

## 『詞源』犯調考：その「犯」の意味するもの

明木，茂夫

<https://doi.org/10.15017/2332565>

---

出版情報：文學研究. 90, pp.19-44, 1993-03-25. 九州大学文学部  
バージョン：  
権利関係：

## 『詞源』犯調考

——その「犯」の意味するもの——

明 木 茂 夫

はじめに

唐宋詞は歌辭文學であつて、當時は歌曲として歌われていたことは、言うまでもない。その音樂面の創作技法に「犯調」がある。これは、從來「轉調」として説明されることが多かつた。例えば夏承燾氏は『姜白石詞編年箋校』<sup>1)</sup>の「淒涼犯」の「凡曲言犯者」の箋で、「犯」を説明してつぎのように述べておられる。

『犯曲』如今西樂所謂「轉調」，如本宮調爲黃鐘均宮音，竝無大呂、蕤賓二律在內，今忽奏大、夾、仲、蕤、夷、無、應七律，則轉入大呂均宮調矣。如此由甲轉乙，又由乙轉回甲，所以增樂調之變化。

また楊蔭瀏氏は『宋姜白石創作歌曲研究』<sup>2)</sup>第三章「旁譜校勘」十六「淒涼犯」で、

犯調系轉調而言。仙呂調轉雙調，必須將仙呂調之宮音昇高半音，作爲雙調之變宮音方合；臨時昇半音之位，應在下工音上。但轉調究竟從何處起，至何處爲止？這是重要而必須決定的。今姜白石之譜，其工音與下工音，在記寫方面，既完全不分，則其轉調所在，譜間便無區別之迹象可尋，必須由吾人自行決定。

と述べておられ、また丘瓊蓀氏も『白石道人歌曲通校』の「淒涼犯」の「宮譜考訂」で「犯調、即、轉調」と述べておられる。さらに、梅原郁氏の『夢溪筆談譯注』<sup>(4)</sup>では、その第二四條（通算五三二條）の「故有祖調、正犯、偏犯、傍犯」の箇所注で

祖犯は原調、本來の調。正犯以下は轉調の種類。當時の音樂では轉調を犯調と名づけている。

と説明しておられる。（以上傍點引用者）

では、實際の樂曲、特に詞樂の創作・演奏上、この轉調はどのように行われ、またいかなる効果を生じていたのであろうか。「犯調」の宋代に於ける最も重要な資料は、南宋張炎の『詞源』の「律呂四犯」の條、それにそれが引くところの南宋姜白石の『白石道人歌曲』卷六「淒涼犯」、さらに、北宋沈括の『夢溪筆談・補筆談』の「樂律」の條である。しかしその何れも、方式を説明するばかりで、その實態を窺うに足る例證を擧げてくれない。そのため「犯調」の實際の用いられ方、特に犯調によって曲がいかに變化するのか、はたして「犯調」は「轉調」と同義なのか、ということについては、今一度別の角度から考察する必要があると思われる。そこで小論では『詞源』卷上「律呂四犯」の條を中心に、その他の資料を參照しつつ、「犯調」という詞樂上の技法の實狀をいささかなりとも明らかにしてみたい。

一

『詞源』卷上「律呂四犯」の條には、まず「宮犯商、商犯羽、羽犯角、角歸本宮」という「四犯」の順に従って配列された各調（＝宮調）の表が置かれている。その全文は次のようである。

宮犯商      商犯羽      羽犯角      角歸本宮

黃鍾宮	無射商	夾鍾羽	無射閏
大呂宮	應鍾商	姑洗羽	應鍾閏
太簇宮	黃鍾商	仲呂羽	黃鍾閏
夾鍾宮	大呂商	蕤賓羽	大呂閏
姑洗宮	太簇商	林鍾羽	太簇閏
仲呂宮	夾鍾商	夷則羽	夾鍾閏
蕤賓宮	姑洗商	南呂羽	姑洗閏
林鍾宮	仲呂商	無射羽	仲呂閏
夷則宮	蕤賓商	應鍾羽	蕤賓閏
南呂宮	林鍾商	黃鍾羽	林鍾閏
無射宮	夷則商	大呂羽	夷則閏
應鍾宮	南呂商	太簇羽	南呂閏

その後に、おそらくは張炎の自注に當たる、この犯調の各方式の名稱の説明が續く。即ち、

以宮犯宮爲正犯，以宮犯商爲側犯，以宮犯羽爲偏犯，以宮犯角爲旁犯，以角犯宮爲歸宮，周而復始。

さらに姜白石の犯調に關する言及を次のように引用する。

姜白石云：凡曲言犯者，謂以宮犯商、商犯宮之類，如道調宮「上」字住，雙調亦「上」字住，所住字同，故道調曲中犯雙調，或雙調曲中犯道調，其他準此。唐人樂書云，「犯有正、旁、偏、側。宮犯宮爲正宮，犯商爲旁宮，犯角爲偏宮，犯羽爲側宮。」此說非也。十二宮所住之字各不同，不容相犯。十二宮特可以犯商、角、羽耳。

ここで引かれている姜白石の原文は、『白石道人歌曲』卷六「淒涼犯」の自序にある。少々文字の異同があるので、

原文を擧げる。

……凡曲言犯者、謂以宮犯商、商犯宮之類、如道調宮「上」字住、雙調亦「上」字住、所住字同、故道調曲中犯雙調、或于雙調曲中犯道調、其他準此。唐人樂書云、「犯有正、旁、偏、側；宮犯宮爲正、宮犯商爲旁、宮犯角爲偏、宮犯羽爲側。」此說非也。十二宮所住字各不同、不容相犯；十二宮特可犯商、角、羽耳。<sup>(6)</sup>

さてここで、この條の内容を検討する手順として、これに對する從來の注釋を參照してみたい。樂律論である卷上を含む『詞源』の注釋は、1 清の鄭文焯撰『詞源斟律』、2 近人蔡楨撰『詞源疏證』、そして3 鄭孟津・吳平山著『詞源解箋』を擧げることができる。<sup>(7)</sup>

1、『詞源斟律』（以下『斟律』と言う）卷二「津呂四犯」ではこの部分につきのような案語を加えている。

案此言犯調之義甚詳。白石所謂道調雙調兩曲可相犯者、雙調爲夾鍾之商、道調爲中呂之宮、夾鍾用一、上、尺、工、下凡、合、四、六、五、一五、中呂用上、尺、工、凡、合、四、一、六、五、而皆住聲於上字、所不同者惟凡與下凡耳、故可相犯。（……A）

夢溪筆談謂、「每律名用各別、外則爲犯」。其所記諸調用聲、可云賅備。今學者但依前譜所注十二宮、每宮中所用之字譜凡黃大太夾四律加清聲、總而計之即與沈說相合。明其住字審其用聲而諸宮調之可犯不可犯者、亦瞭如指掌矣。（……B）

前半部Aに關しては、清の張文虎撰『舒藝室餘筆』（『彊村叢書』本『白石道人歌曲』付刻）に、ほぼ同様の案語があるので、參考までに擧げておく。恐らくは鄭文焯が張文虎の説明に倣ったのであろう。

案：所謂道調曲中犯雙調或於雙調曲中犯道調者、雙調是夾鍾之商、道調是仲呂之宮、夾鍾用一、上、尺、工、下凡、合、四、六、五、一五、仲呂用上、尺、工、凡、合、四、一、六、五、而皆住聲於上字、所不同者惟凡與下凡耳、故可相犯。

ここでは姜白石が例に擧げる「道調」と「雙調」の二つの調の音程關係を説明しているのだが、この鄭文焯も張文虎も明らかに誤りを犯している。「雙調」という調は律呂では「夾鍾商」（夾鍾に宮を置く商調、即ち「宮」音は「下二」に置かれる）であるから「一」の音程は用いられず、正しくは「下二」を用いるのである。<sup>(8)</sup>これを修正した上で、ここで例に擧げられている「雙調」（夾鍾商）と「道調」（仙呂宮）<sup>(9)</sup>の音程を示すと左のようになる。

夾鍾之商……	五	六	凡	工	尺	上	下	四	合
	—	—	—	—	—	—	—	—	—
仲呂之宮……	五	六	凡	工	尺	上	一	四	合
	—	—	- - -	—	—	—	- - -	—	—

住聲

よつてここでは「所不同者」（音程のずれる箇所）は「凡」と「下凡」のみではなく、「凡」と「下凡」及び「一」と「下二」の二箇所、というのが正しいのである。

それを踏まえて、この注釋の要點を整理するならば、二つの音階は住聲、即ち音階の「住る」<sup>きは</sup>所の第一音を同じくする場合にのみ、互いに犯調することができる、ということである。<sup>(10)</sup>つまりこの「雙調」（夾鍾商）と「道調」（仲呂宮）の例で考えるならば、前者は「夾鍾に宮を置く均の宮調」という手順で住聲は「仲呂」、後者は「仲呂に宮を置く均の宮調」という手順で住聲は「仲呂」、となりそれぞれの住聲は「仲呂」（工尺譜では「上」音）で一致する。よつて「雙調」と「道調」は互いに犯することができる、と言つのである。

後半Bで引く『夢溪筆談』の典故は、『夢溪補筆談』卷一の第二三條（通算五三二條）で、原文は以下のようであ

る。

十二律、毎律名用各別。正宮大石調、般涉調七聲、宮、羽、商、角、徵、變宮、變徵也。

今燕樂二十八調、用聲各別。正宮、大石調、般涉調皆用九聲、高五、高凡、高工、尺、上、高一、高四、六、合。

大石角同此、加下五、共十聲。…(中略) …

黃鍾宮、越調、黃鍾羽皆用九聲、高五、下凡、高工、尺、上、高一、高四、六、合。

越角加高凡、共九聲。

外則爲犯。

燕樂七宮；正宮、高宮、中呂宮、道調宮、南呂宮、仙呂宮、黃鍾宮。

七商；越調、大石調、高大石調、雙調、小石調、歇指調、林鍾商。

七角；越角、大石角、高大石角、雙角、小石角、歇指角、林鍾商。

七羽；中呂調、南呂調、仙呂調、黃鍾羽、般涉調、高般涉、正平調。

ここでも鄭文焯は引き間違いをしている。<sup>12)</sup>『鞞律』では「毎律名用各別、外則爲犯」と引くが、『補筆談』の原文で明らかとなり、傍線ウの「外則爲犯」は傍線イの「用聲格別」を受けるのであって、傍線アの「毎律名用格別」を受けるのではない。犯調は一般的に燕樂の技法であるし、その上、傍線ア・イを含むこの一段は、「十二律呂では各調はそれぞれ別の律呂を（主音に）用いる（が、各調の音階には同じ宮商角徵羽の七音を用いる）。しかし燕樂二十八調はそれぞれの音階（の音程の表示）に別の音を用いる」と言う意味、或いはもっとはっきり言うならば「十二律は、それぞれの律に展開される音階に相對音程を用いるが、燕樂ではそれぞれの音階を絕對音高を用いて表す」と言う意味に解釋される。だとすると傍線ウの「外れると犯調である」という言葉は、傍線イ・ウの間（引用者が中略とした部分も含む）で延々と列擧されている音階の音程を受けて、「これに外れると……」と言っていると考えざるを得な

い。ここで重要なのは沈括が「予め定まった音階に外れると、犯調である」と述べていて、これが「轉調」であると述べていない点である。

さらにここで、『對律』は全く引用してはなが、同じ『補筆談』が犯調に言及している重要な箇所を指摘しておきたい。即ち『補筆談』卷一第二四條（通算五三二條）に

十二律并清宮，當有十六聲，今之燕樂，止有十五聲，蓋今樂高於古樂二律以下，故無正黃鍾聲。今燕樂只以合字配黃鍾，下四字配大呂，…（中略）…緊五字配夾鍾清。（…A）

雖如此，然諸調殺聲，亦不能盡歸本律，故有祖調、正犯、偏犯、傍犯，又有寄殺、側殺、遞殺、順殺。凡此之類，皆後世聲律瀆亂，各務新奇，律法流散。然就其間亦自有倫理，善工皆能言之，此不備紀。（…B）

前半部Aでは古樂の十二律と燕樂の工尺譜の對應關係が述べられ、後半部Bでは、「犯」と「殺」の由來が述べられる。<sup>(B)</sup>「殺聲」は「住聲」と同じく、結束音、音階の主音である。本來ある樂曲の最後の音は「殺聲」で終わるとされているのだが、旋律の表現上必ずしもその調の主音で終わらない場合もある。その場合はその最終音と主音との音程關係によつて寄殺、側殺、遞殺、順殺という種類で呼ばれるわけである。だとすると、傍線部では本來の調（祖調）に對して「犯調」（正犯・偏犯・傍犯）があり、また「殺聲」（寄殺・側殺・遞殺・順殺）がある、というように、「犯」と「殺」が並列で取り扱われていることになる。今この點に特に注目しておきたい。

次に2、蔡楨撰『詞源疏證』（以下「疏證」と言う）卷上「律呂四犯」の注釋を見てみよう。「四犯」の表と張炎の自注の後の注には次のようにある。

按犯聲始於唐代。陳暘『樂書』云、「五行之聲，所司爲正，所敬爲旁，所斜爲偏，所下爲側。如正宮之調，正犯黃鍾宮，旁犯越調，偏犯中呂宮，側犯越角之類。

樂府諸曲，自昔不用犯聲。唐自天后末年，劍氣入渾脫，始爲犯聲。以劍氣宮調，渾脫角調，以臣犯君也。明皇



時，樂人孫處秀善吹笛，好作犯聲。亦衛聲之變也」。觀此，可知犯聲最初之意義，及其所由始矣。そして姜白石を引用する本文の後には次のようにある。

『詞塵』云、「所謂犯調者，或採本宮諸曲合成新調，而聲不相犯，則不名曰犯。如曹勛八音譜之類是也。或採各宮之曲合成一調，而宮商相犯，則名之曰犯。如姜夔淒涼犯、仇遠八犯、玉交枝之類是也。然十二宮特可犯商角羽，而住字不同，則不容相犯也」。

又云、「犯調宮商雖犯，而律字相同，實有以類相從，聲應氣求之義，不可以凌犯例之。此古人製犯調之精意也」。

『斟律』云、「……（略）……」

ここで取り上げられている資料の典據を確認する。まず『樂書』は北宋の陳暘の『樂書』卷一百六十四「樂圖論 俗部歌」の「犯調」の條である。但し『疏證』の引く「五行之聲、側犯越角之類」は原文では割注の部分であり、「樂府諸曲、亦衛聲之變也」が「犯調」の本文である。また『四庫全書』本『樂書』とは文字の異同があるので、『四庫全書』本の該當部分を挙げておく。

樂府諸曲自古不用犯聲，以爲不順也。唐自天后末年，劍氣入渾脫，始爲犯聲之始。劍氣宮調，渾脫角調，以臣犯君，故有犯聲。明皇時樂人孫處秀善吹笛，好作犯聲。時人以爲新意而効之。因有犯調，亦鄭聲之變。…

(注) 五行之聲，所司爲正，所缺爲旁，所斜爲偏，所下爲側。故正宮之調，正犯黃鍾宮，旁犯越調，偏犯中呂宮，側犯越角之類。

『詞塵』は、清の方成培『香研居詞塵』卷五「宮調發揮」で、最初の部分は

又有所謂犯調者，或採本宮諸曲，合成新調，而聲不相犯，則不名曰犯。如曹勛八音譜之類是也。或採各宮之曲，合成一調，而宮、商相犯，則名之曰犯。如姜夔淒涼犯、仇遠八犯、玉交枝之類是也。然十二宮特可犯商、角、羽，而住字不同，則不容相犯也。

或採他人兩曲合成一調，而宮調遂異，如白石暗香、疎影兩曲，本仙呂宮，張翥採暗香前段、疎影後段，合成暗香疎影一調，遂屬夾鍾鐘宮，非復仙呂宮矣。此又一類也。此燕樂之理也。

「又云」の部分は同じ卷五「宮調發揮」で

至如犯調，宮商雖犯，而律字相同，實有以類相從，聲應氣求之義，不可以凌犯例之。此古人製犯調之精意也。

讀く「**料律**」は1で既に見た部分である。但し既に指摘した鄭文焯の二箇所の誤りはそのまま襲っておりこれに何の言及もなく、しかも工尺譜の「一五」は半角の活字を用いて一つの音符としているのに「**下凡**」は二字分としているなど、『**樂書**』の文字の異同と合わせて、大雑把な引用のしかたが氣になる。

但し「**犯調**」の基礎的資料として『**樂書**』を引く點は評價できよう。『**樂書**』「**犯調**」の本文は、その由來を説明するのみであるが、注の部分では「**犯調**」の種類に言及している。この内「**中呂宮**」は律呂名「**夾鍾宮**」であるが、今ひそかに案ずるに、假にこれが「**中呂調**」の誤りであったとするとその律呂名は「**夾鍾羽**」となり、この「**犯調**」は順に「**黃鐘宮**」↓「**無射商**」↓「**夾鍾羽**」↓「**無射閏**」となって『**詞源**』卷上「**律呂四犯**」の表の第一列、**黃鐘主調**の**犯調**の配列にみごとに一致することになる。<sup>15)</sup>

また、『**詞塵**』は「**犯調**」の意味合いをより具體的に述べている。これを要するに、「ある調子の曲と別の調子の曲を合わせて一つの曲にする時、その音程を互いに犯すと、これを**犯調**と言う。音程が互いに犯さないならば、**犯調**とは言わない。但し、その場合は「**宮**」から「**商**」「**角**」「**羽**」相互の間で、さらに住聲を同じくするという條件のもとでのみ、**犯調**が可能である。またそれとは別に、異なる二つの曲を合わせて一つの曲にして、しかもその調がもとの調とは變わってしまう場合も**犯調**の一つである。「**仙呂宮**」に屬する「**暗香**」と「**疎影**」のそれぞれ前半と後半をつないだ「**暗香疎影**」という曲の調が「**夾鍾宮**」となっていて、もとの調と異なっているのがその例である」。さらに「**又云**」の箇所を要するに、「**犯調**というのは、**宮調**と**商調**が互いに犯しても、その主音の律は同じなのである。こ

れは他の調にも通じる法則で、そこにはちゃんと呼應するものがあるのであって、無法則に他の調を犯すこととは違うのである」。ここでもやはり主音を同じ音高に置く宮・商・角・羽調という原則が強調されている。但しここでは、犯調は異なる調を合わせて一つの調にする、或いは異なる曲を合わせて一つの曲にすることと考えているようである。次に取り上げるのは3、鄭孟津・吳平山著『詞源解箋』（以下『解箋』と言う）である。一九九〇年に出版されたこの注釋書は『詞源』卷上の樂律論のみを對象とし、前の二者とは比べ物にならない精緻で本格的な研究書でもある。例えば原文では一葉ほどのこの「律呂四犯」に本書は實に六十頁を割いている。<sup>(16)</sup>ここでは特にこの姜白石の引用部分を直接解釋している箇所を見てみたい。

「犯有正旁偏側，宮犯宮爲正宮」一段文字，末句「側」下有脫落「宮」（注：『姜白石詞編年箋校』「校勘表」載淒涼犯序「側」下有「宮」的，僅陸鍾輝本一種。清道光丙申烏程沈鏗補刻本『詞源』缺「宮」字，『燕樂考原』引文亦缺。）字的，作「宮犯宮爲正，宮犯商爲旁，宮犯角爲偏，宮犯羽爲側」斷句，和下文「十二宮特可犯商角羽」文意雷同，使白石指責上一段話爲「此說非也」失去根據。當以起善齋原（元の誤りか）抄本爲準爲妥。蓋元本作「宮犯宮爲正宮，犯商爲旁宮，犯角爲偏宮，犯羽爲側宮」，乃指移宮說的，故云「十二宮所住字不同，不容相犯。」「十二宮特可犯商角羽」，則指犯調而言，如黃鍾「△」字爲宮，爲商，爲角，爲羽。移宮用異字，犯調用同字，截然不同。前者即『樂書要錄』的「旋向爲宮」，後者即「旋向爲調」。白石謂十二宮不相容犯，蓋特重犯調——以「犯」字專指「易調」。實則調轉必然帶來宮移，旋宮犯調本是一個有機結合的整體。（傍線引用者）

ここでの考證の筋道を追ってみるならば、まず問題になっているのが、『詞源』「律呂四犯」本文及び『白石道人歌曲』「淒涼犯」自序の、「唐人樂書云……」の箇所の「犯羽爲側宮」の「宮」字が版本によって異同があることである。『白石道人歌曲』に於いては『解箋』注にあるように、「姜白石詞編年箋校」（前掲）は「宮」字が有るのは「陸本」のみとする。今確認すると『彊村叢書』本には「宮」字は無い。また『陸本』の流れを汲む版本では『四印齋所刻詞』

本や『四部叢刊』本では確かに「宮」字が有るが、『四部備要』本では「宮」字が無い。<sup>17</sup>『詞源』に於いては、管見の及ぶ限りでは「靜嘉堂文庫所藏本」(朗嘯齋影元鈔本)及び「宛委別藏」本に「宮」字が無く、『解箋』の言う「起善齋元抄本」(享帚精舍刊元起善齋本)『詞學叢書』所收)を含む他の諸本は「宮」字が有る。つまり同じ「影元抄本」とあっても『靜嘉堂本』では「宮」字が無く、『詞學叢書本』では「宮」字が有ることになる。また『解箋』の注には「清道光丙申烏程沈(ス)(范の誤りか) 錯補刻本」『詞源』缺「宮」字とあるが、しかし今これを『范白舫所刊書』<sup>18</sup>所收本で確認すると「宮」字は有る。

さて、『解箋』によると「宮」字が無い場合と有る場合の句讀はそれぞれ傍線ア・イのようになる。

ア 宮犯宮爲正，宮犯商爲旁，宮犯角爲偏，宮犯羽爲側

イ 宮犯宮爲正宮，犯商爲旁宮，犯角爲偏宮，犯羽爲側宮

ここで姜白石の主張する犯調の法則を思い起こすならば、「十二宮の住まはる所の字各同じからざれば、相犯するを容さず」、そして「十二宮は特に商・角・羽を犯すべきのみ」であった。とするとアの場合は「犯調」としては正しいので、姜白石の言う「此說非也」に矛盾してしまふ。イの場合は、「正宮」「旁宮」「偏宮」「側宮」という「移宮」、即ち「宮」音の十二律への配置方法の種類を指していることになってしまい、「犯調」としては正しくない。なぜなら「犯調」は主音(住聲)の音程を固定しなければならぬのであって、「宮」の位置を移動することで行われなからである。だとすると、イが犯調として誤りであればこそ、姜白石の「此說非也」に合致するのであり、よってここではイの方が文意に合う。『解箋』はこのように言うのである。

ではその「移宮」(或いは「旋宮」)と「犯調」では具體的にどのような違いがあるのだろうか。中國音樂の調(宮調)は絶対音程を表す「十二律」に相對音程を表す「五聲」(七聲)を配置して構成されるが、その際に、「移宮」は文字どおり五聲の第一音「宮」を、十二律のそれぞれの律呂に順次當てはめていく方法であり、それに對

して「犯調」の方式は、十二律のある律に、「五聲」(七聲)を順次當てはめていく方法である。前者は、大小二つの同心圓上の内側の圓に「五聲」を、外側の圓に「十二律」を、それぞれ時計方向に配置し、内側の圓を右に回轉させることで順次組み合わせを得られることから「旋宮」とも呼ばれる。<sup>(19)</sup>これに對して後者は主音の音高を固定した上で宮・商・角・徵・羽の各調をそれぞれ展開するので「易調」とも呼ばれる。<sup>(20)</sup>

その「旋宮」と「易調」による音程配置の違いをより明らかにするため、「宮」音と「合」音を軸にしてそれぞれ展開してみたのが、左の圖である。

移宮 (||旋宮||旋向爲宮)

一 五 五 五 六 凡 瓦 工 王 尺 勾 上 一 工 四 四 合  
 — — — — — — — — — — — — — — — —

羽 羽 徵 角 商 宮

羽 徵 角 商 宮

羽 徵 角 商 宮

徵 角 商 宮

羽 徵 角 商 宮

易調 (II 旋向爲調 II 犯調)

一五五五六凡瓦工王尺勾上一下一四四四合

徵	商	宮	羽	徵	角	商	宮
角	宮	羽	徵	角	商	宮	羽
角	商	宮	羽	徵	角	商	宮
商	宮	羽	徵	角	商	宮	羽
宮	羽	徵	角	商	宮	羽	徵
羽	徵	角	商	宮	羽	徵	角

右の「移宮」の場合は、五聲の「宮」音が順に工尺譜の「合」「下四」「四」……に移動し、それに伴って他の音の上に平行移動していく事になる。左の「易調」の場合は工尺譜の「合」音に五聲の「宮」「商」「角」……を順次當てはめ、それに伴って他の音がその上に展開する事になる。つまり、「移宮」は「宮」をどの音高に當てるか、「易調」は「合」にどの音を置くかで、それぞれ調を決定すると言つてよいだろう。「解箋」は「犯調」をこの「易調」の體系による轉調として考へているのである。

以上「鞞律」「疏證」「解箋」という三つの注釋書、及びその引くところの資料をそれぞれ検討してきた。これを要するに、「詞源」「律呂四犯」は犯調の方式を「宮・商・羽・角調」相互間の「正・側・偏・旁」犯とし、その條件を「住聲（主音）の音高を同じくすること」と規定しており、その他の資料も基本的にはこの方式と條件のみを詳説することから出していない。

さて、ここで生じる素朴な疑問は、そもそもある樂曲の轉調に、なぜこのような條件を課す必要があるのか、とい

うことである。「律呂四犯」の後半の自注と本文は「犯調」の方式と条件を述べるだけで、その実際の用法には觸れない。とすると前半の四犯の表は、実際の犯調の實態から歸納的に作成されたものか、それともこの表に従って犯調を實際の樂曲の創作・演奏に運用するための規範的役割を果たすものなのかを、今一度考え直す必要が出てくる。さらにそのためには、犯調の樂曲に於ける實例も考察しなければならない。

## 二

犯調の實態を検討するために我々が依據すべき資料は、現代に傳わる唯一の宋詞の音譜資料である『白石道人歌曲』を置いて他に無い。その内旋律に實際に犯調を用いているのは、すでに小論中で自序を取り上げた「淒涼犯」である。本章ではこの「淒涼犯」の犯調の實態を検討し、その音階上・旋律上での意味を考えてみたい。

まず分析の手順として、「淒涼犯」に使用されている音符を抽出することから始める。『白石道人歌曲』の音符のシステムは、音高を表す音符に、必要に応じて裝飾音・延長音を示す音符を加えるようになっていて、その音高を示す音符で「淒涼犯」に使用されているものは次のものである。<sup>21)</sup>

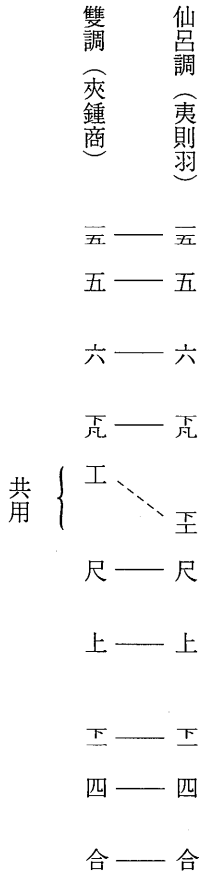
五五 六凡 工 尺 上一 四 合

次に「淒涼犯」の調について。『彊村叢書』本には調名の表示がなく、前掲『姜白石詞編年箋校』『白石道人歌曲通考』等によると、『陸本』のみ「仙呂調犯商調」の調名あり。今これを『四印齋所刻詞』本『四部備要』本『四部叢刊』本に見ると、同様に「仙呂調犯商調」に作り、また『花菴詞選』續集卷六（『中興以來絶妙詞選』卷六）所收

「淒涼犯」も「仙呂調犯商調」に作る。

この「仙呂調犯商調」は疑問である。「仙呂調」は律呂名「夷則羽」、「商調」は「夷則商」、それぞれの住聲は「仲呂」(「上」)と「無射」(「下凡」)。すると主音の音高が異なることになり、「住聲」を同じくするという犯調の原則に違反してしまう。これに對して前掲『宋姜白石創作歌曲研究』、『白石道人歌曲通考』ではこれは「仙呂調犯雙調」の誤りであると言う。その根據として兩書は、『夢窗詞集』所收の吳文英の「淒涼犯」が「仙呂調犯雙調」に作っていること、その場合「住聲」は「仲呂」(「上」)で一致すること、また琴曲の「淒涼」が「羽調」で、白石の「淒涼犯」の「結音」(最終音)が「上」であり、「上」が結音である「羽調」は「仙呂調」しかないこと、等を擧げておられる。これに加えて筆者は、「淒涼犯」に用いられている音符に「勾」音が含まれておらず、これが「仙呂調」「雙調」の音程配置に矛盾しないことからこれもこれに同意する。

ではいよいよこの「仙呂調」と「雙調」の音程配置を検討する。これを圖示すると左のようになる。



圖中「共用」としたのは、姜白石の音符の表記システムによるもので、姜白石の記號化された旁譜はすべての音高に用意されているわけではなく、必要に応じて別の音符で代用できるようになっている點に起因する。具體的には、「下四、下一、下工、下凡、下五」には音符が用意されておらず、ある調の音階にこの音程が必要な場合は、「四、



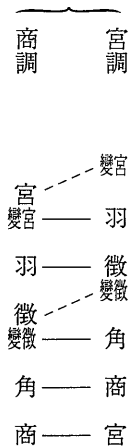
一、工、凡、五」の音符で以てそれぞれ表記の上で代用できるのである。<sup>23)</sup>

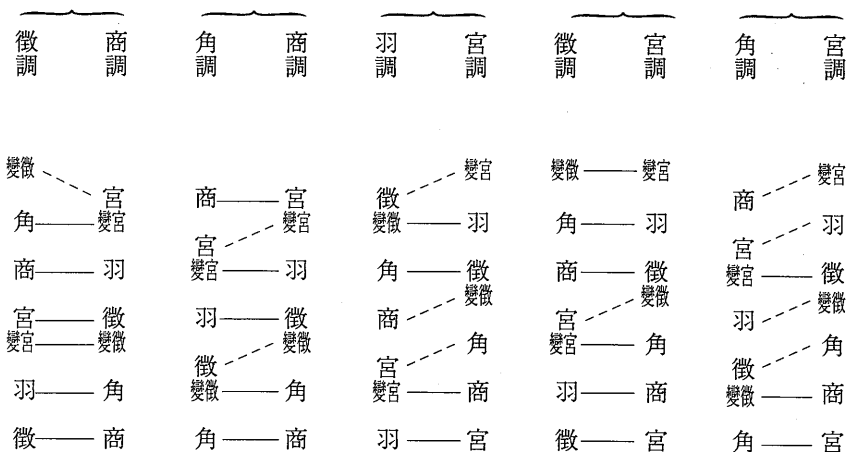
故に、「仙呂調」「雙調」何れか一方の単一の調の場合、「工」と「下工」のどちらかが用いられる。ところが、もし「仙呂調」から「雙調」に一曲中で轉ずる場合は「工」と「下工」のどちらもが用いられる、ということになる。

即ち、「仙呂調犯雙調」の場合「工」と「下工」は一曲内で共用されるのである。ただし、このような音程が共用されるのは、圖から分かるように、「工」と「下工」の一箇所のみ。他の音程は完全に一致している。

考えるに、第一章で見た犯調の「住聲を同じくする」という原則の意味はここにあるのではないだろうか。即ち、「移宮」で一律上に平行移動した場合は、雙方のほとんどどの音程がずれてしまうことになるが、これを同一の住聲を軸に「易調」で展開した場合は、音程の差異はそれほど大きくはならないであろう。だとすると、同一住聲の條件で行われる犯調は、楽曲中での實際の意義からすると、ある調から別の調へ轉ずる、というよりはむしろ、ある楽曲中にその本来の調の音程に含まれない音が使用されたとき、これを表記するためのものではないか、という假説を立てることができる。

ここで一つのモデル実験により考察してみたい。左に列擧したのは、宮・商・角・徵・羽の五つの調同士のすべての組み合わせについて、その音程配置の関係を圖示したものである。





羽調      徵調

徵 — 變徵  
變徵 — 角  
角 — 商  
商 — 宮  
宮 — 變宮  
變宮 — 羽  
羽 — 徵

羽調      角調

徵 — 商  
變徵 — 宮  
角 — 變宮  
商 — 羽  
宮 — 徵  
變宮 — 變徵  
羽 — 角

徵調      角調

變徵 — 商  
角 — 宮  
商 — 變宮  
宮 — 羽  
變宮 — 徵  
羽 — 變徵  
徵 — 角

羽調      商調

徵 — 宮  
變徵 — 變宮  
角 — 羽  
商 — 徵  
宮 — 變徵  
變宮 — 角  
羽 — 商

例えば最初の「宮調―商調」間では「宮」と「變宮」、「徵」と「變徵」の二箇所音程がずれる他は一致している。以下も同様である。右の結果を整理すると、

宮調―徵調、商調―徵調、商調―羽調、角調―羽調の間では差異一箇所

宮調―商調、商調―角調、徵調―羽調の間では差異二箇所

宮調―羽調、角調―徵調の間では差異三箇所

宮調―角調の間では差異四箇所

ということになる。また燕樂（詞樂）では徵調は一般に用いられないので、パターンとしてはさらに少なくなることになる。こう考えて来ると、我々は視點を、調と調との關係から、その音程のずれる場所そのものへと、轉じなければならなくなる。『詞源』『白石道人歌曲』その他の資料が、犯調に「同一住聲」という條件を課しているのは、この一つ或いは複数の本來の音階にはない音程を表示する、という機能が犯調に與えられているからではないだろうか。ある曲の中に表現上、その音階にはもともと含まれていない音程、例えば半音程が出現する時、これを「犯調」として他の調を犯したと考える、これが犯調の一つの側面ではないだろうか。

現在の我々の考え方では、ある曲中にその調に本來含まれていない音程が使用されている場合、これを臨時記號（即ち#やb）を用いて表記し、臨時音として扱う。つまり一時的にある音程を半音上げる、或いは下げることで、調に外れる音程を表記するのであり、これはあくまで臨時の音程であつてその一小節のみ有効で、一曲全體に及ぶものではない。

しかし中國の工尺譜を用いる記譜法では、この臨時記號の概念が無いため、例えばここでは、「仙呂調」には元來含まれない「工」の音程が旋律の表現上用いられた場合、これが「仙呂調」から「雙調」の音程にはみ出した、すなわち「犯調」したと考えるのである。我々は、例えば「ハ長調」の音階に「ファ#」や「シb」が出てきた時、何も

それを「ハ長調」から「ト長調」に、或いは「ハ長調」から「ヘ長調」に、音程がはみ出したとは考えない。もしこれを「犯調」の方式で無理矢理表記したら「ハ長調犯ト長調」という妙な言い方になってしまふ。もしこのような「犯調」が、當時の詞樂に於ける實態であるならば、これは必ずしも「轉調」の概念に等しいとは言えなくなつてくる。この（臨時音としての）「犯調」と「轉調」は、もとの音階にない音程を用いる點で表面的には同じであるが、しかし根本的に他の調に轉じて音調を轉換することと、部分的に臨時音を挿入することでは、その意味は全く異なる。むしろこの「犯調」は現在の我々の言うところの「臨時記號」の現象を、別な枠組みに組み込んだものと言うことができるのである。

だとするとさらに、筆者がここで問題とした『詞源』卷上「律呂四犯」の表は、實際の犯調から歸納的に作られたものと言うより、むしろこうした臨時音を犯調の體系で處理するための手引き、或いは規範として作成されたものではないだろうか。ある臨時音を曲中に用いたとき、この表の枠組みに従つて處理しなさい、という作詞の指南書の役割を担っていたと考えるべきであろう。もし「犯調」が「移宮」等を用い自由に「某某調犯某某調」と表記されるならば、それだけでは具體的に使用される臨時音を一見して確定することはできない。しかしこの表のような「同一住聲」の枠を設けておけば自動的に使用される臨時音程が限定されることになる。その場合、二箇所以上音程がずれる調の間でも、そのすべてが使用される必要は必ずしもなく、ある一つの臨時音がその犯調のパターンで表記されればよしとされることになる。

## 結語

このような臨時記號に當る「犯調」の用法を窺わせる資料は他にもある。例えば南宋王灼の『碧雞漫志』卷四の蘭

陵王に、次のようにある。

今越調「蘭陵王」、凡三段二十四拍、或曰遺聲也。此曲聲犯正宮、管色用「大凡」字、「大二」字、「勾」字、故亦名大犯。

ここでは「大犯」という名稱を説明しているのだが、「蘭陵王」は「越調」（無射商）で、「正宮」（黄鍾宮）を犯す、とあり、「大凡」と「勾」は犯調する相手の「正宮」の音程、「大二」は「越調」「正宮」に共通の音程である。「正宮」を犯してこれこれの音程を用いる（傍線部）、と言っているのは筆者の犯調の解釋に一致する言い回しで、轉調を窺わせるものとは言えないだろう。

また第一章ですでに觸れた『夢溪補筆談』卷一第二三條を思い起こしてみたい。そこでは  
今燕樂二十八調、用聲各別。：（中略）：外則爲犯。

とあり、ここでも中略の部分で燕樂二十八調の音階を挙げた後、「これに外れると犯である」と述べており、「某某調」の方式に該當する擧げ方はしていない。従つて、とにかく予め定まった音程に外れることがまず「犯調」の第一義であつて、方式や法則はその付随條件であることをここに讀みとることができよう。さらに同じ『夢溪補筆談』卷一第二四條は

雖如此，然諸調殺聲，亦不能盡歸本律，故有祖調、正犯、偏犯、傍犯，又有寄殺、側殺、側殺、遞殺、順殺。であつた。ここでは「犯」と「殺」が並列で取り上げられている。もとの調（祖調）に對して正犯・偏犯・旁犯があり、また寄殺・側殺・遞殺・順殺がある、つまりこれは最終音がもとの調の主音から外れるのを「○殺」と言う、それに對してその他途中の音程がもとの調の音程からはずれぬのを「○犯」と言う、と、このように解釋できるのである。これも轉調と言うよりは臨時音として他調にはみ出す、という用法に合致すると言へる。

宋人がこのように述べているのに對し、前掲の清の方成培『香研居詞塵』卷五「宮調發揮」では、犯調を別個の調

を結合すること、或いは別の曲を合わせて一つの曲にし、しかもその調が變わっていること、と捉えていた。しかしこれが眞の犯調の實態であつたかどうか、筆者は疑問とせざるを得ない。よしんばこのような轉調的犯調があつたとしても、それは所謂臨時記號を宮調の構造で表記した、臨時音的犯調とは別物だつたのではなからうか。

ところで詞の詞牌名と、そこに注された調名にも、注目すべき點がある。『白石道人歌曲』では「淒涼犯」以外にも幾つか詞牌名に「犯」字を持つものがあるが、その内「玲瓏四犯」<sup>26</sup>の注には「此曲雙調。世別有大石調一曲。」とある。「犯」とあつても調が一つしか記されてなく、「某某調犯某某調」の形になっていない。姜白石以外にもこうした例は多く、ここでは吳文英の『夢窗詞集』からの例を參考に挙げておく。

渡江雲三犯 — 中呂商

倒犯 — 夾鍾商俗名雙調

花犯 — 中呂商

淒涼犯 — 仙呂調犯雙調

尾犯 — 黃鍾宮

ここでも「淒涼犯」以外はすべて、調名が一つしか挙げられていない。考えるに、これがもし轉調であつたら、もとの調と轉ずる相手の調と、二つの調が挙げられなければならない理屈になる。しかし、これがもとの調一つを擧げるのみで十分なのだとすれば、これはあくまでその調が主で、その調の音程から臨時に音が外れることが「犯」である、ということを示していると考えられる。即ちそれは相手の調を臨時音的に用いるだけで、決して轉調に相當するほどの轉換ではない、ということなのである。

最後に、現在の我々のように臨時記號の概念を用いれば簡明に表記できる、こうした原調から外れる音程を、何故わざわざ犯調という體系を用いて表記するのかを考えたい。これは筆者はやはり「旁譜」という中國音樂の記譜法と

の關わりが大きいと考ふる。<sup>(27)</sup>つまり、西洋五線譜ではまず旋律が圖式的に、即ち音符を繋いだ曲線が旋律線に似通うように表記され、さらに歌の歌詞はその下に、歌われる位置に對應して配置される。しかし中國音樂では一貫して「旁譜」の形式を用いており、それはまず歌詞が縦書きで書かれ、そしてその歌詞のそれぞれの文字が歌われる音程を、文字の右横に漢字或いは記號で書き入れる、という歌詞中心の記譜法なのである。そしてその音程は、おぼえかた音符の位置關係によつて音程を示す西洋五線譜と違つて、一つの音程に一つの漢字、記號、或いは名稱が與えられているのである。そうなると臨時に半音上下したような場合、#やbのような臨時記號で處理できなくなり、それが表記の上で宮調という音階の組み合わせの構造にまではみ出してしまふのである。故に、實際の犯調がこうした意味で用いられたのだとすると、これもやはり記譜法という構造的要因と關わりが深いと言ふことができよう。

#### 注釋

- (1) 中國古典文學叢書『姜白石詞編年箋校』夏承燾箋校 上海古籍出版社 一九八一
  - (2) 『宋姜白石創作歌曲研究』楊蔭瀏・陰法魯合著 人民音樂出版社 一九五七
  - (3) 『白石道人歌曲通考』丘瓊蓀著 音樂出版社 一九五九
- 右の二書は『白石道人歌曲』の音譜を實際に旋律化した研究書である。
- (4) 東洋文庫 3 4 4・3 6 2・4 0 3 『夢溪筆談 1~3』梅原郁譯注 平凡社 一九七八・七九・八一
  - (5) ここでの文字は清の秦恩復輯『詞學叢書』所收本に據つた。
  - (6) ここでの文字は朱祖謀輯『彊村叢書』所收本に據つた。
  - (7) 『詞源輯律』鄭文焯撰 大鶴山房全集所收



『詞源疏證』蔡楨撰 金陵大學中國文化研究所 一九三二年（北京市中國書店 一九八五年影印）

『詞源解箋』鄭孟律・吳平山著 浙江古籍出版社 一九九〇年

- (8) 小論で主に用いる音符は「工尺譜」と呼ばれ、主として中國俗樂に用いられるものである。参考までにその音符と音程關係を示すと以下のようになる。

一五	五	五	六	凡	瓦	工	王	尺	勾	上	一	下	四	四	合
レ	レ	レ	レ	レ	レ	レ	レ	レ	レ	レ	レ	レ	レ	レ	レ
ド	シ	ラ	ソ	ファミ	レ	ド									

- (9) 「夾鍾商」「仲呂宮」のように十二律と五聲の組合せをそのまま調名とする律呂名に對し、「雙調」「道調」は宮調の俗名である。雅樂では専ら律呂名を、燕樂では専ら俗名を用いる。

- (10) 「住聲」或いは「住字」は、音階の結束音を指し、「殺聲」「結聲」とも呼ばれる。ある音階の第一音、即ち現代の我々の言う所の「主音」に當たる。

- (11) 「均」は十二律のある律に「宮」を配置して成立する1オクターブの音列を言う。その「均」のいずれの音を主音とするかで「調」が決定する。

- (12) 前掲『宋姜白石創作歌曲研究』の第二章「旁譜釋」三「歷來對於字譜會作考釋之諸家」で、楊蔭瀏氏は「鞞律」を、「好牽強附會，辭多武斷，最不足取」として退けておられる。

- (13) 後半部Bの梅原郁氏の譯文（前掲）は以下のとおり。

このようにあててあつても（工尺譜は十二律にそれぞれ對應しているのだけれども 明木注）、各調の殺聲は、全部が全部もとの十五の高さに戻ってくることはできない。このため、祖調、正犯、偏犯、傍犯などがあり、また寄殺、側殺、邊殺、順殺などがある。いったいこうしたたぐいのものは、すべて

後世、聲律がくずれ亂れ、各人が新奇なものを追い求め、音律の法則がばらばらになったことに起因する。とはいっても、そこにはやはりそれ相當の秩序、條理があり、すぐれた樂人はみなそれを説明できるが、ここではくわしくは記さない。

(14) 『疏證』では「以爲不順也」、「之始」、「故有犯聲」、「時人以爲新意而効之」の文字が無く、「劔氣宮調」の上に「以」字を置き、「自古」を「自昔」に、注の「故」を「如」に、それぞれ作る。また「鄭聲」を「衛聲」に作るが誤りか。

(15) 但しその場合、「側」「偏」「旁」の名稱は『詞源』と『樂書』では一致しない。

(16) 本書の概略については拙稿「書評・鄭孟津・吳平山著『詞源解箋』」(九州大學中國文學會『中國文學論集』第二十一號 一九九二)を参照されたい。

(17) 『白石道人歌曲』の版本については、村上哲見氏「姜白石詞序說」(『日本中國學會報』第四十三集 一九九二)を参照した。

(18) 『范白舫所刊書』烏程范氏刊本 道光丙申(一八三六) 烏程范鏞附記

(19) その右回轉の意味は、今「宮」に目を置くと、これが十二律の「黃鍾」「大呂」「太簇」…に順に對應していることであり、そのため「右旋」とも呼ばれる。「旋向爲宮」もこれと同義であり、また宮調名の所謂「之調式」も内容的にはこれに等しい。

(20) これに旋宮の方式を當てはめると、五聲の圓を左回轉することになり、そのため「左旋」とも呼ばれる。その左回轉の意味は、今「黃鍾」に目を置くと、これが五聲七聲の「宮」「商」「角」…に順に對應していくことである。「旋向爲調」もこれと同義であり、また宮調名の所謂「爲調式」も内容的にはこれに等しい。

(21) 『白石道人歌曲』で使用されている音符は工尺譜であるが、その字體は我々の見慣れた「合、四、一、上、

勾、尺、工……」ではなく、その草書體をさらに記號化したものである。その音程の對應については前掲『宋姜白石創作歌曲研究』、『白石道人歌曲通考』、或いは『中國音樂詞典』（人民音樂出版社 一九八四）、村上哲見著『宋詞研究』唐五代北宋篇附論三（六）等を参照されたい。また『詞源』卷上「十二律呂」及び「管色應指譜」の條に見える音符も基本的にこれに一致する。但し小論では繁を避けるため、通行の漢字による工尺譜を使用する。

(22) 兩書は他に「道調犯雙調」である可能性も擧げておられるが、これは「淒涼犯」自序で白石が犯調の例にこの調を用いていることによる。但し兩書とも、實際の音譜の旋律化に際してはこれを採用していない。

(23) それらの音程差は半音であり、通常一つの調で同時に用いられることはないので、代用しても混亂の恐れはないわけである。詳しくは前掲『宋姜白石創作歌曲研究』、『白石道人歌曲通考』を参照されたい。

(24) 「管色」は音程を笛の指使いを用いて表すことで、ここでは「音程」或いは「音符」と言うのに等しい。

(25) 「下凡」に對して「大凡」、よって「大凡」は「凡」に同じ。以下同様。

(26) 詞牌名に散見する「四犯」「三犯」等の數字を伴ったものの意味するところは、まだ議論の餘地がある。この點に關して筆者は別稿で考察してみたいと考えている。

(27) 旁譜の構造的特徴については、拙稿「詞學に於ける記譜法の構造」（『日本中國學會報』第四十三集 一九九一）を参照されたい。