

初期の胡弓について

—— 17世紀の文字資料と図像資料から ——

加納 マリ

この小論は京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センターで行われた胡弓についての共同研究の成果の一部であり、共同研究で収集した胡弓についての資料から、なぞの多い胡弓の初期の様相を明らかにするものである。

これまで知られていた17世紀の資料に新たに30点余りの資料を加えた。その結果、この小論は文字資料（日記、仮名草子、俳文、地誌、歌謡集など）35点、図像資料（屏風絵、図巻、挿絵、船絵馬など）50点、合計85点にもとづいている。現在の胡弓の演奏様式や楽器の形がいつからあるのかという疑問が、文献や図像との照合によって明らかになるのではないかと考えたことから、この論は出発している。胡弓のもっとも初期の状況と考える17世紀前半においては、胡弓は丸い胴あるいは半球型の胴をもち、弓は短く、長い中子先もなく、2弦や4弦の楽器はなく、すべて3弦であり、弓を上手もちに構えて演奏しており、現在のように棹を回転できる姿勢にはなかったと著者は結論づける。

キーワード：仮名草子、俳文、屏風絵、挿絵、中子先

序

この小論は京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センターで行われた胡弓についての共同研究、2008年度「胡弓の源流と受容——東西交渉の視点を中心に」（研究代表者：竹内有一、共同研究員：泉万里、上野暁子、加納マリ、蒲生郷昭、神戸愉樹美、久保田敏子、後藤静夫、田中悠美子、寺内直子、皆川達夫、エンゲルベルト・ヨリッセン）、2009年度「胡弓の受容と現在」（研究代表者：竹内有一、共同研究員：井口はる菜、上野暁子、笠原洋子、加納マリ、神戸愉樹美、久保田敏子、後藤静夫、野川美穂子、山田智恵子）の成果の一部である⁽¹⁾。この論は共同研究で収集した胡弓についての文字資料と図像資料から、なぞの多かった胡弓の初期の様相を明らかにしようとするものである。

これまで知られていた17世紀の資料に新たに共同研究で収集した30点余りの資料を加え、文字資料は日記、仮名草子、俳文、地誌、歌謡集など35点、図像資料は屏風絵、図巻、挿絵、船絵馬など50点の合計85点をもとに筆者はこの論を進めた。これらの資料については、特に共同研究員の蒲生郷昭氏と野川美穂子氏の協力に負うところが多い⁽²⁾。〈表1〉の文字資料と〈表2〉の図像資料は、共同研究で得られた成果をもとにこの論のために筆者が作成したものである。共同研究以外には、『日本随筆大成』から胡弓について論じた亀岡紀子氏の論文「胡弓考——『日本随筆大成』よりの考察」やCD-ROM化された『古典俳文学大系』などを参考にした。図像資料は、『日本屏風絵集成』（講談社）、『肉筆浮世絵大観』（同社）、『近世風俗図巻』（毎日新聞社）などの刊本、各地の

美術館や博物館の展示図録、美術関係の雑誌、『国華』（国華社）、『浮世絵芸術』（国際浮世絵学会）、『日本の美術』（至文堂）などから収集した⁽³⁾。

こんにち、われわれが目にする胡弓は、木枠の両面に皮を張った胴をもち、その胴を棹が貫通している。その長い棹上に弦を張り、胴の上方に厚みのない駒を置いて、弓で弦を擦る。長い中子先をひざの間に挟んだり、台の上に乗せて棹を回しながら、胡弓本体より長い弓を下手もちに構えて奏者は演奏している。この小論は、こうした演奏様式や楽器の形が果たしていつからあったのだろうかという疑問点から出発し、これらの疑問が文献や図像との照合によって明らかになるのではないかという考えから論を進めたものである。そして、ここでの結論は、胡弓のもっとも初期の状況と考えられる17世紀前半においては、丸い胴あるいは半球型の胴で、アーチ型をした弓は短かった。中子先はあったかもしれないが、長い中子先は描かれておらず、2弦や4弦の楽器はなく、すべて3弦であり、弓を上手もちに構えて演奏していたということである。現在のように棹を回転できる姿勢にはなかったといえる。その転換期は次に述べるようにおそらく1680年代以降と考えられる。

1660年ころを境にして、胴の形は丸型と並んで少し角ばった形で三味線の小型のものもあらわれる。1680年代になると、長い中子先が確認できるようになり、膝の上だけでなく、床のうえにたてて演奏することが可能となり、現在のように棹を回す奏法に変化したものと考えられる。また、中子先の長い楽器になると、弓の長さも長くなり、弓使いが上手もちから下手もちに変わること確認できた。それまで短い弓では演奏できなかったことが、弓を長くすることでできるようになったのである。つまり、長く音を持続させたり、スピードを上げて勢いのある弓使いが可能になったことで、表現力が増し、さらに棹を回すことでその効果が高まる。それとともに上手もちでは長い弓を扱うのが不安定となるため、下手もちに変化するの自然のなりゆきと考える。また、弓の長さが変化すると同時に、弓の形もアーチ型から現在の弓に近い形に変化している。

このように、17世紀前半に見られる胡弓の形は弓も含め、現在のものと異なっているが、17世紀後半に楽器本体の形や弓に変化が見られるということを筆者は50点の図像資料から読み取ることができた。この転換期については、胡弓の音楽や楽器について最初に述べた藤本箕山の著書『色道大鏡』（1678年序、〈表1〉No.19）⁽⁵⁾に記載があり、この小論は17世紀の文字資料と図像資料の両者から箕山の説を裏づけながら、初期の胡弓の様相を明らかにすることをめざした。

1. 先行研究について

胡弓を論じた先行研究としては、平野健次監修のレコード解説書〔平野 1976〕にまとまった論考があるほか、徳丸吉彦氏〔徳丸 1976〕や小島美子氏〔小島 2004〕の論考があるが、いずれも日本の胡弓についての歴史的な資料が少なく、文献との編年式考察がなかった。この小論では、文字と図像から読み取れることに眼目をおき、美学的、民族音楽的、楽器学的な考察ではなく、歴史的な考察をした。

これまでの胡弓についての研究が多く成果を挙げているとはいえないのは、けっして古い楽器ではないのに、当時の楽器そのものが残っていないことがある。それは、胡弓という楽器が音楽の中心的な存在になかったためと思われる。また、後述するように、今回の共同研究で扱った図像の

多くには胡弓がさまざまな楽器と合奏している様子が描かれているが、その描かれ方は実に多様で、現在の演奏様式とはかなり異なる。もちろん、そうした図像の信憑性も問題となるが、胡弓についての文字資料、図像資料がともに少ないことが胡弓の研究を困難にしてきた。共同研究によって新たに収集された資料は30点余りあるが、筆者が今回扱ったのは、文字資料と図像資料を合わせても85点で、資料の数としてはまだ不十分であろう。

胡弓の起源を述べるとき、つねに引用される寛文4(1664)年刊の『糸竹初心集』(〈表1〉No.9)⁽⁵⁾には、次のように書かれている。

抑日本に三味せむをひき初し事は、文禄のころほい、石村檢校と云びわ
法師あり。心たくみにして器用無双者也。あるとき琉球の島にわたりけるに、
かの島に小弓といひて、糸三筋にてならず物有。小き弓に、馬の尾を弦に
かけて引なれば、小弓とは云とぞ。石村これを探りみるに、琵琶をやつした
る物也。いとものしらべやうも、一・二はびわのごとく、三の糸はびわの三よ
りも二調子ほど高くあはせるもの也と思へり。所のものいひけるは、此の島
には真蛇の多き所なるが、らへいかといふものありて、此のまむしを食物と
する。さればらへいかなく声、小弓の音に少しもちがはざる故、真蛇を選ん
が為に、專引也。琵琶法師も爰に逗留の間は、引給へ〔り〕といふ。其後石村
京都にかへりて、おなじく琵琶をやつし、此三味線をつくり出せり。

石村檢校⁽⁶⁾という琵琶法師が琉球に渡り、そこで小さい弓に馬の尾を張って音を出す3弦の楽器を弾いたという。この楽器は琵琶を模したもので、その音色が蛇を食べるらへいかという動物の鳴き声に似ているために、琉球では蛇退治に小弓を使い、のちに石村檢校は京に帰って琵琶の調弦などを模倣して三味線を作り出したというものである。この本は、もともと一節切(尺八)と箏と三味線、それぞれの独習書として刊行されたものだが、三味線の最初の部分に、胡弓と三味線との関係について述べられている論が、その後、多くの人によって引用されてきた⁽⁷⁾。しかし、現在では、胡弓から三味線を考え出したとする論は時代的な差異から、支持されていない。

胡弓に関する文献にはいずれも、その起源は不明、あるいは謎とされる。つまり、日本における胡弓の起源について明記された文献がいまだに発見されていないからである。胡弓の起源について明記されていない以上、諸説が誕生するのは当然であり、日本起源説、南蛮起源説、中国起源説、東南アジア起源説等、先学者たちは江戸時代以来、さまざまな起源説を唱えてきた。しかし、明確な答えは出ていない⁽⁸⁾。共同研究では、神戸榎樹美氏が南蛮起源説との関連を「胡弓と rabecca——ソフトとしてのキリシタン起源説」〔神戸 2010〕という論考でまとめた。神戸論では南蛮説はハードとしての楽器自体の起源には直接結びつかないが、ソフトとして、つまり、精神的な面・思想的な面においては十分に起源として考えられるという結論に至っている。

ところで、『糸竹初心集』には胡弓の独立した項目はなく、江戸時代末までは胡弓の独習書は見られない⁽⁹⁾。箏や三味線の楽譜は素人弟子たちのために出版されるようになるが、胡弓のための楽譜はなかったといってよい。つまり、胡弓は独習する楽器ではなかった、独習する必要がなかった、誰でも演奏できた、もしくは三味線を弾く人なら演奏できた、比較的演奏が容易な楽器だったとも考えられる⁽¹⁰⁾。そのためか、江戸時代の初期に胡弓がどのように演奏されていたかは記録されたも

のが見つかっていないのである。

さらに、胡弓が日本では唯一の擦弦楽器であり、胡弓の出現まで同類楽器が見られないということも考慮しなければならない。突然、弦を擦る楽器が登場したのはなぜか、弦を弓で擦る楽器が必要とされたのはなぜか、こうした疑問への解答はまだ推測の域を出ていない⁽¹¹⁾。新しい楽器が出現する必然性は、つねにあったはずである。

また、『糸竹初心集』にも見られたように、現在、一般的に使用されている「胡弓」という文字が江戸時代初期には使われておらず、楽器としての「胡弓」をあらわす最初の文字は「小弓」であったことも注目すべき事実である。慶長14(1609)年の『時慶(卿)記』(〈表1〉No.1)⁽¹²⁾に「勾当城初ト盲人同心候、シヤミセン小弓等持セ候、平家モ一句語候」とあるのが、「胡弓」を意味する文字資料の初出と考えられる。

前述したように胡弓の音楽や楽器について最初に述べたのは、『色道大鏡』の著者藤本箕山と考える。延宝6(1678)年に書かれたこの著書(〈表1〉No.18)で箕山は次のように述べている。

小弓^{こきょう} むかしは、遊興^{ゆうけい}の座^ざへかならず出^{いだ}したれど、此比^こはよくひく人もなければ、絶^たえて久^くしく出^でさず。むかしの小弓^{こきょう}は弓^{ゆみ}の絃^{つる}をいたくはりて引^ひもちいたり。小弓^{こきょう}も、八橋^{はしけんげう}検校^{けんぎょう}みづから考^{かんが}へて、弓^かをなめらかに長^{なが}く、てづから削^{けづ}りてこしらへたり。絃^{つる}を引^ひはらず、ゆた^そゆた^のとゆるやかにのべて、無^む名^{みやうし}指^{さし}にてひくやうにかけたり。其色音^{そのいろね}、昔^{むかし}にかはり格別^{かくべつ}なりき。

これは八橋検校(1614～85)が胡弓の改革をしたとされる部分である。この記事から考えられることは、以前は弓が短く、簾(毛)が強く張られていたものが、八橋検校によってなめらかに長くなり、簾がゆったりかけられ薬指で引っ掛けて弾くように変化したことで、おそらく、弓を下手にもって弾くようになったのではないかということである。つまり、この時代に弓がかなり変化したことにより、演奏法も変化し、その結果、音楽も変わったと理解できる。「其色音、昔にかはり格別なりき」とは、まさに音楽が変わったことを示している。それがどんな音楽であったかは知る由もないが、この引用のすぐあとで八千代という傾城がときどき奏でる小弓の音は「人の心をなやませり」と箕山が記していることから推察して、悲哀のこもった音だったと思われる。

その後、18世紀から19世紀にかけては大田南畝、山東京伝、喜多村筠庭、斎藤月岑、大槻文彦たちが、20世紀に入って、高柳光壽、藤田徳太郎、田辺尚雄、林謙三らが胡弓について言及している⁽¹³⁾。しかし、そのほとんどは胡弓の起源や伝来の経路について述べているもので、初期の胡弓がどのように演奏されていたか、どのような様相をしていたかを追究したものはないといってよい。

2. 文字資料から

2.1 「小弓」「こきょう」「鼓弓」

以下、本論では文字表記の混乱を避けるため、楽器名は統一表記「こきゅう」を用いる(本文のみ)。17世紀の「こきゅう」関連の文字資料は、〈表1〉のとおりである。35例のうち、17世紀前半のものは、初出とされる『時慶(卿)記』と、元和7(1621)年刊の仮名草子『竹斎』の2例だけ

で、慶安3(1650)年以後に33例と集中している。しかし、後述するように図像に関する資料は、17世紀を通してほぼ全体にわたって見ることができ、文献資料の偏りとは異なっていることから、この楽器名を文字によって記録することが17世紀前半にはまだ定着していなかったといえる。

〈表1〉からは、17世紀の文献にはこんにち一般的に使われている「胡弓」という漢字はあまり使われておらず、「小弓」、「こきう」、「鼓弓」と表記されていることがわかる。〈表1〉で示した35の文字資料のうち、「小弓」が14例、「こきう」が8例、「鼓弓」が7例、その他が6例。これらの表記が、文献の種類や年代で区別されているのではなく、ジャンルを越えた表記であることは注目すべきことである。

『時慶(卿)記』(1609、〈表1〉No.1)はじめ、『糸竹初心集』(1664、〈表1〉No.9)、『色道大鏡』(1678、〈表1〉No.18)、元禄3(1690)年刊の『人倫訓蒙図彙』(〈表1〉No.28)などの原本には「小弓」という表記が使われている。また、「こきう」とひらがなで書かれているのが元和7(1621)年刊の仮名草子『竹斎』(〈表1〉No.2)、俳諧書の『崑山集』(1651、〈表1〉No.4)と『貞徳俳諧記』(1663、〈表1〉No.8)、女性向けの教訓書『女五経』(1675、〈表1〉No.15)、菱川師宣の絵本『団扇絵づくし』(1684、〈表1〉No.25)などで、これらはひらがなが使用されることが納得のいく文字資料でもある。さらに、今回扱った文字資料のなかで「鼓弓」と書かれた初期のものは、寛文2(1662)年刊の『江戸名所記』(〈表1〉No.6)と『案内者』(〈表1〉No.7)で、その後延宝2(1674)年の『当道大記録』(〈表1〉No.14)⁽¹⁴⁾、延宝8(1680)年の仮名草子『難波鑑』(〈表1〉No.20)、延宝9(1681)年の俳諧書『俳諧東日記』(〈表1〉No.21)、天和3(1683)年成立の『故艸』(〈表1〉No.24)^(へぼちくさ)などに確認できる。したがって、17世紀の後半には、「小弓」「こきう」「鼓弓」が混在しているのがわかる。

「小弓」の出現からひらがな表記の「こきう」まで12年の隔たりがあり、さらに「鼓弓」と書かれるようになるまで約40年のときが経過しなければならない。そして、「胡弓」という表記は17世紀末にも見られるが、一般化するのには18世紀に入ってからで、〈表1〉にみられる「胡弓」表記は注意を要する⁽¹⁵⁾。

2.2 「こきゅう」の意味するもの

『時慶(卿)記』の「勾当城初ト云盲人同心候、シヤミセン小弓(ルビがないので読みは不明)等持セ候、平家モ一句語候」という記事は、「小弓」が三味線とともに書かれているところから、楽器と理解されてきた。そして、このときすでに、一人の盲人演奏家が三味線とともに「こきゅう」という楽器や平家⁽¹⁶⁾も演奏していたことが読み取れる。

小さい弓と書く「小弓」という表記は、もともと平安時代末期に貴族の娯楽に用いられた雀を射るほどの小さい弓という意味の「すずめこゆみ(雀小弓)」のことであった。のちに子供の玩具として「すずめこゆみ」あるいは単に「こゆみ」と呼ばれていた小型の弓を指している。

『時慶(卿)記』にある小さい弓と書く「小弓」がどのように読まれたかは、前述のようにルビがないので不明である。『時慶(卿)記』(1609)の少し前、慶長8(1603)年に刊行された『日葡辞書』⁽¹⁷⁾にはCoqui(これはよみではなく、発音と解釈する)という語がいくつか掲載されているが、そこに楽器名はない。この辞書のCoyumi(「こゆみ」という項目には「小さな弓」に相当するarco pequenoという語のみがあげられている。『日葡辞書』には「こきゅう」を除けば、かなりの楽器名が掲載されており、それらには音楽に関係ある用語で説明がある。西洋の楽器に相当す

る楽器名があげられている場合は、三味線と琵琶は viola、笛と尺八は frauta、箏は cravo、和琴は rabeca など。さらに箏と和琴は音楽の道具すなわち楽器という意味 instrumento musico、笙もほぼ同じ instrumento de musicos などと表記されている⁽¹⁸⁾。したがって、『日葡辞書』の Coyumi (「こゆみ」) という項目は、音楽的な用語での説明がないので、楽器を表わすものではないと考える。

また、17世紀に書かれた『節用集』⁽¹⁹⁾ 掲載の漢字「小弓」には「こゆみ」とルビがあるが、説明がないので楽器をさすかどうかは不明である。1684年以降、『節用集』の「小弓」の「弓」に「きう」のルビが見られるが、ここでも説明はなく、楽器とは断定できない。ただし、今回参考にした『節用集』(大空社刊『節用集大系』)のうち、17世紀に刊行された24の節用集では、「小弓」という漢字にほとんど「こゆみ」とルビがあるのに対し、同じ『節用集』の貞享元(1684)年以降の「小弓」の項目に「こゆみ」と並んで「こきう」とルビが見られるようになるのは、このころ、「小弓」という漢字の意味に新たな意味が加わったと考えられる。それは、寛文4(1664)年の『糸竹初心集』や延宝6(1678)年の『色道大鏡』で「小弓」に「こきう」とルビを振って楽器を表わしていることと年代的に近い。『節用集』の「こきう」が楽器をあらわすという証拠はないが、「小弓」を「こきう」とよむことで、この時期になにか新しい変化があったことは間違いなく、それを楽器としての「こきゅう」が一般化したことと考えたい。

また、『竹斎』(1621、<表1> No.2)には「しやみせんこきうにあや竹やしらへそへたる其中に、石村けんきやう」とあり、ここに「こきう」と書かれたものは、前後の文章から楽器を表すと理解できる。次に「こきう」という表記が見られるのは、慶安5(1651)年の『崑山集』(<表1> No.4)や寛文3(1663)『貞徳俳諧記』(<表1> No.8)などの俳諧集であり、ここでも「こきう」が楽器であるとわかる。

前述したように、『日葡辞書』の「Coyumi」は楽器を表しておらず、また、17世紀に書かれた『節用集』の「こゆみ」が楽器でないことをしめす証拠もない。しかし、『時慶(卿)記』に記載された「小弓」が楽器であること、『竹斎』にある「こきう」表記が楽器であること、『糸竹初心集』や『色道大鏡』の「小弓」表記に「こきう」とルビが振られていること、また、貞享元(1684)年版『頭書増補二行節用集』には「こゆみ」に加えて初めて「こきう」という表記が見られる(ただし、前述のように「こきう」が楽器である証拠はない)ことなどから判断すると、楽器としての「こきゅう」がある程度普及した時期、「小弓」と書いて、楽器ではなく、玩具としての小さな弓「こゆみ」と理解されるのを避けるために、「小弓」に「こきう」とルビをつけたり、ひらがなで「こきう」と記したものと考える。

また、寛文2(1662)年には、「鼓弓」という別の文字表記も出現する。「鼓弓」の「鼓」の文字は、楽器としては「つづみ」や「たいこ」を表すが、「鼓」の元の字は「鼓」で、鼓を打ったり、太鼓をたたくことも意味し、また、音を振動させるという意味ももっているため、それらを総合して楽器を演奏する、楽器を鳴らすことも示す。中国では「鼓琴」といえば、琴(七弦琴)を演奏するという意味で使われている⁽²⁰⁾。

楽器としての「こきゅう」が弓で弦を振動させて音を出すことを考えると、鼓の文字を使った「鼓弓」は、弓を使って楽器を演奏する、弓で楽器を鳴らすという意味になる。「鼓弓」という表記の初出年、寛文2年(『江戸名所記』と『案内者』)は、ちょうど、「小弓」という漢字に「こきう」とルビをふるようになった時期(寛文4年の『糸竹初心集』)とも重なる。楽器としての「こきゅう」が一般的に広まったこのころ、一方で、楽器「こきゅう」に大きな変化が生じていた。『色道大鏡』

に見られるように、「こきゅう」の弓が長くなっていたのである。「こきゅう」の弓が長くなったため、「小弓」という表記ではなく、別の表記が必要となったと推察する。それが「鼓弓」である。こんにちの「胡弓」という表記にも触れるべきであるが、17世紀末以降のことになるので別の機会に行いたい。

3. 図像資料から

3. 1 図像資料の問題点

こうした「こきゅう」の表記の変化が楽器の形や演奏方法とも関連していることは、図像資料の分析からも裏づけることができる。

<表2>の図像資料は、共同研究で作成した年表（「胡弓に関する史料年表——16～17世紀」）から図像資料のみを取り出して年代順に並べたものであるが、この時期の図像の年代を決定するのは美術史的にも困難な部分があり、年代は共同研究での見解に従っている。なお、<表2>には、今回の小論のために筆者が新たに加えた項目（場所、胴、奏者、共演楽器、楽器の状態など）があり、その責任は筆者にある。以下はこれらの図像資料から読み取れる初期の「こきゅう」の様相をまとめたものである。

ここで資料として取り上げたのは、屏風絵、絵巻物、図巻、挿絵、風俗画など17世紀に描かれたさまざまな図像である。このように絵画や画像という語では一括できないため、ここでは「図像資料」という語を使うことにした。図像とは目的をもった図、アイコンをあらわすことばで、ヨーロッパでは早くから使われてきた語である。この語を音楽に応用して音楽図像学のプロジェクトを提唱したのは、オランダのシュラー D. F. Scheurleer (1855-1927)⁽²¹⁾ であるが、第1次世界大戦のために中断されて以来、ようやく1972年に、音楽図像学会 (RCMI) が設立され、国際音楽図像学目録 (RldIM) という形で再開されている。音楽図像学は日本では「musiciconography」の訳語として1970年代のはじめころから使われるようになり、その後、1980年代になって音楽図像学という語を使った研究が出てくる〔メンシンク 2003〕、〔蒲生 2005〕⁽²²⁾。

ここで扱った図像資料は必ずしも写実的な、あるいは現実的な世界ではないことをまず認識しなくてはならない。描かれた図像は作者の作品であり、写実的に描かれているかどうかは別の問題なのである。特に楽器が描かれている場合、作者は楽器を中心に描こうとしたのか、楽器は背景に過ぎないのか。作者はその楽器のことを熟知して描いているのか、イメージで描いているのか。実際に演奏している奏者を写生しながら描いたのか、それとも楽器演奏の姿を想像して描いたのか。そうしたことを考慮することで、図像のもつ意味も違ってくる。

共同研究で、図像資料を取り扱う上でもっとも注意を払ったのは、その図像のもつ意味であり、我々は図像が資料として価値のあるものかどうかをさまざまな点から検討した。図像についての考察は、共同研究者の一人で、日本近世美術を専門とする泉万里氏の協力によっている。共同研究では、肉筆か模写か、印刷本かどうか、図像の様式、景観年代、使用されている顔料、紙、あるいは描かれている衣服の形や柄、髪形、家屋など細かい点からの検討に加え、署名や落款のあるもの、制作年代が明記されているもの、作品の伝来がはっきりしているものを、美術品としての価値基準にこだわらず、一級品と考えた。したがって、これまで古い「こきゅう」の絵として紹介されたり、

引用されてきた『骨董集』（1814-15刊）や『筠庭雜考』（1843刊）の屏風絵の模写は、これらの文献に模写が掲載された時点ですでに原画の所在が不明となっており、資料としての価値は低いと判断した。ただ、図らずも今回新たに見つかった図像資料と特徴が似ていることから、初期の胡弓の様相を示す例としての価値は認められるものと考えた。以上の観点をふまえて、共同研究ではそれぞれの図像資料から楽器の役割を一例一例吟味し、大多数に共通なもの、それまでになかった図像に留意して「こきゅう」の特徴を捉えるということをし、文字資料と平行して行った。その際、図像資料の考察は、まず、現物（原画）を見ることから始めるべきという美術史の専門家泉氏の助言にしたがい、共同研究としていくつかの原画を見るために足を運んでいる。

3. 2 図像資料から把握できること

「こきゅう」に関する17世紀の文字資料の多くは刊本として、京都や江戸で庶民に広まっていたものであるが、今回扱った図像資料50例については、肉筆で描かれた作品約40例がその大部分を占める。そのうち、屏風絵⁽²³⁾が実に29例と最も多く、この時代の図像資料のあり方を示すものである。つまり、江戸時代の初期には高価な屏風絵を注文するような大名や公家や大商人がいて、贈り物として屏風絵を贈る、あるいは城や屋敷に屏風絵を飾る習慣がまだあったと考えられる。「こきゅう」が描かれていない屏風を含めるとその数はかなり多い。次いで、絵巻や図巻など巻物が8例、そのほか、珍しいものとしては奈良県吉野の金峰山寺に奉納された大きな船絵馬や、中世から江戸時代の初期までよく見られた「職人尽絵」に「こきゅう」が描かれているものがある。そのほか、印刷されている仮名草子の挿絵や絵本などは10例、それらは本文を補完とするものと無関係のものがあった。

屏風絵の中で17世紀初頭から多く見られるようになるのが、風俗画としての屏風絵であり、それは大都市の庶民の姿を写したいいわゆる「遊楽図屏風」⁽²⁴⁾である。今回、「こきゅう」が描かれている図像資料として取り上げた屏風絵のほとんどはこの型のもので、さまざまな題名は〈表2〉のとおりである。17世紀初頭のもは、京都や大坂を中心とする上方の風俗を描いたものが多く見られるが、江戸でも上野の花見が庶民に開放され、隅田川の川遊びとともにこうした屏風絵の題材に好まれた。花見につきものの音楽や踊り、川遊びや盆踊りなどに多くの楽器が使われていたことは、文字資料からも確認できるし、遊楽図屏風にもさまざまな遊楽の様子が描かれている。そしてそこに「こきゅう」が三味線、箏、鼓、太鼓、尺八などと共に描かれている屏風を確認することもできる⁽²⁵⁾。

ところで、16世紀末の文禄の役によって、活字印刷の技術が朝鮮半島から日本にもたらされ、期を同じくしてキリシタンたちによって西洋式印刷術も導入された⁽²⁶⁾。その結果、仮名草子や浮世草子などの印刷本が17世紀に一般に流布し、やがて、版画のように絵を着色印刷する技法が考案されたため、庶民の間でも絵を楽しむことができるようになった。明暦3（1657）年の江戸の大火以降、大名や公家の家を凌ぐ大商人たちが出現し、町絵師たちは浮世絵や挿絵に力を入れるようになる。やがて版画による浮世絵が出回るようになり、浮世絵にも多くの楽器が描かれた。ウォーターハウス〔Waterhouse 1970〕やメンシンク〔Mensink 1984〕たちが扱った「こきゅう」の図像は、もっぱら浮世絵に描かれたものである。浮世絵に描かれた楽器⁽²⁷⁾は18世紀以後のものであり、この小論では触れないが、別の機会にまとめたい。

3. 3 作者（絵師）

50例の図像資料のうち、署名や落款から絵師の名前が確認できるものは、菱川師宣（?～1694）が7例でもっとも多いが、菱川派と呼ばれている師宣の弟子たちの作品も7例を数える。そのほかには、寛文期に活躍したとされる藤川吉信（生没年不明、『都名所図巻』の絵師）、源三郎（生没年不明、『人倫訓蒙図彙』の絵師）、師宣の弟子といわれている菱川師平（生没年不明）、宮川長春（1682～1753）、英一蝶（1652～1724）の名前が明記されている。しかし、そのほとんどは17世紀末から活躍した絵師たちで、17世紀初期の絵師の名前はまったくわかっていない。17世紀末から絵師の個人名が書かれるようになるのは、絵師たちが幕府や大名の御用絵師であった時代から、庶民たちが絵師の署名入りの作品を買う時代になったあらわれであり、こうした作品に「こきゅう」が描かれるようになるのは、「こきゅう」が庶民のものになった証拠でもある⁽²⁸⁾。

3. 4 「こきゅう」が描かれている図像の環境

50例の図像資料のなかで、「こきゅう」がどのように扱われているかをみると、やはり、圧倒的に多いのが演奏図で45例ある。なかには、楽器だけが描かれているものもある。たとえば、室内の床の間に置かれたり、楽器屋の店先に並べられている図像で、多くの場合、三味線がそばに描かれている。こうした図像では「こきゅう」は三味線より小さく描かれ、弓が添えられているので「こきゅう」であると判断できる⁽²⁹⁾。

演奏図はほとんどがさまざまな楽器との合奏の様子を表している。そのうち、野外での合奏が30例で、全体の半分以上を占め、17世紀の特徴のひとつである。そのほか室内合奏図7例、歌舞伎の舞台上での演奏図、船の上での遊楽図などがある。

金峰山寺に奉納された船絵馬（<表2> No.12）は縦288cm、横455cmと非常に大きく、詳細な描画を確認することができる。寛永年間には朱印船の帰還を祝って寺社に船絵馬を奉納する習慣があり、各地に多数の船絵馬が残されている⁽³⁰⁾。しかし、船絵馬の中で「こきゅう」が描かれているのは、この金峰山寺のものだけである。しかも、万治4年（1661）正月という年号がはいっているということ、描画が詳細に行われている点では資料としては第1級の価値がある。ただ、経年の結果、色があせたり、板に着色されたものであるため腐りかけている部分もあり、今後の保存方法が問題となるだろう。この船絵馬を奉納した人たちの名前が20人あまり書かれているが、もうすでに判読が不能になっているのがとても残念である。描いた絵師の名前は不明である。ただ、こうした船絵馬の図像は、船の上で実際に行われた遊楽であるかどうかは確認されていない。地上での遊楽の様子を船上に移して描いた可能性もある。船上に描かれている人物が全員男性であることも考慮すべきだろう。

さて、3. 2で挙げたように、「こきゅう」と合奏した楽器の種類は多いが、楽器の組み合わせはさまざまである。「こきゅう」と箏、三味線、尺八（ほとんどが一節切尺八）、鼓、太鼓、横笛など、4種以上の楽器の合奏図が最も多く18例あり、そのほか「こきゅう」と三味線のみ、「こきゅう」とスリザサラ、「こきゅう」と三味線とスリザサラ、さらに「こきゅう」と箏と三味線という三曲合奏の組み合わせも見られる。このようなさまざまな楽器の組み合わせのうち、三味線、尺八、鼓などは時として各楽器が複数で演奏している、あるいは複数置かれているのが確認できるが、「こきゅう」はつねに単数で描かれていることも注目したい。

3. 5 楽器の描写

次に図像資料に描かれた「こきゅう」について、美術品としての価値、図像としての信用度の高いものから楽器としてのさまざまな要素を考え、分析した。

棹と糸巻きの関係は三味線と同様で、糸巻きの向きが胴の面と平行につけられており、二胡やヘグムが胴に対して糸巻きが直角についているのと同じように見える図像は1枚もない。また、演奏に際して、二胡やヘグムのように弦の間に弓を挟んで弾いているのか図像から判断できるものもない。17世紀の日本の胡弓は、二胡やヘグムのように2弦ではなく、3弦であるため、3本の弦の間に弓を挟んだ場合、1本は弾けなくなり、3弦の意味がないということになる。また、2弦を同時に弾くと、1本は常に音が鳴り響くドローンになり、これは日本の伝統的な音楽にはない音を生むことになるので、おそらく行われなかったと思われる。

初期の「こきゅう」について語られるときつねに問題とされる胴の形は、今回の50例の図像資料では、ほぼ丸型から三味線型の四角に変遷している。今回の図像の中に、元禄期の三味線や箏を作る店に「こきゅう」が置いてあることから、「こきゅう」を三味線屋が作っていたと考えられ、三味線の形と同じ胴型になったのは自然のなりゆきと考えられるのである。さらに17世紀の図像資料のうち、刊本の挿絵に描かれている「こきゅう」の胴は、共同研究員のひとり、竹内有一氏が指摘したとおり、比較的四角い⁽³¹⁾。

「こきゅう」の胴の大きさは、三味線と並んで描かれているときは、三味線より小さく描かれており、このことから、「こきゅう」は初期の段階から三味線より高い音域の音を出す楽器としてあったと考えられる。しかも、弓で弦を擦ると持続した音を出すことができ、三味線の撥で弾く減衰音を補う役割を果たすので、三味線とは異なる音響効果が生まれる。また、2挺以上の複数の「こきゅう」で演奏するとき、「こきゅう」の擦弦音は音が揃わない場合は聞き難くなるため、いつも胡弓が単数で扱われていることも納得できる。

初期の図像資料からは棹や胴に使われている木材についてはわからない。また、皮についても同様である。三味線の場合はほとんどの場合、白い皮が両面に張られているのを確認することができるが、「こきゅう」の場合は胴の裏面が白色とは限らず、茶色の胴もあり、それが皮の色なのか、それとも別の材質を使った胴裏なのか、図像からは判断できない【図5】(<表2> No.37)⁽³²⁾。また、半球型の胴のものもあり【図6】(<表2> No.6)⁽³³⁾、初期の図像を比較して、さまざまな形や色をした胴の「こきゅう」が17世紀には存在していたのは確かで、それはこんにちの楽器への試行錯誤だったと考える。

17世紀の図像からは、現在の「こきゅう」のように棹が胴を貫通しているかどうかは不明である。中子先も初期には描かれていないものがほとんどで、ひざの上に楽器を置いて弓で擦るという奏法がとられている。右ひざの上で演奏している例11、左ひざの上で4例の15例ある。このときの弓はほとんどが上手もちに描かれているので、おそらく、弦の上を擦ったものと思われるが、現在の「こきゅう」のように、楽器本体を回して演奏するという奏法が可能かどうかは図像からは判断できない。共同研究では共同研究員の田中悠美子氏が実際に図像と同じ様式の演奏を試したところ、ひざの上に「こきゅう」をのせた状態で棹を回すのは難しいということが判明したので、当時はこんにちと同じ演奏法をしていなかった可能性が高い。

「こきゅう」を表す最初の文字が小さい弓と書く「小弓」であることから、『糸竹初心集』でも「小さい弓で擦る楽器」という表記がなされるなど、17、18世紀を通して「小弓」という表記はあちこ

ちに散見できる⁽³⁴⁾。今回の図像資料のなかでもっとも初期のものと考えた相国寺蔵の屏風絵【図1】（〈表2〉No.1）やフリーア美術館蔵の屏風絵【図2】（〈表2〉No.3）に描かれた弓は、アーチ型で短く、「こきゅう」の胴の直径より少し長め（棹の半分くらいの長さ）で、籐（毛）の量も少なく、ぴんと毛を張った形をしている⁽³⁵⁾。

共同研究では、実際に図像に近い短い弓を作り、演奏が可能かどうかを試した。その結果、演奏は可能だったが、籐の部分が少ない弓から出る音はこんにちの弓で弾いたときと比較すると小さいものだった。また、このように短く、ぴんと毛を張ったアーチ型の弓では下手に構えにくいこともわかり、上手もちに構えるのは自然の形であろうという結論となった。

「小弓も、八橋検校みづから考へて、弓をなめらかに長く、手づから削りてこしらへたり、絃を引はらず、ゆたへ〜とゆるやかにのべて。無名指にてひくやうにかけたり、…」と『色道大鏡』に書かれたのが、延宝6（1678）年。このころ、ぴんと毛を張った短い弓から、変化があったと考えられる。時代が下ると、弓は少しずつ長く描かれるようになり、元禄時代の図像【図3】（〈表2〉No.36）では棹の長さと同じ位の長さに描かれたものが増えていくので、『色道大鏡』に記述されているのに対応する⁽³⁶⁾。八橋検校のころから、楽器を回すという奏法があったかどうかは明らかではないが、元和時代の「こきゅう」には長い中子先が描かれ、奏者のひざの上に楽器を置いて演奏している図像のほかに、奏者の前の床に楽器をななめに立てて演奏している図像も見られるようになる【図4】（〈表2〉No.35）⁽³⁷⁾。おそらく、この時点で楽器を回すことが可能になったのではないと思われる。さらに、長くなった弓では、上手もちより下手もちのほうが安定するために、現在のような弓のもち方に変化したといえる。これも実際に試したが、現在のような長い弓では、上手もちでは演奏しにくいことが明らかになった。

3. 6 演奏者

描かれた「こきゅう」の演奏者たちは実にさまざまである。演奏図45例のうち、女性が22人、男性が22人（図像が不鮮明で男女の区別がつかないもの1例）である。したがって、「こきゅう」を演奏するのに、男女の区別はなかったと考えられる。また、「こきゅう」とスリザサラとの合奏を門付けとして行っている場合は、こんにちでは歌舞伎等の間の山のお杉とお玉で知られる「女」とは異なり、この時代は男性が胡弓を担当しているのも特筆すべきことである。また、箏、三味線、その他の楽器との合奏に際して、「こきゅう」を演奏する姿が描かれている禿（遊女の世話をする少女）が、大人より極端に小さく描かれていることも多く、「こきゅう」が音楽の中心的存在ではなかったことを示すものと思われる。

4. 結論

以上、17世紀の文字資料と図像資料から、初期の「こきゅう」をまとめるとつぎのようになる。17世紀の日本に存在した「こきゅう」は、小さい弓と書く「小弓」（読みは不明）の時代には、円形の胴をしており、棹上に張られた3本の弦を、上手もちに構えた短い弓で擦っていたといえる。『色道大鏡』に記述された八橋検校の例のように、やがて、音を長く延ばしたり、大きな音を出したいという演奏家たちや聴衆の要求によって、次第に弓を長く、中子先を長くすることで、楽器本体

を自由に回して演奏できるように工夫されたのではないかと考えられる。その結果、弓の持ち方は必然的に下手もちに変化したのである。やがて、胴も三味線の小型のものに落ち着くのだが、その間にさまざまな形や色をした胴の「こきゅう」があったとすれば、それも新しい音を求める演奏家や聴衆の試行錯誤のためと考えられる。17世紀においては、「小弓」から「こきゅう」を経て「鼓弓」と表記の変化があり、それらの表記が混在しながらも、楽器の形や演奏法の変化に表記が対応していったのである。

まだ未調査の資料が多くあるのは承知している。今後の課題はさらなる情報の収集により、「こきゅう」の起源を追究すること、そして今回触れなかった「胡弓」という表記について、また、18世紀以降の「こきゅう」についても文字資料と画像資料からまとめることなどである。未知の情報を得るため、多くの方のご教示をお願い申し上げたい。

(この小論は、2010年11月14日東京学芸大学で開催された第61回東洋音楽学会全国大会での口頭発表にもとづき、加筆した。筆者は武蔵野音楽大学講師。)

謝辞

この小論を執筆するに当たり、多くの方々のご協力をいただきました。特に、共同研究員の泉万里先生、蒲生郷昭先生、神戸愉樹美さん、竹内有一さん、野川美穂子さんには大変お世話になり、ここで感謝の意を表したいと思います。さらに京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター所長の久保田敏子先生をはじめ、共同研究のみなさまにお礼申し上げます。(画像掲載については各所蔵機関の承諾を受けています。)

注

- 1 共同研究で取り上げた胡弓に関係する17世紀の文字資料および画像資料は、京都市立芸術大学日本伝統音楽センターのホームページに「胡弓に関する史料年表——16～17世紀」として掲載予定。
- 2 [蒲生 2005、2005-06、2006-07、2008]、[野川 2008、2009]。
- 3 <表1>および<表2>を参照。これらの表は、共同研究で調査した文字資料と画像資料にもとづく。共同研究で作成中の「胡弓に関する史料年表——16～17世紀」(ホームページ掲載)も参照のこと。[亀岡 1996]、『古典俳文学大系』CD-ROM版(集英社、2004)。
- 4 藤本箕山(1626～1704)は京都生まれの文人、俳人としては松永貞徳(1571～1653)の門人。『色道大鏡』は18巻から成る江戸前期の遊里案内書。楽器についての記述は第7巻にある。
- 5 著者の中村宗三(生没年不明)は盲人音楽家。琵琶・箏・三味線にすぐれ、さらに一節切尺八も学んだ。この著書は(一節切)尺八・箏・三味線の初心者のための独習書として発行したもので、各楽器の歴史や演奏法とともに楽譜を含む。
- 6 石村検校(?～1642)は盲人音楽家、三味線組歌の作曲者、胡弓の最初の演奏者とも伝わる。
- 7 『人倫訓蒙図彙』作者不詳、1690年刊。『骨董集』山東京伝(1761～1816)著、1814～15年刊。『筠庭雜考』喜多村筠庭(1783～1858)著、1843年自序。『声曲類纂』斎藤月岑(1804～78)編著、1847年刊。『三味線志』大槻文彦(1847～1928)著、年代不明。
- 8 日本起源説(吉川英史、田辺尚雄、Waterhouse, D.)、南蛮起源説(大槻文彦)、中国起源説(林謙三)、東南アジア起源説(小島美子、小泉文夫)など。平野健次は、胡弓の起源は「沖繩胡弓改良説」「中国琵琶様槽胡琴改良説」「南蛮楽器ラベイカ模造説」のいずれとも決定しがたいとしている[平野 1976]。21世紀に入ってもその事情は変わっていない。
- 9 明治27(1984)年に百足登(生没年不明)が『胡弓之栞』(音楽全書第5編)を出版したのが、胡弓のま

まった楽譜である。最近では、平成5(1993)年刊の『胡弓教本』〔久保田 1993〕に胡弓の練習曲が記載されている。

- 10 実際には、現在も胡弓だけを専門とする演奏家は皆無で、地歌や義太夫節の三味線奏者が胡弓を演奏する機会が多い。そうした専門の演奏家にとっては、胡弓の演奏は難しいものではないが、胡弓だけを演奏したいという素人にとってはかなりハードルが高い。箏や三味線を習った上で胡弓を弾くほうが演奏の習得は早い。それだけに江戸時代において胡弓だけを演奏する素人は少なかったと思われる。
- 11 〔神戸 2010〕参照。
- 12 『時慶(卿)記』は天正から慶長にいたる公家、西洞院時慶(1552～1640)の日記。「小弓」についての記述は、慶長14(1609)年だけに見られるが、他の部分に盲人らが頻りに家に入り出していた様子が見える。
- 13 以下の人物については共同研究の成果を反映した。塙保己一(1746～1821/22)国学者、『群書類従』(1818)、1783年検校に登官。大田南畝(1749～1823)文人、『半日閑話』(1768-1822)や『金曾本』(1809-10)。山東京伝(1761～1816)戯作者、『骨董集』(1814-15刊)。藤井高尚(1764～1840)国学者・歌人、『弾物のさだめ』(1808自序)。高田与清(1783～1847)国学者、『三弦考』(1826)。喜多村筠庭(1784～1856)国学者、『筠庭雑考』(1843自序)。斎藤月岑(1804～1878)文人、『声曲類纂』(1847)。大槻文彦(1847～1928)『三味線志』(1885)。田辺尚雄(1883～1984)『日本の楽器』(1964)。高柳光壽(1892～1969)『安土桃山時代の風俗』『日本風俗史講座』(1928)。林謙三(1899～1976)『東アジア楽器考』(1974)。藤田徳太郎(1901～1945)『近世歌謡集』(1929)〔生年順〕
- 14 『当道大記録』については、『日本古典音楽文献解題』では、天明一寛政の頃の成立かという記載があり、成立は18世紀になるが、延宝2(1674)年のことを記載しているのでここで扱った。
- 15 <表1>には、天和2(1682)年以降に「胡弓」表記が4箇所あるが、このうちNo.23の『紫のひとつと』(1682)とNo.26の『古今犬著聞集』(1684)は原本の所在が不明で、のちの写本から翻刻が行われているため、原本に「胡弓」と書かれていたかどうかは疑問である。また、No.32の『因府年表』(1701)は、元禄14年のことをのちに(天保頃)記したものであるため、元禄時代の頃の表記であるかどうか不明。以上のことを考慮して元禄10(1697)年の俳諧書『陸奥街』の記述は、原本に「胡弓」とあるので、今回の調査では「胡弓」の文字の初出かとした。なぜ、「胡弓」という表記が用いられるようになったかについては、今回の小論では触れていない。
- 16 『時慶(卿)記』の「シヤミセン小弓等持セ候、平家モ一句語候」という記事からは、盲人が平家琵琶で平家を語ったか、三味線で代用したのかは、不明だが、平家を語ったのは確かである。
- 17 『日葡辞書』はキリシタンたちが日本のことを知る目的で作成した日本語—ポルトガル語の辞典。日本語の言葉が自国の何に当たるかという捉え方をしている。日本語はローマ字表記され、「こきゅう」という発音の文字はCoqiuと表記されている。このCoqiuは「故旧」「故宮」などの意味で使われているが、楽器の「こきゅう」に相当する語はない。Coyumi(「こゆみ」)は小さい弓に相当するarco pequenoのみが表記されている。
- 18 三味線 Xamixen—Certo viola de tres cordas (三弦のヴィオラの類)、琵琶 Biua—Viola (ヴィオラ)、笛 Fuya—Frauta (フラウタ)、箏 Fichiriqui—Frauta、尺八 Xacufachi—Certo frauta (フラウタの類)、笙 Xo—certo instrumento de musicos (音楽の道具=楽器の類)、琴・箏 Quin, Coto—Certo instrumento musico como cravo (クラヴオのような楽器の類)、和琴 Vagon—Instrumento musico como rabeca (ラベカのような楽器)と記述される。三味線や琵琶は弦楽器 Viola、笛や尺八は管楽器 Frauta、琴や箏は多弦楽器 Cravo などにおきかえて、ポルトガル人にわかりやすくしている。和琴と rabeca については神戸榎樹美氏の論文を参照〔神戸 2010〕。
- 19 『節用集』は、室町時代から明治まで出版された日本語の漢字辞典。さまざまな形式のものがある。今回、おもに参照したのは『節用集大系』(第1-100巻)(大空社、1990)。毎年を出していないが、多くは漢字表記のことばにルビがある。出版状況がそれぞれ異なるので、楽器の取り扱いもさまざまであり、統一が取れているとはいえない。
- 20 角川書店刊『字源』、博友社、福武書店、その他の『漢和辞典』による。
- 21 Daniel F. Scheurleer (1855-1927) はオランダの銀行家で、世界の楽器、印刷譜、写本譜をはじめ、日本の楽器や浮世絵などを収集し、早くに音楽資料館を建設。1911年ロンドンで開催された国際音楽学会の第4回大会で音楽図像学的研究の必要性を提唱している〔メンシンク 2003〕。

- 22 RCMi (The Research Center for Music Iconography) 音楽図像学会は1972年にアメリカで設立され、その活動として RIdIM (Repertoire International d'Iconographie Musicale) 「国際音楽図像学目録」を発行〔メンシンク 2003〕。日本に支部はないが、1980年代から国立音楽大学などで音楽図像学的な研究がはじまった。その後、京都市立芸術大学日本伝統音楽センター(設立2000年)や国立東京文化財研究所でも音楽図像学研究が行われている〔ネルソン 2003〕〔高桑 2005〕。日本における音楽図像学については〔蒲生 2005〕に詳述。
- 23 屏風絵は奈良時代あたりから描かれているが、室町時代以降、御用絵師狩野派などの活躍に見られる大画面の屏風が大名の屋敷・城や神社仏閣のために描かれた。16世紀初頭から「洛中洛外図屏風」や「祭礼図屏風」、16世紀後半は「南蛮屏風」、17世紀になると「遊楽図屏風」と時代を追ってさまざまな屏風絵が誕生した。しかし、浮世絵の発達とともに、町絵師たちは大画面の屏風絵より、庶民が楽しむ絵を描くようになり、大画面の屏風絵は次第に描かれなくなる。
- 24 「遊楽図屏風」は、作者が名前をあたえなかったので、のちに所蔵者などがさまざまな名称をつけたものと思われる。
- 25 <表1> No.2, No.6, No.7など参照。<表2>では、「共演楽器、歌、踊り」の項目を参照。
- 26 キリシタンたちは布教のために日本語の本を必要とし、書物を日本で印刷した。その多くはローマ字化した日本語であり、『日葡辞書』はその代表的なものである。ひらがなで活字印刷された『キリシタン版太平記』『どちりな・きりしたん』などもある。
- 同じ時期の活字印刷は謡本の印刷、仮名草子などにみられるが、活字印刷はすべての活字を組みこむという作業に手間がかかるため、寛文期(1623-72)になると、板木1枚に文と絵を彫って印刷する木版印刷での印刷に変わり、挿絵や浮世絵の大量印刷が可能となる。
- 27 浮世絵に描かれた「楽器」の図像は多くある。筆者が現在までに収集した「胡弓」の図像は約100点。
- 28 浮世絵は大量に印刷することが可能になって庶民の買いやすい手ごろな値段になった。18世紀以降の役者絵は小版1枚、16文(300円くらい)とも。当時はそば一杯の値段という。
- 29 <表2> No.18, 32, 38, 39, 43参照。
- 30 寛永9(1632)年、末吉船図絵馬。寛永10(1633)年、末吉船図絵馬(三味線を弾く男が描かれている)。寛永11(1634)年、角倉船図絵馬(三味線と鼓の演奏図)。同年、末吉船図絵馬(三味線の演奏図)。これらはすべて京都の清水寺に奉納されたもの。その他、大坂、長崎、岐阜、青森など各地の寺にも奉納されている。
- 31 2009年11月東洋音楽学会大会における口頭発表。<表2> No.10, 11, 13, 14, 27など。挿絵に描かれた弓がアーチ型でなく、現在の弓の形に類似していることも特徴的である。
- 32 <表2> No.37以外に、23, 24, 25, 26, 34, 40, 41, 47, 49も胴裏が描かれている。
- 33 <表2> No.6以外に、38, 39にも胴が半球型の例が見られる。
- 34 <表1> No.1, 3, 5, 9, 10, 12, 13, 17, 18, 19, 22, 28, 29参照。
- 35 <表2> No.1と3以外に、2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 15などにもアーチ型の弓の例が見られる。
- 36 <表2> No.36以外に35, 38, 39, 40, 41, 42, 47, 48, 50などに、弓の長さが胡弓の棹の長さと同じ位のものから楽器全体の長さと同程度までの例が見られる。しかし、まだ、現在のように楽器全体の長さより長い弓は確認できない。
- 37 <表2> No.35以外に、10, 21, 23, 24, 25, 26, 29, 30, 40, 41, 47, 48に楽器をひざの前に立てて演奏する例が見られる。

引用文献 (<表1>および<表2>に掲載したものを除く)

- 亀岡紀子 1996「胡弓考——『日本随筆大成』よりの考察」(放送大学修士論文)。
- 蒲生郷昭 2005「日本の音楽図像学」『浮世絵の楽器たち』、78-80。
- 蒲生郷昭 2005/2006「三味線の古称、古表記」『日本大学芸術学部紀要』42, 23-38/43, 57-72。
- 蒲生郷昭 2006「楽器名「三味線」の定着」『日本大学芸術学部紀要』44, 37-52。
- 蒲生郷昭 2008「絵画に見る貞享以前の「三曲合奏」」『東洋音楽研究』73, 43-61。
- 神戸愉樹美 2010「胡弓とrabeca——ソフトとしてのキリシタン起源説」『日本伝統音楽研究』7, 37-59。
- 久保田敏子協力 1993『胡弓教本』(須山知行・中島警子共著)、東京、白水社。
- 小島美子 2004「三味線と胡弓の起源と伝播のルートについて」『民俗音楽研究』29, 21-34。

- 竹内有一 2009 「17世紀の胡弓—半球型胴の多様性とその資料」、東洋音楽学会大会口頭発表。
- 高桑いづみ 2005 「絵空事の合奏」『芸能の科学』32、75-89。
- 東京文化財研究所編 2003 『楽器の研究—新しい楽器学へむけて』、東京、国立東京文化財研究所。
- 徳丸吉彦 1978 「胡弓の諸問題」『国立音楽大学創立五十周年記念論文集』、311-327。
- ネルソン、S. 2003 「描かれた楽—日本伝統音楽研究における音楽図像学の有用性をめぐって」『楽器の研究』、104-122。
- 野川美穂子 2008 「胡弓楽」『日本の伝統芸能講座 音楽』、370-381。
- 野川美穂子 2009 「図像資料に見る三曲合奏」、共同研究口頭発表。
- 平野健次監修 1976 『胡弓—日本の擦弦楽器』、東京、日本フォノグラム。[LPレコード解説書]
- メンシンク、O. 2003 「浮世絵に描かれた楽器」『楽器の研究』、132-140。野川美穂子訳（原著：Mensink, O.2003. *Musical Instruments in Ukiyo-e. Japanese Musical Instruments: Toward a New Organology* : National Research Institute for Cultural Properties, Tokyo. 55-61.）。
- メンシンク、O. 2005 「絃、弓、そして駒—浮世絵に見る胡弓についてのいくつかの仮説」『浮世絵の楽器たち』、90-93。茂木潔子訳（原著：Mensink, O. 2005. *Strings, Bows and Bridges: Some Provisional Remarks on the Kokyu in Woodblock Prints* Musical Instruments in Ukiyo-e: Ota Memorial Museum of Arts. 94-96）。
- 茂木潔子監修 2005 『浮世絵の楽器たち』、東京、太田美術館。
- Mensink, Onno. 1984. "Strings, bows and bridges—Some provisional remarks on the kokyu in woodblock prints", *Andon*, 15, 1-9.
- Waterhouse, David. 1970. "An Early Illustration of the Four-stringed Kokyu" , *Oriental Art*, XVI no.2, 162-168.

〈表1〉 文字資料

作成：加納マリ（共同研究による）
凡例：文字表記欄の「」の中の（こぎょう）はルビをあらわす。

番号	西暦	和暦	文字表記	出典	備考
1	1609	慶長14	胡弓に相当する「小弓」の初出。「勾当城初ト云人同心候、シヤミセン <small>小弓</small> 等持七候、平家モ一語候」（原本による）	河内院時慶『時慶卿記』 3月17日条	木願寺蔵。翻刻『大日本史料』日記。
2	1621	元和7	「ゆふ女ゆふくみあつまつりて、…しやみせん <small>こぎょう</small> にあや竹やしらへそべたる其中に、石村けんきやう」	富山道治『竹斎』上	翻刻『古典文庫』影印『近世文学資料類従仮名草子編』30。 仮名草子。
3	1650	慶安3	「琵琶の伝手を、てんじんと云こと如何。 三味線 <small>小弓</small> にすけるほどの者は、 十人のうち七八人までは、てんじんといひ、 比呂に携はる程の人は、皆伝毛と云る也。是にて知べし。 三味線 <small>小弓</small> はいやしく、琵琶はわかき物といふことを、…」	安原貞室『かた言』： 器財部	影印『近代語研究』3。語学書。
4	1651	慶安4	「松やにも、ひくは <small>こぎょう</small> の、ねのひひか <small>小弓</small> （1巻）、 こよひひけ <small>こぎょう</small> の駒も、藤栗毛（9巻）	令徳編『崑山集』	翻刻『古典俳文学大系』1。影印『近世文学資料類従』古俳諧編39。 俳諧集。
5	1657	明暦3	「鼓太鼓さきは三味線 <small>小弓</small> などにて、はやし立てたり。」	津田藤兵衛『正事記』2 （寛文5年頃成立）	翻刻『名古屋書』23（随筆編6）。 明暦3年の江戸の大火後に流行った奴唄の記述。
6	1662	寛文2	「又は三味線（さみせん） <small>小弓</small> （こぎょう）引ならして響つたひ ほそらかなるゝを唄にあけて」	浅井了意『江戸名所記』4、 「三侯」条	翻刻『江戸叢書』2。影印『新編稀書複製会叢書』30。 『近世文学資料類従』古板地誌編』8。 挿絵に三味線は描かれていないが、 胡弓の描画はない。三味線の描画は『三強考』に引用。
7	1662	寛文2	「大坂の川舩に藝はしらかん（中略） 笛太鼓つゝみ三味線（さみせん） <small>小弓</small> （こぎょう）色／＼の拍子物」	中川喜雲『案内者』2、 「住吉朝干」条	翻刻『純日本隨筆大成』別巻11。 影印『近世文学資料類従』古俳諧編仮名草子編』9。 影印『古典俳文学大系』1。影印『近世文学資料類従』古俳諧編39。 俳諧集。寛文3（1663）年刊。
8	1663	寛文3	「あまでらす 月は <small>こぎょう</small> の、弓張て めたなばたもぞ げに一夜妻」（北村季吟）	『季吟強吟百韻』 『貞徳御詣記』	
9	1664	寛文4	「柳三味せんをひき初し事は、文縁のころなひ、石村橋校と云ひわ法師あり。 …かの里に <small>小弓</small> といひて、糸三筋にてならすものあり。 小さき弓に馬の尾を弦にかけて引れば、 <small>小弓</small> （こぎょう）とは云とぞ。 …らへいかといふものありて此まむしを食物とする。 さればらへいかのなく声、 <small>小弓</small> の音に少しもちがはざる故、 真蛇を退んが為に、專引也。」	中村宗三 『永竹初心集』下巻 「三味線の次第の事」	翻刻『日本歌謡集成』巻6。影印『日本歌謡研究資料集成』3巻。 音楽書。胡弓の挿絵はない。
10	1669	寛文9	「 <small>小弓</small> 沙味線 琴 琵琶」	高瀬梅盛『更船集』 俳諧用語集「引」の項	早稲田大学図書館蔵。跋に寛文9（1669）。俳諧語集。
11	1670	寛文10	「在々熊本町より役者を呼申間敷候、付り、 踊子・春駒・しよ舞・りうご引・目明之しやみせん引、 <small>こぎょう</small> 引 …右之番々在々御停止被仰付候」	中山昌礼 『井田行義 寛永以後 郡中法令』	熊本県立図書館蔵。翻刻『審法集』7。肥後郡村の政治経済書。
12	1671	寛文11	「 <small>小弓</small> シヤミセン吹物ヲキナラン」	立原翠軒『呂宋覚書』	同志社大学図書館蔵（写本）。 ルノンに転写した川淵久佐衛門の談話記の後世の写し。
13	1672	寛文12	「尺八よ 琴よ <small>小弓</small> よ 三線よ」（寛文5年7月興行の句会）	松江重頼編 『俳諧時勢』4下	翻刻『古典俳文学大系』2。俳諧集。跋に寛文12（1672）。
14	1674	延宝2	「浄瑠璃を語り筑紫琴三味線 <small>小弓</small> 杯之座頭去 一切不可仕程程の蓋古来より地神経職淨来候間可為 其通但座頭之琵琶所持仕間敷事」	「延宝年中盲僧一件被仰渡之事」： 『当道大記録』	翻刻『興村家蔵 当道座・平家琵琶資料』30頁 （49頁にも類似文あり） 興村家本以外の伝本の『当道大記録』、『徳川禁令考』にもみえる。
15	1675	延宝3	「つねに、なぐさみたまふべきものは、琴、ひわのたぐいなり かりをめにも、さみせん <small>こぎょう</small> などてなれたまふべからず」	小島益英『女五経』5 女魚の子におしゆべき事	霞亭文庫蔵（1681年再版）。翻刻『仮名草子集成』10。 仮名草子。挿絵に楽器の描画はない。
16	1676	延宝4	「ちへいかで 名残を惜しむ 歌も有」（花葉軒蝶々子作）	蝶々子編『俳諧当世男』 付句・恋	竹冷文庫蔵。翻刻『古典俳文学大系』3には誤刻あり。俳諧集。
17	1676	延宝4	「 <small>小弓</small> 三味線 琴 琵琶」	高瀬梅盛『俳諧類船集』	翻刻『古典俳文学大系』17。影印『近世文学資料類従』 俳諧語集。

〈表2〉 画像資料

番号	西暦	和暦	図像名	備考	場所	胡弓の胴	奏者	三味線	尺八	太鼓	笛	歌謡	共演楽器、歌、踊り	楽器の状態
1	1624-1643	寛永期	『花下遊楽図屏風』六曲一、隻第3扇	相国寺蔵(萬野美術館旧蔵)『日本屏風絵集成』14、『肉筆浮世絵大観』。	野外	胴面円形	女	○						上
2		寛永期	『花下遊楽図屏風』六曲一、隻第5扇	相国寺蔵(萬野美術館旧蔵)『日本屏風絵集成』14、『肉筆浮世絵大観』。	野外	胴面楕円形	女	○	○					上
3		寛永期	『福風遊楽図屏風』六曲一、隻第5扇か	フリーア美術館蔵。『日本の美術』483	野外	胴面円形	女	▽						上
4		寛永期	『露風物語絵巻』	逸翁美術館蔵。『近世風俗図巻』2 別に三味線の描画あり。	野外	胴面円形	男					?		上
5		寛永期	『職人尽絵』(全2枚の1枚)	中島家旧蔵。『日本庶民生活史料集成』30	野外	胴面円形	男							上
6	1643-1648	寛永～正保	『女歌舞伎図屏風』六曲一、隻第6扇	個人蔵。『日本屏風絵集成』13。	野外	半球形	男	▽						上
7		寛永～正保	山東京伝『骨董集』1814-161刊	(模写)原画は所在不明。『三弦考』『竈庭雑考』『声曲類纂』にも所載。	不明	胴面円形	女							上
8		寛永～正保	斎藤月岑『声曲類纂』1847刊	(模写)原画は所在不明。胡弓のみは『骨董集』『三弦考』『竈庭雑考』にも所載。その他の楽器等は(9)の屏風絵と類似。	不明	胴面円形	女	○	○					上
9		寛永～正保	『乙部屏風』	(模写)原画は所在不明。胡弓のみは『東洋音楽研究』14・15・73。	不明	胴面円形	女	○	○					上
10	1657	明暦3	『他我身のうへ』第3巻挿絵	早稲田大学図書館蔵。『近世文藝叢書』6。仮名草子。本文には胡弓の記述はなく、1つだけさみせん。の記載あり。	室内	三味線型(四角い)	男	○	○					上
11	1660	万治3	『萬歳躍』挿絵	『新編稀書複製会叢書』24。踊り歌集。糸巻と弦の描画に不審あり。	野外	三味線型	男	○	○					上
12	1661	万治4	秘絵著色廻船入港図額	金峯山寺(奈良)蔵。『国字・文化財大全』2。万治4年正月の奥書(万治4年4月25日改元)。	船上	胴面円形	男	○	○					上
13	1666	寛文6	『雑野郎古たのみ』挿絵	『新編稀書複製会叢書』22。役者評判記。スリヤサを奏するのは当時の人気役者、玉川千之丞。	舞台	三味線型	男	○						上
14	1661-1673	寛文期	『うき世物語』巻1 挿絵	翻刻『仮名草子集成』6。	室内	三味線型	男	○						上
15		寛文期	『都名所図巻』	個人蔵。藤川吉信画。『近世祭礼・月次風俗絵巻』別に三味線、小鼓、尺八の合奏あり。	室内	胴面円形	女	○						上
16		寛文期	喜多村筠庭『竈庭雑考』1843刊	(模写)原画は所在不明。同じ屏風絵(紅葉見物面図屏風)の三味線の描画が別に取り。	不明	胴面円形	女							上
17		寛文期	『室内遊楽図』掛幅	萬野美術館蔵。『肉筆浮世絵大観』7。梅が非常に短く描かれている。	室内	胴持丸み	女	○	○					上
18		寛文期	『士女遊楽図屏風』六曲一、隻第5扇	MOA美術館蔵。『肉筆浮世絵大観』4	室内	胴面円形	一	▲						上
19		寛文期	『春秋遊楽図屏風』六曲一、隻第5扇	廣有美術工芸館旧蔵。『野外遊楽図屏風』とも、年代不詳(寛永後期か)。明暦説もあり。岩佐勝重(?-1673)画か。『麻布美術館図録』。胡弓の描画が不鮮明。	野外	胴面円形	不明	○						?
20		寛文期	『邸内遊楽図屏風』六曲一、隻第6扇	京菓子資料館蔵。『江戸の遊戯』	室内	三味線型	男	▽	○					上
21	1673-1681	延宝期	『歌舞伎舞台図屏風』(全5枚の1枚)	個人蔵。『肉筆浮世絵集成』10。寛永期画説もあり。自然な形の弓の持ち方。糸巻が描かれていない。	舞台	胴面円形	男	○						下?
22		延宝期	『東の端』盆踊	個人蔵。『近世祭礼・月次風俗絵巻』	野外	胴持丸み	男	○	○					上
23	1682	天和2	『絵入貞徳狂歌集』上	菱川師宣画。『新編稀書複製会叢書』12	野外	胴裏の描画に特徴	女	○	○					上
24	1684	天和4	『因縁絵づくし』挿絵	菱川師宣画。『大塚図書館善本叢書』	室内	胴裏の描画に特徴	女	○	○					上
25	1685	貞享2	『変化圖巻』下巻	芥川文庫蔵。『肉筆浮世絵集成』10。師宣が以前に描いたものを弟子たちが貞享2年に模写、合奏部分には師宣の自署あり。	野外	裏白色胴	女	○	○					上
26	1684-1688	貞享期	『江戸四季風俗図巻』	芥川文庫蔵。『肉筆浮世絵集成』10。『ボストン美術館蔵浮世絵展——江戸の露蔵』	野外	裏白色胴	女	○	○					下
27	1690	元禄3	『人倫訓蒙図彙』巻7 挿絵	源三郎画。『日本古典全集』。	野外	三味線型(四角い)	男	○						上



図1：花下遊楽図屏風（第3扇）（相国寺蔵）



図2：観楓遊楽図屏風（フリーア美術館蔵）



図3：邸内邸外遊楽図屏風（右隻第5扇）
（江戸東京博物館蔵）



図4：四季遊楽図屏風（左隻第3扇）
（個人蔵・講談社『日本屏風絵集成』）



図5：邸内邸外遊楽図屏風（左隻第1扇）
（江戸東京博物館蔵）



図6：女歌舞伎図屏風（第6扇）
（個人蔵・講談社『日本屏風絵集成』）

Early *Kokyū* from written documents and iconographic documents of the 17 th century

KANOO Mari

This article is part of the result of a collaborative investigation on the *Kokyū* which was done at Kyoto City University of Arts Research Center for Japanese Traditional Music. It is to clarify the mysterious aspects of the *Kokyū* in its early stage from the documents which I collected through this investigation.

I have added more than 30 new documents from the 17 th century to those already known. This article is based on 35 written documents (diaries, story books in Kana, haiku prose, geographical books, collection of songs and ballads) and 50 iconographic documents (pictures on folding screens, picture scrolls, illustrations, ship votive tablets) with a total of 85 in all. Concerning the question about the evolution of the *Kokyū* to its present form and performance style, I would like to clarify the early aspects of it through the close examination of the written and the iconographic documents.

In the first half of the 17 th century when the *Kokyū* was thought to be in its earliest stage, I conclude that it had a round or hemispherical body and was played with a short bow. It was a 3-stringed instrument because there were no documents showing 2- or 4- stringed examples. The performers held the bow in an overhand position and the instruments had no endpin (*nakagosaki*) at that time, therefore they did not rotate the instrument around the neck as an axis.

Keywords: story books in Kana, haiku prose, pictures on folding screens, illustrations, endpin (*nakagosaki*)