

楽器の音を写す擬音語（2）―近世・近現代―

山口 仲美*

一 はじめに

すでに、私は「楽器の音を写す擬音語―古代・中世―」の論を『埼玉大学紀要（教養学部）』（五二巻二号、二〇一七年三月）に書いている。その論では、奈良時代から室町時代までの楽器の音を表す擬音語の推移を明らかにしてきた。この稿は、そのつづきである。

奈良時代から鎌倉時代まで、楽器そのものは出現するにもかかわらず、その音を写す擬音語はほとんど見られなかった。しかし、室町時代になると、狂言に突出して楽器の音を表す擬音語が出現してきた。しかも、その擬音語は、旋律や奏法を口で唱えて暗記するための楽譜をふまえた長いものが多かった。さらに、鼓、太鼓、笛、鉦といった複数の楽器の音を盛り込んだ賑やかなものが目立っていた。こうした擬音語が、狂言では、観衆の笑いをとるために必要だったからである。では、江戸時代になると、楽器の音を写す擬音語はどうなるのか。そして、明治時代以降の近現代ではどうなったのか。これらの問題をあきらかにするのが、この稿の目的である。

二 江戸時代は、楽器の音があふれている

江戸時代では、楽器の音を写す擬音語が、他の時代に抜きん出て多用されているらしいことは、すでに見当がついていた。拙稿「楽器の音を写す擬音語―古代・中世―」の「表1」でそのデータを示しておいたからである。

そのデータによれば、調査した江戸時代の歌謡集『松の葉』は、総曲数一七一曲。そのうち、一一曲に楽器の音を写す擬音語が出現していた。出現率は、六・四％。この数値は、室町時代の「狂言歌謡」における出現率一・一％、近現代の「歌謡曲」における出現率〇・五％をはるかに上回るものであった。

さて、この『松の葉』の調査結果は、江戸時代全般の状況を写し出しているものなのか。江戸時代の他の資料を駆使して、確認することから始めよう。江戸時代の作品としては、次に列挙したようなものを調査した^{（注1）}。

- ① 浮世草子ジャンルの作品―『浮世草子集』（大系）・『西鶴集（上）（下）』（大系）
- ② 読本ジャンルの作品―『上田秋成集』（大系）
- ③ 浄瑠璃・歌舞伎ジャンルの作品―『近松浄瑠璃集（上）（下）』（大系）・『浄瑠璃集（上）（下）』（大系）・『歌舞伎脚本集（上）（下）』（大系）・『歌

*やまぐち・なかみ
埼玉大学名誉教授

舞伎十八番集』(大系)

④ 滑稽本ジャンルの作品―『風来山人集』(大系)・『東海道中膝栗毛』(大系)・『浮世風呂』(大系)

⑤ 噺本ジャンルの作品―『江戸笑話集』(大系)・『噺本大系』(東京堂出版)

⑥ 草双紙ジャンルの作品―『黄表紙・川柳・狂歌』(全集)のうちの『黄表紙』・『近世こどもの絵本集 上方篇』(岩波書店)・『近世こどもの絵本集 江戸篇』(岩波書店)・『江戸の絵本Ⅰ〜Ⅳ』(国書刊行会)

⑦ 連歌・俳諧ジャンルの作品―『芭蕉句集』(大系)・『芭蕉文集』(大系)・『連歌俳諧集』(全集)

⑧ 川柳・狂歌関係の作品―『川柳狂歌集』(大系)・『黄表紙・川柳・狂歌』(全集)のうちの『川柳・狂歌』

これらの作品を調査してみると、まさに江戸時代は楽器の音を写す擬音語で満ち溢れていることが証明される。すなわち、①と②のジャンルの作品だけには、楽器の音を表す擬音語は見られないが、③〜⑧までのジャンルの作品には、楽器の音を表す擬音語が多数出現する。浄瑠璃・歌舞伎という舞台芸能のみならず、広く散文・韻文の文学作品に至るまで、「三」以降で紹介していくようなさまざまな楽器音が見られるのだ。草双紙のように、子供の見る絵本にまで多くの楽器を写す擬音語が見られる。江戸時代は、楽器音を写す擬音語の隆盛時代である。歌謡集『松の葉』に見られた傾向は、江戸時代全般の傾向でもあったことが裏付けられる。

三 『松の葉』に頻出する太鼓の音

では、一体どんな楽器音が見られるのか。まずは『松の葉』に見られる楽器音に注目してみよう。『松の葉』で最もよく見られる楽器の音は、太鼓。

アヒノテ世の中は広いやうで狭いよの、アヒノテ似合ひのつまつま、いとど太鼓の音どんどんもよし、どんどん、アヒノテどんどん、アイノテつくつくてんつくつくどんがらが、太鼓の音もよし、やつとしよ、アヒノテ似あひのつまつま、いとど太鼓の音どんどんもよし、どんどん、アイノテつくつくてんつくつくどんがらが、太鼓の音もよし、やつとしよ、物に狂ひし

我がすがた。(「かつま」『松の葉』巻三)

『松の葉』に収録された歌謡「かつま」の一節。男の薄情を恨み、狂ってしまった女の姿を歌ったもの。右例は、その中で似合いの夫婦というのは呼応する太鼓の音のようなものと歌っている箇所。太鼓の音は「どんどん」どんがらが、「縮太鼓の音は「つくつくてんつくつく」。太鼓の音は夫に、縮太鼓の音は妻に喩えられている。太鼓の音が鳴り響くと、それに相槌を打つように縮太鼓の音が鳴っている。夫婦相和すかのように。

こうした太鼓の音が、『松の葉』に見られる楽器音の中で最も多い。楽器音の出現する一曲のうち、七曲に太鼓の音が出てくる。

では、江戸時代全般ではどうか。やはり太鼓の音が最も広くみられる。特に浄瑠璃・歌舞伎ジャンルでは、太鼓の音が頻出する。

四 歌舞伎では、大太鼓の音が演出用語

浅草上野の花盛はなさかまた堺町木挽町の、てんつくてんつく木偶坊このぼう。

(「丹波与作待夜の小室節」『近松浄瑠璃集(上)』大系)

浄瑠璃に見られる太鼓の音。「てんつくてんつく」と、操り人形芝居での締太鼓の軽やかな音が響き渡る。

歌舞伎では、そもそも、大太鼓の音が演出用語にもなっているくらい重要な役割を担っている。調査した歌舞伎作品には、楽器音が二三例見られるが、そのうち二二例が大太鼓の音。すべて、演出用語になった例。「どろどろ」「薄どろどろ」「大どろどろ」と。だから、次のように、ト書きに出てくる。

此の間どろどろ。幕開く。(「幼稚子敵討」『歌舞伎脚本集(上)』大系)

是にて又どろどろ止む。(「名歌徳三舛玉垣」『歌舞伎脚本集(下)』大系)

「どろどろ」は、大太鼓を長撥で打つ音。「どろどろ」と聞こえる。幽霊や変化や妖術使いが登場する時、あるいは登場人物が正気を失ったり夢から覚めたりする時などに鳴らす。大太鼓をかすめて打つ時は「薄どろどろ」、激しく打つ時は「大どろどろ」。

ト薄どろどろ寝鳥になり、釣鐘の龍頭にかけてある守り袋より、焼酎火燃ゆる。(「名歌徳三舛玉垣」『歌舞伎脚本集(下)』大系)

これは、あの世に行った人間が亡霊となって現れた時のト書きに見える演出用語。大太鼓を薄くかすめて打って、「寝鳥」を続けなさいという指示である。「寝鳥」というのは、幽霊や妖怪や人魂などの出現の

時に吹く凄みを帯びた高音の笛の音。「どろどろ」と大太鼓を薄く叩いた後に笛を「ひゅう」と吹くわけだ。「どろどろひゅう」と聞こえる。

幽霊や妖怪が現れるときには、これとは逆に笛をまず吹き、「どろどろ」と大太鼓をかすめて打つこともある。その時には「ひゅうどろどろ」と聞こえる。ここから、お化けの出るときの擬音語「ひゅうどろどろ」が出てくるのだが、それについては拙稿「お化けの出る音」(注2)を参照されたい。なお、右の用例の最後に「焼酎火燃ゆる」という演出の指示がある。これは、焼酎に浸した布に火をつけて人魂に見せる演出。

ト大どろどろ大雷大雨降って来る。(「名歌徳三舛玉垣」『歌舞伎脚本集(下)』大系)

「大どろどろ」は、激しく大太鼓を打ち鳴らすので、こんなふうには、雷の音にも用いることがある。

トどんどんに成り、向こうから阿修羅の兵馬・提婆たいばの左仲太・婆羅門まがら郷藏・達多だつたの軍藤、四天よてんの形にて出で来たり、(「名歌徳三舛玉垣」『歌舞伎脚本集(下)』大系)

「どんどん」も、歌舞伎では群兵が押し寄せる場面とか捕り手が取り巻く場面などに用いる効果音楽。大太鼓を太撥や長撥で「どんどんどん」と打ち鳴らす演出を指示している。

こんなふうには、大太鼓の音は、歌舞伎では欠かせない演出用語になって活躍している。

五 滑稽本・草双紙・川柳にも太鼓の音

他のジャンルの作品でも、太鼓の音は頻出してゐる。たとえば、滑稽本ジャンルの『浮世風呂』。次例は、金兵衛さんと六歳の息子と三歳の娘の会話。「金」が、金兵衛さん、「兄」が六歳の長男、「妹」が、三歳の長女のこと。

妹「たいこ張て」 兄「あつちら向ちやあドドドン」 金「こつちらもドドドン」 兄「さうぢやあねへ。こつちら向ちやアドドドン」 金「ホイさうか。アどんどんどんよ。」『浮世風呂』前編 卷之上

子どもにとつて、太鼓の音は親しみの持てる楽器音だったらしく、草双紙ジャンルでも、太鼓の音は、よく現れる。

「まず今日はこれきり。どんどんどん」(「桃太郎昔語」『近世子どもの絵本集 江戸篇』)

鬼退治をした桃太郎が、得意そうな顔でこう述べ立ててゐる。歌舞伎で終演を告げる座頭の口上「まずは今日はこれきり」とその後には鳴る太鼓の音を、桃太郎が真似たわけである。こんな例もある。

「一番目始まり始まり。どろどろどんどん」(「寺子短歌」『近世子どもの絵本集 江戸篇』)

歌舞伎で一日の芝居の前半に上演される時代物が、「一番目」。「一番目始まり始まり」と言うと、太鼓が打ち鳴らされる。それを真似たセリフ。子供たちの世界にも、歌舞伎舞台の太鼓の音がこんなふうに入り込んでいる。

さらに、川柳・狂歌ジャンルでも、太鼓の音が登場している。

いつちよい町はどんどんかかかなり(「俳風柳多留」五篇『川柳狂歌集』大系)

「山王・神田の二大祭りの時、一番裕福な大伝馬町から出る山車の囃子は、どんどんかかかである」といつた意味の句。「いつちよい町」とは「一番良い町」の意味から来た言葉で、大伝馬町のこと。ふつうの祭囃子には、笛や鉦なども用いるのだが、大伝馬町の囃子は太鼓のみ。それが、行列の先頭にあつて、「どんどんかかか」と響き渡つてなんともカッコいいと言つてゐるのだ。

太鼓の音は、こんなふうには、多くのジャンルで見られ、江戸時代に隆盛を誇つた楽器音である。

では、ほかに江戸時代を色濃く感じさせる楽器の音はないのか。三味線の音が、太鼓の音に並んで頻出する。

六 三味線音が鳴り響く

まず、歌謡集『松の葉』に、三味線音は次のように登場している。
なびけや小松一の枝、つりりんりつりりんり(「早舟」『松の葉』 卷一)

三味線の音は、「つりりんりつりりんり」。この三味線音は、旋律・奏法を暗記するために口で唱える「唱歌」の楽譜でもある。三味線の「唱歌」を書き記した、天保四年(一八三三年)刊の『大幣』(注3)を調べてみると、「つ」「り」「りん」は、楽譜として掲載されている。「唱歌」の楽譜は、擬音語由来のものが多く、結局擬音語でもある。

三味線音は、調査した江戸時代の作品でも頻繁に出現している。な

かでも、『東海道中膝栗毛』では、楽器音が三七例見られるが、その七割強に当たる二七例が三味線の音である。

奥のつづみの間にておどりがはじまると見えて、三味線の音聞こえる。チテチレチテチレ 千チチチチ トテチレトテチレ。〔東

海道中膝栗毛』五篇追加)

「チテチレチテチレ 千チチチチ トテチレトテチレ」が三味線の音。これもまた「唱歌」の楽譜でもある。「チ」「テ」「レ」「ト」は、すべて『大幣』に楽譜として記載されている。

芸子が三味線、トヲチテントヲチテン〔東海道中膝栗毛』八編中)

客が踊る準備をすると、芸子は三味線を抱えて「トヲチテントヲチテン」と弾きだしたところ。三味線の音に見られる「ト」「チ」「テン」は、「唱歌」の楽譜でもある。三味線の音の多くは、こんなふうに「唱歌」の楽譜を踏まえている。だから、調子が外れた時は、楽譜にはない音を入れ込んで三味線音を写す。たとえば、次のように。

ベンベラベンベラ チャンテンチャンテンチャンテンチャンテン

ト無性に引きたつる歌の唱歌は何とも分からず〔東海道中膝栗毛』五篇追加)

きちんと「唱歌」の楽譜を踏まえた弾き方でないので、「唱歌」がよく分からないというのである。確かに「チャン」「テン」は、「唱歌」の楽譜にあるのだが、「ベン」「ベラ」は、楽譜にはない音。いかにも雑でいい加減な感じの出ている音。そうした音を入れ込んで、めっちゃめっちゃな三味線の演奏であることを表している。

草双紙でも、最もよく見られる楽器音は、三味線の音。二九例の楽

器音のうち、その四割に当たる一一例が三味線の音である。次例は、おなじみの「舌切れ雀」(現在の「舌切り雀」)に出てくる三味線音。雀の宿に訪ねてきた優しいお爺さんを歓待して、雀たちが三味線を弾き、歌い踊っている。

ちちんでちちんでちんちり、つてつんちん、ちりちりちりちり、つんでん〔舌切れ雀』近世子どもの絵本集 江戸篇〕

いかにも楽しそうな三味線音。使われている音「ち」「ちん」「て」「ちり」「つ」「つん」「てん」は、すべて三味線の「唱歌」の楽譜である。

また、次のように、三味線が伴奏音楽であることを強く感じさせる例もある。

ここに哀れをとどめしは、安倍の童子が母上なり、とちつてちんてんちん。もとより其身は畜生の、一銭くださりませ、苦しみ、ちちつ ちちつ (七小まち)『江戸の絵本IV』

小町になぞらえられるほどの美女・鶯の局は、男遍歴を重ね、次第に落ちぶれ、ついに、清水境内で三味線を弾いて歌って物乞いをする身になった。彼女は歌う。「ここに哀れをとどめしは、安倍の童子が母上なり」と。そして三味線を弾く。「とちつて ちんてんちん」と。再び「もとより其身は畜生の、一銭くださりませ、苦しみ」と歌ってから、「ちちつ ちちつ」と三味線を弾く。三味線は、歌の詞章の途中に入る伴奏楽器であることがよく分かる(注4)。これらの三味線音は、すべて『大幣』に掲載されている三味線の楽譜でもある。

歌の詞章におりませて「一銭くださりませ」という物乞いの言葉も

入れて歌っているのは、面白い。三味線は、そうした臨機応変な語りの伴奏楽器としての役割を果たしているのだ。次の二例も、三味線が伴奏楽器であることを示す例である。

めでたやめでたや、春の初めの 春駒などは、とちつんでん 夢
にみてさへよいとや申そ (出雲お国 芝居始) 『江戸の絵本Ⅰ』
歌っているところ、程良いところで「とちつんでん」と三味線の伴奏が入る。歌い手は、歌にますます熱が入る。

よしや吉原のうわさの涙、押させ、つんでん、かうして行く船ながめに飽かぬ。(出雲お国 芝居始) 『江戸の絵本Ⅰ』

「涙」という歌詞を出して、「つんでん」と伴奏を入れると、歌い手はますます感情移入して歌う。聞き手もそれを感じて、しんみり聞きほれる。三味線は、歌の情緒を巧みにひきだす伴奏楽器。だからこそ、使い勝手がよく、江戸庶民に広く愛された楽器だったのではないか。

七 口三味線もさかん

江戸時代の三味線の流行は、「口三味線」の頻出からも裏付けられる。実物の三味線がなくても、「口三味線」で伴奏を入れて楽しんでいる。三味線の楽譜を歌って伴奏にするのだ。擬音語由来の楽譜であるから、「口三味線」には、三味線の音と同様な効果があるわけだ。

わし、やろわい。口三絃ぢや。チチツツン チンシヤン (東海道中膝栗毛) 六編上

弥次さんが歌舞伎の五代目松本幸四郎の声音をまねし始めたのに対し、乗り合い船に乗っていた京都の人が「私が伴奏をやるよ、口三味

線だけどね。チチツツン チンシヤン」と入れたところである。「口三絃」とあるから口で唱えた三味線の音であることは明らか。このあと、弥次さんの声音に合わせて、京都の人は、「チチチチチ チン」と口三味線の伴奏を入れている。

馬に乗っていても、浄瑠璃をうなり、伴奏を口三味線で入れている。おまへと夫婦になるならば、肩を裾へはまだなこと、足を耳にかけてなりとも添ひませう。チンチンチンチン チンチリツンチン

チリツン (東海道集膝栗毛) 五篇下

一人で口だけ動かせば、浄瑠璃も三味線の伴奏もできるので、この上なく便利。湯舟に浸かっている、次のように、口三味線をやっている。

三味線のわるまね。テコテントン、テコテコ、テンテン、ツン、ポンポン。(浮世風呂) 前編、巻上

これは、下手な三味線の音を湯舟に浸かって口でまねているところ。「テ」「テン」「トン」「ツン」は、楽譜にあるが、「コ」「ボン」という楽譜はない。楽譜にはない音を入れることによって、調子はずれであることを示す常套手段。

こんなふうに、三味線がなくても、「唱歌」の楽譜を知っているから、それを口で唱えて伴奏にしたり、あるいは「口三味線」自体を楽しんでいる。三味線がいかに江戸時代の人々の間でもはやされていたかがよく分かる。まさに猫も杓子も三味線に興味を持ち、楽譜を諳んじていた時代なのだ。

太鼓と三味線、これが江戸時代を代表する楽器音である。そのほか、

二種以上の楽器音として、代表的なのは太鼓と笛のコラボレーションである。

八 太鼓と笛の組み合わせ

室町時代の狂言歌謡では、鼓を含んだ多くの楽器の組み合わせが見られたが、江戸時代になると、二種類以上の楽器の組み合わせは極めて少なくなる。調査した江戸時代の作品で、二種類以上の楽器音が続けて一文中に盛り込まれている例は九例しか見られなかった。そのうち五例が、笛と太鼓の組み合わせである。

息杖の竹笛をふけば、助郷の馬太鼓を打つ。膝栗毛後編の序びらき、ヒヤリヒヤリ、てれつくてれつくすつてんすつてん。『東海道中膝栗毛』二篇上)

笛の音が「ヒヤリヒヤリ」、続いて太鼓の音が「てれつくてれつくすつてんすつてん」。笛と太鼓の音の組み合わせである。

江戸時代に出現した「ひゅうどろどろ」も、笛と太鼓の組み合わせである。

手を合はせしが、ひゅうどろどろと鳴るがいなや、卒塔婆の後より青ざめたる顔にて、源七幽霊あらはれ、(「軽口若夷」『嘶本大系』

八卷)

「ひゅうどろどろ」の「ひゅう」は笛の音、「どろどろ」は大太鼓の音。おなじく、お化けの出る音でも、子供も親しむ草双紙では、少々音が違っている。唐傘の化け物が「うれめしや」の手つきをしている絵の横に、こう書かれている。

から傘の化物、おうひうでれんか、ひうてんてん(「化けものがたり」『近世子どもの絵本集 江戸篇』)

「おうひう」「ひう」が笛の音、「でれんか」「てんてん」が太鼓の音。「ひゅうどろどろ」と比較すると、明るく滑稽。子供向きの感じのする擬音語である。

こんなふうには、江戸時代では、二種類以上の楽器の組み合わせとしては、笛と太鼓が代表である。われわれ現代人の歌う「村祭」の「どんどんひやらら、どんひやらら」の組み合わせの原形が江戸時代に形成されたわけである。

九 さまざまな楽器音

江戸時代には、以上のような太鼓、三味線、太鼓と笛という代表的な楽器音のほかに、さまざま楽器音が見られる。笛の単独音、尺八の音、鼓の音、琴の音、鉦の音、銅拍子の音、拍子木の音、鈴の音、金鼓と太鼓の音、ラッパとチャルメラの音。いずれも用例数は多くはないが、興味深いものも多い。特徴的な例をいくつか挙げておくことにしよう。

まずは、笛の音。

しやぎりの音の、アイノテおひやりこひやり、ひやりこひやりこひやりひやり、らんらららりつるんろ、るるりやちやららるろ、鉦が、また、彼処を見てあれば、(「富士詣」『松の葉』卷二)

富士詣をする遊山船が集まってきて、にぎやかに笛を吹く様子を歌った箇所。「おひやりこひやり、ひやりこひやりこひやりひやり、らんらららり

つるんろ るるりやちやららるろ」が笛の音。どこかで聞いたことがあるような懐かしい気がしたのではないか。

記憶をたどってみると、昭和二十八年（一九五三年）にNHKのラジオドラマ『新諸国物語』でテーマソングとして流されていた「笛吹童子」の歌詞に似ていたのだ。「笛吹童子」では、「ひやりり ひやりり」ひやりりひやりれる」という笛の音が活躍していた。「ひやりり」は、江戸時代の歌謡「富士詣」の笛の音と同じ。さらに、末尾の「こ」も類似性を感じさせる。「こ」という音は、笛の「唱歌」の楽譜にはない（注5）。では、何か。「ぎうちらこ」「べったんこ」の「こ」なのだ。その状態を固定する意味合いを添える接辞。この「こ」を、両曲とも使っているので、類似性が強まり、懐かしい感じがしたに違いない。もちろん、ルーツは江戸時代の歌謡の方である。

次は、尺八の音。

取りて吹きて見たれば、節がちやうどした、れつろれつろつりよ
れつのれがつれつろ。（「みす組」『松の葉』巻一）

「尺八を取つて吹いてみると、節回しがちようどよく、『れつろれつろつりよれつのれがつれつろ』と吹く」という意味の歌詞。室町時代の狂言歌謡に見られた尺八の音は「とらろらろらりいりい」とらろらろらあらろお。これは、実は龍笛の楽譜であった（注6）。

とすると、江戸時代の『松の葉』に見られる「れつろれつろつりよれつのれがつれつろ」は、どうなのか。本当に尺八の楽譜をふまえたものなのか。『正則尺八吹奏講義録』（東京尺八研究会出版部、一九二一年）で調べてみた。すると、「れ」「つ」「ろ」「り」という主要な楽譜はすべて尺八の楽譜である（注7）。だから、狂言歌謡のようなことは起こっていない。

「よ」「が」は、楽譜ではなく、助詞である。「よ」は終助詞、「の」「が」は格助詞である。尺八の奏法・旋律を記憶する時に、『れつろれつろつりよ』、『れつ』の『れ』が、『つれつろ』という具合に、助詞を挟んで覚えやすい「唱歌」にしていたと察せられる。

それから、鼓の音。江戸時代では、鼓の音は太鼓の音に座を明け渡した感があるが、それでも、鼓の音はまだ見られる。小鼓の音としては、「ぼんぼん、ちちぼぼ、ぶぼぼ」（注8）。「福神あそび」『近世こどもの絵本集 江戸篇』、「いやつぼぼ ぼんぼん」（観世又次郎）『近世こどもの絵本集 江戸篇』、「ひや、ぼんぼん」（寺子短歌）『近世こどもの絵本集 江戸篇』と。

大鼓の音としては、「ぼん」（福神あそび）『近世こどもの絵本集 江戸篇』、「ぼぼん、ぼんぼん」（寺子短歌）『近世こどもの絵本集 江戸篇』と、出てくる。

楽譜をふまえていれば、小鼓の音は「ち」「た」「ぶ」「ぼ」のいずれかで表し、大鼓の音は「つ」「ちよん」のいずれかで表すはずである。ところが、これらの鼓の音は、厳密に楽譜をふまえてはいない。小鼓の音に「ち」「ぶ」「ぼ」をつかっているものが一例あるが、あとは大鼓も小鼓もそろって「ぼ」「ぼん」の音で写されている。一般人にとっては、鼓の音は、小鼓だろうが大鼓だろうが、どちらも「ぼ」「ぼん」系の擬音語で写せるようなものだったのである。

琴の音も出現している。

孔明もコロリンチャンでほっと息（『誹風柳多留』五七篇）
琴の音の代表は「コロリンシャン」。それをちよっと茶化した擬音語

と思われる。

また、別の楽器の音なのに、同一の擬音語で表している例もある。銅拍子の音と鉦の音。草双紙には、銅拍子の音が、

ちゃんちき ちゃんちき ちゃんちき ちゃんちき(「浮世楽助」)

盃夢「江戸の絵本I」

と写されている。「ちゃんちき」は、川柳では鉦の音に使われている。

ちゃんちきちゃんちきといふとせぜんな(『誹風柳多留』(注9))

一二篇)

「ちゃんちきちゃんちき」という鉦の音がすると、子供が「お布施にするから」お金ちようだい」と言つて小遣いをせびっている場面が目に見えような句。

最後に、二種類以上の楽器音が一語の擬音語で表されている例を取り上げておこう。

此の桶を手持て、小褌を取り、しゃんでしゃんでと囃すと、(傾城壬生大念仏)『歌舞伎脚本集(上)』大系。

無言劇である壬生狂言独特の囃子音楽の音。金鼓や締太鼓が囃子に用いられるので、それらの楽器音がまじりあつた音が「しゃんでしゃんで」なのであろう。

また、ラツパ、チャルメラという二種類の楽器音が一緒に鳴り響くときの擬音語は、次の通り。

あやしや数方の人声責め鼓(つづみ)せめ太鼓。らっぱちやるめら高音をそらし、ひやうひやうとこそ聞こえけれ。(「国姓爺合戦」『近松浄瑠璃集(下)』大系)

数万の鬨の声、攻撃の合図に使う鼓、太鼓の音。ひときわ目立つラツパとチャルメラの音が響き渡る、「ひやうひやう」と。ラツパとチャルメラの入り混じつた楽器音である。

江戸時代には、こんなふうにも、さまざまな楽器音を写す擬音語が出現している。江戸時代は、まさに楽器音を写す擬音語の宝庫。しかも、その擬音語の用法も、実に斬新なのだ。ただ単に、楽器の音を表す場合もあるが、それだけではない。以下に述べていくように、楽器の音が、掛詞として機能していたり、話のオチになったりしている。

十 楽器の音が掛詞になる

私は、拙稿「古典の擬音語・擬態語―掛詞式の用法を中心に―」(注10)の中で、「掛詞の用法は、物音を写す擬音語にはあまり起こらない」「掛詞のおこりやすい擬音語は、物理的な物音を写す擬音語ではなく、(中略)動物の声を写す場合である」と述べた。確かに大勢は変わりないので、微調整をしなくてはならない事態が生じた。それは、楽器音のよくな物音を写す擬音語が掛詞になる場合があることである。

たとえば、楽器の音を写す擬音語が次例のように使われていることがある。

春立つと、去年(こぞ)の雪消(ゆきぎけ)をそのままに、霞(かすみ)も山の奥丹波(おくたんば) 軒(のき)の水柱(みづはしら)も解(と)け渡り、谷の水音(みづね)しつたんしつたんほんほん(と)鳴る鼓、
(「大経師昔暦」『近松浄瑠璃集(上)』大系)

「立春になり、残雪と春霞とが重なる山家では、軒の水柱もいっせいに解けて谷に流れ込み、しつたんしつたんほんほん(と)鳴るが、

「どんどろつくどろつく」が本来の太鼓の音。その音の冒頭に「ぐ」の音を付加して、臨時的に太鼓の音を「ぐどんどろつくどろつく」として、「愚鈍」の意味を掛けたもの。

楽器の音の末尾に一音を加えて、掛詞にしている例もある。

焙烙頭巾の青道心、墨の衣の玉襷見物ぞめきに取り巻かれ、鉦の拍子も出合ひごんごん、ほててんほててんご念仏にあだ口かみまぜて（「心中天の網島」『近松浄瑠璃集（上）』）

「大黒頭巾をかぶった生臭坊主が、墨染の衣を着て襷をかけ、見物衆に取り巻かれ、鉦の拍子もでまかせに、ごんごん、ほててんほててんと打ち、ほててんご（＝悪ふざけ）の念仏に無駄口をまじえて」という意味。実際の鉦の音「ごんごん、ほててんほててん」の末尾に「ご」という音を加えることによって、「ほててんご」という普通語との掛詞にしている。

こんなふうには、楽器の音を掛詞として用いるケースがあることが明らかに becoming 来た。調査する前は予想もしていなかったので、楽器の音の表現力に驚かされた。

最後に、めつぼう口調のいいしりとり型の掛詞の例を挙げておこう。

釈迦も昔は、あたら仙人、鐘つくつくつてんでんか、いふもくたたそ、ほほほほ、くたたそ（ぎおん大まつり）『近世子どもの絵本集 江戸篇』

「お釈迦さまも昔はあたら仙人について修行をし、鐘をつく、つくつくつくつてんでん、天下を、語るも落ちるが、ほほほほ、語るも落ちるが」と一応訳せる。具体的な意味はともかく、口調が良いこと

この上ない。注目箇所は、「つくつくつくつてんでんか」「つくつくつくつてんでん」が、太鼓の音を写す擬音語。「鐘つく」と言ったので、そこから「つくつくつくつてんでん」という太鼓の音がでてくる。さらに、太鼓の音「てんでん」から「天下」という普通語が出てくる。しりとり型の展開である。普通語から楽器の音へ、楽器の音から普通語へと文脈展開をしている。こうした展開の要になっているのが、太鼓の音「つくつくつくつてんでん」。

こんなふうには、楽器音を写す擬音語は、掛詞になって活躍している。

十一 楽器の音が話のオチになる

楽器の音を写す擬音語は、さらに話のオチになって活躍する。それは、特に斬生ジャンルで顕著な特色となって浮上してくる。しかも、オチになる楽器音の多くは、江戸時代に隆盛を誇った三味線の音。「魚が三味線引く事」（『軽口露がはなし』）というタイトルの話がある。

歓談をしている時に、九州から船で京都に登って来た人が言う、「三味線は人間ばかりの楽しみではなかったのだ。海底の魚もよく弾いている」と。「しかも、小唄に合わせて鱈と河豚が毎日弾いている。」何と弾いているのか。

たんたらふくつるてん、たんたらふくつるてんと引く。『江戸笑話集』大系

話はこれで終わっている。三味線音「たんたらふくつるてん」に「鱈」と「河豚」を入れ込んでオチにしたのだ。当時は「河豚」のことを「ふぐ」ではなく、「ふく」と呼んでいた。室町末期の『日葡辞書』にも、

「Fucu (ぶく)」と記されているから、明らかである。「たんたらぶくつるてん」には、「たら」と「ぶく」という魚名そのものを入れ込んであるので、「ぶぐ」と呼ぶ現代人よりもっと面白く感じられたオチであらう。

また、「名鳥」『飛談語』という題名の話がある。主人を喜ばせようと、使用人は、三味線の音をまねるといふ珍しい鳥を高音で買ってきた。主人は上機嫌。訪れた客にその鳥の声を聴かせようとしたが、終日泣かない。客が帰った後、鳥を買って来た使用人は、主人からこつびどく叱られ、鳥も突き返される。使用人は、切腹して主人に詫びようとする。すると、鳥は鳴いた。

てててててててん、つつてちちん。『噺本大系』巻九)

この三味線の音で話はおしまい。話のオチに使われている「ててててててん、つつてちちん」は、歌舞伎の切腹場面などで演奏される三味線の音。それを鳥がにわかになつて見せたのだ。

また、こんな話も。「三味線のものずき」(『正直咄大鑑』)と題された話。物好きが三味線の胴を桐の木で、棹を紫檀したんで作ってくれという注文を出した。すると、細工人は、「それはご法度で作れない」という。なぜなら、「胴を桐、棹を紫檀にすれば、キリシタンになつてしまふ」と。あまつさえ、その音色さえ「ご法度である」という。桑や花梨や鉄刀木たがやんのような固い木であれば音色もいいが、

桐では響きが悪うて、ばてれんばてれんとなりますと云ふた。『噺本大系』巻五)

三味線の材質の「桐」「紫檀」から「キリシタン」を出し、最後に三

味線の音「ばてれんばてれん」で、話を落としている。話のオチに使われた三味線の音である。柔らかい木で作った三味線は確かに「ばてれんばてれん」という音がしそうなところが説得力に富む。

こんなふうに、楽器の音は、単に楽器の音を表すだけでなく、掛詞になつたり、話のオチになつたりして活躍しているのである。

それにしても、なぜ、江戸時代に楽器音を写す擬音語が活況を呈したのか。

十二 楽器の大衆化

以下に述べていくような、三つの要因が考えられる。第一には、楽器の大衆化である。室町時代までは、楽器を手にする事ができるのは、職業人か特権階級に限られていた。

まず、楽器を弾かなければ成り立たない職業人は、当然楽器を手にする。たとえば、琵琶法師とか、能楽師とか狂言師など。その他の人間は、楽器とは縁の薄い生活を営んでいる。

また、楽器は、貴重で高級な物であるから、経済的に余裕のある特権階級しか手にすることができない。楽器がどんなに貴重であったかは、名器と呼ばれる楽器には人間と同じように名前がついていることや代々子孫に継承されていること、からも分かる。

『枕草子』の「無名といふ琵琶」の章段には、琵琶の名前として「玄上」「牧馬」「無名」、横笛の名として「水竜」「小水竜」「いなかへじ」、和琴の名前として「朽目」「塩釜」「二貫」などがあつたことが記されている。

また、名器と呼ばれる楽器は、代々子孫に受け継がれている。『うつほ物語』では、「なんん風」「はし風」という名の琴は、由緒正しい血統で継承されている。『源氏物語』でも、柏木の所持していた横笛は、実の息子である薫に継承されている。『平家物語』では、平忠盛が鳥羽院から賜った笛は、孫の美青年・敦盛に継承されている。というわけで、一般人が楽器を手にする事など、夢のまた夢であった。

ところが、江戸時代になると、一般の庶民たちが楽器を手にする事ができるようになった。楽器の大衆化である。町娘までが、三味線を習い、お琴を習う時代になった。『浮世風呂』では、普通の町娘がこんなことを言っている。

朝むつくり起きると、手習のお師さんへ行ってお座を出して来て、それから三味線のお師さんの所へ朝稽古にまゐつてね。内へ帰って朝飯をたべて踊りの稽古からお手習へ廻つて、お八ツも下がつてから湯へ行って参ると、直ぐにお琴の御師匠さんへ行って、それから帰つて三味線や踊りのおさらひさ。…日が暮れると又お琴のおさらひさ。『浮世風呂』三編の上)

娘の発言から、町娘の一日のスケジュールが伺える。朝起き抜けで習字教室に行つて、授業のために机を並べておく。それから三味線の朝稽古に行き、帰つてからようやく朝食をとる。それから踊りのお稽古に行き、さらにお習字の稽古をし、おやつを食べてから銭湯に行く。それからお琴のお稽古に行き、帰つてから三味線と踊りのおさらひをする。日暮れにはお琴のおさらひをすつてゐる。家で三味線やお琴のおさらひをすつてゐるのだから、家にそれらの楽器があったと考

えられる。一般の町娘の家でも、購入できるほど楽器が手に入りやすくなつたのだ。

さらに、楽器が大衆化していることは、素人向けの譜本がおびただしく刊行されていることから証拠立てられる。『糸竹初心集』(寛文四年(一六六四年)をはじめ、『琴曲指譜』(明和九年(一七七二))、『三絃独稽古』(天保二三年(一八四二年))などと。多数の譜本が刊行され、それが商売として成り立つほど売れたのである。これらは、楽器の独習のための譜本であることが多い。どこかに習いに行かなくても、楽器を手に入れ、一人で学習している人も大勢いたことが分かる。

楽器を手に入れやすい時代というのは、多くの人間が楽器に親しむ機会があるということである。ということは、楽器の音が人々の関心をひくということでもある。楽器の音を写す擬音語が出現しやすい第一の要因である。

十三 楽器の音を写せる「唱歌」

第二の要因は、楽器の音をすぐに擬音語で表現できるツールを手に入れていること。具体的には「唱歌」である。楽器の演奏を覚えるためには、旋律や奏法をまずは記憶しなくてはならない。太鼓や三味線や笛といった楽器は、多く擬音語由来の楽譜を、口で唱えて演奏を覚える。いわゆる「唱歌」である。三味線など、「口三味線」という特別な言葉があるほど、「唱歌」が盛んであった。三味線がなくても、銭湯の湯舟につかりながら、

居たり立たりする中に、寝ててんつるの口三絃は、湯舟の隅に屈居る芸なし猿の戯れ口。『浮世風呂』前編卷の上)

湯舟に寝転がりながら「てんつるてんつる」と、口で三味線を弾いているのだ。擬音語由来の楽譜であるから、口三味線を唱えると、三味線を弾いているのと同じ気分になれる。現に、楽器が故障したりした時に、急遽、「唱歌」に変更して急場しのぎをすることもできるのは、まさに、「唱歌」にそういう効果があるからである。

こんなふうに、擬音語由来の楽譜を記憶してあるということは、楽器の音を聞いた時にすぐにその音を擬音語で写すことができるということである。楽器の音を写す擬音語が出現しやすい下地ができていたのである。

十四 楽器の音に囲まれた生活

第三の要因は、楽器の音が日常生活に溢れていて、それを写したくなる環境であったこと。まず、江戸時代の人々は娯楽として歌舞伎に親しみ、そこで演奏される下座音楽を始終耳にしていた。こんな句がある。

とっぱひやるから見てゐるばかりさ (『誹風柳多留』一三篇)

「とっぱひやる」というのは歌舞伎の序幕の前に祝儀として舞う三番叟のこと。その囃子の笛の音「とっぱひやる」から三番叟を意味するようになったもの。三番叟は、毎朝早朝に舞う。三番叟から見ているということは、朝一番から一日中歌舞伎を見ているということ。ひがな一日歌舞伎につきあう人がいるほど、歌舞伎が生活に入り込んで

いたのである。

また歌舞伎の三番叟の囃子の音楽をおならで真似して見せる見世物まであった。場所は、江戸の両国橋のたもとにある見世物小屋。

三番叟屁、「トツパ」ビヨロビヨロヒツヒツ」と拍子よく、(『放屁論』『風来山人集』大系)

おならで三番叟の囃子の音をやって見せている。歌舞伎の三番叟の音楽そのものを知らなければ、成り立たない見世物である。みんなが知っているからこそ、笑いが取れるわけだ。

また、すでに述べたように、子供の親しむ草双紙には、歌舞伎の趣向と音楽を取り入れたものがあつた。「一番目始まり始まり。どろどろどんどん」「まず今日はこれきり。どんどんどん」と、歌舞伎の幕明けや幕切れの趣向を取り込んでいた。子供たちにも歌舞伎の音楽は理解可能なほどに身近な存在であつたのだ。歌舞伎は、江戸時代においては、老若男女を問わず、広く楽しまれた娯楽であつた。そこで演奏される楽器の音も、彼らの周知のものであつた。

また、江戸時代の人は、楽器演奏の見世物にも日常的に親しんでいた。たとえば、神社の境内では、一人でも何人前かの楽器を鳴らす芸が大流行り。黄表紙『時代世話二挺鼓』には、その音が記されている。

ちんつん チャンチャントントンビイラヒヤウ (『黄表紙・川柳・狂歌』全集)

一人で三味線を弾き、鉦や太鼓を打ち鳴らし、笛などを吹いて、八人がかりでやる楽器演奏を一人でやって見せる芸。こんな芸を楽しんで見ていたのである。

また、男たちの通う遊郭には太鼓の音や遊女たちの弾く三味線の音が響き渡っている。一方街には托鉢に使う楽器の音や物売り・迷子探しに使う楽器音があふれかえっている。演奏に使われたのではない楽器の音が。たとえば、托鉢の音。

もくぎよをたたくぼうさま「なむあみだぶなむあみだぶ。なむあ

みだぶ。」ボクボクボクボク。〔浮世風呂〕前編巻の上

木魚を叩きながら「なむあみだぶ」と唱えた坊様は、さらに祈禱の言葉を述べ、店の番頭からお布施をもらう。木魚の音「ボクボクボクボク」。この場面の直後には、出家した女性の比丘尼が二人連れでやってきて、「チリリン、チリリン」と鈴の音をさせる。お布施をもらうと、「アイ、おありがたう。にやんまみじやぶ、にやんまみじやぶ」とおぎなりの唱えごとをして去っていく。こんなふうには江戸の往来は托鉢に使われた楽器の音もしばしば聞こえる。

また、大道の物売りも楽器を使って客寄せをしている。

先へ「せりかう（＝芹をお買いなさい）」と節にうたへば、あとか

ら「たんぼぼたんぼぼ」と打って候（「たんぼぼの囃子」『醒醉笑』

巻八）

これは、春の野菜売りの笑話。「芹」の後に鼓を「たんぼぼたんぼぼ」と打って「たんぼぼ」もお買いなさいというのだ。

さらに、街には迷子探しの楽器の音も響いている。江戸の街には迷子が多かった。

・「迷ひ子の焰戸様」と、へちまな地口口々に、鉦ちゃんちゃんと打鳴らし、蔵前さして尋ね行く。（『根無草』後編一卷、『風来山人

集

・「ぶた七ヤア」。ぶた七ヤアアイ。どどどんちゃんちゃん。」〔浮世風呂〕前編巻の上

迷子探しは、鉦を「ちゃんちゃん」と打ち鳴らしたり、それに太鼓を加えて「どどどんちゃんちゃん」と楽器を打ち鳴らしたりしながら行なっている。大道は、生の楽器の音があふれかえっていた。

こんなふうには、江戸時代の人々は、日常的に楽器の音に囲まれている。楽器の音を記したくなる環境にあったのだ。これが第三の要因である。

まとめれば、江戸時代の作品に楽器を写す擬音語が多数出現するのは、①楽器が大衆化したこと、②楽器の音を表現しやすい擬音語由来の楽譜があり、「唱歌」としてそれを記憶していたこと、③楽器の音が巷に溢れ、それを写したくなる環境にあったこと、である。こういう状況にある江戸時代だからこそ、他の時代に見られないほど楽器の音を写す擬音語が頻出した、そう考えられる。

十五 近現代の楽器の音

明治時代以降になると、楽器の音を写す擬音語はあまり出現しなくなる。拙稿「楽器の音を写す擬音語―古代・中世―」の冒頭部分に示したデータを思い出していたきたい。

江戸時代の歌謡集『松の葉』では、総曲数に対する楽器の出現する曲数は、六・四％。それに対し、明治以降の『日本童謡集』（岩波文庫）のそれは、〇・六％。『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）での出現率は、一・〇％。『歌謡曲のすべて 歌詞集』（全音楽譜出版社）での出現率は、〇・五％であった。江戸時代の『松の葉』の出現率に遠く及ばなかった。

さらに、擬音語・擬態語をよく使う作家の一人である夏目漱石の多くの作品を調査しても^{〔注〕}、楽器音を写す擬音語は、「ころりん（琴の音）」「ぽこぼん（太鼓の音）」「どんちゃんどんちゃん（囃子の音）」の三種類であった。演奏ではない音としては、迷子探しに使われた太鼓と鉦の音「どんどこどんのちゃんちきりん」が見られる。漱石は作品集全体で擬音語・擬態語を六七四種類も使っているから、楽器音の占める比率は一％にも満たない。

また、児童の読み物も、『絵本の語彙』（国立国語研究所、一九九四年）で調査してみた^{〔注〕}。この研究報告書は、翻訳絵本から日本の昔話絵本に至るまでの一三八冊に見られる語彙を収集したものである。そこに見られる楽器の音は、わずか五種類。「ていりりり（バイオリンの音）」「てれれつてとろろつとぶるるつぶたつたあ（ラッパの音）」「ぴい（笛の音）」「ひゃあないびい（指笛の音）」「ふいつ（指笛の音）」である。一三八冊の絵本に見られる擬音語・擬態語の総数は、五七三種類。だから、楽器音の占める比率は、やはり一％にも達しない。

こうして、明治以降では、楽器音の出現する度合いが、江戸時代に比べてめっきり減少したことが分かる。

なぜ、明治時代以降の近現代は、楽器の音を写す擬音語が減少して

しまったのか。一番大きな理由は、西洋音楽の流入にともなって、擬音語由来の楽譜を「唱歌」する系譜が途絶え始めたことである。西洋から入って来たピアノやフルートなどの洋楽器の奏法は、五線譜や数字譜で学ぶ。五線譜のドレミファソラシドや弦を表す数字による楽譜は、アルファベットと同じく、無機的な一種の記号や符号である。それらから成り立つ楽譜は、いくら唱えても、擬音語にはつながらない。楽器の音を写す擬音語が出現しにくい状況になったのである。

では、伝統的な三味線・琴・笛・太鼓などの邦楽器の楽譜はどうなつたか。これらの邦楽器でさえ、西洋楽器と同じように、五線譜や数字譜で奏法を覚える様式に変わりつつある。

たとえば、明治一二年（一八七九年）に設置された文部省の音楽取調掛では、五線譜を用いた記譜・訳譜・採譜を積極的に試み、明治一年（一八八八年）には、五線譜で記した『箏曲集』を刊行している。

最近でも『数字譜と五線譜による改訂三味線曲集』（オンキョウパブリッシュ）、『五線譜による文化琴入門』（文化琴音楽振興会編）などの譜本が出されている。

擬音語由来の「唱歌」の楽譜は、明治以降衰退の一途をたどっているのだ。かろうじて、打楽器の太鼓は、五線譜を使っても、その下に「ドンドコドンドコドンドコ」とか「スツトンスツトンスツトン」などと記されていて^{〔注〕}、「唱歌」の系譜が残っている。また、三味線でもまず「唱歌」である口三味線から覚えることを推奨しており^{〔注〕}、「ドントントンンンンンンンンンンンンンンンン」などと、譜本に記されていたりする。「唱歌」の系譜は、まだ消滅しているわけではない。

しかし、三味線では、ギターのタブ譜のように、どの弦のどの位置を押さえるかということで音を示す「文化譜」が来回っており、「唱歌」の系譜は風前の灯火になっていく。だから、邦楽器の音を表す擬音語も、「唱歌」の中の典型的なものだけしか出現しない。

たとえば、琴の音。

平打の銀簀を畳の上に落したまま、貝合せの貝の裏が朱と金と藍に光る傍に、ころりんかたわらと掻き鳴らし、又ころりんかたわらと掻き乱す。

宗近君の聴いているのは正にこのころりんである。『虞美人草』。

夏目漱石の『虞美人草』に出てくる。「ころりん」は、「ころりんしやん」とともに、誰でも琴の音だと分かるほど、「唱歌」の系統をひく代表的な擬音語である。

また、現代の歌謡曲「三味線旅がらす」に見られる「チントンシャーン」も、「唱歌」の楽譜に基づく三味線音の定番。こうした典型的な擬音語だけが、化石的に生き残っているだけなのだ。

では、西洋音楽の楽器の音を写す擬音語はどういう形で出てくるのか。五線譜や数字譜による楽譜は、楽器の音を写す擬音語の質の変化をもたらした。その楽器らしい擬音語がなくなったのである。たとえば、次の二つの楽器音は、何の楽器の音か分かるだろうか。

① こーごーごーごーごー ② ポーポー

「こーごーごーごーごー」は、セロの音。「ポーポー」は、クラリネットの音。ともに、宮沢賢治の『セロ弾きゴーシュ』に出てくる楽器の音である。原文を引用しておくこと次の通りである。

・譜をめくりながら弾いては考え考えでは弾き一生けん命しまいま

で行くとまたはじめからなんべんもなんべんもこーごーごーごーごーうひきつづけました。『セロ弾きゴーシュ』角川文庫)

・クラリネットもポーポーとそれに手伝っています。『セロ弾きゴーシュ』角川文庫)

「唱歌」と違って、無機的な五線譜や数字譜で覚える奏法であるから、その楽器らしい擬音語が無くなり、ごく一般的な擬音語になったのである。「こーごーごーごーごー」「ポーポー」という擬音語は、電車の音でも、汽笛でも、表せる擬音語である。そして、背後に「唱歌」がないから、短い。

また、現代小説から広く用例を採集した『音の表現辞典』^{注16}で、楽器の音を調べてみると、ギターの音「ジャン！」(椎名誠『新橋烏森口青春篇』)、ピアノの音「ぼっんぼっん」(林芙美子『浮雲』)が見られる。いずれも、その楽器特有の擬音語ではなく、他の音や様子をも表せるごく普通のオノマトペである。

「唱歌」で奏法や旋律を学んでいた時代では、三味線なら「ちちんつんつん ちてちりつん」とか「ちんちんてんちちてつとん」などと、それらしさを感じさせる擬音語があった。しかも、いくらでも長く続けられる。続けようと思えば、一曲の最後まで「ちんちりつんちん……」と続けられる。

近現代の楽器の音を写す擬音語は、江戸時代に比べて少なくなり、かつ一般的で短いものに変化している。西洋音楽に押されて、「唱歌」の系譜が衰退しているからである。

加えて、近現代では、江戸時代ほど一般人が楽器の演奏に参加する

ことはないし、街中が生の楽器の音に満ち溢れているわけでもない。こうして、明治時代以降では、楽器の音を写す擬音語の出現が減つたと考えられる。

十六 おわりに

以上、この稿では、江戸時代から現代までの楽器の音を写す擬音語の歴史を辿ってきた。拙稿「楽器の音を写す擬音語―古代・中世―」と合わせると、奈良時代から現代までの歴史的推移を追究したことになる。

この種の研究が皆無であつたため、ほとんど自力で調査し、考察しなければならなかつた。そのため、考への足りないところや調査の行き届いていないところがあるに違いない。特に狂言歌謡をはじめとする歌謡の歌詞の意味把握には悩まされた^(注1)。しかし、楽器の音を写す擬音語の歴史の大きな流れはとらえることができたように思う。

実は、この考察を始める前には、楽器の音を写す擬音語が掛詞になつたり、話のオチにまでなつて活躍しているとは予想だにしていなかつた。感情移入しやすい動物の声を写す擬音語とは違つて、物音を写す擬音語なのだから、そういうことが起こりにくいと考えていたのである。

ところが、調査をすすめると、予想を裏切つて、江戸時代では、楽器の音を写す擬音語が、掛詞になつたり、話のオチになつたりして成果をあげていた。目を見張る思いであつた。

江戸時代は、楽器音を写す擬音語の出現がピークを迎えていた時代

である。楽器が大衆化して庶民の手の届くものとなり、すぐに楽器音を写せる「唱歌」の楽譜を記憶しており、音を写したくなるような楽器音に日常的に接していたことによつて、もたらされたと考えられる。どの作品を見ても、その楽器らしい擬音語があふれていた。「唱歌」の楽譜をふまえた擬音語だからである。「ちちんてちちんてちんちり、つてつんちよん、ちりちりちりちり、つんてん」「ひやりひやりてれつてれつくすつてんすつてん」などと。

なかでも、太鼓の音、三味線の音、笛と太鼓の音を写す擬音語は、江戸時代を代表する楽器音であつた。

こうした江戸時代の楽器音の隆盛の源流は、室町時代の舞台芸能・狂言にあつた。狂言で、楽器の音を写す擬音語がにわか活躍しはじめた。それらの擬音語が、そもそも「唱歌」の楽譜をふまえていたのである。しかし、「唱歌」の楽譜と突き合わせてみると、楽譜以外に適宜助詞を入れたり、囃子言葉を入れたりして、滑稽感が出るような工夫をしていることが具体的に明らかになつて来た。

明治時代以降になると、西洋音楽の影響で「唱歌」の系譜は衰退した。そのため、その楽器らしい擬音語は見られなくなつており、合わせて楽器音を写す擬音語そのものの出現も減少した。楽器音を写す擬音語は、ごく一般的な擬音語になり、「ごうごうごうごう」「ボーボー」など他の物音も写すことのできる擬音語になつてしまった。日本古来の音楽が、西洋音楽に交替していく様相がこうした楽器音を写す擬音語に現れてきていた。

一方、平安時代や鎌倉時代のように、楽器の音を写す擬音語が全く

見られない時代があった。楽器はたくさん出てくるのに、その音を写す擬音語が見られなかった。楽器音を写す擬音語の持つ滑稽感や賑やかさが好まれなかったのである。

特に、鎌倉時代の作品に楽器音を写す擬音語が見られず、平安時代の延長上にあることは面白い現象である。文化の変化は、政治区分とはずれていることを示しているからである。

楽器の音を写す擬音語の出現の様相とその擬音語の性質は、その時代の文化のあり方を示唆する興味深いデータである。

【注】

- (注1) 資料に使った本文は、() に示しておいた。「大系」は「日本古典文学大系」(岩波書店)、「全集」は「日本古典文学全集」(小学館)のことである。なお、用例の引用に関しては、仮名遣いを歴史的仮名遣いに統一した。ただし、読みやすさを考慮して促音・拗音になるはずの箇所は、そのように改めた。
- (注2) 山口仲美「お化けの出る音」(『青淵』八二二号、二〇一六年一月)
- (注3) 高野辰之『日本歌謡集成』巻六(東京堂出版、一九六〇年)所収。
- (注4) 田中優子『江戸の音』(河出書房新社、一九八八年)の、江戸時代の三味線音に関する示唆に富む発言が参考になる。
- (注5) 笛の「唱歌」の楽譜か否かの検討は、次の資料を使って行な

っている。

- 『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)、『大噺・渡り拍子(森田流笛唱歌)』(檜書店)、『鞆鼓(森田流笛唱歌)』(檜書店)。
- (注6) 拙稿「楽器の音を写す擬音語―古代・中世―」(『埼玉大学紀要』五二巻二号)の「十三」ところは、尺八の音ではない」を参照。
- (注7) 尺八の楽譜は、指で押さえる孔によって名付けられた楽譜なので、擬音語由来の楽譜ではない。しかし、「唱歌」で歌うと、尺八の音色のように思えてくる面を重視し、ここでは、擬音語に準じる例として掲出しておく。
- (注8) 版本では、「ふぼぼ」と「ふ」になっているが、この小鼓の音は楽譜に忠実なので、「ふ」と半濁音を打っておいだ。
- (注9) 以下、『誹風柳多留』の例は、『誹風柳多留全集 新装版』巻一〜巻二二(三省堂、一九九九年)による。
- (注10) 山口仲美「古典の擬音語・擬態語―掛詞式の用法を中心に―」(『日本語学』五巻七号、一九八六年七月)
- (注11) 『邦楽百科辞典』(音楽之友社、一九八四年)の「譜」の項参照。
- (注12) 『作家用語索引 夏目漱石』(第一巻〜第一四巻、別巻、教育社、一九八四年〜一九八六年)を調査した。

(注13) 中曾根仁・川又瑠璃子『絵本の語彙』(国立国語研究所、一九九四年)

(注14) たとえば、『和太鼓用シラブル付 和太鼓アンサンブル 導入曲集』(エー・ティー・エヌ、二〇〇四年)

(注15) 『入門 DVD付き 三味線のおけいこ本』(オンキョウパブリシユ、二〇〇七年)には、「江戸時代に用いられていたといわれる口三味線は、曲を覚えたり練習用にとっても便利なものです。ぜひ覚えて下さい」と記されている。

(注16) 中村明『音の表現辞典』(東京堂出版、二〇一七年六月)

(注17) 江戸時代の歌謡集『松の葉』の歌詞にも悩まされた。「忍び組」に出てくる「ててててからこ、しやんぎしや、かんこはらりついやひよ、ついやついやつやに、ちやうららにや」の部分である。国学院大学歌謡研究会「松の葉 三味線組歌注解」(『季刊邦楽』一九号・二二号、一九七九年六月・一二月)のような試みが盛んななされることを切に望んでいる。