

中国現代作家と流行歌曲

——魯迅、張天翼の事例から——

西村正男

はじめに

二〇世紀は、複製技術やメディアがめざましい速さで発展した世紀である。中国の知識人は書物というメディアに加え、新たに写真、映画、レコード、ラジオといった新しいメディアと出会い、その拡散の中に身を置くこととなった。五四運動以前であれ以後であれ、中国の知識人は文字を持つことにより庶民に対しその優越的な位置を占めていたのだが、このような新型メディアの広がりに対して知識人たちはどのように受け止め、対応しようとしたのだろうか。本稿では、黎錦暉（二八九一—一九六七）、魯迅（一八八一—一九三六）、張天翼（二九〇六—一九八五）の三

人の知識人がそのような時代にどのように対応したかを確認したい。

一 中国流行歌曲の鼻祖・黎錦暉

「黄色歌曲の鼻祖」としてこれまで批判的に取り上げられることの多かった黎錦暉に対し、近年再評価がすすんでいる。彼の伝記である孫繼南『黎錦暉評伝』が一九九三年に出版され、一九九六年には彼の作品を集めた『黎錦暉和兒童文学』が刊行される。またアメリカでは黎錦暉に一章を割いて中国とは異なる角度から彼を再評価しようとする Andrew F. Jones の *Yellow Music* が二〇〇一年に出版され、たいへん刺激的な議論を展開している。一方中国でも近年

中央テレビ局が「走近黎錦暉」と題する特別番組を製作するなど、もはや全面的な再評価がなされているといつてもよいだろう。

それでは、ここで彼の経歴を見ておきたい。彼は一八九一年湖南省湘潭に次男として生まれた。その兄弟には教育者、学者、作家として成功した者も少なくない。中でも長兄の黎錦熙は、言語学者、注音字母の制定者の一人として著名である。黎錦暉は家塾で学んだ後、新式の高等小学堂に入り、さらに湘潭初級中学、長沙高師（長沙岳麓山優級師範学堂）へと進み、長沙高師の時期には「単級師範伝習所」で音楽教員を兼任した。辛亥革命後一度北京に出て衆議院秘書庁の一等書記を務めるなどしたが、袁世凱による国会解散強行により、郷里に戻り、兄錦熙の組織していた出版社に勤めながら『湖南公報』『大公報』等の編集をも兼務し、社会諷刺の歌詞を発表、また小学の音楽教師も兼任する。一九一六年国会回復後、北京の衆議院秘書庁に戻り、やがて同年教育部教科書特約編纂員として北京に来た兄の影響の下、国語運動や新文化運動の啓発を受ける。

黎錦暉は、彼の「明月社」（実際には「語專附小歌舞部」「中華歌舞専修学校」「中華歌舞団」「明月歌舞団」「聯華歌舞班」「明月歌舞劇社」「明月歌劇社」等の名称の変遷を辿るが、黎は実質的には同じものだとしている）の音楽活動を四つの時期、すなわち(1)萌芽期（一九一七—一九二

一）、(2)初期（一九二二—一九二六）、(3)中期（一九二七—一九三一）、(4)後期（一九三二—一九三六）に分類している。³⁾(1)の萌芽期においては、音楽を新文化運動と結び付けようと志し、一九一八年には北京大学の傍聴生となり、北京大学音楽研究会にも参加、「平民音楽」の必要を痛感する。国語教科書の編纂をした経験から、彼は一九二一年に上海・中華書局に招かれ、また上海に創設された国語専修学校の教務主任も兼務する。一九二二年、同校の附属小学校設立に際し、「国語宣伝隊」として娘の黎明暉と共に江南の各地で国語の歌と演奏を披露した頃から(2)の初期ということになる。この時期、彼は児童向け雑誌『小朋友』を編集し、「麻雀与小孩」「葡萄仙子」「月明之夜」「小画家」等の歌劇を創作して連載した。附属小学でも話劇や音楽を盛り込んだ実験教育を実施、児童歌曲の創作も多く手がけた。(3)の中期には中華書局から独立、中華歌舞専門学校を創立し校長となる。「歌専」時期には歌舞劇の創作の他、愛情歌曲の作曲も開始する。娘の黎明暉も映画界で活躍したため、「歌専」の公演も成功を収めるが、やがて、政治的、経済的理由により、「歌専」は一九二八年には行き詰まってしまふ。改組した「美美女校」の時期を経て、政治的圧力や経済面の解決や、植民政府の「国語」に対する政策を知るため、南洋公演を決意。同年五月に上海を出発し、香港、マラヤ、タイ、ジャワ等で公演。やがて

多くの団員たちが引き抜き等で離脱し、黎錦暉ら一部の団員は、政治的・経済的理由で帰国もままならず、帰国の旅費のため黎はシンガポールで多くの愛情歌曲の作曲を手がけることとなる。一九二九年冬に帰国後「明月歌舞団」を組織、一九三〇年には北方公演を行う傍ら、大量の愛情歌曲の録音を行う。さらに翌一九三一年、歌舞団に目を付けた映画会社・聯華影業公司与契約、「明月」全体が聯華の歌舞班として活動することになる。映画出演の他歌舞公演も行った。この聯華歌舞班の時期に後の周璇や聶耳が入団する。第一次上海事変以後、聯華との契約が打ち切られてからが(4)後期となる。「明月歌舞劇社」「明月歌劇社」と名を変えながら、分裂や団員の独立などで終息を迎えていく時期である。

さて、このような黎錦暉の活動に対し、『黎錦暉評伝』やその他の音楽史では彼の活動のうち、愛情歌曲の創作を墮落したものとして捉え、彼の他の活動との間に一線を画している。それに対しJonesは、異を唱えている。彼によると、歌舞曲も愛情歌曲も商品であったことには変わりはなく、その演奏される場が（ナイトクラブ、レストラン、プチブル家庭へと）変わっただけであり、また黎錦暉がある時期を境にして愛国から商業主義へと転じたわけではなく、この両者は常にパラレルであったという（事実、彼は「明月社」の後、抗戦期には愛国歌曲を多数作曲してい

る）。そして彼が「近代的」かつ「はっきりとした中国性」という五四期知識人の目標を達成していることを指摘している。

黎錦暉の活動は、国語教育や愛国歌曲の創作という一面にせよ、流行歌曲の創作という一面にせよ、いずれも「近代」という時代を象徴している。だが、「愛情歌曲」が商業・マスメディアを通じて拡散したことや、歌舞劇が当時の社会にあつては性的な逸脱と受け止められたことより、彼は一部の知識人から批判を浴びることとなる。

二 魯迅の黎錦暉に対する反応

それでは、この黎錦暉の流行歌曲は当時の知識人からどのように受け止められ、どのように批判されたのだろうか。ここではまず魯迅の反応から確認してみたい。

魯迅は黎錦暉の音楽に直接的に接する機会があつた。一九三一年六月一二日の日記に聯華歌舞班の歌舞を見に行ったことが記されているのだ。だが、魯迅は曲が終わらないうちに席を立ったと記している。また同席した増田渉は、後の回想で「中国人のやる西洋風な舞踊も切符をもらったというのでいっしょに見に行つたことがあるが、（魯迅は）ばからしい、肉麻（ロウマ）（虫酸（ムシザル）が走る）だといって、これも幕があいて五分もたたないのに帰ってしまった」と記して

いるが、これはおそらくこの時のことを指すのではないかと思われる。

その他にも黎錦暉の音楽および彼の歌舞団員について、

魯迅は時折言及している。一九三四年に書かれた「阿金」(『且介亭雜文』所収)という文章では、上海の女下が自分の稼ぎで「流し」の歌い手に民間の小唄を歌ってもらう様子が描かれている。魯迅はその中で、「だが私もおかげで男声上低音(バリトン)の歌声を聴くことができ、とても自然に感じた。猫を絞め殺したかのような「毛毛雨」と比べると天と地ほど引き離してずっとよい」と述べ、黎錦暉作曲の「毛毛雨」を間接的に酷評している。この「毛毛雨」こそ、黎錦暉が最初に作曲した「愛情歌曲」であり(一九二七)、その後上海で出版され好評を博したことから、彼がシンガポールで愛情歌曲を量産するきっかけとなった曲である。レコードも恐らく一九三〇年頃、娘の黎明暉によって吹き込まれている。この曲については、魯迅は「阿金」執筆の一月前に書かれた寶隱夫(当時、雑誌『新詩歌』主編)宛の手紙中も言及しており、その中で魯迅は「毛毛雨」と新詩を明確に区別している。

次に歌舞公演についての記述を見てみると、聯華歌舞班の歌舞を見て間もない一九三二年一月二十九日に魯迅は「沈滓の泛起」(『二心集』所収)という文章を記している。そこでは満洲事変後の「国難」を呼びかける種々の活

動が、実は中身がなく利益を得るための広告にすぎないと喝破される。歌舞公演もその筆鋒から逃れられてはいない。

本当の「国難中の興奮劑」はというと、それは「愛国歌舞公演」である。彼らは言う。「これは民族性の躍動であり、歌舞界の精髓である。同胞の努力を促し、最終的勝利へと辿り着く」のだと。この奇功をなし遂げる大スターは誰かと尋ねれば、こう答えるだろう。王人美、薛玲仙、黎莉莉と。

この後魯迅は他の文学者らにも言及し、次のように結論づける。

だからこそ、彼らはこのようなときに機に乗じて浮かび上がってきたのだ。その中にはスターもいる、文芸家もいる、警察犬も、葉も……。機に乗じているからこそ、浮かび上がるのもとりわけ楽なのである。しかしながら浮かび上がったのは滓なのであり、滓はつまるところ滓にすぎない。だからこのように浮き上がると、連中の正体はよりいっそうはつきりする。そしてその最後の運命は、また元どおり沈んでいくことになのである。

魯迅はここでも聯華歌舞班の慈善公演に対し、厳しい視線を投げかけている(ここで魯迅に名前を挙げられた王人美、薛玲仙、黎莉莉は、黎錦暉の明月歌舞団・聯華歌舞班

の中心女優たちであり、これらの女優たちは後に映画界でも大成を取めることになる。

さらに魯迅は一九三四年四月、杭州・靈隱寺における法輪金剛法会に京劇俳優の梅蘭芳、および女優の徐来、胡蝶を招いて歌劇を上演するというニュース（実際には彼らは上演していない）に対し、「法会与歌劇」（『花辺文学』所収）という文章を書いて皮肉っている。

昔、仏様が説法したときには天女が花を撒いたと聞いているが、いま杭州で会を開くのに仏様がわざわざ光臨あそばすことはおそくないだろう。そこで梅さまに天女に扮していただくのも、もちろん悪くはないだろう。だが、摩登ガールたちとは何の関わりがあるう？ 映画スターと標準美人「徐来を指す」が歌を歌えば、「この災害を取り除く」ことができるとうのもいふのだろうか。

この徐来が明月歌舞団出身で、なおかつこの当時黎錦暉夫人であったことは魯迅も当然知っていただろう。なぜなら、そのすぐ後にわざわざ「毛毛雨」にも言及しているからだ。

パンチェン大師が開会を「印可」するだけで「毛毛雨」を歌わないのは、もともと仏の趣旨にたいへん適っている。が、こともあろうにこれに合わせて歌劇を演じるというのである。

このように魯迅は再三再四、黎錦暉の歌舞や「毛毛雨」、さらにはその一派の活動に対して厳しい目を向けている。それはいったいなぜだろうか。

そのことを考える上で、ここで一本の補助線を引いてみたい。それは、先の文章中でも言及されていた梅蘭芳に対する魯迅の批判である。魯迅が京劇、なかならず梅蘭芳に対し、良い印象を抱いていなかったことはよく知られている。それは一体何に由来するのだろうか。そもそも、魯迅はどのようにして梅蘭芳の京劇に接したのだろうか。

魯迅は一九二六年九月四日に廈門に到着し、廈門大学で教鞭を執るがわずか四か月余りで広州へと去る。その廈門で魯迅は梅蘭芳のレコードを耳にしている。

数日前の夜、突然梅蘭芳「芸員」の歌声を聴きました。もちろん蓄音機の中の声です。まるで出来そこないの鈍い針先のように、私の鼓膜を突き刺してとても不快にさせます。（廈門通信「華蓋集統編」）

この文章の書かれる三日前、すなわち九月二〇日に書かれた『兩地書』所収許広平宛ての書簡でも、廈門大学の同僚を批判して、「彼らは外見はきれいにしているが、話す内容はつまらないのです。夜には蓄音機をかけて、梅蘭芳やらの類を聴いたりまでします」と記している。つまり、魯迅は蓄音機のレコードを通じて梅蘭芳の歌声を体験したのである。それも、自発的な聴取ではなく、「つまらぬ」

同僚がかける蓄音機によって。

京劇研究者の加藤徹は、「魯迅が京劇を嫌ったのも、彼が浙江省紹興の人であることと無関係ではない」として、その理由を「その商業主義への反感もさることながら、エスニテイの違い」に帰している。だが、本稿では、むしろ「商業主義への反感」の方に注目したい。京劇は、劇場において商業演劇として発展する。魯迅は小説「社戯」(村芝居)の中で、故郷の素朴な屋外での芝居をすばらしいものとして回想する一方、屋内で演じられる京劇芝居に対して嫌悪感を示している。京劇は、レコードメディアによってさらに大量生産され、蓄音機によって拡散された。そしてそのことは魯迅にいつその嫌悪感を抱かせたのではあるまいか。

このような素朴さと商業主義の対比の構図は、そのまま先に引用した「阿金」での「流し」の歌い手の歌と「猫を絞め殺したかのような「毛毛雨」との対比で繰り返されている。すなわち、素朴さ＝郷里の芝居・「流し」の歌い手を賞賛する一方、商業主義＝京劇・「毛毛雨」を批判している点で「社戯」と「阿金」の二篇の文章は共通しているのである。魯迅は京劇と同様、黎錦暉の音楽についても、その商業原理による流行、レコードメディアの大量生産による拡散性を嫌ったのではなからうか。

ちなみに、魯迅宅には、一九三五年五月九日になるまで

蓄音機はなかった。魯迅の長男、周海嬰の回想によると、当時魯迅一家が住んでいた住居の隣に日本人が住んでおり、その年の四月あるいはもう少し前に海嬰は使用人のばあやに連れられてこの隣人宅に遊びに行ったところ、その蓄音機が羨ましくなり、母・許広平にねだったのだという。父の仕事を妨害しないよう食後に少し鳴らすだけだという約束で、内山書店より購入。手持ちのレコードも少なくて聴き飽きてしまい、魯迅の健康も優れぬようになったため、少しするとあまり聴くこともなくなったという。

ところで、魯迅と近代メディアとの関わりといえば、映画との関わりも無視できない。魯迅は数多くの映画を鑑賞しており、なかんずく晩年には実に一年間に数十本の映画を見ていた。が、彼が見た映画のほとんどはアメリカ映画であり、中国映画はわずか四本しか見ていないのである(一九二八年以降は皆無である)。

魯迅と映画の関わりは、日本留学期の「幻灯事件」にまで遡ることができる。「呐喊」自序にせよ「藤野先生」にせよ、「幻灯事件」を説明する際に魯迅は「電影」という語を用いており、「幻灯事件」は教室でスライドを見たのではなく、(もしかすると実際には芝居小屋で)ニュース映画を見た可能性が高いことが近年指摘されているのだ。周蕾(レイ・チョウ)は、この「幻灯事件」について、文学史的解釈とは異なる意味を見出そうとする。そこ

では、「映画メディア自体が持つ、直接的で残酷で加工しないままの力」を魯迅が見出しているのであり、魯迅が言葉少なに語る説明は「メディアの力による方向喪失感」によって特徴づけられたものである、とする。さらに、その視覚媒体が他の芸術形態を包括し普遍化しようとする近代の入口にあつて、(医学を棄て、文学を選ぶという行為により)魯迅は映画の脅威から書記言語＝文学へと撤退したのだ、という。してみると、魯迅が中国映画を忌避したのは、映画メディアの持つ中国を表象する力に対する反感によるのかもしれない。

魯迅は、支配階級・有産階級による映画の宣伝を批判するマルクス主義的映画論である岩崎昶「宣伝・煽動手段としての映画」を翻訳している。このことから魯迅が映画の持つ活字メディアとは異なる力を強く認識していたことが窺える。映画のみならず、レコードを含む近代メディアに対する魯迅の反感は、それが知識人の意図と制御を離れ、商業原理の力により大量に複製され人々に直接働きかけることに対する憂いに由来するのではないだろうか。

三 張天翼と黎錦暉

さて、次に張天翼の黎錦暉に対する反応が、どのようなものであつたかを見てみたい。張天翼は、湖南・湘郷(湘

潭の隣県)の人。一九〇六年南京に生まれ、一九一二年杭州へと転じる。一九二〇年に杭州宗文中学に入学、林紆の翻訳小説や探偵小説を愛読。一九二二年には、施蟄存や同級生の戴望舒、杜衡らと雑誌を作り、また『礼拝六』等に投稿をし始める。一九二四年に卒業後、上海美術專科學校に入学するもすぐ退学し、その後北京大学予科に入学するも退学、江南に戻り職業を転々としながら小説を書く。魯迅に送り認められた「三天半の夢」が「奔流」一卷一〇号(一九二九四)に発表され頭角を現すと、その後精力的に創作活動を展開する。

張天翼は左翼作家の中でもその溢れんばかりの諧謔性により、異彩を放っていた。その小説中にはしばしばナンセンスや社会風俗などが些か過剰気味に描き込まれる。そして黎錦暉の流行歌曲も、彼により何度か小説中に描き込まれているのである。

まずは、黎錦暉の作曲した歌曲が登場する小説をいくつか挙げてみたい。まず、張天翼が鉄池翰の筆名で出版した長篇小説『鹵輪』(一九三二)から見てみよう。南京の私立中学に通う王惠先が、上海から来た許という女性と歩いていると、男子生徒二人組にちよつかいを出されそうになる。彼らはまず歌を歌って女性たちの気を引こうとする。

後ろの「学生軍」が歌い出した。

「わたしはあなたの心が欲しいだけ……」

彼は声をひしゃげて、あの歌舞団やらの例の独特の歌い方の真似をした。紳士たちが夢中になって奇声をあげ喝采してしまうようなあの表情は、まさにこのよ
うな歌の内容にぴったりだが、それを彼は丸ごと真似て見せた。

「アイヨーヨー、あなたの……」⁽²²⁾

ここで歌われているのは黎錦暉作曲による「毛毛雨」である。興味深いのは、語り手の「毛毛雨」に対する評価がここに表れていることで、「あの歌舞団やらのあの独特の歌い方」等の表現からは、黎錦暉の楽曲の大流行に対し冷ややかな語り手のスタンスが読みとれる。

次に見るのは、張天翼の代表作にも数えられる短篇「包氏父子」(一九三四)である。省立高級中学に通う包国維はろくに勉強せずに留年を繰り返しているが、父は屋敷の奉公人。なけなしの金を息子の教育費に注ぎ込み、借金まで重ねている。一方息子は金持ちの学友たちに取り入り、馬鹿にされぬよう見栄を張るのに精いっぱいである。そんな中、彼は空想にふけり、ガールフレンドとデートして家に連れて帰ることを夢想する。それも自分たちが住み込んでいる家ではなく金持ちの友だちの家のようにでなければならぬ。

そして安淑貞は彼の家にやってくるとそのままたっぷり一日ゆっくり過ごす。彼は蓄音機をかけて彼女に聞

かせる、「妹よ、あなたが好き」(妹妹我愛你)だ。安淑貞は全身をくねらせ始める。彼は蝶ネクタイを整理、彼女の前行き……⁽²³⁾

この「妹妹我愛你」は黎錦暉が作曲した「家庭愛情歌曲」で、黎莉莉がレコードに吹き込んでいることで知られる。ここでは、このレコードは裕福な家庭の象徴であり、また男女交際の雰囲気作りの道具として使われている。

三番目は、短篇小説「春風」(一九三六)である。某省の公路局が同局の職員・労働者の子弟の教育のために、学費免除の学校「春風小学校」を設立したのだが、実際には児童の家庭・経済状況によって教員によるあからさまな差別が行われている。「包氏父子」と同様に張天翼の社会意識が見て取れるこの小説中には、やはり黎錦暉が作曲した「特別快車」という歌ばかりを繰り返し歌う銭素貞という女子児童が描かれている。小説中には何度か彼女がこの歌を唱う場面が描かれるが、以下はその一例である。

たくさんの子供たちが歌を歌いながら、一人また一人と鞆を抱えて外へと出て来た。銭素貞は「特別快車」の他には何も歌わない。そこで全先生は自分の部屋で彼女に合わせて歌い出した⁽²⁴⁾。

この銭素貞は、裕福な家庭の娘である。従って、流行歌曲・レコードが裕福な家庭の象徴であることは、「包氏父子」と共通する。また、小学生から中学生(日本の中高生

に相当)までの子供がこれらの音楽を口ずさんだり夢中になつたりする、という点は、三篇ともに共通している。

さて、張天翼はこのように小説中に黎錦暉の流行歌曲を描き込んだのみならず、明月歌舞団・聯華歌舞班を彷彿とさせる歌舞公演をも小説中に描き込んでいる。先に引用した長篇小説『鹵輪』は、南京と上海を舞台として、満洲事変(一九三二・九・一八)以後から第一次上海事変(一九三二・一・二八)直後までの若者の活動と生活を描いているが、小説の後半には第一次上海事変直前の緊張の中、東北で戦闘する部隊への募金を目的とした遊芸会の様子が描写される。まず「工場夜景」と「急電」という二つの話劇が上演され、続いて労働者の演説、さらに「国技」として武術が披露された後、歌舞団の公演が始まる。

〔前略〕一枚の緑の紙が張り出された。「国土を愛さず美人を愛す」、何とかいう歌舞団やらによる公演だ。

舞台の下で誰かが拍手した。

舞台の左側にはピアノが一台置かれ、その他ギターが二本、マンドリンが一本、ブリキの縦笛一本が配された。長髪で大きな蝶ネクタイを締めた洋装の人が何人か、腰を下ろしたかと思うとばらばらと演奏を始めた。紹介されたところによると、彼らは中国の名声かくかくたる音楽家だそうだ。全くその通り、彼らのあ

の様子を見ればそれは分かる。雄鶏のように胸を張り、各々の前には楽譜が置かれている——とはいっても略譜、アラビア数字で記されたものだが。ギターリストはチューニングをするのが慌ただしすぎて、一本のギターはピアノよりも半音高く、もう一本はちょうど反対にピアノよりも半音低かった。彼らの演奏は賑やかで、もし入口を通りすぎたなら鍛冶屋——若い徒弟が慣れた手つきで鋸をやすりにかけている——の前を通り過ぎることを想像するだろう。

さらに舞台には女性が登場し、歌を歌う。その歌の調子はずれ加減や女性の表情までもが語り手やこの歌舞舞を見ていた登場人物たちから揶揄される。「国土を愛さず美人を愛す」に続いてはフラダンス。舞台の下では観客たちが「曲線美」「大きなお尻」に喝采する。小説ではそれに続いて舞台裏の様子が描かれる。そこでは三、四〇歳の蝶ネクタイをした紳士(唐三という名前であることが後で分かる)が少女に舞台の準備をするよう怒鳴りつけている。その一方で他人の目を気にすると語調を一転して、芸術は国を救うことができる、芸術ひいては国のために自らを犠牲にする精神を学ばなければならないのだ、と優しく語りかける。以下はそれを見ていた登場人物たちの会話である。

「あの女の子とあの洋服の人とはどういう関係?」
恵先は尋ねた。

「あの男の人が何文か払ったので、それであの女の子はあの人について救国芸術を習っているの」⁽²⁶⁾

さらに楽屋では歌舞団員たちの与太話が繰り広げられ、その中では女性団員と歌舞団の支配人・唐三先生との男女間の関係が仄めかされる（やがて「救国女英雄」の上演の時間になり、その会話は中断されるのだが）。

最初に演じられた歌舞劇の「国土を愛さず美人を愛す」という題名は、張天翼の創作だろう。この題名には、彼らが愛国から遊離している含意が込められているようである。そして、この歌舞公演は最後には登場人物によって「植民地芸術」と切り捨てられる。音楽的にも（狂ったチューニング）、道徳的にも（性的な見せ物と化したフラダンス）、この公演は小説中では散々な代物である。張天翼はこの歌舞公演を描く際、黎錦暉のことを意識していたのは間違いないだろう。演奏者たちが正式の五線譜ではなく数字譜を見ていたのも、同じく数字譜を使用していた黎錦暉を諷刺しているのではないだろうか。唐三が少女を怒鳴りつける一方で、立派な教育者・愛国者を装って優しい言葉をかけるのも、魯迅が批判したような、黎錦暉らの愛国歌舞公演の「虚偽性」を当てこすっているように思われる。さらには、歌舞団の女団員たちと唐三の怪しげな関係は、黎錦暉が若い少女を歌舞団に集めたこと、あるいは歌舞団員の徐来と恋愛結婚したことに對する邪推と揶揄の表

現と考えられよう。

このような歌舞団の公演に對する厳しい揶揄は、別の長篇小説『洋涇浜奇俠』（一九三三—一九三四年にかけて『現代』に連載）にも見出すことができる。『洋涇浜奇俠』は、中国版ドン・キホーテともいうべきナンセンス・テールで、武俠小説にとりつかれた史兆昌という男が主人公である。背景となる時代は満洲事変から第一次上海事変までの間で『齒輪』とほぼ重なる。史兆昌は武俠小説に取り憑かれたあまり、色々な人に騙され失敗を繰り返す。愛国歌舞団の何曼麗も、彼を騙そうとした一人である。小説中で、彼女は「愛国」を看板にしながらも、その実史兆昌から金を得ようとするのみであった。彼女は登場するやいなや、愛国歌舞の宣伝をし、入場券を売ろうとする。その科白を聞いてみよう。

今は国難の時期にあります。私たちの入場券も値下げしました。二割五分引きです。演じるのはみんなめっちゃ：みんなとてもすばらしい愛国歌劇です。「改良月明之夜」もやります。「月明之夜」はもともと黎錦暉先生の作品ですが、今わたいたしは、一種の改良版を作りました。嫦娥が女性部隊を引き連れて××国のこん畜生をやっつけに行く話です。それから、「中国、あなたを愛します」（中国我愛你）、この歌はめちゃんこすばらしくて、「妹妹我愛你」のメロディ

を使つたものです。それからもう一つ劇があります。

「救国女侠」です。……

引用文中、標準語を話そうとしても時々上海方言が顔を出すところにも、何曼麗の虚偽性が現れている。

ここでは、直接黎錦暉の名前が言及されている。「月明之夜」のみならず、前述の通り「妹妹我爱你」も黎錦暉の作品であり、張天翼のこだわりが見て取れる。

別の箇所では何曼麗は「中国の音楽大家」帰先生を史兆昌に紹介する。帰先生は五線譜が読めず、楽譜を略譜に代えるよう要求する。また転調がある曲でも転調などお構いなしに自分はハ長調を弾き続ける、と主張する（要はピアノの黒鍵を弾きこなせないということであろう）。五線譜が読めない、というところは『齒輪』と共通しており、こちらも黎錦暉を揶揄しているのではないかと考えられる（「帰」と黎錦暉の「暉」の音は類似している）。

『齒輪』『洋涇浜奇侠』の二篇は、ともに満洲事変から第一次上海事変の間の「愛国歌舞」公演を諷刺していた。この時期は、まさに魯迅が「沈滓的泛起」を書いて歌舞公演を批判していた時期である。張天翼によるこれらの諷刺も、魯迅の文章に呼応したものと考えられることもできる。だが、それだけで片付けて良いだろうか。張天翼がこれほどまでに繰り返し黎錦暉の作品や歌舞公演を小説中に描いたことには何か意味があるのではないだろうか。

張天翼は『齒輪』や『洋涇浜奇侠』を書く際、語り手が物語に介入する「語り物」の手法を用いた。これは、「物語を語るという行為について非常に意識的であった」張天翼が、かつて慣れ親んでいた通俗小説の手法を取り入れたものである。また、『洋涇浜奇侠』自体、物語に取り憑かれた人間を描いた小説であった。してみれば、張天翼にとって、新興の流行歌曲や歌舞劇がどのようにして人々を引きつけるのか、ということも当然興味の対象だったであろう。『齒輪』では、完膚無きまでに歌舞公演が揶揄された後、登場人物の中で一番若い王恵先に、「今日のもまあ悪くないわ」と心の中で語らせている。また、張天翼は小説中で繰り返し黎錦暉の作品に引きつけられる児童・生徒を描いている。批判的な観点は持ちながらも、新しいメディアによって広められた同郷の黎錦暉の作る音楽に彼は深い関心を持っていたのではないだろうか。張天翼は、特に人民共和国建国後、童話作家として名を成すが、そのことと子供や若者に歓迎された黎錦暉に関心を寄せたことは、恐らく無縁ではないだろう。

まとめ

黎錦暉の愛情歌曲の流行は、複製技術と商業原理により、同一の音が大量かつ広範囲に伝播するという、二〇世

紀に初めて可能になった文化現象だった。魯迅の文章や張天翼の小説は共に黎錦暉を批判する言説ではあるが、そこには若干の差異が感じられる。魯迅は黎錦暉の音楽を「自然」と対照させて批判した。そこには二〇世紀前半の知識人特有の、新しい複製メディアに対する警戒が見て取れる。

西洋における流行音楽に対する批判としては、フランクフルト学派のテオドル・W・アドルノのそれがよく知られている。アドルノは資本主義における大衆文化、なかんずくポピュラー音楽を、規格化された「文化産業」による産物として批判した。魯迅の流行歌曲に対する反応も、複製技術の進歩が引き起こした世界的な文化現象とそれに対する反応の一部として捉えられるのではないだろうか。

アドルノの批判とは逆に、複製技術時代の芸術に対して肯定的な見方をする人物もいた。ヴァルター・ベンヤミンは、複製技術が芸術に「アウラ」を失わせた一方、大衆の役割を増大させる民主的、参加的な要素をそこに見出している。

張天翼の黎錦暉に対する反応は、もちろんベンヤミンの複製技術に対する楽観性とは大きく異なる。魯迅と同様、彼も基本的には黎錦暉の音楽を批判的に取り上げている。しかしながら、小説中で繰り返しその音楽を取り上げたことからは、流行音楽が人々を引きつける力に対して、張天

翼が大きな興味を感じていたことが読みとれるのである。

注

〔1〕 孫繼南『黎錦暉評伝——中国近現代音楽家研究叢書』人民音楽出版社、一九九三年。

〔2〕 黎沢栄編『黎錦暉和児童文学』少年児童出版社、一九九六年。

〔3〕 Andrew F. Jones, *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*, Durham and London: Duke U.P., 2001. なお、中国語訳は安德魯・瓊斯『留声中国——摩登音楽文化的形成』宋偉航訳、台湾商務印書館、二〇〇四年。英語版に対する書評としては拙稿「『書評』 Andrew F. Jones, *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*」『野草』第七十三号、二〇〇四年二月がある。

〔4〕 黎錦暉「我和明月社」上、中国人民政治協商會議全國委員会・文史資料研究委員会編『文化史料』第三輯、文史資料出版社、一九八二年。

〔5〕 「下午邀清水」三郎、増田「涉」、王「蘊如及」許、廣平往奧迪安大戲院觀聯華歌舞團歌舞、不終曲而出「後略」『魯迅全集』第一四卷、人民文学出版社、一九八一年、八八二頁。

〔6〕 増田涉『魯迅の印象』角川書店、一九七〇年、二七

頁。

〈7〉『魯迅全集』第六卷、人民文学出版社、一九八一年、

二〇二頁。

〈8〉筆者の所有する東方百代有限公司より発行された黎明
暉「毛毛雨」のレコード番号は三四二七八。なお、黄奇智
編著『時代曲の流光歲月（一九三〇—一九七〇）』香港・
三聯書店、二〇〇〇年に付されたCDにも、同曲が収めら
れている。

〈9〉『魯迅全集』第一二巻、人民文学出版社、一九八一
年、二〇二頁。

なお、魯迅は他にも「玩具」（『花辺文学』所収）におい
て、「毛毛雨」を麻雀牌やアヘンのきせる等と共に大人向
けのおもちゃとして批判し、またラジオから流れる「謝謝
毛毛雨」（やはり黎錦暉作でレコードは薛玲仙が吹き込ん
でいる）を「偶感」、「知了世界」（共に『花辺文学』所
収）で批判している。特に「偶感」で「謝謝毛毛雨」を批
判する際に、同じくラジオから流れる「狸猫換太子」「玉
堂春」といった京劇の演目と共に並べあげて批判している
ことは興味深い。

〈10〉『魯迅全集』第四巻、人民文学出版社、一九八一年、
三三三—三三五頁。

〈11〉『魯迅全集』第五巻、人民文学出版社、一九八一年、
四五二頁。

〈12〉同右、四五二頁。

〈13〉加藤徹『京劇——政治の国の俳優群像』中央公論新社

（中公叢書）、二〇〇二年参照。五四期の知識人の京劇批判
については、松浦恆雄「二〇世紀の京劇と梅蘭芳」宇野木
洋・松浦恆雄編『中国二〇世紀文学を学ぶ人のために』世
界思想社、二〇〇三年をも参照。

〈14〉『魯迅全集』第三巻、人民文学出版社、一九八一年、
三七〇頁。

〈15〉『魯迅全集』第一巻、人民文学出版社、一九八一
年、一一九頁。ただしこの箇所はもとの手紙にはなく、後
に「両地書」を編む際に付け加えられたものである。

〈16〉加藤、前掲書、八四頁。

〈17〉『魯迅全集』第一巻、人民文学出版社、一九八一年、
五五九—五七〇頁。

〈18〉周海嬰『魯迅与我七十年』南海出版公司、二〇〇一
年、三八—四一頁。

〈19〉「魯迅歴年所看電影統計表」、劉思平・邢祖文選編『魯
迅与電影（資料彙編）』中国電影出版社、一九八一年、二
二—二二三頁。また、藤井省三『魯迅事典』三省堂、二
〇〇二年、二四三—二四五頁参照。

〈20〉阿部兼也『魯迅の仙台時代——魯迅の日本留学の研
究』東北大学出版会、二〇〇〇年（改訂版）、三三四—三
三五頁。また、北岡正子『上海日報』所載、須藤五百三
「醫者より觀たる魯迅先生」について（『野草』第七一
号、二〇〇三年二月）には、須藤五百三「醫者より觀たる
魯迅先生」（『上海日報』夕刊、一九三六年一〇月二〇日—
二二日掲載）が全文紹介されているが、そこには「日清戦

争の幻燈を一夜芝居小屋に観に行かれた」とし、「此の幻燈の繪は、今日にてもありありと眼前に懐ひ出すことが出来る」と、話されたことがあった」と記されている(八八頁)。

〈21〉 Rey Chow, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, New York: Columbia U. P., 1995, pp. 4-11. 邦訳書「レイ・チョウ(周蕾)『プリミティブへの情熱——中国・女性・映画』本橋哲也・吉原ゆかり訳、青土社、一九九九年、一七—二九頁に相当。

〈22〉『張天翼文集』第五卷、上海文芸出版社、一九八七年、一六七—一六八頁。

〈23〉『張天翼文集』第二卷、上海文芸出版社、一九八五年、三一頁。

〈24〉『張天翼文集』第四卷、上海文芸出版社、一九八五年、一一二頁。

〈25〉『張天翼文集』第五卷、二五〇—二五一頁。

〈26〉同右、二五三頁。

〈27〉王人美の回想によると「黎先生はピアノを弾くのに五線譜を用いず、略譜を用いました。右手は略譜のメロディを弾き、左手はオクターブ・ユニゾンを弾きました。こんな風にピアノを弾くのはもちろん正統的ではなく、また高いレベルに到達するのは難しいです」「黎先生は五線譜が分からなかったわけではありません。彼は西洋楽器に対する迷信を打ち破るために、簡便なピアノ演奏法を産み出し

たのです。その結果我々の新しい生徒たちは二三か月学んだだけで舞台に立って演奏することができたのです」とのことである。王人美口述「解波整理」『我的成名与不幸——王人美回憶錄』上海文芸出版社、一九八五年、五七一—五八頁。

〈28〉『洋涇浜奇俠』については、鈴木康予「鬼土日記」から『洋涇浜奇俠』(『野草』第七〇号、二〇〇二年八月)参照。

〈29〉『張天翼文集』第六卷、上海文芸出版社、一九八八年、三八頁。

〈30〉茅盾は、『齒輪』の発表当時、書評を書いて厳しい意見を寄せている。小説中の人物に現実の生活感が乏しい、というのがその批判の主旨であるが、「無駄な諧謔」としていくつかの場面と共に「彼らが上海で見た遊芸会」の場面を挙げているのは興味深い。東方未明(茅盾)「九一八」以後的反日文学——三部長篇小説」沈承寛等編『張天翼研究資料』中国社会科学出版社、一九八二年、二四—三頁。

〈31〉鈴木、前掲論文、七二頁(注13)。

〈32〉テオドル・W・アドルノ著、『アドルノ 音楽・メディア論集』渡辺裕編・村田他訳、平凡社、二〇〇二年などを参照。

〈33〉ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」『ベンヤミン・コレクション(一)』近代の意味』浅井他訳、筑摩書房(ちくま学芸文庫)、一九九五年参照。