

# 七絃琴雜記 附、招提寺東塔遺材の琴

林謙三著／山寺三知解題・翻刻・校訂

## 解題

本稿は、東洋音楽学者、林謙三<sup>(1)</sup>（一八九九—一九七六）の未発表原稿「七絃琴雜記」<sup>(2)</sup>（一九四三年以前執筆）を翻刻したものである。この原稿は、林謙三の名著『東アジア楽器考』（東京・カワイ楽譜、一九七三年）の前身である『東亞楽器考』（未刊行）に収録予定であったものである。

林謙三は、晩年の一九七三年、それまでの楽器学関連の論文をまとめ、『東アジア楽器考』（以下、「カワイ楽譜版」と略称する）を出版したが、本書を出版する以前、彼は、二度にわたり『東亞楽器考／东亚乐器考』と名付けられた書を執筆・編集している。

一度目は、戦中の一九四二年に、東京神田の富山房から刊行を計画したものであり（以下、「富山房版」と略称する）、こちらは終戦直後の一九四五年、当時の出版界の不況により、刊行目前に取りやめになってしまった。

二度目は、一九五六年頃に中国からの依頼により出版が計画され、一九六二年に北京の音楽出版社（後の人民音楽出版社）から刊行されたもので（以下、「中国語版」と略称する）、こちらは林謙三自身が富山房版から約五分の三を選び出し改訂したものを、中国において中国語に翻訳したものである。一九七三年のカワイ楽譜版は、それら富山房版や中国語版をもとに、さらに増補改訂して出来たものである。

以上のように、『東亞楽器考／东亚乐器考／東アジア楽器考』には、富山房版・中国語版・カワイ楽譜版の三種があったことになるのである。

るが、未刊行の富山房版については、その出版計画が林謙三の年譜・業績目録<sup>(3)</sup>に記されているものの、具体的な内容についてはこれまで不明であった。ところが、先年の調査において、林謙三旧蔵資料の中から富山房版の手稿の大半と校正紙の一部が見つかり、その中に、この「七絃琴雜記」の手稿も含まれていたのである。

富山房版の正確な目次は不明であるが、目次の試案や残された手稿・校正紙等を調査したところ、富山房版はカワイ楽譜版や中国語版とは若干構成が異なり、篇目にも出入があることが明らかになった。カワイ楽譜版では「体鳴樂器」・「革鳴樂器」・「絃鳴樂器」・「氣鳴樂器」の四項目（他に「付論」がある）のもと、各樂器の論文が配列されているが、一方、富山房版では「イ、體鳴樂器」・「ロ、皮鳴樂器」・「ハ、絃鳴樂器」・「ニ、氣鳴樂器」の四項目と「附録」のほかに、その四項目を横断的に扱った「ホ、體・皮・絃・氣鳴樂器」が設けられている。「七絃琴雜記」は「ハ、絃鳴樂器」の第四篇として収録される予定であったものである。

「七絃琴雜記」の内容については、林謙三による、琴に関する他の論文と重なるところがある。例えば、「幽蘭琴譜」「玉堂琴譜」「琴道高羅佩著」の三章は、「琴書三題」(『東洋音楽研究』第二巻四号、一九四二年、二三五―二四五頁)にも収録されており、また、「琴制の發達」は、その後改訂を経て、中国語版・カワイ楽譜版所収「古琴瑣説／古琴瑣説」にも採用されている。ここに、それらの章名を対照してみると以下のようになる。

琴書三題（一九四二年）	七絃琴雜記（一九四三年頃） 富山房版所収予定	古琴瑣説（一九六二年） 中国語版所収	古琴瑣説（一九七三年） カワイ楽譜版
幽蘭琴譜 玉堂琴譜	琴制の發達 琴案 幽蘭琴譜 玉堂琴譜	琴制的发展 琴的最古图像 唐代古琴的特征	琴制の發達 最古の琴の图像 唐代古琴の特徴

琴道 高羅佩著 (以下、附録) 詩仙堂の琴を見る記 日本撰琴學書目略	徂徠と琴學 琴道 高羅佩著	(以下、空白)
---	------------------	---------

「琴書三題」の序文には「余は近頃七絃琴にいささかの興味あるにまかせ、古琴漫筆凡そ十篇を作った。今そのうち琴書に關するもの三篇を擇んで本誌に寄稿する」と見え、ここから、「琴書三題」以前に「古琴漫筆」なる十篇からなる論考があり、「琴書三題」はその一部であった、つまりは「七絃琴雜記」所収の三篇も「古琴漫筆」の一部であったことがわかるのである。惜しむらくは、現在、その原稿は失われ確認できないが、「七絃琴雜記」の草稿の表紙に「古琴漫筆」と書かれた別の紙が裏打ちされており、そこから「七絃琴雜記」のうち、「琴書三題」所収の三篇以外の諸篇(「琴制の發達」「琴案」「徂徠と琴學」も「古琴漫筆」に含まれていたと考えられるのである。さらには、「七絃琴雜記」の「玉堂琴譜」の章の注において「古琴」の条参照)「古琴」の註(12)等と見えるにもかかわらず、その「古琴」の条に該当するものは『東亞樂器考』の中には見当たらないが、そのこと自体がこの「古琴」の章も、もともと「古琴漫筆」の一部分であった可能性を示唆しているのである。想像をたくましくすれば、「古琴瑣説」の一部も、その雛形がすでに「古琴漫筆」において出来上がっていたかも知れない。

「七絃琴雜記」は、他の林謙三の論考と同じく、大量の稀少な資料を渉獵して論じられているが、現在に比して資料を容易に見ることができない当時においては、資料発掘の労力は並大抵なことではない。しかも情報の少ない当時において、資料の価値を見極める、その審美眼は非常に鋭いものがある。資料そのものが彼によって見出されたものもあれば、資料の価値や来歴が明らかにされたものもある。それに加えて、「七絃琴雜記」において扱われているトピックは琴學の本質にかかわる問題ばかりであり、後世の研究を先取りしている。「七絃琴雜記」のもとになった「琴書三題」は、その後、日本琴學研究を志す者にとっていわばバイブルとなり、公表されてから約八十年を経た現在でもなお読み継がれているが、「七絃琴雜記」では、その内容に修正・加筆が施され、のみならず、新たに図版や論拠となる注が加えられたことにより學術的にさらに価値の高いものに仕上がっている。時代の経過やその後の研究の進展により、若干、補正を施さなければならない点もな

いではないが（それらについては翻刻者注を参照されたい）、その本質的な価値や意義は全く損なわれていないのである。

なお、林謙三の、琴に関連する未発表原稿は、はしり書きのメモ書き等も含め複数残されているが、そのうち、翻刻できる状態で保存されていたものに「招提寺東塔遺材の琴」がある。附録として、本稿の末尾にその翻刻を掲載することとした。「招提寺東塔遺材の琴」の草稿は二種残されており、一つは、思いつくものを即座に書き散らしたような状態で、文字に判別困難な箇所が多数見受けられるが、もう一つは、恐らくそれをもとにして推敲したものと思われ、前者に比べ格段に整っている。そのため、ここでは後者を選んで翻刻した。ただし、その二種類の草稿の内容は細かい点で異なっており、林謙三が敢えて二種ともに残していたのは、それらをあわせてさらに推敲し、完成させるつもりであったのかも知れない。

「招提寺東塔遺材の琴」は、その草稿が保管されていた封筒の記載によると、昭和三十五年（一九六〇）九月に執筆されたものである。その内容は、林謙三が入手したと言う、江戸後期の文人、野村香雪（生没年不詳）が唐招提寺東塔の遺材を用いて製作した琴について、その来歴等について説いたものであるが、近世日本における琴の受容の一断面を知ることのできる興味深い論考である。併せて参照されたい。

最後に、林謙三の琴学研究については、本紀要掲載の山寺美紀子「林謙三の古琴研究と高羅佩 (Robert Hans van Gulik)・查阜西らとの交流について」に詳しく論ぜられている。「七絃琴雜記」や「招提寺東塔遺材の琴」の意義を理解するためにも是非とも併せて参照されたい。

(1) 林謙三は、著名な彫塑家・東洋音楽学者である。日本・中国の古代音楽の解説・復元という前人未到の偉業を成し遂げたことで、世界の音楽学者・東洋学者に知られる。特に、彼は日本に伝存する演奏伝承・古楽譜・古楽器等を手掛かりとして、それまで中国人でさえ果たし得なかった、中国唐代音楽の楽曲・楽律・楽器の実態を解明したことで、死後四十年以上を経た現在でも東アジアの音楽学者からも尊敬を集めている。主な著書に『隋唐燕樂調研究』（郭沫若中国語訳。上海・商務印書館、一九三六年）、『敦煌琵琶譜の解説研究』（潘懷素中国語訳。上海・上海音楽出版社、一九五七年）、『明乐八调研究』（張虔中国語訳。上海・上海音楽出版社、一九五七年）、『东亚乐器考』（錢稻孫中国語訳。北京・音楽出版社、一九六二年。一九五七年自序）、『正倉院楽器の研究』（東京・風間書房、一九六四年）、『雅楽——古楽譜の解説——』（東京・音楽之友社、一九六九年）、『東アジア楽器考』（東京・カワイ楽譜、一九七三年）等多数あるが、いずれも斯学の名著であり、「東洋古代音楽の研究と正倉院古楽器の復元」によって朝日賞（一九五〇年）を、レコード『天平・平安の音楽——古楽譜の解説による——』（監修・解説・解説。川崎・日本コロムビア、一九六五年）によって芸術祭奨励賞（同年）を受賞した。本姓は長屋。林は旧姓であるが、音楽学では、林謙三の名で活躍した。

(2) 「七絃琴／七絃琴」は、中国の撥弦楽器の一種で、単に「琴」と呼ばれることもある。「琴」の語は、『詩経』にすでに見え、三千年近い歴史を持つことから、古代からの楽器という意味で「古琴」とも呼ばれる。十三弦で琴柱のある「箏」とは全く別個の楽器である。古く、日本語では、内部が

空洞の弦楽器を総称して「こと」といい、「箏」を「さうのこと」、琴を「きんのこと」として、区別していた。しかし、後世、日本では、「こと」と言えば「箏」を指すようになり、また、「こと」に「琴」という漢字を当てることが多くなり、結果、「琴」を「こと」と訓じて「箏」を表すことが多くなった。現代の日本では、「琴」と「箏」を厳密に区別する人は少ないが、中国では、「箏」を「琴」という漢字で表すことはなく、「箏」と「琴」とははっきりと区別されている。また、琴は、聖人の樂として、隱逸思想の象徴として、「琴碁書画」の一つとして、他の樂器とは一線を画し、単なる樂器を超えた存在として、東アジアの歴代の知識人たちに重用された。

(3) 平野健次・久保田敏子編「林謙三先生年譜・業績目録」(東洋音楽学会『東洋音楽研究』第二四・二五号、一九六八年)。年譜(三七頁)の昭和十六年(一九四一)の欄に「二月 大和書房より古樂器の小著の刊行を企画す」とあり、同十七年(一九四二)の欄に「前年末の小稿を『東亜樂器考』に増大し、富山房より刊行することに計画変更」とある。また、業績目録(四四頁)に「未刊の著作」として「東亜樂器考」を掲げ、「富山房の出版の話ありし後、用紙の申請、原稿の増大のため原稿の最終完成は昭和十八年末となる」とある。業績目録は一九六八年の編集であり、カワイ樂譜版『東アジア樂器考』がまだ出版されていない時期であったため、「未刊の著作」として旧稿を掲載したものとと思われる。なお、本稿の冒頭において「七絃琴雜記」の執筆年代を「一九四三年以前」としたのは、上述の業績目録四四頁の記載による。

(4) 調査の経緯等については、長谷部剛・山寺三知共編訳『林謙三『隋唐燕樂調研究』とその周辺』(大阪・関西大学出版部、二〇一七年)「出版説明」に詳しく述べてある。また、調査において発見された未発表原稿のうち、「唐樂調の淵源」については、その翻刻を同書に、「漢代画像石に現われた樂器」については『國學院大學北海道短期大学部紀要』第三八卷(二〇二一年三月)に、「唐宋代南蛮三国(ビルマ・ジャワ・カンボジア)の樂器——特に『唐書』驃國傳とボロボドゥル浮刻の樂器に就いて——」については、同紀要第四〇卷(二〇二三年三月)に掲載した。併せて参照された。

(5) 中国語版は、「体鸣樂器」・「皮樂器」・「弦樂器」・「氣樂器」の四項目と「附論」からなる。

(6) さらに、「七絃琴雜記」の手稿の表紙では、古い表題に上から紙が貼っており、表紙を透かして見たところ、「七絃琴漫筆雜記」と書かれていることが判明した。表題の推敲の過程がうかがえる。

(7) 例えば、後に日本の琴学について研究を始め、『江戸時代の琴土物語』(後出)を執筆した、岸辺成雄(一九二一—二〇〇五)氏も、グーリック(高羅佩)の『琴道』(後出)とともに本論文を挙げ、「故林謙三氏の書かれた『琴書三題』(東洋音楽研究、第二卷第四号、昭和十七年)にも啓発されることが多かった」と回顧している(岸辺成雄「日本琴士探索隨記」〔『東洋音楽研究』第四八号、一九八三年〕一九六頁)。

## 翻刻凡例

一、明らかな誤字・脱字・衍字等については、適宜これを改めた。

二、送り仮名については、原稿を尊重したが、一部「送り仮名の付け方」(一九七三年内閣告示、一九八一年、二〇一〇年一部改正)等を参照し改め

た箇所がある。また、読点についても、改めた箇所がある。

一、仮名遣いについては、原稿では、歴史的仮名遣いを基本とするが、現代仮名遣いに改めた。ただし、「出づ」については、現代仮名遣いとして表記した場合には「出ず」となり、紛らわしいため、「出ず」のように振り仮名を補うこととした。

一、括弧類については、書名には二重かぎ括弧、作品名には一重かぎ括弧等、適宜補った。

一、本文における漢字の字体については、原稿では、旧字体を基本とするが、本稿では常用漢字・代用字等、通行の字体に改めた。ただし、一部、原稿の字体をそのまま用いた箇所がある(例:「辨」)。また、平仮名に改めた箇所もある(例:「極く」↓「ごく」)。

一、古典籍の引用文に誤字・脱字・衍字等があれば、原典に従って適宜これを改めた。ただし、原稿には原典の底本が明示されていないため、通行するテキストによって妄りに改めることはせず、複数のテキストを参照し、可能な限り原稿の表記を尊重するよう努めた。したがって、通行するテキストと異なる場合がある。

一、古典籍の引用文(原文)、書名、篇名等の漢字表記には原則として旧字体を用い、異体字・俗字・通仮字の類は正字または通行の字体に改めた。ただし、一部、原典の字体をそのまま用いた箇所がある。

一、原稿では中国を表すのに「支那」と「中国」の二種類の表記が確認できるが、「中国」に修正している箇所が見えることから、「中国」に統一した。

一、漢籍の引用文に附された返り点・読点(原稿では句点は用いず)については、可能な限り原稿を尊重した。従って、句読点については、通行の標点本とは異なる場合がある。

一、引用文献の書誌事項については、誤りがあれば適宜これを改めた。

一、挿図番号の表記は、推敲の過程で幾度も書き換えられ、一定しないため、富山房版における最終的な図版一覧と思われる『東亜樂器考』挿図寸法」と題された資料(林謙三所蔵)に基づいた。また、挿図そのものは、今回新たに発見された入稿用と思われる図版を用いた。

一、翻刻にあたり特記すべき事項がある箇所については、①②等の所謂丸数字を附して翻刻者注を施し、各章末に配した。

#### ④、七絃琴雜記

琴之在<sub>レ</sub>音、蕩<sub>レ</sub>滌邪心、  
雖<sub>レ</sub>有<sub>二</sub>正性<sub>一</sub>、其感亦深、  
存<sub>レ</sub>雅却<sub>レ</sub>鄭、浮侈是禁、  
條暢和正、樂而不<sub>レ</sub>淫、

李尤「琴銘」

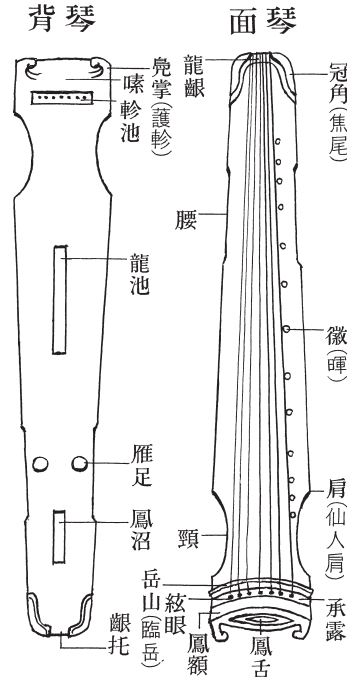
古来漢土に知られた楽器中、それに関する楽書の最も多数編纂されたものは、琴——特に七絃琴——に如くはなしである。殊に明以来の刊行琴書は群を抜いている。単に琴書のみならず、唐以来の楽器の逸物も少なからず現存しているために、琴についての知識は大抵坐したまま求められると云っても過言ではないのである。従って琴はそのごく初期はどのようなものであり、どのように弾じたか、琴につきものである徹の発生の動機・年代はどうであるか、琴独自の奏法の完成するまでの過程はどうであるかとの問題以外は、楽器としての琴については大抵知り尽くされているのである。そこで右の未決の問題に少し触れつつ、その他わが国の琴学に関する二、三の覚え書きを集めて本稿とした。

#### 琴制の発達

琴(二二三四)<sup>②</sup>の始まりは神農、或いは伏羲、或いは炎帝の作るところと云う伝説がある<sup>①</sup>。また舜が五絃の琴を弾じて南風の詩を歌ったと云う伝説がある<sup>②</sup>。もとよりそのまま実事として受け入れることは出来ないが、周代ではとくに知られていた楽器だけに、相当古い起源のものと考えて好い。ところで、その原型は南方の竹桐琴のように丸胴のものであるか、または竹桐を豎に割ったような半丸胴のものに、絃数本を張ったものであったか明らかでないが、何れにせよ一絃より一音を弾き出したものであろう<sup>③</sup>。そして、所謂、舜の五絃琴は、五つの音を出す



五絃の琴のようなものが、太古に存したことを物語るだけのものであろう。その五絃にせよ、宮商角徵羽の正しい音程をもつものと考えられるのではなく、違った五つの音位のものであったと解すれば好いのである。



八五図 琴の名所【『琴學入門』】

ことであって、その排置の合理性と整美性はなかなか太古人には思いつける筈のものではなく、余程楽理の発達した以後の附加としか思えないのである。

何れの世にか一絃より数音を弾じ出すことが考えられたとしても、十二律が理論的に整然と割り出されない以前に、十二律とは割り出し方の違うところもあるが、二、三、四、五、六……と整数的に絃音の分割の目印をつくっている、十三の徽制が考案されようとは夢にも思われない。十二律そのものが戦国後半に完成したものとするとすれば、琴徽の制もこれより以前とは考えない方が穩当であらう。

何れにせよ、一絃から数個以上の音を出すと云う機巧は、今の世では何でもないことのようにであるが、太古では大発明に属する。琵琶・三絃のような頸をもつ絃楽器は絃音の経済化と云う意味で、瑟・箏・箏篋の類より数段進歩した楽器と認めて好い。この観点よりして琴の一絃多音化は、楽器そのものは殆ど変わらなくても——一絃数音を得るためには琴面を絃と接触し易い高さに保つと云う必要があるが——奏法に於て一大飛躍でなければならぬ。またこれを合理化するための徽の装備は大発明の筈である。十三徽は絃長を左のように分割する位置に

ところが周以後に楽理も次第に発達するにつれ、絃の調律も正確さが求められ、五絃では不十分のところから七絃に増したものを後世伝説化して、増加の二絃を文王武王、或いは堯の所為とするに至ったものである。<sup>(4)</sup> 絃数はその後も更に増減したことがあり、後人の註によれば周代の大琴は二十七絃、その他二十絃・十五絃のものもあったと説いている。<sup>(5)</sup> また後漢の蔡邕は九絃琴を造っており、その他後世種々の絃のものがあるが、七絃のものが常に基本となっていたのである。この絃数の変遷の他に琴の歴史に於て最も重大な事件は徽(擘)の発生である(八五図)。<sup>(4)</sup> 上にも述べたように原始的な琴に於ては、一絃一音を原則とする故に、絃音分割の目印となる徽のようなものは全く不必要であった。琴と云えば十三個の徽を当然つきもののように考えるのは、完成してからの琴について云える<sup>(8)</sup>



星布してゐる。

13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
7	5	4	3	2	3	1	2	1	4	1	1	1
8	6	5	4	3	5	2	5	3	4	5	6	8

ここで思い浮かべられるのは、漢代の琵琶の十二の柱制である。当時の琵琶は後の秦漢子で、同じ系統の楽器である、唐の阮咸の柱制のうち、幾分かその名残があると仮定して、今正倉院にある十四柱の阮咸の柱制と琴徽制とを比較してみるに、二つのものは勿論一致しない。しかし琴の徽は云わば見易き目星であつて、徽と徽との中間の絃音分割を暗に示しているから、阮咸の柱に当たる絃の位置に、隠れた徽があると見ても好いわけである。してみると琴に徽のあつた時代の琴絃分割の考えは、琵琶に於ける絃音分割の考えと似たものがあつたと想像されても好いわけである。このように考えると、琴の徽制の発明と琵琶の柱制の発明との間に、何かの関係があるかも知れない。——尤もどちらが先であつても好いのであるが。

琴徽については残念なことに、先秦の文献に何等の記事がなく、漸く漢代に入つてそれらしいものを見出すばかりである。<sup>(9)</sup> 晋代では例えば嵇康の「琴賦」に「徽ハ鍾山ノ玉ヲ以テス」とあるように、その質まで示したものである。

また徽は普通十三個に決まっているように思われているが、倍数の二十六個の例もあつたらしい。例えば『西京雜記』に秦始皇の咸陽宮に、二十六徽の琴があつたと記している如きである。<sup>(10)</sup> これは恐らく琴の表に、一絃と七絃の外側に相向かつて十三徽ずつ並べた琴がこの書の編纂された頃（晋代）<sup>(11)</sup> にあつたことを反映していると解して好いだらう。宛もこの記事と合うような——蜀の章武年銘のある琴の拓を見たことがある。それは通常の琴よりやや幅広く、十三徽を二重に排列したもので、広身の琴、特に七絃以上の琴には、これも必要な装置であつたかも知れない。

このような例外的な徽制は別として、琴徽が十三と決まり、左手按絃の法も生まれた後も隋唐前後の繁褥な左右手法（『幽蘭琴譜』参照）が完成するまでには、相当の長日月と迂余変遷を重ねたことと思われる。尤も詩人の誇張もあるけれど、蔡邕の「琴賦」中に

間<sup>(5)</sup>關九絃、出<sup>(6)</sup>入律呂、屈伸低昂、十指如<sup>(7)</sup>雨

の句は蔡氏の創造した九絃琴に關しているけれど、漢末当時、左右手法が相当の域に達していたことを示している。このような手法の発達を

促したものは、他の楽器の奏法の影響もあろうし、琴自身の楽器としての構造がそれに適していたことにもよるだろうけれど、他にも理由がなければならぬ。私はこれについて

一、琴が至って微音の楽器で、騒々しい多数の楽器との合奏に適せず、自然と孤立的な楽器として運命づけられただけに、それに適するようないろいろの弾法が工夫されたのであり、

二、琴は古来君子の楽器として、君子の修身の具<sup>(13)</sup>として尊重されたために、自然その楽曲や奏法にもこれが反映し、その奏法は手指の一揚一抑をも忽せにせない礼儀正しいものであると同時に、君子の心を娛しませるだけの微妙な響きを伝えるに足るような奏法が理想として求められたためであること

を主張したい。

- (1) 『通典』(百四十四)「琴世本云、神農所造、琴操曰、伏羲作琴」、「和名抄」帝王世説云、炎帝作「五絃琴」。
- (2) 『史記』樂書「昔者舜作「五絃之琴」、以歌「南風」。
- (3) ザックスは、管形のチター Röhrenzither から半管チター Halbröhrenzither が分かれ、中国の琴の母胎となると説く(註)(M. I. I. S. 102)。
- (4) 『通典』(百四十四)「廣雅曰、琴長三尺六寸六分……文王・武王加二絃以合君臣之恩也……楊雄琴清英曰、舜彈「五絃之琴」、而天下化、堯加二絃以合君臣之恩」(註、桓譚新論曰、五絃第一絃爲宮、其次商角徵羽、文王・武王各加一絃、以爲少宮・少商、說者不同)。
- (5) 『爾雅』「大琴謂之離」(註、或曰琴大者二十七絃、未詳)、『宋書』樂志「爾雅大琴曰離、二十絃、今無其器」、『樂書』(百十九)大琴・中琴・小琴「蓋五絃之琴、小琴之制也、兩倍之而爲十絃、中琴之制也、四倍之而爲二十絃、大琴之制也」、同書、次大琴「古者大琴二十絃、次者十五絃」。
- (6) 唐、趙惟暉『琴書』「堯五絃、後加二絃文武也、蔡邕又加二絃、象九星、在人法九竅、其樣有異」(『御覽』五百七十九)。
- (7) 『宋史』樂志に大觀四年、一・二・三・五・七・九絃琴を作るとあり。
- (8) 『樂書』(百二十)雅部、絲之屬下、七絃琴「古者造琴之法……暉十有三、象二十二律也、餘一以象閏也」。
- (9) 『漢書』(八十七)揚雄傳「解難」に「今夫絃者、高張急徽、追趨逐者、則坐者不期而附矣」とあり、註「師古曰、徽、琴徽也、所以表發撫抑之處」。
- (10) 『西京雜記』「高祖初入咸陽宮、周行府庫、金玉珍寶不可稱言、其尤驚異者、……有琴長六尺、安十三絃、二十六徽皆用七寶飾之、銘曰「璠璣之樂」」。
- (11) 『西京雜記』は漢人の撰との説もあるが、内容その他より推して晋代の著と見るのが妥当である。

- (12) 蔡邕「琴賦」に「乃開左手抑揚、右手徘徊、指掌反覆、抑案臧摧」とあり、左手の使用を知るに足る。
- (13) 「白虎通」「琴者禁也、所以禁<sub>レ</sub>止淫邪、正<sub>レ</sub>人心也」、「風俗通」「君子所<sub>レ</sub>常御<sub>レ</sub>者、琴最親密、不<sub>レ</sub>離<sub>レ</sub>於身」。

### 翻刻者注

- ① 「四」とあるのは、富山房版「ハ、絃鳴樂器」の第四篇であることを表す。ただし、手稿ではその番号の上に白紙を貼り、番号を消している。
- ② 二二三図は、富山房版収載予定であった「正倉院御物中の樂器資料」の挿図。本稿篇末【参考挿図】を参照。
- ③ 「堯」は、手稿では「舜」とするが、誤りと判断し改めた。注(4)に引く、『通典』所引の揚雄『琴清英』には、堯が二絃を加えたと言い、また、カワイ楽譜版「古琴瑣説」一五五頁(中国語版「古琴瑣説」一三七頁)では、当該箇所と同主旨の記述が見え、ここでは「……後世伝説化して、文王、武王、または堯の附加説を生んだものと思われる」としている。
- ④ 「(八五図)」は、手稿では記載がないため、ふさわしいと思われる箇所に補記した。
- ⑤ 蔡邕「琴賦」からのこの引用文は、カワイ楽譜版「古琴瑣説」一五八頁に掲載する同文の解釈に基づき、一部、返り点を補った。
- ⑥ 「M. I.」とは、Sachs, Curt. *Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens: Zugleich eine Einführung in die Instrumentenkunde*. 2. Aufl. Handbücher der Staatlichen Museen zu Berlin. Berlin: Vereinigung Wissenschaftlicher Verleger Walter de Gruyter, 1923 を指す。
- ⑦ 「桓譚新論曰」から「説者不同」までについては、手稿を見ると後に挿入された部分である。『通典』では注として小字で書かれているため、注(5)に見える「爾雅」の体裁に倣い、「註」字を補い括弧内に入れて、本文と区別した。
- ⑧ 「未詳」は、『爾雅』では「未詳長短」とするが、手稿の文意を尊重し改めなかった。
- ⑨ 「爲十絃」は、手稿では「絃」を記載せず、「爲十」とするが、『樂書』諸本に従って「絃」字を補った。
- ⑩ 『琴書』からの引用文は、一部、返り点を改めた。また、現行本『太平御覽』を確認すると、「自堯相傳、善<sub>レ</sub>琴者八十餘人、有<sub>二</sub>八十餘様<sub>一</sub>、雖<sub>レ</sub>少有<sub>レ</sub>差、大體相似、皆長五尺六寸、法<sub>レ</sub>期之數也、上圓而斂、象<sub>レ</sub>天也、下方相平、法<sub>レ</sub>地、十三徽配<sub>二</sub>十二律、餘<sub>一</sub>象<sub>レ</sub>閏也、本五絃宮商角徵羽也、加<sub>二</sub>三絃文武也、至<sub>二</sub>後漢蔡邕<sub>一</sub>、又加<sub>二</sub>三絃、象<sub>レ</sub>九星、在<sub>レ</sub>人法<sub>二</sub>九竅<sub>一</sub>、其様有<sub>レ</sub>異」(読点・返り点は翻刻者)とあり、文字に大幅な異同があるが、林謙三が扱るところは不明なため、手稿を尊重し改めなかった。
- ⑪ 『漢書』とその注からの引用文は、手稿では、返り点と読点が施されていないため、これを補った。なお、カワイ楽譜版「古琴瑣説」一五七頁に引く同文では「今それ絃は高く張り徽をせまり、追趨逐書すれば、すなわち坐者も期せずして附す(師古曰く、徽は琴の徽なり、表発撫抑する所以のことなり)」と解釈している。それに従えば、返り点は「今夫絃者、高張急<sub>レ</sub>徽、追趨逐者、則坐者不<sub>レ</sub>期而附矣」、註「師古曰、徽琴徽也、所<sub>レ</sub>以表發撫抑<sub>レ</sub>之處」となる。
- ⑫ 『西京雜記』からの引用文は、手稿を通行本と比較すると、二点異同がある。まず「府庫」は、向新陽ほか校注『西京雜記校注』(上海:上海古籍出版社、一九九一年)、周天游校注『西京雜記校注』(北京:中華書局、二〇二〇年)ともに「庫府」とするが、手稿では「府庫」とする。古今圖書集成本では、手稿と同じく「府庫」とすることから、ここでは手稿を尊重し改めなかった。さらに、「其尤驚異者、……有琴長六尺」については、手稿では「其尤驚異者、有琴長六尺」とするが、上記の二種の校注本を確認すると、「其尤驚異者」と「有琴長六尺」との間に省略が見えることから、「……」と

して省略のあることを明示した。ただし、古今圖書集成本では、手稿と同じく「其尤驚異者、有琴長六尺」とする。林謙三は古今圖書集成本に拠るか。蔡邕「琴賦」からのこの引用文は、その前段を補うと、「哀聲既發、祕弄乃開、左手抑揚、右手徘徊……」のように句切ることができ、本来四字句で構成されていることがわかるが、ここでは、カワイ楽譜版「古琴瑣説」一五九頁の注(8)に引く同文に「すなわち左手をひらきて抑揚し……」と解釈しているのに基づき、手稿を尊重して改めなかった。また、手稿では返り点が施されていないが、同じくカワイ楽譜版の解釈に基づいて、これを補った。

## 琴案

琴を弾ずるとき、琴を案(台)の上に置き奏者は榻(腰掛け)に倚って向かうことが正式と考えられるようになったのは、宋末を下るまい。<sup>(1)</sup> 唐詩や唐人小説のうちには已に牀上鼓琴の話もあるが、六朝(八六図)、唐代の遺像(二三〇図二、三)は殆ど坐奏者の膝の上に琴が置いてある。<sup>(2)</sup> この作法は恐らく上代からあったものらしく、後漢の画像石に刻まれた琴形のもの<sup>(3)</sup>——箏であるかも知れない——も凡てその一端は坐者の膝上にある。また明以後でも、屋外では依然膝上の弹琴を認めている。<sup>(4)</sup>

一体、後世のように琴案を用うようになったのは、日常椅子を借る習慣が一般化したこと、それから音響効果の増大に由来しているかも知れない(八七図)。坐る習慣のついでに私らの祖先達は、多くは坐してこれを弾くために低い机を借り、或いは李唐人のように膝の上に置き、或いは直ちに畳の上に置いてこれを奏した。かくして知らず識らず古式の奏法に近付いたわけである。これらの坐奏に便利の好いように、日本製の琴軫は概して護軫(琴脚)の丈より短めにつくつてある。琴を床上に安置した場合、軫が長くて護軫が宙に浮く中国制は、余り見好いものではない。まして形の雅を尊ぶ琴としては、中国制はとるべきではない。古制の軫は偶然にも日本制に同じで短いものであったことは正倉院に残る二個の軫によっても明らかである。何れも六角形で一つは牙製、一つは紫檀製である。



八七図 弹琴図(明版『西廂記』〔ゲーリック〕)



八六図 弹琴天人像——天龍山第九窟

楽器は琴の特徴である周縁の凹凸を欠いているから或いは小形の箏とも見られる。

- (1) 吳澄『琴言十則』に「一、置琴案上、軫前須答掌許、以便轉軫」の言あり。澄(1249-1331)は宋末元初の人。R. H. van Gulik *The Lore of the Chinese Lute*, p. 74 参照。
- (2) 劉長卿「對琴」「淨几橫琴曉寒、梅花落在絃間」、唐、蔣防「霍小玉傳」「盧氏方鼓琴於牀」。
- (3) 天龍山石窟(第九窟)大仏須弥座、狭間彈琴天人像(北齊時代)——尤も琴は小形の箏のつもりであるかも知れない。関野貞「天龍山石窟」(『國華』三百七十五)、田中俊逸「天龍山石窟調査報告」(『佛教學雜誌』三、四)。旧法隆寺藏、御物繡仏破片中にも彈琴菩薩あり。唐代の遺像としては正倉院藏、金銀平文琴の表に二図見られる。
- (4) 明、屠隆『考槃餘事』琴箋——對月「春秋二候、天氣澄和人亦中夜多醒、萬籟咸寂、月色當空、橫琴膝上、時作小調、亦可暢懷」、明、高濂『遵生八牋』「人膝上鼓琴、惟純熟小操、則可、否、亦不能」。膝上鼓琴の明画例——仇英筆「松下彈琴圖」(帝室博物館藏)、沈周筆「竹林彈琴圖」(Gulik, *ibid.*, p. 64)。

#### 翻刻者注

- ① 一三〇図は、富山房版収載予定であった「正倉院御物中の樂器資料」の挿図。本稿篇末【参考挿図】を参照。
- ② 「(八七図)」の表記は、手稿では記載がないため、ふさわしいと思われる箇所に補記した。
- ③ 吳澄『琴言十則』からの引用文は、手稿では返り点が施されていないため、これを補った。
- ④ 吳澄の没年は、『臨川吳文正公年譜』によると、元統元年(一三三三)である。
- ⑤ 「對琴」の詩は、劉長卿の別集には見えず、南宋の楊簡(一一四一—一二二五、字は慈湖)の別集に収録されている(『慈湖先生遺書』卷六「明融三首 其三」)。劉長卿の詩としては、明、黃鳳池輯『六言唐詩畫譜』に見える。なお、『六言唐詩畫譜』における劉長卿の詩に対する挿図は、グーリツク(高羅佩)の『琴道』(後出)一四二頁(改訂版では一四八頁)にも掲載されている(ただし、詩は引用されない)。林謙三が劉長卿の作としたことと何らかの関係があるのかも知れない。
- ⑥ 書誌の詳細は以下のとおり。関野貞「天龍山石窟」『國華』第三二編第三七五号、一九二一年八月。
- ⑦ 書誌の詳細は以下のとおり。田中俊逸「天龍山石窟調査報告」『佛教學雜誌』第三卷第四号、一九二二年五月。
- ⑧ 仇英筆「松下彈琴圖」は、現在、所在不明。

### 『幽蘭琴譜』<sup>①</sup>

世に『幽蘭』(一名「猗蘭」)琴譜」と称する名高い琴譜の写しが流布している。原本(八八図)は京都市上京区西賀茂にある神光院の所蔵で、国宝に指定されている。神光院は明治四年に一旦廃寺の令を受けたが、先住の和田智満が私財を投じて再興した寺で、什宝のうちには同師の施入に係るものが少なからずある。問題の『幽蘭琴譜』もその一つである。



始め私は『經籍訪古志』(二)に小島鳳素堂蔵の影写『幽蘭譜』(一)を説く中に、原本を京都某々氏所蔵として寺名を挙げていない点に疑いを抱き、この記の書かれた幕末には尚お、原本は神光院の什物でなかったらしいことを推知したのであるが、念のため同寺に就いて照会したところ、この予想は裏切られなかった。先住の和田師が他界せられた後とて詳しいことは判らないながら、この譜は先師の遺言により明治四十四年頃同寺に寄附され、什物明細帳に追加記入せられたものであることだけは明白となった。国宝になったのは四十五年の二月八日であるから寺の所有となつて間もなくの指定と云うことがわかる。(2)

さて、今は神光院の重宝として安住の処を得た『幽蘭譜』も過去二、三百年間に於ては、転々として浮き草の如くその所在を換えていたのである。ずっと古い徳川以前のことはわからぬが、後水尾天皇の御代、上より京伶の狛氏に賜つた琴譜と云うのがこの譜らしい。このことは荻生徂徠の『秋風樂章第六』に見えるが、(3)

書に明るい徂徠がその譜を目して桓武以前の筆蹟と断じている点、(4)今同寺にある『幽蘭譜』(筆者不明ながら唐代のものとして鑑別されている)と年代的に一致していて、この二つのもが同一のものであることを示している。今の国宝本と、後で述べるが徂徠が狛家から借りて写したこの譜の伝写本との二書の内容が全く同じであることも云う迄もない。ところが一時狛家にあつた譜も何時頃か門外に流失して仕舞つた。『長谷川生問答』(5)に

猗蘭琴譜私モ見申度、狛近寛南都樂家ノ同姓ナレバ、寫ニテモ可レ有レ之卜前方手スジノ人々タノミヲキ候得共、今ニ得取出シ不レ申候、只樂家ハ物ヲ秘スルモノニゴザ候

と一覽したい譜の写しすら見られないと嘆じているが、この時にまさか原本が紛失していたわけでもあるまい。

とも角、狛家を見捨てた琴譜は転々としてその果て、安政以前には京都の某氏所蔵となつていたことは『經籍訪古志』に記述の通りである。この書にも原本を李唐人の筆としていたから今の神光院本に相違ない。その後智満和尚入手の始末は今は全く知る由もないが、原本の他に好事家によつて為された影写本が何本かあつたと見え、その一本を楊守敬(『日本訪書記』の著者、明治十三年より十七年まで滞日)が手に入れたのであろう。これを後、黎庶昌が『古逸叢書』中に刊行して以来、(6)『幽蘭琴譜』は琴譜の最古の見本を示すものとして非常に有名になった。

碣石詞翰序一名倚譜  
丘公字明會稽人也梁末隱於九疑山妙絕楚詞於幽  
蘭一由元符精絕以其聲微而志遠而不堪授人以陳  
積明三筆之宜即王科明隨開皇十年於丹陽縣半  
五九十七 君子傳之其聲遂簡耳  
幽蘭第五  
耶臥中指：玉半寸許紫尚食指中指雙李宮商中  
指急下与物似下十三下一寸許住末尚起食指散緩半  
扶宮商八指挑高又半扶宮商觀客下無名於十三外一  
寸許紫、角扶商角即作西半扶扶桃聲一、緩、起  
中指、十、紫商緩、散歷羽微無名打商食指桃微

図八八 『幽蘭琴譜』(影写)



『古逸叢書』本は『琴學叢書』に転写せられて原本並みに取り扱われているに反し、真の原本が一体どうなったかについては琴に志ある人の間にも殆ど無関心なのが現状である。今私がこれを慨嘆し、声を大きくしてこの原本の所在を紹介する所以もここにある。『古逸叢書』の影写本はそれだけを見ればどこか唐人の筆蹟が偲べそうであるが、神光院の原本に見比べるとさすが格段の見劣りがする。

『幽蘭譜』と姉妹関係をなすものとして、ここでは是非書いておきたいことは、『幽蘭譜』と共に多分同時に後水尾天皇から狛家に賜ったものとと思われる『琴手法』と云う書のことである。この書については徂徠の『秋風樂章第六』や『なるべし』に、この書を日に透かしてみたら秋風樂の笛譜と歌辞とが認めてあったと云う逸話が載せてある。今は原本の行方が判らないが、その影写本によって原本の体裁を偲ぶことが出来る。この書は「琴用指法、□仲儒撰」、<sup>(8)</sup>「琴用手法、隋僧馮智辨撰」、<sup>(9)</sup>「琴用指法」中「彈琴右手法、唐趙耶利撰」を輯録したもので、その手法用語が『幽蘭譜』と出入しているのもとよりである。恐らくこの影写本

はかの『日本國見在書目』に「琴手法一卷趙耶利撰」「琴用手法一卷」「彈琴用手法一卷」として伝えている唐式琴手法書を一卷に集めたものであろう。この中、趙氏の書は『宋史』藝文志の「趙邦利彈琴右手手法一卷」に当たるものかと思われる。<sup>(10)</sup>又隋の智辨のものは徂徠をして「その譜梵字の如し」と評せしめたもので、頗る異様な手法譜を用いている(八九図)。かように古い琴手法書の存在していたことは今まで久しい間、丸で忘れられていた。近代編の中國琴書目には勿論未収である。

とも角、そのかみ狛家にあつた珍重すべき『幽蘭譜』と『琴手法』は、徂徠が手を染めて以来次第に著名となつた。当時はわが琴学が明僧心越を中興の祖とし、勃興しかけたばかりで、狛家の当主近寛(近任)がこれを琴にはやや明るい徂徠に見せたのも矢張り時世であろう。徂徠はこれらの書を比較研究の末、「琴譜」には字の左右に朱線を引いて左右手の区別を明示し、『琴手法』は左手法・右手法に分けて整理し、別に琴手法図と調琴法とを添えて狛氏に贈つた。これが今日写本として伝えられている徂徠の『幽蘭琴譜』である。これは享保の初め頃のことであるが、やや遅れて幸田子泉——徂徠と同代の琴家、小野田東川の高足<sup>(12)</sup>——は『幽蘭字母源流』を残している。この書は上の『琴手法』を減字で表したも

字二三つ大指  
折可知退下  
大指退下  
紅乳 雙 紅乳 左 右 合 心 三 志 七 乳 一 將 上 雙 按  
鳴 下 巨 指 食 指 雙 按  
一 巨 指 食 指 雙 按  
二 打 上 打 上 大 隨 内 道 場 僧 馮 智 辨 法 師  
三 折 上 折 上 元 名 之 所 製 也 不 受 節 所 必 可 尉 約  
丁 巨 指 食 指 雙 按  
傳 丁 將 指 乙 元 名 指 乙 元 名 指 乙  
八 九 圖 徂 徠 『 琴 手 法 書 』 中 隋 馮 智 辨 『 手 法 譜 』 〔 影 写 〕

のである。

以上で『幽蘭譜』と『琴手法』の原本の消息、写本の由来につき一通り記したつもりであるが、尚おこの譜の内容に就いて一言したい。この譜には隋以前の曲であることを示す序があり、これに比肩する古い琴譜と云うものは今日ないのである。従って現存琴譜中の最古のものであると云う点に於ても珍重すべきであるが、更に近代の所謂減字譜——種々の技法を示す文字の簡体を組み合わせで作った譜——とは全く表現を異にする、古い琴譜の面影を示す唯一の資料であると云う点に於て、一層珍重すべきものである。その曲は三段から成り、断片的ながら同じ旋律が繰り返して現れて来る。音の長さが明らかでないので、原曲に近いものに再現して演奏することが出来ないのは惜しいが、それでも六朝—隋唐代の琴曲の調絃・楽律・形式・技巧等のことは幾分明らかにされるので、『琴手法』と共に非常に重要な中古の音楽資料となることは云う迄もない。

尚お、曲名を「幽蘭第五」としたのは琴曲譜の第五に本曲を置いてあったからであろう。<sup>(13)</sup>この第五に継ぐ意があると思われるのは徂徠の「秋風樂章第六」の称であつて、これは恐らく徂徠の勝手に加えたものと思われぬ。<sup>(6)</sup>

近世、『古逸叢書』中にその影写本が収めらるるに及び、俄然、幽蘭の曲は大陸の琴家の注目するところとなり、楊宗稷（『琴學叢書』の著者は遂に本譜の減字譜まで作つて弾ずるに至つた。私は、弾琴の実際について知るところは浅いので、楊氏のような斯道の大家の訳譜の是非を充分論ずることは出来ないが、その示した碣石調の調絃（慢角調<sup>(14)</sup>）に対しては、いささかの疑いを抱くものである。繰り返して現れる旋律の形態の比較研究の末、私一個の考えは楊氏のそれと少し違つて、正調の調絃を是とするに至つた。<sup>(15)</sup>

年来、わが古雅樂の真相に思いを潜め、和漢の古曲を比較研究し、その概して甚だ簡單であることを知つて、『幽蘭琴譜』も同様であろうかと思つていたが、その一隅を覗いてみて単純は単純でも相當の技巧に富んだものであることを認めて驚いた。これは一見簡單に見える古の雅樂の曲譜も實際の演奏には相當の技巧が要求されたものであることを教えるものであるかも知れない。『幽蘭譜』と契合する伯家の『琴手法』は近代の琴手法ほど多様ではないが相當複雑なものもあるのである。

かつて明の李士藻は『韻宮禮樂疏』の中で當時の琴手法の繁縟を厭い、泛音・吟・猱等を以つて鄭衛の音として排し、専ら挑・勾・散・撮の四法を択び、微もただ九と十との二つのみを用うべしとしたが、『幽蘭譜』には泛音・吟・猱等嚴然存するし、微も九、十の他多数用いているのである。国宝『五絃譜』の唐代曲、武媚娘に見る種々の記号もこれと思ひ合わせるとき相當の技法を示したものと見るべきであろう。

ともあれ、『幽蘭琴譜』は誠に珍重すべき古楽譜である。この譜の研究が中古の中国音楽や、ひいてわが雅楽の闡明に役立つところ少なからざるは云う迄もなく、私はそれから更に何かを汲み出そうとの念願をしきりに抱いている。

- (1) 『經籍訪古志』(二)「碣石調幽蘭」卷、影寫唐人書本、寶素堂藏……原本京都某某氏所藏、界長七寸八分幅六分、每行二十二字、書法遒勁、字字飛動……審定李唐人真蹟、蓋昔時樂家傳藏祕卷、雖非完帙、實爲罕觀之書、豈可不貴重乎」。
- (2) この照会には、京都の藤井制心氏の手をわずらわした。同氏には本琴譜に関する種々の調査をして戴いたことを感謝する。
- (3) 『秋風樂章第六』「茂卿曰、京師伶工辻伯州家藏、後水尾院所賜、猗蘭琴譜及用指法各一卷、使余閱之、且爲和解」。
- (4) 『徂徠集』「復戴震卷」書「嘗訪諸伯近寬、渠家有猗蘭琴譜、予借而覽之、乃隋人作、桓武以前筆蹟」。
- (5) 『長谷川生問答』——四天王寺に關係のある樂家の書で樂事を問答体に述べている。著作の年代は文中「近年佐藤一張ト申者古琴精義二卷出シ申候」とあるのにより『古琴精義』(延享三年刊)以後のものであることを知る。
- (6) 『古逸叢書』(二十四)に収む。
- (7) 註(3)参照。尚お『秋風樂章』「而譜卷襯裡照日視之、徹透有字如和歌、傍註笛譜、寫而讀之即秋風樂也、如和歌者即古樂章也、始知古樂歌章、皆用和歌、」なるべし。二「近家が見せたる琴手法のうらに文字のやうなる物のすきて見ゆるをよみて見るに催馬樂のやうなる物なり、催馬樂にてもなし、笛の手のつけたるをかうがゆれば秋風樂なり、古はいづれの樂にもかくあたらしく詞をつけたりと覺ゆ、茂卿がぬすみうかがへるにあらざらましかば其家の人もえしるまじ」。惜しいことに『秋風樂章』には元の笛譜を写さず、樂拍子の琵琶譜に歌を添えている。
- (8) 『琴用指法』の□仲儒の姓不明、後魏の有名な陳氏ではあるまい。
- (9) 趙耶利——初唐の琴家。
- (10) 趙耶利の『琴手法書』のこと、この他『唐書』藝文志「趙耶利琴手勢譜一卷」、『宋史』藝文志「趙耶利彈琴手勢譜一卷」、『崇文總目』「琴手勢譜一卷……唐道士趙邦利撰、記古琴指法爲左右手圖二十一種」とある。
- (11) 『琴學大意抄』「隋ノ僧馮智辨方作レ爾譜ノ文字ハ梵字ノ形ノ如シ」。
- (12) 幸田子泉親盈——徂徠と同代の琴家、小野田東川の門下の高足で、天明・寛政頃江戸に一門の栄えた児玉空々(慎)は子泉の門下である。
- (13) 別本『幽蘭琴譜』の解に「第五ト云ヘルハ、コノ書ノ卷末ニ楚明光、鳳歸林、白雪第三、易水第四、幽蘭第五ト次第セルナルヘシ。古ノ人ハ輕々シク本書ヲ改ムルコトナク、師傳ヲソノママニ傳ルコトニテ前ノ四曲ハ傳ハラネトモ、ココニ第五トイフコトヲ存セルナルヘシ」とある。この順では琴曲譜の楚調、千金調、胡笳調、感神調等、楚明光の前にあるものは曲とは認めないのである。
- (14) 『琴學叢書』「幽蘭減字譜」自序「可證唐以前雖名以一絃爲宮而實以三絃爲宮之說、其用一絃十一徽、不用三絃散音、可知爲用二正調變音、彈慢三絃一徽之調、惟謂之碣石調」。『正調變音慢三絃一徽之調』(角調)とは所謂慢角調で七絃を

I	II	III	IV	V	VI	VII
宮	商	角	徵	羽	宮	商

に調絃する。

(15) 正調の調絃法は

I	II	III	IV	V	VI	VII
徵	羽	宮	商	角	徵	羽

翻刻者注

- ① 『幽蘭琴譜』についての近年の研究成果に山寺美紀子『国宝『碓石調幽蘭第五』の研究』（札幌：北海道大学出版会、二〇一二年）がある。併せて参照されたい。
- ② 現在は、「碓石調幽蘭第五」との名称で、東京国立博物館に所蔵されている。明治四十五年（一九一二年）二月八日に、古社寺保存法により国宝に指定され、戦後、昭和二十九年（一九五四）三月二十日に、文化財保護法により国宝に指定され、昭和四十三年（一九六八）に東京国立博物館に管理換えとなった。「七絃琴雜記」のもととなった「琴書三題」は一九四二年発表であるため、本稿でたびたび言及のある「国宝」とは、現行制度下のものではなく、古社寺保存法による、所謂「旧国宝」の意である。
- ③ 『琴手法書』（琴用指法）とも言う）については、これまで、いくつかの写本、すなわち、吉川英史旧蔵本（現在、所在不明。張世彬『中國音樂史論述稿（下冊）』三九九―四〇四頁（香港：友聯出版社、一九七五年）にその写真が掲載されている）、岸辺成雄旧蔵本（ただし、物観校正『幽蘭譜』の末尾に部分的に収載されたもの。岸辺成雄『江戸時代の琴土物語』（東京：有隣堂印刷株式会社発売、二〇〇〇年）にその写真が見える）、彦根城博物館所蔵本（五島邦治「資料紹介」井伊家伝来史料の楽書）（『芸能史研究』一二五号、一九九四年）に紹介が見える）の存在が知られていたが、徂徠の見たもの（林謙三の言う「原本」）が何であるのか、その行方は長らく不明であった。近年、山寺美紀子の調査・考証により、彦根城博物館所蔵本がそれにあたるということが明らかになった（山寺美紀子「彦根城博物館所蔵『琴用指法』——日本伝存の七絃琴手法書——」（日本音楽学会『音楽学』第五〇巻一、二〇〇四年）。本稿は、二〇〇〇年に中国杭州で行われた「中日琴學研討會」での口頭発表に基づくものである。後に『国宝『碓石調幽蘭第五』の研究』（前掲）に改訂の上、収載されている。同書第三章『幽蘭』と共に伝わった琴の指法書『琴用指法』を参照）。
- ④ 「（アイ）」については、手稿ではそれに対する注を脱している。その内容は不詳。ここに言及している「影写本」とは吉川英史旧蔵本を指す。
- ⑤ 「黎」は、手稿の字体を尊重した。ただし、矢島玄亮著『日本国見在書目録——集証と研究』（東京：汲古書院、一九八四年）五〇頁では「黎」と翻字し、所謂「室生寺本」（古典保存会編『日本国見在書目録——集証と研究』（東京：汲古書院、一九二五年）では、「ケツ」と振りがなを付しているが、その字形は「黎」のようにも「黎」のようにも見える。林謙三が拠るところは不明。なお、近藤圭造編『存探叢書』（一八八七年）所収、伴信友「比古婆衣」巻九に「婦人養艸と云書に藤原佐世日本見在書目録を撰す……又琴法の作者今本越趙耶黎とあるを趙耶梨とあり」と見え、奇しくも林謙三の字形と同じである。林謙三の字形は何か基づくところがあるか。

⑥ 「秋風樂章第六」の「第六」について、林謙三は「これは恐らく徂徠の勝手に加えたものとしか思われぬ」とするが、管見の及ぶ限りでは『秋風樂章』の諸写本のうち、「第六」と題するのは、林謙三所蔵本のみである。

⑦ 『五絃譜』は、「五絃琴譜」との名称で陽明文庫に所蔵されている。昭和十四年（一九三九）五月二十七日、国宝保存法により国宝に指定され、戦後、昭和二十五年（一九五〇）八月二十九日に文化財保護法により重要文化財に指定された。したがって、現在は重要文化財という扱いであり、本稿に言う「国宝」とは、現行制度下のものでなく、いわゆる「旧国宝」を指す。

⑧ 『経籍訪古志』からの引用文は、原典と文字に異同がある。その異同から、林謙三は『古逸叢書』所収「影舊鈔卷子本碣石調幽蘭」に解題として附された『経籍訪古志』に基づき引用したものと推測される。ここでは手稿を尊重し改めなかった。ただし、『古逸叢書』所収の記述には省略が見えるため「……」として省略を明示した。

⑨ 藤井制心（一九〇二—一九七二）は、仏教音楽研究者。『初夜禮讚偈——梵唄採譜』（京都・中外出版、一九三〇年）、『佛教音樂史概説』（京都・平楽寺書店、一九四九年）、『平曲—採譜本』（名古屋・名古屋市教育委員会、一九六六年）等の著作がある。

⑩ 手稿では、この書翰の表題に返り点が施されていないため、これを補った。なお、本書翰は、『徂徠集』（卷二十三）では「與、藪震菴書」（傍点は翻刻者）と題され、第四書として収録される。林謙三所蔵「琴左右手法、琴手法圖、調琴法」は林謙三自身が荻生徂徠編著『幽蘭譜 附琴左右手法、琴手法圖、調琴法』からその一部を写したものであるが、その末尾にこの書翰が付されており、そこには「復藪震菴書」（傍点は翻刻者）として掲載されている。

⑪ 『崇文總目』からの引用文については、手稿では一部省略が見えるため、それを「……」として明示し、「左右手圖」の「手」字の記載がないため、これを補い、返り点が施されていないため、これを補った。

⑫ 「智」字は、手稿では「知」とするが、『琴學大意抄』諸本と文意に基づいて改めた。

⑬ 「別本『幽蘭琴譜』」とあるが、当該文献は、現在では、荻生徂徠著『幽蘭譜抄』であることが明らかにされている（山寺美紀子『国宝『碣石調幽蘭第五』の研究』（前掲）第二章「荻生徂徠による『幽蘭』研究の実態」を参照）。

⑭ 『琴學叢書』「幽蘭減字譜」自序からの引用文については、手稿では、返り点・読点が施されていないため、これを補った。また、手稿では「可證」の二文字の記載がないが、原典の文意に基づいてこれを補った。以下前段部分を含めて示しておく。「古譜所謂宮商角徵羽文武即今稱爲正調之一二三四五六七絃、可證唐以前雖名以一絃爲宮而實以三絃爲宮之說、其用一絃十一徽、不用三絃散音、可知爲用正調變音、彈慢三絃一徽之調、惟謂之碣石調」（句点・返り点は翻刻者）。

## ① 『玉堂琴譜』

画人浦上玉堂の名は近来しきりに喧伝されているが、かつては琴士としても甚だ高名であった<sup>②</sup>。しかし、その琴士としての声価は実のところ弾琴の至練熟達に対してではなくして、寧ろ己に高名の画人であり、并せて詩書に通ずる当時代表的の文雅の人物が、その全人格を琴と融



合していた点に対して与えられていたものであろう。琴道に於ては弾琴の技巧より琴趣を知ること、寧ろ上位に置いている。この点よりすれば玉堂の如きは、その道に徹した無類の琴士である。その故に児玉空々一門のように、弾琴の技術をも相当琢磨した琴士等からは若干の陰口をきかされたのも無理からぬことで、例えば同門の新楽閑叟も「浦上兵右衛門玉堂琴を得て法印（多紀藍溪）に就て調絃及南薰操など受くといふ。然共僅に二三曲にして未熟と見え、今玉堂の鼓するを見れば指法節奏いささかも似ず、惟譜字を解する事を得たる故自ら我邦の歌を此器に合せ弾く事にしたなり」（閑叟雑話）と評している。

玉堂遺愛の「靈和」の銘ある明代製琴は越後の某氏<sup>(2)</sup>、また天明六年、自作の琴は敦賀の某氏が秘蔵の由である<sup>(3)</sup>。その他にも玉堂の琴に関する紀念物は多々あるであろうが、自撰の蔵書琴譜一冊は最も興味深いものである。上記閑叟の最後の語はこの琴譜のことを指している。以下少しこの書のことを述べる。

この書の刊本（寛政三年）には八年前の天明三年の序がついているから、凡そその編述年代を知ることが出来る。その内容は提要次の如くである。扶搖公子（毛利麿）等の序に次いで「靈和」銘の明琴獲得の次第を叙した「玉堂琴記」（安永八年）、本譜撰述の由来、琴調その他琴事を問答釈とした「答問八則」、一門下の記になる「玉堂紀公琴譜凡例」があり、上下巻の琴譜がこれに続き、最後に紀徳民（細井平洲）の跋がある。その曲目は

（宮音） 青柳・桜人・美乃山・紀伊州

（角音） 田中井戸・席田・梅枝

（徵音） 伊勢海

（角音） 我駒

（商音） 我駒・急

（角音） 真金吹・美作・浅緑青馬・妹之門・韓神

（徵音） 人龙<sup>(4)</sup>・老鼠<sup>(5)</sup>

以上の如くであつて、韓神・人龙（越殿楽）等二、三曲以外は悉く催馬楽の曲名であるが、これに就いて「答問八則」中に、この琴譜は藤原師長の著『仁智要録』（等譜）・『三五要録』（琵琶譜）記載の催馬楽に基づいた旨記してある<sup>(5)</sup>。催馬楽は久しく断絶していたものを、玉堂より



少し前に源俊宗が延享四年、安名尊・席田・伊勢海の三曲を先ず復興<sup>(6)</sup>、その後の再興の曲を加え、今日では明治以前より伝承のものだけで六曲を数えることは周知の通りである。<sup>(7)</sup>近年、田中井戸他三曲が追加再興せられている。尤も徳川再興の曲は師長時代のものとは大分相違している。この点、玉堂が朝廷の秘する再興曲(催馬楽)に関知せず、自作は専ら師長の古曲に基づき、二者不同と称して、世の誹謗を避ける理由としたところである。<sup>(8)</sup>しかし私のみるところ、玉堂の編曲も師長の原曲とは音節その他かなりの相違があり、玉堂独自の解釈で纏めたようなどころもあるのである。

ところで、玉堂が何故催馬楽を琴譜にしようと思いついたかに就いては、琴譜の自記によると心越伝来の琴曲の歌辞は唐音であつて我々の耳になじみ難い、それ故に中華の曲に基づき、しかもわが国語の歌詞を有する催馬楽を採んだのであると云つている。<sup>(9)</sup>催馬楽には唐・拍楽曲を借りているものが少なからず存するのは周知の事実であつて、少なくとも玉堂が琴譜中に取り扱つた催馬楽曲の過半は唐・拍楽の原曲をもつている。催馬楽については玉堂はその手になる『玉堂雜記』——古の催馬楽や琴の沿革・琴の調など論じた書——中に堂々たる一家の見識を吐露しているが、この一書を通じて玉堂の琴譜成立には当時としては並ならぬ研究が積まれ、準備がされていたことを感ぜずにはおれない。玉堂は昔の管絃御遊に時として琴の用いられたことに注目し、当時御遊に行われたものと同じような、催馬楽の歌詞のある琴曲を師長の琵琶・箏二譜等に基づき、傍ら近代の琴手法を参酌して還元再興したものであろう。

これを要するに催馬楽が単に国語の歌詞を有するから和風の琴譜の種としたのではなくして、元來催馬楽が中華の曲に基づき或いはこれを模範として作られたものであつて、その声「洋々乎として太平の声」あり、まことに吟ずべく誦すべき佳品であり、更に古はこれが琴でも奏されたことを知つて、遂にこれを琴譜化するに至つたのであろう。とも角、当時僅か三曲しか復興されていない催馬楽の復興の徴に魁して、約十五曲も琴譜に試訳していることは甚だ興味深い。

次に本譜の楽譜としての体裁について私考を述べるならば、本譜は明和五年刊の『魏氏樂譜』<sup>(10)</sup>に近いと云いたいのである。似ていると云えば、両書の発行所につながりのあるのも、この点に何かの関わりがあるかも知れない。『魏氏譜』は平安の芸香堂、琴譜は同じ書肆と玉樹堂が版元となっている。さて二譜の比較であるが、その譜と歌詞とを基盤目のうちに、一目して拍子の分かるように整然と排置し、雅楽の太鼓拍子、間拍子の位置を○、で明示しているところ、本琴譜はたしかに『魏氏譜』に範をとり、更にこれを拡充したらしい点があり、この点唐本琴譜から数段進んで遙かに学び易い特点を備えている。<sup>(11)</sup>

本譜のうち青柳・伊勢海・我駒・老鼠・人龙(者)の五曲は箏と合奏し得る旨「凡例」に示されている通り、その譜には往々『仁智要録』に基づいた箏譜の書き込みがある。それから我駒のように歌詞を示さず、その位置に□符を並べて補筆の契としたり、刊本では曲名を全然省略した韓神の如きものもある。この点も『魏譜』と一脈通ずるものがある。『魏氏譜』はもともと受学者の筆録の労を半ばはぶくために刊行されたものであって、曲譜や調名等は後から書き込むように空処が存する。『玉堂譜』は大部分歌辞と曲譜とを始めから刷り込んであるが、一部後から書き込みを予想している点が相通している。恐らく前者は受学者以外に曲を秘し、門外人は本を購っても歌辞しか分からない仕組みであり、後者も若干秘するところがあつたのであろう。

翻つて思うに、邦人作の琴譜は敢えて『玉堂琴譜』に始まらず、已に小野田東川と伶人伯近任協力になる『唐樂琴譜』等もあるが、その譜は多紀藍溪の『琴壇雜載』によれば明の李士藻の法(専ら挑・勾・散・撮四法に惟だ九・十の二徽を用う)を学んだとのことであつて、今日偶々残るその譜の伝写本を見ても至つて単純なものであるかが判り、もとより『玉堂譜』の精に比すべくもない。従つて『玉堂琴譜』は邦人作のまとまつた琴譜として、また催馬楽復興の先駆として永く記憶せらるべきであらう。

『玉堂琴譜』の刊本は今日比較的少ないものとされているが、その版本は今も京都寺町通りの竹苞書楼に大部分保存している由で、世に好事者は多いようでも需要の少ない琴譜のこととて、この版本が再三奉公する日は近い将来には滅多にないであらう。

- (1) 浦上玉堂(文政三年卒、七十六歳)の画蹟並びに伝記の研究は近来いよいよ精を加えた。その伝は古くは頼山陽の「玉堂琴士碑」にある。近人の著作では橋本関雪編『玉堂琴士遺墨集』、矢野橋村『浦上玉堂』、古川北華『浦上玉堂』(『美術新報』昭和十七年)に詳しい。「古琴」の条参照。
- (2) 「古琴」の条参照。
- (3) 矢野橋村『浦上玉堂』によれば敦賀の布施氏蔵する由。「古琴」の註(12)参照。
- (4) 人龙は熊澤蕃山の「人はとがむととがめじ、人はいかるといからじ、いかりとよくをすてこそ、つねにこころはたのしめ」を越殿楽の譜に合わせたものである。
- (5) 『仁智要録』十二卷。『三五要録』十二卷。共にその二、三に催馬楽を収む。
- (6) 『樂書目錄類纂』(小川守中)(下)、延享再興催馬楽譜「近世催馬楽其傳絶タリシニ延享四年六月廿七日立后ノ日御遊ニ安名尊・席田・伊勢海ノ三曲ヲ御再興アリシ也、音聲ウタヒ振ハ風俗ヲ以テ移シタリト俊宗卿コレヲツカサトラシメ玉ヒシトゾ、又同シ曲ノ付物ノ笛譜アリ、又梅カ枝モコノ後御再興アリ」。俊宗、綾小路氏、明和七年薨八十一。
- (7) 催馬楽六曲——安名尊・席田・伊勢海・山城・美濃山・更衣。梅カ枝ハ今用ヒズ。近年山ノ井基清氏再興曲に田中井戸・老鼠等あり。

(8) 『玉堂琴譜』琴問八則「或問、子鼓琴、譜以催馬樂歌、催馬樂者、朝廷所祕、何無忌憚之甚、曰、催馬樂廢久矣、近世源俊宗奉敕制三曲云、余所以被絃者、據藤原師長所著、仁智要錄・三五要錄、二書中所收、箏琵琶譜、與朝廷所祕者異矣、子謂之混同者、乃亦不審之誤爾。」

(9) 『玉堂琴譜』琴問八則「藍溪先生者、學琴於廷賓、余往祇役東都、時見先生、請彈法、退而竊謂、其歌曲華音、而人聞之不<sub>レ</sub>解、不<sub>レ</sub>感、不<sub>レ</sub>感則不<sub>レ</sub>足<sub>レ</sub>爲<sub>レ</sub>教、我邦古昔禮樂之隆也、琴最盛行、史傳所載可<sub>レ</sub>以徵<sub>レ</sub>矣、中世其道漸廢、然雜出於國史者亦多、其歌也催馬樂是也。また云う「又問、名曰催馬樂、何、曰、此本出於民間謳歌、蓋聞人路上所<sub>レ</sub>歌、故以催馬名、疑原亦漢土所傳之樂曲、本邦人國風<sub>レ</sub>制<sub>レ</sub>辭、以填其曲一度者、又問、催馬樂爲<sub>レ</sub>國風者、得<sub>レ</sub>聞<sub>レ</sub>其說、歌聲、原<sub>レ</sub>乎漢土之樂曲、何、曰、傳曰、歌永言、催馬樂歌聲、洋洋乎太平聲、可<sub>レ</sub>謂<sub>レ</sub>永言。」

(10) 『魏氏樂譜』——明人魏皓(子明)の伝えた明樂約五十曲の譜を収む。

(11) 朝鮮雅樂譜もこれらと大同である。凡ては恐らく明の譜法の一つに由来するものであろう。

(12) 東川、近任撰の『唐樂琴譜』の公式演奏は享保末、元文初に行われた。そのこと『樂道類聚』『續史具抄』『禮用記』等に見える。

(13) 『琴壇雜載』「鼓琴之手法、左右通計八十有六法、明李士藻以爲繁冗而不<sub>レ</sub>古、且泛音吟猱爲、鄭衛之音、專用挑勾散撮四法、舍其餘八十二法且惟用九與十之二徽而不<sub>レ</sub>用十一一徽……東川子昔日奉<sub>レ</sub>臺命<sub>レ</sub>諧<sub>レ</sub>樂曲<sub>レ</sub>一百闋、而奉<sub>レ</sub>進<sub>レ</sub>之時、用<sub>レ</sub>信李家之法者、恐不<sub>レ</sub>簡易<sub>レ</sub>則後世厭<sub>レ</sub>其煩而失其傳也、非<sub>レ</sub>是奉<sub>レ</sub>其說<sub>レ</sub>而取<sub>レ</sub>之者<sub>レ</sub>也。」

### 翻刻者注

① 『玉堂琴譜』についての近年の研究成果に、坂田進一『玉堂琴譜』論攷——浦上玉堂琴の世界——(鎌倉・學藝書院、二〇二一年)がある。併せて参照されたい。

② 「(1)」については、手稿にはその記載がないため、ふさわしいと思われる箇所に補記した。

③ 「靈和」の「靈」字は、「琴書三題」では「靈」と表記するが、手稿では「雲」に改めている。ここでは、「雲」とするのは誤りと判断し、「琴書三題」に倣って「靈」に改めた。林謙三が「雲」に訂正した根拠は、『玉堂琴譜』所収「玉堂琴記」に「靈」とあるからと思われる(玉堂は「雲」字を「靈」として表記することがある)。「玉堂琴譜」「琴銘」にこの琴の琴拓が掲載され、そこには「靈(靈)」の異体字。『説文解字』では「靈」を正篆とする)の古篆と思われる刻銘が見える。なお、阪口五峰著『北越詩話 上巻』(東京・目黒甚七・目黒十郎、一九一八年)巻六、三宅瓶齋の詩「觀<sub>レ</sub>古琴、并引、贈<sub>レ</sub>國井氏」の序文に「癸丑之夏、予訪<sub>レ</sub>連山人、因借<sub>レ</sub>國井氏所<sub>レ</sub>藏古琴<sub>レ</sub>而覽焉、琴長四尺三分、材用<sub>レ</sub>桐、微用<sub>レ</sub>蚌、岳及龍鬚、竝用<sub>レ</sub>紫檀、而漆光盡退、作<sub>レ</sub>蛇蚶紋、古色絶可<sub>レ</sub>愛也、背題曰<sub>レ</sub>雲和、填以<sub>レ</sub>青綠、其下有<sub>レ</sub>朱記、曰<sub>レ</sub>玉堂清韻」(傍点は翻刻者。句点を読点に改めた)とあり、当時「雲和」と呼ばれていたようである。ここに見える「國井氏」とは、同書に拠れば、國井必達(通称伴之丞、字は達夫、号は羽邨。豪農)である。浦上玉堂の次男、秋琴は、この「靈和」琴を弟子でもあった國井必達に五十兩で譲渡したという(龍川清『浦上玉堂——人と芸術——』東京・国書刊行会、一九七六年、一六四頁)。ただ、この琴は、その後、一九七〇年に東京の三越で行われた「浦上玉堂名作展」(主催・日本経済新聞社)に出版されたのを最後に、現在は所在不明のことである(図録『企画展 玉堂と春琴・秋琴——浦上玉堂父子の芸術——』(福島・福島県立博物館、一九九四年)所収、川延安直「浦上玉堂父子の芸術と生涯」九六頁)。

- ④ 「天明六年、自作の琴」とは、林謙三が注(3)に記すには敦賀の布施氏所蔵とのことであるが、現在、布施美術館(滋賀県長浜市)に所蔵されるものがそれにあたると思われる(図録『企画展 玉堂と春琴・秋琴——浦上玉堂父子の芸術——』(前掲)五九頁にその写真が掲載されている)。
- ⑤ 「朧」は、一般的には「左」の異体字であるが、浦上玉堂は「者」の異体字として用いている。「人朧」は「ひと」と読む。
- ⑥ 『玉堂琴譜』の版本は、竹苞書樓の倉庫が水害に遭ったときに流されてしまい、所在不明のことである(坂田進一『玉堂琴譜』論攷——浦上玉堂琴の世界——』(前掲)一六二頁)。
- ⑦ 書誌の詳細は以下のとおり。白沙村者(橋本閑雪)鑑輯『玉堂琴士遺墨集』京都・文星堂写真部、一九二四年。
- ⑧ 書誌の詳細は以下のとおり。矢野橋村『浦上玉堂』東京・中央美術社、一九二六年。
- ⑨ 書誌不明。管見の及ぶ限りでは、古川修(北華)による浦上玉堂関連の著作に、「浦上玉堂と鈿雲泉」(『早稲田文學』大正十二年(一九二二)四月号(第二〇九号))、「同(承前完結)」(『早稲田文學』同年五月号(第二一〇号))、「浦上玉堂の出走と琴」(『南畫鑑賞』昭和十二年(一九三七)一月号、浦上玉堂特輯(第六卷第三号))や「浦上玉堂と琴」(古川修『南畫論萃』(東京・地平社、一九四三年)所収)がある。また、美術文献目録類によると、『中央美術』大正十三年(一九二四)十二月号(第一〇卷第一二号、通号一〇九号)にも「浦上玉堂と琴」との論文が掲載されているとのことであるが、未確認。
- ⑩ 「古琴」の条とは、林謙三が当初執筆した「古琴漫筆」のうちの一章ではないかと思われる。「古琴」の章は、浦上玉堂の所蔵・自作の琴をはじめ、古くから伝わる琴を扱った章であった可能性が考えられる。そうであれば、注(3)に見える「古琴の註(12)」は、その「古琴」の章における注ということになる。
- ⑪ 『玉堂琴譜』琴問八則からのこの引用文は、一部、返り点を補った。
- ⑫ 「邦」は、手稿では「國」とするが、原典に従って改めた。
- ⑬ 『玉堂琴譜』琴問八則からのこの引用文は、一部、返り点を改めた。
- ⑭ 『唐樂琴譜』については、林謙三は自身が蔵する衣笠豪谷書写本(後出)を用いている(ただし、題簽には、誤って「幽蘭譜」としている)。詳しくは、次章「徂徠と琴学」の注(4)及び翻刻者注④を参照。

## 徂徠と琴学

『幽蘭譜』の解とか『琴學大意抄』等の著があるところから、荻生徂徠は琴学に相当造詣が深かったように、人々に思われている。ところが徂徠が果たして弹琴の実際に通じていたかどうかは疑問である。

一体、琴の曲は必ず人から教えを受けなければともに弾けるものではない。だから如何に典籍に精通する徂徠と云っても、舶載の琴書を読んだだけで琴が弾ける筈はない。もし誰かに学ぶとすれば、あの当時では心越一派より他はなく、徂徠と交渉があったと云う小野田東川あ

たりから手ほどきを受けていたかも知れないとの想像がつく。それにしても徂徠ほどの人物が東川門下であれば、後の琴家の系譜作者がこれを書き漏らすわけではないのに、徂徠の名は何れにも見えない。してみると徂徠の琴学の知識は精でも、机の上の学問に過ぎなかったかも知れないのである。こんなことを云ったからとて、私は徂徠を毛頭もけなしているわけではなく、右の二著によってわが琴学史に残したその功績は大いに讃えたいと思っているほどである。

現存琴譜の最古のものである『幽蘭譜』や唐式琴手法の研究に、始めて手をつけたのも徂徠であるし、近世、琴を雅楽に用うるに当たり、琴の調を決定したのも徂徠であった。『幽蘭譜』や『琴手法書』のことは別稿でも述べたから省略するとして、ここでは雅楽の琴調のことを少し述べよう。

『琴學大意抄』に「琴ノ調様ノ事」と題して琴の五調（五つの調絃）を述べている。五調とは瑟調・平調・清調・楚調・側調の五つで徂徠によると、この五調に相当する明の琴調や日本の調子の対照は次のようである。<sup>(1)</sup>

琴五調	日本五調	明五琴調
瑟調	黄鐘調	正宮調
平調	平調	縵角調
清調	双調	清商調
楚調	一越調	緊羽調
側調	盤涉調	慢宮調

一体、唐土の琴調は楽派によって数種の別があり、右の表のように（甲）正宮、縵角等の名を以って呼ぶものもあれば、（乙）宮音、商音等で呼ぶものもあり、（丙）黄鐘均、仲呂均等を以って称するものもある。そのうち心越が伝えたものは（乙）式で、これに属する五調——宮音・商音・角音・羽音——は音律は違っても調絃の型は一定しているのが特色である。これに反し、（甲）式は五調とも全部調絃の型が違い、ただ、そのうち正宮調（或いは正調と云う）だけが（乙）式と共通の型を示しているのである。

かように（甲）（乙）二式の絃の調べようが大変違うものであって、心越一派の（乙）式調絃が天下を風靡しているさなかであると思えば、

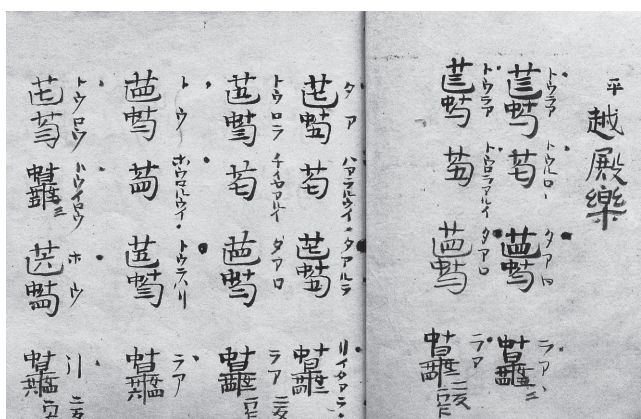


徂徠のこの異説は要するに単に書物の上だけの主張に過ぎないとか解釈出来ず、よもやこの書物どおりに琴を調べて弾ずる物好きもあるまいと思つていたら、実は案外にもわが雅楽の再興琴楽に、徂徠のこの書が重要な役割を演じていたのである。

わが雅楽に琴をとり入れるようになった次第は諸書の記に多少の喰い違いがあるが、その意を綜合すると——享保の頃、東叡山の法親王が將軍吉宗に雅楽の琴を再興することを勧誘されたので、同二十年京都から辻近任（一説周広、また一説に近寛とあるのは誤り）が江戸に召された。彼は小野田東川を師として琴を学び、次いで命を奉じ雅楽曲を琴譜に訳し帰京後、仙洞御所で琴の独奏や三管と合奏を試みたり、更に禁裏に於ても合奏し、元文三年には江戸城中で合奏したと云うのである。

『樂道類聚』によると近任が仙洞御所に於て弾じた曲は越天楽・鶏徳・三台・五常楽・抜頭であつて家蔵の琴譜にこれらの曲を収めたものが一冊ある<sup>(4)</sup>。この譜は何人の撰とも書いていないが、琴譜の編成法から近任の撰らしいと云う判断に達した。その手法は散・拘・挑・撮に、左手は中指、徽は九・十に限ると云う至つて簡単なもので、多紀藍溪（東川の門下）の『琴壇雜載』に近任の琴譜の手法として述べているものと確實に一致している。

ところで、この琴譜を調べて意外としたのは、その調絃法が徂徠の『琴學大意抄』の説そのままであることである。この書は享保七年、狛氏の許に贈ると云う奥書があるが、この狛氏は多分『幽蘭譜』の所持者近家（近寛）であろう。『古事類苑』に徂徠は雅楽の琴曲再興の手助けに『琴學大意抄』を著して周広に贈つたと述べているけれど、狛氏が召されて江戸に下向したのは享保二十年で、徂徠が世を去つてから七年も後のことである。近任が前々から琴に志があり、徂徠から一族に贈られた『琴學大意抄』を読み、長年下準備をしていたのが、たまたま召されて下向したと云うのでなければ、『古事類苑』の説は少々無理であろう。ただ再興された琴曲が心越一派の説によらず徂徠の説を旨としたことより云えば、結果は徂徠が狛氏を手助けしたことになるが。とも角『琴學大意抄』が徂徠の死後にもせよ、一時的にも活用せられたわけで、徂徠もこれを以つて地下に冥すべしであろう。



④九〇図 平調越殿楽の琴譜



序でながら近任編の琴譜がどんなものであるか、同譜中の越殿楽(九〇図)を訳して示してみよう(九一図)。他の曲もこれと同巧異曲で、いくら琴の繁雑な手法を避けると云っても、このように単調なものでは直ぐ人に飽かれるのは必定で、事実永続きせずに雅楽の琴は廃れたのである。

(1) 奏調によって示すと、

一越調	緊羽調	黄盤	一	二	三	四	五	六	七
平調	縵角調	黄盤	上	平	下	双	黄	盤	
双調	清商調	黄神	一	平	下	双	黄	盤	
黄鐘調	正調	黄盤	一	平	下	双	黄	盤	
盤涉調	縵宮調	黄盤	上	平	下	双	黄	盤	

(2) 『樂道類聚』(三十)、『有徳院殿御實記附録』(十七)、『玉堂雜記』、『續史具抄』等に出ず。

(3) 『樂道類聚』(三十)「近任」歸京以後同年(享保二十年)十一月廿五日於仙洞御所召近任件新製之琴ヲ聞召、樂ハ越天樂鷄德唱歌ニテ琴ヲ彈ス、次ニ三臺鹽急、五常樂ノ急、拔頭、管ニ合テ琴ツカウマツレト仰ヲ蒙リ則琴近任、笛兼伯、笙忠壽、箏兼近業、終テ後近任ニ末廣ヲ給フ、同十二月朔日於禁裏有琴聞御也、琴近任、笛高房、笙廣房、箏兼陳。

(4) 衣笠豪谷書写本——(一越調)賀殿急・鳥急・胡飲酒破・羅陵王破。(平調)五常樂急・三台急・陪臚・想夫恋・鷄德・越殿樂。(大食調)太平樂急。

翻刻者注

① 「別稿」とは、本稿中の『幽蘭琴譜』の章を指す。解題で触れたとおり、林謙三は、琴について、もともと「古琴漫筆」を執筆し、後にそこから「琴書三題」を抽出し、続いてそれを取り込んでこの「七絃琴雜記」に書き直したと思われるが、わざわざ『幽蘭琴譜』の章を「別稿」としているのは、この「徂徠と琴学」を書き改めている際に「琴書三題」とは別に発表しようと考えていたためかも知れない。

② 「辻近任」について、手稿では「寛文中の人か再調」との書き込みが見える。なお、近任は、遠藤徹『雅楽を知る事典』(東京…東京書籍、二〇一三年)二八九頁の項目「辻近任」によると、その生没年は、一六七六—一七五七であり、寛文年間(一六六一—一六七三)より後の人である。なお、林

芭 芎 芎 芭 芎 蕪 芭 芎 芎 芭 芎 蕪  
 芭 芎 芎 芭 芎 蕪 芭 芎 芎 芭 芎 蕪  
 芭 芎 芎 芎 芎 蕪 芭 芎 蕪 芭 芎 蕪

九一図 越殿樂琴譜の訳

謙三が別に残したメモ書きでは、近任の生没年を通説と同じく一六七六—一七五七としている。

③ 「(九〇図)」は、手稿では後出の「同譜中の越天楽」との文言の下にのみ記載される。九〇図は、林謙三所蔵の衣笠豪谷書写本『唐樂琴譜』の図像であるため、「家蔵の琴譜」としてその楽譜がはじめて登場する当該箇所にも挿図番号を補記した。

④ 九〇図は、手稿ではその図像を欠いているため、林謙三が掲載するつもりであったと思われる林謙三所蔵衣笠豪谷書写本を、その写真に拠って補った。本章の注(4)を参照。なお、雅楽の琴樂再興については、近年、再興当時の写本、並びに再興の全貌が知られる写本の存在が確認されており、山田淳平・山寺美紀子「享保年間における徳川吉宗の琴樂再興——思想と実践の結節点——」(『日本伝統音楽研究』第二〇号、二〇二三年)には、それらを分析して訳出した五線譜が掲載されている。

⑤ 「(九一図)」は、手稿には記載がないため、ふさわしいと思われる箇所にも補記した。

⑥ 注(3)に見える『樂道類聚』の引用文については、教種の写本(東京藝術大学所蔵三十一冊本、早稲田大学所蔵二十冊本等)と校合したところ、若干の文字の異同が見受けられた。林謙三が拠った写本は不明であるため、ひとまず手稿を尊重し、原則として改めなかった。なお、主な異同としては、諸本では「廿五」を「二十五」に作り、「件」字の下に「ノ」があり、「三臺鹽急」の「鹽」及び「終テ」の「テ」の記載がない等が挙げられる。なお、「拔」は、手稿では「換」とするが、諸本及び文意に基づいて改めた。

## 『琴道』 高羅佩著

古人の説く精神には往々万古不易の優れたものがある。周漢以来、長い長い星霜の間、さまざまの思想に培われ、次第に洗練されて瑩然と輝く琴道もその一つである。哀れにも今日では琴道が殆ど地を払う悲境にあるが、その精神だけは永く保存したいものである。このような世に飄然わが国に來たり、昭和十二年から十六年(一九三七—四二)の間、機会ある毎に琴道の思想を鼓吹し、琴に関するいろいろな研究を公にして識者の注意を喚起しているのはオランダの高羅佩(R. H. van Gulik)<sup>(1)</sup>氏である。

高氏の琴に関する著述には下記の諸作がある。

一' "Chinese Literary Music and Its Introduction into Japan." (『武藤教授在職三十年記念論文集』昭和十二年)

二' 「琴銘の研究」(『書苑』一、十、昭和十二年)

三' "On Three Antique Lutes" (T. A. S. J. 2nd Ser., Vol. XVII, 1938)

四' 「詩夢先生ノ書道ニ就キテ」(『書苑』二、六、昭和十三年)

五' *The Lore of the Chinese Lute* 「琴道」(Monumenta Nipponica 1938-40)

六、<sup>⑥</sup> Hsi K'ang and His Poetical Essay on the Lute 「嵇康琴賦」 1941

このうち主著である『琴道』七章は三年越しに日本文化誌叢に連載せられたもので、昭和十五年一旦完結後、別に附録四篇を加えたものが合本となって、その年初冬の頃、公にせられた。ここでは図版挿画体裁その他に一段の工夫が積まれ、随所に著者の文人趣味が横溢し、見違えるばかりになっている。その附録第三は上記の第三の書の転載であり、附録第四は同じく第一の書を骨子とし、これに多大の増補を加えたものである。従って『琴道』一冊を以って高氏の琴に関する研究の全貌は殆ど窺い知ることが出来ると云って好い。では本書七章以下では何を説こうとしているのか。

琴は元来、楽器の一つでありながら、寧ろ君子の修身正心の必要具として古から儒家に説かれている。漢の班固は

琴者禁也、所以禁于淫邪、正人心也。『白虎通』

と云い、応劭は

君子所「常御」者、琴最親密、不「離」於身。『風俗通』

と説いて、この楽器の徳を讃えている。かように琴に対する信念とか思想とかは、その後いよいよ磨かれて行った。その旨とするところは儒家の教えに近いものであるが、傍ら道家の思想を交え、或いは仏教の思想を摂取し、遂に琴の本旨とする所に関し、道と名附ける一つの精神作法を形成するに至った。斯道では弹琴そのことよりも幽玄な琴趣を悟ることが第一と考えられているので、琴を弄する者は敢えて琴の名手であることを要しなかつたのである。これが世々の文人の趣向に投じ詩書画と共に弹琴が文人のたしなみと思われるようになり、又やがてわが国にも近世この思想が流通して一時文人墨客の間に琴の大流行時期を見るに至つたのである。

本書は、かような琴道がどのような途をたどつて発展して結実したか、そのもつ意味、特色を縦横に論述してあるかと思えば、或いは楽器としての琴の全般の知識、楽譜、楽曲、逸話、その他琴に関する無数の問題を博引傍証しつつ取り扱っている。そのうちには古今の琴に関するあらゆる書は資料として取り上げられて紹介せられ、検討せられているから、原典に触れ難い欧米人はもとよりのこと、私らにも斯学への絶好の案内書として役立つことは云う迄もない。いわんや天下の稀覯書の類も本書中に自由自在に引用されているに於ておやである。

著者はこの書を完うするために琴に関するあらゆる資料の蒐集に多年の労力と巨資とをかけている。或いは内外の書肆、古物商を通じて古書、古器を漁り、或いは公私の文庫を根気よく訪れて稀書珍籍を捜査し、遂にその蒐集品は無慮千点を超すと云うことである。

これだけの物的資料を揃えるだけでも並大抵のことではないが、高氏は和漢の学にも通じ、又弾琴の実際にも精通しているので、かの豊富な資料を擁したところ正に龍の雲を得たかたちで、遂にこの大著を纏められたのである。

しかし翻つて思う。高氏が多年に渉り琴について思いを潜め、これを多方面から考え、学び、或いは説法し、或いは執筆するようになった原動力は一体何であろうか。それはもとより琴学に関する高氏の多年の研究の成果の現れには相違ないが、その千言万語を尽くして纏々として説かんとしているのは、その最大の目的は結局、琴道精神の鼓吹の一事にあるのではないだろうか。私はふとそう思うのである。

附録四篇の中、その一は琴に関する欧米人の文献、その二は同じく中国文献を掲げている。今はその三、その四について若干の紹介を試みよう。

先ず附録三には宇内に存する古代の名琴を論ずるうちに、かの正倉院の金銀平文琴について独自の見解を披瀝している。その琴面に描かれた数個の人物の図柄に対しては世上流布の伯牙・鍾子期説を否定し、蘭亭修禊の故事を描いたものと断じ、更にこの琴の作成年代については、琴背の後漢、李尤の琴銘の文字の書体や金銀平文装飾の意匠具合から常説——池内の乙亥年を795又は735 A. D.と見る——より遙かに遡って北魏代のもの(495又は495 A. D.)と推定している。この年代推定は甚だ思い切った説であるから小胆なわが考古家には容易に受け入れられぬかも知れぬ。

次に附録の第四には日本に於ける琴学の消長が述べてある。高氏は平安朝前後の国史・物語に見える琴を、その実、和琴か箏または新羅琴に他ならないと考え、徳川前期になって始めて明僧心越⑧により琴学が我が国に伝えられたと云う見解を持っている。奈良朝乃至平安朝代に七絃琴が行われたかどうかについては、先人の間にも意見に相違のあるところであるが、私の立場は肯定説に傾いている。すなわち、『御遊抄』に、琴・和琴・箏并用の記のあることや、源経信(承徳元年薨、年八十二)の代まで琴あり、円憲これを西国に学びに行くと言う説(『體源抄』)、その他、平安朝の諸物語を参酌するときは、その中頃までは細々ながら琴が行われていたと考えざるを得ないのである。この点は将来もっと深く研究すべきであろう。

それから心越以来の琴学の概要と師伝相承についての従来の通説も高氏によってその増補の結果が示されている。ここでは心越直系を内伝とし、他を外伝として二分したのは単なる思いつき以上にわが近世琴史の特殊性から鑑みて、この試みに賛意を表したい。高氏の示した琴系譜は今までに発表された何れよりも詳しく、その一、二の補遺も相当の資料に基づいて為されているのである。特に児玉空々一門の安養寺派

の項に於て然りである。この点、高氏の苦心を買いたい。琴家の伝を調べる仕事は高氏も断っているようにまだまだ未完成で資料が更に集められねばならない。その資料には刊本以外の諸記録・写本・琴銘等々があるが、これを集成することだけでも容易ならぬ仕事で到底一人の爲し能うところでない。私が先年獲た幕末の琴士、井上竹逸の『隨見筆録』<sup>(4)</sup>などはこの師伝の相承に関し相当豊富な未知の資料を提供して呉れるが、このような資料がまだまだ何処に潜んでいるのかわからないのが現状である。かようなものを次第に集めて立派な琴系譜を作るのも私に残された仕事の一つであろう。

以上、『琴道』一冊は高氏の琴学研究の一段落を示す著作であるに止まらず、古来の琴学研究書中の白眉として後代に伝えられるであろう。ただ一言附しておきたいことは、著者も断っているように、この書は琴樂の樂理方面のことは氏の本分外のこととして全く触れずにあるから、このようなものを本書中から捜し求めることは出来ない。これらは音楽学者の進んで為すべき仕事である。しかし彼等も本書によって自らの研究の幾多の貴重な基礎を得るに相違ないことを確言しておく。

- (1) 高羅佩氏はオランダの *Zijnegan* の人。幼にして父君と蘭領インドに赴き熱帯の風物に親しむこと十年、その東洋生活は氏の半生に大なる感化を与え、帰国後やや長じて東洋諸語の研究に志し、始め梵・藏語を収め、また中国・日本語も学ぶ。『馬頭明王古今諸說源流考』で学位をとる。氏の東洋音楽に対する関心は幼時ジャワ土人がガメランを聞きし時に芽生え、その興味は次第に高じ、後年パリ留学中(一九三三—四年)、音楽家 Ravel 等と交遊するに及び、一層その趣味を深むと云う。昭和十年夏、オランダ公使館翻譯官として来日す。
- (2) 詩夢筆の琴譜の書体を述べている。
- (3) 嵇康「琴賦」の訳注である。
- (4) 『隨見筆録』弘化・嘉永頃の筆録で、琴に関する先人の書を筆記したものである。明治初めの筆者の朱書を加えている。本書は中根香亭の「七絃琴の傳來」(「香亭遺文」)の底本であって、香亭の取捨誤写など本書によって正すことも出来るし、また未紹介の琴家の氏名を多数録しているのも見逃し難い好資料である。

#### 翻刻者注

- ① 書誌の詳細は以下のとおり。Guik Robert Hans van. "Chinese Literary Music and Its Introduction into Japan." 『武藤教授在職三十年記念論文集(長崎高等商業学校研究館年報 商業と經濟)』第一八年第一冊(長崎・長崎高等商業学校研究館 一九三七年) 一三三—一六〇頁。
- ② 書誌の詳細は以下のとおり。高羅佩「琴銘の研究」『書苑』第一卷第一〇号(東京・三省堂 一九三七年十二月) 一〇—一六頁。
- ③ 書誌の詳細は以下のとおり。Guik Robert Hans van. "On Three Antique Lutes." *The Transactions of the Asiatic Society of Japan* 2nd Series 17 (December

1938). pp. 153-189.

- ④ 書誌の詳細は以下のとおり。高羅佩「詩夢先生ノ書道ニ就キテ」『書苑』第二卷第六号（東京：三省堂、一九三八年六月）、三〇—三三頁。ただし、雑誌の目次では「詩夢先生の書道に就て」と表記する。
- ⑤ 合本の書誌の詳細は以下のとおり。Gulik, Robert Hans van. *The Lore of the Chinese Lute: An Essay in Chin Ideology*. (琴道) Monumenta Nipponica monographs. Tokyo: Sophia University, 1940. new rev. ed. Tokyo: Sophia University, C. E. Tuttle Co., 1969.
- ⑥ 書誌の詳細は以下のとおり。Gulik, Robert Hans van. *Hsi K'iang and His Poetical Essay on the Lute*. (嵇康琴賦) Monumenta Nipponica monographs. Tokyo: Sophia University, 1941. new rev. ed. Tokyo: Sophia University, C. E. Tuttle Co., 1969.
- ⑦ 「かのようた」の「た」は「琴書三題」では「な」とする。こゝでは、手稿を尊重した。
- ⑧ 林謙三が本稿を脱稿した後、高羅佩は明僧東阜心越（一六三九—一六九六）についての專著『明末義僧東阜禪師集刊』（重慶：商務印書館、一九四四年）を刊行した。本書は洋装であるが、他に、挿図を付した和装の百部限定特製版があり、その第一号が心越が開山した祇園寺に収められたと言う（永井政之『高羅佩と東阜心越——東阜禪師集刊』の刊行をめぐる一）。『駒澤大學佛教學部研究紀要』第七〇号、二〇一二年、三三頁。
- ⑨ 琴の系譜についての近年の研究成果に、岸辺成雄『江戸時代の琴土物語』（前掲）四五〇—四五四頁掲載の「江戸時代の琴学系譜」、稗田浩雄『修訂近世琴学史攷』（千葉：東洋琴学研究所・梁谿山房、二〇一〇年）の「あとがき」の後に附された「近世琴学系譜略」等がある。
- ⑩ 書誌の詳細については以下のとおり。Gulik, Robert Hans van. *Huyangtzu: The Montagnanic Aspect of Horse-Cult in China and Japan*. (馬頭明王古今諸説源流考) Internationales Archiv für Ethnographie. Supplement zu Band XXXIII. Leiden: E. J. Brill, 1935.
- ⑪ 書誌の詳細は以下のとおり。中根淑（香亭）著、新保磐次編『香亭遺文』東京：金港堂書籍、一九一六年。「七絃琴の傳來」は四四二—四四七頁に掲載される。

【参考挿図】



二一三図 金銀平文琴（『正倉院圖録』）



二三〇図 金銀平文琴の画  
1、阮咸 2・3、琴（『東瀛珠光』）



【附録】

招提寺東塔遺材の琴

南都唐招提寺の境内の東南隅に今はなき東塔址がある。塔は天平末に建立以来千余年、享和二年六月の雷火のため焼失するまで一度の災にも遭遇しなかったと云う。雷火の余燼なにかしは寺に保存されてあったと見え、宝静和尚の時、開山鑑真追福供養のために小木像が作られた際にも、その遺材が利用された。先年、招提寺で鑑真関係の資料が展覧された時、件の小木像が二体も出品されていた。何れも開山堂に安置してある名高い紙塑の坐像を縮小模作したものであった。造像の次第を墨書してある像の底の写真のうちに宝静和尚の名のあるのを見て、偶々同じ塔の遺材をもって作られた家蔵の七絃琴にも同じ和尚の名のあるのを知っていたので、云いようのない興味を覚えたのを記憶している。造像銘は次のように認めてある。

此寺開祖鑑真大師之肖像、傳云其高徒思託律師之製造也、大師滅後至于今、閱二千有餘載、儼然儀相有三神發生動之勢而存矣、如下有神而呵護之者然矣、今茲夏余命工摹割焉、至其神發生動之妙、則雖非拙工之所能、然袈裟之正式、入定之威容、則庶幾足彷彿于千載之古昔而已、其材則用大塔燒殘之餘木也、冀千載之後、欲令知此之寺有塔而燒已也

文化二年乙丑夏相似比丘寶靜敬拜誌

またこの琴と云うのは飛鳥園の故小川晴暘さんから頂戴したもので、龍池内に墨書で

此琴用南都招提寺舊材矣、在昔天平中唐僧

鑑真肇寺、材皆異邦產、後爲雷火災、是其浮圖

餘燼云、余與今主寶靜和尚善、因得其貽而造之

鳳沼内に

天保壬寅夏五月一日

倣雷氏法、爵齋乾坤斷

とある。これによって寺伝では塔の用材は舶載であると信じられていたものであり、それだけに余燼といえども、貴重視していたことを知る

のである。琴材は普通、桐を用いるが、この琴は塔の遺材の檜を用いているためにやや重い感じがする。裏板は何材か不詳。黄楊木の鳳足と糸の石質の軫は附属しているのに、これも石で作ってあったと云う臨岳は今はない。形は琴としてもっとも普及している所謂仲尼式である。さてここに見られる舜齋乾坤について、私の聞知する限りの資料を通じて明らかになったことを一まとめにして次に述べる。

姓は野村(荖邨)氏、舜齋の他に、香雪齋、鼎足齋、また乾坤の他に乾蘊とも称した。倩、倩父は字であろうか。もっともよく通用したのは香雪の号である。摂津の素封家らしく泊園藤澤甫らとも文人の交わりがある。文政の末、浪華に來遊した出羽鳥海の僧、雪堂について琴を学び相当の域に達したらしい。その活動したのは天保の年中で、この年間には好んで琴を自作したり、黄檗竺庵将来の古琴を手に入れ「江月」と命名して宝器視し、かつてこれを抱えて泊園らと法隆寺の開元琴と見比べに行ったりしたこともあった。これはこの古琴を唐高宗代の作との伝を過信した結果である。香雪は琴をすることによほどの情熱をもっていたものか、私の寓目したものだけでも、招提寺の遺材琴の他に二点ある。一つは昭和の五、六年のころ、東京上野で獲たもので、「天保某年香雪齋」云々の朱書があったことを覚えるだけで、この世から喪失し去った。もう一つは奈良の市内で見つけたもので腹内に

天保旃蒙協洽禊月下澣

攝州鼎足齋乾蘊倩父斲

の朱書があった。箱書きには、明治十三年妻鹿友樵師代、田中某か平井連山に贈る由を認めてあった。これは天保六年にあたる。恐らくは他にもっと数多くの琴を自作したことと思われる。その没年は不詳。

わが国で琴の伝来は、或いは帰化漢人によるものがしかあったのを除くと、およそ奈良時代に始めて伝来したと考えてよい。法隆寺に伝わった開元琴や、正倉院の金銀平文琴は何れも唐時代の製品である。これが平安朝に入ると次第に衰え、中頃以降は絶えたと見てよい。近世の琴は明僧心越の帰化と共に起り、寛政頃に絶頂に達したが、天保代は最後の輝きを放った時代とも見られる。その後は衰微の歩みをつづけ、明治以後は、ごく少数の教奇者の弄する程度にとどまり、今日では絶滅したも同然の状態にある。

ところで話はもとへもどり、東塔の遺材の琴を作るときに則ったところの雷氏法は何を指すかを考えたい。雷氏とは唐代蜀の名琴工の一族である。法隆寺の開元十二年銘の琴には「九隴県に於て造る」の記があるところから、その属する蜀の琴と云うので、誰云うともなく、この琴を雷琴と呼ぶようになった。明和五年源龍(鈴木蘭園)はしたしくそれを実測し、『雷琴記』一卷と模造琴を残している。そこで一般に雷氏

の法と云えば、この雷琴の琴式を指すのであるが、香雪の場合は違っている。と云うのは、形体や大きさも一致しないからである。雷琴は長さ一〇八センチ、此れは長さ一二〇・八センチで仲尼式である。そこで別な雷氏の琴の想定が必要となり、それに該当するものが、香雪がかつて手に入れた江月琴であろうと云う見当がついた。江月琴は私の見るところ決して唐琴ではない。明の中期乃至末期の作である。これを唐高宗代のものとしたのは、一片の俗説にすぎない。そこで問題の江月琴を登場させることにする。この琴は明末、松江の張氏の家にあり、後、黄檗竺庵に伝わり、竺庵が中国からもたらし、泉南佐野の富家唐金氏（飯野氏）に伝えられ、香雪の有に帰したものであつて、その次第は琴に添えた竺庵の副え書き（唐金総左居士宛）と香雪の新製した琴箱の蓋裏の刻銘によつて明らかである。中国においてすでにこれを唐琴としたのは蛇腹紋の断紋のあるところからと見える。香雪の刻銘は

此琴古吳僧竺庵所齋來、蓋唐高宗時物云、距今千有餘年、毫無毀損、其音清亮、其製醇古、眞希世之寶也、初爲泉州飯野氏藏、癸巳季冬余購得之、其匣不倫因新製貯之

天保甲午天中節、香雪齋乾蘊情識□□<sup>①</sup>

この印は上には「乾坤清賞」、下には「香雪齋」とある。乾蘊、乾坤何れとも自称したのは『易』繫辭に「乾坤其易之蘊耶」とあるにちなんだものである。香雪はこの琴を唐琴と思ひこんだからこそ、法隆寺の開元琴と比較にでかけたわけであるが、藤澤泊園の「江月琴記」によると

其式仲尼様、長三尺八寸、濶六寸三分、金徽而玉足、斷成蛇腹、即清僧竺菴所齋來、竺菴傳之泉南飯氏、其書副之、曰、唐高宗代之物、天保癸巳香雪塾邨君購得之、寶愛特深、號曰江月、取諸老杜句也、和州法隆寺開元琴、夙聞于四方、丙申夏、君親負江月、與琴友數輩偕往而比觀之、余亦預焉、其式不同、彼小於此、彼腹中有雷氏題識、而此則副書已、彼岳有缺、髹有剝、而此不見微瑕、獨漆色之潤、聲韻之溫、不差毫芒、是可證書之不虛矣、非彼則不足爲此證、非此則不足取彼證、一彼一此、誠良耦也、抑海內之廣、無有能參焉者乎、嗟來、江月亦將爲之證

天保庚子春三月下浣

藤澤甫撰

この記を通じて開元琴と伯仲するものと信じていたことを知るべきである。香雪の手記には江月を開元琴同様雷琴とまでは書いたものをま

だ知らぬが、恐らくそう信じたからであろうか、香雪の没後、江月を手に入れた友樵がこれを「寥天遊」「霜天鈴鐸」と並んで三友と称し、坐右において離さず、「三友草廬記」を書いた中にも

江月蓋傳爲雷氏之斲、嗚乎李唐已湮滅、江月獨存于千載之久一矣、其聲音之清、漆色之潤、晬然有君子之儀容、故稱爲良友一矣と評しているのも同じ考えを継承しているのであろうと思われる。

招提寺の遺材による琴も形は仲尼式であり、その長さは一二〇・<sup>13</sup>センチで、ほとんど江月と一致している。この琴に招提寺の奈良時代の異国の材と聞かされた塔の遺材を用いているのも唐琴にあやかうとした気持ちがありあろうかがある。これらのことからして、香雪が所謂「雷氏法に倣う」云々とは、自家蔵の江月琴式を指していると推定して、もはや疑いはないと思う。このような作者の気持ちがあるからこそ、石製の臨岳や軫まで附属させるほど内地製としては凝った製作をしていたことがわかるのである。臨岳は紛失したが、故飛鳥園主の話によると、彫刻が施してあった様である。飛鳥園の一隅から、これが出て来そうな気がして今まで臨岳の補修をせずにいたのであった。ちなみに招提寺琴は香雪が江月琴をえて後九年である。この年に京の女流琴家として名のあった吉田袖蘭（佐登）が薩摩に遊んで『高山琴譜』を著している。

#### 翻刻者注

- ① 「享和二年六月」は、手稿では「享和元年 月」（享和元年は一八〇一年）とし、月は空欄のままであり、後に補うつもりであったと考えられる。ここでは、『井上町町中年代記』に「享和貳<sup>五</sup>戊六月十一日八ッ前頃、唐招提寺五重塔へ雷火二重め<sup>五</sup>落、大塔火難相成」（高田十郎編『奈良井上町年代記抄』（東京・桑名文星堂、一九四三年）に拠る）とあるのに基づいて改めた。
- ② 「先年、招提寺で鑑真関係の資料が展覧された」とあるが、この展覧は、鑑真が中国から来朝して千二百年を記念して、昭和二十八年（一九五三）六月五日から七日まで唐招提寺において開催された「鑑真和尚御肖像展」を指す。
- ③ ここに引用した墨書の造像銘は、手稿では空欄となっており、後に補うつもりであったと考えられる。ここでは、内田誠『惚々帳』（東京・白鷗社、一九四七年）所収「唐招提寺餘瀝」四八頁に掲載される、梅尾高山寺、高雄西明寺、京都法金剛院に伝わる鑑真像に見える造像銘の翻刻に従って、これを補った。ただし、一部、小林剛『鑒真和尚像』（『大和文化研究』第八卷第五号、一九六三年）四三―四四頁に掲載される造像銘の翻刻に基づいて、文字を改め補い、また、読点・返り点は翻刻者山寺が施した。
- ④ 「爵齋」の「齋」は、鳳沼内に実際に記された銘では「齋」と表記するが、ここでは手稿に従った。また、「舜齋」と表記されるが、野村香雪の号がいずれであるのかわからない。

- ⑤ 「泊園藤澤甫」は、泊園書院の創設者、藤澤東暎（二七九五—一八六四）を指す。泊園はその号。野村香雪と藤澤東暎、及び後述の僧雪堂（一七八二—一八五三）や「江月」琴については、山寺美紀子「藤澤東暎と七絃の琴——その琴系及び弾琴、琴学、琴事の実像について」（『関西大学 東西学術研究所紀要』第四九輯、二〇一六年）に詳しい。併せて参照されたい。
- ⑥ 前述の琴腹内の墨書に「天保旃蒙協洽」と見えるが、「旃蒙」は十干「乙」の、「協洽」は十二支「未」の異名であり、天保乙未は、天保六年（一八三五）となる。
- ⑦ 手稿では、原稿用紙における当該箇所付近の欄外に「幽蘭琴譜は唐伝来の楽譜としてもっとも」という書きかけのメモが残されている。楽器の記述に続いて楽譜の伝来についても言及するつもりであったものと思われる。
- ⑧ 「その後」から「状態にある」までについては、手稿では、線で囲った上で後部のどこかに移動するためと思われる矢印が書かれているが、移動先については明示されていない。
- ⑨ 「法隆寺の開元十二年銘の琴」とあるが、この琴は、現在、「黒漆七絃琴（法隆寺献納）」の名で、国宝として東京国立博物館法隆寺宝物館に収蔵されている。同琴は、明治十一年（一八七八）、他の法隆寺の宝物とともに法隆寺から皇室に献納され、戦後、昭和二十二年（一九四七）に国立博物館へ移管された。その後、昭和三十四年（一九五九）六月二十七日、文化財保護法により、重要文化財に指定され、続いて、昭和四十年（一九六五）五月二十九日に、同法により国宝に指定された。
- ⑩ 「明和五年」は、手稿では「天明 年」とし、年は空欄のままであり、後に補うつもりであったと考えられる。『雷琴記』によると、鈴木蘭園が雷琴を調査したのは明和五年（一七六八）のことであるため、それに基づいて改めた。
- ⑪ ここに表記される「□□」は二つの印章を表している。
- ⑫ 手稿では、「江月琴記」の返り点が一部欠けているため、これを補い、一部改めた箇所もある。また、林謙三は、妻鹿友樵遺愛の品を調査した際に記録をとったノートをもとに「江月琴記」を引用しているらしく、草書の字形の近似によると思われる誤写が散見され、明らかな誤りについては『東暎先生文集』巻四所収の同文に基づいて改めた。例えば、「取諸老杜句」の「取」は、手稿では「所」とし、「比觀」の「比」は「此」とし、「漆色之潤」の「潤」は「調」とし、「取彼證」の「取」は「所」とし、「二彼」の「彼」は「律」としている。その他にも『東暎先生文集』所収の同文とは文字に若干の異同が見えるが、それらについては手稿を尊重し改めなかった。なお、林謙三は、調査の際、東暎自筆、あるいはその写しの「江月琴記」を閲覧した可能性がある。ここに引用した「江月琴記」の末尾には、日付とともに署名が記されているが、ノートにはそれらに加え「泊園主人」との印章が押印されていたことが記録されているからである。それらは、『東暎先生文集』所収の「江月琴記」には見えないものである。
- ⑬ 「○」には、後に数字を補うつもりであったと思われる。

## 【付記】

本稿は日本学術振興会科学研究費助成事業基盤研究（C）「林謙三による東アジア楽器学の基礎的研究」（課題番号：18K00156、研究代表者：山寺三知、研究期間：二〇一八—二〇二三年度）、及び同基盤研究（B）「東アジア古代歌謡の文学的・音楽学的アプローチによる双方的研究」（課題番号：21H00509、研究代表者：長谷部剛、研究期間：二〇二一—二〇二四年度）による研究成果の一部である。

〔謝辞〕

資料の閲覧・翻刻を快くご許可下さいました長屋礼様（林謙三氏ご子息）、また、調査にご協力下さいました長谷部剛氏（関西大学教授）に心より感謝申し上げます。