

楽器の音を写す擬音語 — 古代・中世 —

山口 仲美*

一 はじめに

村の鎮守ちんじゆの神様の

今日けふはめでたい御祭日みまつりひ。

どんどんひやらら、どんひやらら、

どんどんひやらら、どんひやらら、

「朝あさから聞こえる笛太鼓ふえたいこ。「村祭」文部省唱歌」

子供の頃、よく歌った文部省唱歌。明治四五年（一九一二年）三月刊行の『尋常小学唱歌（二三）』に掲載されているので、百年余り歌い続けられてきたことになる。この歌で、いつまでも記憶に残っているのは、「どんどんひやらら、どんひやらら、どんどんひやらら、どんひやらら」という太鼓と笛の音を写す擬音語。

こうした楽器の音を写す擬音語については、これまで全く研究がなされてこなかった。したがって、こうした擬音語が各時代に存在するののかしないのかさえ定かではない。しかし、それぞれの時代の文学作品を読んでいると、時代によって出現の状況にバラツキがあるような印象を受ける。たとえば、江戸時代の文学作品を読む。すると、

*やまぐち・なかみ
埼玉大学名誉教授

息杖いきづえの竹笛をふけば、助郷すけごうの馬太鼓うまたいこを打つ。膝栗毛後編ひざぐりごうごの序じよびらき、ヒヤリヒヤリ、てれつくてれつくすってんすってん。『東海道中膝栗毛』二篇上、日本古典文学大系）

などと、楽器の音を写す擬音語に出くわすことが多い。それに対して、平安時代の文学作品をいくら読んでも、楽器の音を写す擬音語にはめったに出会わない。「どうして？」どの時代にだって多くの楽器があるのに。この印象って事実？。こうした疑問が湧きだし、ぜひとも事実を解き明かしたくなった。

そこで、この稿では、各時代の楽器の音を写す擬音語を抽出することからはじめ、読書の時の印象は、果たして事実なのか。もし、事実であるならば、なぜ、そのような現象が起きるのか。これらのことを、解明してみることを目的とする。それは、各時代の文化のあり方を示唆するに違いない。

なお、以下、用例の引用は、できるだけ原文を尊重したが、読みやすさを考慮して、次の三項については改変を加えてある。①漢字の字体については、旧字体を避けて常用漢字体に統一した。②古典作品の仮名遣いは、歴史的仮名遣いに統一した。③古典作品の促音・拗音は分かりにくいので、促音・拗音になるはずの箇所は、小書きにして分

かりやすくした。また、濁音・半濁音についても、検討の結果、濁音や半濁音である可能性の高い場合は、そのようにしてある。

二 現代の楽器音を写す擬音語

まず、われわれの生きている現代の状況を押さえておこう。擬音語・擬態語が頻出するジャンルに童謡・唱歌がある。そこで、『日本童謡集』（岩波文庫）に楽器の音を写す擬音語が見られるのかを調査してみた。すると、三一二曲のうち、楽器の音を写す擬音語が出てくるのは、次に示す二曲。

水馬赤いな、アイウエオ。浮藻うきもに小蝦こえびもおよいでる。（中略）

立ちましょ、喇叭らっぱで、タチツテト。トテトテタツタと飛び立った。

（北原白秋作詞「五十音」）

「トテトテタツタ」は、ラツパの音を写す擬音語。

もう一曲は、「やつとこやつとこくりだした おもちゃのマーチがらったった」ではじまる「おもちゃのマーチ」。一番の歌詞に、

フランス人形も とびだして ふえふきやたいこが ばんばらばん。（海野厚作詞）

と、太鼓の音「ばんばらばん」が出現する。なお、この曲で繰り返して出てくる「らったった」は、行進していく様子をうつす擬態語であり、楽器の音を写す擬音語ではない。

というわけで、擬音語・擬態語の宝庫である童謡にも、楽器の音を写す擬音語はわずか二曲に見られるだけ。楽器の音を写す擬音語の出現する曲数を全曲数で割って出現率を求めると、〇・六％。つま

り、二〇〇曲に一曲くらいしか楽器の音を写す擬音語は出現しない。

では、冒頭に掲げた「村祭」のような唱歌には、楽器の音を写す擬音語が多く見られるのか。『日本の唱歌（上）明治篇』『日本の唱歌（中）大正・昭和篇』『日本の唱歌（下）学生歌・軍歌・宗教歌』（いずれも講談社文庫）を調べてみる。総曲数は四七九曲。そのうち、楽器の音を写す擬音語を含む曲は、五曲。次にそれらを、曲名・楽器音を写す擬音語・楽器の種類順で記載し、列挙する。

①「村祭」―どんどんひやらら、どんひやらら（太鼓と笛の音）

②「毬ちゃんの絵本」―テーントンシヤン（琴の音）

③「楽しい農夫」―たたりやたたりとう（太鼓の音。水瀬の音に掛けている）

④「山の音楽家」―キユキユキユキユキ キユキユキユキユキ キユキユキユキユキ

キユキユキユキユキ（バイオリンの音）、ピ。ピ。ピ。ピ。ピ。ピ。ピ。ピ。ピ。ピ。ピ。

ピ。ピ。ピ。ピ。ピ（フルートの音）、ポコポンポンポン ポコポンポンポン ポコ

ポンポンポン ポコポンポンポン（太鼓の音）

⑤「牧場の朝」―びいびい（笛の音）

五曲を全曲数で割って求めた出現率は、一・〇％。一〇〇曲中、一曲に楽器の音を写す擬音語が出現している。童謡よりは出現率が高い。では、大人たちの歌う歌謡曲では、どうなのか。『歌謡曲のすべて

歌詞集』（二〇一六年度改訂版、全音楽譜出版社）を調査してみた。この本は、明治・大正・昭和・平成の代表的なヒットソングを集めているので、調査に最適である。全曲数は一三四五曲。そのうち、楽器の音を写す擬音語の見られる曲は、次の七曲。

①「僕は泣いちっちゃ」―テンテケテン（太鼓の音）

②「大漁まつり」―ドドン(太鼓の音)

③「結婚しようよ」―ポロン(ギターの音)

④「港・ひとり唄」―ポロンポロポロ(ギターの音)

⑤「みれん」―ツン(ギターの音)

⑥「三味線旅がらす」―チントンシヤン(三味線の音)

⑦「おどるポンポコリン」―タッタタラリラ ピーヒヤラ ピーヒヤラ パッパ
ラパ ピーヒヤラ ピーヒヤラ パッパパラパ ピーヒヤラ ピーヒヤラ、タ
ッタタラリラ ピーヒヤラ ピーヒヤラ パッパパラパ ピーヒヤラ ピーヒ

ヤラ、ピーヒヤラピ(笛の音)

最後の「おどるポンポコリン」は、笛の音のみで成り立っており、踊りだしたくなるような歌詞になっている。以上の七曲に、楽器の音が出現しており、出現率は、○・五%。童謡と同じくらいである。

こうした明治時代以降の状況は、江戸時代以前の状況と比べて楽器の音を写す擬音語の出現率は高いのか。それとも低いのか。江戸時代以前の状況を調べてみることにしよう。

三 江戸時代以前の楽器の音の出現率

江戸時代以前の歌謡を集めた『古代歌謡集』(日本古典文学大系、『中世近世歌謡集』(日本古典文学大系)を調査してみる。すると、「表1」のような結果になった。「表1」の「時代」の欄にある「近・現代」のデータとしては、大人の歌う歌謡曲における出現率を示しておいた。それ以前の歌謡がすべて大人の歌う歌謡が中心の資料だからである。

〈表1〉

近・現代	近世	中世					古代										時代		
		室町時代					鎌倉					平安時代						奈良時代	
明治 〜 平成	江戸	狂言 歌謡	隆達 小歌集	田植 草紙	閑吟 集	宴曲 集	雑歌	風俗 歌	東遊 歌	催馬 楽	神楽 歌	仏足 石歌	風土記 歌謡	続日本 紀歌謡	日本書 紀歌謡	古事記 歌謡	歌謡集		
太鼓・三味線・笛・ギター	太鼓・笛・尺八・鈴・鉦・三味線	囃子(太鼓・鼓・鉦・笛)														和琴	和琴	擬音語で写された楽器名	
7	11	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1		擬音語の 入った曲数	
1345	171	175	150	13	311	50	77	53	13	60	111	21	20	8	128	112		全曲数	
0.5%	6.4%	1.1%	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0.8%	0.9%		出現率	

「表1」から、江戸時代に楽器の音を写す擬音語の出現率が群を抜いて高いことが分かる。『松の葉』という江戸初期から元禄期にかけての流行歌謡を集めた歌謡集には、一曲も楽器の音を写す擬音語が現れる。総曲数は、一七一曲だから、出現率は六・四%。一〇〇曲に六曲から七曲に、楽器の音を写す擬音語が出現するわけだ。明治時代以降の状況に比べると、約一・二倍も楽器の音が出現していることになる。明治時代以降の近・現代は、江戸時代ほど、楽器の音を写す擬音語が出現しているわけではなかったことが分かる。

ちなみに、明治時代以降、西欧音楽から多大な影響を受けているにもかかわらず、西欧から入ってきた楽器の音は、ギターだけ。残りは太鼓・三味線・笛といった日本古来の楽器の音であることは、驚きである。唱歌には、バイオリン・フルートの音、童謡にはラッパの音が出現しているのだが、現代日本人の大人の中には、太鼓や笛や三味線といった日本古来の楽器の音の方が訴えかけが大きいらしい。郷愁をさそうのであろう。

さて、「表1」から、平安時代と鎌倉時代には、楽器の音を写す擬音語を含んだ曲はみられないことが分かる。奈良時代には古事記歌謡と日本書紀歌謡に一曲ずつ和琴の音が見られるのだが、後述するように、全く同じ歌謡なので、決して出現率が高いとは言えない。

室町時代の狂言歌謡から、楽器の音を写す擬音語が目立ち始めていることが分かる。一七五曲中二曲に囃子楽器の音が登場している。それでも、江戸時代に比べれば、約六分の一程度の出現率。こうしてみると、楽器の音を写す擬音語は、室町時代から目立ち始め、江戸時代

にピークを迎え、近・現代には衰えるという曲線を描いていることが分かる。

従って、江戸時代に楽器の音を写す擬音語が頻出するという印象は、ひとまず当たっていると見える。だが、江戸時代の資料としては歌謡集『松の葉』のみの調査結果である。他の作品や資料を調査してみたら、どうなのか。果たして同じような結果が出るのか。他の時代でも同様な不安がある。そこで、以下、歌謡以外の資料の調査を行い、各時代の傾向を探っていくことにする。

なお、ここで取り扱う楽器の音は、音楽的な場面で使われたものを中心とする。鈴や法螺貝のように動物除けに人が持ち歩いたり、あるいは鐘のように、時刻を知らせたりする場合の音は除いてある。逆に、瓢箪のように、楽器ではないが、音楽的な場面で太鼓にみたくて叩いているような場合は楽器の音として取り扱っている。

また、調査に使った本文は、以下、日本古典文学大系(岩波書店)であれば「大系」、その新編を使用している場合は「新大系」と記す。日本古典文学全集(小学館)を用いている場合は「全集」、その新編を使用している場合は「新編全集」と記す。そのほか、個別的な資料の場合は、使用した資料名をそのつど記しておくことにする。

四 奈良時代の楽器の音

「表1」から、奈良時代には、楽器の音を写す擬音語が古事記歌謡と日本書紀歌謡に一曲ずつ出現していることが示されていた。これらの例は、既に触れたように、全く同じ歌謡を『古事記』(新編全集)と

『日本書紀』新編全集が少し異なる文脈で使用しているだけなので、実質的には次の一曲となる。

枯野を 塩に焼き 其が余り 琴に作り 掻き弾くや 由良の門
の 門中の海石に 振れ立つ 漬の木の さやさや (『古事記』
下巻、仁徳天皇)

『古事記』の説明によると、この歌が作られたのは、次のような事情による。河内の国(現在の大阪)にとっても高い木があった。その木で船をつくったが、すばらしく早く進む。船の名は「枯野」。やがて船は役目を終えたので、薪にして塩を焼いた。その焼け残った木材で琴を作ったが、その音色は七里に響き渡った。それで、右に示したような歌謡が歌われたというのである。

歌謡の意味は「枯野と名付けられた船を薪にして塩を焼いた。その焼け残った木で琴を作った。その琴をかき鳴らすと、由良の海峡にある岩に揺れながら生えている海藻のようにさやさやと鳴る」。「さやさや」が、辺りに響き渡る琴の音である。

『日本書紀』での歌謡由来の説明は、『古事記』と若干異なり、応神天皇にまつわる説明になっているが、歌謡そのものは、全く同じ。

さて、琴の音が「さやさや」。琴の音は「さやさや」と聞こえるかなあと、現在のわれわれの感覚では、いささか納得しにくい。もしかしたら、当時の「さやさや」の意味が現在とは違っているのかもしれない。調べてみると、ほぼ同じ。「さやさや」という擬音語は、『古事記』に、次ような例が見られる。

冬木のすからが下木のさやさや (『古事記』中巻、応神天皇)

まっすぐな冬木の幹の下に生えている低木が風に揺れてたてる音が、「さやさや」。現在の「さやさや」と同じような意味である。

とすると、他に「さやさや」としても不自然でない事情があるのではないか。ここに出てくる琴は、現在のわれわれが知る十三弦の箏の琴とは違って、和琴である。和琴は、六弦であり、琴爪を使わずに指で弾く。そのためさわやかでかそけき音しか出ない。とすると、「さやさや」と写しても不自然ではないかもしれない。

さらに、琴の音は、後述するように、平安時代以降、松風の音に譬えて聞く習慣がある。松風の音は、「さやさや」に通じている。とすると、なおのこと、和琴の音を松風に通じる「さやさや」と写してもいいように思え、納得できる。

このほか、歌謡に限らず、『古事記』『日本書紀』『万葉集』『風土記』(すべて新編全集)の散文部分を調べてみたが、楽器の音を写す擬音語は見られなかった。ただし、『日本書紀』(新編全集)では、「枯野を塩に焼き…」の歌謡の直前の散文部分にある「鏗鏘而」の語句を「ゆらに」と読み、和琴の音を写す擬音語としている。けれども、「鏗鏘而」の語句は、その他の多くの注釈書のように、「さやかにして」と読む方が無難と考えられる。というのは、①「ゆら」という擬音語は、奈良時代では、身に付けた鈴の鳴る音を写すことが多い、②「鏗鏘而」を「ゆらに」と読んで擬音語扱いすると、同じ和琴の音を「さやさや」と「ゆら」という二つの異なる擬音語で形容したことになり、表現効果上の問題が生じる。これらの理由から、この稿では「鏗鏘而」を「さやかにして」と読み、擬音語扱いしていない。

こうして、奈良時代の現存する作品には、楽器の音としては和琴の音を写す擬音語「さやさや」がみられるだけということが確認された。和琴は、奈良時代では、神をひきよせる霊力を持つていると考えられた重要な楽器。祭祀権の象徴でもあった（注1）。だから、大國主神が、須佐之男命から須勢理毘売を連れて逃げ出す時に和琴と一緒に持ち出している。

では、次の平安時代では、楽器の音をうつす擬音語は見られるのか。

五 平安時代には楽器の音が出現しない

平安時代の次のような作品を調査した。

- ① 物語ジャンルの作品—『竹取物語』（新編全集）・『うつほ物語』（新編全集）・『落窪物語』（大系）・『源氏物語』（新編全集）・『狭衣物語』（大系）・『浜松中納言物語』（大系）・『堤中納言物語』（大系）
- ② 歌物語ジャンルの作品—『伊勢物語』（新編全集）・『大和物語』（新編全集）・『篁物語』（篁物語総索引）・『平中物語』（新編全集）
- ③ 日記ジャンルの作品—『土佐日記』（新編全集）・『蜻蛉日記』（新編全集）・『和泉式部日記』（新編全集）・『紫式部日記』（新編全集）・『更級日記』（新編全集）・『讃岐典侍日記』（新編全集）
- ④ 随筆ジャンルの作品—『枕草子』（新編全集）
- ⑤ 歴史物語ジャンルの作品—『大鏡』（新編全集）
- ⑥ 歌集ジャンルの作品—『古今和歌集』（新編全集）・『後撰和歌集』（新大系）・『拾遺和歌集』（新大系）
- ⑦ 説話ジャンルの作品—『三宝絵詞』（古典文庫）・『今昔物語集』（新

大系）・『法華百座法談聞書抄』（法華百座法談聞書抄総索引）・『打開集』（複製本 古典保存会）・『古本説話集』（古本説話集総索引）これだけ多くの作品を調査したにもかかわらず、楽器の音を写す擬音語は全く見られなかった。文学作品のみならず、平安時代の辞書『類聚名義抄』（観智院本）・『色葉字類抄』（前田本・黒川本）も調べてみたが、楽器の音を写す擬音語はやはり出現しない。

楽器そのものは、平安時代の作品や資料の多くに登場する。たとえば、『源氏物語』では、次のようにして楽器が見られる。

右の大殿の三郎、尚侍の君の御腹の兄君、笙の笛、左大将の御太郎、横笛と吹かせて、實子にさぶらはせたまふ。内には、御褥ども並べて、御琴どもまありわたす。秘したまふ御琴ども、うるはしき紺地の袋どもに入れたる取り出でて、明石の御方に琵琶、紫の上に和琴、女御の君に箏の御琴、宮には、かくことごとしき琴はまだえ弾きたまはずやとあやふくて、例の手馴らしたまへるをぞ調べて奉りたまふ。（「若菜下」『源氏物語』新編全集）

これは、大邸宅に住む光源氏の妻たちや娘が楽器演奏を行う、有名な女楽の場面。笙、横笛は光源氏にゆかりのある男の子たちに吹かせるが、琴はすべて女性たちが弾くことに。明石の上は琵琶、紫の上は和琴（六弦）、明石の女御は箏（二三弦）の琴、女三宮は、使い馴らしたる琴（七弦）の琴。こんなふうには、演奏場面で楽器はしばしば登場するのだが、その音を写す擬音語は全く出現しない。ということは、楽器の音を擬音語で写すメリットがないということである。では、楽器の音を使わずに、演奏場面をどう表現しているのか。

六 樂器の演奏は比喻と形容句で

琵琶はすぐれて上手めき、神さびたる手づかひ、澄みはてておもしらく聞こゆ。和琴に大将も耳とどめたまへるに、なつかしく愛敬づきたる御爪音に、掻き返したる音のめづらしくいまめきて、

〔「若菜下」『源氏物語』新編全集〕

「明石の上の弾く琵琶は、際立つて名手の芸を思わせ、神々しいまでの弾きようで、音色もどこまでも澄んで面白く聞こえる。紫の上の弾く和琴に、大将も耳を傾けていらつしやると、優しく心をそそるような爪音で、掻き返しの音色もめつたにきかれないほど新鮮な感じで」と表現されている。樂器の音は「澄みはてておもしろく」とか「なつかしく愛敬づきたる」とか「めづらしくいまめきて」という形容句で説明されている。

琴の琴の継承を語ることがテーマである『うつほ物語』でも、琴の演奏の場面は実にしばしば描かれている。しかしながら、その音を写す擬音語は、決して現れない。一体どう表現されているのか。

いささかかき鳴らして、大曲一つを弾くに、大殿の上の瓦、砕けて花のごとく散る。いま一つ仕うまつるに、六月中の十日のほどに、雪、衾のごとく凝りて降る。〔俊蔭〕『うつほ物語』①新編全集

「琴で大曲を弾くと、御殿の瓦がこなごなに砕けて花のように散ってくる。もう一曲弾くと、暑い盛りの頃なのに、雪が布団を敷いたように固まって降る」というぐあいに、比喻で表現されている。現代人が読むと、誇張され過ぎた比喻表現で、リアリティが感じられないけ

れど、古代人にとっては、さほど不自然ではない。というのは、琴の演奏は神の降臨をいざなう神秘性を持つという認識の仕方をしていからである〔注2〕。

『うつほ物語』では、さらに、琴の音が響くときは、山が崩れて、地震のような現象が起こったり、大空から天人が現れたりしている。琴が霊力を持っていると考えているからこそ起こりうる現象なのだ。

『源氏物語』になると、『うつほ物語』ほど、誇張された比喻は見当たらない。琴の音であれば、松風に喩える程度である。

人離れたる方にうちとけてすこし弾くに、松風はしたなく響きあひたり。尼君もの悲しげにて寄り臥したまへるに、起きあがりて、身をかへて ひとりかへれる 山里に 聞きしに似たる 松風ぞ吹く 〔松風〕『源氏物語』新編全集

「明石の君が、人気がない部屋で気ままに琴を弾くと、松風が聞きつけてきまり悪いくらい琴の音に調子を合わせている。明石の君の母親である尼君は、悲しげな様子で物に寄り臥していらつしやつたが、起き上がって『昔と違った尼姿になつて一人帰つて来た山里には、明石の浦で聞いたのと同じような松風が吹いている』とおつしやる」という場面。尼君の歌にある「松風」は、娘・明石の君の弾く琴の音色でもある。琴の音色は、松風に喩えられている。

この喩えは、当時和歌の世界ではかなりよく知られていたらしく、『源氏物語』とほぼ同時期に成立したと思われる『拾遺和歌集』にも、こんな歌がある。

琴の音に 峰の松風 かよふらし いづれのをより しらべそめ

けむ『拾遺和歌集』雑上)

「琴の音に峰の松風の音が似通っているように聞こえる。一体あの松風はどの山の尾（＝琴の緒）から、美しい音を奏で出しているのだろうか」といった意味の歌。松風は、琴の音色に似ているととらえられている。

このとらえ方は、奈良時代の『古事記』『日本書紀』の歌謡で、琴の音を「さやさや」と葉擦れの音と同じ擬音語で写していたことに通じている。松風の喩えは、江戸時代まで脈々と続く伝統的な琴の音のとらえ方になっている^{〔注〕}。

平安時代では、以上に見てきたように、楽器の演奏場面が詳しく描写されているにもかかわらず、その音を写す擬音語は出現していない。楽器の音は比喻表現や、「おもしろし」「なつかし」などの形容句で表現されている。

なぜ、多数の平安文学作品を調査したにもかかわらず、楽器の音を写す擬音語は一例も現れないのか。楽器の音を写す擬音語は、平安文学作品にとってはメリットがないのみならず、デメリットにさえなってしまう危険性があつたからだと考えられる。

たとえば、先に引用した『源氏物語』の女樂の場面で、明石の上の弾く琵琶に対して、室町時代に出現する琵琶の音「ちんちん」を入れてみる。原文はこうであつた。

琵琶はすぐれて上手めき、神さびたる手づかひ、澄みはてておも
しらく聞こゆ。（若菜下）『源氏物語』

この原文に、琵琶の音を写す擬音語を入れてみる。次のようになる。

琵琶はすぐれて上手めき、神さびたる手づかひ、ちんちんと澄み
はてておもしらく聞こゆ。（作例）

「ちんちん」が入ると、いささか滑稽感が生じる。のみならず、想像に任されていた琵琶の音が「ちんちん」に限定されてしまい、イメージが膨らまなくなる。概して、平安文学作品は、優美さを重んじ、余情の美を重んじる。そうした平安文学作品には、楽器の音を写す擬音語はなじまなかつたと考えられる。そのため、どんなに多くの作品を調べてみても、楽器の音を写す擬音語が出現しなかつたのであろう。では、次の鎌倉時代ではどうか。

七 鎌倉時代にも楽器の音が出現しない

「表1」から、鎌倉時代の『宴曲集』には、楽器の音を写す擬音語がみられなかつたことが明らかであつた。新たに、軍記物語ジャンルの『平家物語』（全集）・『保元物語』（大系）・『平治物語』（大系）、説話ジャンルの『宇治拾遺物語』（大系）・『古今著聞集』（大系）、随筆ジャンルの『方丈記』（大系）・『徒然草』（大系）、歌集の『新古今和歌集』（全集）を調査してみたが、楽器の音を写す擬音語はやはり出現しない。

もちろん、楽器はしばしば登場する。たとえば、次のように。

敦忠笛を吹き、義方**和琴**を弾きけり。時々御酒まゐりて、**彈正親王**笙をふく。重明親**王笛**をふきたまひけり。又勅によりて、**和琴**をも弾じ給ひけり。右中弁希世朝臣、左中弁淑光朝臣たちて舞ひ侍りけり。（延長七年三月踏歌後宴の御遊の事）『古今著聞集』巻

年始の祝詞の後で行う酒宴での様子を書いた部分である。誰が笛を吹いたのか、誰が和琴を弾いたのか、酒を飲んでから、誰が笙や笛を吹いたのか、詔勅によって誰が和琴を弾いたのか、といったことは記されているが、楽器の音の記述はない。

もう一例、『平家物語』から引用してみる。

亀山のあたりちかく、松の一むらあるかたに、かすかに琴ぞきこえける。峰の嵐か松風か、たづぬる人の琴の音か、おぼつかなくは思へども、駒をはやめてゆくほどに、片折戸したる内に琴をぞひきすまされたる。ひかへて是をききければ、すこしもまがふべうもなき、小督殿の爪音なり。楽はなんぞとききければ、夫を想うて恋ふとよむ、想夫恋といふ楽なり。(「小督」『平家物語』巻六)

傍線部「かすかに琴ぞきこえける」とあるので、琴の音が具体的に記されてもよさそうだと思うのだけれど、その音は峰の嵐か松風かという喩えに収斂されてしまう。また、傍線部「片折戸したる内に琴をぞひきすまされたる」とあるので、琴の音を写す擬音語が出現するかもしれないという期待を抱くのだけれど、やはり出てこない。こんなふうに琴の音を写す擬音語が出現してもよさそうな余裕を感じる文章であっても、やはり出現しない。なぜなのか。平安時代と同じく、楽器の音を記すことによるデメリットがあると認識しているのである。滑稽感を排除したい、具体性を排除したいという配慮が働いているということだ。

そのため、楽器の演奏場面は、平安時代と同じく誇張した比喩的な

表現や形容句で済ませている。たとえば、

凡この后の琴の音を聞いては、武きもののふの怒れるもやはらぎ、飛鳥も落ち、草木もゆるぐ程なり。況哉いまをかぎりの叢間にそなへんと、泣く泣くひき給ひけん、さこそはおもしろかりけめ。

(「咸陽宮」『平家物語』巻五)

「総じて後の弾く琴の音を聞いては、猛々しい武士が怒っていたのも和らぎ、飛んでいる鳥も地面に落ち、草木も揺れるほどであった。平常でもそうなのだから、まして死を目前にした皇帝に聞いていたくのはこれが最後と、泣く泣くお弾きになった琴の音は、それこそ情趣があつたであろう」と記されている。琴の音色は、猛々しい武士が怒っていたのもやわらげ、飛んでいる鳥も地面に落とし、草木も揺れるほどであつたと誇張された喩えを使っている。最後に、「さこそはおもしろかりけめ」と形容句でほめたたえている。

こうして、鎌倉時代は、楽器の音を写す擬音語に対しては、平安時代の延長線上にあることが分かる。では、次の室町時代になると、どうか。

八 室町時代の狂言歌謡に囃子楽器の音

室町時代になると、「表1」では、狂言歌謡二曲に楽器の音を写す擬音語が登場していた。狂言歌謡というのは、舞台芸能である狂言で使われる歌謡のこと。どんな楽器の音が出現するのか。まずは、一曲目は次の通りである。

一の瀬殿は正体ない人で。え踊らぬ我に踊れと仰しやる。踊りて

振りを見せまゐらせうまゐらせう。くわんこくわんこくわんこや、
てれつくにてれつくに、したんに、たたんに、たつぽぼ、たつぽ
ぼ、たつぽたつぽたつぽぼ、えいはらにはらに、えいきりにきり
に、からりちんに、ひゆやにゆやに、ちやうららに、ひゆやに、
ついやついや、ついやろに、ちやうららに、ひつ。(「狂言歌謡」
小舞「一の瀬」『中世近世歌謡集』大系)

傍線の部分が、これまで楽器の音を表す擬音語を含むと考えてきた
箇所である。驚くばかりに長い。なぜ、こんなに長いのか。まず、太
鼓、鼓、鉦、笛といった複数の楽器の音が入っているからである。次
に、単に楽器の音を写す擬音語ではなく、楽器の旋律・奏法を表す楽
譜でもあるからである。楽譜は、単に楽器の音を写しただけの擬音語
よりは長くなりやすい。

後者の、擬音語が楽譜でもあるということをもう少し詳しく説明し
ておきたい。現代のわれわれは、楽器の旋律を覚えようとすると、西
洋音楽の影響を受けた五線譜のドレミファソラシを中心に記憶する。
「ミソラソミソドド ララソミドレミ」(文部省唱歌「春の小川」)な
ど。

ところが、江戸時代以前は、笛・小鼓・大鼓・太鼓・三味線などは、
擬音語をもとにして作られた楽譜を唱えて旋律や奏法を覚えていた。
たとえば、小鼓なら、強く低い音を出す時の楽譜は「ポ」。そう聞こえ
る音だからである。弱く低い音を出す時の楽譜は「プ」。そう聞こえ
る音だからである。同様に、強く高い音を出す時の楽譜は「タ」。弱く高
い音を出す時の楽譜は「チ」。ともに、そう聞こえるところからきた楽

譜。つまり、擬音語をもとにして作られた楽譜なのだ。だから、楽譜
を記せば、それは擬音語にもなっているという関係なのである。右の
狂言歌謡の詞章の中の「たつぽぼ、たつぽぼ、たつぽぼ、たつぽたつぽたつぽぼ」
は、小鼓の楽譜でもあるが、その音を写す擬音語でもある。促音「ッ」
は、休止符を意味する。

また、能・狂言で使う太鼓なら、楽譜は「テン」「テ・レ」「ツ・ク」
を基本にしている。それぞれ、そう聞こえる音を出す打ち方だからで
ある。狂言歌謡の中の、「てれつくにてれつくに」の「てれつく てれ
つく」の部分が、楽譜をふまえた太鼓の音である。傍線を付した「に」
は、格助詞であり、楽譜ではない。「どんどんどんにどんどんどん」の
ようなときに使う添加の意味を持つ助詞である。

笛も、擬音語から来た楽譜を使う。旋律を奏でるので、鼓や太鼓の
ような打楽器よりも、楽譜は複雑であるが、基本的には擬音語由来の
楽譜である。その楽譜を口で唱えて、まず暗記する。「ヒウлуйヒョイ
ウリ」「ラヒヤライヒウヤ」などと。こんなふうに、暗記するために楽
譜を口ずさむことを「唱歌(しょうが)」という。童謡・唱歌(しょう
が)とまぎらわしいので、「しょうが」の場合は、以下、かぎかっこを
つけて「唱歌」とする。笛にかぎらず、小鼓・大鼓・太鼓・三味線な
ども「唱歌」で旋律や奏法をまず暗記する。

狂言歌謡の傍線部「ひゆやにゆやに、ちやうららに、ひゆやに、つ
いやついや、ついやろに、ちやうららに、ひつ」の部分が、笛の「唱
歌」から来たと思われる箇所。だが、本当に「唱歌」から来ているの
か。鼓や太鼓と違って楽譜が複雑なので、次のような資料を使って「唱

歌」の楽譜かどうかを検討してみた。古い時代の笛の「唱歌」の資料は現存しないので、能・狂言での笛の吹き方を現在に伝える、次のような資料を使った。

『一噌流唱歌集(上)(下)』(わんや書店)、『一噌流笛 大倉流小鼓 高安流大鼓 観世流太鼓 四拍子手附大成 第一輯上』(檜大瓜堂書店)、『森田流笛 幸流小鼓 葛野流大鼓 金春流太鼓 四拍子手附大成 第一輯』(檜大瓜堂書店)、『笛并鼓大小太鼓打合段』(宮良殿内文庫)、『大癒・渡り拍子(森田流笛唱歌)』(檜書店)、『鞆鼓(森田流笛唱歌)』(檜書店)

これらの資料で、笛の「唱歌」を調べてみると、すべて「唱歌」に使う楽譜でもあった。すなわち、「ひゆやにゆやに、ちやうららに、ひゆやに、ついやついや、ついやろに、ちやうららに、ひつ」に使われている「ひ」「ゆ」「や」「ちやう」「ら」「つ」「い」「ろ」は、すべて笛の「唱歌」に使う楽譜なのだ。間に入っている「に」は、先ほどと同じ格助詞である。「に」が入ると、楽譜の連続よりも一息つける余裕が生まれる。

こうして、傍線部のうち「てれつく てれつく」「たつぽぼ、たつぽぼ、たつぽぼ」「たつぽぼ」「ひゆや ゆや、ちやうらら、ひゆや、ついやついや、ついやろ、ちやうらら、ひつ」は、擬音語由来の楽譜でもあることが判明した。

また、狂言歌謡に付した傍線部「からりちん」は、部分的には楽譜をふまえているが、聞こえるままの音を入れ込んだ鉦の音と考えられる。鉦の楽譜は、「チン」と「チチン」が基本である。「からりちん」

は、「ちん」の部分のみ楽譜を踏まえたものと考えられる。

また、同じく傍線部の「したんに、たたんに」は、楽譜とは関係のない、普通の大鼓の音を写す擬音語と考えられる。というのは、大鼓の楽譜は、「ツ」「チョン」を基本とするので、楽譜ではないことが明らかだからである。一方、江戸時代に下るのだが、歌謡集『落葉集』に

藤内四郎殿はいの、大鼓(大鼓)の役でしつたんしつたんに
ん(『日本歌謡集成』巻六、東京堂出版)

という例がみられる。「したん」は、右側の鼓の音「しつたん」と類似しており、大鼓の音を写す擬音語と見てもよいと判断される。

こうして、狂言歌謡の傍線部の意味が次第に明らかになって来たのだが、まだ、分からない部分がある。「くわんこくわんこくわんこや」と「えいはらにはらに、えいきりにきりに」である。

九 「くわんこくわんこくわんこや」とは

従来、狂言歌謡の歌詞の研究はほとんどなされておらず、その意味内容は明らかにされていない。ちなみに、「注」をみても、『くわんこ』以下はやしの楽器の譜^(注)とか、「くわんこ」以下の部分に「囃子(鐘、太鼓、笛など)の譜」^(注)とか記されているだけである。だが、以上のように詳細に検討してみると、「くわんこ」以下の傍線部すべてが楽器の楽譜ではないことが明らかになって来た。「に」をいれたり、普通の擬音語を加えたりしているのである。

さらに、まだ、解明されていない「くわんこくわんこくわんこや」

「えいはらにはらに、えいきりにきりに」も楽器の楽譜ではない可能性が高い。というのは、これらの語句は、楽譜には全く出てこないものだからである。では、何か。結論を先に言えば、どちらも一種の囃子言葉と考えられる。

まず、「えいはらにはらに、えいきりにきりに」について。「えい」という言葉は、囃子言葉によく用いられる感動詞である。「えいえいえい、えいさらえいさら」『落葉集』のように。「はらにはらに」「きりにきりに」は、語調の良さを出すために用いられた語句と考えられる。もっと言えば、「はらはら」「きりきり」という擬態語を、楽譜に「に」を入れて区切ったように、「はらにはらに」「きりにきりに」とした可能性のある囃子言葉である。というのは、①江戸時代の歌謡集『松の菜』に、砧の音を写す擬音語「はらはら」を、「えいはらはら」(巻一、不詳組)と、「えい」に続けた例が見られる、②囃子言葉には、「ずいこん ずいこん」(＝木を挽く音)のように、擬音語・擬態語を入れ込む場合もある、からである^(注6)。

次に、「くわんこくわんこくわんこや」について。この言葉も、従来、楽器の楽譜とされているのだが、楽譜ではあるまい。というのは、楽譜にこうした語句が見られないのみならず、この狂言歌謡での楽器の楽譜は、すべて格助詞「に」で受けていた。「てれつくに」てれつくに」「ひゆやにゆやに」「ちやうららに」のように。それに対して、この部分だけは、「くわんこくわんこくわんこや」と詠嘆の意を持つ終助詞「や」で受けているからである。

「くわんこ」が、楽譜ではないとすると、何なのか。またまた囃子

言葉か。囃子言葉には違いないが、単に語調を整えるだけの囃子言葉ではあるまい。というのは、漢語に使う「くわ」という特別な音を使っているからである。単なる囃子言葉であつたら、普通に使う「か」の音で事足りる。わざわざ「くわ」の音にしているのは、何らかの漢語の意味を持たせたいと見なければなるまい。

「くわんこ」とは、どんな意味の言葉なのか。「歓呼(＝喜んで大声を上げること)」「喚呼(＝呼ぶこと)」「煥乎(＝輝かしいさま)」が候補に挙がる。すべて、当時「くわんこ」と発音されていた漢語である。このうち、元気づけの囃子言葉としてふさわしいのは、「歓呼」であろう。喜びのためにみんなが大声をあげるといふ意味の漢語だからである。ここで、「歓呼」という漢語を使ったのは、「くわんこ」という言葉に打楽器の音を思わせる語感があつたからではないか。

こうして、「くわんこくわんこくわんこや」「えいはらにはらに えいきりにきりに」は、楽器の楽譜ではないことが明らかになる。漢語(由来の囃子言葉であつたり、擬音語・擬態語由来の囃子言葉と考えられるのだ。まとめると、この狂言歌謡の意味は、次のようなものであつたと考えられる。

一 瀬殿は、酒で正気を失って、踊れない私に踊れとおっしゃる。踊ってそれらしく見せましよう、見せましよう。歓呼(歓呼)や、
「てれつく」に「てれつくに」(太鼓の音、「したん」に「たたん」に(大鼓の音、「たっぼぼ、たっぼぼ、たっぼたっぼたっぼぼ」(小鼓の音、えいはらにはらに えいきりにきりに、「からりちん」に(鉦の音、「ひゆや」に「ゆや」に「ちやうらら」に「ひゆや」に

「ついやついや、ついやろ」に「ちやうらら」に「ひっ」(笛の音)。楽譜の合間に適宜「に」をはさんで、余裕を持たせ、楽譜ではない普通の擬音語もいれて、お囃子楽器のにぎやかな楽しさを歌った歌謡である。

十 「ちやうんうちやうんう」とは

二曲目の狂言歌謡は次の通りである。これまた、解釈が難しく、不明な点が多いけれど、簡潔に結果だけを示しておこう。

踊ろと儘よ。はねぎろと儘よ。一夜は抱いて寝よまよずものを、一夜は抱いて寝よまよずものを。ていつくくて、ていつくくて、ていつくくて、
してて、ていつくど、つくと、ていつくど、た、ぶぼっ、ぼっぼぼ、ちやん、ちやん、ちやん、ちやちやしちやちや、ちやちや、ちやうんうちやうんう、りんりんりらうらうらう、ひゆやらいるろうの、ひい。(小舞「踊と儘」)。

「ていつくくて、ていつくくて、ていつくくて、つくと、つくと、つくと」は、楽譜をある程度ふまえた太鼓の音を模した擬音語。「ぶぼっ、ぼっぼぼ」は、楽譜をふまえた小鼓の音。「ちやんちやんちやん」は、当たり鉦の楽譜をふまえた擬音語。最後の「りんりんりらうらうらう、ひゆやらいるろうの、ひい」も、楽譜にのつとつた笛の音。すでに列挙した『一増流唱歌集(上)(下)』(わんや書店)以下の「唱歌」で、「り」「ろ」「ら」「う」「ひ」「ゆ」「や」「い」の楽譜を使っているからである。途中に入っている「の」は、楽譜ではなく、一息入れるための「に」と同じ役割をしている助詞「の」である。

「ちやちやしちやちや ちやちや ちやうんうちやうんう」は、かなり悩まされた語句である。囃子言葉にしては、語感がしつくりしないのだ。しかし、「うんう」が、中国の故事をふまえた「雲雨」と考えると、割合すつきり解釈できる。「雲雨」は、楚の襄王が、朝には雲となり、夕べには雨となるという巫山の神女を夢見て、それと契りを交わしたという故事から、「雲雨」が男女の契りを意味する言葉になっている。「うんう」が、男女の契りなら、「ちや」は「千夜」ではないか。ただし、「ちや」に「千夜」をあてるのは、訓と音の組み合わせで問題がないわけではない。だが、「ちやちやしちや」と続く文面に「七夜」とあるので、それに合わせて「千夜」としたと考えることができる。

こうして、例示した狂言歌謡は、次のような意味になる。なお、冒頭部分にある「はねぎる」は、拒否するという意味。従来、「飛び跳ねる」の意味に解釈しているが、誤りであろう。

踊ったつかまうもんか、拒否したつかまうもんか、一夜は抱いて寝るんだもの、一夜は抱いて寝るんだもの。「ていつくくて、ていつくくて、ていつくくて、つくと、つくと、ていつくど」(太鼓の音)、「ぶぼっ、ぼっぼぼ」(小鼓の音)、「ちやん、ちやん、ちやん」(鉦の音)、千夜千夜七夜千夜 千夜千夜 千夜のちぎり千夜のちぎり。「りんりんりらうらうらう、ひゆやらいるろう」の、「ひい」(笛の音)。

男女の仲をあおるように、楽器の音を写す擬音語が効果的に入り込んで歌謡の調子を高めている。

狂言歌謡には、このような賑やかで楽し気な囃子楽器の音が盛りこ

まれている。これらの楽器の音は、単なる写実的な楽器の音ではなく、楽譜を踏まえたものが多く、それが狂言歌謡の特色となっている。しかし、楽譜だけではなく、助詞「に」や「の」を加えたり、あるいは、普通の擬音語を加えたりして、余裕と面白さを付加していることも注目すべき点である。

十一 狂言に集中的に出現する

では、室町時代には、狂言歌謡以外の作品や資料に楽器の音を表す擬音語が出現しているのか。軍記物語ジャンル『太平記』(大系)・『義経記』(全集)、法語ジャンルの『正法眼蔵随聞記』(全集)・『歎異抄』(全集)、作法書ジャンルの『連歌論集』(全集)・『能楽論集』(全集)、『連歌論』(全集)、室町末期の辞書『日葡辞書』(岩波書店)を調べてみたが、楽器の音を写す擬音語は見られなかった。

一方、狂言の台本には、歌謡以外の部分にも楽器の音を表す擬音語が頻出している。また、講義録である「抄物」資料にも、短い楽器の音が見られるが、狂言台本にはかなわない。その他、謡曲や御伽草子などにも、少しだが楽器の音が見られる。以下用例を示しておこう。

用例の抽出に用いたのは、『狂言集(上)(下)』(大系)、『謡曲集(上)(下)』(大系)、『御伽草子』(大系)、古川久編『狂言辞典 語彙編』(東京堂)、『時代別国語大辞典 室町時代編』(三省堂)である。辞典類に出て来た用例は、元になった資料に遡って、用例を引用しておく。

まずは、狂言台本に見られる笛の音。狂言「笠の下」には、次のような笛の音が見られる。一夜の宿を借りることのできた坊さんは、宿

主と酒を酌み交わし、すっかりいい気持ちになって地蔵舞を舞いながら、退場する場面に出てくる。

右の方へよろよろ、よろりよろりよろりと、よろめきわたる地蔵坊が、踊つたを見さいの(見なさいよ)。ほつひやりほつひやり。

ほつぱいひやろのひつ。『狂言記の研究上 影印篇』(勉誠社)

坊さんは、浮かれて地蔵舞を舞いながら、「ほつひやりほつひやり。

ほつぱいひやろのひつ」と笛の旋律を口ずさみつつ、滑稽な仕草をしながら、橋がかりを通して退場していく。

従来、この傍線部に関しては、「笛の唱歌」^(注8)と説明されていたり、

「笛の音の形容」^(注9)と説明されている。しかし、検討してみると、

ただの「笛の音」を写す言葉でもなく、全体が「笛の唱歌」でもない。

事實は、笛の「唱歌」をふまえてはいるものの、「ほつぱい」という言葉が入っていたり、助詞「の」が入っていたりする。以下、もう少し詳しく説明しよう。

笛の「唱歌」の楽譜かどうかの検討は、すでにあげた『一噌流唱歌集(上)(下)』をはじめとする資料を使った。すると、傍線部にみられる「ホ」「ツ」「ヒ」「ヤ」「リ」「ロ」が楽譜として使用されているので、「唱歌」であることは間違いない。

十二 「ほつぱい」とは

問題は「ほつぱい」である。狂言「笠の下」の影印本『狂言記の研究上 影印篇』(勉誠社)では、「は」の箇所が濁点が付されていて「ぱ」を表しているように見える。しかし、当時は半濁音の表記が確立して

おらず、半濁音も濁点で表すことがある。この影印本も、検討してみると、半濁音を濁点で表している。さらに、この箇所は、促音「っ」に続く「は」の文字なので、「ば」と発音するのが自然である。そこで、用例引用に当たっては「ば」にしておいた。

「ほっばい」に含まれる「ば」は、笛の楽譜にはないので、ここは「唱歌」ではない。「ば」や「は」としても、同じく笛の楽譜にはない。では、何か。狂言の囃子言葉と考えられる。というのは、『日本国語大辞典』（小学館）に「ほっばい」という見出し語があり、「狂言のはやしことば」と記されている。「ほっばい」と清音「は」であるが、半濁音「ば」に修正すべきところであろう。というのは、促音「っ」につづく「は」は「ば」になりやすいからである。さらに、現在でも、役者が「ほっばい、ひうろ、ひい」などと口で唱えて終わるからである（注1）。「ほっばい」と読むのが正解であることが分かる。意味は、囃子言葉である。

こうして、傍線部全体は、笛の「唱歌」をふまえてはいるが、囃子言葉や、助詞「の」の入り込んだものであることが明らかになる。

以下に引用する用例も、同様な検討を経て、煩雑さを避けて結果だけを示していく。次例は、狂言「烏帽子折り」に見られる笛の音。

まづ、こちへ。こぎいって、まづ烏帽子きせやれ。ひやろひやろ。
とっばい。ひやろの。ひ。（『狂言記の研究上 影印篇』勉誠社）

烏帽子折りを探しに出かけた家来二人が、主人の居場所が分からなくなり、囃しながら主人を探す。主人は恥をかくが、囃し方が面白い

ので、主人も浮かれて「ひやろひやろ。とっばい。ひやろの。ひ」と口ずさんで、舞台から去っていく。「とっばい」は、「笛の音の形容」（注2）とされたりしているが、「ほっばい」の変形である可能性が高く、囃子言葉と見るべきであろう。

狂言「節分」には、「ひやあるらら、ひやありつろ、ひやありつりつ」と、吹いて来たらば、寝せうめ（『狂言集（下）』日本古典全書）と、笛の音が見られる。これは、すべて「唱歌」を踏まえた笛の音。

十三 「とらろ」は、尺八の音ではない

狂言には、このほか、尺八、三味線などで「唱歌」をふまえたと思われる楽器の音が見られる。まずは、尺八の音。

大尺八を取出し、トララララリイリイ、トララララアラロオ。
（狂言「楽阿弥」『能狂言（中）』岩波書店）。

伊勢神宮に参詣したら、松の木に尺八のかかっている場所があった。尺八好きの楽阿弥が亡くなった場所だという。尺八を吹いてみると、楽阿弥が現れ、尺八を吹いてみせる。その音が「トララララリイリイ、トララララアラロオ」。

この音は、本文に「大尺八を取出し」とあるし、「尺八」吹き楽阿弥の話であるから、尺八の音と考えるのが普通である。ところが、寛文四年（一六六四年）の『糸竹初心集』（『日本歌謡集成』巻六、東京堂出版）や元禄一二年版（一六九九年）『紙鳶』（『日本歌謡集成』巻六、東京堂出版）で尺八の楽譜を調べると、該当する楽譜は「リ」と「イ」のみである。『系竹初心集』『紙鳶』に掲載されている楽譜は、尺八の

一種ではあるが、一節切尺八の楽譜。室町中期から江戸時代にかけて用いられたもので、ふつうの尺八より短く、節が一つだけある。では、ふつうの尺八の楽譜はどうか。伝統的な尺八の楽譜をふまえていると察せられる『正則尺八吹奏講義録』(東京尺八研究会出版部、大正十年(一九二一年))を調べてみると、該当する楽譜は、「ロ」と「リ」のみである。最も目立つ「ト」や「ラ」の楽譜がないのだ。

尺八以外の笛の楽譜の可能性はないのか。今まで見てきたような笛(「能管」)の音か。確かに『一噌流唱歌集』をはじめとする「唱歌」の楽譜を丹念に調べてみると、「ト」「ラ」「ロ」「リ」の楽譜は見られない。だが、楽譜の続き具合に異質なものを感じる。何か別の笛かもしれない。もしかしたら、能管の元になった龍笛ではないか。龍笛は、能管とは構造が違っているのに、別の楽譜による「唱歌」があるはずだ。龍笛の「唱歌」の楽譜はどうしたら知ることができるのか。

古くからの伝統を伝える芝祐靖『龍笛の唱歌と演奏 平調』(CD)を手に入れることができた。そのCDに収められている「唱歌」を聞きながら、龍笛の楽譜を書きとつてみた。すると、「トラロラロラリイ トラロラロラアラロオ」は、すべて龍笛の「唱歌」に使われている楽譜であった。「ト」「ラ」「ロ」「リイ」「ラア」「ロオ」の入った楽譜を歌っていたからである。特に「トラロ」「リイリイ」は、一種のまとまりをなした楽譜でもあった。

こうして、狂言「楽阿弥」にでてくる「トラロラロラリイリイ トラロラアラロオ」は、尺八の「唱歌」ではなく、龍笛の「唱歌」であることが判明した。

だが、なぜ、わざわざ尺八の音として、龍笛の「唱歌」を使ったのか。楽器に詳しい狂言作者や狂言師が、尺八と龍笛を間違えるはずはない。おそらく笑いをとるための工夫だったのでないか。観客が、どんな尺八の音を口にするのか期待して聞き耳を立てていると、龍笛の音を口にする。そこで、知識のある観客は大笑いをする。なんだ、尺八ではなく、龍笛の音を口にしたではないかと。狂言は、観客を笑わせるところに眼目のある舞台芸能であることを考慮すると、十分考えられる趣向である。

最後に、狂言に見られる三味線の音の例をあげておこう。

浄瑠璃節に売れ。売って聞かせう、是を三味線にしてな。つれてんてんてんてんてん。昆布めせ昆布めせお昆布めせ、若狭の小浜のめしの昆布、つれてんてんつれてんてん(「昆布売り」)『大蔵

虎明本 狂言集の研究 本文篇上』表現社)

昆布売りが、昆布を売るのに口三味線を伴奏にして浄瑠璃節で売れと相手に命じ、自ら手本を示している場面である。口三味線は、三味線の楽譜を口で唱える「唱歌」のこと。三味線に関してはとくに「口三味線」と言い慣わしている。さて、傍線部は、本当に三味線の楽譜なのか。前述の『糸竹初心集』や貞享二年(一六八五年)初刊と言われている『大幣』(『日本歌謡集成巻六』東京堂出版)で、三味線の楽譜かどうかを確認してみた。「ツ」「レ」「テン」は、間違いなく三味線の「唱歌」の楽譜であった。

十四 室町時代の楽器の音

こんなふうには、狂言には、歌謡のみならず、「唱歌」をふまえた楽器の音が頻出してゐる。それに対して、狂言以外の作品では、「唱歌」とは関係のない擬音語が大半を占めてゐる。

たとえば、鼓の音。狂言では、「たっぽぽ」などと「唱歌」の楽譜をふまえた擬音語であつたが、謡曲では、「ていとう」である。

岸打つ波も松風も、颯々さつさつの鈴の声、ていとうの鼓の音（雨月）『謡曲集（下）』大系）

「ていとう」は、そう聞こえるところから来た鼓の音ではあるが、

一方、漢語「丁東ていとう」（石や金属や玉の触れ合う音）を意識してもいよう。というのは、例文からわかるように、鼓の音「ていとう」は、鈴の声「颯々」という漢語に並べてあるからである。「ていとう」という鼓の音は、『御伽草子』（大系）の「濱出草紙」にも見られる。

また、「ていとう」という鼓の音もある。

笛ひとつふきて、つづみをととうと打ち鳴らし、鬼こそかへり

候へ。（『心敬僧都庭訓』）

「ととう」は、「唱歌」の楽譜とは無関係な鼓の音。しかし、当時、一般に知られていた鼓の音であつたらしく、室町時代の国語辞書『広本節用集』『塵芥』『易林本節用集』にも、「百百」「鑿鑿」と掲載されている。「ととう」の縮まった「と」とも、『五音三曲集』では鼓の音になっている。「ととうたらり」（『梅花無尺蔵』）のように、「たらり」を付けた鼓の音もある。いずれも、「唱歌」とは関係のない擬音語である。

太鼓の音でも、「どろどろ」（『ロドリゲス大文典』）と聞こえるま

まに写した擬音語が見られる。琴の音も、抄物『長恨歌琵琶行抄』では「ちんちん」、抄物『碧巖口義』でも、「ちん」になっている。『糸竹初心集』で、琴の楽譜を調べてみても、「ちん」の楽譜は見られない。

そもそも琴は、絃の名前をもとにした楽譜（絃名譜）であり、それに奏法を示す補助的な言葉が記されている。『糸竹初心集』での奏法を示す擬音的な言葉は「てん」のみである。したがって、「ちん」「ちんちん」は、楽譜をふまえた音ではなく、聞こえるままにとらえた普通の擬音語と考えてよからう。

さらに、狂言「鳥ぜんきやう」（『天正狂言本』）には、琵琶の音を「ちんちん」と写した例が見られる。とすると、「ちんちん」は、他の楽器の音にも使える普通の擬音語だつたと考えて間違ひあるまい。

以上、室町時代の楽器の音を表す擬音語についての検討を重ねてきた。その結果、①楽器の音を写す擬音語は、狂言という舞台芸能に突出して多用されていること、②しかも、その擬音語は、「唱歌」をふまえた長いものが多いこと、③さらに、狂言歌謡のように、笛、小鼓、大鼓、太鼓、鉦といった複数の楽器の音を入れ込んだ賑やかな擬音語が見られること、が明らかになった。

なぜ、狂言では、こうした「唱歌」をふまえた長い擬音語や複数の楽器音を入れ込んだ擬音語を多用したのか。それは、こうした擬音語が滑稽を生み出し、笑いをとれるものだからである。その証拠に、笑いをとるために、単なる「唱歌」の楽譜だけではなく、そこに助詞「に」や「の」を入れ込んで余裕を持たせ、おかしさの出るもの

に改変していた。また、囃子言葉を入れ込んで、笑いを誘う調子に仕組んでいた。そして、時には、尺八の音と見せかけて、尺八ではない龍笛の「唱歌」を歌い上げ、笑いをとる工夫までしていた。

では、次の江戸時代では、楽器の音を表す擬音語はどうかになっていったのか。別稿を用意している。

(注1) 中川正美『源氏物語の音楽』(和泉書院、一九九一年)

(注2) 中川正美『源氏物語の音楽』(和泉書院、一九九一年)

(注3) 松風に琴の音色を聞く系譜は、鎌倉時代の『海道記』から江戸時代の『松屋筆記』まで辿ることができる。

(注4) 志田延義校註「狂言歌謡」『中世近世歌謡集』日本古典文学大系)

(注5) 北原保雄・大倉浩著『狂言記新注』(武蔵野書院、一九九二年)

(注6) 「古挽歌」にみられる。『邦楽百科辞典』(音楽之友社、一九八四年)の「はやしことば」の項参照。

(注7) 志田延義校註「狂言歌謡」『中世近世歌謡集』日本古典文学大系)

(注8) 古川久編『狂言辞典 語彙編』(東京堂、一九六三年)

(注9) 北原保雄・大倉浩著『狂言記の研究下 翻字篇索引篇』(勉誠社、一九八三年)の索引篇「ほっひやり」の項。

(注10) 『邦楽百科辞典』(音楽之友社、一九八四年)「しゃぎり」の項。

(注11) 北原保雄・大倉浩著『狂言記の研究下 翻字篇索引篇』(勉誠社、一九八三年)の索引篇「とっばい」の項。