

Thinking about "Fangzhongyue"

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-08-21 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 胡, 志昂 メールアドレス: 所属:
URL	https://saigaku.repo.nii.ac.jp/records/1047

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



房中樂考

南音風始序説

胡志昂

一、序

現存する漢の樂府古辭に相和歌辭が最も多い。宋の郭茂倩が『樂府詩集』に「相和歌辭」を説いて次のように記している。

宋書樂志曰：相和、漢舊曲也。絲竹更相和、執節者歌。（中略）

其後、晉荀勗又採舊辭施用於世、謂之清商三調歌詩、即沈約所謂因弦管金石造歌以被之者也。唐書樂志曰：平調・清調・瑟調、皆周房中曲之遺聲、漢世謂之三調。又有楚調・側調、楚調者漢房中樂也。高帝樂楚聲、故房中樂皆楚聲也。側調者、生於楚調、與前三調總謂之相和調。晉書樂志曰：凡樂章古辭之存者、並漢世街陌謳謠、江南可採蓮・烏生十五子・白頭吟之屬、其後漸被於弦管、即相和諸曲是也。魏晉之世相承用之、永嘉之亂、五都淪覆、中朝舊音、散落江左。後魏孝文・宣武帝用師淮漢、收其所獲南音、謂之清商樂、相和諸曲亦皆在焉、所謂清商正聲、相和五調伎也。¹⁸⁶この一文に漢魏の樂府歌曲の変遷に關して重要な指摘が多く、ここで特に相和曲の源流に觸れて、『唐書』樂志を引いた記述に注目したい。舊唐書・音樂志に「有聲無辭」の七曲「上林、鳳雛、平調、

清調、瑟調、平折、命嘯」を取り上げ、「平調、清調、瑟調、皆周房中曲之遺聲也、漢世謂之三調」と説明している。

すなわち、周の房中樂は漢初になつて二つに分かれ、一つは漢の房中祠樂。高祖の唐山夫人が秦聲の「壽人」を改め、劉邦の好む楚調の「安世房中歌」に作つた。今一つは平調・清調・瑟調という相和三調である。これに楚調から生まれる側調を加えて「相和五調伎」となり、魏晉以降も歌い続けられた。そして、永嘉の亂により中原の廟堂音樂が江南に流れたが、北朝の魏孝文・宣武帝が南朝の淮漢流域を征服した時に南方音樂「南音」を獲得し、「清商樂」と名付けた。その中に相和諸曲も含まれ、特に「相和五調伎」を「清商正聲」という。

郭茂倩はまた「清商曲辭」解題にも「清樂者九代之遺聲、其始即相和三調是也」と述べる。清樂すなわち清商樂には「江左所傳中原舊曲」と「江南吳歌、荆楚西聲」が含まれるが、後に隋の文帝が南朝を平定してこれを獲得し、「華夏正聲」と称した。『樂府詩集』のこの辺の記述は少し説明を要するが、ここの「九代之遺聲」とはすなわち「周房中曲之遺聲」なので、「江南吳歌、荆楚西聲」も「中原

舊曲」の「相和三調」も源流をそこに遡れる。そして「清樂」は後に唐の十部伎楽の中で唯一つ中国本土の音楽となり、「吳聲西曲」と「相和三調」（「清商三調」ともいう）が同じ楽部に組み込まれたのはその発祥地域に理由があったと思われる。本稿は両者の関わりを「相和三調」の源流に当る周の房中樂を通して探ってみたい。

二、二南の地望

周の房中樂は、詩經・国風にある周南と召南の詩章を以って演奏される。「儀礼」燕禮に「遂に郷樂周南」「關雎」「葛覃」「卷耳」、召南「鵲巢」「采芣」「采蘋」を歌ふ」とある。鄭玄が注して「周南・召南は國風の篇なり。王后、國君夫人が房中の樂歌なり」という。また燕禮記に「若し四方の賓と燕せば、房中の樂有り」とあり、鄭玄は「周南・召南の詩を弦歌して、鐘磬の節を用ひず。而して之を房中と謂ふは、后夫人の諷誦する所にして、以て其の君子に事ふ」といい、さらに「既に房中の樂と名づけ、鐘鼓を用ひて之を奏せば、諸侯卿大夫燕饗するも亦た之を用ひう」と注を加えている。つまり宴礼に「郷樂」として周南・召南の六篇が歌われ、それらは王后や諸侯の夫人たちが奥の間で「弦歌」して夫君に事える為の「房中之樂歌」であり、大型樂器の鐘鼓を用いて演奏すれば、諸侯や卿大夫の集う燕饗でも用いられていたのである。

周南・召南（二南と略称する）は詩經で国風に分類され、地方民謡から採集された詩篇であった。しかし、他の十三国風と違い、二南に収められた歌詩の発生・採取地域は必ずしも明確ではなく、漢代に既に諸説が分かれていた。魯・齊・韓の三家詩が失われた今、毛詩の説のみはほぼ完全な形を留めている。『毛詩譜』周南召南譜に拠

れば、周の先代の大王が北狄の難を避け幽の地より岐に遷り住み、子の王季が殷の西伯となり、そして孫の文王は重ねて紂王の命を受け、江・漢・汝流域にある南國の諸侯を従え、時に天下の三分之二を有して殷王朝に事えた。故に雍・梁・荆・豫・徐・楊など六州の人々がみな文王の徳を蒙りその徳教に感化された。後に文王は都を豊に移すと、岐を二分して周公旦・召公奭の采地とした。そして武王が天下を取り、諸國を巡視して詩を誦せしめ、民風を観察すると、六州の人々が習得した徳教が尤も純粹であったので、それらを樂官の大師に採録させ、「聖人之化」を得たものを周南、「賢人之化」を得たものを召南としたという。

この説の要は、文王の徳教が岐陽から東南の六州に及んだと説くところにある。文王が天下の三分の二を有して殷に仕えた話は『論語』泰伯に見え、決して無稽の作り話ではない。しかし、受けた教化の違いによつて周南と召南に分けられるというのは、国風分類の地域性と合わず、説得力に欠ける。また朱熹『詩經集傳』では、周の畿内の民謡に南國の歌謡を組み合わせたのが周南で、南國のみから採取した歌謡を召南としているが、これも二南を区分する基準として地理的曖昧さは否めない。

上記の二南説の地理的曖昧さを明快に解決してくれたのは、魯詩の「周・召分陝説」である。『史記』太史公自序に「天子始めて漢家の封を建て、而して太史公周南に留滞せり」という周南につき、集解は摯虞の説を引いて「古の周南は今の洛陽」と解説し、そして索隱は張晏の説を引いて「陝より已東は、皆周南の地なり」という。司馬遷等が習った詩經は、漢代の官学に立てられた魯詩であり、二南地域分轄の根拠は『春秋公羊傳』隱公五年九月などに見える周公

と召公による「分陝説」なのである。『公羊傳』に天子の補佐役の「相」を釈して、「陝より東は周公これを主り、陝より西は召公これを主る」とある。礼記・樂記に孔子が大武を説いて「五成而分、周公左召公右」というのもこのことを指す。林之竒『尚書全解』に周の二伯制を古の四岳制に結び付けて詳しく論証している。ちなみに「分陝説」によれば、西の宗周と東の成周のほぼ真ん中に位置する陝（今の河南省陝県）を境にして、東南の諸侯国が周南、西南の諸侯国が召南とすることになる。魯詩が失われた今、その詳細を知り得ないが、鄭玄が毛詩を説くのに魯詩など三家詩説も視野に入れたので、二南六州説は分陝説を念頭に入れていたとも考えられる。

もう一つ、『水經注』江水に引いた韓詩序に「二南其の地、南郡・南陽の間に在り」という説がある。秦の設置した南陽郡は今の河南省の西南部と湖北省の北部、南郡は漢水の南で今の湖北省の東部と南部にそれぞれ当たる。その範囲は大体周南・召南の詩篇で地域が推測される江・漢・汝河流域に相当する。よって、現在、岐陽・洛陽から江漢・汝河流域までを二南の発生地域とする見方が支配的といつてよい。

にもかかわらず、私見では毛詩譜説を採りたい。理由は幾つか挙げられる。第一、鄭玄が古文の毛詩に箋注を施すのに三家詩をも斟酌し取捨したので、毛傳鄭箋は漢代詩学の集大成といえる。最近発見された戦国中期の竹簡によって漢代詩説の源流が孔子あるいは孔子の夏（こ）の詩説に遡れることは既に疑う余地がない。第二、毛詩譜の六州説の核心は「徐・揚・荆」にある。このことは「南國諸侯、政之興衰、何以無變風」という設問に対して、「諸國に之を陳べしむるは、將に以て其の缺失を知り、省方設教して黜陟を為す。時に徐及び呉楚

は、僭號して王と稱し、天子の風を承らず。今其の詩を棄て、之を夷狄とするなり」と答え、南國諸侯の所在を「徐及び呉楚」に限定したうえ、三地が周に服従していた頃これを夷狄と見ず、後に王風を承らないので、これを夷狄と退けたということから知られる。そうした認識は、商頌・殷武に「維女荆楚、居國南郷。昔有成湯、自彼氏羌、莫敢不來享、莫敢不來王、曰商是常」と荆楚と氏羌を区別しつつ、服従する「荆楚」を「南郷」とする言い方に底通する。それは商頌が作られた西周中期の人々の南国認識であつたらう。第三、古代の献詩・采詩の制度に関して、従来は風俗を觀察し、教化に資すると伝えられてきたが、『礼記』王制に「天子五年に一たび巡守し、大師に命じて詩を陳べしめ、以て民風を觀る」とある儀礼制度の實質の意味は、諸侯服従の確認と地方統治の策定にあつた。この点、王昭禹『周禮詳解』に朝廷の祭祀や燕集に四夷の樂歌を演奏する礼制を解釈して

祭祀于燕、則吹其聲而倡其歌、以明得其懽心、而鼓舞詠歌、向風承化、以服吾中國之役也。如是則際天所覆、莫不承服、薄海内外、莫不臣妾、蠻夷猾夏非所患矣。

といひ、その意味は四夷の服従を表象することにあつたと明言しているのである。民謡の采集献上も同様であり、古代日本でも皇權に服従する意思表示として風俗歌舞が奏上されていた。周の支配する天下といへば、大雅・文王有声に「維禹之績、四方攸同」とあるように禹の平定した九州を規範とし、これが六州説の最も根本にあつたものである。第四、孔子が舞樂・大武の第四節を説いて「四成して南國是れ疆なり」（礼記・学記）という南國は、すなわち『呂氏春秋』古樂篇に「商人象を服し虐を東夷に為す。周公遂に師を以

て之を逐ひて江南に至れり」とある江南であったこと、史記・魯周公世家に「周公乃ち成王の命を奉じ、師を興して東伐す。(中略)

二年して畢定し、諸侯咸く宗周に服す」とある周の遠征により呉・楚など南方諸侯国がすべて服従したことは、江南から出土した銅器の銘文によって裏付けられる。^註周公が礼楽制度を整えるのはその後であった。従い南疆の風俗歌謡も当然のことながら採取・献上されたはずである。第五、「魯頌・泮水」に謳歌される僖公の淮夷南征は周初の東征に照準を合わせたものであり、そして「桓桓于征、狄彼東南」の結果、淮夷が來獻した「大路南金」は「荆揚之金」「荆揚之貨」であったこと、周官・考工記に「呉越之金錫」、尚書・禹貢に荆・揚二州の「惟金三品」とある記述に徴せられる。荆揚地域は周にとつて穀倉地帯ばかりでなく、重要な青銅の産地でもあったのである。第六、周南・南有樛木の毛傳に「南は南土なり」とある。鄭玄は「南土は荆揚之域を謂ふ」と注し、正義も禹貢から「淮海惟揚州、厥の木惟喬なり、厥の草惟れ天たり」を引いて「揚州草木肥美」と説く。詩篇に詠まれた草木豊茂の光景に江南の風土が最も適している。

以上のほか、夏禹が淮水の畔にある塗山氏の女を娶り揚州の會稽に葬った伝説や、呉も楚も周に封建された南方諸侯であったこと等々を考えれば、古くから黄河流域の中原と斬っても切れない関係にある江漢流域のみならず江淮流域も最盛期の周の支配下に入っていたこと疑いなく、従つてその風俗歌謡も二南に取り入れられたと考えて間違ひあるまい。

三、二南の音楽

古代中国の采詩制度により地方の風俗歌謡を採集する時、歌詞に並んで音曲が重要な対象であった。史料に見える采詩に関する記述で音楽に触れることは少なしとしない。『尚書大傳』に「聖王十有二州を巡りて其の風俗を觀、其の情性に習ひ、因りて十有二の俗を論じ、定むるに六律五聲八音七始を以てす」といい、漢書・食貨志に「孟春の月、羣居する者將に散せんとす、行人木鐸を振り路に徇ね以て詩を采り、之を大師に獻じ其の音律を比べ、以て天子に問ふ」といい、いずれも土謡の音律に言及した。

従つて二南の詩篇も南方の音楽に載せて演奏されたこというまでもない。この点、『呂氏春秋』音初に見る記述が真実の一面を伝えている。

禹巡省南土、塗山氏之女侯禹于塗山之陽、乃作歌曰：侯人兮猗。實始作為南音。周公召公取風焉、以為周南召南。

禹が南土を巡省した時、妻の塗山氏の女が故郷の塗山の南麓で禹を待つて会えず、乃ち「人を俟つかも」と歌い、これが南音の始りであり、周公・召公がこの音曲を取つて周南・召南を作つたという。塗山の所在について諸説あるが、左傳「禹會諸侯于塗山」に杜預が注して「在壽春東北」というのが正確であろう。『水經注』淮水に「淮水自莫耶山東北逕馬頭城、北魏馬頭郡治也、故當塗縣之故城也。呂氏春秋曰：禹娶塗山氏女、不以私害公、自辛至甲四日、復往治水。故江淮之俗、以辛壬癸甲為嫁娶日也。禹娶在山西南、縣即其地也。」

とある。故地の當塗故城は今の安徽省懷遠縣の東南にあり、塗山

は縣の東南を流れる淮河の東岸に在る。禹が塗山氏の女を娶つて四日して又治水に行つてしまつたことに因んで、今でも江淮の風俗ではその四日間を嫁娶の日としているというのである。ちなみにこの「南音」は当然のことながら江淮流域の歌謡音曲であつた。

清の毛奇齡(『詩議』)は「南」に二つ有り、一に上記の呂覽の南音説、一に韓詩の南郡南陽説であるという。後者は荆楚の故地である。宋の王應麟は『詩地理攷』に

江漢之間、二南之地、詩之所起在於此。屈宋以來、騷人辭客、多生江漢。故仲尼以二南之地為作詩之始。林氏曰：江漢在楚地、詩之萌芽自楚人發之。故云江漢之域、詩一變而為楚辭、即屈原宋玉為之唱、是文章鼓吹多出於楚也。

という。江漢の間を二南の地とし、屈原・宋玉など騷人辭客の多くが江漢流域に生れ、故に孔子が二南の地を作詩の發祥地としたとまで言い切つた。また詩篇・楚辭など文章・音楽は多く楚地から發生したという同時代の林謙之(雅号は艾軒)の説を挙げている。二南音楽に関するこのような見方は、南音を古樂と強調する宋儒諸説の背景にあつたこと注目すべきであろう。

南は元來南方の音楽に用いられた釣鐘のような樂器を言う。古代音楽の發達は神靈祭祀と密接に関わるため、鬼神に対する信仰が篤く祭りが多い。「淫祀」を風俗の特徴とする南方諸国で音楽はいち早く發達していた。浙江省紹興で發掘された春秋時代の古墳から出土した銅房模型中歌唱祭祀図に造形された多くの樂器を伴つた音楽演奏の光景や、湖北省随県に發掘された曾侯乙墓(紀元前四三三年没)から出土した大規模な鐘鼓楽団の配備など同時代の他地の出土品よりもずば抜けて優れており、呉越や江漢地方の音楽伝統を偲ばせる。

南の音楽が周の礼樂制度の中で重要な位置を占めていたことは現存の經典から垣間見ることが出来る。詩経・小雅・鼓鐘に「雅を以てし南を以てす」とある。「南」を毛傳は「舞四夷之樂」の「南樂」と説き、礼記・文王世子に「籥師は國子に舞羽吹籥を教ふるを掌り、胥は南を鼓す」とある。「南」も、鄭注は「南夷之樂」と解した。一方、左傳・襄公二十九年に季札が魯で周樂を觀た時の「象削南籥を舞ふ」とある。「南籥」を杜預が「文王之樂」と注した。漢儒が二南の樂歌を文王之教化に結び付けながら「雅」と並ぶ「南」を夷樂としたのは、鄭玄が詩譜において二南を文王之教化に服した呉・楚の樂歌としつつも周に背いて王を僭稱した呉・楚・徐を「之を夷狄とす」と退けたことに底通する。周にあつて南樂が二つの面をもつことは留意すべきであろう。

宋人・鄭樵は『六經輿論』二南辯に小雅・鼓鐘の「以雅以南」も左傳に出る「象削南籥」も礼記に見る「胥鼓南」もすべて「二南」音楽と断定し、詩経・国風と系統を異にする古樂として論じた。また王質「詩總聞」も「南」を獨立した「樂歌名」としたうえ、その起源を舜が五絃琴を作つて歌つた「南風」に遡らせ「九夏」をも南樂とした。更に程大昌『攷古編・詩論』は孔子が雅頌や周南召南に言及したが、国風には全く触れなかつたなどを理由に、詩経の音楽に「南」「雅」「頌」のみあつて、「風」はないと断言し、二南以外の十三国風をいざれも「詩皆可采而聲不入樂」の徒詩とした。今日、詩経に収められた詩がすべて歌われた樂歌であつたことは、既に通説になつて²⁶⁾いる。だが宋儒の強調した南樂が周代の儀礼音楽で「雅・頌」に並んで重要な位置を占めていたことは疑うべくもない。鄭樵も程大昌も毛傳鄭箋が「南」を「南夷之樂」と解釈したのに賛同せず、

周南・召南の二南音楽と説いたが、先述した如く宋儒に二南は江漢流域の南方音楽を用いたという認識があり、また毛傳鄭箋も「荆・揚」を南国に含めたので、両者の間に実質的な違いはないといつてよい。

二南音楽の特色の一つは、声乐と楽器が交互に演奏した終わりに、歌と楽の一斉共演により場を盛り上げるところにあり、「乱」という楽章をもつことである。孔子が論語・泰伯において「師摯之始闕雎之亂、洋洋乎盈耳哉」（師摯の闕雎の亂を始むや、洋洋として耳に盈つるかな）といい、楽師の師摯が闕雎の最終楽章の演奏を始めると、麗しい音楽が耳に溢れるというのである。古くはこの「闕雎之亂」を楽の乱れと誤解されたが、今はそれが音楽の卒章であったこと既に定説となった。問題は孔子の耳に音楽が溢れるように表現された「闕雎之亂」をこの詩の最終詞章を指すとするか、正樂として合奏される周南・召南の六篇一連と見るか、説の分かれるところだが、二南が正樂として儀礼音楽に組み込まれた際、もとの闕雎の亂の演奏形式が六篇一連の合奏となったと考えるべきであろう。ここで注目したいのは、「亂」という最終楽章をもつ楽歌形式が楚辭に多く見られることである。時代的に見れば楚辭の形式は詩經の後を受けるものと考えられなくはないが、王逸「楚辭章句」によれば、

九歌者屈原之所作也。昔楚國南郢之邑、荆湘之間、其俗信鬼而好祀。其祠必作歌樂鼓舞、以樂諸神。屈原放逐竄伏其域、懷憂苦毒、愁思怫鬱、出見俗人祭祀之禮、歌舞之樂、其詞鄙陋。因為作九歌之曲、上陳事神之敬、下以見已之冤結、託之以風諫。故其文意不同、章句雜錯、而廣異義焉。

楚の地方風俗は鬼神を信仰し、祭祀を好み、祭りの時に必ず「歌

樂鼓舞」をして諸神を楽しませるので、屈原はそうした俗人の「祭祀之禮」「歌舞之樂」を目の当りにし、土俗歌詞が甚だ鄙陋だったので、その楽歌によって楚辭・九歌を作ったという。従って言うならば、屈原が楚辭を作るには歌詞表現に詩經以来の風雅を生かしたが、楽章形式を形作った源泉は楚地の民楽にあったといわねばならない。民俗風習は地理風土によって培われるものだから、よほどの理由がなければ変わらないものである。したがって、二南の乱も楚辭の乱も元は同じ荆楚の民楽から来たものと考えられるべきであろう。

詩經にも一つ「乱」を持つものは商頌・那である。国語・魯語に「昔、正考父商の名頌十二篇を周太師に校し、那を以て首と為し、其の輯の亂に曰く」云々とあるのにより、「那」の最終四句が乱であったことが知られる。詩經に収めた商頌五篇の制作時期についても今も議論を絶えないが、先述したように西周中期の作であれば、むしろ南楽の影響を考えるべきであろう。呂覽・音初の説を信じれば、南音は禹の時に既に夏の音楽に取り込まれたと見られ、夏の後を受けた殷にも当然のことながら南楽が受け入れられたものと思われる。同じく商頌・殷武に荆楚を「南郷」と言挙げしたことも両者の切っても切れない関係を示唆する。いずれにしても人為的に形を整えた儀礼音楽ではなく、風土に根差した原初の民俗音楽のレベルでものこことを考えれば、「乱」をもつ音楽形式の源流が楚地の祭祀歌舞にあったことは間違いない。

二南音楽のもう一つの特徴は、女性のみによる歌舞の演奏にあった。寢殿や奥の間で淑女が楽器を奏でつつ君子に仕えることを歌い舞うのが「房中楽」であり、それに鐘鼓など大型楽器を加えて公卿宴集の場で演奏された郷楽も女楽であったので、「房中之楽」とも

呼ばれた。そもそも自然発生的な原始の歌舞なら共同体全員が当然の参加者になるはずだが、乙女のみ音楽歌舞は男性不在の母系氏族の神婚祭祀に起源するものであろう。祀りの時に女達が歌樂鼓舞を演奏して諸神を樂ませ、そして乙女が神の嫁となり神の子が授かれる。それは正しく王逸が楚辭に就いて記した「荆湘之間」の信仰風俗ではなかったか。そこから信仰の色が薄れると、淑女の仕える対象が神から君子に変わり、祭神樂が房中樂に変身したのである。先述した越の故地の紹興から発掘された銅房模型中歌唱祭祀図では、神の祭られた銅房で六人の乙女が様々な樂器を鳴らしつつ歌い、江漢流域の隨県にある曾侯乙墓から出土した大規模な鐘鼓樂団には十五人もの若い淑女が殉葬させられた。前者は神、後者は貴人君子に仕えるためのものであった。この二つの考古学の成果は祭神樂歌が南から次第に北上する過程で房中樂へと変貌した跡を見事に語っている。

詩經に収められた諸国風の中で地方風俗が荆楚に近かったのは陳風である。陳は武王の長女・大姫を妻に娶った胡公が封建された国であるが、子に恵まれない大姫が巫覡や鬼神を祈禱する歌舞を好むので、国中の民俗もそれに化したという。都城・宛丘の近くで太鼓のリズムに合わせて「冬も無く夏も無く、其の鷺羽を値」（宛丘）って舞うのも、東門や宛丘の樹下で婆娑として舞う「子仲之子」（東門之粉）も信心深い女であった。地理の上で陳は楚地に近いから、その風俗は楚の影響を受けたという説も古くからあるが、南国の淑女が周にもち込んだ習俗とも考えられなくはないであろう。そして楚辭にも当然のことながら女優の歌舞を描くもの少なしとしない。九歌・禮魂に「成禮兮會鼓、傳芭兮代舞、姮女倡兮容與」と歌い、

鼓のリズムに乗って女倡が容與と舞う姿を述べ、宋玉の招魂に「肴羞未通、女樂羅些。陣鍾按鼓、造新歌些」といい、宴集の賓主が未だ殷勤の禮を通じない間に女樂を堂下に羅列せしめた光景を歌っている。漢書・地理志で屈原の事跡を揚州の条に述べ、荆・揚の風俗は等しいという。

もつとも楚に後の項羽や劉邦が歌ったような悲壯慷慨な男歌もあつたことは言うを俟たない。しかし淫祀を特徴とする荆楚・江南地方の習俗で祭祀に奉仕する女性が樂器を掻き鳴らしつつ歌い舞う女樂が発達していたことは、楚辭などの文字記録のみならず、考古学の成果もこれを物語っている。ここに「房中樂」と呼ばれる二南音樂の源流があつたことは間違いない。

四、儀礼音楽

『論語』陽貨に孔子が息子の伯魚に語って「人にして周南召南を為めざれば、其れ猶ほ正しく牆面して立つが如きか」という言葉を記し、二南の学習を極めて重視したことを伺わせる。それは二南の音楽の穏やかな美しさもさることながら、周の儀礼音楽として常時演奏されていたからにはかならない。

周の燕射儀礼で定番樂曲にあつたのは、小雅十二篇と二南六篇で、うち小雅六篇は、曲があつて辭のない「笙詩」なので、實際歌詞があるのは、小雅と二南それぞれ六篇になる。儀礼・郷飲酒禮や射礼、燕礼に記された演奏順番は次の通りである。

樂正先升立于西階東。工人升自西階。（中略）工歌「鹿鳴」「四牡」「皇皇者華」。笙入堂下、磬南北面立、樂「南陔」「白華」「華黍」。乃間歌「魚麗」、笙「由庚」、歌「南有嘉魚」、笙「崇丘」、歌「南

山有臺、笙「由儀」。乃合樂周南「關雎」「葛覃」「卷耳」、召南「鵲巢」「采芣」「采蘋」。工告于樂正、曰正歌備、樂正告于賓、乃降。見れば、樂師の工が先ず小雅三篇「鹿鳴」「四牡」「皇皇者華」を歌い、続いて笙が入り、「南陔」「白華」「華黍」の三曲を演奏し、それから歌と笙が一曲ずつ交代し、歌「魚麗」、笙「由庚」、歌「南有嘉魚」、笙「崇丘」、歌「南山有臺」、笙「由儀」と演出して、最後に声樂と樂器が一体となって、周南「關雎」「葛覃」「卷耳」、召南「鵲巢」「采芣」「采蘋」の六曲を共演し、「正歌」の演奏が終了する。

この中、笙詩六篇は曲辭がなく意味を知らないが、「鹿鳴」「四牡」「皇皇者華」の三篇について、鄭注に鹿鳴を「君、臣下及び四方の賓と燕し、道を講じ政を修むるの樂歌」、四牡を「君、使臣の来るを勞ふ樂歌」、皇皇者華を「君の使臣を遣はしむるの樂歌」という。要するに三篇は君臣が使節の往来を通して政治の正しい在り方を講ずることを歌うものである。続いて「魚麗」「南有嘉魚」「南山有臺」に関して、注に「魚麗は、太平の年豊かに物多きを言ふ」、「南有嘉魚は、太平の君子に酒有り賢者と之を共にするを樂しむを言ふ」、「南山有臺は、太平の治は賢者を以て本と為すを言ふ」、「其の身の壽考を欲し、又其の名徳の長きことを欲す」とある。つまりこの三首は宴席の豊富さを頌え主賓の幸福を壽ぐ歌であった。そして「關雎」「葛覃」「卷耳」「鵲巢」「采芣」「采蘋」に対して、注に「關雎は后妃の徳を言ふ」、「葛覃は后妃の職を言ふ」、「卷耳は后妃の志を言ふ」、「鵲巢は國君夫人の徳を言ふ」、「采芣は國君夫人の職を失はざるを言ふ」、「采蘋は卿、大夫の妻能く其の法度に循ふを言ふ」とある。小雅六篇は主人公が男性なのに対して、二南六篇は、妃や夫人の徳を歌い

女性が主人公の女歌である。

儀禮音楽に組み込まれた詩經の樂詩を考える時、これらの樂歌に少なくとも二通りの意味があつたことを念頭に置かねばならない。一つは歌が作られた原初の意味で、作歌当時の社会状況や民俗風習を反映する。もう一つは儀禮樂歌に組み込まれる時に付会された二次的解釈であり、周の儀禮制度の實質を映し出すものと考えてよい。両者は無関係ではありえないが、同一視できるものではないこと確かである。この似て非なる詩義と詩説の二重関係は、やがて春秋以降の断章取義的な詩篇利用の氣風を開き、そして様々な詩義の解釈・論争の根源にあるが、今はそれに立ち入らない。ここでは文献で確認される二南六篇の儀禮的經学的意味の核心を摘出し、その發生地域の風土習俗との関わりを探り、南方音楽が周の儀禮音楽に組み込まれた理由について考えたい。

周南・關雎に歌われる「后妃の徳」とは詩序によれば、「淑女を得て以て君子に配すを樂しむ。憂は賢を進むるに在り、其の色に淫せず、窈窕を哀み、賢才を思ひて善を傷るの心無し」という内容である。一言でいえば、つまり「賢女能く君子の為に衆妾を和好する」（魯詩）こと、「賢妃を得て八嬪を正すを冀ふ」（齊詩）ことであり、後宮を取り締まる后妃として自らが君主の寵愛を一人占めにするのではなく、賢い淑女を求めて我が君子に進め、多くの嬪妃を適切に采配することが最も重要な役目であった。周の血縁宗族社会で婚姻は「將に二姓の好みを合し、上に以て宗廟に事えて下に以て後世に繼がしむ」（儀禮逸經・冠義）と位置づけられ、一族の繁榮によって勢力の拡大を図るのみならず、多くの異姓氏族と姻戚関係を結ぶことで支配地域を広げるから、正しく国家の根幹に関わるものであ

った。周族がそのようなにして急速に勢力を拡大させることができたことは、周初に主な諸侯国が姬姓一族の出身か婚姻関係にあった氏族によって占められたことから知られるが、そのために後宮を主宰する正妃に課する役割は極めて大きかったこと想像に難くない。いうならば、周の血縁宗族国家での婚姻の意味は、一族の子孫繁盛に限らず他族との関係構築において正に「正始之道、王化之基」といつてもよいのである。

關雎は「窈窕たる淑女、君子の好逑」を歌い、「琴瑟」「鐘鼓」をもって場を盛り上げる婚礼楽歌であった。花嫁行列に連ねる車両が「百兩」を数える婚礼の盛大さを歌う召南・鵲巢と対を成す。鵲巢の趣旨は序に「國君行を積み功を累ね、以て爵位を致す。夫人家を起こして之を居有す。徳は鳴鳩の如くあらば、乃ち以て配す可し」とあるから、嫁ぐ先で「家を起こす」のが夫人の徳目になる。君子は手柄を立て家格を示す爵位をものにし、その家を充実させるのは嫁入り財貨を携えてくる夫人である。周の宗族社会で有力氏族から迎えられた正妻の地位がかなり高かったことが見て取れる。

周南・葛覃は覃の葉から纖維を取って機で織り祭服に作る仕事に励み、勤勉儉約で礼儀正しい娘の姿を歌い、彼女が嫁いで妃となれば、婦道を「以て天下を化す」といい、それがこの儀礼楽歌の意図であった。また召南・采芣も婦人が日夜して祭祀に奉仕し公侯の宮に勤めることを歌う詩篇であるが、豳風・七月に「春日遲遲、采芣祁祁」とある詩句の毛傳によれば、「芣」は養蚕に用いるもので、この詩を「夫人親蚕事於公宮」という蚕の祭りに仕える歌であったと見て間違いない。つまりこの二首はいずれも祭りに関わる女の仕事を勤しむ女性の務めを主眼とする楽歌であった。

さらに周南・卷耳についてみれば、詩序に「君子を輔佐し、賢を求め官を審にし、臣下の勤勞を知るべし」という。この詩を「古を慕ひ賢を懐ひ、遍く列位に置く」と解く三家詩の説と符合する。この解釈は左傳・襄公十五年に詩中の「嗟我懷人、寘彼周行」を取り挙げ、「君子謂ふ、楚は是に於いてか能く人を官にす」と説いたのと密接に関係すること周知のとおりである。後に欧陽修（『詩本義』）が女性を外事に関わらないという理由で漢代の詩説を否定したが、卷耳の女主人公が「行者勞疲、役夫憔悴、逾時不歸」（『焦氏易林』）を憂慮し、主人のみならず、「我が馬」「我が僕」まで思いを巡らしたことは一読して明白である。対して召南・采蘋は毛傳に拠れば「古に將に女を嫁がしめん者は必ず先に之を宗室に禮」祭し、祖廟や宗室で「婦徳、婦言、婦容、婦功」といった婦道を習わせる儀礼を歌うものであった。わけても祭祀に関わる婦人の心得が大切であったことは、「誰其尸之、有斎季女」といった詩句から汲み取れる。

このように儀礼音楽で演奏される二南六篇は、周の儀礼制度の中で極めて重要な位置を占める婦徳を顕彰する意味が付与されているが、「后妃」「夫人」云々といった二次的解釈を取り払えば、そこに婚姻を媒介とする共同体の中で多くの女性が平和的に共存するように采配を振るい、かつ男性の仕事も補佐する女性、勤勉儉約で礼儀正しい婦道を心得た女性像が浮かび上がる。このような女性が求められるのは、一夫多妻が必然的な合理として認められながら、母系氏族の遺風が相当に濃厚であった氏族社会ではなかったと思われる。そもそも国風の詩篇は地方歌謡から採取されたものである。文王の徳教が早くも南国を化したという経緯詩説から文王美化の要素を洗い落とせば、二南に歌われる婦徳観念は、多分に南方の風土習俗

と深く関わり、それが周の儀礼思想に取り込まれ、姫周の婚姻宗族制度の源流の一つに南方の習俗があったのではなかったかと考えられる。

その理由はとして、まず地理気候など自然条件により荆揚地方は早くから農耕を営み、魚類や穀物など食に困る不安がなかったため、土地に固定する自給自足的な地域共同体では強大な権力を成立せしめる求心力が弱く、母系民族の遺風が長く続き、そのため労働や祭祀など氏族共同体生活における女性の役割が重要であったこと、また南方は気候が温暖なため、男耕女織が一年を通して行われる勤勉さが風土に由来する気質として認められ、呉の季札が二南を評して「勤めて怨まず」というのもそうした南国女性の気風を表し、後世の嫁の勤めに対する厳しい試練を歌う艶歌にその遺風が伺えること、さらに江南の多湿な風土により人口構成では男が少なく女が多いことから、古い群婚制から个体婚へ移行する過程で自然な結果として一夫多妻の婚俗が出来、女性が男性よりも苛酷な負担が課せられる風習が得意やすいこと、などが挙げられる。わけても、荆揚地方の男少女多の人口構成およびそれに因んだ婚姻習俗が周の婚儀に及ぼした影響が大きかったように思われる。

周初各州の地理物産人口を記述した周官・職方によれば、中原の東南の揚州に「民二男五女」、正南の并州に「民一男二女」、河南の豫州に「民二男三女」、正東の青州に「民二男三女」、正東の兗州に「民二男三女」、正西の雍州に「其民三男二女」、東北の幽州に「民一男三女」、河内の冀州に「民五男三女」、正北の并州に「民二男三女」とある。幽州の「一男三女」について、揚州「二男五女」、荆州「一男二女」で女性が多い。幽州に女性が多い原因が解らず、あるいは

殷の支配による人為的な結果かも知れないが、揚荆に男性が少ないのは多湿な風土による。対して、周の本拠地の雍州に「三男二女」、冀州に「五男三女」で明らかに女が少ない。なかでも王畿の雍州に女性が不足しては夏・商より嬪妃の人数がずっと多い周の婚儀礼制が成立しえない。また徳治の指標にもなる独身男女の解消も問題になる。しかるに文王が六州を従える時代、幽州をはじめ東北諸州は殷の直接支配下にあったので、雍梁地区と婚姻を介した人的交流ができたのは南国の荆・揚しかなかった。従って、周王の後宮や同族諸侯の大奥に「附遠」の政治意図もあって南国の淑女を迎え入れられたのみならず、周族の卿大夫士に南国女性を妻妾に娶ったものも相当に多かつたのではなかつたらうかと考えざるを得ない。

周族による南国の開拓は、文王の伯父である大伯と仲雍が荆蛮に奔ったことに始まる。この兄弟の実在は江蘇省丹徒県に出土された銅器の銘文によつて裏付けられ、二人に「従つてこれに帰したものは千余家」（史記・呉大伯世家）中の有力者の娘達が嫁いだことは固より当然であった。次いで文王が黎国を滅ぼし、雍州の伯として南に梁・荆二州を兼ねた（尚書・西伯戡黎・鄭康成注）頃、程に都して三年「天之大荒」に遭い、「大匡」を作つて援助の令を発したら三州の諸侯咸く従つた（周書・大匡解）という。その南方経営が功を奏し、風化が南に及んだ背後に政治的親和の意図から南国諸侯と婚姻関係を結び、後宮を拡充したことは想像に難くない。そして周の勢力拡大に従い、南方へ移植した周族、いわゆる江漢諸姫の諸侯卿大夫士に南国氏族の娘達を妻妾にしたものが多かつたことむしろ自然な成り行きであつたに違いない。そして周が殷を倒した後、周公が成王の命を奉じて殷の残余を征伐し江南に至つた時も多数の南

国の女性を周族の嫁に娶ったのではなかったかと思われる。詩経・豳風「東山」以下六首は古くから周公の東征を歌うものと伝えられたが、なかでも「妻を娶らば如何に、媒に匪らずんば得ず」という「伐柯」の詩義は従来の経学を襲った解釈では意味不明になってしまふ（詩経原始）。白川静氏は「伐柯」を周公東征と完全に切り離して単なる結婚祝頌歌と解した²⁶が、むしろ東征中に征服地で婚姻を媒酌する儀礼を歌ったものと見るべきであろう。

古代の東洋で遠地征服中に婚姻を通して地方豪族の信仰祭祀を取り込み、見方の勢力強化を図るといった政治結婚がしばしば行われた。『古事記』に見える神武東征の時、大和攻略に手こずらせた天皇は日向で阿多の小楯の君の妹・阿比良姫と結婚し、また大久米の命を媒酌に立てて、「倭の高佐土野を七行く媛女ども誰をしまかむ」と問われつ「かつがつもいや先立てる兄をしまかむ」と答えつして、大物主神の娘を太后に娶った歌物語、これに先立って奈良の磯城の兄師木弟師木を撃つ時、軍隊が疲労し、援助に駆け付けた物部の祖・邇芸速日の命が強敵の登美毘古の妹・登美夜毘売と結婚し子を生んだことで荒ぶる神どもを平定したという伝説などは、征服と婚姻と風謡の密接な関係を端的に示している。それと同様に豳風「伐柯」も周公東征中に周族の男性が南国豪族の娘と結婚する時の媒酌祝儀を歌うものと考えねばなるまい。

ともかく、南国の歌謡が君子に仕える淑女の房中楽として周の郷楽として宴射儀礼に取り込まれた理由は、多くの南国淑女が周に嫁いだことを置いてほかに考え難い。そして淑女が君子に仕え、樂歌で主人を楽しませるならやはり彼女らの慣れ親しんだ故郷の音楽が善いのに決まる。こうして南音が周の房中楽となり、郷楽となった

のではなからうかと思われる。

漢書・地理志に淮南王が「國中の民家」に年頃のよい娘が有るのを不思議に思い、「以て游士を待つて之を妻にす。故に今に至りて女多かりて男少なし」という記載がある。これに対し注は周官・職方から「揚州之民、二男而五女」を挙げ、江南に女が多く男が少ないのは淮南王以降のことではなく、昔からそうであったと反論した。江南に男性が少なかったのは、風土が多湿のため男子が夭折しやすい（「江南卑濕、丈夫多天」）結果として女性が多かったため、古くから有った事柄であったに違いない。また女性が他所の「游士」に嫁す習慣も恐らく淮南王によって出来たものではなかつたろう。禹が塗山氏の娘を娶ったのに因んで、江淮風俗では今でも禹が塗山氏に泊まった四日間を婚嫁の日に行っているという説話がそうした風習の古さを思わせる。さらにいえば、江南の風土による男少女多の人口構成は、当然のことながら南方の民俗風習にも甚大な影響を及ぼし、その自然な結果として一夫多妻の婚俗と、女性が男性よりも苛酷な負担が背負わされた風習できやすいことも想像に難くないであろう。ここに郷楽に歌われた淑女の原型があつたのであろう。

してみれば、二南に歌われた婚姻儀礼や女性に厳しい婦徳の成因の一つは、ほかではなく二南詩篇が採集された荆揚の風土習俗にあつたと考えられよう。そして婚姻を媒介とする人的文化的交流を通して、周の文化が南国に行き渡り、南方文化のなかでも婚姻習俗の一部が周の礼楽制度に組み込まれたのである。

五、二南風始||南風の影響

詩経学において二南を国風の始まりとするのは、単に配列から十

五国風の最初に位置することではなく、国風の中でその成立が早く、且つ正楽として儀礼音楽の定番として組み込まれたからである。鄭玄の詩譜によれば、二南諸篇はいずれも文王武王時代の作品で、前記小雅の十二篇も次の成王時代までに成立したとされる。つまり燕射儀礼などで演奏された定番楽曲の詩篇は次の成王遅くとも康王の時代にはすべて成立し、礼楽は整備されたことになる。それに対して、「豳風」を除く「齊風」以下の国風はいずれも周の懿王以降の作品になっている。

もともと詩経には西周初から春秋中頃までの五百年に亘って作られた詩篇が収められ、その間いく度か采詩と編集が繰り返されるうち、古くからあつた作品にその後何らかの改作を加えられたことはありうる。しかし周の礼楽制度が正常に機能していた頃、二南の楽歌は文王の徳教を最も純粹に顕現し、「天下を風化して夫婦を正す」正楽または郷楽として、雅歌と共に王室と同姓の諸侯国のみならず、周族と縁戚関係にある異姓の諸侯国でも定番演奏されていたことは疑いあるまい。先行の文芸が後の創造の源泉となり、その後に出てきた各国の土風歌謡は、雅・南そして土風旧曲の影響下に作られていった。文化の影響は政治的経済的に優位にあるものから低位へ流れやすいことからすれば、儀礼音楽の定番歌曲の受け入れやすいものが次第に各国の風謡に浸透することも当然ながらあつたに違いない。そして雅は男性の声歌のみか楽器との交替で歌われたのに対して、南は女性の声楽と多種の楽器の共演であり、孔子に「洋洋たるかな耳に溢る」と驚嘆せしめるほど魅力があつたので、とくに女歌への影響が強かつたこと固よりであろう。たとえば、召南・采芣は養蚕に関わる儀礼を歌うものだが、後世各地に発生していた采桑曲の源

流はここに遡ると考えられる。^註

二南の楽歌はまた宴会の主賓に酔いが回つた頃の雰囲気を楽しむための無算楽としても演奏され歌われていた。そこで考慮すべきことは、定番楽曲の中でも賑やかな合奏で場を盛り上げる郷楽が、「郷樂唯欲」といわれる娯樂歌舞として演奏された場合、二南の柔和で滑らかな調べや賑やかな楽器と声楽の共演といった音楽上での特色が群を抜くほか、男女の情愛や婚姻を歌うという内容に見合った艶やかな女性の声色あるいは舞の姿が周圉の男性を魅了したに違いないことであり、それが諸国の風謡に与えた影響が極めて大きかつたのではなかつたか。

詩経の「風・雅・頌」三体のうち祖廟祭祀音楽の頌が少なく、大半は風と雅である。もし正雅から変雅が作られたといえるならば、諸国の変風が正風の二南から生まれるともいえないであろう。特に宴会の解放的享樂的な雰囲気の中で、「郷樂唯欲」という娯樂歌舞として演奏された二南の楽歌が諸国の女歌を刺激し、女楽を発達せしめたであろうことは想像に難くない。逆の言い方をすれば、諸国にあつた風俗歌謡が不特定の観衆を対象とする風流妖艶なる声色歌舞に変身するには、儀礼音楽として洗練された郷楽の吸収なしにはできないのである。

そして、遅くとも周の東遷前後から畿内にはもちろん、諸国に既に女楽があつたことは左傳など史料に徴せられる。「韓詩外傳」に秦が女樂を西戎に送つたことを述べている。

王繆曰、夫戎王居僻陋之地、未嘗見中國之聲色也。君其遺之女樂、以淫其志亂其政、其臣下必疎。因為由余請緩期、使其君臣有間、然後可圖。繆公曰、善。乃使王繆以女樂二列遺戎王、為由余請期。

戎王大悦、許之。於是張酒聽樂、日夜不休、終歲淫縱、卒馬多死。由余歸、數諫不聽、去之秦。秦公子迎、拜之上卿、遂并國十二、辟地千里。

秦の繆王が戎王に「女樂二列」を送り、その志を淫にしその政を乱したことで、西の小国を十二も併合し、国土を千里も広げた。史記・秦本紀にもこのことを記している。左傳・襄公十一年に鄭が晉侯に「女樂」を賂った。

鄭人賂晉侯以師饗、師觸、師鐻。廣車、輶車、淳十五乘。甲兵備、凡兵車百乘。歌鐘二肆、及其鐘磬、女樂一八。晉侯以樂之半賜魏絳、曰：子教寡人和諸戎狄、以正諸華。八年之中、九合諸侯、如樂之和。無所不諧。請與子樂之。

春秋の覇者を成し遂げた晉侯が鄭の献上した「歌鐘」や「女樂一八」の半分を補佐の大臣の魏絳に賜った。春秋公羊傳・定公十四年に齊が魯に女樂を送っている。

孔子由大司寇攝相事、政化大行、粥羔肫者不飾、男女異路、道無拾遺。齊懼北面事魯、饋女樂以間之。定公聽季桓子受之、三日不朝。孔子遂行。

孔子が魯の大司寇になり宰相を代行したら、政治が大いに修まった。隣国の齊が恐怖を感じ、魯に女樂を送り君臣の間を裂く策略を仕込むと、案の定魯侯が女樂に沈溺し三日も朝会をすっぱかしたのに失望し、孔子が魯を去ったのである。

さらに左傳・昭公二十八年になると、
 梗陽人有獄、魏戊不能斷、以獄上。其大宗賂以女樂。魏子（晋・魏獻子）將受之。魏戊謂閻沒、女寬曰：主以不賄聞於諸侯、若受梗陽人賄、莫甚焉、吾子必諫。

訴訟に関わった梗陽の豪族が晋の権力者の魏獻子に賄賂として女樂を送ろうとした記事があり、女樂が一般の富豪の間にまで広まったことが知られる。

もつとも、これら君主を声色に沈溺させたり君臣の間を裂くいわば国を傾けるような女樂は、儀礼音楽の定番で演出された「關雎三奏」ではなく、「鄉樂唯欲」という娯楽の楽曲として演奏された二南諸篇の影響を受け、さらに華美優艶の度を加えたものであったに違いない。だが、その源を遡れば房中之樂たる二南の定番演奏に辿り着くことは疑いなくであろう。

『北史』房暉遠伝に当人の博識を伝えて次の記事を記している。
 （隋）文帝嘗謂羣臣曰、自古天子有女樂乎。楊素以下莫知所出、遂言無女樂。暉遠曰、臣聞窈窕淑女、鍾鼓樂之、此即王者房中之樂、著於雅頌、不得言無、帝大悅。

隋の文帝が嘗て羣臣に向かって、「古より天子に女樂有るか」と聞いたら、房暉遠が「窈窕たる淑女は、鍾鼓もて之を樂しましむ」という王者の房中之樂がすなわち女樂で、雅頌に並ぶ正樂だと答えたら、文帝が大いに悦んだという。史書に記された暉遠の識見に間違いはなからう。

そもそも「關雎」は、男女情愛の深みに入り込むところがあること、詩篇を味読すれば明白であり、孔子『詩論』でも「以色喻於礼」として人間の好色の情感を儀礼の規制に組み入れることに力点が置かれている。従い、周の礼楽制度が崩れ、房中之樂が内治を補佐する女史から女優の手に移ると、たちまち単なる娯楽を供する女樂に化したこと想像に難くない。古来儒学の士から「亡国之音」と評された「鄭聲」を詩経・鄭風の詩篇に直接結び付けるのに躊躇を感じな

くもないが、淫靡な楽調を特徴とする「鄭聲」も男を誘う女歌の多い鄭風も殷商の遺風とか都市化が生み出した新声だけでは説明しきれず、陰声の二南樂歌が影響を及ぼしたことも考えねばなるまい。そして、房中之樂が単なる享樂的な女樂に零落れた背景に氏族社会の消滅に伴う女性の役割低下があったに違いなく、それが詩經の礼樂時代の終焉を意味するものでもあった。

六、結

南国の樂歌を演奏する周の房中樂は、西周の血縁宗族社会の根幹を映し出す礼樂制度の重要な構成部分であった。二南詩篇の採取地は文王が従えた六州の中でも江漢流域と江淮流域、言い換えれば長江中下流域を中心とし、南国女性と周族男性の婚姻を通して北上し拡散していったものと考えられる。国風の中で最も早く成立した二南は二雅と共に様々な儀礼の場で定番演奏され、後に出来た詩經の諸篇とくに国風諸篇に大きな影響を及ぼした。正雅諸篇が時代の变化に伴い変雅を生み出したのと同じく、二南と他の国風との關係を考えれば、周の礼樂文化を代表する詩經は、正に黃河流域と長江流域に生きた諸民族が融和して作り出したといつてよいものである。

正樂としてさらに宴会の無算樂でも演奏され伝播された南と雅が諸国に大きな影響を及ぼした結果、各地の民間歌謡に多くの共通項をもたらした。後に漢の武帝が樂府を設立して各地から民間歌謡を採取し、いわゆる秦楚の風・趙代の謳を集めたが、そうした「漢世街陌謳謡」が漸く弦管に付されたのが、すなわち房中遺声の「相和諸曲」だったのである。『通志』樂略に漢武帝の時の樂府歌謡の採取に触れ、その主な目的は音曲にあったという。ならば嘗て二南を

演奏した房中樂曲の遺声は漢初に各地の民間歌謡に存在していたことになる。その基底に房中樂曲の諸国の風謡への浸透を想定しなければならぬであろう。そして漢代の樂府で各地の民間樂曲を採集した結果、貴族の間に「女樂」の繁盛をもたらし、名倡の富が世に喧伝され、貴戚諸侯が天子と女樂を争うまでになった（漢書・礼樂志）。そのため哀帝が樂府を廃止したが、俳優が持て囃される世風は一向に変わらなかつた。このことは嘗て南樂の演奏に慣れ親しんだ諸国の風謡が漢代に至って新たな楚聲の風靡もあつて全般的に南方音樂の色に染まり、南音の影響が広く行渡つたことを意味するにほかなるまい。

そして、南北に朝廷が分立する時代に中原貴族の南方への流寓に従つて南に帰した相和諸曲に南朝の新たな「呉声西曲」が加わつて一樂部に成つたのが清商樂であるが、両者とも元は南方音樂であつたことが合部の基底にあつた。ここに相和三調が清商三調とも呼ばれる所以があつたのである。そして「呉声西曲」もまた女歌が特色であつたことは諸曲の解題と歌詞を見れば一目瞭然である。

注

- ① 本稿で特に出所を明示しない典籍の本文はすべて文淵閣・四庫全書本による。
- ② 本稿に引いた三家詩説は、王先謙『詩三家義集疏』（中華書局刊）による。
- ③ 夏傳才『詩經研究史概要』（中州書画社）
- ④ 江林昌「上博竹簡『詩論』的作者及其与今傳本『毛詩序』的關係」（『文學遺產』二〇〇二年第二期）

- ⑤ 王国維「說商頌上・下」（『觀堂集林』中華書局）、李山「商頌」創作時期的定論」（『詩經的文化精神』東方出版社）
- ⑥ 水野清一『中國文明の歴史1・中國文化の成立』（中央文庫）
- ⑦ 唐蘭「釈南」（『殷虛文字記』中華書局）
- ⑧ 趙沛霖「關於詩樂關係」『詩經研究反思』（天津教育出版社）
- ⑨ 陰法魯「詩經」樂章中的「乱」（『北京大學學報』一九六四年三月）
- ⑩ 劉台拱「劉氏遺事・論語駢枝」（皇清經解本）
- ⑪ 方玉潤「詩經原始」（中華書局）
- ⑫ 白川靜「幽風伝説」（『詩經研究』朋友出版）
- ⑬ 拙稿「陌上桑」考」（『埼玉学園大学・人間学部紀要』二〇〇二年十二月）
- ⑭ 原文は李零「上博楚簡校讀記」（『中華文史論叢』二〇〇二年三月）による。

平成十四年十月

Thinking about “Fangzhongyue”

HU, Zhiang

The opinion of this paper is that Fangzhongyue, a type of ceremonial music of the Zhou Dynasty, was born in the YangTze valley, And through matrimony between members of royalty and feudal lords of South China, Fangzhongyue was taken into the royal family together with the manners and customs of the latter, and was played at many kinds of ceremonies. So we can say that ShiJing culture of the Zhou Dynasty was created by the people who lived in both the HwangHo and the YangTze valleys.

キーワード：房中樂、礼樂文化、詩經

Key words : Fangzhongyue, ceremonial music, Shijing