

具象化される童謡・唱歌の世界

シミュラクルとしての「日本人の心のふるさと」

井手口 彰典*

In modern Japan, *Doyo* [童謡] (children's songs, particularly those published after the Taisho period) and *Shoka* [唱歌] (Japanese traditional school songs) are considered the Spiritual Hometown of the Japanese people. Many books, magazines, and websites treat *Doyo* and *Shoka* as nostalgic objects, endangered cultural assets, or important message that should be preserved for future generations.

Most importantly, the lyrically portrayed scenes of *Doyo* and *Shoka* tend to be connected to the actual landscapes or the people who lived in the specific places. For example, what is the mountain named “Kano Yama” (that mountain) in the lyrics of the song *Furusato* [故郷]? And who is the girl in red shoes described in the song *Akai Kutsu* [赤い靴]? Such discourses assign specific historical or geographical spaces to the scenes in the songs, and they sometimes encourage us to visit the places to find our Spiritual Hometown.

However, as argued in this paper, the connections between the songs and real places are not concrete because they often are based on unverifiable or arbitrary suppositions. The question is: Why do we work so hard to link abstract lyrical worlds to real places without sufficient proof? The answer might be that we want to secure and bless our Spiritual Hometown, which is likely to be lost over time. Through our efforts to realize the scenes portrayed in songs, we actually drag out the INDEX of the Spiritual Hometown into our physical spaces. However, this INDEX is not very compatible with our individual life histories. The author, born and raised in Hiroshima Prefecture, has no relationship to the INDEX of “Kano Yama”, which is believed to be located in Nagano Prefecture. Yet, most of us accept such INDEXs as things that lead us to our Spiritual Hometown. In that sense, the INDEX is like simulacrum, imitations made to conform to indeterminate images appropriate to the subject.

0. はじめに

音楽学者の渡辺裕は「唱歌の文化」を論じるなかで、もともと正反対の存在であった唱歌と童謡が時間経過のなかで次第に区別されなくなり、やがて「日本人の心のふるさと」としてほぼ一体的にイメージされるようになった、という主旨の指摘を行っている（渡辺2010: 39-40）。また童謡の文化史を追跡した井手口彰典も、概ね1960年代の末頃から徐々に童謡が「日本人の心のふるさと」として語られるようになり、唱歌とセットでその継承が訴えられるようになった、と述べている（井手口2015: 13-15）。

そうした、童謡・唱歌を「日本人の心のふるさと」として位置づける理解は、今日ごく一般的なものだ

キーワード：童謡，唱歌，モデル，具象化，シミュラクル，日本人の心のふるさと

*立教大学社会学部准教授

といってよい。だが書籍やウェブサイトに散在する童謡・唱歌関連の言説を眺めるなかで気づかされるのは、歌に描かれた世界(心のふるさと)を単に愛でたり懐かしんだりするのみならず、それを現実の土地や、あるいはその土地に生きた実在の人物に結びつけようとする語りがずいぶん多い、という点だ。唱歌《故郷》に登場する「かの山」「かの川」とは具体的にどの山・どの川であり、童謡《赤い靴》の女の子はどこで生まれた誰それだ、といった具合である。それらの言説は特定の歴史的・地理的な時空間を歌の舞台として指定し、また時には当の舞台への探訪を推奨する旅行ガイドの体裁をまとうことさえある。

だが本稿で後述するとおり、頻出するこの種の言説について個別に詳しく調べていくと、歌と現実の土地や人との結びつきは検証不可能な仮定に基づくものであったり、あるいは主観的・独断的であったりすることが少なくない。なぜ我々は十分な論拠を用意し得ない場合でさえ、敢えて抽象的な童謡・唱歌の歌詞世界を現実のモデルと重ね合わせようとするのか。そのプロセスはどのような特徴を持っており、またそこには現代を生きる我々のどのような欲望が反映されているのか。

本稿は以上のような問題意識に立ち、現代社会において童謡・唱歌が受容され消費される一側面を、ノスタルジア研究や観光学、またいわゆる「故郷」論などの知見も参照しつつ考察するものである。なお、年号は西暦を基本とし明治から昭和については適宜和暦を併記した。また歌のタイトルと歌詞は上笙一郎編の『日本童謡事典』に準拠した(引用箇所を除く)。筆者による引用中の補足は〔 〕で示す。

1. 「心のふるさと」言説の概要

本稿冒頭で既に触れたとおり、今日の童謡・唱歌は「日本人の心のふるさと」として広くイメージされる傾向にある。そうした言説の例は枚挙に暇がないが、ここでは近年(概ね平成以降)に発表された文献のなかから、比較的影響力が強いと思われるものに絞って、その語りの特徴を確認しておきたい。

1999年に読売新聞文化部が刊行した『唱歌・童謡ものがたり』は、先立つ1996年6月から約2年半にわたって同紙に連載された「うた物語——唱歌・童謡」という記事をまとめた書籍であり、計71曲の歌について、それぞれの成立背景や作詞・作曲者のエピソードなどを順次紹介するものである。そんな同書の「まえがき」において読売新聞文化部長(当時)の乳井昌史は、車いすの高齢者が幸せそうに《靴が鳴る》をうたっていたエピソードを話の枕としながら、「童謡や唱歌は母に象徴されるなつかしい思い出と結びついて」おり、「歌によっては、あるいは古里ふるさとと言っていいかもしれない」と述べている(読売新聞文化部1999: iii-iv, ルビママ)。それらの歌は「私たちの心に染みついている」ものであり、また同書の元となった新聞連載も、そうした「親から子へと伝えられてきた名曲」の背景や作者を紹介すべく始めたものだという。

音楽教育学者の佐野靖が上梓した『心に響く童謡・唱歌』もまた、多数の童謡・唱歌を順次紹介していく本だが、こちらはもともと総理府広報室(当時)監修の『広報通信』に連載された文章をまとめなおしたものである。佐野は同書の「はじめに」において、連載初回(1991年8月号)の原稿を引用しつつ、童謡・唱歌を「日本人のだれもがもっている情感や叙情、あるいは感情をのびた歌、世代を超えた共通のメッセージをもっている歌、経てきた時代を背負う歌」として位置づけている(佐野2000: 3)。またそれらは「わたしたちの尊い文化財」であり、「わたしたちがわたしたちに先立つ人々の世界につながっていくための重要な手段」でもあるという(*ibid.*)。

同様の見解は、産経新聞の論説副委員長であった横田憲一郎による『教科書から消えた唱歌・童謡』からも読み取れる。同書は産経新聞で2001年12月に連載された記事をもとにしたもので、タイトルにあるとおり音楽科の教科書からそれらの歌が消えつつあることを問題視する内容になっている。その「あとがき」において横田は、「いったい、日本人がみんなで歌える国民的愛唱歌とは何だろう」と自問し、それは「ふるさとの心象風景や日本固有のイメージと結び付いて幾世代にもわたって歌い継がれ、日本人の血を熱く

する強い力を持ったものでなければならない」と前置きした上で、当該の資格を持ちうるのは「唱歌・童謡をおいてない」と結論づけている（横田2002: 149-150）。そんな大切な歌が教科書から消え去ろうとしているのは「深刻な伝統破壊」である、というのが横田の主張だ（*ibid.*: 151）。

これらの書籍がいずれも公共性の高いメディアに連載された記事に端を発している、という点は重要である。厳密に言えば、乳井の「まえがき」や横田の「あとがき」は単行本化に際して書き加えられたものであり、従ってその文言が直接メディアに掲載されたわけではないのだろう。だがそれでも、童謡・唱歌に対する彼らの認識は連載された各記事にかなりの程度まで通底していたと考えてよさそうだ。そんな記事がいずれも単行本化されるほどの支持を集めたという事実は、童謡・唱歌を「日本人の心のふるさと」と見なす理解が現代社会において広く共有されたものであることを示す端的な証明となる。

だが今日であれば違和感なく受け止められるであろう「日本人の心のふるさと」的な童謡・唱歌のイメージは、決して古くから自明視されてきたものではない。前掲井手口が追跡的に明らかにしているとおり、1960年代半ば頃までの童謡は時代の変化に合わせて新作されるのがごく普通のことであり、またアニメソングなどカレントな子供の流行歌も童謡の一種だと考えられていた（井手口 *ibid.*: 11-13）。唱歌についても、決してその保存・継承が当初からの既定路線だったわけではなく、たとえば1950年代には難解な歌詞を口語に置き換えようとする運動が起きている¹。また1958 [S.33] 年告示の学習指導要領では小・中学校の音楽科に歌唱共通教材が導入され、特に小学校では全18曲のうち16曲までが文部省唱歌によって占められる結果となったが、文部省（当時）はその理由について、「特に児童に親しまれているもので、しかも家庭や社会において、おとなとともに歌える親しみのあるものという観点から選んだ」などと説明するに留まっている（文部省1960: 2）。管見の限りだが、この時点ではまだ歌唱共通教材について「日本のよき音楽文化を世代を超えて歌い継ぐようにする」（文部省1999: 6）といった理由は強調されていない。

しかし1970年代にさしかかる頃から、童謡・唱歌は次第にその“古さ”が積極的に評価されるようになる。新作された同時代的な歌は「童謡」という言葉の範疇から追い出されるようになり、懐かしい歌、受け継いでいくべき歌としての童謡・唱歌イメージが徐々に定着していくのである。前掲井手口はそうした変化が生じた理由について、明治百年（1968 [S.43] 年）を契機として日本全体で過去の振り返りが積極的に行われたことや、また歌謡曲の流行サイクルが加速しその流れについて行けなくなった人々が懐メロ的に古い歌を求めるようになったことなどを挙げている（井手口 *ibid.*: 14-15）。また井手口は別の論考において、それまで支配的であった「子供は童謡をうたうべき」という社会通念がこの頃から失効していったことに言及しているが（井手口2016: 46-47）、そうした状況の推移も童謡・唱歌の社会的なイメージ変容に少なからぬ影響を及ぼしたと考えられよう。もちろん童謡・唱歌のイメージ変容は瞬間的・画一的に進行したわけではないが、遅くとも1980年代の半ばに「童謡ブーム」と呼ばれる現象が生じる頃までには、今日のような「日本人の心のふるさと」的なイメージが社会の主流となっていたと見てよさそうだ。

2. 特定される童謡・唱歌の舞台

前節で見た、童謡を「日本人の心のふるさと」と見なす見解の普及・定着に併走するかたちで増えてくるのが、特定の地理的な場所や実在の人物を童謡・唱歌のモデルとして指名しようとする実践である。

ただし予め断っておくならば、童謡・唱歌を現実のモデルに結びつける言説は1960年代以前にもまったくなかったわけではない。たとえば唱歌《荒城の月》をめぐるのは、作詞者の土井晩翠が1946 [S.21] 年に会津若松の音楽祭に招かれた折、同地の鶴ヶ城（若松城）がモチーフの一つであると説明したため、翌

1 「唱歌を口語体にする 児童文学者たちの提唱で30数曲の新作詞を完成」、読売新聞1956年3月9日朝刊8面。ただし、それらは結果的に定着することがなかった。

年には有志によって鶴ヶ城の敷地内に歌碑が建立されることになった。また童謡《夕焼け小焼け》に登場する「山のお寺の」鐘については、長野市（作曲者である草川信の出身地）の往生寺が戦争で供出していた鐘を1951 [S.26] 年に「夕やけの鐘」として再建しており、さらに同市の朝日山阿弥陀堂も境内の鐘楼を歌のモデルとする立札を1955 [S.30] 年に掲げたという²。

だがそうした実践は、時代が下るにつれ、まるで時間の経過による過去の忘却に抗うかのように多く観察されるようになる。とりわけ象徴的なのは、本稿の冒頭でも言及した《故郷》における「かの山」と「かの川」だろう。この唱歌は長野県の豊田村（現中野市永江）の出身である高野辰之によって作詩されたものだが、同地に建てられた高野辰之記念館（中野市営、1991年開館）の館長は朝日新聞の取材に答えて、「かの山」と「かの川」を以下の様に説明している³。

〔JR 飯山線の替佐駅から〕車で15分ほど走った山中に、高野の生家がある。そこから5分歩くと「ふるさと橋」という橋に出る。北を見ると大平山と大持山がそびえる。「これが『かの山』です」と、高野辰之記念館の高野源・元館長（76）は断言した。〔…〕橋のそばの真宝寺のわきに小川が流れる。斑川だ。「これが『かの川』です」と高野元館長。幅3メートルほどの清流で、千曲川に注ぐ。辰之が子どものころはカジカやヤマメなど、清流にしか棲まない川魚がたくさんいたという。

高野の出身地に「かの山」や「かの川」を見出す言説は、中野市が発行する「唱歌の里マップ」⁴でも確認できる（図1参照）。ただしこの地図には大持山の名前がなく、熊坂山という別の山が、大平山とともに「かの山と言われています」（傍点引用者）という伝聞形で紹介されている。また斑川については、「故郷」のかの川とも「春の小川」とも言われています」と説明され、さらに記念館近くに位置する真宝寺の境内の鐘は《朧月夜》の2番（♪蛙のなくねも、かねの音も）に登場する鐘だと「伝えられて」いるという。

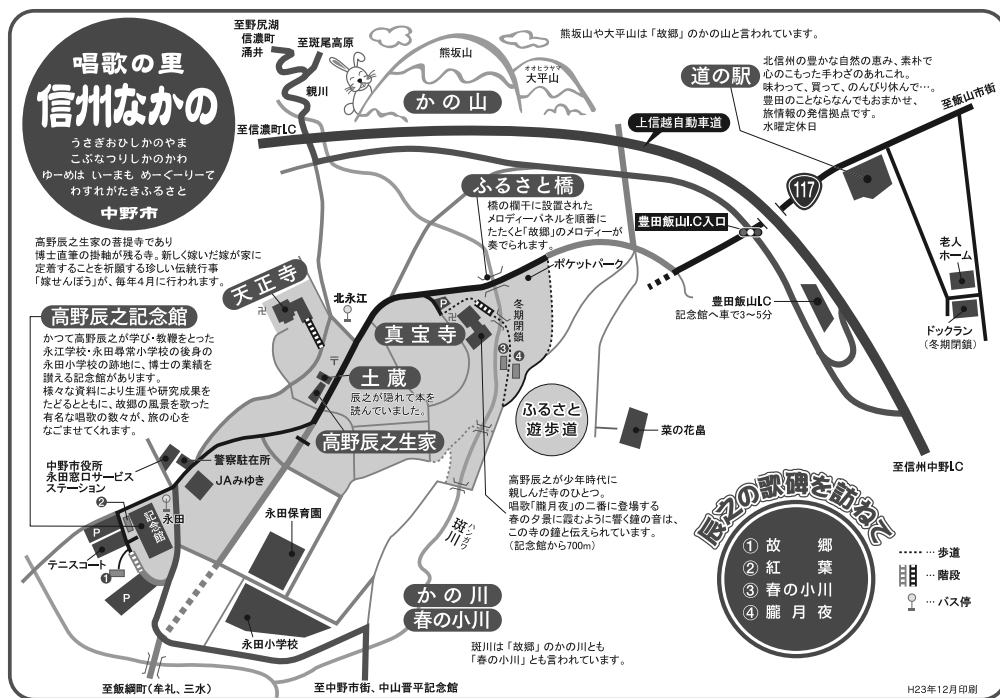


図1 「唱歌の里マップ」（中野市）

2 「夕やけこやけ」のお寺はどちら それぞれ記念碑, 朝日新聞1959年4月7日朝刊8面。

3 「これが日本の原風景だ 唱歌『故郷』, 朝日新聞2009年10月24日朝刊別刷『be on Saturday』e1面。

4 <http://www.city.nakano.nagano.jp/tatsuyuki/data/shoukanosatomap.pdf> (2016年12月確認, URLについては以下すべて同)

ただ、《朧月夜》の鐘はともかく《春の小川》については、実は斑川よりもよく知られたモデルがある。東京都渋谷区を流れる河骨川がそうだ。河骨川は都市開発の過程で既に暗渠化されており、今日ではその姿を直接目にするができないが、代々木5丁目の小田急小田原線沿いには歌碑が建てられ、その脇には渋谷区教育委員会によって次のような説明が掲示されている。

明治42年（1909）から代々木山谷（現代々木3丁目3号）に住んでいた国文学者の高野辰之氏は、このあたりの風景を愛して、しばしばこの〔河骨川の〕ほとりを散策したといわれています。そして、今も歌い続けられている『春の小川』を作詩して、大正元年（1912）に発表しました。

この説明文に限らず、河骨川を《春の小川》のモデルとする説は今日広く流布している。東京都建設局はウェブサイトで「『春の小川』は、大正時代、渋谷川の支川「河骨川（こうほねがわ）」がモデルとなって、高野辰之に作詞されたものと言われていいます」と言明しているし⁵、また渋谷区にある白根記念渋谷区郷土博物館・文学館も、2008年の特別展「『春の小川』の流れた街・渋谷」において同様のスタンスを採用している（白根記念渋谷区郷土博物館・文学館2008: 43）。

以上に見てきた《故郷》《朧月夜》《春の小川》の舞台は、しかし、決して古くからそれとして知られていたものではない。というのも、《故郷》他の文部省唱歌は長らくその作者が臥せられてきた経緯があり、高野の名が世間に広まるようになるのは、日本著作権協会が「慎重な調査・検討」の結果として彼を《朧月夜》《春の小川》《故郷》《紅葉》の4曲の作詞者であると認定した1973 [S.48] 年以降のことなのだ⁶。それまでの高野は『日本歌謡史』などを著した国文学者として知られていたに過ぎず、従って当然ながら、彼の出身地（中野市）や生活圏（渋谷区）を唱歌の世界に重ね合わせるような視線も（親族などごく限られた範囲を除けば）存在していなかったと考えられる。

唱歌《われは海の子》も、これとよく似た状況にある。その作者は長らく不詳とされていたが、1989年に宮原晃一郎の親族が関係資料を公開したため、彼を作詞者とする説が有力視されるようになった。その結果、宮原の出身地である鹿児島市から臨む錦江湾がこの歌の舞台として頻繁に言及されるようになり⁷、2000年には湾に面する祇園之洲公園に歌碑が建立されることになった。

歌の舞台が後追いで特定された例は童謡にもある。1923 [T.12] 年に《月の沙漠》を作詞した加藤まさをは、それから40年以上が経過した1965 [S.40] 年頃から千葉県南部の御宿町に住む旧知と手紙のやり取りを行うようになり、そのなかで歌のモチーフが御宿町の海岸であることに言及した（齊藤2012: 12）。これを受けて町では1969 [S.44] 年に「月の沙漠記念像」を建立している⁸。

歌の舞台は恣意的に選ばれることもある。1983 [S.58] 年、童謡《みかんの花咲く丘》の歌碑が静岡県伊東市の宇佐美大仁有料道路（当時、現在は県道19号線）沿いに建てられたが、そこは「歌詞に描かれたものがすべて見渡せる所」（横山2013: 98）という条件に沿って探し出された場所であった。同地を訪れたライターの恋塚稔は、「碑を建てると決めたあとにね、場所をさがすのにずいぶん苦労しましたよ」という「市の観光課の若い職員」の言葉を紹介している（恋塚1984: 10）。

童謡《たきび》の例も興味深い。1970年頃から童謡・唱歌等の「ルーツ」探訪をしていたライターの太田信一郎は、詩人の巽聖歌がこの歌を作詞した1941 [S.16] 年頃に住んでいた東京都中野区上高田で、「見

5 <http://www.kensetsu.metro.tokyo.jp/jigyo/river/kankyo/ryuiki/08/sh-haru.html>

6 「文部省唱歌の著作者判明「おぼろ月夜」など4曲」、『日本音楽著作権協会会報』195: 2, 1973年。

7 「我は海の子」実行委員会の発行による冊子『我は海の子歌碑建立記念誌』（2001年）には、新聞等に掲載されたその種の言説が多く収載されている。

8 「童謡「月の沙漠」像 ゆかりの御宿海岸で起工」、『朝日新聞』1969年4月14日朝刊16面。

るからに歌詞にぴったりな農家を〔…〕見つけた⁹ (傍点引用者)。それが縁となって、1983 [S.58] 年には同区の教育委員会により当該農家の垣根の脇に「たきび」のうた発祥の地」を謳う立て看板が設置されることになったという。

歌の舞台は人為的に再現されることもある。1950 [S.25] 年に発表された童謡《めだかの学校》は、作詞者の茶木滋が神奈川県小田原市の荻窪で見た田園風景をモチーフにしたものとされているが¹⁰、小田原市は1996年、同地を流れる荻窪用水の脇に人工的な小川を作って親水公園とし、そこにメダカを放流して「めだかの学校」を“開校”した¹¹。

地理的な場所ではなく、歌に登場する人物に照準が当てられ、さらにその人物の特定を通じて当人にゆかりの地が舞台化されるような例もある。童謡《赤い靴》は、2番の歌詞に「横浜の埠頭から 船に乗って」とあるので、単純に考えればそこが歌の舞台ということになりそう。事実、横浜港に面した山下公園には「赤い靴はいてた女の子」の像が海を眺めるように設置されている。だが今日、《赤い靴》の舞台は横浜港に留まっていない。きっかけとなったのは、北海道テレビの記者であった菊地寛が1978 [S.53] 年に制作した番組『ドキュメント・赤い靴はいてた女の子』と、その内容をもとに翌年菊地が上梓した書籍『赤い靴はいてた女の子』であった。菊地は同書のなかで、赤い靴の少女のモデルは1902 [M.35] 年に静岡県不二見村（現・静岡市）で生まれた佐野きみであり、彼女は母親が北海道に入植するためアメリカ人宣教師に預けられたものの、実際には海外に渡ることなく東京都港区麻布の孤児院で死亡したとする説を展開した。これが定説として広まった結果、きみの出生地に近い静岡市の日本平や、麻布の孤児院跡地付近の広場、また母親たちの入植地があった北海道虻田郡留寿都村など、きみやその母親と関連のあったとされる土地に次々と《赤い靴》にまつわる像が設置されることになった。

3. 具象化の欲望

前節で例示した実践はいずれも、童謡や唱歌の歌詞世界を実在の土地や人物と結びつけ、確かにそこにある（さもなければ、あった）ものとしてリアライズする取り組みであると言える。童謡・唱歌の背後に解き明かされるべき「謎」が積極的に見出され、隠された真相／深層として特定の土地や人物が夢想されるのだ。本稿では以下、そうしたプロセスを童謡・唱歌の「具象化」と表現することにしたい。

しかし、ではなぜ我々はそうした具象化の試みに駆り立てられるのだろうか。そもそもの原因として、童謡や唱歌の歌詞が抽象的だから、というのは確かに指摘できそう。最初から「兎追いし大平山、小鮎釣りし斑川」としてくれていればよいのに、「かの山」「かの川」などという曖昧な表現を使うものだから、それが具体的にどこなのかを特定する必要が出てくる、というわけだ。

だが童謡・唱歌のそうした抽象性は、半ば意図的に付与されたものだと見てよい。特に唱歌は、前掲渡辺が指摘するとおり、時の政府による「国民づくり」のためのツールという側面を持っていたのであり、そのことが歌の抽象性とも深く関係していたと推測される。唱歌は皆で同じ歌を唱和することを通じて「日本国民」という集団意識を生みだしていくことを重要な使命の一つとするが、そのための歌は、共同体の成員たるすべての日本人に共通的に受け止められるようなものであることが望ましい。著名な偉人や事件に材を取ったものを除き、文部省によって用意された唱歌の多くが個別の土地の匂い（地名や言葉の訛りなど）と縁遠いものであるのは、おそらくそのためだろう。もちろん《故郷》という歌の作詞に際し

9 「童謡100曲のルーツを激写 全国を行脚、17年間」、読売新聞1988年1月16日朝刊16面。

10 ウェブサイト『池田小百合 なっとく童謡・唱歌』の「めだかのがっこう」の項では、歌のヒントを得た場所について、茶木自身がサイト管理者の池田に回答した書簡が公開されている。

<http://www.ne.jp/asahi/sayuri/home/doyobook/doyo00nakata.htm>

11 「ミニ公園「めだかの学校」開校 童謡ゆかりの小田原に完成」、朝日新聞1996年5月9日朝刊地域面（神奈川）。

て高野個人が自身の故郷である長野県の山川をイメージした可能性は皆無ではない。しかしそうした事実は、《故郷》という唱歌を用いて日本国民の形成を図ろうとする戦前の文部省にとって本質的な問題ではなかったはずだ。

一方、民間から広まった童謡は、そうした国や文部省の思惑とはとりあえず無縁であった。しかし、ならば童謡の歌詞世界が唱歌に比してより具体的かといえば、決してそうでもない。おそらくそれは、童謡が特定の「誰それ」でなく、理念的な「子供一般」を描こうとしたためだろう。文部省唱歌は土地の個性を消すことで「国」を浮かび上がらせようとしたが、童謡は同じやり方ですべての子供に共通して認められる価値、すなわち「童心」を描こうとしたのではないか。

いずれにせよ、童謡・唱歌の抽象性はこれらの歌が広く日本全国でうたわれ定着するための重要な一因になったと考えられる。一般的に言って、特定の土地に根ざした歌はその土地に関係・関心を持つ人々の間で積極的にうたわれる反面、どうしても万人の愛唱歌にはなりにくい。このことは、たとえば「郷土唱歌」と呼ばれる歌に目を向ければよく分かる。郷土唱歌とは、先の「国民づくり」のツールという目的に則った（全国区の）唱歌とは別に、「都道府県・郡市町村といった郷土の範囲における地理・歴史等」を歌の材とし、「その根底に郷土意識の育成・涵養が意図」された一群の歌である（山口2003: 13）。それらの歌のなかには、後に長野県の県歌となった《信濃の国》など比較的著名なものもあるが、しかし今日では大部分が忘れ去られている。まして他県の郷土唱歌を諳んじることのできる者は稀だろう。

さらにもう一つの例として、大正後期から昭和初期にかけて流行した「新民謡」の存在も見逃せない。新民謡の多くは特定地域の名所や名産品などを作為的に詠み込むことでその宣伝や観光促進に供されたが、重要なのはこの新民謡を当時の著名な童謡詩人、たとえば北原白秋・西條八十・野口雨情らが多く手がけているという点である¹²。しかしこれらの歌にしても、《東京音頭》のような大ヒットを例外とすれば、同じ詩人たちが手がけた童謡ほどの全国的知名度を得ていない。そうした点を踏まえるならば、今日の著名な童謡・唱歌はその抽象性によって一般化を果たし、現在まで歌い継がれることになったと考えてよさそうだ。

だが抽象的であるがゆえに今日まで広くうたわれてきた童謡や唱歌は、だからこそ具象化の欲望にはうまく応えることができない。究明されるべき真相／深層としての歌の舞台や登場人物は、そもそも実在するのかどうかを含め、非常にあやふやなのだ。謎の解明は、どれだけ状況証拠を積み上げようとも、結局は推論の域を脱しきれない場合が多い。たとえば《故郷》の「かの山」を大平山他とする説について、筆者がその理由を高野辰之記念館に照会したところ、同館からは、高野本人がここであると具体的に示した証拠は確認できないものの同地でもかつては兎追いが行われており、「子どもの足でも行ける兎追いが出来る冬山となれば、すぐ近くの里山である大持山や熊坂山、大平山ではないかと推測され」る、との回答を頂いた¹³。また《朧月夜》の鐘については、真宝寺が「お昼と夕方に時を知らせる鐘をついて」おり、高野が「飯山の下水内高等小学校へ徒歩で通っていた当時、春の夕暮れ時に戻ってきたときに聞いた」寺の鐘の音が、「印象深く残っていたのでは」ないか、とのことである。

根拠の弱さは他の歌についても指摘できる。《春の小川》の斑川説と河骨川説では後者の方が一般的であるものの、それでも互いに相手を論破するには至っていない。また《われは海の子》は、そもそも宮原晃一郎が本当にその作詞者であるのかについて異説があり解決を見ていない¹⁴。加えて、10歳で鹿児島を離れ北海道に移り住んだ宮原が作詞に際し錦江湾を思い描いたという点についても、管見のところ「そう

12 新民謡の概要については小島（1970）を参照。なお意外なことに、高野辰之も《飯山小唄》というタイトルの新民謡を手がけている。

13 2016年10月13日にメールで受領。

14 現行の『小学校学習指導要領』（2008年公示）にも、《われは海の子》の作詞者は明記されていない（《故郷》や《朧月夜》には高野の名前が添えられている）。

だと思う」という親族の談話以上の根拠を見つけることができない。《月の沙漠》については作詞者自身が御宿をそのモデルとして認めているわけだが、息子の加藤嶺夫はこの件について、父まさを「せっかく観光のメダマにしてくれているのに反対するほどのことでもないでしょ」と述べたと証言している（加藤1993: 49）。《みかんの花咲く丘》にぴったりの風景が苦勞の結果として探し出されたものであること、《たきび》の歌詞に合う農家が太田によって発見されたものであること、現在の「めだかの学校」が人為的に作り出されたビオトープであることは、いずれも既に言及したとおりだ。

だがとりわけ象徴的なのは《赤い靴》だろう。菊地が広めた佐野きみを主人公とする定説に対しては、2007年に小説家の阿井渉介がそれを「虚妄」だと批判する反論本を出版した。阿井は同書のなかで、菊地の説に多くの「自家撞着」や「都合勝手な継ぎ接ぎ」や「まやかし」が含まれていることを非難し（阿井2007: 40）、自身の調査を通じて作詞者の野口雨情はきみの存在を「全く知らなかった」と主張している（*ibid.*: 192）。また近代文学を研究する福地順一も、幾つかの根拠を引きながら岩崎きみは「赤い靴」のモデルとはなり得ないとの見解を示し、その上で「雨情らしい文学的フィクションの世界ととらえ、女の子をロマンの世界に遊ばせておいた方がいいのではなかろうか」と述べている（福地2014: 95）。仮に阿井や福地の指摘が正しいとすれば、日本平や麻布は《赤い靴》の歌とはまったく関係のない場所、ということになるだろう。

このように、童謡・唱歌の具象化をめぐるのは確たる真相／深層を用意するのがしばしば非常に難しく、従ってその説明にはどうしても脆弱な側面が現れてしまいがちだ。そうした状況に対しては、無理に答えを探さなくともよいではないか、という声ももちろんある。たとえば高野の遺族は、春の小川の本当のモデルはどこかという新聞記者の問いに対し、「歌詞をつくるうえで、河骨川はヒントになった」のだろうが、しかし「特定の風景を実況中継したわけではない」とし、「それでは全国の人たちの心に響かない」と答えている¹⁵。また《われは海の子》について宮原晃一郎の娘も、「テレビの取材でも聞かれて困ったことは〔…〕舞台はどこか海であるかということ」だったと述べ、母（宮原の妻）は「鹿児島島の海にちがいないと」言ったが、しかし自分は「典型的な日本の海岸風景であり〔…〕むりにどこか特定の地名を挙げたり、結びつけて考えることは必要ないと思う」と述べている（宮原1989: 31）。

もとより本稿も、そうした真相／深層を積極的に解明する意図などない。それよりもここで重要なのは、はっきりしたことが言えないにもかかわらず、なぜ我々はこれほどまで熱心に、抽象的な童謡や唱歌の舞台を現実の土地として特定することを求めてしまうのか、という点である。舞台がどこか分からないままでも構わないのなら、宮原の娘を困らせる質問など誰もしなかつただろう。では、童謡・唱歌の具象化を求める社会の欲望が、それをたしなめる声よりも明らかに強いのは、いったいなぜなのか。

4. 「ふるさと」のインデックス

その答えを考える上で決定的に重要になるのが、今日の童謡・唱歌に付与された「日本人の心のふるさと」のイメージである。本稿第1節で予め確認しておいたとおり、それらの歌は日本人に共有された大切な文化財であり、あるいは世代を超えたメッセージであり、また同時にその喪失が危惧されているものでもあった。この点を踏まえ、我々は次のように主張できるのではないか。すなわち、童謡・唱歌の舞台として特定の土地や人物が強調されるのは、放っておけば失われてしまいそうな「日本人の心のふるさと」の存在を、確かなものとして実感し祝福したいからである、と。我々は五感でそれに触れつつ「ふるさと」へと思いを馳せることができるような契機、いわば「ふるさとのインデックス」を求めているのだ。具象

15 「20世紀遺跡：近現代史をめぐる10 東京・渋谷 春の小川」, 毎日新聞2011年4月20日朝刊13面。

化されたインデックスに「ふるさと」の香りが未だ残っているならば、それは非常に結構なことだろう（歌が作られた当時の様子を比較的色彩濃く残している大平山や斑川）。だが仮にインデックスの先に求める「ふるさと」が現存していなくても、さほど大きな問題ではない。それは「ふるさと」喪失の警戒感やその継承に関する義務感をいっそう煽り立てるための^{アクセラレータ}加速装置となるだろう（コンクリートで覆われ暗渠化された春の小川）。

だがこのように考えてくると、新たな疑問も湧いてくる。具象化されたインデックスは、殆どの場合、我々一人ひとりの実体験とは直接関係を持たない。《故郷》をうたう大多数の日本人（筆者自身を含め）は、大平山とも斑川とも接点がないままこれまでの人生を歩んできたのであった。それにもかかわらず、なぜ我々は「かの山」を大平山とし「かの川」を斑川とする具象化の説明を、これほどあっさりと受け入れてしまうことができるのか。

それは、具象化されたインデックスによって指し示される「日本人の心のふるさと」なるものが、歌をうたう個人の来歴ではなく、集団としての日本人と結びついたものだからだと考えられる。この問題について議論を掘り下げため、補助線として社会学者のF.デーヴィスが提示した「集団的ノスタルジア」という概念を援用してみたい。

デーヴィスはカリフォルニアのディズニーランドとフロリダのディズニーワールドを事例に、そこを訪れたアメリカ人は「20世紀の初めの頃のアメリカのスマールタウンの古き良き雰囲気感傷的にも引き戻されてしまう」と指摘する（Davis1979=1990: 173）。実際には「その当時をじかに経験したといえるほど年齢を重ねた人はほとんどいないのだが、そのことは問題ではない」のだ（*ibid.*）。そうした事実を踏まえてデーヴィスは、特定の個人の生活史に準拠した「私的ノスタルジア」に対する「集合的ノスタルジア」の存在を指摘する。彼によれば、集合的ノスタルジアは「象徴的対象の性格が高度に公共性を有し、広く共有され、よく知られていて、過去から引き出された象徴的資源がしかるべき条件のもとでは、同時に何百万人もの人びとにノスタルジックな感情のうねりを次々に誘発できる」のだという（*ibid.*: 175）。

童謡・唱歌に対して我々が感じ取る「日本人の心のふるさと」というイメージもまた、この「集合的ノスタルジア」の一種であると考えられる。21世紀を生きる我々の大部分は、山で兎追いをした経験も、白波さわぐ磯辺の苫屋で暮らした経験も持たない。だがそうした私的・個人的な体験の不在とは無関係に、我々は童謡・唱歌に「日本人」という集合としてノスタルジアを感じている。その契機としてのインデックスは、ちょうどアメリカ人にとってのスマールタウンがそうであると同様、「私」によって過去に体験された対象そのものである必要がないのだ。我々は、自らが日本人であることを受け入れているがゆえに、初めて見るはずの大平山に「心のふるさと」を感じ、あるいは今やただの生活道路になってしまった河骨川を前にその喪失を嘆くことができるのである。

振り返ってみれば、かつて明治政府は「国民」というまとまりを作る目的のために、特定の誰のものでもない抽象的な「かの山」や「かの川」を用意したのだろう。また、当の歌が全国的に共有されうたわれるようになる上でも、そうした抽象性は重要な意味を担ったと考えられる。だが幾度かの戦争と高度経済成長を経た現在、我々の多くは自らが日本人という集合の一部であることを無意識的に自明視するようになっている。そして今度は、抽象的であるがゆえに日本人全体に共有されるようになったその歌を、「心のふるさと」として特定のインデックスへと還元しようとしているのだ。

ただし忘れるべきでないのは、インデックスを契機に想起される「ふるさと」は、必然的に虚構でしかあり得ないという点である。「日本人の心のふるさと」という表現は、その意味で非常に示唆的だ。「心の」という言い回しには、「偽りない本当の」という意味も確かにあるが（某長寿アニメのガキ大将がしばしば使う「心の友よ！」はこちらの意味だろう）、しかしそれはまた、精神的あるいは比喩的な事象であり実在はしないというニュアンスも伴っている（心の窓を物理的に開閉することはできないし、心の傷は心

臓疾患のことではない)。童謡・唱歌が象徴する「ふるさと」は、それをうたう「私」や「あなた」の現実の故郷とは合致し得ないという意味において、殆ど不可避的に「心のふるさと」でしかないのである。

5. インデックスの帯びる性質

以上に述べてきたとおり、童謡・唱歌における具象化された場所は、虚構的な「日本人の心のふるさと」を空想させるためのインデックスである。だがそうしたインデックスの存在は、決して童謡・唱歌に関する実践にのみ限定的に確認されるものではない。たとえばそれは、今日一般に「アニメ聖地巡礼」などと呼ばれる実践における「聖地」の性格とも非常に近いものだと言えよう。

「聖地巡礼」という言葉は現在、本義としての宗教的実践を指すに留まらず、何らかのコンテンツ（アニメの他、マンガ、ゲーム、小説、ドラマ等）のファンが当該作品のモデルとなった場所を探訪する行為を広く指すようになってきている。だがそうした現代的な（アニメ等に由来する）聖地巡礼において、探訪の目的地となる「聖地」は必ずしもそれとして予め用意されているわけではなく、巡礼者ら自身によって能動的に発見されることで「聖地」化されるという特徴を持っている。たとえば宗教社会学的な観点から聖地巡礼を論じた今井信治は「ファンが作品をきっかけにしてアニメなどの舞台に「聖地」という意味づけを行っている」と述べ、あるいは「その場所をオーソライズするものは、「聖地巡礼」を行う同好の士しかいない」のだとも指摘している（今井2012: 170, 185）。

また現代的な聖地は、巡礼実践者が暮らす現実の世界と虚構的な物語世界とを結ぶ結節点の役割を担っている、という点も重要だ。たとえばコンテンツ・ツーリズムを専門とする岡本健は、アニメ聖地巡礼を「虚構空間のキャラクターや、キャラクターが生きる世界を感じるために」現実空間と虚構空間との「接点」を求めて現実空間を移動する行為として説明している（岡本2016: 244-245）。あるいは清水強志と佐藤和雄も聖地巡礼に関する先行研究をレビューするなかで、観光研究の文脈に立つ従来の諸研究が「基本的には作品内における架空の場所と現実の場所との接点をめぐる行為であるという認識」を前提としてきた、と指摘している（清水・佐藤2012: 69）。

現代的な聖地巡礼に認められる上述のような性質は、童謡・唱歌をめぐる具象化の実践と重なる部分が多い。童謡・唱歌のモデルや舞台は、謎解きの結果として発見されるまではただの（歴史的に聖別されてきたわけではない）山や川や農家の垣根だったのであり、また同地を訪れる人々は具象化されたインデックスを接点として虚構的な「日本人の心のふるさと」（それもまた一種の物語世界である）へと思いを馳せるのだ。もちろん細部にまで目を配れば相違点も出てこようが、アニメにおける聖地と童謡・唱歌のインデックスは、「現代的なサブカルチャー／古く懐かしい歌の世界」という表層的な印象の相違に反して、意外に近い関係にあると言ってよい。

具象化のインデックスは、さらに別の観点からもその特徴を捉えることができそうだ。インデックスは、それによって指し示される「日本人の心のふるさと」が本質的に虚構であるがゆえに、「シミュラクル」としての性格を強く帯びることにもなる。

シミュラクルはJ. ボードリヤールらの思想を通じて広く知られるようになった概念だが、一般には「オリジナルなきコピー」の意味で使われることが多い。本来ならコピーは特定のオリジナルを模して作られるが、そうしたオリジナルを持たず、ただなんとなくそれらしいイメージに則って作られた記号がシミュラクルである。オリジナルに従属することを余儀なくされるコピーに比して、オリジナルを持たないシミュラクルの在り方はそれだけ自由であり、人々のニーズや理想に適合するように形成されることが多い。たとえば前節でデーヴィスの「集合的ノスタルジア」について見た際、ディズニーランドやディズニーワールドの名前が挙げられていたが、これらの施設は典型的なシミュラクルの例として頻繁に言

及されているものである。

翻って、童謡・唱歌における具象化されたインデックスは、具体的・個別的な「私」や「あなた」の記憶とは合致しないにもかかわらず、なんとなく日本人なら分かるよね、という緩やかな共感に沿って「心のふるさと」という存在しない空白を想像的に埋め合わせるものである。歌詞の内容に沿うよう恣意的に見付け出された《みかんの花咲く丘》や《たきび》の風景、あるいは最初から人工的に形成された「めだかの学校」などは、いずれも「日本人の心のふるさと」というイメージに適合的であり、それゆえに典型的なシミュラクルだと評せる。

繰り返すとおり、シミュラクルはオリジナルに従属していない。従って、個々のインデックスに対して「そこに童謡・唱歌にうたわれたような事実がかつて本当にあったのか」と問うことは、決してナンセンスとまではいかにしても、それがシミュラクルである限りにおいて実は重要な意味を持たない。童謡・唱歌の具象化に関する言説の多くが真相／深層の究明という姿勢を打ち出しながらも、その努力が科学的に徹底したものになりにくいのは、それが厳密な歴史考証の欲望とは異なる原理で受容・消費されているからだろう。

このように考えてくると、菊地の提示した《赤い靴》の物語が、阿井や福地による反論にもかかわらず今なおこの歌をめぐる説の一つとして機能している理由も見えてこよう。菊地の物語は、赤い靴の少女が実は国内の孤児院で亡んでいたという点において確かにショッキングなものであったが、他方でそれは明治時代後半の日本を舞台とするベタな「母と娘の感涙の人間ドラマ」（菊地1979の帯）でもあり、その意味で「日本人の心のふるさと」的郷愁とうまく適合するものであった。そんな菊地の物語が、現実との齟齬を指摘する声にかき消されることなく紹介され続けているのは、それが良質なシミュラクルとして社会に受け入れられたためではないだろうか。

6. 結尾：再発見される「ふるさと」

我々はここまでの議論を通じて、童謡・唱歌の歌詞世界を具象化しようとする欲望が「日本人の心のふるさと」の存在を確認する手段として講じられていること、しかし実際には「日本人の心のふるさと」は虚構であり、それゆえ具象化されたインデックスは一種のシミュラクルに他ならないこと、などを見てきた。

本論を通じて得られた上述のような知見は、故郷をめぐる既存の社会学的議論ともうまく整合する。たとえば日本文学者の藤井淑楨は、戦後の歌謡曲のなかにうたわれた「故郷」像を分析し、それまでは「変わらない」ものとして存在していた故郷とのつながりが、1960年代中頃から次第に不確かなものへとシフトしていく様子を描き出している（藤井2000: 39-72）。人々はこの頃から次第に、自分を待っていてくれる故郷を見出せなくなっていったのだ。だがその後1970年代にはいると、人々は既に切り離されてしまった本来の故郷に代わる新たな目的地として、大自然や城下町といった「魂のふるさと」を志向するようになった、という（*ibid.*: 73）。藤井の「魂のふるさと」という表現は、本稿における「心のふるさと」にそのまま対応するものだと考えてよいだろう。

もう一つ別の議論も参照しておこう。文化人類学者の安井眞奈美は、ジブリのアニメ映画『おもひでぽろぽろ』と『耳をすませば』の分析を通じ、それらの物語が「個人が数あるふるさとのなかから自由に自分のふるさとを選択できるようになった」状況を前提にしていると喝破した（安井2000: 127）。今日、故郷とは書き換え不可能な唯一無二の出生地ではなく、能動的に「選択」するものなのだ。安井が指摘するそうした状況は、2008年に始まった「ふるさと納税」においていっそう明瞭に観察できるようになったと言えよう。我々は納税の特典としてもらえる各地の産物のカタログを眺め、そのなかから自分にぴったり

な「ふるさと」を恣意的にセレクトする。煩わしい人間関係にも不便な交通にも悩まされることないまま、私が選び出した「ふるさと」は定期的にパッケージングされた産物を都会の我が家に送り届けてくれるのだ。

同じように、童謡・唱歌を契機として国内各地に用意された「ふるさと」のインデックスは、選択可能な、しかしそれゆえに人々の実際の出生地とはまったく関係を持たない故郷のシミュラクルとして、当地を訪れた人々を暖かく迎え入れてくれる。あなたは日本人でしょう、ならば、ここはあなたの「ふるさと」なのです、というわけだ。そのとき、大平山を前にした我々の胸中には、あり得ないはずの「ふるさと」の記憶が、正体不明の懐かしさと共にわき上がってくる（のかもしれない）。

参考文献

1. Davis, Fred (1979), *Yearning for yesterday: a sociology of nostalgia*, N.Y.: Free Press. = (1990), 『ノスタルジアの社会学』, 間場寿一・萩野美穂・細辻恵子 [訳], 世界思想社.
2. 阿井渉介 (2007), 『捏像 はいてなかった赤い靴: 定説はこうして作られた』, 徳間書店.
3. 井手口彰典 (2015), 「大正期から現在までの童謡をめぐる社会的イメージの変遷」, 『ソシオロジ』 60(2): 3-20.
4. 井手口彰典 (2016), 「日本の児童童謡歌手の特徴と戦後におけるその変質」, 『応用社会学研究』 58: 37-52.
5. 今井信治 (2012), 「ファンが日常を「聖化」する: 絵馬に懸けられた願い」, 山中弘 [編] 『宗教とツーリズム: 聖なるものの変容と持続』, 世界思想社, 170-189.
6. 岡本健 (2016), 「あいどるたちのいるところ: アイドルと空間・場所・移動」, 『ユリイカ』 686 (2016年9月臨時増刊号) 『総特集 アイドルアニメ』, 243-250.
7. 加藤嶺夫 (1993), 「幻の場所『月の沙漠』」, 『子どもの昭和史: 童謡・唱歌・童画100』 (別冊太陽), 平凡社, 49.
8. 上笙一郎 [編] (2005), 『日本童謡事典』, 東京堂出版.
9. 菊地寛 (1979), 『赤い靴はいてた女の子』, 現代評論社.
10. 恋塚稔 (1984), 『みかんの花咲く丘: 川田正子一歌とその時代』, 東京書籍.
11. 小島美子 (1970), 「新民謡運動の音楽史的意義」, 『演劇学』 11: 1-29.
12. 齊藤弥四郎 (2012), 『童謡「月の沙漠」と御宿町』, 本の泉社.
13. 佐野靖 (2000), 『心に響く童謡・唱歌: 世代をつなぐメッセージ』, 東洋館出版社.
14. 清水強志・佐藤和雄 (2012), 「アニメ文化の受容: アニメ聖地巡礼」, 『日仏社会学年会報』 22: 65-82.
15. 白根記念渋谷区郷土博物館・文学館 [編] (2008), 『「春の小川」の流れた街・渋谷: 川が映し出す地域史』 (特別展示図録), 白根記念渋谷区郷土博物館・文学館.
16. 福地順一 (2014), 「童謡「赤い靴」のモデルについて」, 北海道教育大学釧路校国語科教育研究室 『国語論集』 11: 90-96.
17. 藤井淑禎 (2000), 「歌謡曲のなかの〈故郷〉」, 成田龍一 [他] 『故郷の喪失と再生』, 青弓社, 37-90.
18. 宮原典子 (1989), 「父・宮原晃一郎と「我は海の子」」, 『早稲田学報』 997: 30-31.
19. 文部省 (1960), 『小学校音楽指導書』, 教育出版.
20. 文部省 (1999), 『小学校学習指導要領解説: 音楽編』, 教育芸術社.
21. 安井真奈美 (2000), 「消費される「ふるさと」」, 成田龍一 [他] 『故郷の喪失と再生』, 青弓社, 91-132.
22. 山口幸男 (2003), 『明治期郷土唱歌: 地理教育的・総合学習的考察』, 学芸図書.
23. 横田憲一郎 (2002), 『教科書から消えた唱歌・童謡』, 産経新聞ニュースサービス [発行], 扶桑社 [発売].
24. 横山太郎 (2013), 『名曲の舞台を訪ねて』 (トラベルMOOK ジパング倶楽部), 交通新聞社.
25. 読売新聞文化部 (1999), 『唱歌・童謡ものがたり』, 岩波書店.
26. 渡辺裕 (2010), 『歌う国民: 唱歌, 校歌, うたごえ』, 中央公論新社.