

# 詞牌と拍

——詞牌を識別する要因とは何か——

明木茂夫

## はじめに

詞牌名に「拍」に関連するものがある。例えば「八拍蛮」。これは七言四句で七言絶句の形式である。では何が八拍なのかな。単純に考えれば一句が二拍、四句で計八拍だったのであるうか。このように詞牌には元来「拍」も個々の詞牌を特徴付ける要因の一つであったようである。詞は元來歌曲で、旋律に載せて歌唱されていた。そこでは「拍」も重要な要素であろう。しかし、詞の旋律が失われてから後は「拍」は当然問題にならなくなる。

さて、「詞」は「長短句」とも呼ばれる。言うまでもなく「長短句」とは、各句の字数に長短がある雜言体であることを意味し、詞が不定型詩であることを意味しない。よって詞牌とはまさにそれぞれが定型詩の「型」である。ではその型を決定する要因とは何か、「言い替えればどんな要因を以てある型を別の型と識別するのか」。それを考へるには当然「詞」が歌曲として歌われていた時と、旋律が失われて韻文として創作・鑑賞される場合に分けて考へなければなるまい。旋律が失われた後は、その「鎌型」は基本的には字数・句読、加えて韻・平仄だが、「詞」が旋律に対しても作詞される場合、その「型」になるのはあくまで「旋律」である。

ところが南宋張炎の『詞源』「拍眼」条によると、そこに「拍」という要素が加わる。もちろんある歌曲を実際に歌

唱するには拍は重要な要素であろうが、しかしそれはあくまで演奏上のことはずである。しかし『詞源』によると「拍」は「型」としての詞牌に重要な要素なのである。本稿では詞牌にとっての「拍」とは何か、その拍はどのような意味で用いられ、どのように機能したのかを考察したいと思う。

### 詞牌を識別する要因

まずある詞牌を別の詞牌と区別し、識別する要因を整理してみる。旋律が失われた後は、基本的には字数と句読、それに韻・平仄であることに異論はないだろう。この内最も基本的なのが字数で、字数が違えばその詞牌はまず別物である。さらに全体の字数が同じでも、句読の位置が違えば、またその詞牌は区別される。韻については基本的には句末にあるので、型の識別の上からは、句読に応ずる要素と考えられる。

ここで注意しておくべきは「詞牌名」、つまり元来は詞調の名称であり、個別の詞の内容とは必ずしも関係はない、その意味での「詞牌名」である。例えば同一の「詞牌名」を持つ別体もあれば、逆に同一の詞牌の「別称」もある。「定型詩の型」としての「詞牌」と、「詞調の名称」としての「詞牌名」とは、我々は区別して考えなければならない。では同一詞牌名の別体（同調異体）はどこから生じたか。これは実際に旋律に対して作詞されていた時に、同じ旋律に載せた異なる歌詞から来たことが想像できよう。

村上哲見氏は『宋詞研究<sup>(1)</sup>』に於いて、同調異体を生ずる所以を次のように述べておられる。

(a) 流伝の間に文辞に錯乱を生じた場合。

(b) 名称が同じでも曲調の実態が異なっている場合。これには更につぎの一、二種が考えられる。

(1) 本来別の曲であるのにたまたま同じ名が冠せられた場合。

(2)

ひとつ曲をベースにし、改変して別の曲を生じた場合。いわゆる翻曲であり、洋楽でいう変奏曲に当ると考えてよい。この場合音楽的には当然関連があるべきだが、歌詞に於いては往々にして全く形態を異にしてしまうであろう。

(c) 同一の曲に配すべきでありながら、文辞の形態を異にする場合。歌者の技巧によって同一の曲調に載せる歌辞を適宜伸縮することは可能であり、文字を増減することがあり得る。

「同調異体」の原因は正にここに尽くされている。さらに同体の「別名」に関しても同様に、同じ旋律を用いる詞に、詠まれた場の状況や詞の内容が原因して、別の名称が与えられた、つまり詞の題名が詞牌の名称に入り込んだことが考えられる。

さて、詞が旋律に対して作詞され、実際に歌唱される場合、最も注意すべきは村上氏の言われる(c)の場合である。我々がある歌に「替え歌」を作る場合を考えて頂くとわかるが、同一の旋律に対して作詞された歌詞は、必ずしもその字数や句読を同じくしない。当然旋律的には同じながら文字の上で「型」を異にする別体を生じることになる。

ここでも我々は「旋律」を「型」と考えるか、その旋律に於ける文字の配置を「型」と考えるかを、明確に区別しなければならない。例えば西洋音楽では同じ旋律に字数の異なる歌詞が載せられても、特にそれを別体と見る見方はない。これは言語の構造も記譜法も中国とは異なるからである。中国の詞人がこうした旋律上の文字配置のずれをどこまで「型」の識別に反映させたのか実態は分からぬが、我々は詞牌を考えるときに少なくとも「旋律」が「型」なのか文字配置が「型」なのかの区別をおさなりにしてはならないであろう。

では、詞が歌唱される場合に於ける「拍」とはどのような概念なのであるか。

## 「拍」とは何か

「拍」の原義は手で打つということで、そこから音楽の「拍子」をとるという意味も生じてくる。しかし、この「拍」や「拍子」ということばも我々は日常至極曖昧な意味でしか用いていない。調調を巡る「拍」とはどのような意味での拍なのだろうか。

さて、ある旋律は極簡単に言えば、それぞれに高さと長さを持つた音の繋がりであると言える。旋律を表記するのに、音程だけでは旋律にはならない。音の長さも指定しなければならない。つまり、詞が歌唱される場合、或いは作詞の「型」が旋律である場合、ある旋律が定められればリズムも自動的に定まる。言い替えればある旋律に歌詞がうまく載つていれば、当然リズムにも載っているわけで、この意味での「旋律」にはリズム（より正確には各構成音の長さ）も含まれていることになる。今、ある旋律（調調）があるとして、これに作詞する場合、我々はそれが何拍子の曲であるかを、少なくとも直接的には意識しない。さらに個々の音が何拍の長さであるかはなおさら意識には上らず、あくまでメロディーラインが直接の意識の対象となる。だとすれば填詞の「型」たる詞牌に「拍」という概念を独立させる必要はなく、独立させる必要があるならばその「拍」の定義は現在我々が一般に「リズム」等と呼ぶものは異なるものを想定しなければならなくなる。では我々が日常曖昧に用いている「拍」・「拍子」或いは「リズム」と呼んでいるものは実際はどう定義できるのであろうか。

まず旋律（或いは朗唱も含んで）の進行の時間的最小単位が「拍」である。一つの拍の時間が長いと旋律全体では遅いテンポ、逆に短いと全体では速いテンポとなる。ところが拍が同じ強さで並ぶ限り、それは単純に時間を刻む音の連続に過ぎない。そこに拍の強弱の組み合わせが一つのグループを作つてそれが反復される、これが「拍子」である。三つの拍がグループを成せば「三拍子」四つなら「四拍子」である。よって通常「拍子」は記譜の上での「一小

節」に一致する。所謂「拍節」である。

そして、その「拍子」を「枠組み」として音の強弱と長短が組み合わされ反復される、より特徴的なグループが形成される、これが「リズム」である。「拍子」が強弱の組み合わせにより形成され、音の長短は一定であるのに對し、個別の「リズム」は音の強弱と長短の特徴的な組み合わせである。例えば同じ「三拍子」でも「ワルツ」や「ボレロ」等いろいろな種類があるのと同じで、その「三拍子」というのが「拍子」、「ワルツ」や「ボレロ」というのが「リズム」と考えればよいであろう。そしてその「リズム」の上に載って、それぞれの旋律が展開するのである。例えば「星影のワルツ」だの「テネシーワルツ」だのはそれぞれ「ワルツ」に属するが、旋律はもちろん別物で、それぞれ特徴的な音程と音長の組み合わせで出来上がっている。その旋律を構成する音の固有の音長は「拍」という単位で示される。例えばこの音は「一拍」だとか「半拍」だとか。

以上のように一般的な「拍」の定義を我々の考察に必要な範囲で整理したところで、ではいよいよ「詞牌」を巡る言説に見える「拍」の検討に入ろう。

### 『詞源』の「拍眼」

南宋張炎の『詞源』上下巻はこの時代を代表する詞論書である。巻上は音律関係、巻下が文学面の創作論となつてゐる。ここで取り上げる「拍眼」条は下巻の第二条目に收められており、その本文は次の如くである(〔〕内は原注)。本稿では清・纂復恩輯『詞学叢書』所収本を底本とし、字体を新字体に改めた。今、便宜上全体をI II IIIの三段に分ける。

I 法曲大曲慢曲之次，引近輔之，皆定拍眼。蓋一曲有一曲之譜，<sup>①</sup>均有均之拍，若停声待拍，<sup>②</sup>方合樂曲之節。<sup>③</sup>

所以衆部樂中用拍板，名曰齊樂，又曰樂句，即此論也。

南唐書云：「王感化善歌謡，声振林木，繫之樂部為歌板色。」後之樂棚前用歌板色二人，声与樂声相應，拍与樂拍相合。按拍二字，其來亦古。所以舞法曲大曲者，必須以指尖應節，俟拍然後転步，欲合均數故也。

〔法曲・大曲・慢曲の次は、引・近之を輔ひ、皆拍眼を定む。蓋し、一曲には一曲の譜有り、一均には一均の拍有り、若し声を停め拍を待てば、方に樂曲の節に合ふ。所以に、衆部樂中に拍板を用ふるに、名づけて齊樂と曰ひ、又た樂句と曰ふは、即ち此の論なり。南唐書に云はく：「王感化は歌謡を善くし、声は林木を振はし、之を樂部に繋ぎ、歌板色と為す。」と。後の樂棚は、前に歌板色一人を用ひ、声は樂声と相應じ、拍は樂拍と相合ふ。按拍の二字、其の來たるや亦た古し。所以に法曲大曲を舞ふ者の、必ず須らく指尖を以て節に應じ、拍を俟ちて然る後に歩を転ずるは、均數に合はせんと欲するの故なり。〕

Ⅰ、a 法曲之拍，与大曲相類，每片不同，其声字疾徐，拍以應之。如大曲降黃龍花十六，當用十六拍。前袞、中袞，六字一拍。要停声待拍，取氣輕巧。殺衰則三字一拍，蓋其曲將終也。至曲尾數句，使声字悠揚，有不忍絕響之意，似余音遶梁為佳。惟法曲散序無拍，至歌頭始拍。

b 若唱法曲大曲慢曲，當以手拍，纏令則用拍板。嘌吟說唱諸公調則用手調兒，亦曰工耳（此句似有誤字）。

c 慢曲有大頭曲、脣頭曲，有打前拍、打後拍，拍有前九後十一，內有四艷拍。引近則用六均拍，外有序子，與法曲散序中序不同。法曲之序一片，正合均拍。俗伝序子四片，其拍頗碎，故纏令多用之。繩以慢曲八均之拍不可。又非慢（急）三拍与三台相類也。

〔a 法曲の拍は、大曲と相ひ類し、毎片同じからず、其の声字疾徐は、拍以て之に應ず。大曲降黃龍花十六の如きは、當に十六拍を用ふべし。前袞、中袞は六字一拍なれば、声を停め拍を待ち、取氣の輕巧なるを要す。殺衰は則ち三字一拍たるは、蓋だしその曲將に終はらんとすればなり。曲尾の數句に至りては、声字を

して悠揚とし、絶響に忍びざるの意有らしめ、余音遠染たるに似るを佳と為す。惟だ法曲散序のみ拍無く、歌頭に至りて拍を始む。

b もし法曲大曲慢曲を唱はば、當に手を以て拍し、纏令は則ち拍板を用ふべし。諸宮調を嘌吟説唱するに則ち手調兒を用ふるは、亦また旧工たるもの。〔此の句誤字有るに似たり〕。

c 慢曲に大頭曲、骨頭曲有り、前拍を打ち、後拍を打つ有り、拍には前九、後十一有り、内には四艶拍有り。引近は則ち六均拍を用ひ、外に序子有り、法曲の散序中序と同じからず。法曲の序は一片、正に均拍に合ふ。俗に伝ふるの序子は四片、其の拍は頗る碎にして、故に纏令多く之を用ふ。繩するに慢曲八均の拍を以つてするは可ならず、又た慢・急三の拍の三台と相類するには非ざるなり。)

曲之大小、皆合均声、豈得無拍。歌者或斂袖、或掩扇、殊亦可哂。唱曲苟不按拍，取氣決是不匀，必無節奏。  
是說非習於音者不知也。

(曲の大小は、皆均声に合ふ。豈に無拍なるを得んや。歌者の或いは斂袖し、或いは掩扇するは、殊に亦た哂ふべし。曲を唱ふに苟くも拍に按せんば、取氣は決つして是れ匀ならず、必ず節奏無からん。是の説は音に習う者に非ずんば知らざるなり。)

通説して「拍」「拍眼」「均拍」「艶拍」、さらに「六字一拍」「二字一拍」「十六拍」「六均拍」「八均之拍」「前拍」「後拍」等、ここに現れる拍の概念は、一通りではないことが分かるであろう。では、これらの拍がどのような意味で用いられているか、検討してみたい。

まず段落Iは詞を歌唱する上で、歌詞をリズムに載せるための拍の重要性を述べている。では表題になつてゐる①「拍眼」とは何か。これは元来「拍」と「眼」からなる概念で、この内の「拍」は現在の我々の言う「拍」ではない。今の拍に近いのは実は「眼」で、その眼が幾つか集まつて形成する上位概念が「拍」なのである。言い替えれば我々

が先に見た「拍子」さらに記譜の上で「小節」がここで「拍」なのである。例えば「一 2 3、1 2 3、：」という三拍子に於いて、1と2と3それぞれの音が「眼」で、「1 2 3」という拍子の基本単位が「拍」である。陳応時氏は『音楽の源へ 中国の伝統音楽研究』<sup>(5)</sup>で次のように述べておられる。

「拍」は打楽器の「拍板」に由来する用語であるが、時代によって意味が異なる。古い時期の「拍」は楽曲の樂章や樂段を指すだけであった。その後の白居易の詩「霓裳羽衣歌」の注には「散序六遍拍無し」「中序始めて拍有り」とあることから、当時の「拍」は拍子の意味であって、樂曲には拍子のないものとあるものの二種類の形式が存在したことがわかる。当時の「一拍」は現代の記譜法の一小節にあたり、樂曲の長さをはかるのに用いられた。

たとえば、大曲《降黄龍》中の《花上六》は、十六拍のこととて、この樂段は計十六小節あつたということになる。

この意味の「拍」は「字」を用いて樂曲の基礎時価〔時間的進行〕単位を表わすこともあつた。これに次に②「均」とは何か。これは「拍」の上位概念で、一定数の「拍」の集まつた、リズム面の一段落である。これについて徐信義氏は『張炎詞源探求』<sup>(6)</sup>で

此均於樂曲一節（非西樂之小節，乃為小段）之處為均，於詞句則以韻應之為均也。均未必住韻，且必有拍，故曰均拍。然住韻不必為均（按謂短韻—藏韻之處雖有押韻，有拍，然非官拍，非均声）。  
と、また閔志雄氏は『張炎詞源謳曲旨要考釋』<sup>(7)</sup>で

蓋均即古韻字也，亦以節應音。樂記：「樂所以立均，如堂上樂受笙均，堂下樂受磬均。」沈義父樂府指迷：「詞腔謂之均。均，即韻也。」此均於樂曲一節之處為均，於詞句則以韻應之為均也。均未必住韻，且必有拍，故曰均拍，又稱均声。詞源拍眼篇云：「曲之大小，皆合均声，豈得無拍？」而住韻不必為均。

と述べておられる。兩氏共に均の末尾は文字面の韻字と一致し、反対に韻字は必ずしも均と一致しない、と述べておられるのは、均が韻の単位より大きいまとまりだからである。

(3) 「停声待拍」については、『詞源』卷上「韻曲旨要」に「忙中取氣急不亂、停声待拍慢不斷」とある。唐・段安節『樂府雜錄』「歌」に「善歌者必先調其氣，氣氣自臍間出，至喉乃噫其詞，即分抗墜之音。既得其術，乃可致遏雲響谷之妙也。」とあり清・鄭文焯『詞源斠律』はこの『樂府雜錄』を引き「停声待拍正見調氣之功，故能緩急中節若亂則失声，斷則脫拍矣。」と注する。「忙中取氣急不亂」は「速い調子の急曲でも慌てず息を継げば節回しが乱れることはない」、「停声待拍慢不斷」は「ゆったりした慢曲でも拍を待つて息を継げば節回しが途切れる事はない」の意。

(4) の「拍板」はリズムを打つ為の打楽器で、唐宋の拍板は六片から九片の板を束ねて、これを両手で打ち鳴らすものだったことが知られている。(6) 「樂句」については、南漢・王定保『唐摭言』卷六「公薦」に、

韓（愈）始見題而掩卷問之曰：『且以拍板為甚麼？』（牛）僧孺曰：『樂句』。二公因大稱賞之。  
とあり、さらにこれについて明・王驥德『曲律』「論板眼」では、

古拍板無譜，唐明皇命黃幡綽始造為之。牛僧孺曰拍板為「樂句」。言以句樂也。蓋凡曲，句有長短，字有多寡，調有繁慢，一視板以為節制，故謂之「板」「眼」。

と述べている。「樂句」はここでは「樂の句（くぎり）」であり、拍によってくぎられた樂曲の意である。同様に(5)「齊樂」は樂曲を拍によって揃え整えるの意である。

これを踏まえて考えるに、段落Iでは樂曲の節を区切る為の「拍」の重要性を述べている。特に、次の点に注目しておきたいと思う。

ア、樂曲にはそれぞれ特有の譜（即ち旋律）があるように、その旋律によつてそれぞれ特有の均・拍があること、イ、拍板を用いること、或いはウ、舞曲を舞う時に手でリズムをとることが、いずれも旋律と拍を合わせる手段として捉えられていること、次に段落IIは詞に用いる樂曲の種類とその拍の特徴が主に述べられている。aは法曲・大曲の拍について。法曲・

大曲は唐宋に盛んとなつた多段式大型歌舞音楽で、いすれも詞の樂曲に用いられた。「散序」「中序」「破」の大きく三段からなる。①の大曲名「降黄龍花十六」の「花十六」は「花拍を用いる十六拍の曲」の意である。「花拍」は「官拍（主要な拍。後述）」に対する補助的な拍。②「十六拍」は現代風に言えば「十六小節」からなることを示す（前掲陳氏『音樂の源』参照）。次に③「六字一拍」と④「三字一拍」について。一拍は一小節であるから、それぞれ一小節が六字、一小節が三字からなる樂曲である。ここでいう「字」は「字譜」（旋律を構成する音符）と考えてよからう。「前袞」「中袞」の一小節六字の速めのリズムでは、声を停めて息を継いで次の拍に合わせるにも、軽く巧みに行わなければならぬ。また「殺袞」の一小節三字のゆつたりめのリズムは、特に曲の最後に余韻を残すようゆつたりと歌わなければならない、というわけであろう。⑤の「法曲は散序が無拍」に関しては、白居易「霓裳羽衣歌」の注にも「散序六遍無拍，故不舞也。」「中序始有拍，亦名拍序。」とある。ここは拍板のような打樂器により拍を打つことがない樂曲、或いは拍子が単純に小節に区切れないようゆつたりめのリズムの形態と考えることができようか。

bは曲調の種類による拍の打ち方の違いを述べている。法曲・大曲・慢曲の歌唱には①「以手拍」で、纏令（民間歌曲の一種）には②「拍板」を用いる。諸宮調（『詞源』本文は「諸公調」に作る）の嘌吟説唱（諸宮調の演奏法）には③「手調兒」を用いる。この「手調兒」は未詳で、任二北氏は「南宋詞之音譜拍眼考」<sup>(13)</sup>で、「手調兒疑即綽板，不知与序子、纏令所用之『拍板』，有何分別。『調』字不知誤否，待考。」と述べ、これが拍子を打つための打樂器の一種とし、同時に文字の誤脱の可能性も示唆しておられる。とまれ段落bでは「手で拍を打つ」「拍板で拍を打つ」「手調兒で拍を打つ」という拍の打ち方が曲調によって使い分けることが述べられおり、これは樂曲を構成するリズムや拍としてではなく、実際に手や樂器を打って音を出しリズムをとるという、演奏法の一つとして述べられている点に注意しておきたい。

cは曲調の種類による拍の構成について述べているが、最も難解な部分である。まず「拍」に関する内容のみ抽出

して整理すると、

ア、慢曲（大頭曲・豈頭曲）→①前拍・②後拍あり（③四艶拍あり）。

イ、引近→④六均拍

ウ、序子→法曲の散序中序とは異なる。

エ、法曲の序→⑤均拍に合う。

オ、序子→⑥拍は頗碎

となる。

(ア) は慢曲の拍について。その「大頭曲・豈頭曲」は未詳。『詞源』卷上「謳曲旨要」に「大頭花拍居第五、豈頭艶拍在前存」<sup>(1)</sup>とある。これに関して前掲閔氏『謳曲旨要考証』(卷七【考証】)は、「頭」は「換頭」(段の切れ目)を指し、ここに短韻(短い音符の韻字)を含まず、句が長く句が多いものを「大頭曲」、短韻を含み拍の速いものを「豈頭」と言う、という説をとっておられる。また蔡植氏は『詞源疏証』<sup>(2)</sup>「拍眼」の注で、「大頭曲」は前後段からなる普通の慢曲で、「豈頭曲」は三段階からなるもの指す、という説をとっておられる。いずれの場合も①「前拍」②「後拍」はその前段と後段の拍と考えられ、その前後段の拍は「前九後十一」のように異なっているので区別されるわけである。では「前段」が九拍で「後段」が十一拍で「内」に③「四艶拍」とはどういうことであろうか。

まず、「艶拍」とは「官拍(主要な拍)」に対する補助的な拍である。またこの後に「慢曲八均之拍」とあり、慢曲が前段八拍後段八拍、計十六拍であることを考え合わせると、前拍九拍と後拍十一拍から補助的な四拍(艶拍)を除くと  $\frac{9}{4} + \frac{11}{4} = 16$  で慢曲一曲全体の十六拍と一致する。<sup>(3)</sup>

「官拍」と「艶拍」が奏法上どのように違うかについては、『詞源』卷上「謳曲旨要」に「官拍艶拍分輕重」とあり、これについて前掲徐氏『詞源探求』(第一章第一節、「拍眼」)は

若所謂拍者、又有官拍艷拍之分：官拍下拍重、艷拍下拍宜輕，所謂「分輕重」也。

と述べ、その違いを拍の強弱の違いに求めておられる。また前掲閔氏『謳曲旨要考計』（卷一【考計二】）は

所謂官拍、艷拍、略似戲曲之板眼。蓋官拍下拍宜重、正似戲曲之板；艷拍下拍宜輕、正似戲曲之眼。惟板眼在戲曲中，實當全曲之節奏；而官、艷拍之在唐宋詞曲中，不過是構成某一曲調之基本拍數（則拍眼）而已。

と述べ、「官拍」「艷拍」双方で一つの楽曲全体の拍数を構成しているとしておられる。

次に（イ）に引と近が④「六均拍」を用いるあるのは、全体が六つの均（即ち拍から見た段落）からなることを指す。続いて（ウ）（エ）（オ）は序子という詞調について。

ウ、序子は法曲の序（散序・中序）とは異なる。

エ、法曲の序は前後段に分けられない一段形式（一片）であり、また拍の上では補助的な拍（艷拍）がないので元來の拍数（官拍）に一致するのに対しても、

オ、序子は四段（四片）からなり、また拍はきちんとそろっていない（頗碎）。

と述べていると考えられる。⑥「頗碎」である序子の拍が「纏令」に多く用いられると言うのは、南宋・沈義父『樂府指迷』「論詞四標準」に「下字欲其雅、不雅則近乎纏令之体」とあり、纏令が卑俗な歌詞を用いたことを窺わせ、その自由な拍がこれに適していたからだと想像される。また⑦の「慢二急三」の拍とは前掲蔡氏『詞源疏計』のこの個所の注によると、三台（教坊曲名）では慢拍と急拍が二対三で用いられることを指すという。よつて（オ）のこの部分は序子の拍が、慢曲の八均の拍とも、三台の緩急のある拍とも異なり、纏令に近いことを示している、と考えられる。<sup>(4)</sup>

IIIは全体の総括で、実際に手で拍を打って歌唱することの重要性を述べている。その要点は、  
ア、曲の大小は皆均声（均拍と音声）に合っている。

イ、歌者が袖に手を收めたり扇で覆つたりして拍の動作を隠そうとするのは、晒<sup>わ</sup>うべきである。ウ、歌唱するのに拍に合わせないと、息継ぎが均等にならず、節奏（リズム）も成立しない。

ということである。前掲任氏『拍眼考』「十、結論」では

拠此、如法曲、慢曲等、皆以手拍者、當時歌人、每以為羞、不願以其動作示人、而有斂袖、掩扇之舉、張氏則以為毋庸、既歌唱則必明白按拍、憚於拍則節難準矣。

と述べておられる。またここで①「均声」とあるのは「均拍」と「音声」で、全体の拍の構成と旋律を構成する音（または歌詞の音声）が曲の種類によって適したもののが決まっていることを言うと考えられる。また②「節奏」は『礼記・樂記』に「分采節奏、声之節也。」とあり、音樂に反復して現れる規則的な強弱・長短を指し、現在に言う「リズム」と考えてよい。

### 考 察

以上のように『詞源』「拍眼」条を概観して氣付くことは、ここには一見無秩序なほどにいくつもの「拍」の概念が含まれているという点である。それも拍の種類ばかりではなく、その拍の定義のレベルが、概念的なものから演奏法に關わる具体的なものにまで涉っている。これらは現在の「拍」「拍子」「リズム」等のいかなる概念に相当するものなのであるうか。

至極大雑把に言うならば、「拍」には「実際に打つ拍」と、實際には打たない「想定される拍」とがある。ここで言う「想定される拍」というのは、例えばあるワルツの曲を全く無伴奏で旋律だけ聞いても、我々はそこに三拍ずつのリズムのグループを感じつつ聞いている、そうしたものがその一つである。それに対し具体的に手や打楽器で拍を打

つ、これは演奏法に関わることである。『詞源』「拍眼」条にはこのような「打つ拍」と「想定される拍」とが並び論じられているのである。

ここで問題としたいのは「拍」の種類やその具体的な定義・奏法ではない。拍が詞牌を識別する要素に関係があるか、あるならばなぜ、どのように関係するか、ということである。以下、重要な点を取り上げながら考察してみたいと思ふ。

### 1、「均拍」が楽曲の規模を示す点。

前掲陳氏『音楽の源へ』では「当時の『一拍』は現代の記譜法の一小節にあたり、楽曲の長さをはかるのに用いられた。たとえば、大曲《降黄龍》中の《花十六》は、十六拍のこととて、この楽段は計十六小節あつたということになる。」と述べておられた。詞牌の規模は、現在我々の見る各種の詞譜では字数の多寡で分類される。<sup>[15]</sup>では、これが旋律に載せて歌唱されていた時はどうだろうか。もちろんその場合も字数というのは誰が数えても同じ結果を得られる客観的な基準ではある。しかし問題は、同じ旋律に作詞された別個の歌詞は、字数や句読が必ずしも同じにならないことである。とすると、元來詞牌の規模は字数ではなく旋律の長さに対応するはずなのである。ところが、旋律の長さというのは比較的表記し難い。中国の記譜法では西洋五線譜のような小節がない。そこでそうした詞の型としての旋律の長さを認識するのに、リズムの単位である拍が用いられるのである。さらに長さだけではなく、多少字数が異なっても同じ旋律に載る詞牌を、同じ「型」として認識させるのも「拍」の機能ではなかつたか。

### 2、「拍」は「拍子」や「リズム」よりも、より旋律に対応したものであった点

既に見たように、Iに言う「拍」は「眼」の上位概念で、現在の「小節」に当たり、その「拍」が集まつた上位概念が「均」である。これを文字面の対応と共に図示すると、

(文字面)

卷之三

(リズム面)

眼、眼、……拍  
眼、眼、……拍  
眼、眼、……拍

均拍

四

と考えることができよう。ある歌曲を創作するときに、例えば拍子を三拍子と決めてもそれは曲やフレーズの長さには全く関係ないと同様に、仮にこの「拍」が単に「一小節」が「何拍子」であるかを示すだけであれば、上位の「均」を形成し得ないであろう。だとするとここで言う拍はより旋律に対応した形のリズムのとり方を示すと考えられる。

来は拍の数も同様な基準であった。ある旋律を作曲するとき、作曲者は音高と拍を分けて創作したりはしない。逆に、ある旋律に歌詞を作詞する場合、同様に拍を分離する必要は必ずしもないものであるが、ここで拍が「眼」「拍」「均」というヒエラルキーで意識に上るのは、拍がより旋律に対応した形で認識され、さらにある詞調を詞牌として認識する要素となっているからである。その意味では「拍」や「均」は、「拍子」や「リズム」のように旋律の下で反復されるものというよりは、より旋律に対応したものだったのではないかろうか。またIに「一均には一均の拍がある」とあるのは、均に於ける拍の構成が楽曲ごとに特徴あるものだったことを窺わせる。「拍」はこのように旋律に対応する概念で、さらに「均」という段落を形成していた故に、作詞するための「型」としての働きを持ち、さらに詞牌の規模を認識する要因として用いられたのである。

3、「拍」に「官拍」「艶拍」「花拍」の区別がある点

IIのCで見たように、均を構成する拍には主要な拍たる「官拍」と補助的な拍である「艶拍」「花拍」がある。それらの違いはその強弱の形式にあると考えられるが、具体的には未詳。但し重要なのは「艶拍」や「花拍」が補助的とは言え拍数の上では「官拍」と同様に一拍と数えられることである。慢曲は十六拍、大頭曲・畠頭曲は前九後十一計二十拍の内艶拍が四拍。つまり艶拍を除いた残りの官拍は十六拍で双方一致するのである。すると、艶拍を用いるフレーズは、例えば旋律的には元来の旋律に挿入された部分に相当することが考えられる。故に「艶拍」を有するかどうかは、旋律の識別に重要で、さらにある旋律のバリエーション（翻曲）であることを示す場合もあり、また「艶拍」を加えれば当然詞牌の規模も大きくなるわけである。こうした補助的な拍の有無や数も、詞牌を識別する要素として機能していたのである。

#### 4、「何字一拍」であるかが拍子やリズムに当る点

IIaに大曲の「前袞・中袞」は「八字一拍」、「殺袞」は「三字一拍」とある。ここで言う「字」は歌詞の文字ではなく音符（字譜）で、拍は現在の小節に当るので、単純に考えれば「八字一拍」は六拍子、「三字一拍」は二拍子と考えられる。<sup>(15)</sup>しかし既に見たように、「均拍」は反復される拍子というよりより旋律に対応したりズムだったようなので、この「何字一拍」かということも単に拍子というよりリズムまで含んで旋律やフレーズを特徴付けるものだったのではないかろうか。

#### 5、「拍」を実際に打つ、その打ち方も取り上げられている点

白居易「霓裳羽衣歌」の注に「散序六遍無拍」とあり、「拍眼」条のIIIには「豈得無拍？」とある。張炎は「拍眼」条全体で、しっかり拍をとつて歌詞とリズムが合うようにしなければならないことを主張している（特にIとIII）。しかし、IIのaには「法曲の散序は無拍」とあり、白居易「霓裳羽衣歌」の注にも「散序六遍無拍」とあり、前掲陳氏『音楽の源』も「樂曲には拍子のないものとあるものの二種類の形式が存在した」とされている。ところが、たとえ

朗詠調のゆつたりした曲調でも、所謂「想定される拍」まで全くないということは考えられない。拍が明確であるものとそうでないもの、或いは拍を手や打楽器で実際に打ち鳴らすものとそうでないもの、という区別も考えなければならない。

さうに「拍眼」条では楽曲のジャンルによる「拍」の打ち方も取り上げている。IIのbに大曲慢曲は「手拍」、纏令は「拍板」、諸宮調の嘌吟は「手調兒」とある。実際の詞の歌唱にこれが守られたかどうかは別問題で、要は詞牌の樂曲のジャンルごとの元來の演奏法を示していると考えなければなるまい。また、IIのcで言及される「序子」は、その特徴として「四片」であることとその拍が「頗碎」であることが挙げられている。<sup>(1)</sup> 拍が頗碎であるというのは、曲調だけではなくその演奏法を含むと想像される。こうした拍の打ち方、具体的には手で打つのか打楽器で打つのか、またその拍の速さ、強弱、規則的か比較的の自由なのか、といったことはその楽曲の曲想に直接に関わることである。その故にこうした拍の演奏面の特徴も、ある詞牌を別の詞牌と識別する大きな要因だったと言えるのである。

以上見てきたように、詞が歌唱される場合には、「拍」もその重要な要因であった。それはまず、その旋律が何拍子であるかという基礎的な事項のみならず、全体が何拍であるかという形で楽曲の規模を示し、さらにその「拍」と「均」がより旋律に対応する形で楽曲のフレーズや旋律的特徴を示すからである。また補助的な拍を用いるフレーズがある旋律のバリエーションになる場合もあり、これも詞牌の旋律的特徴に関連する。さらに実際に拍を打つ、その演奏法も個々の詞牌の特徴である。後に旋律が失われると、作詞は字数・句読・平仄・韻字を型として行われる。そのため詞牌の「拍」は意識に上らない。しかし本稿で考察したような意味で、元來詞牌には「拍」が重要な要因であったと想像される。事実、拍が記入されていた譜面もあった。前掲任氏『拍眼考』は「腔板譜」の記された『樂府混成集』が佚したことを惜しんで、「もしこの書が伝わっていれば、宋詞の音譜と拍眼がいかなるものだったかなど問題にならなかつたろう」と述べておられるが、誠に同感である。

注

- (1) 村上哲見著『宋詞研究』創文社一九七六年三月 下篇第三章、柳耆卿詞論（上）
- (2) 拙稿「白石道人歌曲」の旋律と詞牌（九州大学中国文学会『中國文學論集』第十七号 一九八八年十二月）を参考された。
- (3) 詳しい訳注については、拙稿「拍眼」訳注稿（詞源輪讀会編『張炎詞源訳注稿』（四）所収 一九九七年四月）を参考にされたい。
- (4) この箇所「亦旧丁耳」を宛委別藏本「亦旧式耳」に作る。因みに『詞源』「音譜」条にも静嘉堂文庫所蔵本、宛委別藏本が「丁」字を「式」に作る個所がある。版本については前掲『詞源訳注稿』を参照。
- (5) 東川清一・陳応時共著（村賣貴代美訳）『音樂の源へ 中國の伝統音樂研究』（春秋社 一九九六年三月）
- (6) 徐信義著『張炎詞源探究』（台灣師範大學國文研究所碩士論文 一九七四）第二章第二節「拍眼」
- (7) 関志雄著『張炎詞源譜曲旨要考証』（香港詞曲學會出版詞曲叢編第一期 一九六九）卷一【考証二】
- (8) 宋・王灼『碧鶯漫志』卷一「歌曲拍節乃自然之度數」では「樂之有拍，非唐虞創始，實自然之度數也。故唐明皇使黃幡綽寫拍板譜，幡綽画一耳於紙以進曰：『拍從耳出。牛僧孺亦謂拍為『樂句』。』云々なっている。
- (9) 「衰」は人曲の入破以後の楽章を指し、順に「前衰」「中衰」「殺衰」と言う。
- (10) 任、北著『南宋詞之音譜拍眼考』「九、諸宮調」『東方雜誌』第二十四卷第十一号 後に『詞學研究論文集』上海古籍出版社一九八八年三月再録
- (11) 言うところは「大頭曲では花拍（補助的な拍の一種）が第五拍目にあって、豈頭曲では艶拍が前（第一拍）にある」。
- (12) 蔡楨著『詞源疏証』金陵大學中國文化研究所一九三二年十一月 北京市中國書店一九八五年九月影印
- (13) 前揭任氏「拍眼考」「慢曲」に次のようにある。  
慢曲子為前後十六拍，与張氏「前九、後十一，內有艶拍」二語吻合無間，然後知前九、後十一，前後共二十，內有四艶拍，除去之則為十六官拍，且有四艶拍於前後片中，其多寡配搭不勻，方成前九、後十一之參差之勢，若除去艶拍，只余官拍，則前後均勻，各有八拍，故曰八均拍也。因得演八均拍之式如次：

(前9 + 穫11 - 4) + 2 = 8

因知所謂「前九、後十一者，乃專指普通前後兩片之慢而言，則專指大頭曲而言，…」

(14) 蔡氏『詞源疏証』「拍眼」注に「慢・急三拍，謂三台中慢拍占五分之一；急拍占五分之三也。蓋序子拍既繁碎，不獨不能與法曲慢曲之均拍相比，即變化如三台之慢・急三，亦不相類，與之相類者，只有纏令一種耳。」とある。この解釈に従えば、

この「又非慢・急三拍与三台相類也」は「また慢・急三の拍の三台と相類するには非ざるなり」と読むことになる。

(15) 例えば『欽定詞譜』や『詞律』は共に字数の少ないものから順に配列している。一般に五十八字以内のものを小令、五十九

字から九十字のものを中調、九十一字以上を長調という。

(16) 後の戯曲の「板眼」は、例えば「二眼一板」は現在の「拍子」に當る。前掲閔氏『驕曲』言要考  
积(卷二)【考訖】は「蓋三眼一板与一眼一板乃亂曲亂彈常用之一類節拍，猶西洋音樂の四拍子二拍子。」と述べておられる。

(17) 前掲任氏『拍眼考』「七、序子纏令」で、宋詞中に全体が四片（四闋）からなり、詞牌名に「序」を含むことから「鶯啼序」が「序子」に當ると推定されている。因みにこの「鶯啼序」は『欽定詞譜』『詞律』共に最も字数の多い詞牌としている。

(18) 前掲任氏『拍眼考』「一、引言」「宋樂之全譜，自來知有『樂府混成集』一書。拠万曆三十三年所編內閣書目之記載，此書『內有腔、板、譜，分五音，上一律類次之，原一百，上七冊全』。」可見此書若云則宋詞之音譜与拍眼如何，原皆不成問題。