

「女書旋法」と城関土話の声調との 関係における考察

劉 穎

はじめに

拙稿では、女書歌の曲調に使われている基本的な4つの音階、すなわち「女書旋法」¹⁾と、女書歌を歌うときに使われる言語「城関土話」²⁾の声調との関係を考察してみたい。

研究方法としては、先ずこれまでの、女書歌の曲調に関する研究を概観した上で、筆者が2001年に発表した「女書創作作品のメロディとリズムについて」(劉2001)で取り上げた9つの譜例³⁾の歌詞の声調について再考し、さらに各譜例の曲調とその歌詞の声調との対応関係を明らかにする、という手順をとる。

1. 女書歌の曲調における先行研究

1.1 女書歌の最初の楽譜——「女書歌基本曲調」

女書の曲調に関する最初の記録は、『女書と女書文化』(趙麗明1995)112ページの「女書歌基本曲調」(以下は「基本曲調」と略す)という楽譜(譜例1)である。それは清華大学音楽学科助教授許有美によるもので、女書作品の曲調に対する研究の貴重な第一歩であった。

しかし残念なことに、その「基本曲調」には歌詞も作者も記されていないため、それが何の歌を記録したものなのか、歌い手が誰なのか、またそのメロディはある歌の完全な曲譜なのか、それとも一部分だけなのかもわからない、不完全なものであった。しかしながら、「基本曲調」はそれ以降の女書歌の曲調の研究に対して、多くのヒントを与えてくれたことは間違いない。

譜例1 「女書歌基本曲調」『女書与女書文化』112頁】

The image shows a musical score for a piece titled "Onna Shyōka Basic Melody". It consists of five systems of staves, numbered 1 through 5. Each system contains one or two staves of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 4/4. The music is written in a style characteristic of traditional Japanese folk songs. Above the notes, there are various numbers (1-6) and symbols (dots, lines) that serve as melodic annotations, indicating pitch changes. The first system starts with the annotation "3 - 3 2 . | 3 - 3 - | 2 1 . | 1 - | 3 - 3 2 1 | 2 | 4 - 1 . 6 | 4 - - .". The second system has annotations like "2 3 | 2 1 6 | 6 2 4 | 4 1 2 1 6 | 2 1 2 | 2 | 4 1 1 6 | 2 4 2 1 |". The third system has "2 1 4 4 | 4 1 2 | 4 1 2 2 | 2 3 4 | 4 1 1 6 | 2 3 2 |". The fourth system has "2 3 4 3 | 2 2 4 | 1 6 1 6 | 2 3 2 | 4 1 1 6 | 4 4 1 |". The fifth system has "4 1 1 6 | 2 3 2 | 2 3 4 1 | 2 3 4 | 3 2 4 | 2 3 4 1 | 2 3 4 1 |". The fifth system also includes a final line with annotations "6 5 4 | 2 1 6 | 6 . |".

*左側の数字はメロディの音高が変わる印として、筆者が便宜的につけたものである。

「基本曲調」（譜例1）の全譜を見てみると、絶対音高記譜法による五線譜の上方に数字が振られている。それは中国で使われている、ハ長調を基本とした簡易音符で、日本語の階名と対応させれば次のようになる。

(中国) …	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1̇	2̇	…
(日本) …	ラ	シ	ド	レ	ミ	ファ	ソ	ラ	シ	ド	レ	…

前述したとおり、譜例1は一曲の歌のメロディなのか、数曲のメロディなのかはわからない。左側の数字で見ると、音高が5つもあることがわかる。しかし、対応する中国簡易音符でわかるように、曲は基本的に1（ド）・2（レ）・3（ミ）・5（ソ）・6（ラ）の5つの音階で構成されている。この「ド・レ・ミ・ソ・ラ」音階の組み合わせは日本では「民謡音階」と呼ばれ、伝統的な音階感覚だと言われているが、中国でも同じかどうかについてはまだ調査が不十分であるため、ここでは触れないこととする。

1.2 女書歌に特有の音階——「女書旋法」

前述したように、「基本曲調」で取り上げられた歌は限定できないため、それ以上深く分析する対象とすることはできない。そこで、筆者は自ら調査に向いた際に録音した何艶新と何静華両女書伝承者の歌を採譜し、それらに対する分析による、「女書創作作品のメロディとリズムについて」（劉2001）で、女書歌の曲調は基本的にハ長調のラ・ド・レ・ミの4つの音階からなっており、そしてこの音階の組み合わせを「女書旋法」（以下は「旋法」と略す）と名づけたのである。9つの楽譜の中に“ファ”の音も4箇所あったが、どれもトリルという装飾音であるとし、「旋法」の音階の1つとして見なさないこととした。

さらに、女書歌は作品や歌手によって歌い方がそれぞれ少しずつ違ってくることから、同論文で「女書作品はこの旋法に属する音符の範囲内であれば、組み合わせは自由にできる」と推論した。ここで再び譜例1を見てみると、メロディパターンの4と5に「ソ」が使われている。メロディのパターン5の2箇所歌詞があるかどうかは判断できないので、結論は得られないが、メロディパターン4の「ソ」は明らかに装飾音であろう。すなわち「基本曲調」も、ほとんど「ラ・ド・レ・ミ」の

4音階から組み合わさっていることになり、それも「旋法」の裏づけの1つとしてみるのであろう。

1.3 「読紙読扇」⁴⁾メロディの特徴

女書伝承者たちは、紙や扇子などに書いた歌を女性の親戚や「結拜姉妹」⁵⁾と相互に語りかけるように歌ったり、ときには合唱したりする場合もある。そのときに歌われるメロディは現地に歌われているほかの伝統的な歌のメロディとは明らかに違い、彼女たちはそのメロディを「読紙読扇」と呼ぶ。それはすなわち上述の拙稿（劉2001）で示した「旋法」によってアレンジしたものである。

たとえその「旋法」説が正しいとしても、歌い手たちが歌うときにどのようなアレンジをするのかは大きな問題となる。採譜した歌からもわかるように、たとえ同じ歌であっても、メロディは歌い手によって少しずつ違いが生じている。しかし、おおよその部分ではほぼ同じである。だからこそ多くの歌い手による合唱もできるのだと思われる。

その読紙読扇メロディの決定的な要因はいったい何であるか。

それを探るために、それまで用いた採譜分析法ではなく、単純に調子の高低によって分析することにした。すると、極めて興味深い結果を得ることができた。

それは、歌の節回しの部分である。女書歌は上句と下句の対句からなる作品であり、歌の曲調も上句と下句で必ず節回しの部分がある。筆者はその節回しのメロディに着目して、『一冊女書筆記』（羅婉儀2003）のCDに収録された16曲中15曲⁶⁾の節回しを記録したところ、長い歌であっても、節回しはほんの数パターンしかないことに気がついた。また、下句の節回しは上句よりも少なく、上り調子と下り調子の2パターンしか存在しないこともわかった。

この発見から、さらに社会科学院語言研究所の黄雪貞氏⁷⁾のアドバイスによって、読紙読扇のメロディは女書歌の使用言語“城関土語”の声調と関係があるのではないかとということに目を向けることになった。

分析の手順としては、先ず上述したCDに収められた15曲の下句の節回しのパターンを記録し、その節回しの語の発音と声調を調べてみた。結果は、2箇所除いてすべて44声調と42声調の語に統一されているのである。また、44声調の語は上り調子に、42声調の語は下り調子に歌われ

ていることも明らかになった。しかも、2006年8月の調査によると、異なった2箇所の中の1箇所は歌手の単純ミスによるもので、もう1箇所は、作品に用いる女文字“𪛗”は44調だが、それを本字したときに当てた漢字“個”は21調という、当て字によるずれだったと確認できた。すなわち、女書歌曲調の節回しは、使用方言の城関土話の声調と大いに関係があると、筆者は「中国女書歌曲調与城関土話声調」(劉2005)として発表した。

しかし、その研究においては「旋法」と上下句の節回しの声調とは具体的にどのような関係があるか、またその他のすべての歌詞とどう関係してくるかという大きな課題が残されたままであった。

2. 城関土話の声調と「旋法」との関係

前述したとおり、女書歌は城関土話で歌われている。城関土話とは、女書歌が流行っていた湖南省江永県一帯の優勢言語で、現地では響きの美しい言葉とされている。

城関土話には7つの声調がある。声調の高い順から、5調・44調・35調・33調・13調・42調と21調である。本論の1.3で、女書歌の曲調は声調と大いに関係すると説いたが、では、歌詞の声調と歌の曲調とは、具体的にどのようなルールに則ってアレンジされているのか。それについて、これから1.2で紹介した5つの作品の9つの譜例を比較しながら見ていくこととする。

2.1 下句の節回しの声調の重要性

周知のとおり、漢詩では押韻が非常に重要である。女書歌の文体も七言絶句がほとんどであるのに、韻を踏んでいない。その原因については、これまでの研究では、女書作者たちが押韻の知識をもっていない農婦たちだったので、普段の生活に使っている言葉で歌っていたからだと考えられてきたのである。劉2005の研究では初めて、女書歌は押韻の代わりに、下句節回しの抑揚を極めて重要視したことを指摘した。2006年8月の現地調査に行ったとき、以下のようなできごとがあった。

『中国女書合集 第五冊』(趙麗明2005)の「何艷新女書作品(一) 自伝訴苦歌」に「紅紙写書套 我来訴一篇」⁸⁾という歌が記録されている。

その歌は全18対の上下句からなっているが、しかし下句の節回しの声調は44調と42調をあわせて15箇所、いわゆる1.3で述べた声調のルールに従っていない箇所は、⑪・⑫・⑬の3つもあるのである。

上句	声調	下句	声調
①紅紙寫書套	21	我來訴一篇	44
②好話儂不講	35	醜話儂不提	42
③提起我又氣	21	哭愁過九朝	44
④我是出身祁氏女	13	我亦是的不抵錢	42
⑤上又沒得乘涼樹	33	下又沒得解焦人	42
⑥設此留歸連襟在	13	哪裏何嘗受苦心	44
⑦我是出身祁氏女	13	始得給來不慮身	44
⑧跨出大門起眼看	21	看見青天遮白雲	42
⑨落入何家門前下	13	不得顯陽過一朝	44
⑩跨入堂前坐涼床	42	坐上涼床眼淚飄	44
⑪他人亦不慮徠我	13	我是坐起涼床去	21
⑫想家你日講來我	13	不氣給來嘔腹鬧	33
⑬歡喜給來套面上	33	人亦不知受苦人	42
⑭在家凄寒日子淺	35	做婦凄寒日子長	42
⑮養過兩個男兒子	35	一個紅花來奉陪	42
⑯想起我身不願講	35	想起我身不願提	42
⑰跨入大門我看在	13	看在我夫不算人	42
⑱設此我的屋腹好	35	哪裏何嘗過講的	21

* 左の番号は歌の対句の通し番号。

* この歌の大意は注⑧を参照されたい。

上に示したように、下句節回しは44調か42調のはずだが、21調と33調になっている。それが単に本字訳のミスだったのか、それとも44調や42調でなくてもいいのかを確認するために、何艶新本人に上記の歌を再度歌ってもらった。すると、ルールに従っていないところになると歌えなくなり、2、3回チャレンジしたものの、最後にとうとう諦めたのである。さらに驚いたのは、その歌が自分の作った歌ではないと必死に否定していたことであった。その真否は別として、女書作品の中でけっして

長くない、18対句しかない歌に、ルールに則っていない箇所が3つもあると、優れた作品とは見られないため、何艶新も必死に否定したのではなかろうか。この例からも、女書歌の下句節回しの抑揚が、いかに重要なものかを窺うことができる。

2.2 声調と「旋法」との関係

以下、九つの譜例で「旋法」と城関土話の声調とがどのような関係にあるのかを見てみよう。

2.2.1 何艶新の歌

何艶新（1940年生）は、少女時代に祖母から女文字を習っており、現在の女書伝承者の中で最も中心的な存在と認められている。次の譜例2～4は、「非定形詩句」（劉2000）の歌い方を調べるために何艶新の「自伝書」から採譜したものである。楽譜の左側の「上」「下」は「上句」「下句」の意味で、そのすぐ後の数字は上下句の、その譜例での通し番号である。なお、国際音声記号（IPA）の下の数字は声調を示めして

譜例2 何艶新が歌う何艶新の「自伝書」（第1～4句）

(上1)

自 坐 房 中 透 夜 想
tsuə 33 tsuə 13 faŋ 42 tɕioŋ 44 t'ou 21 yə 21 sian 35

(下1)

自 己 修 書 訴 可 憐
tsuə 33 tɕi 35 siou 44 ɕy 44 sau 21 k'ou 35 lai 42

(上2)

我 是 出 身 姓 何 女
ie 13 suə 13 ɕya 5 ɕie 44 sioŋ 21 fu 42 ŋy 13

(下2)

從 頭 一 二 說 分 明
tsian 44 tou 42 i 5 na 33 ɕy 5 fai 44 nioŋ 42

譜例3 何艷新が歌う何艷新の「自伝書」(第51~54句)

(上1)



一 家 可 憐 說 不 尽
 i kuə kou lai əy muə tsai
 5 44 35 42 5 13 13

(下1)



再 說 父 母 受 苦 情
 tsə əy fu mu ɕiou ku tsiəŋ
 21 5 13 13 13 35 42

(上2)



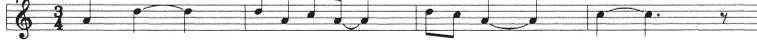
民 国 三 十 一 年 變 壓 迫
 mai kuw soŋ əy i nəŋ pəŋ vuə p'ue
 42 5 44 33 5 42 21 5 5

(下2)



地 主 殺 了 我 父 親
 ta təyu sə tie ie fu ts'ai
 33 35 5 42 13 13 44

譜例4 何艷新が歌う何艷新の「自伝書」(第67~70句)



母 女 二 人 無 下 落
 mu nyu na ie vu fuə ləu
 13 13 33 42 42 13 33



連 夜 走 到 外 婆 家 安 身
 ləŋ yə tsou lau ŋuə pu kuə ŋ əie
 42 21 35 21 33 42 44 44 44



外 婆 問 娘 因 何 事
 ŋuu pu mai n̄iaŋ ie fu suə
 33 42 33 42 44 42 33



為 何 夜 間 回 家 門
 va fu yə kuəu fu kuə mai
 33 42 33 44 42 44 42

いる。

譜例 2～4 の下句節回しもすべて44調と42調の語しか使われていない。さらにそれぞれに対応する音符を見ると、44調は「旋法」で高い音の「レ」になっており、42調は「旋法」で最も低い音の「ラ」がほとんどである。

一方、上句の節回しには、下句のような声調と音符とが明らかに対応している傾向は見られない。しかし、1つずつ見てみると、まったくルールがないことでもなさそうである。例えば、譜例 2 の上 1 の35調、上 2 と譜例 3 の上 1 の13調、譜例 4 の上 1 の33調は確かに声調が違うけれども、どちらも「ド」で歌われている。また、譜例 3 の上 2 は声調の中で最も高い 5 調だが、下句節回しの44調のように「レ」以上にはならず、少し下がる「レド」で歌われている。そして、譜例 4 の上 2 は上 1 と同じく33調なのに、「ドラ」で歌われている。それは、すぐ次の下句の出だしが「ラ」で始まっているからだと推測できないだろうか。

2.2.2 何静華の歌

何静華（1938年生）は歌が大好きで、若いころから叔母や近所の大人の女性たちから多くの歌を覚えた。しかし、女文字の読み書きを覚えたのは女書研究が盛んになりつつあった九十年代からである。

譜例 5 は彼女の自伝に当たる「訴我悲苦」の冒頭の 4 句であり、譜例 6 は現在のことを歌う「女書検討会有感」の、冒頭の 4 句である。

譜例 5 何静華が歌う何静華の「我的悲苦」(第1～4句)

(上1)

五 心 乱 揚 提 筆 写
 ǰ sai lan ian ti pa sie
 13 44 33 42 42 5 35

(下1)

句 句 真 言 做 上 書
 tøyu tøyu tǝie nǝiŋ tsəu ǝian ǝya
 21 21 44 42 21 13 44

(上2)

我 是 蒲 門 何 氏 女
 ie swə pu mai fu swə nǝyu
 13 13 42 42 42 13 13

(下2)

一 世 寒 酸 眼 淚 垂
 i ǝi nan san ŋuow la ǝya
 5 21 42 44 13 33 42

譜例 6 何静華が歌う何静華の「女書研討会有感」(第1～4句)

(上1)

四 月 谷 雨 百 花 開
 sa nǝy ku vu puwə fuwə hu
 21 33 5 13 5 44 44

(下1)

江 永 県 城 迎 貴 賓
 tǝian ion ɣn ǝion nǝion kua pai
 44 13 33 42 42 21 44

(下2)



来	相	会	無	心	対	面
lə	siaŋ	vuaə	vu	sai	lie	məŋ
42	44	33	42	44	21	33



不	相	逢
muə	siaŋ	pai
13	44	42

譜例7～8を比べて見ると、下句節回しは両者ともに44調を「レ」、42調を「ドラ」で歌われているのに対して、上句はそれぞれ違っている。何艶新は上句1の21調と上句2の33調をともに「レ」で歌っているが、何静華は同じ箇所をどちらも「ラド」で歌っている。しかし、この「ラ」は短く、装飾音のようなものであり、何静華のアレンジではないかと思われる。続いて、「義年華自伝」を見てみよう。

ここでは、何艶新と何静華が第三者の歌をうたう場合はどうなるかを見ることにする。

譜例9（何艶新唱）と譜例10（何静華唱）を比べてみると、下1の44調を両者ともに「レ」で歌っているが、下2は譜例9で「ドララ」になっており、譜例10では「ドラ」になっている。基本的には同じである。

上句においても、譜例9の上1を何艶新は「レド」で、譜例10で何静華は「レミド」で、そして譜例9の上2を何艶新は「レド」で、譜例10で何静華は「ド」で歌った。上にまとめたように、上句の節回しは基本的に「ド」で伸ばすことになっていると思われる。

本論の2.1であげた調査の例について付け加えると、何艶新に歌ってもらった後に、何静華にも同じ箇所を歌ってもらった。結果は、何艶新と同じく、ルールに則っていないところになると中断してしまい、さらに44調や42調になるように修正しようとした。また、その21調や33調の歌詞を、それは“中間調”（上句節回しのメロディ）であると教えてくれた。

譜例9 何艶新が歌う何艶新の「義年華自伝」(第67~70句)

(上1)



第 二 年 来 九 月 節
 ti na nən̄j lə tɕiəŋ ɲy tsi
 33 33 42 42 35 33 5

(下1)



九 月 二 十 四 夫 落 陰
 tɕiəŋ ɲy na ɕi sa fu ləu ie
 35 33 33 33 21 44 33 44

(上2)



九 月 二 十 四 夫 死 了
 tɕiəŋ ɲy na ɕi sa fu sa tie
 35 33 33 33 21 44 35 42

(下2)



二 十 九 歲 守 空 房
 na ɕi tɕiəŋ ɕy ɕiəu k'an̄ faŋ
 33 33 35 21 35 44 42

譜例10 何静華が歌う「義年華自伝」(第67~70句)

(上1)



第 二 年 来 九 月 節
 ti na nən̄j lə tɕiəŋ ɲy tsi
 33 33 42 42 35 33 5

(下1)



九 月 二 四 夫 落 陰
 tɕiəŋ ɲy na sa fu ləu ie
 35 33 33 21 44 33 44

(上2)

九 月 二 四 夫 死 了
 tciouŋ ny na sa fu sa tie
 35 33 33 21 44 35 42

(下2)

二 十 九 歳 守 空 房
 na ɕi tciouŋ ny ɕiou k'an faŋ
 33 33 35 21 35 44 42

3. 女書歌の歌詞の声調と「旋法」との比較考察

つぎは、譜例 2～10の歌詞の声調と曲調の対応関係を以下の表 1～3 にまとめ、それに基づいて考察していくことにする。

3.1 上句節回しとの比較考察

先ず表 1 「上句節回しの声調曲調対応関係一覧表」を見てみよう。

表 1 でわかるように、上句の節回しには城関土話の 7 つの声調がすべて使われているにもかかわらず、曲調のパターンはそれほど多くない。高い順から「レ」「レド」「ド」「ラド」「ドラ」となっており、けっして声調の高さとは一致していない。例えば譜例 3 の上 2 と譜例 9・10 の上 1 の“5 調”は「レド」で歌われているが、譜例 9 の上 2 の“42 調”も「レド」で歌われている。18 の上句節回しのうち、13 箇所は声調が違っていても同じ「ド」で締められていることから、上句節回しは声調を問わず、基本的には“中間調”の「ド」で歌い、そこから下句につなげていくと見てとることができよう。

3.2 下句節回しとの比較考察

次の表 2 は譜例 2～10 の下句節回しの声調と曲調の対応関係の一覧表である。

表 2 のとおり、何静華の、いわゆる未熟作の譜例 6 を除き、17 の下句節回しはすべて 44 調と 42 調が用いられている。その上に、譜例 6 の 33 調

表1. 上句節回しの声調曲対応関係一覧表

譜例 声調	譜例 2		譜例 3		譜例 4		譜例 5		譜例 6		譜例 7		譜例 8		譜例 9		譜例 10	
	上1	上2	上1	上2														
5				レド												レド		レミド
44									レ									
35	ドラ						レミド											
33					ド	ドラ		ド				ド		ラド				
13		ドラ	ドレ							ラド								
42																レド		ド
21												ド		ラド				

表2. 下句節回しの声調曲対応関係一覧表

譜例 声調	譜例 2		譜例 3		譜例 4		譜例 5		譜例 6		譜例 7		譜例 8		譜例 9		譜例 10	
	下1	下2	下1	下2														
44				レ	レ				ドレ		レ		レ		レ		レ	
42	ラ	ラ	ラ			ドラ		ドラ			ドラ		ドラ		ドラ		ドラ	
33										レ								

を含めて、44調が基本的には「旋法」の高い音の「レ」、42調は基本的には「旋法」の低い音「ラ」で歌われていることが明らかである。下句節回しのこのルールこそ、女書歌のメロディ、すなわち読紙読扇曲調の最も重要な特徴と見なすことができる。

3.3 上下句節回し以外の歌詞との比較考察

最後に、表3の「節回し以外の声調曲調対応関係一覧表」を見ながら、上下句節回し以外の歌詞がどのようにアレンジされているのかを考察してみよう

まず、表全体を見てみると、比較的高い声調の5・44・35調に「旋法」の高い音である「レ」や「ミ」が多く見られるに対して、比較的低い声調の13・42・21調には「旋法」の最も低い音符「ラ」が多く見られるのである。具体的に見ると、高い声調の5・44・35調に「旋法」で最も低い音の「ラ」が9つしか見られず、全77音節の中の12%を占めている。それに対して、比較的低い声調の13・42・21調には65回、全99音節の66%を占めている。そして中間にある33調には高音の「レ」は19箇所、低音の「ラ」は17箇所、中間音の「ド」は11箇所である。以上の数字からわかるように、その他の歌詞の歌い方は、声調の高低に影響される傾向があるが、高低音を声調に関係なく歌われているところも少なくない。すなわち、上下句の節回しのような特定のルールは見られない。そこで、上下句の節回し以外の歌詞の歌い方は、歌手の感情や好みにより恣意的にアレンジできるものだと言えるのではないか。これこそが、女書歌に現れた恣意性ではなからうか。

3.4 比較考察の結果

以上の表1～3の統計から、改めて女書歌の曲調の特徴をまとめると、以下の結果になる。

- その1、女書歌のメロディは、上下句の節回しがそれぞれのルールに従って歌われる。
- その2、それ以外の歌詞は、声調の高低によりメロディの高低に影響するが、ルールのようなものは見られない。
- その3、「旋法」の全体としては、高音「レ」、中間音「ド」、低音

表3. 節回し以外の音節の声調曲調対応関係一覧表

声調 譜例	5	44	35	33	13	42	21
譜例 2	レ② ドラ	レ② ドラ② ラ	レ レドドレ	レ② ラド	レ③	ラ レラ ドラドラ ド	レド ラ ド レ
譜例 3	レ⑥ レド	レ②	レ レドドレ レラ	レ レド	ラ③ ド② レ	ドラ② ド レラ	ラド②
譜例 4		レ② レド ラド	レド	レ④ レラ ラ	ラ② レ	ドラ③ レド ラド レラドラ ドラドラ ド レラド	レ ラド
譜例 5	レ レミ	レ② レド		ド ラ	ド② レ② レミ ラド	レド② ドラ ラド レラ レド	ラ③ ド
譜例 6	レミ②	レ レド③	レミ ラ	レミ ラ	ラド② ラ ド レ レド	ドラ④ ドラド レラ	ラ②
譜例 7		レ④ レミ レド ド ミレ ドラ		レ レラド ラ	ラド② ラ ドレ	ラド② ド ドララ ドララド	ラド
譜例 8		レ④ レド③ レミ②		ラドラ ラドラド ラ	ラド② ドレ レドラ	レラド② ラド レド ド	ラ
譜例 9		レ③	レ② レファ② レファレ②	レ⑩ レド ド		レラ ドララド	ラド③
譜例 10		レ③	レミ⑥	ラ⑥ レ ドレ ド ラド		レラ ドララ	ラド ラドラド ララド
音節 計	14	43	20	43	32	44	22

「ラ」が主な音階である。

その4、「ミ」は装飾音として用いられるのがほとんどのようである。

その5、「ファ」は譜例9にトリルとしてしか用いられていないので、「旋法」の音階として扱うことはできない。

4. 結論

以上の各データの分析により、女書歌曲調の特徴において、以下のよ
うな新しい要素が加えられる。

- a. 漢詩の押韻と同じように、女書歌の抑揚を作るため、下句の節
回しに44調と42調の歌詞しか用いず、節回しを声調に合わせて、
44調は「旋法」の高音「レ」、42調は「旋法」の低音「ラ」で
歌うことになっている。
- b. 上句の節回しは対句の途中なので、主に中間音の「ド」で歌
われている。声調と曲調との関係性が比較的薄く、中間音の
「ド」が下句につなげる「読点」の役割をしている。
- c. 節回し以外の歌詞の曲調は、声調の高低に多少影響が見られる
が、基本的には歌い手のアレンジに左右される傾向にある。つ
まり、声調が高くなるにつれて「旋法」の高音「レ」が多く用
いられ、声調が低くなるにつれて「旋法」の低音の「ラ」が用
いられる傾向があるものの、ルールのようなものは見られない。

結論として、女書歌の曲調は「旋法」の4つの音階からなっている。
しかしながら、その中でもルールに則っている部分と、歌い手のアレン
ジによって異なってくる部分が存在する。そのため、ほかの民謡や伝統
的な歌の曲調と比べると、女書歌はいずれも同じメロディで歌われてい
るかのように聞こえるが、実は歌によってそれぞれのメロディはすべて
異なっていることが明らかになった。

そして、上述した結論は、故女書伝承者の作品の本字訳を是正する一
つの尺度となることであろう。

注

- 1) 女書歌の曲調をアレンジするとき用いられる基本的な音階のこと。すなわちハ長調のラ・ド・レ・ミの4つの音階のことを指す。2001年劉穎の研究により名づけたのである。
- 2) 女書歌が流行っていた湖南省江永県一帯の優勢言語で、現地では響きの美しい言葉とされている。女書作品を歌うときに使われる言語である。
- 3) 劉穎 (2001) 「女書創作作品のメロディとリズムについて」『成城文藝』(第173号) で取り上げた、「自伝書」(何艶新作) 「手紙文」(何艶新作) 「訴我悲苦」(何静華作) 「女書検討会有感」(何静華作) 「義年華自伝」(義年華作) の五つの作品から採譜した9つの楽譜である。
- 4) 女書伝承者たちは、紙や扇子などに書いた歌を女性の親戚や「結拜姉妹」と相互に語りかけるように歌ったり、ときには合唱したりするときに歌われるメロディ。それは現地に歌われているほかの伝統的な歌のメロディとは明らかに違い、彼女たちはそのメロディを「読紙読扇」と呼ぶ。
- 5) 慕っている血縁関係にない女性同士の間で結んだ、義理姉妹の関係である。
- 6) CDの第3曲目は歌っているよりも朗読しているので、声調と曲調の比較にはならないので省いた。
- 7) 長年にわたり、湖南省江永県一帯の優勢方言“城関土話”と客家方言などの研究を行っており、『江永方言研究』を出版し、他『方言大辞典』の執筆なども参加された。
- 8) この歌は『中国女書合集』(趙麗明2004)の3762~3765頁に取り上げられている。歌の大意は次の通りである。

赤いカバーの小冊子を書き、私も一篇訴える。私は祁家に生まれ、運が悪く、どこにも頼れる人がいなかった。何という家に嫁いだが、一日も幸せに過ごしたことはなかった。実家にいたとき貧しくてもそれほどつらくはなかったが、嫁に行ってから、毎日がつらくて一日を長く感じるのだ。息子二人と娘が一人生まれたが、夫はまるで人でなし。
- 9) 1907年生まれ、上江墟棠下村出身。1991年1月26日逝去。14歳から叔母に女書を学び、後に多くの女書作品を書いたという。『義年華自伝』もその1つである。残念ながら、現在義年華の音声資料はまだ見つからない。

参考文献

- 1) 趙麗明主編 (1992) 『中国女書集成』 清華大学出版社
- 2) 李映明 (1992) 『中国民歌概論』 華中師範大学出版社
- 3) 黄雪貞 (1993) 『江永方言研究』 社会科学文献出版社
- 4) 周青青 (1993) 『中国民歌』 人民音楽出版社
- 5) 趙麗明 (1995) 『女書と女書文化』 新華出版社
- 6) 楊仁里・陳其光・周碩沂 (1995) 『永明女書』 岳麓書社

- 7) 遠藤織枝 (1996) 『中国の女文字』三一書房
- 8) 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』(169号)
- 9) 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』(173号)
- 10) 遠藤織枝 (2002) 『中国女書研究』明治書院
- 11) 羅婉儀 (2003) 『一冊女書筆記』新婦女協進会
- 12) 趙麗明 (2004) 『中国女書合集』中華書局
- 13) 黄雪貞 (2004) 「女書唱詞の音変」『女書史の歴史と現状』(遠藤織枝・黄雪貞主編) 中国社会科学出版社
- 14) 劉穎 (2004) 「关于中国女書歌的曲調」『女書史の歴史、現状和未来国際学术研討会論文汇编』中国社会科学院語言研究所・日本中国女書文学研究共同主催年
- 15) 劉穎 (2005) 「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』(189号)
- 16) 劉穎 (2005) 「中国女書歌曲調与城关方言的声調」『女書史の歴史と現状』(遠藤織枝・黄雪貞主編) 中国社会科学出版社

本稿の執筆にあたっては成城大学大学院生の今野大輔君に日本語の添削をしていただいたことに深く感謝の意を表す。ただし、文責はすべて筆者に帰する。

前 言

这次成城大学文学艺术系学报《成城文艺》特为我们提供了编辑“中国地域文化与语言研究”专刊的机会，在此谨向系主任户部先生、《成城文艺》编辑委员会的全体成员以及全体文学艺术系教员表示衷心的感谢。

随着中国经济文化以及教育的发展，对中国感兴趣以及选学汉语的学生越来越多。特别是近几年来，不断有学生毕业后在中国就职，并且做出了很大的成绩。这不仅是我们全体汉语教师的骄傲，同时对我们也是一个极大的鞭策。作为成城大学的汉语教师，在搞好教学的同时，还要不断地研究考察新课题。出此动机计划了本期专刊。

本期共刊载了七篇论文，论文内容如题所示分为地域文化研究和语言研究两个部分。前4篇以地域研究为主。刘颖以“考察「女书旋法」与城关土话声调的关系”为题，主要分析考察了湖南江永县流传的女书歌的曲调与当地方言的关系；小泽正人的“山东青州龙兴寺窑藏出土北齐如来立像考”探讨了在山东省青州市龙兴寺遗址出土的南北朝后期如来佛像的特性及地域性；费燕在“关于新疆维吾尔族汉语教学与学习现状一考察”的论文中，通过对当地汉语教学现状的调查，分析了维吾尔族人在汉语教与学上存在的主要问题，对汉语做为第二语言教学提供了宝贵的参考意见；于洋在“中国的差距问题及社会保障制度的改革”一文中，从农村与城市、城市内部及地域之间的收入差距的视角，对中国的收入差距扩大的问题进行了考察。

后3篇以语言研究为主，石村在“《汉语动词—结果补语搭配词典》补遗——关于充当结果补语的谓语成分”中强调了结果补语在汉语语法结构上的重要性，通过大量的统计和调查，指出了汉语中有关词性等语法项目记载的特殊问题所在；南勇在“近代中国的语言意识和‘日语’——关于中国留学生编辑的初期日语教科书”一文中考察了早期留学生编写的日语教科书，揭示了日语对近代中国人语言意识的形成，以及对对中国语言改革运动进程的影响；刘雅新则在“汉语教学中借用量词初探”中，阐述了中国日常会话中极为频繁出现的「借用量词」、特别是「临时借用量词」在日本的汉语教学中的重要性，指出这不仅可以找到提高汉语水平的突破口，

还能从其特殊的用法上窥见中国人生动的日常生活和风俗习惯。

其中刘颖（文学艺术系）、石村广（文学艺术系）和小泽正人（社会创新系）的论文是成城大学2005·2006年度特别研究基金的研究成果（石村广因出国进修仅参加了2005年度的研究）。其余4篇论文的作者都是在成城大学从事汉语教学工作多年的外聘讲师。

由于各位老师之间的研究课题涉及面较广，缺乏整体性，或许有些美中不足之感。但这正说明了当前中国地域研究的多样化，可谓是“百花齐放，百家争鸣”。在此，我们也希望能得到广大读者的批评和指教。