

胡美月の女書歌の楽音と声調との 対応関係

劉 穎

1. はじめに

女書歌の音声表現形式は吟唱であり、歌詞の声調に対応する高さの楽音で歌うことが筆者のこれまでの研究で明らかになっている。

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。それは歌い手の感情によるアレンジのほかに、前後の歌詞の声調に影響を受けるため、または歌詞の“平仄”¹⁾のバランスをとるためであると、これまでのデータ分析と考察結果からわかっている（劉 2014）。ただし、その分析と考察の対象としたデータは、何艷新²⁾と何静華³⁾の限られた女書歌によるものなので、まだ女書吟唱のルールの結論には至っておらず、ほかの伝承者の歌い方に対する分析と考察を必要としている。

本稿では、湖南省若年女書伝承者の一人胡美月⁴⁾（以下「胡」と略す）が歌った2首の女書歌のメロディを通して、いままでの考察結果を立証するとともに、引き続き歌詞の声調とそれに対応する楽音の様相を探り、女書歌吟唱の特徴とルールを考察していくことを目的とする。

2. 先行研究と課題

2.1 城関土話の声調

先行研究を示す前に、考察前提となる女書歌の歌詞の声調とその対応楽音について説明しておく。

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」を用いて歌うと、江永方言研究の第一人者黄雪貞（以下

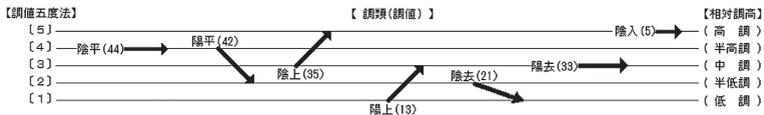
表 1

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

「黄」と略す)が指摘している(黄 2005)。筆者はこれまでの採譜と分析をすべて城関土話の声調によって行っており、本稿でもそれによって表記する。城関土話の声調は表 1⁵⁾のとおりである。

筆者は女書歌のメロディを 5 線譜で表記している。そこで、歌詞の声調の調値と、それに対応する楽音の高さを見比べ易くするために、表 1 の調値を下記の表 2⁶⁾のように矢印で表し、同様の 5 本の線上に示した。矢印の始点と終点は、各声調の始点と終点を表す。

表 2

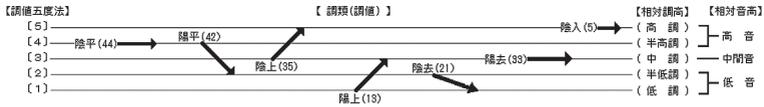


* 「相対調高」は黄 1993 による。

2.2 歌詞の声調と楽音との対応関係

ここでは、これまでの研究によって明らかになった女書歌吟唱のメロディにおける歌詞の声調と楽音との対応関係を、下記の表 3⁷⁾で示しておく。

表 3



* 「相對音高」は劉 2007 による。

2.3 これまでの研究結果

- 1) 平板声調⁸⁾の歌詞は、5 調と 44 調を楽音「レ」、33 調を楽音「ド」で歌うのが一般的である。
- 2) 曲折声調⁹⁾の歌詞は、42 調を楽音「レラ」、35 調を楽音「ドレ」、13 調を楽音「ラド」、21 調を楽音「ラ」で歌うのが一般的である。
- 3) 曲折声調の歌詞、特に 13 調は声調に対応していない楽音でのアレンジが生じやすい傾向にある。
- 4) 歌詞の声調に対応していない楽音は、声調の始点と終点、特に終点の調高を基にして行われる。
- 5) 楽音を、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の影響に基づいている傾向にある。
- 6) 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。
- 7) 楽音が対応する歌詞の後ろの歌詞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、それに近い楽音でアレンジする傾向がみられる。
- 8) 声調により楽音の高低差が大きくなる場合は滑らかに歌うために対応しない楽音でアレンジすることがある。
- 9) 同じ対応楽音が続く場合は、ほかの楽音を加えて抑揚をつけることがある。
- 10) 決った楽音の組み合わせが見られる。
- 11) 母語の方言で歌った場合は、その声調の対応楽音で歌う。
- 12) 倒字¹⁰⁾の歌い方がみられるが、その理由は不明である。

3. 対象とする作品・歌い手と譜面の見方

3.1 対象とする作品

今回、考察対象とする作品は『一冊女書筆記』（羅婉儀 2003）P.260 に掲載されている女書伝承者胡の“新起学堂好風光”（以下“新起学堂”と略す）と、胡が作った女書歌“清朝起来天明亮”（以下“清朝起来”と略す）の2首である。ただし、『一冊女書筆記』に掲載されている“新起学堂”の女書文字と本字はともに胡本人が書いたものではなく、間違った女書文字と本字が使われているので、本稿では胡が書いた女書文字と胡に確認して修正した本字を使う。歌の音声資料は羅 2003 に付録した CD を使う。“清朝起来”は胡が作った女書歌である。内容は、原生体女書博物館女書園を訪れた筆者に会ったときの嬉しい気持ちが描かれている。女書文字は胡が書いたものであり、本字は胡と黄が確認したものである。

3.2 歌い手

今回の考察対象とした歌い手胡は故女書伝承者高銀仙¹¹⁾の孫娘である。胡は子供の時から祖母たちが書いた女書文字を、流れている川のような美しい文字だと感じ、ときどき真似て書いていた。八十年代後半から九十年代にかけて、女書文化が国内外に注目され、学者やマスコミ関係者がたびたび祖母を取材に訪れ、県政府も女書文化を県のシンボルとして重要視するようになったのをきっかけに、本格的に女書を学び始めた。のちに故郷の浦尾村と嫁いだ夏湾村で“女書学習班”を作り、自ら講師を務めた。

2003年に、江永県政府が女書文化を湖南省文化遺産として申請するために、女書文字が書け、女書歌が歌える女性5名に江永県女書伝承者の称号を与えたが、胡はその一人であった。2006年から現在に至るまで、女書園の講師と解説員を務めている。2008年には湖南省女書伝承者に認定され、女書文字のデータベースを作るための研究協力者として武漢に所在する中南民族大学に招へいされたほか、台湾やマカオで開催された女書文化研究国際シンポジウムにも招へいされたことがある。

胡が習得した女書の特徴としては、まず、彼女の祖母の世代の女書伝承者の歌とは異なり、女性の悲しみや苦しみを訴える歌ではなく、明るくて楽しい歌ばかりという点である。彼女が生まれた60年代には、男女ともに学校に入り漢字が勉強できるようになり、男女平等という国の政策のもとで、女性の社会的な地位がかなり高くなった時代であった。女書の習得も女性が悲しみや苦しみを訴えるためではなく、素晴らしい民俗文化として宣伝することを目的とするようになり、本稿で取り上げる女書歌のように、女書文化を讃える内容の歌と女書研究者との交流の歌が好まれるようになった。もう一つは、自然な環境の中で女書歌を習得する条件がなくなった点である。新中国では新しい学校教育制度の実施と北京標準語の普及、さらに、古いものに対する批判や排除等により、中国古来の、吟唱を主とする学習法は捨てられ、現地の昔からの“坐歌堂”¹²⁾も行われなくなった。そのため、若年女書伝承者は、学んだ歌は歌えるが、初めて目にする歌は、昔の伝承者のように自在に歌うことができない。また女書歌の創作もできない。本稿で取り上げる胡の女書歌“清朝起来”も、筆者の懇願のもとで承諾してもらったが、実際のところは、新しい歌を作るというよりも古い女書歌の歌詞を組み直したものであり、完全な創作とは言えない。女書歌を自然に習得する条件がない環境の中で、祖母から直伝を受けて習得した女書歌のメロディは昔の女書伝承者とどう異なるか、その特徴を探ることも本稿が彼女を考察対象に取り上げた理由のひとつである。

3.3 胡の声調

女書歌は城関土話で歌う黄説に基づき、これまでの譜面に示した歌詞の声調はすべて城関土話を基準にしている。しかし、実際には、出身地が違う女書伝承者たちは所々母語の方言で歌ってしまう場合があり、方言で歌った歌詞は声調の調値が異なるので、対応楽音も異なってくるのである。すなわち女書歌のメロディは母語の影響があると考えられる。今回の対象者には母語の方言で歌った歌詞がないかを確認するために、筆者は胡に今回の考察対象の女書歌2首を読ませた。その結果、胡は城関土話の33調（陽平）を所々城関土話の44調（陰平）で発音し、城関土話の13調（陽上）をすべて城関土話の21調（陰去）で発音した。これは胡の生まれ故郷上江墟土話の影響であると思われる。胡の発音は

44 調（陰平）・42 調（陽平）・33 調（陽去）・35 調（陰上）・21 調（陰去）と 5 調（陰入）という六つの声調である。ただし、城関土話の 33 調は 44 調で発音した場合もあった。それによって対応楽音も異なってくる。これからの考察のため、城関土話と筆者が調べた胡の声調との対照関係を表 4 で示す。

表 4

	城関土話（7つの声調）	胡美月（6つの声調）
調 類	調 値	
陰平	44	44
陽平	42	42
陰上	35	35
陽上	13	21 で発音する
陰去	21	21
陽去	33	33 か 44 で発音する
陰入	5	5

3.4 譜面の見方

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、ハ調に移調して示す。女書歌三音階の高音をレ、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。上段は胡が書いた女書文字、下段は本字である。但し、本稿では日本語の漢字を借用している。
- 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。
- 7) 歌詞の本字の下の数字は、今回の考察対象箇所を示している。数

字は“新起学堂”と“清朝起来”の通し番号となっている。

4. 譜例

以下は、対象とする両作品を上下句ごとにみていく。

楽譜は、筆者が採譜したものを、吟唱に精通する音楽関係者に確認してもらったものである。

4.1 “新起学堂”（胡が祖母に教わった女書歌）

1 (上)

新 起 学 堂 好 風 光

① ② ③ ④

①の“起”は35調で、対応楽音は「レ」であるが、「レファレ」で歌っている。35調の始点は3で、終点は5まで上げる曲折声調である。「レファレ」の流れは35調と一致していることから、本稿ではこれを対応楽音範囲内とみなし、以降は考察対象としない。

②の“堂”は42調で、対応楽音は「レラ」であるが、「ドラ」で歌っている。42調は4から2へと下り調で発音する曲折声調である。「ドラ」の流れは42調と一致していることから、本稿ではこれを対応楽音範囲内とみなし、以降は考察対象としない。

③の“風”は44調で、対応楽音は「レ」であるが、「レラ」で歌っている。このような高低差の大きい楽音の組み合わせによるアレンジはこれまでの研究結果に該当はない。

④“光”は44調で、対応楽音は「レ」であるが、「ド」に下げて歌っている。ここでは対応楽音で歌えば、「レラレ」の組み合わせになり、年長女書伝承者が避けている歌い方である。研究結果8)に該当する。

1 (下)

⑤ ⑥ ⑦

⑤の“一”は5調で、対応楽音は「レ」であるが、中間音の「ドラ」に下げて歌っている。その後の21調の歌詞“対”の対応楽音である「ラ」の影響を受けた歌い方である。研究結果7)に該当する。

⑥の“対”は21調で、対応楽音は「ラ」であるが、「ラド」で歌っている。渡り音として中間音「ド」を加え、次の44調対応楽音「レ」につなげた歌い方である。研究結果7)に該当する。

⑦の“倚”は城関土話では13調であるが、胡は上江壙方言の21調で発音している。対応楽音は「ラ」となるが、胡は「ラド」で歌っている。これは⑥と同じアレンジであり、研究結果7)に該当する。

2 (上)

⑧ ⑨

⑧の“河”は42調で、対応楽音は「レラ」であるが、「レ」で歌っている。対応楽音「レラ」で歌った場合は、その後の35調の対応楽音「レ」とつなげて「レラレ」の組み合わせとなるので、この歌い方で回避ができた。研究結果8)に該当する。

⑨の“恣”は44調で、対応楽音は「レ」であるが、「レラ」で歌っている。前の楽音が「レ」、後ろの楽音が「ファ」であるにもかかわらず、低音「ラ」まで下げて歌っている。③と同様にこれまでの研究結果に該当はなし。

2 (下)

⑩

⑪

⑩の“対”は21調で、対応楽音は「ラ」であるが、高音「レ」で歌っている。“倒字”の歌い方である。また、前の歌詞の楽音「レ」を受け、さらに後ろの歌詞の楽音「ド」につなげた歌い方である。研究結果12)に該当する。

⑪の“下”は21調で発音している。対応楽音は「ラ」となるが、高い楽音の「ファド」で歌っている。“倒字”の歌い方である。このように、前の楽音の「ラ」を、高音「ファ」でつなげる“倒字”のアレンジは年長傳承者にはみられない。研究結果12)に該当する。

3 (上)

⑫

⑫の“我”を21調で発音している。対応楽音は「ラ」となるが、「ドラ」で歌っている。21調は始点2から終点1へと下り調子で発音する曲折声調であり、楽音「ドラ」も同じ下り方向なので、ここでは“倒字”とは見なさない。前後とも低音「ラ」で歌う箇所が続くため、抑揚をつけた歌い方である。研究結果9)に該当する。

3 (下)

姉 妹 結 交 要 相 陪

⑬

⑬の“交”は城関土話では33調であるが、胡は上江墟方言の44調で発音しているので、対応楽音は「レ」である。その直後の“要”も同様なので考察対象として取り上げないこととする。研究結果11)に該当する。

4 (上)

我 今 双 手 捧 書 奉

⑭ ⑮

⑭の“我”を21調で発音しているなので、対応楽音は「ラ」である。以降は考察対象としない。研究結果11)に該当する。

⑮の“書”は44調で、対応楽音は「レ」であるが、「レラ」で歌っている。直後の“奉”の始点「ラ」につなげる歌い方ではある。研究結果7)に該当する。

4 (下)

千 急 用 心 要 伴 撞

⑯

⑯の“伴”は21調で発音している。対応楽音は「ラ」となるが、上がり調子の「ラド」で歌っている。直後の42調の始点「ド」の影響を受けた歌い方である。研究結果7)に該当する。

5 (上)

33 34 35 36

玉 筆 坐 堂 花 筆 動

⑬ ⑭

⑬の“坐”は21調で発音している。対応楽音は「ラ」となるが、上がり調子の「ラド」で歌っている。⑬と同じように直後の42調の始点「ド」の影響を受けた歌い方である。研究結果7)に該当する。

⑭の“筆”は5調で、対応楽音は「レ」ではあるが、5調は城関土話で最も高い声調であり、「ファ」は女書歌吟唱で修飾音としてよく使われる楽音であることから、ここの「ファ」を対応楽音範囲内とみなすが、ただし胡はこの5調を「ファラ」で歌っており、年長伝承者が避けている歌い方である。直後の21調の始点「ラ」の影響を受けた歌い方と考えられる。研究結果7)に該当する。

5 (下)

37 38 39 40

大 愛 三 春 穿 好 衣

⑮ ⑯

⑮の“大”は44調で発音している。対応楽音は「レ」であるが、胡は低音「ラ」で歌っている。“倒字”の歌い方である。研究結果に該当なし。

⑯の“愛”は21調で、対応楽音は「ラ」であるが、胡は「ド」で歌っている。“倒字”の歌い方である。直前の楽音「ラ」を受けて、直後の楽音「レ」につなげる歌い方である。研究結果6)と7)に該当する。

⑮と⑯を、それぞれの対応楽音で歌う場合には「レラ」となるが、ここでは逆の「ラド」の組み合わせで歌っている。次に続く38小節の歌詞は44調がふたつ続き、対応楽音が「レ」であり、37小節と38

小節をつなげて歌うと「レラレ」という高低差が大きい組み合わせになる。それを避けるためとも考えられる。研究結果 8) に該当する。

6 (上)

41 42 43 44

玉 鉢 種 蘭 同 一 様

②① ②② ②③

②①の“種”は21調で、対応楽音は「ラ」であるが、「ラド」で歌っている。直後の42声調の始点「ド」の影響を受けた歌い方である。なお、始点是对应楽音で歌っているので、“倒字”の歌い方とはみなせない。また、女書歌のメロディに「ラドドラ」のような、決まった楽音の組み合わせがみられる。研究結果 7) と 10) に該当する。

②②の“一”は5調で、対応楽音は「レ」であるが、「ドラ」で下り調子で歌っている。5調は下り調の曲折声調ではないので、「ラ」まで下げて歌うことはしないが、「ドラドラ」の組み合わせで歌っているとも考えられる。研究結果の 12) に該当する。

②③の“様”は44調で、対応楽音は「レ」であるが、「ラド」で歌っている。“倒字”の歌い方である。「ドラドラ」の歌い方がみられる。研究結果 6) と 12) に該当する。

6 (下)

45 46 47 48

四 季 開 花 万 里 香

②④ ②⑤

②④の“季”は21調で発音している。対応楽音は「ラ」となるが、「ラド」で歌っている。直後の「レ」につなげる渡り音である。研究結果 7) に該当する。

②⑤の“里”は21調で発音している。対応楽音は「ラ」となるが、「ラド」で歌っている。②④と同じように、48小節の「レ」につなげた渡

り音である。研究結果7) に該当する。

7 (上)

開 開 窓 門 高 掌 鏡

②6

②6の“掌”は35調で、対応楽音は「ドレ」であるが、「レファラ」で歌っている。「レファ」は前述したように対応楽音範囲内とみなしているが、終点の「ラ」は次の21調の始点「ラ」につなげた歌い方である。研究結果7) に該当する。

7 (下)

合 手 梳 装 五 色 全

②7

②7の“五”は21調で発音している。対応楽音は「ラ」となるが、「ラド」で歌っている。直後の「レ」につなげた渡り音を加えた歌い方である。研究結果7) に該当する。

8 (上)

天 上 月 亮 透 夜 光

②8 ②9

②8の“上”は21調で発音している。対応楽音は「ラ」となるが、「レ」で歌っている。“倒字”の歌い方である。直後の“月”を上江墟方言の44調で発音しているのので、対応楽音「レ」で歌っている。もし②8の“上”を「ラ」で歌った場合、57小節から58小節のつながりは、楽音の高低差が大きい「レラレ」の組み合わせとなる。それを回避す

る歌い方である。研究結果 8) と 12) に該当する。

⑳の“光”は 44 調で、対応楽音は「レ」であるが、「ラド」で歌っている。“倒字”の歌い方である。㉑の始点は前の「ラ」を受けて平板に歌っており、上句末なので、「ド」で節回しをしている。研究結果 6) と 12) に該当する。

8 (下)

③〇 ③① ③②

③〇の“到”は 21 調で、対応楽音は「ラ」となるが、「ラド」で歌っている。㉑歌い方と同じく、渡り音として「ド」を加え、直後の歌詞の始点「ラ」につなげた歌い方である。研究結果 7) に該当する。

③①の“五”は 21 調で発音している。対応楽音は「ラ」となるが、「ラド」で歌っている。直後の「ド」につなげた歌い方であり、「ラドドラ」の組み合わせでもある。研究結果 7) と 10) に該当する。

③②の“里”は㉑と同じ歌い方である。ただし、㉑の直前の“万”は上江墟方言 44 調で発音しており、対応楽音「レ」で歌っているのに対して、③②の直前の“万”は城関土話の 33 調で発音し、対応楽音の「ド」で歌っている。研究結果 11) に該当する。

9 (上)

③③ ③④

③③の“叫”は 44 調で発音している。対応楽音は「レ」となるが、「ドレ」で歌っている。直前の 35 調の終点「レ」の影響を受けて抑揚をつけた歌い方である。研究結果 6) に該当する。

③④の“一”は 5 調で、対応楽音は「レ」であるが、「ドラ」の下り調

で歌っている。“一”の前の歌詞は44調、後ろの歌詞は35調なので、どちらも対応楽音は「レ」である。抑揚をつけた歌い方である。研究結果9)に該当する。

9 (下)

③⑤ ③⑥

③⑤の“家”は44調で、対応楽音は「レ」であるが、「ラド」で歌っている。“倒字”の歌い方である。直前の21調の「ラ」を受けて同じ楽音で歌い、さらに後ろ70小節の44調の「レ」につなげるため渡り音「ド」を用いた歌い方である。研究結果12)に該当する。

③⑥の“貴”は21調で、対応楽音は「ラ」であるが、「ラド」の上り調で歌っている。72小節の「レ」につなげた渡り音を用いた歌い方である。研究結果7)に該当する。

10 (上)

③⑦

③⑦の“得”は5調で、対応楽音は「レ」であるが、「レラ」で歌っている。これは③・⑨と相似する歌い方である。直後に44調や5調の歌詞がきているにもかかわらず、「レラ」の下り調で歌っている。これまでの研究結果に該当はない。

10 (下)

留 得 姑 娘 坐 京 城

③⑧ ③⑨

③⑧の“得”は5調で、対応楽音は「レ」であるが、「ドラ」で歌っている。77小節も「ドラドラ」の楽音の組み合わせで歌っている。研究結果の10)に該当する。

③⑨の“坐”は21調で発音している。対応楽音は「ラ」であるが、「ラド」の上り調で歌っている。後ろの「レ」につなげるため、渡り音を加えた歌い方である。研究結果の7)に該当する。

4.2 “清朝起来” (胡が創作した女書歌)

1 (上)

清 朝 起 来 天 明 亮

④⑩ ④⑪

④⑩の“清”は44調で、対応楽音は「レ」であるが、「レド」で歌っている。抑揚をつけた歌い方である。研究結果9)に該当する。

④⑪の“亮”は33調で発音している。対応楽音は「ド」であるが、「ラド」で歌っている。前の歌詞の終点「ラ」と同じ楽音で歌い、上句末の節回しルールに従って「ド」で歌っている。研究結果6)に該当する。

1 (下)

鳥 児 鳴 叫 好 風 光

④② ④③

④②の“叫”は21調で、対応楽音は「ラ」となるが、「ドラド」で歌っている。始点は「ド」から「ラ」に抑揚をつけて歌い、終点の「ド」はその直後の「レ」につなげる渡り音である。研究結果7)に該当する。

④③の“風”は44調で、対応楽音は「レ」であるが、「レド」で歌っている。その直後の歌詞“光”も44調であり、抑揚をつけた歌い方である。研究結果9)に該当する。

2 (上)

脚 跨 出 門 行 一 程

④④

④④の“行”は42調で、対応楽音は「レラ」であるが、「ラド」で歌っている。“倒字”の歌い方である。ここでは対応楽音「レラ」で歌った場合、直後の5調の対応楽音「レ」とは高低差が大きい「レラレ」の組み合わせとなる。④④の倒字の歌い方でそれを避けられる。研究結果8)と12)に該当する。

2 (下)

路 上 遇 着 好 事 情

④⑤ ④⑥ ④⑦

④⑤の“路”は城関土話の33調で発音している。対応楽音は「ド」であるが、「ラ」に下げて歌っている。研究結果に該当なし。

④⑥の“上”は④⑤と同じく城関土話の33調で発音しているが、「ドラ」で歌っている。抑揚をつけた歌い方である。研究結果7)に該当する。

④⑦の“遇”を後ろの“着”とともに上江墟方言の44調で発音しており、対応楽音は「レ」であるが、「レド」で歌っている。直後は同じ44調の歌詞なので、抑揚をつけた歌い方である。研究結果7)に該当する。

10小節と11小節の④⑤～④⑦をそれぞれの対応楽音で歌うと10小節は「ドド」、11小節は「レレ」という平板調子となる。ここでは10小節を「ラドラ」、11小節を「レドレ」と抑揚をつけた歌い方とも考えられる。研究結果9)に該当する。

3 (上)

心 中 敏 喜 行 得 快

④⑧ ④⑨

④⑧の“喜”は35調で、対応楽音は「ドレ」であるが、下り調の「ドラ」で歌っている。“倒字”の歌い方である。研究結果12)に該当する。

④⑨の“行”は42調で、対応楽音は「レラ」であるが、上り調の「ラド」で歌っている。“倒字”の歌い方である。14小節と15小節の歌い方の理由は不明である。研究結果12)に該当する。

3 (下)

来 到 園 中 知 分 明

⑤⑩ ⑤⑪

⑤⑩の“園”は42調で、対応楽音は「レラ」であるが、「ドラド」で歌っている。前の「ドラ」は42調の始点から終点へ方向と一致するので対応楽音範囲内と見なすが、終点の「ド」は後ろの「レ」につなげる渡り音である。研究結果7)に該当する。

⑤⑪の“知”は44調で、対応楽音は「レ」であるが、「レド」で歌っている。直後の歌詞も44調なので、抑揚をつけた歌い方である。研究結果9)に該当する。

4 (上)

遠 路 先 生 興 来 到

⑤⑫ ⑤⑬

⑤⑫の“遠”は21調で、対応楽音は「ラ」であるが、「ラド」の昇り調で歌っている。後ろの「レ」につなげる渡り音である。研究結果7)に該当する。

⑤⑬の“先”は44調で、対応楽音は「レ」であるが、「レド」で歌っている。⑤⑩と同じく抑揚をつけた歌い方である。研究結果9)に該当する。

4 (下)

研 究 女 書 伝 世 間

⑤④ ⑤⑤ ⑤⑥

⑤④の“女”は21調で、対応楽音は「ラ」であるが、「ラド」で歌っている。後ろの「ド」につなげる渡り音である。研究結果7)に該当する。

⑤⑤の“書”は44調で、対応楽音は「レ」であるが、「ドラ」で歌っている。23小節の⑤④と⑤⑤の歌い方は「ラドドラ」の組み合わせである。研究結果10)に該当する。

⑤⑥の“世”は21調で、対応楽音は「ラ」であるが、「ラド」で歌っている。後ろの「レ」につなげる渡り音である。研究結果7)に該当する。

5. 全体における考察

今回考察対象とする歌詞は全部で196語である。本稿で考察対象として取り上げた対応楽音で歌われていないところは56箇所である。そのうち、対応楽音範囲内と思われる3箇所と歌い手胡の方言の声調に対応している楽音2箇所を除いて51箇所となり、全体の26%を占めている。すなわち74%はこれまでの研究で明らかにした対応楽音で歌っている。

対応していない楽音で歌った51箇所のうち、46箇所はこれまでの研究結果と一致している。その考察対象をタイプ別に、下の表5～表7で示しておく。

5.1 直前の歌詞の楽音の影響を受けた場合

表 5

考察番号	声調	対応楽音	前の楽音	考察対象楽音
④	44	レ	ラ	ド
⑫	13 → 21	ラ	ラ	ドラ
⑳	21	ラ	ラ	ド
㉓	44	レ	ラ	ラド
㉘	13 → 21	ラ	レ	レ
㉙	44	レ	ラ	ラド
㉛	33 → 44	レ	レ	ドレ
㉜	5	レ	レ	ドラ
㉝	44	レ	ラ	ラド
㉟	33	ド	ラ	ラド
㊿	42	レラ	ラ	ラド
㊿	44	レ	ド	ドラ

*声調の欄の 13 → 21 は、城関土話の 13 調を上江墟方言の 21 調で、33 → 44 は、城関土話の 33 調を上江墟方言の 44 調で発音したことを表す。

表 5 からわかるように、対応楽音と前の楽音とはいわゆる高低差が高い「レラ」か「ラレ」がほとんどである。この場合は、高低差を小さくするために中間音の「ド」でつなげるか、前の楽音と同じ楽音でアレンジしている。本稿の「これまでの研究結果」の 6) で述べたアレンジ法である。

5.2 後ろの歌詞の影響を受けた場合

これまでの研究結果では、その対応楽音が後ろの歌詞の声調に影響を受けている場合は、以下の 3 つのアレンジがみられた。

1. 「渡り音」として中間音の「ド」を加えて「ラドレ」「ドラドレ」のように滑らかにつなげる。
2. 「ラドド」「ドララ」のように後ろの楽音の始点と同じ楽音でつなげる。
3. 「レレ」を「レドレ」、「レド」を「レラド」とし、抑揚を付ける。

表 6 からみとれるように、これまでの研究結果にはなかったアレ

表 6

考察番号	声調	対応楽音	考察対象楽音	後の楽音
⑤	5	レ	ドラ	ラ
⑥	21	ラ	ラド	レ
⑦	13→21	ラ	ラド	レ
⑩	21	ラ	レ	ド
⑫	13→21	ラ	ドラ	ラ
⑮	44	レ	レラ	ラ
⑯	13→21	ラ	ラド	ド
⑰	13→21	ラ	ラド	ド
⑱	5	レ(ファ)	ファラ	ラ
⑳	21	ラ	ド	レ
㉑	21	ラ	ラド	ド
㉒	21	ラ	ラド	レ
㉓	13→21	ラ	ラド	レ
㉔	35	ドレ	レファラ	ラ
㉕	13→21	ラ	ラド	レ
㉖	13→21	ラ	レ	レ
㉗	21	ラ	ラド	ラ
㉘	13→21	ラ	ラド	ド
㉙	13→21	ラ	ラド	レ
㉚	5	レ	ドラ	レ
㉛	44	レ	ラド	レ
㉜	21	ラ	ラド	レ
㉝	13→21	ラ	ラド	レ
㉞	44	レ	レド	レ
㉟	21	ラ	ドラド	レ
㊱	44	レ	レド	レ
㊲	42	レラ	ラド	レ
㊳	33	ド	ドラ	レ
㊴	33→44	レ	レド	レ
㊵	42	レラ	ドラド	レ
㊶	44	レ	レド	レ
㊷	21	ラ	ラド	レ
㊸	44	レ	レド	レ
㊹	21	ラ	ラド	ド
㊺	44	レ	ドラ	ド
㊻	21	ラ	ラド	レ

*本稿では⑱5調をファで歌うのを対応楽音範囲内とみなしている。

ンジがあった。それは、高低差の大きい組み合わせで歌うアレンジである。①では、これまでの考察結果によれば「ラドレ」で歌うのは一般的

であった。しかし、胡は「ファドレ」で歌っている。また、⑮では一般的なアレンジ「レドラ」にせず、「レララ」で高低差が大きい組み合わせで歌っている。⑳と㉑ではさらに高低差の大きい「ファララ」と「レファララ」でアレンジしている。これらの歌い方は年長伝承者の歌ではみられない。

5.3 倒字の歌い方でのアレンジ

表 7

考察番号	声調	対応楽音	前の楽音	考察対象楽音	後の楽音
⑩	21	ラ	レ	レ	ド
⑪	13→21	ラ	ラ	ファド	レ
⑲	33→44	レ	無し	ラ	ド
⑳	21	ラ	ラ	ド	レ
㉓	44	レ	ラ	ラド	無し
㉘	13→21	ラ	レ	レ	レ
㉙	44	レ	ラ	ラド	無し
㉚	44	レ	ラ	ラド	レ
㉜	42	レラ	ラ	ラド	レ
㉞	35	ドレ	レ	ドラ	ラ
㉟	42	レラ	ラ	ラド	レ

考察の中でも見られたように、女書伝承者は高低差が大きい楽音の組み合わせを避けるために、ときには“倒字”の歌い方でアレンジしている。胡も2首の歌の中で、倒字でアレンジした箇所が表7の示した通り11あった。そのうち、㉓～㉟は年長伝承者と同様、前の楽音と同じ楽音か近い楽音で受けて対応しない楽音で歌ったものもあれば、後ろに滑らかにつなげるため対応しない楽音でアレンジしたものもあった。しかし、その他の4箇所のアレンジ意図は読み取りかねる。⑩は対応楽音で歌えば「レラド」であり、女書歌にある組み合わせであるが、胡はあえて「レレド」の倒字の歌い方でアレンジをしており、⑪は対応楽音で歌えば「ララレ」であるが、胡は「ラファレ」とさらに高低差を大きくした倒字でアレンジしている。また⑲と㉑はアレンジする必要はなく、対応楽音の「ドラ」で歌うと思われる箇所を、胡は「ラド」で歌っている。このようにアレンジの必要がない箇所を“倒字”の歌い方でアレンジすることはこれまでの考察には見られなかった。

6. 結論

今回の考察を通して、以下のことが明らかになった。

- (1) 胡の女書歌のメロディの7割以上は歌詞の声調に対応する楽音で歌っている。
- (2) 対応楽音で歌っていない箇所のアレンジの9割はこれまでの研究結果と一致している。
- (3) 高低差が大きい楽音の組み合わせでアレンジする箇所がある。
- (4) アレンジする必要がないと思われるところを対応楽音のルールに従わないアレンジをすることがある。
- (5) 胡の自作の歌には「レドレ」という抑揚を図るアレンジと「ラドレ」という“倒字”のアレンジが見られ、決まった楽音の組み合わせで歌う印象を受ける。

以上は本稿の考察対象に見られた女書歌吟唱の特徴とも言えよう。

胡本人の話によれば、『一冊女書筆記』に収録された“新起学堂”を歌ったころは、女書文字の勉強に夢中だったが、吟唱はルールなどまったくわからず、祖母の歌い方をまねて歌っただけで、あまりうまく歌えなかったというのであったが、対応楽音で歌っていない箇所の9割はこれまでの考察結果と一致していることから、胡の“新起学堂”のアレンジは、胡によるものではなく、彼女の祖母のアレンジだと推測できる。ただし、考察対象の中では、年長伝承者が避けている高低差が大きいアレンジが7箇所¹³⁾あり、全歌詞の3%占めており、これは胡自身によるアレンジであろう。これまでの研究結果とは一致しないアレンジになった理由は、吟唱の環境がない中で抑揚が大きい現代の歌曲の感覚で女書歌のメロディを学んだことや、覚えたほかの箇所の歌い方で間に合わせたことなどが考えられる。

一方“清朝起来”の56個の歌詞のうち、対応楽音で歌っていないのは16箇所ある。タイプ別で見ると、抑揚をつけるためと思われる「レドレ」のアレンジの5箇所¹⁴⁾はすべて44調の歌詞が続いている箇所であり、前の歌詞の影響を受けてアレンジした「ラド」か「ラドレ」は7箇所¹⁵⁾あった。

“清朝起来”は胡が即興で作った歌なので、モデルとなる歌い方はな

い。そのうえ、何艶新のように女書歌を自然に歌える環境におらず、祖母からは個々の歌を教わったが、吟唱のルールを教わったのではないため、また、自在に歌えるところまでは習得できていないと考えられる。“清朝起来”の歌を作るときには、何艶新のように吟唱の抑揚をつけるため、声調の組み合わせを考えて、歌いながら歌詞を組み立てていく方法ではなく、始めに歌詞を黙って書きあげたのち、歌っていた。このことから、女書歌を作る際には、綺麗な歌詞を綴るよりも、抑揚のバランスがよく歌いやすい声調の組み合わせが大切であることを、胡は意識してはいなかった可能性が大きい。そのため、創作した“清朝起来”を歌うときには、昔の女書歌を引用した箇所は歌えるが、そうでない箇所は、歌詞の声調に対応する楽音よりも女書歌によく使われるメロディのパターンで歌ってしまったと考えられる。これは胡の即興作品“清朝起来”に倒字の歌い方が比較的多い理由の一つとも考えられる。

以上の考察の結果をふまえて、今後は引き続き女書歌の吟唱のルールを研究していく。

注

- 1) 中国語漢字の声調の二分類である。平声（へいせい）は、現代語では1声を指す。仄声（そくせい）は2声・3声と4声を指す。江永県の城関土話では、陰平（44）と陽平（42）は平声、陰上（35）・陽上（13）・陰去（21）・陽去（33）と陰入（5）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を指す。
- 2) 1940年生まれ、湖南省江永県上江墟鎮河淵村出身。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ていた女書を蘇らせた。多数の女書歌を創作しており、歌い方も昔の女書伝承者の歌に最も近い。
- 3) 1940年生まれ、湖南省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、女文字の習得は90年代末女書伝承者や女書研究者または資料によって学んだ。女書歌を創作することもできる。
- 4) 1963年生まれ、湖南省江永県上江墟鎮浦尾村出身。小さい頃に祖母が書いた女書文字に興味はあり少し教わったが、本格的に学んだのは1983年学者やマスコミ関係者が祖母を取材した以降だった。祖母から習った女書歌を書いたり歌ったりするが、創作は少ない。
- 5) 劉 2014 で示したものである。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や各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。「相対調高」は黄1993によるものである。

- 6) 劉2014で示すものである。
- 7) 劉2014で示すものである。表の中の「相対音高」は女書歌の三つの音階を指す。
- 8) 始点と終点は音高が同じ声調を指す。
- 9) 始点と終点は音高が異なる声調を指す。
- 10) 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。
- 11) 1902生まれ、1990年逝去。享年88歳。湖南省江永県上江墟鎮小普美村出身。女書の先生を務めた。7人の結拜姉妹がいた。
- 12) 江永県一帯の女性が結婚する三日前から、村の女性たちは寺や花嫁の家の居間などに集まり、花嫁を送りだすために三日三晩歌い続ける行事を指す。
- 13) ③・⑨・⑮・⑳・㉔・㉗・㉚を参照。
- 14) ④⑩・④③・④⑦・⑤①・⑤③を参照。
- 15) ④①・④②・④④・④⑨・⑤⑩・⑤④・⑤⑥を参照。

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.81～60
- 3) 羅婉儀 (2003) 『一冊女書筆記』新婦女協進会
- 4) 黄雪貞 (2005) 「女書唱詞的音変」『女書の歴史と現状』遠藤織江・黄雪貞主編 中国社会科学出版社 P.24～31
- 5) 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.67～55
- 6) 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.160～140
- 7) 廖寧傑 (2007) 「女書民歌の音楽特点」『芸術研究』2007 (8)
- 8) 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.166～146
- 9) 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——」『世界をつなぐことば』遠藤織枝・小林美恵子・桜

井隆編著 三元社 P.589～614

- 10) 徐健順 (2010) 「吟誦的規則初探」『中華吟誦學會 內部通訊』(第1期)
徐健順主編 P.67～78
- 11) 樋口勇夫 (2010) 「J-POP 廣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) PP.17～40
- 12) 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
- 13) 秦徳祥 (2010) 『“絶学”探微——吟唱文集』上海三聯書店
- 14) 樋口勇夫 (2011) 「J-POP 廣東語カバー曲における声調の楽音への影響
(2)」『名古屋学院大学論集(言語・文化篇)』(第23巻第1号) PP.33～
62
- 15) 樋口勇夫 (2013a) 「J-POP 廣東語カバー曲における声調の楽音への影響
(3)」『名古屋学院大学論集(言語・文化篇)』(第24巻第2号) PP.83～
125
- 16) 樋口勇夫 (2013b) 「J-POP 廣東語カバー曲における声調の楽音への影響
(4)」『名古屋学院大学論集(言語・文化篇)』(第25巻第1号) PP.13～
58
- 17) 劉穎 (2014) 「女書歌の歌詞の声調に対応しない楽音について」『成城文藝』
(第226号) P.104～82
- 18) 樋口勇夫 (2014) 「J-POP 廣東語カバー曲における声調の楽音への影響
(5)」『名古屋学院大学論集(言語・文化篇)』(第26巻第1号) PP.21～
57