

日韓童謡国際フォーラム論文集「童謡を子ども
の心に」：日韓を代表する童謡詩人ま
ど・みちお(日)とユン・ソクチュン(韓)の童
謡の世界

田中, 修二 / 張, 晟喜 / 畑中, 圭一 / キム, ヨンヒ / チャ
ン, ユジョン / シン, ヘスン / JANG, Sunghee / HATANAKA,
Keiichi / KIM, Yonghee / ZHANG, Eujeong / SHIN, Hyeseung
/ TANAKA, Shuji

(出版者 / Publisher)

方定煥研究所 (韓国)

(開始ページ / Start Page)

1

(終了ページ / End Page)

84

(発行年 / Year)

2020-01-29

Japan-Korean International Forum on Children Songs

Providing Children Songs for Children's Heart.

한일 동요 국제 포럼

日韓童謡国際フォーラム

「童謡を子どもの心に」

日韓を代表する童謡詩人

まど・みちお(日)と윤·소크춘(韓)의童謡の世界

“동요를 어린이의 품에”

두 나라를 대표하는 동요 시인

윤석중(한국)과 마도 미치오(일본)의 동요 세계



Japan-Korean International Forum on Children Songs

Providing Children Songs for Children's Heart.

한일 동요 국제 포럼

日韓童謡国際フォーラム

「童謡を子どもの心に」

日韓を代表する童謡詩人

まど・みちお(日)と윤・소크춘(韓)의童謡の世界

“동요를 어린이의 품에”

두 나라를 대표하는 동요 시인

윤석중(한국)과 마도 미치오(일본)의 동요 세계



方定煥研究所



法政大学国際日本学研究所

Contents

개막사	1
開幕の辞	
신현득 (원로 시인, 한일동요국제포럼 준비위원장)	
シン・ヒョンドク (詩人、日韓童謡国際フォーラム準備委員長)	
축사	
祝辞	
이창건 (한국아동문학인협회장)	
イ・チャンゴン (韓国児童文学者協会会長)	
노원호 (시인, 새싹회 前이사장)	
ノ・ウォンホ (詩人、「新芽の会」前理事長)	
「まど・みちおとユン・ソクチュンの童謡の比較 ―子どもが共感した世界」	5
張晟喜 (法政大学国際日本学研究所、日韓童謡研究者)	
“마도미치오와 윤석중 동요 비교 ―어린이가 공감한 세계”	5
장성희 (일본 호세대학 국제일본학연구소 국제문화박사, 한일 동요 연구자)	
「日本童謡史における まど・みちお」	31
畑中圭一 (児童文学研究者)	
“일본 동요사에서의 마도 미치오”	31
하타나카 게이이치 (일본 원로 아동문학가)	
“윤석중의 동요문학과 시 의식”	40
김용희 (한국아동문학학회 회장)	
「ユン・ソクチュンの童謡文学と詩意識」	40
킴・ヨン히 (韓國児童文学学会会長)	
“윤석중 동요 읽기 · 보기 · 부르기 ―<윤석중 동요 백곡집>을 중심으로”	55
장유정 (단국대학교 교양학부 교수)	
신혜승 (연세대 음악과 교수)	
「ユン・ソクチュン童謡：読む・見る・歌う ―<尹石重童謡百曲集>を中心に」	55
찬·유쥔 (檀国大学教養学部教授)	
신·헤스 (延世大学音楽科教授)	
「音楽的視点から見た まど・みちお作品の魅力」	77
田中修二 (童謡研究家、ピアニスト)	
“음악적 시점에서 본 마도 미치오 작품의 매력”	77
다나카 슈지 (일본 동요연구가, 피아니스트)	

한일 동요 국제 포럼

“동요를 어린이의 품에”

두 나라를 대표하는 동요 시인
윤석중(한국)과 마도 미치오(일본)의 동요 세계

윤석중은 한국을 대표하는 동요 작가이고, 마도 미치오는 일본을 대표하는 동요 작가이다. 이 두 동요 시인은 어떤 동요를 남겼으며, 두 사람의 동요는 두 나라 어린이들에게 어떤 영향을 주었는지 조명한다. 특히, 시로서의 관점, 음악으로서의 관점으로 살펴본다. 「한일 동요 국제포럼」을 통해 동요를 잃어가는 현대 어린이들의 마음에 동요를 찾아주는 데 기여하고자 한다.

【윤석중의 생애와 작품】 1911~2003.

아시아의 노벨상 ‘라몬 막사이사이상’ 수상(1978년).

13살 때 『신소년』에 동요 <봄>이 입선.

한국의 대표 동요 <낮에 나온 반달>의 작가.

『윤석중동요집』, 『잃어버린 댕기』, 『어깨동무』 등. 1988년에 『윤석중 전집 (1~30)』 출판.

【마도 미치오의 생애와 작품】 1909~2014.

아시아 최초 ‘국제안데르센상 작가상’ 수상(1994).

일본의 국민 동요 <코끼리>의 작가.

25세 때 『어린이나라』에 투고한 동요가 기타하라 하쿠슈 선발로 특선.

『덴뿌라 빠리빠리』, 『마도 미치오 소년시집 좋은경치』, 『《코끼리》마도 미치오 어린이 노래 100곡집』 등. 1992년에 『마도 미치오 전집』 출판.

日韓童謡国際フォーラム

「童謡を子どもの心に」

日韓を代表する童謡詩人

まど・みちお(日)とユン・ソクチュン(韓)の童謡の世界

まど・みちおは日本を代表する童謡作家で、尹石重(ユン・ソクチュン)は韓国を代表する童謡作家である。この二人の偉大な童謡詩人はどのような童謡を残しており、二人の童謡は両国の子どもにどう歌われてきたかを明らかにする。特に、詩としての観点、音楽としての観点から見ていく。「日韓童謡国際フォーラム」を通して童謡を失いつつある現代の子どもたちの心に童謡を与えることへの寄与を目指す。

【まど・みちおの生涯と作品】1909～2014.

アジア初の「国際アンデルセン賞作家賞」受賞(1994年)。

日本の国民童謡 <ぞうさん>の作者。

25歳の時『ユドモノクニ』に投稿した童謡が北原白秋選で特選。

『てんぷらぴりぴり』『まど・みちお少年詩集 いいけしき』『ぞうさんまど・みちお子どもの歌100曲集』など。1992年に『まど・みちお全詩集』出版。

【ユン・ソクチュンの生涯と作品】1911～2003.

アジアのノーベル賞と言われる「ラモン マクサイ賞」受賞(1978年)。

13歳の時『新少年』に童謡<春>が入選。

韓国の代表的な童謡「昼に出た半月」の作者。

『ユン・ソクチュン童謡集』『失われたリボン』『ユン・ソクチュン童謡 525曲集』など。1988年に『ユン・ソクチュン全集(1～30)』出版。

Program

【1部】開幕及び基調講演 【1부】개막 및 기조 발제

사회: 장정희(방정환연구소 소장)

司会:찬·ジョンヒ(方定煥研究所所長)

구분 区分	시간 時間	분 分	내 용 内 容	통역 通訳
[1부] 개막 및 기조 발제	13:00 ~13:10	10	<p>개막사 신현득(원로 시인, 한일동요국제포럼 준비위원장)</p> <p>축 사 이창건 (한국아동문학인협회장) 노원호 (시인, 새싹회 前이사장)</p> <p>開幕の辞 シン・ヒョンドク(詩人、日韓童謡国際フォーラム準備委員長)</p> <p>祝辞 イ・チャンゴン(韓国児童文学者協会会長) ノ・ウォンホ(詩人、「新芽の会」前理事長)</p>	<p>박종진 방정환연구소 학술이사</p> <p>박·ジョン진 方定煥研究所 學術理事</p>
	13:10 ~13:30	20	<p>特別企画：歌の園 《윤·소크쥔物語と童謡を歌う》 －쥔·도우리(「新芽の会」理事長)、子ども重唱団「小さな平和」 《まど·みちお物語と童謡を歌う》 －(日本)「こすもすの会」</p> <p>특별기획：노래 동산 《윤석중 이야기와 동요 부르기》 －정두리 (새싹회 이사장), －어린이 노래그룹 ‘작은평화’ 단장 김정철/ 총감독 김미정/ 안무감독 성 경 노래 안호연(방일초 4), 이지안(방일초 5) 서 연(판교산운초 3) 이세인(가인초 3) 김하연(중평초 4), 김건휘(남산초 2) 조유이(영락유치원), 정승민(리라유치원) 《마도 미치오 이야기와 동요 부르기》 －(일본) 코스모스회</p>	
	13:30 ~14:10	40	<p>基調講演 「まど·みちおと윤·소크쥔의童謡の比較-子どもが共感した世界」 張晟喜(法政大学国際日本学研究所、日韓童謡研究者)</p>	

			<p>기조 강연 “마도미치오와 윤석중 동요 비교 —어린이가 공감한 세계” 장성희(일본 호세대학 국제일본학연구소 국제문화박사, 한일 동요 연구자)</p>	
--	--	--	--	--

【2部】日韓童謡の論文発表 【2부】한일 동요 논문 발표

사회: 정선희(한국아동문학학회 부회장)

司会:쵸ン・ソンへ(韓國兒童文學學會副會長)

<p>【2部】 論文発表 および フォーラム 交流</p>	14:10 ~14:50	40	<p>セクション1)日本一論文発表【詩の観点】 「日本童謡史におけるまど みちお」 畑中圭一(児童文学研究者) (代読:法政大学国際日本学研究所 張晟喜)</p> <p>섹션 1) 일본 논문 발표: 시의 관점 “일본 동요사에서의 마도 미치오” 하타나카 게이이치(일본 원로 아동문학가) (대독: 일본 호세대학교 장성희 박사)</p>	<p>ファン・ジニ 韓日児童文学研究家</p> <p>항진희 한일 아동문학연구가</p>
	14:50 ~15:30	40	<p>섹션 1) 한국 논문 발표: 시의 관점 “윤석중의 동요문학과 시 의식” 김용희(한국아동문학학회 회장)</p> <p>セクション1)韓国一論文発表【詩の観点】 「ユン・ソクチュンの童謡文学と詩意識」 キム・ヨンヒ(韓國兒童文學學會會長)</p>	<p>박종진 한일아동문학연구자</p> <p>パク・ジョンジン 韓日児童文学研究者</p>
	15:30 ~15:40	10	<p>휴식 및 기념촬영 休憩 及び 記念撮影</p>	
<p>【2부】 논문발표 및 교류포럼</p>	15:40 ~16:30	50	<p>섹션 2) 한국 논문 발표: 노래의 관점 “윤석중 동요 읽기·보기·부르기 —<윤석중 동요 백곡집>을 중심으로” 장유정(단국대학교 교양학부 교수) 신혜승(연세대 음악과 교수)</p> <p>セクション2)韓国一論文発表【歌の観点】 「ユン・ソクチュン 童謡：読む・見る・歌</p>	<p>박종진 한일아동문학연구자</p> <p>パク・ジョンジン 韓日児童文学研究者</p>

			う--<尹石重童謡百曲集>を中心に」 チャン・ユジョン(檀国大学教養学部教授) シン・ヘスン(延世大学音楽科教授)	
	16:30 ~17:20	50	セクション2)日本一論文発表【歌の観点】 「音楽的視点から見たまど・みちお作品 の魅力」 田中修二(童謡研究家、ピアニスト) 섹션 2) 일본 논문 발표 : 노래의 관점 “음악적 시점에서 본 마도 미치오 작품 의 매력” 다나카 슈지(일본 동요연구가, 피아니스트)	ファン・ジニ 韓日児童文学研究家 황진희 한일 아동문학연구가
	17:20 ~17:30	10	휴식 및 토론 질의 질문지 작성 休憩及び討論質疑質問紙作成	

【3部】 日韓童謡フォーラム総合討論 【3부】 한일 동요 포럼 종합

사회: 박상재(한국아동문학인협회 수석부회장)
司会: پاک・سانジェ(韓国児童文学者協会首席副会長)

[3부] 종합토론 및 폐막	17:30 ~18:00	30	セクション3) 総合質疑討論 ◇韓国側の質疑 ◇日本側の質疑 섹션 3) 종합 질의 토론 ◇한국측 질의 ◇일본측 질의	ファン・ジニ 韓日児童文学研究家 황진희 한일 아동문학연구가
	18:00	0	폐막사 장정희 (방정환연구소 소장) 閉幕の辞 チャン・ジョンヒ(方定煥研究所所長)	

【Special Program】

1月31日 (金)13:00~

작은 전시(강당 내)/ 윤석중과 마도 미치오 책 만나기 (기획: 지상선)

小さな展示会(講堂内)/まど・みちおとユン・ソクチュンの本の出会い

[개막사]

한·일 동요포럼에 오신 여러분을 환영합니다

童謡는 어린이들 생활의 일부였습니다. 어린이는 자장가와 함께 성장하며, 동요와 함께 생활을 하는 것으로 알고 있었습니다. 옛적부터 어린이들은 그들의 생각이 달고 눈에 보이는 것마다 노래를 해 왔습니다. 이렇게 해서 이루어진 傳來 童謡들이 兒童文化의 일부로 연구되고 있습니다.

현대에 와서 작가에 의해서 童謡創作이 시작되었습니다. 동요의 노래말(歌詞)은 어린이를 위한 定型詩였으며, 이를 童謡詩라 불렀습니다. 동요의 가락은 어린이를 위한 음악예술이 되었습니다.

정형시였던 동요시는 곧 자유시로 비껴어져서 어린이를 主讀者로 하는 자유시가 되었는데, 한국에서는 이를 自由童詩 또는 童詩로 부르고 있습니다.

세계 모든 나라가 현대 아동문학을 童話에서 시작한 것과는 달리, 한국은 세계에서 유일하게 동요시에서 현대 아동문학이 시작되었습니다. 이는 고래로부터 詩에 대한 전통이 깊었기 때문이라고 연구가들이 自認하고 있습니다.

이렇게 하여 한국의 아동문화를 이끌어 오던 동요가 오늘 날에 와서는 어린이들 곁을 떠나고 있는 현상입니다. 그래서 동요 동호인과 교육자들이 매우 걱정을 하게 되었습니다.

동요시인들과 작곡가의 힘으로 해마다 여러 권의 동요곡집이 출간 되고 있지만 어린이들이 동요를 부르지 않기 때문에 거의 死藏이 되고 있는 형편입니다. 메스콤의 영향으로 어린이들이 어른의 노래를 즐겨 부르게 된 것입니다. 이는 펍이나 락하고, 망신스런 현상입니다.

때를 맞추어 한국과 일본의 童謡同好人들이 힘을 모아서 <동요를 어린이 품에>라는 주제를 내어걸고 한국을 대표하는 윤석중(尹石重) 동요시인과 일본을 대표하는 마도미치오 동요시인의 생애와 작품세계를 논하면서 동요가 가야할 길을 찾아보는 포럼을 갖게 된 것이 참으로 값지고 보람 있는 일이라 생각합니다.

우리의 이런 노력에 의해서 동요는 바른 길을 가게 될 것이며 반드시 어린이들 품으로 돌아올 것입니다.

오늘 이 자리에 오신 여러분들을 환영합니다. 특히 논문 발표를 위해 멀리 일본에서 오신 선생님들께 감사드립니다.

2020년 1월 25일

한일동요국제포럼 준비위원장 신현득(申鉉得)

기조 강연
基調 講演

[기조강연]

まど・みちおとユン・ソクチュンの童謡の比較—子どもが 共感した世界

마도 미치오와 윤석중 동요 비교—어린이가 공감한 세계

張 晟喜 JANG Sunghee

장성희(호세대학 국제일본학연구소 객원학술연구원)

Abstract

まど・みちおは1909年に生まれ、ユン・ソクチュンは1911年に生まれた。ほぼ同時代に生きた詩人である。二人はその長い人生を童謡や詩の創作に捧げ、多くの童謡が今日も歌われている。本論の目的はまどとユンの童謡がなぜ子どもたちに歌われ続けるのかを探ることである。その考察のために、子どもが歌に共感するという心の作用を[共感要素]という指標で示した。共感とは「子どもが歌うときに感じる心持ち」で、その要素として「楽しい、愛らしい、爽快、安心、希望」などの語彙を対応させて[共感要素]とした。考察方法は、二人の現在も歌われている50曲ずつの童謡一つ一つに見出される[共感要素]を集計分析することである。

考察の結果得られた二人の共感要素の特徴は、それらの童謡が歌い継がれる理由と関係性があると推測された。一つは、二人の作品に認められる[共感要素]が平均5で、多様性に富んでいることである。もう一つは「楽しい／興味／なごみ／ときめき／愛らしい」などの[共感要素]が多いことも共通している。二人の[共感要素]にはマイナスの暗い領域は全くない。それは「ため息と涙を童謡から追い出そう！さびしい彼らの心を喜ばせよう！」と言ったユンのことば、また「童謡は子どもへのよき遊びの贈り物」と言ったまどのことばを二人が実践したことの証明となっている。

まどとユンには違った[共感要素]の領域もある。ユンには[静けさ][詩情][愛らしい][慈しみ][ウィット]などがある反面、まどには[空想][ユーモラス]などの領域と[疑問][気づく][納得]などが多い。これはユンの写実性とまどの構築性を示している。このような違った[共感要素]があっても、童謡創作における二人のキーワードは「子どもの心の解放」である。ユンの童謡創作の信念は「苦しい時代に直面した自国の子どもの心」の解放であり、まどにとっては「成長にしたがって常識と既成観念に縛られていく子どもの心」の解放であったのである。

Abstract

마도 미치오는 1909년에 태어났으며 윤석중은 1911년에 태어났다. 거의 동시대를 살았던 시인이다. 두 시인은 그 긴 인생을 동요와 시 창작에 바쳐 많은 동요가 오늘날에도 불려지고 있다. 본론의 목적은 마도 미치오와 윤석중의 동요가 왜 어린이들에게 계속 불려지는지 그 근거를 찾는 것이다. 그 고찰을 위해 어린이가 노래에 공감한다는 마음의 작용을 [공감요소]라는 지표로 나타내었다. 공감이란 ‘어린이가 노래할 때 느끼는 기분’으로, 그 요소로서 ‘즐거움/사랑스럽다/ 상쾌/안심/희망’ 등의 어휘를 대응시켜 [공감요소]라고 했다. 고찰 방법은 두 시인의 현재도 불려지는 50곡씩의 동요 하나하나에 나타난 [공감 요소]을 집계 분석하는 것이다.

고찰 결과 얻어진 두 시인의 공감요소의 특징은 그들의 동요가 계속 불리는 이유와 연관성이 있다고 추측되었다. 하나는 두 시인의 작품에 보여지는 [공감요소]가 평균 5로 다양성이 풍부한 것이다. 또 하나는 ‘즐거움/흥미/아늑함/설렘/사랑스럽다’ 등의 [공감요소]가 많다는 것도 공통적이다. 두 시인의 [공감요소]에는 마이너스의 어두운 영역은 전혀 없다. 그것은 ‘한숨과 눈물을 동요에서 몰아내자! 외로운 그들의 마음을 기쁘게 해주자!’고 한 윤석중의 말, 또 ‘동요는 어린이에게 주는 좋은 놀이 선물’이라고 한 마도 미치오의 말을 두 시인이 실천한 것의 증거가 되고 있다.

마도 미치오와 윤석중에게는 다른 [공감요소]의 영역도 있다. 윤석중에게는 [고요함] [시정詩情] [사랑스럽다] [자애] [위트] 등이 있는 반면, 마도 미치오에게는 [공상] [유모러스] 등의 영역과 [의문] [깨달다] [납득] 등이 많다. 이는 윤석중의 사실성寫実性和 마도 미치오의 구축성을 보여준다. 이러한 다른 [공감요소]가 있더라도 동요창작에 있어서 두 시인의 키워드는 ‘어린이 마음의 해방’이다. 윤석중의 동요 창작의 신념은 힘든 시대에 직면한 자국 어린이들의 마음의 해방이었으며, 마도에게는 ‘성장함에 따라 상식과 기성관념에 얽매어 가는 어린이 마음’의 해방이었던 것이다.

まど・みちおとユン・ソクチュンの童謡の比較 ―子どもが共感した世界

張 晟喜

JANG Sunghee

- (1) まど・みちおとユン・ソクチュンの童謡の特徴
 - 1. 童謡創作のプロセス
 - 2. 童謡比較の手順と「共感要素」
 - 3. まど・みちおの童謡例に見る「共感要素」
 - 4. ユン・ソクチュンの童謡例に見る「共感要素」
 - 5. まど・みちおとユン・ソクチュンの表現世界
- (2) まど・みちおとユン・ソクチュンの童謡創作の背景と目指したもの
 - 1. まど・みちおの童謡創作の背景と目指したもの
 - 2. ユン・ソクチュンの童謡創作の背景と目指したもの
- (3) 童謡が歌いつがれるとは

はじめに

筆者は日本に留学して以来、一貫して日本と韓国の童謡の研究を続けてきた。そして、その延長線上としてまど・みちおとユン・ソクチュンの童謡の比較研究をしてみたいという気持ちが強くなった。それは、まど・みちおもユン・ソクチュンも日韓を代表する同時代の詩人であり、共通した表現世界を持っていると感じていたからである。それで、以前両者の童謡の共通した点について、モチーフを手掛かりに対照研究を試みた¹。しかし、それだけでは、筆者がもう一つのテーマとしていた「まどとユンの童謡がなぜ今日でも多く歌われるのか」は把握できない。

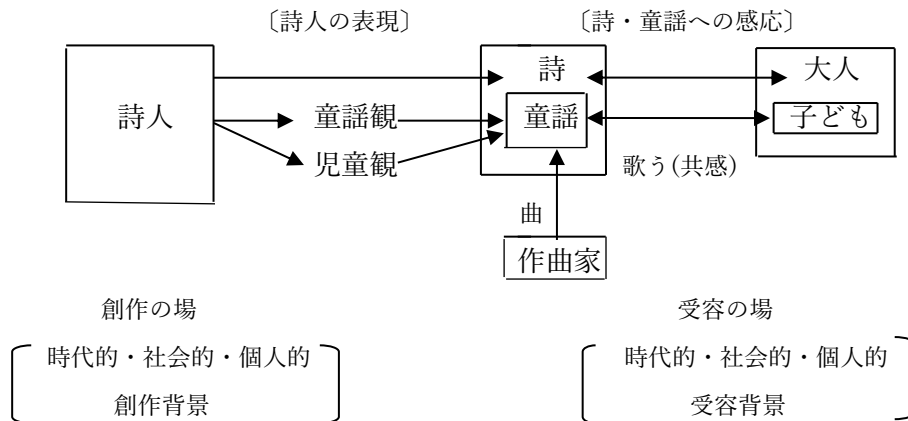
本論では童謡の内容や題材といったモチーフの具体性を抽象した共感要素という概念を用いて、まど・みちおとユン・ソクチュンの童謡を比較した。それによっていくらかでも「歌い継がれる童謡の特徴」が見出せるのではないかと思ったからである。

(1) まど・みちおとユン・ソクチュンの童謡の特徴

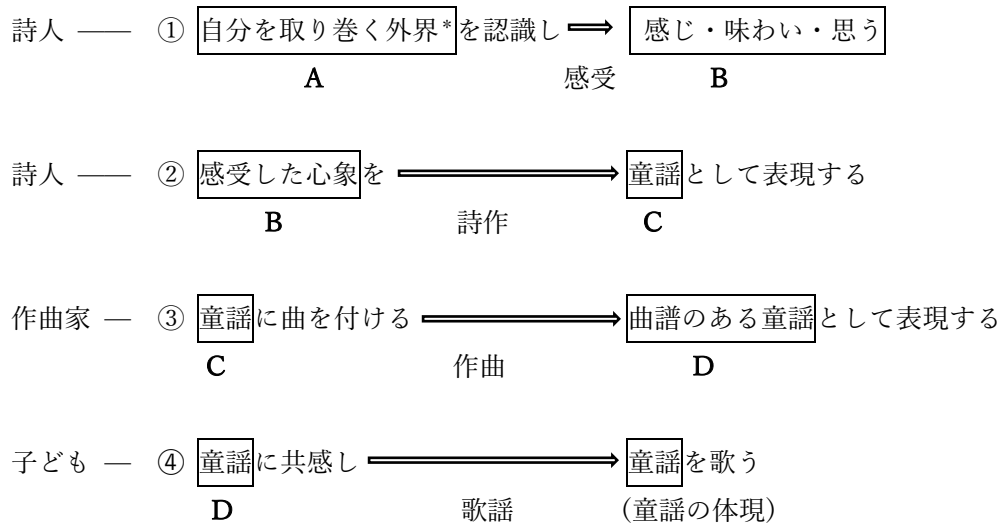
1. 童謡創作のプロセス

下図は以前試みた童謡が作られて子どもに歌われるようになるプロセスの〈童謡生成図²〉である。

〈童謡生成図〉



これを各段階のプロセスとして記述すると次のようになる。



*外界とは詩人が認識し感じ取るすべての事象で、自然・人間・動植物・物・社会・宇宙・神、場合によっては対象としての自己も入る。

このプロセスにおいて、各段階のすべての過程で必須の検討事項が潜んでいる。

① 人間の意識は外界の全てを認識するわけではなく、意識の焦点を当てるものだけを切り取って認識する。そこにすでに詩人の背景と培われた感性や価値観が働いている。その背景とは、詩人それぞれの生まれ持った個性と歩んだ人生であり、それを支えた時代と国・社会・家庭である。その一瞬一瞬の感受の積み上げの総体として、次の一瞬の感じ取り方も決まってくる。

まどとユンは生きた時代こそ同じであるが、個性も国も社会も大きな違いがあり、感受の世界が違って不思議ではない。

② このプロセスは過去にも童謡論として最も問題の多い過程である。そもそも①の詩人それぞれの感受の違いがある上に、上の〈童謡生成図〉の〔詩人の表現〕の下に矢印で示した詩人の「童謡観」「児童

観」というフィルターを通して何を童謡の中に作品として切り取っていくかが決まるからである。まど・みちおの独自と言われる切り取り方も、天使主義と批判されたユン・ソクチュンの切り取り方も、この童謡観・児童観抜きには語れない。

③ は子どもが歌うという童謡の存在に大きな影響を与えるプロセスである。しかし、ことが音楽という世界は言葉では表現できない世界であるために、童謡という視点では未だ十分な検討はなされていないように思える。

④ 子どもが曲のついた童謡を歌う(もしくは自分の節で口ずさむ)というこのプロセスを経て、初めて童謡が童謡として成立する。ここにも上の模式図右下に示した〔受容の場〕が作用する。つまり、子どもが歌うに至る選曲というフィルターが働く。それらには子どもたち自身の嗜好と歌いたいという衝動のみならず、ある場合はそれ以上に家庭・教育現場・マスメディア等の大人側の作用が働く。そしてその背後の国・社会の歴史的変遷も見逃せない。以上の結果として、歌い継がれる児童文化財としての童謡が浮かび上がるのである。その途中の過程で「子どもの嗜好の創作への影響」という④から②へのフィードバックがあり、時代的要請とか需要と供給という側面での童謡創作に商業的作用をしていく面も見逃せない。

2. 童謡比較の手順と「共感要素」

昔作られた童謡で今でも歌われている童謡は韓国にも日本にもある。その中でユン・ソクチュンとまど・みちおの童謡は非常に多い。そのような二人の童謡がどうして子どもたちに歌われ続けるのかを探ってみたい。その手順は以下の通りである。

1. 歌い継がれているまどとユンの童謡を選定する。
2. 共感要素表を作成する。
3. ユン・ソクチュンとまど・みちおの個々の童謡の共感要素を推定する。
4. 3.の結果から、歌い継がれる童謡にはどのような特徴があるかを考察する。

その具体的な手順は次の通りである。

1. まどとユンの今でもよく歌われている童謡をそれぞれ50曲³ずつ選んだ。ユン・ソクチュンの童謡の選曲は、近年発刊された童謡集『とべ 鳥たちよ』⁴、童謡曲集『ユン・ソクチュン童謡 525 曲集』⁵、に重複掲載されているものを選び、それに小学音楽教科書(1～6年)⁶に掲載されているもの、それに筆者自身が子ども時代に歌った体験を加味した。まど・みちおに関しては、童謡の曲集とCDのデータが検索できる Hoick 楽曲検索というウェブサイト⁷で、まど・みちおの童謡として検索された197曲の内の50曲の童謡である。選定の基準は3種類以上のCD・歌曲集に採録されている曲とした⁷。
2. 本論の共感の概念は「実際に子どもが歌っているときに感じる心持ちや体感」である。それは、もし子どもにとってまた歌いたくなる力のあるものであればその童謡の魅力であり、「再び歌うという行為に引き込む力」と言い換えられる。そのような細かな個々の心持ちや体感を共感要素と呼ぶことにする。たとえば、「安心、楽しい、解放感、希望、爽快、いとおしさ」などがある。一般的には一つの童謡で複数の共感要素がある。これらの共感要素の可能性を知るため、本論では最初に人間の心持ちを表

す語彙全体を日本語のシソーラス⁸を参考にして見渡した。そして、その中の代表的な語彙を筆者が再編してまとめた。それを〈共感要素表〉として下に示す。人間の心持ち全体を把握したいと思ったのは、子どもが喜んで歌う心持ちの分布を全体の中で知ることができるからである。その分布をまどとユンの童謡に当てはめれば、それらの童謡の魅力を知る手がかりになるはずである。なお、心持ちを表すには、名詞だけでは困難なので、〈共感要素表〉には名詞・形容詞・形容動詞・動詞が混在している。

3. まどとユンのそれぞれの童謡に見出された共感要素をこの表の該当語彙にマークする。
4. まどとユンのそれぞれの童謡の共感要素を集計した結果を考察し、歌い継がれる要因との関連を検討する。

〈共感要素表〉

気持ち

安心・不安 静けさ・落ち着き・安心・平安・くつろぎ・なごみ・無心・超然／恐れ・不安・心配・緊張・混乱・動揺・狼狽・興奮・困惑・いらだち・落ち着かない・煩い・憂い

幸せ 幸せ

寂しさ・悲しさ 寂しい・恋しい・孤独感・悲しい・悲哀・せつない・もの悲しい・わびしい・ほろ苦い

詩情 詩情・郷愁・懐かしい・憧れ・ペーソス・哀愁・甘酸っぱさ・侘び・漂泊感・無常感・空しい

明・暗 楽しい・嬉しい・うきうき・気持ちが明るい・澁刺さ・清々しい・晴れやか・おおらか・解放感・有頂天／つまらない・退屈・気持ちが暗い・しんみり・しょんぼり・不快・鬱屈・うずき・胸苦しさ・閉塞感・焦り・倦怠・無気力・意気消沈

怒り 怒り・かっとする・むかむかする・苦々しい

感動 感動・ときめき・燃える・夢中・陶醉／無感動

驚き 驚き・驚嘆・意外・茫然

好み 好き・大好き／嫌い・大嫌い・ぞっとする

満足 満足／不満・うんざり

興 面白い・興味・おかし・愉快・滑稽／つまらない・ばかばかしい・不愉快・退屈・虚しい

未来に対する感情 希望・願望・期待／失望・絶望・あきらめ・焦り・自暴自棄

過去に対する感情 懐かしさ／落胆・傷心・後悔・未練

自然や神に対する感情 愛・感謝・畏敬・畏怖・願望・懺悔

对人的感情 愛・愛慕・好き・甘え・親しみ・慈しみ・いとおしさ・優しさ・親切・慰め・励まし・同情・憐み・悼み・優越感・感謝・尊敬・憧れ・打ち解け・一体感・素直／非情・恨み・意地悪い・迷惑・憎しみ・反発・侮蔑・妬み・後悔・申しわけない・劣等感・恥ずかしい・後ろめたい・遠慮・気兼ね・失望・疎外感・違和感・うとましい・忌避・自嘲

欲望・願望 欲しい・欲求・要求・渴望・願ひ・望・祈り・懇願／悔しい・惜しい

感知する感覚 (全体感的・視覚的・聴覚的・味覚的・臭覚的・その他)

美・醜・良・悪 爽快／不快 美しい・愛らしい／醜い・汚い

音・リズム・音調 (良い・美しい・ここちよい／騒々しい・汚い・不快)

美味しい／まずい 芳しい／臭い 他身体感覚の(良・悪) 痺れ

知性・理性の働き

理解 理解・発見・気づく・納得／不思議

判断・評価・主張 判断（正／誤 善・良／悪） 主張

真偽 正直／嘘

対人評価 賛成・支持／反対・反発 賞賛／批判 尊敬／軽蔑

信用・信頼・信奉／不信

感心／あされる

信擬 確信・信じる／疑い・疑問

予想 予想 予測 予言 勘

回顧 回想 追憶 思い出す

想像・比喩 空想・連想・ファンタスティック・ウィット・ユーモラス・風刺・皮肉

条件・仮定 条件・仮定 想定 推定

演繹 演繹 帰納

3. まど・みちおの童謡例に見る「共感要素」

まど・みちおの童謡のいくつかを取り上げて、手順3の具体例を示したい。それは、作品の中に感じ取れる共感要素を推定するという作業である。

〈あたまの うえには〉

／あたまの うえには／ぼうしが あるよ／ぼうしの したには／あたまが あるよ／
もしも ぼうしを／かぶればね／ かっふる けっふる／ ぽーい ぽい／／
／あたまの うえには／なんにも ないよ／なんにも ないけど／おそらが あるよ／
／もしも ぼうしを／ぬいだらね／ かっふる けっふる／ ぽーい ぽい／／

この歌は帽子をかぶれば頭の上に帽子があり、脱げば空があるという、頭・帽子・空の存在と位置関係を歌った童謡である。まず、共感要素としてオノマトペの魅力がある。「かぶる」をもじったような音で、しかも／かっふる けっふる／で、かぶったり脱いだりの反復動作を体感するようなリズムがある。これらは感覚的なもので共感要素 **音・リズム** に該当する。そして何もかも放り出すようなイメージを与える／ぽーい ぽい／というオノマトペは解放感を与える。共感要素 **気持ち** → **明・暗** → **解放感** である。一方、子どもによっては「もしも帽子を被れば、脱げば」という **条件・仮定** から導き出される空間の存在変化を、実際にかぶったり脱いだりする反復動作が生み出しているのだと面白がるかもしれない。条件の変化で結果が反転するその論理を遊ぶのである。

以上、この童謡の共感要素として、**音・リズム**、**条件・仮定**、**納得**、**解放感**、**面白い** の5要素が推定される。

〈一ねんせいに なったら〉

／一ねんせいに なったら／一ねんせいに なったら／ともだち ひやくにん できるかな／
ひやくにんで たべたいな／ふじさんのういで おにぎりを／ぱっくん ぱっくん ぱっくんと／ (第1連)

非常に人気のある童謡である。小学一年生になるときの気持ちを歌っているので、入学式の時の一種

の行事歌のようにさえ歌われる。小学校に入るときに「友だち百人できるかな」という期待感を誇張した表現で言い表している。これは共感要素「期待」である。そしてその期待はもし百人できたらという想定で、百人で「富士山の上でおにぎりを食べたい／日本中を一回り駆けたい／世界中を震わせて笑いたい」と膨らんでいく。非現実的なことを想定して遊ぶ。現実から遊離した世界を思いの中で飛翔するのは子どもの特権である。この童謡ではその飛翔が「願い」という形で共感要素「興」→「愉快」を生み出している。／－ねんせいに なったら／ともだち ひやくにん できるかな／ の「～たら、～かな」の「条件」「～たら」に対する「～かな」には、期待から不安までの色々な可能性がある。どうなるかな？という「疑問」の要素もある。子どもによっては未知の体験への多少の不安を感じているかもしれない。その思いも救い上げてこの童謡は心の「解放感」を与える。そして、オノマトペ／ぱっく ぱっくん ぱっくんと／どっしん どっしん どっしんと／わっはは わっはは わっはは／ の共感要素 「音・リズム」がそれにプラスされる。このオノマトペは歌の中では大切である。もしこれがなければ歌う力は大きく削がれてしまう。以上この童謡の共感要素は「条件・仮定」、「疑問」、「期待」、「願望」、「愉快」、「解放感」、「音・リズム」の7要素である。

〈ぶるるんるん〉

／あさ おきて／かお あらうの だれですか／だれでも ないけど／みんな あらう／

ちゃっぷちゃっぷ ごぼごぼ／ぶるるん るん／きのうも あらったのに／きょうも ぶるるん／ （第1連）

「大人が自分の足もとを、もう一度確かめさせられるような凄味もある。」⁹ と阪田寛夫はこの童謡を評した。我々人間のルーティンな洗顔に対して、「子どもたちが、どうしてこんなに毎朝顔を洗わなくちゃならないのだろう、と考えなかったら、むしろ不思議です。」¹⁰ とまどは言う。

共感要素は「知性・理性の働き」→「疑問」、「音・リズム」の2要素である。まどとユンの童謡にはいろいろな共感要素が含まれることがほとんどだが、この童謡のようにオノマトペに関するもの以外に共感要素一つだけというのは珍しい。それだけに、普段不思議に思わないことを疑問に思うことの重大性に気づかされる。／ちゃっぷちゃっぷ ごぼごぼ／ぶるるん るん／ というオノマトペは、ただ「音・リズム」の面白さだけではなく、この文脈では、毎日のルーティンの意味を考えさせる力を秘めている。共感要素は「疑問」、「音・リズム」の2要素である。

〈きのこ〉

／き き きのこ／きのこ ノコノコ ノコノコ／あるいたり しないけど／ぎんの あめあめ／ふったらば／

せいが のびてく／るるる るるる／いきてる いきてる／きのこは いきてるんだな／ほんとに／ （第1連）

幼児に人気のある童謡である。CD・歌曲集への採録数が122件ある。保育現場やテレビ、ネット動画では振り付けがあって歌われることが多い。自分がキノコになって体を動かす。音の繰り返しやオノマトペは共感要素「音・リズム」だが、歌いながら体を動かすことも考えて「感知する感覚」→「爽快」を推定した。それに、じっと動かないように見えても生きていて大きくなるのだと新たに気づくことは、子どもにとってそれ自体面白く、興味が広がる。また、きのこに同化している自分も大きくなっていくという面白さ、それらが総合している。共感要素は「音・リズム」、「気づく」、「連想」、「興味」、「面白い」、「ユーモラス」、「爽快」の7要素となる。

〈あくしゅで こんにちは〉

／てくてく てくてく／あるいて きて／あくしゅで こんにちは／ごきげん いかが／／
もにやもにや もにやもにや／おはなし して／あくしゅで さようなら／また また あした／

CD・歌曲集への採録数も上から5番目の164件ある。保育現場で二人の幼児に実際にこの動作をさせながら歌う姿が想像される。これはままごと遊びをも含むいわゆる象徴的遊び¹¹の延長である。自立していない幼児として保護されてきた幼児が、それまで見てきた大人の生活の姿を真似る。一人で相手に会うために歩いて近づき、あいさつを交わし、会話をし、また挨拶をして帰ってくるのである。「ご機嫌いかが」と相手を思いやり、「また あした」と日々の生活のリズムを理解して明日という未来を思うことができる。共感要素は「楽しい」、「嬉しい」、「満足」、「音・リズム」、「親しみ」の5要素を推定する。

4. ユン・ソクチュンの童謡例に見る「共感要素」

ユン・ソクチュンの童謡の例も見ていきたい。

〈石と水〉

／いわ くだいて 大きい石／大きい石 くだいて 小石／小石 くだいて こじやり／こじやり くだいて すな／／
ちいさい流れ あつまって 小川／小川 あつまって 川／川 あつまって 大きな川／／大きな川 あつまって 海／／

幼児は物には名前があることを覚え始める。あたらしい体験の連続で嬉々としてそれらを吸収していく。共感要素として、まず「知性・理性の働き」→「理解」が該当する。しかし、もしそれだけであったなら、魅力のない歌のはずだ。しかし、この何の変哲もないように見える歌を幼い子どもが喜んで長い年月歌い続けている。それは「共感要素」の「興味」をも「理解」の結果として子どもが共感するからである。覚えたての岩と石という言葉の自立性を子どもは実際の変化のありさま、またはそのイメージを通して確かなものとする。そして変化という現象そのものにも興味がそそられる。小石が小砂利となり、砂となっていくことは彼らには壮大なことであるに違いない。そして第二連では、逆に小川が海に変化する。それはさらにスケールが大きく、小さくなる・おおきくなるという逆方向を楽しむとともに、めぐりめぐる自然の摂理であることをわずかでも感じ取れば、それは子どもにとって驚嘆すべきことである。幼い子どもがどこまで感じ取るかは年齢にもよるが、共感要素としてある種の「ときめき」を与えることは確かである。このように考えると、〈石と水〉を創作したユン・ソクチュンの感性こそ驚嘆すべきものだとなる。

共感要素は「理解」、「興味」、「ときめき」の3要素とする。

〈チャッチャックン*〉

*チャッチャックン（ㄷㄷㄷ）は両手をたたく音を表す。

／ママの まえで チャッチャックン／パパの まえで チャッチャックン／
ママの ためいき ねむれ／パパの しわは のびろ／／
おひさま みながら チャッチャックン／くびを ふりふり チャッチャックン／
うちの ママが わらう／うちの パパが わらう／／

■

韓国の最もポピュラーな童謡で、家族が幼児と一緒に歌う家族歌と言える。ただ、両親と一緒に手を叩く楽しさだけではなく、そこに現実が入っていることが人気の秘訣である。日常の生活で母親のため息があること、父親の表情が厳しいときもある、そういう現実である。大人たちの難しい現実も、子どもの可愛らしい姿や愛嬌に吹き飛ばされる。この歌ではそれらを、一つのウィットとして温かい眼差しで歌い込んでいる。そして、陽の光の助けも得てみんなが笑顔になっていく。ユン自身が言った¹²ようにこの歌の半分は親のためであって、親子の共感世界である。

共感要素は「愛慕」、「慈しみ」、「楽しい」、「なごみ」、「ウィット」、「音・リズム」の6要素を推定する。

〈トウモロコシ ハーモニカ〉

／うちの アギ* 吹いて あそぶ ハーモニカは／トウモロコシで つくったの／
トウモロコシの つぶ 長く 二れつ 残して／うちの アギ ハーモニカ 吹いている／
ドレミファソラシド 音が 出ない ／ドミソド ドソミド と口でいう／

* アギは乳児だけではなく幼児の年を含めた語。「赤ちゃん」と訳せない場合がある。

子どもの遊び心を余すところなく活写している。その愛らしさを歌うのは、観察している子どもである兄か姉である。まず共感として絶妙な「連想」が働く。その連想の面白さと口で音階を言っている姿に「おかしさ」を感じ、幼児の姿に「愛らしい」と「いとおしさ」と「なごみ」を感じる。

〈ポングダング ポングダング〉*

／ポングダング ポングダング 石を なげよう／姉ちゃんに こっそり 石を なげよう／
小川の波紋よ ひろがれ とおくへ ひろがれ／向こう側で すわって やさいを あらう／
姉ちゃんの 手のこう くすぐってやれ／

* 韓国語の発音/ng/の/g/を日本語の仮名表記で/グ/と表すのは問題がある。

しかし、／ポンダン／では石が水面をはずむ感覚が表せず、やむを得ず／グ／にした。

上の*で示したように、共感要素にまず、オノマトペの「音・リズム」がある。また、「波紋よ広がれ」と波紋の広がる面白さを体験したことのある人ならそのイメージは共感を呼ぶ。「姉ちゃんの 手のこうをくすぐってやれ」といういたずら精神は、共感要素の「興→愉快」で、そのいたずらができる弟の心には「甘え」がある。そして底流として姉弟の「愛」がある。共感要素は「愛」、「甘え」、「愉快」、「音・リズム」になる。

〈やまかぜ かわかぜ〉

／やまのうえに ふく風 すずしい風 ／その風は よい風 ありがたい風／
なつに きこりが 木を きっているとき／ひたいに ながれる あせ ぬぐってくれるって 〃〃
かわべに ふく風 さわやかな風 ／その風も よい風 ありがたい風／
せんどうが ろを こぎながら ねむっても／ひとりで わたしぶねを こいでいくんだって／

共感要素には、第一連では「感知する感覚→爽快」があって、「自然や神に対する感情→感謝」がある。その前提に、心地よくしてくれる風の「親切」がある。風を多少人格化している。その風に対するありがたい気持ちを、擬

人化したものとして「対人的感情」→「感謝」のように処理することもできる。しかし、神などの人を超越した存在に対する気持ちは、人間的な気持ちの転化だけでは済まされない相違がある。それで、本稿では対人的感情とは別に「自然や神に対する感情」として分けることにした。第二連では、渡し舟の船頭が居眠りをしても、川風が舟を運んでくれると歌う。もちろんここにも「感謝」がある。そして、第二連の船頭が居眠りしているのに舟は何事もないかのように風で進んでいく有様は、ある種の「おかしさ」と、その結果としての全体の「なごみ」を共感させる。共感要素は「感謝」、「爽快」、「親切」、「優しさ」、「なごみ」、「おかしさ」の6要素を推定する。

5. まど・みちおとユン・ソクチュンの表現世界

ある作品がどのような世界を表現しているかを知る手がかりは、一般的にはモチーフである。音楽・美術・文学においても作品のモチーフという言い方がなされる。それは作品の主題であり、創作動機、ある場合は題材ともとらえられる。今回の共感領域の分析と合わせて、筆者はモチーフによるまどとユンの大まかな比較もおこなった。共感要素分析とモチーフの傾向を照らし合わせることで、より明確な結果が得られると思ったからである。それを下に示す。Mはまど・みちお、Yはユン・ソクチュンで、両者の童謡のモチーフがどの項目に多く見られるかを示す。

A. 自分を囲む自然

・自然観察と連想	M Y
・自然との対話	M Y
・動植物との対話	M Y
・季節感	Y
・自然に対する畏怖	M

B. 生活

・幼児への慈しみ	Y
・幼児の愛らしさ	Y
・子ども同士の交流	M Y
・家族との交流・交歓	M Y
・身近な生活と物	MY

C. その他

・ファンタジー	M
・ユーモア・ナンセンス	M
・アイデンティティー	M
・存在の尊さ	M

上でM Y揃った項目はまどとユンで近いモチーフの童謡があることを示している。ここで顕著な特徴の一つは、ユン・ソクチュンには幼児をモチーフにした童謡が多いことである。しかも、幼児を見る目は子どもからの温かい視線であって、弟か妹を慈しむ歌である。これに対してまど・みちおにはユン・ソクチュンのように、自分が触れ、観察する自然や動植物を心優しく写生する童謡はほとんどなく、カテゴリCのような自分の思いの中で構想した世界のものが多い。

共感要素比較 (まどとユンの童謡で共通・相違した主要要素。□は特に顕著なもの。)

* 要素の数字は50曲中に見出だした共感要素出現数。全要素数はM: 269、Y: 248 (平均1曲に約5要素)

気持ち

* 要素後ろの数字は50曲中の出現回数を表す。

安心	M	静けさ・落ち着き・安心・平安・くつろぎ・なごみ7・無心・超然2
	Y	静けさ3・落ち着き4・安心2・平安2・くつろぎ・なごみ6・無心・超然
詩情	M	詩情・郷愁・懐かしい・憧れ・ペース2・哀愁・甘酸っぱさ・侘び・漂泊感・無常感・空しい
	Y	詩情3・郷愁・懐かしい・憧れ・ペース・哀愁・甘酸っぱさ・侘び・漂泊感・無常感・空しい
明	M	楽しい5・嬉しい4・うきうき・気持ちが明るい・心地よい5・澁刺さ5・清々しい・晴れやか・おおらか・解放感3・有頂天

Y 楽しい 3・嬉しい・うきうき 2・気持ちが明るい 2・心地よい・澁刺さ 6・清々しい 2・晴れやか・
おおらか・解放感・有頂天

感動 M 感動 2・ときめき 4・夢中

Y 感動・ときめき 6・夢中

興 M 面白い 20・興味 10・おかしさ 3・愉快 5・滑稽 2

Y 面白い 4・興味 9・おかし 8・愉快 2

対人的感情

M 愛・愛慕・好き・甘え 2・親しみ 7・慈しみ・いとおしさ・優しさ 4・親切・慰め・

励まし 2・同情 2・憐み・悼み・優越感・感謝・尊敬・憧れ・打ち解け・一体感 5・素直

Y 愛・愛慕 3・好き・甘え・親しみ 15・慈しみ 10・いとおしさ 2・優しさ 9・親切 2・慰め

励まし 2・同情・憐み・悼み・優越感・感謝 2・尊敬・憧れ 2・打ち解け・一体感 6・素直

感知する感覚 (全体感的・視覚的・聴覚的・味覚的・臭覚的・その他)

美・醜・良・悪

M 爽快 3／不快 美しい 4・愛らしい 9／醜い・汚い

音・リズム 30・音調 (良い・美しい・心地よい・／騒々しい・汚い・不快)

Y 爽快 3／不快 美しい 3・愛らしい 15／醜い・汚い

音・リズム 17・音調 (良い・美しい・こちよい・／騒々しい・汚い・不快)

知性・理性の働き

理解 M 理解 2・発見 2・気づく 9・納得 4／不思議

Y 理解 2・発見・気づく 7・納得／不思議

信擬 M 確信・信じる／疑い・疑問 12

Y 確信・信じる／疑い・疑問 3

想像・比喩

M 空想 10・連想 17・ファンタスティック 7・ウィット 7・ユーモラス 14・風刺・皮肉

Y 空想 5・連想 19・ファンタスティック・ウィット 16・ユーモラス・風刺・皮肉

まどとユンのそれぞれ 50 曲ずつの童謡に推定された共感要素はまどが 269、ユンが 248 要素で、平均すると 1 曲に約 5 要素になる。一曲で一番多かったのはユン・ソクチュンの〈月 見に 行こう〉で、[静けさ、澁刺さ、ときめき、清々しい、期待、親しみ、優しさ、美しい、興味、一体感、連想、ウィット、音・リズム] の 13 要素である。／ぼうや 出てらっしゃい 月 見に 行こう／コスラウメの実 とって 糸につないで 首にかけて／黒犬よ 君も 行こう 小川へ 行こう (第 1 連)／から三連まで続くロマンチックな童謡である。モチーフでは表せない歌の内部に秘められた歌う者自身の心に呼び起こされる心持ちである。

上の表はそれらすべてを集計した結果の主なまどとユンの要素を並べて示している。これで気づくことは、二人の共感要素にマイナスの暗い領域がないことである。上の表を、最初に示した〈共感要素表〉に重ねるとそれは明白である。〈共感要素表〉は人が感じるであろう心持ちの全体を示してある。

「安心」の反対の「不安・恐れ」があり、「明」に対しての「暗」がある。もし、大正期の童謡や、ユン・ソクチュン以前の韓国の童謡の共感要素を推定すれば、かなり違った領域に分布するに違いない。この結果は、ユン・ソクチュンが「ため息と涙を童謡から追い出そう！さびしい彼らの心を喜ばせよう！希望を失わないようにしよう！」¹³と言ったことばを実践したことの証明となっている。次の目立った共通要素は「連想」と「音・リズム」である。まど・みちおの曲でオノマトペの「音・リズム」が推定された曲数は30曲で、実に50曲中の60%である。その他、「興味」、「澆刺さ」、「ときめき」、「なごみ」、「一体感」に近い出現率である。

これに対して相違が現れたのは、まず、「静けさ」、「落ち着き」、「平安」、「詩情」、「郷愁」がユンにあって、まどにはない点である。このことは、モチーフのところで述べたように「ユンは自分が触れ、観察する自然や動植物を心優しく写生した世界、まどは自分の思いの中で構想した世界」を表現するという違いからきている。ユンの敏感な感性と豊かな表現力は、見たり触れたりした自然・動植物、それに幼児を活写するだけで魅力ある童謡を生み出した。自然に対する、「静けさ」、「落ち着き」、「詩情」だけではなく、主に幼児に対する「愛らしい」、「親しみ」、「慈しみ」の心の表現も同じ感性によるものである。そして「ウィット」¹⁶が示すように、ユンのこれらの表現世界には「ウィット」が多く散りばめられ、なお豊かな味わいと楽しさを作品に与えている。

一方まどの童謡には、「空想」、「ファンタスティック」、「ユーモラス」の共感要素が多くあり、これによって描かれる世界はユンの「ウィット」や「連想」とは違って、まどの思いの中で構想された世界である。また、思いの中という意味では「疑問」、「発見」、「気づく」、「納得」、のような知性・理性の働きの領域にある要素が多いのもまどの特徴である。これはモチーフのC.[アイデンティティー、存在の尊さ]のような主題をまどが持っている表れである。もう一つのまどの特徴は、「面白い」²⁰・「興味」¹⁰・「おかしさ」³・「愉快」⁵・「滑稽」という「興（きょう）」の領域である。ユンもこの領域の要素数は多いが、まどはその倍近い。この「面白い」は、つい笑いたくなるような「おかしさ」ではなく、興味そそられ心ときめかす意で、実に深く広い意味を含んでいる。人に喜びと前へ進む力を与えるもの、興味と探求心を生み出し、喜びと感嘆をもたらす。レイチェル・カーソンが、人間にとって不可欠な感性として尊んだ「"The sense of wonder"＝神秘さや不思議さに目を見はる／驚嘆する感性」¹⁴に通ずるものである。

共感要素の分析の結果感じられることは、それぞれの共感要素のマークされた回数は1～20回とばらつきがあることは当然だが、数が少ないものが必ずしも重要度が低いということではない点である。たとえ少ない共感要素を持った童謡だとしても、〈ぷるんるん〉のように子どもにとっては必要な時がある。童謡の歴史を見れば、初期の「悲しみ」や「寂しさ」もその当時は子どもにとって必要な共感要素であったと想像される。逆に言えば、ユン・ソクチュンが童謡を作り始めた時代に、ユン・ソクチュンは共感要素「悲しみ」を追い出して天使主義と批判されたわけだが、ユン・ソクチュンの思いの通り、「悲しみ」を含まない童謡もまたその当時の子どもにとって、欠くことのできない共感要素であった。

〈ゆきを たべる〉

／ゆき／ゆき／ゆき／ゆきを たべよう くち あけて／／あ／あ／あ／はなに ぱっかり おっこちる ／／
ふ／ふ／ふ／これは はなだぞ くちなのかい／

ユン・ソクチュンの1939年の作である。暗い時代にあつてこのような天真爛漫な歌は子どもを嬉しく

させ、元気を与えたはずである。要するに、いつの時代にも幅広い共感世界を子どもに提供することは童謡の理想の姿である。

(2) まど・みちおとユン・ソクチュンの童謡創作の背景と目指したもの

— 年譜 —

まど・みちお ¹⁵		ユン・ソクチュン ¹⁶	
年	年齢	年	年齢
1909 年	山口県(現・周南市)に生まれる。	1910 年	(日韓併合)
1913 年	父が仕事のために単身で台湾に渡航。	1911 年	ソウルに生まれる。
1915 年	6 母が妹を連れて台湾にいる父のもとへ渡り、 祖父に一人預けられる。さびしい日が続く。	1913 年	2 母を亡くす。以後祖母に育てられる。 10 歳のときに詩に興味を持つ。
1919 年	10 台湾に渡り、家族との生活が始まる。		『オリニ』雑誌などによる近代童謡運動興る。
1924 年	15 台北工業学校土木科に入学。 在学中詩を投稿する。	1924 年	13 童謡〈春〉が児童雑誌『新少年』に入選。 本格的な創作活動を始める。
1929 年	20 台湾総督府道路港湾課に就職。		天才的子ども芸術家として脚光をあびる。
		1932 年	21 童謡集『ユン・ソクチュン童謡集』を出版。
1934 年	25 『コドモノクニ』に投降した童謡 2 編が特選。 本格的な童謡の創作を始める。	1933 年	22 雑誌『オリニ』を主幹。
1943 年	34 応召。(1946 年帰還)	1939 年	28 東京の上智大学に入学。
1945 年	(終戦)	1944 年	33 帰国 (解放)
1948 年	39 婦人画報社に入社。		
1952 年	43 「ぞうさん」が團伊玖磨の作曲で NHK から 放送される。以後多くの童謡を発表。	1954 年	43 『ユン・ソクチュン童謡 100 曲集』を出版。
1968 年	59 第一詩集『てんぶらびりびり』を出版。 以後最晩年まで詩作を続ける。	1956 年	45 「新芽の会」を創立。「ソファ賞」を制定。
1992 年	83 『まど・みちお全詩集』を出版。	1978 年	69 マグサイサイ賞(言論文学部門)受賞。
1994 年	85 国際アンデルセン賞(作家賞)受賞。	1980 年	71 『ユン・ソクチュン童謡 525 曲集』を出版。
2015 年	104 没。	1988 年	79 『ユン・ソクチュン全集』30 巻を出版。 最晩年まで童謡創作を続ける。
		2003 年	92 没。

上の二人の年譜を並べてみると、類似点が多くあるのに気づく。まず、幼い頃母の不在を体験したこと。ほぼ時代が同じであり、長寿であったこと。そして、ユン・ソクチュンの方が創作の開始は早かったが、二人はその長い人生を童謡や詩の創作にささげたことなどである。しかし、特に戦前は二人が背後に負った社会的立場は大きく異なっていた。まど・みちおは台湾で統治する日本人の立場であり、ユン・ソクチュンは日本に統治され、皇国臣民化を余儀なくされた子どもたちを身近に見る立場であった。

1. まど・みちおの童謡創作の背景と目指したもの

ある朝、まどさんが目を覚ますと、家の中がひっそりしていた。お母さんがいない。兄さんも、妹もいない。(中略)。やがておじいさんの口を濁した言葉から、置き去りにされた事実をはっきり知って、「泣きました」と、まどさんは言った。¹⁷

これはまど・みちおが 5 歳のときの体験で、母が兄と妹を連れて突然台湾で働いている父の許へ行ってしまった時のことである。その時からまど・みちおが 9 歳のときに台湾の家族のもとに呼び寄せられるまでの 4 年間は祖父と二人だけの生活であった。そのさびしい体験はまどの人生に癒しがたい心の刻印を残した。特に母親を慕う年頃だっただけに、母親に対する思いはひとしおであった。そんな寂しさをまど・みちおは生まれ育った山口県徳山（現周南市）の自然との触れ合いで癒した。

〈ぞうさん〉

／ぞうさん／ぞうさん／おはなが　ながいのね／　そうよ／　かあさんも　ながいのよ／／
ぞうさん／ぞうさん／だれが　すきな／　あのね／　かあさんが　すきなよ／

戦後の生きるのに精いっぱい苦境の中で、作曲者の依頼を受け、推敲する余裕もなく走り書きしたのがこの〈ぞうさん〉である。のちにまど・みちおはこの歌は悪口の歌だと告白している¹⁸。アイデンティティー確立のよりどころを母に求めたのである。心からの叫びであった。〈ぞうさん〉の歌はラジオから日本中に流れ、戦後の「新しい子どもの歌」の象徴となった。「鼻が長い」という相手の言葉（まど・みちおの解釈は、悪口、普通ではない）に対しての「そうよ　母さんも長いよ」は相手のどんな批判や判断をも通り越し、自己のアイデンティティーの確立を主張している。応答に意表性がある。

このように自己の存在意義を求め続けたまど・みちおは、物を含めた自己を取り巻くすべてのことにその存在意義と己との関係性を追求した。それは幼少時の寂しさの中で自然を見つめ、凝視の人と言われるまでのまどの感性を獲得したことと深く関わる。それが先に述べたまどの童謡に「知性・理性の働きの領域にある共感要素が多い」という表現世界へとつながっていった。

まど・みちおの本格的童謡創作は、1934 年に北原白秋選で『コドモノクニ』に投稿した童謡 2 編が特選になってからである。それはまど・みちおが 25 歳の時で、ユン・ソクチュンよりも 12 年遅い。その三年後にまど・みちおは童謡についての自身の考えを同人誌『昆虫列車』で次のように書いている。

① 童謡は（まことに童謡は、児童への、よき遊びの贈り物とも言へるのだから）純粋な文学であつてはならぬ、それでは児童に共鳴も歓迎もされぬと思ふのであります。¹⁹

② 童謡は簡単にいへば、「子供に面白く」〈文学的に〉「子供の為になる」〈文学的に〉ことをその使命とするが、これは児童性の性質を的確に体した作家の個性的作品にして、初めてよく全うし得るところであつて、この個性的作品といふのは、宇宙人生への作家の信念の表はれであり、意志の表はれであり、したがって常に「児童以上」である。²⁰

③ 児童はつねに未知を愛してゐるが、この意味に於て児童には「知らない事物」の方が「知り尽してゐる事物」よりも、ずっと飛躍的・直感的・歓喜的にその認識的へ反響する。²¹

まどの要点をまとめると次の通りである。① 童謡は子どもへの「よき遊びの贈り物」。② 童謡の使命は子どもにとって「面白い」ことである。面白いためには、その童謡が作家の宇宙人生への信念が表れた個性的でなければならない。だからそのような童謡は常に子ども以上となる。しかし、子どもは未知を愛し、知らないことに直感的、歓喜的に認識的に反響する。だから、子どものものごとへの感応する潜在能力の高さを認め、それを尊重する。

まどの童謡と子どもに対するこの想いは、童謡創作の最後まで貫かれた思想である。そして、まどはそれを実践していった。前項で見た共感要素「面白い・興味・おかしさ・愉快・滑稽空想・ファンタスティック・ユーモラス」が多いのはその実践の表れである。児童以上という点についても、まど自身の「疑問、発見、気づく、納得」という体験があつての作品となっている。その例には、〈あたまのうえには〉、〈ぶるるんるん〉、〈ぞうさん〉などがある。もう一つのまど・みちおの大事な思想にも触れておきたい。

- ・常識でがんじがらめになっているオトナたちのオトナことばでは、とても表現しにくい オトナの詩がある。²²
- ・私たちの哀れな視覚は、この世の生活というごく短期の環境が、各人に各様にはめこんでくれる、さまざまなチャチな枠からさえも脱れ出ることはできない。要するに視覚は、どのように感じるべきかを、あらかじめ定められてしまっている²³。

「子どもは大人の常識に縛られていく」という基本的なとらえ方をまどは持っている。このことは言い換えれば、成長するにしたがつて失っていく感性を守るため、子どもたちを既成観念の呪縛から解放してやりたいという思いである。まどの童謡創作にはこの思いが強く働いている。

1968年、詩集『てんぶらぴりぴり』の出版後は、創作は童謡から詩へ移行していった。「童謡は作家の宇宙人生への信念が表れた個性的な作品でなければならない」という考えは、のちの詩創作においても一貫し、まどの詩における表現世界はますます個性的なものとなっていった。

2. ユン・ソクチュンの童謡創作の背景と目指したもの

童謡創作でユン・ソクチュンと時代を共にした尹福鎮^{ユンボクチン}は、1950年に書いた「石重^{ソクチュン}と木月^{モグオル}と私 ―童謡文学史と一つの位置」²⁴でユン・ソクチュンについて次のように書いている。

石重が初めて童謡を書いたのは1923年だったと思う。ひょっとして一、二年前だったかもしれない。石重はわれわれの「在来童謡」から「創作童謡」に移るプロセスにおいてだれよりも功の多い人である。石重は洗練された言葉で、四四調あるいは七五調の才気あふれる表現によって、われわれの児童文学発達史に歴史的ないい童謡を数多く残した。（中略）

石重には柔らかくきれいな「リリズム」もある。しかし石重はそれよりも「ポエティカル」な「ユーモア」と言おうか、「ウィット」(機智)に優れている。

ユン・ソクチュンの童謡〈春〉が児童雑誌『新少年』に初めて入選したのは1924年 13才の時であった。同じ年の作品に〈流れる小川〉がある。

〈流れる小川〉

／ちょろちょろちょろちょろ ながれる 小川の水／押して 追っかけ ぶつかって／
小さな波 たてて むかし話をしながら／きのうのように 今日も 流れていく。／／
ゆらりゆらりと ながれる 小川の水／真珠の頭に 藍のチマ はいて／
そよ風と 調べを合わせ 肩踊らせて／あっちへヨロリ こっちへヨロリと 流れていく。／

*チマ：韓国女性の服／スカート

ユン・ボクチンが評価したユン・ソクチュンの優れた特徴は、すでにこの初期の童謡に表れている。レイチェル・カーソンの「センス・オブ・ワンダー」は大自然の神秘という印象もあるが、一方では見逃してしまいがちな身近な現象に対しても感じ取る感性のことも意味している。小川に水が流れている、そのことがユン・ソクチュンにとっては、川底の石によって盛り上がり、飛び散るその水の動きそれぞれが、生きて心を持った存在となる。それを面白がる心、その感性は一つの「センス・オブ・ワンダー」と言える。そして、そのユンの感性の中にユン・ボクチンの言う「リリズム(抒情性)」「ポエティカル(詩的)」「ウィット」がどれほど豊かかは、この13歳の時の童謡に十分に感じ取ることができる。

しかし、少年ユン・ソクチュンがこの童謡を作った1924年という時代の状況は厳しいものであった。前年の1923年には憂国の士・パン・ジョンファンが将来の自国を担う子どもたちのための少年運動を始めていた。その状況理解のためにユン・ソクチュンの1962年発表の「童心に向かった独立魂^{ホシ}」から紹介する。

・我が国の少年運動（オリニ運動）は1923年5月1日の最初の子どもの日にソウル天道教堂で叫んだ「少年運動の初宣言」で力強い第一歩を踏み出した。²⁵

・1923年3月1日創刊された『オリニ』は不遇な子どもの代弁誌であり、筆を通した活動舞台であった。4・6版のうすっぺらな雑誌を全国の子どもたちがあのように喜んだのは、そのうすい雑誌の中に民族精神がにじんでおり、愛国精神が燃えさかっていたためである。そのため、総督府の図書検閲にややもすれば引っかかって、押収と削除を日常的に受けたのである。

こうした現象はただ「オリニ」に限ったことではなく、「新少年」（1923年創刊）とか「星の国」（1926年創刊）とか「子どもの生活」（1926年創刊）も貧弱そのものの体裁で出たものの、輝く民族魂を受けつぐ嵐の中の灯火の役割を果たした。²⁶

このような少年運動の機運の高まりの真ただ中で、若干13歳のユン・ソクチュンは、1923年創刊したばかりの「新少年」に童謡〈春〉を投稿し入選した。しかしそののち、少年運動は、運動家た

ちの対立と抗争の渦の中、強まる日帝の皇国臣民化政策の中に埋没していった。ユン・ソクチュンの少年期、青年期はそのような時代であった。そして、ユン・ソクチュン自身、成長とともにその渦の中に身を置くことを余儀なくされた。1933年、22歳でパン・ジョファン主催の児童雑誌『オリニ』の主幹になった。その後の思いをユン・ソクチュンは同じ文章中でこのように綴っている。

8.15 解放に至るまで窒息状態に陥っていたわが国の少年運動はどのようにその脈を受け継いできたのか。子どもを集めてこぶしを突き上げて呼ばわせるかわりに、作品を通して彼らを慰め、激励し、発奮させ、街に引っ張り出してデモさせるかわりに、歌とお話で彼らの心を善良で美しく正しく導いたのである。ハングル学習運動がそれであり、童謡運動がそれであり、ことば運動(말 운동)がまさにそれである。民族の受難期に、読んでくれる者がなく、歌ってくれる者がなく、生まれる作家もない児童文学を死でもって守ることによって、代が途絶えるところだった民族魂、独立魂を灰の中から火種のように守り抜いたのであり、たとえ芸術価値や文学的価値は落ちるとしても、児童文学として民族の正気を受けついできた功労は高く評価されなければならず、民族受難期において作家は、愛国者であり、運動者であり、殉教者だったのである。

ユン・ソクチュンが指しているこの功労者の中にユン自身が含まれていることは間違いない。なぜなら、彼の前を歩いたパン・ジョファンは 3.1 独立運動の先導者ソン・ビョンの三女の婿であり、運動に加担した青年愛国者だった。ユン・ソクチュンも確かにその伝統を受け継いでいるのである。

しかし、詩作の上では、「現実の子どもの姿を反映していない、天使主義だ、楽天主義である」などと、当時においても解放後も非難を投げかけられた。それでもユン・ソクチュンの詩作の姿勢は、最後まで一貫していた。ユンは子どもにとっての童謡はどういうものであるべきか、子どもとは何か、子どもの世界についての確固たる信念と確信があった。その信念と持って生まれた彼の感性によって生み出されていた作品群は、今も子どもたちに歌い継がれている。「ため息と悲しみを童謡から追い出そう！彼らの心を喜ばせよう！」このユン・ソクチュンの初心は今なお子どもたちを喜ばせているのである。

(3) 童謡が歌い継がれるとは

歌い継ぐことは本論最初に示した〈童謡生成図〉で言えば、創作のプロセスを離れた享受側のことである。音楽全般を見ると享受の形態の多くは聴くだけの場合が多い。しかし歌い継ぐという観点では、特に童謡においては子どもが歌って初めて自分の童謡たり得、そのことを通して歌い継がれるのである。童謡を子どもが歌う状況には、親や大人の意向が強く働く場合があるが、それでも大人側の意向だけによって歌い継がれていく可能性は低い。子ども自身の童謡体現が伴わなくては大人の意向に沿いつづけることはないからである。それが子どもの持つ性質である。

自己体現

童謡を歌う子どもの自己体現を図示すると下のようになる。これを〈童謡体現図〉と呼ぼう。

〈童謡体現図〉

自発歌（言葉から歌謡へ）	自己体現 （歌って味わう）	喜び／楽しさ／おもしろさ／おかしさ
即興・アドリブ（童謡作品の）		心地よさ／身体の躍動
童謡作品（共感して）		慰め（悲しみ・寂しさ） 励まし・希望（失意）

一時的に流行し、子どもが喜んで歌う歌は数多くある。その時面白く、調子が良く、みんなが歌うが、いったん飽きれば、その下の年代にまでは伝わらない。子ども同士の空間で年齢を超えて歌が伝播していけば、それは伝来のわらべ歌に近いものだが²⁷、近年ではそれよりも大人の意向が強く働いているように見受けられる。「歌い継がせたい」といった大人の意向をにじませた子どもの曲集もあるにはあるが、実際には郷愁的な歌も含まれ、大人が懐かしむにはいいが子どもへの体現力は弱いと思われる。日韓の現状を観察すると、子どもが歌うという点で、まずテレビ、インターネット、CDの力が強い。そして年齢別にみれば、幼児の場合は幼稚園・保育所、就学年齢の子どもは学校での音楽教育である。就学年齢の子どもにとって、歌う機会が減少する現代、音楽授業は確実な歌う機会であり、合唱という形も多いので、子どもへのインパクトは強いはずだ。しかし、就学児童も年長になると自分で自由に接する音楽の多様性が増し、その中で大人の意向は反映しにくくなる。そんな中で、歌い継がれるという実態に一番自然に大人が関与している例は、家庭内での親から子への伝播である。親子の年代差は20～30年、場合によってはそれが祖父母で50年以上の開きがある。しかし、その年代差を超えて、童謡と一緒に歌うということは、歌い継がせようとかの意図なしの行為であって、大人自身が童謡に共感し、自己体現も伴って一緒に歌うのである。レイチェル・カーソンの言葉が示唆を与える。「（前略）生まれつきそなわっている子どもの「センス・オブ・ワンダー」をいつも新鮮にたもちつづけるためには、わたしたちが住んでいる世界のよろこび、感激、神秘などを子どもといっしょに再発見し、感動を分かち合ってくれる大人が、すくなくともひとり、そばにいる必要があります。」²⁸ レイチェル・カーソンの「センス・オブ・ワンダー」は自然の美しさや神秘が中心だが、まどとユンの目指した共感世界でも感動を分かち合うという意味で、レイチェル・カーソンの言葉は当てはまる。そして、童謡が歌い継がれる上で、それは大切な力となる。

よく知られていることだが、2011年の東日本大震災発生直後から、やなせたかしの〈アンパンマンのマーチ〉のリクエストがラジオ局に殺到し始めた。打ちひしがれ絶望の中であって、子どもも大人も慰めと希望を求めたのである。

／そうだ うれしいんだ／生きる よろこび／たとえ 胸の傷が／いたんでも／／なんのために 生まれて／なにをして 生きるのか／こたえられない なんて／そんなのは いやだ！／（〈アンパンマンのマーチ〉歌いだし）

まさに自己体現の要素「慰め／励まし／希望」に満ちた歌である。それを厳しい状況下で親も子どもとともに体現した。そして、この詩の叫びともいえる言葉は、やなせたかし自身の重い人生体験からの叫びであったからこそ、それを歌う人たちとの共感が生じたと言える。その点、前項で見たように、まどとユンの童謡も背後に深い思いと心があるからこそ共感を引き起こし、子どもたちに時代を超えて歌われ彼らに体現されている。

替え歌

〈童謡体现図〉で「童謡作品（共感して）」と並列して「自発歌（言葉から歌謡へ）」を示した。それは歌の自己表現の体现である原型を示したかったからである。これはつぶやき歌とも言われるが、特に幼児期に現れる。歌が口から出てきた時点で、それはすでに自己体现に直結している。それは共感されるべき対象はない。その意味で、作られた童謡と対峙している。また、作曲されずに詩としての童謡に子どもが自発的に節をつけて謡うということもある。それは次の項で触れる白秋が求めた童謡の在り方である。また、曲があって自分で部分的に変えるということもある。アドリブである。元の童謡作品への共感と自発歌の持つ即興性を併せ持ち、ある意味でその時点で自己表現としての体现は完結している。

ここで興味深いのは、アドリブの延長である替え歌である。歌の歌詞かメロディーの一部を替えて歌う。歌詞を替えた例を挙げよう。

／ぞうさん／ぞうさん／お顔が 長いのね／／ばーか／わたしーは／馬なのよ／

まどの〈ぞうさん〉の替え歌である。まどはこれには感心し喜んだ²⁹。〈ぞうさん〉には母子の愛の共感要素があり、その替え歌として父さんバージョンの例もあるが、前に示したように〈ぞうさん〉には、「そうよ」で論理の飛躍の意表性が共感要素「おもしろさ／おかしさ」としてある。であるから、大人でも替え歌を作るのである。日本で絶大な人気を誇る落語家たちが出演する「笑点」というテレビ番組がある。その番組で以前「〈ぞうさん〉替え歌合戦」³⁰と銘打って、A：「／…さん／…さん／…ね／」B：「そうよ／… …なのよ／」のように、…に言葉を入れて落語家A、B二人に歌いなさいという遊びをした。

A：「／木～久ちゃん／木～久ちゃん／む～すこも 落語家ね／」

B：「そうよ／僕よ～り～ う～まいのよ～／」

いろいろな傑作があったが、その面白さは応えの意表性にある。その魅力を〈ぞうさん〉は本質的に持っており、それ以外の深みも併せて単なる母子の愛にとどまらない共感要素を秘めている。このように、替え歌が元の歌を離れ、作者不詳のように伝播していくことは、わらべうたや民謡に近づくことを意味し、歌い継がれるという一側面の示しているとも考えられる。

童謡における詩と音楽の関わり

〈共感要素語彙表〉の項目の「感知する感覚」→「美」→「音・リズム・音調」は表で見る領域としては小さく感じるが、童謡の曲における子どもの共感という点では非常に大きな比重がある。作品によってはことばよりも子どもに対する力が大きい可能性も否定できない。特に現代のリズミカルな曲に子どもたちが絶えずテレビなどの映像付きでさらされると、音楽に対しても言葉に対しても感性が変わってしまうのではないかと危惧される。子どもに共感されるべき領域はもっと広いはずである。それが、先の自己表現の「歌って味わう」の内容「心地よさ→身体のリズムと踊り」だけに限定されれば、子どもにとって童謡はポエジーのないものとなってしまうかねない。そのためには作詞・作曲両方からの協調した取り組みが必要である。

ところで、この点に関してまどは、「もともと作曲するための童謡には、あやふやなことがつきまっ

ていました。」³¹という言葉を残してもいる。詩人としての同じような印象は周東美材氏の指摘³²にある北原白秋の言葉にも見出せる。

既に音楽家のもの（血となり肉となった）のであって、最速や詩人の有ではない……その曲の芸術的価値に対する責任も当然音楽家が負ふべく、詩人に責人はない。

先の〈共感要素語彙表〉の「音・リズム」は曲としてではなく、詩としての、「音・リズム」の共感要素であり、白秋とまどは特にその点に関して詩作上重きを置いた。ユン・ソクチュンについてもそれは言うべくもなく、日本語の影響を受けた7・5調の束縛を初めて脱したのはユンであり、本来の韓国語が持つ韻律に根ざしたリズムを追求した。次のはまどのことばである。

自分で実作してみて思いあたるのは、歌詞が多少とも詩にちかづいたような作は案外ジャーナリズムの担当者や作曲家が喜んでくれず、逆に常識になり下がった失敗作が往々にして佳作として歓迎され、すばらしい作曲をされてしまうことです。³³

そもそも、白秋もまど・みちおも童謡としては当初曲を前提にしていなかった。特に白秋はその思いが強く、童謡とは作曲されるようなものではなく、子どもの感情から自然に生まれて出た言葉なり謡だと言っている。そんな観点から先の〈童謡体现図〉に「アドリブ」という言葉を入れた。しかし『赤い鳥』の読者からの要望によって曲が掲載されるようになった経緯からもわかるように、曲なしの童謡のみという状況は非現実的である。童謡には、詩に劣らない音楽としての子どもの強い共感が働いて歌い継がれるからである。童謡における詩と音楽の関わりという問題は、今後子どもの共感という観点での音楽的分析がより深められていく必要があるように感じる。そうすれば、まどや白秋が指摘する「詩と音楽は別作品」という隔たりも軽減されていくに違いない。

また一方、現在特に韓国では、歌う文化としての童謡は衰退傾向にあり、曲を伴わない童詩文化としての童謡が活気を取り戻しつつある。その形態も絵を伴った絵本的な童謡童詩集も数を増している。北原白秋が主張した童謡の原点に回帰する興味深い動きである。

おわりに

本論の冒頭で「まどとユンの童謡がなぜ子どもたちに歌われ続けるのかを探ってみたい」と述べた。そしてその目的のために、子どもが歌に共感するという心の作用を「共感要素」という指標を用いて考察した。その結果がまどとユンの「共感要素比較」である。現在歌い継がれている童謡を見ると、まどとユンの童謡が他の作家に比して特に多い。その事実と、考察から得られたまどとユンの共感要素を考え合わせると、歌い継がれる要因と、まどとユンの共感要素、特に作品に散りばめられた共感要素の多様性とに確かな関係性が認められるように思う。それが本論で言い得る結論である。しかし、その関係性を確実に突き止めるためには、他の作家の作品との比較が必要であり、今後の研究課題である。

まどとユンの童謡創作に対する真摯な態度は、子どもを思う思いからであった。ユン・ソクチュンは暗

い時代において「ため息と涙を童謡から追い出そう！さびしい彼らの心を喜ばせよう！希望を失わないようにしよう！」と若いときに決意し、それを貫徹した。まど・みちおは「成長にしたがって常識と既成観念に縛られていく子どもたちの心を解放したい」とその思いを変わることなく持ち続けた。この二人の詩人の共通したキーワードは「子どもの心の解放」である。それゆえに、二人は、童謡の中に子どもの共感「楽しさ／嬉しさ／おもしろさ／おかしさ／心地よさ／心身の躍動」を求めたのである。

まどとユンの共感要素の領域は、共通する部分と違う部分がある。共通部分はその重要性を示し、相違部分は童謡の可能性を示している。このような可能性を考え、今後より広い共感要素を視野に入れば、童謡創作にももう少し広い空間が開けてくると信じる。そのためにも今後の日本と韓国の童謡文化における交流を願いたい。

[註]

¹ 拙著『まど・みちお 詩と童謡の表現世界』風間書房、2017年3月、p.236。

² 同書、2017年3月、p.203。

³ まど・みちおの童謡 (50曲)

あくしゅでこんいち／あさやけゆうやけ／あたまのうえには／一年生になったら／いちのゆびとおさん／うがいのうた／うさぎさんがきてね／おおきい木／おおきなトンネルちいさなトンネル／おさがふねをかきました／おさるのゆうびん／おにぎり／おにぎりころりん／オニヤンマ／きつねのおはなし／きのこ／くまさん／ころりんたまご／さくらのうた／ジャングルジムのうた／すきっぷきっぷ／せっけんさん／ぞうさん／そらにてんてのほしさま／つくしんぼ／つみき／つりかわさん／てて／でぶいもちゃんちびいもちゃん／トッピンボウとピンピクリン／ドロップスのうた／なみとかいがら／にじ／はしるのだいすき／はだかの木／ハンカチのうた／びわ／ふしぎなポケット／ふたあつ／ふゆのおしらせ／ぶるるん／ふれーふれー／ペンギンちゃん／ボタンのぼうや／まほうのつえ／やぎさんゆうびん／ゆうだちせんたくや／ゆきのプレゼント／ゆげのあさ／ラッパのこびと／

ユン・ソクチュンの童謡 (50曲) *日本語訳は筆者による。〈子どもの日の歌〉のような行事用の歌は省いた。

あおい かぜ／あかちゃん／あかちゃん ねむってる あいだに／あかちゃんは おおきくなる おおきくなる／あきです／アギの くつした／あさのかささぎあさのかささぎ／あたらしい くつ／あめつぶ／あめふる まえ／あんよ／石と水／うしさん／うちの あかちゃん(アギ)／おはなばたけ／かさ／木を 植えよう／サリビ／せいくらべ／線路わき／そうと／たきぎ／小さな泉／チャチャックン／月／月 見に 行こう／つゆ／テテぐつ／とうもろこし／トウモロコシハーモニカ／とおいみち／トンボ 1／トンボ 2／流れる小川／ならんだ ならんだ／はす のは／はつゆき／／ふたごの くり／ふるさと／ポング ポング ポング／ポングダングポングダング／前へ／まるい月／ムムム／やまかぜかわかぜ／ゆうやけ／ゆきころがし／ゆき をたべる／ りんごふたつ／

⁴ 童謡集『とべ 鳥たちよ 날아라 새들아』윤석중、창비、改訂版13刷、2005年。

⁵ 童謡曲集『ユン・ソクチュン童謡 525曲集 윤석중동요 525곡집』윤석중、세광출판사、1980年。

⁶ ウェブサイトで検索できた7社の小学校音楽教科書。情報元：[NAVER 子ども百科] [アイスクリームメディア] ([어린이 백과] 초등교과서 음악 아이스크림미디어정보)。

⁷ 参考のために特に100種類以上のCDもしくは曲集に採録されたまど・みちおの童謡は／ぞうさん291／ふしぎなポケット233／一年生になったら226／やぎさんゆうびん225／あくしゅでこんにちは164／ドロップスのうた123／きのこ122／である。数字は採録したCD・曲集の数である。(2019.10現在)
数字は採録したCD・曲集の数である。(2019.10現在)

⁸ 『日本語大シソーラス 一類語検索大辞典』山口翼、大修館書店、2003.910。

⁹ 『まどさん』阪田寛夫、新潮社、1985年11月、p.108。

¹⁰ まど・みちお「連載1—童謡無駄話—自作あれこれ」(『ラルゴ2』ラルゴの会、かど書房、1983年2月、p.131)。

¹¹ J. ピアジェ、前掲書、p.67。

¹² 『子どもと一生 어린이와 한평생』윤석중、범양출판부、1985年、p.76。

¹³ 同書、p. 76～77。

- 14 『センス・オブ・ワンダー』レイチェル・カーソン（上遠恵子訳）、新潮社、1996.7。
原書名は“THE SENSE OF WONDER” by Rachel Carson。
- 15 『続 まど・みちお全詩集』伊藤英治・市河紀子編、理論社、2015.9の年譜を参照した。
- 16 『ユン・ソクチュン研究 윤석중 연구』김제곤、청동거울、2013年。
- 17 阪田寛夫 前掲書、p.40。
- 18 阪田寛夫 前掲書、p.27。
- 19 『昆虫列車』第9冊、昆虫列車本部、昭和13年8月、p.18。
- 20 『昆虫列車』第3輯、昆虫列車本部、昭和12年7月、P.10-11。
- 21 同書、p.11。
- 22 「へりくつ3」（1967年11月17日）谷悦子『まど・みちお 研究と資料』和泉書院、1995年5月 p.59。
- 23 「みずゑ」1970年9月号初出、『KAWADE 夢ムック[文藝別冊]まど・みちお』河出書房新社、2000年11月所載。
- 24 尹福鎮「石重と木月と私 ―童謡文学史と一つの位置」1950年、『韓国・朝鮮児童文学評論集』編訳 仲村修、明石書店、1997.3.10、p.436 所載。
- 25 尹石重「童心に向かった独立魂」―韓国オリニ運動略史」1962年、同書所載、p.519。
- 26 同論文、P.523。
- 27 「音楽の根源にあるもの」小泉文夫、平凡社、1994.6.15、 p.91。
- 28 レイチェル・カーソン、前掲書、p.24-24。
- 29 この替え歌とまどの感想をある本で筆者は読んだが、失念して出典が示せない。ただ、あまりに面白く今でもその替え歌を覚えている。
- 30 インターネットで「ぞうさんの替え歌」検索で知った。2006年6月11日の放送だそうである。
- 31 阪田寛夫が「まどさん八十二歳の夏」『季刊どうよう』31号 特集「童謡の源―まど・みちおの世界」1992年10月、p.15。
- 32 『童謡の近代 ―メディアの変容と子ども文化』周東美材、岩波書店、2015.10.21、p.103。
- 33 まど・みちお『ぞうさん まど・みちお 子どもの歌100曲集』フレーベル館、1963年。

시의 관점
詩の觀點

日本童謡史におけるまど・みちお

일본 동요사에서의 마도 미치오

畑中 圭一(児童文学研究者)

하타나카 게이이치(아동문학연구자)

(대독: 일본 호세대학교 장성희 박사)

Abstract

新しい子どもの歌として「童謡」が日本に誕生したのは1918年、およそ100年前のことである。それまでの子どもの歌は「唱歌」とよばれたが、歌詞の難しいものや、教化や知識教授の手段化されたものの多いことが批判され、新たに芸術性豊かな「童謡」が誕生したのである。しかし、その童謡にも問題がなかったわけではない。芸術性を強調することで童謡は誕生し、さらに北原白秋など高度な詩歌創作体験を持った詩人たちが主流となって推進されたために、初期の童謡は音楽性、歌謡性よりも文芸性が重んじられ、子どもが歌いやすく、親しみのもてる「歌」であるよりも、すぐれた「詩」であることが追究された。結果的に子ども離れを招いたことは否めない。

そうした傾向に童謡関係者が手を拱いていたわけではない。童謡を子どもたちに近づけようとした動きがいくつかあった。同人誌『童魚』や大阪童謡芸術協会による「童謡立体化運動」は、<歌い、踊る>童謡によって、童謡を子どもに近づけようとした試みであり、レコード会社による「レコード童謡」は親しみやすく、歌いやすさをめざした童謡の大衆化志向であった。

詩人まど・みちおは同人誌『昆虫列車』を中心に童謡を発表したが、文芸性を志向しながらも、一方で子どもが楽しめる歌をめざした。『昆虫列車』第8～9冊に発表した「童謡圏～童謡随論」という文章で、まどは「童謡は、児童の求めに適合すべく、やはり娯楽性が必要だ」と述べ、「明るく、楽しく、強く、又言葉嬉しい」娯楽性を強調した。また幼児童謡の発展にも尽力した。100年に及ぶ童謡の歩みの中で娯楽性を志向しながら幼児童謡を確立したまど・みちおの存在はきわめて重要だと言えよう。

Abstract

새로운 어린이 노래로 ‘동요’가 일본에 탄생한 것은 1918년, 무려 100년 전의 일이다. 그때까지의 어린이 노래는 ‘창가’라고 불렸지만, 가사가 어려운 것이나, 교화나 지식 교수의 수단화 된 것이 많은 것이 비판되어, 새롭게 예술성 풍부한 ‘동요’가 탄생한 것이다. 그러나 그 동요에도 문제가 없었던 것은 아니다. 예술성을 강조함으로써 동요는 탄생했고, 나아가 기타하라 하쿠슈北原白秋 등 고도의 시가창작 체험을 가진 시인들이 주류가 되어 추진되었기 때문에 초기 동요는 음악성·가요정보다 문예성이 중시되어, 어린이들이 부르기 쉽고 친근한 ‘노래’이기보다 뛰어난 ‘시’임이 추구되었다. 결과적으로 어린이 이탈을 초래한 것은 부인할 수 없다.

그런 경향을 동요 관계자들이 수수방관한 것은 아니다. 동요를 어린이들에게 다가가게 하려 했던 움직임이 몇 있었다. 동인지『동어童魚』나 오사카大阪동요예술협회의 ‘동요입체화운동’은 <노래하고, 춤추는> 동요에 의해 동요를 어린이들에게 다가가게 하려는 시도였으며, 레코드사

에 의한 ‘레코드 동요’는 친숙하고 부르기 쉬움을 목표로 한 동요의 대중화 지향이었다.

시인 마도 미치오는 동인지 『곤충열차昆虫列車』를 중심으로 동요를 발표했는데, 문예성을 지향하면서도 한편으로 어린이가 즐길 수 있는 노래를 목표로 했다.『곤충열차』제8~9권에 발표한 ‘동요권~동요수론’이라는 글에서 마도는 ‘동요는 아동의 요구에 적합하기 위해, 역시 오락성이 필요하다’며 ‘밝고, 즐겁고, 강하고, 또 말의 기쁨’ 오락성을 강조했다. 또한 유아동요의 발전에도 힘썼다. 100년에 이르는 동요의 행적 가운데 오락성을 지향하면서 유아 동요를 확립한 마도 미치오의 존재는 극히 중요하다고 말할 수 있겠다.

(번역:장성희)

新しい子どもの歌としての「童謡」が日本に誕生したのは1918年、およそ100年前のことである。すなわち、作家の鈴木三重吉によって児童向けの雑誌『赤い鳥』が創刊され、鈴木は「芸術として真価ある純麗な童話と童謡」(プリント「童話と童謡を創作する最初の文学運動」)を提唱、それを具体化することで新たに「童謡」が生まれたのである。その後、さまざまな動きを経て今日に至っているが、それらの動きに詩人のまど・みちおはどう関わったのか、またその関わりは童謡史上どのような意義があったのかについて考察してみたい。

1. 「童謡」の誕生 ~ 「唱歌」批判と芸術性・文芸性志向

童謡が誕生するまでの子どもの歌は、主に小学校で音楽の時間に歌われる「唱歌」であったが、子どもたちに親しまれる歌としては問題があった。童謡勃興期に活躍した北原白秋、西條八十、野口雨情はそれぞれ厳しい唱歌批判を表明し、それが童謡創作のバネになったとも言えるのである。例えば白秋は「小学唱歌歌詞批判」という文章注①で次のように述べている。

現在の国定唱歌、若くは文部省認定の唱歌は曲の上は知らず、その歌詞の価値批判の上から見て、殆ど全廃すべきである。一には美なく生命無く童心無き、かくの如き、歌詞に現はれたる児童教育に於ける精神、態度方法の誤謬、二にはその歌詞の不純蕪雑拙劣である。

白秋は学校唱歌の多くが伝承や子どもの現実を無視しており、その歌詞はきわめて芸術性に欠けていると批判したのである。

西條八十も唱歌が知識習得や教化のための手段として用いられていることを指摘し、唱歌に対して否定的な態度を表明している。また野口雨情も唱歌を「それを歌つても読んでも少しの面白味もない」注②ものだとして、厳しい批判を表明している。

これらの唱歌批判はおおよそ次のように要約することができよう。

①歌詞に古語や漢語などが数多く用いられており、子どもには耳で聞くだけでは理解しにくいものが多い。

②教化や知識教授のための《手段としての歌謡》に墮しており、歌としての独自性や

芸術性に欠けている。

このような唱歌批判にもとづく新しい子どもの歌として「童謡」が誕生したのであるが、その童謡にも問題が無かったわけではない。先に挙げたプリント「童話と童謡を創作する最初の文学運動」の中で、鈴木三重吉は当時の「子供が歌つてゐる唱歌なども、芸術家の目から見ると、実に低級な愚なものばかりです」とも述べている。ここで「芸術家の目」と言い、先には「芸術として真価ある」と述べて、芸術性が強調されていることに注目したい。こうした芸術性を強調することで童謡は生み出され、さらに北原白秋、西條八十、野口雨情といった高度な詩歌創作体験をもった詩人たちが主流となって推進されたために、初期の童謡では、音楽性や歌謡性よりも文芸性が重んじられたのである。すなわち、子どもにとって歌いやすく、親しみのもてる「歌」であることよりも、すぐれた「詩」であることが追及されたと言えよう。例えば白秋は、「童謡について」という一文注③のなかで

童謡は「詩」であらねばならぬ。従つて詩の香気高く、含蓄深く、無邪であらねばなるまい。

と述べており、童謡の創作を始めたころには、自らの作品に曲をつけることに消極的であったとも言われている。

また西條八十は『現代童謡講話』（1924年）で独自の童謡論を述べているが、童謡の本質として《芸術としての無償性》と《人生観照にもとづく感動》を挙げ、さらに童謡も自己表現としての「詩」であり、受け手としての子どもを意識するあまり作品が矮小化することがあってはならないとも述べている。彼は望ましい童謡として《象徴詩としての童謡》を挙げ、これこそが詩人と子どもの両者を満足させるものだと説いている。しかし、彼が『赤い鳥』に発表した童謡の多くは、詩人の自己表現に傾斜したものであった。

こうした童謡誕生時の文芸性・芸術性志向の強さは、子どもたちを童謡に親しませるという点においてはマイナスにはたらいたと思われる。

さらに1920年代後半になると、選びぬかれた短い言葉で表現する《短詩型印象詩》が広まり、童謡はますます文芸性・芸術性を強めることとなった。その短詩型印象詩が広まるきっかけになったと言われているのが、巽聖歌作の「水口」（『赤い鳥』1925年10月号）という作品である。

野芹が／咲く田の／水口。
蛙の／子供ら／かへろよ。
尾をとる／相談／尽きせず。
あかねの／雲うく／水口。

春先の田の水口に集まるオタマジャクシの動きを歌った作品だが、四拍連続のユニークな音数律で簡潔に表現されており、俳句を思わせる美の世界である。まさに《短詩型》の印象詩である。こうした表現スタイルは文学的に洗練された美しいものではあったが、その含みの多い余情的表現は子どもたちに直接訴えかける力は弱く、童謡を子どもたちから遊離

したものにってしまったことは否めない。しかし、こうした文芸性の追究は詩人の自己表現としては格好のものであり、多くの詩人たちに満足感を与えた。その結果、短詩型印象詩は童謡界に広まっていったのである。

2．童謡を子どもに近づけようとした動き

新しい子どもの歌として誕生した童謡が、＜子ども離れ＞をしていくことに、童謡関係者が手を拱いていたわけではない。童謡を子どもたちに近づけようという試みや実践がさまざまなかたちで行われた。そうした「童謡を子どもに近づけようとした動き」の主なものをふり返ってみたい。

(1) 童謡立体化運動

1935年に創刊された童謡同人誌『童魚』は、歌い、踊る童謡をめざして、詩・曲・踊三位一体の《童謡立体化運動》を標榜し、作曲家の本多鉄磨と舞踊家の賀來琢磨、詩人の柴野民三が中心になって運動が進められた。しかし、詩人たちはこの運動の趣旨は理解しながらも、純粹童謡の確立をめざす文芸性志向を捨てきれず、実践活動には消極的であった。そのため、運動としての成果を得られないままに『童魚』は2年半で解散してしまった。

『童魚』の提唱した童謡立体化運動を具体化し、さまざまな活動を展開したのは、『童魚』と時を同じくして結成された大阪童謡芸術協会であった。そこには本多鉄磨や賀來琢磨も参加し、創作民謡系の詩人も加わって童謡立体化運動を着実に実践していった。具体的には次のような取り組みが行われた。

- ①機関誌『童謡芸術』をほぼ月刊で刊行。創刊号の巻頭言には「詩と音楽と舞踊に依る綜合童謡芸術の普及と発達」をめざすことが明示されている。
- ②「幼児童謡研究会」を発足させ、教員や保母を対象とする舞踊・遊戯の講習会を開催。
- ③ラジオ放送。1936年から41年までNHK大阪放送局から、会員の童謡がラジオ放送された。
- ④童謡や童踊の発表会（リサイタル）の開催。

なおこうした東京や大阪での童謡立体化運動に先立ち、やや小規模ながら、名古屋で同様の活動が行われていた。すなわち1933年に創刊された童謡同人誌『風車』（1935年に終刊）と、その発行母体であった「名古屋雛菊童謡会」によって展開された活動である。

作曲家の小股久、中野二郎、詩人の中条雅二が中心になって、次のような事業が行われた。

- ①童謡や童踊の演奏会。
- ②NHK名古屋放送局からの童謡演奏放送。
- ③レコード吹き込み。
- ④童謡曲集の出版。
- ⑤石井小浪による舞踊化。

これらの童謡立体化運動は、舞踊化や演奏、あるいは放送や出版などによって童謡を子どもたちに近づけ、童謡の大衆化に成功することができたと言えよう。しかしながら、文芸性・芸術性を追究して子どもたちから遊離しつつあった童謡そのものを変えて、子どもたちに近づけようとするものではなかった。童謡そのものを子どもたちが親しめるものにするためには、別の動きが必要だったのである。その役割を果たしたのがレコード童謡で

あった。

(2) レコード 童謡 ～ 童謡の大衆化

ここで「レコード 童謡」というのは、既成の童謡を演奏・録音してレコード化したものではなく、レコード会社の企画によって制作され、レコードで初公開された童謡を指している。その皮切りになったのが1931年発売の、久保田宵二作詩・佐々木すぐる作曲の「昭和の子供」であった。その絶頂期は1936年から41年ころまでで、この間、詩人では武内俊子、加藤省吾、久保田宵二など、作曲家では河村光陽、佐々木すぐる、海沼實などが活躍した。

これらのレコード 童謡は、子どもが親しみやすく、歌いやすいことをめざしたので、文芸性よりも歌謡性、音楽性が重んじられた。そのため、芸術性の乏しい大衆迎合的童謡だとし、て軽んじられることもあったが、このレコード 童謡によって、子どもたちから離れつつあった童謡に活力を与え、子どもたちに広く親しまれるものとなったのである。しかも、このレコード 童謡から童謡史に残る作品も生まれている。すなわち、「うれしいひな祭り」(サトウハチロー・詩／河村光陽・曲)、「グッド・バイ」(佐藤義美・詩／河村光陽・曲)、「かわいい魚屋さん」(加藤省吾・詩／山口保治・曲) などである。

童謡を活性化したとも言えるべきレコード 童謡で、もっとも注目すべきは作曲家の河村光陽である。河村は1930年から J O A K (N H K 東京放送局) で作曲、編曲、指揮の仕事に携わり、さらにキングレコード専属となって数多くの童謡を作曲した。《ピョニュ節》と言われた弾むリズムを多用した彼の曲は、子どもたちのリズム感を刺激して広く親しまれた。特に武内俊子とのコンビでつくられた「かもめの水兵さん」「赤い帽子白い帽子」「リンゴのひとりごと」などは一世を風靡し、今なお愛唱されている。

(3) 「幼児童謡」指向の動き

童謡を子どもたちに近づけたということで見逃せないのが、幼児童謡である。幼児童謡は第二次大戦後に N H K の「うたのおばさん」「うたのえほん」などの番組の中で生まれたとされているが、実はその先駆的な動きが1930年代にすでに始まっていたのである。そうした「幼児童謡」指向の動きで注目すべきは、先に挙げた大阪童謡芸術協会である。

雑誌『童謡芸術』が幼児童謡に取り組んだのは、1938年10月発行の通巻18号からであったと思われる。そのことについて、木坂俊平は『関西の童謡運動史』で次のように述べている。

〔通巻18号には〕幼児童謡の頁があって、木坂俊平、市橋直治郎、古村徹三、豊田次雄、森たかみち、恩地淳一、小春久一郎が一、二篇ずつ書いている。このところ幼児童謡熱が盛になったのか、次のような例会通知が出ている。

「協会の十月例会は幼児童謡の研究会として催します。(中略) 協会員は幼児童謡を御持参下さい。」注④

このようにして始まった幼児童謡への関わりであるが、通巻22号に発表された小春久一郎の連作「ドウブツエン」と木坂俊平の連作「スイゾクカン」は共にカタカナ表記の平易な表現で、まさしく幼児童謡そのものであった。例えば小春久一郎の「キリン」は次のよ

うな作品である。

キリンノオナカ／クグツテ テフテフ（蝶々）／ヒラヒラ ニゲタ

キリンノオクビ／マハツテ テフテフ（蝶々）／ヒラヒラ オフタ（追うた）

キリンハジツト／オメメラ ホソメ／オニゴト ミテタ

この通巻22号につづく23号から、幼児童謡への本格的な取り組みが始まる。すなわち「幼児童謡」という見出しをつけて、数篇の幼児向け作品をまとめて掲載することが始まったのである。これ以後、通巻40号（1940年9月）まで、ほぼ毎号「幼児童謡」欄が設けられ、数多くの幼児童謡が発表されている。『童謡芸術』全75冊のうち、幼児童謡を掲載したのは43冊で、全体の57.3%を占めている。大阪童謡芸術協会が幼児童謡の開発と振興にいかに力を注いだかを示す数字である。

3. まど・みちおの童謡観と実践

これまで、童謡を子どもに近づけようとした試みや実践を中心に童謡の歩みを見てきたが、そうした歩みに詩人のまど・みちおはどう関わったのか、またその関わりは童謡史上どのような意義があったのかについて考察を進めていきたい。

（1）同人誌『昆虫列車』における まど・みちお

まど・みちお（1909～2014）は10歳のときに台湾へ移住、台北工業学校を卒業して台湾総督府に勤めながら、童謡や詩を書きはじめた。1934年、『ユドモノクニ』の11月号で作品「ランタナの籬」が特選となり、その才能が北原白秋に認められた。これが本格的に童謡創作にとり組むきっかけとなった。1937年、同人誌『昆虫列車』が創刊されると、その同人となり、題材のユニークな作品を発表したほか、新しい表現技法を試みるなど、意欲的な創作活動をつづけた。

まず題材の面では、当時彼の住んでいた台湾の風物や人々の暮らしを歌ったものと、虫や鳥を含めた動物をとりあげたものが多かった。特に第7冊の連作「ギナさんアルバム」と第12冊の連作「えはがき台湾」は、台湾の息吹が生々しく伝わってくる作品に仕上げられている。次に挙げる「布袋戲（ポテヒイ）」（第5輯1937年）では、アセチレン灯のもとで演じられる指人形芝居と、それを取り巻く人たちのにぎわいが見事に表現されている。

布袋戲は、廟のまへ、／芭蕉島の うしろ、／お月さまの 下、／アセチリンを
つけてるよ。／チャーイヌコッコ、チャーイヌコッコ。

看人（ケンブツ）と、屋台店、／アセチリンと、食べ物、／赤と、金と、黄、／布袋戲を
かこんでるよ。／チャーイヌコッコ、チャーイヌコッコ。

また第13号の連作「カタカナ ドウブツエン」6篇と、第16号の連作「オサルノ ラクガキ」8篇はサルやヤギの登場するカタカナ童謡で、後の幼児童謡につながるものであった。またこれらの動物を取りあげた作品は、いずれも伸びやかな想像力と独自のエスプリがはたらいた楽しい童謡になっている。

表現の面ではカタカナ表記の多いことに注目した。これは、かつて仙台のスズキヘキが「カタカナヨミオン式」と称して実践したカタカナ童謡にきわめて近いものである。まど・みちおがスズキヘキの影響を受けたのかは不明であるが、童謡をく耳で聞き、口で歌って味わうもの>とするとならえ方において、両者は共通している。

(2) まど・みちおの童謡観

『昆虫列車』におけるまど・みちおは文芸作品としての童謡を書きながらも、その一方で子どもが楽しめる歌、口ずさめる歌としての童謡を書きつづけた。そうした創作を支えていたのが、彼独自の童謡観であった。まどは『昆虫列車』第8～9冊に「童謡圏－童謡随論」という文章を発表しているが、その中で彼は「童謡は、児童の求めに適合すべく、やはり娯楽性が必要だと思ふのであります。」と述べて、「明るく、楽しく、強く、又言葉嬉しい」娯楽性を強調した。ただし、娯楽とは言っても、単なる娯楽ではなく、芸術的叡智のはたらいた「娯楽的な文学」であるべきだという主張であった。こうした童謡観について、谷悦子は

芸術童謡の作家でありながら、娯楽性の必要を説き、ジャーナリズム童謡からそれを学ぶことを主張したのは、まどが最初である。これ以前の作家たちは、いずれもジャーナリズム童謡を排斥し、娯楽性には否定的である。注⑤

と指摘し、こうした芸術的童謡における娯楽性の回復ということが、戦時色の出始めていた1938年に主張されたことは注目に値するとも述べている。

さらに谷悦子は、まど・みちおがなぜこうした娯楽志向を着眼し得たのかについて、彼が「実在の児童を認識していた」からだと指摘している。現実の子どもをありのままにとらえていた、要するに子どもをよく知っていたということである。こうした子ども理解があったからこそ、遊びたい、笑いたい、跳ねまわりたいという子どもの願いに応える楽しい童謡が志向されたのである。

こうしたまど・みちおの童謡史上の位置づけについて、『日本童謡事典』では次のように述べられている。(項目執筆は上笙一郎、谷悦子)

〔童謡作品は〕白秋を例外として、真面目性と哀愁性に立脚するやや悲しげな内容のものが多かった。しかしそのなかで、伝統と化していた真面目性と哀愁性に訣別し、新たな境地を伐り拓いたのがまど・みちおである。まどは、大正期以来の童謡伝統に対して<ユーモア>や<ナンセンス>の童謡実作を対置、初めは傍流だったが戦後日本の生活現代化とともに童謡の主座的な位置に据えられるようになった。注⑥

「伝統と化していた真面目性と哀愁性」という記述には同意しかねるが、まど・みちおが童

謡の新しい方向性を示し、それを主流にしていったことを述べていることは傾聴すべきであろう。

4. 「幼児童謡」推進者としてのまど・みちお

第二次大戦後、NHKラジオの「うたのおばさん」、同テレビの「うたのえほん」などから幼児童謡という新しいジャンルが生れたとされているが、これは当該番組を制作したNHKだけではなく、新しい童謡を生み出そうとする詩人たちの志や、若い作曲家たちの才能と意欲が大きく関わって実現されたものである。また幼児童謡の試みは1930年代からすでに現れていたことは先に述べたとおりである。幼児童謡への詩人たちの取り組みについて、こわせ・たまみは次のように述べている。

童謡を幼児の歌にしたのは、この番組（「うたのおばさん」）の指向性であったが、また童謡を正しい形で生かそうとする詩人側の決断のエネルギーでもあったわけである。そのためには、今まで童謡の大きな部分であった比較的大きい子どもたちへの諸々を、児童詩や少年少女合唱曲の世界に委ねた。そして幼児の童謡こそ新しい時代の童謡、としていったのである。注⑦

こうした幼児童謡の誕生によって、童謡を子どもに近づけようとした動きは一応確立されたと言ってよいのではないか。まど・みちおは小林純一、佐藤義美らとともに、その中心的存在として活躍したのである。

まど・みちおの幼児童謡は、『昆虫列車』に彼が発表したカタカナ童謡の延長線上に生まれたと言えよう。それらカタカナ童謡の多くは、耳で聞き、口ずさんで味わう、わかりやすい童謡であり、伸びやかな想像力から生まれた楽しい童謡であった。しかも楽しさの奥にまど自身の世界観や人生観が伏流水のように流れており、詩人の自己表現の場でもあった。例えば作品「どうさん」には、この世に存在するすべてのものが、それぞれの形や性質を持ちながら相関しているという《共生の思想》がみられる。まどは平易で楽しい幼児童謡を書きながら、それを根底で支える世界観や倫理を明確に自覚していたのであり、そこからやがてまど・みちお独自の少年少女詩が生まれ、さらに現代詩に限りなく近いポエムへと発展していったということができよう。

およそ100年に及ぶ童謡の歩みは、文芸性・芸術性の追究と、子どもに親しまれることをめざす音楽性・大衆性志向との競り合いであったと言えるのではなかろうか。そうした童謡の歩みのなかで、文芸性を重んじながらも、娯楽性を志向して幼児童謡を確立していったまど・みちおの存在はきわめて重要だと言えよう。


注

①『芸術自由教育』第1巻第10号 1921年11月

②野口雨情『童謡作法問答』（交蘭社 1921年）20頁

③『近代風景』1926年12月号

④木坂俊平『関西の童謡運動史』（木坂俊平遺稿刊行会 1987年）268頁

- 
- ⑤谷悦子『まど・みちお 詩と童謡』（創元社 1988年）25頁
- ⑥上笙一郎編『日本童謡事典』（東京堂出版 2005年）371頁
- ⑦こわせ・たまみ「童謡の戦後における流れと課題―“新しい子どものうた”が問いかけるもの」
菊永謙・吉田定一編『少年詩・童謡の現在』（てらいんく 2003年）140頁

윤석중의 동요문학과 시 의식 尹(ユン)石(ソク)重(チュン)の童謡文学と詩意識

金容熙(キムヨンヒ)(児童文学評論家)

김용희(아동문학평론가, 한국아동문학학회 회장)

Abstract

한국에서 ‘동요’하면 ‘尹石重’ 이름 석 자를 떠올릴 만큼 尹石重(1911~2003)은 한국 동요문학을 대표하는 천부적인 동요시인이다. 그는 경성교동보통학교 4학년 때인 1924년(14세)《신소년》(5월호)에 동요 「봄」이, 1925년 《어린이》(4월호)에 「옷뚝이」가 입선동요로 뽑히면서 작품 활동을 시작하여 팔백여 편에 달하는 노랫말 동요를 열정적으로 지었음 뿐 아니라 동요시, 동시, 동화시 등 다양한 시적 양식을 창출해내며 한국 동시문학을 선도했다. 尹石重은 그 많은 작품의 양만큼이나 다양한 작품 세계를 보여주었다. 이를 두고 尹福鎭은 일찍이 “石重은 확실히 우리에게 비해 동요시단의 괄목할 언어의 요술사의 한 사람이다.”라고 극찬하면서 “그런데 石重의 동요문학은 그야말로 동요이다. ‘문학의 음악’이다. 바꾸어 말하면 石重의 동요는 ‘유년의 시’요, ‘유년기의 어린이의 음악’이다.”라고 자리매김했었다. 그 뒤 尹石重 동요에 대해 “현실을 무시한 낙천주의”, “스타일리스트”, “낙천적 초현실주의”, “어린이를 상대로 한 어른의 유희적 취미물” 등 부정적 평가를 받기도 했다. 거기에는 일제강점기에 쓰인 그의 동요들이 ‘짜자깅 동요’라는 유아적 동심과 현실 도피의식이나 현실 인식 부재라는 시각이 내포해 있다. 곧 우울하고 어둡고 궁핍한 시대에 쓴 그의 대표적인 동요들이 낙천적이며 언어 유희적 성격을 지닌다는 점에 의한 것이다. 이러한 평가는 尹石重 동요문학 전체를 세세히 살피지 않고 피상적으로 바라본 결과일 뿐 아니라 ‘노랫말 동요’가 갖는 한계성에 연유된 것이기도 하다.

尹石重 동요문학에서 제기할 수 있는 중요한 시 의식은 우리말의 특성을 영롱하게 살려낸 언어의 미의식과 낙천성을 넘어 해학성을 골간으로 하는 골계의 정신에 있다. 그 시 정신은 문학적 출발에서부터 이루어졌으며 영롱한 우리말의 특성을 잘 살린 언어유희와 기지로 발휘되었다. 그는 골계의 정신을 통해 일제강점기 동요에 흐르는 정적이고 애상적인 것을 극복하고 동적이고 희망적이며 적극적인 동심을 구현하려 했다. 또 한 가지 중요한 점은 동화적 이야기성을 함축적인 리듬으로 구현한 동요의 시 의식이다. 「넉점 반」은 서술시나 동화시와 다른 차원으로 동화적 이야기성을 고도로 함축시켜 새로운 동요적 시형을 창출해낸 동요시이다. 이처럼 尹石重은 한국 동시문학사에서 자수율을 과감하게 깨뜨리는 동요시형을 개척하였고, ‘정형시형’과 ‘자유시형’을 자유자재로 넘나들며 한국어의 독특한 언어미를 영롱하게 구사한 천재 동요시인이었다.

해방 이전 지어진 尹石重의 노랫말 동요는 아직도 현재 창작된 것처럼 애창되고 있는 긴 생명력에 지니고 있다. 그의 동요가 한 시대의 산물이 아니라 세대를 뛰어넘어 새로운

노래처럼 불리는 그 긴 생명력이 때로는 부정적 평가의 요인이 되기도 했다. 처음의 창작 의도와 전혀 다르게 노래되었던 「우리애기行進曲」처럼, 그것은 이미 동요가 지어졌을 때의 시적 정황(詩)은 사라지고 노래(謠)만 남은 결과이다. 따라서 尹石重 동요문학의 올바른 이해를 위해서는 동요음악사와 함께 한국의 구비문학을 계승한 민족문학의 차원으로, 그리고 이야기성을 함축한 동요의 시 의식 안에서 연구되어야 한다. 그에 대한 올바른 평가는 한국 동시문학사를 바르게 이해하는 길이 되기 때문이다.

Abstract

韓国で「童謡」といえば、「尹石重」の名前の三文字が思い浮かぶほど、尹石重(1911~2003)は韓国の童謡文学を代表する天才的な童謡詩人である。彼は京城校洞普通学校4年生の時の1924年(14歳)『新少年』(5月号)に童謡〈春〉が、1925年『オリニ』(4月号)に〈だるまお뚜기〉が入選童謡に選ばれて作品活動を始め、800余りに及ぶ歌詞童謡を情熱的に作っただけでなく、童謡詩、童詩、童話詩など多様な詩的な様式を創出して、韓国童謡文学を先導した。尹石重はその多くの作品の量と同じくらい多様な作品世界を見せてくれた。

これについて、尹福鎮はかつて「石重は確かに我らに比べて童謡詩壇の目を見張る言語の妖術師の一人だ」と絶賛し、「また、石重の童謡文学はそれこそ童謡である。「文学の音楽」である。言いかえれば、石重の童謡は「幼年の詩」であり、「幼少期の子どもの音楽」である。」と位置づけた。その後、尹石重の童謡に対して「現実を無視した楽天主義」「スタイリスト」「楽天的超現実主義」「子どもを相手にした大人の遊戯的趣味物」など否定的な評価を受けたりもした。そこには植民地時代に書かれた彼の童謡が〈チャックン 짝자꿍童謡〉という幼児的な童心と現実逃避意識や現実認識の不在という見方が内包している。つまり、憂うつで暗く貧しい時代に書いた彼の代表的な童謡が、楽天的で言語遊戯的な性格を持っているという点によるものである。このような評価は、尹石重の童謡文学の全体を子細に観察せずに表面的に眺めた結果であるだけでなく、「歌詞童謡」が持つ限界性に由来したこともある。

尹石重の童謡文学で提起できる重要な詩意識は、韓国語の特性を玲瓏に生かした言語の美意識と楽天性を越えて諧謔性を根幹とする滑稽の精神にある。その詩の精神は文学的な出発から成り立ち、玲瓏とした韓国語の特性をよく生かした言語遊戯と機知で発揮された。彼は滑稽の精神を通じて日帝強占期の童謡に流れる静的であり、哀傷的なものを克服して、動的であり希望的で積極的な童心を具現しようとした。もう一つ重要な点は、童話的な物語性を含蓄的なリズムで具現した童謡の詩意識である 〈4時半녁점반〉は叙述詩や童話詩とは異なる次元で童話的な物語性を高度に含み、新しい童謡的な詩形を創り出した童謡詩である。このように尹石重は韓国童謡文学史で字数律を果敢に破る童謡詩形を開拓し、「定形詩形」と「自由詩形」を自由自在に行き来しながら韓国語独特の言語美を玲瓏に駆使した天才童謡詩人であった。

解放前に作られた尹石重の歌詞童謡は、今も現在創作されたかのように愛唱されている長い生命力秘めている。彼の童謡が、一時代の産物ではなく、世代を超えて新しい歌のように歌われるその長い生命力が、時には否定的評価の要因にもなった。最初の創作意図と

全く違うように歌われた〈うちのアギ(幼児の意)우리애기行進曲〉のように、それはすでに童謡が作られていた時の詩的情況(詩)は消え、歌(謡)だけが残った結果である。したがって、尹石童の童謡文学の正しい理解のためには、童謡音楽史とともに韓国の口碑文学を継承した民族文学のレベル、そして物語性を含んだ童謡の詩意識の中で研究されなければならない。彼に対する正しい評価は韓国童詩文学史を正しく理解する道になるからである。

(翻訳：張晟喜)

1. 머리말

‘동요’하면 ‘윤석중’ 이름 석 자를 떠올릴 만큼, 윤석중(尹石重 1911~2003)은 한국 동요문학을 대표하는 천부적인 동요시인이다. 경성교동보통학교 4학년 때인 1924년(14세)《신소년》(5월호)에 동요 「봄」이, 1925년 《어린이》(4월호)에 「옷뚝이」가 입선동요로 뽑히면서 작품 활동을 시작한 그는 해방 이전 이미 한국 동시문학사에 커다란 족적을 남겼다. 이때 그는 『윤석중 동요집』(1932)을 비롯하여 최초의 동시집 『잃어버린 댕기』(1933), 최초의 동요선집 『윤석중 동요선』(1939), 동요집 『어깨동무』(1940)를 잇달아 간행했다. 해방 이듬해인 1946년 발간된 『초생달』도 1943년 봄에 출간하려다 못 낸 “금강산 속으로 들어간 뒤 광 속에 처박아 두었던 노래 뭉치”¹⁾라 했다. 출판 사정이 여의치 않던 해방 이전 출간된 동요·동시집이라고는 윤석중 작품집 외에 강소천의 『호박꽃 초롱』(1941) 하나뿐이었다. 윤석중은 다작의 동요시인이었다. 1956년에 출간된 동요집 『노래 동산』에 수록된 63편은 28일 동안 지었다고 했다. 책 뒤에 「나의 동요 일기」를 붙여 1952년 9월 3일부터 30일까지 매일 동요를 일기처럼 쓴 사실을 기록해 놓았다. 1960년 출간된 『엄마손』은 10일 동안 74편을 써서 묶은 동시집이기도 했다. 그만큼 그는 열정적으로 동요를 지어 작품집으로 묶어내었을 뿐 아니라 가창동요에서 동요시, 동시, 동화시 등 다양한 양식을 창출해내며 한국 동시문학을 선도했던 것이다.

윤석중은 작품집마다 뚜렷한 문학적 변화는 없어도 그 많은 작품의 양만큼 다양한 작품 세계를 보여주고 있다. 이를 두고 윤복진은 일찍이 “석중은 확실히 우리에게 비해 동요시단의 괄목할 언어의 요술사의 한 사람이다”라고 극찬하면서 “그런데 석중의 동요문학은 그야말로 동요이다. ‘문학의 음악’이다. 바꾸어 말하면 석중의 동요는 ‘유년의 시’요, ‘유년기의 어린이의 음악’이다.”²⁾라고 자리매김했다. 그 뒤 윤석중에 대한 평가는 “현실을 무시한 낙천주의”³⁾, “모든 사상에 대해 전적으로 긍정적인 자세를 견지”한 “초현실주의 작가”, “스타일리스트”⁴⁾ “낙천적 초현실주의”⁵⁾, “어린이를 상대로 한 어른의 유희적 취미

1) 윤석중, 「머리말」, 『초생달』(박문출판사, 1946). 이 『초생달』은 1943년 『새벽달』이라는 이름으로 출간하려다 징용을 피해 금강산으로 숨어들어가서 해방이 된 뒤에 빛을 보게 된 동요집이다.

2) 尹福鎮, 「石重과 木月과 나 -동요문학사의 하나의 위치」《시문학》1950. 5

3) 宋完淳, 「아동문학의 천사주의」, 《아동문화》 제1권 (동지사, 1948), p.30.

4) 朴敬用, 「윤석중론」, 《아동문학》(13집 1966. 5), pp.61~65

5) 李在徹, 「윤석중론」, 『아동문학개론』(문운당, 1967), p.113.

물'6) 등 편향적으로 이루어졌다.

그러다 윤석중 문학에 대해 본격적인 학술논문으로 다루어지기 시작한 것은 1990대의 일이다. 노원호⁷⁾를 필두로 최명숙, 임영주, 안지아, 문선희, 장기염, 김보람, 김지예, 나정미, 김순아, 임정희, 노경수, 김제곤, 이수진⁸⁾ 등 석·박사 학위논문과 김종현, 노원호, 진선희, 김제곤⁹⁾ 등의 학술논문이 쏟아져 나오면서 그의 문학적 면모가 속속들이 밝혀졌다. 이러한 일련의 작업들은 윤석중에 대한 평가의 편향성을 극복하려는 다양한 시도이자 그의 문학에 대한 진면목을 밝히는 일이었다.

무엇보다 윤석중 동요문학에 드리운, 두드러진 부정적 시각은 일제 강점기에 쓰인 동요들이 그 시대 '현실을 무시한 낙천주의'라든가 '어른의 유희적 취미물'에 지나지 않는다는 명에였다. 거기에는 '짜자깅 동요'라는 유아적 동심과 현실도피의식이나 현실 인식 부재라는 비난이 내포해 있다. 곧 우울하고 어둡고 궁핍한 시대에 쓴 그의 대표적인 동요들이 낙천적이며 언어 유희적 성격을 지닌다는 점에 연유된 것이다.

사실 윤석중은 낙천적인 동심을 체득하고 향유할 만한 행복한 유년 시절을 보내지 못했다. 두 살 때 어머니를 여의고 부모의 사랑을 받지 못한 채 외조모의 손에 자라나야 했던 까닭이다. 그러나 그의 동요에는 자신의 삶 체험과 무관하게도 밝고 희망적이고 낙천적 생활관이 담겨 있다. 그것은 전적으로 그의 동요가 시적 대상(poetical object)을 수용하고 현실에 대처하는 시인의 인식구조에 기인한다는 점을 의미한다. 그가 일제강점기의 어두운 현실에서도 어린이를 통해 밝은 희망을 발견해내고자 했고, 자신이 처한 절망을 절망 그대로 받아들이지 않고 그 속에서 어떤 희망을 찾아내고자 했다는 뜻이다. 그는 도리어 어두운 시대 어른들의 근심과 걱정, 불안과 시름을 '짜자깅' 동요로 달래주기도 했다. 그가 “《꽃밭사》라는 글벗모임을 《기쁨사》라고 고쳐 부르기도 한 것은 어른들이 물려준 청송맞은 짓이나 징징 우는 꼴을 몰아내기 위한”¹⁰⁾ 의도화된 문학적 행위였다고 솔직한 바 있다. 바꿔 말하면, 소위 그의 '짜자깅' 동요라고 하는 것에는 어린이가 슬픔과 시련에 잠

6) 李五德, 『시정신과 유희정신』(창작과비평사, 1977), p.179.

7) 노원호, 「윤석중 연구 -창작 동요 동시를 중심으로」(한국외국어대학교 교육대학원 석사학위논문, 1991)

8) 최명숙, 「윤석중 동요 연구」(동덕여자대학교 대학원 석사학위논문, 1992)

임영주, 「윤석중 동요·동시 연구」(경원대학교 대학원 석사학위논문, 1993)

안지아, 「윤석중 동시 연구」(서울여자대학교 대학원 석사학위논문, 1995)

문선희, 「윤석중 동요 동시 연구」(경희대학교 교육대학원 석사학위논문, 1997)

장기염, 「윤석중 동시 연구」(경산대학교 대학원 석사학위논문, 2000)

김보람, 「윤석중과 이원수 동시의 대비적 연구」(제주대 교육대학원 석사학위논문, 2002)

김지예, 「윤석중 동시 연구」(중앙대학교 대학원 석사학위논문, 2005)

나정미, 「윤석중 동시 연구」(명지대학교 대학원 석사학위논문, 2005)

김순아, 「윤석중 동시 연구」(전남대학교 대학원 석사학위논문, 2005)

임정희, 「윤석중 동시 연구」(상지대학교 대학원 석사학위논문, 2006)

노경수, 「윤석중 연구」(단국대학교 대학원 박사학위논문, 2009)

김제곤, 「윤석중 연구」(인하대학교 대학원 박사학위논문, 2013)

이수진, 「윤석중 동시 연구」(대구교육대학교 교육대학원 석사학위논문, 2014)

9) 김종현, 「해방기 윤석중 동시 연구」우리말글. 제28집 (2003. 8), 노원호, 「윤석중은 과연 초현실적 낙천주의 시인인가?」《한국아동문학연구》제10집, (제8회 아동문학연구 발표대회 자료 집, 2004), 진선희, 「석동 윤석중의 동시 연구 : 슬픈 웃음과 낙천적 전망」《한국어문교육》. 제15집 (2006. 2), 김제곤, 「윤석중 동시에 대한 재인식」《한국학연구》. 제20집(2009. 5)

10) 윤석중, 『노래가 없다면』(전집 20, 웅진출판주식회사, 1988), p.32.

긴 어른들을 달래주고자 한 골계의 정신이 내재해 있었던 것이다. 따라서 윤석중 동요에 드리워진 부정적 평가는 그의 동요 전체를 세세히 살피지 않고 피상적으로 바라본 결과일 뿐 아니라 노랫말 동요가 갖는 한계성에 연유된 것이기도 하다.

2. 노랫말로서의 동요, 유년의 시

초기 윤석중 동요에 나타난 편향적 평가의 요인 중 하나는 동요와 동시의 혼동에서 온 것으로 ‘동요란 무엇인가’에 대해 진지하게 성찰하지 못한 일이다. 곧 그의 동요 연구에서 음악으로서의 동요라는 면을 도외시하거나 배제해 왔던 점이다. 윤석중은 가창동요, 동요시, 동시, 동화시 등 새로운 시형을 추구해왔지만, “석중의 동요는 ‘유년의 시’요, ‘유년기의 어린이의 음악’”이라고 한 윤복진의 지적처럼 그를 대표하는 장르는 단연 동요였다. 800여 편이나 곡이 붙여진 그의 동요시는 노래로서의 동요와 노랫말로서의 동요가 함께 연구되어야 할 복합적 성격을 지니고 있다.

윤석중의 문학적 출발은 전래동요에서 창작동요로 옮겨가던 시기에 노랫말로서의 동요로부터 시작된다. 그가 1921년 교동공립보통학교에 들어가서 생전 처음 배운 노래가 ‘하루(春)가 기다(봄이 왔네)’라는 일본 창가였다고 한다. 이때 그는 “우리나라에도 버젓한 봄이 있는데도 ‘하루’라는 일본 노래를 불러야 하는가라는 분한 생각에서 ‘봄’이라는 작품을 지어 《신소년》지에 투고 입선했다고 한다.¹¹⁾ 그 후 그는 보통학교에 다니며 글동무를 모아 <기쁨사>라는 모임을 만들어서 작곡되어 노래로 불릴 것을 목적으로 한 동요를 창작했고, 설 새 없이 尹克榮, 朴泰俊, 洪蘭坡 등 당대의 쟁쟁한 작곡가들을 찾아다녔다. 윤극영의 「흐르는 시내」, 「제비 남매」, 박태준의 「멤멤」, 「중중 때때중」, 「오뚝이」, 흥난파의 「낮에 나온 반달」, 「풍당풍당」, 「달마중」, 「휘파람」, 「꿀돼지」 등 그의 동요가 이 때 주옥같은 멜로디를 만나서 널리 애창될 수 있었고, 20년대 중반 동요황금기를 여는 견인차 역할을 했다. 1932년에 나온 우리나라 첫 창작동요집인 『윤석중 동요집』은 이러한 노력의 산물이었다.

해방 이후 순수한 우리말 우리 얼 찾기에 앞장 선 의식적인 어린이 노래의 노랫말도 어김없이 윤석중에 의해 지어졌다. 해방이 되고 처음 발간된 어린이 신문 첫 면에 특집으로 실린 「새 나라의 어린이」(박태준 곡)가 그렇고, 1946년 봄 해방 후 첫 졸업식에 우리말로 불려진 「졸업식의 노래」(정순철 곡)나 밝고 맑은 어린이 세상의 미래를 기원하는 「어린이 날 노래」(윤극영 곡)가 그렇다.

그러면, 동요란 무엇인가? 동요는 어린이들이 부르는 노래, 곧 아동가요가 어원이다. 우리나라에 서양음악이 들어온 것은 기독교의 복음을 전파하기 위해 선교사들이 퍼뜨린 찬송가에서 비롯된다. 그 당시 찬송가의 멜로디에 나라를 사랑하는 내용의 가사를 붙인 애국의 노래가 널리 불리어지게 되는데 이것이 창가의 시초이다. 쉽게 퍼져나간 애국창가는 가사만 우리나라 사람이 지은 것이지 곡조는 모두 외국 것이다. 그 후 일제의 탄압이 강화되면서 애국창가가 쇠퇴한 대신, 일본 창가를 본 따서 일본 가사를 번역한 노래가 유행하게 되었다. 그런 창가가 어른, 학생, 어린이 구별 없이 함께 불려오다가 1920년대 들어

11) 윤석중, 앞의 책, p.17.

「희망가」와 같은 대중가요, 「봉선화」같은 예술 가곡, 「반달」같은 어린이가 부르는 동요로 확연히 구분되었다.

그 동요는 노래를 전제로 하여 지어진 동시문학의 하위 갈래이다. 동요는 형식적 면에서 외형률에 의한 분절과 대구로 형성된다는 것과 내용적인 면에서 동심을 담고 있다는 것이 특징이다. 분절은 노래의 단위로 작곡을 위한 요건의 하나이다. 대구는 한 개의 절을 기준으로 둘째 절과 대칭이 되도록 글자 수를 맞추어 놓은 구성적 방법이다. 동요의 모미나 동요 창작에 따르는 제약의 요소는 얼마나 좋은 대구를 이루어 놓는가에 달려 있다. 동요는 노래를 위한 운문이기 때문에 형식도 그렇지만 내용에 있어서도 노래에 가까워야 한다.

동요가 노래로서 갖는 중요한 특성은 친숙함이다. 친숙함의 전제조건은 쉬워야 한다는 점에 있다. 시는 어렵더라도 여러 번 다시 읽고, 여러 가지 뜻으로 의미를 따져 보면 이해가 가능해 질 수 있지만, 노래는 그렇지 못하다. 멜로디에 노랫말을 따라 듣다가 중간에 의미 파악을 놓치면, 그 뒷부분을 앞의 내용과 연결시켜서 이해하기가 쉽지 않기 때문이다. 그만큼 노래는 시간성과 전달성의 제약을 받는다. 그래서 동요는 동시처럼 이미지, 상징, 은유가 깊이 개입될 여지가 없다. 보다 전달에 용이한 이야기의 성질을 띠고 있어야 한다. 이것은 동요의 숙명적 체질이다. 좋은 동시가 선명한 이미지나 정서, 혹은 의미로 남듯이, 좋은 노랫말은 노래하는 동안 그 내용이 이해되고 마음으로 전달된다. 노랫말 동요는 딱딱하다거나 현실을 직설적으로 제시한 내용, 깊이 생각해야 알 수 있는 내용 등은 배제될 수밖에 없다. 반면, 자연물에 대한 재미, 동적이며 즐겁거나 경쾌한 내용, 정서가 쉽게 밖으로 발산되는 동요는 작곡가에 의해 쉽게 작곡된다. 노래로서의 동요는 이렇듯 전달성을 생명으로 삼는다. 따라서 동요는 짙막한 내용 속에 상상이 가능한 풍부한 이야기가 잠복해 있으며, 자아와 세계가 동일화되기를 갈망하는 문학 양식인 것이다.

윤석중 동요에서 흑평의 대상이 되었던 유아적 동심관과 현실 부재란 이러한 동요의 숙명적 체질에 기반된 문제에 놓여 있다. 현실 문제가 직접으로 노출된 윤석중의 동요는 대체로 작곡되지 않았다. 작곡되지 않은 동요나 작곡되어도 불리어지지 않는 동요는 노랫말 동요로써 생명을 유지할 수가 없다. 그것은 노랫말 동요가 갖는 한계성이며 운명이다.

또 하나 윤석중에 대한 편향적 평가의 요인은 전체적 면모를 세세히 살피지 않은 피상적인 내용 파악에 의한다. 그것은 동요 안에 잠복된 이야기성이 무시되고 돌출된 짧은 글줄의 내용에 한정된 의미 파악의 결과이다. 널리 애창된 윤석중의 동요 중에서 현실 문제가 겉으로 표출되지 않고 내면화한 것이 의외로 많다. 특히 노랫말로서의 동요가 작곡될 때 전체가 노랫말로 채택되지 않고 두 개의 연만 취하는 경우나 또 작곡된 동요가 노래될 때 전부 부르지 않고 1절만 부르고 마는 경우가 흔하다. 전체 속에 의미가 내재해 있는 동요의 경우 어느 한 부분만 노래될 때 전체의 의미가 훼손되기 십상이다. 이와 같은 내용적 의미 훼손은 곡조를 중시하여 노래되는 동요가 지닌 어쩔 수 없는 현상이요 생리이기도 하다.

애들아 나오너라 달 따라 가자.

장대 들고 망태 메고 뒤통산으로.

뒷동산에 올라가 무동을 타고
장대로 달을 따서 망태에 담자.

저 건너 순이네는 불을 못 켜서
밤이면은 바느질도 못 한다더라.

애들아 나오너라 달을 따다가
순이 엄마 방에다가 달아 드리자.

-「달 따러 가자」전문(『윤석중 동요집』, 1932)

기차스길 옆 오막사리
아기 아기 잘도 잔다.
칙칙폭폭 칙칙폭폭
기차 소리 요란해도
아기 아기 잘도 잔다.
칙칙폭폭 칙칙폭폭

-「기차스길 옆」1연 (『초승달』, 1946)

「달 따러 가자」의 경우, 1절만 부르면 전달 내용이 완전히 훼손되는 대표적 동요이다. 이 동요가 노랫말로 붙여진 1절은 1연과 2연이다. 그 1절만 보면 화자가 뒷동산에 올라가 무동을 타고, 장대로 달을 따다가 망태에 담아오자며 동네 아이들을 불러내고 있다. 하늘의 달을 따다는 이 발상 자체가 얼마나 허황된 망상인가. 당시의 처절한 식민지 백성의 현실과 그 속에 굴하지 않는 아이들의 눈물겨운 사랑이 담긴 2절이 무시되면 이 노랫말의 의미는 완벽하게 변질되고 만다. 바로 이 동요에는 불도 못 켜며 샅바느질로 연명해야 하는 가난한 순이네 집의 현실이 잠재해 있기 때문이다. 따라서 「달 따러 가자」는 나머지 3, 4연 곧 2절까지 다 부르고 나면, 장대로 달을 따서 망태에 담아 오겠다는 허황된 유희적 망상의 노래가 아니라 가난한 동무의 집에 불을 켜주고 싶어 하는 동네 아이들의 사랑과 온정이 깃든 동요라는 것을 알게 된다.

「기차스길 옆」은 철길 가에 늘어선, 집 안이 훤히 들여다보이는 판잣집 마루에서 기차의 기적소리에도 아랑곳없이 낮잠을 잘 자고 있는 아기가 노래되고 있다. 실제로 이 동요는 윤석중이 스물여덟 살 때 일본 유학길을 경부선 완행열차로 오가면서 기차스길 옆 오막살이에서 요란한 기적소리에도 잠을 잘 자는 아기의 모습을 보고 지은 것이라고 했다. 이 동요에는 당시 현실이 기차의 기적소리처럼 시끄럽고 철길 가처럼 부산스러워도 아이들만은 잘 키워내야 한다는 시적 화자의 염원이 담겨 있는 것이다.

아기가 잠드는걸 보고 가려고
아빠는 머리맡에 앉아 계시고,
아빠가 가시는걸 보고 자려고
아가는 말뚱말뚱 잠을 안자고.

-「먼길」 전문(『초승달』, 1946)

윤석중 스스로 대표작으로 꼽는 동요 「먼길」에도 실제 그 자신이 1944년 일본에서 징용 통지서를 받고 한국으로 피신해서 떠돌아다녀야 했던 절박한 현실이 잠복해 있다. 말뚱말뚱한 눈망울로 아빠의 얼굴을 쳐다보는 아기와 아기가 잠들기를 기다리는 아버지의 모습이 그저 재미있는 발상의 동요로만 보이는 「먼길」에 그러한 기막힌 사연의 숨겨져 있는 것이다. 그가 이 동요를 무엇보다 아꼈던 까닭은 “자신의 마지막 동요가 될지 모른다”는 당시 절박한 현실적 상황과 관련이 있다. 하지만 이 동요는 작품 자체로만 보면 그런 절박한 상황은 어디에도 찾을 수가 없다. 1~2행과 대구를 이루는 3~4행은 “시를 만들기 위한, 동심을 핑계 삼은 어른의 말장난”에 지나지 않아 보인다. 곧 “이것은 사실에 근거한 동심의 발견이 아니라, 시를 위해 만든 동심이라는 말이기도 하다.” 그래서 이 동요시는 “어른이 어린애가 되어 부리는 재롱의 냄새가 짙다”는 혹평을 받게 된다.¹²⁾

윤석중 동요에서 가장 두드러지게 부정적 시각을 제공해 준 동요는 어른의 유희적 취미물이라는 「 짹자꿍 」이다. 이 노래는 처음 일제강점기에 발표되고 작곡될 때 「우리애기行進曲」이란 제목을 가진 4연의 노랫말 동요였다. 그 뒤 「 짹자꿍 」으로 제목이 바뀌고, 1절과 대구를 이루는 두 개의 절로 고쳐지면서 처음의 요적 의미가 완전히 변형된 대표적 사례의 동요가 되었다.

엄마압해서 짹자꿍 압바압해서 짹자꿍
엄마 한숨은 잠자고 압바주름살 퍼저라.

들로나아서 쭈루루 언니일터로 쭈루루
언니언니 왜우루 일하다말고 왜우루.

우는언니는 바아보 웃는언니는 장—사
바보언니는 난실히 장사언니가 내언니.

햇님보면서 짹자꿍 도리도오리 짹자꿍
울든언니가 웃는다 눈물씨츠며 웃는다.

—「우리애기行進曲」 전문¹³⁾

「우리애기行進曲」은 모두 4연으로 일터에서 힘들게 일하는 언니를 위로하는 동요로 만들어졌다. 이 동요는 1929년 색동회 회원이던 정순철이 본격적으로 작곡 활동을 시작할 때 ‘원아용’을 붙여 작곡 당시부터 유치원 어린이들에게 적합한 노래로 만들었다. 유치원 어린이들은 노래만 부르는 것이 아니라 율동도 함께 할 수 있는 동요가 절실했는데, 이 동요의 1연은 그것을 만족시켜 주기에 충분했다. 4절까지 붙어 있던 이 동요가 해방 후 1연과 4연만 취해 1절과 2절로 고쳐졌다. 이 때 유치원 유아들을 고려하고 1연과 대구를 맞추기 위해 2절인 4연의 내용도 일부 바뀌었다. 4연의 2행 “울든언니가 웃는다 눈물씨츠며 웃는다”는 부분이 “우리 엄마가 웃는다 우리 아빠가 웃는다”로 1절과 대구를 이루도록 고쳐졌던 것이다. 즉,

12) 오규원, 「동시의 두 가지 문제점」, 《아동문학평론》제20호, (1981. 가을호), p.6.

13) 정순철, 정순철동요작곡집 제1집 『갈넵피리』, 문화서관, 1929, p.21

엄마 앞에서 짹자꿍 아빠 앞에서 짹자꿍
엄마 한숨은 잠자고 아빠 주름살 퍼져라

햇님 보면서 짹자꿍 도리도리 짹자꿍
우리 엄마가 웃는다 우리 아빠가 웃는다

-「짹자꿍」 전문¹⁴⁾

에서처럼 결국 4연으로 이루어진 이 「우리애기行進曲」은 고된 노동에 시달려 눈물을 보이던 언니를 위로하는 노래에서, 부모 앞에서 어리광부리고 재롱떠는 유아적이고 유희적인 동요 「짹자꿍」으로 변형되었던 것이다. 이와 같이 「우리애기行進曲」의 주제가 원래 창작 의도와 달리 전적으로 작곡가의 의도에 따라 재롱의 노래로 바뀌면서 어른의 유희적 취미물인 ‘짹자꿍 동요’의 표본이 되었던 셈이다. 윤석중 동요에 나타난 “현실을 무시한 낙천주의”, “어린이를 상대로 한 어른의 유희적 취미물” 등 현실도피 혹은 현실 부재라는 부정적 시각은 이처럼 작곡에 의해 의미 내용이 변질되는 노랫말 동요가 갖는 한계성에 의한 결과이기도 했다.

3. 동요에 담긴 시 의식

그렇다면, 윤석중 동요문학에서 제기할 수 있는 중요한 시 의식은 무엇일까? 그것은 먼저 우리말의 특성을 영롱하게 살려낸 언어의 미의식과 낙천성을 넘어 해학성을 골간으로 하는 골계의 정신에 있다. 이러한 윤석중 동요의 해학성을 간과하지 않은 값진 연구물¹⁵⁾을 만날 수 있는 것은 고무적인 일이다.

한국문학의 중요한 특성 중 하나가 평민적 미의식인 골계미이다. 일반문학에서는 1920년대, 서구 일본 문학의 영향을 수용하여 이룩한 신문학에 대한 반성으로 민족 전통의 문학적 탐구가 주창되고, 그 일환으로 구비문학을 계승하자는 시도가 나타났다. 아동문학에서는 전래동화와 전래동요를 통해서 현대적 계승이 시작되고 이루어졌다. 윤석중의 동요는 그 문학적 출발에서부터 골계의 정신이 골간을 이루고 있다.

책상위에웃독이 우습고나야
검은눈은성내여 뒤쫓거리고
배는불러내민쉴 우습고나야

책상위에웃독이 우습고나야
술이취해얼굴이 빨개가지고
비틀비틀하는쉴 우습고나야

14) 한용희 편, 『한국동요반세기』 세광출판사, 1973. p.124

15) 엄희경, 「윤석중.전래동요의 해학성을 잇는 세계」, 『한국예술총집 V』, 한국예술원, 2001.
이정석, 「윤석중 동요 동시의 해학성 탐구」, 『아동문학평론』, 2004 봄.

책상위에옷독이 우습고나야
 주정피다아래로 찌러져서도
 안압흔체하는쫄 우습고나야

-「옷독이」 전문(《어린이》1925. 4)

「옷독이」는 1925년 《어린이》에 서덕출의 「봄편지」와 함께 입선된 동요로 그가 열다섯 살 때 어린이의 마음을 몰라주는 어른을 빗대 놓고 지은, 대상을 희화화한 작품이다. 곧 1연은 어른들의 거드름을, 2연은 술기운을 빌린 으스스함을, 3연은 안 아픈 척 하는 어른들의 위선을 풍자한 것으로, 그것은 당시 어린이 눈에 비친 어른의 모습이었다. 거기에는 그런 어른들로 인해 일제에게 나라를 빼앗겼다는 망국의 근원적 인식까지 내포해 있다. 곧 나라는 어른들이 망쳐놓고 슬픔은 어린이에게 떠맡기는 어른들에 대한 반항의 의미까지 담겨 있는¹⁶⁾ 동요가 바로 「옷독이」이다. 무엇보다 윤석중의 골계의 정신은 영롱한 우리말의 특성을 잘 살린 언어유희와 기지로 발휘된다.

조기 조기 조 도령 글 읽는 도령/소리소리 듣기 좋게 잘도 읽는다.(「제비 남매」, 1~2절, 『윤석중 동요집』, 1932)

한 개, 한 개, 머이 한 개./할아버지 씹지 속에 부싷돌이 한 개//두 개, 두 개, 머이 두 개./갓난 아기 웃을 때 앞 이빨이 두 개//(「한 개 두 개 세 개」 1절, 『잃어버린 댕기』, 1933)

무지개 섰다, 쌍 무지개./색동 저고리 몇 개나 될가.//산 넘어 외딴 집/쌍둥이 똥 날, 두 개만 만들어 갔으면.//(「쌍 무지개」 1~2연 『초생달』, 1946)

바람아 바람아 불어라./배꽃아 배꽃아 떨어져라./흰 나비가 되어서/팔랑팔랑 날려라//(「배꽃」 전문, 『초생달』, 1946)

“장님 장님./보시지도 못하면서/등불은 왜 드셨나요?”//“허, 모르는 소리다./ 눈 뜬 사람이 나한테/부딪칠까 봐 그런다.”//(「장님과 등불」 전문, 『노래 동산』, 1956)

새신을 신고/뛰어보자, 팔짝/머리가 하늘까지 닿겠네.//새신을 신고/달려보자, 뿔뿔/단숨에 높은 산도 넘겠네. (「새신」 전문, 『새싹 노래 선물』, 1957)

네 말로 서는 건/밥상 다리/세발로 서는 건/지겟다리/두 발로 서 있는 건/사닥다리/한 발로 서 있는 건/바지랑대.//(「다리」 전문, 『카네이션은 엄마 꽃』, 1967)

이와 같은 동요에는 고전과 현대를 잇는 계승 정신과 골계미가 내장되어 있다. 곧 윤석중 동요는 생활면, 자연친화성, 교훈성, 연모성, 해학성, 비판 정신, 염원성, 명쾌성, 건강성 등에서 전래동요의 성격을 그대로 이어받고 있다. 특히 언어유희는 독특한 우리말의 활용 효과 면에서 어린이들에게 언어 능력을 신장시키는 데 큰 도움이 된다. 그의 동요는 일제 강점기에 잃은 아름다운 우리말을 손쉽게 습득하는 데 커다란 효과를 주었던 것이다. 또한 그의 건강한 골계의 정신이 담긴 언어유희는 어른의 유희적 취미와는 전혀 무관할 뿐 아니라 구비문학과 현대문학의 연속성이라는 측면에서 중요한 가치를 지닌다. 골계의 정신은 구비문학을 계승함으로써 민족문학을 새로운 차원으로 발전시키고자 하는 노력의 일환이기 때문이다. 이것은 그의 동요에서 가장 빛나는 업적이 아닐 수 없다. 그런 면

16) 윤석중, 앞의 책, p.32.

에서 윤석중은 표면적으로는 무관한 듯하면서도 동요를 통해 구비문학의 미학을 깊이 있게 계승한 동요시인이라 할 수 있다. 그는 골계의 정신을 골간으로 당시 동요에 흐르는 정적이고 애상적인 것을 극복하고 동적이고 희망적이며 적극적인 동심을 구현하려 했던 것이다.

또 하나는 동화적 이야기성을 함축적인 리듬으로 구현한 동요의 시 의식이다. 1933년 윤석중은 『잃어버린 댕기』(게수나무會)를 동시집제1집이라는 이름으로 출간하며, 적극적으로 동요의 정형률을 깨뜨리는 시적 모험을 단행했다. 그 『잃어버린 댕기』은 동시 20편, 번역시 10편, 동화시 5편을 한데 묶은 우리나라 최초의 동시집이었다. 특히 그 속에 수록된 동화시 5편은 동화적 이야기성을 살려 동심을 드러내는 특징을 잘 보여주고 있다. 동화시 「짜짜기 신발」에서처럼 짙막한 이야기를 몇 개의 단락으로 함축하여 시화한 새로운 감각의 이야기시를 선보였다. 그러한 동화적 이야기성을 시 의식에 의해 고도로 함축시켜 새로운 동요적 시형으로 창출해낸 것이 「넉점 반」이다.

아기가 아기가/ 가갓집에 가서./ “영감님 영감님./ 엄마가 시방/ 몇 시냐구요.”/ “넉점 반 이다.”// “넉점 반./ 넉점 반”/ 아기는 오다가 물 먹는 닭./ 한참 서서 구경하고// “넉점 반/ 넉점 반”/ 아기는 오다가 개미 거둥./ 한참 앉아 구경하고./ “넉점 반/ 넉점 반”/ 아기는 오다가 잠자리 따라/ 한참 돌아다니고.// “넉점 반/ 넉점 반”/ 아기는 오다가./ 분꽃 따 물고 니나니 나니나.// 해가 꼴딱 저 돌아왔다.// “엄마./ 시방 넉점 반이래.”//

—윤석중, 「넉점 반」(『어깨동무』, 1940)

「넉점 반」은 순수한 동심을 동화적인 이야기로 포착하여 시화한 그의 대표작이다. 엄마의 심부름을 다녀오는 아이의 천진성과 시적 리얼리티가 그대로 살아 있다. 그 속에 아이의 심리와 행동이 사실적으로 그려져 공감과 감흥을 동시에 얻고 있다. 곧 이 「넉점 반」은 ‘넉점 반’이란 시간성을 반복하여 리듬감을 형성하고 아이의 천진난만한 행위를 사실적으로 표현하여 시적 진실을 획득하고 있는 것이다. 바로 「넉점 반」은 서술시, 동화시와 또 다른 동화적 이야기성을 동요로 함축한 시 의식을 새롭게 선보인 동요시이다. 이처럼 윤석중은 한국 동시문학사에서 자수율을 과감하게 깨뜨리는 동요시형을 개척하였고, ‘정형시형’과 ‘자유시형’을 자유자재로 넘나들며 한국어의 독특한 언어미를 영롱하게 구사한 천재 동요시인이었다.

4. 맺음말

1920년대 중반 들어 시작된 문예지 투고 동요의 붐은 동요가 한국 동시문학의 주류를 이루게 했고 동요는 그 자체로 문학적 가치를 부여받았다. 하지만 해방 이후 동시문학의 사정이 바뀌어 갔다. 1966년 박경용 등에 의해 ‘동시인동인회’가 결성되고, 그들이 주창한 ‘동시도 시다’는 동시의 시운동이 거센 새바람을 불러일으키자 동시가 한국 동시문학의 주류를 형성하게 되었던 것이다. 그 이후 동요는 문학적 쇠퇴의 길로 접어들어 노랫말 가사나 유아동시로 명목을 유지하게 되었다. 1960년대 이후 동요시의 퇴행은 동시문학의 커다란 손실이 아닐 수 없다. 윤석중은 이에 개의치 않고 줄곧 동요시 창작에 전념하며 1,300

여 편에 달하는 방대한 양의 동요와 동시를 발표했다. 그만큼 그의 동요 세계는 다양할 뿐 아니라 작곡되어 불리어진 노랫말 동요만 해도 800여 편에 달한다.

윤석중의 노랫말 동요의 특징은 아직도 현재 지어진 것처럼 애창되고 있는 긴 생명력을 지닌다는 점이다. 해방 전 1920~40년대에 지어진 그의 초기 동요가 대를 이어 지금까지 불리어고 있는 것이다. 그 동요들이 현재에 불리어질 때 현재 작곡된 노래처럼 느껴지게 마련이다. 곧 윤석중의 동요는 한 시대의 산물이 아니라 세대를 뛰어넘어 새로운 노래처럼 불리는 그 긴 생명력이 때로는 부정적 평가의 요인이 되기도 했던 것이다. 처음의 창작 의도와 전혀 다르게 노래되었던 「우리애기行進曲」처럼, 그것은 이미 동요가 지어졌을 때의 시적 정황(詩)은 사라지고 노래(謠)만 남은 결과이다.

윤석중은 천부적인 노랫말 작가이자 당대 최고의 천재 동요시인이다. 윤석중 동요문학의 올바른 이해를 위해서는 동요음악사와 함께 한국의 구비문학을 계승한 민족문학의 차원으로, 그리고 이야기성을 고도로 함축한 동요의 시 의식 안에서 연구되어야 한다. 그에 대한 올바른 평가는 한국 동시문학사를 바르게 이해하는 길이 되기 때문이다.

<참고문헌>

1. 기본 자료

윤석중, 『윤석중 동요집』, 신구서림, 1932
윤석중, 『잃어버린 댕기』, 계수나무, 1933.
윤석중, 『윤석중 동요선』, 박문서관, 1939
윤석중, 『어깨동무』, 박문서관, 1940
윤석중, 『초생달』, 박문출판사, 1946.
윤석중, 『노래동산』, 학문사, 1956
윤석중, 『엄마손』, 학급문고간행회, 1960
윤석중, 『카네이션은 엄마 꽃』, 교학사, 1967
윤석중, 『노래가 없다면』(전집 20, 웅진출판주식회사, 1988).

2. 논문 및 단행본

노경수, 『윤석중 연구』, 청어람M&B, 2010
노원호, 「윤석중은 과연 초현실적 낙천주의 시인인가?」《한국아동문학연구》제10집, 2004
김제곤, 「윤석중 동시에 대한 재인식」《한국학연구》. 제20집, 2009
김종현, 「해방기 윤석중 동시 연구」우리말글. 제28집, 2003
박경용, 「윤석중론」, 《아동문학》, 13집, 1966. 5
송완순, 「아동문학의 천사주의」, 《아동문화》 제1권, 동지사, 1948
염희경, 「윤석중.전래동요의 해학성을 잇는 세계」, 『한국예술총집 V』, 한국예술원,

2001

오규원, 「동시의 두 가지 문제점」, 《아동문학평론》, 제20호, 1981. 가을호

윤복진, 「石重과 木月과 나 -동요문학사의 하나의 위치」《시문학》, 1950. 5

이정석, 「윤석중 동요 동시의 해학성 탐구」, 《아동문학평론》, 2004. 봄호.

이오덕, 『시정신과 유희정신』, 창작과비평사, 1977

이재철, 『아동문학개론』, 문운당, 1967

정순철, 정순철동요작곡집 『갈넵피리』, 문화서관, 1929

진선희, 「석동 윤석중의 동시 연구 : 슬픈 웃음과 낙천적 전망」《한국어문교육》. 제 15집, 2006

한용희, 『한국동요반세기』, 세광출판사, 1973

노래의 관점
歌の觀點

윤석중 동요 읽기, 보기, 부르기
- 『윤석중 동요 백곡집』(1954)을 중심으로 -
윤·소크쥬ン童謡を読む・見る・歌う
- 『尹(윤)石(소크)重(쥬ン)童謡 百曲集』(1954)を中心に -

장유정(단국대 교수) · 신혜승(연세대 교수)
チャン・ユジョン(檀国大学教授), シン・ヘスン(延世大学教授)

Abstract

本稿は1954年に出た『尹石重童謡百曲集』を分析したものである。この歌の本は윤·소크쥬ンが創作した童謡を初級用、中級用、上級用とそれぞれに分けて配置したのが特徴である。初級用、中級用、上級用をそれぞれ30曲ずつ配分し、残りの10曲はイベント用の歌を集めている。本稿では計100曲の作品の中で最後に配置されたイベント用の童謡10曲を除いて残りの90曲を初級用、中級用、上級用に分けて調べた。

そのため、2章では『尹石重童謡百曲集』の全般的な特徴を調べた。윤·소크쥬ンの童謡活動を調べ、彼が作詞した童謡の作曲者の分布状況を調べてみた。

윤·소크쥬ンの童謡を作曲した作家の名前を多く作曲した順に並べると次のようになる。윤·그크ヨン(65)、ソン·데오브(11)、박·테쥬ン(8)、쥬ン·스unchol(6)、ホン·나npa(4)、임·돈hyok(2)、クオン·テホ(1)、キム·ソンテ(1)、ヒョン·ジェミョン(1)の順に現れた。そして、各作曲家別の童謡の元の出所などを明らかにし、童謡に対する理解を助けた。

次に難易度別の童謡の特徴を調べてみた。

各歌の元の出所を考え合わせると、初級用はおそらく幼児と小学校低学年を対象に、中級用は3~5年生を対象に、最後に上級用は5~6年生を対象に想定したものとみられる。

初級用の童謡は全般的に単純なテーマでできている。その一方で、子ども時代に学ぶべきことを自然に教育する歌が多い。いわゆる歌を通して身体発達を誘導し、教育的な目的を達成するとみることができる。〈チャッチャックン〉、〈じゃんけんぽん〉、〈一つ二つ三つ〉がそのような例である。〈姉の顔〉や〈母の手〉のように、自然に家族に対する認識と愛情を表現した歌もある。形式的に見ると、初級用の童謡では繰り返し、対句、擬声語と擬態語の活用が相対的に目立った。

音楽的には8節のフレーズで構成された作品が8曲で最も多いが、初級用だからといって短い長さだけで作曲されることはなかった。10から56節まで多様に現れた。また、拍子では2拍子系の拍子である2/4と4/4が主流を成した。一方、3拍子系の音楽は、ちょっと変拍される時にのみ登場した。形式も単純な2部、3部の構成だけでなく、ダ・カーボ形式を使用してABA'で歌を作曲されたりもした。いずれの場合でも音楽的形式は歌詞伝達に適した方式で行われたと考えられる。

次に、中級用に配置された童謡は、相対的に初級用より歌詞が長くなり、複雑になった。中級用の童謡の中の「人間」を描いた歌の中で、「赤ちゃん」が最も多く登場した。〈何でしょう〉、〈お正月〉、〈赤ちゃんの眠り〉、〈テテくつ〉、〈赤ちゃんのくつした〉、〈赤ちゃんは大きくなる大きく

なる〉、〈うちの赤ちゃん1〉がすべてそういった例である。初級用の童謡に続き、中級用の童謡でも自然や物の擬人化が目立った。飛んでいくアオサギと対話を交わす〈アオサギ〉、夕立とぼたん雪をお客さんに例えた〈お客さん〉がその例に該当する。初級用と比べ、全体的に中級用は繰り返しや対句、擬声語や擬態語をより少なく使用した。「人間」が登場する歌で最も多く登場するのは「赤ちゃん」に限定され、その他に「友たち」が登場した歌があり、「友情」を重要視したことが分かる。

音楽的には長さが概ね長くなっており、ユンマの自由な使用、不完全小節、シンクペーション、リタルダンド、フェルマータ、レガートとスタッカートをはじめとする様々なアーティキュレーション、変拍、2声部などが初級に比べてさらに度々登場したが、これは歌詞に内包された情緒を、より積極的に表現するためのものといえる。

最後に上級用に該当する童謡は、中級用と比べて歌詞から大きく変わったものを見つけるのは難しい。その一方で、相対的に否定的だったり、悲しい内容の童謡が登場したのが特徴的である。たとえば、〈年寄りの郵便屋さん〉で、郵便屋はただ便りを届けるだけでなく、人里離れた山里の家まで訪れ、希望と慰労を伝えてくれる人で描かれている。

音楽はこうした悲しい内容をよく表す方式で構成されている。

一方、中級用で主に「赤ちゃん」に限られていた人間ないし家族は、上級用では相対的に多彩に登場した。お婆さん、赤ちゃん、お姉さん、お母さん、お父さん、息子まで登場するのである。そのほか、「年寄の郵便屋さん」や引越して行った「スンイちゃん」まで出た。

ユン・ソクチュンの童謡は新聞と雑誌だけではなく、多様なメディアを通して歌の形で読者に伝えられた。これを通して、ユン・ソクチュンは大衆的に広く知られた童謡作家になることができた。

ユン・ソクチュンは童詩に発展する以前の形態として受け入れられた、つまり過渡期的な様式程度と思われた「童謡」というジャンルに対する認識を変えた人物で、彼は生涯このジャンルを追求してきた詩人であった。彼の童謡は作曲され、享受され、近代化された様々なメディア環境の下から、さらに遠くまで、より多くの人々によって享受されることができた。

ラジオ、レコード、教科書はその役目を忠実に果たしてくれた。

ユン・ソクチュンの童謡は楽天性と明朗性を越えて真実性を伝えてきており、これを通して近代の感覚と笑いのもう一つの意味を学べる。(翻訳：張晟喜)

Abstract

본고는 1954년에 나온 『윤석중 동요 백곡집』을 분석한 것이다. 이 노래책은 윤석중이 창작한 동요를 초급용, 중급용, 상급용으로 각각 나누어 배치한 것이 특징적인 노래책이다. 초급용, 중급용, 상급용을 각각 30곡으로 배분하고, 나머지 10개는 행사용 노래를 모아놓았다. 본고에서는 총 100곡의 작품 중에서 마지막에 배치한 행사용 동요 10곡을 제외하고 나머지 90곡을 초급용, 중급용, 상급용으로 나누어 살펴보았다.

이를 위해 2장에서는 『윤석중 동요 백곡집』의 전반적인 특징을 살펴보았다. 윤석중의 동요 활동을 살펴보고, 그가 작사한 동요 작곡자의 분포 상황을 알아보았다. 윤석중의 동요를 작곡한 작가의 이름을 많이 작곡한 순으로 나열하면 다음과 같다. 윤극영(65), 손대엽(11), 박태준(8), 정순철(6), 홍난파(4), 임동혁(2), 권태호(1), 김성태(1), 현제명(1)의 순으로 나타났다. 그리고 각 작곡가별 동요의 원 출처 등을 함께 밝혀 동요에 대한 이해를 도왔다.

다음으로 난이도별 동요의 특징을 살펴보았다. 각 노래의 원 출처를 감안하면, 초급용은 아마도 유아와 초등학교 저학년을 대상으로, 중급용은 3~5학년을 대상으로, 마지막으로 상급용은 5~6학년을 대상으로 상정한 것으로 보인다.

초급용 동요는 전반적으로 단순한 주제로 이루어져 있다. 그러면서도 어린 시절에 배워야 할 것들을 자연스럽게 교육시키는 노래가 많다. 이른바 노래를 통해 신체 발달을 유도하고 교육적인 목적을 달성한다 볼 수 있다. <짜짜궁>, <가위 바위 보>, <한 개 두 개 세 개>가 그러한 예이다. <누나 얼굴>이나 <엄마 손>처럼 자연스럽게 가족에 대한 인식과 애정을 표현한 노래들도 있다. 형식적으로 볼 때, 초급용 동요에서는 반복과 대구, 그리고 의성어와 의태어의 활용이 상대적으로 더 두드러졌다.

음악적으로는 8마디의 프레이즈로 구성된 작품이 8곡으로 가장 많기는 하나, 초급용이라고 해서 짧은 길이로만 작곡되지는 않았다. 10에서 56마디까지 다양하게 나타났다. 또한 박자로는 2박자 계통의 박자인 2/4와 4/4가 주를 이루었다. 반면에 3박자 계통의 음악은 잠깐 변박이 될 때에만 등장하였다. 형식도 단순한 2부분, 3부분의 구성만이 아닌 다카포 형식을 사용해 ABA'로 노래되도록 작곡되기도 했다. 어떤 경우에도 음악적 형식은 가사 전달에 적합한 방식으로 이루어졌다고 볼 수 있다.

다음으로 중급용에 배치한 동요들은 상대적으로 초급용보다 노랫말이 길어졌고 복잡해졌다. 중급용 동요 속 '인간'을 그린 노래 중에는 '아기'가 가장 많이 등장하였다. <무엇일까요>, <설>, <아기 잠>, <때때신>, <아기 양말>, <아기는 크다 크다>, <우리 아기1>이 모두 그러한 예이다. 초급용 동요에 이어 중급용 동요에서도 자연이나 사물의 의인화가 두드러졌다. 날아가는 왜가리와 대화를 주고받는 <왜가리>, 소나기와 함박눈을 손님에 비유한 <손님>이 그 예에 해당한다. 초급용과 비교해서 전체적으로 중급용은 반복이나 대구, 의성어나 의태어를 덜 사용했다. '인간'이 등장하는 노래에서도 가장 많이 등장하는 것이 '아기'로 한정되었고, 그밖에 '동무'가 등장한 노래가 있어 '우정'을 중요하게 다루었음을 알 수 있다.

음악적으로는 길이가 대체로 길어졌으며, 쉼표의 자유로운 사용, 못갓춘마디, 당김음, *rit.*, 페르마타, 레가토와 스타카토를 비롯한 다양한 아티큘레이션들, 변박, 2성부 등이 초급에 비해 더욱 자주 등장하였는데, 이는 가사에 내포된 정서들을 보다 적극적으로 표현하기 위한 것이라 할 수 있다.

마지막으로 상급용에 해당하는 동요는 중급용과 비교해 가사에서 크게 달라진 것을 찾기 어렵다. 그러면서도 상대적으로 부정적이거나 슬픈 내용의 동요가 등장한 것이 특징적이다. 예를 들어, <늙은 체전부>에서 '체전부'는 단지 소식을 전해주는 것을 넘어 외딴 산골집까지 찾아와 희망과 위로를 전해주는 사람으로 그려지고 있다. 음악은 이러한 슬픈 내용을 잘 드러내는 방식으로 구성되었다.

한편, 중급용에서 주로 '아기'에 한정되어 있던 인간 내지 가족은 상급용에서는 상대적으로 다채롭게 등장하였다. 할머니, 아기, 누나, 언니, 엄마, 아버지, 아들까지 등장하는 것이다. 그밖에 '체전부'나 이사 간 '순이'까지 나왔다.

윤석중의 동요는 신문과 잡지만이 아니라, 다양한 미디어를 통해 노래의 형태로 독자에게 전달되었다. 이를 통해 윤석중은 대중적으로 널리 알려진 동요 작가가 될 수 있었다. 윤석중은 동시로 발전하기 이전의 형태로 받아들여진, 즉 과도기적 양식 정도로 여겨진 '동요'라는 장르에 대한 인식을 뒤바꾸어 놓은 인물로, 그는 평생 동안 이 장르를 추구했던 시인이었다. 그의 동요는 작곡되고 향유되어 근대에 마련된 다양한 미디어 환경 하에서 더 먼 곳까지, 더 많은 사람들에게 의해서 향유될 수 있었다. 라디오와 음반, 교과서는 그러한 역할을 충실히 담

당해 주었다.

윤석중의 동요는 낙천성과 명랑성을 넘어 진실성을 전달해 왔으며, 이를 통해 근대의 감각과 웃음의 또 다른 의미를 배울 수 있다.

I. 머리말

윤석중(1911-2003)은 13세에 잡지 『신소년』(1924)에 「봄」이 입선되어 발표된 이후, 「오투기」(『어린이』, 1925년 4월호), 「조선물산장려가」(조선물산장학회, 1926)를 발표하면서 천재 소년문인으로 알려지기 시작했다. 윤석중은 방정환(1899-1931)의 활동에 깊은 영향을 받아 그의 뒤를 이어 동요운동가, 잡지편집인, 아동문학단체 설립 등의 일을 지속하였고, 이에 방정환이 못다 이루고 간 유업을 이어간 후계자라고 평가받고 있다. 그가 1924년부터 발표하기 시작한 동요들은 당시 애상조의 동요들과는 다른 정서로 등장하는데, 생기발랄한 동심상을 보여주었던 그의 동요들은 해방 이후 평론을 통해 순수동심주의, 동심천사주의, 초현실적 낙천주의로 일관되게 적용되고 있다. 그러나 다양한 시적 형식을 모색했던 실험정신과 함께 현실을 결코 외면하지 않은 명랑성의 또 다른 차원 혹은 특수한 비애, 가창을 전제로 한 대중성의 요소에 대한 진지한 접근 등 그가 보여준 발상 전환의 측면도 함께 강조되어야만 한다.

윤석중의 동요에 관한 글은 서문, 발문, 서평, 평문, 연구논문 등으로 다양하다. 특히 일제강점기에 나온 서평들과 해방기에 나온 김동리와 정지용의 서평은 윤석중 동요 연구의 중요한 기초 자료이다. 윤석중의 동요에 관한 선행연구를 살펴보면, 주로 윤석중의 생애와 작가의식을 제안하고 문단 배경과 윤석중 동요의 작품세계를 다루는 내용들로 이루어져 있다. 윤석중의 동요가 실제로 어떤 방식으로 작곡되어 어떻게 불렸고, 그것이 어떻게 수용되었는지에 대한 연구는 활발하게 이루어지지 않았다.

이에 본 연구에서는 지난 30여 년간의 윤석중 관련 연구사를 정리하고 새로운 관점을 제안한 김제곤의 박사학위논문 「윤석중 연구」(인하대학교, 2013)를 바탕으로 논의를 전개하며, 여기에 『윤석중 동요 백곡집』의 분석을 더하여 윤석중 동요의 이론과 실체를 함께 재고해 보고자 한다. 동요는 노래를 전제로 하는 문학 장르이기 때문에, 윤석중이 표방한 동요시인으로서 면모와 성과들을 그의 동요집을 통해 살펴보는 것은 윤석중 문학의 실체에 접근하는 한 방법이 될 것이다. 본고에서는 윤석중의 동요곡집 중 1954년에 나온 『윤석중 동요 백곡집』의 양상과 특징을 살펴보기로 한다. 행사용 동요 10곡을 제외하고 나머지 90곡을 초급, 중급, 상급으로 나누었기에 급수별로 어떤 동요를 어떻게 배치했고 그 의미가 무엇인지 살펴보고자 한다.

II. 『윤석중 동요 백곡집』의 전반적인 구성

『윤석중 동요 백곡집』은 1924년에서 1954년에 걸친 30년간 윤석중의 동요 작가로서의 삶을 압축해 놓은 것이라 할 수 있다. 이에 『윤석중 동요 백곡집』에 대한 본격적인 분석에 앞서, 윤석중의 생애 중 1950년대까지의 행보를 그의 문예활동을 중심으로 살펴보고자 한다.

윤석중은 1920년대 소년시절부터 ‘깃뵤사’라는 소년문예조직을 선두에서 이끌었고, 여러 신문과 잡지에 발표한 동요들을 통해 천재 동요시인이라는 평가를 얻기 시작했다. 1930년대에는 ‘계수나무회’라는 노래 모임을 이끌며, 방송과 신문 잡지를 통해 아동문학 보급 운동에 앞장섰다. 그는 첫 동요집인 『윤석중 동요집』(신구서림, 1932)에 이어 『잃어버린 댕기』(계수나무회, 1933)를 출간함으로써 천재 동요시인으로서의 명성을 확고히 하였음은 물론, 방정환 사후 『어린이』지 편집을 시작으로 신문의 가정란과 아동 잡지 편집자로서 활발한 활동을 펼쳤다. 이후 윤석중은 『윤석중 동요선』(박문서관, 1939), 『어깨동무』(박문서관, 1940) 등 개인 창작집을 지속적으로 발표하였다. 윤석중은 일제 강점기를 통틀어 가장 많은 개인동요집을 낸 시인 중 한 명이었다. 이처럼, 1920년대~1930년대 윤석중의 행보를 보면 동요창작뿐만 아니라 동요 보급 운동과 신문 잡지를 통한 아동문학 확산에 적극 참여했음을 알 수 있다.

이러한 활동은 해방기로 이어져 ‘조선아동문화협회’를 통해 출판 운동을 벌인 한편, 1948년에는 ‘노래동무회’를 조직해 동요 보급운동을 계속해서 이어 나갔다. 윤극영, 정순철, 한인현, 김천 등과 명륜동 자택에 모여 학생들에게 동요를 가르치는데 심혈을 기울였는데, 이들은 방송을 통해 새 노래를 알리는 것은 물론, 잡지 『소학생』에 매달 악보를 실었고, 『노래동무』라는 삽화가 실린 작곡집을 발행해 무료로 배포하였다. 노래 동무회를 통해 새로 보급된 동요곡은 총 175곡에 달했다.



<그림 1> 『노래동무』(1956) 중 <기차길 옆> 악보 및 삽화(윤석중 요, 윤극영 곡)

중도좌파와 중도우파를 넘나들며 활동했던 윤석중은 정부 수립 후 남한 문단에서 주도권을 쥐게 된 조선청년문학가협회로 흡수되었고, 특히 남한 정부가 만드는 교과서의 주된 필자가 되어, 분단 이후 재편된 남한 아동문단의 주류로 부상하게 되었다.¹⁷⁾ 1949년 8월 15일에는 한국문학가협회를 만들었으며, 이 단체의 아동문학분과위원장의 자리에 오르게 된다. 그러나 한국 전쟁이 발발하고, 전쟁 중 좌익 혐의를 받은 부모는 우익에 의해 비명횡사하였다. 형제들 역시 전사하거나 행방불명되었다. 이러한 비극과 고통의 상황에서 윤석중은 동요 작곡에 더욱 매진한 것으로 보인다. 윤석중의 슬픔과 비애는 동요 창작이란 방식으로 발현되었던 것이다.

나의 제 8동요집 『노래 동산』에 실린 63편은 1952년 9월 한 달 동안에 그 방에서 지은 것이고, 제 9동요집 『엄마 손』에 실린 74편 역시 같은 해 11월 6일부터 열흘 동안에 같은 방에서 지은 노래였는데 제일 많이 지은 날은, 그해 11월 11일로 25편을 지었다. 지었다기보

17) 김제곤, 「윤석중 연구」, 인하대학교 박사학위논문, 2013, 81쪽.

다는 썼다는 말이 옳을 것이니 하루 스물 네 시간 동안 동요만 생각하고 지냈기 때문이다.¹⁸⁾

한국 전쟁 이후, 윤석중은 1954년부터 1957년까지 모두 네 권의 작품집을 간행했다. 1954년 자신의 창작 30년을 기념하는 『윤석중 동요 백곡집』(학문사, 1954)을 시작으로, 작품집 『노래동산』(학문사, 1956), 이숙 이야기를 시화한 『사자와 쥐』(학급문고간행회, 1956), 작품집 『노래선물』(새싹회출판부, 1957)을 엮어 냈다. 또한 그는 조선일보사에 근무하며 1955년에 어효선, 윤석연 등과 함께 『소년조선일보』를 창간하기도 했다. 그러나 이 시기 윤석중의 활동에서 가장 중요한 것 중 하나는 1956년 ‘새싹회’의 창립이라 할 수 있다. 새싹회는 조풍연, 피천득, 홍용선, 어효선, 윤형모, 한인권, 안응령 등을 발기인으로 하여 창립되었는데, ‘소파 기념제’를 열고, ‘소파상’을 제정하는 등 소파 방정환에 대한 기념사업을 벌이는 것을 시작으로 동요 보급운동과 출판 활동을 계속 이어나갔다.

윤석중이 평생 작사한 동시가 1,300여 편에 이르고, 그 중 곡을 붙인 곡이 900여곡이다.¹⁹⁾ 이 가운데 『윤석중 동요 백곡집』은 윤석중이 동요를 짓기 시작한 지 30년을 맞아 출간한 선곡집이다. 동요집에는 정순철, 윤극영, 박태준, 홍난파, 김성태, 박태현, 현제명, 손대업, 권태호, 임동혁이 작곡자로 참여하였다. 특이한 것은 이 동요집에 수록된 곡을 난이도별로 나뉘는 것이다. 1~30번까지의 곡은 초급용, 31~60번은 중급용, 60~90번은 상급용으로 분류하였다. 마지막 10곡은 ‘행사용’이라는 분류명에 걸맞게 <어린이 날 노래>, <어린이 행진곡>, <설 노래>, <운동회 노래>, <나무를 심자>, <어린이 날 행진곡>, <어린이 노래>, <조국의 노래>, <줄업식 노래>, <길조심>이 실려 있다. <조국의 노래>를 제외하고는 주로 어린이와 관련된 행사 노래가 많다는 것을 알 수 있다.

다음의 <표 1>은 『윤석중 동요 백곡집』에 참여한 작곡가의 작품 수를 구분하여 놓은 것이다.

<표 1> 『윤석중 동요 백곡집』의 작곡가별 작품 수

작곡가	권태호	김성태	박태준	박태현	손대업
작품 수	1	1	8	1	11
작곡가	윤극영	임동혁	정순철	현제명	홍난파
작품 수	65	2	6	1	4

작곡가별 작품들의 작곡 연도 혹은 출판 년도를 살펴보면, 먼저 권태호의 곡 <봄나들이>는 1936년에 『아동가요300곡선』(농민생활사)과 『표정유희창가집 제2집』(중앙보육학교)에 실린 바 있으며, 1946년에는 『초등노래책(1, 2학년용)』에 수록되었다. 김성태의 <옥수수 나무>는 1948년 군정청 문교부에서 발행한 『초등노래책(3학년용)』에 수록되었던 곡이다. 박태준의 작품은 총 8곡으로 다음의 <표 2>와 같이 정리할 수 있다.

<표 2> 박태준 작품의 작곡년도 및 출처

18) 윤석중, 『어린이와 한평생』, (범양사, 1985), 239-240쪽.

19) 노경수, 「윤석중 연구」, 단국대학교 박사학위논문, 2008, 228쪽.

번호	제목	용도	마디 수	작곡년도 혹은 출처(출판년도)
1	누나 얼굴	초급	8	1930
6	머리 감은 새양쥐		8	1926
9	새 나라의 어린이		8	『초등노래책(1학년용)』(1948)
10	오뚜기		12	『어린이』(1927) 『표정유희창가집』(1936) 『아동가요300곡선』(1936)
16	맘맘		12	-
18	우리 동무 1		15	1945
42	밤 한 톨이 땀때굴	중급	30	1926 『아동가요300곡선』(1936)
86	저 바다		33	『어깨동무』(1940)

박태현의 <산바람 강바람>은 『동아일보』의 1940년 4월 14일자에 소개된 이래로 『초등노래책(5학년용)』(군정청 문교부, 1948)에 실린 바 있다. 여기서 군정청 문교부에서 발행한 음악교과서의 3학년~5학년용으로 수록된 악곡들은 『윤석중 동요 백곡집』에서는 중급용으로 분류되고 있다는 것을 파악할 수 있다.

손대업의 작품 11곡은 다음의 <표 3>에서처럼, 초급, 중급, 상급, 행사용이 고루 분포되어 있다. 손대업의 곡은 『윤석중 동요 백곡집』을 시작으로 등장하고 있으며, 이후 윤석중은 1956년에 여기에 실린 곡을 포함하여 손대업의 작품으로만 『노래선물』이라는 작품집을 따로 발표하였다. 작품집 『노래선물』에는 총 55곡이 수록되어 있는데 <아침 노래>, <자장가>, <아침까지>를 제외한 8곡이 중복 수록되어 있다.

<표 3> 손대업 곡의 수록 작품집

번호	제목	용도	마디 수	수록 작품집
2	엄마 손	초급	8	『노래선물』(1956)
4	숨바꼭질 1		8	『노래선물』(1956)
30	아침 노래		8	-
41	왜가리	중급	14	『노래선물』(1956)
58	거울아		8	『노래선물』(1956)
60	왔다 갔다		10	『노래선물』(1956)
69	달밤	고급	12	『노래선물』(1956)
79	물레방아		11	『노래선물』(1956)
82	자장가 3		12	『동아일보』(1960)
90	아침 까지		24	-
96	어린이 날 행진곡	행사	15	『노래선물』(1956)

윤극영의 곡은 전체 100곡 가운데 65곡으로 다수를 차지하고 있다. 윤극영의 곡이 전체의 65%를 차지하고 있는 만큼, 초급, 중급, 상급, 행사용 모두에 등장하고 있다. 다음의 <표 4>에서처럼, 작곡 연도를 추정할 수 있는 문헌을 통해 1930년대와 1940년대에 작곡된 작품이 다수 수록되어 있는 것을 확인 할 수 있다. 그 외에도 윤극영의 잘 알려져 있지 않은 동요들이 수록되어 있다는 점에서도 『윤석중 동요 백곡집』은 매우 소중한 자료라고 할 수 있다.

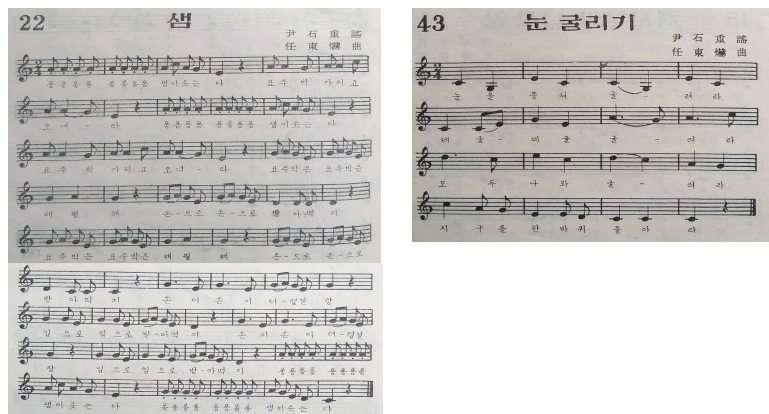
<표 4> 윤극영 작품의 작곡년도 및 출처

번호	제목	용도	마디 수	작곡 연도 혹은 출처(출판 연도)
7	가위 바위 보	초급	10	
11	한 개 두 개 세 개		24	『어린이』(1934) 『어깨동무』(1940)
12	동대문 놀이		20	
13	외나무 다리		12	『어린이』(1933)
14	바위와 샘물		16	
19	나란히 나란히		28	『노래동무』(1948)
23	그림		19	
24	가만가만		14	『소학생』(1950)
25	어깨동무 1		16	『노래동무』(1948)
26	꿀돼지		16	『아동가요300곡선』(1936)
28	기차길 옆		11	『소학생』(1948) 『노래동무』(1948)
29	앞으로 앞으로		13	『소학생』(1948)
31	무엇일가요	중급	13	
32	우리 집 돌담		26	
33	배꽃		16	
34	설		16	
35	배꼽		12	
36	설날 아침		16	
37	아기 잠		15	
38	때때신		21	
40	어깨 너머 공부		20	
44	아기 양말		18	
46	새해		24	
47	아기는 크다 크다		25	
48	우리 아기 1		18	
49	손님		14	『소학생』(1950)
50	자장가 1		16	
51	우산		14	
52	이슬비 색시 비		20	
54	우리 동무 2		16	『소학생』(1948)
55	기러기 글씨		12	『어린이』(1934)
56	쌍둥밤		29	
57	숨바꼭질 2		10	
59	햇님 마중		17	
61	봄 노래	고급	10	『소학생』(1948) 『노래동무』(1948)
62	맨발		24	『소학생』(1948) 『노래동무』(1948)
63	진달래야		27	
64	빼돌빼돌		31	

65	제비 남매		24	『아동가요300곡선』(1936) 『초등노래책(6학년용)』(1948)
66	자장가 2		19	
67	단풍잎		16	『아이생활』(1932)
68	봄		49	
71	봄비		44	『소학생』(1950)
72	우리 아기 2		16	
73	꽃밭		20	
74	반달과 토끼		31	
75	봄바람		24	
76	쌍 무지개		26	
77	넷물과 나무		27	『소학생』(1948)
78	늙은 체전부		16	『소학생』(1948)
80	아침		53	
81	소라		16	
83	이슬		26	
84	이사 간 순이		24	
85	잠깁을 때		20	
87	파리		26	
88	노래가 없고 보면		16	
89	흰떡 노래		43	
91	어린이 날 노래	행사	21	1948
92	어린이 행진곡		44	
93	설 노래		20	
94	운동회 노래		16	
95	나무를 심자		18	
98	조국의 노래		24	
100	길 조심		48	『소학생』(1948)

임동혁의 작품 <샘>과 <눈 굴리기>는 각각 『소년』지에 1938년, 1939년에 발표되었다. 윤석중 동요집에서는 <샘>은 초급용으로, <눈 굴리기>는 중급용으로 분류되어 있다. 언뜻 보기에 <샘>이 리듬도 복잡하고 길어도 길며 빠른 템포로 되어 있는 반면, <눈 굴리기>는 상대적으로 짧고 단순한 선율형태를 보이고 있어서 난이도 구분에 있어서 의아한 생각이 들기도 한다. 하지만 그 정서를 생각해 볼 때, 초급과 중급의 분류는 음악적 특성만이 아닌 가사가 주는 의미도 고려하고 있음을 파악할 수 있다.

<악보 1> 임동혁의 초급용 <샘>과 중급용 <눈굴리기> 비교



정순철의 곡은 총 6곡으로 다음의 <표 5>와 같이 정리할 수 있다.

<표 5> 정순철 작품의 작곡년도 및 출처

번호	제목	용도	마디 수	작곡년도 혹은 출처(출판년도)
3	짹짹궁 (원제 <우리애기 행진곡>)	초급	8	『갈잎피리』(1929) 『어린이 노래책 제1집』(1946)
15	어머니		16	1929 『노래동무』(1948)
27	어깨동무2		12	『조선동요백곡선』(1946)
45	체전부와 나뭇잎	중급	36	『어깨동무』(1940)
97	어린이노래	행사용	16	1945 『노래동무』(1948)
99	졸업식노래		16	1946 『초등노래책(6학년용)』(1948)

현제명의 <저녁 놀>은 『아동가요300곡선』(1936)년에 수록된 바 있으며, 윤석중 동요집에서는 초급으로 분류되어 있다. 흥난파의 작품은 총 4곡이 수록되어 있는데, 아래의 <표 6>에서 보이는 것처럼 해방기 군정청 문교부에서 발행한 음악교과서에 모두 수록되어 있는 곡들이며, 교과서에 수록되어 있기 때문에 우리에게도 매우 익숙하다.

<표 6> 흥난파 작품의 작곡 연도 및 출처

번호	제목	용도	마디 수	작곡년도 혹은 출처(출판년도)
5	키 대보기	초급	12	『어깨동무』(1940) 『초등노래책(1, 2학년용)』(1946)
17	풍당풍당		16	『조선동요백곡집(상)』(1929) 『초등노래책(4학년용)』(1948)
21	달 마중		12	『초등노래책(3학년용)』(1948)
70	낮에 나온 반달	고급	16	『조선동요백곡집(상)』(1929) 『초등노래책(5, 6학년용)』(1946) 『초등노래책(5학년용)』(1948)

지금까지 윤석중 동요집에 참여한 작곡가의 작품을 바탕으로 윤석중의 동요집의 작곡 실태

를 파악하여 보았다. 초급용, 중급용, 상급용에 각 30곡씩 난이도가 구분되어 제시되어 있는데, 이는 음악적 요소만이 아니라 가사가 주는 정서상의 요인도 고려한 것으로 보인다. 이처럼 동요를 난이도별로 나누고 그에 따라 각각 다른 노래를 배치했다는 것은 교육적인, 가창적인, 정서적인 면에서 어떤 의미가 있다고 볼 수 있다. 이에 이어지는 다음 장에서는 난이도별 동요에 따라 문학적인 측면과 음악적인 측면에서 각각 어떤 두드러진 특징이 있는지 살펴보고자 한다.

Ⅲ. 『윤석중 동요 백곡집』의 등급별 특징

앞서 언급한 것처럼, 윤석중은 『윤석중 동요 백곡집』에서 동요를 난이도별로 세 등급으로 분류하였다. 동요들의 이전 출처를 염두에 두고 보면, 초급용은 아마도 유아와 초등학교 저학년을 대상으로, 중급용은 3~5학년용으로, 상급용은 5~6학년을 대상으로 상정한 것으로 보인다. 그렇다면 각 등급별 동요에서 드러나는 특징이 있는지 살펴보기로 한다.

1. 초급용

초급용에 배치한 노래들은 전반적으로 단순한 주제로 이루어져 있다. 그러면서도 어린 시절에 배워야 할 것들을 자연스럽게 교육시키는 노래도 많다. 이른바 노래를 통해 신체 발달을 유도하고 교육적인 목적을 달성한다 볼 수 있다. 예를 들어, < 짹짹>은 실제 박수를 유도하여 영유아들의 신체 발달을 도울 수 있다. <가위 바위 보>는 자연스럽게 ‘가위 바위 보’의 규칙을 알려준다. 아울러 <한 개 두 개 세 개>는 영유아들이 알아야 하는 숫자들을 익히는데 도움을 준다.

그런가 하면, 자연스럽게 가족에 대한 인식과 애정을 표현한다. <누나 얼굴>에는 동근 누나의 얼굴을 보름달과 비교하여 이야기한다. 그리고 <엄마 손>에서는 엄마손을 ‘약손’, ‘저울손’, ‘잠손’이라고 하여 엄마손이 주는 위로와 안도감을 표현하였다. 주지하다시피, 윤석중은 2살 때 어머니를 여의었다. 이러한 어머니의 부재는 윤석중에게 어머니에 대한 그리움을 드러내는 방식으로 표출되었을 것이다.

부재와 결핍, 그리움은 보통 슬픔과 비극을 극대화시키는 방향으로 나타나곤 한다. 그러나 윤석중의 동요에서 부재와 결핍, 그리고 그리움은 오히려 위안과 위로의 형태로 그려진다. 대상을 따뜻하게 바라보는 이러한 표현 방식은 윤석중 동요의 특징이기도 하다. 이에 대한 비판이 있었던 것도 사실이나, 오히려 슬픔을 기쁨과 희망으로 그려내고 이를 통해 어린이에게 긍정의 정신을 부여했다는 점에서 그 의미가 크다 하겠다.

노래를 통해 교육을 하려 했던 것은 <새 나라의 어린이>에서도 확인할 수 있다.

<악보 2> 윤석중 요, 박태준 작 <새 나라의 어린이>

1. 새 나라 의 어 린 이 는 일 짝 일 어 납 - 니 다
 2. 새 나라 의 어 린 이 는 서 로 서 로 돕 습 니 다
 3. 새 나라 의 어 린 이 는 거 짓 말 을 안 합 니 다
 4. 새 나라 의 어 린 이 는 쌍 을 하 지 않 습 니 다
 5. 새 나라 의 어 린 이 는 몸 이 튼 튼 합 - 니 다

5
 장 꾸 러 기 없 는 나 라 우 리 나 라 좋 은 나 라
 욱 심 장 이 없 는 나 라 우 리 나 라 좋 은 나 라
 서 로 믿 고 사 는 나 라 우 리 나 라 좋 은 나 라
 정 답 게 들 사 는 나 라 우 리 나 라 좋 은 나 라
 무 렵 무 렵 크 는 나 라 우 리 나 라 좋 은 나 라

총 5절로 이루어진 <새 나라의 어린이>는 어린이가 지켜야 할 덕목을 각 절마다 제시하고 있다. 네 마디 단위로 같은 리듬을 사용하고 있음으로 8마디 프레이즈가 4+4로 균형을 이루고 있어서 쉽게 외워지고 부르기 편하게 구성되어 있다. 이러한 선율에 가사를 얹어 “일찍 일어나고 서로 돕고 서로 믿고 정답고 무력무력 크는 어린이가 새 나라의 어린이”라 하여 어린이들의 올바른 행동을 유도하고 있다. 사실, 어린이들은 어른들의 인정과 비난, 그리고 보상을 통해 올바르게 성장할 수 있다. <새 나라의 어린이>는 자칫 딱딱하게 들릴 수 있는 이야기를 노래로 부드럽게 표현하여, 어린이 스스로 행동의 지침을 마련할 수 있게 해준다.

윤석중의 동요는 크게 인간, 사물, 자연을 주제로 한다. 인간 중에서는 가족과 동무가 가장 많이 등장한다. 가족 중에서도 ‘아기’, ‘누나’, 그리고 ‘어머니’가 자주 등장하였다. <달 마중>과 <기차길 옆>에는 ‘아기’가 나오고, <누나 얼굴>과 <풍당 풍당>에는 ‘누나’가 등장한다. 초급용 노래 중 <엄마손>과 <어머니>는 ‘어머니’가 등장하는 대표적인 노래이다.

윤석중의 성별을 생각하면, ‘누나’만 등장해야 할 것 같으나, 꼭 그렇지만도 않다. 예를 들어 <그림>에는 ‘언니’라는 표현도 등장한다. <꿀돼지>는 아예 여성 화자가 먹는 것을 좋아하는 ‘오빠’를 ‘꿀돼지’라 놀리는 노래이다.

1. 부뚜막에 끓어는 누룽갱이를(꿀꿀꿀)
 들락날락 다 먹고 도망가지요(꿀꿀꿀)
 욱심장이 우리 오빠 꿀꿀 꿀돼지
2. 설탕 봉지 일부러 쏟지르고선(꿀꿀꿀)
 영금영금 기면서 활아 먹지요(꿀꿀꿀)
 울기장이 오리 오빠 꿀꿀 꿀돼지
3. 보글보글 잘 끓는 찌개 국물을(꿀꿀꿀)
 씹긋뽕긋 열 번 씹 맛을 보지요(꿀꿀꿀)
 심술쟁이 우리 오빠 꿀꿀 꿀돼지 <꿀돼지>(밑줄은 인용자)

주지하다시피, ‘오빠’는 손위 남자 형제를 여동생이 부를 때 사용하는 호칭어이다. 윤석중이 남자였음에도 불구하고 이런 식으로 여성 화자를 상징했다는 것은 여성에 대한 배려 내지는 성별에 대한 고려까지 섬세하게 하였다는 것을 의미하기도 한다.

한편, 윤석중은 대개의 동요가 그러하듯이, 자연을 의인화하여 사람처럼 말을 건네거나, 그

들의 행위를 묘사하였다. <머리 감은 새양쥐>가 대표적이다. 총 5절로 이루어진 이 노래는 새양쥐와 노래 속 화자가 대화를 주고받는, 이른바 ‘문답법’의 형태로 전개된다.

1. 새양쥐 새양쥐 왜 안 자고 나왔나
화롯불에 묻은 밤 줄가(까) 하고 나왔지
2. 새양쥐 새양쥐 왜 저렇게 뿌연가
밤 한 톨이 탁 튀어 재를 흠뻑 뒤췄지
3. 새양쥐 새양쥐 어따 머리 감았나
부엌으로 들어가 뜨물에다 감았지
4. 새양쥐 새양쥐 밤새도록 뭐했나
자는 아기 얼굴로 살살 기어 다녔지
5. 새양쥐 새양쥐 왜 또 벌써 나왔나
세수 하나 안 하나 구경 하러 나왔지
- <머리 감은 새양쥐>

비교적 간단한 형식의 총 8마디로 이루어진 이 노래에서는 앞의 네 마디에서 화자가 새양쥐에게 질문을 하면, 뒤의 네 마디에서는 새양쥐가 그에 대한 대답을 한다. 음악적으로도 앞의 네 마디는 반중지로, 뒤에 4마디는 정격중지로 끝남으로 질문과 물음에 대한 음악적 지원을 해주고 있다. 그런데 새양쥐가 머리를 감은 물은 ‘곡식을 씻어 내 부엌에 된 물’이고, “밤새도록 뭐 했나?”고 묻는 질문에, 새양쥐는 “자는 아기 얼굴로 살살 기어 다녔지.”라고 대답한다. 뜨물에 머리 감고 밤새 아기 얼굴로 기어다니는 새양쥐를 상상하면 다소 징그러울 수 있다.

하지만 윤석중의 동요에서 의도적으로 그러한 ‘섬뜩함’을 지향했다 보기는 어렵다. 오히려 동물을 사람처럼 친근하게 여기려는 마음에서 이러한 노래가 나왔을 것이다. 그럼에도 불구하고, <머리 감은 새양쥐>와 ‘술에 취한 사람’에 비유한 <오뚜기>는 과연 초급용 동요에 적합한 가라는 의문이 들기는 한다.

초급용 동요에서는 반복과 대구, 그리고 의성어와 의태어의 활용이 상대적으로 더 두드러진다. 윤석중의 다른 등급의 동요나 다른 작가의 동요에서도 이는 마찬가지로 드러나는 특징이기는 한다. 왜냐하면, 동요라는 것이 애초부터 어린이를 대상으로 한 노래이기 때문에 그에 맞게 비교적 단순한 형식을 지향하기 때문이다. 그런데 초급용 동요에서는 상대적으로 이러한 형식의 활용이 더욱 두드러진다.

초급용 동요에 주로 나오는 의성어와 의태어로는 “ 짹짹”, “뚜루루”, “종종종”, “맴맴”, “퐁당퐁당”, “딸랑딸랑”, “퐁퐁퐁퐁”, “꿀꿀꿀”, “칙칙폭폭”이 그러한 예이다. 이러한 의성어와 의태어의 활용은 일종의 재미를 선사한다. 같은 발음을 반복하면서 재미를 느낄 수 있고, 상황을 입체적으로 받아들일 수 있게 해주기 때문이다.

음악적으로는 8마디의 프레이즈로 구성된 작품이 8곡으로 가장 많기는 하나, 초급용이라고 해서 짧은 길이로만 작곡된 것은 아니다. 10~56마디에 이르는 22곡 가운데 28마디 1곡, 32마디 1곡, 56마디 1곡이 있으며, 11마디, 13마디, 15마디 등 대칭을 이루지 않는 마디수로 작곡된 곡도 있다. 박자로는 2박자 계통의 박자인 2/4와 4/4가 주를 이룬다. 3박자 계통의 음악

은 잠깐 변박이 될 때에만 등장하고 있다. 형식도 단순한 2부분, 3부분의 구성만이 아닌 다카포 형식을 사용해 ABA'로 노래되도록 작곡되기도 했다. 짧은 길이 안에서도 변박이 이루어지거나 셋잇단음표의 사용, 부점 리듬, 스타카토, 액센트, 당김음, 강약의 대조 등 다양한 음악적 특성들이 나타나고 있다. 이는 가사의 의미를 효과적으로 전달하기 위한 음악적 요소들로 초급용에서도 이러한 음악적 효과들이 적극적으로 활용되어지고 있다. 가사와 함께 노래를 부르다보면 이러한 음악적 표현들을 자연스럽게 배울 수 있게 될 것이기 때문이다.

2. 중급용

중급용에 배치한 동요들은 상대적으로 초급용보다 노랫말이 복잡해진 것을 알 수 있다. 길이가 일단 길어졌고 노랫말도 많아졌다. 중급용 동요 속 '인간'을 그린 노래 중에는 '아기'가 가장 많이 등장한다. <무엇일까요>, <설>, <아기 잠>, <때때신>, <아기 양말>, <아기는 크다 크다>, <우리 아기1>이 모두 그러한 예이다. 이러한 노래들은 대부분 아기가 화자가 아니라 화자가 아기를 대상화하여 전개된다. 기본적으로 애정 어린 시선으로 아기의 행태나 성향을 묘사한 것이 대부분이다. <아기 양말>에서도 이를 확인할 수 있다.

우리 아기 조그만 털실 양말에
어느 틈에 구멍이 뽕 뚫렸습니다
우리 아긴 잠시도 안 앓았지요
하루에 걷는 것이 십린 되지요
- <아기 양말>

위에 제시한 <아기 양말>은 잠시도 앓아있지 않고 하루 종일 걸어 다니는 아기를 묘사한 것이다. 하루 종일 걸어다니느라 털실 양말에 구멍이 난 것을 “뽕”이란 의성어를 사용하여 재미있게 그렸다. 윤극영은 “뽕”이라는 가사를 8도 도약한 음정을 스타카토로 표현함으로써 구멍이 뚫린 상황을 강조했다. <아기잠>도 잠들기 전의 아기의 모습을 실감나게 묘사한 노래에 해당한다(<악보 3>).

<악보 3> 윤석중 요, 윤극영 곡 <아기 잠>

1. 우리 아기 잠 드는 걸 누가 먼저 알 앓 나 두 눈을 -
2. 우리 아기 잠 드는 걸 누가 먼저 알 앓 나 젓꼭지 -
3. 우리 아기 잠 드는 걸 누가 먼저 알 앓 나 장 남 감 -

8 소르르 - 감을 때 눈 - 씹 - 이 먼 - 저 알 - 앓 지
소르르 - 뽕 - 때 입 - 술 - 이 먼 - 저 알 - 앓 지
소르르 - 뽕 - 때 주 - 먹 - 이 먼 - 저 알 - 앓 지

<아기 잠>은 졸려서 잠들기 전에 눈이 먼저 감기고 주먹에 힘이 풀리는 아기의 모습을 실감나게 묘사한 노래이다. 특히 마디 7-10은 눈을 감았다 떴다 하며 소르르 잠이 드는 아기의 모습을 진행방향, 다이내믹, 박자, 음정 관계의 조절을 통해 음악적으로 재연해 낸 부분이다. 실제 아기의 모습을 주의 깊게 관찰하여야만 알 수 있는 노래들이 중급용 동요에 많이 배치되어 있다. 중급용 노래 중에는 상상력이 뛰어난 노래도 있는데, <배꼽>이 대표적이다.

날아라 날아라 솔개미야
 날아라 날아라 비행기야
 사람도 배꼽을 꼭 누르면 날아라
 날아라 저 하늘로

- <배꼽>

‘사람의 배꼽을 누르면 날아간다.’는 상상은 재미있고도 참신하다. 솔개미와 비행기에 이어서 배꼽을 누르고 날아가는 사람의 모습을 상상하게 하는 이러한 노래는 윤석중의 기발함과 재치가 드러나는 노래 중 하나이다. 이는 “옥수수 나무 열매에 하모니카가 들어 있다.”고 한 <옥수수 나무>에서도 마찬가지로 나타난다. <옥수수 나무>에서는 열매에 하모니카가 들어있다면, “니나니 나니나 니나니나 니나니 나니나 니나니나”라는 의성어로 네 마디를 구성하였다. 상상에서 그치지 않고 그것을 청각화하여 실현했다는 점에서 이 노래는 의의를 지닌다. <배꽃>은 하안색의 ‘배꽃’이 ‘흰 나비’가 되는 상상을 그린 노래이다.

초급용 동요에 이어 중급용 동요에서도 자연이나 사물의 의인화가 돋보인다. 날아가는 왜가리와 대화를 주고받는 <왜가리>, 소나기와 함박눈을 손님에 비유한 <손님>이 그 예에 해당한다. 중급용 동요 중에서 <우산>은 의인법을 사용한 대표적인 노래이다. 우리가 보통 알고 있는 노래는 이계석이 작곡한 노래이나, 동요집에 실린 노래는 윤극영이 작곡한 노래이다. 그리고 일반적으로 알려진 가사와 다른 부분이 있다.

이슬비 내리는 이른 아침에
 우산 셋이 나란히 걸어갑니다
 파랑 우산 까맣 우산 찢어진 우산
 좁다란 학교 길에 우산 세 개가
 이마를 마주 대고 걸어갑니다

- <우산>

<우산>에서는 아이들이 사이좋게 우산을 쓰고 걸어가는 모습을 “우산 셋이 걸어간다”고 표현하였다. 마지막에 “이마를 마주 대고 걸어갑니다”에서 의인법을 사용했다는 것을 확인할 수 있다. 보통 “파랑 우산 빨강 우산”으로 알려졌으나, 원래 가사는 “파랑 우산 까맣 우산”이라는 것도 확인할 수 있다.

초급용과 비교해서 전체적으로 중급용은 반복이나 대구, 의성어나 의태어를 덜 사용했다. ‘인간’이 등장하는 노래에서도 가장 많이 등장하는 것이 ‘아기’로 한정되었고, 그밖에 ‘동무’가 등장한 노래가 있어 ‘우정’을 중요하게 다루었음을 알 수 있다. 음악적으로는 길이는 대체로 길어졌으며, 쉽표의 자유로운 사용, 못갓춘마디, 당김음, *rit.*, 페르마타, 레가토와 스타카토를 비롯한 다양한 아티큘레이션들, 변박, 2성부 등이 초급에 비해 더욱 자주 등장하고 있는데, 이는 가사에 내포된 정서들을 보다 적극적으로 표현하기 위한 것이라 할 수 있다.

3. 상급용

상급용에 해당하는 동요는 중급용과 비교해서 가사에서 크게 달라진 것을 찾기 어렵다. 그러면서도 상대적으로 부정적이거나 슬픈 내용의 동요가 등장한다. 예를 들어, <늙은 체전부>에서 ‘체전부’는 단지 소식을 전해주는 것을 넘어 외딴 산골집까지 찾아와 희망과 위로를 전

해주는 사람으로 그려지고 있다.

아드님은 멀리멀리 돈별이 가고
마나뫼 혼자 사는 외딴 산골집
몸성히 잘있노란 편지 사연을
읽어주고 돌아가는 늙은 체전부

아버진 안 계시고 어머니하고
단둘이 지내다가 병이 난 아기
그동안 아기 병이 좀 어떠냐고
걱정스레 묻고 가는 늙은 체전부

애들이 씹을 하면 뜯어말리고
길에서 우는 애는 업어 달래고
사람만 보면 짓는 사나운 개도
꼬리 치며 반겨하는 늙은 체전부
- <늙은 체전부>

<늙은 체전부>는 기본적으로 희망과 위로를 전하는 체전부의 모습을 보여주는 노래이다. 그런데 체전부가 희망과 위로를 전해야 하는 이유는 외딴 산골에 사는 사람들이 외롭고 아프고 힘들기 때문이다. 즉 외딴 산골에 마나뫼가 혼자 사는 이유는 아들이 먼 곳으로 돈별이를 갔기 때문이다. 게다가 “아버진 안 계시고 어머니하고 단둘이 지내”는 아기는 그만 병이 났다. 체전부는 멀리 돈 별러 간 아들의 소식을 전해주고 아기의 상태를 물으며 인간적인 모습을 보여준다. 이처럼 <늙은 체전부>는 초급용과 중급용의 동요와 비교하여 상대적으로 복합적인 정서를 드러낸다고 할 수 있다.

슬픈 정서를 표출한 다른 노래로 <저 바다>도 들 수 있다. 언니를 잡아간 바다를 향해, “저 바다를 내 메어 버릴테야/ 울 언니 잡아간 저 바다를 흠으로 흠으로 메어 버릴테야”라고 해서 바다에 대한 원망을 강하게 드러내고 있다. 이러한 노래들은 주로 상급용에 배치하여 초급용과 중급용과 차별화시켰다.

<악보 4> 윤석중 요, 박태준 곡 <저 바다>

저 바다 저 바다 저 바다 가 울 언니 를 잡아 갔 대요 고기잡 이 배 타고
저 바다 로 나 간 지 열 달이되어도 아니 돌아오 는 울 언니 저 바다 저 바다
저 바다 가 울 언니 를 잡아 갔 대요 울 언니 내 노 라고 돌 을 집 어 때 리 면
싱글싱글 웃 고 내뱉는 저 바다 저 바다 저 바다 저 바다 를 내 메 어
버릴 테 야 울 언니 잡아 간 저 바다 를 흠 으로 흠 으로 메 어 버릴 테 야

위의 <악보 4>에서 보이는 것처럼, 박태준은 바다에 대한 원망을 3번 반복되는 “저 바다”라는 가사를 음악적으로 $g' \rightarrow b \flat \rightarrow e \flat$ 의 도약진행을 통해 표현하고 있다. 결국 마디 26에서

는 g"까지 올라가는데, 원망의 울부짖음을 이 곡에서 가장 높은 음을 사용함을 통해 표현하려 한 것처럼 보인다. 이러한 슬픔과 원망의 정서가 상급용에서 자주 등장하고 있다. 이처럼 상급용에서는 정서를 다루고 그것을 음악적으로 표현하는 차원이 복합적으로 이루어지면서, 이에 맞는 곡들을 선곡했다는 것을 알 수 있다.

중급용에서 주로 '아기'에 한정되어 있던 인간 내지 가족은 상급용에서는 상대적으로 다채롭게 등장한다. 할머니, 아기, 누나, 언니, 엄마, 아버지, 아들까지 등장하는 것이다. 그밖에 '체전부'나 이사 간 '순이'까지 나온다.

그런가 하면, <노래가 없고 보면>은 노래에 대한 윤석중의 생각이 드러나는 동요로 주목할 만하다.

노래가 없고 보면 무슨 재미로
넷물이 돌 틈으로 굴러다니며
노래가 없고 보면 무슨 맛으로
바람이 숲 사이로 지나다니냐

노래가 없고 보면 귀뚜리들이
기나 긴 가을밤을 어이 새우며
노래가 없고 보면 기러기들이
머나먼 하늘 길을 어이 날으랴

노래가 없고 보면 무슨 흥으로
달밤에 고깃배를 물에 띄우며
노래가 없고 보면 무슨 재주로
여럿의 힘을 모아 터를 다지랴 <노래가 없고 보면>

일종의 노래 예찬론을 담고 있는 <노래가 없고 보면>은 노래에 대한 윤석중의 생각을 엿볼 수 있는 노래이다. 노래가 있어 자연과 인간이 재미와 맛과 흥을 느낄 수 있다고 하고 있다. 귀뚜리들이 울며 밤새 새울 수 있는 것도 노래 덕분이고, 기러기들이 하늘을 날 수 있는 것도 노래 덕분이고, 인간들이 힘을 모아 터를 다지는 것도 모두 노래 덕분인 것이다. 노동이나 유희에서 노래가 지니고 있는 기본적인고도 중요한 구실을 잘 표현한 노래이면서 윤석중의 노래관을 보여주는 대표적인 노래에 해당한다.

IV. 맺음말

윤석중의 동요는 신문과 잡지만이 아니라, 다양한 미디어를 통해 노래의 형태로 독자에게 전달되었다. 이를 통해 윤석중은 대중적으로 널리 알려진 동요 작가가 될 수 있었다. 윤석중은 동시로 발전하기 이전의 형태로 받아들여진, 즉 과도기적 양식 정도로 여겨진 '동요'라는 장르에 대한 인식을 뒤바꾸어 놓은 인물로, 그는 평생 동안 이 장르를 추구했던 시인이었다. 그의 동요는 작곡되고 향유되어 근대에 마련된 다양한 미디어 환경 하에서 더 먼 곳까지, 더 많은 사람들에게 의해서 향유될 수 있었다. 라디오와 음반, 교과서는 그러한 역할을 충실히 담당해 주었다.

곡이 붙여져 노래로 불리던 그의 동요들은 이제 그림이 입혀져 그림책으로 새로이 거듭나고 있다.²⁰⁾ 예를 들면, <넉 점 반>, <낮에 나온 반달> 등은 그림책으로 만들어져 어린이 독자들에게 새롭게 다가가고 있으며 이러한 흐름은 지속되어 갈 것으로 보인다. 윤석중의 동요가 지니는 새로운 가능성은 그의 동요에 나타난 특징을 어떻게 다룰 것인가에 따라 다양하게 발현되며 수용될 수 있을 것이다. 그의 동요는 낙천성과 명랑성을 넘어 진실성을 전달해 왔으며, 이를 통해 근대의 감각과 웃음의 또 다른 의미를 배우게 된다.

참고문헌

- 김보람. “윤석중과 이원수 동시의 대비적 연구.” 제주대학교 교육대학원, 2002.
 김용희. “윤석중 동요 연구의 두 가지 과제.” 『아동문학연구』 10 (2004), 77-84.
 김제곤. “윤석중 동시에 대한 재인식.” 『한국학연구』 20 (2009), 141-166.
 _____. “윤석중 연구.” 인하대학교 박사학위논문, 2013.
 노경수. “윤석중 연구.” 단국대학교 박사학위논문, 2008.
 노원호. “윤석중은 과연 초현실적 낙천주의 시인인가.” 『한국아동문학연구』 10 (2004), 55-76.
 박찬호. 『한국가요사』. 안동림 역, 현암사, 1992.
 원종찬. “윤석중과 이원수: 아동문학의 모더니즘과 리얼리즘.” 『아동청소년문학연구』 9 (2011), 7-38.
 윤석중. 『노래동무』. 노래동무회, 1948.
 _____. 『새싹 노래선물』. 새싹회, 1957.
 _____. 『윤석중 동요 백곡집』. 학문사, 1954.
 _____. 『어린이와 한평생』. 범양사, 1985.
 이정석. “윤석중 동요 동시의 해학성 탐구.” 『아동문학평론』 29/1 (2004).
 진선희. “석동 윤석중의 동시 연구: 슬픈 웃음과 낙천적 전망.” 『한국어문교육』 15 (2006).

〔윤석중 동요 함께 부르기〕

초급용: 메들리 < 짹짹궁>, < 풍당풍당>, < 나란히 나란히>, < 달마중>, < 기차길 옆>

중급용: < 우산>, < 산바람 강바람>

상급용: < 낮에 나온 반달>

행사용: < 어린이날 노래>

< 초급용>

20) 김제곤, 「윤석중 동시에 대한 재인식」, 『한국학연구』 20 (2009), 164쪽.

짝짝궁

으뜸 우했 마로는 님 앞나언보 에아니면 서가는서 짝뚜바짝 짝루아짝 궁루보궁 아언웃도 빠니는리 앞일언도 에터니오 서로는리 짝뚜장짝 짝루-짝 궁루사궁

5
 엄언바울 마니보던 한언언 숨니니 은-는 잠왜난 자울싫 고우어 아일장 빠하사 주다 림말니 살고가 퍼왜내 저울언 라우니

풍당풍당

풍당 풍당 돌을 던지자 누나 몰래 돌을 던지자 넷 몰아 퍼져라 널리널리 퍼져라
 풍당 풍당 돌을 던지자 누나 몰래 돌을 던지자 넷 몰아 퍼져라 퍼질대로 퍼져라

9
 건너편에 앞아서 나물을 씻는 우리나 손등을 간지려주 어라
 고운노래 한마디 들려달라 고 우리나 손등을 간지려주 어라

나란히 나란히



달마중



기찻길 옆



<중급용>

우 산

이 슬비내리는 이 른-아침에 우 산 셋이 나 란 히 걸 어 갑니다 파 랑 우 산 깎 장 우 산

6
찢 어진우-산 좁 - 다란 학교 길에 우 산 세 개가 이 마를 마 주 대 고 걸 어 갑 니 다

The musical score for '우 산' is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody is simple and repetitive, using eighth and quarter notes. The lyrics are written below the staff, with some words hyphenated across lines.

산바람 강바람

산 위에서 부 는바람 서 늘한바 람 그 바람은 줄 은바람 고 마운바 람
강 가에서 부 는바람 시 원한바 람 그 바람도 줄 은바람 고 마운바 람

9
여 - 림에 나 뭇군이 나 무를할 때 이 - 마에 흐 른땀을 씻 어준대 요
잠 - 자는 뱃 사공을 배 에태우 고 혼 - 자서 나룻배를 저 어간대 요

The musical score for '산바람 강바람' is written in 3/4 time with a key signature of two sharps (D major). The melody is simple and repetitive, using quarter and eighth notes. The lyrics are written below the staff, with some words hyphenated across lines.

<상급용>

낮에 나온 반달

낮에나 온 반달은 하얀반달은 - 햇 - 님이 쓰다버린 쪽박인가요 -
 낮에나 온 반달은 하얀반달은 - 햇 - 님이 신다버린 신 짝인가요 -
 낮에나 온 반달은 하얀반달은 - 햇 - 님이 빗다버린 면 빗인가요 -

9

꼬 - 부랑 할머니가 물길러갈 때 - 치마끈에 달랑달랑 채워줬으면
 우리아기아장아장 걸음배울 때 - 한 짝발에 딸각딸각 신겨줬으면
 우리누나방아찢고아픈팔של 때 - 흘은머리곱게곱게 빗겨줬으면

<행사용>

어린이 날 노래

날아라 새들아 - 푸른하늘을 달려라 냇물아 - 푸른벌판 - 을 오월은
 우리가 자라면 - 나라의 - 일 - 군 손잡고 나가자 - 서로 정 - 답 - 게 오월은

12

푸르고나 - 우리들은 자란 - 다 오늘은 어린이날 우리들 - 세 - 상
 푸르고나 - 우리들은 자란 - 다 오늘은 어린이날 우리들 - 세 - 상

[논문발표4]

音楽的観点から見た まど・みちお作品の魅力 음악적 관점에서 본 마도 미치오 작품의 매력

田中修二(童謡研究家・ピアニスト)
다나카 슈지(동요연구가・피아니스트)

Abstract

現在、童謡は大いに歌われてはいるが、その担い手は子どもではなく高齢者が中心。取り上げられる曲目は、大正時代から戦後間もない頃までの歌がほとんどで、それより新しい時代のまど・みちおの作品が登場することは稀である。一流の作曲家たちが、詩のニュアンス、言葉の持つリズム、日本語の美しい響きを大切にしまどの詩をメロディーに乗せ、芸術性の高い音楽として完成させた。そして「あたらしいこどものうた」という枠組みを設けた。しかし、その魅力はまだ十分に大人たちに伝わっていないと思われる。まどの作品は、文学の分野では世界的に評価されているが、音楽としては、子ども向けの娯楽程度の認識しかされていないことが多いのではないか。

文学とは違って、音楽は演奏家が音にして聴衆の耳に届ける必要がある。優れた曲の楽譜が存在しても、最終的な演奏が魅力的でなければ名曲として広く認められない。演奏家の力がいかに大切であるかということだが、音楽人口も多く歴史のあるクラシック等のジャンルとは違って、童謡を一生の生業としようという音楽家は実はまだそう多くはない。楽譜を丁寧に読み、楽曲を深く分析解釈し表現する音楽家となるとさらにその数は少なくなる。童謡にはまだまだ音楽的に表現工夫する余地が残っている。「童謡＝子ども向け＝簡単」という公式は成立しない。シンプルであるがゆえにごまかしがきかず、シビアな表現が求められるのだ。

童謡を通して子ども時代に返ることができるのは素晴らしいことであるが、懐古趣味に終わらせるのはあまりにもったいない。童謡という芸術作品を通して子どもたちは豊かな情操を育み、愛情や命の尊さについてまでも考えることができる — そんな楽曲をこれからも生み出し続けることが重要で、末永く歌い継がれる新たな名曲が育って行くことを願って止まない。童謡は子どもが楽しめる娯楽性ととも、大人になって初めて理解できる芸術性をも併せ持った大切な文化財産であり、その存在意義は大きい。童謡の魅力を伝える演奏家のさらなる研究と表現工夫が求められる。

Abstract

현재 동요는 많이 불리고 있지만 그 담당자는 어린이가 아닌 고령자가 중심. 채택되는 곡목은 다이쇼 시대부터 전후 얼마 되지 않은 무렵까지의 노래가 대부분으로, 그보다 새로운 시대의 마도 미치오의 작품이 등장하는 일은 드물다. 일류 작곡가들이 시의 뉘앙스, 말이지닌 리듬, 일본어의 아름다운 울림을 소중히 하고 마도의 시를 멜로디에 실어 예술성이 높은 음악으로서 완성시켰다. 그리고 '새로운 아이들의 노래'라는 틀을 마련했다. 그러나 그 매력은

아직 충분히 어른들에게 전해지지 않았다고 생각된다. 마도의 작품은 문학 분야에서는 세계적으로 평가되고 있지만 음악으로서는 어린이를 위한 오락정도의 인식밖에 되지 않는 것이 많지 않은가.

문학과 달리 음악은 연주가 소리로 청중의 귀에 전해줄 필요가 있다. 뛰어난 곡의 악보가 존재하더라도 최종적인 연주가 매력적이지 않으면 명곡으로서 널리 인정받지 못한다. 연주가들의 힘이 얼마나 중요한가 하는 것인데, 음악인구도 많고 역사가 있는 클래식 등의 장르와는 달리 동요를 평생의 생업으로 삼으려는 음악가는 사실 아직 그리 많지 않다. 악보를 꼼꼼히 읽고, 악곡을 깊게 분석 해석하고 표현하는 음악가 라고 하면 더욱 그 수는 적어진다. 동요에는 아직 음악적으로 표현 궁리할 여지가 남아있다. ‘동요=어린이용=간단’이라는 공식은 성립되지 않는다. 심플하기 때문에 속일 수 없고 시비어한 표현이 요구되는 것이다.

동요를 통해 어린 시절로 돌아갈 수 있는 것은 멋진 일이지만, 회고 취미로 끝내는 것은 너무 아깝다. 동요라는 예술작품을 통해 아이들은 풍부한 정조를 키우고, 애정이나 생명의 고귀함에 대해서까지도 생각해 볼 수 있다--그런 악곡을 앞으로도 계속 만들어내는 것이 중요하며, 오래도록 계속 이어갈 수 있는 새로운 명곡이 자라나길 바라 마지않는다. 동요는 어린이가 즐길 수 있는 오락성과 함께 어른이 되어서야 비로소 이해할 수 있는 예술성을 겸비한 소중한 문화유산이며 그 존재의미는 크다. 동요의 매력을 전달하는 연주가의 한층 더한 연구와 표현 궁리가 요구된다. (번역: 장성희)

童謡を歌っているのは大人

童謡が歌われなくなったと言われる。いや、大いに歌われている。全国に童謡サークルは数多くあり、歌う人口も相当数に上っている。しかし、その担い手は年齢層の高い大人たちである。高齢化を迎えた日本では童謡の人気はまだ衰えてはいない。歌っている楽曲はというと、今の大人が子ども時代に歌った歌。具体的には、大正時代の童謡から戦後間もない頃までの作品がほとんどで、それらより少し新しい時代のまど・みちおの作品が登場することは稀である。

100年を超えて歌い継がれている童謡があり、歌を通して子ども時代に返ることができるのは童謡の魅力であり、素晴らしいことである。CDショップに並ぶ商品にも「懐かしの」「想い出の」「甦る」などという形容句の付いたものが多い。残念なのは、大抵が懐古趣味に終わっていることである。大人たちにとって、まど・みちおの作品は確かに子ども時代の懐かしい歌ではないかもしれない。だから歌わないのか。理由はそれだけではないだろう。歌の本当の魅力が大人たちに伝わっていないからではないか。

「童謡」の定義

1918（大正7）年、鈴木三重吉主宰による児童文芸雑誌『赤い鳥』が創刊。子ども

のための芸術性の高い作品が作られ、これを機に童謡運動が盛んになる。昭和時代になるとレコードやラジオといったメディアが普及し、これらの新しいメディアを通じて子どもの歌が広まって行く。この一連の子どもの歌が「童謡」である。

とかく曖昧に使われがちな「童謡」という言葉。広義的には、江戸時代から歌い継がれてきた「わらべうた」や「子守歌」、文部省が制定し学校教育教材として作られた「唱歌」、また、「アニメソング」なども含めて、子どもの歌全般を「童謡」と言うこともあるが、本論では前者の狭義的な意味で「童謡」という言葉を用いる。

文学作品と音楽作品の相違点

まど・みちおの詩は、文学の世界では世界的に高く評価され、研究され尽くしていると言っても過言ではないだろう。今回はまど・みちおの作品を中心に音楽的観点から話を進めるわけだが、「ぞうさん」を始めとするいくつかの名曲といわれる歌を除いて、音楽としてのまど作品の認知度は意外にも低い。そして、残念なことに世間一般では子ども向けの娯楽としての認識程度にとどまっているのが現状ではあるまいか。しかしそれは、決して詩に比べて曲が劣るということではない。まどの詩に作曲している作曲家は、團伊玖磨（だん・いくま）、磯部俣（いそべ・とし）、中田喜直（なかだ・よしなお）、大中恩（おおなか・めぐみ）、山本直純（やまもと・なおずみ）、湯山昭（ゆやま・あきら）、富田勲（とみた・いさお）、小森昭宏（こもり・あきひろ）、服部公一（はっとり・こういち）（順不同）をはじめ、一流の音楽家が名を連ねる。オペラや歌曲、映画音楽、現代音楽など、大作を作る作曲家たちが、こぞって子どものための作品に真剣に取り組んで来たのである。

これらの新進気鋭の作曲家の曲を伴って、まど・みちおの詩は、大正中期以降の「童謡」とは違った新しい時代の子どもの向けの芸術として親しまれることになる。そして「童謡」という言葉は使わず、「あたらしいこどものうた」という枠組みを設けた。

1961（昭和36）年からNHKテレビの子どもの向け音楽番組「うたのえほん」でピアノ伴奏を担当した小林道夫は、これら「あたらしいこどものうた」に、シューベルトやシューマンの歌曲にも劣らぬ優れた芸術性を認めている。小林は、東京藝大楽理科を卒業し、国内アーティストのみならず、来日するクラシックの世界的歌手の伴奏も一手に引き受けていたオーソリティーである。

音楽作品を聴衆の耳に音として届けるには、歌手、演奏家が必要であり、ここが文学作品とは異なる点である。そして最終的には、演奏が魅力的でなければ歌の価値は広く一般に認められない。演奏家の力がいかに大切かということである。逆に、名演奏家の力によって、それまでさほど評価されてこなかった楽曲が優れた芸術作品として日の目を見ることもある。

18世紀ドイツ・バロック時代の作曲家J. S. バッハの「無伴奏チェロ組曲」は、当初、単なる練習曲としか認識されていなかったが、パブロ・カザルスなる名チェロ奏者の演奏をもって、真の芸術的価値が認められたという話がそのいい例である。

では、日本の童謡を音楽的立場から研究アプローチする試みはどの程度進んでいるのかというと、作品に正面から向かい、論理的に分析解釈し、それを音にする技術を磨くことに心底エネルギーを注ぐ演奏家は実はそう多くはない。

「やぎさんんゆうびん」

しろやぎさんから おてがみ ついた
くろやぎさんたら よまずに たべた
しかたがないので おてがみ かいた
—さっきの おてがみ
ごようじ なあに

1951（昭和26）年の作。冒頭からの3行は状況説明の“地の文”であり、4行目からは手紙に書かれた内容であるのは小学生でもわかる。にもかかわらず、3行目から4行目にかけて息も継がずに続けて歌ってしまっただけではないだろうか。これではせっかくの作品も台無し。さらに、この部分を続けて歌ってしまったがために息が足りなくなって、「さっきの」の促音「っ」のところで、ここぞとばかりに息継ぎをするなど論外である。しかしながらこんな歌い方が横行しているのが現実。これでは童謡の一般評価が下がってもしかたあるまい。3行目の終わりで、強制的に息継ぎをすることにより、地の文から手紙本文に移行したことを表現できはしないか？それくらいのことは考えるべきである。音楽の流れを止めないようできるだけ瞬間的に息継ぎをする必要はあるが、伴奏者が歌い手に合わせれば済むことである。いや、歌い手とともに伴奏者も息を吸えばいいのである。

強制的に息継ぎをする

ここでの息継ぎなど論外

しかたがないので おてがみ かいた さっきの おてがみ

状況説明(地の文) ← → 手紙の内容

もう一つの「ぞうさん」

誰もが知る「ぞうさん」。1952（昭和27）年の作。ゆったりとした3拍子のリズムは、象の鼻の揺れる様子を見事に表している。團伊玖磨の作曲による不滅の名曲であるが、この「ぞうさん」が生まれる前に、もう一つの「ぞうさん」があった。

音感教育者であり、作曲も手掛ける酒田富治が、まどに作詩の依頼をしたのが始まり。酒田自身が作曲し、できあがったものは2拍子の「ぞうさん」であった。

【酒田富治 作曲】



決して悪い曲ではないと思うが、これに満足しなかった詩人佐藤義美（さとう・よしみ）は、まどの了解もなく、原詩「おはなが ながいね」の部分を「おはなが ながいのね」に替えてNHKに持ち込み、その結果、團伊玖磨の曲がついたというわけである。佐藤は「いぬのおまわりさん」や「アイスクリームのうた」「グッドバイ」などで知られる、まどより5年ほど年上の詩人である。

まどに無断で...というところが問題ではあるのだが、佐藤が改作したからこそ、團の名曲がつき、NHKの電波に乗ったのだと、後年、まどは佐藤に感謝の気持ちを表している。広く愛されるようになったのは佐藤をはじめ、團のおかげ、NHKのおかげと、「おかげおかげの『ぞうさん』」という文を童謡関係誌に寄せている。まどの作品を集大成した『まど・みちお全詩集』（理論社）にも、佐藤の改作による詩が掲載されている。

今ほど著作権が確立されていなかった当時、作者本人の承諾なしに詩が改変されることは少なくなかった。まどの詩に曲がついた初期の作品「ふたあつ」もそうである。

【團 伊玖磨 作曲】



ふたあつ、ふたあつ、
 なんでしょか。
 おめめが、一、二、
 ふたつでしょ。
 おみみも、ほら、ね、
 ふたつでしょ。

昭和11年の作。「なんでしょか」となっている部分は、レコード化される際に「なんでしょね」に替えられた。当時の日本ではレコードを通して新曲を売り出す、所謂「レコード童謡」がヒットしていた頃で、レコード会社が“売れるもの”を商品化し、芸術性を重んじるよりも商業ベースに乗った作品も作られたのは事実。今でいうアイドルさながらの子どもの童謡歌手が人気を博し、甘ったれた声で童謡を歌う。これを良しとするかどうか

は意見の分かれるところであろうか。

かつて土木関係の仕事に携わっていたまどは、「土方（どかた）は『なんでしょね』なんて言いません。レコード会社が替えたんです。」と語っている。レコードの録音は渋々認めるとしても、全詩集にはあくまでも原作通り「なんでしょか」のほうが掲載されている。

「一ねんせいに なったら」

1965（昭和40）年の作。作曲家の山本直純は、優れた詩作品に出会うと、比較的スムーズに作曲できるという。しかし、「一ねんせいに なったら」の詩に出会ったとき、「こんなむずかしいものを子どもの歌にできるかな」と思い、苦心しつつ、やっとの思いで締め切りに間に合わせたと言っている。そんな作品が、以後何十年にもわたって人気を博し、小学校入学用品の売り場では必ずといっていいほどBGMとして使用される名曲となっている。

山本の楽曲は、映画「男はつらいよ」の音楽に代表されるように、大衆的で親しみやすいものも多く、様々な詩を後からメロディーにはめ込んで歌うこともできるというが、「一ねんせいに なったら」の音楽は、絶対にこの詩でなければ歌えない。「詩の通り音をなぞって」作曲した結果だと山本直純は言っているが、これこそが、日本語に作曲することであり、現代の音楽を作る若い人たちが再認識すべき歌曲作曲法である。

日本語は強弱アクセントではなく高低アクセントである。言葉の高低をなぞって音符を書けば、言葉は自然とメロディーに乗る。その言葉は、音楽とともに自然に人の耳に入っていくというわけである。詩を朗読したときと歌ったときを比較して、大きな相違のないことが、詩を生かした歌曲の作曲法である。

「ぞうさん」「やぎさん ゆうびん」「一ねんせいに なったら」は、いずれも詩の持つ抑揚やリズム感を見事にメロディーに乗せて作られている。これが万人に愛され、歌われる歌の条件の一つであろう。

近年、電波を通して広く流布している音楽は、作曲が先行し、詩を後からはめこむものも多い。もちろん、この方法でもメロディーと日本語の連携を保つことはできるはずであるが、言葉のもつリズム、抑揚とはあまりにもかけ離れた楽曲もある。子どもの言語発達に大きな影響を与えるであろう童謡は、ぜひとも、日本語を生かした作曲であってほしい。

「ドロップスのうた」

1962（昭和37）年。ユーモアのある大中恩の音楽を伴ってヒットした傑作の一つ。NHK子ども向け音楽番組「みんなのうた」でこの曲が紹介されたのは1963（昭和38）年のこと。サンバ風のリズムに乗せた軽やかな曲調が印象に残るが、最近のCDやテレビでの演奏を聴くと、原曲からかけ離れた編曲がなされたものもあり、殊にテンポが

早すぎて、詩の魅力を十分に伝えられていないのではと感ずることがある。楽譜に記された作曲家のテンポの指示はそれよりもっと遅い（1分間に4分音符を96打つ速さ）。演奏する際には勝手な解釈をする前に、まず丁寧に原曲の楽譜に目を通すことが大切であろう。

この曲に限らず、近年はこどものうたに芸術性を求めるよりも、娯楽的要素のほうが重要視されているように感じられてならない。娯楽性を保ちつつも芸術的に高めていくことはできるはずなのだが。

音楽的研究はまだこれから

人前で演奏すること、それは、自分をさらけ出すことでもある。どれほどのことを考えて演奏しているか、何も考えていないか、それは音楽評論家でなくても、ちょっと耳の肥えた聴衆にはすぐに伝わる。技巧的なものを省いて、余計なものをそぎ落とし、シンプルを極めた童謡。ごまかしがきかず、簡単に歌ったり演奏できてしまうと思っではいけないのである。童謡はオペラ歌手も歌えば、演歌歌手が歌うこともある。様々なジャンルの音楽家が、本業ではない子ども向けの作品に関して話題を呼び脚光を浴びることもあるが、それはあくまでも一時的なものに過ぎない。

童謡そのものを一生の生業としようという音楽家は実はまだそう多くはない。音楽大学の声楽科に進学しても、授業で日本の歌曲や童謡に触れることは少ないという。オペラやミュージカルと比較して一見地味ではあるかもしれないが、ドイツ、フランス、イタリアの歌曲などと同様に日本の童謡も一生かけて演奏、研究する価値のある芸術であることは確かだ。

「ぞうさん」の作曲家團伊玖磨は、「音楽には何より暖かさが必要」であり、自身の子どもの歌について、「オペラや交響曲や合唱曲や歌曲を作曲して来た合い間に、楽しく生まれて来た光の粒のようなものです。小さくても、ぼくは、これらの光の粒を、大切に、育って行く子供たちへの愛と、健やかなれとの祈りを込めて作りました。」と言っている。

詩と曲、そして演奏の三拍子が揃って初めて成立するのが音楽芸術。童謡はまだまだ音楽的に表現工夫する余地が残っている。文学的立場からの研究と同じくらい多くの音楽家が音楽的観点から童謡の世界を探究し演奏すれば、まど・みちお作品をはじめとする「あたらしいこどものうた」、そして広く子どものうた全般としての「童謡」が、もっと高く評価されるのではないか。そして、次の時代に向けた新作を生み出していこうという志を持った若い詩人や作曲家、演奏家が現れて来るのではないか。大切なことは、これからも新しい作品を作り続けて行くこと。子どもたちの豊かな情操教育のために、また、大人向けの深みのある芸術作品として、童謡の存在意義は大きい。

日本の童謡は子ども騙しではない。子どもが楽しめる娯楽性ととともに、大人になって初めて理解できる芸術性をも併せ持った偉大なる文化財産である。童謡を過去のものに終わらせないためには、その魅力を聴衆に伝える立場にある音楽家の努力がもっと必要であろう。團伊玖磨の言うように、童謡に対して暖かい愛情を注ぐことも忘れずに――。

○일시 : 2020. 1. 31. (금) 오후 1시~6시 ○日時 : 2020年 1月31日(金) 13:00~18:00
○장소 : 한국 국립어린이청소년도서관 4층 강당 (2호선 강남역 12번 출구)
○会場 : 韓国国立子ども青少年図書館4階 講堂 (2号線江南駅12番出口)
○주최 : (한)방정환연구소 한일동요국제포럼 준비위원회 / (일)日本學術振興會(JSPS) 平成29 - 31年度科學研究費助成事業—若手研究 (B)「まど・みちおとユン・ソクチュンの童謡の比較—歌われる童謡を巡って」 [研究課題番号 : 17K13437]
○主催 : (日本)日本學術振興會(JSPS) 平成29~31年度科學研究費助成事業— 若手研究 (B) 「まど・みちおとユン・ソクチュンの童謡の比較—歌われる童謡を巡って」 [研究課題番号 : 17K13437] / (韓國)方定煥研究所日韓童謡國際フォーラム準備委員會
○후원 : (한)국립어린이청소년도서관/한국아동문학인협회/한국아동문학학회/(사)새싹회 / (일)호세이대학교국제일본학연구소/일본아동문학협회/코스모스회/(유)유진플레이닝
○後援 : (日本)政大國際日本學研究所、日本児童文學者協會、こすもすの会、(有)ユージンブラニング / (韓國)国立子ども青少年図書館、韓國児童文學者協會、韓國児童文學學會、(社)新芽の会

*本書は、日本學術振興會(JSPS) 平成29~31年度科學研究費助成事業— 若手研究 (B)に採択された「まど・みちおとユン・ソクチュンの童謡の比較—歌われる童謡を巡って」 [研究課題番号 : 17K13437] (研究代表者 : 張晟喜)の研究成果報告書 (『日韓童謡國際フォーラム論文集』) である。

日韓童謡國際フォーラム論文集

~~童謡を子どもの心に~~

日韓を代表する童謡詩人

~まど・みちお(日)とユン・ソクチュン(韓)の童謡の世界~

2020年1月29日 発行

編集・翻訳 張晟喜 (JANG Sunghee)

発行所 方定煥研究所

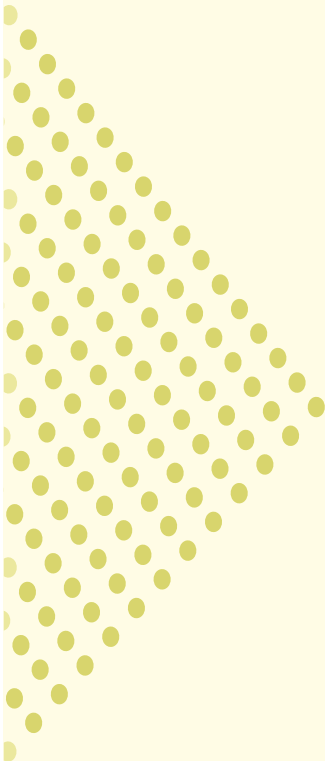
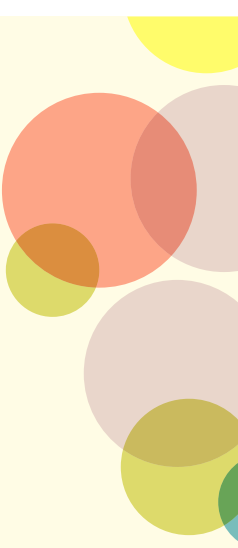
〒14061. 京畿道 安養市 東安區 冠岳大路 183. 東洋WOREL TOWER

B 105號

janmulpress@hanmail.net

印刷所 SEOUL市 東大門區安 高麗大學校 正門前 流星社[유성사]

sunchang424@naver.com



 方定煥研究所,  法政大学国際日本学研究所