

## 虚詞の多様性

—— 記歌謡一〇「ええしやごしや」をめぐって ——

飯 島 奨

### 一 問題の所在

筆者は紫陽県漢族の地域で歌掛け歌や民謡を採集し調査してきたが、その調査過程で彼らの歌には虚詞とよばれる囃子ことばが多くみられることがわかってきた。筆者はそれら虚詞を「加補音」と名付けて、それらのはたらきを旋律や歌詞の音数律と関わりあることとして考察したが、囃子ことばは意味のないもののように思われるが、調べていくと、どうやらそうではなさそうだとすることがわかってくる。また、中国の口承文化の豊かな地域の歌を見ていくと、囃子ことばのありようが多様な歌があらわれてくる。

すると、例えば日本では記歌謡一〇にみられる「ええしやごしや」は、「しやごしや」については囃子ことばのようなものとされ、詳しい考察があまりなされていないが、「ええしやごしや」はそう単純ではないのではないか。また「ええ」については特に何もふれられてこなかったが、この「ええ」とは一体何なのか。そこで本稿では、「ええしやごしや」が記歌謡一〇で記されているのはここに何らかの変成作用が起きているから

だとすることで、右の問題を明らかにしてみたいと思っている。本稿で用いる変成という用語は大浦誠士氏の発言をもとにしている。大浦氏は二〇一三年八月二十一日、古代文学会夏季セミナーでの発表に於いて、変成について自身は変成岩をイメージしていると言及されていた。なるほど、変成岩は例えば大理石のように石灰岩が変成作用、つまり高温とすさまじい圧力によって大理石に変成したもののだが、記歌謡一〇の「ええしやごしや」もある種の変成岩の一部と設定すれば、それをもたらしたであろう変成作用、つまり、どのような高温、どのような圧があつたかということを考えることで、なぜ記歌謡一〇は「ええしやごしや」を記すのかにせまるのではないか。

本稿では日本の古代歌謡の囃子ことば、或いは、囃子音について考えていくために、非文字文化の歌文化を豊かにもつ中国の原型生存型民族の歌資料や筆者の調査・採集してきた中国陝西省紫陽県漢族の歌資料を用いて、中国の口承文化に見られる虚詞の多様なありようを確認し、それをもとに記歌謡一〇の「ええしやごしや」について考察したい。

## 二 先行研究の確認

疊 音引 志夜胡志夜 此者伊能基布會。此五字以音。  
 阿阿 音引 志夜胡志夜 此者嘲咲者也。  
 (えええ しやごしや こはいのこあぞ  
 ああ しやごしや こは嘲咲ふぞ)

記歌謡一〇では右のように記されている。土橋寛は「ええ」について「エエ、またはエーエでなく、エー」となるとし、「しやごしや」は「嘲笑の語」とする。また、「しや」は紀歌謡一〇の「ああしやを」の「しや」と同じく、「嘲罵の語」とする。

つまり「ええしやごしや」「ああしやごしや」は、羅にかかった鯨(敵をたとえる)を嘲笑する言葉で、ああおかしいとかが、ざまあ見ろ、とかの意と見てよい。

この土橋の見解をふまえると、「ええしやごしや」の「ええ」は「ああ」という感嘆詞ということになる。ただ、土橋は「ええ」については特に何も述べていない。

また、日本古典文学大系の頭注では「ええ」について「エエと発音せずに、エーと声を引いて発音せよという注意書きである」とし、発音上のことだけが述べられている。そして「しやごしや」を「はやし詞」とする。

従って、これら二つをふまえると、記歌謡一〇にみられる「ええしやごしや」は、「しやごしや」は囃子ことばで、嘲笑の意

味があり、「ええ」は声を引きのぼして「エー」と発音する音だということがわかる。

すると、わからないのは、例えばその「エー」なのか、それとも「エーロー」なのか、どれくらい声を延ばすのか。なぜ声を延ばすものだと示すのか。また「しやごしや」が嘲笑する語ならば、それに先だつて歌われる「ええ」とか「ああ」のことには嘲笑の意味はないのか、といったことがわからない。

記歌謡にみられる「ええ」とか「ああ」とかいう囃子ことばのようなことば、或いは、音は一体何なのかという疑問が残る。

## 三 虚詞と実詞

先にも述べたが、筆者は紫陽県漢族の掛け合い歌の歌詞の音数律を抽出する作業過程から、表記上歌詞には現れないが、歌を歌う際には現れる言葉の存在を確認し、このような言葉をさしあたり「加補音」と名付けた。加補音とは、意味を持たない言葉で、歌詞とは直接関わりを持たない言葉である。同様なものには、沖縄の民謡に見られる「産み字」がある。加補音のはたらきは、楽譜を作成してみるとよくわかるのだが、加補音一つ一つは旋律を構成する一つ一つの音を担っている。従って、歌詞は句のそれぞれの内容を表す際に加補音の存在を必要としないのだが、旋律は加補音を必要としている。

ところで、この加補音は中国ではふつう「襯詞」、或いは「虚詞」とよばれる。虚詞は具体的な内容をもたず、反対に、具体的な内容を持つのは、歌詞、つまり「実詞」とよばれる。

中国の虚詞について日本国内の研究を見てみると、手塚恵子の研究<sup>⑥</sup>が大変興味深い。手塚によれば、中国少数民族のチワン族の歌掛けは、二つの地域が隣接し合う場合であっても、掛け合いが成立しない場合があるという。その理由は歌掛けで歌う歌に含まれる「音素」にあるという。音素は虚詞のようなもので歌詞ではない。ただ、この音素がやかいかいで、歌詞とともに歌い込まれたとき、地域ごとに歌い込まれ方が異なるので、違う地域の歌を聞いた際に歌詞と音素の区別がつかなくなるらしい。すると、歌詞の意味がとれなくなり、相手が何を歌っているかが分からなくなるから、歌掛けが成立しないという。

同じチワン族同士であっても、歌詞と音素の区別がつかなくなるというのが興味深い。すると、歌詞を意味化されることばとすれば、意味化されない音素との境界は一体何なのか。手塚によればそれは地域ごとの旋律であるという。歌われる歌詞は複数の地域で同じものを共有しているも、地域ごとに旋律が異なり、その旋律は歌詞と音素とが地域ごとの規則性にのっつって溶け合うように一体となることよって、各地域独自の旋律をなすという。故に手塚はそのような旋律を「排他的な旋律」というが、その旋律を共有できない集団とは歌掛けができず、歌掛けができない地域間とは婚姻関係も発生しないという。

従って、手塚の研究から言えることは、虚詞のはたらきの一つとして、地域性を生む、ということだ。

もう一つ日本国内の研究として、梶丸岳の研究に注目したい。梶丸の調査した中国貴州省羅甸県プイ族の歌掛けの歌にも、意味化されない虚詞が含まれるというのだが、ここで気をつけな

ければならないのは、プイ族の歌掛け歌の場合、虚詞は意味化されないような「単純な一音節」のものだけでなく、「数音節にわたって挿入される」ものもあるということだ。梶丸はそれを「語彙的な意味のない定型句」としている。

面白いのは、そういった「意味のない定型句」と同時に「意味のある定型句」というのも歌掛けの歌に繰り返し挿入されてくるという。例えば、「親愛なる細身の人よ」「本当ですあなたよ」「今・現在」などである。これらは梶丸の述べるには「もし語彙的に意味があっても、全体の文脈においては無意味な語句」で、現地の人たちは「意味のない定型句」と「意味のある定型句」とを明確に区別できないこともあり、あまり「気にしない」ようにしているという。

歌い手は口をついてこうした表現をするが、聞き手はそれほどこうしたノイズ的な部分にこだわらず、より大きな枠組みで聴いているのである。(梶丸、二〇一一年三月)

要するに、彼らの歌掛けでは交わされる歌の最も大事な部分だけが享受され、あとは聞き流されていくということだろう。

従って、ここでも手塚の研究からわかることと同じことが見えてくる。つまり、虚詞と実詞の区別がつかなくなるということだ。ただ、両者が異なるのは、プイ族の歌は、虚詞が地域間の差異化を強くしない、つまり、地域性をあまり強調しないということだろう。

#### 四 紫陽漢族の歌の虚詞

では、紫陽漢族の歌では、虚詞のはたらきほどのようなものか。本稿では筆者が採集した五更調の歌「鼓打五更」を事例に虚詞のはたらきについて以下見ていこう。

まず五更調とは何か。五更の「更」とは日没から日出までの間を五分する時間の単位で、一更は約二時間である。五更調とは五連形式の民謡で、各一連の内容は、それぞれ一更の間に起きた出来事を表していて、つまり叙事歌である。紫陽県では筆者が確認・採集した五更調の歌として、「鼓打五更」「搗糶五更」「犯法五更」がある。

この五更調の様式は六世紀以前には既にあつたことが『楽府詩集』から分かる。

- ① 一更刁斗鳴、(一更、刁斗ちゅうと鳴り)
  - ② 校尉連連城。(校尉、連城を連ゆ)
  - ③ 遥聞射雕騎、(遙か聞く、雕を射る騎)
  - ④ 懸憚將軍名。(懸り憚かる將軍の名)
- 右のような五言絶句で、以下「二更」「三更」と続いていき、五更までである。

紫陽漢族の五更調の場合、例えば「鼓打五更」では、

##### 第一段

- ① 鼓打一更月出头、(一更に太鼓を打つ、月が顔をのぞかせる)
- ② 墙上灯盏干了油。(壁の油ランプの油が切れる)

- ③ 没用油料也明亮、(油が切れてもなお明るい)
- ④ 小郎带的有蜡烛。(なげなら) 男が蠟燭を携えている(から)

七言絶句で以下第五段までである。ただ、歌詞、つまり実詞を文字に起こすと七言絶句の様式なのだが、実際に歌われると虚詞を伴うため音数は七言ではなくなってくる。例えば、中国語のピンイン表記をかりて虚詞を記し、実詞と併せてみると、右の第一段の一句と二句は次のようになる。

##### 第一段

- ① 鼓打 you o hou 一 ye 更 nou 月 ya a 出头 ue you hou hou yi you o you hou hou yi you o.
- ② 墙上灯盏 yi ya you hou hou you hou yi you hou 干 y 油 ue。

更に、比較総譜を作成し、虚詞のはたらきに注目していくと、比較的短い虚詞は各段①句の中と、同形旋律をもつ各段③句の中に集中する。例えば、楽譜資料A(次ページ)に見られる「鼓打 you o hou 一 ye 更 nou」(第一段①句)の太字の斜字体がそれである。

また、各段①句と②句の間、そして③句と④句の間には「you hou hou yi you o you hou hou yi you o」という虚詞のリフレインが確認でき、採譜すると楽譜資料B(次ページ)のようになる。



紫陽漢族の歌文化における虚詞のはたらきは、両義的である。なぜなら、音楽の視点に立つと、虚詞はプラスにはたらいっていると見え、つまり歌の抑揚や旋律を担い、紫陽地域の歌の地域性や、歌い手の個性をあらわすが、文学の視点に立つと、虚詞はマイナスにはたらくとも言え、つまり虚詞があまりにも多いと実詞と虚詞の区別がつきにくくなり、歌詞の内容を理解したい聞き手は混乱する、という両側面があるからだ。例えば、筆者が紫陽漢族の歌の歌詞の文字起こし作業の中で、現地の歌謡研究者である張宣強氏と次のようなやりとりがあり、それは、当初ある歌の歌詞の文字起こしを張氏に筆者がお願いしたのだが、彼は最初の歌詞の句の文字起こしを始めてまもなく、虚詞が多いから「耳障りだ」といって歌詞の文字起こしをやめてしまったことがある。後に筆者がなぜ張氏がその時「耳障りだ」と述べたのか、その理由を質問したところ、彼は「文学の観点から述べたこと」とし、そして次のように述べた。

虚詞があまりにも多いと具体的な内容の実詞の表現することを覆い隠してしまい、具体的な内容を理解したい聞き手にとっては、わけがわからなくなってしまう。そのうえ（歌い手の）何氏は心の思うままに歌うくせが非常に強く、この感覚はなおさら強くなる。<sup>(16)</sup>

従って、先に確認した手塚と梶丸の研究をもとにすれば、張氏が虚詞を「耳障りだ」と感じたのは、張氏が文学的な関心で実詞を捉えようとした際に、実詞と虚詞との境界の区別がしづ

らくなり、なぜなら、その境界を虚詞がぼやかしてしまったからであると考えられるが、それで張氏は実詞を正確に拾うことができなくなつたため、不快感が出たと見えそうだ。ここで強調しておきたいことは歌い手自身は実詞と虚詞との区別が明確で、それが「歌の味」を出すものとして認識されているが実詞をはつきりさせる、つまり実詞を書くという行為においては虚詞はあたり前だがすてられていくということだ。

## 五 結論

虚詞は囃子ことばであると単純に言えない多様なありようがあるということがわかった。

すると、記歌謡一〇の「ええしやごしや」の「しやごしや」も、囃子ことばだと単純に言えないのではないか。古事記においては古事記における何らかの変成作用が起きているから、だから「ええしやごしや」という虚詞に寄りそうという行為があらわれていると言えそうだ。或いは、それが虚詞なのか、それとも実詞なのかという区別も、記歌謡一〇が古事記に採録された時点ではつきりつけられていたかどうか、そもそも実詞・虚詞という捉え方の感覚があったのだろうか。

記歌謡七が「ええしやごしや ああしやごしや」を表記せず、「後妻が 肴乞はさば 齋賢木 實の多けくを 幾多薪ゑね」で終えているのは、日本書紀では「ええしやごしや」を実詞とせず、さらに、虚詞は表記しないという立場をとつたということとは述べてよいと思う。ただし、日本書紀は記歌謡一〇では「ああしやを」というふうに「ああ」と「しや」を表記しているので、

紀歌謡一〇の「ああしやを」は実詞であると日本書紀は識別したことになる。ここでは日本書紀の、古事記とは異なる変成作用が起きているということか。古事記は琴歌譜のように音楽の再現をねらうものではないのだから、記歌謡四〇「神壽<sup>かむほ</sup>き 壽<sup>とよほ</sup>き 狂<sup>くる</sup>ほし 豊壽<sup>とよほ</sup>き 壽<sup>とよほ</sup>き 廻<sup>もと</sup>し」のように「しや」という虚詞を削除する立場をとってよいはずなのだが、記歌謡一〇が「ええしやごしや」を削除しないのは、それを実詞と同列に記すべきものと識別したからということになる。それなのに琴歌譜のように「エー」「アー」と声を延ばせと示すのだから、やはりそれを虚詞のようなものと捉えているということになるが、すると、「ええ」は実詞と虚詞との区別をはっきりさせずに、古事記ではあいまいなものとして、あいまいなままでそれに積極的<sup>的</sup>にこだわったということだと言えそうだ。

くり返すが、古事記はおそらく記歌謡一〇「ええ、或いは「ええしやごしや」において実詞でもあり虚詞でもあるという実／虚をはっきりわけられないものにこだわった、これが古事記の変成作用とここでは言えるだろう。

紙幅が尽きてしまった。本稿ではまだ全てが解き明かせたわけではない。虚詞の多様性と記歌謡一〇全体の問題については今後の課題としたい。

注(一) 拙稿「歌詞の音数と旋律との隔たり―中国陝西省紫陽県

漢族の掛け合い歌を事例に―」『アジア民族文化研究』第

八号、アジア民族文化学会、二〇〇九年三月、及び、拙稿

「漢族の声の歌における歌詞の規則性と多様性」岡部隆志・

工藤隆・西條勉編『七五調のアジア―音数律からみる日本短歌とアジアの歌―』大修館書店、二〇一一年を参照されたい。

(2) 工藤隆の用語。工藤「古事記の起源」中公新書、二〇〇六年、及び、工藤「古事記誕生」中公新書、二〇一二年を参照されたい。

(3) 土橋寛『古代歌謡全注釈 古事記編』角川書店、一九七二年。

(4) 紀歌謡一〇に「今はよ 今はよ ああしやを 今だにも 吾子よ 今だにも 吾子よ」とある。

(5) 佐藤まり子氏の教示による。「産み字」とは、歌詞のある言葉の母音がもう一度出現することで、例えば、「Asahi」が「Asahi」となることである。

(6) 手塚恵子「定型詩の呪力の由来―中国壮族のフォンの場合―岡部隆志・工藤隆・西條勉編『七五調のアジア―音数律からみる日本短歌とアジアの歌―』大修館書店、二〇一一年。

(7) 梶丸岳「中国貴州省羅甸県ブイ族の『年歌』―ブイ語による長詩型歌掛け―」『アジア民族文化研究』十号、アジア民族文化学会、二〇一一年三月。

(8) 『梁府詩集』中国古典文学基本叢書、中華書局、一九七九年。以下「從軍五更轉五首」を引く。

一 更刁斗鳴、校尉連運城。遙聞射雕騎、懸憚將軍名。

二 更愁未央、高城寒夜長。試將弓學月、聊持劍比霜。

三 三更警新、橫吹獨吟春。強聽梅花落、誤憶柳園人。

四 更星漢低、落月與雲齊。依稀北風里、胡笳雜馬嘶。

五 更催送籜、曉色映山頭。城烏初起堞、更人悄下樓。

(9) 鼓打五更の歌詞全文とその日本語訳は以下の通り。

二〇〇六年十二月十三日、飯島の撮影。何耀礼(一九三三年生まれ)と何耀信(一九四七年生まれ)による斉唱。

第一段

① 鼓打一更月出头、  
(一更に太鼓を打つ、月が顔をのぞかせる。)

② 墙上灯盞干了油。  
(壁の油ランプの油が切れる。)

③ 没用油料也明亮。  
(油が切れてもなお明るい。)

④ 牛郎带的有蜡烛。  
(なぜなら)男が蠟燭を携えている(から。)

第二段

① 鼓打二更月照街、  
(二更に太鼓を打つ。月が街を照らす。)

② 小郎门外喊门开。  
(男は門の外で門を開けてくれとよんでいる。)

③ 左手挟了个油灯盞  
(女は)左手に油ランプを抱え、

④ 右手把郎搂在怀。  
(右手で男を胸に抱く。)

第三段

① 鼓打三更月当中、  
(三更に太鼓を打つ。月が(夜空の)真ん中にある。)

② 小郎还在姐房中。  
(男は今なお女の部屋に居る。)

③ 姐叫情哥莫说话。  
(女は言う、愛しい兄(あなた)よ、何も言わないで。)

④ 男子说话声不同。  
(男の話し声はいつもと違う。)

第四段

① 鼓打四更月偏西、  
(四更に太鼓を打つ。月が西へ傾く。)

② 小郎翻身要起去。  
(男は寝がえりを打つが、起きねば

ならない。)

③ 姐叫情哥睡一觉、  
(女は言う、愛しい兄(あなた)よ、もうひと眠りして。)

④ 我家有个叫明鸡。  
(なぜなら)私の家には暁を知らせる鶏がいるわ。)

第五段

① 鼓打五更月靠山、  
(五更に太鼓を打つ。月は山辺にある。)

② 小郎出门把门关。  
(男は門より出でて門を閉める。)

③ 姐叫情哥莫害怕、  
(女は言う、愛しい兄(あなた)よ、こわがらないで。)

④ 出了门外不为好。  
(門より(一歩)外へ出たら不義にはならないわ。)

(10) 二〇一三年六月十七日、何耀信への聞き書き。聞き手は王永林と飯島。日本語と標準中国語の通訳は王永林。

(11) 二〇一三年五月十九日、何耀信への聞き書き。聞き手は李莉と飯島。日本語と標準中国語の通訳は李莉。

(12) 二〇一三年九月二十五日、張宣強へQQを用いての聞き取り。質問作成は飯島、聞き取り、及び日本語から標準中国語への翻訳は李莉。

※記唱歌謡は日本古典文学大系から引用した。

※楽譜資料は採譜は佐藤まり子、パソコンによる楽譜作成は李珍容(ジョウ)にお願いをした。