

蘇軾と「琴」きん

池澤滋子

北宋は琴棋書畫という文人趣味が成熟を示した時代であり、蘇軾はその代表的な體現者として知られる。琴棋書畫四藝のうち、書畫についての蘇軾の造詣の深さはつとに知られているが、琴については書畫に比してはまだ十分な研究成果が擧げられていない感がある。

しかし蘇軾の琴への關心はその詩文を見る限り通り一遍のものではない。琴は蘇軾にとって身近な存在であった。そのことは彼の詩文の中で、あるいは家族で父の奏でる琴に聴き入りながら「一襤を斂めて竊かに聴けば獨り激昂」へ舟中聽大人彈琴（卷一）し、あるいは親しい友人達との宴席での楽しい語り合いの場で、「月明らかに靜照に委ね、心清らかにして奇聞を得たり」へ次韻奉和錢穆父蔣穎叔王仲至詩 見和西湖月下聽琴（卷三六）と名手の演奏に酔いしれるさまを詠じていることにも窺える。

また蘇家には家傳の名琴があり、幼い頃から名琴に馴れ親しみえた家庭環境は琴という樂器に對する鑑識眼を育てた。次の文は蘇軾が實際の琴の構造にも興味を持ち正確な知識を有していたことの證左となろう。

余家有琴、其面皆作蛇腹紋、其上池銘云、「開元十年造、雅州靈

關村。」其下池銘云「雷家記八日合。」其轂不容指而絃不斂、此最琴之妙、而雷琴獨然。求其法不可得、乃破其所藏雷琴求之。琴聲出於兩池間、其背微隆、若薤葉然、聲欲出而隘、徘徊不去、乃有餘韻、此最不傳之妙。

（わが家には琴を藏している。その琴の表面全體に蛇腹紋があり、上の孔（龍池）の銘に「開元十年（七二二）造、雅州靈關村」とあり、下の孔（鳳沼）の銘には「雷家八日合を記す」とある。…轂は指が入らないほどの高さであるが絃の響きが亂れないのは最もすばらしい琴の特徴であり、雷琴だけがこのような美點を備えている。その秘密を知りたいがわからないので所藏している雷琴を分解して調べてみた。琴の音は二つの孔から出るがその背がわずかに隆起していて薤の葉のような形になっており、音は出ようとしても中が狭く行ったり来たりしてなかなか出ない爲に餘韻を遺すのだ。これは筆舌に盡くせぬ奧技である。）〔雜書琴事十首 贈陳季常 家藏雷琴（蘇軾文集）卷七〕

かく琴の内部構造にまで精通し實際の琴の演奏をしばしば耳にしたであろう蘇軾だが、詩文に徴する限り琴を詠じる際興味を中心にあったのは琴にいかなる精神性を託すかという點であつたと考えられる。琴は雅正な音樂の代表として儒教的な粹の中でその禮樂觀を體現

する象徴的存在とされ、「君子が常に御もらるる所の者は琴最も親密にして身より離さず」(應劭『風俗通義』)などと知識人達に重んじられてきた。その一方で、支配階級の権力闘争を恐れ隠遁生活を理想とした魏の嵇康・晋の戴逵・晋の陶淵明等六朝の文人達が、或いは實際に琴を弾じ或いは彼らの琴に關わる逸話が伝えられたことにより、琴は隠遁思想と密接な關係を有する樂器となつた。由來琴は單なる樂器でなく、士大夫が禮教的な枠組みを逃れ、撫してその個人的精神を寄託すべき器物と見なす傳統が形成され、隱逸に憧憬する文人間に脈々と承け繼がれた。

本論文では從來餘り研究が進められていない蘇軾の「琴」に關わる言説に焦點を絞り、彼がこの分野に深い關心と理解を有していたといふことを示すと共に、その詠琴詩における精神性に着目し蘇軾の琴に關する詩文を涉獵して彼が琴に寄託した人間精神の諸相を明らかにしたい。そして彼が琴において到達した理解のレベルと獨自性から鑑みて、文人趣味の體現者である蘇軾を語る時に琴も無視できないものであるといふことを證するつもりである。

二

先述のごとく、琴を善くした文人では嵇康や戴逵が有名であるが、琴が士人の精神を託すべき樂器でありえた例として最も知られるのは晋の陶淵明の「無絃琴」の場合であろう。淵明の隱遁生活を一つの理想とした後代の詩人達によつて、無絃琴は淵明の境地への敬慕の念を込めた語として頻りに使われ、俗人とは距離をおいた利達をむさばらぬ高士としてのポーズをとる際にこの語が多用された。

例えば中唐の白居易が陶淵明への思慕の念を披瀝した作品群の中

蘇軾と「琴」

で、淵明の「琴」を意識し淵明の「琴中の趣」を述べていることは、すでに中純子氏の論稿が言及する。氏の引用された〈效陶潛體十六首并序 其三〇(30)〉に「又琴上の趣を得、絃を按じて餘暇有り」とあるほか、「行くに帶索の衣を披、坐して無絃の琴を拍つ」〈丘中有一士命首句爲題二首 其二(30)〉、「誰か伴わん寂寥の身、無絃の琴左に在り」〈郡齋暇日、辱常州陳郎中使君早春晚坐水西館書事詩十六韻見寄、亦以十六韻酬之(30)〉、「舞腰歌袖何處にか拋つ、唯だ無絃の琴一張に對す」〈夜涼(30)〉等の句が見える。これらに看取されるように蘇軾以前の詩ではおおむね「無絃琴」は隱棲の高士としての淵明を形象化する語として用いられ、そこにあまり深い意圖を讀みとっていないと考えられる。

蘇軾が白居易同様に陶淵明を尊崇していたことは周知のことであるが、淵明をこよなく慕つた蘇軾はその詩中でしばしば淵明の無絃琴に言及している。そして琴の「賀若」という名曲中に、「琴裏若し能く賀若を知らば、詩中定めて合に陶潛を愛すべし」〈聽武道士彈賀若(卷三三)〉として淵明の詩の味わいと共通性を指摘している。

蘇軾の無絃琴の分析は右の白居易に代表される唐代までの文人の無絃琴理解に比べ、格段に細緻精深な獨自の考察が加えられている。それは淵明を思慕するのみに留まらず、蘇軾獨自の人生觀を無絃琴を媒體に披瀝していると考えられるのである。

蘇軾は和陶詩において、

心閑手自適 心閑かにして手自ら適也

寄此無窮音 此に無窮の音を寄す

〈和陶貧士七首(卷三九)〉

と淵明の隱遁生活の融通無碍の境地を慕い、

懸知董庭蘭

懸かに知る董庭蘭

不識無絃曲

無絃の曲を識らざるを

〈破琴詩(卷三三)〉

尙恨琴有絃

尙ほ恨む琴に絃有るを

出魚亂湖紋

出魚湖紋を亂す

〈九月十五日觀月聽琴西湖示坐客(卷三四)〉

というように無絃琴の境地は唐の著名な琴の演奏家である董庭蘭がいくら巧みな演奏技術を駆使したとしてもそれだけでは到達できるものではないとする。蘇軾は「琴に絃有」って演奏に腐心する段階より、彈ずることのない無絃琴の境地を高く評價していることとなる。そして淵明の無絃琴の境地を理解しそこに思いを寄せることにより、たとい琴を彈かなくともその趣を解する者ならば琴に本來備わった妙音を味わうことができるのである。

さらに蘇軾の詠琴詩の中には淵明の「但だ琴中の趣を識れば、何ぞ絃上の聲を勞せんや」(『晋書』卷九四「陶潛傳」)という發想同様に、樂器や指の演奏技術に執着することのない自由かつ融通無碍な境地を分析的な措辭を用いて詠んだと思われる詩がある。

若言琴上有琴聲

若し琴上に琴聲有りと言はば

放在匣中何不鳴

放ちて匣中に在るに何ぞ鳴らざる

若言聲在指頭上

若し聲指頭の上になりに在りと言はば

何不於君指上聽

何ぞ君の指上より聽こえざる

〈武昌主簿吳亮君采、攜其友人沈君十二琴之說…(卷二二)〉

この詩の解釋について、馮景は『施註蘇詩』『續補編』の註に『楞嚴經』を引き「譬如琴瑟、笙篔、琵琶、雖有妙指、終不能發、汝與衆生、亦復如是。又偈云、聲無既無滅、聲有非生、生滅二緣離、是則常

眞實、此詩宗旨大約本此。」と述べる。これによって右の詩を解すると、琴の妙音は同時に佛説に感應する衆生の心であり、演奏者の妙指は同時に說法者の聲ということになる。いわんとするのは、どれほどの名琴がありどれほどの名手がいたとしても一方だけではすばらしい音楽は生まれぬということである。本詩が『楞嚴經』等の經典に附會した解釋によって後世に普及したことは、明末の『溪山琴況』という代表的な琴の専門著述にまでこの詩が「貝經云、若無妙指、不能發妙音。而坡仙亦云、若言聲在指頭上、何不於君指上聽。」(『潔』)という形で引用されていることにも窺われる。

しかし『東坡尺牘』の「與彥正判官一首」の註に「陶公所言、但得琴中趣、何勞指上音。坡公一偈、得無從此脫胎耶。」と述べられているように、この詩は淵明の無絃琴の融通無碍の境地を東坡なりに説明したものであると解すればよく、必ずしも佛説や禪思想に關連させなくともよいと思う。發音源である樂器の存在と演奏技術を弄する指の存在を忘れ、そこから離れて自由になった所に琴の眞趣があると蘇軾は考えているのではないか。同様の考え方は次のような詩句にも窺われる。

至和無攪醉

至和は攪醉に無く

至平無按抑

至平は按抑に無し

不知微妙聲

知らず微妙の聲の

究竟從何出

究竟何れ從り出るかを

〈聽僧昭素琴(卷二二)〉

屢從淵明遊

屢しば淵明に従ひて遊び

雲山出毫端

雲山毫端に出ず

借君無絃琴

君が無絃の琴を借りて

寓我非指彈 我が非指の彈を寓す

〈和陶東方有一士(卷四)〉

このように蘇軾は比較的早い時期から無絃琴の境地を表現する際に「但識琴中趣、何勞絃上聲」という淵明の詩に發想を得て獨自の語句を用いて、琴の眞の趣は演奏技術を超えたところに存在するという考え方を示している。さきにあげた卷二一の「武昌主簿吳亮君采…」も蘇軾のこのような考え方を背景に彼一流の諧謔を弄しつつ分析的な表現で淵明の無絃琴の境地を述べた獨特な詩と考えられよう。

以上のように蘇軾は淵明の無絃琴の境地を基本的に踏襲するが、その淵明を批判的に捉える文章も存する。

陶淵明作〈無絃琴〉詩、云「但得琴中趣、何勞絃上聲。」蘇子曰、淵明非達者也。五音六律、不害爲達、苟爲不然、無琴可也、何獨絃乎？

〈淵明非達(文集卷六五)〉

淵明は無絃琴の詩に「但だ琴中の趣を得たり、何ぞ絃上の聲を勞さん。」と述べる。私は言う。「淵明はまだ達してはいない。五音六律は悟達を妨げないのである。もし假にそうでないなら、琴が無いのがよい。どうして絃が無いだけでよいだろうか？」と。ここで蘇軾が「五音六律」、つまり琴の奏でる旋律の存在は「達」という境地を妨げるものではないと述べていることは、淵明が絃の有無にこだわりを持つことへの批判となっている。琴の眞趣は演奏技術を超えたところに在るとする淵明がかえって絃が無いということにこだわりを示し、自分は絃を弄さず琴の眞趣を味わえるのだという一種のポーズをとったと蘇軾は考えているのではないか。

舊說淵明不知音、嘗無絃琴以寄意、曰「但得琴中趣、何勞絃上聲。」此妄也。淵明自云「和以七絃」、豈得不知音、嘗是有琴而絃

蘇軾と「琴」

弊壞、不復更張、但撫弄以寄意、如此爲得其眞。

〈淵明無絃琴(文集卷六五)〉

蘇軾は淵明が音楽が不得手で演奏できなかつたために絃の無い琴を持ってそれに心を寄せ琴中の趣を得たのだとする説を否定している。蘇軾の考えでは、淵明自ら「和するに七絃を以つてす」(陶潛「自祭文」)と琴を彈ずる樂しみを述べている以上、當然演奏はできたはずであると舊説を斥ける。その上で淵明は絃の切れた琴をそのまま修復せずに無絃の琴として撫して心を寄せ、琴の眞味を得たとしたのである。

蘇軾が淵明を音楽を解する人であつたと擁護しつつも、その無絃琴の境地をまだまだ悟達に至つていないと評するのはなぜか。それは淵明があえて琴を演奏不可能な状態のままにする點に樂器の形態へのこだわりを認めるためであろう。眞に「達した」者ならばたとい絃が有ろうと無かるうと演奏しようとするまいと心の平穩を妨げられることはいはずだから、絃が切れたらそれを張り直し通常の形にしておけばよいことにならう。

蘇軾はそのように故意に壞れた琴でポーズを取るのではなく、本來の演奏可能な琴を眼の前にして技術や形態に煩わされることなく琴中の趣を得ることが最高の悟達の状態だと考えており、自らもそれを目指したのではないか。次の詩は元祐三年、蘇軾が翰林學士に官たりし時の作である。

不煩計榮辱

榮辱を計るに煩はされず

此喪彼有獲

此に喪うも彼に獲る有り

我琴終不敗

我が琴は終に敗れず

無擾亦無辭

擾する無く亦た辭する無し

一八五

〈次韻王郎子立風雨有感(卷三〇)〉

この詩の後半には淵明を意識した「但だ恐る淵明の、毎に飢急の迫る所と爲るを」という箇所がある。従つて「我琴終不敗」と述べるのは淵明が絃の切れた琴をそのままにして撫し、琴中の趣を得たとしたことを踏まえていることになる。絃の切れた琴をあえて演奏不可能な状態のままにするという逆説的なこだわりを示した淵明の無絃琴に對し、蘇軾自身は琴が本來の形のままであつても「擲」や「釋」という演奏技術に心を奪われることなく琴中の趣を得ることができるとする。

この詩には官界で人生の浮き沈みを経験し、禍福はあざえなる繩の如しということを知つた自己の境地がこめられていよう。蘇軾の壞れていない琴は俗世間との交渉を保ちつつ悟達しようとする自己の象徴であり、反對に淵明の絃の切れた琴は俗世間と隔絶した隱遁生活の象徴となる。蘇軾の無絃琴に對する以上のような獨特の理解は淵明のように隱遁生活に入ることなく、官界に身を置き續けて生きたその經歷から産みだされたものと私は考へる。

三

蘇軾が淵明の無絃琴を思慕し、その融通無碍の境地を獨自に發展させていた経緯は上で述べたとおりである。それは隱遁生活の象徴としての琴の側面を發展繼承したものと云えよう。一方先述の通り中國の文士間において琴は傳統的に雅正な樂器の代表とされ、儒教的思想に基づいた王化の樂として「鄭衛の聲」とは峻別するという考へ方が堅固に繼承されていた。琴を雅正な「古樂」を奏する樂器として尊重し流行の琵琶・等・笛を俗樂として退けるという考へ方は白居易や蘇軾の師歐陽修などの詩文にもすでに顯著である。

古琴俗韻無し、奏し罷りて人の聴く無し、…、衆耳鄭衛を喜むも、琴亦聲を改めず

〈白居易「鄧飭張徹落第」(3024)〉

夫れ琴の技爲るや小なり。其の至るに及ぶや…其の愛深思遠は則ち舜と文王、孔子との遺音なり。悲愁感憤は則ち伯奇孤子、屈原忠臣の嘆ずる所なり。喜怒哀樂は人心を動かすこと深し。而して純古淡泊は、夫の堯舜三代の言語、孔子の文章、易の憂患、詩の怨刺と以つて異なる無し。

〈歐陽修「送楊序」〉

餘少き自り鄭衛を喜まず、獨り琴聲を愛す。尤も小流水の曲を愛す。

〈歐陽修「三琴記」〉

師のこのような考へ方を蘇軾も祖述していたことは次の文章によつて知ることが出来る。

「昵昵たり兒女の語、恩怨相ひ爾汝す。劃然として變ずること軒昂、勇士敵場に赴く」。此れ退之の「穎師の琴を聴く」詩なり。

歐陽文忠公嘗て僕に問ふ、琴詩何者をか最も佳とすと。餘此を以つて之に答ふ。公言ふ「此の詩固より奇麗、然れども自ら是れ琵琶を聴くの詩にして、琴詩にあらず」と。餘退て「杭僧惟賢の琴を聴く」の詩を作りて云ふ、「大絃春温にして和にして且つ平らかなり、小絃廉折として亮として以つて清し、平生未だ識らず宮と角とを、但だ牛の壺中に鳴き雉の木に登るを聞くのみ、門前劍塚として誰か門を叩く、山僧未だ閑ならず君嘖る勿かれ、家に歸りて且らく千斛の水を覚め、従前の箏笛の耳を淨洗せん」と。詩成りて公に寄せんと欲す。而して公聽す。今に至るまで以つて恨と爲す。

〈雜書琴事 歐陽公論琴詩(文集卷七)〉

蘇軾は歐陽修の考へを受け「聽杭僧惟賢琴(合註)卷二」では「聽賢師琴」の他にも儒教の傳統的な考へに則して琴を「古樂」「雅樂」とし

て「鄭衛の聲」とは峻別して詠じている。

自從鄭衛亂雅樂

鄭衛の雅樂を亂せし自よ從り

古器殘缺世已忘

古器殘缺して世已に忘る

千年寥落獨琴在

千年寥落として獨り琴のみ在り

有如老仙不死閑興亡

老仙の死せずして興亡を閑するが如き有り

〈舟中聽大人彈琴（卷一）〉

蘇軾はかく明らかに琴を雅正の樂として俗樂の對極に位置付ける一方で、次の文章で琴は「古の鄭衛の聲」であると主張している。

世以琴爲雅聲、過矣。琴正古之鄭衛耳。今世所謂鄭衛者、乃皆胡部、非復中華之聲。自天寶中坐立部與胡部合、自爾莫能辨者。或云、今琵琶中有獨彈、往往有中華鄭衛之聲、然亦莫能辨也。

〈琴非雅聲（文集卷七一）〉

（世間では琴を雅正な音樂であるとするが、それは間違っている。琴は昔の鄭衛の聲なのだ。今世間でいう鄭衛の聲は、すべて胡部に屬する音樂であり、もはや中華の音樂では無い。天寶時代に、坐立部と胡部が并合してから後は、區別できなくなった。ある人は現在の琵琶の獨奏曲の中に、中華鄭衛の聲があるというが、これもまた判別することはできない。）

もちろんここで蘇軾は「鄭衛の聲」に「古」或いは「中華」という修飾語を冠して、あくまで中國古來の音樂であるということにこだわっているのだが、琴の音樂がもとと必ずしも雅樂ではなく、古えの民間の狼藉ですらある音樂を交えて形成されていったとする考えは當時の琴論の中では特異な見方である。これはそれまでの多くの文人がそうであったように琴を觀念的なイメージの世界でのみとらえることに

蘇軾と「琴」

終始せず實際の音樂にも關心を示したからこそなした得た發言であろう。またこの中で蘇軾は雅正な琴の音樂の中に鄭衛の聲があるように、現在流行して西域から傳來したとされる琵琶の音樂中にも中國古來の鄭衛の聲があるという可能性を指摘し、琴を雅樂、琵琶を俗樂と割り切ってしまう考え方に對して柔軟な姿勢を示している。

蘇軾が琴について「聖廟の樂」と「古の鄭衛の聲」という二つの矛盾する側面を共に受け容れる姿勢は、先に述べた「五音六律、不害爲達」にも表れる自由な精神に通底する。彼が淵明の無絃琴へのこだわりを批判して獨自に開いた融通無碍への志向はここでは雅俗のこだわりを捨て清濁併せ呑もうとする姿勢となる。

蘇軾は六朝文人に由來する傳統的な超俗思想を推し進め俗世間との交渉を保ちながら悟達するという獨自の境地を開いた。また儒教的傳統に則って雅正な樂として琴を把握する立場も保持していた。さらに蘇軾はそれらとは別に「鄭衛の聲」としての琴の卑俗な側面にも目をむけているのだ。私見では蘇軾の詠琴詩の中で「琴枕」と題する二首にこの第三の視點が活かされている。後述するようにこれらの詩では琴に男女の戀情というまさに「鄭衛の聲」と稱すべき要素を盛り込んでおり、禮教的には卑俗とさえ言われかねぬ人間精神の一面をもちのままに琴に託している。「鄭衛の聲」ともみなし得るといふ獨自の琴理解を理論的根據としてこのような人間感情を琴に盛り込むことは、儒教的傳統的把握あるいは隱逸思想を發展させた獨自の境地のどちらの捉え方にも見られなかったものであった。

四

以下にくだんの「琴枕」二首の分析を行う。

「琴枕」と題される詩は『合註』では卷四三と卷五〇に一首ずつ收められている。まず詩題の「琴枕」であるが、琴を枕にして眠るといふ行爲は唐人によつても、「臥して閑詩を詠じ側てて琴を枕にす」(白居易「虚白堂」(333))、「向夕簾を巻ぎて臥して琴を枕とし、微涼戸に入れば起ちて襟を開く」(白居易「閑臥有所思」二首其一(356))、「琴を枕として高臥すれば眞に圖くに堪ふ」(皮日休「奉和魯望獨夜有懷吳體見寄」)と詩に詠じられている。彼らは琴を枕にしその趣を味わうことで、隱逸の高士に自らをなぞらえ閑居ののびやかな心境を表現しているのである。また白詩の中には、「異世の陶元亮、前生の劉伯倫、臥しては琴を將て枕と作し、行きては錦を以つて身に隨ふ……」(醉中得上都親友書、以予停俸多時、憂問貧乏、偶乘酒興、詠而報之(358))と、琴を枕にして淵明を想起した例も見られる。

蘇軾の場合も心境はこれらの詩と相通じる所があるが、白居易・皮日休が頭を載せているのは特別に枕として作られたものではなく、樂器を枕に代用したものと思われる。蘇軾の時代は文房趣味が發達した時代であり意匠をこらした様々な文具や家具が作成された。琴もまたそれらのモチーフとしてこの頃から用いられていたようである。後述するように蘇詩の「琴枕」も實際の琴ではなく琴形にデザインされた一種の寢具であると考えられ、このような道具を詩に詠じたところに唐の詩人とはちがった題材の新しさが感じられる。

まず卷四三の詩をあげ、次に私の考えをまとめた譯を示す。

△琴枕(卷四三)▽

清眸作金徽 清眸を金徽と作し
素齒爲玉軫 素齒を玉軫と爲す
響泉竟何用 響泉竟に何の用ぞ

金帶常苦窘 金帶常に苦窘す
爛斑漬珠淚 爛斑珠淚を漬し
宛轉堆雲鬢 宛轉雲鬢を堆くす
君若安七絃 君若し七絃に安んぜば
應彈卓氏引 應に卓氏引を彈すべし

▼琴の徽を見ればかの人の澄んだ瞳を思い浮かべ、軫を見れば美しい白い歯を思い起こす。この琴枕が響泉のような名琴であったとて、弾いてくれるあなたがいけない今何の役に立とう。枕にして寝ているとこれをおてるべきかの人の面影にいつまでも心が苦しめられるのだ。枕に涙を浸して悲しみにくれる、豊かな黒髪を結び上げたかの人。もしあなたがこの琴枕で演奏してくれるなら、きつと二人の思い出の「卓氏引」を弾いてくれることだろう。

王文誥の『蘇文忠公詩編注集成總案』によると、この詩は蘇軾が海南島から北歸の途中合浦において詠じたものである。卷四三にはこの詩に先だつて關連する詩が二首ある。その二首によつて「琴枕」がどのような形態のものであつたかを考えると、(歐陽晦夫琴枕を惠まる)と題する詩には、「中郎眠らず仰いで屋を看、此の古椽圍尺の竹を得たり、輪困落管材に非ず、剖きて袖琴を作れば徽軫足る」とあり、周圍一尺ほどの笛の製作には適さない竹を材料にして作った「袖琴」、つまり小さい琴形のものであつたことがわかる。

さらに(歐陽晦夫、接羅・琴枕を遺る。戯れに此詩を作りて之に謝す)には、「兒は琴枕を送りて冰徹寒し」とあることからこの琴枕はひんやりとした竹製の枕である。また次句に「無絃且く陶令の意を寄す」と見えるので、蘇軾がこの「琴枕」を淵明の無絃琴になぞらえていたこともあきらかであろう。後に分析する卷五〇の「琴枕」詩には

「玉軫何れの處にか抛てる」とあり、この「琴枕」に絃を巻取る「軫」という部分が無いとするので、これらが同一の「琴枕」ならば形態上まさしく無絃琴であったことになる。

ここで詩の解釋とは離れるが、この「琴枕」に蘇軾は淵明の無絃琴への思いを託す一方、「琴枕」が「竹」製であるということからも淵明を想起していた可能性があることを指摘しておきたい。

『靖節先生集』「與子儼等疏」に、次の有名な故事が見える。

常に言ふ、五月中、北窓の下に臥し、涼風の暫く至るに遇ひて、自ら謂へらく是れ羲皇上の人と。

『列子』「黃帝篇」に黃帝が晝寢して夢で華胥の國という理想郷に遊んだという話が見えるように、晝寢という行爲は隱逸志向の文人にとって現實社會ではかなえられない理想を追い求めるといふ消極的反俗のポーズであった。淵明が北窓の下で晝寢し太古に思いを馳せるという行爲も一種反俗的姿勢とみなされ、そうした姿勢の象徴として「北窓」という語が後代の多くの詩に取り入れられて行く。

何の處か秋聲を聞く、愴愴たり北窓の竹…陶令歸去來、田家酒應に熟すべし
〈李白「尋陽紫極宮感秋作」〉

虛窗兩叢の竹、靜室一爐の香

〈白居易「北窓閑坐」(3588)〉

竹を愛し能く客を延き、詩を求めて刺つさえ牆に掛く…只だ應に陶靖節の、北窓の涼を取ることを會すべし。

〈蘇軾「次韻子由綠筠堂」(卷六)〉

意は北窗の下、窗と竹と相當るを取る…獨り此の竹窗の下、朝より迴つて衣裳を解く、輕紗一幅の巾、小簾六尺の牀…清風北窓に臥し、以つて羲皇に傲る可し。〈白居易「竹窗」(3569)〉

蘇軾と「琴」

唯だ憶ふ新昌の堂、蕭蕭たる北窓の竹、窗間枕簟在り、來後何人か宿さん
〈白居易「思竹窗」(3346)〉

綠陰の黃鳥北窓の簾、付與す來禽と安石榴とを「來禽・安石榴はともに果實の名。筆者注」
〈黃山谷「北窓」〉

右には淵明と北窓を結び付けて詠じた詩の中でも特に北窓と竹が關係しているものを幾つかあげた。陶潛傳には淵明の寢ている北窓に竹に關する記述は無いが、後代の詩になると竹と結び付けられ特に白居易に著しいことがわかる。北窓をこよなく愛ししばしば詠じた白居易の詩中には、北窓邊の竹のみならず「簾」という竹製の敷物も詠じられている。夏の暑い日に、涼しい北窓の下で眠るといふ淵明のイメージに、窓邊の竹をそよがせるさわやかな風、體の下のひんやりとした竹製品が付加され、後代における淵明のイメージが形作られていったのではなからうか。

蘇軾も當然それらのイメージを持っていたことが右の詩から窺われる。暑い南方の地で「琴枕冰徹寒」というひんやりとした「竹製の枕」に頭を載せて晝寢するという行爲は蘇軾にとって十分に淵明の隱逸生活を意識させるものであったわけである。

さて琴枕の詩の解釋に戻ると、首聯の二句は琴の樂器の一部分を美女にたとえている。實際に蘇軾の手元にあったのは先述したように竹製の琴枕だがここでは金徹玉軫という雅語を使っている。演奏の目印として琴に象嵌された「徽」から女性の澄んだ瞳を想起し、調絃のために琴の裏側に櫛の齒のように並ぶ「軫」を美女の眞つ白な齒とみなすのである。

第三句の「響泉」は、唐の李勉が琴の材料となる桐梓の選りすぐりのものを寄せ集めて製作した「百衲琴」の中でも特に名器の譽れ高い

琴の名である。⁽²⁸⁾これは「琴枕」を樂器と捉えた言葉であろう。第四句目の「金帶」については「文選」「洛神賦」の題下李善注に次のようにある。

記に曰く、魏の東阿王、漢末甄逸の女を求むれど既に遂げず。太祖たかひつ回つて五官中郎將に與う。植殊に平らかならず。晝思い夜想い、寢と食とを廢す。黃初中、朝に入り、帝植に甄皇の玉鑲金帶の枕を示す。植之を見て、覺えず泣す。時に已に郭后の爲に讒死せらる。帝意に亦た尋悟す。因りて太子をして留めて宴飲せしめ、仍ほ枕を以つて植に資ふ。…

馮應榴は『合註』の中で、「或は即ち此を用ふ。但琴に切ならず」と述べてこの典故に疑念を抱いているが、第三句に「響泉」という語句を使うことで「琴枕」の樂器的側面を捉えたので、第四句では枕の面から捉えんとしてこの故事を生かしたのではなからうか。「金帶」が「洛神の賦」の甄皇后の「玉鑲金帶の枕」をふまえているとすれば、この枕には女性の面影が搖曳する。そして女性の面影によって作者は「常に苦窘する」のである。

次の頷聯にはさらに明らかに女性のイメージが詠み込まれている。第五句「爛斑珠淚を漬し」の「珠淚」は人魚の眞珠の涙のイメージで、「爛斑」はその涙があふれて枕の上に點々とこぼれている様子である。皮日休の「石榴歌」に「爛斑として湘娥の泣を帶ぶるに似たり」とあるが、この詩においても點々と滴る涙のイメージは「琴枕」の材質が竹であることと關係があらう。

晉の張華の『博物志』（漢魏叢書本）の「堯の二女は舜の二妃なり。湘夫人と曰ふ。帝崩じ、二妃啼きて、涕を以つて竹に揮へば、竹盡く斑なり。」という故事をふまえ、褐色の斑點のある竹が別名湘妃竹と

呼ばれることはよく知られる。このように竹には淵明のみならず湘妃という女性のイメージもあるが、湘妃は「湘靈鼓瑟」の故事で知られるように樂器とも無縁ではないのである。

このしどに涙を流しているのは第六句に現れる「宛轉雲鬢を推くす」る、つまり豊かな黒髪を巻いてまげを結っている美女であろう。そしてその女性が第七句目に現れる「君」であり、琴の七本の絃で流麗に演奏するのはこの女性と考えられる。

彼女が彈く「卓氏引」は司馬相如が琴によって音樂好きの卓文君の氣をひこうとした故事をもとにした曲名であろう。つまりこの「卓氏引」は、男女の戀愛の場面の曲であり二人の思い出の曲なのである。ここから戀愛の對象であった女性の姿が浮かび上がってくる。この詩全體で作者が面影を追っているのはこの女性であろう。

では女性が詩中で枕を涙で浸すほど泣きぬれている原因は何かと考えると、それはこの詩と「洛神の賦」とを關連させることによって明らかになるのではなからうか。先に「金帶」で「洛神の賦」を典故として引用したが、その他にも首聯の「清眸」「素齒」が「洛神の賦」の「皓齒」「明眸」という水の女神の形容と類似すること、第五句の「珠淚」から人魚が流す眞珠の涙がイメージされ、洛神が身につけている「明珠」や別れに臨んで與えた「江南の明璫」を想起させること、同じく第五句の「爛斑」も先述のように湘妃との關連性を認め得ること等、「琴枕」の語句に「洛神の賦」の世界が搖曳する。「琴枕」第五句の「爛斑漬珠淚」という女性の嘆き悲しむ様子はまさしく洛神の「人神の道の殊なるを恨み、盛年の當たる無きを怨」んで「羅袂を抗げて以つて涕を掩ふ。涙の襟に流れて浪浪たり」という有り様を連想し得るのである。

以上から私はこの「琴枕」詩全體が「洛神の賦」の内容をイメージの中心に据えて作られたと考える。

洛神は神の世界の女性であるが、先に引用した曹植と甄皇后の故事を併せて考えると、蘇詩の中に描かれた女性はすでにこの世の人ではないであろう。そして泣き濡れる理由は蘇軾との死別によって幽明界を異にしたことに求められる。つまりこの「琴枕」の詩は今は亡き女性を追憶して作られたものであり、蘇軾は詩中で女性の悲しみを察し二人の戀愛を回想していると考えられるのである。

以上のように蘇軾は眼前の「琴枕」によっていと美しい女性を追憶し彼女が嘆き悲しむさまをこの詩に詠じたが、その女性のイメージは次の巻五〇の「琴枕」詩にも見られるものであった。

五

△琴枕(巻五〇)▽

高情閒處任君彈 高情閒なる處君が彈ぜらるるに任せ

幽夢來時與子眠 幽夢來る時子と與に眠る

彭澤漫知琴上趣 彭澤漫りに知る琴上の趣

邯鄲深得枕中仙 邯鄲深く得る枕中の仙

試尋玉軫拋何處 試みに尋ねん玉軫何れの處にか拋てる

閒喚香雲在那邊 閒かに喚ぶ香雲那邊に在るや

平素不須煩按抑 平素須ひず按抑を煩すを

秦娥自解語如絃 秦娥自ら解す語絃の如きを

▼心がのびやかな時には、そなたが演奏されるままにその音色を聞き、ほんやりと夢の世界を訪れた時にはそなたを枕にして眠る。(こころで思い出すのは)淵明がすすろに琴中の趣を知り、(盧

生が)邯鄲で仙人の境地を心底自得したということである。琴よ、試みに尋ねるが、玉軫をどこに投げ捨ててしまったのか、ひそかに呼んでみるが、私の夢の中のいと美しい人はどこにいったしまったのか。これまで琴を演奏する必要などなかった。夢の中に私にささやく秦娥のことは音楽のように美しかったから。

この詩は『合註』では作年代不明の巻五〇に收められているが、査慎行の『蘇詩補注』巻四八の註によれば「慎重するに、外集に載する所の「琴枕」の詩は、本二首なり。其の五古の一首は已に施氏補注上巻従り編を第四三巻中に移す。此首は諸刻本皆載を失す。今別集従り采出す。」とあり、「琴枕」の二首は並置されるべきことを述べている。私も、巻五〇の「琴枕」の詩は巻四三とほぼ同時期に作られたものと考え、それは、先述したように、この詩以外「琴枕」関連詩はすべて巻四三に見え他の時期の作には無いこと、兩詩には共通して音楽を善くする女性のイメージがあり内容的な関連があること、さらに巻四三の「琴枕」詩の第三句と第四句には「琴枕」の樂器と枕の両面を捉えて交互に詠むという手法が使われていたが巻五〇の詩中でもその手法が全體的に見られること、という三つの理由によるものである。

まず首聯の「君」と「子」であるが、これらは、どちらも詩題の「琴枕」を擬人化した語である。第二句で作者は「琴枕」に頭を載せて横になりうとうととして夢の世界に入っていくわけである。同様に第一句においても誰かが琴を弾ずるのを聴くのではなく、ひとり心のどかな時に琴形の枕を相手に自らの心を寄せることによって淵明のような琴中の趣を得たことをいう。先述したように本詩では第五句に「軫」という琴の糸巻きの部分が無いと詠じており、この琴は實際に絃の無い「無絃琴」であったことになる。

頌聯においても琴に關連した淵明の故事、枕に關連した邯鄲の故事を交互に用いている。

第五句では、琴の調絃をする糸巻きという琴の機能不可缺少ものを一體どこに捨ててしまったのか、と作者は「琴枕」に尋ね、第六句では自分にとって大事な夢中の女性の姿を追いかけている。「香雲」は美しい雲であるが、轉じて『琵琶記』に「香雲を剪下して舅姑に送る」とあるように女性の髪 of 形容に使われており、やはり女性を指した語と考えられる。蘇軾の〈江城子—乙卯正月二十日夜記夢〉という悼亡の詞には、「夜來の幽夢忽ち郷に還り、小軒の窗、正に梳妝せり、相ひ願みて言無く惟だ涙の千行する有るのみ」とある。この詞中では蘇軾は夢の中で故郷に歸って亡き妻と逢うことを果たしたが、本詩では彼女と逢うことができない。それで作者はむなしく彼女を呼び求めているのだ。

第八句の「秦娥」は李白の「憶秦娥」に「簫聲咽、秦娥夢絕、秦樓月」にあるように簫に巧みであった弄玉が有名であるが、「秦女、秦娥」という語は樂妓を指す言葉になっていたようである。第八句の「語如絃」は「琵琶行」の「大絃嘈嘈として急雨の如く、小絃切切として私語の如し」の句を用いている。「琵琶行」では、琵琶のか細い音色が人のささやきのような描寫だが、蘇軾の場合は逆に「秦娥」が私に語りかけてくれるそのささやきが私にとっては此の上も無く美しい音楽なのだからそれで十分で、さらに琴を演奏しなくともよいと詠じている。蘇軾の〈次韻 景文山堂 聽琴三首 其二〉(卷三二)の詩中には、「秦妹」と「琵琶行」を結び付けて「荻花楓葉憶秦妹、切切么絃細欲無」とあり、「琴枕」詩中の「秦娥」も先に夢の中で追求めた女性と結び付け得るだろう。

兩「琴枕」詩には共通して今は亡き女性の姿が搖曳していた。この詩中の女性像について考えてみると、詩中にこの女性の悲嘆の情が表され作者と交わした情愛の深さが感じられることから、作者の妻かそれに準ずるような非常に近い間柄にあった人を思い浮かべることもできよう。さらに蘇軾最晩年の詩であるにもかかわらず、みずみずしい戀愛感情が詠じられていること、兩詩に共通して音楽を善くする女性であったこと、そして兩詩の作られた元符三年という製作年次などを考えあわせると、私は詩中の女性に蘇軾の愛妾朝雲の姿を重ねることも可能ではないかと思う。

朝雲はこの詩の作られた四年前の紹聖三年に亡くなっているが、惠州まで付き従って蘇軾の晩年に最も関わりの深かった女性である。また〈朝雲詩〉(卷三八)に

經卷藥爐新活計、舞衫歌扇舊因緣

とあるように、その出身から考えて音楽のたしなみもあつたらう。そして蘇軾は自らに關わりのあつた女性の中でも比較的多く朝雲を詩詞に詠じ、朝雲の清楚な美しさと志の高さを讃えている。次の詞は南海の梅花に托して三十八歳の若さで病死した朝雲を弔ったものである。

素面常嫌粉澆 素面常に粉の澆すを嫌ふ
洗妝不褪脣紅 妝を洗ふも褪せず脣の紅
高情已逐曉雲空 高情已に曉の雲を逐うて空しく
不與梨花同夢 梨花と夢を同じうせず

〈西江月〉

この詞は朝雲の亡くなった紹聖三年に作られたものであるが、同じ年に蘇軾は朝雲を悼む詩を二首残しており、朝雲が晩年の蘇軾に最も印象深かった女性であることが窺われる。もとより「琴枕」詩は、詩中

の女性について具體的人物を對應させなくとも鑑賞に堪え得る。だが朝雲が樂器を演奏して聞かせた姿を思い浮かべながら蘇軾が在りし日の彼女を追憶した詩と考えると一層情趣が深まるように感ずるのである。

六

以上「琴枕」二首の分析を通じて蘇軾が琴の「古の鄭衛の聲」としての側面を實作に活かしありのままの人間感情を琴に託していたことを考察した。このように蘇軾が一人寢にいとおいしい女性を追憶するという戀情を琴に盛り込んだ背景には、まず「琴枕」が陶淵明の無絃琴を連想させるものだったことがある。「琴枕」は「玉軫」を「抛」つてしまった形態上まさに絃の無い琴なのであり、また竹製の枕という點からも淵明の隱逸生活を意識させるものであった。蘇軾が儒教的禮樂思想に縛られることなく自由な發想で琴に本然の人間感情を託することを可能にしたのは、淵明が無絃琴に寄せた融通無碍な精神を踏まえている。しかしその琴理解は淵明の無絃琴の段階にとどまるものはなかった。「無絃」であるという淵明のこだわりを超えて、自らの人生經驗から絃の有無に拘泥せず、融通無碍、且つありのままの人間感情を投影させるのが琴の眞趣であるという見解に到達した。

蘇軾には「琴枕」に頭を載せて晝寝することを淵明由來の反俗のポーズとみなすことも許されていた。ところが「琴枕」詩ではその自由な精神をもって淵明とは違った領域の精神性、即ち男女の戀情を琴に賦與したのである。蘇軾は琴を雅聲とする禮教的な傳統と、それとは相對する琴音を「鄭衛の聲」と見なす考え方の雙方を兩立させた。「琴枕」二首には、硬直した視點からは卑俗と見なされがちな戀愛感情、

換言すればより本然の自由を備えた人間精神の姿が提示されている。それは琴の儒教的傳統の中にも淵明の無絃琴の境地にも無かったものであり、蘇軾が琴に賦與した第三の精神性として評價できるのである。

以上本論文では、文人四藝の一たる「琴」への蘇軾の深い關心理解とそこに託した人間精神を明らかにせんとした。彼が琴において到達した理解のレベルと獨自性に鑑みて、文人趣味の體現者である蘇軾を語る際に琴はその一部として決して無視できないであろう。そのことは、後代の琴界における蘇軾の占める位置を論じることさらに明らかになる。

蘇軾の琴理解が後代の詩文に及ぼした影響を看取するに恰好の存在として元朝の基礎を築いた名臣耶律楚材が挙げられる。彼は蘇軾を尊崇しその詩文をよく學んだ人物であり、琴にも造詣が深く生涯に八十首以上の詠琴詩を残している。琴に關連する説述は専門的で、琴曲・琴人・琴譜等多岐に渡っており、元代の琴史を知る上でも貴重な資料となるだろう。

蘇軾の「武昌主簿吳亮君采、攜其友人沈君十二琴之説……」の詩中には、樂器や指に執着せずそれらを離れて自由になったところに琴の眞趣を見出すという考え方が表れていた。一方耶律楚材の詩句にも、「元來底許（もとより）の眞消息、絃邊と指邊とに在らず」へ萬松策琴并譜、余以承華殿春雷及種玉翁非風譜贈之（巻三）、「絃指忽ち兩つながら忘る、世事商參の如し」へ鼓琴（巻一〇）と、蘇軾同様樂器の構成部分である「絃」と演奏する「指」に觸れるが、それらを忘れたところに琴中の眞趣が見いだせるとするのである。これは耶律楚材が蘇軾の考えを取り入れ敷衍した一つの證左と考えられ、彼の詠琴詩を分析していくこ

とによつて蘇軾の琴理解が後代の文人に與へた影響を考察する端緒がつかめよう。

先に『溪山琴況』という琴の専門的著述にも蘇軾の詩が取り入れられていることを述べた。この書は琴に關心を向ける人口が増加し琴譜の刊行が盛んになつた明代に徐上瀛という人物が編纂した『太還閣琴譜』中の一書であり、琴の美學を全面的且つ系統的に集大成した藝術論書として當時の琴論を代表するものである。後代の人々が蘇軾を琴に深い理解を有した先達と見なしていたことはここにも窺われよう。蘇軾の琴理解が後代にどう取り入れられ敷衍されていったかについての考察は別稿を期したい。

注

- (1) 蘇洵が琴をよくしたことは「舟中聽大人彈琴」(卷二)の他、『樂城集』卷二(中華書局)「大人久廢彈琴、比借人雷琴、以記舊曲、十得三四、率爾拜呈」、その時に蘇軾が和した「次韻子由彈琴」(卷四)からも窺える。
 - (2) 卷数は馮應榴の『蘇文忠公詩合註』による。
 - (3) 宋趙希鶴『洞天清錄集』「古琴辯」古琴以斷紋爲證。蓋琴不歷五歲不斷。愈久則斷愈多。然斷有數等。有蛇腹斷。有紋橫截琴面。相去或一寸、或二寸。節節相似、如蛇腹下紋。
- ここでの蛇腹紋とは琴の斷紋の名稱であるが、考古學的な見地から琴に描かれた龍蛇がいかなる意味を有するかについては、今後考察していきたいと考える。曾侯乙墓の五絃琴の文様については、稻畑耕一郎氏に「曾侯乙墓の神話世界」(特別展「曾侯乙墓」目録 東京國立博物館一九九二年)がある。
- (4) 琴底(琴の裏面)には二つの孔がある。中央の長さ約二十センチの長方形の孔を龍池といい、下方の長さ約九センチの孔を鳳沼という。注末

の圖版参照。

- (5) 『春渚紀聞』卷八「雷琴四田八日」に蘇軾のこの文を引いて、「古雷字從四田、四田折之、是爲八日也。」という。
- (6) 琴の絃を架ける部分。圖版参照。この部分が低すぎると、琴面に絃が接觸して弾いたときにびりびりという雑音が出る。また高すぎると、琴面から絃が離れすぎて、絃を押さえにくくなる。
- (7) 琴は琴面と琴底を張り合わせて作られており内側は空洞である。琴底の龍池、鳳沼の二孔に相對する琴面の内側はややもりあがっており「納音」と呼ばれる。
- (8) 雷氏は唐代の著名な琴工であり、彼の製作した琴は名琴の評判が高かった。『樂府雜錄』「琴」古者能士多矣。貞元中成都雷生善斲琴、至今尙有孫息不墜其業……。
- (9) 蘇軾文集は中華書局『蘇軾文集』(一九八六年排印)による。引用文の句讀點は基本的に右のテキストによつた。
- (10) 『左傳』「昭公元年」君子近琴瑟、以儉節也。非以愆心也。『禮記』「樂記」君子聽琴瑟之聲、則思志義之臣。『白虎通』琴者、禁也。禁止於邪、以正人心。
- (11) 嵇康は『三國志』卷二「魏書王衛二劉傳傳」の注に引く「魏氏春秋」に「康臨刑自若、援琴而鼓、既而歎曰、雅音於是絕矣。」と見えるほか、『琴賦』という著作もあり琴を實際弄くした文人の一人に数えられる。また載述は、唐編纂の『晉書』卷九四「隱逸傳」に「太宰、武陵王晞聞其善鼓琴、使人召之、遂對使者破琴曰「載安道不爲王門伶人」が、淵明には『宋書』卷九三「隱逸傳」に「潛不解音聲、而蓄素琴一張、無絃、每有酒適、輒撫弄以寄其意。」等の故事が見える。淵明については本文で後述する。
- (12) 「中國の「樂」と文人社會——白居易の琴をめぐって——」(天理大學學報 一九九四年度)

- (13) 番號は平岡武夫・今井清編『白氏文集歌詩索引』(同朋舎)によった。
- (14) 例えば李白〈贈臨洛縣令皓第〉には「陶令去彭澤、茫然太古心、大音自成曲、但奏無絃琴」、杜甫〈過津口〉には「瓮餘不盡酒、膝有無聲琴、聖賢兩寂寞、眇眇獨開襟」とある。
- (15) 明末徐上瀛の著した、琴の美學を全面的且つ系統的に集大成した琴論書。この中で著者は琴の美學を二十四の「況」(味わい、情趣)に分けて説明している。拙稿『溪山琴況』における「和」について一特に演奏美學からの研究」(『藝文研究』第六十九號 一九九五年二月)参照。
- (16) 「潔」の況は、琴を弾する指の修練の重要性について述べた項目である。
- (17) 『東坡尺牘』汲古書院影印本による。
- (18) 「撥聲」撥は絃をつまむ。聲は放す。琴を演奏する際の絃を弾く右手の動きであらう。
- (19) 「按抑」琴絃を左手で按じて演奏すること。
- (20) 「五音六律」五音は宮・商・角・徵・羽の五音階。六律は一二の音律のうち陽に屬する黃鐘・大蕤・姑洗・蕤賓・夷則・無射のこと。『孟子』離婁篇に「不以六律、不能正五音」と見える。
- (21) 例えば白居易は「五絃彈」において、王化の音である「正始の音」という「古樂」のすばらしさを述べ、「廢琴」詩では「古聲」である琴を羌笛や秦箏等の今樂と峻別している。琴は「古聲」であり、「正始の音」である。白氏が「復樂古器古曲」の中で、「鄭衛の聲を銷し、正始の音を復するは……」と述べるように「正始の音」である琴は「鄭衛の聲」とは區別されるべきものである。
- (22) 『隋書』卷一五「音樂志下」今曲項琵琶、豎頭空篋之徒、并出自西域、非華夏舊器。
- (23) 宋蔡襄『硯記』、宋唐積『欽州硯譜』に、琴形の硯があったことが記載されている。後代の例としては、明末の朱舜水に「琴研銘」(中華書局

蘇軾と「琴」

- 『朱舜水集』卷二〇)という一文があり琴形の硯が作られたことが窺えるが、この文でも淵明の無絃琴に言及している。
- (24) 琴の表面にはめ込んだ金、玉または螺鈿の一三個の丸い音位の目印で、これを目安に絃を按じる。注末の圖版参照。
- (25) 琴底上端に並ぶ絃を巻取る部分。絃と連結し、これを回すことによって絃の緊張を調整することができる。圖版参照。
- (26) 王文誥の『蘇文忠公詩編注集成總案』(卷四三)では、元符三年七月合浦に滞在中に「歐陽閔(馮應榴は「合註」卷四三「梅聖俞之客、歐陽晦夫……)の中で、名を問とするのは誤りで正しくは闕であると述べる)出觀茅菴橫琴圖、并惠琴枕並有詩、「歐陽閔遺接羅琴枕二事、謝詩」の記載がある。
- (27) 蘇軾に「琴枕」を贈った歐陽晦夫については、同じく卷四三の「梅聖俞之客、歐陽晦夫、使工畫茅菴、已居其中、一琴橫牀而已。……」の查愼行の注に、「困學紀聞に晦夫、名は闕。桂州の人なり。梅聖俞に、之を送るの詩有り。我家無梧桐、安可久棲鳳。東坡、南遷して合浦に至る。晦夫時に石康の令爲り。其の詩稿數十幅を出す。」とある。
- (28) 『新唐書』卷一三一「李勉傳」善鼓琴、有所自製、天下寶之、樂家傳響泉、韻聲。
- (29) 『合註』卷一〇「有美堂暴雨」引王注「博物志鮫人水中從り出で、曾て人の家に寄寓す。積日綃を賣り、去るに臨んで主人從り器を索め、泣いて珠を出し、盤に滿つ。以って主人に與ふ。」
- (30) 『楚辭』「遠遊」使湘靈鼓瑟兮、令海若舞厲夷
- (31) 『詩經』「鄘風 君子偕老」玼兮、玼兮、其之翟也。鬢髮如雲、不屑髻也。
- (32) 『隋書』卷一五「音樂志下」絲之屬四 一曰、琴神農制爲五絃、周文王加二絃爲七也。
- (33) 「安」安は琴の絃を置くとも解し得るが、ここでは「禮記」學記の「操縵を學ばざれば、弦に安んずる能わず」を引く「合註」に従い演奏に習

熟することと解する。

(34) 相如が卓文君に琴で求愛した故事は、『史記』卷一七「司馬相如傳」に見える。「卓氏引」という琴曲は現存が確認できないが、同様の故事に基いた曲で、「文君探」（別名「鳳求凰」という曲は、明の嘉靖十八年刊の『風宣玄品』などに譜が遺る。

〔引〕『文選』馬融〈長笛賦〉故聆曲引者、觀法於節奏、察變於句投、以知禮制之不可踰越焉。（李善注）引、亦曲也。

(35) 参照。

(36) (19) 参照。

(37) 『重編東坡先生外集』八六卷には、「琴枕」二首が一緒に卷七に收められている。

(38) 卷五〇の「琴枕」詩は、查慎行のこの『東坡先生編年詩』と、『施註蘇詩續補編』に見えるのみである。

(39) 柳永「尾犯」時得當初、剪香雲爲約。

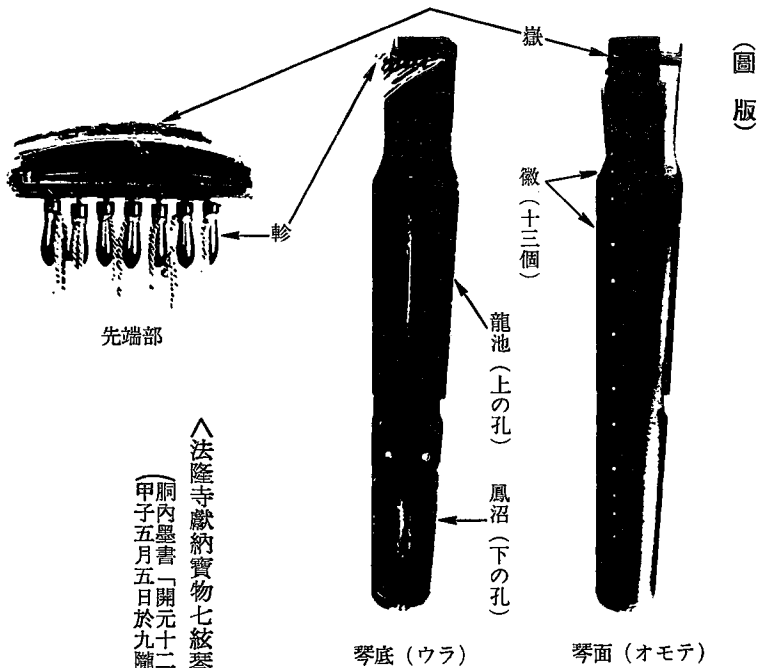
(40) 『後漢書』卷八三「矯慎傳」注引列仙傳蕭史、秦穆公時、善吹簫、公女弄玉好之、以妻之、遂教弄玉作鳳鳴。

(41) 賀鑄「采桑子、羅敷歌」三 東南自古繁華地歌吹揚州、十二青樓、最數秦女第一流。

(42) 「漁隱叢話」東坡在惠州、作梅詞、時侍兒朝雲新亡、其寓意爲朝雲作也。

(43) 〈悼朝雲（卷四〇）〉〈丙子重九（卷四〇）〉。

(44) 『湛然居士文集』（中華書局一九八六年排印）による。



△法隆寺獻納寶物七絃琴▽
 (洞内墨書「開元十二年歲在甲子五月五日於九隴縣道」)