

『赤い鳥』とわらべうた

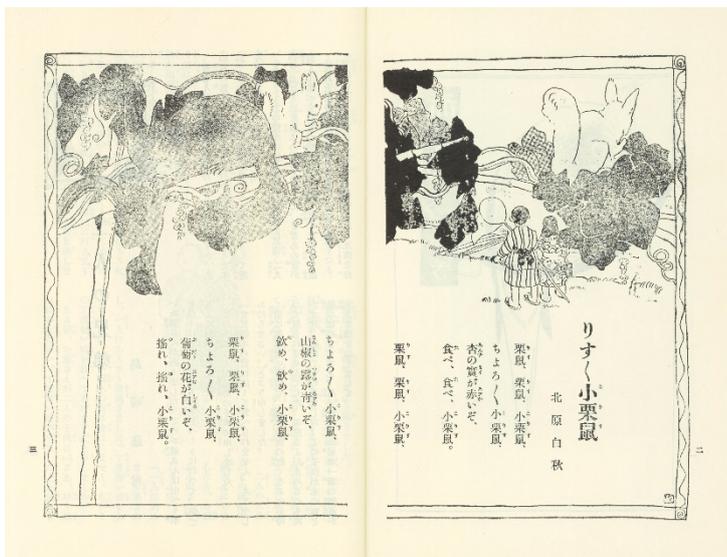
大東文化大学専任講師 周東美材

1 童謡の誕生

童謡は、1918（大正7）年7月1日、作家の鈴木三重吉が創刊した雑誌『赤い鳥』をきっかけにして創作され、流行していった子どもの歌謡である。童謡の最大の特徴は、雑誌という民間で売買される印刷メディアによって創作された点にあった。口頭伝承で歌い継がれてきた「かごめかごめ」、「花いちもんめ」のようなわらべうたや、「仰げば尊し」、「故郷」のような政府主導で作られた学校唱歌とは異なる歌謡として、童謡は誕生したのである。

『赤い鳥』創刊号の冒頭には、「『赤い鳥』は世俗的な下卑た子供の読みものを排除して、子供の純性を保全開発するために、現代第一流の芸術家の真摯なる努力を集め、兼て、若き子供のための作家の出現を迎ふる、一大区画的運動の先駆である」と、自らの信念が高らかに謳い上げられていた。『赤い鳥』は、従来の学校教育や子ども向けの読みものを痛烈に批判し、子どもの純粋さや童心を保護・育成する新たな芸術の創造を目指した。『赤い鳥』には、童謡の他に童話、児童画、綴り方、児童劇なども掲載され、大正期の子ども文化の創作運動を牽引していったのである。

1918年といえば、日本も参戦した第一次世界大戦の終結年であり、戦時下で抑制されてきた教育、娯楽、消費生活についての関心が高揚する突端の年でもあった。そのなかで、当初1万部で創刊された『赤い鳥』は、1年半後には3万部へと急成長し、また、類似の子ども向け雑誌が相次いで創刊され、『金の船』、『童話』、『コドモノクニ』、『おとぎの世界』などが人気を分けた。



童謡はまさに大流行を迎えたわけだが、これらの雑誌を愛好し購読していたのは、主に都市のサラリーマン家庭だった。当時の農村では、雑誌を読むという慣習自体が乏しく、一部の教師や地方の教育熱心な富裕層以外には広がりをもちにくかった。したがって、『赤い鳥』や童謡は、生来、「都市」という性格を強く刻印されていた歌謡だったのである。

『赤い鳥』のなかで童謡の創作をリードしていったのは、詩人の北原白秋だった。白秋は、『赤い鳥』で「赤い鳥小鳥」、「雨」、

▲図1

「あわて床屋」、「からたちの花」、「この道」などを発表していった。その童謡詩人が、『赤い鳥』創刊号に発表した童謡、いわば「童謡の第一号」が、図1の「りすりす小栗鼠」であった。

2 文芸としての童謡

図1をみてわかる通り、この童謡には、楽譜がついていない。歌謡とはいっても、詩であり、純然たる文芸なのである。このような童謡を、当時の読者は、いったいどのように歌っていたというのだろうか。

『赤い鳥』には、そのことを示す投書がいくつか寄せられている。たとえば、「あの謡の中の好きなものへ勝手に節をつけて歌つてをります」（1918年11月号）というように、自由にメロディーをつけて歌った読者がいた。あるいは、「童謡を読んで聞かしてやりました」（1919年1月号）と朗読する読者もいれば、既存の讚美歌のメロディーを当てはめる読者や、本格的な作曲を試みて編集部へ送付する読者もいた。

これらの投書からわかるのは、童謡の詩に自由に節をつけて歌ったり、読み聞かせたりして、各々が独自のメロディーで歌っていたということだ。つまり、童謡は、定められた旋律で歌われるのではなく、自由に朗吟されたり、歌唱されたりするものとして創作されていたわけである。

そのような北原白秋の意図を理解したうえで、改めて図1の詩を読んでみると、「杏の實^{ミイ}が赤^{あか}いぞ」、「山椒^{さんしよ}の露^{つゆ}が青^{あを}いぞ」、「葡萄^{はアな}の花^{しいろ}が白^{しろ}いぞ」のように、一風変わったルビがふられていることに気づく。『赤い鳥』がいかに学校教育を批判していようとも、まさか漢字の読み方までも変革しようとしていたわけではあるまい。白秋は、明らかに朗読や朗誦することを意識していた。音読してみればわかるように、これらのルビは、言葉の語調を整え、独特のリズムや韻律を生み出すための仕掛けだったのである。

白秋にとって、童謡という歌謡は、音楽ではなく、声に出す文芸であった。「和歌」や「短歌」のような韻文が、一般に「歌」だと理解されてきたのと同じ発想である。したがって、童謡には、五線譜で作曲されたメロディーがつくことは想定されていなかったし、むしろそうした作曲ははっきりと忌避されてさえいた。白秋は、『赤い鳥』の読者たちに向けて、次のように説明していた。

童謡は歌ふ謡でなければなりません。尤も謡ふと言つても唱歌のやうに作曲された上^マで謡ふといふのでなく子供心の自然な発露から、とりどりに自由に謡ひ出すといふ風なのが本当でせう。それは極めて単純な節廻しです。（1919年3月号）

白秋は、童謡は「唱歌のやうに作曲され」てはならないと考えていた。童謡が学校唱歌を批判していたのは、芸術観や子ども観をめぐる立場の違いからだけでなく、作曲という表現手段に関する不快感を含んでいたのである。

こうなると気になってくるのは、当時の白秋が、実際にどのような節回しで童謡を歌っていたかということである。鳴り響いては消えるという音の特性上、過去の歌声を再現することは不可能である。しかし幸いにも、白秋が自らの詩を朗読した肉声音源が残されていた。1937（昭和12）年5月、彼は自ら

の詩『思ひ出』の一部を朗読したレコードを吹き込んでいたのである。これは、筆者が監修したCD『童謡 100年の歩み——メディアの変容と子ども文化』（2018年、日本コロムビア）などに収録されており、いまでも聞くことができる。

音源は、伴奏はなく白秋の声のみだが、1オクターブを超える音域をもっている。声をぶつぶつと切って読むときもあれば、感興が高まって朗々と吟じているときもある。聴き手によっては、祝詞や口寄せ、御詠歌のような印象を受けるかもしれない。白秋は、この唱え方について、「私が平生、作歌しつゝ口ずさんでゐる調子で吹込んでみた。私としては自然なやり方である」（北原 1938: 405）と記した。

3 わらべうたの「伝統」を理想化

北原白秋が童謡の韻律を重視し、作曲を拒絶したのは、彼なりの狙いがあったことだった。白秋は『赤い鳥』のなかで読者に向けて、「童謡は昔から子供がしぜんと歌ひ出したものは実にいゝのがあります。大人が子供のために作ったものは、どうも大人臭くていけません。思ひきり子供になつて簡単に歌ふことです」（1918年8月号）と、自らの見解を説いていた。

白秋が童謡を歌うにあたって念頭に置いていたのは、在来のわらべうたであった。彼は、童謡創作の動機を「日本童謡の伝統の開展」、「日本児童への童謡生活時代の復興」（北原 1932: 6）と語っており、童謡の理想的な姿として、「昔から子供がしぜんと歌ひ出した」わらべうたが想定されていたのである。白秋は、都市化のなかで子どもを取り巻く「伝統」の衰退を危惧し、「伝統」の復権を唱え、自身の童謡こそが「伝統」を引き継ぐものだと自負していたのである。

わらべうたは、江戸時代からすでに採集と記録の対象とされ始め、近代に入ってから1909(明治42)年の『諸国童謡大全』などが刊行されていった。『赤い鳥』もまた、精力的に在来のわらべうたの歌詞を紹介したり、読者に呼び掛けて各地のわらべうたを収集したりしていた。このとき、わらべうたは「各地童謡」、「地方童謡」、「伝承童謡」と呼ばれ、これに対して新作の童謡は「新興童謡」などと位置付けられた。



白秋は、こうした在来のうたを参照しながら、自らの創作へと取り入れていった。たとえば、『赤い鳥』の創刊号では北海道河西の「ねんねの寝た間に」が紹介されていた。この歌は「赤い山青い山白い山」として知られるようになり、また、白秋の代表的な創作童謡「赤い鳥小鳥」の元歌にもなった。

もともと、このようにして白秋の心を捉えていたわらべうたの「伝統」が、実際には近代的なテクノロジーによって構築され、イメージされていたことを忘れてはならない。わらべうたは印刷技術

▲図2

に媒介されることで、口頭伝承だった歌声を文字情報に置換されてしまった。そこではメロディーや動作などの要素は捨象され、伝承過程で生じる無数のバリエーションも特定のバージョンによって固定、保存されていった。また、わらべうたの収集には雑誌読者のネットワークが活用され、歌詞情報が集積・分類されることでデータベース化されていった。収集した歌詞情報は総覧可能になり、相互に比較参照されるものになっていった。このようにしてわらべうたは、それが生まれ歌われる場から切り離され、印刷メディアがもたらす情報操作技術によって「伝統」として再構成されていったのである。

白秋は、自らの童謡創作をわらべうたの「伝統」を継承し、復興するものであると考えていた。だが、自然発生的な口頭伝承の歌謡であるわらべうたと、商取引される雑誌を通じてプロの詩人が発表していった童謡とでは、歌の生まれ方や伝達のされ方が大きく異なっている。にもかかわらず、白秋はこれらの歌の性格の違いを問題とはしなかった。

というも、白秋は、「万代を通じて、日本の童謡には、日本の童謡としての不易性が、一貫して」（北原 1932: 10）いると考えていた。そして、子どもが自然な感情の発露から歌い出した童謡には、時代を超えて変わらぬ靈魂が備わっており、童謡を通じて「稚き児童の世界と交感」（北原 1932: 6）できると白秋は考えていたのである。白秋は、古来より子どもの歌は不変の魂なるものを宿してきたと想定し、わらべうたをめぐる各種のデータベースを参照しながら童謡を新作することで、その「伝統」の継承者になろうとしたわけである（周東 2015: 38-57）。

4 理想の挫折

北原白秋が文芸としての童謡を主張した一方で、『赤い鳥』の読者たちは、必ずしも白秋の理想に追従したのではなく、むしろ白秋が拒絶した作曲を求めていった。創刊間もなくから、読者は「童謡には譜をお付けになつては如何です」（1918年8月号）と、楽譜を要望していたのである。しかも、その要求は次第に強まり、「ほかのお方からも度々御希望が出たことですが、どうか「赤い鳥」の童謡に譜をつけて下さいませんか」（1919年4月号）と、楽譜を望む投書が続々と寄せられた。

こうした読者たちからの声に押されて、鈴木三重吉は、作曲に向けて編集方針の舵を切った。三重吉は、若き成田為三を『赤い鳥』に迎え入れた。そして、作曲された童謡の第一弾として、1919（大正8）年5月、「かなりや」を世に送り出した。成田が三重吉の片腕として『赤い鳥』の音楽部門の中核を担うようになったことで、毎号1、2編の楽譜が掲載されるようになっていった。

童謡の作曲という方針転換は、白秋と三重吉の間に深い溝をもたらした。白秋は三重吉に向けた手紙のなかで、「童謡は自然に子供の歌ふがままにまかせるものだと思います。その方がどれ丈本当だかわかりません。だれの作曲も感心しません」（北原 1988: 247）と、作曲への不快感をはっきりと伝えた。後年、白秋は山田耕筰と協同するようになるわけだが、作曲をはっきりと拒絶していた。白秋にとって童謡は、「伝統」を復興させるために、子どもが自然に自由に歌うべきものだったのであり、五線譜に縛り付けてはならなかったのである。

しかし、童謡は、白秋の理想とは別の道をすでに歩み始めていた。三重吉は、読者が求めた楽譜掲載を継続し、そればかりか童謡コンサートや児童歌劇団の運営などの音楽事業に着手していった。三重吉

は、作家であると同時に『赤い鳥』の編集者であり、雑誌の売り上げを常に気にしていた。成田に送った手紙のなかには「勢力ヲ作ルニハ売ルノガ一等デス」（鈴木 1938:367）と、三重吉の信念が語られていた。資本の論理に巻き込まれていくことは、童謡が民間の雑誌メディアで誕生したという事実を照らして考えても必然的なことだったといえよう。

やがて、録音メディアも童謡の制作に力を注ぐようになり、コロムビア、ビクター、ポリドール、キングといったレコード会社が、詩人、作曲家、童謡歌手を専属化して童謡を量産していった。このようにして童謡は、都市のサラリーマン家庭の人気を集め、1920年代から30年代にかけてモダンで西洋的な子ども文化として娯楽の花形となっていったのである。

付記

本稿の執筆にあたり、JSPS 科研費 18K13126 の助成を受けた。

参考文献

北原白秋, 1932, 『岩波講座 日本文学 新興童謡と児童自由詩』岩波書店.

———, 1938, 『全貌 白秋年纂 第6輯 1938年度版』アルス.

———, 1988, 『白秋全集 39』岩波書店.

周東美材, 2015, 『童謡の近代——メディアの変容と子ども文化』岩波書店.

周東美材 (監修), 2018, 『童謡 100年の歩み——メディアの変容と子ども文化』日本コロムビア (CD).

鈴木三重吉, 1938, 『鈴木三重吉全集 第6巻』岩波書店.

略歴

周東 美材 (しゅうとう よしき)

東京大学大学院学際情報学府修了、博士 (社会情報学)。大東文化大学専任講師。著書に『童謡の近代——メディアの変容と子ども文化』(2015年、岩波書店、第46回日本童謡賞・特別賞、第40回日本児童文学学会奨励賞) など。