

嵇康『声無哀樂論』考

——音楽論の立場から——

堀池 信夫

音楽には哀しいとか楽しいとかの感情がそなわっているものなのだろうか。

私たちは、日常ふつうに「楽しい音楽」とか「哀しい音楽」とかの表現をもちいる。このような日常的表現をみとめるのなら、音楽に哀しさや楽しさなどの感情がそなわっていると考えるのは正しい。しかし、考えなおしてみると、哀しいとか楽しいとかの感情は、音楽を享受する側の人間が抱くものである。だから音楽それ自体には、本来哀樂などの感情はそなわっていないと考えるのもよいように思われる。いったいどちらが正しいのだろうか。

ここで検討しようとする『声無哀樂論』は、じつは魏晉時代の清談のチャンピオンのひとり、嵇康が正韻から音楽には哀樂の感情がないことを論じた論文なのである。なぜ彼は、一見どちらでもよいような、このような問題をとりあげたのだろうか。竹林の七賢のひとりでもある嵇康の、竹林での談論における論理的遊戯にすぎないのではないか。

たしかにたんなる論理的遊戯であった可能性はある。このことは否定できない。しかしまた、それが必ずしも論理的遊戯としてかたづけきれぬのも、同様に事実である。というのは、中国の儒教では、音楽は礼などとともに治世教化の重要な方法とされていたので、儒教的教化の立場からすると音楽に哀樂があるか否かは、簡単にはないがしろにできる問題ではなかったのである。

礼の經典『礼記』の「楽記」篇は、次のように述べている。

礼は民心を節し、樂は民声を和し、政はもってこれをおこない、刑はもってこれを防ぐ。礼樂刑政、四達してもとらざれば、すなわち王道

そなわる。

音楽は理念として、礼とともに行政・刑罰の基本にすえられている。したがって同じ「楽記」篇には、

楽は天地の和なり。礼は天地の序なり。

とも規定されて、儒教的価値観においてはきわめて高い位置があたえられていたのである。だが、こうした儒教的音楽観は、じつは「悲しい音楽」とか「楽しい音楽」とかの日常的認識を無批判に前提とするものであった。感情と音楽とを分離してみるブリミティブな反省すらも経ていない粗雑なものにすぎなかったのである。してみると、音楽に哀楽があるかというこの問題が、ほんの少しの論理的関心をもって議論されることになる、儒教における音楽の位置はたちまちゆれ動いて微妙なものとなってくるであろう。

まず、音楽批判を契機として、その批判のはこ先が儒教そのものにむかう可能性が生じてくるだろう。あるいは音楽が儒教的価値観から解放されて、芸術として独立する可能性が生まれるだろう。嵇康の『声無哀楽論』の結論がこれらのいずれにむかったのかは、以下に検討することとしよう。ともかく、こうした次第で音楽に感情があるのかないのかは、たんなる論理的遊戯としてかたづけられるものではないことはいえるのである。

1

さて、嵇康の『声無哀楽論』は、「秦客」という典型的な礼楽信奉者の登場人物が質問し、「東野主人」という嵇康の分身と考えられる人物が答えるという問答形式で書かれている。まず秦客がこのように質問する。

これを前論に聞くに、曰く、治世の音は安にしもって楽、亡国の音は哀にしもって思。それ治乱、政に在りて、音声これに応ず。ゆえに哀思の情は金石(打楽器)に表われ、安楽の象は管弦に形わる。また仲尼は韶(の音楽)を聞きて虞舜の徳を識り、季札は絃を聴きて衆国の風を知る。これすでに然るの事にして先賢の疑わざる所なり。今、子(東野主人)のみひとり声に哀楽なしとなす。その理は何いくに居あるや。

われわれは、秦客のこの質問中の基本認識、すなわち政治的な治乱が音楽に反映して音楽に哀楽の感情がそなわるといふ認識に注意したい。この質問に対する東野主人の答はこのようにはじまる。

この義は久しく滞りて、あえて拯救するものなし。ゆえに歴世をして名実をみだせしむ。今、啓導をこうむれば、まさにその一隅を言わんとす。

東野主人は、秦客の基本認識はたんに「歴世をして名実をみだ」した状態にある無批判な前提にすぎないことを、まずはざりげなく指摘している。つづいて秦客の基本認識に対する東野主人自身の基本的音楽観が述べられる。

音声の作るや、それなお臭味の天地の間に在るがごとし。その善と不善とは、濁乱に遭遇すといえども、その体は自若として不変なり。

この音楽観の正当性を論証するために、東野主人はさまざまな例証をもって議論を展開するのである。その一端を見てみよう。

まず、文化を異にする人々の間では音楽を正当に理解することは困難であるという主張である。音楽自体に哀楽があるならば、風俗・文化を異にする人々の間でもその哀楽は正しく理解できるはずだが、そんなことはないから音楽には哀楽はない、という論理である。

哭はこれを哀といい、歌はこれを楽という。……それ方を殊にし、俗を異にすれば、歌と哭と同じからず。錯えてこれを用いしむれば、あるいは哭を聞きて歎び、あるいは歌を聴きて感しまん。

この主張は、単純に論理としてのみならば容易に理解しえよう。しかし東野主人（嵇康）の主張する事実——異文化間の音楽は正しく理解できない——は、現実的に正しいか正しくないかは大問題である。それは「音楽に国境はない」とか、「音楽は世界のことばである」とかいう私たちの常識には反している。一つの音楽に対して、世界中の人間がおおむね同じような感想を抱くだろうという予想は私たちにとってごく自然であるけれども、しかしそれははたして普遍的なものだろうか。

たとえば、日本の演歌をはじめて聞いた外国人の感想は「気持が悪い」ということが多いのだが、日本人はむしろその「気持悪さ」——それは謡曲から浪曲に至る、伝統的に展開しているところの奇妙な発声や節回しのことだが——に対してこそ快感をもっているようだ。逆に日本人が西洋音楽を理解しうるのは、明治このかた百年余の積みかさねのなせるわざであろう。その他にも実例がある。武満徹の「ノヴェンバー・ステップス」のニューヨーク初演の際、尺八のソロがはじまったとたんに失笑がおこったというが、異文化の音楽をいきなり眼前につきつけられた西洋人の反応としては正直なところだろう。また今から約百年前、チャイコフスキーのヴァイオリン協奏曲がウィーンで初演された時、ハンスリックという批評家が「安もののどぶろくみたいにくさいにおいがする音楽」と酷評したそうである。このころのヨーロッパ人には、ロシ

アの音楽的伝統すらもまぎれもなく異文化に属していたのである。さらにまた、最近ハノイでクラシックの演奏会が開かれて、あのイチゴジャムのようにベタベタと甘い（と筆者は思う）ラフマニノフのピアノ協奏曲が演奏されたというが、これをはじめて聞いたベトナム人の感想は「雷のような音楽」だったという。

これらの諸例が示すように、異文化の音楽をいきなり正当に理解するのは、じつはかなり困難なことなのである。してみると東野主人（嵯康）は、私たちの常識よりも一步高い認識の領域にふみこんでいたのではないか、といえよう。彼は音楽の本質の一側面を、鋭く洞察した上でその主張をおこなっていたのである。

つづいて、音楽が人を感動させるのは事実であるが、それは音楽の調和したひびきが人の心にひそんでいる音楽の感情をひき出すのであって、音楽自体には哀楽はない、という東野主人の主張を検討しよう。主人は次のようにいう。

それ哀心は（人の）内に蔵され、和声に遇いてしかるのち発す。和声は象なく、哀心は主あり。それ有主の哀心をもって無象の和声に囚れば、その覚悟するところはただ哀のみなり。

彼はこの主張を論証するために、次のように人間の感情について議論し、それとのアナロジーにおいて音楽と哀楽との関係を説く。

今、甲の賢をもって心より愛し、乙の愚をもって情より憎まば、すなわち愛憎はよろしく我に属すべく、賢愚はよろしく彼に属すべし。しからば我の愛をもって愛（を持つ）人といい、我の憎をもって憎（を持つ）人というべけんや。

我の愛憎はあくまでも我のもの、彼の賢愚はあくまでも彼のもの、我に彼への愛憎があるからといって、それは我の愛憎が彼のうちにそなわっていたからではない、という。そしてこうした彼我の感情関係の本来的無関係さは、まさに音楽と哀楽との無関係さとアナログスであると主張するのである。

声音はおのずから善悪をもって主となすべくんば、すなわち哀楽に関わることなし。

2

以上よりわれわれは、なぜに東野主人（嵯康）が音楽に感情はないと主張したのかの理由を二つ指摘することができる。第一は、彼が音楽に

対して本質的な明敏な洞察力をそなえていたこと。第二には、それに応じたさまざまな論理的手段を駆使することができたということである。

東野主人の論証は『声無哀楽論』を通じて、この二つの基盤の上にさまざまな形で発言されているにすぎない。

彼が音楽に対してどれほどの理解をもっていたのか確かめてみよう。秦客に次のような主張がある。

昔、伯牙琴を理めて鍾子その志す所を知る。隸人磬を撃ちて子産その心哀しきを識る。魯人農に哭きて顔淵その生離を審らかにす。それ君子は、あにまた智を常音に俛り、験を曲度に借りんや。……これ自然の相應、逃ぐるを得べからず。ただ神明なるものよくこれを精しくせるのみ。……かつ師襄奏で操つれば仲尼、文王の容を觀、師涓曲を進むれば子野、亡国の音なるを識る。

この主張に対して、東野主人はこのように答える。

案するに（秦客の）云うごとくなれば、この文王の功德と風俗の盛衰たるや、みなこれを声音に象すべし。（そして）声の輕重は後世に移すべく、（師）襄・（師）涓の巧はよくこれを将来に得ん。……はたして然らば、すなわち文王の操には常度有り、（孔子の聞いた）韶武の音には定数有りて、雜えるに他変をもつてし、操つるに余声をもつてすべからず。すなわち、向にいわゆる声音の無常、鍾子の触類（の）話）は、ここにおいて躓けり。

この議論は、鍾子が一定の音声によらずに神明で知ったとする主張と、文王の音楽には定型があったであろうこととの矛盾を論理的に衝くものである。だがここで注意すべきは、音楽は一定の定型によって後世に伝えうること、技倆のすぐれた演奏家は後世においても登場しうること、この二点である。これらは、嵇康自身が、かなりの音楽経験をもっていたことを示しているものとみられるからである。

彼は幼少のころから深く音楽に親しんでいた。「余、少くして音声を好み、長じてこれに習しむ」と『琴賦』で述べているように、琴についてはとくに練達の演奏家であった。その技巧は、もちろん独習ではなく、師について伝授されたものである。『晋書』「嵇康伝」に記されているエピソード——ある夜、古人と称する人物が彼を訪ねて「広陵散」の曲を授けた——は、彼が多くの師についてさまざまな曲譜を習得したことを示唆している。師について習得したからこそ、音楽は定型をもって後世につたわるのだという確信をもっていたといえよう。彼が死に臨んで琴をとって「広陵散」をかなでて、「広陵散、今において絶えん」（『世説新語』「雅量」注）とつぶやいたのは、死をまぬがれさえすればこの秘曲をさらに後世につたええたであろうということを示している。

また、世の中にはすぐれた演奏家がつぎつぎに生まれることを確信していたのは、みずから師襲などに匹敵するとの自覚をもっていたかとはともかく、演奏家としてかなりの自信をもっていたことを示しているとみてよい。

さて、東野主人の答にもかかわらず、秦客はあくまでも鍾子か神明をもつて演奏者の志を洞察したことに固執しつづける。彼はいう、演奏者の哀樂はじつは音楽にあらわれているのだが凡人にはそれを察することができない、だから「咫尺の度を守りて離婁の（千里眼の）察を疑うべからず」と。この主張のしかたは、まるで『養生論』において不死の神仙の存在を強弁する嵇康自身とそっくりである。だが、この『声無哀樂論』では、彼はこのような主張には反対するのである。東野主人はいう。

舜、夔に命じて石を撃ち石を拊くに、八音よ克く諧ととのい。神・人もつて和す。ここをもつてこれを言わば、至樂は聖人を待ちて作るといへども必ずしも聖人みずから執らざるなり。何ぞや。音声は自然の和ありて人情に係かかることなければなり。

すぐれた音楽は聖人でなくしては作ることはできぬが、演奏は誰がしても人を感動させることができる。秦客のいうようには演奏者の志は音声にはあらわれないのである。それは音声として自立しているからだ、というのである。

この指摘は私たちにはよく理解できる。ベートーベンの「悲愴」ソナタの第二楽章は「至樂」ともいうべき美しい音楽であって、たしかに「樂聖」でなければ作ることはできない。しかしその演奏は巧拙にかかわらず誰でもできるし、その美しさに現実に感動しうる。嵇康の指摘は、まさに演奏者の立場からなされたものといえるであろう。

さて次に嵇康がもちいた「論理的」手段の一例をあげておこう。東野主人は、音楽が哀樂の感情をひきおこすのは、音楽自体に哀樂の感情がそなわっているからだとあくまでも主張する秦客に対して、次のようなまことに切れ味のよいアナロジーをもつて説明する。

酒は甘苦をもつて主となして、酔う者は喜怒をもつて用となす。（秦客は）その歡戚の声となりて発するを見て声に哀樂有りという。（しかし）喜怒の酒のためにせしめらるるを見て、酒に喜怒の理有りというべからず。

笑い上戸も泣き上戸も、私たちの日常よく目にするところである。だが酒自体に笑いがあがり泣きがあるとは誰もいわない。音楽もそれと同じことである、と東野主人はいう。音楽と酒とは、表面的には何の関係もない。しかし私たちはしばしば音楽に酔う、という。人は音楽と酒とに、直観的に類似的なものを感じとっているからであろう。してみると東野主人（嵇康）のアナロジーは、論理的にも、そして経験的にも、じつに

よくできた第一級のものであるといえよう。清談できたえられた弁論の冴えを見せたところである。

悲しい音楽とか楽しい音楽とかの固定観念は、それほど簡単に脱け出ることのできぬものようである。秦客はあくまでも、

けだし齊楚の曲を聞く者は、ただその哀涕の容を觀るのみにして、而していまだかつて笑曠の貌を見ず。……もし誠によく泣くを致さば、

すなわち声音の哀樂有ること、断じて知るべし。

と主張しつづける。秦客の気持も、實際のところよくわかる。私たちにとっても常識的だからである。むしろ東野主人の「声に哀樂はない」の主張の方がわざとらしい発言に思える。

しかしながら東野主人の論証はじつに説得的であったから、「声に哀樂はない」は議論の余地のないものようになった。とはいえ、ふつうの人にとってやはり腑におちぬ点がどうしても残るのも事実である。秦客のこだわりも、理屈で押しきられても、もうひとつすっきりできないという感情があるからにちがいない。

筆者はその感情のズレがおこる理由を指摘することができるように思う。それは音楽経験を豊富にもつものともたぬものとの差異である。

音楽に感情はないということ、このことは実際に音楽の練習をしたことのある人ならば実感しうるだろう。たとえば鶴々とした気分で「スプリング・ソナタ」を練習しなければならぬ朝もあるし、晴れてさわやかな気分なのに「オーゼの死」をくり返しレッスンしなければならぬ午後もある。あるいは極端にいえば、著名な人物の葬儀のために葬送進行曲を演奏する楽員のなかに、葬儀終了後の楽しい食事の予定に心を浮きたせているものもいるであろう。音楽は音楽、自分の感情は自分の感情と、区別するのはめずらしいことではない。嵇康の「声に哀樂はない」の主張には、琴の習練を通じての経験が底流にあったと思う。

嵇康の主張は、彼の豊富な音楽経験にうらうちされたものであり、奇をてらったものではなかった。そして音楽経験の乏しいものにはそこがもっともわかりにくい点であった。秦客の主張は、いわば音楽を観念で理解しているものの発言であった。

4

「声に哀楽はない」の論理は、儒教それ自体への批判にまで到達したのだろうか。次に検討するのはこの問題である。秦客は議論のはてについて次のような直截的な疑問を提出するにいたる。

仲尼に言有り、移風易俗は楽より善きはなし、と。すなわち（東野主人の）所論のごとくんば、凡百の哀楽みな声に在らざれば、すなわち移風易俗、はたしち何をもって物せんや。……あえて聞かん、鄭（の淫邪の楽）雅（楽）の体、隆弊の極まる所に風俗移易するは、なにに由りて済せん。幸いにして重ねてこれを聞きて、もって疑う所を悟らん。

秦客によるならば淫邪の楽は民衆を淫邪にみちびき、典雅な楽は民衆を典雅にみちびき、そのはてに風俗は一変してしまふというのである。この音楽観は儒教的教化観によるものとして正当なものである。

これに対して東野主人（嵇康）は必ずしも正面切ってそれを否定しはしない。それどころか移風易俗に音楽が重要な役割をはたすことを承認するのである。

凱楽の情は金石に見われ、含弘光大は音声にあらわる。かくのごとくして以往は、すなわち万国風を同じうし、芳榮濟茂し、馥として秋蘭のごとく、期せずして信あり、謀らずして誠あり、穆然として相愛し、錦綵を舒べしがごとく榮炳として観るべし。大道の隆はこれより盛んなるはなく、太平の業はこれより顕らかなるはなし。ゆえに曰く、移風易俗は楽より善きはなし、と。

これによれば東野主人は、正統的な儒者のごとく、音楽が儒教的教化にとって必要なものであることを十分に認めている。むしろそのかぎりでは儒教の立場を擁護しているともいえる。したがって明らかであろうが、東野主人の論が儒教への批判にむかったかという設問に対する答は、否である。

とはいえ、東野主人は、音楽は直接的に民衆の心情を変化させるという秦客の主張については承認しない。ここが秦客のごとき堅固な儒者とことなる点である。すなわち、

絲竹と（礼器の）俎豆とを並び存し、（舞飾りの）羽毛と揖讓とをともに用いれば、正言と和声とは同に発る。……（礼は）この言節、声音の度・

揖讓の儀・動止の數において進退あい須ちてともに一体をなす。……これを持してもって久しくして変らざれば、しかるのちに(教)化成る。これまた先王の用樂の意なり。という。

先王は音樂の力による教化を期待したのではなく、礼節を嚴格におこなうための補助手段として考えていたというのである。礼を永い年月にわたって嚴密に持續することによって、教化は完成するのであるが、そうした教化の完成に、時にあつては調和した音樂もあらわれることもあるであろう。「正言と和声とが同に發る」のである。したがって移風易俗の教化の主体を音樂にもとめる秦客の議論は、東野主人にとっては筋がいのものといえるのである。

八音の会諧するは人の悦ぶところにして、亦たすべてこれを樂という。しかれども風俗の移易するはもとよりここにあらざるなり。音樂の美しさは人間に悦びをもたらすものである。音樂は(儒教に用いられることはあつても)儒教のために存在するのではないのである。ここには間接的ながら音樂を音樂として楽しもうとする精神がある。そしてこの精神からして、淫邪乱世の樂として『礼記』『樂記』篇においてそしられている「鄭声」に対して、

かの鄭声のごときは、これ音声の至妙なり。妙音の人を感ぜしむるは、なお美色の志を惑わしむるがごとし。と述べるのである。儒教の立場に一定の顧慮をはいつつも、「鄭声」のうちですら「音声の至妙」を認め、その素晴しさが人々の感動を誘ふことを指摘しているのである。

嵇康は、儒教的価値のもとにしばらくつけられていた音樂に、音樂それ自体として存在価値のあることを示したのである。

5

嵇康の議論文には、一般的に非合理的な発言が多くみられる。

たとえば『養生論』においては、「それ神仙は目に見えずといえども、しかれども記籍の載するところと前史の伝うるところとを較めてこれを論ずるに、その有ること必せり」という。実証的根拠もなく、たんに信じこんでいるにすぎない信念をもとに、不老不死の神仙の存在を強く主張するのである。

また、阮侃が『宅無吉凶撰生論』において、住居に吉凶はないことを主張し、その例として、たとえば賓客が訪問としてきた時には鶏や羊をつぶしてごちそうするものだが、同じかごに住む鶏、同じさくの中に住む羊は、住居が同じであるのにもかかわらずそのうちのどれかの鶏・羊はつぶされ、どれかは生き残るが、これは住居には吉凶がないことを示している、という。この阮侃の「宅無吉凶」の主張に対して嵇康は、「陰陽吉凶の理無きというは」、食物がのどにつかえたら穀物を怨み、溺れたら舟の楫に責任をとらせるような見当ちがいのことだ、とさまざま理由をもち出してしつように反論する。

不老不死を認めたり、住居に吉凶があることを積極的に肯定する嵇康の立場は、やはり非合理とみなすべきである。(しかし、その非合理性が彼の思想的・宗教的情熱を形成する重要な契機となっていたのは事実であり、彼の非合理性は一概に切り捨ててしまふべきではない……)。また、『声無哀楽論』においても、そうした片鱗は見せてはいるのである。たとえば、

律管は四時の気を分つのみ。時至りて気動き。律応じて灰動く。みな自然に相い待つ。人に仮りてもつて用をなさざるなり。

というが、この律管と灰との相応は、じつは非合理的な律管候気の呪術的占筮の技術である。この呪術の技法それ自体に対しては嵇康は一片の疑問をも投げかけていないのである。これが、『声無哀楽論』中において嵇康の(本来の)非合理性が浸出している部分である。

しかし、嵇康はつづけてこうもいう。

冬といえども(孟夏の音律である)中呂を吹けば、その音はおのずから満ちて損なし。

つまり一方では季節と音律との対応を認めても、その一方では季節とは関係なく音律は独自にその音が鳴ることを認めているのである。律管候気は、当時としては客観的の実実だと考えられてはいたかもしれない。しかしそれは決して実証できるものではなかったはずだし、『統漢書』『律曆志』に記されているその技法の綿密さからみると、誰もが気軽に実験してみることはできなかったと思われる。嵇康もおそらくは文献か伝承かで知識をもっていたにすぎなからう。ところが一方、冬の季節に中呂を鳴らすことは、音楽をやるもの誰かが日常的に経験することであったと思われる。

嵇康は、非合理の尾をひきずりつつも、音楽的議論においてはみずからの音楽家としての経験にもとづいて、合理的認識を強くもっていたのである。そしてむしろ、『声無哀楽論』をつらぬいているのは、その合理性といえるだろう。

嵯康の音楽家としての経験は、『声無哀楽論』に、彼の他の論文と比べてかなり異色な合理的性格をあたえていたといえる。その経験にもとづく合理性は、儒教の枠から音楽を音楽として解放させる方向にむかっていたのである。