

## 琴瑟の記述からみる「先秦」文献

長井尚子

はじめに

筆者は音楽学の立場から中国古代の二つの弦楽器が文献中でどう描かれているかに着目してきた。古代の墳墓から出土した楽器の様相と出土数などがある程度判明した今、文献に「書かれた様相」がいつの実態を示すものなのか、考察する手がかりが徐々に得られている。

本稿の題名において、「先秦」文献として括弧を付したのは、先秦の事物や事象を記していても成書が漢代にかかると推定されるものもあるため、先秦成書が明らかな文献も、またそうではない可能性のあるものも含めた語である。考古学によって判明した実態と文献記述に大きな齟齬がある時は、そのテキストの最終成書時期の後代性を疑う必要がある。その手がかりに琴と瑟をどう用いることができるか、本稿で試みたい。

本稿は前稿に引き続き、比較のために漢代成書（とされる）文献にも言及するが、焦点を当てるのは東周期である（理由は後述）。まず二つの楽器の概要を述べる。現在の形では80～120cmほどの長さで七弦を有する琴（以下、Q）に対し、瑟（以下、S）は典型的には25弦あり、2m近い長さをもつ。いずれも『詩経』の詩にもみられるので、最古の弦楽器に位置づけられている。しかし今日でも民間演奏が行われているQに対し、Sの方は漢代以降、民間では衰退の途をたどった（詳しくは前稿の45-46を参照）。ゆえに発掘調査が進むまではSへの関心は、Qおよび箏（中国の古箏。QやSよりも後発であり、『詩経』にはまだみられない）よりも低く、単に「大型の琴」などと注されることも多かった。

Sは民間では弾かれなくなったとはいえ、漢代以降、整備された国家祭祀楽等において、他の楽器に混ざって用いられ続けた。琴と瑟がともにある程度バランスよく配される楽器編成があったことは正史からも確認できる。ゆえに「瑟」という名称の楽器は、歴史上長きにわたり、より公的な場では存続していた。宋代以降、古典籍を引きながら古代において民間でも弾かれていたSの姿を探る著作を書いたり、楽譜を編んだりする文人たちが現れた。筆者は前稿までにそのような文人たちの主張を取り上げ、彼らがSの方がQより先じる楽器だと主張する根拠に挙げた古典籍を再検討した。彼らは起源として両楽器のどちらが早いかを論じているようにみえるが、起源の問題はこのような考察からは答えが出ないので、本稿では扱わない。ただ今日までに判明した出土量で考えると、先秦墓からはQよりもSがはるかに多く出土し、SがQより多く用いられていた一定の時期があったと考えられる。ゆえに「Sしかみられない文献がある」ことに着目し（元・熊朋来）、さらに「(数の上では差がさほどなくても) Sの方が優位にみえる文献がある」と考察した（宋・史繩祖）ことには、大

きな意味があった。考古学の成果がまだ得られなかった時代でも伝世文献の精査から実態の推測がある程度は可能だったのである。ゆえに彼らの主張を、中国の音楽考古学の先駆的試みとして前稿で紹介した。本稿では前稿で扱わなかった伝世文献を中心に、どのような記述が考古学的なデータと照合可能かを考察した。

## 1. Sの量と楽器組合せ — 『論語』と『儀礼』から

元の熊朋来は「どうして論語をみないのか」と述べた（原文は前稿64頁、注6）。孔子の言行録である『論語』にはSが現れるが、Qは現れない。士大夫階層の冠婚葬祭の式次第を載せる『儀礼』にも、Sは19回出現するが、Qは「琴瑟」という並列表現の中でしかみられない。ある文献中に見えるSが多くても、たまたまSの記述に偏っている場合もあり得るが、より古い文献ほどSの記述が多い傾向がかなり明確であれば、「SがQに先んじる」（ここでは本稿で限定する意味。すなわち起源の上で早いか遅いかではなく、Sが隆盛だった時期がQのそれより早いという意味）といえるであろう。ただし先秦のことを記す文献の多くが、成書時期の推定に難しさを有するので、どれが「より古い文献」とであると簡単にはいえない。

しかし東周墓からの出土弦楽器総数120のうち、Sが106を占めるとした先行研究<sup>2</sup>など、先秦墓からのSとQの出土数には大きな差があることが判明した今、Sが多く現れる文献はより古い実態を反映している可能性があるかと仮定して見直すことができよう。そして『論語』と『儀礼』は、書かれた内容も考古データと符合しているかが検討しやすい記述を含んでいた。その説明をした前稿の部分を要約して示す。

もともと中国古代墓は、死者が死後世界でも生前と同様に使用できるように副葬品を埋納する習慣があったため、複数の楽器が一括遺物として出土した場合、現実に合奏に用いられていた可能性があるものとして考察できる。弦楽器だけ、あるいは打楽器と弦楽器だけが出土した墓では、旋律を奏でられるのは弦楽器だけなので、このような場合は被葬者自らが弾いた弦楽器ではないかと推定される。他方、弦楽器が他の多くの楽器とともに出土した墓は、被葬者が生前、大規模な合奏を楽人に命じて行うことができたことを物語る。

前稿では、Sの演奏形態に関して、『論語』と『儀礼』の記述から二つの類型を抽出した。

『論語』にみられる演奏形態はSのソロ演奏（先進篇）または弾きながら歌う（陽貨篇）である。『儀礼』にみられるのは、大夫以上の階層が行う、郷飲酒、郷射、燕礼その他の宴楽での合奏の一楽器としてのSであった。Sが一つのみ出土するような墓は『論語』に登場するような人物たち（仕官した場合は、士以上の階層に相当）を連想させ、複数のSが鼓や笙などとともに出土する墓は、『儀礼』に式次第が書かれているような専門楽人を伴う演奏を行う大夫以上の階層を想起させる（前稿50-51頁）。

東周墓からの木製楽器の出土を詳述した先行研究によって作成された楽器組合せ別の出土一覧表がある（Furniss 2008：306-345頁）。それをもとに、筆者が弦楽器に焦点を当てて分類したのが表1

表 1. 東周墓の楽器組合せごとの瑟、琴、箏、筑が出土した墓数 (単位は基)  
(Furniss 2008 : 294-354 の Table. 2, 4, 5~7 のデータに基づき、長井作成)

	楽器組合せ 単位は基	瑟	琴	箏	筑	
Table. 2	弦のみ 24	18 (1基は琴と共伴)	5 (1基は瑟と共伴)	2 12弦、13弦 各1	0	
Table. 4	鼓と弦 20	18 (1基は筑と共伴)	1 (瑟と共伴)	1 (13弦)	1 (瑟と共伴)	
	楽器組合せ 単位は基	瑟	琴	箏	筑	弦なし
Table. 5	鼓と吹および /または弦 13	9	0	1	0	3
Table. 6	鐘磬と木製楽器 10	8 (一基は琴と筑と共伴)	1 (瑟と共伴)	0	1 (瑟と共伴)	2
Table. 7	鐘と木製楽器 12	11 (1基は琴と共伴)	2 (一基は瑟と共伴)	0	0	0

表 2. 楽器組合せ別にみた、S が出土した東周墓の数 (単位は基) : 長井作成

	楽器組合せ	墓数	Sあり	S複数	S=1	S=0	Sの数不明
Table. 2	弦のみ	24	18	0	18	6	
Table. 4	鼓と弦	20	18	2	16	2	
Table. 5	鼓と吹および/または弦	13	9	3	6	4	
Table. 6	鐘磬と木製楽器	10	8	6	2	2	
Table. 7	鐘と木製楽器	12	11	5	5	1	1

江西省貴溪水岩 2 号墓は Se の欄の下に数字の 1 とある (323 頁) が、13-string zither と注記されているので、この例は S に数えない。

S の欄が空欄で示されたのは 3 例であるが、329 頁では、Se の欄に数字の 2 とある。zither like instruments played with a stick と注記されているので、これも除外し、合計で 4 例とした。

湖北省棗陽九連墩 1 号墓は、琴も瑟も出土したことが報告されているが、数は不明。

である (前稿の表 3 に当たる。本稿の説明のために再掲する)。もとの表には各墳墓の名称と規模、個々の楽器の記載があるが、筆者は弦楽器の種類のみを明示し、それ以外の楽器については詳細を取って省いた。弦のみとは弦楽器のみが出土した墓、鼓とは打楽器、吹は笙、排簫などの吹奏楽器をさす。木製楽器とは打楽器、吹奏楽器、弦楽器のいずれか、またはすべてを含み得る包括的な名称である。たとえば編鐘の出土で有名な曾侯乙墓 (前 433) は、鐘と磬が出土したので Table. 6 に分類される。表 1 の Table. 6 の十基の墓のうち、瑟の欄で一基は琴と筑と共伴、琴の欄で瑟と共伴、筑の欄で瑟と共伴、と括弧内で付記した一基が曾侯乙墓である。

Table. 2, 4 と、Table. 5~7 とを分けたのは、弦楽器が出土しなかった場合 (右端の弦なしの欄) が後者のグループにはあるために分けた。前稿ではこの表で、どの楽器組み合わせにおいても S が突出して多いことを確認した。弦楽器だけしか出土しなかった墓 (Table. 2) および弦楽器と打楽器のみ

の墓 (Table. 4) ではその楽器がソロ楽器として使用されたと推測できる。

また『儀礼』の中に、「樂工は四人いるが、そのうち二人は瑟」という記述 (原文は前稿注 32) があって、専門の樂人が歌の伴奏をする描写が続く (演奏場面の原文は前稿 51 頁)。つまり S の担当者が二人は必要な演奏形態だったことになるので、S が複数出土する例があるはずである。表 1 は S が出土した墓の数と、他の弦楽器が出土した墓の数とを数え分けただけなので、一つの墓から S がどれだけ出土した数の情報は入っていない。ゆえに同じ元の表 (Furniss 2008 : 306-345) から、S の出土が複数か単体かで分類し直したのが表 2 である。

弦楽器のみが出土した墓 (Table. 2) では、S があった墓が 18 のうち S=1 が 18 で、S が複数の墓は一基もない。鼓とともに、および吹奏楽器とともに出土した Table. 4 と 5 でも、S が単体で出土した墓の方が、複数で出土する墓より多い (注 : Table. 4 では S=3 が 1 基、S=2 が 1 基、Table. 5 では S=4 が 1 基、S=2 が 2 基のみ)。しかし鐘磬または鐘を含む Table. 6 と 7 では、複数出土する墓がずっと多くなる。鐘もしくは鐘磬を所有できる階層の墓のうち、曾侯乙墓では S=12、湖北省江陵天星觀一号墓では S=5、などが例示できる。

前稿では、瑟の演奏が笙の演奏と交互に行われる場面が『儀礼』にあるので、笙とともに出土している墓の数も確認した。Table. 5 の組合せの墓は 13 基あり、そのうち弦楽器ありが 10 基、その中で瑟は 9 基を占め、そして瑟と笙がある墓<sup>3</sup>はその過半数に当たることを述べた。

以上が『論語』と『儀礼』が記す S の記述と、その記述内容と矛盾なくみえる出土状況である。

## 2. 楽器組合せの記述 — 『礼記』楽記から

次に、楽器組合せを、文献がどう記しているかの例を挙げる。『礼記』はその大部分が漢初の成立というのが通説であった。しかし現在は戦国中期に書写された竹簡の発見により、先秦に成立していた部分も多いと考えられている。1993 年湖北省荊門市郭店村で発見された郭店楚簡と、1994 年に上海博物館が香港で購入した戦国時代の楚簡である上博楚簡に「緇衣」、さらに上博楚簡に「民之父母」が発見されたことがその契機である。『礼記』において音楽について詳述する楽記篇には、S 単独の記述としてはまず「清廟之瑟」(清廟之瑟、朱弦而疏越。『礼記』【楽記】祖先の靈を祀る清廟で用いられる瑟は朱色の弦で、ゆるやかな孔がある。)がある。S を含む楽器組合せとしては以下の例がみえる。

然後聖人作為鼗鼓柷楬壎篪。此六者德音之音也。然後鐘磬竽瑟以和之、干戚旄狄以舞之。此所以祭先王之廟也。所以獻酬醑酢也、(後略)【楽記】(それからのちに聖人は、鼗・鼓・柷・楬・壎・篪の楽器を最初に作った。この六器の音は德音であるからである。その次に鐘・磬・竽・瑟の音を六器に合わせ、干・戚・旄・狄の舞具を取って舞う。この音楽は先王を祭って宗廟に用いることができ、賓礼の獻酬醑酢の飲酒に用いることができる (後略)<sup>4</sup>。

六種の楽器として、鼗 (振り鼓)・鼓・柷 (祝)・楬 (敵) と打楽器が挙げられ、さらに壎 (土笛)・

箎（竹笛）があり、これらに次ぐ楽器群が「鐘磬竽瑟」である。聖人によって作られたというのは伝説に等しいが、どのような場と音楽で使われるかを述べる後半部分で、宗廟での祖先祭祀に用いられる楽器編成中にSが位置づけられ、賓礼（たとえば郷飲酒礼の式次第は前稿51-52頁で『儀礼』経文を確認した）にも用いられると記されている。「鐘磬竽瑟」というQが含まれない表現であれば、出土状況と矛盾がない。ただし、宗廟の祭祀を行う効能を述べる文で「琴瑟管磬鍾鼓」というQを含む語も楽記篇とは別の篇で『礼記』は使い<sup>5</sup>、さらに「琴瑟管籥」「竽笙篳簧」「鍾磬祝敔」とに分けて表す文もあり、そこでもやはりQを含んでいる<sup>6</sup>。ただ少なくとも後漢の事跡集『風俗通』を見る限り、宗廟の楽にQも常設で含まれていたという認識はみられない。『風俗通』声音の琴の項では前稿で示したように、Qへの強い礼賛がみられ、携帯可能な大きさであることを美点として力説している。その中でQ（雅琴）は楽器の要であり、八音とともに演奏されるが、君子は常に携帯する楽器で、宗廟や郷党に常に並べられることがない、とある（原文は前稿注55）。

さて、同じ『礼記』楽記篇には単独のQの記述が一例だけみえる（昔者舜作五弦之琴、以歌南風。夔始作樂、以賞諸侯。【楽記】（昔、舜は五弦の琴を作って南風の詩を歌った。夔は始めてこの南風の楽を定めて、諸侯の功績のあった者を褒賞した。解釈は前掲『礼記』中・427）。Sが「鐘磬竽瑟」という大編成の楽を担う楽器群にも含まれることはTable. 6および7の出土状況より裏付けられる。しかしQについては、出土データからはわからない。この一文は後になって書かれ、舜の権威を添えて他の楽器群と劣らぬ位置にQを高めた可能性もあるように思われる。

### 3. 戦国中期というQの分岐点

今まではSの出土量に注目したが、ここでQの分岐点つまり質の変化の時点を述べたい。Qは戦国中期に楽器の構造が大きく変化したと考えられている。孔子の時代に近い曾侯乙墓から出土したのは十弦の琴であるが、共鳴槽が全長の半分ほどしかない半箱形で表面が平滑ではない。他方、湖北省荊門市の郭店一号楚墓（前300年ごろ）から出土したのは七弦で、共鳴槽が全長まで伸び、琴面は平滑となり、現在の七弦琴の形状に近づく。

新型のQが東周のいつごろ現れ、どれほど流布したかは正確にはわからない、Sは出土量が多く、その型式分類も早期に行われているが<sup>7</sup>、Qは出土が少ない上に、完形品の標本も限られてきた。二十世紀中に発掘された主要な標本として、湖北隨県擂鼓墩1号墓（曾侯乙墓）の十弦琴（戦国早期）、湖北荊門市郭店の七弦琴（戦国中期）、湖南長沙五里牌十弦琴（戦国後期）、湖南長沙馬王堆三号漢墓七弦琴（前漢）の四つが挙げられてきた<sup>8</sup>。大別すれば、十弦型（と）と七弦型（と）となり、前者から後者へと移行して、現在の七弦の琴の形に定着したというのが通説である。今日演奏されている七弦琴の特徴である、弦上に左手指を滑らせる奏法が可能になったのは、琴面が平滑になったの郭店七弦琴からと推定されている。

ゆえに、たとえば曾侯乙墓に近い年代の話が、前300年ごろとされる郭店型Q以降の楽器を想定したとしか考えられない描かれ方の場合は、その文献または少なくともその部分の成書の後代性を疑

わざるを得ない。つとに吉川良和氏が、『史記』孔子世家の「孔子学鼓琴」逸話にこの方向から疑義を示された<sup>9</sup>。孔子が楽師の師襄について琴を学ぶが、十日学んでも他の曲に進もうとしない理由を問われ、会得できていないものがあると孔子は述べる。さらにその曲の作曲者は文王であることが窺い知れるとも述べる孔子の理解の深さに師襄が感服するという話である（吉川前掲論文 148 頁に原文）。もともと文献上でも疑わしい点が複数あるのに加え、孔子の時代の Q の性能では、そこまで時間をかけて学ぶような曲がそもそも演奏可能と思われぬという楽器学的観点も氏は示された<sup>10</sup>。ちなみに同じ曾侯乙墓から出土した S については「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遥かに及ばなかったであろう。」と述べられている<sup>11</sup>。演奏の幅を大きく広げた可能性のある Q の時代に入ると、Q が古代からその性能を備えていたように想定して脚色が起こることは十分考えられる。

では『礼記』より最終成書が早い文献で Q はどう書かれているか。秦の宰相、呂不韋が門下の学者たちに編纂させた『呂氏春秋』は、完成年が前 239 年である。この書には、知音の故事としてよく引用される「伯牙断弦」の話がある。賢者は、それを理解する人がいてこそその存在だと述べ、Q の弾き手と聴き手を登場させている。伯牙の琴演奏を深く理解できる鐘子期亡き後は、伯牙はもはや琴を弾いて聞かせるに足る相手はいなくなったと琴を破り、再び弾くことはなかった<sup>12</sup>。この逸話中には Q が八回現れる（注 12 の下線部を参照）。これに匹敵するほど長く書かれた S に関する記述を探すと、徐々に弦数が多いものが作られていく伝説が仲夏紀・古楽篇にみえる。音楽の起源は遠く遼（樂所由來者尚也）で始まる一節に、炎帝の治世時、風が吹いて陽気がたまり過ぎたので、土達が五弦の瑟を作って、陰気を招いたとある（昔古朱襄氏之治天下也、多風而陽氣畜積、萬物散解、果實不成、故土達作爲五弦瑟、以來陰氣、以定羣生。【仲夏紀・古樂】）<sup>13</sup>。この後、堯帝の時には五弦から弦数が増えて十五弦となり（作以爲十五弦之瑟、命之日大章、以祭上帝。【同上】）、舜帝の時にはさらに増えて二十三弦の瑟が作られた（益之八弦、以爲二十三弦之瑟。【同上】）。S には非常に古い時代の伝説が付随すると認識されていたのが窺える。

S には、弦数が五十弦から二十五弦に減る伝説もあり、『史記』孝武本紀・封禅書（及び『漢書』郊祀志）の中にみえる<sup>14</sup>。武帝が南越での戦勝を祝う郊祀楽舞を制定し、それに用いる空侯と瑟が作られる際に語られる伝説である。『史記』には、楽の理念を論じた楽書もあるが、『礼記』楽記と内容が重複し、前項で示した『礼記』楽記の S と Q と同じ記述が『史記』楽書にもみえる。しかし『史記』楽書の方が後人が補ったものという定説があるので、『礼記』楽記と『呂氏春秋』のみを比較する視点を取りたい。

前述のように、舜帝の時代に Q が発端となって制定された楽があるという一文が『礼記』楽記にみられた。他方、それより成書が早い『呂氏春秋』は、Q の名手と聴き手を登場させて深い交流を描いてはいるが、その時代は春秋時代にとどまる。S の方が、炎帝（五弦） 堯帝（十五弦） 舜帝（二十三弦）の順で変遷し、舜が登場するのは最後であり、はるかに古い淵源が書かれている。陰気と呼び寄せるといふ特殊な用途のために始まった S であるが、いずれの帝も楽器を作る人物に命じ

て作らせている。『礼記』では、五弦のQは、舜帝自らが作り、歌が歌われ、それを受けて楽人によって楽も作られた一文もあるので、非常に高位にある伝説の帝たちが命じて作らせた楽器がS（『呂氏春秋』）、自ら作り、弾いた楽器がQ（『礼記』）という対称性になるであろう。炎帝から始まる伝説をまとうSの古さはQとは比較にならない。『呂氏春秋』の中では、より古い由来をもつ楽器と認識されていたのがどちらかは明らかである。

出土データからみると、曾侯乙墓（前433）ではS12に対し、Q（十弦琴）1が出土していた。Sは東室で5、中室で7で合計12であるが、Q（十弦琴）と共伴した東室と、鐘磬とともに出土した中室とが、Sが使われるアンサンブルの二型を示している。前者は室内房中楽、後者は大型編懸楽と類別されている（前稿53頁）。ゆえにQの方は東室にのみでみられ、より私的なアンサンブルの楽器であったと推定され、Sは公的にも私的にも使われたと考えられる。伝説の帝を登場させて書かれた記述は、出土データとの突合せはしにくい、Sの方が呪術的な雨乞い儀式を含む公的な目的のために作られ、宗廟の楽器に位置づけられることは、祭祀を行う空間を模したと考えられている中室にSが多数含まれていたことと矛盾しないといえよう。

#### 4. 新型Q出現以降の「先秦」文献——『呂氏春秋』と『荀子』

Q奏者の伯牙は、『呂氏春秋』と並び、先秦の文献として扱われてきた『荀子』にもみえる。荀卿の活動期は前314頃～前233頃<sup>15</sup>で、没年が『呂氏春秋』成書時にほぼ重なる。ただし思想家の文献は後学の手になる部分を通常含み、成書時期がその人物から大きく離れている場合も考えなければならない。本稿は、思想家の文献は著者とされる人物の活動期でおおまかな先後の時系列に載せ、SとQの記述を比較して考察できることを抽出するにとどめる。『荀子』では瓠巴というSの奏者が、Q奏者の伯牙より先に記され、各々の名人がいずれ劣らぬ存在として書かれている（昔者瓠巴鼓瑟而流魚出聽。伯牙鼓琴而六馬仰秣。故聲無小而不聞、行無隱而不形。【勸学】昔、瓠巴という名人が瑟をかきならずと沈んでいる魚までも出てきて聴き、伯牙という名人が琴をかきならずと天子の車につなぐ六頭の馬までも耳をそばだてながらまぐさを食べた。だからどんな小さい音声でも必ず聞こえ、どんな人知れぬ高位でも必ず分かるものだ<sup>16</sup>。)

『荀子』には音楽を論じた楽論篇もあり、『礼記』楽記、『史記』楽書とも内容が重複することで知られる。この三文書のうち、『荀子』楽論篇だけにみえる文もあり、やはりSとQが単独でみられる。鼓、鐘、磬から始まり、各楽器の象徴を個別に述べる一節で、箏笙や埙篪などの吹奏楽器は二つずつセットで書かれているが、瑟と琴は別々の形容が付されている。Sの名手がQの名手の伯牙より先に書かれた前掲の文と同じように、この例でもSの方が先に書かれている<sup>17</sup>。

『荀子』全体では、SとQの単独例が対句のように書かれたこの二例を除くと、「琴瑟」（Q+S）並列の語が七例あり、階層上位者が行う大編成の楽を表す、構成楽器の羅列表現句に含まれる例も多い。たとえば礼は人を養うという機能を持っていると論じる文脈で、以下のように述べられている。（雕琢鏤黼黻文章所以養目也、鍾鼓管磬琴瑟笙簧所以養耳也。【礼論】（金玉器物の彫飾や色彩文様の美

しさは目の快適を養うためのものであり、鐘や鼓や管や磬や琴や瑟や竽や笙の音楽は耳の快さを養うためのものである)<sup>18</sup>。

楽器羅列表現で為政者の楽を表す例は『墨子』にもみえる。礼の機能を補完するものとして楽の価値を認める『荀子』とは反対に、楽を否定する論旨である。(是故子墨子曰、姑嘗厚措斂乎萬民、以爲大鐘鳴鼓琴瑟竽笙之聲、以求興天下之利、除天下之害、而無補也。【『墨子』非樂】そこで子墨子が言われた。しばらく試みに万民から重税を取り立てて、それでもって大鐘・鳴鼓・琴瑟・竽笙の音楽を奏して、なお天下の利を興し天下の害を除かんことを願っても、それはなんの助けにもならない、と<sup>19</sup>)。

著者とされる人物の活動期で比べると、戦国最末期の荀子に対し、孔子より三十年ほど後といわれる墨子はずっと古い。『荀子』はQとSは単独での記述にも必ず両者とも現れていたが(勤学、楽論)、『墨子』では、「琴瑟」を含む楽器羅列表現は非楽篇に複数みえ、Sと並列ではないQはみられず、Qと並列ではないSとしては「竽瑟之楽」が一例ある<sup>20</sup>。この語が示す「竽」と「瑟」の合奏としてよく引用される図像資料に、湖南省長沙馬王堆一号漢墓出土の吹竽鼓瑟楽俑(竽二人、瑟三人の五人編成)がある<sup>21</sup>。このような楽は、前項で述べたアンサンブルの二型のうち、室内房中楽に含まれる。

『荀子』はSとQの単独例が同数で対句的に書かれ、その意味で両者が対等であるが、概して『荀子』より古いと考えられる『墨子』には「琴瑟」並列以外にはQがみられないことが指摘できる。

## 5. Sの衰微の問題と『韓非子』

『論語』の陽貨篇では孔子はS奏者として現れるのに、『史記』をはじめとする文献ではQ奏者で描く例があり、その多くが漢代成書であることに吉川氏は言及されたが、孔子以外の春秋時代の人物で後代の文献ほどQ奏者で描かれているようにみえる例を示すため、『韓非子』を取り上げる。荀子の弟子でもあった韓非は、活動期そのものは荀子のそれとほぼ重なる戦国末期であるが、『韓非子』では演奏または奏者の記述はQだけで、Sはみられない(後述)。

前稿で述べたように、宋の史繩祖は『学斉佔畢』の「瑟は琴より先んじる」(瑟先於琴)の冒頭で『韓非子』を根拠のない書であると強く批判していた。具体的には『韓非子』外儲説右下にみえる、斉の宣王(在位前319 - 前301)の問答である。「儒者は瑟を弾くのか」と宣王が問い、瑟は小弦を大音とし、大弦を小音とするので、大小・貴賤の序列を変えているが、儒者はそれでは義を害すると思われるので、弾くことはないという答えが返ってくる(前稿57-58。原文は注62参照)<sup>22</sup>。

史繩祖は『韓非子』を根拠がない書であると述べた後で、『論語』で孔子と門人たちがSを弾く記述を列記する(前稿58)。『論語』をみれば儒者が弾いているのがわかるだろうという反論のつもりであろうが、この問答を行った斉の宣王は孔子の時代から百五十年以上後の戦国中期の人物で、当時の「儒者」をさすなら孔子の直接門下ではあり得ない。また戦国中期は郭店Qもすでに出現している可能性がある。そもそも「儒者は弾かない」問答が書かれる背景として、Sが一般的に衰微してきたころに書かれたのか、という問いが浮かぶが、実はSの衰退期ははっきりわかってはいない。ソ



口楽器としては東晋（317 - 420）に完全になくなったとする見解や一世紀初めに姿を消したとする見解がある<sup>23</sup>。これらは主に文献からの推定であった。考古学からみると東周から漢代に向かって埋葬習慣が変化し、薄葬となるため、副葬される実用器が減り、明器が増える。ゆえに出土数では東周と漢代は同列には論じられず、出土数が減ったからただちに衰退したとはいえない（前稿 49 頁に既述）。それでも秦漢の木製楽器は 52、そのうち弦楽器は 33 で、S は 21、Q は少なくとも 7 以上という数字を出している先行研究があり（前稿 49-50）、秦漢の時代も S の人気は引き続き高いが、琴や筑が周代より定常的に出現するようになると述べている（Furniss 2008 : 188）。

秦漢墓からの S と Q の出土数の差は、もともと東周墓ほどは大きく離れていない上、この先行研究（2008）よりも後から出土したデータも加えた場合、もっと差が減るかもしれない。数の上で S の優位だった時期を論じるには、東周墓だけのデータで区切って論じた方がわかりやすいので、筆者は前稿よりそうしてきたが、東周の中でもたとえば戦国末に近づくとも S の量にも多少の変化があったように思われる。表 1 と 2 の元データは、戦国期としか推定が出されていない墓も多くみられたので、戦国中期以前と以降で区切った解析は今後の集計を待ちたい。

S の衰微は S と同様に柱を有する箏（古箏）の方に人気を取って代わられた可能性もあり、Q が隆盛になったから S が衰微したという関係性ではとらえられない。出土状況と文献記述の両方から述べてきた通り、両楽器はもとより役割を異にしていた面もあるからである。

## 6. 師曠の弾く楽器——『韓非子』と『莊子』の比較から

ここで『韓非子』における S と Q を概観してから、『莊子』のそれと比較してみたい。韓非の活動期は戦国最末期であるが、単独の S は前述の「儒者は弾かない」問答のみで、それ以外の S の例は、為政者の楽としての「鐘鼓箏瑟」<sup>24</sup>、楽人の職掌としての「琴瑟」<sup>25</sup>、および「鐘鼓箏瑟」に準ずる例<sup>26</sup>とがある。最後に挙げた例について補足すると、『老子』に対する最も古い解説と位置づけられる解老篇にみえ、箏が「五声の長者」で他楽器（鐘および瑟）に先んじる楽器と説明している。しかし現行の『老子』五十三章では「箏」の字が「夸」であるので<sup>27</sup>、「盗夸」を「盗箏」とした『老子』の一異本が『韓非子』成書当時に存在したと考えられる。

『韓非子』には、Q と S の検索では得られない例だが、舜が「五弦の楽器」（瑟の可能性も後述の均鐘の可能性もある）を弾いて歌い、天下が治まったという一文がある（昔者舜鼓五絃歌南風之詩、而天下治。【外儲説左上】<sup>28</sup>。『礼記』楽記、『史記』楽書では「五弦之琴」と Q であることが明示され、また、舜が琴を「作った」とあるが、『韓非子』では「弾いた」点も異なる。

Q の名手としては田連と成覈という名がみえる（田連成覈、天下善鼓琴者也。然而田連鼓上、成覈鼓下、而不能成曲、亦共故也。（後略）【外儲説右下】）。君主がその威勢を臣下といっしょに使えば功績をあげられないと述べ、琴の名手でも二人で一つの琴を分けて弾いては一曲も満足に弾けないとたとえている<sup>29</sup>。

為政者と向き合う楽人の話が『韓非子』には多く、師曠がもっとも多い。中期という楽人の話も一

例みえる。まず中期の話は、秦の昭王（在位前 307 - 前 251）が側近たちの会話した後、中期が「天下についての王の判断は間違っている」と琴を押しやりながら口を挟む<sup>30</sup>。これは『史記』魏世家にも同話が見える（ただし楽人名は中旗）。

そして師曠の逸話は、平公から演奏を乞われ、徳が薄い主君が聴くと災いが起こる曲だと拒否するも押し切られて弾き、最終的に晋が災害と早魃に見舞われる話（1）、平公を諫言するために Q で突こうとする話（2）、平公の問いに叔向が答え、その叔向の答えが間違っていると、琴の上に顔を伏せて笑いながら師曠が述べる話（3）とがある（長文の（1）と（3）は一部のみ抜粋）。

- (1) (前略) 公曰、清商固最悲乎。師曠曰、不如清徵。公曰、清徵可得而聞乎。師曠曰、不可、古之聞清徵者、皆有徳義之君也、今吾君徳薄、不足以聴。平公曰、寡人之所好者音也、願試聴之。師曠不得已、援琴而鼓。(後略)【十過】
- (2) 晋平公与群臣飲、飲酣、乃喟然歎曰、莫楽為人君、惟其言而莫之違、師曠侍坐於前、援琴撞之、公披衽而避、琴壞於壁、公曰、太師誰撞、師曠曰、今者有小人言於側者、故撞之、公曰、寡人也、師曠曰、唾、是非君人者之言也、左右請除之、公曰、釈之、以為寡人戒。【難一】
- (3) 師曠伏琴而笑之、公曰、太師奚笑也、師曠対曰、臣笑叔向之対君也(後略)【難二】。

(1) は他の文献にも同話が見える（後述）。(2) は、『説苑』君道篇では魏文侯（在位前 445 - ）と、師曠ならぬ師経という名の楽人とのやり取りとして描かれている<sup>31</sup>。『説苑』の研究書が同話として『韓非子』難一を示しているが<sup>32</sup>、楽人名が異なり、諫める相手の時代が百年ほど違うことになる。

(3) は、楽人でありながら王や他の臣下の意見に臆せずものを言う点で、中期と昭王の対話と類似する。君主と臣下の役割の違いを述べる説話が多い『韓非子』では、中期と昭王（戦国中期）と、それより二百年ほど前の春秋時代の師曠と平公も殆ど同じように描かれている。

さて、『韓非子』の（1）の同話は『史記』楽書にもみえる（ただし『礼記』楽記とは重複しない部分）。なぜか後漢末の事績集『風俗通義』聲音では「瑟」の項に同じ話があり、つまり師曠が Q 奏者ではなく S 奏者で描かれている。『風俗通』では『韓非子』よりも短く<sup>33</sup>、平公のために清徵を師曠が演奏するところから始まり<sup>34</sup>、ゆえに清徵と清角の二曲だけの話であるが、演奏を断ってから弾いて晋国が厄災に見舞われる流れは『韓非子』と同じである。これについて、「後代になると師曠を琴に関係ずける説が多い」とし、「だから風俗通の説が古くて、従って師曠は瑟であり（中略）、最後は亡国の音となる説話になっていることは、鄭衛の觀念を受け継ぐ古説であるといえる。」という指摘がある<sup>35</sup>。平公は孔子の時代に近いので、S の方が多く出土し、当時は S の方が楽器の性能も高いことを考えれば、楽人が弾く蓋然性が高いのは S であるが、他書では師曠はどう書かれているだろうか。たとえば『韓非子』よりも著者とされる人物の活動期が早い『荘子』には、Q の名手としては別の人名が示され、師曠は音律調整の達人としてだけ書かれた文（1）、S が現れる文中で師曠が卓越した聴覚の持ち主として書かれた文（2）、とがある（Q または S、および師曠を含む句の下線は筆者による）。

- (1) 昭文之鼓琴也、師曠之枝策也、恵子之據梧也、三子之知幾也、皆其盛者也。【斉物論】<sup>36</sup>

(2) 擢亂六律、鑠絕竽瑟、塞瞽曠之耳、而天下始人含其聰矣、(後略)【胠篋】<sup>37</sup>

(1) は道の哲学を論ずる中で、三人の達人が評価されている。しかし「唯其好之也、以異於彼。」(ただ彼らは、自己の道を愛好したばかりに真の道から遠ざかった。)<sup>38</sup> という後文により、その価値を根底から否定する論旨である。(2) は同様に、優れた聴覚の持ち主として師曠が例示されるが、それをやはり否定する文脈でみえる。(2) における竽瑟は楽器の総称であり、師曠が弾く楽器として書かれているわけではない。ただ(1)の例の下線部に、師曠は枝を策てる(師曠之枝策)とあるため、瑟のように柱のある楽器の柱を正確に立てることが想起される。調弦器と解釈されてきた五弦の均鐘(曾侯乙墓東室で出土)の可能性もあるが、QとSのどちらかでいえば、Qは柱がないので、柱があるSの方が連想される。ちなみに漢初成立の『淮南子』(後述)になると、「師曠之施瑟柱」とはつきりSが入った表現がみえ、師曠が正確無比なチューニングで知られていた人物として現れている<sup>39</sup>。

卓越する聴力の師曠を否定する例は『莊子』駢拇篇にもあり、儒家の仁義や礼楽を不要なものとして批判する文脈で現れる<sup>40</sup>。師曠は『荀子』にもみえ<sup>41</sup>、『莊子』の諸例と同様に調律の達人として引かれている。

思想史の研究からは『莊子』最古の部分は斉物論篇第一章とされている<sup>42</sup>。『莊子』(1)の例が斉物論篇第一章なので、その著作年代が前300年前後と考えられるとすれば、当時は師曠がQと結びついた人物にはとらえられていなかったといえる。また、(1)の例にみえたQの名手、昭氏とは昭文であり、『列子』湯問篇、『文子』自然篇の鄭師文、『呂氏春秋』君守篇の鄭太師文とこれまで解釈されてきた<sup>43</sup>。ただし池田氏は言及されていないが、『呂氏春秋』原文では鄭師文が弾く楽器がQでなくSである(鄭大師文、終日鼓瑟而興。再拜其瑟曰、我效於子、效於不窮也。【審分覽・君主】)。また師文は『淮南子』においても、Sとともに現れる例がある<sup>44</sup>。『淮南子』は漢代成立であるが、『文子』との関連からも新古の部分を再考する必要がある(後述)。

莊周の活動年代は前三百年を中心とする戦国後期に設定するのが良いと池田氏は述べている<sup>45</sup>。その活動期は郭店Q出現期にはかかるが、『莊子』全体の成書時期は長い期間が推定される。(2)が含まれる胠篋篇については、儒家の「仁義・聖知」など、為政者の本質を覆い隠すイデオロギーでしかないものは棄て去って、昔の素朴な理想社会を復帰しようと訴えた文で、前漢の文とされている<sup>46</sup>。ゆえに(2)は(1)よりも篇全体としては遅い成立であるが、既存の価値や高い能力の持ち主を否定してこそ、世の人々がその高さに到達できる論理は共通する。

さて、『莊子』の最古の部分ではまだ師曠はQ奏者に描かれていないことは確認できたが、孔子と弟子がQを弾く挿話を含む篇が『莊子』にある。「琴」で検索して得られる奏者は、1. 昭氏(斉物、既述)、2. 孟子反と子琴張(ともに架空の人物)のいずれか(大宗師)、3. 子桑(架空の人物)(大宗師)、4. 顔回(讓王)、5. 孔子(讓王)、6. 孔子(漁夫)である<sup>47</sup>。後半の4~6、すなわち孔子の弟子の顔回、および孔子がQとともに現れる讓王、漁夫の両篇は、つとに成立の後代性が指摘されてきた<sup>48</sup>。孔子門下がQを弾く記述がみえる諸篇の成立は、そもそも『論語』の記述とも矛盾するので後代性を疑わざるを得ないが、それは『莊子』自体の研究から出ている当該篇の成書時期の推論と

も矛盾しないようである。

S といえば『莊子』に二例みえるが、「竽瑟」の中にみえる上記の(2)に加え、共鳴現象を示す例がある<sup>49</sup>。二面の瑟を調弦し、一面を表座敷、一面を奥座敷に置いて、表座敷の瑟を弾き始め、宮の音を弾くと奥座敷の宮の音が鳴りだし、角の音を鳴らすと奥座敷の角の音が鳴り出した。その後、宮商角徴羽の五音のどれにも合わないようにして弾くと、二十五弦がすべて鳴り出した。一つの音がどの音とも異なるのが君主なのだ、という対話にみえる<sup>50</sup>。表2で示した通り、東周墓ではSが複数出土した墓も多い。二つ以上のSを鳴らして、共鳴現象が観察される日常など、この比喩に使われるような背景が実在したものと思われる。

## 7. Sの痕跡を探る — 『文子』 『尸子』 『慎子』 から

明の朱載堉は自著『瑟譜』(1560序)の中で、古代の瑟の調弦を七音音階だったと主張した<sup>51</sup>。馬王堆漢墓出土の瑟からは五音音階の調弦だったと推定されており<sup>52</sup>、五声や七声という音階調弦と推定したことは注目できる。朱載堉は『莊子』と『文子』にみられる、瑟の二十五弦すべてが共鳴して動いたという文を根拠に、宋代の書が示す十二律の調弦を批判した。莊子と文子は兩人とも周の人物で、その言は最も古く、基づくところがあるはずで、中央弦を弾かない弦とするような調弦だったら、二十五弦が皆動いたとは言えなかつただろうと述べている<sup>53</sup>。

古文献の記述から実態を読み取ろうとする朱氏の姿勢には、音楽考古学の探究姿勢があったといえる。複数の文献記述から、古瑟にはかなり小さなものもあったはずだと考えた朱氏の推測などは、昨今の発掘により実際に小型の瑟が確認されて裏付けられ、卓見というべきである(前稿54-55)。朱氏が注目した『文子』は扱いが難しい文献だが、実態の痕跡があるかをみておこう。

『文子』は『淮南子』との多数重複がみられ、『淮南子』を踏襲して作られた偽書とも位置付けられ、道家の文献の中では重要なものとみなされてこなかった。しかし1973年、河北省定県漢墓(前漢宣帝期(在位前74-前48)と推定される)からの竹簡文子の発見により、今本文子の中にも比較的古い部分が存在することが明らかになり、見直されている。著者とされる人物の活動期としては、文子は老子の弟子とされてきたが、平王との問答が含まれるため、それを楚の平王(在位前528-516)とする説がつとに『文献通考』などにあった<sup>54</sup>。これに従うと活動期は孔子に近いが、齊の平公(在位前480-前456)とする説<sup>55</sup>に従うと、莊子の活動期(前四世紀後半)より百年ほど早い。後述するように『文子』にはS単独が二例、琴瑟並列例が一例で、Qの単独例はない。今まで触れた文献では『墨子』など、著者とされる人物の活動期が孔子の活動期に近いほど、Qの単独例(琴瑟並列ではない琴)が少ない傾向があるように思われる。もっとも『墨子』の単独のSは前述のように、「竽瑟之樂」という楽器編成の語彙だけであるが、出土実態からは裏付けられるアンサンブルを示していた。『文子』にみえるSの例といえ、以下のようにSそのものの属性を用いた比喩がある。

S1. 老子曰、執一世之法籍、以非傳代之俗、譬猶膠柱調瑟。【道德】

S2. 瑟不鳴而二十五弦各以其響應、軸不運於已而三十輻各以其力旋、弦有緩急、然後成曲、車有

勞佚、然後能致遠。使有聲者、乃無聲者也。使有轉者、乃無轉也。上下異道、易治即亂、位高而道大者從、事大而道小者凶。【微明】

Q+S. 故聖人所由曰道、猶金石也、一調不可更、事猶琴瑟也、曲終改調。【上義】

『文子』と大部分の内容が重複する『淮南子』は、戦國中末期から議論された政治理念書で、前漢の淮南王劉安の撰で内篇が伝存し、その成書は前139年である<sup>56</sup>。「道と事」を基本観念とするが、その比喩に瑟を含む楽器をよく用いている。今本文子の上記の例もほぼ同じ表現が『淮南子』にあるので、『淮南子』の解釈文を注で示しておく。

S1は、柱を動かして音の高低を調節するのが本来であるSの柱を固定するとあり、融通が利かないことの比喩である<sup>57</sup>。柱があるのはSであってQにはないため、S固有の比喩である。S2は「道」と、道から生じる事象である「事」を説明するために、瑟の本体と車軸（それ自体は鳴ることも動くこともない=道）と、瑟の弦と車輪の矢（その部分が動いて達成する=事）で喩えている<sup>58</sup>。琴瑟並列例も「道」と「事」の概念の譬えで、琴瑟は「金石」（=鐘磬）と対比され、「変わらぬもの」に対して「臨機応変に変えるもの」の比喩である<sup>59</sup>。鐘律に比べ、弦律は可変的なため、頻繁に調弦し直す必要がある。この二分法では琴瑟は一組に括られて扱われる。S1は柱があるというS固有の属性から成立する比喩、S2は、周知されていた楽器構造ゆえSが比喩に使われたのであろう。ちなみに朱氏の引用は『文子』はS2、『莊子』は徐無鬼篇（前項）である。

次に、輯佚書である二つの文献を取り上げる。尸子と慎子はどちらもS単独例が一例のみ逸文にみえ、Qはない。

	著者とされる人物と活動期	仕えた君主や師弟関係など
尸子 S:Q=1:0	尸佼（前四世紀前半?）	商鞅（前390 - 前338）の食客。
慎子 S:Q=1:0	慎到（前四世紀後半?）	齊・宣王（在位前319 - 前301）

夫瑟二十五絃。其僕人鼓之、則爲笑。賢者以其義鼓之。欲樂則樂。欲悲則悲。雖有暴君、爲之立變。

【尸子・卷下】

公輸子巧用材也、不能以檀爲瑟。【慎子・逸文】

『尸子』は南宋に一度亡し、清代に集成され、上記は零語を集めた巻下にみえる。従者が弾く場合は「笑」に至るが、賢者は義をもって弾くがゆえに、「楽」なら「楽」、「悲」なら「悲」と、望んだ状態に達する。Sが広くさまざまな奏者によって弾かれていたことを窺わせる。

『慎子』も現存するのは五篇のみで、逸文には近世以降の偽作部分も含むとされ<sup>60</sup>、問題があるが、上記の例には公輸子という固有名の手がかりがある。公輸子は魯の哀公（前494 - 468）の時代に器具の制作に巧みであったとされる人物であるが、瑟を作れない樹種（檀）があったことを記している<sup>61</sup>。稷下の学の士とされる慎到の活動年代は、郭店Q出現期にかかるが、慎到よりも百五十年ほど前の人物の話ゆえ、春秋末期から戦国初期の状況である。そのころはSが隆盛であったはずで、Sが

量産されていたならこのような記述は自然である。

『尸子』と『慎子』は文脈も全体の論旨も確認できず、逸文に偶然 S の記述だけ残っていたのか、後代の手が加わった部分なのかも不明だが、内容的には S の隆盛期の痕跡といえよう。

## 8. 『左伝』の琴

2016年5月に湖北省棗陽郭家廟曾国墓地 86号墓（以下、86号墓とする）から琴と瑟が出土した<sup>62</sup>。86号墓出土琴は完形品で、半箱形で黒漆が施され、全長 92cm で、龍齧に比較的深く弦の痕跡が残っているので、実用器と推定されている<sup>63</sup>。春秋初期と推定され、戦国初期の曾侯乙墓より三百年も遡るが、共鳴箱が全長の半分ほどの長さなので、形態上はほぼ同じ特徴を備えているようである。そこで春秋時代の記事を載せる「先秦」文献に触れておきたい。魯の年代記とされてきた『春秋左氏伝』（以下、『左伝』）の記述する時期は前 722～前 468 の 255 年で、S は「琴瑟」の語中のみに現れ、単独例がない。他方、単独 Q の記述は、成公九年（前 582）、襄公二年（前 571）、襄公十四年（前 559）、襄公十八年（前 555）、襄公二十四年（前 549）、哀公十一年（前 484）で、前 582～前 484 のほぼ百年にまたがる。

『左伝』は累層的に形成された文献であると考えられている<sup>64</sup>。成書時期については諸説あり、漢代偽作説もあるが、戦国時代とする説が多い。たとえば前 364 年以前と推定する説<sup>65</sup>に従うと、下限はまだ郭店 Q 出現期ではないが、そう遠くもない。郭店 Q が現れてからであれば、Q の性能が向上した時点の楽器認識から書かれている可能性も考えねばならない。

『左伝』には S の単独例はないが、Q は演奏 2 例（ ）、教習 1 例（ ）、演奏でも教習でもない、ものとしての記述 3 例（後述）と多様である。演奏二例のうち は楚の俘虜であった楽人に琴を与えて弾かせている<sup>66</sup>。演奏の仕方と演奏される状況に特徴がある の文を示しておきたい（二子在幄坐射犬于外、既食而後食之、使御廣車而行。將及楚師、而後從之乘、皆踞轉而鼓琴。（中略）皆超乘抽弓而射既免、復踞轉而鼓琴（後略）。【襄公二十四年】（晋侯の命を受けて張駘・輔燮の）二人は、（御者の）射犬を幕の外に座らせ、自分たちが食べ終えてから射犬に食事をさせた。（挑戦用の）兵車を御してこれを出発させ、自分たちは普通の車に乗って、楚軍に近づくとはじめて御者の射犬を御してこれを出発させ、自分たちは普通の車に乗って楚軍に近づくとはじめて射犬の兵車に乗り移り、二人とも車後の横木に腰をおろして琴をかき鳴らした。（中略。二人は楚の敵陣で戦う。）二人は車に飛び乗り、追いつがる敵兵に矢を放った。こうして危険を脱すると、二人はまたもや横木に腰をおろして琴をかき鳴らした<sup>67</sup>。

前半の鼓琴（中略部分の直前）は、二人の人物がこれから楚軍に向かう場面で、戦意をかきたてるかのように弾き、後半の鼓琴は戦いの後で、危険を脱して、凱歌をあげるかのように鳴らしている。

また、 の教習の話は、師曹が献公の愛妾に琴を教えたが、愛妾を鞭で打ったため、献公の怒りを買って、公から鞭打たれることになる（初公有嬖妾、使師曹誨之琴。師曹鞭之、公怒鞭師曹三百。【襄公十四年】<sup>68</sup>。同じ話が『史記』では、相手が教えても上達しなかったために鞭打ったという説明が

加えられている（獻公十三年、公令師曹教宮妾鼓琴。妾不善。曹之。【衛康叔世家】 獻公の十三年に、公は楽官の曹をして、宮中の女性たちに琴を弾ずることを教えさせた。妾たちは上達しなかったので、曹が妾を鞭で打った<sup>69</sup>）。

86号墓出土Q（前750年ごろ）から曾侯乙Qまでは基本的にほぼ同じ形態の楽器であると想定して、二つの標本の間当たる前500年代前後の琴を『左伝』はどう描いたかを考えると、        が示すのは、『呂氏春秋』伯牙断弦のような傾聴する聴き手もなく、戦いの前後にただかき鳴らすような演奏なので、楽器が未発達でも可能なものである。        の教習からは、『史記』「孔子学鼓琴」とは違って、Qがまだ特別視されていない身近な楽器に見える。

次に、演奏・教習のどちらでもない記述3例（         副葬、         襄公の琴を孟莊子が作る<sup>70</sup>、         戦いに出る前に形見のつもりで自分の琴を人に贈る<sup>71</sup>）のうち、        のQが副葬されるべく前もって作られる一文に注目したい（         夏齋姜薨、初穆姜使擇美櫛、以自爲櫛與頌琴。【襄公二年】571 B.C. 魯の成公夫人（襄公の母）、齊姜が亡くなった。成公の母である穆姜が立派なひさぎの木を探し、自分の棺と殉葬用の（人を葬る明器としての）頌琴を作らせていた<sup>72</sup>）。この後、襄公の母のために本来作られた琴が、嫁の葬儀で副葬に使われてしまう展開になるが、孔子が没する前472年より百年ほど前、曾侯乙墓より百五十年ほど前のこととして、Qが高位の人物（ここでは女性）に副葬されることを記した例である。

東周墓の出土に照らして考えると、たとえば曾侯乙墓で十弦琴が一つだけ東室にみられたのは、「高位の人物の個人所有物」ゆえならば、限られた人だけが所有できる価値がQにあることになる。Sは中室と東室の両方で多く出土し、公的な場でも私的な場でも実用音楽を担ったが、より低い階層でもアクセス可能な楽器ゆえ、楽人（『尸子』の僕人も含まれよう）が弾くのはSの方が一般的だったであろう。文献によって同名の楽人が弾く楽器がSやQになる現象は、単純な転写の誤りなどに加え、Qの楽器としての発達により、過去の楽器まで楽人が弾くだけの技術の難しさがあっただと後代では認識された楽器観の変化もあったかもしれない。そしてQが『左伝』に記された時代から高位者の愛玩物として価値が高かったのならば、もともと稀少だから、出土も少ないことになるであろう。

筆者は以前、Qを弾くまたは習う女性の例を、『史記』と『漢書』から探したが、『漢書』からは前漢後期に、Qを習う女性たちが高位にある例を見出せた<sup>73</sup>。これらの例は漢代に入ってからなので郭店Q以降の性能を備えたQと考えられる。しかしQの「所有」「副葬」にずっと以前から特権的な価値が付随していたなら、たとえば『詩経』にみられた「鼓瑟鼓琴」のフレーズ（【小雅・鹿鳴】）も違う読み方ができるかもしれない。二重奏ではないと考えられる解釈を前稿で述べたが、高位者一人だけがQを弾き、ほかの複数人間がSを合わせて弾く合奏にも読めなくはないのである。また『史記』五帝本紀は、舜に、堯から二女とともに帝位の象徴のようにQが与えられたことを記していた（五帝本紀原文は本稿注14に示した拙稿2011、注67）。『史記』は、孔子の遺品のQも描いている（         故所居堂弟子内、後世因廟藏孔子衣冠琴車書、至于漢二百餘年不絶。【孔子世家】（もとの住居であった堂と、弟子たちが居た内は、後世は記念として廟となし、孔子の衣・冠・琴・車・書を納めて

保存した。漢代に至るまで、二百余年たえることがなかった)<sup>74</sup>。廟に残された楽器が漢代まで伝えられたという、Qが副葬される墓主たちの地位にも劣らぬ描かれ方である。これはQの尊崇の高まり以上に、孔子への評価が変わり、王と同格の地位に引き上げられた孔子にふさわしい楽器としてQが添えられ、描かれた面もあるのではないかと思われる。

## 結びにかえて

前稿で示した Furniss が「文献と考古学との不一致」として挙げた二点（前稿 57 頁）に対して付け加えたい。Furniss の指摘の第一点が、「漢代に編纂された文献では、特に琴がソロの弦楽器とされることが多いが、南東部の戦国時代の考古学的な証拠はソロでは明らかに瑟が好まれていたことを示唆している」、第二点が「考古学からの証拠は、弦楽器が通常、ペアで二重奏の形では使われていなかったことも示唆する。ほとんどすべての出土例が単独で見られるからである。琴瑟がペアで二重奏される形を描いている文献の説明の正確さに疑問を投げかける。」であった。

第一点に対して筆者は前稿で、Sのみが記されている『論語』『儀礼』、またはSの方が演奏の実態が書かれている『詩経』『爾雅』等を示し、「先秦」文献（本稿での意味）でSがソロ楽器としても合奏楽器としても優位であったことを示すものがあり、考古学データと不一致とはいえないことを論じた。本稿では、両楽器の役割がもともと異なることが窺える文献（『礼記』『呂氏春秋』）の存在を付け加えたい。その文献が何を記述するかによってQとSの多寡は変わる。年代として古いと考えられる成書部分ほど実用器として隆盛だったSの方がみられ、単独のQがみられない一般的傾向（『墨子』『文字』など）があるならば、成立が曖昧な文献や、今後も陸続と現れるであろう出土資料において、SとQがどう現れているかを確認してみる意義はあるのではないかと考える。

第二点については、まず前稿の『詩経』の句の分析（前稿 59-62 頁）を参照されたい。そして Furniss は琴と瑟がともに出土した例外的な墓として、東周墓では郭店楚墓と曾侯乙墓を挙げていたが、その後、86号墓のような春秋初期といわれる例なども得られた今、筆者は以下を付け加えたい。従来「琴瑟」の語はQとSの両方をさすとは限らないという解釈があり、『詩経』の「琴瑟在御【鄭風・女曰雞鳴】（琴瑟を手元に置く）にしても、どちらか片方をさすだろうと述べて James Legge は単数形で英訳していた<sup>75</sup>。この解釈に従えば、S1つしか出土しない墓が多くても考古学と文献の記述は矛盾しない。しかし86号墓のように、同一墓から両楽器とも出土する例が今後もしも増えた場合は、「琴瑟」の語の解釈も、文字通り両方をさしていた可能性も考える必要が出てくるだろう<sup>76</sup>。

## 注

- 1 拙稿「琴瑟相和せず——音楽考古学のバイオリンたちの視点から再考する」『中国の音楽文化 三千年の歴史と理論』勉誠出版 2016、45-67。本稿で前稿とした場合はこの拙稿をさし、それ以外の拙稿は都度注記する。
- 2 Furniss, Ingrid 2008 "Music in Ancient China. An Archaeological and Art Historical Study of Strings, Winds, and Drums During the Eastern Zhou and Han Period (770 BCE-220 CE)" New York: Cambria Press 288 頁参照。



- 3 前稿 52 頁に挙げた、湖南臨澧九澧 79 号墓は誤りで、正しくは湖南臨澧九里 79 年 1 号墓である。
- 4 『礼記』全釈漢文大系本（集英社 1977）中・454。
- 5 故玄酒在室、醴醑在戸、粢醑在堂、澄酒在、（中略）列其琴瑟管磬鍾鼓、脩其祝嘏、以降上神與其先祖、以正君臣、以篤父子、以睦兄弟、以齋上下、夫婦有所。是謂承天之祜。【礼運】（だから玄酒は室にあり、醴・醑は戸にあり、粢醑は堂にあり、澄・酒は堂の下にあり、（中略）その琴瑟・管磬・鍾鼓を並べ、その祝・嘏を整え、そうすることによって、先祖の神霊を祭場（宗廟）に降臨させて祭り、そうすることによって君臣の関係を正し、そうすることによって父子の関係を手厚くし、そうすることによって兄弟の仲をよくし、そうすることによって身分の上下を整え、夫婦がそれぞれそのところを得る。これを天の幸いを受けるといふ。）  
解釈は前掲『礼記』中・20。
- 6 是月也、命樂師、脩鞀鞀鼓、均琴瑟管簫、執干戚戈羽、調竽笙篳篥、飭鍾磬祝敔。【月令】（この月は樂師に命じて、鞀鞀の鼓を修理し、琴・瑟・管・磬の声音を均平にし、干・戚・戈・羽の舞具をとり、竽・笙・篳・篥の音曲を調和し、鍾・磬・祝・敔を整頓する。）解釈は前掲『礼記』上・415。
- 7 李純一『中国上古出土樂器總論』（1996 文物出版社）427 頁、表 106 参照。
- 8 王子初『音楽考古』（2006 文物出版社）149 頁参照。
- 9 吉川良和「漢代琴樂と孔子学鼓琴疑義」『一橋論叢』126 (2)、135-153。
- 10 「『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（これすら孔子没後の琴）箱形で今日の約半分の有効長さ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、右手弹奏だけである。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弦に過ぎない」吉川前掲論文 148 頁。
- 11 吉川前掲論文 148-149 頁。
- 12 凡賢人之徳、有以知之也。伯牙子鼓琴、鍾子期聽之、方鼓琴、而志在太山。鍾子期曰、善哉乎鼓琴。巍巍乎若太山。少選之間、而志在流水。鍾子期又曰、善哉乎鼓琴、湯湯乎若流水。鍾子期死、伯牙破琴絶絃、終身不復鼓琴、以爲、世無足爲鼓琴者、非獨鼓琴若此也、賢者亦然。（後略）【孝行覽・本味】解釈は、『呂氏春秋』新編漢文選（1997 明治書院）、中・380 を参照して要約した。
- 13 解釈は、前掲『呂氏春秋』上・137 を参照して要約した。
- 14 拙稿「『古瑟』奏者像の痕跡と祖形 漢・魏・六朝におけるその形象」『文科科学研究』22、2011、23-44、33 頁、原文は注 50 参照。
- 15 内田俊彦『荀子——東洋人の行動と思想 14』（1976 評論社）に従った。
- 16 解釈は、金谷治『荀子』（1961 岩波文庫）上・15 による。
- 17 聲樂之象。鼓天麗、鍾統實、磬廉制、竽笙簫和、篳篥發猛、埙篪翁博、瑟易良、琴婦好、歌清盡、舞意天道兼。【楽論】
- 18 解釈は前掲金谷『荀子』下・83 による。
- 19 解釈は『墨子』新釈漢文大系本、上・371。
- 20 程繁問於子墨子曰、夫子曰、聖王不爲樂。昔諸侯倦於聽治、息於鐘鼓之樂、士大夫倦於聽治、息於竽瑟之樂、農夫春耕夏耘、秋斂冬蔵、息於聆缶之樂。今夫子曰、聖王不爲樂。此譬之猶馬駕而不稅、弓張而不弛。【三辯】程繁が子墨子に質問して言った。「先生は、聖王は音楽を奏しないと云われますが、昔は、諸侯は政治にあきると鐘や鼓との音楽を奏して休息し、士大夫は政務にあきると竽や瑟との音楽を奏して休息し、農夫は春に耕し夏に草ぎり秋に収穫し冬に貯蔵すると、かめ・ほとぎとの音楽を奏して休息しました。ところが先生は、聖王は音楽を奏しないと云われます。これは、たとえれば馬が車につけられたままで解かれず、弓が張られたままでゆるめられないようなものです【三辯】」解釈は前掲『墨子』上・77。
- 21 『中国音楽詞典』（1986 北京、人民音楽出版社）カラー頁の 9 頁など参照。
- 22 『韓非子』の儒者批判は「儒者は弾かない」問答の直前にも、すごろく遊びと射ぐるみを使う鳥狩を儒者は行

- うか、いや行わないという同様の問答があり、貴いものを破壊したり、貴賤が逆になったりすることを義を害するから忌避すると理由づけられている。『韓非子』金谷治訳注（1994 岩波文庫）第三冊 110 参照。
- 23 拙稿「唐宋詩における瑟の形象」『風絮』6、2010、33-63、注 46、47 参照。
- 24 鍾鼓竽瑟不鳴、寡人之罪（鍾や鼓や竽や瑟の音楽も演奏されないというのは、君主としてのわたしの罪である。）。【外儲説左上】簡公が宰相の子産に述べた言葉。解釈は前掲『韓非子』第三冊 67。
- 25 且中期之所官、琴瑟也（さらに、中期の職務は、琴や大琴である。）。【難三】解釈は前掲『韓非子』第三冊 346。
- 26 竽也者五声之長者也、故竽先則鍾瑟皆隨。（竽という笛は奏樂の中心である。竽がよびかけて鍾や瑟がみなそれに応ずる。）。【解老】解釈は前掲『韓非子』第二冊 69。
- 27 前掲『韓非子』第二冊 68 頁を参照。
- 28 前掲『韓非子』第三冊 20。
- 29 前掲『韓非子』第三冊 196-206 を参照して要約した。
- 30 秦昭王問於左右曰、今時韓魏孰与始強、左右対曰、弱於始也。今之如耳魏齊、孰与曩之孟常芒卯、対曰、不及也、王曰、孟常芒卯、率強韓魏、猶無奈寡人何也、左右対曰、甚然、中期推琴對曰、王之料天下過。（後略）【難三】。
- 31 師經鼓琴。魏文侯起舞、賦曰、使我言而無見違。師經援琴、而撞文侯。不中。中旒潰之。文侯謂左右曰、為人臣而撞其君。其罪如何。（中略）文侯曰釋之、是寡人之過也。懸琴於城門、以為寡人符。不補旒、以為寡人戒。【君道】
- 32 徐建委『『説苑』研究』（2011 北京大学出版会）の第五章、表 5 「師經鼓琴」の項を参照。
- 33 前項で示した『韓非子』原文（1）は、清徵という曲を一度は演奏辞退した師曠がやむなく弾くという部分のみ。（1）の前に、師涓という別の楽人が清商を弾くくだりがあり、平公が清商より悲しい音楽をと所望する（1）に続くので、晋が早魃に至る結末まで、清商 清徵 清角の三曲があり、長い。
- 34 春秋師曠爲晉平公奏清徵之音。有玄鶴二八從南方來。進於廊門之扈。再奏之而成列。三奏之則延頸而鳴舒翼而舞。音中宮商聞于天。平公大説、坐者皆喜。平公提觴而起爲師曠壽。反坐而問曰。音莫悲於清徵乎。師曠曰。不如清角。平公曰。清角可得聞乎。師曠曰。不可。（後略）【『風俗通』聲音・瑟】
- 35 中島千秋「雅琴思想について — 瑟の鄭声觀念の成立」『愛媛大学紀要』1954 第一部人文科学 第二卷 第一号：53-62。58 頁参照。
- 36 昭文の琴の演奏と、師曠の琴柱を立てて行う音の調節と、恵子の梧桐の脇息にもたれて行う弁論の場合、三先生の知はもう完全だ。いずれも道を成し遂げた人たちである。解釈は『莊子全訳注』池田知久（2012、講談社学術文庫）上・165。
- 37 六律の音楽を根こそぎかき乱し、竽や瑟の楽器を鎌き払い、楽匠の師曠の耳を塞いでしまえば、天下の人々はそれぞれ本来の聴力を内に育むようになる。前掲『莊子全訳注』下・591。
- 38 前掲『莊子全訳注』上・165。
- 39 故五帝異道、而德覆天下、三王殊事、而名施後世、此皆因時变而制禮樂者、猶師曠之施瑟柱也、所推移上下者、無寸尺之度、而靡不中音。【汜論訓】（五帝はそれぞれ道を異にしつつも、徳望は（等しく）天下を蔽い、三王はそれぞれ事跡を異にしつつも、名声は（等しく）後世に及んだのである。これらは皆、時代の変化に応じて礼樂を制定したからであって、例えば師曠が琴柱を上下左右に動かしながら立てる時、その位置を物差しで測ったわけでもないのに、音律にあたらぬことがないようなものである。）解釈は新釈漢文大系本、（1982 明治書院）中・693。
- 40 多於聰者、亂五聲、淫六律。金石絲竹黃鍾大呂之聲、非乎、而師曠是已。（中略）屬其性乎五聲、雖通如師曠、非吾所謂聰也。（聴力に無用の余分がある者は、五声の美しさにかき乱され、六律の快さに耽り溺れる。鍾磬、琴笛の音色や黄鍾・大呂の調べは、よからぬものよ。そしてあの師曠こそが正にその例だ。（中略）自然な本性を音楽の快さに隷属させるならば、たとえ師曠のように一流になったとしても、私の言う聡ではない【『莊子』駢拇】。解釈は前掲『莊子全訳注』上・526、549。
- 41 言味者予易牙。言音者予師曠。言治者予三王。三王既已定法度制禮樂而傳之。有不用而改自作。何以異於變

易牙之和。更師曠之律。無三王之法。(味覚を語る者はみな斉の易牙の調理に賛成し、音楽を語る者はみな晋の師曠の調理に賛成するが、そのように政治を語る者はみな夏・殷・周三代の聖王に賛成する。そしてその三代の聖王が既に法律制度を礼楽を設けてそれを後世に伝えている。それにもかかわらずそれを用いないで自分勝手に改作するというのは、易牙が調理した味を変更し、師曠が調理した音楽を改めるのと何の相違があるう【『荀子』大略】。解釈は前掲『荀子』下・291。

42 前掲『莊子全訳注』上・19。

43 前掲『莊子全訳注』上・167。

44 若夫規矩鉤繩者、此巧之具也、而非所以為巧也。故瑟無弦、雖師文不能以成曲。徒弦則不能悲。(後略)【齊俗訓】そもそも規・矩・鉤(曲尺)、墨繩などは技巧の道具であって、それ自体が技巧を作りだすわけではない。だから、瑟に弦がなければ師文(楽の名人)といえども音曲を奏することはできないが、(さりとて)ただ弦があるだけでは悲しませられぬ。解釈は前掲『淮南子』中・567-568。

45 前掲『莊子全訳注』上・17。

46 前掲『莊子全訳注』上・609。

47 六例以外にQかSかが明示されない「弦」の奏者の例もある。たとえば孔子の弟子の原憲なる人物に「匡坐して弦す」(正座して弾く)という表現(讓王)があり、解釈上は「弦す」の弦を琴と解されている(前掲『莊子全訳注』下・761)。

48 宋・蘇軾によってもその後代性が論じられてきたことについて、以下の指摘がある。「讓王・盜跖・說劍・漁父の四篇は東坡が浅道に入らずと評して以来、多くの注釈家によって最も浅薄な部分として削り去られて居る。東坡は(中略)四篇を後人の竄入と見た。現存莊子中で最も新しい文献であるらしい」武内義雄『老子と莊子』(岩波書店 1930) 173頁。

49 魯遽曰、是直以召陽、以陰召陰、非吾所謂道也、吾示子乎吾道、於是為之調瑟、廢一於堂、廢一於室、鼓宮宮動、鼓角角動、音律同矣夫、或改調一弦、於五音无當也、鼓之、二十五弦皆動、未始異於響、而音之君已、且若是者邪。【徐無鬼】

50 前掲『莊子全訳注』下・471を参照して要約した。

51 拙稿「『瑟譜』の予備的考察 熊朋来と朱載堉の瑟の調弦をめぐる」『お茶の水女子大学中国文学会報』23号、2004、77-91。

52 李純一『中国上古出土楽器総論』(1996 文物出版社) 445-446頁参照。

53 莊子曰、夫或改調一弦、於五音無當也、鼓之二十五弦皆動。文子亦云、二十五弦各以其響應。二子皆周時人。其言最古。必有所本。今若以為中弦不彈、則不可謂之二十五弦皆動也。【『瑟譜』卷三】

54 福田一也「竹簡『文子』における「四絳」説」『国際文化研究科論集』10、2002、221-236、234頁参照。

55 李定生・徐慧君校釋『文子校釋』(2016 湖北教育出版社) 14-15頁参照。

56 池田知久『訳注淮南子』(講談社学術文庫 2012) 5頁参照。

57 『淮南子』今握一君之法籍、以非傳代之俗、譬由膠柱而調瑟也。【齊俗】(今ここに、一君の法典に固執して、代々伝わる風俗をそしることがあれば、それはあたかも、琴柱を[動かぬように]膠で固めて、音を調えんとするようなものである。)前掲『淮南子』(新釈漢文大系本)中・556。

58 『淮南子』瑟不鳴、而二十五絃各以其響應、軸不運、而三十輻各以其力旋。絃有緩急小大、然後成曲、車有勞逸動靜、而後能致遠。使有聲者、乃無聲者也。能致千里者、乃不動者也。故上下異動則治、同道則亂。位高而道大者從、事大而道小者凶。【秦族】(瑟は鳴らないが、二十五の絃はそれぞれ声音で応じ、車軸はまわらないが、三十の(車輪の)矢はそれぞれその力で旋回する。絃は緩急、大小があってはじめて曲を奏で、車は勞逸、動靜があってはじめて遠くにいける。音声を出させるのはむしろ音声のないもの(瑟)であり、千里に到達できるのはむしろ動かぬもの(車軸)による。つまり上と下で道を異にするからこそ治まり、道と同じくすればかえって乱れる。位が高くて道が大であるのは吉であり、事業が大きくて道が小であるのは凶である。)前掲『淮南子』下・1237。

59 『淮南子』故聖人所由曰道、所為曰事。道猶金石一調不更、事猶琴瑟每絃改調。【汜論】(さて、聖人が依拠す

- る所を道といい、行う所を事という。道とはいわば鐘や磬が一度音階を決められたら以後は改められることのないようなものであり、事とは、いわば琴瑟が弾く毎に調律されねばならぬようなものである。) 前掲『淮南子』中・698-699。
- 60 井上了『現行本『慎子』の資料的問題について』『中国研究集刊』24、1999：2423-2436を参照。
  - 61 有馬卓也『『慎子』訳註』『言語文化研究』1994：71-102、88頁を参照した。
  - 62 前稿(長井2016)の注14で、現在までのところ最古の琴は曾侯乙墓(前433)出土と書いたが、春秋初期の郭家廟曾国墓地86号墓から出土した琴と訂正せねばならない。最古の瑟も同墓からの出土となる。
  - 63 方勤『郭家廟曾国墓地発掘と音楽考古』『音楽研究』5、2016 5-9、8頁を参照。
  - 64 小倉芳彦『中国古代政治思想研究——『左伝』研究ノート』(青木書店1970))等を参照。
  - 65 吉本道雅『『左傳』の豫言』『京都大学人文学部研究紀要』55、2016、1-60、1-2頁参照。
  - 66 『春秋左氏伝』(小倉芳彦訳 岩波文庫1989)中・69を参照。
  - 67 前掲『春秋左氏伝』、中・289-290を一部省略して載せた。
  - 68 前掲『春秋左氏伝』、中・215を参照した。
  - 69 『史記』新釈漢文大系本(明治書院1977)上・244。『史記』はこれを献公十三年(前564)のこととして述べ、五年後の献公十八年(前559)、献公に恨みがあった楽官の曹が献公に対して行った復讐を書いているが、『左伝』は復讐事件の方から、襄公十四年の出来事として書いている。
  - 70 前掲『春秋左氏伝』、中・240を参照した。
  - 71 前掲『春秋左氏伝』、下・436を参照した。
  - 72 前掲『春秋左氏伝』、中・140。
  - 73 拙稿『「古瑟」奏者像の痕跡と祖形 漢・魏・六朝におけるその形象』『文科科学研究』22、23-44、2011、35-38頁参照。
  - 74 『史記』前掲新釈漢文大系本、世家下・244。
  - 75 James Legge The She-King 1871(北京、文殿閣1940復刻)135頁参照。
  - 76 Leggeの解釈は、拙稿 Naoko Nagai 2019 A History of Culturally-Specific Chinese Music Archaeology Focusing on Ancient Qin and Se Zithers, Orient-Archaeologie 40, Studien zur Musikarchaeologie XI, M. Leidorf.: 141-153. 150頁参照