

# 遣唐留学生像の受容と変遷

## —「七絃琴」と「東アジア」を意識しつつ—

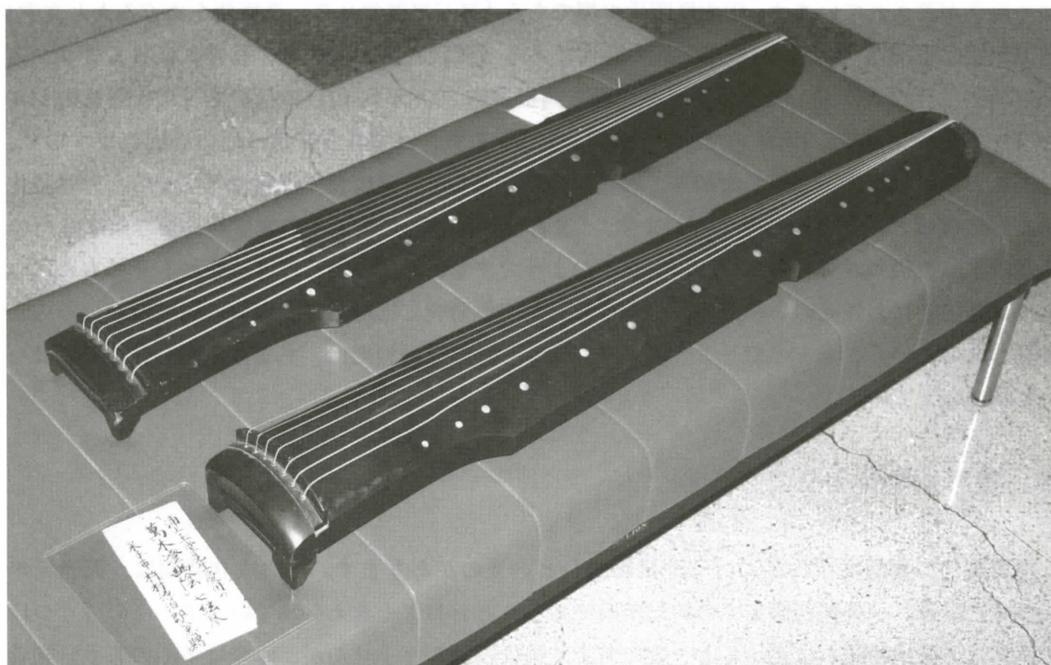
原 豊二

### 1、はじめに

まず、著者の専門は国文学（日本文学）であって、歴史的な立論や検証に適する立場ではないこと申し上げておきたいと思います。以前、「日本文学における琴学史の基礎的研究」という題目で科学研究費補助金に採択され、そこで「琴」つまり「七絃琴」の研究を進めていくことになりました。七絃琴は中国から渡った楽器の一つであり、そのため遣唐使の問題へも踏み込まざるを得ません。こうした経緯によって、今回、ここに書く機会を得たのです。

いったい七絃琴とは、どのような楽器なのでしょう。一般に馴染みの薄い楽器ですので、

七絃琴（米子市立山陰歴史館蔵）



写真を掲載させていただきました。現在、最も普及している「箏」に比べてみると、絃の数が七絃と少ないことがわかります。また、「琴柱」と言って、絃を支える柱のようなものがあります。宮中や神社等で伝承されてきた「和琴」とも異なっております。中国より古代日本に伝来しましたが、平安時代の半ばには実際に演奏されることはなくなったようです。その復興は江戸時代になります。ただ、国文学においては、『うつほ物語』や『源氏物語』にこの楽器が表わされることで、研究者の関心が高まっているのも事実です。小論の中で、この楽器は度々出てきますので、このようなものだとひとまずは理解して欲しいと思います。

一方、国文学研究において、今まで遣唐使の問題をどのように扱ってきたか、簡潔に述べてみたいと思います。国文学の研究というのは、その発端から一種のナショナリズムによって支えられた面がありますので、日本の固有性を揺るがすような外国の歴史や文学との影響関係については、過敏な反応をしてきたと考えてよいでしょう。敗戦という好機も結局逃したまま、戦後になってもこうした風潮は継続していきました。そうした中、例えば、「日本古典と漢語文化圏の文字・文化との比較研究の進展」に寄与するために、和漢比較文学会という学会の設立されたのが1983年です。そこまで戦後四十年近くの時間を費やしたことを思えば、こうした国文学の枠内での比較文学の研究がどれだけ遅れてしまったかについては歴然としているかと思います。また、「東アジア」という概念が国文学研究の中で一般に使われ始めたのは、ここ十年程度の話です。歴史学の方がかなり早い段階で、「東アジア」という枠組みを考察したことを考えれば、これもまた大きな遅滞と言えるでしょう。もっとも、現在、国文学において「東アジア」という概念がその定義や理念すらも明確にされずに、流行語のごとく使用されているという点は少なからぬ反省が必要なようです。

「和漢比較文学」や「東アジア」はともかく、遣唐使に関連して国文学からも近年興味深い著作や論考が著されています。田中隆昭氏の編である『アジア遊学27 遣唐使をめぐる人と文学』勉誠出版(2001年)、また、河添房江氏の著作である『源氏物語と東アジア世界』NHKブックス(2007年)、『光源氏が愛した王朝ブランド品』角川選書(2008年)、山口博氏の著『平安貴族のシルクロード』角川選書(2006年)などが、それに当たります。いずれも非常に面白い内容ですので、一読をお勧めします。しかしながら、国文学全般を通じて、遣唐使や遣唐留学生そのものに特化した研究はほとんどないと考えられます。「遣唐使」は、あくまでその文学作品を理解するための道具として扱われているというのが実情のようですし、結局のところ「遣唐使」そのものについては歴史学にお任せのようで、歴史学の成果を文学研究に応用しようとする研究者がいくらか散見されるということなのでしょう。ただ、こうした学究の態度は、あまり望ましいものではないと私は考えています。

## 2、遣唐留学生としての俊蔭

平安時代の物語文学作品に『うつほ物語』というのがあります。その成立時期は、天元元年(978年)以降、一条朝初期までの約十年間であろうとおおよそ考えられています。この『うつほ物語』は『源氏物語』に比べると一般にあまり馴染みはありませんが、昨今は多くの若手研究者

がこの作品に挑み、着々と成果を挙げています。

さて、この『うつほ物語』は冒頭から、遣唐使の話で持ち切りです。この作品の主人公の一人とも言える俊蔭という人物が、その若き才能を認められ、帝にもその評判が伝えられていきます。

帝、「ありがたき才なり。歳の若きほどに試みむ」と思して、唐土に三度渡れる博士、中臣門人といふを召して、難き題を出ださせて試みさせ給ふ。(俊蔭卷) (室城秀之編『うつほ物語 全』改訂版(おうふう)による。)

ここでは博士を呼び出して、俊蔭に学問を試しています。その唐土に三度渡った博士ですが、これは遣唐使で三度、中国に渡ったという意味でしょう。この博士はおそらく最低でも一度は留学生として渡唐し、学問を究めたと考えられます。ともあれ、俊蔭の才能はさらに認められ、やがて彼は遣唐使の一員となることになります。

父母、「眼だに二つあり」と思ふほどに、俊蔭十六歳になる年、唐土船出だし立てらる。こたみは、殊に才かしこき人を選びて、大使・副使と召すに、俊蔭召されぬ。父母悲しむこと、さらに譬ふべき方なし。(俊蔭卷)

俊蔭はその年齢と学才からして、留学生として遣唐使船に乗ったであろうことは確実です。『うつほ物語』の主人公は実は遣唐留学生であったのです。先を急ぐわけではありませんが、このように主人公が明確に遣唐留学生であったと確認できる例は他の物語文学作品には存在しません。よって、この『うつほ物語』は遣唐留学生に関するイメージを考える上で貴重な内容を含んでいるということになります。以下、もう少し詳しく俊蔭を取り巻く状況を考えていきたいと思えます。

そもそも朝廷が俊蔭の留学に求めたものは何だったのでしょうか。ひとまずは中国の先進の学問を摂取し、それを伝えることが考えられます。日本で「進士」になり「式部丞」となっていた俊蔭でしたので、文章経国思想を拠り所として、中国の政治思想・歴史・文学を修得させようと朝廷は考えたのでしょう。それは平安時代初期の社会状況を反映したものであると言えます。このように『うつほ物語』の冒頭部分においては、このようなアカデミックな学問の摂取が求められているように思われるのですが、よくよく読んでいくと、この俊蔭は様々なものを日本に伝えたことになっているようです。

例えば七絃琴があります。遣唐使船で難破した俊蔭はその放浪の中で、これを修得していきます。帰朝後、帝の御前にてその演奏をするのですが、それは素晴らしいものであると描かれています。

帝、大きに驚かせ給ひて、感ぜしめ聞こし召すこと限りなし。「これが声、まだ馴れずなむある。調へて奉れ」と仰せらるる時に、俊蔭、せた風を賜はりて、いささか掻き鳴らして、大曲一つを弾くに、おとどの上の瓦、碎けて花のごとく散る。今一つ仕うまつるに、六月中の十日のほ

どに、雪、衾のごとく凝りて降る。(俊蔭卷)

瓦は碎け散り、夏であるのに雪が降ってしまうような、表現としては過剰ですが、俊蔭はその演奏法も含めて日本に七絃琴を伝えたということなのです。この七絃琴の演奏は、俊蔭の子孫にも伝えられますので、音楽の摂取という意味でこれは成功したのでしょうか。

加えて、俊蔭が日本に持ち帰ったとされる書物の中には、技術書に関わるものが多くありません。

三条におはして、北の方に、ありつるやう申し給ひて、この書の目録を見給へば、いとみじくありがたき宝物多かり。書どもはさらにも言わず、唐土にだに人の見知らざりける、皆書きわたしたり。薬師書・陰陽師書・人相する書・孕み子生む人のこと言ひたる、いとかしこくて、多かり。(蔵開上巻)

これらは、医書など一種の技術的な情報を持つ書物であり、文章経国とはかなり様相が異なっているようです。要するに、俊蔭は学問に限らず、音楽や科学技術に関する摂取も行ってたようで、まさにそれが当時の遣唐留学生のイメージだったと考えられます。すなわち、天下国家に関わるものだけではなく、実生活に必要なものを伝来させる存在でもあったわけです。

『うつほ物語』では俊蔭が長安などで具体的に学んでいる姿は表現されないので、遣唐使としての実務を果たしていないというような考え方もできるかも知れません。事実、現在残されている『うつほ物語』では波斯国から日本に帰朝しているので、遣唐使の一員であって、その成果が評価されたというように考える研究者は少ないように思います。けれども、次の『源氏物語』絵合巻での『うつほ物語』への言及はどのように考えるべきでしょうか。

「俊蔭は、はげしき浪風におぼほれ、知らぬ国に放たれしかど、なほさして行きける方の心ざしもかなひて、つひに他の朝廷にもわが国にもありがたきオのほどを弘め、名を残しける古き心をついに、絵のさまも唐土と日本とをとり並べて、おもしろきことどもなほ並びなし」(新編日本古典文学全集による。)

『源氏物語』を読む限りにおいては、遣唐使としての彼の事業はほぼ成功し、日本にもまた「他の朝廷」にさえも、学問を広く伝え、名を残したということになります。いくらか憶測ですが、当時の『うつほ物語』にはもっとそうしたところが強調された本文を持った写本があったのではないのでしょうか。現在残されている『うつほ物語』の写本は近世のものばかりですので、このような憶測も全く無意味ではないように思います。ともあれ、俊蔭が遣唐留学生の中でも英雄的な人物として、当時考えられていたことは、『源氏物語』の叙述が明確に伝えていています。こうした英雄像は、吉備真備の伝承などにも通じるのではないのでしょうか。一方で、こうした側面を国文学の研究者が軽んじてきたのは残念なことでもあります。『うつほ物語』は細かく見れば大変難解なところも多く、また構想上の矛盾も多いわけですが、大枠において俊蔭が遣唐留学生で

あり、またその成功者であることはさらに考えていくべきだと思います。

さて、他の物語文学作品では『浜松中納言物語』（1060年頃成立）の主人公が渡唐するのですが、これはおそらく遣唐使ではなさそうです。この物語は冒頭に欠巻部分があり、そこに記述されている可能性は否定できませんが、何とも言えません。『松浦宮物語』（1185年頃成立）では、氏忠という人物が「遣唐副使」として渡唐します。氏忠は、俊蔭と違って、長安まで上ることになります。この物語においても、七絃琴が重要視されているのは、興味深いことです。

秋の月、春の花の時、ただこの琴の声によりて心を伸べ、残りの身を養ふ。しかあれども、深くこの琴の心を知れること、いまの世にとりては、華陽公主と聞こゆる女公主には及びたてまつらず。君はかの公主の手より、この音をば伝ふべき人なり。かの公主は八月九月の月のころ、かならず商山といふところにこもりて、琴の音をととのへたまふ。かれは、年はじめて二十、我に及ばぬこと六十三年。女の身なれど、前の世に琴を習ひて、しばしこの世に宿りたまへるゆゑに、おのづからさとりありて、その手を仙人に伝へたまへり。（巻一）（新編日本古典文学全集による。）

これは、氏忠の七絃琴の師「華陽公主」が紹介される場面です。『うつほ物語』と『松浦宮物語』の両作品において七絃琴が重要視されるのは、この楽器に特別な意味合いがあるからでしょう。この辺りのことは別稿でも述べましたが、それは、少なくとも物語文学の世界観においては七絃琴が対外的な交流に関わる楽器だと考えられたからではないでしょうか。平安時代の物語文学は、実のところかなりの国際性を持っていて、外国に関することや、外交使節のこと、またその旅程など、それなりにしっかりと描いています。そうした国際性を代表する楽器として、七絃琴が捉えられていたということを、ここではひとまず述べておきたいと思います。そのため、物語文学でこの楽器は必須とされたと大枠で考えられるのです。

### 3、藤原貞敏について

遣唐使のうち延暦と承和の二度の遣唐使が、大陸音楽の摂取に極めて熱心であったことは諸資料から窺い知ることができます。ここで注目している七絃琴についても、同様なことが言えそうです。しかしながら、承和の遣唐使で渡唐した藤原貞敏（807-867）の行いについては、一考を要するのではないかと考えています。貞敏の経歴は、それが説話文学の中に取り込まれたこともあってでしょうか、国文学の世界においては歴史的な事実として扱われてしまっているように感じるからです。

基本的な資料になりますが、『日本三代実録』巻十四から、貞観九年（867年）十月四日条を見てもよいと思います。

四日己巳。従五位上行掃部頭藤原朝臣貞敏卒。貞敏者。刑部卿従三位継彦之第六子也。少耽愛音楽。好学鼓琴。尤善弹琵琶。承和二年為美作掾兼遣唐使准判官。五年到大唐。達上都。逢能弾

琵琶者劉二郎。貞敏贈砂金二百兩。劉二郎曰。礼貴往来。請欲相伝。即授兩三調。二三月間。尽了妙曲。劉二郎贈譜數十卷。因問曰。君師何人。素学妙曲乎。貞敏答曰。是我累代之家風。更无他師。劉二郎曰。於戲昔聞謝鎮西。此何人哉。僕有一少女。願令薦枕席。貞敏答曰。一言斯重。千金還輕。既而成婚礼。劉娘尤善琴箏。貞敏習得新声数曲。明年聘礼既畢。解纜帰郷。臨別劉二郎設祖筵。贈紫檀紫藤琵琶各一面。是歳。大唐大中元年。本朝承和六年也。七年為參河介。八年遷主殿助。少選遷雅楽助。九年春授従五位下。数歳転頭。齊衡三年兼備前介。明春加従五位上。天安二年丁母憂解官。服闋拜掃部頭。貞観六年兼備中介。卒時年六十一。貞敏无他才芸。以能彈琵琶。歴仕三代。雖无殊寵。声価稍高焉。(新訂増補国史大系による。)

承和の遣唐使にて、都(長安)に達したとのことですが、より記録性の高い円仁の『入唐求法巡礼行記』の方では、貞敏は沿海部の揚州に留まっていると考えられます。ですので、ここでの「劉二郎」などの人物から琵琶を習得した云々の話もかなり怪しくなってくるようです。鎌倉時代の『教訓抄』では、「賀殿」の説明として「此の曲は、唐土へ、承和の御門の御時、判官藤原貞敏と云ひける者を遣はしたりけるに、簾承武と云ふ人に琵琶を習ひて、此の朝には広めたるなり。(巻一)(日本思想大系によるが、表記を改めた。)」とあって、むしろこちらの方が実態に近かったのではないのでしょうか。

おそらく、実際は長安に行かなかった貞敏は、そのことに大きな劣等感を抱いたのでしょう。帰国後の自身の出世についても、気持ちが焦ります。そこで、自己アピールを徹底的に心掛け、事実とは違う行いまで広めてしまったようなのです。唐での行動の事実関係を詮索することができる人物がほとんど存在していなかったことをいいことに、大言をしてしまったのではないのでしょうか。自身の琵琶の正統性もできれば示したかったのではないのでしょうか。そして、最終的にこのような国史の叙述に至ったと一応は考えておきたいと思います。しかしながら、貞敏自身にだけ責任をなすり付けていいということでもありません。というのは、遣唐使によって有益なものがたくさん将来されるというイメージを当時の人々は恒常的に抱いていたからです。既に見た『うつほ物語』は良い例ですが、後の『源氏物語』にもそうした傾向が垣間見られます。そのような空気や雰囲気うまく利用したのが、貞敏であったのではないのでしょうか。すると、『三代実録』のこの部分は、歴史資料というよりも文学作品の部類に近づいて見えてきます。さらに、後代になって『文机談』や『十訓抄』などの説話文学によって、貞敏の伝承は広まり伝わっていきます。国文学の研究者に言っておきたいことは、安易に国史を歴史として考えるのは危険であるということです。資料調査の基本中の基本を言っているわけですが、貞敏の行いというのは、多分に虚構であるところが多いということになります。国文学研究の中で、この人物については過大な評価をされてきたようにも感じるのですが、いかがでしょうか。

同じような人物として、良岑長松(814-879)がいます。同じく承和の遣唐使で渡唐しました。「琴」が上手であったようです。『日本三代実録』巻三十六から、元慶三年(879年)十一月十日条を見ます。

十日乙丑。散位従四位上良岑朝臣長松卒。長松者。大納言贈従二位安世之子也。承和之初為常

陸權大掾。俄遷為伊予掾。兼為遣唐使准判官。聘礼既訖。歸舶解纜。遭風漂墮南海賊地。殆致殞命。僅以得還。同七年授從五位下。數年扨侍從。尋加從五位上。遷丹波介。後進正五位下。俄而遷縫殿頭。遂至從四位下。未幾加從四位上。遷宮内大輔。累遷諸陵頭。武藏。大和。河内。山城等國守。長松無他才能。以善彈琴。配聘唐使。卒時年六十六。

長松も貞敏と同様に、音楽に通じていたのでしょう。それが故に、音楽撰取に熱心であった当時の朝廷から期待を掛けられ、唐に渡ったのだと思います。貞敏と違って、帰国後のアピールはあまりできなかったようです。ですので、この人物は説話文学作品などに出てくることはありません。このような差異は、歴史の問題というよりも文学の側の問題として考えられるべきでしょう。

少し唐突ですが、近年その存在が墓誌によって確認された井真成と比較してみるとどうでしょうか。貞敏も井真成もともに渡唐しています。貞敏と違って、井真成は少なくとも長安まで至った人物です。井真成は唐の地で亡くなりますから、後の日本に何かを残すことはありませんでした。この二人の人物について考えると、唐での事実関係と日本での一般の認識というのとは一様でないということが理解できます。当然ですが、無事に日本に戻って来た人物の方が、影響力が強いというわけです。しかしながら、土中に埋もれていたあの井真成の墓誌が発見されるや否や、日本のメディアはすぐに飛びついて大々的に報道しました。この墓誌の発見後の騒動とでも言うべきものは記憶に新しいところですが、それぞれの井真成像が多くの日本人に形成させられたのもまた事実です。平安時代以降、説話化された貞敏伝承も類似したメカニズムによって醸成されたのではないのでしょうか。

#### 4、仁明天皇について

承和の遣唐使の頃は、仁明天皇（810–850）が在位しています。この天皇をどのように考えるかについては、日本音楽の歴史とも関わる重要な問題だと私は思います。かつてのような急進的な意味での「楽制改革」がなされたという立場に立つわけではありませんが、この天皇の事績を無視して日本の宮廷音楽の充実は考えられないからです。

さて、『続日本後紀』卷廿から嘉祥三年（850年）三月二十五日条を見ておきます。

癸卯。奉葬天皇於山城国紀伊郡深草山陵。遺制薄葬。綾羅錦繡之類。並以帛布代之。鼓吹方相之儀。悉從停止。帝叡愜聰明。苞綜衆芸。最耽經史。講誦不倦。能練漢音。弁其清濁。柱下漆園之說。群書治要之流。凡厥百家莫不通覽。兼愛文藻。善書法。学淳和天皇之草書。人不能別也。亦工弓射。屢御射場。至鼓琴吹管。古之虞舜。漢成兩帝不之過也。留意醫術。尽諳方經。當時名醫不敢抗論。…（新訂増補国史大系による。）

線部にありますように「虞舜」（古代伝説上の君主、舜のこと）や「漢成」（前漢の成帝）と比べても音楽（鼓琴吹管）に優れていたということです。美辞麗句と言えればそれまでですが、他の

天皇に同様な記述のないところからすると、このことは重く受け止めなくてはなりません。そして、承和の遣唐使がこのような天皇の命令によるところであったとすれば、この遣唐使の目的にも関係することになります。

承和の遣唐使は、事実上最後の遣唐使でした。後に菅原道真が遣唐使を停止することはあまりに有名です。昨今の平安時代に関する対外交流についての認識として、国家予算的に見て遣唐使は既に大きなお荷物であり、おおよそのことは民間の貿易船などで事足りておったとする論調を見受けることがあります。けれども、事はそんなに単純なのでしょう。確かに貴族たちが熱心に収集した唐物などの貿易品は、ある程度の権限と財力をもって手に入れることができたかも知れません。しかしながら、国家的な規模を伴わなくては達成できないこともやはり多かったと考えざるを得ません。まさに留学生の制度がその最たるものだと言えましょう。また、貿易船の伝え来る情報がどこまで学術的に洗練されたものであったかは大いに疑問です。『竹取物語』には王慶という商人が登場しますが、ほとんどベテランに近い人物です。特に思想に関わるものや、訓練の必要なものは、やはり現地へ赴いて、それなりの年月を経ることによって達成されるというように考えるべきだと思います。音楽などもその部類に入るに違いはないでしょう。音楽は、楽器や楽譜だけがあってもその実現は不可能です。実際に自分の耳で演奏を聴く必要があります。そして、音楽に関わる制度やイデオロギーについても学ぶことが求められたでしょう。いかなる時に、どのような場面で、どのように音を出すべきなのか、これは宮中儀礼との関わりを考えれば、大変重要な問題だと言えます。中国の音楽を写し取って来るということは、遣唐使という国家的事業によってそれなりに財政を圧迫して達成されるものであったのです。

さて、日本の朝廷、特に仁明天皇はなぜこれほどまでに大陸の進んだ音楽の吸収に努めたのでしょうか。もちろん、文化事業の一環として、先進の音楽は求められるべき文化の一つだったのかも知れません。けれども、そうした趣味の問題として捉えるには、わざわざ危険で困難な渡航をする必要性が見出せないように思います。人間の命もさることながら、財政的な問題はさらに大きかったでしょう。遣唐使そのものは、音楽の摂取だけを目的としているわけではありませんが、それでもいくらかの割合を占めていたようですので、そこを削るだけでも大きな節約になったと考えられます。

このことに対する答えはいまだ明確ではありませんが、「プロトコル（外交儀礼）」に関わる問題が大きかったのだと思います。音楽は「プロトコル」の重大な要素であったのです。けれども、相手国の唐が日本に使者を送った事例は極めて少ないのですから、音楽の「プロトコル」は唐人のためのものではなかったと考えられます。想像をたくましくすれば、平安時代に頻りに日本にやって来た渤海使と関係があるように思われます。仁明天皇の存命期の四十年間で八回（うち即位前の使節が七回）も渤海使が渡日しています。（もちろん、すべての渤海使が入京を許されたわけではありません。）そこで、渤海に対する外交儀礼に音楽を用いる必要があったのではないのでしょうか。渤海と日本の上下関係のあり方は一様ではなく、双方の思惑もあって複雑だったようですが、ある程度形となった中華音楽を披露することが日本側には必須だったと考えたいのです。この時期の国際関係は、唐、日本、渤海と複雑な状況であり、その複雑さがかえって高度な中国文化の摂取につながったとすれば、渤海という国の存在の意味は大きかったと考えられます。

仮に、単純に日本と唐だけの国際関係しかなかったとしたら、日本はより実用的・技術的なものに偏ってその文明の摂取を行ったことでしょう。日本側は原則的に渤海をその臣下に位置づけたかったわけですから、渤海以上の文化レベルを維持しなくてはならなかったというわけです。その文化レベルの基準というのは、やはり唐のそれに求められたということになりましょうか。このようなことに敷衍して述べれば、先ほどの『うつほ物語』やまた『源氏物語』に「高麗人」として渤海人が登場することも興味深いことに感じられます。これらの物語においても、日本、唐の次の第三極として渤海が位置づけられているようですから、平安時代の貴族たちにとって、渤海とは我が日本のアイデンティティーを表わす鏡のような存在であったかと推察できると思います。

次に、『続日本後紀』巻十九から、嘉祥二年（849年）十一月二十二日条を見てみます。これは仁明天皇の四十賀の記述であり、承和の遣唐使の帰国後十年に当たっています。少し長いのですが、引用したいと思います。

壬申。皇太子上表。奉賀天皇四十宝筭。其辞曰。臣諱言。臣聞。三十而立。加之十年。德行可以治邦家。機事可以無疑慮。即知三十九前而通曰壯。聖人冀聽其名声。四十以往而所謂中。先哲欲得其善理者矣。伏惟皇帝陛下。生知睿哲。誕稟聖靈。端玉藻而御綵章。懸金鏡而臨寰寓。握七百八十代之皇曆。獨富春秋。推三万六千歲之仙齡。唯盈五八。沉思下濟。滿玄沢而無涯。方略傍宣。截遐荒而有裕。斯乃一人有慶之日。兆民共賴之年。凡百臣下。歛心如一。況臣位為諸子之長。虔奉皇慈。職為群臣之首。祇居鴻緒。信可以顯君父之懿德。薦臣子之純誠。仍表延祚之情。設獻壽之礼。採紫珠之嘉實。用供挿頭之祥。調玉琴之薰絃。以充垂手之慶。肴核敢陳。恐其非饌。金石間奏。且將率舞。伏願。中和所樂。德広弥彰。保万寿之無疆。懷百神之多福。人稱有道。我乃無為。使群臣成鹿茸之歛。六方致鳧藻之感。其獻物。机二前。〈一前。居御挿頭花。一前。置純金御杖。〉御厨子四前。〈二前。以煎香作之。納琴四面。二前。以蘇芳作之。納琴譜八十卷。〉御装束机十前。黒漆榭厨子四基。〈積御菓子。〉赤漆韓櫃四十合。〈納衾掛衣。〉櫃飯四十合。折櫃食八十合。酒八十缶。魚菜各四十缶。水陸雜物数百捧。既而天皇御紫震殿。音樂遞奏。歛樂終日。賜諸大夫祿。

【〈 〉は割註】

ここでは、皇太子（後の文徳天皇）が仁明帝に「琴四面」と「琴譜八十卷」を献上しています。仁明天皇が、遣唐使に音楽摂取を望んでいたことや中国文化としての音楽に傾倒していたらしきことを踏まえると、ここでの「琴」はやはり七絃琴を指すと考えられます。また、890年頃成立した書籍目録『日本国見在書目録』のうち「楽家」には、『琴経』『琴操』『琴法』『琴録』『琴徳譜』『琴用手法』『雑琴譜』『弹琴手法』『雅琴録』『弹琴手勢法』などが載せられています。このうち唯一現存する『琴操』が七絃琴に関する書物であることから、他の書物についても七絃琴に関するものと考えられます。『日本国見在書目録』での「琴」は七絃琴を意味するということになります。また、「雑琴譜百廿卷」とあることから、当時、大部な七絃琴の楽譜が存在していたということもわかります。『続日本後紀』の「琴譜八十卷」もまた大部なものであり、同時に日本古来の和琴や箏にそのような大部な楽譜が見受けられないことを考えれば、「琴四面」

「琴譜八十卷」はいずれも七絃琴であるということができると思います。

「琴譜八十卷」についてさらに述べますと、『文徳天皇実録』仁寿三年（853年）二月十四日条の記事では、「鼓琴」を好んだ藤原関雄に文徳天皇が「秘譜」を賜うたことが書かれています。これも七絃琴の楽譜と考えてよいでしょう。それにしても、文徳天皇という人は楽譜を差し上げるのが好きであったようです。

さて、仁明天皇は音楽を好みましたが、特に七絃琴については興味を強く抱いたと思われます。嵯峨・淳和両帝の文人的な時代を引き継ぎ、文人趣味の代表であり、また中国でも高貴な楽器とされる七絃琴に意識が向くというのは、自然な流れであったのかも知れません。その七絃琴ですが、楽器や楽譜が献上されていることから、仁明天皇自らが演奏をしたと考えたいと思います。

次にこれも長い引用になりますが、『大鏡』を挙げたいと思います。ここでは、「帝」つまり仁明天皇が「琴」を演奏していることがわかります。

昔も、かかりけること多くはべりけるなかに、極楽寺・法性寺ぞいみじくはべるや。御年なんども大人びさせたまはぬにだにも思し召しよるらむほど、なべてならずおぼえはべるに、いづれの御時とはたしかにえ聞きはべらず、ただ深草の御ほどにやなどぞ思ひやりはべる。芹川の行幸せしめたまひけるに、昭宣公童殿上にてつかうまつらせたまへりけるに、帝、琴をあそばしける。この琴弾く人は、別の爪つくりて、指にさし入れてぞ、弾くことにてはべりし。さて持たせたまひたりけるを、落としおはしまして、大事に思し召しけれど、また作らせたまふべきやうもなかりければ、さるべきにてぞ思し召しよりけむ、大人しき人々にも仰せられずて、幼くおはします君にしも、「求めてまるれ」と仰せられければ、御馬をうち返しておはしましけれど、いづくをはかりともいかでかは尋ねさせたまはむ。見つけてまるらせざらむことのいとみじく思し召しければ、「これ求め出でたらむ所には一伽藍を建てむ」と、願じ思して、求めたまひけるに、出できたる所ぞかし、極楽寺は。幼き御心に、いかでか思し召しよらせたまひけむ。さるべきにて御爪も落ち、幼くおはします人にも仰せられけるにこそははべりけめ。（藤原氏物語）（新編日本古典文学全集による。）

ここでの昭宣公（＝「幼くおはします君」「幼くおはします人」）は藤原基経（836－891）のことです。極楽寺建立の由来を語る場面で、仁明天皇が落としてしまった琴の爪を基経が探し出す、そういった話です。『古事類苑』を見ますと、この話は「箏」の部に分類されています。（なお『古事類苑』では「大鏡裏書」が載せられている。）箏には琴爪を用いるのが一般的ですから、このような判断をしたのだと思います。しかしながら、前述のことを根拠にすれば、これは七絃琴であるということになります。確かに七絃琴に爪を使うということは現在の奏法にはないのですが、だからと言ってこれが箏であるという根拠にはならないでしょう。『大鏡』の作者にこうした厳密な意識がどこまであったかは不明瞭ですが、特にこれは七絃琴であるということにこだわってみたいと思います。

つまり、仁明天皇自身が七絃琴の演奏を行ったという現実的な問題が重要だと思うのです。もちろん、平安時代の天皇は他の楽器（特に和琴が重要なようです。）も演奏したわけですが、そ

の中に七絃琴の演奏も含まれていたということは、きちんと踏まえておきたいと思います。少なくとも日本の王権は七絃琴という音楽を導入しようとしたと考えるべきでしょう。後の『源氏物語』の光源氏が七絃琴の名手とされるのも、こうした王権の問題と少なからず関係があるかと思えます。光源氏が天皇を凌駕するという、文学の側での「王権論」は現在では一段落している観がありますが、音楽と王権との関連自体は今後も考察していかなくてはなりません。

仁明天皇は四十歳ほどで亡くなりますが、この人物が日本音楽に与えた影響力はそれなりに評価すべきであると考えます。また、その音楽文化が平安時代の物語文学に仮名表記という形で花開いたということも意識しておきたいと思います。音としては消え去ったはずの音楽が、文学の世界に保存されたという事実は、世界的に見てもそう多いことではないと考えます。

## 5、音楽留学生の実相

それでは、具体的に音楽留学生というべき人物はどのような音楽摂取の仕方をしていたのでしょうか。音楽に特化した留学生の存在が認められるのは、資料的に言えば延暦と承和の両遣唐使であることは既に述べました。もちろんこの留学生ですが、唐の制度に基づいた正規の留学生ではなかったことの方が多いと考えられます。既に挙げた貞敏や長松は准判官として渡唐していますし、そもそも音楽だけを習得するための留学生を唐側が積極的に認めていたとは考えにくいのです。橘逸勢は延暦の遣唐使で長安に向かっていて、中国側の史料である『旧唐書』『新唐書』に留学生としてその名が載せられています。空海の『遍照發揮性靈集』によれば、逸勢も七絃琴を習ったようですから、こうした人物は留学生でありながら音楽の摂取にも努めたようです。しかし、多くの音楽留学生はその大きな使命感と相反して、唐都である長安にすら行けなかったのが実態に近かったようです。そのことは貞敏の例にも見られました。

さて、国史の事例もありますが、ここでは鎌倉時代に成立した『教訓抄』を見ながら考えたいと思います。というのは、国史では失われた情報がこのような楽書に残されている可能性があるからです。いずれも巻三になりますが、「春庭楽」という曲は、延暦の遣唐使で「遣唐使の舞生」の「久礼真藏」が伝来させたとか、「三台塩」という曲は「犬上是成」が伝えたであるとか、こうしたことが書かれています。興味深いのは、「玉樹後庭花」という曲について「承和の遣唐使の舞生、件の帰朝の間、此の楽悉く忘れてたりければ、又遣はして、此の朝には習ひ留めたり。」とあるところです。この場合、一度承和の遣唐使で渡唐・帰朝したにもかかわらず、再度派遣されたということになります。二回目の派遣はもはや遣唐使での随行ではなく、遣唐使の制度外での渡唐ということになります。しかも、再度の渡唐も無事日本に戻ってきたようですから、こういう人物の活動というのはやはり気に掛かるものがあります。

このようにしてみると、音楽留学生と言うべき人物たちの中にもいくら差異があるかに思われます。まず国史に掲載されるような階層の人物がいます。貞敏や長松、橘逸勢などがそれに当たりますが、彼らは准判官や正規の留学生など遣唐使の目玉として渡唐したと考えられます。物語文学で言いますと『うつほ物語』の俊蔭や『松浦宮物語』の氏忠が該当するのでしょうか。彼らは長安への入都が認められるか、その候補にはなり得た人物です。しかし、『教訓抄』で挙げた

「久礼真藏」や「犬上是成」などは、長安に行くことはかなわなかったと考えるべきでしょう。沿海部において、その土地に広まっていた音楽、あるいは長安のものとした音楽を習得したように思われます。そして、彼らは国史に載る人物より、さらに音楽に特化した留学生であったと考えられるでしょう。ただし、既に言ったように、唐側で受け入れたとかそういった問題の埒外にあった留学生でもありました。もちろん送り出した日本側からすれば官令ではあるものの、受け入れる唐側からすれば民間の留学に過ぎなかったのです。

少し整理しますと、まず音楽留学生は、必ずしも正規の留学生ではなかったこと、また唐都の長安まで必ずしも至らなかったこと、そして短期間の留学であったことが言えると思います。短期間の留学で済んだのは、音楽の習得については学問のそれよりも時間がかからないことや、日本側の要請に早急に応えるためであったようです。また、彼らがもとより音楽に関する専門的な知識や技術を持ち得た人物であったこととも関わるのでしょう。

『源氏物語』に次のような叙述があります。

げに、よろづのこと、衰ふるさまはやすくなりゆく世の中に、独り出で離れて、心を立てて、唐土、高麗と、この世にまどひ歩き、親子を離れむことは、世の中にひがめる者になりぬべし。  
(若菜下卷)

これは、光源氏の発話で、七絃琴の習得について述べているのですが、外国を彷徨い歩き、親子の絆を捨てるようなことは愚かであると言っています。もっとも光源氏自身は音楽全般をこよなく愛していますから、この場面だけで全体的なことは言えません。ただ、「唐土」や「高麗」に向かい、また「親子を離れ」た人物というのは、いったいどのような人たちだったのでしょうか。それは、音楽留学生と私が考えた立場の人たちと一応は考えられますが、そのうちどちらかと言えば、国史などに載らない低層の人物を考えた方がよいのではないかと思います。「まどひ歩き」という表現からも、遣唐大使・副使・判官・准判官クラスや正規の留学生とは違っているようで、むしろ『教訓抄』に載った人物たちを想定するべきでしょう。しかも、ここには「高麗(渤海)」も挙げられているわけですから、遣唐使という枠組みさえも当てはまらないということになりましょう。遣唐使といった国家の制度を越えた渡海によって、命がけで音楽を摂取してきた人物が、遣唐使の華やかさの影で埋もれているのは残念なことだと感じます。『源氏物語』の叙述は、結果としてそのような人物の存在を示唆しているように思われるのです。

加えて、大陸から新たな音楽が持ち込まれたことで、当時、伝統的に存在したそれ以前の日本音楽に大きな影響を与えたことが推察されます。もちろん、それは当面宮廷音楽に限られたことのようにですが、いずれは下の階層にも広まっていく可能性を秘めたものでした。それだけに、こうした状況への説明として「楽制改革」なる言葉は生まれたのでしょう。私はこうした事実が具体的にあったかについては批判的であっても、考え方としてそんなに滑稽なことを言っているようには思いません。それは、ここで述べた音楽留学生たちの功績をきちんと踏まえようとする私の立場に重なるからです。例として相応しいかはわかりませんが、『源氏物語』に描かれる楽器はほぼ渡来の楽器です。そうでないものは和琴などに限られています。『源氏物語』の音楽世界

が基本的に中国音楽の強い影響下にあることを、きちんと確認しておくべきであると考えます。

## 6、「東アジア」の中の七絃琴と関連楽器

近年、中国の北京でオリンピックが開催されたのは記憶に新しいと思います。その豪勢とも言える開会式で、七絃琴が演奏されていたのを覚えている方はいるでしょうか。また、これもわりに最近の話ですが、映画「レッド・クリフ」においてもその演奏場面が描かれています。現在、中国で七絃琴はちょっとしたブームでもあり、その演奏は2003年にユネスコの世界無形文化遺産に登録されました。西域伝来の楽器もそれなりに多い中国で、純粋に漢民族の楽器として、一種のナショナリズムが刺激された結果なのだと思います。そもそもこの七絃琴はおおよそ漢代には現在の形になったようで、唐代中期にさらに中国全土へと普及したようです。また、この楽器は中国古典には度々出てくるものであり、特に漢詩には多く見受けられます。李白や白居易の詩を追っていけば、必ず出会うと言ってよいでしょう。現在の中国では唐代や宋代に制作された七絃琴が残されていますし、またその一部は日本に伝わり、「開元琴」として東京国立博物館に所蔵されています。正倉院にも「金銀平文琴」が伝わっており、いずれも唐代の輸入品となります。

さて、このような七絃琴ですが、中国以外の国にも伝わっています。朝鮮半島の事例で言えば、七絃琴をコムゴ（玄琴）に作り直したのだとあります（『三国史記』「雑志第一」）。半島には日本よりも早くそして濃密に伝わっていたと考えてよいのではないのでしょうか。しかしながら、私の心許ない資料調査では、現在の朝鮮半島での七絃琴については三枚の写真を手に入ただけで、ソウルの博物館などに行ってもこの楽器に出会うことはできません。韓国からの留学生に聞いても、格段の情報は手に入れられませんでした。七絃琴に詳しい知人から聞いたのは、奏法を間違えながら弾かれているのがテレビのニュースか何かで流れたという不確かな情報ぐらいでした。その代わりに、何年前に行ったソウルでは、国立民俗博物館にコムゴやカヤグム（伽耶琴）が大きく展示されていました。これも推測の域を出ないのですが、韓国にもやはりナショナリズムはあるのでしょうか。よって、独自に発達したと考えられる韓国固有の楽器、つまりコムゴやカヤグムに光が当てられているのです。このことに異議を唱えるつもりはありません。こうした状況こそが、楽器というものの意味や価値をかえてよく表わすように思えるからです。

日本という国はある意味で興味深い国で、音楽についてのナショナリズムについて鈍感でもあります。雅楽で使われる楽器のすべて、また楽曲の多くが、日本で作られたものではないにもかかわらず、あたかも日本音楽の神髄のように受け止めています。ナショナリズムの立場に立てば、民謡などの方がいたって日本的であると思いますが、現在でもその評価はむしろ雅楽の方が上にあると考えられます。もっとも中華人民共和国や大韓民国のように、それぞれ相似した国家、中華民国（台湾）や朝鮮民主主義人民共和国を抱え、自らの国や政府の正当性・正統性を主張し続けなくてはならない国の事情と、日本のそれとを同一視することはできません。ただ、雅楽（これも近年流行っていますが。）について、これを平安時代の雅な日本の文化の一つであるとするような風潮は問題視せざるを得ません。雅楽は基本的に大陸の音楽・舞楽がその土台にあるわけです。ともあれ、日本人のナショナリズムというのはやはり曖昧なようです。どんな国家主義者

も決して雅楽の純和様化を唱えることはありません。

ここで日本国内の周縁地域に目を向けたいと思います。まず、琉球ですが、第十五回冊封使張学礼の著『中山紀略』によれば、蘇州の陳翼という人物が琴曲三曲を伝えたということです。もちろんこれは近世の記述（1663年）ですが、音楽の伝播を考える上で興味深いものです。こうした音楽の伝播が、単純に日本という枠組みで説明のつかないことは明瞭です。

さすがに北方のアイヌ民族には七絃琴は伝わらなかったようです。しかしながら、樺太アイヌによって演奏された絃楽器、トンコリ（五絃）を見た洪江長伯（1760-1830）という人物は、この楽器こそ中国古代の琴がそのままの形で遺されたのだと思い込み、『裔琴図式』（寛政十一年（1799年））という書物を遺しました。東アジア音楽圏にある日本とそうではなかったアイヌ民族の文化的な接触からこのようなことが生じたのでしょう。これも面白い事例です。

もっとも日本においても七絃琴の受容については紆余曲折があって、平安中期頃に演奏されなくなった後、改めて日本にそれを伝えたのは明の亡命僧、東臯心越（1639-1695）であり、これも江戸時代のことになります。ちょうど、日本が政治的安定を取り戻し、また漢学興隆の時期にも当たりました。

こうしてみると、楽器の伝来というのは、当然ですが現在の国境線をもって考えることはできなくなります。また、受け入れる側の国や地域にもその時々々の政治体制や文化的な風潮というものがあり、単純に水が流れるように伝わってきたとは到底考えられません。長々と近世以降のことを書きましたが、古代の東アジアについても同様な状況を想定して良いのではないのでしょうか。

それと、もう一つ重要なものに発掘資料があります。近年の考古学の成果はまた新たな情報を私たちに伝えてくれました。中国では戦国時代の琴が発掘資料として出て来ています。絃の数は必ずしも七絃ではないようですが、形状は似ており、七絃琴のルーツとなるものです。日本でも、多くの古代コトが出土しております。中には現代の和琴の形状に近いものもあって、日本のコト類の成長過程を知る手掛かりとなっています。ちなみに日本では七絃琴は発掘されておられません。この楽器が古代日本で一般に普及しなかったことを物語っているのでしょう。

このように東アジア諸国の音楽に関わる状況を鳥瞰しますと、そもそも「東アジア」とは何かということにどうしてもぶち当たってしまいます。国文学の側が曖昧なままこの用語を使い続けているということは既に述べました。かと言って、私がきちんとした定義を提案できるわけでもありません。強いて言うならば、殊に音楽に限定した場合、「東アジア」なる概念は宮廷音楽について考察する場合において有効であって、民間で発生した音楽についてはあまり有効ではないような印象を受けます。宮廷音楽、つまり王権に深く関わる音楽であるからこそ、「東アジア」の普遍性へと繋げる国家的な意味が見出せるというわけです。現代でもそうですが、こうした場合、普遍性と独自性の両方ともが必要になっていくと考えられます。普遍性がもし仮に全くなかったら、外国の使節には何も伝わらないでしょう。また、独自性が全くなく完全に模倣であっても、それはそれで文化的な優位を示せません。現代でも宮内庁楽部が雅楽のみならず洋楽として西洋音楽の演奏も行っていることは、そうした表れの一つなのでしょう。

もっとも「東アジア」という用語を感覺的に使いたくなる気持ちもわからないではありません。

というのは、それだけこの枠内にある日本や中国、韓国などの歴史や文化のあり方やその関係性が複雑であるからです。そのため、個別の事象を詳細に掘り起こすよりも、曖昧に使っていった方が平和裏（政治的な意味で）に論を展開することができるというわけです。そのようなある種の防御本能を研究者が持っていたことは、むしろ健全であったとも言えるでしょう。けれども、そういった時期は過ぎつつあるわけです。国文学研究において、「東アジア」という概念の検討が求められるのは当然のことだと考えます。

音楽やそれにまつわる文化活動・文学創作について戻って考えてみますと、「東アジア」という概念を宮廷音楽・宮廷文学以外にむやみと広げることには問題があると考えます。アイヌのトンコリを見た渋江長伯の認識はやはり出過ぎているように思えるからです。ここでは、「プロトコル（外交儀礼）」を想定した「東アジア」というものを強調しておきたいと思うのです。

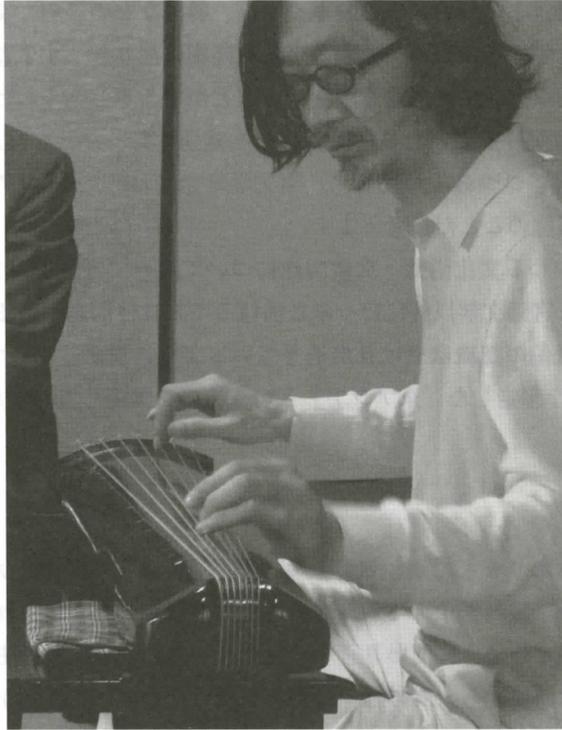
## 7、まとめに

大変、大雑把ではありましたが、自分なりの問題提起をしてみました。古代の「人」と「物」をめぐる国際交流の一種のダイナミズムが、いくらか伝わったのであれば幸いです。政治史と文化史、そして文学がどのように関わり合い、支え合ったのか、古代の史料は多くを語るわけではありませんが、その断片から人間の様々な営みを受け止めていくことができます。古代文学作品の中でも、特に「物語」というジャンルが最も国際的なテーマ性を保持していたと私は考えています。そして、その世界を支えている構造がより深く考究される時、この文学ジャンルの評価はさらに高まっていくと思うのです。

付記・本稿は東アジア世界史研究センター研究会「東アジアにおける人・物の往来と管理」（2009.2.7 於専修大学神田校舎）での発表を基にしているが、新たに考察したことも加えて一文とした。本稿に関連して、以下の拙論を併読していただきたく思う。

- ・「遣唐使と七絃琴—歴史と文学の間から」『アジア遊学』126号（2009年）
- ・「王朝文学・歴史資料における琴演奏描写の変遷—古代日本のサウンド・スケープ論として—」堀淳一編『王朝文学と音楽・舞楽』竹林舎（2009年）

伏見无家氏による七絃琴の演奏



『唐詩選画本 二編』(寛政二年(1790)刊)

