

宋代宮廷音樂史再考——編鐘の形状改變を中心に——

松浦 晶子

はじめに

宋代の宮廷音樂に関する官僚の議論では、音律に関する議論、いわゆる樂律論が盛んに論じられた。その内容が、明代に新法密率（十二平均律理論）を發明した、朱載堉の樂律論の土台になっていたことでも知られる。そのため樂律論は、宋代宮廷音樂史研究のメインテーマとなり、北宋における六回の樂律改定や、南宋における蔡元定及び朱熹による樂律論などについて、着実に研究成果が積み重ねられてきた。

しかし、樂律論の研究を含めた先行研究を概観すると、ひとつ大きな問題がみえてくる。それは、結局のところ宋代宮廷音樂とは何なのか、その具体的な姿が明らかにされていないことである。先行研究は音樂と政治、思想及び科学との関係と大別できるが、音樂自体に焦点が当てられることは少なく、「政治史」、「思想史」、「科学史」の一

部とみなされるような状況である。つまり、「音楽史」を論じていないと言えよう。そのため、例えばどのような曲で、歌手はどのような歌詞をどう歌い上げ、各楽器はどのパートを担当しどう合奏したのかなど、音楽の現場そのものの様子や特徴をつかみきれていないという問題がある。

いったい宋代宮廷音楽とは何なのか。この問いを解決するために、本稿では音楽の現場そのものに焦点を絞って論じてみたい。その一環として、研究テーマを楽律ではなく、楽器にシフトする。とくに宋人が、宮廷楽器の中核をなす編鐘にかける鐘の形状を全体的に改変したこと、それが清代の編鐘と同様の形状であることは注目に値する。宋代における編鐘の形状改変はすなわち編鐘の役割変更を意味し、さらには宮廷音楽の形式や内容に大きな変化が起きていたことを示している。そしてそのことが、宋代以降の宮廷音楽演奏の規範を決定したと言える。そこで本稿では、まずは北宋の編鐘に対する形状改変について考察することで、宋代宮廷音楽の実態解明の足掛かりを得たいと思う。

一 先行研究及び問題の所在

『宋史』樂志はその冒頭で、北宋における宮廷音楽の歴史を六期にわけた。これは主に楽律改定のあった時期ごとに区分したものであり、各時期における標準音高の推移が分析されている。⁽¹⁾

そのなかで、興味深いのが仁宗期である。仁宗期の景祐年間（一〇三四～一〇三八）及び皇祐年間（一〇四九～一〇五四）には、北宋宮廷音楽の土台を築いた樂制改革がそれぞれ行われた。とくに景祐元年は、劉太后の垂簾聽政が

終わり、仁宗の親政時代に移行したことに加え、翌年十一月には南郊での皇帝親祭が控えていた。楽制改革は親祭で演奏する音楽のためになされたのである。景祐年間に改革を訴え出た集賢校理の李照は、仁宗の側近であった宦官閻文応の支持を受けた一方、李照よりやや遅れて登場した阮逸・胡瑗もまた、閻文応の宿敵范仲淹の推薦を受けていた。⁽³⁾このことから、楽制改革が時の権力者の代理戦争になっていたことは確かである。そして、胡瑗は「宋初三先生」の一人に数えられる教育者であり、かの程頤の師であることも注目に値する。仁宗期の楽制改革が、音楽史や科学史はもちろん、政治史、思想史などと交錯していたことも確かにおさえる必要があるだろう。

思想史では、小島毅氏による「宋代の楽律論」⁽⁴⁾が基礎的研究である。小島氏は、李照が編鐘や編磬に架ける鐘と磬の数を、従来の十六から、「天然造化の法」である十二に減声したこと（以下、「四清声撤廢論」）に注目した。当時、楽律は「君臣關係に代表される政治的・社会的秩序と一体化して考えられていた」（二八二頁）ために、馮元など官僚たちから強い反発を受けた。それにもかかわらず、李照が十二という「数」にこだわり続けた理由として、李照は君臣秩序を破壊するデメリットよりも、十二の聖数性のメリットが大きいと判断したためと指摘した。

一方政治史では、胡勁茵氏による仁宗期の楽制改革と政治の關係を論じた詳細な研究がある。胡氏は、当時天災の頻発が懸念事項となっており、仁宗及びその宰執集団が楽律を調和させることで天と人との和諧を希求し、政治の安定を図ろうとしたとする。そして「四清声撤廢論」に関する論争については、黃帝・虞舜の制度である「古法」を根拠とする李照と、「祖宗の制度」などを遵守する官僚たちの対立構造を分析する。

右の両研究はそれぞれ方向性が異なるものの、ともに「四清声撤廢論」が重要な論点となっている。しかし共通

する問題があることも指摘しなければならない。それは、編鐘の形状改変を議論に含めていない点である。前者は、編鐘の数だけ議論するが、李照が並行して形状も改変したことをふまえば、思想的な理由だけで李照の考えをつかむことは困難であろう。また後者は、李照による樂制改革の政治史における意義を認めるが、音楽史において大きな意義はなかったとする。しかし、このとき改変された編鐘の形状が、後の時代に引き継がれていったとするならば、むしろ音楽史においてこそ意義があったと言える。

仁宗期における編鐘の形状改変について、その内容を端的にまとめると、李照は先秦時代以来、扁平であった鐘体を円くし、阮逸・胡瑗はそれまで大小のあった各鐘の大きさを揃えたのである。李照が鐘体を円くしたことにについては、先行研究でほとんど論じられないが、阮逸・胡瑗が各鐘の大きさを揃えたことについては、近年李幼平氏が論じた。

李幼平氏は、徽宗期の大晟鐘を歴史・考古・音楽学という三つの方向から解釈して黄鐘標準音高を推定、その成果を二〇〇四年に刊行した。⁽⁶⁾ そのなかで、編鐘の各鐘の大きさを揃え、鐘壁の厚みによって音高を変えることを、宋代編鐘の重要な時代的特徴であると指摘した。⁽⁷⁾ つまり、北宋では音高を定める方法として、主に二通りの方法、すなわち①各鐘の大きさに差をつける方法と、②各鐘を黄鐘鐘と同じ大きさに揃え、鐘壁の厚みに差をつける方法とが議論された。⁽⁸⁾ これまでの編鐘は主に①の方法を取ってきたが、北宋では新たに②の方法について模索され、反対意見も多くあったものの、それが実施されたのである。そしてこの改変の意義として、音楽演奏上の「樂器」としての機能というよりも、標準器ないし「律器」としての機能が強化されたことを李氏は指摘する。⁽⁹⁾ そして二〇一

四年の論文では、大晟編鐘を模造し、音質や音色は現在の芸術的審美観からは距離があること、上下二段に十六鐘を音律順に配列すると演奏しづらいことなどを主張し、「楽器」としてよりも、「律器」としての効能が強化されたことをあらためて強調した。⁽¹⁰⁾

考古学的な研究方法に関して、筆者が口を挟む余地はないが、歴史学的な立場からみれば、李幼平氏の史料の解釈には不十分な点があると言わざるをえない。それは二点ある。

一つに、李氏は、

阮逸・胡瑗などは「大呂以下十一鐘並びに黄鐘と同制とす」と主張し、もし律数の大小によって鐘体の高さを改変すれば、音階が調和しないと認識していた。……ここにおいて、宋代編鐘は鐘体の大小を変えず、基準は黄鐘と同じくしつ、壁の厚さを徐々に増やし、その音高の順序によって編成するという道を選択したのである。⁽¹¹⁾

と述べ、仁宗期の阮逸・胡瑗による「大呂以下十一鐘並びに黄鐘と同制とす（大呂以下十一鐘並與黄鐘同制）」を、編鐘の各鐘を同じ大きさに揃え、鐘壁の厚みに差をつけるようになった重要な契機としている。しかし筆者がみたところ、これは編鐘のことを言っているのではない。李氏が根拠の一つとした史料は、『文献通考』卷一三四、楽考七からの引用であるが、これは「罇」の項目のなかで書かれているからである。

北宋の宮廷音楽に用いられる鐘は二種類あって、一つが編鐘、もう一つが罇鐘である。編鐘は通常一架につき十六鐘をかけ、全部で十二架ほど置く。一方、罇鐘は大型鐘であり、一架につき一鐘、これも十二架置くものである。

つまり、阮逸・胡瑗の言う「大呂以下十一鐘……」とは、罇鐘十二鐘のことだと考えられる。このとき、編鐘も罇鐘と同じように大きさを揃えるようにしたのか否か、あらためて史料を解釈する必要があるだろう。

二つに、李幼平氏は、模造編鐘の実験結果から、編鐘が「楽器」として十分に使用されたかどうかや懐疑的であり、そしてそのことに関する史料の根拠は不十分なまま、「律器」であることを強調する。しかし「楽器」にせよ「律器」にせよ、当時の楽隊編成には最大で四十八架もの編鐘が組み込まれていること(12)をふまえると、編鐘が音楽演奏中に用いられていたとみるのが自然である。そこで、宋人は形状変更をしたときに、音楽的機能についてはまったく考えなかったのか、これもまた史料を解釈し直してみなければならぬ。

以上をふまえ、本稿では仁宗期より始まる編鐘の形状変更について整理していく。その際、①唐末から使用されてきた編鐘、②仁宗期に李照により改変された編鐘、③阮逸・胡瑗により改変された罇鐘、そして④阮逸・胡瑗の編鐘、という四つの論点に沿って整理していく。

二 唐末の編鐘

中国では宮廷音楽を「金石楽」と称するように、金属製の鐘と石製の磬という楽器を古代より重用してきた。

編鐘のなかで有名なものは、湖北省で発掘された戦国初期頃の曾侯乙編鐘であろう。鐘を架ける台は三段組みで、鐘の数は六十五もある。その大部分を占める甬鐘は、甬という長い柄があり、鐘の表面に鐘乳が突起している。鐘体はやや扁平であり、鐘口の両端に鑿という尖った角があるため、鐘口がいわゆる杏仁形をしている。そして鐘に

は大小があり、側垂すなわち傾けてつるされている⁽¹³⁾。最大の特徴は一鐘双音制であり、鐘の下部中央と、その左右の両鑿のあたりを打つと、異なる二つの音が出る事が分かっている。前者を陰音、後者を鼓音という⁽¹⁴⁾。先秦時代には鐘に関する技術が高水準に達していたことが分かる。

一方、例えば北京故宫博物院所蔵、清代の銅鍍金雲竜紋編鐘をみると、台は二段組で鐘の数が十六である。甬や鐘乳はない。鐘体は円みを帯びており、両鑿もないため、鐘口は円形である。また鐘の大きさはほぼ揃っており、下垂すなわち下につるされている⁽¹⁵⁾。そして一鐘単音制である。編鐘の形状や機能が、時代とともに変化してきたことが理解できよう。そしてこの変化は、どのようにして起きたのであろうか。

鐘について論じた最初期の史料として、何よりもまず『周礼』が挙げられる。先秦時代の工人たちが、鐘の制作において試行錯誤を繰り返して蓄積してきた知識や経験の一端を、『周礼』から窺い知ることができる。とくに重要な記録は、中国最古の技術書として名高い「冬官考工記」である。「考工記」自体はもともと独立した技術書であったが、漢代に『周礼』が発見された際、「冬官司空篇」が失われていたため、「考工記」をもって補填したのである。⁽¹⁶⁾ この「冬官考工記・鳧氏」には、鳧氏をつくったという鐘の部位や寸法などを中心にした記録がある。それによれば、鳧氏の鐘は、甬と両鑿があることから、甬鐘であると考えられる。

ところが、唐末期の大規模な戦乱によって、この重厚な編鐘文化は壊滅的な状況に陥った。『旧唐書』音楽志は、唐末僖宗期には宮廷の編鐘が失われ、これまで蓄積してきた知識や経験もほぼ断絶してしまったことを述べる。そして昭宗が即位すると、龍紀元年（八八九）十一月に行われる皇帝親祭に向けて楽隊をつくることになり、

【史料一】時に太常博士殷盈孫典故に深し。乃ち周官考工記の文を案じ、其の鑾・銑・于・鼓・鉦・舞・甬の法を究め、沈思すること三四夕、算法を用て乗除し、罇鐘の輕重高低乃ち定まる。懸下の編鐘、正黃鐘九寸五分より、下は登歌の倍應鐘三寸三分半に至るまで、凡そ四十八等⁽¹⁷⁾。

とあり、殷盈孫は信頼のおける『周礼』「冬官考工記」を手がかりに、罇鐘と編鐘を復元したのである。罇鐘とあるが、殷盈孫が「冬官考工記・鳧氏」の通りにつくったとすれば、実際には甬鐘であったと考えられる⁽¹⁸⁾。

本稿で問題とするのは編鐘であつて、その形状は【史料一】には詳しく書かれていない。「懸下の編鐘、正黃鐘九寸五分より、下は登歌の倍應鐘三寸三分半に至るまで……」から、少なくとも鐘の大きさに差をつけて音高を変えていたことは分かる。

歐陽脩『埤田録』によると、この編鐘は後の仁宗期に発見された古鐘と同じ形状で、いずれも「其の形圓からずして側垂す⁽¹⁹⁾」であつたといひ、また呂大臨『考古圖』にあるその古鐘の解説にも、やはり甬鐘であつたことが述べられている⁽²⁰⁾。

これらから類推できる唐末の編鐘とは、いくつかの大小のある甬鐘を傾けてつるしたものである。すなわち曾侯乙編鐘のような、先秦時代の編鐘に近い形状を継承していたと推測できる。

後述するが、この編鐘は五代後周において王朴による音高調整を受けたことで、北宋では王朴鐘と呼ばれて仁宗期まで継承されることとなつた。その仁宗期では李照により、この先秦時代の系譜を引く編鐘の形状について、はじめ問題が指摘される。次章では、李照による形状改変をみていこう。

三 李照の編鐘

仁宗期の景祐年間（一〇三四～一〇三八）における樂制改革の中心人物は、集賢校理の李照という無名の官僚であった。李照の改革について、先行研究でたびたび注目されるのが、『漢書』律曆志にみえる累黍法を用いて、当時曖昧であった標準音高を確定しようとしたことである。それ以降、北宋では標準音高に関する議論が活発となり、累黍法についても議論されることとなった。しかし議論はまとまらず、南宋において蔡元定により累黍法は否定されることとなった。その後この問題に再び注目した明代の朱載堉は、南宋の樂律論を再検証し、累黍法の問題の克服に成功した。李照の樂律論は当時決着を見なかつたものの、その問題提起が北宋に新たな議論を呼び起こし、後に新法密率、すなわち世界初の十二平均律理論を發明した朱載堉の樂律論の土台となったことは見逃せない功績である。⁽²¹⁾ それでは李照は、樂器、すなわち編鐘についてはどう考えたのであろうか。

景祐元年（一〇三四）、仁宗とともに音樂演奏会に出席していた李照が、

【史料二】臣又編鐘・鈔鐘を觀るに、大小・輕重・厚薄・長短、並びに差降倫序の法無し。加えて銅錫精ならざるを以て、聲韻美を失い、大なるは則ち陵ぎ、小なるは則ち抑え、中度の器に非ざるなり。鑄造年代文字に在りて、本寺相傳し、是れ唐來の舊鐘と云うと雖も、亦た周朝の製る所有り、其の率易を驗るに、必ず倉卒の時に在るなり。⁽²²⁾

と指摘した。当時太常寺が管理していた唐の鐘とは、殷盈孫が制作したものであろう。後周の鐘とは、殷盈孫の鐘

を受け継いだ後周の王朴が、音律名を刻んだものを指すと考えられ、実際は同じ鐘であり、後に王朴鐘と通称されるものだと考えられる。⁽²³⁾ 李照に言わせれば、王朴の鐘の形状や品質、音質などには問題があったので、新しくつくり直したのである。

それでは李照がどのような変更をしたのかをみていこう。李照が編鐘の大きさについて言及した記事は見当たらないが、後に阮逸・胡瑗が大きさを揃えたことへの批判の大きさをみるに、李照のつくった鐘は王朴の鐘と同じく、大小のあるタイプだったのであろう。

しかし、それ以外は大きく変更された。もともと目を引く変更は、①鐘体の形と、②鐘の架け方である。『帰田録』によれば、王朴の鐘は「編鐘皆圓からずして側垂す」に対し、李照は「以て非と爲す」⁽²⁴⁾であったという。つまり、王朴の鐘は鐘体が扁平で、鐘口が杏仁形である一方、李照のつくった鐘の鐘体は円みを帯びており、鐘口は円形だったのである。⁽²⁵⁾ また傾けてつるしたのではないとしたら、下につるしたのであろう。

李照がこのような円形の鐘をつくったとき、何を根拠にしたかは定かでないが、『周礼』『春官宗伯・典同』の記録が重要である。その正文(原文)を挙げると、

【史料三】凡聲、高聲磬、正聲緩、下聲肆、陂聲散、險聲斂、達聲贏、微聲韻、回聲衍、侈聲柞、弇聲鬱、薄聲甄、厚聲石。

とあり、鐘を打つ部位や、大小、厚薄など形状ごとの音色の違いを載せている。「冬官考工記・鳧氏」が甬鐘の基本形を示したのは性質が異なり、事例集のようなものであろう。⁽²⁶⁾

そのなかで、「回聲衍」に注目したい。鄭玄注によると、「回は其の形の微圓なるを謂い、回なれば則ち其の聲淫衍にして、鴻殺無きなり⁽²⁷⁾」とあり、賈公彦疏には、「凡そ鍾は鳧氏の作る所に依り、鈴の若く圓からず、此をして回にして微かに圓ならしむれば、故に聲淫衍にして、鴻殺無きなり⁽²⁸⁾」とある。つまり従来、鐘は鳧氏にならつて杏仁形にするのが常であり、円形にするものではなかつたのである。その理由は円形の鐘の「聲淫衍にして、鴻殺無きなり」という音色のためであつた。

杏仁形と円形はその音響効果に大きな違いがあり、杏仁形は音が短く余韻が残らないが、円形は音が長く余韻が残る。日本の梵鐘はまさに後者に当てはまる。そして王朴による杏仁形の鐘の音色は、『宋史』では『周礼』「冬官考工記・鳧氏」を引きながら、「王朴鐘所謂聲疾くして短く聞ゆる者なり⁽²⁹⁾」と表現されている。一方、李照のつくつた円形の鐘については宋祁『景文集』で「聲韻遙かに長く、掩いて羣樂を遏む⁽³⁰⁾」と表現されている。まさに、杏仁形と円形の特徴の違いが、この二種類の鐘によく表れている。

さらに、傾けてつるすのではなく、下につるしたのも、余韻を残そうという意図からであろう。王黼『宣和博古図録』に、「之を易えて係と爲して以て下垂すれば、則ち動搖して餘韻有り⁽³¹⁾」とあり、鐘は下につるすと打つたときに揺れ動いて、余韻の残ることが記されている。ただし、沈括『補筆談』にある次の記事も重要である。すなわち、

【史料四】古の樂鍾皆扁なること盒瓦の如し。蓋し鍾圓なれば則ち聲長く、扁なれば則ち聲短し。……後人此の意を知らず。悉く圓鍾を爲り、急に之を叩けば多く晃晃たるのみ、清濁復た辯ずべからず⁽³²⁾。

とあり、円形の鐘は音が長く余韻が残るため、早いテンポで打つと他の音と混ざるのである。まして下につるすと

なれば、なおさらであろう。日本の梵鐘のように単発で打つのであればよいが、もし連続して打つとなると、杏仁形がよりふさわしいと言⁽³³⁾える。

しかし、李照はそのデメリットを想定していた。『宣和博古図録』によれば、

【史料五】宋李照號して知樂と爲す。其の枚乳を論ずるに、則ち以謂らく用て餘聲を節すと。蓋し聲以て節無くんば、則ち鐙鐙として韻を成し、而して隆殺雜亂たり、其の理然るなり⁽³⁴⁾。

とあり、李照は鐘乳に余韻防止効果があることを知っていたのである。実際に李照は「九乳編鐘図」を献上して⁽³⁵⁾いる。李照は円形の鐘にするデメリットを承知し、余韻を適度におさえようとしていたと推測できる。

要するに李照のつくった編鐘とは、大小があり、表面に鐘乳がある、下につるすタイプの円形の鐘をかけたものであった。李照のつくった編鐘は、先秦時代の系譜を引く王朴の編鐘とはまったく違う形状だったのである⁽³⁶⁾。むしろ、清代の編鐘を彷彿とさせる形状をしている。

しかし宋人にしてみれば、この改変は俄かには受け入れがたかったようである。後述する「四清声撤廢論」で李照の論敵であった馮元と宋祁は、漢魏時代の制作と思われる古鐘を持ち出して、「兩鑿の制有り、鈴の如く圓からず。正に周禮の説く所と、形制相符⁽³⁷⁾す」として、『周礼』の述べる甕氏の鐘、すなわち杏仁形とは異なる、円形の鐘を非難した。そして李照による一連の改変された音楽は景祐五年（一〇三八）に全廢され、そして再び王朴の音楽に戻されてしまったのである。

李照はもちろん、このような批判を受けるのは承知していたはずである。それでもなぜ円形の鐘にしたのだろうか

か。その手がかりが『埴田録』にあり、

【史料六】照（李照）毎に人に謂いて曰く、聲高ければ則ち急促なり、下ひくければ則ち舒緩なり。吾が樂の作、久しくして人心をして之を感じて皆舒和たらしむべし、而して人物の生も亦た當に豐大なるべし。³⁸⁾

とあり、李照の理想は、重低音のゆつたりとした音楽であった。そのため、音が長く伸びて余韻の残る円形の鐘で、かつ下につるした方が、理想にかなう雰囲気演出できたと考えられる。李照は『周礼』『冬官考工記・鳧氏』とは異なる形状をつくること、それによって受ける周囲からの批判よりも、「人物の生も亦た當に豐大なるべし」ということばに表された、自身の理念を重視した音楽制作を行ったのである。

先秦時代からの形状を保持した王朴の編鐘と、その伝統を突破した李照の編鐘。このような流れを受けて、阮逸・胡瑗はどのように考え、編鐘を改変したのか。次章では、阮逸・胡瑗による鑄鐘および編鐘の形状改変についてみていこう。

四 阮逸・胡瑗の鑄鐘

阮逸・胡瑗たちが本格的に活躍したのは、李照による改革から二十年ほど後の皇祐年間（一〇四九～一〇五四）のことであった。皇祐二年（一〇五〇）九月、仁宗が明堂の音楽を鑑賞したとき、鑄鐘・特磬の音律が合っていないと苦言を呈したことで、阮逸・胡瑗による調査が始まった。そして皇祐四年十二月、新しい鑄鐘・特磬のお披露目があった。

まずは鐘鐘の形状改変からみていこう。『宋会要』によると、

【史料七】（皇祐）四年十月二日、殿中丞致仕胡瑗致仕を落とし、光祿寺丞・國子監直講と爲し、同に大樂を議す。十二月二十一日、兩府及び侍臣を召し、新樂を紫宸殿に觀る。凡そ鐘十二、黃鐘の高二尺二寸半、……兩鑾間一尺四寸、容九斗九升五合、重二百六斤。大呂以下十一鐘並びに黃鐘と同制とし、而して兩鑾間は半分を遞減し、應（黃）鐘に至りて一尺三寸四分半。容受遞減し、應鐘に至りて容九斗三升五合、而して其の重加わり、應鐘に至りて重一百四十八斤。³⁹⁾

とある。まず黃鐘鐘の高さを二尺二寸半とし、兩鑾間すなわち口径は一尺四寸とする。⁴⁰⁾そして、大呂以下もこれと同じつくりしておく。そこから、黃鐘鐘の口径を段階的に半分（○・五分であろう）ずつ減らして、應鐘鐘の口径を一尺三寸四分半にするということなので、内壁の厚みを半分ずつ増やすことと解釈できる。したがって應鐘鐘になると、容量が減って九斗三升五合、しかし重量は増えて一百四十八斤となる。すなわち、黃鐘鐘を基準に十二鐘を同じ大きさに揃えておき、徐々に厚さないし重さを増やすことで、音高を変えていくことと理解できる。

この算法の是非については見当もつかないが、阮逸・胡瑗が鐘鐘の大きさを揃えた音楽的理由は、阮逸・胡瑗による共著『皇祐新樂図記』（以下、『樂図』と略す）に詳しく記されている。その巻中「皇祐鐘鐘圖第六」で、まず鐘鐘に大小があったことに対し、『周礼』や聶崇義『新定三礼圖』の学説を整理して鐘鐘圖を示し、次のように批判する。⁴¹⁾

【史料八】右のこと臣逸臣瑗謹んで按ずるに、三禮圖律歷志に云わく、各おの其の律を以て倍半し之を爲ると。

此聶崇義誤りて各の一字を寫すのみ。何を以て之を明らかにするや。⁽⁴²⁾

とある。阮逸・胡瑗によると、『新定三礼図』は律曆志を引いて「各おの其の律を以て倍半す（各以其律倍半）」とする。律曆志は『漢書』律曆志と考えられるが、筆者はこの一文を見つけないことはできなかった。ただし『周礼』「春官宗伯・典同」の疏に「律歴志に依るに云わく、古の神瞽、律を度るに鐘を均しくし、律を以て倍半を計る」とあり、『新定三礼図』がそれを引いたとすれば、確かに「各」は余計である。そして『新定三礼図』のこの解釈だと、それぞれの律管の管長に応じて倍半した鐘高となるので、各鐘の大きさに差がつくことになる。しかし阮逸・胡瑗は、「各」の字は誤りであるとする。鑄鐘図にも説明を付して、「其の律を以て倍半す（以其律倍半）」として「各」の字を抜いている。そして、

【史料九】今の鑄鐘は則ち古の鋪鐘、衆樂を和す所以なり。一十二鐘の大小高下、當に盡く黃鐘の如くし、惟だ厚薄中に於いて、清濁の聲を定むれば、則ち聲器宏大、以て衆樂に和すべし。苟しくも十二鐘小大高下各おの本律に依らば、則ち應鐘に至るに器は微小、編鐘の黃鐘と相類するなり。器微小なれば、則ち縣に在りて參差し、觀る者齊肅するあたわず。聲微小なれば、則ち衆樂に混じり、聽く者和平なるあたわず。〔宮架編鐘十二架・編磬十二架を撃つ毎に、二十四架齊しく之を撃てば、則ち一の應鐘絶小なり。何を以て其の衆樂の聲を和するや〕。故に今皇祐新鐘の小大高下、皆黃鐘の如くし、但だ厚薄中に于いて、以て十二律の聲を定むるなり。⁽⁴⁴⁾

とある。つまり、鐘の大きさに差をつけた場合、もつとも小さな應鐘は、編鐘の黃鐘と同じ大きさになり、その大小不揃いな様子は、美觀を損ねると考えたのである。だから大呂以下のすべての鐘を、もつとも大きい黃鐘

と同じ大きさに揃えたのである。

さらにその音量については、『周礼』「春官宗伯・典同」(史料三)にいう「微聲謁」を避けたかったのであろう。鄭玄注によると、「微は其の形の微小なるを謂う。謁謁の讀みは飛鉛涅闇の闇爲り、謁は聲小にして成らざるなり」とある。つまり、鐘の大きさに差をつけると、鐘が小さくなるほど音が聴こえなくなり、他の楽器の音にもみ消されてしまうのである。逆にすべての鐘を大きくしておけば、「達聲贏」、すなわち鄭玄の解釈に従うと「達は其の形の微小なるを謂い、達なれば則ち聲に餘有りて、大放の若きなり」となり、大きく広々とした音で、他の楽器の音を調和することができるのである。

このように鐘の形状について、演奏時の視覚的・聴覚的な効果を優先し、鐘の大きさを揃えるという改変を加えた。このことが、編鐘の形状改変の議論にどう影響を与えたのであろうか。次節でみていこう。

五 阮逸・胡瑗の編鐘

『楽図』巻中「皇祐編鐘図第八」では、まず『周礼』「春官宗伯・小胥」を引き、「凡そ鍾磬を懸けるに、半は堵と爲し、全は肆と爲す(凡縣鍾磬、半爲堵、全爲肆)」とあり、その鄭玄注「鍾磬は、編じて之を懸けるに二八十六枚にして一簾に在り、之を堵と謂う(鍾磬者、編縣之二八十六枚而在一簾、謂之堵)」を引用する。そして『新定三礼図』の「編鐘十六枚、同一の簾簾に在り(編鐘十六枚、同一簾簾)」を引用する。そのうえで、阮逸・胡瑗は「架毎に正聲十有二鐘、清聲四鐘(每架正聲十有二鐘、清聲四鐘)」と繰り返し強調する。

編鐘は「正聲十有二鐘」と「清聲四鐘」の、十六鐘一架というのは、李照の提出した「四清声撤廢論」と深い関係がある。「四清声撤廢論」は、李照のときに大きな議論となり、阮逸・胡瑗も注意を払っていた。

「四清声撤廢論」の内容については、前述の通り小島毅氏がすでに述べたので繰り返さず、要点のみ確認しておきたい。編鐘や編磬に架ける鐘と磬の数は、『周礼』「春官宗伯・小胥」の鄭玄注にある「二八十六枚」が有力な根拠となつて、北宋もそれを遵守していた。そして十六鐘一架にしたときは、十二律とその上の音域である四律を音律順に架けていたことが分かる。その四律を四清声というが、李照は鐘磬の数は「天然造化の法」である十二で足りると主張し、『楽府雜録』などの在野の史料まで持ち出して、四清声を撤廢しようとした。李照はこの十二という聖数性を重視したのである。

それに対して馮元たちが反駁し、とくに四清声を撤廢すれば、『礼記』「楽記」にあるような、音階である五声（宮・商・角・徵・羽）に投影された君臣秩序（君・臣・民・事・物）が破壊されることを非難した。馮元たちは聖数性より君臣秩序を重視したのである。

宋代楽律論がこのような思想的な影響を受けたことを否定しないが、李照はまったく音楽性を無視していたわけではない。李照は十二にすべき音楽的理由にも言及しているのである。例えば『宋会要』に、

【史料一〇】然るに十二鐘の外、其餘の四鐘、皆是れ清聲にして、中聲に非ず、乃ち鄭衛の樂なり。本は武琴七絃を以て、以て之を法と爲し、但だ靡靡の音を加えるのみにして、雅正の節無し、皆清鐘を假り、以て焦琴を成す。若し或いは彼の四清の鐘を去らば、則ち哀思邪僻の聲、由りて起つ無し。⁽⁴⁸⁾

とある。「人物の生も亦た當に豊大なるべし」という理念をもつ李照は、「聲高ければ則ち急促なり」と考え、高音域の四清声を排除しなかった。ここでは「焦殺」と表現されており、すなわち急でせまるような、途切れ途切れになる音をいう。⁽⁴⁹⁾このときは鐘に大小があったため、音が高くなるほど鐘が小さくなり、さらに四清声の高音域になるといよいよ音質が悪く、「焦殺」になってしまったとみえる。

すなわち十二という聖数性にこだわることが、同時に音楽性を高めることにもつながる。四清声を撤廃して十二鐘に限定しようとした大きな動機として、このような音楽的要素もあったことをおさえるべきである。

李照の提案は一時許可されたが、樂制改革の廃止に伴い十二鐘の制度は否定された。阮逸・胡瑗は『周礼』鄭玄注に従い十六鐘を支持したが、李照の批判も知っており、課題として残されたままの「焦殺」を解消しなければならなかった。そこで「皇祐編鐘図第八」に、

【史料一一】右のこと臣逸臣瑗謹んで按ずるに、鐘十二辰に居し、十二枚に止む。故に高下小大の形制、以て一の如くすべし。今編鐘復た清聲四枚を加え、形制一にすること難し。故に上格下格、高下小大、二等有り。
〔苟し一等と爲せば、則ち清聲四鐘、其の聲焦殺なり〕⁽⁵⁰⁾。

とあり、鐘鐘にならって大きさを揃えようとしたが、それでもなお四清声が「焦殺」になってしまったので、「二等」にするという改良を施したのである。李幼平氏は『樂図』のこの記事を参照していないようだが、極めて重要な一文である。

鐘の大きさを揃えたのに、なぜまた四清声が「焦殺」になるのか。この問いは『周礼』が解決してくれる。『周

礼』「春官宗伯・典同」にいう、「薄聲振」と「厚聲石」である。鄭玄注によれば、「鍾の微薄なれば則ち聲掉なり。鍾の大厚なれば則ち石の如し、之を叩くに聲無し」⁽⁵¹⁾とある。十六鐘の大きさを揃えるために、鐘壁の厚みを変えていくと、鐘壁の薄い低音域部分の鐘の音は震える感じになり、鐘壁の厚い高音部分の鐘の音は石を叩いたように音がしない。罽鐘は十二鐘しかないので、何とか「厚聲石」を回避できる。しかし編鐘は十六鐘あるので、四清声の鐘壁が分厚くなって「厚聲石」になり、一定レベルの音質を保てなかったと考えられる。この「厚聲石」の音が、「焦殺」の途切れ途切れの音に近かったのであろう。

そこで阮逸・胡瑗は、上下二段に架けてある鐘の形状を、「二等」とする改良を施した。「二等」とは、例えば上下二段の鐘を二種類の大きさにわけると考えられる。あるいは十二律と四清声とで、二種類にわけたのかもしれない。この工夫によって、四清声は「焦殺」を回避できたと考えられる。すなわち鐘の大小厚薄の差によって起る音楽的な制約を克服したのである。

編鐘の大きさが「二等」になったことは、周圉からどのような評価を受けたのかは判然としないが、罽鐘の大きさを揃えたことは大きな議論を呼び起こした。皇祐五年（一〇五三）五月には、新しいアイディアに異議を唱える王拱辰と、賛成の王洙とのあいだで、喧嘩に近い状況になったという。⁽⁵²⁾前例のない新たな試みは、俄かには受け入れられなかったため、これもまた廃止され、もとの王朴の編鐘に戻されてしまった。

ところで、王朴の鐘は傾けてつるすタイプの杏仁形、李照のつくった鐘は下につるすタイプの円形であったが、阮逸・胡瑗の鐘はどうであったのか。

『楽図』巻中「皇祐鐃鐘図第六」によれば、鐃鐘の形は『周礼』「冬官考工記・鳧氏」の甬鐘に従っており、つまり杏仁形にしたと分かる。しかし編鐘については、『埤田録』に「其の後胡瑗改めて編鐘を鑄し、遂に其の形を圓くして下垂し、之を叩くに揜鬱として揚げず⁽⁵³⁾」とあるように、李照の改変した鐘と同じく、下につるすタイプの円形の鐘にしたのである。それは『周礼』「春官宗伯・典同」にいう「弁聲鬱」であり、鄭玄注によると「弁は中央の寛なるを謂う、弁なれば則ち聲鬱勃として出でざるなり⁽⁵⁴⁾」とあるのに近く、つまり鐘体の胴の部分が広がっていて、鐘口の方がすぼんでいる形で、内に籠るような音色であったという。しかし『楽図』には、円形にしたことは触れられていない。『楽図』上梓後のアイディアなのかもしれない。第一章で示した通り、政治的には対立する立場にあったはずの李照と阮逸・胡瑗が、編鐘を円形で下につるす点で同意見であったことは注目に値する。このことは、単に樂制改革が政治抗争の具になっていたのでなく、純粋な音楽的な動機があつて改革が進行していたことを示唆している。

阮逸・胡瑗の音楽もまた廃止され、王朴の音楽に戻されたが、その後の演奏においては、実際には王朴の樂器だけではなく、李照や胡瑗のつくった樂器も混用していたと推測される⁽⁵⁵⁾。そのため『考古図』（元祐七年序）において、**【史料一二】**古の樂鐘、羨にして圓からず、皆篆間の枚有り。故に其の聲一定にして游がず、衆樂と相奪わず。今の鐘多く圓にして枚無し。故に其の聲古と相反す⁽⁵⁶⁾。

とあり、おそらく哲宗の元祐七年（一〇九二）頃は、枚すなわち鐘乳のない円形の鐘が主流になっていたことが分かる。李照のつくった鐘には鐘乳があつたと考えられるので、鐘乳のない円形の鐘とは阮逸・胡瑗による鐘である可

能性はある。あるいは別に新しくつくられたのかもしれない。いずれにせよ、この頃には鐘乳による余韻防止の必要性すらなくなり、音がより遠くに伸びるような効果が益々期待されていたと考えられる。

その後、徽宗期につくられた大晟編鐘は、史料上からはどのような形状であったのかは判然としない。しかし発見されている遺物からは、鐘乳があり円形ではなかったものの、下につるすタイプで、大きさはほぼ揃えられていたことが分かる。そして清代になると、鐘乳のない下につるすタイプの円形で、大きさのほとんど揃えられた編鐘になることは、前述の通りである。

おわりに

以上の考察を整理したうえで、結論をまとめたい。

まず、編鐘の各鐘の大きさを揃えたことについて、阮逸・胡瑗は各鐘の大きさを完全に揃えるわけではなく、「二等」にしていたことが分かった。音質が悪くなることを回避するための処置である。このことは、阮逸・胡瑗が、編鐘の「楽器」としての音楽的機能を重視していたことを示している。

次に、鐘が円形になったことを含む、鐘全体の形状変化について。徽宗期以前には、王朴、李照、阮逸・胡瑗による三種類の編鐘があった。唐末・後周につくられた王朴の鐘は、先秦時代の系譜を引く、鐘口が杏仁形で、傾けてつるすタイプの鐘であった。仁宗期の李照鐘および阮逸・胡瑗により変更された鐘は、それまで避けられていた、円形で下につるすタイプの鐘であった。また時代が下ると、鐘乳までなくなっていく。円形で、下につるすタイプ

の、鐘乳のない鐘は、各鐘の大きさをほぼ揃えるようになったこととあわせて、北宋の編鐘の大きな特徴であり、まさに次世代型の編鐘と言える。

そしてこの形状改変による、音色の変化についても整理したい。先秦時代の系譜を引く編鐘は、他の音と混じらないよう軽快な音色をしていたと考えられる。一方、宋人は従来の形状のままでは受け入れず、全体的に形状を変えてしまい、むしろ他の楽器の音を覆いこむような、よく伸びる音色にしたのである。

円形の鐘については、戴念祖氏が【史料四】の沈括の言葉を引き、このような円形の鐘の音色の特徴を否定的にとらえ、楽器として演奏には用いることができなかつたことに言及している。⁽⁵⁷⁾しかし、李照にしる阮逸・胡瑗にしる、円形の鐘に改変することによるそのようなデメリットには当然気づいており、むしろ円形にすることのメリットの方を強く感じ、あえて円形にしたとみられる。本稿でみてきたように、音楽的な機能についても、彼らは十分に考慮して改変を進めているからである。

この形状改変の真の意義とは、「楽器」として使用できなくなつたとか、李幼平氏の言う「律器」としての機能が強化されたというよりも、音楽全体において編鐘に期待される役割が徐々に変化していったということではないだろうか。すなわち、リズム、ハーモニー、メロディといった、音楽を構成する要素に変化があつたということである。

杏仁形の編鐘は本来リズムやハーモニーを演奏することに主眼があつたが、やがてメロディを演奏する方向へ発展していくことが指摘されている。⁽⁵⁸⁾しかし、編鐘の音楽演奏中の役割が、長い時間をかけてどのような変化を辿っ

ていくのか、その全体像は判然としておらず、北宋においても編鐘の役割に関するまとまった記事は見当たらない。ただし『長編』に神宗期の元豊三年（一〇八〇）のこととして、

【史料一三】今大樂の作、琴・瑟・埙・篪・笛・簫・笙・阮・箏・筑一聲を奏すれば、則ち鈔鐘・特磬・編鐘・編磬三聲を連撃し、衆樂中に於いて聲最も煩數なり。鈔鐘・特磬・編鐘・編磬並びに衆器に依りて節奏し、連撃すべからざるを請う。貴ぶ所は八音の相奪倫すること無きなりと。……劉几等言わく傑の請う所皆な施行すべしと。詔して之に従う。⁽⁵⁹⁾

とあり、琴や笛類がひとたび音を出せば、鈔鐘や編鐘は三回連続して撃っていたとあり、実に煩わしい音になっていたという。ところが今後は、他の樂器の演奏に寄り添いながら節奏し、連撃しないようにさせたとある。節奏というのは解釈が難しいが、リズムを取ることと考えられるし、少なくともメロディを奏でたということではないだろう。要するに形状の改変が行われていく裏で、編鐘の打ち方もまた確かに変更されていくのである。

北宋において、樂器の中でも特別な地位にあった鐘磬が、それ以外の樂器と同列に置かれるようになったことは、思想史で指摘された。⁽⁶⁰⁾ 筆者もまた樂隊編成の変遷を整理し、管弦樂器がきわめて増加したことを述べた。⁽⁶¹⁾ 想像を逞しくすれば、琴や笛類がメロディの中心的な樂器になっていくと仮定すると、とくに琴類の繊細な音を、他の樂器の音に埋もれさせずにどのように響かせるかが問題となるはずである。そこで編鐘は引き立て役に回り、そつと打たれることで、音楽全体のテンポを整え引き締めたり、あるいはそのよく伸びる音を生かし、諸樂器の音を伸びやかに導引したりする役割などが期待されるようになったのではないか。このような音楽全体における編鐘の役割変

化は、必然的に他の楽器とも連動していたと考えられ、北宋を転換点として、中国宮廷音楽の演奏風景が大きく変化していったことが推測される。そしてその根底には、先秦時代以来の音楽では満足できない、宋人の音楽観の時代的变化があったのであろう。

北宋の宮廷音楽は、中国音楽史全体をみても、大きな変化の時期に位置していたと言える。金・南宋からさらに清代に至るまでに、さらに変化があったと考えられるが、本稿ではその過程の考察までゆきとどかなかつた。今後の課題としたい。

註

- (1) 楊蔭瀏『中国古代音楽史稿』(上冊、人民音楽出版社、二〇一一年)、三八六～三九〇頁。なお、初版は一九八一年。
- (2) 例えば、李照と閻文応の関係を示す記事として、「臣頃聞、談者云云並言、李照學無師、法自傳損益。又挾閻文應以爲內助、故得紛然恣其偏見」(『宋名臣奏議』卷九六、余靖「上仁宗議李照所定案」とある。
- (3) 『統資治通鑑長編』卷一八七、景祐三年二月丙辰条に、胡瑗が范仲淹の推薦を受けて音楽制作に参与したとある。
- (4) 『統資治通鑑長編』は、以下「長編」と略す。
- (5) 小島毅「宋代の楽律論」『東洋文化研究所紀要』一〇
- 九、一九八九年。
- (6) 胡勁茵「北宋「李照樂」之論争与仁宗景祐的政治文化」『漢学研究』三三―四、二〇一五年。
- (7) 李幼平『大晟鐘与宋代黃鐘標準音高研究』上海音樂學院出版社、二〇〇四年。
- (8) 李幼平前掲註(6)書、三四頁。
- (9) さらに、鑄工たちは銅と錫の比率を調整することで、音高を上げ下げしていたという記事がある。「初、李照斥王朴樂音高、乃作新樂、下其聲。太常歌工病其太濁、歌不成聲、私賂鑄工、使減銅齊、而聲稍清、歌乃協。然照卒莫之辨」(『宋史』卷一二七、樂二)。本稿はあくまで学者たちの議論を扱っており、右のような工人たちによって伝承され

てきた知識や経験については文献史料に記載されないことの方が多く、本稿では扱わないことを断っておく。

- (9) 李幼平前掲註(6)書、九八〇九九・一一四〇一一五頁。

- (10) 李幼平・王歌揚・喬晴・李蘊華「河南大晟鐘及其復原研究与倣制実験」『中国音楽』二二〇一四年第四期。

- (11) 李幼平前掲註(6)書、二二二頁。なお、「」内は、『文献通考』巻一三四、楽考七からの引用であり、記載された原文に従い、筆者が書き下した。

- (12) 拙稿「五代から北宋雅楽の楽隊編成」『上智史学』五七、二〇一二年。

- (13) 劉東昇・袁荃猷編著(明木茂夫監修・翻訳)『中国音楽史図鑑』(科学出版社東京、二〇一六年)、三四〇三頁。

- (14) 馬承源「商周青銅双音鐘」『考古学報』一九八一年第一期。

- (15) 劉東昇・袁荃猷前掲註(13)書、三二〇頁。

- (16) 「漢時有李氏得周官。周官蓋周公所制官政之法、上於河間獻王、獨闕冬官一篇。獻王購以千金不得、遂取考工記以補其處、合成六篇奏之」(『隋書』卷三三、經籍一)。

- (17) 「時太常博士殷盈孫深於典故。乃案周官考工記之文、究其鑠・銑・于・鼓・鉦・舞・甬之法、沈思三四夕、用算法

乘除、罇鐘之輕重高低乃定。懸下編鐘、正黃鐘九寸五分、下至登歌倍應鐘三寸三分半、凡四十八等」(『旧唐書』卷二九、音楽二)。

- (18) 罇鐘は、甬のような柄がなく、また鑠がないため鐘口は平たく楕円形をしている。本文で述べたように、北宋ではふつう編鐘とセットで置かれる大型の単独鐘である。ただしその呼称は一定しない。北宋の聶崇義『新定三礼図』や陳暘『楽書』では、罇鐘ではなく特鐘と言っており、こちらの方が分かりやすい呼称である。呼称の変遷については、また別に整理する機会を設けたい。

- (19) 「及照作新樂、將鑄編鐘、給銅於鑄瀉務、得古編鐘一枚、工人不敢銷毀、遂藏於太常。……叩其聲、與王朴夷則清聲合、而其形不圓而側垂、正與朴鐘同、然後知朴博古好學不爲無據也」(『埤田錄』卷一)。なお、本稿で使用する文集や図録の種類がやや煩雑であるため、ここで簡単に整理しておく。文集類では、仁宗期に李照の樂制改革に関係した宋祁『景文集』、神宗期の樂制改革の中心であった范鎮『東齋記事』、また歐陽脩『埤田錄』や沈括『補筆談』がある。図録類としては、第四章で述べる聶崇義『新定三礼圖』と阮逸・胡瑗『皇祐新樂圖記』、また呂大臨『考古圖』、徽宗期の陳暘『楽書』と王黼『宣和博古圖録』がある。

(20) 『考古図』卷七「走鐘」には、仁宗期に発見された古鐘の解説があり、古鐘には甬と兩槩があったことが記され、また王朴鐘と同じ形状であったと述べられている。

(21) 蔡元定及び朱載堉の楽律論については、田中有紀「朱載堉の黄鐘論「同律度量衡」——累黍の法と九進法、十進法の並存——」（『中国哲学研究』二五、二〇一一年）などに詳しい。

(22) 「臣又觀編鐘・鈔鐘、大小輕重・厚薄長短、並無差降倫序之法。加以銅錫不精、聲韻失美、大者則陵、小者則抑、非中度之器也。雖在鑄造年代文字、本寺相傳云、是唐來舊鐘、亦有周朝所製、驗其率易、必在倉卒之時也」（『宋会要輯稿』樂一—三—四「律呂一」）。『宋会要輯稿』は、以下「宋会要」と略す。

(23) 『景文集』卷二七「議樂疏」に、「太常寺舊樂、本自唐昭宗時、雅樂亡散、器無孑遺、尋有博士殷盈孫、參約典故、更造鐘磬。其後五代相傳習而不改、至周時、王朴重定尺度、略加添正」とある。また『東齋記事』卷二では、「初太常鐘磬皆無款誌、朴用橫黍尺制律、命其鐘磬而誌刻之」とある。

(24) 「太常所用王朴樂、編鐘皆不圓而側垂。自李照・胡瑗之徒皆以爲非」（『扁田録』卷一）。

(25) 以下、王朴の鐘のように先秦時代の系譜を引く鐘を「杏

仁形」、李照の考案した鐘を「凹形」と略称する。

(26) 戴念祖『声学史』（中国物理学史体系、湖南教育出版社、二〇〇一年）の第四章「《周礼》関于編鐘設計的記載」において、「春官宗伯・典同」にみえる各鐘の特徴について図解があるので参照されたい。

(27) 「回謂其形微圓也、回則其聲淫衍、無鴻殺也」。

(28) 「凡鍾依鳧氏所作、若鈴不圓、令此回而微圓、故聲淫衍、無鴻殺也」。

(29) 「王朴鐘所謂聲疾而短聞者也」（『宋史』卷二二八、樂三）。

(30) 「聲韻遙長、掩遏羣樂」（『景文集』卷二七「議樂疏」）。

(31) 「易之爲係以下垂、則動搖而有餘韻」（『宣和博古図録』卷二二「鐘総説」）。

(32) 「古樂鍾皆扁如盆瓦。蓋鍾圓則聲長、扁則聲短。……後人不知此意。悉爲圓鍾、急叩之多見晃爾、清濁不復可辯」（『補筆談』卷一「樂律」）。なお、この記事は「扁」と「圓」の字に混乱がみられ、李幼平氏をはじめ音楽史研究者は「古樂鍾皆扁」と「悉爲圓鍾」と解釈することが多いが、梅原郁訳注『夢溪筆談』（三、平凡社、一九八一年、一四七頁）では「古樂鍾皆圓」と「悉爲扁鍾」のように逆に解釈する。本稿では前者にしたがった。

(33) 吉川良和『中国音楽と芸能——非文字文化の探究——』
〔創文社、二〇〇三年〕、六八～六九頁。

(34) 「宋李照號爲知樂。其論枚乳、則以謂用節餘聲。蓋聲無以節、則鐃鐃成韻、而隆殺雜亂、其理然也」〔官和博古圖錄〕卷二三「周輔乳鐘二」。

(35) 「長編」卷一一六、景祐二年五月庚寅條。

(36) 本文では省略するが、他にも変更があった。「範中金以作鐘」〔長編〕卷一一六、景祐二年六月辛酉條」とあり、中金を材料に用いたことが分かる。中金は銀であろうか。それを鑄込んで鐘をつくったとしたら、見た目も音色もさらに変わったことが想像できる。

(37) 「有兩樂之制、如鈴不圓。正與周禮所說、形制相符」〔景文集〕卷二七「議樂疏」。

(38) 「照每謂人曰、聲高則急促、下則舒緩。吾樂之作、久而可使人心感之皆舒和、而人物之生亦當豐大」〔埽田録〕卷一。

(39) 「四年十月二日、殿中丞致仕胡瑗落致仕、爲光祿寺丞・國子監直講、同議大樂。十二月二十一日、召兩府及侍臣、觀新樂于紫宸殿。凡鑄鍾十二、黃鍾高二尺二寸半、……兩鑾間一尺四寸、容九斗九升五合、重一百六斤。大呂以下十一鍾並與黃鍾同制、而兩鑾間遞減半分、至應(黃)鍾一尺

三寸四分半。容受遞減、至應鍾容九斗三升五合、而其重加、至應鍾重一百四十八斤」〔宋會要〕樂五十二「郊祀樂二」。

(40) 鐘高(二尺二寸半)の計算方法は、『周礼』「春官宗伯・典同」の賈公彦疏に「云以十有二律爲之數度者、依律歷志云、古之神瞽、度律均鍾、以律計倍半」とある、黃鍾律管の管長九寸を、「倍半」すなわち二・五倍する方法である。兩鑾間(一尺四寸)は、「冬官考工記・鳧氏」の鄭玄注に「鼓六、鉦六、舞四、此鍾口十者其長十六也」とある、口径を十としたとき鐘高を十六とする方法である。すなわち黃鍾鐘の大きさは、『周礼』注疏に忠実であると言える。

(41) 『樂圖』について補足しておく、『樂圖』は、上・中・下の三卷からなり、樂器と祭器についての図録である。卷中には、鑄鐘と特磬、さらに編鐘と編磬について書かれており、それぞれの項目で、Ⅰ学說整理、Ⅱ鐘磬図、Ⅲ阮逸・胡瑗による考証、という三部構成になっている。Ⅰ部では、はじめに『周礼』正文とその注疏を、次に聶崇義『新定三礼図』を引用する。『新定三礼図』は、後周の世宗の命で編纂を開始し、北宋の太祖のときに完成したものである。當時伝来していた各種礼書や六本の『三礼図』を考証してつくられた図録で、その目的は、北宋以前の樂器や祭器を整理し、当時の混沌とした状況に統一的な基準を定めること

にあつた(原田信「聶崇義『三禮圖』の編纂について」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』五五、第二分冊、二〇〇九年参照)。そしてⅡ部は、Ⅰ部とⅢ部をふまえて鐘磬の図を載せ、Ⅲ部では李照の議論を訂正しながら、阮逸・胡瑗による考証が展開される。すなわち『楽図』巻中の目的は、先秦から北宋初期までの鐘磬に関する議論を整理しながら、先李照の改革により混乱した状況に終止符を打ち、北宋中期にふさわしい鐘磬の形状を提示することにあつたと言えよう。

(42) 「右臣逸臣瑗謹按、三禮圖律歷志云、各以其律倍半爲之。此聶崇義誤寫各之一字耳。何以明之」。

(43) 「依律歷志云、古之神磬、度律均鐘、以律計倍半」。

(44) 「今之罇鐘則古之罇鐘、所以和衆樂也。一十二鐘大小高下、當盡如黃鐘、惟於厚薄中、定清濁之聲、則聲器宏大、可以和平衆樂。苟十二鐘小大高下各依本律、則至應鐘器微小、與編鐘黃鐘相類也。器微小、則在縣參差、觀者不能齊肅、聲微小、則混于衆樂、聽者不能和平。〔宮架每擊編鐘十二架・編磬十二架、二十四架齊擊之、則一應鐘絕小。何以和其衆樂之聲〕。故今皇祐新鐘小大高下、皆如黃鐘、但于厚薄中、以定十二律聲也」(『楽図』巻中「皇祐罇鐘圖第六」)。
 へ)内は割注である。

(45) 「微謂其形微小也。錯讀爲飛鉛涅聞之間、錯聲小不成也」。

(46) 「達謂其形微大也、達則聲有餘、若大放也」。

(47) 小島毅前掲註(4) 論文。

(48) 「然十二鐘之外、其餘四鐘、皆是清聲、非中聲、乃鄭衛之樂也。本以武琴七絃、以爲之法、但加靡靡之音、而無雅正之節、皆假清鐘、以成焦殺。若或去彼四清之鐘、則哀思邪僻之聲、無由而起」(『宋會要』樂一七「律呂一」)。

(49) 「礼記」『楽記』に「是故其哀心感者、其聲嘒以殺」とあり、孔穎達疏に「嘒、蹶急也。……哀感在心、故其聲必蹶急而速殺也」とある。

(50) 「右臣逸臣瑗謹按、罇鐘居十二辰、止于十二枚。故高下小大形制、可以如一。今編鐘復加清聲四枚、形制難一。故上格下格高下小大、有二等焉。〔苟爲一等、則清聲四鐘其聲焦殺矣〕」。

(51) 「鐘微薄則聲掉。鍾大厚則如石、叩之無聲」。

(52) 「辛酉、知諫院李兌言、曩者紫宸殿閣太常新樂、議者以鐘之形制未中律度、遂斥而不用、復詔近侍詳定。竊聞崇文院聚議、而王拱辰欲更前史文義、王洙不從、語言往復、殆至詭譎」(『長編』卷一七四、皇祐五年五月辛酉条)。

(53) 「其後胡瑗改鑄編鐘、遂圓其形而下垂、叩之掠鬱而不

揚」〔『埤田録』卷一〕。

(54) 「弁謂中央竟也、弁則聲鬱勃不出也」。

(55) 例えば、建前上、李照樂は廃止されたはずであるが、

王朴磬については「盡底界截破壞、無見存者」〔『景文集』

卷二七「議樂疏」〕という状況であったため、「若且將李照

所定石磬、自太簇以下、刻磨長短、亦與舊樂黃鍾以下、髣

髴相近。及將本寺磬朴二百餘片、相兼添補、亦可諧合音律」

とあり、李照と王朴の磬とを組み合わせて再利用しようとした。

また阮逸・胡瑗樂が廃止された後も、「本寺每遇大

禮、見用王朴樂外、自有李照・胡瑗所作樂器及石磬材不少、

自可別制新樂、以驗議者之術」〔『長編』卷三〇七、元豐三

年（一〇八〇）八月丙辰条〕とあり、李照や胡瑗の樂器も

少なからず残されていたようである。

(56) 「古之樂鍾、羨而不圓、皆有篆間之枚。故其聲一定而不

游、與衆樂不相奪。今鍾多圓而無枚。故其聲與古相反」〔『考

古圖』卷七「遲父鐘」。

(57) 戴念祖前掲註（26）書、一一八―一一九頁。

(58) 淺原達郎「先秦時代の鐘律と三分損益法」『東方學報』

五九、一九八七年。

(59) 「今大樂之作、琴・瑟・埙・篪・篥・笛・簫・笙・阮・箏・

筑奏一聲、則鑄鍾・特磬・編鍾・編磬連擊三聲、於衆樂中

聲最煩數。請鑄鍾・特磬・編鍾・編磬並依衆器節奏、不可

連擊、所貴八音無相奪倫。……劉几等言傑所請皆可施行。

詔從之」〔『長編』卷三〇七、元豐三年八月乙巳条〕。

(60) 田中有紀「北宋雅樂における八音の思想——北宋樂器

論と陳暘『樂書』、大晟樂——」『中国哲学研究』二三、二

〇〇八年。

(61) 前掲註（12）の拙稿を参照。

（国立公文書館アジア歴史資料センター研究員）

THE TOYO GAKUHO

Vol.100, No.3 - December 2018

(THE JOURNAL OF THE RESEARCH DEPARTMENT
OF THE TOYO BUNKO)

Reexamining Song Dynasty Court Music:
Focusing on the Transformation of *Bianzhong* Chimes

MATSUURA Akiko

This article attempts to clarify the realities of Song Dynasty court music in terms of music history rather than as part of scientific, intellectual, or political history. It focuses on changes to the form of chime bells (*bianzhong*)—the core court music instrument—discussed in great detail by Northern Song Dynasty bureaucrats, and analyzes their musical significance.

Since pre-Qin times, chime bells had a form that featured rows of studs or bosses on the bells' surface that served to deaden reverberations. Their sides were flattened, and they were hung at an angle. Consequently, the bells had little sustained and in musical performance did not blend in with the other instruments. However, during Northern Song Emperor Renzong's reign (r. 1022–1063), the official charged with reforming music institutions, Li Zhao, altered the instrument by making bells rounder and hanging them straight down. This changed their sound. The notes now lingered much longer and the sound became one that shrouded those of the other instruments. Two of Li's successors, Tuan Yi and Hu Yuan, made further alterations of the same sort. They also changed the sizes of the bells. While the sizes of individual bells since pre-Qin times had varied, Tuan and Hu now divided them into two size-based classes and changed individual bell size so they roughly conformed to one or the other class.

Some previous research on these instruments has been skeptical about these changes, wondering if they had made the bells impossible to play as musical instruments. However, it is clear from the historical record that—regardless of whether those made by Li or those made by Tuan and Hu are the

subject—these changes were made with due consideration given to the bells' musical function. The true significance of these alterations is that they indicate there was a change in the elements that comprise music, namely rhythm, harmony, and melody; namely, they show that the role of the bell-chimes in the musical performance as a whole had changed. We may surmise that the musical sensibility of people during Song had changed in a way that would have been unacceptable going back to pre-Qin times, and that this was accompanied by a major change in the musical landscape of court music.

Poor Relief and the Problem of Transients in Late 17th–Early 18th Century Beijing

MURAKAMI Masakazu

This article discusses changes occurred in the poor relief system and the aggravation of the problem of transients during the the Jiaqing (嘉慶) and Daoguang (道光) Eras (1796–1850) of the Qing Dynasty.

From the mid-17th to the early 18th century the government set up facilities for the relief of the poor in Beijing, and in the private sector philanthropists established three facilities for that purpose—namely, *Yuyingtang* (育嬰堂), *Pujitang* (普濟堂), and *Gongdelin* (功德林)—which received support from the government to continue operating on a stable footing. For example, as the name implies, the *Yuyingtang* did care for homeless children, but also performed the important public service, *lucihang* (陸慈航), making the rounds of the city in oxcarts to collect corpses lying in the streets and bury them.

In spite of such efforts, neither the government nor private facilities were competent to continue long-term stable operations on their own. This situation created a government-private sector relationship in early Qing Beijing, involving the Qing court's support for the above three facilities and their management by private operators.

Governmental support also created an opportunity for governmental intervention. It was in 1799, when Emperor Jiaqing assumed direct rule of the Dynasty, that the above three facilities were subjected to inspections by the