

鄭珉中 著
正倉院の「金銀平文琴」について
——中国の宝琴・素琴の問題を兼ねて——
(その二)

山寺美紀子・山寺三知 訳

凡例

- 一、本稿は、鄭珉中著「論日本正倉院金銀平文琴—兼及我国的宝琴・素琴問題—」（中国語による。『蠡測偶録集—古琴研究及其他—」（北京、紫禁城出版社、2010年）収載。初出は『故宮博物院院刊』1987年第4期）の後半部（第四～七章及び附録）の日本語訳である。前半部（序文から第三章まで）の訳は、『日本伝統音楽研究』第14号（2017年）に「正倉院の「金銀平文琴」について—中国の宝琴・素琴の問題を兼ねて—（その一）」（以下「前稿（その一）」と略記する）として収載した。著者の鄭珉中氏については、「前稿（その一）」の訳者前言を参照されたい。
- 一、訳者による注は、〔 〕内に記した。
- 一、漢字の表記については、現在通行の字体（常用漢字・代用字など）を基本とした。ただし「龍」は常用漢字に改めなかった。
- 一、古文獻からの引用文は、「前稿（その一）」では書き下しを載せたが、本稿（その二）では、論旨の関係上、引用文の内容の理解がより必要とされることから、訳者が現代語訳し、原文は（ ）内に載せた。
- 一、引用文における明らかな誤字・脱字・衍字等は、適宜改めたが、論旨に直接影響しないものについては、逐一注記しなかった。また、句読点についても、必要に応じて適宜改めた。
- 一、「琴」と表記するものは、全て、「^{きん}琴」（別称「古琴」「七弦琴」）を指す。
- 一、挿図について、図1～5は、鄭珉中氏が論文で使用した原典（昭和五十八年の目録『正倉院展』、奈良国立博物館、1983年）から転載したが、図6は、典拠が明示されていないため、故宮博物院編・鄭珉中主編『故宮古琴図典』（紫禁城出版社、2010年）より転載した。
- 一、本文にて言及する琴の各部位の名称については、「前稿（その一）」41頁の補足図1を参照されたい。
- 一、訳者は、美術工芸について全くの門外漢であるため、訳語や認識などに誤りも多々あると思われるが、ここに諸賢の批正を請う次第である。

四、中国の宝琴と素琴から見た金銀平文琴

中国における琴の歴史から見て、正倉院の金銀平文琴のように装飾を加えた琴は、中唐期〔766～835年〕以前には存在していたはずである。そのような琴は、装飾が華やかで美しく、且つまた様々な象嵌を施したものであることから、「宝琴」あるいは「宝装琴」という呼称が〔文献上に〕見える。しかし、その後、完全に「素琴」に取って代われ、消滅した。金銀平文琴は、中国の宝琴に由来するものであるため、華やかで美しい装飾がなされており、中国に伝存する唐琴〔唐代に製作された琴〕とは異なっているのである。

(一) 中国における宝琴の出現、興隆と滅亡

中国における「宝琴」は、比較的早くから発展したという歴史を有する。しかし、記録が少ないために、先人は、宝琴を素琴〔後述〕と並べて検討することはなく、したがって、〔宝琴に関する記録は〕すべて個別の現象とみなされて、注目されることがなかった。今、改めて、関連する資料を挙げて調べてみると、宝琴の発展の道筋が、はっきりと見えてくるのである。〔以下、文献に見える宝琴に関する記録を、およそ時系列に沿って挙げる。〕

『古琴疏』には、「鄒屠氏は、〔古代伝説上の帝王である〕帝嚳の妃である。碧瑤の梓で琴を作り、それを瑇瑁なる宝玉で飾った。そこで〔その琴を〕「瑇瑁」と名付けた。(鄒屠氏帝嚳之妃也。以碧瑤之梓為琴、飾以瑇瑁宝玉、故名「瑇瑁。))」とある。

『西京雜記』卷三には、「漢の高祖〔前 247? ～前 195 年〕が初めて咸陽宮に入り、府庫を巡り歩いたところ、……。〔府庫にあった珍宝のうち〕その特に驚くべきものは、……。琴は長さ六尺、十三絃を張り、二十六徽はすべて七宝で飾られていた。銘には「璠璵の楽」〔「璠璵」は宝玉の名〕とあった。(高祖初入咸陽宮、周行庫府、……。其尤驚異者、……有琴長六尺、安十三絃、二十六徽、皆用七宝飾之、銘曰「璠璵之楽。))」と見える。

朱長文の『琴史』卷三には、「孝成帝〔前 52 ～前 7 年〕の趙皇后〔? ～前 1 年〕は……。また琴の演奏に優れており、「帰鳳送遠」の曲を作った。宝琴を持っており、それを「鳳凰」と名付けていたが、〔その宝琴には〕金や玉の隠起〔うす浮き彫り〕で龍・鳳・螭・鸞や古代の賢人、烈女の像が施されていた。(孝成趙皇后……亦善鼓琴、為帰鳳送遠之操。有宝琴、曰「鳳凰」、以金玉隠起為龍鳳螭鸞、古賢烈女之象。))」とある。

嵇康〔223 ～ 262 年〕の「琴賦」には、「……彩色、彫刻して、模様や飾りを施し、犀の角と象牙をちりばめ、翠と緑の色を敷き、絃は園客〔伝説上の仙人。五色の不思議な蛾の蚕を養い、酒甕のように大きい繭を得た。〕の糸を用い、徽は鍾山〔山の名〕の玉を用いて作る。ここに龍や鳳の形、古人の姿が施される。伯牙が手を振り動かして〔琴を奏し〕、鍾子期はその音楽に耳を傾ける。美しい姿かたちは明るく光り輝き、彩りを発し、光を放ち、なんと美しいことよ。(……華絵彫琢、布藻垂文、錯以犀象、藉以翠緑、絃以園客之糸、徽以鍾山之玉。爰有龍鳳之象、古人之形、伯牙揮手、鍾期聽声。華容灼爍、発采揚明。何其麗也。))」とある。

枚乗〔? ～前 140 年〕の「七発」には、「九人の子を持つ寡婦の耳飾りの玉で、玊〔琴の徽のこと。ただし「玊」とするのは五臣注本であり、六臣注・李善注本は「約」とする。〕を作る。(九寡之珥以為玊。))」とある。

『南史』〔「江夏王蕭鋒伝」〕には、「江夏王の蕭鋒〔475 ～ 494 年〕は……。琴書を好んだ。……。かつて武帝に謁見し、宝装琴を賜った。(江夏王鋒……好琴書、……嘗觀武帝、賜以宝装琴。))」とある。

『古琴疏』には、「梁の武帝〔464 ～ 549 年〕は、張士簡(名は率)に玉琴一張を下賜した。琴首には、「灌木春鶯」の四文字が金銀〔訳者が確認したところ原典には「銀」字は見えないが、後述の鄭氏の論旨に係わるため訂正せずそのままとした〕で嵌め込まれ、その文字は力強く規範があった。(梁武帝賜張士簡率玉琴一張、琴首嵌金銀〔「嵌金銀」は原典では「金嵌」とする〕「灌木春鶯」四字、適勁有法。))」とある。

『旧唐書』「司馬承禎伝」には、「〔司馬承禎が〕固辞して山に帰ったため、そこで〔睿宗は〕宝琴一張を下賜した。(固辞還山、仍賜宝琴一張。))」という記録が見える。

『新唐書』「肅宗本紀」には、至徳二年(757)十二月戊午に、珠玉・宝鈿・平脱・金泥・刺繡を禁ずる勅令があったと記載する。

さて、上に挙げた文献の記録から知られることは、次のとおりである。〔例えば最初に載せた『古琴疏』の記述によれば、〕琴における象嵌の装飾は、嵌玉飾〔玉を嵌め込む装飾〕から始まったものであることがわかる。この種の装飾は、後世に見られるような、玉を琴額の上や琴背の軫池の下に嵌め込むという方法であったのだろう。記述から窺える限りでは、嵌め込まれた玉は少量であったとみられる。〔次に、前掲の『西京雜記』と『琴史』によると、前漢〔前 202 ～ 8 年〕からは、琴における装飾が、玉を嵌めた徽の装飾から、金と玉を用いた象嵌によって、龍・鳳・螭・鸞や古代の賢人・烈女の像を施すものにまで発展したことが知られる。なお、山東省嘉祥の漢

代の画像石、及び湖南省馬王堆一号墓から出土した帛画からは、〔前掲『琴史』に見える趙皇后の〕「鳳凰」琴における図様の特徴を、想像することができる。西晋〔265～316年〕の時期に至ると、〔上掲「琴賦」に見えるように、〕嵇康の琴には、犀の角、象牙、孔雀石の彫刻や彩色上絵の草花、龍と鳳、そして伯牙が鍾子期に出会い弾琴する故事〔秦の呂不韋撰『呂氏春秋』に見える。「知音」の故事として知られる〕等の図様があり、その華やかな色彩が想像される。また、南朝の時期に至ると、〔上掲『古琴疏』の梁の武帝が下賜した琴の記事に見られるように、〕金銀を用いた象嵌で琴名を施したものが現れた。〔以上のことから、〕漢・魏・六朝の時代は、琴における「宝装琴」の発展が最も盛んであった時期であり、その装飾には、金銀・玉石・犀角と象牙の彫刻の象嵌と、漆の描画が結合した文様があったことが知られるのである。このような、琴に施されたきらびやかな色彩の装飾は、当時の文学において流行した華麗な語句の気風と、同じ流れにあるもので、且つ上流階級の人々が生活上での贅沢を競い合うための、一種の表現でもあった。安史の乱〔755～763年〕以後、社会経済が衰える状況にあって、唐の肅宗〔在位756～762年〕は儉約を尊び、〔上掲『新唐書』に記載するとおり、〕「平脱」等の贅沢品の製作を禁止するよう公布した。このような情勢のもと、華麗で豪華な宝装琴は、ついに消滅へと向かい、「宝琴」という語も、「宝装琴」の略称から、材質が優良で音質が非常に良い琴の代名詞へと変化したのである。

（二）中国における素琴の由来

「素琴」は、中国の琴の歴史上、最も早くに製作されたものであったはずである。しかし、「素琴」という名称が現れたのは、彩色と装飾を施した琴が出現した後であることは疑いない。もし歴史上、装飾された琴が存在しなければ、素琴という言葉は生じ得ない。素琴と装飾のある琴は、歴史上のある段階に、対立しつつ存在したのである。以上のような視点から分析すると、宝装琴の前には、彩漆で描画された琴があり、このような琴は、あるいは「彩装琴」と呼ぶことができるかもしれないが、それは宝装琴の先触れであろう。この種の琴の彩漆描画は、戦国時代の彩色漆器から、そのおおよそを想像することができる。さて、宝装琴が琴壇上から姿を消した後、趙飛燕〔前掲『琴史』に見える、宝琴「鳳凰」を所持していた趙皇后のこと〕などの〔通常とは〕異なる人物の琴や、異なる用途の琴が、一律に素琴に統一され、そこで「一尊に定まる」〔一つの尊いものに定まる〕という局面を形成した。素琴に関する文献上の記録は多くなく、且つ先人の見解も一定ではないものの、記述の行間から、素琴の発展の梗概を見出すことは難しくはない。そこで本稿では、以下、文献の記録を列挙した上で、試みにそれらの内容の分析を行い、併せて金銀平文琴によって、これを証してみることにする。

『礼記』「喪服四制」には、「喪の期間は三年を越えず、麻の喪服は繕わず、墳墓は土を盛り直さず、大祥の日に、素琴を鼓する（弾ずる）のは、民に喪の終わりを告げるのである。これは、節度をもって定めたものである。（喪不過三年、苴衰不補、墳墓不培、祥之日、鼓素琴、告民有終也、以節制者也。）」とある。

『晋書』「陶潜伝」には、〔陶淵明（名は潜、365～427年）は〕「生来、音を解さなかったが、素琴を一張持っていた。絃と徽が備わっていないものであったが、友との酒席のたびに、その琴を撫して、これに合わせて、「琴中の趣を理解しさえすれば、どうしてわざわざ絃を弾じて音を出す必要があるか。」と言った。（性不解音、而畜素琴一張、絃徽不具、每朋酒之会、則撫而和之、曰、「但識琴中趣、何劳絃上声。」）」とある。

朱長文の『琴史』〔卷四〕には、「陶潜、字は淵明、潯陽柴桑の人である。忠義の心を胸に抱き、清廉潔白の道を行い、名利得失には気をとめず、古の伯夷・原憲・榮啓期のような人であった。生来、音を解さなかったが、常に素琴を一張持っていて、酒に酔って心地良くなるたびに、いつもその琴を撫弄して（その琴で弄を撫して）、自分の思いをそれに託した。「琴中の趣を得られれば、どうしてわざわざ絃を弾じて音を出す必要があるか。」と、常々言っていた。思うに、琴の意を得れば、絃を鳴らすことに事寄せなくとも、心のなすままに楽しむことができるのである。（陶潜、字淵明、潯陽柴桑人。懐忠履潔、忘懷於得喪之境、古之伯夷・原憲・榮啓期之徒歟。性不解音、常畜素琴一張、每有酒適、常撫弄以寄其意。毎曰、「但得琴中趣、何劳絃上声。」蓋得琴之意、則不假鳴絃

而自適矣。）」とある。

『古琴疏』には、「徐修仁（名は勉）の琴の銘に「貧士の旧伝」とあるのは、五柳先生〔陶淵明〕の無絃琴のことである。（徐修仁勉、琴銘曰「貧士旧伝」、即五柳先生無絃琴。）」と見える。

楊宗稷〔1864年頃～1932年頃〕の〔『琴学叢書』収載〕『琴学問答』では、「問：素琴とはどのような様式か。答：伝えるところでは、漆が塗られていないものが素琴である。（問：素琴為何式。答：相伝不漆者為素琴。）」と述べる。

〔以上が、素琴に関する記録・記事であるが、〕何が素琴であるのか、という素琴に対する先人の見解は、明らかに一致していないのである。〔まず最初に挙げた〕『礼記』は、漢代の多くの儒者が伝えたものを寄せ集めたもの〔鄭珉中氏の原文に「《礼記》是“雜出漢儒”之語」とある。「雜出漢儒」は、程頤の「為家君作試漢州学策問（家君の為に作する、漢州の学に試むる策問）」に「礼記雜出於漢諸儒所伝」と見える〕であって、記載されているのは、無論、素琴についての最古の記述である。〔前掲の『礼記』に見える〕「素琴を鼓す」とは、素琴を弾ずることであり、『莊子』〔至楽篇〕に「盆を鼓して歌う（鼓盆而歌）」というような、叩く動作を言うのでは、決してない。次に、陶淵明に関する記述であるが、〔前掲の〕『晋書』と『琴史』は、どちらも先人の著作からの引用であると思われ、誰かがでっち上げたものでは、あり得ない。目前の史学界の考証によると、唐代以前に書かれた晋の歴史書は、およそ20種類余りあり、初唐時期に少数が亡逸したのを除き、他のものは皆、なお存しており、当時「〔晋の歴史書が〕数多く作られたが、それらは最善のものとは言えない（制作雖多、未能尽善）」〔唐の劉知幾『史通』「古今正史」〕と考えられていた。そこで、〔唐の第二代皇帝〕李世民〔598～649年〕は、房玄齡〔578～648年〕等に詔を下し、改めて編修させた。これが今日の『晋書』である。ただし『晋書』ができあがった後、「荒唐無稽でささいなことを好んで取り上げて、奇談を広めた。（好採詭譎碎事、以広異聞）」〔『旧唐書』「房玄齡伝」〕とか「競って、きらびやかに飾りたてるばかりで、誠実さを求めない。（競為綺艷、不求篤実）」〔同上〕と非難する人もいるほど、『晋書』中には、数えきれないほどの錯謬・疎漏が見える。〔前掲『晋書』「陶潜伝」で〕「絃と徽が備わっていない（絃徽不具）」と述べるのは、今日からすれば熟考に値する問題である。というのも、琴は弦を張ってなくても、当然、琴であることには変わらないが、琴に徽が付いていなければ、それはただの未完成品にすぎず、まだ琴であるとは言えないからである。したがって「絃と徽が備わっていない（絃徽不具）」という記述は、言うまでもなく、不適切な表現である。また続いて〔同書には〕、「琴中の趣を理解しさえすれば、どうしてわざわざ絃を弾じて音を出す必要があるのか。（但識琴中趣、何勞絃上声。）」とあるが、これを、陶淵明が無絃琴を撫している時、音が無いことを自ら得意がるという、こじつけの言葉としているのも、不適切な感じである。弾じているのが、音を発することのできない無絃琴であるのなら、音が無いのに、何によって「友との酒席（朋酒会）」を行うのだろうか。明らかに、これも、『晋書』に真実味が足りないところである。〔前掲の〕『琴史』には、「酒に酔って心地良くなるたびに（每有酒適）」とあり、また「常々言っていた（毎日）」とあるが、文意からすると、これら両方の記述が、同じ時のことを指して言っているのではないことも、比較的明白である。勿論、「常々言っていた（毎日）」というのを、無絃琴を弾ずる際の、自身の考えを表明した言葉として理解することも、あり得ないことである。〔前掲『礼記』に見える〕「鼓」と、〔『晋書』『琴史』に見える〕「撫」は、「弹奏」と同義語である。また〔『琴史』に見える〕「弄」とは、「弄ぶ」ということではなく、例えば琴曲「梅花三弄」の「弄」のように、琴曲の一種のことである。また、陶淵明が言う「琴中の趣」〔前掲『晋書』『琴史』参照〕とは、〔金銀平文琴にも刻されている（「前稿（その一）」37頁参照）〕李尤の琴銘に述べるような、琴によって心性を養い正すという趣旨を言う。陶淵明は、琴のこのような趣旨を会得できれば、心を養う器である琴に向かうだけで、心性を養い正す効果を得ることができると考えた。このことと、先述の「撫弄して（弄を撫して）、自分の思いをそれに託した。（撫弄以寄其意。）」というのとは、別々の事柄であることは疑いない。もし無音の「撫弄」でも、自分の思いを託すことができるのであれば、それは、絵に描いた餅で空腹を満たすことと、少しも異ならない。そ

れでは、〔前掲『晋書』『琴史』に言う〕「〔陶淵明が〕生来、音を解さなかった。(性不解音)」とは何か。それは、音律を解さないことである。音律を解さない人は、曲を作ることはできないが、一、二の短い曲を学び、いつも爪弾くことくらいはできるのである。そうでなければ、陶淵明が残した「琴と書を楽しんで心の憂いを消す(楽琴書以消憂)」〔「婦去来の辞(婦去来兮辞)」に見える〕や、「琴と書に思いを委ねる(委懐在琴書)」〔「始めて鎮軍參軍と作り、曲阿を経しときの作(始作鎮軍參軍經曲阿作)」に見える〕という名言は、どこから来たものであろうか。今日、『琴史』と『晋書』の記述を対照させて分析すると、陶淵明が無弦琴を弾じたという説については、唐代の人が『晋書』を撰した時に、真実性を欠く史料を誤って引用し、それ以降、人々が素琴を無弦琴に附会してしまったことが明らかである。ただし、この附会は、近代における琴学の大家、楊宗稷氏によって見出された。そこで当時、楊氏は『琴学問答』執筆の際に、素琴に対して〔これまでとは〕異なる見解を出したのである。なお、彼のこのような、伝統的な見方に囚われない学問精神は、確かに高く評価されるべきものである。

さて、それでは結局のところ、素琴とはどのようなものであろうか。『釈名』〔卷四、釈綵帛〕には、「素とは、素地の意である。織り上がると、使用に供せられ、それ以上、巧みに飾ることはしない。(素、朴素也。已織、則供用、不復加巧飾也。)」とある。孔子〔前 552 年頃～前 479 年〕は、「絵つけは、白い素地を作ることよりも後に行う(絵事後素)」〔『論語』八佾〕と言う。つまり「素」は、「飾」や「絵」と対立するものであり、華やかな文様のないものを「素」としていることが、明らかに知られるのである。また、『礼記』〔「喪服四制」の陳澹〕の注には、「素琴とは、漆飾が無いものである(素琴、無漆飾也)」とある。ここに言う「漆飾」とは、漆の絵文様を指しているのであって、漆を〔琴本体全面に〕塗るとか塗らないとかいう問題とは、全く別のことである。さもなくば、〔素琴は、〕先人が〔前掲『晋書』「陶潜伝」に〕言うように、弦が無く徽も無く、さらには漆も塗られていない琴の半製品、琴を作る木製の型ということになってしまう。そして、これを鼓するといっても、莊子が盆を鼓したように〔前述の『莊子』〔至楽篇〕参照〕、叩くことしかできず、それならば素琴を鼓することは、木鐸を打つことに変えて記載した方が良くらいであり、これではどうして〔素琴に対する解釈が〕適切であると言えるだろうか。

なお、古琴は製作の過程において、漆を施す前の琴の型に弦を張り、音響のおおよその効果を試聴することがある。各部位の按音〔弦上の某点を左の指で押さえながら右の指で弾く音〕の響き具合にむらがないか、検査・補正して、按音を理想の水準に到達させるためである。故に、先に弦を張って、後に漆を施すということはあり得るだろう。また、例えば『賈氏説林』には、次のような記事が見える。〔斲琴家(琴の製作者)の〕雷威は、無為山にて琴を斲^{けず}っていた。うまくいかず逡巡していると、突然、ある老人が傍らに現れて、「己〔つちのと。十干の第六位〕の日に漆を施し、戊〔つちのえ。十干の第五位〕の日に絃を備え付けよ。」と教えたという。(雷威斲琴無為山中、……躊躇間忽一老人在傍、指示曰、「……、己日施漆、戊日設絃」)。これは、つまり、先に弦を張って音を聴き、調整を行った後に漆を施す、という琴の製作過程を反映したものであろう。そうであるならば、製作の過程において、なお未完成である〔弦もまだ張られておらず徽も無く漆も塗られていないような〕琴の型を、どうして琴とみなすことができようか。

以上の分析に基づけば、次のように考えることができる。すなわち、〔前掲の嵇康「琴賦」にあるように〕およそ「彩色、彫刻して、模様や飾りを施す(華絵彫琢、布藻垂文)」ことがなされていない琴は、それが黒漆であろうが、朱漆であろうが、朱と黒が混じった潤朱漆の琴であろうが、また、たとえ漆の上に金泥や銀泥を施したり、漆下地中に孔雀石やアワビの貝殻、金や銅の粉末を混ぜた八宝灰漆の琴であっても、金や玉の徽を備えたものであっても、それらは皆、「素琴」であると言うべきである。現在、中国に伝存する唐琴は皆、素琴である。よって、それらには「彩色、彫刻(華絵彫琢)」も無ければ、金銀平文琴に見えるような装飾も無いのである。一方、正倉院の金銀平文琴に至っては、弦が張られておらず、〔弦の張りを調節する〕軫も無い。まさに無軫無弦だからといって、どうしてこれを「素琴」と称することができるだろうか。〔先に挙げた素琴に対する解釈のうち、〕素琴

を無弦琴とする説は、実際の状況に合わないことがわかる。〔先述の如く〕陶淵明が素琴を鼓することを、無弦琴を撫することと解釈する説には、すでに長い歴史があるとはいえ、具体的な比較分析を行った上で、それをまた金銀平文琴に照らし合わせてみると、無弦琴を素琴とする説は、成立し難いことが明らかである。

(三) 金銀平文琴の淵源

以上、「宝琴」、「宝装琴」、「素琴」、「無弦琴」の史料からは、中国における古琴の発展の歴史と、それぞれの琴の種類における特徴がはっきりと看取できる。そして、正倉院の金銀平文琴のようなものは、厳密に言えば、中国の古琴中に、未だかつて見られないものであることも、見て取れるのである。前漢の趙飛燕の「鳳凰」琴、及び西晋の嵇康の「琴賦」における宝装琴についての描写によると、その文様は、「金や玉のうす浮き彫り（金玉隠起）」〔を施し〕「彩色、彫刻し（華絵彫琢）」「犀の角と象牙をちりばめ、翠と緑の色を敷く（錯以犀象、藉以翠緑）」というものであった。これらは、髹漆工芸においては、彩漆の描写と百宝象嵌の結合という方法に属する。しかし、正倉院の金銀平文琴における装飾は、髹漆工芸中の金銀平脱によるものであり、両者はそれぞれ異なるものである。金銀平脱工芸が中国の古琴に現れた例は、わずか『古琴疏』に記録された、梁の武帝が張士簡に下賜した琴のみであるが、この琴は金銀平脱で「灌木春鶯」の四字を表したものであり、模様を装飾したという記述は見えない。したがって、金銀平脱で文様を装飾した琴は、〔文献上の記録にも〕未だかつて見られないものであると言えるのである。ただし、金銀平文琴の装飾の内容について言えば、それは、〔嵇康の「琴賦」に述べるような〕「模様や飾りを施し（布藻垂文）」「龍や鳳の形、古人の姿（龍鳳之象、古人之形）」が施される宝琴の特徴と、合致する。ただ、金銀平文琴においては、〔同「琴賦」に見える〕彩色と彫刻、及び玉石や犀角、象牙の象嵌を、全て金銀平脱に変更しただけである。また、〔同「琴賦」に記す宝琴には〕「伯牙が手を振り動かして〔琴を奏し〕、鍾子期はその音楽に耳を傾ける（伯牙揮手、鍾期聽声）」〔という情景を描写した文様が施されていたとみられるが、金銀平文琴の表面頂部の方形内に施された文様においては、これ〕を、西晋の竹林七賢——嵇康が手を振り動かして琴を奏し、阮咸が弦を弾き、劉伶が酒を飲みながら音楽を聴いているという情景の文様——に改めただけである。さらに、〔前掲『古琴疏』に記載する玉琴に施された〕金銀平脱による「灌木春鶯」の四字については、〔金銀平文琴においては、これを〕李尤の銘文に変えており、そのため、本来伝統的に琴名があるべき箇所を、その銘文が占めているという状態になっているのである。これらの金銀平文琴に見られる事象は、中国の宝琴を模倣した結果であることが、明らかである。したがって、この金銀平文琴の製作が、中国の宝琴に由来するということが、十分な根拠があるのである。

五、日本における類似の作

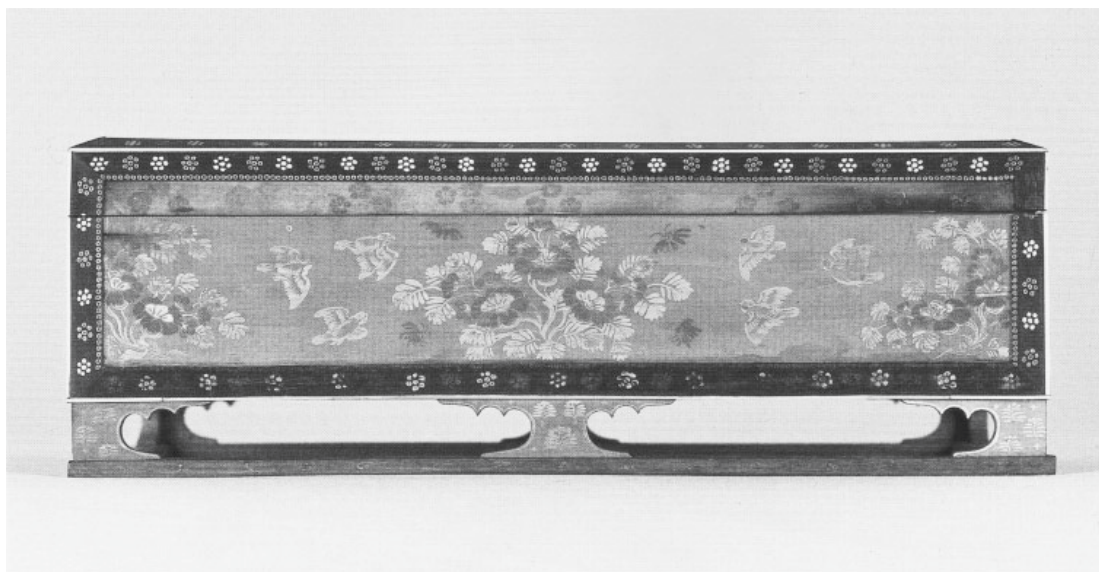
上述の如く、金銀平文琴のように装飾が華美な琴は、かつて中国に存在し、しかも、それは、金銀平文琴が製作の拠り所にしたものであったとみられるが、中国の装飾華美な宝琴と金銀平文琴の装飾は、全く同じとは限らないはずである。宝琴における装飾の位置や、〔前掲『琴史』に見える趙皇后（趙飛燕）の宝琴に施されていたという〕「龍・鳳・螭・鸞や古代の賢人、烈女の像（龍鳳螭鸞、古賢烈女之象）」、及び〔前掲「琴賦」に見える〕「模様や飾りを施す（布藻垂文）」具体的な配置については、今日ではすでに知る術がない。ただし、古琴の使用状況からすると、それは、金銀平文琴のように、琴面の弦が張られる箇所の上に、くまなく装飾が施されるということは有り得ない。なぜなら、琴の按音は、弦の下の琴面が平らかで滑らかでなければならず、もし少しでも障害物があり平らかでないと、放音〔弦が琴面の平らかでない箇所に触れて発せられる雑音〕が発生して、実用に堪えないからである。したがって、〔金銀平文琴の〕弦の下の部分に施された金銀の糸模様は、〔琴面が〕平らかで滑

らかであるべきという要求と、互いに矛盾しない訳にはいかず、完全に平らな琴面と、露呈した文様というのは、双方を同時に備えるのが、比較的難しいことは疑いない。また、たとえ製作した際に、両全の美を達成することができたとしても、漆の質の劣化により、敝音が発生した時は、修理してさらに活用するのが難しくなってしまう。それに加えて、中国では古来、琴を弹奏する人は皆、古い楽器を好んで用い、唐代の〔著名な斲琴家である〕西蜀の雷氏の斲琴（琴の製作）には、「五百年間、正音を出すことができる（五百年有正音）」⁽⁶⁾ という言葉もあるほどである。古い楽器を好んで用いる伝統的な習慣から分析すると、美しく施すことによって後世の使用に障害が生ずるとするのは、中国における宝琴の装飾方法であるとは考え難い。よって、金銀平文琴と中国の宝琴の装飾については、また両者が完全に同じという訳ではないと言えよう。

中国唐代の文様は、肉太で雄渾な像を多く備えている。面積はやや大きく、往々にして肉付きのよい葉、連続する枝や蔓、生氣溢れる纏枝紋〔唐草文〕によって飾られている。また、小さな器物の文様は、極めて精密ではあるが、肉付きのよい雄渾な特徴を備えており、花蝶の図案の多くは、対照的な様式で、銅鏡に現れている⁽⁷⁾。一方、正倉院の金銀平文琴においては、琴面の弦が張られる箇所は、上下の方向に施されており、両脇の文様は左右の方向に施されているが、琴背における文様は、上下の方向に統一されている。文様のスタイルについては、琴面における図案は、細々として繁褥で、重厚な趣はなく、琴底〔琴背〕における図案は、肉太で雄渾な趣があるものの、配置が非常にまばらである。このような装飾の手法は、中国唐代製の文物においては、比較的珍しいものである。

ところが、正倉院の収蔵品の中には、金銀平文琴の装飾のスタイルと似たものを見出すことができるのである。例えば、「黄楊木金銀絵箱」〔倉番：中倉 154〕の文様（図4）であるが、これは、金銀平文琴の背面に見える花蝶紋のイメージ及びスタイルと共通する。実物に描かれたものをはっきり見ることはかなわないものの、〔目録の〕写真を通してその文様を見ると、両者における芸術スタイルの類似は、一目瞭然である。この黄楊木金銀絵箱については、舶来品であるという説は聞いたことがない。また、この箱の内側〔正しくは底裏。鄭珉中氏は目録の解説文を読み誤ったものとみられる〕には、「東塔」と墨書されており、それが日本古代に製作されたものであることは、実際と合致しているとみられる。そこで、この黄楊木金銀絵箱を物証とすれば、これと文様のスタイルが類似した金銀平文琴も、日本で製作されたものであり、中国からの舶来品ではないと言えるのではなかろうか。

正倉院においては、金銀平文琴と文様のスタイルが似通った黄楊木金銀絵箱を見出すことができ、この琴が日



【図4】黄楊木金銀絵箱の側面における文様〔奈良国立博物館『正倉院展』（1983年）89頁より転載〕

本製であることを証明するのに用いることができたが、それだけではなく、正倉院に関する記録においても、類似する平文琴が、別に一張記載されていることが知られる。これによると、正倉院には、前後に二張の平文琴があったはずである。奈良国立博物館による昭和五十八年の目録『正倉院展』36～37頁「金銀平文琴」の解説(図5)によれば、『国家珍宝帳』に記載されているのは「銀平文琴」一張であり、嵯峨天皇の弘仁五年(814)に倉から出され、弘仁八年(817)五月になり返還されたものも、「銀平文琴」であったという〔なお、弘仁八年五月に返納されたものは、正しくは「銀平文琴」ではなく、現存する当該金銀平文琴である。鄭氏は解説文を読み誤ったと思われる。図5の解説文を参照〕。この『国家珍宝帳』の記録が、確かで誤りのないものであれば、当時献納されたものと、その後再び入庫したものは、ともに「銀平文琴」であるが〔この点についても、上述の如く誤認があり、「その後再び入庫したものは」「銀平文琴」ではなく、当該金銀平文琴である〕、今日正倉院に所蔵されているのは、別の「金銀平文琴」である。よって、このことから、日本には少なくとも二張の「平文琴」——つまり全く同じ「平文」の工芸技法による琴が二張——あったと知られるのである。

さて、中国では、〔前掲『古琴疏』に記載された〕「灌木春鶯」の四字を平脱で表した琴のほか、金銀平脱の文様によって古琴を装飾したという記録は見えない。よって、この種の〔平脱・平文で文様の装飾をした〕琴は、それが中国製であると言っても、中国には一つも無く、また、それが〔中国からもたらされた〕舶来品であると言っても、日本には二張見える〔つまり金銀平文琴が一張現存し、銀平文琴一張の記録が残る〕のである。このような状況は、物事の発展の客観的法則に合わず、筋の通った解釈をすることもできないであろう。なお、正倉院の金銀平文琴が舶来品であるとする説は、日本では比較的多数の人の見解である。しかしながら、一部の日本人には、この金銀平文琴が、中国から日本に運ばれて来たものではなく、日本人が製作したものであると考える人もいる。この後者の見解は、日本においては主流ではなく、少数の意見に過ぎない。とは言え、私は、この一部の人の見解に賛成しており、そこで、上述の論証を示したのである。

表面頭部の方形内に金平文で表わした隠士彈琴の丁度裏に当るところに、長方形の区劃を設け、後漢の銘讀好き李尤の作った琴銘(次頁)を銀平文で置いている。書体は整然とした楷書に草意を交えたもので、手本が能書家の筆になることを思わせる。背面二つの音穴に「清琴生兮□□日」「幽人間兮□□□」「乙亥之年」「季春造生」の墨書銘がある。そのうち「乙亥之年」を唐玄宗の開元二十三年(天平七年=七三五)に当て、唐よりの舶載品とする見方が強い。唐朝における琴の制は長さ三尺六、七寸、七絃であったように、本品もそれに近い。その奏法曲譜は絶えて伝わらないが、この琴の表面に金平文で表わされた隠士のうち、琴を膝にのせ指で弾く図様があり、それによってうかがい知ることができる。

なおこの金銀平文琴は、『国家珍宝帳』に記載される「銀平文琴一張」が、嵯峨天皇の弘仁五年(八一四)十月に出蔵され、同八年五月に返納されたときに「銀平文琴 一張」に替わって納められたものである。

【図5】 目録『正倉院展』における金銀平文琴の解説
〔奈良国立博物館『正倉院展』(1983年)37頁より転載〕

本来、正倉院の収蔵品は、全てが中国から運ばれて来た舶来品という訳ではない。見識のある人ならば、それを見抜くことは難しくはなかろうが、例えば〔正倉院収蔵品のうち、唐の〕王勃の文章を書写した『詩序』の卷子本の例を挙げると、この問題をわかりやすく説明することができる。すなわち、この『詩序』には、巻末に、「慶雲四年七月廿六日 用紙式拾玖張」（「慶雲」は日本の年号）との書写奥書が墨書されている。もしこれが無かったなら、見る者はきっと、この卷子本が中国唐代の人の手によるものであると認定してしまうであろう。

正倉院が蔵する多くの文物は、中国唐代における芸術スタイルの特徴を備えており、まさしく、当時における両国間の極めて親密な関係を反映したものであると言える。また、それと同時に、日本が当時、中国唐朝の文化を広く且つ深く吸収していたことを、物語るものでもある。

六、金銀平文琴の製作年代に対する検討

以上、金銀平文琴が日本古代の製品であることを論述したが、それに付随して取り上げるべき次の問題は、この琴が製作された具体的な年代についてである。昭和五十八年〔1983〕の目録『正倉院展』の金銀平文琴に関する解説においては、〔金銀平文琴の腹款（腹中の墨書銘）に記された〕「乙亥之年」について、中国唐代玄宗朝の開元二十三年（735）——日本では天平七年——に当たるという見解を、はっきりと示している。ただし、この見解は、明らかに信用できないものである。なぜなら、「乙亥之年」を玄宗の開元二十三年であるとする見解が、何によって導き出されたのかというと、それは、日本の光明皇后が御物を奉獻した天平勝宝八年（756）という年に基づいて、〔その年より前の一番近い乙亥の年を求めて〕推算した結果であるからである。しかし、光明皇后が奉獻したのは「銀平文琴」であり、しかも、〔その銀平文琴の〕腹款等に関する具体的な記録は知られない。実際、「乙亥之年」という腹款があるのは、〔弘仁五年に出蔵された銀平文琴に替わって、同八年に納められたという〕「金銀平文琴」の方である。この金銀平文琴が正倉院に納められた時期は、弘仁八年であることから、この琴は、弘仁八年以前のある年に製作された可能性が、大いに指摘できるのである。日本の弘仁八年は、中国においては唐の憲宗の元和十二年（817）に当たる。その年から二十二年前〔なお原文では誤植で「二十三年」とあるのを「二十二年」に改めた〕の唐代徳宗朝貞元十一年（795）も、「乙亥之年」である。この琴については、光明皇后が宝物を東大寺に献じた時期のみを基準にして考えるならば、「乙亥之年」は開元二十三年に当たると判断できよう。ただし、それでは、弘仁五年に「銀平文琴」を取り出して、そして同八年に〔（正しくは）金銀平文琴が〕返納されたということが、全く考慮されず、分析もされておらず、このような判断は、学術的には明らかに厳密さに欠けるものであると言えよう。

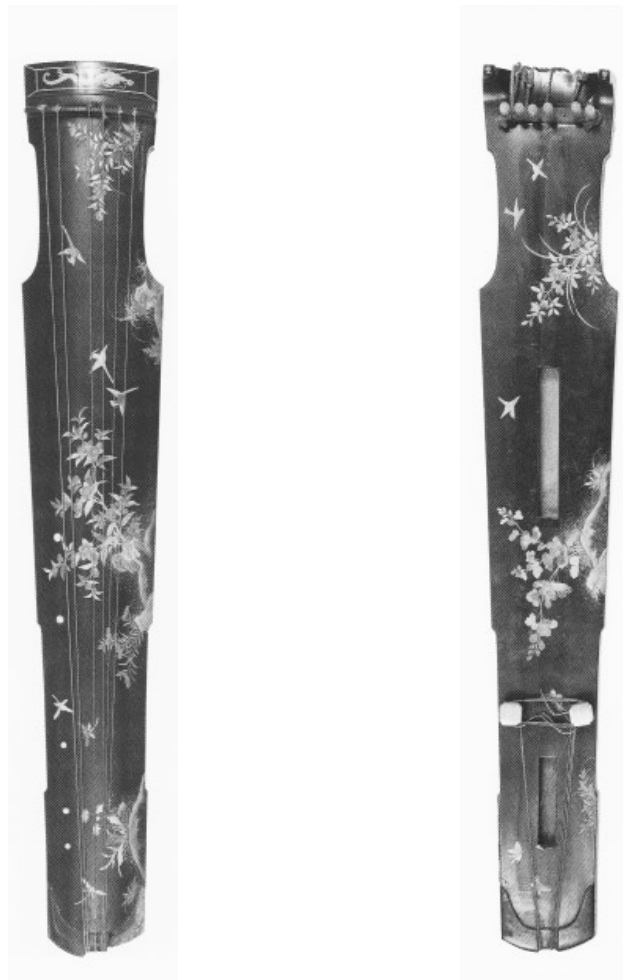
ということで、「乙亥之年」が開元二十三年であると認定する根拠は、無論、不十分であることが判明した。そして、『正倉院展』の目録における金銀平文琴の解説に示された資料に拠ると、「乙亥之年」は、おそらく唐の徳宗の貞元十一年であり、唐の玄宗の開元二十三年ではないとの推論は、当然、成立し得るだろう。なお、もし、この金銀平文琴が、弘仁八年に正倉院に返納された「銀平文琴」ではなく、さらに遅い時期に納められた、代納品であったならば〔この点については、本稿第五章に注記したとおり鄭氏の誤認がある。論旨を左右する誤認ではないが、再度訂正しておく〕、正しくは、金銀平文琴は弘仁八年に銀平文琴の代納品として納められたものである〕、六十年ごとに巡ってくる「乙亥之年」が、中国の唐朝あるいは宋朝のどの時期に当たるのか〔という問題も、また出て来るだろうが、それについては〕、熟考を要しない。

要するに、この金銀平文琴は、中国の開元二十三年における唐代の人の作であるとは考えられず、また、それより後の唐代の製品であるという可能性もあり得ない。なぜならば、金銀平文琴には、〔本稿第一～三章にて〕前述したように、中国の唐琴とは異なる種々の特徴が見られるばかりか、中国では至徳二年（757）十二月戊午に、

唐の肅宗が珠玉・宝鈿・平脱の製作の禁止を發布したからである。唐の天子による禁令は、隣国の日本に対しては、もちろん影響を与えることはない。よって、この〔金銀平文琴の腹款に見える〕「乙亥之年」とは、まさに、〔弘仁八年より前の一番近い乙亥の年に当たる〕日本の桓武天皇の延暦十四年（795）〔なお原文では誤植で「十三年」とあるのを「十四年」に改めた〕、あるいは、それよりも更に遅い時期である可能性が高いと言えよう。ともかく、この金銀平文琴は、日本で造られたものであることが確かであり、それ以外の可能性はあり得ないのである。

七、結び

七弦琴は、中華民族固有の弦楽器であり、悠久の歴史と優れた芸術の伝統を有している。唐代以降、それは何度か遠く海を渡って、日本に伝播した。現存最古の琴の楽譜である唐代の卷子本『幽蘭』〔現在東京国立博物館所蔵『碣石調幽蘭第五』〔列品番号 TB1393〕〕は、〔日本に伝存するものであるが、それが〕伝写されて日本から中国に戻って来た。また後に、日本人が刊行した琴の楽譜数種も、中国に伝えられている。よって、日本人が七弦琴を製作していても、何ら怪しむようなことではないのである。日本人は古代、「銀平文琴」と「金銀平文琴」を製作しただけでなく、さらに、中国清代中期に相当する時期には、「蒔絵」の琴一張を造って、清の朝廷に贈って



【図6】日本の蒔絵黒漆金花琴〔左：琴面、右：琴底。鄭珉中主編『故宮古琴図典』（紫禁城出版社、2010年）193頁より転載〕

もいる。この蒔絵琴は、これまでずっと紫禁城の皇宮内に収蔵され、清朝皇帝が退位した後、太上皇の居所である寧寿宮東院の室内で発見された。この琴（図6）は、〔形体の様式（琴式）は〕仲尼式で、全長113.7cm、肩の部分の幅は17.5cm、〔龍齧のある方〕尾の部分の幅は12cm、厚さは3.9cmである。黒漆地の上に金泥と灑金〔日本で言う梨子地、砂子のこと〕で装飾され、琴面及び琴底には、それぞれ組を成した山石花鳥紋が施されている。一部、模様が琴面より高く盛り上がっているため、琴弦の下の面は、起伏して平らではない。琴額の部分には、金泥で龍の図柄が描かれ、両側面には、連続した四弁花紋が施されている。黒漆は極めて明るく光っており、その光沢が人の姿を映すほどである。玉で製作された軫と雁足を有し、金の徽は、すでに不揃いとなっている。また、腹中には墨書が見え、はっきりとはしないが、「真龍三年」と書かれているように見える。その装飾スタイルと髹漆工芸から、一目見れば、日本からの舶来品であることがわかる。

長い間、一部の古琴の専門家が、中国の唐琴に対して全面的に理解せず、深く研究してこなかったため、何が唐琴で何が唐琴でないのか、よくわからなかった。いくらか唐琴に触れてきた人でも、日本で琴が造られていたことは知らず、それを知っている人も、正倉院所蔵の当該「金銀平文琴」と結び付けて研究を行うことはできなかった。そのため、正倉院のこの金銀平文琴は、1986年3月13日と4月11日の〔新聞〕『北京晩報』でも、「中国国内では、すでに探し出すことのできない」宝であるとされ、人々にずっと、唐代の古琴であると認識されているのである。古琴については、中国では、まだ〔その研究や鑑定の水準が、〕日本で模造された宋磁に対する〔研究や鑑定〕のような水準に至っていない。陶磁器鑑定家は、〔日本での模造と真の宋磁を〕一目で見抜き、決して混同することはない。なぜなら、陶磁器鑑定家は、中国宋代の著名な各窯の製品を熟知し、それらの様式、材質、釉薬の色、貫入、足と口の部分における様々な特徴やそのスタイル等について、逐一心に刻みつけているため、日本で製作された陶磁器は、一目瞭然、はっきりと識別することができるからである。己を知ってこそ相手を知ることができ、「比較なくして、鑑定なし」ということは、確かに千古不滅の真理であることが明らかである。

注

6 『琴苑要録』鉄琴銅劍樓手寫本。

7 「揚州新出土的幾面銅鏡（揚州新出土の何面かの銅鏡）」『文物』1986年第4期。

【附録】

これまでに実見した現存する唐琴〔唐代に製作された琴〕

〔九霄環佩〕琴：盛唐期の製作。〔琴式（形体の様式）は〕伏羲式。黒漆に朱漆を交える。〔断紋は〕小蛇腹断紋。琴名〔「九霄環佩」〕と大印「包含」は、製作当初に刻されたもの。そのほか〔の銘文、題字等〕は後世の刻。詩夢齋〔葉赫那拉・佛尼音布、1863～1937年〕旧蔵。現在、〔北京の〕故宮博物院所蔵。

〔春雷〕琴：盛唐期の製作。鳳勢式。朱漆。細紋断及び蛇腹断に冰紋断を交えた断紋。琴名〔「春雷」〕と大印「玉振」は、製作当初に刻されたもの。汪孟舒〔1887～1969年〕旧蔵。

〔大聖遺音〕琴：中唐期の製作。伏羲式。潤朱漆。蛇腹断に牛毛断を交えた断紋。琴名〔「大聖遺音」〕と大印「玉振」、及び隸書の銘文は皆、製作当初に刻されたもの。錫宝臣旧蔵。

〔大聖遺音〕琴：中唐期の製作。神農式。潤朱漆。蛇腹断に牛毛断を交えた断紋。琴名〔「大聖遺音」〕と大印「包含」、及び隸書の銘文は皆、製作当初に刻されたもの。清朝皇宮旧蔵。現在、〔北京の〕故宮博物院所蔵。

〔九霄環佩〕琴：中唐期の製作。伏羲式。黒漆に潤朱漆を交える。小蛇腹断紋。琴名〔「九霄環佩」〕と大印「中和之氣」は、製作当初に刻されたもの。そのほかは後世の刻。山東省文管会旧蔵。現在、中国歴史博物館所蔵。

〔九霄環佩〕琴：中唐期の製作。伏羲式。潤朱漆。蛇腹断に牛毛断を交えた断紋。琴名〔「九霄環佩」〕と大印「清和」は、製作当初に刻されたもの。そのほかは後世の刻。

「九霄環佩」琴：中唐期の製作。伏羲式。琴面は朱漆、琴底は潤朱漆。蛇腹断に牛毛断と冰紋断を交えた断紋。琴名〔「九霄環佩」〕と大印「清和」は、製作当初に刻されたもの。そのほかは後世の刻。現在、遼寧省博物館所蔵。

「玉玲瓏」琴：中唐期の製作。鳳勢式。黒漆。蛇腹・冰紋断紋。琴名〔「玉玲瓏」〕と大印は、製作当初に刻されたもの。大印はすでに後人によって漆で平らに覆われている。湖南の某氏旧蔵。現在、〔北京の〕故宮博物院蔵。

「宝襲」琴：中唐期の製作。師曠式。黒漆。琴底は朱漆の層が見える。蛇腹・冰紋断紋。琴名〔「宝襲」〕と宋代の大印は、古くから刻されたもの。山東省文管会旧蔵。現在、山東省博物館所蔵。

「太古遺音」琴：中唐期の製作。師曠式。黒漆に潤朱漆を交える。蛇腹・冰紋断紋。琴名〔「太古遺音」〕と大印「清和」は、製作当初に刻されたもの。詹澂秋〔1890～1973年〕旧蔵。現在、中央音楽学院所蔵。

「枯木龍吟」琴：中唐期の製作。連珠式。黒漆に潤朱漆を交える。小蛇腹断紋。琴名〔「枯木龍吟」〕と大印「玉振」は、製作当初に刻されたもの。汪孟舒旧蔵。現在、中国芸術研究院音楽研究所所蔵。

「老龍吟」琴：中唐期の製作。鳳勢式だが、後に仲尼式に改造されたもの。黒漆。蛇腹断に冰紋断を交えた断紋。琴名〔「老龍吟」〕は、製作当初に刻されたもの。

「春雷」琴：晩唐期の製作。伏羲式。黒漆。蛇腹断紋。琴名〔「春雷」〕は、重ねて漆を塗った後に刻されており、漆の下に、もとの琴名があるようである。現在、旅順博物館所蔵。

「飛泉」琴：晩唐期の製作。連珠式。朱漆。牛毛・冰紋断紋。琴名〔「飛泉」〕と大印「玉振」、及び篆書の銘文は皆、製作当初に刻されたもの。李伯仁〔1886～1948年〕旧蔵。後に山西の程氏の所蔵となる。現在、〔北京の〕故宮博物院所蔵。

「雲和」琴：晩唐期の製作。仲尼式。黒漆。蛇腹断に牛毛断を交えた断紋。製作当初に刻されたものは皆、漆で平らに覆われている。琴名〔「雲和」〕は後世の刻。天津某氏旧蔵。

謝辞

本稿校正中の2019年6月15日、鄭珉中氏が永眠されました。生前、この論文をご恵贈いただき、翻訳についてもご快諾いただきましたことに感謝申し上げますとともに、心よりご冥福をお祈り致します。翻訳に際して、鄭珉中氏とのご連絡等の労を執ってくださいました王風氏（北京大学中文系教授）にも感謝申し上げます。