

筑波大学博士（文学）学位請求論文

大正期の童謡研究
—金子みすゞの位置づけ—

NAHED ALMEREE

2019 年度

目次

目次.....	i
凡例.....	v
序章.....	1
第1節 本研究の対象と問題の所在.....	1
第2節 金子みすゞの創作活動と今日の評価.....	3
1. みすゞの再発見への道筋.....	3
2. 今日における国民的なみすゞブーム.....	8
3. 今日における一面的なみすゞ像.....	11
第3節 先行研究の検討と問題設定.....	13
1. 先行研究の検討.....	13
2. 問題設定.....	18
第4節 本研究の構成と意義.....	18
1. 本研究の構成.....	18
2. 本研究の意義.....	21
第1章 大正期の童謡運動とその背景.....	22
第1節 はじめに.....	22
第2節 『赤い鳥』創刊に至る社会的背景.....	23
1. 新中流階級層の出現と児童への注目.....	23
2. 教育改造への新しい動き.....	27
3. 大正期の芸術教育運動.....	30
第3節 大正期の童謡運動と代表的な童謡詩人.....	35
1. 『赤い鳥』童謡欄を担当した詩人たち.....	35
2. 『おとぎの世界』『金の船』『童話』で活躍した詩人たち.....	38
3. 童謡詩人が残した業績.....	41
第4節 童謡欄の投稿者たちとその作品.....	49
1. 若きアマチュア童謡詩人たち.....	50
2. 児童の投稿作品.....	57
第5節 おわりに.....	62
第2章 大正期童謡における「芸術性」をめぐって.....	64
第1節 はじめに.....	64

第2節 白秋と八十に対する三重吉の評価	64
第3節 創作上の立場と作品傾向	66
1. 白秋と八十の論争	66
2. 白秋と八十の童謡観の根本的な相違	68
3. 作品に見る白秋と八十の相違	70
第4節 外国童謡翻訳と創作との関係	77
1. 白秋と八十の童謡翻訳の対象と動機の相違	77
2. 白秋によるナンセンスとユーモアの重視——マザーグースへの着目	79
3. ナンセンスを含む白秋の創作童謡	82
4. ユーモアを含む白秋の創作童謡	84
第5節 おわりに	87
第3章 大正期童謡の先駆としての「唱歌」	90
第1節 はじめに	90
第2節 小学唱歌に対する童謡詩人の批判	91
1. 八十と雨情の唱歌批判	91
2. 白秋の唱歌批判——「童心」と「伝統」の欠如	92
第3節 初期の文部省唱歌	93
1. 初の唱歌集『小学唱歌集』の特徴	95
2. 新しい唱歌集の誕生	96
3. わらべ唄の活用	97
第4節 民間唱歌集とその新たな要素	100
1. 児童には児童の詩がある	102
2. 田村唱歌	102
3. 葛原菫の唱歌	105
第5節 おわりに	108
第4章 童謡詩人金子みすゞの生涯と作品	110
第1節 はじめに	110
第2節 金子みすゞの生涯	110
第3節 みすゞの生涯から考える創作傾向	115
1. 父の喪失——見えないものに心を寄せる精神	115
2. 弟と母の「喪失」——視点の多様化	116
3. 親友の喪失——視点対象の多様化	117
第4節 文化的なリーダーとしての金子家	118
1. 金子家の芸術的な資質と地域での役割	118

2. 文化教育の拠点としての金子書店とみすゞの貢献.....	120
3. 文芸・芸術の促進者としてのみすゞと弟正祐.....	122
第5節 みすゞの卓越した能力と前向きな精神.....	123
1. 優れた演説能力.....	123
2. 優れた作文力.....	125
3. 前向きな精神.....	126
第6節 おわりに.....	132
第5章 西條八十からの影響と金子みすゞの独自性——時空間の展開.....	134
第1節 はじめに.....	134
第2節 西條八十によるみすゞの発見.....	135
1. みすゞ作品に対する八十の選評.....	135
2. 八十の童謡作風の概観.....	138
3. みすゞにとっての八十の重要性.....	139
第3節 八十の作品との類似とみすゞのイマジネーションの飛躍.....	143
1. 「かなりあ」(八十)と「忘れた唄」(みすゞ).....	143
2. 「怪我」(八十)と「さかむけ」「睫毛の虹」(みすゞ).....	145
第4節 みすゞと八十の相違——語りの対象への視点の配置.....	147
1. 「村の英雄」「たそがれ」(八十)——単一対象への視点の固定.....	148
2. 「雀のかあさん」(みすゞ)——距離を保ちながら雀側に加担する視点.....	149
3. 「雀と芥子」「露」(みすゞ)——複数の対象への視点配置.....	151
第5節 『琅玕集』に見るみすゞの八十への関心.....	153
1. 『琅玕集』に収録されている八十の童謡作品に見る傾向.....	154
2. 『琅玕集』に収録された八十の大人向けの詩作品に見る傾向.....	155
3. 『琅玕集』に収録された八十の翻訳詩作品に見る傾向.....	157
第7節 おわりに.....	158
第6章 北原白秋からの影響と金子みすゞの独自性——新しい受容の体験と認識の多様化.....	160
第1節 はじめに.....	160
第2節 「なぜ」「不思議」という主題とその展開手法.....	161
1. 「赤い鳥小鳥」をめぐる白秋の童謡観.....	161
2. 白秋の童謡における「なぜ」の特徴的な用い方.....	163
3. 白秋とみすゞの比較.....	166
第3節 生き物の死や虐待を題材にした作品.....	172
1. 白秋の「金魚」が巻き起こした批判とそれに対する白秋の反論.....	173

2. 「金魚」に対するみすゞの強い意識.....	175
3. みすゞの「お魚」「大漁」における語りの視点の相対化.....	176
第4節 おわりに.....	181
第7章 童謡詩人金子みすゞの歩みと作品の特徴.....	183
第1節 はじめに.....	183
第2節 童謡詩人としての歩み——三冊の遺稿集に沿って.....	183
1. 美しい町——下関への移住と童謡詩人としての輝き.....	184
2. 空のかあさま——母への想い.....	187
3. さみしい王女——結婚後のみすゞ.....	191
第3節 「見えない」というテーマ.....	195
1. みすゞのロセッティの作品への意識.....	196
2. ロセッティの「風」が投稿者に与えた影響.....	198
3. みすゞにおける「見えない」というテーマとその展開手法.....	200
第4節 「蜂と神さま」に見る入れ子構造の展開手法.....	202
第5節 おわりに.....	204
終章 大正期の童謡とみすゞの位置づけ.....	205
巻末資料.....	211
I. 表.....	211
II. 金子みすゞ編『琅玕集』に収録されている詩の一覧.....	216
1. 金子みすゞ編『童謡・古曲——琅玕集・上』JULA 出版局、2005 年の収録作品.....	216
2. 金子みすゞ編『童謡・古曲——琅玕集・下』JULA 出版局、2005 年の収録作品.....	218
主要参考文献一覧.....	222
表一覧.....	230
図版出典一覧.....	231
初出一覧.....	232

凡例

- 1.引用は全て常用漢字に改め、難読字にルビを付す。
- 2.唱歌・童謡作品引用中の「／」は改行を、改行は改連を示す。ルビは論の展開に必要な限り、原則として省略する。
- 3.引用文中において、引用者による強調には下線を施す。
- 4.雑誌発表されたもの以外、金子みすゞの作品の引用は 1984 年に矢崎節夫によって JULA 出版局から初めて発行された新装版の全集、『金子みすゞ童謡全集・Ⅰ美しい町』・『金子みすゞ童謡全集・Ⅱ空のかあさま』・『金子みすゞ童謡全集・Ⅲさみしい王女』によるものとして、『全集・Ⅰ～Ⅲ』と略して示す。
- 5.参考文献一覧を含め、文献情報の中では出版地名を省略する。
- 6.本文中の記述での年の表記については、西暦を基本とし、カッコ内に元号による表記を記す。また明治の場合は（明）、大正の場合は（大）、昭和の場合は（昭）、平成の場合は（平）と省略表記する。なお、表中の月日の表記は数字のみで略記する。[例] 1 月 1 日は 1.1、1 月で日付不明は 1.一、年全体の出来事として示したものは※。
- 7.当時の資料には現在からすれば差別用語に属する語句が使用されていることも少なくない。しかし、これを言い換えることは、かえって当時の状況を歪めることになるため、引用の際はそのままとした。
- 8.概念語ないしキーワードについては、適宜「」で表示する。

序章

第1節 本研究の対象と問題の所在

大正期（1912-1926）には、知識階級の増大と、西欧先進思想の摂取、資本主義の成熟、さらには第一次大戦による好景気も手伝って、「わたくし」（個人）の意識を有する市民的階層の広がりを見るに至った¹。この時期の画一主義、形式主義、権威主義の打破を目指す精神が、自由主義、創造主義、児童中心主義の樹立を志向した大正デモクラシー的な風潮に繋がり、その中で鈴木三重吉（1882-1936）主宰による童話童謡雑誌『赤い鳥』（1918-1936）が出現した。間もなく類似の児童雑誌が次々と創刊され、大正期末にかけて童話童謡の黄金時代を成したのである。

子ども向けの物語である童話の面では、余技意識で書かれたものや、外国童話の再話が多いなかで、芥川龍之介（1892-1927）の「蜘蛛の糸」（『赤い鳥』1918（大正7）年創刊号）や、有島武郎の「一房の葡萄」（『赤い鳥』1920（大9）年8月号）が発表されて広く社会に浸透し、現代における古典童話の名作となっていった²。一方、子ども向けの創作詩である「童謡」³という新しい領域において、北原白秋（1885-1942）、西條八十（1892-1970）、野口雨情（1882-1945）らが数多くの作品を発表した。

当時の『赤い鳥』などの児童文芸誌は、単に対象である児童に大人がつくった文学を与えるという目的の他に、教育の場の外側で児童・若手自身の創造活動を奨励することも目的としていた。このような雑誌のあり方は、創作者が、創作する側同士だけでなく、読者層と繋がり、創作の舞台を読者とも共有するという、まさに大正デモクラシー的な現象を生み出した。これは、創作者と読者が互いを認め合う上で欠かせない重要な要素である。

実際、『赤い鳥』などの大正期の児童文芸誌では、童謡欄に有名詩人の作品を掲載するばかりでなく、広く読者に作品の投稿を呼びかけ、毎号、児童や若手の投稿作品の中から選ばれた優れた創作作品が掲載された。そして、それらに付された一流童謡詩人の意欲的な選評がさらに投稿者の童謡への情熱をかきたて、彼らはそれぞれの雑誌の選者を師として仰いで

¹ 福田清人・山主敏子編『日本児童文芸史』三省堂、1983年、126-128頁を参照。

² 福田清人・滑川道夫・鳥越信編『児童文学概論』牧書店、1968年、36頁を参照。

³ 藤田圭雄『日本童謡史』（あかね書房、1971）によれば、「童謡」という語が初めて現れたのは奈良時代に成立した『日本書紀』の中だという。この語は大正期には、『赤い鳥』創刊以降の児童文芸誌が、第2章で取り扱う明治の小学教育から生まれた官製の「唱歌」に対して提唱した子ども向けの新しいうたを意味する。子ども向けのうたとしては大正期の童謡と明治期の唱歌の他に、作者と具体的な創作時期が不明であるが江戸時代の頃から歌い継がれてきたとされ、「遊び唄」「数え唄」「子守唄」などの総称とされる「わらべ唄」があり、これは大正期には「伝承童謡」とも呼ばれるようになった。

詩作に励んだ。その中に、特に西條八十に絶賛され、投稿者の中で憧憬されるほどの存在になった金子みすゞがいる。このような背景から投稿童謡詩人として認識されるようになった金子みすゞは多くの優れた作品を残した。

児童文学において新たに開花した大正期の童謡については既に研究が積み重ねられてきた。その中で最も重要な業績として、藤田圭雄と畑中圭一の研究が注目に値する。童謡の歴史を跡付けることを試みた『日本童謡史』（1971）において藤田は、『赤い鳥』を始め、『童話』『金の星』『おとぎの世界』といった大正期の代表的な童話童謡雑誌を中心に挙げ、それらに掲載された白秋・八十・雨情などの創作作品を発表順に提示し、また彼らによる主な童謡論の系譜について掘り下げている。この著作で藤田は彼らの童謡作品の顕著な特徴や理論的な主張について概観している。一方、畑中は藤田の研究をもとにした『童謡論の系譜』（1990）において、大正期から1960年頃までの童謡論の展開について論じた。具体的には白秋・八十・雨情などの童謡最盛期の詩人たちの童謡論を取り上げ、詳細な考察を行っている。さらに、『日本の童謡——誕生から九〇年の歩み』（2007）において、個々の一流童謡詩人やその作品について記述しつつ、童謡の発展の歴史をまとめている。藤田と畑中の研究は、大正期の童謡ないし童謡論の歴史と各詩人の主な主張を把握するために重要なものである。

大正期の児童文学に関するその他の先行研究は、主な童謡論のみを扱う概説的・総論的なものばかりで、童謡の成立とそれをリードした詩人たちの代表作については部分的に触れるに留まっている。童謡詩人たちの童謡論を提示しながらも、実際に彼らの童謡作品に関する詳細な分析と論証を行なった研究は管見の限りでは存在しないというのが、藤田や畑中の研究を含めて言える大正期の童謡研究の現状である。また、童話童謡雑誌の童謡投稿欄に豊富に掲載された投稿者の作品と存在がほとんど重視されてこなかったことが、大正期童謡研究における大きな問題点として指摘できる。一般庶民が中心的文化の体现者となる大正期における児童文学の在り方を考える際には、投稿創作者に注目すべきである。童謡は児童文学の中でも投稿者の参加が最も盛んで重要な役割を果たしたジャンルなのである。従って、投稿者が大正期の童謡の普及や発展に大きく貢献したことには特に注意を払う必要がある。

また、先ほど述べたように、童謡をめぐるこれまでの研究においては主に史的な系譜や理論の変遷などが中心に扱われてきており、童謡作品のテキストを対象に据えて具体的な分析を行なった研究は乏しい状況である。

こうした欠落を補うべく、本研究では、童謡作品の詳しい分析を通じて大正期童謡作品の主要なテーマや展開技法を明確にしたい。中心的な対象とするのは、大正期の童謡領域を率いた北原白秋と西條八十の影響を受けながら登場した投稿童謡詩人金子みすゞの作品である。一流の童謡詩人たちが最も目覚ましい創作を行なった時期に彼らとともに活躍した投稿詩人である金子みすゞを、大正期童謡運動の鍵を握る作家として注目し、大正童謡詩人の中における位置づけを行なう。なぜならば、大正期の童謡ジャンルにおいて対立した立場にあった白秋と八十のそれぞれの童謡作品の特徴を技巧的に融合し、それを意識しながら独自

の童謡創作を行なったのがみすゞだと考えられるからである。そればかりでなく、作品のテーマやその提示法において、みすゞの作品には当時の一流童謡詩人にも他の投稿童謡詩人にも見られない特異性がある。みすゞの童謡作品が如何なる点で卓越していたのかを明らかにしつつ、彼女の存在を通して、大正期童謡全般のこれまで無視されてきた一面を明らかにし理解を改めることが本研究の目的である。

次節より、金子みすゞの創作活動と今日の評価について確認する。

第2節 金子みすゞの創作活動と今日の評価

金子みすゞ（本名金子テル、1903-1930）は、大正中期に創刊された童話童謡雑誌『童話』（1920-1926）に投稿者として作品を発表していた。その当時はこのジャンルにおいては名を馳せたものの、早逝後はたちまち忘れ去られてしまった。しかし、とりわけ2011（平成23）年の東日本大震災の後にACジャパンがみすゞの作品「こだまでせうか」⁴を用いたCMを放送したことによって、全国的に知られるようになる。この節では、みすゞの遺稿集について紹介する。その中で、特にみすゞに対して形成された一面的な評価とイメージに注目し、彼女の生涯と作品が如何なる経緯で現代日本において注目されるようになってきたのかを確認したい。

1. みすゞの再発見への道筋

1923（大12）年6月、金子テルは「金子みすゞ」⁵というペンネームで童謡を書き始め、『赤い鳥』に次いで創刊された童話童謡雑誌『童話』『婦人倶楽部』『婦人画報』『金の星』に投稿した。この年、これら4誌全ての9月号にみすゞの投稿した5編の作品⁶が一斉に掲載された。以降1929（昭和4）年まで、みすゞは次々と作品を投稿し、掲載の度に注目を

⁴ 「こだまでせうか」（『全Ⅲ』、237-238頁）

「遊ぼう」つていふと／「遊ぼう」つていふ。

「ばか」つていふと／「ばか」つていふ。

「もう遊ばない」つていふと／「遊ばない」つていふ。

さうして、あとで／さみしくなつて、

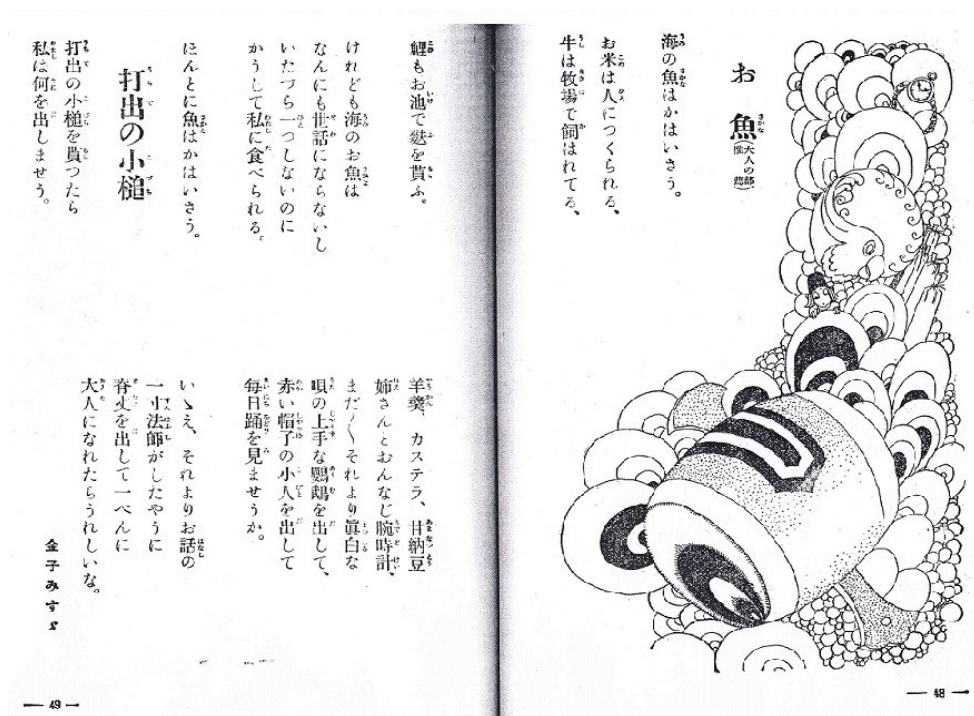
「ごめんね」つていふと／「ごめんね」つていふ。

こだまでせうか、／いいえ、誰でも。

⁵ ペンネームである「みすゞ」の意味に関して、矢崎節夫は以下のように紹介している。「ペンネームの「みすゞ」は、「信濃の国」にかかる枕詞「みすず刈る」からとったと、テルは弟正祐に語っている。その理由としては、ただ「この言葉が好きだから」と言う（矢崎節夫『童謡詩人金子みすゞの生涯』JULA出版局、1993年、176-177頁）。

⁶ 『童話』に「お魚」と「打ち出の小槌」、『婦人倶楽部』に「芝居小屋」、『婦人画報』に「おとむらいの日」、『金の星』に「八百屋のお鳩」が発表された。「お魚」と「打ち出の小槌」の掲載頁については、【図1】を参照のこと。

集め、特に『童話』誌上で西條八十に激賞された。みすゞは、雑誌『童話』を中心に 90 編の作品を発表する。『童話』誌においては、推薦 16 編、入選 24 編、佳作 2 編の計 42 編が掲載された。



【図 1】『童話〔復刻版〕』1923（大 12）年 9 月号 48-49 頁に掲載されたみすゞの初めての投稿作品「お魚」「打出の小槌」。

こうした雑誌発表作品の他に、みすゞは数多くの童謡創作を行なっていた。みすゞは上記の既発表のものに未発表のものも加えて、『美しい町』『空のかあさま』『さみしい王女』と題する三冊の手書きの創作童謡集に 512 編を収録している。

みすゞは 1929（昭 4）年の夏から秋にかけて清書を行ない、この三冊の手帳の正本を西條八十に送った⁷。また、八十に送ったものと全く同じ副本を自分でも所持していた。だが、みすゞは日頃から、「私の作品は、西條先生と坊っちゃんにだけわかってもらえたら、それでいいの」⁸と、弟正祐に言っていた通りに、しばらくして、その副本を実の弟であるが養子として本家の跡取りとなった上山雅輔（正祐）に譲り渡した。みすゞ自身は刊行を望んでいたものの八十がその手続きをとることはなく、遺族も黙したままだったのでこの作品集は世に知られることのないままになっていた。本研究では、この作品集を以後「遺稿集」とす

⁷ 矢崎『童謡詩人金子みすゞの生涯』、17 頁を参照。

⁸ 同上、304 頁。「坊っちゃん」とはみすゞの弟正祐のことである。

る。

なお、みすゞの遺稿集を発掘した現代日本児童文学作家矢崎節夫（1947-）に拠れば、みすゞの三冊の遺稿集に収録された作品の創作時期、及び作品数は以下のようなになる⁹。

第一童謡集『美しい町』1923-1924 年、172 編、
第二童謡集『空のかあさま』1924-1925 年、178 編、
第三童謡集『さみしい王女』1926-1928 年、162 編。

みすゞの作品はみすゞの没後しばらくすると人々の目に触れられる機会が失われた。そのため、みすゞの存在自体も忘れ去られるようになっていた。しかし、戦後 1957（昭 32）年になって、童謡詩人と田準一編の『日本童謡集』（岩波文庫）の中に、みすゞの作品「大漁」が収録され、それが金子みすゞという童謡詩人の再発見の機縁を作った。この「大漁」を読んで感銘を受けた矢崎節夫が、みすゞの生い立ちや他の作品を探し続けたのである。みすゞの作品と生涯は、以下に紹介する経緯によって、矢崎の尽力で甦ることとなった¹⁰。

1966（昭 41）年、当時早稲田大学 1 年生で児童文学者を志していた矢崎節夫は、『日本童謡集』に掲載されていた「大漁」によって、初めて金子みすゞの名前と作品に出会った。その時の印象を矢崎節夫は次のように語っている。

⁹ 同上、27 頁を参照。

¹⁰ 大きな影響を引き起こすことができなかったが、矢崎以前にみすゞを再発見した人物もいたという。長周新聞（本社は下関市、1955 年 4 月創刊）によると、かつて長周新聞の主幹であった福田正義（1911-2001）が矢崎をはるかに遡る 1937（昭 12）年、雑誌『話の関門』の中で金子みすゞの生涯と作品を紹介したとしている。「金子みすゞ——『話の関門』を探し出そう」（『長周新聞』の記事、2016 年 5 月 3 日）に記述がある。矢崎ではなく福田を第一発見者と主張する趣旨の記事である。

また、福田本人は、『展望前後——戦前の斗い』（長周新聞社、2002 年、45-47 頁）において、青年期に下関で発刊した文学雑誌『展望』（1933（昭 8）年 11 月号）を介して、上山文英堂の金子堅助との交流を深めた後、「金子みすゞの詩をみつけ出し、その詩がきわめてすぐれたものであるので、みすゞについて調べようとして、彼女が金子堅助の実妹で」あり、彼女はもう何年か前に自殺していたことがわかったと記している。そして「その死は、当時、軽薄なブルジョア家庭の文学少女の死のように地元の新聞にでかでかと扱われ」、みすゞの自殺を痛めつけた経験から、みすゞの母ミチは遺書や遺稿をだれにも見せなかったが、みすゞについて調査をはじめていた福田は堅助を通じて、ミチからみすゞの遺物や遺書などを見せてもらうことができた。ミチが店の奥からとり出してきたみすゞの膨大な遺稿や遺書などについて、「彼女の人生に対する態度や芸術へのやみがたい愛情などに貫かれている」としている。

福田は、没後の数年後のみすゞの生涯と作品が知れ渡るきっかけをつくった初めての人だと言える。しかし、戦争を挟んで、みすゞの詩と生涯について掲載された『話の関門』はまだ見つかっていない。加えて、当時の福田の紹介は地元（下関）の雑誌で掲載されたものであり、後の矢崎の紹介ほど広く知らしめるには至らなかった。

この作品《大漁》を初めて読んだ時、それまで読んできた『日本童謡集』の中の作品全てが消えてしまうほどの、激しい衝撃を受けた。人間中心の自分の目の位置をひっくり返される、深い、優しい、鮮烈さだった。¹¹

それから矢崎の「みすゞ捜し」¹²が始まった。矢崎が次にみすゞの作品に出会ったのは、2年後の1968（昭43）年、大学3年生のときの夏休みであった。当時、児童書の出版社で原稿取りのアルバイトをしていた矢崎が、詩人である佐藤義美（1905-1968）のもとに『大正昭和初期・名作24人選——どうよう』の解説の原稿を取りに行った際、「露」¹³という作品とともにその作者であるみすゞについての解説がつけられているのを見た。佐藤は、この解説の中で「露」について次のように述べている。

うたわれた作品ではありませんけれど、うたう童謡の中に、これくらいの内容はもりこみたいと、私たちに思わせた童謡です。大正初期の童謡のいろいろの名作に、詩を与えた作品として、今日までも生きています。¹⁴

この文章からわかるように、佐藤は自分がうたうことのできる童謡という基準で編集をしていながら、曲譜の付けられていないみすゞの「露」が持つ内容そのものを、例外的に高く評価して、書籍に盛り込みたいと考えていたのである。また、その時の矢崎との対話の中で、みすゞと同時期に投稿童謡詩人として活動していた佐藤は、みすゞが生きていた当時から抱き続けてきたみすゞに対する憧れを語っている。

みすゞさんは、私たちの憧れの詩人だった。この本には、実際に曲がついて歌われた童謡しか入れないことにしていたが、みすゞさんの詩は、何としても入れたくて入れた。

15

佐藤を含めた当時の若い投稿詩人たちの憧れであったことの他に佐藤は、金子みすゞが下関

¹¹ 矢崎『童謡詩人金子みすゞの生涯』、10頁。

¹² 同上、9頁。

¹³ 「露」（みすゞ、『童話』1926（大15）年4月号、121頁）

誰にもいはずにおきませう。

朝のお庭のすみつこで、／花がほろりと泣いたこと。

もしも噂がひろがつて／蜂のお耳へはいつたら、

わるいことでもしたやうに、／蜜をかへしに行くでせう。

¹⁴ 佐藤義美編『大正昭和初期・名作24人選——どうよう』チャイルド本社、1969年、52頁。

¹⁵ 西村祐美子「金子みすゞの生涯」、湯原公浩編・矢崎節夫監修『別冊太陽——日本の心』第122号、平凡社、2003年、141頁。

に住んでいたこと、西條八十が選者をしていた『童話』の投稿作家で、昭和初期に自殺したこと、そして、八十のもとに三冊の遺稿集があることなども矢崎に教えた¹⁶。また、この時佐藤は、その遺稿集を八十から借りて詩集を出版したいという思いも矢崎に話していた。

本当はね、西條さんから遺稿集を借りて詩集を出したいとずっと思ってるの。でも、先輩の西條八十さんが持っているのを借りて出すのは悪いから、西條さんが出版してくれるのを待っているの。大切な詩人だから、このまま埋もれたら大変。¹⁷

大正期の童話童謡雑誌への投稿作品には、基本的に投稿者の名前と住所が付されており、子どもの投稿作品には所属学校と学年が書かれていた。同じ『童話』誌に投稿作品が掲載されていた佐藤はみすゞの掲載作品に付されていた「下関市」からみすゞの住所を知っていた。しかし、どういう経由でみすゞの三冊の遺稿集が西條八十の手元にあるということを知ったのかは不明である。一つ考えられるのは、八十自身またはみすゞの弟がそのことを佐藤に話したのかもしれない。佐藤も矢崎のようにみすゞの作品に強く惹かれ、前々から手に入れて出版したいと強く思っていた。しかし、みすゞの自筆の詩集三冊が西條八十の手元にあることを知っていたため、佐藤は自分ではなく八十がみすゞの作品を出版してくれる日を待っていたのだった。

しかし佐藤は、矢崎との出会いから4ヶ月後の1968(昭43)年12月に63歳で亡くなってしまった。この直後、矢崎は佐藤から聞いた三冊の遺稿集について知るため、八十の長女であるふたばこ(西條嫩子、三井ふたば子などとも名乗る)に手紙を出し、存命中であった八十に尋ねてもらうように依頼したが、返事はもらえなかった。その後1970(昭45)年に、矢崎は、みすゞと同時代の投稿詩人であった檀上春清が自家版に近いかたちで季節の窓社から発行した『金子みすゞ童謡集——繭と墓』(1970)を入手した。そこには雑誌『童話』に掲載された29編と、みすゞの没後、西條八十によって発表された詩「繭と墓」¹⁸が加えられた、計30編が収められていた。その「あとがき」の中に「下関の商品館から投稿していた」という記述があったことが、後にみすゞの甦りの大きな手がかりとなる。矢崎は「今までに何人も捜したけど、だめだったのだから」¹⁹と先輩たちに言われながらも三冊の遺稿集を探し求め、諦めてしまうことなく、「みすゞ捜し」を続けたのである。

¹⁶ 矢崎『童謡詩人金子みすゞの生涯』、12頁、及び、草場睦弘「金子みすゞ甦りまでの軌跡」『別冊太陽——日本のこころ』、141頁を参照。

¹⁷ 矢崎『童謡詩人金子みすゞの生涯』、11頁。

¹⁸ 「繭とお墓」(『蠟人形』1931(昭6)年9月号。『全集・Ⅱ』、3-4頁より引用した)

蚕は繭に／はいります、／きうくつさうな／あの繭に。
けれど蚕は／うれしかろ、／蝶々になつて／飛べるのよ。
人はお墓へ／はいります、／暗いさみしい／あの墓へ。
そしていい子は／羽が生え、／天使になつて／飛べるのよ。

¹⁹ 矢崎『童謡詩人金子みすゞの生涯』、14頁。

以上の経緯からみすゞの作品に興味を抱いていた人は少なくなかったことが明らかである。みすゞ探しを続けて十数年経ったある日、矢崎は下関市立図書館や山口県立図書館を訪ねた。さらにその後の 2 年間で数回下関を訪れ、現地の事情をよく知る人々に会って話を聞いたが、何の手がかりも得られなかった。

そこで、矢崎はふと檀上編の『金子みすゞ童謡集——繭と墓』の中にあった「下関商品館から投稿していた」という一文を思い出し、下関の友人に古くからある書店を調べてもらうように依頼した。そして、下関で書店を開いているみすゞの実弟上山雅輔に辿りつく。こうしてついに 1982 年 6 月 20 日、みすゞ自筆の三冊の手書き童謡集を手にすることができた。みすゞ自身が弟に托した副本がそれだったのである。

ようやく入手したこの三冊の遺稿集をもとに矢崎が監修し 1984（昭 59）年 2 月、『金子みすゞ全集』（全 3 巻・別巻思ひでの記）が 1000 部限定版として JULA 出版局から出版された。この全集に収録された作品は、金子みすゞの遺稿手帳そのまま、発行までの発表作については、発表されたかたちで収録されている²⁰。

以後、新装版の全集、選集、童謡絵本など、次々と JULA 出版局から出版され、みすゞ作品の甦りは確実に行われていった。

2. 今日における国民的なみすゞブーム

1984 年 2 月の矢崎による金子みすゞ全集 3 巻の出版に先立って、当時朝日新聞の記者だった河谷史夫（1945 年生まれ、早稲田大学卒業後、1970 年に朝日新聞社入社）が、みすゞの詩の発見の経緯を矢崎より聞き、「よみがえる幻の童謡詩人」、「大正時代の“若き巨星”金子みすゞ」、「半世紀ぶり全作品を発見」と題して 1983（昭 58）年 12 月 14 日付新聞に記事を掲載した（掲載記事について、以下の【図 2】を参照のこと）。これが、翌年の全集刊行への助走となった。

²⁰ 矢崎節夫『金子みすゞノート』JULA 出版局、1984 年、72 頁を参照。



【図 2】「よみがえる幻の童謡詩人、大正時代の“若き巨星”金子みすゞ、半世紀ぶり全作品を発見」『朝日新聞』1983（昭 58）年 12 月 14 日付、20 面。
みすゞの遺稿集の発見と全集の出版についての記事。

JULA 出版では、全集とほぼ同時に、矢崎による選集『金子みすゞ童謡集「わたしと小鳥とすずと」』も出版した。全集 3 巻を編纂したことにより、矢崎は 1984（昭 59）年日本児童文学特別賞を受賞する。矢崎による選集は、その後も『明るいほうへ』（1995）、『このみちをゆこうよ』（1998）と題して回を重ね出版された。この間矢崎は仙崎などでみすゞを知る人から聞き取り調査を詳細に行なった。その成果として、1993（平 5）年に『童謡詩人金子みすゞの生涯』と題するみすゞの伝記を出版した。これは同年日本児童文学学会賞を受賞した。

一方、金子みすゞの生地仙崎のある長門市では、全集が刊行された 1984（昭 59）年から、一連のイベントを継続的に行なっている²¹。

²¹ 例えば、その主なイベントは次の通りである。

- 1984（昭 59） 詩碑「露」の設立。絵入りはがき発売。
- 1985（昭 60） 童謡コンサート開催。ながとふるさとまつりで「みすゞ資料展」開催。
みすゞのうたのカセットテープ発売。
- 1986（昭 61） 金子みすゞ顕彰会が発足、詩碑「王子山」の建設のため。

長門市によるそうした普及活動を越えて、90年代以降みすゞへの注目は週刊誌やテレビなどによって全国的なものとなっていく。

矢崎の業績とみすゞの詩集が、1993（平5）年4月に、毎日新聞の書評欄と朝日新聞の「天声人語」欄に取り上げられた。12月には毎日新聞が「それから——金子みすゞの恋人たち」と題する記事を5日間にわたって連載した。また、1994（平6）年4月には『プレジデント』『詩とメルヘン』に、5月には『週刊女性』にも記事が載った。この伝記や新聞連載記事を土台にして、テレビがみすゞの生涯や、その詩を放映した。1994（平6）年、日本テレビ系列局が番組「知ってるつもり?!」で取り上げ、1995（平7）年8月27日にNHKスペシャル「こころの王国——童謡詩人金子みすゞの世界」としてドキュメンタリードラマが放映される。

みすゞブームは学校教育の分野にも波及していく。1996（平8）年から、教科書出版社4社による小学校用国語教科書へのみすゞ作品の掲載、1社による道徳副読本への掲載が行なわれた。以下の教科書と副読本がそれである。5社のうち、4社が「わたしと小鳥とすずと」を掲載している。同じ詩人の作品を複数の教科書が一斉に採択したのである。

教科	出版社	学年	収録詩
国語	光村図書	3上	「わたしと小鳥とすずと」
	東京書籍	4上	「ふしぎ」
	学校図書	5上	「わたしと小鳥とすずと」
	教育出版	5下	「わたしと小鳥とすずと」「大漁」「露」
道徳	大阪書籍	6	「わたしと小鳥とすずと」

【表1】小学校国語教科書に採択されたみすゞ作品の一覧

21世紀に入ってから、2001（平13）年7月には映画「みすゞ」完成試写会が長門市と下関市で開かれる。同年8月27日、TBS創立50周年記念番組「明るいほうへ明るいほうへ」が放映され、みすゞの作品や薄幸と言われる生涯が全国的に紹介された。さらに2003（平15）年4月11日には、みすゞの生誕100年を記念して長門市仙崎に市立「金子みすゞ

-
- 1988（昭63） みすゞとのふれあい「仙崎八景めぐり」大会。
 - 1989（昭64） 没後60年記念行事が長門市で開催。
 - 1989（平元） みすゞの心のふるさと展。テレホンカード発売。
 - 1991（平3） みすゞフェスティバル。詩碑「大漁」とみすゞ胸像建立。みすゞ通りの標柱完成。
 - 1992（平4） 金子みすゞ記念館開館。
 - 1994（平5） 仙崎にみすゞ公園建設。仙崎駅に「みすゞ館」オープン。

『別冊太陽——日本のこころ』、156-157頁、及び、西口徹編『金子みすゞ——魂の詩人』（増補新版）KAWADE 夢ムック文藝別冊、河出書房新社、2011年、234-235頁より参照した。

記念館」が開館される。来館者は開館後の 9 年間で 125 万人を突破した²²。この間、JULA 出版局などから多くの童謡集や関連書籍が出版され、翻訳も 11 ヶ国語に及んだ。2003（平 15）年に平凡社刊『別冊太陽』の一冊になり、数々の作品がビジュアル媒体によって再現された。

とりわけ、2011（平 23）年の東日本大震災直後には、テレビ CM が自粛される中で、みすゞの「こだまでしょうか」（1984）が AC（公共広告機構）の CM として繰り返し放送され、全国的に広まり、みすゞブームが再燃して現在に至る。

3. 今日における一面的なみすゞ像

上に見たように、金子みすゞという人物と彼女の作品は、国語教科書やテレビで取り上げられ、全国的な規模で知られるようになった。しかしながら、現代のみすゞ受容の方向にはいわば一定の拘束があり、読者をおある程度縛っているように思える。金子みすゞはどのように捉えられてきた人物であるのか、単行本や国語教科書の記述からみすゞ受容の特徴を見ていきたい。

みすゞの作品が国語教科書に取り上げられる一年前、詩人島田陽子（1929-2011）は著書『金子みすゞへの旅』（1995）において、みすゞについて次のように述べている。

みすゞの作品には童謡という平易な表現の奥に、こちらをハッとさせる発見があり、深い意味がある。作りものでない、みすゞのところが、ふっくらした言葉にのって、やさしく差し出されているので、人びとは忘れていたものにめぐり会ったような、共感と安らぎを得ることが出来るのだ。（中略）みすゞは、優しさ、素直さ、謙虚さなどを純粋培養した、希有な存在といえるのではないだろうか。²³

島田によるみすゞの「やさしさ」「素直さ」「謙虚さ」という表現は、みすゞの世界に惹かれる人たちの気持ちを適確に表現していると言えよう。

また、国語教科書『国語 5 下』（教育出版、2000）掲載の矢崎節夫「みすゞさがしの旅——みんなちがって、みんないい」には以下のような記述がある。

①「（前略）大漁を喜ぶ人々の、お祭りのようににぎわうはま辺を見つめながら、そのうらにかくれている、海の魚たちの悲しみを見つめた、一人のやさしい詩人の目を感じた（後略）。」（102 頁）

②「（前略）人間中心の考え方ではなく、もっと深いやさしさでした。」（102 頁）

③「小学校のころから、だれにでも好かれる、人のいやがることは決して言わない、

²² 「捕らえた鯨を弔う思い」『読売新聞』2013 年 1 月 6 日、2 面。

²³ 島田陽子『金子みすゞへの旅』編集工房ノア、1995 年、148 頁。

やさしい少女だった（後略）。」（114 頁）

④「金子みすゞの作品は（中略）この地球という星に存在するすべてのものに対し、深いやさしいまなざしを投げかけたものばかりです。」（117 頁）

①・②・④は作品解釈とそこから導いた作家・みすゞ像を提示し、③は子ども時代のエピソードを語りながら作家・みすゞ像を描いている。下線部のように「やさしい」という語の繰り返しで金子みすゞの代表的なイメージとしてやさしさが強調され、この理解が広く定着していく。

矢崎は『ことばの花束——金子みすゞのこころ』（2002）において、みすゞの作品は幅広い世代の人に読まれうる作品であると評価している。その理由は、矢崎によれば、みすゞの作品の世界は人間中心ではない、深いやさしさに満ちているからだと言っている。以下に矢崎の言葉を引用しておく。

五百十二編の作品は、生かされてあること、違うことのすばらしさ、見えないものの大切さなど、じつに多様で、人間中心のまなざしをひっくり返される、深い、やさしさに満ちたものばかりです。（中略）みすゞさんの作品は、日本人が初めて手に入れた三世代が共有できる文学だといっているいいでしょう。幼な子から百歳の人まで、読み手の人生観、宇宙観、宗教観が深まれば深まるほど、はてしなく深く、広く読むことのできる文学宇宙です。²⁴

この著作において、仏画家の荒了寛（1928-2019）は、みすゞの詩の性格としてのやさしさについて、「深い母性愛」²⁵であるとしている。芸能人・アーティストの片岡鶴太郎は、装飾的な言葉もなく、本能として感じたものを詩というかたちで表現し「人間のあるべき姿を伝えて」²⁶くれる作者だとしている。これらの現在におけるみすゞ作品の「やさしさ」のみを強調する論調が、みすゞの作品に対する偏ったイメージ形成の原因となってきた。

さらに、みすゞが広く愛読され愛誦されている理由については、畑中が「作品の底に流れる共生の思想」、「あらゆる命を尊ぶやさしさ」、「それらを表現する素直さ」²⁷を挙げている。この意見と同様に、童謡研究においても「やさしさ」を中心とするみすゞ像が定説となる。

そういった特徴が、2011（平 23）年の大震災後に AC の CM として作品が繰り返し放映されることによって、さらに一般の読者や視聴者の中にも広まっていった。

²⁴ 矢崎節夫「「みすゞのコスモス」へどうぞ」、矢崎節夫他著『ことばの花束——金子みすゞのこころ』佼成社、2002 年、8-9 頁。

²⁵ 荒了寛「ぞうけ こんじき雑華嚴飾——みすゞぼさつの宇宙」『ことばの花束』、97 頁。

²⁶ 片岡鶴太郎「原始的な人間の肉声を詩で表す」『ことばの花束』、104 頁。

²⁷ 畑中圭一『日本の童謡——誕生から九〇年の歩み』平凡社、2007 年、105 頁。

「やさしい」がみすゞとみすゞ作品の一面であることを否定はしない。しかし、一度構築され強い影響力を持ったこの公式のイメージが、それが当てはまらない作品にも適用され、無理のある解釈や一面的でしかないみすゞ像を構築してきたのではないだろうか。

第3節 先行研究の検討と問題設定

1. 先行研究の検討

矢崎の業績により、90年代から金子みすゞ研究が行なわれるようになった。これまでに、短い論文でみすゞの作品を単独で取り扱ったものや、八十及び白秋との関係を探った研究が幾つか見られるようになり、特に八十からの影響がたびたび言及されてきた。とはいえ、的確で詳細な作品分析を通じた本格的な比較研究はまだあまり見られず、そのほとんどが大まかな共通点の指摘に留まっている。以下にこれまでに発表されたみすゞ関係の研究の概要について述べる。

みすゞが残した三冊の遺稿集について、その題名や収録された詩の執筆時期に関する考察を行なった研究には、夏霖「金子みすゞの3冊の遺稿集をめぐる考察」(2011)²⁸がある。この論文では、三冊の遺稿集への掲載順序が、必ずしも従来矢崎によって指摘されてきたような作品の完成時期に則したものではなく、また雑誌に掲載された順序でもないことについての解明を試みている。

作品分析としては内容や視点に注目して論じた幾つかの研究がある。それらの研究が発表された年順に従って挙げると、まずは、寺本弓江の「金子みすゞ論」(1997)²⁹が挙げられる。寺本は、みすゞの童謡作品を「ファンタジー」「純真」「ふるさと」という三つのキーワードに従って、作品の魅力を探る試みをしている。

寺本は、みすゞのすべてのものを同じ目線で見ると心がファンタジー世界を創り出す要因の一つであるとしている³⁰。その目線にみすゞの「純真な心が表れ」ており、みすゞが「純粋な気持ちで自分をみつめ直す作業」を詩によって表現していることが、みすゞの詩の魅力であると述べている³¹。さらに、寺本は、みすゞが鯨の命が人間の命を支えていることを住民が知っている仙崎で育った背景から³²、思いやる気持ちと生命の尊さを学び、それを作品を通じて私たちに教えてくれることに魅力を見出している。しかし、それは、みすゞの作品を

²⁸ 夏霖「金子みすゞの3冊の遺稿集をめぐる考察」『文化環境研究』第5号、長崎大学環境科学部文化環境研究会、2011年、24-35頁。

²⁹ 寺本弓江「金子みすゞ論」『熊本県立大学国文研究』第42号、熊本女子大学国文談話会、1997年、76-87頁。

³⁰ 同上、81頁。

³¹ 同上、83頁。

³² 同上、83頁。

ただ羅列し、それぞれに反映されているとされる「純真な心」「優しさ」「思いやる気持ち」の三つの要素が読者を魅了するという印象論的な指摘に留まっている。

次に、原監子は「『童話』におけるみすゞの独自性」(2002)³³においてみすゞの童謡を雑誌『童話』の他の投稿作品と比較しながら、みすゞの「やさしさ」に注目して論じている。原は、「みすゞの童謡が持つ「やさしさ」には「言葉の響きのやさしさ」と「他の生き物などに対する視点のやさしさ」³⁴があると分析している。例えば、「少女の語り口調」で「「よ」「の」などの末尾を持つみすゞの童謡が、他のほとんどの男性である投稿家の末尾の「です」「した」「か」と比べて、「やさしさを感じ」させる作品だと特徴づけている³⁵。また「動植物を擬人化して「かわいそう」「さびしかろ」という表現」を用いたことによって、「人間とその他の生き物が「同列」に置かれている」³⁶ことが他の投稿作品に見られないみすゞの特徴であると述べる。さらに、みすゞが「私」を主人公にして童謡をつくったことは「大正期童謡の例外」³⁷だとするなど、みすゞを他の投稿作家と比較しながら分析して、みすゞの特徴を見出していることが評価できる。また、原は、「私」を主人公に立てたみすゞの作品では、読者自身が主人公の視点に立てることに注目している。しかし、その効果については読者が共感し、親近感を持てる³⁸としか見ていない。そして、「さびしい」という童謡の内容は他の投稿作家と共通する点として挙げているが、それを表現方法や語り方においては比較せず、ただみすゞの場合はそれが「他の生き物などへの視点のやさしさ」³⁹から生じるものであると印象論的に論じている。

また、大石真代は、「金子みすゞ 空へのまなざし——海との比較を通して」(2002)⁴⁰において、空を舞台とした作品が多いことに注目して、分析対象を絞り、「みすゞが空と海をセットでとらえ」⁴¹ていることを指摘した上で、「空と海に重ねる別世界のイメージには童謡詩的なおとぎの世界と黄泉の世界がある」⁴²という。それは、みすゞの作品と彼女が育った環境は極めて密接に関係しているからだと述べている⁴³。大石の研究は、みすゞの内面と生活がどのように作品に反映されているかについて論じる際に参考になる研究だろう。しかし、大石もみすゞの内面性にこだわり、作品の詳細な分析を通じた論証を行っていない。

³³ 原監子「『童話』におけるみすゞの独自性」『香川大学国文研究』第27号、香川大学国文学会、2002年、38-49頁。

³⁴ 同上、39頁。

³⁵ 同上、39-40頁を参照。

³⁶ 同上、41頁。

³⁷ 同上、44頁。

³⁸ 同上。

³⁹ 同上、48頁。

⁴⁰ 大石真代「金子みすゞ 空へのまなざし——海との比較を通して」『筑紫語文』第11号、筑紫女学園大学日本語日本文学科編、2002年、23-37頁。

⁴¹ 同上、26頁。

⁴² 同上、29頁。

⁴³ 同上。

その他に、視点の問題に言及した研究としては、金井明子の研究「視点の多様性から見る金子みすゞの表現」⁴⁴（2006）が挙げられる。金井はみすゞ作品の特徴として「視点の変化」に注目し、幾つかの主要作品を取り上げ検討した。しかし、ただみすゞの目線の先に複数の世界があったという結論に終わっている。また、「私」という一人称を用いることによって、読者自身を語り手と同一化させ、みすゞ独自の視点を誰もが体験できるという重要な指摘をしているものの、そのことは、読者をただ作者の視点と作品の世界に引き込む効果がある⁴⁵と推測することに終わっている。それよりはむしろ、みすゞが作品を通じて読者に与える主体的な受容の体験に注目すべきである。

さらに金井は、「共感を喚起させる力—金子みすゞ詩論—」（2007）⁴⁶においても同様の見解を展開している。すなわち、「語り手が特定されていないことによって読者自身が語り手となり視座となること」によって「みすゞの視点へと導かれ」⁴⁷、そして、みすゞが想像する見えない世界を読み手がみすゞから想像できるようになるのだという。「その想像そのものが読み手側へ新鮮な新しい発見として受け入れられ」と作者の視点や作品の内容からより一歩を進んだ考察をしているものの、結局、読者を「よりみすゞの世界に引き込」⁴⁸む効果があるという結論に終わっている。残念ながら金井の論考は、みすゞの作品は読者を同感させるという側面から捉えただけの印象論に留まり、テキストに内在する技法による作品の構造と展開の詳細な分析も行なっておらず、作品が読者に共感を引き起こすということ以外に有している機能については全く言及していない。

他に、宗教の視座に立ち、金子みすゞの作品と仏教の関係は深いと見て論じた窪寺俊之の研究「金子みすゞの「宗教心」の機能論的分析——「花のたましい」を中心にして」（2014）⁴⁹がある。

一方、みすゞにおける八十と白秋からの影響に注目して論じた研究として、和田由起子の二つの論文がある。まず和田は、「金子みすゞ研究——西条八十・北原白秋からの影響を中心にして（一）」（2010）⁵⁰において、みすゞが八十に対しては尊敬と信頼の念を抱いていたものの、みすゞと白秋の関係が八十ほど深くならなかった理由について論じ、みすゞの童謡が八十のもののほどには白秋の「感性」の影響を強く受けていなかったためであると推測した。

⁴⁴ 金井明子「視点の多様性から見る金子みすゞの表現」『目白大学文学・言語学研究』第2号、目白大学人文学部学術研究会、2006年、15-23頁。

⁴⁵ 同上、22頁を参照。

⁴⁶ 金井明子「共感を喚起させる力——金子みすゞ詩論」『目白大学文学・言語学研究』第3号、目白大学人文学部学術研究会、2007年、9-16頁。

⁴⁷ 同上、15頁。

⁴⁸ 同上。

⁴⁹ 窪寺俊之「金子みすゞの「宗教心」の機能論的分析——「花のたましい」を中心にして」『宗教研究』第88巻1号、日本宗教学会、2014年、1-24頁。

⁵⁰ 和田由起子「金子みすゞ研究——西条八十・北原白秋からの影響を中心にして（一）」『帝京日本文化論集』第17号、帝京日本文化学会、2010年、249-277頁。

ただし、具体的にはそれぞれどのような感性であるかは論じていない。また、白秋の側でもみすゞへの関心が薄かった理由として、みすゞが童謡作品を投稿し始めた1923（大12）年は、白秋が児童による創作詩に強い関心を抱いていた時期であったために、大人の投稿作品が白秋の目に留まりにくかったという背景があったこと⁵¹を和田は指摘している。和田の研究は、みすゞが童謡作品を創作し雑誌に投稿した点に関連づけて八十と白秋との関係を探った研究として位置づけられると言えよう。

続いて、和田は「金子みすゞ研究——西條八十・北原白秋からの影響を中心にして（二）」（2011）⁵²において、具体的な作品分析によって八十とみすゞの関係を明らかにした。和田は、みすゞと八十との共通点として「人間ではない生き物に注がれる視線」⁵³を挙げている。そして、みすゞは、八十の作品を土台にし、イメージを膨らませて新しい展開を創作したことも示している⁵⁴。一方、みすゞを白秋と比べて、題材が共通していること⁵⁵、またみすゞが白秋の擬音に見られるリズムを模倣している⁵⁶ことを指摘した。そして二人の相違点として、白秋が児童の感性、あるいは視点に立って童謡を創作しているのに対し、みすゞは想像、あるいは空想の中で作品を展開していること、人間の感情を示す比喩としてもものを登場させていること、そしてそのものを作品の主体として童謡を創作していると述べている⁵⁷。

和田の研究はみすゞの八十や白秋からの影響を指摘したものとして評価に値する。特に八十との比較においてあげられたみすゞの逆転的な発想はみすゞ作品の本質で重要な点である。しかし、残念ながら和田は、みすゞは八十や白秋と比べて人間の感情を比喩的に示し表現しているとしかとらえていない。

和田の研究の他に、白秋とみすゞの影響関係を探った峠田彩香の研究「金子みすゞの童謡——雑誌『赤い鳥』・北原白秋からの影響」（2013）⁵⁸が注目に値する。峠田は『赤い鳥』に掲載された作品、特に白秋の作品における「色」の問題とそのモチーフや着想におけるみすゞ作品の類似に着眼している。しかし、みすゞが白秋の童謡作品のモチーフや語句から影響を受けたという大まかな指摘に留まっており、類似性があるものの白秋とは異なるみすゞ作品の独自性については論じていない。

一方、子どもの心性とみすゞの作品との関係を扱ったものとして、長田真紀の研究「金子

⁵¹ 同上、262 頁。

⁵² 和田由起子「金子みすゞ研究——西條八十・北原白秋からの影響を中心にして（二）」『帝京日本文化論集』第18号、帝京日本文化学会、2011年、123-156頁。

⁵³ 同上、124 頁。

⁵⁴ 同上、137 頁を参照。

⁵⁵ 同上、146 頁を参照。

⁵⁶ 同上、151 頁を参照。

⁵⁷ 同上、147 頁を参照。

⁵⁸ 峠田彩香「金子みすゞの童謡——雑誌『赤い鳥』・北原白秋からの影響」『歴史文化社会論講座紀要』第10号、京都大学大学院人間・環境学研究科歴史文化社会論講座、2013年、19-32頁。

みすゞ論——成長過程における子どものつぶやき」(2007)⁵⁹がある。長田は、みすゞの作品における子どもの存在に注目し、特に、みすゞが描いた成長過程の子どもの心のかぶやきを作品化したものを取り上げて考察を試みている。この考察で評価できる点は、みすゞが、成長段階にいる子どもの、死への認識、喪失への自覚、無意識のうちに相手を傷つけてしまったことに気づいたときの他者を思いやる愛情などの精神的な成長の過程を見事に捉えていることに注目していることである。しかし、長田はみすゞが子どもの心のかぶきを鮮やかに描き出したことは捉えていても、詳細な作品分析は行なっていない。

最後に、作品の内容を中心とする上記の先行研究とは別の、「形式」あるいは「調子」という切り口からみすゞの作品に光を当てた前田敬子の研究「金子みすゞ「歌える」形式——連単位の対比と視点の置き方」(2018)⁶⁰が挙げられる。前田は、みすゞが曲譜の付いた童謡作品を意識していたことを指摘しつつ、八十の特に作曲された作品との比較を通じて、二人の作品は内容上では類似性があると述べた。しかし、みすゞの場合は連ごとに視点の対象が変わっており、前田はそれを「連単位の対比」の形式だと呼んでいる⁶¹。さらに、みすゞが八十の作品内容への反論や挑戦を行なったり、あるいはそれを深化・拡大させたと述べており、また、みすゞの三冊の遺稿集それぞれの作品における視点の置き方の問題に注目して概観している。それぞれの遺稿集に用いられている視点の特徴を分析した点で重要なので以下より確認していく。

みすゞは第一章謡集の作品において、一つの物事を異なる二つの視点から、第二章謡集の作品では、一つの視点から異なる二つの物事を並行させ、語っていると前田は分析している⁶²。また、第二章謡集以降は「連単位の対比」が採用されていることを指摘し、歌の一番と二番のように繰り返し「歌える」形式が多いとして、歌しやすい調子への関心をみすゞがもっていたと主張している。続いて、第三章謡集になると、連単位の対比の片方が、みすゞ自身であるとして、自己を投影してうたったことは、童謡作品における作者自身の感動を重視した八十の芸術観と通じると言及している⁶³。前田の研究は、みすゞが有していた作曲された作品への意識と、三冊の童謡集の一冊ごとの特徴的な視点の置き方について概観したものとして参考になれる。しかし、作品個別の視点の置き方による展開手法とそれが生み出している効果の側面から見れば不足している。

なお、前節に挙げた藤田と畑中による総括的な大正期童謡研究以外にも、多数ある北原白秋や西條八十の童謡をめぐる諸研究を含む、大正期の童謡に関する各種の研究については、

⁵⁹ 長田真紀「金子みすゞ論——成長過程における子どものつぶやき」『上田女子短期大学紀要』第30号、上田女子短期大学、2007年、41-48頁。

⁶⁰ 前田敬子「金子みすゞ「歌える」形式——連単位の対比と視点の置き方」『児童文学研究』第51号、日本児童文学学会、2018年、69-90頁。

⁶¹ 同上、72頁。

⁶² 同上、76-77頁を参照。

⁶³ 同上、82-83頁を参照。

本研究の議論の中で必要性に応じて取り上げる。

2. 問題設定

以上に確認したように、金子みすゞの童謡作品に関する学術研究は全くなかった訳ではないが、これまで構築されてきた一般的なみすゞ像と重なり合うかたちで、やさしさと感情への注目という偏った傾向が明らかであり、分析が不十分でいわゆる印象論に終わっているきらいがある。また大まかな指摘に留まっている研究が多い。つまり、詳細な作品分析を通じて、当時におけるみすゞ作品の独自性がどこにあるのか、また、作品の枠を越えて、それが時代状況の中でどのような意義をもったのかを探った研究はないと言ってよい。

本研究は金子みすゞという童謡詩人を時代の背景と他の詩人たちとの影響関係の中において考えることで、みすゞの特徴を明らかにするとともに、彼女を通して大正期童謡全般についての見直しを試みる。みすゞ作品の特徴とみすゞの位置づけを行なうために、まずは大正期に童謡が誕生した社会背景について検討する。さらに、童謡の普及と発展において中心的な役割を果たした北原白秋と西條八十に注目し、二人の主張と創作における立場を提示しながら、実際に二人が発表した童謡作品に焦点を当て、作品のテキストに即して展開や表現手法について分析していく。その上で、白秋と八十から強い影響を受け、同じテーマやモチーフで創作を行なったみすゞの童謡作品に着眼し、二人と比較することで、みすゞ作品の特質を明らかにする。とりわけ、作品における展開や表現手法と主題の詳細な分析を通じて、みすゞの作品には白秋や八十といった一流童謡詩人を越え、当時の童謡領域において評価されるべき特質や属性があることを明確にする。

第4節 本研究の構成と意義

1. 本研究の構成

本研究は、序章と終章を除き、全7章による構成とし、大正期童謡の誕生背景と特質を概観した上で、特に北原白秋と西條八十との関係に留意しながら童謡領域における金子みすゞの位置づけを行なう。研究方法としては、主に白秋と八十の作品と著作（童謡作品・童謡論・雑誌に掲載された投稿童謡に対する選評）、童謡をめぐる研究書や雑誌論文、みすゞの伝記的な資料を十分に踏まえながら、詳細な作品分析を通じて、大正期童謡の実態とみすゞの独自性を析出することに力を注ぐ。各章の概要は以下の通りである。

第1章ではまず、大正中期に童謡運動が興った必然的な社会的背景を明らかにする。大正時代に入った2年後にヨーロッパを中心とした第一次世界大戦（1914（大3）年7月-1919（大8）年11月）が勃発した。工業生産が急激に増大し、大戦景気は輸出貿易に飛躍的な発展をもたらした。その影響で、自分の子どものための文化・教育を新時代に相応しいものに改めていこうという意識と経済的な余裕をもった中流階級層が出現して、子どもをめぐる

議論が広がりを見せた。また、消費文化のなかで「児童」用、「児童教育」用の市場が現れた。一方、1872（明 5）年に学制が公布されて以来、教育制度に関する改正が次々と重ねられ、やがて大正期の児童教育改革、特に芸術教育運動の発生と展開が起こった。そのような背景が、1918（大 7）年 7 月『赤い鳥』の創刊を生み出したのだと主張する。

『赤い鳥』の創刊を可能にした背景について明確にした上で、その『赤い鳥』が起こした童謡運動の実態とありようについて総括する。そのなかで、どういった詩人が童謡の創作に取り組み、彼らは具体的にどのくらいの業績を残したかを確認するとともに、童謡ブームを支えた投稿者の主な人物と彼らの作品の紹介を通じて、創作傾向について言及する。また、一流童謡詩人やアマチュア投稿詩人の作品では扱われていないテーマが見られる児童の作品にも注目する。

大正期の童謡運動とその提唱内容について漠然と捉えるのではなく、それを生み出した社会的な背景を明確化する。また童謡運動を主導した一流童謡詩人だけから考えるのではなく、若きアマチュアと児童の投稿者の存在及び彼らの作品に注目して捉え直す。本章では、大正期の童謡運動について、より実証的で包括的な視座を提供する。

第 2 章では、童謡作品の具体的な分析を通じて、大正期童謡の特質について明確化する。そのために、童謡詩人北原白秋と西條八十の二人に注目して見ていく。これは、童謡の創作運動を担い、童謡の基本的な性格を決定したのは、白秋と八十であると考えられるからである。白秋と八十は互いに異なった童謡観を提唱した。白秋と八十の他に、野口雨情や三木露風（1882-1945）などもまた大正期童謡において欠かせない人物ではあるが、雨情は白秋に近い面があり、露風の場合は八十に通じる部分が大きかった。「白露時代」と称された二大流派が存在するなかで、特に目立ったのは白秋と八十とが童話童謡雑誌上で繰り広げた論争である。従って、この二人に注目することで大正期の童謡観を異なる側面から広く掴み取ることができると考えられる。本章ではまず、白秋と八十の童謡観の相違について明らかにする。そのために、彼らが発表した童謡論そのものを検討するとともに、それを二人の童謡作品と照らし合わせて分析していく。さらに、二人が手掛けた外国童謡の翻訳の仕事に見られる相違点についても考察する。

主だった童謡詩人たちについて個別の研究が行なわれるに留まり、白秋の童謡創作・翻訳が伝承性（わらべ唄調）に依拠するとしか論じられなかったこれまでの先行研究に対して、本章では、北原白秋と西條八十の童謡観の相違とそれぞれの創作作品に見られる特徴の対比を明らかにし、また、白秋童謡が含むナンセンスやユーモアに着目してその意義を評価する。

第 3 章では、第 1 章で説明した童謡運動が興った社会的背景とは別の観点から、子ども向けにうたをつくるという経緯に的を絞り、大正期童謡に先立って明治時代に文部省が小学校教育において教科課目として定めた「唱歌」に焦点を当てる。第 2 章で注目する童謡詩人北原白秋や西條八十を含む大正期の童謡詩人たちは一貫して文部省の小学唱歌を真っ向から批判し、唱歌あるいは唱歌教育への批判として童謡を興した。本章では、主に白秋と八十の唱歌への批判を具体的に明示した上で、明治唱歌の成立過程と変遷について確認する。

大正期童謡に先立つ明治の小学唱歌における改革の蓄積について探ることで、これまで対極的に捉えられてきた明治時代の学校唱歌の伝統と大正期創作童謡との連続性を立証するのが本章の目的である。

ここまでの議論を通じて、大正期の童謡はどのようにして誕生したか、それがどのような詩人たちによって担われたか、そして彼らが創作した童謡作品は具体的にどのような性質のものであったかが明確になるだろう。こうした土台のもとに、第4章以下では投稿童謡詩人金子みすゞの生涯と作品に光を当て、主に八十と白秋との比較検討を通じて彼女の独自性を見出していく。

第4章では、矢崎節夫の『童謡詩人金子みすゞの生涯』を参照し、みすゞの伝記を提示するに留まらず、彼女の生涯を振り返りながら、これまで構築された無理のある解釈や一面的なみすゞ像を正す。さらに、みすゞの人柄と創作傾向の関連性を探る。例えば、みすゞの生涯と家族関係を別離と喪失の側面から捉え、童謡作品における視点や場面の多様化といった顕著な特徴との関連性を考える。また、みすゞが書店を運営していた金子家に育ったことに注目することで、みすゞ一家とみすゞの地域での役割について明らかにする。さらに、矢崎の著書に収められているみすゞ生前の親戚と知り合いの証言をもとに、みすゞの卓越した能力と前向きな精神に目を向け、みすゞ像を更新する。

第5章では、童謡創作においてみすゞが最も意識し影響を受けたと思われる西條八十の作品を比較対象として、みすゞの作品の独自性を見出していく。そのためにまずは、みすゞの発表活動の中心的な舞台であった『童話』誌に掲載された作品に対する選者・八十の選評を追って、彼によるみすゞの発見と彼女の作品のどのようなところが彼の目を惹き付けたかについて検討する。その上で、二人の作品のうちで、モチーフやテーマが類似するものを取り上げて分析していく。とりわけ、作品の展開と表現手法、及び語りの対象への視点の配置に注目し、みすゞの独自性を明確にする。その際に八十の童謡の作風の概観を提示しておく。第2章では白秋との対立関係の中で八十の童謡観と童謡の作風を示すのに対して、ここでは、八十の童謡の作風を全体的に概観する。そうすることで、みすゞが八十から具体的に何を受け継いだかが明白になる。八十から見たみすゞだけではなく、ここではさらにみすゞから見た八十にも着目する。その手掛かりとなるのは、みすゞ研究においてこれまで注目されることがなかったみすゞの編んだアンソロジー『琅玕集』である。それは八十が渡仏していた時期（1924（大13）年4月-1926（大15）年3月）に発行された雑誌や詩集などから様々な詩人の作品を選んでみすゞが書き写したものである。この『童謡・古曲——琅玕集』（以下『琅玕集』と省略する）に収録されている八十の18編の創作作品及び翻訳作品の傾向について検討し、『琅玕集』に見る八十に対するみすゞの関心について考察する。

第6章では、八十と同じようにみすゞが強く影響を受けたと思われる北原白秋に注目し、類似性が見られるみすゞと白秋の作品の比較を行なう。とりわけ、みすゞが白秋から受け継いだと思われる、疑問や不思議といった主題、または白秋が童謡作品に取り込んだ残酷な内容をみすゞも題材として取り扱っている点に注目する。しかし、みすゞがそういった新鮮な

主題や残酷なテーマを表現する際には、白秋とは異なる手法を用いていることを指摘する。以上のように本章では、白秋と比較することでみすゞの作品に見られる表現の独自性と視点的特徴についての明確化を行なう。

第 7 章では、童謡詩人金子みすゞの歩みと作品の特徴について論じる。これまでほとんど注目されることのなかった童謡詩人としてのみすゞに着目し、その歩みを明らかにする。また、これまでのみすゞ作品についての先行研究は、作品を大まかに比較分析したものが多く、作品自体を詳細に分析した研究はほとんど見られない。そこで本研究では、みすゞ作品そのものに着目した作品分析を行なう。

詩人金子みすゞの歩みについては、みすゞの三冊の遺稿集とそのタイトルに注目する。遺稿集のタイトルとみすゞの生涯の関係性を検討することから、詩人みすゞが辿った経緯を明らかにする。作品の特徴に関しては、先行研究においてもしばしば注目される「見えない」というテーマと、入れ子構造の形式が見られる作品を取り上げる。作品の詳細な分析を通じて、みすゞの童謡詩の独自性を主題と展開手法の側面において明確にする。

以上 7 章までの論を踏まえて、終章では、大正期童謡運動の成立過程とその特徴を改めて捉え直し、その中の重要な童謡詩人として金子みすゞを位置づける。

2. 本研究の意義

第 1 節において記述したように、概論的・通史的なこれまでの童謡研究では、主に北原白秋、西條八十、野口雨情など、当時の一流童謡詩人に注目しながら、彼らによる童謡評論を中心的に据えて大正期の童謡のありようについて言及されてきた。これに対して本研究では、主流側ではない投稿詩人である金子みすゞに目を向け、彼女の大正期の童謡への貢献を検討し、彼女の位置づけを行なう。この点において本研究は画期的であると言える。また、社会的な時代背景を提示して、大正期の童謡の全体像について明確にした上で、みすゞの位置づけを行なうという学術的な手続きを取ることは、大正期の童謡のありようとみすゞの作品の特質を見直すことに繋がると考えられる。

また、先行研究とは異なり、童謡詩人による童謡論を中心に論じていくのではなく、むしろ、童謡作品を重視し、実際に作品に沿って具体的に分析し議論していく点も本研究の特徴である。学術的な分析を通じて童謡作品における表現技法に対する知見を広げ、童謡研究の拡充に貢献することができると考えられる。

本研究は、金子みすゞ研究をはじめ、児童文学研究においてこれまで抽象的にしか捉えられてこなかった童謡作品を見直すという意義を持つとともに、金子みすゞが用いた語りや展開手法によって起こされる新しい受容の体験を解明することで、童謡の単なる作品分析を脱し、児童文学研究に新たな見通しを与えるものである。

第1章 大正期の童謡運動とその背景

第1節 はじめに

1918（大7）年7月、夏目漱石の弟子で、小説「千鳥」（『ホトトギス』、1906（明39）年5月号）・「小鳥の巣」（『国民新聞』、1910（明43）年3月-10月）などの作者として知られる鈴木三重吉（1882-1936）は童話と童謡を創作する最初の運動の実現をめざして、子どものための文芸雑誌『赤い鳥』を創刊した。これは大正期のいわゆる児童文芸雑誌においてしばしば最も権威があるとされている雑誌である。同誌は児童向けの物語（童話）やうた（童謡）を掲載するとともに児童の作文や詩も募集して掲載した。刊行の目的は従来の児童雑誌の通俗性を打破し、芸術性に満ちた格調高い読み物を子どもたちに与えることにあった。三重吉は『赤い鳥』の巻頭の標榜語で「子供の純性を保全開発するために」と刊行のねらいを述べ、一流の作家・詩人・作曲家の協力を求めた。これに対して泉鏡花、高浜虚子、北原白秋、芥川龍之介、山田耕作らが賛意を示して作品を寄せた。

本研究の対象である「童謡」はこの『赤い鳥』の創刊によって始まったのであり、大正中期から昭和初期にかけて爆発的に流行していった。『赤い鳥』の出版によって始まった童謡と童謡運動の目的ないし意義を明らかにするためには、『赤い鳥』の創刊に至るまでの背景について明確にする必要がある。

三重吉は1916（大5）年12月に童話集『湖水の女』（春陽堂）を出版し、翌年4月からは同じく春陽堂から『世界童話集第一編「黄金鳥」』を1923（大12）年4月まで全20編刊行し、次第に童話への関心を深めていった。これが『赤い鳥』創刊への足がかりとなった。『赤い鳥』創刊の動機について、主宰者である三重吉によると、自分の娘「すず」（1916年生まれ）がうたったり読んだりする年齢が近づいたとき、まわりを見まわしたところ、うたわせたい歌、読ませたい作品のないことに気づき、「童話と童謡を創作する最初の文学的運動」を起こすために、この雑誌の創刊を思い至ったという。これがこれまで広く流布してきた「すず伝説」である¹。

しかし、本章で明らかにしていく通り、三重吉のこうした個人的、私的な動機とは別に大正中期に童謡運動が起きる必然的な社会的背景があった。第一次世界大戦後の国際的な自由と民主主義高揚の風潮の中での自分の子どものための文化・教育を新鮮なものに改めていこうという中流階級層の出現、消費文化の中での「児童」用、「児童教育」用の市場の出現、そして、大正期の児童教育改革、特に芸術教育運動の発生と展開がそれである。

¹ 菅忠道『『赤い鳥』の成立と発展』、日本児童文学学会編『赤い鳥研究』小峰書店、1965年、9頁を参照。

本章では以上のような背景について検討した上で、大正期の童謡運動の実態について総括していく。その中で、大正期の代表的な児童文芸雑誌の童謡の部門を担当した詩人たちに注目し、彼らの童謡創作活動と童謡を論じた著書について紹介する。その他に、彼らが成した最も注目すべき童謡関係の業績としては、童謡欄の投稿者たちの育成が挙げられる。投稿者の中には、童謡欄を担当する詩人に認められ、数多くの作品が選ばれ、後に童謡集を出版した青年アマチュア詩人たちがいた。そのような投稿詩人のなかでも、最も際立った存在が、金子みすゞである。

本章では、投稿者の作品を取り上げ、その主な傾向について検討する。若き投稿者だけではなく、児童の投稿作品にも注目する。児童の作品には、一流童謡詩人たちの作品にも若きアマチュア詩人たちの作品にも扱われていないテーマが見られる。一流童謡詩人だけではなく、若き投稿者と児童の存在及び作品に注目して論じていくことで、大正期童謡の全体像が見えてくる。

第2節 『赤い鳥』創刊に至る社会的背景

1. 新中流階級層の出現と児童への注目

大正時代は、1912（大元）年7月30日から1926（大15）年12月25日までの15年間である。大正時代に入った2年後にヨーロッパを中心とした第一次世界大戦（1914（大3）年7月・1919（大8）年11月）が勃発した。大戦後には、工業生産が急激に増大し、大戦景気は輸出貿易に飛躍的な発展をもたらした。工場労働者も100万人を上まわった²。目覚ましい経済発展に伴い、労働者の需要が高まり、都市化が急速に進展した。工場労働者階層とともに、自らの生活構造を形成し確立させる新中流階層³が出現し、職業婦人も進出した。彼らは都市部の文化を大いに発達させた。活動写真館やダンスホールなどの娯楽施設が次々

² 中村隆英「第一次世界大戦下の日本経済——もう一つの高度成長」、野上毅編『朝日百科 日本の歴史 11——近代 II』朝日新聞社、1989年、26-27頁を参照。

³ 明治30年代前半では「中流・中産・中間」など、社会階層を示す類義語が使用されるようになり、その時期に中流とされた社会階層は主として封建時代の士族・農家・商家中の名門などである。明治後期になると、官僚やサラリーマン、大学教授などが新中間階層とされる。大正期では、「知識」や「修業」など、一定の学歴資本を有する階層が新中流として前提視される。大正期の中流階層の特徴は、頭脳労働という労働形態、俸給（サラリー）という所得形態、資本家と賃労働者の中間に存在するという社会階級構成上の位置、生活水準の中位性の四つである。

中流階層の概念とその背景については、久井英輔の研究「大正期の生活改善における〈中流〉観の動向とその背景」（『広島大学大学院教育学研究科紀要』第61号、広島大学大学院教育学研究科、2012年、27-36頁）、及び小山静子の著書『子どもたちの近代——学校教育と家庭教育』（吉川弘文館、2002年、主に157-159頁）に詳しい記述がある。

にできた。諸産業の飛躍的な発展を通じて、大資本の新分野への参入や新分野の開拓が活発化し、多角経営の取り組みがなされた⁴。下川耿史編『近代子ども史年表——1868-1926 明治・大正編』を参照して、以下の表に具体的な事例を示す⁵。

<p>1912（大元）年</p> <p>7.10 東京・有楽町に初のタクシー会社設立。T型フォード6台で営業開始。</p> <p>9.10 日本活動写真会社（日活）設立。映画会社の始まり。</p>
<p>1913（大2）年</p> <p>7.15 宝塚唱歌隊が設立され、15歳以下の第一期生25人が入所。12月、宝塚少女歌劇養成会と改称。</p> <p>7.一 中西屋書店から絵本シリーズ『オハナシ』出版。</p> <p>※女優という言葉が定着。</p> <p>※秋田、金沢、福岡に初の活動写真館設立。</p> <p>※埼玉、長野、徳島県に自動車が出場。</p>
<p>1915（大4）年</p> <p>1.1 大阪市立動物園開園。動物60種以上230点を展示。</p> <p>10.11 『大阪毎日新聞』、『大阪朝日新聞』が夕刊発行。</p>
<p>1916（大5）年</p> <p>1.一 男の子向けの新しいおもちゃとして「球入れ競争器」（30銭）、「雷音」（55銭）などが登場。</p> <p>※東京・浅草が丁稚や学生などの歓楽街として人気。一流館で20銭の映画が、浅草では割引で7銭、小遣いの少ない子どもも浅草では1日遊ぶことができた。</p>
<p>1917（大6）年</p> <p>1.1 横浜市内では商品売りきれの店が続出。</p> <p>1.一 雑誌『漫画』創刊。</p> <p>2.一 家庭に電気七輪、アイロン、ストーブなど電気製品が入り始める。</p> <p>3.一 軍人や学生の間に薄く白粉を塗り、香水をかけることが大流行。</p> <p>3.一 東京市内の活動写真館は69館。この頃から活動写真が「映画」と呼ばれる。</p> <p>4.一 日本初のアニメ映画『芋川椋三玄関の番の巻』<small>いもかわむくぞう</small>（下川凹天）が公開。</p> <p>12.一 「子どもの遊び場がない」と批判された大阪市に、3ヶ所の児童遊園が開設。</p> <p>※東京のデパートに玩具売場が出現。</p>
<p>1918（大7）年</p> <p>1.12 大阪・豊中グラウンドで第1回全国蹴球（サッカー）大会が開催。</p> <p>春一地方の好景気のため、女工の結婚退社が増加。</p>

⁴ 春日豊「財閥の確立と展開」『朝日百科日本の歴史 11』、68-69頁を参照。

⁵ この表は、下川耿史編『近代子ども史年表——1868-1926 明治・大正編』河出書房新社、2002年、288-379頁を参照して作成したものである。

<p>4.12 映画「金色夜叉」公開、大ヒット。</p> <p>4.一陸上競技、野球などで実業団チームの結成が盛んになる。</p> <p>※コミック雑誌『コドモボンチ』、受験雑誌『受験と学生』など創刊。</p>
<p>1919 (大 8) 年</p> <p>1.6 宝塚音楽歌劇学校誕生。</p> <p>7.16 仙台に東京、大阪に次ぐ市街バス登場。</p> <p>7.一女学生の間で「耳隠し」の髪型が流行。</p> <p>9.1 東京・銀座や上野広小路に「止レ、進メ」と表示する初の交通信号機登場。</p>
<p>1920 (大 9) 年</p> <p>4.一神奈川県川崎の花月園が舞踏場を開設、日本初のダンスホール。</p> <p>4.一松竹蒲田撮影所が設立。</p> <p>11.1 小林一三が阪急電鉄梅田駅の新築事務館の3階を食堂、1階のうち55坪を白木屋に貸して食料品、日用雑貨を販売。ターミナルデパートの始まり。</p> <p>11.23 大阪で第1回全国硬式テニス大会開催。日本初の硬式大会。</p> <p>12.一子どもへのクリスマスや正月のプレゼントとして歴史地理カードや、国語カード、暗算練習具などが人気になった。</p>
<p>1921 (大 10) 年</p> <p>5.15 大阪・天王寺グラウンドでの初の女子だけの運動会が開催。</p> <p>10.14 東京・神田の鉄道博物館が開館。</p> <p>11.19 東京・駒場で第1回全日本バスケットボール及びバレーボール選手権大会が開催。</p> <p>11.26 東京・日比谷公園で第1回全国蹴球選手権大会を開催。</p> <p>12.一子どものクリスマスプレゼントとして、おもちゃのタイプライター（2円50銭）や組み立てハウス（3-15円）が人気になった。</p>
<p>1922 (大 11) 年</p> <p>7.一子供服の需要が本格化し、銀座に相次いで新店が開店。百貨店で婦人子ども服展示会。</p> <p>8.一列車ボーイの募集条件は年齢17-19歳、学歴は小学校卒業程度。小店員の経験者歓迎、月収50円。</p> <p>9.一東京で幼児が甘えるように「ママーッ」と声を出す人形が登場。大きさ30cm余、男の子15円、女の子27円。女の子は横にすると目を閉じて眠る仕組みになっていた。</p> <p>11.一名古屋で市の中心部にある16ヶ寺の境内を子どもの遊び場として開放。</p> <p>※高尾みち子（7歳）が「恋の墳墓」で映画デビュー。日本初の子役。</p> <p>※ライスカレー、コロッケ、トンカツが大正の三大洋食と言われる。</p>
<p>1923 (大 12) 年</p> <p>2.20 丸の内ビルディング完成。通称「丸ビル」。</p> <p>5.15 白木屋が神戸出張所を開き、床をタイル張りにして百貨店で初めて土足入店を始める。初日に1万6千人が来店。</p> <p>7.7 東京日比谷公園に日本唯一の音楽堂が完成。</p>

<p>7.一大阪の貸ビル・堂ビルが竣工。</p>
<p>1924（大 13）年</p> <p>2.25 初のプロ野球団「宝塚運動協会」が設立。</p> <p>4.26 初のボクシングタイトルマッチ（フライ級とライト級）が東京・日比谷で開催。</p> <p>5.一東京・女学校校長会で「指が太くなるから」と家事を嫌がる女生徒が増加していることが指摘。</p> <p>10.23 東京・上野動物園にインド象「トンキー」と「ジョン」がお目見え。</p> <p>10.25 明治神宮外苑競技場が完成。</p> <p>※東京の渋谷・新宿が副都心として繁栄。</p> <p>※お金を入れると袋入りのお菓子が出てくる自販機が登場。</p>
<p>1925（大 14）年</p> <p>2.一東京市電が初めて電車の女車掌の募集。年齢 17 歳以上、小学校卒業程度の学力がある者。月給は 50 円。3.20、68 人採用。</p> <p>3.1 東京放送局が仮放送開始。7.12 本放送開始。聴取料 1 円。聴取者数 5455 人。</p> <p>6.1 大阪放送局仮放送開始。</p> <p>7.15 名古屋放送局が放送開始。</p> <p>4.15 大日本連合青年団が名古屋で結団式。</p> <p>6.一『文藝春秋』にクロスワードパズルが掲載。</p> <p>7.一美容術の流行で、有名な美容院に弟子入りしたいと家出する少女が急増。</p> <p>12.一日本の自動車製造数は 3 万 4 千台、国民 2 千人当たり 1 台の割合。</p>
<p>1926（大 15）年</p> <p>4.25 東京・上野駅に入場券自動販売機登場。計 6 台。</p> <p>6.23 東京音楽学院が設立。のちの国立音楽学校。</p> <p>8.6 東京・大阪・名古屋放送局が合同し、日本放送協会が設立。</p> <p>※福岡、長野県篠ノ井町に自動車学校が誕生。</p>

【表 2】大正期の諸産業発展に伴う新分野の開拓と都市文化の発達事例

この表で挙げた事例から明らかなように、大正期に社会や文化といった分野において飛躍的な発展が遂げられたことがわかる。その中で中流階層の消費を家庭ごと取り込む戦略が練られたのである。こうして、子どもが大量消費社会に本格的に組み込まれ、「児童」用や「児童教育」用の商品が誕生し、児童博覧会も開催されることになったのである。

子どもには子ども向けの物が必要だという認識が明治 40 年前後に形成される。それは、家庭における日常生活に焦点を当てた博覧会や展覧会の開催を通して示されはじめた。中でも、代表的なものが 1909（明 42）年から 1921（大 12）年までに断続的に 9 回開かれた、三越呉服店による児童博覧会と、1915（大 4）年に国民新聞社によって開催された家庭博覧会である。三越による児童博覧会は、デパートの販売戦略と結びつけられ、一日 6 万人

もの入場者を集めた⁶。会場は親子連れでにぎわい、子どもが日常生活で使用するあらゆる品々（おもちゃ・児童書・帽子・子ども服・菓子・運動具・子ども用家具など）が陳列されていた。他方、国民新聞社による家庭博覧会は、衣食住のみならず、趣味・娯楽・衛生・教育などの幅広い領域にわたる展示を行なった⁷。これらの二つの博覧会によって、子どもに与えるものに「児童用品」もしくは「児童需要品」という名称が与えられ、第一回児童博覧会が閉幕した後、それを研究する「児童需要品研究会」が結成され、子どもに与えるものが単なるものではなく、ある一定の文化概念を持ったものとしてとらえられる契機となった⁸。

一方で、第一次世界大戦を契機にドイツやほかの国々に頼っていた商品の輸入が止まり、化学工業をはじめとする産業界は打撃を受けることになったが、自給自足・国産奨励をモットーに、科学技術立国の必要が痛感されるようになった。政府・産業資本は、かくして発明・発見を奨励し始め、工業化に最大の関心を示して、国内の独創的な研究の開発に力を注ぎ、それまでの技術直輸入の偏向から脱しはじめた。例えば、「理化学研究所」（1916（大 5）年創立）、「航空研究所」（1918（大 7）年創立）、「鉄鋼研究所」（1919（大 8）年創立）、「金属研究所」（1922（大 11）年創立）などは、この時期に国家的要請に基づいて発足したもので、それらは外国依存から脱皮して「自主的」な「技術」と「創造的」な「科学」を打ち立てて、画期的な科学陣を展開しようとする端的な表れであった⁹。そういった産業の構造的変容そのものが、それまでの科学や技術のありかたを打ち破るとともに、それを実践するに相応しい精神的諸活動の「自由」を備えた人間を求め始めたことを示すものであり、それを開発することが教育の方法上の重要な課題として浮かび上がった¹⁰。児童の自主的な活動を重視し、人格の自発的・創造的・行動的な側面に注意が払われたのである。こうした国内産業の飛躍的な発展を背景に、1910年代から1930年代前半にかけて児童の自主的な活動を重視する「大正自由教育」の運動が展開されていくのである。

2. 教育改造への新しい動き

大正自由主義教育は、教育学者の小田切正が「大正期における授業改造」において明らかにした通り、「教師中心から児童中心に」「教授から学習に」「他律的から自律的に」「拘束から自由に」「画一的から個性的に」などと一般に特徴づけられる¹¹。以下より大正期における教育改革運動の経緯について確認していく。

1886（明 19）年3月から4月にかけて、旧制の小学校に関する基本事項を規定した「学

⁶ 小山『子どもたちの近代』、154-156頁を参照。

⁷ 小山『子どもたちの近代』、156頁を参照。

⁸ 加藤理『「児童文化」の誕生と展開——大正自由教育時代の子どもの生活と文化』港の人、2015年、147頁を参照。

⁹ 小田切正「大正期における授業改造」、細谷俊夫編『教育学全集4——教授と学習』（第6版）小学館、1971（初版1968）年、60-63頁を参照。

¹⁰ 同上。

¹¹ 同上、70頁。

校令」が公布され、さらに1907（明40）年にこの法令が改正され、義務教育年限が6年となる。1908（明41）年10月に、桂内閣は「戊申詔書」を發布して、各学校に配布し、天皇制国家における国民道徳の方向を示した。1910（明43）年の国定教科書の全面改訂により、各教科内容に国体思想が貫徹された。同年に「大逆事件」¹²が起こり、翌1911（明44）年1月に11名の死刑が執行される¹³。これは、「天皇制は慈愛にみちた無限抱擁の体系ではなく、異端の排除には手段をえらばぬ暴虐をなすものであり、その和氣藹々^{あいうあい}のかげに、人の心を凍らせるような酷薄さをかくしている矛盾体だという真実」¹⁴を示すものであった。

さらに、1911（明44）年、中世の南朝と北朝のいずれが正統であるかについての論争が政治問題となった。両朝を対等とした国定教科書の記述が問題視され、執筆者の文部省編修官喜田貞吉（1871-1939）が休職処分となり、以後、南朝を正統とする考え方が第二次大戦敗戦時まで支配的となった。こうして、大逆事件と南北朝正閏問題によって、天皇・皇室に関わる学問研究と教育はタブー視されていった¹⁵。

このように、教育に対する統制策が強化されていく過程で、知識層に閉塞感が漂った。しかし、大正期に入ると、新しい動きが胎動する。例えば、長野県における「白樺派」教員の動きである。白樺派は1910（明43）年に雑誌『白樺』を創刊し、抑圧を加えてきた既成の権威を否定し、国家観念の拘束や封建的モラルからの自己解放を追求し、自己の自由に執着していく新しい人間主体の誕生を唱えた。白樺派の教師たちは、修身科教科書を否定し、綴方教育や人格陶冶を重視した。さらにまた、45分間授業という規則を無視して、必要に応じて時間の延長などをした。また、彼らは、1919（大8）年9月に文芸誌『地上』を創刊し、そこに子どもが書いた作品も掲載するなどして、自らの個性を教育実践の中でも強烈に貫こうとした¹⁶。

このような状況を背景に、1917（大6）年10月に文部省により臨時教育会議が開催されるようになり、1919（大8）年3月までに合計30回の総会・83回の主査委員会を開催、新しい時代の要請に対応して教育制度改革の具体策を打ち出した¹⁷。しかし、その結語にお

¹² 大逆事件とは、天皇・皇后・皇太子等を狙って危害を加えるなど、または、加えようとする罪、いわゆる大逆罪が適用され、訴追された事件の総称。大逆事件の検挙は1910（明43）年5月に始まった。明治天皇暗殺の陰謀を企てたという理由で、幸徳秋水（1871-1911）ら24名の社会主義者が死刑の判決を受け、13名は無期刑に減刑されたが、幸徳ら11名は絞首台に上らされた。

¹³ 中野光『大正デモクラシーと教育——1920年代の教育』新評論、1990（初版1977）年、20頁、及び塩田庄兵衛・渡辺順三編『秘録大逆事件・上』春秋社、1959年、65-68頁を参照。

¹⁴ 色川大吉『明治の文化』岩波書店、1970年、334頁。

¹⁵ 中野『大正デモクラシーと教育』、20-21頁を参照。

¹⁶ 同上、24-29頁、及び中野光『大正自由教育の研究』黎明書房、1998年、139-146頁を参照。

¹⁷ 中野『大正デモクラシーと教育』、93-96頁を参照。中野は同書において、臨時教育会議が生み出した改革の具体策として、高等教育機関の量的拡大計画案による私立大学の昇格認

いては「淳風美俗」や「国体ノ本義ノ明徴」も謳われ¹⁸、自由主義批判を増大させつつあった。それでも大正時代の教育は、教育実践の場で個性を尊重し、自由・自立などの普遍的原理を確立することに重点を置いた。

1921（大 10）年には、東京で「八大教育主張講演会」と銘打った教育学術講演会が開催され（8 月 1 日から 8 日まで）、当時の教育界のリーダーたちが自ら児童・生徒の自主性・主体性を重視した教育論を主張し、大正自由教育運動を盛り上げた。この講演会の八つの講演題目とその講演者と肩書きならびにそれぞれの主張内容は以下の通りである¹⁹。

- 1、「自学教育論」（樋口長市（1871-1945）、東京高等師範学校教授、児童の自主的学習を重視）
- 2、「自動教育論」（河野清丸（1873-1942）、日本女子大付属小学校主事、子どもたちを自動的に学習せしめるには、目的意識に目ざめさせることが大切だと主張）
- 3、「自由教育論」（手塚岸衛（1880-1936）、千葉県師範学校附属小学校主事、子ども自らが力を出して自己を開拓して進む力をつけてやるのが教育であると主張）
- 4、「一切衝動皆満足論」（千葉命吉（1887-1959）、広島県師範学校附属小学校主事、真の教育は好きな事をさせていくことからしなければならないと主張）
- 5、「創造教育論」（稲毛金七（1887-1946）、雑誌社主事、創造性を原動力とした子ども中心の教育・学習活動を主張）
- 6、「動的教育論」（及川平治（1875-1939）、明石女子師範学校附属小学校主事、従来の教師は静的であったが教師は動的なものでなくてはならないと主張）
- 7、「全人教育論」（小原國芳（1887-1977）、成城小学校主事、理想の真善美聖とそれを支える健富を備えた完全で調和のある人格を育む真善美聖の教育を説く）
- 8、「文芸教育論」（片上伸（1884-1928）、文芸の精神による子どもの教育を行なうことを力説）

さらに、この時期には、自由を求めた新教育の理想を掲げた新学校がいくつも誕生したが、特色ある私立小学校の誕生を可能にした要因の一つとして、私立の小学校に通わせることができるような経済状態の家庭が増えたということが指摘できる。以下に主な新設学校の創立年と創立の功労者を示す²⁰。

可・「義務教育費国庫負担法」の成立などがあることを指摘している。

¹⁸ 建議第二（大 8 年 1 月 17 日）「教育ノ効果ヲ完カシムヘキ一般施設ニ関スル建議」、海後宗臣『臨時教育会議の研究』東京大学出版会、1960 年、959-965 頁を参照。

¹⁹ 生江義男編『教科教育百年史』建帛社、1985 年、149 頁、及び林直美「日本の教育思想と学校の歴史③——大正新教育運動の展開」、田中智志・橋本美保『教育の理念・歴史』一藝社、2013 年、160 頁を参照した。

²⁰ この表は、中野光「教育における統制と自由」、土屋忠雄編『教育学全集 3——近代教育史』小学館、1968 年、125-132 頁、中野『大正自由教育の研究』、81-97 及び 269 頁を参照して作成したものである。

創立年	学校名	創立の功労者
1912（大元）年	帝国小学校（東京）	西山哲次
1912（大元）年	成蹊実務学校（東京）	中村春二
1914（大3）年	豊明小学校（東京）	河野清丸
1917（大6）年	成城小学校（東京）	澤柳政太郎
1921（大10）年	自由学園（東京）	羽仁もと子
1924（大13）年	明星学園（東京）	赤井米吉
1924（大13）年	児童の村小学校（東京）	野口援太郎

【表 3】大正期の主な新設学校

例えば、成城小学校の澤柳政太郎は、大正期新教育における教科教育の内容の改善に取り組み、画期的な実践を試みた。澤柳は学校創立の趣旨で、明治維新後の形式主義・画一主義を破っていきいきとした精神によって児童を教えるべき時だと強調し、研究による教育の改善を続けていく中で、学校の特殊性を作り出すことを目指した²¹。

澤柳の教育課程に関する全般的な改造として、例えば、尋常 1 年から 3 年まで修身を全廃し、数学は尋常 2 年からとし、理科は自然科と称して、尋常 1 年から行って動植物、天文などに親しむことを指導した。国語は、児童の語彙調査を行ない、調査結果に基づいて言語教育を実施、そのため、教科目、教材配当、時間割、教授時間等の全面的な改革となった。その他に、鑑賞・創作・童謡・童話の教育、文学・学校劇による教育などの実践的な改革も行われはじめていた²²。

また、千葉師範学校附属小学校は、「訓練には自治、教授には自学」というスローガンを掲げ、尋常 5 年以下の 7 学級に学級自治会組織を計画した。「〇一学期間、従来の当校内規の無視を申しあはせて〇或は掲示板を児童の発表板となし〇或は教師中心の朝礼を、児童本位の自治集会と改め〇或は毎授業終始の敬礼の煩瑣を簡略にし〇或は校訓を撤去して絵画の扁額に替へ〇或は級訓を除いてあらたに学級精神を掲げる」などの方針をとり、旧来の教育方式を次々と打破していった²³。また、学習指導については、教育者手塚岸衛は一斉学習を避け、毎日一時間の「自由学習」の時間を設け、授業における個別的学习の機会を尊重していった²⁴。

3. 大正期の芸術教育運動

先に触れた 1921（大 10）年夏の、大日本学術協会主催による「八大教育主張」講演で、

²¹ 生江『教科教育百年史』、150 頁を参照。

²² 小田切正「大正期における授業改善」『教育学全集 4』、73 頁。

²³ 『教育学全集 3』、130 頁を参照。

²⁴ 同上。

自由教育運動は「一つの山場に達する観があった」²⁵とされる。一方、教育者でない人々による教育運動への参加も続けられ、特に「日本自由教育協会」を創立した白秋及びロシア文学者の片上伸（1884-1928）、洋画家で教育者の山本鼎（1882-1946）らの芸術家は新たな行動を起こした。片上は美術教育の分野で、ソビエトで農民美術と児童画を研究した山本に共鳴し、旧来の手本を模写させるだけの美術教育を批判して、子どもに自由に描かせる必要性を説いた自由画教育運動を展開した。白秋は童謡詩人として活躍し、子どもによる自由詩の創作活動を先駆けた。

新たな教育の開拓に関心を寄せた白秋は、山本鼎らとともに、自分たちの雑誌をもち、それを通して自分たちの主張や精神を推進させていきたいという動機のもとで、1920（大9）年12月に「日本自由教育協会」を結成し、翌1921（大10）年1月に雑誌『芸術自由教育』を創刊した²⁶。この雑誌をもって彼らは従来の学校教育を批判し、芸術の力で、自然と直接向かい合う、自由に創造できる人間をつくろうとする主意に基づく主張をした。同誌1921（大10）年1・2月号に、白秋は「童謡復興」と題する論文を寄せ、「明治以来の教育は在来の美風を破壊したばかりか、未だもってこれはという建設も企てられておらぬ」と述べ、「全く教育が悪いのだ。（中略）おかげで子供の個々の稟性は汚され、虐げられ、皆が殆ど同型の本彫人形かのように凡化されてしまった」と怒りをぶつけた²⁷。彼の批判は、まず「小学唱歌歌詞」に向けられた。それについては次章で詳しくみていくので、ここでは大正自由教育運動が教育分野以外の芸術家をひきつけたこと、ならびに「芸術教育運動」と総称される彼らの動向が、当時の公教育に対する鋭い批判を媒介に創作活動を展開したことを指摘しておく。

大正自由教育運動に連動して、鈴木三重吉らの『赤い鳥』をはじめとする児童文芸雑誌が花開いたことが、児童文化及び児童文学運動において極めて大きな出来事であった。この『赤い鳥』の運動は、鈴木三重吉の呼びかけに応じて、泉鏡花、小山内薫、徳田秋声、高浜虚子、有島武郎、有島生馬、芥川龍之介、島崎藤村、小川未明、谷崎潤一郎、菊地寛、北原白秋、西條八十ら、その時代の一流作家・詩人たちが趣旨に賛同して結集し、自由で新しい教育思想や芸術運動を積極的に取り込みながら、新しい文化・芸術を創造する運動となった。

三重吉は、自分自身の生活や、そのなかで見たり、聞いたり、感じたり、考えたりしたことを自分自身の言葉で文章に表現するありのままの綴方運動を行い、「書く」情熱を子どもたちに燃え立たせた。

²⁵ 小田「大正期における授業改善」『教育学全集4』、71頁を参照。

²⁶ 白秋や山本らの「日本自由教育協会」の形成、『芸術自由教育』の創刊過程とそれに関連する彼らの活動については、杉本邦子の「北原白秋と『芸術自由教育』——付『芸術自由教育』総目録」（『石川啄木と北原白秋——思想と詩語』日本文学研究資料新集17、有精堂出版、1989年、231-254頁）を参照することができる。

²⁷ 北原白秋『童謡論——緑の触角抄』少年文化シリーズ、こぐま社、1973年、32-33頁より引用した。

一方、白秋・八十・雨情・露風・島木赤彦（1876-1926）・与謝野晶子（1878-1942）・水谷まさる（1894-1950）など、多くの詩人・歌人が新しい子どものうたの創造に目覚ましい活躍を見せた。とりわけ、白秋・八十・雨情が中心的活動を行い、自作を発表しながら児童雑誌で投稿作品の選者もつとめ、子どものうたに向ける情熱をさらに大きなものにしていった。童謡作品に、西洋古典音楽を学んだ成田為三（1893-1945）・山田耕作（1886-1965）・弘田龍太郎（1892-1952）・中山晋平（1887-1952）といった音楽家が曲を付して、積極的に童謡作曲に取り掛かった。さらに、小川未明（1882-1961）・泉鏡花（1873-1939）・島崎藤村（1872-1943）・芥川龍之介（1892-1927）などの作家も、それぞれの専門領域をもちながら、童話童謡創作に意欲的に取り組んだ。

また、図画教育では画家の山本鼎（1882-1946）がフランスとロシアに留学し、帰国後、信州（現在の長野県）で農民美術運動を始めるとともに、自ら信州小^{ちいさがた} 県^{かんがわ}の神川小学校で指導にあたり、1919（大 8）年に、第一回の児童自由画展を開いて、自由画教育運動を起こした。それまで学校で行われていたのは「臨画」と称される、手本どおりの描写であったのに対し、山本は、写生画・想像画など、自由な描画を提唱した²⁸。

さらに、坪内逍遙（1859-1935）は、子どもたちの創造的本能や芸術的衝動をのばしてこうと児童劇を提唱した。鼎や逍遙の提唱は、成城小学校（1817（大 6）年創立）など自由な新教育運動を進めようとしていた私立学校が受けとめて実践を開始、やがて、1920 年代中ごろから公立学校の教師の中にも共鳴する者が増え、国定教科書制度の下でも、自由教育の精神に立って自由画、学校劇の運動が進められていた²⁹。

これらの運動は全体をまとめて「芸術教育」「芸術童話」「芸術童謡」運動などと称されている。

明治期の児童文学においては主に「立身出世」「勤勉」「勸善懲悪」「献身」といったテーマが注目され、筏に乗って無人島に辿り着いて日本の旗を立てるといったような冒険小説が多く書かれた。例として、博文館から出版された巖谷小波（1870-1933）の『こがね丸』（1891）や『無人島大王』（1899）が挙げられる。それに対する反動として、「童心主義」や「個性主義」が唱えられ、子どもの主体性が強調された大正後期になると科学小説や探偵小説・ユーモア小説が隆盛する。そこでは子どもたちが主人公となり、主体的に動き、知的に問題を解決する³⁰。これは、教育の方向性が変わった成果でもあると言える。

当時の子どもたちは、学校教育のなかでは、綴方にしても定型詩にしても絵にしても、いずれも手本を模倣したり、写生をしたり、与えられた課題を型どおりにこなすことを押し付けられていて、見たまま感じたままを自由に表現することを許されていなかった³¹。自由主

²⁸ 山住正己『子どもの歌を語る——唱歌と童謡』岩波書店、1994 年、109-111 頁を参照。

²⁹ 同上、109-111 頁を参照。

³⁰ 長山靖生・成田龍一「大正の社会と文化を語る」、毎日新聞社編『大正という時代——「100 年前」に日本の今を探る』毎日新聞社、2012 年、152-154 頁を参照。

³¹ 加藤『「児童文化」の誕生と展開』、184 頁を参照。

義思想が広まることに大正期の文部省は警戒感を強め、しだいに思想弾圧を強化した。例えば、1924（大 13）年、長野県の松本女子師範付属小学校で尋常四年生の授業において副教材を用いた川井清一郎訓導が退職処分される（「川井訓導事件」）など、同様な事件が相次いだ³²。国定教科書の使用を教師に義務づけ、教科書を型どおりに教え込むことが専門職の任務とされ、教科書以外の教材を授業に使用する教師は厳罰に処せられていた。しかしそれでも以下に見るように、1918（大 7）年に静岡県の一僻村にある小学校に入学した国語学者井上敏夫（1911-2004）の回想するような学校の例などもあった。

私たちは、小学校三年生のとき、担任の先生から『赤い鳥』を紹介され、以降、小学校卒業まで愛読を続けるようになる。雨の日の体操の時間には、三重吉や豊島与志雄、芥川龍之介らの童話を先生が読んでくださり、高学年になると、三重吉の『世界童話集』や、赤い鳥関係の童話集が教室に備えつけられた。（中略）

綴方の時間もまた、三重吉の唱導した自由選題生活作文を書くか、あるいは北原白秋選童謡にならって、童謡・自由詩を作るかのどちらかであった。優秀作は、先生から清書を命ぜられ、『赤い鳥』社に送られ、ときに選に入ることがあった。課題による型にはまった文章を書かされたという記憶は、小学生時代を通じ、まったくなかった。（中略）

北原白秋や西条八十の『赤い鳥』巻頭童謡には、しばらくして、弘田龍太郎・成田為三らによって曲が付されて掲載され、唱歌の時間には、それを受けて、「あわて床屋」、「兎の電報」、「お山の大将」など、明るいメロディーに親しむことができた。図画の時間もまた、山本鼎の自由画運動に従って、毎時間写生ばかりで、「新定画帖」などという文部省著作教科書は、まったく見向きもされなかった。³³

その他に、宮城県仙台市の木町通小学校では、1921（大 10）年 6 月に自由画展を開催している。これについて黒田正は次のように報告している。

私の学校で六月十七日から四日間自由教育の主張に立脚した展覧会——自由画と自由作文、童謡を主とし、書方、自由手工を加へた会を開きました。第一日は父兄の招待日、他の三日間は一般に開放しました。実は三日間で閉会の予定でしたが、団体申し込みが多数の為一日延期したやうな次第です。（中略）県市当局は勿論、男女両師範、尚綱女学校等の校長並に主事、各郡視学、中等学校国語教師、教育関係者其他実に六千数百名に達しました。児童は驚喜し、保護者は驚嘆し、一般覧者は驚異の眼を睜りました。

³² 中野『大正デモクラシーと教育』、144-147 頁を参照。

³³ 井上敏夫「大正期の国語科教育——大正デモクラシー教育思潮と文芸主義国語科教育」『教科教育百年史』、260 頁。

新たな教育の思潮を積極的に推進しようとする熱気が各地の小学校に渦巻いていたことがわかる。

小田切正によれば、上述したような、国定教科書使用を強制する文部省の方針に抵抗するかのように、大正期の教育における新たな思潮が私立学校や師範学校付属小学校において実施されたのであり、教科書以外の創作物を取り入れ、児童の自由画や童謡を推奨するような実践がされた。しかしその形態のほとんどが、中産階級以上の平均的児童の解放と自主性の尊重という理念からぬけ出ることができず、現実離れの抽象性をぬぐうことができなかった³⁵。そうした状況下で、井上と黒田の言葉からも明らかなように、教育家ではない三重吉の『赤い鳥』の綴方や白秋の童謡・児童自由詩が、学校教育において実践されたことは、大正期芸術主義・自由主義教育運動の拡大と影響力を示すものである。『赤い鳥』をはじめとする大正期の童話童謡雑誌の芸術家と文学者による運動が、そうした実践を可能にした極めて大きな要因であった。

三重吉の児童文芸ないし児童文化推進の運動は、『赤い鳥』に続いて『おとぎの世界』（文光堂、1919.4-1921.10）、『こども雑誌』（女子文壇社、1919.7-1920.7）、『金の船』（キンノツノ社、1919.11-1928.4、1912.6 から誌名が『金の星』に変更、発行所もキンノツノ社から金の船社に、さらに 1913.1 から金の星社に改名）、『童話』（コドモ社、1920.4-1926.7）、『コドモノクニ』（婦人画報社、1922.1-1944.3）など、主に大正末期までの 8 年間にわたって、同類の児童雑誌を輩出せしめた。以下にそれらの雑誌名を創刊年とともに提示しておく。

- 大正 7 年 赤い鳥、少女の花、世界少年
- 大正 8 年 お伽幼年、おとぎの世界、小学少年、こども雑誌、小学男性、小学女性、金の船、小鳩、茨城少年、小学少女
- 大正 9 年 少年少女譚海、童話、女学生、木馬、おはなし、まなびの友
- 大正 10 年 白鳩、とんぼ、少女叢雑誌、少年王、小鳥の家、櫨の実、おてんとさん、童謡童話、小学生、児童の友、宝の山、児童の心、児童の世紀、伸びて行く、芸術自由教育、かなりや
- 大正 11 年 童謡、コドモノクニ、オヒサマ、商学園、金の鳥、金の星（6 月『金の船』が改題）、少女の花、少年少女文庫、たんぼぼ、童話研究、めばえ、令女界、小学五年生、小学六年生、幼年知識、女性、詩と音楽
- 大正 12 年 少女倶楽部、お月さん、木兎、ミソラ、コドモアサヒ、ペンペン草、シャ

³⁴ 「編輯室」『芸術自由教育』1921 年 8 月号、56 頁。

³⁵ 小田切「大正期における授業改造」『教育学全集 4』、70 頁。

ボン玉、童詩、少女俱樂部、セウガク一年生、セウガク二年生、芸術教育
 大正 13 年 童話時代、童謡芸術、童謡春秋、子供の科学、小学三年生、鈴蘭の花、仏
 教童話と童謡、婦人と子供、日光
 大正 14 年 小学二年生、曼殊沙華、小学一年生、新興童話、紅雀、姉妹之友
 大正 15 年 幼年俱樂部、少女の国、少年クラブ、少女芸術、童詩、小学文芸、童謡時
 代、空の羊、キンダーブック³⁶

中には短命なものもあったが、大正初期または昭和に入ってから時代と比べれば児童文学関係の雑誌がこの 8 年間爆発的な創刊が続いたことが見てとれる。それらの雑誌は先ほど提示した上井と黒田の証言からも明らかなように、「大きな流れを形成した」だけではなく、「学校教育の学習内容自体にまで、全国的に大きな影響を及ぼすようになった」³⁷だったのである。

新中流階層を中心に新しい社会文化が展開されたなかで、児童の生活・教育・文化が市場と芸術家の注目の対象となり、新しい波が押し寄せた。その最大の波は上述した『赤い鳥』をはじめとした児童文芸雑誌の相次ぐ創刊である。児童文芸雑誌の波、殊にその「童謡」欄が、児童・若手は無論のこと、当時の有名・無名の大人の詩人たちを惹き付け、創作の場を与えた。以下に、童謡の創作に取り組んだ詩人たちと、彼らの童謡部門における業績について紹介しつつ、童謡運動のブームの実態を確認する。

第 3 節 大正期の童謡運動と代表的な童謡詩人

三重吉の依頼に応じて童謡の創作に取り組んだ詩人たち、とりわけ北原白秋と西條八十の間にはあるべき童謡の特質をめぐって様々な議論が展開された。彼らが創作し発表した童謡の作風には童謡作品の発表を重ねていくうちに歴然とした差異が表れ、異なった立場と主張を築いていった。それについては第 2 章で詳しく論じていくが、ここではまず、彼らの童謡創作の論点と立場を理解するために、大正期の代表的な「童謡詩人」となった詩人たちの童謡運動以前の経歴について紹介する。

1. 『赤い鳥』童謡欄を担当した詩人たち

『赤い鳥』の創刊に際して三重吉は、童謡欄を担当する詩人を求めて、最初に北原白秋、次いで三木露風に声をかけ、創刊号が出た数ヶ月後に西條八十にも童謡の創作を依頼した。以下に、それ以前の彼らの主な経歴について紹介しつつ、三重吉はなぜこの三人に注目した

³⁶ 加藤『「児童文化」の誕生と展開』、804-826 頁、及び藤田『日本童謡史』、515 頁を参照。

³⁷ 井上敏夫「大正期の国語教育——大正デモクラシー教育思潮と文芸主義国語科教育」『教科教育百年史』、260 頁。

のか考察する。

1909（明 44）年 3 月、北原白秋が『邪宗門』（易風社）を出版して世の注目を浴びる。同年 9 月、三木露風（1889-1964）も詩集『廃園』（光華書房）を出版し、好評を博す。島崎藤村（1872-1943）、土井晩翠（1871-1952）によって本格的に動き出した日本近代詩の流れは、この二人の出現によって新たな段階へ入ることになった。西洋詩の影響を受けて、それまでの日本の和歌・俳句などの定型詩や漢詩とは異なる新しい詩型を目指す動きが、1882（明 15）年 8 月に矢田部良吉（1851-1899）・外山正一（1848-1900）・井上哲次郎（1856-1944）によって刊行された『新体詩抄』から始まり、この「新体詩」が薄田泣菫（1877-1945）や蒲原有明（1875-1952）によって完成の域に達し、彼らによって新たに志向された象徴詩が白秋・露風によって花開くことになったのである。『邪宗門』と『廃園』が出版された翌年、高村光太郎は「詩歌と音楽」（『趣味』1910（明 43）年 1 月号）という評論のなかで以下のように述べ、二人のスタートを高く評価した。

官能から生を觀じて一種の象徴的詩歌に傾いてゐる北原白秋氏の作と、ハアプの一銀線の様に感じ易い心を以て生^{ラゼイ}を歌つてゐる半音楽^{セミミュージカル}な三木露風氏の作とは、現代の日本の文芸界に取つて誇りとす可きものである、と私には思われる。³⁸

以降約 10 年間にわたって白秋と露風は詩壇の中心的存在となり、この時代は「白露時代」と称せられている。特に、『邪宗門』に次いで、白秋は『思ひ出』（1911）³⁹、『桐の花』（東雲堂書店、1913）によって「官能的感覺的な詩風をかがやかせていた浪漫詩人」⁴⁰として注目されたのである。この「白露時代の終わりに近代童謡の開花期が訪れ」⁴¹、白秋と露風のどちらかを『赤い鳥』の童謡欄の中心に据えようと考え、『赤い鳥』創刊に際して三重吉は二人に童謡の創作と応募童謡の選を依頼したのである。

殊に、大正初期には三重吉と白秋はかなり親しく交流していたようである⁴²。1918（大 7）年 1 月 10 日に三重吉が白秋に宛てた手紙を確認すると⁴³、文面から白秋との繋がりが既に

³⁸ 『高村光太郎全集第 8 巻』筑摩書房、1958 年、45 頁より引用した。

³⁹ 白秋は、1911（明 44）年刊行の『思ひ出』（東雲堂書店）の巻頭の 11 編の詩に「骨牌の女王」と題し「童謡」と注記している。しかしこれは「幼時の思い出の歌」という意味で、「子どもの歌」という意味の「童謡」ではない。

⁴⁰ 木俣修「『赤い鳥』と北原白秋」『赤い鳥研究』、170 頁。

⁴¹ 畑中圭一『童謡論の系譜』東京書籍、1990 年、128 頁。

⁴² 木俣「『赤い鳥』と北原白秋」『赤い鳥研究』、171 頁。

⁴³ 手紙の内容、「先日は御多忙中にもかゝらず長坐をして失礼いたしました。御馳走おいしく頂戴。何卒奥さんにお礼をおつたへ下さい。お伽雑誌、藤村氏快諾、いろいろ注意して貰ひました。会員募集、売捌店の談判までして下さいとのこと。その他、芥川、野上弥生子両氏、快諾、藤村氏は画の方山本鼎さんに応援してもらつては如何といはれました。そのうち御紹介を願います。又雑誌の名前、藤村氏も考へて下さる筈ですが、乍御面倒、大兄も考へて下さいますか、各地童謡の中の文句に名前になりさうなのはありませんか」（木

あったことがうかがえる。

一方、露風は1918（大7）年5月に三重吉から受けた童謡の選の依頼を断ったが、しばらくの間『赤い鳥』に作品を寄せた。翌1919（大8）年7月に『こども雑誌』の、1921（大10）年11月には『良友』（コドモ社、1916（大5）年1月創刊）の選者を務めたことから考えると、既に露風は『赤い鳥』以外の活躍場所を考えていたのかもしれない。藤田圭雄は「三重吉の頭の中では既に白秋の起用が決定的で、露風への依頼は、表面的な、儀礼的なものであったのかもしれぬ」⁴⁴と推測している。露風は『赤い鳥』で発表した童謡作品が全部で7編にすぎず、付き合い程度であったと言える。

別の童話童謡雑誌『こども雑誌』の創刊に際して児童文学者大木雄二（1895-1963）は次のように述べている。

童謡の方は、三木露風、北原白秋両氏をねらったが、北原さんにはことわられた。当分“赤い鳥” いがいには書かないと、きっぱりしたことわりであった。りっぱだなと敬服した。

三木さんは、北原さんと反対だった。“赤い鳥”には書かなくても、わたしの方には書くことを約束してくれた。これもりっぱだなと思った。⁴⁵

露風は『赤い鳥』童謡の選に全く熱意がなく、反対に、白秋は『赤い鳥』以外の選を断るほど熱心であったと言える。実情としては初期『赤い鳥』は白秋と八十、二人の童謡詩人が活躍する舞台であった。

三重吉が八十を訪れ、童謡の創作の依頼をしたのは1918（大7）年の夏である⁴⁶。当時無名だった26歳の八十に『赤い鳥』への童謡の寄稿を依頼したことは、八十自身にとっては不思議だったというが、後になってその謎が解けた。八十が西洋の新文学の紹介を主とした雑誌『仮面』（1912（大元）年12月-1913（大2）年7月、『聖盃』からの改題）に発表した「童謡風の抒情詩」「鈴の音」を読んだ戯曲家兼翻訳家・灰野庄平（1887-1931）が、「あの男なら書ける」と言って、三重吉に八十のことを紹介したのだ⁴⁷。庄平は東大英文科出の八十の詩と傾向の通い合うものがあったようだ⁴⁸。八十は、「鈴の音」の詩の添え書きに小さく「悲しき童謡なれど」という副題をつけており、庄平によれば、それを見た三重吉が子ども向けの物語を「童話」と呼ぶのに対して、子ども向けの詩・うたに「童謡」という

俣「『赤い鳥』と北原白秋」『赤い鳥研究』、171-72頁より引用した）。

⁴⁴ 藤田『日本童謡史』、16頁。

⁴⁵ 大木雄二「『こども雑誌』について」、千葉省三他編『新選日本児童文学1——大正編』小峰書店、1959年、353-354頁。

⁴⁶ 西條八十『現代童謡講話』新潮社、1924年、10頁。

⁴⁷ 西條八十「唄の自叙伝」『西條八十全集第17巻』国書刊行、2007年、14-15頁を参照。

⁴⁸ 西條嫩子『父西條八十』中央公論社、1978年、44頁。

名称を『赤い鳥』において使用することを決断したというが⁴⁹、「童謡」という文字は既に1911（明 44）年 6 月刊の白秋の『思ひ出』にもある。

八十は、白秋と三木露風がライバル関係にあった大正初期の詩壇に登場した。その時期の新進詩人たちは二人のどちらか一方に同調し対立した。八十は、露風に親しく接したが、そのことが後に、白秋とのライバル関係が生じる遠因となり、それが具体的に現れるのが『赤い鳥』誌上においてである。三重吉から童謡の寄稿の依頼をされた時のことを八十は「その日彼〔三重吉〕が示した既刊の「赤い鳥」誌上の白秋その他の歌に、ぼくは特に芸術的な句いを感じなかった」⁵⁰と回想している。すなわち八十は既に発行された白秋の作品を「芸術的な」ものではないと批判的に見ている。また、八十は「先輩の三木露風氏や北原白秋氏と同格で童謡の寄稿を頼まれたことはうれし」く思ったとも回想で述べている⁵¹。

白秋と露風は既に大家であり、八十は特色のある詩や訳詩を発表していたものの、知名度はさほどではなかった。それが、詩誌『抒情詩』に寄せた訳詩が三木露風の目にとまり、1914（大 3）年、早稲田大学本科二年の年に、露風が興した季刊誌『未来』（未来社）に同人として参加して詩と訳詩を発表、『赤い鳥』に寄稿した童謡が好評を得たのに加え、この頃に上梓した処女詩集『砂金』（尚文堂書店、1919）と訳詩集『白孔雀』（尚文堂書店、1920）により八十は一躍、一流の詩人にのし上がり⁵²、『砂金』の「明るく、華麗で、ロココ的な句いのする」「幻想的」な詩風⁵³によって象徴詩人の地位を得る。

このように、当時、浪漫詩人の白秋・露風に加え、象徴派詩人として活躍していた八十に依頼があったことを考えると、三重吉が自らの唱えた「芸術」童謡に期待し念頭に置いていた要素は、浪漫詩・象徴詩に相通じるような特徴を漂わせる作品なのではないかと推測できる。第 2 章では、さらに考察を深め、三重吉の白秋と八十に対する評価及び童謡創作の主張と立場における二人の対立関係に注目しながら、提唱された芸術童謡の「芸術」の意味について究明する。次に、白秋・八十・露風以外に童謡の創作と展開に努めた他の詩人たちについて見ていく。

2. 『おとぎの世界』『金の船』『童話』で活躍した詩人たち

『赤い鳥』に続いて次々と創刊された児童文芸誌はいずれも童謡の発展に力を注ぎ、童謡の創作に取り組む詩人たちを惹き付けた。なかでも 1919（大 8）年から翌 1920（大 9）年にかけて創刊された『おとぎの世界』『金の船』『童話』の三誌は童謡に対する取り組みが本格的で、それぞれ山村暮鳥（1884-1924）、野口雨情（1882-1945）、島本赤彦（1876-1926）

⁴⁹ 西條八十「三重吉さんの来訪」『「赤い鳥」複製版解説・執筆者索引』日本近代文学館、1979 年、62 頁を参照。

⁵⁰ 西條「三重吉さんの来訪」、61 頁。

⁵¹ 西條「唄の自叙伝」『西條八十全集第 17 巻』、14 頁。

⁵² 上村直己『西條八十とその周辺——論考と資料』近代文芸社、2003 年、89-90 頁を参照。

⁵³ 吉田精一『日本近代詩鑑賞・下』桜楓社、1980 年、79-80 頁を参照。

といった詩人を中心に童謡の発展に寄与した。特に雨情が、白秋と八十と並んで数多い童謡作品と童謡論を発表した。

野口雨情⁵⁴は中学時代から俳句や詩の創作にうち込み、東京専門学校（現・早稲田大学）に入学し、坪内逍遙に師事して新体詩の創作を志した。1905（明 38）年に処女作でもある日本初の民謡詩集『枯草』を水戸から自費出版したものの中央詩壇での反響は得られなかった⁵⁵。1907（明 40）年、小川未明・相馬御風・三木露風らとともに早稲田詩社（月 2 回会合する会）を結成するが、その後、北海道の新聞社を転々とする 4 年間の記者生活を送った後、故郷（茨城県多賀郡）での植林事業に従事するなど、しばらく詩作から遠ざかった生活を送っていた。雨情は民謡・童謡詩人として名高いが、文壇での名声が高まり始めたのは 1922（大 11）年からのことであったと言える。

雨情は 1918（大 7）年 10 月に水戸に出て文学生活に入り、この頃生まれたのが「船頭小唄」（原名「枯れすすき」）の民謡である。1919（大 8）年 3 月、『茨城少年』を発刊し、編集にあたりながら童謡作品を発表し童謡運動を始める。同年 6 月に詩集『都会と田園』（銀座書房）により詩壇に復帰した⁵⁶。同年、早稲田大学の先輩三木露風の紹介で『こどもの雑誌』、西條八十の紹介で『金の星（『金の船』）』、中央の児童文芸誌に童謡作品を発表し始める。翌（大 9）年、金の船社に入社し、6 月から専ら『金の船』（『金の星』）を中心に童謡を発表する。1922（大 11）年から『コドモノクニ』にも作品を発表するが、『赤い鳥』誌上に作品はない。

雨情が『赤い鳥』に参加しなかった原因について藤田は、鈴木三重吉は雨情のことを「民謡作家として、わずかに名を知られていただけの田舎詩人の雨情」と全く注目していなかったようであり、もしも『赤い鳥』から声がかかれば、おそらく雨情は喜んで『赤い鳥』に参加していたはずだと推測している⁵⁷。

1921（大 10）年に「船頭小唄」が作曲され、1922（大 11）年頃から広くうたわれるようになり、1923（大 12）年 3 月栗島すみ子・岩田祐吉主演の松竹映画の主題歌となって全国に流布した。他に、『別後』（1921（大 10）年 2 月）、『沙上の夢』（1923（大 12）年 4 月）、『極楽とんぼ』（1924（大 13）年 1 月）など、次々と民謡集を刊行し、童謡詩人としての名を高めながら、民謡詩人としての確立も得て、1935（昭 10）年に日本民謡協会を再興し、理事長となる。

一方、『おとぎの世界』の童謡欄を担当することになった山村暮鳥⁵⁸は、18 歳で受洗し、

⁵⁴ 野口雨情についての提示情報は主に、藤田『日本童謡史』、372-386 頁、及び畑中『日本の童謡』、74-81 頁を参照した。

⁵⁵ 鳥越信『はじめて学ぶ日本児童文学史』ミネルヴァ書房、2001 年、159 頁。

⁵⁶ 鳥越『はじめて学ぶ日本児童文学史』、159 頁。

⁵⁷ 藤田『日本の童謡史』、378-379 頁を参照。

⁵⁸ 山村暮鳥についての提示情報は主に、藤田『日本童謡史』、306-322 頁、及び畑中『日本の童謡』、108-110 頁を参照した。

1903 年、東京府築地の聖三一神学校に入学、神学校在学中より文学に目覚めて詩や短歌の創作をはじめ、前田林外らの雑誌『白百合』に木暮流星の筆名で短歌を発表した。卒業後はキリスト教日本聖公会の伝道師として関東・東北地方を転々とし、詩作と宗教活動に没頭した。『三人の処女』（新声社、1913）、『聖三稜玻璃』（人魚詩社、1915）、『風は草木にささやいた』（白日社、1918）の三冊の詩集を出した。1919（大 8）年、結核のため伝道師を休職し、治療を受けながら、同年 6 月から『おとぎの世界』の童謡欄を担当し、9 月号から作品を発表し始めた。

第二詩集『聖三稜玻璃』の悪評、結核、失職と貧しさに苦しむ日々を送り、不遇のなかで、『おとぎの世界』に招かれ、童謡創作の機会を与えられたことは、暮鳥にとって「絶好の転機」⁵⁹であった。

『おとぎの世界』は、1901（明 34）年 10 月に『秀才文壇』（1901-1923）という有力な文芸雑誌を出した文光堂から創刊された。しかしながら、暮鳥が『おとぎの世界』に関わったのは 1919（大 8）年から 1921（大 10）年までの 3 年間だけであり、結局病気を克服することができず、『おとぎの世界』終刊の 2 年後、40 歳で病死した。

暮鳥は、1922（大 11）年 6 月に第一童謡童話集『万物の世界』（真珠書房）を出版した。その中に、5 編の童話と 70 編の童謡が収められており、童謡のうち『おとぎの世界』に発表されたものは 26 編である。その他の作品は『おてんとさん』（仙台で刊行された童謡誌）、『少年倶楽部』『読売新聞』『いばらき新聞』などに発表されたものである。なお、死後に童謡集『よしきり』（イデア書院、1925）が刊行された。

その他に、島木赤彦⁶⁰は、1898（明 31）年、長野師範学校を卒業後、1914（大 3）年まで県下の小学校の教員、校長や視学を歴任した。師範学校在学中から新体詩をつくり、『文庫』（1895-1910）などに投稿していたが、正岡子規（1867-1902）の没後、伊藤左千夫の門に入り、短歌の勉強を始め、雑誌『アララギ』（1908-1997）などに作品を発表した。1914（大 3）年上京以降、歌道一筋に生きており、雑誌『アララギ』の編集、発行の中心となった。多くの門人を養成し、アララギ派の重要なメンバーであった。

彼が童謡に関わったのは、晩年の 5 年間ほどであった。雑誌『童話』に彼の童謡が初めて掲載されたのは創刊の半年後の 1920（大 9）年 10 月号であり、その後もほとんど毎号に 1、2 編を載せ、総計 67 編の童謡を発表している。それらの童謡は『赤彦童謡集』（古今書院、1922）、『第二赤彦童謡集』（古今書院、1923）、『第三赤彦童謡集』（古今書院、1926）という三冊に収められている。

童謡を発表し始めたとき赤彦は 40 代半ばであったが、既に『馬鈴薯の花』（東雲堂、1913）、『切火』（アララギ発行所、1915）、『氷魚』（岩波書店、1920）の三冊の歌集を持ち、アラ

⁵⁹ 畑中『日本の童謡』、109 頁。

⁶⁰ 島木赤彦についての提示情報は主に、藤田『日本童謡史』、535-549 頁、及び畑中『日本の童謡』、99-102 頁を参照した。

ラギ派の大立者として世に認められていた。短歌の世界で指導的地位にあった赤彦がなぜ童謡の創作に取り組んだのかは詳らかにされていないが、小学校教員として子どもたちに接してきたことの集約として、「歌を通して広く子どもたちに語りかけたいという気持ちがあった」⁶¹のではないかという畑中の推測がある。

長く教職にあり、6人の子の親であった赤彦の童謡について藤田は、「初期の作品には教育的な匂いが強い」⁶²としているが、短歌的な発想を活かして創作したことは白秋・八十・雨情にも見られない赤彦の特色だと評価している⁶³。

以上に挙げた詩人と比べて童謡詩人としてはさほど際立った存在ではなかったが、大正期の児童文芸誌の童謡欄を彩った詩人としては、白鳥省吾(1890-1973)が挙げられる。彼は、『良友』『おとぎの世界』『幼年世界』『小学生』などの諸雑誌に童謡を発表している他に、海外作品、とりわけ英語圏の詩の紹介を手掛けている。具体的には『童謡読本』(全5巻、東京出版社、1924)の編集と、童謡の理論書『童謡の作法』(金星堂、1933)を出している。

また、藤森秀夫(1894-1962)⁶⁴は、『童話』の創刊第3号から童謡欄を担当し、1922(大11)年3月に西條八十に担当を譲り童謡界から身をひくまで毎号1、2編の童謡を載せ、2年足らずという短期間で総計40編余り発表している。そのなかで、わらべ唄風のもの、バラード、ドイツ・リート的な小曲など、様々な表現上の試みをしながら詩作に励んだ。

藤森秀夫は東京帝国大学文学部独文科卒、ドイツ文学者として翻訳や研究に携わるとともに詩人としても活躍し、7冊の詩集を残しているが、彼が『童話』に関わったのは大学を出たばかりの20代後半である。当時、30代の白秋・露風・雨情・暮鳥に対し、八十と同様に20代であり、しかも八十よりも2歳若くして『童話』の童謡欄を担当した。

その他に、水谷まさる(1894-1950)、浜田広介(1893-1973)、与謝野晶子(1878-1942)、サトウハチロー(1903-1973)等々、童謡の創作に取り組んだ詩人は多い。

3. 童謡詩人が残した業績

ここでは、上に挙げた詩人たちによる童謡関係の出版物の紹介を通して、彼らの童謡ジャンルにおける具体的活動を見ていく。

① 北原白秋

『赤い鳥』を中心に、生涯での童謡の発表作品数は千数百編を超え⁶⁵、最も大きな童謡関係の業績を残した北原白秋は、大正期半ばに始まる童謡運動の「旗手」として童謡界をリー

⁶¹ 畑中『日本の童謡』、100頁。

⁶² 藤田『日本童謡史』、538頁。

⁶³ 同上、543頁を参照。

⁶⁴ 藤森秀夫についての提示情報は主に、藤田『日本童謡史』、512-513頁、及び畑中『日本の童謡』、102頁を参照した。

⁶⁵ 藤田『日本童謡史』、130-131頁を参照。

ドした存在⁶⁶として位置づけられている。彼の童謡創作については次のような意見がみうけられる。例えば、詩人高村光太郎（1883-1956）は、「白秋氏の芸術全体を広義に於ける童謡と見る事も出来る。其程氏は稀有な天品の童謡作家であると思ふ」⁶⁷と評している。また、文芸評論家の三好達治（1900-1964）も、「僕は白秋では童謡が一番すぐれていると思う」⁶⁸と述べており、三好の言葉を聞いた文芸評論家の山本健吉（1907-1988）は、彼がそう判断する根拠を「歌う喜びは最高に満ち溢れていると感ずるからだ」⁶⁹と分析している。白秋の童謡作品は当時の詩人や文芸評論家に高く評価されており、特に作品の「歌う喜び」が評価の対象となっている。これは次章の分析からも見えてくる白秋の童謡創作における軽快なリズムによって生じるものである。

1957（昭32）年、詩人・児童文学者の与田準一（1905-1997）によって、『日本童謡集』が編集された。ここには童謡童話雑誌『赤い鳥』の創刊から戦後に至る30年間に発表された多くの創作童謡の中から、「からたちの花」「うたを忘れたカナリヤ」「カラスなぜなくの」など、世に広くうたわれている白秋、八十、雨情の代表作をはじめ、大正・昭和の名作童謡の300余編が収められた。ここに集録されている作品の数は白秋が一番多く40編、次に八十が30編、雨情が24編である。勿論数は一つの目安にしかならないが、この順位は白秋が日本の童謡史に残した足跡の大きさを示唆していると考えてよいだろう。

以上から、白秋の存在と作品が日本の童謡領域において重要な位置を占めていることが確認できる。白秋が生涯で発表した童謡集及び童謡論を出版年順に挙げると、次の通りである。

童謡集

『とんぼの眼玉』アルス⁷⁰、1919（大8）年

『雀の生活』新潮社、1920（大9）年

『兎の電報』アルス、1921（大10）年

『雀の卵』アルス、1921（大10）年

『まざあ・ぐうす』（訳童謡集）アルス、1921（大10）年

『祭の笛』アルス、1922（大11）年

『花咲爺さん』アルス、1923（大12）年

『白秋童謡集』アルス、1924（大13）年

『子供の村』アルス、1925（大14）年

⁶⁶ 畑中『童謡論の系譜』、94頁。

⁶⁷ 高村光太郎「雑誌『たんぼぼ』のアンケートに答えて」1923年6月。北川太一『高村光太郎ノート』文治堂書店、1991年、199頁より引用した。

⁶⁸ 山本太郎編『北原白秋』（新潮日本文学アルバム第25巻）新潮社、1986年、98頁。

⁶⁹ 山本健吉『童謡・童心・童子——白秋の詩の本質をなすもの』新潮社、1986年、101頁。

⁷⁰ アルスは、北原白秋の弟が創立した出版社であり、白秋の童謡集にはアルスから刊行されたものが目立って多い。アルスの前身は1915（大4）年創立の阿蘭陀書房であり、雑誌『ARS』を刊行していた。1918（大6）年にアルスに改名した。主として文学書や美術書を出版した（『書物展望』第152号、書物展望社、1944年、43頁を参照）。

『二重虹』アルス、1926（大 15）年
『からたちの花』新潮社、1926（大 15）年
『象の子』アルス、1926（大 15）年
『月と胡桃』梓書房、1929（昭 4）年
『緑の触角』改造社、1929（昭 4）年
『赤い鳥童謡集』ロゴス書院、1930（昭 5）年
『まちぼうけ』春陽堂、1933（昭 8）年

童謡論

「童謡復興」『芸術自由教育』アルス、1921（大 10）年 1・2 月号
「叡智と感覚」『大観』大観社、1922（大 11）年 1 月号
「童謡私観」『詩と音楽』アルス、1923（大 12）年 1 月号
「将来の児童教育」『夫人公論』中央公論新社、1923（大 12）年 2 月号
「童謡について(一)」『日光』日光社、1924（大 13）年 4 月号
「童謡の鑑賞に就いて」『アルス音楽講座』1924（大 13）年 5 月号
「簡素な玩具」『アルス新聞』1924（大 13）年 8 月
『お話・日本の童謡』アルス、1925（大 14）年 1 月
「新童謡と教育」『アルス新聞』1926（大 15）年 5 月
「童謡と童詩」『童詩』1926（大 15）年 5 月号
「童謡について(二)」『近代風景』1926（大 15）年 12 月号
「詩と作曲」『近代風景』1927（昭 2）年 11 月号
「童謡の墮落」『近代風景』1927（昭 2）年 11 月号
「教育と童謡」『昭和 三、二四、——六年生教育』1928（昭 3）年 3 月号
以上を、『緑の触角』改造社、1929（昭 4）年 3 月、に収録
そして、『白秋全集第十八巻童謡論集』1930（昭 5）年 5 月、に収録
さらに、『童謡論抄』玉川文庫、1933（昭 8）年 6 月、として出版。
『風と笛』紀元社、1942（昭 17）年
『太陽と木銃』フタバ書院成光館、1943（昭 18）年
『国引』帝国教育会出版部、1943（昭 18）年

以上から明らかなように白秋は、大正期末までの童謡の最盛期だけではなく、童謡が衰退していく昭和以降である 1943（昭 18）年に至っても積極的に童謡集や童謡論を発表し続けている。他の童謡詩人と比べてもこれだけ長く童謡関係の出版をし続けた作り手は白秋以外にはいない。

② 西條八十

西條八十が 78 年の生涯において関わりをもった創作・研究の領域は、極めて多岐にわた

っている。詩・童謡・童話の創作をはじめ、民謡・軍歌などの作詞、フランスやイギリスの詩・童謡の翻訳、著書『アルチュール・ランボー研究』（中央公論社、1967）に代表されるフランス・サンボリズムの研究等々、多様な著作活動が行われている。従って、畑中の指摘もあるように、西條八十においては、童謡の創作はその全著作活動の一部分に過ぎず、まして童謡論に関するものはごく僅かな部分を占めているだけである⁷¹。

八十は1918（大7）年9月号から1921（大10）年8月号を最後に『赤い鳥』を離れるまで同誌に42編の童謡を発表している。一方、『童話』には1922（大11）年4月号から1926（大15）年7月号までに73編を発表している。その他に、『金の船』などにも童謡作品を寄せている⁷²。童謡集としては以下の三冊がある。

『鸚鵡と時計』新潮社、1921（大10）年

『西條八十童謡全集』赤い鳥社、1924（大13）年

『少年詩集』大日本雄弁会講談社、1929（昭4）年

そのなかの日本初の童謡全集『西條八十童謡全集』の出版について藤田は、大正時代は「大人の詩集の形式で堂々と童謡の全集が出版された時代」であったと評した上で、「その頃の童謡が、子どものための歌だけではなく、大人の読者をも対象にしていた」⁷³ことを指摘している。

その他に、アンソロジーとして共編・共訳の以下の二冊がある。

『日本童謡選集一九二一年版』（西川勉共編）稲門堂書店、1921（大10）年

『世界童謡集』（水谷まさる共訳）富山房、1924（大13）年

そのなかの『世界童謡集』に収録された唄の数は全部で382編、そのうちイギリスの創作の唄が177編で全体の約二分の一弱、イギリス伝承童謡（マザーグース）が114編、アメリカが31編、フランスが20編、ドイツが10編、ロシアが6、イタリアが4、インドが3、オーストリアとノルウェーが各2、オランダと支那国（中国）が各1、作者不明が11、という唄の数になっている⁷⁴。

西洋文学者としての素養があった八十が、多くの外国童謡を翻訳し紹介したことは、学者としての八十の努力を示す他に、童謡領域への情熱と、童謡により、子どもたちに幅広い基礎を持たせようとした意欲をも示していると言える。

一方、童謡を論じた著書としては、

⁷¹ 畑中『童謡論の系譜』、51・52頁を参照。

⁷² 藤田『日本童謡史』、372及び574頁を参照。

⁷³ 同上、574頁。

⁷⁴ 吉田新一「解説」、西條八十・水谷まさる共訳『世界童謡集』富山房百科文庫42、富山房、1991年、494頁を参照。

『現代童謡講話』新潮社、1925（大13）年

『童謡の作り方と味ひ方』文化生活研究会版、1927（昭2）年

の二冊がある他に、雑誌その他に掲載された童謡論としては、管見の限り、以下の四つがあるに過ぎない。

「童謡私見」『大観』1921（大10）年6月号

「童謡の将来」『芸術教育』1921（大10）年7月号

「童謡を書く態度」『童話』1922（大11）年10月号

「童謡の意義及び作法」、富永直樹編『詩の作り方研究』浩文社、1932（昭7）年

北原白秋に比べて八十の童謡論は量的に少ないが、同時代の人々に及ぼした影響は大きく、これを高く評価する人も多い。例えば、八十の童謡論を代表する『現代童謡講話』について藤田圭雄は、「この本（『現代童謡講話』）は大正期の多くの童謡理論書の中で、数少ない名著である。多くの外国の童謡を例示しながら明晰な頭脳で童謡の理論付けをしている」⁷⁵と評している。また、同著について畑中圭一は、『現代童謡講話』において八十は「詩」として⁷⁶の童謡の本質を究めようとしたと述べ、詩についての幅広い教養に裏づけられた明晰な理論の展開は、他の童謡論とは比べものにならないと評している⁷⁷。そして、1921（大10）年から1924（大13）年までの約3年間に発表された八十の童謡論は「ほぼ完結しており、しかもその内容は『講話』に集約されている」⁷⁸とも評価している。一方、童謡作品について畑中は、「高踏的になって、子どもの心に親しく迫る力をもち得なかった」⁷⁹と述べており、この点が八十の童謡作品の特徴としてしばしば指摘される。こうした批判から童謡研究において、八十が巧みに取り込もうとした「高踏」な表現が「子ども」と合わないという考えが強いことが明らかである。しかし、次章で見るように、このような批判は八十の童謡作品の一面しかとらえておらず、偏りがある批判だと思われる。

③ 他の童謡詩人

白秋と八十に次いで、童謡の創作と投稿作品の選者として積極的に活躍した詩人は野口雨情である。雨情の童謡作品は、1919（大8）年11月創刊の『金の星（『金の船』）』に1922

⁷⁵ 藤田圭雄「解説」、西條八十著・藤田圭雄編『日本児童文学大系第8巻・西條八十集』ほろぷ出版、1978年、350頁。

⁷⁶ 「詩」の本質とは、後の白秋と八十の比較を行なう節においてより詳しく述べていくが、作品に作者の人生に対する真剣な感動が盛り込まれていることだと八十は考える。

⁷⁷ 畑中『童謡論の系譜』、52・53頁を参照。

⁷⁸ 同上、54頁。

⁷⁹ 畑中『日本の童謡』、99頁。

(大 11) 年 6 月号終刊号まで毎月 2 編ずつあり、合計 147 編を数える⁸⁰。童謡に関する所見や展望も意欲的に発表した。雨情の童謡集と童謡論を以下に出版年順に挙げる。

童謡集

- 『十五夜のお月さん』 尚文堂、1921 (大 10) 年
- 『青い眼の人形』 金の星社、1924 (大 13) 年
- 『螢の灯台』 新潮社、1926 (大 15) 年
- 『朝おき雀』 鶴書房、1943 (昭 18) 年

童謡論

- 『童謡作法問答』 尚文堂書店、1922 (大 11) 年
- 『童謡十講』 金の星出版、1923 (大 12) 年
- 『童謡教育論』 米本書店、1923 (大 12) 年
- 『童謡と児童の教育』 イデア書院、1923 (大 12) 年
- 『童謡作法講話』 米本書店、1924 (大 13) 年
- 『民謡と童謡の作りやう』 黒潮社、1924 (大 13) 年
- 『童謡と童心芸術』 同文館、1925 (大 14) 年
- 『童謡及民謡研究』 (現代詩講座編纂部編) 金星堂、1930 (昭 5) 年

この他に、雑誌などに掲載されたものとしては、以下の三つがある。

- 「童謡に関する研究」『児童芸術講座』 1923 (大 12) 年 12 月号
- 「童謡作法」『児童芸術講座』 1924 (大 13) 年 2 月号
- 「少年文芸童謡の作り方」『少年倶楽部』 1925 (大 14) 年 8 月号

藤田は白秋及び八十と比べて雨情の童謡作品について、「大衆性」をもっており、「民謡の土台の上に成長した独特な童謡」だと特徴づけている⁸¹。一方、雨情の童謡論に関しては、畑中の言及にある通り、「理論的な体系化という点では不十分なものであり、また、その潔癖な美学ゆえに視野の狭いものになって」いる。そして、畑中は、雨情が主張した「郷土童謡」論は当時の童謡運動の共通基盤であったことを指摘している⁸²。「郷土」的童謡については、次章でも触れていくが、北原白秋が重要視し主張した要素でもある。

童謡の創作に取り組んだ他の詩人として、白秋と八十とともに『赤い鳥』に作品を載せた

⁸⁰ 藤田『日本童謡史』、372 頁を参照。

⁸¹ 同上、373 頁を参照。

⁸² 畑中『童謡論の系譜』、19・20 頁を参照。

三木露風がいる。『赤い鳥』には7編の作品しか寄せていない露風だが、『こども雑誌』『良友』の選者を引き受け、そこには毎号童謡を発表している。しかし、『こども雑誌』からは、一年余で姿を消している。『良友』においては、1921（大10）年3月から1923（大12）年10月まで露風の作品が見られる⁸³。後に露風は雑誌発表をした童謡作品を収録した以下の三冊の童謡集を出している。

『真珠島』アルス、1921（大10）年

『お日さま』アルス、1926（大15）年

『小鳥の友』新潮社、1926（大15）年

しかし、童謡に関する見解や主張は、三冊の童謡集の序文と、1925（大14）年11月号の雑誌『童謡』（日本童謡協会）に寄せた「童謡と教育」という一文以外になく、童謡論としてまとまった著作もない⁸⁴。

露風は童謡に対して関心を見せたが、どちらかというと、露風の童謡への取り組みは畑中の言及にあるように「地味なもの」⁸⁵であり、「露風の童謡には、白秋、八十、雨情のような鮮やかな気魂はな」⁸⁶だったと藤田が評している通りである。

以上に挙げたものの他に、大正末まで数多い童謡集及び童謡論が出版された。それらを年毎に以下の表に記載した。

年	童謡集	編著者、出版社	童謡論
大8	『赤い鳥童謡第一集』	鈴木三重吉編、赤い鳥社	
大9	『赤い鳥童謡第二集』	鈴木三重吉編、赤い鳥社	
	『赤い鳥童謡第三集』	鈴木三重吉編、赤い鳥社	
大10	『雲雀の巣』	白鳥省吾、精華書院	『童謡・民謡・詩のつくり方』（福田正夫・井上康文、大同館）
	『赤い鳥童謡第四集』	鈴木三重吉編、赤い鳥社	
	『赤い鳥童謡第五集』	鈴木三重吉編、赤い鳥社	
	『金の船童謡曲譜集』	本居長世、金の星出版	
大11	『銀の笛』	仲側紅果、日本出版社	『童話と童謡』（教育学会研究会編、同文館）
	『赤彦童謡集』	島木赤彦、古今書院	
	『万物の世界』	山村暮鳥、真珠書房	『童謡の作り方』（後藤牧雄、児童文化協会）
	『白兔と木馬』	葛原菫、文教書院	
	『星の唄』	大関五郎、抒情詩社	『童謡と子供の生活』（千葉春雄・田中豊太郎、目黒書店）
	『あやとりかけとり』	竹久夢二編、春陽堂	
	『神さまのお手』	水谷まさる、近代文明社	『童謡教育の実際』（黒田正、米本書

⁸³ 藤田『日本童謡史』、174頁を参照。

⁸⁴ 畑中『童謡論の系譜』、129-130頁を参照。

⁸⁵ 同上、128頁を参照。

⁸⁶ 藤田『日本童謡史』、171-172頁。

	『蝙蝠の唄——若柳小学校童謡選集』	栗野柳太郎、米本書店	店) 『教育上より観たる童謡の新研究』 (小林花眠、博進館)
	『傑作童謡選集』	大畑匡山、岡村書店	
	『童謡・民謡・詩傑作選集』	福田正夫・井上康文、大同館	
	『世界童謡選集』	安田裸花、大法館	
	『スティヴンソン子供の詩』	葛原菫・福原麟太郎共訳、東光閣書店	
	『世界子守唄集』	小林愛雄訳、東光閣書店	
	『赤い鳥童謡集第六集』	鈴木三重吉編、赤い鳥社	
	『童謡小曲』	中山晋平、山野楽器店	
	『新作童謡第一集』	本居長世作曲、敬文館	
	『可愛い童謡第一～二集』	黒沢隆朝、敬文館書店	
大 12	『第二赤彦童謡集』	島木赤彦、古今書院	『童謡と教育』(葛原菫、内外出版) 『現代童謡論』(久保田宵二、都村有為堂出版部)
	『赤い鳥童謡第七集』	鈴木三重吉編、赤い鳥社	
	『新作童謡第二集』	本居長世作曲、敬文館	
	『可愛い童謡第三集』	黒沢隆朝、敬文館書店	
大 13	『水色の花』	水谷まさる、交蘭社	『童謡と綴方』(千葉春雄、厚生閣書店) 『国語読本の詩の味ひ方』(白鳥省吾、東京出版社) 『童謡と舞踊』(久保富次郎、内外出版)
	『世界童謡選集』	松原至大訳、春秋社	
	『童謡読本』	白鳥省吾、東京出版社	
	『童謡小曲』	中山晋平、大倉書店	
	『懸賞募集日本童謡選集』	三島海雲等編、実業之日本社	
	『新潟県童謡選集』	山口史郎編、金の鈴社	
	『新作童謡第三集』	本居長世作曲、敬文館	
大 14	『童謡新遊戯 第一集』	久保富次郎、教文書院	『童謡の作り方』(白鳥省吾、金星堂) 『童謡名曲の教へ方』(時高庸紀編、京文社)
	『小鳥と花と』	浜田広介、文教書院	
	『よしきり』	山村暮鳥、イデア書院	
	『世界童謡集上』	世界童謡大系刊行会	
	『日本童謡集一九二五年版』	童謡詩人会編、大空社	
大 15	『現代童謡作家選集』	藤沢衛彦、成象堂	『童謡作曲法』(小松耕輔、アルス)
	『可愛い童謡第五～八集』	黒沢隆朝、敬文館書店	
	『第三赤彦童謡集』	島木赤彦、古今書院	
	『世界童謡集下』	世界童謡大系刊行会	
	『日本童謡集一九二六年版』	童謡詩人会編、新潮社	
	『子守唄集』	弘田竜太郎作曲、主婦之友社	

【表 4】1919 (大 8) 年から 1926 (大 15) 年までに出版された白秋、八十、雨情、露風以外の童謡集と童謡論⁸⁷

⁸⁷ 菅忠道『日本の児童文学 1 総論』(大月書店、1968 年)の巻末資料「近代日本児童文学年表」(特に 485-490 頁)、及び藤田『日本童謡史』(特に 515-518 頁)を参照して作ったものである。

この表から、他の年と比べて、とりわけ 1922（大 11）年には童謡集の出版が盛んであったことがわかる。これは、童謡運動が始まって、3 年あまり経った頃に、ある程度の作品が集まると、それを童謡集として出すという流行が特にこの年において見られたからである。童謡論に関しても同様である。しかし、全般的に見れば、童謡の創作をめぐる理論書より童謡集の方が数多く出版されていることがわかる。大正期における童謡論の刊行は主に童話童謡雑誌の童謡部門を担当していた詩人たちによって積極的に行なわれていた。他の詩人たちは、主に童謡創作に力を注いだが、童謡をめぐる自身の見解を示す目標は薄かったと見てとれる。他方で、白秋や八十などの童謡論における主張ないし見解は、当時そのまま他の童謡詩人に受け入れられ、手本とされていたことも考えられる。

昭和に入ると児童文芸雑誌は次第に不振となり、最も長く続いた『赤い鳥』も 1929（昭和 4）年 4 月から翌年の 12 月まで休刊の時期を挟み、1936 年（昭和 11）年には廃刊となった。さらに、次第に軍国色が強まるにつれ、童謡は排斥されるまでになった。菅忠道の『日本の児童文学 1 総論』の巻末に付された「近代日本児童文学年表」を見ると、白秋と八十によるものを除けば、昭和元年から第二次世界大戦が勃発する 1939（昭和 14）年までに出された童謡集と童謡論は顕著に少なくなる。戦後は大正期童謡のアンソロジーが出される程度である。その中には、

『日本童謡集』新光出版社編集部編、新光出版社、1953 年

『日本童謡集』与田準一編、岩波文庫、1957 年

『日本唱歌集』堀内敬三・井上武士編、岩波文庫、1958 年

『日本童謡集』山本芳樹編、金園社、1962 年

『北原白秋童謡集——日本の童謡』藤田圭雄編、弥生書房、1976 年

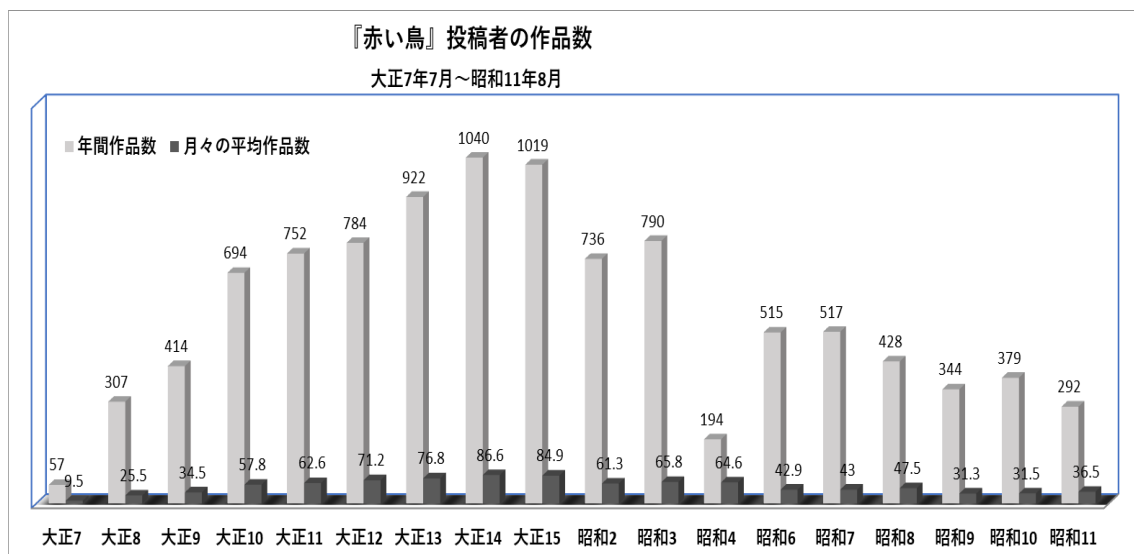
などが挙げられる。一方、藤田圭雄『童謡歳時記』（牧書店、1965）まで、戦後 20 年間に、童謡に関する研究書や評論集は全く出版されていない。昭和以降、とりわけ戦後の時期と比較すると、大正末までの 8 年間は童謡史において夢のような黄金の時期であったと言える。

第 4 節 童謡欄の投稿者たちとその作品

童謡運動の振興と発展過程において、それをリードした大人の詩人たちが最も重要な存在であったことは上述した通り明白である。しかし、それを支えた若手や子どもの投稿者の存在と作品なしでは現在知られるほどの高揚はなかったかもしれない。『童話』や『金の星』などより長く続いた『赤い鳥』の童謡欄における投稿者の月々の作品数を見るだけでも、童謡運動において投稿者が占めていたウエイトの大きさを見て取ることができる。

以下の表に『赤い鳥』創刊号から終刊号までの一年あたりの投稿者の掲載作品数と月々の

平均作品数を提示する。



【表 5】『赤い鳥』創刊号から終刊号までの一年あたりの投稿作品数

『赤い鳥』の全号を通じて投稿者から総計 10,184 編の作品が集まっている。これらは 5,600 人を超える子どもや若手のアマチュア詩人による業績である。本研究の中心である金子みすゞもこのような投稿者のなかの一人であった。

本節では、童謡が幅広い年齢層に普及し受容されていたことを明らかにするために、著名な童謡詩人に育てられた若手童謡詩人の主要な人物について紹介し、その上で児童の特に生活状況を反映した特殊な作品に注目する。また、当時の子どもの投稿作品を紹介することで、大正期童謡のありようと実態についてより広い視野で捉えることができると思われる。

1. 若きアマチュア童謡詩人たち

① 与田準一

大正期の童謡運動が生み出した若き童謡詩人のなかで、特に昭和初期に注目された人物として与田準一（1905-1997）が挙げられる。与田準一は、同郷柳川の先達北原白秋の抒情小曲集『思ひ出』にふれたことが詩の世界に入るきっかけになったと自ら述べている⁸⁸。与田は 18 歳の時から白秋が童謡欄を担当している『赤い鳥』に童謡作品を投稿し始め、初めて 1923（大 12）4 月号に 1 編「霜夜」が載り、1928（昭 3）年 12 月号まで、合計で 39 編、他に『金の星』に 6 編、『童話』に 1 編の作品が掲載される。以下に「霜夜」をはじめ、与田準一の童謡作品の主な特徴を示す幾つかの作品を提示する。

⁸⁸ 「あとがき」『与田準一全集第 1 巻——空がある』大日本図書、1967 年、267-269 頁を参照。

「霜夜」(『赤い鳥』1923(大12)年4月号、83頁)

今夜は霜夜、／鶏小屋見とけ、／鶏小屋見たら、／戸じまりしとけ、／戸じまりしたら、
／はよ／＼ねんねせ、／ほら／＼聞きな、／こんこん／＼狐が鳴くばん。

「たけのこ」(『赤い鳥』1923(大12)年8月号、85頁)

たけのこ、ぼつくりこ、／裏の小山にぼつくりこ、／たけのこ、ぼつくりこ、／おらの
年程ぼつくりこ。

「木鼠」(『赤い鳥』1927(昭2)年6月号、92頁)

尻尾背負つてさ／木鼠／木鼠、
雪は積むにさ／木の股／木のうろ、
群れた顔、顔／寒そな／寒そう、
こぼれ実もない／冬でさ／冬でさ。

与田は、身の周りの自然の要素を題材に、視覚的で想像しやすい世界を描いている。七・七ないし四・七のリズムと擬音語・擬態語や表現の繰り返しによって、作品の内容とリズムのシンプルさを保っている。わらべ唄風と言える。このような特徴は次章で見ていくように白秋の童謡作品の特徴でもあり、白秋が童謡の創作において重要視したものである。

与田の詩人としての営みは、白秋との出会いから始まった。『赤い鳥』への投稿、上京後(1928)の白秋家への寄宿など、与田は白秋との関わりを次第に深めた。「故郷への回帰——白秋、その生いたちをたどって」という文章の冒頭に、与田は、「北原白秋は、文学上でも人間的にも、私の師であります。(中略)文学にこころざしていらいその日常的感化をもうけた私にとって、離れがたいそれは内部存在としての師父であります」⁸⁹と書いている。与田は白秋に対して終始尊敬の念を抱きつづけ、白秋の詩的世界を広く理解してもらうための解説と論究に力を注いだ⁹⁰。一方、白秋から見れば与田は優れた門下生であった。

1928(昭3)年8月、白秋門下で『赤い鳥』同人の与田準一らは「赤い鳥童謡会」を結成し、翌1929(昭4)年3月、白秋の弟・北原鉄雄が設立した出版社「アルス」に入社、1930(昭5)年3月には、『赤い鳥』の同人たちと童謡・童話雑誌『乳樹』(後『チチノキ』に改題)を創刊する。

1933(昭8)年6月に処女童謡集『旗・蜂・雲』(アルス)を出版する。その「覚えがき」(後記)には「本集は<赤い鳥>で選出された三十九篇の中の二十篇、<近代風景>九篇の中の八篇、<コドモノクニ>十一篇の中の八篇、<チチノキ>三十三篇の中の十八篇、その

⁸⁹ 与田準一『詩と童謡について』すばる書房、1976年、108頁。

⁹⁰ 畑中『童謡論の系譜』、208・209頁を参照。

他に発表したものから二十篇、未発表の作七篇、大正十四年から始まって昭和六年末までの作を集めて、計八十一篇をもつて一卷とした」と書かれており、さらに個々の作品について、その執筆時期及び初出誌を記してある。それによると、『赤い鳥』など上記4誌のほか、雑誌10誌が初出誌として挙げられ、ほかに単行本2点も初出として挙げられている。

与田の最初のこの童謡集『旗・蜂・雲』に白秋は序文を寄せ、その中で、「わたくしはつくづく思うが、わたくしの周囲にあってわたくしの童謡の種種相を、多面に細かに理解し感光する者は、彼を措いて先ず他に無いであろう」⁹¹と高く評価している。それ以後与田は、詩、童謡、童話、絵本の各分野に活躍し、児童文学界の一頂点を極める。また、『子供への構想』（帝国教育会出版部、1942）の次に刊行した論集『童謡覚書』（天佑書房、1943）は昭和の代表的童謡論集であるとされている⁹²。与田は1962（昭37）年より日本児童文学者協会会長も務めた。

序章で既に触れたように、1957（昭32）年に与田が出版した『日本童謡集』には金子みすゞの作品「大漁」が収録され、それを読んだ矢崎節夫がみすゞに興味を抱いたことが、みすゞの作品の甦りへと繋がっていったのである。

② 島田忠夫

島田忠夫（1904-1945）は、茨城県水戸市出身の歌人・詩人・画家である。少年期から島木赤彦（1876-1926）に師事したアララギ派の歌人であり、西條八十が『童話』の童謡欄を担当する前に、島木赤彦がその担当になったことを契機に童謡創作を始める。島田は金子みすゞより1年あまり早く童謡界に登場する。1922（大11）年6月号に「田螺」（西條八十選）でデビューして以来、1926（大15）年7月の『童話』の廃刊までほとんど毎号に投稿作品が載り、合計55編の童謡が選ばれた。金子みすゞや次に挙げる佐藤義美らと並んで『童話』が生み出した若き童謡詩人の一人である。

島田はとりわけ八十のフランス留学（1924.4-1926.3）の間に『童話』の童謡欄を担当した詩人吉江孤雁（1880-1940）に高く評価された⁹³。吉江と島田の関係は、ともに『童話』で活躍した金子みすゞとの比較の観点からも注目されており、奇しくも島田が「恵まれざりし女流詩人」とその死を嘆いた金子みすゞが没後半世紀を経てブームとなって、当の島田自身が「忘れられた童謡詩人」となった皮肉はつとに指摘されるところである⁹⁴。

⁹¹ 北原白秋「序」、与田準一『旗・蜂・雲』アルス、1933年、6頁。

⁹² 畑中『童謡論の系譜』、211頁を参照。

⁹³ 島田忠夫は、『蛭人形』1937年8月号に、「薄倖の童謡詩人——金子みすゞ氏の作品（1）」と題した文章の中に次のように書いている。「西條先生は雑誌『童話』の童謡の選を半ばに、大正十三年から二年ほど仏蘭西を中心に留学の途につかれ、一時吉江喬松（孤雁）先生がその童謡欄の選を担当せられた。どちらかと言えばこの時代が、金子みすゞ氏の投書生活に取っては、最も恵まれぬ様な事情に立ち至り」（西口「発掘の軌跡」『金子みすゞ』、148頁より引用した）。

⁹⁴ 山蔦恒「童謡詩人の光と影——金子みすゞと島田忠夫」『武蔵野日本文学』2004年、小

『童話』の廃刊後、発表の場を失った島田は、与田準一や次に挙げる佐藤義美のように雑誌『赤い鳥』に転じて北原白秋とともに活躍することはなかったため（『赤い鳥』に載った島田の童謡作品は、「赤とんぼ」（1921（大10）年9月号）の一編だけである）、童謡詩人として広く知られることがなかったが、童謡や短歌・俳句・随筆などはその後も書き続け、『童謡詩人』（後藤^{ならね}檀根主宰、紫式部学会機関誌）や『むらさき』（「信濃毎日新聞」）などに寄稿していた。

与田の処女童謡集より5年早く、1928（昭3）年6月に最初の童謡集『紫木集——童謡詩』（岩波書店）を出版した。これは、投稿童謡詩人が出した童謡集として最初のものとなる。次に、1943（昭18）年8月には第二童謡集『田園手帖——童謡詩』（照林堂書店）を出版した。

島田の最初の童謡集『紫木集——童謡詩』に吉江は序文を寄せ、その中で島田のありのままに写しとった写生を評して「この詩人の作からは音楽を求めないで、画趣を求むべきである」と書いている。島田自身も第二童謡集『田園手帖』の「巻末記」に、島木赤彦に学んだ写生観⁹⁵を指して、次のように述べている。

『柴木集』収載の三十余篇の童謡詩は、悉く田園山野に取材したものであつたが、以来私の作風には少しも変りはない。幼時を東北の山村に生立ち、少年にしてアララギ会員となり島木赤彦先生に就いて親しく写生道に準拠した和歌を学んだのであるから、たとへ童謡詩であつても、根柢を流れるものは実相写生の精神である。⁹⁶

島田は、童謡を赤彦に学んだ和歌の写生道と関連付け、童謡の底には「実相写生の精神」が流れているとして、自身の作風を説明している。島田のこの傾向は、「俳句的な短詩型印象詩」や「洗練された表現でのどかな田園情緒を歌った作品」が多く、「枯淡の美を感じさせるものすらあった」⁹⁷という畑中の言葉からも確認できる。

『童話』の廃刊により、幼時より絵の才能に恵まれ、二十歳から洋画・日本画を修習し始めた島田の関心は童謡よりも絵画の方に向けられるようになり、後には俳句や俳諧の連想を略画にした俳草画に専念することとなった。

林和子「忘れられた童謡詩人・島田忠夫について」『茨城女子短期大学紀要』2010年。

⁹⁵ 近代写実主義の始祖である正岡子規（1876-1902）の写生論は、下村為山（1865-1949）や中村不折（1866-1943）といった画家たちのスケッチ論や彼らとの対談に啓発されたものとされる。その子規以上に絵画と密接な関わりを持ったのが島木赤彦である。とりわけ「アララギ」の表紙画や挿絵も担当した日本画家の平福百穂（1877-1933）の影響は大きい。具体的に赤彦の写生論の形成と歌風の展開にどのようにその影響が及んでいるかについては宮川康雄が、「島木赤彦における絵画」（『人文科学論集』第25号、信州大学人文学部1991年）において、詳細に論じている。

⁹⁶ 島田忠夫『田園手帖——童謡詩』照林堂書店、1943年、2頁。

⁹⁷ 畑中『日本の童謡』、103頁。

以下に島田のデビュー作品「田螺」を含む幾つかの代表的な作品を挙げる。

「田螺」(『童話』1922(大11)年6月号、69頁)

田螺が嫁入り／するとウよ
ころりころりと／嫁入りの
田螺の行列／行くとウよ
目高の川から／山の田へ
十日も二十日も／かゝつて
田螺が嫁入り／するとウよ

「鹿」(『童話』1923(大12)年8月号、34-35頁)

角のおちた／鹿が
鳴きなき／ゆくよ
角のあと／かくす
帽子買ひに／ゆくよ。
春のやま／おりて
里の方へ／ゆくよ。

「時さんと牛」(『童話』1924(大13)年3月号、92-93頁)

牛屋の時さん／死にました／牧場に青草／伸びるころ。
けれども牛は／知りません／昨日も今朝も／鳴いてます。
乳を搾つて／下さいよう／牧場に放して／下さいよう。

二行または四行ずつ数連の童謡という形式が生かされている。周りの自然の要素を題材にしていることが与田準一と共通する。しかし、島田はそこから、「田螺が嫁入り」する、「角のおちた／鹿が」帽子を買いに行く、牛が飼い主の死んだことを知らないという、身近な題材を用いながら想像力を働かせて作品を展開している。このような想像力は、それらの作品が発表された『童話』誌の選者である八十の目を惹き付けたのである。この点と関連して、金子みすゞの作品を分析し論じていく第5章で明らかにするが、彼女が八十に絶賛されたのは、島田よりも彼女の作品が飛躍的な想像力に富んでいるからである。

③ 佐藤義美

佐藤義美(1905-1968)は、大分県竹田市に生まれ、1924(大13)年、父の転勤に伴い、東京に転居し、同年4月号『童話』誌上に「はかま」で、『赤い鳥』の9月号に「夏の雨」で登場する。雑誌への累計作品数は『赤い鳥』21編のほか、『金の星』4編『童話』19編を数えることができる。以下に「はかま」と「夏の雨」を提示する。

「はかま」(『童話』1924(大13)年4月号、112頁)

はかまが／破けた／綜ろびた
母さんに／帰れば／叱られる
いもとに／そつと／縫へようか
姉さを／懷へば／泣けてくる

「夏の雨」(『赤い鳥』1924(大13)年9月号、125頁)

おんもの小川に、／パラパラ、／パラリよ。／夏の雨、白い。
柳のはつばに、／パラパラ、／パラリよ。／夏の雨細い。
鶏屋^{とや}の原に、／パラパラ、／パラリよ。／とつとが濡れた。

「はかま」では、子どもの日常生活で起こり得ることが、子どもの目線からうたわれている。この作品について八十は「軽い単純な表現の底に、かなり複雑な感情をとり入れてゐる。殊に最後の結びが利いてゐる」⁹⁸と選評を残している。作品における複雑な感情と姉を懷うという最後の結びが八十の評価を得た。この二点は八十の童謡作品の美的な世界を作り出す重要な要素として、八十の作品に大いに見られる要素である。だがここでは、美化せずリアルにうたわれている「母さんに／帰れば／叱られる」という部分に注目したい。それは、童謡作品において現実からかけ離れた美を描いた八十とは異なる重要な側面として注目したい。

一方、白秋が選者を務める『赤い鳥』に掲載された「夏の雨」は、白秋趣味の擬音語と視覚的な自然の観察が単調な展開によって完成されている。先ほど挙げた与田などの作品の傾向からも気づかされるが、同じ作り手のこの2編の違いからも、白秋門下と八十門下の投稿者の作品の基本的な傾向が明白である。白秋と八十が選者を務める両方の雑誌に作品を寄せる佐藤のような投稿者では、どちらの方の雑誌に作品を送るかによって、創作の傾向を意識的に選んで決めていたと言える。

なお、佐藤は処女童謡集『雀の木』(高原書店、1932)の次に、『佐藤義美童謡集』(1960)、『今のこどものうた』(1963)を出しており、三冊の童謡集がある。処女童謡集に収められた童謡50編は、佐藤が中学3年生の1921(大10)年から1932(昭7)年までの11年間にわたって書かれたもので、「主として、『コドモノクニ』『幼年の友』『幼年倶楽部』『小学画報』その他の諸雑誌に発表して来たもの」⁹⁹だと後記で述べている。

童謡の他に、1937(昭12)年5月、小川未明主宰の童話雑誌『お話の木』創刊号に最初の童話「春風」、「月とすっぽん」を発表し、以降、数多くの童話集を出す。

第4章でも再度触れるが佐藤は大正・昭和初期に発表された24人の詩人による33編の

⁹⁸ 西條八十「童謡の選後に」『童話』1924(大13)年4月号、148頁。

⁹⁹ 佐藤義美『雀の木』高原書店、1932年、136頁。

童謡作品を『大正昭和初期・名作 24 人選——どうよう』（チャイルド本社）に収録して 1969（昭 44）年に出した。その中にはみすゞの作品「つゆ」が入っている。既に述べたようにこの出版の際に出版社のアルバイトをしていた大学 3 年生の矢崎が再びみすゞの作品に出会うことになる。この際に、矢崎は佐藤から直接みすゞについての情報を聞き、みすゞの三冊の遺稿集が西條八十の手元にあることを知ることになったのである。

④ 異聖歌^{たつみせい}

異聖歌（1905-1973、本名野村七蔵）は、『赤い鳥』1924（大 13）年 4 月号に「田村とほる」のペンネームで初めて作品が載り、『赤い鳥』1925（大 14）年 10 月号に掲載された「水口」^{みなくち}が、北原白秋に絶賛された。これが縁で白秋門下となり『赤い鳥』の常連投稿者となる。なお「異聖歌」のペンネームで掲載されたのはこの作品が初めてである。白秋門下で『赤い鳥』同人の与田準一とともに「赤い鳥童謡会」、「アルス」、『乳樹』のメンバーとして活躍する。

『赤い鳥』に 22 編、『童話』に 1 編が入選している。1931 年に最初の童謡集『雪と驢馬』（アルス）を出版した。その「序」のなかで白秋は、「与田準一と同じく、異も新しい感覚で大正期童謡をのり越えようとしていたが、その姿勢は題材の新鮮さにも現れて」と評価している。童謡集として他には、『春の神さま』（有光社、1940）、『さくら咲く国』（紀元社、1943）、『罌粟と鶉』^{けし つぐみ}（時代社、1946）、『おもちゃの鍋』（富山房、1951）がある。

以下に異の作品 2 編を挙げる。

「水口」（『赤い鳥』1925（大 14）年 10 月号、64 頁）

野芹が／咲く田の／水口。
蛙の／子供ら／かえろよ。
尾をとる／相談／尽きせず。
あかねの／雲うく／水口。

「おたより」（『赤い鳥』1925（大 14）年 11 月号、118 頁）

姉さま、夏が来てゐます。／——桑の二番芽ほけました。
泳ぎに行つた帰りみち、／投げつこし合つた牛蒡の花、／今は盛りとなつたけど、／——けれど寂しい夏ですよ。

「水口」では四四四の調律が活かされており、「蛙」や「雲」といった季語を用いて自然を観察する俳句的な要素が特徴的である。単調なリズムの維持と自然の観察は先ほど見た与田の作品と共通する要素であり、童謡詩人としての白秋の好みに合うものである。白秋は、この作品について次のような選評を寄せている。

いい気品のある芸術童謡です。めづらしいほどいい。四四四調は私も小曲でやつて見ま

したが、全く気品のある調律です。(中略) 私もこれまで一人やつて来ました。いま巽君のこの作を見て大いに意を強うしました。¹⁰⁰

白秋自身も気に入って小作品で試みたというリズムが存分に作品に活かされている点が白秋の絶賛を呼び寄せている。それだけではなく、「巽君のこの作品を見て大いに意を強うしました」という白秋の言葉から明らかなように、投稿者が選者を務めている一流詩人の童謡創作への意欲を高める影響があった。

一方、「おたより」では、第1連で現在のことをうたいながら、そこから過去のことを回想し、ある種の「寂し」さで作品が終わる。作品に追憶やさみしさを盛り込んだ童謡の作品はどちらかという、白秋よりも八十が好んだものである。なお、この作品はみすゞが八十の渡仏中に編んだアンソロジー『琅玕集』(『琅玕集』については、第4章でより詳しく触れる)に収録されている。時間を巧みに交差させながら作品を展開していくという手法は、特にみすゞと八十の作品を比較して論じる第5章でも見る通り、みすゞの童謡作品の際立った特徴でもある。

大正期の童話童謡雑誌上の童謡部門に登場し、昭和初期にかけて連続的に童謡作品を発表して童謡集を出版するなど、童謡界において名を残した若き投稿詩人は上に挙げた人物からも明らかなように、男性が多かったことがわかる。彼らの童謡全体の的確な傾向を捉えるには、彼らのより多くの投稿作品を分析すべきである。しかし、ここまでの分析からは、彼らの投稿作品の特徴として投稿雑誌の選者を務める詩人の好む傾向があったということがわかる。そして、それは、わらべ唄風、写生風、俳諧風、あるいは抒情風のいずれかの傾向であったことが注目される。

2. 児童の投稿作品

『赤い鳥』をはじめとする大正期の児童文芸誌による童謡運動は、大人の詩人や若手の作品だけでなく、児童による作品の振興にも大きな力を注いだ。童謡領域において最も業績のある白秋の担当した『赤い鳥』の童謡欄を数えたところ、創刊から終刊号まで 5,600 人を超える投稿者による 10,184 編の作品が誌面を飾っていた。そのうち、高等学校1年生は 485 人、高等2年生は 344 人、合計 829 人であるのに対して、四歳から小学6年生までの投稿者は合計 3,653 人に達した¹⁰¹。すなわち、12歳以下の投稿者が圧倒的に多いということで

¹⁰⁰ 北原白秋「童謡と自由詩について」『赤い鳥』1925(大14)年10月号、147頁。

¹⁰¹ ここで挙げている投稿者の数は本研究の筆者による計算である。

『赤い鳥』投稿者の実数を正確に言えば 5,634 人である。そのなかで上に挙げた与田準一らの若手投稿者も含む 1,118 人の年齢は記述されていない。なお、6歳から尋常6年生までの児童の作品数については年齢別で見れば以下の通りである。

尋常一年生・一年・六歳 74 人

ある。

一方、児童の所属学校についての記述を見ると、同じ号において同じ学校からの投稿者の作品が並んでいることがわかる。以下の表において、『赤い鳥』の幾つかの出版号の同じ学校からの投稿者の名前と学校名を提示する。

年号	投稿者の名前			所属学校と学年の記述
大正 10 年 4 月号	伊藤文子 宮沢文平 森山俊吉	進藤善政 村田里子 進藤花子	進藤いよの 窪田忠作 宮沢一野	山梨県小淵沢小学校尋五
大正 11 年 12 月号	菊良平 菊させ 為我井静江 小川つま 小森まつ 為我井道之助	細野せつ 菊良平 池田しん 野口いせ 為我井静江	大久保環 大森森一 幸田てい 中村栄吉 大久保環 山田藤一郎	茨城県結城郡中結城小学校尋六
大正 13 年 10 月号	石渡なか 永塚正治 松崎やえ子 橋本みつゑ	大井つる 宮川安夫 宮川もと 古田正吉	香山楨 鈴木ます 石川きよ 高木留吉	神奈川県三浦郡三崎小学校尋六
大正 14 年 2 月号	南茂子 高松しげ	木原良子 佐々木末子 定兼愛子	武本美子 才賀崎かづゑ	大阪府近畿北小学校尋六
大正 14 年 6 月号	川島よし 下里ゆき	溝川ふみ 松崎やえ子	石井はる 監瀬やゑ	神奈川県三浦郡三崎小学校尋六
大正 14 年 11 月号	中村くにえ 木下ふさこ	吉田しづか 塚本文子	西村つたえ 下川すなえ	福岡県八女郡下妻小学校尋四
昭和 3 年 11 月号	斉藤ゑこ 松田まつゑ 倉部すゑ	高橋豊 石垣のぶ 飯田道雄	藤本たか 鈴木きみゑ 藤本正治	北海道亀田郡石崎小学校尋五
昭和 6 年 9 月号	齊藤高明 岩井はる子 大木ゆき子	稲村悟朗 大野義孝 岩井千代子	藤巻シゲ子 糸川澄雄 原たか子	千葉県印旛郡木下小学校尋六

【表 6】 同校同クラスの児童から『赤い鳥』への一斉投稿（6 編以上）事例

尋常二年生・二年・七歳 169 人

尋常三年生・三年 392 人

尋常四年・四年生 770 人

尋常五年・五年生 1,024 人

尋常六年・六年生 1,224 人

なお、三歳は 3 人、四歳は 11 人、五歳は 3 人の作品がある。

この表には、同一の小学校の同一のクラスから 6 編以上が集まっている投稿ケースを収めた。少なくとも 3 編が集まっている件数に注目すると、ほぼ毎号に見ることができる。このような事例から、児童による投稿作品の創作は学校のクラスで行われていたことが十分に考えられる。これは、本章第 2 節 2 項で見た井上と黒田の証言を証明する具体的な事例であり、大正期の童謡運動の影響は様々な小学校に至って、児童による童謡の創作は教育の一環として行なわれていたことがわかる。では、児童が投稿した作品には具体的にどのようなものがあつたか、以下に見てみたい。

『赤い鳥』や『童話』等に投稿された子どもの多くの作品は周囲の世界をシンプルに捉え、物事をありのままに描写したものが多い。その中でごく少ないが、子どもたちが大人の世界を鋭い目で観察する場面や自分自身が直面する社会的な現実を描いた作品がある。大人の童謡詩人や若手の投稿者とは異なって、子どもにしか書けない以下の 3 編を挙げたい。

「おばあさん」(『赤い鳥』1921(大10)年5月号、78頁、藤田忠雄)
としより女が／泣いてゐら、／死ぬのがいやだと／泣いてゐら。¹⁰²

「桃売り」(『赤い鳥』1924(大13)年2月号、42頁、長山勘次郎・尋常6年生)
私は始終うつむいて、／父と町へ／桃売りに行つたら、／ちんばの魚売りが／通つてた。
／女のしづみ貝売りも／通つてた。／ごぼう売りもなす売りも。／私はいつか平気で歩
けてゐた。

「貧乏」(『赤い鳥』1931(昭6)年11月号、52頁、久保川豊・尋常4年生)
父と米売りに行つた。／米がやすいから、／父はやつぱりがつかりした顔だ。／この金
では税金は納められない。／近ぺんの金持から、／借つて納めねばならない。／どうし
ても父はがつかりしたやうだ。／貧乏はかなしい。／家の人数が多いからだ。／夕日が
強く、／障子をとほすのを見て、／僕はやつぱり思つてゐる。

「おばあさん」の作品について白秋は、「藤田君の「おばあさん」もいゝものです。どことなく子供心で年よりを馬鹿にしてゐるところも見えます。そしてどことなく気の毒に思ふ心が出てゐます」¹⁰³と、選評を寄せている。白秋は、お年寄りの婆が死ぬのがいやで泣いていると描かれているところを、子どもが持つ心のあり方として捉えて評価している。

一方の「桃売り」「貧乏」の2編は、貧困の厳しい現実生きる子どもたちのありさまを伝えており、生活実態を語っている作品である。白秋は「貧乏」に対して次のような批評を

¹⁰² 『赤い鳥』に掲載された藤田忠雄の作品は「ばあさん」のたった一編。作品には藤田の年齢の記載は付されていないが子どもの部に入っている。

¹⁰³ 北原白秋「選評」『赤い鳥』1921(大10)年5月号、93頁。

している。

久保川君の「貧乏」はまた、貧しい生活そのまゝが、心理的に、根ぶかく生かされてある。所謂プロレタリア芸術の正しい行き方を、この児童は大人のそれらより、よりよく真実に素朴に突っ込んでゐる。この頃の新興短歌よりどれだけいゝかしのれない。かういう詩もあつていゝ。夕日が強く障子をとほすのを見て、ことに切実にその貧しさを感じたのも鋭い。¹⁰⁴

白秋は、「そのまゝ」の生活を「真実に素朴」に描いている子どもの「鋭い」感じを大人と比べて高く評価している。白秋は作品に描かれているありのままの描写・素朴さ・鋭さといった要素を評価のポイントとして挙げている。その上、その書き手の子どもをあえて大人と比べて持ち上げていることには、子どもに対するある種の美化が示されているのだと言える。

白秋の評価をとらえた以上の子どもの作品で注目すべきは、子どもの、大人の世界を観察する鋭い目と、子ども自身によって描かれた子ども像である。

「桃売り」では、子どもがうつむいて父親と桃売りに町へ行ったら、魚売りやゴボウ売り等の子どもを見て、親と一緒にもの売りに出かけたのは自分だけではないと分かって、平気で歩けるようになったと、周囲と同じだと安心する自分の内面がテーマとされている。

一方、「貧乏」では、父親と一緒に米売りに出かけた子は、むしろ二度にわたって米の安さにがっかりした父親の表情を注視しており、父親が納めるべき税金のこと、父親が金持ちからお金を借りること、家族が多いという家の状況に対する子どもの悩みが表現されている。さらに、強い夕日を通す薄い障子を見て更なる悲しさを表現している。

つまり、子どもの作品においては、囲まれている状況に対する内面と向き合う子ども、または、周囲に対して敏感な子どもが描かれているのである。それは白秋や八十をはじめ、大人の童謡詩人が描かなかった児童自身の作品における当時の子ども像と子どもの世界のリアルな側面である。

本章第 1 節では、『赤い鳥』をはじめとする大正期の児童文芸誌が創刊に至る背景には、大戦景気をもたらした国内の諸産業発展とゆとりある暮らしを楽しむ新中流階級層の出現があったことについて確認した。しかし、本章で紹介したような児童による作品が生まれたのは、繰り返し恐慌に襲われた社会背景のなかで、子どもが貧しい生活環境や悲惨な現実に直面することになったからである。ここで第一次世界大戦後の深刻な社会状況について少々触れておく。

日本は、大正時代に入ったばかりの 1914（大 3）年に第一次世界大戦に参戦する。1918（大 7）年 7 月から 9 月まで米騒動が発生、さらに、1923（大 12）年 9 月に相模湾でマグ

¹⁰⁴ 北原白秋「選評」『赤い鳥』1931（昭 6）年 11 月号、108 頁。

ニチュード 7.9 の関東大震災が起こり、国内の物価上昇が問題となった。下層の人びとの生活は困窮し、大都市にはスラム街が形成され、また、いたるところに質屋が隆盛し、小学校に入学したばかりの学童も家計を助けるために働いた。欠食児童も多く、朝食ぬきで登校する学童も多かった¹⁰⁵。そういった深刻な状況を伝える具体的な事例を、下川耿史『近代子ども史年表』を参照して以下の表に示す¹⁰⁶。

<p>1915 (大 4) 年</p> <p>10.一貧困家庭の子は家計の助けとして、ざるとくま手を持ってドブをさらい、ガラスや金属のくずを集めてくず屋に売る。1 日 30 銭くらい。</p> <p>※東京の捨て子は 538 人で、大正時代の最高を記録。</p>
<p>1916 (大 5) 年</p> <p>3.一東京の上野、浅草、日比谷公園などで、通行人に物（石鹼、洗粉、楊枝）を押し売りする少年少女が増加。年齢は 5-12 歳。</p> <p>4.7 東京・本所で養育費目当てに、乳児 6 人を栄養失調やのどに異物を詰めて殺した婦人が逮捕。</p>
<p>1917 (大 6) 年</p> <p>3.一東京市の調べで前年 4 月から 1 年間に市が発見した捨て子は 143 人。</p> <p>5.31 東京・元金杉で、養育料目当てにもらい乳児 11 人を殺害した犯人が逮捕。</p> <p>7.一物価の上昇で困窮者家庭の生活がひっ迫、「拾い屋」の子どもが増加。</p> <p>10.一乳児死亡率は 16%。明治 21 年の 11%から年々増加。</p> <p>12.一東京・本所の太平署管内で、芸娼妓として売られた少女は 73 人。大正 3 年は 3 人、大正 4 年は 9 人、大正 5 年は 25 人と年々 3 倍増。</p>
<p>1919 (大 8) 年</p> <p>11.28 女工 3 人（11、12、15 歳）を虐待していた大阪の繰り糸業者（27 歳）が逮捕。3 人を午前 4 時から夜 12 時まで働かせ、居眠りすると焼け火ばしを押し付けてやけどさせたほか、12 歳の女の子を糸繰り機で殴打、半身不随にした。</p>
<p>1922 (大 11) 年</p> <p>4.一東京府下の捨て子は 356 人。この頃、不景気の影響で捨て子が激増。</p> <p>7.一もらい子のお初（10 歳）を虐待して殺害、首と手足を切断し、胴体をトランクに入れて隅田川に投げ捨てた婦人が逮捕。お初殺し。</p> <p>※内務省の調査によると、全国の施設に収容されている児童は貧児 2286 人、孤児 1136 人、捨て子 1205 人、その他 208 人。</p>
<p>1923 (大 12) 年</p> <p>2.一内務省の調査で、農村児童の弁当のおかずは梅干しだけが 80%、塩ザケが 3%。</p>

¹⁰⁵ 千本秀樹「成金、生活苦、安月給」『朝日百科日本の歴史 11』、42-46 頁を参照。

¹⁰⁶ この表は、下川『近代子ども史年表』、306-379 頁を参照して作成したものである。

12.31 全国の育児院に収容されている子どもは 5900 人（孤児 1639 人、捨て子 1548 人）。
1924（大 13）年 3. 文部省の調べで、全国小学校を優秀な成績で卒業した者は 1 万 8421 人。うち 9778 人が、家が貧乏で中学へ進学できず。

【表 7】 第一次大戦後から大正末までの庶民の困窮生活事例

数多い貰い子・捨て子、子どもの長時間労働、人身売買、食料不足などの事例から、社会自体が貧しく、生活に苦しむ人が決して少なくなかったことは明確である。このような生活の現実を直視したこれまでに紹介した児童の投稿作品は、大正期の童謡運動に社会性を持たせたものと言える。

第 5 節 おわりに

本章では、『赤い鳥』をはじめとする大正期の児童文芸雑誌の創刊背景と、『赤い鳥』の創刊によって起こった童謡運動の発展について確認した。

『赤い鳥』などの童話童謡雑誌の創刊背景として、まずは、第一次世界大戦景気による国内諸産業の急激な増大と都市文化の発達による新中流階級層の出現が大きかった。新中流階級層の広がりによって消費文化の上に、子どものマーケット拡大が急速に本格化し、子どもが明確にマーケットの対象に位置づけられたのである。

一方、明治期の教育制度の変遷に連動して大正期には自由教育運動、特に教育非専門家による芸術教育運動が展開された。明治末期になると、国家による国民国家教育という概念から離れて子どもと子どもの教育を考える理念が生まれた。例えば、第 2 節に述べた 1910（明 43）年以降の白樺派の教員たちの動きがあり、彼らは既成の権威を否定し、自己の自由に執着していく人間主体の誕生を唱えた。さらに、1921（大 10）年には、東京で「八大教育主張講演会」と銘打った教育学術講演会が開催され、児童中心主義・自由教育主義運動を盛り上げた。他方、教育者ではない文芸家や芸術家たちもまた、子どもに深い関心を寄せ、北原白秋・片上伸・山本鼎らが 1920（大 9）年 12 月に「日本自由教育協会」を結成し、翌 10 年 1 月に『芸術自由教育』を創刊し、新芸術自由教育運動の重要な担い手となった。

1918（大 7）年 7 月の鈴木三重吉による『赤い鳥』とそれに連続して出された大正期の児童文芸誌の創刊は、以上のような背景の一環であった。これは、第 4 節において提示した『赤い鳥』雑誌創刊後の童謡欄への投稿者の数や投稿作品数と、特に児童の投稿者の所属学校の記述からも顕著である。つまり、童話童謡雑誌、とりわけ童謡を受容する消費者としての子どもと学校という教育の場の役割が童謡運動の振興において重要だったのである。

『赤い鳥』の創刊によって提唱された童謡の部門が、当時の有名・無名の多くの大人の詩人だけでなく、若手や児童を含む幅広い年齢層の人たちに創作の場を与えた。童話童謡雑誌

において全年齢層がこぞって共有できたのがこの童謡の部門に他ならなかった。

著名な詩人たちが、自作を発表しながら、童謡創作に関する自身の主張や所見を示す評論を次々と出した。彼らは投稿童謡の選者をも務め、投稿者の熱意を燃えさせた。特に、白秋門下と八十門下の投稿者の中には連続で作品が雑誌に掲載され、やがて童謡集も出版されたことで、アマチュアの投稿者から童謡詩人としての地位を確立した人物も育った。彼らの童謡作品は、投稿の場を担当する選者が白秋、八十のどちらであったかによって、作品の傾向に明確な違いがあった。

また、『赤い鳥』投稿者を年齢別で見ても明らかにしたように、青年の投稿者より児童の投稿者の方が圧倒的に多く、その数を見るだけで児童が童謡の存続と振興過程において占めた割合の大きさがわかる。数ばかりか、児童の作品には一流童謡詩人や若きアマチュア投稿者の作品に見られないテーマや児童観が確認できるのである。児童中心主義を唱える中で童謡童謡雑誌が困窮した生活に陥ったことを描いた児童の作品を載せたこと自体を重要な意味を持つものとして注目したい。すなわち、自分で買って読むか学校を通じて読むか、雑誌に触れる経緯は別にして、童謡は幅広い階層の子どもたちに共有されていたということである。それに雑誌自体が理想的な児童中心主義を提唱すると同時に、児童が置かれていた実際の社会状況を意識して受け入れていることをも示している。また、そういった児童の作品を一流童謡詩人の作品と並べて考えることで、大人の目から見た童謡や子どもの世界を考え直す余地を大いに残すのである。

第2章 大正期童謡における「芸術性」をめぐって

第1節 はじめに

第1章では、大正期の童謡運動の背景とそれをリードした一流詩人たち、支えた投稿者たちについて総括的に見た。本章では、童謡作品及び童謡をめぐり議論や論争に焦点を当て、大正期童謡の主な特徴について具体的に見ていきたい。そのために、童謡運動の指導側であった一流童謡詩人、とりわけ互いに異なった童謡観を提唱し、発表作品においても歴然とした作風の差異が見られる白秋と八十に注目し、両者による童謡観や創作姿勢の相違を詳細に検討していく。その作業のなかで特に重視するのが、童謡に「芸術」性を込めることを唱えて児童文芸誌『赤い鳥』を創刊した鈴木三重吉の存在である。

『赤い鳥』を創刊するにあたり、その前宣伝として鈴木三重吉は「童話と童謡を創作する最初の文学運動」という印刷物を配布している。その中で彼は、「(前略) 世間の小さな人たちのために、芸術として価値ある純麗な童話と童謡を創作する、最初の運動を起したいと思ひまして、月刊誌『赤い鳥』を主宰発行することに致しました」といった趣旨を述べており、それが『赤い鳥』の「標榜語」として毎号の表紙の裏に掲載されている。『赤い鳥』創刊に際しての三重吉の意図は、子どもに単に「純麗な」ものを与えるだけではなく、「芸術」的な童謡も作っていききたいという点にあった。

しかし、三重吉によって唱えられた「芸術童謡」の「芸術」は、『赤い鳥』最初期においては抽象的な概念でしかなく、具体的な特質は提示されていなかった。この童謡の本質や特質について理解するためには、創作される童謡に三重吉が期待した「芸術」、及び彼の呼びかけに応じて童謡の創作を行ない、後に『赤い鳥』の童謡の担い手となった白秋と、『赤い鳥』から離れていった八十がそれぞれ目指した「芸術」の具体像を明らかにする必要がある。三重吉は『赤い鳥』主宰者として白秋と八十に童謡創作のきっかけを与えるとともに、二人の対立の進展において重要な役割を演じた。二人に対する三重吉の評価と、童謡ジャンルにおける二人の対立関係に注目することで、この二大童謡詩人のみならず大正期童謡全体における争点も見えるようになり、そこから創作童謡において唱えられた「芸術」の意味を明らかにすることができる。

第2節 白秋と八十に対する三重吉の評価

三重吉によって提唱された「芸術童謡」の「芸術」の意味を理解するために、ここではまず『赤い鳥』掲載の白秋と八十の童謡作品それぞれが三重吉にどう評価されたかを見てみた

い。『赤い鳥』創刊から一年あまり経った頃の1919（大8）年10月発行の白秋の第一童謡集『トンボの眼玉』（アルス社）について、1920（大9）年3月号の『赤い鳥』の通信欄に三重吉が紹介文を載せている。その中で三重吉は、白秋を「日本が上下三千年を費してやうやくたゞ一人生み得たる、文字通りの最初の民謡詩人の傑作」であり、白秋を偉大な「第一人者」と極めて高く評価している。また、同時代の作家が、白秋の作品を「上つ滑りに模造」していることを不満に思っているとも述べている。

さらに、三重吉は1920（大9）年4月号に「少年少女用図書特選」という欄を設け、5月号では「『赤い鳥』特選図書」（その二）として、白秋の童謡集『トンボの眼玉』について再び紹介と推薦の文を綴っている。その中で三重吉は、白秋の童謡を他の詩人と比べて「純郷土的」な特性を「復興」するものとして高く評価し、再び童謡詩人の「第一人者」であると絶賛している。白秋以外の童謡作家は白秋の模倣をしているにすぎないという厳しい指摘を再び行ないながら白秋を唯一無二の傑出した存在としている。だが、その一方で、微妙な表現ながらそれを留保するような説明もしていることを以下の引用で注視したい。

平つたくいへば、つまり、氏のほかにはたゞ一人、これは童謡といふも、おのづと感触と香味とを違へてゐる、同じ「赤い鳥」の西條八十氏の別箇の純芸術をのぞいては、白秋氏は今の童謡作家中、たゞ芸術的価値の上の第一人者であるばかりでなく、われ／＼の童謡そのものゝ箇性的分派としても氏たゞ一人が、たゞ一つの方向に掘り進んでゐることの事実にて、又ちがつた他の意味での貴い作家であるといふことである。¹

注目すべきは、「西條八十氏の別箇の純芸術をのぞいては」という表現である。白秋を童謡における「芸術的」価値の第一人者、それに対して八十を「純芸術」の創出者と評するこうした評言は、三重吉が白秋よりも八十の方を実は高く評価していたことを匂わせるものだと受け取れよう。この三重吉の評価は、白秋が多数の外国童謡を紹介し始めて一年あまり経った時点のものであることから、白秋による「純郷土的」な匂いを漂わせた創作童謡だけでなく、白秋が紹介し続けた伝承の翻訳童謡をも含めての評価であるとも言えるだろう。

八十自身の回想によれば実は『赤い鳥』に寄稿し始めた頃から三重吉は八十に対して高い評価を示していたようである。八十が「忘れた薔薇」と「かなりあ」を寄稿した後に三重吉から受け取った手紙には、八十の「童謡が作家仲間に評判がいいので、白秋が焼餅をやいて困る」という打ち明け話があり、また、三重吉は白秋から「おれにだけなぜ子供向きの童謡を書かせ、西條には大人むきのそれを書かせるのか」と「しきりに」怒りをぶつけられているとも、書いてあったと八十は回想している²。

この八十の回想は、素直には受け取れないように思われる。白秋が八十に対してライバル

¹ 鈴木三重吉「少年少女用図書特選」『赤い鳥』1920（大9）年5月号、93-94頁。

² 西條「三重吉さんの来訪」、61頁を参照。

心を抱き、その評判の良さに苦々しい思いをしたことがあったとしても、「こども向きの童謡」を「書かせ」られるという不満を白秋が漏らすということは、真剣に童謡創作と童謡翻訳に白秋が取り組んだことから考えると信じがたいからである。ただ、次節において検討する通り、確かに白秋の童謡には「こども向き」の傾向があり、八十のそれには「大人向き」の性質があることは確かである。

白秋と三重吉との意見の食い違いにより、昭和に入ってしばらくすると白秋の童謡が『赤い鳥』から消えていく。1933（昭8）年1・2月号には白秋の作品が掲載されているが、3月号には白秋の童謡がなく、5月号を最後に白秋の童謡は現われなくなる。6月号からは白秋に代わり三重吉が児童の自由詩の選をしている。しかし、『赤い鳥』から離れたのちも白秋は童謡を創作し続けており、他誌で発表している。

第1章において既に確認したように、童謡詩人として最も活躍し、『赤い鳥』の童謡欄を18年弱にわたって担当した白秋の童謡は、少なくとも上述の三重吉と八十の言葉を確認した限り、三重吉から必ずしも極めて高くは評価されてはいなかったことがうかがえる。その理由を明らかにするためには、白秋と八十の童謡作品の傾向や童謡観の違いについて明確にする必要がある。次節より二人の童謡観を具体的に示す童謡批評に注目しつつ、二人の童謡作品の比較検討を通じて、童謡をめぐる二人の相違点や論争点について明らかにする。

第3節 創作上の立場と作品傾向

1. 白秋と八十の論争

白秋と八十の童謡における創作上の立場の相違をめぐる論争が最初に確認できるのは、『赤い鳥』1919（大8）年3月号の「通信」欄の白秋の言葉からである。「忘れた薔薇」（1918（大7）年9月号）に始まり、「かなりや」（1918（大7）年11月号）「手品」（1919（大8）年1月号）、「紅い鸚鵡」（1919（大8）年2月号）、「蝶々」（1919（大8）年3月号）といった八十の作品に対して白秋はどのような考えを抱いていたのだろうか。以下に白秋の論を記する。

（前略）もと／＼童謡といふものが、子供の感情から自然に生まれて出た言葉なり謡なりですから、たゞ詩らしく作り過ぎてはいけません。全然子供になつてしまふことが必要です。気が利いてるやうでもまやかしのものが随分あります。さういふ詩は子供たちにはあまりに分別くさくていやなものです。

（中略）

異国趣味のものも在来の日本の童謡に更に別種の新味を与えることには十分の価値を認めますが、趣味だけではいけないのです。全然それを自分のものにし自分の子供心に融かし込んでしまった上で、自然に流れて出てくれなくてはたゞ彩色の綺麗なブリキ細

工の玩具のやうになつてしまひます。³

また、同年の4月号では次のように述べている。

(前略) 何か珍しい見つけものや魔法風の事柄をうたふよりか、子供の純な感情をそのまゝ歌ひあげると言つたものが本当のやうです。(中略) 珍奇なものは一度見た時は如何にも面白いが、二度三度と読むうちにしぜんと興がさめてしまふものです。⁴

白秋は童謡を「子供の感情から自然に生まれて出た言葉なり謡なり」とであると主張し、作者が「子供になつてしまふことが必要」とし、「子供の純な感情をそのまゝ歌ひあげる」ものが本当の童謡とする。一方、童謡を「詩らしく作り過ぎてはいけない」と言い、「異国趣味」の童謡を「ハイカラな新式の玩具」と咎め、珍しいものをもたらす童謡は一見「面白い」が「二度三度と読むうちにしぜんと興がさめてしまふ」と批判的に見ているのである。ここで白秋が批判的にみている童謡の特徴は以下の二人の作品比較から明らかにする通り、八十の作品にちょうど当てはまるものである。同時にそれは、白秋が如何に子どもに平易な童謡を与え、子どもという存在そのものにより近づこうとしていたかをよく示す文章であると言える。

一方、八十は『大観』(1921(大10)年6月号)誌上で「童謡私見」と題して、白秋の童謡「金魚」(『赤い鳥』1919(大8)年6月号)の残忍性を指摘し⁵、同じく「お祭」(『赤い鳥』1918(大7)年10月号)「兎の電報」(『赤い鳥』1919(大8)年10月号)などには無意味な摸声音が多く騒がしいと述べた⁶。これが、白秋の反論を引き起こし、再び白秋は「童謡私観」(『詩と音楽』1923(大12)年1月号)において八十の童謡観を批判した。

白秋と八十というそれぞれに性格の異なった詩人の対立関係が展開され、結局、1921(大10)8月号の「人形の足」を最後に『赤い鳥』には八十の作品は全く掲載されなくなる。その主な原因は作品の傾向や童謡観の相違であったと言える。その他の理由としては、『赤い鳥』の童謡の選がもっぱら白秋によってなされ、白秋の作品が常に巻頭に掲げられていたからだ、と、八十自身が1979(昭54)年の時点から振り返って語っている⁷。

また、八十が西川勉と共編で出版した『日本童謡選集』(稲門堂、1921)に無断で白秋の作品を収録したことに白秋は激怒したという。その他に、白秋主宰の『地上巡礼』『アルス』『詩と音楽』などには、八十と親しい日夏耿之介や堀口大学が寄稿しているのだが、八十の作品は見られない。一方、八十主宰の『白孔雀』『愛誦』『蠟人形』には白秋は全く寄稿して

³ 北原白秋「通信欄」『赤い鳥』1919(大8)年3月号、75頁。

⁴ 北原白秋「通信欄」『赤い鳥』1919(大8)年4月号、76頁。

⁵ 西條「童謡私見」『大観』大観社、1921(大10)年6月号、156-157頁を参照。白秋の「金魚」の作品に関しては、白秋とみすゞの作品比較をする第6章において提示し分析する。

⁶ 西條「童謡私見」、156頁を参照。

⁷ 西條「三重吉さんの来訪」、62頁を参照。

いない。児童出版史上かつてない激戦を演じたアルス社の「日本児童文庫」と興文社・文芸春秋社共同刊行の『小学生全集』では、白秋はアルス側に立って『日本新童謡集』（1927（昭2））を編んだが、全119編のうち、八十の作品は僅か4編しか採用されていない。逆に『小学生全集』の八十編集『日本童謡集』（1927（昭2））上下巻には白秋の作品は一編も収められていない。但し、八十は白秋の童謡を入れたと考え、『日本童謡選集』（1921）の前例もあることから、その許可を得るため白秋を訪問したが断られている⁸。

次節より見ていくように、白秋と八十は新しく誕生した童謡という領域において積極的に創作活動を行なっただけでなく、二人は相手と異なる独自の童謡観や童謡作風を作り上げ、主張し、激しい対立関係を示した。このことはむしろ童謡の流行を後押ししたように思われる。

2. 白秋と八十の童謡観の根本的な相違

白秋と八十の作品に見られる傾向の違いを検討する際には、二人の童謡観や童謡の創作意識の根本が対極的なものであることに注意すべきである。特に、白秋が「童心」を重視したのに対して八十は「作者の感動」を主張したことが重要な鍵となる。まずは、白秋の「童心」から見ていく。

白秋は自身の童謡観を示す評論の中で頻繁に「童心」という単語を用いる。これまでの白秋の童謡研究では白秋が「童心」を重視したことについてしばしば注目されてきたものの、白秋が考える「童心」の意味に関しては具体的な言及がない。ここで、白秋が自身の童謡論の中に「童心」に言及した箇所を抜き出し、白秋が考える「童心」の意味について考えたい。

白秋は例えば、1923（大12）年1月に発表した「童謡私観」において、「童心」について次のように述べている。

童謡は単にとりとめのない児童の美しい幻想を歌うのみである筈はない。時により物に应じて実相の観照はあくまでも正しく、童心とその感覚とに於いては常に真純素朴であらねばならぬ。（中略）

児童は成人の父であるという。（中略）

私はよく童心に還れといった。しかしこの意味はただ児童の無智をよしとする謂いではない。ことさらに児戯を模し、児童におもねる謂いではない。真の思無邪の境涯にまでその童心を通じて徹せよというのである。恍惚たる忘我の一瞬に於いて、真の自然と渾融せよということである。⁹

⁸ 上村『西條八十とその周辺』、90-91頁を参照。

⁹ 北原白秋「童謡私観」『詩と音楽』1923（大12）年1月号。北原『童謡論一緑の触角抄』、45-46頁より引用した。

白秋は、童謡は単に子どもの「美しい幻想」を歌うものではなく、シンプルな形式で飾りのない無邪気な世界をうたったものと述べている。それが、「童心」を通じてこそ、表現されるのだという。白秋によれば、童謡創作に際して大人が「童心」に還ることが肝要である。ただし、それは子どもの知識不足や無理やりに子どもを模倣することを認めるという意味ではないと白秋は述べている。つまり、白秋のいう「童心」とは飾り気のない性質と素朴さにつながる邪心のない、人為的にゆがめられない「自然」のものであると考えられる。

さらに、1926（大 15）年 5 月に発表した「新童謡と教育」では、童謡運動の精神について白秋は、「真に児童を成人の虚偽と功利的教育より解放」することにあると主張している¹⁰。要するに、白秋は大人の都合による教育を拒み、そこから子どもを解放することが童謡運動の精神であると強調している。その他に、第一章童謡集『とんぼの眼玉』（1919）の「はしがき」において、童謡は「子供の心を直接にうつ」ものでなければならないと述べ、「わかりやすい子供の言葉」で「子供の心を歌ふ」¹¹ものでなければならないと主張している。

次項で実際に白秋の作品に即して見ていくが、彼は基本的に表現の繰り返し、直感や感覚、言葉の調子と平易さ、作品の単調な展開を重視した。そして、それらによって、大人の視点や感情を一切斥けてシンプルな世界を表現することを心掛けた。

一方、八十の場合は、「作者の感動」、つまり、大人である作者の心の動きや複雑な感情を重視し、作品では作者の感情がうたわれる「抒情」的な世界が描き出されている。また、八十の童謡論においては、「童心」という言葉が用いられることはない。彼にとって「童心」はそれほど重要な要素ではなかったことがうかがえる。

八十が『現代童謡講話』（新潮社、1924 年）において、自作「かなりあ」と「忘れた薔薇」を例に挙げながら述べた自身の童謡観の特徴は、作者の心持であり、特に作者の興味・真実の感動が備わっていることである¹²。また、目的は人生の観照であり、「吾々人間が諸々の弛緩した雑念を去り、緊張した、真剣な心になつて人生の第一義を念ふこと」¹³、つまり深く全体的に人生を「念ふ」ことが重要とされる。そうした一種荘厳な心境からして生れ出るものが芸術であると主張している。そして、児童がうたって喜ぶばかりでなく、作者自身もこれを書くことによって創作の喜びを味わうことが重要であるとしている。

また、八十による童謡創作の要件は、「児童に対する従来の因襲的な類型的な観察眼を以てせず、更に一層深く、かつ複雑な理解を以てこれに接」¹⁴することにある。また、児童に与える歌の表現をわざと平易にするならば、芸術の資格を失い、純粋な芸術品でなくなると

¹⁰ 北原白秋「新童謡と教育」『アルス新聞』1926（大 15）年 5 月号。北原『童謡論一緑の触角抄』、152 頁より引用した。

¹¹ 北原白秋『とんぼの眼玉』アルス、1919 年、9-10 頁。

¹² 西條『現代童謡講話』、17-27 頁を参照。

¹³ 同上、28 頁。

¹⁴ 西條八十『童話』「童謡を書く態度」1922（大 11）年 10 月号、94 頁。

八十は考える。平易さというのは、「飽迄も自然の平易さであれ。即ち詩人が特に児童のために手心した平易さを持つ勿れ、と云ふことである」¹⁵と八十は主張している。重要なのは、子どもに対する「従来の因襲的」・「類型的」な見方からの解放である。

八十にとっては、子どもよりも大人の視点による深刻な内容や感動が「芸術童謡」に欠かれない重要な要素となっている。八十は子どもと大人の間にはっきりと線を引いてとらえていない。むしろ、子どもと大人は連続する存在として考えており、子どもに深刻な内容を与えることで大人の子どもへの理解を深める「子どもの尊重」を求めていると言える。八十とは反対に、言葉の調子を重視し、抒情的な趣味や洗練された大人の視点を退け、平易さと直感を重んじた白秋の作品は無論八十の言う「芸術」に当てはまらない。白秋が子どもと大人をはっきりと分けて考えたことには、八十とは異なる意味での「子どもの尊重」を行なっていたと考察できる。

童謡論で主張されたこうした要素が実際に二人の童謡作品においてどのように表現されているかを以下に見ていく。

3. 作品に見る白秋と八十の相違

白秋と八十の創作傾向の根本的な相違は既に『赤い鳥』創刊頃から明確に表れている。以下に創刊初期の頃に発表された二人の作品を取り上げる。そのなかで、形式的な面においても内容的な面においても顕著に見られる白秋の作品の平易さとそれに対する八十の二重性に注目して分析する。また、先ほど紹介した二人の童謡論における根本的な相違点である「童心」と「作者の感動」を明確にするために、子どもが登場する二人の作品を取り上げる。感覚と直感を通しての子どもの世界を描いた白秋に対して、八十は子どもの目線を用いて描きつつ、語り手の繊細な感性や感動を通して子どもの世界を表現したということを明らかにする。

まずは白秋の作品から見ていく。以下に『赤い鳥』の創刊号 1918（大 7）年 7 月号に出た「りす／＼小栗鼠」と「雉ぐるま」の 2 編、及び、子どもを作品の題材とした同年 9 月号の「まる木橋」「雨」の 2 編、合計 4 編を取り上げる。

「りす／＼小栗鼠」（『赤い鳥』1918（大 7）年 7 月号、2-3 頁）

栗鼠、栗鼠、小栗鼠、／ちよろ／＼小栗鼠、／杏^{ミイ}の実^{あア}が赤いぞ、／食べ、食べ小栗鼠。

栗鼠、栗鼠、小栗鼠、／ちよろ／＼小栗鼠、／山椒^{さんしよ}の露^{つウゆ}が青^{あア}いぞ、／飲め、飲め、小栗鼠。

栗鼠、栗鼠、小栗鼠、／ちよろ／＼小栗鼠、／葡萄^{はアな}の花^{しイろ}が白^{あア}いぞ、／揺れ、揺れ、小栗鼠。

¹⁵ 西條『現代童謡講話』、39 頁。

「雉ぐるま」(『赤い鳥』1918(大7)年7月号、52-53頁)

雉^{きいじ}、雉^{きいじ}、雉^{きじ}ぐるま、／お雉の背中に積むものは、／子雉、子々雉、孫の雉。
雉^{きいじ}、雉^{きいじ}、雉^{きじ}ぐるま、／お雉のくるまを曳くものは、／子鳩、子々鳩、孫の鳩。
雉^{きいじ}、雉^{きいじ}、雉^{きじ}ぐるま、／雉は子の雉、父恋し、／鳩は子の鳩、母恋し。
雉^{きいじ}、雉^{きいじ}、雉^{きじ}ぐるま、／雉はけん／＼、鳩ぼつぽ、／啼いてお山を今朝越えた。

「まる木橋」(『赤い鳥』1918(大7)年9月号、2-3頁)

こゝは谷川、丸木橋

赤い帽子をかぶつた子供、／黒い帽子をかぶつた子供、／青い帽子をかぶつた子供。
渡るにやあぶなし 戻られず、／みんなが前向き、一、二、三、／みんなが後向き、一、二、三。
赤い帽子は笑ひ出す、／黒い帽子は泣き出す、／青い帽子は怒り出す。
みんながびくびく、一、二、三、／みんながぶるぶる、一、二、三。

「雨」(『赤い鳥』1918(大7)年9月号、58-59頁)

雨がふります。雨がふる。／遊びにゆきたし、傘はなし。／紅緒のお下駄も緒が切れた。
雨がふります。雨がふる。／いやでもお家で遊びませう、／千代紙折りませう、たたみ
ましよう

(第3-5連略)

これら4編の特徴としては、作品全体が構成的にはほとんど同じ語彙とフレーズの繰り返して展開されていることと、語彙自体も平易であることが指摘できる。また内容的には連によって語り方が変化することがなく分かりやすい。

リズムも意識されており、子どもたちが読唱するのに都合のよいように丁寧にルビが附されている。例えば、「赤^{あか}い」「青^{あを}い」「露^{つゆ}」「花^{はな}」「雉^{きいじ}」とルビで文字の発音を長くして、リズムを付ける手法などが頻繁に用いられている。「りす／＼小栗鼠」では「栗鼠、栗鼠、小栗鼠、／ちよろ／＼小栗鼠」と、「栗鼠」の言葉の繰り返し(リフレイン)や「ちよろ／＼」といった擬声語、擬態語を用いることによっていかにも小栗鼠が動き回るかわいらしく、敏捷なさまが表現されており、作品全体が躍動的なリズムに覆われている。

作品の題材から見て、「りす／＼小栗鼠」と「雉ぐるま」の2編では「栗鼠」「露」「花」「雉」などといった人々の身近にある素材を用い、赤・青・白などの単純な色彩を配し、事物のイメージをシンプルに表現して、周りの自然を明るく軽やかに描写している。白秋の童謡が「わらべ唄調」と位置づけられたのは、こういったリズムや内容のシンプルさによるものである。

一方、作品上に子どもが登場する側面から見れば、白秋は子どもをうたの主体として設定しており、その子どもの動作や感覚・直感の表現を通して作品を展開している。「まる木橋」

では、「赤い帽子」「黒い帽子」「青い帽子」をかぶっている子ども3人が直接登場しているのに対して、「雨」では子どもが直接には登場しないものの、作品の言葉遣いや展開からも明らかに子どもが主体として設定されていることがわかる。また、白秋は、「一、二、三」「みんなが前向き、みんなが後向き」「笑ひ出す、泣き出す、怒り出す」「びくびく、ぶるぶる」「遊びましょう、おもしろい、たたみましょう」などといった数字・動作・感覚や直感表現・「しましょう」で終わる意志形の動詞を用いて子どもの様子を描くことで、明るくて力動的な世界を描き出しているのである。

さらに、童謡をうたうことによって、子どもに実際に遊んでもらおうとする意図が白秋の童謡には見られることも多い。例えば、「まる木橋」の作品では白秋は次のように注を添えている。

注——みなさんもしてごらんなさい。遊動円木の上でも、丸太で橋をこしらへてもいいでせう。「みんなが後向き」といふ時には、そろつてくるりと向き直さなければいけません。それから、一しょに笑つたり、泣いたり、おこつたり、「みんながびくびく」「ぶるぶる」のところでは、みんなでびくびくぶるぶるするのですよ。それを上手におやりなさい。¹⁶

このように、白秋は子どもに、うたいながら遊戯の説明をも作品に添えて誌面で提示していた。つまり、白秋は日常生活において実際に子どもたちが遊びながら楽しめる実践的なものとして童謡をとらえているのである。以上のような躍動感に溢れる白秋の童謡は八十からは無意味な摸声音が多くて騒がしいと批判されたのである。

それでは、八十の童謡にはこういった特徴や傾向があるのだろうか。以下に『赤い鳥』に初めに発表された八十の2作、「忘れた薔薇」と「かなりあ」を取り上げて見ていく。

「忘れた薔薇」(『赤い鳥』1918(大7)年9月号、40-41頁)

船ふねのなかに、／忘れた薔薇は、／誰たれがひろつた。

船のなかに、／残つたものは、／盲人めくらがひとり、／鍛冶屋かじやがひとり、／鸚鵡やぶが一羽。

船ふねのなかの、／紅あかい薔薇を、／ひろつたものは。

盲人めくらがひとり、／見てみたものは、／青空あかりばあかり。

「かなりあ」(『赤い鳥』1918(大7)年11月号、58-59頁)

唄うたを忘れた金糸雀かなりあは後の山に棄てましょか。／いえ、いえ、それはなりませぬ。

唄を忘れた金糸雀は背戸やぶの小藪うに埋めましょか。／いえ、いえ、それなりませぬ。

唄を忘れた金糸雀は柳の鞭でぶちましょか。／いえ、いえ、それはかはいさう。

¹⁶ 北原白秋「注」『赤い鳥』1918(大7)年9月号、3頁。

唄を忘れた金糸雀は象牙の船に、銀の櫂、／月夜の海に浮かべれば／忘れた唄をおもひだす。

八十が『赤い鳥』に初めて発表した「忘れた薔薇」は、白秋の作品とは異なり、語彙やフレーズの繰り返しは非常に少ない。しかし、逆に、10月号を飛ばして同年11月号に発表した「かなりあ」は、語彙とフレーズの繰り返しから成り立っており、連によって語り方の変化もなく、「忘れた薔薇」と比べて作品の展開における単調さがある程度保たれていると言える。

身近にある自然のものを題材に物事のイメージをシンプルに表現した白秋に対して、八十は「忘れた薔薇」では、紅いバラやオウムといった道具を立て、如何にもきらびやかな西洋趣味の心地よい空想を広げていると同時に自分の揺れ動く思いをこめている。船の中に忘れられた「薔薇」と「鸚鵡」、残された盲人と鍛冶屋が一人づつ登場する。八十によれば、船中に忘れられた紅い薔薇の花によって「真理」が暗示されており、結局その「真理」を掴む者を盲人だとしたことによって八十は、自分が持つ「寂しい皮肉」^{アイロニー}を表現しようとしたという¹⁷。

また「かなりあ」においても八十はうたを忘れた自分自身のことを表現していると表明している¹⁸。八十自身がその成立事情を紹介した文章が、「成田為三氏にちなむ思い出」という回想記の中にある。

心の中でこの「歌を忘れたかなりや」を、激しく叱責する声があり、また反対に、もうすこし待ってやって、この哀れな鳥を適所に置けば、すなわち、象牙の船に銀の櫂、月夜の海に浮かべれば忘れた歌をおもい出すこともあるだろうと、やさしく慰撫する声もあった。ぼくはこの自伝的感懷を裏に、そして、動物愛護の精神を表に、二重張りにしてこの童謡を試作し、鈴木三重吉に渡したのである。¹⁹

八十がこの詩の「かなりや」を叱責の対象とも慰撫の対象とも捉え、そこに作者としての複雑な葛藤があること、そして、この詩が「自伝的」なものであり、自分自身に向けた揺れ動く思いを込めたものであることが述べられている。以下の文章では、八十が童謡「かなりや」を書いた当時の自分の生活について追想している。

永い間私は自分の真実に生き行くべき途を外れ、徒らに岐路のみさまよひ歩いてゐた。商賈の群に入り、埃ふかい巷にちり銚ししゆの利を争つてゐた当時の自分にも、折には得意の時

¹⁷ 西條『現代童謡講話』、142頁を参照。

¹⁸ 西條八十「雑誌「赤い鳥」の頃——成田為三氏にちなむ思い出」『成田為三名曲集』玉川大学出版部、1965年、291頁を参照。

¹⁹ 同上、291-292頁。

が無いでは無かつたけれど、その心の底にふと自身が歌を忘れた詩人であることを思ひ出すと、いつもたまらず寂しかつた。(中略) かく問ひかく答へる母子の声は、まさしく当時の私の胸の中に絶えずくりかへされてみた自問自責の声の象徴に他ならないのであつた。然るに、やがて歳月の寛大な掌は、この哀れな金絲雀に忘れた昔の唄を想ひ出す機縁を与へてくれた、私は遂に一箇の詩人として再生した。²⁰

ここから読み取れるのは、この詩が極めて厳しい自己意識に立った八十が詩人として立つ決意を固める瞬間を映し出したものであり、その切実な思いが凝縮した深刻な詩でもあるということである。こうした創作背景の中から生まれてきた童謡こそ、八十にとって理想の童謡作品であることは次の文章が説明する通りである。

すなはち、かかる際の童謡は、単純無心の児童の生活が詩人の脳裡に或る啓示を投じ、詩人はまたこの啓示より誘はれたる感動によつてその景状をかく歌ひでたものに外ならない。

私の体験から云つて、童謡製作に於いては、以上のやうに単純なものの姿が啓示となり、それから生まれた感動によつて作者が作品を構成する 경우가頗る多い。²¹

まさにこの説明は先ほど挙げた八十の作品にびたりと当てはまるものであろう。八十は単純な形象にインスピレーションを受けながら、そこに自分の生活感動の追憶を込め、それを易しい言葉で童謡として歌ったのである。それこそが童謡論において八十のいう「二重張り」された「象徴詩」である²²。

八十の童謡作品には「かなりあ」のように、リフレインを用いたある程度の単調さを有する作品もあるが、基本的に深刻・深遠な内容が提示されているのであり、この深刻な内容は、大人である作者自身の体験による感動から誕生するものだとは八十は考える。この「作者」というのは上記の引用でも繰り返し出現した「詩人」のことである。内容の深さと大人の詩人としての作者の感動の重視というこの二点が八十の白秋とは大きく異なる部分である。

わらべ唄を再創造し、単純さを基盤に童謡を創作した白秋に対して、早稲田大学で教授を務めた仏文学者の八十はフランス詩からの影響を強く受けた創作をした。藤田は、八十が童謡創作において象徴詩人として用いた手法は、「あの時代、白秋や雨情の作品よりももっと華やかに、すばらしい開花の時を持った」²³と分析している。さらに、「白秋のように、わらべうたに準拠してなどという顧慮の全くない」、「詩人としてのイメージのありっただけ」を「謡

²⁰ 西條『現代童謡講話』、24・26 頁。

²¹ 同上、152 頁。

²² 西條「成田為三氏にちなむ思い出」、291 頁。

²³ 藤田圭雄『詩と童話の世界』教育出版センター、1985 年、152 頁。

の中に燃焼」させたとする八十を高く評価している²⁴。そして、木俣修は「白秋がこうして、伝承のわらべうたに執着しているとき、もっともっと自由な立場で、近代詩の流れに乗って、そのままの姿で『赤い鳥』に出現したのが西條八十である」²⁵と語っている。当時においても八十の方が『赤い鳥』の読者からも高く評価された。例えば、『赤い鳥』の「通信欄」には読者からの「西條さんの「忘れた薔薇」は中々いゝ（中略）大人のよみものとしても実にりっぱな象徴詩です」²⁶、「西條八十さんの「かなりあ」は何か訣があるやうで、小さなカナリアに同情せずにはみられませんでした」²⁷、「八十は上品な、白秋は軽快な童謡」²⁸といった八十への評価が掲載されている。

このように、大人の視点を重視した八十の童謡作品は当時の読者からも童謡研究においても高い評価を受けた。それと同時に子どもの存在が意識されていない点では批判された。藤田は、「八十の童謡の中には、生きた子どもの姿もなければ、子ども自身の声もない」²⁹と述べている。さらに畑中も、八十の作品が「高踏的になって、子どもの心に親しく迫る力をもち得なかった」³⁰と批判している。それは主に八十の童謡論や『赤い鳥』創刊当初の作品を中心に考えれば正しいと言える批判である。しかし、『赤い鳥』創刊から一年弱経った頃の八十の童謡を見ると、子どもの言葉遣いを用いた作品や、子どもの目線を活かした作品を数多く見つけることができる。このことは、これまでの八十の童謡研究では注目されてこなかった点である。このような作品には、『赤い鳥』に発表された「お山の大将」「ほそみち」や『良友』の「かあさん と わたし」などが挙げられる。以下に作品を提示する。

「お山の大将」(『赤い鳥』1920(大9)年6月号、78-79頁)

お山の大将／俺ひとり、／あとから来るもの／つき落せ。
ころげて、落ちて、／またのぼる／あかい夕日の／丘の上。
子供四人が／青草に／遊びつかれて／散りゆけば。
お山の大将／月ひとつ／あとから来るもの／夜ばかり。

「ほそみち」(『赤い鳥』1920(大9)年10月号、40-41頁)

こゝはどウこのほそみちぢや。／とうさんのあたまのほそみちぢや。
ちよつととほしてくださんせ。／ごようのないものとほしやせぬ。
おもちやのじどうしやはしらせに。／どこからどこまではしらせる。／まゆからつむじ

²⁴ 藤田『日本童謡史』、52頁。

²⁵ 木俣「『赤い鳥』と北原白秋」、195頁。

²⁶ 「通信欄」『赤い鳥』赤い鳥社、1918(大7)年10月号、79頁。

²⁷ 「通信欄」『赤い鳥』1919(大8)年1月号、78頁。

²⁸ 「通信欄」『赤い鳥』1919(大8)年10月号、77頁。

²⁹ 藤田『日本童謡史』、167頁。

³⁰ 畑中『日本の童謡』、99頁。

へはしらせよう。

(第4連略)

「かあさん と わたし」(『良友』1924(大13)年5月号)
はな の 中 には／はち が ゐる。
川 の 中 には／うを が ゐる。
もり の 中 には／とり が ゐる。
うち の おへやには／かあさん が、
そして かあさん の／おひざ には
いつ も わたし が／だかれて る。³¹

三つの作品とも子どもの目線を活かしたものである。しかし、八十の作品には直感的・感覚的な要素がなく、むしろ繊細な感動や想像が詠まれていることが白秋と大きく異なる。

「お山の大將」と「ほそみち」では子どもが遊んでいる様子が描かれている。「お山の大將」では、前半の2連と後半の2連は、視点も言葉遣いも以下のように変化している。前半の2連では、子どもの目線を活かして、一人称「俺」を用いて遊んでいる子どもを描き、「つき落とせ」「ころげて 落ちて」のような子どもの日常的な言葉遣いを用いている。それに対して、後半の2連では、「子供四人が」と三人称を使用し、遊び疲れた彼らが丘を去って、に続く言葉は「月ひとつ」や静かな「夜ばかり」となっており、前半とは違い、大人びた言葉遣いを用いている。語りの視点が技巧的に変化され、語り手の繊細な感動が詠まれているのである。

「ほそみち」で、八十は「とうりゃんせ」というわらべ唄のパロディを行ない、子どもの言葉遣いを使用しながら、創造力や想像力を活性化させている。子どもがうたの主体となっており、寝ている父親の額の細い線を細道にたとえ、その道に指で触れ、触れている指を玩具の自動車だとして、その自動車を通してくれる相手をも想像している。八十はこのうたを通して、この詩を口ずさむ子どもに想像することの楽しさを教え、体験させようとしているのである。

「かあさん と わたし」では、ひらがなの易しい言葉を用いながら、様々な対象を大きいものが小さいものを含むという概念で統一している。大人である母親の膝の上に子どもの「わたし」がいつも抱かれているということで、安心感を漂わせ、その詩を読む大人に繊細な感情を起こさせ、抒情的な世界を描き出しているのである。

八十は、大人である作者の心の揺れや動きを重視し、物事の形象にインスピレーションを受け、二重性を有する作品の世界を作り上げている。そして、易しい表現を用いて子どもを主体とした作品においても基本的に、想像力を膨らませたり、繊細な感動を詠んだりするこ

³¹ 『西條八十全集第6巻』国書刊行会、1992年、105頁より引用した。

とで、仄々とした抒情や豊かな想像による世界を作り上げているのである。これは、「童心」を唱え、言葉とリズムによる形式と内容の平易さを重んじた白秋とは対極にある。白秋は、豊かな色彩・擬音語と擬態語・動作的な動詞を用いることで、身体的・感覚的な力動感に溢れている作品の世界を作り上げた。

第4節 外国童謡翻訳と創作との関係

白秋と八十の異なった創作の傾向や立場は、二人の創作童謡だけでなく海外童謡の紹介のスタンスにも明確に現れている。二人が紹介した海外童謡は全く違うものであった。永井泉は、八十が創作童謡を偏重し、イギリス伝承童謡（マザーグース）を軽視したことは、八十の伝承童謡に対する見識の不十分さを示唆すると指摘している³²。マザーグースの作品について八十は「芸術的に兎角の論議をすべき謡ではない」³³と、明確に否定的な見解を述べている。以下に、大正期童謡の際立った特徴を表すものとして、白秋と八十の外国童謡の翻訳経緯と傾向について紹介する。そのなかで、これまでの確に評価されることのなかった伝承童謡の翻訳を見直し、当時や先行研究における白秋のナンセンスやユーモアといった要素の重要性を検討する。

大正期の翻訳童謡に注目してきたこれまでの研究において、白秋のマザーグースの翻訳作業や伝承童謡の重視に主眼をおいた論及はあったものの、白秋の童謡観からマザーグースを考察し、創作童謡の延長線として論じた研究は確認できない。

ここでは、『赤い鳥』において白秋が紹介したマザーグースの作品はもちろんのこと、台湾の童謡作品も取り扱いながら、創作童謡を含んだ白秋の童謡観の全体像の中でこれらを考える。具体的に白秋が『赤い鳥』誌上で紹介した外国童謡の作品を取り上げ、特にそれらの作品に頻繁に表れているナンセンスやユーモアといった要素に注目する。その上で、これらの要素を、子どもを重視した彼の童謡観から再評価したい。

なお、本論における「ナンセンス」や「ユーモア」の定義は、後述するように白秋の定義に依拠することとし、彼の定義とこれまで重ねられてきた「ナンセンス」と「ユーモア」についての議論との比較検討は別の機会に委ねることとする。

1. 白秋と八十の童謡翻訳の対象と動機の相違

童謡翻訳における白秋と八十の翻訳の対象と動機は全く違う。八十が翻訳した作品を見るとそのほとんどが近代詩人のものであり、これはまさに永井の指摘通りである。例えば八十

³² 永井泉「大正期の童謡論におけるマザーグース——神話学者・松村武雄の見解と反響」『マザーグース研究』第11号、マザーグース学会、2016年、77-97頁を参照。

³³ 西條「童謡私見」、160頁。

は、イギリスのクリスティーナ・ロセッティ (Christina G. Rossetti, 1830-1894)、ロバート・ルース・スティーヴンソン (Robert Louis Stevenson, 1850-1894)、ウォルター・デ・ラ・メア (Walter de la Mare, 1873-1956)、アイルランドのウィリアム・バトラー・イエイツ (William Butler Yeats, 1865-1939)、フランスのシャルル・ヴィルドラック (Charles Vildrac, 1882-1971) などの童謡作品を翻訳し紹介している。八十による『赤い鳥』誌上での最初で最後になった外国の童謡の紹介は、白秋の外国童謡紹介の2年後 (1921 (大10) 年4月号) であり、このときはロセッティの2編「人形」と「風」を紹介している。

八十は『赤い鳥』『童話』『金の星』などに載せた西洋の童謡の訳詩を集めて、1924 (大13) 年に水谷まさる (1894-1950) と一緒に『世界童謡集』(富山房) を出している。うたの長短は別にして、編数で八十が52編、水谷が330編³⁴と分量的には水谷の訳が圧倒的に多い。八十の翻訳の仕事の裏にある意識を考える際、長女嫩子が次のように語っていることが参考になるだろう。

(前略) 奔放自由な空想、思潮が重んじられないと父は嘆いたものだった。外国のものに通じるほど、日本の民謡、童詩等は一そうの芸術的幅と深さを備えると父は語学への邁進を怠らなかったようである。³⁵

ここにおける「外国のもの」で想定されているのが西洋と西洋の文化である。八十は西洋から学んだ「奔放自由な空想、思潮」を重んじ、絶えず語学力を研きながら「芸術的幅」と「深さ」を、童謡を含む日本の詩にもたらしことに重点を置いていたのである。

一方、白秋は、八十に対する最初の批判を載せた同じ号 (『赤い鳥』1919 (大8) 年3月号) に、外国童謡2編「鍛冶屋さん」「盗人」を紹介している。これら2編とも作家が不明な台湾の童謡で、内容は知性的な意味を持たない馬鹿げたナンセンスなものである。4ヶ月後 (同年7月号) にもまた台湾の童謡を1編掲載し、丸括弧をつけて「(台湾童謡)」と書いている。さらに、白秋は1920 (大9) 年1月号から丸括弧付きで「(英国童謡訳)」と書いた上でイギリスの伝承童謡であるマザーグースの作品を載せており、同年3月号のドイツの子守唄を除いて、1921 (大10) 年6月号までの間にマザーグースから計17編を紹介している。

要するに、白秋は八十の求めるものとは全く違うものに注目したのである。白秋はナンセンスな要素を含む西洋ではない作者不明の台湾の伝承童謡、その次に、西洋のものではあるが、同じく作者不明のイギリスの伝承童謡を紹介した。そして、白秋が初めて翻訳童謡である台湾の童謡を載せたのは、通信欄に八十に対する批判の立場を最初に示した号であることが注目できる。また、『赤い鳥』誌上から八十の作品が消えた1921 (大10) 年8月以降、

³⁴ 吉田「解説」、西條・水谷共訳『世界童謡集』、490頁を参照。

³⁵ 西條嫩子『父西條八十』、136頁。

白秋が翻訳童謡を掲載しなくなることを合わせて考えれば、白秋は八十の作品の傾向に対する批判の立場を、通信欄に記した言葉だけでなく、翻訳作品をも通じて貫こうとしたと見てとれる。

1921（大 10）年 12 月に白秋は『赤い鳥』に載せた作品を含めてマザーグースの訳詩の 131 編をまとめ、『まざあ・ぐうす』（アルス）を出版する。以後は、白秋による翻訳童謡の紹介は見当たらない。以下は白秋が『赤い鳥』において紹介した翻訳童謡の一覧である。

掲載年・月号	国名の記述	編数	邦訳題
大 8.3 月号	台湾童謡	2 編	「鍛冶屋さん」「盗人」
大 8.7 月号	台湾童謡	1 編	「米の水」
大 9.1 月号	英国童謡訳	2 編	「胡桃」「柱時計」
大 9.2 月号	英国童謡訳	2 編	「お靴の中に」「小さなお嬢つちゃん」
大 9.3 月号	独逸の揺籃唄	1 編	「ねんねこうた」
	英国童謡	1 編	「月の中の人」
大 9.4 月号	英国童謡訳	6 編	「コケコッコ踊」「てんたう蟲」「おもちゃの馬」 「月の夜」「一つの樽に」「気ちがひ家族」
大 9.5 月号	英国童謡訳	2 編	「風よ吹け吹け」「足」
大 10.6 月号	英国童謡	4 編	「孟買の肥満漢」「クリスマスが来やすわい」 「ゴオサムの三伶俐」「三百屋」

【表 8】『赤い鳥』に掲載された白秋の翻訳童謡一覧

白秋が翻訳した台湾童謡についてはこれまで言及されてこなかったが、マザーグースの紹介をめぐっては様々な研究がされてきた。次に先行研究を踏まえた上で、白秋のマザーグース紹介の意義について検討する。

2. 白秋によるナンセンスとユーモアの重視——マザーグースへの着目

白秋がなぜマザーグースの紹介を行なったかという疑問について、畑中圭一は、以下のよう述べている。

（前略）多くのナンセンスを含むマザーグースも、本来民衆の伝承性に依拠したものであり、またその底には民族の流れがある。一見人工的な世界のように感じられるが、その底には広い意味での民衆の生活が息づいているのである。白秋はそれを直観的にとらえていたのであろう。³⁶

³⁶ 畑中『童謡論の系譜』、115 頁。

畑中によれば、白秋はマザーグースの根底に息づいている民衆の生活を直感的にとらえたからその翻訳と紹介を行なったとしている。つまり、白秋は理屈ではなく、印象的にマザーグースが民衆の生活を反映するものとしてとらえたのだという。また鷺津名都江も、西洋の作家による新しい子どもの詩の翻訳を八十は試みたけれども、白秋は試みなかったことに注目した上で、畑中と似たような見解を示している。

（前略）その白秋が、なぜ西洋のマザーグースに興味をもったのかといえ、わらべ唄調の創作活動に行き詰まった折りも折り、新しい西洋文化の香りがするものではあっても、新しくつくられたものではなく、なかには日本のわらべ唄と同じような発想のものや遊び歌もある伝承童謡であったことに共通性を見出したからでしょう。³⁷

上記のように、畑中や鷺津は、白秋がマザーグースの翻訳を行なったのは、マザーグースに流れる民衆の伝承性があるからだとしている。確かに白秋が翻訳している台湾童謡の中にも、マザーグースに収録されている作品の民衆性とは隔たっているが、庶民の貧しい生活を描いた作品「米の水」がある。以下に作品を引用する。

「米の水」（『赤い鳥』1919（大8）年7月号、60-61頁）

娘よ、娘／ようお聞き、／お家に母さん／来たときは、／寝床がないゆえ／板の上、／着のみ着のまゝ／夜着もなし。／枕がないゆえ／菰まくら、／お櫛がないゆえ／爪で梳き、／梳櫛ないゆえ／烏賊の甲、／鏡がないゆえ／水かきみ、／油がないゆえ／米の水。

この作品では、母親が娘に向けて、自分が嫁いできた頃の、昔の貧しい暮らしぶりを話して聞かせている。母親は、必要な日用品が買えないので身の周りにあるものを代用して、例えば、寝床がなくて板の上に寝、枕の代わりに菰まくらを使い、油の代わりに米の水を使った、という内容の作品である。この作品を通して、白秋が伝承童謡に含まれる民衆性や庶民の暮らしぶりを重視したことは明白である。

また、『まざあ・ぐうす』の「巻末」では白秋自身が、マザーグースの「童謡」は「英国童謡の本源」であるとし、「日本在来の童謡」は「日本童謡の本源であり、本流である」と語っている³⁸。ここで白秋が「日本の童謡の本源」と考えている「日本在来の童謡」とは、子どもの「民謡」である「わらべうた」をさしている。白秋は、「童謡の本源」を「民衆そのものの歌謡」である「民謡」であると考え、子どものための「民謡」である「童謡」には、「洋の東西を問わず小供の感情乃至感覚生活」が「殆どおんなじ」に認められると述べてい

³⁷ 鷺津名都江『マザーグースと日本人』吉川弘文館、2001年、82-83頁。

³⁸ 『白秋全集第25巻——童謡集1』岩波書店、1987年、215頁。

る³⁹。つまり白秋は、日本の「童謡」も英国の「童謡」もその中心は共に「民衆の歌謡」であると考えているのであり、畑中の主張にあるように白秋のマザーグースの翻訳はこの作品集が「民衆の伝承性に依拠」するものであったからだと言える。

以上の畑中や鷺津の見解は、「わらべうた調」と位置づけられた白秋の創作作品と結び付けた伝承の重視という側面から考えると的確な指摘を行なっていると言えるが、作品が含むテーマの特徴や傾向についてはほとんど何も述べていない。白秋の翻訳童謡の紹介は伝承性のみに基づく仕事なのだろうか。

ここで、白秋の『まざあ・ぐうす』の「はしがき」に書いてある別の言葉に注目したい。白秋は自分が翻訳したマザーグースの作品の特徴を、「不思議で美しくて、をかしくて馬鹿々々しくて、面白くて、なさけなくて、怒りたくて、笑ひたくて、歌ひたくなる」⁴⁰と修飾語を羅列して表現している。「芸術的幅」や「深さ」を重視していた八十に比べて白秋は、翻訳童謡『マザー・グース』において直感的な感情を何よりも価値づけていたのであり、さらに「歌ひたくなる」ことを求めていたのである。白秋は、まさにナンセンスやユーモアなどといった要素に由来するマザーグースの主要な特徴をとらえているのである。白秋のマザーグースに対する興味が、先ほど見た畑中や鷺津の見解とは少なからず離れたところにあることがうかがえる。『赤い鳥』誌上での彼の紹介作品を見ると、マザーグース訳だけではなく、台湾童謡の作品も、当時の日本の社会という文脈の中ではナンセンスを意図したものであったと考えられる。

例えば、白秋による初めての外国童謡の紹介作品である「盗人」^{ぬすびと}⁴¹（台湾童謡、1919（大8）年3月号）では、牛を盗んだ人物が登場し、その盗人を見つけたのが「盲人」であり、彼にどなったのが「啞」であり、ピョコピョコ追いかけたのが「跛」だという。現代から見ると不穏当とみなされるような内容であるが、背反結合によるナンセンスを提示する意図だったと考えられる。同じように、1920（大9）年3月号のマザーグース「月の中の人」でも、月の中の人が転がり落ちて、北へ行く道で南の方に行き、凝えた汁（冷めて固まった汁）で舌を焼くという滑稽な逆説がうたわれている。

続けて、1920（大9）年4月号に載せた「月の夜」の作品では、「猫が胡弓」を弾いたり、「牝牛がお月様」を飛び越えたり、犬が笑ったり、「お皿がお匙」を追いかけたりするようなあり得ない現象と擬人化によるナンセンスが表れている。

³⁹ 同上、216頁。

⁴⁰ 同上、110頁。

⁴¹ 「盗人」^{ぬすびと}（台湾童謡、白秋訳『赤い鳥』1919（大8）年3月号、62-63頁）

お月さまぴいかぴか、／盗人はごうそごそ、／壁に穴あけた、／卵のやうなこぢり穴、
／犁を十張盗み出し、／牛を十疋牽き出した、／それを誰が見つけた、／盲人が見つけた、
／誰がどなった、／啞がどなった、／誰が追ッかけた、／跛がぴよこ／＼追ッかけた、
／水の無い橋で、滑って転んで、／井川の水に落ッこった、／頭の辮髪^{とんび}を引ッ掴み、
／やっこらさと引き上げたら、／つる／＼坊主の大坊主。

また、1921（大 10）年 6 月号の「^{ボンベイ}孟買の^{ふとつちよ}肥満漢」では、一人の肥満漢がうたの主人公であり、小鳥が彼の煙草のパイプを引っさらって飛んでいき、肥満漢がイライラするという内容で、大人が小鳥に悩まされることで笑いを誘おうとしている。

白秋が『赤い鳥』に載せた翻訳童謡は、ナンセンスやユーモアを意図した作品ばかりだと言えそうだが、こういった要素は翻訳童謡だけでなく、彼自身の創作童謡にも表れているのである。しかし、畑中は白秋のナンセンスの理解が不十分であったとしている上、白秋の子どもにとっての遊戯の重要性の理解について次のように述べている。

（前略）連想や音韻のつながりを中心に展開される遊戯性の強い詩が子どもたちに大変親しまれ、かつ彼らの想像力をのびやかに育むことを理解しようとしなかった点にも、白秋のかたくなな美学が感じられる。⁴²

白秋は子どもにとっての遊戯性の強いうたの意義を「理解しようとしなかった」という畑中の見解が的確なものであれば、白秋は自ら『赤い鳥』の創刊当初の頃「まる木橋」などのような遊戯性の強い童謡を発表していなかっただろう。白秋に対する畑中や鷺津のような所見から、白秋のマザーグースの翻訳と紹介の意義だけではなく、白秋の創作童謡に関する面でもこれまでの研究には大きな不足点と偏りがあることが明確である。

また、畑中は、白秋のマザーグースの翻訳について次のように概括している。

白秋個人にとってこの翻訳はさほど重要な意味はなかったようである。彼の作品にマザーグースの影を見出すのは難しい。ナンセンスや機知にあふれたマザーグースの世界は、白秋にはなじみにくいものであったに違いない。⁴³

畑中の言うように、もし白秋がナンセンスに馴染みにくかったとすれば、彼はいったいなぜマザーグースを訳したのだろうか。また、マザーグースが白秋に影響を与えなかったというのは本当だったのだろうか。白秋の創作童謡におけるナンセンスやユーモアを明確にすることでそれらの疑問を解消することができる。まずはナンセンスの側面から見てみよう。

3. ナンセンスを含む白秋の創作童謡

ナンセンスには様々な種類があるのだが、白秋の創作童謡である「赤い鳥小鳥」と「デンショバト」の 2 編はナンセンスに通じるような要素を含んだ作品として挙げるができる。

まず、『赤い鳥』誌を代表する作品の一つである「赤い鳥小鳥」（1918（大 7）年 10 月号）

⁴² 畑中『童謡論の系譜』、115 頁。

⁴³ 畑中『日本の童謡』、169 頁。

が、マザーグースの翻訳に白秋が取りかかる前に発表されていることに注目したい。

作品において白秋は「鳥」の色がなぜ「赤」や「白」に変わるか、という疑問を投げかけて、「赤い実をたべた」から「赤い」、「白い実を食べた」から「白い」としている。この問答形式による奇妙な理屈は非論理性に基づき、マザーグースのナンセンスとは異なるものの、白秋が『赤い鳥』創刊直後から、子どもに与えるものである童謡においては、理屈の通らないことを題材にうたう姿勢をある程度持っていたことの証左となる。

しかし、白秋のこうしたナンセンスへの傾倒は読者には受け入れがたいものでもあったようである。『赤い鳥』の1927（昭2）年4月号に発表された「デンショバト」に関して、同年の7月号の「通信欄」に以下のような批判的な投稿文が掲載された。

（前略）四月号の「デンショバト」については、詩境の中では実さいの事実を無視してもよいものでせうか。「深く自然を見よ」「正しく自然に従へ」ということを、私は常に北原先生のお作からをそはって来たのですが、これでは撞着しはしないでせうか（東京市外渋谷町愛読者）⁴⁴

この投稿文を掲げた上でこれに対して「記者」から次のように返答が載せられている。

この童謡については下谷区の本多慈祐氏、同区水谷綱忠氏からも同様の点を御反問になりましたが、あの作は北原先生も、無論虹は太陽と反対側に出るということに拘泥されて「これは変かな」と、あの謡を作られるとすぐ破棄しようとしたのですが、私は、無限の大きな大空を架空的に想ひえがく場合には太陽から出た鳩が比較的われ／＼のじきそばの虹をくゞつて出て来たつて、大きな構図上からはさしつかへないと考へて、先生に活かしていただいたわけです。非科学的というのは、純理をとく場合にいうべきことで、こんな場合は空想的に見て、一向さしつかへないと思ひます。⁴⁵

白秋は童謡創作の初期に「赤い鳥小鳥」を発表しており、マザーグースの紹介も行っている。それにも拘わらず、1927（昭2）年の時点でも通信欄のこのようなやりとりが行われていることから、読者の間では白秋が童謡において自然と相反する、非科学的な内容や矛盾を孕んだような非論理性をうたわない童謡詩人だと考えられていたことがわかる。そして、「デンショバト」のように現実の自然と相反するような内容の作品が発表されると忽ち読者からの批判が殺到した。つまり、自然と矛盾するような要素を創作童謡に込めることが、激しい批判をたちまち引き起こすほど、読者の間ではまだ受け入れられていなかったのである。しかし、白秋は、子ども向けの童謡においてはナンセンスこそ取り込むべき要素であるという

⁴⁴ 「通信欄」『赤い鳥』1927（昭2）年7月号、158頁。

⁴⁵ 同上、159頁。

立場を、創作や翻訳作品だけでなく、童謡論も通して明確に示している。

白秋は1923（大12）年1月号の『詩と音楽』で、「童謡私鈔」を発表しており、その中で自らの童謡観を12編の童謡と、それぞれの後に「註」として加えた解説によって明らかにしている。その中で白秋はナンセンスを含んだ自作の手毬うたとしての「うさうさ兎」（『赤い鳥』1923（大12）年1月号）という作品を挙げて、次のように注をつけている。

（前略）私は此の手毬唄を改めて新らしい童謡として更に芸術の香気あるものに為たいと念じた。さうしてさうした幾つかを提供した。これはその一つである。さて此の手毬唄を見る人は何の意味も無いものでないかと云ふかも知れぬ。然しこのナンセンスなところが私には特別な意味があるのである。無意味の無意味は空である。然も、童謡には時として無意味の恍惚を必要とする。この恍惚の純不純深さ浅さでその価値は定まるのである。（中略）手毬の調子でただ言葉を意味も無く操つてゐるやうで、それとは云わぬナンセンスが自分にはうれしいのである。

（中略）自分と言葉と手毬と一つになる。これこそ無我の無意味の無為の大きな自然の心では無いか。（11頁）

白秋は「うさうさ兎」において意図を持って「ナンセンスな」ところを提示したと説明している。通常ナンセンスは全く無意味なものである。白秋は「無意味の無意味」は「空」であると説いており、「空」「無意味」であるそのものを価値づけようとしている。つまり、ナンセンスにこそ価値があると白秋は訴えているのだ。その上で白秋は、童謡には「無意味」の恍惚も必要だと論ずる。

無意味によって心を奪われてうっとりとするという経験を、白秋は童謡において重視しているのである。意味のない言葉を媒介にするからこそ、手毬で遊ぶこどもと手毬の調子が一体となることができ、無我の境地、人間にとっての本源的な喜びへと至ることができる。このように白秋は、童謡におけるナンセンスを、童謡がもたらしうる最も高度な「芸術」性となつていくものとして考えているのである。

4. ユーモアを含む白秋の創作童謡

白秋はナンセンスと同様に、ユーモアも、童謡の崇高な価値と関わる極めて重要な要素と考えている。

白秋が「をかしくて」「面白」い効果をねらったと考えられる作品を幾つか挙げる。例えば、『赤い鳥』1919（大8）年8月号に発表された「のろまのお医者」という創作童謡作品がある。おそらく、白秋はこの時点でマザーグースの翻訳作業を始めていたのであり、この作品は『まざあ・ぐうす』に収録することになる「癡医者」から影響を受けたものだろうと考えられる。2編ともどうやら腕のよくない医者を題材にし、強い雨の中患者のところへ行こうとするが、結果的に医者が患者を診ることはかなわないという内容である。以下に二つ

の作品を記す。

「のろまのお医者」(『赤い鳥』1919(大8)年8月号、62-63頁)

蚊の声ぶん／＼、ごろすけほう。／今夜はお盆の十六日。お閻魔様の盆踊。／蛙の音頭で始めよか、蛙の小母さん物いへぬ。／咽喉が腫れたか、腹痛か、／腹が痛けりや医者呼んで来う、／医者は何医者、かへろ医者。

蚊の声ぶん／＼、ぱあくぱく、／空では紅いお月さま。小藪ぢやわんぐり蟾蜍、／今夜のお菜は旨ござる。處へ兎が飛んで来て、／もし／＼、頼みぢや、早よお出で、／よし／＼待たしやれ、今直ぐぢや、／お腹が減つてはどもならぬ。

蚊の声ぶん／＼、雨しよぼしよ。／いそいで御座れよ間にあはぬ、／それではまゐろとのつそ／＼。／両手に薬籠、銀の匙、山高帽子でやつて来たが、／踊りも済んだか、声もなし、／こいつはしまつた、面目ない、／田圃はまつくら、暗闇。

蚊の声ぶん／＼、ごろすけほう、／ごろすけほうこう、むだぼうこう。／お山ぢや鼻が笑ひ出す。／雨はざアざと降つて来る。／おや／＼おや／＼、こりやどうぢや。／目ばかりぱちくり、のろま医者。／のろくさ、困つて逃げこんだ。／お閻魔様の、そりや、縁の下、縁の下。

「藪医者」(白秋訳、マザーグースより)

藪医者の方オスタアサン、／グロオスタアへ行つて、／^{にはかあめ}驟雨に遇つて、／水たまりに立往生して、／お臍の上まで水びたり。／それから二度とはよう行かぬ。⁴⁶

マザーグースの「藪医者」では周辺の状況について雨にあったことしか述べられておらず医者が「二度とはよう行かぬ」というだけの、短い内容の作品である。しかし、白秋の「のろまのお医者」では大体同じ内容がうたわれているにもかかわらずその長さは4倍ほどあり、「今夜はお盆の十六日」「蚊の声ぶん／＼」「田圃はまつくら」「両手に薬籠、銀の匙、山高帽子でやつて来た」といった表現を用いて周辺の情景や登場する動物の様子、そして、医者が持っている道具の描写がされている。この作品の中の動物の世界は擬人化された人間の社会のように表わされており、踊りや腹痛や医者といった具体的な内容が描かれているため、作品の世界に子どもがより強い親しみを感じることができるという効果がある。その上、患者とされている「蚊」が腹痛で困っているのに、蛙の医者がのろいという役立たずのありさまを出すことによって、笑いを誘おうと意図している。

他に、有名な「あわて床屋」という作品も挙げられる。以下に作品を提示する。

「あわて床屋」(『赤い鳥』1919(大8)年4月号、2-3頁)

⁴⁶ 『白秋全集第25巻』、178-79頁より引用した。

春は早うから川邊の葦に、／蟹が店出し、床屋でござる。／
チヨッキン／＼チヨッキンナ。
小蟹ぶつ／＼石鹼を溶かし、／親爺自慢で鋏を鳴らす。／
チヨッキン／＼チヨッキンナ。
そこへ兎がお客にござる。／どうぞ急いで髪刈つておくれ。／
チヨッキン／＼チヨッキンナ。
兎ア気がせく、蟹ア慌てるし、／早く／＼と客ア詰めこむし。／
チヨッキン／＼チヨッキンナ。
邪魔なお耳はびよこ／＼するし、／そこで慌てゝチヨンと切りおとす。／
チヨッキン／＼チヨッキンナ。
兎ア怒るし、蟹ア恥ウ（原文ママ）かくし、／為方なくなく穴へと逃げる。／
チヨッキン／＼チヨッキンナ。
為方なくなく穴へと逃げる。／
チヨッキン／＼チヨッキンナ。

この作品においても擬人化があり、急いでいる兎が散髪をしてもらおうと床屋をやっている蟹の店に入る。しかし、兎の耳が邪魔で床屋の蟹に切られてしまい、兎が怒り、それに恐れをなした蟹は穴へと逃げ込む。この作品のポイントも、兎の耳を切ってしまうというところにあり、先ほど挙げた「のろまのお医者」と共通点が見られる。擬人化した上で、床屋としてあり得べからざる失敗を題材に、笑いを引き出そうとしている。

この作品は先ほど触れた白秋の「童謡私鈔」の 12 編の中の一つとして挙げられており、白秋は次のように「註」をつけてこの作品をもとにユーモアをめぐる自論を展開している。

単に童謡は諧謔的なものと思意してゐる人がある。また何等かさういふ要素を含んでゐなければ童謡でないとして故らに作為する作家がある。尤も真の無邪な滑稽味は時として童謡には必要である。何となればその種の流露は児童の天真そのものから来る。然し児童生活の凡て、本質としての童謡の凡てがさうであると思ふのは誤つてゐる。

此の童謡にはユーモアがある。かうした場合、無邪で撃実で而かも極めて自然な流露を私は願つてゐる。で無ければ諧謔の諧謔でする成人の機智が児童本来の性情を傷けるのみだからである。

擬人法も時によつて必要である。何となれば児童は人間としての自己と他の生物非生物とをその親知の心情から敢て異種属として區別せぬ。凡てに自己の心に移し自己の姿を見る。かうしたところからまことに微笑すべきユーモアが流れて来る。(9-10 頁)

童謡におけるユーモアは意味のないただの諧謔ではない。白秋は、童謡に「児童の天真そのものから来る」「流露」としての無邪気な滑稽味を求めているのであり、しかしそれが「本

質としての童謡の凡て」ではない、と強調している。

白秋はユーモアを含む童謡作品の創作に当たって、詩人として意図し、ある意味で技巧を凝らして、「無邪」でありながらも、真実・現実を抉り出すような真面目で誠実なものになるよう努めていることを表明している。しかもそのユーモアが「成人の機智」を含む教育的な側面の備わったものではなく、自然に見えるようにする、という高度な配慮を行なったユーモアを求めているのである。

そこで白秋はユーモアの手法の一つとして擬人化を挙げている。例えば先に引用した「あわて床屋」では、児童が作品に登場する動物に親近感を抱いて自己と一体化することで、人間の世界で言えば床屋のなした失敗行為を体験することができる。こういった擬人法を用いることによって童謡は世界に対する児童の意識を深めさせ、児童の才知や知的な特質を多様に働かせる。それこそがユーモアを通じた白秋の目指す芸術だと言える。

白秋のユーモアを含んだ作品にはこの2編の他に、「白い牛黒い牛」（1920（大9）年12月号）や「兎の電報」（1919（大8）年10月号）などが挙げられる。

以上のナンセンスやユーモアを含んだ作品は白秋のそうした要素に対する強い志向の表れである。白秋はマザーグースの翻訳を発表した後の1927（昭2）年頃にもナンセンスやユーモアを創作に生かす試みをしていた。だがその時点でも白秋がナンセンスとは縁遠いというイメージが強かったことは、先に投書をもとに確認した通り否定できない。文壇においても一般読者にとっても、「芸術」的な童謡とは、八十流の芸術、すなわち作者の苦悩に満ちた体験や繊細な感動を映し出し、易しい言葉ながら比喩に富んだ高尚なイメージをもたらすものだともみなされ続けたのである。ナンセンスやユーモアを童謡の真の価値と結びつけて考えていた白秋特有の芸術童謡観は、ついに受け入れられることがなかったと言うことができよう。

第5節 おわりに

三重吉によって提唱された大正期の芸術童謡において、白秋は日本伝統のわらべうたの調子を再生し、童謡に新しい語法をもたらしつつ、ナンセンス・ユーモアなどといった幅広いテーマを童謡に導入しようと苦心していたことが窺われる。

八十によれば三重吉が志していた童謡は、「芸術味の豊かな、即ち子供等の美しい空想や純な情緒を傷つけないでこれを優しく育むやうな歌」⁴⁷だったそうである。そこから離れたと見られる白秋の童謡は、三重吉が目指した「芸術」的な童謡作品だとは考えられていなかったように見てとれる。反対に、近代詩の流れに乗って大人の視点からの人生の透徹した観

⁴⁷ 西條『現代童謡講話』、10頁。

照をそのまま童謡に取り込み、それを抒情的に表現した八十の作品の方が当時は「芸術」的だと評価されたことは明白である。

また、この章で取り上げた白秋の創作童謡と翻訳童謡を顧みると、白秋が子どもにとっての遊戯性の強い詩の重要性を理解しなかったという畑中の見解には賛同できない。なぜならば、畑中の視点に立つと、白秋がマザーグースの翻訳を行なった動機や先に挙げた作品を創作した意識についても説明のしようがないからである。これまでは、白秋によるマザーグース紹介の理由は、そこに流れる民衆的な伝承性にあるとされてきた。しかし、本章では作品自体の内容に主眼を置き、白秋がそこに現れているナンセンスやユーモアを童謡における重要な要素として見ていたことを明らかにした。こうした要素は、白秋がマザーグースを翻訳し始めた時点で白秋自身の創作童謡において既に現れていた。マザーグース紹介後の白秋の創作童謡に盛り込まれているナンセンスやユーモアは、単にマザーグースからの影響だけではなく、白秋が大正期の新しい童謡において当初から重視していた要素である。マザーグースをはじめとする翻訳童謡の紹介は、そういった白秋の立場の一貫性を表している。

同時に白秋は、創作童謡及び海外の伝承童謡の紹介の流れを通して、三重吉によって抽象的な概念でしか提唱されなかった「芸術童謡」という理想を、作者の感動に重点を置き、優雅で洗練された作品を発表した八十とは異なる立場から追求した。白秋が海外童謡の中でも特に伝承性を持ち、ナンセンスやユーモアを多く含むマザーグースの翻訳を行なった大きな理由は、わらべ唄の再創造という彼の童謡観を世界的な伝承童謡の紹介で補強するとともに、ナンセンスやユーモアという特性を大正期の童謡に付与したいと考えたためであったと考えられる。創作童謡の大家としてのみならず、大人の世界にある常識に捉われず、あり得ない現象を述べたりするナンセンスやユーモアにあふれた海外の童謡を翻訳・紹介した先駆者の一人という面からも、白秋は再び評価がなされてしかるべきであろう。

さらに、もう一言加えるなら、白秋は三重吉、時には一般読者からも批判的な評言があったにもかかわらず、童謡創作において一貫して伝承性・容易さ・ユーモア・ナンセンスなどの要素を重視し続けることができたことは、ある意味で白秋は『赤い鳥』の創刊以前に既に巨匠詩人としての権威が確立されていたからだと言える。創作童謡や翻訳童謡を発表する他に、白秋は各地に歌い継がれている「地方童謡」を募集し、『赤い鳥』の1919（大8）年4月号から1928年（昭3）11月号まで合計65回にわたって地方童謡を載せている。白秋は新しい童謡の創作とともに、日本各地に残る古くからあるわらべ唄や子守唄の採譜や分類、その保存や啓発に努めていたのであり、創作童謡の作り手であるとともに、伝承童謡の研究者でもあった。白秋は大人の詩壇において確立していた地位に慢心することなく、創作童謡・伝承童謡の普及と発展のために努力していたのである。一方、童謡作品において常に大人である作者の視点を重視し、童謡論において「詩人」という言葉を頻繁に繰り返し続けた八十は、童謡詩人よりは一般詩人としての評価や名声を求める意識が強かったと考えられる。

以上、大正期童謡運動の「旗手」とされている北原白秋、白秋の童謡作風と童謡観とは対極的な立場にあった西條八十、及び、童謡に「芸術」性を込めることを唱えた鈴木三重吉の

三人に注目することで、童謡創作の立場をめぐる主な論点が明らかになった。白秋と八十の間に展開された論争によって、大正期の童謡は精力的な発展を遂げたのだと言える。

しかし、白秋や八十をはじめ、大正期の童謡詩人が活発に童謡を発表するようになるまでには、明治期に公布された学制によって学校の教科の一つとしておかれた「唱歌」の成立と変遷による蓄積が不可欠であった。大正期童謡の主張や意義をより明確に把握するために、童謡との関係について再考する必要がある。そのために、次章より大正期童謡に先駆けた子どもうたの背景としての「唱歌」に注目する。

第3章 大正期童謡の先駆としての「唱歌」

第1節 はじめに

大正期に『赤い鳥』を始めとする児童文芸雑誌で創作童謡が活発に発表されるようになるまでの子どものうたとしては、明治期の学校での音楽教育から生まれた「唱歌」がある。童謡は、唱歌あるいは唱歌教育への批判として興った。大正期の童謡詩人たちはとりわけ「童心性」「伝統性」「芸術性」を拠りどころとし、それらが欠如しているとして唱歌批判を行なったのである。

先行研究には僅かだが、「唱歌批判」とはむしろ逆の関係を指摘し、明治20年代に始まった言文一致運動が「童話を題材とした唱歌や、子どもの生活にまで踏み込んだ歌詞内容をも含んだ唱歌を創造し、大正期の童謡運動の先鞭をつけた」¹と、明治期の唱歌と大正期の童謡の繋がりを肯定的に言及しているものがある。しかし、童謡を書いた詩人たちが言文一致唱歌運動について言及した例は見当たらず、彼らはもっぱら唱歌を批判し、唱歌を否定的契機として新しい童謡の創造を目指したことがわかる。そのため、童謡研究においても、唱歌と童謡を対立するものとして位置づける傾向が強かった²。また、唱歌と童謡に着目したこれまでの研究は、どちらか一方を対象に据えているため、唱歌と童謡の関係についての言及はあったものの、関係そのものを具体的に論じた研究は管見のところ確認できていない。

本章では、唱歌に対する童謡詩人の批判的な立場を確認した上で、彼らの批判がどこまで妥当であるのかを唱歌の特徴を具体的に分析することで明らかにしたい。とりわけ、童謡詩人として最も激しい唱歌批判を行い、大正期の童謡創作において中心的な活躍をした北原白秋に注目する。彼が、唱歌に欠如しているとして強烈に批判し、自身の童謡作品の根本とした「伝統」と「童心」の要素が、実際は先立って明治期の唱歌集『小学唱歌』（1892-1893）や『教科適用幼年唱歌』（1900-1902）においても取り込まれていたことを明らかにする。本章の目的は、先行研究及び童謡詩人が、単純な対立として捉えていた唱歌と童謡の間に様々な関連性があることを明確にすることである。

¹ 岩井正浩『子どもの歌の文化史——二〇世紀前半期の日本』第一書房、1998年、225頁。

² 例えば、畑中圭一は先ほどの岩井の指摘に言及しながらも、「先鞭をつけた」というのは、「子どもの歌を歴史的に俯瞰した際に言えることであって、言文一致唱歌運動の作曲家や作詞家たちが大正期の童謡運動を先導したということではあるまい」と唱歌と童謡の影響関係について否定的な見解を述べている（畑中『日本の童謡』、24頁）。

第2節 小学唱歌に対する童謡詩人の批判

三重吉は『赤い鳥』の創刊号において、前章で見たように童謡に芸術性を込めることを唱えたが、それと同時に「現在の子供が歌つてゐる唱歌なぞも、芸術家の目から見ると、実に低級な愚なものばかりです」³と明治の唱歌を真っ向から批判している。三重吉が推進した童話童謡運動に関わり、中心的な活動を行なった三大童謡詩人と称される北原白秋・西條八十・野口雨情もまた三重吉以上に唱歌への批判を行いながら、自身の童謡観や童謡創作のスタンスを示した。先ほど述べたように、本節においては主に白秋による唱歌批判に注目するが、その前に簡単に八十と雨情の唱歌批判も概観し、大正期の三大童謡詩人がこぞってとった唱歌への対立的な姿勢を確認したい。

1. 八十と雨情の唱歌批判

八十は明治の唱歌を、作者名の記載がないこと、また作者の自発的な創作意欲によってではなく文部省の指示によって作り出されたものであることを理由に非芸術的だと批判し、それとは対極的なものとして自身の童謡があるという見解を表明している。例えば、八十は唱歌について、後年「世の児童を主人公とし、これに与えんがために作者等が自分の歓びなどと云ふことは顧慮せず、云はゞ奴隷の立場になつて作りあげたものだ」⁴と述べている。そして、自身の童謡について、子どものために書くという目的は唱歌と同じだが、作者の「感動を盛つた詩」である点で唱歌とは全く異なるとしている⁵。童謡には作者自身の真剣な感動が盛り込まれているのであって、受け手である児童が歌って喜ぶだけでなく、作者自身も創作の喜びを味わえることにこそ、「芸術的唱歌」の意義があるのだと論じている⁶。

雨情の場合は特に「童心性」を重んじ、それが唱歌では難解な歌詞と教化的な内容によって殺されてしまっているとする。雨情は1922（大11）年に出版した『童謡作法問答』の中で唱歌について、「実に不自然極まる、それを歌つても読んでも少しの面白味もないやうな、理窟張つたものか、或は何の意味もない言葉を並べて（中略）あのやうな無趣味な、子供の心持とは大変にかけ離れた」⁷ものであると批判する。雨情にとって、「まことの童謡」とは「子供の歌」であると同時に、大人にとっても「いつか忘れられてゐた子供の頃の懐かしい心持ちが、はつきりと胸に沸いて来るべきもの」⁸、「子どもの心そのもの」⁹であり、「童心

³ 「創作に際してのプリント——童話と童謡を創作する最初の文学的運動」『赤い鳥』鈴木三重吉追悼号、1936年10月、290-291頁。

⁴ 西條『現代童謡講話』、15頁。

⁵ 同上、15-16頁を参照。

⁶ 同上、26-28頁を参照。

⁷ 野口雨情『童謡作法問答』尚文堂書店、1922年。『野口雨情第7巻』未来社、1986年、13頁より引用した。

⁸ 同上、5頁。

⁹ 野口雨情『童謡十講』久山社、1987年（初出は金の星出版部、1926年）、37頁。

性の表現」¹⁰を真の童謡の条件の一つに挙げている。こうした「童心性」の重要性を雨情以上に強調してやまなかったのが白秋である。

次章で特に金子みすゞの作品の比較対象とする八十の唱歌に対する批判と童謡創作のスタンスを彼の童謡作品と照らし合わせてより具体的に論証するが、ここではこの二人の童謡詩人が唱歌に対してともに対立的な立場をとっていたことを指摘するにとどめたい。次項より、白秋の唱歌批判について確認する。

2. 白秋の唱歌批判——「童心」と「伝統」の欠如

白秋は、評論「童謡復興」(『芸術自由教育』1921(大10)年1・2月号)において、明治以来の学校唱歌なるものの選定は「そもそも根本から間違いだらけ」だとしている。その理由として、唱歌が第一に「全然子供というものを、その生活を知り得」ていないということ、第二に「本来の日本の童謡に就いて」も無知であることを挙げ、さらに、「この不自然極まる教育唱歌は現在に於いてもなおその恐ろしい錯誤を繰り返している」と明治以来の唱歌教育を強く批判している。つまり、白秋は、唱歌が伝承童謡、すなわちわらべ唄を排除していること、及び子どもの生活感情と余りにもかけ離れていることという二点を唱歌批判の根拠に据え、小学唱歌は児童を「大人くさい子供たらしめ」たものだと言っている¹¹。

続いて白秋は、「将来の児童教育」(『婦人公論』1923(大12)年2月号)において、次のように自身の学校での唱歌の学習経験を振り返っている。「ただ無味乾燥な、極めて難解な唱歌というものを教えられ」、「何等の感動も理解もなしに」、「教えらるるままに口を開けて歌った」と唱歌の歌詞の難しさを批判し、こうした「非自由」な教育法は誤りだと指摘している¹²。

一方、唱歌に対立するものとしての童謡について白秋は、「童謡は童心童謡の歌謡」であり、「その根本を日本の童謡に置く」¹³と主張し、自身の童謡観に通底するのは「童心」と「伝統」という二つの要素だと述べている。白秋によればそれは、「何よりわかりやすい子供の言葉で子供の心を歌ふ」ものであり、「日本人として純粋な郷土的民謡」¹⁴を参照したものであるべきだとされる。さらに白秋は、「新童謡と教育」(『アルス新聞』1926(大15)年5月号)において、童謡運動の精神を「真に児童を成人の虚偽と功利的教育より解放し」、児童を豊かに育むものとしての「芸術童謡」を与えることにあると主張している¹⁵。

要するに白秋は、「童心」と「伝統」が欠如しているという点から唱歌を強く批判し続け、

¹⁰ 同上、52頁。

¹¹ 北原『童謡論——緑の触角抄』、39頁を参照。

¹² 同上、92頁。

¹³ 北原白秋「童謡私観」『詩と音楽』1923(大12)年1月号。同上、43・61頁より引用した。

¹⁴ 同上。

¹⁵ 同上、152頁。

その唱歌に対立するものとして、自分の童謡を位置づけたのである。

総じて、白秋、八十、雨情の三大童謡詩人の唱歌に対する批判は、唱歌には「童心性」「伝統性」「芸術性」の三つが欠如しているという点にあった。八十の童謡創作の手がかりは「芸術性」であり、その有無は前章にも確認したように大人である作者の感動に依拠する。一方、白秋と雨情の場合はそうではなく、童謡は「童心性」のフィルターを通して表現されるべきものだと考えていた。

今日の童謡研究の第一人者である畑中圭一も他の多くの研究者と同様に、こうした童謡詩人、特に白秋による唱歌批判とわらべ唄の再現や「童心」を重んじた童謡創作の姿勢をもとにして、唱歌と童謡は対立するものであると捉えている。畑中は、明治期の唱歌は大正期の童謡の「否定的なモデル」であったとして、白秋の童謡創作のスタンスについて、以下のように述べている。

童謡の出発点においては、唱歌というモデルはあったが、それは超克されるべきモデル、言うなれば否定的モデルであった。したがって新しい子どもの歌の確立は、当初手さぐりで行わなければならなかったのである。その際、白秋が拠りどころとしたのが伝承童謡すなわちわらべうたであり、昔話であった。¹⁶

畑中は、童謡詩人自身が行なった唱歌批判をもとに、童謡が唱歌に対する否定の上に成立したと見ており、白秋が新しい童謡の出発点として活用した伝承童謡と昔話は白秋が初めて取り入れた要素であるかのように示唆している。大正期の童謡詩人の中で特に白秋が積極的にわらべ唄や昔話を創作に活かしたことは注目に値する。しかし、白秋自身や童謡研究者が童謡の新しい特徴として強調した伝承童謡と昔話の活用、及び、子どもの世界に対する関心、すなわち「童心」の尊重といった要素は、果たして大正期の童謡が新たにもたらしたもので明治期の唱歌には欠如していたのだろうか。

第3節 初期の文部省唱歌

本節では、学校教育における唱歌の成立過程と基本的な性質の変遷を確認していく。明治初期に出された最初の唱歌集『小学唱歌集』（1881-1884）から、『赤い鳥』が創刊される前の『尋常小学唱歌』（1911-1914）に至る唱歌集に注目する。そして、これらの唱歌集にどういった変化があったかを検討し、その中で、わらべ唄や昔話の活用と子どもの理解や興味を意識しようとする試みが徐々になされていったことを明確にする。

1872（明 5）年に学制が公布され、日本に初めて近代的な学校制度がつくられた。その

¹⁶ 畑中『日本の童謡』、45頁。

折に、小学校の教科の一つとして「唱歌」が設置されることが決まったが、これを指導できる人材も教材も整っていなかったため、実際には実施されなかった。1879（明 12）年に文部省によって音楽取調掛が設置され、小学唱歌づくりの本格的な仕事が始まった¹⁷。同年、仁義忠孝を核とする皇国主義的教育思想がうたわれた「教学大旨」が出され、それが教育の根本と規定され、「唱歌」の目的と位置づけられる。

「唱歌」を教科として取り入れようと尽力したのが、アメリカに留学し、後に初代東京音楽学校長となる伊澤修二（1851-1917）と当時の留学生監督官目賀田種太郎（1853-1926）の二人であった。伊澤は、ボストン市初等教育音楽監督官であったアメリカ人の L・W・メーソン（Luther Whiting Mason, 1818-1896）に個人教授を受け、二人は互いに自国の音楽についての意見を交換し、協力して日本の学校で使う唱歌用掛図（教室で掲げる楽譜）の作成に取り組んだ。伊澤は、1878（明 11）年に唱歌掛図を持参して帰国し、翌年の音楽取調掛の設置に関わった。続いて、1880（明 13）年にメーソンを招き、翌 1881（明 14）年から 1884（明 17）年にかけて、初の官製唱歌集である『小学唱歌集』¹⁸（全三編、91 曲）を編纂した。初編の「緒言」において、伊澤の考える唱歌の目的が明確に示されている。

凡ソ教育ノ要ハ徳育智育体育ノ三者ニ在リ而シテ小学ニ在リテハ最モ宜ク徳性ヲ涵養スルヲ以テ要トスヘシ今夫レ音楽ノ物タル性情ニ本ツキ人心ヲ正シ風化ヲ助クルノ妙用アリ（中略）学校ニ適用スヘキ者ヲ撰定セシム爾後諸員ノ協力ニ頼リ稍ヤク数曲ヲ得之ヲ東京師範学校及東京女子師範学校生徒并両校付属小学生徒ニ施シテ其適否ヲ試ミ更ニ取捨選択シ得ル所ニ随テ之ヲ録シ遂ニ歌曲数十ノ多キニ至レリ¹⁹

伊澤は、唱歌の目的を「徳性ヲ涵養スルヲ以テ要トスヘシ」と規定し、さらにその機能を「人心ヲ正」すことにあるとした。この初編の編集において、「諸員」の協力に頼ってやっと数曲を作り、さらに「取捨選択」を繰り返し、遂に数十曲を得るに至ったという内容からは、大変な苦勞が読み取れる。単に歌詞を作ることさえ容易ではなかったのに、曲に合わせ、句数、字数を合わせなければならず、初編が出来上がるまでに懸命の努力がなされた²⁰。こうした苦心の末に誕生した『小学唱歌集』の特徴について以下より確認する。

¹⁷ 園部三郎・山住正己『日本の子どもの歌——歴史と展望』岩波書店、1963 年、20-21 頁を参照。

¹⁸ この唱歌集は、日本人に親しまれているスコットランド民謡「蛍の光」・ドイツ民謡「霞か雲か」・アイルランド民謡「庭の千草」・スペイン民謡「蝶々」等の歌が、1881（明 14）年前後の数年間に取り入れられ、日本語の歌詞がつけられたものである。

¹⁹ 伊澤修二編「緒言」『小学唱歌集』初編、大日本図書、1881 年。

²⁰ 伊澤修二著・山住正己校注『洋楽事始』平凡社、1971 年、22 頁を参照。『洋楽事始』は、1884（明 17）年に伊澤が編んだ『音楽取調成績申報書』を収めたものである。

1. 初の唱歌集『小学唱歌集』の特徴

『小学唱歌集』は 91 の楽曲を有しており、そのほとんどが西洋音楽の曲である。一方、歌詞は全く新たに作詞されたものと翻訳をもとにしたものがあつたが、いずれの場合にも、それを担当したのは国文学者であつた²¹。ただし、作詞者の名前は明記されていない。

曲を選ぶにあたって伊澤は、日本の音階に合わないものは採らない方針で、日本になじむと思ったものだけを採用するように心がけた。日本の雅楽や俗楽は、イギリスの曲に似ているというメーソンの指摘により、イギリスの曲を多く採用した²²。「蛍の光」「思い出づれば」などである。

歌詞の内容は、大部分が美しい自然の風景や動植物を取り上げた、いわゆる花鳥風月であつた。言葉遣いについて伊澤は、アメリカ留学中に唱歌掛図を作成した折には、初学年用には平易な歌詞を用いるべきだという考えであつた（「其ノ歌詞ノ如キ極メテ簡短ニシテ幼児ノ解シ易キモノヲ用フルヲ旨トセリ。其用語ノ如キ寧ロ甘ンジテ卑浅ニ近キノ評ヲ愛スルモ却テ高尚ニ陥ルノ弊害ヲ免レンコトヲ望メリ」²³）。だが、杉田政夫の指摘にあるように『小学唱歌集』編纂においてこの考えが必ずしも反映されているわけではなかつた²⁴。例えば、『小学唱歌集』の初編に収められている「見わたせば」「うつくしき」「君が代」はその事例である。

山住正己の研究で明確にされている歌詞の内容についての文部省側からの要求を整理すれば、澁刺とした印象を与えるもの、教訓的で風俗教化に貢献するもの、愛国の趣旨を持ったもの、儒教道德の教えを再現したものが望ましいとされた。逆に、変更や削除を求められた歌詞は、弱々しい印象を与えるもの、俗語や平語を使ったもの、仏教に関連するもの、内容的に現実との齟齬があるもの等であつた²⁵。

こうした特徴に加えて、『小学唱歌集』には、これまで子どもたちが日常生活でうたっていた手毬唄、お手玉唄、羽子つき唄など、いわゆる子どもの遊びうたやわらべ唄が一つも入っていないことに注目したい。わらべ唄は子どもたちの集団的な遊びから生まれたもので、その大部分は発生時代もはっきりしないが、「江戸末期から明治初期には、かなり豊富」に存在していた²⁶。しかし、明治の新制度の学校では、わらべうたは卑俗で、文明開化の新しい時代に相応しくないものとされ、『小学唱歌集』から排除されたのである²⁷。また、前述したように、この唱歌集の内容の大部分は花鳥風月であり、そこには子どもの生活や遊びの

²¹ 園部・山住『日本の子どもの歌』、39 頁を参照。

²² 伊沢修二君還暦祝賀会編『楽石自伝教界周遊前記』伊沢修二君還暦祝賀会、1912 年、76 頁を参照。

²³ 信濃教育会編『伊沢修二選集』信濃教育出版部、1958 年、251 頁。

²⁴ 杉田政夫『学校音楽教育とヘルバルト主義——明治期における唱歌教材の構成理念にみる影響を中心に』風間書房、2005 年、29 頁。

²⁵ 山住正己『唱歌教育成立過程の研究』東京大学出版会、1967 年、83・110 頁を参照。

²⁶ 園部・山住『日本の子どもの歌』、22 頁。

²⁷ 同上、33・36 頁を参照。

要素どころか、子どもに関することへの言及すらなく、歌詞は基本的に自然賛美的なものである。

つまり、上述した童謡詩人たちが批判した通り、最初に出された『小学唱歌集』の唱歌においては、対象である子どもの世界や興味よりも文部省の教化目的が強く反映されており、歌詞も子どもにとっては難しいものであった。

しかし、その特徴は童謡が誕生するまでの全ての唱歌に当てはまるわけではなく、新しい唱歌集が出るにつれてそれは徐々に変化していったのである。こうした変遷や、唱歌の枠組みの内部で積み重ねられてきた改良の試みについては、これまで十分な検討がなされてきたとは言えない。だが、大正期の童謡運動の素地として明治期の唱歌の成立と変遷過程があることを考えれば、最初期の様態のみならず、童謡運動に至るまでの唱歌の蓄積を模索すべきであろう。以下に『小学唱歌集』の約 10 年後に出された『小学唱歌』においてどのような変化があったか確認してみよう。

2. 新しい唱歌集の誕生

これまでに確認してきたように、『小学唱歌集』は日本人にはまだ聞きなれない西洋音楽に合わせられており、文部省の様々な拘束のもとで発行された。そのため、「学校唱歌、校門を出ず」と言われるように、大衆に親しまれず、あまり歌われもしないままに終わった唱歌が多かった²⁸。さらに、明治 20 年代になると、教師たちから、歌詞の難解さや教材の配列に関する批判が出るようになる。杉田政夫の研究でも既に指摘されているように、当時の音楽雑誌の中で、唱歌の歌詞が小学教授に適さないことが強調された。例えば、「読本義意すら充分理解し能はざる小学生に唱歌集の歌詞を誦唱せしめて以て愉快を感せしむるとか徳性を助長せしむるとか優美の風采を作るとか云う果して其目的達せしめ得るや疑はしこれ机上の空論には非ざるなきか」²⁹と、歌詞の難解さが厳しく批判され、伊澤が謳っていた徳性や美などといった唱歌の目的の達成も強く疑われている。

『小学唱歌集』に対する当時の様々な反応や意見に応えるために、1892（明 25）年に伊澤は新たな教材集『小学唱歌』（全 6 巻、158 曲、1892-1893 年）を発行する。新しい『小学唱歌』全般の主な特徴を『小学唱歌集』と比べて以下の表で示す。

『小学唱歌集』（1881-1884、91 曲）	『小学唱歌』（1892-1893、158 曲）
1.各楽曲の教授法の付記なし。	1.各楽曲の教授法の付記あり。
2.作詞者、作曲者の名前の明記なし。	2.作詞者、作曲者の名前の明記あり。
3.楽曲の題は歌詞の初句を採ったもの。	3.題は歌詞全体の内容を総括したもの。

²⁸ 同上、19 頁。

²⁹ 渡邊茂吉「唱歌教授者作歌者作曲者に望む」『音楽雑誌』第 11 号、音楽雑誌社、1891 年、14-17 頁。

4.対象の明記がないが、楽曲が易しいものから次第に難しいものへと配列。	4.対象明記（第 1・2 巻が尋常小学校、第 3・4 巻が高等小学女子、第 5・6 巻が高等小学男子用）。
5. 91 曲のうち西洋音階に基づく楽曲は 83 曲で、9 割以上。日本人の手による作曲は 3 曲。	5.西洋音階の占める割合は全体の 7 割。日本人の手による作曲は全体の 7 割。
6.文語・雅語で統一された曲が多い。	6.文語・雅語が減少（第 1 巻の 6.5 割が口語）。
7.わらべ唄排除。	7.わらべ唄活用。
8.忠君愛国的、教訓的な歌詞内容を持つ曲が 5 割。「軍歌」なし。	8.忠君愛国的、教訓的な歌詞内容を持つ曲が 5.5 割。「軍歌」が第 5・6 巻において登場。

【表 9】『小学唱歌集』と『小学唱歌』の主な特徴の比較³⁰

表からわかるように、十年後につくられた『小学唱歌』では、歌詞の分かりやすさ・各楽曲の教授法の付記・対象の明記・「軍歌」の追加と男女別の教材楽曲の追加といった変化が盛り込まれたことが特徴として挙げられる。なかでも、最も注目すべき相違点は、『小学唱歌集』では完全に排除されていたわらべ唄が『小学唱歌』の第 1・2 巻に活用されていることである。例えば、第 1 巻第 2 曲「からす」・第 3 曲「かり」・第 16 曲「手鞠歌」³¹、第 2 巻第 34 曲「うさぎ」・第 37 曲「高い山」が挙げられる。同時に、それらに教訓的な内容が付加されていることが目立った特徴としてある。以下よりそれについて見ていく。

3. わらべ唄の活用

『小学唱歌』に活用されたわらべ唄の中には、「からす」「手鞠歌」のように、歌詞が完全に教化的な内容になっているものがある。山住は既にこの点に関して指摘しており、それらの歌について「奇妙なわらべ唄の出現」と述べ、「歌詞を完全に修身の教材に」変化させていることを批判的に見ている³²。しかし山住は、『小学唱歌』に採用されたわらべ唄が教訓

³⁰ この表は、杉田『学校音楽教育とヘルバルト主義』（特に 23-50 頁）を参照して作った。

³¹ 「手鞠歌」『小学唱歌』第 1 巻第 16 曲、大日本図書、1892 年、16 頁。

一つ 人々礼義が大事
二つ 深いは親子の道理
三つ みなさん辛抱が大事
四つ よの中ひらけて繁昌
五つ いつでも養生が大事
六つ むら里次第に繁昌
七つ なによりかせぐが道理
八つ 山にも艸木が繁昌
九つ 子ども衆は学校が大事
十ヲデ とよ年五穀が繁昌
さて／＼おめでたや。

³² 山住『子どもの歌を語る』、36-38 頁を参照。

的な内容に変えられたこと以外指摘しておらず、それが、先行する『小学唱歌集』と比べてどのような新しさや機能をもたらしたかについては触れていない。この点に関してここで確認する。

唱歌の「からす」を見てみよう。まずは「からす」と同じ冒頭を含んだ青森地方のわらべ唄「烏勘三郎」を挙げる。

「烏勘三郎」

烏 烏 勘三郎／うが家^えコ 何処^{どこ}だば／小沢の松原／うが家さ 寄^よって／小豆まんま
三杯^{さんべい}／白いまんま 三杯／ガーオガオど かっぽげ³³

このわらべ唄は、カアカアと鳴く鳥を見上げながら、子どもたちが囃し立ててうたう唄である³⁴。「勘三郎」とは鳥を擬人化した鳥の異称であり、鳥に対して親愛感を持たせる³⁵。一方、『小学唱歌』の「からす」は、山住の指摘があったように歌詞が完全に教訓的な内容になっている。以下に作品を提示する。

「からす」（『小学唱歌』第1巻第2曲、2頁）

からすからす／かんざぶらう／おやのおんをば／わするなよ

この歌が載せられた頁を見ると、頁が三段になっており、上段に曲の楽譜、中段に歌詞、下段に注意が添えられている（以下の【図 3】を参照）。その注意では、カラスでさえ老いた親に餌を口移しする「反哺の孝」があり、ましてや人間は教育勅語にもあるように孝行に努めよ、と説教をするよう、教師に求めている。類似する歌として第1巻第4曲「あり」³⁶が挙げられる。

わらべ唄「烏勘三郎」では、鳥が擬人化され、子どもにとって親しい存在として想像されている。また、子どもが外で遊んでいる姿が浮かび、子ども自身が唄の主体になってうたわれる曲である。それに対して、唱歌の「からす」では、親の恩を忘れるなど命令形で目上のものが子どもを教化する目線で書かれており、子どもが遊んでいる姿は浮かばず、むしろ、大人から教訓を強要される対象として設定されているのである。

³³ 「烏勘三郎」、町田嘉章・浅野建二編『わらべうた——日本の伝統童謡』岩波書店、1962年、171頁。

³⁴ 同上。

³⁵ 同上。

³⁶ 「あり」『小学唱歌』第1巻第4曲、4頁。

ありをみよ やよこども／とものためには／いのちをも／をしまで はたらく／けなげ
なさ／ありをみよ やよこども。



【図3】「からす」（伊澤修二編『小学唱歌』第1巻第2曲、大日本図書、1892年3月）

白秋は唱歌「からす」の教訓的な内容を次のように批判している。「鴉に反哺の孝ありなどの故事から、鴉にかこつけて、その実その子供等に自分たちの恩を忘れるなど強いているのだ。子供に教えて愛の報酬を求むるのは真の愛ではない。童謡としてもこんな非芸術的な空虚なものは何の価値もない」³⁷。このように、子どもにストレートに親への忠孝を強要することを「非芸術」的で「空虚」だとしている。

上に挙げた『小学唱歌』の教訓的な唱歌を従来のわらべ唄と比較するならば、確かに上述した白秋や山住の批判は妥当であると言える。しかしここでは観点を変えて、先行する『小学唱歌集』の歌と比較して考えてみると、教訓の盛り込み方に顕著な変遷が見られる。まずは、教訓を含んだ『小学唱歌集』の歌として、初編第33曲「五倫の歌」（28頁）と第三編第68曲「学び」（21頁）を取り上げたい。

父子親あり。君臣義あり。／夫婦別あり。長幼序あり。／朋友信あり。

まなびはわが身の。光りとなり。／富貴も。栄花も。こゝろのまゝ。

驕りはわが身の。仇とぞなる。／努々ゆるすな。こゝろの駒。（第3連略）

³⁷ 北原白秋「童謡復興」『芸術自由教育』1921（大10）年1・2月号。北原『童謡論』、13頁より引用した。

やはりこの唱歌は、子どもに教訓的な内容をストレートに伝えている。一方、新しい『小学唱歌』では「手鞠歌」のように子どもに対して教訓が直接的に強要されているものもあるが、「からす」や「あり」等の歌では動物を通じて間接的に教訓が伝えられている点が注目すべき顕著な相違である。

これだ。こんなに無垢に円く広く子供の心は解放されている。開けっぴろげた儘だ。いささかの塵埃をも止めない。いささかの疑念もない。この青々しさを見よ。この心で子供はまた真に生物を愛する。互いにまた憐愍の情を交わす。一緒に遊ぶ。遊び惚れる。

白秋は、このうたは子どもの「心を解放」し、子どもに生き物を愛させる効果があるとして、「これだ」と強調している。しかし、このうたが『小学唱歌』に採用されていることには一切触れていない。むしろ唱歌に対する批判の意見を主張するための例として挙げている。

『小学唱歌』の発行以降も、さらに『教科適用幼年唱歌』等の新しい唱歌集において易しい言葉の使用や白秋が好んだ昔話の活用が取り入れられた。それについて以下に確認したい。

音楽取調掛の拡大によって、1887（明 20）年に東京音楽学校が成立した。この師範科では、唱歌教授法が全国の学校講師に教えられていた。1895（明 28）年に東京音楽学校を卒

業した田村虎蔵（1873-1943）は、明治 20 年代末に兵庫県師範学校に在職していた当時、生徒に『小学唱歌集』の「見渡せば」³⁹を教えようとすると、子どもは「何を見渡しているのですか」と、「美しき」⁴⁰を教えれば、「何が美しいのですか」と質問してくるし、また小学生には理解しにくい古語の「こそ、けれ」などという係り結び形式をとっているものも多く、こういった種類の質問に一つ一つ答えていたのでは、唱歌の授業ではなく、まるで国語の授業をやっているようなものだったと回顧している⁴¹。そこで田村は実際の指導の経験から、こういう唱歌とは根本的に違った新しいものをつくらなければならないと強く感じ、友人である納所弁次郎（1865-1936）や石原和二郎（1865-1922）などの協力を得て、まず小学低学年の子どもを対象とした『教科適用幼年唱歌』（全 4 巻 10 冊、全 88 曲、十字屋、1900-1902 年）を出した。これに収められたものはいずれも「言文一致」唱歌であった。その次に、『教科適用幼年唱歌』よりも年長の子どもの対象とした唱歌集『教科統合少年唱歌』（全 8 巻、全 80 曲、十字屋、1903-1905 年）をつくった。

佐藤慶治の研究で既に指摘されているように、日清戦争前の学校教育において「教科統合」⁴²という新しい教育思想及び教育手法が誕生するが、唱歌教育の先駆者の一人である田村が編集した二つの唱歌集には大いにその思想が反映されている。田村の意図する「教科統合」とは、例えば「桃太郎」という同一の題材を各教科で扱うことによって、その題材に対する子どもの理解を深めるものである。つまり、田村は唱歌の歌詞の側面において「言文一致」、教育的な思想の側面から「教科統合」という二つの要素を学校唱歌に積極的に取り入れたの

³⁹ 「見わたせば」『小学唱歌集』初編第 13 曲、8 頁。

見わたせば。あをやなぎ。花桜。／こきまぜて。みやこには。／みちもせに。春の錦をぞ。／さほひめの。おりなして。／ふるあめに。そめにける。

みわたせば。やまべには。／をのへにも。ふもとにも。／うすきこき。もみち葉の。／あきの錦をぞ。たつたびめ。／おりかけて。つゆ霜に。／さらしける。

⁴⁰ 「うつくしき」『小学唱歌集』初編第 18 曲、13 頁。

うつくしき。わが子やいづこ。／うつくしき。わがかみの子は。／ゆみとりて。君のみさきに。／いさみたちて。わかれゆきにけり。

うつくしき。わがこやいづこ。／うつくしき。わがなかのこは。／太刀帯て。君のみもとに。／いさみたちて。わかれゆきにけり。

うつくしき。わがこやいづこ。／うつくしき。わがすゑのこは。／ほことりて。きみのみあとに。／いさみたちて。わかれゆきにけり。

⁴¹ 丸山忠璋『言文一致唱歌の創始者田村虎蔵の生涯』音楽之友社、1998 年、90-93 頁を参照。

⁴² 「日本の「教科統合」においては、19 世紀前半におけるドイツの教育学者ヨハン・フリードリヒ・ヘルバルト（Johann Friedrich Herbart）の理論を基に発展した「中心統合法」が基になっている。（中略）ヘルバルトは、元来、教育の手段であった生徒の知的な「興味」を教育の目的に位置付け、多方面への「興味」の育成によって、生徒の道徳的性格の形成に結びつけることを論じているが、この「多方興味」が教育内容の選定と結びつき、そして多方向性に基づいて選択された教材が道徳性によって統合的に組織されるという論法こそが、後のヘルバルト主義教育による「中心統合」理念の原型となっている」（佐藤慶治『明治期の唱歌教育における翻訳唱歌と国民形成』九州大学博士学位論文、2017 年、141-142 頁）。

である。先ほど述べたように、田村は実際の教育経験から文部省唱歌が子どもに適さない面も持っていると感じていたが、彼は実際に二つの唱歌集を刊行する前に海外の「小学校唱歌書類」を取り寄せて、それらを通じて、児童には児童の詩があると悟ったのである。それについて以下に確認する。

1. 児童には児童の詩がある

唱歌集『教科適用幼年唱歌』の編纂背景に関して、田村の考えを表明した以下の記述がある。

この小学唱歌集三冊の教材は、中等学校も小学校も、等しく之を採用してみたので、筆者は明治廿九年来、兵庫縣師範校在職當時から、既に是等教材の大部分は、小学児童に不適當であると気付いてゐた。〔中略〕歌詞・曲節の難解・高雅なるは、今更申す迄もない。於是、自分は明治廿九年の秋頃、英・米・獨・佛の小学校唱歌書類を取寄せ、備きに其内容調査をして見た。すると、直ちに其歌詞・曲節に対して、児童には児童の詩がある、〔中略〕と云ふことを悟ったのである。⁴³

田村の弁によれば、イギリスとアメリカとドイツとフランスの唱歌集を調査する中で「児童には児童の詩がある」ということに気づいたのである。児童文化研究者佐藤慶治は田村のモットーとは矛盾する特質を挙げて『教科適用幼年唱歌』について言及している。佐藤は、『教科適用幼年唱歌』において多くの楽曲が徳育的な内容を持っており、言文一致体によってその徳目をより効果的なかたちで子どもに教授することができるという見解を述べている⁴⁴。同時期に田村が編纂した唱歌集として1903（明36）年の『公德義成 国民唱歌』（松声堂）があり、標題からもわかるようにこの唱歌集は非常に徳育的なものであった。佐藤は、田村を徳育や愛国教育に熱心な人物として位置づけている⁴⁵。佐藤の見解を否定するわけではないが、別の観点から考えれば、田村の仕事があつてこそ子どものうたにおいて口語の使用と昔話の活用の伝統が始まったのだと強調したい。

「児童には児童の詩がある」という田村自身のモットーを反映したものとして、田村の『教科適用幼年唱歌』の特徴をあらかじめ大まかにあげておくと、口語の使用、昔話の活用、子どもの主体性が指摘できる。以下に具体的な事例を挙げて見ていく。

2. 田村唱歌

以下に田村編の『教科適用幼年唱歌』から幾つかの唱歌を提示して、子どもにまつわる事

⁴³ 田村虎蔵「我國教育音楽の変遷」、田村虎蔵先生記念刊行会編『音楽教育の思潮と研究』目黒書店、1933年、107-109頁。

⁴⁴ 佐藤『明治期の唱歌教育における翻訳唱歌と国民形成』、149頁。

⁴⁵ 同上、145-154頁を参照。

柄に対する大人の側からの関心について確認してみよう。

① 「開いた開いた」(第1巻上編第5曲、17頁)

ヒライタ、ヒライタ、／ナンノハナガ、ヒライタ、／レンゲノハナガ、ヒライタ、／ヒライタト、オモトラ、／ミルマニ、ツボンダ。(第2連略)

② 「猿蟹」(第1巻中編第1曲、7頁)

はやくめをだせ、かきのたね、／ださぬとはさみで、ちょんぎるぞ、／はやくならぬか、かきのみよ、／ならぬとはさみで、ちょんぎるぞ。(第2連略)

③ 「お月様」(第1巻中編第3曲、11頁)

おつきさま、えらいな、／おひさまの、きょうだいで、／みかづきに、なったり、／まんまるに、なったり、／はる、なつ、あき、ふゆ、／につぼんちゅうを、てらす。(第2連略)

④ 「兎と亀」(第2巻上編第5曲、15頁)

「もしもし、かめよ、かめさんよ／せかいのうちに、おまへほど、／あゆみの、のろい、ものはない、／どうして、そんなに、のろいのか。」

「なんと、おっしゃる、うさぎさん、／そんなら、おまへと、かけくらべ、／むかうの小山の、ふもとまで、／どちらが、さきに、かけつくか。」(第3・4連略)

これらの唱歌の中には「開いた開いた」「兎と亀」等、現在も歌い継がれているものがあり、全ての曲で口語が用いられている。これらの唱歌には伊澤編のものには見られなかった子どもの世界に対する大人の側の意識がある。例えば①の唱歌では蓮華の花が開いたと思ったら直ぐにつぼんだことや、③の唱歌では月がいつでもどの段階でも日本中を照らしているという、子どもの身の周りの自然現象が子どもが感じる発見の驚きや不思議めいた感じとともに子どもの目線で分かりやすく歌われており、歌う子どもが主体になっている設定である。また、②③④では、「はやくめをだせ、かきのたね」「おつきさま、えらいな」「もしもし、かめよ、かめさんよ」と、うたっている子どもが自然の要素と対話している設定になっている。それはまさに、白秋がわらべ唄「うさぎ」をめぐる主張した「童心」すなわち、生き物と遊ぶことで子どもの心が解放されたり、生き物への愛を感じたりすることと通じるものであると言える。こういった田村の唱歌の新鮮な特徴は大正期の童謡を含めて、以降の文部省唱歌にも大きな影響を及ぼしたのである。

なお、田村編の二つの唱歌集は、文部省による官製ではなく民間で子どものうたを教育用につくった初めてのものであり、文部省唱歌とは呼ばれないし、後の文部省唱歌集『尋常小

学唱歌』(全6巻、全118曲、1911-1914年)には掲載されない。だが、既に佐藤の指摘⁴⁶もあるように、田村が大幅に取り入れた「言文一致」、「教科統合」の方法はこの『尋常小学唱歌』でも活用されていくことになる。以下の表で『教科適用幼年唱歌』と『尋常小学唱歌』の主な特徴をあげて、その影響関係を示す。

『教科適用幼年唱歌』(1900-1902、88曲)	『尋常小学唱歌』(1911-1914、118曲)
1.対象学年の明記あり。 2.作詞・作曲者の氏名の明記あり。 3.題は歌詞内容を総括したもの。 4.口語体で書かれたものが多い。 5.巻が進むにつれて、童話から歴史上の人物・季節や行事・忠君愛国を扱ったものが増える。 例) 玩具や遊びが10曲 日本の昔話が7曲 歴史に関するものが12曲 季節や行事が10曲 自然・風景をうたったものが7曲 徳育的・忠君愛国的なものが12曲	1.対象学年の明記あり。 2.作詞・作曲者の氏名の明記なし。 3.題は歌詞内容を総括したもの。 4.低学年用には口語体、高学年用には文語体。 5.学年が上がるにつれて、動物や昔話のものから、歴史上の人物・教訓的なもの・忠君愛国を唱えたものが増える。 例) 玩具や遊びが5曲 日本の昔話が6曲 歴史に関するものが12曲 季節や行事が21曲 自然の風景をうたったものが23曲 徳育的・忠君愛国的なものが33曲

【表10】『教科適用幼年唱歌』と『尋常小学唱歌』の主な特徴の比較⁴⁷

田村編の唱歌集に先行する文部省の唱歌集では、歴史上の人物と昔話を活用したものはなかったのに対して、明治末期から大正初期にかけて刊行された『尋常小学唱歌』には合わせて18曲があることに注目したい。例えば、歴史上の人物を扱ったものとして第6巻第2曲「児島高德」、昔話に関しては、第1巻第9曲「桃太郎」と第20曲「花咲爺」が挙げられる。

本稿の「第2節の2.」で確認したように、昔話の活用は大正期の童謡研究において主に白秋の童謡の特徴の一つとして挙げられることが多い⁴⁸。しかし、昔話の活用は既に田村によって実践されており、その試みが『教科適用幼年唱歌』でも取り入れられていたこと、さらにそれは新たに編纂された文部省唱歌集『尋常小学唱歌』にも受け継がれていたことはこれまでに明らかにしてきたことである。

⁴⁶ 同上、154頁を参照。

⁴⁷ この表は、杉田『学校音楽教育とヘルバルト主義』(特に184-216頁)を参照して作った。

⁴⁸ 昔話を採用している白秋の童謡作品として、例えば、「舌切雀」「物臭太郎」(『赤い鳥』1919(大8)年5月号)、「雉子射ち爺さん」(『赤い鳥』1923(大12)年2月号)、「てくてく爺さん」(『赤い鳥』1927(昭2)年7月号)などが挙げられる。

3. 葛原 菫の唱歌

田村の他に、唱歌の展開に力を注いだ民間人としてもう一人注目しなくてはならないのは葛原^{しげろ} 菫（1886-1961）である。葛原は1904（明 37）年4月、東京高等師範学校に入学し、1年後に本科英語部に進み、在学中に『明星』（1900-1908）、『中学世界』（1898-1928）などの各種の雑誌に短歌、詩、評論を載せ活躍し始めた。1907（明 40）年に東京高等師範附属小学校で教育実習を行なった際に、口語唱歌を提唱していた田村虎蔵の唱歌授業を参観して大いに感銘を受け、子どものためのうたをつくることを思い立った⁴⁹。翌（明 41）年3月に卒業し、1909（明 42）年4月から東京の私立小学校の教師として就職するが、1911（明 44）年に訓導を辞めて同年4月創刊の少年雑誌『小学生』（終号不明）の編集に専念するために非常勤講師となった。10月に『小学生』に発表した「兎と狸」⁵⁰が雑誌で発表された葛原の初めての唱歌であった。この唱歌は内容的には意味がなく、擬音語・擬態語が連ねられ、純粋に音を楽しむ作品であった。

その後、葛原は学校で歌われる新しい唱歌づくりを目指して、1914（大 3）年頃から、教育家の小松耕輔（1884-1966）と梁田貞（1885-1959）と三人で毎週一回会合して唱歌の研究を行なった。葛原が歌詞を作り、小松と梁田が作曲し、1915（大 4）年8月から1918（大 7）年1月までの約2年半をかけて、小学低学年向きに『大正幼年唱歌』（全12巻、各10曲、目黒書店）を刊行した。これの第12集目の刊行の5ヶ月後に『赤い鳥』の創刊による大正期の童謡創作運動が始まったのである。

葛原が母校である東京高等師範学校で授業を担当するほか教育界で指導的な活動を展開していたことから、『大正幼年唱歌』の唱歌は大正中期の学校で極めて広く採用され歌われた⁵¹。この『大正幼年唱歌』で好評を得た葛原は小松と梁田とともに、小学上級向きの唱歌集を企画し、1918（大 7）年5月から1929（昭 4）年11月まで『大正少年唱歌』（全12巻、各10曲、目黒書店）を刊行した。この唱歌集も教師たちが購入し学校で教えていたので各地で広く歌われた⁵²。三人は、以上の二つの唱歌集から評判のよかった39曲を選定して『文部省認定小学歌曲選集』（目黒書店）を編集し、1930（昭 5）年に刊行している。

葛原は『赤い鳥』の創刊後に童謡創作をも行なった。しかし、白秋や八十といった他の童

⁴⁹ 佐々木龍三郎『童謡詩人葛原菫の生涯』文芸社、2014年、127頁を参照。

⁵⁰ 以下に「兎と狸」を提示する。

一、月清き岡の上の影は何／ピョン ピョコ ピョン ピョン ピョン／兎どこの 踊りの けいこ／ピョン ピョコ ピョン や／ピョン ピョコ ピョン／ピョン ピョコ ピョン や／ピョン ピョコ ピョン
二、月清き岡の上の音は何／ポン ポコ ポン ポン ポン／狸どこの お腹つつみ／ポン ポコ ポン ポン ポン はッ／ポン ポコ ポン ポン ポン／ポン ポコ ポン ポン ポン はッ／ポン ポコ ポン ポン ポン
（佐々木『童謡詩人葛原菫の生涯』、148-149頁より引用した）

⁵¹ 金田一春彦・安西愛子共編『日本の唱歌・中——大正・昭和篇』講談社、1979年、69頁を参照。

⁵² 佐々木『童謡詩人葛原菫の生涯』、162頁を参照。

謡作家は文学者として活動していたのに対して、葛原は教育者として作詞活動を続けていたため童謡研究においてのこれまでの評価は必ずしも高いとは言えない。例えば、藤田は葛原について「葛原自身の児童を見る眼は、明治末期から大正初期へかけての幼稚園教育者のそれから一步も出ていない」⁵³と批判的に見ている。一方、畑中は葛原が童謡論⁵⁴において強調した容易な表現と発見の重要性を評価している⁵⁵。しかし、それらの要素が既に葛原の『大正幼年唱歌』に現れていることには触れていない。藤田も畑中も、葛原の具体的な唱歌作品には言及していないのである。

ここで、葛原の『大正幼年唱歌』の特徴を総括し、その上で、この唱歌集の中から、子ども自身による発見の驚きや問いかけが平易な言葉で歌われた唱歌を挙げ、童謡運動が始まる直前までの葛原による唱歌の業績を明らかにする。

『大正幼年唱歌』の全体的な特徴は以下のようにまとめることができる。

1. 対象学年の明記なし。
2. 作詞・作曲者の氏名の明記あり。
3. 題は歌詞内容を総括したもの。
4. 全てが口語体で書かれている。
5. 動物や身近な自然・事物を歌ったものが 9 割。
歴史上の人物を扱ったものはない。
日本の昔話が 3 曲。
徳育的・忠君愛国的なものが 13 曲。
6. 歌詞が短い。
7. 擬音語・擬態語・反復の多用。

この特徴の中では特に、歴史上の人物が取り扱われていないことと、昔話を題材にした唱歌が 3 曲しかないことが注目される。学校で歌われることを期待して⁵⁶唱歌をつくったものではあるが、「教科統合」の方法を用いた田村の唱歌と比べて葛原は教科的でない新しい唱歌を目指したことがわかる。葛原は歌詞の短さと音楽性に力点を置いたことで、子どもたちにとって歌いやすく覚えやすい唱歌を目指したのである。中には、葛原の初めての唱歌「兎と狸」にも見られるように、特に内容的には意味がなく、ただ擬音語・擬態語を

⁵³ 藤田『日本童謡史』、27 頁。

⁵⁴ 葛原は自身の童謡論を次の四冊の著書に収めている。

『童謡の作り方』（培風館、1922）、『童謡と教育』（内外出版、1923）、『童謡教育の理論と実際』（降文館、1933）、『見直さるべき童謡教育』（明治図書、1934）。童謡集としては、『白兎と木馬』（文教書院、1922）、『こんころ踊』（培風館、1923）、『かねがなる』（培風館、1925）、『葦の笛』（培風館、1928）、『葛原しげる童謡集』（日本童謡社、1935）、『雀よこい』（小学館、1956）の 6 冊がある。

⁵⁵ 畑中『童謡論の系譜』、89-92 頁を参照。

⁵⁶ 佐々木『童謡詩人葛原菫の生涯』、162 頁を参照。

連ねたような唱歌もある。そうした作品の例として『大正幼年唱歌』の第一集の第6曲「ピアノ」⁵⁷を挙げることができる。音とリズムのみを重視し、うたの内容を追求しない葛原のこのような唱歌はナンセンスの境地に達しているとも指摘できるのではないだろうか。

さらに、葛原が『大正幼年唱歌』に皮肉やユーモアを盛り込もうとしたことが注目に値する。葛原は1933（昭和8）年の時点から振り返って唱歌「双六遊び」の題材にした双六遊びについて次のように述べている。「その双六の神秘は、又、皮肉は、哲学は、ユーモアは、大人小人の哄笑を伴つて、如何にも愉快である」⁵⁸。葛原が意識的に唱歌にユーモアを取り入れようとしたことがわかる。以下に「双六遊び」を提示する。

「双六遊び」（『大正幼年唱歌』第4巻第2曲、4頁）

双六遊びは、面白い。／かはりばんこに、振りながら／一緒になつたり、分かれたり／前になつたり、後れたり／後から行つても先上り／双六遊びは、面白い。

双六遊びは、をかしいな。／どん／＼とんで、もう直きに／上がると思つて喜んで／コロリと振つたら、振出しへ／又も戻つて振直し、／双六遊びは、をかしいな。

双六遊びは、二人、または複数人で競争して上がりを目指すボードゲームであるが、葛原はこのゲームを題材に上記の唱歌で、自分のコマが前に進んで、もうすぐ上がって勝ち目だと思つた時に、後ろに下がってしまい、さらには最初に戻ってしまうこともあるというこのゲームの「面白」くて「をかしい」ところをうたっている。葛原は、努力を重ねながら前進したところが逆転され最初からやり直すことになる滑稽さを、ゲームを題材に皮肉ってユーモラスに描いて表現した。

このようなユーモアと異なり、『大正幼年唱歌』において葛原は、身の周りの自然や事柄を純粋に面白いがる子どもの視線から表現した唱歌も書いている。例えば、「かくれんぼ」（第1巻第10曲）、「噴水」（第2巻第1曲）が挙げられる。

葛原もまた、唱歌において、身の周りの物事や自然の現象に発見を伴う不思議さを感じる子どもの心を描いたことが注目できる。例えば、「お日様」が挙げられる。

「お日様」（『大正幼年唱歌』第8巻3曲、6頁）

キラキラキラ、東に出て、／ギラギラギラ、西に沈む。／　キラキラキラ、　ギラギラギラ、／

⁵⁷ 第6曲「ピアノ」『大正幼年唱歌』第1巻、12頁。

ポン、ポン、ポンポンポンポン。／ピアノがポンポンポン。／手をたゞき歌へ。／こゑたかく歌へ。／勇ましく鳴れよ。／面白く鳴れよ。／

ポンポンポンポンポンポン。／ピアノがポンポンポン。

⁵⁸ 葛原『童謡教育の理論と実際』、279頁。

東に出て、西に沈む、／キラキラキラ、東に出て、／ギラギラギラ、西に沈む。

「東に出て」「西に沈む」という日の出と日の入りを歌った「お日様」の唱歌について葛原は、「コドモに取つて、まづ、この事柄ほど、大きな不思議はない」⁵⁹と述べている。「お日様」は、東に出て西に沈む太陽の有様をありのままに描写しただけとも読める唱歌だが、子どもの目線から見れば発見を伴う不思議なこととも言える。子どもの目線からの発見や不思議を取り込んだ他の唱歌として、「お山」（第5巻第4曲）、「かたつむり」（第5巻第7曲）、「イルミネーション」（第9巻第5曲）が挙げられる。

葛原の唱歌集をめぐる以上の検討から、童謡が誕生するまでに、歌詞が全て口語体で書かれた唱歌集が出ていたことが明らかとなった。また、特に白秋が創作童謡において重視し多に盛り込んだナンセンス、ユーモア、不思議の要素が既に唱歌の枠組みの中に取り入れられていたことが注目できる。とはいえ、白秋がこれらの要素を発展させたかたちで取り込んだという違いを意識しておきたい。例えば、意味を追求しない葛原の唱歌のナンセンスに対して、白秋が童謡において展開したのは自然と矛盾する内容によるナンセンスであったことについて既に第2章において明らかにした。ユーモアに関しても、白秋は常識的にあり得ない現象によるユーモアを童謡で提示した。一方、「双六遊び」からも明らかのように、どちらかと言えば、葛原の場合は、滑稽ではあるが日常的な現象において感じられるユーモアを提示しているのである。

また、葛原が、子どもの目線を通じて自然のごく当たり前の現象に「不思議」という主題を見出して扱ったことは、「お日様」をめぐる葛原自身の説明から明らかである。しかし、葛原の唱歌には、読んだ後にまで疑問をが残る本格的な「不思議」はないことに注目したい。「不思議」という主題は後に白秋によって重視されていくが、この「不思議」の主題をさらに発展させたのが金子みすゞである。このことについては、第6章の白秋とみすゞの比較において詳細に見ていく。

第5節 おわりに

本章では、大正期の三大童謡詩人、とりわけ北原白秋が強く批判した明治の唱歌が、実は様々な模索や改良を経てきたことについて確認した。その結果、文部省によって出された最初の唱歌集『小学唱歌集』（1881-1884）から、民間で出された唱歌集を含めて、『赤い鳥』が創刊される直前の時期の唱歌集『大正幼年唱歌』（1915-1918）までの間に、大きな変化があったことがわかった。

唱歌は教育の欧米化の中で設立された教科であったため、最初の唱歌集『小学唱歌集』は

⁵⁹ 同上、40頁。

必然的に洋楽曲から成っていた。また、その唱歌集の楽曲の内容は学校教育の目的に合った教化的なものが最も多く、初期の歌詞は文語体で難しく、子どもには分かりにくいものであった。後に唱歌全体の特徴として指摘されるようになったこのような『小学唱歌集』の特徴を念頭に置いて、大正期の童謡詩人は唱歌に対する厳しい批判を表明したのである。彼らの批判、特に白秋の唱歌批判は主にこの『小学唱歌集』に対しては妥当する。

しかしながら、白秋が唱歌に欠如していると主張したわらべ唄の活用は『小学唱歌』(1892-1894)の「うさぎ」の例に現れており、白秋の童謡創作の拠りどころとされた昔話の活用と「童心」の取り入れは既に田村編の『教科適用幼年唱歌』(1900-1902)の唱歌に見られるのである。また、白秋と雨情が強調した「童謡」つまり「易しい言葉」も既にこの『教科適用 幼年唱歌』における言文一致唱歌による口語の使用によって試みられていた。さらに葛原の『大正幼年唱歌』(1915-1918)には、後に白秋が童謡において重視する面白おかしさや不思議の要素が取り入れられていたのである。

つまり、大正期の童謡において重視された様々な要素は、いわゆる創作童謡詩人たちが初めて取り入れた大正期の童謡の新機軸として現れたのではなく、既に明治の唱歌において試みられていた要素であったことが本研究において明らかになった。

大正期には、明治期の唱歌に対して激しい批判が行なわれたが、ここで以下のことについて言及しなければならない。伊澤の業績がなければ学校唱歌教育の成立はなく、わらべ唄や遊び唄とは別の子どものうたの誕生にはもう少し時間がかかったであろうということである。そして、伊澤に次いで、言葉遣いや内容の面で子どもを意識して新しい唱歌をつくった田村や葛原による改革の蓄積があってこそ、大正期の童謡が誕生したのだと強調できる⁶⁰。大正期の童謡は明治期の唱歌を基盤にしながら、さらに子どものうたを発展させていったのである。

⁶⁰ 本章では唱歌の成立過程と基本的な性質の変遷を明確に示すものとしての主な唱歌集しか挙げていない。しかし、日本で最初にできた官製の『小学唱歌集』(1881年-)から1918(大7)年7月の『赤い鳥』創刊に至るまで、文部省及び民間による新しい唱歌集の出版は途切れることがなかった。巻末資料の【表1】「日本で最初にできた唱歌集『小学唱歌集』(1881-1884)から1918(大7)年7月の『赤い鳥』創刊に至るまでに出版された官製と民間の唱歌集一覧」を参照のこと。これらの唱歌集もまた大正期の童謡が誕生し精神的な展開を遂げていくことと全く無関係であったはずがないだろう。唱歌集の出版の継続は少なくとも子どものうたへの意識の開発に重要な役割を果たしたと言える。

第4章 童謡詩人金子みすゞの生涯と作品

第1節 はじめに

本章では、金子みすゞの生涯と彼女が育った環境について説明しながら創作傾向との関係を探る。そして、学生時代や結婚をめぐるエピソードからみすゞの新しい像を明らかにするのが本章の目的である。

みすゞは小さい頃に父を亡くし、母も再婚したことにより、みすゞらと別れて住むことになった。みすゞは祖母と兄と三人で生きていくが、兄の結婚後に母に呼ばれ、母の再婚相手が経営する書店を手伝うことになる。恩人でもあった母の再婚相手に強いられるかたちでみすゞは望まぬ相手と結婚して、本屋を継ぐが、夫とは不和になる、結婚前に詩作を始めていたものの夫に詩作を禁じられ、結婚の4年後、26歳で服毒自殺をした。このような生涯であったため、みすゞは薄幸の憐れな詩人であるという印象が持たれている。しかし、矢崎の著書『童謡詩人金子みすゞの生涯』に収められた家族や友人などの多くの証言や手紙などからはみすゞの新しい像が立ち上がってくる。

本章ではまず、みすゞの生涯である伝記的な事実を提示する。その上で、金子家に焦点を当て、みすゞが家族関係で別れの多い人生を送ったこと、地域でリーダー的な役割をしていた一家に育ったことに注目しつつ、それがみすゞの人柄や創作傾向とどのように関わっているかについて考察を深める。さらに、みすゞ本人に焦点を当て、文芸的才能に加えて知力にも秀でていたみすゞの学生時代、そして、結婚をめぐるエピソードから受け入れざるを得ない問題を乗り越える覚悟を持つようになったみすゞ像を明らかにする。

第2節 金子みすゞの生涯¹

本節では伝記などで既に知られているみすゞの生涯を確認しておく。

金子みすゞ、本名は金子テル。1903（明36）年4月11日、山口県大津郡先崎村（現・長門市仙崎）第790番屋敷（今の長門市仙崎）に生まれた。父庄之助、母ミチ、祖母ウメ、二つ年上の兄堅助と、二つ年下の弟正祐の6人家族であった。

1905（明38）年2月、弟正祐生まれる。父庄之助は、日露戦争（1904-1905）が始まって間もなく、母ミチの妹フジの嫁ぎ先である上山文英堂書店（本店は山口県の下関にある）

¹ 金子みすゞの伝記的な事実については、矢崎『童謡詩人金子みすゞの生涯』を参照した。金子みすゞ年譜については、巻末資料の【表2】を参照のこと。

²の清国営口支店の支店長として清国に渡り、1906（明 39）年 2 月、営口の永世街で死去する³。1 年後、1907（明 40）年 2 月、2 歳の弟正祐は子どものいなかった上山文英堂本店の跡取り息子として養子にもらわれた。

1908（明 41）年頃、父親を失くした金子家のために上山文英堂書店の店主は、大津郡で唯一の書店となる「金子文英堂」を仙崎村に設立した。テルの祖母ウメと母ミチが店主としてこの店を運営した。

1910（明 43）年 4 月、テルは瀬戸崎尋常小学校（現在の仙崎小学校）に入学し、6 年間、全て甲という優秀な成績で卒業する。1916（大 5）年 4 月、大津郡立大津高等女学校（現在の県立大津緑洋高校）に入学した。テルは特に文才に優れ、校友誌『ミサヲ』には入学直後の第 3 号（1916 年号）から卒業前の第 6 号（1919 年号）までテルが投稿した作文が掲載され続けた。

テルは平穏で充実した女学生生活を送っていたが、1919（大 8）年、金子家に大きな変化が訪れた。下関の上山文英堂に嫁いでいたフジ（母ミチの妹）が前年 11 月に亡くなり、その 10 ヶ月後、1919（大 8）年 8 月、未亡人だったミチは上山文英堂の主人上山松蔵（故フジの夫）の後妻として、実の息子正祐のいる下関の上山家へ移り住むことになった。テルは十代半ばでの母と別れることになったのである。

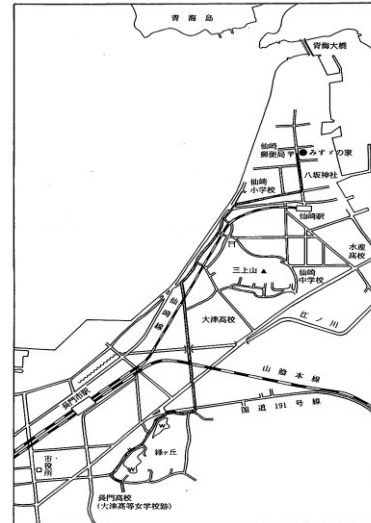
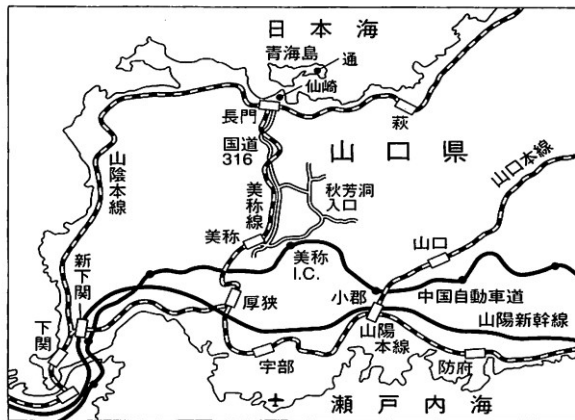
1920（大 9）年 3 月、テルは女学校を卒業し、兄堅助が店主を務める金子文英堂書店の運営の手伝いをして過ごしていた。しかし、1922（大 11）年 11 月に兄がテルの小学校時代の同級生、大島チウサと結婚し、様々な齟齬が生じてテルは実家に居づらい気持ちを抱くようになる。1923（大 12）年 4 月にテルは母ミチに呼ばれ、仙崎を出て、下関の上山文英堂に転居した（山口県——みすゞの故郷仙崎の地図について、以下の【図 4】を参照のこと）。

² 以下に上山文英堂について紹介する。

上山文英堂書店は、山口県下関の中心、西南部町にあった。上山文英堂書店店主は、上山松蔵であった。松蔵の商才が大きく実を結んだのは、日露戦争が始まってからであった。1904（明 37）年、日露戦争が始まるとすぐに、松蔵は陸軍省に営口進出を申請し許可を得て、営口永世街第 28 号地に日本人で最初の書店を開設した。その後、大連にも分店と支店をだした。

外地にいった兵士は金はあるが読めるものがないので、異国の地に本屋を開けば、売れると目をつけた。この計画は大変な成功を収め、その後、旅順、さらに第一次世界大戦時には青島に支店をだすまでになった。下関にも、本店の他に商品館、商工館、盛商館にそれぞれ支店をおき、九州方面への卸もやっていた。これだけの規模の書店は当時ほとんどなかった（矢崎『童謡詩人金子みすゞの生涯』、157-163 頁を参照した）。

³ 庄之助の死亡理由については、近年、新聞で以下のような報道がなされた。「童謡詩人・金子みすゞ（1903-30）が幼時に亡くした父、庄之助氏は「中国で殺害された」という通説を覆し、実際は病死だったことを伝える当時の新聞記事が見つかった。父の非業の死はみすゞの「薄幸」イメージを強めていたが「遺族やファンならホッと話す話」と、関係者はこの発見を喜んでいる」（「薄幸の詩人・金子みすゞ」『読売新聞』2006（平 18）年 4 月 20 日、37 面）。



【図4】「山口県——みすゞの故郷仙崎」の地図⁴。

同年5月から、上山文英堂書店から歩いて10分ほど離れた西之端町商品館内の同書店の支店で店番として働き始める（地図については、以下の【図5】を参照のこと）。この場所からテルは6月に『童話』『婦人倶楽部』『婦人画報』『金の星』などに「金子みすゞ」の筆名で童謡を書いて投稿する。そしてこれら4誌の9月号に「みすゞ」の投稿した作品が掲載され、とりわけ『童話』誌上では、選者の西條八十による推薦作品として大きく取り上げられた。



【図5】上山文英堂書店とみすゞが働いていた商品館を含む当時の「下関市街地図」⁵。

⁴ 「山口県——みすゞの故郷仙崎」、朝日新聞社文化企画局文化企画部（矢崎節夫監修）『幻の童謡詩人「金子みすゞの世界」展』朝日新聞社、1999年、25及び54頁より所収。

以降 1929（昭 4）年までに、みすゞは『童話』を中心に作品を投稿し、その度に、八十に高く評価された。1924（大 13）年 4 月より 2 年間八十が突然フランスへ留学することになり、選者である師を失った雑誌への投稿をみすゞは控えるようになっていく。1925（大 14）年に入ると、八十の帰りを待ちながら詩選集『琅玕集』⁶を作り始めた。みすゞ自身が選んで、106 人もの作者による 199 編の詩を写し書きして二冊に集めたものである。『赤い鳥』から 56 編、文芸雑誌『命女界』（1922-1950）から 18 編、幼児絵雑誌『コドモノクニ』（1922-1944）から 17 編、詩歌雑誌『愛誦』（1926-1934）から 13 編、婦人雑誌『婦人倶楽部』（1920-1988）から 10 編、といったように、23 種類の雑誌から作品を抜き出して、「二月」「三月」と月の見出しを付けて分けられた 158 編が収められている。これだけの数の雑誌をただ単に毎月読んでいただけでなく、その中から自身の好きな作品を選択もしていたことは、みすゞがこれらの雑誌の刊行を毎月真剣に待ち、読み続けていたことを示している。なお、雑誌以外から収録された作品には、「五月」の項にある井上康文・畑喜代司編『近代名家叙情詩集』（交蘭社、1925）からの 5 編や、「七月」の大木篤夫編『風、光、木の葉』（アルス、1925）から収録された 12 編、そして同年発足の「童謡詩人会」の編による『日本童謡集 1925 年版』（新潮社）⁷からの 4 編がある。

1925（大 14）年 7 月に、同級生で親友の田辺豊々代^{ほほよ}が亡くなり、落ち込むテルを励ますために、弟正祐が実弟であることを知らずに付き添うようになった。しかし、親しすぎる正祐の行動や態度が、周囲にとっては心配の種となり、養父松蔵にテルの結婚相手を探すことを急がせた。

1926（大 15）年 2 月、テルは周囲の薦めで宮本啓喜と結婚し、上山文英堂の二階に住むこととなる。啓喜は 1925（大 14）年から上山文英堂で働き始めており、仕事の上では松蔵も一目置く存在であった。しかし、その反面、啓喜は女性関係に問題があり、遊郭通いが激しく、松蔵の怒りを買って、テルと啓喜は上山文英堂を出て生活していくことになる。

結婚した頃には、みすゞは自らの第一童謡集『美しい町』、第二童謡集『空のかあさま』を既に完成させていた。翌月の 3 月に西條八十が帰国し、4 月号の『童話』では、みすゞの「露」が特別募集第一席になる。しかし、『童話』は突然、7 月号をもって廃刊となる。一方、同じ 7 月、童謡詩人会編『日本童謡集（1926 年版）』において、当時の一流童謡詩人に混じってテルの作品が 2 編掲載され、童謡詩人として認められた。しかし、童謡詩人として注目を浴びる一方、テルの実生活では早くも離婚話が持ち上がっていた。

⁵ 「下関市街地図」『童謡詩人金子みすゞの生涯』、164 頁より所収。

⁶ 金子みすゞの選による『童謡・古曲——琅玕集（上・下）』は、2005 年に JULA 出版局により出版された。収録されている詩の一覧は本研究の巻末資料として示す。

⁷ この童謡集を編集した「童謡詩人会」は、1925（大 14）年に、北原白秋、西條八十、野口雨情、三木露風、藤森秀夫、泉鏡花、与謝野晶子など、30 名の一流童謡詩人を会員として発足したものである。

11 月に娘のふさえが生まれたが、啓喜の仕事は上手くいかず、女性関係も尾を引いていた。テルは育児をしながら日々の生活を送っていたが、啓喜の遊郭通いが原因で家計にも影響が及んだ上に、淋病を伝染された。その上、啓喜は詩作に対して理解の薄い人物だったようで、ついにはテルに童謡を書くことと投稿仲間との文通を禁じた。テルはこの苦しさの中で自筆の第三童謡集『さみしい王女』を書きあげている。

閉じられようとしていたテルの童謡世界の扉は、娘ふさえの片言の言葉が再び開くことになる。娘の言葉に豊かな想像の世界を見つけたみすゞは、『南京玉』とタイトルを付し、ふさえの片言をメモしていった。1930（昭 5）年 2 月初めに離婚が決まるまで夫と別居、体調の悪化もあって、『南京玉』の執筆を中断する。離婚の条件は娘をみすゞの手元に置くことであったが、夫はふさえの引渡しを求めてくる。啓喜がふさえを引き取りにいくと予告した日に、みすゞは夫宛に娘を母ミチに育てさせてほしいと遺書を残し、カルモチンを飲んで自らの命を絶った。1930（昭 5）年 3 月 10 日のことであった。

みすゞは夫宛に次のような遺書を残している。

あなたがふうちゃんをどうしても連れていきたいというのなら、それは仕方ありません。でも、あなたがふうちゃんに与えられるのはお金であって、心の糧ではありません。私はふうちゃんを心の豊かな子に育てたいのです。⁸

みすゞは、病気によって弱りゆく身体で、娘ふさえを守って生きる決心をしたが、親権は父親にしか与えられない時代であり、夫が引取りに来れば娘を渡すしかなかった。生きがいであるふさえを手放すことは、みすゞにとって命をかけても止めたいほど耐え難いことであった。それは、みすゞがふさえが夫によってただ経済的な保障を得て育てばよいと考えていたのではなく、自分が我が子のそばにいて成長に関わることによって、「ふうちゃんを心の豊かな子に育てたい」と考えたからである。このことを通じて「心の豊か」さを重んじたみすゞの性格がうかがえる。また、母ミチと松蔵に宛てた遺書には、先立つ不孝を詫びる言葉に続いて以下のような記述がある。

主人と私は気性が合いませんでした。それで、私は主人を満足させるようなことはできませんでした。主人は、私と一緒にいても、他で浮気をしていました。浮気をしてもとがめたりはしません。そういうことをするのは、私にそれだけの価値がなかったからでしょう。また、私は妻に値する女ではなかったのでしょう。ただ、一緒にいることは不可能でした。⁹

⁸ 矢崎『童謡詩人金子みすゞの生涯』、328-329 頁。

⁹ 同上。

みすゞは自分では妻として夫を満足させることができなかったかもしれないと謙虚な姿勢をとり、夫を非難せず、その浮気を認めてさえいる。しかし、みすゞは結局この夫と一緒にいることはできないのだと書いている。これに続けて、手紙には「くれぐれもふうちゃんのことをよろしく頼みます」また、「今夜の月のように私の心も静かです」としたためられていた。

以上みすゞ（テル）の生涯の伝記的な事実を概述したが、次に、彼女の人柄や創作傾向を理解するために再びみすゞの生涯を振り返って考察したい。

第3節 みすゞの生涯から考える創作傾向

先述したように、みすゞは、3歳の時に父を亡くし、4歳の時に2歳の弟が養子に出され、16歳の時に母が再婚した。結婚後には、夫から性病を感染され、童謡創作が禁じられるなど、別れや不幸が相次いだ人生を過ごし、ついに26歳の若さで自決した。本節では、親類との訣別が多かったみすゞの人生に焦点を当てて、訣別の経験が童謡詩人みすゞのどのような側面を生み出したかについて考察する。まずは、みすゞにとっての最初の別れの経験である、父の死去から見ていく。

1. 父の喪失——見えないものに心を寄せる精神

みすゞの父庄之助が清国で亡くなったのは、みすゞが間もなく3歳になろうとしていた時のことだった。3歳とはいえ、みすゞにとって父の死はどうしようもなく大きい喪失であったろう。みすゞが「おとむらひの日」¹⁰の中で「家から雲が湧くやうに」悲しみの長い行列は出ていったとうたっているのは父の葬式のことであろう。

矢崎によれば信仰心の厚い祖母や母は、「お父さんは見えないけれど、いつもみんなのそばにいて、ちゃんと見てくださってるの、守ってくださってるのよ」¹¹と、みすゞを励ました。みすゞは兄堅助とともに「毎日仏壇に手を合わせる祖母や母の姿を見て」、見えない父の存在を実感していったに違いない。何かいいこと、嬉しいことがあると、「必ず仏壇に手を合わせ、見えない庄之助に報告する」¹²ということが日常の中で自然に行われていた。

¹⁰ 「おとむらひの日」(『童話』1924(大13)年2月号、126頁)

お花や旗でかざられた／よそのとむらひ見るたびに／うちにもあればいゝのにと／こなひだまでは思つてた。／だけれども、けふはつまらない／人は多ぜいゐるけれど／たれも對手にならないし／都から来た叔母さまは／だまつて涙をためてるし／誰も叱りはしないけど／なんだか私は怖かった。／お店で小さくなつてたら／家から雲が湧くやうに／長い行列出て行つた。／あとは、なほさらさびしいな。／ほんとにけふは、つまらない。

¹¹ 矢崎『童謡詩人金子みすゞの生涯』、51頁を参照。

¹² 同上。

みすゞの作品には見えないものに心を寄せる詩が多い。例えば、鯉の大漁で沸く浜辺の人たちに対して、海のなかで行なわれているであろう奪われた鯉たちの葬式をうたった「大漁」(『童話』1924(大13)年3月号)、絵のなかの水車小屋に「見えないけれど」「やさしい番人のお爺さん」がいるであろうと想像されている「田舎の絵」(『童話』1924(大13)年8月号)、他に、「見えないもの」「花火」(『全集・Ⅰ』)、「星とたんぼぼ」「風」「みえないお城」(『全集・Ⅱ』)、「みえない星」「大きな風呂」(『全集・Ⅲ』)などが挙げられる。

見えぬものを通して世界を考え、見えぬものが見える世界と不可分なものとして提示することが、みすゞの作品の核の一部を成すものであるが、こうした姿勢は父を亡くしたこの悲しい出来事を通して幼い頃から深く身についていったのであろう。みすゞの作品における「見えない」というテーマについては、第7章で詳しく論じていくので、本節においてこれ以上の議論を省略する。

2. 弟と母の「喪失」——視点の多様化

父庄之助が亡くなった翌年、2歳の弟正祐は、上山文英堂書店の跡取り息子として上山家の戸籍に入った(上山雅輔となるが、本稿では本名正祐を用いる)。みすゞ4歳のときに訪れた、家族との二度目の別れであった。以後、養子であることを正祐に知られることを恐れた松蔵夫婦によって、みすゞたちは長い間正祐と会うことができなくなった。金子家と上山家の間には交流があり、養母フジに連れられて、正祐が下関から仙崎へ遊びに来ることはあったが、それも極めて稀で長居することはなかった。正祐にとって仙崎の金子の家は、遠く縁の薄い親戚でしかなかった¹³。

さらに、1918(大7)年11月、叔母上山フジが亡くなり、翌(大8)年8月、みすゞ16歳のときに、母ミチが後妻として上山松蔵と再婚し、小さな頃養子に出した我が子正祐のもとへ行った。こうしてみすゞは母を「喪失」し、金子家はみすゞと兄堅助と祖母ウメの三人家族となった。

加えて、1922(大11)年11月に兄堅助がみすゞ(19歳)と同級生の大島チウサと結婚する。とても仲が良く、自分を大変可愛がってくれた兄、時には父親のような存在でもあった兄が結婚して兄嫁が同居し始めると、みすゞには兄を失ったかのようにさみしい想いが一層つのる。その上、みすゞはこの兄嫁とはものの考え方が本質的に大きく違ったようだ。

このように、みすゞは20歳になる前に、亡くなった父の他に弟・母・兄の家族の全員と次々に別れるさみしさを味わっている。父の死をはじめ、弟と母とのみすゞの訣別にはいずれも、文英堂主人の松蔵が幾ばくか原因として絡んでいる。松蔵は金子家に不幸を強いる存在であったが、同時に、この松蔵の後ろ盾によって金子家は明るい日々を送ることができた。

松蔵は、三人の子どもを抱えながら夫が急逝したミチから、2歳になったばかりの正祐を養子として引き取り、跡取りにするつもりで大事に育て、金子家の苦境を救ってくれたので

¹³ 西村祐見子「金子みすゞの生涯」『別冊太陽——日本のこころ』、110頁を参照。

ある。また、下関にある大きな書店の他に国内に支店を三軒、また、旅順、大連、營口、青島にも支店を持っていた上山文英堂の当主である松蔵は、一家の大黒柱を失くした金子家のために2年後、大津郡初の書店を仙崎村に設立し、「金子文英堂」として金子家の収入の道を確保してやった。テル5歳・堅助7歳の時のことであり、祖母ウメとともに母ミチが店主を勤めながら、女手一つで二人の子どもを育てることができたのも大書店の経営者である松蔵のおかげであることは疑いの余地がない。

この書店は、仙崎の人たちの集会場となり、情報がいち早く集まる町の文化の中心地となっていた。そのなかでみすゞは、明るくて楽しい時間を過ごしなが、多くのことを学び考える子に育っていったのである。

さらに、兄の結婚後、みすゞと兄嫁の関係が思わしくないことをおもんばかった母ミチに呼ばれて、20歳を迎えたみすゞは、下関の母のいる上山文英堂書店に移り住む。みすゞは兄と訣別することになったが、当時の下関市の中心にあったこの大きな書店に移り住むことは、本好きなみすゞにとってどれだけ嬉しいことであっただろうか。

このように、松蔵との関係は金子家にとって二面性を持ち得るものであった。小さい頃から結婚をするまでみすゞはこの松蔵の存在によって相反する二面（嬉しい・さみしい）を持ち得る経験をし続けるのである。みすゞは、一つの出来事の中には背反するような不思議な因果関係があること、事柄を複数の視点から見ることを日常から強く意識するようになる。みすゞの童謡創作にも顕著に見られるこの意識は、上記の人生経験と強く関連するものとして考えたい。その意識が表れている典型的な作品としては、第6章に挙げて詳しく分析する「大漁」（1924）「不思議」（1984）などが挙げられる。

3. 親友の喪失——視点対象の多様化

みすゞはさらに別れの経験を味わい続ける。次は、みすゞの家族ではないが、弟がうらやむほど仲の良かった「大親友」、みすゞの女学校の同級生の田辺豊々代（山口県大津郡三隅町出身）である。みすゞが2年に進級した14歳のとき、健康上の理由で親友の豊々代は退学し、三隅に帰った。しかしその後もみすゞと豊々代の仲のよさは変わることがなく、手紙で、あるいは田辺家へ雑誌や本を届けにいく兄堅助にことづけて、互いに近況を知らせ合い、励まし合っていた¹⁴。豊々代の妹・大島典子の回想によれば、みすゞは「豊々代さんに捧げる」と献辞を付した一センチくらい厚さの自筆の詩集を贈るほど、仲良しだったという¹⁵。後に豊々代は、みすゞに感化され少し遅れてみすゞと同じ文学創作に手を染め「田辺みえみ」のペンネームで『赤い鳥』に投稿し始めた。そしてついに1924（大13）年7月号に1編の詩が掲載された¹⁶。同年、豊々代は結婚するが、身ごもったまま22歳（1925（大14）年7

¹⁴ 矢崎『童謡詩人金子みすゞの生涯』、112・114頁を参照。

¹⁵ 同上、153頁を参照。

¹⁶ 田辺みえみ「早春」『赤い鳥』1924（大13）年7月号、125頁。

日がぽか／＼してゐます。／焼跡のやうな原っぱの／その下にも、／柔らかな芽ぐみが、

月)の若さで病死してしまった。みすゞにとって大親友との辛い別れであった。みすゞは大きなショックを受け、無二の親友の死を次のようにうたっている。

「失くなつたもの」(『全集・Ⅱ』、141-142頁)
夏の渚でなくなつた、／おもちやの舟は、あの舟は、／おもちやの島へかへつたの。／
月のひかりのふるなかを、／ なんきん玉の渚まで。
いつか、ゆびきりしたけれど、／あれきり逢わぬ豊ちゃんは、／そらのおくにへかへつ
たの。／ 蓮華のはなのふるなかを、／ 天童たちにまもられて。
そして、ゆふべの、トランプの、／おひげのこはい王さまは、／トランプのお国へかへ
つたの。／ ちらちら雪のふるなかを、／ おくにの兵士にまもられて。
失くなつたものはみんなみんな、／もとのお家へかへるのよ。

亡くなった「豊ちゃん」は空に帰る。同じように、失くしたおもちやの舟もトランプの一枚も元の国へ戻る。物にも帰る国があるという。すなわちこの作品でみすゞは、死という概念を亡き親友(人間)以外の多種多様な物にも広げてうたっている。視点を人間以外の複数のものに広げて語る手法は、前田敬子¹⁷が分析した、一つの視点から異なる複数の事物を平行させてうたうという視点の特徴であり、特にみすゞの第二章謡集の作品にはよく見受けられる特徴である。

このようにみすゞの生涯と家族関係を別離と喪失の側面から捉えることによって、みすゞが生涯繰り返した喪失の経験と作品の傾向との関係が見えてくる。例えば、見えないものに心を寄せ、事柄を二面的に捉え、視点を多種多様なものに広げる意識の形成がそれである。

第4節 文化的なリーダーとしての金子家

前節ではみすゞの家族と友人関係に焦点を当てることで、みすゞの人柄と創作傾向に迫ることができた。ここではさらに視野を広げて地域のなかの金子家に注目しつつ、みすゞが生育環境から培った芸術的・指導的な資質について明確化する。

1. 金子家の芸術的な資質と地域での役割

仙崎は、昔から芸事を好む土地柄で、みすゞは、小学に入学した頃から三味線を習ってい

／ほの见えます。／土手のねに柳の芽も、／銀鼠にひかつて見えます。／流れる水もひかつて見えます。

やがては、あの／草原でよもぎをつむのです。／目高もすくひます。

私は、すっかり／楽しい気になって、／口笛を高く吹きました。

¹⁷ 前掲論文。

た。大正天皇の即位を祝う儀式の折には、みすゞは、同級生の岡本トヨたちと、山車に乗って三味線を弾き、町中をまわった¹⁸。

また仙崎幸町の旧・八百屋松安には、華道もたしなむお爺さんがいて、浄瑠璃も教えていた¹⁹。この松安は金子家の親戚筋にあたる。

さらに、みすゞが育った金子家を見てみれば、みすゞの兄も芸術的な側面を有していた。童謡詩人金子みすゞが育った環境をより明確に知るには、家族のなかでも非常に近い存在であったこの兄堅助について紹介しなければならない。

学校ではみすゞは級長、兄堅助は副級長だった。仲が良く、言葉遣いの丁寧なこの兄妹は、近所の子どもが親に叱られる時、しばしば模範として引き合いに出されるほどだった²⁰。堅助は、1914（大3）年3月瀬戸崎小学校を卒業すると、進学はせず、家業を手伝い始めた。1918（大7）年、15歳の時に、祖母ウメから家督を相続、堅助は名実共に金子家の長となり、金子文英堂の主人になった。堅助と九つ違いの後輩仙崎在住の又野半四郎によると、堅助は小学校の主任の先生と仲がよく、又野たちはこの先生に連れられて、しばしば金子家に出入りしたという。又野の回想によると、堅助は「感覚の新しい、時代を先取りするような人」であったという。例えば、ラジオがまだほとんどない頃、部品を自分で買って、仙崎で一番初めに鉱石ラジオを組み立てて、又野たちに聞かせた。また、当時仙崎でおそらく堅助しか持っていなかった麻雀牌を使って麻雀を又野たちにも教えてくれた。堅助は学校まわりをする時など麻雀についての新刊本を持って行き、やり方の説明を行ない、先生たちには将棋や碁などの手ほどきもした²¹。

1921（大10）年頃から、堅助は年に数回門司や福岡に出かけて、コンサートに行ったり、楽器店での楽譜探しをしている。結婚後にはしばしば大阪や下関、小倉などに出かけて、文学や音楽、社会の新しい情報などを若者たちに教えてもいたので、その家は若者の溜り場の様相を呈していた²²。

しかし、学年を問わず先輩からも後輩からも慕われた堅助は、最後にはそれが災いして、知人の借金の保証人となり、店を潰してしまうことになる。

このように金子家は、常に新しい世界に興味を持ち、自ら学び、まわりに文化的な影響を

¹⁸ 矢崎『童謡詩人金子みすゞの生涯』、63-66頁を参照。

¹⁹ 同上、66頁を参照。矢崎によれば、仙崎では、この松安だけが鳩を飼っていた。みすゞの作品「八百屋の鳩」は、軒先には、色とりどりの野菜が並べられて、鳩がお買い物をするように店先をチョコチョコと首をふって歩いていた。以下に作品を記す。

「八百屋の鳩」（みすゞ、『金の星』1923（大12）年9月号、92頁）

おや鳩子ばと／お鳩が三羽／八百屋の軒で／クックと啼いた。

茄子はむらさき／キャベツはみどり／いちごの赤も／つやつやぬれて。

なあにを買はうぞ／シイロいお鳩／八百屋の軒で／クックと啼いた。

²⁰ 矢崎『童謡詩人金子みすゞの生涯』、76頁を参照。

²¹ 又野半四郎の堅助についての回想は、矢崎『童謡詩人金子みすゞの生涯』、77-78頁を参照。

²² 同上、79-80及び145頁を参照した。

与えるような役割を果たしていた。金子家は、矢崎が指摘するように、本質的には商売に向かない芸術家気質の家であった²³。

2. 文化教育の拠点としての金子書店とみすゞの貢献

堅助が新刊本を持って学校まわりしている間、みすゞは店番に出た。店は、学校が終わると、遊びに来る子どもでいっぱいになる。子どもたちにとって金子の本屋は、新しい世界の探求場所であり、話をしてくれる「姉様」（みすゞ）がいる楽しい所でもあった²⁴。みすゞは子どもたちを自分のまわりに座らせて話していた。以下に、金子家に立ち寄っていた子どもの中の一人の回想を提示して、みすゞの子どもとの交流の様子や、子どもたちのみすゞに対する親近感を示したい。

金子の家に大人が誰もいないときに、6年生の細田次郎吉たちは家に上り込み、床の間に掛けたててあったバイオリンの弓を、いたずらに床柱にあてて引いていたこともあったという。音を聞いて慌てて奥の部屋に駆け込んできたみすゞに、次郎吉はいたずらしていた弓について質問した。

「姉様、それ、何でつくってあるん」

「馬のしっぽの毛でつくってあるんよ」

「ふーん、それじゃ、しっぽがこんなに白いのだから、きっと真っ白な馬だね」

「ほんとだ。真っ白な馬だね。次郎さんは偉いね」²⁵

みすゞは普段から地域の子どものと交際があり、子どもにとって会話が交わせる「姉様」であった。その他に、季節は秋で、庭が桃や梅の枯れ葉でいっぱいだった折、みすゞは次郎吉に落ち葉を集めて持ってくるように頼んだことがあった。長くなるが、表現力をめぐるみすゞの考えを見るために、矢崎の著書『童謡詩人金子みすゞの生涯』に収められている次郎吉の回想を引用したい。

「姉様、これ落ち葉っていうんか」

（中略）

「そう、落ち葉っていうのよ。次郎さん、何と思ってた」

「枯れ葉とか、枯れっ葉……」

「そう、じゃあこれで三つも言葉を覚えたことになるね。枯れ葉と、枯れっ葉と、落ち葉……。よかったね。一つのもを見て、たくさんの言葉を考えるの。そして、その時

²³ 同上、79 頁。

²⁴ 同上、146・147 頁を参照。

²⁵ 同上、147 頁。

その時で、一番ぴったりの言葉を見つけるの。そうすると楽しいよ」

(中略)

「[みすゞの兄] これをあげる。読んでごらん、楽しいよ」

一冊は『赤い鳥』、もう一冊は青い表紙の本だった。

「今でもはっきり覚えています」と、細田次郎吉氏。大正十一年頃の思い出である。

(中略)

あんまり嬉しかったものだから、学校に持って行ってみんなに見せていたら、それが先生に知れて、みんなの前で、「こういう本はいい本じゃから、みんなも買えるんじゃないかな、こういう本を読みなさい」と、それから、その北野先生が、少し童謡みたいなことを教えてくれました。

それから後になって、堅まあにね、気安いもので、「わしは本当は、こういう本より字引がほしいんだ」といったらね、「次郎さん、勉強が好きならこれをやろう」と、堅まあが、芳賀幸太郎という人の書いた五十五銭の字引を、『新式辞典』というのをくれたんですよ。もう、嬉しくてね。他の者はみんな持ったが、わしだけその五十五銭の字引が買えなかったんです。

(中略)

「その時、姉様にいわれたんです。綴り方が上手なら、今度は童謡を書いてみたらと。そこで、童謡のような形の《一杯ほろり》なんて酒のことを書いたら、子どもが酒のことなんて書いてどうするかって、先生に怒られて、それから書くのをやめました」²⁶

このエピソードからは様々なことがわかる。まず、引用の始めでは、みすゞは次郎が言った落ち葉のことを取り上げた上で、一つのことをめぐって複数の表現や見方を考えるように次郎吉に薦めている。そして、周りの子どもに読み物を勧めるなどしていたことから、みすゞと兄が地域の子どもたちに対して強い影響力を持っていたことがうかがわれる。時には子どもに辞典などを与えることもあった。みすゞは下関に移り住んで上山文英堂の支店の店番を始めた時にも、子どもたちに好きなだけ本を読ませていた²⁷。みすゞも兄堅助も子どもに本を読ませ、本を与えていたことから、立ち読みをして怒られる²⁸他の本屋に比べると、金子家は商売優先の感覚ではなく、周囲に知識や情報を広める役割を持つ本屋であることを自覚していたと言える。みすゞは子どもたちと交際する中で表現の多様性に彼らの注意を引き、童謡の創作を薦めた。その結果、子どもが実際に童謡を書いたということから、みすゞの強い影響力が確認できる。

²⁶ 同上、149-151 頁。

²⁷ 同上、165 頁を参照。

²⁸ 同上、165 頁を参照。

3. 文芸・芸術の促進者としてのみすゞと弟正祐

みすゞの母ミチが再婚した後、上山家と金子家の交流は以前より多くなる。バイオリンをやっていた堅助の影響で、下関の上山文英堂では一人っ子の跡取り息子・正祐も音楽には特別興味を持ち、母となったミチに頼んで楽器を買ってもらった。その後オルガンがほしくなって、またミチに頼んで手に入れた。松蔵が倒れた年（1921（大10）年9月11日）に、「作曲をやることにした」と、自慢げに手紙を書いてきた正祐に、弟思いのみすゞは北原白秋の詩「片恋」（『東京景物詩』、1913（大2）年7月）に作曲してほしいと頼んだ²⁹。

このエピソードでみすゞが特に白秋を選択したということは、みすゞの白秋の詩に対する関心の深さを明らかにするものであるが、ここでは、みすゞが童謡を創作し発表（1923（大12）年9月）する前から、特に白秋に対して特別な興味をもっていたことを指摘するに留める。

1923（大12）年3月25日の正祐の日記には、みすゞが「田辺豊々代さんに贈った『こはれたぴあの』」という文章への言及があり、その文の後に、「（前略）『こはれたぴあの』とは中々いい名前だ。おれの選集には何と名をつけようか云々」³⁰と書いていることから、正祐とみすゞの間に交流があり、みすゞに対してライバル意識もあったと見てとれる。

2日後の3月27日の日記には、学年末の休みに仙崎を訪れていた正祐が「（中略）いよいよ今日が滞在最後の日だ。（中略）選集遂に完成。題名は『もゝいろいんこ』となづけ、略譜式の二十五曲入」と書いている。当時のことを振り返って、正祐が「僕とテルちゃんが競争して本づくりをする」、「夜になると堅助も加わって、三人で歌を歌ったり、トランプをやったり、文学や音楽を論じたり、文学サロンのようなもので、仙崎にいくのが楽しかった」³¹という。正祐は実の兄姉に刺激を受けて、文芸に対する情熱を膨らませたのである。

後に、みすゞの投稿した童謡作品が全国誌にたびたび掲載されるようになると、みすゞが『童話』詩上で西條八十に絶賛されたことへの羨望の気持ちでもあったかもしれないが、正祐は『赤い鳥』に曲譜を投稿する。ついに掲載されると、正祐は自慢気に、「テルちゃんは通常だけど、僕もついに載ったよ。僕だって作曲家だぞ」³²と、推奨となった投稿曲中の「てんと虫」が載っている『赤い鳥』（1924（大13）年4月号）をみすゞに見せた。

このように、正祐は金子家から影響を受け、特にみすゞへの高いライバル意識を持ち、文芸に情熱を燃やしたのである。

上記から明らかなように、金子家は備えている芸術家気質に加えて、地域で唯一の書店を一家で所有しており、まわりに強い刺激や文化的な影響を与える存在であった。みすゞは、書店で地域の子どもたちに対する指導的な役割を果たし、その影響により実弟の関心も文芸に向いたのである。みすゞのこの芸術的な資質と指導力・影響力は、地域で影響力がある一

²⁹ 同上、143頁を参照。

³⁰ 同上、144頁を参照。

³¹ 同上、145頁を参照。

³² 同上、190頁を参照。

家に育ったことにより培われたのである。

第5節 みすゞの卓越した能力と前向きな精神

みすゞは小学生時代から読書に情熱を傾け、人前での演説にも熟練し、校友誌に作文が連続で掲載されるほど認められていた。これらはみすゞの優秀で卓越した能力を顕著に示すものである。また、みすゞは、恩人でもあった母の再婚相手に強いられた望まぬ結婚を受け入れ、結婚後には、夫の影響で創作活動が続けることが困難になったが継続しようと努力した。この困難に立ち向かう意志は流されながらも自分らしい生き方を模索していくというみすゞの前向きな精神を示していると言える。

以下においては、矢崎の著書『童謡詩人金子みすゞの生涯』におけるみすゞ生前の親戚や知り合いの証言を参照しながら、主にみすゞの学校時代のエピソードと望まぬ結婚を受け入れたことに注目して、みすゞが優れた能力と容易には挫けない強靱な精神の持ち主であったことを明らかにする。

1. 優れた演説能力

1910（明43）年4月、瀬戸崎尋常小学校に入学したみすゞは、6年間、全て甲という優秀な成績で卒業する。性格は明るく優しくて行儀がよく、子ども離れしたところもあり、本ばかり読んでいたという。ここでみすゞの小学生時代での卓越した能力を示す具体的なエピソードを幾つか取り上げる。それは、同級生の岡本トヨと松本ハツが語る回想によって伝えられたものである。

《岡本トヨ回想》金子さんは、それは賢い方でしたよ。一年生の時から教壇の前にでて、竹の棒を持ち、黒板をさしながら、先生のかわりに「いろは」などを教えてくれました。それから、「金子さん、昨日どんな本を読みましたか。どんなお話か、みんなに聞かせてください」と先生にいわれて、よく話をなさいました。それが、本当にお上手でございましたよ。そして、楽しゅうございました。

《松本ハツ回想》成績のよいものが大津郡に集められる学事調査というのがありまして、六年生と、高等二年生が選ばれてでるのです。テルさんは何でも一番でしたから、もちろん参加していました。学芸会では、算術か読み方か、それぞれ得意なものをしよりまして、テルさんは国語の方でしたね。唱歌も上手でしたし、本当に何でも一番でした。（後略）³³

³³ 同上、69頁。

みすゞは先生のかわりに同級生に「いろは」を教え、また、読んだ話をクラスの皆に聞かせるように先生に頼まれていた。このことから、先生のみすゞに対する高い評価がよみ取れる。話が上手で相手を楽しませることもできていたことや、学芸会に参加できる能力があったことは、小学生時代のみすゞの優れた演説能力を示すものである。

みすゞの秀でる能力が読み取れる別のエピソードを紹介する。みすゞは休みの日になると、兄と一緒に小舟に乗って青海島に渡り、大日比に住む父の親戚、父の姉ミヨが嫁いだ前田家によく遊びに行った。ミヨの娘前田リンの回想によると、みすゞは遊びに来るときにいつも本を持ってきており、小学校低学年の時のみすゞと前田リンの父の間で交わされた会話を次のように語っている。

（前略）とにかくね、持ってきてから私の父に、「伯父さん、ここにこんなことが書いてあるから、読んで聞かせるね」と。ある時はね、あの、「蠅がおるでしょう。蠅はね、蠅打ちをこうしてすると逃げるでしょう。伯父さん、あれはなんで逃げるか知っちゃるか」。そんなことも聞きよりましたね。

（中略）「それは、追うから逃げるい」って、私の父が答えると、「そうじゃない。それは蠅たたきを振りあげた時に、すっと風がいくから、それで逃げるぞ」ってね。そういうこと、何かそんな理屈みたいなことをいっていました。

（中略）そうそう、それとか、昔の偉い人の話やなんかしてくれよりました。父も、「天才がきたから、また何か話してくれる」って言って、喜んでましたね。

（中略）気分としてはね、明るい子でしたよ。大声たてて笑うというのではないですけど、私のお父さんが年寄りだから、田舎に住んでるから、ひょんなことというと、「伯父さん、あんなこというて」と、ほやっと笑うことだけですけどね。寝る時ね、お寝巻持ってこんですからね、大人の襦袢を着せたりなんか、それがおかしいといって、また笑ったり、明るい子でした。それに賢い子だと思っていましたよ。³⁴

みすゞは大人を相手に本で読んだ何気ないことを問いかけたり会話の話題にしたりして、そしてそれを面白おかしく話すのである。まだ小学校低学年であったみすゞの読書に対する情熱、または自分の考えや主張を他人と議論し納得させる能力があることを伝えるエピソードである。

1916（大 5）年 4 月、みすゞは天津郡立天津高等女学校に入学し、小学校時代と同じように優秀で誰からも好かれていた。そのようなみすゞについて同級生以外の人にも伝説的に知れ渡っている一つのエピソードがある。それは、学芸会の時にみすゞが自分で創った話を朗読したいと言い出し、当日、生徒と先生たちの前で、「今できたばかりのお話をします」

³⁴ 同上、74-75 頁。

と言ひ、原稿を見ずに話をしたというものである³⁵。みすゞは自発的に人前で話をする機会をつくり、そしてそれが同級生以外の人にも知れ渡るほど内容を盛り上げ、演説内容を構成し、聞き手の意識を惹く効果的な話をすることができた。優れた演説能力に加えて、みすゞは優秀な作文力をも備えていたのである。

2. 優れた作文力

大津高女には『ミサヲ』³⁶という校友誌があった。優秀で読書に情熱を示したみすゞの名は入学直後から卒業（1920（大 9）年 3 月）までの期間で見ると、寄稿者の中では一番多く記されており、「ゆき」（第 3 号、1916（大 5）年 5 月）・「我が家の庭」（第 4 号、1917（大 6）年 5 月）・「さみだれ」（第 5 号、1918（大 7）年 5 月）・「社会見学の記」（第 6 号、1919（大 8）年 5 月）といった文章が連続して掲載された他に、学校行事の報告の中にもみすゞの名前を何度も見い出すことができる。みすゞの作品が掲載されている 4 冊を見たかぎりでは、みすゞほど何度も名前が載っている生徒は他にいない。

作文「ゆき」の中では、みすゞは数行の文の中に、綿で喻えた雪景色の美しい印象を与える描写をして、最後に「私は寒い事も忘れて、ぼんやりと絵のやうな雪景色をながめてみました」と雪景色に対する自分の感銘を述べて終わらせる。次の号に載せた「我が家の庭」でも自然の様々な要素について美しい印象を与える描写をするのだが、この作文では、景色の描写とその景色に対する自分の感銘に留まらず、景色の中の自然の要素に思いを寄せて、それらが自然な働きを最も誇らしい姿で成そうとしているという自覚があるかのように描き出している。以下に引用する。

私の家のにはは、極めてせまいものである。けれども此のせまい所にも、日光は同じやうにさしこんで、四季をり／＼の花をさかせてゐる。

此頃は花盛りである。正面に女王のやうな、大きなばらの花が高からぬ木一ぱいに咲きほこつてゐる。其のとなりには、上品な芍薬が最早終わりがごろのしほらしい姿をみせてゐる。こちらには白や赤の可愛らしい石竹が今を盛りと咲きみだれ、金銀草までがまけぬ気になつて、小さな白い花を開いた。夏になると蟬の宿になる高い木も、生々した青葉になつて、初夏らしい気分を見せてゐる。

私はへやでぬひ物をしながら、庭を眺めて、国語の吾が家の富といふ課を思ひ出してゐた。³⁷

みすゞは、庭は三坪に過ぎず、家は狭いが四季は訪れ、蝶々が舞い、蟬が鳴き、小鳥も飛ぶ

³⁵ 同上、107-108 頁を参照。

³⁶ みさを会の同窓会誌『ミサヲ』は、1915（大 4）年に創刊され、学校行事の記事や在学生の作品、卒業生のおしきなどが載っている。

³⁷ 矢崎『童謡詩人金子みすゞの生涯』、61 頁。

という宇宙の富を静かに見ていれば三坪の庭に溢れているという徳富蘆花（1868-1927）の散文詩風「吾家の富」（1900年に刊行された『自然と人生』の87編に及ぶ短編小説・評伝・随筆・散文詩を収録したものの中の1編）を自分の作文の土台にしつつ、「王女のような」「咲きほこつて」「上品な芍薬」「しほらしい姿をみせて」「咲きみだれ」「まけぬ気になつて」「初夏らしい気分を見せて」という表現を用いることによって、それらの自然の要素は、狭いところにながらも平等に射し込んでいる日光をただ浴びるだけではなく、自分たちの最高の姿と能力を発揮しようとしていると描いている。これは単に花の描写をしているのではなく、みすゞが自分の目指す生き方を述べているのだと考えられる。

続いて、『ミサヲ』第5号に掲載された以下の小エッセイ「さみだれ」でも、一つの対象をめぐる複数の見方がうかがわれる。

つゆに入つても、はか／＼しく降らなかつた雨が、日曜を見込んだやうに、ふり出しました。つれ／＼を慰めるために開いた物語にもあきて、障子をあけて外を見ました。うす黒いろの空はつい青い色が見えやうと思はれません。番がさや蛇の目が三つ四つ続いて通つたあとは、ひつそりとして幹のしづくの音だけが時々きこえます。ふと下の方で「いやなお天気です。でも百姓衆は大喜びでせう」といふ声がしました。私はみのを着て傘をかぶつて、雨にぬれながら田植をしてゐる人の姿を、心にうかべました。その時目の前をつばめがすうと飛んでとなりの軒へはいりました。雨はふつてもお百姓ははたらく、つばめでさへもかせいでゐる。こう思ふとぼんやりしてゐるのがはづかしいやうで、すぐに立つてぬひ物を出しました。³⁸

この作文では、雨天は人によっては喜ばしいものであり、嫌なものだと思う人もいることがテーマにされている。雨の日に仕事をしたくない自分の気持ちは、働いている農業従事者や燕を思うことによって切り替えられたという。つまり、視点を変えれば、一つのことに對する見方も変わる。第6章で論証するが、多様な視点で一つの事柄を見ることはみすゞの童謡作品の主な特徴であり、それが童謡を創作し始める以前の15歳であったみすゞの作文の特徴としても表われているのである。

3. 前向きな精神

本章の第3節でも既に触れたように、正祐の出生の秘密を守るため松蔵は必死であった。しかし、みすゞは、下関に転居した20歳（大12）以降に正祐と接する機会が次第に多くなった。また、正祐も実の姉であることを知らずにみすゞと交遊し親しくなっていた。このことが、みすゞの人生に様々に影響し、彼女を不幸な結婚へと導く結果になった。

1921（大10）年の夏、みすゞは、軽い脳卒中で倒れて入院が約1ヶ月半続いた正祐の養

³⁸ 同上、62頁より引用した。

父松蔵に、母に代わって付き添った。松蔵の入院を機にみすゞと見舞いに来る正祐は家以外の場所でも会うことが多くなった。

さらに、2年後1923（大12）年4月にみすゞが母のもと、下関の上山文英堂書店に移り住むと、母とお手伝いの他には女っ気のない上山文英堂と男ばかりの下関商業高校（同年3月に卒業。5月末には、東京日本橋の6号館書店に見習いに行く³⁹）しか知らなかった正祐にとって、みすゞはまぶしい存在として映る⁴⁰。

下関で働き始めてからみすゞは正祐を「坊ちゃん」と呼んだ。それは、養子であることを正祐に知られるのを非常に嫌がった松蔵に対する心配りであり、跡取り息子としての正祐と使用人としての自分とをはっきり区別し、弟には跡取り息子としてしっかりやってほしいという姉としての精一杯の励ましであった⁴¹。だが、いつの間にか、正祐はみすゞに対して淡い恋心を持つことになり⁴²、実の姉と知らずに正祐が慕うため、周囲が先行きを心配するようになった。これが、みすゞの結婚話を進める一因になった。

みすゞが下関に移り住んだ2年後に唯一の親友豊々代が死去する。みすゞを励ますという理由をつけて、正祐は今まで以上にみすゞのそばにいる時間を増やしていった。そのようなみすゞに対する正祐の態度は、まわりにいる人の目に心配に映った。「これはいけんっていうのでね、早よ片づけよって」松蔵が慌ててみすゞを結婚させようとなる。また、みすゞ自身、「ぼっちゃんがこの頃困るのよ」と、周りの人に話すほどになったと、みすゞの父庄之助の姉ミヨが嫁いだ先の前田家の前田りんが回想を語る。そこでみすゞの相手捜しが始まった⁴³。

正祐のみすゞに対する態度を恐れた他に、松蔵は、正祐が店を継げるようになるまで、繋ぎとして店を任せる人間を捜していたという理由もあった。先ほど触れたように、松蔵は軽い脳卒中で倒れて1ヶ月半入院した。彼にとっては、正祐に後を継がせることが夢だったが、それまで自分の体が持つかどうかの心配もあった。従って、みすゞの相手捜しの条件はただ一つ、正祐が店を継げるようになるまで上山文英堂を任せられる男、ということであった⁴⁴。

1925（大14）年の秋に、みすゞは、宮本啓喜のことはどう思うかと松蔵から聞かれた。ここで宮本啓喜について簡単に紹介する。宮本啓喜は熊本市内にある熊城園という果実蜜製造業を営む宮本家の長男だった。その家業を継ぐべき啓喜が、実家から出て下関の上山文英堂にやって来た理由について、当時上山文英堂で寝食ともにしていた花井正が語っている⁴⁵。

³⁹ 同上、166頁を参照。

⁴⁰ 同上、138-139頁を参照。

⁴¹ 同上、163頁を参照。

⁴² 同上、138-139頁を参照。

⁴³ 同上、214-215頁を参照。

⁴⁴ 同上、215頁を参照。

⁴⁵ 矢崎『金子みすゞノート』、49頁を参照。

それによると、啓喜はシロップを卸した代金を女の人につぎこんで、最後には心中沙汰になり、相手は死んだが自分は生き残った。手首にその時のためらい傷があるという。そこで啓喜は父親に勘当されて、下関にやって来た。

ところで、上山松蔵は「商売の鬼のような人だった」⁴⁶らしく、毎年本屋が忙しくなる4月に職業安定所や知り合いの口利きで若い者を何人も雇い入れていた。そして夏になると暇になるので、ちょっとした理由、例えば茶碗を割ったと言っては首にしたという。1925（大14）年の3月頃、宮本啓喜も職安を通じて上山文英堂に入る。一緒に入った若い人たちが次々と辞めさせられていくなかで、啓喜と花井は残ったのだから、上山松蔵には高く評価されていたに違いない。松蔵は「宮本を商売ができるとほれ込んで」⁴⁷いた。しかし、啓喜の女遊びは派手で、女性にもてる人であった。そんな啓喜の一面を知っていた花井は、みすゞと結婚させると言った松蔵の言葉に驚いたという。しかし使用人の自分には何も言う力がなかったと後に残念そうに回想している。一方、みすゞに淡い恋心を持っていた正祐はこの結婚を政略結婚だと思って真っ向から反対した。

みすゞは、啓喜と同じ家に住み、日々顔を合わせているなかで、女性に対する啓喜の行動を薄々ではあったが察知し、少なくとも尊敬できる相手ではないとわかっていた⁴⁸。しかし、みすゞは松蔵が薦めた結婚話を受けることにした。この頃、仙崎では堅助が病気になり、家事手伝いのためという理由で、12月3日、みすゞは仙崎に帰った。この日のことを正祐は次のように日記に書き留めている。

都合によって、あっちへやられ、こっちへやられ一つも身体が定まらない照ちゃんは全く気の毒だ。今迄も気の毒、現在も身が定まらず気の毒、先もよほどうまくゆかないかぎり幸福な生活は出来さうもない。気の毒の鬼だ。このすばらしい閨秀童謡詩人を、誰か幸福にしてくれる人はないものか。⁴⁹

みすゞにしてみれば、里帰りは心の整理のためにも必要であっただろう。事情を知らない正祐は、みな都合で「あっちへやられ、こっちへやられ一つも身体が定まらない照ちゃんは全く気の毒だ」と書いている。正祐のみすゞに対する態度が松蔵を急がせたのであるが、正

⁴⁶ 同上、49頁。

⁴⁷ 「花井正回想」、矢崎『童謡詩人金子みすゞの生涯』、217頁。

花井正は金子みすゞの従兄弟に当たり、戦後は花井書店の店主として、『長周』創刊の前段として回覧雑誌と下関読書会をはじめた。かつて長周新聞の主幹であった福田正義に便宜をはかるなどして協力・援助をおしかなかった。1930（昭5）年3月10日、金子みすゞがカルモチンで服毒自殺したとき、上山文英堂で働いていた花井正は、ちょうど店にいて、電話で病院の医者呼び出すなどして、みすゞが文英堂の二階で26歳の短い生涯を閉じるのを見届けている（矢崎『童謡詩人金子みすゞの生涯』、323-331頁を参照）。

⁴⁸ 矢崎『童謡詩人金子みすゞの生涯』、217頁を参照。

⁴⁹ 同上、219頁。

祐本人はそのことに気づいていなかった⁵⁰。そして、「翌年の一月六日になって初めて、テルちゃんの縁談を聞かされた。ずいぶん急いで、ばかにしていますよね、私にしてみれば。で、結婚が二月十七日でしょう。ぎりぎりまで聞いていなかったんです」⁵¹と、正祐はみすゞの結婚の話をぎりぎりまで聞かされなかったことへの不満を口にしていた。

この結婚に反対だった正祐は直にみすゞに反対の意を示す手紙を出した。みすゞに結婚のことを考え改めるよう、そして啓喜と結婚する以外の道を提案している。以下の引用である。

（前略）此の話を断ったとしたら、その後はどうするつもりですか、凡そ気持ちはきまって居やうが、いつまでもグウタラベエに見せかけないで、本心をハッキリと宣明してもらひたい。

姉さまと顔つき合して金子に居って、縁談探していゝ所を見つめますか？ それとも、勉強して教員の検定でも取って自活しますか？ それとも、東京へでも飛出して、芸術家として立ちますか？ 大事な所ですなア。

（中略）いつでも御相談にのります。一つ、貴女の心持をはっきりと書いて送って下さい。又、その上で私も考へを進めて行きませう。

とにかくよく考へて下さい……ぢやアない、よく考へないで最初の直感に従って動いて下さい。後からなまじつかな深慮とか云ふやうなものが起きても、そいつはむしろ、けとばしてもらひたい。あまり過激すぎるけれど、それ位の意気込みにして初めて卑屈から、妥協から、やっとなんか救はれる位のものです。

では、お手紙を待つて居ります。⁵²

手紙の文面から正祐のみすゞの縁談話に対する反対の意志がわかる。そして、「本心をハッキリと宣言して」「いつでも御相談にのります」「後からなまじつかな深慮とか云ふやうなものが起きても、そいつはむしろ、けとばして」というところからも、先ほど述べたように、正祐のみすゞに対する恋心が読み取れる。さらに、結婚から逃れる道をも勧めている。

手紙のやりとりを繰り返して、手紙の主旨は、今度の結婚には反対であること、まわりに流されるな、ということだった。自分の考えに賛同しないみすゞに正祐は「せっぱつまるまではのんきにくらすが当世」だと揶揄するような文を書き送った。すると、1月25日の朝、

⁵⁰ 松蔵は、戸籍謄本のような、正祐が養子とわかるものは、一切手元におかなかった。しかし、1925（大14）年5月に正祐に徴兵検査の通知がきた。書面に「松蔵養父」と書かれていた。正祐はこの時、初めて自分の「出生の秘密」を知ることになり、それに苦しむが、この事実を目をつぶろうとした。しかし、みすゞが自分の姉であることはまだ全く知らなかった。みすゞが実姉であることを正祐が初めて知るのは、みすゞの結婚の2週間前、正祐が仙崎に行って、みすゞと堅助と三人で数日間を過ごした1926（大15）年2月2日のことである（矢崎『童謡詩人金子みすゞの生涯』、209-211及び229-231頁を参照）。

⁵¹ 矢崎『童謡詩人金子みすゞの生涯』、219頁。

⁵² 同上、221-222頁。

「まじめな手紙を下さい」、そして「流されながらも花の目は、きっと大空を見て居ませう」とみすゞから返事がきた。

ところで、1925（大14）年は、みすゞの親友豊々代の死亡した年でもあったが、みすゞが看病していた兄堅助と妻の間に離婚話が立ち上がった年でもあった。22歳であったみすゞの人生の様々な面において深刻な事態が生じたこの年を、みすゞとその人生に多くの苦難と大きな変化を与えた年として注目したい。

翌（大15）年1月28日、正祐は「まじめな話」と題する手紙を出している。4000字くらいの長いものではあるが、部分的に童謡詩人金子みすゞの一面を明確に示すものとして、以下に引用したい。

（前略）貴女の場合はまだ未然の場合だ、救はるべきものを見す見す泥の中へつつこむことは最悪だ。今度こそは！ 力の限りは戦はうと私は決心した。（中略）

くり言は止めやう。「どうすればいゝのか」それを考へやう。「どうすればいゝのか」それを考へるのはしかし、あなたの領分、そのあなたが今迄には「どうする」と云ふことを発表して居ない。「流れのまゝにまかせる」とある。では結局問題は、「どうすればいゝのか」ではなくて「どうなるのか」と云ふことになる。

こうなる……あなたの考へ通り小店で一人でつましく、さびしく、左様、本も読めやうし歌も作れやう……ねえ、昼間だけは。今度のお手紙を見てから、づるいやうだが私はこの事を考へた。案外、月給取位で本もろくに読めぬよりは、まだしもましかも知れない。そして夜は、今迄は帰って来た私と話して、ねる。これからは、帰って来る人を迎へて、話して、ねる。それだけのちがひさ。……と簡単に片づければそんなものですが、そこはそうは行くまい、いろいろなやな事もあらう。けれど、貧乏くさくて、本もロクに読めない家庭の、又は一人立の貴女を想像することは、やっぱり淋しい。

「その場合になれば本はよまなくともすむやうになるだらう」あなたはかう云ふ。だけど、こいつはよっぽど危っかしい、危っかしくないにした所で望ましい「場合」ではない。

（中略）私の照ちゃん！ この大切な偶像を、十分な資格をそなへて居ない人に渡したくない。偶像にとってはありがた迷惑であらうとなからうと、私はたゞ私の意志に従って動く。宮本さんの存在が先々、私の目の上のこぶになるかも知れないと云ふことも一つ。

他の人だったら、「何だい、私のためかと思ったら、自分の都合でツベコベ云ひやがるのか、そんな言葉をだれがきいてやるものか」となる所が、あなたの場合では「私のためならば無とおなじ私なんですから。あなたのためになれば、また考へなほさなきゃなりません」と来る。どうもつむじまがりの尊称はそちらに奉りたい、ね。我々見たいなエゴイストには想像の出来ない境地だ。でもあなたはやっぱり一種の我まゝだとおっしゃる。左様、それもつまりあなたのお道楽なんでは。

つまり私が私のお道楽をすて、あなたがあなたのお道楽通り「人のために無の身体をつかふ」それでまず、メデタシメデタシさ。笑へ笑へ、笑ってやれ、世の中を、人間を。オメデタイやからばかりだ、いや万歳万歳。

あゝいやだいやだ。今はこんなにエラそうに、強そうに、人の弱腰をなげいて居る私自身……（中略）

「流されながらも花の目は、きっと大空を見て居ませう」とあなたは云ふ。結構です。その確信があれば。その「大空」を空想の世界、芸術の境地等と解釈すれば、「水」は運命であり境遇である。も一つの欲を云へば「花の目は下を見る時でも、水をも美しと見る……よしそれが泥水であらうとも、自分の姿をうつし、又大空の青さをうつして、その水を美化して見る」その心持がこの上に具はれば「あゝほむべきかな、御身！ 世にかてり」とたゝえやう。（後略）⁵³

この文面や先ほどの手紙の文面にも、正祐は「閨秀童謡詩人」や「大切な偶像」として敬慕しているみすゞの啓喜との結婚に反対の意志を示している。正祐は、啓喜と結婚すれば日常生活が正常にいくと簡単に片づけられるものではないと、改めてみすゞに主張している。文学好きなみすゞであるが故に、正祐は彼女を「大切な偶像」と喻え、啓喜はその偶像の所有者になる資格がないと見ている。そして、結婚後に本をロクに読めなくなると述べており、みすゞに啓喜以外の男性との結婚をあえて仮想していることから、正祐のみすゞの性格についての理解やみすゞへの関心が明確に示されている。

正祐が引用したみすゞの文面によれば、みすゞが幸せになれるとは思えない結婚を受け入れた思いと理由について、みすゞは自分を流される花に喻え、流されながらも自分はきっと「大空を見」ているとしている。また、それが泥水であろうとも大空の青さを映して、その泥水であろう人生を美しいものにして見せるという。これは前項に挙げたみすゞの作文「我が家の庭」を思い浮かばせるのである。

みすゞが望まない結婚を受け入れた理由について矢崎は、松蔵を喜ばせるためであったと推測している⁵⁴。矢崎の推測は妥当だと思われるが、みすゞの「我が家の庭」に照らし合わせて考えれば、みすゞは、主を失った金子家を「金子文英堂」書店で照らして、お陰で本に囲まれながら楽しい日々を過ごさせてくれた松蔵に対して、単に受け身の気分で恩を被るだけでなく、できるだけ自らの努力で応えたいという思いで結婚を受け入れたのだと推測することもできる。また、みすゞは望まないことを押しつけられても、周囲には逆らわないで、むしろ、それを受け入れ、何があろうとも自分らしさを見せてやるという前向きな精神を持っていたことが読み取れる。

これは序章でも確認したようにこれまで注目されてきた、優しい・素直・謙虚などといっ

⁵³ 同上、224-228 頁。

⁵⁴ 同上、217-218 頁を参照。

たみすゞの評価やみすゞについての偏ったイメージと異なるみすゞ像を証明するものである。これまでのみすゞの評価や作品の位置づけは、作中の他人や他のものへの眼差しに基づいて行なわれてきた。それらは、かなり偏ったものばかりであり、みすゞ本人に焦点を当てたみすゞ像や本人の評価については論じられてこなかった。これまでに、みすゞの学校時代と結婚に至るまでの様々なエピソードを辿ったことで、みすゞの学校や地域社会で果たした役割から垣間見える卓越的な一面、そして、結婚に関する様々な苦難にも挫けなかった前向きな精神を明らかにした。

第6節 おわりに

本章では、金子みすゞの生涯を振り返りながら、みすゞの人柄と創作傾向の関連を探った。まず、みすゞはその生涯で、家族や親友との別離の経験を重ね、そのことから周りの世界への意識や捉え方の形成に大きな影響を受けたことがわかった。例えば、見えないものに心を寄せて考えること、背反や矛盾を孕んだことから成り立っている現実と向き合うこと、一つの事柄を多様な側面から考えることなどが小さいころから意識のなかへ浸透していったのである。

また、正確なみすゞ像に迫るために、みすゞを育んだ金子家が重要な鍵となることもわかった。金子家は資本家でもなければ賃金労働者でもなかった。書店という文化的な意義を持つ家業によって生活を確認していた。一家の女性たち（母・祖母・娘）が書店の営業に大きな関わりを持ったことから、第1章第2節の1.で説明したことと照らし合わせて言えば、金子家は大正期の新中流階層であったことが明らかである。また、その家業が金子家の芸術的素養を育む大きな要因となったことは想像に難くない。みすゞ本人だけでなく金子家自体が、書店を介した文化や情報の発信地として地域のリーダー的存在であった。みすゞは兄とともにまわりの人にゲームを教え、本を与えるなど文芸・芸術の促進者として周辺の人々に積極的に接して影響を与えていたのである。みすゞが後に童謡作品を投稿し、中央文壇との繋がりを持てたのも無力な女の子ではなかったからである。また、書店で地域の子どもたちのよき指導者（お姉さん）であったことが、みすゞの童謡創作の視点や口調の基礎となったと考えられる。

さらに、本章でみすゞの学校時代や結婚をめぐるエピソードに注目して、みすゞの卓越した能力や前向きな一面を明らかにし、これまで言及されてきた「やさしい」像と異なる新しいみすゞ像を打ち出した。みすゞは知力に秀でており、また性格も活発で指導力があつた。みすゞはその人生で味わったやむを得ない別れや強いられた結婚などものり越える意志を持っていたのである。

次の第5章から分析することになる金子みすゞの作品に内在するテーマや視点などは、本章で創作傾向の糸口として探った彼女の生い立ちや周りの環境と密接な関係にある。特に、

先ほど述べた、一つの事柄への見方や意識の多様性、背反ないし矛盾から形成される出来事への受容認識などがそうである。また、序章で総括した、今日におけるみすゞの評価とこれまでのみすゞ研究において、やさしさや人間以外への眼差しといったものばかりが強調されてきたが、このようなみすゞ評価とみすゞ像が如何に偏狭なものであったか本章からも見えてきた。本章で指摘したこれまでのみすゞの評価の偏りは、次章の作品分析や八十と白秋の童謡との比較を通じてさらに明確になっていくだろう。

第 5 章 西條八十からの影響と金子みすゞの独自性——時空間の展開

第 1 節 はじめに

第 4 章で述べたように、金子テルは、1923（大 12）年 5 月に 20 歳で下関に移り、童謡を書き始めた。下関にある書店の支店で働き始めたテルが、当時の新しい文化思潮の影響を真っ先に受けたのは当然であったと思われる。6 月に、テルは「金子みすゞ」の名前で、『童話』『婦人倶楽部』『婦人画報』『金の星』に、初めて童謡を投稿した。『金の星』の選者は野口雨情で、残り 3 誌は西條八十が選者であった。差出人住所は、「下関西之端町商品館内」であった。投稿してから 2 ヶ月間で、これら全ての雑誌の 9 月号にみすゞの投稿した作品が一斉に掲載された。掲載された雑誌と作品の組み合わせはそれぞれ、『童話』に「お魚」と「打ち出の小槌」、『婦人倶楽部』に「芝居小屋」、『婦人画報』に「おとむらいの日」、『金の星』に「八百屋のお鳩」であった。

以降、みすゞは特に西條八十に認められて『童話』を中心に作品を発表していった。みすゞが童謡の世界で最初に惹かれたのは八十であったが、後には、その八十から若い童謡詩人中の巨星¹と高く評価されるまでに至るのである。

本章では、『童話』の選評欄の八十によるみすゞの評価を追い、その上でモチーフや題材が類似する八十とみすゞの作品を挙げて、比較しながら双方の特徴を分析する。とりわけ、作品における展開手法や視点の配置に着目する。この作業を通じて、八十が認めたみすゞの稀有な「イマジネーション」について、八十が語った以上の明確化を行ないながら八十と比較してのみすゞの特徴を見出す。

みすゞは童謡創作において八十から影響を受け、同じモチーフと題材で作品を書いた。そして、みすゞは、影響を受けながらも独自の手法を発展させ、八十の作品には見られない時空間の展開と視点対象の複数化による記述をした。それこそが、八十が「イマジネーションの飛躍」という表現を用いて評価したみすゞ独自の特徴であると結論づける。

さらに、八十の渡仏の間にみすゞが編んだアンソロジー『琅玕集』に収められている八十の作品に注目して、その傾向についての検討を行ない、みすゞが八十の作品の同様な側面に関心を抱いていたかを明らかにする。そうすることで、みすゞと八十の関連性がより明確になると考えられる。

¹ 西條八十「下関の一夜——亡き金子みすゞの追憶」『蠟人形』1931（昭 6）年 9 月号。『西條八十全集第 17 巻』、419 頁より引用した。

第2節 西條八十によるみすゞの発見

1. みすゞ作品に対する八十の選評

初めて『童話』に掲載されたみすゞの「お魚」「打出の小槌」の2編に対する八十の選評を以下に引用して記す。

大人の作では金子さんの「おさかな」と「打出の小槌」に心を惹かれた。言葉や調子のあつかひ方にはずみぶん不満の点があるがどこかふつくりした温かい情味が謡全体を包んでゐる。この感じはちやうどあの英国のクリステイナロゼツテイ女史のそれと同じだ。閨秀の童謡詩人が皆無の今日、この調子で努力して頂きたいとおもふ。²

初めて触れたみすゞの作品を八十は、「情味」というごく曖昧な形容で温かくほめている。英国の詩人クリスチナ・ロセッティ（Christina Georgina Rossetti, 1830-1894）の作品に喩えているところからは、稀有な女性詩人となることへの期待が込められているだけでなく、みすゞを高く評価していることがわかる。

翌1924（大13）年に入ると、みすゞの童謡は、『童話』の童謡欄をさらに賑わすことになった。1月号には、「砂の王国」「紋付き」「美しい町」、2月号には「おとむらいの日」「噴水の亀」、3月号には「大漁」「おはなし」「色紙」、4月号には「楽隊」「浮き島」「喧嘩のあと」と、毎月3、4編が載る常連のアマチュア投稿詩人となった。

他の投稿詩人にはないみすゞの詩の特異な性質と魅力が八十の評価眼を捉えたに違いない。そして、彼女の投稿に応えるかのように、八十はその度に作品をほめ、励ました。八十によるみすゞの評価の詳細を明らかにするために、次より選評欄を確認する。

1924（大13）年1月号に掲載された「砂の王国」については、以下の選評が残されている。

今度も金子氏の作がいちばん異彩を放つてゐた。寄せられた五篇が五篇ながらとり／＼に面白かつた。中でも「砂の王国」は傑作である。氏には童謡作家の素質として最も貴いイマジネーションの飛躍がある。この点はほかの人々の一寸摸し難いところである。現代の所謂童謡の大家と呼ばれてゐる人々の中にも、この貴重な素質に乏しいために、徒らに言葉を賑やかに飾り立て、辛うじて胡魔化しをつけてゐる者が多いのに、特にこの「砂の王国」などに顕れてゐる君のイマジネーションの如き、まことに珍とするに足る。³

² 西條八十「童謡の選後に」『童話』1923（大12）年9月号、128頁。

³ 西條八十「童謡の選後に」『童話』1924（大13）年1月号、96頁。

「イマジネーション」は、みすゞの作品を称賛するために八十が繰り返し用いた言葉である。八十はみすゞの作品について他の投稿詩人には扱ひもつかないほどの「童謡作家の素質として最も貴いイマジネーションの飛躍がある」と高く評価している。さらにそればかりではなく、この素質においては現代の大家たちをも凌駕するとまで述べている。すなわち、現代の大家たちの中にはその乏しさを覆うために文章の表面的な装飾に頼る傾向もしばしば見られるとの批判を示し、それによって、八十はみすゞの作品にプロの詩人も時に及ばないほどの根源的な価値を認めている。ただしその「イマジネーション」がどのような種類のものであるかは明らかにされていない。

2月号では、「おとむらひの日」について、絶賛と言ってよい評価が示されている。

金子氏の「おとむらひの日」には相変らず氏独特のものが光つてゐて嬉しかった。当代の童謡作家の数はかなり多いが、あの英国のステイヴンソンのやうな子供の生活気分を如実に剔抉し来る作家は殆んど皆無と云つていい。さうした点で氏のこの作の境地の如きは殆どユニークと云つてよい。殊に家から出てゆく葬列を雲にたとへたところなどは素敵だ。⁴

ここでも八十は、みすゞを称揚し、その特質を「子供の生活気分を如実に剔抉」することができるという点に認めている。また、さらにここでも「英国のステイヴンソン」を持ち出してみすゞをそれに喩えることで、その評価を高めようとしている。しかし、みすゞが子どもどのような心情を取り出すことに成功しているのか、また、英国の児童文学者ステイヴンソン（Robert Louis Balfour Stevenson, 1850-1894）と比較してどのような部分が類似しているのかを明言せず、ただ、みすゞの詩が到達している境地を「ユニーク」としていることは、みすゞがアマチュアであるがゆえの漠然としたほめ言葉に過ぎないとも言える。

また、3月号では、「大漁」「おはなし」「色紙」について、八十は以下のような賞賛の言葉を寄せている。

金子みすゞ氏も今月は例によつて光つた作品を多数寄せられた。中でも「大漁」以下の推薦作は私の愛誦措かないものである。「大漁」にはアツと云わせるやうなイマジネーションの飛躍がある。「おはなし」は殊に最後の二行が優れて総体を引緊めてゐる。（もつともこれにはまだ修辭の上で大分不備な点がある）「色紙」は陰暗と華麗との色彩の配合に、童話的な妙趣が感ぜられた。⁵

相変わらずみすゞの作品を群を抜いてすぐれたものと誉め称える表現である。このような、

⁴ 西條八十「童謡の選後に」『童話』1924（大13）年2月号、148頁。

⁵ 西條八十「童謡の選後に」『童話』1924（大13）年3月号、148頁。

みすゞへの注目と高い評価は変わることはなかった。フランス留学（1924（大13）年4月-1926（大15）年3月）からの帰国後、1926（大15）年6月号にも八十は同様にみすゞについて「夜」の如き潑潑とした自在な想像力は、千篇一律な現在の童謡壇に於いてなほ珍とするに足りる」⁶と述べている。

さらに、みすゞの没後にも、1931（昭6）年9月号の『蠟人形』に、八十は「下関の一夜——亡き金子みすゞの追憶」と題した文章の中に、みすゞの存在を振り返って次のように書いている。

大正十年頃から十二三年へ掛けての所謂新興童謡の全盛期を知つてゐる人ならば、おそらく「金子みすゞ」の名を記憶されてゐるにちがひない。彼女はその頃私が雑誌「童話」誌上で担当してゐた童謡欄で、最も異彩を放つた婦人であつた。（中略）彼女は実に日本の女性としては希有な想像力の飛躍を持つてゐた。⁷

八十は、童謡が全盛期であつた時代を通じて、最も記憶に残る名前は金子みすゞであり、彼女の特徴は、記憶に強く残るほど異彩を放つ希有な想像力の飛躍であると強調している。

八十の講評の中で注目されるのは、何度も「イマジネーションの飛躍」が言及されていることである。八十が強い魅力を覚えたみすゞの「イマジネーション」とはどのようなものなのか、またその「飛躍」とはどういう特質のことを言っているのかについて、次節での作品分析を通じて明らかにしていきたい。

ところで、八十の渡仏の間、『童話』では吉江孤雁（吉江喬松、1880-1940）がその代理を務めた。そして、選者孤雁からもみすゞの作品は八十の評価に匹敵するほどの高い評価を得ている。

金子さんの「田舎の絵」詩と絵との一致した創造のゆたかなまことに好い作です。（中略）金子さんの「草山」もいかにも詩人らしい朗らかな傑作の一つです。⁸

「詩と絵の一致」「朗らかな傑作」という言葉以上に注目されるのは「創造のゆたか」という評価点である。おそらく八十の繰り返した「イマジネーションの飛躍」にも通じるであろう読み手を驚かせるみすゞの作品特有の性質とは何であろうか。八十が詳細には説明しなかったこの点について、みすゞの詩を八十の作品と比較しながら詳しく検討することによって明らかにしていきたい。

みすゞ独自の詩の性質を分析するに先だち、みすゞが八十からどのような影響を受けたか

⁶ 西條八十「童謡の選後に」『童話』1926（大15）年6月号、138頁。

⁷ 『西條八十全集第17巻』、418-419頁より引用した。

⁸ 吉江孤雁「童謡の選後に」『童話』1924（大13）年8月号、148頁。

についてより明確にするには、八十の童謡作品の特徴を概観しておく必要がある。

2. 八十の童謡作風の概観

八十が童謡創作において本質的に重んじた要素を彼の童謡論を代表する『現代童謡講話』から掴むことができる。畑中は『童謡論の系譜』において『現代童謡講話』における八十の童謡論の詳細な分析をしている。以上の理由から、八十の童謡論の分析については、主に『童謡論の系譜』を参照することとする。以下にその要素を示す。

一つ目は、人生の観照に基づく感動の強調である。童謡作品に作者の人生に対する真剣な感動が盛り込まれていなければならないということである。八十は、感動が純粹に、かつ自由に表現されることによって詩が生まれるのだと考え、それを終始一貫して主張した⁹。

二つ目は、象徴詩としての童謡であることである。それはいわゆるダブルイメージによる、単純化された自己表現である。八十の生み出した都会風の、洗練された美の世界は、その象徴志向に支えられていたところが大きかった¹⁰。上記二つの要素は第2章に挙げた「かなりあ」と「忘れた薔薇」に明確に表れている。

三つ目は、謡の表面の事実の重視である。「謡の表面の事実」は美しく魅惑的であり、それを通して深く共感しつつ、自らの経験を深化させていく。笹原常与は、「八十はものを現象そのものの姿に於ては見なかったし、またうたいもしなかった。詩人としての彼の関心は、可視的な現象の背後にひそみ現象を現象たらしめている眼に見えないものや世界にむけられていた」¹¹と分かりやすく説明している。それは例えば「忘れた薔薇」などの八十の多くの作品に見ることができる。

四つ目は、童謡に空想を取り入れたことである。八十は空想を取り扱った童謡、すなわち、子どもたちの未来への憧れや未知の世界への思慕、さらには突飛な空想の世界への志向などに応えるような作品が現れることを期待しているが、彼自身の作品においては、のびやかな空想を描いたものは若干見られる程度である¹²。

五つ目は、感性とゆとりのある視野の育成の重視である。八十は、詩は読み味わったり、うたったりすることで、感性とゆとりのある視野を育てていくものだと考えた。文学ならではの、これらこそを子どもたちの心に残すべきものであり、育み得るべきものだと、八十は重要視する¹³。

六つ目は、孤独感である。藤田圭雄は八十の童謡について、「八十の童謡ほど色彩豊かな謡はない。しかしその色彩豊かな謡も、内容をつきつとめると、結局は孤独と閑寂である」

⁹ 畑中『童謡論の系譜』、56頁。

¹⁰ 同上、66・67頁。

¹¹ 笹原常与「解説」『西條八十童謡全集』修道社、1971年、397頁。

¹² 畑中『童謡論の系譜』、72・73頁を参照。

¹³ 同上、74頁を参照。

¹⁴と述べている。

みすゞが上記のような特徴のうち具体的に何を受け継いだかは以下の八十とみすゞの作品比較から明らかになる。作品の比較作業に移る前にここではまず、八十が選者を勤めていた『童話』誌を中心に投稿活動を行っていたみすゞにとって八十が如何に重要な存在であったかを、みすゞの作品掲載の情報や、『童話』誌の通信欄から追ってみたい。

3. みすゞにとっての八十の重要性

まずは、八十が選者を務めていた『童話』の廃刊（1926（大 15）年 7 月）までに発表されたみすゞの作品を掲載雑誌とともに以下の一覧に示す。

作品のタイトル	掲載情報	作品数	
		『童話』	他
「お魚」「打ち出の小槌」	『童話』大 12.9	2	
「芝居小屋」	『婦人倶楽部』大 12.9		1
「八百屋のお鳩」	『金の星』大 12.9		1
「空のあちら」「にわとり」	『童話』大 12.10	2	
「瀬戸の雨」	『婦人倶楽部』大 12.11		1
「砂の王国」「紋付き」「美しい町」	『童話』大 13.1	3	
「噴水の亀」「おとむらいの日」	『童話』大 13.2	2	
「手帳」	『婦人倶楽部』大 13.2		1
「色紙」「大漁」「おはなし」	『童話』大 13.3	3	
「楽隊」「浮き島」「喧嘩のあと」	『童話』大 13.4	3	
「子供の時計」「つつじ」「硝子」「石ころ」「神輿」	『童話』大 13.5	5	
「花びらの波」「箱庭」	『童話』大 13.6	2	
「草山」「田舎の絵」	『童話』大 13.8	2	
「祭のあくる日」	『童話』大 13.9	1	
「田舎」	『赤い鳥』大 13.10		1
「蚊帳」	『童話』大 13.10	1	
「きのふの山車」	『童話』大 13.12	1	
「入船出船」	『赤い鳥』大 14.1		1
「仔牛」	『赤い鳥』大 14.2		1
「土」	『童話』大 14.2	1	
「ひろいお空」	『童話』大 14.3	1	

¹⁴ 藤田『詩と童話の世界』、152-153 頁。

「独楽の実」	『童話』大 14.4	1	
「杉の木」	『童話』大 14.6	1	
「振子」	『童話』大 14.7	1	
「げんげの葉の唄」	『童話』大 14.8	1	
「ピンポン」	『童話』大 14.9	1	
「去年のけふ——大震記念に」	『童話』大 14.10	1	
「露」	『童話』大 15.4	1	
「もういいの」	『童話』大 15.5	1	
「夜」「ふうせん」	『童話』大 15.6	2	
合計		39	7

【表 11】金子みすゞの作品掲載情報——『童話』の廃刊まで

表から明らかなように、『童話』が廃刊されるまで、みすゞは 46 編の作品を発表し、そのうちの 39 編が『童話』誌上に掲載されている。みすゞは作品のほとんどを『童話』に投稿していたのである。そして、みすゞは雑誌『童話』において自分の童謡を見つけた時の喜びを次のように書いている。

いつまで待つまいと思つてゐましても、十五六日になりますと、ぢり／＼するほど待ちどほくなります。でもその待つ間のながいだけ、あのきれいな表紙を見たときの喜びは大きうございます。ことに自分のつまらない作品が三つも選ばれてゐるのを見いだしたときは！すこしまた涙じみました。泣きむしですからお礼のことばありません。（下関 金子みすゞ）¹⁵

『童話』誌上に作品が選ばれるだけでなく、本節の 1.に見たように、選者の八十による選評も書かれており、さらに、その中で高く評価されていたことがみすゞに「涙ぐ」むほどの感激を与えた。

1923（大 12）年 9 月から 1924（大 13）年 6 月号まで、いわゆる八十時代の 10 ヶ月間に『童話』誌上に掲載されたみすゞの作品は 22 編であった。これに対して、1924（大 13）年 7 月から 1926（大 15）年 3 月号までの 21 ヶ月の吉江孤雁が選者であった時代には、13 編しか選ばれなかった。選出される数が減った理由の一つは選者孤雁の作品の好みにもあったであろうが、それ以上に大きな理由は、八十の不在中に『童話』の投稿欄に対するみすゞの情熱が失われ、投稿を控えるようになったことであると想像される。

投稿作家は、それぞれの選者を師と仰ぎ、自身を八十党、白秋党、雨情党と分類していた。その師の不在がみすゞにさみしい感情を抱かせたことは言うまでもないだろう。みすゞのそ

¹⁵ 金子みすゞ「通信欄」『童話』1924（大 13）年 6 月号、151 頁。

の気持ちは通信欄から読み取ることができる。1924（大 13）年 12 月号の『童話』には、みすゞの以下のような文章が掲載されている。

涼しくなりました。お送り下さいましたものたゞいま届きました。ありがたく頂戴いたします。このごろ曲譜がのつたり、のらなかつたりするのはさびしい気がします。西條党で、本居党の私たちには「お月さん」以後の「八十長世もの」がどんなに有りがたかつたでせう。西條先生はお留守なんですからあきらめてみますけれども、本居先生は、たしかおかへりになつた筈とおもつて、毎月、待つてゐましたのに、もう、本居先生はお出しになりませんか。ほかの雑誌にのつたのをみては、たまらなくなりましたから、お伺ひ申し上げます。もうぢきに十月号がまゐります。それにのつてゐるかとのしみにしてゐます。さよなら。（金子みすゞ）¹⁶

八十が渡仏したことで代わりに『童話』では吉江孤雁時代が始まり、みすゞは自分の師の不在については「あきらめ」たが、八十の童謡の作曲家であつた本居長世¹⁷（1885-1945）の存在には慰めを得ていた。だが、本居の曲譜も『童話』に掲載された時もあればそうでないこともあり、また本居の作品が『童話』以外に載っていた時は、みすゞは嬉しくてたまらなかつたという。つまり、八十が留守でいることに対してみすゞはさびしい思いをしていたが、その上、八十の存在を思わせる本居までもが『童話』から姿を消すことは、みすゞにとってさらにさびしいことだったのである。そのさびしさは単に心情的なものではなく、創作や投稿による発表上の困難を意味するものでもあつただけに、その深刻さは想像に難くない。

みすゞだけでなく、八十党を自認していた若き投稿詩人たちの気持ちも同様であつた。1924（大 13）年 4 月の八十の渡仏直後、その投稿者の気持ちを代弁するような通信が、『童話』8 月号に見られる。

（前略）先生の後を受けられる選者が西條系の方ならまだしも、反対の選者だつたら、私等西條先生に依つて育てられた童謡作家？ は少なからず創作毎に悩まされる事でせう。（後略）（近江淡州町、川端莊平）¹⁸

上記の引用からは、それまで八十のもとへ投稿していた童謡作家の、八十がいなくなることに対する不安が読み取れる。このように、八十の渡仏時代は、特にみすゞの「投書生活」に取

¹⁶ 金子みすゞ「通信欄」『童話』1924（大 13）年 12 月号、144 頁。

¹⁷ 本居長世は、日本の童謡を初めて作曲したと言われる人物、童謡作家。1908（明 41）年に東京音楽学校を主席で卒業する。同期生には山田耕作（1886-1965）の名前も含まれている。主に『金の船』『童話』の雨情・八十と組んで、童謡の作詞に曲譜を付して発表していた。

¹⁸ 川端莊平「編輯室から」『童話』1924（大 13）年 8 月号、150 頁。

っては、最も恵まれぬ」¹⁹時期であったと言える。

1926（大 15）年 3 月、八十が帰国し、みすゞは再び『童話』誌上を賑わした。ところが、『童話』は突然 7 月号をもって廃刊となり、みすゞは、八十主宰の詩を中心とした文芸総合誌『愛誦』（1926-1934）に投稿しはじめた。この雑誌には、「世界中の王様」（大正 15 年 12 月号）、「明るい方へ」（昭和元年 1 月号）、「月と泥棒」（昭和 2 年 2 月号）、「雲」「雛まつり」（昭和 2 年 4 月号）、「芝草」「人なし島」（昭和 2 年 7 月号）、「ぬかるみ」「金魚のお墓」（昭和 2 年 12 月号）、「麦のくろんぼ」（昭和 3 年 2 月号）、「私の丘」（昭和 3 年 3 月号）、「薔薇の根」（昭和 3 年 4 月号）、「七夕のころ」（昭和 3 年 11 月号）、「雀」（昭和 4 年 1 月号）、「羽蒲団」「花と鳥」（昭和 4 年 3 月号）、「夕顔」（昭和 4 年 5 月号）以上の合計 17 編が掲載された。

その他に、みすゞは、弟正祐に言われて下関在住の詩人吉田常夏（1889-1938）主宰の文芸誌で当時としては水準の高い雑誌であった『燭台』（1927-1932）に投稿し²⁰、「雪」（昭和 3 年 9 月号）、「日の光」（昭和 3 年 11 月号）、「丘の上で」（昭和 4 年 1 月号）、の合計 3 編が載る。同時期の『愛誦』と比べて掲載された作品数はかなり少なかったが、それはみすゞが地元の雑誌よりも八十主宰の雑誌に積極的に投稿していたからであり、八十との繋がりにいしは八十から得られた評価を維持したかったのだと言える。

また、1927（昭 2）年の夏、みすゞのもとに八十から電報がくる。九州へ講演に行く途中、下関から船に乗り換えるため、その時に会おうという内容のものであった。この対面はみすゞの希望でもあった。最初にして且最後の僅か 5 分の二人の下関駅での対面であった。その時のみすゞの様子について「下関の一夜——亡き金子みすゞの追憶」（『蠟人形』昭和 6 年 9 月号）に八十は、「手紙ではかなり雄弁で、いつも「先生が読んで下さつても下さらなくともよいのです。私は独言のやうに思ふまをここに書きます」と冒頭して、十枚近い消息を記すのをつねとした彼女は、逢つては寡黙で、（後略）」²¹あったと、伝えている。みすゞが長文の便りを八十に送っていたことに注目すると、みすゞは自分の「独言」を八十に読んでもらいたかったということがわかる。八十を見送った後、みすゞは上山文英堂に立ち寄り、弟正祐はいなかったが、花井正に嬉しい気持ちを「正ちゃん、今、西條先生にお会いしてきたの」と喜びいっぱいの顔で伝えたという²²。

このように、みすゞは八十が選者である雑誌を中心に投稿活動を行なっていたのであり、八十との関係は雑誌の投稿欄を通じて深められたのである。そして、みすゞが八十への尊敬の気持ちを持ち続けていたことは、後に手書きの童謡集の三冊の清書を彼に送っていること

¹⁹ 島田忠夫「薄倖の童謡詩人——金子みすゞ氏の作品（1）」『蠟人形』1937（昭 12）年 8 月号（西口「発掘の軌跡」『金子みすゞ』、148 頁より引用した）。

²⁰ 矢崎『童謡詩人金子みすゞの生涯』、274 頁を参照。

²¹ 西條「下関の一夜——亡き金子みすゞの追憶」『蠟人形』昭和 6 年 9 月号。『西條八十全集第 17 巻』、419 頁より引用した。

²² 矢崎『童謡詩人金子みすゞの生涯』、276 頁を参照。

からも伺い知ることができる。

みすゞは八十の童謡に触れて、自分に通じるものがあると感じたから、八十を師として仰いだに違いない。みすゞは彼の作品から強い影響を受けながら童謡の創作をしていたと推測できる。みすゞの作品における八十からの影響ないしは八十との類似性はこういったところにあるだろうか。それについては、二人の作品の比較検討を通じて以下より究明していく。

第3節 八十の作品との類似とみすゞのイマジネーションの飛躍

本節では、八十とみすゞの作品のうちで特にテーマが類似するものとして「かなりあ」（八十）と「忘れた唄」（みすゞ）、「怪我」（八十）と「さかむけ」「睫毛の虹」（みすゞ）を取り上げて分析し、みすゞの受けた八十からの影響、及び八十の目を惹きつけたみすゞ特有の「イマジネーション」のあり方を検証していく。

1. 「かなりあ」（八十）と「忘れた唄」（みすゞ）

ここでは八十の「かなりあ」と、類似点が見られるみすゞの「忘れた唄」を取り上げる。みすゞがおそらく八十の「かなりあ」に影響を受けて「忘れた唄」を創作したのだと考えられる。これはみすゞの生前には未発表だったものであるが、おそらく1923-1924（大12-13）年頃につくられた作品である。以下に『金子みすゞ全集』（1984）に掲載されているものを引用して、八十からの影響を確認しながら、八十の作品「かなりあ」との類似点と相違点について分析していく。ここで、八十の「かなりあ」も改めて提示しておく。

「かなりあ」（八十、『赤い鳥』1918（大7）年11月号、58-59頁）
唄を忘れた金糸雀は後の山に棄てましょか。／いえ、いえ、それはなりませぬ。
唄を忘れた金糸雀は背戸の小藪に埋めましょか。／いえ、いえ、それなりませぬ。
唄を忘れた金糸雀は柳の鞭でぶちましょか。／いえ、いえ、それはかはいさう。
唄を忘れた金糸雀は象牙の船に、銀の櫂、／月夜の海に浮かべれば／忘れた唄をおもひだす。

「忘れた唄」（みすゞ、『全集・I』、87-88頁）
野茨のはなの咲いてゐる、／この草山にけふも来て、／忘れた唄をおもひます。／夢より遠い、なつかしい、／ねんねの唄をおもひます。
ああ、あの唄をうとうたら、／この草山の扉があいて、／とほいあの日のかあさまを、／うつつに、ここに、みられましょ。
けふも、さみしく草にゐて、／けふも海みておもひます。／「船はしろがね、櫓は黄金」
／ああ、そのあとの、そのさきの、／おもひ出せないねんね唄。

八十が『現代童謡講話』で説いたように、「かなりや」にはある「自問自責」の声があり、「作者の感動」によって制作されているという²³。八十は自分の送ってきた生活に基づく感情を「かなりや」で表現している。まず詩作を離れた自分を振り返って「歌を忘れた」という問題点を設定し、そのことに対して罪の意識があるために、「後の山に棄て」る、「背戸の小藪に埋け」る、「柳の鞭でぶ」つという、「かなりあ」への厳しい処遇を列挙していく。しかし結局それらは退けられ、八十の「感傷的な情調」²⁴が現れて、優しい解決が探られていく。その解決方法とは、歌を忘れたかなりやを、それに相応しい環境である「銀の櫂」のついた「象牙の船」に乗せて「月夜の海に」浮かべてやるというもので、そうすれば直にかなりやは「忘れた唄をおもひだす」という。

作品の展開について確認する。「かなりあ」には、不幸な存在とそれに対する懲罰、制止の三つの要素があるが、次元の変化がなく、なだらかに展開する空想の流れの中で状況を記述していると言える。最終連では、「象牙」「銀」「月夜の海」など、赦しとしての豊かさと明るさに包まれて幸福が戻ってくるという仕組みを通じて、懲罰、制止によって生み出された不安から脱出し喜びを得るという結末に至るように構成されており、読者を安心させる展開である。

つまり、「かなりや」において八十は、始めは懲罰や制止などによって不幸や厳しい眼差しを読者に感じさせたりもするのだが、それは美しい想像に満ちた作品の展開を通じて次第に昇華されていく。作品冒頭などにおける不幸は、むしろ優しさに溢れた結末へと導いていくためのロマンチックな前提として機能していると言える。

他方、みすゞの「忘れた唄」も八十の「かなりや」と同様、「唄」を忘れたことをテーマにし、またそれを思い出すことを趣旨としている。八十の「かなりや」で描かれていた船・海・銀・金がみすゞのテキストにも表れていることから、彼女のこの作品が八十の模倣ないしは継承から出発したことが推察できる。また、八十がかなりやに与えるのに相応しい環境であるとした「象牙の船に、銀の櫂」が、みすゞの作品では「船はしろがね、櫓は黄金」と、やや変形されながらも組み込まれている点が注目される。だがそこに続く詩句は八十のものとは異なり「おもい出せない」とされている。

みすゞの作品の第1連では、語り手である主人公は、現在の自分がいる周囲の美しい環境を「野茨のはなの咲いてゐる、／この草山」と描写し、そこから、過去の回想に戻り「ねんね唄」を思い出している。しかし、現在から昔の唄を思い出そうとするばかりでなく、第2連ではさらにその先に想像力を働かせ、その唄を思い出せば「この草山の扉があいて、／とほいあの日のかあさまを、／うつつに、ここに」見ることができるのではないかと、回想

²³ 西條『現代童謡講話』、24・26頁を参照。

²⁴ この表現は、江種満子「西條八十の童謡私感」（『国文学解釈と鑑賞』第61巻4号、至文堂、1996年、150頁）により定義されたものであり、八十の童謡観に関する研究において用いられているものである。

という過去へのイマジネーション（「とほいあの日のかあさま」）を広げながら、さらに未来へのイマジネーションを展開していく。

みすゞは現在時点の状況を描写し提示するだけでなく、一つの詩の中で、過去や未来に想像を広げ、時空間を広げながら、読者を巻き込みつつ詩の世界を提示しているのである。「ねんねの唄」を思い出すことによって、それをうたってくれた母に対して覚えたその時の感情が呼び起こされ、まるで、今、母を「うつつに、ここに」見ることができそうだとしている。八十の「歌を思い出す」というやや単純な趣旨と比較して、思い出そうとする行為の中で、実際には言葉そのものを思い出せなくてもそれに付随する別の感慨が掘り起こされ、心のなかで再現されていくという精神の動きが作品化されているのである。

さらに、語り手の視点から考えてみたい。「かなりあ」では八十自身が説明していたように、詩の中のかなりやは八十自身の詩人としての成立事情のことを暗示的に指していた。つまり、「かなりあ」の語り手と、その思考の対象であるかなりやは同一である。しかしながら、語り手はかなりやとは別の存在として示されているのである。一方、みすゞの場合は、語り手と感情の主体を一致させ、語り手である一人称の視点からうたっている。哀れな状況に置かれているかなりやを通じて自己愛的な世界へ読者の共感を誘う八十と比べて、みすゞは、作品の主体に託した感動を読者も同じ視点に置くことで主体的に捉えさせようと工夫している。しかも、先ほど論述したように、読者を様々な時空間に移動させながらそれに付随する感慨を次々と喚起していくというのがまさにみすゞのイマジネーションを展開させる手法なのである。

2. 「怪我」（八十）と「さかむけ」「睫毛の虹」（みすゞ）

次に、日常生活における子どもの感情を描いた八十とみすゞの作品を挙げて比較し、八十とみすゞが表現した作品世界の類似点と相違点を検討することによって、みすゞのイマジネーションを解明していく。ここで取り上げる作品は、八十の「怪我」とみすゞの「さかむけ」、そして「睫毛の虹」（2 作品ともおそらく 1923-1924（大 12-13）年頃に作られた作品）である。

「怪我」（八十、『赤い鳥』1920（大 9）年 4 月号、80-81 頁）

ふいても、ふいても／血が滲む、／泣いても、泣いても／まだ痛む、／ひとりで怪我した／くすり指。

ほかの指まで／蒼白めて／心配さうに／のぞいている。

「さかむけ」（みすゞ、『全集・I』、39 頁）

なめても、吸つても、まだ痛む／紅さし指のさかむけよ。

おもひ出す、／おもひ出す、／いつだかねえやにきいたこと。

「指にさかむけできる子は、／親のいふこときかぬ子よ。」

おとつひ、すねて泣いたつけ、／きのふも、お使ひしなかつた。
母さんにあやまりや、／なほらうか。

みすゞの「さかむけ」はテーマ的にも情景的にも、八十の詩の始まりの部分「ふいてもふいても／血が滲む／泣いても泣いても／まだ痛む」と同一と言ってよいほど、非常に似ている。しかし、その続きは八十と違う視点で展開されている。八十の作品では、怪我した指がいつまでも痛み、「心配さうに／のぞいている」と指が擬人化され、他の指が怪我をした指を心配そうに見ているという想像によって描かれている。ここでもやはり、八十の作品では想像的な世界が創出されるのだが、優しく美しい単一の情景としての世界が記述されているのである。それに対して、みすゞは八十と同じ話題（怪我をした指）を提示した後で、その指を見つめる子ども自身の主観的な立場を採用してストーリーを構成している。今、痛む指を見つめている語り手（子ども）は、過去に戻り「いつだかねえやにきいたこと」を「おもい出す」のである。「指にさかむけできる子は、／親のいふことかぬ子よ」と、今の状況を過去に「きいたこと」に関連させ、その関連によってまた別の近い過去の時間、「おとつひ」「きのふ」の自分の行動（「すねて泣いたつけ」「お使ひしなかつた」）を告白する。さらに、思い出に基づく時間的な展開によって、「母さんにあやまりや、／なほらうか」と将来のことも考えているのである。

こうして作者は、たった一本の指を見つめることによって、第 1 連で現在の指の状態を描写し、第 2 連で定かならぬ過去に戻り、そして第 3 連でその過去に言われたことを反芻し、また第 4 連で最近の過去の自分の行動を反省し、最後に将来のことを想像する。改めて言うと、作者が、現時点の「指のさかむけ」という一つの出来事を、過去と未来に属する複数の時点と結びつけることによってストーリーを広げていくことこそ、八十が賞賛した彼女特有の「イマジネーションの飛躍」であると言える。

さらに、みすゞは「さかむけ」に類似する「睫毛の虹」という作品も残している。この作品もまた八十の「怪我」で表されているのと類似した、生活の中での子どもの感情を描いている童謡として触れたい。

「睫毛の虹」（『全集・I』、51 頁）

ふいても、ふいても／湧いてくる、／涙のなかで／おもふこと。
——あたしはきつと、／　　もらひ児よ——
まつげのはしの／うつくしい、／虹を見い見い／おもふこと。
——けふのお八つは、／　　なにか知ら——

子どもと思われる主人公がおそらく親から叱られたために泣きながら様々なことを思いつくが、考えが一つのことに定着しない。最初は叱られたことに怒り悲しんで「もらひ児」だと言っているが、泣いているうちに涙のしずくのついた「まつげのはし」に虹のような輝き

が見えて「うつくしい」と面白がるようになる。そこからさらに、「——けふのお八つは、／
なにか知ら——」と無邪気に別のことへと考えが飛んでいる。

この作品も、八十の「怪我」の始まりの部分と同一である。しかしその冒頭では怪我をした指の話題を、今悲しくて泣いている子どもに切り替えて提示している。ここでみすゞは、その子が涙を溢れさせながら思いをめぐらせている様子を描きつつ、それに関連させてストーリーを仕立てている。語り手である子どもは、泣きながら、「——あたしはきつと、／ もらひ兒よ——」と自分の中で考えている。おそらく実際にはそうでなくてもあえて自分を「もらひ兒」であるように想定して、自分を悲劇の主人公として空想を広げている。そういう子どもの心の動きを詩に描いている。

ところが第 3 連に入ると、語り手が泣いていることと関連させながら、視点は全く別の次元に移動する。この第 3 連では、語り手の悲しさを示す涙と睫毛を通して虹が見えてくることが語られる。ここにおいて、涙が、抑えられない悲しさやくやしさを表すネガティブなものから一転して「うつくしい」と面白がられるようになるといったポジティブなものへの切り替えが起こり、それが感情的な飛躍を生み出している。その転換の後に、さらに主人公の考えが再び別方向に飛躍し、まだもらっていない「お八つ」は何かというこれからのことを考える。

涙というテーマから出発し、子どもの様々な内面のあり方を描きながら想像を飛躍させ、しかも出発点となったモチーフを最後まで維持することが、彼女のイメージーションの特徴である。ここでは、子どもの気分が、僅かなこと（それも、発見や不思議の感情を伴う、美しいこと）をきっかけに、ガラリと変わってしまうというその変化を読み手に追わせて驚きを与える。みすゞは想像を飛躍させる中で、その驚きから子どもというものの心のありようを描き出している。そういったみすゞの童謡における子ども自身が日常において持つ内面の動きと感動の表現は、八十の「かなりや」や「怪我」には見られなかったみすゞの特徴的な点だと言える。

第 4 節 みすゞと八十の相違——語りの対象への視点の配置

前節では、モチーフやテーマの選択において類似点が見られるみすゞと八十の作品を挙げ、みすゞによる八十の模倣ないしは継承について確認した上で、みすゞ特有のイメージーションの特徴を明確にした。八十と比較しながらみすゞの特徴をより明らかにするには、違うモチーフで類似点が見られる二人の他の作品を取り上げ、比較検討を通じて具体的な類似点と相違点について見ていかなくてはならない。

童謡のモチーフとして動物が登場することは多い、そして、前節に取り上げた「かなりや」を始め、動物が題材にされた八十の童謡も数多く存在する。その中で特に、動物への視点が特徴的であると思われるのが「村の英雄」と「たそがれ」の 2 編である。本節ではこの 2

編における語りの視点の特徴を明確にした上で、類似するみすゞの作品として「雀と芥子」と「露」を挙げ、八十の作品と比較対照することで、みすゞの語りの視点の特徴を明らかにする。

1. 「村の英雄」「たそがれ」(八十) ——単一対象への視点の固定

まずは八十の「村の英雄」と「たそがれ」の中で用いられている語りの対象への視点を中心に分析する。「村の英雄」から見ていく。

「村の英雄」(『童話』1923(大12)年4月号、2・3頁)

村の大きな黒牛が／春の夕ぐれ死にました／永遠住んだ牛小舎の／寝藁の上で死にました。

女やもめのご主人に／いつも仕えた忠義もの／朝晩重い荷を曳いて／くろはすなおな牛でした。

お寺の鐘は鳴りません／けれども花は散つてます／村のやさしい英雄が／春の夕ぐれ死にました。

作品の内容について確認しよう。この作品の中心は春の夕暮れに死んだ「くろ」(牛)で、語り手の視点はその「くろ」に密着しており、「くろ」の死を悼み悲しむ気持ちが表現されうたわれている。「いつも仕えた忠義もの」「朝晩重い荷を曳いて」「くろはすなおな牛でした」と、「くろ」は人間にとって献身的に任務を黙々とこなす、忠実で愛らしいイメージを持った存在として美化されている。くろの死の時間も春のある日の夕暮れに設定されていることで、作品全体が温かい情景に包まれながらも、同時にある種のさみしさが表現されている。さらに、最後の連では、「お寺の鐘は鳴りません／けれども花は散つてます／村のやさしい英雄が／春の夕ぐれ死にました」と、くろの死をめぐるさみしい感情が改めて表されている。

「お寺の鐘」は人間が死んだときに鳴るが、くろは人間ではないゆえに、どんなに素直で忠義ものであっても、死んだくろのためにお寺の鐘は鳴らされない。この作品の視点の主体(うたい手)はくろを弔うために鐘が鳴らないことを残念に思っているが、そのことに対して直接的には否定的な表現を使っていない。しかし「けれども花は散つてます」という表現によって、鐘は鳴らない代わりにそれを補うかのように、くろの死を悲しんで花がはらはら散ってくれることで、くろはきちんと弔われているとの主張が表されている。八十の作品ではいわば、牛の死を悼んでいる人間も美化されているのである。

次に、「たそがれ」を見ていく。八十は「かなりあ」と同時期にもう1編かなりやについてのうたをつくっている。それは「かなりあ」と一緒に鈴木三重吉に渡した「たそがれ」と

いううたであり²⁵、「かなりあ」の発表から1年弱経って『赤い鳥』に掲載された。

「たそがれ」(『赤い鳥』1919(大8)年9月号、48-49頁)

唄を忘れた／金糸雀は、／赤い緒紐で／くるくると、／縛られて／砂のうへ。
かはいさうにと／妹が、／なみだぐみつつ／解いてやる、
夕顔いろの／指さきに、／短い海の／日がくれる。

「かなりあ」では、潜んでいる喪失と回復が主題とされていたが、この作品では、「砂のうへ」に「くるくると、／縛られて」いる「金糸雀」を「かはいさうにと」「なみだぐみつつ／解いてやる」という、被害や迫害を受けている「金糸雀」を労わる少女の優しさが主題とされている。その優しさは夕暮れの薄闇に滲む夕顔の白のようなあたたかなものとして抒情的に描かれている。

このように、八十の「かなりあ」「たそがれ」「村の英雄」のそれぞれの作品では、主役の置かれた哀れな状況や受けた迫害を描写し、その主役に対する憐憫の情を述べ表して、読者に同情させるという語り方をしている。そして、特に上記の「たそがれ」で明らかなように、そうした憐憫の情や優しさを抱く人間は美しいものとして詩の中でうたわれている。

つまり、動物を題材としてうたった八十の作品では、語りの主体の視点を語られる対象の動物に固定し、主体が抱く動物への同情が表現されているのである。そして、視点の主体(うたい手)と対象(動物)の双方を美化する効果が生み出されており、基本的に作品全体の風景も美化されて提示されている。言い換えれば、八十は麗しくて抒情的な(メランコリックな)作品の世界を描き出しているのである。

2. 「雀のかあさん」(みすゞ)——距離を保ちながら雀側に加担する視点

八十の「村の英雄」「たそがれ」に見られる動物への想いと視線に類似する視点がみすゞの作品にもしばしば見られる。例えば、「雀のかあさん」が挙げられる。「雀のかあさん」は童話童謡雑誌に発表されず、みすゞの生前には世に知られることのなかった作品だが、みすゞの第一童謡集『美しい町』に収録されており、みすゞの童謡創作の初期の作品(おそらく、1923-1924年頃に作られた作品)の一つである。この作品には、八十の作品の語りの対象への加担に類似する要素があることに注目したい。しかし、みすゞはこの作品で、「その子のかあさん」と呼ばれる人間の母親と「雀のかあさん」という小さな鳥の母親の二つの立場を対比し、ある一つの出来事における二種の「かあさん」の反応を描き出している。これが八十の作品と異なる点である。この作品の語りの視点の対象は複数あり、語り手は距離をおいて第三者的な立場から状況を提示しながら、やや雀側に加担する視点から語っている。以下に作品を提示する。

²⁵ 藤田『日本童謡史』、150頁を参照。

「雀のかあさん」(『全集・I』、27頁)
子供が／小雀／つかまへた。
その子の／かあさん／笑つてた。
雀の／かあさん／それみてた。
お屋根で／鳴かずに／それ見てた。

第1連では、「子供が／小雀／つかまえた。」と作品の対象を二つ(子ども・小雀)登場させて場面の設定が行なわれている。第2連からは、二つの「かあさん」の反応が対比的に表されている。その表現の仕方について以下に見てみよう。

「その子のかあさん」には、小雀を捕まえた元気そうなわが子に対しての喜びがあり、そのことは第2連で「笑つてた」と表現されることで伝わってくる。子どもの母親から見れば、その「子供」が「小雀」に対して行なった行為は、微笑ましいとすら思える普通のことに見えている。しかしそれは、雀の親からすれば残酷な悲劇に他ならないということが、作品の後半部、第3・4連で明示されている。

母雀は、わが子が捕まえられてしまい失意の中にあるが、その行為者に立ち向かうことができない。母雀は、わが子を見つめるが、救うことができず、「鳴かずに」ただじっと身をひそめて見ているだけなのである。ここでの「鳴かずに」という描写は、母雀の悲しみを感ぜさせる。

作品の前半部、第1・2連で示される、人間が生き物を虐める日常風景として起こりうる出来事を背景にした作品全体の展開は、迫害されたかなりやを労わる優しい少女を描いた八十の作品「たそがれ」とは大きく異なる部分である。しかし、作品の後半部の語りの視点は、やや距離を保ちながらではあるが雀側に加担しているので、八十の「村の英雄」におけるそれと共通するものだと言える。

この作品から読み手が、弱い立場に置かれている雀の存在を労わるようなみずすのやさしい眼差しの存在を真っ先に感じ取るのはおそらく当然だと言えよう。確かに、作品は平易な表現で綴られており、雀に対するやさしい眼差しを感じさせるかもしれない。しかしながら、作品において繰り返されている「雀のかあさん」の「それ見てた」という様子の描写によって、小雀を捕まえた子どもを見て笑っている母親に対する厳しい眼差しがそこに潜んでいることに気づかされるのである。この作品について金井明子は次のように分析している。

三連と四連の「それをみてた。」「それ見てた。」の繰り返しによって、視座となる語り手の心情も伝わってくるのである。「雀のかあさん」の様子を見て、“かわいそう”だとか“切ない”などということばは使わずに、ただその様子を外側から見ている。そして、繰り返すことによって、語り手の視点対象になっていることがさらに強調されているのである。その語り手の視線が読者にも伝わり、読者の心も動かされるということである。

確かに金井が述べているように、作品の中では、子どもの母の感情ははっきりと「笑ってた」と表現されているが、それは一度しか描写されていない。みすゞは作品で子どもの行為を当たり前であるかのように何ら批判的な言葉を用いずに提示しているが、みすゞの批判的な意思は、「笑ってた」人間の「かあさん」を見ていた雀の母の眼差しを通して示されているのである。それに対して、第3連の「それみてた」の「みて」は、結句で反復した上、「見て」に変更して表している。母雀がわが子が捕えられている様子を見ていたという表現をあえて繰り返し、しかも、表現を反復するだけではなく、柔らかな平仮名であったのを二回目には漢字を用いて表現する手法によって、置かれた立場に立ち向かうことができない母雀の立場を強調した。これには、二つの「かあさん」の対立した状態における感覚や感情の隔たりを強く強調する意図があると考えられる。同時に、語り手の視点が子どもの母よりも母雀に向けられており、母雀の切ない感情をより強く訴えているようにも読み取れる。

この作品において注目すべき点はこの解釈を可能にする語られる対象の複数化である。また、視点の主体や対象自体が抱く感覚や感情を直接には明示しないだけでなく、対象同士が対立する場面を提示し語っている点にも注目することができる。「笑って」「みて／見て」などのような行為を外面的に記述する簡潔な表現を通じて、複数の対象の関係性を読み手に推測させる語りの方法が「雀のかあさん」の重要な特徴である。

3. 「雀と芥子」「露」(みすゞ) —— 複数の対象への視点配置

上に挙げた「雀のかあさん」においてみすゞは、複数の対象を提示した上で、距離を保ちながらも雀側に加担する語りををしていることを確認した。複数の対象への視点を同等に配置して描くみすゞの作品は多数あるが、ここでは、八十の「村の英雄」の状況設定に類似する「雀と芥子」と「露」を取り上げて、複数の対象に視点を配置するみすゞの特質を考える。

「雀と芥子」(『全集・Ⅱ』、85頁)

小ちやい雀が／死んだのに、／芥子は眞紅^{まっか}に咲いてゐる。
知らないのです／知らせずに、／こつそりそばを通りましょ。
もしもお花が／きいたなら、／すぐにしぼんでしまふから。

「露」(『童話』1926(大15)年4月号、121頁)

誰にもいはずにおきませう。
朝のお庭のすみつこで、／花がほろりと泣いたこと。
もしも噂がひろがつて／蜂のお耳へはいつたら、

²⁶ 金井「視点の多様性から見る金子みすゞの表現」、20頁。

わるいことでもしたやうに、／蜜をかへしに行くでせう。

まずは「雀と芥子」から見ていく。「雀と芥子」はみすゞの生前に発表されず、矢崎編のみすゞ童謡全集の第二童謡集『空のかあさま』に収録されており、創作の時期についてはおそらく 1924-1925（大 13-14）年頃である。八十の「村の英雄」の状況設定と同じく、みすゞのこの作品においても、動物（雀）が死んだことから作品が展開されていく。そして、作品の第 1 連において、雀が死んだのに、芥子が真っ赤に咲いているという表現は、「村の英雄」のくろの死が弔われていないということとそれに対する視点の主体が抱いている残念な想いの設定にも非常に似ている。とはいえ、作品中の対象への視点の配置手法によって八十と異なる世界が創出されている。

みすゞの作品では、第 1 連において芥子が「真紅に咲いてゐる」様子を記すことで、定められた視点の対象（死んだ雀）に共感しない芥子に対する批判的態度を表現している。しかし、第 2 連ではそれが転回され、芥子は雀が死んだことを知らないのだという。そして、それを否定することなく、「知らせずに、／こつそりそばを通りましょ」と、雀の死を悼むべきだという芥子への要求も取り止められる。第 3 連では、むしろ、もしも雀の死のことをきいたら芥子まで枯れてしまうことを怖れている心持を表現して作品を終わらせるのである。

「露」においても同じように、みすゞは、第 1 連で、花に付いた朝の露のことを涙に喩えた上、「花がほろりと泣いた」と庭の隅に生えている花の想像上のさみしさと悲しい様子を伝えている。そして、実際の涙ではないとはいえ、第 2 連では、花の悲しい様子の噂が広がって、蜂の耳に入ることを怖れる心持を強調している。

みすゞは、複数の対象を提示した上で、それに対する視点を同等に配置し、作品を展開しているのである。作品の冒頭に状況の設定が提示されるのだが、それを最後まで単一の情景として一貫して描くのではなく、むしろ視点を作品のもう一方の対象へと移動させて描くのである。同時に、作品中に、悲しいことがあったと設定されている対象に想いをめぐらせて、シンパシーを誘うことをせず、憐憫の情や優しさを抱く人間を麗しいものとして描くこともしない。

「雀と芥子」では、芥子が雀の死のことをきいたら「すぐに」しぼんでしまい、一方の「露」では、もしも蜂が、花がほろりと泣いたことをきいたら、花に対して悪いことをしたように思い、花から吸った蜜を返しに行くのだとしている。みすゞは、暗に芥子、蜂の雀、花へのシンパシーを描いており、異なる視点・一致しない感情を無理に同化させようとせず、異なるものの同時存在を容認している。つまり、想像による展開をしつつ、対象への視点を同等に配置し語る。そうすることによって、作品の冒頭に感じさせる視点の主体や対象に同情する枠から出で、読者に対象同士の関係性を推測する読みの体験をさせるのである。

第5節 『^{ろうかんしゅう}琅玕集』に見るみすゞの八十への関心

金子みすゞは、『童話』の1924（大13）年12月号の「通信欄」において、「八十党」であると自称していた。それは、ただ八十に作品が選ばれて、且つ、褒めてもらったからではない。第3・4節の八十とみすゞの作品の比較作業から明らかなように、みすゞは八十の童謡作品において扱われているモチーフを自身の作品に取り込みながら、異なる展開や視点を用いて創作を行っていた。つまり、八十の作品を土台に彼女は独自の手法を発展させていたのである。みすゞのこの手法が八十の目を惹きつけた。一方、みすゞにとって、八十の作品のどのような側面が興味深いものであったのだろうか。それを知るための重要な手掛かりとなるのは『琅玕集』に収められている八十の作品であると考えられる。

恩師八十が渡仏していた時期に、みすゞは、主に八十の不在期間に発行された雑誌や詩集などから、自身が選んだ作品を『琅玕集』と題するノートに書き留めていたことについては既に第4章において触れておいた。『琅玕集』に収められている八十の作品の傾向を分析し明らかにすることで、みすゞの八十の作品への関心の所在と、みすゞが八十を師として仰いだ理由が見えてくるだろう。

まずは、『琅玕集』に収められている八十の作品のタイトルと初出情報の一覧を示しておく。

「きみが名」『令女界』1925（大14）年3月号

「お靴とお菓子」『子供之友』1925（大14）年3月号

「夢雲雀」『銀の笛』1925（大14）年4月号

「自分のもの」『子供之友』1925（大14）年5月号

「姫の一生」『少女倶楽部』1925（大14）年5月号

「故国の妹に」『令女界』1925（大14）年6月号

「丘の上」『主婦の友』1925（大14）年6月号

「蝶」『主婦之友』1925（大14）年6月号

「星ゆゑに」『令女界』1925（大14）年10月号

「喪失」「秘唱」「島がけ——紅海にて」「楽しき灯臺」『愛誦』1926（大15）年7月号

「時とともに智慧は来る」「酒の唄」（W・B・イエーツ／八十訳）『愛誦』1926（大15）年7月号

「たはむれ」『愛誦』1926（大15）年9月号

「ひとりめざめて」『令女界』1926（大15）年10月号

「即興」『愛誦』1926（大15）年10月号

童謡作品が2編、一般文藝誌に発表された詩が14編と翻訳詩が2編で合わせて八十による創作・翻訳作品18編が収録されている。以下にそれらの作品の傾向について考察する。

1. 『琅玕集』に収録されている八十の童謡作品に見る傾向

『琅玕集』に収められた八十の 18 編のうち 2 編だけが児童文芸誌『子供之友』に発表されたものであった。収録されている北原白秋の 29 編のうち、児童雑誌に発表されたものは 23 編（『赤い鳥』は 20 編・『コドモノクニ』は 3 編）にもなるが、これと、一般文芸誌に発表されたものが僅か 3 編（『女性』『婦人倶楽部』『令女界』それぞれ 1 編ずつ）に過ぎないこととは歴然とした差がある。

それは、『琅玕集』が主に八十が渡仏していた時期に編まれ、その時期は、白秋と比べて八十の童謡の発表作品数ははるかに少なかったということに付随するかもしれない。しかし、『子供之友』の他に『童話』にもほぼ毎月、号の巻頭に八十の作品は 1 編載っていた。八十は帰国後も童謡を発表している。けれど、それらの童謡は『琅玕集』に入っておらず、もっぱら一般文芸誌に掲載された詩が収録されていたのである。みすゞは、児童雑誌以外の八十が作品を載せていた文芸誌も積極的に見ていたが、これは、八十の大人向けの詩へ高い関心を寄せていたということを示している。しかし、みすゞが八十の童謡に全く興味がなかったとは考えることはできない。まずは、2 編の童謡に着目し、みすゞがどのような要素に惹かれたのかについて考察する。

「お靴とお菓子」（『琅玕集・上』、39-40 頁に収録）

小さな、小さな、足して／大きなお靴をはきたがる／どこかの坊やはをかしいな。
そんな、お靴のはける子は／わしの倅に貰はうと／お寺の仁王が申します。
小さな、小さな、お口して／大きなお菓子をたべたがる／どこかの嬢やはをかしいな。
そんなお菓子をたべる子は／わしの仲間にしてやろと／川原の鰐が申します。

「自分のもの」（『琅玕集・上』、78-79 頁に収録）

わたしのだいちな／このお人形も／あなたにあげれば／あなたのものよ。
あなたの好きな／その ^{かんざし} 簪 も／わたしに呉れれば／わたしのものよ。
いままで自分の／ものだつたのに／ちよいとわたせば／むかふのものよ。
おもへばほんとに／ふしぎだけれど／自分のものとは／いへないものよ。

一作目の「お靴とお菓子」は、前半の 2 連と後半の 2 連が対比されるかたちになっている。しかも、それぞれの視点の対象も異なっており、内容的にはどちらも矛盾を題材としている。そしてそれは許されない矛盾ではなく、子どもらしさを面白おかしくうたった矛盾である。

もう一方の作品「自分のもの」では、「わたし」と「あなた」という二つの存在を立てた上、それぞれが所有している物を相手に引き渡した時点で相手のものになるという当然の内容ではあるが、平易なことに不思議の感覚をめぐらせて、思慮に思慮を重ねる効果を生み出す。この不思議の感覚は、みすゞが強く意識したものでもあった。みすゞの「不思議」への注目については、次章のみすゞと白秋の作品の比較によってもさらに考察していく。

概して言えば、本章の第3・4節に挙げた、美化の要素もなく、単一の情景や固定された対象への執着もないことが特徴である八十のこの2編こそが、みずゝの目に留まったのである。八十の第一童謡集『鸚鵡と時計』に収められている童謡59編（1921（大10）年1月号に載せた「坂」まで、『赤い鳥』発表の34編と、『金の船』、その他に発表された25編）を見ても、どこにもこのような傾向の作品は見当たらない。

2. 『琅玕集』に収録された八十の大人向けの詩作品に見る傾向

ここでは、『琅玕集』に収められている八十の大人向けの14編の詩の全般的な傾向を示す。効果的に使われている特徴ある句や表現を挙げるだけでもその特色は明らかになる。

1. 「きみが名」（『琅玕集・上』、22-23頁に収録）

草にねて／けふもかぞへぬ、／なつかしき君が名を。

（前4句略）恋ひしさまさる／朗らけき君が名よ／いとほしき君が名よ。

（第3連略）

2. 「夢雲雀」（『琅玕集・上』、74-75頁に収録）

寂しいこともあるものよ、／夢で雲雀を聴きました。

東京へ来てはや五年、／瓦の屋根の波をみて、

遠い生まれのふるさとの、／丘のすがたも忘れたが、

（第4-5連略）

3. 「姫の一生」（『琅玕集・上』、90-91頁に収録）

幼いころのお姫さま／おめしになるは乳母車／笑へば可愛い片ゑくぼ／ちんちろ、驢馬の鈴が鳴る。

（第2連略）

お年を老つたお姫さま／おめしになるは黒の馬車／今日もさみしく^{はかもうで}墓詣／ながい磔道^{いしみち}、雨がふる。

4. 「故國^{ふるさと}の妹に」（『琅玕集・上』、126-127頁に収録）

千代紙の鶴をひねもす／折りながら／侘しくわれの帰りをば／待つと告げ来し妹よ。

千代紙の鶴は／千萬折ればとて／飛ばぬ鳥ゆゑ悲しけれ。

（第3-4連略）

5. 「丘の上」（『琅玕集・上』、146-148頁に収録）

丘の上に／われひとり／たたずみて／空を見る。

（第2-5連略）

6. 「蝶」(『琅玕集・上』、149-150 頁に収録)

わたしは蝶々、／針にさされ、テレピン油を塗られて／標本箱に貼られてゐた。／その
苦しみを遁れようと／わざわざ遠い巴里へ来ました。
それなのにわづか一月／わたしはまた針に刺された、／わたしは蝶々、／さみしい、苦
しい、恋の蝶々。

7. 「星ゆゑに」(『琅玕集・下』、102-104 頁に収録)

友よ、——／その夜からあの女^{ひと}は／わたしに接吻^{くちづけ}をくれなくなりました。
(第 2-5 連略)

友よ、——／その夜から私はもとの淋しい一人になりました、／あの女は二度と接吻を
くれなくなりました。

8. 「喪失」(『琅玕集・下』、144-145 頁に収録)

青葉のかげに／女等ねむりぬ、／白く、円く。
黝^{かぐろ}き腋毛／砂にまみれ／或は小指をそれせ、——／大空をゆく小鳥。
失なへるものを／一に現ずれば／慾情は／焰か、小鳥か。
(第 4 連略)

9. 「秘唱」(『琅玕集・下』、150 頁に収録)

(第 1-2 連略)

たまきはる命をかけて／愛しきひとよ、女^{おんな}よ。

10. 「島かげ——紅海にて」(『琅玕集・下』、162-163 頁に収録)

島かげを見ぬ、／ねむられぬ夜の甲板^{デッキ}に。
(第 2-4 連略)

11. 「楽しき灯盞」(『琅玕集・下』、166-168 頁に収録)

(第 1 連略)

焰、／盡きんとすれば／あるものは投ぐ、／薔薇^{はなびら}の葩^{はな}を。
また、／あるものは／女^{おんな}の黒髪を。——
(第 4 連略)

12. 「たはむれ」(『琅玕集・下』、177-178 頁に収録)

夜おそく／涼み臺で戯れてゐる二人の若者を見た、／一人がその膝に友だちの頭を抱いて、
／やさしく敲きながら、(後 10 句略)

(第2連略)

13. 「ひとりめざめて」(『琅玕集・下』、189-190 頁に収録)

(前句略) 熱病めるわれの現に／ふとも呼びし人の名——／(中 3 句略) 胸とどろかせ
／ベッドに身を起こせば、／あたりには誰もみず(後 2 句略)

(第2連略)

14. 「即興」(『琅玕集・下』、196-197 頁に収録)

秋のこみちに／わがあぐる／寂しき花火を見たまへ。

(第2-4 連略)

以上の収録作品における、「なつかしき」「恋ひしき」「寂しい」「悲しけれ」「苦しい」「淋しい」「愛しき」といった、感情を直接表す表現の多用は注目に値する。特に「さびしい」という感覚を読者に強く印象付けるものが数多く見られる。八十の詩における孤独の要素がみすゞの好みに合ったと言える。

みすゞの作品においても「かなしい」「うれしい」「たのしい」「なつかしい」「こいしい」などをはるかにしのぎ、最も多く使われる感情表現は「さみしい」「さびしい」である。それらの語が、回想に懐旧の念をとめない、失われたものを思って現実孤独感を強める内容の作品で用いられている。孤独感を示すこの表現は、第4章に見たみすゞの人生の相次いだ別れの経験から発生したのかもしれない。

その他に、「君」「お嬢さま」「妹」「女」など女性を示す直接的な表現、または「蝶々」を通じて女性の存在を連想させる語が上に示した作品の半分余り、8編に登場している。そしてそれらの詩において恋心や懐旧の念が詠まれており、感動的な余韻が残る。みすゞの遺稿集には恋を詠んだ作品はないが、『琅玕集』に入っている上記の八十の詩や、第4章で触れた、白秋の「片恋」の作曲をするようにという正祐への注文から、みすゞは恋のうたを好み、特に八十の詩に詠まれているような、余情が残るような恋のうたに対して好意的であったと考えられる。

3. 『琅玕集』に収録された八十の翻訳詩作品に見る傾向

『琅玕集』においてみすゞは、八十訳のウィリアム・バトラー・イエイツ (William Butler Yeats, 1865-1939) の2編以外に、堀口大学・清水暉吉によるラ・スムーズやアリス・メイネルの5編の訳詩、上巻の冒頭には、竹友藻風 (1891-1954) 著『クリスティナ・ロゼッティ』(研究社、1924) からロゼッティの詩6編を書き留めていた。みすゞはロゼッティを強く意識していたと思われる。ロゼッティとみすゞの関係については章を改めて詳しく見ていくが、ここでは、八十の訳詩のイエイツの2編に注目してその傾向について簡単にまとめた

い。

「時とともに智慧は来る」（イエイツ作・八十訳、『琅玕集・下』、164 頁に収録）
葉はあまたあれど根はひとつ。／なべてわが虚偽^{いつはり}みちし若き頃／われ葉と花を日に揺り
ぬ／いまぞわれ真理^{まこと}のうちに枯れゆかむ。

「酒の唄」（イエイツ作・八十訳、『琅玕集・下』、165 頁に収録）
酒は唇^{くち}よりきたり／恋は眼^{まなこ}より入る。／われら老い、かつ死ぬる前に／まことに知る
べきはこれのみ。／われ杯を唇^{くち}にあて／君を眺めて嘆息^{ためいき}す。

20 世紀英語詩を代表するアイルランド詩人イエイツは、神秘主義的思想をテーマとした作品で知られている。上記の「時とともに智慧は来る」には、若い時は何も知らないでただ花と葉のように日の照らすところに揺られていたが、肉体が衰えていくとともに真理をつかみ取るという、神秘への志向を秘めている。次章の白秋との比較で見えていくように、みすゞの作品には、自然による必然的な事柄を不思議な現象・矛盾・驚きとして提示しながら、より深い洞察や問いかけに発展させていくという傾向があり、この点は、イエイツの作品と通底すると言える。一方の「酒の唄」は、ロマンチックな作品で人生観が詠まれており、生き方についての問いかけを促しているとも言える。2 編とも抒情的ではあるが、そこには現実の直視やある種の矛盾・苦悩が象徴的手法を用いて描かれている。これにより、読者の関心を作中で象徴的に描かれている唇や眼などへ向けさせる効果が生み出されているのである。

このように、みすゞが自ら選んで『琅玕集』に収めた八十の童謡作品と大人向けの詩及び翻訳詩には異なった傾向があることがわかる。童謡の 2 編は日常生活における子どもらしさをうたった面白おかしい矛盾と不思議の感覚が特徴的である。一方、大人向けの詩作品と翻訳詩は抒情的な面で共通しており、その中で、孤独感、人生観が詠まれていることが特徴である。

第 7 節 おわりに

これまで検討したように、みすゞは自らの創作において八十の童謡を元とし、同じ題材で作品を書くこともした。彼女にとって八十は直接的な模倣の対象でもあり、八十の作品の中に自分の詩作の方向性を探していたと思われる。

みすゞの作品には、八十に近い表現があり、八十が賛美してやまなかった豊かな「イメージネーション」がある。そのイメージネーションにおいて八十が主張した「作者の感動」があり、「全体的な人生を念う」心持ちも表されている。だが、八十と比較してみるとみすゞの作品

にはそれだけにおさまらない精神の動きがあり、自分の内面からの考察を行ないながら作品の時空間を広げていく。その中で、時間を巧みに交差させ、複数の場면을提示している。

また、語りの視点に関して、八十は語りの視点を作品の主役に密着させ、メランコリーで美しい想像に満ちた世界を描き出した。それに対してみすゞは、一切の美化をせずに、一人称、または三人称の視点からの記述を行ない、作品の世界を提示することによって、読み手に対して積極的に自分なりの見方や感動を通じて作品を味わうように仕向けている。作者の感動を描き出す手法として、子どもの頃の記憶を形象化し、「芸術」を生み出そうとした八十に対して、みすゞは想像の飛躍によって作品の時空間を展開させ、提示した複数の視点对象のどちらにも密着せず、その関係性を読み手自身に想像し読みとらせようとした。そのことがある意味で、八十の持つことができなかったみすゞ独自の「イマジネーション」の「飛躍」のありかただったのだと結論づけられる。

さらに、『琅玕集』に収められた八十の作品とその傾向から、みすゞは八十の童謡より大人向けの詩を好み、特に八十のメランコリックな作品世界に惹かれていたと言える。また、みすゞが『琅玕集』に収録した八十の童謡作品は僅か 2 編であったが、その 2 編とも矛盾と不思議が主題となっている。矛盾と不思議はみすゞ作品において扱われることが多い主題であるが、この点については次章以降で考察していく。

第 6 章 北原白秋からの影響と金子みすゞの独自性——新しい受容の体験と認識の多様化

第 1 節 はじめに

金子みすゞの童謡については、これまで八十及び白秋との関係を探った研究が幾つか見られ、その中では特に八十からの影響が強調されてきた。本章では、これまで本格的に論じられることのなかったみすゞと白秋の关系到注目し、白秋との比較検討によりみすゞの表現の独自性と主題の展開手法の特徴を明らかにする。

みすゞは八十が選評を担当する『童話』を中心に童謡作品を発表し、八十の高評を励みに詩作を続けた。一方、白秋が選評を担当する『赤い鳥』にはみすゞの作品は 3 編が掲載されているが、選評欄にはそれに関する白秋の評は見当たらない。なお、みすゞの 3 編が掲載されたのは、八十が渡仏していた時期であったことから、白秋とみすゞの関係はこれまで見過ごされてきた。

本研究では、みすゞは白秋の童謡も愛読し、童謡創作の手本としていた¹というみすゞの実弟正祐の証言を確認する。みすゞが、主に八十の不在期間に編集した『琅玕集』の中に収めた作品では、白秋の作品が 29 編と一番多い、次いで、八十の作品の 18 編である。掲載雑誌別に見ると、白秋が深く関わった『赤い鳥』は 56 編で、これに次ぐ『令女界』が 18 編、『コドモノクニ』が 17 編である。このことから、みすゞは『童話』以外の雑誌を広く読んでおり、多くの童謡に目を通した上で白秋の作品を好み、圧倒的に多くの『赤い鳥』の童謡作品を『琅玕集』に取り込んだことがわかる。この数字はみすゞと北原白秋及び『赤い鳥』との関係を考える上で重視すべき点である。

この影響関係をより詳しく検討するために、本章ではみすゞが白秋と同じ主題を題材にした作品に注目したい。まずは白秋とみすゞの影響関係を探った先行論²の中で注目されている白秋の「赤い鳥小鳥」の「色」の問題とそのモチーフや着想におけるみすゞ作品の類似点に着眼しながらも、白秋のこの作品が周囲の世界を驚異の対象とし、それに対する「なぜ」という問いかけを行なっている点、そしてこの主題をみすゞが受け継いだと思われることを議論の主眼の一つとする。そのためにまずは白秋の「赤い鳥小鳥」における「なぜ」という言葉の画期的な用い方について検討し、この問いかけの「なぜ」が白秋の童謡にとって重要

¹ 矢崎『童謡詩人金子みすゞの生涯』、264 頁を参照。

² 峠田彩香「金子みすゞの童謡——雑誌『赤い鳥』・北原白秋からの影響」『歴史文化社会論講座紀要』第 10 号、2013 年 2 月。

なテーマであったことを明確にする。その上で同じく疑問や不思議といった主題を提示するみすゞの作品を挙げて³、作品のテキストに即して、そこで見られる表現方法や語り方の相違点を分析し比較を行なう。

次に、白秋が子どもの実生活から捉えた留守番という主題に注目し、子どもの目から状況を描いてうたった「金魚」を取り上げる。白秋の「金魚」に類似するみすゞの作品として、「お魚」「大漁」を比較の対象とする。とりわけ二人の作品において取り扱われている生き物の死や虐待の叙述の視点を議論の主眼とする。従来のみすゞ研究においては、この 2 作品について、「命を尊ぶやさしさ」⁴や人間以外の存在に視線を向けたことが特徴であるとされ、それがみすゞの作品全体の特徴として位置づけられてきた。しかし、本章ではみすゞが「お魚」「大漁」を執筆した際、白秋から大きな影響を受けていたことを明確にする。特に矢崎節夫によれば、本章の議論の中でも再び触れるように、みすゞは白秋の「金魚」が嫌いだったというみすゞの実弟正祐の証言があり⁵、これについては、みすゞが生き物の虐待や死を題材とした白秋の作品を意識していたことを示す重要な証拠として注目したい。

この比較検討の作業を通して、みすゞが白秋の童謡作品のモチーフや語句から影響を受けたという大まかな指摘に留まらず、白秋の作品のどのような側面に影響され、どのように自分の中でその影響を熟成させていったのか、またみすゞの表現の独自性がどこにあるのかを白秋と比べて見出していくことが本章の目的となる。

第 2 節 「なぜ」「不思議」という主題とその展開手法

1. 「赤い鳥小鳥」をめぐる白秋の童謡観

第 2 章で先述したように、童謡研究で最も注目されてきた白秋の特徴は、伝統的なわらべ唄を参照し、現代童謡に活かしたことである。「赤い鳥小鳥」はその典型的な作品であると言える。この作品については白秋自身が『お話・日本の童謡』で、北海道帯広附近の子守唄「赤い山青い山」⁶をふまえたものだとして明かしている。以下に白秋の童謡作品「赤い鳥小鳥」

³ みすゞによって編まれた『琅玕集』は、詩集から収録されたものを除けば、1926 年 2 月の結婚による収録作業の中断を含めて、1925（大 14）年 2 月-1926（大 15）年 10 月の間に発行された童話童謡雑誌から選んだものであり、白秋の「赤い鳥小鳥」は、既に 1918 年 10 月に雑誌発表されていたので収録されていない。

⁴ 畑中『日本の童謡』、105 頁。

⁵ 矢崎『童謡詩人金子みすゞの生涯』、264 頁を参照。

⁶ 「赤い山青い山」

ねんねの寝た間に、／何しよいの。／小豆餅の、／椽もちや。／赤い山へ持つてゆけば、赤い鳥がつつく。／青い山へ持つてゆけば、青い鳥がつつく。／白い山へ持つてゆけば、白い鳥がつつく。

（『お話・日本の童謡』アルス、1924 年。『白秋全集第 16 巻——詩文評論 2』岩波書店、1985

を提示する。

「赤い鳥小鳥」(『赤い鳥』1918(大7)年10月号、61頁)
赤い鳥、小鳥、／なぜ／＼ 赤い。／赤い実をたべた。
白い鳥、小鳥、／なぜ／＼ 白い。／白い実をたべた。
青い鳥、小鳥、／なぜ／＼ 青い。／青い実をたべた。

この作品に関連する白秋自身の童謡観を検討する。白秋は1923(大12)年1月号の『詩と音楽』で、「童謡私鈔」を発表している。その中で白秋は12編の童謡を掲げ、それぞれの童謡の後に「註」として解説を加えている。「赤い鳥小鳥」については、次のように註をつけている。

此の童謡は私の童謡の本源となるべきものである。たとへば正風に於ける芭蕉の「古池」の吟の如きものである。童心より観ずる此の原始的単純をただの単純のみと目してほしくない。此の内に虚実の関連、無変の変、因果律、進化と遺伝等、而も萬物流転の方則、その種々相を通ずる厳としてまた渾る無き大自然界の摂理、——かうした此の宇宙唯一の真理が真理として含まれて居らぬであらうか。

童謡は児童にもその極度に於て解し易く、成人には更に深く高き思念に彼を遊ばしむるものでなければならない。さう私は思ふのである。⁷

ここで、白秋は自然界の摂理を童謡に込めながらうたうことを重んじている。白秋にとって童謡は「童心」によって捉えられた原始的な単純さに基づくべきものである。「赤い鳥小鳥」に関連する白秋のこの議論を作品自体に反映させて言えば、鳥の赤や白や青の色について「なぜ」と疑問に思う「童心」が作品に託されており、鳥の色は食べた赤や白や青の実の色によって変わるという「童心」に基づく「原始的単純」さが歌われている。しかしながら、それは単なる「単純さ」ではなく、様々な哲学的な真理や自然の摂理を含むもので、むしろ、成人がこれを受容した場合には一層深く高い思念の世界に至ることができるようなものでなくてはならず、童謡は単純かつ深淵なすぐれた俳句にも似た世界であらねばならないと説いている。白秋は、この「赤い鳥小鳥」を自分の童謡の「本源」だと位置づけた。その上でこの作品において最も重視し提示しようとしたのは、自然の摂理をめぐって「童心」から発せられる「なぜ」という問いかけだったのではないだろうか。この「なぜ」は童謡において白秋が用いた重要なテーマとして注目に値するものだと考えられる。

年、421頁より引用した)。

⁷ 北原白秋「童謡私鈔」『詩と音楽』、2頁。

2. 白秋の童謡における「なぜ」の特徴的な用い方

藤田圭雄は白秋の童謡を大きく二期に区分している。『赤い鳥』1920（大9）年5月号までを「第一期」童謡⁸とし、その根本的特徴を在来のわらべ唄のリズムと内容に見ている。それが白秋という天才によって「巧みに処理された」場合もあるが、「時には全く古風な、生氣のない童謡も生み出している」と藤田は分析している⁹。一方、佐藤通雅は『赤い鳥』創刊頃の白秋の童謡作品を「初期童謡」としており、初期の特徴を白秋が「自分の手法を完全に手に入れない、いわば試行の時期である」と論じている¹⁰。そして、「赤い鳥小鳥」の作品構造や特徴を「これ以上の幼い論理もあるまい」としながらも、わらべ唄を模しつつ「ただごとうた」の境界線上に立ちながら、新童謡としての結晶をみごとに見せ」たすぐれた作品だと佐藤は評価している¹¹。さらに、畑中圭一は、『赤い鳥』創刊から1920（大9）年までを白秋の童謡創作初期の3年と括り、その特徴が、わらべ唄をベースにした発想や新しい表現方法でわらべ唄の再創造を積極的に試みた点にあると説明している¹²。

また畑中は、わらべ唄を活かした白秋の童謡は直接わらべ唄と関連して生まれたのは、作品だけでなく、岩井正浩が白秋の特徴として指摘する「子どもの生活感情を大切にする姿勢」全般がわらべ唄に由来するのだと強調している¹³。なお、白秋が、わらべ唄を枠組みとして創作した童謡としては「赤い鳥小鳥」の他に「ほうほう^{にイ}の浮巢」（『赤い鳥』1919（大8）年6月号）も注目される¹⁴。

以上のように、「赤い鳥小鳥」においてこれまで注目を浴びたのは、白秋がわらべ唄を発想の契機にして創作童謡に取り組んだ姿勢である。そして、その姿勢については研究者によって評価が分かれてきた。

しかし、本章で注目したいのは、白秋がより具体的にわらべ唄から何を引き継ぎ、それを白秋自身の近代童謡の中で如何に発展させたかである。そのポイントの一つが「なぜ」という問いかけであり、さらに白秋が重視するこの「なぜ」という疑問に託されている子どものあり方、つまり周囲の世界を驚異の対象とする子どもの存在である。

まず、わらべ唄で出現する「なぜ」を用いた例を見ていく。

「小山の子兎」

こんこん小山の子兎は／なぜにお耳が長うござる／おッ母ちゃんのぼんぼにいたとき
に／長い木の葉を食べたゆえ／それでお耳が長うござる

⁸ 藤田『日本童謡史』、55頁。

⁹ 同上、36頁。

¹⁰ 佐藤『白秋の童謡』、71頁。

¹¹ 同上、73頁。

¹² 畑中『日本の童謡』、46頁を参照。

¹³ 同上、47頁を参照。

¹⁴ 同上。

こんこん小山の子兎は／なぜにお目々が赤うござる／おッ母ちゃんのぼんぽにいたと
きに／赤い木の実を食べたゆえ／それでお目々が赤うござる¹⁵

この「小山の子兎」から、わらべ唄では「なぜ」という疑問を発する伝統があることがわかる。白秋は、問いかけを発するわらべ唄に刺激を受け、わらべ唄を土台にして「赤い鳥小鳥」を創作した。

既に述べたように「赤い鳥小鳥」の創作に際して白秋は帯広地方の子守唄「赤い山青い山」を参照したが、このわらべ唄の、「小豆餅」を赤や青や白い色の山へ持っていくと赤や青や白い色の鳥がつつくという因果関係を白秋が自分の童謡作品に応用したことは容易に見てとれる。ただし、このわらべ唄には「なぜ」という言葉による問いかけはない。

その点でむしろ注目されるのは、白秋の「赤い鳥小鳥」に類似する「なぜ」が用いられている遊ばせ唄「小山の子兎」である。白秋の作品では、鳥の色が食べた実の色によって赤や白や青に変わる。しかし、「小山の子兎」の外見の特徴は白秋の作品の小鳥のように小兎が食べたものによって変わるものではなく、その子兎の「おッ母ちゃん」が食べたものによって変わるのである。子兎は「おッ母ちゃん」の腹にいた時、「おッ母ちゃん」が「長う木の葉を食べたゆえ」子兎の「お耳が長う」なり、そして、「おッ母ちゃん」が「赤い木の実を食べたゆえ」子兎の「お目々が赤う」なったという。白秋はわらべ唄からこのような「なぜ」かを説く、という構成を取り込んだのだが、子兎は白秋の小鳥と異なり自分で食べたものによって外見の色彩の特徴が生じたと設定されていないことに注意したい。このわらべ唄は確かに「母親が子供に抱く愛情を、子兎と母兎の愛情に託して歌ったもの」¹⁶であり、作品自体からもうかがえるように子兎と母兎の密接した関係をうたったものである。母親が子どもを寝かせたり遊ばせたりするときに、親子関係の近さや温かさを伝えるものとして用いていたことは容易に想像できる。母親の立場から見て子どもにうたって聞かせるのに都合の良い内容であり、うたう側の意識は子どもではなく母親に置かれている。

他にも、「中の中こぼんの小坊さん／何で背が低い／親の日に／えび食うて／そんで背が低い／立ってみよう／すわってみよう／うしろにだれがいる」¹⁷の遊戯唄でも、子どもの背の低さの理由が親に関連するものとしてうたわれている。このように「なぜ」を用いたわらべ唄の問いかけに対する答えに、子どもではなく年長者の親が意識されていることが後で見るように白秋との大きな違いである。

一方、明治の学校唱歌の中で用いられている「なぜ」という問いかけについては、管見の限り、次の例しか見当たらない¹⁸。

¹⁵ 町田・浅野編『わらべうた』、116 頁。

¹⁶ 同上、116 頁。編者による解説。

¹⁷ 「中の中の小坊さん」、尾原昭夫編『日本のわらべうた——屋外遊戯歌編』社会思想社、1975 年、28 頁。

¹⁸ 明治唱歌については、大和田建樹・奥好義編『明治唱歌』全 6 巻、中央堂、1888-1892 年・

「競漕の歌」

いまをさかりの花の時 うらゝの天気こゝちよや。／いざやゆかん隅田河に。 はれの
競漕はれの競漕。／まけてはならぬぞ みな、みな、みな、みな、みな励め。
わが目はわれの舟にのみ そゝぎてよそを見るなかれ。／いざやこげよ楫を揃へ 負け
ず漕げ負けず漕げ。／ちからのかげりを こげ、こげ、こげ、こげ、こげ小舟。
あひての舟はおくれたり。 われらの舟ははや着きぬ。／けふもかれらはまたも負け。
腕のよわさ腕のよわさ。／さんどにいちどは なぜ、なぜ、なぜ、なぜ、なぜ勝ぬ。(以
下第4連略)¹⁹

わらべ唄とは逆にこの「競漕の歌」という唱歌では、子どもが主体になっており、作品自体も子どもの視点からうたわれた内容である。5度繰り返される「なぜ」の問いかけも子ども自身が発するものとなっている。だが、この唱歌の第3連での「なぜ」という言葉の繰り返しは、第1、2連の形式に沿ったものであり、答えを引き出そうとしたり何かの認識を問うような問いかけではなく単なるかけ声のような文句に留まっている。

これまで見た限りでは、わらべ唄の「なぜ」は大人の視点からのものであり、唱歌では疑問を提示することよりも単なる言葉づかいに終わっている。

ここで白秋の「赤い鳥小鳥」に戻ることにしよう。白秋の童謡作品では、小鳥の赤や白や青という外見的な特徴の一つである色の理由について、「なぜなぜ」と2度繰り返して疑問の念を強調するかたちをとっている。その上、小鳥の赤や白や青い色は自分自身が食べた実の色によって決まるとされる。つまり小鳥の色は受動的に変わるのではなく小鳥自身の能動的な行動によって変わっているのである。また、歌詞の中で「なぜ」という問いかけに対する答えも提示されてはいるが、それぞれの答えの終わりに「ゆえ」ではっきりと断じられているわらべうた「小山の子兎」とは逆に、白秋の童謡では理由づけの言辞がない。これにより、かえって「なぜなぜ」で強調された問いかけ自体が目的であるように強調されてくる。この問いかけの精神こそ白秋がわらべうたを現代的に再創造する際に重んじた「童心」であり、それは、子どもの持つ自然な疑問と不可分であると考えられる。子どもでなければ思わない、子どもならではの、理屈ではない世界があると白秋は考え、その「童心」から発する問いかけを子どもたち自身が強く体験できるような童謡を創出したのである。

第3章において触れたように、「児童文学ルネッサンス」ともいわれる大正期には、明治期の「唱歌」に対抗して「創作童謡」が提唱され、儒教道德を中心に大人の価値観から徳性の涵養を図る学校唱歌の教化的傾向に対する批判や反発が露わにされていた。そうした文

伊澤修二編『小学唱歌』全6巻、大日本図書、1892-1893年、納所弁次郎・田村虎蔵編『教科統合少年唱歌』全8巻、1903-1905年、について確認を行なった。

¹⁹ 大和田・奥編『明治唱歌』第1巻、39頁。

脈の中で、「なぜ赤い」「なぜ白い」「なぜ青い」と白秋が繰り返した子ども自身が発するものとしての問いかけの「なぜ」は、彼が童謡領域においてもたらしめた新しいテーマであったと言える。この「なぜ」こそ、白秋童謡の代表作「赤い鳥小鳥」の最も注目すべき点であり、白秋の童謡の最も画期的な点であるのではないだろうか。

「赤」や「白」「青」という単純な色の中に託された自然の「因果律」を「童心」によって「なぜ」と疑問に付すこの白秋の手法は、みすゞにとっても興味深いものだったようであり、彼女の幾つかの作品に受け継がれた。それについて以下より見ていく。

3. 白秋とみすゞの比較

ここでまず確認しておきたいのは先行研究の状況である。周知のように、金子みすゞ研究においては矢崎節夫の研究以来、作品の発掘や伝記研究が優先されてきた。そのため、みすゞ作品自体を研究対象としたものが少なく、他方では既に述べたように特に西條八十からの影響と彼との師弟関係がこれまで多く言及されてきた。白秋とみすゞの関係に触れたこれまでの研究では、みすゞの「自然界の色に対する問題」を扱った作品群が白秋の「赤い鳥小鳥」の「パロディ」だとする藤本恵の論文²⁰や、昔話をもとにして「おはなしのうた」を作ったみすゞが、『花咲爺さん』（アルス、1923）で、白秋が試みた「昔のうた」を全く意識していなかったとは考えにくいと述べた小林和子の論文²¹、そして、既に触れた峠田彩香の論考²²がある程度である。しかし、峠田の研究も、白秋の「赤い鳥小鳥」での「色」に対する問いというモチーフとみすゞ作品における「着想と語句」に類似点が見られるという指摘に留まっている。

本章では、白秋の「赤い鳥小鳥」との類似点をもつみすゞの諸作品を取り上げた上で、「色」という共通するモチーフは素材として意識するに留め、「なぜ」という主題に注目する。白秋がもたらしたこの主題が如何にみすゞの童謡作品へ影響を及ぼしたかを確認し、そこから、白秋の作品とも異なる「なぜ」や「不思議」の提示法の相違点に注目する。詳細な作品分析を通じて白秋と比較することで、みすゞ作品の表現の特性と展開手法も明らかにする。

①「空の色」「桑の実」——読み手を能動的な存在とする作品

上に見たように、白秋は童謡に含むべき要素として「因果律」を掲げ、それへの問いかけを作品で活用したが、この「因果律」のモチーフを利用したと思われるみすゞの作品として「空の色」と「桑の実」が挙げられる。これらの作品に注目することで、自然の摂理の中の「色」の問題をめぐって「なぜ」と疑問を提示する白秋とみすゞの表現手法の共通点と相違点を確

²⁰ 藤本恵「金子みすゞ〈パロディ〉の力」『お茶の水女子大学人文科学紀要』第53号、お茶の水女子大学、2000年、1-13頁。

²¹ 小林和子「金子みすゞ雑感——「おはなしのうた」について」『茨城国文』第14号、茨城女子短期大学国語国文学懇話会、2002年、19-25頁。

²² 峠田、前掲論文。

認することができる。特にこの 2 編でみすゞが「なぜ」を通じた疑問を提示することで読者を超越的な観察者とはせず、作品世界の内部に引き込んでいく手法をとっていることを白秋との大きな相違として注視していく。

まず、みすゞの作品を提示する。

「空の色」(『全集・I』、89 頁)

海は、海は、なぜ青い。／それはお空が映るから。
空のくもつてゐるときは、／海もくもつてみえるもの。
夕焼、夕焼、なぜあかい。／それは夕日があかいから。
ただお昼のお日さまは、／青かないのに、なぜ青い。
空は、空は、なぜ青い。²³

「桑の実」(『全集・I』、137 頁)

青い桑の葉／たべてゐて、
かひこは白く／なりました。
赤い桑の実／たべながら、
私はくろく／日にやける。²⁴

「空の色」では、「赤い鳥小鳥」の各連の始まりの部分である「赤い鳥小鳥」「白い鳥小鳥」「青い鳥小鳥」と同様に、「海は、海は」「夕焼、夕焼」「空は、空は」と、明らかに白秋を真似たと思われる、少なくとも白秋と同じスタイルを用いた言葉の繰り返しが第 1・3・5 連の冒頭に置かれている。それらに続いて、白秋の「なぜ赤い」「なぜ白い」「なぜ青い」といった問いかけと同様に、みすゞの童謡でも「なぜ青い」「なぜあかい」と疑問を呈することで作品が展開される。藤本と峠田の両者がともに言及しているように、みすゞの「空の色」は白秋の「赤い鳥小鳥」の構成やモチーフから強く影響を受けたと考えられ、白秋の「赤い鳥小鳥」の形式がなければみすゞの童謡は成立しなかっただろう。しかし、みすゞの作品は白秋の「赤い鳥小鳥」を単に模倣しただけのものであるとは考えにくい。白秋と比較してその相違点について考えていく。

白秋は「鳥」の色がなぜ「赤」や「白」に変わるか、という疑問を投げかけつつその答えを作品で提示してもいる（例えば、「赤い実をたべた」ため）。ただし既に触れたように答えを「から」という言葉で明確に断じてはいない。つまり、彼はここでその答えを真実として提示しているわけではないと読める。白秋の作品の理屈は一見子どもだましのような内容に

²³ この作品がみすゞの生前に発表された痕跡は見あたらず、創作時期については未詳だが、1923-1924（大 12-13）年の間であることは確かだと思われる。

²⁴ この作品の創作時期の推定については「空の色」と同様である。

も見え、大人にとっては、そして恐らく子どもにとってさえ、物事はそのような単純さで成り立っていないのだと改めて認識する機会となると考えられる。つまり、白秋の「赤い鳥小鳥」に提示されている理屈はある意味で、実際はそうでないことをそうであるかのように言う、修辭的な語り方を含んでいると評することもできるだろう。

一方、みすゞの「空の色」では、周りの世界の色の因果律について問題を設定し、「海は、海は、なぜ青い」「夕焼、夕焼、なぜあかい」「空は、空は、なぜ青い」と疑問を投げかけた上、「空が映るから」海は青い、「空のくもっているときは、／海もくもってみえるもの」、「夕日があかいから」夕焼けは赤いと、第 3 連までの各連において、周りの世界を現実的に捉え、子どもが自分の目で見て確認できる色の因果関係を論証しており、挙げられている答えも白秋と異なってはっきりと「から」を用いて言い切っている。この口語的な言い切りの「から」は子ども自身が推測して答えを出した、というニュアンスを生み出していると言える。畑中のみすゞが広く愛読されるようになった理由を表現の「素直さ」にあると分析²⁵している。確かに、問いかけた疑問に対して現実的で素直な答えを提示する点は、白秋と大きく異なるみすゞの童謡作品の特徴の一つとして捉えることができる。

「空の色」では、第 1・2 連の空の色に続けて、第 3 連でも、対象を「夕焼」に変えつつ、第 1 連と同じ語り方をしている。そして、第 2 連に対応するかたちで第 4 連が続くが、ここで今までの肯定的な形式が変化して、「ただのお昼のお日さまは、／青かないのに、なぜ青い」と、昼の空の青い色が太陽の色と矛盾するという疑問を投げかけて読者に考えさせている。みすゞの「空の色」の最初の 3 連では、問いかけた疑問に対して、証拠も示しながら読み手が思いつくであろう答えをそのまま提示し、読み手に「そうだ。その通りだ」と思わせる。つまりここまでは読み手を受動的な立場に置いている。しかし「ただ」と逆接で始まる第 4 連においては空の色についてそれまでとは違って二行を費やして解けない疑問が提示されている。しかも、「空は、空は、なぜ青い」と、その問いが再び第 5 連で繰り返し強調される。その答えは提示されず、疑問が投げかけられたまま作品が結ばれる。従って、その疑問については読み手自身が自分で考えなくてはならないのである。このような形式を用いることでみすゞのこの童謡は第 1・2・3 連ではただの聞き手として受動的な立場に置かれた読み手を、第 4・5 連では提示された疑問について自ら考える能動的な立場へと移動させており、作品の内容をめぐって思考する経験を与えている。

みすゞの「空の色」が第 2・4・5 連を含んでおらず、第 1・3 連だけで構成されたものであったならば、白秋を模倣した追隨的な作品という評価に留まったかもしれない。しかし、みすゞは白秋と異なり、作品の全ての連において変化のない語り方をしてはいなかった。問いに対する答えを提示する時には素直で明快な論理を用い単純な印象を与えるが、第 3 連と同様の補足説明が予想される第 4 連では突然転調を起こして解き得ない疑問を読者に突きつける。このように作品を力強く展開させながら、問いかけの「なぜ」を投げかけたまま

²⁵ 畑中『日本の童謡』、105 頁を参照。

で作品が結ばれるのである。

もう一方の「桑の実」についても検討してみよう。「桑の実」では、直接には「なぜ」という疑問詞は使われていないが、この作品のテーマは先の「空の色」と同じく、「色」の理由に関するものであり、「色」という主題を面白おかしい不思議としてうたったものである。そして、語り手自身を振り返った記述が最後の転換として現れることが特徴である。

第1・3連及び第2・4連はそれぞれほぼ同一の構成となっており、リズムの点ではこの作品は一貫性を保っている。また内容的には、第1・2連によって「青い桑の葉」を食べた蚕が白くなったという、自然の必然的な展開を提示している。

ところが、この作品にも大きな転調が含まれており、第3・4連では（特に第4連で明確に）それまでの外界の描写とは異なって語り手の「私」が登場する。自分は桑の赤い実を食べているが、その食べた実の色とは無関係に外部の要素である陽射しに焼かれて黒くなったという。外界の事象についての客観描写から主観性を含んだ自己描写への転換と同時に、（桑の葉の）青から（桑の実の）赤への色の転換がある。また同時に、（カイコの）「白」から（日焼けした「私」の）「くろ」への転換が、詩の流れの中で意外性の連続として現れて読み手を楽しませる。

ここで、上に挙げた白秋の作品「赤い鳥小鳥」を思い起したい。白秋の童謡作品では対象の描写に徹するために対象を見つめている語り手の姿は浮かび上がってこないのに対して、みすゞの作品では、カイコについての描写の後で、カイコを見つめていた「私」自身が、第1・2連の描写対象（カイコ）と同列に置かれる。虫であるカイコと人間である「私」を等価なものとして叙述することで驚きの感覚を与える。この作品の主な特徴は、対照性とその逆転であると言える。こうした手法によって読者を、作品で描かれている世界に対する超越的な観察者とはせず、その世界の内部の存在として提示しなおそうとするのがみすゞ作品の試みであると思われる。

この作品も一見単純で素直な印象を与えると同時に、白秋の「赤い鳥小鳥」が下敷きとなっており、白秋の作品に対する捻りを効かせた応答になっているとすることができる。作品の展開の中にもずらしや対照関係による逆転があり、驚きの感覚を読み手に提供するという特徴がある。さらに、自然の必然的な事柄を不思議な現象・矛盾・驚きとして読み手自身が問うように働きかける力をみすゞの童謡は持っている。

② 「不思議」——主題の多次元的な展開

白秋の「赤い鳥小鳥」が持つ単純な構造を踏襲し、白秋と同様に素朴な疑問を下敷にしたみすゞの作品としては、「空の色」「桑の実」のほかにも「不思議」を挙げることができる。

「不思議」（『全集・Ⅲ』、167頁）

私は不思議でたまらない、／黒い雲からふる雨が、／銀にひかつてゐることが。

私は不思議でたまらない、／青い桑の葉たべてゐる、／蚕が白くなることが。

私は不思議でたまらない、／たれもいじらぬ夕顔が、／ひとりでぱらりと開くのが。
私は不思議でたまらない、／誰にきいても笑つて、／あたりまへだ、といふことが。

26

この作品にも「空の色」「桑の実」で見てきた特徴が表れている。この「不思議」で語り手は、自然の要素の色の因果律を、「なぜ」という言葉は用いないものの、まさしく疑問を表わす「不思議でたまらない」という表現で問いかけの対象に据える。この作品も白秋作品の始まりの部分「赤い鳥、小鳥」「白い鳥、小鳥」「青い鳥、小鳥」と同様に同一の句の繰り返しから成り立っている。連によっても語り方の変化がなく、語彙も平易である。このような作品のスタイルだけではなく、「不思議」という表現そのものにおいても、みすゞが白秋を模倣ないしは参考にしたことが推察できる。

ここで白秋の作品に「不思議」という語を印象的に用いた「薔薇二曲」があることを思い起こしたい。

「薔薇二曲」（白秋）

一

薔薇ノ木ニ／薔薇ノ花サク。／／ナニゴトノ不思議ナケレド。

二

薔薇ノ花。／ナニゴトノ不思議ナケレド。

照リ極マレバ木ヨリコボルル。／光リコボルル。²⁷

白秋のこの詩について、矢崎によれば、みすゞの弟正祐は次のようにみすゞの言葉を回想したという。白秋とみすゞの関係を示す重要な証言として注目したい。

そういえば、みすゞは白秋も好きだったんです。僕に、「白秋先生の詩で、短いけどいい詩があるよ」って、「バラの木に、バラの花咲く……」という。みすゞの《薔薇の根》のもとになりますよね。あれ感心していました。²⁸

正祐が言及しているみすゞの「薔薇の根」を見てみることにしよう。

「薔薇の根」（『愛誦』1928（昭3）年4月号）

²⁶ この作品も生前未発表で創作時期は不詳であるが、矢崎によれば1926-1928（大15-昭3）年頃である。

²⁷ 『白金之独楽』金尾文淵堂、1914年。『白秋全集第3巻——詩集3』岩波書店、1985年、285頁より引用した。

²⁸ 矢崎『童謡詩人金子みすゞの生涯』、264頁。

はじめて咲いた薔薇は、／紅い大きな薔薇だ。／ 土のなかで根が思ふ／ 「うれしいな、／ うれしいな。」

二年めにや、三つ、／紅い大きな薔薇だ。／ 土のなかで根がおもふ。／ 「また咲いた、／ また咲いた。」

三年めにや、七つ、／紅い大きな薔薇だ。／ 土のなかで根がおもふ。／ 「はじめのは／ なぜ咲かぬ。」²⁹

正祐が証言している通り、みすゞが「薔薇の根」の創作において白秋の「薔薇二曲」を意識していたことは明らかであろう。しかし、白秋の作品では、薔薇の木には薔薇の花が咲き、照り輝いているかのようにその木より「光リコボルル」と、自然の摂理自体に対する感嘆を「不思議」の感覚で表現している。つまり、ここでの主眼は自然の摂理そのものに対する賛美と驚嘆に置かれている。それに対して、みすゞの作品では、「はじめのは／なぜ咲かぬ。」という最初に咲いた一輪の薔薇と同一の花が3年後にはどうして現れないのかという具体的な疑問としての不思議に転換している。そこにみすゞのオリジナリティがある。確かにみすゞの「薔薇の根」でも「赤い鳥小鳥」に見られる白秋と同様の自然の摂理に対する敬意が表現されている。だがみすゞの作品の中心は、同じなのに違うのはなぜかという本質的な問いそのものに置かれている。しかも、白秋の作品が不思議で崇高な自然という一つの視点からものごとを捉え、結末まで一つのパターンで展開して作品を終わらせるのに対して、みすゞは途中から異なった展開をさせている。最初の2連では、初めに咲いた薔薇から2年目に咲いた薔薇について土の中の根が同じように喜んでる様子を示している。しかし、第3連では土の中の根が疑問を発する主体となり、初めに咲いた花は「なぜ咲かぬ」と問いかけている。

つまり、みすゞは、作品の内容をあるパターンで展開し続けることに制限を設ける。その制限を展開の「限界線」と呼びたい。みすゞの作品は設定された限界線に達すると、そこから逆戻りし読者の視線や意識を転換させていく。ここで言う限界線とは、作品を完結させる前にもう一度読者を最初のモチーフに引き戻しながら読み手にそれまで考えたことのない問いを考えさせる詩行を指す。例えば、「薔薇の根」の最後の二行「はじめのは／なぜ咲かぬ」あるいは「空の色」の第4連の二行「だけどお昼のお日さまは、／青かないのに、なぜ青い。」などがこれに相当する。そういった語り方による視線や意識の転換手法こそが白秋と異なったみすゞ作品の秘訣とでも言うべき特徴である。

最後にみすゞの作品「不思議」をもう一度取り上げ、白秋の「赤い鳥小鳥」と比較して、どのように動的な展開がされているかについて見たい。先にも触れたように白秋は、全ての連で一貫して「鳥」を対象としており、小鳥が「赤い実を食べた」から「赤い」、「白い実を食べた」から「白い」、「青い実を食べた」から「青い」と、実と鳥の「色」だけを変化させ

²⁹ 『全集・Ⅱ』、36-37 頁より引用した。

ている。

一方みすゞの作品は、黒い雲からふる銀色の雨、青い桑の葉を食べている白い蚕を挙げ、さらにこういった定着状態である色の問題から、誰もいじらずにひとりで開く夕顔という動きの世界にまで表現を拡大する。続いて、このような実際の日常生活でよく目にするものごとの因果関係を不思議に思う「私」が、子どもの立場から、物事を当たり前であるかのように捉えて不思議について考えなくなった大人に向かって疑問を提示することで作品が結ばれる。通常は見過ごされている新たな問いの発見を主眼とするみすゞの作品の特質は、まさに、子どもの視点からの「不思議」さの感覚を童謡において重視した白秋の姿勢に合致するものである。例えば、『赤い鳥』の1921（大10）年5月号に掲載されている平田松之助の「不思議」³⁰について白秋は、「かういふ心がだいじです。何にでも驚いてハツとするこの心もちが大人になつてもなくならなければ、その人はえらい人です」³¹という賛辞を与えていた。平田の「不思議」はたった二行の作品であるが、「私は不思議でたまらない」という冒頭のフレーズがそのままみすゞの「不思議」に取り込まれていることに注目できる。みすゞは、『赤い鳥』で白秋が賞めた評とともにこの詩を読み、自作の「不思議」を詩作したと考えられる。

だが何よりも、みすゞの作品「不思議」では、白秋や平田のように提示した一つの対象に留まらずに空、植物、虫、さらには人間（「私」）も題材にするといったように、多様な対象を駆使している。僅か4連の中で、「色の問題」について「不思議」に思うという主題を保ちながらも題材を多様に変化させながら提示し、その主題を様々な空間の中で多次元的に展開することで、読者の能動的な思考を促していると言える。「空の色」でも述べたとおり、みすゞは読み手に思考するための刺激を与えるために、読み手を様々な空間に移動させるなどの工夫をして表現方法を作品の途中で変化させているのである。

第3節 生き物の死や虐待を題材にした作品

第4章では、生き物の死や虐待を悼み悲しむ視点から描かれた八十の「村の英雄」「たそがれ」を取り上げて、それらの作品における全体的な美化の要素について確認した。そして、八十に近い想像で作品を展開させながらも、作品の時空間を多次元的に展開させる中で、複数の対象を登場させ、一人称ないしは客観的な三人称を用いて語ることで、八十のように詩情を誘うのではなく、読者に自ら作品に登場した生き物それぞれの立場や相互の関係性を考えさせたり新たな認識や思考を促したりするみすゞの語りの視点の手法について議論した。

³⁰ 平田松之助（茨城県結城郡石下尋常小学校六年）「不思議」の投稿作品は以下の二行から成る作品である。「私は不思議でたまらない、／りんごが日向にころげてた。」（『赤い鳥』1921（大10）年5月号、51頁）。

³¹ 白秋「通信欄」『赤い鳥』1921（大10）年5月号、92頁。

ここでは、八十の「村の英雄」(『童話』1923(大12)年4月号)「たそがれ」(『赤い鳥』1919(大8)年9月号)よりも先に発表された白秋の「金魚」(『赤い鳥』1919(大8)年6月号)を取り上げて、類似するみすゞの作品「お魚」(『童話』1923(大12)年9月号)「大漁」(『童話』1924(大13)年3月号)と比較検討をしながら、みすゞの語りの視点の特徴について具体的に論じていく。

1. 白秋の「金魚」が巻き起こした批判とそれに対する白秋の反論

白秋の「金魚」は、白秋と八十の童謡創作における対立関係を強めた要因の一つであり、みすゞが白秋ではなく八十を師として仰ぐきっかけになった作品でもある。「金魚」には次々と金魚を殺している子どもが登場するのだが、白秋がそういう状況設定を選んだのは白秋なりの意図がありその意義を確信していたからである。ここでは先に、八十から批判され反論する白秋の言葉を通じて、この作品をめぐる白秋の創作の意義について考察する。以下に作品を提示しておく。

「金魚」(『赤い鳥』1919(大8)年6月号、62-63頁)

母ちやん、母ちやん、／どこへ行つた。／紅い金魚と遊びませう。

母ちやん、帰らぬ、／さびしいな。／金魚を一匹締め殺す。

まだまだ、帰らぬ、／くやしいな。／金魚を二匹締め殺す。

なぜなぜ、帰らぬ、／ひもじいな。／金魚を三匹締め殺す。

涙がこぼれる、／日は暮れる。／紅い金魚も死ぬ。

母ちやん、怖いよ、／どこへ行つた。／ピカピカ、金魚の眼が光る。

『赤い鳥』創刊号以来子どもの留守番を主題にした作品が童話童謡雑誌に掲載されたのは、白秋の「金魚」が初めてだったことに注目したい。その後、既に第2章でも触れたように、白秋の「金魚」と全く異なった視点から子どもの留守番を題材にし、それを美しい風景と暖かい情景に包み、描いた八十の作品も発表される。童謡作品における子どもの留守番は興味深い主題だが、この分析は別の機会に譲り、ここでは子どもが金魚を殺すという白秋の作品の状況設定が批判を呼んだことに注目したい。発表の2年後、八十は『大観』(1921(大10)年6月号)誌上で白秋の「金魚」の残忍性を指摘し、次のように批判した。

併し、白秋氏の童謡に於て、私が最も不足を感じる点は、氏がその子供の生活の写実主義をあまりに極端にまで遂行することである。その結果として氏の童謡には、折々子供の有する残忍性が何等の批判無く歌はれてゐることがある。

(中略)私等は果たしてこの種の謡を構はず自分等の子供に謡はせて平気でゐることができるであらうか。

(中略)私は這般の点に於て、白秋氏と自分との間に著しい芸術的乃至教育的立場の

相違を認めずにはみられない。³²

八十は、「金魚」を芸術的かつ教育的な立場から捉え、金魚を殺すという子どもの日常生活の一場面を極端に写實的に描いている白秋を自身と比べて、立場の相違を強調している。この批判に対して白秋は「童謡私観」(『白秋童謡』アルス、1924)³³で次のように反論している。

或る作家が、私の数百篇の中的一篇「金魚」を以つて、不用意にも単なる残虐視し、而も私の他の童謡にも累を及ぼすまでの小我見を加えた。私は児童の残虐そのものを肯定するものではない。然し児童の残虐性そのものはあり得る事である。而もその残虐たるや畢竟の残虐ではない。成長力の一変態である。美であり詩であるのみである。たゞに悪しとするは成人の不純なる道德觀念に外ならぬ。

私の「金魚」に於いても、児童が金魚を殺したは母に対する愛情の具現であつた。この行動は悪でも醜でもない。本然的のものである。(中略) 若し、教育家があつて、かの童謡を唱歌として採用すべからずとせば採用せぬがいいのである。私は教育用のみを目的として童謡は作らぬからである。³⁴

白秋は実際の子どもの生活から留守番という主題を取り上げており、子どもの目から状況を見て語っている。このような白秋の特徴に注目した畑中圭一の言葉を借りれば、白秋は「現実の子どもを実にしっかりと見ている」³⁵のであり、「子どもの心や行動が決して単純で素朴なものではなく、大人と同様に、さまざまな感情や欲望をかかえこんでいると見ている」³⁶のである。

白秋の主張にあるように、「金魚」における子どもの行動は、「悪でも醜でもなく」「本然的」な行動であり、子どもの「成長力の一変態」である。そして、この作品においては、金魚を殺すことが目的ではなく、母親の帰りを待ちわびて一人で留守番をしている子どものさびしさと辛さを表現することが狙いである。だが、そういった子どもの心を表現した白秋の作品に対して批判が出たことを無視できない事実として注目したい。つまり、この作品には

³² 西條「童謡私見」『大観』、156-157 頁。

³³ 白秋は 1923 年 1 月号の『詩と音楽』で、「童謡私鈔」を發表し、その中で自作の 12 編の童謡を掲げ、それぞれの童謡の後に「註」として解説を加えている。その「童謡私鈔」を、1924 (大 13) 年 7 月に『白秋童謡集第 1 卷』(アルス)を出すにあたり、童謡を除いて組立て直し、書き足して、「童謡私観」と改題の上、巻頭に載せた。なお、「金魚」に関する白秋の反論は「童謡私鈔」の中に含まれていない(「童謡私観」『お話・日本の童謡』『白秋全集第 16 卷』、421 頁より引用した)。

³⁴ 『白秋全集第 20 卷——詩文評論 6』岩波書店、1986 年、45-46 頁より引用した。

³⁵ 畑中『童謡論の系譜』、101 頁。

³⁶ 同上、102 頁。

批判を誘うような要因が内在するのである。

「金魚」では、子どもと金魚が対立的な関係に置かれており、第2・3・4連で、母が「帰らぬ」から「さびしい」ので「金魚を一匹絞め殺す」、時間がたってもまだ帰ってこないから「くやしい」「ひもじい」ために次々と金魚を「締め殺す」と記されている。続いて、第5連に「涙がこぼれる」「日が暮れる」「金魚も死ぬ」とあり、さらに、第6連に「怖いよ」と子どもの暗い感情を描いている。また、「まだまだ」「なぜなぜ」「どこへ行った」といった表現は、子どもの不安を表す。先述したように、そのような作品の展開によって白秋は留守番をしている子どものさびしさと辛さを表現しているのである。しかし、母親が帰ってこない状況の中で、その子どもが金魚を殺し続けている場面の徹底した叙述と展開が、ある意味で、子どもが生き物を虐待している場面とその描写を浮き彫りにし、批判をまき起こしたのである。

2. 「金魚」に対するみすゞの強い意識

矢崎は、八十の「村の英雄」にある「存在観、生命観、宇宙観はみすゞの心にあるものと同じ」であり、それを読んだみすゞは「ここに私がいる、この世界なら私にも書ける。いや、書きたい、と思った」と、「村の英雄」がみすゞが童謡を書く一つの大きなきっかけになったと強調している³⁷。

この矢崎の見解に基づいて、みすゞの「お魚」や「大漁」は八十の「村の英雄」の影響によって創作されたものとして位置づけられてきたが、ここで指摘したいのは、みすゞは雑誌発表された「お魚」及び「大漁」の創作にあたって八十よりも白秋の「金魚」を強く意識したのではないかということである。みすゞの「お魚」でも「大漁」でも、白秋の「金魚」と同様に魚類が登場し、魚と人間が対立した立場に置かれており、その魚は何等かの方法で人間によって死に至らしめられる存在として挙げられている。それに加えて、矢崎によれば、みすゞの弟正祐は次のように回想して述べており、これは、みすゞが「お魚」「大漁」の創作において白秋の「金魚」を強く意識していたことを示す重要な証言として注目できる。

みすゞは白秋も好きだったんです。(中略)でも、「これだけはいや」というのが二つありました。(中略)……みすゞは、白秋先生は好きだけど、この《金魚》は嫌いだって言ってました。これは、《お魚》や《大漁》に通じる優しさですね。³⁸

みすゞは白秋の「金魚」を「嫌い」であったと言いつつ、自らの作品にも白秋の「金魚」と同様の残酷な内容を反映したのである。しかしながら、正祐が語っているようにみすゞの作品には「優しさ」が含まれている。それを白秋とは異なる視点から作品に含めていることが

³⁷ 矢崎『童謡詩人金子みすゞの生涯』、175頁を参照。

³⁸ 同上、264頁。

重要な点である。それについては次に見ていく。

3. みすゞの「お魚」「大漁」における語りの視点の相対化

「お魚」と「大漁」はみすゞの代表作として挙げられることが多いものの、この 2 作品を具体的に論じた研究はないことを指摘しておく。ただしこの 2 編を一般的な例として挙げた研究として、和田由紀子の論文³⁹がある。和田は、八十からのみすゞへの影響を探った中で、みすゞの「お魚」と「大漁」を例に挙げ、作品中で人間ではない生き物に視線が注がれることを、八十と共通する点として言及している⁴⁰。しかし和田は、八十と比べてみすゞの方がより生き物に視線を注いでいると述べ⁴¹、みすゞは八十と比べると「逆転的な発想」でイメージを膨らませて新しい展開を創作しているとしている⁴²ものの、みすゞの「逆転的な発想」がどのようなものであるかを明確にせずに、みすゞの作品の特徴はただイメージの拡張によるものだと結論づけるに終わっている。また、みすゞが生き物の死を題材にしたことに注目し、白秋とみすゞを比較考察しており、児童の感性和視点に立つ白秋と比べてみすゞの特徴は単に想像と空想に頼って作品を展開していると述べ、みすゞは白秋の画期的な試みを後退させたと見ている。和田が、みすゞの作品に現れる死んだ生き物は人間の感情を示すための比喻だ⁴³と見ていることも指摘しておきたい。

その他に、みすゞの作品における視点の問題に注目して論じた先行論としては、金井明子の研究⁴⁴が挙げられる。金井は「視点の変化」に注目する中で「大漁」や「雀のかあさん」を挙げ、視点の置き方や移動の仕方に重点を置きながらも、それを、ただみすゞの目線の先に人間の世界以外のたくさんの世界があることを提示しているのは、読者に自分の心情を伝えるためであると結論づけるに終わっている。

このように、和田も金井もみすゞの「お魚」「大漁」、そして第 5 章に挙げた「雀のかあさん」の 3 編に見られる人間以外の生き物に向けられた視線に着目して論じている。和田と金井の指摘は適切なものであるが、何に目線を向けるかだけに注目してみすゞを特徴づけようとするのであれば、第 5 章において先述したように、八十の作品でも動物に加担する視点が特徴であるので、結局はみすゞは八十の作品を模倣しているとしか言いようがない。しかし、それは妥当な仮説ではないことを第 5 章の八十とみすゞの作品比較を通じて解明した。そして、前頁から明らかなように、みすゞの「お魚」「大漁」においては、八十の作品よりも白秋の「金魚」の方が重要な鍵となるのである。この理由から次項より、みすゞの

³⁹ 和田由起子「金子みすゞ研究——西条八十・北原白秋からの影響を中心にして(二)」『帝京日本文化学会』第 18 号、2011 年、123-156 頁。

⁴⁰ 同上、124 頁。

⁴¹ 同上、126 頁。

⁴² 同上、137 頁。

⁴³ 同上、147 頁。

⁴⁴ 金井明子「視点の多様性から見る金子みすゞの表現」『目白大学文学・言語学研究』第 2 号、2006 年、15-23 頁。

上記 2 編に対する発表当時から今日に至る童謡界における評価について確認した上で、白秋の「金魚」と比べて、みすゞの「お魚」「大漁」における語りの視点がどのように異なるかについて見ていく。

① みすゞの「お魚」「大漁」に対する大正期以来の童謡世界での評価

『童話』の 1923 (大 12) 年 9 月号に「お魚」が発表され、ちょうどその半年後の 1924 (大 13) 年 4 月号に「大漁」が掲載される。この 2 編はみすゞの第一童謡集『美しい町』に収録されている。「お魚」はその冒頭第 2 編目に配列されており、みすゞのデビュー作の一つでもあったことから、生き物の死について語ることが、みすゞにとって早い時期から重要な主題であったことが推察される。第 5 章において先述したように、『童話』の選者を務めていた八十は「お魚」に惹かれたと述べ、「どこかふっくりした温かい情味が謡全体を包んでいる」とコメントしており、「大漁」については、「アッと云わせるやうなイマジネーションの飛躍がある」と評価し、みすゞのこの 2 編を高く評価していた。

みすゞの投稿作品の中で特にこの 2 編は八十だけではなく、当時の童謡界において極めて大きな評価を得たことに注目したい。第 4 章において先述したように、1926 (大 15) 年 7 月発行の童謡詩人会編『日本童謡集 1926 年版』(新潮社)⁴⁵には、みすゞの「お魚」と「大漁」が再録されている。この童謡集に作品が掲載されることは、『童話』などの雑誌に作品が掲載されるのとは大きく異なる意味があった。一介のアマチュア投稿詩人ではなく、一流詩人と並ぶ童謡詩人として高い評価を得たということである。また、みすゞは、当時の一流詩人を会員とした童謡詩人会で、与謝野晶子に次ぎ二人目の女性会員となった。みすゞは童謡詩人として認められたわけであるが、数ある発表作品のなかでも特に「お魚」と「大漁」の 2 編によってみすゞは一流詩人への大きな足がかりを掴むこととなったのである。

また、「大漁」は、『赤い鳥』創刊号から戦争終結に至る約 30 年間に発表された多数の童謡のなかから、童謡詩人と田準一が優れた作品 300 編余りを選んで編んだ『日本童謡集』(岩波文庫、1957) にも収載される。序章第 2 節で述べたように、そのときまだ大学 1 年生でのに童謡詩人となる矢崎節夫は、この童謡集の「大漁」に出会い、その衝撃から、既に忘れ去られていた未知の詩人みすゞの研究を始めることとなった。「大漁」の「深さ、優しさ、鮮烈さ」に衝撃を受けた矢崎は、16 年間にわたってみすゞの調査を行なった。みすゞの没後 50 年余りを経て、1982 (昭 57) 年に 512 編を収めた手書きの遺稿集を発見して、これを出版したことからみすゞの再評価が行なわれるようになった。

以上に見た通り、「お魚」と「大漁」はみすゞの童謡の代表作として、また、大正期・昭和期の童謡界の中でも特に優れた作品として評価されてきたとすることができる。しかし、

⁴⁵ この童謡集を編集した「童謡詩人会」は、1925 (大 14) 年に、北原白秋、西條八十、野口雨情、三木露風、藤森秀夫、泉鏡花、与謝野晶子等々の約 30 名の一流童謡詩人が会員として発足したものである。

「温かい情味」「鮮烈さ」「優し」さなどといった八十や矢崎の一面的な評価は、今日に至るまでみずゞ研究において大きな偏向をもたらすことになる。

ここで注目すべきは、人間が魚類を死に至らしめる側面を描き出したみずゞの「お魚」と「大漁」は、八十を始め当時の人々の好評を得ることになったのだが、先立って発表された、共通性がある同じ側面を描いた白秋の「金魚」は、同じ八十に強く批判されたことである。また、みずゞの作品と同様に生き物と死を題材とした白秋の「金魚」も、第5章に挙げた八十の「村の英雄」も、先ほど挙げた童謡集の中に掲載されていないことも指摘したい。白秋や八十と比べて高い評価を呼んだみずゞのこの2編の特徴は、白秋とも八十とも大きく異なる語りの視点だと思われる。以下に詳細なみずゞ作品の分析を通じて、語りの視点の特徴について検討する。

② 「お魚」「大漁」(みずゞ)——視点の相対化

「お魚」では語り手の「私」は主人公であり、主観的な「私」の視点から描かれている。それに対して「大漁」では特定の人間の主人公は登場せず、作品は客観的な視点から語られているが、どちらにおいても語りの視点が読み手に相対化される手法が用いられている点に注目して見ていく。まずは以下に作品を提示する。

「お魚」(『童話』1923(大12)年9月号、48-49頁)

海の魚はかわいそう。

お米は人につくられる、／牛は牧場で飼われてる、／鯉もお池で麩を貰ふ。

けれども海のおさかなは、／なんにも世話にならないし、／いたずら一つしないのに、／こうして私に食べられる。

ほんとに魚はかわいそう。

「大漁」(『童話』1924(大13)年3月号、93-94頁)

朝焼け小焼けだ／大漁だ／大羽鰻の／大漁だ。

浜はまつりの／ようだけど／海のなかでは／何万の／鰻のとむらい／するだろう。

どちらも短い、簡潔な作品である。「お魚」という作品では、人の世話が必要とされる米と牛を登場させることで、人間が生きるためには他の生命体を食さねばならないという本質を暗にだが肯定的に認めている。しかしそれらとは違い、魚は、人の世話にはならず、悪いこともしないにもかかわらず「私に食べられる」という、そのことに対する洞察が、ただ「かわいそう」となっており、「大漁」では、「何万の／鰻のとむらい／するだろう」と簡潔な表現で表されている。

ここで、八十の「村の英雄」「たそがれ」を思い起こして、白秋の作品との相違について述べたい。二人の作品において注目すべきは、題材として提示されている生き物の死や虐待

が全く違う視点から語られており、その視点の差異はそのまま二人の童謡詩人としての対立と互いに対する批判につながったことである。みすゞは師として仰いでいた両者の対立や批判に強い刺激を受けたに違いない。

語りの主体が視点の対象を悼む立場から描かれている八十の「村の英雄」「たそがれ」とは異なり、白秋の「金魚」では、語りの視点が描写の対象である子どもに据えられており、その子どもの目から状況が提示され語られている。第1連で母親がいなくなって子どもは金魚と遊びますが、第2・3・4連で「さびしい」「くやしい」「ひもじい」と、母親の帰りを待ちわびた子どもの心の辛さが激しく表現されている。また、子どもの暗い感情と不安「涙がこぼれる」「怖い」「金魚の眼が光る」で作品は終わっている。白秋は暗い感情を添えながら場面を叙述しているのに対して、八十は作品の要素を美化し、作品全体を温かい情景に包んでいるのである。二人のこのような特徴と比較して、みすゞの「お魚」「大漁」の場合はどうだろうか。先に雑誌に発表され、主観的な「私」の視点を用いて語られている「お魚」から見ていく。

みすゞは作品に起承転結をうまく組み込んでいる。まず、「海の魚はかはいさう」という起句を設定しながらも「かはいさう」である理由について明確にせず承句に移り、人の世話が要る米と牛と鯉を登場させる。つまり、金魚を殺すことを一貫して描写し、「殺す」という極端な言葉を用いてそれをやや不気味な行動として描いた白秋に対して、みすゞは承句によって、人間が生きるためには他の生命体を食さねばならないという本質を暗に認めているのである。その上で起句の問題設定である「海の魚はかはいさう」に再び戻り、魚は、人の世話にならず、悪いこともしないのに「私に食べられる」という転句により、人間の生業としての「食べる」という行為を、つまり、人間である以上は避けることのできない行為による生き物の死を提示している。そこからさらに転句を展開して、決句において、「ほんとに魚はかわいさう」と強調することで、みすゞは、食べることは避けることができない行為であると肯定しながらも、食べることをめぐって、食べられる対象をも含んだ世界を読み手に想起させているのである。畑中が「作品の底に流れる共生の思想、あらゆる命を尊ぶやさしさ」⁴⁶こそがみすゞが広く愛読され愛誦される理由であると分析している通り、そういった特徴こそ、八十がみすゞの童謡を「ふつくりした温かい情味が謠全體を包んでゐる」と評価したことに繋がっていると思われる。

白秋の「金魚」では、子どもの視点からの場面しか取り上げておらず、生き物に対して子どもが持ち得る残虐さが示されていることが、みすゞにとっては醜悪に思われたのかもしれない。「お魚」は、「私」の視点から語られており、一人称の「私」を用いることによって語り手と読み手の視点が一体化し、「私」である語り手の視点が人間の立場の相対化をもたらしている。人間すべての醜悪な側面の発見を出発点として、より深い人間と人間以外の存在を含む世界への認識の展開へと至るのでなくては、みすゞは白秋の作品の意義を感じられな

⁴⁶ 畑中『日本の童謡』、105頁。

かったのではないだろうか。醜悪さを読み手が、とりわけ児童がそのまま受け取るだけでは、醜悪な童謡になるだけだとみすゞは感じていたのかもしれない。

みすゞは、白秋が「金魚」に取り込んだ残酷な内容を、視点の主体である「私」の行為によるものとして描き出したが、白秋のように「殺す」という強烈な表現を用いて突き離れたような冷徹な描写にしない。その一方、食べられている魚を八十の「村の英雄」の牛のように美化したり弔う気持ちを表明して労ったりすることもない。また、白秋の「金魚」のように「さびしいな」「くやしいな」「ひもじいな」と直接的に作品の視点の主体の感情を表現することもない。「お魚」では「私に食べられる」という表現を使って「食べる」という人間にとって避けられない行為を提示しており、そのことに対する洞察は、ただ「かわいそう」と簡潔に表現されているだけである。これは、読み手に数々の生き物と共存する中で、食糧にする目的で生き物の命を奪うということを、生き物に対する虐待的な側面として描きつつも、生きるために必要な行為であるということへの理解を促しており、人間を取り巻く世界に対する読み手の認識の拡張へと誘うのである。この点が白秋とも八十とも大きく異なるみすゞの語りの視点の特徴として強調できる。

もう一方の「大漁」は「おさかな」と同様に、人間の必要によって生き物の命が失われているという内容から成りたっている。しかし、「お魚」と比べて三人称の客観的な位置から語られており、語られている対象を相対化しつつ人間と対立的な立場に置きながらも、語り手は人間と魚のどちらにも偏ることなく、両者を対等に語る視点から状況を提示している。このことが、この作品の特徴として指摘できる。

「大漁」の第1連から第2連の頭にかけて、大漁に湧く浜のお祭りさわぎのような情景が映し出されている。第2連で語り手の視点は、浜辺の大漁の現場を通り越して、網で取られている鰯の世界へと移る。海の中では鰯たちが、何万匹もの仲間が人間に連れ去られてしまったことを、悲しみ抜いて、お葬式が行なわれるだろうと陸の光景と対比させてうたっており、相対する二つの対象を登場させて語っている。

既に触れた金井の指摘にあるように、みすゞの視界には複数の世界があるのだが、白秋や八十のように作品で提示されている視点をどちらか一つの存在に固定させずに語ることこそがみすゞの「大漁」の特徴的な点として強調できる。

先に見たように八十の「村の英雄」では、語りの視点の対象は「くろ」（牛）に密着しており、語り手は「くろ」の死を悼む気持ちを表現している。また、白秋の「金魚」では語りの視点の主体は子どもであり、作品のなかでその子どもの感情のみが表現されている。一方、八十の作品とも白秋の作品とも違って、みすゞの「大漁」では、人間の「まつり」と鰯の「とむらい」を対比させながら、人間と鰯を相対化しつつ特に人間にも鰯にも固定的な視点を置かず、作品を展開している。つまり、みすゞは八十や白秋と異なり、作品の中で複数の対象を挙げた上、どちらにも加担しない複眼的な位置から出来事の記述を提示している。この距離を置いた語りの姿勢が、読み手に、作品について自らの洞察を惹起させる効果をもたらしているのである。

ここでは最後に、生き物が人間によって死に至らしめられている側面に取り組んだ「お魚」「大漁」とは異なり、生き物が人間によって虐待されている側面を扱ったみすゞの「雀のかあさん」を思い起こしたい。第5章に挙げた「雀のかあさん」でみすゞは、白秋の「金魚」のように小雀が殺されることはないものの、人間の親子の行為が少なくとも雀の親子にとっては残酷なことであると強調されている。しかし、みすゞは母雀に対する感情を表わす言葉を直接使わずに、ただその光景を外側から簡潔に描写することで伝えているのである。つまり、みすゞは白秋と比べて、視点を語りの対象に据えた上で、その対象の何らかの知覚行為によって内面や感情を明示するのではなく、客観的な視点から、語りの対象の外面的なほとんどそっけない記述によって、むしろ豊かな、心情的な読みの可能性を広げているのである。

第4節 おわりに

「赤い鳥小鳥」において見てきたように、北原白秋は積極的に日本の伝承わらべ唄を大正期の童謡創作に取り込みながら新しい主題を提示した初めての童謡詩人である。みすゞは、その白秋の童謡作品から大きな影響を受け、ある程度白秋の作品を模倣しながら作品を書き、その影響を存分に自分の中で熟成させ、独自の童謡の世界を構築していったことが見てとれる。特に、白秋が童謡作品に取り込んだ、自然の中の色の問題や因果関係に対して疑問に思う、「童心」特有のものとしての「なぜ」という新しい主題を、みすゞも取り入れた。白秋とは、かなり異なる手法を使っていることに、白秋からの影響とみすゞ独自の創作技法とが観察される。

本章では、二人の作品のうちで童謡の領域における新しい主題として子どもの抱く「なぜ」や「不思議」を提示した諸作品を挙げ、作品のテキストに即して見られる表現方法や語り方の相違点を検討した。その結果、一貫した姿勢で題材を扱う白秋とは異なり、みすゞは取り込んだ主題を叙述するだけでなく、多次元的に展開させるよう試みていることがわかった。そうする中でみすゞは「なぜ」や「不思議」といった主題を提示することにおいて、丁寧に問答を積み重ねた末、答の出ない疑問を提出し、読者に深く考え込ませて終える。一方、白秋の場合は作品の中で提示されている「なぜ」や「不思議」は修辭的なもので、実は何も謎はなく、疑問として残らない語り方をとっている。つまり、ある意味でみすゞは「なぜ」や「不思議」を通じて読み手のより能動的な在り方を創出しているのである。

また、生き物の虐待や死を題材に取り扱ったみすゞの「お魚」「大漁」に注目し、作品における語りの視点の特徴を探った。その際、みすゞがこれらの作品の創作に際して最も影響を受けたと思われる白秋の類似する作品を提示し、みすゞの作品との比較を通じて彼女の作品における視点の特徴を明確にした。

白秋は視点を作品の主体に固定させて語っている。白秋は「金魚」において、子どもの「金魚を殺す」という行為によって一人で留守番をしているその子どものさびしさと辛さを表現

している。ただそれを単なる記述的な描写によって描き出した結果、白秋は、留守番する子どもの心という主題にネガティブなイメージを添えたと言えよう。みすゞは、白秋の作品から刺激を受け、自作において白秋の「金魚」と同様に魚類を登場させ、その魚が人間によって死に至らしめられている側面を取り扱っている。しかし、みすゞはそれを白秋とも八十とも異なる視点から語った。みすゞはまず、作品の中で対象を複数提示し、対比させた上で、その対象の関係性を客観的に描き出している。場合によっては、第 5 章に取り上げた「雀のかあさん」で検討したように、みすゞは動物側に対して不当な行為を行なっている存在として人間を描き、人間ではない側に加担することもある。しかし、白秋と異なって、人間による虐待を「殺す」という極端な状況にまでは展開させない。作品の内容を直接的な嫌悪や不気味さを感じさせる内容にはせず、また、八十のように美しく詩情を誘うのでもない。

みすゞは、「お魚」や「大漁」で見たように、人間が絡んだ生き物の死を提示するにあたって、人間にとって不可避なことである「食べる」という行為に結びつけて語っている。「お魚」では、主観的に「私」の視点から語りながらも人間の立場の相対化をもたらしている。「大漁」では、登場する人間側と鯉側のどちらにも視点を密着させず、それぞれの対象に視点を対等に置き、客観性を保っている。このように、一つの対象に偏らない俯瞰的な視点が白秋とも八十とも大きく異なるみすゞの視点の特徴であった。

また、みすゞは、視点を相対化して語る上で、視点の主体や対象の感情を白秋と八十のように直接的なかたちで明確に表現することはせず、簡潔な表現を用いることによって、作品をもとに読み手自らの洞察を展開させようとし、人間を含む数々の生き物から構成される世界へと導いていくのである。そういった、読み手の認識の多様化を促す語りの視点は、当時「一流」童謡詩人とされていた白秋にも八十にも見られないみすゞの作品の特徴である。

以上の観点から、みすゞは童謡作品において読み手に新しい受容と認識の体験をもたらしたのだと本章では結論づけたい。

第7章 童謡詩人金子みすゞの歩みと作品の特徴

第1節 はじめに

これまでは、みすゞの生涯について語られる場合、テルの薄幸の人生そのものが強調されることが多かったが、詩人としてのみすゞがどのような誕生と成長の経緯を辿ったかについてはほとんど注目されてこなかった。また、先行研究においてみすゞ作品やその特徴について分析がなされているものも見られるが、その多くが他の童謡詩人の作品等と比較検討したものばかりで、みすゞ作品そのものの詳細な分析を試みたものはほとんどない。このような理由から、本章では、童謡詩人金子みすゞの歩みと作品の特徴について論じていく。

童謡詩人金子みすゞの歩みについては、みすゞの三冊の遺稿集とそのタイトルに着目して検討していく。みすゞは自筆の三冊を順に「美しい町」「空のかあさま」「さみしい王女」と名付けているが、その順序は無作為に決められたものであったとは考えにくい。この順序で並べられたタイトルを通じて、みすゞは自身の童謡詩人としての歩みを意識的になぞろうとしたと思われる。童謡作品の投稿を始めてからのみすゞの伝記的な事実に触れながら、遺稿集のタイトルと順番に沿って、みすゞの童謡詩人としての歩みを明らかにする。

みすゞ作品の特徴については、これまで頻繁に注目され高く評価されてきた「星とたんぽぽ」と「蜂と神さま」に注目して考察を進める。この2編を中心に論じているものとしては、矢崎節夫の著書やその他の研究資料¹が挙げられる。これらの先行研究では、それぞれについて、「星とたんぽぽ」には見えないが実在するというテーマがあるということ、「蜂と神さま」には神が蜂の中にいるという小さいものへの眼差しが含まれているということを指摘するに留まっている。この2編の詳細な分析を通じて主題の展開手法を明らかにする。

本章は、上記の研究を行なうことで、これまで注目されてこなかった金子みすゞの童謡詩人としての歩みを通じてみすゞの童謡の重要な主題を掘り起こし、みすゞ童謡独自の特徴を明確化しようとするものである。

第2節 童謡詩人としての歩み——三冊の遺稿集に沿って

本節では、みすゞの三冊の遺稿集のタイトル『美しい町』『空のかあさま』『さみしい王女』

¹ 矢崎節夫『金子みすゞこころの宇宙——21世紀へのまなざし—その生涯と作品—』ニュートンプレス、1999年、詩と詩論研究会編『金子みすゞ——み仏への祈り』勉誠出版、2011年、詩と詩論研究会編『金子みすゞ作品鑑賞事典』勉誠出版、2014年、高遠『詩論 金子みすゞ』を参照。

に注目しながら、童謡詩人としてのみすゞの歩みと、みすゞが童謡の創作を始めてから亡くなるまでに至った境地を明らかにする。

1. 美しい町——下関への移住と童謡詩人としての輝き

1923（大 12）年 4 月、下関の上山文英堂に移り住んだ 20 歳のみすゞは、直に文英堂（本店）から歩いて 10 分ほどの商品館内にある小さな支店で、たった一人の店番として働き始めた。本に囲まれての新しい町での新しい生活はみすゞにとって楽しい日々であったに違いない。下関に移ってからみすゞは童謡作品を雑誌に投稿し始め、憧れの童謡詩人となる。ここでまずは、明治末期から大正初期にかけての下関と上山文英堂がどのようなものであったかについて確認しておく²。

明治末期の下関は、東京駅に次いで日本で二番目に大きい鉄道駅である下関駅を中心に発展した経済都市であり、また、関釜航路の基地を持つ大陸に向って開かれた国際都市でもあった。特に、中心街である下関駅から唐戸にかけての賑わいは、小東京というに相応しかった。

下関駅は、1901（明 34）年 5 月 24 日に馬関駅として開業し、翌年下関駅と名称を改めた。駅の裏には、関釜連絡船（下関―釜山）と関門連絡船（下関―門司）の改札口があった。1905（明 38）年、日韓条約の締結以降、日本の大陸進出に伴って乗客数が増大し、1909（明 42）年には年間 12 万人を記録、第一次大戦後には乗客はさらに増大し、1926（大 15）年には 58 万 3 千人にも及んだ。駅前も賑わい、既に 1902（明 35）年には、山陽ホテルが新築開業した。モダンな木造二階建ての洋館で、前庭にはヒマラヤ杉が植えられた豪華なホテルであった。大陸に向かう皇族、政財界の要人、軍人といった高官の休憩・宿泊所として全国に知られた。

下関は文化都市でもあり、映画館も複数あった。そのうちの一つ弁天座は、初め芝居小屋として開業し、九州へ渡る一流俳優は、必ずここで芝居を打ってから渡るのが決まりだった。

上山文英堂は、当時の下関の中心、西南部町にあった。英国風の赤レンガ造りで、左隣には第百十銀行本店があった。西南部町から先には西谷寺、その裏の名池山には 1920（大 9）年に作られた鉄筋コンクリート二階建ての測候所があった。総工費 5 万 4 千円という当時の日本一を誇る堂々とした建物だった。右側に関門日日新聞社や、下関では一番古い 1900（明 33）年に建てられた赤レンガのモダンな二階建ての下関郵便局（現在の南部町郵便局）があった。みすゞがやがて通うことになる商品館の斜め前には、1920（大 9）年、当時としては例を見ない総工費 22 万円をかけた鉄筋三階建ての商工会議所があった。城山の向こう側には、洋風木造二階建ての市役所もあった。

小さな田舎町仙崎から出てきたみすゞの目には、下関は、ビルディングの建ち並ぶ大都市

² この項の下関・上山文英堂の記述にあたっては、矢崎『童謡詩人金子みすゞの生涯』、152-157 頁を参照した。

と映ったに違いない。遺稿集の第一童謡集『美しい町』の最初の作品「障子」³には、「ビルディング」という言葉が使われている。

みすゞは、仙崎で新しい情報がいち早く集まる金子文英堂で生まれ育ち、20歳以降は国際大都市である下関の様々な書店の中でも中核的な書店であった上山文英堂を居場所に生きていった。みすゞは生涯を新しい情報の集結する場所で過ごしたのである。そして、近代的な町である下関の商品館で本に囲まれて店番の仕事を始めたみすゞは、直に童謡を書き始め、6月に初めて投稿した5編が一斉に4誌の童話童謡雑誌の9月号に掲載された。みすゞは、自分の作品が載っているのを見て、そのときの喜びをすぐさま次のように書き表している。

童謡と申すものをつくり始めましてから一ヶ月、おづ／＼と出しましたもの。落選と思ひ決めてそれを明らかにするのがいやさに、あぶなく雑誌を見ないですごす所でした。嬉しいのを通りこして泣きたくなりました。ほんたうにありがたうございました。（下関市、金子みすゞ）⁴

みすゞは作品が初めて『童話』に載って、「嬉しいのを通りこして泣きたくなりました」と書いていることから、童話童謡雑誌に作品が載ることが、彼女にとってどれだけ大きな喜びであったかがよくわかる。

以降、毎号のように『童話』に載るみすゞの作品は、十代、二十代の若き投稿詩人たちの大きな関心と呼んだ。『童話』の通信欄にはその仲間たちがみすゞの作品についての感想を伝える手紙文が次々と掲載された。例えば、1924（大13）年3月号に「童謡では金子さんの「美しい町」と島田⁵さんの「ひとり」が好いと思ひました。（別府、日奈子芙紫）」（150頁）と出て来るのを初めとして、5月号には、「島田さんや金子さんのはいつもながら敬服してゐます。私もこれから、もつと真面目になつてつくりたいと思つてゐます。西條先生どうぞよろしく。（大分県、原つねを）」（151頁）といった手紙が掲載される。次いで6月号には、「金子みすゞ様ののが相変らず出て居るので嬉しく思ひました。四月の主婦之友にも金子様の雀が出てゐました。（神田、川上松二郎）」（150頁）という手紙が載る。既に金子

³ みすゞ「障子」（『全集・I』、3-4頁）

お部屋の障子は、ビルディング。

しろいきれいな石づくり、／空まで届く十二階、／お部屋のかずは、四十八。

一つの部屋に蠅がゐて、／あとのお部屋はみんな空。

四十七間の部屋部屋へ、／誰がはいつてくるのやら。

ひとつひらいたあの窓を、／どんな子供のぞくやら。

——窓はいつだか、すねたとき、／指でわたしがあけた窓。

ひとり日永にながめてりや、／そこからみえる青空が、／ちらりと影になりました。

⁴ 金子みすゞ「通信欄」『童話』1923（大12）年11月号、98-99頁。

⁵ 島田は第1章で挙げた投稿詩人の島田忠夫のことである。

みすゞの名が読者の間で記憶され、他の雑誌を参照するほどその詩に注目が集まっていたことがわかる。早くもみすゞには、いわばファンが付き始めたのである。さらに9月号には、「七月号では金子みすゞ氏の童謡がなくて淋しく思ひました。童謡壇のみな様、御健筆を祈ります。（福井県小浜町、法本芳泉）」（151頁）、そして10月号には「金子みすゞ様は相変ずお上手ですね。編集室の諸先生、ならびに皆様方の御奮闘を祈ります。大人の部で投書しましたが、かまひませんでせうね。（福井、米沢英雄）」（150頁）といったように、熱烈な支持者が大勢いたことが窺われる。

ここに挙げたもののみならず、さらに何人もの投書で毎月のようにみすゞの名前が挙げられた。この時期に、投稿詩人たちの掲載作品に自分なりの点数を付けて集計した人がいる。1925（大14）年1月号の『童話』の通信欄には、その表が載せられている。

私は大正十二年五月から十三年十一月迄約一ヵ年半童話誌上「童謡欄」を飾った人々に点数を付けてみました。

推薦は五点、佳作は二点として計算しました。

金子みすゞ君 八十一點／ 島田忠夫君 七十五點／佐藤よしみ君 三十二點／片平庸人君 二十九點／大島三重君 二十三點／原つねを君 二十二點／渡辺増三 十七點／鹿山映二郎君 十四點／北井慎爾君 十一點／戸塚博司君 十點（十點以下は略した）（大阪市、吉村みつを）⁶

集計期間の号を確認すると、みすゞの作品としては「推薦」が9編、「佳作」が18編あり、吉村の計算法では確かに81点となる。みすゞは第一席を占めており、投稿詩人の頂点に位置する存在であったとも言えるのである。この評価において、みすゞと他の投稿詩人たちとの間に歴然とした差があることは上記の投書から見て取れる。また、第1章第4節で紹介した投稿詩人島田忠夫や佐藤義美も名前があるが、第一席であるみすゞには及ばない、唯一島田だけがみすゞに近い高得点を得ており、このことから、みすゞと島田の二人が抜きんでて高い評価を得ていたことがわかる。

しかし、こうした当時の一般読者と若き投稿詩人仲間の反応からは、具体的に作品のどのような部分が高く評価されていたのかは掴みとることができない。同時代の評価の詳細については現状では資料不足のため、今後の研究にゆだねるほかはない。

一般読者や若き投稿詩人の憧れの存在になっていく中で、既に第6章で触れたように、童謡詩人会編『日本童謡集 1926年版』において、みすゞは女性の詩人としてただ一人選出され、2編が掲載されるとともに、当時の一流詩人を会員とした童謡詩人会で、与謝野晶子に次ぎ二人目の女性会員となった。下関で新しい生活を始めた直後、童謡を書き始めて僅か3年という異例の早さで、みすゞは童謡詩人として認められたのである。

⁶ 「編集輯より」『童話』1925（大14）年1月号、141頁。

実生活も充実していた。みすゞが下関に移住した 1923（大 12）年、弟の正祐は上京したが、9 月 1 日、関東大震災に遭い、10 月に下関に戻ってきた。そして仙崎から定期的にやってくる兄堅助と三人で、今まで仙崎の金子家でやっていた文学サロンを下関でやるようになった。みすゞは、正祐と一緒に楽譜やレコードを街に買いに行ったり、時には堅助と三人で映画を観たり、みすゞの部屋の隣にある正祐の部屋でコンサートを開いたりして⁷、この「美しい町」でみすゞは充実した日々を楽しく過ごしていたのである。

2. 空のかあさま——母への想い

第二童謡集のタイトルの中に「空」と「かあさま」という語が用いられていることにも表れているように、みすゞにとって空と母は二つの重要な関連性をもった主題である。みすゞの童謡の多くに「母」がうたわれていることは既に指摘されてきた。みすゞと「母」の関係については先行研究では、母の無条件の愛を得られない少女⁸、母に愛されていなかったと思っていたみすゞ⁹、母と「さみしさ」の関連性¹⁰などが指摘されており、みすゞにおける「母」が消極的に捉えられてきたことがわかる。確かにみすゞは様々な内容の自作において「母」をめぐるさみしさをしばしば表現している。しかし、「母」が題材にされた作品を一つ一つ見れば、みすゞは母を思いやる気持ちを表現したり、子どものことを思ってくれる「母」の姿を描いていることがわかる。このことから、みすゞの「母」への感情を安易に消極的なものとみなすことはできないと思われる。これを明確にするために、以下より「母」が詠まれたみすゞの複数の作品を取り上げて見ていく。

ここではまず、童謡詩人みすゞの誕生には、母ミチの影響、特にものに対する見方や考え方への影響が大きかったことを述べなければならない。具体例として、上山文英堂に丁稚として入った西田実の語るみすゞの母についての思い出を矢崎の伝記から引用する。

私が上山文英堂に入ったのは十七、八の頃でしたが、丁稚であろうと番頭であろうと、ミチさんは全く差別をしたりなさりませんでした。

あの頃はまだ他の店では、使用人の食事は大変簡素なものでしたが、文英堂だけは違いました。朝はご飯と味噌汁と漬物とあと一品ぐらいでしたが、昼は私たちが飛びつくようなフライとか天ぷらとか、今でいう洋食の豪華版みたいなもので、一時までに食べきれないほどでした。（中略）

もうすでに文英堂が少し傾きかけていた時でしたが、いつも使用人のことを考えてく

⁷ 矢崎『童謡詩人金子みすゞの生涯』、187-195 頁を参照。

⁸ 上宇都ゆりほ「金子みすゞと浄瑠璃——孤児の表現」、詩と詩論研究会編『金子みすゞ——女性たちのシンパシー』勉誠出版、2013 年、61-77 頁を参照。

⁹ 高遠『詩論 金子みすゞ』、49 頁を参照。

¹⁰ 小林和子「みすゞにみる母子家庭の母と娘」、詩と詩論研究会編『金子みすゞ——母の心 子の心』勉誠出版、2009 年、127-158 頁を参照。

れて、あんなに心の広い方に会ったのは、私の人生で初めてでした。

私はミチさんによく、「あなたは本屋さんにきたのだから、本をたくさん読みなさい」といわれました。それからこんなこともありました。

「ものを見るのに、一つのことを見て、多くのことを考えなさい」とおっしゃって、「雲が流れてますでしょう。あれをあなたはどんなふうに文章に書きますか」と聞かれるのです。「白い雲が流れています、と書きます」といったら、「白い雲でしょ。もっと違う言葉もあります。綿のような雲。ようなを取って、綿の雲ともいえます。それから同じ考え方で、スワンの雲ともいえます」。そういうことをおっしゃいました。それも、何のこだわりもなく、ほっほっとおっしゃるので、こっちはもう驚くばかりで、ただはいはい聞くだけでした。

すでにみすゞさんの《お魚》の詩を読んで感動していましたから、ああ、こうしてみすゞさんにも教えられたのかと、私にも書けるような気がして、感動で胸がいっぱいでした。¹¹

西田の言葉から明らかなように、みすゞの母ミチは使用人を職業上の立場で差別することなく、豪華な食事を与えるなど、公平で思いやり深い人物であった。それだけでなく、本屋に勤めるからには、と従業員が読書や文学へ関心を向けるよう奨励していた。また、雲のことを様々な表現で表すことができるというミチの話は、落ち葉のことを複数の単語で表せるという第4章に挙げたみすゞについての次郎の話に一致する。多様な言葉を用いて表現することは、みすゞが幼い頃から母との日常の中で習得したものなのであろう。

また、みすゞは女学校の入学式の日にも母にもらった一本の鉛筆を4年間大切に使ったという¹²。みすゞが母を大切に想っていたことを感じさせる話である。

他人のことを考え、ものに対する複雑で豊かな見方をする人であったという先ほどの従業員によるミチの紹介やみすゞの母への想いを伝える鉛筆のエピソードを考慮すれば、これまで指摘されてきたみすゞと母の関係には再考の余地があるだろう。とはいえ、「あたしはどつかの／親なし子」（「小さなうたがひ」『全集・Ⅰ』、32頁）・「——あたしはきつと、／もらひ兒よ——」（「睫毛の虹」『全集・Ⅰ』、51頁）などから、少なくともみすゞの作品には母の関心を求める詩があることは事実であると言える。みすゞの「冬の雨」という作品には自分を見てくれない母がはっきりと描かれている。以下に作品を提示する。

「冬の雨」（『全集・Ⅲ』、274-275頁）

「母さま、母さま、ちよいと見て、／雪がまじつて降つててよ。」／「ああ、降るのね。」
とお母さま、／お裁縫^{とこ}してるお母さま。／——氷雨の街をときどき行くは、／みんな

¹¹ 同上、53-54頁。

¹² 同上、57頁を参照。

似たよな傘ばかり。

「母さま、それでも七つ寝りや、／やつぱり正月来るでしょか。」／「ああ、来るのよ。」
とお母さま、／春着縫つてるお母さま。／——このぬかるみが河ならいいな、／ ひろ
い海なら、なほいいな。

「母さま、お舟がとほるのよ、／ぎいちら、ぎいちら、櫓をおして。」／「まあ、馬鹿
だね。」とお母さま、／こちら向かないお母さま。／——さみしくあてる、左の頬に、
／ つめたいつめたい硝子です。

母の気を惹こうとして「母さま、母さま、ちよいと見て、／雪がまじつて降つててよ。」「母
さま、それでも七つ寝りや、／やつぱり正月来るでしょか。」「母さま、お舟がとほるのよ、
／ぎいちら、ぎいちら、櫓をおして。」と数回話しかけてみるが、裁縫の仕事で忙しい母は、
自分を見てくれないばかりか、「まあ、馬鹿だね。」としか返答してくれない。気持ちをわか
てくれない母に対する心情が、最後の、「さみしく」当てている左の頬に感じる「つめた
いつめたい硝子」に托されて表現されている。この作品では、これまで言及されてきたみすゞ
における「母」にまつわるさみしさが明らかであり、みすゞが母の関心を求めることをテー
マにしていたことがわかる。

しかし、みすゞは母の愛をテーマにした作品も残している。以下の「こころ」という作品
では、「私」のことで母の心が充満しているとうたっている。

「こころ」(『全Ⅲ』、138-139 頁)

お母さまは／大人で大きいけれど、／お母さまの／おこころはちひさい。

だつて、お母さまはいひました、／ちひさい私でいつぱいだつて。

私は子供で／ちひさいけれど、／ちひさい私の／こころは大きい。

だつて、大きいお母さまで、／まだいつぱいにならないで、／いろんな事をおもふから。

この作品では、体の大きい大人の「お母さま」と、体の小さい子どもの「私」とを対比させ
ながら、二人の心の大きさはその逆だとされている。体の大きな母の心は小さい。なぜなら、
母の心は小さい体の「私」のことでいっぱいからだ。しかし、体の小さな「私」の心は大き
い。体の大きな母のことで「私」の心は「いっぱいにな」ってはいないからだ。子どもの視
点からのこのような無邪気な対比を用いてユーモアを生み出すとともに、子どものことを想
う母の心が小さいのではないという主張がうかがわれる。他に、「さびしいとき」という作
品の中では、「私がさびしいときに、／お母さんはやさしいの。」(『全集Ⅱ』、176 頁)とい
われている。ここからも、子どものことを思う母が描かれていることがわかる。

母のそばで過ごした少女期はみすゞにとって幸せで様々なことを学べた豊かな時期であ
ったに違いない。しかし、16 歳のときの母の再婚から 20 歳で母がいる下関に移り住むまで
の 4 年間の母との別離、さらに、下関で他人の「奥さん」である母と他人として接しなけ

ればならなかったことから、みすゞの母への想いが屈折したものになったであろうことは想像に難くない。自分を孤児になぞらえたり、忙しい母からの十分な関心が得られないというたうみすゞの作品は、母が再婚した後のさみしさを伝えていると考えてもよいかもしれない。ここで、みすゞが再婚することになった母との訣別の場面をうたったと思われる作品を挙げたい。

「海を歩く母さま」(『全集・Ⅲ』、34・35 頁)

母さま、いやよ、／そこ、海なのよ。／ほら、ここ、港、／この椅子、お舟、／これから出るの。／お舟に乗つてよ。

あら、あら、だァめ、／海なんか歩いちや、／あつぷあつぷしてよ。／母さま、ほんと、／わらつてないで、／はよ、はよ、乗つてよ。

とうとう行つちやつた。／でも、でも、いいの、／うちの母さま、えらいの、／海、あるけるの。／ええらいな、／ええらいな。

再婚することになったみすゞの母は、仙崎から下関まで船に乗って嫁いで行ったと思われる。この作品はおそらくその場面を描いた詩だと考えられる。母の再婚はみすゞにとって望ましいことであったとは思えない。幼女が母に語りかけるように書かれた「海を歩く母さま」の母は船に乗らず、海を歩いて行こうとする。母のこの行動は幼女に不安を引き起こすが、母が乗船を拒否して海を歩いて行ってしまうと、「いいの」「えらいの」「海、あるけるの」と母の行動を正当化する。さらに最後に「ええらいな」と二度も繰り返して表現することによって、母の行動を立派なものとして評価すると同時に母の辛さを思いやる気持ちをも表現しようとしていると読み取れる。

また、みすゞは、母が再婚して不在となったことへのさみしさを表現するに留まらず、自分でそのさみしさをなんとか癒そうとしていたと考えられる。例えば、以下の「お乳の川」という作品において顕著に示されているように、不在である母の存在を空に求めている。

「お乳の川」(『全集Ⅰ』、139 頁)

なくな、仔犬よ、／日が暮れる。

暮れりや／母さんゐなくとも、

紺の夜ぞらに／ほんのりと／お乳の川が／みえよもの。

「お乳の川」は、日が暮れ、母も不在だという、時間的にも状況的にもさみしさを思い浮かばせる設定の作品である。しかし、母がいないのは人間ではなく母の乳を必要としている仔犬である。語り手は、その仔犬に、母の不在を慰めるように、「なくな」と言い、夜空に大きな乳の川があると説明して安心させようとしている。一人になった夜に母がいなくても、いつ見上げても夜空は常にある。必要なのに不在である母を果てない空に求め、なくなるこ

とのない空が母代わりとなるとされているのである。まさに、第二童謡集のタイトルに掲げられている「空のかあさま」である。この作品からは、「空」と「かあさま」がみすゞにとって切り離すことのできないものであったことが読み取れる。

3. さみしい王女——結婚後のみすゞ

みすゞは、1926（大 15）年宮本啓喜と結婚し、この頃は既に第一・二童謡集を完成させていた。同年に、童謡詩人会編の童謡集に作品が収録され、童謡界において認められるが、実生活では苦難に耐える日々を送っていた。夫は上山文英堂の松蔵から絶縁されたため、実家の熊本へ一時みすゞとともに身を寄せたが、そこでも受け容れられず、再び下関へ戻った。そこで、食料・玩具店を始めるが、その仕事もうまくゆかず、遊郭に入りびたることになる¹³。そのため、みすゞも性病をうつされてしまうのである。みすゞは生活費にも困窮するが、実家にも頼れなかった。そんな苦境の中で、さらに夫に詩作を禁じられる。離婚後、娘の引き渡しを求められ、ついに死を決意するに至るというみすゞの伝記的な事実については既に第 4 章において触れた。みすゞは上記のような結婚後の苦難の日々の中で自筆童謡集の三冊目『さみしい王女』を執筆している。ここでは、この童謡集のタイトルとその中に収められている作品の傾向に沿って、みすゞが詩人として至った境地に焦点を当てて見ていく。

まずは、「さみしい王女」というタイトルに出てくる「さみしい」と「王女」という語の組み合わせに注目したい。みすゞは、結婚後の詩人としての人生を「さみしい王女」になぞらえて、自筆の三冊目のタイトルにしたのだと思われる。

タイトルにある通り、ここにはさみしさを抱いている王女がいる。孤独感が訴えられていると同時に、その孤独に陥っている人物は王女だとされている。王女だという比喻は、第 4 章に述べた、みすゞが望まない結婚を受け入れたときの意志と関係すると考えられる。すなわち、第三童謡集のタイトルでさみしいながらも王女であると自負していることは、弟に当てた手紙の中で泥水のようなものであろうと推測する結婚後の人生を、「花」に喩えた自分が、美しいものにして見せるのだという決意と自負を表明したことと共通するのだと考えられる。

「さみしい」という言葉は、『琅玕集』に収められている八十の作品に見られる孤独感の表現であり、それがみすゞの作品にも数多く用いられていることを既に第 5 章で指摘した。そして、さみしさは、みすゞの人生における別れの経験に由来するのではないかと推測した。みすゞの全作品に出てくる「さみしい」「さびしい」という表現の数を数えてみると、漢字表記の「寂しく」が 1 回、「淋しい」が 1 回ある他、「さみしい」が 42 編に計 53 回、「さびしい」が 25 編に計 35 回も使われている。特に、「さみしい」は全体の半数近くにあたる、19 編の 23 回が第三童謡集『さみしい王女』での使用であることに注目したい。これはみすゞの孤独感が結婚後に増したことを明らかに示している。

¹³ 矢崎『童謡詩人金子みすゞの生涯』、278-288 頁を参照。

「王女」についてはどうであろうか。この語は第一・二童謡集の 1 編づつ、第三童謡集の 2 編、合計 4 編に使われている。その中で特に第三童謡集と同じタイトルを掲げ、みすゞの結婚後の人生と深く関連すると思われる「さみしい王女」という作品に注目したい。この作品においての王女は権力を持った王女ではなく、幽閉されたさみしい王女として描かれている。以下に作品を引用して詳しく見ていく。

「さみしい王女」(『全集Ⅲ』、45-46 頁)

つよい王子にすくはれて、／城へかへつた、おひめさま。

城はむかしの城だけど、／薔薇もかはらず咲くけれど、

なぜかさみしいおひめさま、／けふもお空を眺めてた。

(魔法つかひはこはいけど、／あのはてしないあを空を、／白くかがやく翅のべて、
／はるかに遠く旅してた、／小鳥のころがなつかしい。)

街の上には花が飛び、／城に宴はまだつづく。／それもさみしいおひめさま、／ひとり
日暮の花園で、／真紅な薔薇は見も向かず、／お空ばかりを眺めてた。

この作品では、以前ははるか遠くまで空を飛んで旅をしていた王女が、自分で困難を克服するような冒険はもうできなくなったという設定になっている。突然あらわれた「つよい」王子によって窮地を救われたからである。しかし、それは何の達成感ももたらさない。ただ空漠とした喪失感が残るばかりだ。王女は何者にもなれず、どこにも行けず、成長を遂げる機会を奪われた。けれども城の人たちは、浮かれ騒ぐばかりで、その哀しみを共有する相手もない。

この作品では、王女の魂の望む自らのあり方と、周囲の価値観が指し示すもののズレが直接的に表現されている。藤田和美はこの詩を、結婚こそ女性の幸福であるとして家族への従順を女性に強いていた時代における「女性の置かれた閉塞感と悲しみ」¹⁴の表現だと読みとっている。先述したみすゞの結婚後の苦難に照らし合わせて考えれば、藤田の指摘は妥当であり、みすゞは結婚後の閉塞感を「さみしい王女」の王女に結晶させたのだと想像できる。

他の作品でもみすゞは、活力ある自由な状態から無力な閉塞状況への転落をうたっている。例えば、「舟の唄」では、人間の一生が舟に喩えられ、年老いた「今」の「わたし」(「舟」)が「強い」舟だった過去を懐かしむ。以下に作品を示す。

「舟の唄」(『全集Ⅲ』、36-37 頁)

わたしは若い舟だった。／あの賑やかな舟おろし、／五色の旗にかざられて、／はじめて海にのぞむとき、／限り知られぬ波たちは、／みんな一度にひれ伏した。

¹⁴ 藤田和美「今、ここからの脱出——〈おひめさま〉と〈王子様〉の物語」、詩と詩論研究会編『金子みすゞ——愛と願い』勉誠出版、2012 年、76 頁。

わたしは強い舟だつた。／嵐も波も渦潮も、／荒れれば勇む舟だつた。／銀の魚を山と積み、／しらしら明けに戻るときや、／勝った戦士のやうだつた。

わたしも今は年老いて、／瀬戸ののどかな渡し舟。／岸の藁谷の向日葵の、／まはるあひだをうつうつと、／眠りながらもなつかしい、／むかしの夢をくりかへす。

この詩は人間の青年期と老年期を舟に托して詠んだものだと思える。この舟は初めて海に出る「舟おろし」の時には、五色の旗に飾られた、華やかで波に負けない強く勇ましい舟であった。しかし、年老いた今は海の荒波にさらされることもなく、決められた運行為以外は岸に貼り付く舟となってしまう、過去の勇ましかった自分を懐かしむばかりである。この作品に詠まれている舟の青春と晩年は、童謡詩人としてのみすゞの一生のことなのではないかと考えられる。若い時期とは、童謡作品を投稿し始め、八十に絶賛され、雑誌の読者と投稿者たちの憧れの存在となり、童謡詩人会に認められた時期のことであり、一方、年老いた「今」とは、夫に詩作が禁じられ、詩人としての活動ができなくなった時期のことであろう。

上記のように描かれている結婚後の苦難の時期にみすゞは「男の子なら」という作品を書き残す。この作品を、童謡詩人として脚光を浴びたみすゞが亡くなる前にはどのような境地に至りつつあったのか、そして、その自分を童謡を通じてどのように表現しようとしたのかを知る手がかりとして詳しく見てみたい。この作品の語り手「私」は、もしも自分が男の子なら海を家とする海賊になってはるか遠くへと航海したいと語る。「男の子」になりたいのは、「女の子」には許されない、行動の自由が手に入れられるからである。以下に作品を記す。

「男の子なら」(『全集Ⅲ』、135-137 頁)

もしも私が男の子なら、／世界の海をお家^{うち}にしてる、／あの、海賊になりたいの。
お船は海の色に塗り、／お空の色の帆をかけりや、／どこでも、誰にもみつからぬ。
ひろい大海乗りまはし、／強いお国のお船を見たら、／私、ゐばつてかういふの。／「さあ、潮水をさしあげませう。」

よわいお国のお船なら、／私、やさしくかういふの。／「みなさん、お国のお船を、／置いて下さい、一つづつ。」

けれども、そんないたづらは、／それこそ暇なときのこと、／いちばん大事なお仕事は、／お船にある宝をみんな、／「むかし」の国へはこんでしまふ、／わるいお船をみつけることよ。

そしてその船みつけたら、／とても上手に戦つて、／宝残らず取りかへし、／かくれ^{マント}外套や、魔法の洋燈、／歌をうたふ木、七里靴……。／お船いつばい積み込んで、／青い帆いつばい風うけて、／青い大きな空の下、／青い静かな海の上、／とほく走つて行きたいの。

もしもほんとに男の子なら、／私、ほんとにゆきたいの。

みすゞの童謡の中でこれが一番長い作品であることに注目したい。みすゞは、上山文英堂の松蔵に結婚を強いられ、夫に詩作が禁じられ、淋病も移されるなど、人生を男によって台無しにされて、一人で苦しむさみしい無力な妻に転落させられた。みすゞは、「男の子なら」を通じて、このような苦難からの解放を求めるが、藤田の指摘にもあるように、そこで「強さや力の行使は周到に回避」¹⁵するのである。すなわち、「私」は海賊になることを夢見るのだが、それは腕力や武力を行使して敵を打ち倒すためではなく、誰にも見つからぬ船を作って、自由に海を航行するためである。しかも、「いちばん大事なお仕事は」、奪われてしまった「お嚙にある宝」を取り返すことである。つまり、文学の楽しみを捨てないことだ。みすゞは、望まぬ相手との結婚は受け入れても、詩作は継続しようと努力した。この詩からも、みすゞが周囲の意向に従いながらも文学に励む自分らしい生き方を模索していく意志を持ち続けていたことがうかがえる。そして、最終連で二度繰り返される「ほんと」によって、自分の望みとは異なる現実への絶望を表現しながらも、「ゆきたいの」と、創作を志望する強い想いを無限に広げてゆくのである。

みすゞは『さみしい王女』の「巻末手記」（『全Ⅲ』、280-281 頁に収録）に、「——できました、／できました、／かはいいい詩集ができました。」と、遺稿集を書き上げた喜びを詩のかたちで綴っている。さらに、「誰に見せうぞ、」「明日よりは、／何を書かうぞ」と完成させた詩集を誰かに見せたいという気持ちや、明日からも何かを書いていきたいという意欲を表現している。みすゞは自分の詩集を他人に読んでもらいたかったのであり、詩人としての活動を継続したいという希望を持ち続けていたのである。

しかし、自由を手に入れることができないみすゞは、空想の中で自由を夢見ることで苦悩からの自己解放をうたった。そのような考えが以下に挙げる「雪に」から読み取れる。

「雪に」（『全集Ⅲ』、203 頁）

海にふる雪は、海になる。／街にふる雪は、泥になる。／山にふる雪は、雪である。
空にまだある雪、／どおれがお好き。

雪は降る場所によって、大海の小さな雫になったり、街の泥になったり、あるいは山に積もって永遠に雪でいることもできる。だが、雪は降る場所を自ら選ぶことができない。みすゞは、この詩の雪に托して自らの人生と将来を選べないことをうたっていると思われる。しかし、選べないからといって絶望するのではない。そうした前向きの姿勢が最後の「どおれがお好き」という表現によって強調されていると思われる。みすゞは自らの人生と将来を選べなくても、空想の中で様々な選択肢を立ててその中から取りたい選択を考えることで、選ぶことのできない苦悩からの解放感を表現している。現実にはできないことを想像して考えるこ

¹⁵ 同上、74 頁。

とによって解放感を得ているのである。

みすゞの『さみしい王女』が喚起する上記のような不自由さと閉塞感が結婚後にみすゞが置かれた状況を明示していることは明らかである。しかし、みすゞは自分が置かれた苦境に絶望せずに、詩作する中で想像を広げて、現実を乗り越えようとした。さらに、逆境の中で自負を「王女」に仮託して主張しようとしたのではないかと考えられる。

本節では、みすゞの三冊の遺稿集のタイトルとその中に収められている作品から、童謡詩人としてのみすゞの歩みについて考究した。故郷の仙崎から出て、モダンな国際都市である下関に移り住んだみすゞにとっての下関は「美しい町」であり、この町の美しさは、そこでみすゞが童謡の投稿活動を始め、童謡詩人として高く評価されたという輝かしい生活と一体のものである。

みすゞは「母」を重要な主題として作品に盛り込み、「母」にまつわる感情を様々に表現した。中でも特に「母」をめぐるさみしさをしばしば提示した。そして、みすゞは子どもの視点からも母の立場を考え、母を思いやる気持ちも表現した。また、不在である「母」にまつわる孤独感を表現したが、単に孤独感に浸るのではなく、「空」に癒しを求め、空を母代わりのものとみなした。そのことから、自己憐情や孤独感を乗り越えようとしたみすゞの詩人としての姿勢を読み取ることができる。

結婚後にみすゞは夫に不自由を強いられ、一層の孤独に陥り、閉塞感に苛まれた。みすゞの結婚後の苦難が第三童謡集『さみしい王女』の様々な作品に表現されていることを確認することができた。そこでは童謡詩人としてのみすゞが力を奪われ孤立させられた「さみしい王女」として表現されているが、この「王女」は詩作することによって現実の苦難から逃れ、自己解放を得ようとしていたのである。「さみしい王女」という題の童謡作品を創作し、このタイトルの童謡集を書きあげたことには、みすゞの苦悩や自己憐憫だけでなく、なんとしてでも童謡詩人であり続けようとする、みすゞの強い希望が表されているのではないだろうか。

第3節 「見えない」というテーマ

本章の「はじめに」で述べたように、みすゞ作品の独自性を語る上で、「見えない」というテーマは外せない。第4章において既に触れたが、みすゞは3歳の時に父を亡くし、その後に見えないものに心を寄せる精神が形成されたと考えられる。実際にみすゞの作品を見ても「見えない」がみすゞにとって重大なテーマであったことがわかる。

「見えない」というテーマに注目する際、西條八十が翻訳し紹介したクリスティーナ・ロセッティの「風」(『赤い鳥』1921(大10)年4月号)という作品は看過できない。みすゞはロセッティを強く意識し、彼女の作品から刺激を受け、同じテーマを自作の童謡作品で取

り扱ったのだと思われる。本節ではまず、ロセッティの作品を検討し、次に、「見えない」というテーマに関連した大正期の投稿作品を取り上げて考察を加える。その上で、みすゞの代表作とされる「星とたんぽぽ」をはじめとして、みすゞ作品における「見えない」という主題の特徴について考察する。

1. みすゞのロセッティ¹⁶の作品への意識

第5章において述べたように、1923（大12）年9月にみすゞの「お魚」と「打ち出の小槌」が『童話』誌に掲載されたが、選者であった西條八十の選評では、八十が初めて触れたみすゞの作品の有する「温かい情味」が、詩人クリスティーナ・ロセッティの作品に喩えられていた。みすゞの名は、童謡の世界に登場した時から英国の女性詩人の名と関連づけられたのである。竹友藻風（1891-1954）著『クリスティーナ・ロウゼッティ』（研究社、1924）が出版されるまで、当時のみすゞは、ロセッティの作品としては八十の訳した「人形」¹⁷と

¹⁶ クリスティーナ・ジョージナ・ロセッティ（Christina Georgina Rossetti, 1830-1894）はロンドンに生まれた。父は文筆で一家を支える政治亡命イタリア詩人・文学者、母は英・伊混血の才女、姉フランチェスカはダンテ研究家であり、長兄ダンテ・ガブリエルは近代英国の詩壇、ラファエル前派の頭目であり、次兄ウィリアム・マイケルも文人として一家をなした。このような芸術的温床に育てられて、クリスティーナは幼い頃から詩作に筆を染め、1848年には初めて詩が雑誌に載った。

父が病気で辞職すると一家は生活に窮した。1845年、クリスティーナは心身損耗状態になり、しばらく何もできなくなる。信仰心が篤く、病弱だったため、後年は修道女のような隠遁生活を送り、静かな生活のなかで、抒情的な詩を発表し続けた。晩年は、兄ダンテ・ガブリエルが精紳を病んで1882年に亡くなり、クリスティーナは1893年に癌を患い、翌年死去した。

イングランド教会信者であったクリスティーナは、3回ほど結婚の機会があったものの、宗教の関係で生涯独身を通した。1回目の婚約は、相手がローマン・カトリックに改宗したことから破棄。2、3番目の相手は、キリスト教そのものを信じていなかったため、結婚に至らなかった。

クリスティーナはエリザベス・バレット・ブラウニングに次いで、ヴィクトリア朝を代表する詩人である。彼女は、自らの失恋や健康上の不安を詩に昇華した。その詩には、信仰心を背景に人生を達観したようなものも多く見られる。また、宗教詩や子ども向けの詩を多く書き残した。代表作は、『ゴブリン・マーケット』*Goblin Market and Other Poems*（1862）、『シング・ソング童謡集』*Sing-Song: a Nursery Rhyme Book*（1872）。

以上の情報は、竹友藻風『クリスティーナ・ロウゼッティ』（研究社、1924）、入江直祐『クリスチナ・ロセッティ詩抄』（岩波文庫、1940）を参考にした。

¹⁷ 以下に作品を提示する。

「人形」（ロセッティ作・八十訳、『赤い鳥』1921（大10）年4月号、38-39頁）

鐘はそろつて鳴つてゐた、／鳥もそろつて歌つてた、／モリイがこはれた人形の／そばに座つて泣いたとき。

おゝ、ばかなモリイよ。

おまへがこはれた人形の／そばでしくしく泣くときに、／鐘はそろつて鳴つてゐる、／鳥

「風」しか目にしたことがなかったと推察される。ロセッティのこの 2 編は、八十が『赤い鳥』において紹介したただ二つの外国童謡であった。

その後みすゞは八十の渡仏中にこの英国の女性詩人を強く意識するようになる。みすゞは、『琅玕集』の冒頭に、藻風の『クリスティイナ・ロウゼッティ』¹⁸からロセッティの詩 6 編を引用し、「クリスティナ・ロセッティ女史詩鈔」と題を記している。『琅玕集』の目次の直後のページに次のように記されている。

竹友藻風氏著『クリスティイナ・ロウゼッティ』から二つ三つ、好きなものを抜いたもので、したがって、これが一篇の詩なのか、長い詩の一部なのかは私は知らない。その本の、本文は殆どよめないのだから。

このページの後、みすゞは一から六まで番号を振って「いと低きところ」をはじめとし、6 編の詩を以下の配列順序で記している¹⁹。

- 一、「いと低きところ」(20 章、宗教詩、105-106 頁)
- 二、「無題 (かれらより)」(20 章、宗教詩、108-109 頁)
- 三、「無題 (うつし世の)」(3 章、歌ごころ “Verses”、16-17 頁)

もそろつて歌つてゐる。

¹⁸ 藻風の著書『クリスティイナ・ロウゼッティ』は雑誌『英語青年』に 1 年半 (1922 (大 11) 年 1 月号-1923 (大 12) 年 6 月号) 連載した作品論をまとめたもので、日本で初めての本格的なロセッティの研究書である。この書はロセッティの原詩とその邦訳を紹介し、ロセッティの生涯と作品を論じている。

藻風に続いて、大正時代の最後の年に中村千代によって『クリスティナ・ロセッティ詩集』(開隆堂、1926) が出版された。藻風の翻訳数をはるかにしのぐ全 86 編が収められている。次に、1935 (昭 10) 年に大原三八雄訳の『クリスチイナ・ロウゼツティ信仰詩集』(日曜世界社) が出版される。

これ以降、1940 (昭 15) 年の入江直祐の訳『クリスチナ・ロセッティ詩抄』(岩波文庫) まで、ロセッティに関する日本人による書物は見当たらない。

以上のロセッティの受容については、高橋美帆「クリスティーナ・ロセッティと大正期の童謡運動」(『奈良工業高等専門学校研究紀要』第 40 号、奈良工業高等専門学校、2004 年、129-144 頁) に詳しく述べられている。

¹⁹ 漢数字と訳詩の題名は、『琅玕集』に基づいており、訳詩の題名が「無題」となっているものは、『琅玕集』において題名が記載されていないことを示しているが、丸括弧の中に本文の冒頭部分を入れた。題名の後の丸括弧には、みすゞが引用した詩が竹友藻風『クリスティイナ・ロウゼッティ』のどこに記載されていたかを、章番号と章題及び頁数によって示した。

四、「五月」(11 章、初期の詩の特徴、55-56 頁)

五、「無題 (茸は)」(23 章、童謡、128 頁)

六、「無題 (赤んぼう)」(23 章、童謡、129 頁)

八十がロセッティを自分と比べたことと、八十の不在中に自ら編んだ『琅玕集』の冒頭にロセッティの作品が 6 編も記されていることから、みすゞはロセッティを強く意識していたことがわかる。

みすゞとロセッティの関係については、これまで主に宗教的な側面から共通点が指摘されている。その中で例えば、高橋美帆は、「神や仏といった人智の及ばぬ存在に対する畏怖の念、それに対する己の卑小さを自覚するところから生まれる謙虚さ」²⁰が共通すると見ており、またテーマから見たときに「死」と「弔い」が歌われ、人間も含めた生物全体が普遍に有する生と死の真実が、内から映し出されている」²¹と述べている。また、高橋は、「風」に関して、不可視である風を通してロセッティは神の存在を証明する木の葉の姿を暗示していると見ており、みすゞもまた目には見えないものを感じることを表現しようとしていると見ている。この見えないものを感じるという共通点に注目している²²。

その他に、小澤次郎が、みすゞが読んだ藻風の著書『クリスティーナ・ロセッティ』でのロセッティの訳詩の配列順序と、『琅玕集』でのロセッティの訳詩 6 編の配列順序とを比べて、みすゞがロセッティの宗教詩 2 編を先に配置していることから、みすゞがロセッティの宗教詩を重視していたと述べている²³。

以上の高橋や小澤の指摘は、みすゞとロセッティの作品の大まかな共通点の一つとして適切なものだと考えられるが、類似する作品の分析や具体的な類似点・相違点についての論証は行なわれていない。

ここでは、ロセッティの「見えないもの」の実在をテーマにした「風」に注目し、「風」がみすゞに強い刺激を与えたことを明確にする。その上で、同じテーマを用いたみすゞの作品を取り上げ、みすゞとロセッティの作品の比較検討を通して、みすゞがロセッティの作品のテーマから影響を受けたという大まかな指摘だけでなく、両者の作品の共通点や相違点を具体的に見出していく。

2. ロセッティの「風」が投稿者に与えた影響

まずは以下に、ロセッティの「風」を提示する。

²⁰ 高橋「クリスティーナ・ロセッティと大正期の童謡運動」、142 頁。

²¹ 高橋美帆「女性詩人の葛藤—クリスティーナ・ロセッティと金子みすゞ」『ヴィクトリア朝文化研究』第 4 巻、日本ヴィクトリア朝文化研究学会、2006 年、62 頁。

²² 高橋「クリスティーナ・ロセッティと大正期の童謡運動」、141 頁を参照。

²³ 小澤次郎「金子みすゞ『琅玕集』におけるクリスティーナ・ロセッティ—“The Lowest Place”と竹友藻風訳「いと低きところ」」『北海道医療大学人間基礎科学論集』第 38 号、北海道医療大学人間基礎科学、2012 年、B2 頁を参照。

「風」（ロセッティ作・八十訳『赤い鳥』1921（大10）年4月号、39頁）²⁴
誰が風を見たでせう？／僕もあなたも見やしない、／けれど木の葉をふるはせて／
風は通りぬけてゆく。
誰が風を見たでせう？／僕もあなたも見やしない、／けれど樹立が頭をさげて／
風は通りすぎてゆく。

この作品が『赤い鳥』に掲載された時にみすゞは18歳で、童謡作品を投稿し始めたのはその約2年後のことであった。この作品では不可視である風が存在がうたわれている。ロセッティのこの作品が掲載されるまでにみすゞが主に目にしたであろう『赤い鳥』『金の船』『童話』に不可視なものの存在をうたった作品はなく、ロセッティの作品が初めてであった。一方、この作品が発表されるまでの『赤い鳥』の童謡作品を確認すると、「風」もしくは「かぜ」を題名として掲げた投稿作品が多いことは注目に値する。例えば、以下の2編を挙げることができる。

「かぜ」（菅村一郎、『赤い鳥』1920（大9）年12月号、28頁）
ふけ／＼風よ、／どこから吹くか、／お山の中からピューとふいて、／木のはや花をち
らしちゃへ。

「かぜ」（大野壮平、『赤い鳥』1921（大10）年2月号、44-45頁）
あれ／＼はたけの上を／あかやあをのかぜが、／はしつてゐるやうだ。

この2編では、風が擬人化されたり、自然の描写の中で一つの要素として題材にされたりしているが、風を目に見ることができない不思議な現象として捉える観点は示されていない。他にも似たような投稿作品が幾つかある。

しかし、ロセッティの「風」が紹介された後、『赤い鳥』や『童話』に次のような投稿作品が見られるようになる。

²⁴ 原詩は以下（タイトルなし）。（*Sing-Song: a Nursery Rhyme Book* (1872)）

Who has seen the wind?
Neither I nor you:
But When the leaves hang trembling
The wind is passing thro'.

Who has seen the wind?
Neither you nor I:
But when the trees bow down their heads
The wind is passing by.

「風」（寺井政吉、『赤い鳥』1921（大10）年5月号、50-51頁）
風よ／＼、／すがた見せよ。／僕のからだに／ふはりとあたつた。

その他に『童話』には以下の作品も見られる。

「空気」（加藤敏子、『童話』1922（大11）年12月号、96頁）
空気はどこにゐるだろう／かたちもなにも見えないが／名だけは空気とわかつてる。

風は存在するが「見えない」ことを意識して、「すがた見せよ」と言い、また、空気も見えないことを強く意識したこの2編の創作意識は、偶然なのか、ロセッティの「風」からの影響なのかは断言はできないが、風や空気を「見えないもの」として捉えている。このような投稿作品が出てくるのが²⁵、ロセッティの作品の発表以降であることは注目すべきではないだろうか。

「見えぬけれどある」といったテーマがみすゞ以外の作品にも提示されていることはこれまで重要視されてこなかった。このテーマは大正期の創作童謡が好んだテーマの一つだったとすることができるのかもしれない。しかし、「見えぬけれどある」というテーマを扱ったみすゞの作品には、上に挙げた2編の投稿作品とも、ロセッティの作品とも異なる特徴が見られる。みすゞは単純に不可視をうたったのではなく、可視的なものの不可視を提示してうたっている。以下より詳しく見ていく。

3. みすゞにおける「見えない」というテーマとその展開手法

「見えない」というテーマを扱った作品としてまず、みすゞの代表作の一つ「星とたんぼぼ」を挙げることができる。この作品はみすゞの生前には発表されておらず、創作時期はおそらく1924-1925（大13-14）年の間である。以下に作品を引用する。

「星とたんぼぼ」（みすゞ、『全集・Ⅱ』、108頁）
青いお空の底ふかく、／海の小石のそのやうに、／夜がくるまで沈んでる、／昼のお星は眼にみえぬ。／見えぬけれどもあるんだよ、／見えぬものでもあるんだよ。
散つてすがれたたんぼぼの、／瓦のすきに、だゝまつて、／春のくるまでかくれてる、／つよいその根は眼にみえぬ。／見えぬけれどもあるんだよ、／見えぬものでもあるんだよ。

²⁵ 不可視なものの存在に注目した童謡作品は、みすゞの作品以外では、『赤い鳥』・『金の船』・『童話』の3誌の創刊号から1924（大13）年12月号まで確認した限り、この2編しかない。

この作品ではロセッティや先に挙げた 2 編の投稿作品「風」「空気」で題材にされている風や空気と同様に、「昼のお星」と「たんぽぽの根」という普段は見ることのできない自然の物事が題材にされている。だが、「昼のお星」と「たんぽぽの根」の存在は、本質的に見るができない、または感覚でしか認識できない風や空気とは異なる。昼間の空には見えなかった星が夜になれば見えるようになり、土の中にある根っこは見えませんが、春が来ればたんぽぽが生え、目に見えるようになる。つまり、みすゞの作品では時間の変化による可視性と不可視性の相対性が扱われている。「見えないけれどもある」というテーマや発想がロセッティの作品と類似するものの、みすゞは本来的に不可視な題材を扱ってはいない。「見えないけれどもある」というテーマを扱った他の作品でも不可視なものより、実際に目に見えるものの方が題材にされていることが多い。この点が、みすゞの「見えないもの」のテーマの特徴の一つとして注目できる。

他にも例えば、「田舎の絵」という作品では、不可視のものを想像の中で可視化してうたっている。以下に作品を引用し、その中で提示されている「見えない」について考察する。

「田舎の絵」(『童話』1924(大13)年8月号、105-106頁)

私は田舎の絵を見ます、／さびしい時は絵のなかの／白い小みちをまわります。

向うに見えるは水車小舎／見えないけれどあの中にや／やさしい番人のお爺さん。／小舎の小かげにやぐみの木に／赤いぐみの実うれてませう。(第3・4・5連を省略)

この作品において「見えないけれど」存在するのは「やさしい番人のお爺さん」である。お爺さんは小屋の中におり、グミの実実は小舎のかげの木に成っているとされているのだから、物理的には見えないが、絵を眺めている「私」の目には浮かぶ。みすゞは日常的には本来可視的な事物や人間をあえて不可視の状態の中で想像して心に思い描く楽しみを提示している。

このように、みすゞはロセッティの「見えないけれどもある」というテーマから着想を得たと見られるが、みすゞの作品ではもともと不可視な事物を取り上げたロセッティとは異なって、「見えない」とされているものは全て物理的に可視的なものである。

夜を待つ昼の星、春を待つ冬の枯れたたんぽぽの根、眺める絵には直接描かれていないがお爺さんを想像して心に思い描く人間などを題材にすることによって、みすゞは、単に世の中には目に見えないものがあるということの指摘に留まらず、むしろ、可視的な題材を提示した上で、物理的には実体があるにも関わらず、ある状況下では目には見えないという世界のあり方をうたっているのである。可視物を不可視化してそれをさらに想像の中で可視化することで、みすゞは、不可視の次元を超えて可視性と不可視性を相対化してうたっており、これがみすゞ作品における「見えない」というテーマの特徴なのである。

第4節 「蜂と神さま」に見る入れ子構造の展開手法

「蜂と神さま」は、みすゞを現代に蘇らせた優れた一つの詩²⁶として高く評価されており、神が細部に宿り実在することを啓示する²⁷という宗教的な解釈がされる傾向がある。その理由は、「神」がこの作品において主要な語として用いられていることにあると考えられる。ここでは、この作品をより広い観点から考え、みすゞ独自の展開手法を示すものとして注目したい。以下に作品を引用する。

「蜂と神さま」(みすゞ、『全集・Ⅱ』、10頁)

蜂はお花のなかに、／お花はお庭のなかに、／お庭は土塀のなかに、／土塀は町のなかに、／町は日本のなかに、／日本は世界のなかに、／世界は神さまのなかに。

さうして、さうして、神さまは、／小ちやな蜂のなかに。

この作品では入れ子構造を利用した展開が顕著に見られる。第1・2連では、順に蜂、花、庭、土塀、町、日本、世界、神、というように小さいものから大きいものへと、入れ子構造を逆向きにたどる形式による展開となっている。すなわち、「なかに」という言葉を用いながら、徐々に大きな世界へと移行していく。しかし、最後の第3連では、提示された一番大きいものである神が最初の一番小さいものである蜂の中にいるという逆の展開に変わる。つまり、第1・2連の逆向きの入れ子構造の形式が第3連で円環構造に発展されているのである。

入れ子構造を展開に用いた童謡作品の前例は、白秋の翻訳童謡と八十の創作童謡に見られる。みすゞの「蜂と神さま」の特徴をより明確にするために、この二つの作品を示して比較検討する必要がある。

『赤い鳥』の1920(大9)年1月号に白秋によって初めて「緑のお家^{うち}」というマザーグースの作品が紹介された。「緑のお家」という総題の下に白秋は「胡桃」と「柱時計」と題した2編を載せている。そのうちの「胡桃」の作品で入れ子構造の展開手法が用いられており、管見したところ、この作品が『赤い鳥』以降の児童文芸誌に掲載された最初に入れ子構造を用いた作品である。その後に入れ子構造を用いた創作童謡としては、第2章に挙げた八十の「かあさん と わたし」(『良友』1924(大13)年5月号)がある。なお、みすゞの「蜂と神さま」は生前未発表の作品であるが、第二童謡集に収められていることから、創作時期はおそらく1924(大13)年から1925(大14)年にかけてである。つまり、白秋の翻訳童謡と八十の創作童謡の後に書かれた可能性が高い。以下にその2編を提示する。

「胡桃」(マザーグース・白秋訳、『赤い鳥』1920(大9)年1月号、62-63頁)

²⁶ 詩と詩論研究会編『金子みすゞ——み仏への祈り』、95頁を参照。

²⁷ 高遠『詩論 金子みすゞ』、182-183頁を参照。

小さな緑のお家があつて、／小さな緑のお家の中に、／小さな金茶のお家があつて、／
小さな金茶のお家の中に、／小さな黄色いお家があつて、／小さな黄色いお家の中に、
／小さな白いお家があつて、／小さな白いお家の中に、／小さな心がたゞ一つ。／たゞ
一つ。

「かあさん と わたし」(八十、『良友』1924(大13)年5月号)
はな の 中 には／はち が ゐる。
川 の 中 には／うを が ゐる。
もり の 中 には／とり が ゐる。
うち の おへやには／かあさん が、
そして かあさん の／おひざ には
いつ も わたし が／だかれて る。²⁸

みすゞの「蜂と神さま」が白秋によって紹介されたマザーグースの「胡桃」や八十の「かあさん と わたし」から着想を得たのかどうかについては論拠が足りず明らかにできないが、入れ子構造の使用の違いに注目することができる。

「胡桃」では胡桃という対象が単一であるのに対して、「かあさん と わたし」では一連ごとに対象が別のものになっていくが、2編とも大きいものから小さいものへと展開することが共通している。一方、みすゞの「蜂と神さま」は、対象を「蜂」から徐々に大きくして、最後に「神」にまで広げている。入れ子構造を逆向きに用いながら作品の世界を超越的なものにまで展開させたことに注目すべきである。さらに、逆向きの入れ子構造を円環構造に展開させ、単純に一つの要素が別の要素の中にあるという個々の事物の部分的な包含関係に留まらず、巡り巡って世界の事物が一つに繋がるという世界観を提示しているのである。

上記のようなみすゞの展開手法を前節の議論と照らし合わせて考えれば、みすゞは作品における主題の展開において、まず、二極構造的な作品の世界を提示する。その上で、二極を相対的に絡み合うものとして提示しようとするのである。例えば、見えると見えない、小さいと大きいという二極的なものを挙げながらも、その二極は切り離せない仕組みであるとして描き出す。つまり、相対性に重点をおいて作品の世界を作り出す。これは本節と前節に挙げたみすゞの作品だけではなく、みすゞの他の作品にも見られる基本的な特徴であると思われる。

²⁸ 『西條八十全集第6巻』国書刊行会、1992年、105頁より引用した。

第5節 おわりに

本章では、童謡詩人金子みすゞの歩みと作品の特徴について論じた。詩人金子みすゞの歩みについては、みすゞの三冊の遺稿集とそのタイトルに注目した。遺稿集のタイトルとみすゞの生涯の関係性を検討することによって、詩人みすゞが辿った経緯を明らかにした。

みすゞは20歳の頃から下関に移り住み、そこで投稿活動を始め、童謡界で高く評価されるに至った。下関はみすゞにとって自分が童謡詩人として名を馳せた町であり、実生活でも輝かしい生活を送ることができた「美しい町」である。しかし、みすゞはこの下関で母とは他人として接しなければいけなかった。第二童謡集のタイトルに付けるほどみすゞにとって「母」は重要な主題であった。また、多くの作品において「母」にまつわる様々な感情を表現した。「母」への感情を肯定的にうたった作品もあるが、実生活における母との別れからみすゞは主に「母」をめぐるさみしさを表現した。しかし、さみしさを表現するだけでなく、「空のかあさま」から読み取れるように「空」に「母」を求め、「母」にまつわる自己の孤独感を自ら乗り越えようとしたことがわかった。みすゞの孤独感は結婚後の不自由な生活において増していくのだが、みすゞは結婚後に仕上げた第三童謡集を通じて苦悩や自己憐憫を表現しただけでなく、詩作することで現実から逃避し自己解放を得ようとしたのである。また、「さみしい王女」というタイトルを付したこの童謡集の作品から、「王女」に托されたみすゞの自負、そして、不自由や閉塞の中でも童謡詩人であり続けたいというみすゞの強い希望も読み取ることができた。

作品の特徴に関しては、先行研究においてもしばしば注目される「見えない」というテーマと、入れ子構造の形式が見られる作品を取り上げ、作品の詳細な分析を通じて、みすゞの独自性や主題の展開手法を明確にした。みすゞは作品における主題の展開において、まず、二極構造的な作品の世界を提示する。その上で、二極を相対的に絡み合うものとして提示しようとするのである。また、「見えない」というテーマに注目したことで、みすゞがロセッティを強く意識し、彼女の作品から刺激を受け、同じテーマを自作の童謡作品で取り扱ったことがわかった。入れ子構造を展開に用いた作品に関しては、前例として白秋の翻訳童謡及び八十の作品が存在することを指摘した。その上でみすゞの作品における主題の展開手法の特徴を解明した。本章の議論によって、みすゞが八十と白秋の創作童謡だけでなく、二人が紹介した外国童謡をも意識して自分なりの創作活動へ発展させていたことが、改めて浮かび上がってきた。

終章 大正期の童謡とみすゞの位置づけ

本研究では、1918（大正 7）年 7 月の児童文芸誌『赤い鳥』の創刊によって「童謡」という名称を掲げて隆盛した子どものうたのジャンルに注目し、その提唱の経緯と有りようについて概観し検討した。その上で、童謡運動の中から生まれた金子みすゞに注目し、「やさしさ」「素直さ」といった印象論的評価を超えたみすゞ像とみすゞ童謡の特質を考究した。以下より、これまでの議論を振り返りながら、大正期中期から始まった童謡ブームの特徴について再度確認し、大正期童謡におけるみすゞの位置づけを行なう。

大正中期に童謡が提唱され隆盛していったことには必然的な背景があり、それは二つの側面に集約することができると考えられる。第一の背景は、第一次世界大戦後の諸産業における飛躍的な発展と都市文化の発達による新中流階層の出現である。これが『赤い鳥』を始めとする大正期の児童文芸誌の創刊や継続出版を可能にしたのである。第二の背景は、明治期の学校教育において成立した「唱歌」の伝統とその改良の蓄積である。

学校教育から生まれた唱歌は大正期に童謡の創作に取り組んだ童謡詩人たちからこぞって激しい批判を受けた。童謡詩人たちは唱歌批判の旗印のもとに新しい子どものうたの創造を目指したのである。しかし、本研究の第 3 章の議論から明らかなように、童謡詩人たちが唱歌に欠如するとして自らの創作において重視した様々な要素は、実は既に唱歌の変遷過程において取り入れられていたのである。学校唱歌の改革運動の中で、『赤い鳥』創刊以前に子どもにとって身近な自然は題材として盛り込まれ、完全な口語体で書かれた歌詞、伝承童謡、昔話、ナンセンス、ユーモア、不思議といった要素の使用が見られた。本研究ではそれを明確にしたことによって、これまでに対立的な関係にあると捉えられてきた明治期の唱歌と大正期の童謡の関係を見直すことができた。つまり、大正期の童謡運動を、明治期に既に試みられていた唱歌の改良運動の継続発展を成したものと位置づけることができる。

童謡の発展運動や主な特徴を異なった様々な側面から掴み取るために、本研究では大正期の童謡運動を主導した詩人の中で、対立関係にあった北原白秋と西條八十に注目して検討した。八十は想定される読み手として大人と子どもをはっきりと区分けせず、創作において美的で繊細な感情や想像に満ちた童謡の世界を作り出した。八十が童謡のジャンルにもたらしただこのような特徴は、子どものうたにはない画期的なものであったことを強調しなくてはならない。一方、白秋は大人の視点や感情を一切斥け、子どもを意識した創作を行ない、直感、感覚、言葉の調子と平易さを重んじることによってシンプルな世界を表現するよう心掛けた。しかし、先行研究の中でしばしば論じられてきたこれらの要素は既に唱歌の改革運動の中で取り入れられていたものである。むしろ、いつまでも疑問が残るような問いかけ、不思議さの感覚、残忍性の強いモチーフ、言葉の内容によるナンセンスとユーモアなどを重視し童謡に盛り込んだことが、白秋の目覚しい業績である。これらの要素は大正期の童謡界において

「芸術童謡」とは無縁のものとして評価されないままに終わり、白秋の童謡をめぐるこれまでの研究においても見過ごされてきた。本研究を通じて、わらべ唄調であるという紋切り型の理解がされてきた白秋の童謡を広い視野で見直し、白秋が大正期童謡を多様な要素で豊かにしたことを明確にできた。

八十と白秋は、創作だけでなく、海外の童謡を翻訳し雑誌上で紹介することにも力を注いだ。八十と白秋は創作傾向が異なっていただけでなく海外童謡の注目対象も違った。八十は近代詩人の作品に注目して紹介したのに対して、白秋は作者不明の伝承童謡、ナンセンスやユーモアを多く含む童謡を重視して紹介した。趣向の異なる海外の童謡を紹介したことは、さらに童謡ジャンルに多様性を持たせた。また、童謡詩人たちは童謡を国際的な視野で捉えて発展させようとしていたことを明示する。

大正期の童謡運動は詩人たちが子ども向けに新たな作品を提供しただけでなく、アマチュアの青年と子どもたちに全国雑誌を舞台に創作を発表する機会を与え創作活動を促した。これは、大正期の社会においても子どものうたの歴史においても画期的なことであった。青年と児童による童謡作品の投稿は、民衆主義・児童中心主義を唱えた時代の有りようを伝える社会現象であると同時に、既存の詩人たちによってうたわれたものとは異なる児童像を提供する意義を持ったものであった。また、学校の同じクラスの一斉投稿が継続的に行なわれていたことから、童謡運動は教育現場と密接な関係にあり、教育そのものの改革と関連性を持っていたと見られる。

大正期の童謡運動がその発展過程において若き童謡詩人を誕生させたことも目覚ましい功績である。青年のアマチュア投稿者は、童謡運動を主導していた詩人たちのそれぞれの創作傾向を掴み、それに応じて投稿する雑誌を決めていた。白秋や八十などの主だった童謡詩人たちが投稿作品の中から優れたものを選んで雑誌に掲載し、選評を添えた。このことが、若き投稿者の童謡創作への情熱を掻き立てた。その中から常連の投稿者となり、雑誌の選者に実力を認められ、選者の支援によって童謡集を刊行するに至った投稿詩人も育った。

ここで、門下の投稿者の育成に関して八十より白秋の方が積極的であったことに注目したい。白秋は門下の若き詩人の童謡集の序文を書く他に、白秋兄弟で創立したアルス出版社から童謡集を刊行するなどして、彼らを支えた。アルスの存在自体が、白秋に門下の投稿者を支える基盤を持たせたと言える。一方、八十にはそのような基盤がなかったこともあり、八十の支援によって童謡集の刊行に至った投稿者は一人も出なかった。

このように、大正期の童謡運動は子どもから有名な詩人まで幅広い年齢層の多様な人々の間に広まった文芸現象であり、創作傾向や童謡観の異なる様々な童謡詩人によって創作されたため多様性に富むものとなった。

これまでは、多様性に富んだ大正期の童謡運動の実態について総括してきた。以下より、大正期童謡の代表的な存在である北原白秋と西條八十から影響を受けながら登場した投稿詩人である金子みすゞの位置づけを行なう。その前に童謡詩人としてのみすゞを育んだ背景

として、みすゞの伝記的な側面から見えてきた点について要約する。

みすゞは書店という、文化情報面での地域の中心的存在であった家庭に育った。みすゞは書店で普段から地域の子どもたちに積極的に接していたのであり、子どもたちや弟など周囲の人々に影響を与える存在であった。さらに、小学校時代から優れた演説能力や作文力も備えていた。そのような生い立ちの背景があつてこそ、みすゞは後に中央文壇との繋がりを持つことができるようになり、児童文芸誌上で師に絶賛され、大正期に投稿詩人の中で女性として唯一童謡詩人会に認められるまでに至った。つまり、みすゞは無力な女ではなく、周囲に影響力があり、常に注目される資質や能力を有していたのである。

また、みすゞは家族との別離の経験が相次いだことに加えて、望まぬ相手との結婚を強いられ、結婚後には苦難の中で日々の生活を送った。幼くして父を亡くしたが、祖母と母が「見えなくてもそこにいる」という見方を教え、みすゞは作品においても「見えないけれどもある」ものをうたい続けた。また、弟は養子に出され、母は再婚し、家族が他人となる過酷な経験をしたが、それを受け入れ、その辛さを乗り越えようとした。みすゞは作品において矛盾を含む現実の世界をありのままに認めたかたちで提示し、また、「空」を母代わりとみなし、「母」をめぐるさみしさに浸らなかった。同様に、恩人でもあつた母の再婚相手から望まぬ結婚を強いられたが、それを受け入れ、結婚後に様々な苦難に直面することになるが、そこからの解放を求めながらも、絶望に陥るのではなく、自身が置かれた環境を受け入れ、詩作する中で現実を乗り越えようとして、希望を持ち続けたのである。

みすゞの生い立ちにおける上記のような出来事とそれに対するみすゞの姿勢は、作品中に提示される場面や視点の多様性と強く関連すると考えられる。ある意味でみすゞの人生と童謡作品は密接な関係にあると言える。

みすゞが人生から習得した物事への見方や考え方を活かすかたちで童謡の創作を行なったという面では八十と共通する。八十との共通点として他には、子どもや子どもの世界のみ重点を置かなかつたことが挙げられる。また、残忍性を含むような身のまわりの出来事を直截的なかたちでは童謡に持ち込まず、受け入れやすいかたちで伝えたことも挙げられる。こうした点は、童謡創作において子どもと子どもの世界に重点を置き、残忍性を正面から童謡に持ち込んだ白秋と大きく異なる点である。このような理由から、みすゞは白秋ではなく、八十が選者を務める児童文芸誌を主な舞台として自作を投稿し、八十を師として仰いだのだと考えられる。

しかしながら、みすゞが自ら編んだ『琅玕集』に収められている作品の中では白秋のものが一番多いこと、また、白秋とみすゞの童謡の主題における共通性から、みすゞは白秋の童謡も愛読していたことがわかる。みすゞはよく論じられるように八十ばかりでなく、八十と白秋、二人の童謡作品を土台として、同じモチーフと題材の童謡を創作した。特に、八十や白秋の作品と比較しながら本研究で分析したみすゞの作品は、八十と白秋の作品無くしては生まれてこなかったものと言えるだろう。また、みすゞは八十と白秋の創作童謡だけでなく二人の紹介した翻訳童謡からも刺激や着想を得て、それを出発点として、自分の成したい詩

作の方向性を模索していたのである。以下に、八十、白秋と比較して、みすゞの独自性について述べる。

自分の感情をうたう抒情的で一元的な世界に留まる八十と比べてみすゞは、自分の主観的な感情を出発点としながらも、それを相対化し、様々な次元に拡張して描いた。白秋の残酷な内容、問いかけや不思議の主題を盛り込んだことにおいてもみすゞはそれを叙述していくだけではなく、多次元的に拡張して提示した。また、みすゞは八十と白秋の創作作品に加えて翻訳作品から刺激や着想を得ながらも、自分が創作する際には同じような内容を提示する際、視点の変化、対立関係、場面の逆転、反復表現、相対性などを駆使している。そうすることで、みすゞは読者に作品の内容を追わせるだけでなく、読者自らがその作品世界に入り込み、主体的な詩的経験を得られるような創作を行なっていたのである。読者は読み進めるうちに作品の世界が予想外の展開を見せることに驚嘆を覚える。加えて、一つの作品において複数の対象を登場させ、さらには多次元に作品を展開させていく手法によって、みすゞの作品では読者の認識や思考の展開ないし転換が促されているのである。

一方、子どもを対象に童謡を創作する際には、みすゞは基本的に八十とも白秋とも異なる意識で創作を行なっていたことがうかがえる。平易な言葉を用いてうたう点においては、白秋に近い面があり、童謡というジャンルの創作を行なうという明確な意識もその背景にあると確認できるが、作品の題材や内容から子どもや子どもの世界のみを中心としているとは思えない。それに、八十とは違って大人びた美的で繊細な感情の詩の世界を浮かび上がらせるのでもない。みすゞは、子どもと大人を問わず、人間全ての世界で共通するような出来事や身のまわりの自然の要素に対する考察を、子どもの目線を用いてうたった。しかし、先ほど述べたみすゞの作品における視点の変化と多次元的な展開によってもたらされる作品の新たな受容の体験はむしろ、子どもと大人の間の垣根を取り払うように意識されていることが見てとれる。

結論として言えば、大正期に童謡という子どもの新しいうたが提唱され、そのあるべき姿が様々な観点から議論されていた時代に登場した投稿詩人金子みすゞは、巨匠であり対立関係にあった白秋と八十から影響を受けながら、独自の語り方と表現技法を開拓した。みすゞは作品の中でただ情景や抒情を伝えるのではなく、多次元的で相対的な世界を展開し、読者の意識や思考に働き掛ける運動性をもつ詩の世界を作りあげた。こうして読者に能動的な作品の受容体験をもたらしたのである。本研究でこれまでに明らかにしてきた内容から、童謡詩人金子みすゞは、八十とも白秋とも異なる独自の特徴を有した童謡作家であると位置づけることができる。

大正期に高い評価を獲得することができたみすゞだが、矢崎節夫によってみすゞの作品と生涯が再発見されるまで、みすゞは死後 50 年間ほど忘却されることになる。ここで、本研究の中心的な対象として取り上げたみすゞの作品がなぜ忘却されることになったかについて述べる必要があろう。

みすゞは白秋ではなく、八十の門下の投稿詩人であった。八十が選者である『童話』が廃刊になった後は、八十が投稿詩の選者を務める『愛誦』に投稿し始めた。そして、亡くなる前に自筆の三冊の童謡集を八十に送った。先述したように、八十の支援のもとで童謡集の刊行ができた投稿者はいない。八十は機会のある毎にみすゞのことを文芸雑誌などで取り上げたが、原稿が手元に揃っていたにも関わらず、みすゞの童謡集の出版はしなかった。

それでも、ここで述べておきたいのは、西條八十の存在がなければ、金子みすゞという、時代を超えて注目される童謡詩人も存在しなかったであろうことである。また、八十がみすゞに対して冷淡で、みすゞが忘却される原因になったとは一概には言えないということである。

本研究の第5章でも触れたように、みすゞの没後の1931（昭6）年9月号の『蠟人形』に、八十は「下関の一夜——亡き金子みすゞの追憶」と題した文章で、みすゞの存在を振り返って書いており、みすゞの未発表の作品を1編載せている²⁹。

さらに、第7章でみすゞの母ミチの人柄を取り上げる中で上山文英堂の丁稚であった西田実の回想に触れたが、この西田はみすゞの童謡に憧れて、ミチにみすゞの童謡集を出す約束もした³⁰。しかし、それは実現しないままに終わった。この西田のエピソードとして、みすゞが亡くなった3年後、1933（昭8）年の夏頃、福岡で「詩を想う心」という講演会があって、ミチに許可を得て出かけたところ、偶然八十と列車に同乗し、八十からみすゞの童謡集を出したいのでみすゞの写真がほしいと頼まれた³¹という話が伝わっている。やはり実現に至らなかったものの、八十がみすゞの童謡集の刊行を模索していたことがこのエピソードから伺われる。

その後、八十は、『少女倶楽部』1935（昭10）年8月号及び9月号のそれぞれに「「金子みすゞ」の詩」「さみしい王女」と題した文章を載せ、下関でみすゞに会ったこと、みすゞが不幸な結婚をしたことに触れるとともに、みすゞの新しい作品2編と既に発表された作品5編を載せて評価している³²。その後は、八十によるみすゞの新しい紹介はないが、このような経緯から八十がみすゞの童謡への高い関心を持ち続け、おそらく童謡集の出版の意図も持ち続けていたのではないと思われる。

1937（昭12）年に日中戦争、次いで1941（昭16）年に太平洋戦争が勃発し、童謡運動は衰退していった。このような中で、多角的な視点を持ち、命の尊さや人間の残虐さを人々に考えさせるようなみすゞ作品の出版が難しかったことは想像に難くない。

²⁹ 西條「下関の一夜——亡き金子みすゞの追憶」によるみすゞとみすゞの作品の紹介については本研究の137頁に触れた。「下関の一夜——亡き金子みすゞの追憶」は、『西條八十全集第17巻』、418-421頁に収録されている。

³⁰ 矢崎『童謡詩人金子みすゞの生涯』、55頁を参照。

³¹ 同上、56頁を参照。

³² 「「金子みすゞ」の詩」『私の好きな詩から』『西條八十全集第13巻』、243-248、「さみしい王女」、同上、248-253頁に収録されている。

しかし、児童文化・児童文学が再び隆盛していく戦後になっても、八十は手元にあるみすゞの遺稿集を出版しなかった。みすゞの三冊の遺稿集が八十の手元にあることを知っており、それを出版したいと思っていた人物は少なくとも二人いた。みすゞと同時期に八十門下の投稿詩人であった佐藤義美と、16年にわたる調査の結果、みすゞの実弟から遺稿集を手に入れて出版することになる矢崎節夫である。佐藤は、遺稿集を八十から「借りて詩集をだしたいとずっと思っていたが、「先輩の西條さんが持ってるのを借りてだすのは悪い」と思い、八十が出版するのを待っていた³³。このことを矢崎に打ち明けた数ヶ月後、1968（昭43）年12月に佐藤は死亡する。この直後、矢崎は佐藤から聞いていた三冊の遺稿集について知りたいと思い、八十の娘嫩子に父に尋ねてもらうように手紙を出したが返事はなかった³⁴。結局、八十の手元にあったみすゞの遺稿集は日の目を見ることはなかったのである。

ここで、終戦前後に八十が発表した童謡作品が非常に少ないこと、特に1949（昭24）年から最後の童謡作品が発表される1966（昭41）年までの17年間で発表された童謡作品が35編に過ぎないことに注目したい。戦後に入って童謡への関心を失いつつあった八十であったが、佐藤の死後に矢崎がみすゞの遺稿集を探し始めた頃には、その関心は完全になくなっていったようである。みすゞがその死後50年間ほど忘却されることになった理由にはこうした事情があったと考えられる。

最後に、今後の研究課題とするべき点を述べておきたい。本研究を通じて、視点の変化、対立関係、場面の逆転、反復表現、二極構造の相対化といった手法による作品の展開がみすゞ作品によく見られる特徴であること、これらの手法によって読者の意識や思考に働きかける運動性を持つ作品世界が創出されていることが明らかになった。しかし、みすゞ作品に用いられている展開手法の機能については解明するに至らなかった。今後は、みすゞ作品における展開手法の機能について、より深い分析、考察を通じて解明したい。また、今日における社会的背景や価値観に照らし合わせたみすゞの受容の形態についても検討すべきである。これらを明らかにすることで、今日における童謡の意義が見えてくると思われる。

また、投稿詩人金子みすゞに注目したことで、大正期童謡の実態と特徴をより広い視座から提示することができた。しかし、大正期童謡をさらに広く俯瞰的に見るためには、今後は子どもや青年などのより多くの投稿者を含めて検討すべきである。

以上を今後の課題として本研究を閉じることとする。

³³ 矢崎『童謡詩人金子みすゞの生涯』、11頁を参照。

³⁴ 同上、12頁を参照。

巻末資料

I. 表

【表 1】日本で最初にできた唱歌集『小学唱歌集』（1881-1884）から 1918（大 7）年 7 月の『赤い鳥』創刊に至るまでに出版された官製と民間の唱歌集一覧³⁵。太字は官製ないし文部省認定の唱歌集である。

唱歌集	編者・作者	出版年月・社	巻数・曲数
『小学唱歌集』	伊澤修二	明 14.11、大日本図書 明 16.3 明 17.3	初編、33 曲 2 編、16 曲 3 編、42 曲
『幼稚唱歌集』	真鍋定造編	明 20.3、普通社（大阪）	35 曲
『幼稚園唱歌』	文部省音楽取調掛	明 20.12、文部省	29 曲
『明治唱歌』	大和田建樹・奥好義編	明 21.5、中央堂 〃 明 22.6 明 22.12 明 23.8 明 25.4	第 1 巻、29 曲 第 2 巻、29 曲 第 3 巻、27 曲 第 4 巻、30 曲 第 5 巻、29 曲 第 6 巻、25 曲
『中等唱歌集』	深沢登代吉編	明 22.12、東京音楽学校発行	18 曲
『小学唱歌』	伊澤修二	明 25.3、大日本図書 明 25.5 明 26.8 〃 明 26.9 〃	第 1 巻、17 曲 第 2 巻、44 曲 第 3 巻、24 曲 第 4 巻、25 曲 第 5 巻、24 曲 第 6 巻、24 曲
『祝祭日唱歌』	大和田建樹（注釈）	明 26.9、博文館（東京）	6 曲
『絵入幼年唱歌』	佐々木信綱	明 26.3、博文館	150 曲
『新編教育唱歌集』	教育音楽講習会編 （文部省認定）	明 29.1、三木書店 明 29.5 明 38.8 明 39.1 〃 〃 明 39.4 〃 明 29.5	第 1 巻、35 曲 第 2 巻、35 曲 第 3 巻、32 曲 第 4 巻、31 曲 第 5 巻、30 曲 第 6 巻、30 曲 第 7 巻、27 曲 第 8 巻、26 曲 第 9 巻、29 曲
『教科適用幼年唱歌』初編	納所弁次郎・田	明 33、十字屋	上・中・下巻、各 8 曲

³⁵ この表は、金田一春彦と安西愛子共編の『日本の唱歌・上——明治篇』講談社、1977 年、及び『日本の唱歌・中——大正・昭和篇』講談社、1979 年において提示されている情報を整理して作成したものである。

『教科適用幼年唱歌』第二編 『教科適用幼年唱歌』第三編 『教科適用幼年唱歌』第四編	村虎蔵編 (文部省認定)	明 34 明 35 〃	〃 上・下巻、各 10 曲 〃
『新撰国民唱歌』	小山作之助編	明 33.2、共益商社楽器店 明 33.6、三木楽器店 (大坂) 明 33.10	第 1 巻、6 曲 第 2 巻、6 曲 第 3 巻、7 曲
『重音唱歌集』	小山作之助編	明 33.8、共益商社書店 明 34.4	(壱)、40 曲 (貳)、30 曲
『女学唱歌』	山田源一郎編	明 33.8、共益商社 明 34.5	第 1 巻、35 曲 第 2 巻、22 曲
『中学唱歌』	東京音楽学校編	明 34.3、東京音楽学校編	38 曲
『小学読本唱歌』	目賀田万世吉著	明 34.6、音楽書院	17 曲
『幼稚園唱歌』	滝廉太郎編	明 34.7、共益商社	20 曲
『新撰国民唱歌』	小山作之助編	明 34.7、開成館版	第 1・5 巻、各 6 曲
『唱歌教科書』	共益商社書店編	明 35、共益商社書店編・東京	第 1 巻、20 曲 第 2 巻、19 曲 第 3 巻、20 曲 第 4 巻、20 曲
『言文一致唱歌』	帝国教育会内言 文一致会編	明 36.8、同文館 (東京)	20 曲
『育兒唱歌』	渡邊森蔵編	明 36.8、同文館楽器校具店 (東京) 明 36.11 明 37.8	春の巻、8 曲 夏の巻、8 曲 秋の巻、8 曲
『教科統合少年唱歌』	納所弁次郎・田 村虎蔵編	明 36.4、十字屋 明 36.4 明 36.9 明 37.2 明 37.5 明 37.8 明 38.3 明 38.10	第 1 巻、10 曲 第 2 巻、10 曲 第 3 巻、10 曲 第 4 巻、10 曲 第 5 巻、10 曲 第 6 巻、10 曲 第 7 巻、10 曲 第 8 巻、10 曲
『尋常小学唱歌』	佐々木吉三郎・ 納所弁次郎・田 村虎蔵編	明 38.10、国定教科書共同販 売所の刊行	尋常 1・4 学年用、各学 年上・中・下巻 (全 12 冊)、各巻 10 曲
『高等小学唱歌』	大橋銅造・納所 弁次郎・田村虎 蔵編	明 39.11、国定教科書共同販 売所の刊行	高等 1・4 学年用、各学 年上・下巻 (全 8 冊)、 各巻 15・17 曲
『中等教育唱歌集』	山田源一郎編	明 40.8、共益商社	31 曲
『中等音楽教科書』	北村季晴編	明 41.4、共益商社	第 1 巻、20 曲 第 2 巻、30 曲 第 3 巻、34 曲 第 4 巻、23 曲
『中等唱歌』	東京音楽学校編	明 42.5、共益商社	30 曲
『女聲唱歌』	天谷秀・近藤逸 五郎編	明 42.11、水野書店	25 曲
『中学唱歌』	田村虎蔵編	明 43.4、東京音楽書院	第 1・3 巻、各 25 曲
『尋常小学読本唱歌』	文部省編	明 43.7、文部省編	27 曲
『教科統合女學唱歌』	田村虎蔵編	明 43.9、田村虎蔵編纂 〃 〃 明 43.11	第 1 巻、24 曲 第 2 巻、24 曲 第 3 巻、29 曲 第 4 巻、29 曲
『尋常小學唱歌』	文部省編	明 44.5、文部省編	第 1 学年、20 曲

		明 44.6 明 45.3 大元.12 大 2.5 大 3.6	第 2 学年、20 曲 第 3 学年、20 曲 第 4 学年、20 曲 第 5 学年、21 曲 第 6 学年、19 曲
『新作唱歌（幼年唱歌）』	吉丸一昌編	明 45.7、教文館館 大元.1 大 2.2 大 2.5 大 2.7 大 2.12 大 3.5 大 3.6 大 3.9 大 4.10	第 1 卷、7 曲 第 2 卷、7 曲 第 3 卷、7 曲 第 4 卷、5 曲 第 5 卷、5 曲 第 6 卷、7 曲 第 7 卷、8 曲 第 8 卷、7 曲 第 9 卷、6 曲 第 10 卷、13 曲
『大正幼年唱歌』	葛原 幽・小松耕 輔・梁田貞編	大 4.8、目黒書店	第 1-12 卷、各 10 曲
『大正少年唱歌』	少年音楽研究会 編	大 5.2、大志満屋書店	74 曲
『大正少年唱歌』	葛原 幽・小松耕 輔・梁田貞編	大 7.5・昭 4.11 目黒書店・菊判貳拾銭	第 1-6 卷、各 10 曲 第 7-12 卷、各 10 曲

【表 2】金子みすゞ年譜³⁶

【みすゞの年齢】／年月日	出来事
[0 歳]／1903(明 36). 4.11	山口県大津郡仙崎村にて、父・金子庄之助、母・ミチの長女として生まれる。本名テル。2 歳年上の兄、堅助がいた。
[2 歳]／1905(明 38). 2.23	弟、正祐生まれる。父庄之助、母ミチの妹フジの嫁ぎ先である上山文英堂書店の清国営口支店の支店長として清国に渡る。
[3 歳]／1906(明 39).2.10	父、庄之助、清国営口にて死去。金子家は仙崎にて金子文英堂書店を営む。
[4 歳]／1907(明 40).1.19	弟正祐、下関の上山文英堂書店店主上山松蔵・フジ夫妻と養子縁組。
[7 歳]／1910(明 43).4.1	テル、南祇園に新築された瀬戸崎尋常小学校に入学。
[13 歳]／1916(大 5).4.11	郡立大津高等女学校入学。5 月、校友誌『ミサヲ』第 3 号に「ゆき」発表。
[14 歳]／1917(大 6).5.―	『ミサヲ』第 4 号に「我が家の庭」発表。
[15 歳]／1918(大 7).5.―	『ミサヲ』第 5 号に「さみだれ」発表。
7.―	童話童謡雑誌『赤い鳥』創刊。
11.8	叔母上山フジ、金子家で死去。
[16 歳]／1919(大 8). 5.―	『ミサヲ』第 6 号に「社会見学の記」発表。
8.26	母ミチ、上山松蔵と再婚。金子家は祖母ウメ、兄堅助、テルの 3 人となる。
[17 歳]／1920(大 9). 3.24	郡立大津高等女学校卒業式。テル答辞読む。
[18 歳]／1921(大 10). 8.―	上山松蔵倒れる。テル、九州大学付属病院に約一ヶ月半付き添う。
9.11	正祐、作曲を始める。テル、北原白秋の詩「片恋」の作曲を頼む。
[19 歳]／1922(大 11).11.3	兄堅助、テルの瀬戸崎尋常小学校時代の同級生、大島チウサと結婚。
[20 歳]／1923(大 12). 4.14	テル、母のもとへ下関の上山文英堂書店に移り住む。
5.3	テル、下関市黒川写真館にて写真撮影。この後間もなく、西之端町商品館内の上山文英堂書店支店で働き始める。
5.23	正祐上京。テルこの頃からペンネーム「みすゞ」で童謡を書く。
6.―	雑誌に投稿を始める。
9.―	雑誌『童話』9 月号に「お魚」「打出の小槌」、 『婦人倶楽部』9 月号に「芝居小屋」、 『婦人画報』9 月号に「おとむらひ」、 『金の星』9 月号に「八百屋のお鳩」が一斉に掲載される。『童話』誌上で西條八十に認められる。以後、1929（昭 4）までに投稿により 90 編を発表する。
[21 歳]／1924(大 13) 4.―	『赤い鳥』（大正 13 年 4 月号）で、正祐の作曲「てんと虫」が推奨される。

³⁶ この表は、矢崎節夫『童謡詩人金子みすゞの生涯』JULA 出版局、1993 年、特に 348-350 頁を参照して作ったものである。

4.18	西條八十渡仏。
[22 歳]／1925(大 14) 3.—	童謡詩人会発足。テル、佐藤義美、島田忠夫、渡辺増三等の『曼珠沙華』に参加。自選詩集『琅玕集』 ^{ろうかん} を始める。
[23 歳]／1926(大 15) 1.6	正祐、テルと宮本啓喜との結婚の話を聞く。正祐建白書をだす。
2.1	正祐訪仙崎。
2.3	上山の麓で正祐涙の談判。この頃すでに第一童謡集『美しい町』、第二童謡集『空のかあさま』完成。
2.17	テル、宮本啓喜と結婚。上山文英堂の二階で新婚生活を始める。
3.—	西條八十帰国。
4.—	4 月号の『童話』に「露」特別募集第一席となる。
7.—	7 月号を以て『童話』廃刊。 重謡詩人会編『日本童謡集』に「お魚」と「大漁」掲載。
11.14	長女ふさえ生まれる。下関市上新地町 2379 に移る。
[24 歳]／1927(昭 2) 夏	下関駅で西條八十に会う。八十編『日本童謡集・上級用』に「お魚」が載る。
8.12	祖母ウメ死去。この後テル発病。
[25 歳]／1928(昭 3) 3.—	島田忠夫、商品館にみずぐを訪ねるも、上新地の自宅に病臥していて会えず。
11.—	11 月号の『燭台』に「日の光」、『愛誦』に「七夕のころ」が掲載。この前後に、夫啓喜より詩作と手紙を書くことを禁じられ、以後発表作なし。
[26 歳]／1929(昭 4) 春	下関市上新地町 119 に移る。この年の夏から秋にかけて、三冊の遺稿集清書（一組は西條八十に、もう一組は正祐に託す）。
夏	4 回目の引っ越し、下関市上新町 2449。この後病の床に伏している。
9.26	9 月 26 日付の葉書に「朝雑巾がけをすこしたら、また五日やすみました」とある。
秋	遺稿集の清書終わる。
10.—	10 月より、娘ふさえの言葉を採集する『南京玉』を書き始める。
[満 26 歳]／1930(昭 5) 2.—	夫と別居し下関市観音崎町三百目 94-2 に転居。
2.9	『南京玉』止む。
2.27	宮本啓喜と正式離婚。上山文英堂に移る。
3.9	下関市亀山八幡宮隣の三好写真館にて最後の写真を写す。
3.10	上山文英堂店内で死去。享年満 26 歳。

Ⅱ. 金子みすゞ編『琅玕集』に収録されている詩の一覧

1. 金子みすゞ編『童謡・古曲——琅玕集・上』JULA 出版局、2005 年の収録作品
クリスティナ・ロセッティ女詩抄

2 月（大正 14 年）

「きみが名」 西條八十（『令女界』）
「しぐれを聴く」 莊原照子（『婦人之友』）
「秋のうた」 兒玉光子（『婦人之友』）
「只一瞬のことでした」 小家素子（『婦人之友』）

3 月

「人魚の囁き」 橋爪健（『令女界』）
「冬の思ひ出」 深山雪子（『令女界』）
「我が想ひ」 なゝこ（『令女界』）
「紅雀」 加藤まさを（『少女書報』）
「春の窓」 横山青娥（『少女書報』）
「お靴とお菓子」 西條八十（『子供之友』）
「つむぎぐるま」 北原白秋（『赤い鳥』）
「お友だち」 設楽はる（『赤い鳥』）
「梨のたんぼ」 山口喜市（『赤い鳥』）
「酒倉」 柳曠（『赤い鳥』）
「トンネル」 梶茂芳（『赤い鳥』）
「露の臺」 北原白秋（『赤い鳥』）
「春」 若木睦男（『婦人倶楽部』）
「ものを思へば」 田中豊（『婦人倶楽部』）
「遠き陽」 峯岸武（『夫人書報』）
「旅」 清水春枝（『婦人之友』）

4 月

「まちぶせ」 北原白秋（『赤い鳥』）
「冬の日」 岡田泰三（『赤い鳥』）
「てふてふ」 北原白秋（『赤い鳥』）
「月の雫」 優多香（『婦人倶楽部』）
「青き実」 黒崎渚（『婦人倶楽部』）
「杉の花」 北原白秋（『女性』）
「丘の上」 鹿山映二郎（『三日月さん』）

「はまぼう」 佐藤義美 (『三日月さん』)

「春の夕べに」 川路柳虹 (『令女界』)

「夢雲雀」 西條八十 (『銀の笛』)

5 月

「自分のもの」 西條八十 (『子供之友』)

「いたち」 北原白秋 (『赤い鳥』)

「夕方」 佐藤武子 (『赤い鳥』)

「夕暮」 金子てい子 (『赤い鳥』)

「蜜柑の頃」 柳曠 (『赤い鳥』)

「十五夜」 村形萍花 (『赤い鳥』)

「夜あけ」 北原白秋 (『赤い鳥』)

「思ひ出」 優紀 (『少女書報』)

「言ふまいと」 きみ (『少女書報』)

「姫の一生」 西條八十 (『少女俱樂部』)

『近代名家抒情詩集』より

「山にのぼりて」 宵島俊吉

「小景異情 (その二)」 室生犀星

「寂しき春」 室生犀星

「水の精の歌——「青い鳥の歌」」 三木露風

「緑色の笛」 萩原朔太郎

6 月

「にて候」 伊吹ミホ子 (『コドモノクニ』)

「びつくり鶏」 北原白秋 (『コドモノクニ』)

「かもめ」 野口雨情 (『コドモノクニ』)

「千羽鳥」 海達公子 (『コドモノクニ』)

「鳩ポツポの時計」 有松達也 (『コドモノクニ』)

「あしびの花」 北原白秋 (『赤い鳥』)

「かへり」 柳曠 (『赤い鳥』)

「鴉」 戸塚比呂志 (『赤い鳥』)

「山の上で」 柳曠 (『赤い鳥』)

「夜中」 北原白秋 (『赤い鳥』)

「故国の妹に」 西條八十 (『令女界』)

「柳」 ゆめ・たけひさ (『令女界』)

「といき」 秋世津子 (『令女界』)

「風船」 鷺草 (『令女界』)

「青い散歩」 しもだ・これなを (『少女書報』)

「睫」 加藤まさを (『少女書報』)
「藻の花」 崎山晋作 (『雄辯』)
「藻の花」 ST 生 (『雄辯』)
「雉子の雌鳥」 野口雨情 (『雄辯』)
「斷章」 日向ふみ子 (『婦人之友』)
「二日月／朝霧」 のぶ子 (『婦人之友』)
「丘の上」 西條八十 (『主婦の友』)
「蝶」 西條八十 (『主婦之友』)

7月

「青梅」 北原白秋 (『コドモノクニ』)
「鳥小舎の雨」 サトウ・ハチ라우 (『コドモノクニ』)
「酸模の咲くころ」 北原白秋 (『赤い鳥』)
「ミノムシ」 キタハラハクシュウ (『赤い鳥』)
「アゲハテフ」 キタハラハクシュウ (『赤い鳥』)
「一スnpフシ」 キタハラハクシュウ (『赤い鳥』)
「山焼き」 土生米作 (『赤い鳥』)
「わらび」 土生米作 (『赤い鳥』)
「雲雀」 海達貴文 (『赤い鳥』)
「黄梅」 伊藤とし子 (『赤い鳥』)
「おひる」 吉田しつか (『赤い鳥』)
「伊豆の奥」 室生犀星 (『婦人世界』)
「お才」 横瀬夜雨 (『婦人倶楽部』)
「小さき物語」 藤原香夢 (『婦人倶楽部』)
「蝦夷に住みて」 草香露子 (『婦人倶楽部』)
「折り鶴」 幼茂 (『婦人の国』)
「けむり」 田井美春 (『婦人の国』)
「とんぼ」 佐藤静子 (『婦人の国』)
「夜」 永見治子 (『婦人書報』)
「気候」 堀口大学 (『ラ・スミーズ』)
「人魚」 堀口大学 (『ラ・スミーズ』)
「鴉」 堀口大学 (『ラ・スミーズ』)

2. 金子みすゞ編『童謡・古曲——琅玕集・下』JULA 出版局、2005 年の収録作品 大木篤夫詩集『風・光・木の葉』より

「風・光・木の葉」
「小曲」

「野の羊」
「言葉」
「夢想」
「焦心」
「草の実」
「濱ひるがほ」
「光の聖處女へ」
「ひなた」
「野茨の声」
「茨の芽」

『日本童謡集』より

「あの紫は」 泉鏡花
「時計」 川路柳虹
「水晶の舟」 柳澤健
「鳥三題」 小川未明

8月（大正14年）

「のびつくら」 海達公子（『コドモノクニ』）
「ゆれているばら」 海達公子（『コドモノクニ』）
「オルスバン」 保持明（『コドモノクニ』）
「ねむの木」 野口雨情（『コドモノクニ』）
「海草」 河井醉茗（『子供之友』）
「砂」 大藤治郎（『子供之友』）
「野菜」 北原白秋（『赤い鳥』）
「ミヅノミ」 キタハラハクシュウ（『赤い鳥』）
「タノミヅ」 キタハラハクシュウ（『赤い鳥』）
「暖い日」 柳曠（『赤い鳥』）
「れんげ」 中山たけ（『赤い鳥』）
「れんげ」 矢田季吉（『赤い鳥』）
「びはの花」 増田徳（『赤い鳥』）
「ぼけの花」 根本えつ子（『赤い鳥』）
「暮れがたの海べに立ちて」 川路柳虹（『令女界』）
「素足」 露の歌（『令女界』）
「夜の噴水」 間司つねみ（『少女の花』）
「もや」 藤並ふみや（『婦人倶楽部』）
「別れ」 勿忘草（『婦人倶楽部』）
「山と海」 北原白秋（『婦人倶楽部』）

10 月

- 「水口」 巽聖歌 (『赤い鳥』)
「眼白の声」 佐藤義美 (『赤い鳥』)
「沼小景」 柳曠 (『赤い鳥』)
「空」 丸茂さつき (『赤い鳥』)
「草取り」 向井文雄 (『赤い鳥』)
「たんぽぽ」 右田まつき (『幼年の友』)
「ばら」 海達公子 (『幼年の友』)
「蔓草」 水谷まさる (『少女書報』)
「お手玉」 竹内悌 (『婦人書報』)
「青き小曲」 くさじ (『婦人書報』)
「蛸」 峰岸武 (『婦人書報』)
「夏のゆく日」 浅田くさじ (『婦人の国』)
「星ゆえに」 西條八十 (『令女界』)
「微風よ」 渡邊けい (『婦人之友』)
「タバコノハナ」 キタハラハクシウ (『コドモノクニ』)
「ピアノ」 市田悦子 (『コドモノクニ』)
「おいでおいでしてる」 岡山鞠子 (『コドモノクニ』)
「大鷹のはくせい」 加賀山みえ子 (『コドモノクニ』)

11 月

- 「童貞」 北原白秋 (『令女界』)
「虹」 榊原圭子 (『少女世界』)
「風」 ゆめ・たけひさ (『少女世界』)
「泪の吸取紙」 碧孤愁 (『若草』)
「云へないこと」 三枝小枝 (『少女書報』)
「砂いぢり」 千田利小 (『少女書報』)
「お日さん」 下川ミサオ (『金の星』)
「もどり馬」 鳥本夫二 (『金の星』)
「イワンのお家」 北原白秋 (『赤い鳥』)
「落葉」 北原白秋 (『赤い鳥』)
「蜻蛉よ」 佐藤緑夫 (『赤い鳥』)
「おたより」 巽聖歌 (『赤い鳥』)
「曇たつ晩」 多胡羊齒 (『赤い鳥』)
「新任地」 伊吹みほ子 (『コドモノクニ』)
「オサンポ」 伊吹るり子 (『コドモノクニ』)

7 月 (大正 15 年)

「喪失」 西條八十 (『愛誦』)
「鐘の音」 アリス・メイネル／清水暉吉訳 (『愛誦』)
「海——七篇」 下田惟直 (『愛誦』)
「秘唱」 西條八十 (『愛誦』)
「休み日」 田井美春 (『赤い鳥』)
「ほうぜよ」 与田準一 (『赤い鳥』)
「山路」 福井研介 (『赤い鳥』)
「この道」 北原白秋 (『赤い鳥』)
「生活」 斎木夏 (『令女界』)
「春の散歩」 木下勇 (『若草』)
「島がけ——紅海にて」 西條八十 (『愛誦』)
「時とともに智慧は来る」 W・B・イェーツ／西條八十訳 (『愛誦』)
「酒の唄」 W・B・イェーツ／西條八十訳 (『愛誦』)
「楽しき灯臺」 西條八十 (『愛誦』)

9 月

「砂の上の町」 北原白秋 (『赤い鳥』)
「月と水」 原勝利 (『赤い鳥』)
「川の向うの道」 阿部和子 (『赤い鳥』)
「ある日」 原勝利 (『赤い鳥』)
「たはむれ」 西條八十 (『愛誦』)
「古謡」 クレマン・マアロ／堀口大学訳 (『愛誦』)

10 月

「坊やのお国」 北原白秋 (『赤い鳥』)
「コスモスの芽」 小林文子 (『令女界』)
「涙二篇」 三笠露子 (『令女界』)
「ひとりめざめて」 西條八十 (『令女界』)
「夢」 ねむりぐさ (『令女界』)
「秋」 くら・さうび (『愛誦』)
「みつばちとさうび」 くら・さうび (『愛誦』)
「即興」 西條八十 (『愛誦』)

主要参考文献一覧

凡例

- ・文献は、著者もしくは編者の姓を五十音順に配列し、同一姓の場合は、名の五十音順に配列した。
- ・同一著者による複数の著書の場合、発表年度が早い順に配列し、五十音順に配列した。
- ・著者もしくは編者が特定できない文献については、参考文献の最後に配列し、題目の五十音順に配列した。
- ・主題と副題の間は「——」を挿入することで統一した。
- ・雑誌・学術誌、紀要などの巻号情報は、すべて「巻、号」(どちらか一方しかない場合は「号」のみ)に記述を統一し、刊行年のみを記載し、刊行月については省略した。
- ・再版された著作を使用した場合、()に入れて初版の情報を付加した。

文献一覧

朝日新聞社文化企画局文化企画部・矢崎節夫監修『幻の童謡詩人「金子みすゞの世界」展』朝日新聞社、1999年。

伊澤修二君還暦祝賀会編『楽石自伝教界周遊前記』伊澤修二君還暦祝賀会、1912年。

伊澤修二著・山住正己校注『洋楽事始』平凡社、1971年。

伊澤修二編『小学唱歌集』初編、大日本図書、1881年。

——『小学唱歌集』第二編、大日本図書、1883年。

——『小学唱歌集』第三編、大日本図書、1884年。

——『小学唱歌』第1巻、大日本図書、1892年。

——『小学唱歌』第2巻、大日本図書、1892年。

——『小学唱歌』第3巻、大日本図書、1893年。

——『小学唱歌』第4巻、大日本図書、1893年。

——『小学唱歌』第5巻、大日本図書、1893年。

——『小学唱歌』第6巻、大日本図書、1893年。

井手口彰典『童謡の百年——なぜ「心のふるさと」になったのか』筑摩選書、2018年。

入江直祐『クリスチナ・ロセッティ詩抄』岩波文庫、1940年。

色川大吉『明治の文化』岩波書店、1970年。

岩井正浩『子どもの歌の文化史——二〇世紀前半期の日本』第一書房、1998年。

- 江種満子「西條八十の童謡私感」『国文学解釈と鑑賞』第 61 巻 4 号、至文堂、1996 年、150-152 頁。
- 海老原治善『現代日本教育実践史』明治図書、1975 年。
- 大石真代「金子みすゞ 空へのまなざし——海との比較を通して」『筑紫語文』第 11 号、筑紫女学園大学日本語日本文学科、2002 年、23-37 頁。
- 大本達也「日本における「詩」の源流としての「唱歌」の成立——明治期における「文学」の形成過程をめぐる国民国家論(7)」『鈴鹿国際大学紀要』第 16 号、鈴鹿国際大学、2009 年、27-41 頁。
- 大河内一男・松尾洋『日本労働組合物語——大正』筑摩書房、1965 年。
- 大和田建樹・奥好義編『明治唱歌』第 1 巻、中央堂、1888 年。
- 『明治唱歌』第 2 巻、中央堂、1888 年。
- 『明治唱歌』第 3 巻、中央堂、1889 年。
- 『明治唱歌』第 4 巻、中央堂、1889 年。
- 『明治唱歌』第 5 巻、中央堂、1890 年。
- 『明治唱歌』第 6 巻、中央堂、1892 年。
- 長田真紀「金子みすゞ論——成長過程における子どものつぶやき」『上田女子短期大学紀要』第 30 号、上田女子短期大学、2007 年、41-48 頁。
- 小澤次郎「金子みすゞ『琅玕集』におけるクリスティーナ・ロセッティ——“The Lowest Place”と竹友藻風訳「いと低きところ」」『北海道医療大学人間基礎科学論集』第 38 号、北海道医療大学人間基礎科学、2012 年、B1-B7 頁。
- 奥中康人『国家と音楽——伊澤修二がめざした日本近代』春秋社、2008 年。
- 尾原昭夫編『日本のわらべうた——屋外遊戯歌編』社会思想社、1975 年。
- 海後宗臣『臨時教育会議の研究』東京大学出版会、1960 年。
- 加藤理『「児童文化」の誕生と展開——大正自由教育時代の子どもの生活と文化』港の人、2015 年。
- 加藤謙一編『少年倶楽部名作選 1——長編小説集』講談社、1966 年。
- 金井明子「視点の多様性から見る金子みすゞの表現」『目白大学文学・言語学研究』第 2 号、目白大学人文学部学術研究会、2006 年、15-23 頁。
- 「共感を喚起させる力——金子みすゞ詩論」『目白大学文学・言語学研究』第 3 号、目白大学人文学部学術研究会、2007 年、9-16 頁。
- 金子みすゞ著・矢崎節夫監修『金子みすゞ童謡全集・Ⅰ美しい町』(新装版) JULA 出版局、1984 年。
- 『金子みすゞ童謡全集・Ⅱ空のかあさま』(新装版) JULA 出版局、1984 年。
- 『金子みすゞ童謡全集・Ⅲさみしい王女』(新装版) JULA 出版局、1984 年。
- ・矢崎節夫解説『金子みすゞ童謡集』角川春樹事務所、1998 年。
- ・矢崎節夫監修『金子みすゞ童謡全集①美しい町・上』JULA 出版局、2003 年。

- 『金子みすゞ童謡全集②美しい町・下』JULA 出版局、2003 年。
- 『金子みすゞ童謡全集③空のかあさま・上』JULA 出版局、2004 年。
- 『金子みすゞ童謡全集④空のかあさま・下』JULA 出版局、2004 年。
- 『金子みすゞ童謡全集⑤さみしい王女・上』JULA 出版局、2004 年。
- 『金子みすゞ童謡全集⑥さみしい王女・下』JULA 出版局、2004 年。
- 編・矢崎節夫監修『童謡・古曲——琅玕集・上』JULA 出版局、2005 年。
- 『童謡・古曲——琅玕集・下』JULA 出版局、2005 年。
- 上笙一郎『日本児童文学の思想』国土社、1976 年。
- 『日本子育て物語——育児の社会史』筑摩書房、1991 年。
- 『日本児童文学研究史』港の人、2004 年。
- 上村直己『西條八十とその周辺——論考と資料』近代文芸社、2003 年。
- 柄谷行人『日本近代文学の起源』講談社、2009 年。
- 夏霖「金子みすゞの 3 冊の遺稿集をめぐる考察」『文化環境研究』第 5 号、長崎大学環境科学部文化環境研究会、2011 年、24-35 頁。
- 河原和枝『子ども観の近代——『赤い鳥』と「童心」の理想』中公新書、1998 年。
- 管忠道『日本の児童文学 1 総論』大月書店、1968（初版 1956）年。
- 北川太一「白秋とのかかわり」『高村光太郎ノート』文治堂書店、1991 年、194-200 頁。
- 北原白秋『とんぼの眼玉』アルス、1919 年。
- 「童謡私鈔」『詩と音楽』アルス、1923 年 1 月号、2-13 頁。
- 『童謡論——緑の触角抄』少年文化シリーズ、こぐま社、1973 年。
- 『白秋全集第 3 巻——詩集 3』岩波書店、1985 年。
- 『白秋全集第 16 巻——詩文評論 2』岩波書店、1985 年。
- 『白秋全集第 20 巻——詩文評論 6』岩波書店、1986 年。
- 『白秋全集第 25 巻——童謡集 1』岩波書店、1987 年。
- 『白秋全集第 26 巻——童謡集 2』岩波書店、1987 年。
- 『白秋全集第 27 巻——童謡集 3』岩波書店、1987 年。
- 『白秋全集第 28 巻——童謡集 4』岩波書店、1987 年。
- 金田一春彦・安西愛子編『日本の唱歌・上——明治篇』講談社、1977 年。
- 『日本の唱歌・中——大正・昭和篇』講談社、1979 年。
- 『日本の唱歌・下——学生歌・軍歌・宗教歌篇』講談社、1982 年。
- 葛原鹵『童謡教育の理論と実際』隆文館、1933 年。
- 窪寺俊之「金子みすゞの「宗教心」の機能論的分析——「花のたましい」を中心にして」『宗教研究』第 88 巻 1 号、日本宗教学会、2014 年、1-24 頁。
- 桑原三郎『「赤い鳥」の時代——大正の児童文学』慶応通信、1975 年。
- 小林和子「金子みすゞ雑感——「おはなしのうた」について」『茨女国文』第 14 号、茨城女子短期大学国語国文学懇話会、2002 年、19-25 頁。

- 「忘れられた童謡詩人・島田忠夫について」『茨城女子短期大学紀要』第 37 号、茨城女子短期大学、2010 年、23-37 頁。
- 小山静子『子どもたちの近代——学校教育と家庭教育』吉川弘文館、2002 年。
- 西條嫩子『父西條八十』中央公論社、1978 年。
- 西條八十『鸚鵡と時計』赤い鳥社、1921 年。
- 「童謡私見」『大観』大観社、1921 年 6 月号、150-168 頁。
- 『現代童謡講話』新潮社、1924 年。
- 『詩を想ふ心』（奥付タイトル『詩と随筆』）新陽社、1936 年。
- 『あの夢この歌——唄の自叙伝より』イヴニングスター社、1948 年。
- 「雑誌「赤い鳥」の頃——成田為三氏にちなむ思い出」『成田為三名曲集』玉川大学出版部、1965 年、291-292 頁。
- 西條八十著・笹原常与解説『西條八十童謡全集』修道社、1971 年。
- ・藤田圭雄編『日本児童文学大系第 8 巻——西條八十集』ほるぷ出版、1978 年。
- 西條八十『西條八十全集第 6 巻——童謡Ⅰ』国書刊行会、1992 年。
- 『西條八十全集第 7 巻——童謡Ⅱ』国書刊行会、1994 年。
- 『西條八十全集第 13 巻——詩論・詩話』国書刊行会、1999 年。
- 『西條八十全集第 14 巻——童謡・歌謡・民謡』国書刊行会、1993 年。
- 『西條八十全集第 17 巻——随想・雑纂』国書刊行会、2007 年。
- 佐々木龍三郎『童謡詩人葛原菫の生涯』文芸社、2014 年。
- 佐藤慶治『明治期の唱歌教育における翻訳唱歌と国民形成』九州大学博士学位論文、2017 年。
- 佐藤通雅『白秋の童謡』沖積舎、1991 年。
- 佐藤義美『雀の木』高原書店、1932 年。
- 佐藤義美編『大正昭和初期・名作 24 人選——どうよう』チャイルド本社、1969 年。
- 塩田庄兵衛・渡辺順三編『秘録大逆事件・上』春秋社、1959 年。
- 『秘録大逆事件・下』春秋社、1959 年。
- 詩と詩論研究会編『金子みすゞの世界』勉誠出版、2002 年。
- 『金子みすゞ——美しさと哀しみの詩』勉誠出版、2004 年。
- 『金子みすゞ——こだまする家族愛』勉誠出版、2009 年。
- 『金子みすゞ——母の心 子の心』勉誠出版、2009 年。
- 『金子みすゞ——み仏への祈り』勉誠出版、2011 年。
- 『金子みすゞ——愛と願い』勉誠出版、2012 年。
- 『金子みすゞ——女性たちのシンパシー』勉誠出版、2013 年。
- 『金子みすゞ作品鑑賞事典』勉誠出版、2014 年。
- 信濃教育会編『伊澤修二選集』信濃教育出版部、1958 年。
- 島田忠夫『田園手帖——童謡詩』照林堂書店、1943 年。

- 島田陽子『金子みすゞへの旅』編集工房ノア、1995 年。
- 下川耿史編『近代子ども史年表——1868-1926 明治・大正編』河出書房新社、2002 年。
- 杉田政夫『学校音楽教育とヘルバルト主義——明治期における唱歌教材の構成理念にみる影響を中心に』風間書房、2005 年。
- 杉本邦子「北原白秋と『芸術自由教育』——付『芸術自由教育』総目録」『石川啄木と北原白秋——思想と詩語』有精堂出版、1989 年、231-254 頁。
- 鈴木紘治『マザー・グースの謎を解く——伝承童謡の詩学』コールサック社、2012 年。
- 園部三郎・山住正己『日本の子どもの歌——歴史と展望』岩波書店、1963 年。
- 高遠信次『詩論 金子みすゞ——その視点の謎』東京図書出版会、1999 年。
- 高橋美帆「クリスティーナ・ロセッティと大正期の童謡運動」『奈良工業高等専門学校研究紀要』第 40 号、奈良工業高等専門学校、2004 年、129-144 頁。
- 「女性詩人の葛藤——クリスティーナ・ロセッティと金子みすゞ」『ヴィクトリア朝文化研究』第 4 号、日本ヴィクトリア朝文化研究学会、2006 年、54-67 頁。
- 高村光太郎『高村光太郎全集第 8 巻』筑摩書房、1958 年。
- 竹友藻風『クリスティーナ・ロウゼッティ』研究社、1924 年。
- 田澤晴子『吉野作造——人世に逆境はない』ミネルヴァ書房、2006 年。
- 田中智志・橋本美保『教育の理念・歴史』一藝社、2013 年。
- 田村虎蔵先生記念刊行会編『音楽教育の思潮と研究』目黒書店、1933 年。
- 千葉県三編『新選日本児童文学 1——大正編』小峰書店、1959 年。
- 土屋忠雄編『教育学全集 3——近代教育史』小学館、1968 年。
- 筒井清忠『西條八十』中公文庫、2008 年。
- 手塚岸衛『自由教育真義』寶文館、1912 年。
- 寺本弓江「金子みすゞ論」『熊本県立大学国文研究』第 42 号、熊本女子大学国文談話会、1997 年、76-87 頁。
- 峠田彩香「金子みすゞの童謡——雑誌『赤い鳥』・北原白秋からの影響」『歴史文化社会論講座紀要』第 10 号、京都大学大学院人間・環境学研究科歴史文化社会論講座、2013 年、19-32 頁。
- 童謡詩人会編『日本童謡集』新潮社、1925 年。
- 『日本童謡集 1926 年版』新潮社、1926 年。
- 徳永弥咲子「女性詩人の声を聴く——クリスティーナ・ロセッティの詩と人生」『英米文学』第 75 号、立教大学文学部英米文学専修、2015 年、133-169 頁。
- 富永直樹『詩の作り方研究』浩文社、1932 年。
- 鳥越信『はじめて学ぶ日本児童文学史』ミネルヴァ書房、2001 年。
- 中野光『大正デモクラシーと教育——1920 年代の教育』新評論、1990（初版 1977）年。
- 『大正自由教育の研究』黎明書房、1998 年。
- 永井泉「大正期の童謡論におけるマザーグース——神話学者・松村武雄の見解と反響」『マ

- ザーグース研究』第11号、マザーグース学会、2016年、77-97頁。
- 納所弁次郎・田村虎蔵編『教科統合少年唱歌』第1巻、十字屋、1903年。
- 『教科統合少年唱歌』第2巻、十字屋、1903年。
- 『教科統合少年唱歌』第3巻、十字屋、1903年。
- 『教科統合少年唱歌』第4巻、十字屋、1904年。
- 『教科統合少年唱歌』第5巻、十字屋、1904年。
- 『教科統合少年唱歌』第6巻、十字屋、1904年。
- 『教科統合少年唱歌』第7巻、十字屋、1905年。
- 『教科統合少年唱歌』第8巻、十字屋、1905年。
- 夏目康子『不思議の国のマザーグース』柏書房、2003年。
- 生江義男編『教科教育百年史』建帛社、1985年。
- 滑川道夫・菅忠道編『近代日本の児童文化』新評論、1972年。
- 成田龍一『大正デモクラシー』岩波新書、2007年。
- 西口徹編『金子みすゞ——魂の詩人』（増補新版）KAWADE 夢ムック文藝別冊、河出書房新社、2011年。
- 日本児童文学学会編『赤い鳥研究』小峰書店、1965年。
- 『日本児童文学概論』東京書籍、1976年。
- 根本正義『鈴木三重吉と「赤い鳥」』鳩の森書房、1973年。
- 「童謡の位相とそのヒット曲——大正の八十・白秋・雨情、そして昭和へ」『現代文学史研究』第26号、現代文学史研究所、2017年、14-39頁。
- 野上毅編『朝日百科日本の歴史11——近代II』朝日新聞社、1989年。
- 野口雨情『野口雨情第7巻』未来社、1986年。
- 『童謡十講』久山社、1987年。
- 畑中圭一『童謡論の系譜』東京書籍、1990年。
- 『日本の童謡——誕生から九〇年の歩み』平凡社、2007年。
- 原監子『「童話」におけるみすゞの独自性』『香川大学国文研究』第27号、香川大学国文学会、2002年、38-49頁。
- 久井英輔「大正期の生活改善における〈中流〉観の動向とその背景」『広島大学大学院教育学研究科紀要』第61号、広島大学大学院教育学研究科、2012年、27-36頁。
- 平田耀子「いまさらまざあぐうす——社会現象としてのマザー・グース」『高千穂論叢』第26号、高千穂商科大学商学会、1991年、77-90頁。
- 福田清人・滑川道夫・鳥越信編『児童文学概論』牧書店、1968年。
- ・山主敏子編『日本児童文芸史』三省堂、1983年。
- 福田正義『展望前後——戦前の斗い』長周新聞社、2002年。
- 藤田圭雄『日本童謡史』あかね書房、1971年。
- 「西條八十の童謡について——世界の子どもの歌の歴史の上でも輝く金字塔」『無限』

- 第 44 号、政治公論社、1981 年 6 月号、149-154 頁。
- 『詩と童話の世界』教育出版センター、1985 年。
- 藤本恵「花の目——金子みすゞ考」『國文』第 83 号、お茶の水女子大学国語国文学会、1995 年、61-71 頁。
- 「金子みすゞと大正期児童文学——空いろの花のレジスタンス」『國文』第 89 号、お茶の水女子大学国語国文学会、1998 年、62-71 頁。
- 「金子みすゞ〈パロディ〉の力」『お茶の水女子大学人文科学紀要』第 53 号、お茶の水女子大学、2000 年、1-13 頁。
- 細谷俊夫編『教育学全集 4——教授と学習』（第 6 版）小学館、1971（初版 1968）年。
- 毎日新聞社編『大正という時代——「100 年前」に日本の今を探る』毎日新聞社、2012 年。
- 前田敬子「金子みすゞ「歌える」形式——連単位の対比と視点の置き方」『児童文学研究』第 51 号、日本児童文学学会、2018 年、69-90 頁。
- 町田嘉章・浅野建二編『わらべうた——日本の伝統童謡』岩波書店、1962 年。
- 松本侑子『みすゞと雅輔』新潮社、2017 年。
- 丸山忠璋『言文一致唱歌の創始者田村虎蔵の生涯』音楽之友社、1998 年。
- 宮川康雄「島木赤彦における絵画」『人文科学論集』第 25 号、信州大学人文学部、1991 年、27-40 頁。
- 矢崎節夫『金子みすゞノート』JULA 出版局、1984 年。
- 『童謡詩人金子みすゞの生涯』JULA 出版局、1993 年。
- 『金子みすゞこころの宇宙——21 世紀へのまなざし—その生涯と作品—』ニュートンプレス、1999 年。
- 「みすゞさがしの旅——みんなちがって、みんないい」『小学国語 5・下』教育出版、2000 年、100-118 頁。
- ほか『ことばの花束——金子みすゞのこころ』佼成社、2002 年。
- 山口美和「児童文学作品のテーマと子ども観の変遷——『赤い鳥』における〈死〉の扱いを中心として」『児童文化研究所所報』第 30 号、上田女子短期大学児童文化研究所、2008 年、99-115 頁。
- 山住正己『唱歌教育成立過程の研究』東京大学出版会、1967 年。
- 『日本教育小史——近・現代』岩波書店、1987 年。
- 『子どもの歌を語る——唱歌と童謡』岩波書店、1994 年。
- 山蔦恒『唱歌教育成立過程の研究』東京大学出版会、1967 年。
- 「童謡詩人の光と影——金子みすゞと島田忠夫」『武蔵野日本文学』第 13 号、武蔵野大学国文学会、2004 年、11-24 頁。
- 山本健吉『童謡・童心・童子——白秋の詩の本質をなすもの』新潮社、1986 年。
- 山本太郎編『北原白秋』（新潮日本文学アルバム第 25 巻）新潮社、1986 年。
- 山本幸彦『明治国家の教育思想』思文閣出版、1998 年。
- 湯原公浩編・矢崎節夫監修『日本のこころ』（別冊太陽）第 122 号、平凡社、2003 年。

- 横山浩司『子育ての社会史』勁草書房、1986年。
- 吉田新一解説・西條八十・水谷まさる共訳『世界童謡集』富山房、1991年。
- 吉田精一『明治大正文学史』修文館、1941年。
- 『日本近代詩鑑賞・下』桜楓社、1980年。
- 与田準一『旗・蜂・雲』アルス、1933年。
- 『与田準一全集第1巻』大日本図書、1967年。
- 『詩と童謡について』すばる書房、1976年。
- 鷺田清一編『大正＝歴史の踊り場とは何か——現代の起点を探る』講談社、2018年。
- 鷺津名都江『マザーグースと日本人』吉川弘文館、2001年。
- 渡邊茂吉「唱歌教授者作歌者作曲者に望む」『音楽雑誌』第11号、音楽雑誌社、1891年、14-17頁。
- 渡邊ゆかり「金子みすゞの童謡における母親語の使い分け」『広島女学院大学日本文学』第20号、広島女学院大学日本文学会、2010年、1-26頁。
- 和田由起子「金子みすゞ研究——西条八十・北原白秋からの影響を中心にして（一）」『帝京日本文化論集』第17号、帝京日本文化学会、2010年、249-277頁。
- 「金子みすゞ研究——西条八十・北原白秋からの影響を中心にして（二）」『帝京日本文化論集』第18号、帝京日本文化学会、2011年、123-156頁。
- 『赤い鳥〔復刻版〕』1(1918)-22(3)(1929)・1(1931)-12(3)(1936)、日本近代文学館、1979年。
- 『「赤い鳥」復刻版解説・執筆者索引』日本近代文学館、1979年。
- 『金の船〔復刻版〕』1(1919)-4(5)(1922)、ほるぷ出版、1983年。
- 『金の星〔復刻版〕』4(6)(1922)-10(4)(1928)、ほるぷ出版、1983年。
- 『西條八十全集別巻——著作目録・年譜』国書刊行会、2014年。
- 『書物展望』第152号、書物展望社、1944年、43頁。
- 「創作に際してのプリント——童話と童謡を創作する最初の文学的運動」『赤い鳥』鈴木三重吉追悼号、1936年10月、290-291頁。
- 『童話〔復刻版〕』1(1920)-7(7)(1926)、岩崎書店、1982年。
- 「捕らえた鯨を弔う思い」『読売新聞』2013年1月6日、2面。
- 『日本児童文学大系第8巻・西條八十集』ほるぷ出版、1978年。
- 『白秋全集別巻』岩波書店、1988年。
- 「薄幸の詩人・金子みすゞ」『読売新聞』2006年4月20日、37面。
- 「編輯室」『芸術自由教育』アルス、1921年8月号、56頁。
- 「よみがえる幻の童謡詩人、大正時代の“若き巨星”金子みすゞ、半世紀ぶり全作品を発見」『朝日新聞』1983年12月14日、20面。

表一覧

本文中に挿入した表を以下に記す。〔 〕は本文における頁数を示す。

【表 1】〔10 頁〕 小学校国語教科書に採択されたみすゞ作品の一覧。

【表 2】〔24-26 頁〕 大正期の諸産業発展に伴う新分野の開拓と都市文化の発達事例。

【表 3】〔30 頁〕 大正期の主な新設学校。

【表 4】〔47-48 頁〕 1919（大 8）年から 1926（大 15）年までに出版された白秋、八十、雨情、露風以外の童謡集と童謡論。

【表 5】〔50 頁〕『赤い鳥』創刊号から終刊号までの一年あたりの投稿作品数。

【表 6】〔58 頁〕 同校同クラスの児童から『赤い鳥』への一斉投稿（6 編以上）事例。

【表 7】〔61-62 頁〕 第一次大戦後から大正末までの庶民の困窮生活事例。

【表 8】〔79 頁〕『赤い鳥』に掲載された白秋の翻訳童謡一覧。

【表 9】〔96-97 頁〕『小学唱歌集』と『小学唱歌』の主な特徴の比較。

【表 10】〔104 頁〕『教科適用 幼年唱歌』と『尋常小学唱歌』の主な特徴の比較。

【表 11】〔139-140 頁〕金子みすゞの作品掲載情報——『童話』の廃刊まで。

巻末資料に挿入した表を以下に記す。〔 〕は本文における頁数を示す。

【表 1】〔211-213 頁〕『小学唱歌集』から『赤い鳥』創刊までに出版された唱歌集一覧。

【表 2】〔214-215 頁〕金子みすゞ年譜。

図版出典一覧

〔 〕 は本文における頁数を示す。

【図 1】〔4 頁〕 金子みすゞ「お魚」「打ち出の小槌」
『童話〔復刻版〕』1923（大 12）年 9 月号 48・49 頁。

【図 2】〔9 頁〕「よみがえる幻の童謡詩人、大正時代の“若き巨星”金子みすゞ、半世紀ぶり全作品を発見」
『朝日新聞』1983（昭 58）年 12 月 14 日付、20 面。

【図 3】〔99 頁〕「からす」
伊澤修二編『小学唱歌』第 1 巻第 2 曲、大日本図書、1892 年 3 月。

【図 4】〔112 頁〕「山口県——みすゞの故郷仙崎」
「山口県——みすゞの故郷仙崎」、朝日新聞社文化企画局文化企画部（矢崎節夫監修）『幻の童謡詩人「金子みすゞの世界」展』朝日新聞社、1999 年、25 及び 54 頁より所収。

【図 5】〔112 頁〕「下関市街地図」
「下関市街地図」『童謡詩人金子みすゞの生涯』、164 頁より所収。

初出一覧

各章のもとになった既発表論文・口頭発表は以下の通りである。いずれも大幅な加筆・修正を施した。

第1章 書き下ろし

第2章 「北原白秋の翻訳童謡におけるナンセンスとユーモアの重視——西條八十との対立に注目して」『マザーグース研究』マザーグース学会、第12号、2018年、19-42頁。

第3章 「明治期の小学唱歌と大正期の童謡の繋がり——わらべ唄・昔話の活用と子どもの世界への関心」『文学研究論集』筑波大学比較・理論文学会、第37号、2019年3月、21-38頁。

第4章 書き下ろし

第5章 「金子みすゞの「イマジネーション」——西條八十によるみすゞの評価を出発点として」『文学研究論集』筑波大学比較・理論文学会、第34号、2016年、35-49頁。

第6章 「金子みすゞと北原白秋の童謡における「なぜ」「不思議」という主題とその展開手法」『児童文学研究』日本児童文学学会、第49号、2017年、33-47頁。

「生き物の虐待や死を語る金子みすゞの作品における視点の特徴——北原白秋・西條八十との比較を通じて」『文学研究論集』筑波大学比較・理論文学会、第36号、2018年3月、1-17頁。

第7章 口頭発表：「金子みすゞの作品に見られる白秋と八十の翻訳童謡からの影響」、日本児童文学学会第56回研究大会、岡崎女子大学・岡崎短期女子大学、2017年11月。