

杭州大学出版社

一九九六

中日文化论丛

ちゅうにちぶんかろんそう

杭州大学日本文化研究所
神奈川大学人文学研究所 编



目 录

明清江浙琴派与日本江户琴乐·····	(日)吉川良和(1)
神道教与中日交流·····	王宁华(22)
日中两国的“近代化”、“现代化”概念认识·····	(日)冈岛千幸(37)
古代宁波与日本的交往史·····	林正秋(54)
海产物作桥梁的19世纪松前虾夷地区与江南 福建的关系·····	(日)田岛佳也(64)
日本的英学引进与中国的英学(二)·····	(日)高野繁男(84)
中日文人对待西学不同态度的若干基本原因·····	戚印平(93)
状况的认识——日本文化的类型·····	(日)竹内实(111)
《吾妻镜补》著者翁广平考·····	王宝平(150)
《牡丹灯记》在日本·····	(日)铃木阳一(161)
小泉八云在中国·····	(日)西胁隆夫(173)
试析中国《礼记·乐记》对《文镜秘府论》的音乐 美学思想之影响·····	王益鸣 王仿生(193)
从《鹤林玉露》中的一则史料看宋代中日文化交 流·····	张雅秋(205)
文化传入的考察——以6世纪佛教公传为中心 ·····	(日)泉 敏史(213)
江户时代昌平贺汉籍出版初探·····	胡 琳(223)
清末浙江留日学生名册·····	(日)大里浩秋 吕顺长(241)
附录:论文提要·····	(290)
后记·····	王宁华(303)

目 次

明清江浙琴派と日本江戸琴楽	吉川良和(1)
神道教と中日交流	王守華(22)
日中両国における「近代化」と「現代化」	岡島千幸(37)
古代寧波と日本の交流史	林正秋(54)
輸出海産物がつなぐ19世紀の近世北海道と中 国福建	田島佳也(64)
日本における英学の移入と中国英学《その2》	高野繁男(84)
中日両国文人の西学に対する態度の相違とその 原因	蔵印平(93)
状況的認識——日本文化の型	竹内 実(111)
『吾妻鏡補』著者翁広平考	王宝平(150)
日本における『牡丹灯記』	鈴木陽一(161)
中国における小泉八雲	西脇隆夫(173)
中国『禮記・楽記』の『文鏡秘府論』の音楽美学 思想に対する影響	王益鳴 王徽生(193)
『鶴林玉露』の記述に見る宋代中日文化交流	張雅秋(205)
文化伝来についての考察——6世紀の仏教公伝 をめぐって——	泉 敏史(213)
江戸時代における昌平黉の漢籍刊行について	胡 琳(223)
清末浙江留日学生名簿	大里浩秋 呂順良(241)
付録:論文要旨	(290)
あとがき	王守華(303)

明清江浙琴派と日本江戸琴楽

(日) 吉川良和

はしがき

日本と中国の芸能に関して、どのような交渉関係があったかを考証することは、容易ではない。とくに民衆の間における交渉は、文献的資料に載りにくく、しかも互いに自分の都合よく恣意的に芸能形態を変化させてしまうため、本来の影響関係がつかみにくいからだ。わが国の雅楽が隋唐の芸術音楽の影響をうけ、長崎の明清楽が中国から伝入したことは、否定できない事実だが、これらについてさえ、まだ研究が十分とは言えない。

96年仲秋、杭州大学のお招きをえて、“江南と日本”というテーマで報告をするようにとの指示があった。雅楽や明清楽については、“江南”にしぼって論ずるのが難しい。そこで、筆者は明清時代の琴楽がわが江戸時代の琴家にどのような影響を与えたかという問題を取り上げた。

その理由は、以下の三点にある。明清期の琴譜が少なからず現存し、その多くが江南から出版されていて、資料が最も豊富な事。江戸時代、わが国に琴楽をもたらした最も深い影響を与えたのが、浙江金華出身の心越禅師である事。さらには、明代の琴家の有力な流派が江蘇と浙江という“江南”で形成され、それぞれの主張をもち論争していて、その一派の観念や手法が、わが江戸琴楽に反映している事である。

ところで、“琴楽”といっても、日本では馴染みがない。この“琴”なる楽器とは、①弦が七弦、②箏のコトのような“柱”はなく、③ふつう黒い漆が塗ってあり、④琴体右下に音高を調節する音締め“軫”が付いており、⑤十三の徽(勘所を示す貝や金の印)がはめ込まれ、⑥指で弾く、この六つの条件を同時に満たしている物を指す。紀元前5世紀中頃の曾侯乙墓の十弦にその形態の祖型が見うけられ、馬王堆漢墓の七弦は、今日の琴にほぼ類似する。

但し、これには⑤の徽(古くは<暉>と称す)は付いていない。そこで、現存する最古の確証がある琴は、わが国に伝わる唐朝開元年間のものであろう。中国の楽器は一般的に、歴史を経るごとに形状や奏法に大きな改革が施されて伝承されるのが普通だが、琴は其中で例外的に祖型を守って伝わってきた。

こうした、楽器自体の特殊性と相俟って、琴楽は他の音楽から切り放され、独立の音楽様式と、譜式、そして思想を備えるという、独得の位置を占めるようになる。これが、明清の琴楽にも当然反映し、それぞれの流派が、単に音楽自体の相違を問題にするのではなく、その思想観念が音楽様式を規定し、また音楽様式がその観念を形成するといった状況を生む事になる。

一、七弦琴音楽の特殊性

琴が琴楽、あるいは琴学として特別視されたのは、おそらく漢代であろうと想像できる。さらに言えば、私見では、七弦琴の発達は、漢代よりそうは溯ることはできない。琴に関しては、特に漢代に記載が多出し、しかもそれまで論究しなかった琴楽の優位性をにわかに論じているからだ。例えば、『史記・孔子世家』に、

孔子学鼓琴師襄子、十日不進。

とあって、儒教の鼻祖・聖人である孔子が師襄に古琴を習った(筆者は孔子が七弦琴を弾いた可能性は楽器学の考察など、様々な点からまずないと考えるが、ここでは問題にしない)とあるのや、『史記・宋微子世家』に、

遂隱而鼓琴以自悲、故伝之曰箕子操。

箕子が隠世して弾琴したといった、これらの記事は、後代の儒家や隠遁者が琴を愛好する先鞭をつけた。さらに応邵撰『風俗通義・声音』に、

琴者樂之統也。君子所常御、不離於身。

桓譚『新論』にも、

八音之中、唯弦為最、而琴為之首。

とか、

神農氏繼而王天下。於是始削桐為琴、繩絲為弦、以通神明之德、合天人之和焉。

とあり、そして『白虎通』には、

琴禁也。禁止於邪、以正人之心也。

と述べられて、琴が倫理的意味を含有する事になる。そして後漢の蔡邕『琴操』は、単独楽器の各曲の解説を付けた最初の著書としてあらわれ、しかも儒学的解釈にあふれている。琴に関する記載が見受けられ、“君子の必須の教養”で“琴を最も優れた楽器”と尊重する観念を、後世の読書人たちに植え付けた。魏晉六朝の間には、特に『琴賦』の作者・嵇康の影響で、後の道家も琴を愛する高尚な楽となり、さらに沈約『齊大尉徐公墓誌』に“琴棋”を君子の嗜みとしていた事が分かる。こうした論調は、琴という楽器が他の楽器とは違うという特別な認識を、後世の琴楽、および琴学に与えた。

二、明清江浙の琴派の状況

このような特殊な音楽観念をもった中国の琴楽は、不断に伝承されてきたが、決して大流行したと言う記録は見られない。ただ、明代は相当流行した形跡がある。嘉靖年間以降、四十余种の琴譜が出版されているし、流派も幾つか生まれた。そして、その琴譜は多く江蘇、浙江から出版されているのである。それら琴譜の内容や序文から、その流派を“無文派”と“有文派”と二分できるように思われる。^①無文派とは歌のない器楽演奏だけの琴曲で、有文派は歌のある琴歌を重視した流派である。

(1) 前期無文派系統の徐門浙派

南宋の徐宇から“徐門”琴楽は始まったと言われる。徐宇は字を雪江と称し、号は天民で、浙江嚴陵の人。当時の有名な、楊缵、毛敏仲、郭楚望などの浙江人琴家と親交があった。その後、曾孫の徐説(字は和仲)まで四代、琴の名家として琴楽の発展に寄与した^②。

徐和仲の徐家・家伝の琴楽は、宋代から各琴家の優秀な長所を取り入れて、益々有名となり、人々は“浙操徐門”と称した(『風宣玄品』〈序〉)。その系統の有名な琴譜集が、黄獻編『梧崗琴譜』(1546年刊)と『琴譜正伝』(1547年刊)、蕭鸞編『杏莊大音補遺』(1557年刊)〈徐門正伝〉などである。

彼らの重視したのは、器楽としての琴曲で、歌をうたう琴歌ではない。例えば、『禹会塗山』は禹の禪譲を追慕した内容だが、これを古代の聖王の作品とせず、南宋の名琴家・毛敏仲の琴曲としている。つまり、無文派の琴家は、器楽の琴曲の芸術性を追求したのである。

(2) 後期無文派の虞山派

明朝晩期の万暦年間に、嚴濬(字は天池)が松絃館という名称の琴社を結成しする。彼は江蘇省常熟の出身であつたので、彼の流派は“熟派”とか、付近の川の名前から取った“琴川派”とか、近くの山にちなんで虞山派と呼ばれる。

彼ら虞山派の主張は『琴川譜匯序』にみえる。それには、

自古樂湮而琴不伝。所伝者声(注:曲調)而已。……吾独怪近世一二俗工(注:下線筆者,以下同じ)、取古文辞、用一字当一声、而謂能声。又取古曲、随一声当一字、属成里語、而謂能文。……余邑名琴川、能琴者不少。胥刻意于声、而不敢牵合付会于文。

とあって、“古樂が伝えられているのは、“声”即ち“琴の音”だ。そして一字一音の單純な有文派の琴歌は、古樂を伝えていない”と非難し、また“古文辞”に節付けしているものたちを“俗工”と蔑視しているのである^③。この虞山派は、後期無文派に属し、全く琴歌を排除してしまつた。そして編集されたのが、有名な『松絃館琴譜』である。これは1641年(崇禎十四年)以降、1656年まで、数度再販され、二十二曲から二十九曲まで増加している。

虞山派は、特に古琴の演奏技巧を重んじた優秀な琴家・沈音^④の影響も受けていた^⑤ののだが、程允基『誠一堂琴譜』(1705年刊)の胡詢龍の序に、

嚴天池先生興于虞山、創為古調、一洗積習、集古今名譜而冊訂之。取其古淡清雅之音、去其纖靡繁促之響。其于琴学最為近古、今海内所伝熟操者是也。

とか、嚴天池の影響を受けた汪点榮撰『德音堂琴譜』(1691年刊)(凡例)に、

用指取音、貴乎蒼老恬靜、不宜油媚作勢、徒悦人耳目、致有琵琶声箏声者。

とあるように、技巧だけを弄する技巧偏重にも反対した。

そして、“清、微、淡、遠”の四字で、虞山派の琴楽風格を表した。嚴澂と交友のあった徐上瀛(号は青山)は、嚴澂よりも技巧的奏法を重視したが、『溪山琴況』(雅)に、

遂以弦上作琵琶声、此以雅音而翻為俗調也。

と、やはり技術偏重には慎重であった。徐青山の『大還閣琴譜』とその琴学を論じた『溪山琴況』は、後代の琴楽に大きな影響を与えた。

嚴澂らは、江蘇、浙江の文人たちと広い交際があつた。(紹興琴派) (絲社) (範与蘭) など、古琴に関する記事が掲載されている『陶庵夢憶』の作者・張岱も、間接的に虞山派の琴家と接触があり、

聞海内咸推嚴天池秘書、指法蒼古絕倫。

と、無文派を支持していた。さらに、『陶庵夢憶』に現れる王本吾のような琴家は、社会的に身分が低かったので記録が少ないが、琴の演奏、教授で生計を立てている専門家であったので、彼らの技巧はさらに優れていて、単純な技巧の琴歌には関心を持っていなかったようだ。

このように明清時代の琴楽世界では、歌のない器楽の琴曲を重視した無文派が主流となっていた事実を知る事ができよう。

(3) 有文派の系統と内容

現存の時代最初の琴歌曲集は、龔經(字は稽古)撰の『浙音釈字琴譜』(1491年以前刊)であろう^⑧。

この譜は、明代最初の無文派・琴曲集の『神奇秘譜』の解題を原文のまま引用しているところからも明白なように、影響を強く受けている。だが、この琴譜は原則的に一字一音で、『神奇秘譜』によく使われる右手の連続技巧の譜字(経過音)は見られない。そして、『關雎』『南薰歌』『漁歌』『楚歌』等の古典歌辞が琴歌として追加されている。

この後に出た、謝琳撰の『太古遺音』（1511年刊）は、琴歌集の最も典型的で保守的な曲譜である。『浙音釈字』が『神奇秘譜』にのっとり、調式順^⑨になって曲を配列してあるのに対して、『太古遺音』は作詞者の時代によって、曲の順番が設定されている。これは、その琴歌詞の古さに事寄せて、その琴楽（琴曲）までが由緒ある古曲であるかのようにすり替えようとする意図をもっている。しかも一字一音だが、漢字の歌詞一字に必ず“実音”（右手で弾いたしっかり響く音）だけが当てられている。『浙音釈字』では右手で弾せず、左手のみで出した音、即ち“虚音”もあって音色に変化があり、器楽の面白さも備えているが、『太古遺音』は“実音”だけなので、聴いた人は非常に単調に聞こえたはずだ。

1585年成書の楊表正撰の『重修正文対音捷要真伝琴譜大全』（以下『重修真伝琴譜』と简称）は、1573年（万暦元年）に、南京から初版が出て、後になって修正したものだ。この琴歌譜は『浙音釈字』の影響を受けているが、やはり二書の曲譜を照査すると、左手の技巧を大きく簡化している。

1609年以前、成書の楊掄撰『太古遺音』『伯牙心法』は前者が完全に有文で、後者は二十九曲中の八曲のみ琴歌、他は無文である。ここで注意しなければならないのは、一人の編者が有文と無文を意識的に明確に区別した事だ。

こうした有文派系統で、清朝初期の1664年成書の『琴学心声』を著した莊臻鳳は、日本の江戸琴楽の祖・蔣興嘯（心越、東皋禅師）に琴を教えたと言われている。莊臻鳳の琴楽は琴歌で、しかも自作のものが多く、小品が中心である。

（4）有文派の意図と内容

初期の有文譜は、ただ琴歌として演唱しながら弾くものであった（宋の郭茂倩『樂府詩集』に掲載する琴歌には同一曲に数種の歌詞が当てられているから、宋代にはすでに随意に作詞して

いたことが分かる)。しかし、謝琳などの琴家は、古代の聖人や文人の歌詞を歌う事を“太古遺音”と主張した。前掲の掄の「太古遺音」も、“太古遺音”を標榜しながら、実際は歌詞が“太古”であっても、曲調は新しく当てられた人口的な“古曲”であった。そのため、有文譜は極めて尚古的で芸術的とは言えない。有文派の琴歌は、「琴川譜匯序」にあるように、実は二種類あった。一種は“能声”で古文辞に作曲する事。もう一種は“能文”で古曲と称するものに作詞するものである^⑧。

能声は節付けする事で、歌詞に引きずられ往々曲調が単調となる。能文の方は、既成曲調に歌詞を付ける事で、その時代のものを付けるため俗化していった。「重修真伝琴譜」(想思曲)の歌詞などは、壁に置き去りになった琴に代わって詠んだものだが、その口調は怨女的心情を詠ったものと変わりなく、措辞も頗る卑俗である。そのため、張憲翼撰の「続琴譜」には、「歌詞は歌うのではなく、伝習に便利だからだ」と一種の方便として考えているほどである。

既成曲調に作詞する事は、明清両代の文人の重要な文学活動であった。多くは“曲牌”という昆劇などの歌の既成旋律に作詞をする事で、そのほかに、唐宋以来の“詞牌”という芸術既成歌曲の作詞をやった。多くは、曲笛なる昆劇の伴奏楽器で歌ったが、それを琴に移植して歌おうとする試みである。

中国における晩明から清初の琴楽有文派は、現存する琴譜の歌詞から判断して、すでに儒家の思想からはなれ、その頃、広く文人の間で行われていた詞曲の作詞を、琴楽に導入してきたと考えてよいだろう。

(5) 民間芸人、民間音楽と無文派の優勢

このようにして、明代の江蘇、浙江の琴楽は、俞樾の「九九销夏録」(琴家虞山派)に、

近世言琴者、以虞山一派為最勝。

と称えているように、無文派が主流となった。明代では、有文派と無文派が論争するときは常に、双方ともに“自分達の琴樂こそは、聖人の古樂を伝えるのだ”と主張した。しかし、明代に江蘇、浙江地域で流行した琴樂の発展、変質は、張岱の『陶庵夢憶』（紹興琴派）に出現する王本吾など民間芸人の大活躍が来たしたものと言つて過言ではなからう。彼らを“清客”とか、或いは蔑視して“琴工”と呼んだりしているが、この清客が琴の技巧を大いに発展させ、無文派の優勢を招いた事は疑いない。

しかし同時に、琴工達の技術主義は、しばしば指摘されたような琵琶や箏のコトの技術偏重に傾き、琴樂の個性を失つてしまう恐れもあつたろう。それに文人たちには、清客のような技術もなつたろう。そこで、彼らの理念や趣味に合う琴樂を標榜し、琴譜を出版したのである。

他方、清客たちには、琴譜を出版する能力はなかった。そのため、以後の琴樂も連綿とは継承されるが、その琴譜には清客の技術を弄した琴曲の姿は見えにくい。それでも、現存琴譜から、古琴が当時すでに相当に民間音楽の影響を受けていた事実を窺い見る事が出来る^⑧し、こうした特殊な事情から、琴樂の美学が形成され、他の樂器にはない個性を持ち得たのも、客觀的事実である。

三、日本の江戸琴樂

(1) 心越の来日と『東皋琴譜』

ここで言う“江戸”とは江戸時代(1603—1868)を指す。日本には奈良時代に中国から伝来した装飾の綺麗な唐朝の開元時代の琴が数張保存されている。そして、『宇津保物語』は琴の賞賛が

テーマで、この主題に感銘を受けた紫式部が有名な「源氏物語」の中で、屢々琴を持ち出している。特に主人公の源氏が琴を愛し、娘の女三宮に教えた事など、〈若菜〉下巻に書かれている。しかし、琴は平安時代を過ぎると、日本の音楽史から姿を消してしまう。

日本琴楽の再興は、浙江省金華出身の僧侶・東皐心越禅師(1639～1696。留日年間は1677—1696)によって実現した。心越の事績、来日した経緯と、日本文化の発展に貢献した事は、傅伯模先生の大作「東皐心越与中日文化交流」^⑩で詳しく論じられておられるので省略する。ここでは、心越の「東皐琴譜」と、かれの琴楽の内容は、如何なるものであったか、と言う事を問題にしたい。

今日数種の「東皐琴譜」が現存している^⑪。その所収琴曲名称は、計53で、幸田泉の旧蔵本は三巻で計五十七曲というが、その数え方は、「操縵」の「初和」「大和」「小和」3曲を勘定に入れて2曲加え、「陽関三疊」の2調と「太平引」の2詞を1曲と計算しているのではないかと思う。そこで、目下東皐心越の琴譜として伝えられているのは、以下の通りである(括弧内は琴譜に付いた付註。＊以下は中国の同名琴譜との関係を示す)。

1.「調絃入弄」。

2.「長相思」：詞牌名(馮延巳：東皐越杜多校)。＊程雄「松風閣琴譜・抒懷操」のは、王氏の填詞。指法違う。それを程雄が諧譜。

3.「小操」(賈島曲詩、東皐懶袖手校)。

4.「南薰操」(虞舜曲詩)＊「重修真伝琴譜」「理性元雅」と異なる。

5.「滄浪歌」(屈原曲詩、「孟子・離婁」上)＊「滄浪吟」と違う。

6.「寄隱者」(杜牧曲詩)。

- 7.『子夜吳歌』（李青蓮；東皋心越校）。
- 8.『偶成』（程明道；東皋懶衲改手校）。
- 9.『久離別』（李白；東皋懶衲改訂）。
- 10.『梅花』（別名『瑤芳引』あるいは『瓊芳引』林和靖曲詞）。
- 11.『幽澗泉』（李青蓮；東皋越杜多訂正）。
- 12.『石交吟』（馬季良並譜音）。
- 13.『東風齊著力』詞牌名（胡浩然曲詞，東皋心越校正）。
- 14.『鳴鳳朝陽』（曲肱軒藏譜）。
- 15.『離別難』（鄒許士曲詞，東皋懶衲訂正）。
- 16.『浪淘沙』詞牌名（歐陽修曲詞，東皋越杜多手校）。
- 17.『大哉引』（中庸第二十七章；東皋越杜多譜音）。
- 18.『清平樂』（風月主人・孫蒼虬著詞・東皋懶衲譜音）。
- 19.『霹靂引』（唐・沈佺期曲詞，皋塢山樵手校）。
- 20.『樂極吟』（柳子厚曲詞）。
- 21.『醉翁操』（蘇東坡曲詞、東皋三一山人手校）。* 程雄『松風閣琴譜・抒懷操』となり、『風宣玄品』と歌詞の半分同じだが、曲は違う。
- 22.『倚蘭操』（孔夫子）* 明代の琴譜に多出する同名曲『重修真伝琴譜』のものなどと違う。『猗蘭操』の名称で、謝琳『太古遺音』『理性元雅』本の第一段歌詞と同じだが、但し指法は大いに異なる。
- 23.『三才引』（中庸第二十六章；東皋心越訂正）。* 『杏莊太音統譜』に『三才吟』八段があるが違う。
- 24.『熙春操』（心越杜多）。
- 25.『瑞鶴仙』詞牌名（黃山谷填詞；東皋越杜多訂正）。
- 26.『安排曲』（宋人詞）。
- 27.『思親引』（『思新引』とも書く。心越杜多）。* 『理性元雅』などに同名の曲名があるが、歌詞、指法、共に違う。

28.「陽関三疊」(王維曲詞、淒涼調、越調の2譜あり)。*「陽春堂琴譜」所収の第一段の初めのみを取る。

29.「秋風辞」(漢武帝曲詞、聖湖野樵訂正)。

30.「想思曲」(蘇東坡曲詞、東皐懶衲訂正)。*「重修真伝琴譜」と類似するが少しく異なる。

31.「帰去来」(六段;陶淵明曲詩)。*謝琳「太古遺音」、*「重修真伝琴譜」「風草玄品」「陽春堂琴譜」等と同じ。

32.「漁樵問答」(八段)。*「重修真伝琴譜」、陶鴻達「陶氏琴譜」と同じ。「杏莊太音統譜」は歌詞なし、曲調の初め似る。

33.「操縵」(「初和」「大和」「小和」の3曲あり)。

34.「入声甘州」(蘇東坡曲詞;東皐越杜多訂正)。

35.「鳳凰台上憶吹簫」詞牌名「李易安曲詞、東皐越杜多手校」。

36.「太平引」(第一段賀東山曲詞、第二段辛棄疾曲詞、東皐心越訂正)。

37.「華清引」(鄧許士曲詞、皐塢山樵譜音)。

38.「月当厅」(鄧許士曲詞、東皐越杜多訂正)。

39.「憶王孫」(秦少遊曲詞、東皐越杜多校正)。

40.「草堂吟」(聖湖野樵手校)。

41.「竹枝詞」(曲肱軒藏譜、東皐越杜多手校)。

42.「箕山操」(曲肱軒藏譜、聖湖野樵改正)。

43.「鶴沖霄」(和凝曲詞)。

44.「南風歌」(虞帝曲詞)。

45.「南浦月」(何籀曲詞、聖湖野樵校正)。#南浦は心越の郷里の名称。

46.「飛瓊吟」(林和靖曲詞)。

47.「嵇中散」。

48.「賀新郎」(「後赤壁」宋謙父曲詞)。

49.「高山流水」。

50.『鳳梧鳴佩』（曲肱軒藏譜）。

51.『夜座』（呉綺曲詞）。

52.『舟夜』（呉綺曲詞）。

53.『憶秦娥』（宋周成曲詞）。

許健氏は、心越が莊臻鳳（1624 頃～1667）らに琴を習ったと述べている⁴⁹。確かに『東臯琴譜』を、心越が来日する13年前に刊行された、莊臻鳳撰『琴学心声』と照査して見ると、小品の琴歌が中心であることが分かる。ところが、莊臻鳳の琴譜に載せる詩詞で、『東臯琴譜』の歌詞と一致するものはなく、同名曲の詞牌『長相思』にしても、曲譜が違ふ。

上記の曲譜に付せられた『東臯手校』とか『東臯杜多校正』等の語は、結局、心越禪師が、晚明清初の琴譜に言っている“諧音”をしたのではないかと考えられる。

“諧音”とは、前述の“能声”の事で、“有文派”が行った“節付け”と指法を決めることである。つまり心越は、古文辞（『中庸』など）、古詩（李白『子夜呉歌』など）、そして詞牌（『長相思』など）の節付けと指法、既成旋律に指法を定める仕事をしたのではないと思われる。

指法を決める事は、そう簡単ではない。ある旋律を琴面で出す法だけを探るのではなく、運指に習熟していなければならず、経験を要するからだ。心越が莊臻鳳らから学んだ主な内容は、結局“諧音”の法であったろうと推察できる。それが、わが国にやってきてから、求めに応じて、詩詞や章句を琴にのせて歌えるように出来る素地を持っていたのであろう。

心越を迎えて琴を学んだ人は、ほとんどが儒学者、文人（富裕な町人を含む）であった。京都の貴族が日本の古典詩歌、“和歌”の“歌学”を学んで、奥義は秘密にしていたこともあったし⁵⁰、為政者としての武士階級は儒学を勉強したので、琴を君子の修養

と考えて稽古したのであったろう。

当時、漢学は外国の学問で、貴族と同じ条件で勉強出来たため、琴は漢学を学ぶものに受け入れられた。琴は新鮮で、且つ漢学の始祖・孔子が好んだ、聖人の楽器だったと知ったので、多くの漢学者や文人が、心越や彼の弟子から学んだのである。

けれども、心越の琴楽は、当時の中国の琴楽の主流であった無文派の琴楽ではなかった。心越の師の莊臻鳳が小品の琴歌を好み、“譜音”を得意としたため、心越の琴楽もそれに習ったとも言えるし、江戸の琴楽学習者は、聖人の音楽を聖人の国の発音で歌う事に喜びを感じていた上に、音楽家でなかったので、技巧的な器楽演奏が出来ない事もあったであろう。さらに、“聖人の楽は、非技巧的で、緩慢だ”という、先人観もあったろうと思われるのである。

このようなわが国の江戸の琴楽学習者には、琴楽は儒家の必須科目と考える、狭い観念があったようである。その代表者が、『琴山琴録』の撰者・村井琴山であった。

(2)村井琴山の琴楽

村井琴山(1732-1815)は、九州の熊本の人である。彼は『琴山琴録』(1806年序文)に、琴楽に対する観念を表明している。その〈琴伝説〉では、心越の他に清明の僧侶・万宗が1745年頃、京都で琴楽を教えた事が述べられている。

今海内琴法、皆出于心越万宗二僧之手。

万宗は1696年生まれ浙江省湖州の人で^④、“長崎から京都へ行って、黄檗山萬福寺の住持となって、古琴を教えた”とある。

村井は、儒教の聖人の楽である琴楽をわが国に伝えたのが、二名とも仏教の僧侶であった事に反感をもっていた。

多是明清俗間之法也。二僧氏安知雅俗之分乎、余(琴山)故不喜二僧氏之琴。