

明楽における五更曲の歌詞と復元旋律

中尾 友香梨

一、はじめに

五更曲は中国の民間俗曲の一つである。その来歴は古く南北朝時代にまで遡り、以降唐宋から明清時代へと、歌詞を変え形式を変えながらも伝承されてきた。またこの五更曲は、江戸時代に日本に伝来した中国音楽「明楽」にも含まれ、また一部の琴士の間でもその演奏法が伝承されるなど、我が国と深い縁を持つことも重要である。明楽の中心的資料である『魏氏楽譜』の唐宋詞が近年中国で復元され、また清楽が長崎で伝承・復元されつつある中、江戸中期に流行した数少ない明代俗曲の一つである五更曲が顧みられないままであることは誠に遺憾なことである。そこで本稿では五更曲の由来と変遷について紹介し、次いで関係資料と照らし合わせながら、江戸時代の明楽における五更曲の旋律復元を試みたいと思う。

二、五更曲の由来

かつて中国では夕暮れから明け方までの時刻を、一更(初更)・二更・三更・四更・五更と五分して数えた。一更から二更へ、また二更から三更へと時刻が変わる頃に、城中に設けられた鼓樓の太鼓を打ち鳴らして更次(時)を知らせた。五更曲はその鼓声を聴きながら眠れず物思いに耽るといった趣向の歌であり、唱い出しも「一更……」「二更……」「三更……」と一更から五更まで順に唱う形式をとる。^①

五更曲の由来は古く、中国の南北朝時代(四三九〜五八九)にまで遡ることができる。宋の郭茂倩『樂府詩集』卷三十三「相和歌辭」には、陳の伏知道作として「従軍五更転五首」が収められていおり、これが現在見ることのできる最も早い時期の五更曲である。つまり、伏知道の生きた南朝・陳の時代にはすでに五更曲が存在したと考えられる。

また、敦煌より発見された唐・五代の文献にも数首の五更曲が収められている。それらは内容によって以下の三種類に分けられる。まず一つは、男女の仲を唱った艶曲である。劉復『敦煌掇瑣』上輯二十七に「五更曲小唱」という題で収められているのがそれである。即ち、

一更初夜坐調琴

一更の宵 座して琴をつま弾く

欲奏相思傷妾心

思いを曲に載せようとすれば 悲しみが心に沁みる

每恨狂夫薄行跡

恨めしや わが夫のつれなき振舞い

一過拋人年月深

わたしを置き去りにして 長い年月が経ってしまったから

君自去来経幾春

あなたが去ってから いくたび春を迎えたかしら

不伝書信絶知聞

便り一つなく 消息も途絶えてしまったわ

願妾変作天辺雁

わたしは願う 空飛ぶ雁になって

万里悲鳴尋訪君

万里の外まで あなたを尋ねて行きたい

二更孤帳理秦箏

二更に独り 箏を奏できれば

若個弦中無怨声

弦ごとに恨みがこもる

忽憶狂夫鎮沙漠

沙漠で辺境を守る夫を思い出し

遣妾煩怨双淚盈

哀しみにうちくれ 涙があふれる

当本只言今載帰

今年は帰ると言っていたのに

誰知一別音信稀

別れたきり 音信も届かぬとは

賤妾猶自姮娥月

わたしは今も 月宮の嫦娥のように

一片貞心独守空闈

貞節を守って 独り空闈に佇む

遠くの砂漠で辺境を守る夫を思いながら空閨をかこつ女性の孤独を歌った閨怨の歌である。残念なことに三更と四更の部分は字句の欠落が多く、五更は完全に脱落しているため、引用は一更と二更のみに留めるが、本来は「一更」も「五更」が揃っていたはずである。

二つ目は、勉学を勧める歌である。羅振玉『敦煌零拾』卷五に収められた「歎五更」はこれに属する。

一更初

一更になったばかり

自恨長養枉生軀

無為に生きるこの身が恨めしい

耶娘小来不教授

幼い頃 親が教えてくれなかったのに

如今争識文与書

今になってどうやって文や書がわかるうか

二更深

二更もふける

孝経一卷不曾尋

孝経⑦一卷さえ読んだことがなく

之乎者也都不識

「なり」「けり」「べけんや」もわからない

如今嗟嘆始悲吟

今頃になってため息をつき悲しみ嘆く

三更半

三更も半ば

到处被他筆頭算

どこに行っても筆先にはかられるばかり

縱然身達得官職

たとえこの身が官職を得たとしても

公事文書争処断

どうやって公文書が決済できようか

四更長

四更は長い

昼夜常如面向牆

昼夜 壁に向かっているように先が見えぬ

男兒到此屈折地

男として生まれたのにペコペコしてばかり

悔不孝経読一行

孝経の一行も読まなかったことが悔やまれる

五更曉

五更も明けた

作人已来都未了

今まで立身出世もできず

東西南北被駆使

あちらこちらと使い走り

恰如盲人不見道

あたかも盲人に道が見えぬかのよう

羅氏の跋文によれば、この歌はもともと天成二年（九二七）の年号が記された「斎薦功德文」という文書の裏に書かれたものであるが、少年時代に勉学に身を入らなかったため苦勞の多い胥吏となった男が身の上を嘆く、といった内容である。「少壮努力せずんば、老大いたずらに傷悲せん」という人生教訓的内容の歌と言えよう。

三つ目は、仏教の教義を宣揚する歌である。敦煌文書から発見された五更曲のうち、内容的に最も多いのがこの種の歌である。前掲『敦煌掇瑣』上輯に収録された「太子五更転」「太子入山修道讚」「南宗讚」及び胡適の「神会和尚語録の第三個敦煌写本『南陽和尚問答雜征義』」に記された「荷沢寺神会和尚五更転」二首などはいずれもこの種の五更曲であるが、本稿の主旨とは直接関わらないため引用を省く。

明代になると五更曲はもっぱら男女の仲を唱う艶曲が主流となり、中でも「閨五更」が有名である。明代はとにかく俗曲が大変流行した時期である。このことを端的に示す資料としてしばしばとりあげられるのが沈徳符『万曆野獲編』卷二十五「時尚小令」であるが、ここでは顧起元の『客座贅語』卷九「俚曲」の記述を用いてそのことに触れよう。

巷の子供や女たちが喜んで聴くものは、昔はただ「傍粧台」「駐雲飛」「耍孩兒」「皂羅袍」「醉太平」「西江月」などの小令しかなかった。その後「河西六娘子」「閨五更」「羅江怨」「山坡羊」などが増えた。「山坡羊」には「沈水調」と「数落」があり、すでに淫靡なものとなった。後にまた「桐城歌」「掛枝兒」「干荷葉」「打棗竿」などがあり、音節はみな前譜を模倣しているものの、歌詞はますます淫靡となり、音楽もまた同じである。

さまざまな俗曲が流行しては廃れ、また新しい曲調が発生して流行するといった万曆年間の状況を記したものである。右に「」で囲んだ曲牌（曲調の名称）の中に「閨五更」の名も見えている。しかし、「閨五更」は実は曲牌ではなく、歌のスタイルを示すものである。傅芸子の「五更曲的演變」^②には、明代の俗曲集『新編四季五更駐雲飛』『詞林一枝』『摘錦奇音』『万曲長春』などに収録された「駐雲飛」「哭皇天」「劈破玉」「疊疊

錦」といった曲牌による「鬧五更」が紹介されているからである。その内容はいずれも、夜通し恋人を待つ女性が「一更……」「二更……」と夜が更けるのを数えながら悲しみに耽けり、涙の一夜を過ごすといったいわゆる閨怨の歌である。

明末に編纂された馮夢龍の『童痴一弄・掛枝兒』には「五更天」という歌が収められているが、その内容と形式は傅氏の論文に紹介された「鬧五更」と酷似するものである。つまり、これは曲牌「掛枝兒」による「鬧五更」と見て間違いないだろう。因みに、「掛枝兒」は前掲の顧起元の記録にも見えるように、万暦年間から清初にかけて大変流行した俗曲の曲牌である。

三、日本に伝わった五更曲

前述のように、明代にはさまざまな曲調の五更曲が流行したわけであるが、その一つの支脈がはるばると海を越え日本に伝わった。五更曲がいつ頃日本に伝えられたか正確な年代は知るすべがないが、享保元年（一七一六）に刊行された『唐話纂要』及び『唐音和解』に五更曲が収録されているのを見れば、遅くとも享保以前には日本に伝わっていたはずである。

『唐話纂要』五卷は、当時中国で通用していた熟語及び長短話の連語・諸名詞・歌曲紀事等を掲げ、日本語で中国語の発音と意味を示した江戸中期の中国語教科書とも言うべき書物である。編者の岡島冠山（一六七四～一七二八）は江戸中期の儒学者、名は明敬または璞、字は玉成または援之、肥前長崎の出身。唐話を学び元禄五年（一六九二）長州萩藩の訳士（通訳）となるが、後に辞職して正徳元年（一七一一）林鳳岡門下となり朱子学を修めた。荻生徂徠（一六六六～一七二八）に唐話を教授したことも有名であるが、『水滸伝』に初めて訓点を施すなど日本における中国白話小説の流行に大いに貢献した人物である。著作に『唐話纂要』のほか『唐訳便覧』『華音唐詩選』などがある。五更曲は『唐話纂要』第五卷の「小曲」の項目に収められており、五曲すべて揃っているものの、「一更」「二更」「三更」「四更」「五更」と曲目が個別に記されている。また、楽譜はなく歌詞のみである。

『唐音和解』全三巻は、正徳六年（一七一六）の逍遙軒（岡島冠山）の序を冠し、浪華の田寺与右衛門によって上梓された唐話辞書類の書物。編者は未詳。五更曲は下巻の「唐音和解音曲笛譜」に収められているが、『唐話纂要』と異なって曲名が「酔胡蝶」となっており、歌詞は「一更」と「二更」のみが記され、ほかに「一更」の笛譜が附されている。

また、宝暦十三年（一七六三）に刊行された大枝流芳の『雅游漫録』にも五更曲が収録されているが、基本的に『唐音和解』の笛譜を謄写模刻したものと見られる。曲名も同じく「酔胡蝶」となっている。

ほかに、江戸時代の著名な琴士児玉空々（一七三五～一八一二）所伝と言われる『曲楽小令』にも五更曲が収められている。『曲楽小令』は江

戸時代に流行した中国の民間俗曲を集めた歌詞集であるが、現在東京都立中央図書館及び東京大学総合図書館などに所蔵されている。¹⁶『曲楽小令』については岸部成雄『江戸の琴士物語』にも紹介されており、収録曲数全十三曲の冒頭に置かれているのが五更曲である。曲名は「開五更」となっており、一更から五更までの歌詞がすべて収録され、楽譜は記されていない。

最後に、『明楽唱号』に収められている五更曲を挙げる。前述したように、『明楽唱号』は江戸幕府にて雅楽頭を勤めていた姫路藩当主酒井家由来の写本であり、現在天理図書館に収蔵されている。『明楽唱号』の詳しい情報については、中純子「天理図書館『明楽唱号』—江戸時代における明楽の伝承¹⁸」並びに拙稿「天理図書館蔵『明楽唱号』考¹⁹」を参照されたい。『明楽唱号』所収の五更曲は『唐話纂要』と同じく五曲が揃っており、曲名は「一更」から「五更」まで個別に記されている。また瑟譜が附され、「一更」の曲名の下には「調寄醉胡蝶」とある。

これらの書物に収められた五更曲は、その歌詞を見るかぎりいずれも同じ曲であることは間違いない。ただ書物によってその収録状況が異なるわけであるが、それを表に示すと次のようになる。

書名	曲名	歌詞の収録部分	楽譜の有無
唐音和解	「醉胡蝶」	「一更」～「二更」	有(笛譜)
雅游漫録	「醉胡蝶」	「一更」のみ	有(笛譜)
唐話纂要	「一更」「二更」「三更」「四更」「五更」	「一更」～「五更」	無
明楽唱号	「一更」(調寄醉胡蝶)「二更」「三更」「四更」「五更」	「一更」～「五更」	有(瑟譜)
曲楽小令	「開五更」	「一更」～「五更」	無

『曲楽小令』に「開五更」と題されているのを見ればわかるように、日本に伝わった五更曲はまさに明代の「開五更」の一つである。また『明楽唱号』に「調を醉胡蝶に寄す」とあり、『唐音和解』などにおいては曲名自体を「醉胡蝶」としているのを見れば、その曲牌は「醉胡蝶」というものであったと考えられる。つまり、日本に伝わった五更曲は「醉胡蝶」という曲牌の「開五更」であったと判断できる。

以上、五更曲を収めた江戸時代の書物を紹介したが、このように複数の書物に収録されていることから、五更曲が当時の人々に広く知られていたことは容易に想像できる。明楽中興の祖魏皓から魏氏楽を学んだ宮崎筠圃(一七二七～一七七四)は通行本『魏氏楽譜』の「書魏氏楽譜後」において次のように記している。

魏君は長崎の人である。(中略) 楽器を携えて京都にのぼり、これ(明楽)を同好の士に伝授したので、彼について学ぶ者が次第に増えた。私は最初「これはきつと『青山』『五更』の類であろう。管絃に合わせてこれを奏するのもまた楽しかろう」と思った。だが聴いて見たら、私が思っていたのとは大きく異なっていた。²⁰⁾

宮崎筠圃は伴蒿蹊の『近世崎人伝』にも収められた京都の著名な文人。彼は後に魏皓の高弟となるが、魏氏楽を実際に聞くまでは、これを「青山」や「五更」の類として考えていたようである。「青山」は青山曲、「五更」は五更曲を指すが、青山曲は五更曲と同じく『唐音和解』『唐話纂要』『明楽唱号』に見える明の俗曲である。²¹⁾ 当時京都の文人の間では、中国の音楽といえはすぐに青山曲と五更曲が想起されるほどに、この二曲は有名なものであったことをうかがい知ることができる。

ところで、この「酔胡蝶」という曲牌の「鬧五更」はもともと中国のどの地方に由来するものであろうか。明代に刊行された多数の俗曲集を調べたところ、歌詞がもっとも近いものとして、明の万曆年間に刊行されたと見られる『梨園会選古今伝奇滾調新詞楽府万象新』²²⁾所収「教坊新伝海塩両頭忙歌」に、五更曲が収められているのが見つかった。「海塩」は地名、現在の浙江省海塩市。「両頭忙」というのが曲牌であると思われるが、明代の海塩一帯で流行した曲調の名称であろう。江戸時代に流行した「酔胡蝶」にしても、明の海塩一帯で流行した「両頭忙」にしても、音楽そのものは既に散逸してしまつたため、二種類の五更曲がメロディーまで同一であったどうかは知るすべがない。ただ歌詞が極めて近いことから、もともとは同じ曲に由来する可能性が高いと見て間違いないように思われる。

四、五更曲の復元

次に五更曲の旋律の復元を試みたい。五更曲の復元については、早くも一九二〇年代に青木正児氏によって試みられたことがある。氏は『唐音和解』所載の笛譜に頼って工尺譜を試作したが、その笛譜は直接楽音を記したのではなく、笛の孔の開閉のみを記した簡易なもの(ダブルレット)であるため、氏はこれに独自の解釈を加えて下記のような工尺譜を作られた。²³⁾

一 更 <small>イ</small> 裡天 <small>リンテン</small>	一 更 <small>イ</small> 裡天 <small>リンテン</small>	月照 <small>エチヤウ</small> 紗窓 <small>サツワン</small>	人ナア <small>ジン</small> 未眠 <small>ライミン</small>
上尺上四上合四。	上尺上四上合四。	合上合合。	凡合上上凡

被窩兒寒ナア。凍得我渾身上戰ムムムム。
上尺四合凡上。四合 凡四上 尺凡工尺上。

我的肝 肝。我的心肝。何処貧花了。

上尺工凡工尺上四合一。上尺工凡工尺上四合一 合上四合四合凡。

敝下了俺。敝下了俺ナ。欄在花街上闖ムムムム。

六上四合凡。上尺凡四合凡四。合凡尺上四上 尺 工凡工尺上。

江戸時代の明俗曲の復元の根拠となる資料と言えば、『唐音和解』所載の簡易な笛譜以外にほとんど目にする機会を得なかった当時の状況からすれば、青木氏の作った工尺譜はかなり正確なものに近いと言える。しかし氏が痛惜するように、この工尺譜には二つの大きい問題点が存在する。一つはオクターブの問題である。前述したように『唐音和解』所載笛譜は孔の開閉を以て音高を記しているわけであるが、たとえ孔の開閉状況が全く同じでも吹き込む息の強弱によって、1オクターブ高い音となったり1オクターブ低い音となったりする。例えば、孔をすべて閉じて息を軽く吹き込めばその音高は「合」であるが、同じ状態で息を強く吹き込めばその音高は「合」のオクターブ上である「六」となる。『唐音和解』の笛譜には孔の開閉のみが記され、吹き込む息の強弱については明記されていないため、青木氏は旋律前後の関係より推して私意を以て定めている。しかしそれが必ずしも江戸時代の五更曲の元の音高に一致するとは限らない。もう一つはリズムの問題である。『唐音和解』の笛譜には拍子を表す記号が全く附されていないため、音の長さを知るすべがない。この問題については青木氏もさすがに解決の方法がなかったのか、工尺譜にも拍子は記されていない。つまり青木氏が作った工尺譜では五更曲の大まかな旋律は知り得るものの、これをもって江戸時代の五更曲を再現することは不可能である。

一方、我々は青木氏の見る機会を得なかった『明楽唱号』と『魏氏楽譜』の存在によって、より正確な工尺譜を試作することが可能となった。『明楽唱号』所収の五更曲は、オクターブ上の記号を右上にはねて主音と区別して記しているため、これによってオクターブの問題は自ずと解決できる。また『明楽唱号』には規則正しく大・小朱点が施されているが、『魏氏楽譜』と合わせて見れば、これらの朱点は拍子を表すものであることが確認できる。つまり、これによってリズムの問題も解決できるわけである。

試みに『魏氏楽譜』と『明楽唱号』所収の「桃葉歌」を較べてみよう。

『魏氏楽譜』所載「桃葉歌」

但	桃						
渡	葉						
無	復						
所	桃						
苦	葉						
我	渡						
自	江不						
来	用						
迎	楳						
接							

『明楽唱号』所載「桃葉歌」

● 桃 ● 葉 ● 復 ● 桃 ● 葉 ● 渡 ● 江不 ● 用 ● 楳 ● 接 ●
 ● 但 ● 渡 ● 無 ● 所 ● 苦 ● 我 ● 自 ● 来 ● 迎 ● 接 ●

※ ● 大朱点 ・ 小朱点

一見してわかるように、『魏氏楽譜』の一枱が『明楽唱号』の「●●●」のひとつと完全に一致する。ここでは「桃葉歌」を例に掲げたが、六巻本『魏氏楽譜』と『明楽唱号』に共通する他の六十九曲においても同様なことが確認できた。『魏氏楽譜』の枱は拍子を表すものである。そうすると、『明楽唱号』における大・小朱点も拍子を表すものであることは明白である。このことは、『魏氏楽譜』には収められていない「五更」においても同様であろう。ただし、『明楽唱号』に記されているのは工尺譜ではなく、瑟譜であるため、筆者はまず五更曲の瑟譜を工尺譜に直してみた。その際に根拠としたのが『明楽唱号』の前頭に置かれた「調音」である⁽²⁴⁾。

『明楽唱号』より読み取ったこれらの情報に基づき、拍子を交えた五更曲の工尺譜を再現すれば次のようになる。

一 更 (道宮調 調寄醉胡蝶)

● 仕 ● 一 ● 更 ● 裡 ● 天 ●
 ● 仕 ● 一 ● 更 ● 裡 ● 天 ●
 ● 仕 ● 一 ● 更 ● 裡 ● 天 ●
 ● 仕 ● 一 ● 更 ● 裡 ● 天 ●
 ● 仕 ● 一 ● 更 ● 裡 ● 天 ●
 ● 仕 ● 一 ● 更 ● 裡 ● 天 ●
 ● 仕 ● 一 ● 更 ● 裡 ● 天 ●
 ● 仕 ● 一 ● 更 ● 裡 ● 天 ●

你 ^ニ 尺 ●	撇 ^ビ 尺 ●	我 ^ゴ 上 ●	工 ●	被 ^ビ 仕 ●	月 ^{ツキ} 六 ●
在 ^ゾ 尺 ●	下 ^{ヒタ} 仕 ●	的 ^テ 尺 ●	工六 ●	襖 ^ア 仕 ●	五 ●
花 ^ハ 上 ●	了 ^{リヤウ} 五 ●	心 ^{シン} 工 ●	尺六 ●	兒 ^ル 五 ●	照 ^{チヤウ} 仕 ●
街 ^{キヤイ} 上 ●	五 ●	六 ●	上 ●	五 ●	五 ●
上 ^{ジヤン} 尺 ●	我 ^ゴ 工 ●	肝 ^カ 尺 ●	上 ●	寒 ^{ハン} 工 ●	紗 ^サ 六 ●
ノ ●	ノ ●	ノ ●	上 ●	凍 ^{トウ} 五 ●	窗 ^{チヤウ} 六 ●
工六尺 ●	撇 ^ビ 仕 ●	何 ^ホ 六 ●	我 ^ゴ 上 ●	渾 ^{ウン} 六 ●	工 ●
工上 ●	下 ^{ヒタ} 仕 ●	五 ●	的 ^テ 尺 ●	身 ^{シン} 尺 ●	人 ^{ジン} 尺 ●
闖 ^{チヤン} 上 ●	了 ^{リヤウ} 五 ●	処 ^チ 仕 ●	肝 ^カ 工 ●	上 ^{ジヤン} 五 ●	也 ^ヤ 仕 ●
ノ ●	我 ^ゴ 工 ●	貧 ^{ヒン} 六 ●	六 ●	上 ^{ジヤン} 五 ●	未 ^{メイ} 五 ●
ノ ●	六 ●	五 ●	肝 ^カ 尺 ●	尺 ●	眠 ^{ミン} 工 ●
ノ ●	五 ●	五 ●	上 ●	ノ ●	ノ ●
工 ●	工 ●	花 ^ハ 六 ●	四 ●	ノ ●	ノ ●
工 ●	工 ●	工 ●	合 ●	ノ ●	ノ ●

五更曲（一更）

道宮調

一更裡天 月照紗
イ ケン リイ テン エヘ チヤウ スア

8 窓人也未眠 被襖兒
チヤン ジン エー ウヒイ メン ビイ アウ ルウ

15 寒凍得渾身上戰
ハアン トン テ ウエン ジン ジヤン チエン

22 我的肝肝 我的
ゴウ テ カン カン ゴウ テ

30 心肝 何處貪花撒下
シン カン ホウ チユイ タン ハア ビイヒヤウ

38 了 我 撒下 了 我
リヤウ ゴウ ビイヒヤウ リヤウ ゴウ

45 你在花街上 闖
ニイ ツアイ ハア キヤイ ジアン チヤン

「一更」のみを掲げたが、「二更」も「四更」は「一更」とほぼ同様であり、「五更」は最後の三行を二回繰り返す仕組みになっている。さらにこれを五線譜に直すとおおよそ次のようになる。

最後にこの歌の歌詞を掲げよう。

一更

一更裡天 一更裡天

月照紗窓 人也未眠

被襖児寒 凍得渾身上戰^②

我的肝肝 我的心肝

何処貪花

徹下了我 徹下了我

你在花街上闖

一更の夜空 一更の夜空

月は窓を照らし わたしは未だ眠れぬ

褥は冷たく わたしは凍えて体が震える

愛しい人よ 愛しい人よ

どこで遊びに興じ

わたしを置き去りにしたまま わたしを置き去りにしたまま

花街を渡り歩いているのでしょ

二更

二更裡多 二更裡多

思想冤家 睡也睡不着

睡不着 只在牙床上坐

我的心肝 我的肝肝

何処貪花

別下了奴 別下了奴

你在別人家坐

二更も過ぎた頃 二更も過ぎた頃

あの人を思い 眠るに眠れぬ

わたしは眠れず ぼつんとベッドに坐りつくす

愛しい人よ 愛しい人よ

どこでうつつを抜かして

わたしを見捨てたまま わたしを見捨てたまま

他人の家にいるのでしょ

三更

三更裡憂 三更裡憂

思想冤家 無尽休

冷眼児去 叫奴難禁受

三更に憂う 三更に憂う

あの人を思い 想いに耽^③る

冷たく去ったあの人 こんなにもわたしを悲しませる

我的肉肉 我的親肉
你又靦覷 奴又害羞
羞殺了人 我的心肝上肉
悶殺了人 我的心肝上肉

四更

四更裡催 四更裡催
月照天邊 孤鴈兒飛
鴈南兒 教奴雙垂淚
浪心的賊 負心的賊
你有差池
教奴靠著誰 靠著誰
你在別人家睡

五更

五更裡罷 五更裡罷
大胆喬才 不見來家
不來家 你就喇天話
等他來家 糸帶兒捆
汗巾繫 棒槌兒槌
還將華鞋兒庄
打著問他 問著打他
先有了我 後有了他
這般樣打 你就怕不怕

愛しい人よ 愛しい人よ
あなたははにかみ わたしは恥じらう
恥ずかしくてたまらないわ 愛しい人よ
やるせないわ 愛しい人よ

四更も過ぎる頃 四更も過ぎる頃
月は夜空に傾き 雁が一羽飛んで行く
雁は南に飛び わたしの頬は涙に濡れる
浮気な奴 薄情な奴
もしもあなたに何か起きたら
わたしは誰を 誰を頼れば いいのかしら
なのに あなたは他人の家で眠っている

五更も終わる頃 五更も終わる頃
大胆なろくでなし 姿を見せない
家にも来ないで どこでホラを吹いているのやら
彼がわたしの家に来たら 絹の帯で縛りつけ
手ぬぐいでつなぎ 洗濯棒で叩いてやろう
また 花靴²⁶で踏みつけ
叩きながら問い詰め 問い詰めながら叩くわ
先にわたしができて 後にあの娘ができたのでしょ
このように打^ぶったら あなたは怖くないかしら

敲罷了鼓 撞罷了鐘

夜明けの太鼓が鳴り 鐘も撞きおわったころ

忽聴門前 叫小名 喚小名

ふと門の前でわたしの名を呼ぶ声がする わたしの名を呼ぶ声がする

奴就慢答応

わたしはわざとゆっくり返事する

(『明楽唱号』)

一晚中眠れず恋人の訪れを待つ女性が、夜が更けるのを数えながらさまざまの思いに耽けたあげく、最後は恋人がやって来たらしいと懲らしてやろうと目論むといった内容である。明代の典型的な「闇五更」の内容である。しかしこれほど露骨な艶曲が姫路藩主酒井家のような名だたる大家の楽譜に収められているとは、実に興味深いことである。しかも『明楽唱号』は実際の演奏に用いるために作られたものと見られ、もしそうだとすれば五更曲もその他の曲と同様に、大名自身またはその臣下によって実際に演奏されていたと考えられよう。

五更曲は『明楽唱号』だけでなく『曲楽小令』や『唐話纂要』にも収められ、江戸時代の琴楽家及び文人たちの間でもはやされていたことがわかる。前述のごとく『曲楽小令』は江戸中期の琴楽家の中心的存在であった児玉空々所伝のものとされるが、彼がこの楽譜を所持していたということは、五更曲をはじめとする明代俗曲が江戸の琴楽家たちと浅からぬ縁のあったことを意味するものでもある。しかもこの楽譜に収められた歌曲は東臯心越所伝のものとする説もあり、もしそうだとすれば、心越を崇拜していた当時の琴楽家たちが余技としてこれらの歌曲をもてあそんでいたとしても、何ら不思議なことではない。

一方、『唐話纂要』は近世唐話入門書として広く愛読された書物の一つである。その成立も荻生徂徠の護園「訳社」つまり唐話講習会の教科書として制作された可能性が高く、もしそうだとすれば徂徠門下の文人たちは中国語を学習するにあたって必ずと言ってよいほどの書物を読んだであろう。ほかに長崎・薩摩等の通事もこれを唐話入門教科書としていたことは言うまでもない。これほど普遍性をもった書物に五更曲が収められているのは、当時の文人及びその他の人々にとってこの歌が大変ユニークで面白いものであったからなのかも知れない。

ともあれ、日本に残された『明楽唱号』という貴重な資料のおかげで、明楽における五更曲の旋律を復元することができた。江戸時代の人々が耳にしたであろう旋律とほぼ同じものを、我々はこので自らの耳で聞くことができた。しかし同じ旋律から我々現代人は、江戸時代の人々が感じた洒落た異国趣味とはまた違った感慨を抱くかもしれない。確かに内容は非常に俗なものである。しかしそこに一種、歴史の重みとも言うべきものが加わるからだと想う。江戸時代の楽譜が現代に伝わっていたからこそ、明代の民間俗曲が復元できた。そのことに筆者は教奇の念を感じるのである。

注

(1) 中国では清代以降この形式の歌を「五更調」と称するようになるが、日本にこの形式の歌が伝わる頃にはまだなかった名称だと見られる。しかも後述するように日本に伝わった五更曲には「醉胡蝶」という曲調が附されており、名称の紛らわしさを避けるため、本稿ではこの形式の歌を総称して「五更曲」とすることを断っておきたい。

(2) これを「敦煌文書」と称する。敦煌の千仏洞から発見された古写本類を指す。古いものは四世紀にまでさかのぼることができ、大部分は九世紀以後の書写とされている。

(3) 『敦煌叢刊初集』第十五冊（台湾新文豊出版公司、一九八五年）所収。初出は民国十四年（一九二五）発行の『国立中央研究院歴史語言研究所專刊』第二集。

(4) 『敦煌掇瑣』の「五更曲小唱」は誤字が多いため、引用にあたっては任二北『敦煌曲校録』（上海文藝聯合出版社、一九五五年）所載の「聞思」を用いた。この歌には原題がなく、「五更曲小唱」及び「聞思」はいずれも収録者による擬題である。因みに、鄭振鐸は『中国俗文学史』第五章「唐代的民間歌謡」に「思婦五更転」という題でこの歌を収めている。

(5) 神話伝説中の月宮に住む美女。

(6) 『敦煌叢刊初集』第八冊（台湾新文豊出版公司、一九八五年）所収。

(7) 経書。一卷。孔子がその門人曾参に孝道を述べたものを、曾参の門人が記録したものとされている。

(8) 「之」「乎」「者」「也」はいずれも文言文で常用される助詞。ここでは、学問を積んだ教養人の書くべき文言文を象徴している。

(9) 歐陽哲生編『胡適文集』（北京大学出版社、一九九八年）第十冊『胡適集外學術文集』、五六三〜五六四頁を参照。

(10) 一部の宝巻には依然として宗教的内容の五更曲も収められていたようである。

(11) 里巷童孺婦媪之所喜聞者、旧惟有「傍粧台」「駐雲飛」「耍孩兒」「皂羅袍」「醉太平」「西江月」諸小令。其後益以「河西六娘子」「鬧五更」「羅江怨」「山坡羊」「山坡羊」有「沈水調」、有「数落」、已為淫靡矣。後又有「桐城歌」「掛枝兒」「干荷葉」「打棗竿」等、雖音節皆傲前譜、而其語益為淫靡、其音亦如之。

(12) 傅芸子『白川集』（文求堂書店、一九四三年）所収。

(13) 『明清民歌時調集』（上海古籍出版社、一九八七年）に『掛枝兒』として収録されている。

(14) 民間で流行する俗曲にはもともと定まった題名がないため、唱い出しの一句をとって題名とするか、あるいは曲牌で称する場合が多い。「五更天」という題名も馮夢龍が『童痴一弄・掛枝兒』を編纂するにあたって適当につけたものと判断される。

(15) 享保元年（一七一六）に五卷五冊の初版本が刊行され、三年後に巻六「和漢奇談」を加えて六卷六冊の再版本が重刊された。

(16) 九州大学附属図書館には東京大学総合図書館本を筆写したものが所蔵されている。

(17) 岸部成雄『江戸の琴士物語』（有隣堂株式会社、二〇〇〇年）、四二一〜四二六頁を参照。

(18) 天理図書館報『ピブリア』第一一四号（二〇〇〇年）所収。

(19) 『文化科学研究』第十七巻第一号（中京大学文化科学研究所、二〇〇六年）所収。

(20) 「魏君長崎人也。（中略）乃携樂器、入京。授之同好、人從學者稍進。予初謂是必青山・五更之属、合糸竹奏之者亦可喜。既而聞之、則大不然。」（通行本『魏氏楽譜』『書魏氏楽譜後』）

- (21) 『唐音和解』及び『明樂唱号』においては「相思曲」と題される。
- (22) 【露】李福清【中】李平編『海外孤本晚明戲劇選集三種』（上海古籍出版社、一九九三年）所収。デンマーク王立図書館所蔵。
- (23) 青木正児『支那文芸論叢』（弘文堂、一九二七年）、四二〇頁を参照。
- (24) 『明樂唱号』の書影については『樂は樂なり―中国音楽論集（2）古樂の復元』所収の拙稿「江戸時代の明樂における五更曲の復元の試み」を参照されたい。
- (25) 『明樂唱号』では「戰」を「腫」に作る。ここでは文脈上の意味を考慮して、『唐音和解』及び『唐話纂要』に従い「戰」とする。
- (26) 刺繍を施した女性の靴。
- (27) 前掲『江戸時代の琴土物語』四二四〜四二五頁を参照。
- (28) 石崎又造『近世日本における支那俗語文学史』（清水弘文堂書房、一九六七年）、九六頁、一〇三頁を参照。