

西條八十論

——童謡における〈孤独〉——

浅川 藍

初めに

西條八十の童謡は、美しい幻想に彩られた世界の中で展開している。大正七年、鈴木三重吉が創刊した児童雑誌『赤い鳥』はそれまで日本にあつたわらべうたや文部省唱歌とは異なる新しい子供のための歌である。「童謡」の普及に努め、三重吉の呼びかけに集つた詩人たちはそれぞれの児童観と詩的手法を駆使して童謡を製作した。八十は「忘れた薔薇」(『赤い鳥』第一巻第三号 大正七・九)で童謡詩人として出発し、従来のわらべうたには見られなかつた西洋的な素材を数多く用いた芸術性の高い童謡を発表して、北原白秋、野口雨情と並ぶ大正期童謡の代表的な童謡詩人となつた。童謡の存在は八十自身にとつても、実生活で経済的に困窮し「永く詩と離れて、商売の群に入り、埃ふかき巷に鎔銖の利を争つてゐた」時に「真の詩の精神へ復帰する機縁^{キ縁}」であつた。大正八年に発表された第一詩集『砂金』(大正八・六 尚文堂)には「遠き唄(童謡九篇)」と題した童謡の作品集が収録されるなど、童謡は八十の創作活動において純粹詩と並び重要な分野となつていくのである。

八十の童謡には、他の童謡詩人と一線を画す二つの特徴がある。一つは前述したように芸術性を重視した点、一つは童謡の世界観にほのかな冷たさや孤独感が感じられるという点である。子供の夢に登場するような幻想、きらびやかな動物や寶石など、視覚的ににぎやかな印象を与えるが、その本質は人の気配のほとんどない冷やかな世界である。

藤田圭雄は八十の童謡について「八十の童謡はいつも美しく、華やかなものに飾られながら、そこに頬の赤い、元氣

のいい子どもの姿はない。」と述べている。堀切直人は「同じ『赤い鳥』の童謡作家でも、北原白秋の詩はいずれも夏の祭りの宵宮の境内さながら、騒々しいばかりに賑やかで、溢れるばかりの活気に充ち満ちている。しかし、それにひきかえ、八十の詩はいわば祭りの終ったあとの神社のように静謐で淋しく、深々とした沈黙にみたまれているのである。」と論じている。八十は一見澀刺として見える子供の中に存在している〈孤独〉に目を向け、それを幻想で優しく包み込みながら子供の前に示す。本質的な〈孤独〉は子供の潜在意識に強い印象を残し、大人は置き去りにした過去の世界へと追憶を通じて迷い込むのである。

八十が童謡のテーマとして〈孤独〉を選択し、表現しようと試みたのはなぜなのか。本稿では八十童謡の最盛期である『赤い鳥』所属時の童謡を中心に、理論（童謡論）と実作との比較などを通して八十童謡における〈孤独〉の在り方について考察していく。

一、八十の童心観

八十は〈孤独〉を潜在的テーマとし、純粹詩と童謡を創作した。純粹詩における詩作の態度は『砂金』の「序」に記されている。

詩作の態度としては、私は終始自分の心象の完全な複本を獲たいとのみ望んでゐた。(略)即ち閃々として去来し、過ぎては遂に捉ふる事なき梢頭の風の如き心象、迂遠な環境描写や、粗硬な説明辞を以てしてはその横顔をすら示し得ない吾人が日夜の心象の記録を、出来得るかぎり完全に作り置かうとするのが私の願ひである。^{註4}

八十は「心象の完全な複本を獲」ることを詩作の到達目標として掲げ、〈孤独〉の感覚を媒介として「心象」の表現、最終的には「死」の概念を捉えようとした。童謡でも言葉や表現が子供を対象とした物へ変化しているが、〈孤独〉と感傷を物語の中心に据えている点は純粹詩と同様である。童謡を創作する時には、子供を対象としているという意識が自ずと働く。子供へ向けて〈孤独〉＝個人的な心の形を童謡として発信するという行為は何を意味しているのか。童謡

が子供を対象としているという基本的な考えの下では、詩人が〈童心〉をどう捉えていたかが重要になってくる。童謡に〈孤独〉を存在させた八十は〈童心〉をどのように認識していたのだろうか。これについて八十の童謡論が収められた『現代童謡講話』（大正一三・七 新潮社）の内容を中心とし、八十の〈童心〉観について考察する。なお、引用部分に注記がない場合の引用はすべて『現代童謡講話』^注からである。

大正期に八十を含めた詩人らが童謡の製作に取り組んだ背景には、当時の児童教育の場で歌われていた文部省唱歌への批判があつた。鈴木三重吉が創刊した児童雑誌『赤い鳥』も、文部省唱歌に対する批判から生まれたものである。八十は三重吉に童謡の製作を依頼された時の状況を次のように述べている。

はじめて童謡なるものを雑誌「赤い鳥」に書くべく慫慂された時、氏の云はれた意見は大体左の如きものであつた。「この頃の子供のうたつてゐる唱歌は、大部分功利的な目的を持つて作られた散文的で無味乾燥な歌ばかりであつて寒心に堪へない。私たちはもつと芸術味の豊かな、即ち子供等の美しい空想や純な情緒を傷つけないでこれを優しく育むやうな歌と曲とをかれらに与へてやりたい。で、私の雑誌ではかうした歌に、『童謡』^注に對する『童謡』といふ名を附けて載せてゆくつもりだ。」と。

三重吉が語つた文部省唱歌の「功利的な目的」を八十は「露骨な教訓、乃至は知識」であるとしてゐるが、編者の三重吉を始めとする『赤い鳥』に集つた詩人たちはそれぞれに子供の情緒を育む純粹な唱歌を製作するという意識を有していた。そこには教育のための歌と、完成された「詩」としての歌という二つの「唱歌」の考え方が存在していたのである。八十は「兎と亀」と「鉄道列車」を例に挙げ、これらの歌は作者が「自分の欲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」製作したものだとして批判している。子供が主な対象であるという事実は唱歌も童謡も変わらず、用いる言葉や表現に一定の制約が掛るのは避けられぬことである。しかし、その制約の範囲については唱歌と童謡に大きな開きがあつた。藤田は唱歌と童謡の考え方について、『兎と亀』や『鉄道唱歌』の時代には、子どもに呼びかけるのには、ああした、低調な、卑俗な言葉と内容でなければ通じないと思われていた。それが、『赤い鳥』以後は、詩人が、自身の感動を、そのまま自身の詩語によつて、最も適切な表現をして、その最高のものを子どもに与えるように

なった。子どもの感性なり、理解力なりへの考え方に大きな転換があった。」と論じている。^{注6)}

この「理解力の転換」によつて最も活躍した童謡詩人は、八十なのではないかと考えられる。八十は童謡を「芸術的唱歌」と称し、従来の唱歌との決定的な違いとして芸術性の有無を強調している。先述したように唱歌の作者が「自分の創作の歓び」、すなわち感動を「顧慮せず」に唱歌を製作しているのを批判した後、自身の童謡「あしのうら」と「かなりや」を例に挙げ、これらの童謡には「作者自身の真剣な感動が盛り込まれてゐる」と論じ、作者の「感動」が童謡が「芸術的唱歌」たりえる要素となつてゐるとしている。

更に八十は芸術について「人生の観照」であると定義し、「苟も芸術と名のついた作品には、その作者が人生を観た時の真実な、ぬきさしならぬ感動があらはれてゐなければならぬ。」としている。この「人生の観照」がもたらす「真率な感動」を「言葉の音楽を以て」表現したものが詩であり、徹底的に芸術性の重要さを論ずる姿勢から、「童謡は詩である」という八十の持論をうかがうことができる。芸術主義であつた八十の持論は、同じく『赤い鳥』の代表的詩人で「いかなる成人たりとも畢竟は本性としての童心を失ひ得るものではない。(略)童謡作家としての資格は此の童心に最も富んであらねばならぬ筈である。」^{注7)}と論じた北原白秋の童心主義とは対照的である。〈童心〉へ可能な限り接近を試みる白秋とは異なり、八十は詩人の感動を表現することに尽力した。処女作「忘れた薔薇」(『赤い鳥』第一卷第三号 大正七・九)は詩壇への復帰を果たした八十の感動が幻想的なイメージで描かれてゐる象徴詩的童謡である。白秋の処女作「りすりす小栗鼠」(『赤い鳥』創刊号 大正七・七)と比較すると、確かに〈童心〉から距離を置いてゐるような印象を受ける。

船のなかに／忘れた薔薇は／誰が拾つた／船のなかに／残つたものは／盲人がひとり／鍛冶屋がひとり／鸚鵡が
一羽／船のなかの／赤い薔薇を／拾つたものは／盲人がひとり／見てゐたものは／青空ばかり。(「忘れた薔
薇」)

栗鼠、栗鼠、小栗鼠、／ちよろちよろ小栗鼠、／葡萄の房が熟れたぞ、／啼け、啼け、小栗鼠。／／栗鼠、栗鼠、
小栗鼠、／ちよろちよろ小栗鼠、／あつちの尻尾が太いぞ、／揺れ、揺れ、小栗鼠。／／栗鼠、栗鼠、小栗鼠、／

ちよろちよろ小栗鼠、／ひとりで飛んだらあぶないぞ、／負され、負され、小栗鼠。(「りすりす小栗鼠」)

〈童心〉と芸術とのバランスは表現の面で二律背反的であり、「童謡は詩である。」という持論を展開する一方で、『これは子供に歌はせるためのものである』『子供に歌はせるものだから、やさしい表現をしなければならぬ』などといふ副意識から自由に感動を表せず、作品として「詩と全然同一のものであるとは云はれない。」というジレンマに陥っているのも事実である。八十は大正期童謡における「子供の理解力への考え方の転換」の恩恵を最も受けたが、その特殊な持論によつて苦悩してもいたのである。

子供を対象とする童謡にとつて致命的とも言えるジレンマを抱えてもなお、八十は感動を童謡の核とし続けた。感動は多く〈孤独〉や感傷として表出し、詩人の存在が強く押し出された世界を形成する。佐野裕子は「孤独という心の形が童謡にも表出するということは、八十が童謡の中に自己を存在させていたことの証となるであろう。そして、そこに八十の個性を見出すこともできるのではないだろうか。」と論じている。自己を存在させる行為の裏にはどのような心理が隠されているのだろうか。『鸚鵡と時計』(大正一〇・一 赤い鳥社)の「序」には次のように書かれている。「態度としては、私は単に市井の児童によき謡を与へると云ふ普通の動機以外、更に大人に謡を与へることによつて、彼等の胸に昔の子供時代の純な情緒を呼び覚ましたいと云ふ希望からも童謡を書いた。」八十は大人にも童謡を、作品に込められた感動を伝えようとしていた。純粹な人生の感動を中心に据え、大人と子供の感覚の共有を目指したのである。この意識は「大人がいろいろな意味に於て自分等の心と子供たちの心とに共通点を発見し、その理解からお互の胸に通ふやう呼吸を合せて歌ひ出づる謡を私は童謡と呼ぶ」という考えからも確認できる。大人と子供を同一の存在とし、「童心」がそれぞれに共有し得る感覚であるとしている点が八十童謡の特徴であると言える。「白秋は子供あるいは童心というものを、社会に順応して大人の言いつけを守る『素直なよい子』であるべきだとは考えていない。純粹無垢ではあるが、それは生まれたままの根源的自然をつつみかくさず体現するという意味の純粹さである。(略)彼の童心観もしくは児童観は、子供を神、あるいは神に近いものと見なした古代の童児神觀念に根ざしながら、子供を荒ぶる神として」とらえている白秋の考えに対し、八十は大人と子供が〈童心〉を通して心を通わせる可能性を信じていた。伊藤海彦は「白

秋の場合は天性として持ちあわせていた豊富で華麗な語彙によって子供の世界に這入りこんでいるといったものが多い。それにくらべると八十はまず子供の側から言葉を支えらんで外へと表現されたといったふうな所がある。いわば八十自身の中に生き残っている子供の楽しさ寂しさが詩人を誘って書かせているのである。」^詩としてゐる。

八十が有する「童心」は「孤独」と幻想を中核としている。このことについて八十は『鸚鵡と時計』の「序」で「自然当時の私の外面生活は冬の草野のやうに甚だしく荒蕪なものであつた。併しそれにも拘はらず生来夢みがちな性情を持つた私は、心の奥に絶えず美しい、恣に飾られた夢の宮殿を築きあげ、そこにひとり忍び入つては楽しく遊び戯れ、且満足するのをつねとしてゐた。(略) 私の童謡の随所に見出される一種の奇異な幻想は、かうした年少時の生活にかなり深い根を置いてゐるやうに自身には感ぜられるのである。」^詩としてゐる。八十の父は明治一三年に石鹼製造業を始めていたが、両親は共に質素儉約を重んじる性質の人物であつた。生家の周辺は武家屋敷が多く、商家出身の八十は年少時代屈辱的な思いをしていたやうである。裕福であつたが物質的にも精神的にも満ち足りることのなかつた家庭環境、商家の子として疎んじられた経験が八十の孤独感を深め、現実逃避としての空想を身近なものにさせた。輸入石鹼のラベルなどの西洋的な素材は、八十のエキゾチックな詩世界を構築する一因となつてゐると考えられる。幼少期に深く形成された孤独感と幻想志向が「童心」の基盤となり、詩人八十の人生観が融合して抒情的なファンタジーを作り上げる。そして子供は其中で想像力を育み、大人は「幼年」^詩へと回帰するのである。

八十は童謡の種類を「(一) お伽唄としての童謡」「(二) 追憶詩としての童謡」「(三) 象徴詩としての童謡」の三つに分類した。その上で詩人の感動を児童の生活に表象した「象徴詩としての童謡」が「作者の切実な感動を歌にこめた詩であつて、同時に児童等に誦せしむるに適はしい歌謡であることを必要とする新興童謡の、最も恰好な表現形式である」と信ずるのである。」^詩としてゐる。反対に、「お伽唄としての童謡」は「詩としての価値、即ち一個の独立した芸術品としての価値はなほ乏しいものと云はねばならぬ。」と、あまり高い評価はしていない。もっとも所謂「物語童謡(バラード)」^詩は童謡の主要なジャンルであり、八十も「九人の黒んぼ」(『童謡』大正一一・五)や「白いボオト」(『童謡』大正一一・七)などの作品を数多く製作してゐる。それらの作品からも八十童謡の「孤独」を感じること

とは可能なのだが、八十は感動に重きを置いたことで表現の幅が狭まった。結果として子供の理解力を超えた童謡が生まれることもあり、それは八十自身も危惧していた点である。それについて清水哲男は「子供には童謡、大人には純粹詩。そんな嘘つばちの方便を投げ捨てて、世界には子供にも大人にも通用する、ただひとつの「詩」があるのみだと断言するとき、八十は軽々と方便としてのカテゴリーの盃を持ち換えては、詩的快酔にふけていたのだ」と批判している。これに対して前川知賢は「大人の作である以上そういつたことは、大なり小なり決して免れえぬのであるまいか。」として^詩いるが、これは芸術主義として必然的な障害であつたと考えられる。

しかし、その芸術主義こそが八十童謡における独自のファンタジーを生み出し、多様な表現で子供の姿を描き出した白秋と共に大正期童謡の主流を担うことになつたのである。

二、分岐するモチーフ—詩と童謡の関係性—

大正七年に発表された「かなりや」(『赤い鳥』第一巻第五号 大正七・一一)は、大正九年六月に成田為三の作曲でレコード化され、童謡詩人八十の代表的な作品となつた。

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／背戸の小藪に埋けましょか／いえ／いえ／それはなりませぬ。／唄を忘れた金糸雀は／柳の鞭でぶちましょか／いえ／いえ／それははいさう／唄を忘れた金糸雀は／象牙の船に／銀の櫂／月夜の海に浮べれば／忘れた唄をおもひだす。

八十は『新しい詩の味ひ方』^{新編}の中で「かなりや」の製作について次のように述べている。

ところが妙なことにその中でたゞ一つ、天井の一ばんてつぺんの窩処にある電燈のみが点いてゐなかつた。(略)自分だけがふと歌ふべき唄を忘れた小鳥を見るやうな怪しい気持がしたのであつた。(略)しかし、今にして思ふと、あの「かなりや」の唄が卒如として私の胸に浮んだ動機には、もう一つ深いものが別に在つたと考へられる。

それは前にも述べたやうな、当時愛惜おかなかつた詩と離れ、ほんとうの「歌を忘れたあはれな金糸雀」となつて、わざ／＼「商売の群に入り、埃ふかき巷に銚鉢の利を争つてゐた」その永い年月の寂しい生活に向つての哀愁をかき思出である。

「かなりや」は幼少期の思い出と詩と現実生活の狭間で苦しむ八十の苦悩が重ねられ、それが美しい幻想の世界で哀愁を持つて表現されている童謡である。清水は「かなりや」の世界観について次のように指摘している。「しかしこの『かなりや』は、八十の初期童謡の中ではかなり異質な作品である。(略)八十の詩風からぼつねんと孤立しているところがあつたやうなのだ。(略)孤立性の問題に入るわけであるが、その際に見逃してはならないのが、八十のもう一羽の「かなりや」のことだ。清水が挙げて「もう一羽のかなりや」とは、「かなりや」と同時に製作された「たそがれ」(『赤い鳥』第三巻第三号 大正八・九 後に童謡集『鸚鵡と時計』に収録)のことを指している。

唄を忘れた／金糸雀は、／赤い緒紐で／くるくると／縛められて／砂の上。／／かはいさうにと／妹が／涙ぐみつゝ／解いてやる、／夕顔いろの／指さき／短かい海の／日がくれる。

どちらも「唄を忘れた金糸雀」という同じモチーフを扱っているが、「たそがれ」の金糸雀は唄を思い出すことなく「砂の上」に放置されている。罰を軽減された上で美しい幻想世界へ配置された「かなりや」とは対照的な運命だが、「八十の詩に特徴的な『死』のイメージにつながる喪失感^{喪失感}がある。この点に注目すると、「たそがれ」は童謡よりも詩のジャンルに近いのである。清水はこの「喪失感」を踏まえて「かなりや」の「最終連の向日性は、絶対に八十のものではあり得なかつた。(略)出世作『かなりや』は、晴れの舞台を意識しすぎたあまりに、苦しまぎれに吐き出された唄だということなのだ。」と論じている。

確かに、八十の純粋詩を前提として考えた場合、「かなりや」の世界観は比較的明るい部類に入ると思われる。しかし、「かなりや」にも回復されない〈孤独〉の影が存在しており、二つの「かなりや」を明確に陰と陽とに区別できるとは考えにくい。では、なぜ八十は二つの「かなりや」を作品として残したのだろうか。

八十は「たそがれ」の製作過程についても言及している。「もう一つの金糸雀の唄―「たそがれ」と云ふ題で、『鸚鵡

と時計』の中に収められてゐる、——(略)柳の鞭で打たれる金糸雀、赤い緒紐で縛られた金糸雀、いづれも共に当時の醜い自分の姿を美しい幻の中にそれとなく示したものである。』八十は詩人としての自分の運命が分岐する可能性を感じ取り、それぞれの物語を作品として成立させたのである。つまり、自己救済の願いと復帰の幻想を「かなりや」で描き、「唄を忘れた」ままで詩の世界から追放される危険性を「たそがれ」に示したのである。江種満子が「ここには、『かなりや』のなかの唄の喪失と回復よりも、かなりやをいたわる少女の優しさが主題化され、その優しさが夕暮れの薄闇に滲む夕顔の白のようなあえかなものとして、混じり気のない抒情を得ている。」と述べているように、八十は一つのモチーフから複数のストーリーを引き出し、それぞれを魅力的な物語へ仕立てあげる力を持っていた。坪井安は「つまり『かなりや』の唄が一世を風靡した原因は、前述したもう一つのストーリーを隠し味として、不安な自問自答の繰り返しから、終節で一転させるという叙法にあるのである。」としている。

初期童謡においてはこのように純粹詩の要素を童謡に移行した「本歌取りのな作品」が多く見られる。これは第一節で考察したように、「童謡は詩である」という考えの下で大人と子供が共有する感覚を追求していく過程で試験的に行われた製作であったと考えられる。初期の八十にとつて童謡は未知のジャンルであり、詩の性格を持たせて芸術性を高めるために、純粹詩で表現した感動を純粹詩とは異なる観点から描き出そうとした。そうした〈童心〉を通して表した新しい感動や、純粹詩で使用した手法を応用していると思われる童謡がいくつか存在している。以下、純粹詩、童謡の順に列挙する。

「桐の花」(『文章世界』第二卷第九号 大正六・九)の「大理石の湯槽のなかに／忘れたる、その／桐の花。／／夜ふけて／尼等ひとしく／庭に下り額をあつむ。」と「忘れた薔薇」(『赤い鳥』第一卷第三号 大正七・九)の「船のなかの／赤い薔薇を／拾つたものは／盲人がひとり／見てゐたものは／青空ばかり。」は共に花が主体となつており、前者は「大理石の湯槽」、後者は「船の中」に「忘れ」られている。花と共にあるのは「尼等」と「盲人」という美とは遠い者の象徴であり、「逆説的にその美が眞の享受者に巡り会えない孤高性を際立たせるといつた共通の構成」である。ただし、「桐の花」では美の象徴としての桐の花が尼等に囲まれて存在しているのに対し、「忘れた薔薇」の薔薇は

盲人に拾われるというアイロニーを有しながらも、孤高性の回復が示されている。

「パステル」(『文章世界』第二卷第九号 大正六・九)は恋人と共に眺めている幻想的な風景が描き出されている。「碧い山脈」「象牙の棺車」「明るい三角畑」に「桐の花が零れている」と優美な道具立てで表現されている広大な空間が、「君よ、蓑を棄てて、すつぽりと露西亜更紗に、これら総て／淡紫のパステルを包まうぢやないか」という一言で一瞬にして凝縮される。この手品の手法はそのまま「手品」(『赤い鳥』第二卷第一号 大正八・一)という童謡に応用されている。「パステル」では朝の気たるい空気を凝縮させた魔法が、「お父さんに／お母さん、／姉さんの舞踊靴、／昨夜貰った巴旦杏、(略)みんな纏めたそのうへに、／青いマントをおひかぶせ、／明けりや真紅な薔薇になる。／／こんな手づまが使ひたい。」という子供の純粋な空想へと変化している。

「古き時計」(初出不明)と「寂しい旅人」(『少女画報』大正九・七)の共通するモチーフは時計である。「古き時計」は父から譲られた柱時計の中に経過した時間を見る幻想を表現したもので、「時計の奥に／草生ひて」「時計の奥の／湖に／老いし鷺鳥の／叫ぶこゑ。」というように柱時計の奥に老いて寂れた幻想世界が広がり、過ぎ去った時間の重さを表している。「寂しい旅人」は「黒いズボンに靴穿いて／日にち毎日旅をゆく／時計の針は寂しかろ」と始まっているように、時計の針を擬人化した童謡である。「一時の山にや樹が一本／二時の林にや樹が二本／三時の谷にや樹が三本」や「四本五本とをりをりに／日蔭はあれどその間は／白い花咲く原ばかり」というようにこちらも時計の文字盤の中に風景を見ており、時計の針の動きを「旅」と表現していることから、人生と時間の関連を前提として製作されたものではないかと考えられる。

純粋詩のモチーフはそのまま童謡に移植されるのではなく、表現の面で分かりやすい場面設定や言葉遣いに変更されている点はあるが、童謡の内容としては純粋詩の流れを汲んだ深みのあるものになっていると考えられる。土台として純粋詩の構成が組み込まれることで、背景のしつかりした作品が作られるのである。結果としてそれは大人の情緒にも十分に働きかけてくる作用を持ち、子供と大人が同じ感動を共有できる童謡が誕生するのである。(童心)による新たな表現を目指した純粋詩と童謡の関連付けは、八十の詩風自体にも変化をもたらした。『砂金』に見られるように、八

十の初期の詩風は「死」と「孤独」の姿を正面から捉えることを目的としており、特に暗い作品が多かった。それが童謡の製作を通して「童心」と接することで、本質として「孤独」を有しながらも、希望や温かさを感じさせる詩風へと移行していったのである。初期の主な手法であった夢幻的内面と秩序に基づいた詩形で構成される結晶体の中では、表現できるイメージは「死」および「孤独」を強調した一つの感覚だけであった。ゆえに純粹詩では感情や温もりといった要素は一切排除されていたのだが、童謡という新たな表現を獲得したことで、一つのモチーフから見出した複数のストーリーを作品として復元することが可能になったのである。童謡は純粹詩という背景を持つことで内面の深みを増し、純粹詩の詩空間は童謡による新たな表現を獲得したことで世界観の面において広がりを見せた。そのような傾向の作品は「かなりや」と「たそがれ」の関係性のように、分岐した物語の性格をそれぞれが強く持っている。先程「桐の花」との構成面における共通点を挙げた「忘れた薔薇」は、純粹詩の「砂上の薔薇」(『仮面』第三卷第四号 大正三・四)と対比の関係を成している。「砂上に眠れる／盲者の臉に／青白き薔薇の花片を／置きしのみ、／かくて船の人々は／ひそやかに笑ひて／去りぬ。」というように登場するのは「忘れた薔薇」と同じ「薔薇」と「盲者」であり、こちらは眠っていて美の象徴である薔薇と接することの不可能な二重の障害として描かれている。盲者は目覚めぬままに「葩は薫じ息づき／青銅の寶座となり／象牙の美女となりて／ふかくふかく瞳をめぐる。」と、美の認識が不可能な者の目前で最上級の幻想が展開されるという皮肉めいた内容となっている。「忘れた薔薇」では受け身の立場であった盲者が薔薇を拾うという点で救済の形をとったアイロニーとなつてはいるが、「砂上の薔薇」の残酷な美しさを前提にすれば、童謡のほのかな明るさが際立つのではないだろうか。

「蹠」(『劇と詩』第二四号 大正元・九)と「あしのうら」(『赤い鳥』第二卷第五号 大正八・五)は主の分らない足の裏が空間に投げ出されているというモチーフを共に持っているが、二つの作品から受ける印象は正反対と言える。「蹠」は「闇のうちに、なまじろき大なる蹠ぞ／投出されたり、／われら深夜にめざめ／悲しき歌をうたひつゝその周囲をめぐる。」と、主の分らない足の裏に怯え戸惑っている群衆の姿が表現されている。得体の知れない足の裏は群衆が踏まれる、即ち精神的、経済的に圧迫されている状態を指していると考えられることから、足の裏は何か実体の把

握できない強大な存在を暗示していると思われる。島田謹二は「西條詩は自然主義直系というより、『群盲』などから脱化した問題提起を出しているように感じられる。ただの暗鬱な人生観というよりは、そこに苦悶（苦悶）しあがく衆生のみじめさ、あわれさを体感させる方により多く重点がおかれているように思われます。」と論じている。不安と恐怖の象徴であった足の裏は、童謡において赤いカンナの花となり、「母さんによく似た／蹠」と変化する。「主は誰やら／知らねども、／白く、小さな／指五つ。」という表現は慈愛に満ちたものであり、「主」は分からないが「母さん」の足の裏に似ているとすることで安心感を得ている。八十はこの童謡について「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ひ含めたのであると答へよう。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赤き葩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つた。」と述べている。足の裏に象徴されるのはどちらも神や神に準ずる強大な力であると考えられる。〈童心〉を通して見た神の存在は母なるものの形をとつて庇護の対象として出現し、畏怖の念や被支配の感情を追究していくと踏みつけられる衆生の戸惑いと先の見えない〈孤独〉が強調されるのである。

初期の詩風では純粹詩と童謡はそれぞれ独立した結晶体を形成しており、前者は冷たさを、後者は温かさを主要なテーマとした作品が成立することで一つの感動が表現されていたと考えられる。詩風の変化に伴って八十は一つの世界に二つの感情を両立させることが可能になり、〈孤独〉の結晶体から日本的抒情と感傷を幻想世界で紡ぎだす新たな童謡の形式を獲得した。

純粹詩と童謡に関連を持たせる試みは結果的に童謡の世界観に広がりをもたらし、想像を掻き立てる幻想と大人と子供が共有する本質的な〈孤独〉を有した八十独自の世界観の形成へと至るのである。

終わりに

八十にとって〈孤独〉とは幼年期の記憶そのものであり、自己を形成する上で必要不可欠なものであつた。〈孤独〉

の意識があるということは〈童心〉を常に認識しているということ、大人と子供が共有する感覚として〈童心〉をとらえていたのも納得できる。子供の存在を大人の原質でありながら、それ自体には二度と回帰できない独自のものとして認識していた白秋とは異なり、大人になっても当時の感覚へ回帰することが可能であって現在の自分を形成し得る要素として子供というもの、すなわち〈童心〉を考えていたからこそ、童謡においても〈孤独〉の気配を演出させることができたのである。八十の童謡に触れたときに感じる冷たさは、自分の本質的な〈孤独〉に触れた冷たさである。童謡にも芸術性を求めるべきだと信じ、「童謡は詩である」という信念のもとに童謡を製作した八十は、本質的な〈孤独〉の姿を純粹詩と童謡の両方に投影させることで〈孤独〉が有する冷たさや救済の気配、希望といった多面性を表現している。そのような手法で制作された童謡は内容の面で子供の理解を超えてしまうものも少なくはない。しかし、そのような取り組みがなされたからこそ、八十独自のきらびやかな幻想世界に潜む〈孤独〉を描いた童謡が生み出されたのである。

大正一〇年一月『鸚鵡と時計』の刊行に前後して八十は『赤い鳥』の誌上を去り、舞台を児童雑誌「童話」に移して童謡を発表するが、『赤い鳥』時代のような勢いは見られず、やがて大衆歌謡の世界へと足を踏み入れることとなる。八十が童謡詩人として活動した時期は、純粹詩や大衆歌謡と比較すると決して長い期間ではない。しかし、大正期に誕生した「童謡」の先駆者として精力的に活動し、〈孤独〉と幻想の世界を通して近代の子供の姿を表現した八十の功績は、以後の童謡界に多大な影響を与えた。八十の詩精神の中枢に〈孤独〉の存在が確かな存在感を持って作品の核となり、八十童謡特有の幻想的であるがどこか悲しげで人々の心に染み入る世界を作り上げたのである。

注1 西條八十「序」(『鸚鵡と時計』大正一〇・一 赤い鳥社) 引用は『西條八十全集第六巻 童謡I』(平成四・四 国書刊行会)による。

注2 藤田圭雄「西條八十の童謡について」(『無限』第四四号 昭和五六・六)

注3 堀切直人「時間の隙間」のノーマンズランド」(『無限』第四四号 昭和五六・六)

- 注4 西條八十「自序」(『砂金』大正八・六 尚文堂書店) 引用は『西條八十全集第一卷 詩I』(平成三・一二 国書刊行会)による。
- 注5 西條八十『現代童謡講話』(大正一三・七 新潮社) 引用は『西條八十全集第一四卷 童謡・歌謡・民謡論』(平成五・七 国書刊行会)による。
- 注6 藤田圭雄『日本童謡史』(昭和四六・一〇 あかね書房)
- 注7 北原白秋『緑の触角』(昭和四・三 改造社) 引用は『白秋全集20』(昭和六一・一 岩波書店)による。
- 注8 北原白秋『とんぼの眼玉』(大正八・一〇 アルス) 引用は『白秋全童謡集I』(平成四・一〇 岩波書店)による。
- 注9 佐野裕子『西條八十の詩と童謡―その「言葉の音楽」の行方』(『芸術至上主義文芸』第一五号 平成元・一一)
- 注10 注1と同掲書。
- 注11 西條八十『私の作詩帖から』(昭和一一・一〇 学芸社) 引用は『西條八十全集第一三卷 詩論・詩話』(平成一一・九 国書刊行会)による。
- 注12 畑中圭一『文芸としての童謡・童謡の歩みを考える』(平成九・三 世界思想社)
- 注13 伊藤海彦「生きている『幼年』」(『無限』第四四号 昭和五六・六)
- 注14 注1と同掲書。
- 注15 竹久明子「西條八十年譜」(『無限』第四四号 昭和五六・六)
- 注16 注13と同掲書。
- 注17 注12と同掲書。
- 注18 清水哲男「遠い唄」(『唄が火につつまれる』昭和五二・四 思潮社)
- 注19 前川知賢『西條八十論』(昭和六〇・六 弥生書房)
- 注20 西條八十『新しい詩の味ひ方』(大正二二・五 交蘭社) 引用は『西條八十全集第一三卷 詩論・詩話』(平成一一・九 国書刊行会)による。

注21 注18と同掲書。

注22 注18と同掲書。

注23 注18と同掲書。

注24 注20と同掲書。

注25 江種満子「西條八十の童謡私観―繰り返しの魔術」(『国文学解釈と鑑賞』六一巻四号 昭和三九・四)

注26 坪井安「現代童謡における古謡の香氣―八十童謡の意味するもの」(『日本歌謡研究』三二二号 平成四・一二)

注27 注25と同掲書。

注28 注25と同掲書。

注29 島田謹二「西條八十氏の『砂金』―その解釈と、その系譜と、その手法と」(『無限』第四四号 昭和五六・六)

※ テキストは『西條八十全集 第一巻 詩I』(平成三・一一 国書刊行会)『西條八十全集第六巻 童謡I』(平成四・四 国書刊行会)を用いた。引用の表記はテキストのままである。テキスト以外からの著作からの引用も原則としてそのままである。ただし、旧字体は差支えないと判断して新字体に改め、圏点、振り仮名は省略した。