

現代中国における海外ポップカルチャーの受容

——ロックを例にして——

高屋 亜希

1 はじめに

中国都市部で消費されているポップカルチャーの多くは、海外ポップカルチャーの強い影響のもとで形成された。ジャンルによっても異なるが、概してその歴史は短い。一般的には文革が終結した1970年代末以降、海外ポップカルチャーが香港や台湾などを經由して中国にもたらされ、それを受容する層が形成されていった。市場と結びつくのは1990年代、本格的には1990年代後半に入ってからのことである。更に2000年代になると、文化産業の振興が国策となり、中国ポップカルチャーの中には政府から全面的に支援を受けるものも現れてくる。これはあくまでも一般的な図式に過ぎず、ジャンルによって諸条件が異なっており、それぞれ歴史的経緯や置かれた社会状況を具体的に見ていかなければならない。

現代中国の文化事情を考える場合、諸条件の中でもとりわけ「官方」や「官方文化」との関係を考える必要がある。「官方」とは「政府筋」「官僚側」「政府サイド」「オフィシャル」といった意味で、「官方文化」とは国の文化主管部門が直接つくる⁽¹⁾、あるいは支持、提唱する文化のことである。言わば国が政治的に公認している文化を指す。「官方文化」と対になる概念は「民間文化」である。人々の間で親しまれ、広く根付いている文化を指し、政府に公認されているとは限らない場合が多い。

「官方文化」と「民間文化」はいずれも通俗性を旨としており、その点

で両者は共通している。現代中国において、文化には大衆を革命や政治運動に動員すること、つまり宣伝道具としての役割が期待されてきたため、「官方文化」が通俗性を目指すのは当然と言えるだろう。むしろ、主に教養を積んだ知識層が親しむ「精英文化」（エリート文化）の方が「芸術のための芸術」であるとして、文革時期までは政治的に長らく否定された。また「精英文化」は海外文化との関係も深く、その点でも否定の対象となっていた。

それに対して、「民間」で実践されるさまざまな文化活動は「官方」から公認されているわけではないものの、明確に否定されているわけでもない。その時々、政治的価値という基準に照らし、有用だと見なされると先進的事例として「官方」から承認され、「官方文化」に取り込まれる。反対に有害だと見なされると禁止などの措置がとられる。つまり「民間文化」の実践は、政治的に見れば広大なグレーゾーンのようなもので、その時々、政治的文脈によって白にもなれば黒にもなりうる、恣意的かつ曖昧な位置づけと言えるだろう。とは言え、「官方」からどう位置づけられるかによって、一般向けに公演を行えるかどうか、出版できるかどうか、マスメディアに取りあげられるかどうか等、社会的な扱われ方が全く違う。そのため、「官方」による位置づけについて考えざるを得ない。

ポップカルチャーも「民間」で受容され、育まれてきたという意味では、「民間文化」の一部と考えられるだろう。だが、元々政治的に制限されてきた海外文化の受容から始まったもので、受容層が限られている場合も多く、人々の間に広く根付いた「民間文化」とは言い難い面があるのも事実である。本稿ではさまざまなポップカルチャーの中で、ロックを中心にその歴史的経緯を見ていく。後述するように、ポップスが台湾や香港からの圧倒的な影響のもとにあったのとは対照的に、ロックは基本的に欧米から直接影響を受けて形成されたジャンルである。また中国でロックが表舞台に登場したのは1986年のことだが、「官方」から完全に承認されるの

は遅く、1990年代を通じてロックは概ね地下活動を余儀なくされた。1990年代末まで「官方」の承認を得られなかったロックは、どのようにして欧米のロックに触れていたのだろうか。本稿では1986年にロックが登場するまで、およびその後の1990年代において、海外からの影響がどのようにもたらされたかについて、その見取り図を示したい⁽²⁾。

2 海外ポップスの流入と受容

文革中は人々を政治運動に動員するという目的が極限まで追求されたため、その目的から少しでも逸脱した文化は徹底的に批判された。文化活動全体が完全に「官方」の管制下に置かれ、海外文化も厳しく制限されていた。当然、一般の人々が海外ポップカルチャーに触れる機会は皆無だった。他方、反面的な材料として資本主義社会の思想や文化を研究するという名目で、限られた高官や専門家だけはそれらの資料に触れることができた⁽³⁾。文革時期まで、ポップカルチャーを含む海外文化は特権階層のみが触れることを許された贅沢品であったと言える⁽⁴⁾。

1976年の文革終結によって、文化も政治目的のための道具という役割から少しずつ変化し、娯楽としての役割も徐々に認められるようになった。これ以前の中国では公認の歌唱法も限られており、ベルカント唱法か民族唱法だけであった。また歌詞の内容も単一的で、ラジオや街角のスピーカーから流れる曲の大半は「紅色歌曲」(革命歌曲)という時代だった。文革終結後、纏綿とした恋愛感情を歌いあげる伝統劇の演目が復活し、1970年代末からはラジオや映画の挿入歌を通して、個人の喜びや悲しみといった世俗の感情を歌った数多くのポップスが人々の日常へ浸透していった⁽⁵⁾。この背景にあったのが、非公式にもたらされた香港や台湾のポップスである。中でも最も衝撃的で、中国ポップスに影響を与えた歌手はテレサ・テン(鄧麗君)⁽⁶⁾であった。テレサは台湾の出身だったがそれに止まらず、中国語圏全域で広く愛された歌手だった。ただし、父親が外

省人で国民党の軍人であったため、テレサは国民党との関係が深く、1980年代前半の中国でテレサが政治的に公認される余地はなかったと言えるだろう⁽⁷⁾。

それにも関わらず、中国では1970年代末から1980年代にかけて、テレサの海賊版カセットテープ⁽⁸⁾が大量に出回った。人々を魅了したのは彼女の歌声や歌唱法そのものである。声量は小さかったが、そのささやくような甘く柔らかいテレサの歌声は「気声」あるいは「耳語」などと評された。「気声」とはベッドで男女がかかわす睦言のように、耳元でそっとささやくような声を指し、人々はそのエロチックさに衝撃を受けたのである⁽⁹⁾。テレサの歌は「黄色歌曲」（エロチックな歌曲）だと「官方」から厳しく批判されたが、荒唐無稽な言いがかりとは言いきれない。

人々はテレサの歌声の向こう側に、男女の細やかな愛情など、今ここにはない別の世界を聞きとり、それを強く求めたのである。統制的な文化において、海賊版は人々が外の世界を覗く大切な窓と言えるだろう⁽¹⁰⁾。テレサの影響は絶大で、中国の歌手の中からも早速こうした歌唱法を試みる者⁽¹¹⁾が現れた。ベルカント唱法と民族唱法の間のような歌唱法ということから「中間腔」と呼ばれ、これが後のポップス唱法へとつながった。代表的歌手は李谷一⁽¹²⁾である。彼女が歌う「郷恋」（1979年）は中国の聴衆から圧倒的な支持を受けたが、「官方」側はこれを資本主義文化に毒されており、人々を堕落させるものだと激しく非難し、ラジオやテレビ等で放送することを禁じた。

1980年には中国音楽家協会が西山会議を開き、テレサ・テンや李谷一の歌唱法を批判し⁽¹³⁾、更に1982年には『怎麼樣鑑別黄色歌曲』（『いかにエロチックな歌曲を識別するか』）が人民音楽出版社から出版され、「流行音楽」を不健康で低級卑俗な歌曲の総称と定義した。1980年代前半はまだポップスというジャンル自体が「官方」からの承認を得られず、その位置づけは非常に不安定であった。しかし「官方」の強い禁止にも関わら

ず、テレサや李谷一の人気は衰えなかった。1983年の大晦日、中央電視台（中央テレビ局）の大型娯楽番組「春節聯歓晩会」（「春節交歓の夕べ」）⁽¹⁴⁾で、視聴者から大量のリクエストが李谷一に寄せられ、広播電視部（ラジオテレビ部）の呉冷西部長が処分覚悟で李谷一の起用を決断し、大きな社会的反響を呼んだ。これが「官方」がポップスを承認するシグナルの一つとなった。海賊版カセットテープがもたらした海外のポップスが中国の「民間文化」に取り入れられ、ついには「官方文化」に承認を迫った事例と言えるだろう。

また香港や台湾のポップスの圧倒的な人気によって、1980年代半ばには中国でもポップスの市場が形成された。カセットテープへの需要の高まりに応えるため、中国国内で香港や台湾のポップスのカセットテープが大量に生産された。こうした会社は全国で数百を下らないだろうと推測されている。ダビング以外に、海外の音源からスコアを起こし（扒帯子）、それを元に演奏する、あるいは演奏を録音して製作する場合も多く、その経験が後に中国でポップスを創作する際に必要な教養として蓄積された⁽¹⁵⁾。こうした違法なコピーを通じて、中国における海外ポップカルチャーの受容が進んだのである。

ポップスを「官方」に承認させたのは「民間」の力だけではなかった。1984年には香港のアマチュア歌手だった張明敏⁽¹⁶⁾が「春節聯歓晩会」に登場するが、香港返還交渉が背景にあるのは一目瞭然だろう。また1987年には、クリス・フィリップス（費翔）⁽¹⁷⁾という台湾生まれ、アメリカ育ちの歌手が出演を果たす。1987年と言えば、台湾の戒厳令が解除され、大陸訪問が部分開放された年で、こうした中国と台湾の関係の雪解けが背景にあるのは言うまでもない。こうした歌手を番組に動員することで、「一つの中国」という像が描かれている⁽¹⁸⁾ことは容易に見てとれる。「一つの中国」の実現という政治目的のため、香港や台湾のポップスが利用され、結果としてポップスの公認化が進んだとも解釈できるだろう⁽¹⁹⁾。

これ以降も紆余曲折⁽²⁰⁾はあったものの、大筋では「官方」もポップスを承認し、かつ積極的に利用する方向へと転換した。ポップスが承認されたのは1986年のことである。中央電視台が主催した第2回「青年歌手電視大獎賽」（青年歌手テレビ大賞コンテスト）において「通俗唱法」部門が設けられたことが、ポップスの公認と理解されている⁽²¹⁾。卑俗な香港や台湾のポップスと差別化を図るため、「流行唱法」ではなく、「通俗唱法」という名称が敢えて選ばれた。単なる言葉の問題だが、「官方」との妥協の産物と言える。ポップスの承認とあわせるように、香港や台湾のポップスの圧倒的影響のもとにあった中国では、この時期にそれらの単なるカバーから脱却し、自前のポップスをつくる動きが現れた。そのことが中国ロックの誕生を促すのである。

3 中国ロックの登場

中国のロックは1980年代を通じて独立したジャンルとは言い難く、こうしたポップス受容という流れの中で、少しずつその輪郭を形成していった。一般に中国ロックの始まりは、1986年の「百名歌星演唱會」（百名スターコンサート）で崔健⁽²²⁾が「一無所有」（「俺には何もない」）を歌った時に始まるとされる。このコンサートは前年の1985年にマイケル・ジャクソンなど、アメリカの著名なミュージシャンたちがアフリカの飢餓や貧困の解消のために集結し、キャンペーンソング「We Are The World」を歌ったことに触発されたもので⁽²³⁾、中国では100名のアーティストが集結し「讓世界充滿愛」（「世界を愛で満たそう」）を歌った。前述したように1986年は、中国で「通俗」という枠組みでポップスが承認された年であり、中国ポップスが自らの存在感や社会的意義を示すため、こうした形でアピールしようとしたのだろう。

当時まだ無名の新人歌手だった崔健はこのコンサートに出演したが、よれよれの上着に、左右の長さがそろっていないズボンという出で立ちで舞

台にあがったため、聴衆はまずそのことにショックを受けた。加えて、人々がこれまで聞いたことのない激しいリズム、振り絞るようなかすれた叫び声、「俺には何もない」がついてきてくれと女に懇願するという内容の歌詞、それら全てが新鮮に聞こえたのである。崔健の歌は革命時期の理想を失った時代を生きていた「何もない」若者たちの心情にマッチし、彼らに受け入れられたのである⁽²⁴⁾。

崔健本人によると、この曲はスティングの影響を受けたものだと言っている⁽²⁵⁾。他にも中国ポップス界では1980年代後半、「西北風」というスタイルが流行し⁽²⁶⁾、崔健の「一無所有」もそのスタイルを踏襲したものである。「西北風」とは中国北方の内陸部、黄土高原の民謡⁽²⁷⁾を現代風にアレンジしたもので、その素朴で力強いメロディーは、纏綿とした情緒をしつとりと歌いあげる香港や台湾の南方風ポップスとは全く異なるスタイルであった。これは香港や台湾のポップスの圧倒的影響下にあった中国ポップス界が、オリジナルを模索する試みだったと言える。また同時に、西洋のロックを中国化する試みでもあったと解釈できるだろう⁽²⁸⁾。ただしポップスの場合とは異なり、1980年代、とりわけ1980年代前半に中国で欧米のロックに触れる機会はほとんどなかった⁽²⁹⁾。崔健らがどのようにスティングなど、海外のロックに触れていたのかを見ていこう⁽³⁰⁾。

ロックに触れる機会は主に二つあった。一つは留学生⁽³¹⁾や旅行者などが持ち込んだカセットテープ、もう一つは海外ミュージシャンの中国公演である⁽³²⁾。中国で最初に結成されたロックバンドとされる「万里馬王楽隊」(1979年結成)はメンバーの大半が北京第二外語学院の学生で、留学生が持っていたカセットテープでロックに触れた⁽³³⁾。専らビートルズやポール・サイモンなどのコピー演奏をしていたという。また崔健が最初にロックに触れたのも、1983年に旅行者が持ち込んだカセットテープであった⁽³⁴⁾。後に音楽批評家として知られる郝舫⁽³⁵⁾も1980年代半ばに武漢測繪大学で教鞭をとっていた頃、留学生が持っていたカセットテープでロック

に触れたと語っている⁽³⁶⁾。外国人と接触できる場所は、大学や大使館など大都市でもごく一部であり⁽³⁷⁾、外国人がたまたま持っていたカセットテープに限定されるため、触れることができる曲のバラエティは当然少ない。従ってロックの全体像をつかめないまま、偶然接触した曲から影響を受けることになった。

偶然性に左右されるという点では、海外ミュージシャンの中国公演も同様である。例えば1981年に日本のフォークロックバンド「アリス」のコンサートが北京で行われたが、崔健が無名時代に参加したバンド「不倒翁楽隊」(1985年)も専らアリスの楽曲をカバーしていた⁽³⁸⁾。また1985年には欧米のバンドとして初めて「WHAM!」が北京で公演を行い、後にミュージシャンとなる何勇⁽³⁹⁾なども最初にロックに触れた機会として、この「WHAM!」の北京公演を挙げている⁽⁴⁰⁾。このように1980年代の中国では、偶然耳にしたロックの一曲一曲から強く影響を受け、そのコピーをすることによって、少しずつロックの愛好者を増やし、ロックというジャンルが育つ土壌を作っていたことが見てとれる。1986年に崔健が「一無所有」を歌った際、中国ではいまだロックというジャンルは形づくられておらず、ロックの全体像を視界におさめた者は崔健を含め、誰一人としていなかったのである。

バンドが演奏できる場所も限られており、主にレストラン等で中国在住の外国人向けに演奏(「party」)されていたにすぎない⁽⁴¹⁾。その意味では、当時のロックは特権階層との結びつきが強い娯楽であり、「民間文化」としての広がりにはなかったと言える。折しも1989年には天安門事件が起き、登場したばかりのロックは人々を刺激すると見なされ、活動を厳しく制限された⁽⁴²⁾。一般向けに公演を開くことができず、崔健や他の中国ロックバンドも地下での活動を余儀なくされたのである。一般の人々にとって、ロックというジャンルの全体像はおろか、ロックというジャンルの存在すら視界にとらえることは非常に困難であった。

4 ロックの全体像の把握

1986年のポップス公認化以降、公的なルートでもわずかながら欧米の音楽が紹介されるようになった。中国図書進出口公司（中国図書輸出入会社）や王府井外文書店などでクラシック以外にも、わずかだが欧米ポップスのカセットテープ⁽⁴³⁾が販売されるようになった。また中央人民广播电台（中央人民ラジオ局）でも欧米の軽音楽や映画音楽などを流すようになった。1988年には「美国音楽一小时」（「アメリカ音楽の一時間」）⁽⁴⁴⁾、1990年には「外国音楽一小时」（「外国音楽の一時間」）という番組が設置され、とりわけ後者では欧米のポップス以外に、ポリスやR.E.M.、XTCを流すこともあったという⁽⁴⁵⁾。欧米ロックの情報を伝える雑誌や著書が出るのは基本的に1990年代に入ってからのものであり、中国でロックに触れることは容易ではなかった⁽⁴⁶⁾。

熱心な愛好家は少ない機会を利用し、可能な限りたくさんの音源に触れようとした。1990年頃、中国図書進出口会社が海外の音楽会社から寄贈されたカセットテープを処分するため、1本10数円で販売したことがあった。いずれも中国では入手不可能な貴重なもので、100元以上する正規版よりはるかに割安であったため、愛好家はこの機会を利用し、互いにダビングしあった。上海中国図書進出口公司でも同様の販売が行われ、専門にダビングする商売まで成立していたという⁽⁴⁷⁾。海外の新たな音楽に触れたいという一般の人々の需要があったことが伺えると同時に、非常に限られた音源と入手先しかなかったことも分かるだろう。

このような状況のもと、1990年代に入ると海外の音源を入手する新たなルートが開拓された。「打口帶」あるいは「打口碟」（以下「打口」）である⁽⁴⁸⁾。「打口」とは売れずに不良在庫となった欧米の音楽カセットテープやCDで、それに傷をつけて廃棄処分にしたものだ。欧米ではこれをプラスチック製品の加工原料として輸出していたのである。このリサイクル

原料に目をつけ、再び音楽テープや CD として販売する者が出現し、中国では 1990 年代に広く流通した。傷があるといっても数ミリ、せいぜい 2 センチ程度であり、数曲聞けない曲があったとしても、大部分は問題なく聞けた⁽⁴⁹⁾。中には無傷のものも混じっており、こうなると実質オリジナル版と同じである。違法コピーで作られる海賊版とは違うが、当然こうした販売も違法にあたる⁽⁵⁰⁾。

中国での供給源は広東省スワトウ潮陽地区⁽⁵¹⁾で、そこから仲買人を通して、全国各地の売人に品物をおろす全国的なネットワークが構築されていった。市場で「打口」が見られるようになったのは 1991 年頃、最初はカセットテープで、後には CD が主流になっていく。「打口」の最盛期は 1998 年頃までで、それ以降は海賊版とインターネットの違法ダウンロードに押され、「打口」の価値が低落し、ビジネスとしては成立しなくなっていった。当初は海賊版との住み分けがあり、大勢の人が買う売れ筋商品を海賊版がカバーし、「打口」はマニア向けの商品を扱うという位置づけだった。しかし後には希少価値があって高く売れる品も海賊版の対象になり、そのことも「打口」の存在意義を失わせる要因になったとされる。皮肉なことだが、「打口」のビジネスを通じてどういう商品に高値がつくかという知識が蓄積された結果、その知識を海賊版に応用する者が現れるようになり、両者の住み分けが失われていったのである。

原価は 1 キロあたり 0.1 ～ 0.2 元程度と非常に安く、仲買人がどれだけ関わるかによって値段は異なってくるが、仲買人の元で買う時は 1 枚 1 ～ 2 元程度、最終的には 1 枚 10 元前後にはなり、高いものでは 40 ～ 50 元、希少価値があるものはそれ以上の値がついた。正規輸入版の多くは 100 元以上、ライセンス版（引進版）でも 60 元前後であったことを考えると、相対的には「打口」が割安だったことが分かるだろう。また「打口」には正規輸入版には見られない貴重な品に出会うチャンスがあり、今この時を逃したら二度と入手できないかもしれないという性質の品であったため、

高値がついていてもつい購入してしまいがちで、投機性の高いビジネスだったと言える。都市ごとに「打口」を販売するスポットが形成され、愛好者同士が情報交換しながら商品の品定めをし、ゆるやかなネットワークが作られていった。こうしたネットワークの具体については十分に明らかににはなっていないが、後に音楽批評家としても活躍する王小峰⁽⁵²⁾を例にその一端を伺い、今後の研究のために見取り図を示しておく⁽⁵³⁾。

王小峰は最初のうち買い手として「打口」に関わりはじめるが、入手した「打口」をかたっぱしから聞くことで蓄えた知識を買われ、いつしか売人の側にもまわるようになった。その目利きを見込まれ、知り合いの売人に頼まれて卸元への買い付けに同行したり、まとめて引き取った品を愛好者のネットワークを通して売っているうちに、「打口」の売り手という役割も担うようになった。王小峰の知識⁽⁵⁴⁾は別の方面でも活かされ、やがて音楽批評を書くようになった。興味深いのは、王小峰の音楽批評活動が、どの品に希少価値があるかを鑑定し、いくらの値をつけられるのか査定する、という「打口」の売人としての役割と重なっている点である。1992年から王小峰は章雷とともに『音像世界』誌⁽⁵⁵⁾で「対話搖滾楽」（ロック対談）というコラムを担当し、これが完全ではないものの、ある程度体系的に欧米ポップスやロックを紹介する役割を果たした。同じく音楽批評家の李皖⁽⁵⁶⁾は、この対談が人々が「打口」を購入する時の目安、あるいは「打口」の売人たちが買い付けする際の拠り所になったと語っている⁽⁵⁷⁾。

王小峰は興味深い体験を語っている。王小峰は音楽的趣味に近い知り合いから30元もする「ベルベットアンダーグラウンド」の「打口」を勧められ、思い切って購入する。ところが全く好みに合わず、30元の出費を後悔することになった。仕方なく資料を集め、価値のある音楽だと何とか頭で自分を納得させようとし、さらにその後「ベルベットアンダーグラウンド」を絶賛する批評を書く。その批評を読んだ「打口」の売人たちが

こぞって高値をつけるようになったことで、ようやく溜飲を下げることができたと王小峰は語っている⁽⁵⁸⁾。限られた情報しかない中で、何にどれだけの価値があるのか、その一つ一つが手探りの中で売り買いされ、その売り買いのネットワークの中で価値が形づくられる⁽⁵⁹⁾。それと同時に、音楽批評家などの役割分担が生まれてくるという構図の一端が伺える。役割の分化によって生まれたのは音楽批評家に限らない。「打口」の買い手あるいは売人の中から音楽批評家⁽⁶⁰⁾の他、多くのミュージシャン⁽⁶¹⁾やプロデューサー等⁽⁶²⁾に転身する者が1990年代には続々と現れた⁽⁶³⁾。

1980年代に登場した崔健が「紅色歌曲」はもちろん、香港や台湾のポップス、留学生が持っていたカセットテープなど、全く異なるさまざまなジャンルを広く吸収することで自分のスタイルを模索したのに比べると、「打口」漁りを通じて自らのお気に入りを見つけた世代は、自分のスタイルを確立するために崔健のような回り道はもはや必要なく、この世代によってロックという音楽ジャンルの細分化が一気に進んでいった⁽⁶⁴⁾。「打口」で育ったミュージシャンが欧米へのツアーを重視し、「中国」と「ロック」では後者に軸足を置く傾向があり、1980年代以来の中国ロックの伝統から距離を置いていることはつとに指摘されている通りである⁽⁶⁵⁾。また長年にわたる「官方」の管制下で、ロックを楽しむ土壌が社会的に広く育たないうちに一気に細分化が進んだため、元々小さい中国ロックの市場がさらに細分化されてしまったこともしばしば問題になっている。しかし、「打口」を通じて中国の人々が多様な選択肢を手にしたこと、ロックという世界の全体像を把握する糸口になったことの意義はきわめて大きい。今後は、この「打口」を取り巻いていたネットワーク、そこから分化した役割や社会的身分、ネットワークを通じて形成された価値付けなど、具体的に検討する必要があるだろう。

* 本稿は「多元文化学会第2回大会シンポジウム」文化論入門としての

ポップカルチャー（2012年6月2日）での報告をもとに、加筆訂正したものである。

*本稿が参照したウェブページは二〇一二年十二月三十日に確認したものである。

*本稿は日本学術振興会科学研究費・基盤研究(C)「市場経済下における中国都市文化の基礎的研究」(2010～2012年度、課題番号22520376、研究代表者：高屋亜希)による成果の一部である。

注

- (1) 例えば文学や音楽、演劇などは文化部が、映画やテレビドラマなどは広播電影電視総局が主管している。一例を挙げれば、劇団の多くは文化部、あるいは各級政府の文化部門に属しており、これらの劇団による創作や公演などは、文化部門が直接作る文化と考えられる。
- (2) 中国ロック史については、千田大介・山下一夫編『北京なるほど文化読本』（大修館書店、2008年）所収「音楽（ロック）」（山下一夫）、ファンキー末吉「中国ロックと中国社会」（斉藤日出治・高増明編『アジアのメディア文化と社会変容』所収、ナカニシヤ出版、2008年10月）、李宏傑主編『中国摇滚手冊』（重慶出版社、2006年5月）、孫伊『摇滚中国』（秀威資訊科技股份有限公司、2012年6月）などを参照のこと。
- (3) そうした書物は表紙の色から白皮書や黄皮書と呼ばれ、トロツキーやカウツキーの著作なども含まれていた。文革時期にこれらの蔵書の管理が行き届かなくなり、高官の子弟たちが持ち出して密かに回覧された。こうした書物で培われた教養が文革後に新たな思潮を生み出す原動力の一つになった。張閔『烏托邦文学狂飢』（広東教育出版社、2009年12月）などを参照のこと。
- (4) 確実な資料ではないが、中国で最も早くロックに親しんでいたのは林彪の息子の林立果で、文革中のことだったと言われている。李皖「中国摇滚三十年」（『天涯』2009年第2期）などを参照のこと。
- (5) 現代中国のポップスの歴史については、李皖「從解放到迷茫：中国流行歌曲20年」（赤潮編『流火 1979-2005 最有價值樂評』所収、敦煌文芸出版社、2006年6月）、吳曉芳「流行音樂的中国之路」（『世界知識』2009年第

14号)、朱大可(高屋亜希訳)「一九八〇年代における新チンピラ言説の租借と復興」(『中国同時代文化研究』第2号、2009年12月)、張閔(高屋亜希訳)「近代国家における音声システムの生産と消費」(『中国同時代文化研究』創刊号、2008年12月)などを参照のこと。

- (6) 1953年、台湾に生まれる。父親は国民党軍人で、両親ともに大陸の出身。1930年代上海歌謡を想起させる歌唱法で、世界の華人社会で絶大な人気を誇る。1995年逝去。代表作に『甜蜜蜜』『但願人長久』など。
- (7) 有田芳生『私の家は山の向こう——テレサ・テン十年目の真実』(文芸春秋、2005年3月)や平野久美子『テレサ・テンが見た夢——華人歌星伝説』(晶文社、1996年4月)などを参照のこと
- (8) 海賊版カセットテープの流行を支えたのが、当時ようやく出回るようになったラジカセであった。ラジカセの文化的意味については注(5)前掲資料(張閔)を参照のこと。
- (9) 注(5)前掲資料(朱大可)などを参照のこと。
- (10) 海賊版の文化的意味については、土佐昌樹『アジア海賊版文化』(光文社、2008年12月)などを参照のこと。
- (11) 李谷一の他、朱逢博、鄭緒嵐、沈小岑、蘇小明、王潔実、謝莉などが代表的である。
- (12) 1944年、湖南省に生まれる。湖南省芸術専科学校を卒業後、1961年に湖南省花鼓戲劇院に所属。1974年に中央歌舞団に配属。1986年には中国輕音楽団の設立に加わるなど、現代中国においてポップスの普及に尽力。1996年に東方歌舞団に移籍。
- (13) 傳言「從靡靡之音看到風靡之音」(『時代教育』2008年第1期)などを参照のこと。
- (14) この番組は1983年に始まった国民的な娯楽番組で、「官方」がどういう中国像を思い描いているかが分かる、政治ショーのような機能を果たしている。王曉漁(高屋亜希訳)「「春節交歓の夕べ」の「召喚」システム」(『中国同時代文化研究』第3号所収、2010年12月)を参照のこと。
- (15) 注(2)前掲資料(孫伊)などを参照のこと。
- (16) 1960年、香港に生まれる。デジタル時計工場で働くかたわら、アマチュア歌謡コンテストなどに出場。1983年に香港青年連合会の依頼で「我的中国心」を録音する。1984年に「春節聯歓晩会」に出演、中国各地で公演を

行った。

- (17) 1960年、台湾に生まれる。幼少時にアメリカに渡る。1981年に台湾にもどり、テレビドラマ「十一個女人」に出演。1986年に中国国内で「跨越四海の歌声」をリリース、翌1987年に「春節聯歡晚会」で「故郷の雲」を歌い、一躍人気歌手となる。
- (18) こうしたポップス歌手の利用は今日では常套手段となっており、例えば2008年の北京オリンピックでも香港や台湾の歌手など、大勢の芸能人が動員された。
- (19) 中国でのコンサートを熱望し、自身の歌によって中国と台湾を結びつけようとしながら、ついにコンサートを実現できなかったテレサ・テンのような例を考えると、ポップスによる「一つの中国」像で何が選ばれ、何が選ばれなかったのかが見えてくるだろう。小倉虫太郎「越境する音楽——中国・台湾の民主化（脱植民地／脱内戦化）とポップカルチャー」（陣野俊史編著『21世紀のロック』青弓社、1999年9月）を参照のこと。ただしテレサについては、1985年に『北京青年報』から取材、1986年に河北電視台で特別番組が放送されるなど、公認化の動きがなかったわけではない。
- (20) 例えば1983年12月に発動された清除精神汚染運動など。
- (21) この年には他に中国音楽家協会主催の「首屆民歌通俗歌曲「孔雀杯」大獎」も開催された。なお2008年の第13回コンテストで「通俗唱法」部門を「流行唱法」部門に名称を変更したが、「流行音楽」すなわちポップスの完全な公認と認識されている。「青歌賽推出新賽制、央視終承認「流行唱法」」（『人民網』、来源『齊魯晚報』、執筆：黄笑宇、二〇〇八年三月十八日）などを参照のこと。<http://media.people.com.cn/GB/40606/7012852.html>
- (22) 1961年、北京市に生まれる。1986年に発表した「一無所有」が、かつてないリズムと歌詞で聴衆を震撼させ、中国ロックの幕開けを告げる記念碑的事件とされる。代表作に『新長征路上的搖滾』など。
- (23) 1986年に台湾は羅大佑の呼びかけで60名のアーティストが集結し、「明天会更好」を歌い、香港と台湾で大きな反響を呼んだ。中国での呼びかけはこの動きを受けている。
- (24) 崔健登場の文化的意味については、例えば注（5）前掲資料（朱大可）を参照のこと。崔健については、1989年の天安門事件で学生たちを支持した経歴も相まって、その歌詞に民主化運動を重ねて読むなど、知識人たちがさ

まざまな解釈を施すテキストとなった。例えば坂井洋史『懺悔と越境——中国現代文学史研究』（汲古書院、2005年9月）第4章などを参照のこと。

- (25) 「一無所有」はスティング、「新長征路上的搖滾」はボリスの影響を受けたと語っている。王小峰「崔健：二十多年来」（『三聯生活週刊』総三二九期、二〇〇五年三月二十八）を参照のこと。
- (26) 西北風の代表的な歌曲は「一無所有」の他、「信天遊」「黄土高坡」「我熱恋的故郷」「中華贊美詩」「少年壮志不言愁」「我們是黄河、我們是泰山」などがあり、流行の最盛期は1988年頃と言われる。
- (27) 北方民謡は革命歌曲にもともと取り込まれており、人々に馴染みがある曲調だった。「西北風」ブームという文脈の中で、こうした北方民謡のカバーやアレンジが行われた。崔健の父親は空軍政治部歌舞団所属のトランペット奏者で、崔健もこうした革命歌曲を自分のものにしており、「南泥湾」をカバーしている。崔健と革命歌曲との関係については、牧陽一他『中国のプロパガンダ芸術——毛沢東様式に見る革命の記憶』（岩波書店、2000年9月）などを参照のこと。
- (28) ポップス界に限らず、中国知識界では1980年代後半に「尋根熱」（ルーツ探しブーム）が起り、中国文化のルーツとして中国北方内陸部に関心が集まり、文学や映画など、さまざまなジャンルで作品が作られた。「尋根熱」は1980年代に西洋と否応なく向きあう中で、中国とは何かを問い直す動きであり、ポップスの「西北風」も「尋根熱」と文脈を共有している。注（2）前掲資料（孫伊）などを参照のこと。
- (29) ロックが中国に入らなかった要因としては政治的規制の他、ロックというジャンルに馴染みがなく、バラード調が好まれるという事情もあるだろう。
- (30) 注（2）前掲資料（孫伊）巻末の附録「中国早期搖滾音楽人相關状況」に海外ロック接触の経歴や家庭の音楽環境などの項目があり、参考になる。
- (31) 留学生や中国在住の外国人がバンド活動をするケースもあり、初期に活動した「大陸楽隊」（1983年結成）や「ADO 楽隊」（1986年結成）はその代表例である。とりわけ後者にはマダガスカル出身のEddie Randriam Pionanaやハンガリー出身のKassai Balazsがメンバーにいたが、崔健も1987年に「ADO 楽隊」に参加、代表作の『新長征路上的搖滾』も彼らから大きな影響を受けたとされる。その後も、留学生などが中国ロックに与えた影響は無視できない。

- (32) 他にも「Voice of America」などの放送で欧米の音楽に触れたケースもある。注(2) 前掲資料(孫伊)を参照のこと。また日本映画『アッシイたちの街』(山本薩夫監督、1981年)には、素人ロックバンドで活動する若者たちが描かれており、挿入歌やファッションなどの面で、中国の観客に大きな影響を与えた。
- (33) メンバーの王昕波は友人が持っていたカセットテープで、1970年代初にビートルズを聞き、衝撃を受けたという。高級幹部の子弟などの地下サークルなどが関係していると思われるが、特殊なケースと言えるだろう。
- (34) 注(2) 前掲資料(孫伊)を参照のこと。
- (35) 中国人民大学哲学系修士課程を修了後、武漢測繪大学、『中国教育報』社などで勤務。その後、北京で方舟書店を開くかたわら、音楽批評家、MTV中国網站総監などとして活動する。現在は星空衛視高級經理。代表作に『傷花怒放——搖滾的被縛与抗争』『燦爛涅槃——柯特・科本的一生』など。
- (36) 「楽評人郝舫：崔健前期沒問題、但他不是音樂天才」(『南都娛樂週刊』2009年第30期)を参照のこと。
- (37) ロックのライブハウスはこうした外国人が多く集まる地域に集中していた。1980年代半ば頃、北京などの大都市では中国在住の外国人向けに演奏(Party)しており、それが演奏の数少ない機会であった。注(2) 前掲資料(李宏傑)などを参照のこと。
- (38) 崔健が1984年に参加した「七合板楽隊」はカントリーミュージック等をコピーしていた。
- (39) 1969年、北京市に生まれる。中央歌舞団などに所属するかたわら、1987年に「五月天楽隊」などに参加。1993年に魔岩文化レーベルと契約し、『垃圾場』をリリース。張楚や竇唯とともに魔岩三傑と呼ばれる。
- (40) 注(2) 前掲資料(孫伊)などを参照のこと。
- (41) 注(2) 前掲資料(李宏傑)所収の顔峻「鉄血或盜汗」によると、ミュージシャンへの報酬は1人あたり100～200円で、現在の水準をはるかにうわまわっていたとある。
- (42) 注(2) 前掲資料(山下一夫、ファンキー末吉)の他、ファンキー末吉『大陸ロック漂流記——中国で大成功した男』(アミューズブックス、1998年9月)などを参照のこと。
- (43) ナナ・ムスクーリ、ニール・ダイヤモンド、ザ・シャドウズなどはショー

ウィンドーに飾られたまま、購入する者がおらず、ポール・モーリア、ジェームス・ラスト、マントヴァーニーなどは比較的人気があったという。王小峰『答案從未在風中飄過』（重慶出版社、2010年6月）などを参照のこと。なお、ポール・モーリアやジェームス・ラストなどは1980年代後半に中国で公演を行っている。

- (44) ケニー・ロジャース、ウィリー・ネルソン、リンダ・ロンシュタット、クリスタル・ゲイルなどが紹介された。注(43)前掲資料を参照のこと。
- (45) 上海人民廣播電台の「立体声之友」なども外国の音楽を紹介していた。
- (46) 例えば、1992年に楊曉東『海外紅歌星』（世界知識出版社）、黃燎原・韓一夫『世界搖滾樂大觀』（河北人民出版社）が出版されている。後者は書名に搖滾（ロック）とあるが、実際にはポップスも数多く掲載されていた。
- (47) 注(43)前掲資料を参照のこと。
- (48) 「打口」についての記述は注(5)前掲資料（吳曉芳）、注(43)前掲資料の他、陳冠中ほか『波希米亞中国』（広西師範大学出版社、2004年5月）、李劍敏「打口産業鏈」（『新聞週刊』2003年第14期、2003年4月21日）、「打口是什麼？」（『中国日報網站：環球在線』、2006年8月22日）などを参照のこと。
http://www.chinadaily.com.cn/hqylss/2006-08/22/content_671176_2.htm
- (49) 傷の付け方によって「打口」「扎眼兒」「橫切」「碾圧」「切口」などと呼ばれ、それぞれ修復のノウハウがあった。
- (50) 1990年代前半、中国で唯一正規に海外音楽を輸入できる中国圖書進出口公司でも「打口」を輸入したが、違法性があると関係部門から指導があり販売できなかったという。注(48)前掲資料（中国日報網）を参照のこと。
- (51) スワトウが中心となった背景には幾つか原因があるだろう。元々プラスチック加工業があり、海賊版カセットテープ製造の需要が高まって原料が不足するという状況の中で、原料の入手に迫られていたこと。香港などにも近い立地で、海外から原料を輸入するのに便利な港があったこと。華僑を輩出している土地柄で、原料を輸入する海外とのパイプを持つ人材がいたこと等が挙げられる。なお、買い手たちには「打口」の来歴は分からなかったようで、王小峰は1990年代半ばによく知ったと語っている。注(43)前掲資料を参照のこと。
- (52) 1968年、吉林省に生まれる。本名は王曉峰。1990年に中国政法大学を卒業後、現在は『三聯生活週刊』主筆。音楽評論家として『欧美流行音楽指

南』などの著作があるほか、2004年からブログを始め、2005年にはドイチェ・ヴェレ国際ウェブログ大賞で金賞を獲得、2006年には『タイム』誌がパーソン・オブ・ザ・イヤーを選んだ際、世界の代表的ネチズンの一人として紹介された。

- (53) 注(43) 前掲資料、麦田守望者楽隊の蕭瑋がブログで発表した「我們的好朋友付翀」（『麦田守望者《我們的世界》』、二〇〇六年六月十五日）などを参照のこと。http://blog.sina.com.cn/s/blog_494c6d6a010004xk.html
- (54) 前述したように1990年代前半にはごく少数だが欧米の音楽事情を紹介した書籍も出版されており、王小峰の知識の全てが「打口」で蓄えられたものとは限らないだろう。
- (55) 1987年に中国唱片総会社が創刊した雑誌で、主に欧米のポップスが紹介された。
- (56) 1966年、江蘇省に生まれる。1985年に復旦大学新聞系に入学。卒業後は『武漢晨報』に勤務、現在は『人物滙報』編集長。編集者として勤めるかわら、音楽批評家としても活躍する。代表作に『回到歌唱』『聽者有心』など。
- (57) 注(2) 前掲資料（孫伊）を参照のこと。
- (58) 注(43) 前掲資料を参照のこと。
- (59) 注(53) 前掲資料には、「打口」を買う買わないに関わらず、中国図書進出口会社の入り口付近に人々が集まるうちに、「打口」の売り手も含めて互いに顔見知りになり、「クラブ化」していたことが語られている。
- (60) 邱大立、顔峻、王小峰（注(52) 参照）、郝舫（注(35) 参照）、楊波など。
- (61) 左小祖咒、麦田守望者楽隊、清醒楽隊、鮑家街43号楽隊、秋天的虫楽隊など。
- (62) 北京新蜜蜂音楽制作公司を設立した付翀（紅楓）など。
- (63) 注(48) 前掲資料などを参照のこと。
- (64) 崔健は1990年代に「打口」の直接的影響の下で登場したミュージシャンたちが、中国社会に根ざした音楽活動をしていないと批判している。注(25) 前掲資料を参照のこと。その一方、「打口」で音楽的素養を培った麦田守望者楽隊の蕭瑋は、インターネットで音楽をダウンロードする世代について、音楽を聞く「渴望」の有無など、自分たちの世代とは大きく異なるという見方を語っている。注(53) 前掲資料を参照のこと。
- (65) 注(2) 前掲資料（山下一夫、孫伊）を参照のこと。