

## 鄭清文とその時代

### — 1979 年の作品を中心に —

松崎 寛子

#### 第一節 はじめに

鄭清文は 1932 年、戦前日本統治期の台湾に生まれ、戦後、短編小説を中心に、また童話作家としても、創作を続けている。1996 年には台湾ペンクラブの会長を務め、現在も『文學台灣』や『聯合文學』等の雑誌に小説、評論を多く掲載しており、台湾戦後第二世代を代表する作家として、台湾文壇において重要な地位を占めている。その平易でありながら、それ故に理解しがたく、深い意味が込められているという文体とともに、自身がヘミングウェイの影響を受けたと述べていることから、鄭の作品は、「氷山理論」を軸に論じられてきた。

しかし、1987 年の戒厳令解除を境に、明らかに台湾の政治や社会を批判、諷刺した作品が多く見られるようになる。それでは、こうした批判的精神は鄭の作家としての成長過程において、どのように培われていったのであろうか。

鄭は、都市農村間、世代間、男女間における観念の衝突を長年のテーマとしているが、それを所謂“台湾意識”と称される台湾アイデンティティの形成とどのように結び付けていったのだろうか。本論文では、1979 年前後にさかんになった台湾民主化運動が鄭の作品に与えた影響を中心に議論を進めていく。

以上の考察を通して、鄭が少年時代を過ごした日本統治時代、台湾の民主化運動がピークを迎えた 1979 年前後と、二つの時代背景から、鄭の作品を分析していく。

「兩個童年、兩個故鄉（二つの幼年時代、二つの故郷）」と本人が語って

いるように、鄭清文は養子に入っても長期休暇には生家へ帰っており、桃園の農村と新莊の旧鎮が鄭清文のアイデンティティ形成の場であったと言える<sup>1)</sup>。

本稿では、まず、農村と旧鎮を描いた作品を中心に、鄭の作品の流れを追う。鄭は自分の故郷をどのように作品に登場させ、その作風はどのように変化していったのか、その中の一貫したテーマは何か、に注目したい。

1979年美麗島事件以後に活性化した民主化、本土化運動は、鄭の創作に影響を与えているであろうか。本論文では、以上の点に留意しながら、1979年前後の作品を分析したい。

## 第二節 鄭清文の経歴とその作品の流れ

### 1. 鄭清文の経歴

鄭清文は1932年9月16日、台湾新竹州桃園郡下埔子<sup>2)</sup>の農村に、父李逐田、7人兄弟の末っ子として生まれる。1歳の時、母方の叔父の家を継ぐため、養子に入る。その時、纏足をした祖母が5時間の道のりを歩いて作者を台北州新莊鎮<sup>3)</sup>にある叔父の家へ背負って連れて行ったという。養父の姓を受け、鄭と改姓する。1937年5歳の時、養母が死去。1939年新莊公学校に入学、後1941年国民学校に制度が改められ、新莊国民学校となる。1944年、生母が死去する。1945年私立国民中学に入学、台北市士林の日本海軍園芸試験所で勤労奉仕中に、玉音放送を聞き、終戦を迎える。そして中国語の学習が始まるが、混乱時期であったため、白話文を正式に学び始めたのは中学卒業後であった。1948年台北商業職業学校に入学、卒業後、1951年華南銀行の公務員として働く。

1954年台湾大学商業系に入学、翌年生父が死去。この頃から、鄭は古書店街に通い、禁書であったチェーホフ、ゴーゴリ、ゴースト等ロシア作家の作品を英語版或いは日本語版で読みあさるようになる<sup>4)</sup>。当時、同年代であった台湾大学外文系『現代文学』のメンバー白先勇らとは交流はなかったという。

1958年「寂寞的心」が、林海音が編集主幹をしていた聯合報副刊に掲載され、作家デビューする。同年、養父が死去した。台湾大学卒業後、2

年の兵役を終え、華南銀行に復職する。陳淑恵と結婚。二女一男：谷音、谷懷、谷苑をもうける。子供達の名前は鄭のペンネーム谷巴の由来となる。ちなみに鄭のペンネームは他に、二つの故郷、新莊と桃園を合わせた「莊園」がある。

1962年寄稿した「我的傑作」が文星雜誌の特選に選ばれる。以後、銀行勤めをしながら執筆活動が続ける。短編小説が多く、1965年短編小説集『簸箕谷』（幼獅出版）を出版、1970年長篇小説『峽地』（台灣省新聞處）、短編集1970年『校園裡的椰子樹』（三民書局）、1984年短編集『最後の紳士』（純文學）等を出版。1985年童話集『燕心果』を出版。1998年華南銀行退職、『鄭清文短編小説全集』（麥田出版／全六卷＋別卷）出版。現在も執筆活動を続けており、その作品数は200余りに及ぶ。

## 2. 鄭清文の作品の流れ

### (1) デビュー当時

デビュー作「寂寞的心」（1958）の物語は次の通り。「私」は南へ向かう列車の中、父のことを回想する。「私」が四歳の時に母は亡くなり、父は男手一つで姉と「私」を育て上げた。穏やかな性格ながら、厳格な父。ある日、私は日本語で書かれた父の日記を見つける。姉と一緒に読んだその日記には、子供たちに理解されない父の心の内の苦しみ書き綴られている。

この作品では、「私」の追憶、父の「日記」を通して家族の間での「寂しい心」を描き出すことに成功している。家族間の「寂しい心」は、鄭清文自身、二つの家族の間にあって体験していたことで、青春時代、養父と上手く意思疎通ができなかった自らの経験を同作の材源としている。同年、養父が死去していることも、関係があるだろう。こうした家族の描き方は、後の作品にも表れている。

デビュー後、同年「蛇菓」、「小星星」、「甦醒」、「退休」、1959年「漁家」、「簸箕谷」、「貓咪、貓咪」、「老人」、「月夜」、「魚我所欲」、1960年「橋」、「路」、「獵」、「百合」、1961年「黄昏後」、「等待」（全て聯合報に掲載）等合わせて20編の短編を発表する。

これら初期の作品は、一貫して登場人物の心情の動きに重きが置かれ、具体的な場面描写が欠如している。鄭の故郷である農村と旧鎮はまだ登場しない。

## (2) 農村の登場

初めて農村が作品に登場するのは「我的傑作」(1962)である。台北で美術の勉強を終えた「私」は、故郷で美術教師になるため、そして何より故郷を描くため、生まれ育った農村に帰ってくる。阿治は「私」の家の童養媳、両親は阿治との結婚を勧めるが、私は絵を描きつづけることを理由に未だ結婚しないでいる。ある日、「私」は阿治に裸のモデルになってもらう。その絵は台北の全省美術展で入選する。その絵が農村に戻ってきた時、覆っていたはずの布が取られており、阿治の裸の絵は村中に知れ渡る。それでも阿治との結婚を逃避する「私」。その後、阿治は貯水池で死体となって発見される。「私」は親友であった阿治の兄に足を鉄砲で打たれる。両足を失った「私」は、病院のベッドに横たわりながら、阿治の裸の絵は、やはり「私の傑作」だったと思う。

呂赫若の「青い服の少女」をも連想させる内容ではあるが、鄭自身、「青い服の少女」は読んだことが無いと言う。この作品が初期の作品と違う点は、(1) 都市と農村の衝突が描かれている。具体的には都市で近代教育を受けて帰ってきた青年「私」と今まで農村を離れたことのない純粋な阿治との対比、二人の間の都市と農村の文化価値の落差、観念の違いが引き起こした道德の衝突などである。(2) 農村、農村生活が具体的に描写されている。水圳、水車、稻田、竹屏、大榕樹、土地公廟、「店仔」等、明らかに台湾の農村を描いているとわかる景色描写、そして、稲刈りや水車をこぐという農民生活の鮮明な描写を指摘できよう。

本作品には具体的地名が登場しないため、はっきりと鄭清文の「故郷」が舞台であると特定はできないものの、作者の農村体験が描かれ始め、鄭が農村を題材にした出発点と言えよう。農村と都市、二つの感情の衝突、という新しいテーマは、以後の作品にも受け継がれる。特に、「芸術」を近代的価値観の象徴とし、それと農村の価値観との衝突を描く点は、本論

文で後述する「我要再回來唱歌」(1979)での手法と共通するものである。

鄭は、「我的傑作」発表後、続けて農村を舞台にした作品を発表する。「一對斑鳩」(1963)では、都市から来た少女と、農村で暮らす従兄弟の少年の心の交流から、都市と農村の対比を描いている。高校受験を無事に終えた「私」(女性)は伯父、伯母、従兄弟のいる山に囲まれた農村へ遊びに行く。自然に詳しい従兄弟達、特に年下の従弟阿芳と過ごす農村の生活は、「私」にとって新鮮な驚きの連続だった。帰る日、阿芳が「私」に一對のキジバトを手渡そうとする時、一羽のハトが逃げた。一羽だけ残すのは可哀想だと阿芳はもう一羽も逃がす。

この主人公の少女は、鄭が少年時代、長期休暇の際に農村の生家に戻り、そして「旧鎮」へ帰っていった姿を、連想させる。また、この作品では、「迷信」という観念が登場する。月を指差す「私」に伯母は次のように言う。

「お前、月を指差すんじゃないよ！…月がお前の耳を切り取るよ。早く拝むんだよ」

「どうして？ 学校の先生は、月は私達が住んでいる所に似ていて、ただちょっと小さくて、水も無くて、空気もない所だって言っていたわ。それがどうして私の耳を切り取るの？」

「切り取るんじゃないよ。ただちょっと切れ目を入れるだけ、すごく痛いよ。学校では先生の言うことを聞かなきゃだめだけど、ここに来たら、伯母さんの言うことをお聞き。さあ、早く拝むんだよ！」<sup>5)</sup>

この対話は、農村と都市の衝突の中に、農村では、都市では教えられることのない「迷信」が残っていること、農村が外の世界とは隔絶されていることを象徴している。「迷信」は、以後も鄭の作品の中にも多く登場していく。最も強烈に「迷信」の「悲劇性」を現しているのが「又是中秋」(1965)である。

中秋の日、幼馴染の阿生と阿巧は相思相愛の仲となる。阿巧の嫁入りを心から歓迎していた阿生の母は、阿巧の手に「断掌紋」があることを知ったとたん、嫁イビリを始める。生まれた女兒もまた「断掌紋」であることを知った阿巧は半狂乱になって自殺、阿生は彼女の葬儀の後、失意のうちに生まれたばかりの子供をつれて村を去る。

一人称「我」が二重になって交互に使われ、阿生と阿巧の心情の錯誤がみごとに描かれている。「農村」＝「迷信」、つまり古い観念が残っている場所、という作者の意識が表れている。鄭の作品の「悲劇性」が論じられるのは、この頃からである。

以上、農村を舞台にした作品に共通していることは、都市と農村の文化価値の落差、観念の違いが引き起こした道徳の衝突、或いは古い観念と新しい観念の衝突を主題としている点である。

### (3)「旧鎮」の登場

鄭のもう一つの故郷、「旧鎮」がはっきりと登場するのは、「水上組曲」(1964)からである。「旧鎮」に流れる「大水河」で船頭をしている「彼」。毎日河で洗濯をする「彼女」に思いを寄せるが、一言も言葉を交わしたこともない。嵐の日、「彼」は溺れた人を助け、村で表彰される。そのことを「彼女」に伝えようとするが、「彼女」は姿を消してしまう。

作品において、三人称を使い続けることは、作者鄭が「傍観者」であることを示しているのであろう。「水上組曲」における「旧鎮」の描写は、後の自伝的エッセー「大水河畔の童年」(1987)で述べられている新莊描写とほぼ一致する。また、日本統治時代に日本軍が司令を伝えるため「大水河」を渡って「旧鎮」にやってきたエピソードとも一致し、幼少時代に船頭に憧れたことも自伝的エッセーで述べている点から、「水上組曲」は鄭の「旧鎮」における記憶が初めて描かれた作品と言えよう。

「黒面進旺的死」(1969)では、「旧鎮」での記憶が、「叔父」から、「私」を含む甥達に向けて語られ、それを「私」によって再び回想される、という複雑な手法が採られている。冒頭の「黒面進旺は私の友人だった、と私の叔父は言った。…奴は私の幼馴染、小さい時から一緒に育ってきた」<sup>6)</sup>という記述から、一貫して二重の一人称によって物語は進んでいく。つまり、物語を甥達に語る「我的尪叔」と、その話を聞く甥の「私」という二人の叙事者が存在し、「叔父の話を聞く私」＝「歴史の傍観者であり叙述者である」という図式が完成しているのである。このような図式は、「三脚馬」(1979)にも受け継がれている。

旧鎮を描いた作品が、「私」という一人称によってはっきりと語られるのは、「睚」(1971)である。「三叔」の危篤の知らせを受け、「私」は旧鎮に急遽戻る。三叔は豚の食肉解体業者で、死に際に豚の幻影を見て魘される。三叔の姿を見ながら、「私」は回想する。自転車に乗り、漢文の知識もあり、いろいろな話を聞かせてくれる三叔は、幼少時代の「私」の憧れの対象だった。だが、豚の重量を偽って販売して日本の警察に拘留され、「拘留所」から出てきてからの三叔は体がすっかり弱り、既に「私」の憧れの対象ではなくなっていた。

この作品では、「現在の私」が「過去の私」を語るという図式が確立し、自分の成長と年長者の老いる過程を対比させることで、「旧鎮」における「過去」と「現在」の対立を描いている。そして、日本統治時代の記憶も一部分ではあるが、具体的に描かれるようになる。「戦争が終わった時、三叔父も漢文を教え始めた。その時、私はもちろん三叔父には、私が想像していた程の学はない、と気付いたのだった」<sup>7)</sup> というように、言語転換の経験を基にした描写もされるようになる。

「轟砲台」(1974)でも、「睚」と共通して、「現在の私」と「過去の私」が参与する語りの図式が使われる。そして、戦後台北の商業学校に通う「私」は鄭の経歴と一致し、また「轟砲台」という新莊の具体的行事も描写されている。

1970年代から、鄭の作品は、物資の困窮、配給、拘留所、警察の登場といったように、日本統治期の描写が具体化され、また、閩南語の使用頻度が高くなる。

そして、1979年以降は、「三腳馬」(1979)、「結」(1979)、「門檻」(1980)、「圓仔湯」(1982)、「最後の紳士」(1982)、「局外人」(1982)、「蛤仔船」(1989)ともっぱら「旧鎮」を舞台にした作品が多くなり、或いは「旧鎮」から農村下埔子に帰る体験を描いた「髪」(1989)等を含め、「我」による語り、日本統治時代の経験のより具体的な描写、木器店を営む養父や年の離れた実兄の登場等、作者自身の過去が具体的に語られ始めるのである。



### 第三節 鄭清文とその時代意識

#### — 1979 年「我要再回來唱歌」を中心に

##### 1. 「我要再回來唱歌」について

短編小説「我要再回來唱歌」（以下「唱歌」と略す）は、1979 年雑誌『明道文藝』4 月第 37 期に発表された。その後 1984 年短編集『最後の紳士』及び 1998 年『鄭清文短編小説全集／第 3 卷／三腳馬』に収録された。登場人物は以下の通りである。台北に住む正宏とその妻彩鳳は共働きである。二人の娘、圓圓は 5 歳で幼稚園に通う。そして、孫娘圓圓の面倒を見るために農村から出てきた婆婆。婆婆は昔、保守的な観念を持った舅姑に歌を歌うことを禁じられたため、歌を忘れていたが、孫との交流の中で次第に歌を歌い始める。歌をテーマとした孫娘と祖母の心温まる交流を、嫁である彩鳳の視点から描いている。

「唱歌」は 2000 年より、龍騰文化出版社高校 2 年「国文」教科書に収録されている<sup>8)</sup>。2002 年 12 月 14 日には、龍騰文化出版社主催により台北市大同高級中学で、「作家身影」シリーズ講座が開催され、その中で、「談「我要再回來唱歌」」と銘打って、鄭清文が講座を担当し、呂正恵が司会を進行した<sup>9)</sup>。その際、鄭清文は「唱歌」は、都市と農村の対比を描写しており、またこの作品執筆のきっかけは、妻の体験からであったと述べている。

「我要再回來唱歌」のような作品は、台北と農村、二つの場所の対照です。…本作品のインスピレーションは、私の妻からもりました。私の妻は歌うことが好きで、料理をしながらも、洗濯をしながらも、どこでもいつも歌を歌っています。声もととても良くて、もし私と結婚していなかったら歌手になっていたかもしれません。でも、私が思うに、彼女がもし私と結婚していなくても、歌手になることはできなかったでしょう。彼女の父親がそれを許さなかったでしょうから。私の妻がまだ私と結婚する前、家で料理をしたり洗濯をしながら、歌を歌っていたら、彼女の母に「気違い娘!」と怒鳴られたそうです。この物語は、ここからできたのです。彼女は歌うことが好きだったが、保守的な上の世代はそ



れを嫌がり、それをいけないこととした。彼らは舞台上で歌を歌ったり体を揺らしたりすることは良くないと考えていたから、彼女に歌わせなかったのです。<sup>10)</sup>」

そして、以前は歌おうとしなかった人達が、今や進んで歌おうとするようになった状況に代表されるような、進歩し、開放的になった現代社会を評価している。

「以前のような保守的な時代では、歌を歌う機会があっても、誰も歌おうとはしなかった。今、もしそのような機会があったら、皆マイクを奪い合って、我先にと歌うでしょう。私は、これは大変良い状況だと思うし、社会の進歩と開放を表していると思います<sup>11)</sup>」

また、司会役の呂正恵は、「唱歌」を教科書に採用した理由の一つとして、伝統社会において自己表現できない、抑圧された女性が描かれていることを挙げている。

「実際、女性は伝統社会において多くは大きな抑圧を受けてきました。彼女達はいつも表現しようとはしませんでした。私の母の世代が、まさにこのような女性です。…伝統社会は女性が歌うことを嫌ったということを、私たちは知らなくてはなりません。女性が歌うことは歌って商売をすることと同じで、家風を台無しにするからといって、才能があり、歌うことが大好きな女の子は、その社会の犠牲となったのです。<sup>12)</sup>」

本節では、伝統社会の観念と女性との衝突が語られる中で、何故鄭清文は「歌を歌うこと」を主題としたのかを中心に検討したい。そしてその主題に隠されている都市と農村の観念格差、世代間の言語衝突の問題を分析する。「唱歌」が発表された1979年以降、鄭清文は自分が育った旧鎮を舞台にした自伝的要素の強い作品を数多く発表するが、同時に「不良老人」(1984)、「熠熠明星」(1985)、「報馬仔」(1987)、「來去公園飼魚」(1990)等、暗に旧国民党政府を批判する作品も発表するようになる。「唱歌」は、観念格差から起こる衝突という今までの主題を引き継ぎながら、世代間の言語衝突も描写された作品である。鄭清文は、「歌を歌う」という行為の描写を通して、旧国民党政府への批判を表そうとしたのではないか。1979年前後という台湾の時代情勢も、「唱歌」をターニングポイントとして、

台湾意識を作品の中で主張するようになった原因の一つとして、考察する。

## 2. 鄭清文作品における言語問題の描写

### (1) 「女司機」(1978)

鄭清文が言語問題をはっきりと取り上げた作品には、「唱歌」発表の一年前の作品「女司機(女運転手)」(1978)がある。「女司機」は、母一人娘一人という母子家庭をめぐる物語である。母親の秀貞は夫の阿福に逃げられ、女手一つで娘の雪花を育ててきた。以前働いていた工場で事故に遭い、秀貞の髪は全て抜けてしまったため、普段は髪をかぶっており、今は台北でタクシーの運転手として生計を立てている。ある日、勤務中に、娘の通う高校の目の前の道路で接触事故に巻き込まれる。秀貞は相手の運転手と「幹你娘」等閩南語の罵詈雑言を浴びせ合ううちに、もみ合いとなり、公衆の面前で髪を取られる。その様子を見ていた雪花は、心に傷を受け、部屋に閉じこもってしまう。しかし、最後に、普段は国語(北京語)しか話そうとしなかった雪花が、今まで「粗野」だから話しながらなかった閩南語を交えて、母に自分で作った物語を聞かせる。

「昔々、一羽の雌鶏が、ひよこを連れて餌を探しに行きました。突然、一羽の鷹が、空から襲い掛かってきました。雌鶏だってひよこから大きくなったのですから、鷹のことをとても恐れていました。しかし、今、雌鶏にはひよこがいるのです。怖くても、怖がることはできません。鷹が襲ってきました。雌鶏はそれに立ち向かいます。雌鶏と鷹はまる三十分闘いました。結果、鷹は飛び立っていきました。雌鶏は怪我を負い、雌鶏の毛は全て抜け落ちてしまいました。頭も翼も全身傷だらけ、一羽の醜い雌鶏となってしまいました。でもひよこ達は、皆無事でした<sup>13)</sup>」

雪花の語る「雌鶏」は母秀貞を指し、「ひよこ」は雪花を指すのは明らかだろう。髪を失っても自分のために一生懸命働いている母親を、「ひよこ」を守る「雌鶏」に喩えたのである。「緑色の制服」を着て市立の女子高に通う雪花は、おそらく台湾一のエリート校台北市立第一女子高級学校の生徒であろう<sup>14)</sup>。つまり、雪花は現代版、すなわち旧国民党政府が作

り出したエリート予備軍であり、一方、母親の秀貞は、日本語族にも北京語族にも属さず、台湾語が母語である。娘が台湾語を交えて自分達母娘の物語を童話化して母に語るという、母と娘の相互理解の描写の中に、鄭清文は旧国民党政府の言語政策への批判を暗に込めたと言えよう。「女司機」の中には、戦後の言語問題だけでなく、日本時代の言語問題についての批判も描かれている。鄭清文と言語において同じ境遇にある秀貞の視点から、言語問題について以下のように語られている。

「彼女には、日本時代に高等女学校を出た伯母さんがいた。彼女は台湾語は世界で一番粗野な言葉だと言って、家でも必ず日本語を話そうとした。そして今、雪花たちは、台湾語を話すことを嫌がっているようだ<sup>15)</sup>」

「女司機」を発表した1978年辺りから、鄭清文は言語問題を意識し始めていたと考えられる。

## (2)「唱歌」における女三世代の言語問題—婆婆と圓圓、婆婆と彩鳳

それでは、「唱歌」では、言語問題がどのように描かれているだろうか。ここでは、婆婆と圓圓、婆婆と彩鳳の關係に注目して分析する。

風邪をひいて熱を出した圓圓の世話をするため、農村から台北にやってきた婆婆。熱が下がった圓圓は、すっかり婆婆と打ち解けて、二人でピアノの前に座って一緒に歌の練習をする。しかし、婆婆は国語（北京語）の歌詞にある、「カエル」の北京語の発音「青蛙<sup>チンワア</sup>」が上手にできず、孫娘圓圓に次のように注意されるのである。「違うよ、違うよ、青蛙<sup>チンワア</sup>だよ、青瓜<sup>チングア</sup>じゃないよ」「ママ、おばあちゃんって馬鹿だよ。いつも一匹の青瓜<sup>チングア</sup>、一匹の青瓜<sup>チングア</sup>って歌うんだもの」<sup>16)</sup>

そして、婆婆は、孫娘圓圓に閩南語の歌「雨夜花」を歌って、とせがまれるが、「雨…」と歌い始めたたん、声がつまって出ないのである。その後、婆婆が農村へ帰る日、駅で列車を待ちながら、婆婆は次のように彩鳳に打ち明ける。

「昨晚、私と圓圓は一緒に寝ながら歌を練習していたの。圓圓が寝たので、今度は古い歌を歌おうとしたら、多くの歌詞は忘れてしまってい

て、ハミングをしてみたけど、そのメロディーさえ忘れてしまっていたの。<sup>17)</sup>」

以上のように、何気ない孫と祖母のやりとりの中に、その二つの世代間の言語衝突を描いているばかりでなく、祖母の世代でさえも、古い閩南語の歌を忘れてしまったことを描くことで、台湾語という自分達の言語を忘れてしまった台湾人をも暗示しているのである。最後に、婆婆は、圓圓に次のように約束する。

「おばあちゃんは歌を歌いに戻ってくるよ。おばあちゃんは新しい歌も覚えてくるけど、それよりも昔歌っていた古い歌をしっかりと歌えるようにするからね（我要再回來唱歌，我要學唱新歌，更要把以前唱過的老歌唱好）<sup>18)</sup>」

この「新しい歌（唱新歌）」を「国語（講國語）」に、「昔歌っていた古い歌をしっかりと歌えるようにする（把以前唱過的老歌唱好）」を「昔話していた台湾語をしっかりと話せるようにする（把講過的台語講好）」に置き換えることができるのではないだろうか。一度は失われかけた台湾語、自分達の言葉を、再び思い出し、次世代へ伝えていこうという鄭清文の思いが表れていると言えよう。

婆婆と彩鳳の間には、強烈な世代間の言語衝突の描かれていない。しかし、二人のやりとりから、世代間の観念の衝突、ひいては都市と農村の観念の衝突を見て取ることができる。例えば、今まで朝食はパンと牛乳だけで済ませていた彩鳳、正宏夫婦に対して、婆婆は「あんたたちは仕事に行くっていうのに、そんな少ししか食べないで、栄養が足りないでしょう？<sup>19)</sup>」と言い、早起きして皆の分の朝食を調理する。それ以来、彩鳳は「正宏に怒られるから」と言って、婆婆と争うように早起きして朝食を準備するようになる。しかし、このように二人の間に嫁姑、及び都市農村の対立が描かれている一方で、彩鳳は、婆婆の閉じられていた過去への思いを開く役割もしている。

台北の生活は田舎に比べてつまらない、と言う婆婆。圓圓と楽しそうに歌う婆婆の姿を見て、彩鳳は婆婆を、勤め先の学校の老人合唱団へ連れて行く。それ以来、婆婆はすっかり歌にのめりこみ、楽譜を片手に歌を歌う

ようになる。しかし、婆婆の言語問題は、ここでも生じるのである。

「婆婆の最大の困難は歌詞だった。楽譜は、彼女には全く問題なかった。きっと若い時に基礎ができていたのだろう。婆婆は時々ピアノの前に座って自分で単音を弾いて、音程を合わせていた。少し難しい音程にぶつかり、彩鳳に伴奏を頼むのだった。歌詞に至っては、そんな簡単にはすまなかった。婆婆は歌詞の上に、細かく符号をつけていた。台湾語の発音を記していたものもあるし、日本語のカナのようなものをふっているものもあった。<sup>20)</sup>」

婆婆が音楽好きであることを発見し、ピアノ伴奏をすることによって婆婆が歌を歌って表現する手助けをするのは彩鳳であり、同時に彼女は、婆婆の楽譜に台湾語と日本語で歌詞の読みを書いていることも発見するのである。ここでは、彩鳳が婆婆の楽譜を覗くことができるという、婆婆のプライベートに踏み込むことを許された関係を婆婆との間に築いたことを示すと同時に、彩鳳が、自分の親の世代の言語矛盾の苦しみを知る世代であることを示唆しているのものである。祖母の言語矛盾を知らずに無邪気に国語を流暢に操る孫娘、台湾語も理解し、上の世代の言語矛盾をも理解する嫁、そして祖母と、三世代の女性をめぐる言語矛盾の中に、鄭清文は台湾の現代史の複雑さを描いていると言えよう。

### (3) 鄭清文の言語観

それでは、鄭清文は、台湾の言語問題について、どのように考えているのであろうか。鄭清文はコラム「春雷」<sup>21)</sup> (1987) の中で、台湾社会における言語問題が、外来政権によって悲しい道をたどらされていると述べている。

「戦後、私が高校生だった時、毎日バスに乗って台北市まで学校に通っていました。バス停で、私達は、一人の女子高生が、きちんと制服を着ているのに並ばず、来るや一番前に立っているのをよく目にしました。当時、戦後間もなくで、日本人が我々にやらせていた、列に並ぶという習慣は、まだ残っていました。…「あなた達、私が誰だかわかっているの？」後に、皆は、彼女の父親が立法委員だということを知りまし

た。にわかに、私は統治者の姿をよりはっきりと見たような気がしました。そして、彼らが大陸から持ってきたのは、デモクラシーでもサイエンスでもなく、一種の特権意識であることを知ったような気がしたのです。<sup>22)</sup>」

と、当時の統治者に対する不満を述べた後、政府が長期に渡って台湾語を尊重せず、無視し、抑圧してきたことを非難している。

「新聞には台湾語はない、教科書にも台湾語はない、ラジオ、テレビには台湾語はありましたが、道化役を演じているだけでした…台湾語を話し、台湾語を学ぶのに、最大の問題は話すことと書くことの違いです。日本人は台湾を統治するために、そして台湾を研究するために、台湾語辞典を編纂しました。今の政府は台湾を統治して40年余りになるのに、その方面で何をしたでしょうか？<sup>23)</sup>」

同時に、台湾語が消失されつつある原因は、日本統治時代から続いている、台湾人自身の意識にもあると指摘している。

「台湾人が自分達の言語を放棄しているのは、台湾語は十分に美しくなく、豊かでないという誤った認識から来ています。…日本統治時代、多くの日本語教育を受けてきた人、特に高等女学校以上出身の所謂優美で上品な知識人は、皆台湾語は粗雑で卑俗で耳にするのも堪えないと考えていて、一心に台湾語を忘れようとしてしました。これでは原因と結果が逆になっています。台湾語の衰えは、日本教育がもたらしたものであり、長期間にわたって無視され、差別され、蔑視された結果なのです。不幸なことに、このような誤った意識は、戦後にも残っているのです。<sup>24)</sup>」

鄭清文自身、日本統治期の教育の影響で、戦後の一時期までも自分は日本人であると思っていた、と述べている<sup>25)</sup>。作家としての成長過程の中で、台湾の言語問題を通して、自身の台湾意識を作品の中に組み込み始めたということは、鄭清文にとって一つの転機でもあり、「唱歌」はそのメルクマールとすることができるだろう。

### 3. 「雨夜花」

「唱歌」において、婆婆が孫娘圓圓にせがまれながらも、声がつまって

歌えなかった台湾語の歌「雨夜花」。何故、鄭清文は、婆婆の歌に「雨夜花」を選んだのか、本節ではその問題を検討する。

### (1) 「雨夜花」について

「雨夜花」は、日本統治期 1934 年鄧雨賢作曲、周添旺作詞、コロンビアレコード会社により発売された。歌仔戲の女優劉清香（芸名純純）が歌ったこの曲は、全島で愛唱された。周添旺が作詞した「雨夜花」は次のようなものであった。

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<sup>26)</sup>

また台湾だけでなく、中国大陸でもモダンな歌として北京語によって歌われた。そして西条八十によって「雨の夜の花」として日本語の歌詞がつけられた。しかし、皇民化運動が推し進められるようになると、1941 年、「雨夜花」は民衆や軍属の士気高揚を図るため、時局歌として「誉れの軍夫」と改題され、栗原白也によって以下のような歌詞に書き換えられた。

赤い襷に 誉れの軍夫 うれし僕等は 日本の男  
君にささげた男の命 何で惜しかろ 御国の為に  
進む敵陣 ひらめく御旗 運べ弾丸 続けよ戦友よ  
寒い露営の 夜は更けわたり 夢に通うは 可愛い坊や  
花と散るなら 桜の花よ 父は召されて 誉れの軍夫<sup>27)</sup>

「雨夜花」の作曲家鄧雨賢は客家人であり、1906 年、鄭清文と同じ故郷の桃園県で生まれた。三歳の時に、鄭清文の第二の故郷、新莊と隣接し、同じく淡水河を眺める街であり、当時の流行文化の中心地であった大稻埕に移り、そこで閩南語を覚えたと言う。日本留学を経て、台湾人のための台湾歌謡曲を作るべく、歌仔戲等の旋律を取り入れながら、「望春風」等数々の台湾語歌謡を作曲した。第二の故郷、大稻埕には深い思い入れがあり、「大稻埕行進曲」（1932）の作曲はそうした思いの表れであろう。しかし、皇民化運動が展開される中、台湾語歌詞の歌は時局歌に改められ、鄧自身も「唐崎夜雨」という日本式名で、「郷土舞台之勇士から」、「蕃社の娘」



(映画『サヨンの鐘』)等、植民地政府当局に迎合した日本語歌詞の歌を作曲した<sup>28)</sup>。

また、作詞家の周添旺は、戦後も活動を続け、「西北雨」はその代表作でもあるが、彼の戦後の創作活動は、当時の政治に左右されたものであった。例えば、「思念故郷」(1954)は、もともと別の人物が作詞したものであったが、その人物が国民党政府によって思想的に問題があるとして、銃殺された為、作曲家の楊四郎が、周添旺に改めて作詞を頼んだものであるという<sup>29)</sup>。また1979年には、中国時報が募集した愛国歌曲に、周添旺は国語(北京語)で作詞した「我愛中華」で応募し、三位に入選した<sup>30)</sup>。しかし一方で『台語歌曲35年史』(1967)を自ら編纂するなど、台湾語歌曲の保存と発展にも力を注いだのであった。

鄧雨賢が鄭清文と同郷であり、同じく二つの故郷を持つということ、そして鄧、周両者共に、時勢のなりゆきで自らの信念を曲げなくてはならなかったという悲哀は、鄭清文も十分理解できたことであろう。また、台湾の民衆に広く受け入れられながらも、やはり時局歌として日本語の歌詞に変えられていったという、「雨夜花」の歌の運命は、あたかも台湾語を失い、言論の自由を抑えられた台湾人の運命のようである。

## (2)「雨夜花」の解釈をめぐって

それでは、「雨夜花」は台湾でどのように解釈され、どのように歌われてきたか。時代ごとに検討する。

### (i) 日本統治期における「雨夜花」

「雨夜花」は台湾第一の流行歌手と言われる純純によって歌われ、コロムビアレコードから発行された。その売れ行きがとてよかったため、歌曲版だけでなく、弁士によるストーリー版のレコードも発売された。その内容は、一人の少女が恋人を追って農村から台北へ出るものの、恋人に会うことができず、花街の女となって暮らしていく、というものであった。女性の悲しい運命を花に例えたこの歌は、流行歌として台湾全土、大陸中国、日本で広く歌われたが、やがては花街で働く女性達に愛唱される歌というイメージを作り出していく。例えば、謝雪紅を主人公に描いた小

説、李昂『自伝の小説』（2000）には、「本来は女性一般の運命に翻弄される苦しみを歌っており、広く歌い継がれたほか、最後には落ちぶれた水商売の女に特に好まれるようになり、闇夜に狼藉を受けても誰の同情も得られぬ悲しみを嘆いているのだ。台湾・中国両者当局から「酒家女」の冠を被らされた謝雪紅は、当然この歌を愛唱したはずだと考えられたのである。<sup>31)</sup>」とある。また黄春明「看海的日子」（1967）においても「遊女に親しまれた歌」として「雨夜花」を登場させている<sup>32)</sup>。

皇民化が始まると、台湾語歌謡の規制が厳しくなり、「雨夜花」も日本語の時局歌に書き換えられる。しかし、規制を受けながらも、台湾民謡は一般の台湾民衆に歌い継がれていた。例えば、1943年厚生演劇研究会は張文環原作「閨雛」を、呂泉生が民謡「丟丟銅仔」と「六月田水」をもとに編曲した歌謡に合わせて劇を上演し、観衆の好評を得た<sup>33)</sup>。結果、この劇は当局に即取締りを受け、禁止されたが、作曲家呂泉生はその当時に振り返って、やはり「民謡は民衆の心の声だったのだ」と述べている<sup>34)</sup>。また、簡上仁（1979）は、「古い歌謡は民衆の心の声を反映する」と指摘した上で、日本統治時代、抑圧された生活の中で、「多くの古い歌謡は、風景、恋慕の情、女性の心情についての描写の中に、当時の台湾同胞の、抑圧の下で異民族統治に対抗する心情がほのめかされている<sup>35)</sup>」と述べている。そして、「雨夜花」が「誉れの軍夫」という軍歌に書き換えられても、台湾民衆の民族意識が屈することがあったであろうか、と強調している<sup>36)</sup>。また杜文清（1993）は、「雨夜花」等台湾歌謡を歌うことで、台湾民衆は「日本人への不満を吐露し、悲哀の中にも台湾人の尊厳を昂然と保ってきた」と述べている<sup>37)</sup>。

## （ii）戦後台湾における「雨夜花」

「雨夜花」は、花街の女性の悲劇を歌ったものから、抑圧された台湾人の民族意識を歌った曲として歌われるようになったが、戦後、国民党政府下の台湾でも、民衆の間で引き続き歌われていた。「雨夜花」と台湾意識はどのような関連を有していたのであろうか。

陳芳明は著書『謝雪紅評傳』（1991）の副題に「落土不凋的雨夜花」と「雨

「夜花」の歌詞を使用し、その序章の最後を、「彼女（謝雪紅）は「土に落ちてでも枯れない雨夜花」として語りつがれるであろう」と結んでいる。その日本語訳版では、「土に落ちてでも枯れないとは、彼女は死んでも、台湾のために尽くしたその献身的な精神や功績が永遠に台湾の歴史と人々の心の中に生き続けるということの比喩」と解説されている<sup>38)</sup>。このように、「雨夜花」は、ある女性の悲劇という物語から、台湾の歴史意識へと展開していった。

また、2002年11月29日、世界的に著名なテノール歌手ドミンゴが台湾を訪問し、台北市立体育館でコンサートを行った際、最後の舞台で、台湾の台湾語流行歌手、江蕙、瑪婷內姿、張立平と共に「雨夜花」を歌い、会場の観衆は皆涙を流し、大喝采をした、というニュースが報道された<sup>39)</sup>。そしてその翌週、自由時報の投稿欄に以下のような投稿が掲載された。

「…ドミンゴがこの曲を選んで歌ったのは、偶然だったのだろうか？ 激励だったのだろうか？ それとも天意だったのだろうか？ 「雨夜花」は一人の哀れな運命の女性を描写したもので、日本の高圧的な統治を五十年受けてきた台湾人の心の声である。そしてこの曲が描写しているのは、台湾人が400年受けてきた外来植民の悲惨な事跡なのである。この善良な心を持ったか弱い女子は、何人もの違う主人にあい、隣の強国に売られ、そして戦に敗れた軍閥に追従することを迫られたのだ。台湾はこのか弱い女子のように、四百年に渡って無情な風雨の打撃を受けてきたのだ<sup>40)</sup>」

「雨夜花」は、日本統治期だけでなく、戦後にも様々な苦難を受けてきた台湾民衆の心境を歌った曲として歌われるようになっていったと言えるだろう。

#### 4. 1979年前後の台湾歌謡の地位

##### (1) 1979年前後の台湾社会

それでは何故、鄭清文は1979年に「雨夜花」という台湾歌謡を組み入れた作品を創作したのであろうか。

1970年代の台湾は中華文化復興運動の真只中にあり、政府は1973年『國語推行辦法』を公布し、また公共の場所では国語を使うことを規定した。1975年『廣播電視法』等、日常生活でも方言使用が厳しく規制された時期であった。一方で、1978年12月米中国交樹立が発表され、台湾は米国と断交、台湾内部の政治体制も揺らぎ始めていた。所謂「党外」人士と呼ばれる人々が、住民の意思の形成・表明を拒む、長期戒厳令の存在の不条理を訴え、民主化を要求し、台湾人の運命は台湾住民自身の手で決められるべきだと主張していった。拡大する「党外」勢力が創立した美麗島雜誌社は月刊誌『美麗島』を発刊、爆発的売れ行きを見せた。そして1979年12月、世界人権デーに合わせてデモ集会を行った美麗島グループのデモ隊と国民党政権側の警察隊が衝突するという、美麗島事件が勃発した。

若林正文(2001)によれば、台湾の民主化は、60年代に始まった高度経済成長に伴う教育程度の底上げによる「中智階級」の台頭が関係する。「中智階級」とは1970年初頭に本省人知識人である張俊宏が『大學雜誌』で提起した言葉であり、「国語を話す高学歴の本省人」を意味する。「国語」への言語的同化を通じて、権力の核心に近い地位を得ながらも、彼らは戒厳令や言論の自由の抑圧に不満を抱いていた。70年代、政治的自由の獲得、民主化を求めて行動する「政治企業家」が「国語を話す高学歴の本省人」の中から生まれる。「台湾人として胸を張ろうタイワンランベーツタウティ（台灣人要出頭天）」は1980年代の民主化要求の集会やデモで叫ばれた閩南語のスローガンの一つであるが、民主化の主体は1970年代にすでに台湾社会に姿を現していたのである<sup>41)</sup>。「国語」を身につけ、「国語」で小説を書いた鄭清文も、「国語を話す高学歴の本省人」の一人と言えよう。

本土化運動の機運高まっていた時期、台湾歌謡等、台湾文化の復興はどのように提唱されていたのだろうか。1979年前後の台湾歌謡の地位について分析してみよう。

## (2) 林二による聯合報副刊「台灣民俗歌謠作家列傳」の連載

1978年1月30日から9月12日にかけて、全26回に渡り、「台灣民俗歌謠作家列傳」が『聯合副刊』に連載された。その第三回は「雨夜花」の

作曲者鄧雨賢の、第四回は作詞者周添旺の特集であった。この連載を執筆した林二は、連載第一回目に、この連載開始の理由として、台湾歌謡が軽視され次世代に次第に忘れ去られていくことを懸念したからと述べ、次のように指摘している。

「私たちのところの小学生と「おばあちゃん」の半分以上は「望春風」や「雨夜花」を歌うことができる。…残念なことは、これらの歌は台湾民謡、つまり作者は誰だかわからない歌曲としてずっと扱われてきたことだ<sup>42)</sup>」

鄭清文は1958年デビュー当時から、「故里人歸」(1976)「檳榔城」(1979)等に至るまで、『聯合副刊』に数多く作品を発表しており、鄭清文がこの連載記事を読んでいた可能性は高いものと考えられよう。

### (3) 林二、簡上仁による『台灣民俗歌謡』出版

翌年1979年、林二は簡上仁と共著で『台灣民俗歌謡』を出版する。その中で、台湾歌謡が国語歌曲に取って代われ、市場から消失しつつあることを懸念し、次のように述べている：

「蒋介石総統が提唱した中華文化復興運動は、当然台湾民俗歌謡の復興も含むのである。まして、学術界では既に閩南語は中国古代、特に唐代の国語であると認められているのだ。唐代の音楽を復興させるには、閩南語の理解が不可欠であり、故に台湾民俗歌謡の研究も中華文化復興運動の無視できない事実となるのである。中華文化復興運動の影響下、「私たち自身の歌を歌う」ことが必要となっている時代に、台湾民俗歌謡の復興は非常に重要な問題となるのである<sup>43)</sup>」

彼らは、中華文化復興運動を逆手に取り、台湾歌謡の復興を訴えたのである。

### (4) 『台灣文藝』による「台語流行歌曲五十週年大慶」案

1932年は「桃花泣血記」が歌仔戲女優劉清香（芸名純純）の歌唱でコロムビアレコードから発売された年であり、これを機に戦前台湾語歌謡は全盛期へと向う。その50年後の1982年、莊永明と鍾肇政は台湾語流行歌

50周年を記念して、『台灣文藝』で特集を組み、音楽会を催そうと提案する。あいにく財政・人手不足のため、実現しなかったが、10年後の1992年、莊永明は簡上仁と相談し、呉三連台灣資料基金会より、「台灣流行歌曲六十年史料文物展」を開く。また同年七月には、鍾肇政主催により、桃園県大ホールにて「鄧雨賢先生音樂會」が開催された<sup>44)</sup>。鍾肇政とは文芸仲間として特に親しく、また『台灣文藝』でも多くの作品やコラムを発表していた鄭清文は、この話を耳にしていたであろう。

## 5. 自己表現としての歌

### (1) 女性と音楽

さて、「我要再回來唱歌」の婆婆は、歌が好きで上手だということを、ずっと隠していた。息子の正宏にとってさえ、婆婆が合唱団にはまってしまうことは、驚きであった。婆婆は、農村へ帰る電車を待ちながら、彩鳳に、何故今まで自分が歌を歌うことが好きだということを隠してきたかを打ち明ける。その理由は以下のようなものだった。

「彼女は昔、歌を歌うことが好きだった。正宏の父も同じく歌が好きで、二人は丁度ペアになることができた。しかし、正宏の祖父と祖母は農村の人で、保守的で、女子が歌を歌うことに賛成しなかった。ある時、鎮で遊芸会があったので、正宏の父は彼女を連れて行き、二人は一緒に舞台上で歌を歌った。…祖父と祖母はこのことを聞いて怒り、女が舞台上で歌を歌うとは何事か、そのようにでしゃばるのは乞食か芸者か橋の下の芸人だ、と言って、彼女が舞台上で歌を歌うことを禁じ、さもないと彼女を家から追い出すと言った…彼女は怖くなって、普段家の中でも、歌を歌おうとしなくなった。<sup>45)</sup>」

何故、婆婆は歌うことを禁じられていたのだろうか。それを理解するためには、まず婆婆が青春時代を過ごした日本統治期の台湾における音楽に対する観念、及び女子の音楽教育を合わせて考察する必要がある。

#### (i) 日本統治期における知識人の伝統的音楽観

台湾の伝統社会において、民間の楽器演奏者の地位はかなり低いものであった。片岡巖『台灣風俗誌』(1921)の第二章「台湾人の階級」によれば、

「台湾に上九流下九流なるものあり、…下九流は賤民として世に蔑視され、婚姻及び交際等は上九流以上の人と為す能はず、従つて社会に容れられざるものにして…」とあり、さらに第二章第二節「下九流」は「一、娼女…二、優…三、巫者…四、楽人…五、牽猪哥…六、剃頭…七、僕婢…八、拿龍…九、土工…」とある。尚、「一、娼女」の説明には、「娼女に二種あり、一は客席に侍し歌曲を奏するもの…」と、「二、優」の説明には、「優とは俗に搬戲的と称し…」と伝統的芝居を行う者と述べられている<sup>46)</sup>。つまり、民間の音楽に携わる者は、身分の低い者として扱われていたのである。

一方、日本統治期、当局は台湾の伝統芸能、例えば歌仔戲に対して放任的な態度をとっていた。しかし、台湾の文化界の人士や知識人達は、当局は歌仔戲を台湾に流行らせることで、台湾人を墮落させようとしているのだと考え、逆に歌仔戲の取り締まりを当局に要求した<sup>47)</sup>。例えば1927年（昭和2年）1月9日付『台灣民報』には「歌仔戲をどのように禁じるか」<sup>48)</sup>という題で、歌仔戲は下流社会において発生したものであるから、弊害を多く生み出すので、禁じるべきだ、と述べられている。また同年7月10日付『台灣民報』にも「歌仔戲の弊害」<sup>49)</sup>という文章が掲載された。1930年、台湾民衆党の党則改訂の際には、社会政策において「歌仔戲の公演を許可することに反対する<sup>50)</sup>」という項が加えられた。

日本統治期当時の台湾社会における流行歌の状況について、1933年コロムビアレコード台湾支社文芸部主任を務めた陳君玉は次のように述べている。

「流行歌を愛唱する者は一般的青年男女であり、歌仔戲を愛好する者の大部分は文盲階級、或いは老人、婦女が多数を占める。…ここ二、三十年間は歌仔戲と流行歌は台湾民間娯楽の二大主流を形成してきた。<sup>51)</sup>」

1924年頃から皇民化運動が開始される1937年まで、当局は台湾の民間の習俗や文化に対して放任の態度をとっており、歌仔戲及び台湾語流行歌は、民衆に愛好され、当時の「新興娯楽<sup>52)</sup>」となっていたのである。婆婆とその夫が上の世代と対立したことも、「新興娯楽」と音楽に対する伝統的觀念の衝突の表れなのである。



## (ii) 日本統治期における女子の音楽教育事情

楽譜を読むことができ、簡単な旋律ならばピアノを弾くことができる婆婆は、どのような音楽教育を受けてきたのだろうか。日本統治期における女子の音楽教育の事情について考察したい。

1889年（明治31年）「台湾公学校令」が公布され、「唱歌」は公学校の必修科目となり、1941年（昭和16年）国民学校に制度が改められた際、「音楽」と名称が改められた<sup>53)</sup>。その教授法は、第一学年から第四学年までは、記号を用いずに聴官によってのみ音程を取らせ、第五、六年では略譜（数字譜）によって教授するというものであった<sup>54)</sup>。実際公学校で使用された教科書を見ると、歌詞の他、単音の五線譜によってメロディーが記されている<sup>55)</sup>が、李志傳（1971）の回想によれば、公学校唱歌の授業で、「音階を歌うのに用いたのは、西洋階名のドレミではなかった。楽譜は略譜、所謂数字譜の1 2 3 4 5 6 7で、歌い方はひふみよいむな、だった。ひふみは純粋な日本語（即ち一二三）である。<sup>56)</sup>」とある。

実際に西洋階名の楽譜及び簡単な楽器演奏が教授されたのは、女子教育においては高等女学校及び公学校教員養成のために設けられた師範部であった。1933年に台湾総督府より施行された師範学校規則改正によれば、公学校師範部の女性徒に課された科目に音楽があり、楽典及び楽器使用法を教授することが定められている<sup>57)</sup>。台湾の高等女学校においても、山田源一郎編『女学唱歌』（1900）、開成館編『統合女学唱歌』（1909）、田村虎蔵編『教科統合女学唱歌』（1912）等「内地」の女学校と同じ教科書が使用されていた<sup>58)</sup>。これら「内地」で使用されていた女学校の音楽教科書には楽典、和声論及びピアノの鍵盤位置が掲載されている。授業では、単声から多声の練習が行われ、楽器演奏の指導も行われた<sup>59)</sup>。洪郁如（2001）の研究によれば、日本統治中・後期には、高等女学校の音楽については合唱、オルガン、ピアノなどの練習が要求される一方、作曲、作詞の訓練も行われ、音楽教育は一定の水準に達していたという<sup>60)</sup>。

歌詞の読み方を日本語の仮名でふり、且つ楽譜がすらすらと読め、ピアノも弾ける婆婆は、高等女学校レベルの教育を受けていたと考えられるだろう。1908年から1936年まで、台湾女性の初等教育卒業生中の中等教育

への進学者は、ほぼ全ての年度において10%台に留まっている<sup>61)</sup>。よって、婆婆の出身及び嫁ぎ先はかなりの家柄であったと推測できる。

婆婆は、「高尚な趣味」とされた西洋音楽の知識を身につけながらも、上流階級であるがために、民間娯楽である歌仔戲やそれに通じる流行音楽を禁じられていた女性であった。そこには、呂正恵（2002）が述べているように、近代文明＝流行歌謡と伝統社会の衝突があり、良家の子女であるほど自己表現の場が限られていた旧社会も描かれている。

## (2) 言論統制

歌を歌わないようにしていた婆婆であったが、ある日、思わず声に出して歌っているところを夫に聞かれる。婆婆の歌が好きな夫は、歌を歌うことを恐れる婆婆に、次のような方法を提案する。

「彼は一つの方法を考えた。掛け布団で彼女を覆って、自分もその中に入る。彼女は布団の中でそっと歌った。思い切り歌うことは出来なかったが、彼女はそれで満足だった…時々彼は彼女に合わせて歌ったり、合唱したり、対になって歌ったりした。彼らは夕方までに、家事を済ませ、彼女の仕事がまだ終わらない時には、彼が手伝って仕上げ、その後二人は部屋の鍵を閉じて、布団に隠れて歌うのだった<sup>62)</sup>」

布団に埋もれてこっそり歌う、という行為は、権力者に抑圧され、自由に発言できないが、それでもなお隠れて自己表現をしようとする台湾人の姿と重ね合わせることができる。

夫の死後、婆婆は、しばらくは同じように布団を被って歌を歌っていたが、一人で歌うのは寂しく、次第に歌を歌わないようになる。

「次第に、彼女は歌詞を忘れていった。曲も忘れていった。正宏の祖父母が亡くなって、環境も変り、誰も女性が歌を歌うことに干渉しなくなった時には、彼女には既に歌がなくなっていた。<sup>63)</sup>」

鄭清文がこの時点で、台湾社会の自由化をどれ程予想していたかはわからない。しかし、台湾語、台湾文化、そして自由な言論が統制されていることへの反発と同時に、台湾独自の文化や貴重な言論の重要性に気が付いた時には、もう手遅れになっているかもしれない、という危機感をこの作

品で暗示しているのである。

実は、鄭清文自身、1970年初めての長篇小説『峽地』を出版するに当たり、政府当局から言論統制を受けていた。もともと、台湾省新聞処主催の『省政文芸叢書』シリーズに載せないか、という友人鍾肇政の依頼を受けたものであり、政府が主催ということで、鄭清文は気乗りしていなかった。

「鍾先生は私に執筆を依頼したが、始め私は迷った。私は国民政府に対して、批判的な態度を持っていたから。鍾先生は言った。気にしないでいい、ただ「文芸」を書けばいいのだ、と。<sup>64)</sup>」

しかし、鄭清文の原稿は、政府当局の干渉を受けるのだった。

「原稿は書きあがったが、新聞処から改訂の意見を持ち出してきた。事実、彼らは干渉してきたのだ。新聞処は私に手紙をよこした。それには『省政文芸叢書』という立場、及び『伝統』的倫理道德観念を考慮して」改訂した、と書いてあった。<sup>65)</sup>」

結果、台湾の農村を背景にしながらも、旧国民党政府による農地改革の賛美という内容になる。こうした経験が、1979年に言語矛盾、言論統制への批判を暗示する「唱歌」を執筆するのに影響を与えたのだろう。

(3) 鄭清文作品における音楽の意味—「天鵝」(1967)から「唱歌」へ  
それでは、鄭は作品において、「音楽」にどのような役割を持たせているだろうか。

鄭清文が、「唱歌」を執筆する以前、「音楽を演奏する」という行為を通して登場人物の心情を伝えようと試みた作品に、「天鵝（白鳥）」(1967)がある。

王良和の、結婚して20年になる妻、静雲は病気で入院していたが、王は仕事を優先させていた。だが、妻は死ぬ間際に僅かの力を振り絞って「白鳥・・・」と言う。それを聞いて王良和は思い出す。20年前、まだ二人が若かった頃、静雲が戯れに「もし私が先に死ぬことがあったら、その時は「白鳥」が聞きたい」と言った事を。王良和は長年触ることの無かったチェロを取り出し、サンサーンス作曲の「白鳥」を、静雲に弾いて聞か

せ、彼女の死を看取るのであった。

「数ある曲の中で、彼女はこの曲を選んだ。それは、多くの言葉がある中で、彼女が音楽だけを選んだ、ということだけではない。この20年、六、七千日の間、彼女は彼にどれだけの言葉を話してきたか知れない。しかし、彼女が彼に話してこなかった言葉も、それ以上に多くあろう。特に、音楽を失っていた時期には。そして今、彼女はあらゆる言葉を一つの曲に縮小させたのである。<sup>66)</sup>」

王良和はチェロで「白鳥」を演奏しようとしながらも、妻の死を目にした姿を目にして、手は震えてしまう。そこで彼は彼女の名前を呼ぶが、その後の言葉が続かない。

「彼は言葉を用いて音楽の代わりにしようとした。だが、言葉も突然不完全なものとなってしまった。…彼に唯一できること、それは演奏だった。<sup>67)</sup>」

そして王良和は「白鳥」を何度も演奏し続け、その演奏を聴きながら妻は静かに息を引き取るのであった。

この作品は、長い間気持ちがいずれ違っていた夫婦が、夫が妻の死を目前にし、妻のために音楽を演奏することで、昔は仲睦まじかった二人の過去を思い出し、夫婦の心が再び通い合ったことを描いている。そこには、「音楽は言葉より多くを、そしてより深い真実を語る」という、鄭にとっての音楽の意義が示されている。1967年は鄭自らが、創作過程において第二段階に入る作品としている、「校園裡的椰子樹」発表の年である。その区切りとなる年と同じ年に執筆した「天鵝」は、鄭が小説において、音楽という行為を通してメッセージを伝えることを描こうとした試作であったと言えるだろう。

その12年後、鄭は「唱歌」において、台湾人なら誰でも知っている台湾語歌謡「雨夜花」を登場させることで、作品中に自らの台湾意識を暗示したのである。

音楽とは言葉で言い表すことの出来ない心情を表す手段であり、歌もまた自分の言葉で言い表すことの出来ない心情をその曲と歌詞に託して訴える手段である。

薛化元(1999)は、「国民政府が台湾を接収した初期、日本軍国主義文化が残した弊害を無くすという名目の下、日本のレコードを取り締まったことがあったが、その多くが台湾流行歌曲であった。しかしながら、1940、1950年代、多くの台湾語流行歌曲が、社会の現象を反映しているということで、(民衆の)大きな歓迎を受けた。例えば…1948年李臨秋の『補破網(破れ網を繕う)』、1949年張邱東松の『焼肉粽(温かい粽)』は、共に当時の時局の反映している。特に1949年呂泉生の『杯底不可飼金魚(杯の中で金魚は飼えない)』は当時、異なった省籍同士の関係がもつれる中で、そのもつれが解けることを期待した心の声を更に反映しているとされるようになった。<sup>68)</sup>」と述べている。

台湾歌謡は、その時代における台湾人の心情を反映するものであった。特に、時代を超えて歌い継がれ、その時代ごとに異なった解釈を持つ「雨夜花」は、日本統治時代と国民党政府の時代、そして現在という時代を経てきた鄭清文による「唱歌」において、重要な地位を占めているのである。

### むすびにかえて

都市と農村、男と女、老人と青年、近現代と伝統等の二つの観念の対立は、鄭のデビュー当時から一貫した作品のテーマである。作家としての成長過程において、自分の二つの故郷、農村と旧鎮の描写をより具体化し、自分の子供時代の記憶を作品に取り込んでいきながら、鄭はアイデンティティを確立していくのである。

本稿では、1979年の作品「我要再回來唱歌」が、伝統社会における女性の抑圧、そして現代と伝統の衝突という、今までのテーマを引き継ぎながら、同時に、旧国民党政府による台湾社会の言論統制をも暗示している、という二重の批判を行っていることを示した。「唱歌」に登場する「雨夜花」には、抑圧された女性を歌ったものから、抑圧された台湾の歴史を歌うものへと、日本統治時期の創作当時から皇民化運動期、そして国民党政府統治期と、それぞれ異なる解釈がなされて行った。初期の作品「我的傑作」(1962)や「天鵝」(1967)に見られるように、「芸術」は鄭の作品において重要な意味を持つ。1979年前後の台湾は、中華文化復興運動や方

言使用規制等、政府による文化や言語の締め付けが厳しくなる一方で、美麗島事件に代表される民主化運動が盛んになり、音楽関係者からは台湾歌謡の保護や復興が訴えられていた。台湾の民主化の流れが、鄭の1979年より政府批判を暗示する作品創作に影響を与えたと考えられよう。台湾の運命を代表する歌謡「雨夜花」を作品に取り入れることで、鄭は台湾社会を記録する作家の態度を示そうとしたことがわかるであろう。そしてその態度は、「唱歌」発表と同年1979年に発表した「三腳馬」に受け継がれていくのである。以上の点から、鄭清文文学において「唱歌」は、一つのメルクマールとなる作品と言えよう。

「三腳馬」では、木器店を営む「私」の父、警察に殴られた父の話、12歳で終戦を迎えた「私」等、鄭の生い立ちがより具体的に描写され、鄭のそれまでの作品にはなかった農村と「旧鎮」双方の描写という手法が取られている。作品中の「三腳馬」曾吉祥にとって、偶然出会った同郷出身の語り手「私」は、33年以來の過去の苦しみの心情を吐露できる「聞き手」であり、世代の異なる二人は、日本統治時代の歴史的記憶を共有しようとするのである。しかし、文末の「持っていた馬を、そっともとへ戻し、黙ってその場を立ち去った」<sup>69)</sup>という、曾吉祥の彫った三本足の馬の彫刻を置いていく「私」の行為は、歴史の証人とはなるが、敢えてその判断は下さない、「歴史の記録者」としての態度を示しているのであろう。「唱歌」、「三腳馬」以降、鄭は、「圓仔湯」(1982)、「不良老人」(1984)、「燿燿明星」(1985)「來去新公園飼魚」(1990)等、台湾の政治をテーマにしたものを取り扱うようになり、また「髮」(1989)、「蛤仔船」(1989)、最近では「大和撫子」(2005)等、日本統治期を生きる台湾人をテーマとした作品も書き続けている。鄭は「歴史の記録者」というテーマを、以後の作品においてどのように展開していくのか、今後の研究課題の一つとしたい。

注)

1) 鄭清文「偶然與必然—文學的形成」(『文學台灣』26: 04, 1998年)

2) 現在の桃園県桃園市に属する。著者が鄭清文本人の了解を得て親戚宅で確認さ

せて頂いた当時の戸籍によれば、正式な地名は新竹州桃園郡桃園街水汴頭下埔子（以下番地等省略）である。鄭本人、自身が客家人であることを否定しており、新竹州役所編『新竹州要覧』にも、新竹州のうち「中壢、竹東、苗栗、大湖の四郡は殆ど廣東（粵）族で桃園、大溪の二郡は福建（閩）族が多く、新竹、竹南の二郡は福建、廣東兩種が相半して居る」とある。（新竹州役所編『新竹州要覧』昭和八年版（二）6頁、台湾：成文出版、1985年）また、鄭が誕生した1932年（昭和7年）の桃園郡桃園街の総人口は24,428人、そのうち「内地人」775人、「福建人」22,959人、「廣東人」521人、「蕃人」15人、他144人となっており（新竹州役所編『新竹州要覧』昭和八年版（二）10頁、桃園郡役所編『桃園郡要覧』昭和十二年版6頁、台湾：成文出版、1985年）、閩南系が占める割合は約94%であるのに対し、客家系（廣東人）が占める割合は約2%に過ぎない。

- 3) 現在の台北県新莊市。
- 4) 松崎寛子が鄭に行ったインタビューによれば、鄭は新潮社の「ロシア三人集」を古書店街で手に入れ、チェーホフ、ゴーゴリ、ゲーリキの作品を日本語で読み、またイギリス女性翻訳家コンスタンス・ガーネットが訳した『アンナ・カレーニナ』、『戦争と平和』、『カラマーゾフの兄弟』を英語で読んだと言う。（松崎寛子「鄭清文とその時代、その作品」（『東京大学中国語中国文学研究室紀要』第8号2005年4月124頁）また、著者が鄭に書簡で確認したところ、当時役人はロシア時代の作品とソビエト時代の作品の区別はできず、チェーホフ、ゴーゴリ、ゲーリキの作品は「ロシア三人集」の本に一まとめになっていたため、禁書になっていたという。
- 5) 鄭清文『水上組曲／鄭清文短篇小説全集：巻一』台湾：麥田出版公司、1998年、60頁。
- 6) 同上書、241頁。
- 7) 鄭清文『合歡／鄭清文短篇小説全集：巻二』台湾：麥田出版公司、1998年、50頁。
- 8) 全台湾の高校が使用している教科書のうち、龍騰文化出版社『國文』の占める率は28%であり、これは全教科書出版社において第一の座を占める。（筆者は2005年8月龍騰文化出版社に問い合わせたこの回答を得た。）
- 9) 「鄭清文一談「我要再回来唱歌」」（『國文新天地』第3期、2002年）83頁。
- 10) 同上書、83頁。
- 11) 同上書、84頁。
- 12) 同上書、85頁。
- 13) 鄭清文『合歡／鄭清文短篇小説全集：巻二』台湾：麥田出版公司、1998年、



208 頁。なお、訳文の下線は台湾語であることを示し（原文では「雞母」と「雞仔子」）、著者による。

- 14) 台湾で、緑色のブラウスを制服とする女子高には、台北市立第一女子高級学校と国立台中女子高級中学という二つの名門女子高がある。
- 15) 同上書 202 頁。
- 16) 鄭清文『三腳馬／鄭清文短篇小說全集；卷三』台湾：麥田出版公司、1998 年、19、20 頁。
- 17) 同上書、26 頁。
- 18) 同上書、270 頁。
- 19) 同上書、16 頁。
- 20) 同上書、21、22 頁。
- 21) 『自立晚報副刊』1987 年 6 月 29 日。なお、ここでは「谷巴」という筆名が使用されている。
- 22) 同上紙。
- 23) 同上紙。
- 24) 同上紙。
- 25) 松崎寛子「鄭清文とその時代、その作品」（『東京大学中国語中国文学研究室紀要』第 8 号 2005 年 4 月）
- 26) 歌詞は合わせて第 4 番までであるが、ここでは紙幅の関係より第一番のみを掲載し、以下は省略する。
- 27) 吉田莊人『人物で見る台湾百年史』東方書店、1993 年、115、116 頁。
- 28) 莊永明『台灣歌謠追想曲』台湾：前衛、1994 年、43～47 頁。
- 29) 鄭恆隆・郭麗娟『台灣歌謠臉譜』台湾：玉山社、2002 年、25、26 頁。
- 30) 簡上仁「台灣民俗歌謠的老園丁一周添旺」（『可口月刊』1979 年 12 月、簡上仁『台灣音樂之旅』台湾：自立晚報、1988 年、57 頁）
- 31) 李昂（藤井省三訳）『自伝の小説』国書刊行会、2004 年、234、235 頁。
- 32) 黄春明（田中宏・福田桂二訳）『さよなら・再見』めこん、1979 年、144、206 頁。
- 33) 劉敏光「台灣音樂運動概略」（『台北文物』第四卷第二期 1955 年 8 月 20 日）7 頁。
- 34) 呂泉生「我的音樂回想」、同上書、p76、77。
- 35) 簡上仁、前掲書、p57。
- 36) 簡上仁、前掲書、p57。簡上仁「談光復前本省古老歌謠の價值和意義」（『台灣時報』1980 年 3 月 19 日及び『台灣音樂之旅』台湾：自立晚報、1988 年）110、111 頁。
- 37) 杜文清『大家來唱台灣歌』台湾：台北縣立文化中心、1993 年、46、47 頁。

- 38) 陳芳明『謝雪紅評傳—落土不凋的雨夜花』台灣：前衛、1991。陳芳明（森幹夫訳、志賀勝監修）『謝雪紅・野の花は枯れず』社会評論社、1998年、17、18頁。
- 39) 『自由時報』2002年11月30日。
- 40) 『自由時報』2002年12月6日。
- 41) 若林正文『台灣—変容し躊躇するアイデンティティ』ちくま新書、2002年、129～131頁。
- 42) 林二「我寫台灣民俗歌謠作家列傳」（『聯合報副刊』1978年1月30日）。
- 43) 林二・簡上仁合編『台灣民俗歌謠』（台灣：眾文圖書、1979年）11頁。
- 44) 莊永明『台灣歌謠追想曲』（台灣：前衛、1994）189、190頁。
- 45) 鄭清文『三腳馬／鄭清文短篇小說全集：卷三』（台灣：麥田出版公司、1998年）24頁。
- 46) 片岡嚴『台灣民俗誌』（台灣日日新報社、1921年）181～185頁。
- 47) 林良哲「由落地掃到歌仔戲—日治時期歌仔戲發展過程初探」（『宜蘭文獻雜誌 38』1999年3月、宜蘭縣立文化中心）31、32頁。
- 48) 「歌仔戲要怎麼禁」（『台灣民報』1927年1月9日）。
- 49) 「歌仔戲的流弊」（『台灣民報』1927年7月10日）。
- 50) 吳三連・蔡培火等『台灣民族運動史』台灣：自立晚報、1971年、p433、439。
- 51) 陳君玉「日據時期台語流行歌概」（『台北文物』第四卷第二期、1955年8月20日）23頁。
- 52) 林良哲、前掲論文、36頁。
- 53) 賴美鈴「日治時期台灣音樂教科書研究」（『2000年度財団法人交流協会日台交流センター歴史研究者交流事業報告書』交流協会、2001年）1238、1239頁。
- 54) 『小学校唱歌教授法』台灣總督府、1913年、8、9頁。
- 55) 『公學校唱歌：第一、三、四学年用』台灣總督府、1936頁。
- 56) 李志傳「談台灣音樂的發展」（『台北文獻 直字第十九、二十合刊』（台北市文獻委員會、1971年）2頁。
- 57) 台灣總督府師範學校規則改正第二十條「音樂ハ音樂ニ関スル知識技能ヲ得シメ美感ヲ養ヒ心情ヲ高潔ニシ徳性ノ涵養ニ資シ且初等科普通教育ニ於ケル唱歌教授ノ方法ヲ會得セシムヲ以テ要旨トス。音樂ハ単音唱歌、樂典ノ大要及樂器使用法ヲ授ケ且教授法ヲ授クベシ」『近代日本教育制度史料／近代日本教育／第9卷』講談社、1956年、163頁。
- 58) 『小学校唱歌教授法』台灣總督府、1913年、5、6頁。
- 59) 『台灣教育沿革史』台灣教育會、1939年、831、849頁。
- 60) 洪郁如『近代台灣女性史』勁草書房、2001年、169頁。

- 61) 同上書、124 頁。游鑑明『日據時期台灣的女子教育』台灣：國立師範大學歷史研究所、1988 年、323 頁附表六～1。
- 62) 鄭清文『三腳馬／鄭清文短篇小說全集；卷三』台灣：麥田出版公司、1998 年、24、25 頁。
- 63) 同上書、25 頁。
- 64) 鄭清文「新版後記」(鄭清文『峽地』台灣：九歌出版社、2004 年) 277 頁。
- 65) 同上書、278 頁。
- 66) 鄭清文『校園裡的椰子樹』三民書局、1970 年、78 頁。
- 67) 同上書、80 頁。
- 68) 薛化元『台灣開發史』台灣：三民書局、1999 年、227 頁。また、「補破網」については、「網」は台灣語では「夢」及び希望の「望」の「bang」と同音であり、希望或いは破れた夢を繕おうとする、希望と絶望の狭間に揺れる心を歌いあげた、まさしく時代の反映たるを失しない歌であると指摘されている。樋口靖『台灣語會話』東方書店、1992 年、205 頁、及び莊永明『台灣歌謠追想曲』台灣：前衛、1994 年、161、162 頁。
- 69) 鄭清文『三腳馬／鄭清文短篇小說全集；卷三』麥田出版公司、1998 年、205 頁。鄭清文(中村ふじゑ訳)「三本足の馬」(『三本足の馬—台灣現代小説選Ⅲ』研文出版、1985 年) 49 頁。