

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

加 藤 徹

2014

明治大学人文科学研究所紀要第75冊抜刷

Ⅲ．後編、域外編

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

加藤 徹

斯文的なものと方言的なもの

かつて東洋の漢字文化圏では、「斯文」と「方言」という明確な対概念があった。

斯文すなわち「この文」とは、『論語』子罕篇に由来する言葉である。「文」は狭義では漢文で書かれた古典文献、あるいは漢文という書記言語そのものを指す。広義では儒教的な文物制度や、学問や道徳を含む文化全般を指す。

「漢文」という言語学的概念に、儒教的な価値観のニュアンスを加えたものが「斯文」という呼称である。

漢文の「方言」の意味は現代よりも広がった。同一の民族語の内部の方言だけでなく、現代人が「外国語」と考えるものも「方言」に含まれた。

斯文ないし漢文が、通時的・通域的に普遍的な価値観をもつ書記言語であるのに対し、方言は、ある時代のある民族集団（エスニック・グループ）のローカルな音声言語を指すことが多かった。

江戸時代の儒者・木下順庵（1621-1699）は、来日した朝鮮通信使との漢詩の応酬の中で、次のような詩句を詠んだ。^{【注1】}

相逢何恨方言異、 相逢いて何ぞ恨みん 方言の異なるを
四海斯文自一家。 四海の斯文は自ずから一家なり

日本の儒者は日本語、朝鮮の儒者は朝鮮語、と、それぞれの「方言」は違う。会見しても互いの音声言語では会話できない。しかし、残念に思う必要はない。中国本土も含め、全世界の「斯文」はみな同じで家族同様なものだから——という意味である。

現に、木下順庵は、朝鮮の知識人を相手に、漢文の筆談や漢詩の応酬という「斯文」的なもので意思疎通ができた。

たしかに「斯文」的なものは、普遍的である。八世紀の李白や杜甫も、十七世紀の木下順庵も、そして二十一世紀のわれわれも、漢詩を作る場合は、「格律」すなわち平仄や脚韻などの配列規則を守らねばならない。時代や国籍、母語の種類を問わず、漢詩を作るためのルールは決まっている。

現代の北京語の漢字音も、日本語の漢字音も、漢詩の「平仄」「詩韻」などとはかけ離れてしまっている。北京語を母語とする中国人も、漢詩を作るためには、日本人と同様に、平仄などを学び直さねばならない。自然言語として身につけられる「方言」と違い、「斯文」は後天的な学習を積み重ねて習得できない。

漢詩の読みかたにおける二つの引力

かつての東アジアでは、「斯文」的な文芸・芸能は高尚だが、「方言」的なものは通俗的で品格が劣る、と見なされる傾向があった。

京劇でも、「斯文」的な発想と通底する「中州韻」に基づく韻白は高尚だが、「方言」そのものである京白や方言白は下品だとされた。実際、京劇では「帝王宰相、才子佳人」を演ずる老生や青衣は韻白を使い、庶民を演ずる丑や花旦は土着の言葉を使う。

器楽でも、「斯文」的な楽器である古琴（七弦琴）は漢詩を唱うのにあっていたが、「方言」的な楽器である胡琴（現在の二胡や京胡など）は、各地の方言の声の高さにあわせて、楽器の音高も材質もまちまちであった。

現代の中国音楽の演奏家も、例えば千年前の漢詩の楽曲を、五百年前の骨董品の古琴で弾くことは、全く問題がない。斯文的なものは、通時的・通域的普遍性をもつように作られているからである。

しかし、現代の京胡（甲高い北方の方言にあわせた高音の胡琴）で、現代の粵劇（広東オペラ。京劇よりも低音）を弾くことは、同時代の楽器と音楽であるにもかかわらず、原理的に不可能である。

古琴系は「斯文」的だが、京胡系は「方言」的だ。古琴という楽器は、日本や朝鮮など外国の「斯文」文化圏にも広まったが、京胡は、中国国内でさえ北方的なエスニシティが強すぎるため、南方系の芸能ではあまり使われない。

日本では、漢詩と和歌を総称して「詩歌」と呼んだ。「斯文」的な漢詩が上で、日本一国の「方言」的な和歌は下であった。

斯文的なものと方言的なもの、という二つの引力は、かつての世界にはどこでも見られた。昔のヨーロッパでも、ラテン語文化的なものと現地民族語的なものの対立があった。イスラム圏でも、南アジア文明圏でも、グローバルとローカルの二つの引力のせめぎあいという文化的現象が見られた。

ただ東アジアの場合、「斯文」的なものの中心である漢文が純粋な音声言語ではなかったこと、漢字は表音文字ではなく表音表意文字ではなかった点が特異で、そのことが東アジアの芸能全般に決定的な影響を与えていた。

漢字文化圏では、盲人や文盲（非識字者）の漢詩人は、原理的に存在できない。古代ギリシャのホメロスや日本の蝉丸は盲人だったと伝えられるが、盲目の李白や杜甫は考えにくい。

そんな中国でも、「方言的なもの」の世界では、例えば胡琴を演奏する盲目の楽師などが活躍できた。

東アジアにおける「斯文的なもの」と「方言的なもの」の二つの引力のありかたは、世界の他の地

域にくらべても特異である。その特異性は、芸能の域外伝播についても、大きく影響している。

漢詩を訓読で読む理由

筆者は、中国芸能の域外伝播について研究している。今回はその一例として、漢詩の読みかたを取り上げる。

漢詩は、作り方は「斯文的」だが、読まれ方は「方言的」である、という二面性をもつ。

例えば、日本人は漢詩を訓読で読む。朗読だけでなく、詩吟のときも訓読である。字音直読で漢詩を読むことはない。私たちはそれに慣れているため何とも思わないが、外国人、特に中国人はこれを奇妙に感ずるようだ。

例えば、中国人研究者である張競・明治大学教授は言う。

「日本の漢詩文の消化の例として訓読があります。来日したころあれには驚きました。漢詩は原文で読むものと思っていましたが、日本の訓読に通底する独特のリズムに不思議な感動を覚えました」^[12]

張教授の疑問を筆者なりに敷衍すると、次のようになる。

日本人は、漢詩を作るときは「斯文」的なルールにしたがう。日本漢字音に平仄の区別はない。しかし漢詩を作る日本人は、懸命に平仄字典を引き、この漢字は平字、この漢字は仄字、と暗記する。漢詩の脚韻も、日本漢字音ではなく、伝統的な詩韻の規則を守る。日本人が漢詩を書くとき、日本語の慣用表現に引きずられた「和習」というミスを犯すこともある。なるべく和習をなくし、文法的・語法的に正しい漢詩を書くため、昔の日本人は心血を注いだのである。

その同じ日本人が、いざ漢詩を読むときは、一転して「和習」全開の状態になる。漢詩を中国語で読むのでも、日本漢字音で字音直読するのでもなく、「漢文訓読」という純然たる日本語で読みくだす。当然、中国語音で漢詩を読むときとはリズムが変わるし、漢詩の脚韻の妙味も訓読では味わえない。

日本人は、漢詩を作るときは「斯文」的なのに、音読するときは徹底して「方言」的になる。そのギャップの大きさに、張競教授を含め中国人は戸惑うのである。

日本人は漢訳仏典（いわゆる「お経」）は字音直読する。しかし漢詩は、音韻の美を味わうための「詩吟」においてさえ、訓読で行う。考えてみれば不思議である。

この理由の分析について、筆者の見解は後述する。

日本における漢詩字音直読

張競教授は「漢詩は原文で読むものと思っていましたが」云々と述べられたが、日本人が漢詩の原文を字音直読することも、まれにあった。

例えば、『和漢朗詠集』巻下「祝」に収録されている唐の謝^{しゃえん}偃（?～643）の漢詩の句

「嘉辰令月歆無極、万歳千秋楽未央」

は、雅楽の朗詠では、訓読ではなく、漢音直読で、

「か しん れい ぐゑつ くわん ぶ きよく、ばん ぜい せん しう らく び やう」(以上、旧かな表記)

と歌う習わしとなっている。ただ、例外であるこの「嘉辰」さえ、勸学院の学生は二度の漢音直読のあと、三度目は漢文訓読で詠じたという【注3】。

この詩句を漢文訓読で読み下すと「嘉辰令月、^{かん}歆、極まり無し。万歳千秋、楽しみは未だ^つ央きず」となる。

もう一つの例外は、江戸時代中期からの「近世唐話学」の興隆と、それに付随する漢詩の「唐音直読」の流行である。

江戸時代の日本人は、漢詩の詩吟は、従来どおり訓読で行っていた。しかし、中国伝来の歌曲の旋律に乗せて漢詩を唱う場合は、訓読すると原文の数倍の長さに伸びて「字余り」になってしまうため、当時の中国語の発音（近世唐音）で漢詩を唱った。具体的には、東皐心越禅師（1639-1695）に始まる琴学や、魏之琰（1617?-1689）が伝えた「魏氏明楽」、長崎来舶唐人が江戸中期に伝えた清楽などの中国伝来の楽曲の歌詞は、日本人も訓読ではなく唐音で直読で唱った。【注4】

近世日本における「唐音唱詩」の流行と、それにともなう音楽文化の興隆は、東アジアの芸能の伝播を考察する上で注目すべき事例の一つである。

日本人の唐音唱詩の伝統は、東皐心越や魏之琰のころに始まり、約二百年続いた。明治二十七年（1894）、日清戦争が勃発し、中国語が「敵性語」に認定されると、唐音唱詩の伝統も終わりを告げた。ただし、唐音唱詩関連の文献資料は、今も豊富に残っている。

以下、唐音唱詩の一例として、李白の七言絶句「清平調三首」を取り上げ、日本人の中国芸能の受容の特徴について考察する。

江戸期における唐詩ブーム

よく知られているとおり、江戸時代の日本では、明の李攀龍（1514-1570）の編纂とされる『唐詩選』が人気となり、翻刻が重ねられた。それらの大半は、漢文訓読によるものであった。

李白の七言絶句「清平調三首」は有名な作品だが、行論の都合上、原文と、漢文訓読による読みかた（現代かなづかい。字音はカタカナ）の例を以下に示す。

雲想衣裳花想容。春風拂檻露華濃。若非群玉山頭見、会向瑤台月下逢。

くもにはイショウをおもい、はなにはかたちをおもう。

シュンプウ、カンをはらってロカこまやかなり。

もしゲンギョクサントウにみるにあらずんば、

かならずヨウダイゲツカにむかってあわん。

一枝濃艶露凝香。雲雨巫山枉斷腸。借問漢宮誰得似、可憐飛燕倚新粧。

イッシのノウエン、つゆ、かおりをこらす。

ウンウフザン、むなしくダンチョウ。

シャモンすカンキュウ、たれかにるをえたる、

カレンのヒエン、シンショウによる。

名花傾国両相歎。常得君王帶笑看。解釈春風無限恨、沈香亭北倚闌干。

メイカ、ケイコク、ふたつながらあいよろこぶ。

つねにクンノウのわらいをおびてみるをえたり。

シュンプウムゲンのうらみをカイシャクして、

チンコウテイホク、ランカンによる。

江戸時代の漢詩の本一例として、『唐詩選画本』^{【註5】}の「清平調」を示す（第三首の部分。右図）。

江戸時代の和本なので、現代の日本人が見慣れている明治以降の漢文訓読のスタイルとは、少し違うところがある。

このような漢文訓読と並行して、江戸時代中期からからは、唐音朗読や唐音唱詩のためのテキストも刊行されるようになった。

『魏氏楽譜』の清平調

江戸時代の初め、明国から日本に帰化した魏之琰（1617?-1689）が伝えた「魏氏明楽」は、当初はあまり広まらなかった。

魏之琰の曾孫である魏皓（?-1774）は、自分の家に伝わる明楽を世に広めたいと考え、明和年間の前後に京都に居住し、百人以上の門弟を育てた。1768年には魏氏明楽の歌詞と楽譜の本である『魏氏楽譜』も刊行された。

明楽は、上方の公家や大名の支持を得て、一時はかなり流行したものの、魏皓の死後、急速に衰えた。明楽は、江戸時代の日本としては大編成の楽隊を必要としたこと、楽隊のレベルを維持するための費用も多額であったこと、明楽の楽曲は荘重で優雅な古典音楽であったが、それだけに庶民層の支持を得にくかったこと、など、さまざまな理由が重なった結果である。





明楽の「清平調」の楽譜の一部を示す。歌詞の右横に、カタカナで唐音の発音が書きこんである。

明楽の流行は短期間で終わり、魏皓の死後は衰えた。とはいえ、絶滅したわけではなかった。

姫路藩などでは、幕末まで藩の財政をあてて明楽の演奏を維持していた。また、明楽のメロディーは、本来の楽隊や合唱隊によるスタイルとはかけ離れてしまうものの、独奏や独唱で再現することも可能であった。

例えば、津島北溪『高岡詩話』（高岡市中央図書館）によれば、文政九年（1826）に、茶人として有名な八橋売茶（売茶翁）が高岡（現在の富山県高岡市）の広乾寺へ来寓し、明楽の歌曲「慶春楽」（おそらくは「慶春沢」の誤記）を演奏した。地元の住民で入門して明楽を学んだ者は、十数人に及んだ。この他、愛知県知立市の無量寿寺にも、八橋売茶ゆかりの明楽の楽器が残っている（以上は稲見恵七氏による調査による）^{【注6】}。

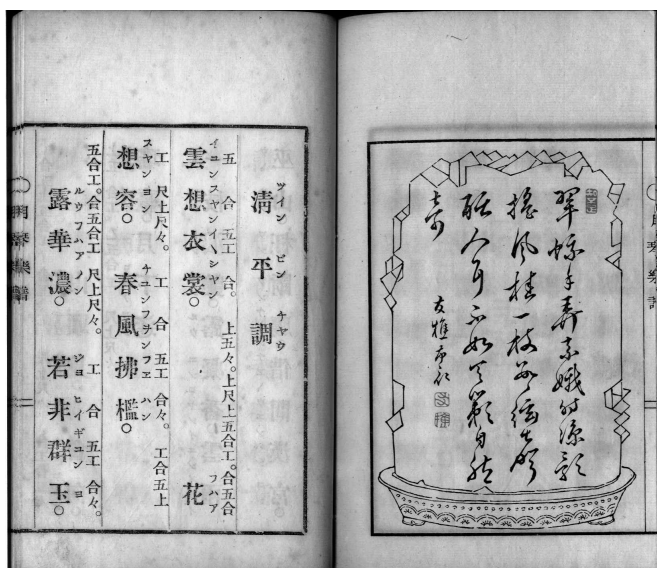
本来、オーケストラ編成で演奏されるべき明楽は、江戸後期には、サロン音楽的にスケールダウンして伝承されていた。

明治時代に入ると、明楽の楽曲の一部は「清楽」に吸収され、「明清楽」と総称されるようになった。

一例として、明治10年（1877）刊の清楽譜『月琴楽譜』に収録されている「清平調」の楽譜を以下に掲げる^{【注7】}。

明治以降、さまざまな清楽本が刊行されたが、それらに収録されている明楽「清平調」の楽譜は、江戸時代の『魏氏楽譜』とくらべると、リズムがずれていたり、メロディーが崩れているところがある。

明治の清楽家は、いちいち江戸時代の明楽本を参照していたわけではなく、それぞれの流派に伝わった明楽の旋律や歌詞の発音を、楽譜本に記録していたのであろう。



テキスト・クリニックの立場からすれば墮落であるが、ローカリゼーションの視点から見れば、外来音楽の日本化のあらわれの一つであると見なすこともできる。

中国本土では、明の時代の音楽についての楽譜資料は、意外と少ない。日本に残る「魏氏明楽」は、中国本土の研究者にとっても、中国の古典音楽を研究する上で貴重な資料となっている。

『唐詩選唐音』の清平調

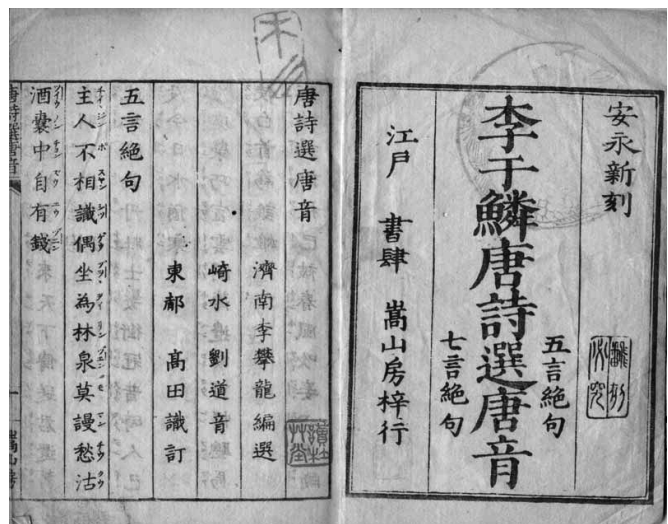
江戸中期の唐話学の興隆の波に乗り、漢詩を訓読するだけでなく、唐音で直読したいという読者も増えた。その需用に答えて民間の書肆から刊行されたのが、『唐詩選唐音』^{【注8】}である。以下に図版としてその一部を示す。

冒頭の、編選者や注音者、校訂者の名前を列記した部分は、象徴的である。それぞれの名前の前には地名が書いてある。済南は中国の地名。崎水は長崎、東都は江戸の漢文の雅称である。

現代人の感覚では、それぞれの地名の前に、中国・済南とか、日本・崎水のように、国名をつけるのが普通である。しかし、江戸時代の「四海斯文自一家」の感覚では、国名ぬきで地名からはじめるほうが自然であった。

さて、この本に収録する「清平調三首」の唐音のフリガナは、明清楽系の唐音とおおむね一致しつつも、細部では微妙に違うところがある。

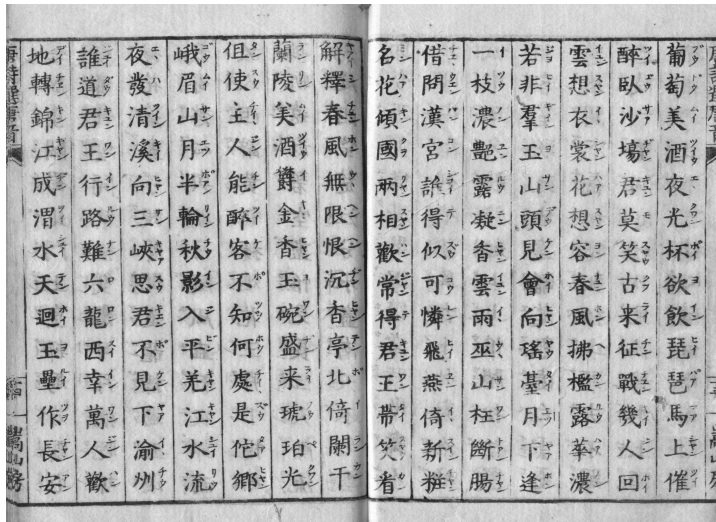
以下、清平調の部分掲げるとともに、唐音のフリガナを転記しておく。



イユン スヤン イ、 シヤン ハア スヤン ヨン
 チユン ホン ヘ カン ルウ ハア ノン
 ジョ ヒイ ギイン ヨ サン デウ ケン
 ホイ ヒヤン ヤウ タイ エツ ヤア ホン

イ ツウ ノン エン ルウ ニン ヒヤン
 イユン イ、 ウ、 サン ワン トアン チヤン
 チエ ウエン ハン コン シユイ テ ズウ
 コウ レン ヒイ エン イー スイン チヤン

ミン ハア キン クヲ リヤン スヤン ハン
 ジヤン テ キユン ワン タイ スヤウ カン
 キアイ シ チユン ホン ウ、 ヘン ヘン
 デン ヒヤン テン ポ イ ラン カン



『唐詩選唐音』清平調の部分

唐人の二つの意味

『唐詩選唐音』という書名は、暗示的である。

「唐詩」の唐は、唐王朝の時代を指す。しかし「唐音」は、唐の時代の発音、という意味ではない。長崎の「唐人」(海外に出た中国人)の発音、という意味である。

現代の日本人は、呉音は三国志の呉の時代の発音ではないこと、漢音は前漢や後漢の時代の発音ではないこと、唐音は唐の時代の発音ではないことを知っている(国語の知識の不足により誤解している日本人も多いが)。

近代以前の日本人の国語理解や漢字理解は、曖昧でおおらかであった。

同じ「唐人」でも、李白や杜甫は唐王朝の時代を生きた「唐人(とうひと)」だが、長崎に来舶する「唐人(とうじん)」は清国人である。両者の唐人が全く別であることは、江戸時代でも学識者にはわかっていた。

しかし、江戸時代の日本人の「唐人」は意味内容が曖昧模糊としていた。朝鮮通信使の一行も、一般の日本人は「唐人」と呼んだ。

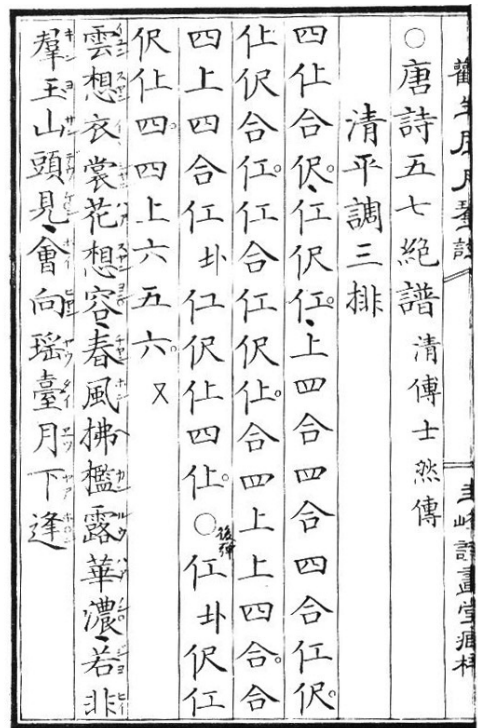
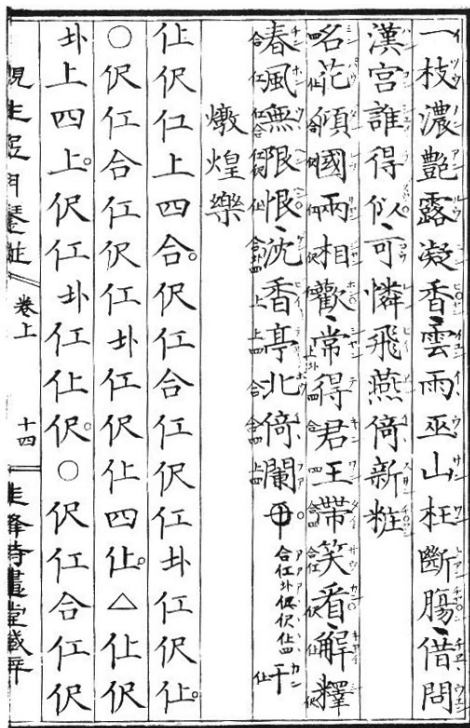
『唐詩選唐音』の「唐音」は、長崎の唐人（とうじん）の発音であり、李白や杜甫など唐人（とうひと）の発音ではない。しかし当時の一般の日本人が、どこまで二つの「唐人」の区別を認識していたかは、疑問が残る。おそらく当時の書肆も、そのようなイメージの錯綜を計算の上で、『唐詩選唐音』という題名にした可能性がある。

明治以降のことであるが、清国の音楽という意味の「清楽」という日本語は、しばしば、「清らかな音楽」の意であると確信犯的に読み替えられることもあった。昔の日本では、このようなことは珍しくなかった。

清傅士然伝「唐詩五七絶譜」

明楽については、今まですでに日本の国内外の研究者による先行研究の蓄積がある。

一方、幕末の日本で唱われていたとおぼしき「唐詩五七絶譜」（清傅士然伝）については、先行研究はほとんどない。^{【注9】}



傅士然は、詳しい経歴等は不明の人物だが、日本の煎茶道ではテキストの一つ『茶具図譜』（1830年刊）の原著者としてその名を知られている。

上掲の図版は、旧・波多野太郎氏蔵本の『観生居月琴譜』（1860）の「清平調」である^{【注10】}。原書の刻字の両脇に、手書きで、唐音のフリガナと工尺譜の字割が書きこんである。

傅士然が伝えたと言われるこの「清平調」のメロディーは、管見の及ぶ限りでは、後の歴代の清楽譜には受け継がれなかったようだ。

しかし、伝来当初はたしかに日本でも唱われていた。上掲の、波多野太郎氏蔵書に、当時の日本人によると思われる唐音と字割の書き込みがあることから、そう推定できる。

日本の清楽と台湾の詩吟

筆者は、傅士然の「清平調三首」のメロディーに近い楽曲が中国に残っていないかどうか、調査を行った。その結果、現状では一つだけ、やや近いものが見つかった。

台湾の伝統的な詩吟で、「天籟調」による「清平調」の吟詠のメロディーで、一部に似た旋律が残っていた。

以下、筆者が五線譜に直したものを並べ、比較してみよう。

清傅士然伝「唐詩五七絶譜」	台湾の詩吟（天籟調）の一例

上記のそれぞれの楽譜について説明する。

傅士然の「清平調」は、旧・波多野太郎蔵本では第三首の歌詞の左横に工尺譜が書き込んであるため、その部分を五線譜に直した。工尺譜の常として、細かいリズムや絶対音高については訳譜者の推定で補わねばならぬ部分もあるが、全体としてはおおむね上図のような旋律であったはずである。

台湾の詩吟（中国語では「吟詩」）での漢詩の唱いかたは、文人系、民謡系、劇音楽系、新作曲系など多種多様である。台湾の数多い詩吟の流派の中でも、文人的風格に富むとされる天籟調は、1920年に台北で成立した「天籟吟社」の創立者・林述三（1887-1957）が創始した詩吟のふしまわしである^{【注11】}。林述三は、台湾の詩吟のふしまわしをゼロから作曲したのではなく、既存の文人詩吟も参考にしたと思われるが、そのあたりの経緯は今後の調査研究の対象である。

上掲の五線譜は、筆者が、台湾の朱賜文氏による「清平調」の吟詠を耳で聞き、細かいこぶしを捨象し、ふしまわしの旋律を五線譜に直したものである。もとづいた動画はYouTubeで公開されている。下にその動画の画面ショットを掲げる。^{【注12】}



清平調--李白作 (朱賜文吟唱)--(台灣語)

ユーザー名: Tekyiau ・ 5 年前 ・ 再生回数 7,130 回

清平調--作者: 李白。雲想衣裳花想容，春風拂檻露華濃。若非群玉山頭見，會向瑤臺月下逢。一枝機黠露凝香，雲雨巫山枉斷腸。

幕末の清楽と、台湾の詩吟の旋律を、比較してみよう。

第一句の「名花傾国兩相歎」の旋律は、1860年の傅士然と、台湾の天籟調とは、よく似ている。「名」はラ（楽譜上ではC）、「花」はド（E ♭）と、両者とも同じ音高である。台湾・天籟調の清平調は、詩吟ゆえに細かい装飾音があるが、それらを捨象して「旋律線」の骨格の形を比べると、偶然の一致とは思えぬほど似ている。

第二句、第三句の旋律線は、あまり似ていない。

第四句の旋律線を比較すると、最後の「～倚闌干」の部分がやや似ている。特に、最後の「干」の字の音高は、両者とも「ド」（E ♭）である。

一般に、楽曲の流伝において、最初の歌い出しと、最後の歌い収めの部分は、聴衆の記憶に残りやすい部分である。天籟調と傅士然の両者の旋律線が、最初と最後の部分で相似性を示す。これが偶然の一致であるのか、それとも両者が同一の旋律から別れて別個に伝承した結果であるのか、現時点ではまだ断定できるほどの材料を入手できていない。

ここでは、江戸時代末期の日本で唱われていた傅士然の清平調と、現在の台湾の伝統的な詩吟（発音は台湾語による）の天籟調の清平調の旋律線が、似た部分をもつ、という事実のみを指摘するととめておく。

紙数の都合上、ここでは楽譜を掲げないが、中国各地に現存する詩吟や歌曲の「清平調」の旋律の中で、傅士然の清平調と少しでも似ているのは、台湾の天籟調「清平調」だけである。

傅士然の清平調と台湾の清平調の類似性を指摘するのは、おそらく拙論が最初である。大方の叱正を待つ。

おわりに

以上、日本における唐音唱詩の歴史の流れを見てきた。

最後に、中国芸能の域外への伝播、という視点で、その特徴をまとめなおしてみよう。

一般に、中国の地方劇は、「視覚的要素の普遍性」と「聴覚的要素の地方性」という性格をもつ。

例えば、京劇と昆劇は、衣装や化粧、俳優の演技の型など、視覚的要素は互いに非常によく似ている。日本の歌舞伎と能楽は、衣装も演技も違うため、それぞれ独特の舞台建築を必要とする。しかし中国の地方劇は、同一の舞台を使い回しすることができる。

一方、聴覚的要素については、中国演劇は劇種間の差異がはなはだしい。音楽のふしまわしも、セリフや歌の声の高さも、伴奏楽器の種類も、劇種によって全く違う。

舞台写真だけを見てそれがどの地方劇の舞台であるかをあてることは、中国人でも難しい。しかし、録音を聞けば、音声によって地方劇の種類を判断することができる。

従来、あまり指摘されなかったことだが、「漢詩の読まれかた」にも、視覚と聴覚での多様性のギャップが認められる。

漢詩の「書かれかた」という視覚的要素は、普遍的で「斯文」的である。漢字の書体は楷書・行書・草書さまざまだが、それらは東アジア圏共通のものである。実際、漢詩を白文で書いた書道作品を見て、筆勢だけからその書家の国籍を見分けることは難しい。また、日本独特の書体、例えば「勘亭流」で漢詩を書くことも、あまりない。

一方、漢詩の「朗唱のされかた」という音声的要素は、民族性・地方性に富み、「方言」的である。日本人は日本語の漢文訓読で漢詩を吟じる。台湾人は「国語」でなく台湾語で漢詩を吟じる。朗読は「標準語」でするにしても、詩語を吟味しつつ朗詠する場合は、やはり自分の属するエスニック・グループの「方言」で漢詩を吟詠したほうが、心の琴線に触れるからであろう。

近世日本における唐音唱詩の流行の背景には、漢詩の視覚面だけでなく、音声面でも中国本土と「斯文」的な一体感を得たいとする潜在的な願望があった。幕末の清傳士然伝「唐詩五七絶譜」も、その一例であった。

しかし結局のところ、近世日本の唐音唱詩は、明治の末までに衰滅した。今日では漢詩の吟詠は訓読に一本化されている。

従来の研究では、その主因として、近代におけるナショナリズムの高揚があげられてきた。たしかに日清戦争の勃発後、民間で中国語や中国音楽を「敵性語」「敵性音楽」と見なす風潮が高まったことが、唐音唱詩衰亡に拍車をかけたことは、否定できない。

ただ筆者は、ナショナリズムの他にも、根源的な原因があったと考える。

もともと中国の文芸・芸能は、視覚面では「斯文」的な普遍性を要求するが、聴覚面では「方言」的な個性を許容する、という傾向があった。近世日本における唐音唱詩と訓読吟詩（詩吟）の歴史の変遷は、大局的に見れば、中国の芸能がもつそのような傾向に合致している。

現代の術語に「グローカル（glocal）」という言葉がある。グローバル（global）とローカル（local）を結びつけた造語で、「Think globally, act locally.」（世界規模で考え、地域に根ざして行う）という考え方を意味する。

中国の文芸・芸能の根本的な性格の一つは、この「グローカル」にある、と筆者は考える。儒教的世界観における「天下」「四海」と、今日の「グローバル」とは、意味内容は違うものの、人間世界における普遍的価値観を目指す方向性は同じである。

漢詩も、作詩などの think の面では「四海」の「斯文」というグローバル的要素を重んじる。しかし、吟詠などの act の面では、「方言」というローカル的な要素を大いに許容する。

日本における唐音唱詩の流行と衰退の歴史は、中国の文芸がもつそのような性質が、国外への伝播の際にも変わらずに保持されることを示している。

【注】

1. 『錦里文集』巻十二「対韓稿」（『詩集 日本漢詩』第十三巻、汲古書院、昭和六十三年十月）
2. 月刊『中央公論』2005年1月号、p.101
3. 九条兼実の日記『玉葉』文治二年（1186）六月二十五日の条
4. 明楽や清楽の近世に日本における流行については、拙論「中国伝来音楽と社会階層 ——清楽曲「九連環」を例にして」（東アジア地域間交流研究会 編『から船往来 ——日本を育てた ひと・ふね・まち・こころ』、中国書店、pp.219-242、2009年6月2日刊）を参照。
5. 『唐詩選画本』寛政二年（1790）正月出板、東都書林・崇山房、小林新兵衛板。筆者蔵。
6. 東京音楽大学付属民族音楽研究所主催 2013年度公開講座 No.4「伊福部昭の残した楽器～明清楽器を聴く【其の参】」パンフレット3頁に載せる、稲見恵七氏の解説を参照。
7. 中井新六著『月琴楽譜』全四冊、大坂、明治10年（1877）刊
8. 『唐詩選唐音』安永六年（1777）刊。済南 李攀龍編選／崎水 劉道音／東都 高田識訂。奥付「安永六丁酉歲仲春／江戸 書林嵩山房 小林新兵衛梓行」。筆者蔵。
9. 「唐詩五七絶譜」（清傅士然伝）は、大島克著『観生居月琴譜』（萬延庚申＝1860年、伊勢の津刊。題簽「観生居月琴譜」、見返「月琴詞譜」）に収録されている。
10. 波多野太郎編『月琴音楽史略 暨家藏曲譜提要』（『横浜市立大学紀要』人文科学第7篇・中国文学第7号、昭和51年10月5日）より。
11. <http://tianlai.myweb.hinet.net/> 台北の「天籟吟社」のホームページに載せる歴史の説明より（2013年10月11日閲覧）
12. http://youtu.be/f3nRA2P_Mro「清平調—李白作（朱賜文吟唱）—（台灣語）」【公開日：2007/12/07】（2013-10-11閲覧）。

投稿者の Tekyiau 氏（氏は、この他にも台湾の詩吟の動画を多数公開中である）に問い合わせたところ、この動画の詩吟は台湾語の伝統的な「天籟調」であること、伝承の過程で元の形とは多少違っていること、などのご教示をいただいた。

詩吟の常として、細かい装飾音の部分については詠唱者の個人差が大きい、ふしまわしの骨格にあたる旋律線は、おおむね変わらない。筆者は、天籟調による清平調の詩吟の動画を、朱賜文氏のものも含めて10本ほど比較検討したが、おおむね一致していた。その中でも朱氏の動画を選んだ理由は、投稿日が比較的古いこと、音程が聞き取りやすいこと（詩吟にも上手な人と下手な人がいる）などの理由による。

詩吟は、京劇の「散板」のリズムによる「唱」と同様、いわゆる「以字行腔」である。詠唱者は、詩語の一字一字の含蓄を玩味しながら、長さを自由に伸びちじみさせるため、本来は五線譜表記になじまない。五線譜の楽譜はいわば「楷書体」の漢字だが、実際の詩吟は「草書体」のように連綿とつながった緩急自在のリズムで吟じられる。上掲の天籟調の五線譜も、個々の音符の「高さ」は忠実に再現してあるが、「長さ」は楽譜作成パソコンソフトで楽譜化するために、便宜上「四分の三拍子」とした。実際の詩吟は、四分の三拍子ではない。ちなみに、明治時代に日本の詩吟を西洋式の楽譜に直したもので、便宜的に四分の三拍子で表記しているものがある。

