

童謡と童心歌謡

—— 美空ひばりの童心歌謡に見る大衆性 ——

小沢 聰

〈童謡とは〉

「現代は童謡が育たない」とか、「子どもによい童謡を」などといわれて久しいが、はたしてそれは何を意味しているのだろうか。それを知るために「童謡とは何だろうか」という原点を解明する必要がある。

まず、童謡という言葉の意味を辞書で調べると、

* 「子どもが作って、子どもがうたう歌」「こどものためにつくられた歌」(新選国語辞典＝小学館)

* 「子どもがうたう歌」「材料を児童の世界からとり、児童が日常使っている言葉をもちい、児童がうたうのに適するように作られた歌謡」「わらべうた、童謡」(広辞林＝三省堂)

* 「子どもがうたう歌」「子どもがつくる自由詩」「子どもがうたうための歌」(国語辞典＝角川書店)

* 「子どものためにつくられた歌謡の詩と曲」(近代童謡は大正中期から「赤い鳥」を中心に発展した)「子どもがつくった歌や詩」「民間に伝承されてきた“わらべうた”」(大辞林＝三省堂)

* 「子どもの間に自然に発生して流行する歌、また子どもがうたうためにつくられた歌」(大漢語辞典＝大修館書店)

* 「子どもが歌う歌」「子どもが歌うのにふさわしいように作った歌謡」(現代国語辞典＝新潮社)

など、どの辞書にも子どものための歌という意味が認められるが曖昧である。

「童謡はほんとうに子どものためにだけあるのか？」という、ごく自然な疑問が浮かんでくる。

ところで、最近、童謡が見なおされてきたのか、由紀さおり、安田祥子姉妹などが各地で童謡コンサートを行っている。どの会場もほとんどが大入り満員の盛況ぶりである。二人の美人歌手がじっくりとうたって会場も熱気に溢れている。にもかかわらずどこかすっきりしない思いが残る。その理由は、うたっている歌手も、満員の会場にいる観客もほとんどが大人だということである。“童謡は子どものためのもの”という、どの辞典にもでていた定義を覆すような光景である。

「童謡が見なおされている」という意味は、子どもたちが童謡に親しむようになったというより、落ち着きのない現代生活の中で、大人たちが、おそらく子どもだった穏やかな頃を懐かしんで、昔うたい、楽しんだ童謡を聴きに集まっているというもののようである。

しかし、それでも、童謡が盛んになっていることには違いない。子どものための童謡を大人達が夢中になっている。これは本来の童謡の定義からは説明できない現象である。

平成15年9月16日夜のNHKテレビニュースでも、お年寄り子どもたちが、童謡を楽しんでいる様子が放映されていたが、お年寄りは「故郷」を、子どもたちは「ハメハメハ」をうたっていた。この光景こそ、童謡の現状をよく表わしているヒトコマである。

大人と子どもがまるで違う雰囲気の子謡を好んではいるが、大人のためにも童謡は厳然として存在することはまぎれもない事実である。

とすると、どの辞典にも定義としては出てこないもう一つの大切な定義を加えなければほんとうの子謡の姿は浮かんでこない。大人が子どもの頃を懐かしんでうたう童謡というものもあるし、現代の子謡でも大人が好んでうたうもの

もある。要するに童謡というのは「子どものためだけではなく大人のためにもある」ということである。こんなあたりまえのようなことが童謡の定義の中に入っていないことが不思議である。しかし、大人のためにもあるということになると、“童謡”という言葉そのものがあやしくなってくる。

そもそも現在みんなが知っている意味での“童謡”という言葉は大正7年（1918年）に“童話と童謡を創作する最初の文学運動”として創刊された児童雑誌「赤い鳥」の中で使われ始めたものである。

そんなこともあって、近代童謡は最初に音階で耳から紹介されたのではなく、児童雑誌の紙面で文学としての登場となった。このことがその後の童謡論に大きな影響を与えることになった。

童謡の最初の船出が、雑誌ではなく音楽として、例えばラジオのようなものを媒介にしていたすれば、その後の童謡の流れも違っていたものと思われる。

昭和の代表的童謡詩人、サトウ・ハチローもラジオの番組などを媒介にして「童謡は元来、詩で勝負するものでメロディーの助けを借りて広がるのは邪道で、本来の童謡ではない」と説いた、しかし、結果的にみて、サトウ・ハチローの童謡で、今でも広く知られているのは「小さい秋みつけた」「めんこい子馬」のように素晴らしい曲がついたものである。

蛇足になるがその後のサトウ・ハチローは、まさにメロディーの世界ともいえる歌謡曲の世界でも活躍するようになったのは皮肉である。

童謡が雑誌「赤い鳥」で“童謡を創作する文学運動”として出発した以上、童謡運動は、あくまでも目で見える文学としての童謡だったということで、そこに弱さがあり、童謡の世界を狭いものにしてしまったことは否めない。残念ながらその流れの線上にいまだに童謡は漂っているようである。しかし、今、童謡を朗読で楽しんでいる人はいるだろうか？ほとんどの人は、メロディーのつけられた童謡をうたい、聞いて楽しんでいる。

そんな現状を考えるまでもなく〈童謡とはメロディーのついた歌謡〉という

もので、詩だけのものは、“曲づけを待っている童謡のための詩”というもので、童謡とはいえない。

童謡とは曲のついた歌謡である。

こうしっかり定義をしてからさらに進めていきたい。

〈童謡の種類〉

さて、それでは童謡といわれるものにはどんなものがあるのか。

一般的には童謡には「わらべうた」「唱歌」それに大正期以後に現われたいわゆる「創作童謡」に分けられているといわれている。

唱歌も創作されたものだから、大正期にでてきたものだけを創作童謡というのも変である。しいていえば「芸術風創作童謡」とでもいった方が分かりやすいかもしれない。それはそれとしても、はたしてこんな分類でいいのだろうか？

「わらべうた」と聞くとまず、遠い日の子どもたちがうたって楽しんだ唄というようなことが頭に浮かぶ。そして、それをうたう場所は殆どが野外で、子どもたちがそれを遊びながらうたって楽しんでいる姿も目に浮かぶ。中には赤ん坊を背負って、子守歌をうたいながら遊んでいる子もいるようだ。わらべうたの背景には教室やピアノはない。背景はあくまでも野原や野道や路地裏といった屋外の子どもの遊び場である。

ところで民謡という言葉は明治以降に現われたもので、江戸時代には“田舎歌”とか“在郷歌”とか“鄙歌”（ひなうた）などといわれていたもので、文字どおり田舎の歌であり、野良仕事の中から生まれた素朴な歌でもあった。子どもの仕事といえば“遊び”である。

大人の民謡に対して、子どもの遊びの中から生まれた、わらべうたは子どもの民謡といえるものである。そんなことから童謡という言葉にピッタリあてはまるのはわらべうたである。

「わらべうた」は子どもの遊びの中から生まれた口承文化であるから、伝わるほどに歌詞が少しずつ変わってしまい、そのうちに意味不明になってしまっているものもある。しかし、子どもたちは、そんなことにはおかまいなく、意味不明のままうたい継いでしまう。そこが大人の民謡と大きく違うところであり、わらべうたの大きな特徴でもある。

「わらべうた」の内容について、例えば「遊戯唄」「子守唄」「天体気象の唄」「動植物の唄」「歳時唄」「囃子唄」（岩波文庫・浅野健二、町田嘉章「わらべうた」）などと詳しく分析を試みているものもあるが、このような分析は、わらべうたの場合にはあまり意味のないように思える。わらべうたはすべて子どもの遊びの中から生まれたもので、子どもが遊ぶための小道具の役目をしたものである。いいかえれば“子どもの遊びの中でうたわれた歌でなければわらべうたではない”といえる。このことはまったく単純だが「わらべうた」の最大の特徴であろう。

となると、子どもの歌の中でもわらべうたはもっとも子どもに親しまれた、まさに子どものための歌であるといえる。大胆に指摘すれば

「童謡」＝「わらべうた」

といってもいい。ここではそれを指摘して、次に進むことにする。

「唱歌」という言葉もかなり古くから使われていたようである。平安時代には楽器の譜を口でうたうことを唱歌（ショーガ、またはソーガ）といったが、その後も譜面に沿って口でうたうことを唱歌というようになったようである。しかし現在では、唱歌は教科書に教科目としてうたわれた歌、という意味に絞られることが大勢となっている。ひらたくいえばスクールソングのことである。

その意味での唱歌は明治5年（1872年）8月の学制発足以来、用いられてきた言葉で「楽器に合わせて歌曲を正しく歌い、徳性の滋養情操の陶磁を目的にする教科目」と「その教科において用いられる歌曲」として主として小学

校の教室に登場した。

その出現が、わらべうたのような自然発生的なものではなく、政治体制の枠の中から生まれたところに、わらべうたとは大きな違いがある。もちろんわらべうたの中からも「唱歌」にとり入れられたものもあるが、その殆どを大人がつくり、あるいは大人が選んだもので、その制作過程で子どもに対する気持とか、子どもの意思などはあまり認められていない。子どもの気持ちや意思がしっかり反映されているわらべうたとはまるで違う世界の童謡といえる。この唱歌の特色の一つに、(それが最大の特色といえるかもしれないが) 当時の国家体制の強化につながるものが優先された、という側面がある。当時の国家体制といえば“富国強兵”であったから、その体制に沿ったものが重要視されたということである。それを裏付けるように〈軍歌調〉の唱歌も多く採用されている。しかし、それも昭和に入って、太平洋戦争終戦で幕をとじた。

その後、唱歌の中から“軍国主義的なもの、超国家主義的なもの、神道に係るもの”はとりのぞかれている。「唱歌は教訓色が強い」と反発する意見も多いが、全体的には優れた歌もあり、今でもうたい継がれているものも多い。特に、当時の音楽取締掛だった伊沢修二などの努力によって、それまではまったくなじみの薄かったヨーロッパやアメリカのメロディーを、唱歌の中に取り入れることができたのは、唱歌の功績だったといえる。

唱歌の内容は奥深いが、ここで詳しく論ずるのは紙面の余裕もなく、また本論の目的ではないので省略するが、「唱歌」と「わらべうた」とは“子どもの歌”といわれている点では一致するかもしれないが、その内容や歴史はまるで違うという点を指摘して次にすすみたい。

「創作童謡」について与田準一は岩波文庫の「日本童謡集」の解説で、「ひとくちに童謡とよばれているもののなかには、昔から民間の子どもたちに伝承されてきたわらべうた、明治の小学教育を中心につくられた唱歌のなかの比較的やさしい歌詩、さらに唱歌に抗して大正中期中に勃興した「創作童謡」この三

つの歌が、まじっています」といっている。創作童謡という言葉への疑問は前述したが、現在の童謡の定義はこんな感じになっているようである。

文部省編纂の「尋常小学唱歌」の刊行が終わった大正の初期頃から、欧米化が進み、日本の教育界全般に“自由主義”の思想が著しく広がり始めてきた。こんな環境の中で、小学校の文芸、音楽、等の方面も盛んになった。そんな中から生まれてきたのが、どこか芸術臭のする与田準一というところのいわゆる創作童謡だった。

教化的な感じのする文部省唱歌にあきたず、自由な思想と芸術的感覚を求めていた文学者などが「芸術味のある新しい童謡を」と盛んに〈芸術的〉を目的にした作品を発表しはじめた。

そんな背景をバックにして「芸術的な歌を、民間の詩人の手でつくろう」として登場し、その流れを一気に高めたのが児童雑誌「赤い鳥」（大正7年創刊）の出現だった。

「赤い鳥」は小説家だった鈴木三重吉が主宰して、当時大衆的児童雑誌として売れに売れていた「少年倶楽部」（大正3年創刊・講談社）に対抗するという姿勢で、芸術味を売り物にして、教員などインテリ層に迎えられた。それを機に児童文芸に対する関心はいやがうえにも高まって、「金の船」（大正8年創刊・キンノツノ社）「童話」（大正9年創刊・コドモ社）「コドモノクニ」（大正11年創刊・東京社）など芸術的といわれる児童雑誌が次々に誕生した。

児童雑誌の先陣をきった「赤い鳥」で、特に童話に力を入れようと試みた三重吉だったが、皮肉にも人気になったのは“綴り方”（作文）と“童謡”で童話はいくつかの名作は生まれたものの、三重吉が期待したほど人気にはならなかった。予想外に人気になったのは“童謡”だった。

「赤い鳥」の童謡欄は北原白秋と西条八十が受け持っていたが、日本古来の土の匂いを好む白秋と、西洋的なハイカラさを好む八十とが対立して、間もなく八十は「赤い鳥」を去る。それからは白秋の独擅場となった。北原白秋の「赤い鳥」との係わりについては、「信州豊南女子短期大学紀要」（第6号）で

触れているのでここでは略させていただくが、北原白秋は鈴木三重吉の意も受けて「赤い鳥」の中で、童謡の普及に全力で取り組み、唱歌にあきたらない思いを持っていたインテリ階級の支持を背景に、誌上で次々に新しい芸術的といわれる譜曲つき童謡を発表した。この「赤い鳥」の童謡運動に触発されて、他の児童雑誌も競って誌面に譜曲つきの童謡を掲載するようになった。こうして“目で見える文学としての童謡”は花ざかりとなった。目で見える童謡ということだったので、子どもたちの耳にメロディーとして届いたのは相当後になってからだったと想像できるし、実際にメロディーを耳にすることのできた子どもはごく少数だったと思われる。

それはともかく、北原白秋は「赤い鳥」創刊号にさっそく「りすりす小栗鼠」という創作童謡を発表している。かわいい、なんとも優しい歌で、今までの唱歌では見られなかった雰囲気があり、唱歌とはちがった自由ななんとなく女性的な雰囲気を感じさせるような歌だった。

この芸術的といわれる新しい創作童謡に魅せられて、まず学校の教員たちがファンになったことで、たちまちのうちに日本中に「目で見える創作童謡」の輪が広がって、大正時代は「創作童謡」の全盛期を迎えることになった。童謡に限らず、童謡に引きずられるかのように、児童文芸の花も一気に花開くことにもなった。

時代背景としては、景気も順調で総じて穏やかな平和の時代であったことも見逃せない。平和な時でなければ芸術的文芸は育たない。という現実があることもここでは指摘しておきたい。

さて、「わらべうた」「唱歌」「創作童謡」とその本質部分だけに絞って触れてきたが、この一括して「童謡」といわれている三つが、まったく違った容姿をしていて、1口に童謡という言葉で括ってしまうのはあまりにも冒険過ぎる。ここで、もう一度、童謡とはという原点にかえてみたい。

三つの童謡のうち、「もっとも子どもの世界だけにあるものは？」と問われ

れば文句なく「わらべうた」となる。わらべうたは前述のごとく子どもの遊び（仕事）の中から生まれてきたまさに、子どものための歌ということがいえる。それは仕事の中から生まれた大人の民謡と対をなすものである。いわば子どもの民謡である。そんなことから童謡という言葉にふさわしいのは、やはりわらべうたである。

「童謡」＝「わらべうた」

それでは、「唱歌」と「創作童謡」はどうなるかということになる。

平成の今、童謡が見なおされて、あちこちで童謡がうたわれているが、どの会場も子どもならぬ大人で大盛況という奇妙な現象が起きていることはすでに述べたが、ここでよくうたわれている「赤とんぼ」や「故郷」などは大人が子どもの時代を懐かしんでうたう歌で、明らかに大人の歌謡である。これは、辞典のいう、「こどものための…」という定義には当てはまらない。といって「大人の童謡」というのもスッキリしない。ここでは、そのことをはっきりさせなければならない。そもそも、子どもと大人という、外見上の区別をすることがまずい。要は「心」の持ち方の問題である。子どもでも大人のような心を持っている子もいれば、大人でも子どものような心を持ち続けている大人もいる。要するに童謡という言葉の対象としては、〈子どもの心＝童心〉を持ち続けている大人にも当てはまらなくてはならないということである。言葉としては、「童心歌謡」というのが適当であろうと私は考える。これなら大人がうたおうが、子どもが楽しもうが一向にかまわない。

「唱歌」
「創作童謡」
＝「童心歌謡」

今、1口に童謡と呼ばれているものは、実は本来の意味での童謡といえる「わらべうた」と「童心歌謡」(童謡)とに区別されなければ不自然だということになる。童心歌謡という言葉がでてきたことで、以後この稿では、わらべうた以外のものは童心歌謡の語を使っていきたいと思う。

これで、わらべうたに関しては、スッキリしたが、童心歌謡(童謡)の方がまだすっかり霧が晴れたとは思えない。

「かなりや」(西条八十 詩・成田為三 曲)「しゃぼん玉」(野口雨晴 詩・中山晋平 曲)「赤とんぼ」(三木露風 詩・山田耕作 曲)など、芸術的な匂いのする歌はみんなが童心童謡(童謡)と認めているが、例えば美空ひばりがうたった「あの丘越えて」(菊田一夫 詩 万城目正 曲)「りんご園の少女」(藤浦洸 詩・米山正夫 曲)「私は街の子」(藤浦洸 詩・上原げんと 曲)「長崎の蝶々さん」(米山正夫 詩 曲)などは昭和の子どもたちが夢中になってうたった名曲は、まさに童心歌謡(童謡)そのものといえるが、ほとんどの人がそれを童心歌謡(童謡)とはいわず歌謡曲とか流行歌などといっている。そこが問題である。

確かに、かの芸術的な歌謡とくらべると、なんとなく違う感じということはあるが、子どもの歌ということでは疑う余地がない。にもかかわらずなぜ歌謡曲だったり演歌だったりするのか。その理由はなんとなく分かる気がする。インテリといわれる人たちにいわせると“美空ひばりの歌謡はどうも芸術的な雰囲気がない”ということではないだろうか。“なんとなく品位が低い”ということらしい。

しかし、百歩譲って、たとえそれが事実だとしても、童心歌謡(童謡)ではないという理由にはならない。美空ひばりが初期にうたった歌謡(童謡)がりっぱな童心歌謡だったことを知るためにもここで童心歌謡(童謡)の流れに触れてみたい。

〈童心歌謡（童謡）の流れ〉

すでに述べたが、文部省編纂の「尋常小学唱歌」の刊行が終った大正初期頃から、それまでの富国強兵政策への反発もあり、日本の教育界全体に、欧米の思想を理想とした“自由主義”の考え方が急にひろがってきた。それに歩調を合わせるように学校での、特に文芸教育も盛んになった。そんな背景の中で生まれたのが大正7年創刊「赤い鳥」であることはすでに述べた。

この「赤い鳥」を中心に新しい童心歌謡（童謡）はブームになり、その後次々に創刊された児童雑誌にも新しい童心歌謡（童謡）の歌詞を掲載するようになった。いわゆる（芸術風）「創作童謡」といわれているものがそれである。

こうして、今までのわらべうたや唱歌とはひと味ちがった、なんとなくハイカラな、なんとなく詩的な、なんとなく芸術的な歌謡（ほとんどは誌面での目で見える歌謡だったが）が次々に生まれることになった。「かなりや」「お山の大将」（西条八十）「赤い鳥小鳥」「あわて床や」「この道」（北原白秋）など一般に芸術的な童心歌謡（童謡）といわれているものの誕生である。

こうして新しく創作童謡といわれている新しい童心歌謡（童謡）が大正時代に花開いたが、世の中がだんだん不況になるにしたがって、このブームもしだいに下火になっていった。特に大正12年の関東大震災を境に、この芸術的ともいわれる童心歌謡（童謡）の流れはかなり小さくなってしまった。

それでも昭和の初期頃までは、何とか頑張っていたが、戦雲急を告げる昭和16年（1941年）4月から実地された〈国民学校令〉によって芸術的といわれる童心歌謡（童謡）はすっかり陰が薄くなってしまった。特に唱歌では、尊王、国家、義理人情といった歌詩が多くなり、軍国日本としての教育にそった“軍国主義”的童心歌謡（童謡）が大手をふって歩き出したのも前述の通りである。

たとえば、当時の国民学校一年用の唱歌教科書「ウタノホン（上）」をのぞいてみると“ヒノマル”“キミガヨ”“ヘイタイゴッコ”“ヒコウキ”などと

いった歌が登場している。6年生になると、“日本海海戦”“落下傘部隊”“われは海の子”“満洲の広野”“水師宮の会見”“船出”“日本刀”“少年産業戦士”と軍国調が次々に現われて、なんとも異常な感じになっている。しかし、その異常さが、異常と感じなくなるほどその後の日本は“一億総火の玉”と戦争の真っ只中へ突入していってしまう。

芸術的童心歌謡（童謡）から軍国調童心歌謡（童謡）へと180度の展開である。その結果が日本の敗戦である。

昭和20年（1945年）8月15日。無条件降伏というショックもあって、日本中の人々が虚脱状態になってしまった。文部省までがどうしていいのかわからずに、ただ沈黙するだけで、なんの指示も出せなかった。

しばらくして、ようやく教科書を作るにあたっての基準ができた。

- (1) 軍国主義的なもの。
- (2) 超国家主義的なもの。
- (3) 神道の関係あるもの。

この三つを排除するということがあった。これによって今まで押しつけられてきたような感じのする戦争中の文部省唱歌に対する反動として、再び、いわゆる創作童謡が息を吹き返しはじめた。

昭和21年（1946年）6月になって、文部省はようやくそれまでの国民学校の教科書から新しい時代に不適當なものを取りのぞいた“暫定の唱歌教科書”7冊（初等6冊、高等1冊）を世に送りだすに至った。こうして、低迷していた学校での音楽の授業がなんとか始められることになった。しかし、終戦直後の混乱の中で五里霧中の状態だった。

そんな流れとは別に、昭和20年（1945年）9月、戦争が終わって、崩れ落ちた焼け跡の瓦礫の向こうから、今までにない不思議な歌声が聞こえてきた。松竹映画「そよかぜ」の挿入歌で童謡詩人サトウ・ハチローが詩を書き、万城目正が曲をつけて、並木路子が明るくうたった「リンゴの歌」だった。

“赤いリンゴに唇よせて だまって見ている青い空

リンゴはなんにも言わないけれど リンゴの気持はよくわかる

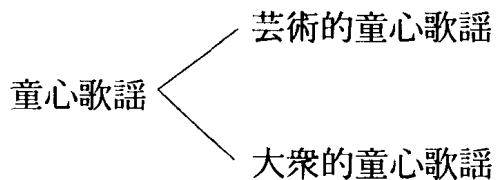
リンゴ可愛いや 可愛いやりんご”

戦争という暗い長いトンネルをやっと抜けた時だったこともあって、みんながこの歌を明るい気持で受けとめた。敗戦で打ち沈んでいた国民の多くがこの明るい、楽しいメロディーに親しみ、この歌を口ずさんで、戦後の日本復興の第一歩を踏み出した。

この「りんごの歌」があっという間に日本中に広がったのは、明るく、うたいやすく、みんなの心に灯をともしような、新しいタイプの童心歌謡（童謡）だったからにはほかならない。暗い空から顔をだした明るい太陽を仰ぎ見るような気持ちで、大人も子どももこの新しい童心歌謡（童謡）を受けとめたのだった。

こうして戦後の日本復興の、特に心の復興の第一歩を踏みだすきっかけをつくったのはなんと「りんごの歌」という新しいタイプの童心歌謡（童謡）だった。いいかえれば「大衆的童心歌謡」（童謡）の誕生だったといえる。

この戦後最初の「童心歌謡」となった「りんごの歌」の出現で、童心歌謡が“芸術的童心歌謡”と“大衆的童心歌謡”の二つの流れに分かれることになった。



ここではその「りんごの歌」に端を発した「大衆的童心歌謡」（童謡）について、さらに美空ひばりのうたった不思議な童心歌謡（童謡）の世界を中心に考察してみたい。

〈大衆的童心歌謡（童謡）と美空ひばりの童心歌謡〉

大衆的童心歌謡（童謡）の流れは、その後いろいろな詩人や作曲家それに歌手を経て全国に広がっていくが、その流れをしっかりと受け継いで世にひろげた一番の功労者は美空ひばりであろう。

美空ひばりといえば、“童心歌謡（童謡）とは一番遠いところにいた歌手”と思われている。その指摘はまったく間違っているが、それはされとしても、少女時代の美空ひばりが童心歌謡（童謡）歌手だったことに気づく人はほとんどいない。

それどころか美空ひばりのうたった童心歌謡（童謡）が戦後の子どもたちに大きな勇気と力を与え続けたことを認めたくない人は、特にインテリといわれる人達に多いようである。しかしそのことはそれを証明するまでもない動かしがたい事実である。

ここで美空ひばりの童心歌謡（童謡）のいくつかを紹介しておきたい。

〈東京キッド〉（藤浦洸 詩・万城目正 曲）

歌も楽しや 東京キッド いきでおしゃれで ほがらかで
右のポケットにゃ 夢がある 左のポケットにゃ チュウインガム
空を見たけりゃ ビルの屋根 もぐりたくんりゃ マンホール

〈越後獅子の唄〉（西条八十 詩・万城目正 曲）

笛にうかれて 逆立ちすれば 山が見えます ふるさとの
わたしゃ^{みなしご}孤児 街道暮らし ながれ ながれの 越後獅子

〈あの丘越えて〉（菊田一夫 詩・万城目正 曲）

山の牧場の 夕暮に 雁が飛んでいる ただ一羽
私もひとり ただひとり 馬の背中に 眼をさまし
ヤッホー ヤッホー

これはほんの一部だが、どれも素晴らしい童心歌謡（童謡）であることに異論をはさむ余地はないであろう。

ここで詩を書いている藤浦洸も、西条八十も、菊田一夫も、みんな、もともとは童心歌謡（童謡）的な詩を多く書いた詩人である。そんなこともあって、この三つの歌は童心歌謡（童謡）の名曲といえるものである。今までの優等生的に姿勢を正して学校などでうたう芸術的といわれている童心歌謡（童謡）とは、またひと味ちがった世界の童心歌謡（童謡）で、どこでも誰でも口ずさむことのできる身近な「大衆的童心歌謡」（童謡）である。

この美空ひばりの童心歌謡（童謡）が当時の子どもたちに圧倒的な人気があったのは、元来のいわゆる芸術的童心歌謡（童謡）より人間味のある。大衆的童心歌謡（童謡）だったからである。そのことは穏やかだった大正という時代と激動の昭和時代との違いともいえる。

昭和に入って途切れがちになってしまったと思われていた日本の童心歌謡（童謡）の流れは、形を変えながらもその時代の流れに沿うように美空ひばりなどによって力づよくしっかりと受け継がれていたのだった。このことは単に歌謡の世界だけではなく、児童文芸や大衆文芸の歴史の上からも大きな意味のあることであった。

“歌は世の中に溢れている。しかしその時一番必要な歌が、いつも同じとは限らない。無常である人の心に求められるのは、人間らしい歌である。それが路地裏をうたっていても、昭和初期の人々に活力を与えたものならば、芸術となりうるのではないか、人の心を感動させることができるのが芸術であるとすれば、戦後のこどもたちを励ました美空ひばりの童謡は大衆的であり、しかも芸術的であると言えるのではないか…”（「信州豊南女子短期大学レポート」中村佳代）

これは美空ひばりの芸術味を帯びて、しかも大衆的な歌の立場をよくいいあてたものであるといえる。

ところで、童心歌謡（童謡）などを論ずる場合、その詩や曲を作った詩人や作曲家に焦点があてられて、それをうたう歌手は無視される場合がほとんどだが、美空ひばりに限っていえば、作詞者や作曲家より歌手、美空ひばりの方に焦点があてられる。

その理由は作詞家や作曲家が常に歌手である美空ひばりを意識して、美空ひばりの心情を主題にして作詩、作曲するということである。美空ひばりの出演する映画の場合も同じである。普通はまず台本があって、その台本にそって主演や役者を決めるが、美空ひばりの出演する映画の場合は、まず主演の美空ひばりがいて、それに沿って原作が書かれ、台本が決まるというもので、歌も、映画も、そして芝居までもが美空ひばりのためにつくられるという場合がほとんどである。そんなことから美空ひばりの歌に関しては作詩、作曲者より美空ひばりの歌というほうが的を射ている。

とりあえず美空ひばりのうたった主な童心歌謡（童謡）の題名だけでもあげておく。

「河童ブギウギ」（昭和24年）「悲しき口笛」（昭和24年）「角兵衛獅子の歌」（昭和26年）「私は街の子」（昭和26年）「お祭りマンボ」（昭和27年）「長崎の蝶々さん」（昭和32年）「江戸の闇太郎」（昭和32年）「ひばりの船長さん」（昭和35年）「ロマンチックなキューピット」（昭和37年）「娘とりボン」（昭和29年）「ひばりの花売り娘」（昭和26年）「父恋し母恋し」（昭和26年）「陽気な渡り鳥」（昭和27年）「ピアノとバイオリン」（昭和27年）「みなしごの夢」（昭和27年）「りんご園の少女」（昭和27年）「悲しき小鳩」（昭和27年）「旅のサーカス」（昭和27年）「ひとりぼっちのクリスマス」（昭和27年）「可愛いティティナ」（昭和28年）「ひとりぼっちのお月さま」（昭和30年）「わたしゃ糸屋の器量よし」（昭和30年）「アルプスの娘たち」（昭和31年）「泣き虫ルンバ」（昭和30年）「浜っ

子マドロス」(昭和32年)「山の娘」(昭和32年)「花笠道中」(昭和33年)「みなし子つばめ」(昭和33年)「故郷のないつばめさん」(昭和34年)など…

美空ひばりの童心歌謡(童謡)は前述のように庶民的でありながら芸術味のある不思議な魅力のある童心歌謡(童謡)である。

昭和の初期には川田孝子、正子姉妹や松島トモコといった童謡歌手が活躍していたが、美空ひばりの歌声が聞こえてきたあたりから、いつのまにか消えてしまった。時代が変わったともいえる。

美空ひばりの出現で、大人の歌の世界に子どもの歌がいつのまにか入りこんで、ひとつ屋根の下で同居するようになってしまい、子どもの歌も大人の歌も、その境がよくわからなくなってしまったともいえる。

ところで芸術的と思われる童心歌謡(童謡)の中に、北原白秋詩の「あわて床屋」という歌がある。この歌と美空ひばりのうたった「お祭りマンボ」という歌を比べてみよう。

「あわて床屋」(北原白秋 詩・中山晋平 曲)

春は早うから 川辺の葦に 蟹が店出し 床屋でござる。

チョッキン チョッキン チョッキンナ。

子蟹ぶつぶつ シャぼんを溶かし おやじ自慢で挟みをならす。

チョッキン チョッキン チョッキンナ。

そこへ兎が お客でござる どうぞ急いで髪刈っておくれ。

チョッキン チョッキン チョッキンナ。

兎ァ気がせく 蟹ァあわてるし 早く早くと客ァつめこむし

チョッキン チョッキン チョッキンナ。

邪魔なお耳は ぴよこぴよこするし そこで慌てて チョキンと切り落す。

チョッキン チョッキン チョッキンナ

兎あ怒るし 蟹ア恥よかくし しかたなくなく 穴へと逃げる。

チョッキン チョッキン チョッキンナ。

「お祭りマンボ」(原六朗 詩・曲)

私のとなりのおじさんは 神田の生まれて チャキチャキ江戸っ子

お祭りさわぎが大好きで ねじりはちまき そろいのゆかた

雨が降ろうが ヤリが降ろうが 朝から晩まで おみこしかついで

ワッシュョイ ワッシュョイ ワッシュョイ ワッシュョイ

ソーレ ソーレお祭りだ

おじさんおじさん大変だ どこかで半鐘が鳴っている

火事は近いよスリバンだ

何を言っても ワッシュョイ ワッシュョイ

何を聞いても ワッシュョイショイ

そのまた隣のおばさんは 浅草育ちで チョップリ美人で

お祭りさわぎが大好きで いきな素足に しぼりのゆかた

雨が降ろうがヤリが降ろうが 朝から晩まで おかぐら見物

ピーヒャラ ピーヒャラ テンツク テンツク

おかめと鬼が ハンニャとヒョットコが

ピーヒャラ ピーヒャラ テンツク テンツク

ソーレ ソレソレ お祭りだ

おばさんおばさん大変だ おうちは留守だよ からっぽだ
こっそり空き巣がねらってる 何を言っても ピーヒャラヒャ
何を聞いても テンツクツ ピーヒャラ ピーヒャラ
テンツク テンツク ソーレ ソレソレお祭りだ

お祭りすんで日が暮れて つめたい風の吹く夜は
家を焼かれたおじさんと へそくりとられたお婆さんの
ほんとにせつない ためいきばかり いくら泣いてもかえらない
いくら泣いても あとの祭りよ

この二つの歌をくらべてみると、まず二つとも構成がよく似ていることに気づく。「あわて床屋」の背景は、人里離れた山の谷川といった田園の中だが、一方の「お祭りマンボ」は、人の息づかいの聞こえてくるような都会が舞台である。二つの歌はその背景こそ違うが、歌の流れと内容は実によく似ている。

「あわて床屋」の方は、蟹の床屋をせかせかしたため、あわてた床屋がハサミでうっかり兎の耳を切り落としてしまう。困った蟹は、あわてて小さな穴へ逃げこんでしまう。兎はくやしだったが、後のまつりだった。

一方の「お祭りマンボ」は、お祭りに夢中になっていたおじさんが、自分の家が火事になって燃えていてもなお、お祭りの方に心を奪われてしまい、してшонボリするが、これも後のまつりになったというもの。

この二つの歌でわかることは、「お祭りマンボ」と「あわて床屋」とほとんど同じ構成であるということである。内容的には「お祭りマンボ」は「あわて床屋」に勝るとも劣らない。

この二つの歌の背景をみると「あわて床屋」には芸術的童心歌謡（童謡）の持っている特徴…田園風景をバックにしたのどかな世界があるのに対して「お祭りマンボ」の方は、それこそ下町の人々がぞろぞろ登場していて、活気ある

風景がバックになっている。

このあたりが芸術的童心歌謡（童謡）と大衆的童心歌謡（童謡）との違いのようだが、大衆的童心歌謡（童謡）の方が、人間の活力のようなものが強く表現されていることがわかる。

しかし、どういうわけか、童心歌謡（童謡）の絵本や教科書や解説書などには、美空ひばりのうたった楽しい、力づよい童心歌謡（童謡）のことはまったくとりあげられていない。これはどういう理由なのかわからない。

美空ひばりがうたって、戦後の子どもたちに希望と勇気を与え続けた魅力ある童心歌謡（童謡）が絵本になったり、音楽の教科書に取り入れられたりするようになれば、日本の文化も大きな広がりを見せて、より楽しい国になるはずである。

大衆的なものを軽く見るという傾向がまだ根強い日本は、文化の面ではアメリカやヨーロッパとくらべてかなり立ち遅れている。

それではここで、おくれればせながら大衆的とはどんなことなのかを考察してみたい。

今まで、芸術的とか大衆的という言葉が漠然と使ってきたが、それでは大衆とか大衆文化とはどんなことなのか。この問題について考えてみたい。

欧米では文学でも、大衆文学というジャンルはとても大切にされている。しかし、残念なことに日本では大衆音楽などというと、純文学やクラシック音楽などとくらべてかなり低く見られがちである。

大衆とか庶民というものは世の中の中位から底辺あたりで、一生懸命に生き続けている人たちのこと、というようなイメージがぼんやりと頭に浮かんでくる。

辞書をひいてみると、“平凡だが健全な生活を営む一般の国民”とある。別の辞書には“多数の人々、労働者、農民などの勤労階級、一般庶民。社会学で、階級、階層などの社会集団への帰属意識を持たない多数の人々から成る非組織

的な集合体。”とある。世界思想社の井上宏著「テレビ文化の社会学」という本をめくってみると、大衆とは（１）比較的多数の人々からなり（２）地位、階級、職業、学歴、所得の異なる匿名の集合体である。（４）特別のリーダーシップを持たず、組織化されず共通の習慣や規則を持たず（５）何らかのメディアを媒介として相互作用しあう存在。とある。

まあこんなところだろうが、分かりにくい。我々が頭の中で思っている庶民とは、映画のタイトル風にわかりやすくいえば、社会の片隅で

“貧しく、正しく、清くそして美しく生きる人々”で

そういう人々がたくさん集まったのが大衆だといえる。

それでは庶民でない人々の方が庶民より立派な人たちかといえ、そんなことはまったくない。むしろその反対の場合の方が多いかもしれない。会社の重役、～協会の役員、政治家など、肩書きをなによりも大切にしている人々は、人の目の光るところでは、いかにも立派そうにふるまっているが、人の目の光らないところでは、たちまち豹変してしまう。

“観光旅行などでアメリカに来る日本人は、日本にいる時と比べ、がらりとイメージが変わって大胆になる。特に今まで会社にがんじがらめになり、一定の顔を持ちつづけなければならない人ほどそうなる。日本人として恥を忘れて欲しくない……日本は失われたものを取り戻しに、戦後の焼け跡に戻ればいい、とまで願った”（かおる・マッコイ「信濃毎日新聞」平成6年9月17日）

焼け跡へ戻るということは、もう一度、焼け跡の中から「リンゴの歌」や美空ひばりの歌が聞こえてきたあの頃を思い出して欲しいということである。

美空ひばりがうたい、演じ続けた世界は、文学の世界でいえばもちろん大衆文学の世界である。とめどもなく大衆に大きな影響を与えたという点では、美空ひばりは、他の追随を許さないだろう。文学の巨匠、夏目漱石も、宮沢賢治もその点では美空ひばりに及ばないのではないか。

多くの人々に支持されたからといって、支持されないものより優れているというものではないが、芸術的といわれているものより大衆的なものの方が劣っているという見方、大衆的なものを卑下するような考え方は間違っている。一部の学者や評論家などによって酷評されるものであっても、それが大衆の心に深く染みこむものであれば立派な使命をもったものである。美空ひばりの歌はまさにそれにあたる。

“この夏は、美空ひばりをテレビでよく見ました。8月は盆と敗戦記念日が重なって、1年に一回、まとめて過去を思い出す月となっています。その中でひばりは戦後の昭和をまるごと思い出す記憶装置となっています。それは戦後の時々彼女がヒットをとばし、その歌を聴くと、それがきっかけとなって当時を思い出される、というだけでなく、彼女の歌の中に戦後の内容そのものが詰まっているからです。…美空ひばりが正面から私達の眼を見て、語りかけるのです。日本の歌の中には、伝統的に「歌う」と「語る」の双方があります。歌うのは朗々と天に向かって、語りは、相手に向かって、彼女は歌の女王と呼ばれますが、じつはその「語り」に不世出の技量を持っていた”（東京大学大学院教授 船曳建夫「毎日新聞」平成15年9月8日）

この指摘は、美空ひばりの芸の真髓をズバリいい当てている。

横道にそれるが、大衆のど真ん中にいた美空ひばりは格式というもの、上流社会的なものに対して、本能的ともいえる反発を持っていた。

“私の芸は床の間に飾るようなものではございません。みなさまがミーチャン、ハーチャンとおっしゃる、そういう方々とともに、今日まで歩んできました。これからも私は大衆の中の芸能人として生きること誇りと喜びを求めていきたいと存じます。おたくさまのような格式ばった劇場では、ひばりの歌は死んでしまいますので、あしからずおゆるしくださいます”（日生劇場へ

の返事)

当時、芸能人の誰もが一度は出演したいと思っていた劇場で、最も格式の高かった日生劇場からの誘いを蹴るなどということはまったく考えられないことだった。これこそ大衆派スター美空ひばりの心意気であったといえる。

もうひとつ、美空ひばりと大衆との強い結びつきについてのエピソードを紹介したい。

平成15年9月19日、夜のテレビ朝日で、美空ひばり関連の番組を放映していたが、その中で、美空ひばりの大衆性を証明する場面があった。それは、アメリカに住む日系人、マルシア・かずえさんの証言で、アメリカにいなながらも、美空ひばりは日系人みんなの憧れで、美空ひばり＝日本とっていたという。美空ひばりはそんな日系人の声に応えて、昭和48年にアメリカのフォーラム劇場で公演をおこなった。この会場はフランクシナトラが1万人の観衆を集めたということで有名になったそうだが、美空ひばりはその神がかり的数字の1万人を集めて熱演し、特にそれまで苦労の連続だった日系人の心を慰めたというものだった。

話を戻して、このように、美空ひばりに代表される大衆文化は芸術的文化のファンとはまたちがったファン層に支えられて花開いていった。しかし、時代が流れてテレビ時代、コンピュータ時代になった平成の今、美空ひばりはもうこの世にはなく、美空ひばりが大熱演して満員のファンを熱狂させた大阪劇場は、パチンコ店に様変わりしてしまい、あの松井須摩子がイブセン作「人形の家」のノラを熱演してファンを唸らせた大阪の角座も今はレジャービルに姿をかえてしまっている。浅草といえば松竹国際劇場とまでいわれた松竹国際劇場は、今はホテルに変身してしまい、有楽町のシンボルでもあった日劇までが姿を消してしまっている。多くの人たちを熱狂させた大衆芸能の殿堂だった由緒

ある建物が、次々に姿を消し、パチンコ店や、レジャービルに変わってしまっている現実、なんとも淋しいもので、日本の未来を暗示しているようである。いったい日本はどこへ行こうとしているのだろうか。

〈芸術的童心歌謡と大衆的童心歌謡（童謡）〉

大衆的ということをもととして美空ひばりの歌を例にして論じてきたが、それでは芸術的とはどんなことなのか。

例によって辞書を引いてみると“特殊な素材、手段、形式を駆使して美を表現しようとする人間活動およびその作品”（大辞林）

“技芸と学術・芸術美を創造、表現しようとする人間活動・絵画・彫刻・文学・音楽・舞踊・演劇・映画・などの総称”（広辞林）

“技芸と学術、文学、音楽、彫刻、演劇、など、素材によって美を表現する活動の総称”（国語辞典）

特別な材料、様式、技巧などを使って美をつくりだし表現する人間の精神的、身体的活動またはその産物。文学、音楽、絵画、などの総称（大漢語林）

要するに“技巧を駆使して美をつくりだす人間活動とその作品”ということになる。しかしこの技巧が童心歌謡（童謡）にとってはマイナスになる。子どもの歌の場合には、この技巧より、そんな意識を持たずに「わらべうた」のように（作者の顔がでないで）たんとつくられたものの方が子どもの心をとらえることができる。技巧が芸術であるとすれば芸術というものの弱さがそこにある。技巧は確かに美をつくるが、また人を感心させる力はあるが、しかし、技巧のないところには、純真さと素朴さがあり、活力が潜んでいる。

それではここで大衆的童心歌謡（童謡）と芸術的童心歌謡（童謡）の特徴を指摘してみたい。

大衆的童心歌謡（童謡）の作者は、芸術作品というより、いかに多くの人々

に受けるかを考えてつくるので、“読み人知らず”的になる。欠点としては売れることへの思いが強すぎて作品の品質に欠ける恐れがある。

芸術的童心歌謡（童謡）は、これは芸術的といわれるものの一番の欠点かもしれないが、作者の顔がシャッキリでている点である。例えば岩波文庫の「日本童謡集」（与田準一編）を開いてみると、目次がなんと童謡のタイトルではなく、作詩者の順になっている。さらに作曲者の名前も譜面もほとんどない。これでは作詩者の自己満足の童謡集である。これが芸術的というものの姿である。もちろん有名な詩人などの作品が多く、技巧に走り、啓蒙性も強いいため、売れることにはあまり興味を示さず、その価値判断は芸術者や文学者など、いわば仲間同士で決まり、子どもや童心を持った大人（受けとる側）は問題にされない。そんなところから芸術意識が高すぎて、作品が作為的になってしまっている。

また芸術的作品は、作詩者が遥かに見える、あるいは近くに見える、“美しい風景や、優しい人間の様子”などを見ながら技巧を駆使してつくられる“眺めて、そして考えてつくる歌”というものが多く、いわば「あちら側」のものが多し。これに対して大衆的の方は、作者自身をその場面に登場させ、活動させて、“自分の歌としてつくられたもの”が多い、いわば「こちら側」の歌という感じが強い。バックの風景をみると、たとえば「カラタチの花」（北原白秋 詩 山田耕作 曲）のように、芸術的童心歌謡（童謡）のバックにあるのは静かで、のどかな田園風景（農村的）が多くあるのに対して、「ガード下のくつみがき」（宮川哲夫 詩 利根一郎 曲）のように大衆的童心歌謡（童謡）の方はバックの風景より人間の活力が強く出ていて（都会的）な感じがするのが特徴である。

さらに芸術的童心歌謡（童謡）は「歌を忘れたカナリヤ」（西条八十 詩 成田為三 曲）のように、優しく、弱々しさとももの悲しさがある、どちらかといえば“女性的”であるのに対して、「江戸の闇太郎」（西条八十 詩 古賀政男 曲）のように大衆的の方は、人間の活力があり、力強さが感じられる。ど

ちらかといえば“男性的”である。

もう一つ両者の間に面白い違いがある。これは全ての文芸ジャンルに言えることだが、芸術的といわれるものは世の中が落ちついている時には力を発揮するが、一度不況になったり、危機に直面するとその力はすっかり衰えてしまう。

これに対して、大衆的の方は、世の中が穏やかな時には、“芸術的”に気を使って静かにしているが、ひとたび不況や、危機に直面する時にはおおいに力を発揮する。これは両者の大きな特色のひとつである。

こんな両者の特色を一口でいい表せば芸術的作品は“よそ行きの歌謡”であり、大衆的作品は“ふだん着の歌謡”といえる。

この“ふだん着の歌謡”(童謡)は昭和の時代になってからけっこうあちこちでうたわれているが、作者の顔がシャシャリ出ないこともあって、みんながそれを童心歌謡(童謡)と気づかずにいたということである。昭和の時代にうたわれた歌謡曲の中から隠れた大衆童心歌謡(童謡)をいくつか掲げておく。

「りんごの歌」(昭和21年 サトーハチロー 詩・万城目正 曲)

「とんがり帽子」(昭和21年 菊田一夫 詩・古関祐司 曲)

「緑の牧場」(昭和22年 板垣直美 詩・江口夜 曲)

「ミネソタの卵売り」(昭和26年 佐伯孝夫 詩・利根一郎 曲)

「野球小僧」(昭和26年 佐伯孝夫 詩・佐々木俊一 曲)

「憧れの郵便馬車」(昭和27年 丘灯至夫 詩・古関祐司 曲)

「ガード下の靴磨き」(昭和30年 宮川哲夫 詩・利根一郎 曲)

「田舎の馬車」(昭和30年 三木鶏郎 詩・曲)

「若いお巡りさん」(昭和31年 井田誠一 詩・利根一郎 曲)

「夕焼けとんび」(昭和32年 矢野亮 詩・古田健児 曲)

「上を向いて歩こう」(昭和36年 永六輔 詩・中村八大 曲)

「こんにちは赤ちゃん」(昭和38年 永六輔 詩・中村八大 曲)

「三百六十五夜のマーチ」(昭和38年 星野哲郎 詩・米山正夫 曲)

「ピンポンパン体操」(昭和46年 阿久悠 詩・小林阿星)

「てんとう虫のサンバ」(昭和47年 さいとう大三 詩、馬飼野俊一 曲)

「およげたいやきくん」(昭和50年 高田ひろみ 詩・佐瀬寿一 曲)

「山口さんちのツトム君」(昭和51年 みなみらんぼう 詩・曲)

など、これはほんの一部だが、一般に歌謡曲としてうたわれた歌の中にも、たくさんの大衆的童心歌謡(童謡)があることをここで認識していただきたい。この大衆童心歌謡(童謡)を全身で受けとめて、世に広げた最大の功労者はなんとといっても美空ひばりである。

美空ひばりのうたった歌や芸が、戦後の子どもたちに勇気や希望を与え続けて、日本の復興にも一役買ったことも忘れてはならないことである。

なお、現代ではわらべうたにも童心歌謡にも当てはまらない、得たいの知れないような「こどものうた」が出現している。(大人の歌も同様であるが)今までのわらべうた、童心歌謡は少なくとも、詩を大切にしてきたが、最近の「不思議なこどものうた」はCMソング時代、ナンセンス時代を反映して、調子あわせ、語呂合わせのような、まったく詩の世界のないこどもの歌なるものが出現している。「わらべうた」とか「童心歌謡」といった真面目な(?)言葉では括れない複雑な時代になってきている。