

漢詩賞玩と中国伝来音楽  
-日本人は漢詩をどう歌ってきたか-

メタデータ	言語: jpn 出版者: 明治大学教養論集刊行会 公開日: 2017-12-01 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 加藤, 徹 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10291/19124">http://hdl.handle.net/10291/19124</a>

# 漢詩賞玩と中国伝来音楽

日本人は漢詩をどう歌ってきたか

加 藤 徹

キーワード：漢詩，訓読，唐音，琴学，明楽，清楽，音楽

## 1. はじめに

漢詩は、言語芸術と音楽芸術にまたがる文芸である。東アジアの漢字圏における漢詩の賞玩法は、私見によれば以下の四層構造からなる。

日本語	英語	中国語
黙読	silent reading	黙読
音読	oral reading	音読
詠唱	chant	咏唱
歌唱	singing (sing)	唱歌

この四層構造は、19世紀までの日本では以下の形態をとっていた。

黙読…書写作品，刊本，その他の賞玩

音読…字音直読，漢文訓読，その他の賞玩

詠唱…雅楽の「朗詠」，近現代の「詩吟」，その他の賞玩

歌唱…中国伝来楽曲，その他の賞玩

漢詩の音読と黙読は今も普通である。近代に復興した漢詩詠唱の一種「詩吟」は、近年ブームが再燃している<sup>1)</sup>。対照的に、漢詩を歌に乗せて歌う漢詩歌唱の伝統（後述する近世琴学，明楽，清楽など）は、1894年の日清戦

争勃発を契機に衰微したまま、今日も忘れられた状態が続いている。

中国における漢詩詠唱は、一部の地方を除いて特殊な趣味であり、日本の詩吟のような「全国区」の吟詠スタイルも普及していない<sup>2)</sup>。一方、漢詩を伝統曲や新作楽曲に乗せて歌う「漢詩歌唱」は、中国では今も普通である<sup>3)</sup>。漢詩賞玩における詠唱と歌唱の比率が日本と逆である点は、興味深い。

小論では日本人による漢詩歌唱の歴史を取り上げ、日本人の外来文化摂取の特徴と、今日の視点から見た意味を論じることとする。

## 2. 漢詩歌唱の種類

日本人の漢詩歌唱は、私見によれば、歌詞（漢詩）の発音のしかたによって以下のように分類できる。

### 漢文訓読系

訓読唱詩…歌詞は漢文訓読による読み下し文。

### 字音直読系

字音唱詩…歌詞の発音は日本漢字音（呉音や漢音）による。

唐音唱詩…歌詞の発音は近世唐音による。

華音唱詩…歌詞の発音は華語（中国語）による。

以下、それぞれについて略説する。

### 2-1. 訓読唱詩

訓読唱詩の実例は意外と少ない。その理由は、漢詩の訓読の構造的な問題にある。漢詩の原文では各句の字数がそろっていても、これを漢文訓読で日本語にすると、音節数は数倍に増え、しかも各句の長短が不揃いになる。詠唱ならば、節回しのリズムは緩急自在であるため、原詩と訓読の長短のギャッ

プのつじつまをあわせやすい。しかし歌唱では、リズムやメロディーが固定化しているため、漢詩の原音と、読み下し文の長短のギャップを埋めにくい。それゆえ訓読唱詩のメロディーは、日本の読み下し文の長さにあわせて、日本で作曲した曲を使うのが普通である。中国の「華音唱詩」の旋律でそのまま読み下し文を歌うのは難しい。

下記に、明治期の訓読唱詩の譜例を示す。これは手風琴（アコーディオン）の教則本である。頼山陽の七言絶句「川中島」（鞭声肅々夜河を渡る…。「題不識庵撃機山図」というタイトルでも知られる）、唐の張継の七言絶句「楓橋夜泊」、西道仙の七言絶句「城山」（孤軍奮闘、囲みを破りて還る…）の歌詞と旋律を、特殊な記譜法で載せている。

図 01

詩 吟 第 壹 鞭 聲 肅 々

3/4	5̣5̣ 5̣ -   5̣5̣ 5̣ -   5̣6̣ 6̣ -   5̣7̣ 7̣ -   6̣5̣ 5̣ -
	鞭 聲 肅 々 響 々 響 々 響 々 響 々 響 々 響 々
	わた -   る -   嶺 に みる -   千 兵 の
	6̣7̣ 7̣ -   6̣5̣ 5̣ -   5̣ - 0   7̣7̣ 7̣ -   7̣7̣ 7̣ -
	大 牙 かな - 撫 するを 遠 恨 なりや
	7̣7̣ 6̣ -   7̣7̣ 7̣   6̣5̣ 5̣ -   5̣6̣ 6̣ -   5̣5̣ 4̣ -   3̣3̣ 3̣ -
	十 年 一 飽 な - 眺 みが - 流 星 の
	4̣5̣ 5̣ 5̣   5̣6̣ 6̣ -   6̣7̣ 7̣ -   6̣5̣ 5̣ -   5̣ - 0
	光 顧 に 長 銘 かな - 還 す

42

楓 橋 夜 泊 月 落 烏 啼

3/4	5̣5̣ 5̣ -   5̣5̣ 5̣ -   5̣6̣ 6̣ -   5̣7̣ 7̣ -   6̣5̣ 5̣ -   5̣6̣ 6̣ -
	月 落 烏 啼 夜 半 無 人 宿 客 船 江 楓 漁 火 對 古 石 燈 籠 獨 坐 悲 秋 聲 不 聞 客 船 上 人 語 響 然 水 雲 生 色 冷 月 落 烏 啼 夜 半 無 人 宿 客 船
	つ -   江 楓 の 漁 火 - は - 燈 籠 に -
	5̣ - 0   7̣7̣ 7̣ -   7̣7̣ 7̣ -   7̣7̣ 6̣   7̣7̣ 7̣   6̣5̣ 5̣ -
	對 す 姑 蘇 城 外 の - 寒 山
	5̣6̣ 6̣ -   5̣ 5̣ 4̣ -   3̣ 3̣ 3̣ -   4̣5̣ 5̣ 5̣   5̣6̣ 6̣ -
	守 - 夜 半 の 鐘 聲 -
	6̣7̣ 7̣ -   6̣5̣ 5̣ -   5̣ - 0
	客 船 に - いたる

逸 題 西郷隆盛

$\frac{3}{4}$  | 55 5 - | 55 5 - | 56 6 - | 57 7 - | 65 5 - | 56 6 - |  
 軍 旗 開 いてみ な やぶ りて が へ -  
55 4 - | 33 3 - | 4 5 5 5 | 56 6 - | 67 7 - | 65 5 - |  
 る 登 百 里 程 盛 盛 の -  
 5 - 0 | 77 7 - | 77 7 - | 77 6 - | 7 7 7 | 6 5 5 - |  
 あひ だ わが 剣 すで に ぶ れ わが ま

(下略)

図01 出典『手風琴独まなび』著作者・新井省五郎 発行者・鈴木横 発行所・書籍楽器店十字屋(東京市銀座3丁目2番地)【上の巻】明治29年(1896)8月20日発行, 明治37年(1904)7月3日訂正増補13版発行

上記資料の「鞭声粛々…」のタイトルが「詩吟第壹」となっているとおり、この旋律は明治期に流行した詩吟の節回しを土台とした歌曲である(リズムが四分の三拍子で固定化されていること、メロディーも音符で固定化していることから、緩急高低の加減の融通性を身上とする詠唱ではない)。

なお、この手風琴譜はいわゆる「数字譜」ではない。例えば「月落(ち)からす…」の部分には、様数字の5の上下に棒線や三角点を加筆したものが並んでいる。この5は、数字譜の「ソ」(「移動ド」のソ)ではなく、「手風琴の5番目のボタンを引っ張ってラを鳴らす」とか「5番目のボタンを押してソを鳴らす」という意味だ。押し引き同音式(ダイアトニック式)の手風琴のボタン鍵盤の並びかたは、ハーモニカと同様の「リヒター配列」で、同じボタン鍵盤でも押す時と引く時では違う音が鳴る。上掲の手風琴譜のメロディーを五線譜に訳譜すると、以下ようになる。

図02 明治の手風琴譜の「楓橋夜泊」訳譜。筆者作成。

月 落 ち か ら す 啼 きて し も 天 に み つ  
 江 楓 の 漁 火 は 愁 眠 に 対 す  
 姑 蘇 城 外 の 寒 山 寺  
 夜 半 の 鐘 声 客 船 に 到 る

この他、一絃琴による訓読唱詩の譜例もあるが割愛する。

「訓読調の唱歌」まで範囲を広げれば、明治期には普通であった。例えば、タレントで文筆家の永六輔氏（1933-2016）は、次のように語っている。

広い意味での言葉の体験ということであれば、やはりお経でしょうね。難解でわからない言葉ではあったけれど、強烈な印象でした。

お経の漢文は、縦に読み下しても、なかなか訳せない。だいたい、学校でやった漢文というの、ぼくはあまり覚えていない。というか、李白とか杜甫なんか、ぼくたちの世代あたりからは、あまりやっていないんです。だから、漢文といえば、文部省歌に出てくる漢詩まじりの歌ぐらいのもんです<sup>4)</sup>。

永六輔氏の先祖は江戸初期に中国から渡来した僧で、父の代までは姓の「永」を「ヨン」という唐音で発音していた。永氏の実家は寺だったので、幼時から仏教漢文の字音直読を聞きながら育った。氏が「漢詩まじりの歌」と呼んだのは、訓読的唱歌であり、訓読唱詩ではない。

永六輔氏が「文部省歌に出てくる漢詩まじりの歌」を「李白とか杜甫」の漢詩と同列に扱っている点は、その当否は別として、昭和・平成期の知識人の「訓読的唱歌」観を示す例として興味深い。

明治時代の日本人が西洋理解にあたって漢語を利用したこと、西洋音楽の受容においても漢詩文の表現を利用して唱歌の歌詞を作り、それを西洋の曲にあわせて歌うことがよく行われたこと<sup>5)</sup>は周知の事実である。

## 2-2. 字音唱詩

中国では、昔も今も字音唱詩は普通に見られる。しかし日本では、漢詩を日本漢字音で歌唱する字音唱詩の実例は少ない。

雅楽の朗詠「嘉辰」は、隋唐期の文人政治家・謝偃（?～643）の漢詩の

句「嘉辰令月歎無極，萬歲千秋樂未央」を字音直読によって詠唱する。雅楽の音楽的な特性上、詠唱といえども音高は比較的固定化されているため、これを「歌唱的詠唱」ないし「詠唱的歌唱」と見なすこともできる。

漢訳仏典の韻文「偈」は、一般の常識では「漢詩」に含めないが、漢文という言語で書かれた韻文という意味では広義の漢詩に含まれる。明治以後の日本では、西洋の宗教音楽文化の影響もあり「讚仏歌」（仏教讚歌）が創作されるようになった。呉音直読による偈を歌詞として歌う讚仏歌もあり、これは広義での字音唱詩と言える。

いずれにせよ、日本では、仏典等を除き漢詩・漢文は訓読することが多く、字音唱詩も例外にとどまっていた。

ちなみに、そもそも「漢文訓読」がない中国では、漢詩歌唱は「華音唱詩」が普通である。

### 2-3. 唐音唱詩

日本漢字音のうち、「呉音」と「漢音」は国語の範疇であり体系化しているが、「唐音」は国語と「国語外」にまたがり、混沌としている。

唐音の定義や説明については諸説があるが、小論では次のように分類する。

中世唐音 別名「宋音」。鎌倉仏教や博多での交易から入ってきた字音。

近世唐音 黄檗宗系の唐音と、長崎唐通事系の唐音がある。

普通の国語辞典や漢和辞典に収録されている「唐音」の多くは、中世唐音である。唐音唱詩で使われる唐音は、近世唐音である。筆者の周囲では、中世唐音を「とうおん」、近世唐音を「とういん」と読み区別する傾向があるが、これは一部業界のローカルルールであり、一般には普及していない。

日本における唐音唱詩の歴史の概況については、拙論「近世日本における唐音唱詩の興隆と衰退——中国芸能の域外伝播の一例として」(2014)<sup>9</sup>で述

べたので、ここでは繰り返さない。ここでは、近世の唐音唱詩が、

江戸初期に復興した琴学

江戸中期からの明楽

江戸後期からの清楽

の三つのジャンルからなること、江戸中期の唐話学習と漢詩唐音直読の流行（例えば1777年刊行の『唐詩選唐音』など）も唐音唱詩と連動していたこと、を確認しておく。唐音唱詩の具体例については後述する。

#### 2-4. 華音唱詩

歌詞の漢詩を中国語（華語）の発音で歌うことを、筆者は「華音唱詩」と呼ぶ。唐音はカナ書きであるが、華音は外国語であり、ピンインや注音字母、その他の発音記号によって表記される。華音唱詩は、日本では、中国語の学習者など一部のあいだでしか見られない。中国語の発音は、日本語の発音と体系的な違いが大きいため、日本人がこれを発音するためには相当な修練を要する。

華音唱詩の「華音」は、現代中国の共通語のほか、方言や、学術的に推定復元された発音、「韻白」のような伝統演劇の人工言語も含む。

華音唱詩で使用される楽曲は多彩である。伝統的な古曲もあれば、近現代人による新作曲もある。既存の外国曲を流用することもできる。

音楽形式から見ると、七言絶句はそのまま「文部省唱歌」の大半に乗せて中国語で歌うことができる。例えば王維の七言絶句「陽関曲」（後述）は、そのまま「蛍の光」（原曲はスコットランド民謡 *Auld Lang Syne*）のメロディーに乗せて歌える<sup>7)</sup>。

### 3. 唐音唱詩の具体例

以上、まとめると、日本における漢詩の音楽的賞玩は、「詩吟」や訓読的



唱歌など、訓読系が主である。ただし、直読系の漢詩賞玩がなかったわけではなく、近世の唐音唱詩はかなり広まった。

以下、唐音唱詩の具体例をとりあげよう。

唐の王維 (699-759/701-761) が詠んだ七言絶句「送元二使安西 (元二の安西に使用するを送る)」は、「陽関曲」「渭城曲」「陽関三疊」その他の別名でも呼ばれる。唐詩の有名な作品の一つである。以下、小論では「陽関曲」と呼ぶ。「陽関曲」の漢文訓読のしかたには、古来、さまざまなバリエーションがあるが、現代ではおおむね、

渭城朝雨浥輕塵　渭城の朝雨 輕塵を浥し  
客舍青青柳色新　客舍青々 柳色新たなり  
勸君更尽一杯酒　君に勸む更に尽くせ一杯の酒  
西出陽関無故人　西のかた陽関を出づれば故人無からん

イジョウのチョウウ　ケイジンをウルオし  
カクシャ　セイセイ　リュウシヨク　アラたなり  
キミにススむ　サラにつくせ　イッパイのサケ  
ニシのかたヨウカンをイずれば　コジン　ナからん

のように読まれることが多い。

「陽関曲」は、中国では『全唐詩』『唐詩三百首』『樂府詩集』『三体詩』その他の漢詩集に収録されている (詩のタイトルは本ごとに違いがある)。このうち『三体詩』 (南宋の周弼の撰) は江戸期の日本でも和刻本が刊行され、『唐詩選』の和刻本と並ぶロングセラーとなった。

以下、「陽関曲」を日本人がどう歌ってきたかをふりかえってみよう。

## 3-1. 琴学の「陽関曲」

江戸時代の初期に中国から渡来した僧、東皐心越（1639-1696）は、日本における琴学の中興の祖である。「琴」は七弦琴のことで、中国語では「古琴」と言う。日本語で「琴」と言うと、十三弦の「箏」を指すことが多いが、「琴」と「箏」は全く違う楽器である。

東皐心越が伝えた琴譜『東皐琴譜』は、さまざまな刊本や写本が現存する。抄写本としては、杉浦琴川（1671-1711）編纂になるものを正本（五十七曲本）とするが、その他にも初学十六曲本、児玉空空撰三十三曲本などがある。版本としては、江戸中期の明和9年（1772）年に十六曲本の一つ・鈴木蘭園版刊本が公刊され、その後、幕末までに、菊池遷甫版刊本、大江玄甫版刊本、児島鳳林版刊本の四種の公刊本が出た<sup>8)</sup>。

『東皐琴譜』所収の「陽関曲」の一例を示す。

図03 児島鳳林版『東皐琴譜』刊本



図03 出典 日本琴学叢書・瘦蘭斎蔵本復刻「鳳林版東皐琴譜卷之中」（発行者・坂田進一，発行所・東京琴社，1993年，非売品）

一般に、琴譜は、各音符の音高や奏法を綿密に指定するものの、各音符の長さや曲のリズムに関する表記はない。その点が西洋の五線譜などとは違う。琴譜をもとに演奏するときは、どのようなリズムで演奏するかを考える（こ

れを「打譜」と言う) 必要があるが、それは琴学家のセンスにゆだねられる。  
以下に、中国の研究者の解釈による五線譜への訳譜例を掲げる。

図 04

## 阳 关 曲

唐・王维 词  
据《东皋琴谱》按谱

1=F  $\frac{2}{4}$  3 1 5 3 | 6 5 | 5 - | 6 5 5 |

渭 城 朝 雨 泥 轻 尘， 客 舍 青

5 3 5 | 5 - | 6 1 3 2 | 1 6 |

青 柳 色 新。 劝 君 更 尽 一 杯

2 0 | 3 5 6 | 5 - | 3 5 | 5 - ||

酒， 西 出 阳 关 无 故 人。

図 04 出典 刘崇德翻译《乐府歌诗 古乐谱百首》(河北大学出版社, 2001) p. 42

中国本土の琴曲には、さまざまな旋律の「陽関曲」が伝わっている。上記の「陽関曲」は、歌詞の一字ごとに一音符をあて、曲は短いが、旋律線の起伏はのびやかで歌いやすい。現在、中国本土で普通に演奏されている古典琴曲「陽関三疊」のような補作部分も複雑な繰り返しもないため、日本人の琴曲学習者にも比較的学びやすい。

中国人であった東皋心越は当然、琴曲を「華音唱詩」で歌ったはずであるが、琴譜の「唐音」を振り仮名で学習した日本人は「唐音唱詩」で歌ったことと思われる。

江戸中期以降、儒学の隆盛に伴い、「儒」の文化と結びついた琴の学習も、それなりに広まった。漢詩に唐音の発音をカナで振った『唐詩選唐音』の刊行

(1777年)とほぼ同時期に、『東皐琴譜』の初めての刊本である鈴木蘭園版が刊行された事実は、唐音唱詩が、儒学や唐話学習と結びついていたことを物語る。

図05 『唐詩選唐音』

残念ながら、王維の「陽関曲」は「唐詩選」には収録されていない。

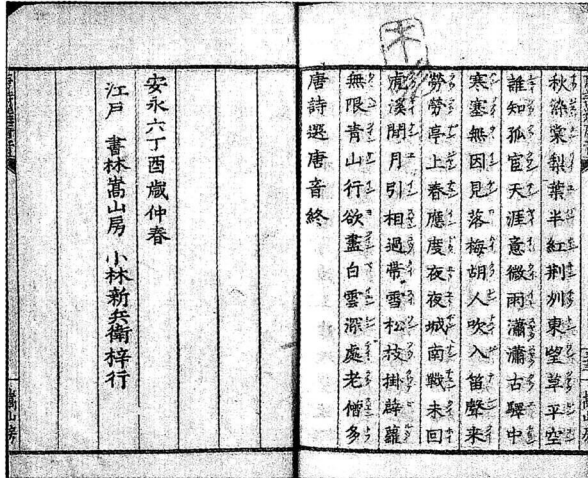


図05 出典『唐詩選唐音』(1777年刊)「済南 李攀龍編選/崎水 劉道音/東都 高田識訂」奥付「安永六丁酉歳仲春/江戸 書林嵩山房 小林新兵衛梓行」。筆者蔵。

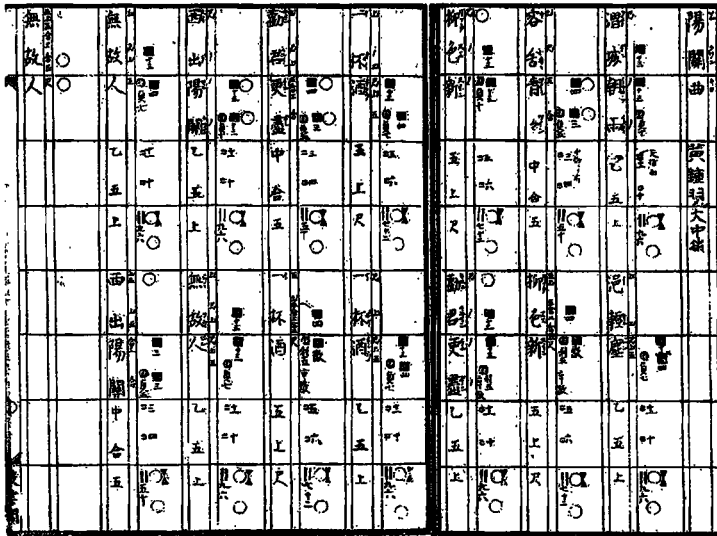
### 3-2. 明楽の「陽関曲」

明楽は、明末の福建の人・魏之琰(1617年?-1689年)が長崎に伝えた、明王朝の音楽である。彼の「魏氏明楽」は延宝元年(1673年)には京都の内裏でも演奏された。魏之琰から四代目にあたる魏皓(1728年?-1774年)(日本名は鉅鹿民部規貞)は長崎から上京し、家族のあいだで傳承されてきた明楽を世に広めた。明和5年(1768), 魏皓は明楽曲を工尺譜こうせきふで書き表し、門人のための教科書『魏氏楽譜』を刊行した。

『魏氏楽譜』は長方形の枠である「方格」によりそれぞれの音符の長さやリズムを表している(「方格譜」)。『魏氏楽譜』系の本は、刊行された「通行本」一巻の他、未刊行の原本(凌雲閣六巻本, 東京芸術大学蔵)や、天理大

学図書館蔵の孤本『明楽唱号』などがある。以下に凌雲閣六巻本の「陽関曲」を示す。

図 06 凌雲閣六巻本『魏氏楽譜』（東京芸術大学蔵）



上掲の方格譜の「訳譜」としては、五線譜に直した『「魏氏楽譜」解析・凌雲閣六巻本全訳譜』漆明鏡編著（中国・上海音楽学院出版社，2011年4月）や、数字譜に直した『魏氏楽譜今訳』劉崇徳訳譜（中国・河北大学出版社，2011年4月）などが中国から刊行されている。また、現在の日本でも明楽の復元実演が行われている。

音楽的に見ると、明楽の「陽関曲」は、詠唱風の合唱曲であり（明楽曲は男声合唱である）、仏教の声明音楽に似た雰囲気をもつ。例えば、歌いだしの「渭城朝雨…」は「尺尺尺尺」（現代日本の「移動ド」で書くと「レーレーレーレー」）と力強い同音が続いたあと、「乙五上」（シーラードー）と低くうねって止まる。以下も同様である。また『東臯琴譜』と違い、繰り返し部分も多い。

同じ唐音唱詩でも、あっさりとした明るい独唱曲である東臯琴譜版と、沈鬱で

力強い合唱曲である魏氏明楽版では、風格が全く違う。

### 3-3. 清楽の「陽関曲」

清楽は、江戸時代に長崎に來日した「唐人」が伝えた同時代の中国の俗曲である。琴学と明楽は日本に伝來した時点ですでに古典音楽であり、将来者としてそれぞれ東臯心越と魏之琰という個人名を特定できる。それに対して、清楽は同時代の通俗歌曲であり、将来者を特定の個人に絞り込むことはできない。ただ、一般には清楽の流入には、

享保年間（1716-1735）の朱佩章や沈燮庵ら

文化年間（1804-1818）の金琴江、江芸閣、朱柳橋、李少白、沈萍香ら

天保年間（1830-1843）の林徳建ら

による三つの波があったとされる。この中でも金琴江と林徳建の系統が、清楽の主流となっている。この他、別流の清楽曲も存在する。

七言絶句を漢詩で歌うための清楽曲としては「紗窓」が有名である。「紗窓」は、清楽の主流曲の一つで、多数の清楽譜に採られている。例えば、『月琴楽譜』（1877年刊）に収録する「紗窓」は、

李白「春夜洛城聞笛」

杜審言「戲贈趙使君美人」

李白「聞王昌齡左遷龍標遙有此寄」

李白「客中行」

張仲素「秋閨思」

王勃「蜀中九日」

張繼「楓橋夜泊」

賈至「送李侍郎赴常州」

の8首の七言絶句を1番から8番までの歌詞としているが、それぞれの漢詩の平仄は「平起」と「仄起」が交ざっている。その理屈から言えば「陽関曲」を「紗窓」の旋律で歌うことも可能なはずである。



ドラソ、ミレソミ、レドラソ……」となる。リズム的に「レーミーソーラー、ラードラソ」か「レミソーラー、ラドラーソー」か、あるいはその他かは不明だが、旋律の起伏を見る限り、近代の流行歌のメロディーとしても通用するほどモダンである。

歌詞の字割りもリズムも不明で、正確な訳譜は不可能であるが、一つの参考として、以下に筆者がアレンジした訳譜を掲げる<sup>9)</sup>。音符と歌詞の字句の対応も含めて、推定のうえに推定を重ねたものであり、新資料が見つかるまでの暫定的な編曲であることを強調しておく。

図08 傅士然版「陽関曲」の工尺譜を参考に編曲した例。筆者作成。

渭城朝雨 浥轻尘 客舍青青 柳色新 劝君更尽  
一杯酒 西出阳关 无故人 西出阳关 无故人

### 3-4. 別伝の清楽「陽関曲」

もう一つ、筆者が所蔵する年代不明の清楽譜の写本の中に「陽関曲」がある。紙質や他の収録曲の書き込みから、明治後期の写本とも思われるが、詳細はわからない。これも、別流の清楽の一例である。

図09 年代不明の写本の「陽関曲」



この工尺譜を読むと、明楽「箏篋引」や清楽「烏夜啼」の旋律と部分的に似ている面もあるが、関係は不明である。工尺譜から読み取れる「ラ、ソ、ラミソ、ドラ、ミソラドラソミソラ…」という旋律は、どのようなリズムに乗せて歌われたものか。推定に推定を重ねた訳譜で恐縮であるが、可能性の一つとして、以下のような訳譜も考えられる<sup>10</sup>。「ミーソラドラソミ」とか「ラードレミ、ドレドラソ」という山なりの抒情的な旋律は、いかにも中国的で優美である。

図10 年代不明の別流の清楽曲「陽関曲」訳譜。筆者作成。

The musical score is written in a single system with five staves. The melody is in a 2/4 time signature. The lyrics are in Chinese characters. Chords are indicated above the notes. The lyrics are: 渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新。劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人。

#### 4. まとめ

以上、王維の漢詩「陽関曲」を例として、近世の日本人の唐音唱詩の実例を見てきた。冒頭で述べたように、日本人の外来文化摂取の特徴と、今日の視点から見た意味を論じることとしたい。

##### (1) ガラバゴス化

琴学、明楽、清楽のそれぞれの「陽関曲」は互いに全く違う。メロディー

の風格だけでなく、記譜法も違う。明楽の「方格譜」の定量的な音長表記法は、近代西洋の楽譜に近い正確な表記が可能であるが、その知恵と工夫が江戸時代の清楽譜に応用されることなかった。清楽譜で「方格譜」と同様の定量的音長表記法を採用するのは、明治中期の『清楽曲譜』（沖野勝芳編、1893）あたりからだが、これも明楽の方格譜より西洋の数字譜の影響を受けた可能性がある。

また現代と違い、楽曲を本来とは別の楽器で「カバー」という発想も、昔はあまりなかったようである。現代では、ピアノ曲をギター用にアレンジして弾いたり、バイオリン曲をアコーディオン用にアレンジして弾くことは、普通である。しかし近世の日本において、琴曲「陽関曲」を清楽家が月琴でつま弾いたり、琴学家が明楽「陽関曲」を七弦琴で演奏した形跡は、確認できない。

結果として、「陽関曲」の唐音唱詩譜は、琴学、明楽、清楽のそれぞれの楽譜本の中にバラバラに散在することになった。

「陽関曲」について、琴学曲、明楽曲、清楽曲のそれぞれを横断的に取り上げて一冊の本に収録するという発想も、近世の日本では見られなかった（現代の中国では、同一の漢詩についての古典曲を、日本の琴譜や明楽譜も含めて横断的に収録する書籍が複数、刊行されている）。

今日の俗語で言えば、唐音唱詩は、日本の社会や文化で往々にして見られる「ガラパゴス化」の例でもあった。

## (2) ニッチ化

訓読唱詩は日本語（国語）、華音唱詩は中国語（外国語）の範疇である。これに対して、唐音唱詩は日本語でも中国語でもなく、歌詞と旋律の両面において高度に「ニッチ化」した音楽文化であった。

ニッチ化には明暗の両面がある。いわゆる「ニッチ市場」のように急成長する場合もあれば、環境の変化に適応できず衰滅する場合もある。

江戸時代の日本の文人は、幕府の「海禁」政策により、中国に行くことも、中国人と接することもままならなかった。唐音唱詩は、日本に居ながらにして中国文化を体験するためのパフォーマンスとしてニッチ化し、根強い人気を保った。その背景には、日本人の中国古典文化への憧憬があった。しかし幕末の開国や、明治の日清戦争によって文化的環境が激変すると、ニッチ化が進んだ唐音唱詩は一挙に衰滅したのである。

### (3) 学際性

唐音唱詩は、「国語」の「邦楽」ではなく、華音唱詩のような「外国語」の「外国音楽」でもない。中途半端なジャンルである。そのため、近代以降の学校教育の教材から漏れ落ちてしまった。

もし仮に、唐音唱詩を現代日本の学校教育で取り上げるとしたら、どうなるか。漢文訓読は、国語の教師が教えられる。洋楽や邦楽は、音楽の教師が教えられる。しかし唐音唱詩は、歌詞は国語でも中国語でもなく、楽曲は洋楽でも邦楽でもない。

逆に言えば、もし唐音唱詩の実例を、一つでもよいので漢文と音楽の教員が連携して学際的な補助教材として取り上げれば、現代日本の学校教育に欠落している要素を補うことができる。日本の生活文化の基本は「和漢洋」だが、唐音唱詩は、日本文化の音楽面での「漢」の要素を再考する材料として適している。

「学際」という言葉は、学問研究の枠組みを超えるという文脈で用いられることがおおいが、学習や教育における「学際」も重要であろう。

### (4) クレオール化

唐音唱詩は、世界の文化史の視点から見ると、クレオール的な文化現象の一つである。江戸時代の日本は清国の植民地だったわけではないし、日本人と清国人のあいだの子供が大量に生まれた訳でもない。が、文化的に見れば、

唐音唱詩はクレオール的音楽である。幕末の開国後、最新の中国音楽の流入が可能になったあとも清楽などの唐音系音楽が日本音楽の有力な一部として存続し続けたこと、清楽曲の一部に日本で作られた曲が含まれること、清楽が明治期の新民謡や流行歌にも一定の影響を与えたことは、唐音唱詩系音楽がクレオール的性格をもつことの証左である。

20世紀半ばまで、クレオール的なものは本国の文物の垂流として軽蔑される傾向があった。しかし21世紀の今日では旧来の価値観が逆転し、「クレオール言語」「クレオール音楽」「クレオール料理」など、クレオール的なものは、人類の多様性を広げる共創的産物として肯定的に評価されるようになった。

日本の漢文訓読はクレオール的言語であり<sup>1)</sup>、唐音唱詩はクレオール的音楽である。訓読も唐音唱詩も、そのクレオール性ゆえに20世紀までは中途半端な存在として低く評価されたが、21世紀の今日では再評価すべき点がある。

古来、東洋人は漢詩を、黙読・音読・詠唱・歌唱の四つの層で賞玩してきた。今日の日本では、最後の歌唱の層が欠けたままになっている。今後、日本で唐音唱詩が再ブームになることは考えにくい。が、近世の日本で唐音唱詩が行われていたことを思い出し、学際性やクレオール性などの視点からその意味を再考することは、現代人の教養のありかたを考えるうえでも、参考になるであろう。

#### 〈注〉

- 1) 「詩吟」は、日本における漢詩詠唱の一種である。現代の詩吟の直接の起源は江戸時代に始まるが、当時は文人と武士のたしなみであった。明治以後は、武士的文化に対する庶民のあこがれもあり、詩吟は国民的な趣味として江戸時代以上の広がりを見せた。その反動で、昭和の中後期には詩吟を否定的に見る声も出た。例えば、小説家で詩人でもあった井上靖（1907-1991）は、中国史に取材した歴

史小説も数多く発表したが、

それから、時代の趨勢とは別に中国の詩についていけない気運をつくったもののひとつに、詩吟があると思うのです。詩吟は若い人とどこかそぐわない感じがありまして、詩吟そのものがいけないと言うのではなくて、中国の詩を何となく時代ばなれしたものに誤解させる作用をしたのではないかと思う。

と述べた。皮肉なことに、平成期に入ると若者世代、特に女性を中心に、詩吟が日本の伝統美と結びついたパフォーマンスとして見直され、インターネットなど今日的な媒体と結びついて流行するなど、新しい局面も見られる。乙津理風著『詩吟女子 センター街の真ん中で名詩を吟ずる』（春秋社、2014年）他を参照のこと。

- 2) 日本の詩吟にあたる中国の「吟誦」は、江浙地方や台湾などでは比較的盛んである。例えば江蘇省の「常州吟誦」は有名で、『趙元任 程曦 吟誦道音録』（商務印書館、2009年、中国・北京）のようなCD付きの書籍も刊行されている。しかしながら、中国各地の「吟誦」の節回しはそれぞれの地元の方言の発音やアクセントと密接に結びついているため、全国区の趣味となることは難しい（このあたりの事情は中国の地方劇と同様である）。また日本では学校に「詩吟クラブ」があるのは珍しくないが、中国では今も詩吟は特殊な趣味にとどまっている。
- 3) 新作曲に乗せて漢詩を歌う中国の動画の例は、「古詩新唱」「唐詩新唱」などの語でインターネットを検索すれば、たやすく見ることができる。中国では、児童の漢詩学習の教材としても「古詩新唱」が今も続々と作られている。それらがおおむね中国の共通語で歌われている点は、中国の詩吟が方言と結びついていることと、対照的である。
- 4) 永六輔・著、矢崎泰久・構成『老い方、永六輔の。』（飛鳥新社、2004）p. 78
- 5) 丹羽博之「大和田建樹作詞「旅泊」と唐張繼「楓橋夜泊」：明治唱歌による和洋中文化の融合」、『大手前大学人文科学部論集 6』2005年、pp. 17-24
- 6) 加藤徹「近世日本における唐音唱詩の興隆と衰退——中国芸能の域外伝播の一例として」、福満正博・加藤徹 共同研究「中国演劇・音楽の域内・域外における発展・伝播に関する現地調査と文献研究」(2)、明治大学人文科学研究部紀要第75冊、pp. 97-109、2014年3月31日
- 7) NHK ラジオ「レベルアップ 中国語」加藤徹担当「つかみの中国語」第40課（2015年11月27日放送、2016年6月3日放送）で実演。その音声は別売のCDにも収録されている。
- 8) 坂田進一「市野遜菴手抄『東皐琴譜』」、日本詞曲学会会誌『風絮』第四号（2008年3月25日）pp. 59-61
- 9) NHK ラジオ「レベルアップ 中国語」加藤徹担当「つかみの中国語」第40課（2015年11月27日放送、2016年6月3日放送）の、別売テキストに掲載し

た楽譜と同じもの。ただしテキスト掲載時には、伴奏用の和音コード記号は割愛した。

- 10) この楽譜を演奏した音声は、YouTube の動画で公開している。<https://youtu.be/1VIycmD-7QU>
- 11) 高津孝「ビジン・クレオール語としての「訓読」」, 中村春作・市來津由彦・田尻祐一郎・前田勉共編『「訓読」論』(勉誠出版, 2008年)

(かとう・とおる 法学部教授)