漢代琴楽と孔子学鼓琴疑義

吉川良和

引言

『史記・孔子世家』などに載せる孔子が師襄に琴を学んだ故事は、今日まで有名な佳話として伝わっており、疑いを挟む余地のない史実として知られているようだ。音楽を推奨した聖人孔子が聖人の楽器と見なされた琴を弾いたことは、ごく自然に受け入れられ歴代伝承されてきた。早くも嵇康（二二四～二六三）の『声無哀楽論』に「師襄奏操、而仲尼睹文王之容」の語が見られる。しかし、近年出土した楽器を吟味し諸典籍を分析すると、この故事は必ずしも真実を語っていないのではないかとの疑念を懐かせる。小論はあえて、この二千年以上、中国はおろか周辺の漢字文化圏で信じられてきた事柄に聊か検討を加えようとするものである。まず孔子学鼓琴の文言が記された漢代琴楽の時代背景を述べ、楽器としての琴の発達段階を分析して、最後にこれらと文言解析を照合することで、疑念の論拠を明らかにし、大方のご示教を賜りたいと思う。

一　漢代琴楽

一・一　造琴伝説

先秦時代の典籍に、雅楽器の創造者名すら挙げていないところをみると、そうした習慣がなかったようだ。それが漢代になると突如、劉安『淮南子・泰族訓』をはじめ諸書に琴の創造者をいずれも三皇の一人・神農と明記し賑わってくる。[1] また、後漢晩期の応邵『風俗通義・声音』では、『世本』より引いて特に三器を取り上げ、瑟は伏羲、琴は

神農、簧は女媧、琴は神農か伏羲の創造として、他の楽器と一線を画した。しかも、簧とは『宋書・楽書』で示すように「笙中之簧（リード）」であって単独の楽器を指していないし、『風俗通義』は瑟楽の効用を説かず、晋の平公が諫言も聞かず瑟を弾かせたら「平公…、身遂疾痛、晋国大旱、赤地三年」とマイナスイメージのみが記されている。ほぼ同内容の前漢『史記・楽書』と比べると、そこでは「師曠不得已、援琴而鼓之」と明確に「琴」としているのに対し、「師曠不得已而鼓之」と「援琴」の二字を削除し、かつ「瑟」の項に属さしめている。これは明らかに「琴」の引き起こした災害を忌避して、それを故意に「瑟」に負わせているのである。なぜなら、『風俗通義』成書の晩漢時代には出土琴俑[3]などから、すでに琴瑟の混同はありえなかったとみてよいからだ（後述）。したがって、琴と瑟のみが五帝より前の三皇によって創造された楽器と見なされたけれども、とりわけ琴が突出した扱いを受けていたことが分かるのである。

また、『礼記・楽記・楽施』には、「昔者舜作五絃之琴、以歌南風」とあって、五帝の一人・舜が五絃[4]の琴を作ったというのに、『史記・楽書』などでは、さらに「而天下治」、「而天下化」の文言が続く[5]。出自は『韓非子・外儲説』「昔者舜鼓五絃、歌南風之詩而天下治」あたりだろう。これは本来、舜は五絃を鼓しながら南風の詩を歌ってのんびりと構えていても天下は治まったという文意である。それが、漢代になると、聖王によって造られた琴で聖王が歌うと、その徳化で天下が治まったり教化されたりすると神秘性を付会し強調しているのである。抑も『韓非子』には「之琴」とは書いていない。陳奇猷『韓非子集釈』では、陸賈『新語』など漢代五書の同様文言が「之琴」二字を加えているのを見て「五絃下之琴二字諸本皆脱」と遡って補っているけれども、陳奇猷が挙げた漢代五書は、いずれも当時の観念で書かれており、『韓非子』の本意とは距離があるから、逆に「舜」の琴伝説は漢代に作られたことを示唆している。この伝説にしても、漢初には陸賈の『新語・無為』に「昔虞舜治天下、弾五絃之琴、歌南風之詩。寂若無治国之意、漠若無憂民之心、然天下治」とあって、『韓非子』の本意を踏襲しているものの「之琴」を付加して、しかも「鼓琴」を当初未発達の「箏」に使った「弾箏」にならって「弾琴」と換えているのである[6]。漢代あたりから広く琴にも流用され、後世は主に「弾琴」と書写す

る経緯を鑑みれば、陸賈が「鼓五絃」を「弾五弦之琴」と改めた文言も漢代の時代性を反映していよう。

一・二　漢代の琴楽観念

先秦時代の琴楽は、諸典籍の記述から推すと、おそらく単に心を和ませるもの、楽しみとして意識されていたに過ぎなかったようだ。例えば、『礼記』などには弾琴で憂さを晴らすこと（「檀弓上」）を述べ、服喪の人が来れば琴瑟を慎んだ（「雑記下」）というのである。ところが、その反面、『左伝・昭公元年』に「於是有煩手淫声、慆堙心耳、乃忘平和、君子弗聴也。…君子之近琴瑟、以儀節也。非以慆心也」とあり、同様の記述が『礼記・曲礼下』などにも見られて、弦楽器の琴瑟が心を楽しませることは自明と容認しても、心の昂揚と興奮に耽溺するのを恐れて制限を加えんとする意識が表れている。

それが漢代に入ると、以下に示すような記載が見え始める。まず劉安『淮南子・泰族訓』には「神農之初作琴也、以帰神杜淫、反其天心」、劉向『説苑・脩文』に「卿大夫聴琴瑟、未嘗離於前、所以養正心而滅淫気也」、揚雄『琴清英』には「昔者神農造琴、以定神、禁淫嬖、去邪欲、反其真者也」、班固の『白虎通義・礼楽』にも「琴者、禁也。所以禁止淫邪、正人心也」と同様の論調が見られる。琴楽美学にはこうした「琴」と音通の抑制観念「禁」なる音楽的放埒の禁止だけでなく、上掲各文に「反天心」「反真者」「養正心」などの精神性追求観念が並列されるようになった。ここに、後世の琴楽美学における枢要な二本の柱を建て、これぞ聖人の楽器のゆえんだとして、自己の風格を確立し、後世の礎を築いたことが看取できる。

さらに「禁欲」「養心」の音楽が拡がって「隠士」の楽しみまで包括するようになる。それは、世俗的禁欲と個人的養心の延長上に生まれたといえよう。『史記・宋微子世家』に「遂隠而鼓琴以自悲。故伝之曰箕子操」とあるような、孤高の精神を養う隠者の心を琴楽に託している。(7) また、『淮南子・主術訓』には「夫栄啓期一弾而孔子三日楽、感于和」と隠士・栄啓期の逸話が載せられ、しかも孔子がその弾琴を楽しんでいる。これは隠士の琴楽が、当時人々に尊崇されていた孔子に承認されたことを意味している。『風俗通義・声音』の「雅琴…非必陳設於宗廟郷党、非若鐘鼓羅列於虞懸也。雖在窮閻陋巷、深山幽谷、猶不失琴」に繋がっていく。すなわち「雅琴」とは称されるが決して雅楽の弾琴ではない。かつ街の横町や深山幽谷の中でも手

放さないというのは、単に琴に対する愛着だけではなく、携帯に便利だったのである。同じコト類でも二メートル近い瑟に比べ、琴はその半分ほどでしかも桐製である。[8] 隠士によって深山幽谷に携えられる光景は、中国絵画によく見られる。まさに同書にいう「然君子所常御者、琴最親密、不離於身」である。しかしこの「君子所常御者」は、明らかに『礼記・曲礼』の「士無故不徹琴瑟」を出自としていて、かつ「琴瑟」の二字のうち「瑟」字を取り去っている。しかも、上文には対となる「大夫無故徹縣」があり、なにもコト類の琴瑟だけを述べたものではない。加えて、「琴最親密、不離於身」の八字にしても「惟絲最密」を曲げて「親密」となした。これら古典の曲解は、悪意によって歪曲したのではない。先秦典籍中の「琴瑟」部分を取り出して、当時の現実の琴楽隆盛状況に基づいて描写したため生じた結果と見なすべきものである。ともあれ、隠者の琴楽も「禁欲」「養心」の琴楽美学の範疇に包含された。それで、道家の中にも弾琴を嗜む者が現れ、琴楽は儒道両家に愛好されるようになる。

一・三　漢代琴歌と琴曲

許健氏はつとに『琴史初編』[9]や『相和歌与琴曲』[10]で、漢代の琴楽は琴歌が主であると強調し、純粋器楽（小論では仮に「琴曲」とする）は南北朝でも、まだ少数に過ぎないと琴歌名を挙げて指摘された。[11] さらに、歌曲から作られた器楽曲が多いことも例証しておられる。確かに、桓寛『塩鉄論・通有』などに「荊陽…雖白屋草廬、歌謳鼓琴」と記し、民間に琴歌が流行していたようだ。桓譚『新論・琴道』[12]には数曲名称が挙がっているが、これらが仮にすべて琴歌だとして、当時の典籍から儒家的な内容の琴歌で「養心」としたことも、あるいは否定できぬかも知れない。[13] 上述した舜の琴歌伝説を、好んで引用したのも、漢代人が琴歌を推尚したと推測するに足る記載であろう。

だが、それでも琴歌のみが漢代琴楽の中心と断定するには、逡巡させる事柄が多々存在する。例えば、上記の『琴道』にのせる『舜操』は「昔虞舜…援琴作操。其声清以微」とあり、この「清以微」は舜が奏した琴曲であって必ずしも琴歌を指していない。琴歌にアレンジしたとも考えられるが、琴歌を推尚するならそれは歌詞をもって明示しよう。『史記・楽書』の「弦匏笙簧合守拊鼓」に付けた張守節の正義の「弦、琴也」に拠り、『史記・孔子世家』「三百五篇孔子皆弦歌」の「弦歌」を「琴歌」と解釈するよう

になって、孔子が恰も『詩経』の詩篇を琴の伴奏で歌ったかのごとく誤解されるようになった。張守節の唐代には瑟は雅楽器であったが、すでに変形して、馴染みのない楽器であったのに対し、琴は古楽器として琴歌も歌われていた。但し、「故北面而弦」に付けた後漢の鄭玄の註は「弦謂鼓琴瑟」であって、琴歌のみを指していない。漢代は瑟がまだ歌の伴奏楽器とて演奏されていたからである。だから、「孔子の弦歌」なら、それこそ元朝・熊朋来『瑟譜』巻一に「古者歌詩必以瑟。論語三言瑟、而不言琴」と論断しているように、『論語・陽貨』の「孔子…取瑟而歌、使之聞之」にならって「瑟を伴奏」に歌った故事を尊重すべきであろう。近年馮潔軒氏は『説徽』で、漢代の弦歌をほぼ瑟歌と見なしている。[14] 必ずしもすべて瑟歌かどうかは今後の研究をまたねばならぬが、『史記・張釈之伝』にも慎夫人の瑟で皇帝が歌う記述があるのだから瑟歌でもかまわない。漢代に琴歌が存在したことは否定できない事実であり、弦歌が当時の流行であることは明白であるけれども、漢代の典籍には琴歌の重要性をことさら強調したものは見あたらない。

くわえて、漢代には瑟をふくめ他の楽器に専論がないのに、劉向『琴説』、上記の揚雄『琴清英』、桓譚『琴道』、さらに『漢書・芸文志』にも『雅琴趙氏七篇』『雅琴師氏八篇』『雅琴劉氏九十九篇』の琴楽専書が挙げられている。しかも、この趙定と劉龍は『漢書・王褒伝』に、前漢中頃、宮廷に招かれた楽師で「待詔」となったと記してある（後述『説苑付・別録』にも関連記載あり）。あまつさえ、『東観漢記・宋弘』によると、宋弘が学識豊かな人物として光武帝に推薦した桓譚の琴楽が、慮外にも「好其繁声。弘聞之、不悦、悔於薦挙」と宋弘をいたく後悔させ「今数進鄭声以乱雅楽、非碩徳忠正也」と厳しく譏られている。[15] その鄭声（俗楽）のゆえんはいわゆる「繁声」であって、桓譚の指を激しく動かす技巧的奏法を非難しており、琴歌には毫もかかわりはない。歌詞については全く言及していないのである。もし琴歌ならば、その歌詞に宋弘が注文をつけるし、事前に弾かせなかったはずだ。また、『後漢書・桓譚伝』には「父成帝時為太楽令、…因好音律、善鼓琴」とあって、桓譚の父が楽官の長をしていた関係で音楽を好み琴に長じていたのだから、彼の『新論・余文輯録』に「余頗離雅操、而更為新弄」[16] と告白しているとおり宋弘が推尚したような「禁欲」的「養心」的琴楽は、馴染まなかった

のだろう。ともかく、音楽の才能に恵まれたものの琴楽は、琴曲にこそ表現されたのである。桓譚の『琴道』に「八音之中、惟絲最密、而琴為之首。琴之言禁也、君子守以自禁也。大声不震譁而流漫、細声不湮滅而不聞。八音広博、琴徳最優、古者聖賢翫琴以養心」と述べるのも、明白に琴曲であって琴歌を指してはいない。漢代の典籍に出現する琴に関する記載が、琴歌のゆえをもって琴の優秀性を説いているのではなく、琴そのものの優位性を主張しているのもその証左で、漢代琴歌をもって琴楽の精華とはみなしえないのである。

琴および琴楽の優位性の表明は、西暦紀元前後一世紀に現れた劉向（前七九年〜前八年）、揚雄（前五三年から後一八年）、桓譚（前二四年?〜後五十年）らの論述に表れるが、こうした理念が生み出されたのは自ら作詞をした宣帝（前七三年〜前四九年在位）、琴などの楽器を嗜んだ元帝（前四八年〜前三四年在位）といった皇帝の治世であったことと無縁でなかろう。さらに加えれば、管楽器の定律は不正確とコト類の弦分割で得られた「弦律」を主張した京房も元帝時代の人であり、[17] コト類が大いに興隆したことを窺わせる。現存最古の漢代琴は、漢文帝十二年（前一六八年）の馬王堆七弦琴で（後述）、それから桓譚の時代までにはすでに一五〇年以上の年月が経っており、この頃までに琴はかなりの発達を遂げていたと推察できる。

以上から、漢代琴楽は琴歌も行われていたろうが、それを伴奏する琴自体の成就が前漢後期までにあって、それでこそ琴が「八音」の「首」になりえたと推断できる。さもなければ、『呂氏春秋・孝行覧』に初見する伯牙と鍾子期の「知音」の佳話が『淮南子・脩務訓』以降、諸書に好んで引かれるはずはないし、かつその子期が死んだ後に伯牙が「絶弦破琴」と「楽器」をうちくだくと明言しはしまい。また、『荀子・勧学』に「昔者、瓠巴鼓瑟而流魚出聴、伯牙鼓琴而六馬仰秣」とある、瑟の妙手に対して琴の名人・伯牙を称讃した記事を祖述した『淮南子・説山訓』など、琴瑟を明確に区別しており、文言は先秦時代に往々存在した「琴瑟混同」[18] もなく、明らかに伯牙は琴家を指しており、かつ琴歌を讃美したのでもなく、琴曲の奏者を尊崇していることは明白である。かくみてくると、「琴徳最優」という漢代の新たな認識は、琴楽が器楽としての魅力を十分に備えていたと推断して大過なかろう。

一・四　漢代琴家の楽事

漢代琴楽は、単純に「禁欲」と「養心」だけの音楽ではなかった。同時に、民間の娯楽としての琴楽が存在し、そこから漢宮に招かれた宮廷琴家もおり、それに加え、近年中国人研究者のいわゆる「文人琴家」もいた。この「文人」とは、文章をもって世に聞こえた人を指している。

一・四・一　民間と宮廷の琴楽

既述した伯牙などの琴家故事は、漢代に好んで引かれた。これは、おそくとも漢代には民間に「知音」が出現し全くの虚構とは退けられないほどに琴楽も進歩を見せていたことを物語っていよう。また、桓譚『新論』に「文帝時、得魏文侯時楽人竇公、年百八十歳、両目皆盲。…臣年十三失明、父母哀其不及衆技事、教臣為楽、使鼓琴、日講習以為常事」とある。竇公が真に魏文侯の楽人であったかどうかは別にして、正に馬王堆琴時代の漢文帝期の琴楽事情を反映していよう。ここには、民間の琴家が十三歳頃の失明少年に教授したと記していて、当時民間ではかような琴楽教授の習慣が存在していたことを知る。さらに女性琴家として、『史記・貨殖列伝』では「今夫趙女鄭姫、設形容、揆鳴琴、…目挑心招、出遠千里、不択老少者、奔富厚也」とあり、『漢書・元后伝』では後に元后になった政君が、教養として琴を習わされているし、『史記・万石君伝』『漢書・江充列伝』にも、貧家の女性が琴芸をもって迎えられたり、宮廷内での教養として稽古していた場合もある。民間琴芸の状況も様々であったが、琴芸が宮廷である種の価値を認められていたことを知りうる。

その宮廷での琴楽には、桓譚『琴道篇』に「黄門工鼓琴者、有任真卿、虞長倩能伝其度数、妙曲遺声」、さらに「音不通千曲以上、不足以為知音」と豪語している宮廷楽師がおり、また『漢書・芸文志』には『雅琴趙氏七篇』「名定、渤海人。宣帝時丞相魏相所奏」、『雅琴師氏八篇』「名中、東海人。伝言師曠後」『雅琴龍氏九十九篇』「名德、梁人」などと記す。趙定の件でいうごとく、『漢書・王褒伝』に、「丞相魏相奏言、知音善鼓雅琴者、渤海趙定、梁国龍德、皆召見待詔」と二名が挙がっている。事柄は劉向『別録』（『全漢文』）にも、「趙氏者、渤海人趙定也。宣帝時元康神爵間、丞相奏能鼓琴者、渤海趙定、梁国龍德、皆召入見温室、使鼓琴待詔」と記載され、紀元前一世紀中頃の漢宮は、「知音」の琴家を招いていたことが窺える。彼らは単調な雅楽の奏者でなく技巧に優れていたことは「能鼓琴者」からも分かり、前記の『別録』に続けて「（趙定）

善鼓琴、時間燕、為散操、多為之涕泣者」と述べるとおり、その即興的演奏でも多くの人に感銘をうけさせたのだから、その技巧がかなりのレベルにあったと推断できよう。『漢書・元帝紀』には「元帝多才芸、善史書、鼓琴瑟、吹洞簫、自度曲、被歌声」と風流皇帝が琴瑟など音楽を嗜んだことを記す時代の雰囲気も、琴楽の発展期を反映していよう。

一・四・二　文人琴楽と雅琴

このほかに文人琴楽が存在しており、後世の琴楽美学形成に重要な影響を与えた。彼らには共通の性格があるように見える。すなわち、『史記・淮南列伝』では劉安を「為人好読書鼓琴、不喜弋猟狗馬馳騁」、『後漢書』「桓譚列伝」には「善鼓琴、博学多通、習五経、皆詁訓大義、能文章、尤好古学」、同「馬融列伝」で「才高博洽、為世通儒、善鼓琴、好吹笛」、さらに同「蔡邕列伝」にも「少博学、師事胡広。好辞章、数術、天文、妙操音律。…聞邕善鼓琴」とある。また同「儒林列伝」には、「劉昆…少習容礼。平帝時、受施氏易於沛人戴賓、能弾雅琴」、同「逸民列伝」に「梁鴻…後受太学…博覧無不通」と、悉く学問があり文才をそなえている。ただし、こうした文人琴楽のすべてが「雅琴」だというわけではない。それは、桓譚『余文輯録』に「卿不好雅頌、而悦鄭声、宜也」という桓譚に対する揚雄の評から知りうる。だが、当時の他の琴楽に求めることができないとすれば、文人琴楽の一ジャンルであったといえるだろう。

同じく雁柱をつける瑟に代わった高音で華やかな筝[19]とは対称的に、琴は比較的微弱な音量と低音を神秘性と結びつけて自らの特徴となし、文人の唱法や音高に相応することから伴奏楽器にもなったと推察される（後述）。こうした琴自らの特性は音楽的昂揚や興奮の抑制ができ、琴歌を通してばかりでなく、器楽琴曲にも表現される。それをもって、桓譚『琴道』等では「八音広博、琴徳最優、古者聖賢翫琴以養心」と、いにしえの聖賢が琴で心を養ったとその優位性を印象づけた。聖賢といえば儒家の楽論に亘ってくるが、その雅楽とも異なり音楽的興奮に耽ることも慎み、個人的「養心」を促すというまったく新しい理念を聖賢と結びつけて琴楽は尊崇されることになった。『論語・泰伯』の「子曰、興於詩、立於礼、成於楽」とあるような孔子の音楽理念は国家的典礼音楽にではなく、こうした個人の修養に益する琴楽にこそ実現できると実感したに相違ない。

以上は、漢代琴楽が徐々に発展してゆく過程で理念をい

かに背負ったかということを闡明にした。以下は、漢代までの出土琴はいかなる体制のものであったかを考古資料から論ずる。

二　琴の成立と発展過程

二・一　体制とその条件

漢代以前の文献に現れるコト類は、五種存在した。すなわち、瑟、箏、筑、臥箜篌、そして琴である。だから、琴を論じるには、いかなるコト類が「琴」かを定めねばならない。まず、臥箜篌はこれまで学会では櫛形の「品柱」[20]を立てるというのが定説になっている。[21]瑟箏類は雁行に似た「雁柱」を立てるし、筑は桴で打奏する。だから、柱や桴が同時に出土すれば、一応琴ではないと除外できる。また、黄翔鵬氏の「均鐘考」[22]以来、筑は柱を立てるというのが定説になりつつある。けれども、柱や桴が副葬品として同時に出土するとは限らない。また、瑟は二十五弦、早期の箏、筑は五弦というが、琴の弦数も含め先秦時代には一定とは決めがたいのである。いまはひとまず、現行琴からその特徴を以下六点挙げる。

①琴体外部「全面に一律漆塗り」してある。②共鳴胴の右底に音高を調節する「軫」という音締めがある。これは琴が柱で音高を最終的に決定するのではなく、弦を張る時におよその調弦をすませて、あとは軫で調整するからである。③底板左下に「雁足」を付け琴体を支え響穴より音を出す。④ギターのように「太さの異なる」弦を七本張る。⑤「琴面は平板」で三味線の棹と同じく指板の役割を果たし弦を左指で押さえて音を取ったりはじいたり滑らせて音を昇降させる。⑥「徽」という音高の勘所を示す印が十三、琴面の前方に付いている。以上であるが、コト類の中で形態的に「琴」と認定される最低条件は、前記①②③を満たすことである。臥箜篌もこの条件を備える可能性があるが、現今の定説である「品柱」からすれば⑤に抵触するため、この三点は他のコト類楽器で、この内の一つでも条件を満たすものはないからだ。この前提から見て、紀元前の実物で現存する琴は、筆者の知る限り、曾侯乙墓十弦琴（図一）、長沙五里牌墓十（九）弦琴、荆門郭店墓七弦琴、馬王堆漢墓七弦琴、この四張である。[23]これらすべて④の琴弦はすでに遺失し、⑥の徽はついていない。

ところで、鄭珉中氏は『七弦琴的原始階段初探』[24]で、上記四琴は後世の琴と隔絶した体制だとして「異族」とした。

図　一

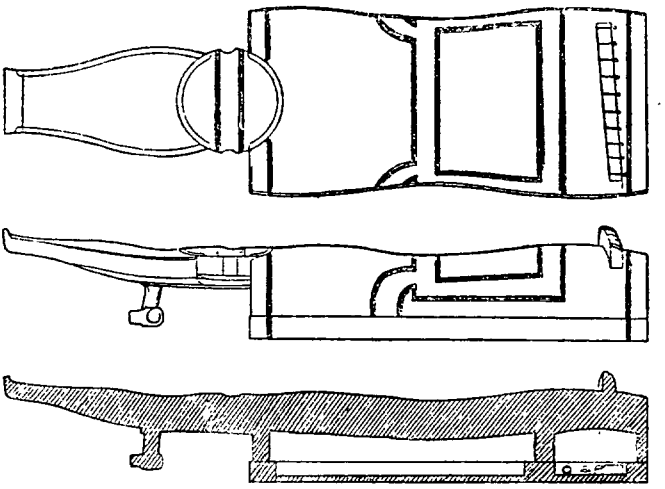
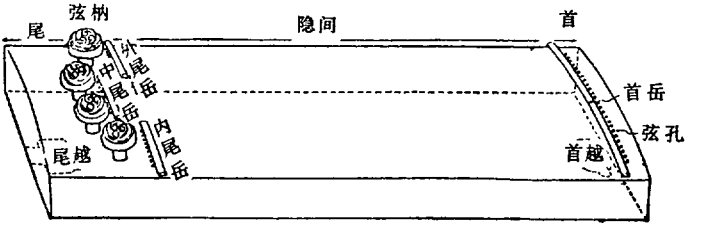


図　二



確かに、上記の四種は①共鳴胴（箱）と腰尾部が分かれている。②共鳴胴の内部は幅広い「T」字にくりぬかれ腰尾部は空洞がなく刳られていない。③共鳴胴が箱形になっていて琴軫は箱の中にしまわれる。④そこで、底板をはずして琴軫をまわし調弦する。⑤琴軫が箱の中だから後世の琴頭「護軫」は不用で付いていない。⑥共鳴胴が箱形になっているから、紀元後の琴俑や絵図にあるような、膝にのせて琴尾を床に着ける奏法の構えではない。⑦琴徽がついていない。こうした後世の琴との相違点が存在する。この内の③④⑤

⑥は、琴軫に原因している。これは、音量の拡大と安定のため共鳴胴を箱形に作った結果である。それ故、底板を付けて箱形にするが、接合させると琴軫を操作できないので、演奏の時には底板にのせるのである。後世は「T」字溝上の「一」の部分だけを外に露出させたため、毎回底板を開いて調弦する必要がなくなったが、琴頭を机の右に押し出してのせる必要がある。これは、琴が柱ではなく軫で音を定めるために生まれた構造上の変化である。①②は、音量と音域にかかわる。共鳴胴の部分だけだと、弦の有効長度がわずか約四〇～五〇センチなので約二〇センチの腰尾部を補って、それだけ有効弦長を拡大しているのである。これら四琴の共鳴胴の高さは現今の二倍弱もあり、これも共鳴音量を増大しようとする工夫であったかも知れない。

さて、以上が鄭説で「異族」とした理由だろうが、この「異族」を琴でないと排除しても、このコト類の名称を漢代以前の典籍に探し出すことができない。庶民のものならともかく、王侯が死後の必需品とした副葬楽器である。これが一張のみの例外的楽器であり、かつ先秦墳墓から後世と同形の琴が出ているなら、これは明らかに「異族」である。瑟にしても、いわゆる先秦「楚瑟」は一首岳三尾岳四枘（図二）で、宋の陳暘『楽書』の瑟などは一首岳一尾岳無枘と顕著な違いがあっても、瑟の「異族」とは誰も見なさない。やはり、今日の琴の特徴に近似する古代楽器は、これらの楽器しかない現状から、これを「原始段階」として聊かの問題もなく、上記の四琴に見られる構造が、発展して後世のものになったと見るべきであろう。その発展時期が、まさにこの漢代であって、その充実と重視がさらに琴と琴楽の発展に拍車をかけたと思われる。

ところで、出土した紀元前の瑟は、その数量において琴に比べ遙かに多数である（曾侯乙瑟だけでも十二張出ている）。形態も多種で、長さも六十～二百十センチ、弦数は十九～二十六、弦を最後に結ぶ四枘も二～五センチまで様々である。ところが、琴は同じ所から複数出ることはなく、しかも現在形態を保持しているものの総計は四張にすぎない。数量だけで、その楽器の当時における重要度ははかれないが、瑟の横板に施された文様の華麗さと比べ、琴はおしなべて単一黒漆で素朴である。それが、正倉院所蔵の唐琴「金銀平文琴」には誠に見事な意匠が施されているのだから、模様をつけていない琴と対称的に瑟への尊崇を看取できる。すなわち、先秦琴は楽器として瑟ほどに重視

されていなかった反映であろう。その原因は、当時の琴が楽器として未発達であったためだ。この琴が発達するためには、大きく二点の問題を解決しなければなかった。第一点は現存しないが、琴弦の製作に関するもので、もう一点は琴面全体の平板化、それより導かれた左手手法の開拓と発展である。

二・二　琴弦の製作

弦楽器の研究であっても、琴弦について言及した論は、ほとんど聞かない。それは、論者が自分で琴弦を張る時に張力を保つ厄介な仕事の経験を疑問に感じないからだろう。じつは、琴にとって弦の探究が最も肝要であったはずだ。なぜなら、瑟箏類と違って柱を立てない琴は、主に張力だけで調弦せねばならず、太さの違う弦を製作出来なければ成り立たない楽器だからである。中国の弦楽器が絹弦であったことは、早期楽器分類「八音」で「絲類」に属していることで分かるし、桓譚『琴道』に「縄絲為弦」からも看取できる。そして、馬王堆瑟弦によって、漢代初期には、〇、五～一、九ミリまで、弦の太さに数等あったことが判明している。現行の日本箏が全弦同じ太さの弦を用いているのは、瑟同様に柱で音高を決定するからで、漢瑟も同じ太さでよかったのに、一、四ミリも差のある諸弦を製作したことは、琴においては疑いなく使用されていたと見てよい。しかし、先秦琴弦については報告がなく未詳である。だから、いつから「縄弦工」（『漢書・礼楽志』）なる職人が、同張力の弦の音高は太さに反比例することを発見したかは分からぬが、これが琴の成立に不可欠の条件であった。琴が五音音階調弦を採っていた[25]とすれば、第七弦は第一弦の九度上の音に調弦しなければならないからである[26]。同質弦二本を八度より広い調弦にするには、大変な張力が必須となる。そこで「大小」の弦が作られた。その弦の制作にあたっては、辛い撚りの作業を重ねてやらねばならない太い弦と、切れにくい強く細い絹弦製作の工夫、しかもよく鳴る「鳴弦」の加工技術が縄弦工に求められた。これが可能にならないと琴なる楽器は成立しない。『韓非子・外儲説』にすでに「夫瑟以小絃為大声、以大絃為小声」とあり、秦以前に文献で「大小」の「絃」が存在することが分かる。しかも、「瑟絃」を指しているから、「琴弦」は尚更のこと存在したと考えられる。

二・三　左手技法の開拓と発展

琴弦の次は、左手指法の開拓と発展である。上記の①琴

面漆塗り③雁足⑤琴面の平板化⑥徽の装着は、じつはすべてこの左手指法にかかわる。同じコト類で、琴が瑟箏と一線を画すのは、まさにこの左手指法運用にかかっていた。現存最古の琴は前五世紀中期、曾侯乙琴（図一）であろうが、その琴面は⑤の平板でなく波形をなしていて弦と面はかなり距離があり、左手で弦を琴面に押さえる観念はまだないようで、偶然ハーモニックスを鳴らしたかも知れないが、右手弾奏が中心になる。そのために奏法が右手主奏の瑟とほぼ変わらず、先秦典籍では往々混同された原因も分かる。それで往々「琴瑟」と併記されたわけであろう。時代が下って、戦国中後期の五里牌琴と荆門琴は、琴面腰尾部の平板化が見られるものの、前者は尾部先端の反りが急で腰尾部に傾斜があって琴面と弦との間隔が広がっているから、左指で押さえにくい。後者は現存最古の七弦琴であり、琴面が比較的平板なので、左手手法の可能性を暗示しており、後世の琴に大きく近づいて、漢代初期の馬王堆琴に受け継がれる。『中国楽器図誌』[27]では、この馬王堆琴の左手手法使用に否定的であるが、完全に否定はできない。事実、呉釗氏『追尋逝去的音楽踪迹』に載せる修理以前の馬王堆漢琴は、左手で擦った跡が見られる[28]。さらに、呉氏は『中国的琴和琴楽』で「其琴面、漸趨平直、六七弦相当于八九徽処、琴面留有左手滑奏而磨損的痕迹。就是琴的音楽効能正在増長的明証」と述べているし[29]、実際に、自作のレプリカで五、八徽～八、〇徽のあたりが左手で琴面を押さえ演奏できると実証して戴いた。そこで、ほぼ同形の郭店戦国琴も左手奏法が可能だったと推定できる。ただし、馬王堆琴以前は、①琴面が共鳴胴と腰尾部に分かれている。②共鳴胴の表面には「口」型切り込み模様が入って、かつ若干凹んでいる。以上から、琴面全体を一体にして指板とする意識はまだなかったと判断してよいが、共鳴胴左の平板部分を指板にして左手指法が運用されていたと推測され、全く使用しなかったと断じるのは早急に過ぎよう。

三　漢代典籍中の孔子学鼓琴と疑念

まず第一に、我々は「孔子学鼓琴」の文言が先秦典籍には徴しえず、漢代成書といわれる諸書に初めて現れることを留意しておかなければならない。

漢代に現れたその文言は、『史記・孔子世家』『韓詩外伝・巻五』『淮南子・主術訓』『孔子家語・弁楽解』などに載せられている。ただ、『淮南子』は「孔子学鼓琴師襄而

論文王之志、見微以知明矣」と述べるだけで学琴経過は示さないので、他三書の件を見ることにする。

『史記』に「孔子学鼓琴師襄子、十日不進。師襄子曰可以益矣。孔子曰丘已習其曲矣、未得其数也。有間曰已習其数。可以益矣。孔子曰丘未得其志也。有間曰已習其志。可以益矣。孔子曰丘未得其為人也。有間有所穆然深思焉、有所怡然高望而遠志焉。曰丘得其為人、黯然而黒、幾然而長、眼如望羊、如王四国、非文王其誰能為此也。師襄子辟席再拝、曰師蓋云文王操也」と記す。いまここに描かれた孔子の学鼓琴のプロセスを見てみよう。それは、曲→数（節奏）→志→人となっている。『韓詩外伝』は曲→数→意→人→類と、「志」を「意」に、そして「類」を加えている。『家語』は「今子於琴已習」とし「丘未得其数也」と続けているが、数→志→人は変わらない。ただ、わざわざ師襄の言葉「吾雖以擊磬為官、然能於琴」を載せているのは、明らかに『論語』には師襄の擊磬のことしか記されておらず、弾琴に全く言及されていないからで、この佳話の信憑性を増すために故意に入れた疑いが濃い。事実、今日伝わる『孔子家語』は後世三国魏の王肅の偽書とされている。

こうした漢代の「孔子学鼓琴」の記事から、以下のことが読み取れる。まず、ここで明白なのは、孔子が学んだのは琴歌でなくて琴曲であったということである。歌詞があれば、この曲が文王のことを表現しているのは明白だから、孔子がこのように時間をかけて稽古をし、迷うことはありえない。[30] その学琴プロセスは、曲に習熟しリズムを把握し、そして曲意を理解して、さらに孔子の場合は、その曲が表すところの人物・文王の姿が眼前に彷彿と現れたというのである。さらに、『史記』によると孔子は先ず「十日」、この曲のために費やしている。だが、遺存の先秦琴の構造からして、習熟に十日もかかる曲を演奏できるほどの性能を、孔子の時代の「原始段階」の琴が具えていただろうか。たとえ曾侯乙墓と同じ十弦琴としても（これすらも孔子没後の琴）箱形で今日の約半分の有効長度しかないから音量も小さい。しかも琴面が波をうっていて、左手の技巧はまずなかったろうから右手弾奏だけである。首岳が傾斜して音高差を付け、十弦とも音高が異なる弦であったとしても十音に過ぎない。先秦時代最も機能的に優れたコト類であった瑟に比べ大いに遜色があったろう。二十五弦の瑟は前方九弦と手前九弦の高音部では左右両手を使いユニゾン奏法で弾くから音量が大きく、しかも音域が三オクターブに

亘っていたから、当時の琴では音楽的に遙かに及ばなかったであろう。まして曲意を云々するような複雑な内容をもちえようか。だから、前掲の『瑟譜』に述べるように、孔子は琴ではなく瑟を弾いたという根拠もこのあたりにある。孔子の当時は、結局瑟の補佐的な役割を果たすに過ぎず[31]文王の人柄を偲べるような表現力は具えようもなかったろう。

「孔子学鼓琴」に対しては、歴代孔子への尊崇と琴楽への憧憬、そしてこれが最大の原因かもしれないが、今日まで楽器や楽器史に対する知識の欠如と無関心が相俟って、ほとんど無批判に受け入れられてきた。だが、当該部分に関して全く疑問が投げかけられなかったわけではない。①孔子に琴を教えたとされる師襄を「魯の楽大師（師は楽師の意）」と解釈した『淮南子』の高誘註は不適当と、明・凌稚隆輯校『史記評林』に余有丁の言を註にあげ、また清・梁玉縄も『史記志疑』で指摘している。恐らくこの錯誤が生じた理由は、「孔子学鼓琴」の直前に「孔子擊磬」の文言があり、同じ「世家」の孔子晩年の記事に、孔子が「魯大師」と楽を論じた文言があるので混同を来したのであろう。これは、既述のごとく、『論語』には磬の楽師・師襄とあるところから、琴も弾けるとことさらに強調した『孔子家語』の文言をそのまま鵜呑みにした結果で、梁玉縄が指摘するごとく歴代誤って伝えられて来たのである。この師襄子なる人物に対する不自然な内容に関しては、池田四郎次郎『史記補注』でも『史記志疑』を踏まえて、別人であるとしている。②『史記評林』、『史記補注』は、『史記・孔子世家』の内容からして、孔子は衛国にいたのに魯の師襄に琴を学ぶことがあろうかと疑問を呈している。しかも『史記志疑』は、この時孔子は五十九歳になっており、この歳になって初めて琴を習ったという説は不自然だと否定的である。わが瀧川亀太郎『史記会注考証』も、崔述の言葉を引きながら、「崔述曰、師襄、先儒以為魯人、近是。孔子不当学之於衛也。…学琴当少年時。此其事之有無、可蓋不知」と疑っている。③『史記会注考証』は、さらに『左伝・襄公二十九年』の季札観楽の文言「非禹其誰能修之」が、「世家」では「非文王其誰能為此也」と近似すると指摘して、「詞気与季札論楽相似、模擬之迹不可蔽、断非孔子之言」と斥け、また「眼如望羊」「心如王四国」などの表現は「皆不雅馴、与『論語』所記孔子之言、大不類。蓋後人所託」とみなす。

こうした「孔子学鼓琴」の事実関係の矛盾は、当該文の

虚構性を露呈している。先秦典籍に照査すべき記載が存在しないのも疑念をつのらせる。聖人が聖人の楽器を弾いて聖王を慕うことに、なんらの容喙もできない。それにもかかわらず、これほどの疑念が湧いてくるのは、この文言自体に作為があるからであろう。

結　語

孔子学鼓琴の説は紀元前二世紀頃の諸書に現れた。孔子は前五五〇年〜前四七九年を生きた人である。数世紀も隔たった記録には、誤解や誤認は大いにありうる。そして書かれた時代の影響を受けないはずもない。筆者が精通していない事柄には杜撰になるのも免れない。聖人の信奉者は聖人をより正確に捉えようとして、却って疑念が生じる。ただ、これまでの疑念は「師襄」に「衛国」で「老年」の孔子が琴を学んだかという数点に終始した。けれども、小論の根源的な疑念は、主に「琴」と「琴曲」という音楽的部分にある。十日でも曲がつかめない文王の人柄を偲べるほどの内容を表現できる性能の琴が孔子の時代に果たして存在したか、また逆に、全く琴を習ったことのない老人孔子が十日余りでそれほどの琴曲が弾けたのかという点に発している。結論からいえば、孔子が仮に鼓琴をしていても、その琴は漢代人の眼前にあった琴ではない。

あるいは、以下のような推測もできる。多くの先秦典籍には「琴瑟」と連記しているか、『論語』のように「瑟」のみ、『孟子』『左伝』のように「琴」のみという場合がある。漢代ですら琴瑟の奏法が似ていて『淮南子・泰族訓』に「琴不鳴、而二十五弦、各以其声応」と明らかに「瑟」を「琴」と誤写しているのだから、混同は常にあった。本来は「琴瑟」とあったのを後人が「琴」のみを残して、後世忘れられた「瑟」を除外したとも考えられる。元来「琴」一字だけだったかも知れない。こうした状況から、本来「孔子学鼓瑟」なのに「瑟」を漢代隆盛になってきた「琴」と替え、「学鼓琴」に改めてしまった可能性である。だが記述の主眼は、孔子がただ琴を学んだことではなく、聖王・文王の『文王操』を習ったことであり、かつ瑟ではなく聖人の楽器・琴でなければならない。したがって、この推測は成立しないであろう。

近年の出土楽器から、我々は文献の不正確さを少しずつ補うことが出来るようになってきた。これまで無批判に受け入れてきた文献の当否を音楽の分野でも検討すべき時期

が到来した。とりわけ、楽器は複製品を製造してかなりの情報を得ることが可能である。とはいえ、出土楽器の認定には文献研究が不可欠であり、文献を無視しては実証は成立しない。我々は典籍を照査しつつ慎重に文献批判をしなくてはならない。

小論は、こうした立場で探究した試論である。漢代琴楽にかかわる諸文献を照査し、考古学的成果を根拠に得られた一つの結論は、孔子の『文王操』を学んだ佳話が漢代琴楽の発展のなかで、漢代人の「孔子」と当時の「琴楽」を結びつけようとする意識から生まれたものだということである。琴曲発展の過程で、まさに彼らの「孔子」が文王の人となりを慕ったように、弾琴によって古の聖人の心を汲みとる奏楽法は、漢代の「雅琴」の理念の具象化したものと見てよいであろう。後人は彼らの「孔子」の弾奏を範として受け継ぐことこそ、雅琴の神髄と心得たに違いない。しかし、音楽史の立場から言えば、これは儒家の好んだ佳話であって虚構の域を出ない内容と見なせよう。

（1） 揚雄『琴清英』、桓譚『新論・琴道篇』、許慎『説文解字』など、神農説。

（2） 蔡邕『琴操』も同じ。小論は該書に成書年代に不安があるため言及しない。

（3） 四川綿陽出土の後漢琴俑など。

（4） 小論では原文に「絃」とない限り「弦」とした。

（5） 『琴清英』や『風俗通義』にも類似文言あり。

（6） 『戦国策・斉一』『黒子・非楽』『荀子・富国』など「弾琴」はごく稀である。『塩鉄論・散不足』では、「卿大夫有管磬、士有琴瑟。往者民間酒会、各以党俗弾筝、鼓缶而已」と弾筝が庶民音楽で、琴は当時「鼓琴」だったのに対して「弾筝」と称していた。

（7） 『漢書・東方朔伝』や『後漢書・梁鴻伝』にも隠士の鼓琴の楽しみに対する一種の憧憬が見える。

（8） 当時、琴面は桐、底板は梓製と記されている。形状は箱形から徐々に横長になる。漢代はすでに横長。瑟は約二メートルの共鳴胴を持つが琴は左手指法運用のため約半分。

（9） 第二章第二節　人民音楽出版社　一九八二年　北京。

（10） 『音楽研究』一九八五年第三期（人民音楽出版社北京）所収。

（11） 許氏の論証は多く宋の郭茂倩『楽府詩集』によっている。

（12） 桓譚『新論・琴道』は『東観漢記・桓譚』『後漢

書・桓譚伝』などに拠ると後文を班固が綴ったとある。

(13) 例えば『文王操』は明代『謝琳太古遺音』（一五十一年刊）等に歌曲がある。但し孔子が学んだと仮定されたのは器楽と推断されるので『琴譜正伝』（一五四七年刊）等に収められる十段物のような比較的長いものだったろう。ただしこれは、もちろん原曲でなかろう。

(14) 『中国音楽学』一九八八年第四期（中国芸術院音楽研究所　北京）所収。

(15) 『後漢書・宋弘伝』にも引く。

(16) 『中国古代音楽楽論選輯』九五頁（一九八一年　人民音楽出版社）所収。

(17) 『後漢書・律志』に「竹声不可以度調」と力説する。

(18) 琴瑟は漢代以降全く異なる楽器であるのに、「琴瑟混同」は常にあった。コト類の総称として「琴瑟」と書いたり、琴瑟の区別がよく分からなかったり、区別の必要を感じなかったりと、その原因は様々であるが、それゆえ今日、文献のみで解釈すると誤解が生じる。紀元後、琴が徐々に発達し瑟は凋落したから、本来「瑟」とか「琴瑟」と書写していたのを「琴」で代表しているのではないかという疑念がもたれている。しかも、近年多量の先秦瑟が出土して瑟に対する認識が高かまったことから尚更琴瑟の区別が重要になってきた。

(19) 「十三絃裏一時に愁う」（『伍芳箏心』所収　一九九六年　日本文化財団）参照。

(20) 琵琶の柱やギターのフレットのように弦と直角に数弦にわたる固定ブリッジ。瑟箏類は一弦一柱で雁行に似るので可動「雁柱」という。

(21) この説は誤認であると思うが別に論を立てて論ずる。管見でも臥箜篌は琴とは形状上容易に相違が判明すると認識しており、琴と混同しないから、いまは除外する。

(22) 『黄鐘』一九八九年第一、第二期（武漢音楽学院学報　武漢）所収。

(23) 広州南越王趙昧墓から琴軫が出土したが、琴本体はすでに腐蝕しているのでふれない。

(24) 『故宮博物院院刊』一九九五年第四期（故宮博物院　北京）所収。

(25) 李純一『中国上古出土楽器綜論』第十八章（文物出版社　一九九六年　北京）。

(26) 『淮南子・氾論訓』より琴瑟調弦法に数種あったようだが、やはり五音音階調弦が主であったろうと思われる。

(27) 八八頁　軽工業出版社　一九八七年　北京。

(28) 一八四頁　東方出版社　一九九九年　北京。

(29) 冊子『北京琴迅』一九九五年第三期（北京琴楽研究

会　北京）所収。

(30) 兪樾『九九銷夏録・琴家虞山派』にも「孔子鼓琴既得其人、而師襄始言是文王操。可知其有声無文也。使有文則孔子固已知之。何待師襄之告乎」という。

(31) 補佐的というのは、馬王堆の瑟柱位置から推して、当時の瑟は一弦から九弦と十七弦から二十五弦までが同音調弦と目され、低音部は中間の七弦が担当していた。それは、高音旋律を奏するのに、前後に離れていた方が両手手弾に便利だからだろう。その中間の七弦は、馬王堆一号墓から出土した瑟の有効長度と、三号墓から出た琴のとがほぼ重なる。そこで、斉奏に際しては、高音部を両手で弾いていた瑟の低音部七音と、琴の七弦が斉奏していたのではないかとの推測もできる。くわえて、漢代琴歌がこの瑟の低音部の音域にあっていてそれが文人の個人的に歌唱する静逸な琴歌に相応しかったのであろう。

補記　小論を書くにあたり、三枝正雄、橋本圭祐、深海さとみ、笹倉一広の諸氏に貴重な御示教を賜った。ここに鳴謝したい。

（一橋大学大学院社会学研究科教授）