

女書歌の歌詞の声調に対応しない 楽音について

劉 穎

1. はじめに

中国湖南省江永県上江墟一帯で見つかった女書作品¹⁾はすべて韻文である。現地の女性たちは歌いながら創作し、歌って伝承するので、「女書歌」とも呼ばれている。

女書歌の音声表現形式は吟唱であることは、いままでの研究で明らかになってきている。吟唱とは、漢語文化圏で韻文を創作または鑑賞するときに用いられる音声の表現形式である。それは声調言語によってできた表現法であり、韻文の個々の漢字の声調にしたがって楽音の高さが決まり、漢字の音韻に節をつけて長さを伸ばして表現するのである。

しかし、女書歌のメロディには、歌詞の声調に対応していない楽音がある。これについて、いままでの関連研究においては後述するように、歌い手による恣意的なアレンジに帰しているという考えに止まり、どんな歌でどのようにアレンジしているか、規則的なものはないかについては探求されていない。

本稿では、現在の女書伝承者の代表者である何艶新²⁾が自分の人生を歌う「自伝」を通して、歌詞の声調に対応していない楽音の様相を探ることを目的とする。

2. 先行関連研究

ここではまず先行研究を概観するが、その前に、それを考察する前提となる女書歌の歌詞の声調を確認しておきたい。

黄雪貞は、女書歌には江永県の政治、経済と文化の中心地である城関地区の方言「城関土話」を用いて歌うことを指摘している（黄 2005）。

城関土話の声調は7つある。(表1を参照)

表1

調類	調値	調値の型
陰平	ㄒ (44)	高平
陽平	ㄨ (42)	高降
陰上	ㄒ (35)	高昇
陽上	ㄨ (13)	低昇
陰去	ㄨ (21)	低降
陽去	ㄒ (33)	中平
陰入	ㄒ (5)	高短

表1の調値の欄の左は国際音声記号 (IPA) による表記法であり、調値のイメージを表わしている。右は、Chao (1930) による調値の表示システムである。その表示システムでは、話者の声域の相対的な高さと同声調の時間的な変化を「5度法」で示し、1は最も低いもの、5は最も高いものを表している。2桁の数字の左側は声調の始点、右側は声調の終点に当たる。1桁の数字は発声が時間的に短いことを表す。

筆者は女書歌のメロディを五線譜で表記している。メロディのそれぞれの楽音が対応する声調との比較、またそれぞれの楽音は対応する歌詞の前後の歌詞の声調に影響するか、さらにどう影響するかを比較するために、下記の表2のとおり、声調調値の五度法を五線譜と同じように五本の線で示し、その線上に各声調の始点と終点を表わす矢印で示すことにした。「相対調高」は黄 1993 によるものである。

表2



女書研究においては、女書文字およびその周辺の考察が多いのに対して、女書歌の音声表現に関する研究は極めて少ない。しかし、女書は民間口承文学なので、その音声表現に対する研究はとても重要であると筆者は考え、女書歌のメロディやリズムに注目した。2001年の論文では、

女書伝承者何艶新と何静華³⁾の歌を中心に、女書創作作品のメロディとリズムについて考察し、女書歌のメロディは、ラ・ド・レ・ミという四つの楽音で歌われており、歌い手によってメロディが異なる箇所もあるため、歌い手が四つの楽音の組み合わせを自由にアレンジすることができるかと推論した。

この推論を検証するために、筆者は創作作品だけでなく、伝承作品の歌い方も視野に入れて、2002年以降繰り返し現地調査を行った。その調査の結果に基づき、劉 2005b では、女書歌は中国古代韻文とは異なり、押韻はしないものの、一定のルールに従って歌っていることを指摘し、劉 2001 の「自由にアレンジできる」という推論の一部を修正した。その一定のルールとは、「上句の最終文字の声調は城関土話のすべての声調が含まれているにもかかわらず、節回しはその声調の高低を問わず、最終的には同じ中間音⁴⁾で歌う。それに対して、下句の最終文字には陰平の 44 調か陽平の 42 調の語しか使っておらず、節回しはその声調によって決められており、44 調は高音⁵⁾、42 調は低音⁶⁾で歌う」というものであった。そのことから、女書歌の楽音と歌詞の声調には密接な関係があることを発見し、女書歌の音声表現形式は吟唱であるとの結論を得た。

その後、さらに採譜と分析を重ね、劉 2007 では、劉 2001 で立てた修飾音ミを含む四つの楽音で歌う説を、低音「ラ」、中間音「ド」と高音「レ」の三つの楽音で歌う説に修正し、それまでに述べた恣意的なアレンジは「上下句の節回し以外の歌詞の歌い方で、歌い手の感情や好みによるものだ」とした。さらに劉 2009 では、女書創作作品と伝承作品を比較し、歌全体における声調と楽音との対応関係を考察した。その結果、「創作作品か伝承作品かを問わず、メロディの恣意性が存在する。特に 33 調と 13 調の歌詞に現れやすい」と考えた。しかし、当時の考察方法は、対象の譜例から同じ声調の歌詞に対し、歌い手がどの楽音で歌っているかを個々に取りあげ、その割合を集計して論じたものであり、前後の歌詞の声調との関連を考慮したものではなかった。そのため、同じ声調に対応する楽音が異なっているものを、歌い手の恣意的なアレンジによるものだと考え、それ以上の考察は行っていない。さらに、劉 2010b では、何艶新が歌った伝承作品と自作の歌を比較し、「何艶新の自作の歌の用語には、下句の最終文字を除いて他の歌詞の声調にはルールと

いったものが見られないが、伝承作品には下句の最終文字以外の第1小節と第2小節にもルールのようなものがある」ことを指摘し、作品にみられるルールのあり方について言及したが、なおこの問題について十分論じることは出来なかった。

以上の筆者の調査と研究によって、女書歌の音声表現形式は吟唱であること、そのメロディは三つの楽音で歌っていること、それぞれの楽音は歌詞の声調に対応していることが明らかになった。しかし同時にこのような規則性から外れる楽音があることも確認された。この点については、筆者は従来「恣意性」として解釈してきたが、研究を進める中で、なお検討の余地があることが明らかになってきた。

ここで、女書歌のメロディに関する筆者以外の研究を見てみることにする。張櫻は2006年に提出した修士論文で、女書歌のメロディを「原型音調」（女書創作作品）、「変型音調」（“哭嫁⁷⁾”や“歌堂歌曲⁸⁾”など固有のメロディがついている民歌）と「借用音調」（当時現地で流行していた他の地方の歌）という三つの種類に分けて、一括して「女書音楽」として研究している。張は女書歌をあくまでも「楽曲」として捉えており、メロディと歌詞の声調との関連性には触れていない。「原型音調」で歌われる女書作品で、歌によってはメロディが違うことをも取り上げ、その結論は、「歌い手が専門的な知識や訓練を受けていないから生じた現象だ」といったものであった。

何研は2011年に提出した修士論文で、古代の漢詩の押韻と比較することによって女書歌のメロディを考察し、「女書歌は歌詞の声調に従って吟唱する」と述べている。その実証として、何は音楽専門家に数首の女書歌を聞かせ、それらのメロディを参考に新しい女書歌を作曲させ、それに女書歌の歌詞を埋めた歌を女書伝承者に聞かせた。その結果は、メロディと歌詞とは合わないことが判明され、失敗に終わった。この結果からも、女書歌は楽曲ではなく、吟唱であると結論を出している。ただし、個々の楽音と歌詞の声調との対応関係については検討していない。また、古代の韻文の押韻形式に合わない箇所のお歌い方については、歌い手の韻文創作能力の欠如と内容による歌い手の感情的なものだと述べている。

張・何は規則から外れる歌い方があることを指摘しており、この点では筆者の研究結果と符合する。ただしその原因については「学識不足」

「創作能力の不足」「感情的なもの」とするに留まっている。

筆者も従来このような規則性から外れる歌い方を歌手の「恣意性」と解釈してきたが、しかし、このアレンジは、単なる恣意的なものなのか、それとも何らかの理由があるのかと考え、以下、何艶新の歌に基づき再検討を行うこととする。

3. 対象とする作品と譜例

今回、考察対象とする作品は、『一冊女書筆記』（羅婉儀 2003）P.262 に掲載されている何艶新が創作した作品「自伝」を用いる。歌も何によるもので、付録の CD に収録されている。楽譜は、筆者が採譜したものであるが、劉 2010 に掲載している譜例 1 を再検討し、修正を加えたものを使う。

女文字と本字は、筆者が掲載された著書から写したものである。ただし、注が付いている箇所は明らかにミスだと思われるところであり、女文字は何艶新に、本字は黄雪貞に確認した上で、筆者が訂正したものである。

譜面の見方は以下のとおりである。

- 1) すべての歌は相対音高で採譜している。女書歌の三つの楽音のうち、高音をレ、中間音をド、低音をラとする。
- 2) 楽譜の左側の数字は対句の通し番号、その後の（上）は上句、（下）は下句を意味する。
- 3) 五線譜の上に示した数字は小節の通し番号である。
- 4) 五線譜の下には五本線によって表わす歌詞の声調の調値を表示している。
- 5) 声調調値表示の下には歌詞を記している。上段に女文字、下段に本字を記す。原則として引用資料から写しているが、明らかにミスと思われるところは正した上に説明を加えている。
- 6) 本稿の声調の調値は、黄 1993 の「江永土話同音字表」を基準とする。

さらに、筆者の研究結果である女書歌の吟唱における歌詞の声調と楽音との対応関係を下記の表 3 で示しておく。表の中の「相対音高」は女

書歌の三つの楽音を指す。この対応関係はこれまでのデータ分析による結果である。本稿ではこの結果から外れる歌い方を考察していく。

表 3

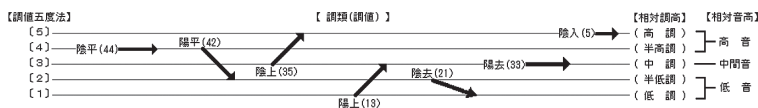


表3に示すように、女書歌を吟唱するときには、平板声調⁹⁾の歌詞は、調値型が高短の5調と半高調の高平44調を高音で歌い、中調の中平33調を中間音で歌うのが一般的であるのに対して、曲折声調¹⁰⁾の歌詞は、声調始点の半低調から終点の低調に下る低降21調を低音で歌う以外は、2つか3つの楽音をまたがって歌うのである。劉2009では、この曲折声調の歌詞、特に低昇調の13調は声調の終点が中調なので、恣意的なアレンジが比較的に生じやすい傾向にあることを指摘した。

また以下の歌い方は恣意的なアレンジと見なさない。

- 1) 上句末尾の歌詞は声調の調値を問わず、節回しは中間音のドで締め括る箇所。これは、劉2005年の研究ですでに明らかになった女書吟唱のルールの一つと考えられる。
- 2) 楽譜中の33調の歌詞を高音「レ」で歌っている箇所。女書歌は城関土話で歌うのだが、歌い手はときどき出身地の方言、すなわち母語に影響されることはこれまでの調査で明らかになっている。何艶新の母語は上江墟土話であり、33調はない。城関土話の33調をほとんど半高調の44調で発音するので、高音で歌ってしまうことと考えられる。

以下、「自伝」を上下句ごとにみていくことにする。

- ①の“房”は42調で、対応する楽音はレラであるが、レラドで歌っており、つまり最後は中間音ドの高さまで昇り調子で歌っている。
- ②の“把”は35調で、対応する楽音はドレであるが、レのみで歌っている。

①と②のメロディの流れを見ると、レラドレになり、42調から35調に対応する楽音と一致することになる。すなわち、何艶新は“房”の節回しの最後に、次の“把”のスタート楽音ドを早めに歌い、節回しのアレンジをしたと考えられる。

③ ④ ⑤ ⑥

- ③の“不”は13調で、対応する楽音はラドであるが、ラのみで歌っている。直後の“曾”の始点はドで歌われているからと考えられる。
- ④の“曾”は42調で、対応する楽音はレラであるが、スタート楽音のレをドで歌っている。また、同じ“曾”の節回しの最後も1(上)の①と同様、中間音ドで節まわしをした。それは後ろの“修”も“書”も44調で、対応する楽音は高音レになり、“曾”の対応楽音の終点ラから、後ろの高音レにつなげるために中間音ドを使ったと考えられる。
- ⑤の“先”は44調で、対応する楽音はレであるが、中間音ドで歌っている。その前の歌詞は高音レで3拍も続いて歌っており、その後の“涙”も何艶新の母語の影響でスタート楽音はレで歌っているので、ここでは、メロディの抑揚を図るために、中間音ドでアレンジしたのではないかと考えられる。
- ⑥の“涙”は33調で、対応する楽音はドであるが、何艶新は母語の影響にされるなら44調で歌うのであるが、レラで歌っている。これは、前にレで歌うのは4拍も続いているので、抑揚をつけるためにア

レンジしたのではないかと考えられる。

2.上) 我 是 出 身 何 家 女

⑦の“是”は前の“我”と同じ13調で、対応する楽音はラドであるが、高音レで歌っている。これは前の“我”とともに昇り調子の歌詞の上に、後ろの“出”は対応する楽音レである5調なので、“我是”を「ラドラド」と単純に繰り返し歌うのではなく、次のレにつなげるように「ラドレ」でアレンジしたと考えられる。

⑧の“出”は5調で、対応する楽音はレであるが、レドで歌っている。これは、前後ともにレなので、節回しに高音に近い中間音で抑揚をつけたと考えられる。

⑨の“何”は42調で、対応する楽音はレラであるが、レドで歌っている。次の“家”は44調で対応する楽音はレなので、つなげると「レラレ」になり、1小節の中で楽音の高低差が大きくなる。何艶新はそれを避けて「レドレ」でアレンジしたのではないかと考えられる。

2.下) 一 二 萬 頭 家 分 明

⑩の“頭”は42調で、対応する楽音はレラであるが、ドララドで、始点を高音から中間音にさげ、節回しの最後に昇り調で歌っている。これは直前の低音ラと直後の高音レに滑らかにつなげるためだと考えられる。

⑪の“是”は13調で、対応する楽音はラドであるが、ラドレで歌っている。これは後ろの“青”に影響されたと考えられる。

⑫の“青”は33調で、何艶新の場合は、呼応する楽音はドカレであるが、レドで歌っている。これは⑧と同じアレンジで、抑揚をつけるためだと考えられる。

⑬の“紅”は42調で、対応する楽音はレラであるが、ドラで歌っている。

⑭の“日”は33調で、⑫と同じように対応する楽音はドカレであるが、ラドで歌っている。

⑫と⑬の理由と考えられるのは、“紅”は42調の高降調である。吟唱においては節回しが最も代表的な特徴なので、声調と楽音の関係においては始点よりも終点が主な音になるのである。“紅”の終点は低調2なので、ラを主な楽音にして歌うのも考えられる。ましてや、第2小節はレが続いているので、何艶新はここで中低音ドラで歌い、抑揚をつけるためだったと推測できよう。また、この句の最後の歌詞“色”も最も高い声調の5調なので、“紅日”を中低楽音「ドララド」でアレンジしたのではないかと考えられる。

⑮の“知”は44調で、対応する楽音はレであるが、ラで歌っている。これはいわゆる“倒字”である。倒字とは高い声調の歌詞を低い楽音で歌い、低い声調の歌詞を高い楽音で歌うことを指す。“知”は44調

なので高音ラで歌うのだが、しかし前の声調の終点と後ろの声調の始点に対応する楽音はいずれも低音ラであり、ラレラになる。その場合には楽音の高低差が大きくなるため、何艶新はメロディの滑らかさを失うことを避け、この倒字の歌い方にしたのではないかと考えられる。⑬の“半”は21調で、対応する楽音はラであるが、ラドで歌っている。これは次の高音レにつなげるため、中間音ドを加え、滑らかさを図ったと考えられる。

4(T)

19 20 21

金 星 伴 月 透 夜 光

⑬ ⑭

⑰の“月”は33調で、対応する楽音はドカレであるが、レドで歌っている。これは後ろの低調“透”につなげるためだと考えられる。

⑱の“夜”は21調で、対応する楽音はラであるが、昇り調のラドで歌っている。これは後ろのレにつなげるためだと考えられる。

5(L)

22 23 24

度 花 之 時 多 為 貴

⑮ ⑯

⑲の“時”は42調で、対応する楽音はレラであるが、レドで歌っている。これを後ろの“多”と一緒に考えたい。

⑳の“多”は33調で、対応する楽音はドカレであるが、低音ラで歌っている。すなわち倒字である。もし“多”をレで歌い、⑲の“時”をレラで歌うと、レラレとなり、⑮と同じように楽音の高低差が大きくなる。ここでも何艶新はそれを避けるためにアレンジしたのではないかと考えられる。

① 父 母 ② 三 ③ 休 人

①の“父母”はいずれも13調で、対応する楽音はラドであるが、ララドで歌っている。これは、単純重複のラドラドをララドにして、メロディの滑らかさを求めたものだと考えられる。

②の“三”は44調で、対応する楽音はレであるが、ドで歌っている。これは高音レが続く第2小節と後ろの高音レによるものだと考えられる。

③の“休”は35調で、対応する楽音はドレであるが、レで歌っている。②にも述べたように第2小節は高音レが続いているので、抑揚をつけるため高调の“三”をレではなく、ドレで歌う“休”のドで歌ったと考えられる。

④ 多 歡 喜

④の“多”は①と同じ倒字である。理由も同じであると考えられる。

⑤ 安 然

⑤の“安”は44調で、対応する楽音はレであるが、主楽音をドで歌っている。これは倒字ではなく、第1と第2小節はすべて高音レで歌ってきているので、抑揚の変化をつけるため中間音でのアレンジだと考えられる。

7(上)

②⑥ 兩 個 ②⑦ 叔 爺 ②⑧ 哥 兩 個 ②⑨

②⑥の“兩”は13調で、対応する楽音はラドであるが、ラで歌っている。これは後ろの“個”と組み合わせて②①の“父母”と同じアレンジと見なせる。

②⑦の“個”は21調で、対応する楽音はラであるが、ラドレで昇り調子で歌っている。ただ、これは始点が低いラでスタートしているので、倒字とは見なせない。昇り調子で節回しをしているのは次の高調の“叔”に滑らかにつなげるためだと考えられる。

②⑧の“爺”は42調で、対応する楽音はレラであるが、レドラで歌っている。これはレラを滑らかに歌うために中間音を加えたと考えられる。

②⑨の“哥”は44調で、対応する楽音はレであるが、レドで歌っている。これは後ろの低調の“兩”につなげるためのアレンジだと考えられる。

7(下)

③⑩ 我 是 ③⑪ 為 大 ③⑫ 五 傑 人 ③⑬

③⑩の“我是”はいずれも13調で、対応する楽音はラドラドであるが、②①“父母”と同じアレンジである。

③⑪の“傑”は35調で、対応する楽音はドレであるが、レで歌っている。ドは前の“五”のドと重なっていると考えられる。

8 (上)

40 41 42

我 喜 郎 公 多 富 貴

③② ③③ ③④

③②の“喜”は35調で、対応する楽音はドレであるが、レで歌っている。これは③①と同じ理由だと考えられる。

③③の“郎”は42調で、対応する楽音はレラであるが、レドで歌っている。低音まで下がっていないが、流れの方向性は一致している。それは直後の歌詞“公”は44調で高音レで歌うので、低音ラまで下げずに中間音ドで歌うことによって高低差を小さくして、滑らかに歌うアレンジだと考えられる。

③④の“公”は44調で、対応する楽音はレであるが、節回しの最後に少し下がったのは後ろの歌詞も高音レなので、抑揚をつけるためと考えられる。

8 (下)

43 44 45

夜 點 明 燈 滿 堂 紅

③⑤ ③⑥ ③⑦

③⑤の“點”は35調で、対応する楽音は、ドレであるが、レで歌っている。これはその後の1拍休止符に影響されて終点に対応する楽音だけ歌ったと考えられる。

③⑥の“滿”は13調で、対応する楽音はラドであるが、レで歌っている。これは低調から中調へと昇る声調なので、倒字ではなく、前後の音を滑らかにつなげるためだと考えられる。

9 (上)

46 47 48

誰 知 家 門 祖 水 變

㉔ ㉕ ㉖ ㉗ ㉘ ㉙ ㉚

㉗の“知”は倒字であり、㉔と同じアレンジである。

女書歌の中に“誰知”という歌詞が少なくはない。ルールになっているかは今後の課題である。

㉗の“門”は42調で、対応する楽音はレラであるが、節回しは昇り調子のドで歌っている。これは後ろの“祖”の始点ドをつなげて滑らかに歌うアレンジだと考えられる。

9 (下)

49 50 51

兩 個 哥 哥 命 歸 陰

㉛ ㉜ ㉝ ㉞ ㉟ ㊱ ㊲

㉛の“兩”は13調で、㉔と同様、対応する楽音のドを歌わず次の歌詞に続いた。

㉜の“個”も㉗と同じアレンジをしているが、ただし、ここには休止符が1拍入っている。次の歌詞の楽音はレであるため、間に休止符が入っていても、次の高音につなげるために中間音ドに高さをあげていると考えられる。

㉝の“哥”は44調で、対応する楽音はレであるが、レドで歌っている。これは次のラで歌っている“命”につなげるためだと考えられる。

㉞の“命”は33調で、対応する楽音はドカレであるが、ラで歌っている。これは倒字と見なせる。これは、前の小節の歌詞とその後の歌詞とどちらも44調で、高音レで歌うので、真ん中の“命”を低音ラで歌い、さらにその直前と直後の44調を中間音ドで歌い、楽音の高低差を小さくし、抑揚を取るためだったと考えられるが、今後のさらなる考察が必要である。

10(上)

53 54

父 母 氣 得 肝 腸 斷

④③ ④④ ④⑤

④③の“父母”は②①基本的と同じ歌い方ではあるが、②①は下句の第1小節であり、節まわしに1拍休止が入っている。しかし、この句は上句であり、休止を取らないようである。“母”の節回しの最後にラで締め括ったのはその直後の低調“氣”につなげるためだと考えられる。④④の“氣”は21調で、対応する楽音はラであるが、ラドで歌っている。これは後ろの5調につなげるためと考えられる。④⑤の“腸”は42調で、対応する楽音はレラであるが、始点のレのみで歌っている。これは後ろの13調“断”のラに続いているからと考えられる。

10(下)

55 56 57

一 年 連 死 * 兩 個 兒

④⑥ ④⑦

* “一年連死”は羅 2003 (P.262) には“一点伝出”になっているが、付録 CD の発音とは異なっている。何艶新本人に確認したところ、“一点伝出”は“一年連死”の間違いだということで、ここで修正した。

④⑥の“年”は42調で、対応する楽音はレラであるが、レで歌っている。これは小節の最後に1拍休止が入るからだと考えられる。④⑦の“連”は42調で、対応する楽音はレラであるが、ラレで歌っている。これは倒字である。このアレンジはこれまでに考えている理由と異なり、いまのところでは不明であるが、今後の引き続きの考察が必要である。

11(上)

58 59 60

郎 公 一 命 歸 陰 府

④⑧ ④⑨

④⑧の“郎”は42調で、対応する楽音はレラであるが、ラドの昇り調子で歌っている。次の“公”は44調で呼応する楽音はレであり、すると何艶新が避けてきた楽音の高低差があるレラレのパターンが生じるので、ラドレに歌ったと考えられる。

④⑨の“命”は④⑧の“命”と同じアレンジであり、倒字である。

11(下)

61 62 63

財 又 捨 來 人 又 亡

⑤⑩ ⑤⑪

⑤⑩の“財”は42調で、対応する楽音はレラであるが、ドラで歌っている。これは後の“又”とのつながりに関係があると考えられる。

⑤⑪の“又”は33調で、対応する楽音はドであるが、何艶新の母語の影響があれば44調になる。すると対応する楽音はレとなるが、何艶新はラで歌っており、倒字と見なせる。もしも前の42調の“財”を対応する楽音のレラで歌うと何艶新が避けているレラレのパターンになる。そのため、“財”をドラ、“又”をその延長のラで歌ったと推測できる。

12(上)

64 65 66

國 家 抽 兵 三 叔 去

⑤⑫ ⑤⑬

⑫の“國”は5調で、対応する楽音はレか修飾音ファが入るレファレであるが、レドで歌っている。これは後ろの“家”を低音ラで歌っているからと考えられる。

⑬の“家”は44調で、対応する楽音はレであるが、“ラ”で歌っており、倒字である。

⑫と⑬の“國家”に対応する楽音で歌うなら、レレレカレファレレになるが、レドラで歌っている理由は第2小節と第3小節の歌詞に高調歌詞が続いているから、抑揚をつけるためと考えられるが、さらなる考察が必要である。

12(下)

10 55 69

レ ド ラ レ レ カ レ フ ァ レ レ

→ ↓ ↘ ↗ ↘ ↗ ↘ ↗ ↘ ↗ ↘ ↗

国 下 叔 娘 守 空 房

⑫ ⑭ ⑮

⑭の“下”は21調で、対応する楽音はラであるが、ラドで歌っている。これは後の“叔”は5調なので、滑らかさを求めるためと考えられる。

⑮の“叔”は5調で、対応する楽音はレかレファレであるが、レラの降り調子で歌っている。その後の歌詞は42調なので、女書歌の呼応ルールで考えると、“叔娘”はレレラかレファレレラで歌われることになるが、レラドラで歌っている。前述した⑥の“涙垂”もレレラで歌うところをレラドラで歌っている。このレラドラは女書歌の1つのパターンではないかと今後も注目したい課題である。

⑯の“守”は35調で、対応する楽音はドレであるが、レで歌っている。吟唱の節まわしは声調の始点よりも終点で伸ばすので、ここはその歌い方ではないかと考えられる。

13(上)

70 71 72

守 空 無 出 斥

⑤⑦ ⑤⑧

⑤⑦の“守”は⑤⑥と同じ歌い方であり、同じ理由であると考えられる。
 ⑤⑧の“無”は42調で、対応する楽音はレラであるが、逆のラレで歌っており、倒字である。これは前の二つの小節の中に高音レが三つも続いており抑揚をつけるために直前の節まわしの締め括りを下に下げ、さらに直後の高調“出”につなげるためにアレンジをし、レラレの高低差を避けるためだと考えられる。

13(下)

73 74 75

無 花 無 兒 没 開 心

⑤⑨ ⑥⑩

⑤⑨の“無”は42調で、対応する楽音はレラであるが、ドラドで歌っている。それは13(上)の句末の節まわしのドの延長で歌い始め、直後の高音レに滑らかにつなげるために昇り調でアレンジをしたと考えられる。

⑥⑩の“開”は44調で、対応する楽音はレであるが、中間音ドで歌っている。これは最後の75小節の歌詞はみなレで歌う高音であるので、抑揚をつけるためだと考えられる。

4. 全体における考察

今回考察対象とした歌詞は全部で175語である。そのうち、歌詞の声調に対応する楽音で歌われていないところは、重複個所も含め計60個所あり、全体の34%を占めている。そこから、以下のような考察ができる。

- (1)規則性から外れるアレンジにおいて、楽音はその歌詞の声調に完全に対応していないものの、そのアレンジは声調の始点か終点の調高を基にして行われる。
- (2)楽音はその歌詞の声調の始点か終点を基にアレンジする場合は、往々にしてその前後の歌詞の声調に影響される。
- (3)楽音が対応する歌詞の前の歌詞の声調に影響される場合は、それと同じ楽音か高低差が小さい楽音でアレンジする傾向がみられる。¹¹⁾
- (4)楽音が対応する歌詞の後ろの声調に影響される場合は、後ろの声調の始点に対応する音高と同じ楽音か、それに近い楽音で歌う傾向がみられる。樋口 2010 では、それは「直後の楽音に向うため」と指摘されている。¹²⁾
- (5)曲折声調の始点と終点に対応する楽音の間に中間音を加え、滑らかさを図るアレンジがみられる。¹³⁾
- (6)何艶新の吟唱には倒字の歌い方がみられた。全部で 10 箇所あったが、“知¹⁵37” “多²⁰24” “命⁴²49” はそれぞれ 2 箇所、“連⁴⁷” “又⁵¹” “家⁵³” “無⁵⁸” で計 7 語あり、全体の 4%であった。調値でみると 44 調 2 個、33 調 3 個、42 調 2 個の三種類であり、調類でみた場合は、“陰平 (44)”、“陽平 (42)”、“陽去 (33)” の三種類である。そのうち、33 調の語については、何艶新が母語の影響を受け 44 調で発音し、楽音レで歌うことがしばしばあるため、それを 44 調とみなすと、倒字で歌った声調の調類はすべて“平声¹⁴⁾”の語になる。しかし、今回の考察対象は何艶新の「自伝」のみのため、倒字は“平仄”に関係あるかどうかについては今後の考察課題とする。¹⁵⁾
- (7)何艶新は「レラレ」やラレラのような高低音の差が比較的大きい組み合わせを回避する傾向がある。倒字の箇所にもそれによるものがみられる。¹⁶⁾
- (8)倒字も含めて、数箇所のアレンジは、めでたい内容の句であることから、女書歌は内容によって声調に対応しない楽音でアレンジをすることもあってのではないかと考えられる。¹⁷⁾
- (9)同声調の歌詞が 3 語以上に続く場合は、楽音を中間音でアレンジをし、抑揚をつける傾向があると考えられる。¹⁸⁾
- (10)女書歌に使う言語は城関土話であるが、歌手の母語に影響され、楽音は厳密に城関土話の調値に対応していないときがある。¹⁹⁾

- (11) 全 13 の下句のうちに、8 句は第 1 小節の 3 拍目に休止を取っている。
これは女書歌の吟唱パターンの一つではないかと考えられる。²⁰⁾
- (12) 1 つの小節の中に高平調 44 調か高調 5 調と高降調 42 の組み合わせだと“レラドラ”というパターンがあるようである。²¹⁾
- (13) (1)～(12)の考察に当てはまらない要検討であるアレンジがある。²²⁾

5. おわりに

ここまでの考察を通じて、いままでの女書歌の吟唱における規則性から外れるアレンジの先行研究で述べられた見方のほかに、以下のような仮説が立てられる。

- 1) 女書歌の歌詞の声調に対応しない楽音でメロディのアレンジがなされる主な理由は、楽音が前後の歌詞の声調に影響を受けることにある。
- 2) 同じ句の中において、同じ声調の歌詞が半分以上続き、いわゆる“平仄”のバランスが良くないとみられる場合、歌い手はメロディの抑揚を図るため、歌詞の声調に対応しない楽音でアレンジをすることがある。
- 3) 何艶新の「自伝」に、韻文の吟唱にはあまり使われない倒字の歌い方が数か所あった理由は、前後の歌詞の声調のバランスが良くなかったからではないかと考えられる。
- 4) 女書歌の歌い手は、楽音の高低差が大きいメロディよりも滑らかな節回しがきれいであると思っていることを推測できる。

以上のように、女書歌の吟唱における歌詞の声調に対応しない楽音でのアレンジは、単なる歌い手の感情や韻文作成に関する知識の欠如によるもののみではなく、前後の歌詞に対応する楽音の調和を大切にしているのではないかと筆者は感じ取っている。つまり、彼女たちは激しく変化するメロディよりも、滑らかに節回し、抑揚をつけて歌うことで自分の内心を訴えることを好むために、規則性から外れたアレンジをするのではないかと考えられるのである。

以上が本稿の結論である。今回は規則性から外れたアレンジについて

の仮説を提示したのであるが、何艶新の「自伝」に対する考察のみなので断言はできない。何艶新以外の女書伝承者の歌い方と、さらに多くの女書歌を分析することで、この仮説を検証していきたいと考えている。

注

- 1) 湖南省江永県上江墟一帯で発見された特殊な文字で綴った小冊子である。その文字は現地では一部の女性しか読み書きできないことにより中国では「女書」、日本では1996年遠藤織枝によって「女文字」と名付けられている。
- 2) 1940年生まれ、湖南省江永県上江墟鎮河澗村出身。少女時代に祖母から女書文字を教わったことがある。その後40年以上触れていなかったが、90年代、女書調査のために村を訪れた学者との出会いがきっかけで忘れた女書を蘇らせた。多数の女書歌を創作しており、歌い方もかつての女書伝承者の歌に最も近い。
- 3) 1940年生まれ、江永県允山鎮溪州尾村出身。子供のころ上江墟鎮に在住した叔母に刺繍を習いに行ったとき、女書の歌を覚えたが、女文字は主に90年代現地の女書研究者に教わったという。女書歌を創作することもできる。
- 4) 女書歌に使われている楽音のうち、中間の高さである音「ド」を指す。
- 5) 女書歌に使われている楽音のうち、高い音「レ」を指す。
- 6) 女書歌に使われている楽音のうち、低い音「ラ」を指す。
- 7) 花嫁が嫁ぐとき、家族や親族または親友たちと泣きながら掛け合いで歌う惜別の歌。
- 8) 江永県一帯の女性は結婚する三日前から、寺や花嫁の家の居間などに集まり、花嫁を送り出すために三日三晩歌い続ける惜別と祝福の気持ちを表す歌。
- 9) 始点と終点は音高が同じ声調を指す。
- 10) 始点と終点は音高が異なる声調を指す。
- 11) 参照例②、④、⑤、⑥、⑦、⑧、⑫、⑬、⑳、㉑、㉒、㉓、㉔、㉕、㉖、㉗
- 12) 参照例①、③、④、⑤、⑦、⑧、⑨、⑩、⑪、⑫、⑬、⑭、⑮、⑯、⑰、⑱、㉑、㉒、㉓、㉔、㉕、㉖、㉗、㉘、㉙、㉚、㉛、㉜、㉝、㉞、㉟、㊱、㊲、㊳、㊴、㊵、㊶、㊷、㊸、㊹、㊺、㊻、㊼、㊽、㊾、㊿
- 13) 参照例㉘、㉙
- 14) 平声（へいせい）。中国漢字音の調類の一つである。現代語では1声を指す。2声・3声と4声を仄声（そくせい）というが、江永県の城関土話では、陰平（44）と陽平（42）は平声、その他は仄声である。平仄は中国の韻文創作で重要視される発音のルールである。
- 15) 参照例⑮、⑳、㉑、㉒、㉓、㉔、㉕、㉖、㉗、㉘、㉙、㉚、㉛、㉜、㉝、㉞、㉟

- 16) 参照例⑨、⑮、⑯、㉓、㉔、④⑧、⑤⑧
- 17) 参照例⑳、㉔、③③、③⑥
- 18) 参照例⑤、⑥、⑤⑨
- 19) 参照例⑥、⑫、⑭、⑤①
- 20) 参照例 1 (下)、2 (下)、5 (下)、6 (下)、7 (下)、8 (下)、9 (下)、10 (下)
- 21) 参照例⑥、⑤⑤
- 22) 参照例⑮、⑳、㉔、③⑦、④②、④⑦、④⑨、⑤①、⑤③、⑤⑤、⑤⑧

参考文献

- 1) 黄雪貞 (1993)『江永方言研究』社会科学文献出版社
- 2) 劉穎 (2001)「女書創作作品のメロディとリズムについて——何艶新と何静華の歌を中心に——」『成城文藝』(第 173 号) P. 84 ~ 105
- 3) 遠藤織枝 (2002)『中国女書研究』明治書院
- 4) 羅婉儀 (2003)『一冊女書筆記』新婦女協進会
- 5) 趙麗明 (2004)『中国女書合集』中華書局
- 6) 黄雪貞 (2005)「女書唱詞の音変」『女書的歴史与現状』遠藤織枝・黄雪貞主編 中国社会科学出版社 P. 24 ~ 31
- 7) 劉穎 (2005a)「女書伝承作品のメロディについて——創作作品との比較を中心に——」『成城文藝』(第 189 号) P. 84 ~ 95
- 8) 劉穎 (2005b)「中国女書歌曲調与城関土話声調」『女書的歴史与現状』遠藤織枝・黄雪貞主編 中国社会科学出版社 P. 152 ~ 163
- 9) 張櫻 (2006)「湖南江永“女書”音楽研究」武漢音乐学院 2006 年度音楽学修士学位論文 (未発表)
- 10) 劉穎 (2007)「「女書旋法」と城関土話の声調との関係における考察」『成城文藝』(第 198 号) P. 3 ~ 23
- 11) 寥寧傑 (2007)「女書民歌的音楽特点」『芸術研究』2007 (8)
- 12) 劉穎 (2009)「女書歌メロディの恣意性における考察」『成城文藝』(第 208 号) P. 1 ~ 21
- 13) 劉穎 (2010a)「女書歌曲調研究対女書文化伝承的重要性」中國“女書習俗”搶救保護研討會“女書文化記錄工程”項目結題組委會編『文化奇觀女書習俗』P. 90 ~ 101
- 14) 劉穎 (2010b)「女書伝承者何艶新の歌のメロディとリズム——女書の音階とリズムの検証——」『世界をつなぐことは』遠藤織枝・小林美恵子・桜井隆編著 三元社 P. 589 ~ 614
- 15) 徐健順 (2010)「吟誦的規則初探」『中華吟誦學會 内部通訊』(第 1 期) 徐健順主編 P. 67 ~ 78
- 16) 樋口勇夫 (2010)「J-POP 広東語カバー曲における声調の楽音への影響」

『名古屋学院大学論集 言語・文化篇』（第22巻第1号）P. 17～40

- 17) 劉穎（2010c）「女書文化伝承における言語的条件——方言の官話化問題をめぐって」『成城文藝』第213号 P. 22～56
- 18) 何研（2011）「女書吟唱研究」中山大学2011年度修士学位論文（未発表）

（本論文は平成25年度成城大学特別研究助成「女書吟唱の研究」の成果である。）