

# 明代樂論に見る「朱子學的樂律論」の變容

——「往而復返」と「禮失求諸野」——

田 中 有 紀

## 一 はじめに——研究の意義と問題意識

### (1) 樂制と樂論

本稿では、明代士大夫による音樂論、特に樂律理論を取りあげる。明代では、祭祀や宴會で用いる樂曲名や歌詞の變更は幾度も行われたが、樂律の改制は、その必要性が訴えられるも、本格的なものには至らなかった。例えば、嘉靖年間（一五二一—一五六六）に十三種の音樂理論書が上進され、また萬曆三十一（二六〇七）年には朱載堉（一五三六—一六一一）が、十二平均律を説く『樂律全書』を上進したが、これらが實際の樂制に導入された形跡は見出せない。『明史』樂志は、樂制に一向に反映されない、士大夫らによる樂論を「空言」と批判した。ただし、こういった現象は、例えば元の馬端臨が、宋代士大夫による樂論が樂制に影響を與えられなかった様を、「工師の説に勝てなかった」と述べたように、明代に限ったことではない。

しかし、宋代以降の音樂を評價する際、樂論が樂制に反映され

ない點を批判するより、既存の樂制が、樂論に与えた影響を考えた方が有意義ではないか。明代士大夫は、當時の太常寺や教坊に現存していた雅樂や俗樂を、古樂復興の重要資料として、自らの理論の根拠としたからである。本稿は、明代士大夫が、雅樂や俗樂を思想的・歴史的にどう理解していたのか、という基礎的な問題を分析する。

### (2) 「平均律への發展史」からの脱却

明代音樂、特に樂律を扱う先行研究に共通するのは、「いかにして朱載堉の平均律が生み出されたか」という視點である。例えば、堀池信夫氏は、技術的・思想的な側面をふまえながら、明代については、王廷相（一四七四—一五四四）や何瑋（一四七四—一五四三）などの樂律論を取り上げ、朱載堉に與えた影響を論じる。

萬曆三十九年に没した朱載堉は明代音樂を熟知する。それゆえ「平均律への發展史」を描くこと自體が、明代樂制と樂論の様相を描くことにもなり、非常に有意義である。しかし、「いかに平均律が生

み出されたか」を描くがために、夥しい史料の中から、平均律の發想の契機となりそうな理論ばかりが、抜粹されてきた。これに対し本稿は、平均律に限らず、各論者の著作全體を分析し、その主張を明らかにするという基礎的作業を行う。

明代士大夫は蔡元定（一一三五—一一九八）と朱熹（一一三〇—一一二〇）の樂律論を基礎にし、兩者を乗り越えようとした。本稿は、明代樂論を「平均律を生むための論争」という枠組から解き放ち、「朱熹と蔡元定の樂律論をどう理解したか」という視點を取る。これにより、朱載堉の見た明代樂論の眞相に接近し、朱載堉の樂論を再考する契機ともなるだろう。

本稿では、まず第二章で明代樂制を概観する。第三章にて、蔡元定と朱熹の樂律論を確認した後、第四章で張敵・李文利・李文察・劉濂の音樂理論書を分析する。第五章では、四人の樂論の持つ意味を考える。

## 二 明代樂制の概観

明代樂制史上、特に熱心だったのは太祖と世宗である。洪武年間に基本的な樂制が整えられた後、北京遷都後はほぼ太祖の舊制に従い、嘉靖の改制まで目立つ改變はない。

士大夫らが議論する音樂は、主に國家祭祀や朝會・宴饗などの場で用いられる音樂であり、雅樂と俗樂がある。雅樂は主に祭祀に用い太常寺が主管し、俗樂は主に朝會や宴饗で用い教坊司が主管する。ただし、朝會や宴饗には、俗樂だけでなく雅樂も用いる。また、教坊司が雅樂の演奏を行う場合もあった。

建國に先立ち、朱元璋は典樂官を置き（一二三五年）、太常司を置いた（一二三四年）。元末に知音の士として知られた冷謙を召しだし、協律郎とする。また、教坊司を置いた。洪武元（一二三六年）年、南京に即位すると、まず、圓丘・社稷・禘享・皇地祇等の祭祀で用いる曲名・樂舞數を定めた。南北郊祀については『圓丘樂章』『方丘樂章』を定めたが、八年には皇帝自ら作詞しなおし、十年には改めて『合祀天地樂章』を作成する。

洪武年間は、基本的に宋元の制を繼承し、専ら曲名や歌詞、樂舞の人數の改制が行われた。ただし郊祀や釋奠で用いる音樂の改制は、禮制上の新たな變化と連動している。

次に、嘉靖年間の改制である。まず、教坊の樂が大幅に見直された。嘉靖三（一五二四）年、李錫が「藉田祭祀で用いる教坊の承應が軽々しい」と指摘する。また汪珊は、教坊司が、目新しい音樂と巧みな伎藝を進めないよう上言した。九年、廖道南が、慶成・藉田の樂章と樂舞に、雅俗が混淆しているとし、「祭祀には雅樂だけを、朝會には俗樂も兼用してよい」と上言する。

さらに、禮制改革に伴い、音樂の改制も進められた。嘉靖九年二月、天地分祭をめぐり、郊祀の改制に関する議論が始まると、十月には分祭に應じた儀注と樂舞が作成された。また皇后の先蠶親祀では、黒い冠服の樂女が『享先蠶樂章』を演奏し、舞は行わないとした。

洪武年間の樂曲名や歌詞が改められると、樂律の改制に目が行く。嘉靖九年、廖道南は、『史記』や『漢書』、『律呂新書』や朱熹の言を参考に、曆と律を、天と地に對應させ、樂律改制の必要性を訴えた。そして「知音の士」が求められ、張鵬が召され（九月）、蔡

元定の樂律論に依ることを求めた。二十四（二五四五）年、太常卿となった張鶚は、蔡元定に依據して候氣（後述）を行い、鐘律を定めることを再び求め、禮部はこれに應じた。

嘉靖年間の特徴としては、第一に禮制改革に伴う改制であった點、第二に知音の士が登場し、蔡元定の樂律論を組み込み込んだとした點、第三に教坊の樂を改善し、雅樂と俗樂の區別を求めた點が挙げられる。

樂の改制が禮制改革と連動し、また「朱子學的禮制體系の確立」の一環であることは明白である。本稿が注目したいのは、蔡元定らが確立した「朱子學的樂律論」が、當時どう理解されていたかである。また、儒者による俗樂の規制は、どの王朝にも見られる。重要なのは、當時の論者が、音樂の雅俗をどのように認識していたかである。

### 三 蔡元定と朱熹の樂律論が果たした役割

蔡元定、字は季通、福建建陽の人。その事跡は『宋史』儒林傳に詳しい。幼い頃、二程や、邵雍、張載などの著作を學び、二十五歳で朱熹と出會う。朱熹は蔡元定を老友として扱い、幅広い學識に敬意を拂った。著書『律呂新書』は、傳統的な樂律理論で生じる問題を明確に認識し、合理的解決策を示した書として評價が高い。本稿で扱う範圍に限り、蔡元定の樂律論が果たした役割を評價しておく。

第一に、變律の設定である。中國では樂律は傳統的に三分損益法により算出してきた。しかしこの方法だと、十二律は完全には循環できない。黄鐘から始まり、「三分損一」（ $\frac{2}{3}$ を乗ずる）、「三分益

一」（ $\frac{4}{3}$ を乗ずる）を繰り返して他十一律を計算するが、最後に算出された仲呂は、最初の黄鐘のちょうどオクターブ上の律を算出できず、音程のやや高い黄鐘となる。こういった矛盾は「往きて返らず（往而不返）」と呼ばれた。三分損益法に依據する限り、必ず生じる問題であり、正律十二律を宮聲とし音階を形成する際不便であった。蔡元定は『律呂新書』の中で變律（三分損益法に依り、仲呂正律以降に算出される樂律。「變黄鐘」「變林鐘」等と呼び、正律の黄鐘や林鐘と區別した）を加え、十八律を設定することで演奏の便宜をはかり、全ての調性で演奏を可能とした。「往而不返」の矛盾に對し、ひとまずの解決策を提示したと言える。變律の存在自體は既に認識されていたが、演奏に不必要な範圍にまで及んでいた。蔡元定の優れた點は十八律に止め、また七音のうち五音だけが主音となれると考え、六十調制を構想し、無理のない演奏を実現したことである。

第二に、基準音である黄鐘を發する律管に、氣の思想を付與した點である。『漢書』律曆志は、「黄鐘から度量衡が生まれる」としながら、「黍を九十竝べ、黄鐘律管の基準とする」、つまり一方で「律によつて度を生む」と言い、一方で「度によつて律を生む」という一見矛盾する記述を持つ。蔡元定は、黍は完成した黄鐘律管の後ではかるためのものとし、律管の基準を黍ではなく氣に求めた。そして、すべての基準となる黄鐘は「聲氣の元」であるとした。具體的には、竹を裁斷し黄鐘に模した律管を複數製作し、吹き比べて、聲が和し氣が應じたものを黄鐘とした。ここで使用した氣の觀測術が候氣の法である。

黄鐘の基準を氣に求めるといふ發想自體は、道學の樂論にすでに

現れている。また「聲氣の元」という語は前漢にすでに見られ、氣と律を結び付ける樂律觀は傳統的であつた。故に、蔡元定の思想自體は決して獨創的ではない。しかし例えば、堀池信夫氏が、「氣の思想を律管候氣という方法を用いて技術的に具體化したこと」を評價するように、蔡元定は思想と技術の結合をはかることで、古文獻の曖昧な點を解消し、黄鐘に説得力を付與した點で優れていたと言える。

蔡元定の強力な後ろ盾となつたのが朱熹であつた。朱熹は『儀禮經傳通解』の學禮六の上・鐘律の項を、失われた樂經を補う存在と位置づけ、様々な書から抜粹した樂律理論と蔡元定の解説を収めた。朱熹の生前に完成した學禮には、音樂に關して詩樂と禮樂記の項も置かれるが、鐘律は筆頭にあり、朱熹がいかに樂律を重視し、蔡元定の法を信頼していたかが窺える。『朱子語類』樂の項も大部分が樂律に關する問答であり、しばしば蔡元定の理論を解説する。兩者の見解は完全には一致しないが、朱熹は蔡元定の理論を概ね受け入れていたと言える。

本稿のテーマである、「朱子學的樂律論」をひとまず定義するならば、技術面では三分損益法（及び三分損益法のもたらす樂律の非循環性を明確に認識した結果導入された變律理論と、合理的な轉調法）を中心とし、思想面では黄鐘の正しさを保證する存在として氣を中心に置いた樂律論である、と言える。

#### 四 明代士大夫の樂論

明代樂論の多くは蔡元定と朱熹を基礎とする。中でも韓邦奇『苑

洛志樂』は、蔡元定の計算を丁寧な解説し、後世の評価も高い。これに對し、本章で扱う四人も、蔡元定の強い影響下にはあるが、蔡元定を正確に解説し、樂律の技術的な進歩に寄與したとは言いがたい。しかし、彼らはまとまった音樂理論書を殘し、同時代の著作に多く引用された。朱載堉が『律呂精義』外篇で、この四人を擧げ批判するように、明代の主要な論争は、この四人を中心に集約できる。本章では、彼らの著作から當時の議論を再構築する。

##### (1) 張敬『雅樂發微』——「雅を亂す」儒者、今樂への信頼

張敬は饒州の人。弘治（一四八八—一五〇五）から正徳年間（一五〇六—一五二二）に禮部員外郎をつとめた。彼が後世激しく批判されたのは、人が發聲しうる最低音を黄鐘とする説である。

彼は黄鐘律管の寸法について、「人聲に基づいて得る。その方法は、歌者に聲を出させ、最も低い一聲を取る」とした。また、張敬は程顥の言及する「中聲」について、「黄鐘の半律を中聲とする。その方法はこれと同じである」と解説する。半律とは、正律の律長の半分の長さ、オクターブ高い音律である。「中聲」は程顥のみならず、蔡元定や朱熹も重視した概念であるが、張敬は自らの理論こそ、程顥の説と一致すると主張する。

張敬は、何を目指していたのだろうか。まず彼の蔡元定批判を分析する。

正律十二律には皆、全律と半律がある。合計二十四律中、黄鐘・林鐘・南呂・應鐘・夷則の五つの半律は用いないため、正律は十九律を用いる。變律七律には皆、全律と半律がある。合計十四律中、黄鐘・太簇・姑洗・應鐘の四つの全律と、應鐘の半

律は用いないため、變律は九律を用いる。正律と變律を合わせて二十八律である。轉調が生んだものを用い、轉調が及ばないものは用いない。蔡氏は、正律夷則に半律があり、變律應鐘はあるが、變律蕤賓はないとした。今、轉調の論理で考えると、正しくない<sup>(二九)</sup>とわかる。

蔡元定は、正律十二律と六變律で、合計十八律を設定したが、張敵は正律十九律と九變律、合計二十八律を主張する。その理由は轉調上の必要性であるという。蔡元定も轉調に必要な範囲を考慮して十八律に止めたが、張敵の理想とする轉調はこれとは異なるようだ。彼は十二律×七聲の八十四調を以下のように表にし、説明する。

	宮	商	角	徵	羽	變宮	變徵
黃鐘	黃變半	太變半	姑變半	林變半	南變半	應正全	蕤正全
大呂	大正半	夾正半	仲正半	夷正半	無正半	黃變半	林變半
太簇	太變半	姑變半	蕤變全	南變全	應正全	大正半	夷正全
夾鐘	夾正半	仲正全	林變半	無正全	黃變半	太變半	南變全
姑洗	姑正半	蕤正半	夷正全	應正全	大正半	夾正半	無正全
仲呂	仲正全	林變全	南變全	黃變半	太變半	姑變半	應正全
蕤賓	蕤正全	夷正全	無正全	大正半	夾正半	仲正半	黃變半
林鐘	林變全	南變全	應正全	太正半	姑變半	蕤正全	大正半
夷則	夷正全	無正全	黃變半	夾正半	仲正半	林變半	太變半
南呂	南變全	應正全	大正全	姑正半	蕤正半	夷正全	夾正半
無射	無正全	黃變半	太變半	仲正半	林變半	南變全	姑變半
應鐘	應正全	大正半	夾正半	蕤正半	夷正全	無正全	仲正半

※表は、例えば黃變半は「黃鐘の變律かつ半律」、應正全は「應鐘の正律かつ全律」を示す。

宮聲が、本來宮となるべき律に起らず、商聲や角聲になるはずの律を宮聲とするのは、こじつけでも、粗雑單純な方法でもない。伶州鳩曰く「樂器は、重厚なものは輕妙さに従い、細くかん高いものは重々しさに従う。故に琴瑟は宮を尚び、鐘は羽を尚び、石は角を尚び、匏竹は音の調子をみて決める」と。∴低い音高の均の宮聲を、甚しく低くはせず、高い音高の均の羽聲は甚しく高くはしない<sup>(三〇)</sup>。

張敵の説明によれば、例えば黃鐘宮調は、實は夷則を宮聲とする夷則均に基づく。夷則均では、起調する際に主音となる律は夷則ではなく、角聲にあたる黃鐘變律(かつ半律)であり、その角聲が宮聲へと切り替わり、表のような構成になる<sup>(三一)</sup>。また仲呂均では、宮聲にあたる仲呂を、そのまま宮聲とするという。こういった構成の背景には、『國語』から發想した「低い音高の均の宮聲を、甚しく低くはせず、高い音高の均の羽聲は甚しく高くはしない」という原則がある。實際には、張敵は、七律・四聲のみ主音となるとし、二十八調だけを用いるとする。

表中には、人聲の最低である黃鐘の正律が登場しない。その理由は、黃鐘は最も尊いたため、「これを虚しくして宮としない」からである<sup>(三二)</sup>。また、表中で使用される最も低い律は仲呂正律である。確かに基準音を人聲の最低と定めると、全體的に低めとなりそうである。しかし、張敵の構想した二十八調では、黃鐘正律は用いず、その他の律も半律を用いることが多い。また使用され得る最も低い律は仲呂正律である。結局のところ極端に低めとはならない。その背景にあるのは、極端な音高を避けようとする態度である。

興味深いのは、張敵はこういった二十八調を基本とする音楽が、

当時の教坊司が掌る樂に残されており、またその音樂が古樂につながるかと考えていたことである。

古樂は無射を（宮聲とする調の名を）黄鐘宮とし、黄鐘を正宮、夾鐘を中呂宮、林鐘を南呂宮、夷則を仙呂宮とするが、こういった類は、「琴瑟は宮を尚び、鐘は羽を尚び、石は角を尚び、匏竹は音の調子をみて決める」ということに基づいている。これは伶州鳩が景王に言ったものであり、『國語』はその詳細を載せる。實に周より傳わつた雅樂である。

無射均の宮調を黄鐘宮と呼べば、當然、實際の調と名稱にズレが生じる。しかしそれは『國語』に基づく、周以來傳承されてきた古樂である。隋の鄭譯はそれを理解せず、調名を變更した。例えば林鐘均の宮調は、その名の通り、林鐘を宮聲とすると決めた。

今の大樂はなお周の舊樂を留めており、實のところ、改變されていない。どうしてそれがわかるのか。今樂は、夷則宮では黄鐘を宮とし、夾鐘宮では中呂を宮としているが、これはまさに鄭譯のいう「大樂が叛いている」状態である。教坊は古の制氏である。代々その業を守り、一絃一管一字のすべては、國の樂工といえども、軽々しくは變更できない。

鄭譯が批判した樂調の名を今樂でも用いていることは、今樂が周の舊樂を留める證據である。張敵は、鄭譯の「改惡」にも関わらず、古樂は傳承され續けたと考えた。また、張敵は馬端臨の言を引く。馬氏は宋の李照や楊傑らの例をひき「学者や官僚の説はついに工師の説に勝てず、樂制はしばしば變わつても、その實はいまだ變わっていない」と述べた。馬氏の意圖は、現實と乖離した士大夫の樂論を批判することにある。張敵はむしろ、樂工が傳承し現存する今樂

への、積極的な信頼を裏付けるために引用したと言える。

古樂が今樂に残されているならば、今樂を利用しない手はない。そもそも今樂と古樂では、樂器と樂律は同じである。異なるのは作詞法であり、邪か正か、恭しいかいかめしいか媚びているか、音樂のリズムには、繁密か簡素か、いかめしいか媚びているか、濃いか淡いかの差がある。同じ所を取り、異なる所を去つて、詞をひとえに正しくし、曲が淡くて艶やかではなく、リズムが疎らで繁密でなければ、古樂に外ならない。

張敵によれば、古樂と今樂が用いる樂器や樂律は同じであり、異なるのは歌詞とリズムである。つまり、今樂から適切でない歌詞とリズムを取り除けば、古樂を復興できると考えた。

さて、朱載堉は、張敵が人聲の最低を黄鐘としたことを批判し、十二正律はみな自然に發聲できる範圍を採用すべきとし、「中聲」という概念の重要性を訴えた。しかし、先述の通り、張敵は半律を「中聲」と捉えていた。つまり張敵のいう正律は朱載堉の倍律に、半律は正律にあたる。兩者の主張は一見異なるが、無理のない自然な高さを重んじることは變わらない。

また、朱載堉は、太常寺の樂譜を證據に、正律黄鐘より低い音高の存在を證明して、張敵を批判した。張敵が今樂を信頼したように、朱載堉もまた、張敵を批判するために、樂工によって傳承され現存する樂譜を、音樂の是非を判断する根據としたのである。

以上のように、張敵は「人聲の最低」を黄鐘とするも、実際にはそれを用いず、無理のない高さを目指していた。そして、蔡元定の十八律を批判し、自らの理想とする轉調法に基づき、二十八律を主張する。その轉調理論の根幹にあるのは、高すぎず低すぎない「中

聲」を志向する感覺であつた。張敬によれば、こうした樂律理論に基づく音樂こそが古樂であり、また今樂として現存する。古樂は、「雅を亂す」儒者、鄭譯に歪められるも、樂工によつて今に傳承されたのである。

(2) 李文利『律呂元聲』——黃鐘三寸九分説と「往而復返」

李文利、字は乾遂、莆田の人。成化年間（一四六五—一四八七）の舉人。思南府教授等を歴任する。『律呂元聲』六卷は生前に完成せず、兄の元が校補を、門人の范永鑾が校正を擔當し、嘉靖三（一五二四）年七月に范永鑾が上進した。また『律呂考註』（四卷）は樂に關する經文の注釋書であり、朱熹の注を數多く引用する。

黃鐘律管の長さは、歴代多く論じられてきたテーマである。律管の寸法については諸説あるが、「黃鐘九寸」は『漢書』や『淮南子』以降、有力な説の一つであつた。これに對し、李文利は黃鐘律管の長さは三寸九分と考へた。その主な根據は『呂氏春秋』に見える、黃帝の命を受けた伶倫が、三寸九分の黃鐘律管を作つたという記述である。

黃鐘の長さ三寸九分・管の断面積九平方分を「聲氣の元」とする。：

黃鐘の尊さは氣が清らかに上行することであり、數の多さにはない。音が高いものは數が少なく、低いものは數が多く、數が少ないものは貴く、數が多いものは賤しい。故に太極は一の數、陰陽は二の數、二老二少は四の數、水火木金土は五の數で、萬事萬物が出現すること百千萬である。

先述の通り、黃鐘を「聲氣の元」とするのは蔡元定・朱熹の樂律

學に共通する。しかし李文利は、「聲氣の元」であり、最も尊い黃鐘は、十二律管中最も短く高音であるとした。その證據に、一であつた太極は、陰陽・老少と變じ、數を増す。彼の十二律管の具體的な長さは、「黃鐘三寸九分、大呂四寸五分、太簇五寸四分、夾鐘六寸三分、姑洗七寸二分、仲呂八寸一分、蕤賓九寸、林鐘八寸四分、夷則七寸五分、南呂六寸六分、無射五寸七分、應鐘四寸八分」となる。黃鐘から大呂へ六分増加し、太簇から蕤賓までは各九分増加する。蕤賓と林鐘は六分減少し、林鐘から應鐘までは各九分減少する。このような十二律を持つ意味を、李文利は以下のように説明する。

子の月に陽氣が発動し、その律は黃鐘となる。音は極めて高い。故に黃鐘の宮は正宮であり、諸律の本となる。ここからだんだん昇り午の半ばに至れば、太陽は既に高まり、數は多く音は低く、充ちて正羽となる。極まると再びもとへ戻つていき、陽氣はここからだんだん收縮する。子の半ばに至れば、陽氣がまた生まれ、數は少なく音は高く、また正宮となる。世の中の儒者は「黃鐘は相生して往きて返らず」というが、それは黃鐘を知らないがためである。

黃鐘から陽氣がだんだん上昇し、蕤賓で極まり、その後は降る。下降が極まり再び黃鐘に戻る。十二律は「往而不返」とされてきたが、陽氣の消長として捉えれば、循環は行き詰らない。十二律はまた、太陽の運行と重ねられる。

律呂は太陽によつて氣を進める。子から左に六管を増し、陽氣の上升を記す。午からは右に六管を減らし、陽氣の下降を記す。下降が極まればまた上昇し、律呂は「往きて復た返る」。

聖人は、五行を四時にふりまくことで十干を制作し、節氣が十

二月を次々に経ることで季節を変化させ、それによって十二支を制作した。また、太陽が氣を往返伸縮して進ませることで律呂損益の道を制作した。律は曆に基づき、曆は律に正される。律曆を合することは、天人の道を知ることである<sup>(三三)</sup>。

太陽の昇降と同様、樂律も窮まらず、「往きて復た返る」。聖人が、太陽の運行に基づき律呂損益の道を定めたためである。李文利にとつて、律と曆は互いに關連し、密接な關係にある。彼はさらに、十二律を十二辰に、五聲を五行に、六十調を六十日に重ね、樂律も、五と六の組みあわせで成ると考えた<sup>(三四)</sup>。律曆が同道ならば、樂律は太陽と同じく永久に循環し、律だけが「往而不返」ということはない。それゆえ、「往而不返」に陥る三分損益法を批判する<sup>(三五)</sup>。

黄鐘律管は、最長かつ最低音であるが故に尊ばれてきた。こういった黄鐘觀を根本的に覆す李文利の主張は、多く批判された。たとえば季本は、李文利が根據とした史料の矛盾を指摘する。『呂氏春秋』には、三分損益法を記す場所もある。もし黄鐘を三寸九分として三分損益を行った場合、十二律中、最高音となる應鐘は、一寸八分ほどになり、短すぎて音を成さない。季本は李文利が『往而不返』が陰陽消長往來の理に合わない」と指摘し、「往而復返」を目指した態度自體が良いと認める。だが李文利の方法自體に無理があり、また『呂氏春秋』の意にも合わないとした。

李文利の十二律が、等差數列に近く、一巡ののち黄鐘に戻っても、それら十二律が共鳴する數理的根據はない。しかし、「往而不返」に對し明確に問題提起をし、「黄鐘九寸」や三分損益法それ自體を批判したことは革新的である。また、彼に對する批判も、三分損益法や黄鐘九寸を絶対視する觀點からではない。「往而不返」を克服

しようとした態度自體は、決して否定されていないことに留意したい。

### (3) 李文察『律呂新書補註』——蔡元定の數と『洛書』の理

李文察、字は廷謨、平和の人。嘉靖十七(一五三八)年六月、遼州同知を務めていた李文察は、四種の樂書を上進し、太常典簿となつた。『律呂新書補註』は、蔡元定『律呂新書』を載せ、李文察自身が注解を記すという形式をとる。まず、李文察は序で蔡元定の意を補うための『補注』であることを明言する。

初めて『律呂新書』を讀んだ時、蔡氏の言う意味が數年の間わからなかつた。……夏禹の『洛書』を學んだことで、作樂の理が悉く『洛書』に基づくものだど悟つた。『新書』は數は言うが理には及んでいない。しかしみな理中の數である<sup>(三七)</sup>。

李文察は、蔡元定の言う數はすべて、『洛書』に基づいた作樂の理に依據するとの認識に至る。具體的には、いかなる『洛書』の理を持つのか。例えば蔡元定は、黄鐘九寸の理由を、天地の數のうち、九は陽の完成したものであり、陽聲の始まり・陽氣の發動するところである黄鐘は九寸を取る、とだけ説明する。李文察は以下のように考える。

分寸に必ず九を用いるのは、陽數の完全なものを取り十を遺すからである。……九に付隨して十の數はやどり、陰は陽と對立しない。九は、陽の純粹なものである。陽が純粹ならば陰は變化し、變化すれば兼ねあい、兼ねあえば中であり、中ならば和同する。樂はその和同を取るが故に十を遺す。十であれば陰陽は對立し、對立すれば二つとなり、二つならば雜然とし不純であ

る。『洛書』の數に九があり十がないのはまさにこのためである。聖人は『洛書』の、對立することのない數をとり、樂をおこした。<sup>(三九)</sup>

黄鐘九寸の理由について、李文察は『洛書』の數九↓陽の純（無對）↓陰化↓兼↓中↓和」という論理を付け加える。確かに、『河圖』の數を十、『洛書』の數を九とする思想は蔡元定の易學に見られる。しかし、『律呂新書』では『洛書』の數について言及してはいない。

また、蔡元定は、黄鐘九寸に三分損益を繰り返して他十一律を相生するにあたり、計算の便のため、あらかじめ黄鐘九寸に $3^{12}$ を乗じた「黄鐘之實」（一七七一四七）を定め、それを分・釐・毫・絲で表した場合の數を、九進法で表記した。しかし『律呂新書』卷一の「黄鐘第一」では、律の管口の直径や面積を十進法で表記していた。このように十進法と九進法を併用する理由について、蔡元定は専ら技術的方面から説明し、また十と九という二つの數字に體用關係を當てはめた。李文察は以下のように解釋する。

これもまた、『洛書』に依據している。（『律呂新書』の）「十に依拠して九を取る」とは、『洛書』の「圓が方より出る」ことであり、「十を分割して九とする」のは、『洛書』の「圓は方よりも進む」ことである。圓は眞ん中に居り、方は隅に居る。これは、『洛書』も必ず陰を保有しているが、陽が尊いのに對し、陰は卑しいというだけなのである。黄鐘は體のはたらきとして中聲を定め、用のはたらきとしてそこから十一律を生む。これは、黄鐘も必ず陰を保有しているが、陽が純然として

いるのに對し、陰は變化するというだけなのである。<sup>(三九)(四〇)</sup>

李文察は『洛書』も黄鐘も、陽と陰、九と十兩方を内包すると考える。故に十進法も九進法も、矛盾無く共存できるのだ。

また變律については以下のように解釋する。

樂に變律があるのは、曆に閏があるようなものである。月に閏を置くのは、月の進みが遅れ、氣盈と朔虚を爲さねば、日月五星の動きが齊一にならないからである。變律を設けるのは、管がだんだん短くなり、變律・半聲を爲さねば、五音は和諧しないからである。<sup>(四一)</sup>

變律も閏と同様、それがなければ調和を亂す。さらに李文察は律曆の連關を轉調にも見出し、宮の移り變わりを、月の運行に重ねる。

月は西に進み、晦を設け一月になる。宮は西に轉じ、羽を設け一曲になる。晦が盡きれば朔を起し、曲が終れば調を起す。<sup>(四二)</sup>李文察本人は、蔡元定の意に忠實な立場だとする。しかし『律呂新書』に見える数理に、悉く洛書の數の論理を付與し、また、變律や轉調を、月の運行に重ね、律曆の密接な關連を主張した點は、かなり獨特である。

#### (4) 劉濂『樂經元義』——「聖王造律簡易の心」を繼ぐ工師

劉濂、字は濬伯、南宮の人。正徳十六（一五二二）年の進士。杞縣知縣から監察御史となる。<sup>(四三)</sup>『樂經元義』（八卷）には、嘉靖二十九（一五五〇）年の自序がある。

劉濂は、樂經は滅んでおらず、『詩經』が樂經であると考えた。<sup>(四五)</sup>さらに、以下のように「樂の道」を定義する。

樂の道は他書とは異なる。文義で存するもの、器數で存するも

の、聲調と樂譜・演奏で存するものがある。文義で存するものは、詩章である。器數で存するものは六律八音である。聲調と樂譜・演奏で存するものは、工師が作品の精神を伝えてきたものである。<sup>(四五)</sup>

劉濂は、文義（詩章）のほか、器數（六律八音）、聲調と樂譜・演奏（工師が作品の精神を伝えてきたもの）の全てが經であり、聖人より出るとした。周の太師や魯の宮庭樂師、漢の制氏が傳えた音調、また笙や竽の樂譜や演奏として傳えられたものも經と見なした<sup>(四七)</sup>ことに注目したい。

樂工の傳授による音樂への信頼は、劉濂の古樂・今樂觀にも反映されている。

古樂は極めて簡素で淡然とし、俗樂は極めて繁雜で艶やかである。みな五音六律の生んだものである。制作の法を論ずれば、簡素で淡然としたものは常に易しく、繁雜で艶やかなものは常に難しい。…思うに、俗樂を掌るものは、多くは樂師や伎人であり、律呂を理解せずとも、絲竹歌聲に精通する。絲竹歌聲を得られれば、律呂も得られる。雅樂を掌るものは、多くは儒臣や學識ある者であり、絲竹歌聲を熟知しないが、律呂は議論できる。律呂を得ても、必ずしも絲竹歌聲に合うとは限らない。ましてや律呂を得られなければどうなるか。こうして簡素で淡然とした樂は却って難しく、繁雜で艶やかな樂は却って易しくなる。神意によって互いに授受されたものは、より美しくなり、議論によって互いに高められたものは、より誤っていく。<sup>(四八)</sup>

彼は本來簡素だった古樂が複雑に、複雑だった俗樂は簡素になった結果、雅樂は亂れ、俗樂は美しくなったと考える。律呂を論じ

るだけの儒者よりも、演奏技術を持つ樂工の方が、最終的には律呂も得ると見なしている。また彼は、樂律も本來簡明であったとする。

律呂の法について、古の聖人は、人聲の高低として表れてたものに基づいた。そのため、律管を吹くことで、樂聲の中を定め、鐘・磬・管の諸樂器と人の歌を協和させ、和を亂さないようにするのが、律呂の役目である。黍で長さと容積をはかり黃鐘律管とし、三分損益を行って、十二變したのち、また黃鐘律管のもととの數値に戻る。その法はまた、大變簡單なものである。<sup>(四九)</sup>

しかし、漢魏以降の儒者は、律呂を神異の物とみなし、候氣など様々な邪説を付會し、その結果、「古樂を去ること萬里」という状態に至った、と劉濂は考えた。<sup>(五〇)</sup>

簡潔な法を求める態度は劉濂の五音（五聲）に關する理論にもあらわれる。劉濂は『管子』を引き、牛には宮、羊には商など、動物には一音が具わるだけだとし、以下のように言う。

ただ人だけが中和の性を稟け、聲氣の完全な状態を備えている。古人は五音を制作するとき、必ず人聲に基づき、また必ず中原の人を基準とした。宮は喉に、商は牙に、角は舌に、徵は齒に、羽は唇に基づき、これらは五音の源である。<sup>(五一)</sup>

「聲氣の完全な状態（聲氣之全）」は、やはり朱熹・蔡元定の「聲氣之元」に重なる。劉濂によれば、一音しか持たない動物に對し、人は五音全てを持つ。それゆえ五音を制する際、必ず人聲に基づき、また必ず中原の人を基準とすると考えた。

また劉濂の場合、宮から連續的に相生される五音を想定しない。五音はみな喉に基づいて出る。牙舌齒唇の四つは喉があるからこそ、音が生じる。喉がなければ、四つに音はない。四つがな

くても、喉は自分で音を出せる。宮は元聲の出るところである。喉は、牙と組み合わさり商となり、舌と組み合わさり角となり、齒と組み合わさり徵となり、唇と組み合わさり羽となる。<sup>(五二)</sup>喉音である宮は「元聲」であり、他四音とは獨立している。また、他四音も次々に相生されるのではなく、喉と、牙など各部位が應じ合うことで個別に生じる。つまり、劉濂の五音は循環せず、轉調とは關係がない。

五音は調を爲せない、六律に至り初めて調がある。一律を主とすれば他律はこれに従う。「聽調（異動の命令に従う）」のようなもので、故にこれを調と言う。例えば、黄鐘を宮とすると、太簇・姑洗・林鐘・南呂は順々に従う。これが宮音黄鐘調である。…五音が五に止まるだけなら、どうやって調を爲せるだろうか。私は調を定める際、必ず先に五音を審らかにし、次に十二律、次に四清を定め、然る後に旋宮の法を用いて六大調に擴大する。樂調の説はこれに盡きる。<sup>(五三)</sup>

劉濂は、調を成せるのは律だけ、黄鐘を宮とした場合、「宮黄鐘、商太簇、角姑洗」という一調しか存在しないとす。「六大調」とは、劉濂によれば、宮音黄鐘調・角音姑洗調・徵音蕤賓調・變徵音夷則調・羽音無射調の六つである。彼は十二律のうち、六律だけが調を成すと考えた。

六調だけである以上、蔡元定の六十調は當然批判される。例えば蔡元定は黄鐘均に五調あるとするが、結局ほどの調も、同じ七律を用いるに過ぎないと批判する。また毎調七音、六十調で四百二十音にもなれば、これほど多くの鐘を編鐘に架けられないとも言う。<sup>(五四)</sup>五音が轉調と無關係ならば、なぜ五音は存在するのか。劉濂によ

れば、詩の一字一字が、宮商角徵音のどの切韻に屬するかを判断するためである。そしてその後、調に基づいて、五音にどの律を當てはめるかを決定する。<sup>(五五)</sup>ちなみに、そもそも調はどう決定するかといえば、「聲音の大致」という観点から調を見極めるようだ。例えば、「易水歌」は篇全體から見ると「商音太簇調」がふさわしく、途中で轉調することはないとしている。

劉濂にとつては、儒家が歪め複雑にした音楽よりも、工師が傳えた簡明で美しい音楽こそ、聖人の樂である。人聲と五音を結び付け、過度に複雑な轉調を避けたのも、簡明な樂を志す態度の現れである。

## 五 明代樂論と朱載堉——結びに代えて

本稿では、從來脚光を浴びることのなかった四人を主役とした。彼らは、中國音樂史や科學史上ではほぼ無名の人物である。しかし、彼らの著作は、同時代幅廣く讀まれ、現在まで残り續けた。士大夫が儒學の枠組の中で論じた音樂論の典型を窺える、重要な史料でもある。本稿の分析から導き出される、三つの傾向を以下にまとめる。

### ①蔡元定・朱熹理論の批判と展開

張致は自らの理想とする轉調法に基づき、蔡元定の十八律を批判した。また劉濂は、五音と轉調を切り離すべきと考え、蔡元定の六十調を批判した。兩者とも、蔡元定の算出した數値自體には異議を唱えず、いかなる轉調が最善かという観点から、蔡元定を批判した。

これに對し李文利は、黄鐘律管の寸法と、三分損益法それ自體を批判し、新しく計算し直した。その背後にあるのは、自分こそが「往而復返」を實現するという自信である。彼の批判は、蔡元定も含め

三分損益法に依據した、従来の論者全體に對する挑戦ともなった。

李文察は、蔡元定自身が『律呂新書』では全く言及しない『洛書』の理を、『律呂新書』に讀み込むことで、彼なりに蔡元定の理論を展開、發展させた。先述の通り、蔡元定は黄鐘に氣の思想を付與した。また朱熹も「音律はただ氣があるだけ<sup>(五七)</sup>」と述べていた。當然、氣の背後には理が存在するが、李文察は蔡元定の易學と樂律學を結合させ、それらがどのような理でつながっているのかを、彼なりに説明しようとしたのである。

### ② 律と曆の統合

李文利の「黄鐘三寸九分」説は、太陽の進行に重なる消長の原理を背景とする。彼にとつて、律曆は同道であり、曆が循環し続けるならば、樂律も一巡の後、必ず黄鐘に還るはずである。また李文察は、變律を閏に、轉調を月の運行に重ね、やはり律と曆が同じように循環する世界を理想とした。樂律が、曆や天體の運行と重ねられるためには、「往而不返」の状態では不都合である。そこで律と曆が同じ理をもつてめぐる「往而復返」の世界が志向された。

### ③ 今樂や俗樂、樂工の技術への信賴

張敬は彼の考える正しい轉調法に基づいた樂が、教坊に現存し、古樂を留めていると考えた。また、俗樂を批判し樂論を講じた儒者たちを、「雅を亂す」存在と見なした。劉濂は、聖人の制作を簡易なものとし、それが『詩經』、樂律や樂器、樂工の技の中に残されていると考え、三者を経とした。両者に共通するのは、單に「今樂や俗樂を参照する」というレベルではなく、儒者の議論よりも、今樂や俗樂を擔う樂工の技術を信賴する點である。

さて、本稿の主題であるが、四人の樂律論は、「朱子學的樂律論」

をどう變容させたのだろうか。『律呂新書』には、蔡元定自身が自らの象數易學（特に河洛の學）と樂律學それぞれの數理展開を、積極的に結び付けた形跡は窺えない。また『律呂新書』は、氣を黄鐘を決定する重要な要素とする一方で、歴代の度量衡制度に對する研究を怠っていない。つまり、自らの樂律學の基礎付けを、完全に氣だけに任せるのではなく、度量衡という具體的な制度の裏づけも取るうとしたのである。また、蔡元定も朱熹も、確かに俗樂に目を向けるが、やはりあくまで儒者による樂律論を基本とし、俗樂と雅樂との安易な關連付けには警戒していた<sup>(五七)</sup>。

本稿の四人は、「朱子學的樂律論」のこういった側面を、蔡元定と朱熹が「意圖的になしたこと」ではなく、彼らに「不足していたこと」と認識し、四人なりの「朱子學らしさ」を樂律に結合させたのである。象數易學と樂律學の結合、より積極的に「聲氣の元」という言葉を用い、完全な聲氣をうけた人聲を信賴すること、複雑な雅樂よりも、簡明な俗樂に依據すること——こういった試みは、たとえ『律呂新書』の本来の意圖とは外れていたとしても、彼らなりに「蔡元定或いは朱熹が目指したものを回復しようとする試みである。このように變容を餘儀なくされた「朱子學的樂律觀」は、朱載堉にも共有されていく。主役から敢えて朱載堉を外した本稿の分析で、朱載堉の樂律觀はさらに鮮明になるだろう。

朱載堉は平均律の發明で「往而不返」の問題を技術的に解決した。彼の理論を支える世界觀は、以下の點で本稿で分析した人物たちと共通する。まず、朱載堉も、樂律を曆に密接に連關させ、『洛書』の數によつて自然と展開され、一つの理によつて貫かれる、「往而復返」の世界を構築した<sup>(五八)</sup>。そしてこの世界には、今樂や俗樂

も含まれる。朱載堉は俗樂を参照する際、しばしば「禮が失われればこれを野に求める（禮失求諸野）」という言葉を引き。しかも、禮が失われて仕方なく「野」に出るのではない。「野」にある音樂は古樂を探究するための重要資料であった。

朱載堉も、彼の考える「朱熹の思想」に基づき、自らの樂律論を展開した。ところが、彼の樂律論は實際には、蔡元定・朱熹の理論とは大きな距離がある。本稿で提示したのは、明代樂論の中で蔡元定・朱熹理論が解釋されることで、「朱子學的樂律論」が變容していく様相である。朱載堉の理論の背景にも、こうした、變容した「朱子學的樂律論」がある。そして朱載堉自身もまた、新しい「朱子學的樂律論」を構築していったのではないか。

注

- (一) 『明史』卷六一、樂一（中華書局點校本、一五一六頁）。本稿では、同一史料に關しては初出時のみ版本名を挙げ、それ以降に記す頁はすべてその版本に従うものとする。
- (二) Joseph S. C. Lam “State sacrifices and music in Ming China: *orthodoxy, creativity, and expressiveness*”, State University of New York Press, 1998及び『明史』藝文志。
- (三) 朱載堉は『樂律全書』に收める『律學新說』（一五八四）で、傳統的な樂律算法とは異なる新法を唱え、十二律の隣り合う二つの音律の弦長比をすべて $1:\sqrt[2]{2}$ に統一した。この新法の數理原則を「新法密率」と呼ぶ。いわゆる十二平均律である。
- (四) 劉濂や韓邦奇らを「典樂の職に與らず、空言に託するのみ」と見な

した。（『明史』卷六一、樂一、一五一六頁）

- (五) 『文獻通考』卷一三〇、樂考三、歷代樂制、萬有文庫本『十通』（乾隆官刊本）、浙江古籍出版社『十通文獻通考』一、一一六〇頁。
- (六) 堀池信夫「中國音律學の展開と儒教」、『中國——社會と文化』第六號、一九九一。
- (七) 樂制についてはLam [1998]が詳しい。
- (八) 廖道南『殿閣詞林記』卷二二、審樂、『四庫全書珍本』九集、二七頁表。
- (九) 小島毅「嘉靖の禮制改革について」、『東洋文化研究所紀要』第一一七冊、三八—四二六頁、一九九二。
- (一〇) 『律呂新書』卷二、律呂證辨、造律第一、萬曆二十五年新安吳勉學據永樂十三年刊本重校刊新刻『性理大全書』所收、二—三頁。
- (一一) 候氣の法について解釋は様々だが、蔡元定は、京房の説をふまえ、正しく制作された律管に灰をつめておくと、しかるべき節氣が到來したときに、その中の灰が飛ぶと考えた。
- (一二) 兒玉憲明「候氣術に見える氣の諸觀念」、『人文科學研究』（新潟大學）第八二輯、一九九二、『律呂新書』研究—「聲氣之元」と「數一—」、同上第九五輯、一七—三九頁、一九九八。
- (一三) 堀池信夫【一九九一】。
- (一四) 『儀禮經傳通解』篇第目錄、鐘律第二二、上海古籍出版社・安徽教育出版社『朱子全書』一、三三七頁。
- (一五) 『律呂精義』、『明史』陸粲傳に張敵の名が見える。
- (一六) 本乎人聲而得之也。其法、令歌者作聲、取其最下一聲。『雅樂發微』卷一、元聲、求元聲法、四庫全書存目叢書經一八二（中山圖書館藏明嘉靖刻本）、四頁
- (一七) 程顥は、律管を吹いて最高音と最低音を出し、その真ん中の音高を中聲と定めた。（『河南程氏遺書』卷六、中華書局標點『二程集』上、

八五頁)

- (二) 以黃鐘之半律爲中聲也。其法與此同。〔『雅樂發微』卷一、元聲、求元聲法、四頁〕
- (九) 正律十二、皆有全有半、凡二十四內、黃鐘・林鐘・南呂・應鐘・夷則五半律不用、正律用者十九。變律七、皆有全有半、凡十四內黃鐘・太簇・姑洗・應鐘四全律及應鐘一半律不用、變律用者九、共二十八律而已。用者還宮之所生也、不用者還宮之所不及也。蔡氏以爲正律內夷則有半、變律內有應鐘而無蕤賓。今以還宮推之、知其非是。〔『雅樂發微』卷一、元聲、半律清聲、九頁〕
- (三〇) 其宮聲不起本律、而用其商・角以爲宮、非遷就荀簡之制也。伶州鳩曰「樂器重者從輕、細者從大、故琴瑟尚宮、鐘尚羽、石尚角、匏竹利制。」：使大均之宮不至於甚大、細均之羽不至於甚細。〔『雅樂發微』卷一、律呂還宮、移宮改調、一二頁〕
- (三一) ただし、三分損益法に基づくと、變宮聲は應鐘變半律、變徵聲は蕤賓變半律になるはずである。
- (三二) 「虚之不以爲宮。」〔『雅樂發微』卷一、元聲、二十八調、古樂起清商清角、二三頁〕張敬は、この説は後周の王朴の説に依據したという。
- (三三) 古樂以無射爲黃鐘宮、黃鐘爲正宮、夾鐘爲中呂宮、林鐘爲南呂宮、夷則爲仙呂宮之類、本於「琴瑟尚宮、鐘尚羽、匏竹利制」之義。此伶州鳩對景王之言、〔『國語』載之甚詳。實有周以來雅樂也。〔『雅樂發微』卷六、古樂未變、考伶州鳩之言知古樂未嘗變、三四頁〕
- (三四) 『雅樂發微』三四頁。
- (三五) 今之大樂猶有周之舊、實未嘗改也。何以知其然。今之樂、夷則宮以黃鐘爲宮、夾鐘宮以中呂爲宮之類、正譯所謂「大樂乖戾」者也。教坊者古制氏也。世守其業、凡一絃一管一字、雖國工、不敢輕動。〔『雅樂發微』三四頁〕
- (三六) 學士大夫之説、卒不能勝工師之説、是樂制雖曰屢變而元未嘗變也。〔文

獻通考』卷一三〇、樂考三、歷代樂制、一一六〇頁)

- (三七) 夫今樂與古樂、同者器也、律也。其不同者製詞、有邪正敬慢也。度曲之節、有繁簡嚴媚濃淡也。用其所同而去其所不同、使其詞一歸於正、其曲淡而不豔、其節稀而不密、則古樂豈外是哉。〔『雅樂發微』卷六、古樂今樂同異、古樂今樂同器同律、特製辭度曲不同、三二頁〕
- (三六) 『律呂精義』外篇卷二、古今樂律雜說并附錄、辨李文利張敬之失第二、人民音樂出版社點校本、八七二頁。
- (三九) 『律呂精義』(辨李文利張敬之失第二、八七三—八八三頁)には太常樂譜が引用される。
- (三〇) 黃帝令伶倫自大夏之西、阮隴之陰、取竹嶰溪之谷、空竅厚勻者、斷兩節間、其長三寸九分而吹之、以爲黃鐘之宮。〔『呂氏春秋』古樂篇〕
- (三一) 黃鐘長三寸九分。空圍九分、爲聲氣之元；黃鐘之尊在于氣清上行、不在數多。清者數少、濁者數多、數少者貴、數多者賤。故太極一數也、陰陽二數也、二老二少四數也、水火木金土五數也、庶事出庶類興百千萬數也。〔『律呂元聲』卷一、黃鐘第一、四庫全書存目叢書經一八二、浙江圖書館藏明嘉靖十四年浙江布政司刻本、六〇—六一頁〕
- (三二) 子月一陽動、其律爲黃鐘。聲極清、故黃鐘之宮爲正宮、諸律之本也。由是漸升至午半、則九陽既亢、數多聲濁、實爲正羽。極則復反、陽氣由是漸縮。至子半、則一陽又生、數奇聲清、復爲正宮。世儒謂、黃鐘相生往而不返、不識黃鐘故也。〔『律呂元聲』卷一、黃鐘升陽歸陽第三、六二頁〕
- (三三) 律呂以日行氣也。子左益六管、紀陽之升、午右損六管、紀陽之降。降極則復升、律呂往而復返也。聖人因五行播於四時而制十干、因節氣歷十二月而成歲功以制十二支、因太陽行氣往返伸縮而制律呂損益之道也。律本於曆、曆正於律、合律曆者、其知天人之道者乎。〔『律呂元聲』卷一、律呂紀陽第五、六二頁〕
- (三四) こういった律曆合一思想は京房や何承天など古くから見られ、李文

利の獨創ではない。

- (三五) 『律呂元聲』卷一、定五聲生數次第第八、六四一―六五頁。
- (三六) 朱載堉『律呂精義』(外篇卷二、辨李文理張故之失第二、八六四―八六八頁)に引く季本の言。
- (三七) 臣始讀之、暝於義者數年矣。…因學夏禹洛書而悟作樂之理悉本於洛書也。『新書』雖言數而不及理、然皆理中之數。(『律呂新書補註』序、『李氏樂書』六種二十卷所收、四庫全書存目叢書、經一八三、經部樂類(福建省圖書館藏明嘉靖刻本)一五二頁)
- (三八) 分寸必以九者、取陽數之全而遺十也。…即九而十之數寓焉、陰不與陽對耳。九也者、陽之純也。陽純則陰化、化則兼、兼則中、中則和。樂取其和、故遺十也。有十則陰與陽對、對則二、二則雜而不純矣。『洛書』之數、有九無十、正此意也。聖人取『洛書』無對之數以作樂。(『律呂新書補註』律呂本原、黃鐘第一、一五三頁)
- (三九) 「十に依拠して九を取る」は十進法を、「十を分割して九とする」は九進法を蔡元定がとつた理由である。「圓出於方」は『周髀算經』卷上に、「數之法出於圓方、圓出於方、方出於矩、矩出於九九八十一」とあり、また「圓行乎方」は『梁書』張充傳に「圓行方止器之異也、金剛水柔性之別也」とある。また、邵雍は『河圖』を圓、『洛書』を方とみなし、それをふまえた蔡元定は『河圖』の數を十、『洛書』の數を九とした。李文察は、圓も方も、十も九も、『洛書』に内在すると捉える。
- (四〇) 亦於『洛書』乎據之矣。「即十而取九」者、即『洛書』之「圓出於方」也。「約十而爲九」、即『洛書』之「圓行乎方」也。惟圓者居正、方者居隅。此『洛書』、陰未嘗無、特陽尊而陰卑耳。惟體以定中聲、用以生十一律。此黃鐘之陰未嘗無、特陽純而陰化耳。(『律呂新書補註』律呂本原、黃鐘之實第二、一五五頁)
- (四一) 樂之有變律、猶曆之有閏。月置閏之法、因月行遲而不爲氣盈朔虛、則七政終於不齊。變律之設、因管漸短而不爲變律・半聲、則五音終於

不和。(『律呂新書補註』律呂本原、變律第五、一五九頁。

- (四二) 月西行、作晦爲一月。宮西轉、作羽爲一曲。晦盡起朔、曲終起調。(『律呂新書補註』律呂本原、六十調圖第九、一六八頁)
- (四三) 李文察は、「候氣の法」に關して、人の心を穩やかに保ち、その心の氣をうかがうことで、黃鐘を定められると述べる。(『律呂新書補註』律呂本原、候氣第十、一六九頁)
- (四四) 『四庫全書總目』卷七、經部七、易類存目一、『易象解』改題。
- (四五) 「六經は樂經を缺くという論は、古今を問わず存在する。私が思うに、樂經は缺けておらず、三百篇が樂經である。」(六經缺樂經、古今有是論矣。豫謂樂經不缺、三百篇者、樂經也。)(『樂經元義』自序、四庫全書存目叢書經一八三(天津圖書館藏明嘉靖刻本)、二〇八頁)劉濂は『詩經』を尊重する一方、『禮記』樂記と『周禮』大司樂を否定的に評價する。
- (四六) 樂之道與他書不同。有以文義存者、器數存者、聲調譜奏存者。文義存者、詩章是也。器數存者六律八音是也。聲調譜奏存者、工師以神意相授受是也。(『樂經元義』自序、二〇八―二〇九頁)
- (四七) 『樂經元義』自序、二〇八―二〇九頁。
- (四八) 古樂極簡淡、俗樂極繁豔。皆五音六律之所生也。若論制作之法、簡淡者常易、繁豔者常難。…蓋掌俗樂者、多師工伎人、雖不識律呂而識絲竹歌聲。得絲竹歌聲、得律呂矣。掌雅樂者、多儒臣宿學、不識絲竹歌聲而能言律呂。雖得律呂、未必協絲竹歌聲、況不得律呂乎。是以簡淡者反難、繁豔者反易。以神意相授受者、以漸而美、以議論相高者、以漸而謬。(『樂經元義』卷一、律呂篇、律意、一二四頁)
- (四九) 至於律呂之法、古聖人本人聲清濁之形、故吹律以定其樂聲之中、使鐘磬管諸音與人歌協和而不奪倫者、律呂之能也。以累黍容黍爲黃鐘、三分其一以損益之、十二變復歸黃鐘本數、其法亦甚簡矣。(『樂經元義』自序、二〇九頁)

(五〇) 『樂經元義』自序、二〇九頁。

(五一) 惟人稟中和之性、而備聲氣之全。古人制五音、必本之人聲、又必以中原之人爲準。宮本喉、商本牙、角本舌、徵本齒、羽本唇、此五音之原也。〔樂經元義〕卷一、律呂篇、五音、二二五頁)

(五二) 五音之出皆本於喉、四者待喉而有聲。無喉焉、四者無聲矣。無四者、喉能自爲聲。宮者元聲之所出也。喉會於牙爲商、喉會於舌爲角、喉會於齒爲徵、喉會於唇爲羽。〔樂經元義〕卷一、律呂篇、五音、二一五—二一六頁)

(五三) 五音不可以爲調、至六律始有調。一律爲主而衆律從之。如聽調然、故謂之調。如以黃鐘爲宮、則太簇・姑洗・林鐘・南呂以次相從、此宮音黃鐘調也。：若五音止於五耳、何能爲調也。愚定調必先審五音、次定十二律、次四清、然後用旋宮之法衍爲六大調。樂調之說盡於此矣。〔樂經元義〕卷一、律呂篇、樂調、二二八頁)

(五四) 『樂經元義』卷一、律呂篇、樂章、二二〇頁。しかし先述の如く、蔡元定の必要とする律は十八律だけである。

(五五) 朱載堉は、劉濂が切韻を五音に當てはめ作曲した點を批判する。切韻の五音は、樂の五音の名を借りたに過ぎず、樂の五音は一定でない(宮に黃鐘が當たることも、蕤賓が當たることもある)のに對し、切韻の五音は一定であるから、兩者は本質的に異なると考えた。〔律呂精義〕外篇卷三、古今樂律雜說并附録、辨李文察劉濂之失第三、九〇九頁)

(五六) 音律只有氣。〔朱子語類〕卷九二、樂、中華書局點校本、二三四八頁)

(五七) 蔡元定・朱熹の樂律論については、別稿で改めて論じたい。

(五八) 田中有紀「朱載堉の黃鐘論「同律度量衡」——累黍の法と九進法、十進法の竝存」、『中國哲學研究』第二五號、六六—一〇五頁。

※本研究は平成二三年度科學研究費補助金(特別研究員獎勵費) 課題番號 二三・四三七九の成果の一部である。