

陽煥宜の女書歌のメロディとリズム

劉 穎

1. はじめに

女書文化発祥地の湖南省江永県では、女書文字とその文字で綴った歌を詠み書きできる女性は現地の県政府により女書伝承者として認定される。そして、さらに「原生态女書伝承者¹⁾」と「文化女書伝承者」に分けて考えられている。

原生态女書伝承者とは、かつて女性が学校で漢字教育を受けることを許されなかった時代に生まれ、女書文字及びその文字で綴った女書歌を詠み書きができ、その文字で“結交姉妹²⁾”の“結交書³⁾”や結婚祝いの“三朝書⁴⁾”の歌を作り女性間で交流ができた女性のことを指している。それに対して、文化女書伝承者とは、男女平等に学校教育を受けられるようになった中華人民共和国成立後に生まれ、漢字習得後に民俗文化として女書文字及び女書歌を習得し、観光客や見学者に女書文字を書いてみせたり、女書歌を歌って聞かせたりすることを仕事とする女性のことを指している。ただし、中華人民共和国誕生前に生まれ、女書文化の環境で幼少時代を過ごし、女書文字と女書歌をある程度学んだが、マスターしたのは中華人民共和国成立後漢字教育を受けた後であり、実際には女書歌を作って女性間の交流をしたことがない女書伝承者は、準原生态女書伝承者とみられている。

筆者は2001年から準原生态女書伝承者のメロディとリズムを研究してきた。本稿では最後の原生态女書伝承者とみなされている陽煥宜（以下「陽」と略す）を対象にこれまでの研究結果を再確認しながら考察していく。

かつて、女書文化の地域に“歌堂”の風習があった。それは結婚やお祭りには、女性が中心になって一堂に集まり、一日中または数日続いているいろいろな歌を歌い続けるというものである。“歌堂”では、当地の民謡や伝わってきた歌曲を歌うだけでなく、女書歌を吟唱することもあつ

た。より多くの歌を“歌堂”で披露したいために、女性たちは普段川で洗濯をするときや、集まって針仕事をするとき、お参りに行くときなど、よく互いに歌を教えあったりした。そのように、小さいころから毎日のように女書歌を耳にし、そのまねをすることができる環境の中に原生態女書伝承者があった。

陽は1909年⁵⁾に江永県上江墟陽家村の医者の子に生まれ、1949年の中華人民共和国誕生まで40年間は原生態の女書文化の環境で過ごし、10代のときに同じ村で同年代の女友達4人と“結交姉妹”になった。陽は14歳になったとき、上江墟の村々へ往診に行っていた父親の勧めで、同じ村の女友達と一緒に2km以上も離れている興福村に住む女書の先生の義早早の家まで行って女書を学んだ。

当時の漢民族の女性はほとんど纏足をしていたので、小さく変形した足で2km以上の道を徒歩で行き来するのはかなりたいへんだったことと、女書を学ぶ学費は自分で稼げなければならないため、頻繁に学びに行くことはできず、10日に1回くらいのペースで通っていたそうである。先生は毎回、まず女書歌を吟じて聞かせてくれた後に歌詞を書いて見せてくれ、彼女たちは先生の手動きを見ながらまねをしてその書き方を覚え、1句ずつ先生について歌詞の節回しを学んだそうだ。陽はとても熱心で、家に帰ってから次回行くまでの間に何度も練習したという。1回に1首の歌を学び、歌の長短によって学費を払い、3年間ほど通っていたらしい。詠み書きができるようになってから21歳で結婚する前まで、陽は“三朝書”などの伝統女書歌を通して“結交姉妹”や女性の親族の間で交流していた。

2004年に陽が亡くなり、それ以降原生態女書伝承者の歌の音声データを収録することは不可能となった。八十年代に原生態女書伝承者の調査を行った研究者がいたが、その調査結果に関する研究論文や著作は文字資料がほとんどであり、女書歌の音声データの入手はできなかった。幸いに羅婉儀(2003)の『一冊女書筆記』(以下は『筆記』と略す)には陽が歌った“三朝書”の一節(P.253)の音声データが付いており、原生態女書伝承者のメロディとリズムを垣間見ることができるため、今回これを考察対象として取り上げることにした。

“三朝書”は女書歌の代表的なものである。その内容は主に、花嫁と別れるのはつらくて寂しいこと、娘時代にいっしょに遊んだり針仕事を

したときの楽しかったこと、若い娘を嫁がせる周りを非難すること等であるが、最も多くのスペースを占めているのは自分の不運や苦しい生活を訴えるものである。そのことで、育った実家を離れ、未知の環境に入る花嫁が抱いている不安や恐怖を和らげようとしていたということである。また、「三朝書」は花嫁の人徳と教養の証でもあるので、嫁いだ三日目に多くもらえることはたいへん誇らしいことであった。

それでは、これまで考察してきた女書伝承者の歌い方と比較しながら、陽が歌った「三朝書」のメロディとリズムをみていく。

2. 女書歌の声調と楽音の対応関係

はじめに、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。

2.1 城関土話と上江墟土話の声調

江永方言研究の第一人者黄雪貞の研究結果によると、女書歌が依存する言語は城関土話である（黄 2005）。しかし、その後の筆者の採譜と分析から、実際には、歌い手の出身地の母語の影響があることがわかった。母語の方言で歌った歌詞はその方言の声調の調値になるので、それに合わせて対応楽音も異なってくることになる。

今回の考察対象である陽の母語は上江墟土話であるため、城関土話と上江墟土話の声調の相違を表1で示しておく。「調値」欄の数字はChao

表 1

	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

(1930) による調値の表示システムで、前の数字は声調の始点の高さ、後ろの数字は声調の終点の高さを表している。最後の「陰入」は短い促音なので数字1つで示されている。

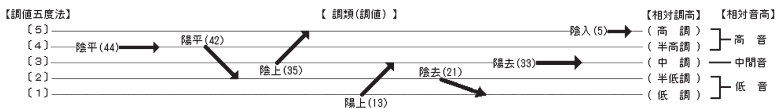
表1の上江壩土話の調値は主に何艶新と胡美月の発音によるものである。とくに“陽上”と“陽去”の声調にはぶれが見られる。聞き取り調査では、被調査者は「城関土話で歌っている」と断言するのであるが、無意識のうちに方言が出たり、ところどころ城関土話と異なる声調で歌ってしまうことと推測できる。吟唱は歌詞の声調に対応する楽音で節回しするので、対応しない楽音で歌っている箇所がある場合には、その歌詞の声調を確認する必要がある。そのため、筆者は女書歌を収録する際には、吟唱のメロディだけでなく、かならず一文字ずつ節回しせずに朗読する音も収録している。しかし、今回は考察対象の朗読した音のデータは入手できないので、対応楽音で歌っていない箇所の発音の確認もできない。そこで、同じ出身地である何艶新と胡美月の声調を参考に考察していくことにした。

2.2 女書歌の楽音と歌詞の声調との対応関係

筆者は女書歌のメロディを5線譜で表記している。それぞれの楽音がどの声調に対応しているかを比較しやすくするために、歌詞の声調の調値を矢印で表し、表2のように同様の5本の線上に示すことにした。矢印の始点と終点は、各声調の高さの始点と終点を表す。

表の右端の「相対音高」(劉 2007) 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の「相対調高」(黄 1993) と楽音との対応関係を示している。

表 2



2.3 先行研究

2.3.1 女書歌のメロディ

劉 2007 では、女書歌のメロディは、「相対音高」の低音「ラ」、中間音「ド」、高音「レ」の三つの楽音で歌うことを指摘した。さらに、劉 2009 では、平板声調⁶⁾の歌詞は、高調の5調（陰入）と半高調の44調（陰平）を高音「レ」、中調の33調（陽去）を中間音「ド」で歌うのが一般的であるが、曲折声調⁷⁾の歌詞は、始点から終点に上がる高音の35調（陰上）と中調の13調（陽上）、始点から終点に下がる半低音の42調（陽平）と低音の21調（陰去）を声調の流れと同方向の二つか三つの楽音で歌うルールを明らかにした。女書歌のメロディに表2の対応関係に該当しない「恣意的な」歌い方があり、特に33調と13調のような中間音に比較的多いことを指摘した。劉 2014 では、何艷新の歌の声調に対応していない楽音を通してその恣意的な歌い方を考察し、以下1)～9)までの仮説を立てており、さらに2015では、同じ研究方法で胡美月のメロディを取り上げ、2014の仮説を検証しながら胡の恣意的なアレンジの特徴を以下の10)～12)にまとめた。

- 1) 歌詞の声調に対応していない楽音で歌う場合は声調の始点と終点、特に終点の調高を基にアレンジしている。
- 2) 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。
- 3) 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。
- 4) 後ろの歌詞の声調に影響される場合は、後ろと同じ楽音か、それに近い楽音でアレンジする傾向がみられる。
- 5) 前後の対応楽音の高低差が大きい場合は滑らかに節回しするために対応しない楽音でアレンジすることがある。
- 6) 同じ声調の歌詞が続く場合は、ほかの楽音を加えて抑揚をつけることがある。
- 7) “倒字⁸⁾”などのアレンジから、女書歌のメロディに決まった楽音の組み合わせ、すなわちメロディのパターンが存在すると考えられる。

- 8) 歌手の母語の声調に従い、その声調の対応楽音で歌うことがある。
- 9) 高低差が大きい楽音の組み合わせを避けるために、“倒字⁸⁾”の歌い方でアレンジすることがある。
- 10) 高低差が大きくない声調の組み合わせをあえて高低差が大きい楽音の組み合わせか“倒字”の歌い方でアレンジすることがある。
- 11) アレンジする必要がないと思われる箇所も対応楽音のルールに従わずアレンジすることがある。
- 12) 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。

2.3.2 女書歌のリズム

劉 2001 では、初めて女書歌のリズムを考察した。その結果、下の図 1 のように、女書歌の基本的なリズムは 4 分の 3 拍子であるという仮説を立てた。

図 1

●●○ ●●○ ●●○ ●○○ *●は歌詞、○は節回しか休止を表す。

さらに、歌の中に文字足らずと文字余りの非定型詩句がある場合は、恣意的にリズムを変えられるとも指摘した。

劉 2010 では、それまでの採譜及び何艶新の女書歌 3 首のリズムに対する再考察により、下の図 2 のように、女書歌の各句の歌詞は、第 1 小節に 2 語、第 2 小節に 2 語、第 3 小節に 3 語の振り分けになっており、第 1 と第 2 小節は 3 拍、第 3 小節は 4 拍で歌っているのが基本的であることがわかり、劉 2001 の 4 分の 3 拍で歌う仮説を修正した。

図 2

●●○ ●●○ ●●●○

3. 対象とする作品・歌い手と譜例

3.1 対象とする作品

今回、考察対象とする作品は『筆記』（羅 2003）P.253 に掲載されている“《三朝書⁹⁾》——陽煥宜唱”である。それは陽が歌った「三朝書」の冒頭の 12 対句である（歌の日本語訳は付録を参照）。ただし、それとほぼ同じ内容の「三朝書」が作者不明の女書歌として趙麗明著『中国女書合集 第一巻』（2005）P.397 にも載っているため、この歌は陽自身が作ったのか、それともほかの人が作ったものを写したのかは不明である。いずれにせよ、『筆記』に収録した「三朝書」の音声データは陽がすでに 90 歳の高齢になった 2000 年代に歌ったものであるため、歌詞やメロディを鮮明に覚えていない可能性がある。CD の音声データからも、6 対句の次の 5 言句は 6 の下句の最後の 5 文字を歌いなおしたように感じ取れた。それは趙麗明の『集成』と『合集』にそれぞれ記載されている陽が書いた「三朝書」の歌詞からも推測できる。

なお、『筆記』P.253 に掲載されている女書文字は陽の実筆ではなく、著者が書いたものなので、本稿では引用しないことにした。

3.2 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 五線譜の上に示した数字は小節の通し番号である。
- ④ 五線譜の下の、五本線上の矢印は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の本字を記している。なお、『筆記』に掲載されている女書文字は陽によるものではない上に、健在の女書伝承者に確認したところミスがあるということなので、本稿では女書文字を掲載しない。

- ⑦ 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。
- ⑧ 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。

4. 譜例

4.1 声調に対応しない楽音の考察

以下、陽の歌った「三朝書」を句ごとにみていく。

1 (上)

三 朝 傳 文 書 本 上
① ② ③

① “傳”は42調で、対応楽音は「レラ」であるが、「ドラ」で歌っている。42調は高音から低音に下がる曲折声調である。「ドラ」の流れは42調と一致していることから、本稿ではこのように対応楽音と若干ずれがあるが、流れがその声調と一致している場合は対応楽音範囲内とみなし、以降は考察対象としない。

②の“文”も42調で、対応楽音は①と同じ「レラ」であるが、「ドラド」で歌っている。「ドラ」の流れは42調と一致しているが、その後再び「ド」に上げて節回しをしている。それは後ろの楽音「レ」につなげる歌い方であり、研究結果4)に該当する。

③の“上”は上句の句末歌詞なので、中間音「ド」で節回しをするのがこれまでの研究結果であるが、「ドラ」で歌っている。ただし、リズムをみると「ド」を長く延ばしており、主音とみなすことができる。最後の「ラ」は修飾音的に歌ったものと考えられる。

1 (下)

幾 俵 愁 言 相 会 身
④ ⑤

④の“休”は35調で、対応楽音は「レ」か「ドレ」であるが、「レド」で中間音まで少し下げて歌っている。前の楽音は同じ「レ」であり、後ろは終止符になっている。このようなアレンジはこれまでの研究結果に該当しない。

⑤の“会”は33調で、対応楽音は「ド」であるが、「ドレ」で歌っている。その後ろの「レ」につなげる歌い方であり、研究結果4)に該当する。

2 (上)

冷 楼 無 安 全 不 静

⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩

⑥の“無”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。後ろの“安”は44調で、対応楽音は高音の「レ」である。前の“無”を対応楽音「レラ」で歌うと、「レラレ」という高低差が大きいメロディになる。それを避けるために、女書伝承者は対応しない楽音で滑らかに歌うアレンジをすることがある。研究結果9)に該当する。

⑦の“安”は44調で、対応楽音は「レ」であるが、「レドラ」でさげて節回しした。後ろの楽音「ラ」につなげるためと考えられる。研究結果4)に該当する。

⑧の“全”は42調で、対応楽音は「レラ」であるが、「ラド」で歌っており“倒字”の歌い方である。ここはアレンジをする必要のないと思われる箇所である。研究結果11)に該当する。

⑨の“不”は13調で、対応楽音は「ラド」であるが、「レド」で歌っており、これも“倒字”の歌い方である。前の⑧“全”と⑨の“不”を対応楽音のままつなげて歌った場合「レララド」であるので、アレンジする必要がないと思われる箇所である。研究結果11)に該当する。

⑩の“静”の節回しは1の上句③と同じアレンジである。

2の上句の第8小節と第9小節では、⑥、⑦、⑧の3箇所が“倒字”の歌い方となっている。どれもアレンジする必要のないと思われるが、決まったメロディで歌っているのではないかと考えられる。研究結果7)

に該当する。

2 (下)

四 休 結 交 見 可 憐
⑪ ⑫ ⑬

⑪の“休”は35調で、対応楽音は「レ」か「ドレ」であるが、「レド」で歌っている。1(下)の④と同じ歌い方である。研究結果7)に該当する。

⑫の“交”は44調で、対応楽音は「レ」であるが、「レド」で歌っている。前の歌詞と同じ対応楽音が続くので、抑揚をつけたためとも、また後ろの楽音「ラ」につなげる歌い方であるとも考えられる。研究結果4)と6)に該当する。

⑬の“見”は21調で、対応楽音は「ラ」であるが、「ラド」で歌っている。これは後ろの高音「レ」につなげる歌い方である。研究結果4)に該当する。

3 (上)

到 年 折 個 行 不 合
⑭ ⑮ ⑯ ⑰

⑭の“個”は本字ならば kuo21 で発音するが、ここでは人を数えるときの助数詞「～人」の意味の当て字なので、城関土話では nie44 調、上江墟土話では nie33 調に発音する。しかし、上江墟土話では、33調と44調は厳密に区別していないようで、そのつど歌詞を読んでもらって確認しないと断言できない。現在残っている陽煥宜の録音は声調だけの朗読がないため、出身地が同じである何艶新と胡美月の発音を参考に44調とした。44調の対応楽音は「レ」である。「レドラ」で歌っているが、前の楽音は同じ「レ」なので抑揚をつけ、さらに後ろの楽音「ラ」につなげる歌い方であると考えられる。研究結果4)と6)に該当する。

⑮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。ここもアレンジをする必要のないと思われる箇所である。研究結果 11) に該当する。

⑯の“不”は 13 調で、対応楽音は「ラド」であるが、高音「レ」で歌っている。これも“倒字”の歌い方である。前の⑮“行”と“不”を対応楽音のままつなげて歌った場合「レララド」であり、アレンジする必要がないと思われる箇所である。研究結果 11) に該当する。

⑰の“合”の節回しは 1 の上句③と同じアレンジである。

第 15 小節の⑮と⑯ともに“倒字”の歌い方である。第 9 小節のアレンジに酷似していることから、これも決まったメロディのパターンで歌っているのではないかと考えられる。研究結果 7) に該当する。

3 (下)

跨 上 今 年 老 妹 愁

⑱ ⑲ ⑳

⑱の“跨”は 42 調で、対応楽音は「レラ」であるが、「ラ」で歌っている。42 調の終点の対応楽音が「ラ」であるため許容範囲内とみなす。以後は考察対象としない。

⑲の“年”は 42 調で、対応楽音は「レラ」であるが、声調の始点の「レ」だけで歌っている。後ろの楽音も「レ」なので、「レラ」で歌うと「レラレ」という高低差が大きいメロディになる。しかし、元々は後ろの“老”は 13 調で、対応楽音は「ラド」である。陽は前の「レ」に続けて同じ「レ」で抑揚をつけず平板に歌った。このようなアレンジは研究結果に該当しない。

⑳の“老”は 13 調で、対応楽音は「ラド」であるが、終点の「ド」よりも高い「レ」で歌っている。陽は前の歌詞⑲の対応楽音「レラ」を始点の「レ」のみで歌い、抑揚をつけずに平板に歌っている。研究結果に該当なし。

㉑の“冷”は 13 調で、対応楽音は「ラド」であるが、「レ」で歌っている。13 調の終点は中間音の「ド」になるが、「レ」まで上げている。その前の 13 調の“下”も、終点を「レ」まで上げている。前の楽音の高

㉔の“家”は44調で、対応楽音は「レ」であるが、「レド」で歌っている。後ろの楽音「ラ」につなげる歌い方である。研究結果4)に該当する。

㉔の“做”の節回しは1の上句③と同じアレンジである。

5 (下)

兩 休 時 時 哭 不 消

㉔

㉔の“休”は35調で、対応楽音は「レ」か「ドレ」であるが、「レド」で歌っている。1(下)の④と同じアレンジである。研究結果7)に該当する。

6 (上)

前 朝 可 憐 送 出 你

㉔ ㉔

㉔の“可”は35調で、対応楽音は「レ」か「ドレ」であるが、「レラ」で歌っている。始点は同じだが、下る調子で歌っているので、“倒字”の歌い方とみなす。研究結果7)に該当する。

㉔の“你”は33調で、対応楽音は、城関土話では「レ」、上江墟土話では「ド」であるが、「ラドラ」で歌っている。始点の「ラ」は前の楽音の「ラレ」と高低差の大きい組み合わせにして歌っている。研究結果10)に該当する。また句末の節回しは1の上句③と同じアレンジである。

6 (下)

轉 步 入¹²⁾ 門 刀 割 心

㉔ ㉔

③の“轉”は33調で、対応楽音は「ド」であるが、「ラ」で歌っている。後ろも33調なので、抑揚をつけることと、前句末の「ラ」を受けたアレンジではないかと考えられる。研究結果4)に該当する。

③の“割”は5調で、対応楽音は「レ」であるが、「ドレ」で歌っている。前後の楽音も「レ」なので、抑揚をつける歌い方である。研究結果6)に該当する。

※

刀 割 愁 断 腸

※この五言句は前述したように6の下句を歌い直したようである。その確認が難しいであるが、歌い方をみると、5つの歌詞はすべて対応楽音で歌っており、句末の歌詞も下句節回しのルールに則って歌っている。

7 (上)

脚 跨 上 楼 起 眼 望

③③ ③④ ③⑤ ③⑥

③③の“脚”は5調で、対応楽音は「レ」であるが、「レド」で歌っている。後ろの楽音も同じ「レ」なので、抑揚をつけるためと考えられる。研究結果6)に該当する。

③④の“跨”は42調で、対応楽音は「レラ」であるが、後ろの楽音が低音「ラ」なのに、終点を「ラ」か「ド」に下げずに、高音「レ」で延ばした。このアレンジは研究結果に該当しない。

③⑤の“眼”は13調で、対応楽音は「ラド」であるが、前の35調の対応楽音「レ」と同じ「レ」で歌っている。13調の終点の対応楽音は「ド」であるので“倒字”とは考えないが、平板に歌っている。研究結果に該当しない。

③⑥の“望”の節回しは1の上句③と同じアレンジである。

③⑦の“没”は5調で、対応楽音は「レ」であるが、「レド」で歌っている。前の④、⑪、⑳と同じアレンジである。研究結果に該当しない。

7 (下)

妹 沒 在 樓 淚 雙 飄

③⑦ ③⑧

③⑧の“在”は13調で、対応楽音は「ラド」であるが、始点の「ラ」だけで歌っている。後ろの“樓”の始点を“在”の終点と同じ対応楽音の「ド」でアレンジしてつなげている歌い方であろう。研究結果4)に該当する。

8 (上)

拾 起 隨 隨 在 樓 上

③⑨

③⑨の“在”は③⑧と同じアレンジである。研究結果4)に該当する。

8 (下)

幾 俸 坐 擁 不 拆 開

④⑩ ④⑪

④⑩の“俸”は35調で、対応楽音は「レ」であるが、「レド」で歌っている。④と同じアレンジである。研究結果7)に該当する。

④⑪の“坐”も13調で、対応楽音は「ラド」であるが、③⑧と同じアレンジである。研究結果4)に該当する。

9 (上)

氣 起 重 陽 好 過 日

④⑫

④⑫の“氣”は21調で、対応楽音は「ラ」であるが、「ラド」で歌っている。これは滑らかに後ろの楽音「レ」につなげるためと考えられる。研

究結果4) に該当する。

9 (下)

可 比 天 宮¹³⁾ 仙 洞 形

④③ ④④

④③の“比”は35調で、対応楽音は「レ」か「ドレ」であるが、「レド」で歌っている。④、⑪、⑳、㉟、㉵と同じアレンジである。研究結果7) に該当する。

④④の“仙”は44調で、対応楽音は「レ」であるが、「レラ」で歌っている。声調の始点が対応楽音なので、“倒字”ではないが、後ろは「ド」であるのに、あえて高低差が大きい「ラ」まで下げて歌っていることから「レラド」のパターンで歌っているのではないかと考えられる。研究結果7) に該当する。

10(上)

四 俵 圍 成 多 命 醜

④⑤ ④⑥

④⑤の“多”は44調で、対応楽音は「レ」であるが、「レド」で歌っている。後ろの「ラ」につなげるための歌い方である。研究結果4) に該当する。

④⑥“醜”の節回しは1の上句③と同じアレンジである。

10(下)

人 人 命 乖 沒 憂 愁

④⑦

④⑦の“憂”は44調で、対応楽音は「レ」であるが、「レラ」で歌っている。後ろの楽音との組み合わせが「レラドラ」となっており、これまで

採譜した歌の中によく現れる歌い方である。パターンだと考えられる。
研究結果7) に該当する。

11(上)

又 是 依 帰 由 儂 曰
④⑧ ④⑨ ⑤⑩

④⑧の“又”は33調で、対応楽音は「ド」であるが、「ラ」で歌っている。これは②⑤と同じアレンジである。研究結果11) に該当する。

④⑨の“帰”は44調で、対応楽音は「レ」であるが、「レラ」で歌っている。ただし、リズムをみると「レ」を長く延ばしており、主音とみなすことができるので、ここでは「ラ」を修飾音的に歌ったものと考えられる。研究結果に該当しない。

⑤⑩の“曰”の節回しは1の上句③と同じアレンジである。

11(下)

幾 俅 同 陪 不 分 居
⑤⑪

⑤⑪の“俅”は35調で、対応楽音は「レ」であるが、④と同じアレンジである。パターンで歌っているとも考えられる。研究結果7) に該当する。

12(上)

誰 知 人 來 給 所 害

この句には声調に対応しない楽音で歌った箇所がない。

12(下)

鶯 鶯 涙 流 哭 不 消
⑤⑫ ⑤⑬

⑤の“鶯”は44調で、対応楽音は「レ」であるが、「レド」で歌っている。④と同じアレンジである。研究結果7)に該当する。

⑥の“不”は13調で、対応楽音は「ラド」であるが、「ラ」だけで歌っている。この小節の歌詞を対応楽音で歌うと「レラドレ」の組み合わせになるが、陽は「レラレ」でアレンジしており、高低差が大きい組み合わせになっている。研究結果10)に該当する。

4.2 リズム

譜面からわかるように、陽が歌った「三朝書」のリズムは5の上句以外はすべて「3・3・4」拍で取っている。5の上句については、音声データで確認したところ、歌い直したように聞こえるので、例外とみる。

女書歌の音声表現形式は吟唱である。吟唱は歌詞の趣をじっくり味わうことに目的を置いている。筆者が女書歌を収録したときにも、「3・3・4」拍でリズムを取っている場合はテンポが比較的遅く、歌詞そのものを吟味しているようであり、一方、3拍にそろえて歌っている場合はテンポが比較的速く、歌詞の内容よりも歌のリズム感を意識して歌っているように感じた。

これまでの採譜には、全体を「3・3・4」拍で歌ったものもあれば3拍にそろえて歌ったものもあり、同じ歌の中で「3・3・4」拍で歌ったり「3・3・3・3」拍で歌ったりするものもあった。「3・3・4」拍のリズムで歌うのは女書歌を創作することができる年長女書伝承者に多くみられ、3拍にそろえて歌うのは女書歌を創作することができないだけでなく限られた歌しか歌えない若年伝承者に多くみられる。それは、昔の女書風習を知らなかった若年伝承者が歌曲の感覚で女書歌を学び、そろったリズムで歌っているからではないかと推測する。

原生態女書伝承者陽のリズムと準原生態女書伝承者何艶新のリズムはともに「3・3・4」拍になっていることから、それが伝統女書歌のリズムではないかと考える。

5. 総括と結論

今回の考察対象の歌詞は全部で173字である。そのうち、表3に示したように、対応楽音または許容範囲内の楽音で歌ったのは122字で、

71%を占めており、対応していない楽音で歌っているのではあるが、これまでの研究で明らかになったアレンジ（前後の楽音の影響を受けて滑らかにつなげるためか抑揚をつけるためのもの）は20字で、11%である。残りの31字は陽の独自のアレンジであり、18%を占めている。

表3 全体における恣意的アレンジの割合

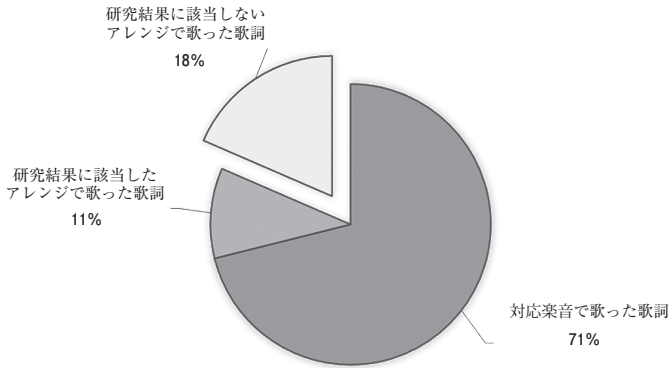


表3の対応楽音と研究結果に該当するアレンジを合わせると82%になり、いままでの考察で明らかにした各仮説を再確認することができた。

その他18%の陽独自のアレンジとみられるものは、以下のようなものがある。

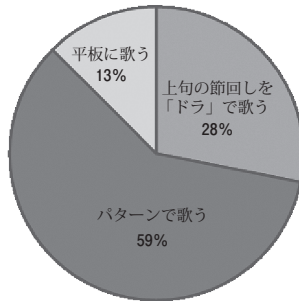
- (1) 対応楽音で歌えば滑らかな抑揚がある箇所⑬、⑳、㉑、㉓を、対応しない楽音で抑揚をつけず平板に歌っている。これまでの伝承者は3音以上同じ楽音が続く箇所を、抑揚をつけてアレンジしているが、陽のように抑揚がついている箇所をあえて同じ楽音でアレンジすることはみられなかった。
- (2) 上句の句末歌詞は、これまでの研究結果によると、声調を問わず中間音「ド」で節回しするのであるが、陽は12句のうち9句の節回しの最後を低音「ラ」に下げて歌っている。
- (3) 各下句の第1小節の休止符の前の楽音は、高音「レ」か「ドレ」で歌う35調の箇所であっても、陽は対応しない楽音「ド」に下げて同じパターンで歌っている。
- (4) 2の上句の第3小節の⑧“全”と⑨“不”は、アレンジの必要が

ないと思われる箇所であるが、“倒字”で「ラドレド」の組み合わせでアレンジしている。同様に第3小節の⑮“行”と⑯“不”もアレンジする必要のない箇所であるが、“倒字”で「ラドレド」の組み合わせでアレンジしている。さらに、“倒字”でアレンジしている⑳の“両”も上句の第3小節の中にあり、その直前の歌詞の楽音と組み合わせると同じ「ラドレド」になる。

- (5) ㉑の“可”は6の上句の第2小節の最初の歌詞であり、35調で上がる調子で歌う箇所であるが、「レラ」と下がる調子で歌っている。

以上の5点はこれまでの研究結果に該当しないアレンジである。(1) 抑揚がついているのに平板に歌うもの。(2) 上句末の節回しを「ドラ」で歌うもの。(3)～(5)はいずれもパターンで歌うものであり、下の表4で示している通りである。

表4 研究結果に該当しないアレンジの内容



(1) と (2) は、高齢のため息が長く続かないことによるものではないかと考えられる。特に上句末の節回しについては、いままで考察してきたほかの伝承者は句末の歌詞を1拍延ばして息継ぎせずに下句につなげて歌い、下句の第1小節の3拍目に休止を取るのが一般的であるが、陽は上句の節回しの後でもいったん少し息継ぎをして下句につなげるのが多いようであった。そのため、最後の音が自然に下がったのではないかと推測する。(3)～(5)のパターンで歌っていると思われる箇所は、元のメロディを忘れてしまった可能性もあるのではないかと考えられる。『集成』(趙1992)と『合集 第四巻』(趙2005)に掲載されている同じ

内容の「三朝書」の最長のものは64対句である。この歌は、陽が10代の半ばから結婚する21歳までの間に歌ったものだという事であるなら、70年間のブランクがあった90歳になった陽が、たとえ冒頭の12対句のみであっても、その歌詞とメロディを完全に記憶していることはかなり難しいものと想像できる。そのため、忘れてしまった箇所を覚えているパターンで歌ったのではないかと推測する。このような歌い方はほかの伝承者にもみられるのか、または女書歌に決まったパターンがあるのか、今後引き続き考察する課題の1つとする。

陽のリズムにおいては、前にも述べたように、24句のうち、1箇所を除いてすべて「3・3・4」拍で歌っている。これは準原生態女書伝承者何艶新と一致している。何艶新は1940年に生まれ、女書の先生をしていた祖母の家で育ったので、小さいころから女書歌を耳にしていた。8歳から中華人民共和国が成立するまでの1年間強の間に祖母に女書を教わった。何艶新は陽のように女書で女性間の交流をしてはいなかったが、祖母から直接女書歌を教わったので、女書文字の書き方も女書歌の歌い方も伝統的なものを習得したといえる。

陽は何艶新と同じリズムで歌っていることから、劉2010で出した女書歌リズムの仮説をここで再確認できた。

付記

この論文はH27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) 自然女書伝承者の呼び方もある。
- 2) 現地の風習の1つである。互いに血縁関係はないが、実の姉妹よりも仲の良い女性と義理の姉妹関係を結び、針仕事をするときも遊ぶときも外出するときも常に一緒にいるほどの強い契りである。
- 3) “結交姉妹”を結ぶために作る女書文字で綴った歌の小冊子である。
- 4) 結婚後三日目に、花嫁の女性親族や結交姉妹から贈られる女書文字で綴ったお祝いの歌が書かれた小冊子である。
- 5) 陽の生年月日についてはいままで別の説もあったが、現在は1909年となっている。

- 6) 始点と終点は調高が同じ声調を指す。
- 7) 始点と終点は調高が異なる声調を指す。
- 8) 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。
- 9) 陽はこの「三朝書」を小冊子だけでなく、ハンカチや扇子にも書いている。それぞれ趙麗明著『中国女書集成』（以下『集成』と略す）P.233（1992）と『中国女書合集 第四卷』P.3107・P.3119・P.3125・P.3127に収められている。それぞれの長さは、小冊子 51 対句・ハンカチ 1 は 64 対句・ハンカチ 2 は 24 対句・扇書は 35 対句であり、また女書文字と本字訳も若干異なっている。
- 10) 『筆記』P.253 の本字訳には書かれていないが、付録 CD では“独”で歌っていることを確認した。本稿では音声データに従う。
- 11) 『筆記』P.253 の本字訳には書かれていないが、付録 CD では“里”で歌っていることを確認した。本稿では音声データに従う。
- 12) 『筆記』P.253 の本字訳は“進”となっているが、付録 CD では“入”で歌っていることを確認した。本稿では音声データに従う。
- 13) 『筆記』P.253 の本字訳は“仙”となっているが、付録 CD では“宮”で歌っていることを確認した。本稿では音声データに従う。
- 14) 『筆記』の本字訳では意味が不明なため、筆者は健在女書伝承者何艶新と何静華に音声データを聞かせて意味を確認したところ、本字はどれかわからないが「どんなことでも姉妹の間でよく話し合っって決めて楽しく過ごす」の意味だということから、筆者は本稿でそのように意識した。

参考文献

- 1) 趙麗明（1992）『中国女書集成』清華大学出版社
- 2) 黄雪貞（1993）『江永方言研究』社会科学文献出版社
- 3) 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
- 4) 遠藤織枝（2002）『中国女書研究』明治書院
- 5) 羅婉儀（2003）『一冊女書筆記』新婦女協進会
- 6) 趙麗明（2005）『中国女書合集』中華書局
- 7) 黄雪貞（2005）「女書唱詞の音変」『女書の歴史与現状』遠藤織江・黄雪貞主編 中国社会科学出版社 P.24～31
- 8) 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
- 9) 劉穎（2005b）「中国女書歌曲調与城関土話声調」『女書の歴史与現状』遠藤織江・黄雪貞主編 中国社会科学出版社 P.152～163
- 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) 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
 - 12) 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
 - 13) 劉穎 (2010) 「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
 - 14) 劉穎 (2014.3) 「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.43～65
 - 15) 樋口勇夫 (2015) 『名古屋学院大学論集 (言語・文化篇)』Vol.26 No.2 pp.45-86
 - 16) 劉穎 (2015.3) 「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.21～46

付録

本稿の考察対象である陽煥宜が歌った「三朝書」の日本語意訳。
左の数詞は対句番号である。

- 1 三朝にあたり歌を書いた小冊子を渡す
数人が集まってつらい話をする
- 2 冷たい部屋でいてもたってもいられず
四人は義理姉妹を結んだが可哀想なことになった
- 3 去年には一人嫁いで四姉妹はそろわなくなり、
今年になって妹のあなたが悲しむことになった
- 4 冷たい部屋には二人だけになり
孤独で長い年月頼る人がいない
- 5 嫁ぐ日にこちらは慌しいのに花婿側は座って待っているだけ
二人はずっと泣いていて涙が止まらない
- 6 先日可哀想なあなたを送り出し
部屋に戻るとまるで心臓がナイフで刺されたよう
※ナイフで刺されて断腸の思い
- 7 二階に上り部屋を見渡しても
妹のあなたは部屋になくてまた涙が溢れる
- 8 部屋にいるときには常に昔のことを思い出し
姉妹たちがずっといっしょにいて離れなかった
- 9 どんなことでも姉妹の間でよく話し合って決めて、楽しく過ごし¹⁴⁾
まるで天国の宮殿にいるようだった

- 10 四人の義理姉妹はなんて運が悪いのだろう
人は運が良くてつらいことも悩むこともないのに
- 11 もしわれわれは自分の思うとおりにできれば
この姉妹たちはずっと一緒にいて離れたりはしない
- 12 まさか人に酷いことをされるとは思いもよらず
鴛鴦はいつまでも涙が溢れ続けて止ることはない