

Title	南宋の詞学と琴
Sub Title	The harp and lyric songs in the Southern Sung period
Author	村越, 貴代美(Murakoshi, Kioyomi)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2004
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 人文科学 No.19 (2004.) ,p.79- 132
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10065043-20040000-0079

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.

南宋の詞学と琴

村越 貴代美

はじめに

1. 琴の文化的位置
 - 1.1 文人と琴
 - 1.2 燕楽と琴曲
2. 西湖吟社と琴
 - 2.1 西湖吟社の活動
 - 2.2 楊纘「作詞五要」
3. 張炎の詞学と琴
 - 3.1 『詞源』上巻の概要
 - 3.2 「律呂四犯」再考

おわりに

はじめに

宋代に発達した「詞」は、隋唐の燕楽(宴楽)を基盤とする歌辞文芸である。燕楽とは本来、宮廷音楽の一種で、雅楽(狭義の雅楽。以下とくに断らない時は、この意味で用いる)が郊廟を祭る儀式の際に使用されるのに対し、大小の饗宴の場で礼に照らして供される音楽である。しかし隋唐の時代には、儀式を伴わない一般の公私の宴会や娯楽の場所でも広く応用されるようになり、漢魏六朝から伝わる清楽や、西域から伝来した胡楽、新興の俗楽を含めて、娯楽性の強い音楽の総称として、宮廷雅楽に対する俗楽のようにも考えられた。そうした燕楽曲の中から、韻文の

ジャンルとしての詞が成立していく⁽¹⁾。

楽譜がほとんど残っていないために、詞の音楽的側面の考察は困難であるが、詞楽の理論については、南宋・張炎の『詞源』(上卷)にまとまった形で見ることができる。一方、詞の音楽的基盤となった燕楽は、そもそも宮廷音楽の一部であるから、燕楽に関する理論は專著もあり、正史や会要などにも記述がある。燕楽と詞とでは、演奏する場面や目的が異なるために、楽器の編成や規模もかなり違うが、張炎の詞楽理論は、燕楽やさらには雅楽の理論を敷衍しながら、詞楽特有の問題点にも工夫を凝らして展開されている。

私は、先に博士号を授与された論文「北宋末の詞と雅楽——周邦彦と大晟府」(1997年、お茶の水女子大学より)で北宋末の雅楽整備と詞との関係を考察し、

- ①隋唐以来、燕楽を基盤として発達した詞は、北宋末の徽宗朝の大晟楽整備を契機に、漢代の楽府や古代の歌辞文芸の系譜に組み込まれ、独立した韻文のスタイルとして認められるに至った。
- ②北宋を代表する詞人周邦彦が、晩年の短い期間ではあったが提挙大晟府を務めたことは、周邦彦の生涯や作品にはあまり大きな影響を与えなかったが、南宋以後の詞人に重視され、周邦彦の詞は格律に厳密であると認められて、詞の典型と考えられるに至った。

との2つの結論を示した。これらは当該論文の結論であると同時に、さらに大きな問題の仮説でもあって、ここ数年は②について論証すべく、南宋の詞と詞学について考察を重ねている。

「姜夔の『凄凉犯』に見る犯調について」⁽²⁾では、姜夔の「凄凉犯」小序

(1) 拙論「詞と燕楽と雅楽」、『お茶の水女子大学中国文学会報』15号、1996年、43～58頁、参照。

を引用した張炎『詞源』の「律呂四犯」を検討し、そこに示される犯調（転調の一種）の方法が、「詞を歌う場面で使用される楽器（おそらく琴）の特性から」導かれているのではないかとの予想を立てた。続く「燕楽二十八調再考」⁽³⁾では、張炎『詞源』「十二律呂」に記される八十四調の調名が、琵琶調である唐代燕楽二十八調を敷衍したものであることを、琵琶の実態に照らして確認した。そして張炎が隋唐の燕楽理論を敷衍しつつも、その「詞楽は琴に基づいているのではないか」との予想を再び示した。

本稿では、張炎の詞楽理論を含めた詞学を、南宋の詞学の枠組みに置いて検討することによって、詞学の形成に琴が果たした役割と意義を検討したい。

1. 琴の文化的位置

1.1 文人と琴

燕楽は宮廷音楽（広義の雅楽）の一部で、郊廟の祭祀を終えた君王を祝い、祭祀に参加した賓客をもてなすために、饗宴の場で演奏されるものである⁽⁴⁾。音楽を管轄する太常寺は、唐の時代には大楽署（宮廷音楽を扱う）と鼓吹署（軍楽を扱う）に分かれ、楽人を組織的に集めて訓練し、その数は数万人に上った⁽⁵⁾。

唐の玄宗が私的な嗜好を満足させるために教坊を拡大し、さらに梨園を設置して、本来は大規模な編成で演奏する燕楽曲を小規模編成の室内楽に編曲するなどして、後の詞調が生まれる契機になった⁽⁶⁾ののだが、楽器

(2) 『お茶の水女子大学中国文学会報』20号、2001年、90～104頁。

(3) 『お茶の水女子大学中国文学会報』22号、2003年、1～15頁。

(4) 拙論「詞と燕楽と雅楽」、参照。

(5) 『新唐書』礼楽志（巻22）：「唐之盛時、凡樂人・音声人、太常雜戶子弟、隸太常及鼓吹署、皆番上、総号音声人、至数数万人。」楊蔭瀏『中国古代音楽史稿』、人民音楽出版者、1981年、234頁、参照。

や歌舞を担う楽人は音楽的な技術だけではなく美しい容貌も要求され、とくに女性の場合には、まず容姿で民間から選ばれて宮廷に推薦され、音楽の訓練を受ける場合もあった。教坊と梨園も、さらにいくつかの組織に分かれており、皇帝により近くより私的な場面で演奏するほど、容姿も技能も選抜かれた者となり、待遇も地位もあがることになる。最高級は宜春院で、とくに芸のすぐれた宮女数百人を集めた教習所である。崔令欽『教坊記』に、次の記述がある(訳は斉藤茂氏による)⁽⁷⁾。

妓女で、宜春院に入った者を内人と言い、また前頭人とも言うが、それはいつも天子のお前に居るからである。その家族はもとどおり教坊に居り、これを内人家と言い、四季に扶持米を支給する。(内人で)天子の寵愛を得た者を十家と言い、屋敷を与え、賜わり物に差はない。そもそもは、とくに寵愛を受けた者が十家あったのが、のちに同じように寵愛を受けた者についても、役人に勅命して、十家と同じように(屋敷などを)賜わった。それで数十家となっても、もとのように十家の名で呼んでいる。

このように教坊や梨園に所属する妓女たちの一部が、家族までも丸抱えで養われて高待遇を受けていたとはいっても、所詮は楽人としてのランクであり、社会的身分が低いことに変わりはない。崔令欽『教坊記』には、続いて次のように記されている(訳は斉藤茂氏による)⁽⁸⁾。

楼の下での百戯の際に歌舞の隊列を出すとき、宜春院からでは人数が足りなければ、雲韶の者をこれに加える。雲韶の者を宮人と言

(6) 拙論「詞と燕楽と雅楽」、参照。

(7) 斉藤茂訳注『教坊記・北里志』、平凡社、1992年、67頁。

(8) 斉藤茂訳注『教坊記・北里志』、68～69頁。

うが、つまりは(宮中に使役される)賤民である。(内人と宮人とは)たんに容貌の美醜に差があるだけでなく、身につける佩玉ではっきりと区別がつけられる——内人は魚形の佩玉を帯びており、宮人はそうではないのだ。

平民の娘で、容色のすぐれることから選ばれて宮中に入り、琵琶・五絃(の琵琶)・箏篋・箏を習う者を搗弾家と言う。

齊藤茂氏の注に、「宮女は献上され、あるいは夫や父兄が罪を得たために良民の身分を奪われて、宮中に入った婦女であり、それゆえ賤民と言われているわけだが、妓女も身分の上では賤民である。ただ伎芸によって選ばれた内人と、宮中に入って教習を受ける宮人とでは、芸や容貌の上で差があり、それが待遇の差となったのであろう」、という。

宮中に集められ、厳格な訓練を受けた楽工・楽伎たちはまた、さまざまな理由で随時宮廷の楽籍を離脱し、結果として太常曲や教坊曲を民間に伝えることになった⁽⁹⁾。有名な白居易の「琵琶行」に歌われた女性も、詩に詠じられたところによれば、13歳の時に琵琶を習得して「名は教坊の第一部に属す」名手だったが、時がたって容色が衰え、いまは江湖の商人の妻となっている。

貴族や富貴の家で養われる家伎もいたが、やはり社会的な地位はきわめて低く、一種の奴隷であり、売買や贈答の対象であった。劉禹錫が李司空の宴席でその家の家伎を絶賛する詩を作ったところ、李司空はすぐに賞賛された家伎を劉禹錫に贈った⁽¹⁰⁾というし、南宋になっても、姜夔は後援者だった范成大から歌妓の小紅を贈られたりしている。

詩詞に詠われる楽人は女性が多いが、隋唐から五代、宋代にかけていくつか残されている絵画や壁画、レリーフ、陶俑などを見ると、音楽を

(9) 楊蔭瀏『中国古代音楽史稿』, 239頁, 参照。

(10) 唐・孟榮『本事詩』に見える。楊蔭瀏『中国古代音楽史稿』, 238頁, 参照。

演奏する場面では、楽隊は女性だけで構成されるものも多いが、男性による楽隊もあり、まれに男女混成のものもある⁽¹¹⁾。音楽を専門とする楽人は、当然のことながら様々な楽器を扱ったということである。

しかし文人(とくに男性)が扱う楽器となると、ある程度限られてくる。有名な五代南唐・顧闳中「韓熙載夜宴図」では、酒に酔った主人や客人が、自ら太鼓を叩いたり拍板を打ったりしている場面が描かれているが、これはリズムをとるだけのあまり訓練を必要としない楽器である⁽¹²⁾。同じ絵の中で、家妓たちは燕楽二十八調理論のもとになった琵琶や、笛を演奏している。



顧闳中「韓熙載夜宴図」部分

(11) 余甲方『挿図本中国古代音楽史』, 上海人民出版社, 2003年, 所収の「河北曲陽五代墓彩絵石彫」, 「西安唐蘇思勳墓樂舞壁画」, 「敦煌445窟唐代壁画」など, 参照。

音楽に詳しくった南宋の姜夔は、「醉吟商小品」小序でその詞を得た経緯を記し、紹熙2年辛亥(1191)の夏、金陵の楊廷秀の邸宅で琵琶の楽工に会い、その楽工が琵琶曲で長く伝わっていなかった4曲のうちの1曲「醉吟商湖渭州」を知っていたので、「品弦法」を得て、譜面に訳したものだといふ⁽¹²⁾。品は、琵琶の面板についている琴柱で、この間隔で音の高さを調節する。従って品弦法とは、音律の出し方、ひいては弾き方のことであろう。それを譜面(工尺譜)におこした、ということは、姜夔は琵琶も演奏できた可能性がある。だが琵琶は、他の楽器と違って雅楽で用いられることはなく、西域伝来の新しい楽器ということもあって、文人が嗜む楽器という扱いはされていない。

周代に礼楽が重んじられるようになって以後、中国の文人にとって音楽への理解は教養の一部であったが、中でも一定の素養を持つ男子が嗜みとして親むべき楽器は、音楽を推奨した孔子が学んだとされる琴だった。

吉川良和氏の「漢代琴楽と孔子鼓琴疑義」⁽¹⁴⁾によれば、楽器の中でも、琴だけが突出した扱いを受けるのは、儒教を国家理念に据えた漢代に始まる。古代の聖人、舜が五絃の琴を作り、のんびりと南風の詩を歌っていても天下は治まった、という伝説がより強化され、琴(音が禁に通じる)を習うことで世俗的な欲望を抑え、個人の心を養い、その結果、天下は

(12) しかしながら拍子をとることが、曲に填詞をする際の重要なファクターではあった。中純子「音の伝承——唐代における楽譜と楽人」、『中国文学報』62, 2001年, 参照。

(13) 姜夔「醉吟商小品」小序：「石湖老人謂予云『琵琶有四曲，今不伝矣。曰渡索(一曰渡絃)梁州・軋関緑腰・醉吟商湖渭州・歴弦薄眉也。』予每念之。辛亥之夏，予謁楊廷秀丈於金陵邸中，遇琵琶工，解作醉吟商湖渭州，因求得品弦法，訳成此譜，実双声耳。』」

(14) 吉川良和「漢代琴楽と孔子鼓琴疑義」、『一橋論叢』第126巻第2号, 2001年, 135～138頁。

教化される、と考えられるようになった。さらに、隠者が琴によって孤高の精神を養うというイメージも付加され、道家の中にも琴を嗜むものが現れ、琴楽は儒道両家に愛好されるようになった。

吉川氏は琴の形態について、

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2メートル近い瑟に比べ、琴はその半分ほどでしかも桐製（桐は軽い——村越注）である。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。

という⁽¹⁵⁾。この指摘はたいへん重要である。琴はサイズが小さいので外へ持ち出すのに便利だが、同時に共鳴胴も小さく、小さな音量しか出せないという制限が生まれる。そのために、演奏する者とそれを聞く者は、戸外であればなおさら、室内であっても近い距離で向き合うことになる。

琴を愛した魏の嵇康は、「琴賦」で琴を弾く場面として、「華やかな座敷で小さな宴を開き、親しい友人たちと、ごちそうを食べ美酒を飲むとき」⁽¹⁶⁾を挙げ、「声無哀楽論」でも「賓客が堂に集って、酒宴もたけなわになって琴を奏する」⁽¹⁷⁾と記しているが、「知音」という言葉が示すように、琴という楽器は文人にとって、心をよく知り合った友を選んで、弾いて聞かせるものであった。

現代と違って、当時の琴の弦は絹糸であるし、戸外に琴を持ち出して弾いている姿をみると、しばしば両膝の上に琴を乗せている。例えば、東京国立博物館に所蔵される唐代「伯牙弹琴鏡」に刻されている絵で、

(15) 吉川良和「漢代琴楽と孔子鼓琴疑義」, 138頁。

(16) 嵇康「琴賦」：「華堂曲宴，密友近賓，蘭肴兼御，旨酒清醇。」

(17) 嵇康「声無哀楽論」：「会賓盈堂，酒酣奏琴。」



唐代「伯牙弹琴镜」部分

左の人物が琴を弾いているのだが、このような姿勢では大きな音量はとうてい望めない。

琴楽にあっては、指を激しく動かす技巧的奏法がむしろ「繁声」として疎まれ、鄭声（俗楽）であると非難されることもあった⁽¹⁸⁾ようで、微弱な音量とそれに耳を傾ける平静な心が尊ばれた。

北宋・徽宗の自画像「聴琴図」でも、松の樹の下で、臣下2人と童子1人だけを従えて、演奏している様子が描かれている。臣下のうち、徽宗から見て左手の赤い服を着た年老いたほうが、徽宗に礼楽の整備をすすめる一方、国庫を疲弊させて金の侵攻を招いたと非難される宰相蔡京で、この絵の中では徽宗も蔡京も、寛衣でくつろいだ様子である。

この絵の上部に記された蔡京の絶句（の結句）に、「似聴無弦一弄中（無弦琴をかなでているのを聞いているかのようだ）」とある。無弦琴は、陶淵明が愛したという弦の無い琴で、俗世と隔絶した孤高の境地を示すものとして白居易や蘇軾ら後世の文人にも継承され⁽¹⁹⁾、琴に寄せられる高い精神性がここにも象徴的に表されている。

琴については漢代から専論があるが、南宋・陳振孫『直齋書録解題』

(18) 吉川良和「漢代琴楽と孔子鼓琴疑義」, 139頁。

(19) 池沢滋子「蘇軾と『琴』」, 『日本中国学会報』48集, 1996年, 182～196頁, 参照。



徽宗「聽琴圖」部分

音楽類(巻14)にも、著録されている27種のうち13種(一本では14種)が琴に関する書物であり、宋代の文人も琴に関する興味は、他の楽器に比べて圧倒的に高かったことがうかがわれる⁽²⁰⁾。

南宋の詞楽理論が琴に基づいているという予想は、このように琴こそが文人にとって親しむべき楽器だという認識が、伝統的に存在するからである。

1.2 燕楽と琴曲

文人にとっては自ら楽しむために弾く琴であったが、燕楽の中では、西域から伝来した各種の楽器に混じって、琴も演奏されることがあった。五代南唐・周文矩の「宮中琴阮合奏図」では、テーブルを囲んで酒らしきものを飲みつつ、宮女たちが合奏している中に、琴が混じっている。また、敦煌の壁画の中には、中央に踊る者がいて、左右に楽隊が座って伴奏している場面がよくあるが、その中でも琴らしき楽器を見つけることができる⁽²¹⁾し、河北省曲陽県の五代墓レリーフ⁽²²⁾でも、楽隊の中に琴(椅子に乗せられている)が見える。

以前、隋初から唐初の雅楽と燕楽の状況について考察したことがあるが、漢の崩壊以後南方に伝わっていた清商楽が隋になって収拾されて、一方では雅楽として改定を重ねられ、一方では清商(伎)として燕楽の一部を構成した。「隋初から盛唐までの燕楽は、唐の太宗が貞観14年(640)

(20) 燕楽二十八調について記した唐・段安節の著作は、『楽府雜録』1巻とともに『琵琶故事』(一作『琵琶録』)1巻が著録されており、段安節の関心は琵琶だったことが分かる。

(21) ただし、膝に琴を乗せて弾く姿は、臥箏篋(面にフレットがついている)のそれとよく似ていて、後世の模写では琴に見えるものが、はたして損傷のげしい原壁画では臥箏篋でなかったと言い切れるかどうか、怪しいものもある。

(22) 余甲方『中国古代音楽史』、より。



周文矩「宮中琴阮合奏圖」部分



「五代墓彩繪石雕——大曲」

に作らせた『燕楽』を除けば、中原の伝統音楽は清商伎だけで、他はみな周辺少数民族の諸国から伝来した胡楽⁽²³⁾であり、もともと燕楽の中で琴が用いられるのは、この清商楽だけであった⁽²⁴⁾。

漢代の清商楽は隋に拾われて、唐の則天武後の頃にはなお63曲残っていたが、玄宗が琴曲を好まなかったことから、開元年間以降、急速に衰退したようである。唐・杜佑の『通典』清楽(巻146)にまとめられたところによると⁽²⁵⁾,

(23) 拙論「詞と燕楽と雅楽」, 48頁。

(24) 楊蔭瀏『中国古代音楽史稿』, 254～255頁, 「隋・唐『九・十部楽』所用楽器表」, 参照。

(則天武后の)長安年間以降、朝廷では古曲を重んじなくなつて、楽工や伎(俳優)は転籍したり欠員になつたりして、管弦に合わせられる(まともに演奏できる)ものは、「明君」「楊叛」「驍壺」「春歌」「秋歌」「白雪」「堂堂」「春江花月夜」の8曲しかなかった。旧来の楽章は数百語あるものも多く、武太后の時代の「明君」はそれでも40語もあったが、現在伝わっているのは26語で、誤りが多く、(本来の南方)呉音とはかなり違つてしまつている。劉昫(唐の劉知幾の子。『太楽令壁記』の著がある)は、呉の人を採用して習わせようと考えたことがある。開元年間に、李郎子という歌工がいたが、彼は北方の出身で、兪才生に習つたと言つてはいたが、すでに(南方の)声調はなくなつていた。兪才生は、江都(今の江蘇省)の人であつた。李郎子が亡くなつて、清楽の歌は亡んでしまつた。いま聞ける清楽は「雅歌」1曲のみで、言葉と音は典雅で、古い記録を見れば、その言葉はまことに重々しい。

周(北周・後周)から隋代以降、管弦の雑曲は数百曲、その多くは西涼楽を用い、鼓舞(ダンス)の曲には龜茲楽が多用され、そのメロディは広く流行して皆が知つていた。ただ弾琴家だけが楚・漢の旧声や清調・琴調をなお伝え、蔡邕の「五弄」と楚調「四弄調」をあわせて「九弄」といい、雅声がようやく保存された。朝廷の郊廟で

(25) 杜佑『通典』清楽(巻146)：「自長安以後，朝廷不重古曲，工伎轉欠，能合於管絃者，唯明君・楊叛・驍壺・春歌・秋歌・白雪・堂堂・春江花月夜等八曲。旧楽章多或数百言，武太后時明君尚能四十言，今所伝二十六言，就之訛失，与呉音轉遠。劉昫以為宜取呉人使之伝習。開元中，有歌工李郎子。郎子北人，声調已失，云学於兪才生。才生，江都人也。自郎子亡後，清楽之歌闕焉。又聞清楽唯雅歌一曲，辞典而音雅，閱旧記，其辞信典。自周・隋以来，管弦雜曲將数百曲，多用西涼楽，鼓舞曲多用龜茲楽，其曲度皆時俗所知也。唯彈琴家猶伝楚・漢旧声及清調・琴調，蔡邕五弄・楚調四弄調，謂之九弄，雅声独存。非朝廷郊廟所用，故不載。」

用いたものではないので、ここには記録しない。

とある。隋の時代に最も流行っていたのは西涼楽や龜茲楽であったが、文帝が清商伎を漢王室伝統の古楽として重視し、清商署を設置して整備・上演させた。煬帝は古曲とともに胡楽も好んだが、琴曲を解していた。『楽府詩集』(巻59)に引かれた『琴議』によると、煬帝が「蔡氏五弄」と「嵇氏四弄」(楚調「四弄調」の異名同曲と推定される)をあわせて「九弄」と名づけた、という⁽²⁶⁾。しかしこれらの琴曲は朝廷の郊廟で用いられなかった、すなわち公的な饗宴の場で琴曲が演奏されることはなかったために、民間の琴家に伝えられていた。皮肉なことに、宮廷で演奏された清商伎のほうは、後に唐代になると廃れてしまい⁽²⁷⁾、民間の琴家による琴曲のほうが、唐末までも愛好されていた。

清(商)楽に歌詞がついていて、その南方の発音による歌詞が典雅であったと考えられていたことが、この記事から分かる⁽²⁸⁾が、琴曲における歌詞の歌い方には、大きく分けて2つの方法がある。1つは、琴の演奏に続いて歌だけ歌う間奏形式で、「相和」⁽²⁹⁾や「弦歌」「引和」と呼ばれるもの。1つは、琴の演奏に合わせて歌う合奏形式で、「著辞」や「正文対音」と呼ばれるものである。古い時代は前者の形式が多く、隋唐から五代にか

(26) 増田清秀『楽府の歴史的研究』, 創文社, 1975年, 355～358頁, 参照。

(27) 増田清秀は、「漢族王室伝統の古曲が宮廷から姿を消した時代と、李白を始め、盛唐の詩人たちが古楽府を詩題に拾った時代とは、ほぼ同じく、開元年間を転機として、楽府は、もはや詩の一体に過ぎなくなった」という。『楽府の歴史的研究』, 365頁。

(28) 他の楽器と同じく、歌詞をつけずに器楽楽器として演奏する場合もあったが、詞とは関係しないので、ここでは取り上げない。

(29) 増田清秀は、漢または魏の歌曲に限るという制限を設けるべきとした上で、「相和歌とは、すでに制定せられた笛律に基づいて、特定の管弦の両楽器で合奏するある種の歌曲の名称」とする。『楽府の歴史的研究』, 81頁, 参照。

けての主流もこちらで、琴曲が主で間に吟唱が入るものと、琴曲と琴歌が異なる楽調で交互に演奏されるものがあった⁽³⁰⁾。後者の形式は、琴曲としては非主流だが、一音一辞の方法は後の詞の歌唱法と近い⁽³¹⁾。記事の中で歌詞について、「旧楽章多或数百言，武太后時明君尚能四十言，今所伝二十六言」とあったが、間奏形式だとすると、その地方の歌手がいなくなれば、このように歌の部分がどんどん短くなったり、ついには亡んだりすることも、想像に難くない。

郭茂倩の『楽府詩集』の巻57から巻60にかけて、「琴曲歌辞」4巻がある。郭茂倩(字は德榮，元豊7年=1084年に河南府法曹参軍)は、『通志』を著した鄭樵(1104～1162)や『直齋書録解題』の陳振孫(1183～?)とほぼ同じ時期を生きた人で、『楽府詩集』では琴学の専門書から琴歌を採集している点が大きな特徴であり、そこに引用されている琴書は、この2書に著録されている琴書とほぼ重なる⁽³²⁾。

郭茂倩が生きて『楽府詩集』を編纂した時代とは、北宋徽宗朝に大晟楽が整備されて詞が雅楽と接点を持った時期であり、本稿のはじめに挙げた「隋唐以来、燕楽を基盤として発達した詞は、北宋末の徽宗朝の大晟楽整備を契機に、漢代の楽府や古代の歌辞文芸の系譜に組み込まれ、独立した韻文のスタイルとして認められるに至った」との仮説に大いに関わる。この問題はいずれ時間をかけて詳しく検討したいのだが、ここでは『楽府詩集』の構成上の特徴として、「郊廟歌辞」が巻頭に挙げられていることを指摘しておきたい。漢代の音楽署であった上林楽府(がくふ)から文学スタイルとしての楽府(がふ)が生まれるが、武帝の上林楽府で制作された郊廟楽・鼓吹楽・俗楽・散楽のうち、後の楽府に発展するの

(30) 王昆吾『隋唐五代燕楽雑言歌辞研究』ÁC中華書局ÁC1996iN, 258～265頁，参照。

(31) 姜夔の『白石道人歌曲』に収められる琴曲「古怨」も、後者の形式である。

(32) 王昆吾『隋唐五代燕楽雑言歌辞研究』，258～271頁，参照。

は鼓吹楽と俗楽で、本来の設置目的であった天地の神々に感謝する祭祀の歌辞である郊廟歌は、西晉以来ずっと楽府の範疇には入れられず、後世の詩人に模作されることもなかった。それを郭茂倩が『楽府詩集』に拾い上げて楽府の源流と位置づけたのは、徽宗朝に新しい雅楽として大晟楽が整備されて国内外に広く頒布されたことに何らかの啓示を受けたからではないか、との推定をしているのである。

郭茂倩が拾っている琴歌は、唐代には宮廷の音楽署(楽府=がくふ)で演奏されることはなくなってしまったけれども、漢代以来の古楽として民間で伝えられたもので、どちらかといえば文人の琴に入れられるものである(清商楽については、『楽府詩集』では別に「清商曲辞」類を立てている)。

燕楽における琴の存在は、このように唐の玄宗の時代に急速に衰えた⁽³³⁾が、雅楽では八音の一として、琴は重要な位置を占めていた。八音とは、八卦にちなんだ8種類の自然界の材料による楽器、すなわち金・石・絲・竹・匏・土・革・木の八部で、徽宗朝の大晟楽整備に当たっても、理論的に八音の重要性が唱えられ、絲部においては陽数の弦をすべて備えるよう一弦琴・三弦琴・五弦琴・七弦琴・九弦琴と、瑟が製作された⁽³⁴⁾。

大晟楽の理論は玄妙で、音律家からは批判も多いが、南宋の姜夔が布衣の身でありながら雅楽に関する意見をまとめ、「大楽議」を奏上した時、その冒頭を「紹興の大楽は、多用大晟の造る所を多用す」と書き記した。南宋の時代は、北宋ほどには礼楽の改革に熱心でなく、雅楽に関して、一方では大晟楽に対する批判が根強くありながら、他に基準とすべき楽

(33) 王昆吾『隋唐五代燕楽雜言歌辞研究』(256頁)は、『教坊記』に記される300余曲のうち、40曲が琴曲と同名であるとして、隋唐の燕楽の一部分を琴曲が担っていた、とするが、音楽の種類(雅楽・燕楽・琴曲など)と個々の曲(楽器の構成・演奏形態・メロディを含む)との関係は、慎重に同定するべきだと思うので、ここでは従わない。

(34) 『宋史』楽志(巻129)。

律を新たに制定することはできず、大晟府の定めた大晟律を用いていたからである⁽³⁵⁾。姜夔は「大楽議」の中で、八音の楽器の中では琴と瑟がもっとも難しい、という⁽³⁶⁾。

八音の中では、琴と瑟がもっとも難しい。琴は必ず調ごとに弦を改め、瑟は必ず調ごとに柱を動かさなくてはならない。「上下相生」の理はきわめて玄妙で、これを知るものは少ない。また、琴や瑟は音が微弱で、しばしば鐘・磬・鼓・簫の音にかきけされてしまう。

「上下相生」とは、張炎『詞源』では「律呂隔八相生」で論じられているもので、本来は音律を生みだす三分損益法を説明したものである。この方法では12番目の音がもとの基音のちょうど半分の周波数(1オクターブ上の音高)にならない代わりに、八律(三分損一して得られる上方純正五度音)あるいは六律(三分益一して得られる下方純正四度音)の音程関係をもつ音ができるので、宮・商・角・徵・羽の五音(十二律の最初のほうに作られる五律で構成される)は互いにきれいな和音を成す。後にまた述べるように、琴では基本的な調弦法があり、その一部を代える(ある弦の音高を半音から全音、上げたり下げたりすることによって、さまざまな調を生み出す。どの調でも、琴の各弦が互いにきれいな和音になるように調弦することが大切だが、習慣的にいくつかの調弦法になじんでいるだけで、原理を知らない演奏家が多い、というのであろう⁽³⁷⁾。

(35) 拙論「姜夔『徵招』『角招』詞考」、『東方学』90輯、1995年、87頁、参照。

(36) 姜夔「大楽議」：「八音之中，琴・瑟尤難。琴必每調而改絃，瑟必每調而退柱，上下相生，其理至妙，知之者鮮。又琴・瑟声微，常見蔽於鍾・磬・鼓・簫之声。」

(37) 日本でよく演奏される箏(十三弦)も同じである。東川清一「箏の調弦法をめぐって」、『音楽の源へ——中国の伝統音楽研究』、春秋社、1996年、59～75頁、参照。

大晟楽の理論は燕楽にも応用され、当時の燕楽には使用されていなかった徴調・角調の曲、「徴招」「角招」が制作された。姜夔はこれを詞牌とする作品を作っており、その序の中で、かつて『琴書』を著した(後に散逸)と言い、「徴招」「角招」の音律について琴に即して詳細に論じている。姜夔の「徴招」「角招」については、かつて検討した⁽³⁸⁾ので繰り返さないが、徽宗朝における雅楽理論の燕楽への応用、燕楽を基盤とする詞の雅楽との邂逅が、南宋の姜夔にも選択的に継承され、雅楽理論で詞楽を論じることが行われた。

姜夔は、『詞源』をまとめた張炎の曾祖父に当たる張鎡(字は功甫、号は約齋、1153～1211?)や張鑑(字は平甫)の、良友であったことが知られている。

楊明海の「張炎的家世」⁽³⁹⁾によると、南宋の「中興の名将」の1人である張俊(歿後「循王」に追封された)から、張子厚—張宗元—張鎡と続く直系の子孫で、また張鎡(金を排行とする)—張濡(水)—張枢(木)—張炎(火)へと繋がるこの人物は、南宋中期の文人で、『玉照堂詞』を残している。豪華な生活ぶりは周密の『武林旧事』『齊東野語』に記されており、大勢の客を招いて牡丹の鑑賞会を開いたり、高雅な生活を送っていた。張鎡の邸宅に出入りしていた大勢の詩人・文人の1人が姜夔で、姜夔の「鶯声繞紅樓」「鷓鴣天(曾共君侯歷聘來)」「阮郎歸」2首、「齊天樂」「慶宮春」「喜遷鶯慢」などの小序に、張鎡や張鑑との交流が記されている。張鎡は史達祖の『梅溪詞』に序を寄せて、「有瑰奇警邁、清新閑婉之長、而無詭蕩汗淫之失。(珍奇と奇抜、清新と閑婉の長があり、浮薄で淫蕩な欠点がない)」と言い、張炎が『詞源』で至上とする姜夔の「清空」に通じるものがある、と楊明海は評価している。

(38) 拙論「姜夔『徴招』『角招』詞考」、参照。

(39) 楊明海『張炎詞研究』、齊魯書社、1989年、第一章「張炎の家世」、1～23頁。

2. 西湖吟社と琴

2.1 西湖吟社の活動

張炎(字は叔夏, 号は玉田, 晩年の号は樂笑翁, 1248~1321?)は, 32歳の時に南宋が滅亡し, 元の至元17年(1280)に大都に北遊して『金字藏經』を書写する仕事をしていたこともあるが, 江南に戻ってからは遺民として落魄の生涯を終えた。『詞源』の成立は大徳3年(1299)頃⁽⁴⁰⁾とされ, 南宋が滅んですでに20年ほどたっている。

張炎の詞学はいわば家学であって, 父の張枢が結成した西湖吟社に参加して, 詞学を学んだことが分かっている。

宋代の詩人の特徴として, グループ(中国で近年盛んに研究されている「群体」⁽⁴¹⁾)で詩作活動を行っていたことが挙げられるが, 科挙制度が成熟して, 門閥や係累, コネや評判によらずに, 試験の成績次第で立身の可能性が開けるようになり, 経済の発達にともなって受験者人口も増えて, 知識層が広がった。血縁による結びつきが薄れた代わりに, 科挙合格を機に, 試験官と合格者が一種の師弟関係となり, 以後の官僚生活で政策をとにもする集団を形成した。歐陽修と蘇軾らのグループが有名である。また, 退官した文人がグループとなって活動することもあり, 張先は引退後に杭州でサロンを形成して詩詞の応酬をし, 蘇軾も影響を受けて杭州赴任中に詞作を開始した。

南宋になると, ささまざまな分野で行(ギルド)や会社(政治・宗教・学術等の団体)が組織され, 音楽芸人たちの組織(声社・遏雲社・清樂社など。耐得翁『都城紀勝』に見える)も存在した。南宋の詞人には, 姜夔や吳文英のように, 仕官しようとした努力があまり見られず, 富貴の人に

(40) 呉熊和『唐宋詞通論』, 浙江古籍出版社, 1985年, 316頁。

(41) 王兆鵬『宋南渡詞人群体研究』, 文津出版社, 1992年, 方勇『南宋遺民詩人群体研究』, 人民出版社, 2000年, など。諸葛憶兵『徽宗詞壇研究』, 北京出版社, 2001年, も同じ傾向の研究と見てよいかも知れない。

養われて詞を専業とする者が現われたが、今日詞で名を残している人でも、当時は詞作だけを行っていたわけではないので、明確に詞社というべき団体は、実は存在しない。ただ、張炎の属した西湖吟社は、詞の音律面の研究を中心に活動していた時期もあるので、これを詞社と考えるもいいであろう。

西湖吟社については、蕭鵬「西湖吟社考」⁽⁴²⁾に詳しいので、以下、これに従って紹介する。西湖吟社が結成されたのは、景定5年(1164)の春から夏にかけてのことである。張炎の祖父に当たる張鎡が、かつて自宅の庭園に10余間の大小の樓閣を建て、周囲に丹桂を植えた。樓に登って遠くを見渡すと、江湖の諸山がことごとく見えることから、これを「群仙絵幅堂」と名づけた。張枢(字は斗南、号は窗雲、寄閑)は、この絵幅堂に吟社の人々が集うための「吟台」を建造し、西湖吟社のもう1人のリーダーである楊纘(字は嗣翁、号は守齋、紫霞翁)が客を率いて落成式を行った。西湖吟社に結成時から所属し、元に入っても関係していた周密の「瑞鶴仙」小序に、次のように記されている⁽⁴³⁾。

寄閑(張枢)が吟台を建造した。花や柳が空中に枝を伸ばし、遠く2つの塔(六和塔と宝淑塔か?)が迎えるように立ち、見下ろせば蘇堤にかかる6つの橋が眺められる。これを「湖山絵幅」と名づけ、霞翁が客を率いて落成式を行った。初めての宴席で、翁は私に詞を作らせ、主客とも知音であった。酒をまさに注ごうとした時、寄閑が家妓を出して酒を薦めさせた。彼女が歌うのは、私が作った詞だった。

(42) 蕭鵬「西湖吟社考」、『詞学』第七輯、華東師範大学出版社、1989年、88～101頁。

(43) 周密「瑞鶴仙」小序：「寄閑結吟台出花柳半空間，遠迎双塔，下瞰六橋，標之曰『湖山絵幅』，霞翁領客落成之。初筵，翁俾余賦詞，主賓皆賞音。酒方行，寄閑出家姬侑尊，所歌則余所賦也。調閑婉而辭甚習，若素能之者。坐客驚詫敏妙，為之尽醉。越日過之，則已大書刻之危棟間矣。」

調べは静かでたおやかで、歌詞はとてもはっきりしており、天賦の才のある者のようであった。坐に居あわせた客たちはその秀美さに驚き、おかげで心ゆくまで酔った。数日して、この詞を大きく書いて高い棟の梁に刻した。

宴席で即興で作った詞をすぐに演奏できる技量をもった家妓を、張枢の家では養っていたわけである。周密は「一枝春」小序にも、

寄閑が春窓のもとで客と酒を飲み、近くに座って親密になり、酒もたけなわで興も乗ってきた頃、清吭(清らかなノドの意)に命じて新しく作った詞を歌わせた。私はそれで心から酔い、かつ新しい詞を調べに乗せてくれたことに感謝した。

と言っている⁽⁴⁴⁾。しばしば張枢の家がサロンとなって、詞作が行われ、その場ですぐに演奏もされていたことが分かる。李彭老の「壺中天」、陳允平の「木蘭花慢」、周密の「露華」「采緑吟」「清平樂」「水龍吟」なども、その小序で張枢の家の「吟台」や「吟社」について記している⁽⁴⁵⁾、西湖吟社の活動ぶりをうかがわせる。

西湖吟社の活動は、大きく3つの段階に分けられる。第1期は、西湖で社を結成してから、吟社のリーダーである楊纘が亡くなるまで、景定5年(1264)から咸淳元年(1265)までの期間で、音律について検討したり、宴会で吟詠することを主な活動としていた。第2期は、楊纘ほかの年配のメンバーが亡くなって南宋が滅ぶ(1279年)までの時期で、社友の多くは山水を放浪し、奔放で無頼な気分が作品に濃厚である。第3期は、南宋が滅

(44) 周密「一枝春」小序：「寄閑飲客春窗，促坐款密，酒酣意洽，命清吭歌新制。余因為之沾醉，且調新弄以謝之。」

(45) 楊明海『張炎詞研究』，18～19頁。

亡してからで、『樂府補題』37首の詠物詞に結実した5回の吟詠が最も重要で最も意義のある活動だった。

西湖吟社に所属した人には、楊纘、張枢、施岳、李彭老、周密、徐宇、奚燮、毛敏仲、徐天民、徐理、薛夢桂、張炎、王沂孫、王易簡、仇遠、馮応瑞、唐芸孫、呂同老、陳恕可、唐珏、趙汝納、李居仁がいて、中には琴客で、詩詞は必ずしも嗜まない人もいた。あるいは西湖吟社と関係があったかも知れないと思われる人に、李珣、汪元量、陳允平、李萊老、王英孫がいる。

以上が西湖吟社の概要だが、張炎は『詞源』序に、

かつて父が存命だった頃、自分もサロンの末席にいて、楊守齋(纘)、毛敏仲、徐南溪(理)ら諸公が詞の音律について議論しているのを聞いており、一端を知った。

と記している⁽⁴⁶⁾。楊纘は西湖吟社結成後すぐに亡くなっており、張炎が音律の議論の場にいたのは、17歳から18歳にかけてのほんの1年ほどの期間である。音律の議論とはどのようなことであったかという点、張炎が『詞源』音譜(巻下)に、次のような出来事を記している⁽⁴⁷⁾。

(46) 張炎『詞源』序(巻下)：「昔在先人侍側，聞楊守齋・毛敏仲・徐南溪諸公商榷音律，嘗知緒餘。」

(47) 張炎『詞源』音譜(巻下)：「先人曉暢音律，有寄閑集，傍綴音譜，刊行於世。每作一詞，必使歌者按之，稍有不協，隨即改正。曾賦『瑞鶴仙』一詞云，『捲簾人睡起……(略)』。按之歌譜，聲字皆協，惟『撲』字稍不協，遂改為『守』字乃協。知雅詞協音，雖一字亦不放過，信乎協音之不易也。又作『惜花春起早』云，『瑣窓深』。『深』字意不協，改為『幽』字又不協，再改為『明』字，歌之始協。此三字皆平聲，胡為如是。蓋五音有唇齒喉舌鼻，所以有輕清重濁之分，故平聲字可為上入者此也。」

父(張枢)は音律に精通し、『寄閑集』は文字の傍らに音譜を綴って世に刊行した。詞を1つ作るごとに必ず歌い手に歌わせ、少しでも音律に合わないところがあるとすぐに改めた。ある時「瑞鶴仙」⁽⁴⁸⁾を作った。

捲簾人睡起。	簾を巻き上げ、人は眠りからさめる。
放燕子帰来、	燕が帰ってくるのにまかせ、
商量春事。	春のことをあれこれ思う。
芳菲又無幾。	美しく咲きほこる花も、あと幾許もなく、
減風光・都在売花声裏。	色あせていく、花売りの声の中で。
吟辺眼底、	吟じている私の眼の中に、
被嫩緑・移紅換紫。	柔らかい緑と、紅から赤紫に変わる花。
甚等閑・半委東風、	とても気ままに、半ばを東風(春風)に委ね、
半委小橋流水。	半ばを小さな橋の下に流れる川に委ねる。

還是苔痕瀟雨、	また苔の痕に雨がそそぎ、
竹影留雲、	竹は影を雲の中にとどめ、
做晴猶未。	晴れそうで、まだ晴れない。
繁華迤邐。	賑やかにあちらこちら、
西湖上・多少歌吹。	西湖に、いくつもの歌と笛の音。
*粉蝶兒・「撲」定花心不去、	粉蝶(白蝶)が、花の芯に止まったまま、
閑了尋香兩翅。	静かに蜜の香を探し、2枚の羽を動かしている。
那知人・一点新愁、	なぜに分かるだろう、一点の新しい愁い、
寸心万里。	心は万里に。

*粉蝶兒・撲定花心不去——「撲」の字を、後に「守」に改める。

(48) 『全宋词』、3029頁、に載せるものと文字の異同があるが、ここでは『詞源』に引用されている文に従う。

これを曲譜に1つ1つ当てはめてみると、音調と字音はみな合っていたが「撲」の字だけがやや合わなかったので、「守」の字に改めると合った。端正で音律に合った詞にするためには、1字もおろそかにはできない。まことに音律に合わせるのは容易ではない。

また「惜花春起早」(散逸)を作った時に「瑣窓深」の句があった。「深」の字が合わないように思ったので、「幽」の字にしたがまた合わないで、再度「明」の字に改めて歌ってみると、はじめて合った。この3字はみな平声であるのに、どうしてこうなるのだろうか。おそらく五音に唇音・歯音・喉音・舌音・鼻音があるため、軽清重濁の区別があるのである。平声の字でも(五音が合えば)上声か入声に置き換えることができるのは、このためである。

「瑞鶴仙」は『詞譜』(巻31)に張枢の1体を載せる⁽⁴⁹⁾。「惜花春起早」は『詞譜』(巻28)に「惜花春起早慢」があるが、張枢の体は伝わらない。「瑞鶴仙」で問題になった「撲」と「守」は、曲のメロディに対して字音の声調が合わない例である。「瑞鶴仙」が実際にどのような旋律であったかは現在となっては不明だが、「撲」は入声、「守」は上声で、ここは上声を用いるべきで、入声では置き換えられないのである⁽⁵⁰⁾。「惜花春起早」で検討された「深」「幽」「明」の3字は、子音が異なる。「深」は歯音、「幽」は喉音、「明」は唇音である。「瑣窓深」と作ると、「瑣」も「窓」も歯音で、歯音が3字並ぶので好ましくないであろうか。「幽」と「明」では、「明」のほうが発音部位が歯音と同じ前寄りだからか、よりふさわしいという結論になった。

「瑣窓深」と「瑣窓幽」は意味に近いが、「瑣窓明」では反対の意味に

(49) 周邦彦も「瑞鶴仙(悄郊原帶郭)」
「瑞鶴仙(暖煙籠細柳)」を作っているが、別体。

(50) 『詞源』輪読会編『張炎「詞源」訳注稿(2)』、14～15頁、の明木茂夫の注、参照。

なってしまう。だが張炎は父の張枢の苦勞を記した後に、続けて次のように述べている⁽⁵¹⁾。

詞を作る人が、もし歌うことのできない旧本に頼って1字1字填めて、誤りに誤りを伝えていることに気づかないならば、いたずらに思索を費やすだけである。歌うことのできる詞を優れた作と考えるべきで、たとえ小さな欠点があってもほぼよろしいのである。

張枢が『寄閑集』を、旁譜付きで刊行したとあるのも、たいへん興味深い。もしこれが残っていれば、姜夔の自度曲に続いて、宋词のメロディを知る手がかりになったのに、残念である。

西湖吟社のもう1人のリーダーであった楊纘は、琴家として有名な人だった。張炎『詞源』雜論(卷下)には、

近代では楊守齋(贇)が琴に精通していて、それゆえ音律を深く知り、著に『圜法周美成詞』が有った。楊守齋とともに交流した者に、周草窗(密)・施梅川(岳)・除雪江(宇)・奚秋崖(燮)・李商隱(彭老)がいる。いつも集っては、きまってテーマを分けて曲を作った。だが守齋は音律を保つことにたいへん厳しく、1字もゆるがせには作らず、ついに「作詞五要」を記した。

とある⁽⁵²⁾。周密も楊纘を称して、

(51) 張炎『詞源』音譜(卷下)：「述詞之人，若只依旧本之不可調者，一字填一字，而不知以訛伝訛，徒費思索。当以可調者為工，雖有小疵，亦庶幾耳。」

(52) 張炎『詞源』雜論(卷下)：「近代楊守齋精於琴，故深知音律，有圜法周美成詞，与之游者周草窗・施梅川・除雪江・奚秋崖・李商隱，每一聚首，必分題賦曲。但守齋持律甚嚴，一字不苟作，遂有作詞五要。」

律呂に深く通じ、かつて琴曲二百操を作った。……近世の知音としては右に出る者がない。

と高く評価し⁽⁵³⁾、「采緑吟(采緑鴛鴦裏)」小序では、楊纘との交流ぶりについて、次のように記している⁽⁵⁴⁾。

甲子(1264年)の夏、霞翁は吟社の諸友と集会し、西湖の環碧に避暑をした。琴・尊(酒)・筆・硯をたずさえ、短葛(短い粗布の衣)と練巾(くず布の頭巾)というカジュアルな服装で、舟を蓮の深く茂り柳が濃く枝を垂れている間に放した。舞の影が水面に映り、歌声は風に乗り、遠く耳目に告げる。酒がたけなわになり、蓮の葉を採り、探題(くじで題を決める)して詞を賦した。私は「塞垣春」の詞牌で、翁が譜を数字変えて、短簫で吹いてくれた。音はきわめて調和して美しく、そこでいま名を改めて「采緑吟」とする。

「塞垣春」は、『詞譜』(巻25)に載せられており、双調95字(2体)、96字、97字の計4体があり、周邦彦の作(暮色分平野)を正体(96字、前段9句、6仄韻、後段8句、4仄韻)とする。楊纘が周密のために改訂した「采緑吟」は、『詞譜』(巻28)に載せられており、双調、100字、前段10句、3平韻、1叶韻、後段9句、1叶韻、3平韻で、この1体1詞しか作のない、自度曲である。

(53) 周密『浩然斎雅談』(巻下)：「洞曉律呂，嘗自制琴曲二百操，……近世知音無出其右者。」

(54) 周密「采緑吟(采緑鴛鴦裏)」小序：「甲子夏、霞翁会吟社諸友避暑於西湖之環碧。琴尊筆硯，短葛練巾，放舟於荷深柳密間。舞影歌塵，遠謝耳目。酒酣，采蓮葉，探題賦詞。余得『塞垣春』，翁為翻譜數字，短簫按之，音極諧婉，因易今名云。」

周密の「木蘭花慢」10首の小序には、西湖十景をうたった詞を作った後、

他日、霞翁がこれを見て、「言葉は華麗だが、律がまだ整っていないようであるのはどうしたことか？」と言った。そこで相談して一緒に訂正し、数ヶ月して後に確定した。このことから、詞を作るのはさほど難しくないが、改定するのは難しく、言葉を巧みにするのは難しくないが、律に調和させるのは難しいことが、分かる。

と述べている⁽⁵⁵⁾。

南宋の詞楽理論が琴に基づいているとの予想のもう1つの根拠は、琴学家として著名な楊纘が西湖吟社のリーダーとして、詞の音楽性、格律を重んじた研究を盛んに行っていたからである。だが、こうして西湖吟社の活動を再確認すると、西湖吟社では確かに多くの琴客もメンバーとして加わっていたが、実際の演奏の場面では、短簫のような笛類を伴奏楽器として使うことも多かったらしい。こうした状況は、張炎の『詞源』での詞楽理論構成にも、影響を与えている。

2.2 楊纘「作詞五要」

詞の格律を重んじた楊纘であるが、その作品は3首しか残っていない⁽⁵⁶⁾。楊纘が周邦彦の詞を分析したと思われる『圈法周美成詞』も散逸しており、楊纘が実際の詞の制作の上でどのように詞論を応用したか知ることはできない。楊纘の詞学は、張炎『詞源』の巻末に付された「作詞五要」

(55) 周密「木蘭花慢」小序：「異日霞翁見之，曰『語麗矣，如律未協何？』遂相与訂正，閱数月而後定。是知詞不難作，而難於改，語不難工，而難於協。」

(56) 『全宋詞』，3075～3076頁に載せるが、3首とも周密『絶妙好詞』からの輯佚。

から、断片をわずかに窺うことができる⁽⁵⁷⁾。

その要領は、第1に腔を選ぶ、第2に律を選ぶ、第3に譜に従って詞を填める、第4に律に従って押韻する、第5に新しい意趣を立てる、と全体的に歌辞よりも音律を優先させるものであった。

まず、第1要に⁽⁵⁸⁾、

第1に腔(曲調)を選ばなくてはならない。「腔」に対して「韻」が合わないなら、作ってはならない。「塞翁吟」が衰えた感じ、「帝台春」がなめらかでない感じ、「隔浦蓮」が奇煞(他調の煞声=終止音で終わること)になる、「鬪百花」に味わいが無い、などが腔にあっていない例である。

とある。この当時は、まだ詞の多くがメロディに合わせて歌われていたので、詞牌を選ぶ際にも、単に文字数などが表現したい内容に足りれば良いのではなく、メロディの調子とうまく合っていなければならない、ということであろう。

「腔」はこの場合、音楽的な用語として、主として音階(メロディ)と節奏(リズム)で構成される曲調を指す⁽⁵⁹⁾のであろうが、歌唱文芸であるから、言語的な側面も備えているのである。後の戯曲では「腔格」といって、文字の声調による言語的なトーンがメロディの中で再現されて、意味が聞き取りやすいような工夫がなされた。例えば南曲では、平声の腔格は平らなまま、陰平声は第1音をやや低めで第2音をやや高めに、上声は低い音から高い音へ、去声は高い音から低い音へ、入声は平声と同じ

(57) 「作詞五要」の解釈については、『詞源』輪読会の「張炎『詞源』訳注稿(5)」に詳しい。

(58) 楊纘「作詞五要」：「第一要挾腔。腔不韻，則勿作。如塞翁吟之衰微，帝台春之不順，隔浦蓮之奇煞，鬪百花之無味，是也。」

(59) 『詞源』輪読会編「張炎『詞源』訳注稿(5)」，6頁。

扱い、という具合である⁽⁶⁰⁾。

日本語の場合は、1音中にトーンの変化はなく、1音節中(とくに第1音と第2音)の相対的な高低でアクセントが決まる。第1音と第2音は高さが異なり、頭高型(第1音が高く、第2音が低い)か、頭低型(第1音が低く、第2音が高い)の2パターンがあり、高音から低音になるとその音節中では再び高音には戻らない(したがってアクセント記号は、どこで高音から低音に変わるかを示している)。このような言語が歌詞となる場合、音節のはじまりの2音の高低とメロディ・ラインが合致していると、耳で聞いた時に理解しやすいので、童謡や民謡の多くは歌詞のアクセントが自然にのりようなメロディになっている。それが不自然な例として有名なものに、童謡「赤とんぼ」がある。曲の出だしの「夕焼け小焼けの“あか”とんぼ」の部分が、言語的には「あかとんぼ」は頭低型であるのに、メロディは「あ」が高音で「か」が低音になっているので、若干の違和感がある。

中国語の場合は、1音中にトーンの変化があり、姜夔^{姜夔}の残した旁譜などを見ると1音譜が1音節になっている。そこで、各音を長くのばすことによって装飾音を付け、言語的な声調が反映されるような工夫がなされたのであろう。譜面(文字譜)では旋律を示す音高しか記されず、装飾音の部分はわかりにくくなっているが、今日でも京劇や崑曲などの歌唱の部分の聞けば、五線譜には載らないような装飾音がたくさん付いていることが分かる。そしてメロディは、音と音の連続で構成されるものであるから、各音を等しくのばして声調を再現する必要はなく、それゆえに旋律の動きやリズムによって言語的な特徴をどのように生かすべきか、音律の研究が必要になるのである。

「韻」は、「詞律、つまり平上去入の声調と、唇齒牙舌喉・軽重清濁の区別を持つ声母と、韻母と、さらに拍節のリズムを含む、文字の持つ音

(60) 『中国音楽詞典』、人民音楽出版社、1984年、「腔格」の項による。

律に関する語⁽⁶¹⁾ということ、こうした言語的特徴がメロディと深く関わることは、北宋から南宋にかけての詞人李清照が、つとに「詞論」で論じたことでもあった。また『詞源』では、「音譜」(巻下)で張樞の詞を例に、具体的に論じられていた。

「作詞五要」で例に挙げられた詞牌の、「塞翁吟」が力強く、「帝台春」がなめらかで、「隔浦蓮」が奇煞で終わり、「鬪百花」が味わい深く、あるべきだという主張は、それぞれのメロディが失われた現在となつては、確認のしようがない。

第2要に⁽⁶²⁾,

第2に、律を選ばなくてはならない。律は月に応じなければ、美しくない。例えば、11月の調には必ず正宮を用いなくてはならないし、元宵(1月)の詞には必ず仙呂宮を用いるのがふさわしい。

とある。これは張炎『詞源』では「五音宮調配属図」で示される月律に呼応する⁽⁶³⁾。

月律は、もともと雅楽で唱えられていた理論で、1年の12カ月の各月に1つの律を配当し、その律を主音とする均を用いるというものである。徽宗朝に雅楽理論を燕楽にも応用するに至って、詞でも論じられるようになった。確かに宮廷の燕楽では、1年の大小の祭祀用に月律に従って楽

(61) 『詞源』輪読会編「張炎『詞源』訳注稿(五)」, 6頁。

(62) 楊纘「作詞五要」:「第二要挾律。律不応月, 則不美。如十一月調須用正宮, 元宵詞必用仙呂宮為宜也。」

(63) 「五音宮調配属図」を見れば分かるように、1月に仙呂宮は配当されておらず、一見錯誤があるように見えるが、元宵節が火に関わることから五行で火に相当する徵調式で考えるべきなど諸説がある。『詞源』輪読会編「張炎『詞源』訳注稿(5)」, 10~11頁, の明木茂夫の注に, 詳しい。



張炎「五音宮調配属図」

曲を作り楽章を整えることをしていたが、一般の詞人では音律に詳しいとされ大晟府の長官を務めた経歴のある周邦彦であっても、詞調のほとんどは月律と合致せず、守られていない⁽⁶⁴⁾。ただ、南宋の詞人はかえてこうした規制を重んじるケースもあって、王灼『碧鷄漫志』(巻2)では大晟府に所属した万俟詠が、詔に従って「月によって律を用い、月ごとに1曲を進める」ことに努めて、以後、新しい曲譜が伝わった、と記しているし⁽⁶⁵⁾、張炎も『詞源』序の冒頭⁽⁶⁶⁾で、

崇寧年間に大晟府が設立され、周美成(邦彦)らに命じて、古音を討

(64) 呉熊和『唐宋詞通論』, 406頁, 参照。また博士論文「北宋末の詞と雅楽——周邦彦と大晟府」でも、詳しく論じたことがある。

(65) 王灼『碧鷄漫志』(巻2): 「崇寧間, 建大晟樂府, 周美成作提挙官, 而製撰官又有七。万俟詠雅言, ……政和初, 召試補官, 寔大晟樂府制撰之職。新広八十四調, 患譜勿伝, 雅言請以盛徳大業及祥瑞事迹制詞実譜。有旨『依月用律, 月進一曲』。自此新譜稍伝。」

論し、古調を審定した。……美成らは慢曲・引・近を増やして演奏し、「宮を移して羽に換える」などの編曲をし、三犯・四犯の曲を作り、月律によって曲を作り、次第に曲が増えた。

と述べている。

楊纘が挙げた例のうち、後者は「南呂」の誤り(南呂均に「中管仙呂宮」があることから誤って「仙呂宮」とした)ではないか、とする説がある。正月の律は太簇であるが、元宵節といえば「燈火」なので、太簇均の徵調式(「徵は火に属する」)の主音である南呂(律)を用いる、というのである⁽⁶⁷⁾。しかし雅楽の月律の理論からいえば、調式は宮調式を用いるべきであるし、内容によって均が決定するのではなく、あくまでもその儀式を行う月によって均が決定するので、この説も定かではない。いずれにしても、詞牌の調が必ずしも伝わっていないので、詞において月律の理論がどのように応用されたか、考証するに足る材料に乏しいのが現状である。

第3要に⁽⁶⁸⁾,

第3に、詞を作る時には歌譜に従わなければならない。昔から詞を作

(66) 張炎『詞源』序(卷下)：「迄於崇寧，立大晟府，命周美成諸人討論古音，審定古調，……而美成諸人，又復增演慢曲・引・近，或移宮換羽，為三犯・四犯之曲，按月律為之，其曲遂繁。」

(67) 『詞源』輪読会「張炎『詞源』訳注稿(5)」，10～11頁，参照。この項の訳注者の明木茂夫は、張炎の「閏元宵」と題する詞の例なども挙げて、月律と内容が必ずしも合致せず、「ここに言うような詞と月律との対応はあくまで理念上のことであって、実際の運用とは別であった可能性が高い」と述べる。

(68) 楊纘「作詞五要」：「第三要填詞按譜。自古作詞，能依句者已少，依譜用字者百無一二。詞若譌韻不協，奚取焉。或謂善歌者融化其字，則無疵。殊不知詳製軋折。用或不当即失律。正旁偏側，凌犯他宮，非復本調矣。」

る際に、句（フレーズ）に厳密な者も少ないが、歌譜によって字を用いる者は百人のうち1人か2人もいない。詞でもし歌ってみて韻があっていないなら、それは取るべきものではない。「歌の上手い人がその字をうまく前後にとけこませてしまえば、大丈夫だ」と言う者もいるが、それは「転折」が詳細に作られており、用い方が不適切だと律を外れることを、知らないのである。「正」「旁」「偏」「側」など、ほかの宮を犯す犯調は、まったく本来の曲調ではない。

とある。第1要とあわせて考えると、多少の韻の不具合は歌手が裝飾音の部分でカバーできると主張する人に対して、音高を変化させる「転折」は詳細に計算されてメロディが作られているので、むやみに使うべきではないことを述べている。「折」は、笛で半音から全音下げる技巧で、『詞源』上巻にも出てくる。「転」は本来、調子をはずす⁽⁶⁹⁾ことのように、積極的に技巧として使われるものではないらしい。犯調として「正」「旁」「偏」「側」を挙げていることから、この「転」は転調という意味でもなく、「転折」で本来の音高とは異なる音高にする技法と考えられる。

犯調は、転調のことであるが、前に拙論「姜夔『凄凉犯』に見る犯調について」で少し考察し、本論文でも後に詳しく考察するように、かなり制限を受けるものであって、今日の平均率楽器のピアノのような転調とは、趣がだいぶ異なる。犯調とは、「ある曲で用いられている音階の中に、その音階にはもともと含まれていない音程が入ること」⁽⁷⁰⁾であるとする明木茂夫の仮説⁽⁷¹⁾にほぼ賛成であるが、もともと含まれていない音程が入った結果、どの調に犯するかは規則的に決まってくる（後に詳述）こと

(69) 『詞源』輪読会編「張炎『詞源』訳注稿(5)」, 14頁, に引用される『教坊記』での使用例と『詞源』結声正訛(上巻)での記載を見るに、ともに誤って他の調になってしまうことを言うようである。

(70) 『詞源』輪読会編「張炎『詞源』訳注稿(5)」, 14頁。

(71) 明木茂夫『『詞源』犯調考』, 『文学研究』90輯, 1993年, 参照。

から、これを単に臨時に音高を変えたのではなく、本来の曲調とは異なる曲調になるとする楊纘の主張は、詞楽における転調の実態に即したものと考えられる。

第4要に⁽⁷²⁾,

第4に、律にしたがって押韻しなければならない。例えば、越調の「水龍吟」や商調の「二郎神」は、いずれも平声韻・入声韻を用いる。昔の詞はいずれも去声で押韻しているので、奇妙なよくない音になっている。律に詳しくない人はこれをかえて誉めるが、まことに笑止千万である。

という。曲調によって押韻すべき韻が異なるとする説は、唐・段安節『樂府雜録』「別樂識五言輪二十八調図」の説を踏襲したものであるという。越調(無射商の俗称)「水龍吟」と商調(夷則商の俗称)「二郎神」は、ともに商調式である。段安節『樂府雜録』では、「入声商七調」で、商調は本来入声を用いるが、「商角同用」で、「上声角七調」の上声韻も使ってよい。徵調が「上平声調」なのだが、「其徵音、有其声、無其調」であるために、上声韻を使う角調(したがって同用の商調も)は徵調の上声韻とともに平声韻も使ってよい。そこで、商調は結局、「平声韻・入声韻」のどちらも(加えて上声韻も)使ってよい、ということになるらしい⁽⁷³⁾。ただし去声だけは使えない。ところがその道理を知らずに、去声で押韻しているものは、「まことに奇妙なよくない音」である、という主張である。

(72) 楊纘「作詞五要」：「第四要随律押韻，如越調水龍吟，商調二郎神，皆合用平入声韻。古詞俱押去声，所以転摺怪異，成不祥之音。味律者反称賞之。是真可解頤而啓齒也。」

(73) 『詞源』輪読会編「張炎『詞源』訳注稿(5)」，16～17頁。

姜夔「大楽議」では⁽⁷⁴⁾,

(音階の)七音が(音韻上の)四声と適うには、それぞれ自然のことわりがある。いま平声と入声を重く濁る音に配し、上声と去声を軽く清い音に配しているので、これを演奏すると多くが律に適わないのである。

といい、平声と入声を同様に用いていることがここからも分かる⁽⁷⁵⁾が、入声音は歌唱する時に、声母や韻母による軽重清濁にあわせて平声や上声・去声(上声と去声は通用する、という考え方も清代には見られる)として扱ってよいことは、元代の『中原音韻』や清代の『詞林正韻』など韻書でも論じられている⁽⁷⁶⁾。

第5要に⁽⁷⁷⁾,

第5には、新しい意趣を打ち出すことが必要である。もし先人の詩詞の意味を用いて作るなら、それは踏襲であって独創的ということはできない。必ず自分で、これまで人が口にしたことのない表現を作らなくてはならない。もし先人の意境を新たに作り変えたなら、新奇な感じがするが、もしただ文字をいじくるのに巧みなのであるなら、数回口ずさんただけでつまらなくなってしまう。このことを

(74) 姜夔「大楽議」：「七音之協四声，各有自然之理。今以平入配重濁，以上去配輕清，奏之多不諧協。」

(75) 『詞源』輪読会編「張炎『詞源』訳注稿(5)」, 17頁。

(76) 拙論「戈載『詞林正韻』の成立をめぐる」, 『お茶の水女子大学中国学会報』7号, 1988年, 123～138頁, 参照。

(77) 楊纘「作詞五要」：「第五要立新意。若用前人詩詞意為之，則踏襲無足奇者。須自作不經人道語。或翻前人意，便覺出奇。或祇能鍊字，誦纔數過，便無精神，不可不知也。更須忌三重四同，始為具美。」

よく知るべきである。焼き直しは絶対に忌むべきで、そうしてはじめて美しさが備わる。

といい、第5要になってようやく、内容・表現の面での新機軸を打ち出すべきことを述べる。

張炎自身は、楊纘の主張が一般の詞人には厳しい要求であることを分かっている、『詞源』雑論(巻下)では、先に引用した楊纘の「作詞五要」を紹介した文に続いて⁽⁷⁸⁾、

(……守齋は音律を保つことにたいへん厳しく、1字もゆるがせには作らず、ついに「作詞五要」を記した。)これを見ると、詞は音律に合うことが求められるという主張は、軽々しく口に出せることではないようだ。

と述べているし、「雑論」の冒頭では、詞は律に合うことが重要ではあるけれども、容易に習得できるものではないので、初心者の場合には語句を練った後に音譜について検討すればよい、ということも述べている⁽⁷⁹⁾。

詞の作品は、かならず音律に合っていなければならない。しかし、音律は簡単に学べるものではなく、師匠から伝授してもらわなければならない。詞を作り始めたばかりの詞人が、音律に合わせようとしても、おそらく無理であろう。……音律は当然研究しなければな

(78) 張炎『詞源』雑論(巻下)：「(但守齋持律甚嚴，一字不苟作，遂有作詞五要，)觀此，則詞欲協音，未易言也。」

(79) 張炎『詞源』雑論(巻下)：「詞之作必須合律，然律非易學，得之指授方可。若詞人方始作詞，必欲合律，恐無是理。……音律所當參究，詞章先宜精思。俟語句妥溜，然後正之音譜，二者得兼，則可造極元之域。……苟以此論製曲，音亦易諧，將于于然而來矣。」

らないが、詞の語句をじっくり考えるべきである。語句が滞りなくなめらかであれば、その後に文字を音譜について正し、両者をかねることができれば、その作品は最高の境地に達することができる。……こういう考え方で詞を作れば、音律にも適いやすく、みなだんだんと詞を作るようになっていくであろう。

『詞源』が著されたのが、元代になってすでに20年もたった頃であることを考えれば、音律に合わせようと努力しても、メロディの散逸（もしくは新しい歌辞文芸である「曲」への吸収・変容）がすでに進んでいたと想像され、楊纘の「作詞五要」は詞の重要課題として記録すべきことではあったが、なかなか実践は難しい状況であったのではないだろうか。

3. 張炎の詞学と琴

3.1 『詞源』上巻の概要

『詞源』は上下2巻に分かれ、上巻は詞の音楽に関する理論、下巻は詞の作法や表現についての議論である。明代以降、下巻のみが『楽府指迷』と称されて別行されることがあり、しばしば宋末の沈義父『楽府指迷』と混同された⁽⁸⁰⁾。張炎の自序が下巻の巻頭にあり、下巻にも音楽に関わる「音譜」「拍眼」の2篇があることから、上巻に収められている諸論は古今の音楽文献からの抄録で、張炎自身の論述ではなく、歴史資料を保存する目的で編纂された、とする考えもある⁽⁸¹⁾が、版本の流伝の過程で下巻のみが通行する際に序が付され、その名残りで現在のように、序文としてはきわめて不自然な位置に置かれるようになったのかも知れない。上巻の諸論が先行文献からの抜粋であったとしても、膨大な音楽文献の中か

(80) 『詞源』輪読会編「張炎『詞源』訳注稿(1)」, 松尾肇子「はじめに」, 参照。

(81) 謝桃坊『中国詞学史』, 巴蜀書社, 1993年, 63~64頁。諸論の出典についても、簡潔にまとめられている。

ら何を抜粋し、どのように整理したのかは、張炎の独自の詞楽観に拠るものと考えていいであろう。

詞の初学者に対しては、まず語句が上手く作れてから音律を考えればよい、とした張炎だが、先輩から音律の手ほどきを受けた身としては、まず音楽面について述べることは当然であり、『詞源』巻末に楊纘の「作詞五要」を置いて、再び詞における音律考究の必要性を示したのであるから、西湖吟社で語られた詞楽観が継承・発展したものとして『詞源』を見てよいであろう。

上巻には、「五音相生」「陽律陰呂合声図」「律呂隔八相生図」「律呂隔八相生」「律生八十四調」「古今譜字」「四宮清声」「五音宮調配属図」「十二律呂」「管色応指字譜」「宮調応指譜」「律呂四犯」「結声正訛」「謳曲指要」の諸論が列せられている。前半の「律生八十四調」までは、雅楽では古くから唱えられていた基本的な理論で、後半は、詞楽の実際の演奏に関係する、より具体的な事柄についてである。前半が専門の音律家の著作からの引用であるのに対し、後半の論のいくつかは詞人で音楽に詳しくなかった姜夔の説に基づくものである。

「五音相生」は、宮・商・角・徵・羽の五音と五行などの関係を述べたもの。『史記』楽書、『白虎通徳論』(巻1)、劉歆『鐘律書』などからの引用。注は、『漢書』律暦志に拠る。

「陽律陰呂合声図」は、陰陽の理で十二律呂(十二律を六律と六呂に分ける考え方)を説明したもの。唐の『楽書要録』(巻6)「乾坤唱和義」の「唱和図」を改定している。図の解説は、『楽書要録』(巻6)に引く『三礼宗義』に拠る。

「律呂隔八相生図」は、十二律呂が互いに8律ずつ隔てた関係でそろふことを述べたもの。例えば黄鐘から数えて8律目に林鐘があり、林鐘から数えて8律目に太簇がある、という具合である。『楽書要録』(巻7)の「十二律呂相生図」、北宋『景裕楽髓新経』の「図律呂相生」、南宋・蔡元定『律呂新書』(巻1)「黄鐘生十二律図」などを参考にしたもの。付されている

る「陰陽上下相生図」は、『呂氏春秋』季夏記と『律呂新書』(巻1)の「律呂相生図」を改定したもの。

「律呂隔八相生」は、三分損益法の説明。各律に工尺譜字を示している。『律呂新書』(巻1)の「律呂隔八相生表」を簡潔にしたもの。

「律生八十四調」は、十二律のそれぞれを主音とする十二均に、7種の調式を組み合わせた八十四調を示したもの。『樂書要録』(巻7)の「旋宮法」に拠っている。

「古今譜字」は、姜夔『白石道人歌曲集』の「越九歌」に付されている「古今譜法」を記録したもの。宋代の俗楽で用いられる工尺譜の譜字が、どの律呂に相当するかを示している。

「四宮清声」は、オクターブ上の音高のうち、黄鐘・大呂・太簇・夾鐘の四清声の俗字譜を説明したもの。南宋・陳元靓『群書類要事林広記』に載せられているものとほぼ同じ。旁譜の存在する姜夔『白石道人歌曲集』では、1オクターブ分の十二律とこの四清声の音高しか使われていない。「古今譜字」に示されているのも、十二律に四清声を加えた16の音高である。

「五音宮調配属図」では、月ごとに使う律と調をまとめている。このうち、中管は1律高いことを表すが、本来は笛の類で移調を表す際に用いるものである。

「十二律呂」は、さらに敷衍して八十四調を月律によって分けて示すが、「現在の雅楽でも俗楽でも、ただ七宮十二調だけしか用いられていない。角調については一切入っていない」と言う⁽⁸²⁾。七宮十二調については、「宮調応指譜」で具体的に述べられる。

「管色応指字譜」は、俗字譜を説明したもの。南宋・陳元靓『群書類要事林広記』に載せられているものとほぼ同じ。管色とは笛の類の楽器で、

(82) 張炎『詞源』十二律呂(上卷)：「十二律呂各有五音，演而為宮為調，律呂之名，総八十四，分月律而属之。今雅俗祇行七宮十二調，而角不預焉。」

俗楽では基準音を笛でとる。

「宮調応指譜」は、当時それしか使われていなかったという「七宮十二調」について記したものの。これによれば、七宮とは「黄鐘宮・仙呂宮・正宮・高宮・南呂宮・中呂宮・道宮」、十二調とは「大石調・小石調・般涉調・歇指調・越調・仙呂調・中呂調・正平調・高平調・双調・黄鐘羽・商調」である。「五音宮調配属図」から中管調を除くと七均二十一調になるのだが、七宮とは調名の俗名に「○宮」とつくものを指しており、均とは直接の関係はなく、七宮と十二調を合わせて計19種類の調、ということになる。ただし、この19調は、中管調を除いた七均二十一調とほぼ同じで、大呂均の高大石調と高般涉調が落ちたものである。

「律呂四犯」は、犯調(転調)について述べたもので、拙論「姜夔の『凄凉犯』に見る犯調について」で詳しく検討したように、姜夔の「凄凉犯」小序を引用して、さらに論を展開したものである。

「結声正訛」は、結声(曲の終わりの音)についての指南。結声が近い調を取り上げて、どちらの調がどの律を結声とすべきかを述べたもの。南宋・陳元靓『群書類要事林広記』に載せられているものとほぼ同じ。例えば、最初の例として、

商調はリ字を結声とする。「折」を用いて音を下げる。もし音を高くしたままで、「折」をしないと、么字になってしまい、越調に犯調することになる。

と言う⁽⁸³⁾が、商調と越調は、次の表のような関係にある。

(83) 張炎『詞源』結声正訛(卷上)：「商調是リ字結声，用折而下。若声直而高，不折，則成么字，即犯越調。」

商調と越調の結声

夷則均	夷則	南呂	無射	應鐘	黃鐘	大呂	太簇	夾鐘	姑洗	仲呂	蕤賓	林鐘	夷則	南呂	無射
商調(為調式)	商		角	清角	變徵	徵		羽		變宮	宮		商		
商調(之調式)	宮		商		角	清角	變徵	徵		羽		變宮	宮		商

無射均			無射	應鐘	黃鐘	大呂	太簇	夾鐘	姑洗	仲呂	蕤賓	林鐘	夷則	南呂	無射	應鐘	黃鐘
越調(為調式)			商		角	清角	變徵	徵		羽		變宮	宮		商		
越調(之調式)			宮		商		角	清角	變徵	徵		羽		變宮	宮		商

ここの記述から張炎は之調式調名法であったことが分かるのだが、商調は夷則均商調式で、結声を無射とする。これを誤って音高の近い黄鐘清声で終えると、無射均商調式の越調となる、という意味である。

「折」は笛の類で、音を半音から全音下げる技巧である。孔のふさぎ方によって、音の高さを微調整する。姜夔の「越九歌」の後に「古今譜法」に続いて「折字法」が記されている⁸⁴⁾。

箎や笛には折字がある。仮に上に折字があり、下には折字がないとすると、その音は折字がないものに比べて微妙に高い。ほかはみな、下の字を基準とする。金(鐘の類)・石(磬の類)・弦(琴の類)・匏(笙の類)には折字はなく、同じ音でこれに代える。

例えば「越九歌」の「鞭臥龍」で始まる歌に折字が数回使われていて、「環(應鐘)玉(折字)廂(應鐘)」のように記されている。「玉」の字だけ半音下げて、装飾音のようにするのであろう。

「謳曲指要」は、宋代の燕楽の歌法に関する民間芸人の口訣(覚えやすく字数や韻律を整えた文句)である。

このように見てくると、『詞源』に引用された詞楽関係の文献(姜夔の

(84) 姜夔「折字法」：「箎笛有折字，仮如上折字，下無字，即其声比無字微高，余皆以下字為準。金石弦匏無折字，取同声代之。」

説を含む)には、管色に関わる論のほうが多い。「十二律呂」で示された八十四調の調名も、俗名として挙げられているのは、隋唐の燕楽二十八調に中管調や高調を加えたものであった。

笛は、俗楽の基準音楽器であり、晉・荀勗の笛律が、隋から唐へと何度かの改訂を経ながらも引き継がれ、唐代の燕楽二十八調を記した『樂府雜錄』でも改訂後の笛律が採用されている⁽⁸⁵⁾ことから、詞楽の楽律を論じる際にも援用されたのであろう。笛に基づく理論の多さは、西湖吟社での詞作と演奏がしばしば笛を伴奏としながら行われていたこととも合致する。

結局、張炎の詞楽理論の中で琴と関係が深いのは「律呂四犯」ということになるのだが、これを少ないと見るべきではないと思う。琴学家として有名だった楊纘の「作詞五要」でさえも、琴という楽器に即した論はなく、もっと概論的な音楽と言語に関わる主張だったことを考えれば、保守的な伝統的な音楽理論の中に琴を持ち込んだことを以て、大いに革新的なことと見なしてよいであろう。

3.2 「律呂四犯」再考

以前、犯調に関して姜夔の「凄凉犯」と張炎『詞源』の「律呂四犯」を検討した時、2人の説について、「『住字を同じくする』と制約を設けることで、犯調できる範囲が狭まったように見えるけれども、詞を歌う場面で使用される楽器(おそらく琴)の特性から、住字を定めることによって調式の違いがようやく明確になる」と述べた⁽⁸⁶⁾。しかし、琴の楽器としての特徴と当時の演奏の実態がよく分からないので、なぜ角調式への犯調が理論上は考えられても実際の作品では見られないのか、実際には作例がないにも関わらず、角調式から宮調式へ戻る(「角帰本宮」とされる

(85) 拙論「燕楽二十八調再考」、12～13頁、参照。

(86) 拙論「姜夔の『凄凉犯』に見る犯調について」、参照。

のはなぜか、などの点が課題として残されていた。この点について、少し考えてみたい。

張炎は『詞源』「宮調応指譜」で、当時は七宮すなわち黄鐘宮・仙呂宮・正宮・高宮・南呂宮・中呂宮・道宮と、十二調すなわち大石調・小石調・般涉調・歇指調・越調・仙呂調・中呂調・正平調・高平調・双調・黄鐘羽・商調しか使われていないと述べていたが、これらは調式でいうと宮調・商調・羽調の3つのいずれかであって、角調と徵調は含まれていない。

燕楽で使われる調(調式)については、『樂府雜録』より成立の早い唐・徐景安『樂書』(散逸。宋・王応麟『玉海』に「徐景安樂書」の条あり)に、「俗楽の調に、七宮・七商・七角・七羽有り。合わせて二十八調にして徵調無し」とある。

徵調が使われない、というより、使われないように見える理由は、分かりやすい。徵調式は宮調式と似ていて、同じ律に主音を置いた場合、徵調式の変徵・変宮の二変を加えた七声音階(古音階)と、宮調式の清角・変宮の二変を加えた七声音階(新音階)は、まったく同じ律を使うことになる。つまり新音階の七声音階に、徵調は吸収されてしまうのである。

角調も、北宋になるとほとんど使われていなかったらしい。詞において犯調を始めたとされる柳永の『樂章集』では、宮調式・商調式・羽調式の曲ばかりで、徵調式と角調式の曲はなかったし、北宋末の徽宗朝では、燕楽に「徵角の二調がない」ことが議論されて、新たに徵調・角調の曲を作った⁸⁷⁾。

徵調に比べて角調の問題は、複雑である。天宝十四調にも「太簇角」

87) 前掲「姜夔『徵招』『角招』詞考」、ならびに「柳永『樂章集』諸本の流伝——野口一雄『樂章集源流攷』補正」、『図書館情報大学研究報告』13巻2号、1995年、参照。

黄鐘均の徵調式古音階と宮調式新音階

黄鐘均	黄鐘	大呂	太簇	夾鐘	姑洗	仲呂	蕤賓	林鐘	夷則	南呂	無射	應鐘	黄鐘
徵調式古音階	徵		羽		變宮	宮		商		角		變徵	徵
宮調式新音階	宮		商		角	清角		徵		羽		變宮	宮

「林鐘角」とあり、唐代の燕楽では角調も使われていたのだと思う。ただし外来語に由来する俗名がなく、律名しかないことから、この調で演奏される曲はもともと少なかったのかも知れない。二十八調に増えてからは、商調の調名に「角」の字を配した調名になっている。『楽府雜録』では、二十八調を列挙した後に、「商角同用」とある。商調式と角調式は、そのままではどの音階にしても重なり合うことはない。しかし、商調式の変宮（閏声）に角声を移すことによって、新音階（清楽音階）の角調式が得られる⁸⁸⁾。

いま「商調式の変宮（閏声）に角声を移す」と述べたが、楽器の演奏の上では、これは転調をすることになる。当時はまだ平均律が算出されていなかったし、鐘や磬のような固定音楽器と違い、俗楽で使用される絲竹（絃楽器と管楽器）では、転調はそれほど自在ではない。

俗楽の標準音楽器であった笛の場合をまず見てみると、晉の笛律を提案した荀勗が、1本で3つの音階を吹ける笛を考案している。

実際には、この笛で清角調を吹くのは難しく、むしろ孔の押さえ方を変えて1律低い音を出すのは容易なため、ふつうの笛のほうが転調しやす

商調式の閏声を角声に移して得られる新音階角調式

	南呂	無射	應鐘	黄鐘	大呂	太簇	夾鐘	姑洗	仲呂	蕤賓	林鐘	夷則	南呂	無射	應鐘	黄鐘
無射均	閏	宮		商		角		變徵	徵		羽		閏	宮		商
俗名「越調」				○		○		○			○		○	○		○
俗名「越角」	○	○		○		○		○	○		○		○			
新音階角調式	角	清角		徵		羽		閏	宮		商		角			

(88) 拙論「燕楽二十八調再考」、11頁、参照。

黄鐘笛の三調

孔位	筒音		①	②		③		④	⑤		⑥	
律名	姑洗	仲呂	蕤賓	林鐘	夷則	南呂	無射	応鐘	黄鐘	大呂	太簇	夾鐘
正声調	角		変徵	徵		羽		変宮	宮		商	
下徵調	羽		変宮	宮		商		角	清角		徵	
清角調	宮		商	角		変徵		徵	羽		変宮	

いという⁽⁸⁹⁾。しかし、前代に流行った相和三調(清商三調, すなわち平調・清調・瑟調)を1本の笛で吹けるようにしようとして、結果的に、平調に当たる正声調の七声音階(古音階)、瑟調に当たる清角調の羽音階の他に、下徵調の七声音階(新音階)を生み出し、中国音楽の歴史に新しい音階が確立した⁽⁹⁰⁾。こうした笛を、荀勗は12種類制作することで、十二律のすべての均で3つの音階が吹けるようになった。また、張炎が八十四調で使っている「中管」は、本来、笛や笙のような管楽器で移調する時に用いるものである。

琵琶の場合、とくに五絃は音域が広く、1つの調絃で五均七調式を弾くことができた⁽⁹¹⁾。ただし、絃1本につき5つほどの音高しか出せないのもので、どの調を弾く場合でも、5本の絃の各相の音を把握して、ふさわしい位置を選んで弾かなければならない。どの均ではどの位置の音を拾うべきかを正確に把握し、転調まで自在に行なうためには、相応の専門的な訓練を要するものと想像される。

唐・段安節『樂府雜錄』に、唐の貞元年間(785～805)の琵琶の試合の話が載っている。当時、琵琶の第一手と称された康崑崙が、長安の東市と西市の市人による音楽の試合に、東市の代表として参加した。新曲「羽調緑腰」を弾いて、勝敗は決したと思われたが、西市の代表として「女郎」が現われ、「楓香調」に移調して同じ曲を弾いた。そのすばらし

(89) 楊蔭瀏『中国古代音楽史稿』, 169頁。

(90) 楊蔭瀏『中国古代音楽史稿』, 168～172頁。

(91) 拙論「燕楽二十八調再考」, 参照。

さに感嘆した康崑崙が弟子にして欲しいと願い出ると、衣服を着替えて出てきた「女郎」は、実は莊嚴寺の和尚の段善本だった、というエピソードである⁹²⁾。段善本は弟子を数十人も抱える、有名な琵琶の弾き手だった⁹³⁾。このとき賞賛されたのは、康崑崙の弾いた新曲を、たちまちに移調してみせた技術だった。

それに対して箏の場合は、『楽府雜録』で、燕楽二十八調を列挙した後に、

琵琶の八十四調は、こうして得ることができる。……箏の場合は、ただ宮・商・角・羽の四調だけが有り、臨時に柱を移して、二十八調に応ずる。

とあり⁹⁴⁾、「臨時に柱を移す」ことによって、ようやく二十八調に対応できる、という。箏は中国で古来より使われていた絃楽器で、絃の数は時代によって異なるが、唐代から宋代にかけては十三絃だった。日本に伝わっている箏と同じである。五声音階で調絃し、変声は、柱の左側の絃を押せば1律ないし2律高い音が出せる。音域は、十三絃なら2オクターブ半ほど作れるが、1つの調絃で弾けるのは、1つの均の各調式である。絃の太さと柱の位置で音の高さが決まるが、絃の太さは固定しているの

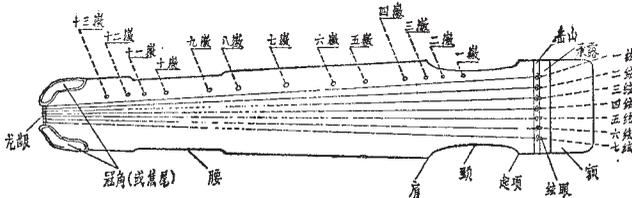
92) 段安節『楽府雜録』琵琶：「貞元中，有康崑崙第一手，始遇長安大旱，詔移南市祈雨，及至天門街，市人広較勝負鬪声楽，即崑崙登綵楼，弹一曲新翻羽調緑腰，其街西亦建一楼東市，大誚之。及崑崙度曲，西市楼上出一女郎，抱乐器先云『我亦弹此曲兼移在楓香調中』，及下撥声如雷，其妙入神。崑崙即驚駭，乃拜請為師女郎，遂更衣出，見乃僧也。蓋西市豪族厚賂莊嚴寺僧善本，姓段，以定東鄭之声。」

93) 阮攢「琵琶歌」：「段師弟子数十人，李家管兒称上足。」楊蔭瀏『中国古代音楽史稿』，242頁，参照。

94) 『楽府雜録』：「琵琶八十四調，方得。……是箏只有宮商角羽四調，臨時移柱，応二十八調。」

で、他の均に転調するためには、柱を移すことが必要である。

同じく絃楽器で、柱のない琴はどうであろうか。琴は七絃で、琴面に13の徽位(丸い印)があり、絃を押さえる位置を示す。



琴と徽位⁽⁹⁵⁾

琴の譜面で現存最古のものは、南朝梁の丘明(494~590)の伝える「碣石調・幽蘭」で、7本の絃に「宮・商・角・徵・羽・文・武」の名前があり、「碣石調」の調絃は、「C・D・E・G・A・c・d」ではなかったかと推定されている⁽⁹⁶⁾。この調絃だとすれば、まさに絃の名前の通りに、宮声から始まる五声音階で調絃されていたことになる。現在の調絃は、第1絃をC、第2絃をD、第3絃をF、第4絃をG、第5絃をA、第6絃をc、第7絃をdとするものを正調とし、各絃の音高を下げる場合を慢、上げる場合を緊とし、いくつかのバリエーションが生まれる。例えば、慢一三六とあれば、第1絃をCからB¹に、第3絃をFからEに、第6絃をcからBに、それぞれ下げた調絃である。

13の徽位のうち、真ん中の第7徽を押さえると、絃の長さがちょうど半分になり、開放絃の音高より1オクターブ上の音高になる。左手で徽位を押さえて右手で弾くので、徽位が右へ行くほど音は高くなり、左へ行

(95) 許光毅『怎樣彈古琴』, 人民音楽出版社, 1994年。図2「琴面各部分の名称」, 4頁より。

(96) 陳応時「中国古代の楽譜」, 『音楽の源へ——中国の伝統音楽研究』所収, 114~118頁。

くほど音は低くなる。それぞれの徽位と開放絃の比率は厳密に計算されており、各絃ごとに2オクターブの音域内で音が出せるようになっている⁽⁹⁷⁾。徽位をしっかりと押さえて出す音を「按音」、徽位に軽くふれつつ出す音を「泛音」(ハーモニックス)といい、徽位によっては、按音と泛音で音高が異なる場合がある。

琴の徽位と音高⁽⁹⁸⁾

	空弦 (13)	(12)	(11)	(10)	(9)	(8)	(7)	(6)	(5)	(4)	(3)	(2)	(1)	
長 度	1	$\frac{7}{8}$	$\frac{5}{6}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{2}{5}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{8}$
按 音 (C)	D	E	E	F	G	A	c	e	g	c ¹	e ¹	g ¹	c ²	
泛 音 (C)	c ²	g ¹	e ¹	c ¹	g	e ¹	c	e ¹	g	c ¹	e ¹	g ¹	c ²	

七弦と十三徽を最大限に使うと4オクターブの音域が出せ、開放弦と第7徽、第4徽、第1徽に音階が現れるが、通常は低音域を多用し、開放弦と第7徽の各弦を用いる。ほかに、第6弦でもオクターブが作れ、演奏もしやすい。

徽位と開放絃との比率は厳密に計算されているが、徽位と徽位の間は、必ずしも琵琶のように1律と決まっているわけではないので、演奏する際には徽位と徽位の間や、ある徽位よりどのくらい上(右)を押さえる、という形で音を選んでいく。丘明の「碣石調・幽蘭」は文字譜だが、「九十間」(第九徽と第十徽の間を押さえる)、「八上一寸許」(第8徽の右、1寸ほどの場所を押さえる)、「六上豆許」(第6徽の右、豆1粒くらいの場所を押

(97) 陳応時「中国伝統音楽の基本理論」、『音楽の源へ——中国の伝統音楽研究』所収、96～98頁。

(98) 陳応時「中国伝統音楽の基本理論」、『音楽の源へ——中国の伝統音楽研究』所収、97頁より。ただし、按音の第13徽の音高が抜けていたので、補った。

琴(正調)の音域

	開放絃	13徽	12徽	11徽	10徽	9徽	8徽	7徽	6徽	5徽	4徽	3徽	2徽	1徽
第1絃	黄鐘	太簇	夾鐘	姑洗	仲呂	林鐘	南呂	黄鐘	姑洗	林鐘	黄鐘	姑洗	林鐘	黄鐘
	C	D	#D	E	F	G	A	c	e	g	c	e	g	c
第2絃	太簇	姑洗	仲呂	蕤賓	林鐘	南呂	應鐘	太簇	蕤賓	南呂	太簇	蕤賓	南呂	太簇
	D	E	F	#F	G	A	B	d	#f	a	d	#f	a	d
第3絃	仲呂	林鐘	夷則	南呂	無射	黄鐘	太簇	仲呂	南呂	黄鐘	仲呂	南呂	黄鐘	仲呂
	F	G	#G	A	c	d	e	f	a	c	f	a	c	f
第4絃	林鐘	南呂	無射	應鐘	黄鐘	太簇	姑洗	林鐘	應鐘	太簇	林鐘	應鐘	太簇	林鐘
	G	A	#A	B	c	d	e	g	b	d	g	b	d	g
第5絃	南呂	應鐘	黄鐘	大呂	太簇	姑洗	蕤賓	南呂	大呂	姑洗	南呂	大呂	姑洗	南呂
	A	B	c	#c	d	e	#f	a	#c	e	a	#c	e	a
第6絃	黄鐘	太簇	夾鐘	姑洗	仲呂	林鐘	南呂	黄鐘	姑洗	林鐘	黄鐘	姑洗	林鐘	黄鐘
	c	d	#d	e	f	g	a	c	e	g	c	e	g	c
第7絃	太簇	姑洗	仲呂	蕤賓	林鐘	南呂	應鐘	太簇	蕤賓	南呂	太簇	蕤賓	南呂	太簇
	d	e	f	#f	g	a	b	d	#f	a	d	#f	a	d

さえる),「五上一寸許蹙上兩豆許」(第5徽の右,1寸と豆2粒くらいの場所を押さえる),といった指示があり,演奏する者が音階に従って加減して実際の音を決めていた⁽⁹⁹⁾。平均律楽器ではないので,同じ調絃でも均や調式が違うと,微妙に押さえる場所をかえなければ,音程が狂うのである。

このような楽器では,転調はいっそう難しくなる。そこで考案されたと思われるのが,「住字を同じくして」ある声を別のある声に「移す」方法である。張炎『詞源』の「律呂四犯」は,この方法を整理したものと考えられる。

拙論「姜夔の『凄凉犯』に見る犯調について」では,張炎が引用した姜夔の「凄凉犯」での犯調について検討し,

張炎の「律呂四犯」は,姜夔の説を敷衍して四種類の犯調を相関的に示すとともに,燕楽で使用される音階(古音階,清商音階,新音階)の指標ともなり得ている。

(99) 陳応時「中国古代の楽譜」,『音楽の源へ——中国の伝統音楽研究』所収,115~116頁。

と結論した⁽¹⁰⁰⁾。しかしながら、なぜ角調式への犯調が理論上は考えられても実際の作品では見られないのか、実際には作例がないにも関わらず、角調式から宮調式へ戻る(「角帰本宮」とされるのはなぜか。

「凄凉犯」は、仙呂調(夷則羽)と双調(夾鐘商)の商羽相犯の例で、上の表で中呂宮から始まる列のように、仲呂宮から夾鐘商へ、さらに夷則羽へ、と展開を見せる。

「凄凉犯」の犯調

	黄鐘 一絃	大呂	太簇	夾鐘 二絃	姑洗	仲呂 三絃	蕤賓	林鐘 四絃	夷則	南呂	無射 五絃	應鐘	黄鐘 六絃	大呂	太簇 七絃	夾鐘
道調	中呂宮	徵		羽	閏	宮		商		角	清角	變徵	徵		羽	
双調	夾鐘商	羽		閏	宮	商		角		變徵	徵		羽		閏	宮
仙呂調	夷則羽	角		變徵	徵	羽		閏	宮		商		角		變徵	徵
双角	夾鐘閏	商		角	清角	變徵		羽		閏	宮		商		閏	宮
			宮		商			變徵	徵		羽		閏	宮		商

七絃のうち、第3絃の仲呂の律(張炎の当時は黄鐘が現在のDに当たる高さだったので、仲呂はGの高さになる。現在の琴では、黄鐘はC、仲呂はF)に、音階の主音(張炎のいう住字)が来るようになっている。これが、「住字を同じくする」という制限である。この制限がなければ、理論的には転調は均が12種類、調式が7種類で、計八十四調の組み合わせが考えられるわけだが、「住字を同じくする」制限の下では、仲呂均宮調式の宮声を、商声と見なした場合には夾鐘均商調式しかなく、同じく羽声と見なした場合には夷則均羽調式しかない。「夾鐘商」と「夾鐘閏」の関係から言えば、「夾鐘商」の閏声を角声と見なしたものを、「夾鐘閏」と呼ぶのであろう。これは律呂名でいえば無射徵(無射均徵調式)というべきであるが、徵調式は宮調式と酷似しており、実際、「凄凉犯」の調絃では、仲呂宮の清角がちょうど第5絃で弾けて、宮調式における新音階となっている。無射徵の清角も第2絃で弾けて、やはり新音階である。「夾鐘商」

(100) 拙論「姜夔の『凄凉犯』に見る犯調について」、103頁。

から「夾鐘閏」を生んでも、それは実態としては宮調式の新音階に等しく、そのため「仲呂宮」にまた戻ることになる、というのが「角婦本宮」の意味であろうかと考えられる。この調絃では、角調式だけが弾けない。

ではなぜ「住字を同じくする」という制約を設けるのか。

転調は本来難しいテクニックだが、「住字を同じくする」制約を設ければ、琴ではむしろそれほど難しくなくなる。1律もしくは2律を上げたり下げたりするには、徽位の右あるいは左を押さえればよいからである。

先に拙論「姜夔の『凄凉犯』に見る犯調について」では、次のように述べた。

楽器の制約と思われるが、姜夔の旁譜を記す17曲の音域は十二律四清声に限られており、転調しても十二律四清声より上や下の音域にはみ出すことはない。姜夔が「徵招」で「黄鐘宮の徵声を宮声に読み代える」時も、黄鐘宮の徵声の位置に宮声を置くようにスライドさせると羽声が清夾より上にはみ出すが、実際には林鐘より下の姑洗を羽声とし、さらに下の太簇を徵声とし、黄鐘を清角として、弦を定めた。

このように狭い音域の中で限られた音を使うので、住字を基準にしなければ、例えば仙呂調（夷則均羽調式）が、同じ夷則均の他の調式とどう違うのか、区別がつかない。夷則均とは、夷則を宮声とする均ということであるが、宮声は名称の基準にはなっても、音程の基準にはならないからである。そのために「住字を同じくする」という規制が、必要になってくるのではないだろうか。

しかし今回の考察を経て、一部訂正しなければならないであろう。琴の楽器としての音域はかなり広い。姜夔の17曲に使われている音域が狭いのは、琴の楽器としての限界によるのではない。

詞が歌われていたことを考えれば、歌い手の声の音域に合わせている

凄涼犯の調絃

	道調	双調	仙呂調	13徽	12徽	11徽	10徽	9徽	8徽	7徽	6徽	5徽	4徽	3徽	2徽	1徽
第1絃	徵	羽	角	太簇	夾鐘	姑洗	仲呂	林鐘	南呂	黃鐘	黃鐘	林鐘	黃鐘	姑洗	林鐘	黃鐘
第2絃		宮	徵	仲呂	蕤賓	林鐘	夷則	無射	黃鐘	夾鐘	林鐘	無射	夾鐘	林鐘	無射	夾鐘
第3絃	宮		羽	林鐘	夷則	南呂	#A	黃鐘	太簇	仲呂	南呂	黃鐘	仲呂	南呂	黃鐘	仲呂
第4絃	商	角	變宮	南呂	無射	心鐘	黃鐘	太簇	姑洗	林鐘	心鐘	太簇	林鐘	心鐘	太簇	林鐘
第5絃		徵	商	B	c	#c	d	e	#f	無射	太簇	仲呂	無射	太簇	仲呂	無射
第6絃	徵	羽	角	太簇	夾鐘	姑洗	仲呂	林鐘	南呂	黃鐘	姑洗	林鐘	黃鐘	姑洗	林鐘	黃鐘
第7絃	羽	變宮	變徵	姑洗	仲呂	蕤賓	林鐘	南呂	心鐘	太簇	蕤賓	南呂	太簇	蕤賓	南呂	太簇
	e	g	#f	a	b	#g	a	b	#c'	e'	#g'	b'	e'	#g'	b'	f'

からではないだろうか。日本の箏でも、箏だけを器楽として演奏するのではなく、箏を弾きながら歌うことが今でも盛んに行なわれている。このように伴奏楽器として琴を弾く場合には、13ある徽位の中で、第7徽とその左右で主旋律がほぼ弾けることになり、さらに第1徽から開放絃までで2オクターブの音域があるので、按音だけでなく泛音なども使いながら、主旋律を飾っていくことができる。

「律呂四犯」に示されているのは琴における転調の指南で、「住字を同じくする」制限によって、転調がスムーズに行われる。そしてこの場合、徽調への転調は実質的には宮調式に戻ることになり、角調式への転調は五声がそろわないために、かくして徽調とともに角調も消えてしまうのである。

おわりに

南宋の詞学、ことに張炎『詞源』に与えた琴の影響は、当初は比較的容易に、かつ顕著な形で見られるのではないかと予想していた。1つには、第1章第1節で述べたように、文人(詞人の属する知識層)にとっては、琴だけが唯一積極的に学ぶべき楽器であると伝統的に見なされてきたからである。また1つには、第2章第1節で述べたように、張炎が所属していた西湖吟社のリーダーに著名な琴家がいたことが、分かっていたからである。しかし詳細に検討してみると、詞の音律面をあれほど重視していた楊績の「作詞五要」は、短かすぎて判断が難しいところはあるものの、雅楽理論や燕楽理論を応用した跡は見えるが、琴楽ではないようである。また、張炎の『詞源』でも、琵琶調に基づく隋唐の燕楽二十八調を敷衍していたり、俗楽の基準音楽器である笛に関する理論を多用していて、琴に基づく理論は「律呂四犯」だけだった。「律呂四犯」そのものは、犯調(転調)の指南という具体的な問題の対処法にも見えるが、その実、隋唐時代には使われていたはずの角調が、宋代には使われなかったこと、いわゆる「消えた角調」の問題を解く手がかりにもなっていて、たいへ

ん重要な理論ではあった。

こうした結果はしかし、張炎らが詞楽を雅楽や燕楽の理論の中で論じようとしたことを示している。これは、詞楽が独自の理論を展開する手段をついに持たなかったという消極的な意味ではなく、北宋末の徽宗朝に新制した雅楽(大晟楽)の理論を燕楽にも拡大し、雅楽と燕楽の統一がはかられたと同時に、燕楽から誕生した詞が再び燕楽を含む古来の正統的な音楽の系譜に組み込まれたことの積極的な継承なのではないか。楊纘の「作詞五要」や張炎の『詞源』で応用されている理論の中に、大晟楽理論の影響がしばしば看取された。そして、一方で「大楽議」を著して雅楽を論じ、一方で琴を含めた楽器に親しかった姜夔の影響が、とくに張炎『詞源』において顕著に見られた。今後は、詞の音譜を残す唯一の詞人でもある姜夔の詞学と実作が、南宋の詞学を考える上での課題となろう。