑問を感じた。私は江戸時代の資料に接することが多いが、それらを見る限り、大人も化け物を信じたり、恐れたり時には笑いの対象としており、「オバケⅡ子ども向け」という図式はこの時代には成り立たないのである。オバケが子ども向けになった過程や、現代の子ども向けオバケ文化の特色などを、私たち研究者はもっと考える必要があるのではないだろうか。じっさい、子どもは一般的にオバケが大好きで、真剣に怖がりながらも、オバケの話を求める。いったい、現代の子どもにとって「オバケ」はどのような存在であるのだろうか。¹私はこれまで特に現代文化を研究の対象としてきたわけではないが、妖怪に関心を持ってきた者として、本稿を記すこととした。

本稿で問題としたいのは、主に次の二点である。

一 現代の子どもにとって「オバケ」はどのような存在であるのか、「カッパ」を例に考察する。

二 「カッパ」が、子ども向けの現代の絵本でどのように表現されているのか、前近代の「カッパ」との共通点と相違点を考える。

「オバケ」といっても多種多様であるため、本稿では比較的現代の子どもにもよく知られている「カッパ」に焦点を

絞ることとした。また、子ども文化といっても、現代はマンガやアニメ、ゲームなど多種多様なものがあるが、本稿では絵本を対象とすることにした²⁾。なお、近代に「カッパ」という統一名称で呼ばれるようになったこの水怪には、元来日本の各地で異なる呼称があった。本稿では現代の文化現象を扱うため、基本的には近代の統一呼称「カッパ」を使うこととし、特定の作品の中で「カッパ」以外の名称が使われている時は、そのつどそれに従う。

前近代のカッパのイメージ

カッパは川の淵や沼などに出没する水怪であり、頭頂部に水をいれるくぼみがあり、人間や家畜を害すると考えられていた。現在のカッパ研究の最高水準と評される中村禎里『河童の日本史』によれば、カッパの基本イメージは近世の日本において創り出されたという³⁾。文献から見られるカッパの性格の変容を、中村は次のように記す。まず、十八世紀初期までのカッパの特徴としては「人や馬に攻撃をしかけ、捕らえられると祟る」という点がある。また、十八世紀前半に、「人に捕らえられると謝罪し、返礼を贈る」「人間の女性を犯す」などの特徴が加わる。さらに十八世紀末以降は、カッパが祭祀の対象とされる。カッパが山や海にまで活動範囲を広げるのも、この頃のことである。要するに、カッパ伝承は、江戸時代に誕生し、徐々にその性格を多様にしていったのである。また、近世の文献上、カッパがターゲットとしているのは、相撲好きの男性や馬（力の強いもの）、あるいは成人女性である。ゆえに、当時は子どもだけに特別縁のある化け物ではなかったと言える。

江戸時代において、カッパ伝承は大人と子どもの区別なく、広く知られていたものと思われるが、子どもを対象とした絵本に、カッパが登場することもわかった。例えば、羽川珍重の『是は御ぞんじのばけ物にてござ候』（刊年不明）では「かわつばの川太郎」が、化け物同士の合戦に参加しているし、富川房信の『平家ばけ物たいぢ』では、

「かつば先生」の招きで古狸の親分らが集まり、新しい化け方を工夫している。両作品とも、カッパは登場はするが、中心的な役割を果たしてはいない。特に『平家ばけ物たいぢ』の「かつば先生」は、古狸らを招くことこそすれど、最初の場面に登場するだけで、化け方を工夫することもせず、退治されることもない。知られてはいるが、子ども絵本の主役になるほどの存在ではなかったのではなからうか。

近世の子ども絵本において、カッパがあまり活躍していないのはなぜだろうか。その理由として、当時の人々がカッパに「リアルな恐怖」を感じていたからではないかと推測してみたい。『河童の日本史』で記されているように、江戸期のカッパは、大人の男性や馬も狙う存在であった。十八世紀には、人間に捕らえられて謝罪するという伝承が生まれているので、やや力が衰えたと認識されていたのかもしれないが、それでも不気味な存在感を持っていたのであろう。また、日本の妖怪研究の先駆者である柳田國男（明治八年生まれ）は、『妖怪談義』の序文で「川童を私などの故郷ではガタロすなわち川太郎と申しました。家が市川の流れと渡しに近かったために、その実害は二夏と途絶えたことはなく、小学校の話題は秋のかりまで、ガタロで持ち切りという姿でありました」と書いている。明治初期の生まれの柳田が、カッパは現実的な恐怖の対象であったと述べているのだから、江戸期の子どももそうであったと思われる。近世の出版業界が、子どもを恐怖でうちのめすような内容の子ども絵本を作るとは考えにくい。この時代のカッパは、絵本の主役として、子どもを心をとらえる存在にはなりにくかったのではないだろうか。

現代の子ども絵本とカッパ

ここで目を現代に転じてみると、数々のカッパ絵本、カッパを主役とした作品の多さに驚かされる。現代入手可能な作品の傾向を知るため、一九七〇年代以降の絵本に焦点をあてることにする。本稿で扱った絵本は、『カッパのカ

ールくん』をのぞき、すべて、一般書店で購入できる、現役作品ばかりである。

まず、さねとう・あきら作、井上洋介絵の『かっぱのめだま』（理論社、一九七三年）を挙げる。太郎ぶちのへりに一人の商人がやって来て、かっぱに「自分はおまえの仲間だったが、人間になりたくてこうらを干したのだ」と嘘をつく。商人は殿様に珍しいものを所望され、「かっぱのこうら」を持って来ると約束してしまったのだ。そうとは知らないかっぱは、人間になりたくなり、太陽にあたってはいるうちにのびてしまった。商人が太郎ぶちに行くと、しなびたかっぱが「おらのこうら なくなつたかね」と聞いた。商人はぞつとして「もうじきだ」と答えて逃げる。三日後、商人がまた出かけてみると、さらにカラカラになったかっぱが「おらのこうら なくなつたかね」と聞いた。商人は腰をぬかして「もうじき」と答えた。かっぱのあたまがどんどんしなびて、ふちに落ちて沈んだ。こうらだけが岩に残っていたので、商人が殿様に持つていこうとすると、「おらのこうら なくなつたかね」という声がして、岩のくぼみに残つたかっぱのめだまがこちらを見ていた。商人はこうらを抱いたまま、太郎ぶちに落ちてしまった。かっぱのめだまは今も残っていて、誰かが来るのを待っているという物語。孤独なかっぱが「人間になりたいと願う」という点は、一九六八年放映のテレビアニメ『妖怪人間ベム』との共通性を感じさせる。人間以上に人間的な心を持つかっぱの哀れさと怖さが、印象に残る作品である。

また、椋鳩十作、赤羽末吉絵の『ほうまんの池のカッパ』（銀河社、一九七五年）は、国際アンデルセン賞優良作品賞、小学館絵画賞に輝く、注目すべき作品である。椋鳩十は昭和五年に法政大学文学部を卒業した後、鹿児島に住処をうつし、文学活動を行った。一般的には児童向けの動物文学作家として知られているが、作品の幅は広く、昭和二〇年代の末頃から鹿児島に伝わる民話をもとにした作品を書き、昭和四〇年代後半には、奇想天外な日本のファンタジーを出版している。⁵⁾『ほうまんの池のカッパ』も、種子島を舞台とした、奇想天外な日本的ファンタジーの一作である。

棕は種子島の民話に取材し、力持ちのとらまつという男がカッパに魚をとられ、復讐するが、また報復されて逃げ出すという話を書いた。カッパが体の大きさを自由に変え、最後には闇いっばいにまでなるといふ、その変幻自在ぶりが面白い。カッパの変身の表現に、オノマトペがうまく使われている。⁶不気味な手が地面から出て来るのは「ぬくりん ぬくりん」、池からカッパが顔を出すのは「ぬくん ぬくん ぬくん ぬくん」、そして身を小さくする時は「ぴよこん しわしわ どびんほど。ぴよこん しわしわ ゆびさきほど。ぴよこん しわしわ まめつぶほど」、さらに大きくなる時は、ひととびするたびに、「どぼりん どぼりん いくらでも」ふくらんでいく。絵本は子どものために音読される媒体であるが、じっさいに朗読してみると、「ぬくりん」「どぼりん」などの音の面白さが耳に心地よい。また、赤羽は、カッパがひととびするとふくれあがる過程を描くのに、「普通の方法では絵にならない。いつそダイナミックに、グルグル回って、空間に広がってゆくカッパ群をかいたらどうだろう——」と思った。そして形も変えれば、色も変える。黒いカッパが大きくなるにつれ、だんだん赤くなる。さらに、まつ赤な目玉だけがランランと闇に光る。それを三場面ぐらい使ってやろう⁷と考へ、絵画化した。その赤羽の絵は「ユーモアと怖さを併せ持つ絵」として、評価されている。⁸

さて、七〇年代の『かっぱのめだま』『ほうまんの池のカッパ』には、ともに、カッパが人間の大人を圧倒するほどの強い霊力を持つという共通点がある。『かっぱのめだま』では、だまされたかっぱの祟りで人間が死に、『ほうまんの池のカッパ』では、カッパと戦った人間が敗北する。カッパと人間の間には友好関係は築かれず、カッパの怖さが描かれているのである。また、両作品とも、子ども向けの絵本ではあるが、カッパと接するのは人間の大人（男性）ばかりであることも興味深い。これらの絵本では、カッパを「大人さえも圧倒するのだから、子どもなどはとうてい太刀打ちできない相手」として位置づけているのである。

物語のうえで、カッパが怖いものとされているのにともない、画家もカッパの不気味さを表現しようとしている。

赤羽は「鬼の赤羽」と呼ばれるほど、鬼の表現に定評のある画家だが、「絵本のオバケ」という文章の中で、「大人ものだろうが、子どもものだろうが、妖怪に妖気がなかったら、妖怪ではない。子ども用にぜんぜんこわくない妖怪を作るとしたら、それは子どもをみくびつたり方だと思う」と述べ、怖いオバケを描くことの重要性を述べている。そんな赤羽は『かっぱのめだま』を高く評価しており、で、井上洋介の絵を「強さとシュークリームみたいなやわらかさと、あやしい妖気を持っていて、そしておおどか」と述べている。

その「怖いカッパ」が変質した転換期の作品として、『キミちゃんとかっぱのはなし』（神沢利子作、田畑精一絵、一九七七年、ポプラ社）を挙げる。この物語は、もとは一九六八年の神沢利子著『フライパンが空をとんだら』に所収されていたので、それ以前の横浜を舞台にしていると考えられる。

お話は、横浜の水上生活児童のキミちゃんの前にかっぱが現れ、水中に出来ないかと誘うというもの。キミちゃんをひくため、かっぱはおもちゃの犬を水中に引き入れ、「コーヒー屋を出したら、来てくれるか」とたずねる。キミちゃんが「エスカレーターのあるコーヒー屋なら、いいわ」と言うと、かっぱはエスカレーターを知らなかった。キミちゃんは、デパートにあると教えると、かっぱは水に飛び込む。キミちゃんがお父さんにデパートへ連れて行ってもらおうと、エスカレーター上でおめかししたかっぱとすれ違う。その後、かわりにおもちゃの犬が本物の子犬になって帰って来たが、キミちゃんがかっぱに会うことはなかった。

この作品は、先に挙げた二作品と大きく異なり、かっぱと接するのは大人ではなく、子どもである。しかも、かっぱが主人公を圧倒するほどの凶暴な性質を持たず、子どもの友だちとして描かれている。この作品以後、カッパは絵本の中で子どもの友だちとして描かれることが多くなる。その意味で、『キミちゃんとかっぱのはなし』は、絵本のカッパの性格を変えた作品といえるだろう。もっとも、この作品のかっぱがちよっかいを出す相手が、子どもといっても「男の子」ではなく「女の子」であることには注目しておきたい。江戸時代からの伝統で、カッパには大人の女

性と性交する妖怪というイメージがある。「キミちゃんとかっぱのはなし」では、伝統的なカッパの好色性が受け継がれているものの、そこで描かれたカッパは、成人女性を狙うほどの力を持ちえず、かわりに少女を相手にしているのである。キミちゃんに対する友好的な態度も、化け物としての靈力の喪失を意味している。

「キミちゃんとかっぱのはなし」が、港町横浜を舞台としているのは、直接的には作家神沢の横浜在住経験によるものであろう。五味太郎は「実在の場所を物語の舞台にした絵本って、けっこう珍しい。御当地絵本という感じが」とし、この絵本の主人公はかっぱであると同時に横浜という都市だと述べている。カッパ伝承は日本に広く認められるが、都市河川にも出没した記録がある。江戸時代には、カッパが半蔵門近辺や赤坂など、大都市江戸の中心部での出現が随筆類に書き留められている。また、作家芥川龍之介が『河童』を書いたのも、彼自身が東京隅田川近辺のカッパ伝説に親しんでいたことと関係する。ある意味で、カッパは都会的な化け物なのである。そのカッパの都市的な性格に着目し、横浜の生活風景を具体的に描いている点で、『キミちゃんとかっぱのはなし』は、独自性を誇る。

前述したように、キミちゃんは水上生活児童である。石井昭示によると、高度経済成長期にトラック輸送が舟運や鉄道輸送にとつてかわり、首都圏の水上生活者も減少した。横浜の水上生活児童のための学校「日本水上学校」も、児童減少のため一九六七年に閉校したという¹¹⁾。だから、キミちゃんとかっぱの出会い、横浜に水上生活児童がいた頃と推測される。そして、かっぱは、キュウリはピクルスにして食べたり、青いベレー帽に青いシャツでデパートに出かけるなど、都会的な生活をしている。気ままに見えて孤独な化け物が、気になる少女に会いに来るが、結局は別れるという、せつない物語であり、カッパはグロテスクには描かれていない。

カッパの性格の転換期にあたる作品『キミちゃんとかっぱのはなし』以後は、以下のようなカッパ絵本が作られている。

A 『おつきよちゃんとかっぱ』長谷川摂子作、降矢奈々絵、福音館書店、一九九四年

- B 『カッパのカールくん』油野誠一作絵、福音館書店、二〇〇二年
- C 『カールくんのおまつり』油野誠一作絵、福音館書店、二〇〇四年
- D 『カッパのごちそう』阿部夏丸作、渡辺有一絵、童心社、二〇〇四年
- E 『おおきなおおきなねこ』せなけいこ作絵、金の星社、二〇〇四年
- F 『エノカッパくん』スズキコージ作絵、教育画劇、二〇〇四年
- G 『カッパがついてる』村上康成作絵、ポプラ社、二〇〇六年
- H 『かっぱのかっぱいとおおきなきゅうり』田中友佳子作絵、徳間書店、二〇〇六年
- などがある。

ABC DGの作品は、どれも子どもとカッパの友情を扱っており、『キミちゃんとかっぱのはなし』で描かれた、カッパ子どものともだちというイメージが二十一世紀にいたっても受け継がれていることがわかる。カッパの相手も性別を問わず、広く「子ども全般」に変わってきた。Dは、川でおぼれそうになった男の子をカッパが助け、水の中での遊び方を教える物語である。タイトルの『カッパのごちそう』とは、「カッパのごちそうは、川であそぶことものきもち」だというメインテーマによる。この作品では、カッパが「川によびこんで、大ごえでわらったり、さかなをおいかけて目玉をきらきらさせたり。そんなこともみるだけで、おれたちは、おなががいっぱいになるんだ」と言い、主人公の「ぼく」が「じゃあ、だれも川であそばなくなったら？」と尋ねると、カッパは「おれたちカッパは、どんだん、どんだんとやせて、さいごには、きえてしまうんだろうなあ」と言う。また、Gでは、カッパが女の子に泳ぎ方や魚の釣り方を教え、「おれはおまえのともだちだ。いつもいっしょにあそびたい。はるもなつもあきも、ふゆだって」と言う。おおむね、九〇年代以降の絵本では、カッパと子どもとの関係は極めて良好であり、七〇年代の『かっぱのめだま』や『ほうまんの池のカッパ』で描かれた、怖いカッパ像はほぼ見られなくなっている。

子どもの絵本でカッパが怖さを失ったのは、時代の影響であろう。近代化の過程において、カッパは恐怖や畏怖の対象としての意味を失った。前近代の社会で、人々がカッパを恐れていたのは、カッパの住処とされた水＝自然が、しばしば猛威をふるったためである。人間を害する水を恐れる心性が、不気味な水怪カッパのイメージを作ったのである。ところが、科学的技術の発展により、人間が自然を恐れなくなるとともに、水の化け物も恐ろしいものとしては考えられなくなった。近代におけるカッパのイメージの変容について、フォスターはこう述べる。

そもそも、河童は農村で生まれ、農村で信じられた妖怪であったが、二〇世紀に入ってから灌漑、堰などの水に関する技術の飛躍的な発展に連れて、河童の水神としての役割の必要性が軽視されるにいたった。つまり、人間が水をほぼ自在に支配ができるようになったから、河童の水の支配力を信じて河童を祀る意義が乏しくなってきたのである。ところが、一九七〇年代に始まった第三の波では、河童が再び農村に戻ってきた。しかし、戻ってきた河童のイメージは(中略)、*folklore*の河童の恐ろしくも汚い水神、あるいは妖怪といったイメージではなかった。それは、むしろ可愛らしい*folklorism*の中のアイドルであった。¹²⁾

さらに、フォスターによれば、昔のカッパも現代のカッパも「野生の自然のシンボル」であるという共通点を持つという。かつてカッパは、自然の持つ危険、恐れを象徴してきたが、人間の力が自然を上回るようになった今は、美しい自然の象徴となり、環境保護イメージと結びつくようになった。絵本のカッパが、怖いものから友好的なものに変わったのも、日本人にとっての自然が、近代化の過程で怖いものから守るべき弱いものへ変わったことの反映なのである。現代の子どもにとって、川は身近な怖い存在というよりは、時々遊びに行く行楽地であり、川に住むカッパもたまに会う珍しい友達のような存在に変化したのであろう。そして、子どもの友だちになった時点で、カッパはか

わいいキャラクターとして描きやすくなったのではなからうか。九〇年代以降に、カッパが絵本の主人公として、多くの作品に登場するのは、カッパが怖さを喪失したためであると考えられる。

また、九〇年代以降のカッパ絵本の特徴として、「地域性の喪失」を挙げたい。七〇年代の絵本には、「種子島」や「横浜」のように、どこを舞台としたカッパの物語なのかが明確な作品があったが、九〇年代以降は、具体的な実在の場所を舞台とし、それを明確に示したものはない。どの絵本も、「とある場所」の物語であるが、それがどこであるかを問題にはしていない。Aは「うらのかわ」、Bが「やまおくのかっぱぬま」、などというように、特定の場所が指定されていないのが特徴で、何となく「日本のどこか」を思わせる描き方になっている。Eの『おおきなおおきなねこ』は、数多くのオバケ絵本を手がけてきた作家・せなけいこの手によるもの。表紙カバーに記された著者の言葉によると、ノルウエーの旅行中にガイドから聞いた当地のトロルの話を日本風に本案したものだという。中でカッパが空中を飛行する場面があるのは、柳田國男の『妖怪談義』に、「九州地方のカッパは空中を群れをなして飛ぶ」と書かれていたことにヒントを得たという。登場人物や風景が日本的なので、「日本の、どこか、とある場所」を舞台としているように見える。

FとHの場合は、日本のかどうかを超越し、無国籍的ですからある。FとHの特徴は、作中に人間が登場しないことである。人間を登場させると、その人物の風貌や風景描写によってどこの世界の物語なのかを示す必要が生じる。よって、物語の中で具体的な場所を指定していなくても、「日本人が出て来るから、日本のお話」であるということになる。ところが、人間を登場させなければ、出て来るのは化け物ばかりであるので、現実的な描写を一切しないですむ。『エノカッパくん』は、絵かきのカッパくんが人魚の絵を描く話だが、ポップアップ絵本になっており、意表をついた紙のしかけが面白い。また、『かっぱのかっぱいとおおきなきゅうり』は、かっぱのかっぱいが、きゅうりを求めて旅に出る。きゅうりと間違え、サボテンや、わに、きょうりゅうにかみつく。雲の上に飛ばされたかっぱい

は、天の畑で「きゅうりじじい」の手伝いをして、きゅうりを食べさせてもらうという話である。作者はインタビューで、「サハラマラソンに初めて参加したとき、灼熱の太陽の下で、カラカラにひからびてしまいそうになりました。そのとき、『日照りに苦しむかっぱ』が『みずみずしいきゅうり』を追い求める姿が、パッと浮かんだんです」と答えている¹³。その言葉通り、サハラ砂漠を思わせる砂漠の光景や、サボテン、火山、中国の仙人然としたきゅうりじじいなど、日本的な絵ではない。カッパ＝日本である必要も、もはやなくなっているであろうか。これも、国際化のすすむ現代の状況を反映しているのかもしれない。

伝説研究では、「近年、携帯電話などの普及などの社会の変化により、人々は具体的な場所への関心を失いつつあるが、それにともなって場所に重きを置いた怪談が廃れる傾向にある」という指摘がなされている¹⁴。最近の絵本のカッパが具体的な場所との関係を失っているのも、個別の場所に対する現代人の無関心を背景にしているものと思われる。

おわりに

以上のように、現代の絵本の中でカッパのイメージは作られ続けている。最後に異色の作品として、『かっぱおやじの舞台裏』『でたー！かっぱおやじ』（安曇幸子、伊野緑、吉田裕子作絵、サンパティック・カフェ、二〇〇三年）を挙げておく。両書の著者は東京都豊島区立保育園の保育士で、保育園で実際に行った探検遊びをもとに、前者は保育の詳細について記した大人向けの読み物で、後者は子ども向けの絵本である。

『かっぱおやじの舞台裏』によると、保育園に通う一人の子どもが「かっぱおやじを見た」と言い出した。そこで保育士が「かっぱおやじって、どんな顔してるの？」と、聞き取り調査を始めたところ、子どもたちが色々な想像をふくらませていったので、皆でかっぱおやじを探しに行った。すると、園内でかっぱおやじを見たという子どもが続

出した。あまりに子どもたちが信じ込み、怖がるので、保育士が絵本『おつきよちゃんとかっぱ』に登場する知恵者のカッパイメージをもとに、「ちえのすいこさま」なる善なる水神を作り、子どもたちを安心させた。そして、子どもたちの「かっぱおやじは怖いけれど、本当にいるかどうか見てみたい」という思いを形にするために、かっぱおやじを見つめる遠足や、かっぱおやじの物語を作るなど、数々の遊びを企画していった。もちろん、遠足で公園に行つてかっぱおやじを発見することはできるわけではない。そこで、保育士がかっぱおやじからの手紙を書いて、子どもが見つけそうな場所に置いておくなどの仕掛けをし、その時々の子どもの反応に応じて、遊びを盛り上げて行く。子どもたちは、かっぱおやじが本当にいるのかどうか、信じたり疑ったりしながら、小さいなりに議論をしていく。そして、仲間とともに不安を感じながらも、勇気を出して挑戦しながら成長していった様子が記されている。

かっぱおやじ探検の事例で、興味深かった点は、一人の子どもが「かっぱおやじを見た」と言い出した時に、周囲の大人が「そんなものいるわけない」と決めつけるのではなく、彼らに安心感を与えながら、かっぱおやじを怖がる彼らの気持ちを尊重したことである。子どもたちは恐怖を感じる一方で、未知なるものに対する「見たい、知りたい」という好奇心も持っていた。彼らの感情を適度に刺激しながら、大人と子どもが一緒になつて遊びを作つていった。大人と子どもが、かっぱおやじに向き合ったからこそ、この保育実践は成功したのだと思う。

子どもたちは身の回りのちよつとした何かに反応し、色々なものを怖がる。成長期の子どもが怖いという感情を持つことは、重要な意味があるのではないかと考える研究者もある¹⁵。その際、子どもをただ怖がらせるのではなく、怖さを克服させたり、安心させたりすることが必要だ。絵本製作も手がける作家・椎名誠は、絵本についての講演で「こわい話というのは、お話の原点ではないか」といつている。椎名は「子どもにも必ずよるこばれるのは、ちよつとこわい話のようですね、子どもが布団の中に縮こまって、そしてドキドキしながら聞いているのがわかるんですね。といつてあまり本格的にこわい話をしてしまうと、こわい夢を見てしまつたり、ある種、精神的にちよつと悪い影響

を与えたりすることがあるかもしれないから、それは匙加減がむずかしいんですけど。ちょっとこわい話をする、布団の中でぼくにしがみついたりしてきたりするわけです。そういうところが可愛かったりして」と、自分の育児経験を語っている¹⁶。また、自分の子どもにも絵本を読み聞かせた経験を本にした、パパス 絵本プロジェクトの「絵本であそぼ！」では、こわい絵本について「お化けに限らず、恐怖感を安心感に変えることは子どもの成長にとって大切なこと。そんなとき父親の存在は大きな意味をもつ。『怖い夢でも見たのか?』『うん・・・』『よし、明日パパが悪いやつをやっつけてやる』そう耳元でささやくと、テルノは再び静かな寝息を立てはじめた」と述べる¹⁷。自分を守ってくれる大人の存在を感じながら聞くことで、子どもは安心して想像の世界で遊べる。そして、怖がる子どもを守ってやる姿勢を示しながら、大人は子どもに対する愛情を感じる。こわい話には、生き物としての人間同士を結びつける力があるのかもしれない¹⁸。

『おおきなおおきなねこ』の作家・せなけいこは、「日本のおばけは、子孫に伝えななきゃいけない文化遺産だと思いますね。いろいろな国の古典なども読みましたが、日本のほうが種類が多いようです。こういう言い伝えがあつて、こういうおばけがいたというのを、源氏物語と同じように、子どもたちに伝えていかなきゃいけないと思うんですよ」と語る¹⁹。現代社会においては、大人が子どもに妖怪伝承を口頭で伝えるということは、もはや不可能といえる。そうした時、子どもが最初にオバケに接する媒体として、絵本の存在意義は非常に大きい。化け物が子どもたちの文化の中に囲い込まれている現代、子どもにもオバケとは何かを伝える重要なメディアとして絵本を位置づけなければならない。現代の妖怪研究の第一人者である小松和彦は、「日本の妖怪に相当する存在や現象はこの社会にもいる」としたうえで、「日本はその歴史のなかで妖怪を絵画化・物語化していくなかで、独特な発展を遂げた。とりわけその独自性は絵画にある」と述べている²⁰。本来目に見えないはずの存在者を、現代の日本の絵本作家たちは次々と形象化している。妖怪研究者は、そうした仕事にもっと注目し、総合的な調査研究をすすめていく必要があるのではないだろうか。

(1) 現代の子どもの日常生活においてオバケ話が生きていることを示した代表的な研究として、松谷みよ子『現代民話考第二期二 学校』立風書房、一九八七年、常光徹『学校の怪談 口承文芸の展開と諸相』ミネルヴァ書房、一九九三年などがある。これらの研究は、現代の子どもが学校で新しい怪談を作り出していることを明らかにした。その影響で、映画「学校の怪談」シリーズが作られるという現象もあった。なお、九〇年代の学校の怪談をめぐるサブカルチャーの動きについては、一柳廣孝編著『学校の怪談』はささやく』青弓社、二〇〇五年が詳しい。

(2) 例えば現代のマンガやゲームに見られる妖怪研究は、近年、文学研究者によって積極的にすすめられてきた観がある。その成果は、青弓社が二〇〇五年から刊行開始した『ナイトメア叢書』シリーズなどに見ることができる。

(3) 中村禎里『河童の日本史』日本エディタースクール出版部、一九九六年、第二、第三章

(4) 『柳田國男全集』ちくま文庫、一九八九年、九頁

(5) たかしよいち『椋鳩十の世界』理論社、一九八八年、二七七頁

(6) 鳥越信編『別冊太陽 もっと読みたいおはなし絵本一〇〇』平凡社、二〇〇五年、四六頁、瀧川光治執筆

(7) 赤羽末吉『絵本よもやま話』偕成社、一九七九年、一六八頁

(8) 前掲『もっと読みたいおはなし絵本一〇〇』四六頁

(9) 前掲『絵本よもやま話』五六頁、一二〇頁

(10) 五味太郎・小野明『絵本をよんでみる』平凡社、一九九九年、二一七頁

(11) 石井昭示『水上学校の昭和史』隅田川文庫、二〇〇四年、第五章

(12) フォスター、マイケル「近代における河童の変容―河童と水の関係をめぐる―」『歴史民俗資料学研究』一九九七年

- (13) <http://www.tokuma.co.jp/kodomonohon/kodayori074.html>
- (14) 高岡弘幸「ケータイする異界 怪異譚の現在」小松和彦編『日本人の異界観』せりか書房、二〇〇六年
- (15) 寺本潔『子ども世界の原風景』黎明書房、一九九〇年、一〇頁
- (16) 椎名誠『絵本たんけん隊』クレヨンハウス、二〇〇二年、八―九頁
- (17) パパ's絵本プロジェクト『絵本であそぼ!』小学館、二〇〇五年、二三頁
- (18) 現代伝説を調査した近藤雅樹は、「連帯感・仲間意識の形成に深く関与する要素が怪談にはある」と述べている。
高津美保子・常光徹・三原幸久・渡辺節子・藤原一晃との共編著『魔女の伝言板 日本の現代伝説』白水社、
一九九五年、二一四頁
- (19) 『月刊クレーン』二〇〇二年八月号
- (20) 『妖怪研究三十年 小松和彦インタビュー』『妖怪は繁殖する』青弓社、二〇〇六年、二七頁