

中国北宋の『楽書』と李朝朝鮮の 『楽学軌範』における楽器初探

— 絃鳴楽器の絵図を主として —

吉川良和

はしがき

陳暘ちんよう撰『楽書』200巻は、中国北宋（960～1127）末期、建中靖国元年（1101）に徽宗に献上された（2年後説も）。だが、上梓されたのは、南宋の慶元5年（1199）になってからのことである。前巻95までは主に古典を引いて注釈をつけ、巻96以降は「楽図論」として、多くの絵図と解説を入れている。音律・楽器の図示は、陳暘も引用する『唐楽図』（失伝）、『三礼図』^①や阮逸・胡瑗『皇祐新楽図記』、『宋史・芸文志（一）』に、また沈括（1031～1095）にも『楽器図』（失伝）がすでにあつたから、陳暘はこれらを参考にしたはずだ。中には名称だけで絵図がないもの、楽器の図説がないもの、絵図と図説が合わないもの、図説が乱雑に諸文を引いていて指しているものが不明のもの、ただ諸書の逸話を引くだけのものもあって、決して統一されてはいない。また、絵図や図説には妥当性を欠く部分も含まれているが、それでも陳暘が生きた北宋末期までの楽器の構造と機能を知る貴重な史料には相違ない。

一方、『楽学軌範』9巻は、『楽書』版行後、約300年を経た李朝朝鮮の成宗24年（1493）に、成倪せいけん（1439～1504）らによって奉呈された。この書にも多くの音律・楽器の図解が載せられている。わが国の4大楽書であるこまちかざね 伯近真撰『教訓抄』（1233）、こまともかす 伯朝葛撰『統教訓抄』（1322）、とよはらむねあき 豊原統秋撰『體源抄』（1512）、あべすえひさ 安倍季尚撰『樂家録』（1690）のうち、『統教訓抄』以下、各々楽器の挿画も掲載されているが、後代の『樂家録』以外は、その数量、具体性において遜色がある。それは、日本の楽書が樂家自身によって撰述されたから、実演者である彼らには、既知のものが多かったからであろう。

さて、拙論で『楽書』と『楽学軌範』を取りあげたのは、両者が『體源抄』以前の日本楽書にはない、楽器の比較的詳しい図説を掲載していることにある。陳暘は絵図製作に、わざわざ画工を付けてもらった（序文）。これは『楽書』がいかに絵図を重視していたかの表れである。成倪も『楽学軌範』の序文で、「図があれば楽器の形状を弁別できる」と製作意図をのべる。それ故、各楽器が絵図をもとに製作できるほどの具体性をもたせ、楽器の絵図に直接各部位の名称や尺寸を書きそえているのである。拙論は彼らの意図をうけて、掲載絵図から引き出せるものを掴み取ろうとするものである。楽器論の多くは、実際の演奏との関連にはあまり注意を払ってこなかったと思われる。拙論はとくに、その点に重きをおいて論ぜんとするものである。

なお、『楽書』は版本が少なく、かつ闕字・誤字・闕文・闕図が多々あるので、影印本の内閣文庫所蔵の浅草文庫本を底本とし、また『四庫全書』（上海古籍出版社1990）版と対照して、相互補完した。『楽学軌範』の方は、光海君3年（1610）の再版本を影印複製した旧京城帝国大学蔵本（古典刊行会発行1933）によった。なお、拙稿の引用文中にある（ ）内は吉川。また、弓弦の「弦」をさけて、楽器の糸を指す「絃」にした。

§1 中国と高麗・李朝の雅楽および雅楽器について

さて、日本の宮中雅楽は、中国唐朝の芸術音楽を主としているが、その楽器が中国の皇帝から下賜されたものとは聞いていない。それに対して高麗朝（918～1392）では、北宋神宗期の熙寧～元豊年間（1068～1085）に、宋朝が楽師を派遣し、また高麗の楽師が国都・汴京（開封）まで学びに来た。そのうえ新たに復興された「大晟雅楽」や燕楽（儀礼楽以外の宮中楽）の下賜を請うていた⁽²⁾。伝授のことは、『楽書』巻158「胡部・四夷楽・東夷・高麗」にも記述があり、「（高麗の）今の楽、大抵中国の制なり」とその影響をのべている。そして、『楽書』成立ごろの高麗・睿宗11年（1116）に、北宋の徽宗から中国の「大晟雅楽」と雅楽器が贈与されて、宮廷雅楽の本格的式楽の観念が形成されたという（『高麗史』巻七十「楽一」）。『宋史・樂志（四）』の政和7年（1117）2月の条にも、雅楽の楽器と楽譜の下賜、教習などの事柄が記されている。陳暘も続けて「故に楽舞益々盛んにして、もって観聴すべし」と称讃している。この大晟楽は北宋滅亡の宣和7年（1125）に廃されたが、それを受容した高麗に引き継がれ、末代の恭愍王19年（1370）に、中国明朝の太祖（朱元璋）から雅楽器一式を下賜されるまで、それなりに継承された（『高麗史』同上）。李朝の太宗期（1400～1418）に、明の成祖・永楽帝からも雅楽器が贈られ、朝鮮雅楽の基礎を立てた。高麗の光宗9年（958）以来、科挙制度が取り入れられ、李朝はそれを徹底した。それによって、儒教思想が深く受容されるようになり、雅楽は不可欠のものとなった。こうした時代背景の下、中国からの「雅楽」や「唐楽」と自国の「郷楽」を整理し、同世紀末に、成俔らが著したのが、『楽学軌範』なのである。

唐朝が外来音楽「胡楽」を大いに取り入れ、一種の国際的芸術音楽を形成したのに対して、宋朝は胡楽を排除して中華文化の復古をとらえ、雅楽においても、根拠を古典に求めた。そうした気運のなかで、陳暘『楽書』も奉呈され、そのわずか数年後には、既述の「大晟雅楽」が制定された。高麗はそれを熱心に受容し、儒教を正統学問とした李朝朝鮮も、宋・明の中華雅楽を取り入れることに抵抗はなかった。一方、日本の雅楽は、上述の唐朝胡楽器を含み、雅楽器を中国から下賜されたとは聞かない⁽³⁾。

そもそも、革命の中国において、雅楽の伝承は困難で、宮廷楽師も散逸するし、前王朝の祖先を祀る楽は使えない。それでは、なにによって担保されるかといえ、それは文献などを参考にある程度復元できる「楽器」である。雅楽は、優れた俗楽器が流行する前、さらに「胡楽器」伝入以前の古楽器、それも8種の異なる素材の楽器「八音」で合奏することを求め、それを伝統とした。具体的には、後漢以降、鄭玄の『周礼・春官・大師』注にあがっている楽器が指針となった。万物を代表する、異なる素材の楽器が織りなす不可視の音によって、雅楽の理念「和」を実現するためである⁽⁴⁾。陳暘『楽書』「楽図論」が、「雅部」「胡部」「俗部」と3部に分類したのは、陳暘がこだわった「雅楽」の根底をなす「雅楽器」を明示するためである。外来の「胡部」を自国の「俗部」より先にしたのは、すでに「胡楽器」が前朝の唐代までに主要楽器となって定着していたからだ。日本の雅楽の主要楽器も、「羯鼓」、「箏」、「琵琶」など、すべて「胡楽器」である。

さらに、上記『周礼』の記載順で、各々金・石・革・木・竹・匏・土・絲の8種の素材で項目を立て、図説している。陳暘は文献渉獵をして、諸本の楽器に関する記事を網羅的に蒐集し、機能的にさほど差異のない楽器や、当時すでに廃れた楽器でも図解しているから、古典中の楽器事典の役割もしている。絃鳴楽器として、『楽書』巻119「雅部」には琴類、巻120「雅部」に七絃琴、瑟類。巻128・129「胡部」には、胡琴・奚琴（胡弓類）、箏篋（ハープ類）、琵琶類と箏類。巻134・141・144～146「俗部」に、琴・瑟箏類（箏箏をふくむ）・月琴、琵琶類と、打絃の筑などの図説がある。拙論では、楽器の大小を分けるのみのもの、無意味な絃律器や単に文献の名称だけを引いてきたものには言及しない。

対して『楽学軌範』の方は、「雅部」「唐部」「郷部」と分け、中国俗楽と胡楽を「唐楽器」、さらに自

国の音楽を「郷楽器」として、図解している。やはり、『周礼』注にならい、その卷之六の「雅部楽器図説」には、金（青銅器）類は「編鐘」など、石類は「編磬」など、革類は「建鼓」など、木類は「祝」と「鼓」、竹類は「簫」「箏」など、匏類は「笙」「竽」など、土類は「埙」など、絲類は「瑟」と「琴」、合計45種の「八音」を並べている。本来「楽器」は「(雅)楽」の上演に必要な「楽の器」で、衣裳・採り物などの「舞具」も入っていたから、陳暘『樂書』と同じく舞具、それに装置までも掲載している。上演に資する目的のためである。絃鳴楽器は「唐部」に「月琴」「唐琵琶」「大箏」「牙箏」があり、「郷部」では「玄琴」「郷琵琶」「伽倻琴」が記されている。

§2 弾絃 long-zither 属の無柱・七絃琴について

さて、本来雅楽器と目されていた「琴」を、陳暘が「俗部」にも入れているのは注目に値する。つまり、琴がすでに独奏の俗楽器として芸術的に発展を遂げていたことを示すからだ。琴柱というが、柱がないのが「琴」である。平板な黒漆の琴面に左指で押さえて音程を定め、また瑟箏類にはない、絃上を左右に滑らせるポルタメント奏法を多用する。柱がない代わりに、「徽」という勘所を琴面の前に13つけて目印としている(図1『樂学軌範』の「琴」図)。最古の実物が紀元前433年の銘文がある湖南省曾侯乙墓から出た⁽⁵⁾。これは後世の全長1m以上の「七絃琴」とは違って10絃で67cmと短く、右側しかない共鳴胴は高く厚さがある、琴面に起伏がある(図2曾侯乙墓の「十絃琴」図)。だが、無柱で、糸巻(軫)があり、瑟箏類のように絃の尾端を表面左の突起した「柄」(図3馬王堆漢墓の「瑟」図)ではなく、背面の「雁足」(図2)に巻きつけ、さらに全身に黒漆が塗られている点で、琴の祖型とみなせる⁽⁶⁾。中国は前3世紀以前に、絹絃の太さに差がつけられていたから(『韓非子・外儲説』)、無柱の琴が7絃で、8度を越える音程差をも張力だけで調絃できた。低音絃は太絃でたるまず、高音絃も細糸で切れることはない。かくて琴樂は大いに発展した。瑟は柱を立てるので瑟絃は同じ太さでもよいのに、馬王堆瑟は絃径に0.5~1.9mmと差があった⁽⁷⁾。絃鳴楽器にとって、絃の太さは肝要なことなのである。

そして、前2世紀の馬王堆漢墓の琴までには、すでに7絃で、しかも黒漆の琴面が平板になり、左指奏法を使って琴面を擦った痕跡がのこっていた。ただ、勘所を示す13の「徽」(図1の白い点)だけはなかったが⁽⁸⁾、紀元後の嵇康(223~263)『琴賦』に「徽は鍾山の玉」とあって、すでに「徽」をつける習慣があったとわかるが、絵図では、南京西善橋南朝(420~589)墓の弾琴図で確認できる⁽⁹⁾。かくて、左指を黒漆の平板な琴面で自由に運指する、1絃から3オクターブの高音域が出せる、無柱・7絃・13徽の中国を代表する絃鳴楽器「琴」は完成したのである。

ところで、前記の曾侯乙墓から十絃琴は1張しか出土しなかった(図2のごとく琴面に凹凸があって、左手で押さえる奏法はないので、5音階半音調絃か)のに対して、約25絃の瑟(後述)は12張出た(注5の『曾侯乙墓』155・164頁)。改良前の

琴はその樂器的性能で、瑟に遥かに劣ったが、左指の運指技巧が発達した後漢末までには、樂器の「首」(桓譚『琴道』)、樂の「統」で君子が邪心を正す(『風俗通・声音』)とか、君子の常に身より離さぬ(『白虎通』)儒教道德の修養の樂器となって、その地位は急速に高まった。それは司馬遷『史記・孔

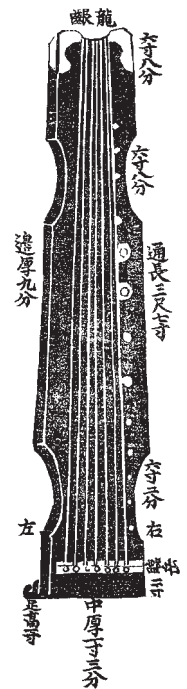


図1

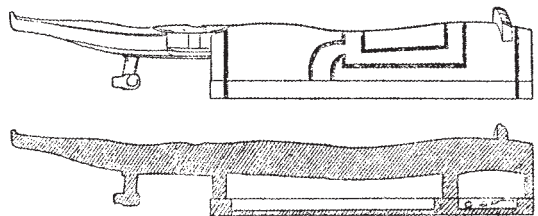


図2

子世家』のように、孔子が琴を弾いたという伝説まで生みだして聖人の楽器となり、それが後世わが江戸の儒者にも影響を与えた⁽¹⁰⁾。同時に、上記『琴賦』にあるように、「徽」に高価な宝石の「玉」をつけ、琴の高尚さ、高級さを顕示している。そして、「提琴」「胡琴」「揚琴」など、朝鮮半島でも「玄琴」「伽倻琴」「奚琴」と、「琴」とは全く異質の絃鳴楽器にも「琴」の字をつけるようになる。かくて、「琴」は絃鳴楽器の総称にも使われ、美称ともなったのである。日本のコト「箏」にも「琴」の字を当て、本来あるはずもない「柱」を附加して、「箏柱」を「琴柱」と誤用しているのも、その影響である。

さて、『楽書』「雅部」巻119と巻120には、コト類として、絃数で大、中、小数種の琴と瑟をあげている。変わっているのは、「十二絃琴」「兩儀琴」くらいだが、雅楽器として12律を出すだけのものとみえる。兩儀琴の方は2絃に箏柱を6柱立てた12律音を出す音律器と考えられる（後述）。他方、『楽学軌範』「雅部」の絃鳴楽器をみると、既述鄭玄の注にあげた「瑟」と「琴」の雅楽器2種のみである。

『楽書』巻120「雅部」の「七絃琴」で、7絃のうち、第6絃と第7絃の名を、唐代以前の文章譜にならって「文絃、武絃」としたのは、文王と武王の聖王への尊崇を表したのであろう⁽¹¹⁾。だが、同文後半では、「第六絃」「第七絃」と、絃の序数と両用している。陳暘の宋代は琴譜の変革期にあったからだ。13世紀後半、宋末の陳元靚『事林広記』巻之四には、宋代以降の指法譜である減字譜（漢字の1部を組み合わせた琴独得の記譜）が、載せられている。それには、すでに「文・武」を「六・七」と数字に改定されていて、いわゆる「琴譜」がすでに成立していたことの証左である。因みに、調絃法は雅楽なので、標準音（かりに「黄鐘」をCとすれば、C・D・E・#F・G・a・bで、音階をあてれば、ド・レ・ミ・#ファ・ソ・ラ・シの雅楽7音音階を取っている（琴のいわゆる「正調」5音音階（ソ・ラ・ド・レ・ミ・ソ・ラ）のものとは異なる）。

一方、『楽学軌範』の絃名も「文絃」「武絃」としているが、そこに描かれた絵図の琴絃名は「六」「七」と数字になっている。この頃までに、絃名を數字化して記譜し、明朝では減字譜が普及していたことの反映である。これは理念的な中国古典を先にあげ、後に実用に資する内容を提示する、『楽学軌範』の筆法である。すべて、各部位の長さの尺寸を絵図に、桐と栗といった表面と背面の素材、張り合わせるという製法、絃も次第に細くするなど。また、黒漆を塗ること、勸所の「暉（徽）」は蛤の殻で作られ、真ん中の第7暉が最大で順次左右に小さくすること、しかも暉の寸法と、すべて周到に解説しているのである。その調絃は、黄鐘をC、宮をDとすれば、その開放絃「散声」は第1（初）絃から第7絃まで、C（ド）D（レ）E（ミ）G（ソ）a（ラ）c（ド）d（レ）となっている。『楽書』と異なり、雅楽が主張した5音階調絃になっていて、『楽学軌範』も12半音の12律すべてを出せるとしている。つまり、陳暘『楽書』と同じく左指でおさえて、12半音に対応していたことがわかる。

ともあれ、中国コト類最高位の「琴」は、日本と同じく、朝鮮音楽に受け入れられなかった。そして、玄琴・伽倻琴と「琴」とは称しても、全く異なるこれら「箏」類コトが盛行した。おそらく、日本語やハングル語にない、中国語アクセントの語感を、琴のポルタメント奏法で表現することと関係があるだろう。中国文化の受容の中で、自国の音楽文化を育んできたのである。

§3 弾絃 long-zither 属の有柱・瑟類について

瑟箏類のコトには、絃分割で音高を決め、震動を共鳴胴に伝える可動柱が立つ。琴の倍近い長方形で空洞の共鳴胴によって、音量は琴に比べ遥かに大きい。その出土瑟をみれば、黒漆一色の琴に比べ、側面（磯）に描かれた漆画は素晴らしい意匠を凝らしているから、初期のコト類では最高の扱いを受けていたと考えられる。瑟の基本は1絃1柱で、一般的には音階調絃となるから、柱が雁行のような形体に並ぶので、「雁柱」という。これに対して、リュート属の琵琶やギターのアレットなどで、横一文字に複数絃にわたす固定柱を「品柱」と呼ぶ（後出図8・9・10）。曾侯乙墓から出土した瑟は、25絃（絃

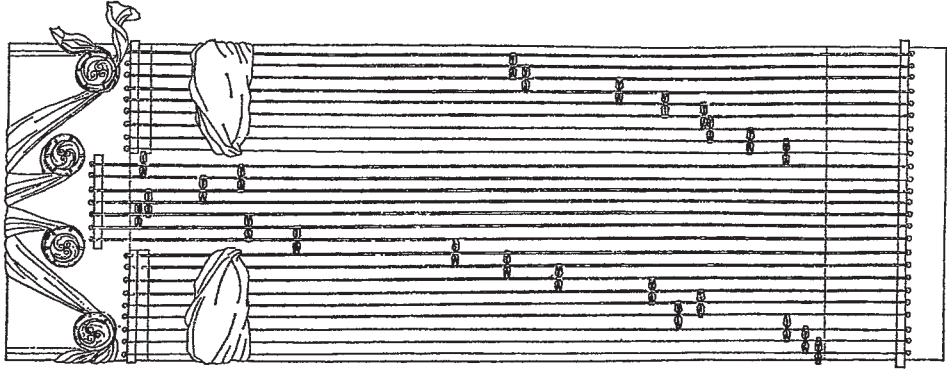


図 3

孔)が主で、これは文献にも合致する⁽¹²⁾。

『楽書』巻119「琴瑟中」に、宋朝当時の復元瑟の調絃をあげる。黄鐘を「C」とすれば、そこから半音調絃で、2オクターブ「2均」となる。第1絃C～第12絃と第13絃c～第24絃を、“高低差8度”の同律とし、左指で低音部、右指で高音部の旋律を斉奏で鳴らす「双弾」として、しかも、鐘律の音と合わせたという。前2世紀の馬王堆漢墓から瑟絃が張られたままで、柱もついたものが出土し、木俑から「双弾」が確認された。だが、瑟の調絃は、25絃の内、第1絃～第9絃がド・レ・ミ・ソ・ラ・ド・レ・ミ・ソと1オクターブと5度となっている。そして、中央7絃を越えて、第16絃～第25絃の9絃を全く同じ音高の調絃にし、ともにユニゾンの「双弾」で高音部を担当して、音量を上げていたことが判明し、全く異なっていた(注7の『馬王堆一号漢墓』上集105・106頁)。(前出図3)。そして、中間の第10絃～15絃の7絃を低音部のソ・ラ・ド・レ・ミ・ソ・ラとし、第10絃～25絃までを入ると、最低音のソから最高音ソまで3オクターブが出る。しかも、張力の軽減のために「纏絃(巻線)」も使用されていることがわかった⁽¹³⁾。つまり、宋代復元の調絃は「古制」ではなかったのである。

さらに、中間部の7絃は琴の正調の調絃に合い、あるいは、この低音部を琴は瑟と合わせていたのではないかと推察できる。陳暘『楽書』が復元した調絃法は全然違っていたが、それ以外は「双弾」などは推測が当たり、しかも、曾侯乙墓から出土した瑟の数と『楽書』巻189～巻200の祭祀演奏図の瑟の数が12というのも、偶然でないように思われる。絃鳴楽器の弱点である音量不足を、瑟12面で斉奏して、しかも両手で「双弾」すれば、かなり解消できたであろう。

さて、瑟柱の高さは、古来、曾侯乙墓出土瑟(1.3～3cm)のように、瑟面が湾曲しているから、手前と先の絃柱が安定するように低くしているため、高低の違いがある(注5の『曾侯乙墓』163頁)。「楽学軌範」も高低をつけ、大を高さ2寸3分、小は高さ1寸8分と記して、後述の牙箏や大箏と同じだという。側面からみて、中央を膨らませた湾曲は、コト類の智慧といえる。平面より絃間が幅広くなることで弾奏の指に力が入り、また前後の絃にふれぬように柱高に差をつけると、右手の幅広い絃間は弾奏・擦奏・打奏にも有効となるからである。また、絃も瑟・琴同様に、第1絃から順次細くなる。「楽学軌範」の12半音調絃法は陳暘『楽書』の影響と思われるが、ただ中央の第13絃(無律)を「閏絃」と呼んで柱は立てず、第14絃との2絃を朱絃に染めて目印とした。「楽書」と同じく右指で低音部(本律)を、左指で高音部(清声)を、“高低8度”の「双弾」奏法をして響かせ、雅楽なので、鐘磬と同律の音で和したというわけである。

§4 弾絃 long-zither 属の有柱・箏類について

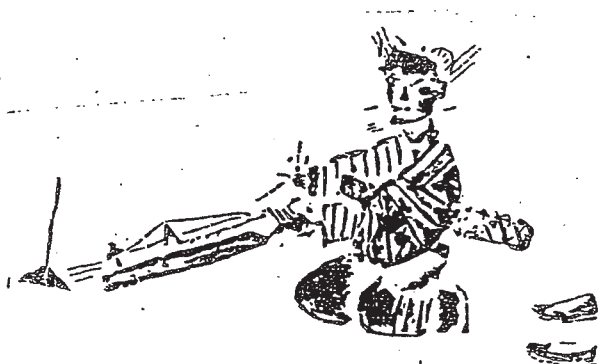


図4

元後の後漢以降である。

まず、許慎『説文解字』の「箏」と打絃楽器「筑」の項をみると、竹の湾曲した本体に5絃を施したという。つぎに、後漢末の応劭『風俗通・声音』巻六に加えて、「并・梁二州の箏形は瑟のごとし」とのべ、同時期の劉熙『釈名』には、さらに「箏は絃、高急を施し、箏箏然なり」とある。総合的にみれば、初めは竹の胴で、打絃楽器の小型で細長い「筑」と同じ5絃であったが、并・梁の2州の箏から瑟のコトのように木製長方形の共鳴胴に変化した。3世紀の傅玄など数種の『箏賦』には、どれも12絃とあって、絃数も増えた。さらに、『楽書』巻146に引く、同じころの阮瑀『箏賦』には、「長さ六尺、……絃は十二」と、12絃に増え、しかも「柱」の高さは3寸3と書いている。後漢尺は、23 cm とか 25 cm といわれ、長さは6尺で138 (150) cm あり、柱高は約8 cm と、現在日本の箏柱5.6 cm に比べても、遙かに高い。

箏の音色を、『釈名』に絃を高く張った「高急」にしたから「箏箏然」と鳴り響くと、特記している。瑟とほぼ同形なのに、鳴り響く原因の「高急」は、張力だけでなく、柱によるものにちがいない。8 cm は誇張で高すぎるとしても、既述の瑟柱最高3 cm とは比べものにならない。この高柱が唐代までの詩に、「危柱」「促柱」と呼ばれたものを指していよう。当初、筑は箏と同類であったと記す。漢代の打筑図をみると、まさしく柱が特段に高い⁽¹⁵⁾(図4『南陽漢代画像磚』の「打筑」図)。筑も中央が膨らむ湾曲胴でかつ高柱でなければ、打絃時に隣の絃に触れるし、音量も足りない。箏は高柱で絃を引き上げ強く張ることで、その振動音を胴に伝える力も加わり、音量を増大する。さらに柱の後ろを押す「押手」で、2度以上の高音も得られ、低柱の瑟のような「双弾」や半音調絃の多絃設置と幅広い胴の必要もなくなった。また、曾侯乙墓や馬王堆墓の瑟は低柱ゆえ、押手は使えず、双弾を前提としているから、実際の音域は16絃と同じである。押手が使える12絃で⁽¹⁶⁾、高柱の箏は非常に効率がよく、かつ音量的にも優っている。かくて、民間では瑟が箏に淘汰され、音量の小さい琴は個人の修養の楽器となって、俗楽の箏がコト類楽器の王者になって、周辺諸国へ伝わっていくのである。

中国では古来「指弾」が主で、筑になって箸状の桴で打ち、琵琶類が伝来してから「撥弾」が始まった。その指弾に義甲を付けることは、言及されることはなかったが、『楽書』巻146に、すでに13絃になっていた箏を、前出中唐の『通典・楽四』より引いて、「唐はただ清楽(唐代十部伎の一つで高雅な楽)の箏のみ12(絃)。これを弾ずるに鹿骨爪をつくる。長さ1寸余りで、指に代える」と、義甲について特記している(『旧唐書・音楽志』「清楽」にも引く)。また、『楽書』巻129に唐代十部伎の楽器に「擗箏」と「彈箏」が分けられていて、「擗」^{つまび}くは明らかに指弾だから、「彈箏」は義甲かもしれな

い。中国では、戦国時代（前 475～前 221）の「弾套」（指サック）が、湖北省江陵天星一号楚墓から3点（3本の指用か）出土したので、その淵源は古い⁽¹⁷⁾。また、同巻146「鹿爪箏」に『梁書・羊侃伝』より引いて、「鹿角爪、長さ七寸」と角爪を付けた手の絵図がある。これは義甲というよりも、骨製義甲の7倍の7寸で義手にもみえる。他に記録がなく、特異なものだったろう。琴や瑟が義甲をつけない理由は、箏のように高柱で絃がきつく張られていないので、指が損傷しないからであろう。

『楽学軌範』「郷楽」（朝鮮の民族楽）に「玄琴（コムンゴ）」がある。瑟箏類なのに「可動柱」と琵琶のような「品柱」を併用している。かつ、指弾でも義甲弾でもなく、箸状の桴「匙」で横臥したコトを奏するのである。その原型を、林謙三氏は「臥箏篋」と推測されたが、根拠は示されなかった⁽¹⁸⁾。「臥箏篋」については §9 で述べることにする。

さて、『楽学軌範』では「玄琴」を、『三

国志記』巻32より引いて、以下のようにいう。中国の琴に象って作った。『新羅古記』に、初め晋人（西晋・東晋 265～420）が琴を高句麗に送ってきた。ときに王山岳がこれを「改易」して作曲し演奏した。すると玄鶴が飛来したので、「玄鶴琴」と名づけ、後に「玄琴」というと記す⁽¹⁹⁾。晋代は、高句麗が輯安を国都にしていた（204～427）。文中の「晋」は、両国の距離からして西晋（265～317）が妥当であろう。この輯安の舞踊塚から4絃17品柱のコト類演奏壁画がみつかった（注9『中国音楽史図鑑』の65頁II-103図）。（図5舞踊塚の「品柱コト」図）。高句麗期の玄琴の祖型とも思われる。また、甘肅省嘉峪関の魏晋墓にも、同様の楽器演奏図が発見された（注9のII-100図）（図6嘉峪関の「品柱コト」図）。遙か離れた東西の絵図に描かれていることは、コト類の変種として、広い地域に流行した表れである。ただし、玄琴は「琴」のなにを王山岳が「改易」かといえ、琴にない品柱を設けたことであろう。さらに、後世では箸状撥「匙スルデ」（後掲図11）で撥奏する点である。少なくとも、中国では、玄琴の名称はみられないので、高句麗時代から改良・発展させ、逆に一時西漸したとも考えられる。玄琴はその後、統一新羅でも盛行し、伽倻琴や琵琶とならんで「新羅三絃」と重視された（『三国史記・祭祀楽志』）。玄琴類の「臥箏篋」は、中国において高麗のものとして有名であった（§9）。さらに、陳暘『梁書』の時代でも、代表的絃鳴楽器として記載され（『高麗史卷七「楽二」』）、それが李朝にうけつがれて、『楽学軌範』にあげられているのである。

玄琴は、6絃のうち、第3・4・5絃の3絃にだけに16の品柱（樑）がつき、他の3絃は可動柱（歧樑）が設けられてある（図7『楽学軌範』の「玄琴」図）。さらに、左側尾端の最も高い品柱の第1樑が乗絃の役割を果たして、右の首岳に向かうにしたがい低くなる。全長5尺1分（現行のものは約150cm）とはいえ、乗絃までの絃長は半分以下の2尺2寸である。素材は他のコト類と同じで桐と栗

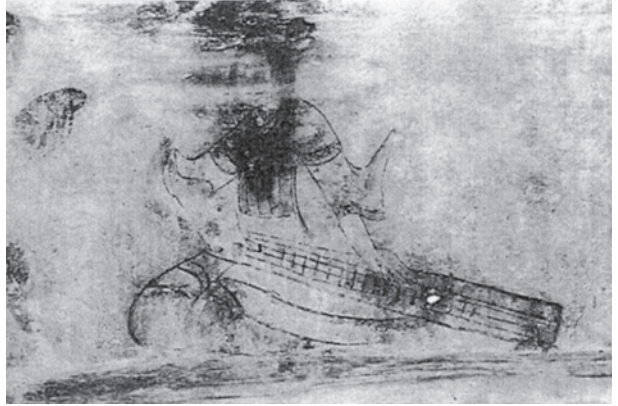


図5

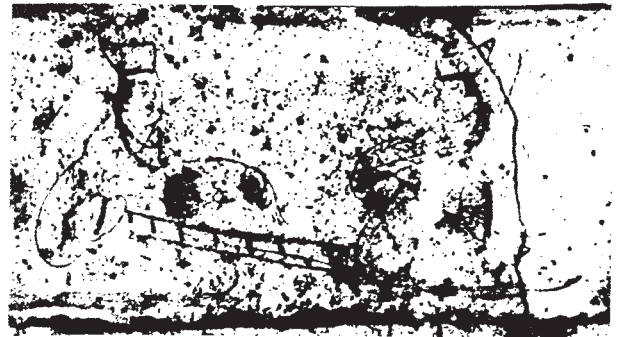


図6

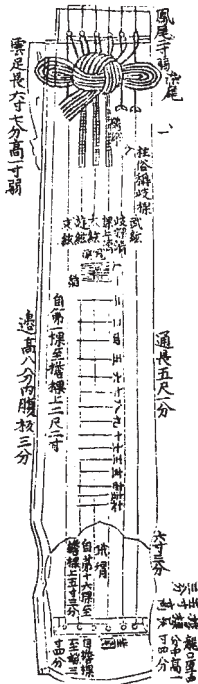


図 7

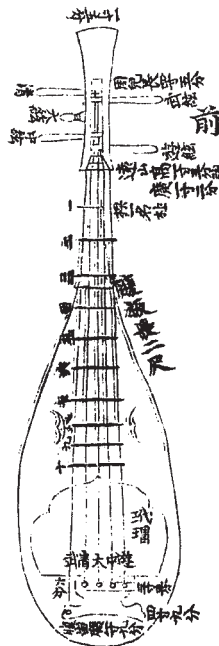


図 8

で表裏を貼り合わせている。これは「郷琵琶」と同じで、玄琴は横臥した琵琶の感もある（図8『楽学軌範』の「郷琵琶」図）。首岳（臨岳）と最も手前の椽の間に「玳瑁（黄色で厚い物がよいと注す）」⁽²⁰⁾を施している。琴面を17cmほどの箸状「海竹」製「匙」（後掲図11）で撥奏するときの損傷から保護し、上に貼った皮は匙の騒音を防ぐ効果がある。また、可動柱の絃は「歌曲」などで旋律の終わりの重要な部分で弾かれる⁽²¹⁾。玄琴は民族が最も好む、音の発散を封じ込めた、力強く独得の深遠な音色をもって愛され、琵琶を凌駕して朝鮮の代表的な撥弾楽器として磨き上げられたのである。

『楽学軌範』「唐部」に箏類の「大箏」があがっているが、15絃で「小瑟」と呼ぶ。7音音階を基礎に調絃し、「按（押手）」によって半音上げていたことが絃に附加された音律名でわかる。つまり、15絃で2オクターブと1音、25音律を出していたのである。この「大箏」を「小瑟」と呼んだのは、「唐楽」だけに使い、雅楽でも自国の音楽用でないこと明示するためであったろう。郷楽には使わないというのは、「瑟」が雅楽器であり、また箏類には優れた「伽倻琴」があるからだ。

その「伽倻琴（カヤグム）」が、「郷部」に図示されている。中国ではすでに13絃が主であったが、12絃で、全絃を尾端の「羊耳頭」の絃孔に巻きつけている。正倉院蔵には、9世紀に伝来した、いわゆる「新羅琴」として2面と1残闕が現存する⁽²²⁾（注7の『正倉院の楽器』「五」）。全長は玄琴より若干長い。柱の高さは玄琴よりやや低く、しかも設置位置によって柱の高低差をつけている。柱下端の幅が大は2寸、小が1寸4分と、幅が広く、重心が下にあり安定している。瑟（雅部）・牙箏・大箏（ともに唐部）も大小あるが、日本の箏柱に似て伽倻琴ほどの幅はない。その後、発展した牙箏は伽倻琴に倣ったと思われる。それは、強いヴィブラートをつけるための押手「力按」の上下動に耐えるためである。伽倻琴の項に義甲類の図示がないから、今日まで「搦（指）弾」で奏してきたことがわかる。これも、音を派手に響かせず、故意にくすませる、深遠さを追求する美感に基づくものであろう。また、『新羅古記』の伽倻国の嘉実王が唐の楽器を参考にしたという図説に中国文献の抄出はなく、『三国史記・祭祀楽』から取っていて、伽倻琴は中国俗楽器の「箏」と大体似ているとのべながら無柱の「琴」と呼ぶのは、聖人の楽器「琴」崇拝の影響だと思われるが、ここにも自国のコトの地位を上げようとする意識が窺われる。

その「界面調」など3種の調絃法は、第1（武）絃を最低音として、1絃と2絃を4度、あるいは2絃と3絃を4度間隔にする以外は、ド・レ・ミ・ソ・ラの5音音階調絃になっている。半音は押手で得られ、柱の移動で調を変えていたと考えられる。指弾は右の親指・人差指・中指で、ときに同時に弾く「双弾」もある。左手は「力按」もあり、人差指・中指・薬指の3指で押さえる按絃法である。下端に玄琴同様、共鳴防止の厚紙が各絃についている。これも古来、瑟箏類コトの智慧である。因みに、『楽書』巻129の最後に、「高麗の楽器、彈箏一、搦箏一、臥箏一、魏から隋に至るまで（386～618）並びに存す」とのべている。「弾」「搦」「臥」の区別は、「搦」は爪弾き、「弾」は中国唐宋の彈箏の影響で、一時義甲弾きしていたとも考えられるが、横臥させて弾く箏に、わざわざ「臥箏」というのは、後述「臥箏篋」類の「玄琴」を指しているのかもしれない。ともかく、箏類が高麗の代表的楽器として、

中国で知られていたということがわかる。コト類の玄琴と伽倻琴，そして後述の軋箏（牙箏）を独自の民族楽器として継承・発展させてきたのである。

§5 弾絃 lute 属の有柱・阮咸・月琴類

『楽書』巻129「胡部」に「秦漢琵琶」があって、絵図は糸蔵が若干後ろに反っているが、もと胡人の絃^{げんとう}叢^{かたち}の制より出る。円い体（胴）に脩い頸（棹）。琵琶に似ているが小さく、小柱は12だと記す。「叢」とは、太鼓の取手の棒先が鼓面を貫いた先端より、固形物をつけた2絃を垂らし、振ることで鼓面に固形物があたる、大型の「でんでん太鼓」で雅楽器である。その小型で鼓面を下に倒立させ、その絃を取手に固定して弾奏するものが「絃叢」だとする。また、小柱が12（『通典・楽四』は13柱）だとある。絵図をみると、巻145「俗部」の「阮咸琵琶」に近い。ともに、4絃多柱で長棹円胴のバンジョー形である。絃叢は中国で絃鳴楽器としての形が整い、2絃から琵琶の4絃を取り入れて「秦漢琵琶（秦漢子）」となったようだが、やはり胡楽器とみなされていた。それが、中国で定着すると、この胡楽器は竹林の七賢で名手^{げんかん}の阮咸の名を借り、棹をさらに長くするなどの改良をすることで、ついに「阮咸」と呼ばれ、中国の俗楽器となった。

正倉院蔵の2面のうち紫檀造りの阮咸は、全長1mで曲頸琵琶（後述）より短く、円胴の直径は40cm、棹は60cm。14柱の内の9柱は棹上にあるが、下の円胴にも5柱が附加されている（図9正倉院所蔵の「阮咸」図）。だが、『楽書』の「胡部」秦漢琵琶や「俗部」阮咸琵琶の絵図の柱は、すべて棹上だけしか描かれていない。林謙三氏によれば、正倉院蔵の阮咸は14柱のうち第10柱までは正確な位置にあるが（図9のように、柱位は螺鈿装飾の部分避けるゆえ）、ただその下の4柱は補充したもので、とくに最高音・第4絃の最下位・第14柱は、専用の1柱（孤柱）を施したものとされた。また、最上柱の位置から下って第9柱までは、ほぼ半音ずつあがるが、第10との間が短3度、第10～12柱は1音、第12～14まではまた半音間隔となっている。つまり、琵琶の高柱ならば、柱間を押して半音以上の音が取れるから、それだけ阮咸の柱は低いことを示唆している。またその奏法については、「右の手指で弾じたものらしい。もし撥を用うとしても、義爪の如き小形のもの」と推察されている（注18の『東アジア楽器考』321～322頁）。ところで、後漢末の劉熙『釈名』に、すでに琵琶を「指を前に推すを琵琶、手を却して引くを「琵琶」という」とのべ、同時期の応劭『風俗通・声音』にも同様の記事がある。これは中国従来の絃鳴楽器の奏法である指弾で、それまでなかった撥弾なら必ず「撥」と特記するはずだ。この阮咸琵琶の指弾奏法が、後世の琵琶の指弾に大きな影響を与えたと考えられる。陳暘が巻129「秦漢琵琶」で、曹綱の撥さばき（唐末の段安節『樂府雜録』）を称讃している（後述）が、当然、これは指弾の「秦漢琵琶」を指してはいない。

さて、『楽書』巻141「俗部」には類似の「月琴」（5絃13柱）が図示され、「（胴の）形が円く項（棹）が長い。上に4絃13品柱を按ず。柱は琴の徽（勘所）より豪れ、軋（糸巻）を転じて律に应ず。……唐の太宗一絃加う」とあって、絵図では5絃だが、図説は4絃13柱で阮咸と違わない。その相違は、ただ円胴の腹板に撥の損傷から守り、撥音を防ぐ革帯の捍撥がなく、しかも阮咸にはなかった円胴の所にまで4柱がみてとれる点である。これは、腹板にまで柱を並べ、指弾へと向かう中国琵琶の発展方向を示唆している。陳暘『楽書』の「柱は琴の徽より豪れ、軋を転じて律に应ず」とは、七絃琴の13徽（勘所）より、4絃13柱の月琴が、糸巻を転ずるとすぐに調を変えられると、13柱の月琴の長所

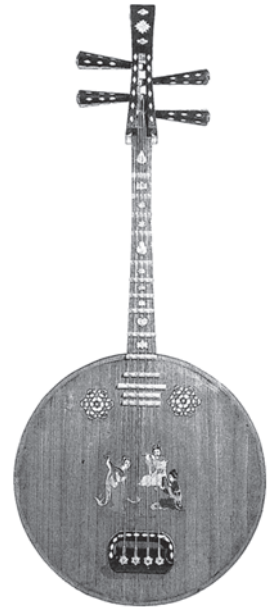


図9

を特記したのである。これはまた、同じ絃鳴楽器でも、1絃から1~3音が出る箏や、後述する4絃4柱や5絃5柱の琵琶よりも、さらにたやすく1絃から多音が得られることを意味している。琴は1度調絃すると軫を回して調節するのに時間がかかるし、当時の諸琵琶より高音部が拡大して弾奏が容易なのである。

『楽学軌範』に「阮咸」はなく、『楽書』の「月琴」を取り、文言も抄出し、『楽書』「月琴」の図説どおり「4絃13柱」の「月琴」を図示している。高句麗の王都・輯安(204~426)の壁画(注9『中国音楽史図鑑』の63頁II-94)も、同形の楽器がすでに描かれているから、淵源は古い。『楽書』と違うのは、その「品柱」である。第9柱までは全4絃にかかっているが、10~12柱が最低音絃(武絃)をのぞく3絃、第13柱は高音2絃だけにしかかかっていない。実際には使わないからだ。また、調絃は手前の武絃と最高絃の子絃が8度で、真ん中の2絃もそれより4度ずつ高くして8度間隔にしてある。その按柱法は、手前の武絃の第5・6絃と、4度高い中絃の第4・5・6柱だけで、それ以外はすべて最高音絃の「子絃」で弾く。子絃は高音域におよび、下のポジションで奏するように図示してある。さらに調絃法や按絃法は唐琵琶と同じだが、郷楽にしか使わないというから、琵琶より簡便な lute 属の月琴が、琵琶の代わりを担っていたのである。この「月琴」は、後世、形を変えて短頸となり日本でも流行することになるが、朝鮮の月琴は、「撥木」も「匙」もなく、秦漢琵琶の指弾を引き継いだものの発展をみず、あるいは伽倻琴・玄琴にその座を譲ったと思われる。

§6 弾絃 lute 属の有柱・曲頸琵琶・五絃について

『楽書』巻129「胡部」で次にあげたのが、琵琶類である。Barbat (Bibat) などの音訳ともいう外来の楽器で、渡来地、奏者名、形状、奏法、絃数、琵琶面の素材などによって、諸種の琵琶名称があげられている。さらに、巻145「俗部」にも12種あがっていることは、琵琶が宋代までに中国化した楽器として、きわめて盛行した証左である。

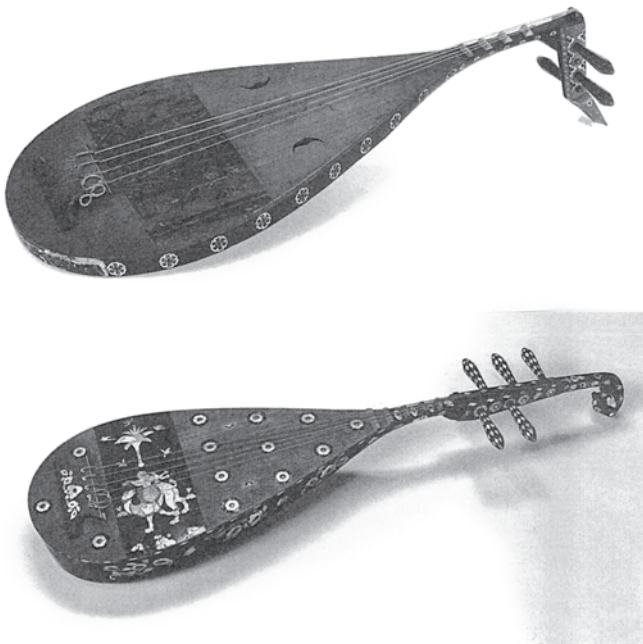


図10

絃鳴楽器は漢代以前、横臥させて弾くコト類しか目下出土していないし、抱えて弾く lute 属楽器は文献的にもみられない。その後、lute 属が出現してくると、「琵琶」と総称したようで、多種の琵琶が現れた。『楽書』には当時の名称が多出しているが、基本的には5種に分けられるだろう。つまり、①絃叢→秦漢琵琶(秦漢子)→阮咸→月琴と変遷する、バンジョー形琵琶。②唐以前の標準的な4絃・4柱・(西洋)梨形・曲頸(糸蔵が後ろに折れている)。③5絃・5柱でやや細長の直頸(糸蔵が上に直上している)(図10正倉院所蔵の[曲頸四絃]と[直頸五絃]図)。④腹板の材質が軟質の木材になり、品柱が下に増加し、さらに曲頸の角度が浅くなるなどの形状の変化(図8)が、後に奏法にも影響する。①は基本的に指弾で、朝鮮の

「郷楽」の唐琵琶も義甲「仮爪角」をはめる。②③と朝鮮の「唐楽」唐琵琶と郷琵琶は「撥弾」(③の「5絃」は後に指弾も)に属す。その撥弾の変型が朝鮮の④唐琵琶に使う木片の「撥木」, また「郷琵琶」の箸状の撥「匙」である。朝鮮の2種の琵琶で弾奏するときは「撥木」と「仮爪角」を使う(図11『楽学軌範』の「匙」「撥木と仮爪角」図)。撥(匙)弾なら、「捍撥」として玳瑁を張って、軟質の腹板を損傷から保護した。それは玄琴と同様の方法である。

ちなみに、日本の琵琶, アラビアのウード, そしてリュートなどはみな曲頸に属す。本来長い棹の上の最高糸巻までは、正倉院蔵の直頸五絃琵琶が93.5cmで、阮咸が90cm前後なのに対して、曲頸の糸巻を直立させると約106cmにもなる。曲頸にしたのは、すぐ手がとどき演奏中、緩んだり切れたりしたときに、すぐ調絃できる用意である。とくに細絃の糸巻は頸の上端の乗絃に一番近くに位置している。

まず②の「曲頸琵琶」は西域より中国北方に伝来した。張重華が涼州を拠点としていたとき(346-353)といわれ(『隋書・音楽志・天竺楽』), 敦煌の北魏壁画や雲崗の石刻にもみえる。その後、551年に南朝梁の簡文帝に侯景が曲頸琵琶を贈ろうとした記事があって(『梁書・簡文帝本紀』), 四川省成都彭山出土、梁代大同5年(539)製作の石像にも現れている(注9『中国音楽史図鑑』の61頁II-87・88図)から、この頃までに全土に流行していたと思われる。日本では、今日までこの種の琵琶が主である。③の「五絃」は敦煌莫高窟北魏壁画にみられ(注9『中国音楽史図鑑』の62頁II-90図など), 正倉院には曲頸四絃琵琶や阮咸とともに、世界唯一の直頸五絃の伝世品がある(注7の『正倉院の楽器』「八」「九」「十」)(図9・10)。民間だけでなく、隋の「国伎(『隋書・楽志』)や唐の「燕楽」と、宮中でも奏されて、中唐の白居易(772~846)は『五絃』を詠み、宋代では教坊楽にも用いられた(『宋史・楽志(十七)』)のだが、これ以降、流行をみなかった。③は『楽書』巻129の「五絃」の条にも「搗琵琶」としての図説がある。『通典・楽四』より引き、古くは「木撥」弾法だったが、唐の太祖の時(627~649)に初めて指弾があらわれ、「搗琵琶」というとのべる⁽²³⁾。「搗」は「搗箏」と同じで、指でつま弾くことであって、「五絃」は指弾としている。だが、白居易の時代に活躍した、琵琶の名手・曹綱は「撥を運ぶを善くし、風雨の如し」と称讃され(上記『楽府雜録』を『楽書』巻129に引く)、当時の主力は、敦煌の壁画にみえるように撥弾である。だが、大同の雲崗石窟の彫像では、曲頸琵琶を指弾している図もみえる⁽²⁴⁾。

『楽書』巻129「胡部」の搗弾「五絃」図は正倉院の「直頸」とは違い梨形曲頸で、他の「大・小」「五絃」と「蛇皮」4絃琵琶は直頸になっている。ところが、『楽書』巻145「俗部」では、本来外来「胡部」の琵琶なのに正倉院蔵の直頸・曲頸・阮咸などの3琵琶をすでに「唐楽」の楽器とみなし、中国の「俗楽器」に入れているのである。陳暘は、宋代の教坊(宮廷音楽を上演・教習する官署)では曲頸琵琶を用いると、ことさらにのべる。ならば、北宋末までに、「郷楽」の琵琶の方は糸蔵がもはや曲頸でない後世のものに変化していたということであろう。しかも4絃曲頸梨形のままでも、柱は本来の4柱の下に増加して、合計12柱にみえる。つまり、北宋末までには、すでに変容した12柱琵琶が演奏されていたと知りうるのである。

林謙三氏はわが国の(雅)楽琵琶をもとに、アラビアのウードの古代調絃なども参考に、唐代の4絃4柱琵琶をH・e・a・d¹と4度調絃とみなされた(注18『東アジアの楽器考』336頁)。柱位は開放絃から第1柱の音程は1音だが、残りの柱間はすべて半音間隔とされたので、第1絃の開放絃Hから第4絃の第4柱を按じた最高音g¹までの音域は、1オクターブと5度となる。これは、柱上を押さえる指法だが、柱間で「按絃」とするとg¹よりも高い音が得られる。それでも、前述の「阮咸」は仮に12柱と



撥木



長手五分四分
撥木

假爪角

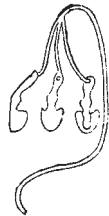


図11

しても、1オクターブと4度も得られ、かつ1絃と4絃は8度の音高差のある調絃をするから（注18『東アジアの楽器考』322頁）、4絃4柱琵琶より遥かに広い、2オクターブと4度以上の音域をもっているのである。

その後、4絃曲頸琵琶の絃数は変わらなかったが、柱を増やした。しかし、柱は細いフレット状で上表面の幅が狭くなり、陳暘が「秦漢琵琶」でいう「小柱」を8つ下に並べたものと考えられる。すなわち、音域拡大に、絃数はそのまま柱を増やす法をとったのである。近年の研究では、その多柱化した年代を、897年製作の大英博物館蔵の琵琶絵図で、本来の4柱の下の腹板に付加された3柱を加えて7柱となっているから、多柱化はこれ以前になされていたとしている（注24『中国琵琶史稿』120頁）。ならば、約200年後の陳暘が12柱としたのは、さらに進んだものとみなせる。

陳暘『楽書』の献上より約400年後の『楽学軌範』と比べてみよう。高麗時代から中国の宋明音楽の影響を受けていたからか、唐琵琶は郷琵琶より糸蔵分高く、古体の曲頸を留めているが、その糸蔵は直頸に近づき、腹板の柱は数を増やした。撥弾琵琶は撥で腹板を傷めるから硬質の木材を使うが、さらに獣皮をあてがった。それが「捍撥」である。だが、この李朝における唐琵琶の腹板はすでに柔性の木材としたから、すでに傷つける撥弾を前提としていない。だから、本来あった「捍撥」もない。李朝「唐琵琶」に使う「撥木」は、先が鋭利でなく弧形で指に掛ける紐付きの「撥木」で弾く（図11）。また、「郷楽」を演奏する場合は、義甲「仮爪角」（図11）で指爪を保護するために3指にはめると、どちらの弾法も琵琶面を損傷しないことがわかる。因みに、「唐琵琶」の郷楽では複数絃を弾ずる「双弾」指法が、「仮爪」の3指で奏された。この「仮爪」の装着は、「唐琵琶」の絃の張りの強さや絃の太さを暗示していよう。絵図では本来の4柱が半円形のふくらみのある「斑竹柱」で、下の増加柱は細長い柱が並ぶ。これでは、後述のジーンという「サワリ」の音色がでない。

また、唐代の敦煌琵琶譜などは、4絃4柱が基本で開放絃音を合わせて20文字の柱位名譜であったのが⁽²⁵⁾、琴の「減字譜」を参考に作ったと記している。それは、琴の徽数番号を琵琶の柱数番号に応用したとわかる。上に左指名と押さえる徽（柱）番号を、下に右指の奏法名（手前に弾く奏法「勾」字の「ム」を絃番号に入れ替えるなど）と絃番号を書いて、上下組み合わせた1文字で表す琵琶の「減字譜」を作ったというのである。柱数の増加で柱位名譜では複雑化するから、減字譜の方が有効であろう。『楽学軌範』には調絃と音階が書いてあるから、より具体的に左右の指法と音高を表せるようになったのである。

「唐琵琶」の絵図では、『楽書』巻129と同数の12柱になっている。だが、上部斑竹の4柱の下にある腹板の柱の配列が違う。小柱が8つ並び、第5～8までの柱は全絃にかかる「品柱」で、第9・10柱が高音の2絃（中、子絃）だけ、さらに第11柱は子絃だけの「孤柱」になっている。そして第12柱は最低音・武絃に飾り置かれ、「不用」と記す。つまり、『楽書』の12柱数は、実際には11柱で、しかも最高音専用の「孤柱」を付けていたのである。これは、実用から出た変化なのであろう。

さて、「郷部」の「郷琵琶」も素材は変わらないが、「唐琵琶」と違い、直頸になった。玄琴のように細い箸形桴「匙」を使うので、柔らかい桐の腹板を傷めないように、やはり「玳瑁」を張って「捍撥」同様の役割をさせている。唐琵琶による郷楽のような搗弾奏法で複数絃を同時に鳴らす右手双弾はなかったことがわかる。郷琵琶は5絃を張り、手前から武②・清④（臨時の小糸巻を付けた）・大①・中③・遊⑤（数字は太い順序）と特別の配列をしている。柱はすでに第1から最下の第10柱まで、全く同形の5絃すべてにわたる細長い品柱で、古形の柱幅はない。3つの調絃の左指で押さえる柱位図では、手前の武絃と清絃の2絃は、調律はするものの左手で押さえることはしない。要するに「五絃」とはいえ、大・中・遊の3絃だけで運指し奏でている。時に「力按」が図示されているから、柱間で半音から1音を高めたことを知る。音域は日本の琵琶より広く、2オクターブを越えている。奏法は、「唐楽琵琶」が撥木で弾くものに対して、「郷楽」のは右手の3指で向こうにはじき、人差指と中指で手前に

弾く。それに使う3つの義甲「仮爪角」は、はずれないように細長い紐で繋がっていて、手首に固定させていたと思われる(図11)。そして、音高名が記されているから、下のポジションに移して高音部を奏でていたことがわかる。

なお、「郷琵琶」の後に、「唐琵琶」の調絃が図示されている。同じ12柱だが、唐琵琶は従来の4柱だけを使い、さらに郷琵琶とちがって雅楽の音高名と、宋代の俗字音名譜「工尺譜」が記せられ、宋の影響がみうけられる。工尺譜は、『楽書』巻130にあるように箏の筒音の「合」を最低音に設定し、前7後2の指孔名を下から「四・一・上・勾(後)・尺・工・凡・六(後)・五」とした(現行日本のものと似るが異なる)。宋代から流行し始めたこの「工尺譜」を、李朝でも応用していたことを知る。

『楽書』巻第129の「胡部」に、既述の「搗琵琶(五絃)」があがっていて、『通典・楽四』にも出ている。林謙三氏は、唐の陳游撰『楽苑』(『楽府詩集』96「白居易, 五絃弾」と正倉院蔵の五絃の伝世楽器をもとに、遺存する「五絃譜」の解読を試みられた。5絃5柱を基本として、第5絃の第4柱の下に、この絃専用の柱、つまり「孤柱」を設置することで、譜の解読をされたのである(注18『東アジアの楽器考』375頁)。その「孤柱」の発想が李朝の4絃の「唐琵琶」にあったことも偶然とは思えない。『楽書』巻145の「双鳳五絃琵琶」の下3柱が4絃だけに、「八絃琵琶」の下5柱も4絃だけに、そして「直頸四絃琵琶」が4(5?)柱に増加分の7(6?)で13柱であるが、最下柱1柱が3絃だけに品柱が施され、「曲頸四絃琵琶」も11柱が並んでみえ、かつ下の5つの柱は高音2絃だけしか付けられていない。つまり、琵琶は本来全絃に柱をわたす品柱だったのが、低音部は押さええないから、そこに柱をわたさなくなったのである。ただ、まだ「孤柱」はない。因みに、李朝「郷琵琶」の糸蔵はほぼ直頸で、しかも5絃だが、既述のとおり、本来の「五絃」とは大いに違う。

さて、唐代琵琶の主流であって、その原型を留めている日本の琵琶、すなわち梨形4絃4柱撥弾琵琶から、中国と高麗・李朝の琵琶はなにを発展させ、なにを失ったかをみると、そのカギは、①「柱」の増加、柱上端の真っ平らな切り口、高さ、そして②「撥弾」から「指弾」への移行、③「腹板の材質」、④横抱えから豎抱えの構え、さらに⑤曲頸が直頸に変化するなどである。

阮咸の広音域に劣る曲頸琵琶は、4柱を基本に腹板を下に向かって増加させた。中国では本来の4柱を「四相」、増加分を「品」と呼ぶようになる。既述の通り唐代晩期に4相3品の7柱がみられたし、宋代の『楽書』巻145の琵琶絵図をみると、「相」の下に、かなりの「品」がならんでいる。明代の王圻『三才図絵』(1607年・序)は13柱で、清代にはいると14柱、16柱と増やした(注24『中国琵琶史稿』127頁)。また、上述の阮咸は基本的に、13・14の柱間だけが半音になっているのに対し、琵琶は全て1音間隔になっている点が異なるだけで、第12柱までは全く変わらない。両者ともに1音間隔だが、第6柱の上下だけが、転調のために半音間隔になっている(注24『中国琵琶史稿』129頁)。それが、現代では6相24品となり、3オクターブの音域で12の調に転調できるようになった。そして、「秦漢琵琶」



図12

や「阮咸」の多柱琵琶の影響で、さらに撥弾を廃し指（義甲）弾になったから、腹板は軟質で軽く、音響のよい桐のような木材に変わり、右指は同時に複数絃の和音演奏法を得た。

李朝の「唐琵琶」は、本来の4品部分を竹製に変えた。日本の琵琶は柱上端が平らになっているので、平家琵琶から日本の琵琶の音色的特徴であるジーンと延びる「サワリ」の音色が出る。竹製弧形では、それが出ない。日本雅楽の琵琶以外、柱間を押さえる日本琵琶に不可欠である。柱の間で押さえても、開放絃でも最上部柱の乗絃でサワリ音が出るように工夫されていて、独得の音色と音の延びが得られる。あるいは、インドの絃鳴楽器（ヴィーナ・シタールなど）の音色が伝わったのかもしれない。日本では、この音色を重んじて遺し、音域の拡大は、琵琶奏者が広音域の三味線を担う際にも受けつがれた。それが三味線の一の糸の「サワリ」として遺されている。さらに、高柱は柱間の押さえ方によって、ヴィブラートをかけ、またトレモロではなく、ポルタメント奏法で4度以上の音程移動が途切れずに得られるのである。撥弾の放棄は、「摺撥」「切る」「払い」「打つ」「掬い」などの多彩な音色を出す技法を失った。

『通典・楽四』に、古くは「充上鋭下、曲頸」とあって、膨らんだ胴の方が上で、細い糸蔵を下にするよう構えていた。事実、敦煌壁画などにみられる曲頸琵琶の絵図の多くは、糸蔵を下に、あるいは真横より若干上に構えている（注9『中国音楽史図鑑』の60頁II-86など）（図12敦煌北魏壁画の「琵琶の古い構え」図）。それが、糸蔵の方を上にあげることで、左指の運指は自由になった（日本の薩摩琵琶はほぼ直立）。他方、中国では日本の琵琶に残る琵琶独得の奏法や音色を失って袂を分かったが、同じく左手の自由さで、増加した品柱の位置を楽に上下することができ、広い音域を得ることとなった。かくて、中国では、徐々に阮咸や月琴などの琵琶類の利点を取り入れて二者を凌駕し、lute属絃鳴楽器の王者になったのである。

§7 擦絃 lute 属の奚琴類について

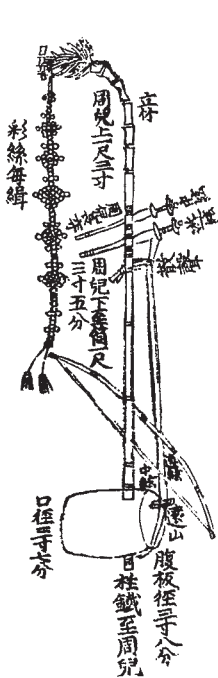


図13

『楽書』巻128「胡部」に奚琴の図解がある（図13『楽学軌範』の「奚琴」図）。2絃の胡弓である。Lute属だし2絃だから、また「絃叢より出る」とする。『楽書』は、さらに「奚部の好む楽器で、2絃の間にて、竹片でこれを軋（こす）る。今日まで民間で使われる」とあり、遼寧省にいた異民族の奚族から出たという。徐々に中国に定着し、阮咸と同じく竹林の七賢で、琴を嗜んだ嵇康の「嵇」よりとって、嵇琴や稽琴の字を当て、中国の楽器とした。熙寧中（1068～1077）に、宮廷の宴で、伶人の徐衍が稽琴を奏し、酒が進んだところで、絃の1本が切れたが、1絃のみで弾き終えたという佳話がある（沈括『夢溪筆談（補筆談卷一）』）。低音絃が切れては、曲は奏でられない。低音絃1本で高音部を演奏するのに、当然左手を下のポジションに移したはずだから、その奏法があったことも示唆しているのである。宋末の『事林広記』巻之五に、「その声、清亮なり」とあるから、澄んだ高音で聴衆を魅了していたことは、想像に難くない。

李朝でも愛され、今日でも活躍している。それは、絃鳴楽器に共通する、強いヴィブラートを好む民族性から、奚琴は非常にマッチしている。『楽学軌範』の図説に、腹板は桐の類、棹は年を経た節の多い「烏斑竹」を使うとよいとのべる。絃は2本で、絵図によれば、手前をドとし外をソと、5度調絃する（中国の胡弓類に類似）。絃の上部に「細皮で彩繩のように糸巻の下二寸ばかりの所に結ぶ」とは、中国で「千斤」と呼ぶものである。『楽書』の絵図には描か

れてないが、絃に掛けて位置を上下することで、容易に調を変えられるから、至極便利だが、朝鮮の奚琴は移調のために上下させず、固定されている。それで、糸巻で移調したと知る。左手4指を運んで、徐衍の逸話のごとく下位のポジションも使う。鼓面は中国二胡などの蛇皮でなく木製で、中国の「板胡」に似る。糸巻までは1尺7寸5分で、月琴の3尺3寸3分に比べて、棹が半分少々と短いので音も高く、馬尾（下記の軋箏は竹片や木の枝）に松脂をつけ2絃の間で擦るのは、ほぼ今日のものと同じである。演唱者の声の音域に合わせて移調しやすい利点がある。それに、擦奏は、撥絃奏法では不可能な、吹奏のように、声をまねて徐々に音量を増大できる。しかも吹奏より奏者の負担が少ない。こうしたことから、中国では、語り物や演劇の歌唱主伴奏として重要な地位を占めている。その胡弓類の歴史を知る上で、両楽書の絵図ともに貴重な史料といえる。

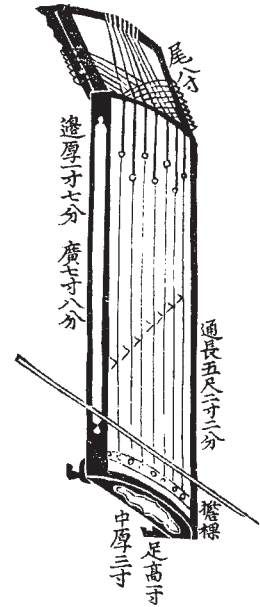


図 14

§ 8 擦絃 long-zither 属の軋箏類について

『楽書』巻146「俗部」には、擦絃コトに関して、『旧唐書・音楽志(二)』の「軋箏あつそう、片竹をもって、その端を潤し、これを軋こする」を抄出している。中唐の詩人・皎然が「軋は蜀の竹、絃は楚の絲」と書いているから（『観李丞洪二美人唱歌軋箏歌』）、8世紀の後半までには民間で流行していたことがわかる。それまで、中国では擦絃楽器が文献にも出ないから、奚琴のアイデアを取り入れて、古来の横臥コト類を擦る「軋箏」が生まれたとも考えられる。だから、「胡部」でなく「俗部」に属させているのである。宋の曾三異『同話録』に、「小振りで七絃を用いる。名は軋箏。今はこれを箏しんという」と改名され、宋末の『事林広記』（巻之五）にも、「箏、形は瑟の如く、……七絃七柱、竹を以てその端を潤し、これを軋る」とあり、次の元代では、「闌らん」ともいった（『元史・礼楽志(五)』）。現在もなお福建莆田の文枕琴など、数か所で奏されている⁽²⁶⁾。日本では、昭和初期に宮内庁楽部楽長・多忠朝（1883～1956）が、朝鮮の「牙箏」に触発されて案出し、「雅琴」と名づけ、作曲もしたことで知られている。

『楽学軌範』では中国伝来の軋箏が「牙箏」という名称で図示され（図14『楽学軌範』の「牙箏」図）、「作りは大箏に同じだが、やや小さい」と附記している。最後に「古くはただ唐楽に用いる。今は郷楽も兼ねてこれを用いる」とあるから、まだ「郷楽」に入れて間もないことを示唆している。そして、大箏と瑟、それに牙箏は同じだとあって、この3者はいずれも「郷部」ではなかった。それが、牙箏だけは「今は郷楽も兼ねて用いる」と、この頃から郷楽にも使われる萌しが見られるが、楽器の形成としては初期段階であったように思われる。この頃に立てていた柱が、書中に図示されているように、まだ細高で下端が安定していない唐楽の瑟箏柱を使っていたからだ。それが、伽倻琴が朝鮮器楽の特徴である強いヴィブラート「力按」をかけるために、柱の重心を低く保ち安定を求めたことに倣って、その柱下端の幅を拡げ、今日のように安定させた変化からもわかる。

さて、その調絃法は最低音の第1絃と第6絃を上下8度のドと設定してから（黄鐘をCとすると）、C・D・F・G・a・c・dとなっていて、第4絃のGと第6絃のc以外は押手「按絃」で半音上げ、最高音絃の第7絃ではdからfまで、押手で3音を取る。音域はほぼ1オクターブと押手を入れて3度くらいと狭いが、民俗音楽独得の激しいヴィブラートの強弱を駆使して、咽ぶような音色で見事に独得の味を出している。中国では当初、「竹片」で擦ったとあるが、牙箏は馬尾の弓奏のほか、いまだに高粱や蘆の茎、90cmほどの連翹の枝で演奏する。牙箏を自国の代表的楽器の1つとして育み、今日の高度な芸術を形成したのである。

因みに、項陽氏は秦以前からある（『戦国策（齊策・燕策）』）、打絃楽器「筑」が棒撥で打絃するところから、その棒撥で擦絃するようになったという論を展開された⁽²⁶⁾（図4）。打奏には弹奏と違って、長く弾力のある竹撥が有効で、それは擦奏にも応用できたろう。但し、文献の裏付けや出土物が無いので、定説には至っていないようである。

§9 lute 属無柱の豎箏篥と long-zither 属有柱の臥箏篥について

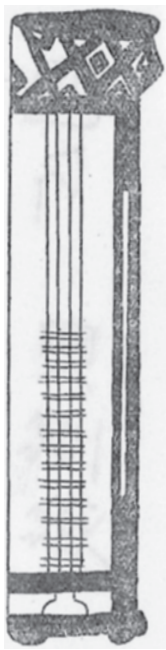


図 15

横臥させた水平ハーブ「臥箏篥」に対する主要な論考は、林謙三氏の「臥箏篥の前歴」⁽¹⁸⁾と岸辺成雄氏の「臥箏篥の生成」⁽²⁷⁾であろう。林氏は豊原統秋が『體源抄』に掲載した絵図（注8の『體源抄』895頁 卷八ノ上）（図15『體源抄』の「臥箏篥」図）を臥箏篥とみなしたが、その根拠を明示されなかった。しかし林氏の著書が漢訳されてから、中国の研究者は概ね定説して受けいれているようである。また、岸辺氏は諸文献を取りあげて考察をされたが、文献の「箏篥」の2字が豎箏篥（豎琴）か、臥箏篥も判別できないこともあり、結局、解明には至らなかった。その原因は、文献史料や考古資料が絶対的に僅少だからだ。

先秦時代にその記録はなく、「箏篥」の初見は、『史記』の「武帝紀」や「封禅書」で、『漢書・郊祀志』にも引かれ、前111年の祭祀で初めて使ったというが、これも「箏篥」としか書いていない。ただ、この時期は、張騫の2度目の遠征（前119年）以後で、西域との交流が盛んになっていたから、ハーブ「箏篥」の伝来も大いに考え得る。この条の索隠に、後漢・応劭の「武帝，樂人の侯調に作らしむ。声は坎坎，命じて箏篥という」を引き、応劭『風俗通・声音』には「琴に依って坎坎の樂を作る」とあるから、この箏篥は伝来のハーブ（いわゆる豎琴）でないことがわかる。とはいえ、ハーブと全く異なる楽器ではないはずだ。初伝の頃は、その重要な要素を保持しているから、「箏篥」と命名したのであろう。琵琶類が伝来する前、中国の絃鳴楽器は横臥したコト類の奏法がふつうで、抱えて奏する楽器は文献にも出土楽器にも、目下のところないから、「琴に依って」作ったのは、コト類の「箏篥」であろうと推断できる。「箏篥」は「琵琶」「箏篥」などと同じく、外来語の音訳と考えられるから、製作者を中国人にしたのは、中国的水平ハーブが流行したことを暗示している。

そもそもハーブの特性は、絃長差で音高差をつけることにあるから、琴のように同絃長を張力だけで調絃するのは違う。「琴に依って」の琴との類似点は、指弾、無柱と軫（糸巻）での微調整しかない。後漢の琴を称讃した桓譚は『新論・見徴』で、瑟と箏篥の区別がつかないといった。「琴」ではなく「瑟」に似ているというのである。ハーブの絃長差で音程を取ることと、瑟箏類の雁柱とは、結局「\」形に柱が並ぶことで同じだと、琴になじんだ桓譚はのべたに相違ない。つまり、豎箏篥が左右双方での「双弾」であるのに対して、横臥した臥箏篥では上から瑟のように両手で弾く「双弾」を取り入れたものかと思われる（ならば、箏篥は8度音程の双弾）。多絃のハーブは堅奏なら、ギター同様、絃間は狭くてもかまわない。だが、横臥した場合、絃間が狭いと右指に力が入らない。それで、臥箏篥は徐々に絃数を減らして絃間を広げたであろうと考えられる。かつまた、弓形の共鳴胴も、横臥した際、瑟の箱形共鳴胴に載せられたのであろう。しかし、瑟箏類の可動柱は容易に転調ができ、ユニゾンの双弾瑟、高柱で共鳴胴に震動が強くとって音量も増幅した箏、そして左手技法が発達した広音域の琴、これら各コト類は性能も優れているから、「臥箏篥」はその存在価値が薄れたはずだ。

事実、『樂書』巻128「臥箏篥」図には、図解の文言はなく、ハーブを横臥させているだけで意味がない。陳暘はおそらく臥箏篥をみたことがなかったのだろう。それでも、箏篥の記事は、後漢以後、晋

の曹毗『箜篌賦』、『宋書・張暢伝』、北魏の楊衒之『洛陽伽藍記』、段安節『西陽雜俎』などにその逸話にみえ、唐初の『隋書・音楽志』や唐末の段安節『楽府雜録・俳優（箜篌）』にも現れるが、「豎箜篌」との区別がなされておらず、楽器の形体・奏法については全く言及されていない。ただ、前漢の祭祀に使われた箜篌が、後漢の劉熙《釈名・釈楽器》などに、放埒な俗楽と決めつけられていることは、魅力的な音楽であったと想像され、すでに武帝の祭祀楽とは異なるものだとわかる。その俗楽観念は、唐末の段安節『楽府雜録・箜篌』にも「亡国の音」と、引き継がれていた。そして、杜佑『通典・楽・絲五』（766～801成書）に至って、上記武帝や『風俗通・声音』の条を引いた後、「今按ずるにその形は瑟に似て小なり。絃撥を用いてこれを弾ずること琵琶のごとし」と、「臥箜篌」に関して初めて明記された。続けて、豎箜篌は外来の胡楽であって、後漢の靈帝（168-188）が好み（『後漢書・五行志』）、「体曲がり長し。二十二絃。豎に懷に抱き、両手を用いて斉奏する。俗にこれをはく箜篌という」と2種を弁別した。豎箜篌は唐代の絵図によくみられ、わが正倉院にも伝世品がある（後述）。ここに来て、現存文献で始めて、豎・臥両箜篌の楽器の構造がみえてきた。

『通典』に豎箜篌は22絃とあるが、臥箜篌の絃数が無い。この文言が、『旧唐書・音楽志二』に抄出されていて、そこで、唐代の臥箜篌が「七絃」のコト類で「撥弾」とわかった。岸边氏も「撥弾」に注目されたが、演奏の際の意味については、筆を簡にされた。「琵琶のごとし」とはコト類の琵琶ともいうべきものことで、撥弾なのだから、品柱であろうと推定できよう。なぜならば、「瑟に似」ということは、琴とちがって柱を立てるということだ。ところが、ふつう瑟箏類に「筑」（図4）の「打絃」はあっても、「撥弾」はない。もし撥弾で絃を強く押ししたり、掬いあげると、可動柱は動いたり浮いて倒れたりする。そこで、柱は「玄琴」のように固定した「品柱」が求められる。それが、「琵琶のごとし」の意味だと考えられる。

さて、臥箜篌の変遷を考えると、水平ハーブが中国で曲がった弓形の共鳴胴から横長の箱形に変わった。そのとき、調絃をすませた並んだ柱は、雁行のごとく「\」形となっていたはずだ。それは瑟の雁柱の並ぶ線形と同じになる。それでは存在価値がない。そこに全絃に渡る琵琶類の「品柱」が伝来した。そこで、琵琶類の影響を受けて、臥箜篌の柱は瑟箏類の斜めに雁行する「\」形から、琵琶を横臥させたごとく（図9・10）、複数絃にわたる直線の「一」字形品柱が並列するように（図15）変化し、撥弾の採用に至ったと推察される。品柱は瑟箏類の柱より、1絃で出る音高は多数になる。それは、逆に絃を減らしても、広音域が得られるということである。こうした発展過程を経て、高句麗で発展してきた「玄琴」と重なっていくのである。

上述のとおり、「臥箜篌」は楽器の性能として、そのままでは特徴もなく同じコト類の琴、瑟、箏に劣る。そこで、臥箜篌は徐々に琵琶の「品柱」と打絃楽器「筑」の「撥弾」のアイデアを取り入れ、横臥した一種の水平琵琶の類に変容していったものと考えられる。但し、筑撥は「軋箏」などの擦奏楽器と同様に、長く（「牙箏」の撥は約90cm）弾力のあるものが適するのに対し、「臥箜篌」類の撥は朝鮮の郷琵琶の撥のように、短く（図11の上。「玄琴」の撥は約17cm）硬質のものでなければならない。そこで、そのまま「臥箜篌」の弹奏に筑撥は流用できないが、同じコト類に応用された可能性はあろう。

目下、「臥箜篌」の3文字は隋代以前の文献に徴し得ないが、魏晉（220～420）の絵図に、『通典』に表すようなコト類が描かれている。それは奇しくも、既述の「玄琴」のルーツに関する文献に記された中国晋朝のその時代に、高句麗が国都としていた（204～427）輯安の舞踊塚高句麗古墳の壁画に現れている。それが、撥弾4絃17品柱のコト類の演奏図である（図5）。そして、品柱コト類の演奏図は、また甘肅省嘉峪関の魏晉墓からも発見された（図6）。この2種の品柱コト類は、当時の北方アジアの東西に品柱コトが流行していたことを示唆している。これらの壁画図は、『通典』の「臥箜篌」の記載が、決して杜佑の時代に突如現れた新楽器ではないということの証左でもある。

これはまた、隋唐の燕楽にある、旧来の俗楽「清楽」、また西域楽と中国伝統楽を折衷した「西涼

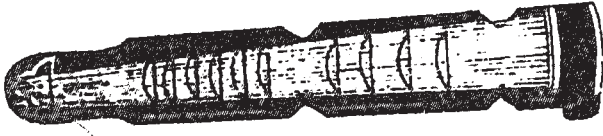


図 16

楽],そして「高麗楽」,「百濟楽」などで,「臥箏篋」が奏されていたことと関係がありそう(『隋書・音楽志下』『旧唐書・音楽志二』『新唐書音楽志一』)。さらに,諸「音楽志」によると,トルファン・クチャ・カシュガル・ブハラ・サマルカン

ドの西域楽が「堅箏篋」なのに対して,「臥箏篋」は東方の高(句)麗・百濟楽で主に使われている。その例外が嘉峪関の壁画にみられる西域の「西涼楽」であるが,西域はやはり堅箏篋が主であり,朝鮮半島に品柱コトが遺って発展したと考え得る。これが,林謙三氏を取りあげた『體源抄』の絵図となって現れたものであろう⁽¹⁸⁾(図 15)。撰者の豊原統秋は,「臥箏篋 長さ二尺九寸^{上は}六寸。下闊五寸一分。その形は琴に似て小なり。五絃を施し,撥をもってこれを弾ず。但し今の図は四絃なり。柱はまことに琵琶に似る」と記す。上記『通典』とも異なる具体的内容であるから,日本で流行したことのない臥箏篋の図を,根拠なく創作するはずはなく,なにか拠り所があったはずだ。そして,まさに高句麗朝から発展してきて,今日まで盛行している既述の「玄琴」こそが,品柱コトの後裔と思われるのである。なぜならば,『體源抄』より約 20 年前に成立した『楽学軌範』に玄琴の図があり,すでに隣国の民間で広く流行していたので,中国文献と照合して,「臥箏篋」とした可能性も大だろう。

こうした,玄琴の設柱アイデアは全く孤立したものではなく,これに類似する楽器が北宋の『楽書』にみられる。まず品柱のコト類は,『楽書』巻 144 に「太一楽」の絵図があり,複数絃に品柱が設置されたコト類である(図 16「太一コト」図)。陳暘は『旧唐書・音楽志(二)』「太一」をそのまま引用して,12 絃,6 隔だという。「柱」を「隔」とする。図の品柱(隔)は楕形で,玄琴とは逆に尾端に向かって,順次小さくなっている。しかも 10 柱(隔)にみえる。右端の首岳に近い高音部の柱間が広がっており,実際の品柱楽器(琵琶・ギター・玄琴など)と逆で,普通はあり得ない。そもそも,品柱楽器は,広音域が出せるから,12 絃も張る意味がない。その点でも,この図は杜撰なものだ。ただ,注目すべきは品柱のコト類だという点である。いま「太一」を 12 絃,6 品柱コトとする『旧唐書』の記述を踏まえれば,半音調絃の開放絃音 12 と,品柱の隔音を合わせて,84 音(12 律に 7 音階を掛け合わせた)が出せる音律器だとわかる。品柱の仕組みは未詳だが,もし同高なら首岳に近い柱の 1 音しか出ない。しかし,ギターのように共鳴胴の駒(首岳)を高くするか,琵琶のごとく品柱を首岳(覆手)に向かって順次低くするとしかるべき各音高が出せるのである。

それに対して,つぎに柱を尾端から徐々に手前に低くするアイデアは,すでに琵琶にあり,また巻 119 の「両儀琴」にもみられる。2 絃 6 箏柱で合わせて 12 音ということは,開放絃の音はない。だから,2 絃は必ず 6 柱上で音を発するので,1 絃の 6 柱がすべて同じ高さでは上述のごとく 1 音しか出ない。だから,その 6 柱に高低差をつけ,尾岳に近い箏柱から首岳に向かって,次第に低くしなければならぬ。つまり,最絃長の柱を乗絃とし,手前に徐々に柱高を低くすれば,1 絃で 6 音が出るわけである。ところが,箏柱は絃が乗っていないければ安定しない。まして,絃が浮いたままでは不安定なので,固定箏柱にしなければ実用にならない。「聖朝の初めに」作ったとあるから,これは実用されたものなので,固定箏柱と推定できる。「雅部」の 12 音とは 12 律音と考えられる。つまり両絃を所定の音律に合わせて同音高とし,高音絃の柱を半音高くしてから,各絃の柱間を 1 音ずつ高くすると,12 音が出る仕組みになっている。前後の高低 2 絃に半音差があるから,品柱にはならず,不可動箏柱となったのである。すなわち,手前の 1 絃の絃柱の位置を,先の絃の絃柱の各間に置いて,前後が上下交互に半音差になるようにしたわけである。但し,「膠柱鼓瑟」の格言どおり,瑟箏類特有の柱を膠で固定すると緩んだ絃の調絃ができなくなる。そこで,両儀「琴」と名づけた。琴のように右首岳の背面に糸巻(軫)をつけ,調律できるようにしたからである。

陳暘時代に、この2種のコト類の品柱と不可動箏柱に高低差をつけるというアイデアが、突如中国に現れたとは思えない。こうしたアイデアは、コトの伝統が長い中国で創出されていた以上、紀元後のコト類絃柱の試行錯誤の流れと考えられる。コト類の柱に、品柱と可動箏柱を両用する玄琴コトは、さらに中国に伝わっていたこうしたアイデアを参考にし、独自の創意工夫をして発展させたとも推察できる。なお、品柱コト類の絃数が『體源抄』が5絃、玄琴が6絃、唐代が7絃と箏より少ないのは、1絃多音の品柱だからである。

もう一つ重要なのは、『通典』にいう「撥弾」である。すでに、メソポタミアの水平ハーブから、「撥弾」がみられる(図17「水平ハーブ」図)。「撥弾」は「指弾」

より、硬質で力強い音が出せる。既述のごとく、水平琵琶「臥箏篋」類が撥弾となったら、固定品柱でない柱は安定しない。しかも、撥弾ならば、琵琶同様に共鳴胴の板面を保護する捍撥が必要だ。『通典』の記述から『樂学軌範』、『體源抄』の絵図まで、約700年以上もの歳月が流れている。こう考えてくると、玄琴が「品柱臥箏篋」の発展した楽器だとみなす理由がみえてくる。「撥(匙スルデ)弾」で、品柱を設け、その柱高が右手前に向かって低くなっている。さらに付け加えれば、琵琶と同じく、撥の接触傷から面板を保護するために、「郷琵琶」と同じく玳瑁の「捍撥」も張られた(但し、同じコト類の撥弾でも、「筑」は打絃楽器で、撥で絃を下に向って強く弹奏しないので面板には触れないから不要)。この玄琴は先行するコト類のアイデアを巧みに取り入れつつ完成させた独得の民族楽器と考えられるのである。

ハーブの起源を尋ねると、臥箏篋は遠く古代メソポタミアの紀元前2000年初頭の粘土板に横臥させてプレクトラム(つめ・桴)で弾く撥弾がみられ、ササン朝ペルシャの岩壁浮彫り(600年ごろ)にも現れている⁽²⁸⁾。淵源は古く、しかも連綿と継承されてきた。イスラムに逐われたササン朝のペルシャ人が多く唐(7~10世紀)に移住してきた後も、水平ハーブが豎箏篋とともに絹の道を通して、間断なく伝来してきたことは自然のことであつたらう。水平ハーブは中国のコト類によって変型し、東漸して玄琴として発展したと考えられる。また「豎箏篋」は、わが正倉院に「百濟琴」として遺存し、近年復元が試みられた⁽²⁹⁾。

『樂書』巻128「胡部」には、北宋と同時代の「高麗などの国に豎箏篋、臥箏篋の樂があり、その引(曲)は朝鮮の渡し場の役人・霍子高が作った」という。『樂書』の少し後の神宗期に出た、郭茂倩『樂府詩集』に、白髪の狂人が止めるのも聞かずに川に入って溺死したので、その妻がそれを嘆いて箏篋を弾きながら悲しみを歌った後、自分も入水して死んだ。それを聞いた渡し場の役人の妻が、箏篋を弾いて哀切に満ちた歌をうたって広め、『箏篋引』と名づけたとある((巻二六『箏篋引・小序』)。このように、朝鮮半島で民間でも大いに流行したといわれる箏篋ではあつたが、『樂学軌範』には、「箏篋」がない。ヴィブラートを利かせられない豎箏篋は伽倻琴に淘汰され、臥箏篋系統は玄琴として受けつがれたとも思われるのである。



図17

むすび

絃鳴楽器は下記のとおり、他属の楽器より奏法が多彩である。それが変化・発展するための主な要素は、①形状②素材③奏法である。これらは相互に関係があって、各部位の形状は音量・音域の拡大や音色・演奏技術の変化・発展にもなって変わってきた。

瑟は本来、左右両指で同音を弾く「双弾」をし、琴は琴面の平板化で左指が自由に琴面を移動する奏法が発展した。12(13)絃の箏は柱を高くすることで、音量をあげ、押手奏法で絃間の音をだすことにより25絃の瑟を凌駕した。「柱」は4種あって、①瑟箏類の可動「雁柱」②「両儀琴」の「不可動柱」③琵琶類の「品柱」④臥箏篋の「孤柱」④臥箏篋のコト類「品柱」,「可動柱」両用である。

中国の絃は絹糸「絲」で、紀元前から高音絃には細い絲、低音絃には太い絲を使っていた(この撚糸技術がなければ、ハープのように絃長の長短で、音の高低を得なければならず、しかも原則1絃1音となる)。細絲は張力が少なくても高音を、太絲は緩めずに張っても音高は上がらない。それが、同絃長の開放絃音を張力だけで調絃する、「琴」樂が成立する必須の条件であった。それが、ギターのように、瑟や琵琶類にも応用されていくのである。

琴には柱がないので、左指で琴面を押さえて有効絃長を決める。それは同時に、琴面に絃の震動を直接伝えて音量を上げることになる。あるいはヴィブラートをかけ、または指を琴面で左右させて、持続的に音を高低させ、旋律をつなぐポルタメント奏法、これも琴樂の特徴である。また、ハーモニクス(泛音)も、唐代以前の最古の琴譜『碣石調幽蘭』に、すでに多用されている。堅箏篋は左右の指奏であるが、その他のコト類は、有効絃長(絃分割)を柱によって決める。琵琶類はふつう品柱を並べて、柱の上や柱間を押さえて音高を決定する。瑟箏類は可動雁柱の位置で音高を決定し、箏のような高柱は柱の後ろを押手で音高を上げることができる。琵琶類は本来の4柱が高く上端に幅があって、サワリという琵琶独得のジーンという音色を出していた。だが、音域を拡げ、また転調の便のために、柱を腹板におよぶまで並べるようになり、低く細いフレットを立てたことで、サワリや旋律を途切れさせないポルタメント奏法を失った。朝鮮音楽では、ヴィブラート音を好むので、押手「力按」で絃を強く揺らすために、柱は大きな意味をもち、柱の下端を拡げ、さらに分厚くして安定させたり、固定品柱にした。無柱の奚琴(§7)が中国より取り入れられたのも、同様の強いヴィブラート奏法ができたからである。

右手の奏法は、①琵琶類の扇形「扇撥」。②郷琵琶・玄琴・臥箏篋が箸状の「箸撥」、以上が「撥弾」。③琴・瑟・箏・伽倻琴類の右指単弾、瑟・堅箏篋類の「双弾」が「搗弾」(瓜弾く)と④さらに箏類には義甲弾奏がある。以上が「指弾」。⑤軋箏・牙箏や奚琴の竹や枝を削った撥で擦る「軋奏」と⑥同じく軋箏・牙箏や奚琴の馬毛の「弓奏」。以上が「擦奏」。そして⑦筑類の箸状の竹で打つ「打奏」を加え、すべてで7種ある。琵琶の腹板は本来硬質なので、音量を上げるために「撥弾」であったから、皮製の「捍撥」や李朝では「玳瑁」で腹板の損傷を防いでいた。後世、中国琵琶の腹板は軟質の軽い桐製に代わって、音量が増すと、撥を捨て指弾が主となった。前身のバンジョー形が多柱「阮咸」を参考に、あるいは義甲を付けて、右の5指全てを駆使したトレモロ奏法や、複数絃を弾いて和音も出せるようになった。その代わり、「扇撥」による「搗撥」「切る」「払い」「打つ」「搗い」などの技法は消えた。このように、楽器は各民族の好みによって、変化・発展の内容が違うことを、この『樂書』と『樂学軌範』の2書は告げている。

『樂書』は12世紀初頭まで伝わった中国の楽器を、逸話を取り入れながら、巻109～巻150に図示した。目下、北宋以前の典籍で、これほど大量の楽器絵図を掲載したものはなく、希有な史料である。あるいは、妥当性を欠くものもあるが、図示された楽器の各部位名や尺寸の明しが、とくに近年出土した楽器を特定し理解し、文献と照合して説明するときに、きわめて有益である。

一方、李朝朝鮮の『楽学軌範』は中国や自国の史書を引くが、往々中国伝来を強調することで、当時はある種の権威を示そうとする意識も窺える。だが、実際は中国の楽器を参考にして、自国の楽器文化として磨き上げたということが、中国楽器と比べればわかる。成俔の序文に、音楽所轄の掌楽院蔵の軌儀と楽譜は年を経て損傷し、遺存するものも粗略で誤りが多いから、ここに新たに正しいものを示すとのべている。こうした理念のもとに、『楽学軌範』は編まれた。だから、この書は中国に目を配りながら、「郷部」もふくめることで、自国の音楽文化の伝統を闡明し、保存し、再興することを前提としている。それゆえ、非常に具体的である。楽器と舞具の各部位の名称、尺寸、素材、色彩、調絃法、開放絃や柱位の音高（音階）をつぶさに図示している。これは『楽書』より、遙かに具体的で、さらに楽譜の説明にもおよぶ。『楽書』にもあるが、楽器編成や演奏人数、さらにその位置、すべてが図示されているから、雅楽などの上演が再現できるようになっている。撰者の表向きの意図は雅楽の再興にあったが、同時に民間音楽「郷部」文化も包含していて、東アジアで独得の優れた音楽文化を築き上げた朝鮮王朝の15世紀末の状況を知ることができる。

陳暘『楽書』は音楽的にきわめて保守的な立場に立って、とりわけ為政者の胡楽・俗楽に対する耽溺を厳しく批判した。だが、書中には、多くの外国や民間の楽舞と芸能の記述もふくまれていて、宋代芸能文化を知るのに重要な文献であることは、特記すべきである。この2書は東アジアの芸能史研究に不可欠の史料で、正倉院所蔵の伝世品や現行の伝統楽器を多角的に考える上でも、必読のものである。なぜならば、楽器なるものは、そのすべての部位に人類の智慧と工夫が籠められていて、それを闡明する手引きとなるからである。

ともあれ、書中に埋蔵されている豊富な資料を発掘するために、研究者側が楽器や奏法に対する知識と洞察力をもって、探究を続ければ、楽器は他の文明同様に、長い歴史を経て、広く伝播し変容するものではあるが、楽器自体にひそんでいる必然的理法にたどりつくであろう。

この領域に初めて取りくみ、絃鳴楽器にしぼったが、それでも内容が多岐にわたるため、十分に言い尽くせない部分があった。稿を改めて論じたい。「初探」と題したゆえんである。この浅学の拙稿が、両書に包含する歴史的価値の一端でも伝わればと切に願う。大方のご示教を賜れば幸甚である。

2019年 高秋

注

- (1) 16種あるが、陳暘は宋の聶崇義注の本に拠った（『楽書』巻119）。
- (2) 楊蔭瀏『中国音楽史稿』（上）405頁（人民音楽出版社1980）に引く、宣和6年（1124）の随行員として高麗に行った徐競の『宣和奉使高麗図経』巻四十による。
- (3) 間接的ではあるが、李朝朝鮮から贈られた中国雅楽器が、日光東照宮宝物館に遺されている。1653年（承応2年）李朝・孝宗の通信使がもたらした進物楽器10種の1つとして、雅楽器の祝と敵（楽曲の最初と最後に打つ木製の雅楽器）ともに現存している。徳川家光の宗廟・大猷院竣工にちなんだものと思われる。
- (4) 拙著『中国音楽と芸能』第一章（五）（創文社2003）。
- (5) 『曾侯乙墓』166頁（湖北省博物館1989）。
- (6) 拙稿「中国古代コト属楽器札記」（一橋大学語学研究室『言語文化』第39巻2002/12）。（注5）の『曾侯乙墓』155～161頁。
- (7) 『長沙馬王堆一号漢墓』上集103頁（文物出版社1973）に、各瑟絃の太さの数値が出ている。また後世の正倉院琵琶絃のような「纏絃」（巻き線）も発見されている。纏絃とは撚った糸の上から、さらに糸を巻きつけて太くする簡便な方法である（『正倉院の楽器』（一〇・絃類）107～108頁（日本経済新聞社1967）。『體源抄』八之上799頁には、琵琶の4絃の撚り方「絃撚法」が具体的に書かれている（正宗敦夫編纂『日本古典全集』日本古典全集刊行会1938）。
- (8) 呉釗『追尋逝去的音楽踪跡』184頁。中2.3c図（東方出版社1999）。
- (9) 『中国音楽史図鑑』の58頁図Ⅱ-79・80（人民音楽出版社1988）。

- (10) 拙稿「物部茂卿琴学初探」(東京大学『東洋文化研究所紀要』第92冊1983),「漢代琴楽と孔子学鼓琴疑義」(一橋大学『一橋論叢』第126巻第2号2001)。荻生徂休撰『琴学大意抄』(享保7年=1722年)。
- (11) 拙稿「物部茂卿撰次「烏絲欄指法卷子」研究」(東京大学『東洋文化研究所紀要』第94冊1984)。
- (12) (注5)の『曾侯乙墓』155~161頁。『尸子』,『莊子・徐無鬼』,『世本』,『史記・封禪書』,『漢書・郊祀志』など。
- (13) 李純一「漢瑟和楚瑟調絃の探索」(『考古』巻130期(科学出版社)1974/1)。
- (14) 平安時代の10世紀中葉の村上天皇ごろまで、日本でも琴は上流階級で流行し、11世紀初頭の『源氏物語』(若菜下)に琴楽の難しさと式微が述べられているが、その余韻が表れている。琴は「きむのこと」、箏は「さうのこと」と呼ばれた(山田孝雄『源氏物語の音楽』復刻本(宝文館出版1969)、伊藤慎吾「源氏物語の音楽論」(『源氏物語講座』(5)有精堂1971)。
- (15) 南陽文物研究所編『南陽漢代画像磚』(94図)(文物出版社1990)。
- (16) 後世には13絃。漢・史游《急就篇》に対する顔師古(584-645唐初學者:顔之推的孫)注に「箏また瑟類、もと十二絃、今は十三絃」とある。わが国の箏も、この13絃を基準としてきた。
- (17) 『考古学報』(中国科学院考古研究所1982/1)。注6の「中国古代コト属楽器札記」119頁。
- (18) 林謙三『東アジア楽器考』(十)「臥箏篋の前歴」(カワイ楽譜1973)。
- (19) 応劭『風俗通』「瑟」にも、中国戦国時代の楽師の師曠が瑟を奏すと玄鶴が飛来した故事がある。
- (20) 三谷陽子氏は張師助『韓国楽器大観』(1969)69頁より引いて「昔は非常に堅い牛皮を使用したが、運送の際雑音が残るので、最近では柔らかい皮を張るようになった」と、書かれている(『東アジア琴箏の研究』244頁(全音楽譜出版社1980))。
- (21) 三谷陽子「アジアにおける韓国のツィター属楽器」(「韓国の孤高の響き玄琴」企画公演Ⅲ ORUM PERFORMINGARTS 1987)。
- (22) 林謙三『正倉院楽器の研究』第六章「三」(風間書房1964)。(注7)の『正倉院の楽器』「五」。
- (23) 搦弾琵琶譜については、拙訳の張世彬「旧伏見宮本南宮琵琶譜による唐代琵琶の楽譜の研究」(『東洋音楽研究』(第34~37合訂本)1974/10)参照。
- (24) 韓淑徳・張之年『中国琵琶史稿』(増補本)83頁「図17」(上海音楽学院出版社2010)。
- (25) 芝祐靖「敦煌琵琶譜とその復曲」(『雅楽と伶楽』5・6頁国立劇場1990)。
- (26) 『中国弓弦楽器史』第四章(国際文化出版公司1999)。
- (27) 『唐代の楽器』「箏篋の淵源」第三章(音楽之友社1968)。
- (28) 『音楽大事典』(4)1909頁「ハーブ」(平凡社1982)。
- (29) 木戸敏郎「歴史のない伝統」(『正倉院宝物にみる楽舞・遊戯具』159~163頁(図書出版 紫紅社1991))。

An Elementary Study of Chinese and Korean Classical Books on Music principally concerning stringed instruments

KIKKAWA Yoshikazu

Abstract

In 1101, during the late Bei Song dynasty 北宋朝, the 200 volumes of the *Yueshu* 樂書 written by Chen-Yang 陳暘 were offered to the emperor HuiZong 徽宗. On the other hand, the 9 volumes of *Akhakgwebeon* 樂學軌範 compiled by Sung Hyun 成俔 were offered to the king SeongJong 成宗 of the Joseon dynasty 朝鮮王朝 in 1493. These two compilations share a common aim, that is the restoration of old court music and dance, also adding references to popular music and folk instruments. They also include a large number of illustrations of instruments and dancers' costumes. While the *Yueshu* exceeds in quantity, the *Akhakgwebeon* excels in detail.

Succeeding court music was composed of a set of instruments prescribed since the Han dynasty 漢朝. Therefore, as Korean admired Chinese culture from ancient times, they often highly considered their instruments as of Chinese origin. In 1116, Bei Song Hui Zong donated a full set of court music instruments to the kingdom of Goryeo 高麗. Then, Chinese court musicians came to Goryeo to teach the way to play these instruments, while Goryeo musicians came to the capital of Beisong to learn court music. Since then, Chinese dynasties donated instruments several times and peoples of Goryeo and Joseon accepted them with great honor. We can therefore admit that ritual court music is from Chinese origin. On another hand, Japanese court music included artistic music from the Tang dynasty and instruments and compositions imported from various districts of the Silk Road.

Nowadays, the only ways to identify ancient Chinese instruments are these illustrations from the *Yueshu* and the *Akhakgwebeon*. Of course, one can also consult the relics from about a thousand years ago at Shousouin 正倉院 (Japanese royal museum), instruments still played in Japanese court music, and tangible heritage such as old instruments and archeological specimens excavated in recent years.

However, the illustrations included in the *Yueshu* and the *Akhakgwebeon* add very important pieces of information such as the ways of playing, the quality of the material, the different kinds of plectrums, the places and occasions of the performances, musical articles in classical Chinese and histories including references to Goryeo and Joseon. Although history books on China also include references to music, their descriptions are not concrete and remain obscure.

Thanks to the *Yueshu* and the *Akhakgwebeon*, it is possible to have hints on where the instruments were made, why some of their shapes and timbres have changed, that some have disappeared, and so on. These facts make both *Yueshu* and *Akhakgwebeon* precious research materials.