

唐代中晩期における蜀の音楽文化

——長安との交流を軸として——

はじめに

唐代の音楽は、質的にも量的にも、中國の音楽文化のなかでひときわ輝くものであった。そこで作られた樂曲のいくつかは、五代を経て、續く宋代にも奏せられ、詞餘の土臺ともなった。また、日本にも傳わり、いまなお雅樂の曲目として耳にされるものもある。そうした素晴らしい音楽は、もちろん都長安の梨園や教坊にて洗練され、熟成されたものであったが、實際のところ安史の亂などの戰亂により失われるものも少なくなかった。唐末には宮廷音樂の大半が流失したともいわれる。それにもかかわらず、宋代において唐代由來の音樂が宮廷でも民間でも、なお演奏され續けて、「唐宋大曲」「唐宋俗樂」「唐宋曲子」といわれるように、曲調・曲目の面でも唐宋音樂の繋がりが強いのはなぜなのか。^①

そのひとつの理由には、唐代宮廷音樂を熟知する樂人たちが、五代の蜀や江南にて有力者に仕え、そこで繼承され、さらに發展した音樂が、宋朝が始まって宮廷音樂に吸収されたという経緯がある。なかでも五代の蜀王朝は、かなりのレベルの音楽文化を有し、宋代に流行す

中 純子

る詞餘の文化藝術がここで花開いたともいえる。つとに村越貴代美氏が「後蜀における『花間集』成立の背景」の論攷において、唐末黃巢の亂の折に蜀に入った樂人たちにより、その音楽文化が興隆し、それが『花間集』成立の大切な基礎となったと述べておられる。この五代の蜀の音楽文化が唐末音樂をつなぐ一つの要であったことは、趙爲民氏の「試論蜀地音樂對宋初教坊樂之影響」^②に詳しい。しかし蜀の音楽文化は唐末黃巢の亂による僖宗の蜀への逃避によつて、急に興隆したのではなく、唐代中期より徐々に醸成されていったのではなからうか。ここでは長安と蜀を往來する官僚と妓女や樂人などの文化的交流が、重要な役割を果たしてきた。それに關しては、辻リン氏が「唐代後半における「文人」と藝能娛樂―蜀を中心として―」^③と題して、劍南西川節度使韋臯と妓女薛濤や、段文昌・段成式・段安節の三代にわたる文人官僚と蜀の音楽文化の關わりについて觸れておられる。小論では、それをもう少し時期を擴げて唐代中期の安史の亂後から唐末にかけて、詩や筆記小説などの資料に基づき、長安と蜀の音楽文化補完のあり様の一端を捉えて、唐宋音樂を繋ぐ蜀の音楽文化について考察していきたい。

一、安史の亂による音樂文化の蜀への移動

蜀の音樂といえ、古く漢代から司馬相如・卓文君の故事で知られる七絃琴が有名である。それは後世「蜀琴」と熟して使われてきた。また、小論では特に唐代中期から五代に蜀と呼ばれていた地域を扱うが、その勢力範圍は廣く現在の四川全てに及んでおり、巴と稱される川東一帯も含まれる。この地域特有の音樂として「巴渝」（巴兪）が知られている。左思「蜀都賦」（『文選』卷四）には、「乃ち剛悍は其の方に生じ、風謠は其の武を尙ぶが若し。之を奮えば則ち實旅し、之を翫べば則ち渝舞す。銳氣 中葉に剽し、驕容 樂府に世よにす（若乃剛悍生其方、風謠尙其武。奮之則實旅、翫之則渝舞。銳氣剽於中葉、驕容世於樂府）」と詠じられている。また『漢書』司馬相如傳上に引く顔師古の注に「巴兪の人は剛勇にして舞を好み、初め高祖 之を用いて、克く三秦を平らげ、其の功力を美む。後ち樂府をして之を習わしめ、因りて巴兪舞と名づくなり（巴兪之人剛勇好舞、初高祖用之、克平三秦、美其功力。後使樂府習之、因名巴兪舞也）」とある。その舞が朝廷にも注目されたことが窺える。その獨自の音樂文化はなほだ興味深い。ここではそれ自體の特性はあえて取りあげず、主に唐代中期安史の亂以降の長安との交流を軸に考えていきたい。

安史の亂を契機として樂人が流散し、結果的に音樂文化が地方に流れたが、それは決して蜀に限るものではなかった。しかし、蜀がより重要なのは、皇帝がしばらく身を寄せたことで、それに付隨して都との間に多くの人や物の往來が導き出されたからであり、その點では蜀は他の地方とは一線を畫すといえよう。

さて、はからずも安史の亂を招くこととなった玄宗は、日頃自ら音

樂を宮廷樂人に教えて、それが「皇帝梨園の弟子」と稱されていたほど、宮廷音樂に心血を注いでいた。それゆえに、蜀へ逃避したときにも、樂人たちを従えていたことが推測される。それはまた、玄宗個人の趣味というだけではなく、古來中國においては皇帝權力の象徴として、音樂は政治と切り離せないものであり、宮廷音樂を奪われることは、政權を失うことをも意味したからでもある。晩唐の鄭處誨『明皇雜錄』には、「祿山尤も意を樂工に致し、求訪すること頗る切にして、旬日において梨園弟子數百人を獲たり。群賊因りて相與に凝碧池にて大いに會し、僞官數十人を宴し、大いに御庫の珍寶を陳ね、前後に羅列す。樂既に作る（祿山尤致意樂工、求訪頗切、於旬日獲梨園弟子數百人、群賊因相與大會於凝碧池、宴僞官數十人、大陳御庫珍寶、羅列於前後。樂既作）」とみえ、安祿山も根據地の洛陽の凝碧池にて宴會をし、梨園の樂人に音樂を奏させることを、政權を握った證しの一つとも考えていたことが窺える。この亂によつて「尋で肅宗克く兩京を復し、將に大禮を行わんとするも、禮物盡く闕けたり（尋而肅宗克復兩京、將行大禮、禮物盡闕）」と『舊唐書』音樂志に記述されるほど、宮中の禮に用いる樂器なども略奪され、樂人は流散してしまい、その復元は一朝一夕にはならなかった。

玄宗皇帝とともに蜀に入った樂人はどのくらいいたのか、どんなものがいたのか、ほとんどわからない。ただ『明皇雜錄』には、「時に梨園子弟の善く觿篋を吹く者張野狐第一爲り、此の人從いて蜀に至る（時梨園子弟善吹觿篋者張野狐爲第一、此人從至蜀）」と呼ばれた樂人のなかでも優れたものが玄宗に付き従っていたのかもしれない。ただほかに自ら亂を逃れて蜀へ赴く樂人も多くいたことである。

上元元年（七六〇）春に、杜甫が成都西郊の浣花溪のほとりに土地を得て、草堂をかまえ、劍南西川節度使の嚴武（七六一〜七六二、七六三〜七六五在任¹⁰）の幕下で職に就き、そのうち大暦元年（七六六）夔州（現在の四川省奉節縣）に到り、大暦三年まで滞在する。そのときの作品のなかに、音楽や繪畫に秀でた者たちの蜀への流入が敘述されている。

たとえば當時蜀に入った畫工についていえば、上元元年の作「題壁上章假畫馬歌」（『杜詩詳注』卷九）に詠じられた「韋偃」はもと京兆の人であつたし、廣徳二年（七六四）の「丹青引」（同上）にも、玄宗の御前で繪を描いていた者が、成都に流浪してそこで民間人を描くようになったことが記されている。ほかに宋代の黃休復『益州名畫錄』（『說郛』引九十所收）には、妙格上品の畫工盧楞伽がこのとき汴州から蜀へ入ったとか、妙格下品の杜觀龜も祿山の亂を避けて蜀へ移住したというような記録が残されている。

當時の成都の音楽については、杜甫は次のように詩に述べている。

錦城絲管日紛紛 錦城の絲管 日に紛紛たり
半入江風半入雲 半ば江風に入り 半ば雲に入る
此曲祇應天上有 此の曲 祇だ應に天上に有るなるべし
人間能得幾回聞 人間 能く幾回か聞くことを得ん

（『贈花卿』『杜詩詳注』卷十）

詩一流のレトリックという點を差し引いても、天上界にこそあるべき素晴らしい音楽という讚辭は、玄宗の宮廷音楽を連想させる。そのような音楽を耳にできる、當時の都の荒廢とは異なる成都のありさまを描寫している。さらに、夔州の田舎町にさえ、梨園の樂人が流れてきたことを示す作品もある。「觀公孫大娘弟子舞劍器行 并序」（『杜詩

詳注』卷二十）には、夔州別駕の元持の宅にて李十二娘が劍器を舞うのを見たが、その李十二娘とは、かつて宮廷で名を馳せた「公孫大娘」の弟子であつたと記されている。夔州に流れ着いた樂人はほかにもいた。「秋日夔府詠懷奉寄鄭監李賓客一百韻」（『杜詩詳注』卷十九）では、夔州都督の柏中丞の宴にて梨園の樂人であつた李仙奴の歌を聞いたことが原注に見える。この夔州では、のちに劉禹錫が「竹枝詞」を作つて當地の妓女に歌わせる（八二二年¹¹）が、それより半世紀も前に、すでに都の音楽を體得していた樂人たちがここにも流寓していた。劉禹錫のころには、その流れを受けた妓女がいたのは十分領けることである。

杜甫と同時期には、彼と交流のある高適が上元元年（七六〇）に蜀州刺史となり、成都尹・劍南西川節度使なども歴任し、廣徳元年（七六三）まで成都に滞在した。盛唐詩人のなかで西域の音楽をダイナミックに詠じた岑參も、大暦元年（七六六）に劍南西川節度使杜鴻漸（七六六〜七六七在任）の幕下で職方郎中兼侍御史として成都に到り、大暦五年まで滞在している。なかでも岑參の音楽詩として有名な「秋夕聽羅山人彈三峽流泉」（『岑嘉州詩』卷二）はこの時期に作られている¹²。高適は王昌齡と王渙之と三人で、梨園の樂人に自作の詩が歌われるかを競つたという故事（『集異記』卷二）のある詩人であり、岑參は西域の音楽に觸れそれを描寫した優れた作品を残す詩人である。彼らの成都滞在中は、當地の樂人にもなんらかの刺激や影響を与えたであろうことは容易に想像できよう。そうして醸成された音楽文化は、都のそれがある部分で補うことになる。

二、都の音楽を補完する蜀の音楽文化

安史の亂が漸く收束に向かい、社會が安定を取り戻したころ、張祐の「聽簡上人吹蘆管三首」その一（『全唐詩』卷五一二）に次のようにみえる。

蜀國僧吹蘆一枝 蜀國の僧吹く 蘆一枝

隴西游客淚先垂 隴西の游客 涙先に垂る

至今留得新聲在 今に至るも 留め得たり 新聲在るを

却爲中原人不知 却つて中原の人の知らざるところと爲る

都で新曲^⑬として奏されていた曲が蜀に残っているが、中原の人はそれが都の曲だったことを今では知らない。都では失われた玄宗期の音楽が却つて蜀には残っている。これも詩のレトリックであり誇張された表現ではあるだろう。しかし前節でみたように、玄宗の蜀への逃避の結果として、蜀に音楽文化が醸成されたことは明らかである。

この一方で蜀から音楽技術が都へ逆もどりすることもあった。『羯鼓録』の記事をみてみよう。

廣徳中（七六三〜七六四）、前の雙流縣の丞李琬なる者、亦た之を能くす。調集せられて長安に至り、務本里に僦居す。嘗て夜羯鼓の聲を聞く。曲頗る妙なり。月下において歩みて尋ね、一小宅に至る。門極めて卑隘なり。門を叩いて謁するを請い、鼓工に謂いて曰く「君の撃つところは、豈に耶婆色雞にあらざるか。至つて精能と雖も、尾無きは、何ぞや」と。工大いに之を異として曰く「君 固より知音なる者なり。此の事 人の知る無し。某^{そなた}

は太常の工人なり。祖父 此の藝を傳え、尤も此の曲を能くす。近ごろ張通孺 長安に入り、某の家事は流散す。父 河西に没して、此の曲は遂に絶えたり。今 但だ舊譜數本を按じて之を尋ぬるも、竟に結尾の聲無し。故に夜夜之を求む」と。（廣徳中、前雙流縣丞李琬者、亦能之。調集至長安、僦居務本里。嘗夜聞羯鼓聲。曲頗妙。於月下步尋、至一小宅。門極卑隘。叩門請謁、謂鼓工曰「君所擊者、豈非耶婆色雞乎。雖至精能而無尾、何也」。工大異之曰「君固知音者。此事無人知、某太常工人也。祖父傳此藝、尤能此曲。近張通孺入長安、某家事流散。父沒河西、此曲遂絶。今但按舊譜數本尋之、竟無結尾聲。故夜夜求之」）

ここには、安祿山の部將であつた張通孺が長安に入つてきたため、樂人一家に傳わる羯鼓の音楽「耶婆色雞」の最後の部分が、残された樂譜を集めても、わからなくなつてしまつたことが記されている。樂譜だけでは傳わらない部分、樂人の奥義ともいえるもの、それを失つていたところ、雙流縣の丞であつた李琬が、失われた曲の最終部分について樂人に傳授するといふ逸話である。ここで雙流縣というのが、成都の縣名であるところに目を向けたい。その役人であつた者が羯鼓の音楽に長けていて、太常寺の樂人に音楽を傳授するといふこと自體が、蜀から都への音楽の逆もどりを意味し、蜀に残され育まれた音楽が、失われた都の音楽を補完しているのである。そしてこの逸話は最後に、李琬が樂人の進言によつて宮廷音楽を掌る太常寺の主簿となり、ついで太常少卿となり宗正卿となつたことで、締めくくられている。宮廷音楽の要となる太常寺の中樞に、蜀で役人を務めていたものが就いたことが、宮廷音楽文化の復興における蜀の役割の一端を示しているようである。

さらに『羯鼓錄』には、劍南西川節度使杜鴻漸（七六六〜七六七在任）についての逸話のなかに、杜鴻漸が成都に滞在していたときに、羯鼓の杖をつくる匠がいて、二本の鼓杖を献上したとある。これはすぐれたものであった。杜鴻漸が蜀を出ることになって、嘉陵江に臨んだ場所のでその杖を用いて羯鼓を奏すると、音楽に百獸が感應して率れて舞った夔の逸話さながら、山の猿や鳥たちが驚いて飛び鳴き聲をあげた。優れた杖を作る匠が蜀にいたということは、ただ都から持ち込まれた音楽が蜀で一時的に演奏されたというよりも、蜀においてかなりそれらの音楽が定着していたことを示すのではなからうか。

蜀では羯鼓だけに限られず、優れた琵琶も作られていたらしい。また琴をつくる「雷生」も、ブランドとして中國だけでなく、日本にも名を馳せていた。『樂府雜錄』には、「貞元中（七八五〜八〇五）に、成都の雷生善く琴を斲る」とみえる。雷氏は製品を自ら格付けし、第一級は徽という目印の部分が玉でできており、第二級は瑟瑟徽、次は金徽、次は螺蚌徽というようになっていたという（『太平御覽』卷五七九にひく『唐國史補』）。『唐國史補』は、都の匠について、樊氏・路氏という名を記すものの、蜀の雷氏以外にほかの地域の匠についての言及はない。雷氏の琴は、銘に開元十二年（七二四）と記されたものが日本法隆寺に舊藏されていたり、開元十年と銘されたものを蘇軾が大切に家藏していたり、安史の亂以前からすでに都と拮抗するほどのレベルの製品を生み出していたことは確かである。これは蜀に卓文君以來の琴の傳統があつたからであらう。「蜀琴」という語は盛唐の詩にも散見する。李白の「聽蜀僧濬彈琴」（『李太白全集』卷二四）も、蜀の豊穰な琴文化を背景にしての作品であらう。

そして安史の亂後もまた、蜀琴は文人の間で尊ばれたことは、たと

えば、權徳輿の「崔四郎協律以詩見寄兼惠蜀琴因以酬贈」（『全唐詩』卷三二一）にあるように、贈答品となっていたことから看取される。白居易が「蜀桐 木性實にして、楚絲 音韻清し（蜀桐木性實、楚絲音韻清）」（『夜琴』）、「白居易集箋校」卷七）や、「蜀琴 膝上に安んじ、周易 床頭に在り（蜀琴安膝上、周易在床頭）」（『想東遊五十韻 并序』同上卷二七）と、まるで普通名詞のように使うところからして、その普及ぶりが想像できる。作者不明の「姜宣彈小胡笳引歌」（『全唐詩』卷七八六）に、「雷氏金徽の琴、王君の寶重く千金を輕んず（雷氏金徽琴、王君寶重輕千金）」と、それを高く評價しているところからして、雷琴が唐代を通してゆるぎない地位を得ていたことは確かであらう。宋の錢易『南部新書』壬には次節にみる劍南西川節度使韋臯（七八五〜八〇五在任）の幕僚の表説について、「善く琴を鼓ぎ、時に妙絶と稱さる。靈開山に美桐有り、取りて製るに新様を以てし、遂に之を靈開琴と謂う（善鼓琴、時稱妙絶。靈開山有美桐、取而製以新様、遂謂靈開琴）」と記されている。新味を加えたスタイルのものも蜀で製作されていたことも窺える。琴は文人にとって儒教的禮樂觀を體現する特別な樂器であり、その樂器制作の一大據點が蜀にあり、蜀で制作された琴は、長安をはじめとして廣く流通していたのである。これによって、當時音樂文化が都からだけ発信されていたのではなく、樂器制作の點でも蜀が都の音樂を補う役割を果たしていたことが看取される。

三、蜀を通して献上された「南詔奉聖樂」と「驃國樂」

安史の亂からしばらく時を経て、異民族との争いが絶えない蜀に一時的にせよ平安がもたらされたのは、劍南西川節度使韋臯の時期であ

る。その蜀文化の繁榮を象徴するものの一つとして、唐代屈指の女性詩人薛濤の存在を擧げることができよう。薛濤は節度使韋臯の官妓であつた。薛濤も、長安の文化を蜀に運び込んだ者ということもできよう。元の費著「賤紙譜」に「薛濤は本と長安の良家の女にして、父郎官に囚りて蜀に寓して卒す」、明の胡震亨「洪度集附傳」にも「薛濤字は洪度。本と長安の良家の女。父の宦に隨いて、蜀中に流落し、遂に樂籍に入る」というように、長安から蜀にきて、そこで樂籍に入ったという經歷は、長安から逃避してきた女性の辿るひとつの有り方だつたのかもしれない。ただ、韋臯の安定政權下、その庇護のもとで、彼女は元稹など當時の有名詩人たちと詩のやりとりをするほどの素養を身につけることができたのであり、それゆえに蜀の妓女として名を馳せたのであつた。

韋臯が蜀にいた徳宗の貞元年間（七八五〜八〇五）は、節度使による皇帝への音樂獻上が目立つた。²¹『舊唐書』音樂志によると、貞元三年（七八七）四月に、河東節度使の馬燧が「定難曲」を獻上した。貞元十二年（七九六）十二月には昭義軍節度使の王虔休が、徳宗の生誕を祝う「繼天誕聖樂」をつくり、徳宗はそれにもとづいて「中和舞樂」を貞元十四年（七九八）二月に作つた。また、後述する韋臯の奉聖樂に刺激されて「順聖樂」を獻上した山南節度使の于頔についても、『唐國史補』卷下に記述がある。韋臯は貞元十六年（八〇〇）正月に獻上された「南詔奉聖樂」と、貞元十八年（八〇二）正月に獻上された「驃國樂」に深く関わっている。

『新唐書』禮樂志の外來音樂の記述では、北狄樂・扶南樂・天竺樂の説明に續き、中晚唐においては「南詔奉聖樂」と「驃國樂」が記述され、その卷が閉じられている。唐代宮廷音樂には外來音樂が頻繁に

流入したと一般には認識されているが、中晚唐以降に關しては、この二つのみが記されているところから、これらがかかなり大切な朝貢音樂であつたことが看取される。禮樂思想からみても、中華を讚える夷狄の音樂「四夷の樂」は、皇帝の徳を顯現する意味で不可欠なものであつた。多く外來音樂で構成された唐代初期の十部伎が、宮廷音樂を掌る太常寺の樂人によつて演出されたことに鑑みると、この二つも都長安で加工されるべきものであつた。しかしながら、『新唐書』禮樂志には、以下のように成都の韋臯によるものと明記されている。

貞元中、南詔の異牟尋は使いを遣わして劍南西川節度使韋臯に詣らしめ、言に夷中の歌曲を獻せんと欲し、且つ驃國をして樂を進ましむ。臯乃ち南詔奉聖樂を作る。

（貞元中、南詔異牟尋遣使詣劍南西川節度使韋臯、言欲獻夷中歌曲、且令驃國進樂。臯乃作南詔奉聖樂）

（貞元）十七年、驃國王雍羌弟の悉利移、城主舒難陀をして其の國樂を獻せしむ。成都に至り、韋臯復た其の聲を譜次し、又た其の舞容・樂器を圖きて以て獻す。

（十七年、驃國王雍羌遣弟悉利移、城主舒難陀獻其國樂。至成都、韋臯復譜次其聲、又圖其舞容樂器以獻）

「南詔奉聖樂」を作るのも、「驃國樂」を樂譜化したのも、その珍しい樂器の圖を作成したのも、成都の韋臯によるとある。當然のことながら、成都の韋臯配下の樂人たちもその音樂整備に大いに關與したと考えられる。それは都の教坊の樂人にも注目されるほどのものであつたことも『盧氏雜說』に記されている。

さて『新唐書』驃國傳の詳しい記載によつて「南詔奉聖樂」の内容について考えてみたい。これは夷狄の舞ではあるが、そこに表現された数々の事柄は、中華を讃え中華に従う形をとっている。たとえば「歌舞は七疊六成にして終わる。七は火の成數なり、天子南面し生成の恩を象る。六は坤數なり、西南の化に向かうを象る（歌舞七疊六成而終。七者、火之成數、象天子南面生成之恩。六者、坤數、象西南向化）」、「四列に分かつは、以て四氣を象り、舞いて五字を爲すは、以て五行を象る（分四列、以象四氣、舞爲五字、以象五行）」、「龜茲等の樂を用うるは、以て遠夷の悦び服するを象る（用龜茲等樂、以象遠夷悅服）」など、明らかに中華思想に沿った形にあてはめたとと思われる事柄が記されている。なかでも大きな特徴は、字舞にある。舞人十六人が羽翟を執つて四人が一行になり、「南」の形を舞うときには「聖主の無爲の化」と歌い、「詔」の形を舞うときには「南詔の天に朝するの樂しみ」と歌い、「奉」の形を舞うときには「海宇の脩文の化」と歌い、「聖」の形を舞うときには「雨露 覃ふこと外無し」と歌い、「樂」の形を舞うときには「土を丁零の塞に闢く」と歌う。この漢字によるパフォーマンスこそ、中華文明を誇示することにはかならない。字舞については、石田幹之助『長安の春』に詳しい。字舞は則天武后期、玄宗期、およびそれ以降宮廷でなされたものである。それが、蜀の地で整えられたのは、やはりその制作に宮廷音楽文化を熟知した長安からの樂工がなんらかの形で關與していたのであろう。

次に注目したいのは、「南詔奉聖樂」の樂器編成である。樂器はおよそ三十種類で樂工は一百九十六人、それを四部に分けた。そこに示された樂器の種類を詳しく見てみると、

第一 龜茲部 羯鼓・揩鼓・腰鼓・鷄婁鼓・短笛・大觿・小觿・

唐代中晩期における蜀の音楽文化

拍板・長簫・短簫・横笛・方響・大銅鉦・貝
第二 大鼓部 四人が一行となり、龜茲部の前に配置。

第三 胡部 箏・大箏・小箏・五絃琵琶・笙・横笛・短笛・拍板・大觿・小觿

第四 軍樂部 金鏡・金鐸・桴鼓・金鉦

これらの四部の樂器編成については、岸邊成雄『唐代音樂の歴史的研究』（東京大學出版會、一九六一年）において、「太常四部樂」解明の際に、重要な資料として取り上げられている。岸邊氏は唐から宋の教坊にも繋がる「太常四部樂」の中身については、「唐の太常四部樂とは、太常寺に所屬する樂器を分類する一つの制度である。この制度を模倣した南詔四部樂が、龜茲部・大鼓部・胡部・軍樂部より成り、又この制度を繼承した宋の教坊四部が、法曲部・龜茲部・鼓笛部・雲韶部より成ることを確認したから、これを基礎として太常四部樂の組織を想定しよう」として、太常四部樂を「龜茲部」「胡部」「鼓笛部」「大鼓部」の四部とされた。最近の研究では、この四つの分類のなかに重複して出てくる樂器もあることから、この四部分類について、それをただの樂器の分類とするのではなく、音樂を奏するための樂器編成組織とする見解もある。いずれにせよ、太常四部樂と南詔奉聖樂と宋代教坊音樂は四部に分かれた樂器の編成によつて繋がっているのである。つまりは唐代宮廷音樂と蜀を通して献上された南詔奉聖樂と宋代宮廷音樂が、確かに關連しているのである。それは、當時の蜀と長安の結びつきの強さを物語るのではなからうか。

「南詔奉聖樂」が「四部樂」の構成を取っていたことは、宮廷音樂の影響が色濃く反映されていることを示し、宮廷樂人の蜀への流出が、それを可能にしたひとつの要因であつたと推測される。そして唐代に

おける太常四部樂の關連資料として、唯一まとまりを持ち、唐代音樂史研究のうえでも貴重なものが、當時の蜀の音樂文化を土臺として整備されたことは、特筆に値しよう。

次に「驃國樂」についてみてみよう。²⁷⁾『新唐書』に「南詔傳」があるにも関わらず、「驃國傳」に、兩方についての詳細な記録がまともに残されていることから、上記の「南詔奉聖樂」と「驃國樂」が不可分なものであつたことが確認される。つとに林謙三氏は「韋臯は貢獻の樂曲を譜に書し、その舞踏や樂器が珍奇であるところから、これを圖にして獻じたという。今、『唐書』驃傳に掲げている比類稀に見る詳細な記録は、おそらくはこの時代作成した獻納圖記か、あるいは當時編纂された實録に基づくものと判断される」と言われている。韋臯が安定した政權基盤を築いた成都において、その配下の樂人たちにより、驃國樂は譜に寫されて皇帝に獻上されたのである。

その樂器分類は、中國の傳統的樂器分類である八音（金・石・土・革・糸・木・匏・竹）とは異なる以下の八音から成つている。

- ① 「金」 鈴鈸・鐵板
- ② 「貝」 螺貝
- ③ 「糸」 鳳首箏篋・箏・龍首琵琶・雲頭琵琶・三絃・大匏琴・小匏琴
- ④ 「竹」 橫笛・兩頭笛
- ⑤ 「匏」 大匏笙・小匏笙
- ⑥ 「革」 三面鼓・小鼓
- ⑦ 「牙」 牙笙
- ⑧ 「角」 三角笙・兩角笙

「貝」「牙」「角」に屬す樂器は、素材自體が卷貝や象牙や牛角であり、その中華との違いが目を引く。だが、ほかの部分においても形が珍しいものが並ぶ。たとえば「金」に屬すものでは、「鐵板は（中略）背

には柄有り、係ぐに韋を以てし、鈴鈸と皆な條紛を飾り、花氈縷を以て藥と爲す（鐵板（中略）背有柄、係以韋、與鈴鈸皆飾條紛、以花氈縷爲藥）」とある。また、「糸」に屬すものには「鳳首箏篋」「龍首琵琶」「雲頭琵琶」がある。唐の樂器にもある「箏」であつても、形態は「其の一は、形は鼉の如く、長さ四尺、四足有り、腹を虚しくし、鼉皮を以て背を飾る（其一形如鼉、長四尺、有四足、虚腹、以鼉皮飾背）」など唐のものとはまったく異なつてゐる。これらの樂器の考證については、先に引用した林謙三氏の論攷に詳しい。ここで注目したいのは、字舞を取り入れ中華思想に従つた形の「南詔奉聖樂」との明確な對比である。このコントラストの妙も、韋臯の配下の樂人たちによつて有る程度練られたものだったと想像される。「驃國樂」は、「南詔奉聖樂」の二年後、貞元十八年正月に獻上された『新唐書』禮樂志。それは、韋臯の二十年に近い節度使在任の平和で安定した蜀における音樂文化の集大成ともいえ、その成熟度が示されたものと捉えることもできよう。

この「驃國樂」は、文人たちの間でも「南詔奉聖樂」よりも注目されたようである。現存する資料としては、開州刺史（開州は現在の四川州開縣）の唐次が「驃國獻樂頌」（『說郛』卷六十七）を獻上したと『新唐書』驃國傳には記されている。また、胡直鈞が「太常觀閣驃國新樂」（『文苑英華』卷一八四）を作成している。さらに「驃國樂」が知名度を上げたのは、元稹・白居易の「新樂府」に取り上げられたためである。元稹は「驃國樂」（『元稹集』卷二四）のなかで「史館は書して朝貢傳と爲し、太常は編じて鞞鞞料に入れしむ」と當時の取り扱いを記している。韋臯を通じて獻上された「驃國樂」は、ほかの節度使からの獻上曲とは明らかに別格として扱われた。それはもちろん異國との距離が近い蜀の利點をいかしたためであつたが、以上見てきたようにその手の込

んだ演出にもよるであろう。蜀から発信されたものが太常寺の樂人、都の文人官僚たち、そして長安中を賑わしたのであった。

四、蜀の音樂文化の成熟

大中九年（八五五）に記された盧求の「成都記序」（『全唐文』卷七四四）に「大凡今の名鎮を推して天下第一と爲す者は揚・益と曰い、揚を以て首と爲すは、蓋し聲勢なり。人物繁盛して悉く皆な土著、江山の秀、羅錦の麗、管弦歌舞の多、伎功百工の富、其の人の勇にして且つ讓、其の地の腴えて以て善、其の要妙を熟つら較ぶるに、揚は以て其の半ばに侔しとするにも足らず（大凡今の推名鎮爲天下第一者曰揚益、以揚爲首、蓋聲勢也。人物繁盛、悉皆土著、江山之秀、羅錦之麗、管弦歌舞之多、伎功百工之富、其人勇且讓、其地腴以善、熟較其要妙、揚不足以侔其半）」と、當時天下第一とされた揚州でさえ、ここにはまったく及ばないと述べている。成都を讚えることを目的として記された文章であるということも考慮しても、中晩唐を通しての成都の文化的發展のさまが窺えよう。

それだけの文化的繁榮を支えたのは、唐代中期以降中原地域の戦亂や自然災害を避けて比較的安定した蜀へ流入してきた移民によるところが大きい。「天下 將に變有らんとす、而れども、蜀は最も安き處爲り、又た佳き山水多し。吾れ將に地を避けん」とす（天下將有變、而蜀爲最安處、又多佳山水。吾將避地焉）」（范鎮「石工部揚休墓誌」『名臣碑傳琬琰之集』中卷十六）と、大歴十一年（七七六）に眉州に移り住んだ石藏用の言葉がそれを象徴している。安定した地域に文化の發展がもたらされることは、樂山大佛の造立（八〇三年開眼）のように、敦煌莫高窟や雲岡・龍門石窟に代表される華北一帯の石窟造營が、唐中期以

降蜀へ移つていったことにも端的に表れている^①。張仲裁『唐五代文人入蜀編年史稿』（巴蜀書社 二〇一一）によると、安史の亂の後に蜀に入ってきた文人は、數のうえでもそれ以前をはるかに凌駕している。杜甫・白居易・元稹・劉禹錫・李德裕・李商隱などを含めて、彼らが蜀の文化レベルの向上に寄與したことはさらに贅言を要さないであろう。

さて、そうして成熟したもののひとつが、先に引用した「成都記序」にある「管弦歌舞の多」といわれる音樂文化なのである。唐末の音樂事情を表した『樂府雜錄』の「俳優」の條には「僖宗 蜀に幸せし時、戲中に劉眞なる者有り、尤も能くす。後乃ち駕に隨いて京に入り、教坊に籍す（僖宗幸蜀時、戲中有劉眞者、尤能。後乃隨駕入京、籍于教坊）」とあり、すでに蜀の俳優の技がかなりすぐれていて、皇帝の歸還に隨い蜀から都へ向かうという、それまでとは逆の流れが出てくるほどの文化的成熟が示されている。

この蜀における唐代中期以降の戲劇文化の發展については、任半塘『唐戲弄』（上海古籍出版社 一九八四年 一五九頁）に詳しい。たとえば、大和五年（八三一）に劍南西川節度使であつた李德裕の文章に「雜劇丈夫兩人」という記載がみえる（『李文饒文集』卷十二「論杜元穎追贈二狀」その二）。これは韋阜の時代が過ぎて蠻族とのいざこざで蜀の九千人が連れ去られ、成都・華陽兩縣に残つたものを挙げた際の記録であることを考えると、それ以前に雜劇を行うもののはかなりの數いたことが推測される。また、『酉陽雜俎』續集卷四には、太和の末（八三五）段成式が弟の誕生日に雜戲を觀たと記しており、それは二十年前に都で興行されたものらしく、これに關して辻リン氏は「市人はかつて長安で演じ、この後蜀に居ることから都の長安から蜀にやつてきた旅藝

人である可能性も否定できない」とされている³⁴⁾。それならば、長安との人的交流が戯劇文化を助成したということができよう。

音楽については『樂府雜錄』『箏篋』の條に「咸通中（八六〇、八七四）、第一部に張小子有り。（中略）彈弄は古今に冠たり、今は西蜀に在り（咸通中第一部有張小子。（中略）彈弄冠於古今、今在西蜀）」と、咸通年間に宮中の音樂機關の第一部に所屬した箏篋の名手が、その後蜀へ行ったという。黃巢の亂で僖宗が蜀に逃避したのと同時期に、やはり樂人たちも蜀へと移っていったのである。『北夢瑣言』卷六には、黃巢の亂の後、蜀にやってきた石淙という琵琶の樂人は、その昔相國令狐公にも稱賛されたほどの腕前だが、蜀では樂籍に屬さず高官のところへ出入りして賓客としての待遇を受けていたと記されている。

さらに演奏のレベルもかなりのものであったらしい。『樂府雜錄』「阮咸」の條には都の狀況以外は「蜀郡も亦た能者多し」と蜀だけがとりあげられている。

そうした蜀の音楽が、戦亂で荒廢してしまつた雅樂を立て直すためにも用いられた。僖宗の歸還にともなつて蜀から連れて行かれた殷盈孫は、唐末に昭宗が即位する際の雅樂復興を擔つた。『舊唐書』卷一六五には「盈孫、乾符の末に成都の掾爲り。駕の西川に在るや、用いられて太常博士と爲る。禮學に祖風有り。光啓二年冬、駕に隨いて成都より還り、三年二月、鳳翔に駐蹕す。時に宗廟は賊の焚く所と爲り、車駕 京に至り、享を告ぐるに所無し（盈孫、乾符末爲成都掾。駕在西川、用爲太常博士、禮學有祖風。光啓二年冬、隨駕自成都還、三年二月、駐蹕鳳翔。時宗廟爲賊所焚、車駕至京、告享無所）」とある³⁵⁾。祖父の殷侗は禮に長じており太常博士になり、そのち文宗に重用され、刑部尙書にもなつたが、その孫の盈孫は成都の屬官だつた。この殷盈孫が唐朝

最後の雅樂復興に盡力するところには、蜀と都を行き來するものによつて、失われた都の音樂文化が再生されるひとつのあり方が端的に示されている。

五、唐宋を繋ぐ蜀の音樂文化

陳陶「西川座上聽金五雲唱歌」（『全唐詩』卷七四五³⁶⁾）には、長安の宮廷から蜀に流寓した金五雲という妓女のこと、白居易の「琵琶行」さながらに詠われている。「自ら言う本と是れ宮中の嬪、武皇 號を改め恩を承ること新たなり。中丞 御史 比するに足らず、水殿一聲人を愁殺す。武皇 鼎を鑄て 眞籙に登り、嬪御 恩を蒙りて 幽辱を免る、茂陵の弓劍 親しむを得ず、嫁して卑官に與えられ西蜀に到る（自言本是宮中嬪、武皇改號承恩新。中丞御史不足比、水殿一聲愁殺人。

武皇鑄鼎登眞籙、嬪御蒙恩免幽辱、茂陵弓劍不得親、嫁與卑官到西蜀）」とある。詩中に述べられている「中丞、御史」は當時宮中で歌う者のことを指す。そのかれらよりも優れた歌聲で、一旦は皇帝の寵愛を得たものの、皇帝が崩御すると、西蜀の卑官に嫁がされてしまう。これに續く部分では、彼女が年老いて蜀の地で「伊州第三遍」や「右丞征戍詞」を唱うことが述べられている。晩唐以降の長安の樂人のひとつの生き方が、この作品に象徴されているとも言えよう。

小論では唐末に至るまでの、長安との交流による蜀の音樂文化の成熟をみてきたが、これを土臺として五代の蜀王朝でさらに花開いた文化が次の宋代へと繼承されていく。最後に資料によつてそれを辿り、その繋がりを確認しておきたい。

五代前蜀のときには、中原地区の大量の土人・藝人・能工・巧匠が亂を逃れて四川に移り、西蜀平原に入り、この時の成都是盛唐の文化

藝術傳統を繼承する重要な場所となったと言われている。音楽に關しては、王建墓のまわりに彫られた樂人のレリーフが、長安の音樂文化を想起させる。岸邊成雄氏は「五代前蜀始祖王建棺座石彫二十四樂妓について」^⑩において、その十七種類の樂器を分析し、「この編成が唐宋を通じて行われた宮廷燕饗樂のそれに非常に近いことを認める」と結論づけられている。またそれは、玄宗に由來する「霓裳羽衣曲」と關わるという研究もあり、前蜀に優れた音樂文化が育つていたことは確かである。王建を繼いだ王衍も、音樂に耽溺した。『資治通鑑』卷二七四に、後唐が蜀を討つためにさしむけた魏王が、樂工二百人あまりを蜀に献上すると、王衍はそのなかで歌がうまい樂人を蓬州の刺史にしたという。『蜀檮杌』上卷には、王衍が自らつくった「宮詞」を宮女の李玉簫に歌わせたとか、自ら拍板を執つて「霓裳羽衣」や「後庭歌」「思越人」の曲を唱つた、という記載がみえる。こうした宮廷音樂文化を支える基盤がすでに蜀には十分にあつたと考えられる。任半塘『唐戲弄』上冊（上海古籍出版社 一九八四年 一八九頁）には、「蜀戲は天下に冠たり」として、前後蜀の戲劇文化の資料があげられている。そのなかには、王建のとき參軍戲が盛んだったという（『茗溪漁隱叢話後集』卷十六）記載や、後蜀の廣政三年（九四〇）に教坊部頭の孫延應や王彦洪などが謀反を起こしたといった、爲政者と樂人の距離が近いことがわかる記載や、同十五年（九五二）に教坊の俳優が「灌口神隊」という二匹の龍が戦うさまを象つたものを演じたという話（『蜀檮杌』下卷）もあげられている。これらから垣間見られる戲劇文化の一端は、前節で觸れたように唐中期から徐々に培われたものであり、續く宋代へと繋がるものであつた。宋代で滑稽戲や歌舞戲や傀儡戲の總稱として使われる「雜劇」という言葉、その淵源として初期の資料

唐代中晩期における蜀の音樂文化

にあげられるのが、小論の第四節で擧げた中唐の李德裕が記した文であつたことを想起すると、それらは一つの流れとして理解できる。

さらに『宋史』樂志によると、宋初の教坊に集められた樂工のなかで蜀出身のものは一百三十九名と、他の地域（荊南・江南・太原）に比して壓倒的多數を占めており、教坊の初期の編成に大きな影響力をもつていたことが窺える。そこで樂隊の編成として四部樂制が取られたのは、小論第三節で「南詔奉聖樂」においてみたように、蜀の音樂文化のなかにそれが根付いていたためとも考えられる。ここにも唐と宋の宮廷音樂をつなぐ蜀の音樂のあり方が表れている。

以上、唐代中期以降の蜀の音樂の文化的發展と技術的定着の一端を、詩文や筆記などの資料によつて考察してきた。唐宋を繋ぐ五代蜀の音樂は、「霓裳羽衣曲」などに代表される唐代音樂の精髓を十分傳え得るレベルにあり、詞餘文化を宋代に先驅けて開花させた。蜀ではまた宋代に盛んとなる「戲劇文化」を成熟させてもいたし、蜀から選ばれた樂人は、宋初の宮廷音樂である教坊の四部樂の樂隊構成を決定するのに重要な影響を與えた。そして小論で見えてきたように、それは唐代中期安史の亂以降の樂人の流動、韋臯の安定政權のもとでの文化的發展を経て徐々に成熟していった結果であり、決して晩唐の僖宗の蜀への逃避に端を發しているのではないことを確認しておきたい。

注

- (1) 王國維「唐宋大曲考」（『曲錄』六藝書局 一九三三年 所收）、陰法魯「唐宋大曲の結構」（『舞踏叢刊』第一輯上海文化出版社 一九五七年 所收）、陰法魯學術論文集「中華書局 二〇〇八年 再録」など、唐宋音樂が一連のものとして論じられている。ほかにも張世彬『中國音樂史

- 論述稿』（友聯出版社 一九七五年）では、「第四篇 第三章 唐宋俗樂 調的理論與實用」・第四章「唐宋曲子」のように取り上げられている。
- (2) 拙稿「唐宋音楽を繋ぐもの」（『歴史と地理―世界史の研究二二八』No. 六四六 山川出版社 二〇一一年八月）において、唐宋音楽を繋ぐものとして、北宋文人の唐代音楽に對する憧憬の念や、唐代音楽を傳える樂譜と樂器の存在についても述べている。
- (3) 『お茶の水女子大學中國文學會報』第一二號 一九九三年 所收。
- (4) 『音樂研究』人民音樂出版社 一九九二年第一期 所收。
- (5) 『中國古籍文化研究』第二號 二〇〇四年十月 所收。
- (6) たとえば鮑照「翫月城西門解中」（『文選』卷三〇）に「蜀琴抽白雪、郢曲發陽春」の句がある。
- (7) 『巴蜀古代樂器精品圖鑑』（西南師範大學出版社 一九九六年）、『中國音樂文物大系 四川卷』（大象出版社 一九九六年）、『巴蜀古代樂舞戲曲圖像』（西南師範大學出版社 二〇〇〇年）にも、巴蜀地方が古代から音樂文化が盛んであったことを示す畫像が取り上げられている。
- (8) 『明皇雜錄補遺』（上海古籍出版社 一九八五年）
- (9) 『樂府雜錄』「笛」の條には、宮中の笛の名手李謨が亂の後越州刺史の皇甫政に仕えていたこと、同じく「歌」の條には宮中で千金の歌聲と稱された許永新が落ちぶれて廣陵に逃れていたこと。「資治通鑑」卷二一八には、前注に引いた『明皇雜錄』と同内容で、安祿山に洛陽へ連れて行かれた樂人の雷海清が悲しみのあまり樂器を投げ捨てたので、祿山を激怒させ、そのため殺されたことが記されている。
- (10) 吳廷燮『唐方鎮年表』（中華書局 一九八〇年）による。以下劍南西川節度使の在任期間はこれに依據する。
- (11) 拙論「填詞への目覺め―白居易杭州刺史時期の文學的意義」（『中國文學報』第四十五冊 一九九二年 所收）において、劉禹錫の「竹枝詞」が、
- あきらかに妓女に歌わせるために當初から作成されていたことを論じている。
- (12) 劉開揚『岑參詩集編年箋注』（巴蜀書社 一九九五年）七一―八頁。
- (13) 張祐は「浚陽秀才游蜀」（『全唐詩』卷五一〇）においても、「舊俗巴渝舞、新聲蜀國弦」として蜀の樂器で弾かれる「新聲」を詩に詠じている。
- (14) 代宗朝、永泰中爲三州副元帥、兼西川節度使、至成都、有削杖者在蜀、以二鼓杖獻（中略）及鴻漸出蜀（中略）遂命家僅取鼓板笛、以前所得杖、酣奏數曲、山猿鳥皆驚、飛鳴嗷嗷。從事悉異之、曰「昔夔之搏拊、百獸舞庭、此豈遠耶」。
- (15) 『太平御覽』卷五八三に引く『明皇雜錄』には、中官の白秀貞が、天寶時期に蜀から琵琶を持ち歸り、楊貴妃に献上したことが記されている。その琵琶については、「其槽以邏沙檀爲之、温潤如玉、光輝可鑑、有金縷紅文、蹙成雙鳳。貴妃每抱是琵琶、奏於梨園、音韻凄清、飄如雲外」とあり、天寶期に優れた琵琶が蜀で作られていたことが窺える。
- (16) 奈良法隆寺舊藏の漆琴には、「開元十二年（七二四）、歲在甲子五月五日於九龍縣造」という銘文があり、蜀の九龍縣という地名から、これは雷氏の作とされ、雷琴と稱されている。林謙三『東アジア樂器考』（カワイ樂譜 一九七三年）一六二頁参照。
- (17) 唐代の琴文化については、拙稿「唐代における琴文化の成熟」（『アジア遊學』126 琴の文化史―東アジアの音風景』二〇〇九年 所收）参照。また『西溪叢語』上卷には、初唐の歐陽詢に「題雷威琴」という詩があること、大曆三年と題された西蜀の雷威の琴があったことなどが記されている。唐代の雷氏の琴については、朱江書「唐代西蜀雷氏家族、雷琴及其影響」（『漢唐音樂史 首屆國際研討會論文集』中央音樂學院出版社 二〇一一年 所收）の專論もある。
- (18) 李白「長相思」（『李太白全集』卷六）に「趙瑟初停鳳凰柱、蜀琴欲奏

鴛鴦絃」とあり、孟浩然「贈道士參寥」（『全唐詩』卷一六〇）に「蜀琴久不弄、玉匣細塵生」とある。

(19) 『全唐詩』には題下注に「蜀中方物記、桂府王推官、出蜀匠雷氏金徽琴、請姜宣彈小胡笳引、時有爲作歌者云」とある。

(20) 張蓬舟箋『薛濤詩箋』（人民文學出版社 一九八三年）参照。

(21) 拙論「隋唐宮廷音樂史試探（四）」（天理大學中國文化研究會『中國文化研究』第二七號 二〇一一年 所收）参照。

(22) 拙論「隋唐宮廷音樂史試探（二）」（天理大學中國文化研究會『中國文化研究』第二五號 二〇〇九年 所收）参照。

(23) 『蠻書校注』卷十には、韋臯について節度使になった袁滋（八〇五在任）が冊立使として南詔へ赴いたとき、伎樂のなかで齡七十近くの老人が笛を吹き、婦人が歌を唱つたが、異牟尋が「開元皇帝 胡部及び龜茲音聲各兩部を賜う。今死亡零落して盡き、只だ此の二人の國に在るを餘すのみ」と語っている。南詔でも玄宗期の宮廷音樂を知る樂人がいたことは、當時の音樂の傳播を考えるうえで重要なことであり、南詔奉聖樂を構成するうえで、それら南詔にいた樂人ももちろんその制作に携わったことであろう。

(24) 『太平廣記』卷二〇四に引く「盧氏雜說」に「韋臯鎮西川、進奉聖樂曲、兼與舞人曲譜同進、到京、於留邸按閱、教坊數人潛窺、因得先進」とある。

(25) 『長安の春』（東洋文庫 一九六七年）八八頁によれば、則天武后期の「聖壽樂」については、『通典』卷一百四十六「樂」六に「舞者百四十人、金銅冠、五色畫衣。舞之行列必成字、十六變而畢。有「聖超千古、道泰百王、皇帝萬年、寶祚彌昌」とみえる。玄宗期にも字舞がなされ、平列の「開元字舞の賦」（『全唐文』卷四〇六）がそれについて記述している。また字舞のアレンジ版として八卦舞も出現し、張存則には「舞中八卦を成す賦」（『全唐文』卷九五二）があり、德宗皇帝の貞元十四年二月に「中和舞」

のなかに八卦を象る舞があつたことが知られる。

(26) 劉洋「唐代太常四部樂考」（『中國音樂學』二〇一〇年 第二期 所收）。

(27) 驃國樂に關する論考としては、沈冬「異音來驃國、初被奉常人——驃國樂考」（『唐代樂舞新論』北京大學出版社 二〇〇四年 所收）には、驃國のこと、献上された樂器について論じられている。また、楊民康「唐代進入長安的緬甸佛樂樂舞——驃國樂——樂器——樂人篇」（『漢唐音樂史』首屆國際研討會論文集、中央音樂學院出版社 二〇一一年 所收）には、樂器について佛教との關わりを軸に論じられている。

(28) 林謙三『東アジア樂器考』（カワイ樂譜 一九七三年）六六五頁。

(29) 「南詔奉聖樂」については、權德輿「中書門下奉韋臯奏南詔奉聖樂章狀」（『全唐文』卷四八四）がある。元稹「白居易の新樂府に「蠻子朝」があり、南詔の朝貢を題材にしているが、「南詔奉聖樂」については觸れていない。しかし白居易「蠻子朝」の第二十二句「摩挲俗羽雙限伽」の一句が、モソ族の舞踊と關連しているという考證が、謝思焯著・靜永健譯「モソ族の踊りと白居易」（『白居易研究年報』第九號 二〇〇八年 所收）に詳しくなされている。

(30) 戴偉華「唐代使府與文學研究」（廣西師範大學出版社 一九九八年）一〇六頁表四では、盧求の幕職は從事とある。當時白敏中（八五二—八五七在任）が劍南西川節度使であつた。

(31) 袁庭棟「巴蜀文化」（遼寧教育出版社 一九九二）七「文物精華（三）大佛之鄉」にも、四川の大佛造立が唐代中期以降盛んになったことが記されている。

(32) 「戲劇文化」という言葉は、王國維著・井波陵一譯注『宋元戲曲考』（東洋文庫 一九九七年）によって「上古から五代までの戲劇」のなかで俳優による劇の萌芽期のもの指して使われているのによって使用する。

(33) 予太和末、因弟生日觀雜戲。（中略）市人言二十年前置於上都齋會設此。

- (34) 注5に引く辻リン氏の論攷参照。
- (35) 復有琵琶石梁者、號石司馬。自言早爲相國令狐公見賞、(中略)亂後入蜀、不隸樂籍、多游諸大官家、皆以賓客待之。
- (36) 『舊唐書』音樂志には「昭宗即位、將親謁郊廟、有司請造樂縣、詢於舊工、皆莫知其制度。(中略)時太常博士殷盈孫深於典故、乃案周官考工記之文、究其變、銑、于、鼓、鉦、舞、甬之法、沈思三四夕、用算法乘除、鍾鐘之輕重高低乃定」とある。
- (37) 『新唐書』卷一六四には「盈孫、廣明初(八八〇)、爲成都諸曹參軍」とある。
- (38) 陳陶は周祖讓主編『中國文學家大辭典』唐五代卷(中華書局 一九九二年)によると、その生卒年は八九四〜九六八だが、はっきりしない。傅璇琮主編『唐才子傳校箋』卷八(中華書局 一九九五年)では、「陳陶」は二人いて晩唐と五代南唐のものが混在しているとされている。ここでは晩唐から五代にかけての記録として扱うにとどめたい。
- (39) 羅明『畫圖成意 畫圖成都』(巴蜀書社 二〇一〇年)二五五頁。
- (40) 『唐代之樂器』(音樂之友社 一九六八年)二八三頁。
- (41) 秦方瑜「王建墓石刻樂舞伎演示内容初探」(『中華文化論壇』一九九四年第三期 所收)。
- (42) 注4に引く趙爲民氏の論攷参照。またそれと類似した研究として、羅天全「前後蜀是唐宋音樂傳承的紐帶」(『漢唐音樂史 首屆國際研討論文集』中央音樂學院出版社 二〇一一年 所收)がある。