

# 荻生徂徠における古楽の復元論についての一試論

——楽律論・樂制論・琴学および江戸音楽文化批判の検討を通して——

陳 貞 竹

はじめに

近代以前の東アジアにおいて、古楽の復元は、中国、韓国<sup>①</sup>、日本の儒学者たちが共有した主題の一つである。時代や地域を越えて、儒教の同じ經典が参照され、また古代中国の音楽が理想とされ、古楽の復元は論じられてきた。しかし、個々の儒学者に注目し、古楽の復元という同じ主題のもとで展開された論の各々を比較するならば、それらが決して一様ではないこと、同一的な議論が教条的に反復されてきたわけではないことがわかる。古楽の復元という主題は、これを論じる当の論者の問題関心と、また、彼が身を置く歴史的文脈、政治制度、音楽文化と深く関わる形で論じられ、この主題に関して多様な思想が展開されたのである。こうした意味において、古楽の復元は儒学思想に内包されつつも儒教の言説に束縛されず、異なる文脈と連動することで東アジアの音楽思想・音楽文化の展開を

構成した一要素としてみるべきである。こうした観点からの一試論として、本稿は荻生徂徠の論を取り上げ、その問題構成と内実、またその背景にある江戸の社会情勢や音楽文化との強い関係性を明らかにしたい。

徂徠は、四十五歳の時、「周漢之音存於吾東方（周漢の音は吾が東方に存する）」と考え、「樂書」十巻の著述に励み、さらに『楽律考』、『樂制篇』、『琴学大意抄』等、楽律や音楽制度の歴史の変遷、そして琴の理論・演奏に関する著書を著し、世界最古の琴（七弦琴）の楽譜である「幽蘭」の復元に積極的に取り組むに至った。徂徠による「幽蘭」の復元は、唐代以前の音楽の理解、及び「幽蘭」の実際の演奏において今日でもなお重要な参考価値を有すものと見なされ、そのため、徂徠による古楽の復元論に関して、主に琴学と「幽蘭」の考証を中心に音楽学的あるいは実証的見地からの研究が行われてきた<sup>③</sup>。他方で楽律に関する彼の論説に関しては、中村惕斎や藤

元成らが中国宋代の楽論の枠を出なかったのに対して、「江戸時代の儒学的研究の一つに楽律論の分野があり…中略…多くの儒者たちが宋の楽論を墨守し、音自体から離れて数理の形式に走り、紛々の説を争っている中で、徂徠の楽論は生きた耳を重んじ、実践教養を学問研究の基本におこうとする経験主義的な面で異彩を放つ」と評価される一方、「古文辞主義、中華主義の論断に大きな飛躍があり、ことに史的考察を欠く点から、回顧的な意義を持つのみとなつていゝ」との批判もある<sup>4</sup>。

これらの研究及び評価は、その対象を琴学や楽律論に限定しており、それぞれが徂徠の音楽論の一面を明らかにしている。しかしながら、後に論じるように徂徠において琴学と楽律論は、楽制論とともに、古楽の復元という主題に包摂される問題であつたが、これらを古楽の復元論という枠組みで総合的に論じた研究は未だ見られない。本稿はこの点を鑑み、徂徠の琴学、楽律論、および楽制論をそれぞれ完結した論として扱うのではなく、古楽の復元論の内に各々が占める場所を、また各々の相関性を明確にすることを試みる。その上で、徂徠の古楽の復元論が、同時代の如何なる音楽文化及び社会情勢を背景に、また如何なる問題意識のもと展開されたものであつたのか検討する。

だが、これらの点を論じるにあたって、まず中国における古楽の復元論の展開を概観する必要がある。次いで中国の論と徂徠の論を

比較し、両者の基本的な相違を明らかにし、徂徠が如何なる論点から古楽の復元という主題を展開しているのか検討していく。

#### 一 中国における古楽の復元をめぐる議論の展開

中国における古楽の復元を巡る議論の特徴として、楽律の検討が大きな位置を占めていたことが挙げられる。その端緒は、古く『呂氏春秋』に既に見られ、後の論者たちもまた楽律の重要性を認識していた<sup>5</sup>。この点に関しては、徂徠もまた中国の論者たちと同様である。しかし、その解明の仕方において徂徠の議論は中国の論者たちと大きく異なる。この点を明らかにするために、最初に中国における楽律論の展開及びその主要な論点を確認しておこう。

中国において楽律論は長い歴史を持つが、その展開において先秦から魏晋にかけての議論は特に注目に値する<sup>6</sup>。なかでも、古楽の復元という観点から重要な論者として最初に挙げられるのは、晋の荀勗である。三分損益法に基づき六十律三十六調の理論を作つた漢代の京房や、さらに三六十律にまで発展させた劉宋の銭業之と梁の沈重らが、「日常生活に不可欠の制度たる度量衡までを統一的に含み込み、音律を媒介として、宇宙から人間の日常的営みまでをまるごとひとつの体系としてとらえ<sup>7</sup>」ることを意図し、楽律の制作に取り組んだのに対して、荀勗はこうした秩序の統一性の探求から音楽そ

のものに立ち戻り、新しい楽律論を展開した<sup>8)</sup>。彼の論が本稿の関心を引くのは、楽律が古楽の復元における重要な問題として初めて明確に提起されたからである。この点についてももう少し詳しく検討しておこう。

『晋書』・『宋書』の「律曆志」によると、事実上、京房が作った六十律は漢代の章帝に至って既に理解されず、さらに漢末になると、雅楽はすべて失われ、十二律を導出する基準音である黄鐘の高ささえ分からなくなっていた。これをうけて魏武帝の時代に至り、黄鐘の鐘の制作が杜夔によって再び始められた。こうした状況のもと、晋の秦始皇十年、荀勗、張華、列和は、いかに楽律を求めるといふ問題について論争を行った。列和は音楽を實踐する立場から、經驗による楽律の定め方を唱えた。これに対して荀勗は、先王による音楽は、風習を正すことに効果があり、また定められた形式・楽律をもって宗廟の祭祀や朝宴の儀式に用いるべきとし、經驗に依拠した列和の楽律論は正しい楽律に相応しくないと批判した。ここで、荀勗の言う正しい楽律とは、任意の音を基準に構成された、楽器の演奏に使用可能な十二音階のことではない。彼は「而和寫笛造律…中略…非所以稽古先哲、垂憲于後者也。(しかれども列和は「實際の」笛をそのまま用い楽律をつくり…中略…これでは古い先哲「の楽律」を考え調べ、後世に伝え示すことができない。)<sup>9)</sup>」(「律曆志」『晋書』)と言う。彼にとっては、先王による音楽は絶対的な価値があり、そ

の復元こそ取り組むべき課題である。こうした考えから、彼は魏の杜夔が作り出した黄鐘の高さを定める尺の寸法を改め、『周礼』に基づき黄鐘の高さを定め、これを基準音とし大呂・太簇など残りの十一律を導出した。また、「五声十二律、還相為宮」すなわち十二律のうち如何なる任意の律からも必ず五声(宮・商・角・徵・羽)が成立するという考えのもと、十二律をそれぞれ宮とする十二種の笛を作り、十二通りの五声を實現させた。こうして、先王が定めた基準音即ち黄鐘の高さの確定と、「還相為宮」が可能な五声十二律の導出という楽律上の問題が、先王による音楽つまり古楽の復元における重要な契機と初めて見なされるに至ったのである。

荀勗が定めた楽律自体は、その後すぐにその正しさにおいて疑念をかけられることになる<sup>10)</sup>。また彼の先王の音楽の捉え方は、実践上の問題を重んじ、楽律を経験的に伝授してゆく傾向が強かった唐代<sup>11)</sup>においては、影響力を持つものではなかった。しかし、北宋に至り大きな影響を及ぼし、それ以降、黄鐘の高さ及び「還相為宮」の五声十二律の計算が、古楽の楽律復元の問題となるのである<sup>12)</sup>。中国における古楽の復元は、以上のように、先王の音楽の復元というスローガンのもと、黄鐘の高さと十二律の導出が重要な課題として荀勗によって提起された後、宋代以降、重要な課題として議論され続けていくのである。

二 徂徠における古楽の復元

1. 楽律論について

前章では、中国の楽律は荀勗以降、黄鐘の高さと「還相為宮」が可能な五声十二律の計算が古楽の復元において重要な問題とされてきたことを指摘した。徂徠においても、『楽律考』では黄鐘、『楽制篇』では「還相為宮」となる十二律の制作が論じられている。しかし、中国で古楽の復元という枠組みにおいて楽律が論じられる際には、自国の歴史についての認識、楽律の復元方法に関する議論の経緯といったことに論者たちは必然的に向き合わざるえないが、徂徠に対して、中国で行われてきた議論は、それ程大きな拘束力を及ぼすものではなかった。確かに徂徠は中国で行われた議論を踏まえてはいるが、主に日本と中国の楽律の相違、及びその背後にある中国文化の日本への伝播という、当然ながら中国の論者たちの視界には入りえない事柄に着目し、古楽の復元及び楽律・楽制を論じるのである。

『楽律考』の冒頭で徂徠は日本の十二律の名を挙げ、日本の伶人が今に伝える日本の十二律と中国の十二律との対応関係について述べている。これに従えば、日本の十二律と中国の十二律は、次の図のように表すことができる。

中国	黄鐘	大呂	太簇	夾鐘	姑洗	仲呂	蕤賓	林鐘	夷則	南呂	無射	応鐘
日本	壹越	斷金	平調	勝絶	下無	双調	鳧鐘	黄鐘	鸞鐘	盤涉	神仙	上無
					龍吟							鳳音

一見して、日中十二律の違いとして二点を指摘することができる。まず、「黄鐘」以外の音律の名が異なること、次に「黄鐘」の位置が異なることである。

この二つの違いを踏まえたうえで、徂徠はさらに中国の古典文献に見られる、日本の十二律に用いられる言葉と類似する言葉について検討を行う。その結果、中国において例えば「越調」、「双調」、「平調」など日本の十二律にも見出される言葉が見られるが、これは日本で用いられている音律を指す言葉ではないとされる。

このように日中の音律の相違を確認した後、徂徠は、「今謹按本邦之楽、原周漢遺音、律亦周漢之律、而第八黄鐘調聲、乃周漢黄鐘也。(今謹んで按ずるに、本邦の音楽は、もともと周漢の遺した音楽であり、律もまた周漢の律であり、そして第八の黄鐘調の聲は周漢の黄鐘である。)(『楽律考』)」と、古楽の楽律が「本邦之楽」のうちに残存しており、そして、その第八黄鐘こそ周漢の黄鐘であるとの考えを示す。『楽律考』はこの主張を論の中心とし、前半においてこの音律が日本に残存する経緯が述べられ、後半では十の根柢を挙げて日本の黄鐘こそが周漢の黄鐘であることを立証せんとしている。こうした結論へと至る徂徠の論を以下で概述しておく。

魏晋に至るまでに黄鐘の高さについての知識は、徐々に失われていく。また、胡人の拓跋氏が治めた中原では胡人の音律が用いられていた。しかし、荀勗が楽律の復元に力を入れたため、江南に周漢の楽律が遺されていた。中国ではその後東魏から隋に至り胡音が標準的になり、中呂あるいは南呂などが黄鐘として用いられ、唐に至り周漢の音律は完全に失われてしまう。しかし、「本邦之楽、受諸華夏、其在唐以前：中略：而今定以為周漢遺音、隋以前所伝、而第八黄鐘調声即周漢黄鐘者、其証有十。（本邦の音楽が、華夏から受け継いだのは、唐以前のことである：中略：現在これ〔本邦の音楽〕を周漢の遺した音楽、隋以前に伝わってきたものとし、そしてその第八黄鐘調声は即ち周漢の黄鐘であるとする）ことには、十の根拠がある。」〔楽律考〕

魏晋に至るまでに黄鐘の高さは次第に知られなくなったという徂徠の認識は、『晋書』・『宋書』の「律曆志」と同様であるが、荀勗による楽律の評価において徂徠は、『晋書』・『宋書』の「律曆志」とは異なる見解を示す。先にも述べたように、『晋書』・『宋書』の「律曆志」は、荀勗の楽律は、制作の後すぐに黄鐘の高さの正しさにおいて懐疑的に評価されたとする。こうした評価はその後一般的なものととなり、それゆえ十二律を作り出す基準音である黄鐘の高さをいかに定めるかが、古楽の復元における重要な課題として、とりわけ宋代以降繰り返し論じられることになる。これに対して、徂徠は荀

勗が復元した楽律は真に周漢の楽律であり、江南に周漢の楽律は遺され、それが唐以前に日本に伝来したとする。一方、中国では胡楽の普及にともない、周漢の黄鐘は完全に喪失したとされる。こうした歴史認識ゆえに、中国の論者たちとは異なり、徂徠の論において、黄鐘を定めるための方法上の問題は全く問題とならないのである。

確かに、古楽の復元に取り組むにあたり、徂徠は中国の一般的な楽律論と同様、黄鐘の特定による楽律の確定に焦点を当ててはいる。しかし、日中の楽律の異同を確認した上で、その原因を上記のような独自の歴史認識によって説明することで、徂徠の論において古楽の楽律や黄鐘は、様々な手順や計算を踏んで復元されなくてはならない対象ではなく、日本において喪失を免れ、「再認識」あるいは「再発見」されるべき対象と見なされるのである。

## 2. 楽制論について

前節では、楽律および黄鐘に対する徂徠の捉え方を検討した。本節では、もう一つの重要問題、すなわち「五声十二律、還相為宮」を取り上げる。「五声十二律、還相為宮」に関する徂徠の検討は、『楽制篇』に集中している。『楽制篇』は、宓越調・平調（大食調を含む）・双調・黄鐘調・般涉調という日本雅楽の「五調」を、燕楽二十八調の中の「五調」、あるいは日本固有の調やインドから伝わった調とする考えを否定し、琴楽の「五調」との比較を通して、日本雅楽の「五

「調」こそが周漢の樂制の「五調」であると主張する。また同書で徠は中国の「五声十二律、還相為宮」を批判し、「五調」を基礎とした徠独特の古樂理解を展開している。以下では、この点をより詳細に検討していく。

中国において、「五声十二律、還相為宮」というスローガンのもとの十二律の導出は、前述したように古樂の復元という枠組みにおいて生じた課題であると同時に、音楽の実践において欠かせぬ課題でもあった。というのも、十二律のうちの任意の律を宮とし、そこから十二通りの五声を作れば「旋宮」、つまり調高の転調が可能になり、これによって多様な調における音楽の演奏可能性が開かれるからである。

しかし、こうした十二律による十二調の発展について、徠は「若夫戴記所謂旋相為宮者、乃極言其變、而周礼所載祀天神・地祇・人鬼之樂或出於五調之外者、迺所以交於鬼神異於養道耳」（『小戴礼記』が言う「旋相為宮」は、その「樂調の」変化を極端に言うのであって、『周礼』に記される天の神、地の神、死んだ人の魂をまつる音楽に或いは五調を外れるものがあるのは、「これらの音楽が」鬼神と交わって「一人を」涵養する道と異なるからなのである）（『樂制篇』）と述べる。つまり、儒教の重要經典である『礼記』に「旋相為宮」と記されているが、これを徠は、樂調の変化を極端に表現したものであり、人を涵養することに用いる音楽はあくまでも「五調」だ

けで、これ以外の調は、もし用られるとしても、天の鬼、地の神、人が死んだ魂を祭る際のみである、と解釈するのである。さらに、徠は「唐高祖命祖孝孫定樂八十四調、而演清樂為燕樂二十八調、此唐旋宮後、五調遂亡也。（唐高祖は祖孝孫に樂の八十四調を定めることを命じ、清樂を演じて燕樂二十八調と為す。この唐の旋宮の後、五調は遂に亡ぶ。）」（『樂制篇』）と言い、「旋宮」の発展とともに、「五調」は滅んだとする。しかし、「本邦樂制、唯有五調。…本邦樂制即周漢遺制、六朝時所傳者也（わが国の樂制に、ただ五調あり…わが国の樂制はすなわち周漢が残した制度である。六朝時代に伝わったものなのである）」（『樂制篇』）と、日本の「五調」こそが古樂において用いられていた「五調」であると述べる。つまり黄鐘同様、日本においてこそ、中国で失われた「五調」が現存していると徠は主張するのである。

ところで、徠の言う「五調」という言葉は儒教の重要經典、まずは先秦以前の典籍にも見られず、後世の文献には見られるものの、中国における古樂の復元論において論じられることはない。つまり、周漢の樂制が「五調」であるという主張は、徠によって初めてなされた。この独自の主張はまた、音楽が人に与える影響を音楽の如何なる契機において捉えるか、という論点とも深く関わっており、この点においても徠は中国における論者たちとは異なる独自の考えを持っている。それが端的に示されているのが、『韓詩外伝』の「聞

宮音使人温舒而广大。聞商音使人方正而好義。聞角音使人惻隱而愛人。聞徵音使人樂善而好施。聞羽音使人整齊而好礼。(宮音を聞くと、その人に温和でのびやかで闊達な人柄がもたらされる。商音を聞くと、その人に端正で義を好む人柄がもたらされる。角音を聞くとその人に惻隱の情を抱き人を愛する人柄がもたらされる。徵音を聞くとその人に善を樂しみ施しを好む人柄がもたらされる。羽音を聞くと、その人にすべてのことをきちんと整えて禮を好む人柄がもたらされる。)という有名な一文に徂徠が与えた解釈である。

中国の楽律では、十二律が絶対的な音高を意味する音名であるのに対して、宮・商・角・徵・羽は音の相対的な高低を示す階名である。<sup>14</sup>そのため、さきの一文の「宮音」、「商音」、「角音」、「徵音」、「羽音」を階名と理解し、ここから更に音楽が人格の養成に与える影響力を、音階において個々の音が占める位置に見る解釈が一般的であった。それに対して徂徠はこの一文について、「夫宮商角徵羽、有定名而無定音。黄鐘為宮、則太簇商、姑洗角、林鐘徵、南呂羽…中略…每奏一曲、五音皆備、豈得有所謂聞其音使人云云之效耶。故知外伝所云五調之謂(そもそも宮・商・角・徵・羽は、定められた名であるが、定められた音ではない。黄鐘を宮とすると、太簇は商、姑洗は角、林鐘は徵、南呂は羽…中略…一曲を奏するたびに五音をすべて備えることになる。どうしてその音を聞くと人にかくかくしかじかのものをもたらす効果があるのか。それゆえ、『韓詩外伝』で言わ

れるのは五調のことと知ることができる)」「(『樂制篇』)と言い、宮・商・角・徵・羽を聞くと温和で闊達な人や端正で義を好む人になるとする考えに反対し、『韓詩外伝』が言う宮声、商声などは、それぞれ五音を含む特定の五つの調であるとしている。つまり、中国の論者たちが音楽が人に及ぼす影響力を階名としての宮・商・角・徵・羽に認めるのに対して、徂徠は調としての宮・商・角・徵・羽からその影響力を考えるのである。

こうした徂徠における調の重視は、先王の樂たる古楽が如何なるものであり、どのような形で演奏されたのか、という論点においてより具体的に展開される。それらの議論は、中国における古楽の復元論には見られない、新しくまた独自の論点を含むものであり、徂徠による古楽の復元論においてとりわけ注目し値する箇所である。以下では、徂徠の琴学を通して、こうした調への関心が徂徠の古楽概念を特徴的なものとして構成している点について検討を加えよう。

### 3. 琴学について

古楽の復元の実践として、徂徠は琴の楽譜である「幽蘭」の解明に取り組み、さらに、「琴所伝是為歌調…古者歌奏異均(琴に伝わる調は歌調であり…古において歌唱と(樂器の)演奏は異なる調によっていた)」「(『樂制篇』)と述べ、琴に伝わる調は歌唱に用いられる調であり、古では歌唱と樂器との合奏が異なる調で行われたと考

え、「幽蘭」に明の臧懋編『詩所』の「猗蘭操」から歌詞を取り入れた。<sup>15)</sup>

こうした実践は、次のような古楽の生成に対する徂徠の考えに基づくものである。即ち、音楽とは歌唱より生じたもので、楽器の演奏は歌唱を助けるためのものであったが、楽器と歌唱の調が同一であると、人の声が聞こえにくくなるため、歌唱と楽器の演奏は別々の調で行われた。ただ、別々の調で歌唱と楽器の演奏を行うと、歌唱は楽器の調につられて知らぬ間にこれと同じ調となってしまうため、琴だけ歌唱と同じ調で演奏するに至った。<sup>16)</sup> つまり、古楽は歌唱と楽器の異なる調での合奏であるが、琴だけは歌唱と同じ調で演奏されていたのであり、それゆえ演奏の方法のみを記した「幽蘭」に新たな歌詞を付け加えたのは、古楽の改変ではなく、むしろ古楽の復元そのものである。

ところで徂徠は、楽の実践・操作・学習を詩書礼の学習と並べ、「先王の四術は、詩書礼樂にして、これ、三代の、士を造りし所以なり」(『弁道』<sup>22)</sup>) というように士(執政者)<sup>17)</sup> の養成教育の一環と見なし、士は詩書礼樂の学びを通してその政治を執り行う素質を培う<sup>18)</sup> としている。この士つまり為政者の養成・修養において楽は如何なる役目を担うと徂徠は考えているのだろうか。先に触れた調の問題は、まさにこの点と大きく関わっている。

徂徠は、琴についての著作『琴学大意抄』において調が人に与え

る影響を「和」と「応」という概念のもとに論じている。歌唱と楽器の演奏が同じ調のもとで相応するのが「応」であり、互いに相異なる調の歌唱と楽器の演奏の調和が「和」である。「応」で演奏された音楽は耳になじみやすく、人の情に親しむものであるが、こうした音楽のみを好むのであれば、「世人人情ノミニシテ道ト云モノヲ知ラヌトキハ、我ガ気ニ合タル人ノミヲ用ヒ、我ガ好コトノミヲスルニヨリテ人皆我レ勝チニナリ。禍乱モコレヨリ生ズ」(『琴学大意抄』) というように、自分本位の人間になりやすく、禍乱の根源となる。これに対して徂徠は「和」について「楽ヲ学バムモノハ、心ヲ用ユレバ、皆ソノ妙ヲウルナリ。順八逆六ヲ合スルコトハ楽ノ道ニシテ：聖人ノ道ハ、我レニコトナルモノヲ用ヒテ我禍タルヲ抑ヘ、我足ラザルヲ補フ。コレヲ和ト云ナリ。」(『琴学大意抄』) と述べる。相異なる調での合奏は、学ぶ者の行き過ぎと不足を補い、自らと異なる存在を受け入れるという和の状態を彼に齎すのである。また興味深いのは、徂徠が天下の統治に携わる者として最も重要な位置に立つ君主とその家臣をそれぞれ歌と楽器に例えている点である。そして両者の「和」について徂徠は次のように述べる。

「サレバ賢君ノ諫言ヲイレ、賢臣ヲ用ヒタマフモ、皆異ナルヲ以テ、我ヲ助クル道理ナリ。『論語』ニ『君子和而不同、小人同不和』ト云ヘルモコノ道理ナルコト。…前略…歌ハ君ニシテ

樂ハ臣ナルユヘ、歌ト樂器トノ調子ヲカヘテ六八ヲ以テ合スル  
コトカカル道理ナリ。」(『琴学大意抄』)

「この事を『君子は和して同せず、小人は同して和せず』と孔子も宣まえり。和するというは五味を調和するが如し。五味のあんばいというは、各別の味を持行きてませ合せする事也。故に臣下には君と才智の筋各別に違いたるをよしとす。君何ほど才智ありても、人の才智は一むきに得手なる所ありて、また不得手なる所ある物なり。聖人とてもかくの如し。故に各別に違いたる才智の臣をいくらもよせ用いざれば、君の才智のたらぬ処を補うべきようなし。」(『政談』)

君主に求められるのは、多様な才能や考えを持つ臣下を持ち、彼らに各々の才能を発揮せしめ、また彼らの諫言を受け入れることであり、自分と異質な臣下を受け入れる心構えが、天下治平の前提となる。これを徂徠は「和」と言い表す。ここにおいて、君臣関係が古楽の演奏と類比的に捉えられていることが見て取れるだろう。これは、徂徠の思想において、政治と音楽は独立した二つの領域をなすのではなく、両者とも実践という同じ水準に位置づけられているからに他ならない。そうであるからこそ、楽は士の養成・薫育過程のうち位置づけられる。同じ調で演奏する場合は特に意識せずともただ他の人と同じ調で演奏すれば、音楽はそれなりに成り立つ。

これに對して、異なる調で演奏する場合、相手に合せながら異なる調を保つことに深い注意を絶えず払わなければならない。士は、異なる調での合奏を学ぶことを通して、合奏音楽として互いに相手と合せつつ異なる調を保つことに努め、自らの行過ぎるところを抑え、足りないところを補い、これによって自分とは異なる存在を受け入れる能力を培うことができる。相手に合せながら異なる調を保つことに深い注意を払うことへの努力によって躰けられる異なる他者の容認は、音楽実践を通して学ばれるものである。このように、調の重視は、徂徠においては、「和」「応」といった概念を通して、異なるもの同士の調和的關係の構築へと接続されるのである。

以上、古楽の復元に関わる『楽律考』・『楽制篇』・『琴学大意抄』などの著作、また「幽蘭」の復元に即して徂徠の古楽認識を論じてきた。黄鐘の高さと十二律の導出を重要な課題とする中国の古楽への取り組みに對して、徂徠は、古代の楽律・楽制は中国では既に滅び、日本に伝わる楽律・楽制・「幽蘭」こそ中国古代のものであり、古楽とは、異なる調で行われる歌唱と楽器との合奏であり、古楽の学びを通して士としての素質が培われると考える。徂徠の論は、中国の古楽論とは異なる視点と論点を含みもっており、徂徠は、自らの政治的かつ倫理的思想、あるいは人間観に基づき、古楽と深く関わる幾つかのテーマ、即ち楽律・楽制・琴・「幽蘭」を取り上げてこれを再編する形で新たな古楽論を形成したと言えるだろう。

### 三 徂徠の古楽論と江戸の音楽文化・社会情勢

徂徠が古楽について論じたのは、経済の発展及び江戸文化の成熟に伴い様々な芸能・音楽が盛んになり、また中国との交流を通じて明代琴楽や明清楽が徐々に日本に伝わり、新たな音楽文化が形成された時期である。徂徠は古楽の復元に取り組み一方、同時代の音楽、例えば三味線・箏、また能楽について批判的に言及している。もちろん、そうした批判は古楽を重視する徂徠の思想と深く関わっている。そこで本章では、同時代の音楽に対する徂徠の批判に着目し、古楽の復元論が如何なる音楽文化および社会情勢を背景に展開されたものであったのか、また、古楽の復元の根底に潜む徂徠の問題意識が如何なるものであったのかについて検討を加える。

江戸期に三味線・箏は非常に盛んになり、特に各種の浄瑠璃もの(三味線伴奏の語りもの、人形操りも含む)が庶民の人気を博していた。また、元禄十六(一七〇三)年の世話物浄瑠璃「曾根崎心中」の初演以来、人形浄瑠璃はその全盛期を迎えたが、相次ぐ心中事件を背景に享保八(一七二二)年に「心中禁止令」が出され、元文四(一七三九)年には江戸町奉行が上方節(豊後節)浄瑠璃を全面的に禁止する。他方、能楽は元和以来武士の嗜みとして奨励され、また幕府が儀式に用いる楽となることで將軍綱吉、家宣、家継時代に最盛期を迎えるが、吉宗(在位一七一六年—一七四五年)の就任か

ら数年後、享保改革の余波は徐々に能楽にも及ぶにいたる。<sup>19)</sup>

以上のような心中・浄瑠璃の禁令、能楽の改革に先立つ享保二(一七一六)年に執筆が本格化する『護園十筆』において、徂徠は「応・和」節「(繆)」の概念から、「俗箏三絃」と「能、猿楽、鼓鼓」、古楽の特徴、性格を次のように論じている。

「世俗の楽を観て、しかるのち聖人の楽を知る。いま世俗の楽に二つあり。俗箏三絃は、絲逐ひ肉飛び、宛転曲折し、意のごとくならざるはなし。その人情に近きは、これに過ぎたるはなし。：能・猿楽・鼓笛は、嚙殺にして、応和の声なし。ただ節奏あるのみ。舞蹈発越、駆りて節に赴く。これ武人の尚ぶ所、故に厳法を尚びて人情に遠し。：両端を観て、古楽得て以て言ふべし。声に応あり和あり繆あり。応なる者は情に近し。俗絃はこれを以てす。情に一なれば則ち淫す。故にこれを輔くるに和を以てす。和なる者は義に協ふ。協一に務むれば則ち弘からず。故にこれを文るに繆を以てす。繆なる者は仁に成る。質は以て文らざるべからず。故に必ず繁声促節なり。古楽の八音六簧五絲は文なり。故にその節は緩し。」(『護園十筆』)

また、『徂徠集』は、

「応者情也。節者法也。聖人之治、立法行道以合人情、三者備矣。世俗不知道、但喜合其情、故俗箏三絃有応而無和也。至於武人之治。則本不知道、亦不問人情、一以法度驅迫之、故室町作俗謠、無和無應唯有鼓節耳（応は情である、節は法である。聖人の治は、法を立て道を行ってこれによって人情と合し、「和・情・節の」三者を備える。世俗は、道を知らず、ただその情に合すのを喜び、それゆえ、俗箏三絃は応があつて和がないのである。武人の治に至っては、すなわちもともと道を知らず、亦人情も問わない、すべて法度をもってこれを駆け迫り、それゆえ、室町は俗謠を作り、和がない、応がない、ただ鼓節あるのみ）」（『徂徠集』）

とも言う。

「俗箏三絃」は、異なる調の合奏、つまり「和」という要素を欠き、同じ調での演奏としての「応」のみ有するので人の情に密接している。「能、猿楽、鼓鼓」は「応」さえ持たず節奏のみ有すが、これは武人の政治が厳法を尊び人の情から遠いことに等しい。古楽は、前述したように、歌唱と琴との同一調での演奏に、異なる調で行われる楽器の演奏が加えられるものである。言い換えれば、同調演奏の「応」、そして異調演奏の「和」を同時に備えたものである。徂徠は、こうした古楽の音楽的な特徴から、古楽の性格を、人の情を

容認しながら（「応」）、単に人の情に従ってそのまま流すのではなく、異なる調での合奏を通して（「和」）、学ぶ人に自分とは異なる存在を受け入れる心構えを齎すものと捉える。さらに古楽の「繆」という要素に着目し、古楽は緩和な節奏を持ち、これが「和なる者は義に協ふ。協一に務むれば則ち弘からず。」（『護園二筆』）という「和」の制限を越え、学ぶ人の心構えをさらに広め、「仁」の状態に至らせると考える。

古楽は、「応」と「和」、そして「節」というリズムの要素を備え、この点で聖人の政治と重なり合う。それに対して、「能、猿楽、鼓鼓」は「節」（＝「法」）のみであり、武人の政治と重なり合う。ここでも政治と音楽は、類比的に捉えられている。そして、古楽と聖人の政治の同型性ゆえに、他の音楽に対する古楽の優位性が主張される。要するに徂徠において、音楽と政治は「応」「和」「節」（「繆」）の概念のもとで統括的に論じられるのであり、「応」「和」「節」（「繆」）を備えた古楽を基準に、何らかの要素が欠如している点においてその他の音楽が批判されるのだが、それは同時に、これらの要素を欠いたあらゆる政治に対する批判、そして聖人の政治の真正性の主張を意味するのである。徂徠の論において、古楽が執政者のあるべき心構え（仁）<sup>21</sup>、そして治国の在り方（人情・道・法）を形成しうる」と認識されるのは、古楽が聖人の政治と同じ要素を含みもち、両者がその同型性において連続的に把握されているからなのである。

以上の検討から、徂徠の古楽への関心は、単なる文人趣味でもなければ、学問上の問題でもなく、優れて実践的な問題に関わるものであったことは明らかだろう。実際、徂徠は江戸幕府に対して積極的に古楽の重要性を訴えんと試みた。

徂徠の著作の成立を確認すると、四十五歳の時に「周漢之音存於吾東方」と唱えるが、正徳四（一七一四）年四十九歳の時に刊行された『護園随筆』では、礼楽に関する記述はそれほど多くなく、またこれまで挙げた徂徠の諸著作の大半は、『護園十筆』、つまり享保元（一七一六）年以降、徐々に纏められたものであることがわかる。享保元年は、前述した「心中禁止令」、浄瑠璃の禁令が発令され、能楽の改革が行われ、さらに桜町天皇在位中の大嘗祭や新嘗祭等の朝儀の復活に積極的な支援を行った吉宗が將軍に就任した年である。三味線、浄瑠璃、能楽等の音楽芸能に対して否定的な考えを示し、古代音楽、古代朝儀の復元・復活に積極的な意欲を持つ吉宗の音楽政策と徂徠の音楽認識は軌を一にしている。徂徠が吉宗に政治に関する意見を求められ、また吉宗政権の音楽分野担当を担ったと思われることを踏まえると、こうした一致も単なる偶然ではなく、徂徠の古楽の復元論は、当時の音楽文化の問題（浄瑠璃の隆盛、心中事件の多発、能楽の奢侈）や吉宗による改革との関わりの中で成立したものと見なすべきだろう。

また、天下治平の在り方に関する提言の書である『太平策』にお

いて徂徠は、「漢唐ヨリ以後、礼楽ナシ。何レノ代ニテモ、三百年ヲ過サルハ、制度善カラザル故、世界早ク老衰シテ、早ク乱ルルナリ」（『太平策』）と述べ、中国ではもはや楽のみならず、礼も行われていないとする。そして礼楽が行われていない漢唐以降の中国を「蓋周道衰、而天下淪胥為夷。秦漢而後、華而夷者也。（思うに周道が衰え、天下は淪落し夷とおしなべて一緒になる。秦漢以後は中華でありながらも夷狄である。）」（『孟子識』）と、（地理的には）中華でありながらも実際には夷狄であると見なす。これに対して、幕府の執政について徂徠は、「サレバ右ノ如ク制度ヲ立替ンコト、珍シキコトニアラズ。異国ノミニアラズ、吾国モ昔ハ皆カクノ如クナリ。：中略：聖人ニ法リ古ヲ稽ヘテ、制度ヲ立替タランニハ、世界新シクナリテ、政道安ラカニ行ハルベシ。：中略：右ノ如ク制度ヲ立替ルハ、王道ノ地ヲ作ルナリ。コノ上ニ礼楽ヲ以テ治ル心、王道ノ至極ナリ。」（『太平策』）と明言する。礼楽制度は、中国で考案された制度ではあるが、この制度は普遍的な意味を持ち、「異国」の中国だけではなく、「吾国」においてもかつて行われていた、そして、聖人の道の実践により、政道は安らかになる、つまり中国で既に失われた王道は、礼楽の実践により、「吾国」において復活し、これによって安らかな政道が齎される、と徂徠は唱えるのである。ここで、徂徠は、古楽の喪失を根拠に中華／夷狄という対立を無効化する。のみならず「吾国」だけが古楽を保存するという認識は、いま

や夷狄としての中国／王道としての吾国、として二国間の関係を規定し、「吾国」の正当性、真正性の証として提示されるのである。<sup>26)</sup>

以上のことから既に明らかのように、古楽の復元に向けられた徂徠の関心は、単に古代中国の音楽への憧憬に起因するものでは決まてない。徂徠は、江戸の政治・文化改革の指針を、古代中国の政治体系・文化体系に見出し、「中華」という名を通して在るべき政治・文化について考え、これを江戸幕府に提案した。古楽の復元論もまた、こうした徂徠の大きな企ての内に位置づけられるのである。

おわりに

時代や地域によって程度の差はあるものの、東アジアにおいて一定の影響力を持ち続けた儒学思想において、古楽の復元は、様々な儒学者によって論じられてきた主題の一つである。それゆえ、地域また時代は異なれど、儒学者たちの中で、古楽を普遍的かつ理想的な価値を備えたものとする認識が共有されていたと言えよう。また、芸術の自律性を前提とする近代の音楽認識と異なり、前近代の東アジアの音楽認識、少なくとも儒学思想における音楽認識が、広い意味での政治論・人間論・学習論と連続的であったことの一端が、以上の論述から明らかになったと思われる。しかしながら留意すべきは、こうした音楽認識は、東アジア各地における人・テキスト・音

楽の伝播に伴い、それぞれの地域の文脈に即して異なる様相を示すということである。徂徠の論に見られるように、古楽の復元という主題は、これに取り組む当の儒学者の思想、また彼と同時代の音楽文化や社会情勢と深く関わることで、新たな視点のもとに論じられてきた。古楽の復元論は、単に忠実なテキスト読解や音楽の実証的な復元の試みに止まるものではなく、各々の儒学者に固有の論点のもとに展開し、彼らの音楽に関する思考と実践、更には政治に関する思考と実践の根幹を成すものとして再構築され続けてきたのである。

最後に今後の研究課題について触れておこう。本稿は、徂徠において、音楽がどのような意味を有しどのような働きを持つのかという根本的問題が、古楽論の言説を通して、政治や文化を内包する社会のあるべき在り方への問いへと繋がって行く理路を検討してきた。こうした徂徠の思索は、徂徠自身の思想内部で完結したわけではなく、その後護園一門に大きな影響を及ぼすことになる。<sup>27)</sup> また、江戸における徂徠学／反徂徠学の流行、徂徠学の地方への伝播を視野に入れるならば、儒学思想と江戸の音楽文化の関係性の解明は、様々な視点から論じられるべき課題となるだろう。例えば、思想における中国儒学の礼楽論・古楽論の伝来、音楽文化における雅楽・明代琴楽・明清楽・三味線・箏・能楽などの流行、という時代状況において江戸の人々ほどのような音楽認識を持ち、どのように音楽

を楽しんだらうか、そして、どのような音楽認識のもと、新たな音楽文化を形成したのであろうか。こうしたことが問いとして浮上してくる。当然ながら簡単に答えられる問題ではない。こうした課題はまた、江戸の人々の視点による江戸音楽文化の有り様を解明するだけではなく、海域交流を通して緩やかな繋がりを持つ東アジアの音楽文化の解明にも繋がるであろう。今後、より多様な視点・領域からの研究の蓄積が求められる。

徂徠の著作の引用は、写本の『楽律考』（主として九州大学桑木文庫所蔵を用いるが、若干の誤字を国文学研究資料館（田安德川家寄託資料）、国立公文書館内閣文庫所蔵版を参照のうえ訂正を加えた）、『楽制篇』（国立公文書館内閣文庫蔵）、『琴学大意抄』（主として国文学研究資料館所蔵を用いるが、若干の誤字を九州大学桑木文庫所蔵版を参照のうえ訂正を加えた）、刊本の『孟子識』（『甘雨亭叢書』第四集所収、板倉勝明開彫、一八五六年）を用い、出版されたものとして『弁道』、『弁名』、『太平策』（『日本思想大系』三六 荻生徂徠）所収、岩波書店、一九七三年）、『政談』（岩波書店、一九八七年）、『論語微』（『荻生徂徠全集』三卷、みすず書房、一九七七年）、『護園二筆』（『荻生徂徠全集』十七卷所収、みすず書房、一九七六年）、『徂徠集』（ぺりかん社、一九八五年）、『論語微』（『荻生徂徠全集』三卷所収、みすず書房、一九七七年）を用いる。『晋書』

『宋書』などの「律曆志」、「楽志」は『歴代楽志律志校釈』（人民音楽出版社、一九九九年）を用いる。なお、括弧内の中国語・日本語の訳は筆者によるものである。引用文は、新字体に統一し、記号を適宜改めた。

註

(1) 韓国（朝鮮）における議論としては、特に丁若庸の論考が注目される。丁若庸は徂徠から影響を受けていたことが知られている（この点に関する研究として、李基原「朝鮮儒者における徂徠学—丁若庸の『論語古今注』を素材に」『日本思想史学』三八号、日本思想史学会、二〇〇六年を参照）。この点を踏まえると、古楽の復元論の展開は、中国から周辺国へ広がり変容していく過程として捉える視点だけでは十分でなく、東アジアの相互的・交錯的影響関係を考慮に入れていく必要がある。なお、丁若庸の楽論については、琴章泰「茶山の楽論と楽律復元の課題」（『日韓共同シンポジウム』18—19C東アジア思想空間の再発見—丁茶山の時代の韓国・日本学術史 予稿集』2007年）から大きな示唆を頂いた。

(2) 平石直昭『荻生徂徠年譜考』平凡社、一九八四年、七五頁。（括弧内の現代日本語訳は筆者による）

(3) 徂徠の琴学と「幽蘭」に関する研究として、以下のものが挙げられる。吉川良和「物部茂卿琴学初探」（『東洋文化研究所紀要』九二、東京大学東洋文化研究所、一九八三年）、「物部茂卿撰次『烏絲欄指法卷子』研究」（『東洋文化研究所紀要』九四、東京大学東洋文化研究所、一九八四年）、山寺美紀子「荻生徂徠の『碣石調幽蘭第五』解説研究—『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』七〇号、東洋音楽学会、二〇〇四年）、「琴（七弦琴）の最古の楽譜『碣石調幽蘭第五』をめぐる解説と復元—主として荻生徂徠による研究について—」（『楽は楽なりⅡ—中国音楽論集 古楽の復元』好文出版、二〇〇七

年)。他に徂徠と音楽の関わりを論じたものとして、陶徳民「荻生徂徠の『楽書』校閲とその所産」(『日本漢學思想史論考』、関西大学出版部、一九九九年)、暢素梅「護國学派と音楽」(『日本思想史学』三七号、日本思想史学会、二〇〇五年)等がある。

(4) 大築邦雄「近世の雅楽研究」『音楽学』九、日本音楽学会、一九六四年、一〇〇頁。また田辺尚雄「音楽理論」(共立出版社、一九五六年)も徂徠の楽律論に関する考察を含んでいる。

(5) 『呂氏春秋』の「古楽」の「昔黄帝令伶倫作為律……」(陳奇猷校釈「古楽」、『呂氏春秋新校釈』上、上海古籍出版社、二〇〇二年、二八八頁)の楽律制作に関する一文は、広く例えば中国の朱熹、蔡元定、朝鮮の丁若庸、日本の荻生徂徠等の論者に引用され、古楽の復元に当たって楽律の解明は主な問題とされる。

(6) 中国における楽律の展開及びその計算方法について、繆天瑞「律学」(人民音楽出版社、一九九六年)と李玫「东西方乐律学研究及发展歷程」(中央音乐学院出版社、二〇〇七年)は概論書ではあるが、詳しく論じている。また思想と楽律の展開については、堀池信夫「中国音律学の展開と儒教」(『中国—社会と文化』六、東大中国学会、一九九一年)、「京房の六十律—兩漢經学の展開と律曆学」(『日本中国学会報』日本中国学会、一九七九年)、「前漢曆法の展開及び音律理論」(『漢魏思想史研究』明治書院、一九八八年)、「何承天の新律—音楽音響学における古代の終焉と中世の開幕」(『筑波中国文化論叢』一、筑波大学中国文化研究プロジェクト、一九八一年)と児玉憲明「経学における「楽」の位置」(『人文科学研究』一〇六、新潟大学人文学部、二〇〇一年)、「律呂新書」研究—「声氣之元」と「数」—(『人文科学研究』九五、新潟大学人文学部、一九九八年)、「律呂新書研究序説—朱熹の書簡を資料に成立の経緯を概観する」(『人文科学研究』八〇、新潟大学人文学部、一九九二年)、「荀勗と秦始笛律—何承天との関係を論じて音響学史上の位置づけに及ぶ」(『人文科学研究』六七、新潟大学人文学部、一九八五年)の一連の論考、そして小島毅「宋代の楽律論」(『東洋文化研究所紀要』一〇九、東京大学東洋文化研究所、一九八九年)から、大きな示唆を得ている。以下では、これらの論考を参考にしながら、

古楽の復元と楽律との関わりを中心に論を進めていく。

(7) 堀池信夫「中国音律学の展開と儒教」前掲論文、一一六頁。

(8) この点については、堀池信夫「何承天の新律—音楽音響学における古代の終焉と中世の開幕」(前掲)、児玉憲明「荀勗と秦始笛律—何承天との関係を論じて音響学史上の位置づけに及ぶ」(前掲)を参照。

(9) 引用とその訳については、本稿末尾の断りを参照されたい。

(10) 以上、荀勗の楽律論の経緯については「律曆志」『晋書』、「律曆志」『宋書』を纏めたものである。

(11) 堀池信夫「中国音律学の展開と儒教」(前掲)、一二六頁。

(12) 例えば「楽志」『宋史』の冒頭に「有宋之楽、自建隆訖崇寧、凡六改作」(脱脱等「楽一」『宋史』第九冊、中華書局、一九七七年、二九三七頁)と記され、この六度にわたる音楽の修正はすべて黄鐘の高さの修正を中心に行われた。また朱熹においても十二律と黄鐘の特定が重視された(由是論之、則審音之難、不在於声而在於律、不在於宮而在於黄鐘。蓋不以十二律節之、則無以著夫五声之實。不得黄鐘之正、則十一律者又無所受以為本律之宮也。)(『声律弁』『朱子全書』晦庵先生朱文公文集)伍、上海古籍出版社・安徽教育出版社、二〇〇二年、三四四三頁)。さらに有名な十二平均律を發明した朱載堉にも同じ傾向が見られる。

(13) 具体的には雅楽の調名で言うところの恣越調・平調(大食調を含む)・双調・黄鐘調・般涉調であり、琴楽で用いられる調名では、正宮調・緩角調・緊羽調・清商調・緩宮調を指す。

(14) 五声は、宮が最も低く、宮と商、商と角、徵と羽の間隔はそれぞれ一律、角と徵の間隔は二律である。

(15) 山寺美紀子「琴(七弦琴)の最古の楽譜『碣石調幽蘭第五』をめぐる解説と復元—主として荻生徂徠による研究について」(前掲)、二八九頁。

(16) 『琴学大意抄』の関連箇所を参照。

(17) 徂徠の士は君子とも称される。これは、「君なる者は下を治むる者なり。士大夫はみな民を治むるを以て職となす」(『弁名』君子・小人)というように上の立場に立ち、治世安民という役割を果すべき人と指す。

- (18) 「先王の教へは、詩・書・礼・楽。『書』は学者の本業たり。何となれば、『書』は政事を道ふ。学んで而うして士と為る、学ばざれば則ち民たり、仕へて以て政に従ふ。…その言は正大、その義は閑深。必ず詩と礼樂とを以て輔と為し」(『論語徴』泰伯篇第八章)
- (19) 三味線・箏・能樂の發展については、小倉理三郎『日本音楽の源流を探る』(芸術現代社、一九九四年)、淨瑠璃については横田庄一郎編著、印藤和寛訳・解題『富永伸基の「楽律考」』(朔北社、二〇〇六年、二二―二二三頁)を参照。
- (20) 平石直昭『荻生徂徠年譜考』(前掲)、一〇三頁、参照。
- (21) 徂徠において仁は、「仁になる者は、人に長となり民を安んずるの徳を謂ふなり」(『弁名』上、仁1)、「孔門の教へは、仁を至大となす。何となれば、能く先王の道を挙げてこれを体する者は仁なればなり。先王の道は、天下を安んずるの道なり。」(『弁道』7)と捉えられる。
- (22) 各著書の成立年代は、平石直昭『荻生徂徠年譜考』(前掲書)の他、陶徳民「荻生徂徠の『楽書』の校閲とその所産」(前掲論文)、吉川良和「物部茂卿琴学初探」(前掲論文)を参照。
- (23) 辻達也編『日本の近世二 天皇と將軍』(中央公論社、一九九一年、一九一―一九六頁)、参照。
- (24) 尾藤正英「国家主義の祖型としての徂徠」(『日本の名著 荻生徂徠』、中央公論社、一九七四年)、参照。
- (25) 藤和寛「荻生徂徠「楽律考」との関係、「徂徠学と江戸幕藩体制の根本問題」(横田庄一郎編著・印藤和寛訳・題解『富永伸基の「楽律考」』所収、朔北社、二〇〇六年)、参照。
- (26) こうした古樂の復元を通した「吾国」の正当性、真正性の主張の背景に、明清交替をうけての国家意識の高まりを見て取る必要がある。明清交替は、日本および朝鮮に華夷秩序の再編の契機として認識されたからである。この点と徂徠の古樂の復元論との関わりについては今後の課題としていたい。
- (27) 暢素梅「護園学派と音楽」(前掲)を参照されたい。

(ちん・ていちく 広島大学・大学院社会科学研究所・博士課程)