

| | |
|------------------|---|
| Title | なぜ正倉院宝物「螺鈿紫檀五絃琵琶」に描かれている駱駝に乗った胡人は四絃琵琶を弾いているのか |
| Sub Title | Why is the foreigner on a camel drawn in the Shoso-in (正倉院) treasure "Raden Shitan Five-string Biwa (螺鈿紫檀五絃琵琶)" playing four-string biwa? |
| Author | 村越, 貴代美(Murakoshi, Kiyomi) |
| Publisher | 慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会 |
| Publication year | 2020 |
| Jtitle | 慶應義塾大学日吉紀要. 人文科学 (The Hiyoshi review of the humanities). No.35 (2020.), p.301- 326 |
| JaLC DOI | |
| Abstract | |
| Notes | |
| Genre | Departmental Bulletin Paper |
| URL | https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10065043-20200630-0301 |

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.

なぜ正倉院宝物「螺鈿紫檀五絃琵琶」に 描かれている駱駝に乗った胡人は 四絃琵琶を弾いているのか

村越 貴代美

はじめに

令和元年十月十四日から十一月二十四日、東京国立博物館平成館にて「御即位記念特別展 正倉院の世界——皇室がまもり伝えた美——」が開催され、北倉二九「螺鈿紫檀五絃琵琶」、南倉一〇一—二「紫檀木画槽琵琶」、北倉二八「紅牙撥鏤撥」、南倉一〇三「琵琶袋残欠」が展示された。想像以上に保存状態がよくて驚かされたが、今回の展示は「皇室がまもり伝えた美」という副題が示すように、宝物の保存のみならず修復や複製についても焦点が当てられており、琵琶に限らず、多くの複製品も同時に展示されていた。複製品の中に、「螺鈿紫檀阮咸」もあった。

特別展には3回ほど足を運んだが、ふと気づいたことがある。「螺鈿紫檀五絃琵琶」は直項（項は「くび」、「頸」とも書かれる）で、カタログによれば「インド起源で、中国の文献や壁画などに見えるが、現存品は、本品が世界に唯一のものである」⁽¹⁾ということで、さらに次のように解説がある。

(1) カタログ『御即位記念特別展 正倉院の世界——皇室がまもり伝えた美——』、一四二頁。

本品は、おもな部分を紫檀で作り、全面に螺鈿や玳瑁を用いて華麗な装飾を施す。腹板に花形を配し、捍撥（腹部の撥を受ける部分）には異国情緒豊かに、駱駝に乗って琵琶を弾く胡人や熱帯樹などを表わす。また背面には、宝相華、雲、鳥などの文様を、埋め尽くすように飾る。そして落帯（槽底部の厚み部分）には、伏彩色によって草花や鳥などを描いた玳瑁を貼っている。

捍撥部分に使われているのは鼈甲で、装飾にふんだんに使われているのは螺鈿であり、捍撥の画には熱帯樹が描かれている。全体として南方の海の素材や背景の中で、胡人が駱駝（フタコブラクダ、中国北西部に生息する）に乗り、四絃曲項琵琶を撥で弾いている⁽²⁾（図1参照）。

一方、「紫檀木画槽琵琶」は四絃で、カタログによれば「正倉院に五面伝わる四絃琵琶の一つで、背面の木画など豪華な装飾が施される。四絃の琵琶は、ペルシア起源と考えられており、絃門（上部の絃を納めるところ）より先が直角に折れ曲がることが特徴で、後世の楽琵琶も同じ形状である⁽³⁾」ということで、さらに次のような解説がある。

本品の主体部は紫檀、絃門より先は黄楊木で、それらに木画で装飾を施す。木画には象牙、緑角（緑に染めた鹿角）、錫など木以外の材料も用いている。背面の木画は、蓮華、唐草や、花枝を銜えた鴛鴦などを左右対称に表現する。胴部の捍撥（撥受け）には革を貼り、赤地に緑、青、赤、白など諸色を用いて騎馬狩猟の人物や酒宴の様子などを細密に描く。

(2) カタログ『御即位記念特別展 正倉院の世界——皇室がまもり伝えた美——』、一四三頁。

(3) カタログ『御即位記念特別展 正倉院の世界——皇室がまもり伝えた美——』、一五二頁。



図1 「螺鈿紫檀五絃琵琶」の捍撥部分



図2 「模写 紫檀木画槽琵琶捍撥画」

捍撥部の画は経年劣化が激しかったが、今回、調査研究の成果として、「模写 紫檀木画槽琵琶捍撥画」⁽⁴⁾も展示された(図2参照)。山々のあいだに川が流れ、山には松のような樹が生え、川には水鳥が浮かんでいる。岸边では、綺麗に飾り付けた馬に乗って虎狩りをしている人たち、捕まえた鹿を運ぶ人たちがいて、酒宴を開いている人たちの中に、地べたに胡座(あぐら)して琵琶を弾いている人がいる。この琵琶が、四絃だが直項で、撥で弾いている。宴席には(かたまり肉を切っている?)正座した人もいて、こちらのほうが中国古代の座り方である。虎や鹿は『詩経』等にも登場し、古代から中国に生息していた動物。全体的として陸地の素材が多く用いられ、捍撥部の画も、中原と呼ばれる黄河流域の中華文化の風景である。

五絃琵琶はインド起源、四絃琵琶はペルシア起源とされるが、どちらもシルクロードを通じて中国へもたらされ、さらに日本へ伝わった。宝相

(4) カタログ『御即位記念特別展 正倉院の世界——皇室がまもり伝えた美——』, 一五七頁。

華・蓮華などの文様には、仏教の影響が見える。「螺鈿紫檀五絃琵琶」は八世紀の唐代のもの、「紫檀木画槽琵琶」は八世紀の唐代、もしくは奈良時代のもの、ということである。

さて、私が感じた違和感をまとめれば、五絃直項琵琶に四絃曲項琵琶が描かれ、四絃曲項琵琶に四絃だが直項の琵琶が描かれているのは何故か、ということである。

結論から言えば、インド発祥の五絃琵琶とペルシア発祥の四絃琵琶が、八世紀の中国唐代（もしくは日本奈良時代）においては文化的に融合していた、ということになるだろうが、琵琶は唐代音楽やのちの宋代音楽の理論に大きな影響を与えた楽器であり、絃の本数や弾き方が実際のところどうであったのか、音楽理論とどう関連して考えればいいのか、いま一度確認してみたい。

一 琵琶の源流

劉東昇・袁荃猷（明木茂夫監修・翻訳）『中国音楽史図鑑』⁽⁵⁾によると、

「琵琶」とは秦漢から唐代にかけて、多種にわたる撥絃楽器の総称であった。円形共鳴胴・梨型共鳴胴・曲項・直項〔項はくび、絃藏〕など様々な形態の楽器を含んでいた。例えば東漢〔後漢〕末期から魏晋時代にかけての壁画や磚画〔煉瓦に刻まれた絵画〕には、各種の梨型共鳴胴の直項琵琶が描かれている。

といい、また、楊蔭瀏『中国古代音楽史稿』⁽⁶⁾には、

(5) 劉東昇・袁荃猷編著、明木茂夫監修・翻訳『中国音楽史図鑑』、科学出版社東京国書刊行会、二〇一六年。引用は九一頁。

(6) 楊蔭瀏『中国古代音楽史稿』、人民音楽出版社、一九八一年、上冊、一二九頁。引用は、吉川良和による訳注「中国古代音楽史稿（4）」、『人文研究』第一一五輯、一九九三年、一八七頁より。

古代に琵琶と言われたものは、今のものと大いにちがう。いま琵琶といえは、一つの定まった撥絃楽器を指す。ところが、秦漢から隋唐（前3世紀～後10世紀）までの間、“琵琶”の二字にはさまざまな撥絃楽器をふくんでいた。さおの長いもの、短いもの、胴の円いもの、西洋梨の形のもの。木の胴面、革の胴面。絃数もまちまちであった。そこで、琵琶とは古代において、リュート属楽器の総称ともとれる。

“琵”（枇）と“琶”（杷）は、もともと弾奏の法を示す動詞であった。“琵”は右の指を向こうにはじき、“琶”は手前にはじくことを表す（後漢の劉熙『釈名』）。早期の演奏では、この属の楽器が同じように“琵”と“琶”の手法を主としたので、異型が多くあらわれないうちに、古代人はそれを概括して“琵琶”と称し、他属のものとは区別した。

とある。

後漢・劉熙『釈名』卷七「釈樂」には、

枇杷，本出於胡中，馬上所鼓也。推手前曰枇，引手却曰杷，象其鼓時，因以為名也。

枇杷は、もとは胡人が弾いていたもので、馬上で演奏した。手を前方へ推すのを「枇」といい、手を自分の身体のほうへ引くのを「杷」という。その演奏する様子から、名づけられた。

とあり、「ピ」と「ワ」が絃を弾く方向であることのほか、胡人が馬上で演奏したことも記されている。また『釈名』では表記が「枇杷」となっているが、後漢の時代には「批把」と書かれることもあり、「ピワ」が木製の楽器であり、手で絃を弾く楽器であることを示している。

木製であることと、手で絃を弾くことが、琴と共通する性質であったので、魏晋のころに「琵琶」と書かれるようになった。一方、琴と違う点は、琵琶は有棹であり、その棹上には柱（フレット）がついている。琴は一面

全体が共鳴部分であり、柱がない（箏や瑟には柱がある）。

琵琶のルーツは、中国より西のインドやペルシアのリユート属の楽器で、中国に伝来した後、日本にも伝わって、日本でもさまざまな形に発展した。総合すると琵琶は、木製有棹の撥絃楽器であり、絃の本数（四絃か五絃か）、棹の形（直項か曲項か）のほか、共鳴部分の胴の形（円形、洋梨形など）、持ち方（横抱き、縦抱き）、弾き方（撥を使う、へら状の義甲を使う、道具を使わずに指を使う）、奏者の姿勢（座っている、立っている、踊りながら）等によるバリエーションがあり、使用されていた主な時代（中国の秦琵琶や漢琵琶）、使用する用途（日本の雅楽で用いる楽琵琶、「平家物語」の伴奏に用いる平家琵琶、仏教儀式に用いる盲僧琵琶）、改良者の出身地（日本の薩摩琵琶や筑前琵琶）など、種類とその呼び名が豊富である。

唐代までの琵琶について言えば、先駆的な研究は日本で行われた。とくに音楽理論との関連では林謙三氏の研究が中国語にも翻訳され、中国の研究者にも大きな影響を与えた。五絃琵琶の唯一の実物が正倉院の「螺鈿紫檀五絃琵琶」であるほか、京都の陽明文庫に「五絃琴譜」として伝わっていた五絃琵琶譜を解読したのも林謙三氏⁽⁷⁾であり、敦煌楽譜の解読も林謙三氏の研究⁽⁸⁾から盛んになった。

林謙三『東アジア楽器考』に、琵琶についても論考がある⁽⁹⁾が、唐代ま

(7) 林謙三「国宝五絃譜とその解読の端緒」、『日本音響学会誌』第二巻、一九四〇年、二一～三二頁、「全訳五絃譜」、奈良教育大学紀要『人文・社会科学』十三号、一九六五年、五九～七六頁、参照。

(8) 林謙三、郭沫若訳『隋唐燕楽調研究』、商務印書館、一九三六年。郭沫若による中国語訳のみ存在し、日本語原文は出版されていなかったが、長谷部剛・山寺三知共編訳『林謙三『隋唐燕楽調研究』とその周辺』、関西大学出版部、二〇一七年、で未発表の自筆原稿などをもとに中国語訳から「復元」した日本語版が出された。

(9) 林謙三『東アジア楽器考』、カワイ楽譜、一九七三年。とくに、「十六、漢式琵琶をめぐる」「十七、阮咸について」「二十、五絃と搗琵琶の相違等」、参照。『東アジア楽器考』には中国語版があり、出版年が早い。銭稻孫訳『東亜楽器考』、（北京）音楽出版社、一九六二年。

表 1

| 別名 | 漢式琵琶 | イラン式琵琶 | |
|-------|------------|---------|---------|
| | 秦琵琶・秦漢子・阮咸 | 五絃 | 琵琶 |
| 時代 | 秦漢～魏晉～唐 | 南北朝～唐以降 | 南北朝～唐以降 |
| 主な絃数 | 四 | 五 | 四 |
| 主な胴の形 | 円 | 洋梨 | 洋梨 |
| 棹の長さ | 長い | 短い | 短い |
| 棹の形 | 直項 | 直項 | 曲項 |
| 柱の数 | 十二～十三 | 四～五 | 四 |
| 源流 | 中国北西地方 | インド | ペルシア |
| 経由地 | | 亀茲 | |
| 弾く道具 | 指（梁代には撥も） | 撥 | 撥 |
| 乗る動物 | 馬 | | 駱駝 |
| 用いる場面 | 清楽（唐代まで） | 胡楽 | 胡楽 |

での琵琶は大きく分けて三つのタイプに分類できる。一つは林謙三氏が「漢式琵琶」と呼ぶもので、秦漢から魏晉のころに流行り、隋唐代には中国の伝統的な音楽「清楽（清商楽）」で使われた。別名を「秦琵琶」や「秦漢子」、あるいは改良したものを「阮咸」という。一つはインド発祥の五絃琵琶で、四絃琵琶と区別してこれを「五絃」という。一つはペルシア発祥の四絃琵琶で、唐代までに主流となり、単に「琵琶」というとこれを指すようになった。林氏は五絃琵琶と四絃琵琶をまとめて「イラン式琵琶」と呼んでいる。隋唐の時代、「イラン式琵琶」は亀茲・疎勒・安国・天竺・西涼楽などの「胡楽」で用いられた。他にそれぞれの特徴を、表にまとめた（表1、参照）

以下、三つのタイプの琵琶を、先行研究をもとに資料を追いながら、本稿では琵琶が演奏されている場面・状況に注目し、主に図画資料を参考に、確認してみたい。琵琶という楽器を、楽器単独ではなく、宴飲の場やそこに随う楽隊の中に置くことで、「五絃直項琵琶に四絃曲項琵琶が描かれ、四絃曲項琵琶に四絃だが直項の琵琶が描かれているのは何故か」という疑

問に対する答えを見つけたい。

二 秦漢から魏晋の琵琶

中国での琵琶の発展について、楊蔭瀏『中国古代音楽史稿』では秦漢の時代、すなわち正倉院宝物の「螺鈿紫檀五絃琵琶」や「紫檀木画槽琵琶」の原型がまだ中国に伝来しないころ、竹林の七賢の阮咸が琵琶を改良して「阮咸」と呼ばれる楽器を作った（という伝説がある）以前、ということになるが、二種類の原初的な琵琶を想定している⁽¹⁰⁾。

一つは、鼗鼓（トウゴ、ふりづつみ）の共鳴胴をもった撥絃楽器「絃鼗」で、円形で両面に革が張られていて、小さい。紀元前二一四年、秦が万里の長城の建設を進めていたころに用いられた。鼗鼓は「でんでん太鼓」のような形で、「絃鼗」はこれに棹をつけて絃を張ったのだろう。楊蔭瀏は、

中国で初めて琵琶を作った時、外国からの影響があったか否か。実物、文献ともに欠乏していて、にわかに判断できない。ただ、その名称からみて、よその国の音楽と関係がありそうである。北方辺境の少数民族が、さきに遊牧生活をする内に、馬上でつかったのが、だんだん内地に入って広まったということだろう。

と述べている⁽¹¹⁾。

一つは、紀元前一〇五年、箏・筑・箜篌などの木製楽器を参考に、中国の楽器職人が作ったもの。前漢の武帝の時代、漢と烏孫との友好の印として江都王劉建（武帝の甥）の娘（公主）を烏孫王に嫁がせることになり

(10) 楊蔭瀏『中国古代音楽史稿』、上冊、一三〇～一三一頁。吉川良和訳注「中国古代音楽史稿（4）」、一八七～一八八頁。

(11) 楊蔭瀏『中国古代音楽史稿』、上冊、一三〇頁。吉川良和訳注「中国古代音楽史稿（4）」、一八七～一八八頁。

(烏孫公主と呼ばれる), 異国の地で寂しかろうと作らせた, という話が晋・傅玄「琵琶賦」に見える。

傅玄「琵琶賦」は, 唐・杜祐『通典』卷一四四「樂・糸五」に引用される序に,

漢遣烏孫公主嫁昆彌, 念其行道思慕, 故使工人裁箏筑, 為馬上之樂。今觀其器, 中虛外實, 天地象也。盤圓柄直, 陰陽叙也。柱十有二, 配律呂也。四絃, 法四時也。以方俗語之曰琵琶, 取其易傳於外国。

漢は烏孫公主を遣わして昆彌(烏孫王獵驕靡)に嫁がせた。その行路で故郷を懐かしむだろうと, 楽工に箏筑を裁断させて, 馬上で演奏できるようにした。いまその楽器を見ると, 中は空洞で外側が閉じているのは, 天地をかたどったのである。円盤にまっすぐな棹をつけたのは, 陰陽を表したのである。柱が十二あるのは, 律呂を配当させたのである。四絃は, 四時(春夏秋冬)に法っている。地方の俗語で, これを琵琶という。扱いやすいので外国でも広まった。

とあり, 四絃で十二柱だったという。馬上で弾けるように「箏筑を裁ち」というのであるから, 小ぶりだったのであろう。のちに魏の末期, 竹林の七賢の阮咸が胴を大きくして, 柱を13に増やし, 棹も長くしたといい, この改良された琵琶は「阮咸」と呼ばれるようになったが, 阮咸がこれを(馬上ではなく)竹林で坐して弾いている様子が, 画によく描かれている。後漢末・応劭『風俗通義』卷六「声音・批把」には,

長三尺五寸, 法天地人与五行, 四絃, 象四時。

長さは三尺五寸で, 天地人と五行に法っており, 四絃は, 四時(春夏秋冬)を象っている。

と記されていて, 当時, 琵琶といえば四絃だった。

ただ、後漢末から魏晋にかけて、中国北西部の古い墓の壁画には、四絃だけでなく三絃の琵琶も見ることができる。たとえば、魏晋時代と推定される甘肅省酒泉市果園郷西溝村7号墓の前室東壁「弹琴図」⁽¹²⁾には、円形の胴に直項の三絃の琵琶が描かれているし、晋の時代の甘肅省嘉峪関市新成3号墓の「奏楽図」⁽¹³⁾には洋梨型の胴に直項の三絃の琵琶が、甘肅省嘉峪関市新成6号墓の「奏楽図」⁽¹⁴⁾には円形の胴の三絃琵琶が描かれており、魏晋のころに胴の形（円形・洋梨型）や絃の数（三絃・四絃）のバリエーションがあったことが分かる。応劭や傅玄のような知識人が記述する時、胴の形や絃の数、棹を含めた長さ等に何らかの意味を付与しようとする時、「四」という数字は四時（春夏秋冬）の象徴として機能してくるのかも知れない。ちなみに阮咸が柱を13に増やしたのだとすれば、琴の徽（勘所を表す面上の印）の13と数が一致し、琵琶が琴の仲間と考えられて、琴の影響を受けていたことが分かる。

中国北西部の古い墓の壁画には、琵琶と一緒に琴や簫も描かれて、「弹琴図」や「奏楽図」と名づけられているが、壁画の一部（演奏場面）を切り取っているからであって、ほかにも壁画にはさまざまな生活場面が描かれており、「狩獵図」「耕種図」「包厨図」「牧馬図」などがある。中に「放牧図」（甘肅省高台県駱駝城画像磚墓）⁽¹⁵⁾があり、馬と一緒に放牧されている駱駝が、果たしてフタコブラクダである。

正倉院の「模写 紫檀木画槽琵琶捍撥画」に描かれていたのは、こうした古い墓の壁画に描かれていた生活場面と同じ狩獵や宴飲のようすであり、宴席の人々が正座にしる胡座にしる、地べたに座っているのは、唐代以前の生活スタイルを反映している。

秦漢から魏晋にかけては、画像石に宴飲の場面が描かれ、百戯の伴奏と

(12) 『中国美術全集』「墓室壁画一」、時代出版伝媒股份有限公司・黄山書社、二〇一〇年、一〇六頁。

(13) 『中国美術全集』「墓室壁画一」、一四六頁。

(14) 『中国美術全集』「墓室壁画一」、一五九頁。

(15) 『中国美術全集』「墓室壁画一」、一〇四頁。

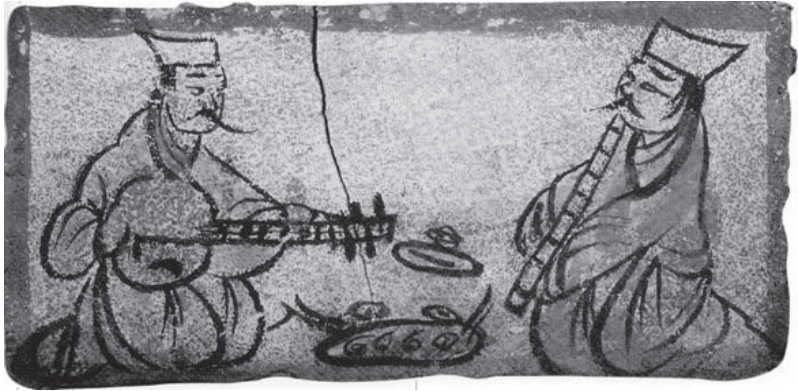


図3 晋・甘肃省嘉峪关市新城6号墓「奏楽図」

して楽隊が描かれることがあった。また墓の副葬品として楽人や舞人の俑（人形）が作られた⁽¹⁶⁾。その中に琵琶はあまり見られず、「弹琴図」や「奏楽図」と名づけられた壁画中の円形あるいは洋梨形の胴をもつ三絃の琵琶は、いずれも琴または縦笛と向かい合って、二人の衣冠整えた男性により合奏されている。二人の間には、盆に酒肴や箸が置かれていることもあり、宴飲の当事者が演奏しているようである⁽¹⁷⁾（図3参照）。

図3「奏楽図」は琵琶を弾く人の手元が磨滅していてよく見えないが、ほかの墓室壁画に見える円い胴に長い棹の「漢式琵琶」でも、明確に撥を持っている姿は見受けられない。

「漢式琵琶」も撥で弾いた例があることは、林謙三氏が指摘している。南朝梁の例で、

梁代に琵琶と云えば、もっぱら漢式のもの指したらしい。梁の簡文帝が侯景に殺された時の『梁書』の挿話を基に、太楽令彭雋に命じて

(16) 『中国音楽史図鑑』、第2章「秦漢・南北朝」の「1. 楽舞百戯」、四六～七五頁、参照。

(17) 『中国美術全集』「墓室壁画一」、一五九頁。

もたらした曲項琵琶について、当時南朝にはこの種のものはないと『通典』は記している。曲項琵琶がここではイラン式を指しているとするれば、当時は依然、魏晋以来の漢式琵琶を用いたとすべきであろう。ところでこの琵琶にも撥を用いたことは梁代の詩にも見られる。梁の昭明太子の「詠内人昼眠詩」に「…振を挿んで琵琶を挙ぐ…」とある。振は琵琶または豎箏篋の撥で、あるいは戻とも書く。この詩は官女が撥を挿んだ漢式琵琶を立てかけたまま、昼眠しているところを詠じたものであろう。

とある¹⁸⁾。

続いて林氏が「南朝の旧楽と云われる清楽が晋代、分散したのを受けた北朝国の遺品、洛陽出土石刻画に、秦楽人が右手に細い撥をもって漢式琵琶を弾くのが刻まれているのは、その古制を示すものと思われる」と述べる部分は、表現が錯綜していて理解しづらいが、晋に伝わった秦楽の遺制が、南朝（梁など）では旧楽「清楽」として継承され、北朝国では石刻画に秦楽人の姿として残された、という意味であろう。

ただ、林氏が挙げる洛陽出土石刻画の例を、『中国音楽史図鑑』では「阮咸」とし、ほかに新疆のキジル第118窟（3世紀）の壁画や、敦煌の北魏の壁画、唐の銅鏡の装飾など、円形の胴に長い棹の琵琶をおしなべて「阮」と紹介している¹⁹⁾。撥で弾いているかどうかは、撥自体ははっきりと見えないものも多いが、手が下方から絃へ向かっている場合は、撥を持って弾こうとしている様子か見える。その中で、麦積山第4窟の北周時代のレリーフ²⁰⁾は、右手の角度がほかの撥弾きの場合と違って上方から絃に向かっており、指で弾いていた跡をうかがわせる（図4参照）。

18) 林健三『東アジアの楽器』「十六、漢式琵琶をめぐって」の「(付) 琵琶の撥について」、三一七頁。

19) 『中国音楽史図鑑』、「キジル第118窟 弾阮壁画」「敦煌 北魏 弾阮壁画」「北朝 弾阮石刻」「唐 銅鏡弾阮装飾」、九六頁。

20) 『中国音楽史図鑑』、九五頁。



図4 北周・麦積山第4窟「彈阮壁画」

こうしてみると「漢式琵琶」も撥で弾いていたケースが多いように見えるが、麦積山第4窟の「彈阮壁画」を含め、南北朝の仏教系壁画やレリーフの例は、いずれも楽隊の中で琵琶を弾いており、宴飲の当事者というより従事者であり、秦漢から魏晋の墓室壁画の例に比べるとインドやペルシア、林氏のいう「イラン式」の影響を受けている可能性がある。

「模写 紫檀木画槽琵琶搥撥画」中の琵琶も、胴は洋梨形で、手には撥を持っている。直項であるのは作画上の都合かも知れず、「漢式琵琶」には見えない。棹は短く、柱の数も少ないようである。

三 南北朝から唐代の琵琶

南北朝のころになると、西域の音楽が大量に流入し、琵琶のさまざまなバリエーションもあらわれた。『中国音楽史図鑑』²¹⁾では、

西暦4世紀、中原地域と西域との文化的交流が盛んになり、梨型胴の曲項琵琶も北方へと伝わった。後には南方へも伝わる。……この時代（南北朝時代、引用者注）には、五弦琵琶も流行した。唐の杜佑の

21) 『中国音楽史図鑑』、九三～九五頁。



図5 北魏・雲崗第12窟「弾五弦琵琶石彫」



図6 唐・敦煌第112窟「樂舞壁画」

『通典』には、

五弦琵琶は稍小さく、蓋し北国に出づる所ならん。

とあり、また古代の図像にも見られる。

として、数多くの図像資料を紹介している。

南北朝になって仏教が盛んになると、石窟のレリーフや壁画に、楽伎が見られるようになる。「楽伎の社会的地位は低く、その実態は統治者に享楽を提供する音楽奴隷であった」というが、彼らは仏教のさまざまな儀式で演奏を担った²²⁾。さらに唐代になると、敦煌の壁画などに、空を飛びながら演奏する飛天や、立って演奏する楽伎、また中央に舞人がいて左右に座って演奏する楽隊も盛んに描かれ、残っている。こうした形態を真似た楽隊が、皇帝や貴族の墓の壁画にも描かれるようになり、さらには仏教に限らず、西域との文物の交流が盛んになり、西域の人が琵琶を弾くようすも描かれるようになった。

²²⁾ 『中国音楽史図鑑』、第2章「秦漢・南北朝」の「4. 北朝石窟の楽伎」、一〇二～一一一頁、参照。引用は、一〇二頁。



図7 唐・李寿墓「楽舞壁画」



図8 唐・「載樂駝俑」

例えば、雲崗第12窟の北魏「彈五絃琵琶石雕」では、樂伎天が五絃（曲項？）琵琶を弾いている（図5参照）。敦煌第112窟の唐「楽舞壁画」には、画面右側の楽隊中に琵琶を撥で弾く人の姿が見える（図6参照）。唐の李寿墓「楽舞壁画」には、四絃曲項琵琶を弾く女性と五絃直項琵琶を弾く女性が並んで描かれている（図7参照）。唐の「載樂駝俑」には、駱駝に乗って琵琶を弾く西域の人の姿がある（図8参照）²³。

敦煌第112窟の唐「楽舞壁画」は、敦煌壁画を集めた『敦煌』²⁴によれば、中唐のもので、「反彈琵琶舞」というタイトルが付けられている。中央で舞っている人が、琵琶を抱えて（背のほうへ持ち上げて）踊っており、その両側に拍板や横笛、鼗鼓、箜篌や琵琶の楽隊がいる。琵琶の後ろの人が弾いているのは、阮咸であろうか。あるいはその前身の琵琶、唐代には「秦漢子」と呼ばれていたものであろうか。左手で棹の中央を押さえつつ、

23 『中国音楽史図鑑』、第3章「隋唐五代」の「1. 楽舞と儀仗楽隊百戯」、一一五～一五三頁、参照。図5は九四頁、図6は一二六頁、図7は一三〇頁、図8は一三五頁より。

24 『敦煌』、江蘇美術出版社・甘肅人民出版社一九八二年、一四二～一四三頁。



図9 五代・周文矩「合楽図」

右手の指で弾いている。

舞人と楽隊の後方は一段高くなっており、中央の台座に仏様が坐し、左右に供物を捧げる人、手を合わせて拝む人がある。

こうした配置（中央に主人がいて、その前方に左右に分かれて楽隊がいる）は、宮中の皇帝や貴族の宴飲の場に取り込まれ、唐・李寿墓「楽舞壁画」も、宮女の楽隊の後方に一段高くなっている部分が確認できる。少し時代は下るが、五代・周文矩「合楽図」²⁵⁾は、画面の配置は前後ではなく左右に展開されているが、宮女の楽隊を前に音楽を聴く皇帝の姿が描かれている（図9参照）。

唐より古い例でいえば、北斉の山西太原市迎沢区王家峰村徐顕秀墓墓室北壁の「宴飲図」²⁶⁾は、主人夫妻の左右に立って琵琶を抱えた人が三名いて、琵琶は四絃曲項であり、撥で弾いている（図10参照）。背景には流れる雲のように蓮の花が描かれており、仏教の影響が見える。主人夫妻の手には椀があり、左右の侍女が盆の上にさらに椀を捧げている。夫婦の間には、小さな膳がいくつも並べられ、中央はうずたかくなっている。

主人夫婦は宴飲の当事者であり、あいだに御馳走が並べられている構図は魏晋までと同じだが、楽器を弾いているのは宴飲の当事者ではなく従事する楽隊である点が、魏晋までの風景とは異なっている。

唐代の大規模な墓がどのような構造で、どこの壁画にどのような画が描

25) 『中国音楽史図鑑』、一四〇～一四一頁。

26) 『中国美術全集』「墓室壁画一」、二五四～二五五頁。

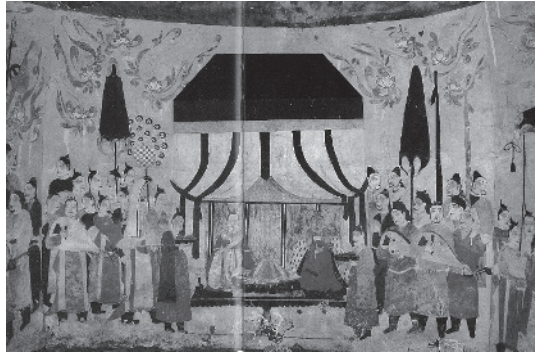


図10 北齊・山西太原市迎沢区王家峰村徐顯秀墓墓室北壁「宴飲図」

かれているのか、李星明『唐代墓室壁画研究』²⁷⁾に詳しい。これによれば、地下へスロープのように道を掘り進めていって、奥の棺を置く部屋は天井が四角錐の形に高くなっている。地上部分はそこが小山になる。これが陵墓全体の構造で、スロープの壁面や、棺を置く部屋とその前室や後室の壁面に、画が描かれる。

棺には墓の主人が眠るが、主人を守る部屋の壁面に、主人が大勢の人々に囲まれてにぎやかに宴飲するさまが描かれる。宴飲を開くには、狩猟をして獲物を捕らえ、それを調理する必要がある、また狩猟のためには遠出もしなくてはならない。大規模な儀仗や車馬の隊列、さまざまな動植物が、スロープの壁面に描かれる。

秦漢から魏晋にかけての墓壁に描かれていたのも、墓の主人が死後の世界でも生前と同じように豊かに暮らせるようにとの願いが込められていたのであろう。ただ宴飲の様式が唐代までに西域の文化の影響を受けて変化し、琵琶が「漢式」から「イラン式」になっただけでなく、宴飲で自ら弾くものから、楽隊の音楽として聴くものにも変わった。

琵琶を弾く楽人に目を向けると、隋代と推定される山西省太原市晋源区

27) 李星明『唐代墓室壁画研究』、陝西人民美術出版社、二〇〇五年。



図11 隋・山西省太原市晋源区王郭村虞弘墓
石椁座後壁上欄「飲酒行楽図（部分）」



図12 唐・陝西省礼泉县煙霞鎮東坪村燕妃墓
後墓室東壁南段「奏楽図（部分）」

王郭村虞弘墓石椁座後壁上欄の「飲酒行楽図」²⁸⁾では、ワシ鼻の男性が四絃曲項琵琶を立って弾いている。西域の国の衣装で、足にはブーツのようなものを履いている（図11参照）。陝西省礼泉县煙霞鎮東坪村燕妃墓後墓室東壁南段の「奏楽図」²⁹⁾には、立って洋梨形の五絃直項琵琶を撥で弾いている女性が描かれているが、女性は髪を髻に結び上げ、白い長袖のブラウスに、赤いベストのようなものを着て、スカートは長い（図12参照）。

この楽人がどういう場面で琵琶を弾いているかという点、山西省太原市晋源区王郭村虞弘墓石椁座後壁上欄の「飲酒行楽図」は、画面左側に椅子にかけている人がいて、右手に腕を持ち、左手には酒瓶を持っている³⁰⁾（図13参照）。そして全体としてこの画は秦漢から魏晋、さらに隋唐の墓にあった生活場面を描いた壁画の一部であり³¹⁾（図14参照）、「模写 紫檀木

28) 『中国美術全集』「墓室壁画二」, 二七五頁。

29) 『中国美術全集』「墓室壁画二」, 三一三頁。

30) 『中国美術全集』「墓室壁画二」, 二七四～二七五頁。

31) 『中国美術全集』「墓室壁画二」, 二七二～二七三頁。「飲酒行楽図」は上欄の右側の画面中央に見える。ほかには絨毯の上で踊っている人や、果物の盆を持っている人が見え、下壇には鹿を狩猟している人などが描かれている。



図13 隋・山西省太原市晋源区王郭村虞弘墓石椁座後壁上欄「飲酒行楽図」



図14 隋・山西省太原市晋源区王郭村虞弘墓石椁座後壁「石椁壁画」



図15 唐・陝西省礼泉県煙霞鎮東坪村燕妃墓後墓室東壁南段「奏楽図」

画槽琵琶捍撥画」と同じ範疇である。一方で、陝西省礼泉県煙霞鎮東坪村燕妃墓後墓室東壁南段の「奏楽図」は、箜篌や洞簫を演奏する宮女の楽隊の一員であり³²⁾ (図15参照)、仏教系の楽伎から影響を受けたものである。

すなわち、隋唐の時代には、西域から伝来した音楽の影響を中国は受けていたが、中国の伝統的な様式も保持しつつ、文化の融合が進んでいた。それが山西省太原市晋源区王郭村虞弘墓石椁座後壁上欄の「飲酒行楽図」や「模写 紫壇木画槽琵琶捍撥画」の構図につながるのであろう。

唐代になるとテーブルと椅子の生活スタイルが次第に広まり、七～八世紀と推定される陝西省西安市長安区南里王村唐墓の墓室西壁「六屏仕女図」³³⁾では、女性が椅子に座って片足は下げ、もう片足は椅子の上に置いた姿勢で、琵琶を撥で弾いている。これもまた、秦漢の頃の地べたに座る形式から、五代から宋代にかけて定着する椅子に座る形式への過渡期を示している。

さて、次に動物に乗って琵琶を弾くケースだが、有名な唐・王翰の「涼州詞」に、

| | |
|---------|-------------------|
| 葡萄美酒夜光杯 | 葡萄の美酒 夜光の杯 |
| 飲欲琵琶馬上催 | 飲まんと欲すれば 琵琶 馬上に催す |
| 醉臥沙場君莫笑 | 酔うて沙場に臥す 君笑うこと莫かれ |
| 古来征戰幾人回 | 古来 征戰 幾人か回る |

とあり、砂漠で琵琶を弾いているのは、(漢の烏孫公主と同じく)馬上である。だが、駱駝の上で琵琶を弾く例が唐三彩に見られる以上、唐代になると駱駝の上でも琵琶を弾くことがあった、と考えるべきだろう。ただ風貌から見て、駱駝に乗っているのは西域の商人のようである。墓壁によく描かれている儀仗隊とは、演奏する場面や目的が異なるかも知れない。唐

32) 『中国美術全集』「墓室壁画二」, 三一二～三一三頁。

33) 『中国美術全集』「墓室壁画二」, 三九〇頁。

代までの古い墓の壁画で駱駝が見られるのは、先に紹介した魏晋の甘肅省高台县駱駝城画像磚墓「放牧図」のほか、晋の甘肅省嘉峪関市新城6号墓前室北壁「牽駝図」⁸⁴があり、男性がフタコブラクダに綱をつけて引いている。

「螺鈿紫檀五絃琵琶」の捍撥部分の画は、熱帯樹とそれを囲むように飛ぶ鳥、フタコブラクダに乗った四絃曲項琵琶を弾く胡人と、足元には岩と花、異国を表すアイテムを集めた感じで、当時の人々が琵琶に持っていた遠い西域の楽器のイメージであり、琵琶といえば四絃が主流だったことがうかがえる。

文献の上でも、四絃琵琶は「琵琶」、五絃琵琶は「五絃」と表記される。たとえば『隋書』卷十四「音楽志中」に、

雑楽有西涼・鼙舞・清楽・龜絃等。然吹笛・彈琵琶・五絃及歌舞之伎，自文襄以来，皆所愛好。至河清以後，伝習尤盛。

（北齊では）雑楽に西涼・鼙舞・清楽・龜絃などがあつた。だが笛を吹き、琵琶・五絃を弾き、歌舞する芸能は、文襄帝以来、みな愛好した。（武成帝の）河清年間以後、こうした雑楽を習うことはとくに盛んになった。

とあり、『隋書』卷十五「音楽志下」に、龜絃楽の楽隊の構成について、

其楽器有豎箜篌・琵琶・五絃・笙・笛・簫・篳篥・毛貝鼓・都曇鼓・答臘鼓・腰鼓・羯鼓・鷄婁鼓・銅拔・貝等十五種，為一部。工二十人。

その楽器には豎箜篌・琵琶・五絃・笙・笛・簫・篳篥・毛貝鼓・都曇鼓・答臘鼓・腰鼓・羯鼓・鷄婁鼓・銅拔・貝など十五種があり、これを一部とする。楽工は二十人である。

84 『中国美術全集』「墓室壁画一」，一五一頁。

とある。

五絃琵琶も四絃琵琶も、基本的に撥で弾いた³⁵⁾。林謙三氏は、「漢式琵琶もイラン式琵琶も、隋唐代では撥を用うるのが正常であったのである。中央アジアの考古学的遺物は勿論、イラン式琵琶の中国における古い伝播を示すところの大同、龍門等の彫刻を始め、唐代の多数の遺像はことごとく撥を用いている」³⁶⁾という。

おわりに

正倉院の展示された「螺鈿紫檀五絃琵琶」,「紫檀木画槽琵琶」と「模写紫檀木画槽琵琶捍撥画」,複製「螺鈿紫檀阮咸」であるが,「阮咸」が秦漢から魏晋のころの「漢式琵琶」の改良版琵琶でもっとも古い形態を残した琵琶であり,四絃の「紫檀木画槽琵琶」の捍撥部分に描かれているのは秦漢から魏晋のころの宴飲の場面を背景に,弾いているのは少し時代の下る「イラン式」琵琶,「螺鈿紫檀五絃琵琶」の捍撥部分に描かれているのは異国を象徴するアイテムで,「なぜ駱駝に乗った胡人は四絃琵琶を弾いているのか」というと,当時「琵琶」といえば四絃だったから,ということになろう。

以上を確認した上で,琵琶をめぐる歴史的な状況と,唐代音楽やのちの宋代音楽の理論を,どう関連して考えればいいのか。

『隋書』卷十五「音楽志下」に,隋代になって雅楽を制定する際に,琵琶をもとに理論を構築した話が出てくる。当時の雅楽は北周の雅楽を受け継いで,(隋が滅ぼした)北周の功績や徳行を歌っていたので,鄭訳が申

35) 五絃は,インドの古い壁画では撥を持たない姿もある。林謙三『東アジアの楽器』「十六,漢式琵琶をめぐる」の「五絃の起源」に引く図「五絃と横笛—アマラヴァティ浮刻[Fergusson]」,三六五頁,参照。五絃琵琶については,岸辺成雄『唐代音楽の歴史的研究 続巻 楽理篇楽書篇楽器篇樂人篇』,の「琵琶の起源—ことに正倉院五絃琵琶について—」に詳しく,図像も豊富である。和泉書院,二〇〇五年,三一〇~三六八頁,参照。

36) 林謙三『東アジア楽器考』,「二十,五絃と搗琵琶の相違等」,三六九頁。

し出た。

先是周武帝時，有龜茲人曰蘇祇婆，從突厥皇后入國，善胡琵琶。聽其所奏，一均之中間有七聲。因而問之，答云，父在西域，稱為知音。代相伝習，調有七種。以其七調，勘校七聲，冥若合符。

「以前、北周の武帝の時代、亀茲人で蘇祇婆という者が、突厥の皇后に従って入国しましたが、胡琵琶を得意としました。その演奏を聴くと、一均の中に七声ありました。そこで尋ねると、『父が西域で、音楽に詳しいと言われており、代々伝習されているものに、七種類の調があります』と答えましたので、その七調を七声とつきあわせたところ、みごとに符合しました。……」

ここから鄭訳は、七調十二律、あわせて八十四調にまで敷衍し、これをもとに従来の雅楽の誤りを正そうとしたが、反対する者がいて、結局、黄鐘の一均だけを用いることになった。

いま本稿では省略した鄭訳の理論をどう解釈するか、多くの議論があるが、そもそも亀茲人蘇祇婆が得意とした「胡琵琶」は、どんな琵琶だったのか。図像資料とあわせて琵琶の歴史を見てくると、北周の時代に亀茲人の蘇祇婆が来る以前に、五絃なり四絃なりの「イラン式」琵琶はかなり中国で普及しており、一方で梁の時代に「琵琶」といえば依然として「漢式琵琶」であったとするならば、「胡琵琶」は「漢式琵琶」に対するもの、すなわち「イラン式」琵琶のことであろう。

「イラン式」のうち、五絃なのか四絃なのか。四絃と考えると、その音高を推察する研究が優勢であるが、五絃は実物も楽譜もほとんど残っていないため、四絃をもとに考察して五絃に敷衍するのは、妥当であると思われる。

本稿では、琵琶を弾く場面に注目した。「漢式琵琶」と「イラン式」琵琶は、指で弾くのか撥で弾くのか、独奏か合奏か、宴飲の当事者が弾くのか

か宴飲に従事する楽隊の中で弾くのか、という違いも見えてきた。元来、宴飲の当事者が指で比較的小ぶりな（共鳴胴が小さい）琵琶を、琴や縦笛と向かい合う形で弾いていたのが「漢式琵琶」で、「イラン式」は楽隊中でほかの楽器にまじって撥で共鳴胴の大きい（洋梨形）琵琶を弾き、舞も伴うなどして、宴飲の当事者に奉仕した。前者は音量も比較的小さかったであろうし、後者は音量も大きく、にぎやかな音楽だったであろう。

ちなみに日本で五絃琵琶を含む唐代音楽（日本に伝来した雅楽を含む）を復元する試みがあり、その中で琵琶（日本雅楽では楽琵琶と呼ばれる）は、メロディを奏でるというよりは、拍を合わせる役割をするようである³⁷⁾。

ところが唐代は安史の乱を境に衰退に向かうが、中唐の詩人、白居易が元和十年（八一五）、江州司馬に左遷され、翌年の秋、客人を見送った波止場で、どこやらの船中から夜、琵琶を弾いている音を聞き、「琵琶行」という詩を作った。その序に、琵琶の主はもと長安の歌妓で、二人の師匠について琵琶を習ったが、年をとり容色が衰えて、いまは商人の妻になっているとのこと。そこで酒を用意させ、数曲弾かせたという。詩に云う、

| | |
|---------|-------------------------|
| 転軸撥絃三両声 | 軸を転じ絃を撥いて三両声 |
| 未成曲調先有情 | 未だ曲調を成さざるに先ず情あり |
| ⋮ | |
| 輕攏慢撚抹復挑 | 軽く攏（おさ）え慢く撚（ひね）り抹して復た挑す |
| 初為霓裳後六幺 | 初めは霓裳を為し後は六幺 |

ここで白居易が聴いている琵琶は独奏である。軸を回し、撥で二～三度弾いて、調弦する。まだ曲を演奏しないうちから、その音色には感情が込められている。弾きだすと、左手で柱を押さえたり、ゆるくひねったりし

³⁷⁾ 芝祐靖訳譜・復曲、CD「敦煌から正倉院への道—復元楽器・シルクロードの音楽—」、日本コロムビア、一九八七年。及び解説、参照。



図16 南唐・顧闳中「韓熙載夜宴図」

(柱の上で細かく動かす技法と思われる), 右手では「抹」「挑」を繰り返す。「抹」は撥を前方へ押し弾く動作, 「挑」は撥を身体の方へ引いて弾く動作かと思われる。古代の「枇」と「杷」に相当する(現在の琵琶では「弾」「挑」と呼んでいる。「抹」は人差し指の腹で手前側に弾く技法をいう)。

こうした独奏する琵琶を聴く場面は, 南唐の顧闳中「韓熙載夜宴図」にも描かれている³⁸⁾(図16参照)。画面右で聴いている主人の姿は, 周文矩「合楽図」を反転させたかのようなものである³⁹⁾。

琵琶は楽隊中の拍をとる役割から, また主役として独奏する楽器になった。宋代に発展する詞楽の萌芽が, ここに見える。

【図像出典一覧】

図1 「螺鈿紫檀五絃琵琶」の捍撥部分, カタログ『御即位記念特別展 正倉院の世界——皇室がまもり伝えた美——』, 一四三頁。

図2 「模写 紫檀木槽琵琶捍撥画」, カタログ『御即位記念特別展 正倉院の世界——皇室がまもり伝えた美——』, 一五七頁。

38) 『中国音楽史図鑑』, 一三八頁。

39) 「韓熙載夜宴図」とそこに描かれている音楽シーンについては, 以前考察したことがある。拙論「『韓熙載夜宴図』の時代と音楽シーン」, 『風祭』七号, 宋詞研究会, 二〇一一年三月, 一〜四六頁。

- 図3 晋・甘肃省嘉峪关市新城6号墓「奏楽図」,『中国美術全集』「墓室壁画一」,一五九頁。
- 図4 北周・麦積山第4窟「彈阮壁画」,『中国音楽史図鑑』,九五頁。
- 図5 北魏・雲崗第12窟「彈五弦琵琶石彫」,『中国音楽史図鑑』,九四頁。
- 図6 唐・敦煌第112窟「楽舞壁画」,『中国音楽史図鑑』,一二六頁。
- 図7 唐・李寿墓「楽舞壁画」,『中国音楽史図鑑』,一三〇頁。
- 図8 唐・「載樂駝俑」,『中国音楽史図鑑』,一三五頁。
- 図9 五代・周文矩「合楽図」,『中国音楽史図鑑』,一四〇~一四一頁。
- 図10 北齐・山西太原市迎沢区王家峰村徐顕秀墓墓室北壁「宴飲図」,『中国美術全集』「墓室壁画一」,二五四~二五五頁。
- 図11 隋・山西省太原市晋源区王郭村虞弘墓石椁座後壁上欄「飲酒行楽図(部分)」,『中国美術全集』「墓室壁画二」,二七五頁。
- 図12 唐・陝西省礼泉県煙霞鎮東坪村燕妃墓後墓室東壁南段「奏楽図(部分)」,『中国美術全集』「墓室壁画二」,三一三頁。
- 図13 隋・山西省太原市晋源区王郭村虞弘墓石椁座後壁上欄「飲酒行楽図」,『中国美術全集』「墓室壁画二」,二七四~二七五頁。
- 図14 隋・山西省太原市晋源区王郭村虞弘墓石椁座後壁「石椁壁画」,『中国美術全集』「墓室壁画二」,二七二~二七三頁。
- 図15 唐・陝西省礼泉県煙霞鎮東坪村燕妃墓後墓室東壁南段「奏楽図」,『中国美術全集』「墓室壁画二」,三一二~三一三頁。
- 図16 南唐・顧闳中「韓熙載夜宴図」,『中国音楽史図鑑』,一三八頁。