

Title	『溪山琴況』における「和」について：特に演奏美学からの研究
Sub Title	The meaning of "Ho (和)" in "Hsi-shan-chin-k'uang (溪山琴況)"
Author	長沢, 滋子(Nagasawa, Shigeko)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1995
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.69, (1995. 12) ,p.40- 58
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00690001-0040

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

『溪山琴況』における「和」について

——特に演奏美学からの研究——

長 沢 滋 子

琴は悠久の歴史を持ち、その来源は神話の時代にまでさかのぼると言われている。「昔、伏羲琴を作る」(『琴操』)、「神農琴を作る」(『風俗通』引「世本」)「昔、舜五絃の琴を作り、以つて南風を歌う」(『礼記』「樂記」)と、琴の創始者に關しては様々な伝説があるが、その真偽は定かではない。しかし、琴は、「雅琴は樂の統なり。八音と並び行わる。然れども君子が常に御する所の者は、琴最も親密にして身より離さず」(『風俗通』)といわれるように、士人の生活に最も關係の深い樂器として尊重されてきた。漢の司馬相如、魏の嵇康、晋の戴逵など、琴を善くしたと伝えられる文人は数多い。晋の陶淵明が無絃琴をいつも傍らに置いて、酒がまわるたびにそれを引き寄せ撫す形をし、氣持ちを寄せたという逸話などから、当時の文人間における琴の流行がうかがわれる。

琴は、箏や琵琶など異国から伝来の樂器とは違い、中国古来のものとして、中華の音といわれてきた。そして孔子以来の儒家的要素に、老莊を加味し、さらに、後には仏教をも包含して明代に到り、記譜、指法、美学などが整理されて「琴学」として大成していったのである。

琴にはいくつかの興隆期がある。唐代は、琴の記譜法や指法が発展した時代である。一方琴の幽玄な趣、静かな山水の美との調和は詩人達に好まれ、詩中に取り上げられた。常建の「江上琴興」、王維の「竹里館」、白居易の「聽琴」な

ど、枚挙に暇はない。次の宋代は、記譜法の完成により、現在の琴の音楽の基礎が完成された重要な時期であるが、同時に、琴の精神面が重視され、琴を弾く場所から座り方、服装に到るまで厳しく制限された。またこの時代、朱長文の『琴史』など多くの琴論の出現をみた。明代は、宋代の精神的要素の重視を踏襲しながら、琴譜の刊行も盛んになり、多くの琴派が生まれ、琴に携わる人口も増えて、技巧も複雑になり、琴が器楽的にも発展した時代といえる。

今回この論文に取り上げた『溪山琴況』とは、このような時代の流れを受けて、清初に刊行された『太還閣琴譜』中に収められる琴の美学に関する著作である。『太還閣琴譜』の編纂者は徐上瀛という人物で、この琴譜は彼の号の青山を取って『青山琴譜』ともいう。本論で主に扱ったのは、『琴曲集成』第十冊（文化部・文学芸術研究院音楽研究所、北京古

勒尔錦序（康熙十七年）、伊桓序、徐愈「学琴説」、錢棻序（明崇禎十四年）、陸符序（明崇禎十七年）、夏溥「徐青山先生琴譜序」。「凡例」、「溪山琴況」、琴譜三十二曲であり、さらに「万峯閣指法閔箋」徐氏自序、「万峯閣指法閔箋」、「左右手二十勢図説」、「彈琴規範」五則、彭士聖序を呉剣藏本によって補っている。

この『太還閣琴譜』のように、琴譜の中には楽譜の他に、指法や琴の美学、琴式（琴の形）、彈琴規則、音律、などについての専門著述と一緒に収めている場合が多い。琴の専門著述の最古のものは、漢代の蔡邕（一三三年～一九二年）の『琴論』にまでさかのぼり、以来形成されてきた琴の理論書の流れの中で、『溪山琴況』は演奏美学¹に関するまとまった著述であるという点に、際立った特徴がある。徐上瀛に至るまで、琴の音楽美学思想は、春秋の萌芽期、戦国期を経て、『札記』『樂記』によって集大成された儒家の音楽思想と、嵇康の「声無哀樂論」によって発展した道家の音楽思想の両者を継承し発展した。『溪山琴況』は、それまで断片的であった琴の美学に新たに演奏芸術という観点を加えて、二

十四条一つ一つの準則を詳しく論じ、相互に緊密な関連を有する独自の芸術性を持った体系的理論を形成して、「いかに演奏すれば最高の美に到達できるか」という演奏芸術の方法論を確立したのである。

本論では、これまでの研究を基礎として、『溪山琴況』の二十四の準則の中でも、著者がその筆頭に挙げ、総論として最も多く紙面を割いている「①和」⁽²⁾を中心として取り上げ、『溪山琴況』の大綱と考えられる「和」という概念について、特に演奏美学の方面から探求したい。

一

『溪山琴況』は二十四条から成るが、その内容は、大きく二つに分けることができる。前半で琴の精神的側面と格調を中心に論じ、それを前提として、後半で、形として表れる音楽、技術の面を論じていると考えられる。その構成を图示すると次のとおりである。

- | |
|----------------------------|
| ①和、②静、③清、④遠、⑤古、⑥澹、⑦恬、⑧逸、⑨雅 |
|----------------------------|



- | | |
|-------------------------|----------|
| ⑩麗、⑪亮、⑫采 | 〔美音について〕 |
| ⑬潔、⑭潤、⑮圓、⑯堅 | 〔指法について〕 |
| ⑰宏、⑱細、⑲溜、⑳健、㉑軽、㉒重、㉓遅、㉔速 | 〔対比〕 |

特に前半は、後半にくらべて、演奏者の精神や格調という、より根本的な問題を論じているが、その中でも〈①和〉は、二十四条の最初に置かれ、琴の最も重んずるべき概念であるということ、著者は明確に述べている。

稽古至聖、心通造化、徳協神人、理一身之性情、以理天下人之性情、於是製之為琴。其所首重者、和也。〈①和〉（古代の至高の聖人について考察してみると、心は造化に通じ、徳は神人と合し、我が身の性情を治め、それをもって天下の人の性情を治めるのに、琴という楽器を製作した。その最も重んずるのは、和である。）

では、「和」とは何か。

和也者、其衆音之寡會、而優柔平中之橐籥乎。〈①和〉（和は、多くの音の集まる穴で、優柔、平中の徳を送り出すふいごのようなものである。）

著者は、この「和」に至るための方法として、まず楽器の演奏において最も基本的技術と思われる調弦について詳しく論じ、さらに絃（樂器）、指（指法）、音（音理）、意（音意）という四つの要素をあげて説明している。

其所以和者、三。曰、絃與指合、指與音合、音與意合。〈①和〉（さらに和というものを追求すると、それは三つある。絃と指が合い、指と音が合い、音と意が合うと、和となるのである。）

「絃」というのは琴の絃のことであり、演奏する楽器である。「指」は演奏する人間の指そのものを指す場合と、運指・指法について指す場合とがある。「音」は音楽であるが、ここでは、音律や楽曲の理論をも含んでいる。「意」については、ここでは音楽の意、つまり曲の情趣という意味に使われていると考えられる。

著者はこれら四つの要素による「絃與指合」、「指與音合」、「音與意合」という和合を論ずることによって、琴に求め

られる「和」とはいかなるものであるか、どのように技術を修練し、演奏芸術の上で理想的な「和」を具体的に表現していくか、という明確な方法論を示している。そこで、『溪山琴況』の〈①和〉で著者の論ずる「絃與指合」、「指與音合」、「音與意合」という三つの「和」について詳しい分析を試みたい。

二

(1) 「絃與指合」

夫絃有性、欲順而忌逆、欲實而忌虚、若綽者注之、上者下之、順不順…往来動宕恰如膠漆、絃與指合〈①和〉（そもそも絃には性質がある。「順」を好み「逆」を嫌う。「実」を好み「虚」を嫌う。もし、〈綽〉のところに〈注〉をし、〈上〉のところに〈下〉をすれば、順ではない。…往来、運指が膠漆のようであれば、絃と指は互いに和となるのである。）

まず最初は「絃」と「指」の「和」であるが、ここでの論の中心は、「指」すなわち運指法にある。著者は、この「指」を音の鍵を握るものとして非常に重視し、すぐれた音楽の根本は「指」にあると述べている。

未始是指、未始非指、不即不離、要言妙道、固在指上。〈⑬潔〉（初めから指ばかりを重んじるわけではないが、初めから指を無みするのではない。（指の技能と音は）不即不離の関係であり、極意を言えばやはり指にあるのだ。）

しかし、その指法も勝手に用いればよいのではない。それを制限するのが「絃」という楽器の性質である。そこには①性質にさらわれない自然さ、②膠漆のような楽器との一体感、がまず運指に要求されることであろう。「無声不滌、無彈不磨」（一つとして洗い清めていない音はなく、研磨を経ないで弾く事はない。）というまでの指の修練をしてこそ、

絃と指の「和」が実現できるのである。

(2) 「指與音合」

指法という技術を習得した後、著者が次に重視するのは音律、音楽の理論である。

音有律、或在徽、或不在徽、固有分數以定。若混而不明、和於何出。篇中有度、句中有候、字中有肯。音理甚微、若乱而无序、和又何生。〈①和〉（音には一定の音位がある。それはちょうど徽（左手の押さえる目印）の位置にあることもあれば、徽の位置に無いこともある。（徽の位置に無い場合は）固有の分數⁽⁵⁾があつて、位置を定めている。もし、入り混じつて区別がなくなれば、和はどこに現れるだろうか。楽曲には一定の長さがあり、フレーズには一定の時間があり、琴譜の一つの字の中には、要所がある。音理は微妙なものである。もし乱れて秩序が無くなれば、和はどこに生じよう。）

ここで著者は①正しい音位を按じ、正確な音を出す事、②琴譜そのものの持つ理論をよく理解した上で、その自然な要求に従つて指法を用い、演奏を行うべきである事、を述べている。著者の音律・理論の重視は、『太還閣琴譜』のその他の箇所にも見られる。

訂譜一事、須先知琴理而後不謬。蓋著音、要明分數、要準勾剔抹挑、要辨順逆吟猱綽注[：]〈凡例〉（楽譜の校訂という作業は、まず琴の理論を知れば、誤りがなくなるのである。そもそも音を書きあらわす時には、分數を明きらかにし、〔右指法の〕勾・剔・抹・挑に依り、順と逆、〔左指法の〕吟・猱・綽・注を弁別しなければならぬ。…）著者は楽譜というものを重視し、その正確さに対して、非常に神経を使つてゐることがわかる。楽曲、フレーズ、そして琴譜の一字一字にまで注意を払い、その秩序にしたがつた音位・指法・速度、リズムというものを考え、そこに完

成された楽譜に従って鍛練を積んだ指法を用いることによってこそ、指と音の「和」という境地が実現されるのである。

(3) 「音與意合」

音從意轉、意先乎音、音隨乎意、將衆妙歸焉。故欲用其意、必先練其音、練其音而後能洽其意。…此皆以音之精義、而應意之深微。其有得之絃外者、與山映發、而巍巍影現、與水相涵濡、而洋洋徇恍、暑可變也、虛堂疑雪。寒可回也。草閣流春。①和（音は意に従って変化する。意は音に先んじ、音は意に従うことによって、さまざまならば味わいを曲に表現するのである。だから、その意を表現しようと思えば、まず音に習熟するようにしなければならぬ。習熟した後、その曲の意を十分に表現することができるのである。…これらはすべて音の細密で純粹な理で、意の深く微かなところに相應するのである。それを絃外に会得して琴を弾ずるとすると、「山を表現すれば」山と映り合つて、高大なる姿が現れ、「川を表現すれば」川と浸しあつて茫洋たるさまが見えるようである。「雪を表現すれば」暑さを転じてひっそりとした部屋に雪が降つたかのように思わせ、「春を表現すれば」寒さを變じて、たかどのに春を漂わせる。）

先に(1)、(2)で述べたように、楽器・指法の鍛練・音理の把握という音楽的要求をすべて備えることにのみ留まらず、徐上瀛はさらに、意を問題にする。

『溪山琴況』の中で「意」は、

絃聲断而意不断①亮（絃の音は途切れても、意は途切れない。）

體曲之意、悉曲之情②輕（曲の意を体得し、曲の情を知り尽くす）

故速以意用、更以意神、小速之意趣、大速之意奇。③速（だから、「速」の況は意によって用いられ、意によって

神妙になるのである。小速の意は趣きであり、大速の意は奇である。）

但熱鬧娛耳、不知意趣何在(③清) (ただにぎやかで、耳を楽しませるだけで、意趣がどこにあるのかわからない。) という例のように、「曲の意」という意味で使用されているが、ここでも同義と考える。また「意趣」という言葉とも同じ意味に使用されている。

著者はこの音と意の和合について、本文の中で「音之精義」を以て「意之深微」に応じる、とも言っている。「音の精義」とは、音楽の細微で純粹なことわりであるが、具体的にはその直前に細々と列挙している右手の弹奏、左手の吟、揉、綽、注といった指法のことであり、さらに指法に関係して、絃という楽器そのものや、楽曲の理論も、音を構成する要素として当然関わってくるであろう。つまり、ここでいう「音」は、先に論じた絃と指・指と音を合わせ完成させた後の「音」のことであり、この「音」と「意」を和合すること、すなわち「音の精義」を以て「意の深微」に応じることが、各段階を経た後、到達すべき著者の最終的な要求であり、「溪山琴況」にいう琴の「和」の最終段階なのである。

以上のようなことから、この「音の精義」と「意の深微」は、『溪山琴況』における「和」の重要なキーワードと考えられる。先に述べたように(①和)は『溪山琴況』の総論であり、著者はまずここで絃、指、音、意という要素の融合について述べてから、後の各準則で楽器、演奏技術、楽曲の格調、表現内容、演奏者が修養して得るべき性情など、様々な角度から四つの要素を具体的に詳しく論じている。そこで次に、「音の精義」と「意の深微」という二つのキーワードについて、広く二十四の準則全体の記述を分析しながらその意味を考察し、著者の要求する「和」の境地の具体像を明らかにしたい。

(1) 「音の精義」

「音の精義」は、楽器・指法・音楽理論に関わる問題である。先に㊦で示したように、『溪山琴況』では、後半で具体的技術の問題を論じている。そこで、ここでは特に指法について論じた〈13潔〉〈14潤〉〈15圓〉〈16堅〉の四つを中心として、著者の要求する琴の「音」の美を考えたい。

〈14潤〉に次のように云う。

〔兩手應絃、自臻純粹……〈14潤〉（左右の指法が絃に応じれば、おのずから純粹となる。）〕

若手指任其浮躁、則繁響必雜、上下往來、音節俱不成其美矣。〈14潤〉（もし指が軽率で浮ついているままであれば、煩雑な響きが必ず入り交じり、指が上下往來しても、音節はともに美を形成しない。）

一つに、著者は音が混じりけなく純粹であることを要求する。そしてそのためには、先に引いた〈13潔〉に云う「無声不滌、無彈不磨」という段階まで指の鍛練が必要とされるのである。

欲輕而得所以輕、欲重而得所以重、天然之妙、猶若水滴荷心、不能定擬。〈15圓〉（軽くしようと思えば軽くなり、重くしようと思えば重くなる。水が蓮のしんに滴るような天然の妙味は、おしはかることはできないのだ。）

そして、二つには変幻自在で意のままの滑らかさがあるということである。著者は、一本一本の指の筋力を鍛え、堅実な運指を行うことの必要性をしばしば説くが、これも練習を積んで、「用力不覚」の状態までになってこそ、この天然の妙が得られるのである。〈22重〉では、さらにこの「用力不覚」について次のように言っている。

故古人撫琴則曰彈欲斷絃、按如入木、此專言其用力也。但妙在用力不覺耳。〈22重〉（だから、古人が琴を弾ずる時には、「弾ずるに糸を断たんと欲し、按ずるに木に入るが如くせよ」というのである。これは専ら力を用いることを述べているが、妙境は力を用いても感じないところにある。）

この「用力不覺」の自然な境地が、三番目にあげられるであろう。修練のすえ得た指法の自然さによって、変化の計り知れない音楽が生み出されるのである。

①純粹であること、②変幻自在、③「用力不覺」の自然さ、と、指法の面から、「音」の美を探ってきたが、もちろん、さきに二の(2)「指與音合」で述べたように、これらは樂曲の理論と合ってはじめて生きるものである。

不知氣候兩字、指一入絃、惟知忙忙連下、∴深於氣候、則遲速俱、不遲不速得〈23遲〉（もし、氣候というものを知らなければ、絃上に指をおろしたとたん忙しく弾き続けるだけである。∴氣候を深く會得してはじめて、遅速が備わり、不遲不速もまた會得できるのだ。）

ここで「氣候」という言葉が使われているが、先の「篇中有度、句中有候、字中有肯」の「候」と同義で、演奏が放漫にならないために、必ず心得ておかなければならない、琴曲がおのずから要求する節度である。もともと「候」は曆法で一年間を七十二に区分した一つの単位で、「句中有候」の「候」も、曲の緩急や間などの節度をあらわすと思われ⁶る。

(2) 「意の深微」

「意」は、

妙在絲毫之際、意存幽邃之中〈18細〉（妙味は非常にわずかな際にあり、意は静かで奥深いところにある。）

といわれるように、その特徴は奥深く、容易には理解できないことである。したがって「非知音未易知」（知音でなければ

ば、簡単に知ることはできない)が、もし琴でその「意」を表現できれば、

暑可變也、虚堂疑雪 (①和) (雪を表現すれば) 暑さを転じて虚堂に雪が降ったかのよう思わせる)

一室之中、宛在深山邃谷、老木寒泉、風聲簌簌… (⑤古) (部屋中、あたかも深山幽谷の老木寒泉に風がさやさやと吹いているように…)

若在洞庭之波 (④遠) (洞庭湖の波間にいるかのようである。)

というように、実際に目の前になくとも、人の心に働きかけ、心象を形作ることができる。「可會而不可即」(見ることはできても触れることはできない)、「無尽蔵」で、「不可思議」な存在なのである。そして、重要なことは、この「意」は、「絃外」に得られねばならないということである。

「意」は奥深く微かな所にある。この極めて深淵で、容易に到達することのできないという「意」が、すなわち (④遠) で論じる「遠」という境地である。

時為流逝也、若在洞庭之波條緩條速、莫不有遠之微致、蓋音至於遠、境入希夷。…而中獨有悠悠不已之志。吾故曰求之絃中如不足、得之絃外則有餘也。(④遠) (水の流れを表現すれば、洞庭湖の波間に居るかのようである。ゆるやかに…たり急速になったりして、「遠」の微かな情趣のないものはないのである。そもそも音楽が「遠」の況に到ると、境地は希夷に入る。…この中に悠々として尽きない、志趣があるのである。だから私は、これを絃中に求めてもし不足であれば、絃外に求めてこそ、余りがあるというのだ。)

この「微致」、「境入希夷」、「有悠悠不已之志」は先に述べた「意」に含まれる特徴である。

注意したいのは、ここで著者は、この「遠」の境地が「絃中」(楽曲の中) だけでなく「絃外」(楽曲の外) にも求め

られるとのべていることである。「遠」を「絃中」或いは「絃外」に求めるとはどういうことを指すのであろうか。同じく〈④遠〉に次のようにある。

遲以氣用、遠以神行、故氣有候而神無候、會遠于候中、則氣為之使、達遠于候外、則神為之君。至於神遊氣化、而意之所之玄之又玄。〈④遠〉（「遲」の況は、氣によつて運用されるが、「遠」の況は精神によつて行われる。だから氣には候（楽曲の節度）があり、神（精神）にはそれが無いのだ。候の中において「遠」の況を悟れば、氣はそのために用いられる。候の外で「遠」の況に到達すれば、精神がそれをつかさどるのである。そして精神を自由に馳せ、氣が変化するようになれば、意の向かうところは極めて奥深い境地とならう。）

ここでは「候中」「候外」という語が用いられているが、「候」は先にも述べたように曲の節度であるので、「絃中」「絃外」と同義に考える。

まず、「絃中」の「氣有候…會遠于候中、則氣為之使」であるが、ここで「氣」というものの存在が述べられている。『溪山琴況』において「氣」は、音と密接に関連するものとして、重視されている。

約其下指工夫、一在調氣、一在練指。調氣則神自靜。〈②靜〉（運指の鍛練を集約すると、一つは氣を調える事にあり、一つは指の訓練にある。氣が調えば、精神は自然と「靜」になる。）

先肅氣、澄其心、緩其度、遠其神。〈③遲〉（まず氣を靜肅にし、心を澄ませ、度量をゆったりとし、精神を「遠」に到達させなければならない。）

ここでの「氣」は生理的な氣で、氣息という意味に用いられていると考えられる。〈②靜〉では指法の練習と並んで、「調氣」ということが、琴の運指における鍛練の一つとなっている。「調氣」とは、氣息をととのえることで、氣息は曲の構

成、緩急の起伏に合わせていくこと、つまり、曲の節度である「候」と調和していくことが求められる。「候」は様々に変化する。

候宜逗留則少息以俟之、候宜緊促則用疾急以迎之(③清) (候が待つべき所は「少息」で待ち、候が急速な所は、「急弾」で処理する。)

「候」と氣息が調和し、候の変化にしたがって「氣」は自在に、そして適切に変化していかなければならない。それゆえに「氣有候」(氣には楽曲の節度がある)なのである。

このように、まず「氣」(氣息)を媒介として楽曲の節度の中で、「遠」の況を悟るという段階が、すなわち「絃中」に「意」を求めるということである。「意」は容易には触れられない奥深い所にあり、急にはその深微なところまで到達することはできない。だから、まず曲の節度の中で、音というものを頼りにしてその琴曲の「意」を探求するのである。この音が、すなわち「音の精義」で、その中に樂器・指法・音理という要素が合わさったものであることは、先に述べた通りである。このことが、(①和)に述べた「音の精義」を以て「意の深微」に応じるといふことと考えられる。曲の「意」というものは、当然曲そのものと切り放しては考えられないものである。だから、この楽曲の節度の中で、「絃中」に「意」を求めるといふ一段階は、必ず経なければならぬものである。

ここで用いられた「氣」は、この「音の精義」と「意の深微」の架け橋という重要な役割を果たしているといふことができるであろう。このため、著者は『溪山琴況』の中で、琴人として指法の訓練と共に、「氣」を養うことの重要性をしばしば述べているのである。

そしてさらに追求するのが、「絃外」に「意」を求めるといふ段階である。ここですべてをつかさどるのは「神」で、

「神」は、「神閑氣静」、「神自静」などとあるので、人間の精神と解釈することができ、「形神並潔」のように、指遣いなどの、外に現れる「形」としばしば対照されるものである。そしてこの「神」は、「遊神」といわれるように、場所、時代を越えて自由に馳せることができる。

所謂希者、至静之極、通乎杳渺、出有入無、而遊神羲皇之上者也。〈②静〉（希とは「静」の極みに到達したものであり、深淵の境地と通じ、有から無に到り、精神を太古に遊ばせることである。）

即遊神於無聲之表、其音亦悠悠而自存。…至於絃聲斷而意不斷。此政無聲之妙。〈①亮〉（精神が無声の世界に遊べば、其の音楽もまた悠々として自ら存する。…絃の音は途絶えても、意は絶えないという境地に到る。これがまさに無声の妙境というものだ。）

『溪山琴況』において、「絃外」に精神の遊ぶ世界は、このように絃の音が絶え、意のみが続く「無聲の世界」であり、「静」の極みである「希」の世界である。この「無聲の妙」こそが、著者徐上瀛の追求する琴の演奏美の最高の到達点であるといえよう。そこにおいて、精神は自由に伏羲の太古の時代にさかのぼり馳せることができるのである。

著者は〈①和〉において「古道難復」を嘆いている。

大音希聲、古道難復、不以性情中和相遇而以爲是技也、斯愈久而愈失其傳矣。〈①和〉（大いなる音楽は微かな響きしかせず、古の道は復活しがたい。性情が中和にならないまま、琴は技術である、というならば、だんだんとその伝は失われていくであろう。）

琴を孤高の楽器として、衆俗に迎合することを全く顧みなかった著者は、琴の古道を復活させ、太古に還ることを願う故に、今現在演奏する曲の世界を離れることを最終的に要求したのである。すなわち、「音の精義」を以って「意の深

微」に応じるといふ『溪山琴況』における琴の「和」は、奏者の自由な精神が、太古に行き着き、「合乎古人」（古人と心を合わせる）に至ってはじめて完成を見ると考えられるのである。

四

さて、以上のように『溪山琴況』の「和」は、ひとつには絃、指、音、意という四つの要素が融合して一体になり、「音の精義」を以って「意の深微」に応じるといふ「和」であったが、この「和」の概念の重要性は、主に技術面を論じた後半の準則においても繰り返し述べられている。

琴尚中和大雅（²⁰健）（琴は中和大雅を貴ぶ。）

弦上之取音惟貴中和。（¹⁴潤）（弦上の取音は、ただ中和を貴しとする。）

特に（¹⁷宏）以降は、（¹⁷宏）と（¹⁸細）、（¹⁹溜）と（²⁰健）、（²¹軽）と（²²重）、（²³遅）と（²⁴速）というように、曲の情趣、曲の速度、構成といった、様々な問題が二つ一組になって対比的に論じられているが、そこでは相対する二つの技術を折衷し、両者の絶妙なバランスを保つことが重視され、そのために演奏者に必要とされるのが（¹和）で論じた「和」である。

例えば、（¹⁷宏）と（¹⁸細）では、音楽の宏大な情趣と、演奏における細心の注意が対比されている。

但宏大而遺細小、則其情未至、細小而失宏大、則其意不舒。（¹⁷宏）（ただ広大さばかりで、細かさを忘れていながら、情趣は十分に表現できないし、細かさばかりで、広大さを忘れるなら、音楽の意はのびやかにならない。）

（¹⁹溜）は指法における滑らかさ、（²⁰健）はそれを支える剛健な指の筋力である。

惟是指節煉至堅實、極其靈活、動必神速。〈19溜〉（指の關節を鍛練して、押さえが強くしつかりとし、すばやい動きを極めてこそ、動作は神速になるのである。）

このように著者は、二つの技法のどちらにも偏りすぎることなく、ほどよさをわきまえるということを要求しているが、ここにも、著者の「和」、「中和」の精神の主張が見て取れる。さらに、音と指法に対する要求を述べた〈21輕〉〈22重〉においては、著者は双方を論じながら、そのどちらか一方にも偏ることない「中和の正音」の重要性をはっきりと説いている。

不輕不重者、中和之音也。起調當以中和為主、而輕重特損益之、其趣自生也。〈20輕〉（「輕」でも「重」でもないのは、中和の音楽である。起調の時は、中和を第一としなければならぬ。そして「輕」と「重」を加減してのみ、その興趣は自然と生じるのである。）

そして速度の問題と、正音（遲）と奇音（速）の対比を論じた〈23遲〉〈24速〉では、著者はさらに一步進めて、琴の音楽はおおよそ正音を尊ぶが、だからといって性急に奇音を捨てる非を諫めている。

指法有重有輕。…有遲有速。如四時之有寒暑也。蓋遲為速之綱、速為遲之紀、嘗相間錯而不離。〈24速〉（指法には「輕」が有れば「重」が有る。…「遲」が有れば「速」が有る。それは一年に寒暑があるようなものである。そもそも「遲」は「速」の大綱となり、「速」は「遲」の綱紀となり、つねに入り交じって離れない。）

…琴操之大體、固貴乎遲。疎疎澹澹、其音得中正和平者、是為正音、陽春佩蘭之曲是也。忽然變急、其音又係最精妙者、是為奇音、雉朝飛烏夜啼之操是也。所謂正音備、而奇音不可偏廢。此之為速。（琴曲の本質は本来「遲」の況を貴ぶ。まばらで、淡淡として、その音楽が中正和平を会得していれば、正音とする。「陽春」、「佩蘭」の曲が

それである。突然急速に変化し、音楽が極めて妙味があるのは、「奇音」とする。「雉朝飛」、「烏夜啼」の操がこれである。いわゆる「正音」を備え、「奇音」一方のみを捨ててはいけない。これを「速」の況とするのである。⁽¹¹⁾

徐上瀛の『太還閣琴譜』の選曲は、虞山派の創始者嚴激の編纂した『松絃館琴譜』⁽⁹⁾に最も大きな影響を受けているが、著者が「正音」とした「陽春」「佩蘭」の曲は両譜ともに取られているのに対して、「奇音」と名付けた「雉朝飛」「烏夜啼」は『太還閣琴譜』のみに取られている。これは『溪山琴況』の本文で云うように、リズムが「突然急速に変化」するためであろう。琴で本来貴ばれるのは「遅」であり、中正、和平を会得した「正音」である。『松絃館琴譜』が徹底してこの「正音」、「遅」を貴んだのに対し、徐上瀛は、

若遅而無速、則以何聲為結構。速無大小、則亦不見其靈機。⁽¹⁰⁾速（もし「遅」の況のみで「速」の況がなければ、
どういふ音で曲を構成しようか。「速」に大小がなければ、その靈妙な作用は表れないのである。）

と、琴曲の構成上「速」の必要性を解いている。このように、琴曲に「奇音」を認め、「速」に大小があることを述べたのは、徐上瀛独自の考えである。著者は、「使指不傷速中雅度」（指が「速」中の雅の度合いを損なわないようにし）、「務令急而不乱、依然安閑之氣象……」（急速でも乱れないように務め、依然として安閑とした趣で……）という琴本来の大雅の音調の範囲内で、『松絃館琴譜』の主張を受け継ぎながら、より實際的具体的な音楽の演奏美という視点を加味した。そして「遅」「速」の二つの対比的な手法がどちらにも偏らず適度の割合に保たれて、曲の意にしたがつて交互に変化していく状態に、「中和」を見いだしたのである。このように、あたかも天地に陰陽があり、四季に寒暑があるのと同じように相互に依存し、互いに交差して、常に分離することがなく、「遅」のみ、「軽」のみでは楽曲は体を成さないと、徐上瀛の論には、彼の芸術創造の機微を窺い見ることができるところである。

『溪山琴況』は、前代の琴の美学の準則に、新たに演奏芸術という観点を加えて、二十四条一つ一つの準則を詳しく論ずると共に、相互が緊密に関連した、独自の芸術性を持った体系的理論を形成しているが、その『溪山琴況』全編を貫いているのが本論で詳しく分析を試みた「和」である。著者は、その「和」を二十四条の大綱として、絃、指、音、意という四つの演奏美学の方面からその関係を追求し、それらが融合することによって、著者の要求する最高のレベルに到達しうることを述べた。すなわち、『溪山琴況』における「和」は、楽器、演奏技術、楽曲の格調、表現内容、演奏者が修養して得るべき性情が融合して一体になるという「和」であり、二十四条の美学準則が分離したり偏ったりすること無く、互いに依存し、交差して、絶妙のバランスで楽曲の美を形成するための「和」である。このように徐上瀛の論じた「和」は、総合的な美学の原則に基づいて、広い範囲から論じられているという点で優れており、それまでの琴論にない、徐上瀛の独自の芸術性を窺い知ることができる著作と考えられる。

注

- (1) 演奏美学とは、演奏技巧、楽曲の格調、表現内容、演奏者の修養など、具体的な演奏芸術に関する美学である。
- (2) ◇で示すのは、「溪山琴況」二十四条の各項目である。(番号は筆者による。)
- (3) 「優柔、平中」急がずゆったりしていること。公平で片寄らないこと。北宋周敦頤【通書】優柔平中、徳之盛也。天下化中、治之至也。
- (4) 紳、注、上、下はいずれも琴の左指法である。(紳)は、指示された徽の下(左側)から上(右側)に所定の位置まで急速に絃を擦り上げる奏法。(注)は逆に、指示された位置まで、下へ、急速に指をすべらせる奏法。(上)は、絃を押さ

えて音を出してから、押さえた指を、絃から離さず、そのまま上(右)方の一つ高い音まで滑らせる奏法。下(左)方の一つ低い音へ滑らせる奏法。

- (5) 「固有分數」琴の十三徽の位置は絃長の比例で求める。(絃長の二等分が七徽、そのまた二等分が四徽と十徽になる。)しかし、分割によって求めた徽の位置が実際の楽音に適さない場合、徽の間をさらに十等分して示す。例えば、「四徽四分」、「八徽五分」、「十一徽三分」などである。

- (6) 「候」蔡仲德氏は『中国音楽美学史資料注譯』(人民音楽出版社、一九九〇年)で「もともと時間の単位であり、氣候節候である。…ここでは曲の構造、章節を指す」と注している。

- (7) 「希夷」【老子 第十四章】視之不見名曰夷、聽之不聞名曰希。

- (8) 「少息、急彈」琴の右指法。少息は音を待つこと。少し止まってまた弾く。急彈は速く弾くこと。

- (9) 嘉靖・万暦年間に江蘇地方の虞山(常熟)に嚴激を中心とする派が表れ、「虞山派」或いは「熟派」と呼ばれた。創始者嚴激は、官僚として世に出たが、失意のうちに山林に隠居し、郷里の虞山で琴社を結成し、『松絃館琴譜』を著した。この派は音楽は人の魂の言語であるとし、後の人に「清、微、淡、遠」と概括される虞山派独自の風格を追求した。このような主張は、山水に感情を忘れるという当時の文人の嗜好にも合い、虞山派は急速に明代の琴壇で重要な位置を占めていった。

- (10) 萬歴四十二年(一九一四年)刊行、『琴曲集成』第八冊所収。

- (11) 徐上瀛は『太還閣琴譜』三十一曲の中に、『松絃館琴譜』に収められる琴曲二十八曲中、二十三曲を入れている。