

熊沢蕃山の音楽思想——日本近世期の音楽文化における雅楽の位置づけから——

中川 優子

一、はじめに

近世日本において礼楽の「楽」を重視した儒学者といえ
ば、まず荻生徂徠（一六六六～一七二八）が浮かぶのではな
いだろうか。彼については、その琴学や楽律研究の内容^①、
古楽復興の意識と徳川吉宗との関係^②、そしてその背景にあ
る礼楽観^③、さらには以後の知識人への継承^④など、さまざま
な観点から詳細な検討が進んでいる。もともと近年は、中
村惕斎（一六二九～一七〇二）を先駆とする楽律学の展開な
どにかんしても研究が蓄積されつつあるが^⑤、依然として徂
徠の存在感は大きいと言わざるをえない。徂徠に先立つ一

七世紀の音楽思想についても検討の余地が大きく残されて
いること、そしてそれは、近世日本の音楽思想における徂
徠の位置を考えるうえでも必要な一步であること、以上は
本稿が熊沢蕃山（一六一九～一六九二）に着目している第一
の理由である。

熊沢蕃山が聖人の定めた「楽」（古楽）と日本の雅楽とを
結びつけ、その社会的教化作用を主張したことは、思想史
学研究においてもすでに知られるところであろう。たとえ
ば宮崎道生氏は、文人としての蕃山の一面を検討するにあ
たり、蕃山が孔子に触発されて「楽」を重視し、音楽演奏
にも通じた事実を示すものとして、彼の雅楽器にたいする
言説などを概観している^⑥。また大川真氏は王権論研究の立

場から蕃山の「楽」にたいする言説に着目し、彼における「文武」の「文」が、日本の朝廷が担うものとしての雅楽であったことを指摘した。とりわけ蕃山が提唱する「楽」の在り方は、ことばに拠らない「知らず識らず」の「易簡」な教化ができるという点において効用をもつものであったという指摘は、彼の礼楽観における「楽」の位置づけを知るうえで重要であろう。

一方、まさに雅楽が中心的論題である「雅楽解」(『集義外書』所収、以下「雅楽解」)については、音楽理論などにかんする専門的語彙を含むこともあってか、宮崎氏が「雅楽については門外漢」としつつその概略を示すにとどまり、蕃山の経世論を対象とした研究の蓄積と比べると、思想史学研究から踏み込んだ検討は見られないのが現状である。

しかし音楽学・音楽史研究からは、むしろ『雅楽解』に比較的強い関心が寄せられてきた。とりわけ音楽学・音楽史研究においてそれは、日本の雅楽と儒教思想にもとづく礼楽の「楽」とを関連づけて論じた著作として知られている。たとえば馬淵卯三郎氏は、近世邦楽の初期の文献である『糸竹初心集』に思想上の影響を与えたものとして儒学者の著作に注目し、とくに蕃山の『雅楽解』を、「礼楽論を展開するためのキー・ワードとして、雅楽⁹⁾を利用する」最初の文献と位置づけた。また武内恵美子氏は、馬淵氏の

提示した論点をさらに掘り下げ、「雅楽」という語の用いられ方などを検討したのち、「雅楽解」の内容は、そのほとんどが楽思想であり、雅楽に関しては楽思想を説明するための補助的な役割として用いられているに過ぎない¹⁰⁾などしつつ、蕃山の目的ないし意図は「まさに『雅』楽¹¹⁾」であることを非常に巧妙に、無意識に刷り込んでいく¹²⁾ことにあり、この意味で荻生徂徠ら一八世紀の思想家に影響を与えたことを指摘している。たしかに日本の雅楽はおよそ近世期を通じて、中世とは異なる文脈——古の「楽」を希求するような思潮——のもと、儒学者などの知識人のみならず、武家や為政者などからも関心を寄せられることとなった。雅楽文化の展開における近世という視点で捉えれば、それが儒教思想とのかかわりを深くもつものとして注目されたことはひとつの特質であり、その萌芽期にあった思想として蕃山の存在が指摘された意義は大きい。だが一方でこれらの研究では、『雅楽解』にたいする検討の視座が、蕃山が日本の雅楽をいかに政治的な礼楽思想と結びつけているかという観点に偏る傾向があり、結果として、蕃山が音楽としての雅楽の特徴をどのように捉えていたのかという問題には踏み込まれていないのが現状である。つまるところ日本の雅楽の各楽器などにたいする蕃山の言説については、宮崎氏の概観的な紹介にとどまっていると

いってよい。

筆者が注目したいのはむしろ、それらの具体的な言説についてである。とくに『雅楽解』において蕃山は、当世における種々の音楽文化を「淫楽」などとして引き合いに出しながら、「正楽」としての雅楽の特徴について、各楽器にたいする検討を含めた議論を展開しているのである。蕃山の礼楽論が、和漢の書籍での記述を手がかりに、いわば想像の範囲のみで把握されたのではなく、自身も雅楽を演奏しながら、当世の実在する音楽文化を手掛かりに——つまり自身の眼前に展開していた音楽文化から、正しい「楽」とそうではない音楽とを峻別するかたちで——理解されたことは、彼の思想を知るうえで目を配るべき事実であろう。

以上から本稿では、『雅楽解』をもとに、蕃山が日本近世期の音楽文化の中にかにして雅楽を位置づけようとしたのかを把握することで、実際の音楽文化とのかかわりにおける蕃山の「楽」の思想の特徴を明らかにする。このような作業は、近世日本における礼楽思想が、当世の音楽文化とのかかわりの中でどのように展開していったのかを理解するための一助にもなるだろう。

二、「今の楽」の前提——「古の楽」との関係性

蕃山が雅楽に高い関心を寄せるようになったのは、周知のように四十歳代、京都移住期のことであろう。宮崎氏によれば、このころ蕃山は『源氏物語』研究などを通じて、古代中国の礼楽の伝統が朝廷に伝えられていると考えるに至り、宮廷文化の復興を志した。さらに蕃山においてその中核を担ったのは、中国三代の「古の楽」を唯一伝える日本の雅楽であった^②。たしかに蕃山は「古の楽」の遺物として日本の雅楽の意義を主張したが、彼が両者を全く同一視したわけではないことには注意を払うべきだろう。それでは彼は「古の楽」と当世に伝承されていた日本の雅楽との関係のうち、どのような点に着目したか。

そもそも日本の雅楽について、蕃山自身がどのように、またどの程度学んだのかを知る手立ては豊富ではない。巨勢直幹、草加定環、秋山弘道による蕃山伝^③によれば、彼が京都にいた折、公卿の小倉大納言実起（藪嗣良の二男、小倉実為の養嗣子、一六二二～一六八四）から琵琶を、藪大納言嗣孝（藪嗣良の長男、小倉実起の実兄、一六一九～一六八二）から箏を習い、さらに笛の演奏を阿部飛驒（楽人の安倍季尚、一六二二～一七〇八）に認められたらしい。とくに箏や琵琶の

実践的な教授を受けたことは確かなことと思われる。¹⁵ 彼が公家との盛んな交流を図っていたことに鑑みて、雅楽のうち、とりわけ堂上家によって伝承されていた絃楽器を学んだとしても不思議ではない。

そして箏や琵琶は、日本の雅楽のうち、主に中国由来の唐楽において用いられる楽器でもある。それらを学んだ経験もあいつてか、三代の古楽が遺存するものとしての日本の雅楽をみるにあたり彼が議論の中心に据えたのも、やはり唐楽であった。ただし今日では、日本に伝えられた唐楽は中国の本来の雅楽（天子宗廟のための祭祀音楽）ではなく、唐代における燕楽（宴饗用の音楽）であるというのが定説である。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。そして武内氏も指摘しているように、日本の唐楽が本来の雅楽と相違点を多く持つこと自体は、蕃山自身も把握していただろう。¹⁶

ここで『雅楽解』の冒頭を、改めて参照しよう。

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、それに八音を合せたるものなれど、其詩をば伝へを失て、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_レ知といへども、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。（『雅楽解』全集二、二五二）

「聖賢の楽」すなわち古楽と「今の楽」すなわち日本の唐楽との違いのうち、彼が第一に眼を向けたのは、「詩」の有無である。蕃山において本来の古楽は、楽器にあわせて古詩を歌うものであった。そしてたしかに「今の楽」すなわち日本の雅楽のうち、とくに唐楽には、基本的に歌（詩）は含まれない。『源氏物語』と『詩経』とを同等視する姿勢をみせつつ、前者が詩を学ぶ重要性をも説いていることを指摘した蕃山であるから、「今の楽」が詩をもたないという事実は、ともすれば大きな問題であったのかもしれない。これに対して、彼は詩の伝承が失われたことを指摘し、「言葉なきの声」すなわち楽器の演奏に視点を移している。そして楽器の音に古楽たる要素は残されていること、またそもそも、遙か「三皇五帝三王」の時代の「楽」にも詩が無いものがあり、楽器によつても「心思を和す

る」などといった効用がもたらされることを主張するのである。

ただし、すべての楽器の音に「古の楽」がそっくりそのまま残っているわけではない。彼は琴（古琴、七絃琴）について、次のように述べる。

今の琴の声はいにしへのしらべにあらず。上古の琴のしらべは、他の糸竹にひびきわたりて、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。たゞ大やういにしへの琴のかたちをうつして、琴にはあらぬ声をなしたる物なるべし。むかし徐福と云人、日本に來儀せしとき、上古の琴の調子を伝て、専用ひぬれども、後世あまりに大事として、秘し失ひたり。おしくなげかしき事なり。（『雅樂解』全集二、二五三）

『源氏物語』にもしばしば登場するように、琴は日本にもたらされてはいるが、その後唐楽の楽器としては定着しなかった。そして蕃山によれば、当世における琴は、本来の音を失っている。上古における琴は「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。加えてそのような琴の音は、「君」の徳と結びついている。

夫八音の中にては糸を君とす。糸の中にも、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。（『雅樂解』全集二、二五四）

彼において「いにしへの音」、つまり本来の「楽」というのは、低くぼんやりとした「微」音ではなく、「君の徳」にも通じるような明瞭な音をもつのだろう。

他方、当世の唐楽においても用いられていた楽器については、そのルーツを古代中国に求めている。たとえば琵琶については次のように述べる。

問、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。（『雅樂解』全集二、二五三～二五四）

彼は胡国由来説を否定し、古代中国の女媧に起源があると主張している。その根拠においては書物に残る種々の説よりも、「楽」は「聖人神明の徳」が無ければ作る（18）ことができないという考えが先立つようである。また箏について

は、伏犧との関連が強調される。

又^{マユ}争を秦箏と云説あり。尤二十五絃を二つにして、十三絃となしたるは秦人なり。しかれども秦人の私を以て、一糸をも加損するにはあらず。伏犧氏初て五十絃の瑟を作り給ふ。後の人これを二十五絃とす。二つにしていと数の減じたるばかりにて、五十絃にかはりなし。秦人其格に習て、又二十五絃を二つにして、十三絃とす。五十絃二十五絃十三絃、ともに宮商角徵羽の五声の備りは同じ事なるべし。〔雅樂解〕全集二、二五二

箏は秦代の作などの説があるが、彼は伏犧の作った五十絃の瑟に起源があるとす。この「宮商角徵羽」ないし「五声」は五音ともいい、中国由来の雅樂理論のうち、相対的な音高関係を示すいわゆる五音音階である。つまり蕃山がここで述べているのは、絃の数が変わろうとも、オクターブの数が変わるのみで、音階ないし音の配列自体は変わらないということであろう。このように「古の樂」との関係における「今の樂」としての雅樂について、彼は両者の相違点をふまえつつ、とりわけ聖人の徳との結びつきから、「樂」たる要素が唐樂の樂器の音に保たれていることを主張するのである。

三、「今の樂」と「今のうたひ物」——比較の視座

一方で蕃山は「淫樂」（ないしは「淫声」「俗樂」など）として、まず「平家」（琵琶を伴奏に「平家物語」を語るもの）や「うたひ」（能の謡）、「まひ」（幸若舞などの曲舞）などを挙げている。それらは「武家の代となりて以来、出来たるもの」（『雅樂解』全集二、二五九）、つまり武家が政權を担って以降の音樂文化として捉えられている。そのうえで彼はそれぞれの成立について、「其中にては、平家のふし久しきか。其次にうたひのふし出来たりと見えたり」（『雅樂解』全集二、二五九）とする。また「まひ」については、「武家戦国の間に出来たるふしなるべし」（『雅樂解』全集二、二五九）とある。さらに蕃山は、近世期に隆盛した三味線や箏による「小哥」にも言及し、これについては「時代／＼に下よりをこるものなり。風俗姪すれば小哥のふしも淫風なり」（『雅樂解』全集二、二五六）と、当世における新興の流行音樂のような位置づけをしている。

日本の唐樂が歌をもたない一方で、それらの淫樂はいずれも、歌や語りなどといった人の声による要素を含む、いわゆる聲樂の一種に当たる。そして「今の樂」が「詩」を失っていることに眼を向けていた蕃山は、淫樂への評価に

おいても、それらが「うたひもの」であることについてはいくぶん肯定的である。

淫声の中にも彼は此よりよきあり、平家うたひこれなり。樂の唱歌は琵琶箏なくてはうたひがたし。今は琵琶箏も人により所によりて自由ならず。春のうぐひす、秋の蟬だにも、自然に吟声発す、いはんや人は心知あつくして情思深し。うたひものなくて不叶。後世明君出たまひ、道行はれて自然に雅声のおこらむまでは、せめては平家うたひ舞などはなくさみにうたひてもくるしからじ。情をのぶるの一なり。〔雅樂解〕

全集二、二五六―二五七

ここで彼は雅樂の唱歌（各樂器の旋律を習得する際に歌うもの）に言及しつつ、それも絃樂器がなければなかなか歌うことができないとする⁽¹⁹⁾。そして、情をのべるための手段としての「うたひもの」の意義をみると、「淫声」のうち比較的成立の古い「平家」や「うたひ」などを許容する姿勢をみせている。彼において「うた」は、『詩經』大序などにもみえるような、心のなかの思いがやむにやまれず声になるものとして重要だったのであり、そしてそのような態度は、およそ声を中心に展開してきたことにひとつの特徴がある日本の音楽文化にたいする一定の理解をもたらししているといえよう。⁽²⁰⁾

ただし、「古の樂」と「今の樂」との関係をふまえたうえで、とりわけ聖人の徳が樂器の音に伝えられていると考えた蕃山においては、雅樂の樂器の音に「正樂」たる要素を求めた必要があった。あるいは蕃山において、聖人にもとづく「樂」たる雅樂は、ひとりひとりの内面以上に、より社会的な意義をもつて然るべきものであったのだろう。それでは蕃山は、何をもつて「正樂」と「淫樂」を分かち基準としたか。

問、正しき伝へもなく、詩の言葉もなきに、今の樂を正樂なりとの給ふ事は何ぞや 云、宮商角徵羽を以て、正樂といふ事を知なり。今の俗の鳴物、うたひ物は、いづれも五声正しからず。雅樂は五声正しくして、律呂備れり。〔雅樂解〕全集二、二五四

箏が伏犧に通じる樂器である根拠と同様、雅樂が「正樂」たる所以を知るのも、宮商角徵羽の五声が正規の音階に正しく配置されているかどうかによる。彼は次のように続ける。

問、平日の物語より、小哥さみ線のたぐひに至まで、五音にもれたるものはなし。何れにても五声はしらるべきか 云、尤いづれにも五声あり、しかれども正樂の五声と、淫樂の五声と、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。〔雅樂解〕全

彼がおよそ「楽」において、一度絶えると再興できないものとして「ふり」を重視していることは、『三輪物語』や『孝経外伝或問』などからも知られる。とくに後者において「ふり」は身体的な所作にも通じる意味合いで捉えられているが、ここでは「五声」の「ふり」とあるため、音ないしは旋律の動きを意味するものとして解釈できるだろう。つまり彼は、「うたひもの」が中心である武家政権以後の音楽文化の中に、楽器のみの音である日本の雅楽（唐楽）を位置づけるにあたり、それぞれの音階が雅楽の五声（宮・商・角・徵・羽、西洋の階名でいえばド・レ・ミ・ソ・ラもしくはド・レ・ファ・ソ・ラ²²⁾）に当てはまるか否かという観点から、両者の比較を行っていくのである。蕃山が当世の音楽文化へ向けた視座は、それぞれの旋律における音の動きに通じ、その特徴を耳で聴き分けなければならないものだったといえるだろう。

四、音の動きにみる社会秩序

「正楽」と「淫楽」における五声の「ふり」の違いを、蕃山はどのように捉えているか。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、蕃山はとり

わけ君・臣・民・事・物との対応にもとづいて論をすすめていく。思い起こされるのは、『礼記』楽記において、両者の対応が次のように説かれていることである。

宮為君、商為臣、角為民、徵為事、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。徵乱則哀、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。²³⁾

このように、宮の音は君に、商の音は臣に、角の音は民に、徵は事に、羽は物に相応するものとして捉えられたうえで、それらが乱れば国の滅亡にもつながるとされる。

この『礼記』の一説が念頭にあるのであろうか、蕃山もこの五声の「ふり」については、雅楽ではない音楽文化におけるそれがいかに乱れているかを第一に説く。とりわけ彼は、「淫声は宮不立」（『雅楽解』全集二、二五四）、「後世のうたひ物は、宮かと思へば商にうつりぬ。君位を臣のおかせるなり。故に五音正しからずといへり。これ淫声のしるしなり」（『雅楽解』全集二、二五五）などと、宮の音が安定しているかどうかにかに重きを置いている。宮はいわゆる主音の役割を果たす音であるだけでなく、彼においては「君」に通じるため、「宮不立」とは「君」位が不安定であることの象徴となる。それは同時に、当該音楽文化が成立した時

代における社会の様相をあらわすものでもあった。たとえ
ば「まひ」の成立が戦国であるとする根拠について、彼は
次のように述べている。

宮いよ／＼たゞずして羽はめらず。宮のたゞざること
は小哥よりも立ず。小哥は羽めれどもまひはめらず
問、何を以てか戦国の声といへるや 云、戦国は国々
我持なれば、君なきがごとし。羽のめらざるは、戦国
は兵糧に迷惑して、をぐる事あたはず。もの質素なれ
ばなり〔雅楽解〕全集二、二五九

戦国は「君」がないような時代であったため、宮がほ
んど立たないとしている。また蕃山は、羽の音は低くな
っていないとしたうえで、それを戦国は物が質素で驕りよ
うがなかったからだと説明している。

さて、ここで引き合いに出されていたのは最たる淫楽と
もいえる「小哥」であるが、その五声についてはより詳細
な分析がみてとれる。

小哥は宮いよ／＼たゞず、おもかげばかりなり。宮に
すはるべき所皆商にすはりて微となる。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〔雅

楽解 全集二、二五七

「小哥」は、宮の音が不安定でほとんど「おもかげ」程
度の存在感であり、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
象徴ということになる。また羽が本来の五声よりも低いこ
とは、蕃山においては物が大きくなっているさまを示す。
音が低くなれば律管でいえばその長さは長くなるからであ
ろう。そのうえで彼は、物が大きくなるさまを驕りに結び
つけるのである。その驕りも、宮が不安定で、君徳が揺ら
いでいることに起因するものとみなされている。

「小哥」の五声の乱れは、これだけにはとどまらない。
彼は次のように続ける。

問、小哥の羽のめる事、風俗にかなふことは何ぞや
云、羽のめるは、風俗より出たる声なり。羽は物なり。
めるは大になるなり。万事分に過たるは、羽のめるな
り。これによりて、士貧く民困窮す。羽めるときは角
かる道理なり。かるはちいさく成たる也。角は民なり。
世間おごるときは、民困窮せり〔雅楽解〕全集二、二五
七

彼は「小哥」の五声が当世の風俗の在り方に根差したも
のであることを強調しつつ、羽が低くなるときは角が高く
なると主張したうえで、「民」が困窮するさまを示してい

るとする。なおここまで挙げた「小哥」の特徴はおそらく三味線によるものであろうが、蕃山は「つくし箏」を用いた「小哥」についても、次のように附言している。

問、つくし箏の小哥は、少しよきやうに聞ゆるはいかゞ云、平調のしらべを用ひ、角羽の糸めるなり。羽のめるは小哥の音めるゆへなり。角は小哥の音、めらざれども、糸をめらするは、左手をはたらかしめ、おさへんが為なり。角は民なり。民の労しくるしむ象なり。楽には宮の糸に左手なし。つくし琴には、七為に左手あり。これ君かろくしてをかしやすきの象なり。

世俗の小哥にかはりなし。〔雅楽解〕全集二、二五七

「左手をはたらかしめ」る、つまり左手で絃を押さえて音程を変化させる奏法（押手）などに言及し、これによって羽だけでなく、角の音も「める」と述べている。「つくし箏」の音楽は、楽器自体は雅楽でも用いる箏によるものであり、この意味でルーツは雅楽に通じるところがあるともいえるが、彼においては器が保たれているだけでは不十分なのであろう。なぜなら宮の絃（七・為）の音程を押手によって変化させ、「君」を侵しているだけでなく、五声の「ふり」において、とりわけ民が苦しむ様子がみとれるからである。

このようにして蕃山は、「小哥」の五声に君徳の揺らぎ

によって民が困窮する様相を見出した。もつとも、それが当時の音階にたいしてどの程度厳密な分析になっているかは判断としない²⁶。ただし彼が音階の相違に注意を向け、そこに民が困窮するような社会の様相を見出すことで、「小哥」のような新興の音楽が当世における乱れた風俗の象徴であることを具体的な音のレベルで示そうとしたことは確かだろう。

これに対し、聖人の徳にもとづく雅楽の旋律には、基本的に五声が正しく備わり、君臣民事物の關係も乱れていないことになるのだろう。ただし蕃山は、雅楽の五声をただ「正しい」のみで終わらせているわけではない。雅楽においても、五声というのはあくまで理論上のものであって、実際の旋律ではこの五つの音高から外れるものもあり、とくに管楽器の笛や箏などはそれが激しい。彼はこのような側面をも指摘したうえで、その「ふり」について、たとえば次のように分析する。

管は商一律かる所多し。これは臣はをこりやすきによりてをさへたる用心なるべし。めるは大になる也。かるはちいさくなる也。商は臣になれば一律からするは、へりくだりたる象なり。〔雅楽解〕全集二、二六〇

「臣」に相当する商の音が高くなるところが多いとしたうえで、やはり彼はそれぞれの音程が本来の五声のそれよ

り低い状態を「大になる」ことに、反対に高ければ「小さいくなる」ことに結びつけている。つまり雅楽の管楽器において、商がしばしば高くなることは「臣」が小さくなるということになり、彼はこれを、臣下が驕ることを避けるための「用心」として解釈するのである。このようにして蕃山は、およそ実際の演奏にも即したかたちで音の動きを分析的に捉え、時代が下ってから成立した音楽文化の旋律が乱れた社会をあらわす一方、雅楽のそれは理想的な社会や国家の在り方を象徴することを示している。

五、「楽」の「和」

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

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。(中略)正楽は和して宮立ぬ。故に正楽たる事をしれり。(『雅楽解』全集二、二五四～二五五)

宮音の安定に加え、「和」もまた正楽のみに備わる要素だということだろう。

そもそも「和」は礼楽思想においてとくに「楽」とかか

わりの深い概念として、とくに「礼」の「節」や「序」としばしば対応するものとして考えられてきたといえるだろう。²⁷蕃山自身も『雅楽解』の後半部において、次のように「楽」の「和」を論じている。

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。和氣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なるはなし。人心和するときは声とす、声とするときは天地の和氣応ず。天氣時にくだり、地氣時にのほり、陰陽和合して、万物を煦嫗覆育す。時は礼なり、和は楽なり。(『雅楽解』全集二、二七三)

彼は『礼記』楽記にのっとりつつ、「楽」が聖人の助けのもとに人の内面に「和」をもたらし、それによって天地の「和氣」とも応ずると説く。さらに注目すべきは、蕃山において、天地と人とが「和」すとき、それを助ける「楽」の「声」もまた「和」すものであったということだろう。彼は実際に、音や声の響きや聞こえ方というべき側面に「和」を見出しているからである。

まず蕃山は、旋律の動きをみる限りでは宮が安定しているようにみえる音楽文化について、「和」が欠けているこ

とを指摘する。たとえば「平家」については次のようにある。

平家と云もの、ふしは、宮立といへども、宮の所には声のゆりあり。君の位のあやうき兆なり。正しく立たるにあらず。事は清盛一家の事をいひ、ふしは頼朝北条の時代に出来たる成べし。うらみていかる声に似たり。声こはくして和なし（『雅楽解』全集二、二五五）

彼は「うらみていかる」ような声の様に「和」の欠如を見出し、同時に「ゆり」と呼ばれる一種のビブラートが宮の音にあることを指摘したうえで、それを君位の危うさの象徴とする。さらに彼はその宮の「ゆり」を、「北条は一向商になりて、代をかさねたり。宮にては立がたき勢を知らばなり」（『雅楽解』全集二、二六〇）と、商すなわち臣下の状態で実権を握ろうとしていた北条氏の統治の様相と結びつけることで、「平家」のふしが成立した当初における「君」の在り方になぞらえている。

「和」にかかわる議論は、「うたひ」にたいする評価においても展開されている。まず彼は「うたひ」を、能の類型、すなわち「祝言」（いわゆる初番目物や祝言物、祝意に満ちた作品が多い）、「修羅」（修羅能。修羅物、源平の武将が死後修羅道に堕ちた苦しみをみせるものが多い）、「かつら」（鬘能、女性をシテとする優雅な作品が多い）、「鬼むき」（鬼や畜類の霊などが登場す

るもの）ごとに区別し、次のように述べる。

うたひにては、祝言修羅、鬼むきといふもの、宮は大の方たて共、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。人質をとりちからを以てかためたるがごとし。（中略）正楽の宮の立たるがごとくにはあらず。（『雅楽解』全集二、二五五）

「祝言」「修羅」「鬼むき」の謡はその吟がこわばっており、「和」が無い。とりわけ「祝言」「修羅」については、「祝言修羅の宮は急度して和なし。（中略）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」（『雅楽解』全集二、二六〇）と、宮の音にも「和」が欠けているとしたうえで、せきたてるような音ないし声の様子を、源頼朝や足利尊氏の「ちから」による統治と重ね合わせる。

一方蕃山は、「かつら」の謡についてはやや異なった位置づけをしている。

うたひのかつらといふふし、和なれども宮た、ず、声となるがゆへに、ことばのよきは、うたひて人の心もなぐさむ様なり。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。今のうたひ物の中には、うたひの吟はまされり。（『雅楽解』全集二、二五

五）二五六）

「祝言」や「修羅」には欠如していた「和」であるが、「かつら」は「声となる」がために、「うたひ」の吟としては優れたものとみなされている。恐らくここでの「和」は、力んだようなこわばった声とは相對するような、やわらかい音ないしは息づかいを指しているのだろう。あるいは鬢能は『源氏物語』や『伊勢物語』などに取材した演目も含まれるため、「和」は公家文化に通じる優美さと関連づけられている可能性も否めない。ただし、いずれにせよ「かつら」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」（『雅楽解』全集二、二五九、つまり「和」して聞こえるようであつても、成立が下り、宮音が乱れている以上、それは「真の和」にはなり得ない。そしてそのような宮の乱れは、「宮かとおもへば商なり。又角かるなり。角は民なり、かるはちいさくなる也。世上をこれば民にとる事つよし。故に角のかるは、民の困窮の象なり」（『雅楽解』全集二、二五六）と、「小哥」同様に、「民」の困窮に帰結するのである。

このように蕃山は、成立が比較的古く、情を述べる手段としては許容された「平家」や「うたひ」が「正楽」たりえない所以を、声や息遣いに「和」に通じるやわらかさや優美さが内包されていないことに見出した。そのような

「和」の欠如は「君」の不安定さを招くものであり、「平家」や「うたひ」が成立したころの政治を象徴するものでもあつた。また一見すると「和」して聞こえるようなやわらかさ、優美さをもつ音楽文化であつても、「ふり」において君位が保たれていない以上、それは真の「和」ではないのであつた。

それでは蕃山において、真の「和」とはいかなるものなのか。最後に雅楽の「和」をみていこう。まず注目したいのは、蕃山が管絃の合奏に「和」を見出していることである。

三管・琵琶・箏、すりがひてゆく所あり。しかれども合奏しては和す。皆同じやうにては國家の事行はれず。異にして和するを大同と云。同くして和するは小人の道なり（『雅楽解』全集二、二六一）

管楽器と絃楽器は、別々の動きをしていても合奏ではとけあつて聞こえるとき、これを國家になぞらえたうえて、小人とは質の異なる「和」があるとす。そもそも彼は『雅楽解』において、各楽器のはたらきを政道になぞらえている。たとえば、「笙は大臣の象なり。（中略）笛箏は手こまやかなれども、笙は大やうなり。大臣察に過るはあしければなり。笛箏は諸官のごとし。こまやかならざれば事と、のほらず」（『雅楽解』全集二、二六二）などと、主に

和音を奏し音の動きが大まかな笙を「大臣」に、旋律を奏する笛・箏・篳篥を「諸官」に相当させるなどである。このことに鑑みても、蕃山において管絃の合奏は、国家において異なる役割を果たす者を調和させるはたらきを有しているといえるだろう。

さらに興味深いのは、箏（楽箏）の具体的な奏法にたいする蕃山の理解である。まず彼は、「すがかき」（すががき、管搔）という奏法に「和」を見出す。これは今日に伝えられている奏法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」（『雅楽解』全集二、二五五）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、実際には「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」について、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、五倫和睦の象なり。一糸をならせば、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、かに、月はおほろにしてのどやかなり。日月音楽ともににごるにあらず、和の至なり。光をやはらげ、塵に同きの象なり。（『雅楽解』全集二、二五五）

管搔の六音は、五声でいうと宮・商・角・徵・羽・宮となり、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、春の日や月のおほろげな様子などにもなぞらえつつ、「和の至」としているのである。そしてさきに見てきたように、『雅楽解』において五声はそれぞれ君・臣・民・事・物に通じていた。つまり五声がひとつのよう聞こえるという「すがかき」の「和」も、やはり異なる役割をもつもの同士がとけあうような音の響きに見出されているといえよう。

また楽箏の奏法においては、「君」に通じる要素があらわして求められている。彼はまず管搔の後の「小爪」という絃を一本のみはつきり弾く奏法にも言及し、「一糸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」（『雅楽解』全集二、二五五）と、春のような「すがかき」の「和」と対置させ、明瞭な音として評価している。蕃山が琴にたいしても、「微」ではなく且つ「君の徳」に通じる音を求めていることが思い起こされるだろう。さらに楽箏には「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」（『雅楽解』全集二、二五五）と、宮の絃に押手はなく、「小哥」と違って「君を尊ぶ義」が見られることを指摘す

る。

蕃山が「正楽」にみた真の「和」とは、社会において異なる役割をもつもの同士がとけあうような響きであり、それはすなわち秩序をもった調和、まさに礼楽の「和」であったといえるだろう。そして彼において、そのような「和」は君徳と併存することでもたらされるものであり、且つ雅楽器の合奏や、自身が実践していたであろう楽箏がなす響きにこそ内包されたものだったのである。

六、おわりに

「風を移し俗を易るは、楽より善きはなし」、あるいは「声音の道は政に通ず」——言葉のレベルでは、多くの儒者が説いた文句であろう。ただし熊沢蕃山はこれを、ある意味できわめて厳格に、音楽の実態に即したかたちで示そうとした思想家であった。彼は、後世に成立した音楽文化と雅楽とを比較するにあたり、とりわけ旋律の動きや息遣い、音の響きなどを聴き分けたうえで、前者のそれには「和」の欠如にもとづく君徳の不安定さ、および君徳の不安定さがもたらす乱れた社会がみとれるとし、その様相をそれぞれが成立した政治や風俗と重ね合わせた。一方で後者、すなわち日本の雅楽の各楽器には、聖人神明の徳に

通じる「古の楽」たる要素が反映されているとし、その音に彼は理想的な社会秩序、とりわけ異なる役割をもつものが調和するような真の「和」をみてとった。このように蕃山において「楽」とは、それが成立した時代の風俗や政治がその音に如実にあらわれるものだったのであり、だからこそ、人々を「知らず識らず」のうちに教化できる「楽」とは、聖人の時代に通じる理想的な社会のありよう——君徳にもとづく礼楽の「和」——が旋律の動きや音の響きに反映された、雅楽でなければならなかったのである。

加えて蕃山のこのような「楽」の思想は、京都における公家との交流で得られた、日本の唐楽への深い理解のもとに醸成されたものであったといえるだろう。そもそも彼は「古の楽」たる要素についても、唐楽の実態に即したかたちで各楽器の音に求めていた。そして蕃山が「楽」にみた、聖人に通じた君徳がもたらすべき社会の様相や、あるいは礼楽思想にもとづく「和」の効用というのは、日本の雅楽における管絃の合奏を体験し、あるいは堂上家ともかわりの深い楽箏などを演奏する、ないしはそれらの音を実際に聴かなければ学び得ることができないものであった。近世前期の熊沢蕃山における「楽」の思想は、古代聖人の徳を拠り所としつつ、公家文化としての日本の雅楽にたいする実践的・経験的理解を呼び込むものでもあったといえ

るのではないだろうか。

本稿で検討したのは、熊沢蕃山の「楽」や雅楽にたいする思想の一端にすぎない。とくに冒頭で述べた荻生徂徠との関係については、今後検討していかなければならない大きな課題の一つとして、依然として立ちはだかつたままである。しかし蕃山における「楽」の思想が、京都の雅楽文化にたいする実践的理解にもとづいて把握されたことは、同じく「古楽」が日本の雅楽に遺存すると考えつつも、主な拠点は江戸であった徂徠との関係性を考えるうえで、軽視すべきでない論点になりうるだろう。彼らの思想について、とりわけ日本において実際に伝承されていた雅楽文化とのかかわり方に注意を払うことは、近世前期から中期にかけての音楽思想の展開を追ううえでも必要な営為だと思ふのである。

*熊沢蕃山の著作の引用は、すべて名著出版の『増訂蕃山全集』に拠る。引用箇所は、書名、冊数、頁数の順で示した。なお史料の引用に際して、漢字は通行の字体に、合字類は現行の表記に改めた。

注

(1) 吉川良和「物部茂卿琴学初探」(『東洋文化研究所紀

要』九二号、一九八三年)のほか、山寺美紀子氏による一連の研究、たとえば『国宝』碓石調幽蘭第五』の研究』(北海道大学出版会、二〇一二年)など多数。

(2) 印藤和寛「荻生徂徠の佚書『大楽発揮』復原のために——徳川吉宗による古楽復興の試みと徂徠の音楽思想」(『大阪青山短期大学研究紀要』三六号、二〇一三年)など。

(3) 暢素梅「護園学派と音楽」(『日本思想史学』三七号、二〇〇五年)、小島康敬「荻生徂徠一門の音楽嗜好とその礼楽観」(小島康敬編『礼楽』文化——東アジアの教養』所収、ペリカン社、二〇一三年)、陳貞竹「荻生徂徠の詩書礼楽論——その理論の成立と実践をめぐって」(広島大学大学院社会科学研究所博士論文、二〇一一年)など。

(4) 小島康敬「荻生徂徠の残響——太宰春台・堀景山・水谷博泉・乳井貢・山県大弼・帆足万里の「楽」言説を巡って」、山寺美紀子「荻生徂徠の『楽律考』『楽制篇』並びにその楽律論の継承と影響(その一、荻生北溪)」(ともに武内恵美子編『近世日本と楽の諸相』所収、京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター、二〇一九年)など。

(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』一八三号、二〇一四年)および同氏の一連の研究、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、二〇一七年)および同氏の一連の研究など。

- (6) 宮崎道生『熊沢蕃山——人物・事績・思想』（新人物往来社、一九九五年）一二四～一三二頁。
- (7) 大川真『近世王権論と「正名」の転回史』（御茶の水書房、二〇一二年）一〇七～一一五頁。
- (8) 同前、一一二～一一三頁。
- (9) 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、一九九二年）三七頁。
- (10) 武内惠美子『熊沢蕃山の楽思想と一八世紀への影響』（笠谷和比古編『一八世紀日本の文化状況と国際環境』思文閣出版、二〇一一年所収）二八五頁。
- (11) 同前、二九二頁。
- (12) 同前、二九三頁。
- (13) 宮崎氏前掲書、一三三頁。
- (14) 巨勢直幹『熊沢先生行状』、草加定環『熊沢先生行状』、秋山弘道『慕賢録』（すべて『増訂蕃山全集 第六冊所収』）。
- (15) とりわけ箏については、『孝経外伝或問』などにもいくぶん詳細な記述が見える。
- (16) 武内氏前掲書、二九〇頁。
- (17) 宮崎氏前掲書、一〇四頁。
- (18) ただし『三輪物語』などにおいては、琵琶が女媧の作であるという説について、「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』全集五、二五一）とも述べており、

琵琶については日本の楽書（豊原統秋撰『體源抄』など）にみえる記述を拠り所にしてゐる可能性もある。

(19) この根拠は『雅楽解』では判然とせず、また少なくとも今日では琵琶や箏がなければ唱歌が歌えないということはないが、おそらく絃楽器がなければ音程がはっきりしないということであろう。

(20) もっともこの背景には、「平家の音は乱世の音に似たり、かつらの音は亡国の音に似たりといへども、これは作りたる時代の声なり。又後世其音にかなふ時もあるべし」（『雅楽解』全集二、二五六）などと、時代に適した音楽があるとする態度も関係するだろう。

(21) 「箏にはふりと云事あり。書にも記す事あたはず、口伝にもならず、たゞよき人の所作を見て知、聞て知者也」（『孝経外伝或問』全集三、一四三）。

(22) 日本の雅楽では前者を呂、後者を律と呼ぶ。なお『雅楽解』にはこの呂律の別や、音律（十二律）などにたいする蕃山の解釈も窺えるが、これらについては中国と日本の雅楽理論の関係をどのように捉えているかという視座にもとづく詳細な検討が必要であるため、稿を改めて論じたい。

(23) 『礼記中』（新釈漢文大系、明治書院、一九七七年）五五八～五五九頁。

(24) なおこの「まひ」にかんする蕃山の議論においては、「宮をたてざればうたはれず。この故にをまかげばかりも

宮はあり。戦国にも禁中ありて、官位をば申請られたり。政令出ざれども、君の位ばかりはありしなり。うたひ物のふりもかくのごとし」(『雅楽解』全集二、二五九―二六〇)と、たとえ不安定であっても「宮」は存在していたことについて、朝廷の存在と重ね合わせるような態度も窺える。また、後述する「平家」などにおける「宮」の解釈からは、それが成立した当時の武家による統治を批判するような蕃山の態度も垣間見えるかもしれない。しかし少なくとも筆者にとってそれらの言説は、蕃山が「君」や統治の在り方について厳密な議論をしているものというよりは、彼がそれぞれの音楽文化の特徴を捉えようとしたものに見える。したがって、蕃山が日本における統治の在り方について何を求めていたのかという問題に、本稿は立ち入らない。

(25) この「つくし箏」は筑紫流箏曲ではなく、いわゆる俗箏を指している可能性もある。

(26) 馬淵氏は『雅楽解』における「小哥」の五声について、いわゆる「都節音階」や「陰旋」などといわれるような、近世邦楽を特徴づける音階とも関連づけながら分析している。詳しくは馬淵氏前掲書、七三―七五頁を参照。

(27) 『礼記』楽記に、「大楽与天地同和、大礼与天地同節」(『礼記 中』前掲書、五六五頁)、「樂者、天地之和也、礼者、天地之序也」(同前、五六六頁) などとある。

(28) 「天高地下、万物散殊、而礼制行矣。流而不息、合同而化、而樂興焉」(『礼記 中』前掲書、五六八頁)、「天地訢合、陰陽相得、煦燠覆育万物」(同前、五八三頁) など。

*本論文は、JSPS 科研費 (FP20J22012) による助成を受けたものである。

(日本学術振興会特別研究員)