

台湾語歌謡曲に見る近代化と文化の変質：  
日本の歌謡曲の成立と比較しつつ

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2013-06-19 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 上利, 博規 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.14945/00007370">https://doi.org/10.14945/00007370</a>

# 台湾語歌謡曲に見る近代化と文化の変質

## 日本の歌謡曲の成立と比較しつつ

上 利 博 規

### 1 台湾語歌謡曲への問い

#### (1) 近代化の産物としての歌謡曲

「サヨンの鐘」で有名な台湾東北部宜蘭県を訪れ、昼食のために食堂に入ったときのことであった。住人であるタイヤル族(泰雅族)の方が、そこに置かれていたカラオケの機械で、日本の歌謡曲である「長崎は今日も雨だった」を日本語で歌い始めた。果たして、彼はいかなる経緯によってこの歌が歌えるようになったのか、そしてこの歌を楽しんで歌うようになったのか。

そもそも歌謡曲は近代の産物である。「歌謡曲」という言葉は、1920年代にNHKのラジオ放送の音楽番組以来広く使用されるようになった。「歌謡曲」はpopular musicと訳されることが多いが、そのpopularity、すなわち大衆性を獲得するためには、ラジオ放送、レコード、映画などのマス・メディアの存在が必要である。こうした意味で、歌謡曲は近代の産物なのである。したがって、歌謡曲のでき方をたどることは、近代化の過程をたどることでもあるし、歌謡曲の曲の一つ一つに近代化の過程が刻み込まれているともいえるのである。

社会の中で歌い継がれてきた伝統的な歌が、マス・メディアの力によって近代化された歌謡曲という新しい文化に様変わりすることは、「歌」、あるいは「音楽」と呼ばれるものの観念が変わるということである。たとえば、日本の伝統的な「歌」の形態とは、古代からの和歌、中世から発達した謡、江戸時代の唄などである。これらが、明治において西洋的な歌、すなわち歌詞を伴い五線譜で表わされるようなsongへとかわった。和歌と詩における言葉のあり方、邦楽と洋楽の音の作り方などをめぐり、明治以降どのような人たちが近代的歌謡曲の作詞家や作曲家となっていったのか。

さらに、作られた歌謡曲はどのようにして社会に浸透していったのか。そこに関わっていた政治あるいは産業のポリティクスはどのようなものであったのか。また、メディアから大衆への一方的な押しつけだけではなく、大衆の側はどのような表現を求めたのか。歌謡曲は、社会の中で生きる人々の表現である以上、一方では社会、政治、経済といったマクロ的な視点から問われねばならないし、また他方ではそこで表現されている個々人の思いといったミクロ的な視点からも問われねばならない。

#### (2) 台湾語歌謡曲という特殊性

本稿が明らかにしたいのは、台湾の歌謡曲を通して台湾社会の近代化の過程を明らかにすることである。台湾の歌謡曲の始まりは、1895年から始まる日本統治時代において、日本のレコード産業が台湾歌謡曲を作るようになる1930年代からであるといわれている。日本の歌謡曲も台湾の歌謡曲も日本のレコード産業によって作られたという点では同じような過程をたどっているが、しかし台湾の歌謡曲の形成過程には、日本の歌謡曲のそれとは異なる点がある。

その一つは、台湾で歌謡曲が作られている間、台湾は戦前までは日本に統治され、戦後は1987年まで国民政府軍の戒厳令下にあったという点である。そして、日本統治下では日本語を、国民政府統治下では北京語を「国語」とする政策が取られた。これが台湾の歌謡曲と日本の歌謡曲との大きな違いの一つである。

また一つは、台湾語とは何かという問題にも関わるが、台湾の住む人たちの多様性である。現在の台湾の住人の多数は本省人と呼ばれる漢民族(客家を含む)であり、戦後大陸から台湾にやってきた外省

人<sup>1</sup>、原住民、外国移民などによって構成されている。彼らはそれぞれの言葉をもっているが、台湾語は本省人の人たちが話す言葉である。台湾語は福建省の言葉に似ているといわれるが、それは次のような理由からである。17世紀になると日本の倭寇や西洋諸国が台湾に頻繁にやってくるようになり、台湾はオランダ統治時代（1624-1662）、鄭氏政権（1662-1683）を経て、日清戦争により日本統治が始まるまで清朝が統治することになる。この清朝統治時代に福建省や広東省から多くの漢民族が台湾に移住し、台湾は福建省の管轄下にあった。1885年になると、台湾は福建省から分離し台湾省となった。このため、台湾語は福建省で話されていた閩南語が基礎になっているといわれている。つまり、台湾において日本語や北京語が外部から押しつけられたというだけでなく、台湾内部においても多様な言葉があったという点でも、日本の歌謡曲と台湾の歌謡曲のあり方は異なってくる。

台湾の原住民は異なる部族間では言葉が違っていたため、互いの意志疎通ができなかったといわれる。日本統治下での日本語教育によって、原住民相互、原住民と本省人の意思疎通ができるようになった。近代国家の成立期には多言語の言語的統一がしばしば問題となるが、台湾においては、日本語と北京語によって言語的統一が進められた。

1987年、38年の間続いた国民政府の戒厳令は解除された。では1990年代以降自由な社会となった台湾は、果たして何語を用いて、どのような歌謡曲を歌ってきたのであろうか。それらの歌の中に自らのアイデンティティはどのように刻まれているのであろうか。戒厳令下に生まれた人たちは、学校で北京語を習ってきた。彼らは台湾語にどのような気持ちを抱いているのであろうか。また、40年間大陸に帰ることを禁じられて台湾で暮らしてきた外省人にとって、そしてその二世にとってのアイデンティティはどこにあるのだろうか。

近代化の産物としての歌謡曲は、台湾においては、日本の統治下の50年間と、国民政府の戒厳令下での40年間を台湾の人々がどう生きたかという問題でもある。本稿では、それを、まず日本における歌謡曲の作られ方を確認し、次に日本統治下で歌謡曲が生まれた1932年<sup>2</sup>から1945年までの台湾語歌謡曲はどのようなものであったかを振り返り、さらに戦後の台湾語歌謡曲について「戒厳令下にあった1945年から1987年まで」と「戒厳令が解かれてから現在まで」を区別しながら考える。

## 2 外資による日本の歌謡曲の始まり

ここでは、日本における歌謡曲がどのように始まったかを問う。そのために、まず西洋における歌の概略史と近代的な歌の作られ方を確認し、次に日本でのレコード産業の始まり、さらには外資による日本のレコード産業の興隆など歴史的過程を追う。

### (1) 西洋の歌の概略史と近代的歌

西洋の歌の歴史を繙けば、古代のホメロスの叙事詩、旧約聖書の詩編、中世のミサ曲などをあげ得ようが、西洋音楽が大きくかわるのはルネサンス後期からバロック時代が始まる1600年頃である。

その頃までの西洋の歌は、叙事詩やミサなどの言葉に抑揚など音楽的要素を付けたものであった。ところが、ルネサンス時代から宮廷でダンスが流行ようになり、宮廷の私設楽団（もともとは礼拝堂のための音楽であった）がダンスの伴奏などを行うようになり、世俗の器楽が発達した。この頃から、バロック音楽から古典音楽の基礎となる弦楽器と鍵盤楽器が発達する。

これに伴って、それまで「歌う」ことが基本に置かれてきた音楽に、楽器を「演奏する」ことの独自の意義が見いだされ、ソナタ（器楽曲）という言葉も生まれた。かつて「道具的音楽」と呼ばれ劣った

<sup>1</sup> 「本省人」「外省人」という呼び方自体、台湾を大陸との関係で考えているという点で問題がある、という指摘もある。

<sup>2</sup> 台湾の歌謡曲の始まりは、1933年の『月夜愁』や1934年の『望春風』をもってすることが多いが、ここでは1932年の『桃花泣血記』とする。

ものとされていた器楽曲は、バロック音楽、古典音楽のなかで次第に音楽の中心に置かれるようになった。19世紀に入りロマン主義の作曲家が活躍するようになると、再び「歌う」ことの重要さが強調されるようになり、いかにして「歌う」ことと「演奏する」こととを融合させるかに関心がもたれた。たとえば、ショパンはピアノ演奏においても当時のオペラのアリアを重視したために、「ピアノの詩人」と呼ばれるようになったことは周知のことである。そのほか、交響曲から交響詩が生まれ、ワーグナーが総合芸術として楽劇を構想し、マーラーは交響曲の半分に声楽を導入したことも広く知られている。

19世紀後半になると、労働者を対象とした大衆音楽が作られるが、楽譜や楽器や和声などの音楽構成の点において、クラシック音楽と同類である。そして、20世紀には、レコード産業、ラジオ放送、映画（の主題歌）などのマス・メディアを通して大衆音楽は社会に広まることになる。19世紀後半から20世紀前半の日本の音楽は、以上のような西洋音楽の流れの影響下にあったのである。

## (2) レコード産業、ラジオ放送、トーキー映画の始まり

日本がこうした西洋音楽をどのように受け入れたかについて述べる前に、レコード、ラジオ、映画などマス・メディアの発明とその発展の様子を確認しておこう。

まずレコード・蓄音機であるが、それが発明されたのは、エジソンが円筒式のレコードの特許申請をした1877年のことである。円盤式レコードはその10年後にベルリナーが発明した。円盤式レコードの優位が確立される中、1895年にベルリナーはグラモフォンを設立し、それを継承してビクターが設立された。エジソンによる円筒式レコードはアメリカ・コロムビアが後押ししたが、時代の趨勢には勝てず、1902年に円盤式レコードに切り替えた。

ラジオ放送については、1906年のクリスマス・イヴに、レコードによる音楽、及び生によるヴァイオリンと歌を試験的に放送したのが世界初のラジオ放送であり、公共放送が開始されたのは1920年のアメリカのことである。

映画の始まりは、フランスのリュミエール兄弟からであることは広く知られており、初期の映画は音声を伴わないサイレントであり、1920年代後半から音声を伴うトーキーに変わっていくことも広く知られた話である。トーキーの最初のもは、1927年にアメリカで作られた「ジャズ・シンガー」であり、部分的に録音された音楽が流れた。1930年代に入ると映画の主題歌や挿入歌がレコードとなり、ラジオ放送でも繰り返して流されるようになった。「パリの空の下」などのシャンソンの流行もこれによる。

## (3) 日本における西洋音楽の流入

では、日本で昭和3年（1928年）から歌謡曲が作られるようになる前の、明治時代と大正時代の音楽の状況はどうであったか。

明治時代に入り、日本が西洋文化を受け入れるようになると、日本の和歌、謡、唄などの「歌」は大きく二つの影響を受けた。

一つは、言葉、詩である。かつて遣隋使・遣唐使の時代に日本は漢詩の影響を強く受け、やがて国風文化の中から和歌を紡ぎ出した。明治に日本は西洋の近代詩を知ることになる。もう一つの大きな波は音楽自身である。日本の伝統音楽と西洋近代音楽とは、音楽の構成が大きく違う。異質な西洋音楽を前にして、明治期の日本が音楽取調掛などによって西洋音楽の導入方法を研究し、音楽教育での唱歌の作成に反映されたことは広く知られているところである。その詳細は以下の通りである。

文部省は、明治12年（1879年）に音楽取調掛を設置し、アメリカから帰国した井沢修二に依頼して小学校唱歌集を作成した。唱歌集のはじめは音階練習が続く。第一曲「かをれ」から第十二曲「花さく春」までは練習のための曲であり、第十三曲「見わたせば」<sup>3</sup>から曲としての唱歌が始まる。このほか「蝶々」

<sup>3</sup> この「見わたせば」は現在は「むすんで開いて」として知られている曲であるが、もともとはフランスの啓蒙思想家であるルソーが作ったものである。

「蛍の光」「霞か雲か」「アニーローリー（才女）」「庭の千草」など、外国の曲に日本の歌詞が付けられたものが多い。

問題はその歌詞であるが、「見わたせば」の場合、歌詞は「見わたせば あをやなぎ 花桜 こきまぜて みやこには…」であり、音楽取調掛の柴田清照と稲垣千穎が作詞者である。その原詩は、『古今和歌集』巻一の素性法師による次のような歌である。

みわたせば 柳桜を こきまぜて  
宮こそ春の 錦なりける

このように、初期の唱歌において外国の曲につけられた歌詞は短歌に基づくものが多くあった。

実はこのような小学校唱歌に先立って「保育唱歌」も作られていた。「保育唱歌」は東京女子師範学校（お茶の水女子大学）の依頼により明治10年（1877年）11月から明治15年（1882年）に式部寮雅楽部によって作られたものである。雅楽部による「保育唱歌」は楽譜も音楽も楽器も雅楽的なものであった。歌詞も伝統的な短歌形式が用いられている。「保育唱歌」の最初の二曲を紹介しておこう。

#### 第一曲 「学道」

磨かずば 玉も鏡も 何かせむ 学の道も 斯くこそ在りけれ。

#### 第二曲 「父こそ」

父こそは 帰りましたれ 営の 暇無き身を 朝毎に  
我も愛でます 畏くも 愛しみます その朝毎に

これに対して「小学校唱歌」は音楽取調掛により西洋音楽が導入されたものであり、五線譜による記譜であり、オルガンによる伴奏を前提していた。つまり、「保育唱歌」は江戸から明治への過渡的なものであり伝統的な歌詞と音楽を残していたのに対し、「小学校唱歌」が日本の音楽の西洋化の始まりといえるのである。

以上のように、西洋音楽、西洋詩などの影響にもとに、従来の歌（音楽と言葉）も大きな影響を被った。短歌の世界では「旧派短歌」を批判する「新派短歌運動」が起こり、正岡子規は「歌よみに与ふる書」（明治31年、1898年）を新聞に連載し、御歌所をはじめとする旧派歌壇を批判し短歌の革新に着手した。さらに、また与謝野鉄幹の『明星』の中から文部省唱歌とは異なる子どもらしい言葉を要求する北原白秋たちの童謡運動が現れる。

童謡運動は、大正7年（1918年）に鈴木三重吉が『赤い鳥』で「童謡」という言葉を作り、翌年に成田為三が「かなりや」に曲を付けたことによって始まるが、彼らは文語体の言葉を用い、日清・日露戦争の影響下で愛国的な歌が導入された文部省唱歌ではなく、子供の視点にたった自由な詩や歌を求めた。この運動に参加した作詞家は西條八十、北原白秋、三木露風、野口雨情などであり、作曲家は山田耕筰、成田為三、近衛秀磨たちであった。こうした童謡運動は日本のレコード産業と手を結び、新民謡運動、そして創作歌謡へと発展してゆく。この過程を述べる前に、日本のレコード産業の動きなどを確認しておこう。

#### (4) 日本におけるマス・メディアの発達と歌謡曲の誕生

大日本帝国憲法が作られた明治22年（1889年）、エジソンの円筒式レコードの試聴会が鹿鳴館で行われた。また、フランスのリュミエール社が世界に特派員を派遣して各地の珍しい光景をフィルムに収めてパリに置いていたのと同様に、海外のレコード会社は日本の珍しい音楽などをレコーディングしていた。そして、明治が終わる頃には、海外のレコード会社は日本でのレコード販売に力を入れるようになっていた。

日本にレコード会社ができるのは明治43年（1910年）であり、日本蓄音器商会（ニッポノフォン）、後の日本コロムビアである。大正時代に入ると蓄音器会社が相次いで設立された。大阪蓄音器商会（白熊印のレコード）、東洋蓄音器株式会社（1914年松井須磨子の「カチューシャの唄」をレコード化）、東京

蓄音器株式会社（富士山印のレコード、1917年「コロッケの唄」をレコード化）、帝国蓄音器株式会社（ヒコーキ印）、日東蓄音器株式会社、東亜蓄音器株式会社（鳩印）、アサヒ蓄音器商会（ツルレコード）などである。レコードはその語源からも記録装置であり、レコードは伝統芸能、全国各地の民謡を収集・記録し、大正時代に作られたレコードの多くはこれら伝統芸能や民謡であった。大正3年（1914年）には文部省文芸委員会が全国の郷土の歌集「俚謡集」を刊行している。

こうした流れはやがて各地の民謡を発掘するだけでなく、新しい民謡の創作へと発展した。いわゆる新民謡運動である。そして、この新民謡運動の推進者は、北原白秋、野口雨情、中山晋平たちであり、先の童謡運動の推進者たちと重なるところも多かった。地方民謡も創作民謡も、レコードや大正14年（1925年）から始まるラジオ放送によって全国に広がっていった。こうして民謡は「郷土の人々の間に生まれ共有されるもの」から「個性的な作者によって作られ流行するもの」へとかわっていったのである。中でも野口雨情作詞・中山晋平作曲のコンビは、「須坂小唄」「三朝小唄」「上州小唄」など多数の民謡を作った。このコンビが創作民謡から歌謡曲への移行期に作ったのが、「船頭小唄」（1921）、「波浮の港」（1923）である。「波浮の港」は1928年5月に日本ビクターから佐藤千夜子歌で発売され、7月には藤原義江の歌でアメリカ・ビクターから発売されて大ヒットとなった。

こうして、童謡運動も新民謡運動も作詞者・作曲者をもち、昭和から始まる歌謡曲へと引き継がれるのである。童謡運動、新民謡運動のほかに、明治・大正時代には「はやり唄」と呼ばれる歌があった。これについて簡単に触れ、それがマス・メディアによる流行歌とどう違うかを確認しておきたい。明治の流行歌は、「お江戸日本橋」のような江戸時代までの音楽を継承したタイプのもので、軍楽隊から入った洋楽のタイプの2種類あった。そこに、政治演説の歌としての演歌が加わり、明治22年（1889年）には川上音二郎の「オッペケペー節」や、演歌師の団体「青年倶楽部」による「愉快節（帝国議会の唄）」が流行した。彼ら演歌師は街頭で歌い、また芝居の舞台の上で歌い、そしてレコードによって「はやり唄」となっていった。では、大正時代のレコードによる「はやり唄」と、昭和時代のレコードによる歌謡曲とは何が違うのであろうか。一言でいえば、「はやり唄」は人々の前で歌われていた歌が流行ったものであるが、歌謡曲はレコードによって始めて世に出る歌である。レコード業界が主導とする歌謡曲が生まれたのは昭和3年（1928年）からであると考えられることが多いが、これによって街頭での「はやり唄」は次第に「流し」に姿を変えながら消えていった。

レコード業界はというと、昭和に入ると外国資本の導入によってレコード会社が発展を見せた。昭和2年（1927年）にはアメリカのビクターの出資により日本ビクター蓄音機株式会社が設立された。またコロムビアもビクターの動きに対抗して日本蓄音器商会と出資・提携し、昭和3年に日本コロムビア蓄音機株式会社が設立した。日本ポリドール蓄音器商会が設立されるのも昭和2年のことである。

こうして昭和3年（1928年）には、「出船」「出船の港」「道頓堀行進曲」「鶯の夢」「波浮の港」「マノン・レスコオの唄」「あほ空」「アラビアの唄」「当世銀座節」「鉾をおさめて」「須坂小唄」「浅草行進曲」「椿姫」「恋愛行進曲」「この道」「ラモーナ」「御大典行進曲」「ダンスの唄」「バルセローナ」「ハワイの唄」「笑い薬」「旅人の唄」「銀座行進曲」など多くのレコードが発売された。そして、コロムビアとビクターを中心とするレコード産業によって作られた歌謡曲は、東京のJOAKや大阪のJOBKなどの放送局の音楽番組を通して全国の人が知る popular song となっていったのである。

また、昭和3年を代表する歌謡曲といえば、「アラビアの唄」二村定一、「出船の港」藤原義江、「波浮の港」佐藤千夜子などであるが、これらのレコードの大ヒットをきっかけに、歌の題名をそのまま題名とする映画が翌年に作られ、ヒットした歌はその映画の主題歌となった。続く、「大阪行進曲」「君恋し」「黒ゆりの花」「東京行進曲」などのヒット曲も映画化された。こうして、レコード産業、ラジオ放送、映画の連携によって歌謡曲が作られていったのである。

また、歌手、作詞家、作曲家たちも次第にレコード会社の専属になっていった。たとえば作曲家の中山晋平は、東京音楽学校を卒業した後、小学校教員をしながら作曲を行っていたが、昭和3年（1928年）

から小学校を退職して日本ビクターの専属となった。また、フランス象徴派の詩人西条八十（1892～1970）はビクター専属となり、再びコロムビア専属となった。

こうして、昭和3年に発売された曲の一つ一つが歴史を語る証人となる。ここでは「道頓堀行進曲」「当世銀座節」の2曲を取りあげて、その歌詞について考えてみたい。「道頓堀行進曲」は、「赤い灯青い灯 道頓堀の 川面にあつまる恋の灯に なんでカフェーが忘らりよか」と始まる。昭和3年頃の道頓堀は「パウリスタ」「キャバレー・ド・パノン」などのカフェに加え、「カフェー赤玉」などの大きなカフェの誕生によって華やかににぎわっていた。それらはカフェという名前ではあるが女性による接待によって人気を得ていた<sup>4</sup>。それを象徴するのが「赤い灯青い灯」のネオンサインであり、賑やかなジャズであった。また、「当世銀座節」で西条八十は、セーラーズボン、イートン断髪、スネークウッド、スター、キネマ、ネグリ、ナルディ、スワンソン、バット、リキュール、チップなどの言葉をちりばめている。翌年の昭和4年（1929年）には、西条八十作詞、中山晋平作曲、佐藤千夜子歌の「東京行進曲」<sup>5</sup>が発売され、爆発的にレコードが売れたことは広く知られているところであるが、そこでも西条八十は、ジャズ、リキュール、ダンサー、ラッシュアワー、バス、ストップ、シネマ、デパートなどの言葉を使っている。

このように、モボ、モガという言葉で象徴される当時の外来文化の浸透は、レコード産業とラジオ放送が作り出した歌謡曲の中にも見いだせる。見方をかえれば、それら歌謡曲が外来文化を社会に浸透させたともいえよう。そして、さらに重要なことは、それら歌謡曲の基盤となっている日本のレコード産業自体が、この時期のコロムビアやビクターなどの海外のレコード産業と外資の戦略によって成立したということである。その海外の力が、大正時代までの「流行り唄」を「歌謡曲」にかえたのである。

そして、台湾においてもこれと同じようなことが起こった。すなわち、1930年代の台湾で日本のレコード産業が台湾の歌謡曲を生んだのである。

### 3 日本統治時代の台湾語歌謡曲

#### (1) 台湾語歌謡曲が始まる前

既に述べたように、日本統治以前の台湾は、原住民、本省人、その他の人々が暮らしており、それぞれの言語と歌をもっていた。日本のレコード産業が台湾に参入して台湾で歌謡曲を作り出すのは1930年代のことであるが、ではそれ以前の台湾にはどのような歌があったのであろうか。『1930年代 絶版臺語流行歌』（莊永文著、台北市政府文化局、2002）によれば、歌謡曲誕生以前には蘭陽民謡、嘉南民謡、恒春民謡などがあったという。蘭陽とは、台湾北部の、現在の頭城、礁溪、宜蘭、羅東などの地域を指す。

嘉南地区は現在の彰化県と高雄県の間の台湾西部の平原地区である。この地区は、中国大陸からの移民が早期に移住した開拓の中心地域であり、したがって大陸から持ち込まれた文化が根付いている。たとえば、「六月田水」「牛犁歌」などは、開拓時代の生活の苦勞の記憶にもとづくものである。「六月田水」では「六月田水嘿都當的燒喔 鯉魚落水喲的喲啊」と、六月の田の水が熱くなっていることを歌う。「牛犁歌」は田の仕事にはかせなかつた水牛の歌であり、「頭戴著武笠啊喂 遮日頭啊喂 手牽著犁兄喂 行到水田頭」と、水田で水牛の手綱を引く様子を歌う。

恒春地方は高雄市のさらに南にある台湾南端の半島であり、海と山に囲まれているために、他文化からの影響の少ない素朴な民謡が残っている。屏東県は2009年に「恒春民謡館」を立てて、恒春民謡の保存に乗り出した。この「恒春民謡館」では、「思想起」「四季春」「守牛調」「平埔調」「五孔小調」「楓港小調」「牛母伴」などの曲が紹介されている。中でも「牛母伴」は古くからある民謡で、排湾族の曲がもと

<sup>4</sup> このようなカフェの出現は、芸妓さんによる接待の文化の終焉を告げるものでもあった。

<sup>5</sup> 同年の5ヵ月前に、正岡蓉作詞、塩尻精八作曲、井上起久子歌で、ニッソーから「東京行進曲」という同じ題名のレコードが発売されている。

になっていると言われ、「苦勞はやがて報われる」と歌う。

これらが1920年までの台湾の民謡であるが、その他、「桃花開」のような客家民謡や、原住民の歌もあった。1920年代に入ると武力による抗日運動は終息に向かう。そして、日本の台湾政策は特別統治主義から内地延長主義へと転換していったが、台湾の人々は、日本の大正デモクラシー<sup>6</sup>、中国の五四運動（1919）、朝鮮半島の三・一運動（1919）に刺激されながら、台湾文化協会を設置（1921）し、1920年代の台湾議会設置請願運動などの政治運動を進めた。

この頃、台湾でも各地の民謡の収集が行われたが、さらに1920年代に入ると既に述べたような日本の新民謡運動の影響のもとで、創作民謡も作られるようになった。たとえば、野口雨情は童謡や民謡の普及のために中山晋平と佐藤千代子と共に昭和2年に台湾に渡った<sup>7</sup>が、その際「ペタコ」（頭が白い鳥）の詩を作り、中山晋平が曲をつけている。北原白秋が台湾に渡ったのは昭和9年（1934年）のことであったが、白秋は台北、基隆、淡水、北投、新竹、台中、日月潭、阿里山、高雄、花蓮など、台湾の主だった都市をすべてめぐっている。

しかしながら、歌詞は日本語を用いることが求められていたために、結果としては、台湾文化の日本化として機能することになった。それは白秋が台湾における国語の普及を歌謡によって行おうとして講演をして回ったことに端的にあらわれている。また、台湾の地域的郷土的なものが、全国的なものに引き上げられることを通して、台湾の諸地域が近代国家の枠の中に収められるという効果をもつことになった。そして、郷土的なものの全国化に手を貸したのが、レコード、ラジオ放送にほかならなかった。

次に、台湾におけるレコード産業の発達をみてゆきたいが、その前に日本におけるレコード産業の発達を念のために振り返っておこう。日本のレコード産業は、次のような段階を経た。まず、海外でレコードが発明され、次に海外で生産されたレコードが輸入された。さらに、国内でレコード会社が設立され、国内産のレコードが制作される。そして、肝要なのは、レコードはもともと既にある音源を「記録」(record)するものであったが、新しい曲を作り販売するためにレコードが作られるようになったということである。「既存の音の記録のためのレコード」から「販売のために新たに制作されたレコード」へ、ここにレコード産業の新たな展開がある。そして、この新しい展開によってレコードの売り上げが飛躍的に伸びた。というよりも、**レコードを売るために新しい曲、すなわち歌謡曲が作られたのである**。レコード販売自身が目的化すること、これがレコード産業の新しい展開であり、それが始まるのが昭和3年（1928年）からであることは既にみてきた通りである。

## (2) 日本のレコードによる台湾語歌謡曲の始まり

台湾でのレコード産業がこのような新しい展開を見せるのは、日本のレコード産業が台湾語歌謡曲の創作を始める1932年からのことである。そのきっかけになったのは、当時流行していた上海映画であった。

1895年に発明された映画は、あっという間にインド、中国、日本などに浸透した。中国では、1896年に上海の遊園地・徐園で映画が上映され、1902年には北京で上映された。中国人による映画の撮影は1905年の「定軍山」から始まり、1910年代には「難夫難妻」など、次第にストーリー性のある映画が作られるようになった。1920年代には映画会社が乱立し、1930年代に上海映画は黄金期を迎え、女優阮玲玉（1910-1935）、周旋（1918-1957）などが活躍した。

このような上海映画の流行は台湾にも及んでおり、1931年に作られた上海映画「桃花涙血」が翌年に台湾でも放映された。台湾の映画配給会社はこの映画の集客のために、映画の商業曲を作り、楽隊が台北市内を演奏して回った。これを見た日本コロムビアの台湾責任者柏野正次郎が、この曲をレ

<sup>6</sup> 1914年に板垣退助は台湾を訪問し、「台湾文化協会」を設立し台湾議会設置請願運動にも深く関わった林獻堂たちと会って「台湾同化会」を結成した。この時板垣退助は林獻堂と一緒に台湾全土を講演してまわっている。

<sup>7</sup> 昭和14年（1939年）にも台湾に渡っている。



コード化することを思いつき、レコードを販売したところ、「桃花涙血記」のレコードは何万枚も売れた。

この曲の作詞家の詹天馬は、台北の映画館の弁士であった。作曲家の王雲峰（1896-1969）は東京の音楽学校で学んだ後に台湾の映画会社に所属しサイレント映画に伴奏をつけていた。彼は「桃花涙血記」の作曲により有名になって、台湾コロムビアの専属作曲家となった。歌っている純純（本名は劉清香、1914-1943）は歌仔戲の俳優であり、13歳で学校をやめて歌仔戲の世界に入ったが、29歳の若さで死亡した。

映画の内容は、牧場の持ち主の息子と牧場に雇われている娘との身分による悲恋を桃の花の美しさと儚さに託して、当時の上海のスターであった阮玲玉と金焰が演じたものである。歌詞は「人生相像桃花枝 有時開花有時死 人若死去無活時 恋愛無分階級性 … 礼教束縛非現代 最好自由的世界 德恩老母無理解 …」というものであり、曲も歌い方も歌仔戲のスタイルを受け継いでいる。

その後コロムビアは順調に歌謡曲を作り続け、1935年にビクターも台湾市場に進出するようになり、台湾のレコード産業は、日本と同じように二つの会社を軸に展開されることになる。もちろん、その他のレコード産業もあったし、台湾のレコード会社もできたが、コロムビアとビクターの優位はゆるがず、多くの会社が倒産した。

ビクターが台湾のレコード市場に参入するまでにコロムビアが作り出した歌謡曲には以下のようなものがある。1933年には「倡門賢母的歌」（純純）、「懺悔的歌」（純純）、「老青春」（青春美）、「跳舞時代」（純純）、「月夜愁」（純純）などのヒット曲を出した。「倡門賢母的歌」はやはり中国の無声映画「倡門賢母」の歌として台湾で作られたもので、李臨秋（1909-1979）作詞、蘇桐（本名は蘇同、1910-1974）作曲である。作曲家の蘇桐はもともと台北市で歌仔戲の楽師であった。「懺悔的歌」も中国の無声映画「懺悔」の台湾での主題歌であり、同じく李臨秋作詞、蘇桐作曲である。「跳舞時代」は陳君玉（1906-1963）作詞、鄧雨賢（1906-1944）作曲であり、「阮是文明女 東西南北自由志 逍遙恰自在 世事怎樣阮不知 阮只知文明時代 社会愛公開 男女雙雙 排做一排 跳躍TOROTO我尚蓋愛」と歌うことからわかるように、この曲はトロットなどの「跳舞（ダンス）」に興じる新しい男女、すなわちモボ、モガを描いたものである。作詞家の陳君玉は台湾新文学運動に参加していたが、コロムビアの柏野正次郎の目に止まってコロムビアに引き抜かれた。音楽は当然洋風であり、純純の歌い方も軽くリズムカルになっている。作曲は鄧雨賢であり、彼は台北で教師をした後日本で作曲を学び、文声レコードに勤務し、コロムビアに移った。また、「月夜愁」は鄧雨賢による代表作の一つである。作詞は周添旺であり、「月色照在三線路 風吹微微 等待的人那未來 心内真可疑 想昧出彼個人 啊 怨嘆 月暝」と、月夜に恋人を思う歌であり、ロマンティックなものになっている。

1934年には、李臨秋作詞、鄧雨賢作曲、純純歌の「望春風」、周添旺作詞、鄧雨賢作曲、純純歌の「雨夜花」、李臨秋作詞、鄧雨賢作曲、林氏好歌（純純歌もある）の「一個紅蛋」などが作られた。「望春風」は、「獨夜無伴守燈下 清風對面吹 十七八歲未出嫁 見著少年家 果然標緻面肉白 誰家人子弟 想要問伊驚歹勢 心内彈琵琶」と、春の月夜に誰とも知れぬ少年を思う少女の純朴な姿を歌う。「雨夜花」は、「雨夜花 雨夜花 受風雨 吹落地 無人看見 暝日 怨嗟 花謝 落土 不再回」と、人に知られずさみしく散っていく雨の夜に咲く花に不幸な女性をたとえて歌ったものである。この歌は日本で西條八十作詞、渡辺はま子歌の「雨の夜の花」にもなっており、「雨の降る夜に 咲いてる花は 濡れて揺られて ほろほろ落ちる」と歌う<sup>8</sup>。

1935年になるとビクターが台湾に支社を作ってレコード産業に参入した。ビクターが発売した曲は、「清閒快樂」（林清月作詞、王雲峰作曲、張福興・柯明珠歌）、「夜來香」（陳達儒作詞、陳秋霖作曲、牽治歌）<sup>9</sup>、翌年には「白牡丹」（陳達儒作詞、陳秋霖作曲、根根歌）、「心酸酸」（陳達儒作詞、姚讚福作曲、秀

<sup>8</sup> テレサ・テンも同じ歌を日本語で歌っているが、歌詞は少し違っている。

<sup>9</sup> 「夜來香」といえば、戦前の李香蘭の歌、戦後の山口淑子（李香蘭）の日本語の歌が思い浮かぶが、李香蘭の曲は黎錦光（金玉谷）が上海で詩を発表し、曲がつけられて上海でレコードが発売されてヒットした中国の歌謡曲であり、ビク

鑿歌) などを出している。「白牡丹」は一人の人を愛し続ける女性を歌った歌であり、「心酸酸」は帰ってこない人に恨みごとをいう歌である。

### (3) 皇民化と台湾語歌謡

既に日本統治の始まりから、台湾における日本語教育は台湾総督府の関心事の一つであり、1898年の台湾公学校令の公布により、台湾の生徒は日本語教育を受けた。その後国語演習会の設置、国語普及ラジオ放送開始などを経て、1930年代には学校教育とは別に社会教育としての「国語講習所」が作られ、一般の人々も日本語を習うことができるようになった。国語講習所では「(一) 平和の御世に いであひて 四方に希望の みつるとき 心安けき 学び舎に 集うわれらの うれしさよ (二) 山むらさきに 淡水の流れは 息まず 永久に われらも俱に たゆみなく 皇国の言葉 はげまなん」という、「皇国の言葉」である日本語を学ぶことを励ます「国語講習所の歌」が作られた。また、1933年には、「国語普及唱歌」を作るために歌が募集され、「今まで 知らない あいうえお 習って 手紙が かきつけこ…」という「アイウエオの歌」が入選した。

一般に1937年の盧溝橋事件を機に、皇民化政策が強化されたといわれている。台湾でも1937年に公学校での漢文科と新聞の漢文欄が廃止され、盧溝橋事件後に皇民化が加速された。新たに台湾総督となった海岸大将小林躋造は台湾人の皇民化を押し進め、台湾を東南アジア進出の基地とした。当然文化も戦時体制に組み込まれ、時局歌が歌われるようになり、台湾語歌謡曲も日本語の歌詞につけかえられて、戦争へと駆り立てる歌となった。

日本のレコードにも盧溝橋事件は大きな影響を及ぼし、1937年7月には、「神風歓迎歌」(土岐善磨作詞、古関裕而作曲、中野忠晴歌、コロムビア)、「神風音頭」(飯塚飛雄太郎作詞、中山晋平作曲、市丸・勝太郎・徳山歌、ビクター)、「神風だから」(豊坂登作詞、中山晋平作曲、小林千代子歌、ビクター)というように、立て続けに「神風」という題名がついたレコードが日本で発売されている。この年のレコードで有名なものには、「人生の並木路」(佐藤惣之助作詞、古賀政男作曲、ディック・ミネ歌、テイチク)、「別れのブルース」(藤浦洸作詞、服部良一作曲、淡谷のり子歌、コロムビア)などがあるが、他方「軍国子守唄」(山口義孝作詞、佐和輝示喜作曲、塩まさる歌、キング)、「軍国の母」(島田馨也作詞、古賀政男作曲、美ち奴歌、テイチク)、「満州しぐれ」(高橋掬太郎作詞、大村能章作曲、音丸歌、コロムビア)、「露営の歌」(藪内喜一郎作詞、古関裕而作曲、コロムビア)、「出征の歌」(西條八十作詞、古関裕而作曲、伊藤久男歌、コロムビア)、「敵前上陸」(佐藤惣之助作詞、長谷川聖二作曲、霧島昇歌、コロムビア)、「銃後の花」(長田幹彦作詞、橋本國彦作曲、小林千代子歌、ビクター)など軍事色の強いレコードも発売されている。

台湾でも、台湾語歌謡曲の「月夜愁」は日本語の歌詞がつけられて「軍夫の妻」(栗原白也作詞、渡辺はま子歌)となった。同様に、「望春風」は「大地は招く」(越路詩郎作詞、霧島昇歌)に、「雨夜花」は「誉れの軍夫」(栗原白也作詞、霧島昇歌)に書き換えられた。その歌詞を見てみると、「軍夫の妻」は、「御国の為に 召されて遠く 東シナ海 はるばると おお 涛越えて…軍夫の妻よ 日本の女 花と散るなら 泣きはせぬ おお 泣きはせぬ」となっており、月夜に恋人を思うロマンティックな「月夜愁」が、出征した夫を強い思いで支える女の歌にかわっている。「望春風」に日本語の歌詞をつけた「大地は招く」は、「亜細亜に狂ふ 凧も いつしか止みて 仰ぐ陽に 色の旗も 照り映えて 青空高く 翻へる…伸び行く國の 若人と 生まれし甲斐に このからだ 御國に捧げ いざ行かん 大地は招く 氣は勇む」となり、もともとは名も知らぬ少年を思う少女の気持ちだが、まだ見ぬ戦いの地に向かう勇ましい気持ちへと置き換えられている。また、「雨夜花」に日本語がつけられた「誉れの軍夫」では、「赤い襷に 誉れの軍夫 うれし僕等は 日本の男…花と散るなら 桜の花よ 父は召されて 誉れの軍夫」と

---

ターが台湾で発売したものは別である。

なり、雨の夜に人知れず散ってゆく花が日本男児として桜のように見事に散りゆく兵士に置きかえられている。

また、「雨夜花」や「望春風」などの名曲を作った作曲家の鄧雨賢は、名前を唐崎夜雨にかえて1939年に栗原白也作詞により「蕃社の娘」という曲をコロムビアから出した。「蕃社」(やま)とは台湾原住民のことであるが、「蕃社の娘」は明るく純朴な恋する娘だという「内台一体」化を進める歌である。歌ったのは佐塚佐和子(サワ・サツカ)であったが、彼女は昭和5年(1930年)の霧社事件でモーナ・ルーダオをリーダーとする暴動によって命を落とした佐塚愛佑主任と原住民の女性の子供であった。昭和18年(1943年)の映画「サヨンの鐘」の主題歌「サヨンの歌」で「わたしゃ気まゝな 蕃社の娘」と山道を歩きながら主人公の李香蘭が歌うが、それは佐塚佐和子が歌う「蕃社の娘」でもあり、また佐塚佐和子自身の姿でもあった。なお、「サヨンの歌」は西條八十作詞、古賀政男作曲である。

## 4 戦後の台湾語歌謡曲

### (1) 戒嚴令下の台湾語歌謡曲

1945年に戦争が終わり、台湾は連合国によって蒋介石の国民政府軍の委託管理として始まった。しかし、その統治の仕方に対する反発から1947年2月28日に本省人による蜂起、いわゆる二・二八事件が起きたことは周知のところである。これ以降、蒋介石とその息子蔣経国は1987年まで続く戒嚴令によって国民党軍の権力下で統治を行った。その間、国民党政府は共産党スパイ摘発という名目のもとで知識人をはじめとする多くの台湾人を虐殺した。いわゆる白色テロである。

国民党は政治のみならず、経済的にも開発独裁を、さらには教育・マスコミなどの独占も行い、1950年代～1960年代には台湾の「国語」を北京語と定め、強引に北京語化政策を押し進め、台湾の中華化を目指した。戦後台湾語歌謡曲は、こうした日本からの解放の喜びと戦後社会の混乱の中で、日本語や日本文化は禁止され、台湾語文化への圧迫はまだ始まっていない状況の中で、戦前に活躍していた音楽家、そして張邱東松、呂泉生、王昶雄、許石、洪一峰たち新しい人たちの手も加わって隆盛を迎えた。

この時期の台湾語歌謡曲の代表的なものには、「望你早歸」(那卡諾<sup>10</sup>作詞、楊三郎作曲、1946)、「收酒罈」(張邱東松作詞・作曲、1946)、「補破網」(李臨秋作詞、王雲峰作曲、1948)、「燒肉粽」(張邱東松作詞・作曲、1949)、「杯底通飼金魚」(呂泉生作詞・作曲、1949)、「安平追想曲」(陳達儒作詞、許石作曲、1952)などがある。

張邱東松による「收酒罈」は空き瓶などを回収をする13歳の少年の歌、また「燒肉粽」は学校を卒業しても粽(ちまき)売りの仕事しかない自分の身の上を嘆く歌であり、戦後の庶民の仕事や生活の大変さを反映している。「望你早歸」「港都夜雨」「孤恋花」「秋風夜雨」などを作曲した楊三郎(本名楊我成、1919-1989)は、戦前日本で2年間音楽を勉強したこともあり、そのために三郎という日本名をつけているが、「望你早歸」は「毎日想念 你一人 味得通相見 親像 鴛鴦 水鴨 不時相隨 無疑會來折分離 牛郎織女 伊二人 每年有相會 怎樣 你 那一去 全然無批 放捨 阮 孤单 一個」と、男性の帰りを待ちわびる女性の思いを歌っている。この歌は、南方の戦線に赴いた男性の帰りを待ち焦がれる女性の気持ちとも重ねられたともいわれている。戦前から続く李臨秋、王雲峰コンビによる「補破網」は、「見著網 目眶紅 破到這大孔 想欲補 無半項 誰人知阮苦痛 今日若將這來放 是永遠免希望 為著前途 針活縫 找傢司補破網」と、未来のために破れた網を繕うしかないという苦悩を歌った。張邱東松ほか多くの音楽家を世に送り出した呂泉生(1916-2008)は戦前日本で音楽を学んだが、「杯底通飼金魚」(杯に金魚を飼うな=杯を空けよう)を通して二・二八事件にみる本省人と外省人の対立が和解す

<sup>10</sup> 本名は黄仲鑫であるが、日本統治時代の名前「中野」を那卡(Nakano)に変えた。

ることを望んだ<sup>11</sup>。許石は陳達儒の歌詞によってオランダ人医師と台湾人女性の悲恋を描いた「安平追想曲」を作曲した。「安平」はかつてオランダ人が上陸し、鄭成功によってオランダ人た台南の町の名である。

二・二八事件以降、白色テロでは知識人たちの思想・文化統制が重要な課題とされたために、台湾語歌謡曲の創作のエネルギーは衰退していった。そのかわりに、国民党への不満をぶつけるかのように、1950年代後半には日本の歌謡曲に台湾語をつけて歌われた。たとえば、美空ひばりの「長崎の蝶蝶さん」(1956、「長崎蝴蝶姑娘」、藤島桓夫<sup>12</sup>の「俺らは東京へ来たけれど」(1957年、「媽媽請你也保重」、曾根史郎の「初めての出航」(1958、「快樂の出帆」、三橋美智也の「赤い夕陽の故郷」(1958年、「黄昏の故郷」)など多数ある。その後も、日本の歌謡曲は次々と台湾語で歌われ続けている。

このような動きの中で、また別の動きを示す人たとも現れた。洪一峰のように街の中でギターを抱えて自分の歌を歌うような人たちである。1927年生まれのは、1946年に「蝶恋花」でデビューし、「淡水慕色」「旧情綿綿」などの曲をヒットさせた。1962年の「旧情綿綿」の流行は、その映画化を生み、洪一峰はその映画で主演をしている。彼が自分で作詞作曲をすることからわかるように、彼の歌は日本の歌謡曲の翻訳ではなく、まさしく台湾語歌謡曲であった。

1962年は台湾でテレビ放送が始まった年である。戒厳令下の台湾ではテレビ局は、華視、台視、中視の3つの民放があったが、放送内容に関しても、また言葉に関しても国民党の傘下のもとにあり、もとより日本語は禁じられていたが<sup>13</sup>、台湾語も基本的には使用されず、北京語がほとんどであった。台湾語歌謡曲も1日の放映回数が制限され、学校では台湾語が禁止される<sup>14</sup>反面、テレビで歌われる歌は北京語にかわっていった。

こうして、北京語による学校教育の浸透、テレビでの北京語歌謡曲の浸透などにより、台湾語歌謡曲の素地としての台湾語自身が生活の中から衰退していったのである。

ところが、ベトナム戦争が終結に向かう頃、アメリカの対中政策・対台政策が変化し、アメリカの台湾支援がなくなり、ついには国交断絶となる。この頃世界は学生運動の波に包まれ、ビートルズやフォーク・ソングが流行していた。台湾でも、1970年代に入り蒋介石から蔣経国に政権が移行し、反抗大陸より台湾のインフラ整備などに力が注がれ、台湾は経済成長期に入った。そして、社会の雰囲気は少しずつかわり、美麗島事件など民主化への動きが見え始めた。この頃、台湾では「校園民歌」と呼ばれるフォークソングが流行し、1957年生まれ蔡琴も北京語で「校園民歌」を歌い、「出塞曲」でレコードデビューし、1980年代に入ってからレコードの発売を重ねた。

## (2) 解放後

こうして1987年に戒厳令から解放を迎える。台湾の民主化は徐々に進み、日本語や日本文化に対して完全な自由が獲得されるのには時間がかかったが、台湾語歌謡曲は再び市場の中心になってきた。のみならず、原住民の文化や客家の文化も尊重されるようになった。

戒厳令から解放された後には、このように台湾の文化の自由化ははかられたが、しかしながら台湾は一つの国家として世界から認められたわけではない。台湾は一度も自立した主権をもつ近代国家とはなっていないのである。そこで本稿の最後に、1990年代以降の台湾の人々が、政治的宙吊りの中で、自らの故郷あるいはアイデンティティをどこに求めようとしているのかを、歌謡曲の中に探してみたい。

たとえば、1983年に羅大佑は台湾の外交的孤立状態を「亞細亞的孤兒」という曲にのせて歌った。1987

<sup>11</sup> 2012年の元旦の祝辞で台湾の馬英九総統は、呂泉生の「阮若打開心內的門窗」(王祖雄作詞、呂泉生作曲、心の窓を開いたら)をあげて、台湾内部での対立を乗り越えることを訴えた。

<sup>12</sup> 1960年の「月の法善寺横町」で有名。

<sup>13</sup> 1950年日本語禁止令

<sup>14</sup> 1956年学校での台湾語使用禁止

年には「母通嫌台湾」という曲が生まれ、「咱若愛祖先」「咱若愛子孫」「咱若愛故郷」（もしも祖先を愛するなら、もし子孫を愛するなら、もし故郷を愛するなら）、「請你母通嫌台湾」（台湾を嫌わないで）と歌い、台湾に目を向け、台湾を愛することを訴えた。同じように、1954年に農家で生まれ洪一峰を慕う蔡振南は、洪一峰と同じように台湾語で「母親の名叫台湾」（母の名は台湾）と歌った。こうした歌は、自らの出自が何であろうと、台湾に住み、台湾に生きている以上、台湾を大切に、台湾を愛するというところから出発しようという呼びかけである。

最後に、原住民歌手による歌について言及しておこう。一人は台湾における原住民歌手が注目されるきっかけになった、1972年にプユマ族（卑南族）に生まれた張恵妹である。彼女は1996年の「姉妹」でCDデビューして以来活躍を続けているが、翌1997年のアルバム「妹力四射」の2曲目の「站上在崗上」では彼女の故郷を思わせる山々や白い雲、青い空、緑の海など雄大な自然の風景にのせて伸びやかな声で若い人の愛を歌う。もう一人は、プヌン族とプユマ族の混血の紀曉君（サミンガ、プユマ語で「唯一のもの」という意味）である。彼女は1999年にはじめてのアルバム「太陽 風 草原的聲」（日本では「Voice Of Puyuma 太陽、風、草原の歌」ロックレコード、2000）を発売した。1977年生まれ彼女は、プユマ族の歌を伝承する祖母の影響下に育ち、17歳から台北で音楽活動を開始した。彼女の歌の多くは台湾語でも北京語でもなくプユマ族の言葉で書かれ、アルバム「太陽 風 草原的聲」には、「神話」「南王系系之歌（ソング・オブ・ピユマ）<sup>15</sup>」「美麗的稻穗（うるわしき稲穂）」「故郷普悠瑪（故郷ピユマ）」「搖電話鈴（電話を鳴らす）」「雨與你（雨とあなた）」「搖籃曲（子守歌）」「懷念年祭（懐かしい祭り）」「婦女除草完工祭古調（婦女の草取り祭り）」「婦女除草完工祭古調（婦女の草取り祭り）」といった、プユマ族の伝統を反映する曲が含まれている。2001年の第2作のアルバム「野火・春風」には、「野火（野火）」「蘭嶼之戀（蘭嶼の恋）」「十八歲（成人式）」「輕鬆快樂（気楽で楽しく）」「彩虹（虹）」「散步歌（散歩の歌）」「YA YA YA（狩の歌）」「上主垂憐（主の哀れみ）」「流浪記（流浪記）」「復讐記（復讐記）」といった曲が含まれている。プユマ族の言葉で書かれた歌詞の詳細はわからないが、台湾においてプユマ族の言葉で歌うことの意味を強く感じさせる歌になっている。

## 5 終わりにかえて

歌謡曲の成立という点から、日本と台湾における、近代西洋音楽とマス・メディアの流入による近代化による文化の変質について概観した。日本の統治下において台湾の歌謡曲が成立したから当然と言えば当然であるが、日本における歌謡曲の成立と台湾における歌謡曲の成立の過程はよく似ているし、単に似ているだけでなく、文化における「内地延長主義」ともいえる。

台湾語歌謡曲が成立したときには、台湾語で台湾人が作詞・作曲・歌を行ったことから、台湾語歌謡曲は台湾人の表現となっているようにも見える。しかし、すでに日本の歌謡曲の成立が、明治時代における音楽の西洋化、大正時代におけるレコードへの音楽の収集・記録、そして昭和時代におけるレコード産業主導の大量販売のための歌謡曲といった過程を経たものであり、そのつどの文化の変質を伴うものであった。台湾語歌謡曲の成立においても、その発端は日本コロムビアが台湾でのレコード販売の停滞を打破するために上海映画「桃花涙血」の商業曲をレコード化したことにあった。

また、戦後においても国民政府軍の戒厳令下において、台湾の人々は自由な表現を行うことができず、政府への不満と抵抗を、日本語が禁じられていたために日本の歌謡曲に台湾語の歌詞をつけて歌った。しかし、それも北京語を「国語」とする政策が38年間続く中で、若い人たちは台湾語を知らず北京語を話すようになった。そして、北京語による歌謡曲もたくさん作られ、1970年代からは若い人たちが「校園民歌」によって自分たちの表現を求めるようになった。

<sup>15</sup> これらの表記は、ロックレコードに従う。

様々な次元での近代化は、社会のあり方や人の意識を変える。日本統治下で行われた台湾の近代化については、その功罪が様々ある。既に述べたように、日本語を「国語」として教えることにも、原住民相互や原住民と漢民族とのコミュニケーションを可能にするという面もあった。近代化は「両刃の刃」である。

しかし、映画が発明された当初はフランス人がエキゾチックなものへの好奇心から撮影を行い、日本人もそうしたエキゾチックな眼差しを模倣した撮影を行っていたが、やがて日本の映画は自己表現としての映画へと発展し、小津安二郎はじめとする多くのすぐれた映画作家を生んだ<sup>16</sup>。文化とは自己の欲望がどこから来るかをみつめる自己反省的媒体でもある。言いかえれば、どのような流れの中で自分が作られてきたかを考えることを通してどちらに向かって進むべきかを明らかにしようとする営みが文化であるともいえる。

戒厳令から解放された1990年に、台湾では「向前走」という曲が流行した。歌詞は台湾語であった。この曲は、故郷に別れを告げて台北に出ていく若者の決意を歌ったものであるが、その中に「車站 一站一站 過去啦」(次々に駅が過ぎてゆく)、「物攏不驚 向前走」(何もおそれない 前に進め)という歌詞がある。かつての東京に夢を求めて出ていく若い人をも連想させるが、同時に長い間苦しんできた過去の一コマ一コマが過ぎてゆき、その悲しみにとらわれずに未来に向かおうとする台湾の現在の姿のようにも受け取れる。

同時に、「阿爸的風吹」という曲では、「咱人生親像風吹焉耳飛…你若會親像風吹焉耳飛…飛呀飛呀 愈飛愈高 不當忘記線的起頭彼雙手」(人生は風に吹かれて飛んでゆく凧のようなものだ…お前が凧のように飛んでいったら…どんどん高く飛んでいっても…自分の両手にあるものを忘れてはいけない)と歌う。「前に進む力」を受けながら、なお「手元にあるもの」を忘れないでいること、この二つの力の拮抗の中で未来は作られてゆく。

「台灣是寶島」(台湾は宝島)という曲では、台湾の豊かなフルーツ、美しい自然、美味しい食べ物などをあげながら、「台灣好 台灣好 … 實在堪稱 是寶島 是寶島」(台湾が好き 台湾が好き … 本当に台湾は「宝島」だ)と楽しく歌う。過去にどんなつらいことがあったとしても、現在も様々な問題を抱えているとしても、なお台湾を愛そうとする気持ちを歌にした温まる歌である。

<sup>16</sup> 拙論「近代化における自画像としての中国映画」『アジア研究』第1号、2005年。

同様に、東南アジアにおいていかにして西洋近代美術が彼らの自己表現にかわっていったかを、「脱構築する東南アジアの現代美術」『アジア遊学 アジアの進路と地球の運命』(勉誠社、2003)で論じた。また、西洋近代文学がアジア諸国においてどのようにして内在化されてアイデンティティ獲得の媒体となったかについては、「アジアにおける文化の多層性と現代の課題」『文化と哲学』(Vol. 28、静岡大学哲学会、2010)において論じた。