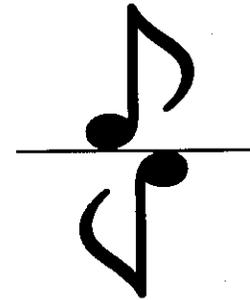


児童詩歌

第21号



白百合女子大学児童文化研究センター
近現代児童詩歌研究プロジェクト

目次

佐藤泰平「宮沢賢治の音楽」(一九九五／三筑摩書房) から知る賢治童話挿歌	……	宮澤健太郎	……	1
中川ひろたかの「新しい子どもたちの歌」研究(二) ——「月刊クレーヨン」の作品	……	宮崎麻子	……	6
竹久夢二『ねむの木』に関する研究ノート	……	伊藤かおり	……	25

佐藤泰平「宮沢賢治の音楽」(一九九五／三筑摩書房) から知る賢治童話挿歌

宮 澤 健太郎

賢治の豊かな音楽性に最初に気付いたのは、母親のイチ、次が親友だった花巻高等女学校の藤原嘉藤治、その後、没後に昭和十年二月三日の長瀬清子のエッセイ「宮沢賢治の韻律」だと、佐藤泰平は本書の中で言っている。さらに次のように述べている。

賢治の童話は百篇を越える。そして、その三分の一に歌がはいっている。私は以前、一体なぜ、そんなに歌が必要だったのかと、やや批判的に考えていた。しかし、賢治は無理をして歌わせているのではない。人間も含めた自然の中に存在するものたちの訴えやつぶやきを、そのまま——訴えたい、つぶやきたい、さげびたいと思つたその瞬間から——歌にしたかったのではないかと思うようになった。端的に言えば、そのものたちの心が動いたときのもっとも表現しやすい方法の一つが歌だったのではないだろうかと思は考えている。

そういえば、賢治の歌にはごまかしがない。自然賛歌にせよ、からかい歌や問答歌にせよ歌う者の本心、真情が歌に現れている。ごまかしようがないのである。どのような声で歌う、と声質まで賢治が設定している歌が童

話の中にあるのは、歌には歌う側の考え方も、性格もすべてがあらわれるものだと賢治が考えていたからなのであろう。

筑摩の校本には、賢治作詞、作曲の歌を七曲掲載している。「剣舞の歌」「牧歌」「星めぐりの歌」「月夜の電信柱」「イギリス海岸の歌」「大菩薩峠の歌」「来た空のちじれ羊から」の七曲、それに「太陽マジックの歌」「イーハトーボ農学校の春」所収を加えて八曲をあげている。

「星めぐりの歌」(童話「双子の星」所収)―大正十四年頃、花巻農高で高橋(後に澤里)武治、が宿直の賢治に呼び出され高橋のベビールオルガンに合わせて歌ったのがこの歌だったらしい。この高橋は後に卒業後、遠野小学校勤務中、賢治が突如訪問して、童話『風の又三郎』の曲を依頼したまさにその人である(その時高橋はその依頼に応えられず結局、賢治自身で作曲したという)。最終的には、この曲は賢治の死後二か月後の昭和八/十一、弟、清六さんの「鏡をつるし」Bに歌詞が、曲は文圃堂の賢治全集二巻に載ったという。採譜は藤原嘉藤治、歌唱は弟、清六。

「月夜の電信柱」―軍隊の行進のイメージで「ドッテテドッテテ」を使っている。それは三本うで木の真つ赤なエボレットを付けた兵隊、というところからわかる。これは賢治が盛岡高農から花巻まで歩いた体験や、軽便鉄道の線路に沿って夜通し歩いた体験から生まれたのだろう。恭一の聞く、幻覚の、この軍歌が知られる様になったのは昭和四十二年版筑摩の賢治全集。採譜は花巻、湯口中学校音楽担当の阿部孝。

「牧歌」―先ほどの「鏡をつるし」AとB(Aの)一か月後に清六さん発行)。この歌は樹の霊が歌うのであるから、

半分眠ったように眠そうに歌え、と生徒に指導したとのこと。ドボルザークの交響曲第九番「新世界より」第二楽章の曲に歌詞を載せたともいわれる。

「大菩薩峠の歌」―筑摩ではこの題だが「鏡をつるし」Aでは「大菩薩峠を讀みて」だった。この地方のサンサ踊りの出だしの旋律ではないか、とも言っている。

「北空のちじれ羊から」―初出は一九五七年/二の筑摩の全集十一巻、採譜は阿部孝。

「イギリス海岸の歌」―初出は「鏡をつるし」A。昭和四十二年筑摩全集、藤原嘉藤治、採譜。

「剣舞の歌」―初出は「鏡をつるし」A。昭和三十二年版、筑摩全集でも阿部孝、採譜とある。

「太陽マジックの歌」―「イーハトーボ農学校の春」テーマソング。藤原嘉藤治、採譜。

また、賢治は替え歌の名人だったともいう。例えば「イギリス海岸」には「スイミングワルツ」(帝国劇場管弦楽手演奏の曲)が、さらに劇『飢餓陣営』の「一時半なのにどうしたのだろう」「糧食はなし」「四月の寒さ」にも取り込まれたともいう。

また「讚美歌」(散文館・警醒社一九〇三)第八十番が、劇『飢餓陣営』の「飢餓陣営のたそがれ」の中に「めぐみのおふるる」、同じく「いさをかがやくバナナン軍」に堀内敬三の軍歌「教導団歌」が、童話「銀河鉄道の夜」に讚美歌「まよ、みもとに近づかん」が、使われたのではとも推測する。ジャッジとウィリアムズ作詞作曲の「チツペラリーの歌」は、劇『飢餓陣営』や「フランドン農学校の豚」等に用いられる。

また、「ボラーノの広場」には作詞R・シールズ、作曲G・エヴァンス「In the good summer time」が使われ、

これはトシの愛唱歌だったとも言う。佐藤氏の計算では賢治作品の歌は三八二曲。即興曲は二五三曲、これは総数の六十六%だという。同じ作品の挿入歌「けさの六時ころワルトラワラの」はR・バーンズ詞、スピルマン曲の「Flow Gently, Sweet Afton」からだという。バーンズはスコットランドの国民詩人で、日本では「蛍の光」や「故郷の空」の詞の基になっているという。ミローの即興歌もスピルマンの「Flow Gently, Sweet Afton」だという。「つめくさ灯とももす夜の広場」の歌詞は讚美歌四四八「いずれるときかは」(明治三十六年版)に乗せてファゼーロの歌になる。「ボラーノの広場の歌」はCharles H. Gabrielleの曲(岩手大、千葉了道氏調査)、同作品の「農民歌」は実際賢治が印刷して配った「農民歌」(教え子、平来作証言、保存は教え子の斉藤盛)からだという。

賢治の古典音楽に対する執着もすごかったらしい。ベートーベン、シューベルト、ブラームス、チャイコフスキー、ドボルザーク等で、特に中でも賢治は大正十三年末にはベートーベン一番から九番まですべてのレコードを揃えたという。特に父親の友人、クリスチャン斉藤宗次郎とのレコード鑑賞は何度かあったらしい。

童話「種山が原」の「春はまだきの 朱雲を」の部分はドボルザークの「新世界より」が使われる。

斉藤宗次郎によれば賢治は、斉藤にベートーベンの第六番「田園」を中心にした曲をたくさん聞かせた、とも言っている。またその第二楽章に文語詩未定稿『弓のごとく』の歌詞を載せたらしい。

その他、イッポリトフ・イヴァノフ組曲「コーカサスの風景」が「外種山が原の歌」となり、F/F・グノーの歌劇「ファウスト」が「角礫行進歌」に、C・ウエバーの歌劇「オペロン」の「人魚の歌」が賢治の「火の鳥の歌」となり、島崎赤太郎編「オルガン教則本・巻」の二十四番が詩「耕母黄昏」の曲に、等等多数紹介される。

賢治の童話中の歌は以上のように、以前にも述べてきたことだが、賢治独自の曲だったり、クラシック、民謡、踊り、さらには讚美歌集からの讚美歌、身の回りのリズム、等が取り入れられた可能性が高いようだ。(2026.1.6)

中川ひろたかの「新しい子どもたちの歌」研究(二)

——「月刊クローヨン」の作品

宮崎 麻子

本稿は、前稿を踏まえつつ、新沢としひこ・中川ひろたかによる「新しい子どもたちの歌」の連載が二年ぶりに再開された「月刊クローヨン」発表作品について、特徴や魅力をあらためて考察・検証することを目的としている。前稿では、「月刊音楽広場」における連載(一九八七〜九五)、新沢との出会い、トラや帽子店、クニ河内による音楽アルバム制作の経緯を辿りながら、中川が人びとの心に届く「ポップス」を子どもたちの歌の領域へと確実にもたらした点を明らかにした。

「月刊クローヨン」(以後「クローヨン」と表記)は、音楽教育をテーマとした「月刊音楽広場」の後継誌として、「子どもと大人のコミュニケーション・マガジン」という新たなテーマを掲げ、一九九六年四月号より創刊された。新沢・中川が再びコンビを組み、連載を開始したのは創刊から一年後の一九九七年四月号からであり、以後二〇〇四年三月号までの七年間にわたり計八四作品を発表している。これらの作品は「月刊音楽広場」時代と同様に、音楽アルバム(CD)および楽譜集「NEMO絵本・ソングブック」シリーズとして展開され、全七集が制作されている。

同誌の編集方針や誌名変更の経緯については、次章にて詳述するとともに、中川の活動についても併せて確認する。「クローヨン」における作品群を俯瞰すれば、その主題は多岐にわたる。「こころ」「愛」「世界」「宇宙」といった普遍的なテーマのみならず、子どもたちの視点から家族や身近な世界を描く作品も多い。さらには、小さなつまづきや失敗、負の感情といった「弱さ」を積極的に主題化しており、その表現領域は非常に広範である。こうした主題の多様性を網羅的に検証することは別稿の課題とし、改めて詳述する。

本稿が主に着目するのは、言葉と音楽が響き合い、その相互作用のなかで歌の経験がいかに立ち上がるかという生成過程である。具体的には、ロックやマーチ、ボサノバ等を自在に取り込むジャンルの多彩さと、擬音語・擬声語(オノマトペ)の表現が、子どもたちにいかなる感覚を呼び覚ますのかを考察する。この二点を軸に、「新しい子どもたちの歌」が子どもたちにもたらす経験の質とその特質を浮き彫りにしたい。

こうした検証を遂行する上で鍵となるのは、新沢・中川の創作の根底にある制作思想である。中川は、新沢の詞を評して「すごく新しいものだった。まど・みちお、谷川俊太郎、阪田寛夫というのとはよくも新沢も尊敬する素晴らしい作詞家なんだけど、その三方のだけれとも違う詞を新沢が書いたと思う」と述べて、新沢の独自性を見出している。その上で自身も「ビートルズを体験した身体でその詞を受けとめて曲をつけてきた」と回想している。別の対談の中でも中川は、「あの詞がなければあのメロディは生まれていなかった」「新沢くんの詞からは、これまで体験したことのない、まったく新しい世界のメロディがでてきたんです。それが、すごくおもしろかった」と語っており、詞そのものが作曲の方向性を決定づけている点は重要である。ここに認められる相互の信頼と応答関係は、単なる分業ではない。「新しい子どもたちの歌」を「みんなで歌える経験」として成立させるための制

作の土台となっている。

これらを踏まえ、本稿では、音楽ジャンルの多彩さとオノマトペの表現を手がかりに、ふたりの制作思想がどのように作品へと具現化されているかを検証していく。この分析を通じて、歌が身体へと届き、他者と共有可能なかたちで立ち上がる条件を捉え直したい。最終的には、「新しい子どもたちの歌」が切り拓いた経験の質を明らかにし、その音楽史的・文化的な意義について考察を深めていきたい。

『月刊クーン』の理念と表現のひろがり

『月刊音楽広場』は、創刊（一九八六年二月号）から九年目となる一九九五年二月号において、新雑誌へのリニューアルを告知した。「子どもを元気にしよう」とやってきた『音楽広場』は、大人も元気にしよう！と編集のテーマをひろげることになりました」との宣言が明示され、翌年三月号には誌名「クーン」を「新しい文化を生み出す言葉」として成長させたいという編集部の意志が示され、誌名変更が単なる改題ではなく、編集理念の展開を伴うものであることが明確化された。

「クーン」が従来の幼児教育誌としての枠組みを超え、「エデュテイメント (education + entertainment)」を軸に、子どもと大人双方に向けて「新しい文化」を提案するメディアへとその射程を拡張していった背景には、子どもを取り巻く社会状況の変化や、子どもに関わる大人自身のあり方への関心の高まりがあった。編集方針の転換は、「子どもの教育」そのものに焦点を限定するのではなく、育児の担い手である大人の心身や生活をも視野に入れた包括的な姿勢への移行を明確に示すものであった。

創刊号の巻頭言には、「子どもをたのしくすること」と「子どもの周りの大人が元気になること」が並記されている。一九九七年以降に加わえられた「育児と、育自と」という理念が象徴するように、「クーン」は子どもの成長を支える場であると同時に、大人に寄り添い、自己肯定を回復・更新する場としての役割を深めていった。中川が新沢との連載を再開したのは、まさにこうした誌面転換の時期に重なる。当時、中川は長年活動を共にした「トラヤ帽子店」の解散を決意し、翌年の一九九八年四月のコンサートを最後に一つの大きな節目を迎えている。しかし、「トラヤ」の解散と時を同じくして、中川の活動は新たな局面へと移行していった。とりわけ絵本作家としての活躍は顕著であり、村上康成をはじめ、あべ弘士、長新太、飯野和好、荒井良二、長谷川義史など多くの絵本作家と交流をとおして、歌と絵本を横断する活動が活発化していたのである。

「クーン」誌上においても、新沢との共作のみならず、五味太郎・下畑薫との「ギター講座」、和田誠との対談や三コマ絵本「1・2・3」などの連載にも携わった。さらには、クレヨンハウス主催の「子どもの本の学校」やマンズリーコンサート、サマーカレッジの講師も務め、誌面と実践の両面において活動を展開した。こうした背景を踏まえるならば、中川の取り組みは、子どもを原点としながらも、歌や言葉を媒介として、子どもと大人が同じ経験を共有する場を、具体的なかたちで提示し続けたといえよう。中川の多角的な活動は、「クーン」が志向した「新しい文化」の形成において、重要な一翼を担うこととなった。「クーン」は、子どもの文化のあり方を問い直すと同時に、歌をとおして大人自身のあり方をも再考させる誌面であった。そこで展開された「新しい子どもたちの歌」は、理念を身体的経験へと架橋する実践的な試みであったといえる。

新沢としひこ／作詞家への矜持

新沢は、自身の創作活動における「作詞」について、明快な立場を示してきた。「僕には、曲がつけやすい詞を書くという自負があつて、だから「職業作家」とか「作詞屋さん」みたいに言われても全然構わない。その分歌われたり、作曲がしやすい詞を書くんだと、そういうことを作曲家から習ってきたんです」^四と語る新沢の言葉には、作詞を自己表現としてではなく、歌として歌われることを前提にした言葉の設計として捉える姿勢がうかがえる。こうした見解の背景には、中川との継続的な共同作業から得られた確信がある。新沢は、「言偏に寺の（詩）が、言偏に司の（詞）に変わっていくことを中川さんに教えてもらった。作曲家との共同作業をすることによって知らされ、学んでいきました」^五と述べている。詩として自立した言葉を書くことではなく、音楽と結びつくことではじめて完成へ向かう「詞」のあり方をはつきりと理解している。

その具体例として挙げられるのが、新沢・中川の代表作「世界中の子どもたちが」である。本作は最初の段階で「世界中の子どもが」という朗読を前提とした詩として書かれていた。中川が作曲する過程で、「少年のつぶやき」は「みんなで歌うメッセージの歌」へと変容を遂げた。新沢はその変化について、「子どもが、じゃなくて、子どもたちが」の方がみんなで歌う歌になって、ラララが入った方が調子が出て、広げよう！という感じになった」^六のたと説明している。主語が「子ども」が「子どもたち」へと複数形になり、「ラララ」という音の要素が加わることで、個人的な語りは共同的な歌へと昇華されたというのである。この過程は、新沢にとつて詞が単独で完結するものではなく、歌われることをとおして機能と意味を獲得し、作品として完成へと向かうことを端的に示している。

新沢はまた、歌とはひとりで黙詠される詩とは異なり、「みんなで並んで」「同じ詞と同じ曲を共有する」体験そのものだともいう。「曲がついて歌になると、魂が響きあつたり、からだも響きあつたり。歌は、音楽は、みんなやるとこんなに楽しい！っていう幸せがある」^七と語る新沢の言葉からは、歌を身体が共鳴する場として理解していることがうかがえる。ノートの片隅に書かれた小さな言葉が、作曲家の手を経て「みんなの歌」へと形を変えていく過程に、新沢は作詞の喜びや幸せ、そして手応えを見出ししてきた。「僕は子どもの歌を作るっていうことは、本当に幸せなことだなと思つて歌を作り続けてきました」^八という言葉には、こうした実感が如実に表れている。

詞と曲の関係について新沢は、「歌つていうのは、詩・作詞と作曲が両方あつて初めて成り立つもので、その魅力が五〇対五〇なのがいいと思うんです。でも、最終的には詞の役割の方が多くて詞が六、曲が四だったり、逆に詞が二で曲が八の場合もある」と述べ、作品毎に揺れ動く相対的なものとして捉える柔軟さを持つている。この設計思想こそが、中川の「言葉のメロディ」を引き出し、多様なジャンルの音楽へと詞を融和させることを可能にしている。さらには「言葉と言葉の緊張がすぐあるものは、文学的に研ぎ澄ましていって詩集の詩にすればいいんで、子どもたちが歌う歌は、もう少し言葉と言葉の緊張感が少なく、繰り返しがあつたりして、曲がついたときに本当にいいねと言われるような詞を書く」^九と新沢は語り、「書きすぎない」ことで作曲家が旋律やリズムによつて意味や感情を拡張する余地を残している。その結果、言葉は旋律やリズムと結びつくことで、個人の語りを超え、「みんなで歌う歌」へと洗練されていく。こうした詞と曲の相互作用の積み重ねが、新沢と中川による「新しい子どもたちの歌」を支える基盤となっている。

中川ひろたか／言葉のメロディ

中川の著作や言説を辿ると、「詩」と「歌」の本質を直観的に把握している姿が浮かび上がる。中川は自身の作曲について、「ぼくは詞が持つメロディを音楽的にちよつとだけ後押ししてつて感じだ。歌は耳から聴くものだから、その方が素直に聴く人に届きやすいでしょ。何回か詞を口ずさんでいるうちに、メロディが後押しをはじめる感じ」¹⁰と語る。この発言が示すのは、作曲の出発点を無からの創造に置くのではなく、詞の内部に潜むリズムや抑揚を聴き取り、それを音楽として可聴的な形へと整える営みとして捉えている点である。中川は他にも「詞が持っている言葉のメロディを尊重して」「詩を繰り返して読んで、ちよつと音楽的な後押ししてやるとメロディになつて出てくる」¹¹とも語り、作曲を、言葉に内在する音楽性を顕在化する行為として捉えている。

このような姿勢は、詩を完結したテキストとして捉えるのではなく、人間の営みとしての「行為」と捉える詩人・作家ジョナルノ・ローソンの詩の定義とも深く共鳴する。ローソンは、詩を「それ以前には存在しなかつた感覚や経験に輪郭を与え、この世界に立ち上げる行為」¹²と位置づけている。中川が「言葉のメロディ」を聴き取り、口ずさみながら、旋律を導き出していく手法は、詩を声として発せられ、響き、経験されるものとして捉え直す点において、ローソンの詩の解釈と通底している。

もとより詩は、歴史的にも音楽性と不可分であった。古英語において詩が「歌の技 (sangraet)」、「歌の仕事 (leodweorc)」と理解されていたように、詩の根源にはリズム、反復、旋律といった要素が備わっている。とりわけ子どもの詩は、子守歌や遊び歌のように声と身体を介して経験される点で、詩の原初的な形態を色濃く保持している。そこでは、意味の理解に先立って、言葉の響きや拍、抑揚がまず身体に届き、感覚として取り込まれる。

中川の作曲姿勢は、詩が本来持つこころした性質を、現代の子どもの歌の形で丁寧に引き受け直すものだと言えるだろう。他方で、中川が一貫して重視するのは、シンプルであることと、身体が無理なく声を通させる旋律の構造である。ここで言うシンプルとは、技巧を削ぎ落とすことではなく、呼吸や発声の自然な運動に即した音の運びを指す。それは安易な単純化ではない。中川が自らの身体と呼吸を基準として旋律を吟味し、繰り返しながら研ぎ澄ませた結果として立ち現れる、唱和へとひらかれた可唱性にほかならない。中川は、ギターなど楽器の「手癖」に旋律を委ねることを意識的に避け、「自分で歌つてつくるのがいちばん」と述べる。「子どもに歌わせる歌を目的としているわけだから、自分のからだを通さしてみないとわからない」「歌は空気中を伝播させて響かせてみないといけない」¹³という説明が示すように、旋律はまず身体によって検証されるべきものと考えられている。

新沢がしばしば語る中川の「直球のメロディ」という表現は、奇をてらつた技巧を避けつつ、骨格の強い旋律がまっすぐ届くことを指している。ポップスの核にある「覚えやすさ」「繰り返し」「身体的な快感」が意識的に織り込まれることで、中川の歌は「みんなの歌」として持続する強度を獲得している。

中川はさらに、「詩に曲をつけるという場合、作詞家がじつは音楽をもっていて、その人の世界に忠実に曲を書くこうとすると、その音楽性に引っぱられる。不思議なことに作詞家によってまったく違う世界観ができる」¹⁴と述べている。作詞家が言葉によって構築した固有の世界観を尊重し、かつ自身の身体を基準として応答する中川の作曲は、単なる付随的技術ではなく、言葉と音楽が分かちがたく結びついた「新しい子どもたちの歌」の基盤そのものである。

この認識は、新沢との共作においてとりわけ鮮明である。中川は、新沢の詞について「自分自身の子ども部分、少年の部分」で一貫して書かれていると評している。「いろんな人と歌を作ってきたけど抜群なわけ歌詞が」「ほかの人だったら生まれていない。あの詞がなければあのメロディは生まれていなかった」¹⁵という言葉が物語るように、新沢の詞の音楽性を中川が身体的に感受し、増幅させるこの幸福な関係が見えてくる。作詞家が構築する世界に忠実に、かつ自身の身体を基準として応答する中川の創造行為こそが、本シリーズの揺るぎない土台となっているのである。次章では、ジャンルの多彩さとオノマトペ表現に注目し、「新しい子どもたちの歌」がどのように身体的な経験として成立しているのかを検討する。

ジャンルの多彩さ・オノマトペの楽しさ

新沢・中川による「新しい子どもたちの歌」を特徴づける大きな要素のひとつとして、音楽ジャンルの多彩さがある。ロック、マーチ、ボサノバ、ルンバ、ワルツ、ブルース、フォーク等、その射程は極めて広い。重要なのは、こうした多様性が音楽的知識の習得を目的としたものではないという点である。むしろ、歌をおして世界のさまざまなリズムやビートを体験し、豊かな音楽の世界を子どもたちに「経験」として手渡すことにこそ、その本質的な意味がある。

ジャンル名そのものが歌詞やタイトルに組み込まれている「ボサボサノバノバ」「星のキラメンコ」などの作品を見れば、その意図は明らかである。例えば「ボサボサノバノバ」は、「ボサノバ島」の住人たちが「ボサボサ」した髪を揺らしながら「ボサボサ」暮らし、「ノバノバ」歌う言葉遊びの世界が、柔らかに揺れる旋律と結びつい

ている。ボサノバ特有の軽やかなリズムは、自然と身体を弛緩させ、ゆったりとした律動へと導いていく。本作について、中川は「クローン」一九九九年八月号の楽譜に添えたライナーノーツで、次のように解説している。新沢から「いきなり、ボサノバの詞がやってきた」「これは、どうしたって、演歌やロシア民謡風ってわけにはいかない」「決められるわけですね、作詞家から」と述べつつ、自身は「自分の中のボサノバファイルを紐解いて」「アストラッド・ジゼルベルトだの、アントニオ・カルロス・ジョビンだの」「子どもの頃の記憶」を回想する。「速きブラジルの青い空を想い、ボサノバの感じに浸って」「ウンパウンパウンパ、リズムをとってみる。身体を動かしてみる。静かにメロディーを口ずさむ」と続け、「ボサボサノバノバ。あらま、不思議、ぼくのボサノバ、できました」と結ぶ。すなわち詞によって方向付けられたジャンルが、中川の記憶を喚起し、その記憶が身体の運動と口ずさみを経て旋律へと結晶していくのである。

「星のキラメンコ」は、「星がキラキラきらめいて／心ユラユラゆらめいて／おどりたくなるフラメンコ／今夜は星のキラメンコ」という詞の反復が、フラメンコ風の情熱的なリズムと呼応することで、拍に合わせた踊りやポーズを誘発し、身体を躍動させる。また「サンダルでルンバ」は、不思議なサンダルが、次々と街の人を踊り出させてしまう情景を描いている。サンダルを「はいたとたんルンバ まかふしぎルンバ」「おどりだしたらルンバとまらないルンバ」「サンダルでルンバ」と繰り返される詞がルンバのリズムと重なり、日常の中の歩行そのものがダンスへと変換されていく。

さらに「北風ロケンロール」においては、北風が街中を駆け回るロックスターに見立てられ、「北から南へ」「窓の隙間から」ビュービュー吹き荒れる様子が、ロックンロールのビートと重ね合わさる。冬の北風の冷たさと勢

いが、生き生きとした身体感覚として立ち上がる仕組みとなっている。

これらの作品に共通しているのは、ジャンルが単に歌の主題を説明するための様式ではなく、情景や気分、運動感覚を即座に立ち上げる「身体的な入り口」として機能している点である。驚くべきは、ジャンルが極めて多彩であるにもかかわらず、新沢・中川の歌が一貫して「シンプルで歌いやすい」という評価を得ていることである。この特徴は、中川が作曲において「言葉のメロディ」を基盤としていることと深く関わる。ジャンルは枠組みとして先行するのではなく、詞が内包するリズムや抑揚を最も自然に立ち上げるための選択肢として用いられているのである。それゆえ、ルンバであつてもロックであつても、歌い手の呼吸と声が無理なく通過できる範囲に保たれ、集団で共有される条件を損なうことがない。すなわち、ジャンルの多彩さは複雑さをもたらすものではなく、歌の経験が取りうる身体的な可動域を広げる自由として機能していると言えるだろう。

この身体的な可動域をさらに如実に示しているのが、新沢の歌詞に頻出する擬音語・擬声語（オノマトペ）の表現である。「カンカン」「チリチリ」「ジュジュツ」「トツテン」「ビットン」といった語は、意味を理解する以前に、発声そのものが身体感覚を伴う。口の開閉や舌の位置、息の強弱、破裂音や摩擦音などが、声に出された瞬間に、身体感覚を直接的に立ち上げるのである。一九九七年八月号に掲載された「カンカン」は、その特性を端的に示す一曲である。プリキのバケツ、道路の砂粒、サンダルの底、ジョーロの水といった真夏の具体物が、「カンカン」「チリチリ」「ジュジュツ」「パリッ」という音の質感として提示されることで、暑さという抽象的な概念が、音感を通じて身体的な実感として子どもたちへ直接的に手渡されている。

「カンカン」

プリキのバケツはカンカンしてる／あたまのてっぺんカンカンしてる

どうろのすなつぶチリチリしてる／サンダルのそこもチリチリしてる

カンカンカンカンなつやすみ／チリチリチリなつやすみ

ジョーロのみずもジュジュツときえる／すわったおしりもジュジュツとやける

びしょぬれハンカチパリッとかわく／びしょぬれあたまもパリッとかわく

ジュジュツとジュジュツとなつやすみ／パリッとパリッとなつやすみ

新沢は「カンカン」作詞について、真夏の暑苦しい歌を作ろうとした意図を述べた上で、自分の内面を深く掘り下げるよりも「暑いぜ暑いぜ」という顔をしながら書くのだと説明し、「作詞というのは顔で書いている」^{一六}と表現している。本作のオノマトペは、声に出す際の口の形や表情、息づかいと密接に結びついている。中川もまた、こうしたオノマトペの「言葉のなり」に鋭敏に反応し、それが曲を生んだとライナーノーツに記している。「ロックンロールっていうか、早いブルースっていうか、（中略）この歌も、カンカン、チリチリ、ジュジュツ、パリッっていう言葉のなりがね、この曲を生んだ。暑つついぜ！って感じの歌」という具合である。「暑さ」の感覚が説明されるのではなく、発声に伴う音の質感をおおして、身体に響く生々しい感覚として差し出されている。例えば「びしょぬれハンカチパリッとかわく」の「パリッ」という音は、乾いた布の感触を、聴覚と触覚が未分化なままの身体経験として再現させている。このように、オノマトペは単なる情景描写の補助ではなく、歌い手の身体を直

接的に駆動させ、作品世界への没入を促す重要なトリガーとなっている。すなわち、ジャンルが運動感覚としての入り口を形成し、オノマトペが質感としての身体感覚を呼び覚ますことで、歌は生き生きと経験される営みへと昇華されるのである。

一九九八年六月号に掲載された「あめふりシンフォニー」は、雨音を「交響曲(シンフォニー)」に見立てることで、日常の風景を壮大な音楽的経験へと変容させる一曲である。

「あめふりシンフォニー」

トッテンあまおと ビットンしずくが ポツツンやねから パラランまどまで

いちにちくりかえすあめふりシンフォニー

トッテンピットンポツツンパララン トッテンビットンポツツンパララン

あまつぶがくだんあめふりシンフォニー

トッテンいつまで ビットンつづくの ポツツンあざから パラランよるまで

いちにちくりかえすあめふりシンフォニー

トッテンピットンポツツンパララン トッテンビットンポツツンパララン

あまつぶがくだんあめふりシンフォニー

まどガラスのステージで おわらないコンサート おきやくはぼくとておてるぼうずのへのめへに

トッテンあまおと ビットンしずくが ポツツンやねから パラランまどまで

いちにちくりかえすあめふりシンフォニー

トッテンピットンポツツンパララン トッテンビットンポツツンパララン

あまつぶがくだんあめふりシンフォニー

本作の基調をなすのは、「トッテン」「ビットン」「ポツツン」「パララン」という独自のオノマトペが反復される音の連なりである。破裂音を含むこれらの短い音の詞は、単なる雨音の模倣にとどまらず、発声に伴う唇や舌の動きを通じて、雨粒が窓や屋根に当たる際の微細な衝撃を身体感覚として再現させている。

新沢は本作について、「あまだれたちが、窓というステージで『すてきなあまだれショー』をくりひろげているようなかんじがするのです。そのことをそのまま歌にしました」「たぐさんのあまつぶくんがみんなで空から飛び降りて、楽しく踊っているミュージカルのような光景が目には浮かんでくれたら嬉しい」「セと解説している。梅雨時の長雨の情景を、楽しいミュージカルに仕立てようとした意図を明かしている。

中川は「窓ガラスをつたう雨つぶ、軒先から落ちる雨つぶ、いつまでも、いつまでも、見てて飽きなかった、子どものころ、すごく好きだった」「この歌、トッテン、ビットン、ポツツン、パラランの音から、メロディがついた」「ハ」と語っている。まさにオノマトペから「言葉のメロディ」を聴き取り、軽快なリズムを核に据えながら、

タイトルが示すクラシックの交響曲を想起させる様式美を旋律に付与している。

窓ガラスを「ステージ」に見立てた雨粒たちの「コンサート」の観客である子どもは、オノマトペを反復する身体的な心地よさを入り口としながら、ジャンルがもたらす豊かな音楽世界の中に、自らの身体を浸していくことになるだろう。本作は、言語リズムがそのまま音楽的な躍動へと変換される制作思想の核が具現化されており、子どもが自然に身体を動かしたくなるような安心できる遊び場を音楽の中に作り出している。

身体の躍動を誘う「動」の歌に対し、一九九九年十月号の「つきよのオルゴール」は、対照的な「静」を経験を提示する。

「つきよのオルゴール」

つゆくさのはつばのうえ こぼれそうなしずく

コロリン キラリン しんじゆのように

くもからかおをだした おつきさまのひかり

ポロロン ルロロン ハープのしらべ

コロリン キラリン ポロロン ルロロン いっしかいっしょにうたいだす

つゆくさのはつばのうえ おつきさまのしずく

コロリン キラリン ゆめのかがやぎ

きのえだをすりぬける おつきさまのひかり

ポロロン ルロロン こころにしみて

コロリン キラリン ポロロン ルロロン それはつきよのオルゴール

「コロリン」「キラリン」「ポロロン」「ルロロン」といったオノマトペは、いずれも鋭さや強さを排除した響きを持ち、夜の静けさの中に潜む微細な音やリズムを際立たせている。

新沢は「絵を描くように書いた歌」「おしゃれなイラストレーター」気分で書いた作品で、「端正でかわいらしいメロディがついていたので、うたっていると自分もその絵の世界に入って行けそうな気がします」¹⁹と記している。中川も「この曲集、唯一のワルツ、かわいくて、きれいな歌」と解説し、「CDではクニさん、すごくシンプル。シンプルなんだけど、ひとつひとつの音が、しんと研ぎ澄まされている感じ。だから歌が立つ。月夜のオルゴールのイメージがより鮮明に浮かび上がってくる」²⁰と、クニ河内のアレンジの特徴を語り称賛する。

子どもが「コロリン」と声に出して歌う時、その音は身体を通過して空間へと広がり、自分自身と周囲の情景が緩やかに繋がっていくような、深く静かな一体感をもたらす。本作においてオノマトペは、世界にすでに満ちている微細な音に耳を澄ませるための媒介として機能している。静かな呼吸に同調し、世界と共に鳴り響くという子どもの主体的な参与により、自己と世界を繋ぐ歌が完成するのである。

本稿のまとめ／「新しい子どもたちの歌」が切り拓いた地平

本稿では、「クローヨン」における作品群のうち、音楽ジャンルの多彩さとオノマトペ表現に注目し、言葉と音楽がどのように響きあつて「歌の経験」を形づくるのかを検討してきた。ここで明らかにしたのは、ジャンルの導入が様式の誇示ではなく、躍動的な運動感覚から静謐な受容感覚まで、子どもが世界と関わるための多様な「身体的な入り口」を提供していることである。他方、オノマトペは意味に先立つて身体に作用し、言葉を単なる説明の媒体にとどめることなく、感覚を直接的に呼び覚ます発声の経験へと変換している。

新沢の詞が内包する音楽性を、中川が「言葉のメロディ」として聴き取り、旋律へと結晶させる。この相互応答の関係こそが、制作思想を作品へと結実させる土台となった。中川は「子どもに歌わせるための歌」をあつらえるのではなく、自らの呼吸と声に照らして検証された歌唱の可能性を徹底して追求した。このように身体を基準とした作曲姿勢は、歌う行為を指導や教育の機能から解放し、役割以前の存在へと立ち戻らせる。その意味で、「新しい子どもたちの歌」は育児や教育という役割を担う大人にとつても、自己を回復する契機となりうる。

「クローヨン」が掲げた「育児と、育自と。子どもと大人のコミュニケーション」という理念の中で、歌は教育的な手段ではなく、同じ拍と呼吸を共有しうる実践として位置づけられている。それは、子どもをたのしくすると同時に、大人が一人の人間として自分自身を再確認するための文化的な試みでもあった。小さなつまりぎや負の感情さえも主題化するその表現領域の広さは、育児に向きあう大人の感情経験を肯定し、子どもと大人が同一の文化的地平に立つ条件を整えている。

歌を通じて自分自身を再認識し、他者や世界と関係結び直すことができるという経験への信頼こそが、新沢・中川の「新しい子どもたちの歌」を長期にわたり歌い継がれる作品群たらしめている。ふたりの歌が人びとの唱

和となつて響きわたる時、大人と子どもは共に響きあう喜びをわかちあうことができる。

使用テキスト

- 『月刊クローヨン』クレヨンハウス、一九九六年四月～二〇〇四年三月
- 『NEW 絵本・ソングブック SONG』クレヨンハウス、一九九九年五月
- 『NEW 絵本・ソングブック チャンス』クレヨンハウス、二〇〇〇年八月
- 『NEW 絵本・ソングブック ウォーク』クレヨンハウス、二〇〇一年七月
- 『ソングブック スタート』アスク・ミュージック、二〇〇二年九月
- 『ソングブック メッセージ』アスク・ミュージック、二〇〇三年八月
- 『ソングブック カラフル』アスク・ミュージック、二〇〇四年一〇月
- 『ソングブック HAPPY!』アスク・ミュージック、二〇〇五年一〇月

註

- 一 「にじ」三〇年記念「新沢としひこ×中川ひろたかスペシャル対談」『新幼児と保育』二〇二〇年四／五月号、小学館、二〇二〇年三月、六一頁
- 二 前掲「新沢としひこ×中川ひろたかスペシャル対談」六一頁

- 三 「新沢としひこ&中川ひろたかインタビュー」『新沢としひこ&中川ひろたかソング』CDブックレット、二〇一七
- 四 新沢としひこ「童謡の作詞にあたってたいせつなこと」（「童謡サロンスペシャルトーク」一般社団法人日本童謡協会公式ホームページ https://douyou.jp/?page_id=7736）
- 五 前掲「童謡の作詞にあたってたいせつなこと」
- 六 前掲「童謡の作詞にあたってたいせつなこと」
- 七 前掲「童謡の作詞にあたってたいせつなこと」
- 八 前掲「童謡の作詞にあたってたいせつなこと」
- 九 前掲「童謡の作詞にあたってたいせつなこと」
- 一〇 藤本ともひこ、中川ひろたか『ぼくのうたきみのうた (3)』世界文化社、二〇〇七年八月、七九頁
- 一一 前掲『ぼくのうたきみのうた (3)』七九頁
- 一二 Lawson, JonArno. 'Poetry' in *Keywords for Children's Literature, Second Edition*, Edited by Philip Nel, Lissa Paul, and Nina Christensen, New York University Press, 2021.
- 一三 前掲『ぼくのうたきみのうた (3)』七九頁
- 一四 前掲「新沢としひこ×中川ひろたかスペシャル対談」六〇頁
- 一五 前掲CDブックレット
- 一六 「Songすること、うたうこと。新沢としひこ・中川ひろたか歌づくり秘話」『NEW 絵本・ソングブック

- SONG』クレヨンハウス、一九九九年五月、五八頁
- 一七 「歌の心うたのきもち」『NEW 絵本・ソングブック チャンス』クレヨンハウス、二〇〇〇年八月、五八頁
- 一八 前掲「歌の心うたのきもち」五八頁
- 一九 前掲「Songすること、うたうこと。新沢としひこ・中川ひろたか歌づくり秘話」『NEW 絵本・ソングブック SONG』五八頁
- 二〇 前掲「Songすること、うたうこと。新沢としひこ・中川ひろたか歌づくり秘話」五八頁

竹久夢二『ねむの木』に関する研究ノート

伊藤 かおり

一、はじめに

『児童詩歌』第一七号から竹久夢二の創作童謡を中心とした童謡集を取り上げてきたが、本稿では伝承童謡（わらべうた）を中心に採録した童謡集『ねむの木』（大正五年三月、実業之日本社）を取り上げたい。竹久夢二の童謡集としては『京人形』（明治四四年三月、洛陽堂）に続くもので、北原白秋が第一童謡集『トンボの眼玉』の序文で伝承童謡への関心を示したのが大正八（一九一九）年であることを考えると、詩人としての夢二の伝承童謡への関心はかなり早いものである。竹久夢二の伝承童謡への関心の深さを示すものと言えるだろう。

しかし、社会の伝承童謡に対する関心の機運は既に起こっていた。明治四二（一九〇九）年には、日本全国と植民地・台湾、および植民地化する直前の朝鮮半島の伝承童謡を集めた大部の『諸国童謡大全』が春陽堂より出版されていた。本書はどの土地で記録されたのかも詳細に記しており、民俗資料としての価値は高い。

『諸国童謡大全』の七年後に、『ねむの木』は刊行されたわけだが、夢二は伝承童謡に文学的価値を見出し、当時の子どもたちの生活、およびかかつて子どもであつたおとなたちの精神に生きるものとして伝承童謡を捉えていた

と思われる。それは『小供の国』（明治四三年二月、洛陽堂）、『京人形』から一貫してイギリス伝承童謡であるマザー・グースの歌を取り上げていることからもうかがえる。

『ねむの木』出版前後、私生活において夢二は動乱の中にあつた。大正四年、妻・たまきとの破局が決定的になり、その一方で笠井彦乃との交際が始まる。それとは対照的にこの頃、夢二の芸術家としての仕事は順風満帆であつた。実業之日本社の雑誌『日本少年』で表紙の川端龍子とともに挿絵を担当、主筆の有本芳水に重く用いられ、読者の少年たちにも絶大な支持を受ける。『ねむの木』はこの縁によつて実業之日本社から出版に至つたと考えられる。『ねむの木』には夢二が選んだ伝承童謡一〇九篇が収録されている。冒頭には序文の代わりとなる詩が掲げられている。表紙に加えて口絵が四枚、挿絵が九枚、すべて夢二の手になる。夢二の他の詩画集および童謡集と同様に、『ねむの木』でも絵と詩は互いに補完し合い、密接に関連している。

ここでは、『ねむの木』に収録された伝承童謡を夢二の絵を手掛かりに見ていき、さらに収録された詩の特徴を挙げておくことで、今後の研究の布石としたい。

二、「ねむの木」の序文に「母を失ひし児を父のうたへる歌」と題して次の長詩が掲げられている。

序文に当たる「巻のはじめに」には「母を失ひし児を父のうたへる歌」と題して次の長詩が掲げられている。

吾子は好き子ぞとくねむれ。／母にや似たる物怖れ／泣くなや父はこゝにあり。／浦の水車も草も木も／みなおとなしく眠りつれ。／そよぐは風の音なれや／など怖しきことあらむ。／泣くな好き子ぞとく眠れ。／軒の雀も巢にかへり。／小犬も母の懐へ／そろりとはいつて寝たさうな。／吾子も好き子ぞいざ眠れ。／なに悲しうてきは泣くぞ／父にや似けむ弱き性／山の狐は母もなく／草葉の蔭に寝るといの。／そなたの床の美しさ／枕の蒔絵は揚羽蝶／布団の模様は桜花。／夜はしづかに眼をとちて／簾のやうに眠るものぞ。／朝にならば日光のなかに／花のやうにも咲きいでよ。／よき子ぞいざや眠れかし。／そなたの好きな子守唄／さあさ歌ふてやるほどに／……………お城のうへの星の子か／南の海の椰子の実か／そなたを生んだる母が子ぞ／そなたを抱いたる父が子ぞ……………／あしたにならば町へいで／でん／太鼓も踊子も／絵本も買ふてやるほどに。／吾子は好き子ぞとく眠れ。

『ねむの木』において唯一この詩だけが伝承童謡ではなく、竹久夢二の手になるものである。七五調で書かれており、三四行の長詩となつている。子守唄の形式をとつているが、注目したいのが二七行目から三〇行目にかけて引用された唄である。これは第七篇として収録された伝承童謡を引用したのだが、改変が加えられている。第七篇は次のようなものである。

好い児の坊やは 誰が子ぞや。／お城の上の星の子か／南の海の椰子の実か。／坊やを生んだる母が子ぞ。
坊やを抱いたる父が子ぞ。／好い児の坊やは ねんねしな。

子どもが最も無防備な就寝時に、両親の愛情を感じ取れる子守唄である。夢二はこのわらべうたの「坊や」の部分で「そなた」に変更して引用し、各家庭の実情に合わせた取り入れ方ができることを示している。まさに伝承童謡の現代的な受容のひとつの在り方を示しているのである。

三、表紙

『児童詩歌』ではこれまで竹久夢二の童謡集を『小供の国』『京人形』『歌時計』『凧』と取り上げてきたが、いずれも挿絵と詩とが互いを補充し合い緊密な関係にあった。「ねむの木」も同様である。

最初に表紙について確認しておきたい。表紙はカラー刷りで、極めてデザイン性が高い。五角形の窓を思わせる枠の中に、洋装を纏い、つばの広い帽子をかぶった、短髪の中性的な容貌の人物が描かれている。「ねむの木」と書かれたタイトルの上、枠から釣り下げられるようにして鐘があらわれているが、この鐘は本書においては唄と唄の間を区切るものとして使われている。枠の外側にスピード、クローバー、ダイヤがあらわれている。ちなみにハートは中表紙に使われている。総じて異国情緒を醸しているが、収録されている唄が日本のわらべうたであることを考えると、これは意表を突いたデザインである。

中扉にはボンネットをかぶった洋装の女兒が描かれている。背景には花咲くねむの木が文様的にあらわれ、

ローマ字で「NEMU-NO-KI」「YUMEZI. TAKEHISA.」と書かれている。以降、口絵・挿絵に添えられたタイトルおよび唄はすべてローマ字で表記される。こちからも異国情緒の漂う意匠である。

四、口絵

口絵は全部で四枚あり、四季にちなんだタイトルとモチーフで構成されている。すべて植物を枠としてあらわしている。表紙、中表紙、口絵、挿絵はすべてデザイン性の高い装飾的な絵となっている。

一枚目は「HARU」と題された絵で、第九〇篇の小唄的なわらべうたがローマ字で引用されている。

日傘くるく／山路ゆけば／お菊さんの振袖きにかゝる。／さゞどうしよぞいな。

口絵はこの唄の内容を描写しており、五重塔を眼下に振袖を着て日傘を差した娘がこちらを向いている。外国人向けの観光絵葉書を思わせる構図と色彩が使われている。

二枚目の口絵は「NATSU」というタイトルが付けられており、ローマ字で引用されているのは第一〇四篇の言い回しである。

ねたら丹波く／おきたら京く／お眼がさめたらお江戸まで。

スズランあるいはブルーベルを思わせる釣鐘型の花で装飾されており、楳柄の布団で眠る少女が描かれる。言い回しの内容ではなく、その言い回しが口ずさまれる状況を描いているようである。

口絵の三枚目は「AKI」というタイトルで、第一〇〇篇の文句がローマ字で記されている。

つづれさせく／はや寒むなるに。

これはコオロギに対する囃し言葉である。黄葉する木を装飾的に配し、その下で編み物をする（綴り刺す）女性を描かれる。コオロギではなく、「つづれさせ」すなわち冬支度をするという言葉の本来の意味を反映した絵となっている。この文句が本来口になされるであろう場面とは異なり、寂しげな情景を描いている。

四枚目は「FUYU」と題されており、第七〇篇の唄がローマ字で引用されている。

お月様いくつ／十三七つ。／そりやまだ若いな／若船乗つて／唐まで渡れ。

「お月様いくつ、十三七つ」という広く流布した唄を題材にしている。洋装の男女が描かれるが、男性はこちらに背を向けて横笛を吹いており、女性は男性を憂いに満ちた眼差しで見つめている。その背景は大型帆船の停泊

する入江であり、「唐まで渡れ」という言葉に焦点を当てて、この唄に新しい現代的な解釈をもたらしている。
竹久夢二はこのように四枚の口絵を見ても、単純に内容やその唄が歌われている情景を表すだけでなく、それぞれ趣向の異なった表現を凝らしている。

五、挿絵

挿絵は二色刷りで、口絵と異なり、すべてタイトルのみが記される。

一枚目は「KOKO WA DOKO NO HOSOMICHI ZYA?」と書かれており、第八篇のいわゆる「通りゃんせ」の遊戯の様子を描いている。

こゝは何処の細道ぢや?／天神様の細道ぢや。／ちよつと通して下さい。／御用のないもの通しません。
／天神様へ願かけて／お札納めに参ります。／お前の家は何処ぢやいな?／箱根のお間でふります。／そんならよい〜通らんせ。／往きはよい〜／帰りはこわい。

挿絵には大勢の振袖の少女が描かれる。少女たちが列をなし、二人の少女がその列を塞ぎ止めるように両手を繋いでいる。この絵は遊び方を示しており、この唄が歌われる状況を描いている。この唄がどのように受容され

ているかに焦点を当てた一枚である。

二枚目は「HI-NO-KUREGATA」とあり、草原の柵を腰かけてラッパを吹く少年が描かれている。この情景の唄は見当たらない。

三枚目は「OKUSURI」と題されており、おそろく第二十二篇の唄からイメージを得たとと思われる。

向の山の相撲花／えんやらやつとひけば／お手がきれた。／お薬ないか。／赤いのもあるよ／青いのもあるよ。
／おなじことなら赤いのにしよう。

指先を気にする和装の女性が描かれており、題字の両側には相撲花の異名を取るスマイレがあしらわれている。この絵は唄の内容を描いているとも、また歌っている情景を描いているとも、どちらとも取れる。

四枚目は「TERAMACHI」で、第二十六篇の一節を絵にしている。

蜜柑・金柑なんぼ食べた。／お寺の二階で三つ食べた。／お寺のお堂は誰が建てた。／八幡長者の乙娘。／乙が嫁入りするときや／長い寺町しやら〜と／短い寺町しやら〜と／しやら〜雪駄の緒がきれた。
／——姉様つけておくれんか／——つけてあげるはやすけれど／針もなければ糸もない。／——針は針屋のくされ針／糸は糸屋のくされ糸。／——姉様雪駄に血がついた。／——血ではないもの、紅ぢやもの／京の紅こそ色よけれ。

手毬唄でお馴染みの「八幡長者の乙娘」が登場し、さらに寺と娘の組み合わせという、手毬唄や数え唄ではしばしば用いられるモチーフである。挿絵は、足元に手をやり気にする女性と、彼女と向き合いこちらに背を向ける日傘の女性で、二人とも和装である。「雪駄の緒が切れた」という唄の内容を取り上げて描いている。

五枚目は「HIRAITA HIRAITA」で、第三九篇の遊びを描いた挿絵である。

ひいらいた 開いた。／なんの花 開いた。／蓮花の花 開いた。／開いたと思つたら／またつうぼんだ。
／／つうぼんだ 苔んだ。／なんの花 苔んだ。／蓮花の花 苔んだ。苔んだと思つたら／またひいらいた。

蓮（睡蓮）の池を背景に、男児と女兒が向かい合つて手を繋ぎ輪をつくる。男児は洋装、女兒は和装である。この唄を歌って遊ぶ様子を描いており、一枚目の「通りやんせ」をテーマとしたものと同様、子どもたちの受容の仕方に焦点を当てている。

六枚目の挿絵は「KISTUNE-AME」^(カッ)で、第四四篇の情景を描いたものである。

お日様が照るなかに／雨がこん／降るさうな。／さあさ狐の嫁入じや。

自然現象に際して歌う唄である。お天気雨の中を連れ立つ男児と女兒が描かれ、唄の内容を忠実に表す絵になっ

ている。

七枚目は「MOMOKURI SANNEN」と題されており、このタイトルから第四九篇の言い回しをモチーフにしていると考えられる。

桃栗三年柿八年／柚は九年でなりかゝり／梅はするると十八年。

この言い回しは果樹の実のなる年数を覚えるものであると同時に、成熟するまで年数がかかることを果樹に喩えて表した諺でもある。木塀を背に佇む憂いに満ちた娘が描かれており、これは「梅はするると十八年」に新たな現代的な解釈をもたせた絵であろうか。女性が成熟するまでにかかる年数が十八年であり、それを風情のある絵にしたと考えることができる。

八枚目は「OSOME SAN」と題されており、おそらく第六九篇の言い回しに解釈を加えたものであろう。

油屋お染 久松十よ。

下町の信仰厚い祠に手を合わせる、振袖に木履姿の少女が描かれる。お染久松は浄瑠璃・歌舞伎の心中物の演目であるが、この絵には夢二が妻・たまきに経営させた「江戸 港や」の文字も見られる。

九枚目は「TUKUSHINBO」と題されており、第七一篇に付けられた挿絵であると思われる。

つくしんぼ　とうしんぼ／彼岸のいりに／袴はいて出やれ。

自然現象に際して口ずさむ文句である。洋服を着たお下げ髪の少女が野原に座って飛ぶ鳥を見ている。春の彼岸の風情を絵にしたものか。この文句を口ずさむ状況を描いているとも考えられる。

これらの九枚の挿絵に関しては、唄の内容の一部に焦点を当てて描いたもの、受容の様子すなわち遊び方や唄を口ずさむ状況そのものを描いたもの、夢二が新たに現代的な解釈を加えて描いたものなどに大別される。

六、唄えごと、囃し言葉

『ねむの木』には一般的な伝承童謡（わらべうた）だけでなく、唄えごとや囃し言葉といった短い、しかし節をつけて口にするものも集められている。一行で終わるものが一〇篇、二行に留まるものが二四篇と、全体の三分の一が短い唄えごとや囃し言葉である。「一つ星目つけた。長者になあれ。」（第一四篇）といった願掛けの唄えごと、「鬼事するもん寄つて来な。」（第三四篇）のような遊びの合図、「しばよ　あばよ。」（第五六篇）、「蛙がなくからかあへろ。」（第六四篇）のような婦りの挨拶・唄えごとも含まれる。これらは一般的な伝承童謡ほど長くはないが、節をつけて言いまわすものである。そういった、たった一言の節回しにも夢二が大いに注目していた様子がうかがわれる。

七、終わりに

『ねむの木』に取められた唄は、民俗資料に記録されるような歌われた場所や状況が取り去られ、代わって夢二が絵をつけることで、新たな解釈がなされ現代的な受容の方法が示唆されたといえる。ここに収録された伝承童謡の大半は『日本童謡撰　あやとりかけとり』（大正十一年二月、春陽堂）に再び採録されることとなる。そこでどのような意味が付与され解釈されたのかについては別の機会に譲りたい。

今回は主に夢二が付けた図像を手掛かりに、夢二がこの伝承童謡集で何を狙ったのか、また収録された唄をどのように解釈したのかを考えた。しかし、わらべうたそのものの来歴を調査することができなかった。この来歴を知ること、新たな側面が見えてくるだろう。

参考文献

竹久夢二『ねむの木』一九二六年三月五日、実業之日本社

童謡研究会編『諸國童謡大全』一九〇九年九月一五日、春陽堂

二〇二六年二月印刷発行

白百合女子大学児童文化研究センター

近現代児童詩歌研究プロジェクト

発行 白百合女子大学児童文化研究センター

〒182-8525 東京都調布市緑ヶ丘一―二三五

TEL 〇三―三三三二六―五〇五〇(代表)