

鄭観文の古樂復興と琴學

——『中國音樂史』を手掛かりに——

Abstract

〇、はじめに

清末民初、内憂外患を抱えた中國では、いくつかの政變や啓蒙運動が巻き起こり、様々な人士がそれぞれの近代中國の實現を目指した。それは音樂の世界でも例外ではなく、西洋音樂を推進する者、古典音樂の復興を目指す者などそれぞれの立場から活動が行われていた。

そのうちのひとりである鄭観文（一八七二—一九三五）は、江南絲竹、琵琶そして古琴などに通じた演奏家で、民族音樂樂團「大同樂會」を組織し、様々な古典樂器の保存・改造や古典樂曲の研究・改變などを通して、民國初期における中國民族音樂の發展に寄與した人物として知られる。鄭観文は、同時代に上海で活躍した實業家であり琴學振興にも熱心であった周慶雲の資本援助を得て、一九二九年に『中國音樂史』を出版した。これは中國における音樂史編纂の先駆けであると評價されることもある一方で、敘述の客観性にかける部分が多いともされ⁽¹⁾、これまで十分評価されてこなかった。しかしながら、この書物からは、鄭観文が生涯を通じて傾注した中國古樂復興事業の本質に琴學が深く関わっていたことが読み取れるため、近代中國琴學を理解するための材料として扱うことができる。

本論文では、このような觀點にもとづき、鄭観文の『中國音樂史』の特に琴學に關する記述を手掛かりとして、古樂復興に對する鄭観文の理論と實踐についての考察を行う。

Ⅰ、國樂改良の背景

石井 理

まず、このころの音樂をめぐる状況に觸れる際には、蕭友梅の名を挙げないわけにはいかない。蕭友梅は、一九〇六年に廣東省公費留學生として、東京帝國大學文科で教育學を専攻し、一九一二年にはドイツのライプツィヒ大學で教育學を學ぶ一方で、ライプツィヒ音樂院の理論作曲科に入學した。ここでは「關於十七世紀前中國管弦樂隊的歷史性探索（十七世紀以前の中國管弦樂隊についての歷史的考察）」を著して博士學位を取得し、一九二〇年に歸國した直後に蔡元培の招きを受け、北京大學哲學部講師および音樂研究會講師の任についた。その蕭友梅がまさきに實踐したのは、音樂研究會および音樂傳習所での西洋音樂理論の講習、付屬管弦樂隊の指揮、そして「國民音樂會」と呼ばれるコンサートの主催である。こうした西洋音樂の教育普及活動が實を結び、一九二七年十一月には上海に中國初の音樂專門教育機關として國立音樂院（現在の上海音樂學院）が設立されるに至った。

蕭友梅は、音樂教授法、樂譜そして樂器などの比較を通して、西洋音樂の優れている點と中國音樂の劣っている點を繰り返し論じた⁽²⁾。一貫して西洋音樂の優位性を説いた蕭友梅は、中國音樂が抱えていた問題を以下のように指摘した。

我が國の音樂家は舊法を墨守すること甚だしく、進取の精神に缺けていたため、良い樂器と方法を輸入したのにもかかわらず、それを採用

したり模倣したりすることを望まなかった⁽³⁾。

蕭友梅は、中國音樂の發展の遅れをこのように捉えた。逆に、西洋音樂が發展を遂げた理由を、鍵盤樂器や五線譜、そして正式な音樂教育機關の發達に求め、中國音樂も同様の手段を用いれば、やはり同様の進化を遂げることができるはずであると説いた。

ところが、そのうち左翼音樂家が登場するようになると、その代表的作家であった聶耳は當時の中國の樂壇を三つの陣營に分けることができるとし、蕭友梅を中心とする國立音樂院の活動は、大衆に接近していない「學院派」として以下のような批判を浴びることとなった。

一つは中國の封建意識を代表する保守的な音樂家たちで、政府の養護を受ける學院派であり、國立音樂院の蕭友梅らはその代表である。彼らの仕事は、死に物狂いで古典的な歌曲を作り、政府や學校に提供して採用させている⁽⁴⁾。

ここでは特に、少なくとも一九二〇～三〇年代の中國においては最も新しい音樂を推進していたはずの蕭友梅らの活動が、五年もたたないうちに「保守的」であり「古典的」なものとして批判されるようになった點に注目したい。抗日や愛國そして革命の機運が高まっていく状況下において、西洋古典音樂は畢竟知識人階級の音樂として、權威主義のレッテルを貼られることとなった。蕭友梅を中心とした國立音樂院の活動によって、中國音樂の理論や技術のような表層的な部分においてはある種の發達を遂げたといえるだろう。それは確かに、西洋の科學や藝術が中國を席卷し始めた民國初期という時代における、あるいは租界地を中心に列強諸國の世界が持ち込まれた上海という都市における、ある種の成功体験としてセンセーショナルな出来事であったことだろう。ところが、それまで新しかったものが、それほど新しくなくなってしまったときに、本質的な部分は依然として舊いままであったことが炙り出された。

このように、封建意識を代表する舊い考え方として、いわばそれまで自身が批判していたはずの中國古典音樂家と同じ型に押し込められてしまった蕭友梅だが、彼についてはまた中國古典音樂に対する理解が十分でなかったという點を指摘しなければならない。蕭友梅は、西洋音樂の新しい方法論——具体的に言えば記譜法、和聲學、對位學、樂器學、曲體學を研究しなければ、舊學の整理や改造を行うことはできないと主張したが、そもそも舊學に明るくなかった可能性が高い。

具體的に例をあげれば、蕭友梅が教科書として編纂した『普通樂學』では、第十章「音樂發達の梗概」第一節「古代（紀元八〇〇年以前）」の部分に、「中國の古樂において最も知られているのは五聲音階の曲調であり、樂器の中で最も價值があるのは琴、瑟、笙の三種である⁽⁵⁾」とだけ記すのみで、詳しい記述は無い。また、「中古時代（紀元八〇〇～一三〇〇年）」、「近古時代（一三〇〇～一七五〇年）」そして「新時代（一七五〇年以降）」に至っては、西洋音樂がいかに進化してきたかを記すのみで、中國音樂については何ひとつ言及されていない。

このことは蕭友梅の創作の面にも表れている。たとえば蕭友梅が唐代の「霓裳羽衣舞」をモチーフにして「新霓裳羽衣舞曲」を創作した際には、その序に「曲調の内容は、五聲音階を用いることを主とし、唐代音樂への追想を表した⁽⁶⁾」と述べているように、旋律を五聲音階で構成することで古代の感覺を表現しようと試みた。しかしながら、唐代の音樂は「燕樂二十八調」に象徴されるように、実際には胡樂の輸入により様々な音階が發達した時期であった。

これについては、本論で述べるように、古典音樂の研究者であった鄭觀文の認識の方が正しくかつ深かったと言える。たとえば岸辺成雄が「中國音樂文化の全四期（引用者注…第一期は太古より兩晋まで、第二期は前漢より宋初まで、第三期は宋より清まで、第四期は民國以降）」の中でもっとも華やかな時代といえば、言うまでもなくそれは南北朝隋唐の時代すなわち胡樂の輸入と俗樂の發達によって絢爛たる宮廷および貴族社會の音樂文化を現出した第二期であろう」とするのを見れば⁽⁷⁾、蕭友梅の唐代の音律に対する理

解が妥当性を欠いていることが窺える。

このように、古代の音楽といえは五音音階だろうという發想はステレオタイプ以外の何物でもなく、したがって蕭友梅にはそもそも舊樂を積極的に理解しようとする態度があつたかどうか疑わしい。裏を返せば、ここには蕭友梅の西洋音楽に對する過信が透けて見える。西洋音楽が普遍的な藝術性を宿していると信じて疑わなかつた蕭友梅は、中國音楽に對して特段の魅力を感じていなかったように思われる。

また、これに関連して言えば、先行研究の不足も指摘されなければならない。これまで往々にして、中國人の西洋音楽家が如何にして本場の西洋人音楽家と交流を持ったかという事例は盛んにとりあげられてきたが、中國人の古典音楽家が西洋人たちに對して積極的に働きかけていた事例や、西洋人音楽家が中國古典音楽を愛好していた事例については、高羅佩の名で知られるヴァン・グーリック (Robert H. van Gulik、一九一〇—一九六七) のような特殊な例を除いて、あまり言及されてこなかつた。

鄭觀文の率いた大同樂会の活動も、単なる民族樂團のように扱われることがあるが、実は古典に基盤を持つ中國音楽を世界に向けて發信しようという活動であり、多くの西洋人を振り向かせることに成功していた。蕭友梅とは方法論が異なるとはいえ、当時の中國音楽界を憂えるという點では共通していたと言える。特に、鄭觀文の場合は國樂に直接關わることで、その改善を目指した。そして、その理論を担つたのが鄭觀文『中國音樂史』であつた。

二、鄭觀文の立場と主張

さて、鄭觀文は「大同樂會」という樂団を率いて、中國古樂器の講習や講演を行ったが、その設立とほとんど時を同じくして、北京では正式な音樂教育機關の設立に向けて一歩目が踏み出されていた。すなわち、一九一九年十一月、北京大學では「音樂研究會」が設立された。校長の蔡元培はそのための演説を次のような言葉から始めた。

音樂は美術の一種であり、文化の進化と密接な關係を持つ。世界各國では文化を増進する方策を行うにあたり、かならず科學と美術をもに重んずる。我が國では科學の提唱についてはすでに始まつているが、美術についてはまだである⁽⁸⁾

この場合の「美術」は音樂その他の藝術を包括する語として用いられている。かねてより「美育を以つて宗教に代える」説を提唱し、藝術の持つ精神の涵養という社會的役割に注目していた蔡元培は、中國の文化を發揚していくためには、「美術」が科學と並んで重要であるということを講じた。

蔡元培はさらに、西洋の音楽家には往々にして學理にもとづいて自ら新譜を製作するものがあることと、中國の場合は音楽を愛好するものは、みな個人で自ら樂しむために、ひとまず舊譜にしたがい、その様式にしたがつて演奏するのみであることを對比的に挙げ、西洋音楽の進化の理由に科學的な方法論があつたことを強調し、その上で「採西樂之特長，以補中樂之缺（西洋音樂の長所を採り、それによつて中國音樂の缺點を補おう）」と呼びかけることで演説を締めくくつた⁽⁹⁾。この蔡元培の計画にしたがつて西洋音楽推進の旗頭となつたのが、先に述べた蕭友梅である。

これに對して、鄭觀文は古樂復興の立場をとり、古典音樂の教習や古樂器の復元、そして古曲にもとづく國樂の作編曲などの事業を通して、中國音樂の發展を目指した。とはいえ、古典音樂だけにとらわれることなく、「全世界の一切の音樂を以て、比較して一の至善盡美の樂體を出し、以て基本と爲し、然る後に方に之を成立する有り⁽¹⁰⁾」というように世界の音樂を意識した上での國樂復興であつた。これは先に見た蔡元培の「採西樂之特長，以補中樂之缺」と重なり合うところ大きい。鄭觀文の古樂復興は、實際には蔡元培によつて示された音樂文化發展の枠組みに背くものではない。蔡元培は音樂研究會設立時の演説の中で、中國音樂は、秦代以前にはすこぶる發達していたが、そののちにかえつて退化してしまつたようだと言及している。この發言は秦代以前の音樂が有していたとされる道徳的な感化力を尊ぶものと

考えられ、鄭観文の古樂復興と通じるものがある。共通する社會背景の中で、基盤としての音樂觀も自ずから一致しており、そして最終的に目指していた方向性についても重なり合うところが大きかったといえる。

三、鄭観文の琴學

蔡元培や蕭友梅の盡力によつて上海の地に西洋音樂教育の導入が進められたことについては、すでに先行研究に詳しく論じられているので⁽¹¹⁾、本論文では鄭観文らの事業に光をあてることで、民國初期の音樂文化をめぐる動きを多角的に理解することを目指す。

鄭観文が『中國音樂史』を編纂した目的は、その序文によれば以下のようにまとめられる。まず、歴史を六分割して各時期の音樂の根源を突き止め、中國音樂史に一貫した「系統」を見いだすこと。これはつまり各時期の音樂に優劣をつけることであり、彼の評價は上古から周代までが最も高く、それに次ぐのは唐代の燕樂である。次に、「科學的性質」を持つ西洋音樂に對して、「自然的性質」を持つ中國音樂が劣らないことを證明すること。ここには西洋的近代化が主流となつて進んでいた當時の社會變革が多分に反映されている。そして、最終的な目的としてはすなわち、價值のある「國樂」を創造して世界中に廣め、中國固有の文化を復興させ、ひいては「世界音樂」を創造するための材料を提供することである。

このように、鄭観文は世界的な價值を有する音樂を創造するためには、中國音樂の源泉である上古の雅樂に遡る必要があるということを説いた。そして、そのための有効な手段のひとつとして琴學の普及振興を提唱した。

鄭観文は、琴學についてまず「琴爲理性樂器，居最高之品（琴は理性の樂器たりて、最高の品に居る）」というように、精神的な側面から述べる。「理性」の樂器であるというのは、傳蔡邕撰『琴操』に「伏羲氏作琴，以脩身理性反天真也（伏羲氏は琴を作り、以て身を脩め性を理め天の眞に反るなり）」とあるのを典故とする。漢代の徐幹『中論』「治学」に「學也者，所以疏神

達思，怡情理性，聖人之上務也（學たる者は、神を疏にして思ひを達せしめ、情を怡しませ性を理むるが所以にして、聖人の上務なり）」とあるように、儒家的禮樂觀にもとづく精神的效用を端的に表す語である⁽¹²⁾。

このように、鄭観文の琴學はいわば上古の時代へと遡るための装置という側面が強かったといえるが、それは精神的な面だけでなく、樂理の面においても同様であった。鄭観文は、古琴の理論を應用して求められる音律こそが周代以前の音律であると主張した。

さらに、音樂の演奏表現に即した側面から、琴學の優れた點を以下のようにいくつか示している。

其の貴ぶべきの原則は、即ち音域の廣きこと、宮調の繁きこと、曲體の大きいなること、指法の多きことに在り⁽¹³⁾

なかでも鄭観文にとつて古琴の最も優れている點は指法の多さにあつた。

琴學の精妙たることは、其の指法を按ずれば知るべし。統計すれば、左手に屬する者は五十二種有り、右手に屬する者は五十種有り、更に古指法五十種有り……細かく之を分ければ、四百數十種の多き有り。一法に一法の特點有り。古より、音樂に従未だ此くの若きの繁複たる者有らず⁽¹⁴⁾。

これらの指法は、琴譜によつて嚴格に指定される。第三弦の宮の音を第四弦の宮に變えてはならないし、指の腹を用いるところを爪を用いるように變えてはならないというように、勝手に弦や奏法を指定以外のものへ變更してはならない。また、抑揚、休止、強弱、緩急について詳細でないものはなく、あるべきものはすべてであるというように、指使い以外のテンポや強弱についても琴譜の中に小字注で指定されているものに従う。もしもこれらの指法の機微に注意を拂わなければ、表現の幅が狭まつてしまい、どの音を聞いても「平淡無奇」ということになってしまう。鄭観文の考える近代琴學衰退の理

由はここにあった。以下、関連する言及をみてみよう。

今の琴を弾ずる者は往往にして體裁を顧ず、曲に遇へば輒ち一種の手法を以て之を出せば、千篇一律たり。曲性は尚ほ眞傳を得んや。其れ耳に入るる能はざるも、亦た宜しきかな⁽¹⁵⁾

一たび半解を知る者、流亂して古譜を刪し、且つ往往にして口を雅淡なるに藉りて以て世を欺けば、神韻妙趣は喪失して殆ど盡く⁽¹⁶⁾

ここでは、古琴を演奏するものの中にも琴譜の詳細な指法にしたがわず、表現力に缺けた千篇一律の演奏をしてしまい、なおかつそれを「雅淡」な味わいなのだと言ひ譯をする輩がいることが例示されている。鄭観文はそのさらに奥にある原因を、「琴曲の意義は高深にして、學ぶ者其の神髓を得るに易からず……琴學の不振は、知音の少きに由るに非ず、乃ち琴を弾ずる者の其の長ずるを盡くす能はざるに由る」⁽¹⁷⁾ というように琴學の意義が高遠であることに求めた。

そうであればこそ鄭観文にとって古琴の表現力は本来、「陽春 白雪は天の時を狀寫し、流水 高山は地の理を形容し、以て鋒を冲き陣を陷るの壯圖、鳥語花香の韻事に及び、無聲無息の間、不見不聞の地に至れば、琴の妙用存せざる無きなり」⁽¹⁸⁾ というほどのものである。

したがって、鄭観文は新しい音樂の理想的なモデルとして、琴曲にもとづく合奏曲の編曲を行った。たとえば、もともとは古琴の獨奏曲であった「昭君怨」は、五種類以上の古樂器による合奏曲「明妃淚」として改變された。「是の曲は琴譜の中に在りては短調宮音たり、共に九節、五百餘字、句法は忽長忽短、三十餘字一句の者有り、一二字一句の者有り、頗る抑揚疾徐の妙を極む」⁽¹⁹⁾ とあるように、古樂を題材とした作編曲を行うにあたって、鄭観文の琴學に對する造詣の深さが功を奏したことが知られる。また、他にも大同樂會會員の張子玉からの建言を容れて、古琴曲「海水天風」を全十二段の大規模な合奏曲「冰花雪月」として蘇らせている⁽²⁰⁾。

このようにして、鄭観文は積極的に大規模な合奏曲の作編曲を行った。鄭観文は、様々な場面で琴曲の獨奏も行っているが、合奏曲という形で社會に示した。これは「我が國の大樂は、古より重んずる所なるも、近來消退すること已に極まれり、遂に人の知曉する無きに至る」⁽²¹⁾ という語によれば、こちらでもまた上古の音樂を模範とするものであった。ただ、ここには租界に持ち込まれた西洋音樂の交響樂が、すでに上海の中國人をも魅了しはじめていたことを背景として考えなければならぬだろう。

四、琴學と燕樂

鄭観文は、當時の中國音樂が「歐化」していく状況を、外來文化の流入によつて新たな風紀が醸成された北魏の様子に重ね合わせて、以下のように述べた。

北魏の美術は一時に妙絶たり。今は西樂の最勝場たると雖も、亦た是を過ぎざるなり。乃ち環顧すれば今日國樂と號稱する者、相ひ去ること奚ぞ幾千萬里に止まらんや。衰弱すること已に極まり、坐に大好せしめ、文化は人に任せ、侵略せらるること已まず、言念すること此に及べば、股の之が爲に慄し、心の之が爲に悸するを禁じず⁽²²⁾

鮮卑族の拓跋氏によつて建國された北魏は、政治史的には、北魏の孝文帝による漢化政策が結果的に國家の分裂を招き、そのうち西魏を繼承した北周が鮮卑回歸政策を取ったが、最終的には隋が南北を統一して北周の政策を改め、その後は漢族による唐王朝が長いこと支配體制を維持した。

このようにして政治制度上の「胡化」は食い止められたが、美術史としては石窟寺院の佛像や壁畫などの佛教藝術が花開いた時代として知られており、また音樂史においてもこの頃から龜茲樂や西涼樂など西域の音樂がもたらされ、宮廷に用いられる音樂においても五弦の龜茲琵琶で七音音階が奏で

られるなど、「胡樂」を中心とした國際色の非常に強い時代であったといえる。

さて、上に引用したのは『中國音樂史』で「作真人歌，修雜伎百戲」の條に加えられた鄭觀文による解説である。ここには北魏の時代のことはわずか八文字で概括されているだけで、残りはすべて鄭觀文當時のことについての述べである。中華民國がこのあと、精神文化的に「歐化」の流れを避けがたいことを豫見してか、熱のこもった書きぶりとなっている。

このように鄭觀文の『中國音樂史』における敘述は、歴史上のできごとについて論じているようでありながら、自身が身を處している時代について發された言葉が多い。これは、鄭觀文『中國音樂史』が歴史を記す書籍としては客觀性に缺ける部分があると批評されることのひとつの理由となった。そのため、この文獻を歴史學的に解釋するよりむしろ鄭觀文の音樂思想が書き表されたものとして讀み解く方が、資料としての價值があるといえる。

ともあれ、鄭觀文の認識にもとづけば、「胡樂」の時代は、前の魏晉期の「清樂」と後の唐代の「燕樂」をつなぐ過渡期として位置づけられる⁽²³⁾。ここで鄭觀文が各時代の音樂に對して下した評價を見ると、上古から周代までの世界が理想的な状態として捉えられており、そのことについては儒教的禮樂觀に基づくものとして納得できるが、その次に高い評價を與えられているのが唐代の「燕樂」であることは注意されてよい。たとえば燕樂について、「唐之燕樂……中略……合胡漢之精華，別創一體（唐の燕樂は……中略……胡漢の精華を合はせ、別に一體を創る）」というように表現されていることから、同時期に著された他の「中國音樂史」が胡樂を單に雅樂の存在を脅かす存在と捉えるのとは異なり、新しい時代の音樂を生み出すために必要な刺激であったと捉えていることがわかる⁽²⁴⁾。外來音樂に對して積極的な評價を與えているのである。

ここで、鄭觀文の示した清樂—胡樂—燕樂という音樂發展のモデルについて確認したい。鄭觀文の記述を整理すれば、清樂（清商音樂）に對する認識は以下のである。まず、その由來について、「清商は周末に萌生し、晉に盛へたり。周樂の圓鐘を宮と爲すの變體なり」⁽²⁵⁾と述べ、それが周代

の遺制であることを主張する⁽²⁶⁾。他にも、鄭觀文が清樂について言及した部分を見れば、その藝術性の根幹に琴學の存在を想定していたことが知られる。それは、「清商の樂器に關して、當時產生されたる所の偉大なる樂曲を以てすれば（原注・廣陵散 胡笳等の如き）、當然 仍ほ七弦琴を以て主と爲す」⁽²⁷⁾という具體例を見れば、ほぼ間違いないと言えるだろう。

この圖式は、「魏晉の時、琴學は大に昌なり。變調は繁多にして、故に多く調子を立つるに非ざれば、曲子の用に供するに足らず」⁽²⁸⁾や、「其の時琴學は大に昌なり。大曲 巨製 日々繁し……中略……一曲は一曲の特性に由り、即ち別に專調を立て、以て其の宜に合はせざる能ず」⁽²⁹⁾という記述によつて補強されるように、琴學の表現が發達したことにより、それまでの概念が廣げられたことが繰り返し述べられる。

琴學の發達によつて魏晉期の音樂の性質が醸成されたとする發言は、鄭觀文の音樂史觀を考える上での重要な手掛かりとなる。すなわち、鄭觀文の論理を整理すれば以下のようなものである。まず、當時の古琴音樂の中には、「胡笳十八拍」や「廣陵散」のように、主人公の感情を盛り込んで物語を展開していくことにより大作として練り上げられるものがあつた。そのため、琴曲の中に描かれる感情や物語性を表現する必要が生じ、様々な調が作り出されるきっかけとなった。内容上の發達については、戰國時代の雍門周、俞伯牙、鍾子期らによつて敘情的な表現が始められ、「琴學は遂に千古に獨絶たりて、更に高山 流水等曲を作りて世に傳ふ」⁽³⁰⁾とする。したがって、鄭觀文の音樂史觀の中では、周代から魏晉期にわたる「清樂」の時期は、實質的には琴學の發展が重要な役割を擔っていたということになる。

また、以下に見えるように、鄭觀文は魏晉期以降の音樂史においても琴學の影響力があつたとする。たとえば唐代の「燕樂」において外來の音樂と中國の音樂が融合した例として、琵琶をあげた際には、琴學との關連性を以下のように述べている。

琵琶は初めは撥を用ひて彈じ、種類も亦た多し。唐貞觀の時、裴洛兒は始めて手を用ひ、琴法を參用し、藝は益々精進し、琵琶は遂に近古

に獨絶たりて、國樂の首に冠し、七弦琴と與に並び稱さる⁽³¹⁾

この認識にしたがえば、當時の音楽家は、西域から輸入された琵琶を中國化する過程で、古琴の指法を助けとすることとその藝術性を高めた。指法は、鄭觀文が琴學の優位性を主張する際に最も大きな根據として挙げられたものである。鄭觀文にとって、中國音樂の發展を支えたのはあくまでも琴學であつた。

ここから、鄭觀文が中國音樂の發展に對して描いていた方法論は以下のようにとめられる。それは、周代から魏晉期までのように琴學を根本理論とすること、そして唐代の燕樂がそうであつたように、外來の音樂と中國の音樂とを融合させることによって、新たな時代の音樂を切り開くことである。鄭觀文は、唐代の燕樂以來退化を續けてきた中國音樂に對して⁽³²⁾、理想的には上古の音樂を究極のモデルとしつつも、現實的なアプローチとしては唐代燕樂の合奏をモデルとすることを選択した。

四、おわりに

琴學の應用を積極的に推奨した鄭觀文は、當時の主流からいえば特別な存在であつた。また、當時の琴士の中でも、これほど多くの樂器を手がけ、また樂團を率いて音楽界や文化會全體に對して大きな影響力を持った人物はいない。そして、鄭觀文は古樂の復興にあたつて、西洋音樂推進派が主張するような樂譜や樂器の問題にも立ち向かつた。

實際に音樂會など大衆の前で合奏曲を演奏するにあつては、もともとの中國樂器の持つ音域の狭さや音量の小ささが問題となつた。そのため、鄭觀文は古樂器の改良を行つた。たとえば、中國音樂史の編纂過程で、古代には七十二弦琵琶の制度があつたことを知り、三ヶ月の時間を費やして、十二律七音がすべて揃い、高さは八尺一寸、音量は大きく、音域は廣く、箏、瑟、箏篥にできることはみなできるといふ「七十二弦琵琶」を製作した。大同樂

會はこれら新しい古樂器を用いて、八オクターブの音域を持つ合奏曲を演奏した⁽³³⁾。一連の樂器製作は、最終的にはすべてで一六三種の新造樂器を生み出した⁽³⁴⁾。

鄭觀文はこのとき、蕭友梅に大同樂會の古樂器復元事業の委員となることを要請したが、蕭友梅はそれを拒否し、學術雜誌の上で大同樂會の批判を展開した。鄭觀文は新しい音樂の創造を目指すにあたり、西洋音樂推進派と協力することを考えていたのだが、西洋の方法論に追従する蕭友梅には必ずしも受け入れられなかつた。

さて、鄭觀文の率いた樂團「大同樂會」の得意とした曲は、「有一種古曲合奏、爲本會專有品、如春江、霓裳、陽春、壽亭候等（古曲の合奏は本會の專賣特許であり、「春江」、「霓裳」、「陽春」、「壽亭候」などである）」と述べるように、いくつかの古曲の合奏であつた。中でも「霓裳羽衣曲」は、唐玄宗の作として傳わる同題の曲をモチーフにしており、全十四幕の舞をとまなう大作であつた。この曲が大同樂會で最初に演奏されたのは一九二七年の定期演奏會のときであり、このときすでに同じく古樂合奏の「春江花月夜」、琵琶合奏の「陽春」が演奏されている。これらは「屢次演奏、頗受社會及西人的歡迎（繰り返し演奏され、社會や西洋人からの大きな歡迎を受けている）」という状況であつた。蕭友梅が五音階で作曲した「新霓裳羽衣舞曲」が大衆からどのような評價を得たのかは分からないが、少なくとも鄭觀文は、蕭友梅とは異なる方法によつて中國音樂を世界に發信したのであつた。

注釈

(1) たとえば王光祈『中國音樂史』（一九三二年）では「鄭觀文君之《中國音樂史》、材料亦甚宏富、可惜多未注明出處、是以不敢盡量採用（鄭觀文『中國音樂史』は、材料が非常に豊富ではあるが、惜しむらくは引用の出所を明らかにしていないため、多くを採用することができないことである）」と批評されている。

(2) 大きくまとめればそれは、中國に音樂教育機關がなかつたことと、科學的な記譜法を持った樂譜が發達しなかつたことの二點に集約される。つまり、たとえば過去に中

國で優れた音楽作品が書かれたことがあったとしても、それを正確に記録する手段を持たなかったために、後世それを研究することができなくなってしまうという点に、中国音楽の進화가妨げられた一大原因を定めるといふ論理である。「什麼是音楽？外國的音楽教育機關、什麼是樂學？中國音樂教育不發達的原因」（初出は一九二〇年五月三十一日に出版された北京大学音樂研究會『音樂雜誌』第一卷第三號）や『中西音樂的比較研究』（初出は一九二〇年一月三十一日に出版された北京大学音樂研究會『音樂雜誌』第二卷第八號）などがある。『蕭友梅全集』（二〇〇七年、上海音樂學院出版）を参照した。

(3) 原文は「以前吾國樂師過度墨守舊法，缺乏進取的精神，所以雖有良器與善法的輸入，亦不願意採用或模倣。蕭友梅「最近一千年來西樂發展之顯著事實與我國舊樂不振之原因」、音樂藝文社一九三四七月一日出版『音樂雜誌』第三期に所収、『蕭友梅全集』第一卷「文論專著卷」（上海音樂學院出版社、二〇〇四年一月）による。

(4) 原文は「一個是代表中國的封建意識的保守的音樂家群，受政府養育的學院派，如國立音樂元的蕭友梅等便是他們的代表。他們的工作，是死命制作古典的歌曲，供政府及一些學校採用。『聶耳傳』（上海音樂出版社、一九九二年）による。初出は伊文「記聶耳」（東京聶耳紀念會『聶耳紀念集』、一九三五年）。

(5) 原文は「中國古樂最著名的事項，是五聲音階的曲調，樂器當中最有價值的是琴、瑟、笙三種。『蕭友梅全集』第一卷「文論專著卷」（上海音樂學院出版社、二〇〇四年一月）による。

(6) 原文は「惟曲調內容，以用五聲音階為主，表示追想唐代之音樂也。『蕭友梅全集』第一卷「文論專著卷」（上海音樂學院出版社、二〇〇四年一月）による。

(7) 岸田成雄『唐代音樂の歴史的研究（続巻）樂理篇・樂書篇・樂器篇・樂人篇』（和泉書院、二〇〇五年六月）による。

(8) 原文は「音樂為美術之一種，與文化演進，有密切之關係。世界各國，為增進文化計，無不以科學與美術并重。吾國提倡科學，現已開始，美術則尚未也。初出は『北京大學日刊』第四八八號（一九一九年十一月十七日）。『蔡元培全集』（中華書局、一九九八年）所收「在北太音樂研究會演說詞」による。

(9) 蔡元培は、その翌年に『音樂雜誌』が同會によって創刊されるにあたり、「發刊詞」においてさらに明確な指針を示した。すなわち、西洋と同じような進化を目指すので

あれば、音楽を物理學、生理學、心理學、美學、社會學、文化史學のような様々な學術研究の對象として分解し、總合的に研究を進めるべきこと。また、西洋の樂器と樂譜を輸入して中國固有の音樂と比較し、西洋音樂理論を參考として中國音樂で實證することによって、「考其違和（その失調について考える）」という方法論である。

(10) 原文は「以全世界一切音樂，比較出一至善盡美之樂體，以為基本，然後方有成立之」。鄭觀文『中國音樂史』（大同樂會、一九二九年）による。

(11) 榎本泰子『樂人の都・上海 近代中國における西洋音樂の受容』（研文出版、一九九八年九月出版）を参照された。

(12) 『琴操』にみえる「天真」については、『莊子』「漁父」に「礼者，世俗之所為也。真者，所以受於天也，自然不可易也。故聖人法天貴真，不拘於俗（礼は世俗の所為である。真は天から授かったものであり、おのずと変えることのできないものである。そのため聖人は天にのっとり真を重んじ、俗に束縛されないのだ）」とあるように、道家的な精神性を表す語である。『琴操』の成立年代については詳しく判明していないが、漢魏六朝期頃に「琴」が儒家的精神性と道家的精神性を併せ持つ形で叙述されていたことと無関係ではないだろう。詳細は拙論「琴」と「操」――漢代における琴樂思想の観点から（『早稲田大學大学院文學研究科紀要』第五十六期、二〇一〇年）を参照されたい。

(13) 原文は「其可貴之原則，即在音域廣、宮調繁、曲體大、指法多」。鄭觀文『中國音樂史』（同上）による。

(14) 原文は「琴學之精妙，按其指法可知。統計，屬於左手者有五十二種，屬於右手者有五十種，更有古指法五十種……細分之，有四百數十種之多。一法有一法之特點。自古，音樂從未有若此之繁複者」。鄭觀文『中國音樂史』（同上）による。

(15) 原文は「今之彈琴者往往不顧體裁，遇曲輒以一種手法出之，千篇一律。曲性尚得真傳乎。其不能入耳也，亦宜矣」。鄭觀文『中國音樂史』（同上）による。

(16) 原文は「一知半解者，流亂刪古譜，且往往藉口雅淡以欺世，神韻妙趣喪失殆盡」。鄭觀文『中國音樂史』（同上）による。

(17) 原文は「琴曲意義高深，學者不易得其神髓……琴學之不振，非由於知音之少，乃由於彈琴者之不能盡其長」。鄭觀文『中國音樂史』（同上）による。

(18) 原文は「陽春、白雪狀寫天時，流水、高山形容地理，以及冲鋒陷陣之壯圖，鳥

語花香之韻事，至於無聲無息之間，不見不聞之地，琴之妙用無不存焉」。鄭觀文『中國音樂史』（同上）による。

(19) 原文は「是曲在琴譜中爲短調宮音、共九節、五百餘字、句法忽長忽短、有三十餘字一句者、有一二字一句者、頗極抑揚疾徐之妙」。鄭觀文『中國音樂史』（同上）による。

(20) 『申報』第二〇四二九期（一九三〇年二月十二日）「大同樂會新翻海天樂、定名冰花雪月之章」による。

(21) 原文は「我國大樂。自古所重。近來消退已極。遂至無人知曉」。鄭觀文『中國音樂史』（同上）による。

(22) 原文は「北魏美術妙絕一時。雖今西樂之最勝場，亦不是過也。乃環顧今日號稱國樂者，相去奚止幾千萬里，衰弱已極，坐使大好，文化任人，侵略不已，言念及此，不禁股爲之慄，而心爲之悸」。鄭觀文『中國音樂史』（同上）による。

(23) 「胡樂實爲清樂、燕樂之過渡……自龜茲五旦七調之法入中國，於是乎，各樂始有系統混合而成燕樂」。鄭觀文『中國音樂史』（同上）による。

(24) 同時期に編纂された『中國音樂史』の中では、たとえば叶伯和『中國音樂史上』（一九二二年）では、雅樂が失われた理由のひとつに「不重古曲，而重胡樂（古曲を重んじずに外來の曲を重んじたこと）」が挙げられているように、秦漢以來の古曲喪失の歴史として描かれるのみであり、「胡樂」の積極的な機能については考慮されていない。童斐『中樂尋源』（一九二六年）は、そもそも北朝時期の外來音樂について取り扱っていない。王光祈『中國音樂史』（一九三一年）は、中國の音律の進化史記述する際に、北朝期の「蘇祇婆三十五調」を「吾國音樂、胡樂化」と表現している。

(25) 原文は「清商萌生於周末，盛於晉。周樂圓鐘爲宮之變體也」。鄭觀文『中國音樂史』（同上）による。

(26) 「圓鐘爲宮」とは、『宋史』卷二二八「樂志」に「用夾鐘均之七聲，以其宮聲爲始終，是謂圓鐘爲宮。用黃鐘均之七聲，以其角聲爲始終，是謂黃鐘爲角（夾鐘均に含まれる七聲を用いて、その宮聲（第一音）を旋律の開始音と終止音にすれば、それが「圓鐘爲宮」という調である。黃鐘均に含まれる七聲を用いて、その角聲（第四音）を旋律の開始音と終止音にすれば、それが「黃鐘爲角」という調である。）」とあるように、均の種類と終止音を指定することで音階を定める方法のことである。それが清樂に發

展すると、「長調、短調、平調、側調、長清、短清、長側、短側」などの名で呼ばれる音階が成立するようになった。それぞれの音階は七つの隣り合う音がどのような間隔で並んでいるかによって異なる。

(27) 原文は「關於清商之樂器，以當時所產生之偉大樂曲（如廣陵散、胡笳等），當然仍以七弦琴爲主」。鄭觀文『中國音樂史』（同上）による。

(28) 原文は「魏晉時，琴學大昌，變調繁多，故非多立調子，不足供曲子之用」。鄭觀文『中國音樂史』（同上）による。

(29) 原文は「其時琴學大昌，大曲巨製日繁……中略……一曲由一曲之特性，即不能不另立專調，以合其宜」。鄭觀文『中國音樂史』（同上）による。

(30) 原文は「琴學遂獨絕千古，更作高山流水等曲傳世」。鄭觀文『中國音樂史』（同上）による。

(31) 原文は「琵琶初用撥彈，種類亦多。唐貞觀時，裴洛兒始用手，參用琴法，藝益精進，琵琶遂獨絕，近古冠國樂之首，與七弦琴並稱」。鄭觀文『中國音樂史』（同上）による。

(32) 鄭觀文『中國音樂史』（大同樂會、一九二九年）に「自後一降而爲金元之宮調，再降而爲明清之九宮……文明古國竟蒙無樂之誚（以後時代を下ると金元の宮調となり、さらに下ると明清の九宮となった……文明古國であった中國がついには音樂文化の無い國だという誹りを受けてしまっているのだ）」とある。

(33) 『申報』第二〇三九三期（一九二九年十二月二十九日）「最大彈絃樂器產生，名七二琵琶」による。

(34) 『申報』第二〇七六九期（一九三一年一月三十日）「新造全部國樂器完成，共一百六十三種」による。

本論文は科研費若手研究(B)25770138の助成を受けたものである。

Zheng Qinwen' s Study of Revival of Ancient Music and his study of Guqin

Satoru ISHII

Abstract

Zheng Qinwen assumed music from the Zhou period to the the Wei and Jin period as a basic theory, let foreign music and Chinese music fuse, and opened up the music of the new times. He tried to improve the Chinese music which continued degenerating since the Tang period, with a study of the music in the Zhou period as the Ideal model, and with a study of the music in the Tang period as the realistic model.