

Title	大陸歌謡の貫戦的再考：〈花売娘〉シリーズを手がかりに
Author(s)	張, 佳能
Citation	待兼山論叢. 芸術篇. 2021, 55, p. 29-59
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/91486
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

大陸歌謡の貫戦的再考

— 〈花売娘〉シリーズを手がかりに—

張 佳 能

キーワード：大陸歌謡／流行歌論／花売娘／貫戦期

I. 新たなアプローチを求めて

戦時中に花開いた「大陸歌謡」¹⁾ について、長らく在野の「流行歌論」において断片的に語られてきたものの、九〇年代初頭の細川周平による草分け的成果²⁾ が発表されて以来、ようやく音楽学の分野での本格的な研究が始まった。とりわけ大陸歌謡に関する初めての包括的研究である、アメリカ出身の音楽学者エドガー・ポープ (Edgar W. Pope) が2003年に提出した博士論文 (Doctor of Philosophy, University of Washington) 『帝国の歌：戦時下の流行歌におけるアジア大陸』 (Songs of the Empire: Continental Asia in Japanese Wartime Popular Music) は、戦時中の大陸歌謡 (Tairiku Songs) を江戸時代の明清楽まで遡って検討し、複数の文脈のなかで大陸歌謡がどのように成立し、隆盛していったかについて繊細に考察した点において、特筆すべき研究成果である。

その一方で、従来大陸歌謡研究はもっぱら戦時中という歴史的な文脈を前提として展開されている。戦後の初期に大陸歌謡の一部の作品が特定の環境で受け継がれていたことは注目されているが³⁾ 大陸歌謡の「その後」についての議論が待たれる。また、大陸歌謡の「異国情緒」^{エキゾチシズム} がどのように表現されたかについての考察があるものの、大陸歌謡のエキゾチックな側面や表象がいかに戦後の大衆音楽に溶け込み、そして内面化していくかについても検

討を要する。さらに大陸歌謡に限らず、近代日本の大衆音楽（流行歌）についての言説や先行研究は長い間、1945年という（音楽的より政治的な意味合いが強い）特定の時期をひとつの大きな区切りと設定して、その前後の断絶や変化に着目してきた。ところが近年では、戦争を跨ぐ大衆音楽の内部回路から大陸歌謡をより広い視野でとらえる、戦前戦後の連続性（貫戦期）を積極的に見直そうとする研究動向が活発になった。

筆者はこれらの問題意識のもとで、「貫戦期」というアプローチを用いた具体的な事例分析を通して、大陸歌謡を連続する音楽史の文脈から位置付け直すことを試みてきた（張 2020; 2021）。本稿はこれまでの成果を踏まえつつ、先行研究との繋がりや研究の射程の広がり念頭に置き、大陸歌謡の代表作《上海の花売娘》（1939）とその一連の派生作品（以下「〈花売娘〉シリーズ」）を手がかりにして、貫戦する大陸歌謡の越境と変奏に焦点を当てていく。

II. それはリンゴの唄から始まったのか？

〈花売娘〉シリーズの議論に入る前に、代表的な流行歌論を振り返る必要がある。かつての流行歌史は伊藤強の著書『それはリンゴの唄から始まった』⁴⁾の題名が示すように、並木路子《リンゴの唄》= 1945年を以って「戦前」⁵⁾と「戦後」を分け、昭和二〇年（1945）という政治史の区切りが音楽史にも適用されてきた。しかし、この「常識」は、近年では音楽学の分野で批判的に見直されつつある。たとえば高橋（2019）は、戦後の洋楽に進駐軍の影響が大きいものの、音楽文化としての地殻変動は明らかに戦前の経験とは地続きであることを、歴史家のアンドリュー・ゴードンの「貫戦期（Transwar）」という概念を用いて強調し、「貫戦的洋楽受容史」を鮮やかに論じた。「貫戦期」という視座は、従来の1945年を基点として前後を分断するという通例とは異なり、昭和初期（1920年代）から昭和三〇年代（1950年代の中頃）までを一つの連続性のある期間としてとらえるものだ。⁶⁾日本

の流行歌研究においては、すでに輪島（2015）が、《リンゴの唄》や《東京ブギウギ》は戦前の音楽文化の延長線上にあり、のちに「日本人の最も好きな歌」として不動の人気を保った《青い山脈》も低俗的だと「進歩派知識人」に敬遠されていた、と論じている。「いかにも「戦後的」にみえる事象が戦前に淵源していたり、現在「国民的」と考えられている楽曲や人物や事象が激しい批判の対象になっていたり、というように、現在漠然とイメージされる「戦後歌謡」とは異なる相貌」があったことが提示されたのである。⁷⁾ 後述するように、敗戦直後は流行歌の解禁で戦前の古い歌が再び受容され始めるような環境にあり、当時の人々にとって、《リンゴの唄》は〈新〉しく発表された流行歌に過ぎず、ヒットしたとしても、〈新〉しいタイプの流行歌が誕生したわけではない。音楽としての《リンゴの唄》は紛れもなく戦前の系譜に属している。しかし、当時の雑多な音楽環境や多様な聴取体験が、のちの言説のなかで綺麗に洗い流され、「戦後復興の歌」や「焼け跡のなかで人々を元気づけた歌」として位置づけされるようになり、あたかも当時の聴衆がみんな《リンゴの唄》に縋りついたような印象を強く与えているのである。ところが実際は、《リンゴの唄》は聴衆が自らの手で蓄音器の針を落として能動的に聴いたわけではない。物質不足でレコードの生産が遅れたし、多くの聴衆の記憶に焼きついた《リンゴの唄》はラジオから聴こえてきたものだった。

それではなぜ、かつての流行歌論は音楽産業という体制や人々の聴取体験にほとんど関心を払わなかったのか。大きな理由としては、日本の流行歌ポピュラー（大衆音楽）研究は長い間、音楽学ではなく社会学、あるいは社会学的なアプローチを持つ音楽評論の分野で扱われてきたという事情が挙げられる。複合的な要素が備わる音響芸術としての音楽に着目する音楽学とは異なり、流行歌がしばしば単なるデータとして扱われるため、個々の歌の独自性や異なる時期における音楽環境の違いが消去される。さらにこれらのデータはほとんどの場合、データになりにくい「音」や千差万別の聴取体験を無視して、歌詞だけを基準としている。その「歌詞分析」は最終的に音楽学的な結論に

たどり着くのではなく、往々にして〈日本人論〉と絡み合い、あるいは「歌は世につれ」というお決まりの〈世相論〉に止まることが多い。のちに繰り返されてきたこの「流行歌論」の二つの大きな方向が持つ社会学的な意味を否定するつもりは全くないが、流行歌に接する体験は明らかに、印刷された歌詞に還元されるものではない。今やかつての勢いを失った〈日本人論〉はさておき、巷で相変わらず焼き直されている〈世相論〉的な流行歌研究は、果たして客観的な事実に基づいているのだろうか。そもそも戦前から戦後初期にかけて、ラジオがあったとはいえ、メディアの普及がまだ不均一だった時代に、流行歌への受容にも時間差と地域差があったことは無視できないだろうし、旅芸人のドサ回りや楽団の地方巡業で流行歌が運ばれてゆく役割も大きい。また、ラジオ・テレビ全盛によって流行歌が均一かつ短期間で消費されるような時代が到来する以前は、流行歌の流行期間は相対的に長かった（俗に言う「息が長い」）。ある年に発表された流行歌が、その年や少し前の世相を反映し、かつ均質な「日本人」としてとらえられた「大衆」が集团的に特定の方向で受け止めた、という〈世相論〉はこうした事情を無視している。

敗戦直後の大衆音楽の実態に関しては、昭和十年代生まれの人々の体験／回想がとりわけ興味深い。この世代の共通点は、戦前生まれにもかかわらず、戦前の流行歌は戦後になって初めて耳にする人がほとんどだったことにある。戦前の〈花売娘〉シリーズを経験しないまま、戦後発売された《東京の花売娘》から初めて〈花売娘〉に触れた最初の世代としては、昭和十二年（1937）生まれの作詞家・阿久悠が挙げられる。《上海の花売娘》（1939）が大ヒットした頃はまだ幼くて、少し物心ついた頃は戦時下の流行歌規制が激しかった。阿久悠は歌にまつわる体験談『愛すべき名歌たち：私的歌謡曲史』（『朝日新聞』にて連載、のち新書化）で、「戦後の歌は、「リンゴの歌」からというのが定説であり、常識であるが、ぼくらにとっては、間違いなく、「妻恋道中」とか、「裏町人生」とか、「旅姿三人男」とか、「流転」とか、「勘太郎月夜唄」とか、戦前、戦中に発売され、戦時下の国情にも意識

にもそぐわないとして封印されていたアウトローの歌であった」(阿久 1999: 7) と、戦前の大ヒット曲を戦後で初めて体験したことを語っている。これは谷間世代(昭和十年代生まれ)である「ほくら」の共通体験だったかもしれない。阿久より二歳上の久世光彦も、《蘇州夜曲》(1940)を戦後の歌だと勘違いするほどだった⁸⁾。ただ〈花売娘〉に限れば、阿久は《上海の花売娘》よりも敗戦後早々流行り出した《東京の花売娘》が印象に残ったようだ。

ぼくは、アメリカ兵というのは、戦争が終わっても、敵であると思っていた。[中略]しかし、この「東京の花売娘」を聴くうちにだんだん、そうでもないのだと思うようになった。[中略]そんなぼくが間違っているのかもしれないと、岡晴夫の明るく気持ちのいい歌声に思ったものである。[中略]「東京の花売娘」は、ある意味では凄い歌だと、ずっとずっとあとになって思うようになる。へ粹なジャンパー アメリカ兵……が闊歩したかと思うと、へ小首がしげりゃ 広重えがく……とシュールに浮世絵まで登場するのである。まだ、その頃、ぼくは、東京も知らなければ、花売り娘を見たこともなかった。(阿久1999: 10-11)

《東京の花売娘》が戦後すぐ発表されたため、時期的に「上海」より「東京」のほうが先に阿久悠の耳に入ったというかなり特殊な例でもある。また、阿久の回想自体は五〇年後のものだが、戦前の〈花売娘〉シリーズを抜きにして、《東京の花売娘》を独自の文脈で語るのも、少なくとも敗戦当時では一般的ではなかった。これらの特殊性に関する分析は後述するが、次章ではまず〈花売娘〉の前史から話を始め、その後の歌謡史における長い軌跡を辿っていく。

III. エキゾチスム 異国情緒の波動・波長・波乱

《上海の花売娘》にはじまる〈花売娘〉シリーズのモチーフは「満洲娘」と同じようにヨーロッパに由来しており、昭和二年（1927）に宝塚少女歌劇団によって上演された日本初のレビュー『モン・パリ 吾が巴里よ!』には、スペイン／フランス圏の世俗歌曲《スマレの花売娘》（La Violetera）が挿入され、フランス的な異国情緒を呼び起こしたと指摘されている（Pope2003: 364-365）。ただポープが挙げた1934年の川畑文子による日本語カバーは、おそらくこの少女歌劇とは直接的には関係ないとみられる。1931年にチャップリンの「終生の大作」と言われる⁹⁾音楽付きサイレント映画『街の灯』（City Lights）が公開されたが、盲目の花売娘の登場もあり、劇中音楽で《スマレの花売娘》が取り入れられた。映画の日本公開は1934年だったが、米国封切の当初は映画の筋、それに対する期待や評価などの日本の紹介記事が掲載されている。¹⁰⁾日本公開の翌月に、川畑文子による日本語カバー《花売娘》（コロムビア、森岩雄訳詩）が発売される。そのさらに翌月、詳細は不明だが同じ日本語カバーの渡辺光子《花売娘の唄》（ポリドール、服部龍太郎訳詩）が発売される。川畑版は詳細が確認できる最初の日本語の〈花売娘〉だが、本稿末尾の表にもある通り、その前に少なくとも二つの〈花売娘〉の唄がある。映画とレコードはいずれも時期的に近いことから、特定の場所で一部の人でしか鑑賞できなかった少女歌劇よりもずっと大きい映画とレコードの影響力によって、ヨーロッパ由来の〈花売娘〉表象の受容がこの時期ではさらに広がったと考えられる。¹¹⁾

なかでも特筆すべきは、江戸川乱歩の『人間豹』（昭和九年連載開始）である。「人間豹」という人身怪獣（？）と明智小五郎らの間で繰り広げられるスリリングな大活劇だが、探偵小説としては必ずしも高い評価を得たわけではない。作中では「人間豹」が次々と女性に手を出すという展開で、「消え失せる花売娘」という章の名前が示唆する通り、都随一の花形であるレ

ヴェースターの江川蘭子が「花売娘」に扮し、仮面をつけた観客たちの目の前で白昼堂々と奪い去られ、最終的に人間豹の餌食となったという悲しい結末が用意されている。この「江川蘭子」は、昭和五年（1930）に乱歩をはじめとする、横溝正史、甲賀三郎、大下宇陀児、夢野久作、森下雨村ら錚々たる執筆陣による連作『江川蘭子』（昭和五年連載開始）から来ていることは言うまでもない。興味深いのは、この乱歩が曰く「私の悪趣味」でつけられた「江川蘭子」という名前が、連載の後に浅草のエノケン一座の踊り子の芸名に転用されることで、さらにその後松竹少女歌劇団に、「江戸川蘭子」という女優が現れる。¹²⁾ 昭和八年（1933）の大晦日、浅草松竹座で『中尉さんと花売娘』が上演され、「ターキー」こと水の江瀧子と共演した江戸川蘭子は名をあげる。この演目は翌年の1月11日、19日、23日に連日再演され、¹³⁾ 古川緑波も観に行ったと日記で綴った。¹⁴⁾ 昭和九年（1934）の正月に連載開始の『人間豹』で、舞台上の江川蘭子を花売娘役に設定するくだりは、この現実の「江戸川蘭子」をモチーフとした乱歩先生の戯れだったかもしれない。小説からレビューへ、レビューから小説へ、この時代の大衆文化の流動性を窺わせるような好例である。なお、近年では再評価が進んでいる早逝の作曲家・貴志康一が《花売娘》なる歌曲を発表している。1935年に氏がベルリン柏林より帰朝の前に録音（マリア・バスカ歌唱）したもので、楽譜の出版はさらにその前年に遡る。¹⁵⁾ ヨーロッパ由来の〈花売娘〉が日本の文脈で異国情緒を喚起したのに対し、白川女をモデルとする和の〈花売娘〉が逆に向ここの聴衆の耳でエキゾチックに響かせられたという興味深い例である。歌唱担当のメゾソプラノ歌手のマリア・バスカは貴志の影響で日本に憧憬を抱いていたようだが、来日公演のレパートリーに貴志が手がけた日本情緒の作品は一曲も入っておらず、ヨーロッパの作品しか歌わなかった（歌わせてもらえなかった？）ことも付け加えておこう。¹⁶⁾

一方、〈花売娘〉シリーズは《満洲娘》のような「娘もの」の亜流と言えるが、「物売り歌謡」の系譜における位置づけはほとんど注目されていない。1927年にキューバのミュージシャンが露天商の掛け声から着想を得て創作

した《南京豆売り》(El manicero) が1930年にアメリカで人気を博し、ルンバの大流行に乗って世界的に知られるようになった。日本では昭和六年にいち早く服部龍太郎の訳詩でレコード《南京豆売り》(ポリドール、1931)が発売された後、各レコード会社より川畑文子《恋のピーナツ売り》(コロムビア、1933)、ディック・ミネ《南京豆売り》(テイチク、1935)、リチャード広川《南京豆売り》(タイヘイ、1935)、フランク須田《南京豆売り》(タイヘイ、1936)、榎本健一《エノケンの南京豆売り》(ポリドール、1936)と異なる訳詩で複数の吹込がなされた。南京豆の「南京」は「南京錠」と同じく、海外由来のものに名付けるための便宜的な言葉で、必ずしも実際の地名と結びつくわけではないが、原曲にはない「南京」という響きが漠然とした異国(大陸)情緒をもたらしたこともあろう。戦後の双子女性デュオ「ザ・ピーナツ」(南京豆姉妹?)のカバーデビュー曲、「南洋」を舞台にした映画『モスラ』の挿入歌であった《可愛い花》(キング、1959)のB面が《南京豆売り》¹⁷⁾で、初のオリジナル曲《インファントの娘》(キング、1961)のB面が大陸歌謡《草原情歌》だったことは、単なる偶然とは思えない。《草原情歌》は当時の若者が集まる歌声喫茶の人気曲だったが、そもそもA面曲の映画挿入歌とは無関係で、彼女らに歌わせる必要があるのかを疑問に思う人もいるだろう。ただ「洋楽風」や「異国情緒」が売り物だった彼女らにとっては、大陸歌謡を唄うこと自体はそれほど不自然ではない—「多国籍歌謡」と「無国籍歌謡」は紙一重だった¹⁸⁾。

また、《南京豆売り》から《上海の花売娘》までの間に岸井明・平井英子によるコミカルソング《タバコやの娘》(ビクター、1937)が大衆好みのピョンコ節に乗ってヒットしたこともあり、「物売る可愛い娘」という表象にはすでに大衆受けの下地が整えられていた。《上海の花売娘》は決して特定の作品の亜流ではなく、このような洋楽と邦楽の混淆とした音楽環境のなかで着想を得られたと思われる。そして《上海の花売娘》の延長線上にある灰田勝彦・大谷洌子《ジャバのマンゴ売り》(1942)は南方戦線を意識して創作されたものであるが、ルンバのリズム、可愛い乙女、物売りといった

要素を揃えた作品として、戦前の物売り歌謡の集大成ともいえよう。その後戦況が悪化し、流行歌の創作が困難となり、物売り歌謡の再起は戦後を待たなければならなかった。¹⁹⁾ ともかく、西洋から入り込み、大陸で花を咲かし、南方へ流れゆく、そして南米・大陸・南洋が混淆する^{エキゾチシズム}異国情緒の流動性がここで頂点に達している。戦後の上原げんと作曲による高峰麻梨子《ジャワの花売馬車》(コロムビア、1951)は、まさに《上海の花売娘》と《ジャバのマンゴ売り》の連続性と親和性を物語っている。この「花売娘」の変形と思われる「花売馬車」の系譜は、その後も原田美恵子《上海の花売馬車》(テイチク、1953)や美空ひばり《花売馬車》(コロムビア、1955)²⁰⁾などへと続き、大陸歌謡が昭和三〇年代までと地続きであるという事実を改めて確認することができる。《上海の花売娘》の誕生前夜ですでに、上記のような複雑な事例や現象が絡み合い、「花売娘」表象は極めて流動的なものとなっていた。

もちろん、《上海の花売娘》は単にそれまでの「花売娘」を継承したのではなく、その創作の背後には重層的な文脈が存在する。それはまず何よりも、歌詞の元となったのが、西条八十主宰の同人文芸誌『蠟人形』に掲載された川俣栄一作品だったということである。同誌では異国情緒をテーマとする作品が多数掲載されており、西条自身も戦後に少女小説『長崎の花売娘』(同名曲は岡晴夫の作品)や幾つかの〈花売娘〉の歌を書いた(表参照)。ニッポン放送社員で音楽プロデューサーだった池田憲一は「この詞は西条八十主宰の『蠟人形』に掲載された川俣栄一作品に矢野亮が補筆したものである」²¹⁾と、根拠は不明だが《上海の花売娘》の歌詞に矢野亮の修正が入っていることを指摘した。さらにキング出身の長田暁二は、池田の説を踏まえているかどうかは分からないが、「元々この歌詞は、『蠟人形』という同人誌に投稿されていた川俣栄一の歌詞のタイトルだけを使い、内容は担当ディレクターの三上好雄(筆名・矢野亮)が全面書き直した作品である」²²⁾と矢野亮を実質の作詞者としている。戦後岡晴夫に《東京の花売娘》の話を持ちかけたのも矢野亮だったことから、矢野亮が陰の作詞者であることはおそら

く間違いないであろう。ただ『蠟人形』の総目録²³⁾を確認した限り、「上海の花売娘」というタイトルの作品は見当たらない。『蠟人形』の川俣栄一の作品に、比較的《上海の花売娘》に近い詩想と思われる二つの作品（次のページを参照）が見られるが、確かに《上海の花売娘》との相違が著しいことから、矢野亮が「全面書き直した」ことはおそらく事実であろう（ただ二つ目の作品はレコード発売時期を考えると採用された可能性が低い）。しかし、《上海の花売娘》には触れていないが、岡は《港シャンソン》が流し時代のバーで上原が持ってきた譜面を初めて口ずさんだものと述懐しているし、当時のキング文芸部長だった清水瀧治も、《上海の花売娘》と《港シャンソン》が岡・上原の売り込みの際にすでに出来たと回想している（清水 1957: 167-170）。とりわけ清水が一連のレコードの制作関係者に当たるだけに、この証言の信憑性は高い。また、《上海の花売娘》と《港シャンソン》が同じフレーズ（あかいランタン…）で始まることは、たしかに流しで作られた曲の痕跡とも言える。辻褃を合わせてみると、おそらく流し時代に《上海の花売娘》と《港シャンソン》のメロディー（あるいはその原型）がすでに上原の手によって紡がれていた。そして詞／詩は『蠟人形』などの文芸誌から拝借した可能性がある。なにしろこの時代に流行歌の詞を詩人（野口雨情、西条八十、佐藤惣之助…）が書くのは普通だったし、文芸誌や詩集から歌詞のヒントを得るという行為は戦後のある時期まで続いていた（「作詞」より「作詩」を好んで使う向きがあったのもこれが一因である）。この二曲はキングに採用されたのち、矢野亮が《上海の花売娘》の歌詞を潤飾したのではないかと考えられる。

流しのために作った曲に同じフレーズを使いまわすのは珍しいことではないので、二曲が同じく「あかいランタン」で始まる原因はこれであろう。池田は「偶然とはいえ興味をそそられる」と単なる偶然としてとらえるが、キング専属の時雨音羽もこの現象を面白がって次のように語った。

上原げんと、岡晴夫コンビがキングから売り出した最初のヒット作で、

杭州の丘（小曲）

大阪 川俣栄一

杭州の丘に咲いてる
白い茶の 花を見たいな

支那の娘が 涙をためて
笑ふよな 白い茶の花。

杭州の丘は やさしい
白い茶の匂ふ丘だよ

ファンボーツ
黄包車 消えてゆくよな
淋しげな 白い茶の花。

杭州の丘に も一度
母さんと佇つてみたいな

支那の娘の 耳輪みたいな
美しい 白い茶の花。

『蠟人形』1939.1.1

花日記の歌（小唄）

大阪 川俣栄一

すみれ咲く 乙女の春は
愛の蕾の
白露夜露
夢もクローバ やさしい君の

忘れな草の
あのプロフィール。

鈴蘭匂ふ 茶房の窓で
誓つた言葉
あの花言葉
甘い吐息の セレナードさへ
胸にあふれた
紅薔薇黄薔薇。

星がまた 静かな小径
君のかひなに
ふといだかれて
息吹きとしい その唇に
ふれて開いて
白百合小百合。

花のキヤバレー 踊りの宵も
リラの香りに
包まれながら
逢つて別れる えにしのまゝに
月を嘆いた
宵待草よ。

雨の波止場で 別れた時も
胸に抱いてた
糸菊小菊
切れたテープの 七つの虹に
涙かくした
あの花日記。

『蠟人形』1939.4.1

つづいて「港シャンソン」二つとも紅いランタンの句では始まっているのも面白い。広東、東京と、花売娘はつづいたが、この歌が一番ひろく歌われた。岡晴夫は「オカッパル」と呼ばれ二人のコンビは長くつづき、数々のヒット曲を世に送った。(時雨1963: 149)

二人とも《港シャンソン》が同じ「あかいランタン…」で始まることに言及したが、これは単なる「面白い」事例というだけではない。この手のマドロス歌謡（しかも「シャンソン」という「ブルース」などと同様に内実を伴わない洋楽ジャンル名がついている）は大陸歌謡とかなり似通った異国情緒を有しているし、その頃の聴衆には、冒頭から「あかいランタン」「夜霧」「バンド」といった言葉の羅列に〈港上海〉を思い浮かべる人が少なくなかっただろう（《港シャンソン》のB面が夏目美美子《支那夜曲～何日君再来》）。また、《上海の花売娘》の大ヒットを飛ばした数ヶ月後の発売ということで、同じ文言で歌を始めることでその印象／記憶を喚起する狙いは無きにしも非ずといえよう。作詞者が違うものの、このような露骨な踏襲が平然と行われても問題にならないのは、レコード会社専属制度²⁴⁾のおかげでもある。同社内部の専属音楽家たちが模倣し合うことはもちろん作詞に限らず、作曲でも似たような現象が見受けられる。実際岡晴夫の証言によると、この歌は当時キングレコードの文芸部長清水瀧治の打診で、上原が初めて編曲に挑戦したといい、この編曲は音楽監督の篠原正雄の評価を得たようだ²⁵⁾。上原の作編曲（楽器編成やメロディーパターンなど）に従来の大陸歌謡への踏襲があることはすでにポープによって指摘されている（Pope2003: 364）。

《上海の花売娘》が大ヒットを飛ばして、つづいて《広東の花売娘》と《南京の花売娘》が出たが、さらにキングレコードとのタイアップで東宝から同名映画が撮影された。「音楽映画」と銘打つ『上海の花売娘』（1940）にキングの歌手が出るだけでなく、音楽もキングの編曲者である杉井幸一が担当した。ところが、新聞で封切り広告が出たにもかかわらず、公開寸前に検閲にひっかかり、一時上映禁止となった。のちに『姑娘の凱歌』と改題して

ようやく公開されたが、現時点では映像ソフト化されていない。当時の『キネマ旬報』にその略筋が残っているので、どのような話が窺える。

東亜音楽塾の悲しき閉校式の日であった。校長の最後の言葉に聞き入っている生徒の中には、作曲科の志村時男や親友の声楽科の岡田やその恋人の松浦歌子の顔も見られた。懐しい学窓を出た志村時男は、上海で船会社をやっている叔父の許で、上海をテーマにした作曲をやろうと志し、東京にさようならをしに出た銀座で、岡田、松浦の二人に逢ったが、二人はレコード会社のテストをパスして歌手に採用されることになったと云うことであった。二人の門出を祝った志村は、二人のために上海情緒に溢れた傑作を送るからと約束して元気で上海航路の船客となった。上海に馴れぬ時男は、美しい花売娘紅葉梅の唄う美しい歌声に聴き惚れて迎へに来た叔父ともはぐれてしまい… [後略] (『キネマ旬報』1940.8.11, No.724, p.32)²⁶⁾

その後の展開に《上海の花売娘》の「創作」や「抗日派」の登場についても延々と書かれているが、劇中では志村が上海で創作した曲が日本に送られ、岡田・松浦のコンビでレコード吹込が行われたという架空の話が組み込まれている（この手の設定は戦後の歌謡映画に受け継がれている）。志村時男（立松晃）のモデルは上原げんとで、岡田晴夫（林伊佐緒）は名前からも岡晴夫だとわかり、さらに松浦歌子（松島詩子）は本人出演である。大々的に宣伝されてきた「花売コンビ」や亜流の〈踊り子〉シリーズを歌った松島の登場はもちろんタイアップの一環だろうが、劇場上映の時におそらく「岡田晴夫」という名前が出てきた瞬間は笑いの嵐だろう。しかし、大陸娘が主人公を守るというジェンダーの配置も当時の国策映画の紋切り型で、至ってステレオタイプなプロパガンダに過ぎないにもかかわらず、検閲強化の折に上映禁止になった。その背景には少し前に上映された国策映画『支那の夜』（1940）が軟弱なメロドラマとして検閲官の顰蹙を買ったことがあり、同じ

パターンの『上海の花売娘』が好まれるはずもなかろう。映画と同じように、その前に発売された音楽も禁止には至っていないものの、流行歌検閲官の小川近五郎から強い批判が下された。

「上海の花売娘」は、曩の「支那の夜」の亜流。花売娘をひっぱり出してきて、「かたみの耳環」とか「優しい瞳」などと、現実的官能性を織り込んだ丈が余分な技巧でもあり、不純でもある。殊に男の歌手が、鼻唄式の歌唱をしている点で不愉快に感じられるのであるが、大衆には好まれて流行した。(小川 1941: 204)

一方、映画『支那の夜』を駄作だと酷評した小川は《支那の夜》を「謂ゆる支那情緒を最も巧妙に表現し得た代表的作品」と高く評価する一方、それに追随する大陸歌謡は「どれもこれもが、ランタンであり、姑娘であり、耳環であり、胡弓である」と、《支那の夜》の単なる模倣でしかないと言った(小川 1941: 194-195)。もっともこれらの表象は《支那の夜》から氾濫が始まったわけではないが、「事変前の流行歌の官能的色彩が一応払拭され」という点において検閲官の目から特段の評価を与えるべきだっただろう。「花売娘をひっぱり出し」という表現は「ありもしない花売娘を無理やり作り出した」か、それとも「関係のない「花売娘」を大陸の舞台に立たせた」かはわからないが、「花売娘」に性的な眼差しが向けられていること(官能性)は言い得ている。岡晴夫の歌い方への不満もそうだが、総じて《上海の花売娘》は検閲官にとって好ましい作品ではないことは確かである。ただ小川はあくまでも音盤界に理解を持つ検閲官であって、音楽研究者ではない。²⁷⁾《上海の花売娘》を紋切り型の歌詞だと言い切るのは簡単だが、そのなかに現れてくる表象にはそれまでの複数の流れが集約されており、さらに岡の甘い歌唱にぴったり合う上原の作編曲が、この歌の流行に拍車をかけたという点には議論が及んでいない。

Ⅳ. 花ははやかった

敗戦の翌年に発売された、《東京の花売娘》は出るのがはやかった。岡晴夫によると、吹込みは二〇年（1945）の十月で、つまり吹込み自体は《リングの唄》よりもはやかった。二番煎じのシリーズものがだんだん売れなくなり、売れなければ消え去るのが音盤界の日常茶飯事だっただけに、この時期に〈花売娘〉を出すこと自体が意外だったかもしれない。岡は当時を次のように述懐している。

専属のキングの吹込所は焼け残っていましたが、上京すると必ずそこによって、夜は銀座、新宿など飲み歩いていました。そのときの唯一の飲み仲間が、当時キングの文芸部員で、現在作詞家の矢野亮君です。このご時勢に、人のこころをほのほのとあたためてくれるような歌を作ろうと、口ぐせのように話しあっていました。焼けただれた銀座もだんだん復活し、ダンスホールが出来、バー、キャバレーもちらほら現れるようになりました。ある夜、さる飲み屋に浮浪児そのままの女の子がやってきました。『おじちゃん、花買ってよ』少女の言葉に私は、昔歌った「上海の花売娘」をフと思い浮べました。つきあっていた矢野君も私の肩をポンとたたき『これだよ』といました。昭和十四年が「上海」つづいて「広東」翌十五年「南京」と花売娘シリーズをやって、以来中断している私の持歌を、ここでもう一度やろうという計画ができたわけです。（『読売新聞』1954.7.28）

敗戦後の二ヶ月後に、これほどまでに銀座の景気が回復したかどうかは要検証だが、矢野亮が実質《上海の花売娘》の作詞者だったので、その話を持ちかけられたのは本当であろう。《東京の花売娘》を作詞した門田ゆたかはビクター専属だったので、佐々詩生^{ささ しゅうせい}という言葉遊びを兼ねた変名を使ったが、

この駄洒落があまり伝わらなかったせいも、工場で製作された音盤に「佐々詞生」とプレスされてしまった。もっとも、歌詞の依頼はもともと時雨音羽に回されたという。

上海の花売娘がヒットしたので、東京もと企画された歌。よく流行った。岡晴夫の花売娘シリーズの一つ。この歌は実は筆者が書く筈だった。キングから当時稚内の移住先へ電報が来て、いそいで書いてくれとのことだったが、いくら仕事だとはいえ焼野原の花売娘などは、想像も出来ないことだし、ありもしないものを、想像して書くことは嫌だったので断った。あとで売れたヨと笑われたが、私はそれでよかったと思っている。上原げんとはこの曲で、日本最初のブギ調を試みて成功している。(時雨1963:202)

「ありもしないものを、想像して書くことは嫌だった」時雨は戦時中には空想的な大陸歌謡を書いていた。時雨音羽・細川潤一のコンビで、〈花売娘〉シリーズをそのまま焼き直して、《上海の踊り子》《広東の踊り子》《南京の踊り子》という〈踊り子〉シリーズを松島詩子に歌わせた。時雨の詞は、たとえば《広東の踊り子》に現地の言葉（広東語）「中意」^{チョンギ}²⁸⁾を入れたりするなどの、当時よく現れた大陸歌謡のパターンがいくつか見受けられるが、興味深いのは細川潤一の作曲である。《広東の踊り子》のイントロに、ドビュッシーの『子供の領分』の《ゴリウォーグのケーキウォーク》のメロディーがそのまま引用されている。当時ドビュッシーは世を去って二〇数年しか経っておらず、このような行為は厳密に言えば著作権違反に当たるはずだが、それより問題なのは、なぜ流行歌に〈西洋芸術音楽〉を入れるかという当時では異例ともいえることが起きたのかである。²⁹⁾これは「踊り子」の異国情緒から《ゴリウォーグのケーキウォーク》を連想してちょっと洒落た曲を作っただけとして切り捨てていいだろうか。細川の本当の考えはわからないが、当時では少なくとも二つの外的要素の影響が推測できる。一つは、戦争勃発

の前に日本放送協会が多くの反対の声を抑えて〈洋楽〉(西洋芸術音楽)の番組を多く編成し放送し続けていたが、戦時下の「洋楽排撃論」の影響もあり、「国民一般が余りに洋楽を知らな過ぎることから起る結果と思われるので、此の点洋楽を真に初歩のものから思い切ってレベルを下げて根気よく大衆教育して行くことが必要である」という啓蒙的な姿勢に転換して〈軽音楽〉の放送を重視する向きがあった(金子 2021: 101-105)³⁰⁾。一方、講談社を母体としたキングレコードは後発会社として、従来の〈低俗〉な流行歌を拒み、教養主義的な社風を持っていたため(佐藤 2020: 268-286)、キング専属の細川もこの傾向に同調した可能性がある。すなわち、「大陸歌謡にドビュシー」という一見奇妙のように思われる組み合わせは、実は流行歌を利用して聴衆の耳を〈西洋芸術音楽〉に馴染ませるような意識が背後に働いているのではないかと考えられる。

しかし流行歌が「不健全」であるという考えは戦時中の産物に止まるものではなく、戦後になっても長い間、「進歩派知識人」たちの言説パターンに見れている。流行歌を取り上げて戦後いち早く日本人論を展開した南博は、〈花売娘〉を次のように述べている。

この系統の流行歌を歴史的に見るなら、戦前からのマンネリズムはこのグループにもはっきりとあらわれている。常に安易な模倣、踏襲が多く、古くさい、色あせたロマンティシズムの繰り返しがただよっている。たとえば昭和六年の「丘を越えて」、昭和九年の「空は青いぞ」などは戦後には「青春パラダイス」にうけつがれているし、また「東京の花売娘」「上海の花売娘」などは戦争中に出た、広東、南京などの花売娘シリーズ(この原因については企業体の項を参照)では必ず「ひとみいじらし」「可愛い笑顔」などの詞の一節までが大抵型にはまり切っている詞、殆ど例外なく「ああ××の花売娘」で結ばれているのである。都会をテーマにすれば「銀座の柳」「ネオンの灯り」がおきまりのように出てくる。(南 1954 = 1970: 120)

「花売娘」のシリーズなどは従来の実績から判断してつぎつぎに出される同工異曲の「危険性のない」企業方針のあらわれである。[中略] 流行歌の製作には、常に目先きの変ったテーマを捉えることも大いに必要とされるが、以上のような伝統的な枠によって相当縛られているのである。(南 1954 = 1970: 125)

前述の時雨 (1963) と同じように、少なくとも昭和三〇年代までの流行歌に関する言説のなかで、〈花売娘〉を戦前の連続としてとらえる傾向がわかる。ただ洋行帰りの社会学者として実証的な方法を用いつつも、「流行歌にあらわれた、大衆の暗さ、みじめさは、今日の日本が持つあらゆる不幸の集中的な表現である」(南 1954 = 1970: 127) というような「断罪」は、趣こそ違うが、戦時中の流行歌批判に紛れても区別がつかないほどである。³¹⁾

一方、最初に挙げた阿久悠の回想のように、《東京の花売娘》を戦後の文脈だけで語る現代では、《上海の花売娘》への言及があるにしても、それは往々にして《東京の花売娘》の「新しさ」を強調するための枕詞に過ぎず、その連続性に注目することはほとんどない。しかし現に岡晴夫の代表作として歌われている時代に、まだ復興途中だった昭和二、三〇年代の人たちにとっては、〈花売娘〉シリーズの戦前との地続きは明白だったはずである。このような戦後初期の流行歌に対する考え方の変遷は、必ずしも史実に沿った再評価とは言えない。《東京の花売娘》に限らず、前章で触れたように、《リンゴの唄》や《東京ブギウギ》(この歌はブギのリズムを流行らせたが服部良一や笠置シズ子にとっては特に新しいものではない)³²⁾などは、時代が下るにつれ、戦前との連続性が半ば人為的に忘れ去られて、「戦後復興の歌」としてとらえ直された。この場合はもちろん、「戦前とは異質である」という発想が背後にあるに違いない。《東京の花売娘》に明らかに戦前の〈花売娘〉シリーズと違うことを指摘するならば、ジェンダー配置が「日本人男性が大陸娘を凝視する」から「日本人娘が米兵こびに花を売る」に変わったことだろう。このジェンダー配置の逆転は占領下の現実によるもので、その後の

〈花売娘〉ものにはほとんど踏襲されていない。次章で見るように、戦後の〈花売娘〉は戦前の文脈を引きずりながら、大陸歌謡が後景で響き渡るなかで〈咲き乱れ〉ていたのである。

V. この世の花売娘

本稿末尾の表³³⁾に羅列した数々の〈花売娘〉歌謡をここで逐一議論するつもりはないが、全体的な傾向として、これらの作品に多かれ少なかれ大陸歌謡の影響がうかがえる。たとえば《東京の花売娘》でハイカラなブギ調を試みた岡・上原の「花売コンビ」は、その次の《長崎の花売娘》と《港ヨコハマ花売娘》では昔ながらの大陸歌謡調に戻っているし、瀬川伸《香港の花売娘》や野沢一馬《チャイナ街の花売娘》も舞台設定から大陸的だとわかる。総じて見ると、大陸歌謡に共通している漠然とした異国情緒が、巴里、ロンドン、リオ、アイルランドといった〈花売娘〉ものに流れている。《道頓堀の花売娘》や《京の花売娘》に関西の方言（「お花買うてんか」や「買うておくれやす」）が少しでも使われるところも、現地の言葉（^{クレーニャン} 姑娘、^{ワン} 王さんなど）を用いてエキゾチックな情緒を喚起する、戦前の大陸歌謡によくあるパターンの名残であろう。³⁴⁾

ここで注目したいのは、当時人気絶頂期の岡晴夫と拮抗するもうひとりの花形歌手・小畑実の作品である。『ロンドンの街角で』（1952）は花売娘テーマだが、小畑の代表作《長崎のザボン売り》（1948）も実は〈花売娘〉の系譜に位置づけられうる。《長崎のザボン売り》を作詞した石本美由起が北原白秋の『思ひ出』の「朱欒のかげ」と「人形づくり」からヒントを得たと言われている³⁵⁾が、「朱欒」という共通の語彙を除くと白秋の詩とは似ても似つかない。むしろ、「銀の指輪はどなたの形見」「髪に結んだリボンも可愛い」「ゆれるランタン」といった表現は、明らかに《上海の花売娘》を踏襲している。もっとも、長崎は国内ではエキゾチックな文脈に位置づけられることから、たとえ石本の作詞の起点が白秋だとしても、最終的に聴衆に届け

られたのは大陸歌謡的な異国情緒にはかならない。《上海の街角で》を連想させるような曲名を持つ《ロンドンの街角で》³⁶⁾ や、「擬似中華」の長崎の可愛い物売り娘を描く《長崎のザボン売り》は、いずれも〈花売娘〉の系譜に属している。「花売娘」が明言されない原因はおそらく、岡晴夫と小畑実の二強拮抗という事情だっただろう。憶測ではあるものの、駆け出しの歌手やマイナーレーベルが易々と〈花売娘〉に便乗できたとしても、岡と競い合うほどの人気を持つスタアとしての小畑は、そんな露骨な真似は避けたい思惑もあろう。《ロンドンの街角で》は発売当時にそれなりにヒットしたと思われるが、現代では「懐メロ」ファンであっても知る人は少ない。ところが沖縄の石垣島で、戦後すぐに結成された楽団「白百合クラブ」では、爾来数十年間ほぼ変わらないレパートリーのなかにこの歌が入っている。バンドメンバーの宮良敏が花売娘の扮装をして踊りを披露するという、昭和二、三〇年代の地方巡演の実態がうかがえる貴重なシーンは、楽団の東京公演を記録したドキュメンタリー映画『白百合クラブ、東京へ行く』（中江裕司監督、2003）に収録されている。³⁷⁾ やや不可思議なのは、中沢千鶴子というアイドル（風？）歌手のデビュー盤《花売り娘》（ビクター、1977）である。この時点では、おそらく「花売」を題材とする最後の作品《花売りキッド》（1957）からすでに二〇年の月日が流れ、この音盤の聴衆層にもリアルタイムで〈花売娘〉シリーズを経験した人は少数派であろうが、昭和十年代生まれ（1937）の作詞者の山口洋子にとって、脳内から〈花売娘〉シリーズの記憶を振り払うことはおそらく不可能である。実際、この歌の「ランララン」という囃子言葉は《ひばりの花売娘》を意識しているように思われる。³⁸⁾

また、戦前と同じく、表象として〈花売娘〉は音楽に限らず、ほかの分野でも活躍を見せる。たとえば昭和三三年（1958）に公開された新東宝の俳優が総出陣の『爆笑王座征服』には、おそらくは戦後の銀幕史上初の「上海の花売娘」の場面が見られる。³⁹⁾ 三〇分未満のPR映画に三つの寸劇が詰め込まれ、第二部の「上海の花売娘」で戦前の雰囲気や漂わせるようなエロチック／エキゾチックな大陸イメージが見事に再現されている。前座ショー的な

寸劇には展開の余地が少ないため、人物や舞台の設定はある程度自明的でなければならない。港上海に夜の霧、盛り場に妖艶な踊り子、⁴⁰⁾客に翻弄される可憐な花売娘、ここでは新東宝のお家芸「エロ・グロ路線」が本領発揮し、いかにもステレオタイプな大陸イメージが凝縮されている。冒頭の踊り子たちの背景にかかっている音楽は大陸歌謡によくある短三度の多用で、服部良一の《月に踊る》を思わせるようなメロディーに当世流行のラテンアレンジも加わり、安上がり感是否めないが観客にはこの手のものが程よいのであろうか。踊りのあとに音楽は《上海の花売娘》に切り替わり、由利徹の名調子でナレーションが始まる。そこでチャイナドレスの「花売娘」（三ツ矢歌子）が登場して、盛り場で花を売ろうとしてもうまいかず、かえって悪党の餌食になりそうになったその時、日活の花形俳優・石原裕次郎を想起させるような背広姿の美青年（宇津井健）が現れ、可憐な花売娘を親分（丹波哲郎）から救い出すという、娯楽映画のお決まりで幕が下りる。

ここでは少なくとも二点に注目すべきである。一つは、宣伝目的の映画に「上海の花売娘」という二〇年前のモチーフが採用されていることであり、このことは昭和三〇年代に至っても戦前からの大陸イメージが戦後も通用し、消費されていることを意味している。もう一つは、「上海の花売娘」という空想の背後に、ステレオタイプな大陸イメージを底流として「東京の花売娘」という現実の記憶が宿っているのではないか、という屈折である。言い換えれば、この〈花売娘〉には戦前の文脈を有しながら、戦後の現実が入り込んでいるのである。これまで見てきたように、大陸歌謡の〈花売娘〉は発話者ではなく、第三者（日本人男性）の目によって語られる空想的な存在であった。純粹可憐な花売りであり、甘美なる大陸情緒を聴衆に提供する役割を負っていた。彼女らは露天（あるいは画舫）で行商しているし、たとえ性的な目で見られるとしても、盛り場的なエロスとは無縁である。花売娘が盛り場と結びつき始めたのは、戦後の「特飲街」に本当の〈花売娘〉が現れてからだった。⁴¹⁾その実態を単刀直入に語った異色の作品で、手塚治虫文化賞マンガ大賞を受賞した有間しのぶの『その女、ジルバ』（2011-2018年連

載)では、熟女バーのママが敗戦直後の花売娘の出現と《東京の花売娘》に触れる箇所があり、若い(といっても四〇歳の)主人公が「ロマンチックな職業で歌になるのもわかる」と想像を広げるところで、ママから「歌が先」で「戦前から“花売り娘”はシリーズだったの」と教わった。さらに関連コマの横で「南京、広東、上海バージョンの花売り娘があった」と注釈が付けられている。戦後の花売娘は「従来の物売りとはちがって、キャバレーやダンスホールなんかで、お金持ち相手の物珍しげな余興だったのよ」とママがその実態を喝破した描写もある⁴¹⁾ところが、ドラマ化(東海テレビ、2021)の際にはこの戦後の世相を忠実で秀逸に描いた箇所はおろか、〈花売娘〉シリーズが全く登場せず、ママが敗戦後に花売娘をしていたことを語るだけで片付けられた。これはかつて『麻雀放浪記』(1984)が東京の焼け跡を背景に延々と流した《東京の花売娘》が、リメイク作の『麻雀放浪記2020』(2019)では受け継がれないという現象に共通している。

これらのごく最近の事例における〈花売娘〉シリーズの不在、まさに乱歩の「消え失せる花売娘」が如く、長い間親しまれてきた大陸歌謡およびその記憶は、音楽シーンの激変とともに風化していくことを示唆しているのではないか。大陸歌謡が戦後でどのように後景に退いたのか、〈花売娘〉だけでの議論は不十分なので、また別稿で改めて論じたい。

※本研究はJSPS 科研費 JP20J10662の助成を受けたものです。

	題名	歌唱/演奏	作詞	作曲	編曲	レーベル	レコード番号	発売時期
1	花売娘の唄	矢追婦美子	岸鍊三郎			ポリドール	1174	1932.6
2	花売娘の唄	丸山和歌子	並木栄次郎	斉藤佳三		キング	K 283	1933.11
3	花売娘	川畑文子	森岩雄	ハテイヤ		コロムビア	27722	1934.2
4	花売娘の唄	渡辺光子	服部龍太郎			ポリドール	2030	1934.3
5	花売り娘	草路潤子・芝恵津子	吉富一郎	須藤五郎・岡政雄	須藤五郎・岡政雄	コロムビア	28375	1935.6
6	花売り娘	小林千代子	西条八十	佐々木俊一	佐々木俊一	ビクター	53483	1935.7
7	花売の唄	中野忠晴	服部逸郎		仁木他喜雄	コロムビア	29054	1936.10
8	花売娘	チェリー・ミヤノ	門田ゆたか		杉原泰蔵	テイチク	1692	1937.8
9	街の花売娘	松平晃	西条八十	古関裕而	奥山貞吉	コロムビア	29971	1938.1
10	花売り乙女	高杉妙子	水久保弘	森稔	浅野正澄	リーガル	68921	1938.4
11	上海の花売娘	岡晴夫	川俣栄一	上原げんと	上原げんと	キング	30058	1939.5
12	花売娘	中村瓶子	中村伊佐治	山下五朗	杉原泰蔵	テイチク	A 066	1939.12
13	広東の花売娘	岡晴夫	佐藤惣之助	上原げんと	上原げんと	キング	40005	1940.1
14	花売娘の歌	岡晴夫	熱田房夫		杉井幸一	キング	40031	1940.2
15	南京の花売娘	岡晴夫	佐藤惣之助	上原げんと	上原げんと	キング	47001	1940.5
16	花売り娘	高杉妙子	松田正徳		佐野鋤	ポリドール	P-5172	1941.9
17	東京の花売娘	岡晴夫	佐々詞生	上原げんと	上原げんと	キング	C 123	1946.6
18	港ヨコハマ花売娘	岡晴夫	矢野亮	上原げんと	上原げんと	キング	C 417	1949.2
19	長崎の花売娘	岡晴夫	松村又一	上原げんと	上原げんと	キング	C 603	1950.8
20	愛の花売り	岡本敦郎	西条八十	原六朗	原六朗	コロムビア	A 967	1950.12
21	想い出の花売娘	岡晴夫	南としよ	上原げんと	上原げんと	キング	C 730	1951.1
22	ひばりの花売娘	美空ひばり	藤浦洸	上原げんと	上原げんと	コロムビア	A 1077	1951.2
23	巴里の花売娘	瀬川伸	山本逸郎	島田逸平	島田逸平	タイヘイ	H-10127	1951.4
24	ジャワの花売馬車	高峰麻梨子	星野順一	上原げんと	上原げんと	コロムビア	A 1100	1951.5
25	アイルランドの花売娘	瀬川伸	山本逸朗	島田逸平	島田逸平	タイヘイ	H-10151	1951.8
26	ジプシーの花馬車	渡辺はま子	坂口淳	清水保雄	清水保雄	ビクター	V-40736	1952.1
27	アメリカの花売娘	岡晴夫	若杉雄三郎	江口夜詩	江口夜詩	キング	C 780	1952.2

	題名	歌唱/演奏	作詞	作曲	編曲	レーベル	レコード番号	発売時期
28	街かどの花売娘	コロムビア・ローズ	西条八十	上原げんと	上原げんと	コロムビア	A 1370	1952.4
29	花売娘	藤沢嵐子	佐伯孝夫	パティラ		ビクター	A-5042	1952.4
30	ロンドンの街角で	小畑実	高木史郎	吉田正	佐野勳	ビクター	V-40804	1952.6
31	パリの花売娘	筑紫まり	若杉雄三郎	河崎一朗		コロムビア	A 1514	1952.11
32	道頓堀の花売娘	岡晴夫	江利チエミ	江口夜詩	江口夜詩	キング	C 870	1953.1
33	チエミの花売娘	江利チエミ	高橋掬太郎	飯田三郎	飯田三郎	キング	C 875	1953.1
34	みづえの花売娘	白鳥みづえ	大高ひさを	植松万木	吉田矢健治	テイチク	C-3412	1953.1
35	香港の花売娘	瀬川伸	大倉芳郎	飯田景心	飯田景心	タイハイ	H10293	1953.2
36	陽気な花売娘	暁テル子	井田誠一	清水保雄	清水保雄	ビクター	V-40990	1953.3
37	ピリカの花売娘	瀬川伸	柳田八郎	山内都夫	大森盛太郎	タイハイ	H-10299	1953.3
38	上海の花売馬車	原田美恵子	有江道夫	宮脇春夫	宮脇春夫	テイチク	C-3465	1953.5
39	母恋い花売り	三嶋ひとみ	清水みのる	吉田矢健治	吉田矢健治	テイチク	C-3486	1953.7
40	ハルピンの花馬車	近江俊郎	松坂直美	江口夜詩		キング	C-957	1953.9
41	リオの花売娘	柴田つる子	門田ゆたか	服部レイモンド	服部レイモンド	コロムビア	A 1781	1953.11
42	可愛い港の花売娘	宮城まり子	吉川静夫	吉田正	佐野勳	ビクター	V-41112	1953.11
43	サイゴンの花馬車	藤島恒夫	松坂直美	岩本秀雄	岩本秀雄	マーキュリー	H15013	1953.12
44	チャイナ街の花売娘	野沢一馬	吉川静夫	前田利克	佐野勳	ビクター	V-41196	1954.4
45	京の花売娘	野村雪子	成瀬左千夫	島田逸平	島田逸平	マーキュリー	H-15073	1954.7
46	トモ子の花売娘	松島トモ子	西条八十	古関裕而	古関裕而	コロムビア	A 2289	1955.5
47	モスコウの花売娘	築地容子	井田誠一	吉田正	佐野勳	ビクター	V-41433	1955.8
48	花売馬車	美空ひばり	西条八十	古関裕而	古関裕而	コロムビア	A 2431	1955.11
49	涙の花売娘	草葉ひかる	松村又一	星幸男	杉原泰蔵	マーキュリー	H-15194	1956.4
50	ネオンの街の花売娘	大路はるみ	矢野亮	林伊佐緒	林伊佐緒	キング	C-1315	1956.5
51	花売りメリー	大木実・白鳥みづえ	小林とくさ	上条たけし	山田栄一	テイチク	C-4077	1957.5
52	花売り娘とギター弾き	フランク永井	宮川哲夫	吉田正	佐野勳	ビクター	V-41666	1957.5
53	花売りキッド	君和田民枝	石本美由起	平川英夫	平川英夫	コロムビア	A 2829	1957.9

[注]

- 1) 「大陸メロディー」や「チャイナ・メロディー」といった呼び方が混在しているが、現在では「大陸歌謡」という言い方が定着しつつある。一方、「大陸歌謡」の「大陸」をどのように定義づけるかについては、まだ統一した見解がない。本稿では筆者のこれまでの研究成果を踏まえて、「大陸」を地理概念ではなく、かつての中国にあたる歴史的呼称として用いる。例外は避けたいが、「大陸歌謡」を大衆文化の広い文脈から考察するために、ここでは便宜的に「大陸を舞台とする、あるいは大陸をイメージさせるような流行歌」とする。
- 2) 細川周平「西洋音楽の日本化・大衆化(42)大陸」(『ミュージック・マガジン』、1992.9、pp.152-157)。ここでいう「大陸」はいわゆる「満洲」にあたる地域を含まない。満洲について、cf. 同連載「西洋音楽の日本化・大衆化(41)満洲」(『ミュージック・マガジン』、1992.8、pp.154-159)
- 3) たとえば青木深「エキゾティシズムを歌う一進駐軍ソングとしての「支那の夜」と「ジャパニーズ・ルンバ」をめぐる歴史人類学的研究」(『ポピュラー音楽研究』vol.16、2012、pp.3-16)
- 4) 伊藤強『それはリングの唄から始まった：戦後世代の芸能史』(駸々堂出版、1984)。2016年に電子書籍として増補版(編集工房球)が出版された際に、副題は「昭和歌謡史1945～1989」と改められた。
- 5) 煩雑さを避けるために、本稿での「戦前」は「戦中」を含む場合がある。
- 6) そういう意味では高橋が指摘した通り、「昭和史の記述においてたびたび引用される、1956年の経済白書による「もはや戦後ではない」という宣言は、むしろ「戦後」のはじまりの逆説的な言明としても解釈できるだろう。」(高橋2019: 68)
- 7) 音楽学者の葛西周も次のように指摘している。「「リングの唄」はもっぱら「焼け跡に流れる明るい希望の歌」というようなイメージで語られがちだが、歌詞に明確な物語やメッセージ性は見られない。曲調も、戦中の国民歌謡のなかにはよほど明るいものがあつたはずである。そうしてみると、「リングの唄」のイメージを形成したのは、この曲におけるプロパガンダ性の不在であったといえよう。つまり、復興初期に作られたこの流行歌は、戦争に関係ない内容の音楽を公然と聴けるような「戦後」の到来を体現しているのである。前述のイメージが言説のなかで再生産されてきた結果、「リングの唄」はいまもお復興を象徴する歌と捉えられ、戦後復興期を紹介する映像には決まってこの曲を付すことがパターン化している。」(戸ノ下2016: 64)
- 8) 「私たちが戦争が終わった後に憶えて、戦後に作られたとばかり思っていたのが、実は戦前や戦時中の歌だったという例は、この「蘇州夜曲」のほかにも幾つかある。」Cf. 久世光彦『マイ・ラスト・ソング—あなたは最後に何を聴きたいか』(文

藝春秋、1998) pp.118-127

- 9) 「チャプリン君いよいよ来朝か この5月頃との便り ダグラス君からの快報」(『朝日新聞』1930.2.12)
- 10) 「『街の灯』は日本語で字幕 期待される日本版」(『朝日新聞』1931.4.30)、「『街の灯』の筋 浮浪者の義侠に救われた盲目の花売娘」(『朝日新聞』1931.6.15)
- 11) 当時では『街の灯』がネタとして引用される例が見受けられる。Cf.「和製『街の灯』丸ビル前・話題の水兵服にめでたしめでたしの幕切れ」(『朝日新聞』1934.12.29)
- 12) 乱歩によると、「…『新青年』の『江川蘭子』は以前の連作『五階の窓』とは少しちがった顔ぶれの六人で書いた。例によって第一回は私にふり当てられた。[中略]しかし第一回では、全体の作柄をきめてしまうようなことになるし、その上、題も私に任せられていたので、少少気がねでないこともなかった。江川蘭子というのは作中の毒婦に私自身の筆名をもじって名づけたのを、そのまま表題にしたもので、例によって私の悪趣味に相違ないのである。暫くして、浅草のカジノ・フォロイに江川蘭子[後のサトウ・ハチロウ夫人]という踊子が現われた。誰かが合作の表題をそのまま踊子の芸名に使ったのであろう。蘭子の舞台姿は私も見物したことがある。岡戸武平君の案内で、楽屋で素顔を見たこともある。その蘭子が主役になって私達の『江川蘭子』を映画にするとあって、ある映画会社から相談を受けた。「あれは合作なんだから新青年の編集部へ相談して下さい」と答えておいたが、その後どうなったか知らない。」(『江戸川乱歩全集(20)探偵小説四十年』、講談社、1979、pp.219-220)[筆者補注：江川蘭子(本名：熱田房枝)と佐藤八郎の結婚は戦後の昭和二三年(1948)である。Cf. 佐藤愛子『佐藤家の人びと—「血脈」と私』、文春文庫、2008、pp.188-189。余談だが、「明智小五郎」にちなむ「毛利小五郎」の娘、「毛利蘭」の名前は『怪盗紳士ルパン』で名だたるモーリス・ルブランに由来するとされるが、漢字の表記が「江川蘭子」の影響を受けた可能性は否定できない。]
- 13) 『松竹七十年史』、松竹株式会社、1964、p.922
- 14) 「松竹座へ行き、「中尉さんと花売娘」のおしまひの方を見る…」(『古川ロッパ昭和日記 戦前篇：昭和9年～昭和15年』、晶文社、2007、p.12)
- 15) 『花売娘』を含む諸自作の楽譜は1934年11月18日にビルンバツハ社より刊行され、録音は1935年3月にテレフンケン社にて行われた。Cf. 仲万美子、三島郁「ベルリンの聴衆に届けられた『日本の西洋音楽』—貴志康一の考える『日本音楽』、編み出した『西洋音楽』」(同志社女子大学総合文化研究所紀要 vol.22、2005) pp.148-149
- 16) JOAKにて公演が流れる予定を伝える記事では、「指揮者貴志康一氏が滞独中、貴志氏から日本の話を聴きフジヤマとサクラのニッポンに憧れて貴志氏作曲の「富士山」「かもめ」等をレパートリーに入れて独唱したドイツ一流のメゾソプラノ

歌手」と宣伝された。Cf.「ナチの歌姫が憧れの日本で電波デビュー」『読売新聞』1937.4.15

- 17) この歌は初期ではテーマソング扱いという。また興味深いことに、キングが《南京豆売り》を出すのは戦後が初めてだった。
- 18) 彼女らの洋楽カバーや「洋楽風」流行歌には「日本的」な要素が少ないため、当時では「無国籍歌謡」と揶揄されていた。
- 19) 本稿では紙幅の制限もあり、物売り歌謡のレコードデータを全部提示することができないが、戦前戦後の物売り歌謡のなかに、《花売娘》が四割以上を占めていることは、この両者の共生関係を如実に物語っている。
- 20) 第十回文部省芸術祭レコード部門参加作品。
- 21) 池田憲一『昭和流行歌の軌跡』（白馬出版、1985）p.121
- 22) 長田暁二『戦争が遺した歌：歌が明かす戦争の背景』（全音楽譜出版社、2015）p.400
- 23) 『西条八十全集』別巻「著作目録・年譜」（国書刊行会、2014）に所収。
- 24) レコード会社が作詞作曲家や歌手といったアーティストと専属契約を結ぶこの制度によって、アーティストの他社との関わりが制限される代わりに、自社内部での交流が活発だったと思われる。
- 25) ラジオ関東の懐メロ番組「この歌あの人」の上原げんと特集で、「民放第一声」として知られる宇井昇と岡晴夫の対談音源（1970年放送、日付不詳）による。
- 26) この資料の複写には山地由恵氏のご協力をいただいた。ここで謝意を表す。
- 27) 小川の流行歌観に関する議論は、cf. Nagahara (2017: pp.89-101)
- 28) 「好き」という意味だが、時雨は「意中」と書き間違えて訂正されずに今日に至った。
- 29) その逆なパターンとして、〈芸術音楽〉に世俗歌曲を取り入れることは珍しくない。たとえばバッハの《マタイ受難曲》の《おお、血と傷にまみれし御首》というコーラルの旋律は《わが心は乱れ》という世俗歌曲から採られている。また、当時の直近の例として、白川女をモチーフとした《花売娘》なる日本情緒の歌曲を作った貴志康一は、1934年に初演された自作「日本スケッチ」の第二楽章で二村定一《君恋し》のメロディーを引用している。
- 30) 金子（2021: 104）の引用を現代仮名遣いに改めた。実際に山岸重雄のこの発言があった翌1942年にキングから〈軽音楽〉と銘打って〈踊り子〉シリーズが再販されている。
- 31) これは南に限らず、多くの戦後初期の知識人による流行歌論には似通った考えがみられる。知識人の流行歌に対する批判から賛美への方針転換は昭和四〇年前後に起きたと思われる。Cf. 輪島（2011）
- 32) 李香蘭の回想（『私の半生』、新潮社）にもある通り、戦時中上海での李香蘭公演にある《夜来香幻想曲》に服部はすでにブギのリズムを使っていた。この李香蘭

リサイタルのプログラム内容／図版について、cf. 井口淳子『亡命者の上海楽壇―租界の音楽とバレエ』（音楽之友社、2019）p.52。なお、『東京ブギウギ』が服部の戦後最初の「ブギもの」と言われるが、服部はその前に《神戸ブギ》を創作した（吹込みされたが発売されなかった模様）。Cf.『服部良一の音楽王国―昭和のジャズ&ポップス史をつくった男』（エイト社、1993）p.150

- 33) 本表の作成にあたり、北海道のレコードコレクター森本克彦氏から多くのデータを提供していただいた。ここで謝意を表す。
- 34) 大陸歌謡における「カタコト」中国語について、cf. 葛西（2020: 125-128）
- 35) 宮川密義『歌で巡る長崎』、長崎新聞社、2006、pp.63-64
- 36) 『『ロンドンの街角で』だが、あれは、花売り娘シリーズで売っていた「岡晴夫」に遠慮して『ロンドンの花売り娘』をこのタイトルに変えたというエピソードがある。』（立川談志『談志絶唱 昭和の歌謡曲』、大和書房、2006、p.134）
- 37) 東京公演のレパートリーに《満洲娘》や《桑港のチャイナ街》といった大陸歌謡が多数入っているが、敬老院訪問のシーンでは岡晴夫の《港ヨコハマ花売娘》も歌われた。
- 38) 細川周平は日本初のレコード歌謡である松井須磨子《カチューシャの唄》にある、伝統の囃子言葉にはない「ララ」という特殊な響きを「西洋を呼び起こす呪文」と指摘した。さらにハイカラで明朗なイメージを生み出す仕掛けとして一連の「ララ歌謡」が創作され、戦後の舟木一夫や由紀さおりまで続く「ララ革命」なる現象を説いている（細川 2020a: 30-32）。この「ララ」を用いて異国情緒を喚起するパターンは最近の流行歌にもみられる。たとえば島崎和歌子の明るい名司会が贈る『あなたが出会った昭和の名曲』（惜しくも番組がすでに放送終了）の「日本列島おんな流し」コーナーで活躍した歌手「おかゆ」の《ヨコハマ・ヘンリー》（2019）に「ラ・ラ・ラ・ラ・ララパイ」という言葉が繰り返されている。
- 39) 「花売娘」という表象が銀幕に登場した例はその前にはすでに複数ある。たとえば『びっくり五人男』（新東宝、1949）では美空ひばりが花売娘に扮した（興味深いことに彼女は岡晴夫の《港シャンソン》を歌った）。
- 40) 踊り子のひとりを演じたグラマー女優の万里昌代は大陸（大連）生まれで、新東宝の倒産後に大映に移籍し、『婦系図』（1962）のお蔭役で市川雷蔵と共演している。
- 41) 花街の花売娘が社会問題とされ、国会でもたびたび取り上げられている。たとえば第13回国会参議院本会議（第49号、昭和27年6月9日）で社会党の梅津錦一による発言は次の通りである。「…カフェー、キヤバレー等の風紀上児童にとつて好ましくない場所等に児童を出入させて、花売りその他物品の販売を業務としてさせることを禁止いたしていることであります。[中略]いわゆるいたいけなさを利用し、酔客等に対し花や菓子等を買らせて来たことが、間々見受けられたのでありますが、それらの雰囲気は児童の心身に及ぼす悪影響は測り知れないものが

ありますので、今回児童福祉の見地から、かかる行為をさせることを禁止しようとするのであります。」

42) 『その女、ジルバ』第四巻、小学館、2017、pp.101-106

〔文献一覧〕

阿久悠(1999)『愛すべき名歌たち：私的歌謡曲史』岩波書店

小川近五郎(1941)『流行歌と世相：事変下に於ける歌謡の使命』日本警察新聞社

金子龍司(2021)『昭和戦時期の娯楽と検閲』吉川弘文館

上山敬三(1965)『日本の流行歌』早川書房

佐藤卓己(2020)『『キング』の時代—国民大衆雑誌の公共性』岩波書店

時雨音羽(1963)『日本歌謡集』社会思想社

清水瀧治(1948)『レコード界人気花形千一夜』キング音楽出版社

清水瀧治(1957)『レコード会社：ある文芸部長の切抜帖から』東京ライブ社

高橋聡太(2019)「ジャズの貫戦的熱伝導—ジーン・クルーパ・トリオ来日公演にみる熱狂的実演文化の原風景」『私たちは洋楽とどう向き合ってきたのか—日本ポピュラー音楽の洋楽受容史』花伝社、pp.40-72

葛西周(2020)「音楽プロパガンダにおける「差異」と「擬態」—戦時下日本の「満支」をめぐる欲望」西村正男、星野幸代[編]『移動するメディアとプロパガンダ：日中戦争期から戦後にかけての大衆芸術』勉誠出版、pp.113-132

張佳能(2020)「誰かリルを知らないか—「上海リル」をめぐる音楽史的考察」『ポピュラー音楽研究』24号、pp.85-100

張佳能(2021)「さすらう大陸歌謡—《北帰行》をめぐる音楽文化史」『阪大音楽学報』18号、pp.1-41

戸ノ下達也[編著](2016)『〈戦後〉の音楽文化』青弓社

Hiromu Nagahara(2017) *Tokyo Boogie-Woogie: Japan's Pop Era and Its Discontents*, Harvard University Press

Edgar W. Pope(2003) *Songs of the Empire: Continental Asia in Japanese Wartime Popular Music*, UMI

細川周平(2020a)『近代日本の音楽百年(第二巻) デモクラシイの音色』岩波書店

細川周平(2020b)『近代日本の音楽百年(第三巻) レコード歌謡の誕生』岩波書店

南博(1954 = 1970)「流行歌からみた日本人の心理」『日本人の娯楽』(河出書房、1954) = 祖父江孝男編『日本人：その構造分析』(至文堂、1970)に解説付き再録、pp.112-136

輪島裕介(2011)『創られた「日本の心」神話～「演歌」をめぐる戦後大衆音楽史～』光文社

輪島裕介(2015)「大衆音楽の「戦後」はいつはじまったのか？」公益財団法人ニッポ
ンドットコム掲載：<https://www.nippon.com/ja/in-depth/a04005> (最終閲覧：
2021.7.27)

(大学院博士後期課程学生・日本学術振興会特別研究員)

SUMMARY

Rethinking Tairiku Songs in Transwar Japan:
A Study on the Series of Hanauri-musume

Canon ZHANG

Tairiku Songs, defined as a genre of popular songs which depict an image of Tairiku (a historical name in Japanese for China), has previously been discussed in the contexts of the second Sino-Japanese war. Although most of the Tairiku Songs were composed in wartime, the influence of the genre can still be found in the popular culture of the early post-war era. There is a recent trend that seeks to rethink Japanese popular songs in the context of transwar Japan, but such re-examination is still underway for the case of Tairiku Songs. In this essay, I will focus on Hanauri-musume (a flower girl), a typical image of the Tairiku Song genre. Although the two songs, Shanghai's Hanauri-musume (1939) and Tokyo's Hanauri-musume (1946) are better known, the series of Hanauri-musume contained at least over 50 songs. The image of this flower girl derived from Europe and after its localization in Japan, it finally became an image that revoked the exoticism of Tairiku. This essay will show how the Hanauri-musume became an exotic image that mixed multiple factors from Japan's contemporaneous popular cultures such as the *Shojo Kageki* (Girls' Revue) or *Bungeishi* (literary magazine), and continued to be used as a cliché in certain exoticized popular songs during the early post-war period. By considering the images and musical feature of these songs, this essay pays attention not only to the wartime songs such as Nanking's Hanauri-musume or Kanton's Hanauri-musume, but also the revival and decline of Hanauri-musume in post-war time, and finally attempts to rethink the continuity of Tairiku Songs in transwar Japan.