

朱載堉舞踊譜小考

長 井 尚 子

序

本稿は中国・明代後期の朱載堉（Zhu Zai-yu, 1536~1611）の著作のうち、舞踊に関連する著作群を考察して、問題点の抽出を試みるものである。

1606年に朱載堉が万曆帝に上進した『楽律全書』（1596刊）には、平均律の計算方法を展開した主著『律学新説』『律呂精義』以外に三つの暦学関係の著作、二つの音楽史関連著作、五つの舞踊と舞踊音楽関連の著作がある（Kuttner1975:178~179の分類による）。音楽と舞踊に関するこれらの著作は、明代の音楽・舞踊の資料として早くから引用されているが、包括的な考察はまだ少ないのが現状である。

前稿で述べたように、『楽学新説』（Kuttnerの分類では音楽史関連著作とされる）は、『周礼』春官宗伯の楽官記述への注釈という体裁で書かれ、朱載堉は『周礼』の大司楽以下の記述こそが、六経の一つで唯一亡失したとされる古楽経と捉えている¹⁾。後述するように『楽律全書』は、明代の国家儀礼音楽のあり方について提言する意図で書かれ、上進されている。従って、その中に収められた『楽学新説』は、周代に行われていたとされる音楽・音律・舞踊を記述する経書である『周礼』に、宮廷への提言を意識して新解釈を付した一書であると考えられる。また平均律の理論を詳述した著作である『律呂精義』にも外篇に舞を論じた部分が見られる²⁾。朱載堉の記した舞踊は、周・漢より伝わる舞名が用いられる擬古舞譜であるので、朱載堉が古代の楽舞にどのように注釈したかを照合しながら考察する必要がある。故に、舞踊譜自体を検討した上で、朱載堉が古舞について論じている『楽学新説』および『律呂精義』の舞踊に関する記述部分と対照させ、朱載堉が行なった舞踊の設計と舞踊譜の編纂に

ついて考察することを本稿の目的とする³⁾。

1. 『楽律全書』成立の背景と研究対象の概要

『楽律全書』は明代の官刻本のうち、藩本（皇子の身分で領地を分け与えられた各地の藩王が出す出版本）の代表作に挙げられている（張 1999 邦訳:82）。鄭藩の世子として生まれた朱載堉は、藩本の刊行が可能であり、また皇帝への献上は明代の音楽書としては珍しくなかった。

明代音楽書の出版背景には当時の政治情勢が深く関わっている。明代の国家儀礼とその儀礼に用いられる音楽は、太祖洪武帝（在位 1368-1399）により 1370 年前後に制定され、その体系が 150 年余り踏襲された後、嘉靖帝（在位 1522-1566）により大規模な改定が行われる。1530～40 年代の嘉靖帝の大改定に伴い、16 世紀半ばから後期まで音楽のあり方をめぐる議論が高まり、多くの著作が宮廷への提言を目的として出されている⁴⁾。古代の理想的な音楽（古楽）再興を求める議論の中で、宋代より論じられていたピッチの基準の起源、律管の制作など律の問題もその一端を占めるものとして再浮上した。このような背景で生み出された多数の先行する理論家たちの著作から刺激を受けながら、朱載堉が自らの理論を『楽律全書』中の著作にまとめるに至った経緯は、『律呂精義』序などに記されている⁵⁾。

本稿で考察する著作についてここで整理しておく。すべて『楽律全書』に収められているが、『律呂精義』には 1596 年序があるのに対し、『楽学新説』および五つの舞踊及び舞踊音楽関連著作（『六代小舞譜』『靈星小舞譜』『二佾綴兆図』『旋宮合楽譜』『小舞郷楽譜』）は、いずれも正確な成書年代が不明である。しかしその著述期間は戴念祖の推定に従うとすべて 1567 から 1581 年である（Dai 1986:38）。舞踊及び舞踊音楽関連著作のうち、舞踊の動きが文字だけでなく図示されたものを舞踊譜と定義するなら、題名に舞譜とあるもの（『六代小舞譜』『靈星小舞譜』）と『二佾綴兆図』とがこれに該当し、その他の二つの著作はいずれも舞踊に用いられる音楽の楽譜であり、上記の意味の舞踊譜は含んでいない⁶⁾。ゆえに次項では、まず三つの舞踊譜『六代小舞譜』『靈星小

舞譜』『二佾綴兆図』に限定してその内容を検討することにする。

2. 舞踊譜に表された舞踊姿勢

『六代小舞譜』の冒頭に、舞名の別名の記述（雲門別名帟舞。咸池別名人舞。…下線は舞名）が見える（P. 1 L. 3~5）。雲門や咸池は、六代（黄帝、唐、虞、夏、商、周）楽舞の総称である六舞（六代舞）に属し、帟舞や人舞は祭祀に用いる周代雅舞のいわゆる小舞（六代小舞）に属す。六舞と小舞は一般に異なるものとされるが、『楽学新説』を見ると『周礼』楽師経文の注釈において、小舞と大舞は本質は変わらないという認識を示し⁷⁾、大舞より派生したものを年少者に教える場合、それを小舞と名づける⁸⁾と考えて、六舞と小舞とを同列に扱い、各々に別名という表現を付していることがわかる。

『六代小舞譜』では、序の直後、四勢として上転・下転・外転・内転、さらに八勢として転初・転半・転周・転過・転留・伏覩・仰瞻・回顧が挙げられ、各々の象徴が説明されている（P. 8~9）。伏覩（頭を伏せる）・仰瞻（跪いて仰ぐ）・回顧（振り返り見る）以外は、すべて転の字が含まれた語である。四勢には、惻隠之仁、羞惡之義、是非之智、辞讓之礼、すなわち仁・義・礼・智のそれぞれの概念が各々賦与され、上転勢は仁、下転勢は義、外転勢は智、内転勢は礼、と対応する。さらに、八勢が五常三綱を象徴するとしている。その対応関係は転初勢：仁、転半勢：義、転周勢：信、転留勢：礼、転過勢：智、伏覩勢：尊敬於君（臣下の君主への尊敬）、仰瞻勢：親愛於父（子の父に対する親愛）、回顧勢：和順於夫（妻の夫への和順）となっている。

舞踊譜の部分を見てみると、上記の四勢と八勢とを組み合わせた三十二勢で舞踊が設計されているのがわかる。図1に示したのは『六代小舞譜』の最初に掲載された人舞の冒頭部分である。これは上転における八勢（上転転初勢・上転転半勢・上転転周勢・上転転過勢・上転転留勢・上転伏覩勢・上転仰瞻勢・上転回顧勢）であり、右から左、上から下へと舞が進行する。『六代小舞譜』は、舞姿が絵で描かれ、動きの順序が示されている。図1に挙げた、四勢の第一である上転勢における八勢がまずあり、次いで四勢の第二である下転勢にお

いても八勢の図が示され、さらに外転における八勢、内転における八勢と続く。人舞に続いて、皇舞、羽舞、帔舞、旄舞、干舞それぞれについて同様の舞踊譜が掲載され、どの舞においても、上転の八勢、下転の八勢…という人舞と同じ順序の動きが表示されている。

音楽との対応では、非礼勿視、非礼勿聴、非礼勿言、非礼勿動という四字単位の歌詞が示された部分があり (P. 10~11)、その後の絵図では、各勢が歌詞中の「非」の字の何春目に対応するかが表示されている (図1の「非字第〇春」という縦書きの表記参照)。ゆえに歌詞四字ごと、「非」の字の拍で勢を変えるように設計されたと考えられる。従って絵図によって一定時点ごとの勢を記載して、舞踊の概要を表わした舞踊譜である。『六代小舞譜』でこのように分類された「転」の各種の舞踊姿勢は、他の著作でも基本的に用いられているのがわかる。

『靈星小舞譜』を見てみよう。靈星小舞は、靈星の祠で后稷 (農業神) を祭る祭祀で行なわれる舞踊である。『靈星小舞譜』の冒頭でその由来が説明されている (P. 1)⁹⁾。『靈星小舞譜』では、祭祀を行なう正壇の配置図や楽器図 (P. 4~10) の後、少年が二人ずつ組となり、鋤や鍬、雀を払う竿などの八種の農具を各組ごとに異なる舞具として持つ文が示されている (P. 11~14)。その後、舞具をもった組ごとの絵図と、伴奏音楽の楽譜として「豆葉黄」「金字経」の工尺譜が表されている (P. 15~23)。舞踊譜では280枚を超える絵図に、少年2人8組16人による対舞が表示されているが、舞具の異なる組ごとに、上述の八通りの四勢 (三十二勢) が基本姿勢として繰り返し示されている。各勢には「豆葉黄」の何拍目であるかの記載があるので、音楽との対応はやはり明確である。舞場での隊列の配置図もあり、各組は舞具の文字 (鋤、鍬など) で表記されている (P. 34, 図2参照)。この後に、天下太平の字形になるように舞う字舞の舞踊譜が続く。「鼓孤桐」の工尺譜 (『靈星小舞譜』P. 306~310) があり、この曲に合わせて行なう字舞が、舞人の配置もわかる図で示されている (P. 313~)。

他方、『二佾綴兆図』においては、舞者の場所の配列が示され、靴が描かれ

ている（図3参照）。絵で明示されるのは足運びと足位置だけであるが、絵図一つ一つに三十二勢の表記があることにより、舞踊の動きが示されている。

舞踊は、望ましい出来事を事実化させるために、現実の所作を模倣した動作が行われる象徴的舞踊と、非象徴的舞踊とに大別することができる。たとえば『六代小舞譜』干舞は盾（武具）を持ち、『靈星小舞譜』の舞は農具を持つ。従って戦勝や豊作を望む舞踊と考えられるが、朱載堉の記載した舞譜においては闘いや農作業等の具体的動作の模倣的な動きは見られず、単純ではあるが抽象的な三十二勢がいずれにも等しく用いられるのみである。なぜどの舞踊にも三十二勢を用いたのであろうか。これについては『六代小舞譜』の四勢八勢の説明の途中で、転初・転半・転周・転過・転留の五勢は五常とし、朱熹の輾転反側の解釈を引いて、舞譜はこの四義を借りて古人の舞法を明らかにすると述べている¹⁰⁾。また、『六代小舞譜』序に、古の歌舞において歌は永（詠）、舞は転がすぐれたものであると述べる箇所がある。今人が歌を学んでも詠ずることができず、舞を学んでも転がわからないのは、永と転が伝わらなかったからであると述べている¹¹⁾。朱載堉は、彼が想定する古舞の理念を一貫して用いたかったと考えられる。そのために「転」の語を含む勢をすべての舞踊の基本として創出したのであろう。

3. 『楽学新説』『律呂精義』における舞の言及

ここで『楽学新説』や『律呂精義』を手がかりにさらに考察してみよう。前述した舞踊姿勢に共通する「転」について、四勢（上転、下転、外転、内転）は「送・揺・招・邀」に相応するという一文が『六代小舞譜』に見える¹²⁾。この「送・揺・招・邀」については、『律呂精義』で、唐の俗舞（打令）における四状として言及している箇所が見られる（外篇卷九、P. 29L. 5~）。従って、朱載堉以前にすでに存在した舞踊姿勢を朱載堉が踏襲して、上転、下転…という新しい用語に当てはめたことが理解される。

『六代小舞譜』冒頭に、近代の太常雅舞が舒と転を行なわない（不舒不転）のは長沙紆令の遺弊であると批判する一文が見える¹³⁾。『楽学新説』ではさら

に詳しく述べている。『楽学新説』の『周礼』楽師「国学の政を掌り、以て国子に小舞を教う」という経文の注釈部分（P. 48. L. 1~7）で、漢武帝時の故事を例にとり、漢の時代は古舞はまだ存続していたので、「不舒不転」は奇異であると考えたが、今ではそう考えないのは、太古から遠くなり、それが伝わらなかったせいであると述べ、古の舞法は、ひとたび体が回転する「転」こそがその妙法であるが、今は伝わっていないことを慨嘆するのである¹⁴⁾。ここでは「転」を行なわない舞は非礼であるとはっきり述べているので、「転」は、先に述べたように朱熹の輾転反側の解釈を借りて打ち出したのみならず、漢代の故事に溯ることのできる舞法の要であると『楽学新説』で主張しているのがわかる。朱載堉が非礼ではないと考える舞は、舞踊譜に示したような、体をゆっくり回転させる姿勢を順次とっていく動きなのであろう。「不舒不転」は奇異でよくないとする漢代に残っていた美意識に則って、このような各種の「転」勢を舞踊の基本姿勢に設定したことが窺える。

また、音楽と舞の教習には身分による厳然とした区別があるという主張が『小舞郷楽譜』の序文に見られる¹⁵⁾。この部分は要約すれば、楽官の二十の役職のうち、大司楽、楽師、大胥、小胥、籥師の五つの官職はいずれも舞を教える役職で、残りの十五が楽を教える役分であり、舞を教える相手は国子・学士であること、舞は八音（楽器）よりも高貴で、八音の方は楽官の職分であり、楽官は国子を教えられる立場にはないということである。『楽学新説』でも『周礼』の楽官役職規定に対する注釈中に、舞と楽を掌る役職の格の違いが同様に述べられている。『楽学新説』ではさらに、楽舞の教習制度にも言及している。『楽学新説』大司楽「国子を帥いて舞わしむ」という経文（P. 40 L. 3）の後、朱載堉は、身分の卑しい者は宗廟で舞うことはできなかったことに触れ（P. 40 L. 4）、高位高官の子弟が舞人であったのが、制度が変わってしまったので、誤りを改めることを望むと述べ（P. 41 L. 5~6）、『宋史』と『大明会典』の記述に言及する¹⁶⁾。

『宋史』楽志からは「徽宗大観四年（1110）六月、詔、近選国子生教習二舞」以下が引かれている（P. 41. L. 7~）。宋代、崇寧元年（1101）当時は、楽工は

農民や商人の中から祭祀のたびに召し出す形をとったため、教習が間に合わなかったが、雅楽の復古を目的として、崇寧四年（1105）に設立された大晟府により大晟楽が制定され、特定の楽工を抱えるに至ったという背景がある。「近選国子生教習二舞」以下の記述は、この背景のもとに太学・辟雍の学生に雅楽を教習させようとしたが、楽工と起居・進退をとともにすることを貴族の子弟が恥じたため、二舞の教習を廃止した事実を示す¹⁷⁾。

次いで『大明会典』（1587年刊）の「洪武四年（1371）、更定孔子积奠、楽舞生摺監生及文職大臣子弟預教習之十五年」「洪武十七年（1384）…近命製大成楽器、将以頒天下学校」以下が引用されている（P. 41. L. 11～P. 42）。明の太祖による孔子祭祀の再興はまず、国子監によって孔子を祭祀の対象と定め、毎年春秋に国学において孔子を祭らせることを定例とした。洪武四年、楽生（60人）と舞生（48人）を定め、この役につく者を国子監生及び公卿の子弟で在学中の者の中から選んで予め練習させることを定めた。洪武二十六年、大成楽器を天下の府学に頒ち、形どおりに製造させ、新しい儀注を公布し、明代を通じてこの儀注が使用された事実までを記す内容である¹⁸⁾。

これらの引用の後、明の太祖の意図は、宋の徽宗の弊を矯正せんとし、正しい古の道を復元するものだとして朱載堉は述べる¹⁹⁾。身分の違う者を同等に扱ったために長続きしなかった宋代の雅楽復古の試みを批判した上で、洪武帝の孔子祭祀整備においては、舞生・楽生を貴族の子弟から選び、より古い時代の身分制度に再び則ったことを賞賛するのである。これと同様の記述は『律呂精義』にも見られる（外篇卷九、P. 6 L5～12）。

以上の考察により、舞踊譜に用いた舞踊姿勢には、唐代の打令舞を踏襲して新しい用語（上転、下転等）を当てはめたものも一部分見られること、「転」については、漢代の故事を引いて、「転」がない舞は非礼にあたるという具体的な記述を行い、正統的な舞法の骨子であると主張していること、さらに、過去の時代の舞の教習制度を批判する形で、舞のあり方とともに、その教習制度についても古の理想を指し示そうとしていることがわかった。

4. 舞踊と舞踊譜の新規性

ここで先行研究による朱載堉の舞踊譜の捉え方を検証しながら、今後考察すべき問題点を考えることにする。

第一点は舞踊譜としての表示の側面である。Hsueh は朱載堉以前の舞踊譜として、唐代の敦煌舞譜と、元の余載の『韶舞九成楽補』(1330)を挙げている。敦煌舞譜は唐代及びその前から踊りが記録されていたことがわかる貴重な史料ではあるが、拍の情報と動きの技法についての記述しかないものであり、また余載の『韶舞九成楽補』の舞踊譜は、シンメトリックな文字配列による、舞人の場所と方向、舞衣の色と視線方向の表記であると述べ、これらに対して朱載堉の舞踊譜は、一つの完全な舞踊体系をはじめて本格的に表したものと評価している (Hsueh 1973 : 138~140)。

元の余載の『韶舞九成楽補』(1330)を見ると、細かい柵目の中に舞衣の色の表記で舞人を表して、その文字の向きで舞人の向きを示すものであることがわかる (図4参照)。『韶舞九成楽補』には、舞場を鳥瞰的に見たこのような形式の図がなく、舞姿の絵図はない。しかし明代の資料では舞姿が絵図で書かれているものは珍しくない。たとえば Lam が引用する『皇明太学記』(1557序)にみられる (図5、Lam 1998 : 94より転載)。朱載堉が確実に見たと思われる文献では、韓邦奇 (正徳~嘉靖) の『苑洛志楽』巻十一から十四に書かれた舞踊譜がそうである (図6)。『律呂精義』を見ると、韓邦奇とその著『苑洛志楽』への言及が見られる。まず『律呂精義』序において、韓邦奇の名 (序 P. 2 L. 1) および参考律書として韓邦奇志楽 (すなわち『苑洛志楽』)、韓邦奇律呂直解 (『苑洛志楽』の一部分) とが挙げられている (序 P. 10 L. 1~2)。また内篇巻八の冒頭に韓邦奇の文章が引用され、その引用部分は『苑洛志楽』巻一「律呂直解」に当たる²⁰⁾。朱載堉は『苑洛志楽』を読んでいるので、その中の舞踊譜も目にしていると考えてよいであろう。図6のように、『苑洛志楽』の舞踊譜は、十二律名の最初の一文字 (黄・太・林・南) に対して一つの舞姿があるので、伴奏音楽の旋律の音高表示 (黄鐘・太簇・林鐘・南呂) と舞踊姿勢との対応が明示されている。朱載堉の舞踊譜では、伴奏音楽の楽譜が独立して

付加され、舞踊譜はその歌詞の拍数と舞姿の対応を示す絵図形式になり、さらに舞人の配置図（図2、図3参照）も挿入されている。これらの配置図は、舞場の鳥瞰図という意味で『韶舞九成樂補』の形態に近い。従って絵図の形式も鳥瞰的な配置図の形式もすでにモデルがあるが、朱載堉の舞踊譜は舞姿の絵図と舞人配置図をともに備え、音楽の表記を独立させた点で、舞踊譜としての体系化は進んでいると言える。しかし朱載堉に至ってはじめて体系化が飛躍的に進んだかどうか、相前後する明代の音楽書を検討する必要がある。

第二点は舞踊の内容である。王克芬は、明代後期において強かった朱子学の影響を朱載堉も舞踊譜編纂において受けざるを得なかったと指摘する。そのため、舞踊譜からみられる舞踊所作はかたくるしくありきたりで、異なる舞踊でも基本的な所作は大同小異であり、「礼に非ざれば動くこと勿れ」という封建的な礼の教えの信条が舞踊動作の設計に影響したようだと王は述べている（王1989:295）。しかし舞踊動作等は、国家儀礼として提言された舞踊という視点から考察すべきであろう。もともと朱載堉の意識した古舞については文献の記述が少ないので、その記述から逸脱しないようにすると動作は限られざるを得ない。伏観・仰瞻の姿勢などは、『礼記』楽記の記述²¹⁾に基づく古代楽舞の舞踊所作（天を仰ぎ、または俯し、身体を曲げ伸ばし、さらに舞踏場内をぐるぐる旋回する）に依拠したと思われる。王は朱載堉の「転」の含意はこじつけであり、各種の「転」の動作から五常三綱を見出すのは難しいと述べている（同：299）が、「転」と五常三綱を結び付けたのは朱載堉の理念上の主張に過ぎないと考えるべきであろう。

Lam は、明代の音楽理論家たちが古楽提言に際して実例の作曲を行なう場合にさまざまな制約があったことを述べている。古楽は従来、歌詞の一音節に一音符が当てられるシラブル様式に従うものと見なされてきた。また儀礼の場に応じて調や旋法が正しく選択される必要性も古くから議論があった。このような様式上の前提に対して、疑念を呈しつつも前提に従って作曲した理論家もいた一方で、装飾音の挿入によってシラブル様式の前提に対して独自の旋律作りを示した理論家も見られた（Lam 1998:90）。装飾音の使用は、一面から見れ

ば古楽の正統性からの逸脱であるが、Lam は正統性という制約下における創造性の発露と捉えている（同：97）。

舞踊についても同様の観点から考えてみると、朱載堉は自らの設計する舞踊の舞踊所作が『礼記』楽記の記述も含め、歴史的な事実や故事と照らして、古舞の正統性を満たす様式であることを第一に主張する必要があったと思われる。Lam によれば理論家たちの提言の究極目標は、音楽・舞踊による完全な宇宙における理想世界の構築であった（Lam 1998:97）が、朱載堉もその目標のために、儒教的な価値観に沿って「転」を五常三綱の概念と結び付けたのであろう。「転」の故事を示したのは正統性の根拠の主張であり、各々の「転」勢の意味づけは理想世界の構築につながる儀礼にふさわしい舞踊であるという主張だと考えられる。

舞踊内容の独自性については、舞踊所作や舞踊設計自体の特徴だけでなく、これこそが正統的な舞法であるという理由づけや解釈の面でも、他の理論家には見られない主張があるかどうかを含めて、考察する必要があるだろう。

おわりに

本稿で朱載堉の舞踊譜を含む著作と舞踊について論じている著作とを検討した結果、過去に存在した舞踊所作を一部踏襲して新たな舞踊用語を作り、また、故事を引きながら「転」が正統的な舞法の要であると述べ、転という語を含む舞踊姿勢を儒教の倫理概念に結び付けて設計した舞踊であることがわかった。朱載堉と時期を相前後して成立した音楽・舞踊に関する諸著作を調べ、朱載堉の舞踊譜がもつ新規性や創造性について、上述した問題点をさらに考察していきたい。また、舞の教習制度に対する言及については、世宗時における楽人、舞人の大規模増員等を含む大改定に対して朱載堉がどう考えたかなどを探る手がかりとして、国家儀礼の提言という視点から再度考察を試みたい。

注

- 1) 拙稿「朱載堉『楽学新説』について」『お茶の水女子大学中国文学会報』

- 17,1998 の P. 57~58 に既述。
- 2) 『律呂精義』の外篇卷九と卷十に舞論が見られ、『樂学新説』と重複する記述も含まれている。
 - 3) 本稿では紙幅の都合により、原文の場所のみ示す場合は本文中で示し、漢文原文を引用する場合は注に示した。『樂律全書』は「国学基本叢書四百種」台湾商務印書館、1968年（鄭藩刊本影印）所収本を底本とし、本文中に示した頁と注での原文引用は、各著作のこの底本による頁数に基づく。
 - 4) Lam によれば、嘉靖年間に13の音楽理論書が出されている（Lam 1998:78）。
 - 5) 『律呂精義』序 P. 1~2 良由世廟中興、礼樂咸新…（中略）…如是諸臣、未能殫举、各有著述、一時出者、皆頼世宗皇帝好学作養之所也。
 - 6) 『旋宮合樂譜』は、舞人の人数の記述を含み、舞踊を伴うことは示されているが、それ以上の具体的な表示はない。また『小舞郷樂譜』は舞踊所作（後述する上転、下転など）が樂譜中に文字で示されているだけである。
 - 7) 『樂学新説』P. 48 L. 10 所謂小舞野舞者、豈異於大舞哉。
 - 8) 『樂学新説』P. 48. L. 11~12 或云、年幼十三已上教之、至二十然後教以大夏等、大舞支派別立名号、以教年少者、為小舞。
 - 9) 『靈星小舞譜』P. 1 L. 3 後漢祭祀曰、…。以下、『律呂精義』にも同様の説明が見られる（外篇卷九 P. 29 L. 1~4）。
 - 10) 『六代小舞譜』P. 9 L. 3~5 此五勢象五常。朱熹詩伝、积輾轉反側四字之義曰、輾者轉之半、轉者輾之周、反者輾之過、側者輾之留。舞譜借此四字之義、明古人舞法。
 - 11) 『六代小舞譜』序 P. 1 L. 3~P. 2 L. 6 古人学歌、以永之一字為衆妙之門。古人学舞、以轉之一字為衆妙之門。…（中略）…是知永轉二字其衆妙之門歟。今人学歌而不能永。学舞又不肯轉。此所失伝也。これと重複する記述は『律呂精義』外篇卷十、P. 2~3 にも見られる。
 - 12) 『六代小舞譜』P. 8. L. 7~8 此四勢象四端舞譜謂之送・揺・招・邀、上転若邀賓之勢、下転若送客之勢、外転若揺出之勢、内転若招入之勢。
 - 13) 『六代小舞譜』P. 1 L. 6~7 近代太常雅舞、率皆不舒不転。此長沙紆令之遺弊。

- 14) 『楽学新説』P. 50. L. 7~P. 51. L. 2 漢武帝時、諸王来朝…(中略)…、舞又不転、言其非礼也。蓋漢去古未遠、古舞尚未失伝、猶以不舒不転為異。今太常舞不舒不転、不以為異。去古益遠、失其伝也。古人舞法、拳要言之、不過一体転旋而已。是知転之一字其衆妙之門與、今人学舞多不肯転、此所以失伝也。
- 15) 『小舞郷楽譜』序P. 1. L. 4~P. 2 必先教舞而後学楽。蓋所重在舞耳。楽官之属総二十條、其大司楽楽師大胥小胥籥師此五條、言教舞。故有学士国子字様。余十五條皆言教楽。故無学士国子字様。是知学士国子。但学舞耳。
- 16) 『楽学新説』P. 41. L. 5~P. 43. L. 8 隋猶以品子為之、号二舞郎逮乎。唐朝遂變斯制、誠願革茲近誤…。
- 17) 大晟楽の実態については村越貴代美氏の論文に詳しい(村越1991:2~4)。
- 18) この経緯は『明史』卷五十礼志四や『大明集礼』卷十六等を引く矢沢利彦氏の論文に詳しい(矢沢1990:76)。
- 19) 『楽学新説』P. 43. L. 6~8 以此觀之、則宋徽宗詔罷習舞、惟聽学士習楽、與古制相反、其謬可見矣。我太祖聖意、蓋欲矯宋徽之弊也。
- 20) 原文:韓邦奇曰、聖人不能以一身周天下之用、故制為器数、以教万世。是以天下後世非聖人、而道則聖人之道也。…(中略)…是故君子不為無益之空言、必究制作之实用。(内篇卷八P. 1) この他に、『律呂精義』外篇卷五冒頭にも、「韓邦奇曰、周楽皆起」の引用がある。
- 21) 『礼記』楽記原文:執其干戚、習其俯仰屈伸、容貌得莊焉。行其綴兆、要其節奏、行列得正焉、進退得齊焉。

参考文献

DAI, Nianzu 戴念祖

1986 『朱載堉—明代的科学和艺术巨星』北京:人民出版社

HSUEH, Robert Chung Ming

1973 *Zur musikwissenschaftlichen Bedeutung Dschu Dsai-yus.*

Diss. Phil., Wien, 231 pp.

KUTTNER, Fritz. A.

朱載堉舞踊譜小考

1975 “Prince Chu Tsai-yu’s life and work : A re-evaluation of his contribution to equal temperament theory” *Ethnomusicology* 19 : 163-206.

LAM, Joseph Sui Ching

1998 “State sacrifices and music in Ming China — Orthodoxy, Creativity, and Expressiveness”. State University of New York

村越 貴代美

1992 『高麗史』樂志に見える宋樂曰雅樂』『お茶の水女子大学人間文化研究年報』15 : 2-1~2-12

WANG, Kefen 王 克芬

1989 『中国舞蹈發展史』(中国文化史叢書) 上海 : 人民出版社

矢沢 利彦

1990 「孔子崇拜儀礼(積奠)について」『思想』No. 792 東京 : 岩波書店 : 70~86

Zhang, Shaoshun 張 紹勛

1999 『中国の書物と印刷』高津 孝訳 東京 : 日本エディタースクール出版部
(ながい なおこ・お茶の水女子大学大学院博士後期課程)

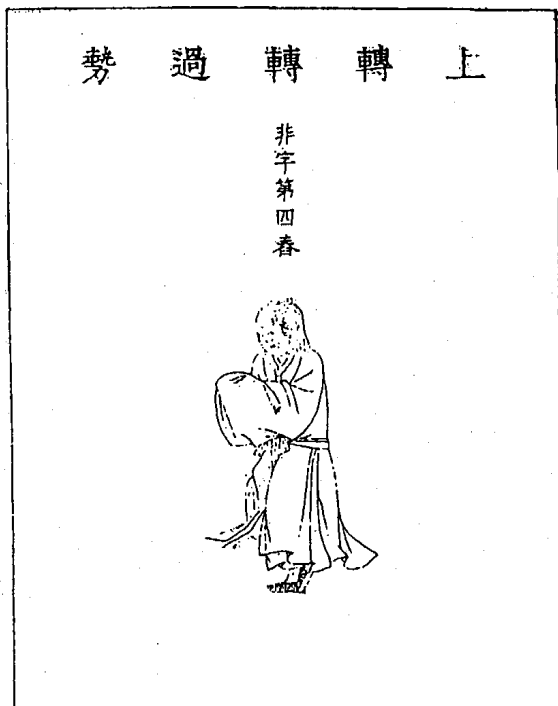


図1 『六代小舞譜』人舞の冒頭
(右から左、上から下へ)

朱載堉舞踊譜小考

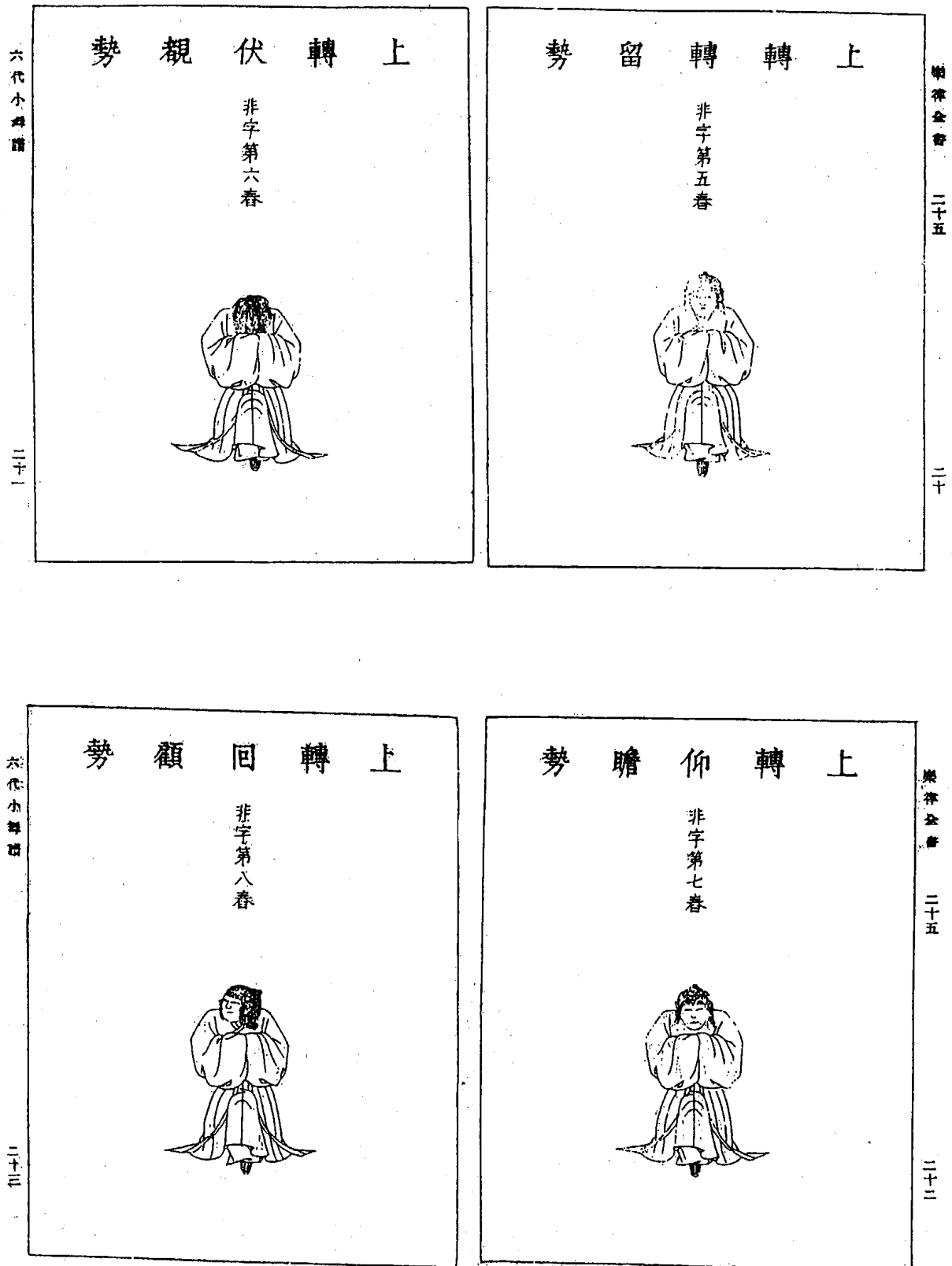


図1 『六代小舞譜』人舞 (続き)

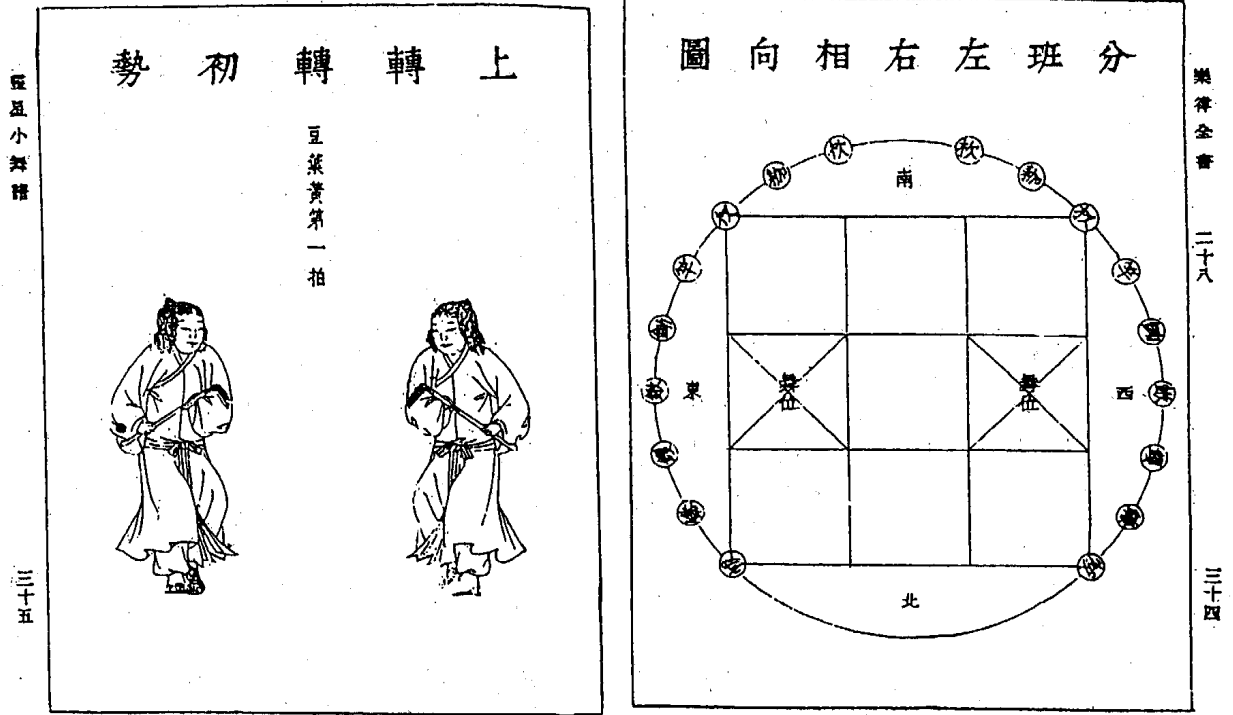


図2 『靈星小舞譜』 農具を持った組 (左) と舞人の配置図 (右)

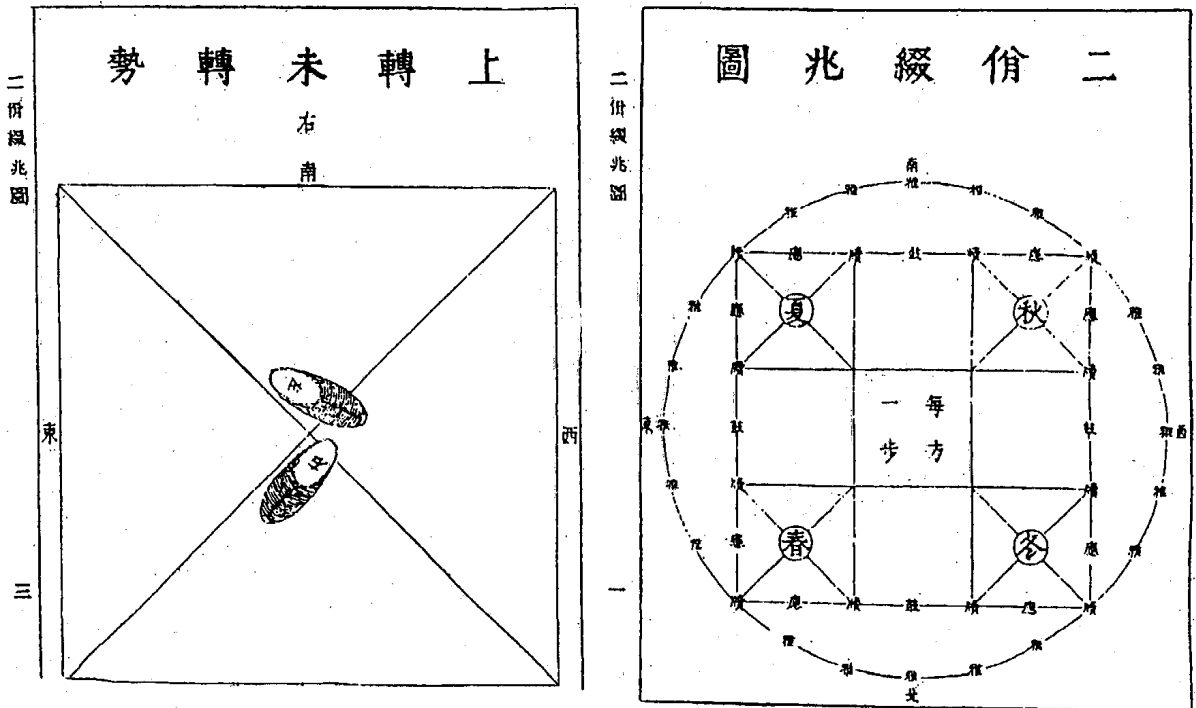


図3 『二侑綴兆圖』 靴による転の表示 (左) と舞人の配置図 (右)

朱載堉舞踊譜小考

金局巴屋台記

九磬之舞圖二 采章

	紫	紫	赤	赤	赤	赤	管	管		
二	紫	紫	赤	赤	赤	赤	管	管	始	
四	管	管	黃	黃	管	管	管	管	成	
六										
八	管	管	黃	黃	管	管	管	管		
	管	管	管	管	管	管	管	管		
	青	青	黃	黃	管	管	管	管		
	綠	綠	管	管	管	管	管	管		
	綠	綠	管	管	管	管	管	管		

図4 余載『韶舞九成樂補』舞人の配置図



図5 『皇明太学記』
(Lam 1998 : 94より転載)



図6 韓邦奇『苑洛志樂』舞踊譜