

唐宋詩にみえる瑟の形象

長井 尚子

はじめに

白居易の新樂府中の一篇「五絃彈」は、五弦琵琶の名手の演奏を称える表現で始まりながらも、後半には、「正始之音」はこのようなものではないと批判する部分がある。そこには、「古瑟」「二十五弦」（瑟の典型的な弦数）の語がみえ、つまり古来の正統的な音楽を担う楽器に「瑟」を当てているのがわかる。白居易の音楽を描写した作品に対する研究は少なくないが、「琴」「琵琶」に比べ、「瑟」はほとんど注目されてこなかった。作品が書かれた当時、琴などと違って民間ではすでに演奏されておらず、なじみの薄い楽器であり、唐宋の詩詞中に用いられる頻度自体、他の楽器よりも高くない。しかし「瑟」特に「古瑟（後述）」は、諷諭詩に位置づけられるこの詩中で、現行演奏のある琵琶と鋭く対比されて描かれる、象徴的な役割を持つ楽器であった。

また、「瑟」といえば想起されるもつとも有名な詩には、李商隱「錦瑟」がある。後述するように、両作品は「瑟」

の有する対照的といえる顔を表していると思われる。本稿ではまず唐宋の詩人たちが「瑟」をどのように用いているかを手がかりとして、その形象の類型を述べ、音楽考古学が近年明らかにした知見に照らした上で、類型化された形象が生まれた背景を考えたい。本稿は詩のみを取り上げるが、そこにどのような楽器認識があったかを考察し、さらに多くの作品について広くご示教を仰ぐものである。

一、瑟と古瑟および本稿の考察対象について

瑟は言うまでもなく琴と一对で扱われ、語られてきた。各王朝の国家祭祀楽では必ず琴と組み合わされて、八音の一を担ってもきた。しかし単独では、琴とは別の道程にあり、しかもその道のりもまた琴と絡み合っているといえる（後述）。筆者は音楽学の立場から、春秋期から漢代に造営された墓から近年出土が続いた瑟（これを本稿では古瑟と呼ぶことにする）の考古学的知見を追いつつ、より後代の文献資料にあらわれる記述との照合を行ってきた^①。瑟は同名の楽器が複数存在する。まず朝鮮半島に伝播したものがあ^②。歴史上ある時期に中国雅楽が伝播した国にも痕跡をとどめている。本稿では中国大陸のものに限定し、また、明の俗楽のために用いられた十四弦の小型の瑟は除く^④。大別して二種に分けられるので、呼称を使い分けておく。出土した「古瑟」（漢代あるいは六朝初期まで）と、宮内内および国家祭祀楽等で唐宋以降も、長く用いられたものも含む広義の「瑟」の二種である。古代の瑟と、唐宋以降の瑟は構造が異なることが判明している^⑤。ただし文献上ではどちらもただ「瑟」とみえるのが普通であり、どの時点まで前者をさすのか、判然としないことも多い。「五絃弾」が用いた「古瑟」は、「朱絃疎越清廟歌」（『礼記』楽記）とも述べている文脈からみて、本稿で定義したほぼ漢代までという時期に限定された楽器をさすといえる。

しかし、長く演奏伝承が続いている琴を「古琴」、箏を「古箏」と呼ぶ場合、歴史的な古さを示す尚古的な価値観を伴った呼称として用い、時代などを区別しているわけではないことがある。同様の使用が瑟にもないとはいえない。また、「宝瑟」「玉瑟」「瑤瑟」という美称を用いるのと同様の感覚で、二文字に填めるために「古瑟」を選んでいる場合もあるかもしれない。

より限定的に時代と機能（民間演奏を含む）を定義した「古瑟」の歴史・種類・系統・形態に関しては、文献、図像、出土遺物から情報を得ることができ、特に文献としては、民間演奏が存在した時期に相当する漢代から六朝初期ごろまでの文献を選ぶ必要がある。後代になると、実態的に存在していたのは、宮廷や国家祭祀楽で用いられ続けてきた「瑟」のみとなるため、楽器史上で「古瑟」とは連続していない構造の楽器をさす可能性がある点、注意を要する。しかしまた、先秦から漢代までの古典籍を絶えず引用して書き起こす中国的思弁の一般的特徴からは、古典籍を引用してから論じる際には、その「瑟」が「古瑟」をさしていることも考えられる。「瑟」の語が現れた場合、このような複層性を念頭に置いて分析する必要がある。

本来、楽器の実態研究を行うために文献を選ぶ際には、詩・説話・小説の類は省くのが一般的である。しかし上述のような複層的側面ゆえに、文献も多面的に扱わなければならない。後代で論じられる「古瑟」は、前代までに「どう描かれてきたか」を引用して論じられるため、「古瑟の描かれ方」に焦点を当てれば、各時代における表象の変遷を追うことはできる。また、この楽器がイメージとして有した役割を問うならば、文学作品をも対象として行うことができる。詩詞のジャンルは、個人による想像の産物という面はあっても、共有された類型的なイメージが見えてくる点で、好適な材料でもある。唐宋においては、現実には民間で使用されていなくても、詩中に「瑟」が用いられるときには、国家祭祀の八音の一つとして用いられ続けた「瑟」をささないことの方が多く、民間で奏さ

れていた「古瑟」のイメージを用いている可能性が高いからである（後述）。以上をふまえて、詩語として瑟がどのような楽器として描かれ、どんなイメージが継承されてきたのか、そこに何があるのかを考察したい。

二、「佳人錦瑟」と李商隱「錦瑟」

最初に触れたように、瑟をモチーフとした最も知られている詩は、晩唐の李商隱の「錦瑟」である。この作品があらわれるより前に、「錦瑟」という語そのものは、杜甫の「曲江対雨」（曲江にて雨に対して作る）の詩（乾元元年、七五八）に「佳人錦瑟」という形でみえる。

城上春雲覆苑牆 江亭晚色靜年芳 林花著雨燕支濕 水荇牽風翠帶長 龍武新軍深駐輦 芙蓉別殿漫焚香
何時詔此金錢會 暫醉佳人錦瑟傍（「曲江対雨」）

「佳人錦瑟」は、さらに、李商隱よりも後の時代の詩にもみえる。宋・蘇軾の「初自徑山歸述古召飲介亭以病先起」（熙寧六年、一〇七三）である。

西風初作十分涼 喜見新橙透甲香 遲暮賞心驚節物 登臨病眼怯秋光 慣眠処士雲庵裏 倦醉佳人錦瑟旁
猶有夢迴清興在 臥聞歸路樂声長（「初自徑山歸述古召飲介亭以病先起」）

杜甫と蘇軾の「佳人錦瑟」は、いずれも「佳人（美女）＋錦瑟（楽器）＋傍らで酔う」という組み合わせで、音楽を伴う酒宴の場をあらわし、妓女が弾く楽器を「錦瑟」で総称させたといえる。ただし李商隱「錦瑟」の「錦瑟」は「妓女の名」、または「今は亡き妻が弾いた（ものと設定した象徴的な）楽器」という説に分かれ、さらに宋代以降、さまざまな解釈も生まれた。代表的なものは、(1)錦瑟とは令孤楚の下女の名である（宋・劉輕ほか）、(2)三句目から六句目には、それぞれ瑟の四種の曲調（適、怨、清、和）が詠み込まれている（宋・黃朝英ほか）、(3)錦瑟は歌い起こしの言葉で、この詩は瑟を詠んでいるのではない（清・朱鶴齡）、(4)これは妻の死を悼む詩である（清・朱彝尊）、(5)唐王朝の凋落を傷む詩であつて、恋愛のこととは無関係である（岑仲勉）などがある。令孤楚（山南西道節度使、後の宰相）は李商隱の最初の後ろ盾であり、二十一歳であつた太和六年（八三二）、科挙試験で退けられた李商隱は令孤楚に従い、太原に赴いている。「錦瑟」は令孤楚のような高官の家にいる家妓であるとされる。心が通い合ったことを感じてても若き李商隱の立場で近づくことはできない存在であり、「手の届かない女性」という距離感を持つて描かれているといえる。^⑦

一方、李商隱四十歳の大中五年（八五二）、妻の王氏が没し、その年に「房中曲」が作られる。王氏の死を悼む詩とされる「房中曲」の中にも「錦瑟」がみえることからすれば(4)の「亡き妻が弾いた楽器」という解釈も成立し得る。

錦瑟無端五十絃　一絃一柱思華年　莊生曉夢迷蝴蝶　望帝春心託杜鵑　滄海月明珠有淚　藍田日暖玉生烟
此情可待成追憶　只是當時已惘然（「錦瑟」）

薔薇泣幽素　翠帶花錢小　嬌郎痴若雲　抱日西簾曉　枕是龍宮石　割得秋波色　玉簫失柔膚　但見蒙羅碧

憶得前年春 未語含悲辛 歸來已不見 錦瑟長於人 今日澗底松 明日山頭蘂 愁到天地翻 相看相識（房中曲）

「房中曲」で第九句から第十二句において、旅だつ詩人を、言葉もないほど辛そうに見送ってくれた相手は、詩人が帰るとすでに亡く、残ったのは錦模様（錦模様の瑟ばかり、という情景が描かれている。「房中曲」で亡き妻が弾いていた楽器として解釈される瑟なので、「錦瑟」も、今は亡き奏者（妻）への追憶と感傷の境地へ誘う楽器を詠んだと解されるのである。しかしいづれの作も、相手の女性は曖昧に描かれている。また、悼亡詩（亡き妻を詠む）とされる「房中曲」の第七、八句のような、柔らかな肌や薄絹をまとうという女性を美化する定型的な表現は、妻に対しては通常使われない。そのため、李商隱「錦瑟」についても恋愛詩なのか、悼亡詩なのかという議論が生まれた。「錦瑟」を悼亡詩に対して恋愛詩の手法を用いた、詩史上まれな詩と述べ、（名門出身の）妻の死後、出世を願う覇気を失い、孤独と絶望の中で落魄した生涯を悼亡の詩に詠んだ詩と位置づける研究もある。妻が「手が届かない女性」同様に美的に描写された理由の一つは、妻の王氏が名家の出であった事実にあると考えられる。寒門出身の李商隱は秀才を見込まれて王茂元の娘と結婚し、結婚後は令孤楚に代わって義父が後ろ盾となったが、それによって政治上は対立する立場となった令孤楚父子からは疎まれるようになる。義父と妻の相次ぐ逝去は、結婚で得た新しい後ろ盾の喪失でもあり、失意の中で華やかな過去を回想する境地にあったと解釈できるのである。

李商隱「錦瑟」における「錦瑟」は妓女の個人名であったとしても、亡き妻の弾いた楽器であったとしても、五十弦という弦数を示してただちに楽器の属性に移行しながら、太古の五十弦瑟伝説における女性奏者を想起させている。典型的には二十五弦である「瑟」が、もともとは五十弦を有しながら、その音にあまりに心動かされたた

め、半分に壊されて二十五弦となったという淵源を示す伝説である。^⑨この伝説中で奏樂する女性は、帝に命じられて樂器を弾く女性であり、高官に命じられて弾く立場にある「佳人錦瑟」形象の原型といえる要素がある。第一句において、一気に時間軸ははるかな過去へと遡り、太古の女性奏者の姿が影のように現れる。それは、現実に詠んだ対象の女性が今この世にいるのかどうか、定かではないと思わせる効果をもたらすようである。そして夢かまことか、当時ですらすらと朦朧としていたではないか、と自問自答する第八句まで導いていく。また、樂器が破られた伝説には、悲しみという語がある。これは悲哀の情とも、見事な演奏が感涙を引き起こしたともとれるが、華やかな年月、あるいはそれを分かち合った人との別れに対する哀感にも重ねられよう。

第二句の「一弦一柱思華年」における「一弦一柱」という表現は、琴にはない柱がある箏か瑟をさす。「華年」(美しい青春)の思い出の多さをよく表せる点では、琴(七弦)や箏(歴史的には十二弦および十三弦、十六弦を経て現在は二十一弦が一般的)より弦数の多い瑟が適している。^⑩五十弦まであったという淵源を有するのは瑟だけであり、この弦数を利用して詩的效果を挙げているといえよう。^⑪

「佳人錦瑟」は妓女が奏樂する酒宴の場をさすと考えられるが、李商隱の「錦瑟」は、女性奏者が弾く樂器の典故をふまえ、それ自体が女性の象徴または失われた華やかなものに形象化されている。この五十弦瑟伝説とは別の、瑟奏者の原型といえる典故を用いた作が、杜甫「奉先劉少府新画山水障歌」である。^⑫これは『楚辞』(遠遊)にみえる瑟奏者をふまえている。すなわち舜帝客死を悲しんでその地である湘水に投身し、没後神となった舜の二妃、湘君・湘夫人である。またその流した涙で斑になった竹の典故も多くの詩に用いられている。瑟は彼岸の存在となった女性たちが奏でる樂器として描かれているのである。李商隱「錦瑟」には、特にこの典故を示す語があるわけではないが、没後神となった女性奏者の典故もあるため、「今は亡き妻」が奏でていた樂器というイメージも重ねや

すいのは確かである。

三、古瑟の隆盛期と地域

もともと李商隱の多くの詩に特徴的な、女性について具体性をあらわさない象徴的な詩風が「錦瑟」の詩にもあるがゆえに、「錦瑟」は、恋愛とは無関係に唐王朝の凋落を傷む詩という解釈まで生まれた（解釈(5)参照）。かつては盛んだったが、ついに滅びた唐王朝の象徴ともされるのは、瑟が当時、民間で弾かれなくなった楽器であり、過ぎ去りしもののメタファだからである。それは楽器史上の古瑟の実態にも即しているといえる。近年考古学的にも判明しつつある隆盛期と衰退期の時代的な推移を、ここで概観しておくことにしよう。

春秋期から漢代までに造営された墓から完品の瑟が出土したのは一九七〇年代の発掘からである。考古学的データの蓄積により、瑟の出土は、琴に比べてかなり多いことが明らかとなった。琴瑟の数比を同時同所の出土例に見るならば、一九七八年出土の湖北省隋州曾侯乙墓（琴二、瑟十二）、二〇〇〇年出土の山東省章丘洛莊漢墓（琴二、瑟七）など、個別の事例で確認できる。¹⁵

またその出土場所は、湖北、湖南、河南南部などの古代における楚国に当たる地域（当陽曹家崗五号墓、当陽趙巷四号墓、江陵雨台山楚墓、荊門包山墓、信陽長台関一号墓、曾侯乙墓を含む）である。概ね瑟は南方において流行した撥弦楽器であると考えられている。¹⁶このような地域差は、古文献上の記述からもある程度うかがえる。当該時代の実態をある程度反映すると考えられる最古の二大文学『詩経』（北方）と『楚辞』（南方）にみられる、琴瑟の出現数にも当てはまるからである。¹⁷

曾侯乙墓では、出土瑟は数の多さ、大きさ、装飾とも同所出土の琴をはるかに凌駕するため、その当時、楽器として、瑟が琴より隆盛であったと考えられている。大きさと装飾の度合いから、琴は瑟よりずっと小さくて質素な楽器であったと要約されている¹⁸⁾。曾侯乙墓の瑟十二例のうちもつともよく言及される一例と、琴に分類されている二例のうちの十弦琴とを例に挙げれば、全長一六七cm（瑟）、六十七cm（琴）、複数色の漆を施された装飾（瑟）、黒漆一色（琴）という違いが明らかである¹⁹⁾。

また、楽器としての性能がその時期には瑟の方が優れていたことも指摘されている。奏法と調弦のあり方からみて、瑟は琴よりも古い楽器であったと推測されている。現行の琴の調弦が、五声（宮、商、角、徵、羽）の音階調弦であることがその根拠だとする研究がある。曾侯乙墓出土十弦琴は琴面が波打っているため、琴面上で指を滑らせて音を変化させる左手奏法は可能ではなく、琴面が平滑になる戦国中期の琴（湖北荊門郭店出土七弦琴）に至って、初めてそのような奏法は可能となった。左手奏法があれば、一弦から三オクターブ以上の音が出せるので、当初から音階調弦でなく、弦数も七弦もいらず、四度調弦などの形が選ばれていたはずだと考えられる。しかし左手奏法がなく開放弦を弾くだけであった始原の琴は、瑟と同様の音階調弦であったと考えられるので、それが今日の琴にも保たれていると推定されている²⁰⁾。琴瑟のどちらも、開放弦を弾くだけの奏法しかなければ、弦数が多く、楽器本体および共鳴箱も大きい瑟の方が、楽器の性能として、音が微弱な琴よりも上であったのである。

以上は、曾侯乙墓（BC四三三）時点での琴と瑟の状況である。その後、漢代以降、瑟は急速に衰退した。その理由は不明であるが、おそらく儀礼音楽に要求される条件が変わった、または瑟よりも小さくてかさばらない箏に人氣が移った²¹⁾、あるいは箏は柱を高くして柱外（柱より左部分）を左手で押して中間の音を取るので、瑟の半分の弦数で瑟以上の機能を果たせるようになった²²⁾、などの推測がある。漢代の出土瑟としては、もっとも代表的な例とし

て馬王堆漢墓出土瑟²³が挙げられるが、戦国期の曾侯乙墓出土瑟に比べて、漢代に入ると装飾が少なくなる。²⁴

他方、琴の方は、上述のように戦国中期に左手奏法が可能な平滑な琴面となり、その特徴は前漢期の例（馬王堆出土七弦琴）²⁵にもみえ、現行の琴と同じ特徴が固定されていく。

文献上からみても、漢代以降、瑟の衰退は、まず出現数からはつきりと浮かび上がってくる。『詩経』と『楚辞』から共通して伺えるのは、瑟が琴よりも数が多くみえる状態であった。しかし漢代以降に成立した文献では、琴と瑟との出現数は逆転する。琴の名手への言及は多いが、瑟への言及は時折みえるに過ぎず、漢初にはソロ楽器としての瑟は殆ど全く言及されなくなる。²⁶『史記』と『漢書』から、この指摘を確認してみると、琴を弾く奏者の記述は、五帝期から漢代まで減ることはなく描かれているが、瑟を弾く奏者は、年代としては前漢までしかみえないのが確認できる。²⁷

史書以外では、たとえば『礼記』でも同様の傾向は確認できる。『礼記』では瑟は「琴瑟」という並列での出現例がもつとも多く（十二例）、単独の琴は五例（琴奏者または製作者が明示された記述は四例）、琴と並列ではない瑟は二例のみで、個人の奏者があらわれている記述はみられないのである。そして、この二例のうち樂記篇にみえる一例が「清廟の瑟」であり、「朱絃疎越」（赤い練り糸の弦で、ゆるやかな穴が開いている）という表現がある。

冒頭に示した、白居易「五絃彈」に言う「朱絃疎越清廟瑟」は、祖先の御霊を祀る宗廟で用いる特殊用途の瑟を示す。『礼記』樂記にみえる瑟は、本稿で定義した「古瑟」の時代の楽器に相当するが、それは個人が楽しむのたみに弾くような演奏機会ではなく、祖先に対する儀礼で奏されるものである。「瑟」が「清廟」または「朱絃疎越」を伴って詩中で使われるときは、後述するように楽器そのものよりも、宗廟で奏される儀礼音楽のイメージとして用いられる例の方が多い。華やかさとは対極のイメージが用いられているのである。そして、そのような音楽の担

い手は女性奏者ではなく、その点でも「佳人錦瑟」とは対極的といえる。

四、詩語にみられる琴瑟の書き分け

では、ほかの詩人は瑟をどう描いているのであろうか。琴と対比させながらさらにみてみよう。

李白には、同一詩中に、琴と瑟を対照的に描いているようにみえる作がある。

「斉瑟彈東吟」では、瑟奏者は女性であり、しかも淫靡な気持ちを起させる存在として描かれている。末尾にあられる琴奏者が霞を食す仙人であるのとは、好対照をなしている。

齊瑟彈東吟 秦絃弄西音 慷慨動顏魄 使人成荒淫 彼女佞邪子 婉變來相尋（中略）安識紫霞客
瑤台鳴素琴（「齊瑟彈東吟」）

また、瑟だけがみえる「擬古 十二首」では、美人の奏樂描写として、類型的な描き方がみられる。²⁸⁾

女性以外の瑟奏者が描かれている作としては、朝廷を追放された後で東魯で文人たちと交遊した後（七四六年）の作「夢遊天姥吟留別」で、虎に瑟を弾かせている。夢で遊ぶという題字が示すとおり、天姥山の話聞いて心誘われ、夢の中で仙人たちを従えて雄大な山に遊んでから目が覚める内容で、仙人世界にあこがれる心境を詠む遊仙詩に当る。また、「感興八首 其五」（一説に四十四歳の作）では、李白自身が瑟を弾くが、仙人の遊びの楽しみから離れたことはないという表現からわかるように、想像上の遊びである。²⁹⁾

他方、琴がみえる詩としては、まず琴演奏の聞き手としての作品があり、琴が酒とともに現れる例が複数みえる。たとえば山の中で隠者と対酌する「山中与幽人对酌」³²や、最晩年に人生をふりかえった「悲歌行」(六十二歳の作)で、理解者がいない悲しみをまぎらわすものとして酒と琴とを記している。³³

次に杜甫においては、その浪人時代の作品中に、宴会に用いられる楽器として瑟がみえる。五言古詩の「自京赴奉先县詠懷五百字」(京自り奉先県に赴くときの詠懷、五百字)(天宝十四年、七五五)である。安祿山の乱の直前に詠まれた長編の詩で、杜陵に一人の木綿着の男が住んでおり、老いぼれるに従っていよいよ世間むきではなくなっていた(杜陵有布衣 老大意転拙)で始まり、瑟は、庶民の暮らしの苦しさと対比させて描いた宮中の贅沢な様子に添えられている。

況聞内金盤 尽在衛霍室 中堂舞神仙 煙霧散玉質 煖客貂鼠裘 悲管逐清瑟 歡客駝蹄羹 霜橙压香橘
朱門酒肉臭 路有凍死骨 榮枯咫尺異 惆悵難再述 (自京赴奉先縣詠懷五百字)

続く段で、杜甫自身の幼子が飢えから死んだことを嘆き、重税に耐えかねて生業を捨てた流民や遠征の兵士を憂う句で結ばれている。この詩における瑟は押韻のために選ばれている面を考慮すべきであるが、³⁴過度に贅沢な飲食の場に伴われた娯楽音楽を表している。杜甫はすでに述べたように「醉佳人錦瑟旁」の表現があり(曲江対雨)、それは酒宴の場を表していた。

一方、琴は宴の音楽を奏するものとして用いられた場合も、豪華なものとは対極のイメージで用いられているようにみえる。たとえば七言歌行の「送孔巢父謝病歸遊江東兼呈李白」(孔巢父が病を謝して歸り江東に遊ぶを送り、兼ねて

李白に呈す）（天宝五年、七四六の作）では、才を認め合い、別れを惜しむ文人の酒宴に、琴の音が影のように添えられている。美人は登場させず、清しい送別に焦点を当てている。前半の俗世間との決別をたたえる詩句とも呼応して、隠逸の形象がある琴（後述）が選ばれたようにみえる。³⁵李白は「悲歌行」のような、自己の内面理解を希求する詩において琴と酒を用いたが、杜甫は、より親密な交流のあった友との清らかな送別の宴に添える楽器として、意識的に琴を選んだように感じられる。

五、李杜以前の瑟の形象

次に瑟の描き方を六朝期まで遡ってみるなら、晋・陶淵明が、琴瑟をもつとも対照的にとらえているようにみえる。その生涯における琴との強い結びつきがよく指摘されるように、隠逸生活に欠かせぬものとして琴を描いた作は多い。³⁶琴は畑仕事にいそむ生活における至上の楽しみと歌い、³⁷琴書には明け暮れても田園を履まないような人生に対しては肯定的ではなく、官吏としての栄達を完全に捨てた、田園での労働に伴う琴こそを是としている。³⁸

瑟はいえば、「閑情賦」（推定三十歳の作）、「夫何瓌逸之令姿、独曠世以秀羣（これほどすぐれて麗しい姿、世にもまれな抜きん出た人である）」ではじまる美人の奏楽描写に現われる。

（前略）褰朱幃而正坐 泛清瑟以自欣 送織指之余好 攘皓袖之繽紛 瞬美目以流眄 含言笑而不分 曲調將半 景落西軒 悲商叩林 白雲依山 仰睇天路 俯促鳴絃 神儀嫵媚 举止詳妍（後略）（閑情賦）

ただし「閑情賦」の後出部分には琴もみえる。有名な「十悲」の部分、すなわち十の願いを特徴的な定型句、「願わくは・・になりたい（願在・・）」で並べられる句中である。上衣になれるものなら襟になって華やかな首の香りをかぎたい、もすそになれるなら帯になってその細い腰に巻かれない、に始まり、佳人の身につけるもの、用いるものになって、そばにいたいと願う。これらの願いは、それぞれ、「しかし悲しいかな、衣は胄には脱ぎ捨てられる、氣候が変われば帯は着替えられてしまう」といった帰結によって、その希求に反した現実が示される。琴は「十悲」の最後に挙げられ、「木ならば桐となつてあなたのひざの上の琴として奏でられたい。ただ悲しいことには楽しみ極まつて哀しみが生じ、ついには私（≡琴）を推しやつて音を出さなくなるだろう」とある。^⑧ 瑟を弾く姿で登場した佳人は、従つて瑟だけではなく琴をも弾くように描かれているが、琴のあらわれる句は短い。冒頭の長い鼓瑟描写の方が、印象としては強く残るものである。

「閑情賦」の美人による鼓瑟とはもつとも対照的な琴を描いた詩を一例挙げると、陶氏自身を投影したとも思われる、赤貧にありながら恬淡と生きて琴を弾く人物がある。^⑩

琴の超俗隱遁という象徴性は、紂王を諫めたが、聞きいれられなかったことを悲しんで、狂人のふりをして琴を弾いたと描かれる殷の箕子（『史記』宋微子世家）に始まるとされている。それ以降、政事から身を引いて隠者となる人物が琴を手にする例は多い（『後漢書』逸民列伝の梁鴻、『晋書』隱逸伝の孫登）。正史においてはじめて隱逸の列伝が設けられた『晋書』は、琴が魏晋において隱遁と深く結びついたことを物語っている。^⑪

陶淵明はその代表的存在でもあり、琴は、このような俗世間とかかわらない隱士の「清貧」の象徴であるのに対して、「閑情賦」の瑟は「艶」と、対比的に要約できようか。

他方、李白は求職期間中に失意のうちに隱棲した時期があり、また安祿山の乱（七五五）の前にも隱棲生活を送

りはしても、仕官への夢は捨てきれず、陶淵明のような田園生活を長期にわたって実践することもなかった。ただ、官位を自ら捨てられる人物に対する憧憬があり、陶淵明の素琴の故事に基づいた作品もある。陶淵明の場合は、琴は俗世間を離れた幽居生活の友という単一の形象に要約できるが、李白は陶淵明よりも作品が多いこともあり、琴と瑟の両者ともに、より多様な姿に描かれている。しかし瑟については、陶淵明の「閑情賦」と同様のイメージが「擬古 十二首」にあり、また「斉瑟彈東吟」のように、一作品中で瑟と琴とが対極的な位置に置かれた作では、琴奏者は仙人であり、陶淵明が「擬古其五」で描いた、隱者のような人物像に近い。

他方、「自京赴奉先臯詠懷五百字」のような作で、杜甫のような社会派詩人の目は、宮中の贅沢さの象徴として、意識的に瑟を選んだようにもみえた。この原型は、『文選』所収作で、諷諫者の視点がある都市讚歌の中でやはり贅沢な宴に瑟がみえる例に求められるかもしれない。後漢・張衡の都賦「西京賦」(『文選』卷二)には以下の部分がある。

(前略) 大駕幸乎平棗之館 張甲乙而襲翠被 攢珍寶之玩好 紛瑰麗以奢靡 (中略) 總會僊侶 戲豹舞熊 白虎鼓瑟 (後略) (『西京賦』)

後漢・班固の「兩都賦」(東都賦、西都賦)をふまえ、永初元年(一〇七)に「東京賦」と合わせて「西京賦」と併称される作である。

「兩都賦」に擬しながらも、上流支配階級の際限のない奢侈を諷諫している。その豪華な宴の描写中に瑟がみえる。元封二年(B C 一〇九)に建築された平棗館へ行幸する武帝の盛装ぶりや、館で行なわれる派手な仮装の余興が描か

れ、瑟奏者は白虎に扮した俳優または歌姫と解釈されている。すでに示した李白の「夢遊天姥吟留別」は、この瑟奏者の白虎をふまえて書かれたと解されている。

また、やはり『文選』所収の魏の曹植の詩には、箏とともに瑟が酒宴の場をあらわすものとして使われている作がある。^④同じ作者の樂府「箜篌引」にも、秦箏と組み合わせた同様の表現で、宴の場面に「斉瑟」がみえる。これらの作においては、瑟は琴とともに現われておらず、箏との組み合わせで酒宴の音楽を表している。

古代の瑟は唐以前に伝承が絶えた。^⑤より詳しくは、ソロ楽器としての瑟の伝承は東晋（三二七—四二〇）から完全に忘れ去られたとするもの、^⑥AD一世紀の初めにこの楽器は実質的に姿を消したとするものなど先行研究は古瑟の断絶時期をさまざまにとらえている。断絶時期は正確にはわかっていないが、魏晋のころは「古瑟」の実態が消えていたとしてもまだ間もない時期といえる。ある程度は実態に即した描かれ方がされているかもしれない。四で述べたように、杜甫は押韻のために、宴に伴われる楽器を瑟にした可能性がある。それに加えて、自分の生きる時代（唐代）を風刺するために、『文選』所収作の豪華な娯楽場面に添えられてきた古代の瑟の形象を意識的に用いた面もあるかもしれない。

六、蘇軾および琴と瑟の奏者像の変遷について

今度は李杜より後の時代に目を向け、蘇軾の作品をみてみよう。二ですでに示したように、「錦瑟」に「佳人」を伴わせ、その前句にみえた質素な庵とは対照的な場を表していた作がある。一方で、友人の詩の風格を、清廟の瑟に伴われた歌の質朴さに喩えた表現を有する詩がある。

秋来不見漢陂岑 千里詩盟忽重尋 大木百圍生遠籟 朱絃三歎有遺音（後略）（答仲屯田次韻）

ここには瑟は明示的には現れていないが、『礼記』の「朱絃」をふまえて瑟を指す。白居易とは違い、正統な音楽を述べるためではなく、友人の詩を称える類比として用いている。

さらに『論語』先進篇をふまえた詩「宿州次韻劉涇」（熙寧十年、一〇七七）がある。

我欲帰休瑟漸希 舞雩何日著春衣 多情白髮三千丈 無用蒼皮四十圍 晚覚文章真小枝 早知風貴有危機
為君垂涕君知否 千古華亭鶴自飛（「宿州次韻劉涇」）

蘇軾は故郷に帰りたいと願うが、舞雩に遊べる日はいつになるのかと自問する。舞雩は、瑟を弾きやめて孔子の問いに答えた曾点の言葉にみえる。ゆあみまたは雨乞いの場所と解釈されている。登用されたら何をするかと問われて、春の終わりにゆあみをし、あるいは雨乞いの場所に行つて歌いながら帰りたいと述べた曾点の答えは、ほかの弟子たちの力の入った抱負に比べてのどかな内容であり、この挿話は牧歌的な印象を与える^④。同じ『論語』先進篇には、瑟が孔子門下の教習楽器として弾かれていた日常を示す別の挿話もあり、子路の学問が、今一步を残してはいるがすでに抜群であることにたとえて、門人たちの不敬をいましめたとも解釈されている。つまり孔子門下では瑟が学芸水準の判断材料の一つであった。

蘇軾は第一句、第二句で帰郷と晩春の舞雩にこがれる心境を吐露しながら、千五百年近く前に交わされた会話の

背景で鳴り響いた楽器をはつきりと示している。

もともと『論語』では、琴が一例もみえず、瑟のみが孔子自身および弟子たちが弾く楽器として現われるが（先進、陽貨）、これは本稿の三で述べた瑟の隆盛期の状況と矛盾していない。琴一（または二）に対し、瑟十二が発見された曾侯乙墓（BC四三三）の墓主が生きていた時代は、孔子（五一—四七九BC）より少し後の時代に当たるからである。

『論語』に琴がみえないことは、後の時代に完全に見過ごされることはなかった。たとえば宋・史繩祖の学術に関する見聞を記した『学齐佔畢』には、「瑟先於琴」と題する一文があり、「ある人がまた言うには）六経では琴瑟を皆兼ねた言い方をしているが、孔子門下では瑟のみで、琴に言及していないのは何であろうか。瑟が先であったことを示すのである。瑟を挙げて琴を知ることができるのである」と述べている。⁵⁰

今までみた詩では、瑟は男性奏者よりも女性奏者を伴い、立派な宴や娯楽音楽を想起させる形象の方が目につく。例外的に「朱弦疎越」の瑟（白居易、蘇軾）は、清廟という特殊な場所で奏されるものであり、女性奏者の奏楽場所とは対極的な場であった。だが、士大夫階級やそれに準ずる階層の男性が教養・教習の一環として瑟を弾いていた時期があることは『論語』からみて明らかであるのに、忘れられたようにみえる。『史記』をはじめ、多くの文献が孔子を琴奏者として描いていることがその一因であろう。

司馬遷は、孔子が、瑟ではなく琴と深い縁があったかのように描き（孔子世家）、さらに禅讓伝説で堯から舜へ、帝位とともに琴と二妃が与えられたように書いている（五帝紀）。瑟については、戦国期に王位にある男性（趙主）が弾いたことを記してはいる（蘭相如列伝）。しかし舜と孔子という理想的人物像の系譜には琴をもたせたわけである。孔子が弾いたのを瑟とする文献（たとえば『論語』）、琴とする文献（『史記』ほか）とに分かれるように、舜につ

いても、舜が制作した（あるいは弾きながら南風を歌った）とされる楽器の記述は、五弦とのみ述べて琴か瑟かを明記しない文献（『韓非子』外儲説）と、五弦の琴と明示する文献（『史記』樂書、『礼記』樂記）とに分かれている。漢代以降編纂された文献では、「之琴」の二字が追加されて「五弦之琴」となったのではないかと推測されている^④。ちなみに瑟で五弦を有するものは、『呂氏春秋』に記述があるが（仲夏紀・古樂）、舜には直接関わっていない。

七、琴と瑟の関係

舜と孔子に加えて、司馬遷が琴を持たせて描いたのは、五において隠者像の原型として触れた人物、紂王を諫めて琴を弾き、自ら悲しんだ殷の箕子（『史記』宋微子世家）である。

隠逸の形象にとつてもっとも必要な楽器属性は持ち運び可能な大きさで、一人で抱えて山中に籠れることである。しかしその条件を満たしていたのは琴だけではなかった。出土した「古瑟」の大きさには多様性があり、その全長は八十四〜二一〇cmというばらつきがあるからである（表参照）。現在演奏されている琴（平均一二〇cm前後）と大差ないサイズのものもあつた（表の例15、16など）。文献でも、瑟を持つ隠者が描かれた話もある。たとえば九十五歳の隠者、榮啓期なる人物が孔子と対話し、瑟を鼓して自ら樂しむ人生を語ってみせている（『説苑』雜言）。孔子よりも年長だが、ほぼ同時代人に設定された人物が手にするのは、琴よりも瑟であつた可能性の方が高い。ただし箕子が生きた殷の時代ともなると、音楽考古学からの検証は難しい。

『説苑』はまた、申旗なる樂人が瑟に顔を伏せながらも秦の昭王の意見は間違っていると明言する挿話も載せている（『説苑』敬慎）。ほぼ同話のものが、他文献では瑟ではなく琴を伴って、描かれている（『史記』魏世家、『韓非子』

難三。いずれも楽人名を中期とする。隠者や自分の意見を王に対しても臆せず口にする楽人は、身分がありながら位を捨てられるか、従者の身分でありながら諫言など立場を越えた行動を取る人間である。琴が突出した扱いを受ける時代になると、正しき道を志向し、潔さもある人物像が手にするのは、「琴は禁なり。邪淫を禁止し、人心を正しくす」(『白虎通』礼楽)と書かれた琴がもつともふさわしいという認識があつて、琴が想定されるようになっていったように思われる。舜の「五弦」の楽器は後に加筆されて「五弦之琴」となったという説はすでに触れたが、このような人物たちの挿話も、当初「瑟」であつても次第に「琴」に書き換えられた可能性もないとはいえないであろう。『説苑』の方が、雑言篇の榮啓期の話とともに、敬慎篇の申旗の話も、より古い形の記述(琴でなく瑟であつた)をとどめているのかもしれない。

琴と瑟の大きさは、文献上、もつとも一般的には、琴「三尺六寸」、瑟「七尺二寸」または「八尺一寸」と記述されてきた。つまり全長比は、瑟は琴の二倍超である。ただし後漢の事跡集『風俗通』(p.190AD)は、今琴長四尺五寸(声音・琴)、今瑟長五尺五寸(声音・瑟)とも記している。瑟の項の冒頭では、八尺一寸の全長を示した後、四十五弦という、ほかの文献ではほとんどみられない弦数を記し(八尺二寸。四十五絃)、末尾の一文では、今の瑟長が五尺五寸だが、これは正器の長さではないと述べている(今瑟長五尺五寸、非正器也)。正器ではないという意味は、清廟など古来の儀礼に供する楽器が正統な楽器であつて、そのサイズは八尺一寸であるが、そのような正統性のない瑟には小型のものがある、ということを示しているのか、あるいは今の瑟というのが文字通り、今つまり後漢において瑟が衰退傾向とともに小型化していったようなことを述べているのかは、不詳である。前漢に造営された墓から出土した瑟の例は、三で述べた馬王堆漢墓出土瑟があり、その全長は一一六cm(表の例16)。ほぼ同じものもより小さいものも戦国期造営の墓から複数出土しているので、この一例だけから漢代に小型化の傾向があつたとはい

いきれない。しかし、正器ではない。儀礼ではなく民間で弾かれる瑟のサイズを記した記述だとするならば、「古瑟」の実態を示す記述として注目できる。琴のサイズも四尺五寸という、また他文献にはほとんどみられないものであり、『風俗通』の記載はかなり特異ではあるが、琴の1.2倍長しかない瑟の存在を示した文献だともいえるのである。ただし、その琴と瑟の書かれ方を比較してみると、この文献が成立した時代の楽器観を如実に表している。『風俗通』の琴の項には、琴への尊崇が明らかに感じ取れる記述があるが、瑟の項は単純に楽器の来歴や挿話を示すだけで、対照的である。^②

さて、三で示した曾侯乙墓出土楽器でよく対比される琴瑟の全長は、全長一六七cm（瑟）、六十七cm（琴）、やはり二倍超のサイズ比であった。文献上の記述でも、『風俗通』の記述はむしろ例外であり、唐宋の詩人たちは二倍超の関係を目にするが多かつたはずである。琴とあまり変わらない小型の瑟もあつたことは忘れられ、隠逸の形象は、琴にしか結びつかなくなっていたのかもしれない。また、理想的な人物像のアトリビュートがごとごとく琴で書かれた挿話を目にして、男性奏者が日常的に弾いていた時代も想起されづらくなり、女性奏者が弾く娯楽音楽を担う大型楽器としてのイメージが強く痕跡を残していた。それゆえ、そんなイメージが詩中に多く使われ続けられてきたのではないだろうか。

しかるに本稿でみてきた詩人の中では、女性の鼓瑟しか描かなかつたようにみえる陶淵明と比べると、蘇軾には、瑟に男性奏者がいたこともふまえた作があり、より多面的に瑟をとらえているといえるであろう。蘇軾の「瑟」には、本稿で示しただけでも、「佳人錦瑟」を用いた娯楽の場（女性の鼓瑟）、孔子門弟の学びの楽器（男性の鼓瑟）、清廟で用いられる特殊用途の楽器およびその音楽（民間での鼓瑟とは異なり、儀礼に供する瑟）の三種類が挙げられるからである。

おわりに

本稿ではごく少数の作品にみえる「瑟」の描かれ方をみたが、「古瑟」に対する認識は女性奏者を伴うイメージの方が強く、琴と比べると娯楽性が強い音楽、贅を尽くした宴会を表すのに用いられることが多いようである。しかし「古瑟」の別の顔である「清廟の瑟」（宮廷ではないが、非民間といえる場）、「孔子門下の瑟」（男性奏者による民間演奏）をふまえた作品もないわけではなかった。「古瑟」にはもともと三つ以上の顔がありながらも、詩中で主となった顔と、ほとんど姿を現さない顔とに分かれていったともいえよう。

白居易「五絃弾」には琴はみえず、清廟の瑟のみ示し、その素朴な音楽を「正始の音」としていた。蘇軾も、『礼記』の同じ一節（朱絃）で瑟を示しながら、友人の詩の風格が質朴であることを称えていた。「清廟の瑟」に付随する簡素な音楽を比喻として使う場合、瑟（を伴う音楽）は質朴・簡素でありかつ雅びであるものを表象しているのは確かである。男性の瑟奏者の典故に対する目配りがみられた蘇軾であるが、白居易に劣らず、琴にまつわる多くの作品がある。ただ琴を用いて、その古曲の味わいを尊び、強く肯定するような詩の場合、その表現だけに着目して比較してみても、琴と瑟をどのように区別して認識していたかの差異まではわからないであろう。一方、白居易の「琵琶」は「古瑟」にかなわないという主張にしても、質朴・簡素な古のものと技巧の勝った今あるものとの優劣対比という点で、「古楽」「新楽」論争的でもあるが、ほぼ対等といえる中原由来の楽器同士の比較ではもとよりない。瑟の方が琴より古いという宋・史繩祖の着眼からさらに進んで、瑟が琴に優越する楽器であるという発想が現われるのはいつなのか。

元以降、「瑟」を題字に有する複数の著作が現れる。⁵⁴ その中で瑟は琴に先んじる楽器であり、しかも優れていると論じられるようになる。これらの著作の「瑟」は明らかに「古瑟」をさし、典籍を見比べて、瑟が琴より多くみえる文献があることをまず指摘している。出土楽器を目にすることができなくても、古文獻を注意深く見れば浮かび上がってくることを主張している点では、ただの「復古主義」にとどまるわけではない。古文獻を手がかりとした音楽考古学と言わねばならない。これに先立つ時代、唐宋の詩人たちの「古瑟」認識はどうであったか。常に並列で組み合わされてきた琴瑟の間で、実は瑟の方が琴に先んじるものであり、弦楽器の中でもっとも正統的な楽器であったという意識があらわれた作は、韻文で書かれたものとしては、元の「瑟賦」を待たねばならないであろうか。⁵⁵

元の時代を待たずして、「正始の音」は琴ではなく「瑟」だけにあり、「瑟」にこそ正統性があるというような主張がはつきりみえる詩詞がもしあるならば、大方のご示教を乞う次第である。

注

① 拙論『瑟の楽器学——失われた古代中国楽器の文化象徴的役割』（長井尚子、二〇〇八、お茶の水女子大学博士論文）で、ある程度通史的に試みた。

② 朝鮮半島では、中国の国家祭祀を李朝鮮が取り入れて以来、その中の孔子廟祭祀（朝鮮半島での呼称は文廟祭祀）の現在まで続く伝承の中で瑟（瑟）が弾かれ続けていることは付記する必要がある。しかし朝鮮半島では、近年復興された中国の孔子廟祭祀と同様に、多数の楽器を含む編成中の一楽器として演奏されており、中国大陆において早期に存在した、個人による演奏

が行われた時期はない。朝鮮半島における瑟は、中国由来の同名の楽器ではあるが、本稿の考察対象である「古瑟」に該当しない。

③ 林謙三『東アジア楽器考』（カワイ楽器、一九七三）の七四二ページ（初出は一九五二）によれば、日本には正倉院宝庫に瑟（一部残佚）があり、文献上は『国家珍宝帳（天平勝宝八歳（七五六））』に「楸木瑟一張」の記載がある。また中国明代の雅楽が伝来したヴェトナムでは、その楽器編成に瑟が含まれる記述が『大越史記全書』紹平四年（一四三七）などにみえる。

④ これに加えて、本研究が考察対象とはしないもう一例の中国の瑟は、三谷陽子「瑟」平野健次他監修『日本音楽大事典』（平凡社、一九八九）の二七二―二七三ページにおいて、正統の瑟とは言いがたいと述べられた、清代に用いられた華南系の二十五弦（ただし第一弦は複弦として調弦）の楽器である。

⑤ 出土した瑟には弦数や大きさの多様性があり（本稿の表参照）、また柄および弦の張り方などの構造、および架台に載せずに弾くなどの奏法にも、後代の瑟とは違いがある。

⑥ 門脇広文「上海辞書出版『唐詩鑑賞辞典』訳注稿：李商隱篇（一）」（『大東文化大学紀要（人文科学）』三十一、一九九三）の一七七ページによる。劉学錯・余恕誠著『李商隱詩歌集解』中華書局を参照。

⑦ 齊藤茂『妓女と中国文人』（東方書店、二〇〇〇）の一三一ページ参照。

⑧ 桐島薫子「李商隱の悼亡詩の多面性」（『九州中国学会報』三十二、一九九四）三十九―四十ページは次のように述べている。「李商隱は悼亡の詩の中で、西晋の潘岳の悼亡詩には表現されていなかった妻自身の姿を、恋愛詩で用いた手法を使って、幻想化・理想化して詠み込み、悼亡の詩に切実感を加え、またその妻の虚像を一つの心の拠り所にしようとしたと考えられる。一時的な恋の対象でない、いわば現実的な妻を象徴的に描いたこうした表現は中唐の元稹の悼亡の詩とは対照的で、中国詩史上でも珍しい。」

⑨ 『史記』「孝武本紀」に、「秦帝使素女鼓五十絃瑟、悲、帝禁不止、故破其瑟為二十五絃」とある。「封禪書」、「漢書」郊祀志に

もみえる。

⑩ これについては、前掲門脇論文の一六六ページに引く周汝昌が、「二句目の「一弦一柱思華年」という句のポイントは、「華年」の二文字にある。(中略) この句の前に「五十弦」という言葉を配したのは、ある種の「雰囲気を作る」ためである。これによって思いが幾重にも重なりあうさまや、情愛が幾多の曲折を経てきたことを表しているのである。」と述べている。

⑪ 五十弦瑟の利用は李商隱より前の詩人、たとえば、李賀の「相和歌辞・上雲采」にもみられる。飛香走紅滿天春 花龍盤盤 上紫雲。三千宮女列金星 五十弦瑟海上聞。(後略)

⑫ (前略) 不見湘妃鼓瑟時、至今斑竹臨江活(後略) (奉先劉少府新画山水障歌)

⑬ (前略) 祝融戒而蹕御兮 騰告鸞鳥迎宓妃 張咸池奏承雲兮 二女御九韶歌 使湘靈鼓瑟兮 令海若舞馮夷(後略) (楚辭)「遠遊」)

⑭ ただし、十弦琴と五弦琴の両方を合わせて琴とするとする研究もあれば、十弦琴だけを琴とし、調弦器とも推定されている五弦だけの方は、五弦器と表記して琴には数え入れない先行研究もある。五弦器とした例は、Kong Yilong 2008「Arousing the chime bells - tone row through the chime bells and the five-stringed instrument from Zeng Houyi Grave」(二〇〇八年十月九日、第一回東亜音楽考古学会議(於韓国・漢陽大学)配布資料)。

⑮ 『中国音楽文物大系』湖北卷、河南卷、大象出版社、一九九六年における集計では、瑟七十以上、琴四である。これは湖北、河南のみのものであるが、最初の集計データの一つである。

⑯ 王子初『中国音楽考古学』(福建教育出版社、二〇〇三)の二四七ページ参照。

⑰ LAWRENGREN, Bo 2000「Chapter three, Strings」, Music in the age of Confucius. Washington D.C. Smithsonian Institution, Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery. 65-83 の七十七ページによれば、ツィターの言及は『楚辞』に6回あり、それはすべ

て瑟である。一方『詩経』は琴瑟に同じ重きを置いており、瑟十一例、琴九例、さらに琴瑟の組み合わせが8例みえる。

⑱ 前掲 Lawergren 論文の七十三ページ。

⑲ 李純一『中国上古出土楽器総論』（文物出版社、一九九六）を参照。瑟は四二七ページ表一〇六（本稿末尾参照）の十七例の出土瑟のうちの例12、琴は四四九ページ表一一二に示された三例の出土琴のうちの例1に相当。

⑳ 吉川良和『中国音楽と芸能』（中国学芸叢書十二）（創文社、二〇〇三）の五十九―六十一ページ参照。

㉑ この推測は前掲 Lawergren 論文の七十三ページ。

㉒ 前掲吉川論文五十八ページ参照。

㉓ この瑟は十七例の出土瑟のうちの例16に相当。

㉔ 前掲 Lawergren 論文の七十三ページ。

㉕ この琴は三例の出土琴のうちの例3に相当。

㉖ van GULIK, R.H. 1940 *The Lore of the Chinese Lute, an essay in the ideology of the Chin*. Tokyo: Sophia University. の八ページ参照。

㉗ 筆者は、単独の（琴と並列ではない）瑟の出現数を『史記』『漢書』で確認し、さらに『後漢書』には個人が瑟を弾いたという記述そのものが一例もないことを確認した（前掲拙論二十九―四十四ページ）。

㉘ 高楼入青天 下有白玉堂 明月看欲堕 当牕懸清光 遙夜一美人 羅衣沾秋霜 含情弄柔瑟 彈作陌上桑（後略）（擬古十二首）

㉙ （前略）虎鼓瑟兮鸞迴車 仙之人兮列如麻 忽魂悸以魄動 怳驚起而長嗟 惟覺時之枕席 失向來之煙霞（後略）（夢遊天姥吟留別）

⑳ 十五游神仙 仙游未曾歇 吹笙坐松風 汎瑟窺海月（感興八首 其五）

- ③① 琴の演奏を聴いた作としては「月夜聴盧子順彈琴」「聽蜀僧彈琴」など。
- ③② 兩人対酌山花開 一盃一盃復一盃 我醉欲眠卿且去 明朝有意抱琴來（山中与幽人対酌）
- ③③ 天下無人知我心 君有数斗酒 我有三尺琴有 琴鳴酒菜兩相得（悲歌行）
- ③④ この段の韻字は、室・質・瑟・橘・骨・述・轍・兀・折・窅・越が挙げられている（黒川洋一編『杜甫詩選』、岩波文庫一九九一年、一〇八ページ参照）。
- ③⑤ 巢父掉頭不肯住 東將入海隨煙霧 詩卷長留天地間 釣竿欲扞珊瑚樹 深山大沢竜蛇遠 春寒野陰風景暮 蓬萊織女廻雲車 指点虛無是征路 自是君身有仙骨 世人那得知其故 惜君只欲苦死留 富貴何如草頭露 蔡侯静者意有余 清夜置酒臨前徐 罷琴惆悵月照席 幾歲寄我空中書 南尋禹穴見李白 道甫問信今何如（送孔巢父謝病歸遊江東兼呈李白）
- ③⑥ 官を辞する際に詠んだもつとも有名な作にもみえる。歸去來兮、請息交以絶遊、世与我而相違、復駕言兮焉求、悅親戚之情話、樂琴書以消憂（「歸去來兮辭」）
- ③⑦ 春秋代謝 有務中園。載耘載耔 迺育迺繁。欣以素牘、和以七弦。（「自祭文」）
- ③⑧ 道德や琴書にのみ没頭して、農事を軽んじた人物として孔子と董仲舒を挙げた作がある。孔耽道德 樊須是鄙 董樂琴書 田園弗履（「勸農」）
- ③⑨ 願在木而為桐 作膝上之鳴琴 悲樂極以哀來 終推我而輟音（「閑情賦」）
- ④① 東方有一士 被服常不完 三旬九遇食 十年箸一冠 辛勤無此比 常有好容顏（中略）知我故來意 取琴為我彈 上絃驚別鶴 下絃操孤鸞（「擬古其五」）
- ④② 黒田真美子「魏晋の悲愴―『世説新語』傷逝篇を中心として―」『ああ哀しいかな―死と向き合う中国文学―』佐藤保・宮尾正樹編、汲古書院、二〇〇二の六十六―六十七ページ参照。

- ④② 世俗の名利を捨て去ることのできた隠者へのあこがれは、道教の修行に徹していた同郷の親友であった道士、元丹丘の生き方に対する羨望の詩（「元丹丘歌」（七三二年の作）「題元丹丘山居」など）にもあらわれている。
- ④③ 先に示した「山中与幽人对酌」の三句めでも、『宋書』卷九十三隱逸伝の「陶潜伝」に示された、陶淵明が素琴（白木の琴）を撫でながら酒を飲んだ故事において、潜若し先に酔えば、すなわち客に語ぐ、「我酔うて眠らんと欲す。卿、しばらく去る可し」と。という陶淵明の言葉が転用されている。
- ④④ 高賓填城闕 豊膳出中厨 吾与二三子 曲宴此城隅 秦箏発西氣 斉瑟揚東韻 肴来不虚歸 至反無余（後略）（「贈丁翼一首」『文選』卷二十四）
- ④⑤ 呉釗・劉東昇『中国音楽史略』（人民音楽出版社、一九八三）の日本語訳『中国音楽史』古新居百合子・南谷郁子訳（シンフォニア、一九九四）の一三五ページ参照。
- ④⑥ 前掲 van Gulik 論文、九ページ参照。
- ④⑦ 前掲 Lawergren 論文、六十五ページ参照。
- ④⑧ 子路曾皙再有公西華侍坐、子曰、以吾一日長乎尔、母吾以也、居則曰、不吾知也、如或知尔、則何以哉（中略）、点、尔何如、鼓瑟希、铿尔舍瑟而作、对曰、異乎三子者之撰、子曰、何傷乎、亦各言其志也、曰、莫春者、春服既成、冠者五六人、童子六七人、浴乎沂、風乎舞雩、詠而歸、夫子喟然歎曰、吾与点也。（後略）（『論語』先進）
- ④⑨ 子曰、由之鼓瑟、奚為於丘之門、門人不敬子路、子曰、由也升堂矣、未入於室也（『論語』先進）。
- ⑤⑩ 或者又曰、六經言皆兼琴瑟。而孔門言瑟而不及琴何也。曰、示有所先也。举瑟而琴可知矣。（『学齋佔畢』第二卷「瑟先於琴」、叢書集成簡編一二七所収）
- ⑤⑪ 吉川良和『漢代琴樂と孔子学鼓琴疑義』『一橋論叢』一二六―一二二〇〇一年八月号：一三五―一五三の一三六ページ参照

⑤2 要約すれば、琴は楽を統括するものであり、君子が身から離さないものであること、携帯可能で山中に隠遁できることが美点として強調されている（当該原文：（前略）雅琴者楽之統也。与八音并行、然君子所常御者、琴最親密、不離於身。非必陳設於宗廟鄉党。非若鐘鼓羅列於虚懸也。雖在窮閭陋巷、深山幽谷、猶不失琴（後略）（声音・琴）

⑤3 小川環樹・山本和義『蘇東坡詩集』（筑摩書房、一九八三）三四二ページに次のようにある。

「蘇軾が琴を聴くことをうたった詩として、「舟中 大人の琴を弾くを聴く」「子由が『琴を弾ずる』に次韻す」「賢師の琴を聴く」「武道士の賀若を弾くを聴く」「九月十五日、月を観て琴を西湖に聴きて、坐客に示す」などの諸篇がある。いずれも古意・古曲（旧曲）をたつとぶ点が共通している。」

⑤4 楊蔭瀏『中国古代音楽史稿』（人民音楽出版社、一九六一、一九八一改訂）は、詩楽すなわち『詩経』楽譜を再興しようという動きを、宋代以降の復古主義として以下のように要約している。

「宋代は復古思想が濃厚で、音楽上では楽律の改変が何度もあったほか、特に詩楽譜を仮想して作るという行爲があった。その中で、趙彦肅の『風雅十二詩譜』があり、これは唐の開元年間（七一三—七四一）から郷飲酒礼に用いられたものといわれている。さらに明・清もまた復古思想が強かった時期であり、音楽の面でもそれが例外ではなく、詩経を歌う楽譜が古い楽譜に擬えて作られていた。この「詩経楽譜」は宋の趙彦肅に始まって、元以降は熊朋来から、清の高宗の『欽定詩経楽譜』までがある。」

上記の中で、孔子が『詩経』三百五篇を弦を鼓しながら歌った際の弦楽器は瑟だという認識を明確に示して、『詩経』楽譜を編纂した最初の人物が、宋末元初の熊朋来であり、その著作が『瑟譜』である。

⑤5 前注の『瑟譜』六巻の作者、熊朋来が、千二百字ほどの賦として書いたもの。『論語』、『詩経』、『礼記』、『儀礼』が挙げられ、他楽器と異なって瑟だけが・と述べる表現（傍線部）で、瑟の優位性が示されている。

一、どうして論語をみないのであるか。瑟は、孺悲が耳にしたところ、曾点が侍坐し、子路が（孔子）門下にある、という逸

話にみられる。弦歌の声という伝統は、瑟に托されて伝わったのである。（胡不觀魯論乎、孺悲之所聞、点尔之侍坐、由也之在門、弦歌之声、託瑟以伝。）

二、またどうして『詩経』国風の唐風、秦風をみないのか。唐風には山有枢、秦風には車鄰があり、いずれももっぱら鼓瑟とだけ言っている。（又胡不觀於国風之唐、秦乎。唐有山枢、秦有車鄰、皆專言乎鼓瑟。

三、どうして文王を祭った廟の祭祀をみないのであるか。一倡三嘆の音楽に用いられる清廟の瑟が、弦に合わせてあらわれるようだ（胡不觀文王之廟祀、一倡三嘆、応弦如見。）

四、またどうして周公の礼経をみないのか。『儀礼』郷飲酒礼、郷射礼、燕礼で礼は楽を備え、登歌は堂にあり、間歌は階にある。瑟二、または瑟四をもって、とある。堂上で歌を助けるのは、ただ瑟だけである。（又不觀於周公之礼経乎、飲射賓燕、礼盛樂備、登歌在堂、間歌在階、或以瑟二、或以瑟四、堂上侑歌、惟瑟而已。ただし階の字は、『儀礼』本文では階）

表 古瑟の多様性

(『中国出土楽器総論』427 ページ表 106 の 17 例の出土瑟の記載より一部抜粋・要約加筆して長井作成)

唐宋詩にみえる瑟の形象

	型式	出土地	時代	国	柄	弦	外中内 弦の組 合せ	全長	幅	分類
1	I	湖北当陽曹家崗楚墓	春秋晩期	楚	2	21	6+8+7	191	約 30	大
2	II	同上	同上	楚	3	26	10+8+8	210	約 37	大
3	III	河南固始侯古堆 M 1	春秋戦国の間	呉?	5	19	6+7+6		約 38	
4	IV 1	湖北江陵雨台山楚墓	戦国中期後段	楚	4	19	7+5+7	60.6	32.7	小
5	IV 2	湖北江陵馬山磚廠 M 2	戦国中期前段	楚	4	21		103	42	中
6	IV 3a	湖北江陵天星觀楚墓	戦国中期	楚	4	23		172.5	43.5	大
7	IV 3b	湖南長沙東門外楚墓	戦国晩期	楚	4	23	8+7+8	103	38.7	中
8	IV 3c	湖北江陵雨台山楚墓	戦国中期前段	楚	4	23	8+7+8	87	31.5	小
9	IV 4a	湖北江陵天星觀楚墓	戦国中期	楚	4	24	9+6+9	171.5	45	大
10	IV 4b	湖南長沙瀏城橋楚墓	戦国中期	楚	4	24	8+7+9	104	約 41	中
11	IV 4c	湖北江陵拍馬山 M 21	戦國中晩期(?)	楚	4	24		84	45	小
12	IV 5a	湖北随州擂鼓墩 M 1	戦国早期前段	曾	4	25	9+7+9	167	41-43	大
13	IV 5a	河南信陽長台関 M 2	戦国中期前段	楚?	4	25	9+7+9	185	47	大
14	IV 5b	河南信陽長台関 M 2	戦国中期前段	楚?	4	25	9+7+9	134	45	中
15	IV 5b	湖北江陵望山 M 1	戦国中期後段	楚	4	25	9+7+9	116	45	中
16	IV 5b	湖南長沙馬王堆漢墓	西漢早期	漢	4	25	9+7+9	116	39.5	中
17	IV 5c	湖北江陵雨台山楚墓	戦国中期前段	楚	4	25	9+7+9	90	36	小

* 李純一は全長により大 (1.6m ~) 中 (1.0 ~ 1.6m) 小 (1.0 以下) の三種に分類している (前掲書 425-447)。右欄の大中小の分類は、それに基づいて筆者が加筆した。