

# 唐伝古楽譜とそれに関連する 音楽文学の問題について

Ancient Musical Scores from the Tang Dynasty and  
Issues Related to Musical Literature

王小盾・陳応時 著

Xiaodun WANG

Yingshi CHEN

山寺三知・山寺(小野)美紀子・長谷部剛 訳

Translated by

Mitsutoshi YAMADERA

Mikiko YAMADERA (ONO)

Tsuyoshi HASEBE

## 翻訳にあたって

本稿は、王小盾（1951-。現在、温州大学資深教授、中国音楽学院特聘教授）・陳応時（1935-2020）両氏による「唐伝古楽譜和与之相関的音乐文学问题」（初出：『中国社会科学』2000年第5期。後、王昆吾（王氏の筆名）『从敦煌学到域外汉文学』北京：商務印書館，2004年，王小盾『隋唐音乐及其周边——王小盾音乐学术文集』上海：上海音乐学院出版社，2011年に再録）を翻訳したものである。

底本には、最新の『隋唐音乐及其周边』所収版を用い、『中国社会科学』版と『从敦煌学到域外汉文学』版等を適宜参照した。また、本訳稿の冒頭に掲載した要旨は『社会科学研究』版に掲載されていたものである。

唐代の歌辞が実際にどのような旋律で歌われたのかという課題は、これまで多くの研究者たちが関心を持ち解明に努力してきたが、いまだ解決には至っていない。その解明に先鞭をつけたのは、日本の林謙三（1899-1976）である。彼は敦煌文書の裏書きに記載された楽譜が琵琶譜であることにいち早く気づき、その演奏の復原を試みるとともに、その復原した旋律に、同じく敦煌文書中に発見された歌詞を配する試みを行った。以後、世界中の研究者によってその試みが続けられている。本翻訳のもとになった論文には、唐代の楽譜に関する、全世界の研究動向や、主に中国における、敦煌琵琶譜に歌詞を配する試みについての研究状況の詳細がまとめられている。今から20年以上前に執筆されたものではあるが、本論文が取

り上げた唐代の楽譜と歌詞に関する具体的な研究状況については、日本では、一部の専門家を除き、中国文学研究者にも東洋音楽学研究者にもあまり知られていないように思われる。そのため、現在でも本論文から有益な情報と示唆が得られると確信し、これを翻訳する次第である。

なお、本論文は、葛晓音・戸倉英美両氏による「从古乐谱看乐调和曲辞的关系」（『中国社会科学』北京：中国社会科学出版社、1999年第1期）に答える形で議論が進められているが、本論文発表後、葛・戸倉両氏は、さらに本論文に答える形で、「关于古乐谱和声辞配合若干问题的再认识——兼答王小盾、陈应时先生」（『中国社会科学』2000年第6期）を発表されている。併せて参照されたい。また、本翻訳の趣旨は、葛・戸倉両氏の説について論評することにはなく、あくまでも斯学の研究状況を把握し、問題の所在を理解し、解決の手掛かりを提供することにあることを申し添えておきたい。

## 中文摘要

唐传古乐谱研究是20世纪国际汉学的重要课题。本文在回顾这一课题的学术史的基础上，对《从古乐谱看乐调和曲辞的关系》一文涉及的几个问题作了重新讨论。本文认为：唐传古乐谱基本上是器乐谱，不应随意夸大它的音乐文学价值；唐代曲拍有丰富多样的表现形式，不存在一个普适于诸多乐曲的曲拍一句读对应规则；为古谱配辞须达到词、曲在段式、句式、拍式等方面的一致，而不能忽略谱中的乐理。本文并介绍了一种结合文献、文物、民间遗存，建立音调与历史的对应关系的研究思路。

关键词：唐传古乐谱 音乐文学 配辞 曲拍

唐伝古楽譜研究は20世紀における国際漢学の重要な研究課題である。本稿では、この研究課題の学術史を回顧した上で、先行論文「古楽譜から見た楽調と曲辞との関係（从古乐谱看乐调和曲辞的关系）」に関するいくつかの問題を改めて検討し、以下の点を論じた。1. 唐伝古楽譜は基本的には器楽譜であって、その文学的価値について妄りに誇張すべきではない。2. 唐代の曲拍<sup>①</sup>には多様な形式があり、多くの楽曲に普く適した、曲拍と句読とが対応する規則は存在しない。3. 古楽譜に配辞<sup>②</sup>するためには、歌詞と楽曲が段や句や拍の形式等においても一致を見なければならず、楽譜における楽理をおろそかにすることはできない。本稿では、あわせて、文献、文化財、民間伝承を結合させて、音调と歴史との対応関係を確定するという研究の考え方を紹介した。

キーワード：唐伝古楽譜 音楽文学 配辞 曲拍

## はじめに

唐伝古楽譜と長短句歌詞の起源に関する研究は、20世紀の中国音楽学・中国古代文学研究それぞれにおける重要な研究課題である。前者においては、古楽譜学の全面的な突破口としての意味があり、後者では中国の詩体史研究の一つの鍵となっているため、多くの注目を集めてきた。近年、葛曉音・戸倉英美両教授は『中国社会科学』において「古楽譜から見た楽調と曲辞との関係（从古乐谱看乐调和曲辞的关系<sup>①</sup>）」を發表され、この二つの問題について新たに言及した上で、さらなる検討の必要性について示された。この論文は、古楽譜の中に「歌詞と楽曲との対応の規則<sup>③</sup>」を見出さんと試みたものであり、それに依拠しながら、唐代における楽音と歌辞との配置における規則、斉言及び雑言の曲辞の音楽的根源、同調異体<sup>④</sup>の原因について考察し、実際に音楽と文学研究の両方の課題を結びつけて解決する考え方を提示している。このような彼女らの考え方は独創的な意味を持っている。だからこそ、我々はそれと慎重に向き合い、さらに真偽を論証しなければならないと考えるのである。また、この論文においては、中国における唐代音楽文学と中国音楽史の両分野の研究者について、「古楽譜の読解は比較的困難であることから」、前者は「終始、古楽譜の内部にまで深く入り込んで楽調と歌辞との配置の規則を探ることができていないために、多くの論証が推測と反駁の域に留まっている」とし、後者は、「日本に残された唐代楽譜についての知識が非常に乏しく、日中双方が持つ文献資料に精通しておらず、加えて訳譜における技術的な障害も比較的多く、さらに楽音と歌辞との配置にまで注意を払って研究する暇がない」と批判している。これらの批判は学術史上の是非にかかわることであるため、それについて明確にしなければならない。以上のことに鑑み、我々は本稿において、唐伝古楽譜とそれに関連する音楽文学の問題——楽譜の発見と研究、その性質及びその配辞が成り立つ可能性、その曲拍の規則と彼女らの所謂「半逗律」——について総合的に論ずることにしたのである。

## 一、唐伝古楽譜の発見と研究

「唐伝古楽譜」とは、唐代の楽曲を記録した古楽譜を指す。20世紀初めに敦煌莫高窟で発見された敦煌楽譜（現在、フランス国立図書館所蔵）を除くと、その大半は日本に残存している。その中には、南朝梁の丘明が伝えた唐の写本である古琴の文章譜『碣石調幽蘭』があり、『天平琵琶譜』（747年以前写）・『五絃琵琶譜』（842年写）・『南宮琵琶譜』（成立年代不詳。「南宮」は日本の貞保親王を指す。親王は870年生、924年没）、そして日本に伝えられた唐代の楽曲を記録した『博雅笛譜』（源博雅編、966年成立）・箏譜『仁智要録』（藤原師長編、約1171年成立）・琵琶譜『三五要録』（藤原師長編、約1171年成立）・『鳳笙譜』（約1201年成立）・『新撰笙笛譜』（約1303年成立）等が含まれる。「唐伝古楽譜」であるこれらの古楽譜に記録された曲目は、唐代の文

献や敦煌写本にしばしば見えるし、それらと同名の唐宋詩詞作品が存在している。それらに重要な学術的価値が備わっていることは疑う余地はなく、よって、1930年代から、唐伝古楽譜は学術界の強い関心を集め始めたのである。

このような関心はある巡り合わせ、すなわち敦煌楽譜の発見によって更に具体的なものとなった。最初に敦煌の楽譜を発見したのはフランスのペリオである。1910年頃、これらの楽譜はペリオによってパリに運ばれたが、長らくその性質は晦渋で明らかではなかった。1937年の初夏になり、日本の学者林謙三は、ある偶然のきっかけによりフランスからの11枚の敦煌楽譜の写真を目にし、同類の古楽譜を読解した経験によって、すぐに琵琶の古楽譜であると判断したのである。彼は平出久雄の協力のもと、敦煌琵琶譜と『天平琵琶譜』『五絃琵琶譜』とを比較研究し、1938年に「琵琶古譜の研究——天平・敦煌二古譜に對する試案——」を、1940年には「國寶五絃譜とその解讀の端緒」を発表し、併せて7曲の楽譜を訳出した<sup>(2)</sup>。1955年、彼はさらに英語で、敦煌琵琶譜にテーマを絞った論文“Study on Explication of Ancient Musical Score of *p'i-p'a* 琵琶 discovered at *Tun-huang* 敦煌, China 中国”及びP.3808に記載された25曲の訳譜<sup>(3)</sup>を発表した。1957年、この論文は修訂を経て、タイトルを『敦煌琵琶譜の解讀研究』として、潘懷素により中国語に翻訳され、上海音楽出版社から出版された。1969年、林氏は再びこの論文と訳譜を修訂し、林氏の著書『雅樂——古楽譜の解讀——』に収録した<sup>(4)</sup>。本書において、林謙三はさらに「天平琵琶譜「番仮崇」の解讀」と「全訳五絃譜」の2篇の論文を発表した。

林謙三は1976年に世を去った。彼の存命中、イギリスの学者ピッケン (L. E. R. Picken, 1907-2007) も唐伝古楽譜の研究を開始した。1940年代、生物学者であった彼は、ブリティッシュ・カウンシル科学使節団の一員として中国を訪れ、何名かの琴家と知り合った後、中国古代音楽と深い縁を結ぶことになった。彼は*New Oxford History of Music* (v. 1, London: Oxford University Press, 1957) の原稿を執筆した際、姜白石による俗字譜の歌曲と減字譜の琴歌「古怨」、そして『事林廣記』における俗字譜の楽曲を解讀訳譜した。その後、彼は中国古楽譜研究を自身の専門分野に変更し、1972年に日本に赴いて、大量の資料を収集・複製した後、ケンブリッジ大学において唐伝古楽譜を主要テーマとする研究グループを組織した。ドイツのヴォルパート (R. F. Wolpert)、ニュージーランドのマレット (A. J. Martt)、マーカム (E. J. Markham)、アメリカのコンディット (J. Condit)、日本の三谷陽子、オーストラリアのニクソン (N. Nickson) 等が相次いでこのグループの研究活動に参加した。彼らが研究した唐伝古楽譜には、『五絃琵琶譜』・『博雅笛譜』・箏譜『仁智要録』・琵琶譜『三五要録』・『鳳笙譜』・『新撰笙笛譜』等がある。関連する研究論文は、ピッケン主編*Musica Asiatica*の第1輯から第6輯 (London: Oxford University Press, 1977-1991) に陸続と掲載されたほか、ピッケン

は、80年代から、研究グループの訳譜を基礎として、シリーズ『唐朝傳來の音楽』<sup>(5)</sup>の編集に力を尽くしてきた。なお、この時期、オーストラリアのネルソン (S. G. Nelson)、ロックウェル (C. Rockwel)、日本の峯雅彦、イギリスのウェルズ (M. Wells) も、唐伝古楽譜研究に取り組んだ<sup>(6)</sup>。

中国の学者の古楽譜に対する研究も外国に遅れてはいない。およそ200数年前、元末の陶宗儀の手写本『白石道人歌曲』が発見された後、詞学界に姜白石歌曲研究ブームが起った。方成培『香研居語塵』(1777年)、戴長庚『律話』(1833年)、張文虎『舒藝室餘筆』(1862年)等の専門書は、いずれも姜白石が俗字譜を用いて記した詞調歌曲について研究・解釈したものである。20世紀になって、学者たちはさらに姜白石の全ての歌曲を工尺譜へと訳出した。任二北「南宋詞之音譜拍眼考」(『東方雜誌』24巻12号、1927年)、唐蘭「白石道人歌曲旁譜考」(『東方雜誌』28巻20号、1931年)、夏承燾「白石道人歌曲旁譜辨」(『燕京學報』第12期、1932年)、楊蔭瀏・陰法魯『宋姜白石創造歌曲研究』(北京:音楽出版社、1957年)、丘瓊蓀『白石道人歌曲通考』(北京:音楽出版社、1959年)は、姜白石の俗字譜歌曲17首、琴歌1首、律呂字譜歌曲10首の訳譜作業を徐々に完全なものとしていった。その後も、姜白石の譜を研究したものに、饒宗頤、趙尊岳等がいる。譜字の音高や拍節・リズム等については、まだ一致した見解が得られていないものの、姜白石の譜に対する訳譜と研究の成果は、結果、唐伝古楽譜研究のための基礎を固めたのである。

中国の学者で敦煌楽譜に最初に注目したのは、王重民と任二北である。王重民が、『敦煌曲子詞集』(上海:商務印書館、1950年)において敦煌楽譜や舞譜を「諸を管絃これに被り、步伐に施す(被譜管絃、施於步伐)」という願望を表しただけとするならば、任二北の『敦煌曲初探』(上海:上海文芸聯合出版社、1954年)は、多くの具体的な論証作業を行っている。例えば、本書の「曲調考證」の一節で、彼は敦煌楽譜における「傾杯楽」や「西江月」等の曲を考訂し、「後記」においては、敦煌楽譜の諸楽調と同名の曲辞との関係が「一字一声に非ず(非一字一聲)」であることを論証した。このほか、「譜内の例に因り“、”を以て眼と為し、“ロ”を以て拍と為す(因譜内例以“、”爲眼以“ロ”爲拍)」とし、「伊州」等は「乃ち大曲の譜(乃大曲之譜)」であるとする有名な判断を提示した。任氏によるこれらの見解は、まさしく1982年に葉棟等があらためて敦煌楽譜25曲<sup>(7)</sup>を訳譜し直した際に、新たな楽譜研究ブームの理論的根拠となった。これらの状況については、陳応時が「敦煌乐谱论著书录解题」や「敦煌乐谱研究五十五年」において<sup>(8)</sup>、詳細に紹介している。

中国の学者による、その他の唐伝古楽譜に関する研究については、19世紀にまで遡ることができる。黎庶昌・楊守敬が1883年に刻印した『古逸叢書』には、日本に伝存する唐代の写本、古琴譜『碣石調幽蘭』がある。この楽譜は、後に楊宗稷『琴學叢書』(1911-1919年)にお

いて減字譜と工尺譜に訳された。1950年代になると、さらに查阜西・管平湖・姚丙炎・徐立蓀・呉振平等によって五線譜に訳された<sup>(9)</sup>。1980年代には、陳応時・呉文光・戴曉蓮・王徳塤・戴微等が相次いで文章譜『碣石調幽蘭』の研究に加わった<sup>(10)</sup>。それと時を同じくして、何昌林が『天平琵琶譜』『五絃琵琶譜』についての研究を開始し、陳文成が『博雅笛譜』の「汎龍舟」を訳譜し、葉棟・関也維等が『五絃琵琶譜』と箏譜『仁智要録』を研究し、陳応時の「唐传乐谱中的节拍节奏」には『天平琵琶譜』・『五絃琵琶譜』・『博雅笛譜』・『仁智要録』等における楽曲を解釈・訳譜した実例がある<sup>(11)</sup>。

上述の古楽譜研究は、事実上すでに20世紀学術史における重要な景観となっている。研究者たちは楽譜の指法と譜字を考訂し、楽器の調弦と楽曲の調を確認することで、敦煌楽譜における様々な譜字の音高をいかに訳すかという問題を解決させた。しかし、これらの楽譜の様式には、往々にして明確な拍節やリズムの記号がないために、あるいはそれらの記号が存在していたとしても、その具体的な意味を実証するだけの十分な資料がないために、唐伝古楽譜の拍節・リズムの問題は今もなお論争されているのである。よって、このような状況下で、古楽譜研究の一家の説に拠るだけで、「楽理」がどのようなものであるとか、歌辞と拍節との対応の規則はどのようなものであるか等と断言することができようか。この問題については議論を待たなければならないだろう。ただし、一点だけ確実に言えることは、中国の学者が「日本に保存されている唐代楽譜についての知識が非常に乏しく、日中双方が持つ文献資料に精通していない」という判断が不正確であるということである。このような批判は、客観的な事実に合わないものである<sup>(12)</sup>。

## 二、唐伝古楽譜における配辞の問題

中国楽譜史上、唐代は特別な時代である。記録に見える唐以前の楽譜は『碣石調幽蘭』を除くと、『禮記』の鞀鼓譜、『漢書』「藝文志」の「声曲折」、そして『隋書』「經籍志」に著録された琴譜3種と箏箏譜だけである。しかし、現存する唐伝楽譜は少なくとも9種類にも上り、唐人の詩文や歴代書目に見える楽譜は数えきれない。したがって、唐代は楽譜が歴史の舞台に正式に登場した時代とすることができる。しかし、唐代の楽譜は、宋元明清の各時代に残された楽譜——例えば『風雅十二詩譜』・『白石道人歌曲』・熊朋来『瑟譜』・『魏氏樂譜』・『九宮大成南北詞宮譜』等の歌曲譜——とは異なり、いずれも歌辞が付いておらず、古琴・五絃琵琶・四絃琵琶・笛・箏・笙等の楽器の演奏に適用したものばかりである。したがって、唐代は器楽譜の時代とすることもできる。

唐代器楽譜が隆盛したのは、胡地から器楽曲が大量に輸入されたことと関係がある。李父の詩に「梵樂 胡書を奏す(梵樂奏胡書)」とあり<sup>(12)</sup>、王建の詩に「旋で新譜を翻し 声初めて

足る（旋翻新譜聲初足）」とあり<sup>(13)</sup>、花蕊夫人の「宮詞」に「尽く鬻策を將て来たりて譜を抄す（盡將鬻策來抄譜）」とあり<sup>(14)</sup>、『酉陽雜俎』「語資」に、寧王が「亀茲の楽譜」を読んだ、とある<sup>(15)</sup>。これらはすべて唐楽譜が胡楽を淵源としていることを証明している。なぜならば「胡書」・「亀茲の楽譜」は、西域の楽譜の中原の地での流行を反映しているし、筆策はもともと胡楽器であり<sup>(16)</sup>、そして、「翻」とあるのは、歌曲と器楽曲、もしくはある器楽譜と別の器楽譜との間における変換であって、それは実際には異文化間における翻訳であると理解できるからである<sup>(17)</sup>。器楽譜としての、または、外来楽譜としての唐代楽譜の性質を考慮すれば、その配辞には慎重に対処しなければならない。つまり、これらの歌詞のない楽譜の中から「歌詞と楽曲との対応の規則」を探るといふ試みは構わないが、仮に、さらにそれに依拠して何らかの普遍的な規則を求めるとすれば、それは明らかに軽率である。

古代歌曲の研究のための資料範囲を拡大するために、また、敦煌楽譜の音楽的特徴を探るために、音楽学者が慎重かつ意欲的に、敦煌楽譜を用いて歌詞と曲とを組み合わせる実験を行ったことは学術史上の事実である。このような実験が現実的であるというのは、上述の「翻」によっても証明できる。例えば、劉禹錫の詩に「新翻の「楊柳枝」を唱ふを聴く（聽唱新翻楊柳枝）」とあり<sup>(18)</sup>、『樂府詩集』「近代曲辭」の「水調」に「笛は倚る 新翻の水調歌（笛倚新翻水調歌）」とあり<sup>(19)</sup>、花蕊夫人の「宮詞」に「新翻の酒令 著詞の章（新翻酒令著詞章）」とあり<sup>(20)</sup>、唐代の器楽譜には歌曲の伴奏に用いられたものもあれば、歌曲から生まれ変わった器楽曲もあることがわかるからである。以下の2点に拠れば、さらに歌うことのできる楽譜の存在を探し出すこともできる。

(一) 現存する唐伝古楽譜には、唐代の曲子詞名が少なからず存在している。それらは『教坊記』等の唐代の文献に見えるものもあれば、同名の歌辞が残っているものもある。例えば『五絃琵琶譜』には「王昭君」・「夜半楽」・「何滿子」・「六胡州」・「如意娘」・「天長久」・「秦王破陣楽」・「飲酒楽」・「聖明楽」・「武媚娘」・「弊契兒」・「韋卿堂堂」・「三台」等があり、敦煌楽譜P.3808には「傾杯楽」・「西江月」・「心事子」・「伊州」・「水鼓子」等の曲名がある。

(二) 一部の唐伝古楽譜には、「換頭<sup>⑧</sup>」を伴った上片と下片からなる構造を持ち、曲子詞の形式に合致する楽曲が少なからず存在する。例えば、P.3808の「又慢曲子西江月<sup>⑨</sup>」は、譜字「重」の前が上片であり、その後が下片である。仮に上片と下片の譜字を、それぞれ(1)と(2)の二つの部分に分けてみると、上片(1)と下片(1)の譜字はそれぞれ異なっているものの、上片(2)と下片(2)の譜字はほぼ完全に同じであることに気付くであろう。

上片(1)：一凡てス<sup>レ</sup>てクハク<sup>セ</sup>てク<sup>テ</sup>ス<sup>レ</sup>凡<sup>ス</sup>ス<sup>ユ</sup>てミ<sup>ユ</sup>凡<sup>テ</sup>クハ

下片(1)：レヒ<sup>セ</sup>てセ<sup>ヒ</sup>ク<sup>ク</sup>ユ<sup>ミ</sup>凡<sup>レ</sup>ミ<sup>ヒ</sup>セ<sup>テ</sup>クハク<sup>セ</sup>てク<sup>ク</sup>ト

上片(2)：ス<sup>ㄨ</sup>てヒ<sup>ㄨ</sup>スユ<sup>ㄨ</sup>ーセ<sup>ㄨ</sup>ヒ<sup>ㄨ</sup>ミ<sup>ㄨ</sup>ヒ<sup>ㄨ</sup>(セ)てセ<sup>ㄨ</sup>ヒ<sup>ㄨ</sup>凡<sup>ㄨ</sup>ヒ<sup>ㄨ</sup> | 凡<sup>ㄨ</sup>斗<sup>ㄨ</sup>凡<sup>ㄨ</sup> | 重

下片(2)：ス<sup>ㄨ</sup>てヒ<sup>ㄨ</sup>スユ<sup>ㄨ</sup>ーセ<sup>ㄨ</sup>ヒ<sup>ㄨ</sup>ミ<sup>ㄨ</sup>ヒ<sup>ㄨ</sup>セ<sup>ㄨ</sup>てセ<sup>ㄨ</sup>ヒ<sup>ㄨ</sup>凡<sup>ㄨ</sup> | 丁<sup>ㄨ</sup> (凡<sup>ㄨ</sup>ヒ<sup>ㄨ</sup> | ) ……

このような譜字の異同については吟味する価値がある。各片の前半の譜字は差異がやや大きいですが、それは、いわゆる「換頭」ではないかと推測できる。そして、各片の末尾に現れる譜字がやや異なっているのは、上片では分散和音で終止し、下片では和音で終止することの差であると理解できよう。白居易の「琵琶行」に「曲終はり撥を収めて心に当てて画すれば、四絃の一声きぬ 帛を裂くがごとし(曲終收撥當心畫, 四絃一聲如裂帛)」とあるのは<sup>(21)</sup>、まさしく和音(1)(琵琶の掃弦)に対する描写である。また、上掲の上片(2)と下片(2)における下線部の箇所は、張炎『詞源』に見える以下の一文の実例と見なすことができる。

前袞・中袞は六字一拍なれば、声を停めて拍を待ち、気を取ること軽巧なるを要す。

煞袞は則ち三字一拍なり、蓋し其の曲將に終らんとすればなり<sup>(22)</sup>。(前袞・中袞六字一拍、要停聲待拍、取氣輕巧、煞袞則三字一拍、蓋其曲將終也。)

上片(2)の下線部は全曲の基本的な拍式と同じで、譜字6文字で1拍(「ロ」は拍子点)であり、下片(2)の下線部は譜字3文字で1拍(その中に「ロ」が二つある)であるからである。つまり、「又慢曲子西江月」の曲が終わろうとするときに、同様の六つの譜字が、上片では1拍であったのが下片では2拍へと変わり、徐々に速度を落として歌われたことが見て取れる。これはまさしく歌うことのできた楽譜であることの現れであろう。

唐伝古楽譜には、もうひとつ類似した譜式がある。『五絃琵琶譜』における「飲酒楽」である。この曲には同じく上片・下片があり、「換頭」がある。さらには、その上片・下片の末尾には変化がなく、「換頭」の後では、すべての譜字が完全に同じであるため、記譜を省略するという方法が採られている。この例についてさらに解説すれば、上述の二つの楽譜「西江月」「飲酒楽」は、歌曲が琵琶で演奏された楽譜である。換言すれば、私たちは一定の範囲においては、確かに唐伝古楽譜の音楽文学的価値について検討することができるのである。

唐伝古楽譜の音楽文学的価値に最初に気づいたのは、やはり任二北氏であった。彼は『敦煌曲初探』において、敦煌楽譜と敦煌曲子詞の双方に見える曲を列記し、あわせてこれらの曲の淵源について考証した<sup>(23)</sup>。後に、林謙三は「天平・平安時代の音楽<sup>(24)</sup>」において、敦煌曲子詞の「西江月」、李賀の詩「堂堂」を、敦煌楽譜や『五絃琵琶譜』に見える関連する楽曲と組み合わせて、歌唱に供することのできる声詩歌曲とした。このような、同名の曲譜と詩歌とを組み合わせて歌曲とする方法は、古琴の打譜に類似し、すでに失われた古代歌曲に相当程度接近することができることから、芸術及び学術の両方面において、確実に意義のある仕事であると言えよう。それゆえ、林謙三の後、さらに葉棟・趙曉生・唐樸林・陳応

唐伝『五絃琵琶譜』「飲酒樂」の譜例

楽譜における「換頭」の2文字より前が歌曲の上片である。「同」字の前は歌頭を表している。譜字の始まりから前の「同」字までが上片の歌頭であり、「換頭」から後の「同」字までが下片の歌頭である。下片の歌頭の後の部分は、上片の旋律と完全に同じであるため、繰り返し記譜しなかったのである。

セ ハ ト レ 九 四 五	同	一 セ レ セ 一 セ レ ハ レ セ
ハ ト レ 九 四 五	同	レ ワ レ エ レ レ ト ス ナ
ス レ 九 ヲ	ナ ス リ ズ レ フ レ ハ ス ナ	
ナ エ マ ハ ト 九 子	ハ ゴ セ リ 上 ト ス ナ	
ス レ 九 ヲ	レ ハ ス ナ セ レ ハ ス ナ	
ヤ ア ヤ	レ ハ ス ナ セ レ ハ ス ナ	
セ ハ ト レ 九 四 五	同	

時・関也維・席臻貫・莊永平・洛地・韋滿易らが、同様に歌詞と楽曲とを組み合わせることを試みた<sup>(25)</sup>。しかし、それぞれの訳譜や、歌詞と楽曲とを組み合わせるために採用した原則が異なるため、結果が大きく異なっているのである。ここに、「○」によって譜字を表し、「|」によって原譜における拍子点「ロ」を表し、「又慢曲子西江月」上片における詞と曲との関係について、各研究者の理解を図示しておいた<sup>(26)</sup>（巻末「又慢曲子西江月」諸家訳譜詞曲関係図）を参照）。

この図から分かるように、中国音楽史の専門家は、詞と曲とを組み合わせる作業に確かに励んでおり、彼らが「楽音と歌辞との配置にまで注意を払って研究する暇がない」という見解は、事実とまったく一致していないのである。しかし、唐伝古楽譜と現存する同名の詩詞作品を組み合わせることによって、それを歴史の真相に合致する歌曲にするのは、やはり成し遂げ難いことである。唐伝楽譜における歌詞と楽曲とのあらゆる組み合わせは、一種の推測、あるいは一種の実験としか言えず、実験に供することができるものも「西江月」や「堂堂」など数少ない数曲だけである。このような状況においては、現存する楽譜は推論を前進させるだけの「確実な証拠」として用いることはできないのである。例えば、先行論文「古楽譜から見た楽調と曲辞との関係（从古乐谱看乐调和曲辞的关系）」では、「これらの既知の規則に基づいて、敦煌楽譜に見える、その他の、すでに歌辞が存在しない曲について、齊言を配すべきか、雑言を配すべきかを判断する」と述べているが、これは理に合わないことである。なぜなら、それら「品弄」・「慢曲子」・「又曲子」・「急曲子」・「又急曲子」は、明らかに純粋な器楽譜であり、また、それらの佚名の特徴からして、西域から伝えられた楽曲である可能性が高いからである。これらの楽譜に中国語の歌辞を配することは問題外である。さらに「伊州」等の曲は、楽譜に見えるものは1曲にとどまらず数曲あり、それらは大曲におけ

異なる選段である可能性が高い。周知のとおり、大曲は、器楽曲・歌曲・舞曲が組み合わさってできている。唐の大曲は、一般に器楽曲の緩奏が「散序」であり、拍節が落ち着いていて歌唱を伴う部分が「中序」または「排遍」であり、中序の後には「破」または「急」と呼ばれる舞曲があり、さらにまた送曲がある。したがって、これらの選段が、すべて歌に対応した曲であることはあり得ない。「長沙女引」の「引」、「急胡相問」の「急」に至っては、器楽の引曲、急舞の曲であることを表しており、これら2曲も歌うことができる曲か否か、非常に疑わしいのである。

### 三、唐代の曲子辞の句読と曲拍との対応について

以上、唐伝古楽譜の性質とその配辞が成り立つ可能性について検討した。ここでは、さらに踏み込んで、唐代の曲子辞の句読と曲拍との対応の規則について検討することとする。この規則に関して、論文「古楽譜から見た楽調と曲辞との関係（从古乐谱看乐调和曲辞的关系）」（以下「関係」と略称する）では、曲拍と「半逗律」の対応、つまり、楽譜の拍子点（「ロ」）と半逗詞組<sup>⑬</sup>（五言詩句・七言詩句において、その中間部にある小さなポーズによって分けられた二つのかたまり）の1文字目との対応として表現しており、この規則に関する議論が、論文「関係」の核心となっている。

王小盾は、『隋唐五代燕乐杂言歌辞研究』と『唐代酒令艺术』の両書において、唐代の曲拍について、以下のように詳しく検討した。すなわち、拍節・リズムを強調することは、唐代における新しい音楽の特徴であり、且つ曲子という新興音楽ジャンルが存在し得る重要な条件でもあった。前者では、「繁手淫声（繁手淫聲）<sup>⑭</sup>」、「掩抑摧蔵たり（掩抑摧蔵）<sup>⑮</sup>」、「繁音急節（繁音急節）<sup>⑯</sup>」、「鏗鏘たる鼓舞（鏗鏘鼓舞）<sup>⑰</sup>」といった音楽様式の流行として現れ、西域の鼓・板類の楽器の大量輸入を物質的な基礎としている。後者では、曲子歌舞の「拍」へのこだわりとして現れ、その条件に、拍板や鼓が曲子歌舞にとって必須の楽器となっている。梁代の伝譜である『碣石調幽蘭』では、すでに「之を拍して大息す（拍之大息）」を楽章の記号として使用しているが、「拍」が普遍的に用いられる音楽用語となるのは、畢竟唐代に始まる現象である。『樂府雜錄』は拍板を「楽句」と呼び、『教坊記』では「十拍子」・「八拍子」・「八拍子蛮」を曲名とし、劉禹錫は音楽にしたがって詞を作り、「憶江南の曲拍に依りて句を為す（依憶江南曲拍爲句）」とし、杜牧の詩<sup>⑱</sup>には「拍を問ひて新令を擬す（問拍擬新令）」と言い、これらは、曲拍が確かに曲を作り歌辞を作るための形式要素であったことを物語っている。

しかし、曲拍を強調するがゆえに、唐代音楽の拍節は規則が明確である一面、変化が多様であることは注目に値する。例えば、拍には緩急の区別がある。楽譜・舞譜には、「急曲子」・「急段」のほか「慢曲子」・「慢段」があり、拍子によって命名された曲子には、通常の

楽曲以外に「促拍」あるいは「簇拍」の曲がある。拍には、さらに用途による区別がある。大曲は各段により拍数が異なっており、散序は無拍、歌と排遍は緩拍、入破以後は急拍である。つまり、歌曲の拍について言えば、多様性とともに関節性も併存しているのである。例えば、敦煌舞譜に記載されている諸曲は、いずれも唐代に流行していた歌曲であり、その曲拍の制度も歌曲の制度を用いている。そのうちの制度の一つは、譜字と拍節のタイプとの関係にしたがって楽曲を分類するものであるが、「慢二・急三・一拍」を基本構造とするものに「遐方遠」「南郷子」「驀山溪」等の曲があり、「慢二・急三・二拍」を基本構造とするものに「南歌子」「鳳歸雲」「別仙子」等の曲があり、「慢四・急七」を基本構造とするものに「双燕子」の曲がある。このことは、特定の歌曲には特定の拍節の規則があることを示している。もう一つの制度は、「浣溪沙」・「浮図子」・「五段子」の曲を定式にして「打送」するものである。「浣溪沙を打ちて送す（打浣溪沙送）」と言え、数多くの歌曲を「浣溪沙」の定式によって、「○○○○ | ○○○ | ○○ | ○○○ |（慢四、急三、慢二、急三）」の拍段として打つのである。このことは、同一の旋律が異なる拍節のパターンを採用できることを示している<sup>(26)</sup>。そのほかの制度としては、変化する方式で拍を打つものがある。よく見られる変化には、「八拍心を打つ（打八拍心）」（拍の中に拍があるのである。元稹・白居易の詩に「三榼の拍心精なり（三榼拍心精）」<sup>(26)</sup>、「一一の拍心 知る（一一拍心知）」<sup>(27)</sup>とある）、「三拍、一拍に当つ（三拍當一拍）」（規則的にリズムを入れ変える）、句ごとの「添拍」がある。これは、歌曲の拍節・リズムが往々にして演奏の必要性によって意識的に改変され、部分的な改変もあれば、構造的な変化もあったことを示している<sup>(27)</sup>。さらに張炎の『詞源』「論拍眼」に「官拍」・「花拍」・「艶拍」・「均拍」・「打前拍」・「打後拍」等の名称があるように、その基本的な特徴としては、正式な拍以外に補助的な輔拍があり、規則的な拍以外に修飾的な拍があるのである。前述のとおり、敦煌楽譜に掲載されている「西江月」の上片・下片の末尾は、まさしく『詞源』に言う「前袞・中袞は六字一拍なれば、声を停めて拍を待ち、気を取ること輕巧なるを要す。煞袞は則ち三字一拍なり（前袞・中袞六字一拍、要停聲待拍、取氣輕巧、煞袞則三字一拍）」の実例である。そして、元稹「元和五年、予、官了はらず（元和五年予官不了）」の詩に言う「詞を含み殘拍を待つ（含詞待殘拍）」は、「声を停めて拍を待つ（停聲待拍）」の意味と同じである。このことは、『詞源』の記述が唐代の歌唱の姿を反映していることを意味している。それと同時に、唐代には、多くの楽曲に適した、曲拍と句読とが対応する普遍的な規則は存在しないことも意味している。論文「関係」では、「拍子点は曲辭の句点に対応し、曲辭の読点にも対応する」と述べているが、これは、史料の裏付けが得られないことである。

唐代の曲拍が変化しやすいという特徴は、その楽譜の上にもはっきりと現れている。敦煌楽譜には4文字・6文字・8文字が1大拍であるという規則があるが、大拍における譜字

は、しばしばその場に応じて増減する。論文「関係」では、「譜字の字数のその場に応じた増減は結局のところ少数である」と述べるが、実際にはそのようなことはない。敦煌楽譜に掲載される25曲のうち、拍子点がない第1曲と第2曲を除く23曲は、大拍において、その場に応じて譜字を増減している。特に各曲の「曲が終わろうとする」ところの拍子においては、上記の「西江月」のように、譜字を減ずることがよくあるのである。このような状況においては、論文「関係」が定めた規則にしたがって楽譜を処理すると、足を靴に合わせるように、歌辞と楽曲の関係が理屈に合わなくなってしまうであろう。以下の例証を見よ。

例1, 論文「関係」が歌辞を配した「又慢曲子西江月」の結句2箇所:

上片(2) ス<sup>レ</sup>てヒ<sup>レ</sup>スユ<sup>一</sup>セ<sup>レ</sup>ヒ ミヒ<sup>(セ)</sup>てセ<sup>レ</sup>ヒ<sup>レ</sup>ヒ<sup>レ</sup> | 几斗几 | 重

(舵) 頭 無 力 一 船 横。 波 面 微 風 暗 起。

下片(2) ス<sup>レ</sup>てヒ<sup>レ</sup>スユ<sup>一</sup>セ<sup>レ</sup>ヒ ミヒ<sup>セ</sup>てセ<sup>レ</sup>ヒ<sup>レ</sup> | (几<sup>レ</sup>ヒ |) ……

連 天 江 浪 浸 秋 星, 誤 入 蓼 花 叢 裏。

これは「又慢曲子西江月」の「換頭」以降の部分である。上片下片の譜字が一致しているのであるから、換頭を用いた他の曲子詞と同様に、その文辞のパターンも一致していなければならない。しかし、半逗の句読と拍子点(楽譜における「ロ」との対応を合わせるために、論文「関係」は本来一致するはずの辞式を乱したのである。

例2, 論文「関係」が歌辞を配した「又慢曲子伊州<sup>②</sup>」の結句2箇所:

上片(2) …… | 一<sup>レ</sup>几<sup>レ</sup>てミ<sup>レ</sup>ヒ<sup>レ</sup>てセ<sup>レ</sup>ヒ<sup>レ</sup>ヒ<sup>レ</sup> | 几斗几 | 重

歸 雁 來 時 數 附 書。

下片(2) …… | 一<sup>レ</sup>几<sup>レ</sup>てミ<sup>レ</sup>ヒ<sup>レ</sup>てセ<sup>レ</sup>一<sup>レ</sup>几<sup>レ</sup> | (几<sup>レ</sup>ヒ |) ク

歸 雁 來 時 數 附 書。

ここでの問題は上の例と同じである。「伊州」の上片・下片の譜字はほとんど同じであるが、論文「関係」では、基本が同じである曲調(下線部分)に対して異なるパターンの曲辞を配置している。その原因も、上片の「中袞六字一拍」を、下片のそれに対応する部分では「煞袞は則ち三字一拍」に変えているからである。論文「関係」が考慮したのは次の点である。すなわち、もしも上片の「數附書」3文字を下片の方式にしたがって楽譜に配すると、「書」字の後に、拍子点一つと、配すべき歌辞のない譜字が多く出てしまうであろうし、もしも下片の3文字を上片の方式にしたがって楽譜に配すると、「數」と「附」の2文字がそれぞれ一つの拍子点を占め、「書」字は、拍子点付きの和音(琵琶の掃弦)に落ちつかせなければならない、と。そこで、拍子点の規則に合わせるために、再度無理に修正を施したのである。論文「関係」にいう「曲拍と半逗との対応」とは、自然の法則ではなく、人為的な法則であることがわかる。

例3、論文「関係」における二つの配辞を対比すると、以下のとおりである。

「西江月」上片(2)：て七<sup>〃</sup>ヒ<sup>レ</sup>凡<sup>〃</sup>ヒ<sup>〃</sup> | 凡<sup>〃</sup>……

波面 微風暗起。

「伊州」上片(2)：て七<sup>〃</sup>ヒ<sup>レ</sup>凡<sup>〃</sup>ヒ<sup>〃</sup> | 凡<sup>〃</sup>……

數 附 書。

「西江月」と「伊州」の楽譜における上片の末尾の部分である。これらは旋律が同じであり、譜字も同じであるにもかかわらず、論文「関係」では異なるパターンの文辞が配されている。「西江月」には、6字句、二つの「半逗」が配され、「伊州」には、3字句、一つの「半逗」が配される。このような配置は音調が不自然になるだけでなく、論文「関係」自身が定めた句読と拍子点との対応の規則にも反してしまっている。実は、論文「関係」が敦煌楽譜に対して配した2篇の歌辞では、規則に反するこのような現象は決して珍しいことではないのである。

「西江月」上片：女伴|同尋煙|水、今宵|江月分|明。舵頭|無力一|船横、波|面微風暗起。

「西江月」下片：拔棹|乗船無|定止、楚|詞處處聞|聲。連|天江浪浸|秋星、誤入|蓼|花叢裏|。

「伊州」上片：清風|明月苦|相思、蕩|子從戎十|載餘。征|人去日殷|勤囑、歸|雁來時數|附書|。

「伊州」下片：清風|明月苦|相思、蕩|子從軍十|載餘。征|人去日殷|勤囑、歸|雁來時數|附書|。

これらにおける曲辞の関係には、明らかな矛盾が2点ある。第一に、作者の「半逗律」に合わないばかりか（例えば「波面微風暗起」の句の間に頓逗<sup>㉓</sup>がない）、さらに句読において破句<sup>㉔</sup>を引き起こしている（例えば「誤入蓼|花叢裏」）。第二に、論文「関係」の著者の解釈によると、「半逗」が指すのは、語気における小さな停顿であるが、ここでの拍子点は基本的に語気の停顿を体现するものではない。これは、半逗の規則が、実践において実行することが難しいことを表している。

唐代曲子辞の句読と曲拍との対応は、目下、資料が不足しており、帰納法では解決することができない問題である。だからこそ、論文「関係」が言うように、われわれは楽理に注意しなければならないのである。しかし、楽理とは何であろうか。楽譜記号の表面的な秩序ではなく、それらの記号を支配し、歌唱の実践にかかわる音楽的なロジックのことである。この点からすれば、論文「関係」の配辞案は楽理と隔たりがあるのである。なぜなら、論文「関係」は、敦煌楽譜を宋以降の詞譜という観点から取り扱い、演奏のための楽譜を填詞の楽譜と見なし、楽工の楽譜を詩家の楽譜と見なしたからである。そこには、特に取り上げるべき問題が3点ある。

第一に、敦煌楽譜は填詞の楽譜ではない以上、その譜字を一字一声という観点から取り扱うことはできない。つまり、それぞれの譜字すべてに歌詞を配することができるわけでもな

いし、それぞれの譜字すべてに歌を付す必要があるわけでもない。前述のように、「西江月」の下片の末尾が「四絃一声」の琵琶の掃弦を終止としていることが一証である。この掃弦はドドソドの4音（またはドソドの音高の異なる3音と見なすことができる）からなり、4本の弦上でほぼ同時に弾ぜられる。同時に発するいくつかの音を一人では歌うことはできないため、それを前の1音の延長としか見なすことができない。同じ理屈によって、上片の末尾は琵琶の掃弦を分散したものである。同時に演奏するのではなく、順番にドソドドレドドと奏するのである。この分散された掃弦は、その役割は下片の掃弦とも同様であり、前の1音に対する延長である。したがって、後の6個の譜字は、歌詞に合わせて歌唱する必要はないのである。ところが、この掃弦を分散した各譜字に対して、論文「関係」は、「西江月」においては「微風暗起」の4文字を、「伊州」においては「附書」の2文字を配している。

ドソドドレドド	ドソドドレドド
微風暗起	附書

歌ってみれば、このような配辞は楽理に反していることがわかる。ここには5度、4度、8度等連続したいくつかの大きな音程の飛躍が含まれているため、仮に無理に歌ったとしても、その効果には非常に違和感を感じるであろう。

第二に、楽音と歌辞との配置は、拍子点と句読との配置として簡単に理解することはできない。詞と曲との間に存在する論理は、詞と曲とが段式、句式、拍式等において一致することを含むし、また、詞組の語調と譜字の音調との間における調和をも含む。この道理について注意しなければ、倒字<sup>⑤</sup>という現象が起こるのであろう。論文「関係」において提供された、歌詞と楽曲とを組み合わせた楽譜2首には、この倒字という現象が多く存在する。例えば、研究者が広く採用している譜字の音高にしたがうと、論文「関係」が配した歌詞の歌い方は以下のとおりとなる。

ラミララシドミ	
江月 分 明	（旋律線によると、「平入平平」が「上平上平」として歌われている）
ラファソラソファ	
一船 横	（旋律線によると、「入平平」が「上平去」として歌われている）
ラシララドド	
無 定止	（旋律線によると、「平去上」が「去平去」として歌われている）
ラファソ	
浸秋星	（旋律線によると、「去平平」が「上平平」として歌われている）
レドシララソド	
十 載餘	（旋律線によると、「入上平」が「平上去」として歌われている）

明らかに、これらの配辞は、中国古代の声楽における「字正しく腔円なり（字正腔圓）<sup>㉖</sup>」の原則にも反している。

第三に、唐伝古楽譜における拍子点は拍節記号である。その機能は姜白石の譜や『魏氏楽譜』に見える「打号」・「拽号」とは全く異なっている。「打号」・「拽号」は譜字の下に付されており、譜字の音価を延長する役割があるため、一種のリズム記号である。しかし、拍子点は現代楽譜の小節線に相当する拍節記号である。それは譜字の右側に付いており、譜字の音価の長短とは関係なく、主な機能は、拍子や楽曲の篇幅を計量するのに用いるものである。例えば、張炎の『詞源』にいう「大曲『降黄龍花十六』は当に十六拍を用ふべし（大曲降黄龍花十六當用十六拍）」とは、「降黄龍」の摘遍「花十六」の長さが当時の16拍であったことを指すのであって、その中に16の句切れがあることを指しているわけではない。このような拍子点は、特に文辞の句読のしるしとして見なすことはできない。楽句<sup>㉗</sup>と文句<sup>㉘</sup>は異なるものであるからである。文人の作詞では、句読によって字数の長さを分けるが、楽工が楽譜を制作するには、主に節回しを用いるのであって、必ずしも文辞の句に依る必要はないし、その韻を踏むところに従う必要もない。したがって、拍は「楽節」・「楽句」と称することができる一方、「文句」と称することはできないのである。張炎『詞源』「拍眼」には、「一均に一均の拍有り、若し声を停めて拍を待てば、方めて楽曲の節に合ふ。所以に衆部楽中に拍板を用ひて、名づけて齊楽と日ひ、又、楽句と日ふ（一均有一均之拍、若停聲待拍、方合樂曲之節。所以衆部樂中用拍板、名曰齊樂、又曰樂句）」とある<sup>(28)</sup>。饒宗頤氏はそれを解釈して、楽句は音楽と合わせなければならないことを指すとし、「楽工が楽譜を制作するには、原詞に対して随時裝飾音を加えることができるし、また楽音に対してはおのずと伸縮処理を行うのである。そのため「口」が表すのは楽句であり、辞句ではない<sup>(29)</sup>」と言っている。拍子点のこのような機能に基づけば、唐代曲子辞の句読と曲拍との対応については、句読がリズムの位置と対応していることが理解できるだけで、句読が拍子点と対応しているとは理解できない。——もし仮に論文「関係」が想像するように、姜白石の譜や『魏氏楽譜』における「打号」や「拽号」と同じく、拍子点に延長音としてのリズムの機能が備わっているのであれば、我々は、楽音と歌辞との配置の規則というものに言葉を費やす必要があろうか。いっそのこと、あらゆる拍子点をすべて「半逗詞組」が終わる箇所に配置したらどうであろうか。

#### 四、結論

以上のとおり、唐伝古楽譜研究は中国古楽譜学における重要な要素である。敦煌楽譜の発見により、日本、イギリス、ニュージーランド、オーストラリア、ドイツ、アメリカ等の学者がこの研究に参画したことで、国際漢学の重要な構成要素となった。この領域では、中国

における学者の研究が最も歴史があり、研究に参画した人数も最多である。関連する古楽譜は最も豊富であるとはいいがたいが、最多の訳譜案や配辞案を提示しており、したがって、比較的重要な勢力となっている。そして、海外の学者が参加することで、関連資料・方法・成果の交流が促進されることになった。したがって、論文「関係」が提起した中国音楽史研究者に対する批判的な意見——中国の研究者は「日本に残された唐代楽譜についての知識が非常に乏しく」、「日中双方が持つ文献資料に精通しておらず」、「楽音と歌辞との配置にまで注意を払って研究する暇がない」等——は、実際には何の意味もなしていないと言えよう。

唐代における楽譜の隆盛は、西域音楽の伝来を背景としている。西域の楽工と彼らが携えていた楽器が、歴史上「胡楽入華」と呼ばれるムーブメントの主な担い手であり、また、文化交流における言語の隔絶によって、大量の西域歌曲が器楽曲へと変換された。この二つの状況が、西域器楽曲の唐代における流行を形づくったのである。このような視点から検討すれば、新しい楽譜、及び音楽に基づいて作詞するという方法が生まれたのは必然的であったといえる。それらは事実上、「胡夷里巷の曲（胡夷里巷之曲）」<sup>⑧</sup>が流伝する条件を補っているのである。音楽に基づいて作詞するという方法によって、西域の楽曲から失われた歌詞が補われ（歌詞がなければ、広汎に流伝するには不便である）、新しい楽譜によって、音楽の記録としての歌詞の喪失が補われたのである（記録がなければ記憶や伝授に不便である）。まさしく、音楽と文学との間における、このような発生学上、機能上の共生関係を考慮して、1920年代から、任二北（半塘）氏は新しく発見された唐代の音楽資料に対する研究に力を尽くし、詞の起源と戯曲の初期形態という課題を解決した。姜白石歌曲の研究、敦煌楽譜の研究、唐代における詞楽関係の研究等、いずれの方面でも、彼は先導者であり、資料と理論の基礎を固めた人物である。論文「関係」の彼に対する批判的な意見、「古楽譜の解釈は比較的困難であることから、終始、古楽譜の内部にまで深く入り込んで楽調と歌辞との配置の規則を探ることができていない」というのは、その責めには厳しすぎるものがあるし、また、そのような意見は、西域に起源を持つ器楽譜の音楽文学研究における価値を誇張しすぎたものであるとも言えよう。

唐伝古楽譜の研究において、最も進展しているのは敦煌楽譜の研究である。これは資料的な条件により決まったものである。1937年から現在までの60年間、研究者たちは敦煌楽譜の構造・体裁・譜式・調弦法・譜字・用語について検討し、これらについては比較的明確な結論を得た。しかし、敦煌楽譜の宮調システムや拍節・リズムについては未知の要素が多すぎて解決できていない。このような状況のもとでは、十分に説得力を備えた、信頼できる訳譜を生み出すことは不可能であり、そこで、研究者たちは一転して他の突破口を求めたのである。そのうちの一つは、敦煌舞譜の研究において生まれたものである。王昆吾は『唐代酒令

『艺术』の中で、舞譜の性質・構造原理・拍節の規則・曲調の淵源・譜字の意味・形成過程について全面的な解釈を行い、論理的にも、現存する各資料との関係においても、滞ることのない訳譜を得た。もう一つの突破口となったのは、音楽学者である故黄翔鵬の曲調考証である。彼は五台山青黄廟の音楽を調査して、その中から「憶江南」や「万年歡」等、唐代から残されたものを含む音楽作品を見出し、『碎金詞譜』によって、唐代の遺音としての「菩薩蛮」や「瑞鷓鴣」の楽譜を校訂した。さらに『九宮大成南北詞宮譜』等の文献から、宋代の「念奴嬌」等の曲調とその楽調を発掘するなど、民族音楽形態学の角度から古曲の発展の規則を把握するという考え方を提示した<sup>(30)</sup>。この考えは、現在、黄翔鵬が生前に組織した中国楽律学史研究課題グループによって徹底的に実行されている。このグループの比較的若い研究者たちは、特定の時代における黄鐘の音高や調式の形態を確定し、その基礎の上に、現存する伝統音楽の音響資料を利用したり、古代の曲牌・宮調・譜字を考証したりすることで、最終的に音調と歴史との対応関係を確定しようとしている。彼らの作業は、唐伝古楽譜の解読問題を全面的に解決するための、希望に満ちながらも困難な未来図を示した。論文「関係」の著者は、おそらくこれらの状況を理解せずに、「多くの論証はまだ推測と論駁にとどまっている」、「残念ながら楽理の証拠は提示されていない」という批判的な意見を示したのであろう。このような批判は、著者自身に対する要求の高さを反映してはいるものの、急いで事を過つ、ということになるだけである。それは学術の法則に合致しないし、「多く聞きて疑わしきを闕く（多聞闕疑）」という原則にも合致しないからである。

この60年来、唐伝古楽譜に対する研究の過程は、同時に、その学術的意義が絶えず増大してゆく過程でもあった。やや単純な古楽譜間における比較研究から始まり、現在では、音楽史学・音楽文学・楽律学・楽器学の総合的な研究へと発展している。そのような学問に対して、黄翔鵬は、真偽の見極めを重視すること、歴史構造研究を重視すること、という二つの新しい意義を付け加えた。「真偽の見極め」とは、社会の変化がもたらした演奏習慣の変化や、術語とその実際との関係の変化を、研究の中で見分けることである。「歴史構造研究」とは、記号の表面的な意味の奥にある楽学の形態と、その他の内包されたより深い意味を研究することを指す。それによって、研究対象としての唐伝楽譜の様々な形式要素は、やや複雑な関係の中に位置づけられたのであり、言い換えれば、唐伝古楽譜は、マクロ的研究とミクロ的研究の双方から注目される研究対象となったのである。このような状況のもとで、楽譜の性質・演奏技法・旋律の進行を顧みず、単純な推測のみによって示された配辞案は、事実上、ある種の後退を意味しているのである。論文「関係」が、「西江月」・「伊州」の譜に対して配した歌辞において、上片・下片が一致していなかったり、字句が錯乱していたり、譜式が同じであるのに辞式が異なっていたり、倒字があったりと、音楽的ロジックに合わな

い現象や、自己矛盾が見られたのは、まさしく楽理を顧みていなかったからであろう。

音楽文学研究から見ると、唐代音楽の拍節・リズムは、最も魅力に富むものである。中国音楽史は、清楽の時代から燕楽の時代に入ると、曲子・大曲等の新しい音楽ジャンルが生まれたが、「近代曲辞」や曲子辞の出現は、いずれも新しい拍節の流行やリズム観念の確立によるものである。その直接の物質的な基礎となったのは、西域由来の多くの新しいリズム楽器であった。当時の音楽文化がかつてないほどに豊かであったように、唐代の拍節・リズムもかつてないほどに豊かであった。『樂府雜錄』には、樂人が小豆を用いて曲拍をひそかに記録した話、「手を以て帯に<sup>えが</sup>画きて其の節奏を記（以手畫帶記其節奏）」した話、また、唐の玄宗が黄幡綽に命じて拍板譜を作らせたところ、幡綽が「但だ<sup>みみあな</sup>耳道有らば、則ち節奏を失ふ無し（但有耳道則無失節奏）」と言ったという話、さらには、宣宗がみずから「新傾杯楽」を作ったところ、「内に数拍の均しからざる有り（内有數拍不均）」という状態であったという話が掲載されているが<sup>(31)</sup>、それらは、拍板のリズムが変化に富んでいたことを表しているとともに、楽曲の拍節の多様性、そして拍によって楽をそろえることの難しさをも示している。文辞と楽拍の対応に至っては、なおさら既成の規則はないのである。元稹が言う「声に由りて以て詞を度し、調を審らかにして以て唱を節す。句度短長の数、声韻平上の差は、之れ由り準度せざるは莫し（因聲以度詞、審調以節唱、句度短長之數、聲韻平上之差、莫不由之準度。）」<sup>①</sup>とは<sup>(32)</sup>、歌詞と楽曲との配置には、句や音韻等多くの要素を考慮し、音楽の声調をその基準としなければならないということを行っているのであって、歌詞を作るにはただ曲拍だけによればよいと言っているわけではない。また、張炎の「声を停めて拍を待つ（停聲待拍）」という説に基づくと、声の始まりは、必ずしも拍にあるわけではないのである。一方、論文「関係」が創案した曲拍と半逗詞組とが対応するという規則は、言い換えれば、拍子点を句頭・句末及び詞組の第一字の上に定めるという規則でもあり、上記の記載とは一致しない。このほか、論文「関係」が述べる楽音と歌辞との対応の規則は、循環論法によって得られたものであり、まったく成立しない配辞案に依拠しているとも言える。裏付けとなる資料もなければ、唐代における多様な曲拍の姿にも合わず、明らかに成り立たない。論文「関係」におけるあらゆる論証は、この規則の上に築き上げられている以上、これらの論証も同じく成立し得ないのである。

とはいえ、論文「関係」はやはり積極的な意味を持つ論文であると考えられる。この論文では、中国と日本の学者の交流や協力を改めて強調し、音楽文学研究を楽譜に結び付けて行うことを主張している。このような見解は、分野間の分断、そして学術空間の分断を打破するのに有益である。論文「関係」が紹介した「半逗律」も中国語の伝統の中にその淵源を探し出すことができる。例えば、『荀子』の「成相歌」をはじめとして、「三・三・七」の形式

は、民間歌謡によく見られる形式であり、七言の中に「半逗」が隠されていることを示している。そして、騷体の詩句における「兮」字は、明らかに語気のポーズを意味している。『後漢書』には七言の謡諺が多く掲載され、例えば「道德彬彬たる馮仲文（道德彬彬馮仲文）」（「彬」と「文」）、「天下の中庸は胡公有り（天下中庸有胡公）」（「庸」と「公」）、「関西の夫子楊伯起（関西夫子楊伯起）」（「子」と「起」）といったものは<sup>(33)</sup>、腰韻の形式が半逗の存在を実証している。『宋書』「樂志」に掲載された、魏の鼓吹曲「旧邦」は、四・三・四・三式の形式で伝えられており（例えば「旧邦蕭条として、心傷悲す。孤魂翩翩として、当に何にか依るべし（舊邦蕭條、心傷悲。孤魂翩翩、當何依）」）、当時の人々の習慣では七言句を2句に分けたことを示している。このような半逗律は、当然、唐代の歌唱においても表れたであろう。しかし、それは楽音と歌辞との配置の方法を決定づける要因となるであろうか。これについてはさらなる研究が待たれる。王運熙氏は、かつて、漢魏六朝においては、七言1句が三・四・五言の2句に相当することを証明した<sup>(34)</sup>。五言を二つの半逗詞組とする論文「関係」の見解が、必ずしも正確ではないことがわかる。京劇や元明清三代の戯曲・語り物の習慣からすると、7字句は一般に「二・二・三」式であり、10字句は一般に「三・三・四」式で歌われる。半逗律の歴史的な位置づけについては慎重に判断すべきであり、それは永遠の法則ではなく、宋以後には「三逗律」に取って代わられたことがわかる。しかし、論文「関係」は、「半逗律」という概念を提示し、また、吟詠の節律と歌唱の節律とはいかに対応するかという問題を提示し、そして、中国語の伝統と新しい音楽との関係という問題をも提出した。このことは啓発的な意義を持っている。そのほかにも、論文「関係」から我々はさらに大きな啓発を受けた。すなわち、歴史を切り離さず、先人の成果を直視してこそ、我々は学術を真に前進させることができるのである。なぜならば、ひとたび新しい学問領域に入ると、このような直視こそが、学術的な規範に対する最も基本的な保証となるからである。

- (1) 『中国社会科学』（北京：中国社会科学出版社）1999年第1期。
- (2) 『月刊楽譜』第27巻第1号（東京：月刊楽譜発行所，1938年）及び『日本音響學會誌』第2号（東京：日本音響学会，1940年）。前者の中国語訳（饒宗頤訳「琵琶古譜之研究——《天平》《敦煌》二譜試解」）が、『音楽艺术』（上海音楽学院学报）1987年第2期に掲載され、また、饒宗頤編『敦煌琵琶譜論文集』（台北：新文豊出版公司1991年，p. 1-35）に収載されている。
- (3) 『奈良学芸大学紀要』1955年5巻1号。
- (4) 林謙三『雅楽——古楽譜の解説——』（東京：音楽之友社，1969年）。その一部の章の中国語訳が、『中国音乐』（中国音楽学院学报）1983年第3期（陳応時訳「敦煌琵琶譜の解读」）、『交响』（西安音楽学院学报）1987年第2期（陳応時訳「全译五弦谱」）に掲載されている。
- (5) 本書の英語名は *Music from the Tong Court* であり、第1巻（1981年）はオックスフォード大学出版社から出版され、第2巻（1985年）からはすべてケンブリッジ大学出版社より出版

されており、現在、6巻(1997年)まで出版されている。<sup>⑤</sup>

- (6) スティーブン・G・ネルソン「五絃譜新考——主に五絃琵琶の柱制及び調絃について——」(『東洋音楽研究』第50号, 1986年)を参照せよ。中国語の抄訳(趙維平訳「五弦琵琶的柱制及其谱字配置」)が『音乐艺术』(上海音乐学院学报)1992年第1期に掲載されている。コラリー・ロックウェルCoralie ROCKWELL, “The Dunhuang lute-manuscript transcribed,” (*Musicology Australia*, Vol. 20, 1997, p. 15-60), 峯雅彦(青野繁治訳)『《三五要录》所记载的演奏样式』(『音乐艺术』1987年第4期), マルニックス・ウェルズMarnix WELLS, “West River Moon: Great Music of Few Notes,” *CHIME* (European Foundation for Chinese Music Research), No. 7, 1993, p. 58-89(方建軍・湯亜汀による中国語抄訳「敦煌琵琶谱《西江月》」が『音乐艺术』1995年第2期に掲載)。
- (7) 『音乐艺术』(1982年第1-2期)に掲載。また、葉棟『唐代音乐与古谱解读』(西安:陕西省社会科学院出版社, 1985年)。
- (8) 『敦煌琵琶谱论文集』<sup>⑥</sup>及び『传统文化与现代化』(國務院古籍整理出版规划小组, 1993年第5期)に分載されている。後者の日本語訳(村越貴代美訳)は『音楽の源へ——中国伝統音楽研究——』(東京:春秋社, 1996年, p. 157-186)に掲載。
- (9) 『古琴曲集』(北京:音楽出版社, 1962年, p. 1-24)に掲載。
- (10) 陳応時の研究論文に「琴曲《碣石调幽兰》の音律」(『中央音乐学院学报』1984年第1期), 「琴曲《碣石调幽兰》の徽间音」(『中央音乐学院学报』1986年第1期), 「再谈琴曲《碣石调幽兰》の音律」(『中央音乐学院学报』1999年第1期)がある。呉文光が打譜した『幽蘭』の五線譜訳は『中国艺术研究院首届研究生硕士学位论文文集(音乐卷)』(北京:文化艺术出版社, 1987年)に掲載。戴曉蓮と陳応時による共同の打譜『幽蘭』の五線譜訳は『中国民族音乐大系古代卷』(上海:上海音楽出版社, 1989年)に掲載。王徳埴の研究論文に「《碣石调幽兰》卷子の抄写年代」(『音乐艺术』1993年第1期), 「百余年间《幽兰》古谱之研究述评」(『贵州民族学院学报』1993年第1期), 「六家《幽兰》打谱中的“却转”与“转指”」(『星海音乐学院学报』1993年第1-2期合刊), 「《碣石调幽兰》抄卷的结构研究」(『星海音乐学院学报』1994年第3-4期合刊), 「《碣石调幽兰》文字谱编码标点校注本」(『中国音乐学』1995年第1期), 「《碣石调幽兰》卷纸谱指法集注」(『音乐学习与研究』1997年第1期)がある。戴微の研究論文に「琴曲《碣石调幽兰》谱研究」(『今虞琴刊(续)——1936-1996纪念今虞琴社成立六十年』上海今虞琴社編, 1997年)がある。
- (11) 何昌林「天平琵琶谱之考、解、译」(『音乐研究』人民音楽出版社, 1983年第3期)・「唐传日本《五弦谱》之译解研究」(『交响』西安音乐学院学报, 1983年第4期, 1984年第1期連載) 陳文成「关于《泛龙舟》」(『音乐研究』1984年第2期), 葉棟「敦煌壁画的五弦琵琶及其唐乐」(『音乐艺术』1994年1-2期)・「唐代音乐与古谱解读」(西安:陕西省社会科学院出版社, 1985年)・「唐传十三弦筝曲二十八首」(『交响』1987年1-2期), 関也維「五弦琴谱研究」(『音乐研究』1992年第2期)・「《仁智要录》箏谱解译」(『音乐研究』1995年第5期), 陳応時「论唐传乐谱中的节拍节奏」(『民族音乐研究』第2輯, 香港大学亚洲研究中心, 1990年)を参照せよ。
- (12) 『全唐詩』卷92(北京:中華書局, 1960年) p. 1000。
- (13) 『全唐詩』卷301, p. 3425。前の4文字は、一に「自修曲譜」に作り、後の3文字は、一に「聲初起」に作る。
- (14) 『全唐詩』卷798, p. 8972。
- (15) 『西陽雜俎』前集卷12(北京:中華書局, 1981年) p. 114。
- (16) 岸辺成雄等『唐代之樂器』(東京:音楽之友社, 1967年) p. 34を見よ。
- (17) 王昆吾『隋唐五代燕乐杂言歌辞研究』(北京:中華書局, 1996年) p. 47, 154, 287等を参照

せよ。

- (18) 『劉禹錫集』(北京：中華書局，1990年) p. 360。
- (19) 『樂府詩集』卷79(北京：中華書局，1979年) p. 1115。
- (20) 『全唐詩』卷798, p. 8979。
- (21) 『白居易集』(中華書局，1979年) p. 242。
- (22) 『詞源』卷下「拍眼」(『詞話叢書』北京：中華書局，1986年，p. 257)。
- (23) 『敦煌曲初探』(上海：上海文芸聯合出版社，1954年) p. 455-460。
- (24) この文章は、林謙三が同名のレコードのために執筆した解説文である(川崎：日本コロムビア，1965年。芸術祭レコード部門奨励賞受賞)。このレコードは、林氏が解釈・訳譜した古楽譜13首を収録している。林謙三著『雅楽——古楽譜の解説——』p. 49-123を見よ。
- (25) 葉棟『唐代音乐与古谱解读』。趙曉生「《敦煌唐人曲谱》节奏另解」(『音乐艺术』1987年第2期)。唐樸林「《敦煌琵琶曲谱》刍议」(『音乐艺术』1988年第1期)。陳応時「敦煌乐谱新解」(『音乐艺术』1988年1-2期。また饒宗頤編『敦煌琵琶譜』台北：新文豊出版公司，1990年に掲載)。関也維「敦煌古谱的猜想」(『音乐研究』1989年第2期)。席臻貫『敦煌古乐』(蘭州：敦煌文芸出版社，1992年) p. 113-137。莊永平「敦煌乐谱的词曲组合」(『中国音乐学』1993年第1期)。洛地「敦煌乐谱《慢曲子西江月》节奏拟解」(『中国音乐学』1993年第2期)。韋滿易Marnix WELLSについては、注(6)を見よ。
- (26) 『隋唐音乐及其周边——王小盾音乐学术文集』(上海：上海音楽学院出版社，2012年)所収「敦煌舞谱校释」を参照せよ。
- (27) 王昆吾『唐代酒令艺术』(上海：知識出版社，1995年，上海：東方出版中心，1996年)第6章を参照せよ。
- (28) 『詞源』(『詞話叢書』p. 257に掲載)。
- (29) 饒宗頤「三論口及其涵義之演變」(『敦煌琵琶譜』台北：新文豊出版公司，1990年)。
- (30) 黄翔鵬「逝者如斯夫——古曲钩沉和曲调考证问题」(『文艺研究』1989年第4期)・「两宋胡夷里巷遗音初探」(『中国文化』第4期1991年)・「念奴娇乐调的名实之变」(『音乐研究』1990年第1期)。
- (31) 『樂府雜錄』(上海：上海古籍出版社，1988年) p. 27, 31, 37, 41。
- (32) 『元稹集』(北京：中華書局，1982年) p. 254。
- (33) 『後漢書』(北京：中華書局，1965年) p. 1004, 1510, 1759。
- (34) 王運熙「七言诗形式的发展和完成」(『复旦大学学报』1956年第2期。『乐府诗述论』上海：上海古籍出版社，1996年に掲載)。

「又慢曲子西江月」諸家訳譜詞曲関係図

敦煌楽譜 ○○○ | ○○○ ○○○ | ○○○○○○ | ○○○○○○ | ○○○○○ ○ |  
 林謙三 女伴同 尋煙水, 今宵江 月分明。 舵  
 葉棟 雲散金 波 初吐, 煙 迷 沙 渚 沈沈。 棹 歌 驚  
 趙曉生 女 伴 同 尋 煙水, 今 宵 江 月 分 明。  
 唐樸林 女 伴 同尋 煙水, 今 宵 江月 分 明。舵  
 陳応時 女 伴 同尋煙 水, 今宵 江月 分 明。 舵 頭無 力  
 関也維 雲 散 金 波初 吐, 煙 迷 沙 渚 沈 沈。 棹  
 席臻貫 女 伴 同尋 煙水, 今宵 江 月分 明。舵 頭 無 力,  
 莊永平 女伴同 尋煙水, 今宵江 月分明。 舵 頭無力  
 洛地 春風淡 淡, 落 英千尺。晴蜂來往平郊, 桃杏妙香飄擲。畫橋煮酒青 帘,  
 韋滿易 月映長 江 秋 水, 分明冷 進 星 河。 淺沙 頂

敦煌楽譜 ○○○○○○ | ○○○ ○○ ○ | ○○○○○○(|)○○○重(○○)  
 林謙三 頭無力一船横, 波面 微風 暗 起。  
 葉棟 起 亂 棲禽, 女 伴 各 歸南 浦。  
 趙曉生 舵頭 無 力 一 船 横, 波 面微 風 暗 起。  
 唐樸林 頭 無 力一 船 横, 波 面微 風 暗 起。  
 陳応時 一 船 横, 波 面 微 風 暗 起。  
 関也維 歌驚 起 亂 棲 禽, 女 伴 各 歸 南 浦。  
 席臻貫 無力 一船横, 波 面 微 風, 波 面微風 暗起。  
 莊永平 一船横, 波面 微 風暗起。  
 洛地 有柳外數聲長笛。曾記去 年 時, 紫陌朱門花下 舊相識。  
 韋滿易 上白 雲 多, 雪散 幾 叢 蘆葦。

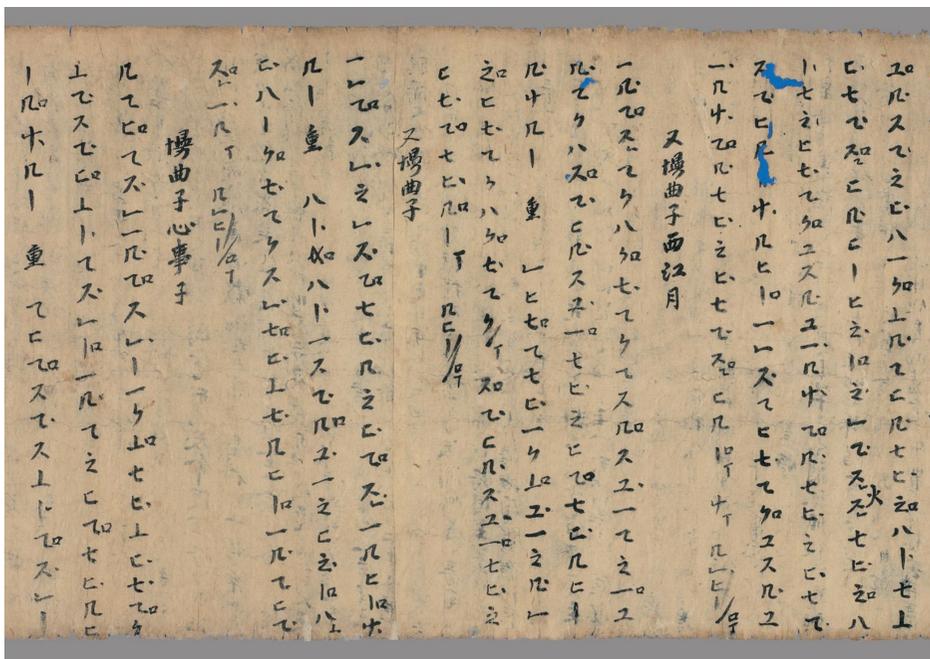
〔訳者注〕

- ① 「曲拍」は、拍や拍節のこと。
- ② 「配辞」は、旋律に歌詞を配すること。
- ③ 「歌詞と楽曲との対応の規則」の原文は、「词乐相配规则」。本論文には他にも、「词乐相配」「声辞配合」「声辞对应」「词曲之配合」等の類似する表現が散見される。それぞれ歌詞（歌辞）のことを「歌词」「歌辞」「曲辞」「词」「辞」、楽曲・楽音のことを「乐」「声」「曲」、また、歌詞と曲を対応させて合わせることを「配合」「对应」「相配」等と表現しているが、いずれもほぼ同じことを指している。翻訳にあたっては、各原文の意味に沿って訳出した。
- ④ 「同調異体」とは、同名曲に齊言体と雑言体の2種の歌辞が存すること、また、同名の齊言体あるいは雑言体にそれぞれ異なる体裁のものが存することを言う。
- ⑤ 「P.」とは、フランス国立図書館所蔵のポール・ペリオ（Paul PELLIOT）蒐集文書番号を表す。
- ⑥ この一文のみ、『中国社会科学』版に基づき訳出した。
- ⑦ 出典は「楊柳枝詞九首 其六」。
- ⑧ 「換頭」は、始めの部分の旋律だけ替えて、繰り返し奏することを指示する語。

- ⑨ 「又慢曲子西江月」の写真を篇末に掲載した。篇末【参考資料】を参照されたい。
- ⑩ 「ㄣ」は、原譜には見えないが本論文の著者が補ったものである。
- ⑪ 「掃弦」は、一種のストローク奏法。
- ⑫ 原論文では、この次に図が示されていたが、原注の後、訳者注の前に移した。巻末の「又慢曲子西江月」諸家訳譜詞曲関係図を参照されたい。
- ⑬ 「词组」とは、日本語では一般的に「句」や「フレーズ」と呼ばれるものである。本論文では詩句としての「句」と区別するため「詞組」と訳出した。
- ⑭ 「繁手淫聲」は『春秋左氏傳』を出典とし、『隋書』「音楽志」に見える語であり、文字通りには、「過度な指使いと節度のない音」のことであるが、ここでは技巧的な奏法によるテンポの速い音楽を指す。
- ⑮ 「掩抑摧藏」は『玉臺新詠』を出典とし、『隋書』「音楽志」に見える語であるが、ここでは音调が低く痛ましい音楽を指す。
- ⑯ 「繁音急節」は、白居易「霓裳羽衣歌」に見える語であるが、テンポの速い音楽を指す。
- ⑰ 「鏗鏘鼓舞」は、『漢書』を出典とする語であるが、ここでは、リズムカルな打楽器による音楽を指す。
- ⑱ 出典は、劉禹錫の詩「楽天の春詞に和し憶江南の曲拍に依りて句を為す（和楽天春詞依憶江南曲拍爲句）」。
- ⑲ 出典は、杜牧の詩「後池に舟を泛べ王十秀才を送る（後池泛舟送王十秀才）」。
- ⑳ 「三榼拍心精」は、元稹の詩「姨兄の胡靈之の寄せらるるに答ふ五十韻（答姨兄胡靈之見寄五十韻）」に見える語。「榼」は木製の酒器や酒杯の意。「拍心」は拍の中心。著者の王氏は、この句について、酒器などをたたいて三拍を打つさまが熟達していることを表す、と解している。
- ㉑ 「一一拍心知」は、白居易の詩「楊柳枝二十韻」に見える語。王氏は、この句について、一つ一つの拍の中心がわかることを表す、と解している。
- ㉒ 「又慢曲子伊州」の写真を篇末に掲載した。篇末【参考資料】を参照されたい。
- ㉓ 「頓逗」は、わずかなポーズ。
- ㉔ 「破句」は、区切れない箇所区切ること。
- ㉕ 「倒字」とは、歌詞の平仄の高低とその文字を歌唱した音の高低とが一致しないこと。
- ㉖ 「字正腔圓」とは、発音が正確で節回しがなめらかなこと。
- ㉗ 「楽句」は、音楽の句切り。
- ㉘ 「文句」は、ことばの句切り。
- ㉙ 「胡夷里巷之曲」は、『舊唐書』「音楽志」に見える語。胡楽・俗楽を指す。
- ㉚ 『論語』「爲政」の語。見聞を広めた上で、疑わしいものは決定を保留しておくことを言う。
- ㉛ 出典は、元稹「樂府古題序」。
- ㉜ 現在、7巻（2000年）まで刊行されている。
- ㉝ 注（8）に見えるように、「敦煌乐谱论著书录解題」は『敦煌琵琶譜論文集』に掲載されたものであるが、その後、陳応時『敦煌乐谱译解辩证』（上海：上海音楽学院出版社、2005年）には、その増補版（ただし、増補された1988年から2005年までについては、倪文娟氏の編）が掲載されている。

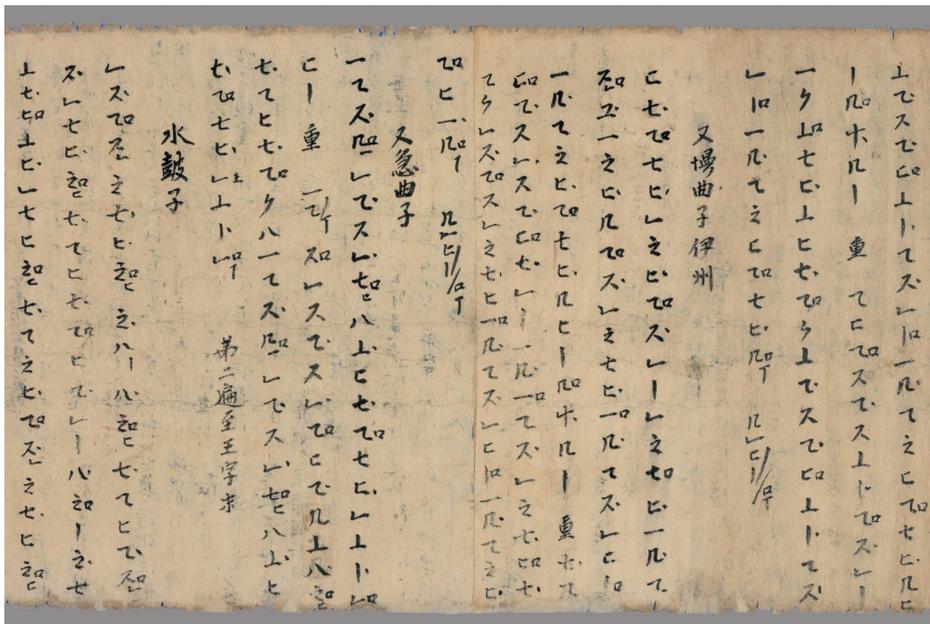
【参考資料】

① 「又慢曲子西江月」 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8303290v/f14.item> (2023年1月現在)



Source gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Pelliot chinois 3808

② 「又慢曲子伊州」 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8303290v/f15.item> (2023年1月現在)



Source gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Pelliot chinois 3808

[付記]

本稿は日本学術振興会科学研究費助成事業基盤研究 (B) 「東アジア古代歌謡の文学的・音楽学的アプローチによる双方的研究」(課題番号: 21H00509, 研究代表者: 長谷部剛, 研究期間: 2021-2024年度) 及び、同基盤研究 (C) 「林謙三による東アジア楽器学の基礎的研究」(課題番号: 18K00156, 研究代表者: 山寺三知, 研究期間: 2018-2022年度) による研究成果の一部である。

[謝辞]

本論文の翻訳にご快諾くださいました王小盾先生、並びに陳海宇様 (故陳応時先生のご子息)、そして、翻訳にあたりご助言くださいました遠藤徹先生 (東京学芸大学教授) に、この場を借りて心より御礼申し上げます。