

童謡はなぜ〈怖い〉のか

——言説の背景とその機能について——

井手口 彰 典

はじめに——童謡に対する社会的想像力

「童謡」という言葉には様々な社会的イメージがまわり付いている。なかでも今日広く流布しているのは、童謡を「日本人の心のふるさと」として位置づけようとするものだろう。拙著『童謡の百年』（井手口「二〇一八」）でも詳しく確認したとおり、昨今の童謡は古き良き日本を伝える歌、無垢で純粹な童心を体現した歌、しかし今まさに失われようとしてつある歌、それゆえに次世代へと受け継いでいくべき文化財としての歌、といった意味を付与され、積極的かつ好意的に消費されている。

だがそうした「心のふるさと」言説が広範に共有される

一方、昨今の童謡はどうやら、それとは全く異なる「もう一つの顔」も持ち合わせているようだ。すなわち、何らかの謎や秘密を隠し持った、怖かったり悲しかったり残酷だったりする歌としての童謡である。童謡はしばしば「本当は〇〇な」といった枕詞を伴いつつ、その表層的な親しみやすさには全くそぐわないスキャンダラスでセンセーショナルな存在として語られることが少なくない。私的な例になつてしまいが、筆者自身も前掲『童謡の百年』を上梓して以降、複数のメディア（テレビ局の番組制作部や出版社など）から、童謡をめぐるそうした逸話についての問い合わせを受けた。

「日本人の心のふるさと」であるはずの童謡は、それにも

かわならず、なぜ怖かったり悲しかったり残酷だったりする種々の逸話（以下、本稿ではそれを便宜上「怖い童謡」言説と総称する）と（も）結び付こうとするのか。またそこには、童謡を受容する我々の社会のどのような欲望やニーズが反映されているのか。そこで本稿では、昨今様々な媒体を通じて語られている「怖い童謡」言説を取り上げ、その背景と機能を、童謡という音楽カテゴリーが持つ特質に照らしながら考察する。

ただしその際、本稿では個々の「怖い童謡」言説の真偽については基本的に問題としない。それらの言説のなかには根拠が不明あるいは曖昧なものも少なくなく、一部には明らかに現実離れた内容さえ見受けられるが、その一方で確実に虚偽だとは断定しかねるものもあり、話の真偽に不用意に拘泥すると議論が先に進まなくなってしまうためである。そうではなく、本稿ではそうした言説が真偽不詳であるにもかかわらず積極的に語られるのかに注目する。本文中の引用に際してはルビを省略し、筆者による補足は「亀甲括弧」で示した。参考文献のうち書籍・記名された雑誌記事・映像作品・漫画は巻末に書誌情報をまとめ、無記名の雑誌記事・新聞記事については適宜本文中（または注）に詳細を示した。

予備的議論——「童謡」の指示対象

議論を始める前に、まず本稿における「童謡」の範囲を確認しておかなければならない。「童謡」という語は時代や話者によってその意味するところが大きく変わるためである。近世以前には、童謡はいわゆる「わらべ唄」や「流行り歌」を意味する言葉として用いられていた。だが大正時代半ばにいわゆる童謡運動が起こると、童謡は先行する「唱歌」を批判的に乗り越える芸術的な詩歌として位置づけられるようになる。また海外から輸入され翻訳歌詞が付けられた子供向けの歌や、一九六〇年代に始まったテレビアニメの主題歌なども童謡の一種として遇されてきた。他方、童謡の商業化を憂う人々のなかには「童謡」という言葉の使用を避ける傾向も見られ、特に戦後には「子どもの歌」などの呼称が意図的に用いられたこともあった。

だが上述したような用例は、必ずしも今日の一般的な「童謡」像と一致しない。わらべ唄、唱歌、大正童謡、あるいは戦後の新しい子どもの歌などの区分は今日では殆ど失効しており、「童謡」という大きな括りのなかで混在的に捉えられていると見てよい。反面、かつて童謡の一部であったはずのアニメ主題歌などは、近年では童謡とは別種のもの

としてカテゴライズされることが多い。また特撮ヒーロー物の主題歌や比較的新しい子供向けヒのツト曲（たとえば《だんご3兄弟》や《おしりかじり虫》など）も、やはり童謡の範疇からは除外される傾向にある。

本稿ではそうした今日の状況を踏まえつつ、「現在もっとも一般的にそうであると考えられているようなもの」として「童謡」という言葉を運用する。つまり、わらべ唄や唱歌や子どもの歌を緩やかに含みつつ、しかしアニメソングや近年のヒット曲は除外されるような、言葉ではきちんと線引きしにくい漠然とした「なにか」として童謡を位置づける。

こうした曖昧な語の運用は学術的考究を進める上で不適切だとの批判が出てくるかもしれない。だが現にそうした漠たるものとして社会のなかで「童謡」の語が用いられている以上、厳密な定義に執着することは却って自由な議論を困難たらしめる。「童謡」概念の揺れや変容については井手口「二〇一八」で論じているので詳細はそちらに譲り、本稿ではこの問題に不用意に踏み込むことは控える。

〈怖い童謡〉言説の実例

「はじめに」で述べたとおり、昨今の童謡には怖かったり悲しかったり残酷だったりする逸話がまわり付いている。本節ではそうした〈怖い童謡〉言説のなから、サンプルを一〇件ほど取り上げ概略をまとめる。もちろんここで取り上げるものがすべてではないが、おおよその傾向を掴むには十分だろう。具体例の選択に際しては、言説の内容が（a）怖さ・悲しさ・残酷さといったネガティブな感情やイメージに結び付いたものであるという前提に加え、（b）誰もが認める一般的・歴史的な事実ではないこと、（c）歌詞として直接的に明示されたものではないこと、にも留意した。

以下、タイトル・作詞者／作曲者・歌の成立年に続き、網掛けで言説の概略を紹介し、適宜コメントを加える。記載順序は成立時期不詳の三曲を先頭に置き、以降は成立年順とした。なお各言説には活字化された典拠を添えたが、これは実際に当該言説が世間に流布していることを傍証するためのものであり、（後述する《赤い靴》を例外として）必ずしも当該言説の初出を示すわけではない。また事実関係について一定の検証が可能なものや、第三者によって異

論が提示されているものについては、分かる範囲で補足した(ただし繰り返し返すように本稿は各言説の最終的な真偽判定には与しない)。

I. 《かごめかごめ》、作者不詳、成立時期不詳(江戸時代以前)

①真夜中にこの歌をうたうと怪奇現象が起きる(鏡に人が映る・斧が飛んでくる)。／②歌詞の内容は籠に閉じ込められた罪人、色町の遊女の逃亡、ないしは妊婦の流産をうたったものである。／③徳川幕府の埋蔵金のありかを示している。

歌の出自が古く歌詞の意味も捉えにくいことから、非常に多くの説が存在している。①についてはマイバースデイ編集部「一九九〇～二八四―一八五」やポプラ社編集部「一九九六・九二」にその例が出ている。また②と③についてはいづれも桜澤「二〇一一・二二―二三」で紹介されている。

II. 《通りゃんせ》、作者不詳、成立時期不詳(現在の形になったのは一九二一年)

天満宮の境内で子供を、貧しさによる口減らしのた

めに殺害し、一人で帰宅しようとする親をうたっている。

上記の話は日本の童謡研究会「二〇〇二・一一―一四」で取り上げられている。他に、必ずしも怖さや悲しさとは結び付かない例として、埼玉県川越市の三芳野神社への参拝をうたっている、関所(特に箱根のそれ)を越える難しさをうたっている、などと説明されることも多い。なお現在知られている歌は古くからの伝承歌を本居長世が一九二一(大正一〇)年に整えたものである「上二〇〇五・二七六」。

III. 《花いちもんめ》、作者不詳、成立時期不詳(大正頃?)

「花」は女性を指し、娘の売買をめぐる女衞と親との金銭的な駆け引きをうたっている。

合田「二〇〇二a・三五―三六」、桜澤「二〇一一・七三」などで言及されている。歌そのものは大正期に近畿地方で成立し全国に伝播したのではないかと考えられているが諸説ある「犬飼・墨二〇〇三・一一」。なお女衞云々はさておき、この歌が「子取り遊び」と呼ばれる遊び歌の系譜に属するものであることは確かかなようだ。

IV. 《赤い靴》、野口雨情／本居長世、一九二二年

赤い靴の女の子のモデルは宣教師の養女となった佐野きみであり、彼女はアメリカに渡ることなく国内の孤児院で没した。

他の例とは異なり、この話には明確な出典がある。

北海道テレビの菊地寛が一九七八年に制作したドキュメンタリー番組『赤い靴はいた女の子』と、彼の手による同題の書籍がそれである「菊地一九七九」。ただし菊地による女の子＝佐野きみ説に対しては、二〇〇七年に小説家の阿井渉介がそれを「虚妄」だと批判する検証本を出している「阿井二〇〇七」。

V. 《しゃぼん玉》、野口雨情／中山晋平、一九二三年

①飛ばずに消えた「しゃぼん玉」とは、幼くして亡くなった野口雨情の子供のことである。／②「しゃぼん玉」とは間引きされた嬰兒を喩えたものである。

①②とも、『日本童謡事典』において（否定的なニュアンスで）言及されている「上二〇一五・一九一」。なお①についてだが、実際に雨情は長女を生後一週間ほどで、また次女を二歳で失っている。ただし長女が亡くなったのは「歌詞が書かれる一四年も前のこと」で

あり「竹内二〇〇九→二〇一七・一〇〇」、逆に次女が

亡くなるのは曲の成立後である。また②について『日本童謡事典』は「根拠は全くなし」としている「前掲上」。

VI. 《アメフリ》北原白秋／中山晋平、一九二五年

①雨の日の夕方に二番をうたうと、女の子（の幽霊）が現れる。／②「ヤナギノネカタ」で「ズブヌレ」になつて泣いている子供は幽霊である。

①は常光「一九九五・二六」やポプラ社編集部「一九九六・九三」で、②については日本の童謡研究会「二〇〇二・六八」や桜澤「二〇一八・八〇―八一」で取り上げられている。

VII. 《赤蜻蛉》三木露風／山田耕筰、一九二七年

①「姐や」は嫁に行ったのではなく売り飛ばされたのである。／②第二次世界大戦での日本の敗北をうたつたものであり、「あかとんぼ」はゼロ戦を指す。また「お里のたより」が絶えたのは出征、学童疎開、または検閲のためである。

①②共に上田「二〇〇二・八五」で紹介されているが、上田自身は前者を「珍解釈」、後者を「誤解」と切

り捨てている。実際、②については話に相当の無理がある。詞が先行して（曲なしで）発表されたのは一九二一（大正一〇）年だが、その時点では太平洋戦争はおろか日中戦争もまだ始まっていないし、もちろんゼロ戦も存在していない。

VIII. 《ウミ》、林柳波／井上武士、一九四一年

「いつてみたいなよそのくに」という歌詞は海外への出兵の夢を描いている。

歌の初出が一九四一（昭和一六）年の国定教科書『ウタノホン上』であることを踏まえての説で、合田「二〇〇五・一五―一八」等に見られる。なおこの説に対しては産経新聞編集員の喜多由浩が同紙二〇一九年五月八日の記事「うみ」は大陸侵略の歌？」（朝刊七面）のなかで、『ウタノホン』の指導手引書や作詞者の言葉などにも触れつつ、「戦時下だからといってすべての歌が軍国主義や皇国史観に結びつけられたわけではなく、侵略と結び付けるのは「些かオーバーではないか」と指摘している。

IX. 《めだかの学校》茶木滋／中田喜直、一九五一年

「川」とは三途の川のことであり、そこで泳いでいるのは子供や水子の霊である。

雑誌『ムー』に掲載された泉保也の記事で紹介されている他「泉二〇一〇・五七」、インターネット上でも見かける。

X. 《サッチャちゃん》、阪田寛夫／大中恩、一九五九年

①サッチャちゃんはバナナを半分食べたところで交通事故に巻き込まれてしまった。／②歌詞には四番があり、そこでサッチャちゃんは電車に轢かれて足（または下半身）を失ってしまう。

①はマイペースディ編集部「一九九〇・一八〇」や常光「一九九五・一九八」で紹介されている。また②は、一九九〇年代の末頃にパソコンや携帯電話のチェインメールとして広まったと考えられている「松山二〇〇四・一八九―一九一」。なお、この歌に関しては作詞者の阪田寛夫がサッチャちゃんに実在のモデルがいることを認めているが「阪田一九九五・一一三」、その内容と上記の各説は（もちろん）合致しない。

言説の登場・普及時期

以上に見てきた〈怖い童謡〉言説が世間で語られ始めたのは、いつ頃からなのか。一〇例のなかでその答えがはっきりしているのは《赤い靴》の女の子¹佐野きみ説のみで、その出自は前述のとおり一九七八年に制作されたドキュメンタリー番組である。では他の例についてはどうか。厳密な絞り込みは困難だが可能な範囲で追跡してみたい。

まず比較的古くまで遡れそうなのは《しゃぼん玉》である。たとえば読売新聞一九九七年六月一日の「うた物語」（朝刊四面）で紹介されている高石ともや（歌手）の証言によれば、彼はこの曲が「間引きで死んでいった子供を歌ってる」という説を「一九六六年の暮れ」に聞いたという。また朝日新聞一九八二年二月三日の「ひととき」（読者コーナー、朝刊一三面）からは、「子供が死んだときに作った」歌だという解釈が（掲載時から見て）何年も前から流布していたらしいことが読み取れる。『日本童謡事典』でも、雨情の子供説・嬰兒説の双方が「一九七、八〇年代に至って」世間に流行し始めた、と指摘されている（上二〇〇五・一九二）。これらを総合すれば、当該言説は遅くとも一九七〇年代にはそれなりに広まっていたと考えてよさそ

うだ！。

他の歌についても見ていこう。一九七六年には漫画家の高階良子が「赤い沼」²というホラー作品のなかで《かごめかごめ》を山村における曰く付きの歌として登場させている。また一九九〇年代に入り、いわゆる「学校の七不思議」を軸としたオカルトブームが子供の間で広まると、これに関連する書籍のなかにもいくつかの〈怖い〉言説例が見られるようになる。《かごめかごめ》《アメフリ》《サッチャーん》の三曲についてそれぞれ①に示したものがそうだ³。

ただ、以上に見てきた九〇年代までの事例について重要なのは、それらの言説が当時は互いに独立的に、個々の歌の単位で語られる傾向にあった、という点である。つまり九〇年代には、いくつかの歌について〈怖い〉言説が確認できるものの、童謡という音楽カテゴリーそのものを一括りに〈怖い〉ものと位置づけるような例は（皆無ではないものの）あまり見られないのだ。数少ない例外として、雑誌『SPA!』の一九九〇年八月二二日号に組まれた特集「ハitek都市のNEW怪奇現象を追う」では、童謡に残酷な物語が隠されているといううわさが「昨年（一九八九年）の暮れごろから全国に流れはじめた」と報じており、《かごめかごめ》《しゃぼん玉》《赤蜻蛉》《サッチャーん》《ずいず

いずつころばし』の五曲を(集合的に)取り上げている「一九九〇・五二」。ただ、管見の限りこうした例はさほど多くない⁴。

だが、やがてそれらの話は「怖い童謡」として集約され総体的に流行するようになる。そのきっかけの一つになったと思われるのが、一九九〇年代末の「グリム童謡」ブームである。

経緯を簡単に確認しておこう。読売新聞一九九九年一月三〇日の記事「グリム童謡 世紀末の復活」(西部夕刊一面)によれば、発端は一九九三年にドイツ語の語学書として出版された『グリム「初版」を読む』(吉原ら一九九三)が予想外の人気を博したことにあったようだ。これをきっかけとして一九九七年に『初版グリム童謡集』全四巻(吉原ら一九九七)が出版されると五〇万部の売れ行きとなった。それほどの関心をグリム童謡が集めたのはなぜか。ポインントは「初版」にある。今日では既にそれなりに知られた話だが、一八二二年に発表されたグリム童謡の初版には現代の感覚に照らして残酷だったりエロティックだったりする描写が含まれていた。だがそうした表現は、子供にふさわしくないものとして時間の経過のなかで次第に変更・カットされていった。今日一般的に親しまれている「シンデレ

ラ」や「白雪姫」の物語は、そうした変化を被った後のものである。ところが、忘却されていたはずの初版の物語が九〇年代に掘り返されたことで、その残酷性やエロスに光が当たり、新鮮な驚きとともに受け止められたのだ。関連書籍も多数登場し、特に一九九八年に発売された桐生操の『本当は恐ろしいグリム童謡』はミリオンセラーとなってブームのピークを彩った(桐生一九九八)。

以上に概観したグリム童謡ブームだが、興味深いのは、一見して無害な子供向けストーリーのなかに残酷さなどのイメージを読み取るうとする社会的想像力が、次第に隣接するカテゴリー、すなわちグリム以外の童話や民話、日本のお伽噺、あるいは英米の伝承童謡である「マザーグース」等にまで広がっていった、という点である。そして国内の童謡もまた、おそらくは同一の社会的想像力の基盤の上で消費されるようになっていったのだと考えられる。そうした変化を傍証すると思われる端的な例として、ここではミレニアムをまたいで〇〇年代初頭に登場したいくつかの童謡関連書籍、すなわち合田道人の「童謡の謎」シリーズ「二〇〇二a/b/c」と、日本の童謡研究会による『誰も知らなかった本当はこわい日本の童謡』(二〇〇二)を取り上げてみよう。

これらの書籍は、個々の歌のレベルではなく、「童謡」という音楽カテゴリーそのものを〈怖い〉言説に紐付けて語っている点に特徴がある。たとえば合田「二〇〇二a」は大きく四つの章から構成されているのだが、各章にはそれぞれ「こんなに悲しい童謡たち」「こんなに怖い童謡たち」「こんなに奇妙な童謡たち」「こんなに艶っぽい童謡たち」というタイトルが付されている。後続の二冊についても同様で、それらの目次には「哀しい」「恐ろしい」「不思議な」「妖しい」「合田二〇〇二b」、「涙をさそう」「恐怖に充ちた」「悲恋に隠れた」「合田二〇〇二c」などの言葉が（以上ですべてではないもの）並んでいる。また日本の童謡研究会「二〇〇二」はそのタイトルのとおり童謡を明確に「こわい」ものとして位置づけており、怪談めいた話や悲話が大部分を占めている。

もちろん、これらの書籍のなかにグリム童謡ブームからの影響を直接認めるような記述があるわけではない。また著者らにそうした自覚があったのかどうかも定かではない。ただ、日本の童謡研究会「二〇〇二」のタイトルに「本当はこわい」、という言い回しが使われている点などを重ね合わせて考えるにつけ、「残酷な」グリム童謡と〈怖い〉童謡の背後には、共通した社会的想像力の傾向を認めることが

できそうだ。そして事実、童謡は概ねこの時期（〇〇年代前半）を境に、個々の歌の単位ではなく「童謡」という集合体として頻繁に〈怖さ〉をまとうようになる。以下、いくつかのサンプルを確認しておこう。

たとえば二〇〇三年には長坂秀佳が小説『黒い童謡』を発表している。その内容は《ずいずいずつころばし》《花いちもんめ》《かごめかごめ》《通りゃんせ》を各モチーフとする四編の超常的な内容の物語である「長坂二〇〇三」。また二〇〇四年には『週刊大衆』の増刊号で「みうら悦子が読み解く本当は怖いニッポンの童謡」の連載が始まり、翌〇五年にかけて《かごめかごめ》《しゃぼん玉》《かなりや》《夕焼小焼》など計九曲が取り上げられている「みうら二〇〇四―〇五」。漫画でも、今井康絵が二〇〇六年から翌〇七年にかけて『ちやおデラックス』に《かごめかごめ》《花いちもんめ》《通りゃんせ》《月の沙漠》《てるてる坊主》をモチーフとするホラー短編を連載しており、それらは後に『本当は怖い日本の童謡』として単行本化されている「今井二〇〇七」。

映像作品では、二〇〇七年に福谷修の監督・脚本による劇場映画『こわい童謡』（表の章・裏の章）が公開され、二〇〇八年には長江俊和監督のオリジナルビデオ作品『本当

は怖い童謡」が発表された。前者は《かごめかごめ》《通りゃんせ》《花いちもんめ》他複数の歌がストーリーに絡むサスペンス、後者は《かごめかごめ》《アメフリ》《花いちもんめ》《通りゃんせ》を各モチーフとする心靈的な内容の短編集である。さらに二〇一一年には、複数の童謡についてその〈怖い〉来歴を紹介する書籍『本当は怖い世界の童謡』が出版されている〔桜澤二〇一一〕。同書の「はじめに」ではその内容が、「日本や海外の童謡や民謡を、様々な角度から検証し、そこから得たインスピレーションで、ホラーを展開」したものであり「怖い怖い、極上のエンターテインメント」だと紹介されている〔前掲・八〕。

〈怖さ〉の背景

我々は前節において、二二世紀以降の童謡が総体的に〈怖さ〉をまとうようになるプロセスを確認してきた。ただ、そうした状況に対してはある素朴な疑問が湧く。グリム童話ブームをきっかけに個々の曲でなく特定の音楽カテゴリーを〈怖い〉ものと位置づける例が増加したとして、ではなぜそれが童謡でなければならなかったのか、という問題だ。グリム童話には初版という隠し球があったわけだが、童謡

にそうした「一般に知られていない別バージョン」は存在しない。また両者は確かに子供向けという点で共通しているものの、それならたとえば〈怖いアニメソング〉でもよかったのではないか。あるいは一九九〇年代に「学校の七不思議」のブームがあったことは既に言及したとおりだが、往時の語りを思い出してみれば、真夜中の音楽室で鳴り響いていたのは《エリーゼのために》や《月光ソナタ》であったし、目が動いていたのはベートルヴェンやバッハの肖像画であった。ならば〈怖いクラシック〉でもよさそうなものだ。しかし現実には、アニメソングやクラシック音楽よりも童謡の方がはるかに〈怖さ〉と親和的であるように見受けられる。それはいったいなぜなのか。〈怖い〉逸話と積極的に結び付けられる内在的な特性のようなものが、童謡には内包されているのだろうか。

そうかもしれない、と思わせる議論がいくつかある。特に伝承的なわらべ唄については、かねてよりある種の呪術性がそこに潜んでいることが指摘されてきた。たとえば詩人の吉原幸子は一九七四年に発表した短文のなかで、「童唄の世界では、時代的な野蕃さと子供自身の野蕃さが自然に結合している」と指摘し、「私たちが何気なく唄っていた童唄の中にもきつといろいろな「鬼」がかくれていたのではあ

ろう」と述べている「吉原一九七四・七一―七二」。また大正童謡についても、ルポライターの朝倉喬司が一九八九年の単著のなかでその「奇怪さ」を指摘している「朝倉一九八九・八一―九」。《あの町この町》における「時間の外側」を「ジリジリと遊行」しているかのような視角や、《赤い靴》における「この世の構成」の「外側」から係わってくるかのような「異人さん」の存在を例に取りつつ、朝倉は「子どもの言語感覚に（ある種組織的に）意味の乱反射作用をおこさせ、異空間にひっそらっていくようなコトバ遣い」こそが「大正童謡のきわだった特徴」だったと指摘している「前掲・一〇―一三」。

ただ、吉原や朝倉の鋭い指摘は確かに説得的であるものの、すべての童謡が「野蕃さ」や「怪奇さ」を内在させているわけでもないのだから、また童謡を聴く我々全員がそれを敏感に感知できるわけでもないのだから。ならば、特に二一世紀以降の童謡が総じて〈怖い〉言説をまといやすくなった背景には、もう少し別の（どちらかと言えば外的・社会決定的な）要因が潜んでいると考えた方がよいのではないか。

そうした可能性を考える上で注目したいのは、今日における〈怖い童謡〉言説が、いわゆる「都市伝説」の重要な

一ジャンルを構成している、という事実である。議論を先取りして述べるならば、現代における童謡は、それが都市伝説として流布する上で有利となるいくつかの性格を帯びており、それゆえに〈怖い〉言説と積極的に結び付くようになってきているのだと思われる。ただ、この問題について踏み込んだ考察を行うためには、まず議論の補助線として、都市伝説がいったいどのようなものであるのかを確認しておく必要がある。

社会心理学を専門とする川上善郎は、「うわさ」を社会的に分析するなかで、その働きを大きく三つのタイプに分類している。すなわち①「おしゃべり」としてのうわさ「ゴシップ」、②「社会情報」としてのうわさ「流言」、そして③「楽しみ」としてのうわさ「都市伝説」である「川上ら一九九七・一七」。川上の議論を筆者なりに要約すると、①のゴシップは、身近な人に起こった事件や出来事についてのおしゃべりだが、うわさは本人と関わりのある人々のなかでのみ流布するため、広範な社会性を獲得することは少ない。また②の流言は、何らかの曖昧な状況に対し、それを説明する情報が欠如しているときに流れる真偽不詳のニュースであり、事実として語られることが多い。これらに対して③の都市伝説は、重要な情報を相手に伝えるた

めではなく、むしろ話すこと自体を楽しむために取り上げられる、奇妙だったり怖かったり笑えたりする話である。また都市伝説においては当の話が事実であるのか否かがさほど問題とされず、その内容は聞き手の興味をより強く引くように変容していく。さらに都市伝説は、それが生まれるための特別な社会状況を必ずしも必要とせず、それゆえに同じ話が時と場所を変えて何度も再登場することがある〔前掲：二五—一八、三四—五七〕。

以上のような（ゴシップや流言との対比における）都市伝説の性格を踏まえつつ、改めて童謡という音楽カテゴリーに目を向けてみよう。すると、それらの歌が持つ今日的な特徴が都市伝説の在り方と極めて親和的であることが見えてくる。

第一に、童謡がわが国において高い知名度を誇っているという点は非常に重要だ。あくまでも一般論だが、演歌にせよアイドルポップにせよクラシック音楽にせよ、音楽カテゴリーの多くはその支持層が特定の社会的・年齢的コーホートに偏る傾向がある。だが「日本人の心のふるさと」としての童謡は、まさにそうであるがゆえに、多くの「日本人」によって広く知られて（さもなければ知られているべきだと考えられて）いる。そして、この「知名度の高さ」

という特徴は、童謡が都市伝説の素材として語られる上で有利に働く。たとえ誰かに（怖い童謡）の話を伝えようとしても、そもそも相手が当の歌を知らなければ話は盛り上がらない。広く知られているからこそ、「あの童謡にそんな裏話が!？」、というリアクションを誰からでも容易に引き出すことができるわけだ。

第二に、今日の童謡がごく善良なものとして理解されている点も見逃せない。前述した「心のふるさと」の他、無垢、童心、純朴、ノスタルジー、文化財、など修辭語は何でもよいのだが、とにかくも昨今の童謡にはそうした様々なプラスのイメージが付与されている。そうした善良さは、しかし、当の童謡に（怖い）逸話が追加的に付与される際にそれをいっそう引き立たせる役割を担う。醜聞は対象となる人や事物のもともとのイメージが高潔であるほど際立つのだ。そうした「ギャップの大きさ」は、相手の興味をより強く惹起することを志向する都市伝説にとって、話が広まっていくための重要な要素となるだろう。

第三に、童謡は話者にとって自由な解釈を容認しやすい特徴も持ち合わせている。そうした特徴は、この音楽カテゴリーが持つ「歌詞のシンプルさ」と「イメージ的な古さ」に由来している。順に見ていこう。まず前者についてだが、

童謡の歌詞は散文としての童話はもちろん、他の音楽カテゴリー（歌謡曲等）と比較しても圧倒的に短く、また（伝承歌であるわらべ唄と文語体の唱歌を除けば）使われる語彙も非常に簡素である。それゆえ童謡においては詳細な背景の説明や情景描写が困難であり、歌詞だけで描ききれない細部は聞き手の想像力に委ねられることになる。従って童謡においては必然的に、作り手の思惑から逸れた（あるいは意図的に逸らした）解釈も出てきやすくなる。

また後者についてだが、童謡は今日、その多くが漠然と古いものとしてイメージされている。そしてこの古さという特徴は、現代の常識からは大きく逸れた解釈を童謡に付与することを可能にしている。たとえば「子売りや間引きを免れないほどの極度の貧困」や「軍国思想を織り込もうとする当局」といった場面設定は、現代であればあまり現実味を持たない。だが「これは江戸時代の（大正時代の／戦時中の）歌なのです、今とは状況が違うのです」という断り書きが用意できるならば、当の歌はそれだけ様々な物語をその内側に抱え込むことができるようになるだろう。以上に見た各点ゆえに、童謡は裏読みがしやすく、それゆえ（怖い）逸話を新規に生み出したり、あるいは伝播の過程でよりインパクトが出るようにその内容を変化させた

りすることが容易なのだと考えられる。

言説の社会的機能

誰もが知っていること、社会的に好ましいものであること、歌詞がシンプルであること、過去という舞台設定を活用できること。前節で具体的に見てきたこれらの性質は、童謡が都市伝説の素材として取り上げられることを容易たらしめる。そして都市伝説の一種としての（怖い童謡）言説は、そうであるがゆえに、正確であり真実であることをよしとする歴史的なロジックとは異なる規準において評価されることになる。都市伝説としての童謡を楽しもうとする人々にとって、それぞれの歌をめぐる逸話の真偽は実は決定的に重要な問題ではないのだ。言説が自己目的なうわさ話として世間の興味を喚起できさえすれば、それだけで当座の目的は達成される。むしろ、多少のあやふやさやフィクショナルな要素を混入させてでも、話をセンサーショナルでスキャンダラスなものにした方が、却って世間では持て囃されさえするのだろう。

では、そうした状況は批判され否定されるべきなのだろうか。

童謡をめぐる逸話に歴史的な正しさを求める人々とつては、そうなのだろう。実際、〈怖い童謡〉言説の内容的な誤りを（苛立たしげに）指摘する声は少なくない。もちろん、近年の「フェイクニュース」の氾濫を例に出すまでもなく、真実と虚偽とはきちんと区別されるべきだし、ましてそのせいで特定の誰かに迷惑や被害が及ぶようなことがあつてはならないだろう。

だがそうした点に十分に配慮しつつ、それでもなお指摘するならば、世の中が学術的な正しさのみで動いているわけではない、というのもまた事実である。たとえば心理学者の河合隼雄は、「物語」の特性について述べた文章のなかで、この問題について以下のように指摘している。

コップに野草の花がひとつ挿してある。それだけのことなら、別に誰もその花に注目しないかも知れない。しかし、それは病気で寝ている母親を慰めようとして十歳の少女が下校のとき摘んできたのだと知ると、その花が単なる花でなくなってくる。その花を介して、その少女に親しみを感じ、その母娘の間の感情がこちらに伝わってくる。そこに「関係づけ」ができてくる。そのことに感激すると、そのことを誰かに話をしたく

なる。友人に話をするとき、少女が花を買おうと思つたのだが、彼女には高すぎたので困つてしまったが、ふと野草の花を見つけて……というふうな話が少し変わることもある。それを聞いた人が他人に伝えるときは、母親がその花を見て嬉しく思うと、高かった熱がすうーと低くなって……とつけ加えるかも知れない。

〔乙〕だから「物語」は信用できないという人がある。それも一理ある。物語を文字どおり真実だというのは馬鹿げているが、だからと言って、それが無意味というのもおかしい。物語を語ることによって、母娘の関係の在り方がわかり、それに感動することによって、語り手と聞き手との間に関係が生まれ、このように「関係の輪」が広がっていくところに意味がある。「河合二〇〇二→二〇一六・六」

こうした河合の言葉を踏まえつつ想像を膨らませるならば、ひよつとすると〈怖い童謡〉言説は、その語りを通じて、従来とは異なる新たな仕方の人々の「関係の輪」を創り出そうとしているのではないか。だとすれば、我々が考えるべきは社会に流布している〈怖い童謡〉言説の真偽でなく（もちろんそれも大切だろうが、加えて）そうした言

説が誰と誰を、どのような仕方でも新たに関係づけようとしているのか、という問題でもあるはずだ。本稿では最後にこの問題について、特に「大人」と「子供」の二観点から簡単に検討を加えてみたい。

〈怖い童謡〉言説は、第一に、それを語る大人たちが童謡を「自分たちのもの」として再確保するための重要な手段になってきたと考えられる。今日では殆ど忘れられているが、概ね一九六〇年代頃まで、わらべ唄や唱歌、戦後の新しい子どもの歌、テレビアニメの主題歌なども含めた童謡は基本的に子供のためのものであった。成長し大人になれば童謡を卒業していくのが当然であつたし、またその裏返しとして、子供たちは大人向けの流行歌からかなり積極的に疎外されてもいた。つまり「童謡は子供がうたうべき」であり、かつ「子供は童謡をうたうべき」であつたのだ。そうした状況についての事例を伴う詳細な議論は井手口「二〇一八・二・三・五章」に譲るが、ともかくも過去の一定の時期まで「子供向けの歌／大人向けの歌」というゾーンングが現在よりも相当に強く機能していたのは確かである。

そんな（子供のものとしての）童謡が、日本人全体にとつての「心のふるさと」として位置づけられるようになるのは概ね一九六〇年代の末頃からであり、また多数の大人た

ちがそれを積極的になうようになるのは、（数値的に裏付けるのが困難だがおそらくは）一九八〇年代の半ばにいわゆる「童謡ブーム」が盛り上がった頃からのことだと考えられる。だが、子供のものである童謡を大人がうたうという状況は、視点を過去に置きつつ逆照射的に眺めるならば、ある種の倒錯を孕んでいる。

もちろん今日では、童謡を大人がうたつたからといって誰に咎められるわけでもない。テレビの歌謡番組や合唱団の発表会などでドレスやタキシードに身を包んだ大人たちが童謡をうたう姿はごく見慣れたものだ。「日本人の心のふるさと」たる童謡は、そうであるがゆえに日本社会全体にとって（大人も子供も関係なく）重要なものと位置づけられている。だがそれでも、大人たちのなかには童謡をより積極的に自分たちのものとして再確保したいという無意識的・潜在的なニーズがあつた（あるいは今でもある）のではないか。〈怖い童謡〉言説は、そうした大人たちの暗黙の欲望に作用する。表層的な愛らしさやのどかさを子供の領分として残しつつも、大人たちはその裏に「本当」の姿、自分たちにはか感知し得ない怖さや悲しさや残酷さを半ば作爲的に読み取ることで、童謡を自分たち独自の関係性なのか（大人の世界）へと編入しようとしてきたのではないか。

だが〈怖い童謡〉言説を必要としたのは決して大人ばかりではなかったはずだ。第二に、子供たちもまた、それを自分たちの関係性の再構築のために活用してきたのだと推測される。前述のとおり、我々が今日「童謡」と緩やかにカテゴライズしている一群の歌はもともと子供のためのものであったが、それらを用意し子供へと供給していたのは基本的に（作者不詳のわらべ唄を例外として）大人の側であった。つまり大人は歌を通じて、自分たちの理想（それは個人や時代によって様々であったが）を子供たちに供給して（悪く言えば押しつけて）きたのである。

ただ、そうした「大人からあてがわれた歌」に対する子供たちの反応は様々でありうる。もちろん大人たちから手渡された歌をそのままうたって満足する「よい子」もいるのだろう。だがそんな子供たちがすべてでないことは容易に想像がつく。彼らはしばしば、大人からの押しつけに反抗し、またそれを茶化すことで、対象を自分たちにとってより似つかわしいものへと創り変えようとする。たとえば井手口「二〇一八・五章」では、子供たちによるそうした心性の発露として「替え歌」に言及した¹⁰。子供たちは教室で教えられた（大人由来の）唱歌や童謡を、教室の外で独自に（しばしば大人の顰蹙を買うものへと）改造し、そ

れによって当の歌を子供同士の関係性のなか（子供の世界）へと編入させるのである。

そんな替え歌と同等の働きを、我々は〈怖い童謡〉言説にも認めることができるのではないか。大人たちが尊び重んじる「日本人の心のふるさと」としての童謡を、彼らの不興を買うような〈怖い〉挿話でわざと汚すこと。それは真っ白な壁にクレヨンで落書きをするような快感を子供にもたらすだろう。あるいはそれによって初めて、童謡は子供たちのテリトリーへと本当の意味で組み込まれていくことになるのかもしれない。

結尾——怖さの行き着く先

本稿では世間一般で語られている〈怖い童謡〉言説について、その浸透の経緯と、言説が現代において担っている機能について考えてきた。

わが国の童謡については、既に多くの文学者・教育学者・社会学者らによって研究が積み上げられてきているが、本稿で扱った〈怖い童謡〉のような例については、取るに足らない通俗的現象として黙殺されるか、あるいは歴史学的事実関係を混乱させる誤謬として切り捨てられることが殆

どであり、その存在自体が学術的議論の俎上に載ることは（管見の限り）これまで皆無であった。しかし本稿で見えてきたとおり、社会のなかで広く語られている〈怖い童謡〉言説は、現代における童謡がどのようなものであるのか、そこに我々が何を求めているのかを考えるための重要な足掛かりとなる。「日本人の心のふるさと」という表の面に加え、〈怖さ〉という裏の面にまで視線を向けることを通じて、我々は「童謡」なる存在の今日的な姿をより立体的に把握することが可能になるだろう。

最後に。本稿では〈怖い童謡〉言説の具体例やその出現時期について可能な限りの調査を行ったつもりだが、重要資料を見落としている可能性は十分に考えられる。また特に本稿後半で行った大人・子供それぞれの「関係性」を巡る議論については、未だ仮説の域を出るものではない。具体的事例を交えた今後の批判・追証を待ちたい。

【注】

1 なお合田によれば、一九七七年のNHK連続テレビ小説「いちばん星」のなかで、この曲が「子供を亡くした思いを詩に託した」ものとして紹介されたという【二〇〇二a・一七】。筆者（井手口）自身はまだ直接確認できていないが、もし本当ならば前述した朝日新聞の読者投稿や『日本童謡事典』の記述とも時期が一致する。

2 初出は『なかよし』一九七六年二月号。高階・剣持【一九九九】に再録。

3 これらの言説の収集に際しては朝里【二〇一八】に多くを負っている。

4 類例として、ホラー漫画雑誌『ハロウィン』一九九一年七月号では「危険な童謡」という特集が組まれているが、その内容は歌詞が直接的に不気味だったり悲しかったりする童謡（北原白秋の〈夜中〉や野口雨情の〈貰い子〉など）を紹介するものであり、裏話的な〈怖さ〉を扱っているわけではない。また一九九一年から翌九二年にかけては漫画家の日下部拓海が「こわい童謡のお話」を共通副題とする短編シリーズを発表しているが（日下部【一九九二】として単行本化）、これは何編かのタイトルが童謡の曲名と一致しているだけで、歌と漫画の内容に直接的な繋がりはない。

5 山田【二〇〇四・七五―七六】にはそうした関連書籍が多く列挙されている。ただし補足として、「マザーグース」のなかのいくつかの歌を不気味なものとして位置づける言説は決してこの時期に初めて登場したわけではなく、より古くから確認可能である（一例として前掲『ハロウィン』一九九一年七月号など）。

6 なお、都市伝説をめぐる川上の議論は（川上自身がそう報告しているとおり）三隅【一九九一】に多くを負っている。

7 『都市伝説 Urban Legend』という言葉はアメリカの民俗学者J・H・ブルンヴァンが著書『消えるヒッチハイカー』において使用したことで広く知られるようになったものである【Brunvand 一九八

一〇一九八八」。

8 たえば佐藤義美が一九六〇年に発表した《犬のおまわりさん》は、掲載誌の出版に際し、子供向けとしては長すぎるのが問題視されたという「城谷一九八八・二五—二六」。

9 童謡を歌う大人の急増を報じる当時の記事として、「なぜか今、童謡熱」（朝日新聞一九八六年三月一九日夕刊五面）、「童謡ブーム、主役は大人」（同一九八八年七月一日朝刊一三面）など。

10 拙著でも引用したが、児童文学研究者の鶴野祐介は子供たちの替え歌作りを、「既成の社会道徳や価値」を解体し自身にとっての「意味ある事柄」や「意味ある世界」を作り出そうとする「典型的な表現形態」だと位置づけている「宇野二〇〇九↓二〇一四・五一」。

参考文献

A. 文章

Brunvand, Jan Harold 1981 *The Vanishing Hitchhiker: American urban legends and their meanings*. N.Y.: Norton. 一九八八、「消えるヒツ

チハイカー——都市の想像力のアメリカ」大月隆寛・菅谷裕子・重信幸彦訳、新宿書房。

阿井渉介、二〇〇七、「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。

朝倉喬司、一九八九、『流行り唄の誕生——漂泊芸能民の記憶と近代』、青弓社。

朝里樹、二〇一八、『日本現代怪異事典』、笠間書院。

泉保也、二〇一〇、「知られざる童謡の秘密」、『ムー』二〇一〇年一月号・五二—五七。

井手口彰典、二〇一八、『童謡の百年——なぜ「心のふるさと」になつたのか』、筑摩書房。

犬飼隆・墨功恵、二〇〇三、「花いちもんめの来歴と伝播」、愛知県立大学文学部児童教育学科『児童教育学科論集』三六・一一—一二。

上田信道、二〇〇二、『謎と名作童謡の誕生』、平凡社。

鶴野祐介、二〇〇九、『伝承児童文学と子どものコスモロジー——〈あ

わい〉との出会いと別れ』、昭和堂↓二〇一四、新装版。

上笙一郎編、二〇〇五、『日本童謡事典』東京堂出版。

河合隼雄、二〇〇二、『物語を生きる——今は昔、昔は今』、小学館。

↓二〇一六、同題、岩波書店。

川上善郎・佐藤達哉・松田美佐、一九九七、『うわさの謎——流言、デ

マ、ゴシップ、都市伝説はなぜ広がるのか』、日本実業出版社、一

一—五九。

菊地寛、一九七九、『赤い靴はいてた女の子』、現代評論社。

桐生操、一九九八、『本当は恐ろしいグリム童話』、KKベストセラーズ。

合田道人、二〇〇二a、『案外、知らずに歌ってた——童謡の謎』、祥

伝社。

——二〇〇二b、『こんなに不思議、こんなに哀しい——童謡の

謎二』、祥伝社。

——二〇〇二c、『こんなに深い意味だった——童謡の謎三』、祥

伝社。

二〇〇五、『本当は戦争の歌だった童謡の謎』、祥伝社。

阪田寛夫、一九九五、『どれみそら——書いて創って歌って聴いて』、河出書房新社。

河出書房新社。

桜澤麻衣監修、二〇一〇、『本当は怖い世界の童謡』、G. B.。

城谷花子、一九八八、『いぬのおまわりさん』誕生記、日本童謡協会

編『季刊どうよう』一、二、二五—二六、

竹内貴久雄、二〇〇九、『唱歌・童謡一〇〇の真実——誕生秘話、謎

解き伝説を追う』、ヤマハミュージックメディア。↓二〇一七、

『唱歌・童謡二〇〇の真実』、ヤマハミュージックメディア。

常光徹、一九九五、『みんなの学校の怪談 緑本』、講談社。

長坂秀佳、二〇〇三、『黒い童謡』、角川書店。

日本の童謡研究会編、二〇〇二、『誰も知らなかった本当はこわい日

本の童謡』、ワニブックス。

ポプラ社編集部編、一九九六、『映画「学校の怪談」によせられたこ

わーいうわさ』、ポプラ社。

マイバースディ編集部編、一九九〇、『わたしのまわりの怪奇現象一

〇〇〇』、実業之日本社。

松山ひろし、二〇〇四、『カシマさんを追う——呪いの都市伝説』、ア

ルズ出版。

みうら悦子『みうら悦子が読み解く本当は怖いニッポンの童謡』第

一回く九回（連載）、『週刊大衆』（増刊）二〇〇四年九月一日

号：一七〇—一七二、一〇月一日号：八八—九〇、十一月九日

号：七二—七四、十二月二日号：七二—七四、二〇〇五年二月

一五日号：六八—七〇、三月一日号：一五四—一五六、四月一

二日号：一九〇—一九二、五月八日号：一八六—一八八、六月一

四日号：一五四—一五六、

三隅讓二、一九九一、『都市伝説——流言としての理論的一考察』、『社

会学評論』四二（一）：一七一—三二一。

山田史子、二〇〇四、『日本におけるグリム・メルヘン受容』、慶應義

塾大学独文学研究室『研究年報』二二：六〇—八二。

吉原幸子、一九七四、『ニコリ笑って人殺し——童唄の残酷』、『現

代詩手帖』一七（七）：七〇—七四。

吉原高志・吉原素子編著、一九九三、『グリム「初版」を読む』、白水社。

吉原高志・吉原素子訳、一九九七、『初版グリム童話集』、白水社。

B. 漫画

今井康絵、二〇〇七、『本当は怖い日本の童謡』、小学館。

日下部拓海、一九九二、『うしろの正面……こわい童謡のお話』（石

上白夜原作）、実業之日本社。

高階良子・剣持亘、一九九九、『赤い沼』（高階良子傑作選五）、講談社。

C. 映像

『こわい童謡』表の章・裏の章、福谷修監督、DVD、二〇〇七年、東

新社、GNBR7885-6。

『本当は怖い童謡』一・二、長江俊和監督、DVD、二〇〇八年、ポ

ニーキャニオン、PCBP71678-9。

（立教大学社会学部教授）