

# 近代中国における国楽と伝統音楽

王光祈と比較音楽学

田中有紀

## 1 現代中国における伝統音楽

(1) 二〇〇五年曲阜国際孔子文化節における楽舞

二〇〇五年、曲阜国際孔子文化節はその内容を刷新する。雅楽にはオーケストラと合唱が加えられ、楽舞には敦煌壁画と漢の画像石からイメージした振り付けを採用したといい、その様子を報告した論文には「現在の楽舞演出はすでもともとの古代の六佾楽舞ではなくなっており、各種の現代的な表現手法が加えられている……楽舞演出の中に知らず知らずのうちに商業化の要素が入り込んでいるのである」とある。また、二〇〇七年の孔子文化節については、筆者は録画で確認したが、この時に行われた楽舞も、「古代に行われていた楽舞の復元」という方向で考えられ、厳密性を欠いていたと言わざるを得ない。むしろ対外的なパフォーマンスとしての要素が多く加味されていたように感じられる。このように現代化され商業化された楽舞は、ある種の宣伝としては確かに効果的であるだろう。しかし一方で、「これが中国の伝統である」と国際的に提示するものとして、本当にふさわしいのだろうかという疑問は残る。孔子祭祀の本来たる中国曲阜

(1) 柳瀨「从中国曲阜国際孔子文化節看音楽与伝統文化的關係」、『中国科技信息』、二〇〇六、第二期。

が、このような方法で自らの伝統を表現しようとしたのは何故だろうか。本稿では、近現代中国が、とりわけ音楽という事象に対して、「我々の感覚でいう古楽の厳密な復元を目指すのでは「ない」」方向性を、あえてとるようになっていたのではないか、という疑問のもとに、国楽という概念が近代中国でどう論じられてきたかについて考えたい。

## (2) 「古伝統音楽文化」と「新伝統音楽文化」

中国音楽史学会の会長を務め、また中央音楽学院などで教鞭をとり、律学研究で多く業績を持つ馮文慈(一九二六)は、現代中国の音楽教育について、以下のように分析する。彼は、先秦以来の中国伝統音楽である「古伝統音楽文化」に加え、清末の学堂樂歌(日本の唱歌がこれに該当する)以降、約百年続く西洋音楽文化を「新伝統音楽文化」とし、この二つの文化が近現代中国に並存していたと考える。つまり、清末以来受容されてきた西洋音楽はすでに「伝統文化」と見なされているのである。彼は、現在の音楽史教材が後者すなわち「新伝統音楽文化」に偏重していることを指摘する。しかし一方で西洋音楽を極端に排斥し、民族音楽だけを重視しようとする考え方も否定しており、西洋音楽と中国音楽どちらにも配慮した民国初年の研究者たちの精神を再評価すべきだと主張する。そこで例として挙がるのが王光祈(一八九二—一九三六)という人物である。本稿では近年評価されつつある王光祈を取りあげ、彼に対する研究や評価の変容と、彼自身の音楽史研究を検討する。

## 2 王光祈研究の変容

### (1) 王光祈の経歴<sup>3)</sup>

王光祈は思想史の方面では「少年中国学会」の発起人として知られ、音楽史の方面では「比較音楽学」の紹介者として知られる。四川に生まれた王光祈は、一九一三年に中学を卒業し、新聞社でしばらく働いたあと、中国大学に入学し法律を専攻する傍ら、清史館の書記や記者などの仕事を兼ねた。半工半読の生活を続け、一九一八年に李大釗らと「少年中国学会」を結成し、翌年執行部の主任となる。同年、陳独秀、蔡元培、李大釗らの支持のもと「工讀互助團」を創建するものの、急速な破綻を迎えたことはよく知られている。一九二〇年四月ドイツに留学した当初は、ドイツ語と政治経済を学び、また記者として文筆活動も行った。一九二二年に音楽学に専攻を転換し、一九二七年ベルリン大学に入学、ホルンボステルやザックスなどベルリンの比較音楽学を代表する音楽学者に師事する。一九三二年にボン大学東方言語学院の中国文学講師となったあと、一九三四年に論文「中国古代の歌劇」でボン大学から博士号を授与されるが、一九三六年には帰国することなくボンで亡くなる。音楽に関する主な著作には、『欧州音楽進化論』（一九二四）、『西洋音楽と詩歌』（一九二四）、『西洋音楽と戯劇』（一九二五）、『東西楽制の研究』（一九二六）、『東方民族の音楽』（一九二九）、『音学』（一九二九）、『琴譜翻訳の研究』（一九三二）、『中国音楽史』（一九三四）、『西洋音楽史綱要』（一九三七）などがある。

## （2）王光祈研究の変容

王光祈に対する研究や、彼に対する評価を紹介する。まず中国近代思想史研究の方面では、五四時期の北

- （2） 馮文慈「中国近現代音楽史教学——兩個傳統并存与古今脚接問題」、《天津音乐学院学报》、二〇〇二。
- （3） 王光祈の著訳目録として、牛嶋愛子『王光祈文献総目録——付著訳年譜』（アジア文化総合研究所出版会、二〇〇七）がある。また牛嶋氏は修士學位論文（少年中国主義と音楽史学——民国期の知識人王光祈についての試論）、二〇〇〇において王光祈の経歴も含め詳細に研究していると思われるが、未見である。桜美林大学のウェブサイトにその要旨がある。
- （4） 転向の理由として最も直接的なものは失恋を契機にヴァイオリンを習い始めたこととされる。

京の学生たちへの影響力がかなり大きかったにもかかわらず、「少年中国学会」「工読互助団」の主要メンバーとして紹介されるに過ぎず、王光祈個人の思想を本格的に論じたものは少ない。<sup>5)</sup> 中国共産党からは異端視され低い評価を受けたため、大陸では八〇年代以降に再評価が始まることになる。<sup>6)</sup>

また、中国音楽史研究の方面では、ドイツ留学後が研究の中心的な時期となる。ここでは王光祈は「比較音楽学の紹介者」、あるいは「民族音楽学の先駆者」として語られるが、彼の導入した比較音楽学は、実際は彼の死後しばらく顧みられない状態が続き、やはり八〇年代から再評価が始まる。その後二〇年間に三回の全国的な学会が開かれ、「王光祈記念館」が開設され、王光祈関連論文も急増する。<sup>8)</sup> その中で王光祈は、「和諧精神」と「科学求实精神」を持ち、「孔子の礼楽思想に共鳴するが、復古主義者ではない」などと評されている。西洋音楽に造詣が深く、中国音楽に対して科学的な研究方法を取り入れる一方で、あくまで中国音楽の精神に基づき新しい音楽を模索したため、「愛国主義思想家」「五四運動の精神を持った音楽研究家」、「国楽の探求」、「中華民族精神」などと称えられるのである。

特に「民族」という用語は、王光祈の理想とする国楽を彩る言葉として、彼自身が確かに著作の序文で多用している。<sup>9)</sup> それゆえ、先行研究が彼の「民族精神」を指摘するのは、決して間違いではない。しかし、王光祈にとっての「民族」は、現代中国で受け入れられ、称えられるような意味を持っていたのだろうか。また、思想史の方面では、少年中国主義が破綻した結果民族主義に向かうしかなく、自国の音楽史研究に没頭したと説明する先行研究もあるが、<sup>10)</sup> そうではなく王光祈はドイツに留学し、その地で音楽研究を行ったからこそ民族主義を標榜するようになったのではないだろうか。つまり、彼の「民族」という用語が完全に現代的な意味に還元されることで、肯定的あるいは否定的な評価が生まれている状況である。

従来の研究では、専らドイツ留学以前の著作から彼の思想が読み解かれる一方で、留学以降の音楽史研究については、それがいかに思想的な色彩に満ちていたとしても、単なる学究精神の現れとしか見なされてい

ない。序文で多用される用語から「民族主義」者であることみなすなどは、表面的な思想理解に過ぎないのではない。ゆえに、王光祈の音楽史関係著作そのものを分析することは必須である。本稿では王光祈の音律研究を中心に分析し、また同時代の音楽観との比較を通して、彼の国楽が基づくべき民族精神の具体的な様相を明らかにする。

### 3 王光祈の音律研究

#### (1) なぜ音楽を研究するのか

なぜ音楽を研究するのかという問題について、王光祈は『東西楽制の研究』(一九二〇)の中で、音楽の持つ特性から説明している。彼によれば、音楽には二つの特性、すなわち「法度文物」という特性と、「精神

(5) 野村浩一『近代中国の思想世界——『新青年』の群像』(岩波書店、一九九〇)でも工説互助団運動が取りあげられ、発起人である王光祈の設立理念が紹介されている。しかし王光祈個人の思想に踏み込むよりも、雑誌『新青年』においてこの理想主義的な運動にひとしく加担したメンバーのほとんどが、その後わずか数ヶ月で急激な左旋回を行ったことに注目し、工説互助団運動が生まれ失敗した背景を、胡適などの発言を参照し考察している。

(6) 小野信爾『五四運動前後の王光祈』、『花園大学研究紀要』二二巻、一九九〇。

(7) 伍国棟『什麼是民族音楽学』、『中国芸術研究院音楽研究所 音楽学文集』、山東友誼出版社、一九九〇。また岸辺成雄も王光祈とザックスの功績を比して「比較音楽学の本格的な受容ではない」とみなしている(C・ザックス著、野村良雄・岸辺成雄訳『比較音楽学』、全音楽譜出版社、一九六〇)。

(8) 馮光鈺『礼楽復興 復興中華——紀念王光祈先生誕辰一一〇周年』、『音楽探索』、二〇〇三。

(9) たとえば『中国音楽史』(一九三四) 自序で述べられる音楽史記述の動機は以下のようである。(1)「音楽作品」は「民族性」の上に作られるべき↓国内に音楽的天才や西洋音楽教育を受けた士がたくさんいたとしても、本国に音楽材料(楽理や作品など)がなければ「西洋音楽家」を作り出すのみ。自らは史料の整理に集中し、実際に「国楽」を創造する人物が登場するのを待つ。(2) 自然科学だけでは「民族精神の団結」は不可能↓先人の遺した芸術による「民族自覚」の心が必要。音楽はその中の一つ。

(10) 小野信爾「一九九〇」。

思想」という特性がある。前者については、中国では音律が度量衡の基礎となったため、古くから大変重視されてきたことに注目する。物質はさまざまに変化するのに対し、音波は一定不変であり、そのために信用されてきたという。また後者については、音楽の効用を①和諧、②節奏、③美感の三つに分け、孔子はこれらの効用が人に及ぼす影響を熟知していたため、礼楽思想に基づいて学説をなし、中華民族の民族性を作ったと述べる。現在の中国は、外国の富国強兵と科学発達にばかり注目し、音楽を「末技小道」と見なし、欧州文化の源泉である芸術を軽視している。しかし音楽という事象がこのように信頼するに足るものである以上、決して軽視されるべきものではなく、とりわけ礼楽思想に基づく中国においては見直さなければならぬと指摘する。

## (2) 中国音楽の可能性<sup>1)</sup>

王光祈は、近年の欧州音楽界の状況を鑑み、中国音楽にさらなる価値を見出そうとする。第一に、音律に関しては、近年の欧州音楽界が「少律から多律へ」と向かう傾向にあることを指摘する。「十二平均律」は便利ではあるが、純正律と比べるとやや不純であるため、近年の欧州ではオクターヴに加えてさらに律を増やそうとする試みが見られた。しかし中国においては古代から、ひとつの音級を数多く分律する傾向があったため、王光祈はそこに先見性を見出すのである。

第二に、調性に関しては、近代西洋の長調と短調が、中国古代の徵調、角調にあたること、さらに和音よりも旋律を重視する中国には、他にも多くの変調が存在することを指摘する。当時ヨーロッパでは、著名な作曲家であるマラー（Mahler 1860-1911）が中国風の五音階の旋律を利用し、そのほかにも中国の楽風を意識する作曲家が現れた。王光祈はこのような思潮から、国歌と学堂楽歌の作曲に、西洋音階と中国音階のどちらを使うべきかについては議論すべきだと考える。当時、中国の学校では西洋音階に慣れることを目的とす

る音楽教育が行われ、学堂楽歌も西洋音階を用いて作曲されていた。このような教育方法は、五四時期の他の音楽研究者にはほぼ共通して肯定されていた。それに対し、王光祈は西洋音楽の新たな潮流に敏感に反応した上で、改めて中国音階の重要性を論じたのである。

第三に挙げるのは、音楽の起源をめぐる問題である。当時比較音楽学分野で熱心に議論された音楽起源論についても、王光祈は独自の見解を持っている。<sup>(12)</sup> 王光祈によると、『呂氏春秋』や『史記』の中に「三分損益法」に関する言及が見られるが、これらが書かれた時期は、アレクサンドロス大王の東征以降の時期であるという。またそれが故に、西洋の一部の学者は「中国の楽制はギリシャの学問から来ているか、少なくともギリシャの影響を受けている」、「中国の儒者は楽律の来歴の事情を知らず、すべてを黄帝伝説にかこつける」とみなし、自らの優越を論じているという。これに対し、王光祈は「我が国の楽制は、恐らく実際のところ外来の影響を受けたことは免れないが、しかしそれはギリシャではなくバビロニアなのである」と反論する。王光祈も、中国とギリシャの音律体系の類似性については指摘しており、「中国古代楽制という『三分損益法』<sup>(13)</sup>は、ギリシャ古代楽制の理論と完全に同じである<sup>(14)</sup>」と述べ、両方とも「十二不平均律」を用いていたことを明言している。しかし彼の考えるところ、中国の楽制に影響を与えたのは、ギリシャではな

(11) 王光祈「東西楽制の研究」、上海中華書局、一九二六（馮文慈・兪玉滋選注『王光祈音楽論著選集』下冊、人民音楽出版社、一九三三所収）を参照。

(12) 王光祈「中国楽制發微第一篇、『中華教育界』第一七卷第八期、一九二八（馮文慈・兪玉滋選注『王光祈音楽論著選集』下冊、人民音楽出版社、一九三三所収）を参照。

(13) ある律長に $2/3$ をかけることで五度上の律長が算出され（「三分損一」、または下生と言う）、 $4/3$ をかけることで四度下の律長が算出される（「三分益一」、または上生と言う）。これを一回繰り返すことで正声十二律（黄鐘↓林鐘↓太簇↓南呂↓姑洗↓應鐘↓蕤賓↓大呂↓夷則↓夾鐘↓無射↓仲呂）が得られる。このような算出方法を「三分損益法」と言う。

(14) 中国もギリシャも $2\cdot\cdot\cdot 3$ の振動比を用いて五度上の音程を決定する仕組は共通している。しかし古代中国の場合は管、ギリシャの場合は弦を用いる。弦を用いれば $2\cdot\cdot\cdot 3$ の比は純粹な五度となるが、管を用いた場合管口の面積が音の高低に影響するため、音高がやや低くなる。ゆえに同じ理論を用いているとはいえ、応用する楽器が異なるため、実際の音楽には差が出てくるが、王光祈

くバビロニアなのである。例えば『呂氏春秋』の黄帝・伶倫伝説（黄帝に命じられた伶倫が「大夏の西」へ竹を取りに行き、その竹を用いて律管をつくったという伝説）は、前近代中国の音楽理論書においても、中国の楽制の古さを証明する素材として頻繁に引用されるものだが、王光祈は「中国随処で竹を探すこともできるのに、どうして黄帝は伶倫を遣わし、山に登り嶺を越え、西方のある特定の場所（嶠谿の谷）にまで竹を探させたのか」と疑問を投げかける。彼は、黄帝が、西方つまりバビロニアで発明された楽制を伶倫に命じて研究させたと考え、伶倫を「中国最初の外国留学生」と位置づけるのである。

つまり王光祈は、中国音楽の源流を、東西音楽文化が未分化であった時期に求め、その後中国、ギリシャに伝承されていたと考えているのである。さらに以下のように述べる。

「本来我々中華民族は遠く東亜に住んでいるから、その文化は多く独自に創造されたものである。しかし古代の歴史において、他の民族の文化から影響を受けたものが二つある、その一つはインドの仏学であり、もう一つは西北民族の音楽である。上古では『大夏の西』の影響を受け、中古では『胡楽』の影響を受けている。近代に至っては、西洋人の音楽は、さらに我々の文武両面にひたすら侵入する——学校（筆者注：学堂楽歌）と軍隊（筆者注：軍楽隊）である。」

王光祈の中国音楽史は、西との交渉ではじまり、その後も西との交渉が続く音楽史であると言える。中国は西洋とこのように深い関係を持つが、それでは中国音楽と西洋音楽の違いはどこに出てくるのだろうか。彼は次のように述べる。

「我々中国の音楽文化は古代から今に至るまで他の民族と多くの関係を持ってきたとは言っても、音楽というものは、我々民族の生活という面において、一種の特別な作用を持っており、明らかに他の民族とは異なる。その最も重要なものは、すなわち我が国の孔子が教えを立てるに、「礼」と「楽」を根本としたことである。つまり、「礼」を以て「法律」に代え、「楽」を以て「宗教」に代えたのであり、このために今日の

東西文化の二大潮流を形成したのである。」

また彼によれば、古代ギリシャの「美」とローマの「力」を継承した近代西洋音楽は「美と力」を重視する。ゆえに西洋音楽は人々に「美と力」の感覚をもたせるために、「人類の神経を如何にして刺激するか」という方面での工夫に尽力すると言う。それに対して、中国音楽は、「美と善」を重視し、「人類の神経を如何にして安らかに養う」に尽力するのである。彼の理論に依拠すれば、源流は同じであっても、取り入れた音楽をどう応用するかという時に至って、西洋との違いが生じるのである。西洋の法と宗教に対して、中国では孔子が礼と楽の教えを立てたことが重要な要素となり、結果として「美と力」を重視する西洋音楽と、「美と善」を重視する中国音楽の二つの潮流ができたのである。

#### 4 比較と検討

##### (1) 蔡元培の芸術観とドイツ観

続いて、同時代の音楽観と比較することで、彼の音楽観の独自性を明らかにしたい。

王光祈よりやや時期を早くしてドイツに留学し、やはり国楽や芸術について多く言及した人物として蔡元培がいる。雑誌『新青年』に掲載された「美育を以て宗教に代える説」(一九一七)はよく知られているが、そこで蔡元培は、宗教の原始は我々の精神作用、つまり知識・意志・感情から構成されているものの、これらの精神作用は、近代においてはすでに宗教から脱離している、と述べる。つまり蔡元培にとって、近代はもはや宗教の時代ではない。従来、宗教によって司られていた感情という精神作用は、近代では美育によっ

は一九二八年の段階ではこの問題に関して留保している。ちなみに東洋音楽研究の先駆である田邊尚雄(二八八三—一九八四)もこの差について言及している。

て支配されることになる。宗教に付随していた美育がもたらす芸術は感情を刺激するだけであるが、宗教から脱離した美育がもたらす芸術は感情を陶冶すると考えるのである。

王光祈は「西洋…宗教⇩中国…音楽」という対立を設定していた。たとえば「音楽と人生」（『北新活頁文選』二二五九号、年代不詳）で、彼は以下のように述べる。

「楽を以て国を治める」という思想は中国に限られたものではなく、古代ギリシャの大哲学者、プラトンやアリストテレスなどもまたこの理想を持っていた。故に当時のギリシャの音楽学理の中に、いわゆる「音楽倫理学」なるものがあったが、これはつまり音楽の力を利用して、そして国民道徳を高めるのである。しかしギリシャ文化が衰退したあと、キリスト教が西洋人にとっての修身立徳の唯一の信条となり、音楽は「倫理作用」を失って、「芸術作用」に変わった、つまり西洋音楽は、これによって精神を活性化し気概を激励する一種の利器となったのである……。」

王光祈にとって西洋近代は、宗教がいまだに力を失っていない時代である。中国音楽は、いまだ西洋においても力を持っているキリスト教に比せられる役目を持っているのである。つまり、王光祈にとって音楽は、美育あるいは芸術の中の一分野ではない。

蔡元培はまた、宗教に代わるのは芸術ではなく美育であると述べ、両者を区別する。美育は芸術の範囲に留まらず、人間の生活を様々なかたちで美化してゆく営みであるというのが蔡元培の定義である。<sup>15</sup> また蔡元培は、周朝雅楽に理想を見出すが、それは芸術性だけでなく音楽教育制度が整い、高い道徳性を持ち合わせた楽人による雅楽が行われていた時代を評価するが故である。

蔡元培のこのような美育思想の背景には、ドイツ留学で得た哲学的な知見はもちろん、ドイツ市民層の「教養」に対する深い感動があったと考えられる。日常生活の中に音楽が溶け込んでいるドイツ人の生活に触れ、蔡元培は自らヴァイオリンを手に取ったほどである。一九世紀ドイツ音楽の中心は器楽演奏であり、

「器楽演奏が絶対音楽である」という考え方が流行し、欧州の音楽家たちはドイツを音楽の国と見なしたという。このような環境において、音楽を学ぶということは最高の教養であったといい、また人格性を重視するようになった作品評価が行われるようになるのも一九世紀だとい<sup>16</sup>う。

教養を持つ市民という理想、芸術家の人格の重視など、蔡元培がドイツから得たもののイメージは非常に一九世紀的である。それに対して、王光祈の触れたドイツはまた違う様相を見せている。

## (2) 王光祈とベルリン学派

結論からいうと、王光祈の「ドイツ」は非常に二〇世紀的であり、ある意味では非常に「ドイツ」的ではないイメージであると考えられる。初めに紹介した通り、王光祈はドイツで比較音楽学を習得する。比較音楽学とは、イギリスのエリスの理論<sup>17</sup>を、ドイツのカール・シュトゥンプ、ホルンボステル、クルト・ザックらが中心となり発展させたもので、ベルリン学派とも呼ばれる。音響学、民族心理学、人類学など自然科学的分野の方法を採用し、非西欧地域にのこる音楽を採集し分析を加え、相互関係や起源を探るものである<sup>18</sup>。

(15) 「美育の範囲は芸術と比べて広く、一切の音楽・文学・演劇・映画・公演・造園・繁華な都市（上海など）・静かな都市（龍華など）」を包括し、このほかに人間の活動（六朝の人が清談を尚んだことなど）、社会組織、学術団体、山水の利用、その他さまざまな社会の現状に至るまで、すべてが美化である。」蔡元培「美育代宗教」、一九三二（高平叔編『蔡元培美育論集』、湖南教育出版社、一九八七所収）。

(16) 宮本直美『教養の歴史社会学 ドイツ市民社会と音楽』岩波書店、二〇〇六を参照。  
(17) 音程（音と音との間隔）をセントで表す法。一オクターヴを二〇〇セントとする。つまり、十二平均律の半音は一〇〇セントとなる。この方法によって非西欧地域の音律を数値化し、様々な比較が可能となった。

(18) ザックスは以下のように述べる。「われわれの現代の世界地図の中には、人類が獲得してきた数えきれないものがこめられている。かつてヨーロッパ人が歌ったものは、ヴェッダ人が歌っているものと同様なものであったかも知れず、東洋の血が今日でもまだ西洋音楽の血管をめぐっているかも知れないのである。」（C・ザックス著、野村良雄・岸辺成雄訳『比較音楽学』（全音楽譜出版社、一九六六）序論）。訳書の原本であるザックスの『比較音楽学原論』は一九三〇年に出版。

また、一九世紀後半から二〇世紀初は西洋音楽史では「国民楽派」の時代であり、ドイツ音楽の支配に対して、ロシア・東欧・イギリス・アメリカなどが自国ならではの表現を探索した時代だとされている。

王光祈がベルリン大学で比較音楽学を学び、また彼が民族という言葉を多用するのは、二〇世紀ドイツにおける音楽史研究の最前線であり、ヨーロッパ音楽の新潮流の真ん中にいたことをまさに物語っている。従来「西洋音楽史」あるいはドイツ音楽の支配に対する反省の時期、ドイツ的な音楽イメージが異議申し立てを受けていた時期に王光祈はヨーロッパにいたのである。たとえ比較音楽学の目的が、結局は西洋音楽の源泉を探るものであり、国民楽派の試みが結局はオーストリア・ドイツ圏の作曲家と同等に認められようとする野心であったとしても、自らの文化を批判的に見るという意識を王光祈に植えつけたのは確かだろう。このため、彼の民族という言葉は、あくまで当時の音楽研究から導き出されたもので、現在もてはやされているような単純な民族主義、あるいは少年中国主義の失敗から窮地に追い込まれて主張した民族主義と理解すると、不十分である。

もうひとつ考えるべき問題は、非西欧地域を対象とする比較音楽学を非西欧地域出身である王光祈が学ぶということである。王光祈自身が、「我が国の音楽進化は、律呂の一事を除いて、西洋の音楽進化と同日に語ることは難しい」と述べるように、彼の学んだ比較音楽学という手法を用いて、西洋と比較しながら進化を語れるのは、音律の問題だけであり、音楽史上のその他の問題については十分に語りえないことを自覚しているのである。そのため『中国音楽史』において、楽器、楽隊、舞楽、歌劇などは未解決の問題として残され、先行する音楽史研究に依拠して整理したに過ぎない。

さらには、彼は結局「律呂の一事」も描ききれなかったのではないだろうか。王光祈は、伝統的楽律論の最終形態たる清朝律呂を「雑然無秩序」であり、「音楽上何ら重要な価値はない」としか評価できなかった。どうしてそのようになってしまったのか原因は追究していない。また、先述したような、『東西楽制の研究』

で、中国音楽の律や調にかけた期待も『中国音楽史』では影を潜め、十二不平均律と十二平均律の差異の紹介のみに留まり、個人的な主張、冒險的な思考はあまり見られず、わからないものはわからないと言い切っている。このような態度を科学的な学問態度に進化したとして評価することもできる。また、このような自然科学的な方法は、ザックスら比較音楽学の学者たちが一般にとったものである。王光祈は当初、比較音楽学の手法を積極的に学んで中国音楽史研究を進めたが、多くの困難に直面した。この困難を解決するために、彼は比較音楽学の手法を超えて、多くの文献を用いながら自らの音楽歴史観を形成し、音楽史上の様々な問題について説明しようとしたはずである。にもかかわらず、彼は結局、比較音楽学という手法に回帰してしまつた。そして彼の音楽史はついに完成することはなかつたのである。

## 5 結論

まず、王光祈にとつての「民族」とは結局何であつたのだろうか。王光祈は西洋と起源を同じくする音律という素材を、応用し発展させた段階を「民族精神」と捉える。どのように発展させるかという時に、中国の場合大きく関わってくるのが礼楽思想である。その結果、中国音楽は精神陶冶の役割を担い、西洋のキリスト教に比せられることになった。王光祈にとって、音楽はひとつの特別な分野であり、蔡元培のように芸術あるいは美育というカテゴリーの一部門に還元されない存在であつた。また二〇世紀初頭のドイツにおける比較音楽学、さらにヨーロッパにおける民族的旋律導入（マラーの試みや国民楽派の試み）は、王光祈に中国音楽の価値への期待を抱かせた。このため、彼の用いる「民族」という用語は、当時のヨーロッパ音楽界の文脈の中で発生したと考えるのが適当である。一方で、彼は自らの比較音楽学という手法の限界を自覚し、中国音楽を研究する場合、音律以外の音楽史を整理することが困難であることを認めている。「民族精神」

が音楽作品に現れてくる以上、中国の楽器、楽隊、舞隊、歌劇の歴史を整理することは必須であるが、それは未完成のまま終わった。また、音律の歴史に関しても当初抱いていたような期待を完全に反映させることはできなかったと言える。

それでは冒頭の問題にかえて、何故いま、王光祈の精神に戻ることが必要とされるのだろうか。ちなみに、国楽という用語自体は彼の独創ではなかった。例えば、一九一九年に上海に創設された「大同楽会」という団体も国楽を提唱し、古楽器を復元して演奏した。再評価されるのは「大同楽会」ではなく、何故王光祈なのだろうか。

王光祈の中国音楽史は、西との交渉で始まり、その後も交渉を続け、外来文化を取り込みながら発展してきた音楽史である。前近代中国では「胡楽」といった用語が、「雅楽」に対立する比較的否定的な印象をもって解釈されていたのに対し、王光祈は「雅楽」「胡楽」の弁別があることを、むしろ文化交流が盛んだった証として肯定的に解釈するような歴史を描く。そして、王光祈自身も西へ留学した人物である。

批判的に総括すれば、確かに彼の国楽は未完成であった。しかし近年の中国音楽史研究において、彼の評価が高まっているのは、先に論じた「民族」という用語が肯定的に解釈されていると同時に、外来文化を鑑みながら国楽を追求する態度が、非常に好意的に受け入れられているからだろう。現在の音楽研究の理想とする態度が、王光祈のような態度であるならば、現在の孔子文化節の楽舞演出もある程度理解できるのでないだろうか。つまり、古代音楽の厳密な復元は、決して彼らにとっての国楽ではない。外来文化を意識し、選択的に自らに取り入れる過程を必ず経た上で、新しい国楽を提示することこそ、彼らが目指すものだったのではないだろうか。中国において、国楽はおそらくこれからも見直され続け、更新され、外部から見ればますます伝統から離れていくように見えるだろう。しかし、まさにこのような態度こそが、近現代中国音楽史において模索され続けた国楽の本質なのではないかと考える。