

「望春風」新論

賴衍宏*

要 旨

李臨秋の作詞した「望春風」は、1934 年から台湾の代表的な歌謡曲として名曲とされてきた。その属性について、筆者は三つの角度から検討してみたい。第一点、型式については、四つの代表的な観点を吟味した結果、伝統の路線を脱却すべきであると結論づけた。その代わりに日本文学の「今様」という視角を導入してこれを把握したほうが最も有効である。このジャンルに沿って掘り下げていくと、日本近代詩人である與謝野晶子が早くも「今様」を利用して書いた「春風」(1918)が発見された。修辞技法を比較すると、作者が採用した形式は晶子と軌を一にしており、新境地を切り開く才華もうかがえる。第二点、作家の戦後の手稿については、翻刻している間に、筆者は日本語の詩歌が隠されて挟まれていることに気づいた。一首のなかで短歌と今様が占める割合を考慮すると、この作品は作者の抱いている「雅俗」創作理念をよく反映しているといえる。第三に内容面では、李臨秋の子が提起した台湾文化協会による文化啓蒙説が注目される。筆者は 1937 年に李臨秋自身が脚本を手がけた SP レコードを見つけ出し、その内容を比較した結果、この「啓蒙説」の妥当性を裏づけるとともに、作品に含まれる思想が、晶子の先行する短歌や言説と符合していることを明らかにした。以上の点から考えて、この名曲には濃厚な日本の風味が隠されていることを、識者は看過してはならない。

キーワード：今様、短歌、近代化、中華民族主義、脱日本化

* 静宜大学日本語文学系 副教授

壹、はじめに

李臨秋作詞、鄧雨賢作曲の「望春風」は、1934 年¹のリリース以来、台湾社会において広く愛唱されてきた。台湾を代表する名歌の一つである本作品については、これまで主に漢文学または台湾文学の観点から研究が行われ、さまざまな論争も繰り広げられてきた。本稿では、従来あまり注目されてこなかった日本文学という新たな視点を導入して、成立論を展開したい。

貳、日本歌謡の型式

本テキストの音数律については、従来、主に漢文学の立場から考察がなされてきた。以下、代表的な四説を紹介してみよう。

まず、黄文車²の論点を抄録する。

(1)「この歌詞についてセンテンス分析を行うと、曲全体が七、五、七、五の四段に分けられることに気づく」

(2)「そして「望春風」の七、五のセンテンスは台湾語流行歌詞の革新的な試みであり、この変化は明らかに七文字の歌謡から影響を受けている」

(3)「歌詞が伝統的な七言四句から徐々に長短句に変わったにしても、内容はかえって控えめで含蓄のある風格を備えるに至った」

次いで、蘇世雄³は次のように指摘している。

「望春風」は最初から最後まで 4 段からなっており、7、5 プラス 7、5 の字句で構成されている。各段とも長句で始まり、短句で終わり、詞句の長短

¹ 黄信彰「幾度望春風？李臨秋創作濫觴及〈望春風〉版本研究」(2010、台北：大同大学主催「第肆届俗文学与通識教育學術研討会」、7 頁) 原文：「〈望春風〉詞作完成於 1933 年間，然曲盤則在当年年底至隔年出期間發行，因而一說發行年代為 1934 年。」。

² 「從電影主題曲到台語流行歌詞的实践意義——以李臨秋戰前作品為探討對象」(『大同大学通識教育年報』2011 年 7 月、83 頁) 原文：「我們若對此歌詞進行句式型態分析，可以發現全首歌共分四節，皆為七、五、七、五句式」84 頁原文：「而至〈望春風〉的七、五句式更是台語流行歌詞的創新嘗試，這轉變很明顯受到七字仔歌謡的影響」91 頁原文：「即便其歌詞逐漸從傳統七言四句轉變成長短句型態，然而內容却仍深具含蓄婉約風格」。

³ 蘇世雄『淡水河邊望春風——李臨秋台語歌詞の語言風格』(2013、台北：台湾師範大学台湾語文学系修士論文、99 頁) 原文：「〈望春風〉自頭到尾 4 節歌詞，以 7、5 加 7、5 字句循環構成。每節由長句起頭，短句收尾，文句の長短佈局保持規律、一致性」。

と布陣は、規則的な一貫性を維持している。

次いで、劉南芳⁴は「望春風」などの作品で不規則な詞の格律が試みられた」としている。

さらに、陳培豐⁵は「望春風」をはじめとする「戦前台湾語流行歌の代表作」を分析したところ、「これらの作品の歌詞は、おおよそ漢詩の文体で書かれたものだ」と指摘している。

本テキストの字数に関しては、黄論の指摘する「七、五、七、五」という構成には首肯できるものの、これを漢文学における「長短句」の枠組みで捉えることは、一致した用例が挙げられていないため性急すぎるだろう。「七文字の歌謡」に関しては、「其れ七字を以って一句とし、四句から一葩（即ち一首）の歌を構成すれば、すぐに一葩「七字調」が出来上がる」⁶といった歌仔戯（ゴアヒ）側の認識が存在する。したがって、黄論における把握は、台湾歌劇を前提としたものだと言える。他方で、蘇論は「七、五、七、五」の字数律を見出している点では評価できるものの、黄論と同様、本質への十分な配慮を欠いている点で惜しまれる。また、「不規則な詞の格律」とする劉論も、やや精確さを欠く。陳論に至っては、脚韻の踏み方からすれば「漢詩の文体」と言えるが、漢詩壇から「七、五、七、五、七、五、七、五」の字数からなる先行作品を示さないかぎり、「漢詩の文体」という分類の仕方を躊躇せざるを得ない。

他方、日本文学との関連をめぐっては問題提起がないでもない。呉昭明（他記録）「台湾歌謡与李臨秋の年代座談会」に参加した呉智慶⁷によると、「今日ここに来るとき、日本の教育を受けた母に「望春風」に似た日本の歌はあるか」と聞いたら、印象なしのようだ」という結果が報告されている。鈴木明『台湾に革命が起きる日』⁸という著作にも「望春風」は「日本の歌謡曲のよ

⁴ 劉南芳「流行歌曲在台湾歌仔戲中形成的套路与影響」(『戲劇學刊』2016年7月、28頁)原文:「〈望春風〉等作品就嘗試了不規則的詞格」。

⁵ 若林正丈(他編)『台湾研究入門』(2020、東京:東京大学出版会、90頁)所収「「平穩」な籠の中で歌う——流行歌に投影された台湾の戦前、戦後」。

⁶ 游素鳳「歌子戲載体【七字調】(歌謡)之探討」(『戲曲學報』2015年12月、15頁)原文:「其以七個字為一句,四句構成一葩(即:一首)歌,也就形成一葩【七字調】」。

⁷ 呉昭明(他記録)「台湾歌謡与李臨秋の年代座談会紀錄」(『台北文獻』2009年6月、11頁)原文:「今天要来時,我還特別請教我受日本教育的母親,問她類似〈望春風〉是否有相同的日本歌,她的印象好像是沒有」。

⁸ 1990、東京:メディアファクトリー、195頁。

うに、陰陰滅滅と歌われるようなものではないのです」という否定的な見解が示されている。

管見では、ここで日本の中古文学史における「今様」の定義——「当世風の意で、催馬楽・朗詠などの古風に対する新興歌謡を意味する。(略)七五調四句のものを主とする」⁹を導入すれば、一挙に問題を解決しうるだろう。

「七五調四句」の基本形式＝「七、五、七、五、七、五、七、五」という四十八の拍数は、「望春風」前半の字数と見事に一致しているではないか。これは漢文学の文体体系には確認されておらず、日本文学において発達した独自の表現形式である。これをもう一度繰り返せば、また「望春風」後半の四十八の字数とぴったり一致する。そのため、本テキストは、十二世紀に流行した日本の歌謡形式を大前提として、新たに台湾語で填詞されたものと推定される。

一つの今様は四十八拍だが、「望春風」の場合は合計九十六拍である。二つの今様からなる結果と言える。その先例として、日本十二世紀の戦乱を描いた『平家物語』¹⁰における九十六拍の今様が挙げられる。

祇王参る程では、ともかうも入道殿の仰せをば背くまじと思ひければ、
おつる涙をおさへて、今様一つぞ歌うたる。

仏も昔は凡夫なり 我等も終には仏なり

いづれも仏性具せる身を へだつるのみこそかなしけれ

と、泣く／＼二返歌うたりければ、其座にいくらもなみ給へる、平家一門の公卿、殿上人、諸大夫、侍に至るまで、皆感涙をぞながされける。

その今様を祇王が「二返歌う」とある。すると、「望春風」の韻律と同じである。我々は今様のジャンルを優先的に重視すべきであり、この前提に立てはじめて言葉の来歴を研究する筋道が通るようになるだろう。

近代の今様については、新聞進一「中世歌謡と近代の抒情」¹¹の卓説があ

⁹ 秋山虔（他編著）『原色シグマ 新日本文学史：ビジュアル解説』（2000、京都：文英堂、65頁）。

¹⁰ 市古貞次（校注・訳）『平家物語』（新編日本古典文学全集 45、1994、東京：小学館、43～44頁）。

¹¹ 『中世文学』1974年8月、3～4頁。

る。それによると、「明治の短歌革新の歴史で、今様を長歌に代えようという議論があったり、新体詩の展開の上において、今様を四行詩として把え、詩の運動への起爆剤としようとするような傾向が介在した」という。また、「歌人たちの創作今様であって、いわば魅力において十分でなかった」ような発展状況が指摘されている。ただその後作家達の全集が整備されるようになり、近代詩人が残した九十六拍の今様としては、正岡子規「古城の月」¹²（1899年）、石川啄木「月と鐘」¹³（1904年）、佐藤春夫「偶作」¹⁴（1913～4年）、與謝野晶子「春風」¹⁵（1918年。「雲片片（小曲五十六章）」の一首）、芥川龍之介「新今様」¹⁶の五作が挙げられる。

次節の図1に示すように、「思春ノ辛サ」¹⁷を表現しようとする「望春風」のモチーフがあった。それと一致するのは晶子「春風」のみである。

つばき こ がく なに のぞ はる かぜ しの み
 その 椿 に木隠れて／何を覗くや、春の風。／忍ぶとすれど、身じ
あか つばき はな ち
 ろぎに／赤い 椿 の花が散る。

¹² 正岡子規『子規全集 第八巻 漢詩 新体詩』（1976、東京：講談社、591頁）「自筆稿 明治32？」という注記がある。

¹³ 石川啄木『石川啄木全集 第二巻 詩集』（1979、東京：筑摩書房、196・199頁）初出は「時代思潮」明治三十七年七月号（第六号）という注記がある。

¹⁴ 佐藤春夫『佐藤春夫全集 第一巻』（1966、東京：講談社、60頁）「大正二～三年」という注記がある。

¹⁵ 與謝野晶子『與謝野晶子全集第九巻 詩集一』（1980、東京：講談社、44頁）には、「〔単行本〕椿の花—若き友へ 大7・5」という注記がある。引用したテキストは、與謝野晶子『晶子詩篇全集』（1929、東京：実業之日本社、20頁）による。試訳してみると、次のようになるだろう。

那裡的叢叢山茶，樹蔭遮掩處。／春天的陣陣暖風，在窺視何物？／低管要悄悄躲藏，轉身行幾步，／紅色一枚枚花瓣，便隨之飄覆。

郎君的心意如何？想試探究竟。／一直保持著沈默，這般的自身，／是不是與我相似？直率的春風，／已經先行顯露出，潮紅的笑容。

¹⁶ 森本修「芥川竜之介全集」の逸文」（『論究日本文学』1957年3月、53頁）。

¹⁷ 図1を翻刻すると「十七八歳ノ乙女ガアノ山アノ河ノ如ク春ヲ讃フ可キガ／豈計ランヤ私ハ恥シサニ押ヘラレテ心ノ中ニ静／カニ秘メテキル、コノ思春ノ辛サヲ世ノ男子ニ表ハスモノデス」となるだろう。そのために、黄信彰『李臨秋与望春風の年代』（2009、台北：台北市文献委員会、69頁）所収の蔣智揚による中国語訳——「十七八歳の少女对青春的礼讚，正如那山那水，豈可計量。我被羞恥压抑，只能静静地暗中心裡，藉此思春之苦歌，向世上男子表白」が知られる。しかし、原文の文法を検討すると、「十七八歳の少女應該如同山河那般讚頌春天，豈料，我却被羞恥压抑，而將靜靜隱藏在心底的這份思春之苦楚，向世間的男子表達」と訂正すべきだろう。

きみ こゝろ きは もだ み に すなほ はる
君の心を究めんと、／じつと黙してある身にも／似るか、素直な春
かぜ あか ゑ さき た
の風、／赤い笑まひが先に立つ。

この詩歌にこそ取材の源があったのではないかと思われる。その理由はおよそ七点に尽きるだろう。

(1) 晶子の題「春風」は「望春風」と二字が共通している。

(2) 晶子の第五行に「君」とあり、「望春風」第五行にも「郎君」とある。

(3) 晶子の第五行に「君の心を究めんと」とあり、「きみのこころをきわめんと」(下線は筆者)というかな表記にすると、ここだけ頭韻の韻律感が含まれる。それに対して、「望春風」では脚韻が際立っている。鈴木明『響け!アジアの鼓動: 台湾・香港・韓国 国境を越えた「魂の歌」』¹⁸が「下」と「吹」が韻をふんで、台湾人はこの言葉が何とも心地よく感じるらしい」と指摘しているように、「望春風」は脚韻を徹底的に刻んでいるのである。

(4) 晶子の第六行「じつと黙してある身」は、「望春風」第五行の「意愛在心内」と同じく、慕情を明言しえない心を秘めている。

(5) 晶子の第六～七行では女性が「春風」に比喻されている。「望春風」第六行でも「青春花当開」とある。春の風情に喩えるという共通点が認められる。

(6) 晶子の第八行の「笑」の動作は、「望春風」の第八行の「笑」と同じである。

(7) 晶子の冒頭に「そこの椿に木隠れて」とある。「〈望春風〉遺稿版本 2」の第一句にも「春天逍遥花樹下」¹⁹とある。春の樹木のある場所は同一である。

1901 年に結婚した晶子は、1918 年に「春風」を発表した。その心境は図り難いが、内容だけを見ると、女性の「思春」という主題が認められる。これは「望春風」と同じである。ジャンルの拍数と如上の七点を総合的に勘案すると、李臨秋はその形式・内容・措辞をきちんと受け止めて、新たに台湾語で填詞したのではないかと推定できる。

¹⁸ 1985、京都: PHP 研究所、61 頁。

¹⁹ 注 17『李臨秋与望春風の年代』、72 頁。

それに加えて、與謝野晶子『晶子詩篇全集』²⁰の所収で、しかも同じ今様形式を採った與謝野晶子の「二月の雨」も看過できない。

あれ、琵琶のおと、俄かにも／初心な涙の琵琶のおと。／高い軒か
ら、明方の／夢に流れる琵琶のおと。

二月の雨のしほらしや、／咲かぬ花をば恨めども、／ブリキの樋に
身を隠し、／それと云はずに琵琶を弾く。

その第一聯の歌い納め「琵琶のおと」の位置は、「望春風」の第四行の「彈琵琶」のそれと同様である。なおかつその第二聯における最後の動詞句「琵琶を弾く」は、「望春風」の「彈琵琶」と一致している。恋がまだ成就できていないモチーフも共通しているため、晶子の複数の今様から文学的養分を取り入れた結果、「望春風」の世界が成り立ったのではないだろうかと観取できる。その背景として、以下の四点が挙げられる。

①與謝野晶子は処女歌集『みだれ髪』（1901年）時代から恋愛を詠じる名手であった。1930年代の台湾の雑誌を捲ると、濱口正雄「現代名歌選釈」²¹は「晶子氏の盛価が今に落ちない」と賛美している。「望春風」が発表される同時代に晶子のブームがあったのである。台湾作家の蔵書コレクションを見ると、国立台湾文学館（登録番号：NMTL20050030557）には、龍瑛宗が提供した與謝野晶子『與謝野晶子歌集』（1943、東京：岩波書店）が所蔵されていることが確認できる。また、楊雲萍も「與謝野晶子詩箋」²²を所持していたとされる。これらの事実から、両氏はいずれも與謝野晶子作品を愛読していたと推察される。

②日本統治時代の台湾文壇では、今様の創作者が活躍していた。例えば、

²⁰ 1929、東京：実業之日本社、21～22頁。試訳してみると、次のようになるだろう。

哎哟、琵琶楽音声、突然間驚聞、／天真爛漫淚水般、琵琶楽音声、／由那高高屋檐上、在破曉時分、／流瀉在睡夢之間、琵琶楽音声。

二月所下這場雨，討人們喜歡，／低管我内心憎恨，花蕾不開綻，／姑且將自己隱身，在鉄皮導管，／不明講那些怨歎，把琵琶來彈。

²¹ 濱口正雄「現代名歌選釈」（『台湾通信協會雜誌』1930年10月、123頁）。

²² 鍾淑敏（編）『楊雲萍文書資料彙編目錄』（2008、台北：中央研究院台灣史研究所、229頁）。

檜山信夫の「今様一首」²³などがある。

③李修鑑「我的父親—李臨秋」²⁴によると、李臨秋は「1927 年に早稲田大学通信教育を修了した」という学歴が知られる。早稲田大学出版部が刊行した永井一孝『国文学発達史』²⁵を見ると、「晶子は恐らく当代の鬼才を以て許すべきものであらう。(略) その恋愛を歌ふに及び、熱冽の情よく有髯男子をして後へに瞠若たらしめるものも少くなかつた」という記述がある。李臨秋にとって、母校の書籍において晶子の恋愛詩歌に関する絶賛があったのである。

④特に 1934 年の「望春風」SP レコード発売に先立つこと 5 年前、「春風」等を収録した『晶子詩篇全集』が既に刊行されていた。

要するに、①の反響と、②の土壌と、③の評判と、④の新しい流行と相俟って「望春風」の創作を促したのではないかと思われる。既述した新聞進一の定義を再び思量しつつ晶子の営みを吟味し直すと、今様は晶子によって近代化されたといえる。そして、李臨秋は措辞としては日本の近代化の新しい成果を導入しつつ、もって台湾の歌謡界のために近代化とローカライズをもたらしてきたのである。

今様形式への愛着は、戦後においても継続して認められる。その具体例として、サトウハチロー（作詩）「目ン無い千鳥」²⁶を見過ごすことはできない。この歌詞は全四段から成るが、ここでは前半部分のみを掲げる。

目ン無い千鳥の高島田
見えぬ鏡に いたはしや
雲る今宵の 金屏風
誰のとがやら 罪じややら

千々にみだれる 思ひ出は
すぎし月日の 糸車

²³ 檜山信夫「台湾の四季定かならず草木の花も時を定めねば」(『台湾教育会雑誌』1906 年 6 月、34 頁)。

²⁴ 李修鑑「我的父親—李臨秋」(2010、台北：大同大学主催「第肆屆俗文学与通識教育學術研討会」、1 頁) 原文：「進修「日本早稲田大学」函授課程，1927 年修畢該課程」。

²⁵ 1900、東京：早稲田大学出版部、562 頁。

²⁶ 菅野伸（編）『ハーモニカ手風琴曲集：ギター伴奏付 第 3 編』（1940、東京：シンフォニー楽譜出版社、16 頁）。

回す 心の 杯に
紅は さしても 晴れぬ胸

音数律に基づいて数えると、第一段は「八、五、七、五、七、五、七、五」となり、合計四十九拍であるが、冒頭に字余りが生じている。一方、第二段は「七、五、七、五、七、五、七、五」という四十八拍から成り、整然とした今様形式を保っている。戦後、李臨秋は台湾語の歌詞による楽曲「盲恋」を発表した。この作品は「目ン無い千鳥」のメロディーを用い、歌手張淑美によって歌われたものであるが、以下にその歌詞全文²⁷を引用する。

花前遊賞無大興 要累是真情 自古恋愛是神聖 誠意才正經
你对我是燒是冷 盲目分袂明 希望我君較定性 免阮誤一生
月下逍遙快反應 互相想早前 若是佢情有不正 良心緊變更
你对我肯也不肯 旧話勿再重 表現事实来作証 給阮可澄清

見ての通り、二段とも「七、五、七、五、七、五、七、五」という形式に厳格に則っている。原歌である「目ン無い千鳥」に見られた瑕疵と比較すると、本テキストはより完璧な今様を追求しようとする創作姿勢が顕著である。李臨秋は戦前からすでに「望春風」の今様形式の歌に親しんでいたため、戦後にそれを想起し、新たな創作へと応用することは、彼にとって容易であったと考えられる。

参、手稿の翻刻

「望春風」には複数のバージョンがある。日本文学との関連性を論じる際、とりわけ重要な史料となるのが、李修鑑の厚意によって提供された李臨秋の「一九七五年六月手稿」である。これを細かく見ると、A と B の直後に五、七、五、七、七形式の短歌が一首ずつ追加されている。従来詳しく翻刻されていなかったため、以下、釈文を掲げてみよう。

²⁷ 注 17『李臨秋与望春風の年代』、122 頁。第二句については、賴蒼宇『日治時期台語流行歌曲之歌詞研究——以李臨秋、周添旺、陳達儒為例』（2019、嘉義：南華大学文学系修士論文、144 頁）が取り上げる歌詞「要緊是真情」に従いたい。

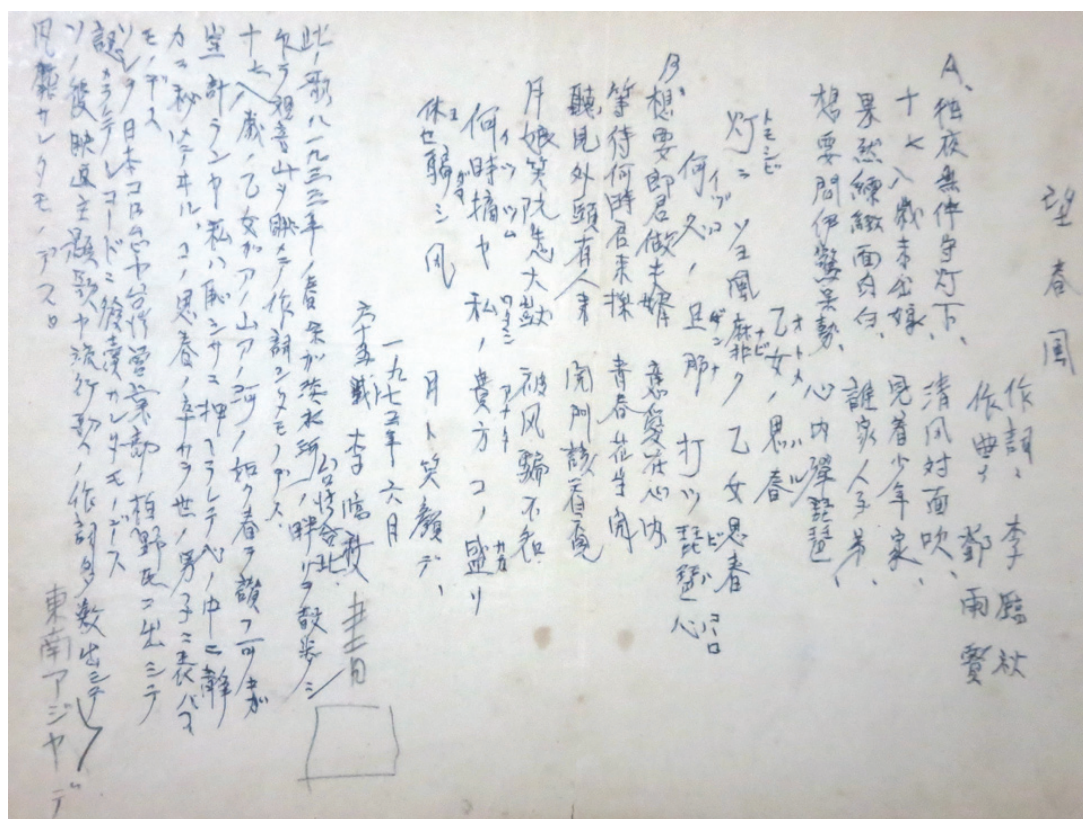


圖 1 李臨秋的手稿

- A. 独夜無伴守灯下、 清風对面吹、
 十七八歳未出嫁、 看著少年家、
 果然縹緲面肉白、 誰家人子弟、
 想要問伊驚呆勢、 心内彈琵琶、

オトメ ハル
 乙女ノ思春

トモシビ ナビ
 灯 ニ ソヨ風靡ク 乙女思春

イヅコ ダンナ ビ ハコ、ロ
 何処ノ旦那 打ツ琵琶心

- B. 想要郎君做夫婿 意愛在心内
 等待何時君來採 青春花当開
 聽見外頭有人來 開門該看覓
 月娘笑阮恁大猷 被風騙不知

万葉学者井上通泰が著した『今様歌』²⁹によれば、「若い時に盛に我流の今様を歌うた」とあり、その「二篇」を「昭和十年七月十日にレコードに吹込んだ」という。

若き時よりさがなくて、あそびくらしつ春秋を、こころの鏡けさ見れば、霜ぞふりたる頭にも
昔の道をひとつだに、きはめまほしと思へども、いかにかもせむ半にて、日は傾きぬ山のはに

前者は二毛の歎きを、後者は学の成し難きを詠じている。指を折ると「七、五、七、五、七、五、七、五、七、五、七、五、七、五」という音数が認められ、「望春風」と足並みが揃うのである。この『今様歌』³⁰によると、「短歌の五七が雅調で今様歌の七五が俗調である」と位置づけられる、という。それに従えば、A の四十八音と B の四十八音を合計すると台湾語歌詞の九十六音が俗調に当たる。「乙女ノ思春」の短歌第一首の三十一音と同じ第二首の三十一音を都合すると日本語短歌の六十二音が雅調に相当する。両者合わせると百五十八音になるわけだが、俗調は 61%、雅調は 39% を占めている。この比例は、李臨秋の三割雅調、七割俗調という創作傾向に近い。なぜなら、李修鑑「我的父親-李臨秋」³¹の回顧によると、「彼の作品は「三分は雅、七分は俗」に基づいており、台湾の言語の美しさを表現しうるばかりでなく、一般大衆の享受も考慮に入れており、典型的な常民文学作品である」と紹介されたからである。日本古典詩歌の常識に基づいて本テキストを分析すれば、四捨五入すると四割弱は日本語短歌朗読での雅を日本語解者に訴え、六割強は今様メロディーでの俗を台湾語話者向けに表現している、ということができよう。

²⁹ 1937、東京：福寿堂、1 頁。

³⁰ 注 29、45 頁。その先鞭をつけたのは、福すみまさえ「雅調論」(『大八州学会雑誌』1890 年 1 月、18~19 頁)である。同論は、「五七の調の雅にして、七五の調の俗なる事」とし、「短歌」を五七調、「今様」を七五調に分類している。

³¹ 注 24、5 頁。原文：「他的作品以「三分雅、七分俗」為主体，既能表達台語之美感，又能兼顧一般社会大衆的接受程度，是典型的常民文学作品」。

肆、論争

本テキストには、二つの代表的な解釈が存在する。

(1) 中国民族主義説：李修鑑「我的父親—李臨秋」³²によれば、その内容は次のとおりである。

1977年、林二教授がアメリカ留学から台湾に帰国し、台湾懷メロの再唱活動に取り組んでいた際、簡上仁さんが中国時報の記者とともに先父取材した。その中で「望春風」の作曲のインスピレーション源について尋ねたところ、記者は自問自答の形を取りつつ、「隔牆花影動，疑是玉人來」の筋とどこか符合するのではないかと言及した。それ以来、「望春風」は「西廂記」と切り離しがたい関係にあると解されるようになり、一般の人々にもその見方が広く受け入れられてきた。

林二・簡上仁『台湾民俗歌謡』³³を見ても、李臨秋をはじめとする「日抛時代的作詞家」の傾向として「これらの歌詞内容は、作詞家の自由な意識の發揮であり、日本の毒に影響されずに、日本人を賞賛するような文章も書かれていないばかりに止まらない。それどころか、時折、字句の間にかすかに民族愛の潜在的な思いが表れている」という評価がある。その端的な一例は「望春風」とであるとされる。同書の各論に入ると、「李臨秋はこの曲の歌詞は「隔牆花影動，疑是玉人來」という「西廂記」からヒントを得たと自称した」という証言を紹介している。

それに対して、李修鑑「我的父親—李臨秋」³⁴は「事実、これは風雅の辞に付和した記者の発言にすぎず、「望春風」のインスピレーションは「西廂記」

³² 注 24、2 頁。原文：「1977 年林二教授当年由美学成返台從事台語老歌重唱活動，与簡上仁先生陪同中国時報記者訪問先父時，曾問及「望春風」創作靈感来源，該記者先生以自問自答的方式提及与「隔牆花影動，疑是玉人來」情節隱隱相符。自以後「望春風」便与「西廂記」結了不解之緣，一般人也道聽途說信以為真」。

³³ 1979 年再版、台北：衆文、7 頁。原文：「日抛時代的作詞家如李臨秋」「這些歌詞內容皆為作詞者自由意識的發揮，不但不受日本人的毒化所影響，写歌頌日本人的歌詞。反而，偶在字裡行間隱約顯露其愛民族的潜在意念」。119 頁原文：「拋李臨秋自称這首歌詞是得自西廂記「隔牆花影動，疑是玉人來」的靈感」。

³⁴ 注 24、2 頁。原文：「其實這只是記者先生附和風雅之辞，「望春風」的創作靈感与「西廂記」毫無關係」。

とは無関係だ」として退けている。

(2) 文化啓蒙説：2021 年 3 月 5 日、筆者は改めて李修鑑にインタビューした。その趣旨は「父がこの「望春風」を書いたのは、台湾で新文化運動があった頃で、台湾文化協会が自由恋愛、結婚の平等などを提唱していた頃ですから」³⁵であり、封建時代に成立した「西廂記」との社会背景の差異を再確認している。台湾文化協会が発行した『台湾民報』を参照すると、芳園（＝陳逢源）の「祝台湾民報発刊」³⁶詩に「心画心声総不公。思潮澎湃耳多聾。欲知廿紀民権重。文化由来要啓蒙」という主張がある。そのため、ひとまず李修鑑の説を文化啓蒙説と看做してよい。

ここでは、基本的にこの文化啓蒙説を支持したい。康尹貞「新劇、新歌劇、文化劇、文化歌劇—古倫美亜曲盤所反映の日治時期現代戲劇形式与主題」³⁷によると、『望春風』1937 年 6 月発行、脚本：李臨秋、作曲：コロムビア文芸部、レコード 4 枚組」という。筆者は台湾歴史博物館所蔵の SP レコード 4 枚組³⁸を調査した。その梗概を記すと次の通りである。

『望春風 新歌劇(一)』：お嬢さんである麗秀は「望春風」前半を独唱。バイオリン弾きの青年は誰かと下女に聞いたら、知っているという答えを得た。酒を嗜むお父さんに出くわし早く寝なさいと言われた際に、2:13（再生時間 2 分 13 秒）では「暝時半歩都不平阮出門，這嘮不自由的身軀」（夜には半歩も外出を許されず、この不自由な身よ）といて嘆いてしまう。幸い、下女が明日何とかする、といてくれた。

『望春風 新歌劇(二)』：下女は麗秀がバイオリンに関する悪夢を見たのをお父さんに報告した。その同意のもと、バイオリン弾きの清俊を案内してく

³⁵ 原文：「我老爸写這個「望春風」之時陣，著是台湾彼時剛好一個新文化運動，台湾文化協会提唱自由恋愛啦、婚姻平等啊什麼之時陣」。

³⁶ 『台湾民報』1923 年 4 月 15 日。

³⁷ 『戲劇学刊』2017 年 7 月、35 頁。原文：「《望春風》1937 年 6 月発行，編劇李臨秋，作曲古倫美亜文芸部，曲盤共 4 片」。

³⁸ 李臨秋（編劇）「望春風（新歌劇・其一～其四）」（1937 年 6 月、台湾：古倫美亜）、台史博音声資料室（

其一：<https://audio.nmth.gov.tw/audio/望春風-新歌劇、其一/>

其二：<https://audio.nmth.gov.tw/audio/望春風-新歌劇、其二/>

其三：<https://audio.nmth.gov.tw/audio/望春風-新歌劇、其三/>

其四：<https://audio.nmth.gov.tw/audio/望春風-新歌劇、其四/>

、最終閲覧日：2026 年 5 月 30 日）。歌詞／全文は、同サイトに公開された台史博知音分享会による曲盤歌詞単校訂版による。

るのを許可された。麗秀は清俊の演奏に合わせて、SP レコードで人気の歌「対花」を歌い、その歌を通じて恋に落ちた。再訪を約束して帰ろうとする清俊に対し、麗秀は失望し、「一身輕」³⁹の第三段を独唱した。

『望春風 新歌劇(三)』:麗秀は「自由船」後半を独唱。本当に清俊が会いに来てくれたので、爽快な気持ちになった、と告白した。しかし、下女の話によれば、金銭目的で麗秀を油屋の経営者と結婚させることが、お父さんによってすでに決められているという。激怒した清俊は『金色夜叉』の名台詞を踏まえて⁴⁰抗議した。すると、お父さんを説得した麗秀は、清俊の成功した暁には二人が結婚するのはかまわない、という許可を得た。

『望春風 新歌劇(四)』:清俊は頑張って成功をして見せる意気込みを示す。麗秀はそれを信じて待ち続けることを約束し、最後に「望春風」の後半を独唱する。

(一)～(四)は起承転結の構造を成しているが、その中から「自由恋愛」の文脈を辿ってみよう。(一)2:16ではすでに「不自由的身軀」(不自由な身)という愚痴をこぼしている。(二)3:26では「無恋自然一身輕」と歌っている麗秀は、すでに恋愛状態に陥ってしまっているらしい。(三)の冒頭で「自由船」後半を独唱する麗秀。それに対して、1:49では「有真心的恋愛」(真心のこもった恋愛がある)と清俊が明言している。以上は、「自由恋愛」が着実に実りつつあることを示す。また、お父さんに勝手に決められてしまっている結婚相手に従おうとしない麗秀は、(三)2:38では「爹爹，我的親事我想欲来解消啦！」(父ちゃん、私の縁談を取り消してしまいたいよ)と発言。明らかに「結婚の平等などを提唱」に相当するものである。ゆえに、歌詞の

³⁹ 『望春風 新歌劇(其一・二)』SP レコードに付属している歌詞を確認すると、「何故費心神 不可想ト樹緄藤／看破恰要緊 情絲一切刈伊尽／無恋 自然一身輕」と記載されている。ここで看過できないのは日本の伝統的な短歌文学の五、七、五、七、七の音数律がそのまま導入されている点である。すなわち、「何故費心神、不可想ト樹緄藤、看破恰要緊、情絲一切刈伊尽、無恋自然一身輕」というふうに区切るべきである。

⁴⁰ 前掲した康尹貞論文(注37、44～45頁)は、清俊の台詞を「從今以後你恰我毋免相挿啦！但是你才看咧！明年的今仔日，閣再後年的今仔日，十年後的今仔日的下昏暗，我這清俊，会用我的目屎，来淹着月光予伊烏暗，予你才会知影這男子的志氣，我才甘願！」と翻刻している。そのうえで、「男主角的台詞都是仿自《金色夜叉》中男主角間貫一在八月十五的熱海海邊對女主角鴨澤宮所說的話，這段台詞与熱海場景已成為經典」と指摘している。ただ、尾崎紅葉『金色夜叉 前編』(1903、東京：春陽堂、36～37・142頁)によると、その日を「一月の十七日」、女主人公を「鴨澤宮」と訂正すべきである。

内容としては、台湾文化協会の啓蒙思想に多大な影響を受けたものと看取できる。

一方、台湾文化協会が発足する 1921 年以前から、すでに與謝野晶子側においては、自由の理念を宣伝する先駆的な短歌や言説が提示されていた。短歌については、神崎清『女学校ものがたり』⁴¹において「明治三十年代」「自由恋愛の高唱（與謝野晶子の恋愛歌）」が取り上げられている。晶子の処女歌集『みだれ髪』⁴²にも、「望春風」のモチーフと共通する短歌の一例としては、「春の夜の闇の中くるあまき風しばしかの子が髪に吹かざれ」を挙げることができる。佐竹籌彦『全釈 みだれ髪研究』⁴³の「口釈」——「春の夜の闇の中から吹いて来る花の香を含んだ甘い風は、若き人々の恋の思ひをそそり、恋の闇に誘はうとする。その風に吹かれては、かの無邪気な少女も春の愁を覚え、恋の闇に迷ふ身となるであらう。かの少女だけには今しばらく人を恋ふる物思ひをさせたくない。願はくは恋を誘ふ風よ、今しばしはかの少女の髪に触れないでゐてほしい。」——を参照すると、晶子の短歌における「春の夜の闇の中くる」「風」は、李臨秋の元歌詞「独夜無伴守灯下、清風対面吹」と比較すれば詩想がよく似通っている。佐竹籌彦「口釈」の一節「少女も春の愁を覚え」と李臨秋の歌題「乙女思春」と照らし合わせても、その類似性が確認できる。おまけに、「自由恋愛を逆説的に罪と呼んだ」⁴⁴という晶子の詠み方が確認される。

さらに言説に関しては、與謝野晶子『我等何を求むるか』⁴⁵によれば、「婦人解放の三つの意義を実行するにはいろいろの自由を得なければならぬ。教育、労働、恋愛、言論、参政、享樂等の自由が其れである。之は男女いづれにも必要な自由であるが、このうちで日本婦人の現状に考へて本末輕重を云へば、教育と労働の自由は第一の必要、恋愛と言論と享樂との自由は第二の必要、参政の自由は最後の必要である」がその代表例として挙げられている。下線を付した箇所は、明らかに『望春風 新歌劇(三)』に見られる「自由恋愛」の思想と符合する。また、與謝野晶子『女人創造』⁴⁶においては、「この意味

⁴¹ 1940、東京：山崎書店、149 頁。

⁴² 鳳晶子『みだれ髪』（1901、東京：東京新詩社、15 頁）。

⁴³ 1957、東京：有朋堂、53 頁。

⁴⁴ 注 43、8 頁。

⁴⁵ 1917、東京：天弦堂書房、114 頁。

⁴⁶ 1920、東京：白水社、86 頁。

で私達は何よりも自由を要求します。教育の自由、外出の自由、交際の自由、読書の自由、職業の自由、思想交換の自由、結婚の自由、参政の自由、是等のものを第一に許さずに於て、私達婦人の本能の円満な開化発揚を期待することは、軌道を敷設せずに置いて俄かに機関車を進めやうとするのと等しい矛盾だと思ひます」と述べられている。波線を施した部分は、『望春風 新歌劇(一)』の「夜には半歩も外出を許されず、この不自由な身よ」という苦境の描写と響き合うものである。二重下線を付した部分も、『望春風 新歌劇(四)』の「私の縁談を取り消してしまいたいよ」という表現と明確な共通性を持つ。以上の三つの下線類から、『望春風 新歌劇』における麗秀が直面する自由への希求は、晶子流の「婦人解放」思想を物語的に代弁したものと捉えることができよう。

最後に、伴奏楽器の側からも見逃せない点がある。陳婉菱⁴⁷によれば、「「望春風」という編曲の中では、多くの箇所がハワイギターによって演奏されている。1930年代には、多くの歌曲がハワイギターで演奏されており、それは主として一種の浪漫的な感覚を喚起するためであった」という示唆に富む指摘がある。このような浪漫的トーンは、むしろ晶子の文学的系譜と響き合うものではないだろうか。そこで、李臨秋が学んだ早稲田大学に関わる文献に照らして検討してみたい。半田良平「大正十一年歌壇概観」⁴⁸は、「與謝野晶子氏等の浪漫主義」と位置づけている。また、五十嵐力（監修）『省労抄：純正女子国語読本参考書 巻五』⁴⁹は、「ロマンチズム」文学運動に投入した晶子が歌集『みだれ髪』の刊行によって注目を集めたことを指摘したうえで、その要因を、「彼女の性質がロマンチックで、恰度時代の新潮流に合致すべき可能性を十分に有してゐたのと、自ら恵まれた芸術的気稟や奔放な情趣が優れて居た為めとによるのであらう」と論じている。以上を踏まえれば、浪漫主義者としての晶子のロマンティックな作風は当時すでに明確に認識されていたといえる。したがって、「望春風」のSPレコードにおいて聴取される「浪漫的な感覚」も、こうした晶子の文学的特質と同様なものとして理解しうるのではないだろうか。

⁴⁷ 頼嘉仕(司会・ナレーション)『恋恋曾文溪—78回転音楽ラジオドラマ 第13回「望春風」』(2021年11月9日放送〔Spotify〕、台南：曾文溪廣播電台、30:04~30:22)原文：「「望春風」這條歌的編曲内底，伊用到足濟夏威夷吉他（ハワイギター）來演奏，咱在1930年代有足濟歌伊會用夏威夷吉他來演奏，伊最主要就是講伊要給人有一種浪漫的這種感覺」。

⁴⁸ 『早稲田文学』1922年12月、56頁。

⁴⁹ 1934、東京：早稲田大学出版部、160~161頁。

伍、おわりに

「望春風」について色々と議論を重ねてきたが、次のような結論に辿り着いた。

李臨秋は、晶子「春風」の今様形式を援用し、その作品世界の諸要素を受容するとともに、台湾文化協会の啓蒙運動の理念に基づいて、新たな台湾語今様歌を創出した。その結果、本テキストは形式面・内容面のいずれにおいても、当時の台湾における文化的近代化の最先端を走る作品となった。

本テキストの成立から 42 年後、政権交替がなされていたにもかかわらず、李臨秋自身によって短歌が追加されている点は注目に値する。台湾語今様と日本語短歌との比例関係を考慮すると、図 1 に示されるバージョンは、雅と俗の融合を重視する李臨秋の理念を体現した、いわば混血的な歌として位置づけることができよう。

本テキストに見られるモチーフを再検討すると、その源泉を漢文学に直接求めるよりも、むしろ台湾文化協会の文化啓蒙説を採るのが適切である。ただし、それに先立ち、晶子の自由思想と多くの共通点を有する側面がすでに認められると解するのが妥当であろう。

つくづく考えるに、本テキストは、音数律においては晶子が範を示した今様歌の定型を導入し、措辞の面では晶子の複数の今様歌先行作品の影響を受け、思想面では晶子が強調した女性の主体性の確立を志向する思想の系譜に属している。また、晶子の浪漫主義が「望春風」原曲の伴奏にも反映された結果、戦前の「望春風」は広く流行するに至ったといえよう。

<付記>本稿は、2021 年台湾大学日本語文創新国際学術研究会および 2024 年渥美国際交流財団関口グローバル研究会主催第 7 回アジア未来会議における筆者の口頭発表をもとに、加筆・修正を施したものである。また、匿名の査読委員の先生方、ならびに台湾歴史博物館の黄裕元組長より貴重なご助言を賜った。さらに、台湾歌謡会の李修鑑会長には、多忙な中取材に応じていただいたのみならず、そのご厚意により御尊父の手稿の論文への転載をご快諾いただいた。同資料なくしては本稿は成り立ち得なかった。ここに記して深く謝意を表する。

引用文獻

一、中文

- 李修鑑〈我的父親——李臨秋〉（2010、臺北：大同大學主辦「第肆屆俗文學與通識教育學術研討會」）。
- 吳昭明（等記錄）〈臺灣歌謠與李臨秋的年代座談會紀錄〉（《臺北文獻》2009年6月）所收吳智慶之發言。
- 芳園〈祝臺灣民報發刊〉（《臺灣民報》1923年4月15日）。
- 林二·簡上仁《臺灣民俗歌謠》（1979年再版、臺北：眾文）。
- 康尹貞〈新劇、新歌劇、文化劇、文化歌劇——古倫美亞曲盤所反映的日治時期現代戲劇形式與主題〉（《戲劇學刊》2017年7月）。
- 游素凰〈歌子戲載體【七字調】（歌謠）之探討〉（《戲曲學報》2015年12月）。
- 黃文車〈從電影主題曲到臺語流行歌詞的實踐意義——以李臨秋戰前作品為探討對象〉（《大同大學通識教育年報》2011年7月）。
- 黃信彰《李臨秋與望春風的年代》（2008、臺北：臺北市文獻委員會）。
- 〈幾度望春風？李臨秋創作濫觴及〈望春風〉版本研究〉（2010、臺北：大同大學主辦「第肆屆俗文學與通識教育學術研討會」）。
- 劉南芳〈流行歌曲在臺灣歌仔戲中形成的套路與影響〉（《戲劇學刊》2016年7月）。
- 鍾淑敏（編）『楊雲萍文書資料彙編目錄』（2008、臺北：中央研究院臺灣史研究所）。
- 賴蒼宇《日治時期臺語流行歌曲之歌詞研究——以李臨秋、周添旺、陳達儒為例》（2019、嘉義：南華大學文學系碩士論文）。

二、日文

- 秋山虔（他編著）『原色シグマ 新日本文学史：ビジュアル解説』（2000、京都：文英堂）。
- 五十嵐力（監修）『省勞抄：純正女子国語読本参考書 卷五』（1934、東京：早稻田大学出版部）。

- 石川啄木『石川啄木全集 第二卷 詩集』(1979、東京：筑摩書房)。
- 市古貞次(校注・訳)『平家物語』(新編日本古典文学全集 45、1994、東京：小学館)。
- 井上通泰『今様歌』(1937、東京：福寿堂)。
- 尾崎紅葉『金色夜叉 前編』(1903、東京：春陽堂)。
- 神崎清『女学校ものがたり』(1940、東京：山崎書店)。
- 佐竹籌彦『全釈 みだれ髪研究』(1957、東京：有朋堂)。
- サトウハチロー(作詞)古賀政男(作曲)「目ン無い千鳥」(1940、コロムビア)。
- 佐藤春夫『佐藤春夫全集 第一巻』(1966、東京：講談社)。
- 新聞進一「中世歌謡と近代の抒情」(『中世文学』1974年8月)。
- 菅野伸(編)『ハーモニカ手風琴曲集：ギター伴奏付 第3編』(1940、東京：シンフォニー楽譜出版社)。
- 鈴木明『台湾に革命が起きる日』(1990、東京：メディアファクトリー)。
- 『響け！アジアの鼓動：台湾・香港・韓国 国境を越えた「魂の歌」』(1985、京都：PHP 研究所)。
- 永井一孝『国文学発達史』(1900、東京：早稲田大学出版部)。
- 濱口正雄「現代名歌選釈」(『台湾通信協会雑誌』1930年10月)。
- 半田良平「大正十一年歌壇概観」(『早稲田文学』1922年12月)。
- 檜山信夫「今様一首」(『台湾教育会雑誌』1906年6月)。
- 福すみまさえ「雅調論」(『大八州学会雑誌』1890年1月)。
- 鳳晶子『みだれ髪』(1901、東京：東京新詩社)。
- 正岡子規『子規全集 第八巻 漢詩 新体詩』(1976、東京：講談社)。
- 森本修「「芥川竜之介全集」の逸文」(『論究日本文学』1957年3月)。
- 與謝野晶子『與謝野晶子歌集』(1943、東京：岩波書店)。
- 『晶子詩篇全集』(1929、東京：実業之日本社)。
- 『女人創造』(1920、東京：白水社)。
- 『與謝野晶子全集第九巻 詩集一』(1980、東京：講談社)。
- 『我等何を求むるか』(1917、東京：天弦堂書房)。
- 若林正丈(他編)『台湾研究入門』(2020、東京：東京大学出版会) 所収陳培豐「「平穩」な籠の中で歌う ― 流行歌に投影された台湾の戦前、戦後」。

三、台文

李修鑑（談話）〈關於〈望春風〉創作背景的證言〉（2021年3月5日、臺北：筆者訪談）。

李臨秋（編劇）「望春風（新歌劇・其一～其四）」（1937年6月、臺灣：古倫美亞）、臺史博音聲資料室（

其一：<https://audio.nmth.gov.tw/audio/望春風-新歌劇、其一/>

其二：<https://audio.nmth.gov.tw/audio/望春風-新歌劇、其二/>

其三：<https://audio.nmth.gov.tw/audio/望春風-新歌劇、其三/>

其四：<https://audio.nmth.gov.tw/audio/望春風-新歌劇、其四/>

、最後瀏覽日：2026年5月30日）。

賴嘉仕（主持・旁白）『戀戀曾文溪——78轉音樂廣播劇 第13集「望春風」』（2021年11月9日播出〔Spotify〕、臺南：曾文溪廣播電台）所收陳婉菱之發言。

蘇世雄《淡水河邊望春風——李臨秋臺語歌詞ê語言風格》（2013、臺北：臺灣師範大學臺灣語文學系碩士論文）。

A New Perspective on “Longing For Spring Breeze”

Yen-Hung Lai^{*}

Abstract

The song “*Longing for Spring Breeze*,” with lyrics by Lin-Chiu Lee, has been regarded as a Taiwanese classic since 1934. This paper explores its features from three perspectives. First, the author argues that, in terms of form, the song is better understood through the perspective of Japan’s “imayou” literary tradition. Notably, a comparison with Akiko Yosano’s “*Spring Breeze*” (1918) reveals that the formal strategies employed derive from the same tradition. Second, a review of Lee’s post-war manuscripts reveals the presence of Japanese poetry, reflecting his aesthetic principle of balancing refined and popular elements. Third, regarding content, particular attention is given to the interpretation that the song reflects the cultural enlightenment of the Taiwan Cultural Association, as suggested by Lee’s son. This is further supported by a comparison with the narrative of a 1937 shellac record scripted by Lee himself, which confirms the foresight of the enlightenment interpretation and indicates that the ideas embedded in the story closely correspond to Akiko’s earlier tanka and discourse. In summary, the song contains a strong Japanese influence that merits careful attention.

Keywords: imayou, tanka, modernization, Chinese nationalism, de-Japanization

^{*} Associate Professor of Department of Japanese Language and Literature, Providence University

〈望春風〉新論

賴衍宏*

摘 要

李臨秋作詞的〈望春風〉，自 1934 年以來一直被認為是代表性的台灣經典歌曲。針對其屬性，筆者想從三個角度來試著進行研究探討。第一點，關於型式，筆者斟酌了四種代表性的觀點，提出的結論是宜跳脫傳統路線；而代之以導入日本文學「今樣」的視角來掌握才最有效。沿此文類往下挖掘，進而發現了日本近代詩人與謝野晶子早有一首利用「今樣」寫成的〈春風〉（1918），經比對修辭手法，不難看出作者所採用的型式和晶子同出一轍，亦浮現出作者開拓新境的才華。第二點，關於作家的戰後手稿，筆者在翻刻過程中，察覺到夾藏著日文詩歌。綜合考量一首內短歌、今樣的佔比，可以說此一作品充分地反映了作者所抱持的「雅俗」創作理念。第三點，關於內容，其中最值得注意的是李臨秋之子所提出的臺灣文化協會的文化啟蒙說。筆者覓得 1937 年由李臨秋本人所編劇的蟲膠唱片，經比較其故事內容之後，證實了「啟蒙說」的先見之明，並指出該故事中所蘊含的思想，與晶子的先行短歌、言論若合符節。綜上所述，這一首名曲裏，隱藏著濃郁的日本味，識者不可不察。

關鍵詞：今樣、短歌、現代化、中華民族主義、去日本化

* 靜宜大學日本語文學系副教授

