

# 高野辰之の童謡論

宇 津 恭 子

古代から近代に至る日本の歌謡史の学術的研究により前人未踏の分野を開拓して、大著『日本歌謡史』（春秋社、大正15年）ほか多数の書物を著し、他方では文部省小学唱歌教科書編纂の仕事に携わって「故郷」、「朧月夜」、「紅葉」など、今なお愛唱される唱歌を世に遺した郷土の国文学者高野辰之（斑山）はあまりにも著名である。しかし、この偉大な学者・作詞家が多くのお伽話を書き、童謡論を展開していた事実に注目する人は少ないであろう。

本学の卒業生岩井清美さん（昭和60年卒業）は、高野の作詞の背景を調べるため東京代々木に養嗣子高野正巳氏をお訪ねした折、斑山文庫（旧高野辰之書庫）所蔵の吉岡向陽・高野斑山共著『家庭お伽話』の一冊を手にする機会を得た。正巳氏は、辰之があればほど庶民に親しまれた小学唱歌を生み出したのは偶然ではない、それは彼がお伽話を次々に作って童心を養った結果であることを忘れてはならないと、語られたという。

同様なことが、『赤い鳥』以降の文学運動に示された高野の童謡論にもいえる。彼の考えは常に子どもの側に立ち、子ども自身の心情や興味を反映したものであった。

また、その童謡観が日本の伝統的な歌謡に対する高野自身の深い造詣に支えられていた事実も、忘れてはならないであろう。

本稿ではこうした視点から、北原白秋・西条八十ら近代詩人が提唱し実践した童謡運動に対する高野の見解を、その著書『民謡・童謡論』（春秋社、昭和4年）に拠って考察してみた。い。（引用文中の仮名遣いは、すべて現代かなづかいに統一しておく。）

## 民謡論を基盤とした童謡論

『民謡・童謡論』は「民謡編」と「童謡編」の2部から成る。第一部は大正13年（1924）夏の北海道における講演、第二部は翌年8月初等教育唱歌研究会の嘱に応じて行なった講演「童謡と教育」の原稿である。前者は『日本民謡の研究』と題する書物になり、同13年12月春秋社から刊行されている。昭和4年、「童謡と教育」を合わせた一冊の春秋文庫『民謡・童謡論』として、新たに出版された。

同文庫本の自序によれば、著者高野は「童謡」という語を「過去の日本の童謡」すなわち「わらべうた（童歌）」の意味に用いている。『赤い鳥』以降のいわゆる芸術的童謡に対しては「童謡詩」あるいは「新童謡」と呼び、一応の区別をしている。

「第二 童謡編」は冒頭で次のように述べる。

童謡は其の名の如く子どもが口に謡う所の歌である。其の歌の作者も不明なら、作曲者も不明、また出来た時も出来た所も不明である。此の点は、前にいう民謡と少しも違

う所がない。いや童謡は元来民謡の一部をなすもので、通常は成人の口に上らず子どもにだけ諷謡されるので、特に童謡と呼ばれているのである。

この、「童謡は民謡の一部」という考えが高野の童謡観の根底をなしていた。彼の民謡論は、『日本民謡の研究』の序に述べられているように、「多年補正を加えている日本歌謡史の草案から抄録」したものであるが、童謡論も、その前半すなわち童謡の本質を論じた部分はそうであった。長年にわたって全国の歌謡を踏査し史的考察を積み上げる過程で、形成されたものなのである。

以上のことを念頭において、まず第一部の「民謡編」から童謡論との関連箇所を抜き出し、要約してみよう。

1. 歌謡（曲節をつけて謡う歌）の中で民謡は叙情詩に属し、人の心に湧いた情を単純率直に表現したものが多い。
2. 民謡は何某が一定の目的の下に作り上げた技巧歌ではなく、いつ、どこで、誰が作り出したのか分からないが、ともかく伝唱されている歌である。それは民衆の声、民衆の共産、民衆の有する天与の作詩気分が生み出したものである。（『日本歌謡史』の序説には技巧歌も、「作られた時や作者に対しては何の顧慮をも費すことなしに、其の歌の内容にまた曲調に共鳴して民衆がこれを謡うようになれば、技巧歌は移って民謡となったものと解すべきである」ことが付記されている。）
3. 民謡が新たに作り出される場合は、歌と曲との間に時の前後がなく、全く同一時に生まれ出る。
4. 民謡は作り出された時に記録されず、口から口へと謡い移され、地理的にも次第に広がっていく。
5. 民謡は一般民衆の生活と同様に多種多様で、世相をよく反映する。
6. 表現については、民謡は極めて通俗な語で卑近に述べるのが普通である。曲節も概して平易、軽快、其の時代人の情緒を痛切に動かすことができ、すべてが面倒臭くない。あくまでも自然の声である。

以上が高野の民謡論の骨子をなし、童謡論の中にもそれらが何らかの形で含まれている。そこで、次に童謡論をみる。

まず、童謡が「児童の共鳴諷謡によって成立」している事実を、全国各地に流布した蜚のうたを例にあげて説明している。「蜚来い 蜚来い。／あっちの水は 苦いぞ、／こっちの水は 甘いぞ、／黄金の椀で 水くれる、水くれる。」この童謡は、「黄金の椀」という表現から察すると、「大分古い時代に誰か詩才のある大人が作ったものらしいが」、「子供がいたくて、いえなかった所をよく言い尽くして居り」、曲も「子供の気分にしっくり合」っている。そこで広く流布し、歌詞も曲も地方色を帯びて多少謡い変えられつつ今日まで伝えられた。このように、童謡の中には子供自身の「天与の作詩気分が産み出したものでなく、どうしても成人の作であると認めなければならないものがある。」しかし「元来子供に取っては其の歌詞の巧拙や、作者の何人であるかの如きは問題でない。ただその歌其の曲が自分の好みに合

するや否やでこれを愛唱し、これを振り棄てるのである。」「子どもの性情に合しないものが愛誦されることはない」と。

では、「子どもの性情に合するもの」とは何か。高野の考えでは「子供の幼い観察」、「少ない経験」、「大人よりは奔放な想像力」に「合致する内容のもの」であった。また、「祖先以来の伝統的思想と曲調とが厳として存している」歌であった。

次に、高野によれば、童謡の歌詞と曲とは切り離し得ないものである。「在来の童謡は歌と曲とが同一時に成立して作歌者即ち作曲者であったと考えたい程に其の間に寸隙のくい違いもないのが多い、いやそれで遺存したものであることを忘れてはならぬ」と言う。これが、後に述べる『赤い鳥』以降の芸術的童謡運動への批判及至提言において、特に強調される点である。

曲については、「構造は単純」、「音域や高低の変移も子どもにとっては極めて自然なもの」であり、「何の面倒もなく謡える」。この「平易で短曲であることが童謡の特色で」ある、としている。

このように高野は、童謡にも「野の声」、「自然の叫び」、「民衆の共産」といった民謡的な要素が含まれていることを重視していた。「古来の童謡は、其の歌其の曲が児童の手に作られなかったにせよ、それが児童の共鳴諷謡によって成立したものであるとすれば、児童の精神生活の現れとして、大いにこれを尊重しなければならぬ」とも言っている。

高野が以上のような童謡観をあたためていた頃、鈴木三重吉は子どもたちのために「芸術として真価ある純麗な童話と童謡を創作する」<sup>注(1)</sup>最初の文学運動を興した。大正7年(1918)7月児童雑誌『赤い鳥』が創刊される。「この頃の子どものうたってる唱歌は、大部分功利的な目的を持って作られた。散文的で、無味乾燥な歌ばかりであって、寒心に堪えない。私たちはもっと芸術味の豊かな、即ち子供等の美しい空想や純な情緒を傷けないで、これを優しく育むような歌と曲とを彼等に授けてやりたい。」北原白秋、西条八十、三木露風、柳沢健らがこの三重吉の呼びかけに応じ、『赤い鳥』は毎号2篇乃至4篇の童謡を掲げて着々とその意図を実現する。これに刺激されて次々に生まれ出た児童雑誌『金の船』(大正8年11月創刊)や『童話』(大正9年4月創刊)なども、野口雨情ほか多様な詩人歌人の新作童謡を発表し、世はまさに創作童謡流行期を迎えた。

時あたかも第一次世界大戦後のデモクラシー思想が盛り上がり、教育界は自由主義教育で沸いていた。官僚的、画一的、形式的な知育偏重に対して、個性を尊重し創造性を伸ばす児童中心の教育が叫ばれた。海外から流れ込む芸術教育思潮も、児童の文芸、絵画、音楽教育に多大の影響を及ぼした。『赤い鳥』に始まる童謡運動は、こうした時代の要求にかなうものとして大きく迎えられることになったのである。

高野がこれに無関心でいたわけではなかった。ないどころか、彼もいわゆる文部省唱歌の在り方には眉をひそめ、新しい童謡詩人に期待を寄せる教育者の一人だった。明治42年(1909)から約8年文部省小学唱歌教科書編纂委員をつとめ、自らも作曲家岡野貞一と組んで「日の丸の旗」、「紅葉」(明治44年)、「春が来た」(同45年)、「春の小川」(大正元年)、「故

郷]、「朧月夜」(同3年)などを作り、教科書『尋常小学唱歌』に収めていたが、<sup>注(2)</sup>委員会の内部にあっては決して満足しては<sup>注(3)</sup>いなかった。「童謡篇」の第三節「童謡と唱歌」に次のように述べている。

およそ学校の教科書程自由を拘束されるものはない。唱歌にしても、文字文体よりはじめて、修身歴史地理理科等の他のあらゆる学科と阻隔させてはならぬのであって、まさに詩であるべき唱歌に、教訓とか知識とかの、第二第三の目的が含まれているのである。自由と解放とを希う詩人が、どうしてこれに満足しよう。

唱歌の編纂委員としてじかに苦渋を体験していただけない、童謡運動への共感と期待は大きかったと思われる。続いてこう言っている。

美にのみあこがれる人、情熱を生命とする人、殊に形式美に飽きた人、定型にはめた技巧詩の生氣に乏しきを斥ける人、すなわち新しい詩人諸君が、どうしてそれに允可を与えよう。新詩人諸君は学校で用いる唱歌一切に対して「功利的なり、詩にあらず、芸術にあらず。」と考へて、新しい運動を起して進んで自己の作品を提供した。これがすなわち今童謡詩と称せられる処のものである。

では、高野はこの「童謡詩」なるものを全面的に肯定し、評価していたかという、そうではなかった。彼が多年あたためてきた童謡観に合わない点に対しては、容赦なく反論を加えた。新童謡も、子どもに歌わせることを目的とする限り在来の童謡と同じような本質を持つはずだと、高野は考へていたようである。以下にその見解をとりまとめてみよう。

### 芸術的童謡運動への批判と提言

初めに述べたように、この「童謡篇」は初等教育唱歌研究会の依頼に応じた講演「童謡と教育」の原稿であった。童謡運動について見解を述べる前に次のようにことわっている。

童謡の価値を論ずることは、一般の詩歌、ひいては芸術の価値を評定することで、それは此の場合に於ての主目的でなく、目的はそれと教育との間に如何なる交渉を有せしむべきかに存するのである。但しそれを説かんがためには、勢童謡の価値にも言及せざるを得ない。

この場合の「童謡」とは「わらべうた」ではなく、北原白秋・西条八十らの新しい童謡のことであろう。(「童謡詩」と一応の区別はしたものの、「童謡」という言葉の意味合いはこの辺りから多少あいまいになってくる。)高野には新しい童謡に芸術的評価を加える意図はなかった。それらを教材として児童に与える場合に生じるであろう問題を、教育的見地から取り上げようとした。そのためには、上述のような彼自らの童謡観に基づいて論じなければならなかったのである。

まず、全国に幾百といた童謡詩人の中から代表作家として北原白秋、西条八十、野口雨情、白鳥省吾、川路柳紅、葛原幽の6人を挙げ、柳沢健、河井醉茗、島木赤彦、竹久夢二、西川勉をそれに次ぐ者と見ている。高野によれば、彼らは概ね『赤い鳥』創刊以後童謡詩の

創作に力を入れ、西条八十の主張する「芸術的童謡」、北原白秋の標榜する「童心童謡の歌謡」に同意し、白秋が『日本童謡集、1925年版』（新潮社、大正14年）の序に記した以下のような自信と抱負を共有していた。

明治の小学教育は墮落した童謡の一面のみを見て、伝統ある正しいよい童謡をも排斥し去った。そうして之に換うるに風土習慣の全然異った泰西の歌詞と児童の生活感情に対してあまりに無識な小学唱歌或は軍歌の歌詞を以てした。こうして児童の生活はまさしく学校と家庭とに於て二分されて了った。何等の流通をも其処には見られなかった。この教育方針はたしかに過っていた。何故かなら日本の児童は日本の児童以外の何者でもないからである。祖国の山川を摇篮として育つべき我が民族の子弟が、ほしいままに祖国の伝統から隔離され、その常に直面している郷土の自然から遮断されて、真に自由に生き得る途とてある筈はないからである。ここに於て大正の童謡復興は確かに意義ある開展を示した。従ってまた一般の芸術教育運動が世の児童の為の光輝となり救いとなった。

白秋のこの考えには高野も異論はなかったはずである。しかし、八十が主張した「芸術的童謡」とその創作態度には教育的見地から大いに疑問を抱いた。また、八十をはじめ多くの童謡詩人が、童謡につけられる曲に対してあまりにも無関心なことにも、異議を唱えている。

八十の「芸術的童謡」説に対しては、『現代童謡講話』（新潮社、大正13年）中の文章を取りあげて、次のように言う。

（同書には）童謡の意義を「子どもの謡っていたもの又はいるもの」と云う私達の解釈とは別に、

- 一 児童自身の創作にかかる詩
- 二 大人が筆を執った童謡

の意に解して、一に就ては何も説かず、二に就ては「陳套な唱歌に対して、新しい唱歌を提供しようとするのが目的で、一言すれば芸術的唱歌を作ってやろうと云うのである。」と率直に述べてある。三重吉君は歌と曲とを与えたいと云う趣意であったが、是に動かされた西条君は固より曲に関して意見をも有して居られたに相違ないが、著述の中には唱歌の一半をなす歌だけに就てのみ説明してられる。そうして芸術的というに関しては、人生の観照即ちもろもろの弛緩した雑念を去り、緊張した真剣な心になって、人生の第一義を念った結果であるべきを説き、「作者の人生に対する真剣な感動が盛り込まれていないものは、どんなに巧みに書かれてあっても、それは芸術品ではない」と断じてられる。

高野は子どもの幼い観察、経験、奔放な想像力に合致し、子どもの性情が単純率直に表現されたものを童謡としていた。童謡を創作する大人は、今日的な表現でいえば、子どもの背丈になり、子どもの実感を共にしなければならぬ。この高野の見解とは大きく異なる芸術童謡説を、八十は更に具体的に、会心の作「あしのうら」（『赤い鳥』大正8年5月）をあげて

説明する。それは次の作品であった。「赤いカンナの／花蔭に／、によきり、出ている／  
あしのうら 蹠。／主は誰やら／知らねども、／白く、小さな／指五つ。／朝来て、午来て／晩に見り  
あしのうら や、／母さんによく似た／蹠。／ ちょいと触れば／消え失せて、／赤いカンナの／花ばかり。」八十の説明は次の通りである。

具体的に言って、この「あしのうら」によって私が示そうとしたものは何であったか？ 作者はこの謡の中に如何なる感動を盛ったか？ と問われたら、私は庭前の花卉に対する自身の汎神論的信仰をこのうちに歌い含めたのであると答えよう。宇宙の草木土石一として神の意志の象徴ならざるものは無い。或日庭に咲くカンナの花の葩はなびらを見て私はその中に潜む神の心を感じた。この感じの幻想化されたものが赤き花蔭に見える母の白い蹠であった。云うまでもなくこの場合の母とは、われら人間を生んだ大なる神の象徴であり、蹠はその神の部分的顕現である。すなわち形こそ単純ではあるが、この謡の中に私は自身の真実な感動を仮託したのであった。（『現代童謡講話』）

これに対して高野は言う。

なる程奥深い作品であって、作者の真実の感動を盛り込んだ立派な象徴詩であるが、これが小学校に於ての教材に適するや否やに就てはお互に篤と考えて見なければなるまいであろう。（中略）

赤いカンナの花にこめてある信仰は、これを児童に伝うべきであろうか、又この歌によって其の信仰を容易に伝え得るや否やに就ては考えて見なければなるまいと思う。こうした幻想的、象徴的な歌が子どもの感性にじっくり受けとめられるとは、高野は思わなかった。しかし、八十としては、これも「陳套な唱歌に対して（詩人が）提供する、新しい唱歌」であった。「芸術的唱歌」であった。彼は、童謡も「詩としての芸術的価値を持つべきものであるがゆえに、単に児童等の歓心をのみ求めた、ご機嫌とりうたの謡であってはならない」とし、童謡創作においては「作者の歓喜が主、児童の歓喜が従となる」と注(4)いっている。「折々あまりに芸術的に傾き過ぎて頗る児童等の求むるものとは縁遠いものとな注(5)」ることを自覚してはいたものの、童謡創作を児童のためよりは詩人の自己表現の場としてとらえる気持が、八十には強かったのである。これは高野には受け容れがたいことであった。

次に、童謡曲に対する関心のなさについては、作詞と作曲の分離状態を問題にしている。

在来の童謡は必ず謡われるものであった。そうして作歌と作曲と分離出来ないのが本義であった。然るに新しく作られた童謡は、歌と曲とはおおむね別人によって作られ、歌だけ出て、曲のついていないのが沢山ある。

上述の『現代童謡講話』批評にも、高野は曲に対する無関心さへの不満を示していた。童謡の歌詞と曲は本来切り離し得ないものとしたからである。一人の人間が作詞と同時に作曲することは通常望み得ないとしても、歌詞と曲とは、あたかも作詞者すなわち作曲者であるかのように、「寸隙のくい違もない」ものでなければならぬと、彼は考えた。ところが、周知のように、『赤い鳥』を代表する北原白秋が創刊号から次々に発表した、わらべうた調の童謡や、子どもらしい詩境をうたった歌、「栗鼠うすね、栗鼠うすね、小栗鼠こ栗鼠」、「とほせんぼ」、「雨」、「お

祭」,「赤い鳥小鳥」などには、初めは曲がついていなかった。ようやく大正8年5月、成田為三が西条八十の「かなりや」(7年11月発表)に作曲したものが誌上に掲載され、広く愛唱されて、これが『赤い鳥』最初の「歌われる童謡」となった。以後、成田はこの前人未踏の分野に立って毎月のように作品を寄せる。しかし、(作曲については無知な筆者は諸家の説をお借りすることしかできないが)、成田の曲は気品があり美しいものの、従来の唱歌調からほとんど抜け出ていなかった。白秋や八十の童謡にじっくり合う作曲は、果たせなかったようである。これは石川養拙の曲にもいえたことで、白秋は自作の「あわて床屋」(『赤い鳥』大正8年4月)につけられた石川の曲が自分の気持と相違していることから、こんな感想をもらしている。「どうしても童謡は作曲しないで、子供達の自然な歌い方にまかせてしまった方が、むしろ、本当ではないかとも思われます。」(『赤い鳥』大正8年9月)。「かなりや」で好評を博した八十でさえ、その曲には不満であった。こう言っている。「いい伴奏だけを弾いていただいて、それを聞きながら、歌詞をじっと見ていて下すったら、私の童謡の感じがほんとうに出はしないか、と、ふと私の空想で、そんなことをおもいました。」(同上。)事実、『赤い鳥』に発表された白秋や八十の童謡が必ずしもすべて作曲されたわけではなかった。山田耕作と近衛秀磨も成田と一緒に『赤い鳥』に参加したが、山田は、八十の「山の母」(大正8年11月)に作曲した(9年2月)ほかは、昭和3年まで『赤い鳥』誌上に曲をのせていない。近衛も八十の「鳥の手紙」(9年3月)などに作曲している(同年7月)が、歌う人はほとんどいなかったという。ほかにも弘田龍太郎・草川信らの作曲家が誌上で活躍したにもかかわらず、広く子どもたちに歌われ親まれる童謡は、「かなりや」をのぞいて、『赤い鳥』からはあまり出なかったという。

こうした事実とも関連して、高野は、童謡詩人たちがせっかく日本の民謡童謡風に作った歌詞に、作曲者が西洋的な民謡童謡風の曲をつけることも問題にあげている。伝統的なわらべ歌調の曲になじんできた当時の日本の子どもたちには、西洋の曲調は親しみにくく、「ちょっと習えばすぐ謡えるようなものではな」かった。彼はそこにも「作歌と作曲の分離」を見、「新童謡が随分多く出、曲がついたのも沢山あるのに存外流布しないのは、こうした理由によるのではないか」と、作曲家の反省をうながしている。

『赤い鳥』と同じ頃、『金の船』(大正11年6月から『金の星』と改題)では、野口雨情が農村の土の香りのする童謡を次々にうたいあげていた。「葱坊主」,「四丁目の犬」,「人買船」,「七つの子」,「十五夜お月さん」等々、単純素朴な言葉の中に深い情緒をたたえた作品であった。「童謡はどこまでも唄って味わうべきもの」とした雨情に高野が共鳴しないはずはなかった。大正9年3月以降は本居長世が雨情と組み、呼吸を合わせて作曲した数々の作品を世に出している。わらべうたの施律を活用し、美しい伴奏をつけた「十五夜お月さん」がステージで発表されると、「ほんとうの日本の子どもの歌を求めている日本人たちは熱狂して拍手した<sup>注(6)</sup>」という。しかし高野は、それらに一言もふれていない。同じ雨情が中山晋平と組んで得た「證城寺の狸囃子」その他、子どもの世界に大きく迎えられ親しまれた童謡も、高野の念頭にはなかったかのようである。また、本居長世は大正10年3月以降『童話』誌上

でも活躍し、西条八十とびたり息の合った作曲をしている。「お月さん」（作詞・作曲ともに大正11年4月）などは、正に歌詞と曲とが「寸隙のくい違いもない」作品であった。だが、高野はこれにも関心を示していない。なぜか論評の対象を『赤い鳥』関係にしぼり、その他については童謡詩人の名をあげるだけにとどめている。

講演「童謡と教育」には、以上2点のほかにも新童謡および童謡運動に対する批評乃至提言がなされているが、紙幅も尽きたので、それらの要約を以下に記し、考察は後日に残す。

- 新童謡の題材は清新、用語は児童に親しみを感じさせ、意は平明、形は自由である。
- 自由な詩形は各章の字脚が皆違うので自然に曲が長くなり、児童の習得を困難にさせる。
- 在来の童謡の弊を継いで内容が空虚であったり、表現が隠約にすぎて主想の所在を認知し難い作品もある。
- 学校用の教材としては、およそ何学年の児童にといいた配慮が足りない。
- 用語は幼稚園か尋常一・二学年程度でありながら、内容はそれより難解なものがあり、逆に、用語や引例が難し過ぎる作品がある。
- 新しく作られる童謡が童心童謡の歌であるように、教員は児童に代って詩人に注文を出すのがよい。但し、詩人の天分を尊敬し、修正を願わず、新作を希望するのがよい。
- 新童謡は趣味教材として教課の中で児童に味わせるのはよいが、創作を課することは熟考を要する。如何に詩形が自由であっても、詩と散文とでは観察の仕方が違い、容易く詩美をとらえ得る天分の子どもと、逆に、理路をたどる天分の子どもとがある。成人にもまさる作を出すものがあっても、それを以て他を律すべきでない。児童の観察・表現は、其の真純さと空想味の豊富に於て詩と目すべきもので、時々立派な作品に出逢うが、それは人によって作らせられたのではなく、出来たのであり、これは高学年まで継続するものではない。稀につづくものがあれば特殊な指導をすればよい。詩的観察、詩的叙述に力を用いて教育した結果どうなるかは、今日に於てはまだ予測し難いところがある。

最後に高野は、「本当に童心童謡」の歌で、「児童の心を養い」、「児童の観察や思考が自ら高められる」ような童謡と、「日本味を基礎とし」、「児童が喜んで謡う」曲が続出することを願って、筆を擱いている。

高野が西条八十らの芸術的童謡をどれだけ理解したかは疑問である。しかし高野の童謡論には、多年にわたる日本歌謡史研究という広大な基盤があった。その実証的な研鑽を通して民謡の、童謡（わらべうた）の本質が浮き彫りにされていた。民謡は庶民の謡、人間胸底の琴線に触れる声であり、わらべうたも庶民の子どもたちの無邪気な感動、美しい空想、純粹な情緒を、そのままに謡い出している。子どもの遊びの中から生まれ、彼らの共鳴諷謡によって広がり伝えられた童心童謡の謡。高野は、これをどこまでも尊重しつつ、『赤い鳥』に始まった童謡運動に期待し、同時に反論を寄せた。その論述には一貫して子どもたちへの温か

いまなごしと、教育的な配慮が伴っていた。

高野は、いたって子煩悩だったという。日夜筆を持つ生活の中で、幼い娘や孫に寝物語を聞かせるのを習いとし、どんなに繁忙なときもそれだけは忘れなかったという。<sup>(注)7</sup> その、人一倍深い慈愛は広く日本の子どもたちにも向けられていた。彼は早くから、20代の後半から、数多くの童話を書いている。本稿の冒頭に示した『家庭お伽話』がそれで、明治39年頃<sup>(注)8</sup>から43年にかけて春陽堂から毎月15日に発行し、50篇で完結した。<sup>(注)9</sup> 毎回西洋と日本のお伽話が収められ、西洋の部は吉岡向陽、日本の部は高野斑山が担当した。主として昔話や民話の再話であるが、語り口は楽しく、それを手にした子どもはすべてを忘れ、夢中で読みふけたであろうと思われる。続いて44年から5年にかけては『家庭お伽文庫』を、同じ吉岡と組み、同じ出版社から出している。この方は19篇か20篇で終わったようである。<sup>(注)10</sup> これらのお伽話集については、後日ゆっくり時間をかけて調査したいと思っているが、とにかく高野は、およそ6年の間毎月子ども向けの話を書きつづけたのであった。彼がいかに子どもを愛し、その童心を養い育てることに意を用いていたかを、それは物語るであろう。

文部省小学唱歌教科書編纂の任についたのは明治42年、『家庭お伽話』執筆の最中であつた。自作の唱歌が『尋常小学唱歌』に掲載されるのは、次の『家庭お伽文庫』刊行の年からである。高野の歌は、沢山のお伽話を次々に作って童心を養った結果生まれたものであると、養嗣子正巳氏が言われたが、その通りであろう。明治45年3月、第3学年用教科書に掲載された唱歌「春が来た」などは、子どもの心情にびたり迫っている。「春が来た 春が来た どこに来た。／山に来た 里に来た、／野にも来た。／花がさく 花がさく、どこにさく、／山にさく 里にさく、／野にもさく。(以下略)」雪深い村落には、遅い春が一斉に訪れる。子どもたちは歓声を上げて野原を跳び回り、花を求め鳥を追って丘を駆け登る。これこそ野の声、わらべうたの世界であろう。

硯学高野辰之は、こうした子どもたちと、その童心の世界をこよなく愛して童謡論を説き、詩人・作曲家の童謡運動に苦言を呈することも辞さなかったのである。

## 注

- (1) 鈴木三重吉が『赤い鳥』創刊のとき配布したプリント「童話と童謡を創作する 最初の文学的運動」。
- (2) 高野正巳氏によれば、「雲雀」(明治34年『中学唱歌』所掲)、「池の鯉」(同44年『尋常小学唱歌 第二学年用』)も辰之の作であつた。また「ふじの山」(同43年『尋常小学読本』巻四)は巖谷小波作詞とされているが、辰之によれば、これも彼自身の作であつたという。(金田一春彦『童謡・唱歌の世界』TOMO選書)。
- (3) 小島美子「童謡運動の歴史的意義(I)」(『音楽教育研究』第10巻第9号、昭和42年9月)。
- (4) 西条八十「童謡を書く態度」(『童話』第3巻第10号、大正11年10月)。
- (5) 同上。
- (6) 金田一春彦「西条八十と本居長世」(『童話』複製版別冊「解説」)。
- (7) 芳賀綾「高野辰之博士の学問と人間像」(『信濃教育』第1164号、昭和58年11月)。
- (8) 現存する『家庭お伽話』のうちの昭和42年9月発行第34篇から逆算すると、第一篇は39年の発行

となる。

- (9) 『家庭お伽話』50篇は散逸したものが多し。高野家斑山文庫，国立国会図書館，日本近代文学館等に部分的に所蔵されている。国立国会図書館は第18～29, 31～41, 44～50篇を収蔵。
- (10) 『家庭お伽文庫』は，国立国会図書館に次の12冊が所蔵されている。第1～8, 11, 13, 16, 19篇。