

新教育運動における「聖なる」エクリチュール ——成城小学校を事例に

周 東 美 材

はじめに

本稿は、1920年代の成城小学校を事例とし、とりわけ童謡教育に着目することで、新教育運動のなかで夢想されていたエクリチュールをめぐる新たな試みについて考察する。これにより、近代日本における「声の文化と文字の文化」(Ong 1982=1991)の再編の一側面を明らかにする。

本稿の執筆に先立ち、筆者は、大正後期から昭和初期の成城小学校における童謡教育の特徴と変容過程を考察した(周東 2011)。そのなかで、成城小学校で童謡が教授された国語教育と音楽教育において、童謡の捉え方や理解に大きな違いがあることを指摘した。国語教育では、童謡は韻文教育の一環として用いられ、万葉集や記紀歌謡などに連なる原始的で民族的な歌謡として捉えられた。これにたいして、音楽教育では、童謡は楽典的な知識を身につけさせる作曲実習の一素材として理解されていた。

両教科での童謡の取りあつかいの違いは、歌謡にたいする認識の違いから生じているように思われる。後述するように、詩人や国語教育の場合、歌謡は時空を超越した透明なコミュニケーションを可能にする手段として想定されていた。国語教育では、文明史のなかで文字が登場する以前の文化のありよう、いわゆる「一次的な声の文化 primary orality」を理想として、子どもの韻律のある詩や歌謡に民族的な固有性を見いだそうとしていた。これにたいして、音楽教育には韻律や歌謡を古代と連続的なものとして理解する発想はなかった。音楽教育のなかでは歌は身体的に訓練されるべきものであり、韻律のある詩は身体教育の一手段にすぎなかった。

本稿では、国語教育の童謡と新教育運動との関係を歌謡観の側面から考察する。

そのためにまず、国語教師たちが参照していたと考えられる北原白秋の思想を手がかりにしながら、国語教育における童謡観を再考する（第1・2節）。次に、彼らの童謡観や音楽観がより端的に表れる幼児期の童謡に注目し、J.J. ルソーの思想を補助線とすることで、新教育と北原的な童謡観とをつなぐ思想的な水脈を読みとく（第3節）。最後に、オーラリティーを志向した創作的な試みが、結果的にエクリチュールによる声の擬制を導いていったことを明らかにする。

1 成城小学校の童謡教育

1.1 自然に歌うがままの童謡

童謡は、1910年代末から20年代の日本における本格的な複製技術時代の幕開けのなかで生みだされた。雑誌『赤い鳥』は、1918（大正7）年創刊され童謡や童話を新作していった。『赤い鳥』は都市の新中間層や農村の富裕層を中心に普及し、受容された。

編集者の鈴木三重吉は、創刊号の冒頭に掲げた「赤い鳥の「標榜語」」のなかで自らの理念を明示した。そこでは「世俗的な下卑た子供の読みものを排除」や、「子供の純性を保全開発」が謳われ、『赤い鳥』が一流の芸術家たちによる「一大区画的運動の先駆」になることが宣言された¹⁾。鈴木は、従来の子ども向け出版物を下卑た功利的なものとして、学校唱歌を非芸術的なものとして、痛烈に批判した。以降、『赤い鳥』をモデルとして、『金の船（金の星）』、『童話』、『コドモノクニ』などの類似雑誌が創刊された。新聞、少女雑誌、女性雑誌なども童謡の創作と募集を開始し、童謡創作の機運は拡大していった。

『赤い鳥』の童謡は、北原白秋を中心に創作された。創刊当初の『赤い鳥』に掲載された童謡は、韻律の豊かな詩として理解されており、楽譜は付けられていなかった。のちになって童謡は、読者からの要請によって洋楽式の曲譜が付けられ、演奏会も催されることになった。

創刊当初の童謡は、読者が声に出して読みとなえ、朗吟されることばの抑揚や律動をつうじて鳴りひびくべきであると考えられていた。そのため北原は、童謡

の作曲に反対し、「どうしても童謡は作曲しないで、子供達の自然な歌ひ方にまかせてしまった方が、むしろ、本当ではないかと思はれます」²⁾と『赤い鳥』のなかで読者に向けて主張し続けた。鈴木にたいしても、1920（大正9）年1月23日の書簡のなかで「童謡は自然に子供の歌ふがままにまかせるものだと思います。その方がどれ丈本当だかわかりません。だれの作曲も感心しません」（北原 1988: 247）と述べ、童謡を作曲することについて再考を促した。

ことばの抑揚や律動を重視する童謡観は、作曲家にも影響を与えた。なかでも山田耕筰や本居長世といった作曲家たちは、詩先行で作られた童謡の韻律を活かすため、童謡のことばの抑揚の尊重し、詩の高低アクセントを忠実になぞるような作曲を心掛けていた。だが、作曲家の手が入ることで、童謡は北原の理想とは異質なものとなり、1920年代には作曲された歌謡が流行していった。

1.2 新教育運動の展開と『赤い鳥』

『赤い鳥』の童謡は、明治期の注入型の教育を批判し、芸術教育の推進に関心を寄せる教師に受容された。大正デモクラシーの機運は、子どもの個性の尊重と、自発的で自由な学習を主張した新教育の思想を日本にもたらした。新教育思潮は、J. J. ルソー、J. H. ペスタロッチ、F. フレーベル、そして G. ヴィネケンらの教育思想に影響を受けながら展開していった。子どものための新しい芸術や、子どもによる自由な表現や創作を主張した『赤い鳥』は、新教育運動の流れとシンクロしていった。

成城小学校は、1917（大正6）年に澤柳政太郎によって創設された、日本での最初期の新学校のひとつである。澤柳は、『私立成城小学校創設趣意』で「希望理想」を掲げた。(1) 個性尊重の教育（付・能率の高い教育）、(2) 自然と親しむ教育（付・剛健不撓の意志の教育）、(3) 心情の教育（付・鑑賞の教育）、(4) 科学的研究を基とする教育の4つである。官の教育が圧倒的だった当時の状況のなかで、成城小学校は、従来の学校教育を批判し、「試みの学校」「実験学校」として、新たな教育のあり方を模索、追求していた³⁾。

成城小学校は、創刊されたばかりの『赤い鳥』を熱心に受け入れていった。成

城小学校は『赤い鳥』の創作、普及活動にとって重要な学校だった⁴⁾。実際に、『赤い鳥』には、創刊当初から成城小学校の児童から応募された綴方が多数掲載されていた。成城小学校と『赤い鳥』はこの時期の新教育や芸術教育の代表例として、教育史のなかでしばしば言及されることとなった⁵⁾。

1.3 国語教育における童謡

成城小学校は童謡を積極的に導入し、音楽と国語の授業を中心に童謡を教育した。だが、童謡を教材として用いる目的と方法について、教科間でかなりの差があった。音楽では作曲教育の一環として、国語では韻文教育の一環として取り入れられた。

音楽教育では、童謡はかならずしも関心の中心にはなく、楽典的な基礎教育の教材のひとつにすぎなかった。成城小学校は、作曲教育を導入した画期的な学校で、童謡の詩に作曲させる実習を行っていた。童謡の節付けには、北原白秋の理想と沿うような新しい試みが生まれる余地もあった。だが、加藤げんの音楽授業を除いて、童謡を自由に歌わせることはなかった。音楽教育では、西洋音楽の理論や形式を学ぶために作曲が指導された。そのため詩の韻律や抑揚は、ほとんど省みられなかった。そもそも作曲に歌詞を伴う必要性もなく、「本道にたてる音楽は文字や言葉の力をかりる必要は毛頭ない」⁶⁾とさえ主張されるほど、音楽教育にとってことばは副次的なものだった。

音楽教育にたいして国語教育では、童謡は芸術的な新しい韻文教材として注目と期待を集めた。成城小学校の国語教師たちは、童謡のなかでも、特に『赤い鳥』の童謡を高く評価していた。国語教師の田中末廣は、北原や西條八十らの童謡集を評し、「『赤い鳥』に発表されるのは立派なものがある。何といても第一であらう」⁷⁾と『赤い鳥』を讃えている。

国語教師が指導する童謡のあり方は、初期の『赤い鳥』の目指すところに近かった。すなわち、子どもに自由に読まれ、歌われる詩としての童謡のあり方である。田中は、「子供はみづから童謡を作る。子供の作る童謡はひとりでに謡ひ出すのである」⁸⁾と述べ、「みづから」「ひとりで」という語で童謡を捉えている。子ど

も自ら詩を作るということは、自由に歌うということと連続する活動だった。このようにして歌われる童謡は、原則的に楽譜に書きとられることもなければ、音程や楽曲の形式に厳密である必要もなく、歌われるたびに別のメロディーとなる可能性のあるものである。

韻文の教育に自由に歌われる童謡が用いられたわけは、子ども時代を人類の原始時代に相当するものと捉え、そこに文学の萌芽や生成を見いだそうとする子ども観があったからである。田中は、「説話的生活の前に歌唱的生活の体験がある」⁹⁾として、子どもは散文や小説などの文学形式を学習するまえに、芸術的な韻文を学習するべきであると考えた。さらには田中は、「人間発達原始時代にある子供が、詩歌に興味を持つといふことは、各民族の文学史が詩歌をもつて初めとしてある事実から、よく納得出来ることである」¹⁰⁾とさえ述べている。

こうして童謡は、自然に歌われる子どもの詩歌であることを根拠にして、万葉集や記紀歌謡の系譜に連なり、さらには民族の歴史へと結びつくものとして捉えられ、国語教育に取り入れられていった(周東 2011)。

2 創作技法としての童心主義

2.1 童心童謡の歌謡

『赤い鳥』創刊当初の朗吟する童謡がいかなる意図によって創作されていたのか。それはいかにして成城小学校の国語教師たちに影響を与えていったのか。これを明らかにするためには、北原白秋の童謡論を手がかりとしなければならない。というのも北原は成城に居住を構えて息子隆太郎を成城学園に通わせ、成城小学校の教師たちとも親しく交わり、さらには成城小学校の機関誌『教育問題研究・全人』に童謡論を寄稿する¹¹⁾など、成城小学校にふかく関わっていたからである。北原の童謡論は、とりわけ国語教師に強い影響を与えた。

北原の童謡論は1920年代をつうじて雑誌『芸術自由教育』などによって発表され、著書『緑の触覚』(北原 1929)、『新興童謡と児童自由詩』(北原 1932b)にまとめられた。両書には反復も多いが、後者のほうが議論の圧縮度も高く整理さ

れている。『新興童謡と児童自由詩』のなかで彼は、童謡の本義を次のように説明している。

童謡は童心童謡の歌謡である。…此の新運動の精神としたところは何か。意図したところは何か。祖国愛である。日本童謡の伝統の開展である。而して、かの非芸術的であり功利的である小学唱歌の排撃である。…更に又、童心を通じ、叡智を通じ、感覚を通じての此の日本の新時代の童謡体を開拓し、一には成人たる詩人自身の内なる思無邪境を開顕し、二にはその自らの愛と香気と滋味とを以つて、稚き児童の世界と交感し、結果に於て、彼等児童の世界を愈々豊満ならしめるに到ることを欲びとするにある。無論その本義とするところは、純粹なる芸術の感興を感興とし、その価値を価値とするにある。／詩は先づ童謡に還れであつた。童謡はまさしく復興した。(北原 1932b: 6)

ここで北原が説いているのは、創作上の方法としての童心主義である。純粹なる芸術創作のために、「子どもに還ること」が目指された。「稚き児童の世界と交感し」子どもが世界を直観するように、感じたものをそのままに表現することが、童心主義的な創作法の特徴であった¹²⁾。

北原にとっての童心は、目指すべき至純と法悦の芸術的境地であつた。彼が芸術的創作のために童心主義の方法を規準にした意図は、次のようなものだった。

時代の種々相は、時とともに推移し、複雑化する。日本の童謡の形式も、対境も、時とともに変化し、拡廓する。かくの如きは、世々の作家の自由に委すべきである。／然し、万代を通じて、日本の童謡には、日本の童謡としての不易性が、一貫してみなければならぬ。真実の意味に於ても、民族的にも。(北原 1932b: 10)

時代の種々の相は複雑化している。しかし、童謡には「万代を通じ」た「不易性」があるという。そのために、記紀歌謡、万葉、催馬楽、田楽、今様、琴唄、長唄、

新内、流行唄など、あらゆる形式の日本歌謡を学び、西洋の童謡も参照せよと、北原は説く（北原 1932b: 20）。歌の形式は、時代によって推移していく。歌謡は、超歴史的で、日本的な童心の世界へと通じる手段になると想定されていた。童心主義を創作の技法として標榜したのは、童心には歴史を超えた「不易性」と「一貫性」があると見なされたからだった¹³⁾。

ことばの節づけによって歌謡が生みだされるという発想も、このような文脈で理解しなければならない。歌謡のなかでも、様式化や宮廷的洗練を経ていない民謡やわらべうたのようなより素朴な歌謡ほど、ことばが音楽の生成に影響を及ぼすと考えられた。ことばを主にして、歌謡が発生するという理解の仕方は、詩人のみならず、国文学者たちに、しばしば好まれてきたものである¹⁴⁾。成城小学校の国語教師が、子どもの歌に民族的な文学の始源を重ねあわせようとした背景には、北原の童謡観があったのである。

以上のように北原は、童心に還り、ことばの韻律に沿って謡うことで、万代をつうじて変わらない、日本の歌謡の境地へと至ることを目指していた。北原が「童心童謡の歌謡」という言いまわしを用いるのは、たんに近代的な子ども観としての童心を意味しているばかりでなく、万古変わらない童心へと回帰し、そのなかで得られた子どものことばと歌、「童謡」をもって、日本の伝統を呼びさまそうと考えたからである¹⁵⁾。

2.2 恍惚たる身体

童心童謡の歌謡は特異な身体によって生みだされていた。北原白秋は、自らの童心主義的な創作技法を特徴づける概念として、仏教用語を用いながら、「郷愁」と「靈魂」の観念を説明している。

私の童謡は、幼年時代の私自身の体験から得たものが多い。／あゝ、郷愁！郷愁こそは、人間本来の、最も真純なる靈の愛着である。此の生れた風土山川を慕ふ心は、進んで、寂光常樂の彼岸を慕ふ信と行とに自分を高め、生みの母を恋ふる涙はまた、遂に神への憧憬となる。此の郷愁の素因は、未生以

前にある。(北原 1932b: 10)

彼の主張する郷愁とは、個別の体験に基づく懐古やノスタルジーではなく、信仰の生成基盤であり、自分が生まれる以前、自我のない絶対無差別の境地、「未生以前」のなかにあるものだった。童謡の創作は、「幼年時代の私自身の体験から得」られるが、それは同時に、自身の存在を超えた「未生以前」へとつながる郷愁によって動機づけられていた。真純な霊が、どうしても囚われて離れられないものが、この郷愁の想念であった。

北原は、「靈魂」を説いて、次のようにも論じている。

美に対する知覚の尊むべきは、感覚の背後に於ける尊むべき靈魂の認知なるが故である。而も此の感覚の重んずべきは、そは靈魂への関門そのものだからである。／絶えざる好奇と、未見の物に寄する憧憬と期待とを、児童の心理に常に見る私達は、また私達自身にも、その生長せんとする絶えざる靈魂の衝動と向上欲とを見出す。(北原 1932b: 12)

児童は昼も夜も夢見る。然しその昼の夢たるや、凡て現実の歡樂から来ないものはない。……児童の肉体には昼も夜も常に無邪気なる靈魂の祭が行はれてゐるのである。(北原 1932b: 14)

靈魂は無邪気な衝動であり、郷愁を志向するものであると考えられていた。北原にとっての靈魂とは、偶発的な着想や創意といった意味の靈感 *inspiration* とは違う、彼自身の創作の方法に関わる理念だった。北原は、感覚の背後にある靈魂が、美の知覚において重要であると考えている。子どもは童心を有しており、靈魂の理想的な状態を保っている。成人でも芸術的創作においては、そうした心的状態に近づくことが必要であり、童心によって、「恍惚たる忘我の一瞬に於て、真の自然と渾融せよ」(北原 1932b: 11) という。

こうした北原の主張は、詩作のさいにしばしば「恍惚たる忘我」に至ることがあったという北原自身の経験に基づいている。北原の長男隆太郎は、「思念する

父は、人と話している際でも、忽然として雲煙の彼方の人となった。呼べども答なく、答は無意味なるうなずぎにすぎなかった」(北原 2006: 229) と回想している。恍惚は、童心へと至る創作の方法だった¹⁶⁾。こうした経験は、自己と外界とのあいだを区切る壁が、あたかも溶けさってしまうかのような「溶解体験」(作田 [1980] 2010) の一種であるといえよう。

2.3 透明なコミュニケーション

恍惚する身体によって歌いだされる童謡は、万古不易の童心を前提としているため、通常では不可能なコミュニケーションのあり方を実現できると考えられた。北原白秋は、『赤い鳥』において、十数年間、毎月 2,000 人以上の児童の選評を務めてきたこと述べたうえで、このようにも述べている。

私は彼等の詩稿を1枚1枚めくる。その書式、書体、詩風を一目見ると、殆ど、彼等の稟質、性格、智覚の程度、体格、家庭等まで、凡そは直覚し得るほどになった。不思議なやうであるが、多年の経験で観相家と同様の判断が下せるやうになった。(北原 1932b: 32)

北原は、子どもの詩稿のテキストをみれば、書いた子どもの性格、体格、家庭までわかるという。これは、みたま感じたままを表現する自由律だから可能な「直覚」で、定型律ではそうはいかないと彼は述べている。子どものテキストは個別で多様であっても、その詩のなかに童心が備わっているかぎり、童心そのものは普遍的なので、読み手が経験を積んだ童心の持ち主ならば、「稚き児童の世界と交感し」、書き手の子ども自身をほぼ直覚できるというわけだ。つまり、北原にとって、子どもの詩は、文字の表現であるばかりでなく、書いた読者の子どもたちそのものの直接的な代理だった。

これは、「童謡の不易性」という主張と併せて考える必要がある。子どもの肉体のなかでは、つねに「無邪気なる靈魂の祭」が行われている。北原は、童心という靈魂の理想状態を仮定し、童心に至ることに芸術の存在意義を見いだした。

大人も子どもも、無邪気な恍惚のなかで万古万人に変わらぬ日本の童心に触れ、童謡を創作・享受するべきだと北原は考えた。童心をつうじて、現在と過去、大人と子ども、あるいは読者たちと作者を直接的に、かつ集団的につなぎ、普遍的な境涯へと至ることができることを認識していた。童心は、透明なコミュニケーションを可能にするものだった。

以上のように、北原にとって童謡とは、感覚や肉体の内に潜む童心によって、無媒介に万古不易の世界と交感する手段、古代と現在、作者と読者という関係を直接的に交流させる手段として想像されていた。童謡を歌うことは、自然と渾融することであり、時空を超えた透明なコミュニケーションの手段だと信じられていたのである¹⁷⁾。

3 新教育運動のなかの童謡

3.1 「文字なき時代の童謡」

北原白秋の童心主義的な創作技法は、自他の境界が溶解する恍惚状態へと至り、時空を超える透明なコミュニケーションを目指すものだった。

しかし、北原の熱意とはうらはらに成城小学校の童謡教育への関心は、1924（大正13）年12月、音楽教師の眞篠俊雄が童謡教育の流行を批判したのを転機として、急速に低下した。眞篠の批判以降、それまで童謡を積極的に指導してきた教師たちの論調は、一転して童謡批判に傾いていった。国語教師の田中末廣は、北原らは優れた詩人には違いないが現代の生活者の感覚とは乖離しているなどと、童謡批判を繰り返していった¹⁸⁾。田中は、韻文として童謡を教えていたが、眞篠に同調して童謡への興味をなくしていった。これにより、北原と国語教師たちは、立場を異にすることになった。

反対に北原は従来の自身の童謡観をさらに徹底し、より「純粹な声」を求めていった。その「純粹さ」を担保するものが、文字を覚える前の子どもの歌声であった。童謡のなかで、もっとも真純なもの、ことばの原初的な姿を示すものとして、自然状態に近い幼児の歌う童謡が注目されたのである。

成城小学校の内部でも、従来の韻文教育的な童謡や音楽教育とは異なる、子どもの発達段階に注目した新たな童謡観が生まれていった。修身教師だった松本浩記は、1927（昭和2）年2月の『教育問題研究』で「文字なき時代の童謡」という興味深い記事を寄せた。松本によれば、おおよそ3歳から6歳までの児童は「韻律愛好時期」にあり、文字なき時代を生きている。子どもはみな、知らず知らずのうちに歌い、二度と繰り返すことのできない尊い表現をしている。この歌声を記録することは、親と教師の役目である。成城小学校のある母親も、文字なき時代の子どものことばは「作意もなくほんとに無心で流れ出る詩情」だと語っていた。幼子の歌声を書きとることが「詩情の生長に何かの力を貸して遣ること」となり、「止まれぬ創作的欲求の熱情を呼び醒す」ことになるという¹⁹⁾。

幼児独特の韻律をもったことばに詩情が発見されていった。もっとも幼児の韻律のある声を、文字に書きおこすことは、『赤い鳥』以前から行われていた。J.J. ルソーやE. ケイなどの名前や教育思想が民間に紹介され、子どもの歌は親や教師による観察の対象となっていく。明治末期には、育児日記をつける母親が登場しはじめた。たとえば、柴崎ゆうが記した育児記録には、無数の「文字なき時代」の歌とことばが記録されている（柴崎 1917）。鈴木三重吉もまた、自らの子どもの歌を書簡のなかで記している（鈴木 1938: 349）。こうした記録に、詩としての意義が積極的に見いだされるようになっていったのである。

文字習得以前の幼児の歌にたいして、北原も関心を向けるようになっていった。就学以前の幼児の童謡が『赤い鳥』に掲載されたのは1920（大正9）年5月のことだが、初期の『赤い鳥』では、幼児の童謡への北原の関心はさほど強いものではなかった。1923（大正12）年5月の『女性改造』に「幼き者の詩」を発表したころから、北原は次第に幼児の歌への興味を深めていった。1932（昭和7）年には、彼は『赤い鳥』と絵雑誌『コドモノクニ』で選評してきた幼児の歌を本格的に集成し、『日本幼児詩集』（北原 1932a）を刊行した。

北原は、『緑の触覚』や『日本幼児詩集』のなかで、幼児による詩として次のような作例をあげている。

はだかの

もうもうがゐいるよ。(北原 1932a:15)

おちちはいいこ、

あしたまたのんでやる。

おちちはいいこ、

かあちやんぼつぽにねんね、

ねんねのおちち。(北原 1932a:15-6)

エスサアマ／オヤアスミ グツドナイ。

パパサン／オヤアスミ グツドナイ。

ママサン／オヤアスミ グツドナイ。

オブダウモ／オヤアスミ グツドナイ。²⁰⁾ (北原 1932a:19-20)

以上のような幼児の詩について、北原は次のように考えた。

幼児は囁ります。そのおぼつかな片言のそもそもから、その囁りは、彼等自身生れた者の麗質を以てします。内からの発光が繁くなるにつれて、彼等はまた複雑に自在にその感動の生々律を言葉の文に移します。彼等は文字を以て綴りません。言葉そのものを以て歌ひます。目で見ると詩で無く、耳で聴く本来の言葉の音楽を以てします。(北原 1932a: iv)

彼等は透明です。直接に何物にもびたびたと触れずにはおきません。詩そのものを遮る邪念から彼等はまだ何の目かくしもされてをりません。幼ければ幼いほど彼等は無垢で有り得ます。(北原 1932a: 8)

北原は、文字を綴らない原初的な幼児のなかに、より無垢で透明な子どものありようを見いだした。幼児が文字をもたず「耳で聞く本来の言葉の音楽」を歌っ

ていることが強調されていった。彼は「芸術的価値にすぐれたものよりも、拙い、をさない、ととのはないものの中に、どうかするとほんたうの自然さがかくされてゐる」（北原 1932a: 30）と考え、幼児に本当の詩、本当の自然を見いだした。

北原に特徴的なのは、あくまでこれを詩として捉えようとしたことである。北原は、本文中でこれを歌であるとも述べてはいるが、彼の著書の標題にあるとおり、詩として捉えている²¹⁾。北原が自由詩としての幼児の詩を標榜し、幼児の詩の原初性に注目していったひとつの理由は、『赤い鳥』初期の童謡が西洋音楽の楽曲の形式へと枠付けられ、当初の理想が挫折していったことにたいする突破口を、幼児の詩に見いだしたことにありと考えられる。

北原は、幼児の歌を「子供たち自身から歌ひ出さずにはゐられずして歌ひ出す」（北原 1932a: 35）ものであると考え、これを注意深く書きとることを求めている。幼児の歌は、文字に依拠しない、より原初的なことばの表現の領域として発見されながらも、その文字化が要請されるという、「倒錯」とも思える操作が加えられていた。幼児の詩は、他者としての幼児のパロールが、幼児期をすでに脱した者によって書きとめられることによってしか成立しないエクリチュールである。そのため、書きとられた幼児の童謡は、それ自体、自然から追いやられた者によって再構築された疑似的な自然ということになる。

文字によって自然のままの声が直接に代理できるという「倒錯」は、北原の童謡観における童心によるコミュニケーションの無媒介性、文字というメディアの非物質性・透明性が前提となっている。北原にとって、幼児の童謡を文字に写しとることは正確に自然のままの童心を書きとることであり、その媒体は問題とはならなかった。

3.2 「聖なる」エクリチュール

北原白秋の特異ともいえる童心主義的な創作技法、あるいは「文字なき時代の童謡」は、なぜ成城小学校の教師たちの一部で支持されていたのか。本項では、北原の技法と新教育の思想とをつなぐ補助線として、J.J. ルソーの思索に注目したい。

ルソーの著作、とりわけ『エミール』は、明治 30 年代から大正期にかけて、

山口小太郎、島崎恒五郎、内山賢次、平林初之輔、林鎌次郎らによって繰りかえし翻訳され、新教育運動のなかでさまざまに参照された。「自然に帰れ」といったスローガンなど俗流の解釈が加えられ、ルソーの名前は新教育を象徴する記号となっていった。また、ルソーの著作は、新教育運動の教師に限らず、北原や野口雨情などの詩人にも参照され、影響を与えていった²²⁾。とりわけ、『言語起源論』は、北原の童謡観と共鳴する部分が多い²³⁾。

声と文字の階層秩序的二項対立は、西欧の伝統的な思考の基層を成してきた。ルソーは、この分割を前提として、文字を批判し、聖書の権威を批判しつつ新しい書物観を追求していた。神の啓示は、人間の証言によって伝えられているものにすぎず、神のことばはどこまでさかのぼっても聖書という書物にしか辿りつかない。『エミール』のなかでルソーは、神と自分のあいだに多くの人間が介在していることに苛立ちながら、直接に神のことばを聞いたかったと述べ、次の有名な一節を掲げている。

私はそこで、すべての書物を閉じた。すべての人の眼にひらかれている書物がただ1冊だけある。それは自然という書物だ。この偉大な崇高な書物によってこそ、私はその神聖な著者をあがめ仕えるすべを学ぶのだ。この書物を読まずにすまして許されるものは1人としていない。すべての人に、すべての精神の理解できる言葉を語っているからだ。(Rousseau [1762] 1969=1982: 82)

森田伸子によれば、ルソーが、聖書や教会に代わって求めていったのは「良心」であった。「良心」は、神が直接人間に語りかけてくる声であり、書物や教会制度による媒介に依存しない。ルソーが聖書に代わって参照すべきだと考えたのは、自己の内面の声である良心であり、良心に基づく自伝であった。それは「神の声を聞いたと称する人間の手で書かれた、神についての書物ではなく、人間が自己の内面を見つめ、自己について自ら書いた人間の書物」(森田 2005: 147)であった。ルソーの書物主義教育の批判と事物主義教育の主張は、語るべき自己をもたないエミールの陰面である『告白』へとつながっていく。

ルソーにとって、自然の状態のなかにある子どもは、物質的欲求しか知らず、その欲求を正確に伝える「冷たい言語」を用いる存在であった。子どもの言語は一貫して有用性の原理によって話されており、明晰で正確ではあるが、情念は目覚めておらず、抑揚と魂を欠いている。思春期を越えて子どもの声が、欲求の声から情念の声へと変わるとき、子どもは自然人から社会人となる。

冷たい言語は、子ども期に特有のものではなく、人間にとって本質的な言語のひとつでもある。子どもの冷たい欲求の言語は、正確に欲求を伝達するために、はっきりとした音節、文法的アクセント、音韻を備えている。子どもの言語は、正確に発音されており、そのまま文字へと連続的に移行することができる。ルソーは、文字を、正確に発音された声をそのまま写しとるスキル、人格や精神とは無関係な単なる道具として位置づけ、告白すべき自己をもたない幸福な自然人エミールを描いた（森田 2005: 147-58）。

このようなルソーの議論に従えば、童心の境地に至った童謡の創作、教師や親による幼児の童謡の書きとり、さらには文字を覚えながらも情念をもたない思春期以前の子どもによる童謡の創作と書きとりは、無媒介に「ほんたうの自然さ」を写しとることと地続きだったといえる。童謡が眼の前に示すのは、透明な文字を無媒介に通過した子どもの声の世界である。ルソーを範とする新教育の理念は、童謡の創作と文字化といったかたちで、ひとつの実を結んでいったとみることができる。『告白』は、近代的な個人や自我の誕生を告げ、私小説へと至った。これにたいして、『エミール』に連なる童謡は、自然のままであり、自他が分化していない、聖なるエクリチュールであった。北原は、ルソーの思想的水脈を共有することにより、文字の道具性と時空を超えた透明なコミュニケーションを正当化し、自他の境界が融解する体験をつうじて童心へと還ることを正当化していったといえる。

おわりに

童謡の創作運動を先導した北原白秋は、童謡を自由に声に出して読み、ことばの抑揚や律動によって歌うべきものであると考えていた。北原の童心主義は、直

接的に時空を超越する創作の方法であった。北原は童謡を創作するとき、恍惚たる忘我の境地に至ることで自他の境界を溶解させ、万古不易の日本の童心へと還り、あらゆる読者と交流しようとしていた。成城小学校の国語教師もまた、北原の方法を尊重し「ひとりでに謡ひ出す」童謡を当初の理想とした。そのため北原は「自然な歌ひ方」を目指し、作曲をすべて否定した。

1920年代からの童謡の作曲の浸透と、1924（大正13）年末以降の成城小学校での童謡批判は北原にとって逆風となったが、そのころから新たに幼児の童謡に関心が向けられるようになっていった。幼児の歌を記録する文字は、透明で外的な道具であり、自然の欲求の音声言語をそのまま書写する媒体とみなされた。新教育運動を導いたJ.J.ルソーの思想に従えば、子どもの歌う童謡の書写は、「ほんたうの自然さ」を直接に現前するものであった。

文字をもたない幼児の歌声を文字化すること、あるいは童心に還って創作しこれを文字として書きとることといった童謡の採取・記録・創作は、子どもの聖なる声の世界をそのままに書きうつすことだったのである。近代化の一局面としての新教育運動は、新たな〈聖典〉を創作し、編纂していった。

童謡は、1910-20年代の都市化・大衆化と、複製技術時代の幕開けとともに誕生した。レコードやラジオに媒介された「二次的な声の文化 secondary orality」が成立するときに、北原のような詩人は、原始的な「一次的な声の文化」を理想として、新たな〈聖典〉を編纂し出版していった。童謡への批判や作曲の通例化をもってしても、「声の文化」への夢想は潰えることなかった。幼児の歌が注目され、文字が透明な媒体とみなされることで、擬制的な声の文化が実を結んでいった。新教育という場は、この跳躍を可能にするロジックを内包していた。

さて、成城小学校の実践のもうひとつの側面、すなわち詩人や国語教師の側ではなく、作曲家や音楽教師の側面においては、ことばとしての童謡とは異なった展開があった。音楽教師は、リトミックや学校劇の必要を認め、テキストよりも身体そのものに関心を寄せた。これにより童謡は詩人や国語教師たちの期待とは異なる方向へと向かった。この点については、あらためて考察することとしたい。

【付記】

本稿の執筆にあたり、日本学術振興会による平成24年度科学研究費補助金(特別研究員奨励費)の助成をうけた。

【注】

- 1) 鈴木三重吉, 1918.7, 「『赤い鳥』の標榜語」『赤い鳥』1(1): i.
- 2) 北原白秋, 1919.9, 「通信」『赤い鳥』3(3): 72.
- 3) 成城小学校の構想と展開については、北村和夫(1977)に詳しい。
- 4) 『赤い鳥』と成城小学校の綴方教育との関係については、山本茂喜(1986)を参照。
- 5) たとえば山住正己(1987)など。
- 6) 上野耐之, 1930.5, 「低学年音楽の鑑賞教育」『教育問題研究・全人』46: 13.
- 7) 田中末廣, 1922.5, 「児童読物と児童図書館(4)」『教育問題研究』26: 29.
- 8) 田中末廣, 1921.5, 「韻文教授でなく詩の教授」『教育問題研究』14: 19.
- 9) 田中末廣, 1920.5, 「詩の教育——韻文教授の発生的考察」『教育問題研究』2: 15.
- 10) 田中末廣, 1922.5, 「児童読物と児童図書館(4)」『教育問題研究』26: 28.
- 11) 北原白秋, 1933.3, 「新興童謡に就いて」『教育問題研究・全人』81: 1-7、北原白秋, 1933.4, 「新興童謡について(続)」『教育問題研究・全人』82: 28-37.
- 12) 「童心」や「童心主義」といった語は、近代日本の子ども観のひとつを指すものとして理解されることが多いが、大正期には身体や感覚を媒介にした創作技法を指すものでもあった。古田足日は、両者の意味が曖昧に混用されていることを指摘している(古田1969: 55)。
- 13) 子どもを超歴史的で、日本的な存在としてとらえる理解の仕方は、童謡の研究者たちのあいだでしばしばみられる。歌謡文学研究の小野恭靖は、子どもの歌は時空を超える力を具えたもので、先祖が築きあげた人生観や心のあり方を現代日本人へとつなぐものだと説明し、子どもの歌の研究は日本研究、日本人研究そのものであると説明している(小野2007: iii-iv)。
- 14) 西郷信綱は、「梁塵秘抄もそうであるように、かつては詩と音楽、ことばと音楽の関係は均衡しており、さらに古くは逆にことばの方が主人であったと考えられる」(西郷[1976]2004: 158)と説明した。
- 15) 日本の伝統の復活を主張する一方で、北原白秋は西洋の童謡を学ぶように説き、マザーグースを翻訳し、朝鮮の民謡や童謡を日本語訳した金素雲を絶賛している。童心は普遍的だが、歌は各地域の言語や風土、「国情国性」の違いのなかで生みだされるという。北原は、「童謡は、殆ど東西軌を一にしているが、いわゆる韓の児童生活と感情とは筑後柳河の私たち童子にことに親しみ深く交流するものがあつ」(北原[1929]1972: 249)たと述べ、地域の固有の歌の存在と、地域間の歌がもつ感情の交流可能性を同時に主張した。
- 16) 児童文学における恍惚や幻惑の感覚は、作中においてもしばしば暗示されている。たとえば『ピーターパン』では、妖精の粉を浴びた子どもは、空を飛ぶことができる。『不

思議の国のアリス』のアリスは、びんに入った薬を飲み、キノコを食べると、変な気分になったり、体や空間が伸び縮みしたりする。芥川龍之介が、『赤い鳥』に書いた童話『魔術』や『アグニの神』には、インドの魔術師が現れ、不思議な香を焚いた催眠術や、少女による神降ろしが行われる。

- 17) 北原白秋にとって、歌う身体とは、透明な器のようなものだった。器に充たされるべき童心こそ問題なのであって、歌う身体そのものへの関心はきわめて希薄だった。詩をどのように声に乗せ節付けるかは問題にならず、童心に還れば自然に歌い込まれるものであった。野口雨情もまた、詩作のさいに自ら節付けて歌ったが、彼もまたその歌い方を読者に指定することはなかった。北原のような詩人にとって、童謡は、不易の童心と、童心を宿す器としての身体という関係を前提として、自然に口の上のままに歌いあげられ、超越的な何ものかを直接的に媒介する「童心童謡の歌謡」だった。あえて歌い方を指定せず空白にすることによって、自然に歌い込まれる歌声のありようは、神秘的な様相を帯びた。
- 18) 田中末廣, 1925.2, 「童謡教育の偶像破壊」『教育問題研究』59: 5-14.
- 19) 松本浩記, 1927.2, 「文字なき時代の童謡」『教育問題研究』83: 56-61.
- 20) 北原白秋は「グツドナイ」の詩を評して、「これは3歳の男の子。オプダウモといふところがいかにも葡萄に未練がありさうでかほゆく微笑させます。ルツソウの懺悔録に焼肉さんさやうならといふ彼の幼年時代の一齣があつて泣かせますが異巧同曲とでも申しますか」(北原 1932a: 20) と述べている。引用されたのは、ルソー『告白』第1巻に記された幼少期の回想の一節である (Rousseau [1782] 1959 = 1979: 42)。
- 21) 田中泉は、北原白秋が幼児の詩に注目するようになったのは、みたまを歌うことなどの児童自由詩の諸要素だと考えていたものを、幼児の詩が端的に表していたからではないかと述べている (田中 2007)。
- 22) 野口雨情は、『童謡十講』の結論部で、童謡を作るような輩は性格破産者だと批判されるが、J. J. ルソーも性格破産者だったと、ルソーと自らとを性格破産者という語によって重ねている (野口 1986: 242)。遠藤薫は、北原白秋と野口の童心観を比較しつつ、北原をドイツ・ロマン主義的な芸術至上主義、野口をルソー主義の影響の濃い自然主義・情緒的社会主義を基盤としたと述べている (遠藤 2012: 246)。しかし、本稿では心性としての童心ではなく、創作技法としての童心主義という点に注目し、北原のルソー的側面を指摘したい。
- 23) J.J. ルソーの『言語起源論』が、日本に本格的に紹介されたのは桑原武夫ら京都大学人文科学研究所の共同研究以降だが、本文献は自然状態での言語と音楽の起源を説いた重要な文献である。本書のなかで、ルソーは言語と音楽の起源における情念の問題を重視した。古代ギリシアにおける声のあり方について、ルソーは「最初の物語、最初の演説、最初の法律は韻文であった。詩は散文よりさきに見出されたのだ。当然そのはずである。情熱が理性よりさきに語りはじめたのだから。音楽についても同じこと、はじめは旋律のほかには音楽はなく、さまざまに響く話し言葉のほかには旋律はなく、抑揚が歌をつくり、長短が拍子をつくっていた。分節と声で話すのと同じように、

人々は響きとリズムによって話していたのである」(Rousseau [1781] 1968=1980: 361)と述べ、情念を基礎としたパロールと音楽の起源を見いだした。とりわけアクセントは、ことばによる固有の旋律を生み出す重要な要因だと考えられた。彼によれば、古代ギリシア世界にみられたような、旋律としてのことばがもつ魂を奪っていったのは、和声を基礎とする様式、旋法、音階といった新しい音楽の諸制度であった。ルソーは、和声の台頭によることばの旋律の忘却を繰り返しかえし批判した。旋律は、ことばのアクセントを離れ、音楽は原初的な力強さを失った。彼にとって近代ヨーロッパ諸言語は、かつての音楽的な響きが失われた、墮落したものだだった。

ルソーはまた、「それぞれがよく知っている旋律と、それぞれに理解できる楽節のついた曲が必要なのである。イタリア人にはイタリアの曲が必要であり、トルコ人にはトルコの曲が必要であるだろう。それぞれ自分が親しんでいる抑揚によってしか動かされない」(Rousseau [1781] 1968=1980: 369)と述べ、それぞれの言語の共同体、「国民」に固有の旋律の曲があることを指摘し、慣れ親しんだ言語とアクセントによるいきいきとした感動や影響力を説いている。

童謡は、童心をつうじて古代日本の声の世界と交感し、自然と渾融する方法として構想されたものだだった。北原白秋や成城小学校の国語教師たちが、創作や教育という実践のレベルにおいて、童謡を理想的な古代世界、古代日本に触れる方法として措定し、教育へと導入していたことは、ルソーの思想の水脈の一部を共有するものでもあったといえよう。J. J. ルソーによる音楽思想の全体像については、内藤(2002)を参照。なお、手遊び歌として知られる《むすんでひらいて》は、ルソーの作と伝えられてきた。

【文献】

- 遠藤薫, 2012, 「モダニズムの逆説——大正期童謡運動をめぐって」『学習院大学法学会雑誌』47(2): 243-74.
- 古田足日, 1969, 『児童文学の思想』牧書店.
- 北原白秋, 1929, 『緑の触覚』改造社.
- , [1929] 1972, 「一握の花束」金素雲訳編『朝鮮童謡選』岩波書店, 249-52.
- , 1932a, 『日本幼児詩集』采文閣.
- , 1932b, 『岩波講座日本文学 新興童謡と児童自由詩』岩波書店.
- , 1988, 『白秋全集 39 書簡』岩波書店.
- 北原隆太郎, 2006, 『父・白秋と私』短歌新聞社.
- 北村和夫, 1977, 『沢柳研究双書 4 大正期成城小学校における学校改造の理念と実践——一付「教育問題研究」「全人」「教育問題研究・全人」総目次』成城学園沢柳研究会.
- 森田伸子, 2005, 『文字の経験——読むことと書くこと』勁草書房.
- 内藤義博, 2002, 『ルソーの音楽思想』駿河台出版社.
- 野口雨情, 1986, 『定本野口雨情第7巻』未来社.
- Ong, W. J., 1982, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London: Methuen. (＝1991, 桜井直文・林正寛・糟谷啓介訳『声の文化と文字の文化』藤原書店.)

- 小野恭靖, 2007, 『子ども歌を学ぶ人のために』世界思想社.
- Rousseau, J.J., [1762] 1969, *Œuvres complètes IV Emile, ou de l'éducation* Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard. (=1982. 樋口謹一訳『ルソー全集 第7卷エミール(下)』白水社, 9-383.)
- , [1781] 1968, *Essai sur l'origine des langues: où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, avertissement et notes par Charles Porset, Paris: A.G.Nizet. (=1980. 竹内成明訳『ルソー全集 第11卷 言語起源論——あわせて施律と音楽的写生について論ず』白水社, 317-89.)
- , [1782] 1959, *Œuvres complètes I Les Confession*, Bibliothèque de la Paris: Gallimard. (=1979. 小林善彦訳『ルソー全集 告白(上)』白水社.)
- 西郷信綱, [1976] 2004, 『梁塵秘抄』, 筑摩書房.
- 作田啓一, [1980] 2010, 『ルソー——市民と個人』白水社.
- 柴崎ゆう, 1917, 『我が児の生ひ立ち愛撫8年』広文堂.
- 周東美材, 2011, 「成城小学校の童謡教育」『成城大学共通教育研究センター』5: 43-63.
- 鈴木三重吉, 1938, 『鈴木三重吉全集第6巻』岩波書店.
- 田中泉, 2007, 「北原白秋がとらえた幼児の「言葉の音楽」(1)——児童自由詩の推奨から幼児の詩に注目するまで」『日本女子大学大学院紀要家政学研究科・人間生活学研究科』13: 9-15.
- 山本茂喜, 1986, 「前期赤い鳥綴方と大正新教育における綴方指導との関係——成城小学校を中心に」『上越教育大学研究紀要』5(2): 25-38.
- 山住正己, 1987, 『日本教育小史——近・現代』岩波書店.