

敦煌民歌に見られる雑言體の構造について

—三言句を中心に—

吉田 文子

一、はじめに

筆者はかつて『詩經』の疊詠體について論じたが、『詩經』は元來樂曲を伴って歌われた民間歌謠であり、疊詠を始めとした『詩經』に見られる様々な表現形式も、『詩經』が「歌謠」であったことを裏付ける特徴であると言えるだろう。そして、このような表現形式と音樂の關係は『詩經』の後の時代の民歌においても見られるはずである。そこで、筆者は近年の研究課題を「中國古代の民歌における表現形式について」とし、『詩經』後代の歌謠である民間樂府に焦點をあて、その形式的特徴の整理に取り組んできた。本稿は上記研究課題の一貫として、民間樂府の流れを繼ぐ敦煌民歌を對象とし、その表現形式に見られる特徴について探求するものである。

敦煌民歌とは、狹義としては唐五代に敦煌地區で流布していた歌謠を指すが、當時の敦煌地區は西域と中國本地とを繋ぐ交通の要所であり、東西文化が集結する、文化的に豊かな地域でもあった。一方、秦・漢代においては采詩の制度により、多くの民間歌謠が政府の保護の下に正式な記録として残されたのに對し、唐五代においてはそのような

制度がなく、正式な資料として残存する民歌はほとんどない。このような状況の中、一九〇七年に敦煌文書の一部として發見された民歌の數々は、それまでの空白を埋める貴重な資料であるとともに、唐五代の民間歌謠研究における重要な資料であるともいえるだろう。

敦煌民歌の形式的特徴として、雑言體の多さが挙げられる。このことは作品集をざっとめくって見るだけでも既に明らかであるが、任二北氏は漢・魏代の樂府との比較において、次のように述べている。

相和古辭三十三首中、齊言多、雜言少（雜言九首、佔百分之二十七）。敦煌曲反之：齊言僅佔百分之十七。

つまり任氏の調査に従えば、敦煌曲の中で雜言が占める割合は八十三パーセントにも及ぶ譯である。その雑言體の特徴を更に詳しく見てゆくと、次のように三言句を使用した作品の多さが目を引く。

繡簾前 美人睡[△] 庭前獨子頻頻吠[△] 雅奴白 玉郎至[△] 扶下驂驢沉醉[△]

また、その一首中における出現のパターンを見ると、例に挙げたような一片（敦煌曲は上下二片で一首を成すものが多い）中に三言句が多出するものから一片中に一句のみのものまであり、その出現箇所も冒頭、中間、末尾と多彩である。三言句の使用はその前の時代の歌謠―『詩經』や民間樂府の中にも見られるが、全體における出現の割合は、敦煌民歌が歴史的に多い。そこで本稿では、このような三言句の多用を敦煌民歌に見られる形式的特徴の一つとして捉え、そのリズムの構造や意味的效果を明らかにしたいと思う。

二、敦煌民歌の研究意義と研究の範囲について

（一）前代歌謠との関係に見る敦煌民歌の研究意義について

唐代の流行り歌は當時は「曲子」と呼ばれ、現在目にするることのできる曲子の多くは敦煌文書の中から発見された「敦煌曲」である。そして、唐代人の言う「曲子」とは、宋代人にとつての「詞」にあたるものであることは、既に多くの先人の指摘するところである。「詞」の起源に關しては專著が幾つかあり、詞の起源を詩經に見るもの、また、漢・魏代樂府や南朝吳聲西曲の、いわゆる「清樂」に見るもの、隋唐以降に流入した西域の胡樂に見るものなど、様々な説が混在する。しかしながら歴史の流れの中における音樂の形式の變遷を單純な一つの要因に歸着させることは不可能である。總じて言えば、多數の様々な要因が時代の流れの中で生み出した形式、つまり、舊代の音樂（清樂）のなごりに隋唐の新しい音樂、また別の地域の音樂である胡樂が加わった結果として生まれたものであるというのが、張夢機氏、林玫

儀氏の結論とするところであり、筆者もそれに賛同する。このような歌の形式の變遷や起源という角度からしても、敦煌民歌の表現形式やリズムについて論ずることは、非常に意義のあることであるといえるだろう。

（二）テキストと研究範囲について

敦煌民歌の多くは他の文書の裏側や行間部分に書きつけられたもので、また文書の大部分はロンドン、パリなど複数の國に分散している。そのため、敦煌曲の初期の研究は主に散亂した作品の収集や字の校勘に費やされてきた。そのような細かな作業が續けられ、何冊もの校勘本・注釋本が部分的に出版されてきたが、一九八七年に出版された任二北氏の『敦煌歌辭總編』はその集大成ともいえるだろう。『敦煌歌辭總編』以後にも作品を補充したり、任氏とは異なる解釋を提示した著作がいくつか出ているようだが、収録作品数の膨大さと各作品に對する校勘・注釋の詳細さに關しては、群を抜いて優れたテキストと言えるだろう。特にその校勘・注釋は、『敦煌歌辭總編』以前の他氏の校勘・注釋が全て網羅され、比較検討された後、任氏独自の觀點が示されている。このような理由から、本稿は敦煌民歌の表現形式分析の際の主なテキストとして『敦煌歌辭總編』を使用した。

『敦煌歌辭總編』には一千三百首餘りが収録されており、冒頭には纏まった歌集の形で発見された「雲謠集」が收められ、それ以降は任氏独自の分類によって、歌の形式別に、單純なものから複雑なものへという順で収録されている。

卷二 雜曲(隻曲)	百十七首
卷三 雜曲(普通聯章)	三百九十九首
卷四 雜曲(重句聯章)	百六十三首
卷五 雜曲(定格聯章)	三百十三首
卷六 雜曲(長編定格聯章)	百三十四首
卷七 大曲	二十首
補遺	六十二首

この内、卷三以降に見られる作品の大部分は佛教の教えなどを歌った佛曲であり、民間感情を歌ったものほとんどは、雜曲内の「雲謠集」と「隻曲」に集中している。本稿では民間の庶民感情を歌ったものが多く含まれる雲謠集と隻曲の、計百五十首に的を絞り、そこに出現する三言句に關する分類、考察を行なった。

本稿の對象とする歌の形式的特点であるが、上下二片で一首を成すものがほとんどで、單片のものも稀に見られる。上下二片のものには、上下の句の字數が全く同じものと、上下で異なるものが見られる。また、曲調名はあっても標題のないものがほとんどであるため、同じ曲調名の異作が多數存在する。任氏は識別の便宜上、標題のない歌には擬題をつけているが、本稿においては、それとは別につけられていない漢數字の分類番號の方に従った。

敦煌民歌に見られる三言句には、三言句一句が單獨の形で六言句・七言句の前後に出現するものと、三言句が二句以上連なって出現するものとに分かれる。本稿では第三章で單獨型を、第四章で二句連續型を採り上げ、その構造と意味的效果について考察する。

二、單獨型三言句の機能とリズムについて

- (一)三言句が片の末尾に現れるものとその類似の型について
 ① 去年春日長相對 今年春日千山外[△] 落花流水東西路 難期會[△]
 [〇〇五九(山花子)・上片]^①

去年の春日には長く相對すれども、今年の春日には千山の外にあり。落花流水 東西に路すれば、期會難し。

遠く離れた戀人を思う氣持ちを歌ったものである。曲調「山花子」は上下二片の構成で、上下とも「七七七三」という同じ字數配分であり、各片の末尾に三言句が見られる。例に挙げた片の後半二句は「落花流水東西路 難期會」(散り落ちる花も流れる水も一度東西へと分かれてしまえば、再び出會うのは難しいことだ)、というように、「難期會」は前の七言部分に描かれた、落花や流水の行く末を表すと同時に、片の前半に描かれた男女の間の別れをも暗示している。このように、片末の三言句は、前句と結びついて一つのまとまった意味を表すと同時に、片全體に流れる共通の感情・感嘆の情を象徴して締めくくるような役割を果たしている。

①のような、片の末尾に三言句が見られる歌は全部で十六首見られるが、その内の十三首の曲調は「浣溪沙」である。次にその「浣溪沙」から幾つかの例を採り上げる。

- ② 玉露初垂草木雕[△] 雁飛南去燕離巢[△] 寸步如同雲水隔 月輪高[△]
 [〇〇六五(浣溪沙)・上片]

玉露初めて垂れて草木彫む。雁は南に飛び去り燕は巢より離る。
寸歩も雲水の如同く隔たる。月輪高し。

旅情を歌った作品である。「浣溪沙」は上述の「山花子」と同様に、上下二片とも同字数の「七七七三」という構成になっている。例に挙げた片の前半「七七」部分には旅路の情景が描かれ、後半の「七三」部分には、「寸歩如同雲水隔 月輪高」（ほんの少しの道のりが、雲と水が流れ去って再び会うことのない、そのような遙かな隔たりに思える。ああ、月の輪の高きことよ）というように、旅人の感慨が述べられている。末句の「月輪高」は、旅人がふと夜空を見上げて目にした情景を描くとともに、前の七言部分に描かれた遙かなる旅程への感慨を繼いで、月が高く遠く見えることだ、というように、旅路の孤獨感を象徴するような、感嘆の言葉でもある。たった三字のわずかな最後の一言に、見上げた月の美しさと旅人の孤獨感が巧みに表現されている。

①と②の例に見られるように、三言句は片の末尾において、片全體に流れる情感をまとめて締めくくる、重要な役割を果たしている。三言句自体はその短さゆえに單獨で表現でき得る意義に制限があるが、片の前半部分と上手く結びつき、片全體を凝縮・象徴するような感嘆の思いが短い一言の中に表現されている。

③捲卻詩書上釣船 身披蓑笠執魚竿 棹向碧波深處去 幾重灘
〔〇〇七五（浣溪沙）・上片〕

敦煌民歌に見られる雑言體の構造について

詩書を捲卻して釣船上じ、身に蓑笠を披して魚竿を執る。棹を碧波の深き處に向け去けば、幾重の灘ぞ。

隱遁者が書齋を離れて魚釣りに出かける様子が描かれている。片の後半の「七三」部分は、「棹向碧波深處去 幾重灘」（青い波に掉さして進んでゆくと、視界の中に幾重もの淺瀬が飛び込んできた）、というように、船上からの風景描寫がリズムカルに描かれている。片の前半に「七七七」と長めの句による風景描寫が續く最後に、突然短い句「幾重灘」が出現することにより、視界の中に淺瀬が突如として開けてくる様子が上手く表現されている。このような効果は先に挙げた②にも見られ、旅程の遙かなるさまに感じ入ってふと夜空を見上げると、美しい月が目飛び込んできた、というように、突然の状況の變化を表すのに効果的に使われている。

④山後開園種藥葵 洞前穿作養生池 一架嫩藤花簇簇 雨微微
〔〇〇八二（浣溪沙）・上片〕

山の後ろに園を開き藥葵を種う。洞の前に養生池を穿ち作る。一架の嫩き藤 花は簇々（むらがりしげる）、雨は微々たり。

庭仕事に勵む様子が描かれている。片の後半の二句は前述の作品と同様に、七言句と三言句で一つの纏まりを成す「七三」の構造であるが、意味的には「一架嫩藤 花簇簇 雨微微」（藤棚の藤がやわらかく垂れ、花はそうそう、雨はしとしと）というように、「四三三」に別れる。「三三」部分は花の生い茂るさまと霧雨の降るさまを疊字を使っ

て對照的に描いており、對偶を成している。このように、「四三三」という短い單位で意味が切れる構造が疊字の使用と相まって、輕やかなリズムを生み出している。

⑤海燕喧呼別緣波[△] 雙飛迢遰歷山河[△] 堅志一心思舊主 疊新窠[△]
 〔〇一三〕(浣溪沙)・上片

海燕は喧呼して緣波に別れ、雙飛迢遰^{そうひちよつてい}し(高く連なって飛ぶさま)山河を歷る。堅志一心 舊主を思い、新窠(新しい窠)を疊す。

ツバメが古窠を離れて、心新たに新しい窠を築く様子が描かれている。片末の二句は「七三」で一つの纏まりを成す構造であるが、意味的には「堅志一心 思舊主 疊新窠」(志を固く持ち、古窠の主を思いながら、新たな自分の窠を作る)というように、「四三三」に分かれる。「三三」部分は昔の主を思うことと、そこを離れて新たな窠を作ることとが對照的に表現され、對偶構造を成している。このように④⑤の歌では、「七三」句の中に「四三三」の意味的區分が生じ、片末に三言句が連なるのと同じ構造になっている。

以上、①から⑤の例を挙げたが、このように片の末尾に三言句が見られる歌は、曲調別に見ると、山花子(上下片：七七七三)一首、浣溪沙(上下片：七七七三)十三首、春光好(下片：六六七三)一首、定西蕃(下片：六五六三)一首の十六首である。

次に挙げる歌の形式は上述の例と少し異なり、片の中間と末尾の二箇所に三言句が見られる。

⑥天暮蘆花白 秋夜長[△] 庭前樹葉黃[△] 施草霜[△]。〔〇〇六三〕(秋夜長)・上片

天は暮れ蘆花は白し。秋夜長し。庭前の樹の葉は黄ばみ、草には霜を施す。

旅路の情景を歌ったものである。「天暮蘆花白 秋夜長」(日が暮れて、蘆花がことさら白く見えることだ。秋の夜は長いことだよ)というように、日暮れの風景を目にして、秋の長さを感じる様が描かれている。そして、後半部分は「庭前樹葉黃 施草霜」(庭の木は黄色く枯れ、草には霜が降りる)、というように、秋の情景が更に細かく描かれている。片の前半後半それぞれ五言句と三言句が一つのまとまりを成し、それが繰り返される構造である。三言句が前句と結びついて一つのまとまりを成すという点では、①から⑤の例と同類に當るといえるであろう。このように片の中間と末尾に三言句の現れる型のもものは、秋夜長(上下片：五三三三)二首の他に、定乾坤(上片：七三七三)二首の、計四首がある。

ここで改めて①から⑥における三言句の意味的構造を振り返ってみると、いずれの三言句も前句と強い關連性を持ちながら意味を成しているのが分かるが、敦煌曲の中には次のような歌も見られる。

⑦父母恩重十種緣[△] 第一懷躬受苦難[△] 不知是男還是女 慈悲恩愛與天連[△] 菩薩子
 第二臨產足心酸[△] 命如草上露珠懸[△] 兩人爭命各怕死 恐怕無常落

九泉[△] 菩薩子⁽¹⁸⁾

父母の恩重きは十種の縁。第一は懷躬受苦の難。是れ男か還た是れ女かを知らずして、慈悲恩愛は天と連なる。菩薩子よ。

第二は臨産 心酸足る。命は草上に露珠の懸かるが如し。兩人命を争いて各々死を怕る。恐怕らくは無常にして九泉に落ちんとす。菩薩子よ。

ここには冒頭の二首しか挙げなかったが、この歌は十三首で一組を成す聯章體の歌であり、①から⑥に挙げた隻曲とは形式を異にする。また内容的にも佛の教えを説く佛曲であるという點で大きく異なる。この佛曲にも三言句の使用が見られ、「菩薩子」という言葉が第一首から第十三首までの全ての末尾部分に出現するが、ここでの三言句は明らかに樂曲中の「和聲」―囃子詞の役割を果たすものである。このような囃子詞としての三言句は他の佛曲にも多數見られる。

このように民歌と佛曲との比較においても、民歌における三言句は歌の意味を構成する重要な要素として組み込まれているのが分かる。また、初期のころは單なる説法的手段に過ぎなかった佛曲の形式が民間感情を歌う作品の中にも取り込まれ、文學的價值を持つ作品として成熟してきた様が想像される。

この様な民歌に見られる三言句の構造を言語のリズム的側面から考えてみると、中國の古典詩歌は原則として二文字を一拍とする拍節リズムを持つから、七言句は

○○○一○○○一○○○一○×⁽²⁾

敦煌民歌に見られる雜言體の構造について

というように拍數でいうと四拍であり、三言句は

○○○一○×一

というように、二拍である。つまり七言は拍數的には三言句のちょうど二倍であるから、七言・三言の繋がりは、二拍のリズムが三回繰り返される形となる。拍節リズムの構造上、七言と三言との連續は非常に相性のよい形なのである。このような言語リズム的な結びつきに起因して、三言句は意味的にも前句と強い繋がりを持ち、片全體に流れる情感を凝縮して締めくくるような効果を表出しているのである。

また、「七三」構造においては、四拍子（七言句）の後がその二分の一の二拍子（三言句）に減ずることによって、落差のある緩急のリズムが生まれる。このようなリズムは、視界の中に淺瀬や月が飛び込んで来るような突然の状況變化の描寫において、效果的に働いている。そして、七言句は二拍のリズムが二回繰り返される構造でもあるから、前半四字「○○○一○○○一」と後半三字「○○○一○×一」に二分割された形にも成りやすく、例④⑤に見られるような「四三三」の意味の區分が生まれ、短い單位に區切られた軽やかなリズムを生み出すのである。

(二)三言句が片の冒頭に現れるものとその類似の型について

前項においては、單獨型の三言句の内、三言句が片の末尾に現れるものとその類似の型について論じたが、ここでは、三言句が片の冒頭に現れるものを採り上げる。

⑧敦煌郡 四面六蕃圍[△] 生靈苦屈青天見 數年路隔失朝儀[△] 目斷望

龍堀[△]「〇〇九二(望江南)・上片」

敦煌郡、四面を六蕃圍^{どくばん}う。生靈は苦屈して青天を見れども、數年路隔たりて朝儀を失い、目には龍堀^ち(天子の住まいにある石段)を望むを斷たる。

中央から遠く隔てられた敦煌地區に住む民衆の心理を描いた作品である。曲調「望江南」は上下片とも「三五七七五」の構造であり、各片の冒頭に三言句が見られる。例に挙げた片の二句目以下には敦煌郡の窮迫した情勢が述べられており、冒頭の三言句「敦煌郡」は、片全體の主語・主題となっている。

⑨新恩降 草木總光輝[△] 若不遠仗天威力 河湟必恐陷戎夷[△] 早晚聖人知「〇〇九二(望江南)・下片」

新恩降り、草木は總て光り輝く。若し遠く天の威力に仗^{たす}ざれば、河湟は必ず恐らくは戎夷に陷^{おち}らん。早晚に聖人に知らん。

例⑧の下片である。主題は引き續き「敦煌郡」であるが、冒頭の「新恩降」(天子の恩が新たに降り)は、上片に描かれた窮迫した状況に新たな變化が起ったことを提示し、次句以降は、それを主調として述べている。つまり、上片冒頭の三言句は歌全體の主題、下片冒頭の三言句は副題を表す役割を果たしている。

このように、片の冒頭に三言句が出現する歌は全部で十三首見られるが、その中で曲調が「望江南」のものもとても多く、全部で八首

ある。次も「望江南」の例である。

⑩曹公德 爲國拓西關[△] 六戎盡來作百姓 厭壇河隴定羌渾[△] 近聞「〇一〇三(望江南)・上片」

曹公の徳たるや、國の爲に西の關を拓^{ひら}く。六戎は盡く來たりて百姓と作る。河隴を厭壇(厭彈―鎮壓)し羌渾を定む。姓名は遠近に聞こゆ。

敦煌地區を管轄する曹公の活躍ぶりが描かれており、冒頭の三言句「曹公德」は片全體の主語・主題となっている。

⑪盡忠孝 向主立殊勳[△] 靖難論兵扶社稷 恆將籌略定妖氛[△] 願萬載作人君「〇一〇三(望江南)・下片」

忠孝を盡くし、主に向いて殊勳を立つ。難を靖んじ兵を論じ社稷を扶^{たす}く。恆に籌略を將^{もち}いて妖氛を定む。願わくは萬載に人君と作らんことを。

例⑩の歌の下片である。主題は上片と同じ曹公の活躍ぶりであるが、片の冒頭「盡忠孝」(忠孝を盡くす)は、曹公の徳の及ぶさまを更に具體的に表現したもので、二句目以降、その様子が詳しく描寫されている。

このように片の冒頭に三言句が見られる形式は、次に挙げる曲調「調金門」にも見られる。

⑫雲水客 書劍十年功績△ 聚盡螢光鑿盡壁△ 不逢青眼識△ 「〇〇六七（謁金門）・上片」

雲水の客は、書劍に十年の功績あり。螢光を聚め盡し壁を鑿ち盡くせど、青眼の識に逢わず。

曲調「謁金門」は上片「三六七五」、下片「七六七五」という構成で、上片の冒頭に三言句が出現する。例に挙げた作品には雲水の客が努力するさまが歌われている。二句目以降には文武の研鑽に勵むがチャンスに恵まれない様子が描かれ、冒頭の三言句「雲水客」は片全體の主語、主題となっている。

このように片の冒頭に三言句が出現するものは、望江南（上下片：三三七七五）八首、謁金門（上片：三六七五）四首、失調名（單片：三三七三三七）一首の、計十三首がある。

⑧から⑫に見られるように、片の冒頭に使用された三言句は、歌全體に共通する主語や主題となっている。冒頭三字の短いながらも歌の重點を表す言葉で聴衆を引きつけ、次句以降の長めの句でその詳細を説明する構造である。また、上下片ともに三言句が出現する形式においては、上片の三言句は主題、主語（地名、人名）を表し、下片の三言句は、上片で提示された主題を展開させて引き繼ぐ、副題のような役割を果たしている。

前項で採りあげた末尾型の三言句が、聯や片を締めくくる、まとめの役割を果たしているのに對し、冒頭型の三言句は、片の始まりにお

敦煌民歌に見られる雜言體の構造について

いて、聴衆の注意を喚起するような役割を果たしていると言えるだろう。

四、二句連續型三言句の機能とリズムについて

前章では三言句が單獨で出現するものについて論じたが、この章では三言句が二句連續して出現するものを採り上げる。

①花未發 增所思△ 及見花開轉益悲△ 花開未發尙有期△ 獨我情懷無見時△ 中宵月下空流淚 腸斷關山知不知 「〇〇四九（失調名・單片）」

花未だ發かざれば、思ふ所を増す。花開くを見るに及べば轉た益々悲し。花開くも未だ發かざるも尙お期あり。獨り我が情懷のみ見ゆ時無し。中宵の月の下空しく涙を流す。腸の斷えるを關山（郷里の山々）は知るや知らざるや。

戀人を思う惱ましい氣持ちを歌ったものである。曲調の不明な、單片構造の歌で、「三三七七七七」というように、片の冒頭部分に三言句の二句連續が見られる。「花未發 增所思」（花が開かないのを見ると、あなたを思っただけでこれ考える）というように、花の開花と人の思いとを對照させ、また花が開かないことに感じて戀人を思う、というように、原因と結果を表す對偶構造になっている。そして次句の「及見花開轉益悲」（でも花が開くのを見ると、よけいにあなたのことを思っただけで悲しくなる）は、花が開いた結果、悲しみが餘計に増える、というように句の前半（及見花開）と後半（轉益悲）で因果關係を成

している。また、前の三言句二句は花開くとき、この七言句は花開かぬとき、というように對照的に描かれている。

②美東鄰 多窈窕 繡裙步步輕抬[△] 獨向西園尋女伴 笑時臉蓮開[△]

〔〇〇四三（思越人）・上片〕

美しき東の隣、多に窈窕たり。繡裙は歩歩に軽く抬ぐ。獨り西園に向かいて女の伴を尋ぬ。笑いし時臉蓮開く。

隣に住む美しい女性の様を描いている。「美東鄰 多窈窕」（隣の女性はたおやかで美しい）というように、一つの文が主語と述語の二つに分けて述べられている構造であると同時に、「美」と「多」はそれぞれ後續の「東鄰」「窈窕」を修飾する言葉であり、對を成している。そして次句においては「繡裙步步輕抬」（刺繡模様のスカートが歩ぐたびにひらひらと持ち上がる）というように、美しい女性に對する、更に詳細な描寫が續く。つまり「三三」でその美しさを大まかに表し、「七」では更に細かく描かれている。

③臥巖龜 石枕腦[△] 一抱亂草爲衣襖[△] 面前若有狼藉生 一陣風來自掃了[△]〔〇〇七八（山僧歌）・中片〕

巖龜に臥し、石に腦を枕す。一たび亂草を抱けば衣襖と爲る。面前に若し狼藉の生うる有れば、一陣の風來たりて自ら掃いたるわんぬ。

曲調「山僧歌」は三片構成の歌で、山中での隱遁生活を描いたものである。上片には山中での生活が大まかに描かれ、例に擧げた中片では生活の様子が更に具體的に描かれている。「臥巖龜 石枕腦」（巖のこむろに臥し、石を枕とする）というように、山中の寢床の様子が對偶表現によって細かく描かれている。そして次句では「ひとたび亂れ草を抱けば、衣や綿入れとなる」というように、自然の植物を利用して着衣とするようすが描かれ、「三三」部分は寢床、「七」は着衣というように、一連の構造を成している。

このような、片の冒頭に二句連續の三言句が見られる歌は、山僧歌（中下片：三三七七七、三三七）一首、思越人（上片：三三六七五）二首、望遠行（下片：三三六七七）一首、更漏長（下片：三三六七五）一首、鄭郎子辭（單片：三三五三七七）一首、擣衣聲（上片：三三四七三三三）一首、失調名（單片：三三七七七七七）一首の、計八首である。

①から③の例に見られるように、二句連續の三言句はそれ自體が對偶構造を成していると同時に、次句の六、七言句と結びついて一聯をなし、「三三」と「七」、または「三三」と「六」での對偶、というように、二重の對偶構造となっている。「三三七」の構造をリズムの面において考えてみると、前章においても述べたように、拍節リズムから言って、三言句は二拍子、七言句は四拍子であるから、「三三」という繋がりは、

〇〇一〇×一〇〇一〇×一

という四拍子を成し、七言句と全く同じ拍數となる。このような言語のリズムの構造上、「三三」と「七」とは必然の結果として對照を成し、意味的にも對偶を成しやすいのである。「三三六」においても、

一見字數差の激しい組み合わせに見えるが、「三三」を一つのまとまりと考えれば、四拍子(三三)と三拍子(六)という、落差の少ない組み合わせになる。また七言句「〇〇一〇〇一〇〇一〇×一」は前半の四字「〇〇一〇〇一」の二拍と後半の三字「〇〇一〇×一」の二拍に分解可能な構造を持ち、句中對を成しやすい。その爲に、例①に挙げたような、三重構造の對偶をも表出するのである。

「三三七」や「三三六」をひとつのまとまりと考えるのならば、「三三」部分が片の中間に現れる次のような形も同類であるといえるであろう。

④與君別後 何日再相逢[△] 關山阻隔信難通[△] 情恨切 氣填胸[△] 連襟淚落
重重[△] 「〇〇四八(再相逢)・上片」^②

君と別れて後、何の日にか再び相逢わん。關山阻隔して信は通ずること難し。情は恨むこと切(せつ)なりて、氣は胸に填つ。連襟(沾襟)襟を沾す(うらお)涙は落ちて重重たり。

遠くにいる戀人を思う、悲しい氣持ちを歌っている。曲調「再相逢」の上片は「四五七三三六」というように、片の中間に三言句二句が出現する構造である。「情恨切 氣填胸」(眞に恨みがましく、苦しい思いで胸がいっぱい)は、戀人と遠く別れて會えない悲しみを對偶表現によって描いている。「連襟淚落重重」(涙が次々と流れて襟を濡らす)は、その内にこもった思いが涙となって流れ出る様子が描かれている。「三三」は胸の中の思い、「六」は表面に表れ出た悲しみというように、對照的に描かれている。

敦煌民歌に見られる雜言體の構造について

⑤往日修行時 忙忙爲生死[△] 今日見眞實 生死尋常事[△] 見他生 見你死[△] 反觀自身亦如此[△] 「〇一二四(失調名・單片)」

往日修行の時、忙忙と生死を爲す。今日眞實を見るに、生死は尋常の事なり。他の生きるを見、你的死ぬを見る。反りて自身を觀れば亦た此くの如し。

佛教徒である作者がその死生觀を歌った作品である。「見他生 見你死」は前後の意味を汲み取って意譯するならば、「(周りを見ると)あの人は生き、この人は死ぬ、(というように、生や死とは人にとってあたりまえのことである)」となるであろう。そして次句の「反觀自身亦如此」は「ふと顧みれば自分もまた同じ運命である」というように、前半「三三」が世間一般の生死、後半七言句は自分の生死というように、對照的に描かれている。

④と⑤に見られるように、片の中間に三言句が出現する形においても、「三三」はその次句と一つの纏まりを成し、二重の對偶構造を成していることが分かる。このように、「三三」が片の中間に出現する歌は、天仙子(上下片：七七三三七)三首、怨春閨(下片：四六四五三三四四六)一首、再相逢(上片：四五七三三六)一首、失調名(單片：五五五三三七)一首、失調名(單片：三五七三三七)一首の、計七首である。

次に挙げるのは、三言句の連續が、片の前半と中間との二箇所に現れる例である。

⑥春雨微 香風少[△] 簾外鶯啼聲聲好[△] 伴孤屏 無語笑[△] 寂對前庭悄[△]
 悄[△]「〇〇五二(漁歌子)・上片」

春雨微かにして、香風少し。簾外に鶯啼き聲聲好し。孤屏に伴い、語笑無し。寂しく前庭に對して悄悄たり。

放蕩の夫の歸りを寂しく待つ女性の氣持が描かれている。「漁歌子」は上下片とも「三三七三三六」の構造で、片の冒頭と中間に三言句の連続が見られる。冒頭では「春雨微 香風少」(春雨はかすかに降り、香風はわずかに吹く)というように春の氣候が雨の様と風の様とで對照的に描かれている。次句の「簾外鶯啼聲聲好」(すだれの外にウグイスの好い鳴き聲が聞こえる)において、これは屋内の簾の中から捉えた情景だということが分かり、「三三三」で雨風、「七」で鳥の聲、という一連の構造になっている。後半においては、まず「伴孤屏 無語笑」(ただ一つの屏風の傍におり、話す言葉も笑い聲もない)というように、大した家具もなくガラんとした室内の人氣のない様子が、視覺的要素と音聲的要素という二つの側面から描かれている。「寂對前庭悄悄」(寂しく前庭に對面し、しょんぼりと憂える)でその描寫は寂しく過ごす自身のさまに及ぶ。「三三三」(室内の寂しさ)と「七」(わが身の寂しさ)とが對照をなし、やはり二重の對偶構造になっている。また、片の前半は、屋内の簾の内側にいる女性が捉えた庭の情景が描かれているのに對し、後半は家の中で寂しく過ごす自身の様子が描かれており、片の前半と後半自體も對照を成している。

このような、三言句が片の前半と中間との二箇所に現れるものにおいても、「三三三」はその後の七言句や六言句と一つの纏まりを成し、

二重の對偶構造を成している。そして更に、前半の「三三七」と後半の「三三三六」が意味的に對照を成すという、多重の對偶構造が見られる。このような、片の冒頭と中間に三言句の連続が見られるものは、更漏子(上下片：三三六三三五)一首、漁歌子(上下片：三三七三三三六)四首の、計五首である。

ここで①から⑥の中に見られる對偶構造について改めて考えてみると、季節の情景や悲しみの情感、また女性の美しいさまなど、どれも一つ一つの場面や人物を描き出すのに使用されているのが分かる。對偶構造は本来「自己完結性」を特徴とし、繪畫に描き出されたような、一つの完結された世界を描きだすのによく使われる技巧である。そのため、五言、七言などの對偶構造においては、そこで少し留まってじっくり聞かせるような感覺が生じる。しかし三言句の作り出す對偶構造には、それ本来の自己完結性に加えて、三字句という短句の連續ゆえの軽やかなリズムが感じられる。次に挙げる例⑦は例⑥の下片であり、三言句の作りだす流れのあるリズムの特徴がよく現れている。

⑦當初去 向郎道[△] 莫保青娥花容貌[△] 恨狂夫 不歸早[△] 教妾實在煩惱[△]
 惱[△]「〇〇五二(漁歌子)・下片」

初めて去るに當たり、郎に向かいて道えり、「青娥(若い美人)の花の容貌を保つ莫かれ」と。恨むらくは狂夫の、歸ること早からず、妾をして實在に煩惱せしむるを。

「當初去 向郎道 莫保青娥花容貌」は意譯すると「當初あなたが出

かけてゆくとき、私はあなたに言いました。『(外の) 若くて美しい女と縁を切ってください』と』となる。「當初去 向郎道」は一つの纏まりのある文章であり、それをあえて二つに區切つて述べた構造である。例⑥の對偶による情景描寫とは異なり、起こつた事柄の流れに沿つて述べる形式となつており、女性が放蕩の夫に對するグチを疊みかけるように言うさまがよく現れている。後半の「恨狂夫 不歸早 教妾實在煩惱」(ああ恨めしい、遊びに狂つたあなたは早く歸つて來ず、まことに私を悩ませる)も、「三三七」で一つの論理的な流れのある纏まつた文章であり、歌のリズムに合わせてあえて三つに區切つて述べた構造である。短い單位の區切りにより、女がブツブツと文句を言うさまがうまく表現されている。

⑧ 犀玉滿頭花滿面 負妾一雙偷淚眼 淚珠若得似珍珠 拈不散 知何限 串向紅絲應百萬 〔○○○五(天仙子)・下片〕

犀玉は頭に滿ち花は面に滿つ。妾に負きて一雙淚眼を偷む。淚の珠は珍珠に似るを得るが若し。拈れども散らず、何ぞ限るを知らず。串ねて紅絲に向ければ應に百萬とならんとす。

遊女の情懷を描いたものである。「拈不散 知何限 串向紅絲應百萬」(涙の粒をひねって取れども消えることなく、いつ途絶えるかも分からない。赤い絲に連ねれば、その數は百萬にもなるだろう)というように、「拈不散 知何限」にはいくら拭つても際限なく流れ出る涙の様子が疊み掛けるようなリズムで描かれている。

⑦と⑧に見られる連續型の三言句においては、①から⑥までに見ら

れる對偶構造とは異なり、一つの論理的流れのある文が三字ずつの短い區切りで表現されることにより、速いテンポで疊み掛けるように語るような効果が生まれている。三言句はそれ自體、二拍子の性急なリズムを持つものであり、それが連續することによって、リズムカルな話の流れを作り出すのである。

五、おわりに

雜言體における三言句は、その短さゆえにそれ自體が單獨で表現でき得る意味に制限があるが、片の他の部分と繋がりを持つことにより、様々な意味的效果を生み出している。第三章において論じた單獨型においては、片の末尾において片全體に流れる情感を凝縮して締めくくる効果や、状況の突然の變化を表す効果、そして片の冒頭において、聴衆の注意を喚起するような効果などが見られた。また、第四章で論じた連續型においては、三言句は六、七言句と繋がりを持つことによつて多重の對偶構造を成し、ある一つの場面や情感をじっくりと描き出したり、また、疊み掛けるように語るような効果を生み出していることが分かった。これらの効果はいずれも、三言句の持つ言語リズムに起因するものであり、三言句は前後の六、七言と相まって緩急の激しい複雑なリズムを生み出しつつ、意味的にも様々な効果を發揮しているのである。

本稿においては敦煌民歌に見られる形式的特徴として、三言句の的を絞つて論じたが、もう一つの重要な特徴として四言句の出現の多さが挙げられる。これに關しては現在整理分析中であり、別稿にて詳しく論じる豫定である。最終的には三言句、四言句の構造を合わせて論

證することにより、敦煌民歌の雜言體に見られる複雑なリズムの全貌を明らかにしたいと考えている。

注

- (1) 「詩經疊詠體研究—字詞改換與意義變化的關係」(臺灣・成功大學修士論文二〇〇〇年六月) 論文要旨は臺灣教育部國家圖書館ホームページ(www.ncl.edu.tw)を、論文全文は臺灣行政院國家科學委員會科學技術資料中心(www.stic.gov.tw)を参照されたい。
- (2) 「民間樂府における表現形式とその機能について—頂眞格を中心に—」『お茶の水女子大學中國文學會報』第二十三號 二〇〇四年四月 お茶の水女子大學中國文學會 「民間樂府における表現形式とその機能について—對偶表現を中心に—」(『人間文化論叢』第七卷 二〇〇四年三月 お茶の水女子大學大学院人間文化研究所) 「吳聲西曲における雙關語の構造—比喻表現との比較において—」(『お茶の水女子大學中國文學會報』第二十五號 二〇〇六年四月 お茶の水女子大學中國文學會)
- (3) 敦煌莫高窟で發見された歌謠は一般的に「敦煌曲」と呼ばれている。後に述べるように、敦煌曲には佛曲も含まれるので、ここでは「敦煌民歌」という名稱を使用する。他にも「敦煌曲子」「敦煌曲子詞」「敦煌歌辭」などがあるが、名稱に關しては、任二北氏の『敦煌曲初探』(上海文藝聯合出版一九五四年)の「名稱」の項(二二六頁)に詳しく述べられている。
- (4) 金賢珠著『唐五代敦煌民歌』(臺灣・文史哲出版 民國八十三年) 第一節「何謂敦煌民歌?」参照。
- (5) 「相和古辭(樂府)三十三首の内には齊言が多く見られ、雜言は少數である(雜言は九首のみで、全體の二十七パーセントを占めるのみである)」。敦煌曲はこれとは逆で、齊言が占める割合は全體の僅か十七パーセントである(『敦煌曲初探』三八八頁)。
- (6) 「繡簾の前、美人睡る。庭前の獨子頻頻として吠ゆ。雅奴は白く、玉郎至る。驊騮(栗毛の駿馬)より扶け下ろされて沉醉す。」(〇〇五三(漁歌子) 上片) 出典に關しては次章第二項、及び註十六を参照されたい。尚、原文中△印は押印箇所を指す。
- (7) 民間樂府の定義や範圍については、前掲拙著「民間樂府における表現形式とその機能について—頂眞格を中心に—」を参照されたい。
- (8) 本稿の對象とする百五十首(雲謠集と雙曲)の内、五十八首に三言句の使用が見られる。その中には歌の上下片ともに出現するものがほとんどなので、片數に置き換えるとかんがりの出現回數になる。また、今回對象としなかつた聯章體の作品の中にも數多く見られる。
- (9) 敦煌民歌に見られるもう一つの重要な特徴として、四言句の出現頻度の多さが挙げられるが、これに關しては別稿にて詳しく論證したいと考えている。
- (10) 張夢機著『詞律探原』(臺灣・文史哲出版 民國七十年初版)、林玫瑰著「由敦煌曲看詞的起原」(『書目季刊』臺北・中國書目季刊社 民國六十四年三月)、劉蔭瀏著『中國古代音樂史稿』(臺灣・丹青出版 民國七十五年初版) など。
- (11) 前掲『詞律探原』、「由敦煌曲看詞的起原」の他、徐信義著『詞譜格律原論』(文史哲出版社 民國八十四年初版) にも詞の起源に關する記述が見られる。
- (12) 主なものとして、『敦煌曲校錄』(任二北編 臺灣・盤庚出版社 一九五五年)、『敦煌曲子詞集』(王重民修訂本 上海・商務印書館出版 一九五六年)、『敦煌曲』(饒宗頤編撰 法國國家科學院 一九六八年)が挙げられる。
- (13) 上海古籍出版(一九八七年)のものが原版であるが、著者は以下の臺

灣出版の叢書に所収されているものを使用した。『中國地方歌謠集成』(舒蘭編 臺北・渤海堂出版 民國七十八年) 第六十一冊から第六十五冊の五冊に渡って収録されている。

(14) 任氏の校勘・注釋部分に引用の著作は、敦煌曲の專著に限っても、總集三種、著錄十六種、校訂六種、考證六種など、計四十八種類にも及ぶ。

(15) 敦煌曲に佛曲を含むかどうかについては諸説があり、王氏の『敦煌曲子詞集』、饒氏の『敦煌曲』においては佛曲は収録されていない。林玫瑰氏は「由敦煌曲看詞的起原」中において、佛曲と民間歌謠との形式や曲調における共通性を指摘しながらも、佛曲は「因其性質特殊、文學價值又不高、暫不在研究範圍之內」として、研究の對象にしていない。また、佛曲がほとんどである聯章體の内、「普通聯章」には民間感情を歌ったものがいくつみられるが、これに關しては別稿で詳しく述べたいと考えている。

(16) 原文引用の後の「」内の漢數字は『敦煌歌辭總編』に見られる分類番號、()内は曲調を示す。丸圍みの數字は、本稿著者による整理番號である。

(17) 下片冒頭に「遠客思歸」という言葉があることから、任氏はこの曲を「行旅」の項に分類している。

(18) 三言句の連續や對偶については、次章において詳しく論じている。

(19) この曲には任氏によって「十種緣 父母恩重讀」という擬調名と擬題が付けられている。分類番號〇三〇八から〇三二〇の十三首で一組を成す、普通聯章體の曲である。

(20) 佛曲と民歌との關係については註十五を参照されたい。

(21) 中國の研究者の間では、古典詩歌の二文字が一つのリズムの基本單位となることは感覺的に自明のこととしてとらえられているようだが、それを最初に明文化したものととして、次の一文が挙げられる。「『節』——就是詩句裡面的頓挫段落。舊體的五七言詩兩個字爲一『節』的」(胡適

敦煌民歌に見られる雜言體の構造について

著『談新詩』北京・新民印書館 一九一九年) また、中國や臺灣では

詩歌のリズムに關する著作が多數出ており、その中から次の一文も參考として擧げて置く。「把舊詩劃分爲兩個字一『節』、『節』變成了舊詩的節奏單位。這種節奏單位使五言詩句形成『二二一』的節奏形式、七言詩句形成『三二二一』的節奏形式、這是一種固定的節奏形式、由此產生的節奏是格律節奏」(陳本益著『漢語詩歌的節奏』民國八十三年 臺灣・文津出版社) 一方、日本において詩歌のリズムについて述べたものとしては、松浦友久氏の著作『中國詩歌原論』(一九八六年 大修館書店)が擧げられる。詩のリズムや區切りを表す用語は著者によって様々あるが、本稿においては松浦氏の著作に見られる用語である「拍節リズム」「休音」という言葉を使用した。

(22) 「〇」は實字、「一」は拍數、「×」は休音を表す。

(23) 任氏注に曰く、『舊唐書』吐蕃傳：『瀧關失守、河洛阻兵。…數年候、鳳翔之西、邠州之北、盡蕃戎之地』、正右辭所謂『六蕃圍』與『數年路隔』也。瓜沙此時尙在唐治之下、危而未陷、故辭有『必忍』之戒」(『敦煌歌辭總編』四四六頁)。

(24) 任氏注に曰く、「此種形勢與心裡、驗諸史乘、僅合代宗大曆間、涼甘諸州雖已落蕃、而遠鄙瓜沙於困遭諸蕃之圍擾中、依然苦苦據守之際」(『敦煌歌辭總編』四四六頁)。

(25) 「曹公」に關して、任氏は『冊府元龜』卷一七〇の次の一文を引いている。「後唐莊宗同光二年五月、以權知歸義軍節度兵馬留後、金紫光祿大夫、簡較(檢校)尚書左僕射、守沙州長使、御史大夫、上柱國、曹義金爲簡較司空、守瓜沙刺史、充歸義軍節度瓜沙等觀察、處置管内營田、押蕃落等使。瓜沙與吐蕃雜居、自帝行郊禮、議金開道貢方物、乞受西邊都護、故有使命」(『敦煌歌辭總編』四七一頁)。

(26) 片末に「不逢青眼識」、下片には「終日塵驅役飲食」「欲上龍門希借力」という言葉があることから、ここでの「雲水客」は、世間に認められる

機會に恵まれない流浪の人、という意味であらう。

(27) 任氏注釋に曰く、『山僧歌』三字乃原句、茲用作擬題。擬調名雖曰『山僧歌』、實際是山歌、並非佛曲』（『敦煌歌辭總編』四一三頁）。

(28) 「再相逢」は任氏による擬調名である。「原本寫在贊普子後、而辭之端有『同前』二字、實則彼此格調相去甚遠」。

(29) 任氏注に曰く、「連襟待校。意在『沾襟』」。

(30) 任氏注に曰く、「此佛徒於生死與眞覺開之初辨。『唯識論』七：『未得眞覺、長處夢中、故佛說爲『生死長夜』』」（『敦煌歌辭總編』五一〇頁）。

(31) 對偶表現に關しては前掲拙著「民間樂府における表現形式とその機能について——對偶表現を中心に——」を参照されたい。

(32) この片の前半には意味不明の部分が多い。任氏注に曰く、「其首句屢玉云云、與後五句不實、疑非原文、是書手誤屬、待校」（『敦煌歌辭總編』一二二頁）。