

東アジア音楽思想における「和」

田中有紀 編
荒木雪葉 榎木亨 中川優子 田中有紀 高欲生 著



EAA Forum 8



EAA Booklet-14

East Asian Academy For New Liberal Arts
Joint research and education program
by The University of Tokyo and Peking University

東アジア音楽思想における「和」

田中有紀 編

荒木雪葉 榎木亨 中川優子 田中有紀 高欲生 著

E A A

Contents

序文 田中有紀 iii

- 1 論語における「和」の現代的意義 荒木雪葉 1
- 2 『律呂新書』における「和」
——蔡元定の「数の自然」と中村惕斎の「人声の自然」 榎木 亨 21
- 3 日本近世前期の知識人における音楽思想と「和」
——熊沢蕃山・貝原益軒を例に 中川優子 45
- 4 中国における古琴文化と「和」 田中有紀 71

パネルディスカッション 荒木雪葉・榎木 亨・中川優子・
高 欲生・田中有紀（司会） 91

オンラインコンサート 103

おわりに 田中有紀 105

執筆者一覧 107

序文

田中有紀

本書の目的は、中国や日本の伝統的な礼楽思想における「和」という概念について考えながら、現代中国の音楽文化や、様々な問題について考察することである。2020年11月14日（土）に行われたシンポジウム「東アジア音楽思想における和」（対面とオンラインのハイブリッド方式）での報告をもとにしているが、その後、各報告者がシンポジウムでの議論を受け、論文をまとめなおし、編集したものである。

「和」とは何だろうか。そして、なぜ「東アジア音楽思想」において「和」を考える必要があるのだろうか。21世紀に入り、中国では儒学の復興とともに、儒学が重んじた価値観のひとつとして「和」という概念が重要視されている。たとえば2008年の北京オリンピックの開会式では、孔子の「三千人の弟子」たちが『論語』の中から様々なフレーズを引用しながら、歴代の様々な字体の「和」を作っていくという催しが行われた。オリンピックの開会式という国際的な場において、孔子が「和」をいかに大切にしていたのかを積極的にアピールしているのである。

現在、儒学を「世界哲学」として論じる文脈の中で、西洋思想の行き詰まりを打破するために、儒学の「和」を再評価する論者がいる。李晨陽氏は、「世界的な問題に対する新しい解決策の生産に貢献できる…例の一つ」として、中国の「和」の思想をとりあげ、英語の“harmony”と異なり、「合同や平和という概念よりも、「和」ははるかに豊かである」として大きな期待を抱いている（李晨陽著、田中有紀訳「世界哲学としての中国哲学」、『中国：社会と文化』第35号、2020年、9頁）。彼は世界哲学の中に儒学を位置づけ、新しいグローバル社会を構築するにあたり、中国の「和」という概念

が有益に働くと考える。しかし管見の限り、このような問題意識のもと、「和」をめぐって、中国の前近代の思想家の議論を具体的にとりあげ、綿密な分析を行う研究はほとんど存在しない。

そもそも「和」という概念は、本当に中国思想を、あるいは儒学を代表するような概念なのだろうか。中国思想の歴史において、重要な徳目とされた「五常」は、「仁・義・礼・智・信」であり、その中に「和」はない。しかし、儒学の歴史の中で、「和」が全く論じられてこなかったかといえそうではない。もし「和」が積極的に論じられた場を前近代において探すならば、儒学の礼楽思想であろう。本書では、儒者たちがどのような「和」を目指して楽を論じていたのか、その諸相を提示できればと考えている。

本ブックレットの執筆者を簡単に紹介しよう。まずは荒木雪葉氏である。荒木氏は、孔子の教育思想に取り組み、その音楽思想にも造詣が深い。本書では『論語』から読み取ることのできる「和」とはどのようなものか、また、礼楽思想における楽の役割とは何か、さらに多文化共生が必要とされる現代社会において、どのような「和」が必要とされるのかについて論じる。榎木亨氏は日中の儒学思想における楽律論を専門とする。本書では「和」の根拠について、「人声の自然」とそれを判断する聖人に求めた中村惕斎の楽律論と、「声気の元」及び「自然の数」に求めた蔡元定の楽律論を比較する。何をもち「和」が達成されたと考えるのかは、現代社会における「和」を考える上でも重要な問題である。中川優子氏は、熊沢蕃山と貝原益軒の思想をとりあげ、「和」は個人の心に楽しみをもたらす側面と、社会的・政治的な意義をもたらす側面との双方にまたがる概念であるとし、いずれの場合においても、音楽の実践に通じる必要があると考えられていたことを指摘する。音楽思想において「和」を考えるにあたり、実践とのつながりを無視することはできない。それは、現代中国における新しい教養として、古琴の演奏が流行していることからわかるだろう。田中有紀は、現代中国において、古琴という楽器が、自分自身と向き合いながら静かに楽しむことができ、特別な技術を持った専門家だけではなく全ての人が実践し「和」に到達できる楽器というイメージを与えられたことを指摘する。

パネルディスカッションには、上記の四名のほか、シンポジウムにてオンラインコンサートを行った高欲生氏（日本古琴振興会）も加わり、日本にお

ける古琴教習の現状について言及した。

本書を通して、東アジア音楽思想における「和」がいかなるものか、また、この「和」が現代社会において何らかの意味を持ちうるのかという問題について、ともに考える機会になればと考えている。

論語における「和」の現代的意義

荒木雪葉

1. はじめに

本稿は『論語』における音楽思想を通して「和」を理解し、多文化共生が求められる現代における「和」の意義について考察するものである。

「和」について論じる場合には、張立文氏の「和合学」は押さえておく必要がある。張立文氏は1995年に『和合学概論——21世紀文化戦略の構想』を出版した¹。この本は中国人民大学出版社から2006年に『和合学——21世紀文化戦略の構想』上下2巻として再版されている。難波征男氏の「和合学研究」²には、張立文氏の「和合学」成立について詳細に記されている。以下難波氏の説に沿って紹介する。張立文氏が和合学を提唱した目的は、「人類が直面している五大衝突の危機、即ち①生態的危機（人と自然の衝突）②社会的危機（民族・種族の分裂、戦争、貧富の差の拡大、毒薬や売春、テロリズム等の人と社会の衝突）③道徳的危機（道徳紊乱、人間関係の隔絶等の人と人との衝突）④精神的危機（孤独、苦悶、希望喪失等のこころ

¹ 難波征男「21世紀の中国哲学 張立文の和合学」『福岡女学院大学紀要』第9号、1999年、157頁。

² 難波征男「和合学研究」『人文学研究：福岡女学院大学人文学研究所紀要』第5輯、福岡女学院大学人文学研究所紀要編集委員会、2002年。

〈心霊〉の衝突) ⑤文明の衝突危機(各文明観の価値観や思惟様式等の衝突)を回避し解決するための理論構築」³であるという。そのために張立文氏は「『融突論』の和合観念に基づいて、『和生』『和処』『和立』『和達』『和愛』の五大中心原理」⁴を提起した。

難波氏は朱子学の思想史的意義を「①門閥貴族社会から士大夫社会への大転換期における無秩序社会の大動乱②『我』の絶対自由を基調とした外来仏教文化受容の行き詰まりによる放恣自恣の横行③生命尊重を絶対化する道教文化による個人主義の蔓延等の『三大挑戦』をどのように克服するかが、宋代の学者たちに提出された『時代の要求であり呼びかけ』であった。この課題超克に取り組んだ朱熹は、当時の学問を集成成することによって朱子学を形成したのである」⁵とし、張立文氏の和合学は「現代の『三大挑戦』に正面から向き合ってこれを超克せんとすることは、朱子学の現代化と言えるであろう」⁶とする。張立文氏にとっての朱子学乃至中国哲学のように、学び身に付けている学問を現代の諸問題を解決するために活かすという態度は、学究の徒として忘れてはならないものではないだろうか。

なお難波氏によれば「和合学は、張立文の独創的な学問体系である。ところが、和合学を張立文が提唱したのと時期を同じくして、和合学を迎える中国社会の中に張立文には予想だにできなかった和合文化ブームが発生した。ブームには浮き沈みがある。まして政治的経済的要求によって仕組まれた文化的ブームは、文化独自の主体性が希薄である。和合学も和合文化ブームの浮沈と運命をともにする危険に遭遇したのである。〔中略〕国家当局による和合文化キャンペーンに対しては、賛否両論が渦巻く。張立文の和合学は、この和合文化キャンペーンに加担するものとか、国家の宣伝する和合文化と同類のものと誤解されて、一時的な和合文化ブームの歴史的渦巻きに翻弄される危険にさらされていた」⁷、つまり張立文氏の和合学提唱は中国政府主導のものではないということである。

³ 同上、198-199 頁。

⁴ 同上、222 頁。

⁵ 同上、207 頁。

⁶ 同上、207 頁。

⁷ 同上、199 頁。

さて、そもそも「和」とは何であるかという問いには、張立文氏は次のように答える。

和とは相対しつつ相補い、互いに逆でありながら協力し合うということである。和には「足りないところを補う」と「行き過ぎたところを薄める」という2種の異なる形式がある、しかし「補うこと」と「薄めること」こそが和なのではなく、形式は内容や性質ではなく、向かい合っている要素や材料自身が決めるものなのである⁸。

上の説明は『左伝』昭公20年の伝にある斉の景公と晏嬰との問答を受けたものである。『左伝』では景公の「和と同とは別物か」という問いに対し、晏嬰が「和は羹あつものの如し。水・火・醢・醢・梅以て魚肉を烹、これを燂たくに薪を以てし、宰夫これを和し、これを斉うるに味を以てし、その及ばざるを済して以てその過ぎたるを洩す。君子これを食して以てその心を平らかにす」と答えている。斉の景公と晏嬰の問答は実に「和」の本質を分かりやすく表したものであり、筆者も拙著『論語における孔子の教育思想と楽』⁹にて「和」と「同」との違いを説明する際に参考にした。張立文氏は非常に大きな視点で和合について学問を打ち立てているが、今回筆者は、考察の対象を『論語』にしぼる。また「和」は楽と密接に関係するものであるため、本稿では『論語』における楽という観点から「和」を考察する。

筆者はかつて荒木（2013）にて『論語』における孔子の教育思想と、その中で果たす楽の役割について論じた。『論語』泰伯篇では修養について「興於詩、立於礼、成於楽」と述べられ、楽を学ぶことを通して修養が完成するとされている。これは楽の修得を通じて「和」を体得することを言う。

また現代における『論語』の「和」の意義を考えるきっかけは、筆者が2008年より佐賀県の西九州大学で「異文化理解」の授業を担当し始めたことにある。この授業は2018年に「グローバル化と異文化共生」と名を変えて現在に至る（2021年現在）が、共生を考えるにあたっては、単純に異文

⁸ 張立文『和合学——21世紀文化戦略の構想』中国人民大学出版社、2006年、378頁。
日本語は拙訳による。

⁹ 荒木雪葉『論語における孔子の教育思想と楽』中国書店、2013年、177-178頁。

化を教科書的知識として取り入れるだけでは不十分であることに気付いた。知識として取り入れたうえで、その文化に属する人へ思いを致し、ともに発展できる社会を作ることこそが共生なのではないかと考えたのである。ここで想起したのが2002年から3年間にわたって国立病院九州医療センター付属福岡看護助産学校（当時）で担当した「論理学」の講義であった。論理的思考方法を養うためのオムニバス講義だったのだが、筆者は中国思想を通して論理学を身に付ける方法として『論語』をテキストに用い、現代に即した解釈を紹介した。『論語』を学ぶ者として、『論語』を単なる古典ではなく現代に生かすことができる教えとして教育に用いることは責務の一つであろうと考えたからである。異文化共生に関する講義を受け持つにあたっても同様の手段を用いることができないかと考えている。なお、「異文化共生」という語は「自－他」という二項対立的状況を想起させるため、ここからは「多文化共生」と表記する。

さて、そもそも「多文化共生」という語については、柿木伸之氏は「他者との来たるべき共生へ向けた哲学的試論」¹⁰にて「『多文化』を語ること自体が、ともすれば一枚岩の全体としての『単一文化』が多様にあると想定するものであり、そのことは、一つの文化そのものが、各々それ自体複数性を刻印されている複数の諸文化の交渉によって成り立っていることを忘却することでもある」¹¹と述べたうえで、「非対称的で共約不可能な他者と共に生きる可能性は、『単一文化』なるものを想定し、そのもとに他者たちをひと括りにして支配してきた植民地主義的な他者へのまなざしを内側から乗り越え、植民地支配の暴力を克服することによって、他者に出会い直すところからこそ開かれるはずだ。その意味で他者と共に生きることは、『多文化』の『共生』ではなく、むしろ『ポストコロニアル』と形容されるべき共生である」¹²と指摘する。すなわち、ある集団の中での「文化」が均質なものであるという考えに基づく「多文化」という語を用いることへの警鐘である。筆

¹⁰ 柿木伸之「他者との来たるべき共生へ向けた哲学的試論」広島市立大学国際学部国際社会研究会『広島市立大学国際学部叢書② 多文化・共生・グローバル化——普遍化と多様化のはざま』、ミネルヴァ書房、2010年。

¹¹ 同上、120頁。

¹² 同上、120頁。

者もこの視点には同意する。ただし「多文化共生」という語が人口に膾炙していることを考え、筆者は本稿においては「多文化共生」を個人間というミクロな視点からも、また世界といったマクロな視点からもとらえられえべきものとして考えたうえで、「多文化共生」の語を用いたい。

多文化共生の例を挙げると、たとえば中国では春節に家族で集まって餃子を作って食べるという風習がある¹³。そのことを知識として覚えるのは難しいことではない。しかしこれは異文化に関する知識の暗記に過ぎない。多文化共生を目指すのであれば、中国人留学生が身近にいる日本人学生の場合、中国人留学生は日本のお正月ではなく春節に故郷に帰って家族とともに餃子を作って食べたいだろう、しかし春節がまだ学期中であれば帰国することができないから辛いのではないか、自分たちが留学生と一緒に餃子を作って食べ、中国式の春節のお祝いをするを提案してはどうか、と考えを致すかもしれない。中国人留学生自身も、帰国できないのであれば春節に家族に電話をかけて話をする、自分で餃子を作って食べる、あるいは中国人同士で集まったり日本人の友人を招いたりして餃子を一緒に作って春節のお祝いをするという、いつもとは違う新しい行動をすることになるだろう。

ここで注目すべきは、日本人学生も中国人留学生も、すなわちマジョリティ側もマイノリティ側も考えや行動を変化させていることである。池田理知子氏が『『カルチャー・ショック』と適応理論の再考察』¹⁴にて移住者を受け入れる側を称する「ホスト」という語には『『寄生生物（parasite）の寄生先』という意味があり、『寄生生物』を指す“parasite”には『居候』『厄介者』といった意味が含まれる』¹⁵と指摘したうえで、「〈主人＝寄生先〉対〈客人＝居候厄介者〉といった片方が相手に寄りかかる関係と捉える見方は、移住者と移住先のダイナミックな相互作用を見落としがちである。新たな文化環境へはいつていくということは、移住者のみならず受け入れ側の文

¹³ 中国における春節の風習についても、一般的には餃子や年糕を食べるとされるが、個々人の文化で考えれば、必ずしもそうではないだろう。ここでは仮に、春節に餃子を食べる風習を持つ中国人留学生を想定する。

¹⁴ 池田理知子『『カルチャー・ショック』と適応理論の再考察』『国際基督教大学学芸』ⅡB「社会科学ジャーナル」第47号、国際基督教大学社会科学研究所、2001年。

¹⁵ 同上、29頁。

化環境も少なからず影響を受けることを意味する」¹⁶と述べるように、日本人学生と中国人留学生双方が変化して、その時できる最善の調和を作り上げることができるのである。筆者が挙げたのはごく身近な例ではあるが、これは多文化共生といえるのではないだろうか。この場合に、もし日本人学生が「ここは日本だから、春節に餃子を食べる必要はない」と中国文化を否定して日本文化を押し付けてしまえば、中国人留学生はショックを受けて日本になじめず退学し帰国してしまうかもしれない。池田氏によれば「カルチャー・ショック」とは「文化融合のプロセスにおいては避けられない経験」¹⁷であるというが、退学し帰国してしまうという場合は、「カルチャー・ショック」のプロセス「①準備段階、②旅行者の時期、③参加者の時期、④ショック期、⑤適応期、⑥帰国直前の期待と喜びで胸躍らせる時期、⑦帰国後期待が打ち砕かれおちこむショック期、⑧再び適応」¹⁸のうちの④のショック期を乗り越えられずに⑤の適応期に進めず、自己防衛のために「拒否」¹⁹行動に出てしまったということになる。これでは多文化が共生しているとは言えない。では多文化共生を模索するにあたって、有用な方法には何が考えられるか。

多文化共生については多くの論説があるが、中国で古くから読まれている『論語』にも多文化共生に生かすことができる考え方、すなわち「和」があると思いついた。そこで本稿では、『論語』における教育・修養と楽との関連について確認し、さらに楽について一歩進んだ考察を通して、現代における「和」の意義を考えたい。

¹⁶ 同上、30 頁。

¹⁷ 池田理知子・Eric M. Kramer 『異文化コミュニケーション・入門』有斐閣、2000 年、142 頁。

¹⁸ 参考：同上、147-149 頁。

¹⁹ 同上、153 頁。

2. 『論語』における修養と楽

(1) 声、音、楽

まず、用語から確認しておきたい。「声」「音」「楽」は異なる意味を持っている。『礼記』には、次のようにある。

そもそも音が起こるのは、人の心から生ずるのである。人の心が動くのは、物がそうさせるのである。物に感じて動く、だから声として現れる。声が互いに応じる、だから変化が生じる。変化が美しくなったものを、音と言う。音を並べ併せてこれを演奏し、舞の道具である干戚羽旄に及ぶものを、楽と言う²⁰。

つまり、

声：人が何かに心を動かされて現れるもの

音：声が応じ合って美しい変化が生じたもの

楽：音を並べ併せて演奏し、舞が加わったもの

以上のような意味だとされている。『論語』においても、「声」「楽」の語は使い分けられている。

顔淵が国を治める方法についてお尋ねした。先生はおっしゃった。「夏の暦を使い、殷の輅の車に乗り、周の冕の冠をつけ、楽は韶の舞、鄭声をやめて口がうまい人を遠ざけることだ。鄭声は淫であるし、口がうまい人は危うい。」²¹

²⁰「凡そ音の起こるは、人心に由りて生ずるなり。人心の動くは、物、これをして然らしむるなり。物に感じて動く、故に声に形わる。声 相応ず、故に変を生ず。変 方を成す、これを音と謂う。音を比してこれを楽し、干戚羽旄に及ぶ、これを楽と謂う。」『礼記』楽記篇。

²¹「顔淵、邦を為めんことを問う。子のたまわく、夏の時を行い、殷の輅に乗り、周の冕を服し、楽は則ち韶舞し、鄭声を放ちて佞人を遠ざけよ。鄭声は淫、佞人は殆うし。」『論語』衛霊公第十五。

ここでは、用いるべき「楽」としては韶を挙げ、また「鄭声」はやめよとしてある。

韶とはいにしえの聖天子である舜が作ったとされる楽で、『論語』にも次のように触れられている。

先生が斉で韶の楽をお聞きになって三ヶ月、肉の味すら分からなかった。こうおっしゃった。「思いもしなかった、楽を行うことがここまで素晴らしいとは。」²²

孔子が斉に滞在中に韶を聞いて大変感動し、ごちそうであるはずの肉の味も分からなかったというのである。孔子が韶に感動した理由の1つとして、この舜の作った楽であるというものが挙げられる。一方「鄭声」は「楽」とは称されておらず、「淫」であるためにやめよというのである。では鄭声は具体的にどのようなものであるために「淫」であるとされたのか。

先生がおっしゃった。「紫が朱を圧倒するのが憎い。鄭の音楽が雅楽を乱すのが憎い。口達者が国家を覆すのが憎い。」²³

この章では、紫と朱、鄭声と雅楽とが対比され、利口は邦家を転覆させるとしている。紫は朱に青を加えた色である。また利口は口が達者な者で、「巧言令色、鮮し仁」（『論語』学而第一）や「剛毅朴訥、仁に近し」（『論語』子路第十三）と併せて考えると、口先だけで余計なことを言う人だと考えることができよう。そうすると、鄭声も「余計な要素を含む」ものであろう。栗原圭介氏は『中国古代樂論の研究』²⁴において鄭が淫風極まりないからであろうという説を紹介したうえで、「孔子が鄭声を悪んだのは、おそらく鄭声そのものが、即ち五章十二律、長短高下の旋律において、節有るを失した

²²「子、斉に在して韶を聞く。三月、肉の味を知らず。のたまわく、図らざりき、楽を為すことの斯に至ることを。」『論語』述而第七。

²³「子のたまわく、紫の朱を奪うを惡む、鄭声の雅楽を乱すを惡む、利口の邦家を覆すを惡む。」『論語』陽貨第十七。

²⁴ 栗原圭介『中国古代樂論の研究』大東文化大学東洋研究所、1978年。

のであろう。声律において、靡曼幻眇、中正和平の致無く、聞く者をして、陶醉耽溺、男女淫欲の限りを尽くす如く、淫心を挑発するに足る、興奮し易い頗る刺戟性の強力な旋律構成のものであったろう」²⁵と述べている。

『礼記』楽記篇にて魏の文侯が「吾、端冕して古楽を聴けば、則ちただ臥せんことを恐るのみ。鄭衛の音を聴けば、則ち倦むことを知らず（私は衣服を整えて古楽を聞くと、眠たくなってしまうことばかりを恐れる。鄭衛の音を聞けば、飽きることが無い）」と言っている。これに対して子夏が「君の好む所は溺音なり」と答え、「鄭音は濫を好み、志を淫す（鄭音は規範から外れがちであり、志を乱す）」とする。聞いていて眠くなってしまう雅楽に対して鄭音や衛音には飽きることが無いというのであるから、鄭音や衛音はリズムが複雑でテンポが速く、使用される音も宮・商・角・徴・羽という五音以外の音を使っていたというように、雅楽には無い余計な要素が入っていた考えることができる。このため「楽」と称されず、「声」あるいは「音」として区別されたのであろう。

(2) 修養と楽

鄭声は人の心を乱すために「楽」と区別された。この事実からも分かるように、楽はその人の心を整える作用を重視された。『論語』において、楽は修養の締めくくりとされている。

先生がおっしゃった。「詩を学ぶことで奮起し、礼を学ぶことで独り立ちし、楽を学ぶことで完成する。」²⁶

この章を修養のみちすじであると解釈したのは、朱子の注による。朱子は『論語集注』で詩を学ぶことが「学者の初め」、礼を学ぶことは「学者の中ば」としている。さらに「楽に成る」への注として「楽には五声十二律あり、更めあらた唱したが送に和して以て歌舞八音の節を為す。以て人の性・情を養いて、その邪穢を蕩滌し、その査滓を消融すべし。ゆえに学者の終わりにし

²⁵ 同上、136 頁。

²⁶ 「子のたまわく、詩に興り、礼に立ち、楽に成る。』『論語』泰伯第八。

て、義精しく仁熟して、おのずから道徳に和順するゆえんの者、必ずここに於いてこれを得。これ学の成れるなり」としている。

ここからは詩、礼、楽を学ぶことと修養との関係を『論語』に即して考えてみたい。

まず詩については、「詩は以て興るべく、以て観るべく、以て群するべく、以て怨むべし。邇くは父に事え、遠くは君に事う。多く鳥獸草木の名を知る」（『論語』陽貨第十七）とあるように、詩を学ぶことによって正当なものの見方や行動の方法、様々な物事を知ることができる。だからこそ修養の始めであり、「詩を学ばざれば、以て言う無きなり」（季氏第十六）、詩を学ばないと「なお、正に牆面して立つがごときか」（陽貨第十七）とされている。

礼とは社会における様々な決まり事、ひいてはそれらの決まり事によって運用される社会全体の仕組みのことである。「君子、博く文に学び、これを礼に約すれば、また以て畔（そむ）かざるべし」（『論語』雍也第六）と説かれるように、学んだ知識を礼でまとめれば人としての道に背かないでいられるというのである。

このように見ていくと、「詩」で象徴される様々な知識と、「礼」という社会全体を動かす仕組みを身に付ければ、その社会で十分に生きていけるように思われる。しかし上記の泰伯篇の章によれば、最終段階として「楽」を身に付けることが説かれている。

楽は何のために修得する必要があるのか。これを考える契機となるのが、次の章である。

有子が言った。「礼を働かせるにあたっては、和を大切にする。先王の道もこの方法によって素晴らしかった。大事も小事もこの方法に従って、うまくいかないことがある。和を知って和していても、礼でそれをひきしめなければ、やはりうまくいかないのだ」²⁷

ここでは礼を運用するにあたっては「和」が必要である、ただし「和」の

²⁷「有子いわく、礼の用は和を貴しと為す。先王の道もこれを美と為す。小大これに由るも、行われざる所あり。和を知りて和すれども、礼を以てこれを節せざれば、また行うべからざるなり。』『論語』学而第一。

みではうまくいかない、礼で引き締める必要があると説かれている。すなわち礼と「和」とが車の両輪のように社会全体を動かすと考えられるのである。

そして、この「和」は、楽によって体得されるものである。楽と「和」との関係は次章に詳述するが、楽によって「和」を体得するために、泰伯篇では「楽に成る」とされているのである。

3. 楽と「和」

(1) 楽の本質

2 (1) にて触れたように、『礼記』楽記篇には「音を比してこれを楽し、干戚羽旄に及ぶ、これを楽と謂う」とある。ここから明らかになるのが、楽には様々な要素が含まれているということである。「音」というのは「声が応じ合って美しい変化が生じたもの」であるが、「音を比して」とあるため複数の「音」を並べて演奏するということになる。さらに音が出る要素、つまり楽器の音色や歌声だけでなく、「干戚羽旄に及ぶ」とある。楽器や人の歌声とともに舞という要素も含まれているのである。

実際の楽がどのようなものであったかについて、筆者はかつて『『詩経』「有瞽」篇の音楽——演奏形態をどこまで再現できるか』²⁸において、『詩経』有瞽篇に基づいて復元を試みた。

『詩経』周頌・有瞽篇では、周の宗廟の前庭にて楽を大いに演奏する情景が歌われている。特徴的なのが、「有瞽有瞽 在周之庭」と、まず盲目の楽師が出てくることである。盲目の楽師は楽の技術を有した貴重な人材であり、周が彼らを有しているということは、文化が大いに整っていることを象徴する。

有瞽篇には應（小太鼓）・田（大太鼓）・縣鼓（掛け太鼓）・鞀（振り鼓）・磬（石製の打楽器）・祝（木製の楽器、楽の始まりを合図する）・圉（木製の

²⁸ 荒木雪葉「『詩経』「有瞽」篇の音楽——演奏形態をどこまで再現できるか」、明木茂夫主編『楽は楽なりⅡ 中国音楽論集 古楽の復元』好文出版、2007年、308-329頁。

楽器、楽の終わりを合図する）・簫（細い竹の管を横一列に並べた笛）・管（2つの竹管を合わせて吹く笛）という楽器が登場する。また楽器を設置する柱と横木には羽飾りが付けられており、壮麗なものであったことが推し量られる。有瞽篇の内容には歌われていないが、周の宗廟で演奏される楽であるため、「先祖是聴 我客戾止」という歌詞の部分では文王の御霊が降臨する場面が舞手によって演じられたことは想像できよう²⁹。

有瞽篇の楽が実際に演奏された風景は残念ながら想像の域を出ないが、しかし周の宗廟で演奏された楽であること、詩から読み取れる盲目の楽師や種々の楽器の存在から、有瞽篇の演奏は周の文王の御霊に周が天下を有して礼楽が整ったことを報告することを目的として、盲目の楽師による歌や演奏、舞手による舞の様々な要素が調和していたことは確かだろう。

このように、楽とは様々な要素が、個々の特徴が損なわれることなく、しかも1つにまとめられているものであり、それを実現させるためには「すべてをちょうど良く調和させて1つのものにする」力、すなわち「和」の力が必要なのである。このために2(2)でとりあげた修養方法には「詩に興り、礼に立つ」とともに「楽に成る」とされているのである。

(2)「和」と礼

また「ちょうど良く調和させる」と言ったときの「ちょうど良い」とは、「過ぎたるは猶お及ばざるがごとし」（『論語』先進第十一）にも現れているように、どこにも偏重することがないということである。このバランス感覚は「中」「中庸」と称され、「中庸の徳たるや、それ至れるかな」（『論語』雍也第六）というように重視されている。

ではこの「中」を決める基準は何であるか。どこにも偏りが無い、公平であるか否かを判断する基準は、決して世界共通のものではない。ある社会において「中」を判断する基準はその社会の秩序を保つための礼である。

さらにその社会における礼は、自分の中の様々な知識を統合する際にも、社会の中の様々な要素を調和させる際にも働く。なぜならばある社会に所属する人は成長過程でその社会の仕組みに従って教育を受け、自己を認識し、

²⁹ 以上、参照：同上、321-326頁。

価値観を形成し、社会の中での自分の位置を確認するからである。「詩に興り、礼に立ち、楽に成る」には詩・礼・楽の順で言及されているが、最初に詩を学び、次に礼を学び、最後に楽を学ぶという時系列で述べたものではない。また個人の修養として自分の内面を調和させることと、社会全体が調和することも不可分である。個人が様々な知識を身に付ける際は、実はその社会によって選定された知識を身に付けているのであり、そうであるからこそ社会全体を動かす仕組みも自然と身に付いていく。

社会全体を動かす仕組みは得てして人々を外から律するのであるが、その礼を働かせるときには、社会全体を分断するのではなく、調和すなわち様々な要素をまとめて1つの社会を作り上げることを重視する。しかし調和のみを重んじて社会を動かす仕組みを働かせなければ、社会の秩序が失われてしまう。このことを表現したのが、先に挙げた『論語』学而篇の「礼の用は和を貴しと為す」「和を知りて和すれども、礼を以てこれを節せざれば、また行うべからざるなり」という語なのである。

4. 『論語』における楽

これまで「詩に興り、礼に立ち、楽に成る」を契機として、修養が楽によって完成するのは、楽を学ぶことを通して「和」を体得するからであるということ、また「和」はその社会を秩序立てる「礼」と不可分であることについて論じた。

第4章ではもう一度『論語』の中での楽の捉えられ方を見返し、「和によって個人や社会の調和を得る」ことが修養の完成であり、社会秩序の安定であると言えるのかどうかについて論じたい。

次の章は、『論語』における孔子の楽に関する発言である。

先生が魯の楽官の長に楽についてこう語られた。「楽は分かりやすいものです。演奏し始めるときには盛んです。続いて調和し、はっきりし、ずっと続いていって、そうして一節が終わります。」³⁰

³⁰「子、魯の大師に楽を語りてのたまわく、楽は其れ知るべきのみ。始め作越すに翕如たり、これに従うに純如たり、皦如たり、繹如たり、以て成る。』『論語』八佾第三。

楽の演奏についての語であるが、ここに楽の重要な性質が見えている。演奏が始まり、調和して1つになり、しかも音がはっきりし、それが続いていき、第一節の終わりを迎える。当然第二節以降が再び始まることが予想される。すなわち、楽とはいったん調和すればその調和が永遠に続くというわけではないということである。楽における「和」とは、動的なものであり、決していったん調和したらそれが永遠に続くという静的なものではない。

これを個人の修養や社会について言うと、いったん様々な知識や社会の種類の異なる要素をまとめ上げて1つのものを作り上げてしまえばそれで秩序が整い、安定して調和した社会が生じたからそれで完成だ、というわけではないということになる。その調和は、その時点の調和でしかない。

確かにある時点で区切れば、その時点での個人が入手する知識や社会の中の様々な要素を把握し、それらがちょうど良いように調和させることはできる。しかし忘れてはならないのは、前述した「楽においては、いったん完成した調和がずっと続くわけではない」という事実と同様、社会の中の要素も不斷に変化しているということである。社会が動的なものであるからには、常に変化に対応して調和を作り上げ続ける必要がある。そのことを言うのが、次の章である。

先生がおっしゃった。「すでに身に付けた知識を大切に、新しい気付きを得る。そうすれば人の師となることができる。」³¹

この章について朱子は「学びて時に旧聞を習いて、毎に新たに得ること有れば、則ち学ぶ所我に有りて、其の応窮まらず。故に以て人の師たるべし。夫の記問の学の若きは、則ち心に得ること無くして、知る所限り有り。故に学記に、其の以て人の師たるに足らざるを譏る。正に此の意と互いに相い発するなり」³²、すなわちいつも学んできたことを復習し、常に新しい気付きを得ていれば、学問が真に自分のものとなり、その効果は極まりないとする。この中で言及される『礼記』学記篇の「記問の学」とは、鄭玄の注によればあらかじめ議論を交わしたりするときにそなえて暗誦しておくことを言

³¹ 「子のたまわく、故きを温めて新しきを知る、以て師たるべし。』『論語』為政第二。

³² 簡野道明『補注 論語集注 新装版』明治書院、2008年。

う。暗誦しているからといって実際にその知識が応用できるわけではないことは、論語にも「詩三百を誦すれども、これに授くに政をもってして達せず、四方に使いして専対すること能わざれば、多しといえどもまた奚^{なに}を以てせん」（子路第十三）とある通りである。

また伊藤仁斎『論語古義』では「温故知新」章について「人の学を為すに、故きを温ねざれば則ちその能くする所を忘れ、新しきを知らざれば則ち其の亡き所を得ること無し。蓋し、天下の事限り無くして天下の変窮まり無し。苟も能く旧聞を演繹して復た新たに得ること有るときは、則ちこれに应ずること愈々竭きず、これを施して其の可に当る、而る後に以て人の師と為るべし（古いことをたずねなければ出来るはずのことが出来なくなり、新しいことを知らなければ今まで無かったことを得ることができない。天下の事象は限りなく、天下の変化は極まりない。旧聞を詳しくたずねて新しい知識を得るならば、天下の変化にいくらかでも上手に対応することができる、そうであってこそ人の師となることができる）」とされている³³。

天下、すなわち世界の状況は不断に変化し続けるものであり、常に新しい物事を知って取り入れ、対応し続ける必要がある。個人で言えば新しい状況を取り入れて自分なりに解釈し、自分の知恵を更新し続けるべきであるし、社会全体においても、常に発生している新しい状況をも包括した1つの社会を作り上げ続ける努力をしていくべきなのである。知恵を更新できなくなり、社会が調和を目指して努力しなくなったら、個人は時代に取り残されてしまい、文化は停滞しやがて滅ぶのではないだろうか。

5. おわりに——「和」の現代的意義

ここまで『論語』における楽思想を通して「和」を考察してきた。

第2章ではまず「声」「音」「楽」という用語の確認を行ったうえで、修養においては「詩」を学ぶことで様々な知識を得、「礼」を学ぶことで社会を動かす仕組みを身に付け、さらに「楽」を学ぶことを通して「和」を体得して修養が完成することを述べた。

第3章では楽と「和」との関係性を論じた。楽は楽器の演奏、人間の歌声と

³³ 伊藤仁斎／述、佐藤正範／校『論語古義』六盟館、1909年。

歌詞、舞が一体となったものである。だからこそ楽を学ぶことを通して、全てをちょうど良く調和させる力が身に付くのである。さらにある文化において「ちょうど良い」すなわち「中」であることを判断するのは、その社会における礼である。礼と「和」とは車の両輪のように働いて、社会を外と内から秩序立てていく。

しかしいったん「和」を体得すればそこで修養が終わり、また礼と「和」との働きで秩序だった社会が完成したらその状態をずっと保てばよいかというと、そうではなかった。第4章では『論語』に述べられている楽の性質を再度確認し、楽は変化するものであるということを把握した。その上で「故きを温めて新しきを知る」という『論語』為政篇の語を併せて考察し、いったん調和を得てもそこで止まってしまうのではなく、常に新しい物事を取り入れ対応し続ける必要があることを明らかにした。

最後に、本稿の冒頭で触れた、多文化共生が求められる現代における「和」の意義について考えてみたい。

異文化理解、多様性の尊重、そして多文化共生という語が聞かれるようになって久しい。山根俊彦氏は『『多文化共生』という言葉の生成と意味の変容——『多文化共生』を問い直す手がかりとして』³⁴において、日本における多文化共生の問題点として①新たに渡日したニューカマーのみが対象となっていて、在日コリアンといったオールドカマーが不可視化されている、②マジョリティの変容が意識されていない。結果として在日外国人の「同化」が進むことになる、③「文化の共生」の影で構造的差別や偏見、植民地主義が隠蔽され、その結果在日外国人は日本社会に「利用」されたり「消費」されるだけになっている、④そもそも「多文化共生」はマジョリティから出てきた言葉であり、他の言葉に代えた方がよいのではないか、という4点を挙げている³⁵。その上で日本の「多文化共生」という言葉の意味の変容をたどり、「1990年代は、日本社会の『差別・抑圧構造』を射程に入れ、日

³⁴ 山根俊彦『『多文化共生』という言葉の生成と意味の変容——『多文化共生』を問い直す手がかりとして』『常盤台人間文化論叢』第3巻第1号、横浜国立大学都市イノベーション研究院、2017年。

³⁵ 同上、136-141頁。

本人・日本社会の変容をめざした取り組みが行われていたのに、2000年代は『外国人支援』に限定していった」³⁶ことを明らかにした。ここから、理念としてはマジョリティ側も積極的に変容してマイノリティとの共生を目指すべきと理解していても、実際には日本社会においてこの理念を浸透させるのは難しく、結果的にマイノリティ側への優遇を行ったり、あるいは教育を施してマジョリティに同化させようとする方向へと進んでしまったのではないかということが読み取れる。

また現代の世界情勢へと目を向けると、20世紀後半は資本主義対共産主義という2大主義が世界でしのぎを削った時代であったと言えよう。すなわち東西勢力がそれぞれの「主義」を世界に広めようとした、「主義」のグローバル化である。冷戦終結後は主に資本主義大国のアメリカによって、経済や文化がグローバル化した。本多周爾氏の「文化帝国主義という言説」³⁷では、文化帝国主義とは「先進国の文化、特に資本主義の象徴であるアメリカ文化の流入によって、主に発展途上国の地域文化、伝統文化が破壊されたり、あるいは文化的自律性、独立性が奪われたり、また文化的に支配されたりする可能性、さらにその推進役としての多国籍企業とマス・メディアによる経済的、文化的支配の過程」³⁸であるという。さらに本多氏はディズニー漫画を挙げ、「半強制的に輸入させられるディズニー漫画と文化的消費財は、アメリカ的消費主義、資本主義的価値が発展途上諸国の人々にとっても素晴らしい生活様式なのだというをそれとなく仄めかしている」³⁹と述べているが、先に挙げた日本の例や冷戦時代の「主義」、さらに文化帝国主義の例に共通して問題となるのが「文化の均質化」である。

文化が均質化されると、一見意思の疎通や統治が容易になって好ましい状況になったように見えるかもしれない。しかし均質化した文化はそこで安定してしまうため、文化が変化しなくなる。第4章で伊藤仁斎の「故きを温ねざれば則ちその能くする所を忘れ、新しきを知らざれば則ち其の亡き所を得

³⁶ 同上、154頁。

³⁷ 本多周爾「文化帝国主義という言説」『法學研究：法律・政治・社会』第86巻第7号、慶應義塾大学法学研究会、2013年。

³⁸ 同上、289-290頁。

³⁹ 同上、298頁。

ること無し」という語を引用したが、文化が変化しなくなれば、今までに経験したことが無かった状況が訪れた場合に対処できなくなってしまう。これを防止するために必要なのが、「和」である。

本稿で確認したように、「和」とは様々な異なる要素をちょうど良く調和させることであり、しかも常に新しい要素を取り入れて調和しつづけることが想定される。山根氏が指摘したような「マジョリティは変化せず、マイノリティをマジョリティに同化させる」という方法や、政治的主義またグローバル経済が引き起こす文化の均質化は、「同」であって「和」ではない。『左伝』昭公20年・伝で晏嬰が「もし水を以て水を^{ととの}濟うれば、誰か能くこれを食さん。もし琴瑟の専一なれば、誰か能くこれを聴かん。これに同ずるの不可なること、かくの如し」と述べているように、料理とは異なる要素をちょうど良く合わせるからこそ成り立つのであり、水で水を味付けしても水ではない。琴と瑟とが全く同じ音を出しても耳に心地よくない。異なる音色であるからこそ楽しめるのである。「同」を目指すのではなく、その社会に属する誰もが異文化に接して積極的に変容し理解しあって、真の意味で共生できることを目指すのが、「和」という概念なのである。

グローバル化は文化の均質化も招く恐れがあるが、社会の中に多くの異文化が流入し、各地に合わせて変容するという現象も起こる。例えばインドに生まれた仏教は各地へと広まり、今や世界宗教となった。しかし仏教の各地域における様相は均一ではない。中国の文化圏に流入したときには仏典が現地の言語に翻訳され、また雲崗や敦煌などの素晴らしい中国仏教美術を生んだ。さらに日本へと伝来して日本独自の仏像様式、仏教美術、仏教と国家との関係を作り上げた。これは仏教というグローバルな文化を受け入れた中国や日本が、その新しい要素を自分の文化と調和させ、新しい文化を作り上げた結果である。

マイノリティとマジョリティ、経済的・軍事的な力を持つ者と持たない者、また個々人同士が互いのことを理解し合い、尊重しあい、社会の構成員全てが互いに生きる社会を目指して絶え間なく変化し続けるのが「和」である。異なる要素を調和させる「和」は、その社会を発展させ続ける。「和」はグローバル化の影響が不可避となった現代にこそ必要な概念なのである。

本稿の「はじめに」で張立文氏の和合学について触れたが、「和」について考察する際には張氏の和合学をさらに深く理解する必要がある。今後は和

合学への学びを深めつつ儒家の音楽思想を通した「和」理解を進めていきたい。また異文化理解や多文化共生という人間社会における課題に対してだけでなく、自然と一体である人間という意識をも含めた「和」の有用性について考察していくことが今後の課題である。

『律呂新書』における「和」*

蔡元定の「数の自然」と中村惕斎の「人声の自然」

榎 木 亨

1. はじめに

『律呂新書』（1187年序）は南宋の儒者である蔡元定（1135-1198）の楽律書である¹。中国では、「六経」の一つである『楽経』が早くに失われてしまったことから、楽律論に関する研究が「経学の楽」として重視されてきた²。この楽律論において、伝統的な楽律の算出方法として重視されてきたのが三分損益法である。『律呂新書』では、この三分損益法を応用した正律十二律、変律六律からなる三分損益十八律を使用することにより、三分損益

* 本稿は拙著『日本近世期における楽律研究——「律呂新書」を中心として』（東方書店、2017年）の内容を基礎としつつ、本シンポジウムのテーマに則して、新たな観点に基づき加筆・修正したものである。

¹ 中国音楽学では一般的に、「音律」ではなく「楽律」という用語を使用する。これは、楽律論の中心を占める音高（いわゆる「音律」）の問題と、楽理や楽器論などが密接に関係する中国音楽の実態に合わせるためである。これについては、陳応時、山寺三知（訳）「中国楽律研究の回顧と展望」（『國学院短期大学紀要』第25巻、2008年）及び諭輝「“楽律学”的英文訳名と学科範疇問題」（『音楽研究』第6期、2011年）を参照。

² 経学における楽の位置づけについては、児玉憲明「経学における「楽」の位置」（『人文科学研究』第106巻、新潟大学人文学部、2001年）を参照。

法固有の問題である「往而不返」（往きて返らず）、すなわち、三分損益法により楽律を算出する際の起点となる黄鐘と、十二番目に算出される再生黄鐘が一致しないという問題を活用し、この再生黄鐘を変律黄鐘として使用することにより、論理的に正律十二律がすべて宮（主音）となる転調可能な楽律体系を構築した点において、楽律史上、重要な意義を有する楽律論だと言える。

また、起点となる黄鐘律管の形状については、古代の「正しい」黄鐘律管が失われて以降、中国では度量衡制度や古代の度量衡に依拠して製作された遺物から黄鐘律管を求める「以度出律」（度を以て律を出だす）により、黄鐘律管の形状を定めることが一般的であったが³、黄鐘律管の長さである九寸をいかにして現行の度量衡に換算するのかという点が問題となり、歴代諸儒の見解が定論を見ることはついになかった。とりわけ、北宋においては、「以度出律」が原因となり、計六回もの楽律改正が実施されることとなった⁴。こうした中、蔡元定は宋代理学者たちの楽および楽律に関する言説を援用しつつ、「声気の元」という概念を諸律の根源として使用することにより、「以度出律」ではなく「以律出度」に基づく楽律論を確立し、混迷を極めていた楽律をめぐる問題について、理学の立場から「正しい」楽律論のあり方を示したものと評価できる。

このように、蔡元定『律呂新書』は従来の楽律論が直面していた様々な問題について、伝統的な楽律論及び概念と理学の要素とを組み合わせることにより、極めて完成度の高い楽律論を提示したが、その際、蔡元定が重視したのが「数の自然」という考え方であった。蔡元定は「声気の元」から諸律を得て構築される自らの楽律論を天地自然の道とも一致する非人為的な楽律体系であると考え、この楽律論が黄鐘律管の長さである「九寸」の「九」という「数」を「自然」に展開することにより構築されたものであることから、

³ 中国における楽律と度量衡の関係は「度……本起黄鐘之長、量……本起於黄鐘之衡、權……本起於黄鐘之重」（『漢書』、中華書局、1962年、966-969頁）と言うように、黄鐘律管（楽律）が度量衡の基準となる、すなわち「以律出度」（律を以て度を出だす）であるとされてきた。

⁴ これについては、楊蔭瀏『中国古代音楽史稿』（人民音楽出版社、1981年）385-395頁を参照。

「数の自然」に基づく楽律論だと主張した。しかし、江戸時代に『律呂新書』の研究を行なった中村惕斎（1629-1702）は、蔡元定が主張する「数の自然」を否定し、すべての楽律論は「人声の自然」に基づくものだと主張を展開した。

そこで本稿では、楽律論に対する両者の相違点について検討した上で、楽の効果とされる「和」の観点から、両者の差異を明らかにしたい。

2. 『律呂新書』誕生の背景

古楽の探求は歴代の儒者たちが常に取り組み続けてきた重要な課題の一つである。古代中国においては、黄帝の命を受けて十二律を定めた伶倫の伝説に代表されるように⁵、聖人や優れた能力を有する楽人たちにより正しい楽律が制定され、その楽律を用いて「和」を体現する楽が演奏されていた。しかし、聖人がこの世を去り、正しい楽律が失われると、「同律度量衡」⁶の原則に基づき、度量衡制度や古代の遺物から基準となる黄鐘律管を求める「以度出律」により楽律を制定することが一般的となった。北宋における幾度も楽の楽律改正、そして、蔡元定『律呂新書』の誕生も、正しい楽律により正しい楽を演奏し、楽の効果とされる「和」を得ようとする、こうした古楽の探求の成果であったと言える。

しかし、朱熹の「和峴、胡瑗、阮逸、李照、范鎮、司馬光、劉几、楊傑ら諸賢の議論は、最後まで一致をみなかった。ましてや崇寧から宣和の末に現れた蔡京のような姦佞の輩や、魏漢津のような入れ墨者の端くれなどが天地の調和を論ずることができようか」⁷という序文からも明らかなように、「律

⁵ 「昔黄帝令伶倫作為律。伶倫自大夏之西、乃之阮隰之陰、取竹於嶠谿之谷、以生空竅厚鈞者、斷兩節間、其長三寸九分而吹之、以為黃鐘之宮、吹曰『舍少』。次制十二筩、以之阮隰之下、聽鳳皇之鳴、以別十二律。」『呂氏春秋集釈』上、中華書局、2009年、120-122頁。

⁶ 「十三經注疏」整理委員會整理『尚書正義』、北京大学出版社、2000年、71頁。

⁷ 「和、胡、阮、李、范、馬、劉、楊諸賢之議、終不能以相一也。而況於崇宣之季、姦諛之會、黥涅之余、而能有以語夫天地之和哉」『孔子文化大全 性理大全（二）』、1463頁。本稿では、吾妻重二『宋代思想の研究—儒教・道教・仏教をめぐる考察』（関西大学出版部、2009年）が明内府刊本と推定する、孔子文化大全編輯部編輯『孔

『呂新書』では北宋において実施された一連の楽律改正に対して、批判的な見解を示している。その理由について、蔡元定は次のように述べている。

後世、此に出ることを知らず、唯だ尺のみ之を求む。……下りて王朴に至りて、剛果にして自ら用い、遂に専ら累黍に恃みて、金石も亦た攷えず。夫れ金石の真偽固より尽く信じ難く、秬黍の如きは、則ち歳に凶豊有り、地に肥瘠有り、種に長短小大円妥同じからざることを、尤も恃むべからず。況や古人、子穀、秬黍の中なる者、其の龠に実つと謂うは、則ち是れ先ず黄鐘を得て、而して後に之を度るに黍を以てす⁸。

すなわち、北宋の楽律改正がついに定論を見なかったのは、尺（長さ）から黄鐘律管を求める「以度出律」に依拠したためであり、とりわけ王朴については、形状が一定ではない自然の産物である秬黍（黒黍）を並べて黄鐘律管を求めたとして、これを強く非難している。だが、「以度出律」の問題に着目したのは蔡元定が初めてではなく、北宋の二程（程顥：1032-1085、程頤：1033-1107）や張載（1020-1077）も既にこの問題について言及している。その中でも、張載は古楽の探求という観点から、北宋における度重なる楽律改正について、次のように述べている。

子文化大全 性理大全（二）』所収の『性理大全』巻二一・二二『律呂新書』（山東友誼書社、1989年）を使用する。また、『律呂新書』の解釈にあたっては、兄玉憲明「朱熹律呂新書序注解」（『東アジア歴史と文化一』第23号、新潟大学東アジア学会、2014年）、同「蔡元定律呂新書本原詳解」（『人文科学研究』第125輯、新潟大学人文学部、2009年）、同「蔡元定律呂證辨詳解（一）」（『人文科学研究』第130巻、新潟大学人文学部、2012年）、同「蔡元定律呂證辨詳解（二）」（『人文科学研究』第132巻、新潟大学人文学部、2013年）及び山寺三知「校点『筆記律呂新書説』（附訓読）（一）～（五）」（『國學院大学北海道短期大学部紀要』第30-35巻、2013-2018年）を参照した。以降、重複を避けるため示さないが、『律呂新書』の解釈においては、両氏の論考を参照した。

⁸ 「後世不知出此、而唯尺之求。……下至王朴剛果自用、遂專恃累黍、而金石亦不復攷矣。夫金石真偽固難尽信、若秬黍、則歳有凶豊、地有肥瘠、種有長短小大円妥不同、尤不可恃。況古人謂子穀秬黍中者實其龠、則是先得黄鐘而後度之以黍。」『孔子文化大全 性理大全（二）』、1517頁。

古楽は見るべからず、蓋し今の人古楽を求めること太だ深きが為に、始て古楽を以て知るべからずと為す。只だ「虞書」の「詩は志を言い、歌は言を永くし、声は永きに依り、律は声に和す」を以て之を求む、楽の意を得るは蓋し是に尽せり⁹。

「古楽は見るべからず」は歴代の儒者たちの共通認識であり、こうした認識のもとに儒者たちは古楽を探求してきたのであるが、ここで張載は『尚書』虞書「舜典」を引き、「楽の意を得るは蓋し是に尽せり」と述べ、古楽は求めることができるとの見解を示している。その上で、「今の人」の問題として、「古楽を求めること太だ深き」ことを挙げているが、これは北宋において実施された度量衡や秬黍により徒に「古代」の黄鐘律管を求める「以度出律」を批判したものである。劉復生氏は宋代の楽制再建（いわゆる「正雅楽」）における思想的変遷について、「古楽を求めること太だ深し」から「古楽の意を求む」ことへの変化をその特徴として挙げているが¹⁰、二程や張載などの楽及び楽律に関する言説は、正しく幾度もの楽律改正により露呈した「古楽を求めること太だ深き」ことに対する反省から生まれた「古楽の意を求む」ものだと言える。そして、この「古楽の意を求む」という傾向は、『律呂新書』の「律呂は散亡してしまい、具体的な器物も見ることはいできない。しかし、古人が楽律などを製作する際に依拠していた「意」は、今でも探求することができる」¹¹との記述からも確認できる。これより、同書の楽律論が宋代理学者たちの考えを継承、発展させたものだということがわかる。

では、「以度出律」を否定する宋代理学者たちは、いかにして「古楽の意」を得た黄鐘律管を求めるのであろうか。二程はこれについて、次のように述

⁹ 「古楽不可見、蓋為今人求古楽太深、始以古楽為不可知。只以虞書『詩言志、歌永言、声依永、律和声』求之、得楽之意盡於此。」章錫琛点校『張載集』、中華書局、1978年、262頁。ただし、「只以虞書」について、同書では「只此虞書」と表記されているが、本稿では『性理大全』卷六六に従い「此」を「以」に改めた。

¹⁰ 劉復生「從“求古楽太深”到“求古楽之意”——宋代“正雅楽”的思想演變」『宋史研究論叢』、2014年、319-334頁。

¹¹ 「律呂散亡、其器不可復見。然古人所以制作之意、則猶可攷也。」『孔子文化大全 性理大全（二）』、1515頁。

べている。

律は、自然の数なり。……律必ず黄鐘に取り、律管を以て尺を定め、蓋し気を天地に準じ、秬黍を積みて比ぶるに非ざるなり¹²。

このように、楽律とは「自然の数」であると述べた上で、律管を定めるに当たっては「気を天地に準じ」れば正しい楽律が得られると言う。この「自然の数」についてであるが、二程はさらに、次のようにも述べている。

律は自然の数なり。今の度量権衡の如きに至りて、亦た正しきに非ざるなり。今の法、且く以て準則と為すは可なり、古法の如きに非ざるなり。此れ等の物、自然に出ずと雖も、亦た須く人、之を為すべし。但だ古人、之を為りて、其の自然を得たり。規矩に至りては、則ち極めて天下の方円を尽す¹³。

これより、「自然の数」とは、人為が介在することのない自然なものだということがわかる。なお、これと同様の記述が張載『経学理窟』にも見られるが、張載はさらに「律呂には求めることができる理があり、徳性深厚な者であれば必ずそれを知ることができる」¹⁴と言う。

以上のことを総合すると、正しい楽律を求めるためには、「徳性深厚な者」が「気を天地に準じ」、人為を一切介さない「自然の数」を求めればよいということがわかる。しかし、こうした方法は論理的には説得力を有するものの、一方では具体性を欠く抽象的なものでもあるため、この記述のみに依拠して実際に律管を製作し、楽律論を構築することはほぼ不可能だと言える。

¹²「律者、自然之数也。……律必取於黄鐘、以律管定尺、蓋準氣乎天地、非積秬黍比也。」王孝魚点校『二程集』、中華書局、1981年、1210頁。

¹³「律者自然之数。至如今之度量権衡、亦非正也。今之法且以為準則可、非如古法也。此等物、雖出於自然、亦須人為之。但古人為之、得其自然、至於規矩、則極尽天下之方円。」同上、166頁。なお、原注は省略した。

¹⁴「律呂有可求之理、徳性深厚者必能知之」『張載集』、263頁。なお、この一節は『律呂新書』律呂証弁「造律第一」にも見えるが、同書では「徳性深厚」を「徳性淳厚」に作る。

このような状況の中、南宋になり二程及び張載の理念を継承、発展させることにより誕生したのが、蔡元定『律呂新書』であった。

3. 「数の自然」——蔡元定『律呂新書』

蔡元定、字は季通、名は元定、号は西山。朱熹（1130–1200）の門人であり、家学である律呂象数の学に秀でた儒者である。『律呂新書』は上下二巻から構成されており、上巻（律呂本原）には同書が提唱する三分損益十八律を中心とする楽律論が、下巻（律呂証弁）にはその楽律論の根拠となる典拠が示されている。同書の執筆過程においては、朱熹が書簡などを通して蔡元定に助言を与えていることから、『四庫全書総目提要』などでは『律呂新書』を「蔡元定と朱熹の共著」とするが¹⁵、先行研究においても指摘されているように「（『四庫全書総目提要』の説は）朱熹を賛美し過ぎており、正しくは、師弟間においては、季通が主導的な役割を果たしていた」¹⁶と考えるべきである。よって、『律呂新書』は蔡元定が朱熹の助言を参考にしつつ、完成させた著作だと言える。

『律呂新書』の原本は早くに散逸してしまったが、同書はのちに宋代理学の叢書である『性理大全』に収録されたことにより広く伝播し、明代以降も盛んに研究されていくこととなる¹⁷。しかし、同書が提唱する楽律論が実際の音楽演奏に与えた影響は微少であり¹⁸、また、朱熹が「季通（注：季通は

¹⁵ 「宋蔡元定撰……蓋是書實朱蔡師弟子相与共成之者。」『四庫全書総目提要』、台湾商務印書館、1968年、792頁。

¹⁶ 沈冬「蔡元定十八律理論新探（上）」『文化芸術』第1期、上海音楽学院、2003年、77頁。

¹⁷ 明代以降の『律呂新書』に関する研究については、潘大龍「蔡元定『律呂新書』在明代的傳播与接受」（『黄鐘（武漢音楽学院学報）』第1期、2016年）及び田中有紀『中国の音楽思想——朱載堉と十二平均律』（東京大学出版会、2018年）が詳しい。中でも、明代の楽律論について、「いかに十二平均律が生み出されたか」ではなく、「朱熹と蔡元定の楽律論をどう理解したか」という観点から考察を展開した田中氏の研究（主に第五章「明代楽論に見る「朱子学的楽律論」の変容」）は非常に示唆に富むものであり、本稿でも参考にした。

¹⁸ 田中有紀氏によると、「朱子学的礼制体系の確立」の一環として実施された嘉靖年間の楽律改革において、『律呂新書』の楽律論を組み込もうとする動きがあったようで

字)は琴を演奏することができない。彼はただ思量により琴律を得たため、実際の演奏には用いることができないことを知らない」¹⁹と述べていることも考慮すると、同書が提唱する楽律論が高い音楽性を有していたとは考えにくい。この点に着目すると、『律呂新書』の楽律論が評価されたのはその音楽学的な側面ではなく、思想的な側面、とりわけ宋代理学的な側面にあったものと考えられる。実際、先行研究においても指摘されているように²⁰、『律呂新書』には宋代理学者たちの思想及び音楽観が散見されるが、具体的に蔡元定がこうした宋代理学者たちの成果をいかに継承し、発展させたのかについては、これまであまり検討されてこなかった。そこで本章では、『律呂新書』の思想的側面に着目することにより、同書が宋代理学における楽律論の集大成としての役割を果たしたことを明らかにしたい。

『律呂新書』の特徴は、その楽律論の根幹に宋代理学における「理」を彷彿とさせる「声気の元」を据えたことである。同書では正しい楽律を求める際に、柷黍ではなく「声気の元」に依拠すべき理由を次のように述べている。

百世の下、百世の前の律を求めんと欲する者は、其れ亦た之を声気の元に求めて、之を柷黍に必ずとすることなければ、則ち之を得ん²¹。

あるが、同書の楽律論がそのまま受容され、実際の音楽演奏に活用されることは無かった。これについては、田中有紀『中国の音楽思想——朱載堉と十二平均律』(135-159頁)を参照。一方、朝鮮王朝では世宗朝において実施された雅樂改革において、『律呂新書』の楽律論が一定の影響を与えたようである。これについては、南相淑、姜春花『『律呂新書』的六十調与六變律研究』(『文化芸術研究』第1期、浙江省文化芸術研究院、2008年)117-119頁を参照。

¹⁹「季通不能琴、他只是思量得、不知彈出便不可行。」徐時儀彙校『朱子語類彙校』、上海古籍出版社、2014年、2351頁。

²⁰ 児玉憲明『『律呂新書』研究—「声気之元」と「数」—』(『人文科学研究』第95輯、新潟大学人文学部、1998年)を参照。なお、児玉氏の論考において検討されている「声気之元」と「数」は、本稿においても重点的に検討する課題であり、筆者も『律呂新書』の楽律論を理解する上で氏の論考から大きな影響を受けたことを、ここに記しておく。

²¹「百世之下、欲求百世之前之律者、其亦求之於声気之元、而毋必之於柷黍、則得之矣。」『孔子文化大全 性理大全(二)』、1518頁。

このように、長い年月が経過した後、古の楽律を求めるのであれば、柷黍を基準とするのではなく、「声気の元」に依拠すべきだと述べているが、これはすなわち、自然の産物である柷黍をはじめとして、実在するいかなる形而下の物体であっても、永久にその形状を維持し続けることはできないため、不変的かつ絶対的な存在である「声気の元」を基準とするべきだと考えていたと理解することができよう²²。こうした描写からも、蔡元定が「声気の元」を「理」に近いものとして考えていたことがうかがえる。

次に、「声気の元」から体系的な楽律論を構築する過程を見てみよう。『律呂新書』では「数」、とりわけ諸律の根源となる黄鐘律管の長さである九寸の「九」という数が「声気の元」に具わっていると主張するが、この「九」という数は所定の過程を経ることにより、初めて認識できるのだと言う。

按ずるに、天地の数、一に始まり、十に終わる。其の一、三、五、七、九は陽と為る。九は陽の成なり。……黄鐘は、陽声の始まり、陽気の動くなり。故に其の数九。分寸の数、声気の元に具わりて、得て見るべからず。竹を断ちて管と為し、之を吹きて声和し、之を候いて気応ずるに及びて、而る後に数始めて形わる²³。

このように、黄鐘律管の長さである九寸の「九」という数は、天地の数の

²²『律呂新書』でも、「律呂本原」（上巻）の最後の三章（「審度第十一」、「嘉量第十二」、「謹權衡第十三」）において楽律と度量衡の関係の検討を行なうが、この三章の分量は、すべて合わせても「候気第十」の分量にも満たない。一方、「律呂証弁」（下巻）の「度量權衡第十」は下巻全体の約三分の一の分量を占めている。この点に着目すると、『律呂新書』が「度量衡」を重視しているかのように見えるが、決してそうではない。確かに、同書が批判するのは「王朴より黍を以て尺を定め、尺を以て律を生ず」（『律呂新書』律呂証弁「度量權衡第十」）という柷黍による楽律の制定であり、楽律と度量衡制度の関係そのものを否定しているわけではない。しかし、「以律出度」を主張する『律呂新書』においては、度量衡はあくまでも黄鐘律管が制定された後に生じる、二次的な副産物に過ぎない。

²³「按、天地之数、始於一、終於十。其一二三五七九為陽。九者陽之成也。……黄鐘者、陽声之始、陽氣之動也。故其数九。分寸之数具于声氣之元、不可得而見。及断竹為管、吹之而声和、候之而氣応、而後数始形焉。」『孔子文化大全 性理大全（二）』、1469頁。

中でも「陽声の始まり、陽気の動く」ところのものだと述べた上で、「声気の元」から九寸の黄鐘律管を得るためには、竹を裁断して律管を製作し、その律管を吹いて音声の調和を確かめ、候気法により中気の反応を確認することが必要であり、こうした過程を経ることにより、同書では初めて九寸の黄鐘律管を得ることができると言う。ただし、律管に詰めた灰が中気の到来とともに噴出するという候気法については、数々の儒者たちがその真偽について疑念を呈しており²⁴、実際、自然科学の見地からしても、このような現象は到底発生しえないものとしてよく知られている²⁵。しかし、中国において候気法が「正式に」否定されるのは、西洋暦法の導入をめぐる論争の中で、複数回にわたり候気法を試みたものの、全て失敗に終わった清の康熙帝（在位：1661-1722）の治世であるため²⁶、少なくとも『律呂新書』が執筆された南宋においては、候気法は楽律を求める方法として、ある程度の権威を有していたと考えられる。いずれにしても、前述のような過程を経ることにより、『律呂新書』では不変的かつ絶対的な存在である「声気の元」から、天地の数であり「陽の成」でもある「九」という数が獲得できるのだと言う。

さて、『律呂新書』では「声気の元」から獲得した「数」と「自然」とを組み合わせた「自然の数」や「数の自然」という表現を用いることにより、同書が提唱する楽律論が非人為的なものであることを強調するが、これは「音律論の中で展開するさまざまな演算はすべて『自然の数理』にもとづくべきだというのが蔡元定の基本的立場」²⁷ だからである。『律呂新書』律呂証弁「黄鐘之実第三」には、次のような記述が見られる。

一寸は九分、一分は九厘、一厘は九毛、一毛は九糸、之を以て十一律を生じ、之を以て五声二変を生ず。上下乗除し、参同契合して、通ぜざる

²⁴ 候気法については、児玉憲明「候気術に見える気の諸観念」（『人文科学研究』第83輯、新潟大学人文学部、1992年）が詳しい。また、『律呂新書』の候気法に対する批判としては、明の朱載堉による批判がよく知られているが、これについては、田中有り紀「中国の音楽思想——朱載堉と十二平均律」（209-213頁）が詳しい。

²⁵ 戴念祖「中国古代候気興衰史述評——兼談「候気偉哉」論之誤」（『自然科学史研究』第1期、中国科学院自然科学史研究所、2015年）35-37頁を参照。

²⁶ 同上、34頁。

²⁷ 児玉憲明「『律呂新書』研究——「声気之元」と「数」——」、21頁。

所無し、蓋し数の自然なり²⁸。

『律呂新書』では、すべての律管に共通する直径や断面積の数値には十進法を使用するが、三分損益法を用いて算出する諸律の長さについては、計算を円滑に行なうため、一寸を九分とする九進法を使用している。そして、同書ではこうして三分損益法により十一律、五正声（宮、商、角、徵、羽）、二変声（変宮、変徵）が齟齬無く次々と算出されていくことを「数の自然」と言う。また、十二律を対等に扱う一般的な楽律論とは異なり、『律呂新書』では「黄鐘は十二律の筆頭を占めるものであり、他の楽律で黄鐘よりも上位に位置するものも無いため、他の楽律が音階を組成する際に黄鐘正声が使用されることは無い」²⁹として黄鐘と他の楽律とを区別するが、このような特徴は、黄鐘律管の長さを「全九寸、半無」³⁰とする規定において、とりわけ顕著に見られる。通常、十二律にはそれぞれ、基準となる律管から発せられる「正声」と、その半分の長さの律管から発せられる八度上の「半声」とがあり、これらを組み合わせることにより音階を組成するが、『律呂新書』では黄鐘律管についてのみ、半律（半声）を「無」、すなわち、そもそも存在しないのだと言う。そして、その理由についても、同書では「数の自然」という表現を用いて説明する。

其の半声、当に四寸五分となるべし。而して前に乃ち無と云うは、十七万七千一百四十七の数、分かつべからざるを以てす。又、三分損益上下相生の及ばざる所、故に亦た用いる所無し。大呂の変宮、夾鐘の羽に至

²⁸「一寸九分、一分九厘、一厘九毛、一毛九糸、以之生十一律、以之生五声二变。上下乗除、参同契合、無所不通、蓋数之自然也。」『孔子文化大全 性理大全（二）』、1536頁。

²⁹「黄鐘為十二律之首、他律無大於黄鐘、故其正声不為他律役。」『孔子文化大全 性理大全（二）』、1543頁。

³⁰同上、1482頁。なお、『律呂新書』には「正声」と「半声」以外にも、調を組成する際に主音となることができる「正律」と、主音となることができず、一時的に使用する「変律」とがあるが、同書では「正声」と「半声」をしばしば「正律」と「半律」と表記することがあるため混乱が生じる。よって、本稿では「正声」と「半声」、「正律」と「変律」という表記方法を使用する。

りて、……自ら変律の半声を用う、復た黄鐘に非ず。此れ其の最も尊くして君の象となる所以なり。然れども亦た人の能く為する所に非ず、乃ち数の自然なり。他律、之を役せんと欲すると雖も、而して得べからざるなり³¹。

ここでは、計算上、黄鐘律管の半声は九寸の半分の長さである四寸五分となるはずが、これを「無」とする理由が述べられている。すなわち、『律呂新書』では三分損益法の計算を円滑に行なうため、黄鐘の実数として「十七万七千一百四十七」³²を設定しているが、この「十七万七千一百四十七」を半分に割ると「八万八千五百七十三、余り一」(88,573.5)と余りが出ること、また、三分損益法を用いて黄鐘の半声を算出しようとしても求められないことから、黄鐘半声の長さは「無」になるのだと言う。そして、本来であれば、黄鐘の半声が使用されるはずの大呂均の変宮、夾鐘均の羽などについても、黄鐘の半声は「無」であるため、代わりに変律黄鐘の半声を使用するのだと言う。さらに、最も尊く、君を象徴するものだという黄鐘の特徴を挙げた上で、黄鐘がこのような特殊性を有するのは人為が及ぶものではなく、すべて「数の自然」に基づく結果なのだと言う。

しかし、『律呂新書』の言う「数の自然」(あるいは「自然の数」)が本当に「自然」なのか否かについては検討の余地がある³³。この「数」及び「自然」と楽律とを関連付けた記述は、北宋の二程や張載などの文献にも散見されるが、そもそも「数」の理論を「自然」だと見る姿勢は、邵雍(1012-

³¹「其半声当為四寸五分、而前乃云無者、以十七万七千一百四十七之数不可分、又三分損益上下相生之所不及、故亦無所用也。至於大呂之變宮、夾鐘之羽、……自用變律半声、非復黃鐘矣。此其所以最尊而為君之象。然亦非人之所能為、乃数之自然。他律雖欲役之、而不可得也。」同上、1543-1544 頁。

³²『律呂新書』では、三に十二辰を乗じた十七万七千四百四十七(3¹²)を黄鐘の実数とする。

³³兄玉憲明氏は、「音響の根源が『声気之元』『数』であることを出発点にした蔡元定は、みずからの提示する音響理論を人為のおよばない『自然』にのっとったもののだと言う。しかしながら、実のところ彼の議論はいくつかの『検証を経ていない』条件を前提にしていた。……しかし蔡元定の論の特色は、音律の体系を徹底的に数的に均整のとれた体系として構築することをごころみた点にある」(『『律呂新書』研究——「声気之元」と「数」、33 頁)と言うが、筆者もこの見解に同意する。

1077)の影響を受けたものである。蔡元定は幼いころから父である蔡癸(1089-1152)の教えのもと、「孔孟の正脈」である邵雍『皇極經世書』に親しんでおり、のちに自らも『皇極經世指要』を著すなど、邵雍の象数易学を高く評価している。こうしたことから、「濂溪、明道、伊川の道を講ずることは盛んであり、数により理を明らかにすることは、邵康節に始まる。晦庵、南軒、東萊の道を講ずることは盛んであり、数により理を明らかにすることは、蔡西山に始まる」³⁴として、蔡元定は邵雍と同様、「因数明理」の思想を展開したと評価されているが、川原秀城氏が「蔡元定の『皇極經世指要』は易学に従属する傾向がもっとも強い皇極經世学書であるが、数理を構築する際、先天易学の理論に飽くまで固執し、極端なばい易理を根拠に数理の自由な展開を抑えこむところもある」³⁵と指摘し、さらに、庾永氏も「数学(自然科学の意味における数学)は蔡元定の易数学では単に一種の『理』を表わすための道具に過ぎない」³⁶と評するように、邵雍と蔡元定の「数」に対する認識は、完全には一致していない。このような傾向は、『律呂新書』における黄鐘の実数の設定と、変律を算出する際の実数の設定方法からも確認できる³⁷。よって、邵雍の象数易学における数の理論と比較すると、『律呂新書』の楽律論が純粹に非人為的な「自然の数」を展開した理論だとは言い切れないが、こうした点を差し引いたとしても、伝統的な楽律の算出方法である三分損益法と「声氣の元」とを組み合わせることにより、三分損益十八律という完成度の高い楽律論を提示したことは、十分に評価に値

³⁴「濂溪、明道、伊川、講道盛矣、因数明理、復有一邵康節出焉。晦庵、南軒、東萊講道盛矣、因数明理、復有一蔡西山出焉。」陳金生、梁運華点校『宋元学案』、中華書局、1986年、2000頁。

³⁵川原秀城「数と象徴」『中国——社会と文化』第12号、1997年、360頁。

³⁶庾永『蔡元定、蔡沈父子易学思想闡釈』中国社会科学出版社、2017年、259頁。

³⁷黄鐘の実数は、十七万七千四百四十七(3^{12})であり、変律の実数は十二律の中で最後に算出される、すなわち余りが出て三分損益法が運用できなくなる仲呂の実数(131,072)に、音階を組成する際に調和が取れない黄鐘、林鐘など、計六律、つまり六を乗じた九百五十五万四千四百八十八($131,072 \times 3^6$)を使用するが、「数」の「自然」に重点を置くのであれば、初めから三の十八乗($3^{12} + 3^6$)を黄鐘の実数とすればいいはずである。しかし、敢えて正律十二律と変律六律に分けて説明している点を考えると、蔡元定は「数」から何らかの理論を見出そうとするのではなく、自らの考えを表現するために「数」を記号として用いていたのだと言えよう。

する成果だと言えよう。

最後に、蔡元定が二程及び張載の楽及び楽律に関する言説をいかに継承し、発展させたのかについて改めて整理してみたい。二程らの言説を総合すると、正しい楽律を求めるためには、「徳性深厚な者」が「気を天地に準じ」、人為を一切介さない「自然の数」を求めればよいのであるが、このうち「気を天地に準じ」については、律管と天地の気との一致を確認する候気法を用いた方法が示されており、「自然の数」についても、不変的かつ絶対的な存在である「声気の元」から、天地の数であり「陽の成」でもある「九」を獲得し、その「数」を「自然」に展開することにより、三分損益十八律を構築する方法が示されている。しかし、ここにおいて最も重要なことは、『律呂新書』が提唱する楽律論が「徳性深厚な者」を必要としないということである。二程は律管を定める際に「気を天地に準じ」ることを主張しているが、この天地の気と律管との一致については、この二つの一致を確認するのが人間である限り、その人物が「正しい」と判断した律管が本当に「正しい」のかどうかを客観的に証明することはできない。もちろん、張載が言うように、「徳性深厚な者」が定めた律管であれば「正しい」ものだと言えるが、そもそも歴代の儒者たちが楽律を研究してきたのは、こうした「徳性深厚な者」が容易には得られないからである。

このような状況の中、『律呂新書』では諸律の根源に「声気の元」を据え、楽律と度量衡との関係を、本来の状態である「以律出度」に戻すとともに、その「声気の元」に依拠した「自然の数」を用いることにより、天地自然の道とも一致する人為を介さない楽律体系を構築したのである。これにより、「徳性深厚な者」が得られない状況下においても、正しい楽律を求めることが可能となったのである。

一般的な楽律論においては、黄鐘律管の制定と諸律の算出方法とは別々に論じられることが多いが、『律呂新書』の秀逸な点は、この過程を「理」を想起させるかのような「声気の元」と非人為の象徴である「自然の数」により構築された一貫性を有する楽律論として提示したことにある。これにより、二程や張載などの理学者たちにより提出された抽象的な楽及び楽律に関する言説を具体化するとともに、楽律の「正しさ」を担保する聖人などに代わる候気法を取り入れることにより、聖人を求めるための修養論とも一定の距離を置き、聖人不在の状況においても「正しい」楽律を求め、その楽律を

用いて楽の効果とされる「和」を得るための道筋をつけることに成功したのである。以上のことから、『律呂新書』の楽律論は二程及び張載に代表される理学者たちの楽及び楽律に関する理念を継承、発展させたものであると言える。

4. 「人声の自然」——中村惕斎『筆記律呂新書説』³⁸

中村惕斎（1629-1702）、字は敬甫、名は之欽、号は惕斎。江戸時代前期に京都で活躍した儒者である。惕斎は儒学、とりわけ朱子学の研究において啓蒙的な役割を果たした儒者として知られているが、礼楽研究の分野においても、『筆記礼記集説』、『追遠疏節』、『慎終疏節』、『修正律呂新書』、『筆記律呂新書説』など多数の著作を残している。このうち、楽律論と関係があるのは『修正律呂新書』と『筆記律呂新書説』であり、いずれも江戸時代に行なわれた『律呂新書』に関する研究の端緒を開いた重要な著作である³⁹。

『修正律呂新書』（1697年）は上下二巻からなる『律呂新書』の校訂本である。当時日本では、『性理大全』所収の『律呂新書』が通行していたが、同書には誤字、脱字が多く、また、後学たちの注釈も数多く付されていた。そこで、惕斎は誤字などの誤りを「修正」とともに、それまで『性理大全』などに収録される形で通行していた『律呂新書』を単刊本として刊行し、後学による注釈をすべて削除することにより、『律呂新書』を完成当時の状態へと戻した。『修正律呂新書』は現在でも全国各地の図書館などに数多く所蔵されていることから、江戸時代においては『律呂新書』のテキストとして広く親しまれていたものと考えられる。

一方、『筆記律呂新書説』は『律呂新書』に関する中村惕斎の考えをまと

³⁸ 中村惕斎の『律呂新書』に関する研究については、遠藤徹「中村惕斎と近世日本の楽律学をめぐる試論」（『国立歴史民俗博物館研究報告』第138集、2014年）及び拙著『日本近世における楽律研究——『律呂新書』を中心として』（103-166頁）を参照。

³⁹ 中村惕斎による『律呂新書』の研究は、その後、弟子の斎藤信斎（生没年不詳）を通して崎門学派の蟹養斎（1705-1778）に伝承され、同学派における楽及び楽律に関する研究の基礎文献として重視された。これについては、拙著『日本近世における楽律研究——『律呂新書』を中心として』（167-239頁）を参照。

めた、上（「律呂本原」）、中（「律呂證辨」第一から第九）、下（「律呂證辨」第十、雜抄、新擬四古律黃鐘議）の三巻からなる研究ノートである。惕斎には「筆記」を冠する著作がいくつか残されており、一部、刊行されているものも見られるが、『筆記律呂新書説』は刊行されておらず、現存するものも全て転写を繰り返すことにより伝播したものと考えられる。同書の成書年代は不明だが、山寺三知氏は『修正律呂新書』刊行当時（一六九七年）、すでに本書の存在していたことを知る⁴⁰と推定する。

さて、儒者による楽及び楽律研究の背景には、古楽の探求という目的があるが、惕斎の場合も同様に、『律呂新書』の研究を通して古楽の探求を試みていた。『惕斎先生行状』によると、惕斎は嘗て楽について講義を行おうとしたものの、日本ではこれまで、儒者が理想とする八音の古楽が演奏されたことが無く、また、伶官（楽官）たちにより伝承されている雅楽も、成立からすでに千年余りを経て来歴さえもわからなくなってしまっていた。このような状況の中、すでに来歴の分からなくなってしまった日本の雅楽ではあるものの、今楽から古楽を探求しようとするのであれば、この雅楽（今楽）を手掛かりとするしかないと考え⁴¹、惕斎は日本の宮廷音楽（雅楽）に興味を持つこととなる。その後、楽人たちとの交流を通して楽器の演奏方法を習得した惕斎は、正月に宮中で開催される舞楽会に参加する機会を得たが、その際、そこで演奏されていた雅楽を聞き、その音楽が雅楽ではなく、隋唐時代の燕楽であることを知った。そこで、惕斎は蔡元定『律呂新書』に興味を持ち、同書の楽律論の研究を行なうようになった⁴²。前述の『修正律呂新書』と『筆記律呂新書説』は、惕斎のこうした『律呂新書』に関する研究の成果として著されたものである。

しかし、惕斎は決して『律呂新書』が提唱する楽律論を盲目的に受け入れていたわけではない。江戸時代の日本において、市井の儒者である惕斎が自

⁴⁰ 山寺三知「校点『筆記律呂新書説』（附訓読）（一）」、38頁。

⁴¹ 「嘗欲講楽、蓋吾 邦未嘗聞有八音古楽。今伶官所伝雅楽、亦既歷千有余歳。雖未知其為何楽、然欲由今溯古者、非此則無所拠。」（『惕斎先生行状』、8葉裏）。なお、本稿では『惕斎先生行状』（延享三年、神子田所平、安井嘉兵衛板行）を使用する。

⁴² 「乃始学鼓笙、彈秦箏箏琵琶。翌歳正月、始觀禁庭奏樂舞佾。而退考樂志、乃知其隋唐燕樂而非雅樂。於是治蔡氏律呂新書、而通其理数。」（『惕斎先生行状』、8葉裏-9葉表）。

由に中国の書物を入手することは決して容易なことではなかったが、それでも楊齋は類書などを通して『律呂新書』の誕生以降、約500年の間に行なわれた中国における『律呂新書』研究の成果を自らの研究に反映させていた。たとえば、『筆記律呂新書説』律呂証弁「候気第九」には「明張介賓素問類經云、候気之説、古之所無……」⁴³との記述が見られるが、この「候気之説、古之所無……」以下は、張介賓『類經附翼』二卷「律原・候気弁疑」の記述とほぼ一致する。なお、同書には『律呂新書』の候気法を批判する朱載堉『律呂精義』内篇「候気弁疑第八」の記述が引用されているが、『筆記律呂新書説』においても『類經附翼』を孫引きする形で、この『律呂精義』の内容が引用されている。そのため、楊齋は『律呂新書』に見える候気法を無条件に肯定するのではなく、あくまでもその可能性を示唆するに止めている。このように、『律呂新書』が提唱する楽律論と楊齋が考える楽律論とは必ずしも一致しないが、その中でも、両者の差異が最も顕著に表れるのが「数の自然」についてである。

『律呂新書』では、黄鐘律管の長さを「全九寸、半無」として、半律（半声）が存在しない理由を、黄鐘の実数である「十七万七千一百四十七」が半分に分割できないこと、そして、三分損益法により算出できないことに求め、これらを「数の自然」に基づく結果だと言う。しかし『筆記律呂新書説』では、『律呂新書』に見られるこのような主張について、次のような疑問を呈している。

然れども九を累するの数、折半すべからずと雖ども、若し十分の寸を以てすれば、則ち半律は当に四寸五分なるべし。況んや其の管を中断して之を吹けば、豈に半声を得ざるべけんや。其の相生の及ばざる所は、蓋し仲呂再び黄鐘を生ずれば、則ち其の声稍や高く、是れを変黄鐘と為し、而して其の半声を用いると謂うなり。夫れ黄鐘他律の役と為らざれば、則ち半律を造るを須めず。林、南、応の三呂の如きは、則ち当に半律を用うべしと雖も、然れども調曲偶たま用いる所無し。故に三呂の半は「用いず」と曰う。而して黄鐘の半「無」と曰うは、其の義則ち可な

⁴³『筆記律呂新書説』下、24葉裏-27葉表。なお、本稿では高知県立高知城歴史博物館所蔵本（旧：土佐山内家宝物資料館所蔵本【ヤ760-49】）を使用する。

れども、其の説は則ち未だ可ならざるに似たり⁴⁴。

ここではまず、一律ごとに変化する各律管の長さについては九進法を使用するという『律呂新書』の規定をとりあげ、仮に律管の直径や断面積を示す際に適用する十進法を長さについても適用すれば、黄鐘律管の半声は自ずと「四寸五分」になると言い、仮に九進法を適用したとしても、律管を半分の位置で裁断すれば、こちらも自ずと黄鐘律管の半声を得ることができると言う。さらに、『律呂新書』律呂証弁「和声第五」に見える「三分損益上下相生の及ばざる所」⁴⁵という記述をとりあげ、三分損益法による楽律の算出を継続できないと言っているのにもかかわらず、仲呂から算出される再生黄鐘を変律黄鐘とし、その半声を使用しているが、『律呂新書』律呂本原「八十四声図第八」に見える「黄鐘他律の役と為らず」⁴⁶の原則に基づくのであれば、そもそも黄鐘の半声（半律）は設けるべきではないと言う。このように、惕斎は黄鐘律管の半声を「無」とする『律呂新書』について疑問を呈した上で、続けて、同書がその半声を「不用」（用いず）とする林鐘、南呂、応鐘の三律と黄鐘とを比較し、この三律が「不用」とされたのは、たまたま音階を組成する上で「不用」だったからだと言う。そのため、この三律については「不用」とはされつつも、それぞれ半声（半律）の長さが示されているのである⁴⁷。一方、黄鐘半声については、求めることは可能だが、「黄鐘他律の役と為らず」の原則に基づくのであれば、そもそも黄鐘の半声を設けるべきではなく、再生黄鐘を変律黄鐘とすることも、この原則に反することとなる。よって、惕斎はこの問題を「其の義則ち可なれども、其の説は則ち

⁴⁴「然累九之数、雖不可折半、若以十分之寸、則半律正当四寸五分。況中断其管吹之、豈可不得半声乎。其相生之所不及、蓋謂仲呂再生黄鐘、則其声稍高、是為變黄鐘、而用其半声也。夫黄鐘不為他律之役、則不須造半律矣。如林南應三呂、則雖当用半律、然調曲偶無所用。故三呂之半曰不用。而黄鐘之半曰無、其義則可、其說則似未可。」『筆記律呂新書説』上、16葉裏。

⁴⁵「三分損益上下相生之所不及。」『孔子文化大全 性理大全（二）』、1544頁。

⁴⁶「黄鐘不為他律之役。」『孔子文化大全 性理大全（二）』、1495頁。

⁴⁷林鐘は「全六寸、半三寸【不用】」、南呂は「全五寸三分、半二寸六分【不用】」、応鐘は「全四寸六分六厘、半二寸三分三厘【不用】」である。これらの数値はすべて、『律呂新書』律呂本原「十二律之実第四」に見える。

未だ可ならざるに似たり」と結論付ける。以上のことを総合すると、『律呂新書』が「人為が及ぶものではなく、すべて『数の自然』に基づく結果」という楽律論も、決して「数の自然」に基づく結果ではなく、恣意的に操作されたものだということがわかる。

また、正律十二律、変律六律からなる三分損益十八律を提唱する『律呂新書』では、正律と変律がそれぞれ所定の数で止まる理由、そして、音階を組成する際に使用する正声五声、変声二声がそれぞれ所定の数で止まる理由をすべて「其の数行なわれず」⁴⁸、すなわち三分損益法による計算が継続できないことに求めている。たとえば、正律が十二律である理由について、『律呂新書』では次のように説明する。

仲呂の実十三万一千七十二に至りて、三を以て之を分かちて、二算を尽くさず、其の数行なわれず。此れ律の十二に止まる所以なり⁴⁹。

すなわち、仲呂の実数である十三万一千七十二を三で割ると余りが生じるため、三分損益法による楽律の算出が継続できないが、このように「計算ができない」ということこそが、正律が十二律となる理由であり、「数の自然」に基づく結果であると『律呂新書』は主張する。しかし、楊斎は「若し術を設けて餘数を推せば、則ち更に変律を生ずること、下章の如し」⁵⁰と述べ、三分損益法による計算が継続できないことをその理由として挙げているのにもかかわらず、次章（「変律第五」）において、この仲呂の実数に七百二十九を掛けた数を起点とし、新たに三分損益法を用いて変律を算出する矛盾を指摘する。その上で、楊斎は次のように言う。

陽数黄鐘の九寸に始まり、而して次を以て漸く短し。陰数林鐘の六寸に

⁴⁸ 正律十二律については「其数不行」（『律呂新書』律呂本原「十二律之実第四」、変律六律については「数又不可行」（同「変律第五」、正声五声については「数不可行」（同「律生五声図第六」、変声二声については「既不可行」（同「変声第七」）と微妙に表現は異なるが、意味するところはすべて同じである。

⁴⁹ 「至仲呂之実十三万一千七十二、以三分之、不尽二算、其数不行。此律之所以止於十二也。」『孔子文化大全 性理大全（二）』、1485頁。

⁵⁰ 「若設術推餘数、則更生変律、如下章。」『筆記律呂新書説』上、16葉裏。

始まり、而して次を以て漸く短し。是れ律の十二に止まる所以は、以て其の天数に出でて、人為を雑えざるを見るべし⁵¹。

ここにおいて注目すべき点は、正律が十二律となる理由を「天数」に求めていることである。つまり、正律が十二律であるのは、三分損益法による計算が継続できないという「数の自然」に基づく結果ではなく、そもそも「十二」という数が「天数」に基づくものであり、人為を交えない、天地自然の道に基づくものだからだと言う⁵²。

同様に、変律が六律となる理由についても、楊斎は『律呂新書』の見解を否定し、次のように述べている。

欽按ずるに、変律六に止まる所以は、六十調の用いる所を以て限と為す、亦た算の不尽に由るに非ざるなり⁵³。

ここでも楊斎は、「然れども仲呂の実一十三万一千□□七十二、三を以て之を分かちて、二を尽くさず、既に行なわるべからず、当に以て之に通ずること有るべし」⁵⁴、すなわち、変律を仲呂まで計算すると再び余りが生じ、計算が継続できないことを理由とする『律呂新書』の見解を否定し、変律が六律なのは六十調⁵⁵を組成するにあたり必要となるのが六律だからだとの見解を示している。さらに、正声が五声、変声が二声となる理由についても、楊斎は次のように述べている。

⁵¹「陽数始於黃鐘之九寸、而以次漸短。陰数始於林鐘之六寸、而以次漸短。是律之所以止於十二者、可以見其出于天数、而不雜人為矣。」同上、17 葉表。

⁵²なお、この「十二」を天数とすることは、「周之王也、制礼上物、不過十二、以為天之大数也」（『春秋左氏伝』哀公七年）や「掌十有二歳、十有二月、十有二辰、十日、二十有八星位、弁其敘事、以会天位」（『周礼』春官宗伯）などにも見える。

⁵³「欽按変律所以止於六者、以六十調之所用為限、亦非由算之不尽矣。」『筆記律呂新書説』上、20 葉表。

⁵⁴「然仲呂之實一十三万一千□□七十二、以三分之、不尽二算、既不可行、当有以通之。」『孔子文化大全 性理大全（二）』、1487 頁。

⁵⁵六十調とは、正律十二律が五声（宮・商・角・徵・羽）それぞれに展開して組成される五調を一組として十二律分、計十二組六十調から構成されている体系のことである。

欽按ずるに、此の下兩章、太抵前の兩章の義と同じ。其の正声の五に限る所以、変声の二に止まる所以は、則ち亦た人声の自然に出でて、而して算の不尽に繋がらず⁵⁶。

惕斎は「此下兩章」（「律生五声第六」、「変声第七」）と「前兩章」（「十二律之実第四」、「変律第五」）は同じ原理に基づくと述べ、正声が五声、変声が二声に止まるのは、いずれも「人声の自然」に基づくからだと考え、計算が継続できないことを理由とする『律呂新書』の見解を否定する。

では、なぜ両者の見解には、このような差異が見られるのだろうか。惕斎は「数の自然」を重視する『律呂新書』を批判する際に、「天数」、「六十調」、「人声」などの語を使用しているが、このうち「人声」について、惕斎は次のように述べている。

欽亦た窺かに謂らく、凡そ律学求むる所の者は声のみ。古律復た見るべからずと雖も、所謂中声なる者は、天を竟めて墜ちずして、常に其の洪纖高下の間に存す。經に謂う所の声は人声なれば、則ち鐘律の則を取るは、人声に在り⁵⁷。

このように、楽律学において探求すべき対象は「声」だけであると言い、古律は失われてしまい、もはや見ることはできないが、黄鐘律管を定める際に基準となる「中声」は常に存在し続けていると言う。そして、經典で使われている「声」とは「人声」を指すものであり、鐘律を定める際に基準となるのも、結局は「人声」だと言う。こうした「人声」を重視する姿勢は、『律呂新書』の楽律論とは方向性を異にするが、「人声」を重視すること自体は儒家の音楽論においては一般的な見解であり、「天数」と楽律との関係についても、前述のように、儒家の音楽論としては一般的なものである。ま

⁵⁶ 「欽按此下兩章、太抵与前兩章之義同。其正声之所以限於五、変声之所以止於二、則亦出於人声之自然、而不繋於算之不尽矣。」『筆記律呂新書說』上、20葉表-20葉裏。

⁵⁷ 「欽亦窺謂、凡律学所求者声而已矣。古律雖不可復見、而所謂中声者、竟天弗墜常存其洪纖高下之間矣。經所謂声者人声也、則鐘律之取則、在人声矣。」『筆記律呂新書說』中、6葉表。

た、「六十調」については、実際の音楽演奏を想定したものであり、実践的な側面を意識した姿勢として何ら問題ない。

以上のことをふまえた上で、中村惕斎の楽律論について改めて考えてみると、惕斎は儒家の伝統的な音楽観に基づき、『律呂新書』が提唱する楽律論を検討していたことがわかる。もちろん、惕斎のこうした態度は儒家の音楽観に一致するものであるため、それ自体には何ら問題は無い。しかし、こうした原理原則的な儒家の音楽観にとらわれていると、『律呂新書』が提唱する楽律論の本質を理解することはできない。前述のように、『律呂新書』においては、宋代理学における「理」を想起させるかのような「声気の元」を諸律の根源に据え、候気法により天地の気と一致する律管を選び取るとともに、「自然の数」を用いることにより、天地自然の道とも一致する人為を介さない楽律体系を構築し、聖人不在の状況下においても安定的に正しい楽律を獲得する方法を確立した点が、その特徴であるのにもかかわらず、惕斎が重視する「人声」に依拠した楽律論では、結局のところ、正しい「人声」を発することができる人物か、あるいは「人声」の正しさを判断する人物が必要となってしまう。よって、惕斎の楽律論は儒家の伝統的な音楽観に沿うものではあるが、『律呂新書』の楽律論の理解としては、不十分だと言わざるを得ない。

5. おわりに

礼楽による統治を実現することは儒者の理想であり、このうち楽については、古楽を復元することにより楽の効果である「和」を得るべく、古くから様々な研究が行なわれてきた。その中でも、楽律論の研究は楽の基礎となる「正しい」楽律の制定を担うものとして、とりわけ重要視されてきた。もちろん、「正しい」楽律の獲得が即ち古楽の復元や、楽の効果である「和」の実現を意味するものではないが、「経学の楽」として重視され、楽音の音高や音階などの在り方に直接影響を与える楽律論は、楽を構成する諸要素の中でも、最も重要な要素の一つとして考えられてきた。

蔡元定『律呂新書』は、「理」を想起させる「声気の元」を諸律の根源として据えるとともに、この「声気の元」から獲得した「数」の「自然」な展開と、候気法による律管を用いた中気の観測により、天地自然の道と一致す

る楽律論の確立に成功した。また、候気法などの導入により、聖人不在の状況下においても「正しい」楽律が制定できる可能性を示したことも、同書の優れた功績の一つだと言える。

一方、中村惕斎は『律呂新書』に基づき楽律論の研究を行なったものの、『律呂新書』が重視する「数の自然」については否定的な見解を示し、楽律の制定においては「人声の自然」を重視すべきだと主張した。こうした主張は、伝統的な儒教の音楽観に沿うものではあるが、結局のところ、正しい「人声」を発することができる人物か、あるいは「人声」の正しさを判断する人物が必要になってしまうため、『律呂新書』が提唱する楽律論の理解としては、不十分だと言わざるを得ない。

以上のことをふまえた上で、楽律における「和」という観点から両者の見解を整理すると、伝統的な儒家の音楽観に則した惕斎の楽律論では、「和」の根拠、すなわち過不足なく完全な状態を「人声の自然」に求めるが、最終的に「人声の自然」に適うか否かは聖人やそれに相当する人物の主観的な判断に拠るため、「和」の根拠は聖人にあるとも言える。一方、『律呂新書』においては、「和」の根拠が「声気の元」及び「自然の数」に求められるとともに、その判断も、天地の気を観測する候気法のような客観性の高い方法に求められている。そのため、中村惕斎の楽律論においては、聖人を求めるべく修養論が重視されるが、蔡元定の楽律論においては、「理」を想起させる「声気の元」や非人為的な「自然の数」、さらに、天地の気を観測する候気法など、宋代理学の世界観に基づく理気論や象数学を含む宇宙論的な視座から楽律論の検討が行なわれてきた。

このように、伝統的な楽律論及び概念と理学の要素とを組み合わせることにより、完成度の高い楽律論を提示した『律呂新書』ではあるが、前述のように、同書が採用する候気法には重大な欠陥がある。そのため、同書が提唱する楽律論をそのまま使用することは極めて困難である。しかしながら、明代以降も同書の研究が行なわれていたことを考えると、「声気の元」及び「自然の数」を用いて宋代理学の世界観に基づく楽律論を提示した『律呂新書』が思想史上果たした役割は、決して小さくはないだろう。

日本近世前期の知識人における音楽思想と「和」

熊沢蕃山・貝原益軒を例に

中川優子

1. はじめに

近世日本において、儒学者をはじめとする知識人たちはしばしば音楽を論じた。彼らは『論語』や『礼記』などといった儒学の經典にみえる礼楽論を拠り所としつつ、「楽」¹とはどのような音楽（であるべき）なのか、どのような意義をもつものなのかといった諸問題を、それぞれに思考していたといえるだろう。「楽文同、則上下和矣」、「大楽与天地同和、大礼与天地同節」、「楽者、天地之和也。礼者、天地之序也」（以上『礼記』楽記）²などといった「和」との関連も、彼らの念頭には少なからずあったはずである。

本稿では、近世前期の日本において「楽」ないしは音楽にある種の教育的価値を認め、その意義を論じた儒学者として、熊沢蕃山（1619-1691）と貝原益軒（1630-1714）の二名をとりあげたい。そして両者の思想をみるにあ

¹ 以下固有名を除き、基本的に「楽」は「ガク」と読む。ただし「ラク」と読む場合や文脈上紛らわしい場合は都度読み仮名を付す。

² 以下『礼記』（楽記）の原文・解釈については、新釈漢文大系『礼記中』（明治書院、1977年）を参照した。なお以下引用に際し、漢字の旧字や異体字等は原則として通行の字体に改め、訓点と振り仮名は省略し、合略仮名は現行の表記に、二字以上の踊り字は仮名に改めた。また原文中に別の文献が直接引かれている場合は引用箇所を『 』で示し、割注は一行に改め〈 〉で示した。

たり筆者がとりわけ注目したいのは、近世日本の知識人たちが、「楽」と関連が深いものとして、日本において伝承されていた雅楽にも目を向けていたという事実である。あるいは、彼らは自身の眼前に展開する音楽文化に照らし合わせて——それらを考究・実践・評価ないし批判しながら——「楽」を解釈しており、中でも雅楽にはとりわけ重きが置かれていたともいえるだろう。

熊沢蕃山と貝原益軒もまた、それぞれ雅楽に深い関心を寄せていた。本稿では、両者の雅楽にかんする言説を中心にみていくことで、実際の音楽文化とのかかわりの中で解釈された「楽」ないしは「和」の一端を示したい。

2. 近世日本における「雅楽」

日本の雅楽は、今日の分類でいえば、大陸由来の楽舞（外来楽舞）、日本古来の歌舞（国風歌舞）、さらに大陸由来の音楽の影響のもと日本でつくられた歌物（催馬楽・朗詠）とに分けられる。このうち大陸由来の楽舞には、舞を伴う舞楽（これはさらに唐楽にあわせて舞う中国系の右舞と、高麗楽にあわせて舞う朝鮮半島系の左舞とがある）と、唐楽の器楽合奏による管絃とがある。平安期に大成した雅楽は、応仁の乱による衰退の危機を経て、江戸期においてはその復興や伝承の安定化をはかる一方、儒学の教養をもつ知識人、ひいては武家などからも注目されることとなった³。

そもそも「雅楽」という語の初出は『論語』であり、「鄭声の雅楽を乱るを惡む」⁴とあるように、語義のレベルにおいて、淫声とは反対の性質をもった正統の楽（音楽および舞）という意味を内包する。この意味で孔子の時代においては、三代（夏・殷・周）の雅楽こそが理想の「楽」そのものであり、その内容は天地宗廟のための祭祀音楽であった。

³ 近世期（とくに近世後期）の雅楽をめぐる思潮や、学者・文人・武家などによる営為については、遠藤徹「徳川治宝の時代の音楽についての一試論」（『楽器は語る——紀州藩主徳川治宝と君子の楽』国立歴史民俗博物館、2012年）に詳しい。

⁴ 「子曰、惡紫之奪朱也。惡鄭聲之亂雅樂也。惡利口之覆邦家者。」『論語』陽貨。『論語』の原文・解釈については、新釈漢文大系『論語』（明治書院、1960年）を参照した。

儒学を学んだ近世日本の知識人たちにおいて理想であったのもまた、古代中国三代の楽、すなわち古楽だったといえる。そのうえで彼らは古楽と関連が深いものとして、中国由来の唐楽をはじめとする日本の雅楽に注目していった。もっとも今日では、日本に伝えられた唐楽は中国の本来の雅楽ではなく、唐代における宴饗用の楽（燕楽）であるというのが定説であり、またそもそも日本の唐楽は、たとえば楽器編成や規模などの面からみても、中国における天子祖先を祀るための楽とは、その様相を大きく異にしている。しかし近世期においては、日本の唐楽には古楽、すなわち本来の雅楽が遺存するのではないかという主張もあり、両者の関係性の模索を含め、さまざまな営みが生まれていた。

たとえば近世前期の中村惕斎（1629-1702）による『律呂新書』の解読研究⁵、近世中期の荻生徂徠（1666-1728）による楽律ないし琴（七絃琴・古琴）の研究は⁶、その好例といえるだろう。前者は日本の雅楽は燕楽であるという前提のもと、失われた古楽の再興を試みたものであり、一方後者は、古楽が日本の雅楽等に遺存することを示したうえで、その復興を企図したものであった。このほか、国学などの展開もあいまった近世後期にかけても、たとえば田安宗武（1715-1771）の『楽曲考』、あるいはその子である松平定信（1758-1829）の『俗楽問答』など、雅楽の本来あるべき姿を探り、日本の雅楽が燕楽（「俗楽」）であることを示そうとした例が挙げられる。

このように近世期の日本においては、古の楽を希求する思想的文脈のもと、雅楽に格別の関心が寄せられていた。そのような思潮の萌芽期とも呼べる折、熊沢蕃山と貝原益軒は、それぞれ雅楽や「楽」をどのように捉えたのだろうか。

⁵ 遠藤徹「中村惕斎と近世日本の楽律学をめぐる試論」（『国立歴史民俗博物館研究報告』183号、2014年）や、榎木亨『日本近世期における楽律研究——律呂新書を中心として』（東方書店、2017年）に詳しい。

⁶ 吉川良和「物部茂卿琴学初探」（『東洋文化研究所紀要』92号、1982年）のほか、山寺美紀子氏による一連の研究、たとえば「荻生徂徠の『碣石調幽蘭第五』解読研究——『幽蘭譜抄』にみえる調弦法の解釈をめぐって」（『東洋音楽研究』70号、2005年）、『国宝『碣石調幽蘭第五』の研究』（北海道大学出版会、2012年）などに詳しい。

3. 熊沢蕃山の雅楽観にみる「和」

(1) 雅楽による教育

熊沢蕃山は、岡山藩に仕えた儒学者である。朱子学や陽明学を学び経世家としても名高い蕃山は、雅楽による教育を提言したことでも知られている⁷。たとえば晩年の経済政策書『大学或問』には、次のようにある。

又日をかへて音楽ををしへ、八九歳十一二歳の子には笛・箏・箏・笙の譜を唱へしむべし。音律よき師に付て、十人も二十人も一度に習ふなり。十二三よりは三管をわかちをしへ、絃は箏よりをしふ。八九歳の子おのづから耳に入て、後年の益になるものなり⁸。

注目したいのは、ここで推奨されているのが雅楽の楽器を用いた、且つ集団による教育だということである。これに通じる見解として興味深いのが、『論語小解』のうち、「有朋自遠方来、不亦楽乎」（『論語』学而）の「楽（ラク）」にたいする次のような解釈である。

一体の志達す悦のみにあらず、人と共にすることを樂なり。たとへば音楽のごとし。独箏をひきてなぐさみ、取由の音ふかくすまして静浄なるは悦なり。独春意を知たるが如し。箏琵琶和琴同絃し、笙笛箏箏打物など数人同したるは楽しみなり。物と春を同するが如し。（中略）悦は独樂也。樂は人と共にするの悦也。樂まざれば君子に非ず⁹。

彼は雅楽の楽器を念頭に置いたうえで、「悦」とは異なる「楽（ラク）」が、やはり他者との合奏によって得られるとしている。

⁷ 熊沢蕃山の音楽教育思想にかんする近年の研究としては、井上正「日本近世の音楽教育思想の基盤——音楽教育思想定着のプロセスについて」（『帝京大学教育学部紀要』3号、2015年）などがある。

⁸ 『大学或問』、日本思想大系『熊沢蕃山』所収、岩波書店、1971年、453頁。

⁹ 『論語小解』、『増訂蕃山全集』第4冊所収、名著出版、1978年、3頁。

この音楽が楽しみに通じるという考え方は、『礼記』楽記などにおいても、「楽者楽也」などと説かれている。ただしそれら經典において「楽者楽也」で始まる文章は二か所あり、一方では君子と小人とでは楽しみの対象が異なることが指摘され¹⁰、他方では人情との関連が述べられる¹¹。そして蕃山は、まさに雅楽が中心的論題となっている「雅楽解」（『集義外書』所収、以下本文では『雅楽解』）において、「楽は楽なり。心のたのしびは一なり。其をもむき異なり。道を楽しむは雅楽なり。欲をたのしむは淫楽なり。」¹²と述べており、前者をより意識しているようにみえる。彼において音楽は楽しみに通じるが、雅楽とそれ以外の淫楽とでは、その質が異なるのだろう。

(2) 蕃山における「雅楽」

そもそも蕃山が雅楽に深い関心を寄せることとなったのは、40代ごろ、京都における公家との交流によるところが大きい。彼は寛文元年（1661）ごろより京都に移住し、『源氏物語』研究などに励みつつ、小倉実起（1622-1684）から琵琶を、藪嗣孝（1619-1682）から箏を習い、さらに笛の演奏を阿部飛驒（安倍季尚、楽人で『楽家録』50巻の著者、1622-1708）に認められたともいわれている¹³。

そのような経験をとおして蕃山は、古代の聖人が定めた礼楽の伝統が、京都朝廷において正しく伝えられていると気付くに至ったようだ¹⁴。とりわけ彼は、ことばだけでは伝え尽くすことのできないものとして、「楽」により重きを置いていた¹⁵。たとえば『三輪物語』においても、「礼は書だにあれ

¹⁰「故曰、楽者楽也。君子楽得其道、小人楽得其欲。」『礼記』楽記。なお『荀子』や『史記』にも同様の文章がある。

¹¹「夫楽者、楽也、人情之所不能免也。」『礼記』楽記。こちらも『荀子』や『史記』にもみえる。

¹²『集義外書』雅楽解、『増訂蕃山全集』第2冊所収、名著出版、1978年、262頁。

¹³巨勢直幹『熊澤先生行状』2頁、草加定環『熊澤先生行状』2頁、秋山弘道『慕賢録』11頁（いずれも『増訂蕃山全集』第6冊、名著出版、1979年に所収）。

¹⁴京都における蕃山の活動やそこで醸成された思想については、宮崎道生『熊沢蕃山——人物・事績・思想』（新人物往来社、1995年）、95-134頁を参照。

¹⁵このような蕃山の礼楽観は、大川真『近世王権論と「正名」の転回史』（御茶の水書

ば賢者の力にても起さるゝ事也。楽は聖人神明の徳なくては、賢人の力にもふりの絶たるを起すといふ事成がたし。」¹⁶と、書物では表しきれず、そして一度絶えると再興できない「ふり」こそが「楽」の要であることを述べている。彼において日本の雅楽は、書物にも残しがたい礼楽の「楽」を今日まで伝えているという意味で、重宝すべきものであったといえよう。

そして『雅楽解』の冒頭は、まさに聖人の「楽」と日本の雅楽との関係を論じることからはじまる¹⁷。

心友問、或云、今の楽は聖賢の楽にあらず、上古の楽は詩をうたひてそれに絃管を合たるものなり。今の楽の様に楽器ばかりにてはなきとの事也。云、五常楽は舜の楽なり。太平楽は武王の楽也といへり。其外にも聖賢の楽ありといへ共、その名を失へり。尤後世の楽も多し。或の云説のごとく古は詩をうたひ、それに八音を合わせたものなれど、其詩をば伝へて失て、声ばかり残りたり。もろこしにて孔子の時にさへ、三皇五帝三王の楽の声ありて、言葉なきも有たり。聖人は其声を聞て、其心を知給へり。後世の人其心を不知といへども、糸竹をしらべて精神を養ひ、心思を和するの益あり。この故いにしへより、言葉なきの声を伝て、楽をもてあそべり¹⁸。

「今の楽」には歌（詩）が含まれず、「聖賢の楽」とは異なっているのではないか、という問いを立てたうえで、『五常楽』や『太平楽』といった唐楽が聖人の楽であること、そして詩の伝承は失われたものの、「言葉なきの声」すなわち楽器の演奏によってその音は残されていること、またそもそも古楽にも詩が無いものがあったが、楽器によっても心思を和するなどといった効

房、2012年）、107-115頁に詳しい。

¹⁶ 『三輪物語』、『増訂蕃山全集』第5冊所収、名著出版、1978年、250頁。

¹⁷ なお蕃山の『雅楽解』は、礼楽の「楽」と日本の雅楽とを結びつけて論じた最初の文献とも言われ、この意味で後世の知識人へも影響を与えたものとされる。詳しくは馬淵卯三郎『糸竹初心集の研究——近世邦楽史研究序説』（音楽之友社、1992年）ならびに武内恵美子『熊沢蕃山の楽思想と十八世紀への影響』（笠谷和比古編『一八世紀日本の文化状況と国際環境』所収、思文閣出版、2011年）を参照。

¹⁸ 『集義外書』雅楽解、251頁。

用がもたらされることなどが示されている。たしかに日本の雅楽のうち、とくに唐楽には基本的に歌が含まれない。蕃山はこのことを指摘したうえで、楽器の音に「楽」たる要素が遺存することを主張するのである。

さらに彼は、唐楽で用いられる絃楽器などについても、古代中国にルーツを求めている。たとえば琵琶については次のようにある。

琵琶は胡国の楽器なりといへり、いかゞ云、琵琶は女媧氏の作なり。むかし四時の氣不順なりしとき、女媧氏琵琶を作て、四絃を四時にかたどり、雅声を発し給ひしかば、春夏秋冬其時を得たりといへり。数千歳をへて中国にはとり失ひ、胡国に落とまりしかば、胡国の楽器といへり。楽は聖人神明の徳なくては作る事なりがたし。聖作なる事うたがひなし¹⁹。

「楽」は「聖人神明の徳」がなければ作ることができないということを根拠に、胡国由來說を否定し、古代中国の女媧に起源があると述べている²⁰。このように蕃山において日本の雅楽は、古代聖人にもとづく「楽」が遺存するものであり、それはとりわけ唐楽の楽器によって当世まで伝えられていたということになる。

(3)「正楽」と「淫楽」を分かつもの

蕃山の雅楽観を、もう少し繙いていこう。上の主張を裏付けるかのように、『雅楽解』では、日本の雅楽、とりわけ「楽器ばかり」の唐楽の音について、なぜそれが正統な「楽」であるのかという問題が掘り下げられていく。まず彼は、「正楽」とそうではないものとを峻別する基準について、端的に指摘する。

¹⁹ 同上、253-254 頁。

²⁰ ただし『三輪物語』などにおいては、琵琶が女媧の作であることについて、「秦の悪政にのがれたる人々、古書多く日本に持来れり。其書を見て日本の楽書には書とめ侍る也」（『三輪物語』、251 頁）とも述べており、『體源抄』などの日本の楽書を一つの拠り所としている可能性もある。

問、正しき伝へもなく、詩の言葉もなきに、今の楽を正楽なりとの給ふ事は何ぞや 云、宮商角徴羽を以て、正楽といふ事を知なり。今の俗の鳴物、うたひ物は、いづれも五声正しからず。雅楽は五声正しくして、律呂備れり²¹。

「宮商角徴羽」あるいは「五声」は五音ともいい、中国由来の雅楽理論のうち、相対的な音高関係を示すいわゆる五音音階である。雅楽には理論上この五声が正しく備わっているということになるが、加えて蕃山は、「正楽の五声と、淫楽の五声と、ふりといふもの各別なり。此ふりたえては、又おこす事成がたし」²²と続ける。五声は雅楽の理論だが、彼は雅楽以外の音楽文化にもこれを当てはめたうえで、「正楽」と「淫楽」とではその「ふり」が異なるというのである。およそ「楽」において「ふり」を重視した蕃山であるが、とくにここでは「五声」の「ふり」、すなわち音ないしは旋律の動きに焦点が当てられているといえるだろう。

そして彼は実際に「淫楽」ないしは「淫声」「俗楽」などとして、「今残りたる俗のうたひ物」を複数種とり上げ、それぞれの特徴を論じる。なかでも新興の流行音楽のような扱いをされているのが「小哥」（近世に流行していった三味線や箏によるものであろう）だが、この五声については次のように述べる。

小哥は宮いよいよたゝず、おもかげばかりなり。宮にすはるべき所皆商にすはりて徴となる。臣事をとりて、権威つよきの象なり。又羽めるなり。これ物の大になる也。物の大になるは驕奢なり。君に君徳なければ、紀綱ゆるまりておごり長ずる故なり。故に小哥は淫にしづみたるものなれば、世間にも淫風と知所なり²³。

そもそも五声は、五行思想にもとづいてさまざまな概念と対応しうるが、とくに蕃山は君臣民事物との対応に依拠する。つまり宮の音は君に、商の音は

²¹『集義外書』雅楽解、254 頁。

²² 同上、254 頁。

²³ 同上、257 頁。

臣に、角の音は民に、徴は事に、羽は物に相応するものとして捉えられているのである²⁴。そして彼がとりわけ重視するのは、「君」に通じる「宮」の音である。最たる「淫楽」ともいえる「小哥」は、その宮音が不安定でほとんど「おもかげ」程度であり、宮であるべきところが商の音になっていることから、君がおびやかされ、臣が権威を強めていることの象徴ということになる。また「羽」が「める」、すなわち羽の音程が本来の五声のそれより低くなっているとしたうえで、音が低くなるということは律管でいえばその長さは長くなるからであろうか、これを「大になる」ことに結びつけている。つまり羽が低ければ物が大きいということになり、これはすなわち驕りに通じる。こうして「小哥」の五声に乱れた秩序関係をみた蕃山は、「羽のめるは、風俗より出たる声なり。（中略）万事分に過ぎたるは、羽のめるなり。これによりて、士貧しく民困窮す」²⁵などと、それが当世の乱れた風俗を反映している旨を強調する。

まさに「声音の道は政に通ず」²⁶ることを示すかのように、蕃山において、淫楽の五声には成立した時代の政治や社会が反映され、そしてそれらは多かれ少なかれ乱れている。一方古代聖人にもとづく雅楽は、基本的に五声が正しく備わっているため、君臣民事物の関係性も安定しているということになるだろう。なお雅楽の五声については、「管は商一律かる所多し。これは臣はをごりやすきによりてをさへたる用心なるべし」²⁷などと、本来の五声から外れるような部分についても言及したうえで、それを社会秩序における「用心」として解釈している。五声というのはあくまで理論上の話であるため、実際には音高の上下があり、とくに笛や箏などではそれが激しい。蕃山はこのような側面にも目を向けつつ、雅楽の五声が理想的な社会を象徴している旨をも示すのである。

²⁴ 両者の対応はたとえば『礼記』楽記においても、それらが乱れれば国の滅亡につながるということが説かれている。「宮為君、商為臣、角为民、徴為事、羽為物。五者不乱、則無怙遷之音矣。宮乱則荒、其君驕。商乱則陂、其臣壞。角乱則憂、其民怨。徴乱則哀、其事勤。羽乱則危、其財匱。五者皆乱迭相陵謂之慢。如此、則国之滅亡無日矣。」『礼記』楽記。

²⁵ 『集義外書』雅楽解、257 頁。

²⁶ 「声音之道、与政通矣。」『礼記』楽記や『史記』楽書などにみえる。

²⁷ 『集義外書』雅楽解、260 頁。

さて、正楽と淫楽とを分かち「ふり」について述べる際、彼はこうも附言している。

其上淫声は宮不立、俗のうたひ物に、宮の立たるももしはあれども、其声和なし。和あるは宮不立共に正楽にあらず。和なくして立たる宮は、まことの宮にあらず。武人大君となりたるがごとし。(中略) 正楽は和して宮立ぬ。故に正楽たる事をしれり²⁸。

「宮」音の安定に加えて、「和」もまた「正楽」のみに備わる要素だということだろう。

そして彼はより具体的に、当世における音楽文化のうち、たとえ「宮」が安定しているようなものがあったとしても、それらには「和」が欠如していることを指摘する。たとえば「うたひ」すなわち能の謡については、能の類型ごとに分けただけで、まず「祝言」「修羅」(いわゆる祝言能や修羅能)などのそれについて、「宮は大方たて共、吟こはくして和なし。和なくして立たる君は、ちからつよきがゆへなり」²⁹とし、他方「かつら」(いわゆる鬘能、女性がシテとなる優美な演目が多い)の場合は、「声和なるがゆへに、ことばのよきは、うたひて人の心もなぐさむ様なり」³⁰と述べる³¹。そして前者のこわばった「ちから」による「宮」については、「頼朝尊氏家の天下をたもつは、ちからを以て威を持たり。祝言修羅の宮のごとし」³²とも位置づけている。ここでの「和」はおおよそやわらかい音ないしは息づかいを指すものと思われ、且つそれはまた、一見すると「君」位が安定しているかのような統

²⁸『集義外書』雅楽解、254-255 頁。

²⁹ 同上、255 頁。

³⁰ 同上、255-256 頁。

³¹ ただし蕃山は、まず「うたひ」の成立順について、「初めは祝言等の吟ばかりにて、かつらの吟は後に出来たるなるべし。」(『集義外書』雅楽解、256 頁)としたうえで、「かつらのふしは、宮の位商にうつりたり。一向臣にまかせたれば和する勢あり。故にかつらのふしは和なり。しかれども宮終に位を失ひたれば、真の和にあらず。」(同上、259 頁)とも述べている。宮音が安定していない以上、「かつら」の「和」も真の「和」ではないようである。

³²『集義外書』雅楽解、260 頁。

治の様相があらわれている雅楽以外の音楽文化が、正統な「楽」たりえない所以でもあるのだろう。

それでは雅楽はどうか。やはりそれには「和」が備わっているようであるが、雅楽の場合はより含蓄のある解釈がされているようにもみえる。たとえば雅楽の箏（楽箏）による「すがかき」（すががき、菅搔）という奏法について。これは今日に伝えられているものとの関係は不明であるが、蕃山が「一六二七三八四九五十是也」³³とも述べているように、楽譜上では「一六」「二七」などと、オクターブ関係にある二つの絃名が示され、実際の奏法としては、「一六」であれば一から六までの六音を一息で弾くようなものであったと考えられる。この「すがかき」を、彼は次のように評価している。

五声一度に発して、一声のごとくなるは、五輪和睦の象なり。一条をならせば、声すみ、六糸一声なれば、声にごるがごとし。和する所には明察すくなし。楽は同をなすの本旨なり。春の日はうちかすみてうらゝかに、月はおぼろにしてのどやかなり。日月音楽ともににごるにあらず、和の至りなり。光をやはらげ、塵に同きの象なり³⁴。

菅搔の六音は、五声でいうと宮・商・角・徴・羽・宮であり、五声すべての音がひとつのまとまった響きとして聞こえるということになる。これを彼は五倫和睦の象徴としたうえで、春の日や月のおぼろげな様子などにもなぞらえつつ、「和の至」とみなす。そしてさきに見たように、『雅楽解』において五声はそれぞれ君・臣・民・事・物に通じるものとして捉えられていた。つまり五声がひとつのように聞こえるという「すがかき」の「和」は、社会における異なる役割をもつものがとけあうような音の響きに見出されているといえるだろう。

さらに彼は、雅楽の合奏にも「和」を見出す。他の著作においても雅楽による集団教育の意義を示唆した蕃山は、『雅楽解』においてもいくぶん合奏を意識している。そして、「三管・琵琶・箏・すりちがひてゆく所あり。しかれども合奏しては和す。皆同じやうにては国家の事行はれず。異にして和

³³ 同上、255 頁。

³⁴ 同上、255 頁。

するを大同と云。同くして和するは小人の道なり。』³⁵と、管楽器と絃楽器が異なる動きをしても合奏では「和」すというさまを国家になぞらえ、そこに小人とは異なる「和」の様相をみている。雅楽における「和」は、やはり社会や政治における異なる役割をふまえたうえでの、秩序をもつ調和として捉えられていることがわかるだろう。

(4)「君」に通じる音

彼が「楽」としての雅楽の音に求めているものについて、もう少し付言しておきたい。たとえば楽箏の菅搔について述べる際、彼は「すがゝきの後小爪して、一条をならすは秋陽のごとく、秋月のごとし。和にながれずして中立し、明白にして心くもりなきの象なり」³⁶とも述べる。「小爪」とは菅搔の後、絃を一本のみはつきりと弾く奏法である。彼は春のような菅搔の「和」の響きに加え、秋のような小爪の「明白」な音をも評価しているようにみえる。

これに通じるような見解と思われるのが、琴（七絃琴、古琴）にたいする蕃山の姿勢である。琴の音について、彼は次のように述べる。

今の琴はいにしへのしらべにあらず。上古の琴のしらべは、他の糸竹にひゞきわたりて、独つかさどりたる声なりといへり。今の琴の糸のしらべにては、順の調子にもあげがたからん。故に下調子におとして、ことの外に微音なり。これ琴のしらべの本意にあらず³⁷。

彼によれば、琴本来の音はすでに失われている。上古における琴は低くぼんやりとした「微」音ではなく、まわりの楽器にもまして響き渡るものであったというのである。さらに「夫八音の中にては糸を君とす。糸の中にて、琴を上とす。宮の声は重を主とする事あれども、微なるを学ぶの儀なし。今の琴声は微音なり。是君の徳を失へり。いにしへの音にあらず」³⁸とも述べ

³⁵ 同上、261 頁。

³⁶ 同上、255 頁。

³⁷ 同上、253 頁。

ていることから、蕃山において琴は八音³⁹のなかでも重要な楽器であり、とくに響き渡るような本来の琴の音というのは、「君の徳」に結びついていることがわかる。

そもそも彼が「楽」において「君」に通じるような音を重視していることは、五声のなかでもとりわけ「宮」音の安定に重きを置いていることから窺うことができた。あるいは楽箏についても、たとえば「宮の糸に左手の色なきものは、宮の位をうごかさず。君を尊ぶの義なり」⁴⁰と、いわゆる押手と呼ばれる絃を左手で押さえて音程を変化させる奏法に言及し、「宮」の音にそれが無い楽箏には、「君を尊ぶの義」がみてとれるとする。そして小爪や琴にたいする評価からは、彼において本来の「楽」というものが、「君」の徳にも通じる明瞭な音をも持ち合わせていることが把握されただろう。あらためて蕃山が雅楽に見出したのは政治的かつ社会的な秩序であったといえるが、「聖人神明の徳」がなければ「楽」はつくり出すことができないと考えた蕃山にあって、そのような秩序は、理想的な君主の徳がその音に内包されてこそ保たれるものだったように思われる。

(5) 蕃山における「楽」の「和」

『雅楽解』の終盤において、蕃山は礼楽論の枠組みから「和」にも言及する。

聖人の天地をたすくる道は、礼楽を大なりとす。天尊く地卑して、乾坤定るは礼也。聖人これに則とりて、礼を制し式を作る。天地の間に万物生々す。和気の流行にあらずといふことなきは楽なり。聖人これを助て、楽は人心を和するより先はなし。人心和するときは声和す、声和するときは天地の和気応ず。天氣時にくだり、地氣時にのぼり、陰陽和合して、万物を煦嫗覆育す。時は礼なり、和は楽なり⁴¹。

³⁸ 同上、254頁。

³⁹ 八音とは中国における八種に分類した楽器を指す。材質によって金、石、糸、竹、匏、土、革、木に分けられる。

⁴⁰ 『集義外書』雅楽解、255頁。

彼において「楽」とは、聖人が天地を助けることで人の内面に「和」をもたらすものであり、それに伴ってその「声」（ここではいわゆる声だけでなく「音」の意味にもとれるだろう）もまた「和」すものなのである。

そしてこれまでみてきたように、実際彼は『雅楽解』において、「君」の安定ないし明白さとともに、「和」を実際の音の動きや響きの面に見出した。音楽がその時代の政治および風俗を如実に反映するという思想をきわめて具体的なレベルで捉え、だからこそ聖人の「楽」たる雅楽の社会的教化作用を主張しようとした彼にあっては、その「和」もまた政治的・社会的な、秩序をふまえた調和として「楽」に内包されてこそ、より効果的な意味をもつものだったのだろう。

4. 貝原益軒の雅楽観にみる「和」

(1) 教訓書にみえる音楽の重視

貝原益軒は、福岡藩に仕えた儒学者、本草学者である。朱子学を学び自身の解釈を深めつつ、博物学方面など多岐にわたる分野に通じ、また晩年のいわゆる「益軒十訓」など教育者としての顔も持つ彼であるが、その教訓書の類において、ときおり音楽のすすめともいうべき言説がみえる⁴²。たとえば『和俗童子訓』では、六芸のうちとくに算数の重要性を説いたのち、次のように述べる。

又音楽をもすこぶるまなび、其心をやはらげ、楽しむべし。されど、もはらこのめば、心すさむ。幼少よりあそびたはふれの事に、心をうつさしむべからず、必制すべし。もろこしの音楽だにも、このみ過せば、心をとらかす。いはんや日本の俗に玩ぶ散楽は、其章歌いやしく、道理なくして、人のをしえとならざるをや⁴³。

⁴¹『集義外書』雅楽解、273頁。

⁴² 貝原益軒の音楽教育思想については、井上正「貝原益軒の音楽教育思想——熊沢蕃山との比較を通して」（『帝京大学文学部教育学科紀要』30号、2005年）、および井上前掲論文「日本近世の音楽教育思想の基盤」などが詳しい。

心をやわらげ楽しむものとしての「音楽」の効用を指摘しつつ、幼児向けの教育書たる性質もあってか、のめり込みすぎないように、とりわけ俗楽への沈溺をけん制している。益軒においても、教育者として推奨すべき音楽は何でもよいというわけではなさそうである。

一方で、心の楽しみと音楽との関連を重視する姿勢は、より本質的な人生の楽しみを説いた『楽訓』においても垣間みえる。

いにしへの郢曲早歌の類声をかしく、氤氲としてつづりしうたふも、いさゝか心ゆくばかりなるは、湮鬱をひらきて気をやしなふ助と成ぬべし。古人は詠歌舞蹈して其血脈をやしなへり。其心を楽しましめ、気をやしなふ術なるべし⁴⁴。

ここではとくに「郢曲」などといった歌の類、あるいは身体的所作を含んだ「詠歌舞蹈」が引き合いに出されているが、とくに後者については、健康指南書ともいえるべき『養生訓』においても言及されるに至っており、「古人は詠歌舞蹈して血脈を養ふ。詠歌はうたふ也。舞蹈は手のまひ足のふむ也。皆心を和らげ、身をうごかし、気をめぐらし、体をやしなふ。養生の道なり」⁴⁵とある。音楽はとりわけ声や身体を用いて心を楽しませるものであり、また彼が重視した気をも養うものとして、健康においても効果的なものであったことが窺えるだろう⁴⁶。

(2) 雅楽の実践と『音楽紀聞』

このように庶民に向けても広く音楽の効用を説いた益軒は、自らも音楽を実践した人であった。とりわけ彼が熱心に学んだのが、雅楽の楽器ないしは歌である。

⁴³ 『和俗童子訓』、『益軒全集』巻3所収、国書刊行会、1973年、178-179頁。

⁴⁴ 『楽訓』、『益軒全集』巻3所収、国書刊行会、1973年、617頁。

⁴⁵ 『養生訓』、『益軒全集』巻3所収、国書刊行会、1973年、504頁。

⁴⁶ 益軒の養生論における音楽観については、光平有希『「いやし」としての音楽——江戸期・明治期の日本音楽療法思想史』（日文研叢書、臨川書店、2018年）に詳しい。

彼の雅楽への関心は、生涯で20回以上足を運んだ京都において育まれたようだ。日記資料によると、まず40歳前後（寛文年間）の頃、楽律研究を行っていた京都の朱子学者たち、すなわち中村惕斎や米川操軒（1626-1678）らと親しくしている。「楽」への関心はこの頃から徐々に芽生えたのかもしれない。その後還暦前後になって、益軒は本格的に雅楽を習いはじめたようである。元禄初頭の日記からは、京都滞在の折、操軒の子である米川助一郎・玄察兄弟から箏を、また楽人の山井近江守（山井景元、1629-1701）から琵琶を主に習いつつ、時折助一郎からは笙や「箏築譜」などを、また景元からは神楽歌や郢曲（朗詠）を学んだ様子がみてとれる⁴⁷。なお彼は致仕後の元禄末から宝永年間にかけても、弟子たちや妻の東軒とともに「合楽」の会を開き、雅楽の演奏を楽しんだようである。

ちょうど京都で熱心に雅楽を学んでいた最中の元禄2年（1689）に著され、その後同15年（1702）に改作された『音楽紀聞』は、このようにして得られた益軒の雅楽への関心がまとめられた著書といえる⁴⁸。その構成は「総論」「律」「楽器通論」「箏」「箏律」「箏押手」「琵琶」「笙」となっており、このうち「総論」冒頭部などに展開されている礼楽論と「律」以外は、ほとんどが雅楽の楽器や曲目などにかんする具体的な内容であって、とくに箏と琵琶関連は全体の約半分を占める。

なかでも目立つのは、楽器にかんする実践的な記述である。もっとも分量が多い箏の奏法から、ほんの二例を挙げておこう。

凡箏之手サハルハ、皆譜之頭ニテサハラズ。皆本拍子之間ニテサハル。
越殿楽之末ノ凡一乞ノ乞ニテサハラズ、ツニテサハル。本拍子ノ間也。
余皆倣之。サハル時ハ何ノ楽ニテモ指ヲノベテサハル也⁴⁹。

⁴⁷ 以上は『寛文日記』（『益軒資料一』所収、九州史料刊行会、1995年）、『日記六号』（『益軒資料二』所収、九州史料刊行会、1956年）等に拠る。なお益軒の雅楽実践については、中川優子「貝原益軒と雅楽」（『音楽文化学論集』11号、2021年）を参照。

⁴⁸ 写本で伝わったものと思われ、筆者は現時点で20本あまりを確認したのち、本稿では東京学芸大学音楽学研究室所蔵本（奥書等なし、江戸後期写本。遠藤徹氏教により閲覧）を底本とした。なおこれら『音楽紀聞』の概要についても、中川前掲論文「貝原益軒と雅楽」を参照されたい。

⁴⁹ 『音楽紀聞』、東京学芸大学音楽学研究室所蔵本、34丁裏。

スガ撥早撥共ニ絃ヲ狭ムハ、大指中指一時ナルベシ。然レドモ中指ハ少早クアテ、大指ハ後ニテ絃ヲスクフ心持ニシテ狭ムベシ。故ニ中指ハ大指之第二ノ節ノ内ニ当程ナルガヨシ⁵⁰。

指の使い方、楽譜上の表記と実際の奏法との関係、ないしは感覚的なコツのような側面に至るまで、細かく記されていることがわかるだろう。

書名にも「紀（記）聞」とあるように、そして内容の傾向をみても、『音楽紀聞』は自身の体験や見聞を記録した、いわば一種のフィールドノートのような性質が強い著作といえる。自らの経験にもとづく実践的な側面を重視するというのが、益軒の雅楽にたいする態度の一として指摘できるかもしれない。

(3)「楽」の意義

一方、『音楽紀聞』の冒頭は礼楽論に充てられ、「楽」の意義が論じられている。

楽記ニ『楽者楽也。人情之所不能免也。』ト云リ。春ノ鶯、秋ノ蟬、凡諸々之鳥之囀り、虫之声マデモ、皆自然ニ吟声ヲ発スルハ、是和気ヨリ出ル所、即楽也。況人ハ万物之靈ニシテ、其感ズル所深ク情思厚シ。楽ナクテハ其心之和気ヲ養、心中之湮鬱ヲ開キガタシ。故ニ古人ハ小児之時ヨリ音楽ヲ教、詠歌舞蹈シテ其性情ヲ和ラゲ、其血脈ヲ養⁵¹。

彼は『礼記』楽記の「楽者楽也」のうち、とりわけ「人情」にとってなくてはならないものだという論を引いている。そのうえで、とくに人間にとって「楽」は心の「和気」を養い、心の中の鬱屈としたものを晴らすような役割があること、だからこそ故人は「詠歌舞蹈」によって血脈を養ってきたことを指摘する。

「詠歌舞蹈」にかんする部分など、後年の教訓書で説かれている内容と共

⁵⁰ 『音楽紀聞』、36 丁裏。

⁵¹ 同上、1 丁表。

通するような見解も目立つが、雅楽にかんする著書の入り口において、礼楽の「楽」との関連から心の「和」や「楽（ラク）」を前面に出す彼の姿勢は注目すべきであろう。本来的にすべての生命に備わるものとして、とりわけ人間にとっては不可欠のものとして「楽しみ」を追求した益軒においては、礼楽の「楽」もまた、とりわけ「楽（ラク）」との関連が重要であったとみえる。

そして彼にとっての「楽（ラク）」、そしてそれに通じる「楽（ガク）」の境地とは、心の情のやむにやまれぬ発現としての歌ないしは舞踏にあり、それは血脈を養うことにもつながるものだったのだろう。『楽訓』を読み解いた横山も指摘しているように、情を言葉で述べるには飽き足らず声や歌となり、さらには「手之舞之」ないし「足之踏之」を知らずといった状態に至ることについては、『礼記』楽記や『詩経』大序、あるいは『孟子』離婁などにもこれに通じる記述が見える⁵²。また血脈云々については、彼が学んだ朱子学においても重要な著作である『二程全書』の存在が指摘されているほか⁵³、『音楽紀聞』では『史記』からの引用として、「音楽者所以動盪血脈」などとも書き留められている⁵⁴。さらに『養生訓』において詠歌や舞踏を重視した思想基盤には、『千金方』などといった中国医学古典の存在があったことも指摘されている⁵⁵。「楽（ガク）」の意義を心身の「楽（ラク）」に見出すという彼の思想は、儒学や医学などの書物から得られたさまざまな知見、あるいは自身の経験との、ひとつの結節点として導かれたものでもあったのだろう。

それでは心の「楽（ラク）」はどのようにしてもたらされるのか。彼は次のように続ける。

然ルニ後世ニハ古楽不伝、且淫声俗楽盛ニシテ却テ風俗ヲソコナヒ、人

⁵² 横山俊夫「達人への道——『楽訓』を読む」（横山俊夫編『貝原益軒——天地和楽の文明学』所収、平凡社、1995年）、26頁。

⁵³ 同上、26-27頁。

⁵⁴ 「史記云、『凡作楽者、所以万民咸蕩滌邪穢、斟酌飽満、以節厥性』又曰、『音楽者所以動盪血脈、通液精神而和中正心也。』」（『音楽紀聞』、9丁裏）

⁵⁵ 光前掲書『「いやし」としての音楽』、58-61頁。

心ヲトラカス。就中本邦ハ音律ニウトシ。且古来朝廷ニ伝リシ音楽モアマ子ク学ブ事ナリガタシ。如何トモスベカラズ。只三百編以下之古詩ヲ吟誦シ、心思ヲ和楽スルノミ。楽之本ヲ得タルナルベシ。万之事本アリ、文アリ。楽ヲ以テ云ハバ、和楽之心ハ楽之本也。哥舞八音ハ楽之文也。只心ヲ和楽ニシテ古詩ヲ熟読シ、時ニ吟詠セバ、是楽之本ヲツトムト云ベシ⁵⁶。

まず聖人の時代の古楽はすでに失われ、俗楽が人々の心を惑わせているとする。さらに日本は音律に疎く、古から朝廷に伝わってきた音楽、すなわち雅楽も普及していないため、『詩経』の詩を吟唱すべきだと言う。ここでは古楽の代わりになりうるものとして雅楽に目が向けられているものの、最終的には心を和楽にするための、より現実的な手段が説かれる。

そして彼は、「和楽之心」こそが「楽」の「本」であって、「哥舞八音」すなわち歌や舞や種々の楽器といったものは「楽」の「文」だと続けている。この「本」と「文」というのは『礼記』礼器をふまえたものであろう⁵⁷、もちろん「文」もなくはないものであろうが、かといって「本」に先立つものでもない。益軒においては、「楽」の最も大きな効用である心の和楽を達成するために、声や身体を用いて古楽に準ずるものを実践することが第一であったとみえる。

このようにみていくと、彼における「楽」は、どちらかというと個人のための内向的なもののようである。ただし、彼もまた「楽」の政治的な意義に全く言及していないというわけではない。それは『音楽紀聞』の「律」における次の一節において窺える。

古人楽ヲ聞テ其徳ヲ知ト云。又声音之道政ニ通ズト云リ。豈虚語ナランヤ。能音律ニ通ハ、只管絃之声ヲ聞テ其律ヲ定ルノミニ非ズ。国之廢興存亡ヲ知ル事モ、亦掌ヲ見ガ如クナルベシ。呉季札ガ楽ヲ聞テ其国之風

⁵⁶ 『音楽紀聞』、1丁表・同裏。

⁵⁷ 「先王之立礼也、有本有文。忠信、礼之本也、義理、礼之文也。無本不立、無文不行。」『礼記』礼器。『礼記』（礼器）の原文・解釈については新釈漢文大系『礼記上』（明治書院、1971年）を参照した。

ヲ知り、晋之師曠ガ音ヲ聞テ国之興廢ヲ知りケンモ皆然リ。凡人之音ヲ聞テ其病之有所ヲ知り、其生ト死トノ遠近ヲ知り、其人之善惡性情吉凶禍福ヲ知ル。鳥獸之声ヲ聞ニモ亦然リ。鐘之声ヲ聞ニ、遠ハ天之晴也、近ハ陰雨也ト知ベシ。鼓之音ヲ聞ニモ高ハ天之晴也、卑ハ是雨也⁵⁸。

「声音之道」が「政」に通じるというのも虚語ではなく、それは「律」に通じれば国の興廢を知ることにもつながるからだとしている。そのうえで、音を聞くとその人の体調や死期、性情などがわかり、それは鳥や獣も同様だと続けている。

そもそも儒学においてはいわゆる楽律学、すなわち「楽」の「律」を数理的な側面を含めて探求する伝統があり、彼もその重要性は理解していたであろう、「総論」には「律ヲ知ント欲バ、漢書律曆志、律呂新書等ヲ考ベシ」⁵⁹とある。しかし『音楽紀聞』の「律」で散見されるのは、たとえば「人之声又ハ万物之声之調子ヲ聞ニ、先吾声ニ移テ後律ニ合スベシ。」⁶⁰、あるいは「凡人之常之言語ノ地音ハ壹越ヨリ盤渉迄ニ高下アリ。声高キトテ必調子高ニ非、各人生付タル地音ニ律之高下有之。」⁶¹など、およそ物の音や人の声を理解し、それに通じるための見解である。さきに挙げた「楽」の政治的意義への言及も、いわば「声音之道は政に（も）通ず」とでもいうべき方向性であり、「楽」ないし音が対象そのものの性質や心のうちと密接に結びつくために、それに通じることに重きが置かれているといえよう。

もちろん『音楽紀聞』は実践的な知識を多く記した書であるから、「律」においても実践的に音に通じる法に重きが置かれているともいえるだろう⁶²。だがそれと同時に、益軒自身が人の声、ないしはその心の内との関係を重視しているようにも思えてならない。以下の記述はとくに興味深い。

⁵⁸ 『音楽紀聞』、19 丁裏-20 丁表。

⁵⁹ 同上、3 丁表。

⁶⁰ 同上、18 丁裏。

⁶¹ 同上、18 丁裏-19 丁表。

⁶² たとえば以下はとくに実践向けの記述といえるだろう。「十二調子ヲ壹越ヨリ一ツツ人ニ吹カセテ、上無迄其声ヲ吾鼻音ニ写テ聞習ベシ。其後次第無ク飛越テ人ニ吹セテ、其律之名ヲ弁ヘ云当テ習ベシ。初学之時壹越ヨリ平調迄、盤渉ヨリ上無迄ハ当リ安シ。中之六律当リカヌル物也。」『音楽紀聞』、18 丁表-同裏。

人ト語テ此方ヨリ、頼事アルカ諫ヲ云カ、何事ニテモ人ニ物ヲ云掛ル時、其人之受ト不受トヲ知法アリ。我云掛タル声ト人之答ル声ト生付ニヨリ高下ハカハルトイヘドモ、同心シタル時ハ我声ト和テ同ジ様ニ聞ユ也。不同心之時ハ此方云掛タル声トカハリテ不和也。タトヒ言語ニハ同心シタルト云トモ、心底不同ハ必其答ル声ト我言掛タル音ト不合物也。心中ニ物有テ不和也⁶³。

心の中の考えがその人の声にあらわれると言わんばかりに、相手が同心している時はその声が「和」すのだと主張している。彼においては、「楽」（ないしはその「律」）に一定の解を求めることよりも、「楽」とその対象の性質、とりわけ人間においてはその心との密接なかかわりあいこそ、注意を払うべきものだったのではないだろうか。

(4) 益軒の楽器観

さて、心の和楽を優先し古詩の吟唱をすすめていた益軒であるが、彼自身は雅楽に深い関心を寄せたのであって、その具体的な様相も気になるところである。楽器にかんする言説をもとに、そちらも少し辿っておきたい。

『音楽紀聞』では、さまざまな和書や漢籍にもとづいて楽器や楽曲の由来や伝来なども記されており、とくに絃楽器のそれは詳しい。とくに注目すべきは、「楽器通論」にみえる琴や和琴関係の言説である⁶⁴。彼はまず琴について次のように述べる。

琴之事、昔ハ日本ニモヒケリ。延喜式雅楽寮ニ楽器ヲ記テ『琴一面長三尺七寸』ト書リ。其外之古書殊源氏物語、枕草子等ニモ多ク見タリ。源氏物語寄生ニモ、琴之譜之事ヲ書リ。日本之琴譜伝リテ有之トイヘドモ、今ハ其弾様知ル人無シ。今モ唐人ニ習テ弾ク人、長崎ニアリ。中華

⁶³ 『音楽紀聞』、19丁表-同裏。

⁶⁴ 「箏」や「琵琶」においてもその冒頭はそれぞれの楽器の起源に充てられているが、とくに自身の言葉は加えず、種々の漢籍をもとに複数の説が並列されている。おそらく説が定まっていないという認識だったのであろう。

ヨリ渡ル其長三尺余、箏ニ似テ小也。七絃アリ、其声卑クシテ淡シ。最閑雅也。琴譜有テ弾ク、箏之如ク、音高クシテ俗之耳ニ面白キ物ニ非。凡琴ハ一張ト云、或一面ト云⁶⁵。

日本においても昔は琴が弾かれていたことを示したうえで、自身のことばによって、淡く「閑雅」な音から「箏」とも異なって優れたものとみなしている。加えて益軒は、「琴操曰、『伏羲削桐作琴』ト有り。(中略)『舜彈五絃之琴、造南風之詩』ト孔子家語見タリ。」⁶⁶といった古代の聖人らに関する言説や、「陳氏ガ楽書ニ(中略)又云、『八音以糸為君、糸以琴為君。』」⁶⁷、あるいは「『糸竹之推琴為首、古楽相伝至今、其已変而未尽変者、独此一種。余音末世之音也。婦人学此可以變化性情、欲置溫柔郷、不可無此陶鎔之具。』〈閑情寓寄〉」⁶⁸など思想的なそれを引いている。琴は今の日本でこそほとんど弾かれないが、俗の楽器とは異なる音をもち、さらに聖人にも通じる古楽を伝える唯一の楽器であるという理解をしていたのだろう。

ついで和琴だが、そもそもこれは基本的に日本固有の歌舞(国風歌舞)のみで用いられる楽器である。彼自身が和琴を弾く機会を持ったかどうかは判然としないものの、『音楽紀聞』では和琴の奏法についても詳しい記述があるため、ある程度身近な楽器ではあったのだろう。この楽器の歴史について、彼は「河海抄ニ、『和琴ハ伊弉諾伊弉冊御時令作出玉フ』ト云。仍諸楽器之最上ニ置之也。日本紀神功皇后紀ニ、『命武内宿禰令撫琴』トアレバ、上代ヨリ和琴ハ有之」⁶⁹と言い切っている。また『源氏物語』における、和琴を「もののをや(親)としたる」という表現についても、「我国ヨリ出来タル器ナルニ依テ、何レノ楽器ヨリモ上ニヲカル、事トナレリ。サルニヨツテ、是ヲ物之ヲヤトストモ云リ」⁷⁰と解釈しており、日本における最上の楽器として理解していたことが窺える。

⁶⁵ 『音楽紀聞』、22 丁裏-23 丁表。

⁶⁶ 同上、23 丁表。

⁶⁷ 同上、23 丁表。

⁶⁸ 同上、26 丁表。

⁶⁹ 同上、23 丁表-同裏。

⁷⁰ 同上、24 丁裏。

さらに益軒晩年の思想的草稿集ともいえる『自娛集』の「和琴銘并序」には、より詳細に和琴を評した言説がみえる⁷¹。まず冒頭部において彼は、「楽」が「天地之和」とであるとしたうえで、「衆人」にとっても欠くことのできないものとしての「和楽之心」の重要性を説いている⁷²。そのうえでとくに興味深いのが、和琴の音にたいする次のような賛美である。

和琴の器は、そのつくりが中華の琴とそっくりである。その音も清くて淡く、また（琴と）近しいが、その素朴で古雅であることはこれを超えるものである。後世におこった淫楽と同時に論じることにはできない。神代の遺風というべきものであって、受け継がれてきた伝承が変わっていないというのもっともなことである。本朝の種々の楽器はこれを第一とし、これを好んで弾けば血脈をのどかにし、性情を涵養することができる。もし（『孝経』などにあるように、「楽」によって）風を移し俗を易え、その気質を変化させようとしたのなら、このような陶冶の具を無くしてはかなわない⁷³。

⁷¹ これはもともと、益軒の友人であり、致仕後の「合楽」の会にも参加していた和算家の高島武助が自作の和琴を桜井神社に奉納する際、益軒が送った文章のようである（竹田定直『筑前州志摩郡桜井邑与土姫神祠縁起』、『糸島郡誌』所収、福岡県糸島郡教育会、1927年、1210頁）。なお『自娛集』所収のものほかに、「桜井神社文書」にも益軒の著とされる『和琴銘並序』が含まれるが（『福岡県文化会館所蔵福岡県近世文書目録』第2集、福岡県文化会館、1972年、77頁）、筆者は現時点で後者は未見である。

⁷² 「楽者天地之和也。聖人則之而作楽。故曰。流而不息。合同而化。而楽興焉。泛観霄壤之間。鳥囀于春。虫鳴于秋。鹿之呦呦。魚之鱗鱗。皆是天機之不能自已者。亦可以為品物自然之楽。況人者天地之心。而万物之靈也。其心豈可無自然之楽耶。故雖衆人。不能無和楽之心。是以発乎歌詠者。亦而不能已。是人心自然之楽也。又不能為情欲不奪之。」（『自娛集』倭琴銘并序、『益軒全集』巻2所収、国書刊行会、1973年、285-286頁）

⁷³ 拙訳、（ ）内は筆者注。「夫倭琴之為器也。其制与華夏之琴相似。其音之清淡亦相近。而其淳朴古雅超過之矣。与後世淫哇之楽。不可同日而談。可謂神代之遺風。相伝而不變焉者也。宜乎。本朝諸楽器以此為上首也。弄之者可以和暢於血脈。涵養於性情。苟欲移風易俗。變化其氣質者。不可無此陶鎔之具也。然澆漓之時。人心日趨倫薄。此器以其音雅淡。世俗厭棄之而不弄。惟淫靡之耽。其俗習亦甚陋矣哉。」（『自娛集』倭琴銘并序、286頁）

和琴の淡い響きを指摘したうえで、とりわけ素朴で古雅である点に、琴にも優る特徴を見出している。また血脈をのどかにし性情を養うというのは、益軒が音楽に見出した最も大きな効用のひとつといえ、それは心を和楽にすることにも直結するものであっただろう。彼において心の本質的な「和楽」をかなえるものは、より具体的には、和琴のような素朴で淡い音をもつ絃楽器の響きであったのかもしれない。

(5) 益軒における「楽」の「和」

『音楽紀聞』総論において、彼は礼楽をめぐる次のようにも記している。

楽記曰、『天高地下、万物散殊、而礼制行矣（是礼之本也）。』『流而不息、合同而和、而楽興焉（是楽之本也）。』竊ニ思ニ、此数句ハ即是礼楽之因テ出ル所本源ヲ説リ。是天地之礼楽也。至言ト云ツベシ。又曰、『春作夏長仁也。秋歛冬蔵義也。仁近於楽、義近於礼。』又曰、『天地訢合、陰陽相得、煦嫗覆育万物。』又曰、『楽者天地之和也。礼者天地之序也。』又曰、『大楽与天地同和、大礼与天地同節。』是皆礼楽之本ヲ説リ。聖人天地ニ礼楽之道理有ヲ見、是ニ法リテ礼楽ヲ作玉フ。聖人之礼楽ヲ作り玉フハ、天地自然之道理ニ本ヅキシタガヘル也。本ヨリ道理無キ事ヲ、強テ新ニ作出シ玉フニ非。聖人楽ヲ作りテ天地之和ヲアラハシ、人心之和ヲ導キ玉フ⁷⁴。

彼は『礼記』楽記のうち、とくに礼楽と天地との関連が説かれた箇所を引き、聖人が礼楽を作った意義についても、それが天地自然の道理にかなっていたことに見出している。そして『礼記』楽記にあるように、「楽」の「和」もまた「天地之和」なのであり、天地自然の道理にのっとって、人の心にも「和」がもたらされるのである。

声や身体を用いて心（身）に「楽（ラク）」をもたらしことに「楽」の最大の意義を見出し、また自らも古楽に準じる雅楽を熱心に学び楽しんだ益軒において、ないしは「楽」が人の心の内を如実に反映することを示そうとし

⁷⁴『音楽紀聞』、1丁裏-2丁表。

た彼においては、「和」は本質的な「楽（ラク）」とのむすびつきのもと、人の内面に作用するものとしてこそ、とりわけ大きな意義をもつものであったのだろう。

5. おわりに

以上本稿では、日本の近世前期において音楽の意義を論じた儒学者二名をとりあげ、それぞれの雅楽観にみえる「和」の検討を試みた。改めて「和」について考えてみると、それは自分自身の内面、とりわけ「楽は楽なり」ということばに集約されるような、心に楽しみをもたらす側面と、「声音の道は政に通ず」すなわち、より社会的ないしは政治的な意義をもたらす側面との双方にまたがる概念といえるのではないだろうか。あるいは、その両面性や、両者の関係性をも支えうる考え方なのかもしれない。

もっとも一人ひとりの心の「和」と社会全体の「和」、そのどちらをより推し進めるのか、あるいは実際にどこまで「和」を求めるのかについては解釈の幅があり、またそれによって、具体的にどのような音楽をよしとするのか、つまり「楽」とはどのような音楽（であるべき）なのかという問題についても、ある程度多様な見方が生まれ得るだろう。

ただしとりわけ筆者が目指したいのは、蕃山においても益軒においても、「和」の効用は、実際の音の動きや合奏の響き、あるいは詠歌舞蹈の実践や楽器の演奏と密接にむすびついているという点である。言い方を変えれば、礼楽の内面にたいする効果、あるいは政治的な効果のどちらをより重視するにせよ、「楽」の「和」は、音楽の実践に通じなければ得られないものだったのではないだろうか。「楽」と雅楽が目指されはじめた近世前期、京都における雅楽文化とのかかわりの中で育まれた両者の思想には、実際の音楽文化にたいする経験的・実践的理解をも呼びこみうるものとしての「和」の様相がみてとれるように思われる。

〔本稿は、日本学術振興会科学研究費「日本近世前中期の儒学者における「楽」の解釈とその史的展開」（JP 20J22012）による成果の一端である〕

中国における古琴文化と「和」

田中有紀

古琴は、2003年にユネスコの無形文化遺産に登録されて以来、中国国内において、伝統文化の復興を求める声とともに盛り上がり、その演奏を学ぶ人が増加している。古琴を学んでいるのは、音楽を専門とする学生だけではない。高等教育の教養課程に組み入れようとするなど、中国前近代の文人文化を象徴する存在として幅広く普及するために、現在では様々な試みが展開されている。本稿では、まず現代中国における古琴普及活動の一端を紹介したい。その上で、中国の儒学思想において琴がどのような役割を担ってきたか、なぜ伝統音楽における代表的な楽器となったのかについて、前近代の思想家たちの琴にまつわる様々な言説から読み解いていく。そして、古琴を嗜好する現代中国の人々が、自分たちの音楽的伝統をどのように捉えているか、「和」という概念と関連させながら考えてみたい。

1. 教養としての古琴文化

古琴は、徽という13個の印を左指で押さえ、右手で弾く撥弦楽器である。琴柱はなく、徽をおさえる位置によって高さを調整する。弦は七本であり、七弦琴とも呼ばれる。弦の素材は、絹糸が用いられていたが、現在ではスチール弦やナイロン弦が用いられることが多い。古琴は、2009年、ユネスコの世界無形文化遺産として正式登録された。ユネスコのウェブサイトには

は、「3000 年以上存在した中国の最も重要なソロ楽器」「中国の知的歴史と切り離せない楽器」「中国の学者が習得を期待された「琴棋書画」のひとつ」として紹介されている¹。

古琴はどのような場所で教習されているのだろうか。中国では、その教習場所は主に民間琴社と音楽学院（音楽大学）に分けられる。音楽大学での専門教育が始まったのは 20 世紀初頭である。1917 年、諸城派琴家²の王燕卿（1867-1921）が南京高等師範学校の国楽教員となった。1919 年には、蔡元培が北京大学に古琴研究会を設立し、諸城派琴家の王露（1879-1921）が古琴を伝授した。このようにして古琴は、高等教育の中で徐々に伝授され始めた。音楽大学で学んだ演奏家は、民間の琴社で学んだ演奏家（民間派）と区別して学院派と呼ばれる。1950 年代になると、著名な琴家が続々と各地の音楽学院（北京、上海、成都、南京、瀋陽、広州等）で教えるようになった。大学本科や付属中学においても古琴の教習が行われるようになり、李祥霆（1940-）、龔一（1941-）、呉文光（1946-）など多数の学院派琴家を輩出した。1990 年代では、古琴を大学で専門的に学んでもそれを社会で活かさなかったが、現在は無形文化遺産に登録された影響で「古琴熱」が高まり、仕事を見つけやすくなったという³。

このような専門教育ではなく、教養としての古琴教習はどのような状況にあるのだろうか。中国の音楽教育は、現在は大きく変化しているとはいえ、西洋音楽が中心であり、伝統音楽は周縁化されていたという。しかし、2006 年に教育部が発布した「全国普通高等学校公共芸術課程指導方案」⁴では、

¹ <http://www.unesco.org/archives/multimedia/document-3741>（最終アクセス：2021 年 5 月 2 日）

² 山東省で形成された近代民間琴派の一つ。

³ 施咏「古琴音楽文化的校園伝承」『音楽伝播』、2014 年第 4 号、48-51 頁。

⁴ 「普通高等学校（筆者注：高等教育）の公共芸術課程の学習実践においては、芸術作品を鑑賞し、芸術理論を学び、芸術活動に参加することで、正確な審美観念を樹立し、高雅な審美品位を培養し、人文素養を高める。中国内外の優秀な芸術成果を吸収し、多元的文化を理解し尊重する。イメージする力を発展させ、創造的な精神と実践能力を培養し、美を感受し表現し鑑賞し創造する能力を高め、徳智体美（筆者注：道徳と知識、体育と審美感）の全面的かつ調和した発展を促成する。」中華人民共和國教育部のウェブサイト http://www.moe.gov.cn/srcsite/A17/moe_794/moe_624/200603/t20060308_80347.html（最終アクセス：2021 年 5 月 3 日）より翻訳。

芸術を専門としない学生の「人文素養」が特に重視されるようになった。そのような動きの中、「民族文化精髓的楽器」として注目されるのが古琴であるという⁵。

2. 礼楽思想における楽器

(1) 経学としての楽：歴代図書目録から

中国思想、とりわけ儒家の思想の中で、音楽はどのように捉えられてきたのだろうか。それを窺い知ることができるのが、歴代の図書目録である（表1）。図書目録は、当時の知識人たちが、学問をどのように捉え、分類したかということを知るための一つの目安になる。音楽、すなわち「楽」は『通志』『直齋書録解題』を除き、おおむね経部に分類されてきた。「経」に分類されるということは、儒家の学問として正統とみなされるということである。ただしすべての書が、経部に分類されたわけではない。琴譜や琴書については、『隋書』『旧唐書』『崇文総目』『文献通考』『宋史』は経部に分類する。しかし『明史』『四庫全書総目提要』では子部（類）に分類し、楽府や歌詞、外来楽器に関する書なども経部（類）から除外し、経部（類）のほとんどが、楽律に関する著作で占められている。これはつまり、「経学としての楽」を、楽律という狭い範囲に限定しているのである。琴関連の書を経部から外すということは、後述するように、琴を特別視しない態度の現れだともいえる。

(2) 孔子は琴を弾いたか：漢代における琴楽

以上のように、図書目録によっては、琴は儒家から「経」ではないとみなされた。それでは古代中国では、琴は実際にはどのような存在だったのか。琴が儒学の音楽論の中で確固たる地位を築いた理由のひとつに、琴の創始者を古の帝王とする伝説や、孔子が琴を弾いていたという伝説の存在がある。

⁵ 李晟「古琴進入普通高校通識教育的迫切性分析」『芸術教育』、2019年3月、50-51頁。

表1 歴代図書目録における「楽」と「琴」

図書目録	楽を収録する場所	収録する書の特徴	備考
『漢書』芸文志（後漢・班固）	六芸略	『礼記』楽記の類似書、雅楽の歌詩、 <u>琴書</u> 。	詩賦略に歌詩の項を立てる。
『七録』（梁・阮孝緒）	經典録内篇一		
『隋書』経籍志（唐・魏徵、長孫無忌）	経部	楽律書、 <u>琴曲解説</u> 、 <u>琴譜</u> 、 <u>楽器編成</u> に関する書、 <u>伎楽</u> ・ <u>雑楽</u> の音曲集。	集部総集類に楽府や大量の歌詞を収録。
『旧唐書』経籍志（唐・開元年間『古今書録』に基づく）	甲（経）部	楽律書、 <u>琴書</u> 、『外国伎曲』など「胡楽」書。	丁（集）部総集類に歌詞を収録。
『新唐書』芸文志（北宋・欧阳脩）	甲（経）部	楽律書、楽府、歌詩、鞀鼓など「胡楽」書、 <u>琴</u> に関する書も。	丁（集）部総集類にも楽府を収録。
『崇文総目』（北宋・王堯臣）	経部	楽律書、楽府、 <u>琴譜</u> 、鞀鼓・阮咸など「胡楽」書。	芸術類は楽を含まず、別集類に詩や賦を収録。
『郡齋讀書志』（北宋・晁公武）	経類	楽律書、楽府、鞀鼓・琵琶など「胡楽」書、 <u>教坊</u> に関する書。 <u>琴譜</u> はない。	芸術類は楽を含まず、別集類中に詩を収録、総集類にも楽府や「胡楽」書を収録。
『遂初堂書目』（南宋・尤袤）	経類	楽律書、楽府、琵琶など「胡楽」書。	雑芸類に <u>琴譜</u> 、 <u>楽曲類</u> に詞・楽章・楽府を収録。
『通志』芸文略（南宋・鄭樵）	経類とは別に礼類、楽類を置く。	「楽書、歌辞、題解、曲簿、声調、鐘磬、管絃、舞、鼓吹、 <u>琴</u> 、 <u>識緯</u> 」を収録。	
『直齋書録解題』（南宋・陳振孫）	子部	楽律書、楽府、鞀鼓・琵琶など「胡楽」書。	
『文献通考』経籍考（元・馬端臨）	経部	楽律書、楽府、 <u>琴譜</u> 、鞀鼓・琵琶・阮咸など「胡楽」書、 <u>教坊</u> 。	子部雑芸術類は楽を含まず、集部に歌詞類の項。
『宋史』芸文志（元・脱脱）	経類	大量の楽律書、 <u>琴書</u> 、楽府、琵琶・阮咸など「胡楽」書、燕楽理論書。	
『明史』芸文志（明末清初・黄虞稷『千頃堂書目』に基づく）	経類	<u>琴譜</u> 、楽府、「胡楽」書が経類から消え、楽律書が大部分。	子類（芸術類・雑芸）に <u>琴譜</u> 、集類（別集類・総集類）に楽府・詞曲を収録。
『四庫全書総目提要』（清・紀昀）	経部	経部は「律呂を議論し、雅楽を明らかにする」書を収録。	子部芸術類に「胡楽」書や <u>琴譜</u> 、集部詞曲類に歌詞を収録。

これらの伝説はどのようにして生まれてきたのだろうか。

吉川良和によれば、「先秦時代の典籍に」は「雅楽器の創造者名すら挙げていない」が、「それが漢代になると突如、劉安『淮南子・泰族訓』をはじめ諸書に琴の創造者をいずれも三皇の一人・神農と明記し賑わってくる」という。また、たとえば『礼記』楽記には「昔者舜作五絃之琴、以歌南風」とあるが、「これは本来、舜は五絃を鼓しながら南風の詩を歌ってのんびりと構えていても天下は治まったという文意である。それが、漢代になると、聖王によって造られた琴で聖王が歌うと、その徳化で天下が治まったり教化されたりすると神秘性を付会し強調」するようになった。このように、先秦時代では、様々な楽器の一つとして好まれていた琴が、漢代になると神格化され、特別な重みをもって受け入れられるようになる。さらに、漢代になると「琴」は、音通の「禁」という観念と重ね合わされ、音楽的放埒の禁止が強調され、精神性が追求されるようになった。また、琴は容易に持ち運べたため、琴を携え竹林にかくれる「『隠士』の楽しみまで包括」するようになるという⁶。

「孔子学鼓琴」の伝説は、紀元前2世紀頃の諸書に現れ、「漢代人の「孔子」と当時の「琴楽」を結びつけようとする意識から生まれた」という⁷。たとえば『史記』孔子世家には以下のようなエピソードがある。

孔子が琴の演奏を楽師の襄子に学んだが、十日経っても次の曲に進もうとしなかった。襄子は「次に進んで良いでしょう」と言った。孔子は「私はその曲を習っただけで、まだその音楽の数理を理解していません」と言った。しばらくして、襄子は「すでにその数理を習得したのですから、次に進んで良いでしょう」と言った。孔子は「私はまだその志を得ていません」と言った。さらにしばらくして、襄子は「すでにその志を習得したのですから、次に進んで良いでしょう」と言った。孔子は「私はまだそのひととなりを習得していません」と言った。しばらくして襄子は、「静かに深く物思いにふけているようで、満足した心持ちで高

⁶ 吉川良和「漢代琴楽と孔子学鼓琴疑義」『一橋論叢』第126巻2号、2001年、135-137頁。

⁷ 同上、150-151頁。

く望み遠くを志されているようですね」と言った。孔子は「私はそのひととなりを得ました、陰鬱な表情を浮かべ、長くため息をつき、目は遠くをみつめ、四方の諸国に王として君臨するようで、文王でなければ誰がこれができるでしょうか」と言った。襄子は席を離れ再拜し「私の師も確かそれは文王の操だと言っておりました」と言った⁸。

孔子が琴を学び繰り返し練習して、文王の操を習得し、そのひととなりまで理解することができたというエピソードからは、孔子が熱心に琴を学び、演奏だけでなく精神性をも理解しようと努めていた様子が窺える。ところが、『論語』の本文に、琴という楽器は一度も登場しない。『論語』に出てくるのは琴ではなく、瑟という別の撥弦楽器であるため、古代の社会では「瑟が琴に先んじていた」と考える論者すらいたのである⁹。

(3) 宋代の楽器論：何が問われたか

漢代で地位が向上したといわれる琴は、その後どのようなイメージを与えられていったのだろうか。また、そのほかの楽器についてはどうだろうか。本稿でとりあげるのは北宋の朱長文（1039-1098）『琴史』である。『琴史』は全6巻、第1-5巻は紀伝体で、堯から北宋に至るまでの琴に関わった人物を記述し、第6巻は11篇の琴論をおさめ、古琴の歴史を知るために参照される重要な書である。『琴史』の目的について、張斌は、北宋期には文人趣

⁸ 「孔子学鼓琴師襄子、十日不進。師襄子曰「可以益矣。」孔子曰「丘已習其曲矣、未得其数也。」有間、曰「已習其数、可以益矣。」孔子曰「丘未得其志也。」有間、曰「已習其志、可以益矣。」孔子曰「丘未得其為人也。」有間、（曰）有所穆然深思焉、有所怡然高望而遠志焉。曰「丘得其為人、黯然而黑、幾然而長、眼如望羊、如王四国、非文王其誰能為此也。」師襄子辟席再拜、曰「師蓋云文王操也。」」『史記』、孔子世家第十七、中華書局、1982年第二版、1925頁。

⁹ 宋・史繩祖の『学齋佔畢』の中に「瑟先於琴」の項目があり、孔子門下では瑟しか出てこないと論じている。史繩祖の思想に影響を受けた朱載堉は、瑟を「雅」、琴を「鄭」とみなし、後述するように、琴の複雑な奏法を批判する。参照：長井尚子「琴瑟相和せず——音楽考古学のバイオニアたちの視点から再考する」『中国の音楽文化——三千年の歴史と理論』勉誠出版、2016年、47頁。

味が盛んだったが、琴学研究は相対的に薄弱であり、宋代の文人雅器である古琴研究の不足を補うために『琴史』を執筆したと論じている¹⁰。

村越貴代美が、南宋の詞楽理論を論じ、「琴こそが文人にとって親しむべき楽器だという認識が、伝統的に存在する」¹¹と述べるように、朱長文にとっても、文人が最も親しむべき楽器のひとつとして琴の復興が重要であったのは確かである。しかし、先述したように文人の意識の中で琴がどのような地位にあったのかは時代によって変化する。筆者が考えるに、宋代においては文人が個人として楽しむ楽器は確かに、琴だったのであろう。しかし、国家祭祀で演奏する雅楽という視点で見た場合、当時の士大夫たちが中心的に議論したのは鐘や磬であり、八音と呼ばれる楽器群全体だったのではないか。

北宋期には、様々な形で楽器について論じられた。仁宗朝（1022-1063）では楽律論が議論の中心であり、楽律論と関連して編鐘・編磬にいくつ懸けるかという問題が論じられた。それに対し神宗朝（1067-1085）では八音という概念が重視されるようになった。八音とは、『周礼』に見える、金・石・土・革・糸・木・匏・竹の八つの素材からできた八種の楽器のことである。八音の語は『春秋左氏伝』にも見え、八風との関連を示唆する文言も存在する。国家祭祀に用いられる雅楽では、これら八音を、「堂上の楽」と「堂下の楽」に分けて配置する。「堂上の楽」は、歌を主とし、憂・擊・拊といった打楽器、琴・瑟といった弦楽器、黄鐘の音律で調律した鐘と磬とが並ぶ。また、「堂下の楽」は楽器を主とし、管楽器・打楽器のほか、琴などの弦楽器も並び、大規模で音量の大きい編鐘・編磬が、様々な楽器群をぐるりと取り囲むような配置をとる¹²。神宗朝の士大夫たちは、鐘と磬とが、楽隊の中で過剰に目立ち、「和」を乱す状況を批判していた。そのため、編鐘・編磬だけではなく、数多くの楽器について豊富な議論が展開されることとなった。このような流れの中で、琴が存在感を増したのは、徽宗朝の大晟楽

¹⁰ 張斌『宋代の古琴文化と文学』復旦大学博士論文、2006年、142-144頁。

¹¹ 村越貴代美「南宋の詞学と琴」『慶應義塾大学日吉紀要』人文科学 No. 19、2004年、89頁。

¹² 田中有紀「北宋雅楽における八音の思想：北宋楽器論と陳陽『楽書』、大晟楽」『中国哲学研究』23、2008年、38-94頁。

であった。徽宗朝では、一・三・五・七・九弦琴が作られ、雅楽に組み込まれ、琴の種類は豊富になった。ただし、この現象は琴に限ったことではない。大晟楽を主導した論者たちは、楽器それぞれが持つ特徴を、易の数と結びつけ、様々な方法で楽器を配置しようとしていたのである。

3. 朱長文『琴史』における琴の儒教化

『琴史』は四庫全書では子部芸術類に分類される。巻一では、琴に関する書以外からも数多く資料を収集し、三代の帝王と孔子とその弟子たちがいかに琴を重視したかを記述している。類似する琴書である蔡邕『琴操』も、先秦時代の伝説を数多く引用するが、『琴操』に対し、朱長文は彼の「道統」観とそぐわない場合は強く批判している。彼は儒家と古琴が強い関係で結ばれていることを強調し、儒学が古琴文化に大きな影響を及ぼしたと主張する。琴を道德化し、道を見出す「琴道」思想から、「繁手淫声」（過度に技巧的な演奏と華やかで淫らな音楽）を批判したりもしている¹³。

(1) 聖人が好んだ琴

『琴史』巻一の冒頭で紹介するのは堯である。堯の功績及び琴の関わりについて、以下のようにいう。

堯は天下を安定させ、その知徳にすぐれ神妙なさまは、幅広い影響力をもち、人々が形容できるものではない。その事業の功績は高大であり、極めて大いなるものである。……古くから、堯には「神人暢」という曲があると伝えられている。古の琴曲は、和楽であれば作者はこれを暢と命名し、「栄達すれば天下の民を遍く救済する」（筆者注：『孟子』尽心上）という意味である。憂愁であれば作者はこれを操と命名し、「困窮すれば自分の身をきちんと修養する」（同上）という意味である。聖でありこれを知ることができないものを神といい、堯でなければ誰がそれ

¹³ 張斌『宋代の古琴文化与文学』、復旦大学博士論文、2006年/張曉娟「建国以来の朱長文『琴史』研究」『吉林芸術学院学报』、2012年第3期、16-21頁。

をできるだろうか¹⁴。

ここで論じられているのは「神人暢」という琴曲である。琴曲には「暢」と「操」があるが、堯の作った曲は天下の民を遍く救済する「和楽」の曲であり、そのような曲を「暢」と呼ぶという。「暢」は北宋・郭茂倩『樂府詩集』が引用する『琴論』によれば「和楽しておこる（和楽而作）」「栄達すれば天下の民を遍く救済し、その道を完全によくゆきわたらせる（達則兼濟天下、而美暢其道也）」という意味であり¹⁵、また同書が収録する改題によれば、堯が天を祭っていたとき、洪水で被害が出るので息子を派遣し助けにいかせるようお告げがあったが、堯はこれに感謝し「神人暢」を作ったという¹⁶。「神人暢」は現在でも親しまれている琴曲であり、その最も古い楽譜は、明・汪芝編纂『西麓堂琴統』（1541）である。「神人暢」を指すと考えられる最も早い記述は、漢・桓譚『新論』琴道（「達則兼善天下、無不通暢、故謂之暢」）であるが、ここでの「暢」が「神人暢」を指すかどうかは不明である。しかし、漢代には、堯の作ったとされる曲がある程度受容されていたのは確かであろう¹⁷。

（2）律の根本としての琴

前述したように、中国の儒者たちは音楽の中でも楽律をとりわけ重視した。朱長文も同様に律を重視するが、律の根本にあるのは琴であるという。

¹⁴ 「帝堯宅天下、其聖神之妙用、則蕩蕩乎、民無能名者也。其事業之余迹、則巍巍乎、其有成功者也。……旧伝堯有「神人暢」、古之琴曲、和楽而作者命之曰暢、達則兼濟天下之謂也。憂愁而作者命之曰操、窮則独善其身之謂也。夫聖而不可知之謂神、非堯孰能当之。」『樂府詩集』卷一、帝堯、四庫藝術叢書、上海古籍出版社、1991年、3頁。

¹⁵ 宋・郭茂倩『樂府詩集』卷五七、琴曲歌辭一、中国古典文学基本叢書、中華書局、1979年、822頁。

¹⁶ 「神人暢 唐堯『古今樂録』曰「堯郊天地、祭神座上有響、誨堯曰「水方至為害、命子救之。」堯乃作歌。」謝希逸『琴論』曰「「神人暢」、堯帝所作。堯彈琴感神人現、故制此弄也。」『樂府詩集』卷五七、824頁。

¹⁷ 以上、「神人暢」については、柯黎「古琴曲『神人暢』浅析」『黄鐘』（武漢音樂學院學報）、2004年増刊、14頁を参照した。

昔、伏羲は八卦を描き、雅琴を作った。卦は天地の象を推察するためのものであり、琴は天地の声を考究するためのものである。天地の音は気から出て、気は月に応じるので、十二気ある。十二気は四時に分かれ、土でなければ生むことはない。土は、四季の真ん中で王として君臨し、合わせて十三個であるから、琴徽には十三ある。その中の徽は土であり、『礼記』月令の「中央の土は、その音は宮であり、律は黄鐘の宮にあたる」というのがこれである。故に中徽の音は高大ですべてを包み込み、あらゆる徽の君であり、中徽から左右に六徽ずつある。徽に疏密があるのは、その音が発する位置をどう定めるかに、自然の決まりがあるからである。天地の数を合するがゆえに、律の相生には上下があり、管を作るには長短があるのは、このためである。およそ天地五行の十二気、陽律と陰呂、音の高下は、みな十三徽の間にある。十三徽の音を尽くすには、三尺六寸六分の材があればよく、そのため度数をはかって制作し、一年の日数を象る。伏羲の時には、まだ律呂の器がなかったが、聖人はその数度をすでに予想し、まだ暦や天象について記した書はなかったが、聖人はすでにその時を明らかにした¹⁸。

ここでは伏羲が八卦を描くと同時に琴を作ったとされており、卦と琴が天地を推察するためのものとして並列されている。琴の十三徽は、十二気と四季の「中」である土を合わせた十三と重ねられる。この十三徽の間に、天地五行の十二気、陽律と陰呂、音の高下がある。すなわち伏羲の時代には、まだ律呂の器や暦書は存在していなかったが、聖人が卦と琴を作ったという事実は、彼らがそれらを理解していたことを示す。続けて、以下のように述べる。

¹⁸「昔者伏羲氏既画八卦、又制雅琴。卦所以推天地之象、琴所以考天地之声也。天地之声出於气、气応於月、故有十二气。十二气分於四時、非土不生。土、王於四季之中、合為十三、故琴徽十有三焉。其中徽者土也、月令中央土、其音宮、律中黄鐘之宮者是也。故中徽之声洪厚包容、為衆徽之君、由中徽左右各六徽。徽有疏密者、取其声之所発、自然之節也。合於天地之数、故律之相生有上下、而為管有長短、蓋取諸此也。凡天地五行十二气、陽律陰呂、清濁高下、皆在乎十三徽之間。尽十三徽之声、惟三尺六寸六分之材可備、故度而制之、亦以象卦之日也。当宓戏之時、未有律呂之器、而聖人已逆其数矣、未有歷象之書、而聖人已明其時矣。」『琴史』卷六、瑩律、61頁。

黄帝は伶倫に命じ、解谷の竹を取って十二箛を作らせ、黄鐘・太簇・姑洗・蕤賓・夷則・亡射の律、大呂・夾鐘・仲呂・林鐘・南呂・応鐘の呂とし、そこで琴に協和させ度数を備え、和声と審度、嘉量権衡の術も備えさせた。琴の徽には十三あるが、律管はそのうちの一つを虚しくして用いないのは、土の数は中におり、その気は通じないことはなく、その音は存在しないことはなく、一つの律管として名付けられないからである。……そもそも律は琴に基づき、楽は律に基づき、故に琴を知る者は律を知ることができ、律を知ることができる者は楽を知ることができる。古の君子が（筆者注：十三個目の徽を）欠いて論じず、あるいは十二徽を十二律に配し、中徽を閏に配して制作の義を言わないのは、これを理に基礎づけて輝かしい律を作ったからである¹⁹。

「律は琴に基づき、楽は律に基づき、故に琴を知る者は律を知ることができ、律を知ることができる者は楽を知ることができる」と述べるように、琴で協和することこそ、楽の根本である位置付けている。しかし、中国の伝統的な楽律思想では、琴ではなく管律を用い三分損益を使って計算することを重視した。「黄帝が伶倫に命じ、十二箛を作らせ」というエピソードは『呂氏春秋』に出てくるが、以下のように、竹で管を作っていることは明白である。

昔、黄帝は伶倫に命じて律管を制作させた。伶倫は大夏から西へ向かい、崑崙山の北に到着すると、山中の奥深い谷で竹を取り、適切な広さの空間を持ち、皮の厚さが斉一の竹を選び、竹の節と節の間の長さを切り取ると、その長さは三寸九分であり、「黄鐘の宮」とし、吹いて「舍少」と名付けた。次に十二個の筒を作り、崑崙山のふもとへ行き、鳳凰

¹⁹「黄帝氏作命伶倫、取解谷之竹制十二箛、以為黄鐘・太簇・姑洗・蕤賓・夷則・亡射之律、大呂・夾鐘・仲呂・林鐘・南呂・応鐘之呂、蓋協於琴而備数、和声審度、嘉量権衡之術加備矣。琴之徽有十三、而律管虚其一者、謂土之数居中、其氣無不通、其声無不在、不可以一器名也。……夫律本於琴、楽本於律、故知琴者為能知律、能知律者為能知楽也。古之君子欠而不談、或以十二徽配十二律、以中徽配閏而不言制作之義、本諸理作瑩律。」『琴史』卷六、瑩律、61頁。

の鳴き声を聞いて、十二律を識別した。……黄帝はさらに伶倫に命じて榮将とともに十二鐘を鑄造させ、それによって五音を調和させ、「五英」と「韶」の楽を演奏し、仲春の月、乙卯の日、太陽が奎宿の位置にある時に、初めてこれを演奏し、「咸池」と名付けた²⁰。

ここには、竹をとり管を作り、十二律を作るという話は出てくるが、琴で協和させるという話は出てこない。また十二律を定めた後に作られたのは十二鐘であり、琴ではない。つまり、『琴史』では、もともとは琴とは無関係であった黄帝・伶倫伝説を、わざわざ琴と関連付けているのである。ただし、楽律算定に弦が無用かといえば決してそうではない。絶対音高を定める際には、管律を用いた方が便利であるが、管口補正のことを考えると、弦で分割した方が正確である。そのため、漢代ではすでに弦律が見直されていた²¹。吉川良和も、漢代における琴の地位の上昇を論じる中で、「管楽器の定律は不正確とコト類の弦分割で得られた「弦律」を主張した京房も玄帝時代の人」と述べている²²。

²⁰「昔黄帝令伶倫作为律。伶倫自大夏之西、乃之阮隃之陰、取竹於嶰谿之谷、以生空竅厚均者、斷兩節間、其長三寸九分而吹之、以為黃鐘之宮、吹日舍少。次制十二筩、以之阮隃之下、聽鳳皇之鳴、以別十二律。……黄帝又命伶倫与榮将鑄十二鐘、以和五音、以施英韶、以仲春之月、乙卯之日、日在奎、始奏之、命之曰咸池。」『呂氏春秋』、仲夏紀、古楽。

²¹ 弦律では、張力と密度が一定のとき、振動数は弦長に反比例するが、管律では管長ではなく、管口補正を加えた値に反比例する。故に、三分損益法によって律長を計算するにあたっては、弦律が適している。また弦律では、振動数が張力の平方根に比例するため、絶対音高を定めるのが難しいが、管律ではたやすい。故に、絶対音高を示すには管律が適している。前漢の京房は、弦律による三分損益法と、管律による絶対音高表示法の間にある矛盾を解消するため、管律と弦律を併用した。梁の武帝も京房同様、管律と弦律を併用し、四通（三弦を張った、横幅九寸・長さ九尺・高さ一尺二寸の弦楽器四個）と、十二笛（十二個の管律）を作った。十二笛は、三分損益弦律と絶対音高が等しくなるように、弦律から管長を定めており、直接には三分損益法に依拠していない。川原秀城「中国声律小史」山田慶児編『新発見中国科学史資料の研究』、京都大学人文科学研究所、1985年、463-504頁を参照。

²² 吉川良和「漢代琴楽と孔子学鼓琴疑義」、140頁。

(3) 弦と歌

『琴史』は「弦歌」、すなわち琴曲には歌詞があり、歌いながら演奏すべきだと主張する。

古の弦歌は、弦を弾いて歌を合わせるもの、歌をなして弦を配するものがあつたが、その由来は一緒である。つまり古人が歌うときには必ず弦で伴奏し、弦で演奏すれば必ずこれを歌い、情は（心の）中に発し、音は指に発し、表裏は一致する。『周礼』の太師は六詩を教え、六徳をその根本とし、六律をその音とした。そもそも六詩を六律に協和させるというのは、弦を弾き歌を合することである。古より伝わる十操九引²³の類は、みな憤怒の志から出ており、言葉として形作られ、言葉で表しきれなければ、声をながくして歌う。声をながくして歌っても不足するのであれば、ここで琴に依拠して演奏し歌をうたって弦で伴奏するのである。舜典に「詩は志を言い、歌は言を永くし、声は永に依り、律は声を和する」とある。これは楽をつかさどり人に教えることの順序である。声をながくすればリズムや曲の流れを失わない。律によって声を調和させれば音の高さは必ず正しくなる。ただ楽に熟達する者だけが弦を伴い歌うことができる。孔子は詩を刪定したが、みな絃歌を採用しており、それらを韶夏（筆者注：舜と禹の楽）の音楽と合わせた。およそ三百篇、みな琴曲とすることができる。……近頃の琴家という操弄（筆者注：琴曲の形式のひとつ）は、みな歌辞がなく繁声を美としており、その細かく煩瑣な曲調は、歌辞がある場合でも多くは卑近で楽しみに供するに足るだけである。これらのことを鑑みて声歌を作るべきである²⁴。

²³ 蔡邕が伝えた曲だと考えられるが『琴操』にあるのは十二操と九引である。

²⁴ 「古之弦歌、有鼓弦以合歌者、有作歌以配弦者、其帰一揆也。蓋古人歌則必弦之、弦則必歌之、情発於中、声発於指、表裏均也。『周礼』太師教六詩、以六徳為之本、以六律為之音。夫以六詩協六律、此鼓弦以合歌也。古之所伝十操九引之類、皆出於感憤之志、形之於言、言之不足、故永歌之。永歌之不足、於是援琴而鼓此作歌以配弦也。舜典曰、詩言志、歌永言、声依永、律和声。此典樂教人之序也。以声依永則節奏曲折之不失也。以律和声則清濁高下之必正也。惟達樂者為能絃歌耳。孔子之刪詩也、皆絃歌之取其合於韶夏。凡三百篇、皆可以為琴曲也。……已近世琴家所謂操弄者、皆無歌

古では必ず、歌をうたうときには弦と一緒に奏でた。ここで引用する『周礼』春官・太師「教六詩、曰風、曰賦、曰比、曰興、曰雅、曰頌。以六徳為之本、以六律為之音」について、朱長文は「六詩を六律に協和させるというのは、弦を弾き歌を合するのである」と解釈する。しかし、該当箇所は通常、詩を教えるにあたって、六徳を根本とし、六律を理解すべきだという意味で解釈される。また、同様に『尚書』虞書・舜典「詩言志、歌永言、声依永、律和声」について、朱長文は「声をながくして歌っても不足するのであれば、ここで琴に依拠して演奏し歌をうたって弦で伴奏する」と解釈する。しかし該当箇所は、声は五声、律は十二律を指し、音律によって樂を調和させると解釈されることが多い。彼はさらに、孔子の三百篇の詩はすべて琴曲であったが、近頃の琴家の曲には歌辞がなく、繁声すなわち技巧的な演奏だけで成り立つ曲ばかりで、たとえ歌辞があったとしても、卑近でただ楽しいだけの内容だという。

以上のように、朱長文は、「和樂」のイメージを持つ琴曲を堯が作ったものと考え、律と結び付けることで、琴を音楽の最も基礎的な段階に位置づけ、さらに古は必ず歌を伴っていたとみなして、琴は技巧に走らず質素で人間の声に調和すべき楽器と考えたのである。

4. 素朴さを通じた調和の希求

前述したように、朱長文は経書の記述に、琴と歌の強い関係性を読み込んだ。しかし先秦時代のみならず、「漢代の典籍には琴歌の重要性をことさら強調したものは見当たらず、「音楽の才能に恵まれたものの琴樂は、琴曲にこそ表現された」という。また、漢代では「琴歌のゆえをもって琴の優秀性を説いているのではなく、琴そのものの優位性を主張」する傾向があるという²⁵。歌があるということは、琴の演奏自体は、過度に技巧的にはなれないということを示す。つまり、朱長文が主張する「歌を伴いうるシンプルな演奏形態を持つ琴」というイメージとは裏腹に、中国には古くから、技巧を

辞而繁声以為美。其細調瑣曲、雖有辞多近鄙俚適足以助歛欣耳。稽諸事作声歌。』『琴史』卷六、声歌、65-66 頁。

²⁵ 吉川良和「漢代琴樂と孔子学鼓琴疑義」、139-140 頁。

追求する琴の演奏文化があったと考えられる。このような「技巧に走る琴」を、音楽を論じた知識人たちはどう見ていたのだろうか。

(1) 熊朋来の瑟論

元の熊朋来（1246-1323）は、琴が複雑な演奏方法をとるようになり、すでに素朴でなくなってしまったとし、瑟こそが歌と合わせるのにふさわしいと考えた。瑟は、琴のような形をした撥弦楽器であり、弦は二十三～二十四本あり、柱で調弦する。演奏は、跪くか膝に載せて両手で弾いたと推測され、民間伝承は六朝初期には途絶えたという。ちなみに現在、演奏伝承は両方とも途絶えており、中国では近年復興された孔子廟での礼楽（釈奠）を除くと、まったく演奏されていない²⁶。熊朋来は『瑟賦』において、瑟が儒学の中でいかに正統な楽器であるかを論じている。

歌う時には必ず瑟を携え、歌いながら言葉を語る。ただ歌うだけであればそれは「謡」であり、ただ瑟を弾くだけであればそれは「歩」である。瑟は常に堂上の楽であり、瓠でできた笙や竹でできた笛は堂下の楽である。瑟はそれを名付ければ登歌の器であり、理由なくして取り去ることはできない。瑟の教えはすでに滅んだので歌詩に旋律をつけて楽譜にすることもできない。このために聖門は瑟を極めて称えたのである²⁷。

歌う時に必ず奏でるべき楽器は瑟であり、そのため瑟は「登歌の器」の一つとして尊ばれた。登歌とは、中国の国家祭祀において雅楽を演奏する際、庭に置く「堂下の楽」に対して、歌を中心とする「堂上の楽」のことを指す。君子は必ず瑟をその身から離してはならならず、そのため孔子を始め、聖人たちは瑟について様々に言及してきた。前述したように、確かに『論

²⁶ 中国芸術研究院音楽研究所編『中国音楽詞典』、人民音楽出版社、1985年、335頁。

²⁷ 「歌必取瑟兮、既歌而語也。徒歌曰謡兮、徒鼓瑟曰歩也。恒為堂上之樂兮、瓠竹在下也。名其為登歌之器兮、無故不去也。瑟教廢則歌詩者莫之為譜也。是以聖門亟稱於瑟。」熊朋来『瑟賦』元文類卷一、国学基本叢書、台湾商務印書館、1頁。

語』には三回瑟に言及がある一方で、琴には言及しない。また、『儀礼』でも、郷飲・郷射・大射・燕礼の全てにおいて、堂上の楽は瑟だけであったという²⁸。

(2) 朱載堉の琴論

朱載堉（1536-1611）もまた、複雑な演奏方法を持つ琴を批判した。彼は、琴には「鄭声」とみなされるべき要素が、古代からもともと存在していたという。それは複雑な左手奏法のことであり、具体的には、繁声と呼ばれる、吟・猱・泛・罨²⁹の四種の奏法である。

「君子が琴・瑟に近づくのは節操と道義を育てるためであり、心を欲望のまま楽しませるためではない」（筆者注：『春秋左氏伝』昭公、伝元年）。これはつまり、琴は実音と散音だけがあるということをいっており、これこそが五音の正である。正声のほかに、吟・猱・泛・罨の音があるが、これはみな繁声であるから、先王は禁じて弾かせないようにした³⁰。

君子にとって琴・瑟は肌身離さず携帯するものであるが、繁声があると、結局、心はほしいままに楽しむだけで、良い効果をもたらすことはできない。実音と散音だけが正しく、そのほかは複雑で、先王は禁じた。

それではなぜ、複雑な奏法は問題になるのだろうか。それは琴だけが複雑

²⁸「爾雅釈曰、瑟者登歌所用之樂器也。古者歌詩必以瑟、『論語』三言瑟而不言琴、『儀礼』郷飲・郷射・大射・燕礼、堂上之樂惟瑟而已。歌詩不伝由瑟学廢也。』『瑟譜』卷一、叢書集成簡編、台湾商務印書館、8頁。

²⁹吟と猱は大小のヴィブラート、泛はハーモニクス、罨は左手の薬指で弦を押さえ、右手で弦をはじいた後、左手親指で弦を叩く。長井尚子「朱載堉『瑟譜』について」、265頁および長井尚子『瑟の樂器学——失われた古代中国樂器の文化象徴的役割』お茶の水女子大学博士論文、2009年、186-187頁を参照。

³⁰「君子之近琴瑟以儀節也、非以滔心也。此蓋謂琴止実音・散音而已、此五音之正也。正声之外、乃有吟・猱・泛・罨之音、是皆繁声、故先王禁之不容弾也。』『瑟譜』卷五、論琴瑟孰雅孰鄭、51-52頁。

な演奏をしていれば、ほかの楽器と調和させて演奏できない、つまり、合奏ができないからである。朱載堉は『尚書』や『詩経』が八音合奏の様子を描いているのをふまえ、琴もまた、歌や他の楽器と合わせられないような奏法はやめるべきだと考えた。

古は、歌曲と琴・瑟・鐘・鼓は合奏していた。……（筆者注：『尚書』や『詩経』では）みな八音そろって合奏している。まさにこの時、琴が泛・箒の音を用いれば、必ず鬱抑として発せず、吟・猗の音を用いれば、歌曲と合わせても協和しない。このために鐘鼓が演奏されれば、泛・箒の音は聞こえず、歌声がハーモニーを奏できれば、吟・猗の音は用いない。君子が淫声を聞かないというのは、このためである³¹。

朱載堉は、経書をふまえ、合奏が古の正しい音楽のあり方であると認定し、合奏の中で、琴だけが凝った奏法を行なえば、他の楽器と合わなくなると考えた。琴の複雑な左手奏法は合奏を乱すのである。

5. 琴の道德化への反発——乾隆帝（在位 1735-1795）の琴学思想

清代になると、過度に道德化された琴の歴史を、ありのままの状態へ戻そうとする動きも見られた。乾隆帝は、堯の「神人暢」、舜の「南風」、文王の「姜里」、周公の「越裳」、孔子の「亀山」などは漢以降の曲だとし、「神人暢」は堯の時に禹を任じたことから敷衍されたものに過ぎないと論断する。

しかし今の琴論でいう、堯の「神人暢」、舜の「南風」、文王の「姜里」、周公の「越裳」、孔子の「亀山」などは、みな漢以降の曲である。三代より上の事を伝えたなどということは、どうしてそんなことがあろうか。また、いわゆる「神人暢」の諸操はまた必ず聖人がその時に作ったものではない。……そもそも堯・舜時代の書は、『尚書』の堯典・舜

³¹「古者歌曲与琴瑟鐘鼓合奏……是皆八音齐奏也。当此之時、琴用泛箒之音、必鬱抑而不発、用吟猗之音、与歌曲則不協。是故鐘鼓既作、泛箒之音無聞、歌詠若諧、吟猗之音無用。君子不聴淫声、蓋以此也。」『瑟譜』卷五、論琴瑟孰雅孰鄭、54頁。

典・大禹謨・皋陶謨・益稷だけが信用でき、「神人暢」のようなものは堯の時に禹を任じたことから敷衍されたものに過ぎず、歌詞やその意味なども（筆者注：古のものとは）比べようもない。「南風」の歌も、『孔子家語』にみえるが『家語』は代々偽りが多いと疑われたものであり、そのほか「姜里」「越裳」「亀山」などの歌辞も、みな後人が聖人の時代を想像して撰じたものであり、三代以前にはおそらくこの歌辞はなかったのだろう。三代より前の琴は五絃（舜の琴）といい、七絃（文王の琴）というだけに過ぎなかった³²。

琴論に関し、三代より前の話については、「琴は五絃」「七絃」といったような断片的な記述があるに過ぎず、聖人が作った曲についての詳細や、どのような演奏をしていたかなどは、そもそも伝説に過ぎない。乾隆帝のこのような態度には、「乾嘉学派」の影響が見受けられ、古琴の歴史に疑いを持ち、古の文献で確認できないものを否定するに至ったという指摘もある³³。

6. 結 論

以上論じてきたように、中国音楽史において、琴だけが特別な楽器とみなされていたというわけではない。前近代中国では、どのような演奏形態を想定するか（個人で弾くソロ楽器としてなのか、大規模オーケストラの中で弾く楽器としてなのか）によって、士大夫たちが重んじた楽器は異なる。しかしいずれの場合も、何らかの楽器が「正統」であるためには、その楽器が他

³²「然今琴所述者、堯之「神人暢」、舜之「南風」、文王之「姜里」、周公之「越裳」、孔子之「亀山」、亦均漢後之法、伝三代上之事、其然豈其然哉。且其所謂「神人暢」諸操、亦必非当時聖人之所作也……夫唐虞之書、惟二典三謨實有可信、若「神人暢」不過就堯時任禹之事敷衍成文、辞意又多不類。即「南風」歌、雖見於『家語』而『家語』世已疑其多偽、其他「姜里」「越裳」「亀山」等辞、想亦皆後人就當時之事撰擬之、三代以前恐無是辞也。三代以上之琴曰五絃（舜之琴）、曰七絃（文王之琴）、如是而止。」「聖製乙卯重題朱載堉琴譜並命入四庫全書以示闢識事」慶桂等編纂、左步青校点『国朝宮史統編』下、卷八七、北京古籍出版社、1994年、840頁。

³³ 李小戈「乾隆帝『四庫全書』論的琴學思想論析（二）」『音樂天地』、2018年10月、4-8頁。

の楽器と比べて突出して目立ってはならず、他の楽器あるいは歌と調和しながら、人々に「和」をもたらす役割を担う必要があると考えられていた。琴にまつわる言説の特徴をあげるならば、どの時代においても、素朴さ（歌との調和）が理想化される一方で、常に演奏の技巧という問題がつきまとう（過度に技巧的であることは「和」を乱すと考えられた）ことが指摘できよう。この点は、前述した通り、素朴なまま古代の世界にとり残されてしまった瑟と大きく異なる。琴は演奏され、生き続けたがゆえに、様々な矛盾も抱えることとなったのである。

それでは、現代中国において、琴はなぜ最も「正統」な伝統楽器となり、伝統文化の素養を育む「教養」としてここまで流行したのだろうか。これには、現代中国の人々が、自分たちの伝統音楽を「どう見たいのか」という問題が強く反映されているのではないか。まず、「中国音楽は個人の心の和楽を目指していた」というイメージである。国家祭祀の場で用いられるような大規模オーケストラではなく、個人が自分自身と向き合い静かに楽しむ音楽としての中国音楽、そして、特殊な技術を持った専門家だけではなく、誰もが参入できる（すべき）楽器としての琴というイメージである。技巧が優れた演奏だけが素晴らしいのではない。人々は確かに技巧に優れた演奏に惹かれたが、過度な技巧の追求を否定する傾向も強かった。技巧が重要ではなく、自分なりの方法で琴を演奏すれば、誰もが「和」に達することができる——このような音楽こそが、いま人々に求められ、「新しい」「伝統音楽」として復興しているのではないか。

次に考えるべきことは、なぜ現代中国はこのような「伝統音楽」を、いま欲するのかという問題である。誰もが「和」に達することのできる、ソロ楽器としての琴は、いま世界の藝術において、何か意味を持ちうるのだろうか。そして私たちに一体何を訴えかけているのだろうか。

※本研究は科研費 20K20500 及び 17H02280 の助成を受けたものです。

パネルディスカッション

荒木雪葉 榎木 亨 中川優子

高 欲生 田中有紀 (司会)

田中 今回、「和」という概念を、儒学の礼楽思想の中でどう捉えるかについて、それぞれ示して頂きました。儒学の中で、礼楽思想の「和」という概念は、そもそもどのような意味を持っていたのか、中国思想史、あるいは日本思想史に対し、礼楽思想の「和」がどのような影響を及ぼしたのかについて、最初に議論したいと思います。荒木さんから、いかがでしょうか。

荒木 よろしく申し上げます。特に今のテーマの中の前半、儒学の中でどのような意味を持つかというところについてなのですが、私自身は『論語』を主として研究しておりますので、『論語』についてのお話をします。

儒学における「和」は社会全体というものを一つにまとめていくという作用を重視していたと思われます。田中さんが本日の最初のほうでおっしゃっていた「仁」や「義」や「礼」「智」「信」とあるが、そこには「和」が入っていないという点について考えてみますと、「礼」との両輪で社会全体を調和させ、動かしていくという役割を持つ「和」というものについて注目するとき、どこに調和させる基準を置くのかというところの決め方が文化によって異なっており、中国では「仁・義・礼・智・信」などの徳目なのではないかと考えております。

人がどう生きていくべきかということは、文化によってかなり異なりますし、異なって当然だと思います。それが中国では大きくまとめれば「仁」であり、小さく分かてば「仁・義・礼・智・信」などの徳目となりますし、そこを基準として調和をさせていくということに

なってくるのではないかと考えております。

特に他の徳目との関係でお話ししました。

田中 ありがとうございます。「仁・義・礼・智・信」という徳目には個別に出てこないけれども、それらを基準にして調和させていく時に、「和」という作用が重視されているのではないかと、『論語』からはそのような世界観が読み取れるのではないかという、大変面白い貴重な見解です。

このような「和」という概念を、『論語』以降の儒学がうまく引き継いでいったのか、それとも引き継いでいけなかったのかということが、私としては気になります。その後のアジアの、特に中国や日本の音楽論や楽律論が、「和」という概念を、世界を調和させていく方法として解釈し発展させていけたのか。それでは次は中川さん、お願いします。

中川 はい、よろしくお願いします。私は日本思想史学を体系的に学んだ身ではなく、まだ勉強し始めたばかりなのですが、まずは、礼楽にある種の政治的な重要性を見いだしていく動きが一つの大きな流れとしてあったのではないかと考えています。その意味では、今回扱っていないのですけれども、やはり荻生徂徠という人の礼楽論が、特に朱子学に対して、外側に打ち立てられた文化的かつ政治的な規範、あるいは制度という強い言葉を使うこともあると思いますが、そこにこそ道を見いだすというような意味において、日本における儒学の展開においても重要であったのではないかという理解をしています。

この荻生徂徠という人も「和」に言及していて、細かくは省略しますが、まず、「和」は古楽にだけあるもので、古楽の音そのものに、そして異なるもの同士の調和として、「同」に対する「和」という意味合いで表れるというような見方をしていますので、もちろん相違点も幾つかありますが、報告でも扱った熊沢蕃山とも少し共通するような部分もあるように思います。

そのような意味で考えると、正当な音楽にこそ秩序を持った「和」が得られるという考え方は、礼楽の政治的な意義というのを推し進めていくに当たって、ひいては「楽」がある種内面にも先立ち得るような規範であるというようなことを示していくにあたって、一つの根拠

のようなものにもなったのではないかとと思っています。

また、これは思想史の問題とは少しずれてしまうかもしれませんが、報告の中で申し上げたように、やはり「和」は内面的な意味合いにせよ、政治的な意味合いにせよ、雅楽を中心とする音楽文化に対する実践的な理解を生んだのではないかとと思っています。これは、ともすれば、儒学的な教養をある程度持った人々、あるいは武家や為政者などに対しても、一定の影響があったのかもしれませんが。

実際に最近の研究で、江戸時代においては為政者が雅楽や楽律・琴楽に関心を寄せていたり、あるいは武家社会において雅楽が実践的なレベルでもある程度広がっていたということが指摘されているので、直接的ではないにせよ、文化実践の思想的な基盤に、「楽」における「和」は、実際の音楽を知らないと得られないという考え方があったのかもしれませんが。

田中 ありがとうございます。中川さんの発表をお聞きして思うのは、日本で音楽を論じた儒者は、やはり実践的なことに着目して、そこから何かを見だしていくという傾向が強いように思います。それでは、中国の儒者が実践を無視していたかということ、そうではありませんが、それでもやはり日本の場合、最終的に理想とする「和」のイメージが、実践に、より引き付けられていくように思います。それでは榎木さん、いかがでしょうか。

榎木 はい。礼楽思想の「和」は儒学の中でどのような意味を持つのかということですが、特に最近、この「和」という言葉が独り歩きしているようなイメージを私は持っているのですが、そもそも儒教の中で「和」だけが単独で語られることはおそらくほとんどないと思います。それは、「礼」と「楽」がセットで語られるのと同じように、「楽」だけの効果、あるいは「和」だけの効果というものを説いてもあまり意味がないし、いくらその「和」が最終的に目指すところが「中庸」であったとしても、何もないところから「中庸」は当然出てきませんし、その出来上がった「中庸」にもおそらく何の意味もないからだと思います。そのため、儒学思想の中においては、やはり「礼」の「別」と一緒に「楽」の「和」が出てくるというのがおそらく自然な流れだと思います。

現代社会でこの「和」だけがとりあげられるのは、やはりその「礼」に相当するような、たとえば法律であるとか制度であるとか、そういったものの行き過ぎを「和」で中和しようとか、あるいは民族間の対立みたいなものを「和」で何とかしようということがあるのだと思うのですが、結局のところ、正しい「礼」があってこそその「楽」の「和」なので、その二つはやはりセットで考える必要があるかなと思います。

もう一点、中国の場合、私は宋代を研究しているのですが、宋代では一般的に、(宋代に限ったことでもないのですが)「礼楽は失われた」と考えられています。失われたものをいかにして復元していくかという話をしているので、少しずつ温度差はあるかとは思いますが、礼楽についても修己治人とか、あるいは修身齐家治国平天下というような宋学の目標に沿って、個人のレベルから礼だけではなく楽もちゃんと身に付けて、ゆくゆくは天子になる、君子になることができる可能性があると考えられていたため、地方の学校などでも楽の教習が重視されていたという側面があるかと思います。

しかし、日本の場合はその部分が非常に難しいところがありまして、儒者たちも個人の修養のレベルの楽は非常に重視するのですが、どうしても国家のレベルになってくると、なかなか足が進まなくなってしまう。その原因としては、やはり、日本の場合は雅楽が儒者たちの世界とは分断されたところにあったというのが一つと、そもそも儒学自体が朝廷の中で重要な位置は占めているのですが、それとはまた別のヒエラルキーがあったので、なかなか儒者が直接政治に参与することが難しかったという状況が原因だったと考えられます。おそらく中国も日本も朝廷の中心の人たちは「楽」の「和」が大切、儒教は「和」を尊ぶということは分かっていると思うのですが、では、いかにして儒者たちが言う「礼楽」を取り入れていくかということ、やはり、中国と日本ではかなり温度差があったのかなと思います。そのため、江戸の儒者たちが言っている「楽」に関する言説が個人レベルに集中しがちなのは、そうした側面を反映しているのかなと思います。以上です。

田中 ありがとうございます。やはり「楽」は、あくまで「礼」の一部な

んですよ。そのため、「楽」の「和」だけを取り出してクローズアップしても、他のところを見ないと、何だかよく分からない、抽象的なものにしかならないと思います。私はずっと楽律の研究をやってきましたが、それぞれの論者が目指す「和」のイメージには差があり、蔡元定はこうだけれども、朱載堉はこうだというふうに、大きく異なるわけです。それではその違いは、結局どうやってもたらされるかといえば、どのような礼楽思想を持っているか、あるいは経学に対してどのような取り組み方をしているのか、つまり当時の中国思想の潮流から来ているように感じます。それによって、「和」の内容もかなり変質しているように思います。清朝に入り考証学が盛んになると、それまで重視されていた、易学の世界と結び付いた楽律の「和」が重要ではなくなり、別の「和」を模索する時代が来ます。だから、音楽思想の「和」が儒学に対して何らかの影響をもたらしたというより、儒学の歴史が「和」という概念をどんどん作り変えていったような印象を私は持っております。

それでは次の問題です。「和」とは直接関わらないのですが、なぜこの研究をしているのかを伺いたいと思います。本日の発表者は、結果として儒者の音楽論を論じていますが、その入り口は様々だったのではないかと思います。それぞれ、どのような問題意識を持って音楽研究に取り組まれているのか、お話し頂ければと思います。

最初に、私の場合ですが、学部生の時に、中国の経書である『礼記』の楽記に、音楽を聴くと手足が自然に動き出し、みな楽しい気分になって、まとまって調和していくという話があるのを知りました。私自身、合唱やミュージカルなど、様々に音楽と関わってきたのですが、その経験と中国古代の文献に書かれていることが重なりました。自分も音楽を楽しみ、そして同じ音楽をみんなで楽しんだ経験と『礼記』の記述が重なって見えたのです。今回の話題である「和」に引きつけてみると、私たちにとって、あるいはアジアに生きる人たちにとって、音楽が目指す調和とは何かを考えたいと思いました。ヨーロッパとは違う何か中国独自の音楽が目指すところは何なのか、こういった問題意識のもと、私は研究をしているのではないかと思います。

では、引き続き、「和」と関連してもしなくても構いませんので、お話し頂ければと思います。荒木さん、お願いいたします。

荒木 はい。音楽の研究は私は修士課程からで、学部の際は所属したゼミも哲学ではなく民族学でした。そこで様々な見識を広めつつ、ずっと『論語』を読んでおりました。

私自身が小さい頃からピアノを習っていたということもあり、音楽はもともと好きだったのです。また『論語』を読む中で、「孔子とは堅苦しい人ではないのだ」というのがありまして。孔子とは堅苦しい人物ではなく、非常に優しいし、きっと笑顔だろうし、そして「音楽が好きと書いてある」と気付きまして、「私も音楽が好きだから、何か通じるものがあるかもしれない」と思い、そこが楽の研究に入るきっかけでした。

現在は音楽の研究は主ではないのですが、学生時代にはずっと音楽をテーマに研究していました。探求していく中で、人を育てる、また自己の修養をするということと音楽とがかなり関係しているということが明らかになっていきました。『論語』に書かれているものだけでもかなり深いところまで説いていると感じましたので、それから音楽と教育の問題について考えていこうと思った次第です。

また、音楽が人の心を整えるという音楽療法にも興味がありました。以上でございます。

田中 ありがとうございます。続けて中川さん、お願いします。

中川 はい。私は元々高校時代に漢文を素読する同好会に入っていて『論語』などを読む機会があり、『論語』に音楽の話が出てくるといことは知っていたのですが、やはり私もピアノをずっとやっていて、主だった知識は西洋音楽系のものでしたので、どちらかというところの文脈から音楽を勉強したいと思い、東京藝術大学の楽理科に入りました。

ただいざ入ると、まず大学に入ってすぐ、植村幸生先生の東洋音楽史の授業で古代中国の音楽思想を勉強した時に、別個のものと考えていた自分が漢文で読んでいたものと、音楽というものが、すごく密接に結び付いている部分があるんだというところに面白さを感じました。

そしてその後、日本音楽史の遠藤徹先生の授業で、江戸時代の日本の儒学者たちが、古代の中国の思想をある種よりどころにしながら、雅楽などの実際の音楽文化に対するアプローチを行っているということを知って、とても魅力を感じました。また音楽史や音楽学の面から見ても、当時の音楽に対する思想を理解できるという意味で重要なテーマにもなり得るのではないかと思います、このような研究に至っています。

田中 ありがとうございます。では、榎木さん、いかがでしょうか。

榎木 はい。私の場合も前のお二方と同じで、元々は西洋音楽をやっていたのですが、たまたま高校3年生の時に図書室で見つけた福永光司先生の『芸術論集』という本の中に中国音楽のことが書かれていまして、私は当時、美しい音楽こそが音楽だと思っていたのですが、そこには全く違う世界が書かれていて、正直全く理解できなかったというのが、一番初めにこの中国の音楽理論と出会ったきっかけです。この、理解できなかったということが一つと、その後に西洋音楽をもう少し突き詰めて考えた時に、私には理解できない部分があったことがきっかけとなり、東洋の音楽理論に興味を持つようになりました。ただ、私個人は今でも西洋音楽のほうが好きです。

この研究をなぜしているのかということですが、私の研究は、結局、「和」の根拠となる理論とは何なのかということと、それから、私は宋代の朱子学を研究しているのですが、その朱子学の中でこの「楽」であるとか「和」というものがどのように位置付けられ、朱子学の世界観を構築しているのかということに興味を持ち、（この問題を明らかにするために）研究を行なっています。

田中 ありがとうございます。4人とも入り方はバラバラなのですが、共通するのは、西洋音楽が身近にあった方が多いのかなと思います。それで、ある日何らかの原因で東洋のものに出会い、その結果、今私たちが持っている音楽のイメージを問い直すことになったという方が多いようです。

では、続けて現代の世界で、アジアの伝統音楽を学ぶこととはどういうことなのかということを考えてみたいと思います。発表者の方々にお伺いする前に、演奏家の高欲生さんにお伺いしたいと思います。

高さんは日本古琴振興会を主宰され、古琴の教室で多くの方に琴を教
えていらっしゃる。この教室に通われている方は、一体何を目的
に、どうしてそれをやろうと思ったのか、ということをお伺いしたい
と思います。

高 はい。私は高欲生と申しますが、日本国籍を取得したので、武井欲生
と申します。最初に日本に来た時は、古琴を教えようとは思っており
ませんでした。しかしその後結婚して、夫の兄の武井和人氏が中世文
化の研究者で、また、その妻である川島絹江氏は古代文化、特に『源
氏物語』に取り組む研究者でした。私が日本で古琴の活動を始めた
きっかけは、この義理のお姉さんとの出会いです。ある日、川島氏か
ら「これは七弦琴ですか」と尋ねられ、その時に「はい」と返事をし
ました。

それから、川島氏から『源氏物語』について説明を受け、私は「大
昔の、日本の古典文学に古琴が登場したの？」と思い、鳥肌が立ちま
した。彼女が自分の研究のために実際に弾いてみたいと言ったので、
私の最初の弟子となりました。それから、東急セミナー BE 渋谷校で
古琴の体験講座を開きました。そこに体験したいという方が来まし
た。それは、日本のお琴と篠笛の先生だった方です。だから、やっぱ
り中国の古琴も知っていたのですね。その後、グランドプリンスホテル
新高輪に教室を移し、だんだん古琴に興味を持つ方が増えてきまし
た。その中には、古琴に関わる研究者達もいます。またこの十年くら
いは、やはりインターネット・スマートフォンの普及で、簡単に情報
を得ることができるので、YouTube で中国のドラマを見て、古琴を
使っているシーンもあるので「これは何だろう？」と疑問を持ってく
る方が主に 80% です。

やはり「古琴を聴いて心が落ち着く」と言う方が多いです。ストレ
ス解消にもなるようです。それが「和」の効用でしょうか、心が穏や
かになるんです。今、中国では音楽療法の中に古琴の音楽を取り入れ
ています。それを聴いて本当に心が落ち着くので、「ヒーリング音楽」
とも言われています。まだ医療方面の検証はできていないので、これ
から何か研究されれば、凄く助かると思います。

それだけではなく、最近、中国から日本の琴学を学ぼうという方た

ちが増えてきました。2019 年、日本古琴振興会主催で、立正大学品川キャンパスにて3日間のイベントを行いました、中国から35名もの参加がありました。古琴はもともと中国から伝来しましたが、長い歴史の中で、日本にも独特の琴学が形成されているのではないかと思います。

中国は1960年代に起きた「文化大革命」によって、伝統文化は保存・伝承されませんでした。今の若者はその後、新しい教育を受けた方々が多いので、伝統文化を知りたい方は増えていますが、中国にはもう残っていません。逆に、日本には昔から文化が伝わっている、つまり日本には昔の中国の文化のスタイルがまだ残っているんじゃないかと思います。古琴をめぐり、日本との交流が始まれば、お互いの文化を更に深めていけますよね。

将来、中国の若者が日本に留学し、日本の琴学を学びたいという希望者も増えてくるかもしれません。そして本当に、中国と日本の琴楽が「和」することができればいいなと思っています。

田中 ありがとうございます。高さんの教室には本当にいろいろな方が通っています。「文人になりたいから習いに来た」という方もいらっしゃると思いますよね。

高 そうですね。まず文人になりたい人。そしてサラリーマンの方でストレス解消したい人。最近は学生さん、その中にはプロの古琴演奏家を目指している方もいます。さまざまです。もちろん、研究者もいますが、主婦の方もいます。あと、茶人もいます。私はお茶のお稽古もしていますが、お茶会で古琴の話を聞いてから来たのでしょうか。本当に様々です。

田中 そうですね。私などは研究目的で先生のところに伺って、そのまま演奏を習っています。インターネットのおかげで色々な所で古琴を知って、「これは何だろう」と思って教室に来る方は本当に多いですね。

それでは、最後の質問です。礼楽思想の「和」は、現代社会において何らかの意味を持つのかという問題を取りあげたいと思います。2008年の北京オリンピックの開会式で中国は大々的に「和」という概念を提示しました。本シンポジウムで論じてきた「和」は、今、私たちが生きる現代社会において何らかの意味を持つのか、意味を持つ

としたら、どのような意味を持つのかということについて、お伺いしたいと思います。荒木さん、いかがでしょうか。

荒木 はい。礼楽思想の「和」を、世界的に通用するものとして捉えることに関して、大切な点は、「和」というのは全てを均質にするものではないという点です。たとえば現代は資本主義や民主主義などで均質になろうとする状況がありますが、そこに反発が起こっています。世界の様々な地域で均質にしようとすることに対する反発がありますが、「和」という態度で臨むのであれば、反発する動きを抑え付けてしまわず、同時に均質にしたいという意見も聞く必要もあります。「和」というものは均質にするものではない、多くの楽器が異なる音を演奏しつつ1つの楽曲を作り上げるように、多様性を重んじつつ全体としてまとまっていくものです。この点に注目すると、現代において非常に意味があることではないかと考えます。

田中 ありがとうございます。均質ではない「和」というのは、なかなか難しい概念ですが、私たちにとって間違いなく必要なものとなりそうです。では中川さん、いかがでしょうか。

中川 はい。私にはこれはすごく難しく、きちんとお答えができる自信がないのですが、もちろんいま荒木さんがおっしゃったような、均質なものではなく、異なるものをふまえた上での調和というのがまず大前提としてあると思うのですけれども、あえて内向的な部分の「和」を推し進めていった貝原益軒にのっとるとすれば、たとえば彼は内面を和楽にすること重視しつつ、その人や物の音を聴くということに目を向けていたと思いますが、彼はまた「いろいろな物の音に通じるためには、自分の声を基準にして考えていきなさい」というようなことも述べているんです。

個人的な経験に照らし合わせて考えると、音楽の演奏をする時に、声や手足もちろん使うと思いますが、合奏であってもソロの演奏であっても、やはりすごく耳を使うのではないかと思います。たとえば、合奏であれば人の音も聴くけれども、自分の音もすごくよく聴く必要があるように思いますし、また私個人としては、合奏で培った耳の使い方というのはソロでも生かせることがあったり、また逆もしかりかなとも思うので、自分の音を聴くということと人の音を聴くとい

うことは、ある程度相互補完的な側面というのものもあるかもしれない、そしてそれが楽しみの一つでもあると思うんです。

もちろん益軒の言う、心の中のことが如実に音にあらわれるかどうかというのは分かりませんが、現代においても、他者との関係性の中で自己を「和」すということと、自己の内面から他者とも「和」すという、ある種の地続きの、双方向的な営みという意味において示唆的であるように思います。

それからこれはお題から外れるかもしれませんが、そのような「和」は何よりも音楽の身体的な実践の中で、楽しみというものとともに体感できるというところもあると思うので、捉え方によっては現代においても、音楽教育の理念的な部分を支え得るものでもあるのかもしれないとも思いました。

田中 ありがとうございます。私も合唱をやっていた時、自分の出している音をしっかり聴けること、そして他のメンバーの声もきちんと聴けることはとても大切だと考えたことがあります。相互補完で成り立つハーモニーですね。では、榎木さん、いかがでしょうか。

榎木 はい。やはり、礼楽思想の「和」というものは現代社会においてというよりも、これは普遍的に価値のあるものだというのがおそらく儒者の立場ではないかというように思います。ただ、先ほども少しお話ししたのですが、やはり、「礼」の「別」という機能と「楽」の「和」という機能が対になってこそ、初めて効果を発揮するので、どちらかを単独で推し進めるとするのは儒教の文脈からすると外れてしまうのではないかと思います。

それと、もう一つ重要なことは、この「和」だけをとりあげてしまうと、どうしても「和を得る」とか、あるいは「和が与えられる」というような極端な議論になるかと思うのですが、実際、儒教の言う「和」というのはそういう類のものではなく、修己治人という言葉に代表されるように、自らの中で体得したものを天下国家に押し広めていくのだということが重要なので、やはり正しい規範があって、その規範を社会全体に推し進めていっても硬直化しないようにするための「和」の必要性という意味では、「楽」の「和」は現代社会のみならず、われわれ人間社会においては普遍的な価値を持つのではないかと

思います。

ただ、少しだけややこしいところは、儒教が最終的にこれを実現するためには、超越した能力を持った君子、聖人の存在が必要になってしまうので、この辺りはもしかすると現代社会とは少し相容れない部分があるかと思います。以上です。

田中 ありがとうございました。自らの体得した道徳性を広め、「和」を実現していくという点で、「和」は決して硬直化したものではないということですね。理想的な「和」を設定し、あるいは与えられて、それに向かっていこうという方向性とは逆のあり方を考えていかなければなりませんね。

儒教の文脈で本来的に論じられていた「和」、荒木さんが指摘してくださった『論語』で論じられているような、均質ではない「和」や、中川さんが言及してくださったような内面的な「和」、そして榎木さんが論じてくださったような自分からまわりへ押し広めていくような「和」は、確かに今の社会にも必要なものでしょう。

一方で、特に私の研究している楽律論においては、音楽の「和」が完全に「礼」の「別」の上に成り立っているものとして議論されがちで、つまり、楽が礼に取り込まれてしまっていることがあります。音楽の効用は「和」ではなくて、もはや「別」ではないかとすら思うくらいで、儒者たちは特定の音楽に対し、「これが正しい」「これは正しくない」と選別してきました。そうすると、自分の主張する「和」が、いかにしてみんなの同意を得るかという問題になりがちです。あるいは、強い君主が出てきて、その君主にとって理想的な「和」を皆で実現していきましょう、となってしまうかですね。このような「和」は、やはり現代的ではないですし、前近代でもすでに問題視されているようなあり方なのではないかと思います。

オンラインコンサート

東アジア藝文書院のウェブサイトでは、シンポジウム当日に行われたオンラインコンサートの一部を公開しております。本書でも紹介した中国の聖人・堯によって作曲されたといわれる「神人暢」の演奏です。以下の QR コードからご覧ください。

東京大学東アジア藝文書院／メディア・ライブラリー／「高欲生さんによる伝帝堯作「神人暢」のコンサートを公開しました」



おわりに

田中有紀

改めて、「和」とは何だろうか。本書の各論文が描き出した「和」は、儒学の礼楽思想における「和」に限定されるが、前述した通り、五常の徳目としては存在しない「和」が、儒学の文脈で主に論じられた場合は、礼楽思想であると考ええる。

荒木氏は、『論語』において、「詩」「礼」を学んだ上で、修養を完成させる存在として「楽」が「和」の役割を担っていることを指摘する。中国音楽は、楽器や歌、舞が一体化しており、これらをバランスよく「調和させること」が求められる。すなわち、「同」（単なる均質化）ではなく、異なるものを調和させていくことが「和」である。

榎木氏は、楽律を論じた日中二人の思想家をとりあげ、こうした「和」が真に「和」であることを、どのように証明するのかについても考察した。「和」を判断できる聖人の出現を待つのか、それとも楽律など何らかの客観的指標で「和」しているかどうかを判断するのか。もし現代中国の音楽が目指す「和」、あるいは社会が目指す「和」が、本当に「和」であるかどうかを判断するのであれば、どのような方法が考えられるだろうか。中国の楽律論のように、何らかの客観的指標を打ち立てることは難しい。それでは、聖人の出現とまではいなくても、個々人が修養に励み、「和」を判断できる水準にまで達することが求められるのだろうか。「和」を判断する方法については、結局のところ、日中の長い音楽の歴史を鑑みても結論は出ていない。しかし、それぞれの時代に特徴的な、判断の基準は見出すことができる。荒木氏が指摘するように、そもそも「和」の性格が、常に新しい物事を取り入れ、変化していくものであり、動的なものであるとすれば、その判断

基準も変化していくのである。

このように動的な「和」の歴史の中で、いま中国が目指している「和」とはいかなるものだろうか。田中は、現代中国における古琴の流行という事象を取りあげ、そこには、「中国音楽が個人の心の和楽を目指していた」というイメージが投影されていることを論じた。大規模オーケストラではなく、個人が自分自身と向き合い、静かに楽しむ音楽としての中国音楽、そして、特殊な技術を持った専門家だけではなく、誰もが参入できる（すべき）楽器として日々の実践が求められる琴、というイメージである。

抽象的な議論ではなく、実践が重要だという考え方は、中川氏が論じた日本の儒学者たちによる音楽論に通じる。「音楽は、自ら演奏してこそ、音楽である」という思想は、あたりまえのようにみえるが、楽律思想が重んじられ、議論も高度に抽象化していく前近代儒者の音楽論においては、しばしば忘れられがちでもあった。また中川氏は、「和」は個人の心のレベルで、そして、より社会的ないしは政治的な意義をもたらす側面との双方にまたがる概念であると指摘する。どちらかに重きを置く場合はあるが、両者は決して別々の概念ではない。これをふまえれば、現代中国の「教養」として、高等教育に組み込まれ、また広く一般にも受け入れられつつある古琴演奏が目指す「和」も、決して個人の心の和楽を目指すだけに留まらないだろう。社会的・政治的な「和」につながっていく可能性は、十分にある。

「和」は「同」ではない。しかし、パネルディスカッションでも言及したように、歴代の儒学の楽律論は、「どの楽律が正しく、どの楽律が間違っているか」という選別の歴史でもあった。「正しい」とされたものが「間違っている」とされたものを飲み込んでしまう、つまり、容易に「同」へと流れていく傾向を持つのである。私たちはその「和」が「同」ではなく、真に「和」であるかどうか、常に変化するその内実を注視していく必要があるだろう。

執筆者一覧

荒木雪葉 (ARAKI, Yukiha)

福岡大学教育開発支援機構共通教育研究センター外国語講師。研究分野は中国思想史、比較文化学。著書に『論語における孔子の教育思想と楽』（中国書店、2013年）、共著に『三浦綾子の癒し——人間学的比較研究』（中川書店、2004年）、『芥川龍之介の癒し——比較論的研究』（中川書店、2005年）、『楽は楽なりⅡ 中国音楽論集——古楽の復元』（好文出版、2007年）、『場所の癒し』（中川書店、2013年）など。

榎木亨 (KAYAKI, Toru)

南昌大学国学研究院講師。研究分野は礼楽論、楽律論、日本近世思想史など。著書に『日本近世期における楽律研究——『律呂新書』を中心として』（東方書店、2017年）がある。

中川優子 (NAKAGAWA, Yuko)

東京藝術大学大学院音楽研究科博士後期課程。研究分野は日本・東洋音楽史、日本音楽思想史。論文に「貝原益軒と雅楽」（『音楽文化学論集』11号、2021年）など。

田中有紀 (TANAKA, Yuki)

東京大学東洋文化研究所准教授。研究分野は中国思想史、中国音楽史。著書に『中国の音楽思想——朱載堉と十二平均律』（東京大学出版会、2018年）、『中国の音楽論と平均律——儒教における楽の思想』（風響社、2014年）がある。

高欲生 (Gao, Yusheng)

日本名は武井欲生（たけい ゆうき）、一般社団法人日本古琴振興会代表理事。謝導秀、李祥霆、龔一などに師事。国内外で古琴を紹介する催しや演奏会などを数多く行ってきた。2017年、2019年にはサントリーホールでリサイタルを行った。

編集者

田中有紀（東京大学東洋文化研究所准教授）

EAA Booklet 14

EAA Forum 8

東アジア音楽思想における「和」

[2020 年 11 月 14 日]

編 者 田中有紀

著 者 荒木雪葉 榎木亨 中川優子
田中有紀 高欲生

発 行 日 2021 年 8 月 10 日

発 行 者 東京大学 東アジア藝文書院

製作協力 一般財団法人東京大学出版会

デザイン 株式会社 designfolio／佐々木由美

印刷・製本 株式会社 真興社

© 2021 East Asian Academy for New Liberal Arts,
the University of Tokyo



EAA Booklet - 14

EAA Forum 8

東アジア音楽思想における「和」



E A A
EAST ASIAN ACADEMY
FOR NEW LIBERAL ARTS

East Asian Academy for New Liberal Arts, the University of Tokyo (EAA)