



The Relation between Music and Emotion  
—Before His Ka'ng's 'Music Has in It Neither Grief nor Joy'

Naoyuki TAMAKI

*Research and Education Faculty, Humanities and Social Sciences Cluster,  
Humanities and Social Sciences Unit, Kochi University*

In this paper, I explored the way to grasp the relationship between music and emotion in some Chinese classics before His Ka'ng's 'Music Has in It Neither Grief nor Joy'. The classics are from 'The Volume on Argument about Yue' in "Xun zi", 'The Volume on Records of Yue' in "Li ji", "Lu shi chun qiu", and "Huai nan zi".

My conclusion is as follow: from the viewpoint of creation or performance, they all think that music can express various emotions, but from the viewpoint of listening; there are four different views.

- (1) The expressed emotions come across to the listener unconditionally (ancient China's mainstream view, known as the Confucianist's view)
- (2) The transfer of emotions requires the player's seriousness.
- (3) The listener's special capability is needed for transfer of emotions.
- (4) The transfer of emotions requires the stability of the listener's heart.

玉木 尚之 (教育研究部人文社会科学系人文社会科学部門)

## はじめに

現在確認できる限りで言えば、孔子が「礼」と並べて宮廷儀礼・祭祀の音楽としての「楽」の再興を提唱して以来、音楽は主に政治思想的に大きな関心を引くようになった。儒家においては、最初の音楽についての専論とみなせる「楽論」篇が『荀子』に著録され、それを受けて、漢代には、現在『礼記』と『史記』にそれぞれ「楽記」篇、「楽書」として章次は異なるもののほぼ同内容で収録される「楽」論が著され、儒家思想の国教化とともに音楽論の権威となった。そこでは、音楽が感情の発露であるが故に人間に不可欠であり、だから聞く者にその感情が伝達されて強力に感化するとして、政治の教化における雅楽の重要性を鼓吹しており、それが中国知識人のほぼ疑いなき認識となったのである。

それに異を唱えたのが三国魏の嵇康であった。その「声無哀楽論」は、結論の当否はともかくとして、音楽体験に対する洞察の深さにおいて、中国古代の音楽論中に比類のないものと言ってよい。それは文章の名のとおり、音楽と感情との関係について考察された専論である。

これまで「声無哀楽論」そのものについて、またそれ以前の諸音楽論を考察してきた(注一)。「声無哀楽論」についての旧稿では当然に音楽と感情との関係を考察したが、先行する諸文献についての考察を進めるにつれ、「声無哀楽論」が批判する音楽観をこれまでやや概略的に扱いきり過ぎていたという反省が出てきた。そこで、「声無哀楽論」に至る中国古代音楽論に見える音楽と感情との関係をまとめ、改めて「声無哀楽論」の議論を精読したい。

小稿はまず、「声無哀楽論」以前の諸文献を対象とする。取り上げるものは、音楽についての論及がある程度まとまって見える文献の内、音楽と感情との関係についての言及が見える、『荀子』楽論篇、『礼記』楽記篇、『呂氏春秋』、『淮南子』である。それぞれに、音楽の発生・提示(作成・演奏)の側面、音楽の伝達・聴取の側面に分けて考察する。

## 一 『荀子』楽論篇

現在の所、音楽についてのまとまった論及の最も古いものは『荀子』の「楽論」

篇である。『荀子』楽論篇は、周王朝の礼楽の衰退を嘆き、その再興を提唱した孔子の主張を展開し、古の聖王が制作した宮廷楽である「楽」の意義を論じたものである。従って、その全体は、あくまでも「楽」をめぐる論述に偏しており、音楽一般への言及とはなっていないが、そこに読み取れる限りの音楽と感情との関係を見てみよう。

まず、先王の「楽」作成の根拠を述べた冒頭の一節である。

そもそも「楽（ガク）」というものは「楽しみ」である。人情がどうしても免れないものである。だから人には「楽」が無いわけにはいかない。楽しむと必ず「声音」に発し、動静に現れる。そして人の道の「声音」動静や本性の働きの多様な変化はここ（「楽」）に尽くされるのである。……

楽しんで道をふまえないければ乱れないわけにいかない。先王はその乱れを嫌悪したのである。だから雅頌の音楽を制定してそれを導き、その音声十分に楽しいが度を過ぎず、その表現が十分に分明で迷いがなく、その曲直繁省鋭鈍緩急などが十分に人の善心を感動させ、あの汚れた気が接する手がかりがないようにしたのである。

夫楽者楽也。人情之所必不免也。故人不能無樂。樂則必発於声音、形於動靜。而人之道声音動靜・性術之変戻是矣。……

形而不為道、不能無亂。先王悪其乱也。故制雅頌之声以道之、使其声足以樂而不流、使其文足以弁而不認、使其曲直繁省廉肉節奏足以感動人之善心、使夫邪汗之氣無由得接焉。

「楽は楽しみなり」は、「ガク（音楽）」と「ラク（楽しみ）」という二つの語が、おそらくは意味の類似連想から同一の字を用いた（後者が前者を流用したと考えるのが一般）ことを利用した定義である。この「楽」は過去の聖賢王が作成した伝承の宮廷雅楽を指す。だから、この「楽しみ」も「楽しみ」一般ではなく、最終的には「楽」の持つ価値に応じた「楽しみ」、旧稿で詳述したように、儒家的な、民を従順に統治した者の楽しみに他ならない（注二）。

けれども、後続の文章で、「楽しみ」の感情が「人情の免れないもの」であり、それは「必ず声音に発する」、「現れて道に沿わなければ、乱れることがないわけにいかない」と述べ、「楽（雅頌の音楽）」はそれを制御するために作られたと主張するので、「楽」以外の否定されるべき音楽（声音）もまた「楽しみ」の感情

の発現であると解せるだろう。

その中で、「楽」に表現されるのは、民の「楽しみ」を適度にできるように構成された先王の「楽しみ」という感情であるということになるだろうか。

ところで、音楽に発現すると考える感情は「楽しみ」だけなのか。「喜怒哀楽」と言うが、この論には「哀」についての言及はない。「喜怒」については、以下のような言及がある。

「楽」とは、先王の「喜び」を飾るものであり、軍隊とおの・まさかりは、先王の「怒り」を飾るものである。先王の「喜怒」はどちらもととのったものである。

樂者先王之所以飾喜也、軍旅鈇鉞者、先王之所以飾怒也。先王喜怒皆得其齊焉。

そもそも民に好悪の情が起こって喜怒の適切な反応がなければ、乱れる。先王はその乱れを嫌悪した。だからその行いを修めその「楽」を正しくし、そうして天下もそれに従ったのである。

夫民有好悪之情而無喜怒之応、則乱。先王悪其乱也。故脩其行正其樂、而天下順焉。

前者の「軍旅鈇鉞」は、王の実際の武力のように見えるが、この文脈が先王の「礼楽」についてのものであり、引用前の箇所「楽」の内容としてそれらとの関係を示す文があるので、これは「楽」の表現内容の一部と見るのが妥当である。そのような武の楽舞があったことは他の文献にも確認できる。従って、この文章は、「楽」が先王の、「楽しみ」と同様に制御された（齊）「喜怒」の感情を表現すると見ることもできる。

それで、後者のように、民の「喜怒」の感情を制御するように機能するという連関になるとみなせるだろう。

ただし、この「喜怒」と先の「楽しみ」は「喜怒哀楽」というような並列関係かと言うとそうではなく、冒頭の論述の有り様からすると、「楽しみ」が「喜怒哀楽」をも包含していると見るのがよさそうである。「喜怒」は先王の「楽しみ」の一部ということである。

続いては、そのように音楽に表現された感情の聴取者への伝達である。

「楽」の「楽しみ」は、冒頭の文章によると聴取者を「楽しむに足りて流れざらしめ」るので、表現された先王の感情は確実に聴取者である民に伝わるのだと考えていることになる。「喜怒哀」についても同様と解してよいだろう。

「楽」については、他に「中平」「肅莊（厳肅莊重）」「姚冶（なまめかしい）」「險」という表現でその性質を述べ、別に「邪音」「淫声」「姦声」などの表現も見える。「楽」に否定的な性質があるのは原則的にはおかしいのだが、それらは否定的な治世の宮廷楽であると見るしかないだろう。「音」や「声」という表現は、「楽」は舞を含むのが一般なので、「楽」の音楽部分を言うもの、あるいは宮廷楽以外の音楽について言うものと考えられる。

これらの表現の具体的状態や「楽しみ」感情との関係は必ずしもわからないが、文脈からは、これらも「楽しみ」感情の発現を根本としていて、それが適度に制御された状態に「中平」や「肅莊」があり、逆に制御されずに過剰に陥った状態に「姚冶」「險」「邪」「淫」「姦」があることになるのだろうか。

そして、それら音楽に表現されたものは、「声楽の人に入るや深く、其の人を化すや速やかなり」、「風を移し俗を易う」とまで言うように、民に対して強力な感化力をもって伝わり、「中平」なら「和して流れず」、「肅莊」なら「斉いて乱れず」、「姚冶にして險」なら「流慢にして鄙賤」などの結果をもたらすと言う。表現された感情が直截的強力に伝達されるということになる。そもそもその効果の絶大さを述べるのが論の主眼でもある。

以上のように、「楽論」篇は、「楽」を中心とした音楽の作成の根底に「楽しみ」感情の発現があるとし、「楽しみ」の適不適が音楽の性質を左右するとしていると考えられる。そしてその表現された感情は直截的に聴取者に伝達され、聴取者を感化するのである。

## 二 『礼記』楽記篇

儒家「楽」論は、漢初にかけて「楽論」篇をもとにその内容を詳細に展開した。その成果は、現在では『礼記』の「楽記」篇と『史記』の「楽書」に構成の異同を含むもののほぼ同じテキストで収録されているが、ここでは『礼記』の方を資料として進める。著述の歴史的順序としては、後に見る『呂氏春秋』の方が早期であるが、儒家「楽」論として『荀子』楽論篇との密接な関係からこちらを先にまとめる。

まず、発生・提示の側面からの音楽と感情とに関わる言及を拾おう。

そもそも「音」が起こるのは、人の心から生じる。人の心が動くのは、外物がそうさせるのである。外物に感じて動きが発生する、だから「声」に現れる。「声」が応じ合う、だから変化が生じる。変化がある方向性を持つ、それを「音」と言う。「音」を並べて楽器を奏で、干戚羽旄を持って舞う、それを「楽」と言う。

凡音之起、由人心生也。人心之動、物使之然也。感於物而動、故形於声。声相応、故生変。変成方、謂之音。比音而樂之、及干戚羽旄、謂之楽。

ここでは音楽は三段階に分けて呼称される。「音」が音楽一般と見てよい。音楽一般からの立論が明瞭になされているのである。その前段階に「声」がある。外からの刺激である「物」に、刺激されて反応する人心の感動から発せられた人声を「声」とすると見える。あるいは、反応して立てる音も含むのかも知れない。それが応じ合い変化してある方向性を持ったもの、つまり再構成を経たものが「音」となる。「楽」は「楽論」篇同様の宮廷雅楽で、特に先王が作成したとされる理想の舞楽を指す。

続いて、感動の種類とその表現としての「声」との関係が詳述される。

その哀しい心が感動した者は、その「声」は疲れて弱々しくなる。その楽しい心が感動した者は、その「声」は伸び伸びして緩やかになる。その喜びの心が感動した者は、その「声」は発散する。その怒りの心が感動した者は、その「声」は粗野で激しくなる。その敬いの心が感動した者は、その「声」は真っ直ぐきちんとする。その慈愛の心が感動した者は、その「声」は調和して柔らかくなる。

其哀心感者、其声唯以殺。其楽心感者、其声嘩以緩。其喜心感者、其声発以散。其怒心感者、其声粗以厲。其敬心感者、其声直以廉。其愛心感者、其声和以柔。

ここで選ばれたのは、「哀楽喜怒哀敬愛」という六種の感情。それぞれに応じて「声」が変化すると言う。

当然、その「声」をもととする「音」は相応の感情表現となる。

感情が心中に動く、だから「声」に表れる。「声」があやをなす、これを「音」と言う。だからよく治まった世の「音」は、安らかで楽しい。その政治が和らいでいるからである。乱れた世の「音」は、怨んで怒っている。その政治がそれているからである。滅んだ国の「音」は、悲しくて思いに沈んでいる。その民が困窮しているからである。

情動於中。故形於声。声成文、謂之音。是故治世之音、安以樂。其政和。乱世之音、怨以怒。其政乖。亡国之音、哀以思。其民困。

ここに言う「世」や「国」の「音」は、「音」と呼称していることから、被統治者たちの音楽と考えてよいのだろう。世に流行る民間音楽は、世に対する民の直截的な感情表現であるということになる。

もちろん「楽論」篇同様に、ここでもこれらの音楽をそのまま記述するというのは論の意図でなく、それらを制禦する先王の「楽」こそがあるべき音楽だと言うのが主旨なのであるが、その詳細は旧稿に述べた（注二）。小論では、音楽が広く感情表現だとされていることを確認すればよい。

さて、その表現の伝達の側面である。上掲の最後の文章を見れば、民の感情表現がそのままに認知されるとみなせるので、表現された感情が伝達されることは明白であろう。「楽論」篇の論述もほぼそのまま用いつつ、音楽に表現された感情の伝達が直截的強力に行われ、感化を実現することが強調されているが、ひとつだけ言及の一部を加えておこう。

そもそも民には「血気心知」の本性があるが、哀楽喜怒の恒常性がなく、感動に応じ刺激に喚起され、その後心術が表れる。だから、「志微唯殺」の「音」が生まれると、民は憂いに沈み、「譚諧慢易、繁文簡節」の「音」が生まれると、民は康らかに楽しみ、……

夫民有血気心知之性、而無哀楽之常、心感起物而动、然後心術形焉。是故志微唯殺之音作、而民思憂、譚諧慢易繁文簡節之音作、而民康楽、……

「志微唯殺」「譚諧慢易」は具体的理解は難しい。「志微」は志向がはっきりしない、「唯」「殺」には速い含みがあるか。「譚諧」はゆっくり和らぐ、「慢易」もゆるやか。他は略したが、音楽の調子に応じてそれを聴く民の感情が一方向へ変

化することを説いている。

以上、「楽論」篇では不明瞭であった「楽しみ」以外の感情と音楽との関わりや、「楽」以外の音楽と感情との関わりについて、「楽記」は、音楽一般の表現が諸感情の表出に基づくものであることを明瞭に示した。その再構成によって音楽は成立するのであるが、それでもそこに感情は表現されているのである。その伝達については、「楽論」篇同様に、感情に基づく表現が聴取者に直截的に伝達されて、強力な感化力を持つとしている。

### 三 『呂氏春秋』

戦国諸家の思想を統合しようとした『呂氏春秋』は、「楽論」篇と「楽記」の間に執筆されたと考えられる。音楽論としては、儒家の二論との共通性も持ちながら、独自の視点も提示している（注三）。

まず音楽の発生・提示についての言及を拾う。最初は、単純に音楽の発生を感情表現と見ることのできる「季夏紀音初」篇の記述である。

そこでは四方の音楽の起源を述べる。概略は以下のようなものである。東方の音楽の起源は、災いを受ける運命を予言された子が、配慮にかかわらず脚を失ったことを嘆いた歌に始まる。南方の音楽の起源は、治水に駆け回る夏王朝の始祖禹に見初められた娘の、待たされる焦がれの歌に始まる。西方の音楽は、殷王朝の王が居を移した際に、故地を思って作ったのに始まる。北方の音楽は、捕らえた燕に逃げられた娘たちが残念がって歌った歌に始まるという。

以上、いずれの音楽も感情の表現に起源を持つと語っているとみなせよう。特に、歌を音楽の起源に捉えているという印象が強い。興味深いのは、これらがみな悲哀に類する感情表現であることである。

それを受けて、音楽の発生について次のように言う。

そもそも「音」は、人の心に産まれるものである。心に感じれば「音」に発動する。「音」は、外に成就するが内で生成変化するのである。だから、その「声」を聞くと気風がわかり、気風を察知すると気持ちが変わり、気持ちを観察すると徳がわかる。

凡音者、産乎人心者也。感於心則蕩乎音。音成於外而化乎内。是故聞其声而知其風、察其風而知其志、觀其志而知其徳。



「音」は人が外からの刺激に心が動かされ、その感動が外に発したものである。上記の起源では悲哀の感情だったものを、一般化していると見てよかるうか。ここでは「楽記」とは逆に、「音」が「こえ」の印象が強く、「声」がそれを再構成した音楽のように感じられるが、ともかく、音楽は感情表現を根本とするという理解であるのは同じである。

また、その感情の伝達という側面もすでにこの文章には示されている。心から発生した「音声」には気風、気持ち、徳を聞き取れると言うのである。そこには、感情を超えたものが表現されると考えるようである。

「仲夏紀適音」篇に見え、「楽記」にもほとんど取り入れられていた以下の言及も同様のことを述べている。

治まった世の音楽は安らかで楽しい。その政治が平安だからである。乱世の音楽は怨んで怒っている。その政治がそれであるからである。亡国の音楽は悲しくて哀しい。その政治が險悪だからである。

治世之音安以樂。其政平也。乱世之音怨以怒。其政乖也。亡国之音悲以哀。其政險也。

ところで、旧稿で詳述したように、『呂氏春秋』では、音楽に表現された感情の伝達ということについては、やや保留が必要である。

耳の本来のあり方はおとを欲するが、心が楽しんでいなければ、五音の音楽が前で鳴っていても聴かない。目の本来のあり方は……欲するのは、耳目鼻口である。楽しむか楽しまないかは、心である。心が必ず和平であって、その後に楽しみ、楽しんで後に耳目鼻口にはこれら（声色香味）を欲するということがある。

耳之情欲声、心不樂、五音在前弗聽。目之情……欲之者、耳目鼻口也。樂之弗樂者、心也。心必和平、然後樂、心必樂、然後耳目鼻口有以欲之。

これによれば、音楽に表出された感情は、必ず伝達されるとは限らない。伝達には、聴き手の心の状態が安定してることが必須であると言っているのである。

こうした捉え方は、「養生」を重視する『呂氏春秋』が、民の教化という側面

より、個々人の心身の安定を重視し、特に心の安定を主としたことに関わって提示されたものと思われる。その結果、儒家「楽」論とは逆に、音楽の心への影響力へのまなざしが欠けてしまっているようにも見える。

ともあれこの主張は、先に見た「楽論」篇や「楽記」の主張にとっては大きな問題となる。「楽」の強力な民の感化力に疑問がつくことになるからである。『呂氏春秋』にも音楽による民の感化は説かれ、負の感化の害は強調されるのだが、この「適音」篇の捉え方によれば、正しい方向への教化力の発動は、むしろ社会的な安定を前提にした付随的なものとなるのである。

さて、以上は旧稿でも扱った所の音楽論としてまとまった部分からの考察である。旧稿では触れなかったが、他の篇中には、『淮南子』に受け継がれ、「声無哀楽論」に登場する「声有哀楽」論者の論へと連なる音楽の捉え方が見られる。それは、音楽の感情伝達は、音楽奏者の心の切実さ（誠）があるが故に成立するというものである。

「季秋紀精通」篇に、篇の主張の主旨に関連して、音楽に関する二つの逸話を載せる。ひとつは、磬（石の打楽器）の音に感情を聴き取る話である。父が罪死し、母とともに使用人の身に墮して自らは磬撃ちとなった男がいて、思いを込めて磬を撃つ。鍾子期という聴者がその音に悲しみを聴き取ったという。鍾が「心は（磬を撃つ）臂に非ざるなり。臂は椎（磬を撃つ「つち」）に非ず、椎は石に非ざるも、悲しみに心に存して、木石之に応ず」と述べたと記す。もうひとつは、乞食の歌に悲しみを聴いて、歌い手を生き別れの母と察した申喜なる者の話である。

また、「声無哀楽論」の「声有哀楽」論者の主張との関係で重要な音楽観がもうひとつ見える。上の鍾子期にまつわるもので、後々に有名な逸話を「孝行覽本味」篇に載せる。琴の名手伯牙が琴に託す思いを彼が的確に聴き取った（こまでは『列子』湯問篇にも見える）。鍾亡き後、伯牙は自らの音楽を聴ける者がもういなくなると、琴を破棄して終身演奏しなかったという。これは、賢者を厚く遇すべきことを語るためのものであるが、ここに読み取れるのは、音楽に表現されたものの十全な伝達には、奏者の才能はもちろん、聴き手の特別な能力が必要であるということになるだろう。

以上、『呂氏春秋』においては、音楽には感情が表現されているが、その聴取者への伝達については、聴取者の心が安定していることが必須の条件となるとされている。また、伝達には、作成者や奏者の切実さが必要であるとしたり、聴取者の優れた能力が必要であるとする捉え方も見えている。

## 四 『淮南子』

旧稿で詳述したように、漢代の『淮南子』にはまとまった音楽論部分はないが、各篇の内容に応じて音楽についての言及も散在し、集めると一定量のものとなる。概要としては、道家的な音楽否定を本質論とし、儒家の礼楽を現実統治の方便と位置付けようと試みており、さらにそれらに吸収しきれない音楽の見方が混在する（注四）。

まず、音楽の発生・提示から見た感情との関係である。

次の一節は、儒家「楽」論とほぼ同様に、「楽」が「楽しみ」や「喜び」の表現であるべきことを言う。

そもそも人の性は、心が和らぎ欲が充たされれば楽しみ、楽しめば心動き、動けば足踏みし、足踏みすれば動揺し、動揺すれば歌い、歌えば舞い、舞えば禽獣のように跳ね踊る。人の性は、心に喪を憂うと悲しく、悲しめば哀切になり、哀切になるとこみ上げ、こみ上げると激情になり、激情になるともだえ動き、もだえ動くと手足もじっとしていない。……（「怒」部分略）……だから鐘鼓管籥を奏で干戚羽旄で舞うのは喜びを飾るものである。哀経の喪服で苴杖をつき節を刻んで哭踊するのは、哀しみを飾るものである。……

凡人之性、心和欲得則楽、樂斯動、動斯蹈、蹈斯蕩、蕩斯歌、歌斯舞、舞（原本「歌舞節」。愈越による）則禽獸跳矣。人之性、心有憂喪則悲、悲則哀、哀斯憤、憤斯怒、怒斯動、動則手足不靜。……故鐘鼓管籥干戚羽旄、所以飾喜也。哀経苴杖哭踊有節、所以飾哀也。……（本経訓）

次の一節も同様であるが、他方、否定的な感情も音楽に表現し得ることを述べ、てもいる。

今、怨み思いに耽る音楽を管弦にあらわして、その音を聞くなら、過剰な思いに耽るか悲しむかだろう。過剰な思いに耽れば男女のわきまえが乱れ、悲しめば怨み物思う気に感動する。どうしていわゆる「楽」であろうか。

趙王遷は房陵に流され、故郷を思って、「山木」の歌を作り、聞く者は涙を落とさない者はなかった。荆軻が西に向かって秦王を刺殺に行こうとした時、高漸離と宋意が筑（弦楽器の一種）を撃ち鳴らして易水のほとりて歌い、聞く者は目をいからし眦を決して髪は逆立って冠を突き抜けない者はなかった。

た。だからと言ってこれらの音楽を宗廟で演奏すれば、どうして古の「楽」であろうか。

今取怨思之声、施之於絃管、聞其音者、不淫則悲。淫則乱男女之弁、悲則感怨思之氣。豈所謂樂哉。

趙王遷流於房陵、思故郷、作為山木之嘔、聞者莫不殞涕。荆軻西刺秦王、高漸離宋意為擊筑而謂於易水之上、聞者莫不瞋目裂眦髮植穿冠。因以此声為樂而入宗廟、豈古之所謂樂哉。（秦族訓）

それとはやや矛盾しているが、『淮南子』には、死者を悼んで悲しみを表現する「哭泣」に対して、「歌」を楽しみの表現と決め付ける言及がしばしば見える。次の一節は、表現のあり方は異なっても、歌が「楽しみ」感情の表現であることは地方・民族の相違を超えて共通であることを言うもので、後に「声無哀楽論」での議論にも取り上げられる。

だから、秦・楚・燕・魏の歌は、曲調の変化は異にするがどれも楽しく、九夷八狄の哭泣は、声を殊にするがどれも悲しいのは同じである。そもそも歌は楽しみの徴であり、哭泣は悲しみの徴である。内心にわき起こって外の表現に応じる。だから、（歌になるか哭になるかは）感動する理由（楽しみか悲しみか）にかかっているのである。

故秦楚燕魏之謂也、異転而皆樂、九夷八狄之哭也、殊声而皆悲一也。夫謂者樂之徴也、哭者悲之效也。憤於中則応於外。故在所以感矣。（脩務訓）

感情を表現するのは、ことばを伴う「歌」「哭」にとどまらず、器楽においても同様である。

だから、瑟に弦がなければ、師文と雖も曲を演奏できないが、弦が張ってあるだけでは、悲しみを表現できない。だから、弦は悲しみを表現する道具ではあるが、悲しみを発するそのものであるわけではない。

故瑟無弦、雖師文不能以成曲、徒弦則不能悲、故弦悲之具也、而非所以為悲也。（齊俗訓）

ここでは、瑟を悲しみを表現する道具と明確に述べている。次に、その感情表現の伝達についてであるが、『淮南子』は『呂氏春秋』に見られた「精通」の思想を受け、表現に誠実さや純粹さが無いと伝わらないと強調する。

あの栄啓期がひとたび琴を弾いて孔子が三日楽しんだのは、調和に感動したのである。鄒忌が琴を掻き鳴らして斉の威王が終夜悲しんだのは、憂いに感動したのである。琴瑟に腕をふるい音声に表して人を哀しませたり楽しませたりできるのに、法を掲げ褒賞を設けても風俗を移し易えられないのは、その誠の心が施されていないからである。甯戚が商歌を車の下で歌い、斉の桓公が嘆息して悟ったのは、この上なき純粹さが人に深く入り込んだからなのだ。

だから、「楽においては、その音を聴けば風俗がわかり、その風俗を見ればその教化がわかる」と言うのである。孔子が師襄に琴を学び、文王の志を聴き取ったのは、微妙なものから明察したのである。延陵の季子が魯の楽を聴き、殷・夏の風俗を知ったのは、近いものから遠くを理解したのである。太古に作られたのに、その後千年経ってもその美しさは滅びることがない。まして世々の民の教化については言うまでもない。

……昔の聖王は、至高の純粹さが内からあらわれ、外に好悪は忘れ、ことばを発すると心情に添い、それを礼楽に連ね、歌謡で論し、功績は万世を貫いてふさがらず、四方に広がって窮まりなく、禽獸昆虫にすら薰陶教化が及んだのだ。

夫栄啓期一弾而孔子三日楽、感于和。鄒忌一微而威王終夕悲、感于憂。動諸琴瑟、形諸音声、而能使人為之哀樂。隰法設賞、而不能移風易俗者、其誠心弗施也。甯戚商歌車下、桓公喟然而寤、至精入人深矣。

故曰、楽聴其音則知其俗、見其俗則知其化。孔子学鼓琴於師襄、而論文王之志、見微以知明矣。延陵季子聴魯楽、而知殷夏之風。論近以識遠也。作之上古、施及千歳而文不滅。況於並世化民乎。

……古聖王、至精形於内、而好憎忘於外、出言以副情、発号以明旨、陳之以礼楽、風之以歌謡、業貫万世而不墜、横局四方而不窮、禽獸昆虫、与之陶化。

(主術訓)

儒家の称揚する先王の「楽」が時代を超えて理解され、民に伝わって教化が可能となる理由を、「至精」によって理由づける。

「楽」以外の、儒家には評価されようのない音楽例も含まれていることには留意しておこう。「声無哀楽論」との関わりで触れることになる。

以上は表現する側からの伝達必要条件であるが、他方、聴取者側から見て、聴取者の感情が落ち着いていないと表現は伝わらないとする言及も見える。

心に憂いがある者は、竹のベッドやしとねに横になっても安らげないし、菰飯やまぐさで育てた牛の肉でもうまいと思えず、琴瑟鳴竿を聞いても楽しめない。憂患が除かれ、それでやっと食事はうまく、寝台で落ち着き、居所は安らか、遊楽できる。

心有憂者、筐牀枉席、弗能安也、菰飯犒牛、弗能甘也、琴瑟鳴竿、弗能楽也。患解憂除、然後食甘、寝寧、居安、游楽。(詮言訓)

これは『呂氏春秋』の主張に類似するところがある。

また、聴取者に強い感情が前もってあると、表現された感情は伝わらず、聴取者が抱く感情が誘発されるという認識も見え、これは「声無哀楽論」の嵇康の認識との共通性を備えている。

……泣きたい、哀しみを抱く者は歌声を聞いても泣くし、楽しみを抱く者は哭泣する者を見ても笑ってしまう。楽しむべきものを哀しみ、哀しむべきものを笑うのは、抱いているものがそうさせるのである。だから、虚を貴ぶのである。

夫載哀者聞歌声而泣、載樂者見哭者而笑。哀可樂、笑可哀者、載使然也。是故貴虚。(齊俗訓)

尚、『呂氏春秋』の「本味」篇に見えた、聴取の成立に能力を必要とするという見方は、感情表現の伝達という内容に限定しないなら、『淮南子』にも見えている(「脩務」訓・「秦族」訓に見える天才楽人師曠についての言及)。

以上、『淮南子』においては、統一的な音楽の捉え方がどれほどあるのかは疑問であるのでひとつにまとめるのは危険ではあるが、音楽に感情が表現されるこ



とは共通のものであると言ってよいだろう。伝達については、儒家的な強力な感化力を認めるようでもあるが、一方では、表現の純粹さや切実さを伝達の必要条件とするもの、あるいは聴取者の感情のあり方によって表現が伝わらなかつたり、聴取者が事前に抱く感情が誘発される場合があることの指摘も見えている。

### まとめ

嵇康の「声無哀楽論」に先立つ諸文献において、音楽と感情との関係がどのように捉えられていたのかを見てきた。これらは、特定の音楽について強調されたものであったり、他のことを言うための譬えの事例であったりするために、音楽体験を全体として詳細に分析検討したものではない。音楽体験のある側面を個別に捉えたものにとどまっているが、ともかく、以下のような捉え方があったことを抽出できるだろう。

まず、発生・提示の観点からは、いずれも音楽を感情の表現とする。その認識は、人声が感情の発露であることを根底にする傾向が強く窺えるが、器楽についてもその延長上で同様に捉えている。

他方、聴取者への伝達については、大きく四通りの捉え方があると見てよいだろう。

ひとつは、『荀子』楽論篇に端を発し、『礼記』楽記篇にまとめられた儒家「楽」論と、その影響下にあるもので、特定の価値ある音楽（「楽」）の効用を論じることに関心が集中していることから、それに表現された感情が無条件に聴取者に伝わって感化することを強調する。

二つ目は『呂氏春秋』と『淮南子』に共通に見え、伝達には、作者・奏者の切実さが必要であると条件付けるもの。

三つ目は、『呂氏春秋』に見え、『淮南子』にも類推的に窺えるもので、十全な聴取には特別な能力を必要とするというもの。

四つ目は、伝達には聴取者の心が平安であることが必要であるとするもの（『呂氏春秋』と『淮南子』）である。『呂氏春秋』は、そうでなければ伝達されないとするが、『淮南子』は、音楽に表現された感情は伝達されず、聴取者が抱いている感情が誘発されると言う。

伝達についての三つ目以下の捉え方は、伝達が聴取者のあり方に影響されるという意味で、その一つ目の捉え方に対する疑問を投げかけるものと成り得る。

このまとめを受け、続稿にて、「声無哀楽論」の議論を再確認する。

### 注

一 「声無哀楽論」については、「声無哀楽論」ノート（一九九二、「新居浜工業高等専門学校紀要・人文科学編」二八）、「嵇康「声無哀楽論」論争のゆくと論証の成否」（一九九三、「高大国語教育」四二）。

先行諸音楽論については、「楽」と文化意識—儒家楽論の成立をめぐる—（一九八六、「日本中国学会報」三八）、「呂氏春秋」における音楽（二〇〇〇、「高知大学教育学部研究報告」五九、第二部）、「正しい音楽」の「正しい楽しみ」—「楽は楽しみなり」考（二〇〇二、「高知大学教育学部研究報告」六二）、「淮南子」に見える音楽観（二〇〇七、「東洋古典學研究」二三）など。

二 玉木、二〇〇二

三 玉木、二〇〇〇

四 玉木、二〇〇七

The Relation between Music and Emotion  
—Before His Ka'ng's 'Music Has in It Neither Grief nor Joy'

Naoyuki TAMAKI