

中国古筝の流派に関する研究

— 一つの文化と多様な文化 —

Research on the Schools of the Chinese Guzheng
— Various Culture in One Culture —

戴 琇 峰

Dai xiufeng

一 はじめに

秦の始皇帝の中国統一によって、中原地域と長江中・下流地域が一つの政権に統治されたが、それ以後は三国や南北朝、宋・金の対峙など、中国はしばしば分裂が繰り返してきた。しかしながら「中国は一つ」と人々は意識し、「黄河文明」イコール「中国文明」であるともされてきた。実際には、1973年からその翌年にかけて発掘された、浙江省杭州湾南岸の「河姆渡遺跡」(前5000~3300年)に見るように、黄河圏の大遺跡「半坡」よりも古く、その出土品から見れば、文明の質も決して黄河文明に劣るものではない。

黄河圏の文明が優位に立つとされた理由について、陳舜臣は「文字が作られたことが第一」(陳舜臣他1993:158)であると指摘している。漢民族は同じ文字を使うため、言葉の発音が違って、文字を書けば意思の疎通が可能である。同じ文字の使用は、漢民族としてのアイデンティティと大きくかかわるものと言えよう。また、漢族は同じ漢語(シナ・チベット語族の漢語)を話すと言われる。しかし、漢語と一口に言っても北方方言・呉方言・粵方言・湘方言・贛方言・客家方言・閩方言などがあって、それ

ぞれの方言の中でもまた数え切れないほどの言葉が使われている。北方方言は四声(四つのアクセント)しかないが、上海語や蘇州語などの呉方言は七声、広東語である粵方言は九声あるだけでなく、それらには北方方言にはない促音(日本語の小さな「っ」の発音に似ている)がある。以上のように、中国の文化は「多様性」を持ちながら、またそれを超えて、常に「一つである」ことを人々は意識するという特質がある。

文化の特質は音楽からも見ることができる。音楽は文化を理解する最適な手段の一つであり、楽器は人類の歴史と文化の伝播の研究に不可欠の「資料」である。音楽は社会や文化と深くかかわって創り出されたものであり、音を聴くだけではその文化を十分に理解できない。音楽の歴史や形式、その表現方法、楽器の形態とその製造や変容、さまざまな流派の形成とその特色、その音楽が伝承される経緯とその社会的システムなど総合的なものなかにこそ、民族文化の特性が表現されているのである。「民族のなかで育まれた生活様式や行動様式、あるいは価値の体系ともいえる文化として、音楽は伝承され、また新しく生み出されてきたものである」(藤井知昭他

1988：8）。

本研究は中国の楽器である^{こそう}古筝を通して、中国音楽の特性を考え、更には中国文化や社会への理解を深めることを目的としている。

研究の方法としては、「古筝」という一つの楽器文化の中でさまざまな側面の関連を見ていく、いわば「文化的」研究（川田順造1988：144）を進め、最終的には通文化的な比較をしていきたい。また、古筝を選んだ理由としては、まず、日本では中国古筝についての研究は、瀧遼一（瀧遼一1991）や釣谷真弓（釣谷真弓2000）など歴史に関するもの以外は、ほとんど行われていないからである。研究者であると同時に中国古筝の演奏者でもある筆者は、その責任を感じている。第二に、古筝は二胡・琵琶・揚琴（これらの楽器はもともと西アジアから伝わってきたいわゆる胡楽器である）などの楽器とは違い、春秋時代に中国において発祥した中国の楽器だからである。

本論考は総合的な中国古筝研究の第一歩として執筆したものである。この第一歩において、筆者は特に各流派のルートについて考察し、それをもとに各流派の伝承者やその代表作品を明らかにするつもりである。さらに各地域の音楽や地方劇或いは曲芸などと古筝との関わりを通して、それぞれの流派の形成及びその風格を分析し、「一つ」であっても多様である中国文化の特質を指摘したい。

二 古筝とは

古筝とは、文字通りに古来の箏のこと、弦を〈五音音階〉に配列する伝統的な箏のことであり、単に箏ともいわれてきた。しかし近年、何宝泉氏による調の移動が便利な「蝶式箏」や王天一氏による〈五音音階〉と〈七音

音階〉を一台の箏に配列する「新箏」などが誕生し、それらの箏と区別するため、また中国国内では、現在でも箏のことは主に「古筝」と称するため、本文では「古筝」という名のみを用いる。

古筝は春秋戦国時代秦の国（現在の陝西省と甘肅省一帯）で発祥し、その国で流行したため、「^{しん}秦箏」ともいい、隋代と唐代に盛んであったとされている。古筝は「^{しつ}瑟」（16弦あるいは25弦、50弦のものもあるとされる古代の撥弦楽器）や「^{ちく}筑」（5弦とされる古代の撥弦楽器）から発展したものであるという説もあるが、いずれも確かな裏付けはされていない。現在では、一般的に古筝は5弦の撥弦楽器として生まれ、漢代には12弦に、隋・唐時代では13弦に発展し、五代十国・宋金対峙の時代には、古筝はあまり発展しなかったが、明代には14弦と15弦のものが生まれ、近代以降は16弦になったとされている（丁承運1993：253～254）。また、古筝の伝播は北から南へ、西から東へとされてきた。

だが、近年江西省貴溪県の^{がいそう}崖葬¹墓群より春秋時代の13弦の古筝が発見された（王国振主編2000：3）。この発見はこれまでの古筝の歴史に新しい内容を補足したが、この楽器についての研究成果が現れていない。しかし、少なくとも古筝は春秋時代にすでに中国南部に存在し、13弦の古筝は12弦の古筝の後に生まれたのではなく、もっと早い時代にすでに両者が並存していたと言えよう。また、丁承運によれば、早期の13弦古筝は雅楽に使われ、「^{しゅうきん}頌琴」と呼ばれたのである（丁承運1993：253）。

現代の古筝の胴体は主に桐の木が用いられ、21本の金属ナイロン弦（金属のまわりにナイロンが巻かれる弦）が使用される。音域は四

1 川の両側の断崖絶壁に遺体を置く古代の葬儀。中国ではおもに江西・四川などの地域に存在する。

つのオクターブからなり、鼈甲の仮爪を付けて演奏する。依然として弦は〈五音音階〉で配列し、〈五音音階〉以外の曲を演奏する場合、左手で弦を押さえ、ほかの音程を得るのである。さまざまな滑音（ポルタメント、グリッサンド）を左手の〈揉〉〈吟〉〈按〉などの技法によって作り出す。また、曲によって、従来の16弦古筝や金属弦が使われる場合もあって、爪の本数も異なってくる。

古筝の流派としては最も有名な河南派、山東派、潮州派、客家派、浙江派の五大流派がある。そのほかに、陝西筝派（秦筝）と福建筝派（閩筝）があって、総括して七つの流派がある。また、朝鮮族には伽倻琴、内モンゴル族には雅托葛があるが、この二つはもともと中国の古筝とは違うルートではないかと考える。

三 古筝の五大流派

1. 河南筝派

河南省は黄河文明の発祥地である中原地域に位置し、商・周時代からすでに音楽が盛んであった。春秋時代からは〈鄭衛之音〉という民間音楽が鄭国と衛国¹で流行し始めた。〈鄭衛之音〉は騒々しい俗楽であって、社会の秩序を乱すものとされ、儒学者たちに反対されていた。しかし、民間では大流行したため、一時〈雅楽〉に大きな衝撃を与えた。

古筝が河南に出現したのは、後漢の光武帝（25～57年）の時代とされ、光武帝は都を洛陽に遷都し、古筝も陝西から河南に流入したという（呉贛伯他1993：256）。以来古筝は長い間河南で流行し、〈鄭衛之音〉にも影響され、河南の地で新しい古筝音楽が生まれた。

三国時代になると、古筝音楽は一層発展し

た。曹操の息子の曹植^{そうしよく}は、古筝音楽について次の詩を残している。「彈箏奮逸響，新声妙入神」（箏を弾けばその音が奮い立って響き、心は美しい新声にひかれる）、「何以忘憂，彈箏酒歌。」（何を以て悩みを忘れようかという、箏を弾いたりお酒を飲んだり、そして歌を歌う）。

古筝は身近な楽器であることがこれらの詩を通して判明し、新しく誕生した河南派筝曲の風格もこれらの詩からうかがえる。

唐代では、李嶠^{りきやう}という詩人が「鄭音即寥亮，秦声復凄切」（鄭音は正に高らか、秦声は実に悲しい）という詩を詠んだ。鮮明な特徴を持つ河南筝曲は、すでに陝西筝曲とは区別される独立した一流派として認められていたのである。

明代半ば頃、河南・安徽・山東一帯に〈弦索楽〉という民間音楽が流行した。これは、古筝・琵琶・三弦などの撥弦楽器を中心とする合奏音楽である。明代中期から清代半ばにかけて、河南の〈弦索楽〉はさらに汴梁（現在の開封市）地域で流行した民間小曲と融合し、〈鼓子曲〉（〈大調曲子〉ともいう）に発展した。この〈鼓子曲〉は、歌詞がつく〈牌子曲〉と楽器の演奏だけの〈板頭曲〉からなる。

〈板頭曲〉は〈中州古調〉あるいは〈中州古楽〉とも呼ばれる。これは8つのフレーズからなり、一つのフレーズに8板^{ばん}²、第5フレーズにのみ12板、全部で68板になる。〈板頭曲〉には【思情】や【蘇武思郷】など多くの名曲がある。

一方の〈牌子曲〉の多くは、短くて活発である。例えば、【剪剪花】、【満舟】などがそれである。〈板頭曲〉と〈牌子曲〉は、いずれも古筝が重要な伴奏楽器として役割を果た

1 鄭と衛は春秋時代の諸侯国。鄭は現在の河南省新鄭県、衛は現在の河南省南淇県一帯である。

2 中国民族音楽の拍子。強い拍子は「板」と言い、弱い拍子は「眼」と言う。例えば、「一板一眼」は2拍子、「一板三眼」は4拍子である。

し、時には単独で伴奏を行うので、やがてそこから古箏の独奏曲が現れたのである。

〈鼓子曲〉は、近代以降の河南箏曲の発展に大きな役割を果たし、現在演奏されている河南派代表的な箏曲は、ほとんど〈牌子曲〉と〈板頭曲〉から生まれたものである。

一方、河南箏曲には歴史人物を表現するものが非常に多い。これらの曲は民間の曲芸から変化してきたのである。例えば、三国人物である周瑜の妻の小喬が夫を偲ぶ場面を現す【哭周瑜】^{くつおゆ}、孔子が弟子の顔回の死を悲しむ様子を語る【嘆顔回】^{たんいえんふい}などの曲はそれである。これらの曲を表現するために最も多く使われる技法は〈遊揺〉^{ゆうよう}である。〈遊揺〉は河南箏派の独特な演奏法として知られている。これは右手の親指が琴柱から右の〈岳山〉^{ゆえさん}（日本箏の〈竜角〉）へ、あるいは〈岳山〉から琴柱へ、演奏しながら速やかに移動させ、同時に左手は大幅に弦を揺らしてトリルを作る技法である。〈遊揺〉を用いる曲は、戯劇性に富んでいて、人物の動きや心情などを生き生きと表現することができる。また、〈遊揺〉技法の繰り返しによって、一問一答の会話場面も表現される。さらに、左手で二度や三度のポルタメントを作ったり、旋律に四・五・六度の大幅の跳躍を使ったり、上述した【哭周瑜】や【嘆顔回】など叙事的な曲を演奏する。これらの曲は一般庶民に親しまれ、根強く人気がある。

河南箏派には、時代毎に多くの演奏名手が存在し、彼らもまた異なった師匠によって、それぞれ異なった演奏をしていた。彼らの演奏風格は今日の河南箏派に大きな影響を与えた。

最も早い時期に記載に残された河南箏派の伝承者は魏子犹（1875～1936）であった。氏はかつて県長にもなった人であり、古箏・古

琴・琵琶・笛・簫など多種の楽器に堪能であったので、門下に多くの弟子がいた。1925年前後から「北京道德学社」で古箏を教え、のちに名曲の【漁舟唱晚】^{ゆつおつあんわん}を作曲した姜樹華などの演奏家を育てた。魏子犹のほか、李晋卿、馬書章、王二胡琴、馬洪図などが活躍していた。

曹東扶（1898～1970）も河南箏派の重要な伝承者の一人である。曹氏は幼い頃から父の曹清懷に揚琴と墜胡を習い、生きるために毎日道端や茶館で演奏し、わずかなお金で生計を立てた。三弦・琵琶・古箏を馬書章に師事し、多くの楽器に精通した。のち、氏は多くの〈板頭曲〉を整理し、河南箏曲の楽譜を規範化した。【打雁】^{だいてん}、【陳杏元和番】^{ちんしんゆえんほふあん}、【高山流水】^{こうざんりゅうすい}などの曲はそれである。そのほか、氏は新曲の創作も積極的に行い、【開元宵】^{なほゆえんしゃお}はその代表作である。新中国が成立後、氏は中央音楽学院と四川音楽学院で教鞭をとった。没後、氏が伝承した曲は息子の曹永安と娘の李汴によって整理され、1981年『曹東扶箏曲集』という書名で出版された。曹東扶と同時代の王省吾、任清志なども河南箏派の伝承に大きく貢献していた。

このように、河南派箏曲は民間音楽の〈板頭曲〉や〈牌子曲〉と、歴史物語を語る曲芸から生まれたものが多い。秦から伝わってきた古箏音楽はこの地域の音楽と融合し、河南箏派が形成されたのである。

2. 山東箏派

山東の別称は「齊魯」^{せいろう}であったため、山東では古箏のことを「齊箏」^{せい}とも呼ぶ。古箏が山東省に伝わったのは、河南よりもっと早い前漢の時代とされている。『戦国策・齊策』（劉向編 前漢）に「臨淄¹其富而実、其民無不吹竽、擊筑、彈箏」（臨淄¹はとても豊かな

1 「臨淄」は現在の山東省淄博市一帯である。

ところであって、その民は誰でも竽（現在の笙に似た古代の吹奏楽器）や筑、あるいは箏などの楽器を演奏する）と書かれていた。

伝統的な山東箏曲は、主に山東省西南部の荷澤地区と西部の聊城地区で伝承されたといわれているが、実際には聊城地区には古箏を伝授する人が少なく、楽譜もあまり残されていない。伝統曲の多くは荷澤地区で伝授されたと考えられる。

中国では広い地域において〈八板〉（^{ぼあばん}〈老八板〉ともいう）という民間音楽の構造形式があるが、地域によってその名称が多少異なる。上述した河南箏曲の〈板頭曲〉もこの〈八板〉形式のなかの一種である。

〈八板〉形式は中国各地域の様々な民間音楽に依拠して変化した。山東箏曲の多くもこの〈八板〉から進展変化してきたものである。〈八板〉から変化した曲の多くは後に、きれいな名前が付けられ、本来の旋律も大幅に変えられたが、68板という調子の構造はほとんど変化されていない。

また、山東箏曲の多くは古箏・揚琴・胡琴・琵琶の合奏曲の〈^{べんぼあばん}対流水〉、〈対八板〉ともいう）形式から変化したものである。合奏のなかで古箏は常にテンポの速い部分を担当するため、「無箏不成楽」（箏がなければ音楽は成り立たない）という言葉まであるほど、古箏は合奏において主役であったことがわかる。

山東地域には〈^{さんとうちんすう}山東琴書〉という語り音楽がある。これは1780年にすでに形成されており、その当時は〈^{つあんやんちん}唱揚琴〉あるいは〈文明琴書〉と呼ばれていた。1934年になって、鄧九如という芸人が〈山東琴書〉という名前を付けたのである。〈山東琴書〉は歌と語りを混ぜたものであって、歌詞はひとフレーズに7文字、一人から五人までで歌う。伴奏楽器は

主に揚琴であって、ほかには古箏・胡琴・三弦と打楽器が用いられる。

荷澤地区の箏曲伝授者と言えば、最も知られているのは清代末から民国初期まで生きていた黎邦榮である。氏は古箏や揚琴などの楽器を演奏し、〈山東琴書〉も得意だった。黎氏の芸はある僧侶から伝授されたといい、また黄河の北岸で学んできたという説や更に糧を運ぶ船乗りから教わったという説もある。僧侶は自分の名前を他人に知られたくないためその名は明かされず、黎氏の本名の師匠は誰であるか今でも分からない。いずれにしても、黎氏はなんらかの理由で自分が師事したところを隠した可能性がある。ゆえに、山東箏派の伝承者については、ここ百年のものしか分かっていない。

黎邦榮の門下には多くの弟子がいた。張為昭、黎連俊、張為台、張念勝、樊西雨、黃德懷などは故郷で山東箏曲の伝承のために活躍した。そのなかの張為昭は、のち天津中央音楽学院で教鞭をとった。1959年に、張氏が録音した【^{ほんごんちゅうゆえ}漢宮秋月】や【^{めにゆすしやん}美女思郷】など12曲は、山東箏曲の最初の録音となった。

次の世代の韓庭貴、高自成、趙玉斎、張応易などは、のちに全国で活躍し、多くの優秀な演奏者を育て、後継者の養成に大きく貢献した。また、彼らは同じルートの出身でありながら、それぞれ個性豊かな演奏をし、原楽譜を守りつつも山東箏曲を発展させたのである。

黎邦榮は〈山東琴書〉が堪能であったため、彼の弟子たちもほとんど〈山東琴書〉を演奏していた。そのため、この百年以来、〈山東琴書〉の音楽は従来の箏曲と融合し、語り音楽風の新しい箏曲が形成された。今日の山東箏曲のなか、〈山東琴書〉から変化したものが非常に多い。例えば、琴書音楽の前奏曲と間奏曲であった【^{てんしやとん}天下同】、【^{くおしんばい}過街牌】、【^{しやん}降香牌】、琴書の歌であった【^{ふおんやんご}鳳陽歌】、【^{でいたん}登断

橋】^{ちやう}【^{すわんでつえい}双叠翠】などは、現在の山東箏曲の定番曲となっている。山東箏曲は〈山東琴書〉から多くの栄養分を取り入れ、今日になっても琴書の音楽は山東箏曲の作曲素材となっている。趙玉斎が作曲した【^{ちんすうつあんちんちんちばい}牌子曲連奏】、高自^{たか}成の【^{ちんすうつあんちんちんちばい}琴書唱腔曲牌連奏】などはそれである。

〈八板〉や〈^{ぼんつちやん}碰八板〉と〈山東琴書〉のほかに、この地域では古来から〈^{ぼんつちやん}梆子腔〉や〈^{たしゅんつし}大弦子戯〉を中心とする数十種類の戯劇が流行し、さらに〈^{ろせいなんこすいがく}魯西南鼓吹楽〉という吹奏楽も有名である。これらの地域音楽も、山東箏曲に大きな影響を与えた。

親指の〈^び劈〉（親指で外側に弾く）と〈^と托〉（親指で内側に弾く）の連続快速演奏法は山東箏派の演奏法における一大特色である。特に【^{ちんふうのんつう}清風弄竹】^{さんみんぐいん}【^{さんぼあいん}山鳴谷応】などテンポの速い曲において、この奏法は非常に効果的である。また、山東箏曲に〈^{さんぼあいん}上滑音〉（音程をあげるポルタメント）の使用は〈^{しゃぼあいん}下滑音〉（音程をさげるポルタメント）より多く、演奏のスピードも速い。〈^{そうび}双劈〉〈^{そうと}双托〉〈^{そうこう}双勾〉〈^{そうも}双抹〉（それぞれ同時に弦二本を弾く）などを多く使い、力強い曲を表現することができる。

上記のように、山東箏曲には〈八板〉や〈^{ぼんつちやん}碰八板〉、そして〈山東琴書〉を中心に、この地域に古くから伝わっていたさまざまな戯劇音楽と吹奏音楽が取り入れられ、それが山東箏派として成長してきたのである。

山東省は河南省と近隣であり、言語は同じ北方語系に属している。日常生活の様態が近いだけでなく、豪放な北方人特有の性格も似ている。これらの共通点は両箏派の曲にも影響を与えた。「力強くて音が奮い立って響く」という共通点は両箏派の曲に見られるし、曲の構造に関しても両派ともに「68板」形式の

曲が最も多いため、両派をあわせて「北派」とも呼ばれる。

3. 潮州箏派

広東省では〈^{ちやうしゅうおんがく}潮州音楽〉という非常に有名な民間音楽がある。唐代開元年間（713年）、唐玄宗は仏教を広め、全国各地で寺院を建立した。潮州の「開元寺」もその時期に建てられた。〈仏教音楽〉と〈潮州音楽〉に多くの類似点が存在することから、〈潮州音楽〉は唐代に形成された可能性が大きい。〈潮州音楽〉のなかで、古箏は最も重要な伴奏楽器として存在している。〈潮州音楽〉に使われた独特な〈^{にしふ}二四譜〉¹（写真1）は、本来は古箏の楽譜であった（呉贛伯他1993：258）。

だが、古箏は〈潮州音楽〉が誕生した唐代よりずっと前の秦代に、すでに広東に伝わったと思われる。始皇帝が中国を統一した後、^{りんなん}嶺南地域（現在の広東・広西一帯）で「南海郡」を設置し、数十万人の兵士を駐屯させた。古箏はその時代から、嶺南地域に伝わった可能性があると考えられる（同上）。

広東人は今日でも古箏のことを「秦箏」と呼ぶ。また、潮州箏曲の多くは〈七音音階〉であり、音程の四度は普通より少し高く、音程の七度は普通より少し低くすることに見られるように、陝西省の〈^{ちんちやん}秦腔〉、〈^{みふ}迷胡〉、〈^{わん}碗腔〉などの戯劇音楽や民間音楽と多くの共通点がある。つまり、古箏が先に伝わって、その後〈潮州音楽〉が形成され、そして古箏が〈潮州音楽〉の演奏楽器となったのであろう。

潮州箏曲の伝承者は清代末から二つの系統に分かれている。一つは李嘉聰系であり、一つは洪佩臣系である。李氏系は趣味で古箏を習う人が多く、洪氏系は演奏家として活躍した人が多いという（曹正1993：276）。李氏の

1 中国伝統的な楽譜。漢字の「二、三、四、五、六、七、八」を用いて音楽を表記する。

門下には主に安埠二老、劉隴、砂尾、澄城余永鴻などがいたが、洪氏の弟子には主に鄭映梅、張漢齋、王澤如などがいた。両系に分かれたとは言え、伝承した曲譜はほとんど同じであった。

洪佩臣は琵琶・三弦・笙などの楽器を演奏する名人であり、〈潮州細樂〉という民間音楽の演奏者として最初記録された人でもある。〈潮州細樂〉には〈古調勁套〉と〈古調軟套〉と呼ばれる二種類の曲があったが、それは今日の潮州箏曲にある〈勁套曲〉と〈軟套曲〉の前身であった。

2003年に亡くなった上海箏会第一任会長の郭鷹は、広東潮陽出身の古箏・椰胡（共鳴器が椰子の殻である胡琴）の演奏家である。氏は30年代に上海へ移住したため、上海・江蘇・浙江地域を中心に潮州箏曲を伝承し、これらの地域での潮州箏曲の伝播と発展に貢献した。上海に住んでいた数十年の間に、張燕、孫文妍、範上娥、王昌元、項斯華など各流派の演奏者が全国各地や海外から氏のもとにやってきて潮州箏曲を学んだ。1987年、範上娥が編集する『郭鷹演奏的潮州箏曲選』が出版され、そのなかで最も知られているのは【寒鴉戲水】、【閨怨】、【粉紅蓮】などの曲である。郭鷹は常にこれらの曲を16弦（金属弦）の古箏を使って演奏していた（写真2）。

林毛根は新中国の建国後、国内および海外でも知名度の高い潮州箏派の演奏者である。氏は広東揭陽出身であって、父親の林道躍は椰胡の演奏家であった。幼い頃から音楽を学び、のち汕頭市の音楽楽団に勤めていた。氏が古箏を勉強しはじめたのは1951年だが、この半世紀にわたってさまざまな改革を試み、他の楽器の演奏法を古箏に取り入れ、潮州箏派の伝統を守ると同時に、その発展にも貢献

している。氏が伝承した【思凡】や【柳青娘】など多くの曲は、1992年に李萌によって『林毛根演奏潮州民間箏曲四十首』という書名で出版された。また、林氏は曲の伝承だけではなく、「潮樂的風格和活五調」、「談潮州箏」などの研究論文も残してくれた。

1911年、シンガポールでは「余娛儒樂社」という音楽団体が創立された。これはシンガポールに移住した広東汕頭市出身の華僑たちが組織する音楽団体である。この団体は清朝宣統年間に創立された広東省汕頭市にある「公益儒樂社」の姉妹社団であり、互いに多くの交流をしていた。「余娛儒樂社」によって、潮州箏派と潮州箏曲は中国を越えて東南アジアにも伝播された。今日でもシンガポールの中国系住民のなかに古箏を演奏する人が多い。

長い間古箏は潮州地方劇の〈潮劇〉の伴奏楽器であった。早期の〈潮劇〉役者は少年少女が多かったため、歌は〈童伶声〉（子役の声）にあわせた音域（B～F2）が使われていた。古箏もその音域にあわせて、普通より三度も高くして調弦する場合がある。

潮州箏曲はほとんど〈五音音階〉で弦を配列するが、そこから左手で独特な音階を作り出すのである。〈重六調〉、〈輕六調〉、〈活五調〉、〈反線調〉、〈輕三重六調〉など、主に五種類の音階を常用している。これらの音階は〈潮州弦詩〉¹⁾にもよく使われる。

また、一曲に数種類の音階を組み合わせて演奏する場合もある。この絶妙な手法がなければ、潮州箏曲は存在しない。潮州箏曲における音階の複雑な変化は潮州の言葉にも関係するという（曹正1993：274）。本文の冒頭でも述べたように、粵方言は九つのアクセントがあるにもかかわらず、独特な促音が入って

1 広東潮州や汕頭および福建南部地域に流行する民間音楽。

分たちと区別した別称である。

客家は独特の生活習俗を持ち、言語は客家方言を話す。客家の南下によって、中原地区の古箏音楽が南方に伝わった。長い年月にわたって、黄河流域の中州古楽の余韻を持ちながらも南の音楽や言葉、そして風土や文化と融合し、一種の新しい音楽が生まれた。これが客家音楽、また〈外江弦^{わいじやんしえん}〉とも呼ばれた。

1920年代に、当時【汕頭新聞社】に務める銭熱儲^{せんねつぞ}の提案で、客家の戯劇の〈外江戯^{わいじやんし}〉を〈漢戯^{はんし}〉に改名したため、〈外江弦〉もあわせて〈漢調〉あるいは〈漢楽〉と改名された。これは主に広東の大埔、梅県、汕頭一帯に流行している。

客家箏曲は〈外江弦〉や〈鑼鼓吹^{ろくづい}〉（打楽器と吹奏楽の合奏）と、〈和弦索^{わしえんそ}〉（古箏・琵琶・椰胡の合奏）などの客家音楽から独立したものである。歴代の演奏者たちによって発展され、今日の客家箏派となった。

客家箏派の伝承者の一人としてよく知られているのは、1940年代上海に移住した何育齋である。また、その弟子の羅九香ものちに北方藝術院校に入り、二人は全国的に客家箏派の宣伝と伝承のため大いに活躍していた。特に羅九香が伝承した【蕉窓夜雨^{じょうそうやう}】、【昭君怨^{しょうくんえん}】、【薰風曲^{くんふう}】など多くの名曲は、何宝泉、陳安華、史兆元などによって整理され、上海音楽出版社が編集した『中国古箏名曲薈萃』（上海音楽出版社編1993：107～147）に収集されている。

伝統的な客家古箏は、16本の金属弦を使用し、音域は三つのオクターブである。

客家箏曲に〈大調〉という調子がある。〈大調〉は68板となっており、河南〈板頭曲〉の板数と一致している。しかし、音韻に関しては、河南箏曲のような高くて激しいものとは異なり、優雅で堂々とした曲が多い。例えば、【出水蓮^{つうすいれん}】は典型的な客家〈大調〉曲である

が、この曲は「泥に根をおろし清らかな花を咲かせる蓮、泥のなかでも汚れのない美しさをいつまでも保つ」という内容を表現し、実に優雅な曲である。

そのほかに〈小調〉と〈串調^{つあん}〉がある。〈小調〉は比較的短く、〈串調〉は板数が不定で、なかには20板あるいは30板のものもあれば、80板や90板のものもある。〈串調〉は戯劇性が強く、河南箏曲と多くの共通点を持っている。

客家の箏曲はまさに「北方文化」と「南方文化」の融合であって、優雅でありながらも力強いものを見せている。客家箏派と潮州箏派は同じ地域にあるため、お互いに影響を与え合ってきた。両派には同じ曲名の曲が多数存在し、伝統の楽器の形もよく似ている。しかし、同じ曲名とは言え、風格は異なる。客家箏派は低音を出すために中指を多く使うのに対して、潮州箏派は人差し指をよく用いて中音を出すのである。また、潮州箏曲の華麗で柔らかい風格とは違って、客家箏派は音程の起伏する〈滑音〉を多く使用し、曲の余韻を長く響かせ、古風で質朴な風格を作るのである。

5. 浙江箏派

浙江や江蘇一帯に流行する浙江箏は「杭箏^{こう}」、^{うりん}「武林箏」ともいう。古箏が長江下流地域に伝わったのは、唐・宋時代とされている。一説は東晋時代にすでに建康（現在の南京）に伝わった（呉贛伯他1993：259）。

宋代詩人の蘇東坡は箏の名手であったとも言われる。彼は失意の時、江蘇鎮江の甘露寺の北にある多景楼で箏を弾き、そして「多景楼上彈神曲、欲断哀弦再三促」（多景楼にて神曲を弾き、弦は切れそうだが、悲しみのためますます激しく弾いている）という詩を残した。ほかに唐代詩人白居易による【聽崔七

妓人箏】という題の詩もある。

浙江箏曲は主に伝統の〈弦索十三套曲〉¹と、〈江南絲竹〉²と、〈杭州灘黄〉³の三つから発展してきたといえよう。

〈弦索十三套曲〉のなかでは、特に【將軍令】、【月兒高】、【海青拿天鵝】などの曲が有名である。また、両手で旋律を演奏することは浙江箏派から始まったといわれている。1814年に編集された『弦索十三套曲』に、すでに「両手抓箏」（両手で箏を演奏する）という表現が使われ（呉贛伯他1993：259）、この箏派の伝承者である蔣蔭椿も1920年代からこの演奏法で【將軍令】を演奏した。

〈江南絲竹〉は繊細・優雅・華麗・明るいなどの特徴を有する。これはこの地域の柔らかい呉方言と江南水郷の美しい景色から形成されたと言われている。【雲慶】や【四合如意】など〈江南絲竹〉からアレンジした箏曲も〈江南絲竹〉早期の作品のように、濃い郷土色を保って江南水郷の様子を描いている。

浙江古箏は〈杭州灘黄〉の伴奏楽器として活躍していた。〈杭州灘黄〉のリズムは、おもに〈慢板〉（ゆったりとしたリズム）、〈快板〉（速いリズム）、〈烈板〉（激しくて速いリズム）の三つがある。この〈烈板〉の伴奏は、のち浙江箏派における有名な〈快四点〉技法の誕生契機となったのである。

蔣蔭椿や王巽之など、これまでの数代の伝承者は、演奏の力強さや速度、そして音色や強弱の強調などを非常に重視した。彼らはまた琵琶・三弦・揚琴、さらに多くの西洋楽器の演奏法から学び、それを浙江箏派の演奏に取り入れ、浙江箏派の表現力を大きく発展させた。

1956年、王巽之を中心とする研究グループは、上海音楽学院で、楽譜や演奏法の整理・研究・改革を行った。以来、上海音楽学院は浙江箏派を中心に多くの古箏演奏者を養成し、全国の音楽界に送り出した。浙江箏派も古箏の一大流派として成長してきた。

浙江箏派の演奏における最大の特徴は右手の〈揺指〉（親指でトレモロを演奏）、〈快四点〉（親指と中指と人差し指を使う快速演奏）、〈挾弾〉（親指と人差し指を使う快速演奏）、〈提弦〉（左手の親指と人差し指で弦を上方に吊り上げる演奏法）、そして〈点指〉（両手の人差し指での快速演奏）である。

さらに、浙江箏派は左手で複雑な〈複調演奏〉（ポリフォニー演奏）を行い、また演奏の途中琴柱を移動させて音階を変えるなど、従来の古箏演奏法から高度なテクニックが要求される演奏法に変化させた。〈揺指〉演奏法の誕生によって、曲の歌唱性が強くなった。しかしそれだけではなく、〈揺指〉はさまざまな音を模倣するのに、最高の演奏法でもある。例えば王昌元が作曲した【戦台風】における台風の音や警報の音、人々が走り回る足音など、また【將軍令】における角笛の音、【月兒高】における人の歌声などの模倣も、〈揺指〉を用いて真に迫る演奏をすることができる。

浙江箏派は〈弦索十三套曲〉や〈江南絲竹〉、そして〈杭州灘黄〉などの民間音楽から多くのものを取り入れ、独特な音色と繊細で華麗な風格を形成した。また、この箏派は積極的な演奏法の改革によって、豊かな表現力を手に入れ、「後起之秀」（後から出てきた優秀な新人）と呼ばれる一大流派に発展してきた。

1 弦索楽に属する13の曲。最初の『弦索十三套曲』は1814年榮齋によって編集された。主に琵琶・古箏・三弦・古琴で演奏する。

2 絲は弦楽器、竹は管楽器。長江以南地域の民間音楽。

3 灘黄とは、呉方言を話す地域の民間語り音楽。「杭州灘黄」は杭州地域の灘黄。

四 他の箏派

1, 秦箏

前述したように、陝西は古箏発祥の地である。しかし近代以降1950年代末までは、榆林地区の〈榆林小曲〉¹を除き、発祥地では古箏は絶滅の状態に近い。民間音楽に用いないのはもちろんのこと、戯劇の伴奏にも使われなかった。辺鄙で交通不便な榆林地区では、銀職人や大工をしながら箏を演奏した数少ない芸人たちは、親指と人差し指だけのきわめてシンプルな演奏法で演奏をし、左手もほとんど使わなかった。この演奏法はまさに秦箏の最古の演奏法であろう。古箏演奏家兼評論家の曹正は榆林地区の古箏を「秦箏の余緒」（残された秦箏の糸の端）と喩えた（周延甲1993：289）。秦箏の故郷とは言え、秦箏は人々に疎遠にされたため、資料も楽譜も少ないし、伝承する人もいなかった。言うまでもなく流派として確立することもなかった。

2500年前、箏は秦国の唯一の弦楽器であった。5弦の古箏は瓮（かめ）や缶（口が狭く腹が大きい土器）などの楽器と一緒に秦国で流行していた。しかし、その秦箏は弦が少なくて表現力が乏しいため、やがて弦の多い瑟に取って代わられた（周延甲1993：289）。

東漢後期甘肅省天水と太原一帯では、従来の秦箏は改良されて音域も広がったので、のち〈西安鼓楽〉²に使われるようになった。明代末には、〈秦腔〉にも古箏の音が響いた。しかし、昔の秦国であった地域は中国の他の地域に比べ、地理的に閉鎖しているため、明代末から1950年代末までに古箏音楽の発展は見られなかった。

60年代以後、一部の音楽家は改めて古箏音楽を振興しようとし、「秦箏帰秦」（秦箏を秦

に帰す）を呼びかけた。1961年全国古箏教材会議が西安で開かれ、古箏の故郷である陝西では古箏が再び蘇った。絶滅の危機にさらされたが、40数年を経た今日では、周延甲などの演奏者によって【秦桑曲】や【姜女涙】など優秀な箏曲が誕生し、若手の演奏者も数多く出ている。

陝西箏曲の多くは「音程の四度を高くし、音程の七度を低くする」という潮州箏曲にも伝わった〈七音音階〉が使われ、そして〈西安鼓楽〉や〈秦腔〉など、この地域の民間音楽の独特な風格が見られる。こうした要素が切ない陝西箏曲の特徴を形成しているのである。

2, 閩箏

「閩」は福建の別称であり、閩箏あるいは閩南箏は福建の古箏のことである。閩箏は主に閩南語系と客家語系の人々が住む漳浦県、雲霄県、詔安県など福建西南部に散在している。

閩南地域で古箏について最初に記録されたのは、明代の弘治年間（1488～1505）に書かれた李貞夫の詩集【納庵詩集】である（陳茂錦1993：286）。だが、古箏の伝来はもっと早いであろう。5世紀に南下した客家の一部は閩南の山間部に辿り着き、彼らは閩南で三、四百年暮らしたあと、南宋末に広東の大埔、梅県、そして台湾に遷移した。これらの客家の人たちが古箏を中原から福建に伝えたという（同上）。

古くから閩南地域では年中行事が多い。農事や冠婚葬祭には、〈古楽〉が必ず伴う。この〈古楽〉は、河南の〈中州古楽〉に非常に似ているため、客家が伝承したという説も考えられる。年中行事が多いため、さまざまな民間演奏団体が存在していた。そのなかで最

1 民謡と曲芸の中間にある音楽。陝西省榆林県一帯に流行する。

2 打楽器と吹奏楽器を中心とした民間音楽。「陝西鼓楽」とも言う。陝西省の各地に流行し、主にまつりや神社の縁日などで演奏される。

も有名だったのは、清末から民国初期の詔安城にあった【四也楽館】と【留香楽館】である。

古箏は〈古楽〉の主役であったため、演奏者も少なくなかった。演奏者のなか、東南アジアに移住したものが多く、現在のシンガポールにある「維新箏苑研究社」の華僑たちは彼らの後裔である。

福建箏曲には【蜻蜓点水】、【無意凭欄】などの名曲があり、これらの曲の多くは陳友章によって伝承され、陳茂錦が楽譜を整理したのである。

五 伽倻琴と雅托葛

上述した箏派のほか、現在、中国の朝鮮族には伽倻琴、モンゴル族には雅托葛がある。

1. 伽倻琴

伽倻琴は朝鮮語ではカヤグムと言ひ、朝鮮半島の撥弦楽器である。伽倻琴の起源は『三国史記』によると、6世紀ごろに当時の伽倻国の王であった嘉実王が唐の楽器である箏を見て作ったとされている。当時の伽倻琴は木を楕円形の筒状につくり、その上に1年12ヶ月を意味した12本の絹の糸を張ったものである。

嘉実王の下には、于勒うらくという楽士がいた。嘉実王は于勒に12曲を作らせたので、伽倻琴音楽が大きく発展した。

562年伽倻国は新羅に併合とともに滅亡した。しかし、于勒の演奏は新羅の真興王を感動させたため、国原（現在の忠清北道 忠州）に住居が与えられた。その後、彼は階古など三人を弟子入りさせ、その技術を継承させることにした。19世紀末には並唱用の伽倻琴が現れ、それは散調伽倻琴さんじょうとよばれる（藤井知昭他1988：43）。

19世紀後半、朝鮮半島北部に大きな自然災害による大凶作があったので、人々は鴨緑江と図門江を越え中国に移住した。19世紀末に、

清政府が「開墾民」を招致し、移住者を中国人と認めた。1910年「日韓併合」によってさらに多くの朝鮮人が中国に移住させられた。その移住者らの後裔は、現在中国の延辺地区を中心とする地域に住んでいる朝鮮族である。

伽倻琴は朝鮮半島から中国に伝えられ、朝鮮族のなかに生き、さまざまな場で演奏されている。また、楽器も改良され、現在は21弦のものが用いられ、ナイロン弦以外に、金属ナイロン弦も使われている。カヤグムの弦の配列は五音音階と七音音階の二種類がある。また、【アリラン】や【陽山道やんさんどう】などの名曲が知られるが、これらの曲はほとんど金利子によって整理され演奏されている。

2. 雅托葛

雅托葛はモンゴル語ではヤトガと言ひ、モンゴル箏のことである。ヤトガはモンゴル族に古くから伝わってきた撥弦楽器であるといわれるが、起源の年代に関する具体的な資料がない。

楽器そのものも演奏法も漢族の古箏と大きく異なるが、古箏は一般的に桐の木で作るのに対して、ヤトガは松の木を用いるのである。12弦のヤトガは宮廷や寺院で使われていたが、10弦のものは民間で流行したという（娜仁格日勒1993：291）。音階は〈五音音階〉であるが、琴柱は2列に並べ、低音部は楽器の中部にある。右手の親指と人差し指で演奏する。

ヤトガは内モンゴルしりんごらもんの錫林郭勒盟と伊克昭盟いこつおもん地区に流行し、おもにモンゴル民謡の伴奏に使われるが、一部の曲は独奏曲としても演奏する。また、ヤトガは馬頭琴などの楽器の影響を受け、その音色は草原の歌のように広々として力強いものである。

現在70代の扎木蘇は、一家5世代にわたってヤトガを伝承し、内モンゴルでは最も有名な演奏者である。ヤトガには【祝福】や【荷英ほいん】

【^{ふあ}花】などの名曲があり、その多くは扎木蘇が伝譜し、娜仁格日勒が整理したものである。

結び

以上、中国古箏の流派についてさまざまな側面から見てきた。古箏は春秋時代に中国の陝西や甘肅一帯に発祥し、前漢に山東地域に、後漢に河南地域に伝わったとされている。しかし、河南と山東の地理的位置から考えると、河南が陝西や甘肅に近いので、古箏は河南に伝わって、その後山東に伝わったとも考えられるが、確定できる史料がないので、現時点ではこれを断定できない。始皇帝の中国統一によって古箏は広東の潮州一帯に流入し、そして客家の大移動によって古箏は広東の南東部や閩南の山間部に入ったのである。一方、古箏が浙江・江蘇一帯に伝わった時期に関しては、「唐宋時代説」と「東晋時代説」の二つがあるが、これもさらに研究する必要がある。「唐宋時代説」に関しては白居易や蘇東坡などの詩が証拠になるが、「東晋時代説」には資料がない。しかし、江西省貴溪県の崖墓墓群より春秋時代の古箏が発見されたので、この考古学の発見からは、「東晋時代説」が有力であると言えるのではないかと思う。

古箏はそれぞれの地域で伝承され、今日の各流派に発展したのである。カヤグムとヤトガのルートは本来の中国古箏ではないと考えてもよいであろう。

各流派の伝承経緯や伝承者の名前、および代表作品については本文のなかで明らかにしたため、ここでは重複しない。秦国から伝わった古箏は、長い年月をかけてそれぞれの地域において、その地域の民間音楽・地方劇・曲芸などと融合し、さらに言語に影響され、異なった風格をもつさまざまな流派として形成されたのである。

「北派」と呼ばれる河南箏派と山東箏派に

は多くの共通点を有すると同時に風格は違う。河南箏曲は豪放で明るく、山東箏曲は深みがあって素朴である。一方、客家箏派と潮州箏派も同じように、広東という共通な地域に存在しながら、さまざまな面でその違いを見せている。客家箏曲は南北両方の風格を持ち、力強く明快であるが、潮州箏曲は音階によって風格が大きく変化する。〈軽六調〉は軽快であって、〈重六調〉は荘重である。〈活五調〉は切なく、〈反線調〉は活発である。また、浙江箏派は江南水郷の優雅な音色を持ちながらも、新しい表現法によって、これまでにない新鮮なものを見せている。さらに、発祥地である陝西の秦箏の復活は著しく、切ない秦箏の音色が蘇った。福建の閩箏も地元では相変わらず根強く人気がある。

中国古箏という一つの楽器だけでもこのように非常に複雑な関係にある。中国文化の「多様性」は古箏の流派からすでに見られると思う。一方、同じ漢字を用いる中国人はこの多様な文化を超え、常に「一つ」を感じるのも事実である。これこそ、中国文化の特質であり、これを常に念頭に置かなければ、中国文化を語ることができないし、中国社会や文化への理解も不可能であろう。

人間はなぜ音楽を伝承するのか。人間の「社会化の過程」をつぶさに示すものとして、音楽は生活のなかで培われてきたことに関わっている。すなわち、あたえられた、ないし選択した環境に応じて社会を築き上げ運営していくのに必要不可欠な知識の体系を代々伝えたり、そのような社会のなかで生と死を全うする上で個人や集団がそれぞれの存在理由を明らかにしようとするとき、その社会が形成した音楽をなんらかのかたちで伝承することが必要性を帯びてくると平野健次らは指摘する（平野健次他1988：3）。

古箏と古箏音楽も同様に、その社会をやっ

ていくために必要不可欠なものである。ゆえに、上述したすべての流派はそれぞれの環境に応じて、その音楽が伝承されたのである。平和の時代であれ、戦乱の時代であれ、人々はそれを乗り越えてその知識としての音楽を伝えて行くのである。

本文の冒頭でも述べたように、本論文は古箏研究の第一歩である。今後の課題としては、古箏の具体的な表現方法と楽譜の変容、楽器の形態・製造・変容および楽器職人の養成、現代における演奏者養成のシステムとその社会的背景や要因など、個別のテーマをたてることにしてこの研究を続けたい。

参考文献

- 1984 薛宗明『中国音楽史 楽器篇 (下)』台湾商務印書館
- 1987 劉東昇他編『中国楽器図志』軽工業出版社
- 1987 範上娥編『郭鷹演奏の潮州箏曲選』人民音楽出版社
- 1988 川田順造「文化人類学と音楽」柴田南雄他編『日本の音楽・アジアの音楽 1 概念の形成』所収、岩波書店
- 1988 平野健次他「音楽の伝承と記録」蒲田郷昭他編『日本の音楽・アジアの音楽 4 伝承と記録』所収、岩波書店
- 1988 平凡社編、藤井知昭監修『世界民族音楽大系』日本ビクター株式会社
- 1989 蒲田郷昭他「音楽の理論・楽器・身体」蒲田郷昭他編『日本の音楽・アジアの音楽 5 音楽の構造』所収、岩波書店
- 1991 瀧 遼一『中国音楽再発見 楽器篇』第一書房
- 1992 李 萌編『林毛根演奏潮州民間箏曲四十首』人民音楽出版社
- 1993 陳舜臣他『世界の歴史と文化 中国』株式会社新潮社
- 1993 呉礎伯・項斯華「中国箏樂的源流与風格」『中国古箏名曲薈萃』所収、上海音楽出版社
- 1993 成公亮「山東派古箏藝術」同上
- 1993 丁承運「河南箏派」同上
- 1993 曹 正「潮州古箏流派的介紹」同上
- 1993 何宝泉「古朴、典雅的客家箏曲」同上
- 1993 孫文妍「後起之秀的浙江箏藝流派」同上
- 1993 陳茂錦「介紹閩箏」同上
- 1993 周延甲「秦箏和陝西流派」同上
- 1993 娜仁格日勒「雅托葛(蒙古箏)簡介」同上
- 1993 金利子「伽倻琴和伽倻琴音樂」同上
- 1994 曹永安・李汴編『曹東扶箏曲集 修訂本』人民音楽出版社
- 1995 李 萌編『潮州箏曲選——五家箏演奏譜』人民音楽出版社
- 1996 歴史教育者協議会『知っておきたい 中国 I』青木書店
- 2000 王国振主編『箏藝』上海民族樂器一廠・中国民族樂器博物館
- 2000 釣谷真弓『おもしろ日本音楽史』東京堂
- 2003 若林忠宏『世界の民族音楽』東京堂
- 2003 余甲方『中国古代音楽史』上海人民出版社