

護園学派と音楽

暢 素 梅

はじめに

これまで近世日本儒教についての研究は思想の分析を中心多くの成果が積み上げられてきた。丸山真男は、朱子学が幕藩体制を支えるイデオロギーとして支配層にとり入れられたという前提の上に立つて、近世日本における封建思想の内部から近代意識が成長してくる過程を見出そうとした。^①しかし、その後の研究の進展は丸山のこの図式に訂正を迫るものがあった。すなわち、日本での儒者のあり方が中国のそれとは異なり、幕府の御用を勤めた林羅山にしても、単なる書記役にすぎず幕政に深くかかわることはな

かつたように、儒教は日本社会に深く浸透することはなかつたというのが大方の見解となってきた。^②そういうこれまでの研究成果を踏まえながらも、今後は単に思想レベルだけではなく広く文化・生活レベルでの近世日本知識人の儒教受容の実態を考察することが更に必要であろう。本稿では、その一つの試みとして、儒教を礼楽文化の総体として捉えた護園学派における音楽の意味について考察してゆく。

護園学派に関してはこれまで、「礼」を中心に多くの研究成果があげられてきたが、「樂」については必ずしも多くない^③。儒教を倫理思想や政治思想という視点からのみ見ることは儒教を堅苦しいものとするイメージを増殖させて

きた。六經のひとつに「樂記」があるように、音楽は儒教の要素の中の大重要な柱である。『論語』にも「詩に興り、礼に立ち、樂に成る」（泰伯篇）との言葉があるように、君子の教養の完成は音楽によつてしめくられた。護園学派は音楽が人間の性情を養うものであることを明確に自覚して、その実践に努めたのである。それはある意味では「礼」の実践以上であった。「先王の礼」は言説としては頻りに説かれたが、どれほど実際に励行されたかは疑わしい。生真面目に礼を励行したのは護園学派にあつては太宰春台ぐらいであろう。しかし、「樂」は護園の集会やいろいろな場面で実践された形跡がある。以下、護園学派と音楽との関係を詳しく考察しながら、近世の知識人の儒教の受容の仕方——それは道徳的な教説としてではなく人間の教養の完成をはかる伸びやかな文化規範——の一端を明らかにしてゆきたい。

一 孔子と音楽

音楽について言えば、そもそも儒教の創始者の孔子その人が大層音楽を好み、その演奏と研究に熱心であった。『論語』及び『史記』の「孔子世家」には、孔子の音楽に関する言動やエピソードが多数記されている。

孔子は自ら演奏し歌唱した。衛にある時に磬をたたいているエピソードがある（憲問篇）。磬とは、への字形に切られた薄い石板を紐で吊した打楽器で、木琴のようにメロディーも奏でられるものであつたらしい。瑟をとつて歌うこととした（陽貨篇）。瑟というのは絃の多い琴の一種である。陳で困した時にも、孔子は相変わらず琴を弾き歌うことをやめなかつた（史記）。危難の際には、音楽は精神的な拠り所ともなつたのであろう。

孔子は琴に造詣が深かつたらしく、有名な「碣石調幽蘭」は孔子の作曲と伝えられている。⁽⁴⁾『史記』には孔子が若い頃、樂官の襄子について熱心に琴を学んだことも録されている。

孔子は音楽を愛好し、良い音楽に出会つたときは食事を忘れるほどに夢中になつた。『論語』はその様子を次のように伝えている。

子在齊聞韶樂、三月不知肉味。（述而篇）

齊の国にあつた時に「韶」に出会い、数ヶ月のあいだ肉の味も分からぬほど感動したというのである。⁽⁵⁾「韶」とは舜の音楽であり、孔子は「尽美」「又尽善」（八佾篇）と称えている。

称えるだけではなく評論もし、樂官長に向かつて楽曲の構成についての見解を披瀝して次のように述べている。

始作翕如也、徒之純如也、皦如也、繹如也、以成。

(八佾篇)

始めは金属打楽器による盛り上がり、次いで諸楽器による調和、各パートの明晰さ、連続と連闊と統一して、そして終わる⁽⁶⁾というのである。また、「師摯之始、閼雎之乱、洋洋盈耳哉」(泰伯篇)というような見解も述べている。樂官の摯の始まりの歌と楽曲「閼雎」の終わりの合奏はのびのびと美しく耳いっぱいに広がるというのである。「閼雎」については、「閼雎、樂而不淫、哀而不傷」(八佾篇)と言及している。楽しげであつても淫ら⁽⁸⁾でなく、悲しげであつても傷つくほどでない、と評価しているのである。

しかし、音樂なら何でも良いというのでは勿論ない。こんな話がある。齊の人が女性歌舞団を贈つてきた。季桓子

(魯の家老)はこれを受け取り、それに耽溺し、三日間朝廷に出なかつた。孔子は絶望し、魯から去つていった(微子篇)。また、顏淵から國の治めかたを問われた時も、孔子は、音樂は詔舞を採用し、鄭声は放逐せよ、鄭声は淫らであると述べている(衛靈公篇)。「鄭声」について、孔子は鄭声が雅樂を乱すのが憎い(陽貨篇)と言つてゐる。鄭声とはおよそ「複雜で速い曲、官能的な歌が、心や耳をとろけさせてしまう」⁽⁹⁾ような音樂であつた。季桓子の喜んだ女性歌舞団もその類のものだつたのかもしれない。それが身

分ある諸侯の間で流行しだし、その結果「雅樂」が乱されることを、孔子は憎んでゐるのである。「雅樂」とはどんな音樂なのか、孔子は具体的には示していない。詔舞の採用を顏淵に薦めた点から見て、孔子はそれを最上のものと考えたのであろう。

そもそも、孔子は周末の「礼壞樂崩」(陽貨篇)の乱世に生きていた。淫らな鄭声の氾濫や正当な雅樂の衰退、礼樂秩序の亂れを目の当たりにして、孔子は焦躁感を感じていたに違いない。それ故に、孔子は衛から帰国後、詩を刪り音楽を正した(子罕篇)。孔子は古詩三千余から三百五篇を選定編集し、どれも管弦にあわせて歌つた、と司馬遷は記している(『史記』)。

孔子は音樂を個人の趣味としても享受した。危難の際には、精神的な拠り所ともした。しかし、音樂の個人的な効用については孔子はあまり多くを語らなかつた。彼につて音樂とは、まずは民衆を教化し、國家を安泰にする政治的な手段の一つであつたのであろう。崩れかけた周代の礼樂制度の復興によつて、乱れた世の中の秩序を再建し、聖人の理想の世を再現するのが彼の理想であつた。だから、顏淵から國の治めかたを問われた時も、孔子は、音樂をその一つに挙げて答えた。音樂の社会的作用について孔子は次のように言う。

移風易俗。莫善於樂。安上治民。莫善於礼。(『孝經』)

広要道章)

民衆の良き風俗を作り上げてゆくには、音樂を措いて他に求めることがない、と音樂の意義を説いている。音樂は礼とともに優れて政治と結びついたものであつた。勿論、聴くべき音樂は雅樂である。鄭声のようなものは社会を邪淫の方向へと導き、乱世を演出するしかないと孔子は熟知していたのである。それが故に、孔子は「詩」や「礼」とともに「樂」を重視し、音樂を君子の必須の教養の一つとしたのである。

その意味で、音樂生活を享受し音樂を思想の中心に据えた護園学派は、この孔子の教えを誰よりも忠実に継承していると言えるのである。それは具体的にどのようなものであつたのか。節をあらためてその様子を検証してみることとする。

二 護園学派と音樂

1 祖徳と音樂

護園社中において、音樂に関心を示した人としては、まず師の荻生徂徠を挙げなければならないであろう。

不佞乃得不為俗物所燒、日鼓琴諷咏。(『與香國禪師 第

十二 『祖徳集』卷二十九)

世俗の雜務に身をとらわれなければ、不佞(私のこと)は日々琴を弾いて、諷詠したいと友人に胸中を吐露している。徂徠の弾いた琴は日本の琴ではなく、七弦琴のことである。つまり孔子が襄子から学んでよく弾いていた琴である。

徂徎は琴のほかに笙も好んで演奏したようである。笙は十三簧または十九簧の笛で、形は竽に似て、宮中の雅樂では欠くことのできない樂器である。愛弟子安藤東野に与えた書簡に、

三日不吹笙。鬱酒之氣。殆乎弗洩。想足下亦爾。年回
則當抱病臥看門前人之擾擾也。(『與藤東壁』『祖徳集』卷二十二)

と、三日も笙を吹いていない鬱積した気持ちを訴えている。このままでは病気になりかねず、正月の年始回りは病床で門前の騒がしい人群を眺めるしかいだろうと、幾らか大仰でユーモアを混じえた言い回しで音樂への執着を述べている。

また筑も演奏したようである。東野の文章に「徳翁為擊筑。太宰和之」という一節がある(『遊湘紀事』『東野遺稿』卷中)。筑は琴に似て、竹で打ち鳴らす樂器である。

徂徎が誰からこれらの樂器を学んだのかは不明であるが、

琴に関してはおよそ中国明代の亡命僧東臯心越の弟子から学んだに違いないであろう。⁽¹⁰⁾しかも、「勉強勢力ヲ尽クシテ、樂ヲ学バレタリ」というから、その努力ぶりは想像できよう。但し、「徂徠ハ無器用ノ人、拍子キカズ」と伝えられるように、どうもリズム感に乏しく、演奏の才には恵まれなかつたらしい。それ故にこそ、徂徠は樂理の分野でひと一倍努力したのかもしれない。

徂徠の音樂に関する著作は、①音樂の歴史や理論に関する『樂律考』『樂制考』、②琴に関する大体を論述した『琴學大意考』、③琴の樂譜の研究書の『幽蘭譜抄』などがある。また、樂器の再現にも努め、琴の弦を造つたりもしている(「與富春山人」『徂徠集』卷二十二)。

以上のように、徂徎の音樂への関心は並大抵のものではなかつた。そこには音樂を愛好し君子の嗜みとした孔子の鑿みにならおうとする意識があつたとも言えよう。徂徎の音樂への愛好と関心、それはその門弟達に影響を及ぼさないはずがなかつた。

多くの樂器を上手く演奏できたことは、次のような記述から察することができる。

春台ハ笛ノ曲七十計リモ覺ラレタリ。⁽¹³⁾
春台ハ舞樂ヲセラレタリ。辻氏ヨリ免許状ヲモラハレタリ。⁽¹⁴⁾

春台は能の太鼓を余程よく致されし由。⁽¹⁵⁾

春台の笛の奏者としての非凡な才能は広く知られており、東叡山寛永寺の法親王が春台の笛を聞くのを所望した程であつたという。⁽¹⁶⁾演奏だけではなく、自ら笛を製作することもあつた。琴についても一見識を有しており、井上河内守が琴について尋ねたいと頼んだ程であつたといふ。また、音楽理論の研鑽にも力を入れていた。『律呂通考』は徂徎の『樂律考』『樂制考』と一綴りの理論書であり、『独語』や『六經略説』の中にも春台独自の音樂論を展開しており、徂徎の説を継承しながら、糾弾するところも少なくない。東野は笛や笙に長じていたらしい。服部南郭の詩に彼の笛の技は次のように表現されている。

三調吹笛桓子野。絃管文章日会友。

酒酣一曲公子吹。律呂密櫛奮繁手。

已聞五月落梅花。

更奏四時折楊柳。声声上于咫尺天。坐客相看皆矯首。
〔後略〕(『停雲館歌奉贈滕公子』『南郭先生文集』三編卷二)

東野は晋の笛の名手桓子野のように、梅や柳も舞い踊る

2 譲園の音樂生活

「札」と同様に「樂」を君子の教養にとつて不可欠なものとする徂徎の門下からは太宰春台や安藤東野の如く優れた音樂奏者が輩出した。特に春台は徂徎以上に音樂に通じ、

ほどに上手で、その笛の音に、聞く人はすっかり感服してしまうというのである。白髪三千丈的な漢詩特有の誇張があるにしても、相当の腕前であつたことには違いない。それほどに音楽に親しんでいたのである。

山県周南も音楽に詳しかつたらしい。『周南文集』卷九

に劉庄琴譜についての「琴譜跋言」が収録されている。

護園社中では、師徂徠を囲んで音楽演奏が盛んに催された。その様子はどのようなものであつたのだろうか。

吾党之士。傾海内矣。毎会揚觴称詩。以至於酒酣。則吹竽鳴絃。簫笛通和。莫不以為娛矣。

(『輿富春山人』『徂徠集』卷二十二)

簫は竹管を横に並べて作つたふえで、一十四管のものまで様々ある。毎回の会業にあたつて、觴(さかづき)を揚げ、詩を詠み、酒も酣になると、竽(ふえ)を吹き、琴を弾じ、簫も笛も合奏に参加して、これを楽しみとしない人はいないと、杯を傾け、詩や音楽を君子の嗜みとする護園社中の和やかな「サロン的な雰囲気」をこの文章はよく伝えている。

太宰春台も同じように語つている。

吾社中之士。皆好樂……誦讀之暇。與同志相聚一堂。

輒糸竹宴飲以度日。(『韓館倡和稿』)

護園一門と音楽とのかかわりについては、彼らの詩文に

よく見られる。

和樂飲酒。鼓瑟鼓琴。鼓琴吹笙。起舞婆娑。(「牛門集

詩」『春台先生紫芝園稿』前稿卷二)

高堂列歌舞。……琴瑟具在御。(『早春陪諸君牛門護園』

『春台先生紫芝園稿』前稿卷一)

牛門とは徂徠邸のこと、牛込にあるから中國風にこう呼んだのである。琴、瑟、笙の演奏に合わせて、舞いも披露されていたことがわかる。日々の勉強会の合間だけではなく、誕生日の祝賀会、祭日の行事、旅先、送別会等々、あらゆる場面において、音楽は詩文や酒とともに護園の文化生活の欠かせない重要な要素であった。その具体的な様子を少し垣間見てみよう。送別会のエピソードである。

享保十二年(一七二七)中元、周南は間もなく帰藩しなければならなかつた。「邀物先生。泛舟於墨沱河。子遷子和諸友咸会」(『墨水泛舟作並序』『周南文集』卷二)、つまり護園師弟は周南の送別会を隅田川に浮かべた舟の上で開いたのである。周南はその送別会の盛況ぶりについて次のように記している。

会者十余人。多挾蔡伯喈桓叔夏之技。絃筦交奏。觚翰更命。(同上)

筦は管と同じ。蔡邕は字伯喈、後漢の人。博学、音律を操るに妙で、善く琴を鼓した。桓伊は字叔夏、晋の人。笛

を善くした。参加者の多くは蔡邕、桓伊のような優れた演奏の才能の持ち主で、音楽に催されて、酒はますます進み、詩文も盛んに詠まれたのである。

賑やかで風流万般な送別会であつたが、「恐再会難繼。乃不能無索居睽離之思」（同上）と再会期しがたく、朋友たちと別れて孤独になる寂しさは禁じ得なかつた。

序文のあとに続く詩「墨水泛舟作」がその様子をよく表す。五言古詩平声歌韻。まず、その前半は、

鼓楫龍山阿

張梁墨沱河

焱赫行蕩滌

沆瀣揚滄波

飛觚稱逸興

笙鼓佐棹歌

秩秩賦既醉

僂僂且婆娑

河、波、歌、娑は韻を踏んでいる。龍山は金龍山のこと、淺草に在る。以下拙訳で当時の様子を再現してみよう。

金龍山の麓、隅田川の上、船を漕ぎながら、音楽を盛り

上げた。宴会は燃え上がる火のように華やかで、音楽は私たちの心を洗い清め、川の流れは青い波を立てていた。益

のやりとりは世俗を離れた風流の趣を醸しだし、笙鼓の伴奏は船歌を力付けた。絶えざる川の水のように詩文は次から次へと詠まれ、酔いは既にまわり、ゆらゆらと軽やかに舞い始めた。

水上の音楽と、それにあわせて詠まれる詩文、進む酒。

音楽によって心を「蕩滌」するという表現は『古文孝經孔伝』や『白虎通德論』礼樂篇などにも見られる。風流に満ちた送別会の情景が生き生きと描かれている。続いて、別れを惜しむ気持ちが描かれる。

歡樂在今日 如此良辰何

譬彼隴上雲

一去竟蹉跎

平生幾歲月

常苦別離多

一為參與商

此遊夢中過

言うまでもなく、何、蹉多、過は歌韻を踏んでいる。隴は隴山、中国陝西省に在る。「参」と「商」はそれぞれ二十八宿の一つ。参は、オリオン座の三つ星。商はさそり座。赤道上のほぼ反対に位置する。伝玄の「和班氏詩一首」に「別如參與商」という句があつて、夫婦の別れをうたう。杜甫の「贈衛八處士書」にも「人生不相見、動如參與商」という句がある。

歓樂は今にあるが、このような良き時はどれくらいあるのだろうか。彼の隴山のほとりの雲のようにはかなく、一たび別れると空しく時を過ごすだけである。平生の僅かな歳月に、常に別離で苦しむことが多い。この度、参与商の如く別れることになり、この集まりは夢の中に過ぎて行つた。

なかば意図的に唐代の文人詩人達の別離に模しての別離

であったであろう。宴の後に襲つてくる寂寥感、それは宴が華やかで樂しければ樂しいほどに一層狂おしい。その狂おしさを率直に詩に託したのである。ここにある感性は二本差しをさした侍のそれでもなく、道徳的教説をふりかざす「道学先生」のそれでもない。教養ある文人のそれであつた。護園学派の人々にとつて儒者とは教養ある文人を意味した。隴山や參與商を持ち出したりするいささか大仰な物言いと相まって、この詩からは大層センチメンタルな感じを受ける。恐らくは、このような感傷的な世界は、彼らが奏でる音楽によつても演出されていたのであらう。あたかも、ドラマの主題歌が山場になると流れ、視る者の気持ちを甘く誘うよう。しかし、それは音楽によつて誘引された感情であるけれども、同時にそれは音楽に浸ることによつて癒されてもいる感情なのであり、そのことは我々も夙に経験していることであろう。

このように、護園社中においては、折りにふれて、或いは情感に添わせて、琴や笛などの音楽生活を享受し、詩作や飲酒とともに楽しむと共に、それによつて感情も陶冶させていたのである。

三 音楽の効用

1 何故「礼樂」か

以上護園一門の音楽への愛着を見てきたが、これは彼らの単なる嗜好ではない。実は彼らの思想に深く根付いたものであつた。

周知のように、朱子学においては、「格物窮理」「居敬靜座」という心の修養・工夫によつて聖人となることを目指した。学問とはまず「心」という内面世界に立ち向かうものであつた。

近世日本の儒学思想史は朱子学のこのような心法理論の受容、懷疑、否定の歴史であるといつてよい。⁽²⁵⁾ 懐疑は山鹿素行に始まり、伊藤仁斎を経て、徂徠に至つて、心の内的自律性、心の自己統制は根本的に否定される。

　　以我心治我心。譬如狂者自治其狂。(『弁道』¹⁸)

徂徠にすれば「心」ほど不確かで、主観的・恣意的なものはない。そういう心の持ち主である人間には、自分で自分を統御する内在的な主体性はあり得ないのである。従つて、人心を統御するものは心以外のものに求めなければならない。それが先王の制作した「道」である。

先王之道。規矩準繩也。故循先王之道然後正。(『弁名』)

先王の道は客観的な基準であり、それに従えば、万事は正しく行われるという。では、先王の道とは何か。徂徠は言う。

聖人之道。礼樂而已。『論語徵』「惡索之奪朱也」章)
「礼樂」の意義とは何であろうか。

先王(聖人)の道は「礼樂」に尽きる、という。では、其為教。無義理之可言。無思慮之可用。不識不知。順帝之則。『弁名』下、性情才³)
能養人之德性。能易人之心思。……故致知之道。莫善於礼樂焉。『弁道』²²

人々は先王の建てた外的な規範としての「礼樂」制度に隨順していくべきとすれば、徳性が自然に養われてゆき、心は識らず知らずのうちに心を陶冶するよう。『先王の礼樂』は我知らずのうちに心を治まつてくるのである、といふ。「先王の礼樂」は我知らずのうちに心を陶冶するような仕掛けになつてゐるから、「道術」というのである。
先王之道。古者謂之道術。礼樂是也。『弁道』²⁰
しかも、「礼樂」は、徂徠によれば、「聰明睿智之德」の天より授かれた「先王」が「安天下」のために制作したものである。²³このように、徂徎は心の自己統制能力を否定し、先王の礼樂による外側からの心の方向付けを唱えたのである。

2 「樂」と「礼」の関係

既に見てきたように、「樂」はしばしば「礼樂」と、並べて用いられるが、しかし、その働きは各々別である。

中和者。礼樂之德也。周礼以礼教中。以樂教和。『弁名』上、中庸和衷³)

礼の徳である「中」とは「過不及」、つまり行為の基準たるべきものである。「先王建中以為極。使天下之民皆由此以行焉」『弁名』上、中庸和衷¹)、先王は「中」を基準値として立てて、天下の民をこれに由らしめたのである。その具体的で可視的なものとして「礼」を定めたのである。「以樂教和」については次のように説明している。

其制樂。八音五声。相和以相濟。猶五味之和。以養人之德。以感召天地之和氣。『弁名』上、中庸和衷³)

八音とは金・石・土・革・糸・木・匏・竹の八種の楽器であり、五声とは宮・商・角・徵・羽の五つの音階である。「八音五種」の音が混じり合つて調和するのが「樂」の機能であり、そのことを通して人の徳が養われ、天地の和氣が形成されてゆく。

「樂」と「礼」との異なる働きについて、徂徎はまた次のようにも言う。

礼之守太嚴。苟不樂以配之。亦安能樂以生乎。『弁道』

礼は厳しいものだから、もし樂をもつてこれを補わなければ樂しく徳を身につけることはできない、というのである。

このように見ると、樂は礼と相互補完の関係にあると考えられよう。

或いは『論語』の「興於詩、立於礼、成於樂」章においては、徂徠は次のように注釈している。

礼以制之。樂以養之。……養之則樂。樂則油然以生。
養之於其不知不覺之間。莫周焉。〔『論語徵』泰伯篇〕

礼をもつて心を制し、樂によつて徳を養う。音樂で養えば楽しくなり、樂しくなれば徳が無意識のうちに「油然」として形成される。だから、音樂より完璧なものはない、と言うのである。従つて、徂徎は「樂」をとりわけ強調するのである。⁽²⁷⁾

鼓舞天下。養其徳以長之。莫善於樂。〔『弁道』22〕

3 情をみちびく方法としての「樂」

ところで、「以樂教和」「以養人之徳」とはどういうことであろうか。以下『論語』雍也篇「哀公問弟子」章の注釈を通じて具体的に見てみたい。

ここは周知のように、弟子の中で誰が学問好きと言える

かという哀公の質問に対し、孔子が顔回こそが学問を好み、「不遷怒、不貳過」と答えた箇所である。この怒りについて、程子は「怒在物不在己。故不遷」と注し、朱子は「喜怒在事、則理當喜怒者也」（『論語集注』）と解している。つまり程朱によれば、怒るべき対象が外にあつたり、まさに怒るべき理由があつたから、怒つたのであり、「聖人の心の内には怒りの情はない」と解した。怒りは「情」として否定されるべきものであった。仁斎は『論語古義』において、こういった程朱の考え方は老莊の無の立場から影響されたものであり、間違つているとする。仁斎は聖人であろうと一般の人と変わらず、従つて怒りは人間の心の基本的な働きであり、無くすることはできないとする。ただし、聖人の怒りは私情ではなく、仁義の心から発したものなのだと、解した。⁽²⁸⁾

徂徎はこれら程朱と仁斎の説を受けて次のように述べている。「聖人は善くその怒りを用いたのであつて、怒ることがなかつたといふわけではなかつた」のであり、朱子はこのことを全く理解していない。この点において程朱の間違いを仁斎が指摘したのは正しい。しかし仁斎は、舜が凶惡の四人を死罪にしても、まだ怒りが収まらなかつたこと（余怒）に対し、「そこが聖人の聖人たる所以で、聖人は人間を愛する情が深かつたので、人間の悪を憎む心が激

しかつた」と解したが、これは行き過ぎた解釈であるとして批判する。もし仁斎の言うことが正しければ、聖人である舜が怒りを遷さなかつた顔回に遠く及ばないということになつてしまふのではないか。この「余怒」を認める仁斎

の説だと、「情不理可也」ということになつてしまふと徂徠は解する。結局、仁斎は何事も孟子に基づいて説をたており、「先王の礼樂の教えを知らず」と言わざるを得ない。徂徎は怒りの情そのものを決して否定することはなかつた。しかし、それを放置するのではなく、それを上手く「理めるべきことを力説する。この上手く「理める」もの、それが「樂」なのである。

蓋樂者。理性情之道也。(『弁名』下、性情才³)

音楽は性情を我知らずのうちに誘導し、これを制御する働きがある。先王はそのことに着目して音楽を制定したのである。

理性情以樂。是先王之教之術也。(『弁名』下、性情才⁶)
「樂」こそは先王の仕掛けた教えの術だというのである。もつとはつきりとこうも言つている。

古ノ聖人樂ト云フコトアリ出シメ、人ノ心ノ樂ムトコロヨリ正ンキ道ニヒキイレテ、ワレシラヌ邪ノ岐ニイラザルヤウニナシ玉フコト、凡智ノ及バザルトコロナリ。(『琴学大意抄』「琴ノ名義ノ事」東北大大学狩野文庫蔵)

徂徎自身、怒りや悲しみを音楽によつて制御し、性情を養つていった。出羽莊内の大夫水野元朗に答えた書簡に記している。

(音楽は) 性情を養ひ候益も有之候。依之不佞はなぐさみのために致し申事に候。(『詩文国字牘』卷上)

音楽は性情を養うものとしてたいへん有益である。それによつて私は慰められている、というのである。また、次のようにも言つてゐる。

為樂能制其躁動。防其過甚。(『弁名』下、性情才³)

音楽は感情の騒がしく動き回ることを制御し、その行き過ぎを防止することができる。

では、なぜ音楽は性情をみちびくものなのか。

其為教。無義理之可言。無思慮之可用。不識不知。順帝之則。(『弁名』下、性情才³)

音楽の教えとしてのあり方は、理屈を必要とせず、思慮を必要とせず、直接に身体に作用し、知らず識らずのうちには性情を陶冶するものである。

我々の日常的経験から言つても、徂徎のこの主張には納得がゆく。私たちが怒りや苛立ちの情動に支配されているとき、それを鎮めてくれるのは音楽であり、悲しみや落胆の内にあるとき、立ち上がる力を与えてくれるのも音楽である。音楽による慰めと鼓舞を徂徎は知悉していた。それ

故に徂徠は音樂によつて感情をみぢびくことを主張する。

朱子も感情に対する制御を主張しているが、徂徠のような音樂の効用への着目は見られない。朱子は言う。

故学者約其情。使合於中。正其心。養其性而已。〔論語集注〕「袁公問弟子」章)

学ぶ者は情を引き締めてそれを中に合わせ、心を正しく

し、性を養うだけである。

これについて徂徎は、これは情の制御の仕方をわかつておらず、徒に情の上での功夫をしようとしていると批判している(『弁名』下、性情才⁶)。これはどういうことであろうか。

先に引いた「為樂能制其躁動。防其過甚」の後の部分で徂徎はこう述べている。

亦非以未發之時為大本為施功之地。(『弁名』下、性情才

3)

情の制御は、朱子の言うような静座居敬といった心の修養によつて生まれたばかりの「未發」の状態に復るということでもなく、心を工夫の基盤とすることでもない。先王の樂によつて情の過度な動きを整えること、即ち朱子学の用語で言えば、「未發」ではなく、「已發」の上で功夫をすること、これこそ徂徎の言わんとするところであろう。

そして顔回の「不遷怒」の理由については、徂徎は次のように解釈している。

學以成德。成德之至。和順積中。故不遷怒。(論語徵)

「袁公問弟子」章)

顔回が怒りを遷すことがなかつたのは、學問で徳の形成をはかり、徳が完成した境地である「和順積中」が実現していたからである、というのである。「和順積中」は「樂記」(『禮記』)の言葉である。徂徎によれば、顔回が自分の感情を調和した状態に保持しえたのは、「先王の樂」に親しんだからに他ならなかつた。音樂の教育的効果はかくも偉大であつた。

4 「君子以成德。小人以成俗」³⁰

既述のように、徂徎は音樂によつて情を誘導し徳を成すことを主張している。しかし、既に田尻祐一郎らが指摘しているように、礼樂の実践を通じて徳を形成するのは「君子」のみであり、「小人」はそれに与ることはなかつた。小人は君子の礼樂実践によつて感化され、自然により方向へと変わり、その結果として良淳な「俗」の形成に関与するのである。³¹

音樂の民衆に対する効用としては、徂徎は次のように説いていいる。

率人情所悅。而和順以導之。以俾天下之人。和順道德以成其俗。是和也。(『弁名』上、中庸和衷3)

先王は人情の喜ぶところに従つて音楽を作り、和順の中に天下の民の情を導き、それが良き「風俗」として成立する。つまりこれが「和」である。

ほかに、徂徠は「感召天地之和氣」（『弁名』上、中庸和衷³）、「鼓舞天下」（『弁道』²²）などの表現も使い、音楽の天下万民への教化作用を説いているのである。

音楽は個々人の性情の美化から民全体の「俗」の善化にまで及ぶ文化的な装置として欠かせないものなのである。ここまで明確に主張したのは、近世の儒者の中では徂徎を指いて他にいなかつた。勿論、儒学のモチーフの一つは「礼樂刑政」であり、儒者なら誰でも「樂」の作用は否定できないだろうが、しかし、朱子学にも仁斎学にもそういった自覚は希薄である。朱子の居敬静座説にしても、仁斎の四端の心の拡充説にしても、いずれも心の内面的な修養を前提とした議論であり、音楽の如き外在的なものが感情を誘導するといったことに思考は及んでいなかつた。

それでは、音楽が情を誘導し養うことに着目した徂徎は、音楽であれば、どのような音楽であつても良いと考えたのであろうか。勿論、そうではない。具体的にどのような音楽を徂徎はイメージしていたのであろうか。最後に節をあらため、この点を確認しておきたい。

四、古楽と俗楽

以上、先王の制定した礼樂によつて君子は德を養い、小人は良俗を形成するという徂徎の主張を見てきた。

徂徎の考える先王の「樂」は言うまでもなく、中国古代唐虞三代の音楽のことであるが、徂徎はそれを「古楽」と言つて尊重し⁽³²⁾、具体的には合奏音楽のほかに古代の独奏琴五絃（『護園二筆』一二一条）を挙げる。八音については既に述べた。六簧とは笙、竽、笛、管、簫のほか篪であろうか。五絃とは琴、瑟、筑のほか箏、琵琶が入るのであろう。当時大流行していた箏曲や三弦音楽、能楽などの音楽についても、徂徎は独自の音楽理論に基づいてこれを俗楽として排斥した。

淨瑠璃三絃ハマコトノ淫声ニテゾアルベキ……音楽ノ道亡ア（『護園談余』卷三）

三弦音楽を「淫声」として退け、それが世に蔓延するため古楽が失われたと嘆いている。それは君子の音楽としては相応しくないからである。しかし、一方それが子供や女性の音楽としてはかまわないということも徂徎は言つてゐる。

今世俗之樂有二。俗箏三絃、糸逐肉飛。宛轉曲折。莫不如意。其近於人情。莫是過矣。……是兒女子所玩。

(『護園』二二一条)

兒女子は小人の代表として言つてゐるのであろう。俗箏や三弦樂は、弦や肉声が自由奔放複雑に躍動して、思いのままである。人情に近い音樂としては、これ以上のものはない。しかし、人情に近いけれども、「和」に欠けてゐる点では、先王の音樂とは全く異質なものだと主張している。これについて徂徠は次のように述べてゐる。

応ハ人情ニシテ、和ハ道ナリ。故ニ同調ヲ合スル時ハ、人情ニ親ケレバ、凡耳ニモ入易キナリ。サレドモ世俗ノ箏・三味線ノルイ、道ヲシラズ。(『琴學大意抄』「琴七絃十三徽ノ定位ノ事」)

徂徠は音樂の三要素として「和」「応」「節」を挙げる(「樂有和。有應。有節」)。「応」とは同じ音で奏されることであり、「和」とは、相異なる音が調和し、協和することであり、「節」はリズムである。俗箏、三味線の類は、歌に対して伴奏樂器が同じ音を奏するから、「応」であつて、「和」ではない。従つて「和」を根本精神とした先王の音樂には合致しないといふのである。

俗箏や三味線だけではなく、徂徎は幕府の式樂であつた能樂も俗樂に入れ、次のように評価してゐる。

能猿樂。鼓笛噍殺。無応和之声。止有節奏。舞蹈發越。驅而赴節。是武人之所尚。故尚嚴法而遠於人情焉。

(『護園』二二一条)

能樂は音樂としては、「応」もなく「和」もなく、「節」があるだけで、嚴法を貴び人情に遠い武士の音樂だと貶じてゐる。

徂徎は『琴學大意考』でも「君子和而不同、小人同而不和」(『琴七絃十三徽ノ定位ノ事』)を引いてゐるが、「和」をする古樂を以て君子の音樂とし、「和」の欠けた三弦音樂や能樂は君子の音樂ではないと主張したのである。

以上のように、徂徎は古代の音樂理論に基づきながら、當時流行をみていた音樂を俗樂として位置づけた。徂徎にとつてあるべき音樂は先王の制定した「古樂」であった。しかし問題は、先王の古樂そのものが既に滅びてしまつたという事実である。勿論徂徎もこれをはつきりと認識していた。

樂之事は古學斷絕の上は、誰人の申候も皆憶説に候。吾邦に伝り候樂は六朝も有之候得ども皆隋唐の樂にて、古樂にては無之候。(『詩文國字牘』卷上)

日本の雅樂は隋唐の音樂であり、先王の古樂とはゆかりのないものである。しかし、徂徎は古樂を探求する情熱を放棄しなかつた。そしてついに「幽蘭譜」(「猗蘭琴譜」)を

発見する。孔子の作といわれる「幽蘭譜」について、徂徠は次のように語っている。

嘗訪諸伯近寛。渠家有猗蘭琴譜。予借而覽之。乃隋人作。桓武以前筆蹟。其譜與明朝琴譜大異。乃知古樂中華失伝。而我邦有之。(『興敷震菴書第四書』『徂徠集』二)

十三)

伯近寛の家で「猗蘭琴譜」があつたのを借りて見たら隋代の写本であつた。心越禪師によつて日本に輸入されて流通していた明代の琴譜とは大いに異なる。古楽が本家本元の中国には既になくなつてしまつてゐるのに(少なくとも琴樂については)我邦には遺存していることを知つた、というのである。

これが契機となつて、徂徠は琴に関する本格的な研究を展開してい⁽³⁹⁾つた。「幽蘭譜」の解説書として『幽蘭譜抄』を書き、晩年近くには『琴学大意抄』『樂律考』⁽⁴⁰⁾などを著し、琴の意義や構造、運指法から音律までの問題を広く論じた。『琴学大意抄』においては、中国では六朝時代まで樂の主要調式は瑟、清、平、楚、側という五調を出なかつたが、隋以降、八十四調に変化した。日本はそれ以前の南朝の五調を受け入れて、周以来の伝統を遺存してきた、と述べ、「古樂」の範囲を六朝時代まで拡張し(「琴ノ調様ノ事」)、それによつて、徂徎は利用可能な「古樂」を獲得し、

古代の音樂の復元を意図したのである。先王の策定した音樂が日本において断片的にせよ残つてゐるとの認識は、徂徎に「先王之道」をこの日本において復元することが可能であるとの望みを抱かせたに違いない。

むすびにかえて

以上、護園学派と音樂との関係について縷々論じてきたが、護園一門においては詩会をはじめ機会のあるたびに音樂は奏されて、音樂がいかに重んじられたか、またその理由もおのずと明らかになつたかと思われる。徂徎は「先王の教え」を明らかにするには「古文辭」に精通する必要があるとして、自らは勿論、學習者にも唐話の習得を課したことはよく知られている。それと同じく、徂徎は中国古代の音樂の再現に努力し、自ら演奏し、また門弟達にも演奏を奨励したのである。「先王の礼樂」の再現、それは徂徎を首領とした護園一門の觀念の上の夢物語であったかもしれない。しかし、音樂が知らず識らずのうちに我々の心情を陶冶することへの鋭い洞察は今なお再考に値します。また、「礼」「詩」「樂」といった古典的教養を内面化した者を「君子」とする徂徎の主張と実践は、近代以降に作られてきた私たちの儒教に対する狭いイメージを払拭さ

せてくれよう。

注

- (1) 丸山真男『日本政治思想史研究』東京大学出版会、一九五二年。
- (2) 尾藤正英『日本封建思想史研究』青木書店、一九六一年。渡辺浩『近世日本社会と宋学』東京大学出版会、一九八五年。
- (3) 音楽学・音楽史的な研究は幾つかある。吉川英史「日本の音楽思想—近世を中心に—」『岩波講座 日本の音樂・アジアの音樂 I 概念の形成』岩波書店、一九八八年。平野健次「日本音樂史序説」『岩波講座 日本の音樂・アジアの音樂 7 研究の方法』岩波書店、一九八九年。吉川良和「物茂卿琴学初探」『東洋文化所紀要』九一、「一九八一年。
- 思想史的な研究としては、田尻祐一郎「音樂・神主と徂徠學—藪慎菴・安積澹泊との往復書簡をめぐって—」『日本思想史研究』一四、「一九八一年。小島康敬「太宰春台と朝鮮通信使—『韓館倡和稿』を題材として—」『国文学』二〇〇一年六月号、学燈社。片岡龍「荻生徂徠の音樂觀とその周辺」MS。
- (4) 萩生『琴操』「猗蘭操」による。幽蘭は猗蘭ともいう。
- (5) 徒徳は「聞」を「学」と解釈し、「子在斎、聞韶樂三月、不知肉味」と区切っている。
- (6) 解釈の困難なところである。ここでは徂徠の説に従う。
- (7) この二句の解釈は難解で諸説ある。古注では「師摯の亂れを始むるや」と読むとする。「始」を樂曲の最初の歌、「乱」を最後の合奏とするのは清の劉端臨の説。
- (8) 「淫」を「過度」とする注釈もある。例えは、朱注では「樂之過而失其正」としている。ここでは古注皇侃の説は「不淫其色」に従う。
- (9) 『春秋左氏伝』昭公元年に見える。原文は「煩手淫声。慆慢心耳」である。
- (10) 吉川良和「物部茂卿琴学初探」『東洋文化研究所紀要』九二、「一九八一年。
- (11) 湯浅常山『文会雑記』卷一下、『日本隨筆大成』第一期一四、吉川弘文館、「一九七五年、一二二頁。
- (12) 同上。
- (13) 『文会雑記』卷一上、一八六頁。
- (14) 『文会雑記』卷一下、一二二頁。
- (15) 「護園雜話」『日本思想家史伝全集』一八、東方書院、「一九二八年、一八八頁。
- (16) 原念齋『先哲叢談』卷六、平凡社（東洋文庫）、「一九四年、三三一〇頁。
- (17) 『文会雑記』卷一下、一二八、「一九九頁。
- (18) 『文会雑記』卷一下、一二〇頁。
- (19) 桓子野は後にも触れる桓伊のことであることは間違い

ないであろう。小字が野王だから、桓子野と南郭が呼んだのではないか。

(20) 小島康敬「太宰春台と朝鮮通信使——『韓館倡和稿』を題材として」『国文学』一〇〇一年六月号、学燈社。

(21) 同上。

(22) 例えば、徂徠の五十歳の誕生パーティーは「鳴簫撫桐。歎娛一日」(『奉賀徂來先生五十序』『東野遺稿』卷中)という音楽三昧な一日であった。簫は笛、笙、竽などを指し、桐は琴のことである。

(23) 例えば、享保十三年の中秋について、周南は次のように記している。「八月望。扶病上館。西風除暑。明月滿座。群英尽会。絃歌遞作。樂焉賦之。絳帳賓朋会。日暮絃歌作。客有齊魯彦。樂多太平樂」(『周南文集』卷二)。

(24) 例えば、享保二年(一七一七)九月、春台と東野たちは鎌倉に旅したが、春台の「湘中紀事」(『春台先生紫翠之園稿前稿卷四』)と東野の「遊湘紀事」(『東野遺稿』卷中)には、弘明山の頂と擲筆松で笛を吹く一人の姿が記されている。この時、擲筆松を通りかかった江戸からの貴婦人から「茶果」をいただいた。きっと貴婦人の心を深く捉えたのである。

(25) 小島康敬は「反徂徠学の人々とその主張」、「徂徠学の一波紋」においてこの問題を明快に論じている。『増補版徂徠学と反徂徠学』所収、ペリカン社、一九九四年。

(26) 『弁道』、『弁名』上、「聖」など。

(27) 春台も次のような発言をしている。「側に在る琴瑟を引よせて爪しらべにてもすれば、それに心移りて妄念やむ是すなはち心を治るにて候」(『弁道書』『日本倫理彙編』六卷、一二二一页)。妄念を止めさせ、心を制御する最もよい方法は音楽にあると喝破している。

(28) 原文は「衆人之喜怒由一己之私而誘作。聖人之喜怒乃由仁義而發」(『論語古義』「哀公問弟子」章)である。

(29) 『荻生徂徠全集』第一巻、みすゞ書房、五八〇頁。

(30) 『弁名』聖一。

(31) 田尻祐一郎「徂徠の礼楽觀」『日本思想史研究』一一、一九七九年。

(32) 徒徠は先王の音楽を「古樂」と呼び、「雅樂」とは言っていない。恐らく日本に伝来したいわゆる「雅樂」と区別する意があつたのである。

(33) 吉川英史「日本の音楽思想——近世を中心に——」『岩波講座 日本の音楽・アジアの音楽1 概念の形成』岩波書店、一九八八年、七三頁。

(34) 岸上操編、内藤耻叟校訂『日本文庫』第四編、博文館、明治二十四年、二九八頁。

(35) 俗筝は雅樂で用いられる「筝」とは異なる。後者は俗筝と区別して「樂筝」と呼ばれる(平野健次「日本音楽史序説」『岩波講座 日本の音楽・アジアの音楽7 研究の方

法』岩波書店、一九八九年、三〇頁)。

(36) 『琴学大意抄』「琴七絃十三徽ノ定位ノ事」。

(37) 「聖人作楽。所以協神人化万国者。專在乎和」(「樂制篇」『山県大弐遺著』甲陽図書刊行会、一九一四年、三二頁)。

(38) 『荻生徂徠全集』第一卷、みすず書房、五七九頁。

(39) 琴は江戸時代延宝年間(一六七三年頃)に至り、明末の亡命僧東臯心越によって再びもたらされ、元禄時代以降、流行したという。江戸では琴会は牛込安養寺、つまり徂徠の塾の近くで定期的に行われたそうである。徂徠の琴への興味もそれと何らかの関係があるかもしれない。しかし、徂徎は当時流行の明流の琴楽は「雅楽」ではないとしている。「明朝ノ琴ハ、絃細クシカモ緩シ故、其ヒビキ微ナリ。微音ナルヲ雅楽ナリト覺ユルハ道理ヲ知ラザルモノノ料簡ナリ」(「琴七絃十三徽ノ定位ノ事」)。

(40) 『琴学大意抄』は享保七年に完成された。『樂律考』は陶徳民によると、享保十年朱載堉の『樂書』の校閲を終えた後に書かれたものである(『富永仲基的徂徎批判論』『中國古典研究』三三一、一九八二年)。