

中国国家級女書伝承者何静華とその吟唱特徴

劉 穎

1. はじめに

中国政府は、伝統文化と古典籍の保護、伝承、さらに発展を呼びかけ、その一連の活動が、中国文化部の指導のもとで、くり広げられた。2003年10月に文化部は、貴州で中国民族民間文化保護プロジェクト活動会議を開き、第一回目の国家級試験的項目10項を発表した。2004年に、中国は、ユネスコが採択した「無形文化遺産保護条約」に加盟し、全国規模の無形文化遺産調査プロジェクトを立ち上げ、その後の3年間で、無形文化遺産の分布、保存状況に関しての全面的な把握を行った。そして2006年12月1日から中国文化部が採択した《国家级非物质文化遗产保护与管理暂行办法》¹⁾が施行されることとなった。各省・自治区・直轄市は、合わせて1315項目の無形文化遺産を国家に推薦し、そのうち519項目が第1回目の国家級遺産に登録され、江永県女書民俗文化はその中の1つに選ばれた。2012年に、当時湖南省級女書文化伝承者の何静華（1940年生）が女書文化の宣伝と女書の伝承における貢献が大ききことにより、国家級女書伝承者として認定された。

本論では、まず何静華の女書伝承者としての位置づけと女書研究にとっての重要性を確認し、何静華自作の女書歌のメロディとリズムを分析するとともに、これまで考察してきたその他の女書伝承者におけるメロディとリズムの比較を通じて、何静華の吟唱の特徴を探ることを研究目的とする。さらに、いままでの研究にみられた女書吟唱のルールの検証、再確認を行なうものとする。

2. 女書伝承者の称号と何静華の位置づけ

何静華は、江永県にいた6名の女書伝承者のうち、初めて国家級に認定された女書伝承者である。その理由は、何静華が教えてきた女書学習

生徒数の多さによるものだったと言われている。何静華は県政府主催の女書教室のみでなく、自宅では“静華女書院”と名付けた教室も開き、現地の小中学校の生徒や教員、村や町の数多くの女性に女書歌の吟唱や女書文字の読み書きなどを教えてきた。また、高齢にもかかわらず、学者の現地調査やマスコミのインタビューなどの要請を拒むことなく、政府関係の女書文化宣伝イベントにも参加するなど、中国各地をはじめ海外に向けた女書文化を紹介する活動にも協力している。現地政府は、こうした何静華の女書伝承に対する業績を高く評価し、国家級伝承者の候補者として推薦した。

女書文化が世に知られるようになったのは、80年代頃である。当時、「女書伝承者」という称号はなかった。現地の女書文字や歌に精通している女性の大半が、60代以上だったため、“女書老人”（女書の長老）と呼ばれていた。また、女書研究の先駆者の一人である宮哲兵²⁾は、1995年に出版した《女性文字与女性社会》の中で“女書女傑”という称賛の呼び方も使っている。

女書文化は、1991年に江永県で開かれた初めての「全国女書学術考察シンポジウム」を皮切りに、国内外の学者の注目を集め、さらに、マスコミの報道により、ますます世の中に広く知られるようになった。現地で有名な女書老人は、高銀仙（1902～1990）、義年華（1907～1991）、胡慈珠（1907～1977）、唐宝珍（1910～1999）と陽煥宜（1909～2004）の5名であった。しかし、1999年までに、陽煥宜を除く4名が相次いでこの世を去り、残された陽煥宜も90歳の高齢で、女書文化は消滅寸前の状態になっていた。

女書文化の存続危機を目の当たりにした現地政府は、地域文化として女書を重要視するようになり、女書文化の宣伝と保護に力を入れ始めた。2003年に、県政府は“江永県女書文化研究管理中心”という部門を設置し、学者やマスコミ関係者との連携を図る一方、現地の若い女性が女書にもっと興味を持つよう、女書検定を主催した。そして陽煥宜に加え、女書文字の読み書きと女書歌の吟唱ができる女性、何艶新（1940年生）、何静華（1940年生）、周恵娟（1946年生）、胡美月（1963年生）の計5名を“女書伝人（女書伝承者）”に認定した。その後、蒲麗娟（1966年生）、義運娟（1968年生）と胡欣（1988年生）も認定している。

さらに、県政府は、結交姉妹³⁾と賀三朝⁴⁾の経験がある女書老人陽煥

宜を「自然伝承者」、その他の伝承者を、「女書文化伝承者」に分けた。しかし、研究者の間では、女書文化に触れるチャンスがあり、女書を祖母に教わった経験のある何艶新までを自然女書伝承者とし、90年代以降に女書文字を習った何静華や周恵娟、それに中華人民共和国成立後に生まれた若年伝承者とは一線が引かれている。また、ここ数年張芸謀映画監督が作った昔の少数民族の生活を題材にした映画をきっかけに、生まれたときの文化事象がそのまま変化していない状態を「原生态」と呼ぶようになるにつれて、江永県でも「自然女書伝承者」を「原生态女書伝承者」と言うようになった。なお、本論は以下「原生态伝承者」と示す。現在の伝承者の区分けは陽煥宜を最後の原生态伝承者、何艶新と何静華を準原生态伝承者、その他の伝承者を文化伝承者とするのが主流である。しかし、一部の研究者は、女書老人であった祖母の直伝という理由で、何艶新だけでなく、胡美月も原生态伝承者だと主張している。

「伝承者」という概念に対しても県政府と研究者の間では理解の相違点がある。政府は、女書文化を継承していくための活動に力を入れている点において、女書文化の宣伝活動への参加度と、後継を育成する功績をより重視する傾向にある。しかし、研究者は、伝承者が女書を学習した時期や習得方法に着目し、より自然な形で女書を継承している伝承者を重視している。そのため、研究者の多くは、何艶新に目を向けている。これまでの女書研究成果からも何艶新の高い注目度がうかがえる。元文教大学教授遠藤織枝は『中国女文字研究』（2002）の最後に「何艶新文字リスト」を作成し、何艶新の女書文字 465 字を、それぞれ筆画と発音の順に整理した。中国北京にある清華大学教授趙麗明の《中國女書合集第五卷》（2005）は何艶新の巻となっている。また、90年代の後半から日本や台湾で開かれていた女書国際シンポジウムは何艶新が最後の伝承者として招待された。さらには、2015年度の「亞洲研究学会記録映画展」に入選したドキュメンタリー映画“女書・回生”⁵⁾（劉斐玫等作成 2012）は、何艶新が主役になっている。四十年の空白があっただにもかかわらず、少女時代に学んだ女書を思い出し、半年も経たないうちに 400 字の女書文字が書けるようになり、そのうえに訪問者の前で即興による女書歌の創作ができたことはほかの伝承者の及ばないところであるといえる。

研究者に注目されたもう一人の伝承者は胡美月である。胡美月は、女

書老人である祖母高銀仙から直接女書を学んでいるため、その習得過程を自然な形による伝承として、原生态女書伝承者とする見方もある。胡美月は、2010年に中国湖北省武漢市にある中南民族大学に迎えられ、女書データベースの作成に協力をしている。2012年には、何艶新とともに原生态女書伝承者として台湾女書国際シンポジウムに招待された。しかし、彼女は何艶新のように未習女書歌をその場で吟唱することや、即興で女書歌を創作することはあまりできないという。

何艶新と胡美月に比べ、何静華に対する研究者の注目度は低い。女文字の伝わらない村の出身であることと、身近に女書の先生や女書に精通した女性親族がなく、本格的に学んだのは1997年以降だったためである。そして、何静華の女書文字の習得方法が、手に入った女書文字を自分でなぞって書くなど、女書文字の資料を見ての独学であったことから、自然に女書を習得したとみなさない考えもある。何静華の女書文字の習得について、『中国女文字研究』（遠藤織枝 2002）で「何静華は、自分の趣味として、文字の形を見てなぞりながら、自分で覚えた」（P.92）さらに「何静華は習い方も人工的すぎ、字形も格好よくすることを意識しすぎて、本来の女文字の風格はなくなってしまっている」（P.95）と述べている。しかし、女書伝承者を評価する時には、女書文字だけでなく、その音声表現にも目を向ける必要がある。女書歌は、女性たちが歌いながら創作吟味し、歌って相手に手渡し、歌うことによって受け継がれてきたのである。その点において、何静華の吟唱の特徴は大変注目すべきであると筆者は考えている。

筆者が女書歌の音声表現に着目し始めたのは2001年以降である。主には何艶新のメロディとリズムを研究対象としてきたが、その比較対象として、何静華のメロディとリズムも考察している。何静華が女書を習得した時期は、何艶新より遅れてはいるが、女書歌のメロディを覚えた時期が、何艶新と同時代であろうという理由による。

『中国女文字研究』（遠藤織枝 2002 P.89）に、女書文化が盛んな時期に、女書歌の吟唱ができる叔母から女書歌の歌い方を直接学んだとの何静華の陳述があり、筆者も、その後何静華へのインタビューによって、以下のとおり再確認した。

「叔母は簫蒲鎮層山村出身であるが、嫁ぎ先の葛覃村で女書歌を歌い、胡慈珠や高銀仙とも親交が深かった。叔母には子供がいなかったため、

小さいころ、叔母の家へよく遊びに行き、数カ月住みついて、帰宅しないこともたびたびあった。叔母から、女工（針仕事）と女性の歌をたくさん教わり、歌堂の時には、大人についてよく歌い、また、叔母ととても仲がよい三人の女友達とも女書歌を歌った。」

上述した内容からも、何静華の女書歌の音声表現は、原生态または原生态に近い歌い方である可能性があるのではないかと筆者は考えている。

現在、女書の文字に関する資料に対して、女書歌の音声資料は極めて少ない。特に、原生态伝承者の音声資料は入手が困難な状況にある。このような中、何静華の女書歌の音声資料は何艶新の資料と同様にたいへん貴重であり、これまで考察した女書歌の吟唱に共通する特徴やルールを再確認するうえにおいても参考価値が高いものであるといえる。

また、国家級伝承者である何静華は今、最も多くの教え子を指導し、今後の女書文化の保護と伝承にも、大きな影響をもたらすものと思われる。そのためにも、何静華の女書歌のメロディとリズムの特徴を明らかにすることに重要な意義があると考えている。

3. 先行研究

女書歌は、紙や小冊子、扇子またはハンカチなどに女書文字で綴られる。歌を綴る際には、押韻を気にしないものの、声を出して歌詞の抑揚を確かめながら作っていく。綴った女書歌の小冊子などを相手に贈るときにも、必ず吟唱し相手にその歌を聴かせてから手渡す。このように女性たちは女書を歌って交流し、歌うことによって女書を受け継いできた。筆者は2001年から入手した女書歌の音声を探譜し分析を重ね、今日までの十数年の調査と研究を通じて、女書歌の音声表現形式を確認し、さらにそのルールと特徴について徐々に明らかにしてきた。

まず、本稿の考察の前にこれまでの研究結果を以下に示しておく。

3.1 女書歌メロディにおけるルールと特徴

3.1.1 歌詞の声調と対応楽音

女書の吟唱には、江永県の城関地区の方言である“城関土話”が用いられる。（黄雪貞 2005）

歌い手は女書歌の歌詞を相対音高の低音（ラ）・中間音（ド）・高音（レ）の3種類の楽音で歌い⁶⁾、それぞれの楽音は歌詞の声調の高さに対応していることを明らかにした（劉 2007、2010、2014）。また、調値の高い声調（5 調と 35 調）の歌詞では「ファ」が用いられているが、これまでは対応楽音ではなく、装飾音として考察している。

城関土話の声調と女書歌のメロディの楽音との対応関係について表 1 で示す。

「調値」欄の数字は Chao (1930) による調値の表示システムで、左の数字は声調の始点の高さ、右の数字は声調の終点の高さを示す。「対応楽音の相対音高と音の流れの方向」欄では、声調の始点に対応する相対楽音と終点に対応する相対楽音を示し、括弧内は対応楽音の階名、矢印は音の流れの方向を表す。

表 1

調 類	調 値	調値の型	対応楽音の相対音高と音の流れの方向	
陰平	┘ 44	高平	高音（レ）から高音（レ）	
陽平	┘ 42	高降	高音（レ）から低音（ラ）	
陰上	┘ 35	高昇	中間音（ド）から高音（レ）	
陽上	┘ 13	低昇	低音（ラ）から中間音（ド）	
陰去	┘ 21	低降	低音（ラ）から低音（ラ）	
陽去	┘ 33	中平	中間音（ド）から中間音（ド）	
陰入	┘ 5	高短	高音（レ）	

3.1.2 出身地の方言の影響

筆者は今までの採譜と分析から、歌い手が出身地の方言を用いて歌う箇所があることを確認している。城関土話と上江墟土話の声調の調値と

の対照を表2に示す。

表2

	城関土話	上江墟土話
調類	調値	
陰平	44	44
陽平	42	42
陰上	35	35
陽上	13	13・21・35
陰去	21	21
陽去	33	33・44
陰入	5	5

表2で示すように、女書文化中心地の上江墟では、城関土話の13調（陽上）を、13調以外の21調（陰去）と35調（陰上）、城関土話の33調（陽去）を44調（陰平）で発音することもある。このことは、上江墟出身の陽煥宜、何艷新と胡美月の女書歌のメロディで確認している（劉2010・2014・2015）。ただし、それには個人差があり、ルールがあるか否かはこれまでの考察からは結論を得ていない。

3.1.3 句末の声調と節回し

上句末の歌詞については、全ての声調の歌詞で歌われる。どの声調であっても、節回しの最終の音は中間音「ド」で締め括っている。下句末の歌詞には、44調（陰平）か42調（陽平）の文字が用いられ、44調の歌詞は高音「レ」、42調の歌詞は低音「ラ」で節回しをして締めくくることを明らかにしている。

3.1.4 声調に対応していない楽音でのアレンジ

筆者は、2010年までの採譜の分析と考察を通じて、歌詞の声調に対応しない楽音で歌う箇所があることも確認している。特に、33調と13調の中間音を含む声調に比較的多くみられることを指摘した。しかし、歌詞の声調と楽音を個々に取り上げたもので、前後の歌詞の声調との関連や、句ごとのメロディの流れを考慮したものではなく、歌手の「恣意性」によるものとの解釈に留まり、それ以上の考察は行っていなかつ

た。その後、研究を進める中で、声調に対応しない楽音で歌われる箇所について、再度検討の余地があると思ひ至り、2014年から2015年にかけて、何艶新、胡美月、陽煥宜のメロディの分析と考察を通して再確認し、以下の特徴を見出している。

前後の歌詞の声調の影響により、その声調の高低に沿ったアレンジをする傾向にある。アレンジは、歌詞の声調の始点と終点の調高に基づき、特に終点の調高に基づく。これまで下記のようなアレンジがみられた。

- ・前後の歌詞の声調に合わせて、始点や終点の楽音を高く、あるいは低くして、メロディを滑らかに繋げる、または抑揚をつける。
- ・前後の歌詞の声調に合わせて、滑らかに繋ぐ音や抑揚をつける音を加える。
- ・前後の歌詞の楽音に合わせて、始点か終点のみで音を繋げる。(音を省略して繋げる)
- ・同じ声調の歌詞が2字以上続き、高低差が少ない箇所は声調に対応しない楽音で抑揚をつける。(劉 2014・2015)

さらに、これまでに考察した女書歌のメロディに、吟唱のルールから外れる“倒字”と思われるアレンジもあることを指摘している。譜例が少ないため、結論までには至っていない。

3.2 歌詞の振り分けとリズム

女書歌はおおむね七言句である。劉 2001 で初めてリズムを考察した。そして、女書歌の基本的なリズムは図1で示すように4分の3拍子であると仮説を立てた。また、文字足らずと文字余りの非定形詩句がある場合には、恣意的にリズムを変えることがあることも指摘した。

下図の「●」は歌詞、「○」は節回しまたは休止を表す。

図1



劉 2010 では、それまでの採譜と何艶新の女書歌のリズムを再考察した。その結果、図2のように、女書歌の各句の歌詞を、2字・2字・3字に振り分け、「3拍・3拍・4拍」で歌うのが基本的であるとわかった。

図 2



その後、劉 2015 では、原生態伝承者陽煥宜のリズムを考察し、原生態伝承者と準原生態伝承者のリズムの取り方は、図 2 で表した「3・3・4」拍であるが、図 1 のようにリズムを 3 拍子で揃えた歌い方は、若年伝承者に多くみられることを示した。原生態伝承者と準原生態伝承者にみられる「3・3・4」拍が、伝統女書歌のリズムではないかとの考えも提示した。

3.3 女書伝承者に見られた個別のアレンジ

3.3.1 原生態伝承者——陽煥宜

以下に、原生態伝承者、準原生態伝承者、文化伝承者の順で、個別に見られたアレンジの特徴を示していく。

- A 対応楽音で歌えば滑らかで抑揚がある箇所を、対応しない楽音によって抑揚をつけず平板に歌っている。
- B 句末の節回しの最後を低音「ラ」で歌っている。(12 句中 9 句)
上記 2 つのアレンジは、高齢で息が長く続かないことによるものと考えられる。
- C パターンで歌っていると思われる箇所がある。
 - ・各下句の第 1 小節休符前の楽音をどの声調であっても「ド」で歌っている。
 - ・アレンジが必要ないと思われる箇所を決まった楽音の組み合わせによってアレンジしている。

3.3.2 準原生態伝承者——何艶新

- A' ほぼすべての下句の第 1 小節の 3 拍目に休止を取る。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。
- B' 「レラレ」や「ラレラ」のような高低差の組み合わせは避ける傾向がある。とりわけ“倒字”の箇所にその歌い方でアレンジする傾向がみられた。
- C' “倒字”を含めた数箇所のアレンジはめでたい句であった。女書

歌は内容によって対応しない楽音でアレンジすることもあるのではないかと考えられている。

3.3.3 文化伝承者——胡美月

- A” 高低差が大きくない声調の組み合わせの歌詞を高低差が大きい楽音の組み合わせや“倒字”でアレンジしている。
- B” アレンジの必要がないと思われる箇所を対応楽音のルールに則っていない歌い方でアレンジしている。
- C” 自作の歌には、対応楽音で歌わず決まった楽音の組み合わせでアレンジしている箇所がみられた。

4. 何静華のメロディとリズムに対する考察

今回は、何静華が歌う自作作品と、何静華が歌う他の伝承者の作品を考察の対象とする。

考察対象作品を以下に示す。

- ①何静華の自叙伝〈何氏修書訴可憐〉(羅婉儀 2003《一冊女書筆記》P.264～267。以下は〈修書〉と略す) 譜例は筆者が付録 CD の音声データを採譜したもの。
- ②何艷新の自叙伝〈何艷新自述可憐(扇書)〉(趙麗明 2005《中國女書合集 第五卷》P.3687。以下は〈扇書〉と略す) 譜例は筆者が現地で収録した音声データを採譜したもの。
- ③胡美月が創作した〈清朝起来天明亮⁷⁾〉(劉穎 2015「胡美月の女書歌の楽音と声調との対応関係」『成城文藝』230号 P.34。以下は〈清朝〉と略す) 譜例は筆者が現地で収録した音声データを採譜したもの。
- ④陽換宜唱〈三朝書〉(羅婉儀 2003《一冊女書筆記》P.253の譜例は筆者が付録 CD に収録の音声データを採譜したもの。

②の〈扇書〉と③の〈清朝〉は、何静華にも歌ってもらい、譜例は筆者が収録したデータを採譜したもの。

なお、修飾的な楽音についても裝飾音とみなさず表記することとし、今までの論文で考察対象として取り上げた〈三朝書〉、〈扇書〉、〈清朝〉の楽譜についても同じ視点から再採譜した。

本稿では、考察対象作品は全楽譜ではなく、考察する箇所が含まれる

句のみを譜例として示すこととする。また、譜例には女書文字を掲載せず、その本字のみを掲載する。付録に、考察対象女書歌の本字と日本語訳を掲載する。ただし、〈三朝書〉は劉 2015b P.29 参照。

4.1 〈何氏修書訴可憐〉にみられるアレンジ

この歌は、全長 122 句（61 対句）であり、歌詞は 854 字の七言句である。何静華が女文字を習得してから初めて作った長編女書歌で、本字は、漢詩と書道に精通する何静華の夫が付けた。

できるだけ正確に歌い手のメロディの特徴を考察するため、筆者は考察する前に〈修書〉の歌詞を何静華に朗読してもらい、何静華が使っている言語はほぼ城関土話であることを確認した。

では、これから譜例をみながら考察していく。

* 譜例の見方を以下に示す。

- 1) 採譜した女書歌の楽音は、五線譜上に相対音高で示す。
- 2) 楽譜の左側の数字は対句の通し番号、その後ろの（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作品ごとの小節の通し番号である。
- 4) 五線譜の下には、本字、発音記号、声調の調値の順で示す。ただし、本稿では引用資料の本字を日本語の漢字を借用して表記する。
- 5) 本稿の声調の調値は、黄 1993 の「江永土話音字表」と遠藤 2002『中国女文字研究』の「何艶新の文字リスト」を基準とするが、本人の発音と異なる場合は、本人の発音に従う。
- 6) 歌詞の声調の調値の下の数字は、今回の考察対象箇所を示す。数字は全考察対象箇所の通し番号になっている。

4.1.1 高低差の大きい楽音の組み合わせによるアレンジ

これまでの先行研究でも高低差の大きい楽音の組み合わせによるアレンジがあった。その多くは、歌詞の声調の始点と終点が異なる曲折声調か、後ろに続く歌詞の声調との高低差があるものにみられたが、何静華は、譜例 1 のように声調の高低差がない歌詞であっても高低差の大きい楽音でアレンジしている。

譜例 1

1. (上)

静 坐 房 中 修 書 本
 tsioŋ 13 tsəu 13 paŋ 42 tɕiaŋ 44 siou 44 cyu 44 pai 35

① ② ③

譜例 1 の①“修”と②“書”はどちらも 44 調で、対応楽音は「レ」と「レ」である。これまでの先行研究では 44 調が続く場合、抑揚をつけるために「ド」を加えて「レドレ」で歌うアレンジがみられたが、何静華はここでは「ラド」を加え「レラドレ」とアレンジして、大きく抑揚をつけている。

③の“本”は 35 調である。3.1.1 の表 1 で示すように、35 調は高く上げる声調で、これまでの対応楽音は、中間音「ド」から高音「レ」に上げる「ドレ」で分析している。しかし、今回の考察を含め、これまでの考察から、実際には「レファ」または「レファレ」や「レファド」で歌うことも多いことが徐々に明らかになってきた。始点を高音「レ」、さらに高い「ファ」まで上げる歌い方である。ただし、「ファ」は比較的に短く歌われるので、これまでの考察では「修飾の要素」として考えてきた。「レファ」は「ドレ」と音の流れの方向が同じであること、また、「レファレ」と「レファド」は後ろの歌詞の声調の影響が多いことから、本稿では「レファ」「レファレ」「レファド」を 35 調の対応楽音の範囲内とし、考察を進める。

ところが、何静華は③の“本”を「レファラド」でアレンジしている。これは上旬なので、句末はいずれの声調の字を使っても「ド」で節回しを締めくくるという上旬末の節回しのルールに従っているが、しかし「レファ」から「ラ」まで下げて、高低差の大きい抑揚をつけている。「レファ」は対応楽音の範囲内なので、「ラド」は何静華の節回しの特徴と考えられる。

譜例 2

121 夫 君 離 家 幹 工 作
 fu tcyə la kue karj kai tsou
 44 44 42 44 21 44 5

④

譜例 2 も上句である。④の“作”は城関土話の最も高い声調である 5 調だが、その対応楽音についても、上記の 35 調と同じ理由により、「レファ」を対応楽音の範囲内とする。④の“作”も譜例 1 の③の“本”と同じく抑揚の大きい「ラド」でアレンジしている。

〈修書〉の上句末には 35 調または 5 調の歌詞が 21 個所あるが、本字ミスの 1 箇所を除き、15 箇所を「レファラド」でアレンジしている。その他の 5 箇所は、30（上）を「レファレド」で歌っている以外、すべて「レファド」で歌っている。歌の後半に入り、上句の句末には大きく抑揚のアレンジはみられなかった。この歌は 11 分半の、比較的長い歌である。前半は自分の心境を切々と表現するように、または綺麗に聞かせるために、敢えて高低差の大きい楽音で抑揚をつけて歌ったと思われるが、後半は声調に対応する楽音のみで歌った箇所が増え、前半のような高低差の大きい抑揚も少なくなった。その理由は疲労によるものともできるが、さらなる考察が必要である。いずれにしても、この高低差の大きい「レファラド」のアレンジは何静華のメロディの特徴の 1 つではないかと考えられる。

4.1.2 より多くの抑揚をつけて歌う傾向がみられる

〈修書〉の中で挙げられる何静華のメロディのもう 1 つの特徴は、より多くの抑揚をつけて歌う点である。下記の譜例 3 と 4 では、これまでに考察してきた伝承者と比べ、より細かな抑揚をつけてアレンジしている。

譜例 3

73 一 児 一 花 成 長 大
 i ai i fue cion tcian tcian
 5 42 5 44 42 35 33

⑤

譜例 3 の⑤ “兎” は 42 調で、対応楽音は「レラ」である。何静華は対応楽音の「レラ」で歌った後、節まわしは「ドラド」で細かな抑揚をつけている。⑤の後ろの歌詞「一」は 5 調で、始点は「レ」である。⑤の対応楽音「レラ」を後ろの「レ」に繋ぐ通過音としての「ド」を加え、抑揚をつけたと考えられるが、何静華は 1 拍の節回して「ラド」を 2 回も繰り返して「ラドラド」と歌い、抑揚を小刻みにつけている。

譜例 4

17 (上)

129 130 131 132

省 吃 儉 用 操 勞 苦

suow ie tcie ian ts'au lau k'u

35 33 35 33 44 42 35

⑥ ⑦ ⑧

譜例 4 の⑥ “吃” と⑦ “用” はともに平板の 33 調で、対応楽音は「ド」であるが、「ラドラド」で抑揚をつけている。⑥と⑦の前の歌詞 “省” と “儉” はともに高く上げる 35 調であり、「レファ」で歌っている。17 (上) の前半 4 つの歌詞を対応楽音で歌うと「レファドー | レファドー」となるが、何静華は「レファラドラド | レファラドラド」と、高低差の大きい楽音の組み合わせで歌い、抑揚をより多くつけて節回しをするアレンジをしている。

句末の⑧ “苦” も「レファラド」という高低差の大きい楽音でのアレンジで、句全体が抑揚豊かに聞こえる。譜例 3 と 4 のようなアレンジがこの歌でよくみられ、メロディの表現を重視した歌い方のように聞こえる。

4.1.3 33 調 (陽去) と 13 調 (陽上) のアレンジ

中間の高さで平らに発音する中平声調の 33 調と、始点の低音から終点の中間音の高さまで上り調で発音する低昇声調 13 調は、女書歌のメロディにおいて最もブレがみられると劉 (2009) で既に指摘している。2009 年の統計では、何静華が 33 声調を中間音「ド」を主とする音で歌った割合は 33 声調の歌詞全体の 4 割に達していたが、低音「ラ」で歌った割合も何艶新に比べて多かった。また 13 調は「ラド」か「ド」より高い音でアレンジする個所もあり、その割合が何艶新より多い結果となっている。さらに、音の組み合わせも何艶新よりバラエティに富ん

でいる傾向があることも指摘している。

13 調と 33 調のアレンジの例を譜例 5、譜例 6、譜例 7 でみてみよう。

譜例 5

5(下)

永	明	県	内	有	家	門
ioŋ	mioŋ	yn	nie	iou	kuə	mai
13	42	33	33	13	44	42
⑨		⑩	⑪	⑫		

譜例 5 の⑨“永”と⑫“有”はともに 13 調である。⑫は対応楽音の「ラド」で歌っているが、⑨は高い「ドレ」でアレンジしている。

⑩“県”と⑪“内”はともに 33 調であり、対応楽音は「ド」であるが、どちらも低音「ラ」でアレンジしている。

譜例 6

13(上)

年	登	跨	上	二	十	四
naŋ	lai	tɕyɛ	ciaŋ	na	swə	sa
42	44	33	13	33	33	21
		⑬	⑭	⑮	⑯	

譜例 6 の⑬“跨”、⑮“二”と⑯“十”はともに 33 調で対応楽音は「ド」であるが、⑯は⑭“上”の 13 調と同じく「ラドラ」で抑揚をつけた歌い方であるほか、⑬も⑮も低音「ラ」で歌っている。

譜例 7

10(下)

始	□*	父	母	得	心	歎
swə	ta	fu	mu	lu	sai	haŋ
5	33	13	13	5	44	44
	⑰					

*作品の翻訳は“得”だが、それは当て字である。この方言は本字がないため、本稿では□で表示する。

⑰の“ta”は 33 調である。対応楽音「ド」で歌うならば、前の 5 調の

歌詞“始”の対応楽音「レファ」との高低差が小さく、滑らかな音の組み合わせであるにも関わらず、低音「ラ」で歌っているのが、「レファラ」という高低差の大きい組み合わせのアレンジとなっている。〈修書〉の中にこのようなアレンジが多くみられ、何静華のメロディの特徴の一つといえるのではないかと考えている。

何静華の〈修書〉のメロディには、33調の歌詞が101箇所ある。そのうち35箇所を低音「ラ」で歌っている。なお、33調の歌詞の13箇所は上句末のため、上句末のルールに従ってすべて「ド」で歌っている。上句末を除くと、およそ40%を「ラ」で歌っていることになる。また、33調の歌詞を「ラ」から歌い始めた21箇所を合わせると64%となる。13調は全部で135箇所あり、そのうちの106箇所は対応楽音「ラド」で歌っている。始点の「ラ」か終点の「ド」で歌った4箇所を除いて、25箇所は「ドレ」でアレンジしている。

4.1.4 “衬字”の歌い方

何静華〈修書〉のメロディにところどころ“衬字”を加えて歌い、メロディの変化を図っている。

“衬字”とは詩歌の吟唱、伝統劇や地方劇を歌うときに、口調を整えるため、またはメロディに合わせるだけに添えられた字を指す。これまでに考察してきた女書歌の吟唱にも“衬字”を加えて歌うことがあったが、自作女書歌には比較的少ないため、筆者はそれについて未考察である。今回の考察では、譜例8～10のように、何静華だけでなく、ほかの伝承者の歌い方も合せて女書歌のメロディにおける“衬字”の役目を探ってみる。

譜例8 〈修書〉何静華唱

28 (下)

⑱

⑱ “啊”は“衬字”であり、低音「ラ」で歌っている。“啊”は感嘆詞で、話の口調によって声調が変わるので、対応楽音はない。ここでは、

前の歌詞「曲」は5調で、対応楽音「レファレ」で抑揚をつけている。
 ⑱の“衬字”は「ラ」で歌っているのので、高低差が大きい歌い方になっている。

譜例 9 〈三朝書〉陽煥宜唱

9(下)

55 56 57

可 比 天 宮 仙(哇) 洞 形
 k'ou pa t'əŋ tɕian səŋ tai ciŋ
 35 35 44 44 44 33 42

⑲

陽煥宜も⑲の“衬字”を低音「ラ」で歌っている。その前の歌詞“仙”は44調で対応楽音は高音の「レ」であり、その後ろの歌詞“洞”は33調で対応楽音は「ド」である。前後の歌詞をつなげて歌うと「レド」となるが、ここでは“衬字”によって「レラド」となり、“衬字”を加えないより高低差が大きい歌い方になっている。

譜例 10 〈扇書〉何艷新唱

1(下)

4 5 6

思 想 可(哇) 憐 記 扇 中
 suə sian k'ou lai tci ciŋ tɕian
 44 35 35 42 21 21 44

⑳

何艷新もここで㉔の“衬字”を「ラ」で歌っている。その前の35調の対応楽音「レファ」とその後の42調の「ドラ」をつなげると「レファラドラ」となり、譜例8、9と同様、“衬字”を加える前よりも高低差が大きくなっている。

こうしてみると、女書歌を歌うときに“衬字”を加える目的は、節回しにさらに抑揚をつけるためだろうと考えられる。

4.1.5 “倒字”によって見つかった本字ミス

〈修書〉の中には、“倒字”の歌い方が譜例11～14の4箇所あった。収録音声を再確認したところ、いずれも本字ミスによるものであった。

譜例 11

8 (上)

57 爺 娘 所 生 唯 我 小
 ye njan su suou va ie siu
 42 42 35 44 42 13 35

②1

②1 “小”は35調で、対応楽音は「レ」「レファ」等高い楽音であるが、低音「ラ」で歌い、上句末の「ド」で節回しをしている。これは倒字の歌い方といえる。何静華の音声資料で確認したところ、「si」の発音だった。城関土話では「si」発音する女書文字の本字は“細”である。『中国女文字研究』の「何艶新の文字リスト」にもこの女書文字が収めてあり (P.329)、本字例は“細”で、城関土話で「si」と発音することが確認できた。“細”の声調は21調で、対応楽音は「ラ」である。したがって、②1は“倒字”ではなく、本字訳のミスであることが明らかになった。

譜例 12

26 (上)

201 誰 知 烏 雲 頭 上 蓋
 cya la vu ye tou cian ku
 42 44 44 42 42 33 21

②2

譜例 12 の②2 “頭”は42調で、対応楽音は「レラ」か「ドラ」であるが、何静華は高音「レファ」で歌っている。何静華の音声資料を再確認すると「nau」と発音しており、該当する女書文字を調べたところ、本字は“頭”ではなく、“腦”であった。“腦”は35調なので、対応楽音は「レファ」となる。したがって、②2も倒字ではなく本字の誤訳であることがわかった。

譜例 13

52 (下)

415 又* 再* 雪 上 更 加 霜
 iou tsɸ cy cian kuou kue san
 33 21 5 13 21 44 44

②3

譜例 13 の②3の“再”は21調で、対応楽音は「ラ」であるが、何静華は

「レファレ」で歌い、倒字の歌い方になっている。しかし、何静華の音声資料では「fu」と発音している。その女書文字と本字を確認したところ、㉓は“再”ではなく“復”であった。“復”は5調なので、対応楽音は「レファ」であり、「レファレ」は抑揚をつけたアレンジと考えられる。㉓も倒字ではなく、本字の間違いであった。

加えて、㉓を確認した際に、その前の歌詞“又”も本字ミスであることがわかった。“又”は33調で、対応楽音は「ド」である。「ラド」でアレンジしても倒字とは見られないが、「iou」と発音するところを「tsɸ」と発音している。確認した結果、これは㉓の“再”の発音であり、本字の間違いであることが判明した。“再”は21調なので、対応楽音は「ラ」であり、後ろの歌詞は5調の“復”につなげるために通過音の「ド」を加えて「ラドレファレ」と歌っている。

譜例 14

53 (上)

417 418 419 420

願* 想 苦 後 有 甜 日
 yn sian k'u hou iou ten ai
 33 35 35 13 13 42 33

㉔

譜例 14 の㉔の“願”は33調で、対応楽音は「ド」であるが、高音「レド」で歌っている。完全に倒字とはいえないが、何静華は33調を44調の対応楽音「レ」で歌うことがほとんどない。音声「yn」の城関土話の本字を調べたところ、同じ「yn」の発音で“元来”の意味を持つ“原”という本字があった。この意味は53(上)の意味と一致している。“原”は42調で、対応楽音は「レラ」または「ドラ」である。その後の歌詞は35調で、対応楽音は「レファ」であるため、つなげると「レラレファ」と高低差が大きい組み合わせになる。それを避けるために「レドレファ」でアレンジしたと考えられる。

譜例 11 ~ 14 の倒字の歌い方はいずれも本字ミスによるものからみると、これまでに見られた倒字もミスの可能性があるので、再確認が必要だと今回の考察からわかった。

4.1.6 「息継ぎ」——吟唱における呼吸のリズム

中国の古代詩歌の吟唱の大きな特徴の一つは「息継ぎ」をする場所である。息継ぎは古文や古詩歌の句読点の役目をしている。女書歌は上下対句単位で綴られており、下句末で小休止をとり、一区切りをつける。上句末では息継ぎをしない。対句の途中で呼吸を整えるための息継ぎは譜例 15 のように、下句の二個目の歌詞の後でしている。

譜例 15 〈扇書〉何艶新唱

1 (上)

静	坐	娘	房	無	思	想
tsion	tseu	nian	fan	vu	swə	sian
13	13	42	42	42	44	35

1 (下)

思	想	可	(哇)	憐	記	扇	中
swə	sian	k'ou		lai	tei	cin	tcian
44	35	35		42	21	21	44

㊦

譜例 15 の㊦のように、筆者がこれまでに考察してきたほとんどの歌は下句の第 1 小節で息継ぎをしている。この呼吸のリズムも女書吟唱の特徴の一つといえる。

何静華の〈修書〉の息継ぎは、61 句中、42 句は㊦と同じであるが、その他の箇所でも息継ぎをしている。第 2 小節の節回しの個所では 18 回、第 3 小節の節回しの個所では 6 回、また上句末で息継ぎをしたのは 26 回である。さらに、上句末も下句末もともに息継ぎをしているものもあり、上句末のみで息継ぎをして、下句末ではしないものもあった。90 代と高齢だった陽煥宜も、女書歌を歌うときには、㊦のように息継ぎをして歌っていた。それは詩歌のリズムに則っているからといえる。この視点からいえば、何静華の歌い方はこれまで考察してきた女書歌とは異なっている。その理由については今後さらに多くの歌の考察を通じて探りたい。

4.1.7 歌詞の振り分けとリズム

本稿の3.2で紹介したとおり、原生态女書伝承者と準原生态伝承者のリズムの取り方は「3・3・4」拍であり、リズムを3拍子で揃えた歌い方は若年伝承者に多くみられる（劉 2015）。何静華は〈修書〉では、7つの歌詞を「2・2・2・1」に振り分け、リズムを3拍子に揃えて歌っている。何静華は声がとてもきれいで、若いころ湖南省の地方劇“祁劇”の劇団員でもあったことから歌曲のようにリズムをそろえて歌っているのでは、とも推測できるが、今後の考察課題とする。

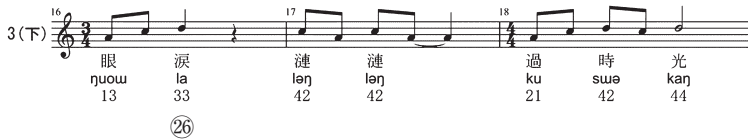
4.2 その他の伝承者との比較

次に、何艶新の創作作品〈扇書〉、胡美月が創作した〈清朝〉の中から譜例を抽出し、それぞれ何静華と比較し、何静華のメロディとリズムの特徴を探ってみる。

4.2.1 何艶新の〈扇書〉における比較

ここでは、何艶新が歌った何艶新の〈扇書〉と、何静華にも歌ってもらった何艶新の〈扇書〉を比較する。

譜例 16 〈扇書〉（何艶新唱）

3 (下) 

眼 淚 漣 漣 過 時 光
nuow la lən lən ku swə kaŋ
13 33 42 42 21 42 44

②6

譜例 17 〈扇書〉（何静華唱）

3 (下) 

眼 淚 漣 漣 過 時 光
nuow la lən lən ku swə kaŋ
13 33 42 42 21 42 44

②6'

譜例 16 の②6 と譜例 17 の②6' “淚” 33 調の対応楽音は「ド」である。何艶新は高音「レ」、何静華は低音「ラ」で歌っている。何艶新が高音

「レ」で歌ったのは彼女の母語である上江墟土話の影響だと考えられる。上江墟では33調を44調で発音することがある。何静華は33調を低音「ラ」でアレンジすることが多いことは前述したとおりであるが、その理由については再確認の上、あらためて考察する。

譜例 18 〈扇書〉(何艶新唱)

5(上) $\frac{3}{4}$

25 自 從 丈 夫 落 陰 府
tsuə tsian tsian fu ləu ie fu
33 42 13 44 33 44 35

27 28

譜例 19 〈扇書〉(何静華唱)

5(上) $\frac{3}{4}$

33 自 從 丈 夫 落 陰 府
tsuə tsian tsian fu ləu ie fu
33 42 13 44 33 44 35

27' 28'

譜例 18 と 19 は同じ句であるが、第 34 小節の②7' と②8' の“丈夫”は異なる歌い方をしている。何艶新はそれぞれ対応楽音の「ラド」と「レ」で歌っているが、何静華は「ラド ラ ドラ」で抑揚をつけて歌っている。

また、リズムにおいては、何艶新は7つの歌詞を「2・2・3」に振り分け、「3・3・4」拍で歌っているのに対して、何静華は〈修書〉と同じく7つの歌詞を「2・2・2・1」に振り分け、3拍子にそろえて歌っている。

4.2.2 胡美月の〈清朝〉における比較

つぎに、胡美月が歌った〈清朝〉と、何静華が歌った〈清朝〉を比較する。何静華には2回歌ってもらった。

胡美月は原生態女書伝承者の祖母に女書文字を学んだが、吟唱文化が引き継がれていない現代では歌い方の習得には至っていない。吟唱するときの歌詞の声調ルールも知らないため、女書歌の創作もできない。

この歌は4対句であるが、昔の女書歌に似ている文言を組み合わせで作った歌のようである。

譜例 20 〈清朝〉(胡美月唱)

2(下) $\frac{3}{4}$ 路 上 遇 着 好 事 情
 lu cian ny tciu hau swæ tsiŋ
 33 33 33 33 35 33 42

譜例 20 は、7 文字のうちに、33 調の歌詞が 5 文字も入っている。胡美月は初めの 2 文字を「ラドラ」、次の 2 文字を「レドレ」でそれぞれアレンジしている。また六つ目の 33 調も高音「レ」でアレンジしており、いずれもパターンに近い組み合わせで歌っている。

譜例 21 〈清朝〉(何静華唱 1 回目)

2(下) $\frac{3}{4}$ 路 上 遇 着 好 事 情
 lu cian ny tciu hau swæ tsiŋ
 33 33 33 33 35 33 42

譜例 21 は、何静華が 1 回目に歌ったメロディである。

胡美月と異なり、何静華は「ド」と「ラ」の抑揚を細かくつけ、節回しにも変化をもたせてアレンジしている。しかし、譜例 22 の 2 回目は譜例 21 の 1 回目より、メロディがかなり平板になってきたことがわかる。

譜例 22 〈清朝〉(何静華唱 2 回目)

2(下) $\frac{3}{4}$ 路 上 遇 着 好 事 情
 lu cian ny tciu hau swæ tsiŋ
 33 33 33 33 35 33 42

譜例 22 では、冒頭四つの 33 調の歌詞は 4 番目の“着”を「ラド」でわずかに抑揚をつけて歌った以外、前の 3 つの歌詞には、1 回目につけていた抑揚がない。同じ歌の 2 回目は 1 回目より平板に歌っている。同じ歌であっても、歌うときの心境や状況に影響を受け、メロディが変わることがうかがえる。

譜例 23 〈清朝〉（胡美月唱）

3(上) $\frac{3}{4}$

13 14 15

心 中 歡 喜 行 得 快
sai tcian han ci huow ni k'uφ
44 44 44 35 42 44 21

(29) (30)

譜例 24 〈清朝〉（何静華唱 1 回目）

3(上) $\frac{3}{4}$

14 15 16

心 中 歡 喜 行 得 快
sai tcian han ci huow ni k'uφ
44 44 44 35 42 44 21

(29)' (30)'

譜例 23 のアレンジも、胡美月はあまり抑揚をつけず、対応楽音で歌っている。また②9の“喜”は高昇 35 調であるが、「ドラ」という倒字でアレンジしており、次の 42 調の“行”も下降声調であるのに倒字の「ラド」でアレンジしている。一方、譜例 24 の何静華のアレンジは②9' と③0' のどちらも対応楽音の「レフェレ」と「ドラ」で歌い、細やかに抑揚もつけ、吟唱のルールに従って歌っているのがわかる。

譜例 25 〈清朝〉（何静華唱 2 回目）

3(上) $\frac{3}{4}$

17 18 19 20

心 中 歡 喜 行 得 快
sai tcian han ci huow ni k'uφ
44 44 44 35 42 44 21

譜例 24 と譜例 25 も前述した何静華の特徴と同じく、冒頭の“心中歡喜”の歌い方は 1 回目より 2 回目の抑揚が少ない。

〈清朝〉のリズムについては、胡美月は歌詞を「2・2・3」に振り分け、「3・3・4」拍でとった。原生態伝承者と同じリズムの取り方である。何静華も 1 回目では歌詞を「2・2・3」に振り分け、「3・3・4」拍で歌ったが、2 回目はすべて歌詞を「2・2・2・1」に振り分け、3 拍子でとった。また、1 回目の速度は比較的ゆっくりであったのに対して、2 回目

のほうは1回目の約1.5倍速いスピードで、テンポよく3拍子で歌った。何静華は両方のリズムを取り、歌い分けているようである。

4.3 総括

以上、それぞれの考察対象に対する分析と考察により、以下のように総括できる。

4.3.1 〈修書〉のメロディについて

何静華の〈修書〉のメロディは、表3のとおり、対応楽音で歌った歌詞が56.1%、前後の歌詞の影響によるアレンジは39.8%で、両方を合わせると95.9%となる。“倒字”が4箇所あったが、本字ミスと本人の歌い間違いであることが判明し、いずれも対応楽音で歌っていることを確認した。その他の4.1%の33調を低音「ラ」で歌った箇所がほとんどであった。その理由は今後の考察課題とする。

表3

『何氏修書訴可憐』		(何静華)	
対応楽音のみで歌った歌詞		478	56.1%
アレンジがみられた歌詞	前後に合わせた	339	39.8%
	その他	35	4.1%
	倒字	0	0.0%
合計		※852	100.0%

※歌詞の総数854字のうち、CD音声の不明瞭な箇所2字を除く。

4.3.2 〈扇書〉のメロディについて

何艶新作〈扇書〉の各伝承者のメロディは、表4のとおりである。対応楽音で歌った歌詞は何艶新が63.4%であるのに対して、何静華は74%と、10%多いが、前後に合わせて抑揚をつけたアレンジは、何艶新が35.7%で、何静華の17%よりほぼ倍の割合である。この数字から、何艶新は何静華に比べ、アレンジして歌った箇所が多かったことがわかるが、この歌は何艶新の自作の歌であることから、より多く抑揚をつけてアレンジすることによって、自らの訴えたい気持ちを表現しているの

ではないかと考えられる。一方、何静華は、上述した〈修書〉では、対応楽音で歌った箇所が56%であったのに対し、何艶新の〈扇書〉では、1.5倍の74%であった。何静華も、何艶新と同様に、自作の歌にはアレンジを多く加えたが、自作ではない何艶新の〈扇書〉については、歌詞の声調に沿って比較的平板に歌ったと考えられよう。

表 4

『自伝』(扇書)		(何艶新)		(何静華)	
対応楽音のみで歌った歌詞		71	63.4%	83	74.1%
アレンジがみられた歌詞	前後に合わせた	40	35.7%	19	17.0%
	その他	1	0.9%	6	5.4%
	倒字	0	0.0%	4	3.6%
合計		112	100.0%	112	100.0%

4.3.3 〈清朝〉のメロディについて

この歌は胡美月が創作した作品ではあるが、何静華の〈修書〉や何艶新の〈扇書〉のように、自分自身の悲しみや苦しみを訴える自伝ではなく、調査に来た筆者を歓迎する内容である。

胡美月が対応楽音で歌った箇所は、66.1%であるが、前後の声調に合わせてアレンジしたのは23%と少なかった。何静華は〈清朝〉を1回目には感情豊かに抑揚をつけて歌ったが、2回目は同じ内容の繰り返しだからか、何艶新の歌を歌うときと同じように、比較的平板に歌った。

表 5

『清朝起来天明亮』		(胡美月)		(何静華・1回目)		(何静華・2回目)	
対応楽音のみで歌った歌詞		37	66.1%	29	51.8%	40	71.4%
アレンジがみられた歌詞	前後に合わせた	13	23.2%	27	48.2%	14	25.0%
	その他	4	7.1%	0	0.0%	2	3.6%
	倒字	2	3.6%	0	0.0%	0	0.0%
合計		56	100.0%	56	100.0%	56	100.0%

4.3.4 〈三朝書〉のメロディについて

今回は、何静華が〈三朝書〉を歌っておらず、この歌における陽煥宜との比較データは作れないが、修飾音等を含めて再採譜した陽煥宜のデータを、原生態伝承者のアレンジの割合を表すデータとして示しておく。

表 6

『三朝書』		(陽煥宜)	
対応楽音のみで歌った歌詞		120	71.4%
アレンジがみられた歌詞	前後に合わせた	35	20.8%
	その他	10	6.0%
	倒字	3	1.8%
合計		168	100.0%

陽煥宜が〈三朝書〉の歌詞を対応楽音で歌った割合は71.4%である。それは、何静華が対応楽音で歌った〈扇書〉の74%と〈清朝〉を2回目に歌った対応楽音の71%とほぼ同じ割合であることが確認できた。何静華が比較的抑揚が少なく平板に歌った〈扇書〉と2回目の〈清朝〉の対応楽音で歌った割合が陽煥宜とほぼ一致することから、陽煥宜は抑揚をあまりつけず、対応楽音で比較的平板に歌っていることが確認でき、筆者 2015b の考察結果とも一致している。

以上の何静華と他の伝承者との比較と考察のデータから、何静華は伝統女書歌の吟唱ルールを継承しながら、節回しはより抑揚をつけて、変化に富んだ歌い方をしていることがわかる。

5. 結語

これまでの先行研究を踏まえ、陽煥宜、何艶新と胡美月との比較分析と考察を通して、何静華の女書歌にみられるメロディとリズムの特徴を以下にまとめた。

- (1) これまでに考察した伝承者と同様、基本的に歌詞の声調に対応す

る楽音で歌っている

- (2) 他の伝承者よりも比較的多くの抑揚をつけて歌う
- (3) 高低差の大きい楽音の組み合わせでアレンジする傾向にある
- (4) 中平声調の 33 調を低音「ラ」でアレンジするのが多くみられる
- (5) 歌詞の振り分けとリズムは、これまでに考察した下記の 2 つの歌

い方がみられた。(●は歌詞、○は節回しまたは休止を表す)

①歌詞を「2・2・2・1」に振り分け 3 拍子で統一して歌う場合

図 1 ●●○ ●●○ ●●○ ●○○

②歌詞を「2・2・3」に振り分け「3・3・4」拍で歌う場合

図 2 ●●○ ●●○ ●●●○

何静華のメロディは、声調に対応する楽音で歌うことを基本にしているが、大小の抑揚を細やかにつけるなど、音の変化に富み、リズムも 2 通りの取り方をみせた。表現の豊かさが、何静華の女書歌における特徴のひとつであるといえる。

付記

この論文は H28 年度科学研究費補助事業（基盤研究 C）「女書の音声表現形式に関する研究」の研究成果である。

注

- 1) 中華人民共和国文化部令第 39 号。無形文化遺産の収集、保護及び伝承における暫定規則。
- 2) 当時は中南民族学院政治学部の助教授であり、1982 年に民族調査で現在女書と呼ばれている文字を発見し、83 年に〈关于一种特殊文字的调查报告（一種の特殊文字に関する調査報告）〉の題で初めて論文を発表した。
- 3) 血縁関係にないが、実の姉妹よりも仲の良い女性と義理の姉妹関係を結び、生涯にわたって親密な関係を持ち続ける。
- 4) 結婚後三日目に、花嫁の女性親族や結交姉妹たちがお祝いの品と女書文字で綴ったお祝いの歌〈三朝書〉を持って花婿の家へ行って祝賀するしきりである。
- 5) 台湾中央研究院民俗学研究所の研究員劉斐玫のフィールドワークを軸に何艶新の日常生活と女書活動を記録したドキュメンタリー映画である。映画のタイトルは何艶新によって瀕死状態の女書文化が復活したという意味だという。

- 6) 2001年では、女書歌のメロディは“ラ・ド・レ・ミ”の4楽音で歌うとの仮説を立てたが、その後の作品分析と考察の結果、劉（2007）で高音「レ」、中間音「ド」、低音「ラ」の3楽音に修正した。
- 7) 2014年筆者が女書園を訪れたときに胡美月が筆者のために即興で作った歌であり、2015年に発表した筆者の論文で考察の対象とした歌である。

参考文献

- 1) 葉德均（1953）《宋明清講唱文学》上海出版社
- 2) 松浦友久（1991）『リズムの美学』明治書院
- 3) 趙麗明主編（1992）《中国女書集成》清華大学出版社
- 4) 黄雪貞（1993）《江永方言研究》社会科学文献出版社
- 5) 史金波・白濱・趙麗明主編（1995）《奇特的女書》北京語言学院出版社
- 6) 劉穎（2000）「女書作品の表現形式における非定形詩句について——何艶新の作品を中心に——」『成城文藝』（第169号）P.87～73
- 7) 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
- 8) 遠藤織枝（2002）『中国女書研究』明治書院
- 9) 羅婉儀（2003）《一冊女書筆記》新婦女協進会
- 10) 趙麗明（2004）《中国女書合集》中華書局
- 11) 白庚勝・向雲駒・劉忠華主編（2005）《閩中奇跡—中国女書》黑竜江人民出版社
- 12) 黄雪貞（2005）〈女書唱詞的音變〉《女書的歷史与現狀》遠藤織枝・黄雪貞主編 中国社会科学出版社 P.24～31
- 13) 趙麗明（2005）《中國女書合集》中華書局
- 14) 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
- 15) 劉穎（2009）「女書歌メロディの恣意性における考察——何艶新との比較を中心に」『成城文藝』（第208号）P.166～146
- 16) 劉穎（2010a）「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
- 17) 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
- 18) 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）P.17～40
- 19) 劉穎（2010b）「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.153～119

- 20) 秦徳祥 (2010) 《“絶学”探微——吟唱文集》上海三聯書店
- 21) 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
- 22) 樋口勇夫 (2015) 『名古屋学院大学論集 (言語・文化篇)』Vol.26 No.2 P.45 ~ 86
- 23) 劉穎 (2015a) 「胡美月の女書歌の楽音と声調との対応関係」『成城文藝』(第 230 号) P.49 ~ 23
- 24) 朱立侠 (2015) 《唐調吟誦研究》中国社会科学出版社
- 25) 劉穎 (2015b) 「陽煥宜の女書歌のメロディとリズム」『成城文藝』(第 233・234 合併号) P.51 ~ 28

付録

本論文の考察対象である女書歌の日本語訳 (筆者による)

〈何静華修書訴可憐〉 何静華作

静坐房中修書本	静かに部屋に坐り書をしたためて、
訴我可憐傳世間	我が哀れを世間に伝える。
我是出身寒苦女	私は貧しい家に生まれ、
不比富家大姑娘	裕福な家庭の娘とは違う。
不曾提筆雙流淚	ペンを手に取ると涙が流れ、
想我可憐訴不完	我が哀れを言いつくせない。
要知我的寒酸苦	私の貧しさや苦しみを知りたいのなら、
聽我一二說分明	一からじっくり話すから聞いておくれ。
家住湖南永州府	湖南省永州府に住んでおり、
永明県内有家門	永明県内に自宅がある。
西門出城五里路	(永州府の) 西門を出て 2.5 キロ行くと、
河州尾村有外家	河州尾村があり、外祖母の家がある。
我是出身姓何女	私は何家に生まれた娘であり、
父母取名何静華	両親に何静華と名付けられた。
爺娘所生唯我小*	父母の子供のうち私は末っ子であり、

* 「小」は「細」の間違い。

一個姐娘四個兄	姉が一人に兄が四人いた。
我娘亦是命輕女	母親も不運な女性であり、
四個兄姐盡落陰	姉と兄の四人が夭折した。
一兒一花成長大	息子一人と娘一人は成人し、
始□*父母得心歡	初めて両親を喜ばせた。

* 本字がない。

雖然家中多苦楚 家は貧乏で苦しかったけれど、
爺娘愛我掌上珠 両親は私を宝ものとして愛情を注いでくれた。
搭□*爺娘多疼惜 両親の慈愛のおかげで、

*本字がない。

送我讀書三四年 私は3、4年間学校に通わせてもらった。
年登跨上二十四 24歳になったときに、
爺娘嫁我蒲家門 両親は私を蒲家に嫁がせた。
来到蒲家本是好 蒲家に来てからは実に素晴らしく、
一家和氣過光陰 一家は和氣藹々で日々を過ごしていた。
生下兒女有三個 子供を三人授かり、
一朵紅花兩個兒 一人は娘で、二人は息子であった。
夫君離家幹工作 夫は外に行って仕事をし、
我帶兒女守家園 私の子供の面倒をみながら家を守る。
省吃儉用操勞苦 食費を切り詰め、物を節約して苦勞をしたが、
才把兒女養成成人 やっと子供を大人に育てた。
養兒養女日雖苦 子供を養う日々は苦勞したけれども、
為兒為女苦又甜 子供のためなら苦勞も幸せであった。
夫君工作坎坷路 夫の仕事は順調ではなく、
幾次受難遭折磨 幾度も酷い目に遭い、傷めつけられた。
夫君遭難如刀割 夫が虐められて胸が刺されるようだったが、
全靠兒女解我心 子供たちが私を慰めてくれた。
我勸夫君要想遠 私は夫を長い目でみるように勧めた、
雨後又有晴天時 雨の後には再び晴天が来るのだと。
眼看嬌兒多勞練 やっと愛しい我が子が一人前になり、
望夫脫難建家園 夫は苦難を抜け出し、家庭を築くことを望んだ。
同心合力把家建 力を合わせて家庭を築き、
建好家園有功勞 家庭が円満になるのは功績として称賛される。
一家團圓多歡樂 一家団欒ならなんとも楽しく、
雖然家苦水又甜 家の生活は苦しくても蜜の味。
日出東方紅日色 日が東から昇り紅色になり、
正是花開著熱時 まさに花が咲いて暖かい時期だった。
誰知烏雲頭*上蓋 黒い雲が頭上を覆ってきたことは思いもよらず、

*「頭」は「腦」の間違い。

一陣狂風到來臨 強風がひとしきり吹きつけた。
烏雲蓋在我頭上 私の上頭に黒い雲が立ち籠り、
狂風大雨淋我身 強風と大雨が私の身に襲ってきた。
莫非前世未行善 もしかして前世で善行を積まなかったからなのか、
給我急曲與憂愁 私に急展開と憂いが与えられた。

廣東來電傳悲信 廣東から悲しい知らせが届き、
小兒車禍落陰橋 末っ子が交通事故であの世に旅立った。
小兒年廿*二十八 末っ子は二十八歳になったばかり、

*「廿」は「剛」の間違い。

年紀輕輕離世間 歳が若いうちにこの世を去った。
立時哭得肝腸断 その場で泣き崩れ、身が切られるようで、
眼淚四垂揩不開 涙が溢れ、拭いても拭いても止まらない。
朝朝起来朝朝哭 朝という朝に涙で顔を洗い、
哭煞世間人不知 泣き続ける私のことなど世間を知る人はいない。
千般可憐在心氣 すべての悲しみは私の心の中にあり、
小兒落陰血淚流 末っ子の死で血の涙を流す。
只氣我兒不在世 ただ悔やんでいるのは我が息子がこの世にいないこと、
一樹鮮花落地霉 木に咲いている鮮花は落ちて枯れたようだ。
陰陽永隔真難捨 あの世とこの世の永遠の別れは受け入れがたく、
起眼望來有幾多 周りを見渡しても（同じ境遇は）どれぐらいあることか。
夜間不眠五間哭 夜は眠れず昼は泣き、
哭得山動地也搖 その泣き声は山を動かし大地を揺らす。
不怨天來不怨地 天のせいにも地のせいにもせず、
只怨命運好可憐 ただ哀れな運命とあきらめる。
小兒離娘陰間去 息子が母親の私を離れてあの世には行ったが、
丟下孫兒一歲人 息子が残していった孫はまだ1歳だ。
有爺生來無爺養 お父さんがいたから生まれてきたのに育ててもらえず、
一歲孫兒真可憐 1歳の孫は実に可哀そうだ。
想著我身真無路 私の力ではどうにもならないと考えると、
行不安來坐不停 居ても立っても居られない。
走到東邊日頭曬 東に行ったら日に当たって暑く、
走到西邊著雨淋 西に行ったら雨に降られてしまうのだ。
又想將身自隘死 いっそのこと自殺しようとも考えたが、
又氣孫兒離不開 孫には私がいなければならぬので苛立っている。
不死在世日難過 死なずにこの世に留まっても辛く、
去了黃泉誰帶孫 私があの世に行ってしまったら誰が孫の面倒をみるのか。
左思右想不能死 左を考えても右を考えても死ぬわけにはいかず、
顧大孫兒創家園 孫が成人するまで世話をして、家庭を築き直そう。
好心鄰里相勸我 心優しい隣人は私を励ましてくれて、
勸我慢慢要想開 先を見てあまり思いつめないでと。
勸我不要日日氣 毎日毎日腹を立てたりしないようにと説得してくれて、
就是哭死氣不回 たとえ死ぬほど泣いても（亡くなった息子は）戻っては
こないよと。

飲水要念源頭水	水を飲むときにはその水源を思わなければならない、
種樹拋榴念樹根	木に実がなるときには木の根に感謝しなければならない。
好好將孫來顧大	しっかりと孫を立派な大人に育てたら、
孫兒長大家盛興	孫は大きくなって一家も盛んになる。
千急想開勻勻氣	千の緊急事が起きても落ち着いて対処して、
急弱身體更加難	苛立って身体を害しては、泣き面に蜂だ。
丟下憂愁少思想	憂いを忘れて何も考えないことにして、
撥開愁雲慢想開	悲しいことを忘れて、いい方へ考えるのだ。
聽得善言和良語	善意溢れる優しい説得の言葉を伺い、
十二時辰記在心	昼夜いつでも心に刻み付ける。
小兒落陰氣不盡	息子が亡くなったことで苛立ち、
又再*雪上更加霜	さらに雪の上に霜が重なるようだ。

*「又再」は「再復」の間違い。

原想苦後後有甜日	元来苦しいことの後には甘い生活が来ると思っていたが、
為何我的苦不完	なぜ私の苦しみには終わりが無いのだろうか。
兒不孝爺不覺得	わが子が親に孝行をしないのは気にしなくとも、
恐防孫又不孝兒	孫がそれに倣って息子に孝行をしないことは困る。
我的寒苦說不盡	私の苦しみは言い尽くせず、
命有萬般的可憐	運命のありとあらゆるものが哀れそのものだ。
受苦傷心肝腸斷	苦しい目に遭い、悲しくて断腸の思い、
幾時命休得安然	命が尽きて、安らかになるのはいつのことだろうか。
人人都說黃蓮苦	人々は黄連（おうれん）が苦いと言うが、
我比黃蓮苦十分	私の苦しみは黄連より十倍も苦い。
我的悲苦訴不盡	私の悲惨と苦しみは言い尽くせず、
受盡寒霜雪上眠	冷酷な仕打ちに遭い、雪の上に眠るようだ。
年輕養兒為防老	若いうちに子供を育てるのは老後のため、
兒不孝爺依靠誰	子供が親に孝行を尽くさないのなら誰に頼るのだ。
告出四邊齊痛惜	周りに訴えて皆に憐れんでもらい、
痛惜前生修不全	前世の修行が足りないことを痛恨している。
心中想起無出氣	心の中で思いを發散することはできず、
自己修書訴可憐	自分で女書歌にして哀れを訴えよう。

〈何艶新的自伝（扇書）〉 何艶新作

靜坐娘房無思想	静かに部屋に坐り、ほんやりしながら、
思想可憐記扇中	哀れなことを思い出して扇子に書き記す。
扇中之人齊疼惜	扇子の中の人を誰もが哀れだと嘆き、
疼惜醜命不如人	不運で他人に及ばないことを嘆く。

清早起來愁到黑	早朝起きてから暗くなるまで憂い、
眼淚漣漣過時光	涙をだらだら流して毎日を過ごす。
透夜想來透夜哭	一晩考えては一晩泣き、
無人把當千事情	家のことを取り仕切ってくれる人がいない。
自從丈夫落陰府	夫があこの世に行ってから、
幾個月中心不平	数か月の間落ち着かない。
田地工夫不會做	畑仕事はできず、
手拿鋤頭眼淚漂	鋤を握れば涙が溢れる。
清早起來做到黑	早朝起きてから暗くまで働き、
千斤百擔自承當	家のすべての重荷は一人で負う。
左思右想心不靜	左を考えても右を考えても心は静まらず、
只氣兒女未成人	息子も娘もまだ幼いことに苛立っているばかりである。

〈清朝起来天明亮〉 胡美月作

清朝起來天明亮	朝早く起きると空は明るく、
鳥兒鳴叫好風光	鳥が鳴き、素晴らしい風景だ。
脚踏出門行一程	家を出てしばらく進み、
路上遇著好事情	途中で喜ばしいことに巡り合った。
心中歡喜行得快	気持ちが弾んで足も速くなり、
來到園中知分明	女書園に着いたらわかった。
遠路先生興來到	先生は遠路はるばる来られ、
研究女書傳世間	女書を研究して世間に伝える。