

# 「海行かば」——万葉の〈近代〉——Ⅳ

丸山 隆 司

序・第一章 うたわれる「海行かば」(本誌73号)

第二章 「海行かば」の系譜 ジエナアレジ (本誌74号)

第三章 旋律とリズム (本誌78号)

## 第三章 旋律とリズム(承前)

7

「大正デモクラシー」と呼ばれる時期に現れた「言説の編成」について、芹沢一也は『法』から解放される権力<sup>268</sup>において、つぎのように述べている。

この時代は日露戦争前後を画期として、近代日本が象徴的な意味での〈外部〉を喪失し、それと同時に権力の割拠性が露呈しつつあった時期であり、国家的な価値の下落とともにさまざま

な領域にデモクラシー的な動向が勃興し始めた時期であった。つまり、それはこれまでの統治権力のあり方が動揺していた時期だったのである。(……)大正デモクラシーとは、統治権力が外部の支え(あるいは外部的な驚異)を失いつつも、しかしながら強度ある内在的な共同体として国家があらわれようとしたとき、内政的な統治空間を切り開こうとしたひとつの努力にはかならない。このような性格をもつ大正デモクラシーを代表する論客たちの言説を、先に明らかにした他者への新しい関与をめざした諸言説と対置するとき、ここにもまた驚くほどの共通性が見いだされることになった。(265～266)

明治時代の末期に、刑法や監獄法の改定を推しすすめた言説とは、「近代日本が象徴的な意味での〈外部〉を喪失」し、「統治権力が外部の支え(あるいは外部的な驚異)を失いつつ、しかしながら強度ある内在的な共同体としての国家があらわれようとしたとき、

内政的な統治空間を開こうとしたひとつの努力」であった。岸沢が分析の対象として選択した領域は、「他者への新しい関与をめざした」刑法や監獄法であるが、そこに見いだされた言説のあり方は、「同じ時期の政治的言説」にも「驚くほどの共通性が見いだされた」という。岸沢が選択した領域は、岸沢自身がいうように「統治権力」の側の領域だといっているだろう。この岸沢の見いだした「大正デモクラシー」なるものが、彼が分析した対象以外の領域においても見いだすことができるのだろうか。岸沢の指摘のなかで、注目すべきなのは、「統治権力が外部の支え（あるいは外部的な驚異）を失いつつ、しかしながら強度ある内在的な共同体としての国家があらわれようとしたとき」という、「しかしながら」以下の部分である。

開国による植民地化の危機を乗り越えるために、アジアへの膨張政策を展開してきた「明治国家」は、ロシアに勝利することによって、欧米諸国、いいかえれば、国際社会に「帝国」としての認知を獲得した。しかし、それは、同時に国家間の力の均衡に従うことを強いられることになる。戦意を鼓舞され、戦争に駆り出され、膨張政策にひたすら邁進してきた「大衆」にとって「ボースマス条約」は挫折であった。短絡的にいえば、多大な犠牲を強いられながら、国際政治の圧力によって妥協した「帝国」にたいする不満が「暴動」として立ちあらわれた<sup>※28</sup>。それは、戦争における死は報いられなかったのか、ということなのだ。「明治国家」がひたすら「帝国」の膨張を鼓舞してきた「ナシヨナリズム」に「帝国」そのものが「大衆」

によって乗り越えられ、制御できないものとして立ちあらわれたのではなかったか。それは、まぎれもなく「帝国」の「危機」であった。この「帝国」の「危機」は、政治に国民が関与する、いいかえれば、帝国議会に国民の利害を反映するという議会主義への動向を生み出す。「大正デモクラシー」の「デモクラシー」は、もちろん、democracy ≡ 民主制ないしは民主主義であるが、国家主権が「国民」≡ 民衆 (democracy) にあるということではない。あくまでも、国民の利害を反映する、いいかえれば、国民の利害の調整 ≡ 管理を議会が行うということであった。単純に言えば、立憲君主制がようやく実現したことにはかならない。国家主権は、あくまでも天皇にあった。だが、この議会主義と主権問題は、やがて政治的・思想的相克となる。

このように「大正デモクラシー」が「日露戦争」後に沸騰した「ナシヨナリズム」に負っているとすれば、この「ナシヨナリズム」は、岸沢が指摘する「強度ある内在的な共同体」への志向として展開する。国際社会において日本「帝国」としての存在の固有性が問い直されることであった。つまり、「強度ある内在的な共同性」、しかも西欧列強諸国とは異なる「日本」という「共同性」への問い直しである。「日本」の再構築ともいうべき、いくつかの言説を生み出した<sup>※30</sup>。そうした言説を〈音楽〉という文化の領域にも見いだすことができる。

《音楽》は、明治から大正にかけての展開をどのようにものとして把握され、記述されていたのだろうか。たとえば、中山晋平は、つぎのように述べている<sup>※8</sup>。

明治以降西洋の文物が盛んに輸入されていた以来、音楽といふ芸術も亦世間並みに相当華々しい活躍を見せるやうにはなつたが、ひとりその歌謡の方面を見ると、たとへ学校の唱歌のやうなものがあるにはあつても、それが余りに西洋直訳的であつたり、余りに功利的であつたりして、實際子供ないし民衆の生活とは直接には極めて交渉の薄いものがその大部分を占めてゐた。稀に音楽会のステージから聞かれる日本歌謡の如きにしても、その作曲は全く日本人の伝統を無視し、日本語の語感を蹂躪した西洋まがいの歌で、しかもその歌ひ方たるや、全然日本語にあるまじき発声と発音とで、ことさらに日本はなれしたやうに努めたかのやうなものばかりであつたから、これを一般民衆が直に受け入れやう筈がなかつたのである。その反面にはその頃の作曲界の人々といふのが、日本の民衆の為の歌を作曲するなどといふことが何か非常に恥辱でもあるかのやうに思推してゐたらしい形跡もあるから、従つてさういふてあいを相手では馬鹿々々しく真面目に歌詞を提供しやうといふ氣にもなれなかつた云ふやうな事情もあつたらしい。

西洋から輸入された「音楽といふ芸術」が「子供ないし民衆の生活とは極めて交渉の薄いもの」であり、「日本歌謡」といわれるものでさえ、「全く日本人の伝統を無視し、日本語の語感を蹂躪した西洋まがいの歌で、しかもその歌ひ方たるや、全然日本語にあるまじき発声と発音とで、ことさらに日本はなれしたやうに努めたかのやうなものばかりであつた」、そのような「音楽」を「日本の民衆の為」のものにしたい、という中山晋平。ここで、中山が批判している「西洋直訳的」「功利的」な唱歌とは、たとえば、スコットランド民謡に歌詞をつけた「庭の千草」やルソーが作曲した旋律に歌詞をつけた「みわたせば」(のちに「むすんでひらいて」という歌詞がつけられる)、さらには、つぎのような例を指すのだろう。

一 あまつ日つぎのみさかえは。

あめつちの共、きはみなし。

わがひのものと。みひかりは。

つきひとともに。かゞやかん。

二 葦原の、ちいほあき、瑞穂の

くには。日の御子の。

きもとますべき。ところぞと。

神のみより。さだまれり。

大和田建樹によつて作詞され、「天津日嗣」と題するこの歌は、Rechartt 作曲の「Das Vaterland」という曲にのせて歌われた<sup>※9</sup>。こつした歌詞と旋律のかけはなれた「音楽」にたいして、中山は、

「全く日本人の伝統を無視し、日本語の語感を蹂躪した」ものではない、しかも、「歌ひ方たるや、全然日本語にあるまじき発声と発音」ではない、「日本歌謡」を作り出そうとする。それは「日本の民衆」という「他者への新しい関与をめざした」ものであった、ということが出来る。こうした中山の志向は、彼だけものではなかった。

山田耕柞もまた歌詞と旋律の乖離を解決しようとしていた。

山田は、一九〇八（明治四一）年、東京音楽学校を卒業し、ドイツに留学する。ドイツで音楽理論を学んだ山田は、日本語で歌うこと、いいかえれば、日本語の歌を作曲しようとする。そこに、彼は「理論（セオリー）」を考えたそうとする。

もし歌謡曲が器楽における Programm — Musik のやうに、音以外の力即ち聴覚以外に視覚の力をもかりて、はじめてその本体を知ることが出来るといふものならば歌謡作曲家は何を苦しんで一つの詩に旋律の衣を編む必要があるませう。歌謡曲においては、少なくとも歌ひ出さるゝその詩の外面的姿——線の濃淡——が、耳を通して私どもの脳裏に運ばれ、その詩意が樂趣とともに融け合ひ、その詩が読誦さるゝ時とは別種な詩境をそこに現はすものでなければならぬと思ひます。しかし当時の私の音楽的力量をもつてしては、かうした点に気付はしながらも、それを如何ともすることが出来ませんでした。かうして私は、日本語のアクセント、日本語の詩そのものの形式を如何に、作曲すべきかについて、空しく懊悩してゐたのでした<sup>19)</sup>。

一九二一（大正一二）年二月に書かれた山田じしんの「歌謡作曲上」の回想を含んだ理論的な文章である。山田が、ここで「日本語のアクセント」「日本語そのもの」というとき、その「日本語」とは、つぎのようなものであったことに注意しておこう。

更に私は読者と共に、言葉のアクセントの標準を何処に求むべきかといふことを考へて見たいと思ひます。いったい我国のやうに、発音の問題が無視せられ、国語の発音の研究が等閑に附せられてゐる現状では、この問題に決定的な断定を下すといふことは、なかなか容易なことではありません。もつともこれは我国ばかりでなく、ドイツなどでも国語の発音の問題が考究され、一定の標準を定めるやうになつたのは、ごく最近のことだつたやうに覚えてゐます。一つの国家においては、中央政權のある所が総てにおいて全国の模範となるのが常ですが、ドイツでもこの点に留意して中央政權の所在地であるベルリンの言葉をその標準語としました。もちろんベルリン語といつても、我が国でいふ江戸弁に相当する *Urbairische* をさすものではありません。兎に角ベルリン——すなわち中央政權の所在地で話される言葉を基礎とし、一定の考究を経た結果定められたものが、ドイツの標準語で、ベルリンの劇場や、ライハルトの率ゐてゐるドイツ座、その他の各劇場で *Bühnen Sprache* として用ひられてゐるものが、それであります。もつとも日本でも、東京の言葉を標準語として一般に認めてゐますが、アクセントの問題に



つては、今まであまり研究を遂げた人がないやうに思はれます。しかし私はドイツの例にならつて、東京語のアクセントをもつて標準語アクセントとし、これによつて私の研究をすすめて行くことにしませう。もちろん私は決して私の主張するアクセントが絶対なものだとは断定いたしません。が、此処では私は自分が作曲に際してなめたいいろいろの困難によつて与えられた概念に従つて、この論をすすめて行くことにしました<sup>★89</sup>。

ドイツにおける「標準語」のあり方にならつて、山田は「東京の言葉」＝「標準語」を「日本語のアクセント」とする、という。「もちろんベルリン語といつても、我が国でいふ江戸弁に相当するDialektをさすものではありません。兎に角ベルリン——すなわち中央政府の所在地で話される言葉を基礎とし、一定の考究を経た結果定められたものが、ドイツの標準語」というように、ドイツにおける「標準語」もまた、「Dialekt」＝「地方語（方言）」そのものではなく、「一定の考究を経た結果定められたもの」である。日本の「標準語」も同じであつたことは、すでに指摘がある。上田万年が、山田と同じくドイツ留学を経て帰国し、「国語」の創設について熱く語つたのは、ドイツにおける「標準語」創設の運動を体験してきたからに外ならない<sup>★90</sup>。山田が見出した「日本語」は、そのような歴史性を負つたものであり、しかも、山田がいうように、この時点では、アクセントについての「研究」は、まだ、国語学のなかでは研究対象として明確に意識されていない（それは、のちに、佐久間鼎

の「日本語学」において研究対象として取りあげられていく<sup>★91</sup>）。とすれば、すくなくとも、山田が「日本語のアクセント」に「歌謡作曲上」の重要なポイントを見出し、その「日本語」を「東京の言葉」＝「標準語」とした、そのことは、上田万年が「東京の言葉」＝「標準語、すなわち「国語」としたことを呼応していたとすれば、山田が実現しようとして「歌曲」そのものが、すでに、そのような歴史性に束縛されたものであつた、といえるだろう。つまり、それは、「国語」以前への単純な回帰ではなく、山田が作曲した「歌謡」とは、それ自体が「標準語」＝「国語」のアクセントに見あう旋律を付けることであつたことになるだろう。そして、このように山田が考へた根拠として、つぎのような点も踏まえておかなければならぬだろう<sup>★92</sup>。

この論文の冒頭に於いて一言した如く、国それぞれの国民性と、その国民性を基として生まれた国々各自の芸術的特性をつくるものは、その土地の氣候以外のなものでもない、私は思つてゐる。それ故、他国から移入せられて来た芸術の流れは、その国に入り、その国に風土化せられた後に、はじめてその国の芸術として特異な光輝を発するに到る。各国の音楽は、過渡期に続くある時期に於いて、等しく民謡に還つて、其処からその国本来の、又その国独特の新しい流れを発してゐる。そして民謡に還るといふことは、明かに、音楽の風土化を意味するのである。

山田が実現しようとしていたのは、「国それぞれの国民性と、その国民性を基として生まれた国々各自の芸術的特性」である。いいかえれば、山田は、日本という「国」の「国民性」に基づく「芸術」を目標としていたことになる。とすれば、團伊久磨がつぎのように指摘することは重要である\*\*。

民族性というものは言葉にある、というのが山田耕柝の持論であった。民族音楽の妙味は言葉と音楽の結びつきにあり、踊りのリズムなどにあるのではないのです。つまり、ロシアの音楽はロシア語と切り離すことはできず、シューベルトの音楽とドイツ語、ヴェルディの音楽とイタリア語も切り離せない。だから、自分の音楽も日本語と切り離せないのだ、これはロシアのダルゴメスキーの理論だよ、と言っていました。

「『洋楽』」を学んだ山田が、日本における「洋楽」を批判し、日本の「歌曲」を作り出そうとしたとき、その理論として「日本語のアクセント」に見あう旋律を作曲するための根拠として見出した日本語とは、「標準語」＝「国語」であった。そして、その作品は、「風土」に根ざした「国民性」をもつものでなければならぬ、とした。しかし、それは、一度、その「風土」で生まれた「民謡」に還り、そこから「新しい流れ」が生みだされる必要がある。それは、いわば文明開化のはてに、あらたに日本を見出すという試みではなかったか。「帝国」として認知された日本を欧米列強「帝国」との差異をもつ「帝国」であることを誇示するために呼び出された表象こそ山田

のいう「国民性」であった、ということが出来る。すなわち、山田のこうした試みは、先に引用した中山晋平の言説と呼応している。そこには日露戦争後の帝国の危機に対応し、「国民性」や「民衆」ということを鍵言葉として「強度ある内在的な共同体」を再構築しようとする動向と見合っている。山田が考えだした「歌曲」の作曲上の方法が、彼が作った具体的な作品において、つぎのような問題点がもっているとしても、その目指した方向をとりあえずそのようにおさえておかねばならない。團は、山田の「作曲理論」によって実現された作品について、つぎのように批評する\*\*。

例えば、ご飯を食べる箸は、ハが高くシが低い。川にかかっている橋は、ハが低くシが高い。この、それぞれの抑揚をとりちがえることなく、それぞれの抑揚の美しさを生かして作曲しよう、と、山田は考えました。つまり、「この道はいつかきた道」を声に出して読んだときの言葉の抑揚をメロディライン（旋律の流れ）の抑揚に一致させるように作曲していくことが、音楽のなかで日本語を生かすことだと考えたのです。言葉の要用に旋律の抑揚を合わせる——これが、山田耕柝の作りあげた作曲理論でした。これは、別言すれば、聴衆に歌詞の意味を分らせる最上の、最短の方法だと山田は考えたわけです。……しかし、これですべてが解決してしまうというわけにはいかないのです。／要用をはっきりさせるためには、ゆっくりと歌うということが前提となります。……その例が、「一音符一語主義」で

す。これは、文字通り一つの語に一つの音符をあてはめることで、「この道はいつかきた道」なら、コ・ノ・ミ・チ・ハ・イ・ツ・カ・キ・タ・ミ・チの二音のそれぞれに一つずつ、計二の音符がつくことになります。この方法は、ゆっくりしたモデラート（中庸の速さ）の場合には適合しますが、より速い言葉より速い音楽の動きを生まなくなってしまう。つまり、詠嘆的な詞に作曲する場合にはいいのですが、激昂したり、憤慨したり、戦ったりというようなことには、まったくそぐわない。いつもぬるま湯につかっているような感覚に終始するので。……山田耕作の音楽では、ゆるやかなテンポがいつも同じように流れていきます。一人の人間のした仕事としては、それほどひとつの方法であり個性であると思います。しかも、そのテンポがかもしたすぬるま湯につかっているような微妙な快感は、山田の作曲活動を開花させた時期、すなわち大正時代のもつかなげなロマンチズムとも、よく響き合っていました。しかし音楽上での問題も明らかです。この問題は、山田の次の時代の作曲家たちによって、掘り下げられていくことになります。團が指摘する山田の問題は、この時期に、音楽において見いだされたいくつかのメソッドにもかかわる。

## 9

この「大正デモクラシー」の時代の音楽界の動向について、小島美子は、つぎのように述べている。<sup>21</sup>

もともと私が日本音楽史を研究するようになったきっかけは、アメリカ占領下の日本の音楽の進むべき方向を知りたいということであった、……そのため私はまず日本にヨーロッパの音楽が輸入されてから今日まで、どのように動いてきたかを、作品分析を中心に調べてみた。その結果、明治三三年（一九〇〇）頃からようやく芸術作品らしい作品が現れるようになったが、その作品はヨーロッパ音楽の古典派やロマン派の作品のスタイルを追い求めるようなものであったこと、この第一期に対して大正七年（一九一八）頃、第二期になると、日本人らしい伝統性を生かした表現を求める動きが表面化してくること、さらに昭和三年（一九二八）、第三期になると近代主義的な表現が強くなってくることなどがわかってきた。こうした近代の音楽史の動きの中で、まさにその第二期と時期的に重なって始まり、そして終わったのが童謡運動であり、童謡運動の主観的意図も、この芸術音楽の第二期の作品のめざした方向と重なっていた。また、日本近代の音楽史に根本的な影響を与えた教育音楽史にとっても、童謡運動はきわめて大きい意味をもっている。

小島が「日本近代の音楽史」の「第二期」とする時期、その時期

に「日本人らしい伝統性を生かした表現を求める」「童謡運動」が盛り上がり、ほぼその時期に重なって、この運動は終始した、という。いいかえれば、その時期に「日本人らしい伝統性」を再現する対象として「童謡」なるものが見いだされた、ということである。小島は、「童謡」に注目してはいるが、この時期に「童謡」を作曲した中山晋平や作詞家であった野口雨情などは、「童謡」と平行して「民謡」の作曲・作詞も行っていた。つまり、彼らは、「日本人らしい伝統性」を、童謡や民謡の作詞・作曲によって実現しようとしていたのだ。中山は、「若い頃から野口雨情と二人で民謡採集によく出かけていました」<sup>※6</sup>という。ここには、柳田民俗学に呼応する方法があったことが確認できる。

だが、こうした動向のなかで発見された、「日本」的音階によって、どのような作品が生みだされたのか。そして、それらはどのように評価されたのか。

歌曲、たとえば、中山晋平と山田耕筰に「砂山」という同名異曲の歌がある。作詞は、北原白秋。中山の「砂山」は、一九三二（大正一一）年、『童謡小曲（二）』に発表された（図4<sup>※6</sup>）。

ト長調の曲であり、G♯ドから始まっている。だが、歌い終わりは、E♯ウで終わっている。音域は、ミ〜ソ（B〜D）である。その旋律の音を拾ってみる（ただし、音の長さは無視する。傍線の部分は低い方の音である）。

314

北原白秋 作詞  
山田耕筰 作曲

砂 山

♩ = 100

1 海は、荒れ、  
向うは、仕舞ふ  
みんな、さよなら  
みんな、さよなら

2 暮れり、  
砂鳴り、はかり  
みんな、さよなら  
みんな、さよなら

3 かえろ、  
かえろ、  
みんな、さよなら  
みんな、さよなら

図4

使用されている音は「ミソラドレミソ」(BDEGABD)、すなわち、ヨナ抜き長音階である。歌詞は、七／七／七／七／八である。この句切りの終止音に注目すると、ラ(E)とレ(A)に終

止している小節がある。いいかえれば、ラ・レ(E・A)が重要な位置をあたえられている。このことを踏まえて、使用されている諸音を並べてみると、①B-D-E(ミソラ)、②E-G-A(ラドミ)、③A-B-D(レミソ)という完全四度の組み合わせからなっていることがわかる。しかも、短三度―長二度という音程となっている。これは、民謡テトラコルドを①と②はEを共有するかたちで、②と③との間はAを共有する形でつながっている(こうしたつながり方はコンジャンクションと呼ばれている)。そうした観点から旋律をみると、

—すずめな―け―なけ―

—ミミミミソラドラーレド―

という二小節だけがド(G)で終止している以外は、この歌の旋律は、明らかに民謡音階を意識して作られていることがわかる。

一方、同じ年に、山田耕作的「砂山」も作曲されている(図5<sup>※</sup>)。

山田の曲は、ハ短調であり、ラ(C)から始まり、ラ(C)で終わっている。音域は、ラ(C)―シ(D)。その音を拾ってみる(前者と同じく、音の長さは無視する。傍線の部分は低い方の音である)。

—うみは―あらうーみ―むこうは―さーどーよ―  
—ララド―ミファミドミ―ミフアラ―シラファミ―  
—CCE―GAGEG―GCCC―DCAFG―

# 砂 山

海は荒海

北原白秋

向うは在来よ

すずめ啼け啼け  
みんな呼べ呼べ  
お星さま出たぞ

暮れりや砂山  
汐鳴りばかり

すずめちりちり  
みんなちりちり  
もう誰も見えぬ

かえらぬえろよ  
寒夜原わけて

すずめさながら  
海上さながら  
あした  
あした

全正田忠

—すずめ―なけなけ―もうひは―くれた―

—ララド―ミファミラ―ドミミファミミミミミ―

—CCE―GAGC―EGGA―GGG―

—みんな―よべよべ―おほしさーまーでたぞ―

—ララド―ミファミラ―ドミミラミドラードシラ―

—CCE―GAGC―EGGCGEC―EDC―

使用されている音は「ラシドレミファラシ(CDEFGACD)」、

「ソ」(B<sup>b</sup>)は使用されず、「シ」(D)が二度あらわれるが、基本的には、ヨナ抜き短音階である(ラドレミファ)。繰り返して現れる「ララドミ」(CCE-G)は短音階の主和音であるが、そのあとにつづく「ミファミドミ」(GAGEG)は都音階+田舎音階のデイスジャンクションである。三、四小節目にあらわれる「ミフアラ―シラファミ



歌を十分に理解しており、曲調も先には民謡である。

図5

レミ」(G C C C C—D C A F G)と六と九小節目の「ミファ」(G A C)は都節音階である。そのほかの小節は、ヨナ抜き短音階とみなすことができる。とくに、最後の二小節は、ヨナ抜き短音階を上下行するフレーズとなっている。中山の「砂山」より、やや複雑なフレーズが組み合わされているが、いいかえれば、そのような組み合わせを意識的に使用しているといっていだらう。

中山と山田は、彼らが手にした日本的なくつかの音階を組み合わせることによって、単純に、それらそのものではなく、西洋七音階と拮抗する音楽を創り出そうとしていた<sup>※</sup>。それが、彼らの日本的な歌曲であった。しかし、長調と短調の違いはあるが、彼らとともにヨナ抜き音階を基本にしながら、その音の組み合わせによって日本的な歌曲を創ろうとしていること注目しておかなければならない。つまり、ヨナ抜き音階を無視できないほど、近代日本人の音感に浸透していたということでもある。

10

大正中期から昭和の初め(先に引用した小島美子のいう「第二期」)にかけて、作曲家たちは、童謡や民謡に、それまでの小学校唱歌とは異なる「日本的」なものを実現しようとしてきた。だが、それは、どのように評価されてきたのか。

たとえば、童謡・民謡の作曲に深く関わってきた中山晋平は、つ

ぎのようなことを書き記している<sup>※</sup>。

長旋法と短旋法とを比較して見て、その二つの間の全く相反して趣の相違あることは既に御承知のことと思ひます。則ち一方は明るく、快活で男性的なのに反して一方は暗く、陰気で、憂鬱で、涙つぽくて女性的であります。ところが、此の二つの中、何うしたものか吾れ々々日本人は女性的なセンチメンタルな短旋法の方に余計心惹かれ勝ちなやうです。……之にはいろいろ由来するところが有るかも知れませんが、主として長い間の伝統から來てゐるのだらうと思ひます。即ち徳川期以降だけに就いて見ても、其の民間に行はれた音楽、三味線音楽なり、箏の音楽なり、琵琶歌なり、詩吟なりそれ等は嚴密に云えば勿論西洋の短旋法とは相違がありますけれども、其の曲趣が大體哀調を帯びた、退鬱的な感じのされる点に於いて、より多く短旋法に近いと云はなければなりません。……人によつては此の嬰的な感じのする音楽を甚だ毛嫌ひして、「亡國的の哀音」など、貶す向きもありますが、必ずしもさうばかりは云へないかも知れません。詩吟や琵琶歌のやうな哀調の勝つた音楽を用ひて、陣中に士氣を鼓舞したと云ふやうなことも古來しばしば行はれたでせうし、又殆どさう云ふ哀調の勝つた音楽だけしか有たなかつた日本国民——少なくとも西洋音楽のやうに豪壯とか雄大とか云つた趣きの音楽を持たなかつた日本国民が日清日露の兩戰役に於いて、物の見事に敵、それも支那は兎も角、露西亜をも

投げてゐるところを見ると必ずしも「亡国的」だと云つて毛嫌  
いするべきものでも無さうに思はれます。

「日本国民」が西洋の「短旋法」に惹かれるのは「徳川期以降」の  
音楽の伝統であるからだ。それを「亡国的の哀音」というのは必ず  
しもあたらない。なぜなら、日清・日露戦争を勝ってきたのだから  
と中山はいう。しかし、このあとすぐに、中山は、「とは云へ、今日  
一般に於ける短旋法偏重の傾向は決して之が慶賀し増進さすべきで  
あるとは考えられません」と付けくわえる。「日本的作曲」に腐心  
し、各地の民謡を採取し、そこから民謡の音階を体得し、それによ  
つて作曲してきた中山が、実感として「日本国民」が「短旋法」に  
惹かれることを認めながら、ただちに否定するような言説を書きと  
めているのはなぜだろう。しかも、「亡国的の哀音」と名指された反  
動であるかのように、日清・日露戦争の勝利を持ちだすのは、唐突  
でさえある。この同じ論文に、中山が一九二三（大正一二）年に作  
曲した「船頭小唄」について、つぎのようなことが書かれている。

「あんなヤクザな歌が流行つたから大正一二年の様な大地震が  
あつたのだ」と、「東京日日」で幸田露伴氏だか、有り難い極め  
をつけて下さつたさうです。ほんとうにさうかも知れませんが、  
地震のつひ二月程前、房州にさる海岸で十三四ぐらゐの子守つ  
娘が二、三人、荒み切つた声を振り絞るやうにして、あれを謡  
つてゐるのを聞いた時、吾れ乍ら穴にでも這入つて仕舞ひたい  
程、いやな気持ちがいきました。

中山はこういいながら、作曲者として弁明をする。この歌詞は野  
口雨情のものであり、野口は「自作の童謡や民謡を氏独特の田舎  
びた調子で、独唱——といふよりは寧ろ一種の朗吟——をされます」  
という。それを野口は「自由独唱」と名づけていた。この詩も野口  
の「自由独唱」によって聞かされたらしい中山は、つぎのように「考  
へました」。

氏のこの「自由独唱」に表はれたやうな、純日本式の而も田舎  
びたやうな味はひは、吾々の現在用ひてゐる表現の手法では到  
底現はしえない。何故ならば吾々が現在用ひてゐる唯一の表現  
の手段といへば、五線の上に音譜を並べることです。そして五  
線の上に並べ得る音はもともと西洋人が発明したものだけにピ  
アノの鍵盤を叩いて出せる音に限られてゐます。ところが野口  
氏のこの「自由独唱」をはじめ、日本の在来の民謡の大部分は、  
半音づつの距離を置いて音を並べた、ピアノの鍵盤からは出し  
やうのない音を、要求する場合は非常に多いのです。リズムの  
きざみ方にしても例へば、♪♪—♪♪—♪♪♪♪でもなし、♪♪♪♪  
—♪♪♪♪でもなし、この二つの中間位の処を現はす方法の必  
要な場合が沢山ありますが、これ等の諸点が解決されない以  
上、到底完全な物は記載し得ない、従つて、現はし得る処は、ほ  
んのその輪郭にちかひものに過ぎません。

「五線」譜に表された音はピアノによつて再現されるという「表現  
の手段」の限界を中山は指摘し、たとえそれによつて微細に表した

中山晋十 作曲



## A. 陰音階下段の形



## B. 船頭小唄(野村胡堂作詞・中山晋十作曲)

(B) 都那(陰音階)



図6

ところで、どれだけの人が再現できるだろう。しかし、中山は、「あんな旋律をつけた」。そして、それは「魔般的感傷的すぎる」とされながら、一方では「流行」してしまふ。中山は、「ある歌を拵えてこれを世間に流行らせてやらう」とこちらから巧んでかかっても世間といふものは決して、「おいそれ」こちらの思ふやうにたやすくそれを受け付けてくれるものではないさうです」といい、「所詮は「時代の疾患」ではないか。また、「蓄音機屋といふ蓄音機屋は、レコードにして売りだ」し、「此の歌を織り込んだ映画を拵えて活動写真で油をかける」といった「結果があふ流行です」と、開き直った物言いを書き記している。

ところで、幸田露伴が「あんなヤクザな曲」と酷評した「船頭小唄」とはどのように作られている曲なのか(図6参照)。

ハ短調の曲だが、「どうせふたりは この世では」というフレーズが、旋律を分析した右の図が示すように「都那」になっている。しかも、この分析では「ハ調短音階」と読みとっているが、四七抜き五音階である。いいかえれば、ハ短調四七抜き短音階を基調として、その音階音によりながら、「都那」のフレーズを作りだしているといっているだろう。中山自身が指摘するように、「日本国民」が惹かれる「短旋法」、しかも四七抜き五音音階に「都那」という音階を接合した、まさに、「日本的」としか名づけようのない旋律となっている。この「船頭小唄」に実現されている旋律のあり方は、中山をはじめこの時期に、日本的な伝統を求め、地方の民謡や童謡からメソッドを体得し、日本的作曲の実現をめざして作りだしてきた作品であった。しかし、そうした作品が「亡国的の哀音」「ヤクザな唄」などという批判を受けてしまった。すなわち、「強度ある内在的な共同性」を求め、いいかえれば、「日本」なるものの再構築をめざしてきた作曲家・作詞家(詩人)たちは、ふたたび「日本」なるものの問い直しを迫られたのだ。「短旋法」に惹かれる「日本国民」、それが「徳川期以降」の伝統であるとしても、この「短旋法偏重」は「決して之が慶賀し増進さすべきであるとは考えられ」ない。こうした中山のジレンマ dilemma は、あるもの *sein* としての「日本」とあるべきもの *sollen* としての「日本」の狭間にあった。あるものとしての「日本」を探し求め、そこから体得したメソッドによって「日本」を再構築してきた彼ら作曲家や作詞家たちに、それで充足すべ



きなのか、という問いが突きつけられ、彼らもまたふたたびあるべきものとしての「日本」を思考することを迫られたのだ、と言い直すことができる（前節に引用した團の、山田の作曲方法にたいする批評を想起せよ）。彼らがとるべき理想的な方向は、あるべきものとしての「日本」を構想しつつ、そこにあるものとしての「日本」を取り込むことである。だが、現実的には、二者択一が単純明快であった。つまり、あるものとしての「日本」に居居ることか、あるものとしての「日本」を否定し、改良ないしは改革し、あるべきものとしての「日本」を作りだすことである<sup>80</sup>。

11

信時潔は、一九三七（昭和一二）年に「海行かば」を作曲する。だが、そのすこし前に、「日本的作曲」をめぐる論争があった。その論争について小宮多美江は、「日本的作曲の問題一般は、考えようによっては、西洋文化を受け入れはじめて以降、日本のすべての作曲家にとっての課題であつたはずだが、ここにいるのは、一九三六、七年を中心にかわされた論争のテーマである」と説明している<sup>81</sup>。この論争は、山根銀二「日本的作曲の問題」によって口火が切られ、評論家、作曲家たちとの応答があつた<sup>82</sup>。山根が、この「問題」を取り上げたのは、松本学（内務省元警保局長）が主導した日本文化連盟が、「日本には日本の文化がある。……我国音楽は西洋音楽

に採長短補よくその手段をとりつゝも、その内容は吾々の魂、吾々の生命が生み出すべきものである。……今皇紀二千六百年を眼前に控えつゝ世界に我が文化の発揚を計らんとする折から真の国民音楽樹立といふ一大音楽運動を起すべきである。……皇紀二千六百年に世界に誇る作品出でよ。今回の挙が一大音楽運動に拍車をかけ諸賢日本文化の発揚に同ぜられん事を」（山根論文に引用）と、音楽家たちを鼓舞（挑発？）するように呼びかけたことに端を発する。山根は、「そこでさて、作曲家たちは「日本的」作曲を携けてこの運動に馳せ参すべきであらうか。それとも他の道が彼等にはひらかれてゐるのであらうか。「日本的」作曲の信奉者は更めてはつきりと足下を見る必要がある」と続けている。この日本文化連盟は、数年ののち、政府主導の日本中央文化連盟（財団法人）へと糾合され、音楽家たちを「国民精神総動員」へと巻き込んでいく。山根のこの評論になかで注目したのは、「日本的」作曲をめざすあまり、日本の古典になずんでしまつてはいはないか（たとえば、清瀬保二ように）、また、「日本的」作曲という、その「日本」の現実にとどのような反省をもっているのか分らないまま、「日本的」作曲を鼓吹してはいないか、といった、いささか第三者的な応答をしている。そのなかで、当時、東京音楽学校の外人教師であつたクラウス・プリングスハイムが「管弦楽の為の競（<sup>競争</sup>）奏曲」を作曲し、「日本の思想を適当に表する」ために「ヨーロッパ音楽の形式と規範、言葉とその言葉の法則を用ひ」（音楽研究第二号）てみるのがその仕事であつた。其

処では主題が日本風であり、他はヨーロッパ風である。この路が可能であるかどうかといふことについては幾多の問題がある。しかし「日本的」な作曲といふ範囲においてともかく一つの試みであらう」と述べている点、そして、さらに「又統一の原理といふよりも寧ろ個々の側面からする研究としては、作曲家信時潔が「世界的自覚に基づく日本的作法の樹立に役立つ」といふ観点から音楽研究誌上に執筆した「日本から見たドイツの新風」などは、ともかく一つの収穫でなければならない」と挙げている点である。山根のこの評論はともかく、プリングスハイムは自らの作曲した「管弦楽の為の競（協奏曲）」について述べた論文「日本作曲家の運命的な一問題」<sup>※16</sup>を發表し、それにたいして作曲家・清瀬保二が「我等の道―プリングスハイム氏の所説に就いて―」として応答する論争があった<sup>※17</sup>。

この論争を検討してみよう。プリングスハイムが論文で述べようとしたのは、旋律にどのような和声が可能なのか、という問題であった。このプリングスハイムの「日本的」音階についてのとらえ方を小宮は、「日本の音階と中国の音階とをまったく同じものとみており、したがって、五音音階中の重要な音を五度関係にあるものとし、それを三和音に結びつけて安易に和声処理を行っている」と説明している。プリングスハイムは、その論文において五音音階をつぎのように把握していた。

#### G A C D E

プリングスハイムが「五音音階」とみなした音階は、ヨナ抜き五

音音階であった（ソラドレミ↓ドレミソラ）。いいかえれば、プリングスハイムは、ヨナ抜き五音音階を「日本的音階」の典型としてみていたのである。しかし、すでに見たように、それ自体が、いわば、折衷によって創り出されたものであった。

一方、プリングスハイムの論に応答した清瀬は、「自作に五音音階を発見したとき、それは邦楽の都節音階であった」という。「清瀬の生家では、いつも邦楽がきかれた。父親が浄瑠璃の達人を長逗留させて好きなきやらせていたからである」という<sup>※18</sup>。つまり、清瀬には、邦楽の五音音階＝都節の音が体に沁みこんでいたのだ。それが、清瀬にとって「日本的」なものであった。

……当時は、日本の独自の音楽文化といっても、音階の理論的研究さえまだ十分ではなかった。たとえば、清瀬がピアノ曲「丘の春」（一九三三年の作）について、終始音が、主音のミで終わらずにラで終わることに説明がつかず、悩みながらも自分の感覚に忠実にしておいたところ、戦後、小泉文夫の日本の音階論がそれを説明してくれてはっとしたという話などは、一例である。当時は、民謡音階を中心に考えず、したがって、音階中の重要な音を四度とする考えよりも、むしろ、ヨーロッパの音楽の基準にひきつけられて五度の関係とみる理論の方が一般的だったのである。そんななかにあつては、芸術家の直感だけが唯一の方法であり、内的な欲求を優先し主體的であらうとする思想だけが正しい道をさぐりあてさせたのである<sup>※19</sup>。

小宮は、プリングスハイムと清瀬のあいだにあった差異をこのように説明する。しかも、清瀬の作品には、「民謡音階や律音階が多く、都節音階は比較的少ないようだ」とつけくわえている。

理論的な裏付けのないまま作曲家たちは、それぞれの「芸術家の直感」をもとに「日本的作曲」をする。そして、それらは「戦後」に理論的に解明される。もちろん、作曲家たち自身がなんらかの理論を見出そうとしていることは否定できない。そうした観点からみると、山根がさきに指摘していた信時の、この時期の言説には、そうした意図が見えてくる。

一九三五（昭和一〇）年、高橋均によって再刊された『音楽研究』に、古久文二というペンネームで「日本から見たドイツの新風——ヒンデンミットとシェーンベルクを中心として——」という一文を載せている。ちなみに、この号は、ヒンデンミット特輯を組んでいる。信時は、まず、つぎのようなことを書く<sup>★</sup>。

洋楽輸入以来の日本の作曲運動の基本的な歩みは、社会の實際に即して教育音楽を大宗として来た。そして漸次芸術的歌謡や合唱に手をつけ、傍らその大衆化的現象として新民謡や流行歌を生みつつあるところである。この運動の初期に於ては旋律だけが作られたが、洋楽の普及に伴ひ漸次伴奏も付けられるやうになって来た。然しその伴奏の程度も一般的には幼稚で、中には古典和声の初歩すら充分にこなされて居ないものもある。本式な器楽の作曲は漸くこれからといふところである。公私の音

楽学校に作曲部が設けられたのも、ほんの近頃のことである。我々はモーツアルトから、ベートーヴェンから、否やダースゾーン、クレール等々から学ぶべきものがまだくある。

ここには、きわめて簡略だが、信時の音楽史が見られる。「洋楽輸入」は、いわば、音楽の近代化＝西洋化である。しかし、「洋楽」を「輸入」し、「日本的作曲」が試みられてきたことも確かである。すでに見たように、そこには音楽の音をめぐる葛藤があった。「芸術的歌謡」や「その大衆化としての新民謡や流行歌」は、日本的な音階を、その「洋楽」の音によって発見してきたのだが、そこで遭遇したのが、和音の問題であった。信時が、「伴奏の程度も……幼稚」であったというとき、日本的な音階によって作曲された旋律に、どのような和音によって「伴奏」が可能なのか、という課題があった。しかも、「器楽」には和音は不可欠であった。日本的な音階で作られた旋律を器楽で演奏するために、どのようなハーモニー（和音）が必要であるのか。さきのプリングスハイムと清瀬の応答の根底には、そのような問題が横たわっていた。信時は、そのことを認識していたのだろうか。信時は、つぎのように書きつづける。

こんな時にシェーンベルクやヒンデンミットを云々するのは大早計だと人はいふかも知れぬ。然し時代の激流は作曲家の基礎的修行の成るのを待っては居ない。来朝の楽人は現代の曲も弾く。そして聴衆は古典に得られぬ何等かの新しさ親しさを感じる。……自覚ある音楽家、殊に作曲に志すものは普段の追ひ立

てを喰って居る態である。種々な歴史的事情や音楽そのもの、持つ特性に基づくとは云へ、文学に絵画に立ち後れの音楽創作の道をなんとかして一人前にもりたてなければならぬ。修行の基礎は古典にあることは疑いがない。然しいつまでもそのみの研究では立ち行かぬ。作りつゝ学ばなければならぬ作家は、自己の作家的実行に役立つ作法や理論は、新古を分かたずドシ／＼採り入れ自分のものにしなければならぬ。

「洋楽」の伝統には与らぬ日本の「作曲家」は、「基礎的修行」を「古典」からはじめなければならないが、「時代の激流は……待っては居ない」。ゆえに、「作りつゝ学」び、「新古を分かたず……自分のものにしなければならぬ」。自らが作曲家であるという自覚のもとに信時はこういうのだが、しかし、それは、さきに述べたように、理論的な裏付けのないまま作曲家たちは、それぞれの「芸術家の直感」をもとに「日本的作曲」をする、という危うい、しかし不可避的な選択を行っていたのだともいえよう。それは、シェーンベルクとヒンデンミットの「新らしさ」の評価につながる。「芸術に於ても「新らしさ」は一つの大きな魅力である。「新らしさ」の生ずるにはもちろんそれぞれの由来がある。シェーンベルクとヒンデンミットの二人が最も強く代表して居る新作風は、欧州作曲界の実践と理論の流れが生んだ必然に過ぎない。近代和声の精緻な分化と幾多の新現象の整理―解消―新しい統一への転換である」とし、具体的にヒンデンミットの作風について、六つの特徴をあげている。その(一)と

## (二)。

(一) 一般的構成に於ける旋律の新たな優位の強調。これは我國の伝統的表現に沿ひ易いことは明である。……

(二) 同時にそれは和声の簡單化運動である。自分の見るところでは、フンクチオンの和声は勿論、高次分音の使用、四度和声、ペンタトニック的乃至全音々階的和声、其他新音階主義、無調、多調主義、十二音階組織理論も、それぞれ何等かの意味で彼の作法に影響し、彼の立場から相当に整理精算されて居り、然も新しい和音感覚に対して充分容力を持って居るやうだから、将来において世界的自覚に基く日本的作法の樹立に大に役立つであらう。

作曲家としての信時は、ヒンデンミットの作風に、「我國の伝統的表現の沿ひ易い」点を見だし、さらに、「将来において世界的自覚に基く日本的作法の樹立に大に役立つ」要素のあることを指摘する。いいかえれば、信時が作曲家として感じている「日本的」なるものを實現しうる「作法」をヒンデンミットの作風に発見しようとしている。「旋律の新たな優位の強調」と「和声の簡單化」、さらに「無調、多調主義、十二音階組織」は、強固な西洋七音階の呪縛からの解放であった<sup>キダ</sup>。そこに、信時が「我國の伝統的表現」＝「日本的作法」との親和性を見いだすことは、「洋楽」によって「日本的作曲」を實現しようとしてきた作曲家たちにとって、一挙に「洋楽」の現在につながる可能性を秘めた「作法」ではなかったのだ

ろうか。いいかえれば、それが「世界的自覚に基づく日本的作法の樹立」という言説を呼び起こしている。しかし、この言説は危うい。

信時の言説を注意深く読むと、彼が留学中に遭遇した第一次大戦後の「洋楽」の動向が「日本的作法」に近づいてきている点を見いだしているのであり、その逆ではない。とすれば、この「世界的自覚」とは、「日本的作法」が「洋楽」の動向を先取りする可能性をもつという自負に他ならない。いいかえれば、未曾有の世界大戦を経験したヨーロッパにおいて沸騰したさまざまな芸術運動（たとえば、詩や絵画に於けるシュルリアリズム、表現主義や建築におけるバウハウスなど）に連動して「洋楽」もまた信時が体験してきたような試みが「日本的作法」と共通性をもつととらえることは、「日本的作法」が「世界的自覚」につながる、と見ることである。信時が「世界的自覚」という言葉を使うとき、つぎのような当時の言説のコンテクストに呼応してしまふ。

我々が東洋文化の深き奥底から新たなものの見方考へ方を見出し、世界歴史に新たな光を與へると云ふことは如何なることを意味するのか。我々が理論的に世界に對すると云ふことは、如何なることであるのか。

西田幾多郎の「学問的方法」と題した講演の一節である（『西田幾多郎全集』第二二巻。同書の下村寅太郎の「後記」によれば、この講演は、一九三七（昭和一二）年秋、「東京日比谷公会堂で文部省教育学局主催の講演会でなされた」ものであり、「日本文化の問題」（岩

波新書。1938）の付録として載せられた。また、講演会当日、「本講の概要」として配布された、という<sup>※</sup>。西田は、「西洋文化を吸収し消化して、日本精神によつて日本独特の文化を創造すると云ふことは、今日何人も云ふところである」と、明治以来の「西洋文化を吸収し消化し」、そこから「日本精神によつて日本独特の文化の創造」という、まさの大正デモクラシーが負う思想的課題に答えようとしているかのである。先の引用につづいて、西田は、具体的に「芸術」に関する言説をあげる。すなわち、「従来、西洋の美学」は「ギリシャ芸術」＝「所謂古典的芸術」を中心に考えてきた。それは「人間中心の芸術」であり、「感情移入説」といったものであった。しかし、そうした見方から「幾何学的なエジプト芸術」を説明することができない。そこで、「芸術の根源として絶対的芸術意欲」というものが考え出された。それが「感情移入的衝動と逆に抽象作用的衝動といふものがある、一は自然の中に人間的なものを見る喜びであり、一は人間否定の方向、云はば解脱の方向である」とする。こうした言説をとりあげながら、「唯私の云はんと欲する所は、芸術は所謂古典的芸術の一路ではなかつた。芸術成立の根源に於て尚反対の方向もあつたと云ふことである」と述べる。西田は、この「芸術」の例から、つぎのような言説を紡ぎだす。

歐洲人には従来自分等の文化が唯一最も進んだ最高の文化と考へる傾向がある。他の民族も進歩すれば、自分等と同じものにならねばならぬと考へる傾向がある。併し私はそれは狭量な自

負であると考へる。歴史文化の原型はもつと豊富でなければならぬ。……我々は深く西洋文化の根柢に入り十分に之を把握すると共に、更に深く東洋文化の根柢に入り、その奥底に西洋文化とは異なつた方向を把握することによつて、人類文化そのものの深く深い本質を明らかにすることができないのではないかと思ふのである。それは西洋文化によつて東洋文化を否定することでもなく、東洋文化によつて西洋文化を否定することでもない。又その何れかの中に他を包み込むこともない。却つて従来よりは一層深い大きな根柢を見出すことによつて、両者に新しい光に照らされることである。

植村和秀は、こうした西田の言説を、「新時代への立候補の呼びかけは、西田年来の主張なのだ」とし、「西田流の近代の超克の試み」であると位置づけている<sup>33</sup>。だが、見落としてはならないことがある。西田が「東洋文化」といひながら、その一方で「日本精神」という。そこには、日本が明治以来、「西洋文化を吸収し消化し」てきた歴史がある。それは、「和魂洋才」といわれるありかたであつた。その日本においてこそ、「西田流の近代の超克」は可能であるかのようには語られている。その「日本精神」とは「何処までも皇室を中心として自己同一を保つてきた。そこに日本精神と云ふものがあり」、「皇室を中心にした情的なる日本の国体」抜きには思考されないものであつた。もちろん、西田は、

唯、東洋文化の立場から世界文化に新しき光を与へ、世界文化

に貢献すると云ふのは、右の如き意味でなければならぬと云ふのである。而しそれが又今日多くの人の口にする所謂外来思想を防ぐ所以のものでもあるのである。無論、我々が我々の文化を明らかにするには、我國の歴史について、我々の歴史的文化を研究せねばならない、徹底的に学問的に研究せねばならない。

といった注意を喚起する。そして、「単に明治以来外国文化輸入の弊に陥つたから、今から東洋文化を中心とすると云ふのでは單なる反動に過ぎない。口には外国文化を排斥するのてなく、日本精神によつて世界文化を消化すると云ふのも、それが如何にして可能なるかについて深く考へられていない。我が国に於ては、いづれの学問に於ても尚深い根本的な理論研究は微弱であると思ふ」と、重ねて警告する。だが、西田の言説は、現実の政治的な状況に、いわば追い越されている。あるいは、肯定的に作用する。すでに、大東亜共栄圏の建設に向かつて、戦争は繰り広げられていた。そうした現実には、この言説がどのように作用したかは明らかである。西田の警告が「当時極右の立場からなされた執拗な西田哲学攻撃に対する自己主張とアポロギアが一つの動機になつて居り、時流に抗してあくまでも学問的立場が擁護されている」(下村寅太郎)という評語は空々しい。すでに、遂行されている戦争を、あるいは侵略を否定しない「学問的立場」とはなにか。こうした「学問的立場」の無自覚(イノセント)の根源に横たわつていたものとは、「何処までも皇室を中心

として自己同一を保つてきた。そこに日本精神と云ふものがある」という、あるものとしての「日本」への肯定ではなかったか。

## 12

信時潔は、こうした動向のなか、「海行かば」を作曲する。

本章のはじめに参照した、この曲の旋律とリズムについて分析した片山杜秀の議論についての疑問を想起してほしい。再度、その疑問点を掲げる。

①《海ゆかば》は、弱起の曲として配置されているにもかかわらず、それそのままではなく、いくつかの指示が加えられている。しかし、実際に人々が歌ったとき、その指示のとおりに歌われたのだろうか。

②「ヨナ抜き音階」は、5音音階を好む日本人の伝統的感性と、…西洋的7音音階との折衷の産物であるのだが、「ヨナ抜き音階」と同じである「呂音階は…理論的に想定された音階」であるとする片山の見解を歴史的に確認しておく必要がある。なぜなら、「ヨナ抜き音階」は、軍歌や唱歌の作曲のメソッドとして広範に使われていたということの意義を確認しておく必要があるからだ。

③②を踏まえて、「純正日本」「近代と混交した日本」という位置づけが有効かどうかを検証しておかなければならない。片山が

括弧付けをした意図を確認することでもあり、その結論についての検証でもある。

これらの疑問に、本章で述べてきたことを踏まえまとめよう。

まず、①。

「海行かば」は、第一章「うたわれる」「海行かば」で見えてきたように、さまざまな場面や状況においてうたわれてきた。たとえば、一九四三（昭和一八）年一〇月二日、明治神宮外苑競技場で雨のなか行われた「学徒出陣壮行会」において、参集した／＼せられた四万人の学生・生徒でうたわれた「海行かば」。残された録音からうかがい知ることができる演奏と斉唱からは、「壮行」にふさわしい、いいかえれば、学徒たちの出陣の決意を表現するかのよう、力強くうたわれたように聞こえる。しかし、その一方で、靖国神社の臨時祭で、雨のなか、喪服に身を包んだ女学生の斉唱にまじってうたっていた、父を亡くした小学生のうたう「海行かば」は、壮行会での力強さが読みとることができない<sup>28)</sup>。うたわれた「海行かば」がもつ、こうした相反する表現性はなぜなのだろうか。

片山は、この曲のリズムのあり方をつぎのように述べていた。

4拍子が強弱強弱の繰り返しであるという原則論に従えば、56拍からなる4拍子の音楽は、放っておけば強と弱がそれぞれ28拍ずつになるだろう。しかし、信時潔は、そのバランスを強と弱とが3対1になるところまで、偏らせたというわけだ。そういう張り詰めるすぎるくらい張り詰めた儀礼歌が、危機の時代

の精神を代表し、日本人の背筋に今もピリピリくるくらいの衝  
迫力を持ち続けていたとしても不思議ではあるまい。

信時は、弱起にはじまるリズムに記号を加えることによって、強  
弱の比率を3:1にまで偏らせていた。しかし、この加えられた記  
号の指示を取りされば、この曲は、「蛍の光」や《仰げば尊し》と  
いった儀礼歌」にも「目立つ」弱起の曲と変わらない。翻っていえ  
ば、楽譜どおりに歌われ、演奏される曲があるのだろうか。とくに、  
この「海行かば」のように、放送や教室で、いわば耳からおぼえ、う  
たい／うたわれた歌が、楽譜どおり、いいかえれば、作曲者の意  
図どおりにうたわれたとはいえない。さらにいえば、うたとは、そ  
の都度、うたうものの感情や思い入れによって、うたいかたは揺ら  
ぐ。そのように、その都度、うたわれるものこそ、その歌い手にと  
ってのうたではないだろうか。とすれば、「海行かば」がもった両極  
の表現性、つまり、勇壮な力強い、戦いの「言立て」（誓い）と鎮魂  
歌のように聞こえ／うたわれた表現性とは、その揺らぎに由来す  
る。しかも、楽譜に示された記号を取りされば、それは、「蛍の光」  
や「仰げば尊し」のような「儀式歌」と変わらなくなってしまう。  
「うたわれた「海行かば」」が示すさまざまな表現性は、このように  
いうことができる。

②については、本章においてながながと考証してきた。つけ加え  
なければならぬとすれば、以下のようなことだ。

「海行かば」の旋律は、ハ長調、しかし、それは「ドレミソラの5

音音階的、つまりヨナ抜き音階的だとも呼びうる」ものであった。  
そして、「曲に使われている音程を、詞の各部に即してみると」、他  
の部分と異なって「おほきみの」の箇所だけは、唯一「ファ」を含み込ん  
で、ド「ソラ」という雅楽の律音階を思わせる音階を形成し、そ  
こだけが文明開化より前の日本の、よりオリジナリな伝統を主張す  
るのである」と、片山が指摘していた。こうした旋律のあり方は、  
「船頭小唄」に近似してはいないか。

たしかに、「船頭小唄」は、ハ短調四七抜き五音音階を基調とし、  
「どうせふたりはこの世では」の部分に「都節」音階に則った旋律が  
あった。短調と長調の差異はあれ、四七抜き五音音階を基調とした  
旋律の一部に「都節」音階に則った旋律や「律音階を思わせる」旋  
律、すなわち、伝統的な旋律を配する、という構造的な類似は明ら  
かだろう。こうした旋律構造が、はたして信時自身がいう「世界的  
自覚」に則ったものののだろうか。しかも、この四七抜き五音音階  
の音も伝統的な音階の音も、すでに西洋の平均律の音であった<sup>※8</sup>。  
とすれば、片山が、

そこだけが文明開化より前の日本の、よりオリジナルな伝統を  
主張するのである。つまり、この歌に於いては、天皇の現れる  
ひとくさりだけが「純正日本」であり、あとのくだりは「近代  
と混交した日本」ということになる。「近代と混交した日本」の  
向こうに懐かしさも垣間見える「純正日本」を拝んで、背筋を伸  
ばす歌。《海ゆかば》はそういうものとしてあるかもしれない。



と述べている点、すなわち、③の疑問にかかわるのだが、片山が括弧を加えた「近代と混交した日本」「純正日本」は、それ自体がともに西洋の音に支えられていることになる。「純正日本」である律音階も、そして都節音階も、歴史的には四七抜き五音音階のあとに音楽家たちによって見いだされたものである。片山の指摘にはそうした歴史の逆倒がある。

つまり、伝統的と目される律音階や都節、さらには田舎節（ここに琉球音階を加えることも可能だ）は、日露戦後の「日本」の再構築の過程で、音楽家たちが民謡や童謡の聴き取りから体得してきたものだ。もちろん、音階理論として理論化されたとはいえずとも、歴史的には、四七抜き五音音階による作曲（この音階で作曲された多くの軍歌）のあとに見いだされてきたものである。とすれば、この四七抜き五音音階Ⅱ「近代と混交した日本」と「純正日本」Ⅱ律音階などの伝統的音階とは、「近代」そのものが見いだし、作りだした「歴史」であるということができるだろう。

わたしたちの「音楽」、あるいは音感<sup>1</sup>は、すでに、そのように「近代」が見いだし、作りだしてきた「歴史」の遠近法にとらわれている。

#### 第四章 自決の表象

されば萬葉集の軍の歌を考へる時にも、この一點を思ふことは大切である。大伴家持の長歌の中にひかれた海行かばの歌にしても、軍歌と云うてもよいが、さうは云つてゐない。その意味も、大君の御為に死すといふことでなくて、大君の御傍で死にたいと願つたもので、その一族の子弟たちは靈は必ず都へ歸つてゆくやうにと願つたのであらう。この靈を考へると、皇御軍の行く國土はいづこも大君の邊である。

（保田与重郎「萬葉集と軍歌」<sup>＊</sup>）

海ゆかば水漬く屍、くやしきもわがみなづきに言葉失せたり

（新城貞夫『花明かり』<sup>＊</sup>）

1

座間味島に、その忠魂碑は残されている。

沖繩本島からフェリーで約五〇分、座間味島に着く。フェリーを降りて、集落を抜けていくと、座間味小学校（かつて座間味国民学

校と呼ばれた）がある。体育館の裏手の山すそにマカーの杜と呼ばれる場所がある。そこに忠魂碑が残されている。



写真1



写真3

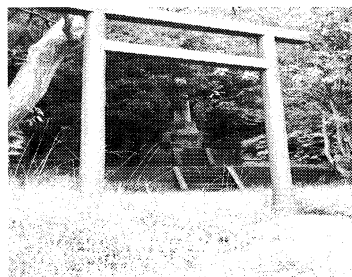


写真2



写真4

写真1は、座間味小学校の体育館からみたマカーの杜。いまでもマ

カーの宮がある\*。体育館の裏手の山すそを登っていくと、鳥居が立っている(写真2)。鳥居をくぐり、細い参道が左手に曲がりながら、お宮に続いている。右手が忠魂碑である。

写真3は、忠魂碑を正面から見たものである。碑の台座は、アメリカ軍の砲弾を受け、一部破壊されているが、つぎのように刻まれている(写真4)。

海行かは

水つく屍

山行かは

草生す屍

大君の

辺にこそ死なめ

願はせし

陸軍大佐 松田元治書

『座間味村史』\*によれば、題字は、「当時帝国在郷軍人会会長(五代目)で陸軍大将(予備役)の井上磯太郎の書」である。さらに、この忠魂碑の建立について、「座間味村では「紀元二六〇〇年」の記念事業の一環として忠魂碑の建立が計画され、村当局のバックアップと在郷軍人会の働きかけで、村民からの募金活動が開始された」という。そして、その建立場所として、「マカーの杜の一角」が選ばれ、「青年団を中心にその作業が進められた」。しかし、「忠魂碑が靖国神社と密接につながりをもつ」とはいえ、「当時の村民感情としては「墓碑」の感はぬぐえず、建立場所が島の神さまの鎮座するマ

カーのお宮の敷地であることから、反対の声がもち上がった。この「マカーのお宮」は、「長年豊漁を祈願し、神行事のすべてをマカーのお宮に委ねてきた座間味部落民にとって、たとえ「お国」のためとはいえ、聖地に墓碑をつくることは島の神さまを冒とくするものだ」と、「とくに神人や古来たちの反対意見が強かった」。しかし、忠魂碑は、そこに建てられた。

だが、この忠魂碑に、なぜ「海行かば」が刻み込まれたのだろうか。「座間味村史」は、一九四〇（昭和一五）年の「紀元二六〇〇年」の「記念事業の一環」ととらえ、日本国家を挙げての「奉祝行事」に関連したものだ指摘している。そして、沖縄県内で行われた「種々の行事」の一例として、一九三九（昭和一四）年二月一日の「紀元節」の開催を告げる『琉球新報』の記事を引用している。さらに、同じ年七月一日には、那覇市奥武山の招魂社が、護国神社に昇格したことを記している。そのことを報じる『琉球新報』（一九三九（昭和一四）九月二十日）の記事は、つぎのように記されている（口は難読部分。以下同）。

紀元二千六百年記念事業に／護国神社を創立！／第一回委員会  
で決定

紀元二千六百年記念事業第一回委員会は昨日午前十時より県  
会議事堂に於て開催された。

淵上知事以下三十七名の委員出席

開会の挨拶に次ぎ宮城遙拝、黙礼、知事挨拶

終へて左記記念事業に関し県の試案を示し、賛成を得、議事として協議を進めた。

#### ◇協議題

一、護国神社を創立すること

県民を氏子として一府一県一社に則り現在の県招魂社昇格の手續きをとる。

二、県下一斉に記念□□□□材事業を実施すること

三、市町村に紀元二千六百年記念事業の徹底を期すると共に適切な記念事業を実施すること

右事項の具体的方法については更に小委員会を開催し取決める事になった。

この「記念事業委員会」が協議した第三項をうけて、座間味村では、忠魂碑の建立計画が立てられた、ということだろうか。ちなみに、三十八名の委員のなかには、「松田司令官」、すなわち、松田元治の名がある。座間味村の忠魂碑が「紀元二千六百年祭記念事業」の一環として建立され、松田元治が揮毫した書が台座にあることは、この関連を傍証する。さらに、この年、一〇月二日、合祀祭が奥武山公園で行われる。翌日（二三日）、『琉球新報』が報じる記事。

いまぞ護国の英霊／永久に神鎮まる／きのふ慰霊祭と合祀祭  
今時事変の護国の神と散つた故富川、池端両大尉以下七四三柱  
の英霊を祀る合祀慰霊祭は二十二日午前時から奥武山公園にお  
いて神仏両式により厳かに執行され県、市、司令部、各官衙、諸

団体、郷郡、中小学校、婦人団体代表参列して「海行かば」斉唱も一人喪愁をそぐる裡に祭典は進められ斎主の祝詞奏上、祭主の祭文奏上に次で厚生大臣、軍人援護委員、聯隊区司令官、県議会長等の慰靈詞奏上があつて

斎主、斎主（……）参列者代表の玉串奉納があり

再び奏楽「海行かば」を斉唱裡に祭典を滞りなく終了、更に儀式により祭典が行はれた。更に午后七時から護国神社において故歩兵軍曹連天常英氏はか三十五柱の合祀祭が厳かの執行され、こゝに護国の英霊は永へに神鎮つた、なほこの日午後二時から□□座において遺族慰安会が催された。

昭和の「海行かば」が作曲されたのは、一九三七（昭和一二）年一〇月、そのほぼ二年後、早くもこうした合祀祭での、いわば儀式歌として「斉唱」されている。すでに、一九三八年一月に作られた映画「五人の斥候兵」（田坂具隆監督）にも使用されていた（丸山<sup>シネマ</sup>「映画のなかの「海行かば」」I「国文学雑誌」七六号。2007.3）。また、「第二章 歌われる「海行かば」」（『国文学雑誌』七三号。2005）でも挙げたように、一九四〇（昭和一五）年一〇月の靖国神社秋の大祭においても歌われていた。この歌がきわめて速やかに人々のあいだに浸透していたことがわかる。

このように「紀元二千六百年祭祀記念事業」の一環として、マカールの杜の一角に一九四一（昭和一六）年七月に建立された忠魂碑は、座間味村の人々にとってどのようなものであったのか。

忠魂碑には、「満州事変で戦病死した平田良助（阿佐）、日中戦争で戦死した仲村渠二郎（慶留間）、高江洲正次（阿佐）、そして宮平千代治（座間味）の四人が祀られ、除幕式の日には未亡人の高江洲サエ（三四歳）と宮平シズ（二四歳）を迎えて村民による慰靈祭が行われた」<sup>45</sup>。さらに、この忠魂碑が建立された「五ヶ月後の太平洋戦争勃発によって「大詔奉戴日」が定められ」た。これ以後、毎月八日の「大詔奉戴日」には、「宮城遙拝」、「日の丸」掲揚、「君が代」「海ゆかば」斉唱、詔書奉読（米、英への宣戦布告として天皇が出した文書を読みあげる）、村（部落）有力者や在郷軍人会代表あいさつなどの式典が行われた。こうした儀式は、忠魂碑の前で座間味・阿佐・阿真の村人が集まって行われ、阿嘉では「ノロ宮」、慶留間では「大トウンチ」で行われた。

忠魂碑が建立され、その忠魂碑の前で、毎月八日に行われた「式典」は、これ以外の儀式四大祭<sup>46</sup>においても同じような儀式次第で行われていたに違いない。

忠魂碑の建立、そして、その前でのさまざまな儀式が毎月、ほとんど日常的に行われていたことが、つぎのようなことを引き起こしたということができないだろうか。すなわち、「集団自決」である<sup>47</sup>。

## 2

一九四五（昭和二〇）年三月二三日、座間味島はアメリカ軍の空

爆に襲われる。この空爆は、前年の一〇月一〇日、沖縄本島への空爆から三度目の体験であったが、集落への空爆は、この日がはじめてであった。夕刻、空爆は終わったが、村の被害は大きかった。翌日、さらにつきの日も空爆は続いた。二五日には空爆に艦砲射撃が加わった。

その日の夜、飛んでくる砲弾と燃え上がる火の中をどのように歩いてきたのか、役場職員で防衛隊員でもある宮平恵達が重信一家の壕へやってきて、大声で呼びかけた。

「これから玉砕するので忠魂碑前に集まってください」  
息せき切って伝えると、すぐさまどこかへ駆けていった。

(96)

空爆に続き、艦砲射撃が始まったということは、この座間味島への上陸作戦が開始されるということであった。「約一〇〇世帯、六〇〇人ほどの座間味の住民が、家族や親戚同士で避難している防空壕は五、六〇カ所あり、それもまとまってあるわけではなかった」。「役場職員で防衛隊員でもある宮平恵達」が「これから玉砕するので忠魂碑の前に集まってください」と「大声で呼びかけ」ながら、住民の避難する壕に呼びかけてまわり、その呼びかけに応じて住民たちはそれぞれに食事を済ませたり、晴れ着に着替えたりして、砲弾の飛び交うなかを「忠魂碑前」までたどっていく。しかし、「そこにはだれもない」。たとえば、「宮平重信」の一家は、宮平恵達の呼びかけを聞いて子供たちに「最後の食事」をとらせ、「晴れ着に着替

え」させて、「忠魂碑前」にむかったが、「そこにはだれもない」かった。空爆と艦砲がつづくなか、「(宮平) 重信一家は自分の家族だけが取り残されたような恐怖心に襲われ、引き返すことにした」という。ふたたび、「忠魂碑前」から砲弾か飛び交うなかを引き返す「重信一家」は近くの壕へ避難する。そこには、彼らと同じように「晴れ姿」の住民や兵士たちがすし詰めであった。「伝令の呼びかけを聞き、ばらばらに忠魂碑前に行ったようだが、いずれも「自分たち家族だけか」という不安に襲われ、引き返す途中、この壕に一時避難しているということであった」。

座間味村では、「一三五人」の人々が避難した壕で自決した。だが、「集団自決」があったのは座間味島だけではない。慶良間諸島の渡嘉敷島においてもあった。

一九四五(昭和二〇)年三月二六日、アメリカ軍は、渡嘉敷島の三カ所の海岸(阿波連、トカクシ、渡嘉敷)から上陸を開始した。「住民はいち早く各部落の待避壕に避難し、守備軍は、渡嘉敷島の西北端、恩納河原附近の西山A高地に移動した」<sup>※</sup>。海上特攻隊隊長赤松嘉次大尉は、「島の駐在巡査を通じて、部落民に対し「住民は捕虜になる恐れがある。軍が保護してやるから、すぐ西山A高地の軍陣地に避難集結せよ」と、命令を発した。さらに、住民に対する赤松大尉の伝言として「米軍がきたら、軍民ともに戦って玉砕しよう」ということも駐在巡査から伝えられた」。「駐在巡査」から伝えられた「命令」どおり、住民は「西山A高地の一带、恩納河原附近」へ

と移動したが、軍の壕に入ることは拒否された。仕方なく住民は、高地を下った恩納河原付近の自然壕や岩陰に身を寄せた。翌日、再び渡嘉敷へ戻るようにとの軍命令が出された。だが、すでに渡嘉敷方面にはアメリカ軍が上陸していた。村の代表たちは恩納河原にとどまることを決めた。そこへ、「自決命令」が伝えられた。「そのとき死んだのが三百二十九人、そのほか迫撃砲を喰った戦死者が三十二人であった。手榴弾不発で、死をまぬがれたのが、渡嘉敷部落が百一十六人、阿波連部落が二百三人、前島部落が七人であった」という。

住民の「集団自決」のあと、赤松大尉が指揮する日本軍は上陸したアメリカ軍と対峙しつづけるのだが、伊江島でアメリカ軍の捕虜になった「若い女五人に、男一人」がアメリカ軍に選ばれ、降伏勧告状をもって行かされた<sup>30)</sup>。

彼らは渡嘉敷村民とは隔絶されていたために島の内情がわからない。それで白昼堂々と白旗をかがけて、海岸づたいに赤松の陣地に向かった。彼らは日本軍陣地につくと直ちに捕縛され各自一つずつ穴を掘ることが命ぜられた。それがすむと、後ろ手にしばられて、穴を前にして端座させられた。赤松は彼らの処刑を命じて、自らは壕の中はいってしまった。日本刀を抜き放った一人の下士官が「言いのこすことはないか」と聞いた。彼らは力なく首を横に振った。三人の女が、歌を、うたわせてくれと言った。「よし、歌え」と言いおわらぬうちに女たちは莊重な「海ゆかば」の曲をうたった。この若い男女六人は遂に帰

らなかった。(38)

慶良間諸島の座間味と渡嘉敷、そして阿嘉島には、陸軍の「海上挺進戦隊」が前年に配備されていた。第三二軍沖繩守備軍はアメリカ軍が沖繩本島の東シナ海に面した西南海岸から直接に上陸すると想定していた。そして、沖繩本島の西南に位置する慶良間諸島からアメリカ軍の補給船を背後から襲撃する作戦をとり、渡嘉敷島・座間味島・阿嘉島に特攻艇を配備していた。その特攻艇は㊦(マルレ)と呼ばれていた。しかし、アメリカ軍は、すでにその存在を認識していた<sup>31)</sup>、本島上陸に先だって慶良間諸島に上陸し、背後の安全を確保する作戦をとったのである。アメリカ軍の空爆と艦砲射撃によって特攻艇は出撃前に壊滅状態となっていて、特攻作戦そのものが実現されなかった。ほとんど陸戦の装備をもっていない特攻大隊は住民にたいしてあらかじめ自決の命令を出していた。渡嘉敷島にいた赤松嘉次大尉が指揮する特攻大隊は、四五年八月二三日にアメリカ軍に投降する。

### 3

一九七〇(昭和四五)年三月二六日、赤松嘉次元大尉が、二八日に渡嘉敷島で行われる慰霊祭のために訪れようとして阻止された事件が起こった。そのとき、那覇に滞在していて事件に遭遇した島尾敏雄は、「那覇に感ず」<sup>32)</sup>につきのように書きとどめている。

それはあの戦争のとき、渡嘉敷島<sup>トカシマ</sup>に駐屯していた陸軍部隊の指揮官だった人が二十五年ぶりにその島へ渡ろうと、那覇にやってきたことについての記事であった。「集団自決命令しなかった、抗議に青さめる、民主団体空港ではげしい詰問、A元大尉が来沖」とひとつの新聞は書き、別の新聞は、「忘れられぬ戦争の悪夢、空港に怒りの声、責任追及にうなだれる、A元大尉が来島」と見出しをつけていた。(227)

島尾は、その日、目にした地元新聞の記事の見出しを書きとめている。そのとき、「ある理解がからだを電撃のように通過したのは、沖繩のはなれじまで起こった住民の集団自決の事実のことだ」と、咄嗟に島尾は想起する。「そして私はからだが寒気立つのを覚えたのだった。状況が私の体験に似すぎている」と。「私の体験に似すぎている」ことを島尾はつぎのように書いている<sup>228</sup>。

彼は約二百名の海上挺身隊を指揮する元陸軍大尉だが、私は約百八十名の海上挺身隊を指揮官だった元海軍大尉ではないか。おなじ琉球列島中の、彼は渡嘉敷、私は加計呂麻<sup>カキロマ</sup>なのだ。その上、私たちの部隊の近くの部落の人たちは、敵軍上陸のあかつきにはその中に避難集合しいずれ最後は自爆するための防空壕をそれと承知で掘り進めていたではなかったか。たとえば、特攻艇出撃のあとの陸上の残存部隊は私の指揮をはなれてしまうとはいえ、そのへんてこな防空壕掘りには、私たちの部隊からも加勢が出て掘りすすめていたのだった。(229)

島尾は、一九四四(昭和一九)年一月二日、海軍の第一八震洋特攻隊の指揮官として、通称四(マルヨン)と呼ばれた特攻艇五〇隻とともに加計呂間島呑之浦に着任していた。島尾の指揮する第一八震洋特攻隊は、一隻も出撃することなく終戦を迎えるのだが、座間味島や渡嘉敷島で起こったことが呑之浦でも起こりうることであった、と島尾は証言する<sup>229</sup>。しかも、敗戦後二〇数年ののち、島尾は、海軍が震洋特攻隊を配備していた場所を巡る。震洋特攻隊が特攻艇を隠しておくための海岸の岩礁に掘った横穴をさがし、確認することであった。それは、「横穴めぐり」であった。震洋特攻隊そのものが極秘作戦であり、たしかな情報がないが、島尾によれば、それは、アメリカ軍の本土上陸を想定し、つぎのように配備されていた<sup>230</sup>。

高知県下の基地は七箇所が、一箇所を除いてあとは総てはじめて訪れた場所だ。他に徳島県の一箇所を加えると、それで四国に配置された震洋隊のすべてになる。ちなみに九州本島には二十九箇所が割り当てられていたから、これらの配分状況によってアメリカ軍の本土上陸地点として想定された海軍の作戦判断の大凡を伺うことができる。あとは、伊豆、小笠原諸島に緊密に配備した六箇所のほかは、三重県志摩半島から宮城県仙台湾の宮戸島にかけての太平洋岸に十八箇所の基地があったことを私の持つ資料は教えてくれる。もっともこの資料はそれをそのまま受け取ることはできない。四国の八箇所でさえ、その配

備場所の正確でないものがあった。又最近のことだが、私は北海道の太平洋沿いの厚岸<sup>アサカシ</sup>で震洋の横穴を設営したという人に出会いさえしている。……又記録にとどめられた百十三個隊について私が確認できているのは半分にも満たない。(一七)

このように九州・四国・本州に配備された震洋特攻隊以外にも、南島諸島につきのように配備されていた<sup>※16</sup>。

加計呂麻島三島 第一七震洋隊

奄美大島久慈湾 第四四震洋隊

喜界島早町 第四〇震洋隊

喜界島小野津 第一一一震洋隊

沖縄本島金武湾 第三二震洋隊 他に一隊。

石垣島 第一九・二三・二六・三八・三九震洋隊

宮古島 第四一震洋隊

台湾・高雄 第二〇・二一・二八・二九・三〇・三一震洋隊

台湾・馬公 第二四・二五震洋隊

さらに、海軍の震洋は、当初、一人乗りであったが、その後、二人乗りに変更される(その船艇は五型と呼ばれ、戦隊の番号付けは百番台。一〇〇〜一四八戦隊であつたらしい)。これらは、おもに九州・四国・本州の太平洋岸に配備された。すなわち、アメリカ軍の本土侵攻に備えた本土決戦のためであった。

一方、陸軍も特攻艇の配備していた<sup>※17</sup>。

座間味島 第一戦隊

阿嘉・慶留間島 第二戦隊

渡嘉敷島 第三戦隊

宮古島 第四戦隊

糸満 第二六戦隊

豊見城 第二七戦隊

港川 第二八戦隊

北谷 第二九戦隊

沖縄戦のみならず、アメリカ軍の本土侵攻を想定して配備された陸・海軍の特攻艇は住民たちにとのよう<sup>※18</sup>に受けとめられていたのか。そのことを明らかにすることは、渡嘉敷島や座間味島、あるいは沖縄本島において起きた「集団自決」に迫ることになる。だが、それとともに、島尾が「そして私はからだ<sup>※19</sup>が寒気立つのを覚えたのだ。状況が私の体験に似すぎている」と語ったことも忘れてはならない。すなわち、その経過は異なったとしても、赤松や梅田の体験と島尾の体験が「似すぎている」ことを明らかにされなければならない。

#### 4

陸軍海上艇進戦隊第一戦隊が座間味島に配備された状況を宮城晴美の『新版 母の遺したもの』<sup>※20</sup>によりながら見ていこう。

第一戦隊は、つぎのような構成となっていた。



戦隊長 梅沢裕少佐（陸軍士官学校第五二期卒）

特別幹部候補生 一〇四人

特攻艇 一〇〇隻 機関短銃九 各人が拳銃（弾薬数発）・軍刀

手榴弾二三個。

さらに、この戦隊を「海上艇進基地第一大隊」の「約九〇〇人」が配備される。この「基地大隊」は「特攻艇の泛水のほか、配備された地区の警備や、陸上戦になった際の守備隊」であった。装備は、重機関銃四挺、軽機関銃一二挺、重擲弾筒一六、下士官は三八式歩兵銃・九九式銃剣、兵士の一部が小銃をもっていた。

一九四四年九月十日に座間味島に赴任している（ただし、『沖繩方面陸軍作戦』では、基地大隊が九月九日、戦隊が九月二七日となっている、という）。当時、座間味島の人口は、約一〇〇世帯、六〇〇人ほどであった、戦隊と基地大隊の配備によって、島の人口は、一挙に約三倍になった。基地大隊は浜辺にテントをはり、戦隊は「学校長夫人の案内で松明の火を先頭に、浜辺から三〇〇メートルほど集落に入った座間味国民学校へ向かった」。もちろん、児童・生徒は「茅葺きの仮校舎や、ガジュマルの木の下で勉強することになった。つぎの日から軍の物資の陸揚げ作業が行われる。もちろん、島の青年男女もかり出された。この陸揚げ作業のなかで慎重を要したのは、特攻艇であった。重量一・四トン、陸揚げするには、一四〇五人の力が必要であった。特攻艇は、古座間味海岸に陸揚げされ、ガジュマルの林のなかに隠された。「海上艇進戦隊」の配備は秘

密作戦であり、座間味島はその秘密基地となったのである。座間味島は、この第一戦隊の秘密保持のため監視下におかれることになる。特幹の訓練の見学禁止、農漁業作業のための往來の制限など、しかし、ほぼ食料を自給自足する座間味島にとって農漁業作業の制限は食料確保の困難を引き起こす。そこで、農漁業のため舟を使用する者には外出許可証と「球一六七七七部隊」と書いた三角旗をサバニの舳先につけさせ、戻ってくるとそれらを返し、報告すること義務づけた。さらに、スパイ（諜報）防止のために、「曙部隊」を表す日の出の線画のなかに、座間味を意味する「サ」の文字を配した印章が「女子青年団が羊版でつくり、墨を塗って幅三センチほどの白い切れに押し、各家庭に配った」。住民は外出するとき、「たとえ幼児であれ」、これを服の胸元につけていなければならないかった。それでも座間味島の住民たちは互いに食料を分け合い、「軍も民も一緒になって、海岸で演芸会を催し」、「運動会」を举行し、大晦日には「配給されたお米と豚」で新年の到来を祝い、「私の養母は、兵隊さんにもご馳走しようとナベいっぱい肉汁をつくり、大盛りにしてさしあげました。兵隊さんはみんな大喜びです。どの家庭でもそうだったようです」と、軍に協力的であった。もちろん、軍が住民の生活を管理・統制し、監視していたことは変わらなかったが、そうしたなかでの住民たちの軍への信頼は「来年こそ、戦勝の年になりますように。そして再び、この島々にもみどりの平和が訪れますように」という願いの表現であった。軍の管理・統制・監

視下におかれていたにもかかわらず生成された、いわば、軍と民との一体感こそ、逆説的だが、集団自決の根柢にあったものではなかったか。この一体感は、もちろん、幻想に過ぎない。

たとえば、曾根綾子は、アメリカ軍が上陸を開始し、軍が住民を顧みなかったことについて、つぎのようにいう<sup>85</sup>。

しかし、赤松隊は決して村の守備隊ではなかった。むしろ島を使って攻撃をするために来たのである。出撃が不可能となり、特攻攻撃を諦めざるを得なくなった日以降、彼らは好むと好まざるとに拘らず、島を死守することになったが、それとても決して島民のためではなかった。村民はおそらく「小の虫」であって、日本の運命を守るために、犠牲になるばあいもある、と考えられていたに違いない。／＼しかし、それは必ずしも、沖縄の、しかも小さな離島だから、「小の虫」として見放されたのではない。もし米軍が、鹿島灘に上陸して来たら関東地方に住む多くの非戦闘員は、日本軍の防衛戦と米軍との間に置き去りにされて見捨てられたであろう。というよりそれらの住民を犠牲にすることを前提に、防衛の戦闘位置は決められるのである。

この曾根の指摘は重要である。軍隊の本質が、「全体としての国民、……「大の虫」を生かすこと」、すなわち、「日本の運命を守るため」であり、「小の虫」を「犠牲」にすることもありうる。そして、そうした軍隊の本質は、「沖縄の、しかも小さな離島」というのではなく、米軍が日本本土を上陸したとしても同じく貫徹されるのだ、

という。曾根のいうように、軍隊の本質が、沖縄であれ本土であれ、一旦、敵との交戦状態に突入したとき、同じく貫徹されるのだ、ということに、いささか疑問をつけ加えておこう。沖縄に配備された日本軍は、いわば、沖縄にとって外来部隊であった。日本軍はほぼ地区ごとに編成され、配備されていた。しかし、沖縄からの徴兵は、九州地区に組み込まれ、沖縄を主体とした日本軍は存在しなかった。いいかえれば、沖縄は、軍の編成においても差別的であった。沖縄から徴兵された兵士たちは、ことばや習慣などにおいて、軍のなかで差別的な待遇を受けていた。沖縄の守備に配置された軍隊がその地元との繋がりをもたない外来部隊であったことは、住民と軍隊とのあいだの繋がりが希薄であったことを示唆する。そうした点に留意しつつ、曾根の言説が本土においても同じことがおこる可能性を示唆していることは注目しなければならない。それは、島尾が「似すぎている」といったこととつながっているはずである。

## 5

島尾は、海軍の第一八震洋特攻隊の指揮官として、奄美大島加計呂間島呑之浦に特攻艇五〇隻とともにに着任していたときの体験をに書きついでいる<sup>86</sup>。これらの小説は、もちろん、そのまま事実とはいえない。島尾の文学にとつて重要な作品であることは間違いないが、そのことを論じようというのではない。これらの小説のなか

に、特攻隊長と島の娘である女性との逢瀬を繰りかえしていたことが描かれている。その女性は、のちに島尾の妻となる大平ミホであることも知られている。その大平ミホ（＝島尾ミホ）が書いた「特攻隊長のころ」「筐底の手紙」「その夜」から、特攻隊長としての島尾の姿を見出すことができる。

奄美大島加計呂間島の呑之浦と呼ばれる細長い入江に、震洋特別攻撃隊島尾部隊が駐屯してきた時、今まで軍隊とは怖いものと思っていた島の人々にとってその部隊はたいへん勝手が違って見えました。（「特攻隊長のころ」143）

「特攻隊長のころ」はこのように書きだされている。奄美群島一帯が要塞地帯として位置づけられ、さまざまな面において拘束され、カトリック信者たちを圧迫していた。ところが、島尾隊長は、部下にも丁寧であり、「士官たちには脇野さんとか田畑さんというように言葉使いも民間人と同じような口調で話」すような人であった。外出の時も従兵を従えないで独り、「山坂を重い荷を背負った老婆の行方を見れば気軽にそれに代って担いながら峠への道を登り、尾根筋で子供たちの群れに行き会えば一緒に手を繋いで唱歌を歌いながら山道を下りました」という。「島の人々は驚き眼で……眺め」、彼の部下たちも折り目正しく親切であり、毒蛇ハブに襲われた人を救い、「隊長自らは、空襲に備えて集落の擬装を指導し、流言蜚語に怯える者があれば、みんなを広場に集めて諭すなど」、島の人々への配慮を惜しまなかった。島の人々は、「二十七歳の若い隊

長を「ワーキャジュウ（我々の慈父）」と呼んで心を寄せていきました」という。さらに、沖縄戦が激しくなると奄美群島にもアメリカ軍の空襲によって死者を出したが、「島尾部隊の近くにある呑之浦と押角の集落の人々は「島尾隊長が守ってくれるから大丈夫」という信仰に近い確信を持ち」、敵機が撃墜されるとすべて島尾部隊のせいだと思い込み、「島尾隊長が自分たちの守護神である証しのように見つめていた」。また、撃墜された敵の操縦士を集落の墓地に埋葬し、立派な墓標を建てた「島尾隊長の武夫の道」に感激し、

「アンチュウクサ、ニンギントウシ、ウマレカハンヌ、チュウダロヤ（あの人こそ、人間としての、立派な生まれ極まりの、人でありましよう）」と称え、「あれみよ島尾隊長は人情深くて豪傑で、……あなたのためならよろこんでみんなの命を捧げます」という歌がはやり、片言の幼児たちにまで口ずさまれ、幼児たちは軍服を着ている人は誰にでも「島尾隊長」と呼びかけ、島尾隊長とは軍人の代名詞と思っているようでした。（同前。145～146）

という。島尾ミホが、このように描きだした「島尾隊長」像は注意して読まなければならない。なぜなら、ミホ自身が「島尾隊長」と逢瀬を重ねていたのであり、のちに島尾の妻となり、夫である島尾との本土での生活においてのさまざまな葛藤の末に奄美へ戻り、ようやく取り戻した平穏な生活のなかで書かれた回想であるからだ。そうした留保をしようえでも、なお、つぎのようなことは、先に指

摘した軍隊の本質につながる側面をもっている。

沖縄を失墜し、奄美の特攻隊の出撃も目前に迫った頃になると、島尾隊長や隊員と島の人々との間柄は生死をとにもするという心で固く結ばれ、その生死のほどは間近に迫った現実でもありました。搭乗員が特攻戦に出撃した後の基地隊員に協力して島の男たちは竹槍を持って、乙女たちはかねての島尾隊長の指導に従い看護婦として戦場に立ち向かい、老人や女、子供は一箇所に集まって集団自決する手筈が整えられ、その場所は兵舎近くの谷間に全員入れるほど大きなコの字型の隧道を隊員と島の人々が力を合わせて掘り進んでいたのです。その隧道への集合命令が下り、人々は覚悟を決めて集まりましたのは、八月十三日の真夜中のことでしたが、島尾部隊の特攻出撃は即時待機のまま発進がかららずに十四日の朝を迎え、もう一夜を重ねた十五日に戦争は終わりました。(同前。146)

「島尾隊長」は、五〇隻の特攻艇の乗員を含め、一八〇名の第一八震洋特攻隊の指揮官であった。島の人々から「島尾隊長」が「守護神」のような「信仰」の対象となっていたとしても、彼は「隊長」として島の人々を「指導」し、「集団自決」の準備をしていたのを黙認していたのだ。そこには、紛れもなく軍隊の本質が貫徹されている。島尾が「似すぎている」といったことがここにははっきりと示されている。すなわち、たとえば、特攻隊長や特攻隊と島の人々との関係が親密なものであれ、権力的なものであれ、軍隊であるかぎり、

軍隊の本質は貫徹されなければならない。赤松嘉次、あるいは梅田裕(座間味島に配備された海上挺身隊第一戦隊隊長)と島の人々へのあいだにも、「島尾隊長」と呑之浦や押角の集落の人々との一体感と比べられないほど希薄なものであったとしても、そして、それが幻想であったとしても、軍と民一体感は少なからずあった。そうした幻想はどのような構造をもって立ちあがっていたのだろう。

## 6

一九四五年八月十三日、島尾部隊には、「即時待機」の命令が下った。先にあげた島尾の小説のなかには、そうした状況のなか、島の娘が「私」に会いにきたようすがつぎのように書かれている<sup>※10</sup>。

私は今の間に一つの気がかりを処理しておこうと思った。

Nが番兵塔の外の一軒家の近くに来ていることを知らされていた。

それは第四挺隊の事故があつた直後のことだ。公用でいつも部落へ出ることの多い主計兵が私に一通の封書を手渡した。

私はそれが誰からの手紙であるかを直ぐに了解した。

いつ出撃命令がくだされるか分からない「即時待機」のなか、主計兵はなぜ部落まで行ったのだらうかといぶかり、詰問すると、主計兵は、分隊長からの指示だという。「私」は、分隊長の「おせつかい」に嫌悪し、むしろ「自分が利用されている」と感じる。しかし、

もはや「それに対しては私は説明は無い」。「私」は、当直衛兵伍長に、「隊内を見廻る。司令部から命令があつたならば、番兵塔の方に大声で呼べ」といい、Nが来ている場所へと向かう。番兵塔にたつ番兵にも同じようなことを告げ、「さくさく浜辺を走つた」。

そして思わぬ近さに、黒々と人が砂の上にうずくまつている気配を感じた。

私はそれがNであることを認めたので、歩度をゆるめてゆっくり近づいた。

Nは坐つたまま私を見上げ、私はつつ立つたまま、Nの、涙で顔は濡れ、唇がはげしく痙攣しているのを見た。

私の心は冷く其処にはなかつた。今に及んではNの体臭がせつな過ぎ、当直室を不在にしていることで私は不安であつた。今にも番兵がどなり出しはしな。発進命令が今にも下りはないか。

「馬鹿だねえ。誰におどかされたんだ」

Nは煙草のやにのような皮革臭い私の飛行服姿の下肢の方を殆んど放心したのろまさで自分の掌でさわつて見ることを繰返した。そして私の靴に彼女の頬をすりつけようとさえた。

「演習をしているんだよ。心配することはない。お帰り、帰つておやすみ」

Nは私の顔を見上げて、ゆつくり首を左右にふつた。それは私がどんなに気やすめの嘘をついても知つていますというよう

に見えた。そして静かに私の身体をさわつた。私は自分がひよつとしたら幽霊ではないかしらと思う程、もうこの世の中には亡くなつてしまつたものを追慕している調子がNの様子に表われていた。

「私」は力が抜けたNを立たせようとしたが、よろめいてしまふ。「顔はほの白くいくらか濃い目に化粧し」、その化粧から「百合の花のおにに似た香りが、私の鼻を打つた」。Nは「黒つぽいかすりの着物を胸元きつく合わせ紋平をはいていた」。「私」は、繰り返し演習だといい、夜が明けたら使いをやるから、すぐ帰るように諭しながら、「隊の方に後ずさりした」。「私」はNが「戦闘には用のなくなつた私の短剣を白い風呂敷包にして持つていることに気がついていた」。「私」は、そこにNを残し、「くると背を向けると、小走りに、隊内の方に引き返した」。

このように描きだされた「私」とNとの、切迫した状況での逢瀬をNである島尾ミホの側から描きだした「その夜」がある。また、島尾と大平ミホとが交わした、当時の書簡がある<sup>※</sup>。島尾敏雄によって小説として描きだされた「私」と島の娘との交歓の様子と、ミホの側から描きだされた島尾隊長との「その夜」(つまり、「即時待機」のかかった八月十三日の深夜)の様子、さらには、島尾隊長と大平ミホとの間に交わされた書簡とによって、小説だけでは伺えない、このふたりの関係の位相が浮かびあがる。それらから、震洋特別攻撃隊と島の人々とのあいだに幻想された一体感がどのよう

な構造をもっていたのかを明らかにする手がかりを見出すことができる。

まず、「その夜」から見ていこう。

終戦の前々日、昭和二十年八月十三日は旧暦の文月六日、七夕さまの前の晩で星のきれいな宵でした。／私は島尾部隊の隊長さまを待ち侘びつつ「わがせこが来べき宵なりささがにのくものふるまひかねてしるしも」など口遊びながら、行燈に掛けた薄絹を通して揺れる仄かな灯火の明りをたよりに、明るる早暁の星祭のためにと、短冊や和紙にうたを書いておりました。

その中には隊長さまへお捧げしたものもありました。

チドリヤ 鳥 ハマチドリヤ 浜  
 何故お前は泣き屋る  
 又ガウラヤナキユル  
 カナガ 君 ウモカゲヌ 影  
 立っ放に泣き屋る  
 タチドウ 君 ナキユル  
 カナガ 君 ウモカゲヤ 影  
 立ち増さりマサリ  
 タチマサリ 増さり マサリ  
 タチマサリ 増さり マサリ  
 シュヤヌケブリ 塩焼小屋の煙

加那恋ふは塩焼小屋の煙の如く吾が胸うちに絶ゆる間もなし  
 し (『その夜』152～153)

「その夜」はこのようにはじまる。「塩焼小屋」はふたりの待ち逢う場所であった。「わがせこが……」という短歌は、『日本書紀』允

恭天皇八年、衣通姫の歌(紀歌謡65)である。また、短歌は、『万葉集』のつぎような歌を想起させる。

……ますらおと 思へる我も 草枕 旅にあれば 思いやる  
 たづきを知らに 網の浦 海女乙女等が 焼く塩の 思ひそ焼くる 吾が下心

〔万葉集〕巻一五

しかの海女の煙焼きたてて焼く塩の辛き恋をも吾はするかな

〔万葉集〕巻一一・二七四二

との曇り雨ふる川のさざれ波間なくも君を思ほゆるかも

〔万葉集〕巻一二・三〇一二

もちろん、これらの万葉歌が直接踏まえられているとは考えられない。しかし、強いていえば、この短歌が万葉調であることは指摘できよう。このことは、ミホが島尾隊長と自らの関係をどのように幻想していたかを示唆する。すでに、このときの島尾とミホの関係を島に到来したまればとそれを迎える巫女ととらえる吉本隆明以来の見方がある<sup>※</sup>。このことは、想起しておこう。だが、そのことを論じるまえに、もうすこし、このエッセイをたどっておきたい。

「だいが夜も更けたと思える頃」、いつもふたりの連絡役であった「海軍上等主計兵曹の大坪さん」が訪れてきた。大坪は特攻艇の出击が迫ったことを告げ、「身も世もあらず……激した声で言う」と、肩をふるわせてなおも泣きつづり、額を地につけ両手の拳で地面を叩き続けていました。「私」＝ミホは、

北門の側まで来ております

ついでには征けないでしようか

お目にかからせてください

お目にかからせてください

なんとかしてお目にかからせてください

決って取り乱したりは致しません

(同前。155~156)

という「最期の手紙」を大坪に託す。

「私」は大坪が去っていたあと、裏庭の井戸で衣服を脱ぎ、「冷たい水」で禊ぎをする。そのとき、閃光が夜空に光る。「天照大神が天岩屋戸から出現なされた時もかくやありなむなどとちらっと思いがら、この不思議な出来事に息をのんでいますと、敵の照明弾のようであった。三十年の時を経た回想であることを考慮するとしても、そのときの「私」ミホが「天照大神が天岩屋戸から出現なされた時……」といった感じたということも注目しておこう。「私」は急いで部屋に戻り、化粧をし、「納戸へ行き、かねて容易しておいた死出の装束を朱塗りの櫃からゆっくり取り出し」、「急がなければ間にあわない」と思いつつも、「何故か私はことさらにゆっくりとした仕事で、ひとつひとつ確かめるようにしながら事をはこんでいました。「私」は、時が切迫していることを思いつつ、あたかもそれが儀式であるかのように「事をはこんでいました」という。さらに、山奥の疎開小屋へいっている父のための書き置きをしているとき、「遠くの方からもの悲しげな声が聞こえてく」る。それは、「喉の奥

からふり絞るような声で、タケイチロおじが触れ歩いているのでした」。

「皆さん、いよいよ最期の時が参りました、自決に行く時が来ました。家族全員揃ってナハダヌミヤーに集まってください。防衛隊員と男女青年団は握り飯を一食分だけ持って、ほかの人は荷物など何も持たないように、必ず部落全員一人も残らないように集まって下さい」

(同前。156)

「集落の人々にも全員自決の時が来たことを知り、父のための「死出の装束」を整え、書き置きをのこして、外に出ると、そとは意外に静かであった。「私」は、「隊長さまにお逢いするために数えられぬほど幾夜も通い馴れた浜辺を急ぎ足で歩いて行きますと、突然頭上に降りかかるような男の声が落ちてきました」、それは、

「<sup>今夜は特別に</sup>トックベツ <sup>気を張って</sup>キーハトウテイ <sup>見張らんにや</sup>ミハランバ <sup>なら</sup>ナラ  
<sup>今ぞ</sup>ウミヌホウダカ <sup>山のあたりも</sup>ヤマブテダカ <sup>より</sup>イーブン <sup>キ</sup>イテイ  
<sup>つけて</sup>キテイ <sup>見て</sup>ミチユルイヨヘー」

(同前。156)

と叫ぶ、「スパイ監視に出ている防衛隊の人たち」の声であるようだった。普段でさえ震洋隊に近づくことは集落の人々に禁じられていた。「即時待機」の緊迫し、監視のきびしいなかを一人、その震洋隊の近くにまで隊長に逢うためにいくという、「私は退きも進みもならず、渚のアダンの木の下にうずくまってしま」う。「だいが時が経ってから、星の光が翳りあたりが暗くな」と、「私」はふたたび駆け出す。小さな岬を廻り、ガジュマルの木が覆う岩続きの崖際をと

おる。ガジュマルには「河童のような妖怪」ケンムンがすむという。毒蛇であるハブもでる。さらに暗闇のなか磯伝いに歩いて行く。これまで幾度か歩いた磯、牡蠣貝のついた岩や柔らかい砂浜、野次の茂みなどを手探りながら、あるいは海に落ち、驚いて泳ぎながら歩いた磯を、立ったまま歩いて行けるようになっていた。だが、まだ先があった。すでに、「即時待機」し、震洋は出撃準備を終えていた。そこには、兵隊たちが立っている。北門まで「私」は、意を決して海を伝い、むかう。「両手で岩につかまり、足の指先で海の底をまさぐりながら歩いていきますと、腰のあたりに波が大揺れに寄せてきて、その度に身体はふわっと浮き上り岩にぶつかりそうになりました。そして数知れぬ夜光虫の群れが光って砕け散り、腰のまわりは銀の光の波になって流れました。ようやく北門につくと、「ティコホー、ティコホー」と梟が鳴いていた。「さく、さく、さく、さく、大股に砂を踏み足音が近づき、「隊長さま」がやってきた。

足音はすぐ側で止まりました。／ふり仰ぐと、飛行帽、飛行服、白いマフラー、半長靴の搭乗姿で背の高い隊長さまがにこにこ笑って立っていらっしました。／「隊長さま！」と思い、涙がどっと溢れました。嘔きあがってくる感情をぐっと抑えると、喉の奥から嗚咽がこみあげてきて、私は隊長さまの半長靴の上に頬を押し当てて涙をこぼして泣きました。／「大坪が何を言ったか知らないが、演習しているのだよ、心配しなくてもいい。さあ、立ちなさい」／隊長さまは私の両肩を持つ

て立たせようとなさいました。柔らかくあたたかな掌の感触をしびれるようなよろこびと悲しみでからだいっぱい受止めながら、私はため息ばかり出てきて、手足はぐったりと力が抜け、立ち上がることはできませんでした。／隊長さまが御自分の手に力を入れて立たせようとなさった時、私もようやく力を足にこめましたが、充分に力が入らず、隊長さまも私もよろめいて、お互いにしっかり相手のからだを握りしめました。このままずっと放さずに居れるものなら、私のからだは石になってもいいと思いました。／放したくない、放したくない／御国の為でも、天皇陛下の御為でも／……

（同前。172～173）  
「隊長さま」は繰り返し演習であると論じ、翌日、手紙を持たせるから、早く帰るように告げる。そして、後ずさりをするように、戻っていつてしまう。「隊長さまはあの澄んだ声を名残りに私の前から永久に消えていっておしまいになりました。二十七歳のその生涯を今宵南溟の果てに散らして、私が声の限りに呼んでももう再びあの姿をみることに、あの声も聞くこともできなくなってしまいました。取り残された「私」は、砂浜に正座し、震洋特攻隊が発進するのを見据えていた。そして、それを見送ってから、「私は自分のことをしようと決心していました。それは、「海へ突き出ている岩の一番端に立って足首をしっかりと結び、短剣で喉を突いて海中に身を投げる覚悟」であった。

征きませば加那が形見の短剣で吾がいのち綱絶たんとぞおもふ



大君のまけのまにまに征き給ふ加那ゆるしませ死出の御供

だが、震洋突撃隊の出撃はなく、夜が明けてしまふ。「私」は暗闇のなかやうってきた道を引き返そうとする。兵士たち見つかったらどうしようかと迷いながら、真実を話そう、心をつくして話そう、「気持ちを定めて鼻を廻ると、こちらを向いて艇の上に立っている数人の兵士の姿がぱっと目に飛び込んでき」た。

そのとたん、一人がす早く私に背を向けて何かを叫びつつ海の方へ向きました。すると他の兵士たちも一斉に同じように海へ向かって、気をつけの姿勢で立ったではありませんか。／私はこみあげる感激で胸があつくなり、涙がこぼれましたが、その後姿にお辞儀をすると、急いでそこを通り過ぎました。しかしその思い遣りがとても有難く、岬を廻った蔭で見えない彼らに深いお辞儀を捧げて、しばらくはそこに立ちつくしてしました。

(同前。180～181)

一九七四年に書かれた島尾ミホの「その夜」が、島尾が特攻隊長としての体験を幾度となく描いてきた小説に影響されている、あるいは共鳴しあっていると思われることを承知のうえで、そこに描かれている八月一三日の夜の様子をたどってきた。しかし、そこには、島尾の一連の小説には描かれていなかったことが発見できる。

たとえば、「タケイチロおじ」が集落の人々に自決ために「ナハダヌミヤ」(ナハダの宮)に集合するように呼びかけ廻っていたこと、防衛隊がスパイ監視のために見張りに立ち、とくに「その夜」いっつもより監視に気をつけていたこと、「私」が難渋して北門までやってきたこと、翌日の朝、兵士たちが「私」の姿を見つけたが無視してくれたことなどである。つまり、集落には、アメリカ軍が島に近づき、特攻隊の出撃が迫っていることが知れわたっていたことが分かる。それと呼応して集落では、かねての申し合わせの通り「集団自決」が行われようとしていたことも分かる。いいかえれば、八月一三日の「その夜」、緊迫した状況のなかで軍隊と集落とが、ともに死に直面し、自決に向かおうとしていたことが了解できる。そうした状況において、「隊長さま」と「私」の逢瀬がある。このふたりの関係を吉本は、つぎのようにのべている。

島尾敏雄は、「島の果て」の朔中尉にたいする少女「トエ」の愛や、没我的な献身を個体にたいするもののようにかんがえて牧歌をうたいあげている。しかしこの了解の仕方はいくらかの〈異物〉が挿入されていたというべきである。現実の島尾敏雄は、もちろん島の基地隊長であるという位相が、島の少女に優位な先入観をあたえ、ふたりの関係にどんな影響をもつかを測ることができただろうし、意識して抑制もできたにちがいない。しかし、「島の果て」の朔中尉が少女「トエ」にたいしてそうであるように、現実の島尾敏雄も微妙なところで、少女の愛

や没我的な志向を誤解したかもしれない。少女の情愛を微妙なところで、近代風の個人と個人との性愛といったところから外させているのは、他郷からきた島の守護神にたいするもてなしと尊崇といった、古代的な習俗的な性愛の要素である。朔中尉がこの要素に戸惑いをかんじないで、個人としての自分を好いてくれるもの、と解したとすれば、かれもまたいつ下命されるかもしれない特攻進発をまえにして、異常だったからにちがいない。朔中尉はまがうことない近代風のインテリとして描かれているが、古代の習俗をのこした南島の風物と集落を背景に、朔中尉と関係づけられている少女「トエ」の情愛は多分に土俗的である。この裂け目は朔中尉にも「トエ」にもうまく気付かれていない。やがて気付くとすれば、戦争が終わり、朔中尉が近代インテリとして都会風の日常生活を営んだときである<sup>85</sup>。

「島の果て」において「朔中尉」が、「少女「トエ」の愛や没我的な献身」が「他郷からきた島の守護神にたいするもてなしと尊崇といった、古代的な習俗的な性愛の要素である」ことに「戸惑いをかんじないで、個人としての自分を好いてくれるもの、と解し」ていたとすれば、「いつ下命されるかもしれない特攻進発をまえにして、異常だったからにちがいない」。とすれば、朔中尉は、むしろ、「島の守護神」としてふるまい、少女「トエ」もそれを迎える島の巫女としてふるまっていたのだ。そこに相互に「誤解」があったかもしれない。しかし、それは、「島の基地隊長であるという位相」を抜き

にしては起こりえなかった。いいかえれば、みずからの死を賭けて「島」を守ってくれるにちがいないという島の人々の思い込みに「トエ」のふるまいも同調していたからであるし、「特攻進発」の「下命」によって死を免れられない朔中尉自身の「近代風のインテリ」である意識が麻痺していた、というべきだろう。そこには、死に直面する島の人々と島を守るために配備されたと思込まれた軍隊とのあいだに、いわば、死の共同性が生成し、その共同性に「対の男女の関係が同一化されるという「異常」な状況があった。もちろん、このことは、「島の果て」だけではなく、「その夜」に描きだされたことからもういうことができる。しかし、少女「トエ」は、大平ミホとまったく同一ではない。大平ミホもまた「都会風の日常生活」とまったく無縁であったのではない。

彼女は一九一九（大正八年）生まれ。父・文一郎は、琉球南山王の末裔、加計呂間島の旧家第十六代目の当主。京都の大学に学び、文学に造詣が深く、日記を漢文でつけ、漢詩を唐音で口ずさむことができた。この父から、ミホは小学生の頃から漢詩・和歌などの手ほどきを受ける。さらに、日出高等女学校（東京）に進学、このころ、詩・短歌に興味を持ち、短歌会「ポトナム」の会員となり、歌人・小島清に支持した。卒業後、小島君三の植物病理研究室のもとで菌の人工栽培の手伝いをする。一九三八（昭和一三）年、病氣のため加計呂間島に帰り、一九四四（昭和一九）年一月、出征した教員に代わって、押角尋常小学校（国民学校）の教員となった<sup>86</sup>。

島尾と出会ったとき、すでに二十五歳であった。すくなくとも「少女「トエ」」として描かれるような年齢ではなかった。さらにいえば、集落のなかでは「近代風のインテリ」のように見られていた可能性がある。いいかえれば、彼女が「少女「トエ」」のようにふるまっていたとしたら、彼女もまた死に直面した状況のなかで「異常」あった。その「異常」さの様相を、そのときふたりが交わした往復書簡からうかがうことができる。

本を藤井さんに行つて貰ひます。お暇な折にお読みください。島崎藤村と北条民雄です。／昨日ミホはジイドの「狭き門」を読み返しました。でもちつとも頭に入りませんので途中でやめて源実朝の「金槐和歌集」を読みました。胸に惻々と伝はるものがありました。以前は外国の小説を夢中になつて読みましたが、近頃は気持ちが寄つていきません。近頃「古事記」や「万葉集」には涙をする程です。そして父に和歌のことを教へて貰はうと思ふやうになりました。いい歌をあなたにお捧げしたいのです。(七月一四日)

「以前は外国の小説を夢中になつて読」む女性であつたミホが、「金槐和歌集」に惹かれ、「古事記」や「万葉集」には涙する」ようになっていた。なぜか。「外国の小説」をよむことは、そこに描きだされる人々の屈折した心情を翻訳文体から感受することだ。そのためには、必ずしも親和的とはいえない文脈をたどり、意味を分節するような緊張が維持されなければならない。しかし、「古事記」や

「万葉集」のことばや表現はそうした緊張なしに親しいものとして受けいれることができたからだ。そして、「いい歌をあなたにお捧げしたい」と願う。もちろん、それが恋愛感情の発露であるとして読むことができるが、しかし、見落としてはならないのは、ふたりのおかれた状況と切りはなすことができないことだ。

神奈備にひもろき立てて祈りませう

加那(吾背子)が御生命護らせ給へと(七月)

特攻隊長である恋人が死を免れないことを知りながらも、このようにうたうこと、しかも、「加那(吾背子)が御生命護らせ給へ」と「祈」る神とはいかなる神であつたのだろうか。「神奈備にひもろき立てて」という表現は、あきらかに『万葉集』のことばであつた。

隊長さだけが見え、隊長さまのお声だけが聞こえ、隊長さまの御事だけが心の内にあるのみでございます。そして只管に隊長さまの御出撃のお供をさせて戴く日を待つのみでございます。

大君の醜の御楯と征き給ふ

加那(吾背子)ゆるしませ死出の御供

征き(出撃)ませば加那が形見の短剣で

吾が生命綱絶たんとぞ念ふ(七月)

特攻隊長の死の「御供」を願う、もちろん、特攻隊長がそのことを望んでいたかどうかはたしかではない。しかし、「加那が形見の短剣」とは、「隊長さま」が身につけていた帯剣であり、特攻艇で敵に突撃するときには不必要なものであつた。それを「隊長さま」が

ミホに授けていた。それは、集落の人々が「集団自決」のために渡されていた手榴弾と同じ意味をもっていた、というべきだろう。そして、短歌に表れる、「大君の醜の御楯」や「とぞ念ふ」といった表現はまぎれもなく『万葉集』のことではある。

恋ひて死なんと よみいでし／あつきなさは たがうたぞ／  
かなしからずや 清姫は／蛇となれるも 恋ゆえに／やさしか  
らずや 佐容姫は／石となれるも 恋ゆえに／女ごころはい  
やさらに／ふかきなさけの こもるかな

古の女人も、明治の麗人も、そして昭和の御代に生まれし身も、熱き想ひは変はらじと切なくなりませう。(七月?)

「恋ひて死なんと」は、『万葉集』に見られる恋歌の常套表現である。また、「清姫は／蛇となれる」は道成寺説話「佐容姫は／石となれる」は筑前風土記の松浦さよ姫の話である。この七五調の詩には、「古の女人」の例はあるが、「明治の麗人」は見あたらない。いいかえれば、「古の女人」と「昭和の御代に生まれし身」とは「明治の麗人」を越えて、「熱き想ひは変わら」ないという同一化されている。詩の表現の巧拙さを用いではない。みずからの思いをどのようなものとしてとらえているかを見たいのだ。

一对の男女の関係(吉本に倣っていえば対幻想)は、共同幻想と位相を異にする。いいかえれば、恋する男と女にとって相手が社会的にどのようなものであるかとは関係なく思いあうことであるとすれば、相手が社会においてなにもものであっても構わない。もちろん

ん、生身の人間は、たえずなにかであるようにふるまわなければならない。他者のまなざしやふるまいに異和を感じるの、そのようにしか生きられないからである。こうでしかないことこのようでありたいこととのあいだにはたえず亀裂が立ちあがる。この亀裂が麻痺させられるようなことがあるのだろうか。

「隊長さま」とミホとの関係が、「戦争のあいだじゅう、そこで営まれた死の準備はわがままな虚構であったと言える。そこでは古代ばかりがかりそめに展開した」(「廃址」)と島尾が書きとめていくような状況であった。そのことは、往復書簡においても確認できる。「隊長さま」とミホとの関係を表象す歌やことばが「古代」的であったということでもある。つまり、あの亀裂の存在は戦争による死を直面した島の集落の人々と特攻隊・基地大隊との「虚構」の「古代」によって麻痺させられていたのだ。そこでは、島の娘と「隊長さま」との恋愛もまた巻きこみ、彼と彼女の逢瀬が、軍紀違反であることを承知しながらも黙認していた先任士官たちをも巻き込んでいた。逆にいえば、そのような黙認の背景には、戦争による死に直面した「虚構」があったのだ。しかし、そうだからといって、あの亀裂が消去されるわけではない。そこに歌があり、ことばがあった、と見るべきなのだろう。それだけを取りだせば、ふたりの関係がいかに美しく、純粹なもののように見える。だが、それがどのような働きをしたのかを見ると、「古代ばかりがかりそめに展開した」という島尾のことは重い。もちろん、「古代」そのものではない

い。近代が創りだしてきた「古代」である。近代の「古代」表象である。このようにとらえるとき、座間味島の「集団自決」が忠魂碑の前に集合せよと呼びかけられたことが、島尾の「似すぎている」という呟きに通底する。すなわち、その忠魂碑に刻まれた「海ゆかば」もまたそうした働きを負った「古代」表象であった。

戦場に行く、それは死を受けいれることであつた。あるいは、戦場に巻きこまれ、アメリカ軍に追い詰められ、死に直面したものたちも、また死を受けいれなければならなかつた。みずからの死を受けいれ、その死をどのようなものとして受けいれるか、拒むことのできない死はどのようなものでなければならぬのか。その死が犬死ではなく、なんらかの栄光に与ることができるのか、つまり、共同性に転位できるのか。そのようなとき「海ゆかば」がうたわれ／うたわされたものではなかつた<sup>32</sup>。

### 第三章（承前）・注

29 青土社。2001。

30 黒岩比佐子『日露戦争 勝利のあとの誤算』（文春新書。2005）

によれば、「ポースマス条約」に反対する日比谷焼き討ち事件を中心とする暴動は、時の内閣桂太郎の謀略であつた可能性があるとという。しかし、そうした謀略の背景には、ここに述べた「ナシヨナリズム」があつたと見なければならぬ。つまり、暴動をどのように鎮圧するかという政治テクノロジーが、そこに

働いていた可能性はあるにしても、「ポースマス条約」への不満がなかつたのではない。

31 すでに指摘のあるように、柳田民俗学が立ちあげるのは、日本になかの地方差を求めることであつた。また、それと呼応して神話学も、この時期に盛んになる。さらには、国語学も比較言語学的方法から伝統的な日本語研究・方言への視線を向けはじめ。いずれも、日本の内部に差異を求め、日本の再構築を目指していた。文化とは他との差異を見いだすことである。この時期、文明に代わつて文化という言葉が流行するのは、こうした動向と無縁ではない。

32 中山晋平「童謡及び民謡の作曲に就いて」（百田宗次編『現代詩講座』第7巻所収。1930）

33 『東京音楽学校百年史 演奏会編 第一巻』（1990）。625

34 山田耕作「歌謡作曲上より見たる詩のアクセント」（『詩と音楽』第二巻第二号初出。引用は岩波書店『山田耕作著作全集1』所収2001）。137。

35 注34山田同書。142～143。

36 イ・ヨンスク『国語』という思想』（岩波書店。1994）

37 安田敏朗『日本語学は科学か』（三元社。2004）

38 山田耕作「欧州交響楽の菱形的趨勢」注34同書所収。88。

39 團伊久磨『私の日本音楽史』（NHKライブラリー。1999。278）。

- 40 注39 團同書。268～272。
- 41 小島美子『日本童謡音楽史』（第一書房。2004）。i・ii。
- 42 注39 團同書。
- 43 『日本のうた』第1集（野ばら社。1998）。314。
- 44 日本のわらべ歌・民謡などの民俗音楽の分析から小泉文夫が見いだした「テトラコルド（四度）」は、日本の民族音楽だけではなく、東アジアの音楽にも見られる。日本のわらべ歌などに見られるテトラコルドは、田舎節・都節・律・琉球の四種である。さらに、この四種は、四度を積み重ね、音階として使用される一方、相互に組み合わせられて使用されることがある。そのつながり方によって、コンジャンクション conjunction、ディジャンクション disjunctionが見られる（小泉文夫『日本伝統音楽の研究1—民謡研究の方法と音階の基本構造—』音楽之友社。1988）。
- 45 『音楽大事典』第1巻（平凡社。1981）の「音階」の項に、小島美子が、「大正期には山田耕筰、藤井清水、中山晋平ら作曲家たちも創作の必要から実際的な研究を進めたが、なかでも中山晋平は譜8のような形が本来の田舎節であることを明快に把握していた（作曲の実際）——〈アルス音楽大講座〉第4巻。1986」という指摘をしている。
- 46 『日本の詩歌別巻 日本歌唱集』（中公文庫。1974）
- 47 日本の音階についての研究史について、いささか補っておく。
- 48 う。音楽取調係で伊沢修二の同僚であった上原六四郎は、一八九五（明治二八）年、『俗楽旋律考』を上梓する。この書において、上原は、日本の伝統的な音階が五音階であることを明言し、二種の音階のあることを述べている。田舎節と都節である。ただし、これらの音階には、上行と下行において、一部音の変わることがあるとする、上原の理解は、このちがままな議論を呼ぶことになる（注44小泉前掲書。194～197）。
- 48 中山晋平「民謡作曲」（小松耕輔主幹『西洋音楽講座』所収。1935〔大正一四〕）。
- 49 注46同書。
- 50 この二者択一の様相は、昭和初期から一〇年代の右翼思想の内部での論争の焦点であった。片山杜秀『近代日本の右翼思想』（講談社。2008）は、あるものとしての「日本」をどのように思想的に錬磨していったかが詳しい。また、井上義和『日本主義と東京大学・昭和期学生運動の系譜』（柏書房。2008）には、昭和一〇年代の「観念右翼」と「革新右翼」との差異が説明されている。
- 51 小宮多美江「日本の作曲」をめぐる論争」（『近代日本と音楽』所収。1976。亜由美出版。）
- 52 山根銀二「日本的作曲の問題」（『日本評論』1936.11）' 原太郎「日本国民音楽論の性格」（『音楽評論』1936.10）など。
- 53 『音楽研究』1935。第1巻2号。

54 『音楽新潮』1936.2。

55 注50小宮同論文。

56 注50小宮同論文。

57 高橋均『信時潔伝抄 五一人・生活・知られざる曲譜―』(『音楽の友』1975.1)

58 桜井哲夫が『戦争の世紀―第一次世界大戦と精神の危機―』において指摘するように、ヨーロッパでは、*Après la guerre* (戦後)とは、第一次大戦後を指す。この戦争によって、従来のさまざまな価値観が疑われ、否定された。この戦争に従軍した知識人たちを含めた戦後の文学・芸術・建築などの運動は、その衝撃と無縁ではない。そうした状況のなかに信時はドイツ留学したのだ。

59 『西田幾多郎全集』巻二巻所収(岩波書店。1966)。390。

60 植村和秀『日本』への問いをめぐる闘争―京都学派と原理日本社―(柏書房。2007) 46

61 本誌七三号『海行かば』―万葉の近代―参照。

62 中山晋平が、野口雨情の『自由朗唱』について指摘していたことを想起したい。

63 『沖縄音楽の先駆』といわれる宮良長包(1883[明治16]〜1939[昭和14]年。三木建『沖縄音楽の先駆 宮良長包』ニライ社。2002)は、大正期の童謡運動に呼応して作曲し、音楽家・音楽教育家として活躍した。宮良の作品には、有名な『鳩間節』

「安里屋ユンタ」「えんどろの花」などがある。宮良は、一九二七(昭和二)年、宮良當壮との共著『八重山古謡』第一輯。一九三〇(昭和五)年に第二集を出す。これは、當壮とともに、八重山諸島のうたを採譜したものである。この採譜・調査には、柳田国男の示唆があった。長包の昭和になってからの作品には、沖縄音階や八重山音階を反映したものがあつた。長包が体得した音階が反映しているといえるだろう。

#### 第四章・注

1 『保田与重郎全集』第一五巻所収(講談社。1987)。初出『実業之日本』一九四四(昭和一九)二月一五月号。

2 『花明かり 新城貞夫歌集』(沖積社。1979)

3 写真1〜4は、丸山が二〇〇七年二月に撮影したものである。

4 座間味村史編集委員会『座間味村史』上巻。1987。

5 注4同書。

6 四大祭とは、元始祭(二月一日)、紀元節(二月一日)、天長節(四月二九日)、明治節(二月三日)である。

7 謝花直美『証言 沖縄「集団自決」―慶良間諸島で何が起きたか―』(岩波新書。2008)によれば、この「集団自決」という呼び方は、現在では「強制集団死」と併記されることが多い、という。「一九八四年の家永第三次教科書訴訟をきっかけに、集団自決という言葉が、住民がみずから死を選んだと誤解させる

構造を含むことが指摘され、日本軍の強制性を強調した「強制集団死」という言葉が用いられるようになった」という(8)。それを踏まえ、集団自決は括弧付きで「集団自決」と表記されるようになった。本論もこの謝花の指摘にしたがっている。

8 宮城晴美『新版 母の遺したもの―沖繩・座間味島「集団自殺」の新しい事実―』(高文研。2008)

9 沖繩タイムス社編『鉄の暴風』(沖繩タイムス社。2001。第10版)。この『鉄の暴風』において、「自決命令」が赤松嘉次隊長からだと記述されているが、この記述にたいして、曽根綾子『ある神話の背景』(PHP新書。1992。『沖繩戦・渡嘉敷島「集団自決」の真実―日本軍の住民自決命令はなかった―』WAC文庫。2006年改題再版)が、赤松隊長の「住民自決命令」はなかった、それは、この『鉄の暴風』において作られた「神話」である、関係者たちの聞き取りをもとに書いた。また、

大江健三郎は『沖繩ノート』(岩波新書。1970)において、「渡嘉敷島での集団自決を強制したと記憶される男」として「守備隊長」へ言及していることにたいして、当事者である赤松嘉次と座間味島の梅沢裕は、二〇〇五年、岩波書店と大江同書、家永三郎『太平洋戦争』における自決命令の記述にたいして名譽毀損であるとして、大阪地方裁判所に訴えをおこした。その際に原告側が証拠として提出したのが、宮城晴美の『母の遺したもの―沖繩・座間味島「集団自殺」の新しい事実―』(高文研。

2000)である。この書は注8にあげた旧版であり、宮城はこの新版に彼ら元戦隊長たちがどのように旧版を利用したかを述べているとともに、新版において「軍の強制」の問題について新たな視点を書いている。

10 注9同書。この事件を小説にした霜多政次『虜囚の哭』(『沖繩文学全集 第七巻』1990。なお、初出は『文学界』1961.8。題名「虜囚の歌」である)がある。

11 特攻艇は、ルソン島での攻防戦(1944年5月(昭和19年)20年)において使用された。当初、アメリカ軍は、この特攻艇の出現にとまどったが、すぐに対応策を採り、以後上陸作戦では、この特攻艇を防御する対策を採っていた。慶良間諸島の上陸作戦もそうした対策の一部であった。儀同保『陸軍水上特攻隊ルソン戦記』(光人社。2003)、木俣滋郎『日本特攻艇戦史 震洋・四式肉薄攻撃艇の開発と戦歴』(光人社。1998)を参照。

12 『島尾敏雄全集』一七巻所収。1963

13 注12同書。

14 『震洋の横穴』(『震洋発進』所収。潮出版社。1967)。

15 島尾敏雄が赤松嘉次と自らを重ね合っていることについて、鈴木直子「シマオタイチョウを探して―「ヤポネシア論」への視座―」(『南東から南東へ―島尾敏雄研究―』所収。和泉書院。2006)に示唆された。鈴木論は、島尾が、特攻艇の隊長であった過去と敗戦後どのように向き合ってきたか、島尾の「ヤポネシ



「オ論」との関連において位置づけなおそうとしている。島尾にとって、この那覇での赤松事件との遭遇は、そのような島尾にとって、衝撃的な事件であったことは確認できる。しかし、それを踏まえて島尾が自らの現在とその体験とにどのように架橋していったのかについては、鈴木論においても今後の課題としているようだ。本論は、島尾を論じることが目的ではないが、島尾とその妻・ミホとのかかわりについては、のちに言及したい。

注11にあげた儀同保、木保滋郎の両書による。

注11にあげた木保同書がまとめた表によれば、以上のとおりである。ただし、この表が情報として正確であるかどうかは疑問がある。なお、第五戦隊以下（第二〇戦隊はフィリピン、第二一戦隊、第二五戦隊は台湾に配備された。なお、第三〇戦隊は、配置予定地への出発ができず、字品にとどまった。

注8 宮城同書。

注8 宮城同書の母親が残したノートからの引用。23～25。

曾根綾子『沖繩戦・渡嘉敷島「集団自決の真実—日本軍の住民自決命令はなかった—」(WAC。2006。本書は、『ある神話の背景』(PHP文庫。1992)の改訂版である)。279～280。

島尾は、幾度となく、この体験を小説として書いている。その主要な作品を列挙しておく。

①「島の果て」(『ヴァイキング』4号。1948.1)

②「孤島夢」(『光曜』1号。1946。)

③「徳之島航海記」(『芸術』1948.10月号)

④「アスファルトと蜘蛛の子ら」(『近代文学』1949.7月号)

⑤「ロングロングアロウ」(『人間・創作集』1949.11)

⑥「出孤島記」(『文芸』1949.11)

⑦「朝影」(『現在』2号。1951.2)

⑧「夜の匂い」(『群像』1952.2)

⑨「離島のあたり」(『新日本文学』11月号1953.11)

⑩「闘いへの怖れ」(『明窓』1955.1月号)

⑪「星くずの下で」(『中央評論』37号。1955.3)

⑫「出発は遂に訪れず」(『群像』1962.9)

⑬「その夏今は」(『群像』1967.8(『日に繋ぎつ』)所収。中央公論社。1968)

①～⑤は『島尾敏雄作品集』第一巻(晶文社。1961)、⑥⑧同集第二巻(1961)、⑦⑨～⑪は同集第三巻(1962)、⑫は同集第五巻(1967)所収のものを参照した。なお、同集第三巻所収の「廃址」(『人間専科』1960.1月号)は、一〇年後に島を妻ケサナと訪れたときのことを描かれている。

22  
いずれも『海辺の生と死』所収(創樹社。1974)。ただし、「特攻隊長のころ」は島尾敏雄「幼年記」(弓立社。1973)、「筐底の手紙」は「島尾敏雄非小説集成」第六巻の付録として、それぞれ書かれたものである。「その夜」は書き下ろしである。なお、以下の引用は、すべて『海辺の生と死』からである。

23 注21「出孤島記」。<sup>33)34)</sup>なお、注21にあげた他の作品においてもにも、同様の場面が繰り返して描かれている。

24 島尾敏雄・ミホ「愛の往復書簡―昭和二十年一月～八月まで（未発表書簡を含む）―」（『マリークレール』97号。1962）。なお、その一部は、島尾敏雄『幼年記』（弓立社。1973）と重複がある。

25 『吉本隆明全著作集 9 作家論Ⅲ 島尾敏雄』勁草書房。1975。48～49。

26 注24同書。48～49。

27 島尾ミホ・志村有広編『島尾敏雄事典』勉誠社。1990。「島尾ミホ」の項を参照。記述者・志村有広。87～88。

28 注24に同じ。

29 神奈備にひもろき立てて祝へども人の心は守りあへぬかも

（『万葉集』巻一一・二六五七）

30 注21参照。

31 小説「朝影」には、「青麻隊長」が島の女のもとに通っていた帰りに同じように女のもとに通っていた烹炊所の主計上等兵と朝帰りの途中にであうことが書かれている。この小説では主計上等兵は罰せられていないが、他の小説では、先任将校たちから罰を受けている。だが、「隊長」は黙認されている。なお、この軍隊と島のあいだに立ちあがっていた共同性が、文字どおり一時的な幻想であったことを島尾は、「その夏今は」（注21参照）で描いている。終戦が知らされた翌日、湾内の往来のために徴

32

用していた剗船を返して欲しいと特攻隊に申し出てきたものの、隊長に面会するために鯉を持参した村人が鯉を返してくれとやってくるなど、島の人々の軍隊にたいする態度は一変する。

注20の曽根同書に、「村の四人の女性たち」から「集団自決」についての当時の様子の聞き取りを載せている。そこに、つぎのような発言を見出すことができる。

曽根「私、本島のほうで、最期の時の話を伺うと誰か一人、わりとはっきりと《死のう》と言ってる人がいるというんですよ」

B「あのね、みんな家族のうちで、家庭内のうちで誰かが……」

玉井「それを一番最初にやったのは……」

皆「（くちぐちに）わからんよ」

A「軍から命令しないうちに、家族、家族のただ話し合い」

B「海行かば、うたい出して」

C「芝居みるように人を殺したですね、天皇陛下万歳も」

玉井「そのとき、天皇陛下万歳という音頭は、誰がとったの？」

B「わからん、だれがとったいね。あんどとき、あれ《日本魂》

だも《》（170）

※玉井とは、曽根に同行した村長である。

〈まるやまたかし・本学教授〉