

日露戦争期の歌謡にみる愛国心と敵愾心

—軍歌からパロディまで—

細川周平

国際日本文化研究センター

はじめに

日露戦争については、外交や経済や軍事の方面の他に、最近では教科書、報道、墓所、記念碑、建造物、図像、映像、文学、性別など公文書からは浮かび上がってこない人々の文化、体験、考え方を探った研究が増えている¹。政治家や軍人や財閥の視点ではなく、日常生活の視点で日露期を捉えようというもくろみで、大国家事業がもたらした一時的熱狂がさまざまな形で分析されている。国家権力対抵抗する民衆という従来の民衆史の図式にあてはまらない見方、両者の協力ないし共謀関係を浮き彫りにするような見方が現れている。たとえば国家の宣伝を虚像の押しつけと一方的に解釈するのではなく、それを信じる国民の心情の醸成という観点から捉えるような論考が出ている。国民感情やそれを支える銃後のメディアや商品が論じられてきたが、まだ歌についての包括的な研究は出ていないようだ。ここでいう歌は節をつけ、感情的に高められた声の表現全般を指し、感情の発露の一樣態として欠かせない。軍歌のような明治に生まれた種目から琵琶歌や浄瑠璃のような伝統的な語り物、それに詩吟や俗曲までを含む。日露戦争期の音楽についてはもちろん軍歌についての著述が多いが、それに尽きるわけではなく、その裏面にあたる伝統的な種目をあわせて考える必要がある。いずれも既存の修辞法に則って、国民的な大事件を描いていて、際物的な性格が強い。量産されたが流布した曲はわずかで、そのなかで後世まで残ったのはほんの一握りにすぎない。それだからこそ、一時的な沸騰状態の様子がよく映し出されている。本論文は官が発注する軍歌から巷でもてはやされたロシア侮蔑歌までを概観することで、日露戦争期の文化の一側面を照らすだけでなく、教育音楽や軍楽隊、コンサート音楽中心に調べられてきた近代日本の音楽史の手薄な部分を補うことを意図している。

軍歌

戦争が直接作り出す音楽の代表は軍歌である。西洋音楽文化と出会って初めて生まれた種目で、学校唱歌とは歌詞の傾向違いはあっても、音楽構造上の違いはない。四分の二か四分の四拍子、四小節単位の構造、西洋長音階を日本風に合わせたヨナ抜き長音階で書かれた旋律、一音一シラブルの歌詞。こういう特徴は両者に共通している。歌詞内容に違いがあると述べたが、唱歌の徳育思想と軍歌の愛国思想の間には互換性があり、唱歌集のなかには軍歌と分類しても差し支えない曲も含まれている。日清戦争以前には過去の事跡を扱った「抜刀隊」「元寇」のような軍歌が作られたが、戦争が近づくと中国への敵愾心をあおる歌が現れ、唱歌・軍歌に合わせて行進する兵隊ごっこが子どもの間ではやった。唱歌や軍歌は路上の歌い手によって替え歌が作られ、従来の唄とは違うタイプの音楽的感性

を人々に広めた。

いったん型ができあがると、唱歌も軍歌も量産された。日清戦争期には大きな戦闘、武勲があるたびに間髪を入れず歌が発表された。作詞作曲家の創造性が向上したというより、戦時緊急出版体制に対応できるようになった見るほうが正しい。新聞社の歌詞の一般募集もあり、文学者が優秀作を選び、作曲家が旋律をつけるという昭和に花開く募集歌の動員体制、流れ作業が、既にこの時期に稼動を始めた。数百曲のうち、人工に膾炙したのはごくわずかだったが。

同じ体制は十年後にも繰り返された。唱歌の作者が同時に多数の軍歌を作って、非常に多くの軍歌集が出版された。そのなかで最も官に近い一冊は、文部省編纂『戦争唱歌』第一・二編（日本書籍）だろう。第一編は開戦の年の11月13日に初版が出て、一ヵ月後には一五刷に達している（民音音楽資料館所蔵）。相当な売れ行きだったと見てよい。曲をつづればそのまま戦史になる。まず「ロシヤ征討の歌」に始まり、「第一回旅順口攻撃及び仁川沖海戦の歌」（1904年2月9日、2月24日）、「九連城占領の歌」（5月1日）、「南山占領の歌」（5月26日）、「得利寺附近戦争の歌」（6月15日）、「旅順港海外海戦の歌」（7月30日）までが第一編に収められている。第二編（1905年3月15日発行）は明治天皇御製「児らはみな」に始まり、「兵士の門出」「8月10日の海戦」、「蔚山沖の海戦」（8月14日）、「遼陽占領」（9月1日）、「野戦病院」、そして最後に「戦死者葬送」で終わる。この巻が出たころには、非常に多くの戦死者が出ていて、遺族に対する配慮がこの曲を最後に置く編集になったのかもしれない。御製歌に始まり、「亡き霊」の葬送に終わる構成は意図的に国＝大君のための名誉の戦死を讃えている。作詞は佐佐木信綱作と明記されている数曲以外は「本省吏員」に帰され、作曲は上真行（うえさねゆき）、小山作之助、楠美恩三郎の三人が当たり、このうち上が最終的なチェックをしたとある（三人とも東京音楽学校の教師）。曲ごとの作者は記されていない。学校唱歌集でも、作曲者の個人名が明記されない習慣があり、軍歌集もそれを踏襲した。収録曲が流布した形跡はない。しかし戦時中、あまた出版された軍歌の特徴をよく捉えているので、検討を加える。

第一編の巻頭歌「ロシヤ征討の歌」は戦争の目的を次のように定めている。「討てや討て討てロシヤを討てや わが東洋の平和を乱す 敵ロシヤを討て討て討てや わが帝国の国利を侵す 敵ロシヤを討て討て討てや」。これに続いて、満州を不当に領有し、韓国の国境を侵して東洋平和を乱したとロシアを非難し、日本の辛抱強い交渉を譲らなかったの、「霹靂一声勅は下りぬ」と宣戦布告を正当化している。いうまでもなく、当時の公式見解そのままを七五調に載せている。「討て」の連呼からは前のめりの叫びだけが聞こえてくる。日本人作曲の最初の軍歌のひとつ「皇国の守」（外山正一作詞・伊沢修二作曲）には、「来れや来れ」「進めや進め」の前例がある。ヨーロッパの愛国的な歌（特に有名だったのは「ラインの護り」と「マルセイユーズ」）にならって、民を行進にたきつけようとするとき、このような連呼が作詞者の頭に真っ先に浮かび上がったのだろう。

その後に並べられた実録物は、日清戦争の軍歌が作り出した定型を引き継いでいる。まず戦闘直前の叙情的な風景が述べられ、やがて敵の姿が現れ、激しい衝突があり、撃退し、最後に日本軍を讃える。このような起承転結を多くの歌が持

っている。佐佐木信綱作と明記された「第四回旅順口攻撃の歌」を例にとると、起は「旅順の空に星飛びて ほのぼの明るる夜の海 老鉄山の沖遠く たなびき渡る黒煙」。承は「敵の駆逐の六隻と 見るより甲の駆逐隊 朝潮、霞、暁は荒波蹴立て進み行く」で、それ以降、長い戦闘場面が描写される。この歌には結らしい結はないが、続きを描く「第七回旅順口攻撃の歌」は「光そへたる日の旗は 煙吹きとく黄海の 春風にこそなびきけれ」の文句で歌を結んでいる。戦い終えて安らぎがもどるというような結びは他にも多い。琵琶の軍記物にさかのぼる詩作法である。明治の他の民衆的な歌と同じように、非常に長大な詩が印刷されているが、最後まで歌われることはほとんどかまತ್ತくなかっただろう。詠むための歌という意味が大きかったと思われる。

『戦争唱歌』は高等小学校の教室で教えることを目的としていて、第二編の御製（「児らはみな 軍のにはにいではてて 翁やひとり 山田もるらん」）には、これを「奉掲シ児童ヲシテ之ヲ敬唱シテ御盛徳ノ一端ヲ感佩シ益忠勇ノ志氣ヲ發揮セシメンコトヲ期セリ」と注記され、大元帥である天皇を戴く戦であることを強調している（これには「君が代」と同じ律音階の旋律がついている）。第二編の最後は「野戦病院」と「戦死者葬送」となっていて、それまでの勇壮な死とは相容れない悲しげな情景を詠っている。前者では教会経由で輸入された「リパブリック讃歌」に似た部分があり、それまでの戦闘歌と違う雰囲気を作り出している。後者は西洋的なフレーズのイ短調の旋律で、「感ヲ以テ」という珍しい表情指定にふさわしく、最後にはフェルマータと三連符を使い、もったいぶって終わっている。このような終止は明治の曲としては異例だ。三人の作曲家の合作なのか、輸入曲の転用なのか、調べがつかないが、どちらの場合でも注目に値する。前者ならば「明治離れ」した作風を既に日本人が書けたということに驚くし、後者ならば典拠が気にかかる。楽譜を掲げておくので、読者の教示を待ちたい。「戦死者葬送」の歌詞は

一
日影さびしく雲愁へ
木木の梢に風むせぶ
み空高くも澄みのぼる
「吹きなす笛」の楽の音や
あはれあはれあーあはれや

二
生きて帝の楯となり
死して歴史の花となる
大和心をあざやかに

図1. 「戦死者葬送」の楽譜

感ヲ以テ

ヒ カ ゲ サ ビ シ ク リ セ リ レ ヘ
い き て み か の た て と な り
タ マ チ オ カ シ テ タ タ カ ロ シ

キ ギ ノ コ ズ エ ニ カ ビ ム セ ア
し し て れ き し の は な と な る
キ ミ ガ ウ ツ シ ミ イ マ ア ラ ズ

ミ ソ リ タ カ ク モ ス ミ ノ ホ ル
や ま と こ ろ を あ ざ や か に
ア マ ガ ケ リ ツ ツ ー ト ホ ナ ガ ク

フ キ ナ ス フ エ ノ ガ ク ノ ネ ヤ
か が や か し つ る ま す ら な ヤ
ミ ー ク ニ マ モ ラ ン ナ キ タ マ ヤ

ア ハ レ ア ハ レ アー ア ハ レ ヤ
あ は れ あ は れ あー あ は れ ヤ
ア ハ レ ア ハ レ アー ア ハ レ ヤ

輝かしつるますらをや
あれあはれあーあはれや
三
弾丸を冒して戦ひし
君が現身今あらず
天翔けるつつ遠永く
み国護らん亡き霊（たま）や
あはれあはれあーあはれや

大君のために捧げた命という主題は軍歌の大きな柱だが、鎮魂と表裏一体になっている。死を恐れぬ将兵を讃える一方、死に報いることを忘れない。海軍でも陸軍でも儀制曲（礼式曲）として「君が代」に続いて第二号に大伴家持にちなむ「海ゆかば」（有名な信時潔の曲とは別）を定めている。「戦死者葬送」では死は「大和心」に昇華されている。よく知られているように、「大和心」とその類語の「大和魂」は国のための死と不可分のモットーとして戦争中に濫用された²。曲中の「吹きなす笛」は海軍の葬礼歌で「吹きなす笛のその音も／捧ぐる旗のその色も／ものの哀を知顔に／けふはものこそ悲しけれ・・・」という荘厳な歌詞を持つ。名誉の戦死者は海上で礼式に則って送られ、見事「歴史の花」となって散っていったと詠っている。当時の「歴史」は神話時代も含まれていて、神武天皇の東伐以来の戦いの死者の系譜に、日露戦争の犠牲者を列していると解釈できる。「戦死者葬送」はまさに歴史の記録のなかでしか花咲かなかった鎮魂曲といえるだろう。

「橘中佐」

中世以来の戦記物では英雄の活躍が人気の柱になってきたが、軍歌でもまた英雄譚は好まれた。面白いことに、死して初めて軍歌に値する英雄になった。いいかえれば、軍歌は死せる英雄を讃える表現形式と暗に定められていたようだ。

「東郷元帥を讃える」というような軍歌は書かれなかった（彼を讃える詩は発表されたのだが）。凱旋の軍歌は多いが、そのなかに人名を含む歌はない。乃木の名前を入れた詩「水師宮の会見」（佐々木信綱作）が明治40年代、『尋常小学校読本』に掲載されたが、曲がついたのは大正2年、つまり彼の自刃後だった。生きた個人を表彰しないのは、軍歌の不文律なのかもしれない。軍歌は無名の兵の勇ましさを忍従を讃える一方で、英雄の鎮魂、追悼の意味を強く帯びている。

日清戦争と同じように、日露戦争は多くの英雄を生み出し、その一人一人に歌が捧げられた。そのうち橘少佐（戦死後中佐に進級）は、突撃して山頂を奪取したものの逆襲を浴び、重傷を負いながら死ぬまで部下の指揮を執ったという武勇伝で知られている。軍歌「橘中佐」（鍵谷徳三郎作詞・安田俊高作曲）は、この戦争の最も知られた英雄に捧げられた「広瀬中佐」とならんでよく歌われた³。

「遼陽城頭夜はたけて 有明月の影すごく 霧立ちこむる高粱の 中なる塹壕声たえて 目醒め勝ちなる敵兵の 胆驚かす秋の風」と定型どおりに戦闘前の情景を詠う。有明の月、霧、秋の風と琵琶歌のような舞台設定を作って、いよいよ決戦が始まる。その修辞は新体詩が漢詩読み下し文から血肉とした対句、誇張に満ちている。「漲る水を千仞の 谷に決する勢か 巖を砕く狂瀾の 躍るに似たる大隊は・・・」、「隊長怒髪天を衝き」、「劍戟摩して鉄火散り」、「伏屍累々

山を被い 鮮血濺々壕に満つ」のように。

こうした型どおりの表現の他に、将兵のセリフが臨場感を伝える。講談、浪曲の手法だが、七五調を崩さないで、芝居がかって聞こえる。「雌雄を決する時なるぞ この地を敵に奪わるな とくうち払えこの敵」、「隊長傷は浅からず 暫しここに」、「隊長われはここにあり 受けたる傷は深からず 日本男子の名を思い 命の限りを防げよ」。傷の描写はかなりなまなましい。たとえば「腰は破片に碎かれぬ」「戎衣をぬげば紅の 血潮淋り進む」「屍ふみ分け壕をとび」など。一部の義太夫や明治の見世物小屋に共通するグロテスクな趣味といえるだろう。同時代の聴衆はこうした表現を不快とは感じなかった。それでいて、明治の軍歌は日本式の長音階で書かれていて、現在の耳からは壮絶という感じは受けない（後述）。私の知る限り、昭和の軍歌にはこのような残酷な死体や戦場の描写はない。受け手の感性や表現のコードが変わったようだ。

「戦友」

日露戦争期に発表された、もっと広くいって明治大正期に発表された歌のなかで、最も長く歌われたのが「戦友」である。作詞者真下飛泉（ましもひせん）は作詞当時、明星派に属す小学校教員で、京都を中心に活動し、後には京都市会議員にまで出世した⁴。作曲者の三善和気（かずおき）はこの時期、飛泉とよく組んで歌を公刊していた京都の女学校の音楽教師だった。後には宝塚音楽学校で教えたこともある。「戦友」は『学校及家庭用言文一致叙事唱歌』第三篇（1905年）として明治38年9月、京都の五車楼（御幸町姉小路北入）より発表されるや大きな反響を呼び、二年後の7月には六七版を数えた（国会図書館所蔵本）。この『叙事唱歌』は「出征」から「村長」まで全12篇から成る連作で、一年間にわたってさみだれ式に出版された。主人公は第5篇にいたって武雄（後に「ますら武雄」）と名づけられた「仮設的理想人物」で、彼が出征し、負傷を負って凱旋帰国し、家族に再会し、その後は病院を慰問し、戦友の墓を詣で、勲章を得、実業で成功し、最後には村長に推挙されるまでを描いている。

第一篇「出征」の序で、飛泉は「私がいつも残念に思っている事は、子供がうたふ軍歌や唱歌の、ことばがむつかしい為めに、うたひつつ感興に入るといふ様なのが少ないことです」と述べている。題名の「言文一致」はわかりやすい歌詞というぐらいの意味で、唱歌の新しい流れだった。たとえば1900年ごろから「ももたろう」や「浦島太郎」など、現在でも歌われる年少者向けの唱歌が作られた。石原和三郎や東くめのような作詞者、田村虎蔵や滝廉太郎のような作曲家が作に当たり、日本語と旋律の以前よりもなめらかな結びつきを探った。これはその後の歌の表現の幅を広げる基礎になった。飛泉と三善は子どもっぽい内容ではなく、大人の鑑賞・歌唱にたえうる内容を目指した。「出征」の「私はいくさに行きます」の「まする」が言文一致といえるかどうか、微妙なところだが、第2篇「露営」の「ごろりと横になったれど」の「ごろり」のような俗な言葉遣いはそれまでの唱歌・軍歌にはなく、飛泉の新境地といつてよい。第3篇「戦友」では、作詞の技法はさらに洗練されている。その序では「教育勅語」の「朋友相信じ」の趣意を生かし、人より聞いた実話にもとづくと記されている。作詞者は将兵の慰労の気持ちをこの歌に込めた。「今や平和が結ばれた今日、愈々以て将士の御苦勞を追懐することは、われわれの最も誠実なる表彰と信じます」。初版

はポーツマス条約締結一週間後の9月12日で、厳密にいえば「戦後」の歌になる。

一ここはお国を何百里 離れて遠き満州の
赤い夕日にてらされて 友は野末の石の下
二思えばかなし昨日まで 真先かけて突進し
敵を散々懲らしたる 勇士はここに眠れるか
三ああ戦いの最中に 隣に居った此の友の
俄にハタと倒れしを 我は思わず駈け寄って
四軍律きびしい中なれど 是が見捨てて置かりようか
「しっかりせよ」とだき起こし 仮包帯も弾丸の中
五折から起こる突貫に 友はようよう顔上げて
「お国の為だ 関（かま）わずに 後れてくれな」と目に涙
六あとに心は残れども 残しちゃならぬ此の身体
「それぢゃ行くよ」と別れたが 長の別れとなったのか
七戦いすんで日が暮れて さがしにもどる心では
どうぞ生きてて居て呉れよ 物なと言えと願うたに
八空しく冷えて魂は 故郷（くに）に帰ったポケットに
時計ばかりがコチコチと 動いて居るも情けなや
九思えば去年船出して お国が見えなくなった時
玄海灘に手を握り 名を名乗ったが始めにて
一〇それより後は一本の 煙草も二人わけてのみ
ついた手紙も見せ合うて 身の上ばなし繰りかえし
一一肩を抱いては口ぐせに どうせ命は無いものよ
死んだら骨（こつ）を頼むぞと 言いかわしたる二人仲
一二思いも寄らず我一人 不思議に命ながらえて
赤い夕日の満州に 友の塚穴掘ろうとは
一三くまなくはれた月今宵 心しみじみ筆とって
友の最期をこまごまと 親御へ送る此の手紙
一四筆の運びはつたないが 行灯のかげで親達の
読まくるる心思いやり 思わずおとす一雫

この歌詞が人々に愛されたのは英雄的な事蹟や軍神を扱うのではなく、名もない兵士のありふれた死を扱っている点にある。固有名詞は満州、玄海灘しかない。そこには美談で流す涙とは本質的に違うものを人々は、とりわけ肉親や友人を失った者は感じたはずだ。昭和の文学でいうなら火野葦平の『麦と兵隊』、映画でいうなら田坂具隆の『五人の斥候兵』と共通する「ヒューマニズム」を体現した。人々はこの歌に「真実味」を見いだした。これは勇ましきしか作り出さない新体詩からは生まれなかった。10番、11番は友情を越えた関係を連想させる。「二人仲」という語を男性の間で使った歌は他にはない。男の絆を正面から讃えた近代日本で最初の歌だろう。

12番の「思いも寄らず我一人 不思議に命ながらえて」は、帰還兵の心境をよく言い表している。彼らには一般に他の歌が歌うような凱旋という誇らしい気持ちよりも、死線乗り越えて生還した、いいかえると死者を置いて帰ってきたという気持ちが強かった。公的な慰霊の他に、私的に友を偲ぶことが彼らの心の

とめとなった。よく「死者に申し訳ない」という。自分が死んでもおかしくなかった状況で、運良く死なずに済んだ。同じ心向きは昭和の生還者でもまったく同じだった。14番の親の悲しみに同情する場面が重要で、銃後と前線のつながり、家族の絆を涙で描いた。

「戦友」は従来の軍神物や戦記物のように、できごとを時間軸に沿って展開するのではない。最初に「ここはお国の何百里」という途方もなく遠い満州、その異国のイメージを「赤い夕日」で定着させ、「野末の石の下」に眠る戦友の死という主題を明確に出し、続いて最期の別れを切々と歌い、続いて「去年船出」した時の出会いをふりかえり、最後に友の家族に手紙をしたためるところで幕を引いている。このようなフラッシュバックの技法は、それまでの軍歌や唱歌にはない詩的な興味をかもしだしている。口語体を十分に生かして、「しっかりせよ」「それちゃ行くよ」と人物は話し、別れの場面を身近にしている。二人とも「目に涙」を浮かべている。この一場は楠父子の桜井の別れ、熊谷直実の敦盛斬首の場面のように、剛の者さえ死の前では泣くことが許される日本の軍記物の長い歴史に連なる。それに追い討ちをかけるように、持ち主の死を知らずに「コチコチと」鳴りつづける無情な時計、「二人わけての」んだ煙草のような小道具の役割も忘れられない。特に時計の描写では永遠の時間と有限の命の対比が巧みだ。明治の歌詞でこれだけ簡潔かつ的確に他者の死を経験した者、つまり生き残った者の鎮魂の気持ちを歌ったものはない。

「戦友」が愛唱されたのは、歌詞の力とならんで、悲壮感のこもった優れた歌詞にふさわしく、ヨナ抜き短音階で書かれた旋律の力が大きい。これは唱歌とともに発明されたヨナ抜き長音階（西洋の長音階と在来の五音音階の折衷）の短調版で、「美しき天然」（田中穂積作曲、1902年ごろ）でたぶん初めて用いられた。この歌は佐世保の軍楽隊長が地元の女学校のために書いたが、日露戦争期にどれだけ知られていたか、作曲者が「戦友」を作るときにヒントになったかどうか確証は持てない（サーカスが客寄せに使って有名になったというが、いつごろ始まったことかは不明）。仮に「出征」や「露營」のように長音階で書かれていたならば、明治大正には人気のあった「元寇」や「勇敢なる水兵」と同じように、昭和の音楽感とずれてしまったことだろう。昭和には短調系の流行歌の力で、調性感が以前にもまして国民に浸透し、歌詞内容と長調／短調の不一致を認めない感性が広がった。「戦友」は明治の歌としては例外的にそれが一致しているために、昭和の聴衆の涙をしばることができたと思われる。

興味深いことに、元の出版譜では「軍隊ぶし」（兵士が勝手に節をつけた歌の俗称だろう）で歌ってもよいと長音階の譜も添えられている。実は第一篇「出征」では三善が「軍隊で流行ったのを少しく改めて作られた」と付記されている。地方青年層がヨナ抜き長音階で鼻歌を歌えるほど、洋楽的な響きに馴染んでいたということがわかり、当時の唱歌教育浸透をよく示している（楽譜通りではなく歌い崩されただろうが）。「出征」を地久節（皇后誕生日）の学芸会で歌ったところ、「多くの人が涙を流してきいて下さった」というし、その後も遺族がこれを歌っては「毎日涙」と聞いていると序にある。聴くほうも、素人が歌いだしたような節に共感した。飛泉も三善も普通の人が歌うのを想定して、楽譜を出版している。一般人は長音階にやっと馴染んだところで、短音階にはまだぴんと来ないと作曲家が考えたからこそ、軍隊ぶしの譜も載せたのではないだろうか。

琵琶歌

これまで西洋音楽の影響下で生まれた種目を論じてきたが、在来の種目もまた戦争を讃える新曲を発表した。最も対応しやすかったのが、戦いの詞章を得意としてきた琵琶歌だろう。予想がつくように、旧来の修辞法に新しい地名、人名、兵器をはめこんだだけで、文学的な興趣は湧いてこない。

『薩摩琵琶征露新曲』（津島松溪編、高岡書店、1905年5月）では新しい曲よりも、敦盛、大楠公、曾我夜討、義士夜討、宇治川先陣、石童丸など既成曲のページの方が多く、「新曲」集と呼ぶのは水増しの観がある。新曲はまず「天津日嗣の高御座」と詠い出す「国体」に始まる。『戦争唱歌』と同じく、日本の正義が序曲のように主張される。軍記物の冒頭で世の行方、はかなさを述べるのと同じような詩作法で、全体の大枠を与える。中世以来の仏教的な世界観を詠む琵琶曲の伝統と異なり、この琵琶曲集は近代の神道に則り「君が御代」のありがたさに重きを置いている。一連の新曲の最後は「錦の御旗」で、「国体」と対を成す。「国体」に続く「召集令」は柱が傾く「賤が家」で、妻と病床の母が男を涙ながらに送り出す情景を描いている。日清戦争で斃れた父親の功に続くため、男も「君と国との為」に命を顧みないと決意する。母の涙に琵琶歌の愁嘆場の伝統が引き継がれているが、別離の哀しみよりも「行けや行け行け」という激励の涙として描かれ、上で挙げた「ロシア征討の歌」と同じ送り出しの連呼が聞こえてくる。貧しい一兵卒が主人公なのはこの一曲だけで、後は「仁川海戦」「河身偵察」「喇叭手」「旅順口」「衛生隊」「常陸丸」などいつもの戦記、英雄、部隊が歌われている。いずれも新体詩調で、軍歌と非常に近い。琵琶歌と軍歌の近接性を示す例は他にもある。津島の「広瀬中佐」の山場を引用すると――

・・・中佐は声を張上て 杉野いづくと呼びながら 戦友を思ふ真心に
弾雨の下も打忘れ 船の中まで尋ね行き 三たび船内搜索し 引返せし
が其時に 敵の巨弾に悼しや 吟「夜の嵐と果敢なくも 今を盛りと
咲き匂ふ 我が敷島の桜花 花と其香を競ひつつ 渤海湾の海のべに
姿は見えずなりにけり」 血汐漂ふ艇内に 残るは哀れ肉一塊 ああ一
片の此肉は 是れぞ忠勇義烈なる 我が軍神の面影ぞ・・・

軍歌版の「広瀬中佐」（大和田建樹作詞）では、同じ場面が「闇を貫く中佐の叫び／『杉野は何処 杉野は居ずや』／船内隈なく尋ぬる三度／呼べど答えずさがせど見えず・・・」と歌われている。類似の情景描写が種目を横断して表れている。薩摩琵琶らしいのは「吟」の部分で、演者は最も力を込めて詠唱しただろう。叙事的な詞章がここでは急に叙情的になる。中佐、戦友、弾雨、搜索、巨弾というような近代語を離れ、昔ながらの和歌の語彙でこの部分は書かれている。一音一シラブルの軍歌では朗々と吟ずるような節回しはない。琵琶や義太夫や浪曲の悠長な声に慣れた耳からすれば、せかされているように感じられただろう。いいかえれば、それが行進に向いた所以でもあった。

詩吟と剣舞

『薩摩琵琶征露新曲』には日露戦争前の曲として、八甲田山遭難を詠う「吹雪の敵」、日清戦争の勝利を讃える「台湾入」が収録されている。どちらも瞬間蒸発しない程度には人口に膾炙していたからこそ収められたと思われる。偶然だが

どちらも漢詩がしめくくりの場面で詠まれている。このように琵琶歌と漢詩は遠からぬ関係にあり、その先に詩吟、剣舞が控えている。剣舞の人気は日清日露期が絶頂期で、多くの著作が出版されている。漢詩の読み下しに身振りをつけ、特徴ある節回しで吟ずる者と真剣を持って舞う者とが二人で披露するのが基本で、『征露剣舞』（1904年5月、大阪、石塚晴男蔵、国会図書館所蔵）の著者熱血散士は、冒頭で文楽の太夫と人形遣いの関係になぞらえている。軍人、警察官、軍国青年らの宴席が主な演技の場所で、図解には制服の男性（口ひげをよくつけている）か袴の男性がたいていモデルに選ばれた。振り付けの一例として『剣舞独習図解』（井口義為、博文館、明治37年5月）の「大陸西伐曲（二）」を見る。

蹴破雪華千万重 大呼陷陣髪皆衝
黒龍西去鮮卑路 立馬興安第一峯

（蹴り破る雪華の千万重 大呼陣を陥しいれて髪皆衝く 黒龍西に去る鮮卑（シベリア）の路 馬を立てん 興安の第一峯）

身振りは詩の内容を表したり、体操や剣道の構えのようであったり、慨嘆のポーズであったりする。図2に示したように、「黒龍」ではやや下向きの人差し指で大河を暗示し、「鮮卑路」では同じ指で「西へ」という毅然たる身振りがついている（西が客から見て左側なのは地図の影響だろう）。いきり立つような振り付けばかりでなく、同書の「大和魂」では「悪運尽きて滅亡」するロシアが、醜く、また尻餅をついたような恰好で示されている（176ページ）。勇ましい動作が続くなかでは珍しく、剣舞の身振り言語の許す範囲での侮蔑の表現といえる。



図2. 剣舞.

侮蔑の替え歌

軍歌、琵琶歌が日本の英雄を大いに讃えているのに対して、ロシア侮蔑をあらわにした俗歌も数多く書かれた。愛国心を盛り立てる以上に、敵を貶めることがその目的だった。『風俗画報』は、日露戦争中、「征露図会」という特集、そしてもっと露骨な『日ポンチ』（日ポン地）という別冊を発行し、後者には知識人

が敬遠したロシア愚弄の義太夫、謡曲、琵琶唄、替え歌、ざれ歌が多く掲載されている（『菅原伝授手習鑑』→『白旗戦死露兵鑑』、『壺阪靈驗記』→『へボ沙汰敗軍記』、『仮名手本忠臣蔵』→『痴（ばか）手本痛心愚露』など）。日の本昇太夫演ずる新作とふざけて、鶯亭金升が物した「へボ沙汰敗軍記」では、沢の市と妻お里をクロバトキンとその妻おハトに入れ替え（おハトはクロバトキン→クロバト→黒ハトという語呂合わせから）、敗残のうろたえぶりを茶化している。

駄目な無器用か、浮世が駄目か、駄目でう事と知りながら、死ねば済む
なる世中に、露西亜負振の赤恥や、たびたびの大凹み、ベタ負に、クロ
バトキンと云う愚将あり、弱りぬいたる攻撃の、トドの閉口や哈爾賓
の、胸より広き陣営の、防ぐつもりの営みに、妻のおハトは健や（ま
め）かに、コックの手助け麵麴仕事、早く出せとの剣つくや、又買い物
を石盤の、こころ細さの暮なり、敵の声靴の音さえ身に染みて、迷い出
す程闇から闇へ、落ちて別る妹背の中に「オオ是は是はクロバトど
の、遼陽を負け退ってから哈爾賓投して、好い御運ぢやの、ホホホホ」
「オオおハトか、其方アノ私が哈爾賓に居るを好い手段に見ゆるかや」
「アイナア」・・・⁵。

髯の敵将夫婦が町人の俗な口ぶりで会話するのがおかしい。自分たちの文化的な参照枠に手なづけ、短縮形のあだ名で矮小化している。続きのページには謡曲「羽衣」を借りた「クロバトの羽ばたき」（20～21ページ）もある（金升は『明治のおもかげ』に見るように下町の世事にたけた文筆家で、同時期には『团团珍聞』でも書きまくり、日清戦争期には「ちゃんちゃん」侮蔑文を撒き散らした前歴がある）。クロバトキンは「鈍な腹敗露（やぶれ）軍記 鳩責の段」（壇ノ浦兜軍記、琴責の段）では完膚なきまでに愚弄されている。

クロバト將軍髯面、今度狼狽して遼陽より、息急き俄に落ちとどまり、
遁げたのも智略と申し、哈爾賓城へ負逃げの、泣顔かくす無智怠慢、表
は陽気に見せかけて、胸は行んとさし迫る、こころの底のガタガタ物、
法螺で強がる露助とは、うろつく振に笑われたり、斯る折から日本の勇
将、三軍続々乗込み・・・。

他愛ない文句だが、日本国民として、言葉遊びの才人として得意満面の作者の顔が思い浮かぶ。金升のふざけぶりは「琴責の段」の原文と戯れ文を並べるとよくわかる（原文は河竹登志夫ほか監修『名作歌舞伎全集』第三巻、東京創元社、1968年から）。

『日ボン地』

鉄の網手強しと雖も是を断らば破れなん、
露の国広しと雖も是に勝ば皆死なん、先を
制する事我が智に依れり、然れば勇める旗
の手に、猶も非常に懲しめの、鉾先強き奥
又野津、黒木方々の軍令に随い、破竹の勇
士日本兵達後備予備の大軍にして、寄手は
武備のよき整頓わたくしの争い無く、忠義
かわらぬ十寸鑑、無類の名誉ぞ輝ける

原文

梟（かも）の脛（はぎ）短しと雖も是を継
がば憂えなん。鶴の脛長しと雖も是を断た
ば悲しみなん。民を制する事この理にひと
し。されば治まる九重に、猶も非常をいま
しめの、水上清き堀川御所、当時鎌倉の敵
命に従い、秩父の庄司次郎重忠、禁裡守護
の代官として、兼ねては村民の公事裁判私
の計らいなく、道にくもらぬ十寸鏡、智仁
の勇士とかがやけり

原文の漢文調の構文を守りながら、「鉄の網」を破る日本軍賛美に書き換えられている⁶。露→鶴、寄手→兼ねて、水上清き→鉾先強き、秩父→破竹など語呂合わせを随所にかましこの段の詠い出しを日露戦争に置き換えている。当時の読者にとって義太夫語りがどれほど身近で、一言片句、記憶されていたかがうかがえる。

義太夫くずしのほかに、民謡、小唄、唱歌など身近な歌はどれもロシア侮蔑の替え歌に転用されている。語呂合わせ、誇張、卑猥語、侮蔑語を満載し、気晴らしの性格が強い。替え歌、戯れ歌は町人の座興の伝統にあり、どんな時事的話題も混ぜ返して料理されてきた。戦争ほど大きな話題は珍しく、大衆ジャーナリズムがこれ一色に染まったのは不思議ではない。たとえば大阪南地では土佐民謡「ヨサコイ節」をもとに、「ロシャコイ」と歌われた（1904年2月10日付『読売』）。

鷲の羽ばたき只だ音ばかり、今に手取りにして見しよう、ロシャコイ
ロシャコイ
クロバト殺すにや豆鉄砲よ、アレキシーフは一ひねり、ロシャコイ
ロシャコイ
清韓助けて露西亜をば斃し、世界の平和を背負て立つ、ロシャコイ
ロシャコイ

鷲はロシア帝国の象徴としてよく使われた。かつては大いにはばたいていたが、今や翼をもがれて地に堕ちたと否定的な意味合いで、ちょうど清国が老いた獅子や虎にたとえられたのに対応する。沈む大国と昇る小国の対比は、帝国主義的な侵攻を正当化し、体格的な劣等感を吹き飛ばすような修辞だった（『日ボンチ』第二号には「桃太郎鷲征伐」がある）。「黒鳩」の愚弄が生きてくるのも、背後に鷲の象徴が控えているからだろう。

戦争の少し前に作られた大流行曲「鉄道唱歌」（1900年）にはいろいろな替え歌が作られたが、ハルビン陥落にちなんだヴァージョンが『日ボン地』に発表されている⁷。

汽笛一声哈爾濱を はやクロバトは遁れたり
あたまの上に降りそそぐ 弾丸にいのちを締めつつ
にげるバイカル辺までも 夢中周章た鳩ポッポ
兵は逃げて逃げ残る 尚万人の上までも
あとよりつづく白旗を 出したも見えて負〔け〕ひとし

野辺のあなたに押寄〔す〕る 旗は朝日か我兵か（以下略）

愛宕→あたま、雪は消えても消え残る→兵は逃げて逃げ残る、というような原詞にちなんだ替えた詩句もあるが、大部分は七五調で敵兵を嘲っただけでそれほど妙味はない。この他、数え唄や端唄の替え歌も作られた。ここでもまた「黒鳩」がおちよくられている⁸。

「征露一つとや節」

一つとや 非道の欲から露西亜国が東洋平和を破壊なし
連戦連敗お気の毒
二つとや 深いたくみの黒鳩もアレキシエフも泣面で
露帝を胡麻化す大駄法螺
三つとや 見る者聞く人露西亜国の無法を怒ぬ国もない
世界は日本に同意して
四つとや 寄せ来る浪間の海戦に露国の軍艦粉なみじん
旅順の藻屑と消え失せる
五つとや いづれ其のうち陸戦も日本の手なみ辟易し
露都に白旗たつの年

「梅は咲いたか」

網は張ても堅めはへまかいな、露兵ぞろぞろ落ち次第、旅順は二度目に
又陥落万歳な
（元の詞は「梅は咲いたか桜はまだかいな 柳やなよなよ風次第 山吹
や浮気で 色ばっかりションガイナ」）

後者の端唄の作者（たぶん金升）は「新曲なんぞと粋がったのよりも替唄の道化たのが宜い、何うせドンチャン騒ぎの中だから」と書いている。新曲とはたぶん軍歌のことだろう。堅苦しい新体詩は「粋がっ」ているだけで覚えにくい。それよりも替え歌のほうが馴染みやすい。芸術味や格調よりも一同騒げるところに戯作の真髓があった。佐佐木信綱と鶯亭金升を両端とする戦時期の歌の「品格」のスペクトラムが描けそうだ。

ロシア人侮蔑の文句に羞恥か激怒を覚える人もいるかもしれない。しかし日清戦争中の中国人侮蔑に比べればまだ手ぬるい。直接的な侮蔑語としては「露助」より他にない。清国人に対する「ちゃんちゃん坊主」「豚尾漢」ほど悪辣な語はまだ目にしていない。日清戦争中は「ちゃんちゃん」を表紙に堂々と記した替え歌集が多数出版されたが、「露助」を題に掲げた書籍はまだ見つけていない。幕末の居留地があった時代から、「ちゃんちゃん」という軽蔑語（特に弁髪が奇妙な風習と映った）は記録されていて、白人に対する屈辱感を彼らに投射したという説がある。日清戦争はそれを爆発させた。ロシア人に対してはそのような前史はなく、白人に対する萎縮が民衆の心持ちに潜在していたのかもしれない。それは戦後の李鴻章とステッセルのイメージの違いにも反映しているようだ。清国代表に対しては敗者扱いしかしていないのに対して、ロシア軍の代表に対しては、敗れたりといえど勇敢な武将と報道された（敗軍の将に対する同情は軍記物以来の伝統である）。乃木を神格化するためとはいっても、西洋人に対する抜き差しがたい劣等感の現れといえないだろうか。

「ハモる」ロシア捕虜への敬意

人々はロシア人を侮蔑しながらも、どこかで侮りがたい人種として小さな留保を示していた。日清戦争時には敵国人に対する敬意がまったく見られなかったのと対照的に、ロシア人を愚弄する全体的な風潮のなかで、思わず敬意を洩らす場面もあった（紫花投「姫路の俘虜」、1904年8月28日付『読売』）⁹。それによると、日本兵が「丁度割栗石の上を荷車が通る様な調子」の「銅鑼声」で薩摩琵琶よろしく軍歌を怒鳴るのしかないのに対して、ロシア兵は「中々巧妙な」二部合唱で、夕食前の讃美歌を歌っている。二部合唱は当時、音楽教育を受けた少数者か、せいぜい讃美歌の指導者しか歌えず、非常に高度な技術だった（現在でも「ハモれる」のは合唱経験の豊かな人に限られている）。筆者は文盲で無教養な捕虜がそれを習得しているのに感心した。くやしいが、彼らのほうが音楽的に進歩していると認めた。彼はその背後にある宗教心に言及し、日本は国家観念のみで忠孝愛国を教えているが、宗教を加味すべきであると考えている。神道教育の徹底やキリスト教教育の必要性を説いているのではなく、ばくぜんと「宗教」や「信仰」に憧れているようだ。生活習慣にしみこんだ信心ではなく、祈祷のような明確なかたちで持つ精神的な生活様式に憧れているようだ。当時、青年層に広がっていたトルストイ熱や大正時代のミレー敬愛と共通の根を持つ。憧れてはみてもすぐには入信につながらず、清らかな想像に留まっていたところに、日本の宗教（あるいは無宗教）の特徴がある（現在のキリスト教風婚礼やクリスマス騒ぎにつながる）。すばらしき信仰にはそれに見合った文明的な二部合唱がついている。それが紫花投には羨ましかった。日露戦争の少し前、東京音楽学校長渡辺龍聖はキリスト教が音楽的なのではなく、音楽がキリスト教的であるという韜晦な論を述べている¹⁰。もちろん校長は西洋音楽を念頭において音楽を語っているが、キリスト教の内実は取り除けてもその外見だけは取り込みたい、それが彼の「音楽」普及の要点だった。軍楽隊や学校唱歌の導入にあたって、キリスト教の要素は慎重に排除されたが、捕虜との直接の接触は改めて、西洋音楽の宗教的な基礎とキリスト教の音楽的基礎が不可分であることを印象づけた。

おわりに

本論は日露戦争にちなむ歌から、明治の音楽文化のあまり知られてこなかった側面を明るみに出した。手持ちの言葉と音楽のイディオムで、感情を煽り立てるだけの目的と機能を持つ曲に、一流の歌人から巷の粹人までが手を染めた。「戦友」以外は泡沫的で、遺産と呼べるものはほとんどないかもしれない。だが際物であっても戦争景気の一部を担い、印刷されて残った。戦争に利すると認められたからこそ、楽譜や詞章は続々と出版された（今のところ反戦歌は見つかっていない）。大量の軍歌集は戦時音楽史の一部であると同時に、戦時出版史の一部である。

定型性をどのように理解するかは、際物の分析の要点になるだろう。戦場や英雄の七五調描写を新聞記事など散文と比較するのは新体詩や琵琶歌の詩作法を見る上で興味深い。決まり文句は即席量産の決め手だった。ロシア人に対する嘲笑を江戸時代以来の戯作の精神で見直すこともできる。フロイト的には嘲笑は奥深い不安を隠したり、一時的に帳消しにするはたらきがあるが、果たして当時の日

本国民が心底、敵国民をどう考えていたのか、替え歌は軍歌からは漏れてこない心向きを暗示しているかもしれない。

日露戦争期の歌はほとんどが忘れられてしまったが、まだ考察すべきテーマに満ちている。果たしてロシアでも日本ほど無数の際物、侮蔑のふざけた文句が出版されたのか、「国民の品格」を知るうえで興味深い。戦争が帝政から革命へというロシア政治の重大な動きに影響を及ぼしたことはよく知られているが、音楽文化ではどうだったのか。日本では戦後、西洋の音楽は一段と弾みをつけて都市文化に浸透していった（日比谷公園や天王寺公園の軍楽隊演奏、帝国劇場のオペレッタ、ヴァイオリンやマンドリンの普及、クラシックのレコード販売など）。ロシアでは日本ほどは大きな分岐点ではなかったと推測するが、実際はどうだったのか。太平洋戦争期の日米のプロパガンダ映画の比較（清水晶ほか『日米映画戦』青弓社、1991年）にならって、日露歌合戦を学術的に組織すると、日露戦争期の音楽文化を多角的な視点で見直すことができるだろう。本稿はその素材提供になれば、小さな役割を果たしたといえる。

注

- 1 小森陽一・成田龍一編『日露戦争スタディーズ』紀伊国屋書店、2004年。橋爪紳也『祝祭の「帝国」』講談社、1998年。紅野謙介「写真のなかの『戦争』—明治三十年代『太陽』の口絵をめぐる」『岩波講座 近代日本の文化史3 近代知の成立』岩波書店、2002年、235～64ページなど。なお日露戦争の日本の反露風刺画については、以下の論文を参照。Yulia Mikhailova, "Intellectuals, Cartoons, and Nationalism during the Russo-Japanese War," in Mark W. MacWilliams, ed., *Japanese Visual Culture: Explorations in the World of Manga and Anime* (Armonk, N.Y. and London: M.E. Sharpe, 2008), pp. 155–176.
- 2 橋本堯「大和魂の成立—自尊と他卑」、原田勝正編著『「国民」形成における統合と隔離』日本経済評論社、2002年、第一章参照。これは日清戦争期の「ちゃんちゃん」俗謡について初めて論考している。
- 3 橘とこの歌については堀雅昭『戦争歌が映す近代』葦書房、2001年、250～66ページ。
- 4 飛泉の略歴については、鈴木健二『NHK 歴史への招待5』日本放送出版協会、1980年、202ページ以下。
- 5 鶯亭金升「戦争義太夫」『日ボン地』第二編（1904年9月25日）、297号、14ページ。次の「鈍な腹」は同じ記事の17ページ。
- 6 鉄条網は近代戦の新しい武器で、『戦争唱歌』の「南山占領の歌」では「鉄条網を破らむと 突撃したるわが勇士」の文句が歌われている。
- 7 『日ボン地』第二編（1904年9月25日）、297号、38ページ。
- 8 もちのや「征露一つとや節」『团团珍聞』1474号、1904年4月19日号、16ページ。無署名（おそらく鶯亭金升）「戦争の葉唄」『日ボン地』第一編（1904年9月号）、295号、14～16ページより抜粋。
- 9 ある中佐の令嬢（一二）はオルガンを分捕ってきてほしいと父親にねだったという（1904年11月15日付『読売』）。日露戦争前、ピアノに手が届く家庭は非常に稀で、オルガンをその代用として購入するのがせいぜいだった。オルガンがどこにでもあるらしい音楽先進国に対する羨望が潜んでいる。
- 10 「音楽談」『婦人界』1902年9月号。