

女書歌の吟唱法研究の意義

——女書伝承の視点から——

劉 穎

はじめに

1. 女書存続の危機
2. 女書伝承の問題点
3. 女書歌の音声表現形式
4. 女書歌の吟唱ルール
5. 女書歌の吟唱ルールの検証
6. 結論

おわりに

キーワード：女書、女書歌、上下句、平仄、吟唱、城関土話、
声調、対応楽音、節回し

はじめに

1980年代初頭、中国湖南省江永県上江墟鎮で女性だけが読み書きする文字が発見された。この文字は後に「女書」と呼ばれるようになり、世界唯一の性別文字と見なされている。それは四角い形をした漢字とは違う、細長い流線形の文字であった。マスコミはその文字の珍しさや美しさを報道し、学者たちはその文字の解明に取り組み始めた。

当時、かつてこの文字を使って交流していた70代の女性が数名健在していた。彼女たちは調査に来た人から女書の小冊子を渡され、それを手にすると必ず節をつけて歌った。たとえば、90年代から女書の調査に加わった筆者が彼女たちに女書文字の発音を確認するため、一字ずつ発音するように頼んでも、彼女たちは数文字も続かないうちにすぐにまた節をつけて歌い出してしまふほどであった。女書文字は文面に表すだけでなく、歌って表すものでもあったのである。

21世紀に入ると、現地政府が女書を国連教育科学文化機関ユネスコに世界無形文化遺産として申請するよう動き出した。それによって、現地では女書学習ブームが起こった。現在漢字教育を受けている現地の女性たちは、短期間で女書文字を習得するだけでなく、昔の女性よりも遥かに洗練されたきれいな女書文字を書くことができる。しかし、いくら学んでも習得できな

いのが昔の女性のように声で女書を表現することである。いま、この声の表現法を習得できないことが女書伝承の妨げになっている。

2022年、かつての女書を知る「自然女書伝承者」⁽¹⁾（以下自然伝承者に略す）がついに1人となり、この声の表現法の解明を急がなければならない状況にある。

本研究では最後の自然伝承者の音声表現を通して、現時点までに明らかにしてきた女書の音声表現形式に関する吟唱ルールの有効性を検証していくこととする。研究方法としては、まず、これまでに確認できた「女書の吟唱ルール」に従い、筆者が漢字で韻文を創作し、それを自然伝承者何艶新（1940～）⁽²⁾に女書文字に訳してもらおう。次に、その韻文に吟唱ルールに従って節をつける。さらに、同じ韻文を何にも歌ってもらい、採譜する。最後に、筆者がつけた節と何の節と比較して検証する。

なお、女書研究が深まるにつれて女書は文字だけの意味ではなくなり、それに関連する文化や物品、さらに行事や風習なども取り入れられるようになってきたため、本稿では、これらの「女書」に含まれる内容を区別し、文字は「女書文字」、現地の女性たちが創作した韻文を「女書歌」、女書文字に翻訳されたものや女書文字が書かれている物品などを「女書作品」、女性に関連する行事や風習を「女書習俗」、それら全体を含めるときには「女書文化」と表記する。本稿では敬称を略す。また、引用した中国語の文献の日本語訳はすべて筆者による。

1. 女書存続の危機

80年代初期、民族調査に訪れた中南民族学院教員宮哲兵が女書の存在を明らかにすると、さらに学者の現地調査によって、女書の実態が次第にわかってきた。ただし、女書文字の成り立ちは未だ明らかではない。収集された女書文字のオリジナル資料の紙の質や使われた筆記具などに基づき、300～500年の歴史があると仮説は立てられているが、確実なことは明らかにされていない。女書に関するデータが歴史資料にほとんど記録されていないのも一つの理由であると考えられる。それは男性中心の中国宗族社会において、女性専用の文字が史的記録に値しないものとされた結果であろう。

女書文字の存在を記録した最古の文献は、1931年（中華民国20年）湖南省各県の自治調査事務所による調査筆記『湖南各県調査筆記』（以下『調査筆記』と略す）である。同文献の「花山」の項には、「毎年五月に各村の女性たちが寺参りに来る。彼女たちは扇子を手にし、高々と合唱した後、扇子を燃やして祭る。その扇子に書かれた文字は小さくて細い、まるでモンゴル文字のようである。全県においてもこの文字を読める男性には、僕は出会っていない。」⁽³⁾ わずか2行であるが、女書文字を使う主体は女性であること、歌って表現すること、漢字と異なる文字が書かれていること、そして男性は読めないという女書を示す特

徴が記録されている。(曾継梧 1931 上 P99)。

中華人民共和国成立直後の五十年代には、江永県文化館に勤務していた周碩沂 (1926-2006)⁽⁴⁾ が、文化教育普及指導で「識字調査」のため訪問した村で、初めて女書を目にし、村の女書文字が読み書きできる女性胡慈珠 (1905-1976)⁽⁵⁾ と「蚊形字」(蚊の足に似ている文字) という女書を讚える韻文を『江永県志』に紹介したという。しかし、その直後に反右派革命運動⁽⁶⁾ で周が失脚したため『江永県志』は出版されなかった。革命運動終息後、県文化館に復帰した周は、歌の内容を「男尊女卑」の旧封建社会で苦しんでいた女性の心の依りどころが女書だったこと、「男女平等」によって女性に自由と社会での地位をもたらしてくれた中華人民共和国に対する称賛に修正し、「女書之歌」と改名したうえ、女書文字が依拠する現地の方言とともに『江永県文物志』に載せることができた。その「女書之歌」は、初めて男性が作者として加わり、それまでの女性間での交流に用いられた「女書」とは違う、公表するための、政治的な宣伝の色彩を持つ「女書作品」だったと考えられる。この文物志は1982年に湖南省で発行され、女書が女性専用文字として初めて歴史資料に記載されることとなった。

女書文字は実用的に使用することはなく、女性同士が交流するときに歌う韻文のみ記録するための文字であった。昔、現地では女性たちは自分の生活の中で起きた出来事、喜怒哀楽の感情を韻文にして歌って聞かせ合い、交流する風習があった。そ

これらの韻文をいつでも取り出して読み返すことができるように、女書文字で綴り、小冊子にして保存した。

女書文化の基盤は、日常的に女性同士の集いの場があったこと、その場には欠かせない歌があったことである。

現地の女性は纏足をしていたので、畑仕事をせず、炊事や洗濯、刺繍や家族の服や靴を作る「女紅」⁽⁷⁾をした。気の合う女性同士が誘い合って家事を行いながら、好きな民歌や自作した歌を歌う日常であった。さらには、年間に女性のみの行事もあり、このときも女性たちは食べ物を持ち寄ったり、刺繍の模様を見せ合ったりしながら歌を歌い合った。また、この地域では血縁関係のない気の合う女性同士が「結交姉妹」⁽⁸⁾となる風習がある。慕う女性に女書文字で綴った韻文の「結交歌」を歌って伝え、手渡した。結交姉妹となると、その親交は一生涯続き、こうした交流によって結ばれた女性同士の結束は固かった。

結婚行事の中でも、歌は欠かせないものであった。嫁ぐ女性と別れていつ再会できるかわからない当時では、女性たちが別れを惜しみ花嫁の家に集まり、1カ月ほど前から女紅をしたり歌ったりして一緒に過ごしていたという。また、花嫁を送り出す3日前からは親族の女性たちが一堂に会し、花嫁が「花驕」(花嫁輿)に乗るまで歌い続ける「坐歌堂」⁽⁹⁾があった。新婚三日目に花婿の家で行われる「賀三朝」⁽¹⁰⁾では、お祝いの言葉が女書文字で綴られた小冊子「三朝書」⁽¹¹⁾を花婿の実家へ届けに行くが、新婚夫婦および花婿の親戚友人一堂の前で声に出して

歌った後に花嫁に渡すのが一般的であった。「三朝書」を歌ってから渡すのは、男性だけでなく女性にも女書文字の読み書きができない人が多かったためである。遠く離れていった花嫁は寂しくなった時にはいつでももらった「三朝書」を歌った人の声を思い出しながら、女書文字をなぞって歌い、娘時代を追憶することができたのである。

一方、中華人民共和国の成立にともない、男女平等の呼びかけで女性が学校教育を受けられるようになり、漢字の読み書きができるようになった。そのため、使用範囲が極めて限られていた女書文字には実際には使用価値がなくなった。さらに、新中国では、それ以前の文化を封建思想の産物と見なし、上述した女書の存在基盤だった風習と女書文字をともに一掃する運動が起こった。すなわち女書文化にいったん終止符が打たれたのである。

いま、無形文化遺産保護の追い風を受けて、現地は女書文化を復活させようとしている。ところが、漢字教育の普及によってかつてよりも女書文字の習得が容易となった反面、歌う風習がなくなった生活環境は女書歌の音声表現の習得を困難にした。これが伝統女書文化の存続に危機をもたらす要因の一つではないかと考える。

2. 女書伝承の問題点

80年代に入って女書文字が紹介されたのをきっかけに文字と文字に関連する女性の生活や文化などの研究が始まると、かつて生活の中で伝承されてきた女書に替わって、地域の文化として女書を伝承しようとする動きが徐々に高まっていった。ここでは、その伝承活動の過程と伝承方法における問題点についてみていく。

2. 1. 現地の女書文化伝承活動

2000年までの間に、かつて女書で交流していた現地の女性5名のうち、高銀仙（1902～1990）⁽¹²⁾、義年華（1907～1991）⁽¹³⁾、胡慈珠（1907～1977）、唐宝珍（1910～1999）⁽¹⁴⁾の4名が逝去し、90歳の陽煥宜（1909～2004）⁽¹⁵⁾のみとなったが、幸いにも何艶新が女書伝承の群れに加わった。何は1994年に元文教大学教授遠藤織枝が江永県河淵村でのフィールドワークの際に出会った現地の女性である。彼女は、女書文字の読み書きが若干でき、歌い方も知っていた。何の祖母は女書文字がきれいに書けてまわりから代筆をよく頼まれたという。何は祖母に女書文字を学び、その歌い方も毎日耳にして覚えていた。何は遠藤に励まされ、幼少期に祖母が教えてくれた女書文字を少しずつ思い出し、短期間で自由に読み書きができるようになった。

2002年、「女書文字」が重要保存書類として「中国档案文献遺産名録」⁽¹⁶⁾ に登録されると、現地政府は地域文化としての女書を重要視し、女書文化の宣伝と保護に力を入れ始めた。翌2003年には県政府が「江永県女書文化研究管理中心」（江永県女書文化研究管理センター）を設置し、女書検定⁽¹⁷⁾ を実施した。この検定によって認定された女書伝承者は、陽煥宜、何艷新、何靜華（1940～2022）⁽¹⁸⁾、胡美月（1963～）⁽¹⁹⁾、義運娟（1968～）⁽²⁰⁾、周惠娟（1946～）⁽²¹⁾、蒲麗娟（1965～）⁽²²⁾、胡欣（1988～）⁽²³⁾ の8名だったが、陽と何（靜）がなくなり、現在は計6名である。そのうち、何（艷）は自然伝承者、その他の5名は「女書文化伝承者」⁽²⁴⁾（以下「文化伝承者」と略す）となっている。

この情勢下で、女書に関心を持つ人が年々増え、学んでいる人も現地に限らず広まっている。現在の学習者にとっては、漢字の基礎があれば女書文字の習得は容易にできるが、歌の環境がないままでは、その歌い方を身につけるのは難しい。たとえ認定された文化伝承者であっても同様である。彼女たちは自然伝承者より遥かにきれいな女書文字が書ける一方、女書歌の歌い方をマスターすることも、自然伝承者のように自在に女書の韻文を創ることもできないようである。

ここでは、文化伝承者の一人である蒲が女書文字で綴った韻文の事例をみていく。

事例1 女書歌「抗“疫”之歌」（疫病と闘う歌）蒲麗娟作

新冠肺炎病毒発	新型コロナウイルスが発生し
全国人民齐心打	全国人民が立ち向かって闘っている
白衣天使是英雄	白衣天使は英雄であり
打疫一線来請戰	コロナ治療の最前線にかけつける
生死安危置度外	自らの生死と安否もかえりみず
大愛無疆好胸懷	限りない愛と勇氣に満ちている
一方有難八方援	どこかに困難があると四方八方から 応援がやって来る
齐心協力打勝仗	心をひとつにして一丸となって勝利を 勝ち取る

事例1は、新型コロナウイルスと闘う医師と看護師を讃えて、女書歌として2020年2月14日に中国の「紅網」(REDNET.CN)で発表された歌である。この歌について何(艶)は、「有几句唱不出，但是内容很好呀。(内容が素晴らしい、でも女書歌ではない。)」と言い、さらに「不用唱吧。现在都只要字，不要唱了。」(歌う必要がないのでしょうか。今はみな女書文字がほしただけから、歌う必要はないですよ。)と加えた。県政府の役人と現地の女書に携わっている人からは「いいね」が集まった。

また、現地政府は女書の保護と伝承を地域経済の活性化と結び付け、観光事業に女書を取り入れることを奨励しているため、販売目的で作られた女書文字の色紙や掛軸、扇子やハンカチな

どのようなお土産グッズが生まれ、現地の土産店だけでなく、ネットによる販売も盛んに行われている。このような現地の伝承活動においても見えるのは女書の文字のみであり、たとえ女書文字で書かれた韻文であっても、そこからは伝統女書歌の特徴の一つである音声表現が聴こえてこない。

事例2 女書歌扇子「錦秀文章」文化伝承者胡美月作

錦秀文章達万千	優れた文章は幾千万
広世奇文伝古今	広い世の中に珍しい文書は古今に 伝わっている
永明女子好才学	永明の女子の学才は素晴らしく
修書伝世成精品	女書文字は世に伝わって芸術と なっていく

事例2は女書を讃える内容である。この七言句の第4句は女書歌の歌い方では歌えない、と自然伝承者何に言われた。胡(美)は女書の講師を務めており、女書文字はきれいに書くことができる。しかし、自然伝承者の祖母高に教わった「新起学堂好風光」⁽²⁵⁾や「女書之歌」などの女書歌は歌えるが、初見の女書歌を歌ったり、女書歌を創作したりするところまでには至っていないであろう。

事例1と2は、ともに県政府に承認された文化伝承者の創作

であり、女書歌として賞賛された歌でもある。なぜ何(艶)が事例1、2に対して女書歌の歌い方では歌えない箇所があると言ったのか、それについては後節で分析を行うものとする。

事例3 文化伝承者胡欣書 色紙「福」(筆者撮影)



事例3の書き手は文化伝承者胡欣である。彼女は現地の「女書園」という女書博物館で女書を紹介したり、女書の書き方を実演したりしている。「女書之歌」の冒頭8句の決まった歌い方、つまりそのメロディーを覚え、見学に来た人にそれを歌って聞かせたりもするが、女書文字で訳された現地の民歌を歌って披露するほうが多い。筆者が調査したところ、彼女は事例3のように旅行のお土産か贈答品として色紙や扇子などに「福」というような縁起が良い女書文字を書いてあげたり、観光客や来訪者のために昔の女書歌を写してあげたりはするが、七言句の女書歌を創作したことはないとのことであった。韻文ではない観

光用の品物を作る人が増えることによって、女書は歌を伴わない、女書文字のみの伝承になりつつあると言っても過言ではない。

2. 2. 自然伝承者に対する支援問題

現在1名のみとなってしまった自然伝承者何(艶)に対する支援と保護の問題は、今後の女書文化の伝承にも影響を与えかねない。彼女は、かつての女書文化の経験があり、伝統の女書歌が歌え、自分の身の周りのできごとや感情をかつての女性と同じく韻文にして女書文字で綴り、女書歌の歌い方を熟知しているので、自然伝承者と文化伝承者を繋ぐ役目を担う重要な存在である。彼女の歌は、女書の代表的な資料集『中国女書合集』の第五卷〔趙(麗) 2004〕として編集され、女書研究の貴重な資料のひとつともなっている。ところが、彼女は現在女書伝承活動に参加するのは難しい状況にある。なぜなら、彼女の家は県中心地から離れた不便な村にあり、80代の高齢で持病を抱えながら一人で暮らしているためである。彼女が積極的に女書伝承活動を行い、後継者を育成していけるよう、健康面と日常生活などに配慮した支援が必要である。

2. 3. 女書歌の伝承方法

女書歌の音声表現の伝承が順調にできていないのは自然伝承者の教え方にも問題がみられる。女書歌には決まったメロディー

はなく、歌詞をみながら節を付けていく。歌曲のように決まったメロディーを覚えれば、すべての女書歌が歌えるというわけではない。かつて村の女性たちは、日常生活でいつも歌を耳にすることができ、繰り返し真似るうちに歌い方を自然に習得できた。その習得環境のない現在、この伝承方法は有効とはいえない。学習者は自然伝承者を真似て歌っていくのであるが、やっとならぬと思っても、歌詞が違ふと覚えたメロディーでは歌えないのである。また、学習者は女書歌を真似て韻文を創作しても、自然伝承者には「これは女書歌ではない」としか言われず、なぜだめなのか、どのように直せばよいのか、またなぜそのように直さないといけないのかなどの説明がないので、途方に暮れてしまう。この音声伝承の問題を解決するには、その音声表現のルールを解明することが大前提となる。

2. 4. 女書研究の現状

上述したように、女書が発見されて以降の調査研究は文字が中心である。しかし、女書文字は韻文を綴るための文字であり、現地の女性たちは歌って創作し、歌って味わい、歌って交流し、歌って伝承していたのであるから、女書研究はその文字だけではなく、その音声表現に対する研究も不可欠である。

90年代初期には女書に関する文献記録の集大成として、『女書——世界唯一的女性文字』（宮哲兵 1991）、『江永「女書」之謎』（謝志民 1991）、『中国女書集成』（趙麗明 1992）などが

相次いで出版されたが、いずれも音声資料の添付はない。また、研究者による音声の収録はされてはいたが、その音声は共有されていない。

この節では、これまでに発表されている女書歌の音声に関する先行研究に触れていく。

女書歌の音声研究における貴重な第一歩といえる資料は、『女書と女書文化』（趙 1995 P112）に掲載された清華大学音楽学科助教許有美による「女書歌基本曲調」（以下「基本曲調」と略す）という楽譜である。（譜例 1 参照）

譜例 1 「女書歌基本曲調」

小節の先頭左側に 1～5 の番号は、この楽譜の調と拍子の表示から 1 つのまとめりとして考えられ、筆者が付けたものである。残念ながらこの「基本曲調」には楽譜の内容に関する具体的な説明や、歌詞の記載がない。

この後、趙は女書歌の音声に関しては「単純なメロディーで繰り返し歌う」というだけで、女書歌の歌い方に関する研究は発表されていないようである。

2006年音楽専攻の大学院生張櫻⁽²⁶⁾は修士論文で、女書歌のメロディーを「原型音調」（女書創作作品）、「変型音調」（“哭嫁歌”⁽²⁷⁾や“歌堂歌曲”⁽²⁸⁾など、固有のメロディーがついている民歌）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、それらを一括して「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、メロディーと歌詞の声調との関連性には触れていない。なお、「原型音調」で歌われる女書作品は、歌によってはメロディーが違うことも取り上げているが、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」と言った程度にとどまっている。

2011年、何研⁽²⁹⁾は修士論文で、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ーを考察し、「女書歌は歌詞の声調に従って吟唱する」と述べているが、歌詞の声調に関する説明やどの声調にどのように吟唱するについて論述はしていない。何研は実証として音楽専門家に数首の女書歌を聞いてもらい、それらのメロディーを参考に新しい女書歌を作曲させ、そのメロディーに任意の女書歌の歌詞を埋め、数名の自然伝承者に聞かせた。その結果、女書伝承者たちに途中で「違う、違う」と止められ、メロディーと歌詞がまったく合っていないことが判明

した。このことから、女書歌は楽曲ではなく、吟唱であると結論を出していながら、どのように吟唱するのかについて具体的な分析はなく、結論は出していない。

以上、取り上げた女書歌の音声表現に関する先行研究は、いづれも女書歌の音声表現の仕組みやルールを見出すことはできていない。現状のままでは女書歌の音声伝承の問題を根本的に解決することはできないと考える。

3. 女書歌の音声表現形式

女書歌の音声は、聴いてみると非常に単調かつ平淡なメロディーなのに、なぜ習得が難しいのか。筆者は2000年初頭から、女書歌の音声表現形式とそのルールを探ってきた。

考察の対象としたのは、収集した歌い手13名の58首である。ジャンルを問わず五言句も含めた合計1,480句、歌詞10,354音節の音声データを採譜し、そのメロディーと歌詞の分析と統計を行ってきた。

2001年から現地調査で録音した何(艶)と何(静)の女書歌音声を採譜し、歌詞と照合しながら分析を行ってきた。2003年に音声CD付録の『一冊女書筆記』(羅婉儀 2003)が出版され、女書歌伝承地域で1998年以降収録された何(艶)と何(静)を含む10名の音声と歌詞を照合しての比較と分析をすることができた。それにより、女書歌の基本的なリズム、楽音の種類と音声表現の

法則性が少しずつ明らかになってきた。

3. 1. 女書歌音声表現と歌詞の声調との関係性

上述した採譜とデータ分析により、まず女書歌の句末歌詞の声調と節回しのしかたの規則性を見つけ出し、2004年に北京で開かれた「女書の歴史・現在と未来」の国際シンポジウムにおいて「中国女書歌曲調与城関土話声調」と題して研究成果を発表した。これは女書の音声表現に関する初の研究発表となった。

同シンポジウムでは、女書伝承地江永県の方言「城関土話」研究の第一人者元中国社会科学院方言研究所研究員黄雪貞から、女書の使用言語についての発表があった。加えて、大会後に中国社会科学院西夏文字研究第一人者史金波に漢詩の押韻について、90年代早期から女書研究に着手していた中央民族学院（現中央民族大学）教授陳其光から女書歌歌詞の平仄ルールについてアドバイスを受けた。そのことが音声表現の解明において大いに参考となり、翌年刊行された同大会論文集に以下のことを明らかにする論文を発表することができた。

- ①女書歌の使用言語は現地の優勢方言「城関土話」であるが、
上江墟土話の影響もある
- ②女書歌の韻文は押韻せず、奇数句末の歌詞の声調は不問だが、偶数句末の歌詞には陰平声調か陽平声調の文字しか使わない

③女書歌のメロディーは歌手によってアレンジされている

その後、これまで採譜した譜面に「江永方言同音字表」（黄1993 P41～61）によって歌詞の声調をつけて、歌詞の声調とメロディーとの関係性を照合した。それにより、メロディーの楽音は声調に対応していることが確認できた。しかし、これらの女書歌の音声表現が古来の音楽の一種なのか、どのようなジャンルの音声表現法に該当するのかを明らかにすることはできなかった。

3. 2. 中国古来の読書法と女書歌の音声表現

2011年筆者は、中国社会科学院民俗学与人類学研究所で研修中、当時中国吟誦協会会長だった中央民族大学中国古典文学専門の助教授徐健順の漢詩吟誦講義を聴講した。その際、女書歌の音声聴いてもらったところ、徐は、「この歌の言葉はわからないので定かでないが、吟誦ではないか」と言った。筆者は、初めて中国の古くからある読書法「吟誦」の音声表現形式を知り、吟誦という表現形式はどういうものなのか調べてみた。

吟誦は「音節言語」かつ「声調言語」である中国語の発音の特徴から生まれた読書法である。漢字は、一文字一音節で、一音節には一声調が付いている。声調には高低差があり、高低差のある声調の漢字を複数組み合わせ、文が構成されている。こうして文中に生じた音の抑揚の表現が人を感銘させる読書法に

なってきたのである。以下にそれを記載している古文献を紹介しておく。

言語と音声の関係については、『礼記・楽記』に以下の記載がある。

凡音者，生人心者也。情動於中，故形於聲，聲成文，謂之音。⁽³⁰⁾

日訳：一般的に音というのは、人の心から生まれたものである。感情は心の中に生まれて、それを声にして表わす。そしてその声を複雑な文に綴ったものを「音」と呼ぶ。

同文献に、人々が「音」を強調する表現方法についてこう述べられている。

歌為之言也，長言之也。説之，故言之；言之不足，故長言之。⁽³¹⁾

日訳：歌は「音」を長くのばして発することによって、心の中の思いを満足がいくように表現できる。

一三一

つまり、音だけで表し切れないときは「歌」で表現する。それは音を長くのばして訴えを強める方法である。

『尚書』の「詩言志、歌永言」⁽³²⁾の「詩」は、この「音」と同

じ意味で、「永」は音を長くのばし、ゆっくりとまわすという意味になる。

古人が詩歌を作るときには、いまの多くの詩人のように机に向かって押韻参考書を調べながらひたすら書くのではなく、声を出して音の抑揚を確認しながら聞き心地がよい文字の組み合わせを推敲して作ったという。中国最初の詩集『詩経』の大序『毛詩序』では「詩」について次のように解釈している。

詩者、志之所之也。在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。⁽³³⁾

日訳：詩は「志」。つまり、心に思っていることや感情そのものである。心に思っていることは「志」であり、その「志」を述べて人に伝えることは「詩」である。心にある激しい思いや感情を言葉にして表現する。言葉だけでは言い表せない場合には、人々はその言葉の音をのばして「嗟嘆」してしまう。声をのばして嘆いてもなお感情を表わし尽くせない場合は、楽器なども伴い「詠歌」する。詠歌してもまだ物足りない場合に、人間は自然に手や足を動かして踊り出すのである。

次に、韻文と音声表現形式に関する先行研究を紹介する。
中国先秦時代の韻文体(詩)とその音声表現形式との関係につ

いて、首都師範大学教授趙敏俐は「論歌唱与中国早期詩体發展之關係」（2006）で以下のように述べている。

中國最早的詩與歌是緊密地聯繫在一起的。歌唱不僅強化了詩體的形成，也促成了詞彙的組合與詩行的建構。歌唱需要整齊的節奏與統一的旋律，在人類早期音樂尚不發達的情況下，需要有節奏的聲音語言與之配合。與此同時，由於人類的詞彙也不發達，也需要通過音樂將語言的節奏強化，二者相輔相成。⁽³⁴⁾

日訳：中国の最古の詩と歌には密接な関係がある。歌うということは、詩の形成を強化しただけでなく、語彙の組み合わせと詩行の構築をも促した。歌うことには、そろったリズムと統一する旋律を必要とする。しかし、音楽がまだ発達していない人類の早期には、リズムをもつ音声言語による助けが必要だった。それと同時に、人類の語彙もまだ豊富にあるわけではないので、音楽を通じて言語のリズムを強化することも必要であった。二者は相互補完の関係にある。

趙(敏)の説によれば、中国先秦時代にはすべての詩の音声表現形式は決まったメロディーがある歌であった。その理由としては、生産力が極めて低かったその時代には言語がそれほど発達しておらず、語彙の数も少なかったので、相手に伝えたい内

容を強調するためにはメロディーが有効だったから、ということである。したがって、先秦時代における詩文の中の「歌」とは決まったメロディーで歌うことを指すという。

その後、言語の発達により、押韻が厳しくなかった「古体詩」から、唐代・宋代の厳しい押韻と平仄ルールが定められた律詩まで、中国の韻文詩歌も発展した。それによって詩の音声表現も、決まったメロディーで歌うことから、「依字行腔」（文字に依り節回しをする）という節回しのルールや「平長仄短」（平声調の音を長く伸ばし、仄声調の音を短くする）という、リズムのルールなどに従って作らなければならなくなった。それらのルールはすべて声に関係するものである。すなわち、そのルールは、声調言語である漢語の抑揚の美しさと、伝えたい内容をより効果的に表現するために定められたルールと言えるであろう。[趙(敏) 2006 P84~86]

韻文の音声表現の形式は「歌」から「念」「誦」「吟」「詠」「吟誦」「吟詠」「吟哦」「誦念」「弦誦」「吟唱」など、さまざまな呼び方に派生した。それぞれの「歌」との違いを、首都師範大学中国国学教育学院講師朱立侠は次のように述べている。「歌」は、音楽の力を借りて、詩の内容よりも、情をよりよく表わすところに重点を置くので、決まったメロディーを持ち、多くの場合は楽器の伴奏が付く。そのため、歌詞が聞き取りづらくなる。一方、長い叙事詩などの場合は、詩の内容を相手に伝えるところに重点を置くため、歌詞の意味を聞き取る妨げになりかねない

固定メロディーと楽器の伴奏を止め、声調の高低に従って節回しをつけ、リズムのある声で表現するようになった。その音声表現の形式こそが「誦」、「吟」、「詠」、または「吟誦」「吟詠」である。つまり、固定メロディーがあるものは「歌」、字の声調に依って声を伸ばして節回しをするものは「誦」「吟」「詠」「吟詠」などである。(朱立侠 2015 P11~15)

上記の呼び方をさらに区別すると、「吟」と「詠」は「歌」と「誦」の中間で、「吟」は苦痛のときに発する「歎き」であるとす。『釋名』には、「吟，嚴也。其聲本出於憂愁，故其聲嚴肅使人聽之淒嘆也（吟は嚴である。その声は元々憂いによるものであり、それ故、その声は嚴肅であり、それを聴くと寂しく歎くことになる。）」とある。また、『説文解字』には、「吟，呻也。（吟は呻くことである。）」とある。「詠」は音声表現の面では「吟」と同じだが、苦痛などの色合いはない。「吟誦」や「吟詠」は、「吟」と「誦」、「吟」と「詠」のいずれの要素もあると考えられる。南京師範大学教授陳少松は『古詩詞文吟誦』（2002）で次のようにまとめている。

吟時既同歌唱一樣拉長了聲音行腔使調，卻又不是嚴格意義上的歌唱……也就是說，“吟”更偏重於音樂的節奏，聲音拉得較長，旋律較鮮明；“誦”更偏重於語言的節奏，聲音相對較短，旋律也沒有“吟”鮮明，腔調也比“吟”簡單。即“吟”聽起來像唱歌，而“誦”聽起來像念書。

日訳：吟は、歌を歌うときと同じように声を長く伸ばして節回しをするが、厳格な意味上の唱歌ではない。……つまり、「吟」は音楽的なリズムをより重要視し、声を比較的長く伸ばし、旋律が比較的鮮明であるのに対して、「誦」は言葉のリズムをより重要視し、声を比較的短く伸ばし、旋律も「吟」ほど鮮明でなく、節回しも「吟」より単純である。言い換えると、「吟」は歌を歌っているように聞こえるが、「誦」は文を朗読しているように聞こえる。⁽³⁵⁾

朱は『唐調吟誦研究・緒論』（2015）で、吟誦は漢字文化圏において文学・音楽・言語が一体になった特有の総合芸術である。漢語の詩、詞、文、賦の大部分は吟誦によって創作された。また、吟誦でしか、詩文の生き生きした内容を表現することはできない。吟誦によってこそ、より深くその詩文が内包する心情を理解し、審美感を味わうことができると述べている。⁽³⁶⁾

また、朱は次のようにも述べている。歌詞に用いる漢字によって、音の抑揚が異なる。その抑揚は、あらかじめ用意されたメロディーによって出来上がっているのではなく、漢字の音と声調の高低によって構成が異なるものである。その音には、のばしやすい母音の発声もあれば、のばしづらいつまる音や、語尾に口を閉じるものもある。漢字をバランスよく組み合わせると、読みやすいうえリズムが踏みやすくなるので、聞き心地がよいものとなる。それが「韻文」であり、「詩歌」である。

中国の吟誦という音声表現形式の伝統は先秦時代に形成されたが、後世に伝わる吟誦形式は漢代にできたもので、魏晋代に流行り、唐宋代に定着した。元明清代以後は、吟誦が盛んになるにつれて多くの流派ができる。民国になって以来、吟誦は少しずつ衰えた。⁽³⁷⁾

以上、中国における韻文の最も基本的な音声表現形式が「依字行腔」による読書法の吟誦であることを紹介してきた。

これらの中国の韻文の音声表現形式との照合から、女書歌の音声表現は決まったメロディーに歌詞を当てはめる歌曲ではなく、歌詞に伴って節回しをしていく「依字行腔」という表現法であることが判明した。これはまさに中国古代の読書法である。現地では女書歌の節回しを「読紙読扇」（紙や扇子に書かれた女書文字を朗読する）と「拖腔」（文字の音を長く引いて歌う）とも呼ぶが、その意味がこれでようやく理解できた。

そして、それまでは他の先行研究を参考に、おおよその分類として吟誦・吟唱・吟などの語を使っていたが、歌詞の声調に従って節回しする特徴に加えて、リズムが一定し、ほぼ決まった楽音で節回しするなどの点においては音楽性の強い傾向にあることから、女書歌の音声表現形式を「吟唱」と呼ぶことがふさわしいと判断するに至った。

4. 女書歌の吟唱ルール

この節では、女書歌の中で最も多い七言句を取り上げて、そのリズム・使用言語の声調・母語の影響・対応楽音と上下句末のルールを詳しくみていく。

4. 1. 女書歌のリズム

女書歌は1句を2字・2字・3字で節分けし、3拍・3拍・4拍で歌う（劉 2010b）。そのリズムは、歌詞の意味を優先するのではなく、拍節のリズムを優先し、上述の3拍・3拍・4拍の拍子で一定である。これを女書歌のリズムの基本と考える（劉 2015）。ただし、拍子や音の長短は、歌うときの呼吸や感情に合わせるものであり、固定はしていない。図1の「○」は歌詞、「-」は節回し、「休」は休止を表す。（図1参照）

図1 女書歌のリズム

上句 ○○-|○○-|○○○-
(3拍) (3拍) (4拍)

下句 ○○休|○○-|○○○-
(3拍) (3拍) (4拍)

下記に、女書歌のリズムについて筆者が採譜した女書歌の譜例で示す。なお、歌詞は女書文字を訳した本字のみで示すもの

とする。(譜例 2 参照)

譜例 2

上句 身 坐 空 房 無 出 気
(節回し) (節回し) (節回し)

下句 訴 我 可 憐 伝 世 間
(休止) (節回し) (節回し)

この歌は、『中国女書合集』の第五卷 [趙(麗) 2004] に収められた自然伝承者何(艶)の「自伝」(P3713~3730)の冒頭2句である。大意は「独りぼっちの部屋に座り鬱憤を晴らすことができずにいるが、(ここで歌にして)自分の哀れを世の中に訴えよう。」というものである。

この譜例の歌詞をみると、上句下句とも1句を2字・2字・3字に節を分け、上句では、歌詞の2字目、4字目、7字目のうしろに節回しをし、下句では、2字目のうしろに1拍休みが入り、4字目と7字目のうしろに節回しをしているのがわかる。

4. 2. 女書歌の使用言語

女書歌の音声表現形式は歌詞の声調に従って「依字行腔」で歌う「吟唱」であること、女書歌の使用言語は「城関土話」であることを前節で述べた。しかし実際には、ところどころ城関

土話の声調に合わない歌い方がみられ、女書歌の歌い手たちはかならずしもすべてを城関土話の声調に従って歌っているのではないことが判明した。ここでは、まず城関土話の声調を紹介し、さらに城関土話に従っていない歌い方をする原因についてみていく。

4. 2. 1. 城関土話

城関土話は江永県の中心地帯、現在の江永県政府の所在地の近辺で使われている方言であり、全部で7つの声調がある。(表1参照)

表1 城関土話の声調

城関土話			
調類		調値	
平	陰平	44	┐
	陽平	42	∨
上	陰上	35	∧
	陽上	13	∧
去	陰去	21	┘
	陽去	33	┐
入	陰入	5	┐

表1の「調値」欄の数字はChao (1930)による表示システムである。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。また調値欄数字の右側の記号は国際音声記号(IPA)による表記法で、調値のイメージを示す。

また、44調と33調のような始点と終点と同じ高さの声調は平板声調、始点と終点の高さが違う声調42調、35調、13調、21調のような声調は曲折声調という。

4. 2. 2. 母語の影響

城関土話の声調に従っていない歌い方する場合には、出身地の方言の声調で歌っているのではないかと考えられる。たとえば、女書伝承中心地である上江墟の出身者は、城関土話の13調を21調か35調で、33調を44調で歌うことがある(黄 2005)。上江墟出身の何(艶)に音読してもらった結果、13調は21調で発音していることが判明した。また、33調についても44調で発音する可能性があることがわかった。これを受け、歌詞に用いられている女書文字の声調を、周・陳・謝3名が編纂したそれぞれの女書字典でも調べた。その結果、城関土話では13調である女書文字が、字典内ではすべて21調であることがわかった。また、城関土話では33調の女書文字は、周と陳の字典では33調、謝の字典では44調であった。城関土話と字表の声調を表2に示す。(表2参照)

なお、同じ「調類」であっても、数字の表示が異なるのは、4

名の執筆者の表記法の違いによるもので、示す声調の始点の高さ（左の数字）と終点の高さ（右の数字）は同じとみなす。

表2 城関土話の声調と女書字典の声調一覧表

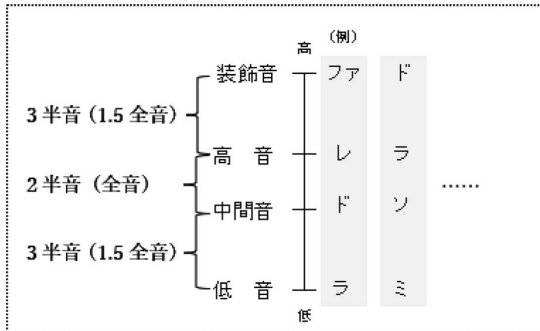
調類 \ 調値		黄	周	陳	謝
平	陰平 ㄣ	44	44	44	44
	陽平 ㄨ	42	41	41	51
上	陰上 ㄨˊ	35	35	35	35
	陽上 ㄨˋ	13			
去	陰去 ㄨˋ	21	21	21	31
	陽去 ㄨˊ	33	33	33	
入	陰入 ㄨ	5	55	55	55

4. 3. 対応楽音

「対応楽音」とは歌詞のそれぞれの声調に対応する楽音をいう。女書歌は、歌詞の声調の調値に対応する低音・中間音・高音と、さらに高音（装飾音）の4種類の高さの楽音の組み合わせによって歌われる。それらの楽音の配列と楽音間の音程は、低音から中間音の間は3半音（1.5全音）、中間音と高音の間は2半音（全音）、高音とさらに高音の装飾音の間は3半音（1.5全音）の関係にある。楽音で表すと、たとえば、低音が楽音「ラ」の場合には、中間音は「ド」、高音は「レ」、さらに高音の、装飾的に用いられる音は「ファ」となる。また、低音が楽音「ミ」の場

合は、中間音は「ソ」、高音は「ラ」、さらに高音の、装飾的に用いられる音は「ド」となる。本稿では低音をラ、中間音をド、高音をレ、装飾音をファとして考察を進める（図2参照）。

図2 女書歌に用いられる楽音



女書歌の音声表現は、声調の始点と終点の調値に対応する楽音を基本としているが、それは絶対的なものではなく、前後の歌詞の声調の影響や句全体の抑揚の調整、さらに歌手のアレンジによって変わることがある。ただし、歌詞の声調の昇降と相反する楽音で歌う「倒字」⁽³⁸⁾の歌い方はしない。これまでの採譜データに基づく城関土話の7つの声調に対応する楽音は次のとおりである。

二
二
九
44調：調値の型は「高平」で、調値の高さが始点終点ともに同じである。対応する楽音は、高音が基本である。本稿では、対応する楽音を「レ」と示す。

- 42調：調値の型は「高降」で、調値の高さが始点から終点に向かって下がる。対応する楽音は、高音から低音に向かう楽音が基本である。本稿では、対応する楽音を「レラ」「ドラ」と示す。
- 35調：調値の型は「高昇」で、調値の高さが始点から終点に向かって上がる。対応する楽音は、中間音から高音に向かう楽音が基本である。また、高音の装飾音が用いられる場合がある。本稿では、対応する楽音を「ドレ」、「レファ」、「レファレ」と示す。
- 13調：調値の型は「低昇」で、調値の高さが始点から終点に向かって上がる。対応する楽音は、低音から中間音に向かう楽音が基本である。本稿では、対応する楽音を「ラド」と示す。
- 21調：調値の型は「低降」で、調値の高さが始点から終点に向かって下がる。対応する楽音は、低音が基本である。本稿では、対応する楽音を「ラ」と示す。
- 33調：調値の型は「中平」で、調値の高さが始点終点ともに同じである。対応する楽音は、中間音が基本である。本稿では、対応する楽音を「ド」と示す。
- 5調：調値の型は「高短」で、調値の高さは始点終点ともに同じである。対応する楽音は、高音が基本である。また、35調と同様に高音の装飾音が用いられる場合がある。本稿では、対応する楽音を「レ」「レファ」と示す。

次の表3に、表の左側から女書歌に用いられる歌詞の7つ声調の調類、調値、調値の型、調値の昇降方向、対応楽音の例を示す。調値の始点から終点の昇降方向を「→」で表し、対応楽音の例を音符と音名で表示する。

表3 対応楽音表

調類	調値	調値の型	調値の昇降方向	対応楽音の例	
陰平	44	高平			レ
陽平	42	高降			レラ ドラ(下句末)
陰上	35	高昇			ドレ レファレ
陽上	13	低昇			ラド
陰去	21	低降			ラ
陽去	33	中平			ド
陰入	5	高短			レ レファレ

4. 4. 女書歌の句末節回し

前節で述べたように、女書歌は上句と下句が基本単位の韻文である。句末の押韻ルールについて陳其光は『女漢字典』（2006年8月）で以下のように述べている。

女書作品絶大多數是七言詩歌體，奇句以仄聲字結尾，偶句以平聲字結尾，轉化為有聲語言時不是誦讀，而是唱，受民間木刻唱本的影響極深。⁽³⁹⁾

日訳：女書作品のほとんどは七言詩歌体、奇数句末は仄声調の字を使い、偶数句末には平声調の字を使う。声の言語に転じるときには朗読ではなく、歌う。

陳は、女書歌の音声表現形式を「朗読」ではなく、「唱（歌う）」としているが、それに加えて句末の歌詞の声調ルールも指摘している。すなわち、この「唱」は歌曲などを「歌う」という意味ではないであろう。これまでに筆者が採譜してきた女書歌の下句（偶数句）は、陳が述べているとおり、すべて平声調であった。偶数句の句末に仄声調の字が使われている句もいくつかあったが、女書傳承者に確認するとすべて書き漏れなどによる間違いであった。また、奇数句の句末に平声調の字も僅かながらもつかわれているのを同じように女書傳承者に確認したところ、それは書き間違いによるものではなかった。すなわち、上句の句末には現地方言のすべての声調の字が使えるというこ

とになる。それが上下句末の音声表現ルールによるものだったことは筆者の採譜データと分析結果からも明らかになった。

以下は、女書歌の上下句末の吟唱ルールをみていく。

4. 4. 1. 上句末の節回し

上句末はいずれの声調の字であっても、基本的には上述した「中間音」の「ド」で節回しをする（劉 2007）。「中間音」には上句を下句へ繋げていく役目があるので、字の声調は問わないのであろう。なお、採譜したデータには歌い手によっては他の楽音で修飾的にアレンジする箇所もあるが、それはあくまでも個人的な感情や呼吸使いによるものと考えられる（劉 2010a）。

譜例 3



8

度 花 之 時 多 為 貴
33 44 44 42 33 42 21

◆大意：花のような娘時代にどんなに可愛がられたことであつたか...

これは『一冊女書筆記』に記載されている何(艶)の「自伝」の第8上句（羅 2003 P262）である。句末は城関土話で最も低い二五 仄声調の字であり、低音「ラ」で歌い、中間音の「ド」で節回ししている。

4. 4. 2. 下句末の節回し

下句末は「陰平声調の44調」か「陽平声調の42調」の字しか用いられない。44調は高音の「レ」、42調は中間音と低音の「ドラ」で節回しすることがわかっている。(譜例4参照)

譜例4

2

幾 俵 愁 言 相 会 身
35 35 42 42 44 33 44

◆大意：何人かの姉妹が（集まって）憂いを訴え合う。

4

四 俵 結 交 見 可 憐
21 35 5 44 21 35 42

◆大意：四人は結拜姉妹を結んでいても（嫁ぐことにより離れ離れになり）可哀そうだ。

この2句は陽煥宜が歌った「三朝書」である（羅 2003 P253）。第2下句末の44調「身」を「レ」で節回しし、第4下句末の42調「憐」を「ドラ」で節回ししている。

4. 5. 対応楽音と節回しのアレンジ

上述したように、女書歌は歌詞の声調に従い対応楽音で歌うのが基本であるが、よりきれいに聞こえるように、前後の歌詞

の声調や歌い手の個性的な美意識などによってメロディーをアレンジすることが調査でわかっている。たとえば、前後の歌詞の声調との高低差が大きい場合にはなめらかになるように、または平板な音が続く場合には少し抑揚をつけたりしてアレンジするものである（劉 2014、2015、2016）。筆者はこの歌い方を女書歌吟唱の恣意性とした（劉 2009）。特にアレンジするのは節回しである。節回しは音を伸ばす部分で感情が強調される箇所であるため、その歌い方は歌い手によって変わる。また、同じ歌い手であっても歌うたびに楽音の変化がある場合もある。

以上、女書歌の吟唱ルールをみてきた。次の節では、筆者が創作した韻文を使い、女書歌の吟唱ルールに則って作成したメロディーと何(艶)が歌う同一歌のメロディーを照合し、この節で紹介した女書歌の吟唱ルールを検証していく。

5. 女書歌の吟唱ルールの検証

検証の手順は以下のとおりである。

まず、女書歌の上下句の句末ルールに従い、漢字で七言句の上下句を4セット（計8句）の韻文を作成した。次に、自然伝承者何(艶)に漢字歌詞を女書文字に訳してもらい、その後、筆者がその女書文字の対応楽音、節回しルールと女書歌のリズムに従ってメロディーをつけた。前後の歌詞の声調によってアレ

ンジが必要と思われる箇所は、() をつけた。何(艶)にも、筆者が作成した韻文を吟唱してもらい、そのメロディーを採譜した。筆者のメロディーと何(艶)のメロディーの楽音を照合する。なお、何(艶)の体調事情により、今回の女書文字は文化伝承者胡欣によるものである。

筆者の作成した韻文と、日本語訳を以下に示す。

我是日本大学生	私は日本の大学生であり、
大学名字叫成城	大学の名前は成城大学という
名称来自古汉语	名前は中国の古文に由来し、
众人齐心必成功	皆一丸となれば成功するはず。
中国长城行万里	中国の長城は万里を歩き、
成城学子数不清	成城大学の卒業生は数え切れない。
日本中国邻邦友	日本と中国とは隣邦の友、
一衣带水手足情	一衣帯水で兄弟のように親密である

譜面の見方は以下のとおりである。

- 1) 歌詞は上から順に、漢字、女書文字、その下に発音記号と調値を示す。
- 2) 歌詞の調値はそれぞれ「江永土話同音字表」(黄 1993)、『女書字典』(周 2002)、『女漢字典』(陳 2006)と『中国女字字典』(謝 2009)による。
- 3) 五線譜の上にある五本線には、歌詞の調値を「→」で表示

する。筆者（上段）は城関土話の調値、伝承者（下段）は何（艶）の歌詞音読による調値である。

- 4) 五線譜の上段は、筆者が対応楽音で作成したメロディー、下段は何（艶）が吟唱したメロディーを示す。
- 5) 何（艶）が吟唱した音声の音高を移高し、低音を「ラ」、中間音を「ド」、高音を「レ」、高音（装飾音）「ファ」で示す。
- 6) 楽譜は上下句を1組として数え、番号をつけた。番号の後に上下句を明記する。たとえば、冒頭の2句を1（上）、1（下）…で示す。（上）は上句、（下）は下句を表す。
- 7) 五線譜の小節ごとに示した数字は小節の通し番号である。

以下、句ごとに譜面をみながら検証していく。

1(上)	我	是	日	本	大	学	生
	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
	ie	suə	ai	pai	tɸ	ciou	suow
黄:	13	13	33	35	33	33	44
周:	21	21	33	35	33	33	44
陳:	21	21	33	35	33	33	44
謝:	31	31	44	35	44	44	44

(筆者)

(伝承者)

①
②
③
④
⑤
⑥
⑦

この句の①では、何(艶)(以下、何と表記する)は「我」を城
関土話の13調ではなく、上江墟方言の21調で発音し、「21調」の
対応楽音「ラ」で歌っている。そのため、城関土話の13調の対
応楽音「ドラ」で作成した筆者の楽音とは異なっているが、対
応楽音には合致しているとみる。②は、①と同様に、何は城関
土話の13調を母語の21調で発音し、次の③は上江墟方言の「44
調」で発音した。21調の対応楽音「ラ」から、44調の対応楽音
「レ」は、低音から高音に向かう高低差のある音になるため、低
音「ラ」から高音「レ」をつなげる渡り音「ド」を加えるアレ
ンジをした。⑤⑥は、③と同様城関土話の「33調」を上江墟方
言の「44調」の対応楽音「レ」で歌っている。④は何と筆者の
歌い方が一致している。⑦は、筆者が対応楽音の高音「レ」か
ら上句末ルールに従った中間音「ド」で節回しするようにメロ
ディーをつけたのに対して、何は上句末ルールに従って「ド」の
みで節回ししている。

女書歌の吟唱法研究の意義

1 (下)	大	学	名	字	叫	成	城
	tɕ	ciou	mion	tsuə	tɕiu	ciŋ	ciŋ
黄:	33	33	42	33	33	42	42
周:	33	33	41	33	21	41	41
陳:	33	33	41	33	21	41	41
謝:	44	44	51	44	31	51	51

(筆者)

(伝承者)

⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭

⑩⑫を除く⑧～⑭は、何はいずれも対応楽音で歌っている。⑩は、対応楽音のまま次の歌詞の対応楽音に繋げると「レラレー」という高低差が大きい抑揚となるため、何は対応楽音「レラ」の「ラ」を「ド」にアレンジし、メロディーを滑らかにして歌ったと考えられる。⑫の「叫」は「33調」であるが、上江墟土話では「44調」で発音するので、何は1の上句の③⑤⑥と同じように「44調」の対応楽音「レ」で歌った。

2 (上) 名 称 来 自 古 汉 语
 (变更前) 

	mioŋ	tɕ'ie	lɸ	tswə	ku	haŋ	ŋy
黄:	42	44	42	33	35	21	13
周:	41	44	41	33	35	21	21
陳:	41	44	41	33	35	21	21
謝:	51	44	51	44	35	31	31

(筆者) 

	mioŋ	tɕ'ie	tswə	lɸ	ku	haŋ	ŋy
--	------	-------	------	----	----	-----	----

(伝承者) 

⑮ ⑯ ⑰ ⑱ ⑲ ⑳ ㉑

何は、⑰⑱の歌詞「来自」二語を「自来」と入れ替えて歌った。歌詞を入れ替えて歌うより先に、何は筆者の作成した歌詞「来自」を修正するよう提案してきた。なぜなら、歌ったときに音がきれいではないからということであった。何は、⑱「自」を城関土話の33調ではなく、上江墟方言の44調で発音する。そのため、⑮～⑱をつなげると、42調・44調・42調・44調の対応楽音で歌うことになる。|レラレー|レラレー|では、高低差の大きい歌い方になるうえ、単調な繰り返しになってしまう。そこで、何は改善策として「来自」(～に由来する)の語順を「自来」と入れ替え、第1小節の楽音は渡り音「ド」を加えた音で

「レラドレー」で、第2小節の対応楽音のみでは「レーラー」になる箇所は、「レラドラー」と、滑らかになるようアレンジした。

これまでも、女書歌資料集の中に語順が逆になっている箇所が見つかった。今までその箇所は、書き間違いによるものと捉えていた。しかしそれは、歌の意味の理解に支障がなければ、吟唱の音を考慮し、語順を入れ替えるという工夫であったことが、この検証を通して新たにわかった。

また、次は、何の提案を受けて、2（上）の句の歌詞を変更した句である。何が⑮～⑰を「名称来自」を「中国聞名」に書き直して示してくれた。

2(上)	中 国	聞 名	古 汉 语
(変更後)			
	tciaŋ kuu	mai mion	ku haŋ ny
黄:	44 5	42 42	35 21 13
周:	44 55	41 41	35 21 21
陳:	44 55	41 41	35 21 21
謝:	44 55	51 51	35 31 31

(筆者)

(伝承者)

⑮' ⑰' ⑰' ⑱'

このように、⑮'～⑱'の声調の組み合わせは「44・5・42・

(44)

42] になる。何は第2小節の「42・42」の対応楽音のアレンジとして「レラドラー」となる。しかしながら変更後の歌詞では、第3句と第5句の文頭に同じ歌詞「中国」を繰り返すこととなり、韻文としては望ましくない歌詞の選択である。女書歌は修辞よりも吟唱の抑揚を重視するということがわかる一例である。

2(下)

	众	人	齐	心	必	成	功
	𠄎	𠄎	𠄎	𠄎	𠄎	𠄎	𠄎
	r'cian	ie	tsi	sai	pi	cion	kan
黄:	21	42	42	44	5	42	44
周:	21	41	41	44	55	41	44
陳:	21	41	41	44	55	41	44
謝:	31	51	51	44	55	51	44

(筆者)

(伝承者)

②②
②③
②④
②⑤
②⑥
②⑦
②⑧

②②～②⑧は、個人の節回しのアレンジの違いを除き、何は筆者とすべて同じ対応楽音で歌っている。

女書歌の吟唱法研究の意義

3(上) 中 国 长 城 行 万 里

	tcian	kuu	tsian	cion	huou	uou	la
黄:	44	5	42	42	42	33	13
周:	44	55	41	41	41	33	21
陳:	44	55	41	41	41	33	21
謝:	44	55	51	51	51	33	31

(筆者)

(伝承者)

⑲ ⑳ ㉑ ㉒ ㉓ ㉔ ㉕

⑲～㉕は、何のアレンジは、歌詞の声調に沿っており、対応楽音でつけたメロディーと同じ節回しをしている。

3(下) 成 城 学 子 数 不 清

	cion	cion	ciou	tsuə	su	muə	ts'ion
黄:	42	42	33	35	動3 5 名 21	13	44
周:	41	41	33	35	動3 5 名 21	21	44
陳:	41	41	33	35	動3 5 名 21	21	44
謝:	51	51	44	35	動3 5 名 21	31	44

(筆者)

(伝承者)

⑳ ㉑ ㉒ ㉓ ㉔ ㉕ ㉖

この句では、④⑩を除いて、いずれも筆者と何は同じ対応楽音となっている。④⑩の歌詞「数」は、城関土話と上江墟方言のどちらにも動詞と名詞の用法がある。「数える」という動詞として使う場合には「35調」、「数字」という名詞として使う場合には「21調」で発音する。筆者は「数」を動詞として「成城大学の学生は数え切れない」の意味で作ったが、何は「成城大学の学生の数は(多くて)わからない」と、「数」を名詞として捉えた。そのため、筆者は「35調」の対応楽音「レファレ」で歌ったのに対して、何は「21調」の対応楽音「ラ」で歌った。

4(上)	日 本	中 国	邻 邦 友
	ai pai	tɕiaŋ kuu	lai paŋ iou
黄:	33 35	44 5	42 44 13
周:	33 35	44 55	41 44 21
陳:	33 35	44 55	41 44 21
謝:	44 35	44 55	51 44 31

(筆 者)	
(伝 承 者)	

④③ ④④ ④⑤ ④⑥ ④⑦ ④⑧ ④⑨

④⑨は、城関土話では13調、何は母語の21調で吟唱している。したがって、この句も100%対応楽音ルールに則っている。

4(下)

	一	衣	帶	水	手	足	情
	i	Φ	lΦ	cya	ciou	tsiu	tsioŋ
黄:	5	44	21	35	35	5	42
周:	55	44	21	35	35	55	41
陳:	55	44	21	35	35	55	41
謝:	55	44	31	35	35	55	51

(筆者)

(伝承者)

⑩ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭ ⑮

⑭は、対応楽音であるなら「レファレ」だが、何は「レ」だけで歌った。⑩～⑮の声調を見ると、⑫以外はすべて高い声調の字である。また、前の⑬も後ろの⑮も「レファレ」が対応楽音である。同じ節回しが三回も続くのはよしとしないので、何はあえて「レ」だけにしたと考えられる。

以上、対応楽音のルールに則って作成した筆者の歌のメロディーと、何(艶)の吟唱を比較して照合した結果、全56音節のうち、何(艶)と筆者がつけた対応楽音との完全一致は43音節(77%)、対応楽音が一致したうえアレンジを加えた個所は13音節(23%)であり、対応楽音の合致はほぼ100%だったことが確認できた。

次に、2. 2でとりあげた事例1と事例2について、なぜ何

がこの二つの韻文には女書歌の歌い方では歌えない箇所がある、と言ったのか、その理由を吟唱ルールと照らし合わせてみていく。

事例1は全4対の上下句からなっているとみなしてみても、作者蒲はこの歌を上下句問わず中国の民歌によく用いられる衬字⁽⁴⁰⁾「来」と「是」を入れ、現地の女性の中で流行していた民歌のメロディーにのせて歌った。

譜面の見方は以下のとおりである。

- 1) 蒲の歌を相対音高で採譜している。
- 2) 五線譜の下は歌詞を示す。
- 3) 歌詞の（ ）内の語は衬字を示す。
- 4) 四角い網かけをした歌詞は仄声調の字である。

事例1の譜面



新	冠	肺	炎	新	冠	肺	炎	(来~)
全	国	人	民	全	国	人	民	(来~)
白	衣	天	使	白	衣	天	使	(来~)
抗	疫	一	線	抗	疫	一	線	(来~)
生	死	安	危	生	死	安	危	(来~)
大	愛	无	疆	大	愛	无	疆	(来~)
一	方	有	難	一	方	有	難	(来~)
齐	心	協	力	齐	心	協	力	(来~)



病	毒	発	(是)	病	毒	発
齐	心	打	(是)	齐	心	打
是	英	雄	(是)	是	英	雄
来	請	戦	(是)	来	請	戦
置	度	外	(是)	置	度	外
好	胸	懐	(是)	好	胸	懐
八	方	援	(是)	八	方	援
打	勝	仗	(是)	打	勝	仗

この譜面は蒲の創作した女書文字で書かれた歌を採譜したものである。譜面のメロディーをみると、8句すべてが同じメロディーで歌われており、吟唱ではない。また、4つの下句のうち、第1・2・4の下句末歌詞の声調はともに仄声調の字を使い、下句末の歌詞の声調は平声調の字を使うというルールにも則っていない。これは、この歌の歌詞をたとえ対応楽音で歌っ

たとしても、吟唱ができないことを表している。何に歌えないと指摘されたのはこの下句末の3箇所であろう。

次は事例2をみてみよう。

譜面の見方は以下のとおりである。

- 1) 五線譜の小節ごとの上を示した数字は小節の通し番号である。
- 2) 歌詞の左側の数字は上下一組の通し番号、()の中は上句か下句の意味である。
- 3) 声調の調値は「江永土話同音字表」(黄 1993)を基準とする。
- 4) 歌詞は上から順に女書文字、漢字、その下に発音記号と調値を示す。

事例 2 の譜面

1(上) 2 3
 锦 绣 文 章 达 万 千
 tci35 siou21 vai42 tciɑŋ44 tu33 uou33 ts'əŋ44

1(下) 4 5 6
 旷 世 奇 文 传 古 今
 k'uaŋ21 ci21 tci42 vai42 tciŋ42 ku35 tci44

2(上) 7 8 9
 永 明 女 子 好 才 学
 ion13 mion42 ŋy13 tsuə35 hau35 tsɸ42 ciou33

2(下) 10 11 12
 修 书 传 世 成 精 品
 siou44 cyu44 tciŋ42 ci21 ciŋ42 tsion44 p'ai35

九九

譜面のメロディーをみると、作者胡はこの歌を歌詞の声調の対応楽音で吟唱してはいるが、何は女書歌として認めなかった。第2下句末の「品」は「35調」で仄声調であり、女書歌の

下句末ルールに則っていない。胡は、対応楽音「レファド」で節回しし、上句末の歌い方で歌った。これが上句末であるならば「ド」で節回しをするというルールにも則っている。だが、胡は「品」を下句末の歌詞に使った。女書歌の吟唱ルールでは、下句末にとることができるのは44調か42調の歌詞で、その楽音は44調の場合は「レ」、42調の場合は「ドラ」である。そのため、胡の歌った下句末の「レファド」が下句に表れたことに、何は違和感を覚え女書の歌い方では歌えないと言ったのではないだろうか。

以上の分析から再確認できたことは、女書歌の吟唱ルールに則って創作しなければ、女書歌の節回しができないということである。つまり、現地の方がわかり、女書歌の吟唱ルールを知っていれば、女書歌の創作も難しくはない。

6. 結論

本稿では、これまでの研究成果である女書歌の吟唱ルールについて検証し、成り立つことが立証できたと考える。さらに、今回の検証で以下のことを新たに明らかにすることもできた。

- (1) 上江墟が女書文化伝承中心地なので、女書歌は城関土話で歌うよりも上江墟方言で歌うほうが一般的ではないか。

- (2) 女書歌の吟唱は修辞よりも節回しを重要視する。そのために、語法や文法に反し、語順などを入れ替えたりすることがある。
- (3) 基本的に対応楽音で歌うのであれば、アレンジ、殊に各小節と句末の節回しのアレンジは個人によるものである。
- (4) 女書歌は押韻にこだわらず、漢詩のような厳密な平仄ルールはないものの、滑らかな抑揚とメロディーを求め、句末のみでなく、歌全体の歌詞の声調のバランスを優先する。そのため、低音から高音に直接向かう高低差を避けることや、同じ声調や似た声調の歌詞が続き平板にならないよう、声調のバランスを取る歌詞の組み合わせを求める。

以上が今回の女書歌の吟唱ルールに対する検証の結果である。この検証結果は、文字だけではなく音声表現を伴った女書文化の伝承に有効である。

おわりに

本稿では、これまでの研究成果である女書歌吟唱ルールを検証した。予測していた通りの検証結果が得られたが、問題点も残された。筆者が吟唱のルールに従って作成した歌に対して、自然伝承者から予想もしなかった句末以外の歌詞の取り替えを求

められたのである。その理由は「歌詞の組み合わせがよくないので、歌いにくい」とのことであった。すなわち、その歌詞の対応楽音の組み合わせが吟唱の抑揚のバランスを損ねていることを意味しているといえよう。今後、女書歌の吟唱に適合しない平仄の組み合わせについて考察し、さらに全歌詞の平仄ルールを解明する必要があると考える。

女書歌の吟唱法が解明され、その吟唱法によって容易に女書歌の音声表現を習得することが可能となるならば、その活用は女書文化の伝承の一助になるのではないだろうか。

註

- (1) かつての女書習俗の経験があるか、あるいは女書文化が盛んな時代に女書文字の読み書きを学んだ女性を指す。
- (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。その後女書には四十年以上触れていなかったが、九十年代、女書調査のために村を訪れた遠藤織枝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いる。
- (3) 曾繼梧 編（1931）《湖南各縣調查筆記》長沙和鍵印刷公司鉛印本，P99

「花山。在層山嶺之麓。石玲瓏若花然。相傳唐時。譚姓姊妹。學佛修真。入山采藥。相與坐化于此。土人于山巔立廟祀之（今稱花山廟）。（中略）每歲五月。各鄉婦女。焚香膜拜。持歌扇同聲高唱。以追悼之。其歌扇所書蠅頭細字。似蒙古文。全縣男子能

識此種字者。余未之見。」

- (4) 女書伝承地域出身の女書研究者。1950年代から女書資料を収集し、女書文字の読み書きと女書歌の吟唱が堪能である。女書研究に携わる学者が収集した女書作品の本字はほとんど周によるものである。
 - (5) 1907年生まれ、1977年逝去。享年70歳。江永県上江墟鎮普美村出身。女書文字の読み書きができるだけでなく、女書歌の創作もでき、結交姉妹も数名いたという。現地の女書研究者周碩沂の女書の先生であった。
 - (6) 1957年に中国で行われた、中国共産党の政策に批判的な知識人を摘発する政治運動。主に文化・教育・報道部門の幹部が「右派分子」として追放された。文革後の1978年、党中央は運動の行き過ぎを認め、名誉回復をはかった。
 - (7) 中国の古い時代より母から娘へ、姑から嫁へと代々伝わる糸紡ぎ、機織り、裁縫、刺繍、パッチワークなどの手芸技術の総称。
 - (8) 現地の風習の一つである。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。
 - (9) 江永県一帯で女性が結婚する3日前から、村の女性たちが寺や花嫁の家の居間などに集まり、花嫁との別れを惜しんでさまざまな歌を3日3晩歌い続ける風習。
 - (10) 花嫁が嫁いだ3日目に実家の家族や結交姉妹が花婿の家へお祝いの品を持って行き、花嫁を連れ戻す風習がある。その際に女書文字で綴った女書歌を花婿家の人々の前で吟じた後に渡す。
 - (11) 結婚後3日目に、花嫁の女性親族や結交姉妹からお祝として贈られる女書文字で綴られた女書歌の小冊子。
 - (12) 1902年生まれ、1990年逝去。若いころから女書文字を読み書き
- (56)

でき、作品も多数作った。80年代以降の女書研究においては、調査対象として重要な存在の一人であった。

- (13) 1907年生まれ、1991年逝去。江永県棠下村の出身。胡慈珠の結交姉妹の一人である。女書文字の読み書きができるだけでなく、漢字も知っており、女書歌の創作が得意で、自分の歌以外に、女書文字が書けない人のために書いてあげたりもしたという。80年代に発見された女書達人の一人で、学者の調査に協力し、長い女書歌を十数首も創作し、90年代初期の女書資料集に大きく貢献した一人である。
- (14) 1910年生まれ、1999年逝去。江永県夏湾村の出身。女書文字の読み書きができ、女書歌も歌える。漢字は読めない。
- (15) 1909年生まれ、2004年逝去。江永県上江墟陽家村出身。10代の時、同じ村の同年代の女友達4人と結交姉妹になる。14歳になったときに、上江墟の村々に往診に行っていた父の勧めで、同じ村の女友達と一緒に2 km以上離れた興福村に住む女書の先生の家まで行き、女書を学んだ。自然伝承者の一人。
- (16) 中華人民共和国国務院により承認され、「文化部」（文化省）によって確定されかつ公布された。シリアル番号517、通し番号X—69。
- (17) 江永県女書文化研究管理センターが制定した女書伝承者の認定制度。女書文字の読み書きおよび女書歌の吟唱と創作ができることが基準となる。
- (18) 1940年生まれ、2022年5月逝去。江永県允山鎮溪州尾村出身。幼少期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、女書文字は90年代末女書伝承者や女書研究者または資料によって習得した。女書歌を創作することもできた。2012年、女書文化の宣伝と女書の伝承における貢献により、国家級女書伝承者

として認定される。

- (19) 1963年生まれ、江永県上江壩鎮普美村出身。故女書伝承者高銀仙の孫娘。幼少期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年以降。2006年から女書園の講師と解説員を務めている。
- (20) 1968年生まれ、江永県上江壩鎮甘益村出身。高銀仙の孫嫁である。高銀仙死後に普美村に嫁いだので、女書文字は主に胡美月に教わった。
- (21) 1946年生まれ、江永県允山鎮周家邦村出身。現地の女書研究者周碩沂の妹。兄の影響で90年代後半から女書の資料に触れ、兄に教わって女書文字を習得した。女書歌を創作することができるという。
- (22) 1965年生まれ、江永県瀟浦鎮蒲家村出身。何静華の娘。母親から女書を教わり、母の指導のもとで女書歌も創作したことがある。
- (23) 1988年生まれ、江永県上江壩鎮普美村出身。胡美月に女書を教わり、女書文字が書けて、限られた女書歌は歌えるが創作できない。
- (24) 90年代以後に女書文字と女書歌を学び始めた伝承者と中華人民共和国成立後に生まれた伝承者。
- (25) 羅婉儀 (2003)『一冊女書筆記』新婦女協進會 P260
- (26) 張櫻「湖南江永“女書”音楽研究」武漢音楽学院2006年度音楽学修士学位論文（未発表）
- (27) 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。
- (28) 江永県一帯の女性は結婚する3日前から、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惜別と祝福の気持ちを表す歌。
- (29) 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）
- (58)

- (30) 『十三經清人注疏 禮纂』〔清〕朱彬撰 饒欽農點校 (1996) 中華書局 P560
- (31) 『十三經清人注疏 禮纂』〔清〕朱彬撰 饒欽農點校 (1996) 中華書局 P605
- (32) 『吟誦研究資料彙編 (古代卷)』趙敏俐主編 (2018) 中華書局 P001
- (33) 『吟誦研究資料彙編 (古代卷)』趙敏俐主編 (2018) 中華書局 P011
- (34) 趙敏俐 (2006) 「論歌唱與中國早期詩體發展之關係」『北京大學學報哲學社會科學版』第53卷第1期 P84
- (35) 陳少松 (2002) 『古詩詞文吟誦』社會科學文獻出版社 P3～8
- (36) 朱立俠 (2015) 『唐調吟誦研究』〔緒論〕中國社會科學出版社 P1
- (37) 朱立俠 (2015) 『唐調吟誦研究』〔摘要〕中國社會科學出版社 P1～3
- (38) 樂音が歌詞の声調の昇降方向と逆であること
- (39) 陳其光 (2006) 『女漢字典』 P15
- (40) 劇や歌のメロディーに合わせたるために加えられる字。

参考文献

日本語参考文献 (著者名五十音順)

遠藤織枝

1996. 『中国の女文字』三一書房

2002. 『中国女文字研究』明治書院

遠藤織枝他

2009.『消えゆく文字 中国女文字の世界』三元社

蔡江華

2007.「『詩言志』一考 —『尚書』、『論語』、『詩経』序を中心に—」
『言葉と文化』no. 8, pp. 21-36, 2007-03-31

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）pp. 17～40

2015.「J-POP 広東語カバー曲における声調の楽音への影響（1）～（5）まとめ（その1）」『名古屋学院大学論集（言語・文化篇）』（第26巻第2号）pp. 45-86

松浦友久

1991.『リズムの美学』明治書院

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）P92～104

2001.「女書創作作品のメロディーとリズムについて——何艶新と何静華の歌を中心に——」『成城文藝』（第173号）P84～105

2005.「女書伝承作品のメロディーについて——創作作品との比較を中心に——」『成城文藝』（第189号）P84～95

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）P140～160

2009.「女書歌メロディーの恣意性における考察」『成城文藝』（第208号）P1～21

2010a.「女書伝承者何艶新の歌のメロディーとリズム—女書の音階とリズムの検証—」遠藤織枝等編著『世界をつなぐことば』三

元社 P589～614

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 P22～56

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）P43～65

2015. 「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）P21～46

2015. 「陽煥宜の女書歌のメロディーとリズム」『成城文藝』（第233・234合併号）P51～28

中国語参考文献（著者名ピンイン順）

陳其光 Chen Qiguang

2006. 『女漢字典』中央民族大学出版社

馮勝利 Feng Shengli

2005. 『漢語韻律語法研究』北京大学出版社

黄雪貞 Huang Xuezhen

1993. 『江永方言研究』社会科学文献出版社

2005. 「女書唱詞の音変」遠藤織江・黄雪貞主編『女書の歴史与現状』中国社会科学出版社 P24～31

羅婉儀 Luo Wanyi

2003. 『一冊女書筆記』新婦女協進会

秦德祥 Qin Dexiang

2010. 『“絶学”探微——吟唱文集』上海三聯書店

史金波他 Shi Jinbo

1995. 『奇特的女書』北京語言学院出版社

謝志民等編著 Xie Zhimin

2009. 『中国女字字典』民族出版社

女書歌の吟唱法研究の意義

徐健順 Xu Jianshun

2010. 「吟誦的規則初探」 徐健順主編 『中華吟誦學會 內部通訊』 (第
1 期) P67~78

葉德均 Ye Dejun

1953. 『宋明清講唱文学』 上海出版社

趙麗明主編 Zhao Liming

1992. 『中国女書集成』 清華大学出版社

趙麗明 Zhao Liming

2004. 『中国女書合集』 中華書局

周碩沂編 Zhou Shuoyi

2002. 『女書字典』 岳麓書社