



Title	等曲の音象徴性：唱歌の分析を中心に
Author(s)	能登, 邦之
Citation	大阪大学言語文化学. 2008, 17, p. 83-96
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/77848
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

箏曲の音象徴性

—唱歌の分析を中心に—*

能登 邦之**

キーワード：唱歌、音象徴性、箏曲

The purpose of this paper is to examine the sound symbolism of KOTO (a Japanese string instrument). Until recently, studies of SYOUGA (a traditional Japanese method of singing the musical scale) have centered on historical research, yet have excluded a linguistic analysis of SYOUGA itself. It is, in fact, a linguistic approach that is fundamental to the analysis of the sound symbolism of KOTO. When we consider Japanese sound symbolism, SYOUGA can become an important research material. Through examining the consonant sounds which are used for SYOUGA, the importance of a linguistic approach will be realized. The sound that the KOTO produces corresponds directly to the SYOUGA consonant sound assigned to it and thus is harmonized with the SYOUGA. The sound symbolism of SYOUGA was verified with onomatopoeia as supporting evidence. With SYOUGA in KOTO, consonants like /k/, /s/, /t/, /r/, and the syllabic nasal are selected according to their respective timbres. The basic sound is represented with /t/, harder and clearer sounds with /k/, and plural sounds or rubbed sounds with /s/ or palatalized /ʃ/. Soft sounds and weak sounds are represented with /r/, while the syllabic nasal is used to express resonance and elongation of a sound. Furthermore, the vowels are also used properly to reflect differences of pitch; the vowels /i/ and /e/ are higher in pitch than /o/ and /u/, and the relative contrast in this relationship between high and low remains constant.

SYOUGA research has also revealed an attempt to imitate natural sounds with instrumental sounds. Instrumental sounds of that are expressed by SYOUGA again. In the Japanese language, even something that is silent and has no inherent sound quality may also be represented with instrumental sounds and language sounds: hence, it is an acoustic representation or symbol of an otherwise inexpressible feeling or phenomenon. Japanese culture has a sort of synesthesia that allows the communication of a wide range

* Sound Symbolism of KOTO (Noto Kuniyuki)

** 大阪大学大学院言語文化研究科博士後期課程

of concepts via symbolic sounds. We can also say that sound symbolism dominates Japanese language even today, especially in regards to Japanese onomatopoeia. It is for this reason that the rational system of onomatopoeic sound symbolism has been used as a tool for memorizing KOTO music for years.

1 はじめに

西洋の音楽理論が導入されて以降、音楽教育の場では当然のようにドレミ唱法が主流とされてきたが、邦楽には昔から独自の唱法があり、現在でも雅楽や邦楽器の習得には用いられている。中でも三味線のそれは口三味線として知られているが、このように歌詞とは別にその旋律を唱える遣り方は相当古くから行われており、現在では一般に「唱歌（しょうが）」と呼ばれることが多い。あるいは、旧制の学校教育で行われた音楽科の唱歌などとの混用を避けるために「口唱歌」と呼ばれることもあるが、両者がまったく同じものを指すかには問題も多い。ここでは単に「唱歌」と統一し、また特に断りがなければ箏曲における唱歌のことである。譜例1は、「六段の調べ」の出だしの部分を五線譜で表した一例で、それぞれ対応する唱歌を付したものである。譜例2は、同じく「六段の調べ」の同部分で、箏曲の教習では通常こうした「杵（拍、すなわち長さを表わす）」と「漢数字（十三本の絃を表わす）¹⁾」によって記された楽譜を用いる。邦楽では譜例2のように縦書きになっているのが一般で五線譜に対し縦譜と呼んでいる。



譜例1. 「六段の調べ」の出だし

よく知られている「口三味線」は唱歌の一つであり、その名のとおり特に三味線の場合を指すわけであるが、箏曲の唱歌にはそういった特別な名前はない。しかしそうといって、三味線と比べて箏曲の唱歌が未発達であったはずはなく、むしろ十三本もの絃からなる箏曲の手に対し様々な工夫を凝らして習得への一助にしていることがうかがえるのである。しかしながら、唱歌については音楽学の中でもあまり研究対象にされることがなく、千葉（1988）が指摘するとおり、擬音語・擬態語などという言語学的な観点からの研究が待たれているのが現状である。そういった意味で唱歌の中身についての踏み込んだ先行研究としては、あくまで文化人類学を専門とした川田順造による果敢なアブ

¹⁾ ただし、11 本目からは漢数字ではなく、「斗（と）、為（い）、巾（きん）」を用いる。

ローチ²⁾が挙げられるくらいであろう。本稿ではそんな箏曲の唱歌を中心に、日本人が聴覚刺激をどのように受け止めて、言語音として表現してきたのかを考察する。そして日本語の音象徴性について考えてみたい。

2 唱歌に現れる子音の音象徴性

2. 1 タ行子音

箏曲の唱歌でもっとも多用される子音はいわゆるタ行の音で、音素でいうところの/t/や/ts/にあたる。これらの音は、主として歯茎で作る閉鎖音であるから、箏曲のごく普通の奏法とは非常に合理的な結びつきがあると思われる。箏曲の奏法というと、「掻き鳴らす」などと言われることから、何か宙に位置した爪を絃に向かって打ち当てて音を出すというイメージがあるかもしれないが、ごく普通の奏法といえば実はそういう引き方よりも、鳴らす絃にしっかりと爪を接着させておいて、そこからそのまま力を加えて押し切るといった遣り方である。この動きは、日本語の中ではまさにタ行の子音がよく似た構造でもって音を作っている。舌先を歯茎に密着させて一時的に閉鎖状態を作り、そこから呼気が押し切って破裂する。もちろん音声の場合は、舌が振動することで音を出しているのではなく、破裂時の呼気の騒音（ノイズ）に因っている。

唱歌は長い時間を経て洗練されてきたものである。もとより管楽器の唱歌でも広く用いられているタ行子音が、箏曲において主として活躍するに落ち着いている現状をみるに、こうしたタ行子音の持つ音象徴性と、楽器音あるいはその奏法との浅からぬ結びつきを思わずにはおれない。

2. 2 ラ行子音

タ行子音と対立する音として現れるのがラ行子音である。すなわちラ行子音はタ行子音で表される普通の音以外の音を担当させられていると考えることができる。日本語のラ

チ 九	六 段 の 平 調 ベ 子
ン	
テ ハ	
ツ セ	
コ ハ	
ロ セ	
リ 六	初段
チ オ七	
ト 一 ₃	テ 五
ン	ン
コ 五	ヒ◎
ロ 四	
リ 三	ト 三
ン	ン
シャ 一 _二	シャ 一 _二
ン	ン
○	○
	シャ 三 _四 ₂
	シャ 五 ₃
	コ ハ
	ロ セ
	リ 六
	チ オ七
	ト 一 ₃
	ン
	コ 五
	ロ 四
	リ 三
	ン
	シャ 一 _二
	ン

譜例2. 譜例1の縦譜

²⁾ 川田 (1998, 2004).

行音に現れる子音は弾音と呼ばれ、比較的子音要素の低い部類であり、無声破裂音に比べるとその印象はやさしくソフトである。/r/は子音の中でもより子音性の低い音であり、川田（1998）によればタ行子音とラ行子音の対立は、粗擦性（strident）と円熟性（mellow）という弁別の特徴の対比で捉えることができるという。タ行子音が受け持つ音に対してラ行子音は、その音象徴性から柔らかく、弱い音を受け持つことになる。また、日本語（やまとことば）においてラ行音はそもそも語頭に立つのではなく、後続する性格をもった音であることが知られている。動詞を思い浮かべてみても、語末に位置取っていることがよくわかる。唱歌においても、「カラ、カラ」、「ツル」、「チリ」、「コーロリン」という風に必ず後項を担って現れる。オノマトペでも同様の現象が観察されるので、そこから音印象を確かめてみよう。

（1） 強い日差しを浴びたとたん目がくらくらした。

その子はいたずらっぽく目をくりくりさせた。

風車がくるくる回っている。

（2） かたくり粉は小麦粉と違ってさらさらしている。

彼女は帯をするすると解くと襦袢姿になった。

パンダはへっぴり腰でそろそろ木から下りた。

（3） ベッドから降りると足元がふらふらした。

つぶらな瞳から涙がほろほろとこぼれ落ちた。

腕に力がないから球がへろへろだ。

いずれも『現代擬音語擬態語用法事典』から引用した例文である。やや安直に共通した意味を抽出するとすれば（1）は回転、（2）は進行、（3）は不安定さといったところだろうか。いずれも前項の子音がそれらの意味を担い、後項のラ行音は付随しているだけのようであったり、そうでなくとも前項の子音の音印象を妨げるような働きはみせず、当該様態を述べるにあたって付き添っているような感じである。蜂矢（1998）はこのようなラ行音の働きについて、先に述べた動詞の語末のみならず、名詞の「こころ（心）」、「さくら（咲）」や「たいら（平）」、「おぼろ（朧）」などにも見られ、情態を形容的に表現する接辞であると言っている。

以上から、/r/の音印象として弁別の特徴から積極的意味をとるにしろ、自己主張の弱い音であるというほかない。たとえば、スクイ爪という技法によって奏でられる音は、

ラ行子音で表わされる代表的な音で「ツルツル」とか「チリチリ」という唱歌である。スクイ爪は、親指で弾いたあと、その同じ絃を今度は手前にすくい返して弾く往復の動作であるが、この復路のときは爪の裏側を使うことになり（実際には真裏で「弾く」のではなく「擦る」ような感じになる）、普通の音とはかなり異質な音色を奏でる。唱歌ではこの異質な復路の音にラ行子音を当てているのである。力を抜いてかすれたような音を良しとするスクイ爪の復路は普通の音よりも弱く、後項のラ行音はそれを見事に代替している。

2. 3 撥音

箏曲唱歌にタ行子音とラ行子音が頻出することと、その現れ方の相違などから二つの音の役割について述べられることは、先行研究でも見受けられるが、それらの音に付随する撥音については、ほとんど考察の対象にされてきていないようである。その唱歌に対応する当該音の時間長と関係しているらしいことが、ごく当たり前のことのように言及されるだけで、撥音の音象徴性についてはなぜか無視されているといってよい。日本語の音韻体系の中で撥音は特殊拍に分類され、しばしば別枠の観点から考察される場合が多いことは確かである。しかし、/t/、/ts/、/r/らと並べて考えれば/n/³⁾という子音は何も特別扱いするに当たらないれっきとした子音の一つである。なぜ、たとえば倍の長さを必要とする部分の唱歌に撥音が付加されるのであろうか。単なる時間長の問題であれば、尺八などの管楽器の唱歌に見られるように母音を引き伸ばす（直前の母音を連呼する）方法もあるはずである。その回答のために、やはり撥音の音象徴について考えてみたい。次に示す文はオノマトペの語末に撥音が用いられている例文である。

(4) 私のまん前に、父はどしりと座った。

私のまん前に、父はどしんと座った。

(5) 彼女は貧血を起こして突然ばたと倒れた。

立て看板が風でばたんと倒れた。

(5)の例文については、先ほどと同じく『現代擬音語擬態語用法事典』の各項から引用した。それぞれ撥音のあるオノマトペと、ないものとを列挙したが二つの文にどのような違いがみてとれるだろうか。同事典の解説には、「響きを強調したいとき「ばた

³⁾ 唱歌では口蓋垂音の/N/として出現することが多いであろうが、やはり子音の一つであることには変わりはない。

ん」と発音する傾向がある」(飛田・浅田 2002, p.395) とかかれており、その他の撥音の例文についても「大きな騒音が響いているニュアンス」(同 p.395)、「(どしんについて) 衝撃と地響きの暗示」(同 p.325) などと説明されている。Hamano (1998) は、こうした撥音の音象徴を「共鳴」ないし「振動」と指摘した。これは、オノマトペの例から帰納的に導かれたものであるが、鼻腔を共鳴装置として発音するこの子音の構音的特性としては非常に説得力のある解釈といえる⁴⁾。

タ行音単独ではなく「トンテン、トンテン」などという風に撥音が付随する場合、これは先行するタ行音で表した音と同じ音がまだ続いている、つまり簡単に言ってしまえばより長い音を表す場合に起こるわけである。しかし同じ弦楽器でもヴァイオリンなどのようにずっと弦を振動させ続けることで音を出すのとは違い、箏の場合は一度絃を引いてその一回きりの音を持続させるわけであるから、音の長短は動作の継続に因るのではない。ただ、最初の音が鳴り続ける、箏の胴体部分でその音を充分に共鳴させる、ということである。この音の共鳴を表すのに、日本語の撥音が選ばれている。撥音「ん」は、日本語の中でも鼻腔を共鳴装置として最大限に利用した音であり、ここに撥音という子音が用いられる合理的な理由を見出すことができる。

2. 4 その他の子音の出現について

ところで、譜例1の「六段の調べ」の唱歌をみても気づくところであるが、基本的な子音であるタ行の中で「タ」だけが見当たらないというのは不思議に思える。これは実はア段が用いられる場合にはタ行音ではなくて、他の子音が用いられる仕組みになっているためである。津田(1983)は唱歌解説のために「唱歌の使用文字表」として数種類の異なったパターンの表を描いているが、その中には「シ」も挙げられているなど煩雑な感じがある。実際には「シ」が唱歌として現れることはなく、その場合「シャ」や「シュ」といった口蓋化した形でしか出てこない。それらを整理し、一つの表にして描いたものが表1である。

先にも述べたように、基本的にタ行子音が用いられ、装飾的な音にラ行子音が用いられる。しかし「タ」自体は使われることはなく、その代わりのように「カ」や「サ」が出現する。その理由については、吉川の言う「(前略)・・・「カーラリン」の「カ」などは、その音が明確に奏されること、この手法の頭であることを強調しているものとみるべき」⁵⁾ というのが説得力のある解釈である。というのは、後続のラ行音と比べて

⁴⁾ たとえば黒川(2007)は、「発音体感」という考えからこうした発音のされ方とその音との関係が発話者の意識に関わりなく、極めて密接な繋がりを持つと主張している。

表1. 唱歌に用いられる仮名

カ行	カ				コ
サ行	サ				
タ行		チ	ツ	テ	ト
ラ行	ラ	リ	ル	レ	ロ
その他	リャ	シャ	シュ	ズ	ン

みると、似た調音点を持つタ行音よりも、口の奥のほうで音を作る軟口蓋音とのほうがはるかに対照が際立つ。ここに流し爪の唱歌として「ターラリン」→「カーラリン」という選択が生まれたと考えたい。日本語話者ならオノマトペの「タラタラ」と「カラカラ」の音色の違い、後者のほうがより甲高くクリアーな印象を感じ取れるであろう。川田も、「か」の持つ音印象について、「集約性と緊張性が大きいいわゆる硬音（fortis）である[k]と、やはり集約性の大きい母音[a]の結びついた音が表わす、「か」わいて、「か」たい、あるいは「か」らっぱの感覚⁵⁾」と述べており、吉川の主張を支持するものといえる。

さらにこれが裏連⁷⁾になると「カーラリン」→「サーラリン」に交換するところも巧みである。最初に親指で明確に引き始める流し爪とは異なり、裏連では食指の爪の裏を使ってトレモロ風に引き出す。その出だしの繊細な印象を「カ」ではなく「サ」で表している。/s/という子音は摩擦音であり、破裂音である/t/や/k/との差異が極めて有効に用いられている。楽器音と言語音の非常に合理的な、言い換えれば有契約的な結びつきといえる好例である。

表1の「その他」の子音は、いわば特殊な奏法を表現した唱歌である。二つの絃を同時に引いてオクターブ関係の音出す合せ爪や、隣接した絃を連続して弾く掻き爪の場合には「シャ（ン）」または「リャン」が使われる。この音は構音的には口蓋化しているだけであるが、拗音化という風に考えてみると発音に要する時間長からも、単独の「サ」より複数音を表すのにも、また全く同時ではなくて連続して二つの音を表すのにも適している。こうしてタ行音の「タ」は「カ」、「サ」、「シャ」へと姿を変えて出現している。また「リャン」が使われるのは、やはり隣接する二つの絃を弾くのであるが、押し合せ⁸⁾

⁵⁾ 吉川 (1984, p.273).

⁶⁾ 川田 (1998, p.56).

⁷⁾ 裏連（うられん）の奏法は、時代や流派によって枝葉に異同がある。ここでは生田流の場合を例に挙げて詳述した。

⁸⁾ 流派によっては押し合せを「ツレン」とするところもある。この場合、初めの音を通常通りタ行子音で始め、同じ高さまで一時的に上げられた次の音を「レ」で表現していると考えられる。隣接した二本

などの奏法で、二本とも同音を出すという場合である。この結果、一本でその音を出すよりも微妙な幅ができ、くぐもったというか僅かな曖昧さが柔らかな印象を与える。口蓋化される音でも/s/と/r/の音象徴性をそれぞれうまく利用しているといえる。譜例3はそれぞれ掻き爪と押し合せの部分であるが、縦譜には「手（奏法）」が理解しやすいがメロディラインについては一目して瞭然とはいかないという点がある。逆に五線譜は音の上下がそのまま音符の位置という具合に一致しており、視覚的

シ	五六
ヤ	
シ	ゝ
ヤ	
テ	十
ン	

リ	オ為巾
ヤ	
ン	

譜例3. 掻き爪と押し合せの縦譜



譜例4. 譜例3を五線譜で表したもの

に曲の大要をつかみやすいという利点がある。そこで五線譜に「手」を補助記号として加えたのが譜例4である。掻き爪の算用数字は指（2は人差指、3は中指）を指示し、押し合せの「(オ)」は、縦譜にも記されているが、為の糸が一音上がるまで強く押すという意味である。

「ン」については撥音の項で既に述べた。その他、「ズー」や「シュ」は唱歌というより、いわゆる擬音語と言ってしまっても差し支えない程のもので、前者は摺り爪、後者は輪連や散し爪をいう。摺り爪の奏法は、爪の角ではなく横の部分当てたまま絃を左右に往復して擦り鳴らす。基本的な音のタ行音とはかなり異質で、このこすれた音に齒莖破擦音が選択されているあたりは、これまでにみてきた合理性を考えれば然るべき考案である。またこの奏法はヴァイオリン方式と同じく爪を絃に当てたまま音を出し続けるのであるから、共鳴の「ン」ではなくその時間長を表わすのに「ズー」と長音記号が用いられている点も（擬音語の観点からみて）理にかなった形態である。一方、輪連は勢いよく爪の横で絃を擦る奏法で、久保田（1990, p.153）の説明にも正に「摺ってシェウといわせる奏法」とあり、擬音語そのままといったところである。

3 母音の使い分け

唱歌の子音がその音象徴性を活かして楽器音や奏法を巧みに表現していたのに対し、ここでは母音の役割について考えてみたい。唱歌が教習のために欠かせないものとなっ

の絃を連続して弾く場合、それらを一つの音として捉えるか、二つの音に分けて捉えるかの違いである。

ていることからわかるように、暗譜する手助けになっているわけだが、音色もさることながらその曲にとって音の高低は極めて重要な基本的情報である。西洋音楽ではその音の高低を記述できるソルミゼーション⁹⁾としてドレミ唱法があり今では広く用いられている。唱歌を眺めていても、それだけでは正確な音の高低は残念ながら知りようもない。しかし、母音の交替によって並べられた一連の唱歌は、そのフレーズ内で音の高低を表現しているようである。つまり、直前の音よりも高いのか低いのかは知る事ができ、それによって旋律がつかめるようになっている。ただし、では短何度高いとか、長何度低いというようなことまでは表わせないのである。唱歌の母音が音の高低とどう関わっているのかについては、簡潔ながらいくつかの先行研究で述べられている。

吉川は、「一般に、「ト」は低い音、「テ」はそれより高い音、「チ」はさらに高い音を表すことが多い」¹⁰⁾と解説しているが、同時に使用する指によって唱歌が異なる点も述べている。すなわち、中指や食指では「ト」が用いられるという事実である。箏の絃はふつう手前ほど高い音が出るような配列をとっているので、中指や食指が受け持つ音というのは、親指と比べると当然ながら概して低い音ということになる。ふつうに考えて、「低い音は「ト」で表わす」と言ってみたくなるが、わざわざ吉川が指使いと唱歌との関係も並列して述べているのは、指使いにおいて例えば親指が「ト」になるようなことはなく、よって低い音を出す場合でもその絃を親指で弾く以上は通常「ト」ではなく「テ」になるという事実があるからであろう。つまり母音の交替による使い分けは、音の高低よりも使用される指との関係のほうがより緊密なのかもしれない¹¹⁾。唱歌の表現するところのものは、音の高低のほか、音色の変化、奏法、旋律型、リズム型、和音などと広範囲にわたっており、相対的な音の高低を正確に表わすドレミとは大きく異なるのである。それでも母音によって音の高低を表わすことは、吉川のほかに指摘されており、たとえばヒューズ（2001）の研究発表によると、母音の「固有ピッチ（Intrinsic Pitch）」の高低と高い対応関係を示すという。表2は母音の高低に関する先行研究のそれぞれの見解である。

茂手木（1978）は主に管楽器の唱歌を考察して得た知見であるため、ここでは/e/が現れてこない¹²⁾。川田（1998）はこの配列の説明として、弁別的特徴の高音調性

⁹⁾ 階名としては、箏曲においても中国由来の「宮・商・角・徴・羽」があり、現在でも移調や作曲の際には用いられている。

¹⁰⁾ 吉川（1984, p.272）。

¹¹⁾ 三味線における唱歌（いわゆる「口三味線」）では、この傾向がもっと明確で、音象徴との関わりよりも「手（奏法）」と強く結びついている。また尺八ではより表音性に富み、太鼓では、より直感的で音と音声の緊密な関係、能管も直感的、肉体的に楽器音と結びついているなど、それぞれ差異をみせるようである（千葉 1988 参照）。

表 2. 唱歌における母音の高低に関する先行研究

	吉川(1984)	茂手木(1978)	川田(1998)	ヒューズ(2001)
高い	i (チ)	i, a	i, e, (a)	i
	e (テ)			e
				a
低い	o (ト)	o, u	o, u	o
				u

(acute) と低音調性 (grave) の対立を挙げている。それぞれの先行研究の一致をみるに、唱歌に現れる母音が、音の高低を分別するのにかなり整っているらしいことがわかる。ただし、箏曲唱歌に限って言う場合、/e/ (すなわち「テ」) の扱いには注意が必要で、前述したように運指法との競合が見られる。その点で吉川の慎重な指摘には脱帽するばかりである。このような不整合は、邦楽における音の高低が絶対的というより相対的性格を持つものであることに起因すると言えよう。つまり、一曲全体で母音の出現をみるより、一つの旋律型の中でみたほうが、表 2 の配列はより堅固に守られているはずである。

子音が主に音色や奏法を受け持って表現し、音の高低差に関しては母音がその役割を担っているということがわかった。母音の音象徴性は、しばしばその指示内容の大小関係について指摘されることがあるが、唱歌においては音量の大小ではなくそのまま音の高低と関係する傾向があると言える。

4 象徴するもの、されるもの

4. 1 象徴技法

音象徴性の問題を考えるにあたって、ここでは箏曲自体がその楽器音によって象徴する例をみてみたい。たとえば風の音を表す奏法は、摺り爪の「ズーズー」と呼ばれるもので、先にも述べたがこれは爪の角ではなく横の部分当てたまま絃を左右に往復して擦り鳴らす。風がそよぐ音であるからこのように擦れた音を出してそれを真似ているのである。ただし、「ズーズー」が必ずしも風の音を表すわけではなく単なるリズムや音色上の目的に使うことも多いという¹³⁾。そうした上で、吉川が海の風を表したものと

¹²⁾ 川田は気鳴楽器や膜鳴楽器の多くで/e/が用いられていないことについて、集約性 (compact) と拡散性 (diffuse) の対立において、他の母音ほど明瞭な対立を示さない中間的な音であるためだと解釈している (川田 1998)。

¹³⁾ 吉川 (1979b)。

断定するものに『千鳥の曲』の摺り爪がある。その理由として後続する歌、「淡路島通ふ千鳥のなく声に幾夜寝覚めの須磨の関守」に着目し、予告的に海の風を象徴させていると述べている。このように歌の言葉から、風の音を表していると類推されるものには『新鶴巢籠』も挙げられるであろう。この曲では「老松の上にすごもる」と歌うところに「ズーズー」が入り、松風を象徴していると考えても良いと思う。また、砧を打つ音を表現するのに用いられる「テンレン、テンレン」や、もう少し手の込んだものでは、「掻き爪+散し爪+輪連」という一連の奏法で寄せては返す波を表現するものがある。唱歌は「シャン、シュッ、シュウ」となる。このような自然界の音を人工的な音で表現することと、人工音を言語音で表現することの関係を図示すると、以下のような関係になる(図)。これは、川田が「日本文化における音の世界」として八角形を用いて図示したもの¹⁴⁾を参考に、ここで取り上げている問題の部分を描いたものである。自然界の音は象徴技法によって人工音(楽器音)で表わされ、その音を唱歌として言語音で表わすことができる。また、楽器を通さずに自然音を言語音で表現したものがオノマトペ(擬音語)である。

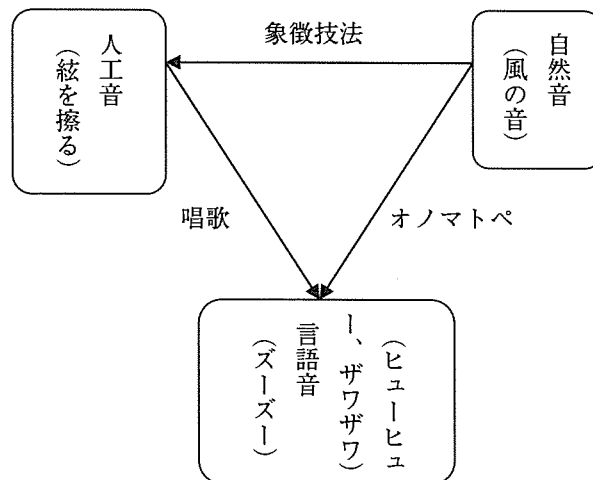


図 箏曲における音の象徴関係

4. 2 日本語と音象徴性

言語音の音象徴性を利用して楽器音を音声で表現するという唱法や、自然界の音を楽器音で象徴してみせる技巧をみてきた。こうした巧みな互換は、日常的に日本語を使う中で自然と熟成されてきたのかもしれない。たとえば、川田(1998)は、自然界の音を

¹⁴⁾ もともとは八角形の図形を用いてそれぞれ日本文化、モシ文化、フランス文化の三文化における音の世界を比較できるようにしたものである(川田2004)。

何かしら人間の音声にして感じ取る「聞きなし」の文化などは、日本以外にもないわけではないが、その豊富さは特筆に値するということを指摘している。もっといえば、日本語には擬態語が多いとよく言われるが、これなどは音以外の領域のものを音へと変換しているわけである。こうした共感覚（聴覚刺激によって視覚や触覚に訴える）をなぜ日本人が好むのかは難しい問題であるが¹⁵⁾、「しんしんと雪が降り積もる」や「走り回ってもうくたくただ」という表現が、（どちらも無音の現象にもかかわらず）非常に描写力に富んでいると認識されるのは、日本語の音象徴性が日本語話者にとって深く浸透しているからに他ならない。

ところで音象徴を扱うと必ず付随してくるのが語源の問題である。たとえば「騒ぐ」という動詞は「ざわ」という音象徴語から派生したものだと言われる。確かに大勢の人が騒いでいる場を想像するに、「ざわざわ」という音が聞こえてくるように感じる。そういうわけで、「ざわざわする」ことを「騒ぐ」と言い出しても良かったかもしれない。では、「しみる」という動詞はどうであろうか。「しんみりする」、「しみじみと思う」という語句を挙げてみると、先と同様に「しみ」という音象徴語があったと考えられるだろうか。語源から言うとそのような考えは支持されないであろう。すぐに気がつくことであるが、「しみじみ」は連濁を起こしている。オノマトペは連濁を起こさないので、「しみる（古語では「しむ」）」というような言葉が既にある、そこからオノマトペのような用法が生まれていったという逆の派生の仕方のほうが受け入れられそうだ。「伸びる、のびのび、のんびり」の関係は連濁の痕跡がもともと現れないのでどうみるべきだろうか。「くたびれる、くたくた、ぐったり」の場合は連濁を起こしていないが、「くたくた」という音象徴語を考えるべきだろうか。ただ、ここで言えることは、語源的にはどうであったにしろ、日本語話者にとってこれらの言葉には音象徴性が既に感じられるということである。よって、たとえば「のびのび」というのは本来「伸びる」という無契約的な結びつきの語彙から単に語幹を反復させて作られた言葉なので、共感覚を元にした言語音による描写（オノマトペによる表現）として扱うべきではない、というような議論はナンセンスなものではないだろうか。音象徴性が役立たされているとき（たとえば唱歌のような）、それらの言葉には常に有契約的な結びつきが存在しているのである。

5. おわりに

本稿では箏が奏でる音を言語音へと置き換えるにあたっての合理性について、音声学

¹⁵⁾ 大脳生理学では、日本人は虫の声を言語脳で聞き、それは母音を重要とする日本語の構造によるものだとする見解も提出され、広く知られているが、川田が指摘するとおり、日本語以外にも同様に母音を重要とする言語はあるのであり、西洋との比較だけでは不十分である。

的知見からその妥当性を確認してきた。我々はふつう、発音する一つ一つの言葉に対し、どのような構造でもってその音が出されているかを意識することはない。しかしその発音体感はしっかりと身についており、唱歌やオノマトペの中に活かされている。唱歌は子音、母音それぞれに音象徴性が利用され、日本語話者にとって、非常に合理的な仕組みを持っていた。音階を表すことのできるドレミ唱法の利便性は誰しも認めるところであるが、邦楽器の習得に今なお唱歌が利用されている由縁は単に伝統保守という立場からだけではないことがうかがえる。言語はその音と指示内容が無契約的な結びつきであるということは周知のとおりであるが、音象徴性はその言語と密接なかわりをもって。音象徴性を考えるにあたって、唱歌は非常に有用な言語資料であるが、本稿はまだまだ研究の一端に過ぎない。今後さらなる言語学的な考察がなされることを期待したい。

参考文献

- 安藤政輝 1986 『生田流の箏曲』 講談社
- 川田順造 2004 『コトバ・言葉・ことば』 青土社
- 川田順造 1998 『聲』 筑摩書房
- 吉川英史 1984 「唱歌（楽器旋律唱法）の歴史と原理と機能 - 三味線と箏の唱歌を中心として」 『日本音楽の美的研究』 pp.249-284 音楽之友社
- 吉川英史 1979a 「日本人の音感 - 松風・虫の音・あしらい」 『日本音楽の性格』 pp.67-77 音楽之友社
- 吉川英史 1979b 「日本音楽における象徴技法」 『日本音楽の性格』 pp.79-96 音楽之友社
- 久保田敏子著、当道音楽会編 1990 『よくわかる箏曲地歌の基礎知識』 白水社
- 黒川伊保子 2007 『日本語はなぜ美しいのか』 集英社新書
- Zivkova, Stella. 2004 The Significance of Sound - Reflections on some Idiosyncratic Characteristics of Japanese Musical Sensitivity - 『阪大音楽学報』第2号 pp.127-139 大阪大学文学研究科・文学部音楽学研究室
- 千葉潤之介 1988 「「唱歌」という用語に関する諸問題 - とくに歴史的用語法の観点から-」 『日本の音楽・アジアの音楽 第4巻 伝承と記録』 pp.287-311 岩波書店
- 津田道子 1983 『箏の基礎知識』 pp.94-104 音楽之友社
- 飛田良文・浅田秀子 2002 『現代擬音語擬態語用法辞典』 東京堂出版
- 蜂矢真郷 1998 『国語重複語の語構成論的研究』 塙書房

- Hamano, Shoko 1998 The Sound Symbolic System of Japanese. CSLI
- Hughes W. David 2001 「口唱歌比較論—日本からウガンダまで—」 東洋音楽会
第 51 回大会
- 福田優子 2000 「箏曲における教習の手段の変遷と口唱歌」 『年刊芸能』 第六号
pp.27-39 芸能学会
- 茂手木潔子 1978 「唱歌（仮名譜）についての一考察」 『音楽学』 第 24 卷（2）
pp.155-166 日本音楽学会