

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— (その一)

|       |  |
|-------|--|
| メタデータ | 言語: Japanese<br>出版者: 京都市立芸術大学 日本伝統音楽研究センター<br>公開日: 2017-06-30<br>キーワード (Ja):<br>キーワード (En):<br>作成者: 山寺, 美紀子, 山寺, 三知<br>メールアドレス:<br>所属: |
| URL   | <a href="https://doi.org/10.15014/0000000194">https://doi.org/10.15014/0000000194</a>  |

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.



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——  
(その一)

山寺美紀子・山寺三知 訳

訳者前言

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『故宫博物院院刊』1987年第4期）の序文から第三章までの日本語訳である。第四～七章及び附録の訳については、後日継続して発表する予定である。

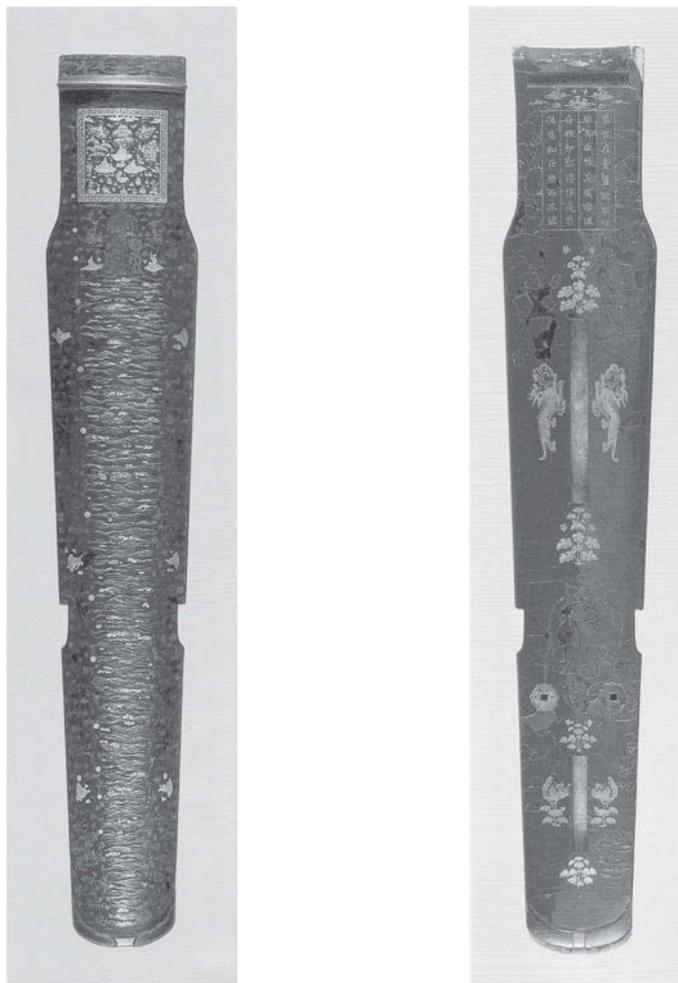
鄭珉中氏は、1923年生まれ。1946年から北京の故宫博物院に研究員として勤務し、古琴の鑑定における第一人者として広く知られる。元北京古琴研究会副会長。現在は国家文物鑑定委員会委員、及び故宫博物院の研究館員・學術委員会委員・書画鑑定センター研究員。著書に、古琴に関する論文三十数篇を収載した鄭珉中著『蠡測偶録集—古琴研究及其他—』（前掲）、鄭珉中主編『故宫古琴』（紫禁城出版社、2006年）等がある。

本論文は、正倉院に所蔵される「金銀平文琴」について、古琴鑑定の第一人者である鄭氏が、多くの唐代の古琴を鑑定した経験に基づき分析したものである。日本における通説とは異なる見解が示されているが、発表された1980年代以来これまで、日本の読者の目に触れることが少なく、従って、本論文で提示された分析や見解について、検討されることがなかった。鄭氏によって提起された問題が、識者によって再検証されることを願い、翻訳を行うこととした次第である。また、訳者は、美術工芸について全くの門外漢であり、訳語や認識などに誤りも多々あると思われる。ここに諸賢の批正を請うものである。

凡例

- 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、訳者が書き下し、原文は（ ）内に載せた。
- 一、「琴」と表記するものは、全て、「琴<sup>きん</sup>」（別称「古琴」「七弦琴」）を指す。
- 一、巻末の補足図は、訳者が新たに加えたものである。本文に頻出する琴の各部位の名称については、この図を参照されたい。

日本の奈良にある正倉院が珍蔵する「<sup>きんぎんひょうもんきん</sup>金銀平文琴」（図1）は、日本の宝物の一つである。由緒正しい古琴〔中国古来の七弦の「<sup>きん</sup>琴」のこと。今日では一般的に「<sup>こきん</sup>古琴」または「七弦琴」と称される〕と認められており、その煌びやかな芸術的な装飾は、世に並ぶものがないほどである。この〔金銀平文琴に施された〕装飾工芸は、中国では「金銀平脱」と称する、伝統的な髹漆工芸の一種である。文献によると、金銀平脱は唐代に盛んに行われたが、今日目にするのできる遺物は極めて少ない。そこで、この琴は、日本人に宝物と見なされているだけでなく、中国の学界においても、これまで広く知れわたり、唐琴〔唐代に製作された琴〕における典型的な例とされてきた。よって、美術史の解説においても、唐代漆工の象嵌工芸の解説においても、また唐代の古琴につい



【図1】金銀平文琴〔左：琴面（表）、右：琴底（裏、背面）。奈良国立博物館『正倉院展』（1983年）36、37頁より転載〕

て議論する際にも、これを歴史の証拠品あるいは各人の論拠として、まず第一に例として挙げないものはない。日本の学者の間では、一貫して、この金銀平文琴は、中国から伝えられた舶来品であり、中国唐代文化を代表する物証であると認識されている。このような観点は、当然のことながら、中国の一部の専門家や学者たちが認めるところともなっており、よって、これに対し異論を唱える人のいることを、これまで聞いたことがない。この金銀平文琴は中国の七弦琴であり、中国の伝統的な金銀平脱工芸の美術装飾がなされており、中国古代賢人の図像と龍及び鳳凰の文様が見え、中国後漢の李尤〔『後漢書』「文苑列伝」に伝が見える〕による琴銘があり、さらには琴腹部〔表板と底板を張り合わせた間の空洞となっている部分の、表板の裏側〕に、墨書された漢文による款記が見える。また、正倉院宝物の品々は、日本の天平勝宝八年〔756〕に、光明皇后〔701～760年〕が聖武天皇〔701～756年〕の冥福を祈って、その遺品を東大寺に喜捨したものと認められるが、その時期は即ち中国唐代の天宝末年或いは至徳元年（755～756年）の間に当たる。以上の事柄によれば、金銀平文琴が中国唐代に日本へ渡った舶来品であり、中国唐琴の典型的な遺品であるとするのは、理に適い、疑問が生じる余地はないということになる。これが、おそらく、長い間、学界から異論・反論が出なかった原因であろう。

筆者はしばらくの間、観察と分析、調査研究を行ったところ〔なお鄭珉中氏は金銀平文琴を実見されておらず、奈良国立博物館の図録『正倉院展』（1983年）に拠ったとのことである〕、金銀平文琴の形状と構造、髹漆工芸、銘文と款記、装飾の風格といった方面の全てにおいて、中国における製作とそれほど一致していないことを見出した。この琴は、日本人が中国の「宝琴」の特徴に基づいて造ったものであり、中国人の製作ではなく、従って、

日本にはこれと似た作品があるのに、中国にはないという現象が発生したと考えられる。また、この琴が、光明皇后が喜捨したものであるか否かについても、なお疑問が残る。以上の見解は、筆者の研究がまだ浅く、見聞が狭いことから、誤りもあるかと思われるが、私の未熟な見解を誘い水として、ここに発表し、ご叱正を請う次第である。

## 一、その形状・構造が中国の唐琴と異なることについて

七弦琴は、中華民族固有の弦楽器である。帝舜以来、伝承され続け、数千年にわたり古典籍に見え、その歴史は非常に悠久である。各時代における音楽芸術の発展に伴い、七弦琴は形式上、また制度上にも相応の変化が生じた。そこで、時代によって、製作上、それぞれ異なる特徴が現れるが、これは、人々が使用する生活用具の変化と全く同じである。唐代の古琴は、当然ながら唐代の風格を備えている。盛唐・中唐・晩唐期の製作は完全に同じではなく、各々が独自の発展の特徴を有するものの、時代の風格、髹漆工芸などの面では、かえって明らかな共通点があり、そのような共通点が唐琴の特徴であることは疑いない。現在、すでに実見できた現存する唐琴15張（本稿末尾の附録〔次回掲載予定〕を参照のこと）によると、その中には、盛唐・中唐・晩唐期の作品が含まれるが、それらの間には、確かに共通する特徴が存在している。このたび、金銀平文琴を、これら15張の唐琴と比較したところ、その異なる点が大いに明らかになったのである。

### （一）琴面の弧形〔の膨らみ〕の程度が異なる

琴面〔琴の表面〕の弧形の程度〔琴面は平らでなく、アーチ型に弧を描くように中央部が膨らんでいるが、その膨らみの程度〕について、古人は、「唐は円にして宋は扁なり（唐円宋扁）」という一言で言い表している。この言葉は、唐琴と宋琴〔宋代に製作された琴〕では、表板の表面における弧形〔の膨らみ〕の程度に差異があることを概括して言ったものである。唐琴においては、製作時期が盛唐・中唐・晩唐のどの時期かで、異なるところがあり、表面の弧形〔の膨らみ〕の程度にも差異が見られるものの、宋代の琴面の弧形と較べると、概して皆、円形で厚みを帯びている。宋琴にも、琴面を円く厚みを持たせた、唐琴の模倣作品があるが、唐琴には、琴面が扁平な形状のものはない。正倉院の金銀平文琴は、唐琴と比べると、琴面の弧形〔の膨らみ〕の状態が、明らかに扁平である。

### （二）「項」と「腰」の部分の処理が異なる

〔本稿末尾の〕附録に列挙した15張の唐琴は、それぞれ形や寸法が異なり、また製作時期によって、琴面の弧形〔の膨らみ〕の程度も異なる。ただし、琴の両側を内側に削り込んで、〔側面の〕厚みが増した状態となる「項」と「腰」の二箇所においては、各々、〔その側面の〕厚みを薄くする方法を用いていることが、皆、共通しているのである。その厚みを薄くする方法とは、項と腰の部分の縁〔側面の厚みの上面と下面の辺〕の角に〔薄くそぎ取り（面取りして）〕円みをつけ、上面と下面の〔辺の〕二本のラインを内側に移動させて、「肩」の部分と琴尾〔「琴額」のある方の端を琴首とし、「龍齧」のある方を琴尾とみなす〕の縁の厚さに近づけ、厚みの差が出過ぎないようにさせているものである。晩唐の製作は、その〔琴全体の〕厚みが、すでに盛唐・中唐期の作品ほどではなくなっているため、上述の二箇所の底板の部分〔つまり下面の縁〕のみを、円みのある角にして、下面のラインを上を移動させ、厚みを薄くする目的を遂げている。この種の、縁を薄くそぎ取るという現象は、唐琴の時代的風格の特徴である。しかし、金銀平文琴には、少しもこれに似たところが見えない。揚州の胡滋甫氏が所蔵する北宋崇寧年間の馬希仁製作による仲尼式〔琴の形体には様々な様式（「琴式」）があるが、そのうちの一種〕の

琴も、上述の縁の底部に、円みをつける処理を行っており、北京の白達齋氏所蔵の北宋宣和年間の「混沌材」琴も、琴面上の項と腰の二箇所を、円みのある角にしているが、これらは皆、唐琴の遺風であることは疑いない。北宋の琴にもなお、唐琴の痕跡を見出すことができるのに、唐代に製作された琴に、厚みを薄くする方法がとられた形跡が少しも見られないということが、あり得るだろうか。

### (三) 「琴額」の長さが異なる

中国に現存する唐琴を見ると、「琴額」〔「岳山」より上の琴首の端の部分全体〕は、大きさも形も、皆、それぞれに違いがあり、額の長さも、全てが同じというわけではない。ただし、唐琴の中で最も短い額を例に挙げると、その長さは、およそ額〔の先端つまり琴首の上端〕から第一徽〔琴面に埋め込まれた十三個の丸い印（「徽」と称する）のうち、琴首の方から数えて一番目の徽〕までの長さの三分の一に相当し、あるいはそれより少し長いくらいである。今、金銀平文琴の額を見ると、その長さは、わずか四分の一ほどに相当するものであり、このように短い額の例は、中国の七弦琴において、これまで見たことがない。琴額が短くなっていることにより、「承露」〔琴額と「岳山」の間の、別材による帯状の薄板を張った部分〕もこれに応じて極めて狭くなっているのであるが、金銀平文琴のこのような狭い承露も、中国の古琴の中に、未だかつて見たことがない。

### (四) 「琴肩」の高さが異なる

現存する七弦琴を見ると、〔琴額を上にした場合の〕「肩」の先の高さ〔つまり「肩」の部分が始まる位置〕は、様々異なるが、絶対多数の琴の肩の部分は、三徽〔琴首の方から数えて三番目の徽〕のある箇所から始まっている。唐琴では、師曠式（月琴）〔琴式の一つで、中間部が丸く月の形をなすもの〕の琴の肩が四徽から始まるのを除いて、そのほかの琴式の唐琴は全て、肩が三徽の位置にあり、僅かに〔三徽より〕低いものもあるが、三徽以上の位置にあるものはない。このことは、「古人の肩は三徽に当たる（古人肩当三徽）」<sup>(1)</sup>との記述と一致する。南宋の趙希鵬は「古の琴は皆肩を垂れて闊く、今の聳えて狭きがごとくならざるなり（古琴皆垂肩而闊、不若今之聳而狭也）」<sup>(2)</sup>と述べており、南宋になって、ようやく琴の肩が三徽の上にまで移動したことが窺い知れる。金銀平文琴に見られる現象〔金銀平文琴の肩は三徽より高く、二徽と三徽の間あたりに位置する〕は、明らかに中国の唐琴の型と符合しない。

### (五) 「舌穴」と「鳳舌」の形状が異なる

中国の古琴、特に唐琴の「舌穴」〔琴首先端の側面（頭部小口）に彫り込まれた部分〕と「鳳舌」〔舌穴の中に削り出された帯状の突起部分〕の製作は、〔舌穴の〕上線・下線の交わる箇所が、皆、鋭角となっており、鳳舌の端の部分は両端とも薄く鋭くなっている。よって、唐琴における舌穴と鳳舌は、深さ・広さ・厚さが異なっているように、上述の二点においては基本的に一致しており、金銀平文琴のように、舌穴を四角く作り、鳳舌が鈍円状になっているような例はない（図2）。〔金銀平文琴を実見・調査された林謙三氏の『正倉院楽器の研究』（風間書房、1994年3版、初版は1964年）31頁によると、この琴の龍舌（鳳舌の別名）はとがった角をもたず、龍唇（舌穴の別名）間に深く陥没しているとのことである。〕

### (六) 〔二本の〕「雁足」の〔間の〕距離が異なる

古琴〔の底板裏側〕の二本の足〔「雁足」と称する〕を取り付ける箇所には、底板に四角い孔が開けられている。〔その底板の上に張り合わされる〕琴面の表板〔の内側〕には、〔それらの孔に〕対応する箇所に、〔底板の〕四角の孔〔の深さ〕より二倍の長さがある〔雁足の〕木片を留める必要があるため、〔表板内側にその木片を挿し込むための〕「足池」が彫られている。二本の足が、底板の四角い孔を通り、足池の中に挿し込まれることによって、



【図2】金銀平文琴の鳳舌〔奈良国立博物館『正倉院展』(1983年)39頁より転載〕

琴の雁足は安定して取り付けられるのである。二つの足池の間は、琴の槽腹〔琴腹の空洞部〕が最も狭くなっている場所である。よって、〔二本の〕雁足の〔間の〕距離が遠ければ、その間の槽腹を拡幅することができ、〔雁足の上のあたりに位置する〕九徽と十徽の間の〔某点で弦を指で押さえながら奏する〕実音〔「按音」と称される〕が、澄んだ響きとなる効果をもたらすことができる。そうでなければ、この部位の按音は、他の部位の按音と同じ〔響きの〕条件に到達することは難しく、按音に当たり外れのある現象が発生することになる。従って、琴を製作する際、雁足の位置は、軽視することのできないキーポイントであり、中国における唐代古琴の雁足が、皆、〔それぞれ両側の〕端に近い箇所に位置している原因は、ここにあるのである。金銀平文琴の二本の足は、内に向かって近づいており、足池の間の槽腹が拡幅されていない。これは、製作手法が唐琴と異なるものであることを証明している。

## 二、その髹漆工芸が中国の唐琴と異なることについて

ここで言う「髹漆工芸」というのは、「金銀平脱」を指すのではなく、金銀の装飾を行う前までの漆塗の製作問題を指す。金銀平文琴の下地漆は、すでに表面の文様の漆の色に覆われて見ることができないが、現在、金銀平文琴に生じている種々の現象を、中国の唐琴と対比してみると、両者には製作上の違いがあることがわかるのである。

### (一) 断紋が異なる

中国に伝世する唐琴の断紋〔年月を経た漆塗の面に生じる細かな亀裂〕を見ると、伝統的な習慣によって言えば、「小蛇腹断」、「大蛇腹間牛毛断」、「細紋断」、「氷紋断」などが生じている〔琴の断紋は、その様相により、上記の「蛇腹断」等の呼称にて分類され、鑑定・鑑賞の対象とされてきた〕。〔それら唐琴の断紋は〕整然と規則正しく、あるいは大小入り混じって、<sup>みずち</sup> 蚪のように内部から盛り上がっていないものではなく、琴全体の至る所に及んでいる。断紋の種類や形式は、一様ではないが、全体の盛り上がり方と、漆の層が見分けられるという特徴は共通しており、決して、金銀平文琴の断紋のように、まばらで不規則なものではない。もしもそれ〔金銀平文琴のそのような断紋〕が、金銀の文様の装飾によってもたらされたものであるとしても、琴底の文様が比較的少ない

箇所の断紋の量と形状さえも、中国の唐琴と全く異なっているのである。断紋を取り上げて論ずるとすれば、中国の明琴の断紋でさえも、金銀平文琴の断紋より多く生じており、古く見え、精彩に富んでいるのである。また、金銀平文琴の足の部分〔金銀平文琴の雁足は二本とも欠けており、足を挿し込む孔の周辺部のことを言う〕に見える大きな円形の断裂紋は、中国に伝存する古琴では、これまでに見たことがないものである〔金銀平文琴を実見・調査された岸辺成雄氏の『江戸時代の琴士物語』（有隣堂印刷株式会社、2000年）233～239頁によると、この琴には、はっきりとした蛇腹紋（蛇腹断）のような断紋は見え、背面に粗く細い平行線が見えるのみで、雁足の孔の周辺の膨れ上がった部分は、所々剥がれているとのことである。また、荒川浩和氏の「琴の髹漆」（東京国立博物館『MUSEUM』369号1981年）12頁にも、金銀平文琴の断紋について解説されている〕。

清代の宮廷には、古墨の入った日本の金花黒漆匣が所蔵されていた。この匣の中の袋状の内貼りの飾りを見ると、その製作は清代中期より遅くはないはずであり、そうであれば、この漆匣は、製作から二百年余り経つとみられるが、今に至るまで全体に及ぶ断紋が見られない。よって、日本の漆器における断紋の発生は、中国の漆器とは異なることがわかる。

## （二）漆下地の原料が異なる

断紋は古琴の表面における現象の一種であり、それは、年月を経た漆の質の老朽化により生じたひびである。その断裂の形状や堅さの程度は、使用されている原材料と密接に関係している。中国に伝存する唐琴、例えば、〔北京の〕故宮博物院所蔵「九霄環佩」琴と「玉玲瓏」琴、及び汪孟舒氏旧蔵の「春雷」琴、これら三張の唐琴においては、皆、底面と両側面の漆と灰漆〔下地漆、漆地粉〕の下に、一層の葛布が使用されていることが、破損部分から垣間見える。これが第一に挙げられることである。また、伝存する唐琴の灰漆が、一律に採用しているのは、生漆と鹿角の灰粉を調合してできたものである。従って、唐琴の表面の漆皮〔上塗〕が経年の〔弾奏による〕摩擦によって消失した後、あるいは反り返った断紋が擦り減らされた後に、漆の下に、無数の星のように光り輝く鹿角灰漆が現れる。あるものは、〔すでに修理されて〕表面に漆が補われ、灰漆中の鹿角灰粉を見ることができないが、個々の断紋の間、または少し漆が破損した断面から、黒漆の中に密集した白い粉末の鹿角灰粉が、はっきりと見えるのである。このような鹿角灰漆を用いた琴は、すでに〔下地の〕灰漆が摩擦によって〔表面に〕現れていても、弾奏の時には、依然として〔表面は〕滑らかで堅く、指〔の動き〕を妨げることはない。しかし、そのほかの原料を用いて調合して作った漆灰は、黄色でも、黒色でも、白色のものであろうとも、鹿角灰漆の堅さときめ細かさには及ばない。そのようなことであるから、清朝宮廷旧蔵〔現在故宮博物院所蔵〕の〔鹿角灰漆を用いた〕「大聖遺音」琴は、建物の水漏れにより、長年水に浸かっていたにもかかわらず、漆下地はもとのまま堅固であったのである。また、「春雷」琴は、金の章宗〔1168～1208年〕によって18年間副葬された後、再びこの世に出されたが、この時、その漆下地に破損は生じていなかった。よって、鹿角灰漆は、確かに、ほかの灰漆より優れていることが明らかである。

正倉院の金銀平文琴は、長い間、良好な状態で保管され、社会で幾度となく人の手に渡るといったことがなかった。そこで、金銀平文琴は今日に至るまで、依然として比較的無傷であり、わずかに「護軫」〔琴首先端の両端裏側における二本の足〕の一つが少し傷ついているが〔前掲の林謙三『正倉院楽器の研究』31頁には「護軫の一方だけ欠損して漆塗り地の下の木地を露わしている。」とある〕、この少し損傷した断面から、漆下地の特徴を見ることができる。この琴の実物を筆者は目にする機会はないが、昭和58年〔1983〕の奈良国立博物館図録『正倉院展』の図版に見える断紋の形状、及びその損傷して現れた下地の状況から、この金銀平文琴における漆下地は、間違いなく、生漆と鹿角灰粉を調合してできたものではなく、さらには、葛布の下地を用いたものでもありえないと断定できるのである〔この鄭珉中氏の指摘のとおり、前掲の荒川浩和「琴の髹漆」12頁によると、金銀平文琴には布着や下地が施されていないとのことである〕。

### (三) 髹漆の工芸が異なる

中国と日本両国の間には、髹漆工芸の技術交流において長い歴史があり、特に唐代において、日本は、金銀平脱髹漆工芸を含め、中国の文化芸術を大量に吸収した。しかし、日本の髹漆工芸の伝統技法が、必然的に彼らの創作の中で応用されたはずであり、よって、この金銀平文琴には、中国唐琴の髹漆と完全に異なる状態が現れているのである。中国の唐琴における表面の漆は、何度漆を塗り重ねたとしても、また何種類の色を塗ったとしても、漆の層は、必ず互いに密接に結合して一体となっている。長い間、〔弹奏の際に指で〕撫でたり擦ったりした摩擦により、表面の漆の層が消えて、朱や黒や赤い漆の層が現れ、自然の状態の亀裂が形成されても、漆層は、依然として緊密に結合しており、これまで、広範囲の剝落現象が発生するのを見たことがない。しかし、正倉院の金銀平文琴の背面には、明らかに漆層が剝離した現象が見える。琴面の漆層が剝離するか否かは、髹漆工芸の伝統技法が、それぞれ異なることを意味している。なぜなら、金銀平文琴における漆層剝離のような状態は、中国の唐琴に見られないばかりか、唐以降の古琴においても、未だかつて見たことがないものであるからである。

## 三、その銘文・款記・装飾が中国の様式と異なることについて

一国の文化芸術は、独自の様式や特徴を備えているものであり、たとえ他の風格を懸命に真似て、誠心誠意追求したとしても、実践においては必ず、自身の習慣と特徴が現れ出てしまう。絵画や書法について論ずるならば、中国と日本は同じ道具を用い、日本では、中国の晋・唐以来の名家たちによる芸術の伝統を学び受け継ぎ、彼らが真剣に臨模した作品は、往々にして十分に相似したところまで達しているが、彼らの創作には、やはりどうしても、中国と異なる味わいが現れるのである。このような事情は、字句の用い方や装飾の内容においても、同様である。金銀平文琴に見える文字と図案には、中国と異なる特徴が備わっているのである。

### (一) 銘文の位置が異なる

中国に伝存する唐琴には、銘文のあるものとないものの二種類が存在する。銘文の有無にかかわらず、琴背の彫刻は全て、次のような様式となっている。まず琴名は、「龍池」〔琴底の中央からやや上部に開けられた広い孔〕の上の項の部分に位置している。例えば、「九霄環佩」、「玉玲瓏」、「飛泉」〔という琴名が刻された〕琴などは、皆、このとおりである。また、龍池の下の、雁足の上方には、四角い大印が刻されている。例えば、「玉振」、「包含」、「清和」、「中和之氣」等の〔印文が刻された〕ものであるが、これらは、一つの定まった様式であると言える。銘文があるものは、四句十六字のものも、八句三十二字のものも、皆、龍池の両側に刻している。この点は、伝存する唐琴において、例外はない。唐以後の古琴における琴名・銘文・印章の位置もまた、上述の唐琴の規格と同じである。なお、もともと銘刻がなく、後世に題識が加えられた琴に限っては、唐以来のこのような様式を破っている。しかし、金銀平文琴においては、題名〔琴名〕も大印もなく、李尤の作による琴銘が、本来題名〔琴名〕が位置すべき場所に置かれているのである〔金銀平文琴は琴背の項の部分に、「琴之在音盪滌耶心／雖有正性其感亦深／存雅却鄭浮侈是禁／條暢和正樂而不淫」(／は改行。書き下しは「琴の音に在るや、耶(邪)心を盪滌するなり。正性有りとも、其の感も亦た深し。雅を存して鄭を却け、浮侈は是れ禁ずれば、條暢和正し、楽しむも淫せず。』)と表す]。このような配置は、唐以来の古琴において目にしたことはなく、ただ、清代の帝王が、位が尊く高いことを示すために、偶々自身の題字・銘文を琴名の上に置いたものがあるのみである。そのほか、琴尾を上にして逆様に題を書いた琴のみ、銘文を項の部分の間に置いている。以上のことから、金銀平文琴の銘文の位置は、中国の伝統的な格式と合わないものであると言える。

## (二) 銘文及びその文中に用いる語が異なる

唐代の人が作った器物に、古人の文辞を抄録して刻したり記したりすることも、非常に珍しいことである。唐代は、印刷技術が未発達であったため、読誦を学ぶ必要から、経巻や先人の詩詞、古文を抄録するのは、よくあることであった。従って、敦煌には写経が伝存し、新疆からはト天寿が手写した『論語』が出土しているが、その他の方面では、唐代に、古人による既成の文辞を写して用いた例は、見たことがない。例えば、銅鏡に見える銘文、磁器に見える題辞、古琴における銘刻のいずれにも、先人を踏襲したものはない。しかし、金銀平文琴に見える銘文は、後漢の李尤が作った琴銘〔『芸文類聚』巻44及び『初学記』巻16に見える〕である。それゆえ、この琴が、中国唐朝の人の製作であると言うのは、特殊すぎると言わざるを得ないのである。

この金銀平文琴における李尤の銘文中には、さらに用語の誤りも発生している。「盪滌邪心」が「盪滌耶心」と記されているが、このわずか「邪」と「耶」の一字の差によって、完全に異なる二種のニュアンスが生じるため、このことは軽視し難い問題である。「邪」の字には二種の字音があり、それぞれの字義は異なる。「邪」は、「耶」と字音も字義も同じ時があるが、〔その時は〕必ず「瑯琊」の「瑯」の字音として読まなければならない。〔大広益会〕玉篇〔巻四、耳部〕に、「耶」は「邪」字の俗字と言ひ、〔増韻〕〔巻二〕には「俗に父を謂ひて耶と曰ふ（俗謂父曰耶）」と見え、例えば「木蘭詩」には「卷卷に耶の名有り（卷卷有耶名）」とあり、杜甫の詩には「耶を見て面を背けて啼く（見耶背面啼）」<sup>(3)</sup>とある。また、「邪」字のもう一種類の発音は、〔洪武〕正韻〔巻五、十六遮〕に「徐嗟の切（徐嗟切）〔漢音「しゃ、呉音「じゃ」〕とあり〔ただし鄭珉中氏は「〔正韻〕音「斜」と記載するが、『康熙字典』から誤引したものとみなし、ここでは改めた〕、〔その字義については〕『広韻〕〔巻二、九麻〕に「正しからざるなり（不正也）」とあり、『正韻〕に「姦思なり、佞なり（姦思也、佞也）」とあり、『易経〕「乾卦」には「邪を閑ぎて其の誠を存す（閑邪存其誠）」の句がある。〔以上のことから〕「邪」字は、「瑯」音として読む時は、「耶」と通じるが、「遮」音〔鄭氏は「斜」とするが、上述のとおり誤認であるため『正韻〕の韻字によって改めた〕として読む時は、字義は完全に異なるため、「耶」と通ずることができないことがわかる。近年、揚州で出土した唐鏡には、「水銀は陰の精なり、邪を除き靈を衛る。形神日照らし、長生を保護す（水銀陰精、除邪衛靈。形神日照、保護長生）」<sup>(4)</sup>という篆書の銘文四句が確認されたが、これにより、唐代の人の「邪」字に対する用法が証明されよう。〔一方、前掲の〕杜甫の詩で、「耶」字を「父」字として用いているのは、唐代の人の「耶」字に対する用法を物語るものであり、この〔「邪」と「耶」の〕二つの字を、唐代の人が混同して用いることはあり得ないとわかる。金銀平文琴においては、「不正の心を盪滌す」を「父親の心を盪滌す」というように記しているのだが、これ〔このような用語の誤り〕がどうして、中国唐朝の人の手によるものと言うことができようか。

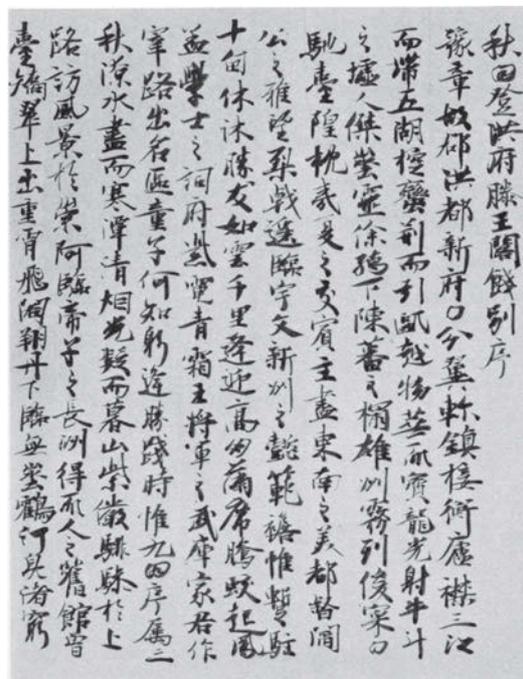
## (三) 腹款〔腹中の款記〕の体裁が異なる

実見したことのある中国の唐琴における腹款〔腹中の款記〕には、およそ三種類ある。一つ目は、今日に至るまではっきりと識別できるもので、主に唐代宮廷の琴に見られる款記である。例えば、〔前述の故宮博物院所蔵「大聖遺音」琴に見える〕「至徳丙申」の四文字が挙げられる。二つ目は、現在ではすでに鮮明さを欠き、識別できない墨書きの款記である。三つ目は、後人が偽刻した款記であり、例えば、〔前述の故宮博物院所蔵「九霄環佩」琴に見える〕「開元癸丑三年斲る（開元癸丑三年斲）」、及び〔中央音楽学院所蔵「太古遺音」琴に見える〕「貞観五年、伯施氏、古に仿い製す（貞観五年伯施氏仿古製）」が挙げられる。これらは実見した実物であり、その腹中の款記がこのようになっているのである。

文献中に見える唐琴の款記には、およそ以下の四種が挙げられる。参考までに、ここに転載する。蘇軾〔1036～1101年〕の「雜書琴事」に、「……其上池の銘に云ふ、「開元十年造、雅州靈閣村」と。其の下池の銘に云ふ、「雷家記す、八日に合す」と（……其上池銘云、「開元十年造、雅州靈閣村。」其下池銘云、「雷家記、八日合」）〔村

は一本に「材」に作る」とある。〔姚寛（1105～1162）撰〕『西溪叢語』〔「大曆琴」〕には、「嘗て一琴の中題に「唐の大曆三年仲夏十二日、西蜀の雷威、雑花亭に於て合す」と云ふを見る（嘗見一琴中題云、「唐大曆三年仲夏十二日、西蜀雷威於雑花亭合）」、〔同書「趙彦安琴」に、〕「趙彦安、一琴の中題に「霧中山」三字を云うを獲たり（趙彦安獲一琴、中題云「霧中山」三字）」、〔同書「洛中董氏琴」に、〕「洛中の董氏、琴一張を蓄ふ、中題に「山虚しくして水深く、万籟蕭蕭たり。世に人声無く、惟だ石の嵯峨たるあるのみ」と云ふは、其の声を状なり（洛中董氏蓄琴一張、中題云、「山虚水深、万籟蕭蕭。世無人声、惟石嵯峨」、状其声也）」とある。文献におけるこれらの銘文・款記は、全て、現存する唐琴には見えないものであるが、あるいは、墨で書かれたため、今日ではぼやけて消えてしまったのかも知れない。

以上、実物及び文献に見られる唐琴の腹款の体裁は、大体このようなものである。しかし、金銀平文琴の腹款〔腹中の墨書銘〕は「清琴乍兮□日月、幽人間兮□□□、乙亥之年、季春造乍」〔1999年の奈良国立博物館図録『正倉院展』44頁では、「間」を「聞」とするが、前掲の林謙三『正倉院楽器の研究』及び1983年の図録『正倉院展』、宮内庁蔵版・正倉院事務所編集『正倉院の楽器』（日本経済新聞社、1967年）等では「間」とする。また、鄭珉中氏は「季春」を「春季」と誤って引用するが、これを改めた。以下同〕と記す。銘文の中で「兮」の字を用いるのは、唐朝の人の文章において珍しいことではない。ただし、このような銘文は、唐代の人は墓碑や墓誌の末尾に用いることが多く、琴の腹款に、このような体裁を用いることは、中国の唐琴においては、確かに極めて稀なのである。これが第一〔に指摘すべきこと〕である。また、四句の腹款中には、二度、「乍」の字を用いているが、「乍」は「作」の古字であって、三代〔夏・殷・周〕の金文によく見られるものである。一方、唐代の人の墨跡に見える「作」字は、皆、人偏を附しており、もはや「乍」を「作」の通仮字〔代用字〕として用いることがなくなっていたことを、物語っている。正倉院の収藏品中には、初唐の四傑の一人である王勃〔約649～675年頃〕の文章を書した『詩序』一卷〔巻末に「慶雲四年七月廿六日」（慶雲四年は707年）との書写奥書が見える〕がある。文中には、則天武后〔624～705年〕が作った文字が見えることから、初唐の人の手による臨写本であることは確かであるが、そのうち、例えば「送蕭三還齊州序」〔「王勃、越州永興県の李明府に於いて蕭三の齊州に還るを送る序（王勃於越州永興県李明府送蕭三還齊州序）」及び「滕王閣序」〔「秋日、洪府の滕王閣に登り餞別する序（秋日登洪府滕王閣餞別序）」〕に記す「作」の字には、全て人偏を附しており、「乍」を「作」とするのは唐代の人の書き方でないことがわかる（図3）。これが第二〔に指摘すべきこと〕である。「乙亥之年、季春造乍」は、はっきり識別できず、「之」字を「元」字と誤認し、それにより、乙亥元年というのが中国の紀年法に合わない判断を下す見解もあるが、これは「之」字を見誤ったものである。「乙亥之年」という記し方については、とやかく言うべきではないが、その後の「季春造作」については、熟考に値する。案ずるに、中国春秋時代の青銅器の銘文には、「乍」と「造」を併用する先例があり、例えば「秦子戈」の銘には、「秦子乍造、公族用之」<sup>5)</sup>とある。「作」「造」併用の方法がある以上、当然「造作」と改めることもできよう。これは自然な、怪しむに足りないことである。ただし、「作」「造」併用は、金文でも稀な



【図3】慶雲四年の書写奥書がある（唐）王勃『詩序』中の「作」字〔奈良国立博物館『正倉院展』（1983年）118頁より転載〕

例証であり、後世の文字の用法にも、このような習慣の用法は見えず、唐琴の腹款においては、更に目にする  
ことがないのである。よって、このような用法は、まさしく日本人の習慣によるものである可能性がある。

#### (四) 装飾が異なる

唐代では、庭園での弾琴を表した図像は、唐鏡に見えるのみである。〔鏡の〕図像においては、人物の前方には  
必ず一羽の鳥がおり、細い首に長い尾で飛ぶ様子をなしているが、それは、伝説中の鳳凰のイメージのようであ  
り、「簫韶九成すれば、鳳凰来儀す（簫韶九成、鳳凰来儀）」〔『尚書』〕の意を表している。ところが、金銀平文琴  
〔に施された文様〕の、人物の図像の前に見える鳥は、明らかに鳳凰ではなく、孔雀である。孔雀は、「鳳凰来儀」  
の意とは全く合わないものである。

金銀平文琴は足の孔の部分〔雁足を挿し込む孔の周辺部〕に、〔孔を囲むように〕精緻な彫刻の銀飾が埋め込ま  
れているが、これも注目に値する。古琴は弦を張る際、その弦の末端を、琴底に密着させながら両足に巻き付け  
る〔詳しくは、三本の弦を片方の足に、四本の弦をもう片方の足に巻き付けて固定させる〕。よって、琴底の足の  
孔の周囲は、〔巻き付けた弦によって隠れてしまい〕外に現れることはなく、弦を張っていない琴だけが、裏返す  
と、足の孔の部分が見えるのである。このように、通常では見えない隠れた場所に、細かい象嵌の装飾を施すと  
いうのは、中国工芸美術の伝統的な製作法においては、稀な例のようである。

中国に伝存する唐琴は、金・玉・螺鈿など、それぞれ異なる材質で作った「徽」を〔琴面に〕取り付けている  
が、それ以外の装飾や文様は見えない。琴背の題名〔琴名〕・銘文・大印等の銘刻は、皆、刻した後に金漆をそこ  
に埋め込んだものである。ある朱漆の唐琴は、明代に製作された有線七宝の「軫」〔手で回して弦の張りを調節す  
るもの〕と足〔雁足〕を用いており、それによって金碧輝く煌びやかな色彩を増している。また、ある潤朱漆の  
唐琴は、美しい玉で作った軫と足が取り付けられており、その透き通った滑らかな美しさにより、ますます古風  
で雅な貴さが現れている。しかし、軫と足は、どちらも琴に取り付けられた付属物であり、金銀平文琴の装飾と  
は完全に別物で、両者は根本的に異なるものである。このような相違は、中国の琴史から見れば、〔所謂〕「宝琴」  
と「素琴」の違いに相当するのである。

中国古代では、かつて古琴に様々な装飾が施されたことがあったため、「宝琴」や「宝装琴」という呼称が見え  
る。日本の金銀平文琴と中国の宝琴との違いを検討し、また〔金銀平文琴が〕中国に伝存する唐琴と異なってい  
ることの原因を探るためには、「宝琴」と「素琴」に関する資料を広く集めて、比較分析を行う必要がある。〔宝  
琴と素琴については、続く第四章にて論じられる。〕

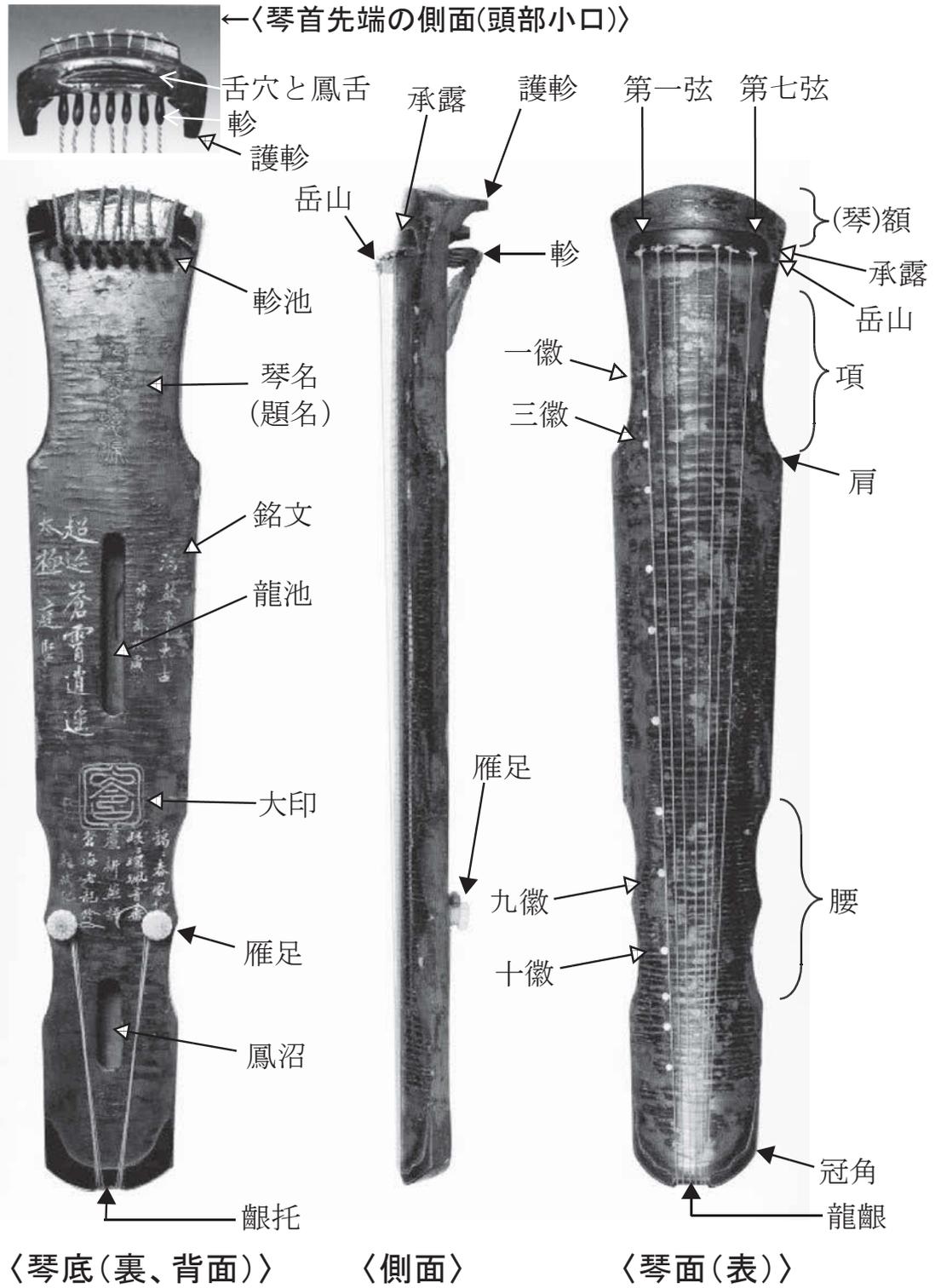
#### 注

- 1 『琴苑要録』鉄琴銅劍樓手写本。
- 2 『洞天清録集』。
- 3 『杜工部草堂詩箋』「北征」と「兵車行」。
- 4 「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。
- 5 故宮博物院金石グループ張克忠氏提供資料。

待続

#### 謝辞

鄭珉中氏には、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。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（北京大学中文系副教授）にも感謝申し  
上げます。



【補足図1】 琴の各部位名称（鄭珉中主編『故宮古琴図典』（紫禁城出版社、2010年）24、25頁の「九霄環佩」琴（北京故宮博物院所蔵、唐琴）の写真を転載し、各部位の名称を加えた）