

中国楽部史における隋代七部楽について^{*}

On the Seven Bands of Sui Dynasty in the Chinese Music-group History

王 小 盾 著^{**}

Xiaodun Wang

山 寺 三 知 訳

Tr.by Mitsutoshi Yamadera

摘要（中文要旨）

隋唐樂部系統包括七部、九部、二部、太常四部等新興樂部，以及宮懸、鼓吹、挽歌、清樂等傳統樂部。在其草創階段，實現了傳統樂部同新樂部的結合；在其成熟階段，實現了新樂部的功能轉化。隋代七部樂便是這兩箇階段的開端。從來源角度看，它是以樂部為單元的音樂運動的結晶，說明中國音樂史可以看作不同樂部形態相嬗替的歷史；從流變角度看，它反映了宮廷音樂系統圍繞政治需要而進行的變化，說明必須從政治角度觀察歷史上的音樂現象。隋代七部樂的建設，其本質是“合南北之樂”，曾經有過不同方案。分析這些方案可以知道：分部或為七，或為九，並不取決於藝術的資源條件，而是取決於政治象徵意義上的要求。

關鍵詞：七部樂；樂部系統；禮樂單元；中國音樂史

隋代初年に七部樂が制定されたことは、中国音楽史上、影響の大きい出来事であった。それは、長期にわたる動乱の後の音楽文化が整理されたこと、中国音楽が「燕楽」という歴史的段階に入ったこと、また、中国楽部史が新しい軌道に乗ったことを意味している。

^{*} 本稿は、2009年3月7日に学士会館（東京神田）で行われた、科学研究費補助金（基盤研究（B））「南北朝楽府の多角的研究」（課題番号18320057）第9回共同研究会における講演の原稿を筆者自身が加筆訂正したものである。なお、本稿の中国語版「論中國樂部史上的隋代七部樂」が、既に『中國音樂學』（中国芸術研究院）2009年第4期に発表されているが、本稿との間に、日本語文献の引用等に関して若干の相違があることをお断りしておく。

^{**} 王小盾（1951-）。ペンネームは王昆吾。男。揚州大学中国文化研究所所長。専門分野は、中国古代音楽文学・敦煌文学・神話学・中国早期文化・域外漢文学など。主な著書に『原始信仰和中國古神』（上海古籍出版社1989年）・『隋唐五代燕樂雜言歌辭集』（任半塘との共著。成都：巴蜀書社1990年）・『漢唐音樂文化論集』（台北：学芸出版社1991年）・『唐代酒令藝術：關於敦煌舞譜、早期文人詞及其文化背景的研究』（台北：文津出版社1993年、上海：知識出版社1995年、上海：東方出版中心1996年）・『隋唐五代燕樂雜言歌辭研究』（北京：中華書局1996年）・『中國早期藝術與宗教』（上海：東方出版中心1998年）・『漢文佛經中的音樂資料』（何劍平との共著。成都：巴蜀書社2002年）・『越南漢喃文獻目錄提要』（劉春銀・陳義・林慶彰との共編。台北：中央研究院中國文哲研究所2002-2004年）・『從敦煌學到域外漢文學』（北京：商務印書館2003年）・『詞曲研究』（楊棟との共編。武漢：湖北教育出版社2004年）・『中國早期與符號研究：關於四神的起源及其體系形成』（上海人民出版社2008年）・『四神：起源和體系形成』（上海人民出版社2008年）などがある。

そのため、隋唐音楽史に関するあらゆる論著はこの歴史的イベントを論ずるのである。しかし、研究者の視角は制限されているため、隋代七部楽に関しては、なお認識の曖昧なところが若干あり、そのため、掘り起こすに値する精髓も若干残されている。この点を考慮に入れて、先般、筆者は日本において講演を行い、その中で、岸辺成雄氏による関連する研究を基礎として以下の四点について論じた。

- (一) 隋代七部楽を理解するための鍵は何か。
- (二) 七部楽の隋唐楽部における位置づけを如何に認識するか。
- (三) 七部楽の形成は中国音楽史の如何なる特徴を反映しているのか。
- (四) 隋代七部楽設立の原理を如何にして明らかにするか。

ここに、その講演の原稿を整理して発表し、より多くの読者の批正を仰ぐ次第である。

一、隋代の七部楽を理解するための鍵

隋代初年の七部楽設立に関して、比較的信頼のできる記録が、『隋書』巻15「音楽志」に次のように見える。

始め、開皇の初に令を定め、七部楽を置く。一に曰はく国伎、二に曰はく清商伎、三に曰はく高麗伎、四に曰はく天竺伎、五に曰はく安国伎、六に曰はく龜茲伎、七に曰はく文康伎。又、雑に疏勒・扶南・康国・百濟・突厥・新羅・倭国等の伎有り。其の後、牛弘、韓・鐸・巾・弘等四舞を存して、新伎と並陳せんことを請ふ。因りて、称す「四舞は、按ずるに漢・魏以来、並びに宴饗に施す……」と。〔始開皇初定令、置七部楽、一曰國伎、二曰清商伎、三曰高麗伎、四曰天竺伎、五曰安國伎、六曰龜茲伎、七曰文康伎。又雜有疏勒・扶南・康國・百濟・突厥・新羅・倭國等伎。其後牛弘請存韓・鐸・巾・拂等四舞、與新伎並陳。因稱「四舞、按漢・魏以來、並施於宴饗……。」〕

このことについて、多くの学者が解釈を行った。比較的系統だったものとしては、岸辺成雄氏の解釈がある。彼は楽器編成に重点をおいて、七部楽の文化的淵源を遡った。その解釈は『唐代音楽の歴史的研究』の序説第二章に見える¹。要点は以下のとおりである。

国伎：即ち西涼伎。「……西涼伎は、晉末に河西の涼州で、西域より渡來せる龜茲樂と、

¹ 岸辺成雄『唐代音楽の歴史的研究 樂制篇』上巻（東京大学出版会 1960年2月。覆刻版、大阪：和泉書院 2005年）序説、第二章初唐、太常寺樂工制の完成「（二）十部伎の成立」p26-29。

一時この地に謂わば疏開されてあった清樂とを融合せしめて成ったもので、……その成り立ちが示す如く、胡樂器九種と俗樂器五種に、鐘・磬の雅樂器を加えた編成であった。この鐘・磬は清樂のそれを利用したのである。西涼伎が國伎とも云われるのは、清樂色のあることを強調したのであろう。隋志によると樂曲としては、歌曲、解曲、及び舞曲の各一曲が所屬した。解曲は器樂曲の謂ではあるまいか。」

清商伎：即ち清樂伎。「譙樂以外の九伎は、一の樂曲ではなくして、夫々樂舞の種類を示し、各伎は數曲乃至數十曲の樂曲を擁していた。俗樂を代表する清樂は、最も多くの樂曲を擁し、唐初に遺存せる清樂の曲の總て（則天武后朝では六十餘曲）を包含した²と思われる。上演の際にはそのうちから一曲乃至數曲が選ばれて清樂伎を構成したのである³。隋書の九部伎では、陽伴、明君、并契の三曲の名が記されているが、選定の一例を示すのであろう。漢以來の雅正な俗樂の清商樂の遺聲と云われるこの伎の性格は、樂器編成に最もよく表わされ、鐘・磬・琴・瑟・箏・埙等の雅樂器と琵琶・臥箏篋・筑・箏・笙・笛等の俗樂器とから成る。」

高麗伎：「……高麗伎は、高句麗の樂舞であって、東夷系音樂の代表として編入された。その樂器編成は、桃皮箏篋及び義背笛の二種が高句麗特有であるほか、十二、三種が西涼伎と共通の胡俗樂器であって、さして東夷樂の特色を發揮しているとは思えない。殆んど西域樂に近いものであったと考えられる。」⁴

天竺伎：西域系の六伎の一つで、パミール高原以西の伎に属す。「天竺伎の編成はほぼ龜茲伎に同じいが、天竺伎には鳳首箏篋及び銅鼓なる特有の樂器が含まれる。」「……明らかなのは、唐代の胡樂器の大部分がインド系によって占められていることである。胡樂の東流の本格的になったのは、南北朝以後、龜茲樂を中心とするインドの佛教音樂系の樂舞⁵が流入し始めてからであるとする前述の卑見の、最も重要な理由がここに存する。」

安国伎：同じく西域系六伎の一つで、パミール高原以西の伎に属す。「康國（Samarkand）及び安國（Bokhara）の兩伎は顯著な特色を示している。即ち羯鼓以下^{訳注1}の西域伎に共通の鼓類の代りに正鼓及び和鼓（インドのTabla及びBanyaに當る）を用い、安國伎は特異な雙箏篋を使用する。殊に注目すべきは康國伎が正鼓及び和鼓のほか横笛及び銅拔を加えた僅か四樂器の編成であったことで……」。

龜茲伎：同じく西域系六伎の一つであるが、パミール高原以東の伎に属す。「龜茲（Kucha）・

² この語は誤りである。「清樂」が指すものは太常が掌る清樂樂隊である。民間の音樂が遺存していたことを考慮に入れると、「唐初に遺存せる清樂の曲の總てを包含」することは不可能である。

³ この語も根拠がない。

⁴ 高麗伎は東夷樂の代表である。「殆んど西域樂に近いものであった」とは到底言い難い。

⁵ 漢以來、龜茲は、それぞれ漢・前涼・前秦・北涼・柔然・嚙嚙・突厥に従属した。龜茲樂と天竺樂とは異なるものである。「龜茲樂を中心とするインドの佛教音樂系の樂舞」との説は妥当ではない。

訳注1 次項「龜茲伎」に見える「羯鼓・腰鼓・答臘鼓・鷄婁鼓」を指す。

疏勒（Kashgar）及び高昌（Turfan）の三種は、豎箏・琵琶・五絃・笙・横笛・簫・篳篥・羯鼓・腰鼓・荅臘鼓・雞婁鼓・銅拔及び貝を主體とする點で一致する。これら十三樂器の編成こそ西域樂の典型と稱し得る。」

文康伎：唐十部伎には見えないが、その性質は十部伎の讌樂伎に近い。「讌樂は貞觀十四年に、協律郎張文收が作製した「景雲河清歌」なる舞曲の別名であって、唐初の三大舞と竝んで、燕饗雅樂の代表作であった。胡樂器及び俗樂器を中心に、雅樂器（鐘・磬等）すらも加え、他の九伎とは相當に異なった性格を有する。これは、隋の九部伎の文康伎即ち「禮畢」の曲に性質上近似していた。九部伎では、文康伎が全伎終了の際に演奏され、禮の畢ったことを表わしたのに對して、讌樂曲は、十部伎の第一伎に置かれ、燕饗樂開始の徵表となったのである。」

以上の分類は、文化研究を目的としている。それは暗に、次のような一つの意味を含んでいる。つまり、隋代七部樂は西域を中心として築かれたということである。まさしくこの分類を基礎として、岸辺成雄氏は一つの重要な観点を提示した。すなわち、隋唐における中国音樂の形勢は、雅樂・胡樂・俗樂の鼎立であったと。この見解は自然で道理に適っている。しかし、『文獻通考』卷148「樂考」に、別の見解を見つけることができる。即ち、「隋は既に混一し、南北の樂を合はせて七部伎と為す。〔隋既混一、合南北之樂而爲七部伎。〕」である。岸辺氏は東西を重視しているが、『文獻通考』は南北を重視している。この両者の違いをいかに理解したらよいであろうか。これについては、『隋書』卷15「音樂志」にある関連記事を参考にすることができる。

清樂は其の始は即ち清商三調是れなり。並びに漢來の旧曲なり。……晋朝遷播するに属し、夷羯竊拋し、其の音分散す。苻永固（苻堅）、張氏を平らげ、始めて涼州に於て之を得たり。宋武、閩中を平らげ、因りて南に入り、復た内地に存せず。陳を平らぐる後に及び之を獲たり。高祖、之を聴きて、其の節奏を善しとし、曰はく、「此れ華夏の正声なり。昔、永嘉に因り、江外に流れしも、我、天明の命を受け、今復た會同す。賞は時を逐ひて遷ると雖も、而れども古致は猶ほ在り。此れを以て本と為し、微かに更に損益し、其の哀怨を去り、考へて之を補ふべし。以て新たに律呂を定め、更めて樂器を造らん」と……。〔清樂其始即清商三調是也、並漢來舊曲。……屬晉朝遷播、夷羯竊據、其音分散。苻永固平張氏、始於涼州得之。宋武平閩中、因而入南、不復存於内地。及平陳後獲之。高祖聽之、善其節奏、曰、「此華夏正聲也。昔因永嘉、流於江外、我受天命、今復會同。雖賞逐時遷、而古致猶在。可以此爲本、微更損益、去其哀怨、考而補之。以新定律呂、更造樂器。」……。〕

西涼とは、苻氏の末、呂光・沮渠蒙遜等、涼州を拠有せしに、龜茲の聲を変じ之を為り、号して秦漢伎と為すより起こる。魏の太武、既に河西を平らげ之を得、之を西涼樂と謂ふ。魏・周の際に至り、遂に之を国伎と謂ふ。〔西涼者、起苻氏之末、呂光・沮渠蒙遜等、據有涼州、變龜茲聲爲之、號爲秦漢伎。魏太武既平河西得之、謂之西涼樂。至魏・周之際、遂謂之國伎。〕

龜茲とは、呂光、龜茲を滅ぼし、因りて其の聲を得たるより起こる。呂氏亡びて、其の樂分散し、後魏、中原を平らげ、復た之を獲たり。其の聲、後に変易すること多し。隋に至り西國龜茲・齊朝龜茲・土龜茲等、凡そ三部有り。開皇中、其の器、大いに閭閻に盛んなり。時に曹妙達・王長通・李士衡・郭金樂・安進貴等有り、皆、弦管に妙絶にして、新聲奇變、朝改暮易して、其の音技を持し、公王の間に估衒し、時を挙げ争ひ相慕尚す。高祖、之を病み、群臣に謂ひて曰はく、「聞くならく、公等、皆、新變を好み、奏する所に復た正聲無しと。此れ不祥の大なるなり。家より国を形づくり、化は人風を成す。天下方に然りと謂ふ勿かれ。公家自ら風俗有り。存亡善惡は、之に繋らざる莫し。樂は人を感じしむること深く、事は和雅に資す。公等、親賓に対し宴飲するに、宜しく正聲を奏すべし。聲正しからざれば、何ぞ兒女をして聞かしむべけんや」と。帝に此の勅有りと雖も、而れども竟に救ふ能はず。〔龜茲者、起自呂光滅龜茲、因得其聲。呂氏亡、其樂分散、後魏平中原、復獲之。其聲後多變易。至隋有西國龜茲・齊朝龜茲・土龜茲等、凡三部。開皇中、其器大盛於閭閻。時有曹妙達・王長通・李士衡・郭金樂・安進貴等、皆妙絶弦管、新聲奇變、朝改暮易、持其音技、估衒公王之間、舉時爭相慕尚。高祖病之、謂群臣曰、「聞公等皆好新變、所奏無復正聲、此不祥之大也。自家形國、化成人風、勿謂天下方然、公家自有風俗矣。存亡善惡、莫不繋之。樂感人深、事資和雅、公等對親賓宴飲、宜奏正聲。聲不正、何可使兒女聞也。〕帝雖有此敕、而竟不能救焉。〕

天竺とは、張重華の涼州を拠有せしに、四たび訳するを重ねて來り男伎を貢ぐより起こる。天竺は即ちその樂なり。〔天竺者、起自張重華據有涼州、重四譯來貢男伎、天竺即其樂焉。〕

康国は、周の武帝、北狄を娉し后と為し、其の獲る所の西戎伎を得たるより起こる。其の聲に因る。〔康國、起自周武帝娉北狄爲后、得其所獲西戎伎、因其聲。〕

疏勒・安国・高麗は、並びに、後魏、馮氏を平らげし、及び西域に通ぜしに、因りて其の伎を得たるより起こる。後に漸く其の聲を繁會すれば、以て太樂より別かつ。〔疏勒・安國・高麗、並起自後魏平馮氏及通西域、因得其伎。後漸繁會其聲、以別於太樂。〕

礼畢とは、本と晋の太尉、庾亮の家より出づ。亮卒し、其の伎、亮を追思し、因りて仮りて其の面を為し、翳を執り以て舞ひ、其の容に象り、其の諡を取りて以て之を号し、之を謂ひて文康樂と為す。九部樂を奏する毎に終ふるに則ち之を陳ぶ、故に礼畢を以て名と為す。〔禮畢者、本出自晋太尉庾亮家。亮卒、其伎追思亮、因假爲其面、執翳以舞、〕

象其容、取其諡以號之、謂之爲文康樂。每奏九部樂終則陳之、故以禮畢爲名。〕

波線を施した箇所に注意していただきたい。それらは、以下のことを示している。

(一) 隋代の七部楽は、最も早く「漢來の旧曲」にまで遡ることができる。

(二) 隋代の七部楽は、二つの歴史的事件と密接な関係がある。一つは永嘉5年(311)の「晋朝遷播し、夷羯竊拠し、其の音分散す」、もう一つは開皇9年(589)の「陳を平らぐ」である。

(三) 隋代の七部楽は、各地の「太楽」を用いたものである。よって、西涼楽は魏周の際には「国伎」と呼ばれ、疏勒・安国・高麗は「漸く其の声を繁会すれば、以て太楽より別かつ」とされた。——即ち、もとは太楽に属したが、後に「太楽より別か」たれたのである。

(四) 北朝期の涼州は、七部楽の設立にとって特別に重要な位置を占めており、その点からすれば、七部楽は、実際には、長安の楽と涼州の楽・建康の楽とが結合したものである。

(五) 七部楽設立を主宰した隋の文帝(高祖)は、頗る清商楽を重視し、龜茲楽を嫌った。

以上の五項目に注意すれば、所謂「隋は既に混一し、南北の楽を合はせて七部伎と為す〔隋既混一、合南北之樂而爲七部伎〕」というのは理解しやすい。これは、つまり、七部楽を設立した主な背景と方法とを言っているのである。背景とは開皇9年(589)の政治上の南北の「混一」であり、方法とは「南北の楽を合はす」である。卑見によれば、七部楽を理解するためには、まず、この關鍵を把握する必要がある。つまり、東西の関連ではなく南北の関連を重視しなければならないのである。本稿では、第三章において、これについて詳しく論ずるつもりである。

二、隋唐樂部における七部樂の位置

周知のごとく、七部楽の後、隋の煬帝の時期に九部楽が作られ、この九部楽は、唐代になると十部楽へと変化した。十部楽に関連するものとしては、盛唐時期には二部伎があり、中唐時期には太常四部楽がある。この流れから見て、七部楽は、漢唐樂部史における重要事項であり、樂部変遷の枢要であると言える。

『唐代音樂の歴史的研究』は、樂部について重点的に研究を行い、それを「唐代樂制」と称した。この書は豊富な資料によって、十部伎・二部伎・太常四部伎等の樂部の姿を示した。しかし、重大な遺漏もある。筆者は、「唐代樂部研究」なる一文において、主に二つの方面について、彼の研究を補った。第一に、「樂部」というものについて確認を行い、第二に、唐代樂部の構造について概括した。その要点は以下のとおりである(王小盾・孫曉輝 2004)。

(一) 樂部は太常が掌管した樂舞隊伍であり、それぞれ単位ごとに特定の物質的な形式、

即ち楽・器・工・衣の組み合わせを持っていたと考えられる。例えば、太常四部は、器物の風格が異なる四つの楽隊である。また、例えば、太常四部における亀茲部・胡部（西涼部）は、『通典』巻146に「周・隋より以来、管絃雜曲は將に数百曲ならんとし、多く西涼樂を用ひ、鼓舞曲は多く亀茲樂を用ふ〔自周隋以來、管絃雜曲將數百曲、多用西涼樂、鼓舞曲多用龜茲樂〕」と言うのに拠れば、それらは隋から盛唐までにおいて最も重要な伴奏楽隊であったのである。

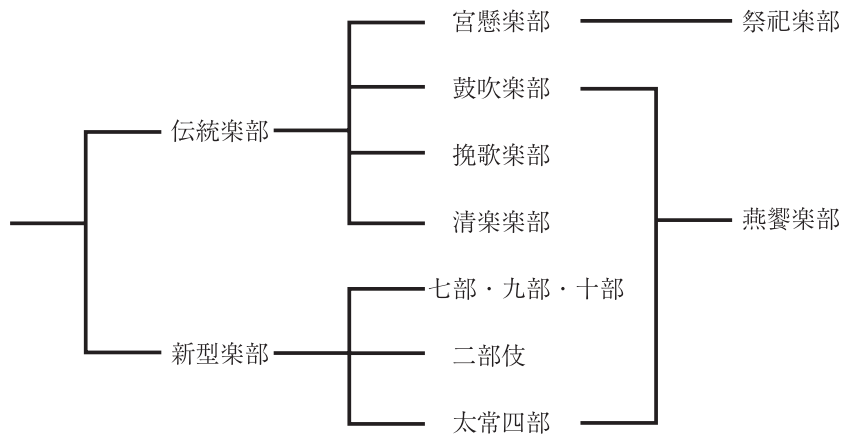
以上の第一点により、組織が完備した楽舞だけが楽部に入ることができると判断できる。『通典』巻146の「林邑国を平らげ、扶南の工人及び其の匏瑟琴を獲るも、陋にして用ふべからざれば、但だ天竺樂を以て其の声を伝写するのみにして、楽部に列せず。〔平林邑國、獲扶南工人及其匏瑟琴、陋不可用、但以天竺樂傳寫其聲、而不列樂部。〕」とは、そのような状況を言っているのである。

(二) 楽部は某かの儀式の場で実施された音楽隊伍であると考えられる。『唐實錄』（『玉海』巻105に引用）等の資料に拠ると、唐代の九部・十部の楽は、主に百僚を供応するのに用い（記録に合計20回見える）、次いで賓客を供応するのに用い（記録に合計9回見える）、まれに仏像を寺に迎えるのに用いた（記録に2回見える）。そのほか、儀仗にも用いられた。例えば、『新唐書』巻208「楊復恭傳」に「懿宗以来、行幸する毎に無慮錢十万、金帛五車、十部樂工五百、犢車・紅網朱網画香車百乘、諸衛士三千を用ふ。凡そ曲江・温湯若しくは畋獵を大行従と曰ひ、宮中・苑中を小行従と曰ふ。〔懿宗以來、每行幸無慮用錢十萬、金帛五車、十部樂工五百、犢車・紅網朱網畫香車百乘、諸衛士三千。凡曲江・溫湯若畋獵曰大行従、宮中・苑中曰小行従。〕」とある。これらは、九部・十部の楽が本質的に嘉礼や賓礼に用いられる儀式楽舞であったことを示している。

同様に、二部伎も群臣の酺宴に用いられた太常楽舞である。記録によると、二部伎が九部・十部と区別される主な特徴は、もはや外国からの使者をもてなすためには用いられず、君臣の譟楽に用いられたことである。それに伴い、十部伎のような命名方式を改め、もはや国別を反映した楽隊名を楽部名称とせず、それに代えて楽舞内容を反映した楽曲名を用いた。このような変更は、それぞれ異なる政治環境における宮廷宴会からの要求を反映している。

(三) 以上二点は楽部の本質的な特徴であると考えられる。この二点に合致する音楽組織は、すべて楽部である。このため、唐代の典籍における「清商一部」・「散楽一部」・「鼓吹一部」・「挽歌一部」・「女楽一部」に関する記録、そして『樂府雜錄』において、四部楽以外に列举された「雅楽部」・「清楽部」・「熊羆部」等の部類に基づけば、唐代の楽部には様々な存在様式があると判断される。九部・十部、二部、太常四部のほか、制度化された楽部に、宮懸の部・鼓吹の部・挽歌の部・清楽の部がある。事実上、それらは、前述の三種の楽部と

区別された別の一類を代表している。つまり、九部・十部、二部、太常四部は隋唐時代の新興楽部であり、宮懸・鼓吹・挽歌・清楽等の部は古代に既に存在していた伝統楽部である。その構造は以下のとおりである。



このうち新型楽部は比較的固定されない楽部である。例えば、七部・九部・十部は外国の使者をもてなすことを主な機能とする楽部であり、隋から初唐に至るまで盛んであった。二部伎は君臣の饗宴を主な機能とする楽部であり、盛唐に盛んであった。太常四部は祝典における儀仗を主な機能とする楽部であり、中唐に盛んであった。この三者の関係は主に歴史的な関係であり、並列関係ではない。そのため、伝統楽部は楽部の本体を代表し、新型楽部は政治的な要求により絶えず変化したものであると言える。

以上、唐代楽部は体系だったものを有していたことがわかる。九部・二部・太常四部についてのみ語り、伝統的な楽部を語らなければ、この体系があいまいなものとなり、唐代音楽史について一面的な理解をしてしまうであろう。この点については、段安節の『樂府雜錄』も重要な証明を提供する。段安節は、乾寧年間（894-897）に、国子司業を務め、その書は『教坊記』以来の「耳目の接する所〔耳目所接〕」^{訳注2}の種々の音楽にまつわる出来事を

類名	『樂府雜錄』 章節名	別名	特徴
楽部一： 諸楽の部	1. 雅楽部	宮懸の部	郊廟や朝会に用いられる。その楽工は「坐部伎」とも呼ばれ、舞工は「立部伎」とも呼ばれる。
	2. 雲韶部	内教坊法曲	唐の文宗の時、開元の法曲及び「霓裳羽衣」舞曲を用いてこの部を制作した ⁶ 。

楽部二： 太常四部	3. 清楽部（七・九・十部の一つ）	正声部	
	6. 熊羆部	殿庭鼓吹	
	4. 鼓吹部	鹵簿鼓吹	
	7. 鼓架部	鼓笛部	「代面」・「鉢頭」・「踏揺娘」 及び各種の散楽雑伎がある。
	8. 龜茲部（七・九・十部の一つ）		多くは鼓板を用いる。隋以来、均しく「五方獅子」舞がある。
	9. 胡部（七・九・十部の一つ）	西涼部	多くは絲竹を用いる。開元24年、堂上に昇る。
歌舞俳優	10-12：歌・舞工・俳優		人物・事跡及び演目
楽器	13-26：琵琶・箏・箜篌・笙・笛・篳篥・五弦・方響・擊甌・琴・阮咸・羯鼓・鼓・拍板		人物及び事跡
曲目	27-39：安公子・黄鸝暈・離別難・夜半樂・雨霖鈴・還京樂・康老子・得宝子・文叙子・望江南・楊柳枝・新傾杯樂・道調子		曲調の本事
戯目	5. 驅儺、40. 傀儡子		
宮調	41-46：別樂儀識五音輪二十八調図・平声羽七調・上声角七調・去声宮七調・入声商七調・上平声調		合計二十八調

追記し、その章節立ては、おおよそ中晩唐の太常音楽の部立ての状況を反映している。だからこそ、『樂府雜錄』は唐代楽部体系の存在を明確に示しているのである。

注意しなければならないのは、この表に示されたものは中晩唐時期の楽部体系であるということである。十部伎・二部伎の時期の体系と比較すると、両者は構造上同じであるが、各部分の比重が異なる。これは、唐代楽部の体系も時間の推移に伴って変化したことを示

訳注2 『樂府雜錄』序の語。

6 『新唐書』卷22「禮樂志」に「文宗、雅楽を好み、太常卿馮定に詔して開元の雅楽を采りて「雲韶法曲」及び「霓裳羽衣舞曲」を製せしむ。「雲韶楽」に、玉磬四虞、琴・瑟・筑・簫・箏・篳篥・笙・竿皆一、登歌四人、分れて堂上下に立ち、童子五人、繡衣、金蓮花を執りて以て導き、舞ふ者三百人、階下に錦筵を設け、内宴に遇はば乃ち奏する有り。……樂成り、「法曲」を改め「仙韶曲」と為す〔文宗好雅楽、詔太常卿馮定采開元雅楽製「雲韶法曲」及「霓裳羽衣舞曲」。「雲韶楽」有玉磬四虞、琴・瑟・筑・簫・箏・篳篥・笙・竿皆一、登歌四人、分立堂上下、童子五人、繡衣執金蓮花以導、舞者三百人、階下設錦筵、遇内宴乃奏。……樂成、改「法曲」爲「仙韶曲」〕とある。『樂府雜錄』「雲韶部」に記録されたものはこれに近い。

している。表における「諸楽の部」と「太常四部」との分立は、唐代楽部の体系の歴史的変遷を明確に反映している。なぜなら、「諸楽の部」は雅楽部・雲韶部・清楽部・熊羆部（殿庭鼓吹）から構成され、実際には殿庭で用いられた楽部であり、「太常四部」は鼓吹部（鹵簿鼓吹）・鼓架部（散楽雜伎を演ずる）・龜茲部・西涼部から構成され、実際には道路や広場で用いられた楽部であるからである。したがって、太常四部楽の中唐以降における流行は、儀仗の楽としての屋外楽部の流行として理解することができるのである。要するに、『樂府雜錄』の記録には以下の三つの音楽史的意義がある。

（一）『樂府雜錄』は、太常四部時期の宮廷音楽の基本的な分類を反映している。

（二）『樂府雜錄』は、唐代楽部の体系には、九部・二部・太常四部等の新興楽部のみならず、宮懸・鼓吹・挽歌・清楽等の伝統楽部があることを示している。

（三）『樂府雜錄』は、音楽史の規則性、即ち唐代宮廷音楽の体系が政治的な要求を巡って設けられたものであることを明示している。この体系の草創段階では、伝統楽部と新楽部との結合を実現し、成熟段階では、新楽部の機能の転換を実現した。隋から初唐までの時期は、即ち七部・九部・十部の時期であり、新楽部は外国の使者をもてなすことを主な機能とし、盛唐時期は、即ち二部伎の時期であり、新楽部は君臣の饗宴を主な機能とし、中唐時期は、即ち太常四部の時期で、新楽部は祝典における儀仗を主な機能としたのである。

ここから、七部楽は、隋唐新型楽部における組み合わせ法の一つであり、当時の政治や外交の要求から生まれたことがわかるのである。唐代中期になると、楽部を単位とした再編が起こった。七部楽の一部分は太常四部に入り、別の一部分は、「諸楽の部」に入った。そのため、七部楽の盛衰の歴史は、実は楽部の変動の歴史であるといえる。

三、七部楽の形成から見る中国音楽史

物事の本質を考察するには、通常二つの方法がある。先に用いた構造を考察する方法のほかに、もう一つ、その由来を考察する方法がある。

先に論じたように、隋代七部楽は、『隋書』「音楽志」の記述によれば、最も古くて、「漢來の旧曲」にまで遡ることができる。そのことは、二つの歴史的事件と密接に関係している。一つめは、永嘉5年（311）の「晋朝遷播し、夷羯竊拠し、其の音分散す〔晋朝遷播、夷羯竊據、其音分散〕」で、これは隋代七部楽の始まりである。二つめは、開皇9年（589）の「陳を平らぐ〔平陳〕」であり、これは隋代七部楽の成立である。

中国古代の楽部は、通常、二種の方法を採用して形成された。第一に、民間（四夷を含む）

から楽工を集めること、第二に、楽工の分散と流動である。早くは、周公が礼楽を制作した時に、民間から楽工を集めるという方法により朝廷の礼楽器物を作り上げた。そして周の平王の時には、礼楽は崩壊し、王官が各諸侯国へと散ばるという状況が現れた。『論語』『微子』に記された「太師摯は斉に適く。亜飯干は楚に適く。三飯繚は蔡に適く。四飯缺は秦に適く。鼓方叔は河に入る。播鞞武は漢に入る。少師湯・擊磬襄は海に入る〔太師摯適齊、亜飯干適楚、三飯繚適蔡、四飯缺適秦、鼓方叔入於河、播鞞武入於漢、少師湯・擊磬襄入於海〕」とは、当時の太師・樂師・鼓師・少師等の楽官が離散したことを言っているのである。所謂「漢來の旧曲」もこの二種の伝播を経た。漢の武帝が楽府を設立した時には、多くの楽工が民間から朝廷へと集められ、永嘉の乱以後になると、楽工の分散流動が現れた。後者が、七部楽の形成史と関連するのである。離散から聚合に至るこの過程は、南北朝隋唐諸史、特に諸史の「樂志」に基づいて、以下のようにまとめることができる（王小盾・孫曉輝 2004）。

（一）中国北部では、中原の都を拠点として、分散流動した楽工に対する聚合が進んだ。——即ち古都洛陽を起点として聚合が進んだ。西暦 311 年、洛陽は漢将劉曜に陥落され、西晋王朝の文物礼法は四方に散逸してしまった。西暦 493 年、北魏の孝文帝は、政權をさらに固めて引き続き南に発展するために、洛陽に遷都し、洛陽は新たに礼楽の都となった。この 180 年の間、西晋宮廷の礼楽器は、「洛陽—襄国—鄴城—長安—長子—中山—平城—洛陽」、及び「洛陽—襄国—鄴城—長安—長子—中山—鄴城—広固—長安—統万—平城—洛陽」のルートに沿って用いられ、中原地区において複雑な流動を経た。

（二）西部では、涼州を拠点として、分散流動した楽工に対する聚合が進んだ。——即ち、前涼・前秦・後秦・南涼・西秦・西涼・北涼・北魏等の王朝が交替する中で聚合した。西暦 4 世紀から 5 世紀にかけて、河西回廊という比較的豊かな交通の要衝で、以下の楽部が集まった。西暦 311 年の永嘉の乱で、洛陽の太常楽工は難を逃れ涼州に移ったが、その中に清商楽部があった。前涼の時期(346-353)には、天竺王が四度の翻訳を介して男伎を献上し、天竺楽部が涼州を通じて中国に入った。西暦 384 年には、前秦の呂光が亀茲を攻め、翌年、西域の奇伎異戲等を携えて姑臧に留まり、亀茲楽部を設けた。呂光が涼州を占拠していた時、河西に居留していた楽師や楽器は新種の音楽——西涼楽部を形成した。西暦 439 年、北魏の太武帝拓跋焘は北涼を討伐し、涼州の諸楽は平城に移り、北魏の宮廷楽人の主要な構成員となり、そして北齊と隋朝に継承された。

（三）長江流域では、建康・荊州等、南方の都市を拠点として、分散流動した楽工に対する聚合が進んだ。これは南朝雅楽の設立と関係のある聚合で、主に建康——三国呉以来の「六朝の古都」で起こった。建康が北方の礼楽を受け入れた出来事にはおよそ六つある。第一に、永嘉の乱における「樂声の南度〔樂聲南度〕」^{訳注 3}、第二に、永和 8 年（352）の冉魏の

滅亡で、もともと、前趙・後趙を経て鄴城に入った西晋の楽工が、一部、南に逃がれて東晋に至ったこと、第三に、永和 11 年（355）、東晋の軍隊が寿陽（今の安徽省寿県）において、襄国・鄴城から南方へと逃がれた楽人を収容したこと、第四に、孝武帝の太元 8 年（383）の淝水の大戦で、西晋の楽工が戦利品として東晋に入ったこと、第五に、義熙 6 年（410）、劉裕（後の宋の武帝）が南燕を北伐し、南燕の首都広固（今の山東省青州市）の工人伎楽を江南へ携えたこと、第六に、義熙 13 年（417）、劉裕が軍を率いて後秦の国都長安を攻略し、楽を獲得し南へ戻ったことである。これらの音楽の中で、最も重要なものは四廂金石の楽と登歌であり、南朝宋・齊・梁・陳に設けられた雅楽の基礎となった。このほか、永嘉の乱前後の楽工の南渡には二つのルートがある。第一に、中央ルートで、洛陽と関中から始まり、それぞれ南陽盆地と漢中盆地を経て、襄陽・江陵等の漢水流域の都市に集まった。第二に、西側ルートで、涼州・秦州・雍州より始まり、秦嶺棧道を経て漢中盆地と成都平原に入った。

（四）北魏の平城や洛陽では、各種の楽部が集まり、宮廷音楽の体系が再建された。北方統一政権の出現が要因となり、おおよそ、三つの段階を経た。第一に、西暦 398 年、北魏の道武帝、拓跋珪は自ら音楽を盛んにし平城へと遷都し、鄴城—長安—長子—中山で伝承された楽工楽舞を基礎として、宮廷の雅楽を設けた。第二に、北魏の孝文帝は、太和元年（477）に「音声を正し〔正音聲〕」^{訳注 4}、太楽の中に方楽と四夷の歌舞を増設した。さらに、太和 5 年（481）から 16 年（492）にかけて楽章を撰修し、詔を下して金石楽器の音律を定めさせた。第三に、北魏の宣武帝の時期に、「永平（508-511）の議楽」と「永熙（532-534）の議楽」が発動され、最後に著名な音楽学者、長孫稚・祖瑩等によって雅楽・清商楽・四夷歌舞に対する全面的な整理が行われた。この三段階は、事実上、それぞれ、楽部の設立段階・調整段階・整理段階である。第一段階では、宮廷音楽の中に郊廟楽（中原の雅楽を用いる）と朝会楽（燕・趙・秦・呉の音、五方殊俗の曲を合わせて演奏する）の明確な役割分担、つまり、楽部の分立が存在した。第二段階では、北魏が夏・北燕・北涼の諸国を相次いで討伐し獲得した戦利品の中に、雅楽と比較的完全な龜茲・西涼・疏勒・高麗・安国・天竺等の楽部があった。第三段階にいたると、史籍に賞賛される「洛陽の旧楽〔洛陽舊樂〕」^{訳注 5}が現われ、隋代の楽部設立のための基礎が固まった。

（五）隋が南北中国を統一した（589 年）後、首都長安では、以下の六つの音楽の合流が見られた。第一に、北魏からの「洛陽の旧曲〔洛陽舊曲〕」^{訳注 6}と北魏後期から北齊にかけ

訳注 3 『隋書』巻 75「何妥傳」の語。

訳注 4 『魏書』巻 109「樂志」の語。

訳注 5 『隋書』巻 14「音樂志」の語。

訳注 6 『隋書』巻 14「音樂志」の語。

て繁栄した「新声」であり、第二に、北斉を経て伝承された梁朝の音楽で、清商楽部を主軸とするもの、第三に、西魏・北周を経て伝承された梁朝の音楽で、宮懸楽部を主軸とするもの、第四に、縁組・外交・戦勝によって得られた四夷の音楽で、西暦 546 年前後に得た高昌楽、西暦 568 年に得た康国楽・龜茲楽が含まれる。第五に、開皇 9 年の陳平定で鹵獲した宋・斉・陳三朝の音楽で、その中には宮懸楽部・鼓吹楽部・清商楽部が含まれる。第六に、大業年間に収集した雅楽と散楽である。この六つの音楽は三つの部類にまとめることができる。第一類は、宋・斉・梁・陳の歴代王朝において蓄積された宮廷音楽で、隋代では清商署によって掌管された。第二類は、「洛陽の旧楽」で、古雅楽と古雑曲のほか、九部伎の西涼・天竺・疏勒・安国・高麗等の楽及び龜茲楽部の一部分が含まれ、万宝常はそれによって雅楽改制を行った。第三類は、市井農村からの俗楽で、その内容は隋代の宮廷散楽を大いに充実させた。構造上、その中で最も重要なものは、北魏からの洛陽音楽である。なぜなら、唐宋宮廷音楽における楽部体系が基本的に北魏で形成されたからということのみならず、魏晉南北朝期の楽工が分散流動し再び集まる過程、つまり楽部という歴史的事物が顕在化する過程は、洛陽に始まり洛陽に終わるからである（王小盾 1991）。

要するに、西晋と北魏の洛陽から隋・唐二代の長安に至るまで、この数百年間に、七部楽は醸成と形成の過程をたどった。音楽の聚合には北・西・南の三つの主要ルートがあり、そこから明らかなように、七部楽は中原の旧楽・北方各国の宮廷音楽・南朝の宮廷音楽を来源としている。これがまさしく所謂「隋は既に混一し、南北の楽を合はせて七部伎と為す〔隋既混一、合南北之樂而爲七部伎〕」なのである。つまり、もしも結果から見るのであれば、七部楽における西域楽に注意することになるだろうが、過程から見れば、「南北の楽を合はす〔合南北之樂〕」こそが七部楽設立の本質であることがわかる。よって、七部楽の形成過程について、以下の三つの重要な認識を提起することができる。

（一）魏晉南北朝の中国音楽史は、その主要な流れについて言えば、楽工が分散流動し再度聚合した歴史である。七部楽が隋初に出現したのは、戦乱とそれにより生じた大規模な移民によって、礼楽制度が瓦解し、そして、それが隋初に再建されたからである。このような視点から見れば、七部楽は社会変動の結晶であり、強烈な流動性に適応するために形成された礼楽単位が組み合わさったものである。それは礼楽制度の一種の特殊な形態を表わしている。これが七部楽の本質であり、楽部の本質でもある。実際、このような礼楽一体の性格は、中国音楽史の各段階ごとに、それぞれ異なる形態で表現され、そのため、中国音楽史は、異なる楽部形態の交替の歴史と見なすことができる。

（二）七部楽の各楽部は、楽工・楽器・舞衣等の物質が組み合わさってできており、流動の過程では、各政治組織の儀礼を存在条件とした。これは中国伝統音楽の最も重要な存在

様式である。さらに言えば、中国音楽史は、主要な部分においては、個々の芸術家や演者の歴史ではなく、礼楽組織の歴史である。言い換えれば、中国伝統音楽は、単純に楽工・楽器等の物質的条件をよりどころとして伝承されるのではなく、組織的な楽工・楽器によって伝承されるものである。一定の体系にしたがって結びついた楽工・楽器があってこそはじめて、制度化された、儀式的な音楽を伝承することができるのであり、単に一般的な意味における音楽ではない。中国伝統音楽は、その核心部分について言えば、そのような音楽なのである。

(三) まさしく、七部楽が形成過程において示していたように、中国音楽史には、一系列の「音楽—儀式」の結合体の発展が含まれている。その発展は、各種の「部伍に非ざる楽」の、儀式や体系への回帰として表現されると同時に、宮廷楽部の民間楽部への転化としても表現される。——戦乱では、大量の宮廷楽部が民間に散らばり、民間楽部へと変化した。中国各地に現存する民間楽種（例えば、西安鼓楽・福建南音・納西古楽・江南絲竹・中州古調等）は、実際にはこの過程の産物である。つまり、七部楽から中国音楽史を見ると、一すじの重要な流れ、即ち楽部と楽種の相互転化を見出すことができるのである。

四、隋代文化史における七部楽

隋代の七部楽については、実は、さらに、人々に看過されてきた重要な記録がある。それは、盛唐と中唐の交わる頃の『古今樂纂』に見える（王小盾2008）。その年代は『隋書』「音楽志」よりやや遅いが、同様に重要な意義を備えている。その記録は『玉海』巻105に次のように記載されている。

徐景安の『樂書』に、「『古今樂纂』に云ふ、「隋の文帝は九部伎楽に分くるに、漢楽の坐部を以て首と為し、外に陳国の楽舞「後庭花」を以ふるなり。西涼と清楽とは并せ、龜茲・五天竺の楽は並し、仏曲・池曲を合はするなり。石国・百濟・南蠻・東夷の楽は、皆、野音の曲・胡旋の舞を合はするなり。……」』と。〔徐景安『樂書』、「『古今樂纂』云、「隋文帝分九部伎楽、以漢樂坐部爲首、外以陳國樂舞「後庭花」也。西涼與清樂并、龜茲・五天竺之樂並、合佛曲・池曲也。石國・百濟・南蠻・東夷之樂、皆合野音之曲・胡旋之舞也。……」。〕]

これは隋の文帝が七部楽を設けたことを追述しているが、いくつかの併合に言及している。第一に、「漢楽の坐部」と陳国の楽舞「後庭花」との併合、即ち「清商伎」への併合であり、

第二に、西涼楽と清楽との併合、即ち「国伎」への併合であり、第三に、亀茲楽と五天竺の楽との併合、「亀茲五天竺の楽」への併合である。このようにすると、三つの大きなグループからなる構造が出来上がる。即ち、一つは、漢の旧楽であり、もう一つは「仏曲・法曲を合」わせた⁷新俗楽で、清商楽・亀茲天竺楽が含まれ、さらにもう一つは「野音の曲・胡旋の舞を合」わせた四夷楽、即ち石国楽・百済楽・南蛮楽・東夷楽——合計七部楽である。この記録は『隋書』のものと大同小異であり、その差を表にすると以下のようになる。

『隋書』	『古今樂纂』
1. 国伎	2. 「西涼と清楽と并す」
2. 清商伎	1. 漢楽坐部と陳国の楽舞「後庭花」
3. 高麗伎	7. 「東夷の楽」
4. 天竺伎	3. 「亀茲・五天竺の楽並す」
5. 安国伎	4. 石国の楽（安国・疏勒・康国・突厥等の楽が含まれる）
6. 亀茲伎	
7. 文康伎	
帰属不明な部類：疏勒・扶南・康国・百済・突厥・新羅・倭国等の伎。	5. 百済の楽（百済・新羅・倭国等の楽が含まれる）
	6. 南蛮の楽（扶南楽）

以上の表における括弧部分は、筆者の推測である。推測した理由には三つある。第一に、『古今樂纂』に「石国・百済・南蛮・東夷の楽、皆、野音の曲・胡旋の舞を合はするなり〔石国・百済・南蛮・東夷之樂、皆合野音之曲・胡旋之舞也〕」とあるからである。「胡旋舞」は康国等の地方から来たと言うのであれば（白居易詩注に「胡旋女は康居より出づ〔胡旋女出康居〕」とある）、「石国・百済・南蛮・東夷の楽」は、実際には、四方の「野音」の総体である。つまり、そこには、『隋書』で「雑有」と言われた疏勒・扶南・康国・突厥・新羅・倭国等の伎が含まれるのである。第二に、『三國史記』・『日本書紀』等域外の古文献の記載に拠ると、遅くとも西暦3世紀には、日本と新羅・百済の間には音楽交流があった。西暦6世紀になると、日本・百済・新羅間の楽人の交流は次第に頻繁になった。この時期、日中間における音楽交流は、百済と新羅を経由して実現したのである。そのため、中国から見れば、百済・新羅・倭国の楽は一体であった。第三に、石国・安国・康国・突厥等の四カ国はシルクロード北路に位置し、石国はその中心に位置していた。『通志』巻196「西戎傳」に、石国は「本と漢の

⁷ 陳暘『樂書』巻159「九部樂」の項に拠れば、文中の「池曲」は「法曲」の誤りである。

大宛北鄙の地なり。東と北とは西突厥の界に至り、西は波臘国の界へ至り、西南は康居の界、南は率都沙郎国の界へ至る〔本漢大宛北鄙之地、東與北至西突厥界、西至波臘國界、西南康居界、南至率都沙郎國界〕とあり、安国（安息）は「北は康居と〔北與康居〕」接していたと言う。だからこそ、当時の人々の習慣では、石国の楽を挙げて、安国・疏勒・康国・突厥の楽を含ませたのである。

しかし、たとえ、括弧部分を捨て去ったとしても、一つの隠れた事実を明らかにすることができる。即ち、もう一つの燕楽の部立ての草案が、隋代の初年に、すでに存在したということである。それはやはり七部楽に分けられているが、更に政治地理や文化的属性の分類に注意が払われている。文化的属性を考慮し、亀茲・五天竺からの音楽を一部に合わせ、地域的な属性を考慮し、これまでの東夷・西戎・南蛮・北狄の区別を参考にして、東夷の楽・石国の楽・南蛮の楽・百済の楽という分類を行っている。理論上からすると、その七部の分類は『隋書』『音楽志』に記された七部楽より更に整理されたもののようである。なぜなら、『古今樂纂』は「野音」に対する処理法を引き継いだが、『隋書』『音楽志』ではただ「雜有」の二字を用いるだけで、「疏勒・扶南・康国・百済・突厥・新羅・倭国等の伎」を尽くあいまいにってしまったからである。

このほか、『古今樂纂』は、さらに以下の問題点を提示しており、隋代の七部楽を認識する手助けとすることができる。

第一に、『古今樂纂』に言う「西涼と清楽と并す」とは、実際には、西涼楽と清商楽との歴史的関連を示している。『隋書』『音楽志』の「清楽は其の始は即ち清商三調是れなり。並びに漢來の旧曲なり。……晋朝遷播するに属き、夷羯竊挾し、其の音分散す。苻永固、張氏を平らげ、始めて涼州に於て之を得たり。〔清樂其始即清商三調是也、並漢來舊曲。……屬晋朝遷播、夷羯竊據、其音分散。苻永固平張氏、始於涼州得之。〕」や『資治通鑑』巻137の胡三省の注の「晋の永嘉の乱は、太常の樂工、地を河西に避くること多し。〔晋永嘉之亂、太常樂工多避地河西。〕」からわかるとおり、涼州に移った清商楽部は、呂光・沮渠蒙遜時代の西涼楽（秦漢伎）と、某かの融合関係を構成する条件を持っていたのである。

第二に、「亀茲・五天竺の樂並す」という表現は、亀茲楽發展史上の転換と関係がある。前文で引用した『隋書』『音楽志』には、亀茲楽は隋初に大いに盛んであったが、隋の文帝の憂慮を引き起こし、「此れ不祥の大なり〔此不祥之大也〕」、「声正しからず、何ぞ兒女をして聞かしむべけんや〔聲不正、何可使兒女聞也〕」と言うに至ったことが記されている。隋の文帝の亀茲楽に対する憂慮と嫌悪的態度により、如何なる現実的の反応があったのであろうか。史籍には記録されていないが、七部楽の設置に影響を与えたことがわかる。即ち亀茲楽の五天竺の部への併合である。隋の文帝のやり方には、実はさらに文化的な根拠があっ

たのである。『後漢書』『西域傳』には、後漢の初め、匈奴が亀茲の貴人である身毒を亀茲王に立てたことが記録されている。「身毒」とはインドの古称であるが、このことは、仏教の東伝により、亀茲がすでにインド文化の影響を受けていたことを示している。さらに、『大唐西域記』には、亀茲は「文字は、則を印度に取り、粗々改変する有り〔文字取則印度、粗有改變〕」とある。言語を含め、インド文化は亀茲に深い影響を与えた。このような状況から、古亀茲域内にインド仏教が残されていたことが証明でき、また、七部伎内の亀茲・天竺伎は楽器編成上、関連があることが証明できる。岸边成雄氏が「天竺伎の編成はほぼ亀茲伎に同じい」と言うのは、まさしく「亀茲・五天竺の樂並す〔龜茲・五天竺之樂並〕」の傍証と見なすことができる。

第三に、この史料から明らかなように、当時の人々の考え方に基くと、隋代初年の音楽形勢は、三種の音楽の鼎立と見なすことができる。そのうちの第一種は燕饗旧樂であり、「漢樂坐部」を代表とする。第二種は新俗樂であり、「西涼」・「清樂」・「亀茲」・「天竺」の樂を代表とする。第三種は胡樂であり、「石国・百濟・南蛮・東夷の樂」を代表とする。このような分類は、西域樂中心の分類よりもいっそう歴史的論理に適っている。

第四に、さらに、この史料は、実際には、生の記録形態を示している。即ち七部楽という歴史的物事の変化を記録している。その記録が示すとおり、当時の「七部」・「九部」・「十部」という部立ては決して厳格なものではなく、新音楽の進入に伴い、常に「并（並）」や「合」といった状況があったのである。事実、このようなことは『隋書』『音樂志』の「雜有」という語の背後にある事実をも明らかにしている。陳暘の『樂書』巻159「九部樂」の項に『古今樂纂』を引用して次のように言っている。

隋の大業中、備へて六代の樂を作すに、華夷交錯し、其の器は千百なり。煬帝分ちて九部と為すに、漢樂の坐部を以て首と為し、外に陳國の樂舞「玉樹後庭花」を以ふるなり。西涼と清樂とは并せ、亀茲・五天竺國の樂は並し、仏曲・法曲を合はするなり。安國・百濟・南蠻・東夷の樂は並し、野音の曲・胡旋の舞を合はするなり。『樂苑』に、又、清樂・西梁・亀茲・天竺・康國・疎勒・安國・高麗・礼畢を以て九部と為すと。必ず当に損益、同じからず、始末、制を異にすべきも、得て知るべからざるなり。〔隋大業中備作六代之樂、華夷交錯、其器千百。煬帝分爲九部、以漢樂坐部爲首、外以陳國樂舞「玉樹後庭花」也。西涼與清樂并、龜茲・五天竺國之樂並、合佛曲・法曲也。安國・百濟・南蠻・東夷之樂並、合野音之曲・胡旋之舞也。『樂苑』又以清樂・西梁・龜茲・天竺・康國・疎勒・安國・高麗・禮畢爲九部。必當損益不同、始末異制、不可得而知也。〕

伝播や記録の原因により、『樂書』のこの話には少しばかり異文があるが、「必ず当に損益、同じからず、始末、制を異にすべし」と言うのは、非常に明確である。歴史家は、変動している事物に対して、必然的にそれぞれ異なる記録を残す可能性があり、『古今樂纂』が反映するのは、まさしく七部楽が制度化される前の状態であることを示している。

そのほか、注目すべきは、『古今樂纂』に言う「九部伎楽に分く〔分九部伎楽〕」である。『古今樂纂』には、それに続いて「唐は九部伎楽に分かつに、漢部の燕楽を以て首と為し、外に次いで清楽・西涼・天竺・高麗・龜茲・安国・疏勒・高昌・康国を以て、合はせて十部と為す。〔唐分九部伎楽、以漢部燕楽爲首、外次以清楽・西涼・天竺・高麗・龜茲・安國・疏勒・高昌・康國、合爲十部。〕」とある。表面上は、「七部」「十部」を「九部」に数え間違えたように見えるが、実はそうではなく、いっそう深いわけがあるのである。その一つは、隋の文帝の時代に確かに燕饗楽を九部に分けていたことである。これは『舊唐書』巻29「音樂志」に記された「隋文帝、陳を平らげ、清楽及び文康礼畢曲を得、九部伎に列するも、百濟伎は焉に預らず〔隋文帝平陳、得清楽及文康禮畢曲、列九部伎、百濟伎不預焉〕」である。その史料の淵源は『玉海』巻105に引く劉昫『太樂令壁記』である。

周の武帝に龜茲・疏勒・安国・康国の楽有り。張重華の時、天竺、訳を重ねて楽伎を致し、後に其の国王、沙門と為り来りて中土に遊び、又、其の方音を伝ふ。宋の世に高麗・百濟の伎を得、魏、馮跋を平らげ、亦た之を得たるも未だ具はらず。周の師、斉を滅ぼし、二国、其の楽を献ず。西涼楽を合し、凡そ九部、通じて之を国伎と謂ふ。隋文、陳を平らげ、清楽及び文康礼畢曲を得て、百濟楽を黜け、因りて九部伎と為す。〔周武帝有龜茲・疏勒・安國・康國之樂。張重華時、天竺重譯致樂伎、後其國王爲沙門來遊中土、又傳其方音。宋世得高麗・百〔濟〕伎、魏平馮跋、亦得之而未具。周師滅齊、二國獻其樂。合西涼樂、凡九部、通謂之國伎。隋文平陳、得清楽及文康禮畢曲、而黜百濟樂、因爲九部伎。〕

劉昫『太樂令壁記』は開元年間に成立し（秦序1993）、『古今樂纂』よりやや早い。その記録は注目に値する。『太樂令壁記』の記事は、北周にすでに某かの九部伎が存在していたことを意味している。後に隋の文帝はそれを七部に改め、さらに、西涼・清楽・龜茲・疏勒・安国・康国・天竺・高麗・文康から成る九部へと改めた。それゆえ、陳暘『樂書』に「必ず当に損益、同じからず、始末、制を異にすべし〔必當損益不同、始末異制〕」とあるのである。しかし、隋の文帝が設けた音楽は、なぜ、七部であったり、九部であったりしたのであろうか。それは、別の理由が関係するのである。

ここで、唐代の人々のある習慣に注目したい。即ち、「九部伎楽」を宮廷の燕饗大楽の

代名詞として用いていたのである。このような習慣による表現は多い。例えば、『唐六典』・『通典』・『舊唐書』等の記載に拠れば、唐太宗が高昌を平定した後、「讌楽」を造り「礼畢曲」を去り、「増して十部伎と為し、其の後、分かちて立坐二部と為〔増爲十部伎、其後分爲立坐二部〕」したのであるが、しかし、三十以上の史料から明らかなとおり、唐を通じて、人々が宫廷燕饗楽に言及する際には、やはり上述の習慣に従い、そのまま「九部楽」と称したのである。例えば、『酉陽雜俎』『續集』巻6に、貞観19年、「三蔵、西域より回り、太常卿江夏・王道宗に詔して、九部楽を設け、経像を迎へ寺に入らしむ。〔三蔵自西域回、詔太常卿江夏・王道宗、設九部楽、迎經像入寺。〕」とあり、『舊唐書』巻9「玄宗本紀」に、天宝「十四載春三月丙寅、群臣を勤政樓に宴し、九部楽を奏す〔十四載春三月丙寅、宴群臣於勤政樓、奏九部楽〕」とある。『玉海』巻105に引く『唐實錄』には、「龍朔元年、沛王宅に宴し、九部楽を奏す。乾封元年、泰山に封じ、畢はりて、群臣を宴し、九部楽を陳ぶ。四月甲辰、景雲閣に宴し、九部楽を設く。貞元十四年二月戊午、麟德殿に（御し）、九部楽を奏す。〔龍朔元年、沛王宅宴、奏九部楽。乾封元年、封泰山、畢、宴群臣、陳九部楽。四月甲辰、景雲閣宴、設九部楽。貞元十四年二月戊午、（御）麟德殿、奏九部楽。〕」とある⁸。明代になると、朱載堉『樂律全書』は、やはりこの習慣を踏襲し、「唐玄宗より以前、雅楽・俗楽は総て太常に統べられて、分別する所無し。開元天宝の間に至り、始めて教坊を設け、清商を奏し、九部は大率ね夷音多し。〔自唐玄宗以前、雅楽俗楽總統于太常、而無所分別。至開元天寶間、始設教坊、奏清商、九部大率多夷音。〕」⁹と言っている。この習慣は、もちろん九部楽が北朝から唐初までの長期に存在したことと関係があるが、しかし、それだけに止まらず、礼楽における一種の聖数の觀念に由来するのである。

それは、「九」によって「文は九功を済す〔文濟九功〕」を代表し、「七」によって「武は七徳を成す〔武成七徳〕」^{訳注7}を代表する觀念である。この觀念は隋唐二代においてかなり流行した。例えば、『隋書』巻1「高祖紀」に見える、高祖が北周の王爵を受けたときの詔書には「九功遠くに被ひ、七徳允に諧ふ。〔九功遠被、七徳允諧。〕」とあり、『隋書』巻14「音樂志」に記載された「太祖の配饗に武徳楽・昭烈舞を奏するの辞〔太祖配饗奏武徳楽昭烈舞辭〕」には「九功以て洽ねく、七徳兼ねて盈てり。〔九功以洽、七徳兼盈。〕」とあり、さらに『舊唐書』「音樂志」・『新唐書』「禮樂志」に拠ると、唐代には三大舞、即ち、唐の太宗の作った「九功舞」・「七徳舞」及び高宗の作った「上元舞」があったことが記録されている。「九功舞」

⁸ 岸辺成雄『唐代音樂の歴史的研究 樂制篇』下巻（東京大学出版会 1962年3月。覆刻版、大阪：和泉書院 2005年）第五章、第一節「九部伎及び十部伎設演年表」p194-197を参照。この表は、唐代の史料42項を列举し、そのうち、35項の史料が「九部楽」と称し、僅かに7項が「十部」或いは「十部楽」と称するのみである。

⁹ 朱載堉『樂律全書』巻25「樂學新説」（文淵閣『四庫全書』本、台湾商務印書館 1983年影印、第214冊 p45-46）。

訳注7『晉書』巻52「阮种傳」の語。

は貞観6年に完成し、太宗の文徳を記したもので、もとの名を「功成慶善楽」と言う。「七徳舞」は貞観7年に完成し、太宗の武功を記したもので、もとの名を「秦王破陣楽」と言う。ここから、「九」と「七」とが実は礼楽の記号であり、燕饗儀式楽における礼楽制作の基本的な出発点、つまり、新王朝における文治武功の記録を代表していることがわかる。楽を九部或いは七部に分けることは、帝王の徳政に対する象徴なのである。このため、「九部楽」を宮廷燕饗大楽の代名詞として用いることは、文徳によって武功を兼ねる觀念に基づけば、理にかなったこととして理解できる。そして、隋代の燕饗楽の部立てがはじめは七であり、後に九になったことも、このような礼楽觀念の表れなのである。

以上の五点を総合すると、七部楽の成立は一種の歴史的必然であり、楽部の変動によって導かれた自然の結果であるといえる。部立てが七や九であるのは、芸術における資源的条件によるのではなく、政治における象徴的意義の必要性によって決められたものなのである。このことは、中国音楽史上、典型的な意義を備えている。事実、中国史籍に記載された種々の音楽現象や音楽の記録が往往にして宮廷と関係があるのは、それらがもともと政治的、制度的事物であるからなのである。

参考文献

秦序

1993 「劉昫與『太樂令壁記』」『黃鐘（武漢音樂學院學報）』第1期・第2期

王小盾

1991 「南北文化融合與隋代」・「隋唐燕樂」『漢唐音樂文化論集』台北：学芸出版社

2008 「關於『古今樂纂』和音樂文獻的辨偽」『文藝研究』第11期 北京：中国芸術研究院

王小盾・孫曉輝

2004 「唐代樂部研究」『國學研究』第14巻 北京：北京大学出版社