

沖縄音楽の録音採集における周縁性の諸相

鈴木聖子

序

一八七七年にシャルル・クロ、トーマス・エジソンによって発明された録音技術は、世界に鳴り響く音を録音採集することを可能にした。二十世紀初頭の西洋においては、植民地の拡大を背景に、ベルリン、ウィーン、パリを中心として「民族音楽」の録音アーカイブが誕生し、これらを基に「民族音楽学」が発展した。当時「比較音楽学」と呼ばれたそれは、非西洋音楽を西洋音楽の尺度で「比較」することで、前者を「未開」として西洋音楽史の発達以前の「起源」に位置づけた。日本もそれに少し遅れて、領土の拡張とともに録音コレクションの地理的な領域を広げていく。本研究は、このような背景から始められた沖縄音楽の録音採集に関するものである。

琉球王国（琉球藩）が沖縄県となったのは一八七九年、沖縄で初めて音楽が録音されたのは一九〇四年である。その録音採集をした人類学者・鳥居龍蔵の目的は、沖縄に「原日本人」の形跡を探ることであった。人類学のみならず、当時の学界では、沖縄と日本のあいだになんらかの根源的な関連性があることを証明しようという試みが行われていた。例えば、東京帝国大学の言語学者・上田万年が「P音考」を著し、宮古・八重山「方言」のハ行にある「P」の発音は、古代の日本に存在していたが後に失われたものであると論じた。上田の元で学んだ沖縄出身の言語学者・伊波普猷（い は ふ ゆ う）は「沖縄学」の基礎を築き、それに影響を受けた民俗学者・柳田国男は、沖縄文化に日本文化の古層を見る南島論を展開した。そして柳田の理論は、戦後アメリカ占領下となった奄美・沖縄を語るために引き継がれていく。

これらは一種の「日琉同祖論」であり、その多くは沖縄を日本の「周縁」として捉えるものであった。これらを「沖縄」対「日本」という二項対立からのみ論じるのではなく、これらが沖縄を表象した際になんらかの解決の試みとして有していた周縁性の意義を理解しようとするのが著者の立場である。本稿では、一九二〇年代から一九七〇年代にかけて日本本土の文化人たちによって行

われた、沖縄音楽の録音採集における周縁性の諸相を明らかにしたい。以下では、まず明治期の沖縄音楽の録音採集が行われるに至った背景を概観したのち、一九二〇年代から一九七〇年代にかけての学界における沖縄音楽の録音を観察する。次に、一九七〇年代において既存の音楽研究への異議申し立てとして学界の外側にいた文化人が行った沖縄音楽の録音を検討する。

一、同化と異化

（一）明治期の沖縄音楽の背景

約四五〇年余り続いた琉球王国の宮廷では、中国と幕府の両方と友好な国際関係を保つ必要から、外交手段のひとつとして音楽芸能が武士階級によって演じられてきた^①。一八九七年に王国が解体すると、宮廷音楽の一部は「古典」として安富祖流・野村流の二流派において保持された。また元士族であった人たちが民間や地方へ入り、芝居の地唄など新しいジャンルの誕生に影響を与えた。

一方、近代化を目指した大日本帝国は、公的機関に西洋音楽を導入し始めた。文部省の音楽取調掛は、西洋七音階と「標準語」の習得を目的として、『小学唱歌集』（一八八二―一八八四）を編纂した^②。「唱歌」の授業は、本土では一八八七年から、沖縄では一九〇一年から開始された^③、この音楽の同化政策は、沖縄内の公的な音楽教育に、唱歌や西洋音楽を沖縄民謡よりも高尚なものとしみなす視線を植え付けた。宮古島出身の作曲家金井喜久子（一九〇六―一九八六）によれば、那覇の沖縄県立第一高等女学校の音楽室で沖縄民謡をピアノで弾いていると、「そんな下品な沖縄の歌を弾いてはいけない」と教師から注意されたという^④。

こうした同化政策は、沖縄を異化して差別する眼差しを生みだした。

一九〇三年に大阪で開催された第五回内国勧業博覧会では、アイヌ民族、台湾原住民、そして沖縄人が、「学術人類館」内に「展示」された^⑤。「学術」面で協力したのは、東京帝国大学の人類学教室の教授坪井正五郎である^⑥。「琉球館」では、二人の沖縄の女性が「日常生活」を送る様子が展示され、彼女らはそこで音楽や踊りを披露した^⑦。これは沖縄で問題となり、アイヌ民族や台湾原住民と一緒にするな、という、差別が差別を生む言説が見られたことはよく知られる。

そして翌年六月、人類学教室の坪井の元で働いていた鳥居龍藏（一八七〇—一九五三）は、日本初の沖縄での考古学的現地調査を行った⁽⁸⁾。形質人類学に影響を受けた彼は、沖縄と八重山の民族を「原日本人」の一部であると、進化論的見地から捉えていた⁽⁹⁾。

鳥居は日本で初めて現地調査に写真機と録音機を持ち込んだ人物でもあった。彼が「某商会」で借り受けたという録音用の蓄音機で録音した沖縄と八重山の音楽が、世界初の沖縄音楽の録音採集である。この録音は、東京帝国大学を中心とする学術雑誌『東洋學藝雑誌』で、蓄音機の初の学術利用として大きく評価された⁽¹⁰⁾。鳥居は坪井を介して音響物理学者・田中正平に旋律の分析を依頼するためにシリンドラーを渡した。田中は十五年に渡るドイツでの研究を終えて帰国し、一八八九年に「邦楽研究所」を東京の自宅内に設けていたのである。しかしこれらの録音資料は関東大震災で失われたという⁽¹¹⁾。

（二）大正期の沖縄音楽研究における録音／「周縁」からの招待

鳥居は沖縄音楽を録音したが、ついに研究はしなかった。それを初めて行ったのは、大正・昭和初期に活躍した日本音楽研究者の田辺尚雄（一八三一—一九八四）である⁽¹²⁾。本節では、田辺が沖縄で録音した音楽、及び彼の沖縄音楽の商業用SPレコードのコレクションを観察する。

東京帝国大学理科大学で音響物理学を学び、また西洋音楽理論に通じていた田辺は、一九〇七年に大学院に入ると日本音楽を研究対象とした。田中正平の門戸を叩いて、その「邦楽研究所」で日本音楽を西洋の五線譜に記譜する仕事に従事しながら、西洋音楽理論に対抗しうる日本音楽理論を構築すべく、雑誌や新聞に数々の論考を投稿した。これらの集大成としての『日本音楽講話』（岩波書店、一九一九年）は、日本音楽史（特に雅楽）を進化論的視野から描いた画期的な書物であり、彼を日本音楽研究者として一躍有名にした。翌年、伝統音楽の録音・保存を目的とする「古曲保存会」の町田佳聲（やしろ）からの依頼で、雅楽のSPレコード集を制作し、「日本固有」にして最も「発達」した音楽という、近代的な雅楽のイメージを打ち立てた⁽¹³⁾。一九二一年から一九二四年にかけて、日本音楽史の起源を求めて、朝鮮、台湾、沖縄、樺太など日本の「外地」へと調査に赴いた。現地へは友人の工藤豊三郎の助けを得て製作した携帯録音機「写声蓄音器」を持参し、数々の音楽を録音した⁽¹⁴⁾。工藤は工学博士で、「クト

ウ蓄音器」など簡易蓄音機の開発で特許を得ていた人物である。

沖縄・八重山調査が行われたのは、一九二二年七月二六日から八月三日にかけてである。元宮廷音楽家である山内盛彬（やまうちせいひん）によって田辺のために整えられた「琉球音楽調査会」には、古典音楽の大家たちが参集した。田辺は、「曲や歌詞の解説は山内氏や上間氏や金城氏がいちいち丁寧にくれたから、非常によく分った。」として、そこで披露された古典音楽を高く評価した。この会の最後に、彼は持参の蓄音機を用い、（一）「揚作田節」（城間恒有・野村流古典）、（二）「干瀬節」（伊差川世瑞・安富祖流古典）、（三）「宮古ン子—テマド節」（富原盛勇・民謡の早弾き）を録音した。このように、彼の沖縄での録音の第一の特徴は、他の外地で彼が行った録音と異なり、録音の場と演目が予め現地の文化人たちによって用意されていたことにある。

第二の特徴は、彼が沖縄で録音した数が、彼が他の外地で録音した数と比較して極めて少ないことである。その理由のひとつを、彼は次のように述べる。

琉球音楽のレコードは日本蓄音器商会にもあるし、オリエント会社でも近頃（大正十一年）これを多数吹込んでいて、それを那覇の森楽器店で売っているから、これを買いたい求めることにしたのである。⁽¹⁵⁾

要するに、他の外地では彼が録音した音楽はまだ商品化されておらず、沖縄では現地の音楽の商業用レコードが販売されていたのである。田辺が収集した沖縄音楽のレコードは、民音音楽博物館田辺コレクション所蔵「田辺音庫所蔵SPレコード台帳」と沖縄県立芸大附属図書館田辺文庫所蔵SP資料にうかがい知ることができる。確実に一九二〇年代から三〇年代にかけて収集されたと考えられるSPは、大阪蓄音器（ナショナルレコード）五枚、ニッポンレコード（トンボ印ニッポンレコード）二枚、自聲堂楽器店／ヨシヤ楽器店（琉球トモエレコード）十一枚、日本蓄音器商会（オリエントレコード）一枚、日本蓄音器商会（コロムビア）十九枚、以上の三十八枚である。最初の大坂蓄音器のレコードは、一九一五年に制作された沖縄音楽レコードであると考えられる。高橋美樹によれば、これらは初の沖縄音楽のレコード群であり、那覇の森楽器店内の琉球音楽奨励会が大坂蓄音器から録音技術者を呼んで録音したものである。

田辺が収集したこれらの商業用レコードの演目は、古典音楽と八重山民謡が

多くを占める一方で、漫談、沖縄芝居・地唄、沖縄新民謡といった、当時の民衆文化を支えていた沖縄語を多く含むレコードも多少は見られる。しかしながら、実際の評価の段階で田辺が「沖縄音楽」として定義するのは、古典音楽と八重山民謡という「過去」の音楽であり、「現在」の芝居や新民謡ではなかった⁽¹⁶⁾。

その理由として、田辺の沖縄訪問における「調査会」を計画した沖縄の音楽文化人の価値観が、田辺に大きく影響を与えたということが考えられる。例えば同じ古典音楽でも、彼は山内の催した「琉球音楽調査会」で野村流・安富祖流の大家の音楽を録音した一方で、那覇の辻遊郭の「梅の屋」で行われた「歓迎会」で娼妓が演奏した古典を録音することはなかった。また、田辺は石垣島に渡って八重山民謡と「古謡」を聞き、それを初めて高く評価した人物として知られる。しかし実際には、八重山行きは柳田国男に勧められたもので、田辺が現地で聴いた八重山の音楽を準備したのは、柳田門下の民俗学者である八重山出身の喜舎場永珣である。田辺が石垣島で唯一録音した農民の歌う「ソウソウジラバ」も、喜舎場が用意した演奏会の演目にあつたものである⁽¹⁷⁾。田辺はそれを柳田が事前に喜舎場に送り届けていた蓄音機で録音して、日本音楽史の源流と彼が考えるマレーの音楽と似ているとして評価したのである。

このように、田辺は沖縄の現地の文化人たちの価値を認識し、古典や八重山民謡など「過去」の音楽をのみ「沖縄音楽」として認識したことによって、沖縄音楽の「現在」に触れることなく終わった⁽¹⁸⁾。それはもとより、田辺が「周縁」としての沖縄音楽に対して、「西洋音楽史」に比肩しうる「日本音楽史」の起源としての役割を求めているからである。そして、沖縄は、本土が望む「周縁」の役割を演じながら、自らが望む理想の「過去」の姿を提示したのである。「周縁」からの招待は、見事に田辺の日本音楽史を支えたということができるだろう。

(三) 戦後の沖縄音楽研究と九学会連合／周縁性の否定

戦後の日本の民族音楽学を牽引する小泉文夫（一九二七—一九八三）は、一九六〇年代から八〇年代にかけて、沖縄・奄美の現地調査において数多くの録音を残した。小泉自身は、これらの調査に基づいた沖縄音楽研究の構築を試みながら、果たせぬまま五六歳という若さで亡くなった。本節では、小泉が沖

縄音楽の録音採集に当って前提とした音階理論に着目する。

小泉は大学時代には西洋音楽研究を専門としたが、大学院で吉川英史（田辺の門下）の日本音楽史の講義に影響を受け、日本音楽研究の道へと進んだ。大学院時代には、町田佳聲を中心とする日本放送協会『日本民謡大観』の仕事に加わり、全国の民謡の録音・採譜に携わった。先に見たとおり町田は大正時代に日本の古典音楽を録音する活動をしていたが、昭和初期より柳田国男の影響で民謡研究を始めた。町田のもとで学び従来の採集方法に疑問を持つことで、小泉は自らの音楽調査の方法を作り上げた。また平凡社『音楽事典』の編集にも携わり、そこで田辺や岸辺成雄（田辺の門下）ら先輩から民族音楽の知識と研究方法を学んだ。

小泉は処女作『日本伝統音楽の研究』（一九五八年）で、従来の音楽研究は「歌ったり演奏したりする人たちの音感においては、いったいそれらが、どういう意味を持っているか」という問題⁽¹⁹⁾を軽視してきたとし、これからは「音楽がいかに体験されているか？」を問題とするべきであるとする⁽²⁰⁾。そしてこのような音楽体験をする人間の「民族性」を明らかにするために、その民族の音感の中に伝統として存在する「音階」を分析する必要があるという⁽²¹⁾。彼の提示する日本音階は、①民謡音階、②都節音階、③律音階、④琉球音階、の四つからなる（図1）。ここで小泉は、④の「琉球音階」を、①の本土の「民謡音階」の中間音（各三音の真ん中の音）が変化した形であると、明らかに本土からの視線で解釈する⁽²²⁾。しかし、久万田晋が指摘するように、沖縄が占領下であるこの時代に、小泉が沖縄の音階を日本の音階として扱っていることは注目値する。一方、ここでは音階というものが、あたかも不変の民族性を示し得るものであるような印象を与えている⁽²³⁾。

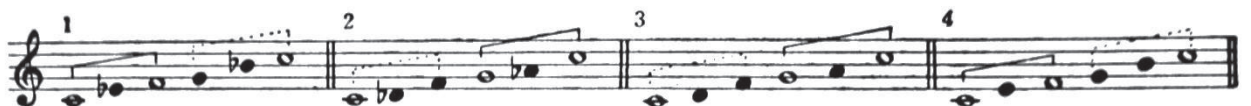


図1 日本の音階（小泉文夫『日本伝統音楽の研究』音楽之友社、1958年、249頁）

小泉はこの延長線上において、一九六一年に東京、一九六三年に沖縄で、「わらべ歌」と民謡の調査・録音を行った。彼は「わらべ歌」を、「日本の音階、リズム、楽式の基本構造」を表すと考えていた。従って当時の子供たちが好んだテレビのコマーシャルソングや歌謡曲など新しい音楽は対象とならなかった⁽²⁴⁾。

一九六九年、佐藤・ニクソン共同声明によって、一九七二年の沖縄返還が発表された。一九七〇年、「九学会連合」⁽²⁵⁾はこれを背景として次年度からの共同課題を「沖縄」とした。九学会連合とは、一九四七年に事業家の洪澤敬三と文部省の後援によって設立された、民族学会、民俗学会、人類学会、社会学会、考古学会、言語学会、地理学会、宗教学会、心理学会からなる学際的研究団体である。東洋音楽学会（一九三六年に田辺尚雄を会長として設立）は一九六四年からこれに加入する。九学会の沖縄返還に関する立場は、「沖縄復帰を言語学的に、あるいは民俗学的に評価するならば、これは、日本文化の失われた半身の復帰であり、その意義はきわめて大きいといわねばならない。」⁽²⁶⁾小川徹、一九七〇年⁽²⁶⁾というものであった。

小泉は九学会での東洋音楽学会の現地調査（一九七三―一九七五）に先立つて、一九七〇年、九学会の連合大会で「沖縄音楽の音階」と題する発表を行った。彼がこの論考のために「素材」としたのは、一九五〇年代の山内盛彬『琉球の音楽』と金井喜久子『琉球の民謡』、一九六三年の沖縄音楽調査、一九六〇年代から一九七〇年までに出版された研究・楽譜である。一九五〇年代には沖縄独自の市場を形成していた沖縄民謡の商業用SP・EPレコードは対象にはない。

この論考は一九五八年の『日本伝統音楽の研究』が提示した四つの音階（図1）を再び取り上げながら、それに新しい解釈を与えている。最初に小泉は、これらの音階はその中間音の位置の違いによって四種に分けられると述べ、①（民謡音階）「中間音が短三度」、②（都節音階）「中間音が短二度音程、ないしはもっと狭い音程」、③（律音階）「中間音が長二度音程」、④（琉球音階）「中間音が長三度音程ないしそれに近い音程」と解説する。次に、日本音楽は①と②、沖縄音楽は③と④の音階をもつことから、沖縄音楽は「全くちがった旋律の感じがする」と述べる。ところが、①と④の関係と②と③の関係は「それぞれ同質のものであり、ただともに中間音が半音高いだけのものであるから、その点を除くと、多く平行現象がみられる」という。最後に「結論として」、次

のように述べる。

沖縄には本土に見られない独自のテトラコルド（＝音階…引用者注）があり、またその結合の方式もあるが、全体的にみて中間音の僅かに高めの位置のほか、核音構造やテトラコルドなどの原理的構造において、本土の民俗音楽と同じと云える。⁽²⁷⁾

彼の音階理論は、中間音の差異によって音階を四種に分けているにも関わらず、沖縄と本土の音階の中間音の違いを「同質」「平行現象」とみなし、沖縄と本土の音楽は「原理的構造」が同じであると結論を導く。沖縄音楽の録音採集は、このような日本と沖縄の音楽的連続性を肯定することを前提として行われた。

以上のように、小泉は一九五八年の段階で「日本音階」の一つとして琉球の音階を提示し、一九七〇年にそれらの音階を沖縄音楽と日本音楽の「原理的構造」の同質性の証拠づけに用いた。彼の音階論は、沖縄の周縁性を否定すること、沖縄返還を肯定する運動であると見ることができる。

二、再周縁化

沖縄を「日本の失われた半身」と捉える九学会連合のような学界に反権力として立ち向かったのが、ジャーナリストの竹中労（一九三〇―一九九二）である。竹中は、自らの政治的立場を一貫して激しく表現したところから「ケンカ屋」とも呼ばれた一方で、沖縄民謡を本土へ紹介した人物として評価される。共産党を脱退してから「アナキスト」となった彼の初期の音楽関係のルポルタージュの主題が、美空ひばりの人生（一九六五年）や、ビートルズ初来日におけるファンの熱狂（一九六六年）といった、当時の学界や世間から無視・蔑視されていた周縁の音楽社会であることから分かるように、彼の政治思想と音楽の仕事は同一線上にあった。

本章では、竹中のLP『沖縄春歌集・海のチンボーラー』（URCレコード、一九七〇年）⁽²⁸⁾と、LP『沖縄／祭り・うた・放浪芸』（CBSソニー、一九七五年）⁽²⁹⁾を取り上げ、そこに見られる「周縁」の意義を検討する。

(二)『沖縄春歌集・海のチンボーラー』(一九七〇年)／周縁のルポルタージュ

竹中の初の沖縄滞在は一九六九年十月末から十一月、次が同年十二月後半である。滞在の様を描いた「メモ沖縄1969」(『話の手帳』一九七〇年一月号から連載)で、彼は当初の訪問の目的を三つ挙げている。①アメリカの反戦フォーク歌手ピート・シーガーと共にインターナショナルフォークキャラバンを催し、沖縄デーの前夜にベトナム反戦のフォークゲリラを敢行する下見。②大島渚らとの沖縄を舞台にしたミュージカル映画制作の下見。③LP『日本禁歌集』の第三集か第四集に収録する音楽の発掘⁽³⁾。竹中は沖縄の知人から送られた普久原恒勇編『沖縄の民謡』(池見屋書店、一九六八年)をもとに映画とLPの構想を立てたと述べており、②③が沖縄音楽に関する目的であったことが分かる。

竹中が普久原の『沖縄の民謡』に着目した理由は、「公衆の面前で歌うのには憚りのある」俚謡俗歌をも、「一部の反論はあったが敢えて採譜した」と解説にある「こと」にあった⁽⁴⁾。この着目の仕方こそ、LP『日本禁歌集』の方法論であった。「禁歌」とはなにか。『禁歌集』第一集の解説で、彼は次のように述べる。

国家とか法律という、愚かな制度が人間をしるようになってから、「うた」もまた、制度の番人によって、管理され、禁じられることになった。

どのような「うた」が禁じられたか?というところ、国家やその支配者を攻撃し、制度や秩序をみだすオソレのある「うた」が、まず禁じられた。

第二に禁じられたのは、性をあからさまにうたった「うた」、例えば春歌、猥歌等であった。支配者にとって性の解放は(自分では何をしていようと)、タブーである。⁽⁵⁾

つまり竹中の「禁歌」とは、制度によって禁じられた歌のことを指す。そして、「それを奪いかえして、正当な所有者である全人間の手にとり戻そう」とするのが、『日本禁歌集』の目的である。この意味で、「禁歌」は『禁歌集』として意図的にまとめられることで、「プロテストソング」に変容するといえる。彼がこのレコードを、「七〇年決戦を前にして、武装蜂起の旗標をかかげ、心悸昂進しているゲバルト学生諸君」に聴いてほしいと述べ、日本初のインディペンデント・レーベルであるURC (Underground Record Club) から出版するの

も、「禁歌」をプロテストソングとして捉えるからである。

彼の沖縄関係の第一著作『琉球共和国―汝、花を武器とせよ!』(三一書房、一九七二年七月)では、しばしば町田佳聲、浅野健二、服部龍太郎ら日本本土の民謡研究者が槍玉にあげられる。例えば、町田・浅野編『日本民謡集』(岩波書店、一九六〇年)が「明治以降、秋田音頭から質実剛健の風は失われて花柳界のお座敷芸化した」と述べ猥雑な歌詞の民謡を切り捨てたことを竹中は糾弾する⁽⁶⁾。また、町田らの民謡研究が民謡の特徴として挙げる「集団性」という言葉の意味を、次のように非難する。

よみ人知らずとは、だれが作ったのかわからないという意味であって、作者不在というのではない。「…」それを「集団の中に自然に発生し」等とノミかシラミかのようにいうのは、民衆蔑視のあらわれであり、また明治以降の西洋万能の悪しき風潮の中で、日本庶民の(うた)の調査研究等を閑にしてきた音楽評論家、学者等々の責任逃れである。⁽⁷⁾

このように、プロテストソングを以って攻撃する具体的な対象は、町田ら中央の権力に与する(と竹中が考える)「体制民謡学者」⁽⁸⁾である。

反権力としての「禁歌」という概念は、添田知道『日本春歌考』(一九六六年)から得た発想であった⁽⁹⁾。一九六七年の大島の映画『日本春歌考』も添田の著作に発想を得たものであった⁽¹⁰⁾。おそらく竹中の当初の目的の一つ「ミュージカル映画」とは、大島の『日本春歌考』の沖縄版のようなものを想定していたのではない。しかしこの映画の計画は頓挫する⁽¹¹⁾。

一方、LP『日本禁歌集』の沖縄版は、琉球放送の上原直彦や作曲家の備瀬善勝ら沖縄民謡界を担う人々と出会い、『沖縄の民謡』編者で作曲家の普久原恒勇を訪ねたことで進展する。マルフレコードの後継者でもある普久原から紹介された、コザの嘉手苅林昌、八重山の山里勇吉ら民謡歌手たちこそ、竹中の求めていた「禁歌」を歌う理想の「ルンペンプロレタリアート」の歌手であった。彼は、マルクスが革命には役立たないとみなした「ルンペンプロレタリアート」の構成員を、最下層民である彼らこそが革命の中心であると「再周縁化」したのである。そして沖縄返還には、沖縄の最下層民を日本の最下層民よりも下に置く結果になるとして反対した。



図2 LP『沖縄春歌集』(『日本禁歌集』第三集、URCレコード、1970年、画・竹中英太郎)

ボーラー」など「春歌」のほか、「県道節」「軍人節」といった「労働歌」も含まれる。

曲目とともに、彼にとって重要であるのは、それが誰によって歌われるかであった。当時の民謡界で特に嘉手苺だけが著名であったのではない⁽³⁹⁾。しかし竹中は、嘉手苺が戦地に三線を携帯したこと、戦後は歌いながら馬車曳きをしていたことなどを素材に、「風狂詩人」「ルンペンプロレタリアート」として演出して本土へ紹介した。

また竹中は、彼らが嘉手納米軍基地とその繁華街があるコザ市(現沖縄市)で歌っているということも重視した。『沖縄春歌集』の誕生がコザであること、彼は次のように強調する。

普久原恒勇氏、この盤を構成した作曲家で「コザ派民謡造反団」(竹中が勝手につけた名称)の総帥、コザ市胡屋の一隅に居住し、町から一歩も外に出ず、那覇(中央)の権威主義的民謡主流に超然と背をむけ、独立独歩ウタ・サンシンの正道をいく。⁽⁴⁰⁾(ルビ・括弧とも原文・引用者注)

一九六九年十二月二十四日、コザ市の普久原恒勇の自宅で、嘉手苺・山里を中心に行われた録音は、『日本禁歌集』の第三集『沖縄春歌集・海のチンボーラー』として、一九七〇年三月にURCレコードから三千部、会員限定頒布として出版された(図2)。収録曲は副題にある「海のチン

「コザ派民謡造反団」として、中央の「権威主義的民謡主流」へ対抗するものという図式を描いて、コザを那覇に対峙する反権力の表象としている。「フォーク・ゲリラ」とルビを振っており、彼の沖縄来訪の目的のひとつであった日米フォークシンガーたちとのフォークゲリラの構想が、沖縄民謡歌手たちとの「コザ派民謡造反団」として蘇ったことが分かる。「那覇(中央)の権威主義的民謡主流」が何を指すかは明らかでないが、古典音楽を含む那覇の民謡界であると考えられる。ただし娼妓たちが演奏した古典については、竹中は非常に関心を向けていた⁽⁴¹⁾。

ここで竹中は「コザ派民謡造反団」とは自身で勝手に名付けたものだとしている。しかしこのアルバムの仕事は中央への反権力であるという意識は、参加した沖縄の人々も共有していたように思われる。上原直彦はLP『沖縄春歌集』附録の葉のなかで、琉球の王尚家が古典を形成し民謡を野卑なものとしてきた歴史を批判したのち、次のように述べる。

現在でもその概念は、沖縄の民俗音楽界を支配して、いわゆる民謡歌手より「古典」をよくするものが社会的地位をしめ、名士ヅラしてまかり通っているのは、笑止千万といわなくてはならない。例えば、嘉手苺の名唱「海のチンボーラー」は、当地では放送禁止である。文字通り、それは「禁歌」なのだ。野暮天国王尚敬の重流は、今日なお棲息して民衆のうたを圧迫している。⁽⁴²⁾

さらに上原は、本島が先島諸島にもつ差別から生じている県内の権力構造をも指摘する。上原は琉球放送のラジオ番組で、八重山・宮古の民謡を流した。竹中がLPのB面を山里勇吉に費やしたのは、上原の影響が大きいと考えられる。

『日本禁歌集』は第一集以来、竹中が演目の間にインタビュの聞き手として登場し、その声が共に録音された「音響によるルポルタージュ」であるところが特徴である⁽⁴³⁾。第三集では、普久原と上原へのインタビュがA面に、山里へのインタビュがB面に収録されている。そこでは以上でみたような、「体制民謡学者の正調の日本民謡(中央/日本各地の禁歌(周縁)」という竹中の図式と、「那覇の権威主義的民謡主流(中央/コザの禁歌(周縁)」さらに「沖縄

本島（中央／先島諸島（周縁）」という沖縄内の図式との対話が語られる。『沖縄春歌集』は、彼にとつて、沖縄返還前の日本と沖縄が協働したことの一つのルポルタージュなのである。

沖縄返還後、『日本禁歌集』すべての栞と解説・歌詞・翻訳と、『琉球共和国』以後の論考を合わせた著作『ニッポン春歌行もしくは「春歌と革命」』（伝統と現代社、一九七三年）を発表する。その中で竹中は、「ニッポン春歌行」と片仮名文字をタイトルに使ったのは、むしろ沖縄／ニッポンではない、琉球共和国人民に対するエクスキューズである。」と述べる⁽⁴⁴⁾。「日本」から「ニッポン」へ。この変化には、第三集『沖縄春歌集』によって沖縄返還を阻止できなかったことへの謝罪と、返還後の沖縄を日本のどのように「周縁」として再構築するかという逡巡が表現されているといえる。

（二）『沖縄／祭り・うた・放浪芸』（一九七五年）／周縁のドキュメンタリー

一九七五年に出版されたLP『沖縄／祭り・うた・放浪芸』（四枚組、CBSソニー）（図3）は、歌手でありマルテルレコードの経営者でもある照屋林助^{てるやりんすけ}が戦後から現地で録音しつづけてきた祭りや芸能の録音コレクションに、竹中自



図3 LP『沖縄／祭り・うた・放浪芸』（CBSソニー、1975年）

身が一九七五年一月に沖縄へ赴いて録音した歌を合わせたものである。竹中は林助のコレクションに出会い、「この営々たるしかもむれざる収集の成果を、『日本禁歌集』のような形でコンパクトしたいと考えた。」⁽⁴⁵⁾と述べている。

その一方で、彼は制作の目的を次のように説明している。

真に沖縄的なものを、もつと端的にいうならば、我らの心の裡なる『琉球共和国』の諸芸を、あるがままの姿で、記録して置こうということになった。これはあくまでもドキュメントです、古典のように保存するという考え方では決してなく、あくまでも記録として。⁽⁴⁶⁾

竹中は、「真に沖縄的なものを」「我らの心の裡なる」ものと言い換えており、このLPアルバムが作者によって記録を再構成して作られた主観的な創作物であることを宣言している。従って、ここで彼が「記録」を「ドキュメント」とカタカナで再び言い換えているのは、この作品が透明な記録のアーカイブではなく、彼の心の「ドキュメンタリー」であるということ喚起するためであると考えられる。

「ドキュメント」という用語を用いた同時代のLPに、小沢昭一のLP『ドキュメント・日本の放浪芸』（一九七一年六月発売）（図4）がある。このアルバムは、小沢が日本各地を歩いて「周縁」の芸能を現地採録したものである。ここで竹中と小沢のLPの差異に着目してみよう。ビクターの当時のプロデューサーの市川捷護は、ベトナム戦争の現場で兵士らの歌を録音したマドレーヌ・リフォー⁽⁴⁷⁾のLP『南ベトナム解放民族戦線の歌声』⁽⁴⁸⁾に触発されて『日本の放浪芸』を企画したという。市川によれば、当時の日本ではスタジオで最良の音質で録音することが優先されており、「出張録音といえどSL蒸気機関車を探るくらい」であった⁽⁴⁹⁾。彼が小沢の『私は河原乞食・考』を読んでそのレコード化を構想しはじめたのは「一九七〇年を迎えてまもなくのある日」であったというから、竹中の『日本禁歌集』の方が先に発売されたのは確かだ、竹中も自分のほうが『日本の放浪芸』よりも先であったと主張している。ただし『日本禁歌集』第一集の解説には小沢昭一と永六輔への謝辞があり、第一集の発売時点の広告では第三集に『小沢昭一★一人^子芸★ハーモニカ★猿歌★小学唱歌★その他★』⁽⁵⁰⁾とあるなど、小沢との関わりは散見される。

一方、一九七五年の『沖縄／祭り・うた・放浪芸』は、副題に「放浪芸」とあることから、『日本の放浪芸』を意識したものと思われる。「放浪芸」という用語は小沢と市川による造語であった。『日本の放浪芸』はLP七枚組で高額であったにも関わらず品切れとなるほどで、さらに第二弾（一九七三年）と第三弾（一九七四年）が発売されており、竹中の『沖縄』が企画された時は、第四



図4 LP『ドキュメント・日本の放浪芸』
(ビクター、1971年)

弾が進行中であつた。

竹中と小沢の出会い
はい一九六〇年秋であつたが、共に仕事を
するのはこれが初めてであつた。しか
しこのレコードの録
音に、小沢は全く関
わっていない。竹中
は録音テープを小沢
に聞かせたうえで、
小沢に照屋林助をイ
ンタビューさせたも
のを録音してLPに

収録し、また小沢と照屋と自分との座談会を開き、その書き起こしを『小沢昭一VS照屋林助』と題して附録にしたのである。さらに竹中は、自分は沖繩と大和との「仲立ち」をしたにすぎず、このアルバムを広めるのは小沢昭一であるなどと述べている。

おそらく竹中は、『ドキュメント・日本の放浪芸』の全国的な成功を見てのこともあろうが、小沢を自分の同志と捉えていたと考えられる。このLPと小沢との関わりを、彼は次のように述べる。

沖繩のうた・祭り・放浪芸について、小沢昭一にLP製作の共同作業を申し入れたのは一九七四年八月「…」だったが、それ以前から、『日本禁歌集』製作の過程を通じて、小沢のいわゆる「南への関心」に、私はアプローチしてきた。諸芸の源流、とりわけて放浪漂泊の遊芸のみなもとを探れば、かならずや南にむかう。⁽⁵¹⁾

確かに小沢は座談会で「南」について、「芸能は南方からやってきた⁽⁵²⁾」と述べている。しかし続けて「日本中心の考え方じゃなくて、もっとアジア全体、

さらには地球全体という考え方をしなくちゃいけない。」と言うように、小沢は沖繩を日本の周縁としての「南」と捉えることを批判するのである。それは彼の次のような発言にも理解できる。

ぼくはヤマトと沖繩、二つの別の庶民文化圏があると思う。これはどっこいどっこいで、五分のものだと考えなきゃいけない。つきあひもまた五分であるべきだと。本土の影響などということを片々とつまみ上げて、平安時代がどうか、江戸時代がどうかというのは、あまり意味がないんじゃないか。⁽⁵³⁾

明らかにこうした見方は、沖繩を「日本の失われた半身」と捉える九学会連合に反対を唱えるものであり、その意味で小沢は竹中にとって同志であつたろう。しかし俳優である小沢は、日本の放浪芸に自分の芸の源泉を探っているであり、沖繩に固執する必要がないのである。

竹中はここにきて立場を共有していないことに気づいたのだろう。小沢が「僕の場合は演じていかねばなりませんからねえ。沖繩はすばらしいと思っただけじゃダメなんだ」と述べると、竹中は次のように自分の立場への同化を迫る。

私は前から考えていたんだが、やはり小沢昭一は「放浪芸」を琉球弧にたどるべきだと思う。それから一度、役者としてではなくダンナになって、沖繩のうた、芸能をじっくり聴いてみることですね。ダンナがいつの間にか踊らされているようなことになる⁽⁵⁴⁾

しかしこの竹中の勧誘は失敗に終わる。座談会の最後で、小沢は、「私もかならず沖繩へ参ります、芸能座（小沢の劇団…引用者注）の公演を持っていこうと、いま本気で考えはじめたところです。」とあくまでも日本の芸能者として沖繩と関わると宣言するのである。

もとより竹中は、『日本禁歌集』の後にこのようなドキュメンタリー形式の沖繩芸能のLPを制作し、沖繩音楽との関わりを総括する思惑があつたようである⁽⁵⁵⁾。しかし、竹中は一九六九年に沖繩に魅せられてからというもの、文字

通り「いつの間にか踊らされて」、沖縄返還後は、本土において嘉手苅を中心とした数多くの公演やアルバム制作を行ってきた。一九七三年八月の渋谷ジャンジャンでの嘉手苅と大城美佐子⁽⁵⁶⁾のライブや、一九七四年と七五年に、「海洋博へ異議申し立て」⁽⁵⁷⁾として東京、大阪、京都などで決行した「琉球フェスティバル」での録音は、その間のスタジオ録音を含めて、CBSソニー、コロムビア、ビクター、テイチクからLP三十九枚とEP一枚として発売された⁽⁵⁸⁾。これらのライブ録音をスタジオ編集したレコードを、竹中は「実況録音盤」と名付けている。しかし、フェスティバルに参加した原田健一は、ライブとレコードに違いを感じたと述べており、「竹中労は島うたの生きた姿そのものを、レコードに取り込もうとしていた。そしてそれには、産業化された音楽製作のためのシステムたる機材と技術が当然のように必要だと思っていた。」⁽⁵⁹⁾と指摘する。竹中はこうした「実況録音盤」の創出を通して、LP『沖縄』で用いるドキュメンタリーの手法へ具体的に近づいたと考えられる。

一九六九年より連載してきた「メモ沖縄」の最後（話の特集、一九七五年十二月号）を、彼は次のように閉じている。

私がこの一年間にしとげたことは、沖縄にとつて、柳田国男よりも、田辺尚雄よりも、小沢昭一の放浪芸の採集にもすぐれて、前人未踏の大事業であったのだ。いつかきつと、私の制作した四十枚の島うたLPは、琉球弧真人民の『魂の記録』として、評価されるであらう。⁽⁶⁰⁾

「琉球弧真人民の『魂の記録』」が、竹中自身の「魂の記録」を意味することは明らかである。従って、竹中はLP『沖縄』の解説書においても、博学の照屋林助の「メモ」⁽⁶¹⁾をもとに、記録以上の文章を挟み込んで自らの沖縄像を構築する。それと比較するならば、小沢はLP『日本の放浪芸』の解説書で、自らの存在を芸能者に留め、郡司正勝や関山和夫ら研究者の解説を用いることで、記録の透明性を構築したといえる。両者とも、周縁の世界についての主観的なメッセージをもつドキュメンタリー作品であることに変わりはない。しかし、竹中は〈主観的であること〉にこそ意味と価値を見出していた点で特徴的である。

竹中の『沖縄』が小沢の『日本の放浪芸』の続編となり得ないのは、それが

自ら周縁的な存在であった竹中の「魂の記録」だからである。沖縄音楽を「再周縁化」することで本土へ紹介し続けてきた竹中は、そのことによって自らの存在の周縁性を花開かせたということができよう。

結論

沖縄音楽の録音採集に関わった日本本土の文化人たちは、沖縄という「周縁」と関わることで、西洋音楽を基礎に置く日本に対する反権力であったという点で共通している。こうした意味で、彼らにとつて沖縄音楽の録音採集は、政治的な行為であったということができる。従って、各々の思想によって録音採集の選曲の偏りもあろう。しかし、雑誌・新聞・ラジオ・テレビなどマスメディアを通してメッセージを伝えることを好んだ彼らの影響で、沖縄音楽は大きく本土に関心を持たれるようになったことは重要である。

近年、彼らの録音はデジタル化やリマスタリングされるなど、再評価される動きにある⁽⁶²⁾。このことは、現在もなお彼らの仕事で、日本の「周縁」として多くの問題を抱える沖縄の、文化的アイデンティティを支える装置として機能していることを示している。

参考文献

- 大野光明『闘争の時代1960／70 分断を乗り越える思想と実践』（人文書院、二〇一四年）
- 小沢昭一『私は河原乞食・考』（岩波現代文庫、二〇〇五年）
- 『日本の放浪芸オリジナル版』（岩波現代文庫、二〇〇六年）
- 岡田真紀『世界を聴いた男―小泉文夫と民族音楽』（平凡社、一九九五年）
- 笠原政治『鳥居龍蔵の沖縄調査』（初出『東京大学総合研究資料館標本資料報告』一八、一九九〇年）鳥居龍蔵資料アーカイブ推進協議会『鳥居龍蔵とその世界』http://orri.azakawa-project.jp/cms/photo_archive/kasahara/ 二〇一六年二月一九日閲覧
- 記忘記同人編『日本禁歌集の宇宙』（邑楽舎、二〇〇九年）
- 久万田晋『民族音楽における沖縄の発見』琉球大学編『平成八年度沖縄地区大学放送公開講座 琉球に魅せられた人々―外からの琉球研究とその背景―』（琉球大学公開講座委員会、一九九六年所収）八一―八九頁

小泉文夫『日本伝統音楽の研究』（音楽之友社、一九五八年）

——「沖縄音楽の音階」『人類科学』二三（一九七一年）一六七—一八四頁

篠原章「照屋林助さんのこと」（初出「ミュージック・マガジン」二〇〇八年五月号）『批評.COM』<http://hi-hyou.com/archives/792>、二〇一六年五月一日閲覧

鈴木義昭『風のアナキスト 竹中労』（現代書館、一九九四年）

高橋美樹「レコードに初めて録音された沖縄音楽——一九一五年『琉球新報』と大阪蓄音器の活動を通して」『高知大学教育学部研究報告』七一（二〇一一年）二二九—二四二頁

——「沖縄音楽レコードにみる〈媒介者〉の機能——一九三〇年代・日本コロムビア制作のSP盤を対象として」細川周平編著『民謡からみた世界音楽うたの地脈を探る』（ミネルヴァ書房、二〇一二年所収）

竹中労『ニッポン春歌行もしくは「春歌と革命」』（伝統と現代社、一九七三年）

——「無頼と荊冠 竹中労行動論集」（三笠書房、一九七三年）

——「琉歌幻視行 島うたの世界」（田畑書店、一九七五年）

——「決定版ルポライター事始」（ちくま文庫、一九九九年）

——「琉球共和国——汝、花を武器とせよ！」（ちくま文庫、二〇〇二年）

田辺尚雄『南洋・台湾・沖縄音楽紀行』（音楽之友社、一九六八年）

——「続田辺尚雄自叙伝」（邦楽社、一九八二年）

福岡正太「小泉文夫の日本伝統音楽研究 民族音楽学研究の出発点として」『国立民族学博物館研究報告』二八・二（二〇〇三年）二五七—二九五頁

註

(1) 金城厚『沖縄音楽入門』（音楽之友社、二〇一一年）二〇—三六頁

(2) 奥中康人『国家と音楽——伊澤修二がめざした日本近代』（春秋社、二〇〇八年）一四五—一六五頁

(3) 三島わかな『近代沖縄の音楽受容——伝統・創作・アイデンティティ』（森話社、二〇一四年）四一—四六頁

(4) 金井喜久子『ニライの歌』（琉球新報社、二〇〇六年）二六—二七頁

(5) 演劇「人類館」上演を実現させたい会編著『人類館・封印された扉』（アットワークス、二〇〇五年）。松田京子『帝国の視線 博覧会と異文化表象』（吉川弘文館、二〇〇三年）

(6) 坪井はこのパビリオンの学術協力にあたり、一八八九年に開催されたパリ万国博覧会でフランスが自国の植民地の人々を「展示」したことに範を求めた。彼は実際にこのパリ万博を訪れている。

(7) 葛西周「博覧会の舞踊にみる近代日本の植民地主義——琉球・台湾に焦点をあてて」『東洋音楽研究』七三（二〇〇八年）二二—四一頁

(8) 鳥居龍蔵『ある老学徒の手記』斎藤忠編『鳥居龍蔵全集』第十二卷（朝日新聞社、一九七六年所収）二二六—二三〇頁

(9) 鳥居龍蔵『有史以前の日本』斎藤忠編『鳥居龍蔵全集』第一卷（朝日新聞社、一九七六年所収）

(10) 「雑報」『東洋学藝雑誌』二二・二七五（一九〇四年八月）三八一頁

(11) 鳥居龍蔵『ある老学徒の手記』前掲書 一三〇頁

(12) 田辺の沖縄音楽調査については、以下の研究がある。久万田晋『沖縄の民俗芸能論 神祭り、白太鼓からエイサーまで』（ポーターインク、二〇一一年）。

鈴木聖子『「科学」としての日本音楽研究——田辺尚雄の雅楽研究と日本音楽史の構築』（東京大学大学院人文社会系研究科博士論文（文学）、二〇一四年九月）

(13) 鈴木聖子『雅楽』野村朋弘編『芸術教養シリーズ二 伝統を読みなおす 日本文化の源流を探る』（京都造形芸術大学出版局、二〇一四年所収）

(14) これらの録音は、田辺尚雄著・田辺秀雄監修LP『南洋・台湾・樺太諸民族の音楽』（東芝EMI株式会社、一九七八年）で聴くことができる。

(15) 田辺尚雄『南洋・台湾・沖縄音楽紀行』（音楽之友社、一九六八年）二八五—二八六頁

(16) 田辺のSPコレクションについては次の口頭発表がある。Seiko Suzuki, "Music Recording and the Formation of Okinawa Cultural Identity: 1910-1940" 国際ロック Les industries culturelles du Japon colonial et la guerre' 二〇一六年四月八日、於パリ（フランス）。

(17) 八重山郡教育部会「大正十一年八月一日八重山の拙き音楽 舞躍の葉を 田邊尚雄氏に呈出」（沖縄県立芸術大学附属図書館田辺文庫、手稿二六五）

(18) 一方で田辺は沖縄音楽を用いた「新日本音楽」の創作をしている。Seiko Suzuki, "Les recherches scientifiques sur la théorie de la musique orientale" de Tanabe Hisao : étude sur la musicologie japonaise des années 1920', 法政大学国際

- 日本学研究所編『国際日本学研究叢書 日本アイデンティティとアジア』二二（法政大学出版局、二〇一五年一月所収）二二九―二五二頁
- (19) 小泉文夫『日本伝統音楽の研究』（音楽之友社、一九五八年）一一頁
- (20) 同上書 一七頁、二五頁
- (21) 同上書 二二―二三頁
- (22) 同上書 一七六―一七八頁
- (23) ただし小泉は、これまでの民族音楽学（比較音楽学）が、現時点の民族音楽を調査しながら、それを「未開」の名のもとに過去の起源的な音楽と結びつけてきたことの誤りを指摘している。小泉文夫前掲書 一〇〇頁
- (24) 岡田真紀『世界を聴いた男―小泉文夫と民族音楽』（平凡社、一九九五年）一七〇―一八〇頁
- (25) 坂野徹『フィールドワークの戦後史 宮本常一と九学会連合』（吉川弘文館、二〇一二年）。小島美子「九学会連合と音楽学」『人類科学』四二（一九九〇年）二〇三―二二三頁
- (26) 岡田真紀前掲書 二二〇頁。岡田によれば、小泉は小川徹「九学会発表要旨」のこの引用部分に傍線を施している。
- (27) 同上書 一八三―一八四頁
- (28) CD復刻版『沖縄春歌集・海のチンボーラー』『日本禁歌集』第三集（メタ・カンパニー、二〇〇八年）を参照。
- (29) CD復刻版『沖縄／祭り・うた・放浪芸』（四枚組、CBSソニー、二〇〇三年）を参照。
- (30) 竹中労『琉球共和国―汝、花を武器とせよ―』（ちくま文庫、二〇〇二年）六五―六六頁
- (31) 同上書 七八―七九頁
- (32) 竹中労「禁歌宣言」（LP『びん助風流江戸づくし』ジャケット解説）CD復刻版『びん助風流江戸づくし』『日本禁歌集』第一集（メタ・カンパニー、二〇〇八年）附録
- (33) 竹中労『琉球共和国』前掲書 一一九―一二〇頁
- (34) 同上書 一二九頁
- (35) 竹中労『琉歌幻視行 島うたの世界』（田畑書店、一九七五年）一七二頁
- (36) 添田は「ほんらいの性は美である」と思っているから、〈まぐわい〉をいちがいに醜として、猥とする世間の目はどうかしていると思う。「…」私はこれを「春歌」と呼んでみたい」と述べている。添田知道『日本春歌考』（弘文堂カッパブックス、一九六六年）四頁
- (37) 大島渚『日本春歌考』へ」並びに「『日本春歌考』に参加する諸君へ」、四方田犬彦編『大島渚著作集』、第三卷（現代思潮新社、二〇〇九年所収）五八―七〇頁
- (38) 竹中はその理由を次のように述べている。「真に沖縄の悲劇を剔るためには、集団就職の少年少女が行政府首席屋良朝苗氏にピストルを発射する映画をつくらねばならぬ「…」」。そのようなミュージカルの製作を保証する資本、スポンサーなどあり得べくもない。』（『琉球共和国』前掲書 一一〇頁）。その後大島が沖縄でオールロケーションした映画『夏の妹』（一九七二年）はこの竹中の構想とは全く異なる内容である。竹中はこの大島作品を沖縄音楽の使い方などで批判している。
- (39) 神谷一義氏による普久原恒勇のインタビュー「『海のチンボーラー』の季節」記忘記同人編『日本禁歌集の宇宙』（邑楽舎、二〇〇九年所収）六九―七〇頁
- (40) 竹中労「『海のチンボーラー』をめぐる人びと」（LP『沖縄春歌集・海のチンボーラー』ジャケット解説）前掲CD復刻版附録
- (41) 照屋林助『てるりん自伝』（みすず書房、一九九八年）三四四頁
- (42) 上原直彦「あまりにも解放的な」（LP『沖縄春歌集・海のチンボーラー』榎）前掲CD復刻版附録
- (43) 小川真一「性典の霹靂『日本禁歌集』の復刻を慶ぶ」（記忘記同人編『日本禁歌集の宇宙』前掲書）九〇頁
- (44) 竹中労「ニッポン春歌行もしくは「春歌と革命」（伝統と現代社、一九七三年）二二五―二二六頁
- (45) 竹中労「解説I」「小沢昭一VS照屋林助」（LP『沖縄』附録）CD復刻版前掲附録 一九頁
- (46) 竹中労「変幻自在なるもの…琉球諸芸」同上書 五頁
- (47) フランスの女性ジャーナリスト・詩人。第二次世界大戦中にレジスタンスとして活躍した。
- (48) Madeleine Riffaud, *Chansons Des Maguïs Du Viei-Nam, Le Chant Du Monde*. (LDX-4316, 1965)

- (49) 市川捷護『回想 日本の放浪芸 小沢昭一さんと探索した日々』(平凡社、二〇〇〇年) 一六―一七頁
- (50) 湯浅学による指摘。湯浅「公序良俗の「恥部」をしたたかに撃つ庶民の知恵」(記忘記同人編『日本禁歌集の宇宙』前掲書) 四八頁。この広告はLP『びん助風流江戸づくし』の葉に掲載されている(前掲CD『日本禁歌集』第一集復刻版附録)。
- (51) 竹中労「解説Ⅰ」前掲書 一七頁
- (52) 竹中労「変幻自在なるもの…琉球諸芸」前掲書 四頁
- (53) 同上書 四頁
- (54) 同上書 一二頁
- (55) LP二枚組、限定五百部と計画していた。竹中労『無頼と荊冠 竹中労行動論集』(三笠書房、一九七三年) 三二―三三四頁
- (56) 竹中は大城美佐子を「沖繩のビリー・ホリデイ」と称えた。大城によれば、竹中は大城が歌っている隣でよく涙を流していたという。二〇一四年一〇月四日北沢タウンホール(東京・下北沢)のライブでの談。
- (57) 木村聖哉『竹中労・無頼の哀しみ』(現代書館、一九九九年) 九一頁。沖繩国際海洋博覧会は、沖繩復帰を記念して一九七五年から七六年にかけて沖繩県国頭郡本部で行われた。
- (58) 竹中のディスコグラフィ―は夢幻工房編「竹中労の仕事」竹中労『決定版ルポライター事始』(ちくま文庫、一九九九年) 二九五―二九九頁を参照。
- (59) 原田健一「里国隆のうたを聴きに行った頃―竹中労と島うたのことども」DeMusik Inter編『音の力〈沖繩〉奄美／八重山／逆流編』(インパクト出版、一九九八年所収) 二二頁
- (60) 竹中労「続・メモ沖繩 総括篇・了」『話の特集』一一九(一九七五年十二月) 一五一頁
- (61) 竹中労「解説Ⅱ」『曲説書』(LP『沖繩』附録) 前掲CD復刻版附録 四頁
- (62) 小泉の録音資料は『沖繩奄美民俗音楽資料のデジタル化と民俗音楽の変容に関する歴史研究』(科研基盤研究(B)) (金城厚代表、二〇〇九年度～二〇一二年度) によってデジタル化が行われた。竹中のLP『日本禁歌集』と『沖繩』は前掲のように既にCD化されており、二〇一四年には一九七〇年代の沖繩LP集がコロムビアよりCD十二枚にリマスターリングされた。

謝辞

本論のインターネット公開にあたり、LP『沖繩春歌集』のジャケットの写真の掲載許可に関して、竹中英太郎記念館(<http://takenaka-kinenkan.jp/>)館長の竹中紫様より、多大なる御厚意を賜りました。ここに心より御礼申し上げます。また、同LPの復刻CD版(<http://www.offnote.org/SHOP/AUR-16.html>)の著作権に関して貴重な情報と御厚意を賜りましたオフノートの神谷一義様に、深く御礼申し上げます。そして、本論執筆に有益なご助言を賜りました故・田中清治様、篠原章様、森健司様に、感謝の言葉を捧げます。

Some Aspects of Marginality in the Recording Collection of Okinawan Music

SUZUKI Seiko

From the period of the Ryukyu Kingdom (1429-1879) to the present day, music has played an important and political role in Okinawa. Recording of the Okinawan music therefore developed in a particular way in comparison with the Japanese metropolis' one, from 1920's to 1970's. On the one hand, we find academic institutionalization, which made Okinawan music a legitimate subject of study by recording and preserving; on the other hand, some commercial, popular discographic edition appeared. In either case, the same object, 'recording', was to be invested in very different ways.

In the academic world, inspired by Paul Broca's physical anthropology, anthropologist Ryûzo Torii (1870-1953) made his archaeological research on Okinawa in 1904, thinking he would there discover the origin of Japanese people. It was the first recording of Okinawan folk song on wax cylinders. He collected these songs, but he didn't analyze them musicologically. It was Hisao Tanabe (1883-1994), the first Japanese ethnomusicologist, who conducted the first musical fieldworks in Okinawa in 1922, and recorded this music on his 'portable' recorder-player of 78rpm disc, which he manufactured himself. Inspired by Torii's theory, he recorded Okinawan music, Taiwanese folksong and Sakhalin-Ainu's, assuming these musics as the origin of Japanese music. His analysis wasn't based on anything tangible, but his theory influenced ethnomusicologists of the next generation like Fumio Koizumi (1927-1983).

In the 1960s, journalist Rô Takenaka (1930-1991) began his life as an activist of the Japanese Communist Party. After working as director of the cultural section of labor unions, he became famous for his reporting on the life of legendary Japanese singer Hibari Misora published in 1965, and on the frantic crowd welcoming the Beatles during their first visit to Japan published in 1966. His works described the music world too popular

for academic musicologists at that time to choose as a case study. On his first visit to Okinawa in 1969, he discovered folksongs and singers belonging to "Lumpenproletariat", more "vulgar" or "erotic" than Japanese metropolis. He recorded them for his *Japanese Banned Songs Collection* published by URC Record, an independent label of Japanese folksong movement inspired by America. Fascinated by Okinawan singers, as Kadekaru Rinshô, he produced – at his own expense and in the red – many their records and concerts in metropolis in the 1970's. He continued to fight against the Okinawa Reversion from America to Japan even after the reversion made in 1972. His "banned song" was therefore invented as protest songs against industrialization of music controlled by capitalism with high economic growth of Japan. At the same time, we may also say that it was against songs legitimated by musicologists who made fieldworks before and after the reversion, on the assumption of discovery of fundamental connections between Okinawan music and Japanese one.

Okinawan music recording was an eminently political expression tool for them. However, with their limits, with choices, made-parties that may be disputed, it is certain that their works still work as a marker that supports Okinawan cultural identity and fertilizes the Okinawan musical background.