

胡弓再考
—近世邦楽史料に関する一考察—
Reconsidering the Kokyu

An examination of modern sources on traditional Japanese music

千葉優子

Yuko Chiba

Much confusion and many theories surround the origins of the *kokyū*. This paper is a comprehensive study which considers a variety of sources, beginning with a rereading of the first literature on the *kokyū*, the *Kokyū Shichikushoshinshū* (1644) by Nakamura Sōzan, and continuing with an examination of visual resources, the social milieu in which the *kokyū* functioned, how the Chinese characters for “*kokyu*” are used, early performers, and resources on late 16th-early 17th Christians in Japan. The result is an understanding that the modern instrument called the *kokyū* was modeled on the Japanese *shamisen*, and that the technique of playing the *kokyū* with a bow was influenced by foreign instruments.

In addition, in this paper the author points on which one must take care when using Edo period (1603-1867) narratives as modern scholarly documents. Finally, the author notes that by studying differing viewpoints throughout the years, we can learn the thoughts and values of people at various times.

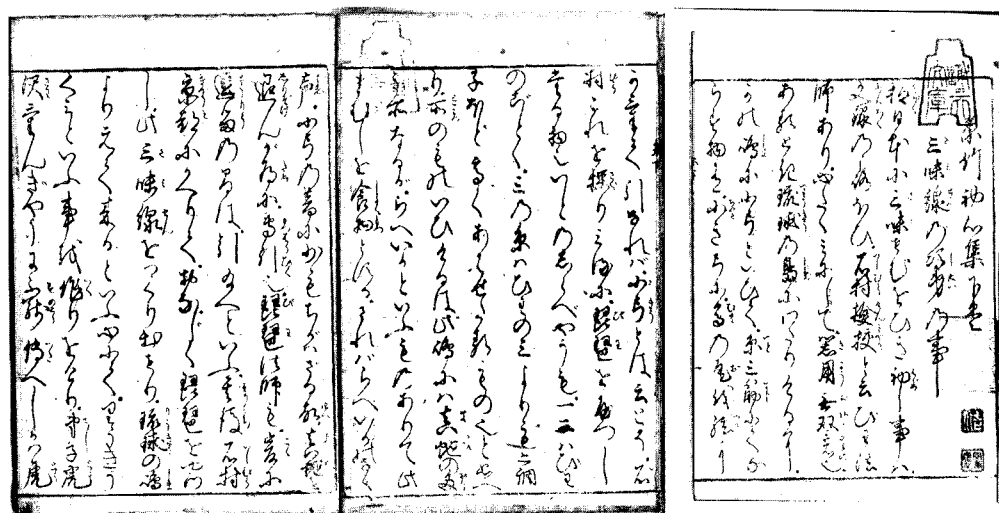
はじめに

胡弓の起源に関しては未だに諸説があり混乱したままである。これら諸説には、胡弓に関する最初期の文献である『糸竹初心集』（1664年〔寛文4〕、中村宗三著）の説話に端を発する江戸時代以来の説を基盤とするものと、楽器学的にアジアの擦弦楽器との関連を考察するものが多い¹⁾。しかし、いずれの説も決め手がなく混乱したままである。そこで、本論文では、『糸竹初心集』を従来とは異なり、書かれた当時の庶民の意識や価値観などの史料として再検証し、さらに、図像史料、それも従来論考されてきた胴の形だけではなく、中小先（中子先）の長さ

や駒の位置・弓および奏法にも着目した系統的な検証、また初期の胡弓の担い手に関する論考、そして、これまでほとんど論述されることのなかった「こきゅう」の用字法とその変遷、社会的背景、それに筆者が以前より論述してきたキリシタン史料を加えるなど総合的に勘案することで、胡弓の生成過程を明らかにするとともに、江戸時代の説話を近世邦楽の学術的史料として扱う上での留意点、さらには、これらを従来とは異なる視点で読みとくことによって、同時代人の意識や価値観などの検証史料となるという新たな視点について論考する。

1. 文献史料の再考

胡弓に関する最初期の文献である『糸竹初心集』下巻の「三味線次第の事」[図版 1]は、元来、三味線の由来について記したものだが、胡弓に関しても以下の7点について言及している。



図版 1『糸竹初心集 下巻』[宮城道雄記念館蔵]

①小さい弓で擦奏することから名称は「小弓」という。②琉球の3弦弓奏擦弦楽器である。③形状は「琵琶をやつしたる物」である。④「らへいか」というこの島に生息する蛇を食すものの鳴き声が胡弓の音に似る。⑤文禄のころ琵琶法師の石村検校が琉球で弾く。⑥琵琶との比較による調弦法。⑦京都に戻った石村は「おなじく琵琶をやつし、此三味線をつくり出せり」。

江戸時代には、この『糸竹初心集』の説話をもとにしたと思われる説として、胡弓の源流を琉球の胡弓とする説(『人倫訓蒙図彙』など)と、南蛮楽器とする説(『和(倭)漢三才図会』

など) がある2)。

しかし、後述のように、この記事にはさまざまな疑問点があり、明らかに事実に反する内容も含まれていることから、真実の叙述としてよりも「伝承説話」として捉えるべきである。そのため、史料として用いる場合に注意を要し、むしろ同時代人の意識や価値観などの検証史料とすべきと考えるが、この点に関しては「6. 近世邦楽史料としての説話」において述べる。

次に、キリシタン史料における胡弓だが、楽器としての「コキュウ」という名称はない。しかし、『日葡辞書 本篇』(1603)の「Vagon 和琴」の項には“Instrumento musico como rabeca”「rabecaに似た楽器」、また、『日葡辞書 補遺』(1604)の「Azzumagoto 東琴」の項には“Certo instrumento musico como viola de arco”「viola de arcoに似た一種の楽器」と記され、リュート属の擦弦楽器として東琴と和琴が立項されている。ところが、東琴は和琴の別称で、雅楽で用いられるロングツィター属の撥弦楽器であることから『日葡辞書』としては数少ない誤謬とも考えられる(千葉1990:158頁。1993:92頁)。神戸愉樹美氏は「comoという前置詞は“機能や役割”とも捉えられるので(rabecaのような役割の楽器)とも捉えられる」として、「楽器の形状はどうであれ、和琴と東琴は、キリシタンにとっての rabeca と viola de arco に匹敵する重要な役割をもつ楽器であることを伝えようとしている」と解釈している(神戸2010:50頁)。

しかし、キリシタン史料を扱う場合には厳密な史料批判が必要で、『日葡辞書』は“Vocabvlario Da Lingoa De Iapam com a declaracao em Portugues”の原書名が示すとおり「辞書」である。つまり、日本語の発音・意味・用例などの説明をする書物であることに留意しなければならない3)。そして『日葡辞書』では、「筆」を pene (ペン)、「墨」を tinta (インク)」とするなど「日本独特の物であっても、ポルトガルに類似のものがあれば、それを言い表す葡語を適用」する例が多いことから(土井1980:解題17頁)、東琴と和琴のみが形状も奏法もまったく異なる別種の楽器をあえて適用したという説には疑問が残る。実際、「Qin 琴」が“Qin. Coto. Certo instrumento musico como crauo.”「コト。crauoに似た一種の楽器」と説明されているように4)、音楽用語に関して神戸説のような説明、つまり機能や役割を重視して実際のものとは異なる葡語を適用した項目はない。また、『邦訳 日葡辞書』において訳者は注に rabeca や viola de arco の適用を「疑問」としているが(土井1980:45頁)、これは音楽以外の項目でも、そうした例がないために記されたものであろう。またもし、役割や機能を説明したいのであれば、より明確に説明するはずである。たとえば、「Tenpucu 天吹」は「門口に立って施し

を乞いながら、所々方々を歩き回る人が吹き鳴らす笛」と説明している。

ではなぜ、このような誤謬が生じたのであろうか。それは、編纂者が雅楽の実体をほとんど知らなかったためにおきたものと推察する（千葉 1998：269 頁）。つまり、キリシタンは一般庶民や武士とは多く接したが、貴族と接する機会がほとんどなく、また、雅楽が演奏される宮中や寺社の儀式を見聞する機会も非常に少なかったからである 5)。『日葡辞書』には能狂言や琵琶、箏などの用語は多いが、雅楽に関する用語は非常に少ない。ただし、『日葡辞書』においてもっとも多く曲名が収録されているのは雅楽で、雅楽曲と思しき曲名は6曲ある。しかし、このうち1曲が『太平記』、残り5曲が『平家物語』に見出され、6曲とも実際に演奏を見聞いた結果ではなく、古典文献から収録したものと考えられる。また『羅葡日対訳辞書』にも「quanguen 管絃」、「cacco 羯鼓」以外に雅楽用語はなく、この2語も『日葡辞書』などから雅楽用語としては捉えていないことが分かる。これらを考え合わせると、編纂者は日本の古典文献等によって東琴や和琴を楽器名として認識していたものの、その実体を知らなかったためにおきた誤謬と考える。特に、和琴（東琴）は皇室・神道系の歌舞でしか現在用いられていない。当時も同様の演目でのみ使用されていたとすれば、目にする機会がいつそう限定的であり、もし目にしたとしても 6)、同じロングツィター属の箏と近似していることから、誤解が生じた可能性がある。

ただし、『日葡辞書』の正確さと 7)、日本音楽における史料的价值の高さを考慮すると 8)、単なる編纂者の誤謬として看過してよいのだろうか。『日葡辞書』では特定の文献などに見られる特殊語は「文書語」と注記しており（土井 1980：解題 13 頁）、実際、平安末期には廃れてしまい当時はおそらく目にする機会のなかった「Qin 琴」に対しては「文書語」と注記している。しかし、和琴・東琴のいずれの項目にも「文書語」との注記がないことから、日本人イルマンを含む編纂者が南蛮楽器とは異なる何らかの擦弦楽器を1度ならず目撃していたために混乱が生じた可能性がある。そしてもし、目撃していた擦弦楽器が胡弓であるならば、これまでの胡弓の初出である『時慶卿記』の1609年〔慶長14〕（蒲生 2005：32 頁）よりも、6年前の1603年には胡弓が存在していたことになるが、これは推論の域を出ない。

2. 系統的図像史料の検証

現在の胡弓は三味線を小型にして 9)、サワリの機構をなくし、中小先を長くしたもので、ここに三味線より棹に近い位置に駒をつけて弓奏するものである。実際、三味線と同じ製作者が

そうした認識で胡弓を製作しているのが現状である（千葉 2008：84-86 頁）。もし、何か外来楽器を、当初、祖形としたとしても、結果的には中小先の長い小型三味線に集約されて現在に至ったものと思われる。ただし、それら祖形を思わせる楽器は今のところ発見されていない。

しかし、その可能性を示唆するものとして円形の胴をもつ胡弓の図があることが江戸時代から指摘されてきた。山東京伝著『骨董集』上編(1814 年 [文化 11]) 収載の京山の模写による「寛永・正保(1624-1648)の頃の古画」と記された挿図 [図版 2] と、喜多村筠庭著『筠庭雑考』(1843 年 [天保 14] 序) 収載の挿図 [図版 3] である。『筠庭雑考』の上図は『骨董集』収載図と同じもので、下図は寛文年間(1661-1673)の「紅葉見の遊山の図」と記されている。なお「寛永・正保の頃の古画」は斎藤月岑編『声曲類纂』(1839 年 [天保 10] 成稿、1847 年 [弘化 4] 刊) に長谷川雪堤の模写が収載され、後述の乙部弘一蔵屏風絵にも模写されている。また、現在は六曲一隻の「士女遊楽図屏風」(無款、17 世紀、MOA美術館蔵)にも円形胴の胡弓が、さらに「邸前遊楽図屏風」(無款、1673~1704 [延宝~元禄年間]、相国寺蔵)には片面革張の半球胴の胡弓が描かれるなど、17 世紀には前述の図像以外にも円形胴の胡弓図が存在することが確認されている。



図版 2『骨董集』上編「寛永・正保の頃の古画」
[国立国会図書館蔵]

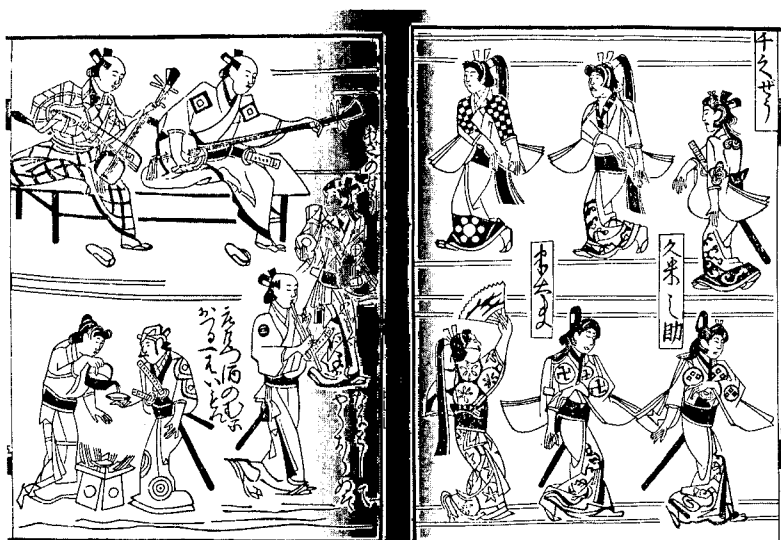


図版 3『筠庭雑考』上：「寛永頃の屏風の
絵」下：「紅葉見の遊山の図」[国立国会
図書館蔵]



田邊尚雄氏は、『筠庭雑考』収載の 2 種の図を掲げ、初期のものは「形が稍異なって」いて、「胴は円形で、弓は短小である」としている（田邊 1964：128 頁）。また、平野健次氏も「もし

日本胡弓の初期のものが、すべて円形胴であったとすると、ますます沖縄提琴の改良であった可能性は強くなります」と記している（平野 1976:6 頁）。胴の形状が円形であるということは、現在の胡弓との違いを視覚的に強く印象付けることから、これら円形胴の図像をもとに琉球胡弓改造説など楽器本体と外来楽器との関係が従来、論考されてきた。しかし、1660 年[万治 3]刊行の『萬歳躍』（編者未詳）の挿図〔図版 4〕に方形胴の胡弓が描かれるなど、17 世紀から方形胴の胡弓も存在していたのである。



図版 4『萬歳躍』〔『日本歌謡研究資料集成』第 1 巻より〕

ところで、従来の図像研究では胴のかたちばかり注視されてきたきらいがある。しかし、中小先の長さ、駒の位置、弓およびその持ち方や楽器の構え方など奏法にも着目して図像史料を系統的に考察することで、よりいっそう奏法も含めた現代の胡弓への生成過程が見えてくるはずである。

たとえば、江戸時代以来指摘されてきた『骨董集』や『筠庭雜考』所収の円形胴の胡弓にしても、いずれも中小先が描かれていないことに注目することで、琉球の胡弓を祖形とするならば、中小先をわざわざ一度短くしてから、現在の胡弓になる過程で再び伸ばしたことになる、やや不自然さを感じる。ただし、琉球の胡弓が元来中子先が短かったのであるならば、むしろ古態を表わしていたことになるが、この点については未考。

さらに、駒の位置に注目すると、「寛永・正保の頃の古画」の駒の位置が三味線と異なり棹に近く[図版 5]、現在の胡弓に近い。また、同図は海老尾がとがっている点と糸巻の差し込み方が現在の三味線とは異なるが、一緒に収載されている三味線の図も海老尾がとがっており、糸巻に関しても、[図版 2] の立った人物が持つ三味線、さらには、やはり「寛永・正保の頃の古画」を模写した乙部弘一蔵屏風絵に描かれた三味線の糸巻は[図版 6]、この胡弓と同じ差し込み方である 10)。蒲生郷昭氏は、三味線の糸巻の差し込み方が現代と異なる図像は散見され、問題視するには当たらないとしている（蒲生 2000：437 頁）。なお、「寛永・正保の頃の古画」と「紅葉見の遊山の図」の胡弓はいずれも、弦を緊張させて張った短小な弓を上から持って弾いており、現代の弓や奏法とは異なる。ただし、これら円形胴の図はいずれも原画の所在が不明なため、年代がどのように特定されたか不詳だが、「寛永・正保の頃の古画」には遊女歌舞伎が描かれていることから、それが禁止される 1629 年[寛永 6]以前の図像とも考えられる。



図版 5 「寛永・正保の頃の古画」拡大図
[慶應義塾図書館蔵『声曲類纂』より]



図版 6 乙部弘一蔵屏風絵 [『東洋音楽研究』
第 14・15 合併号]

次に、方形胴の 1660 年[万治 3]刊行の『萬歳躍』（编者未詳）の挿図[図版 4]と 1662-8 年[寛文 2~8]刊行の『難野郎古たたみ』（编者未詳）収載の胡弓[図版 7]を検討すると、いずれの図像も中小先が描かれておらず、駒の位置も含めて同時に描かれている三味線の図像を小型にしたものである。さらに、[図版 4]は海老尾も同型であり、[図版 7]には三味線の海老尾が描かれていないが、同書収載の三味線全容図[図版 8]と比較して同型であることがわか

る。そこで、この時期すでに三味線を小型にしたものが弓奏されていたことになる。また、弓は『萬歳躍』の挿図も『難野郎古たたみ』の挿図も、弦を緊張させて張った短小な弓で、やはり上から持っている。



図版7 『難野郎古たたみ』



図版8 『難野郎古たたみ』

〔『新編稀書複製会叢書』第22巻より〕

さて、さらに少し時代が下った 1690 年[元禄 3]刊の『人倫訓蒙図彙』(著者未詳)にも方形胴の胡弓が掲載されていて、これも中小先も駒の位置も三味線と同じで、小型の三味線を弓奏していたことになる。弓は同じく弦を緊張させて張った短小なもので上から持っている [図版 9]。



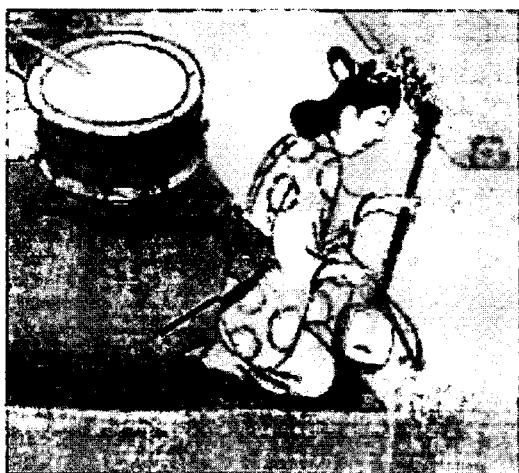
図版9『人倫訓蒙図彙』[国立国会図書館蔵]

〔図版 10〕と〔図版 11〕はともに菱川師宣（?～1694）が描いたものだが、『団扇絵づくし』（1682 年〔天和 2〕）収載の胡弓には中小先が描かれていないが〔図版 10〕、同じ菱川師宣の「江戸風俗図巻」に描かれた胡弓は中小先が長い〔図版 11〕。また、前面の見える「江戸風俗図巻」の駒の位置は三味線と同じである。いずれも弓は弦を緊張させて張った短小なもので上から持っている。一方、英一蝶（1652-1724）の「四季日待図巻」は三宅島に流謫中の作なので（小林 1978:136 頁）、1698～1709 年に描いたことになり、師宣の「江戸風俗図巻」よりあとに描かれたことになるが、中小先は描かれていない。ただし、弓は下から持っており、現在の奏法に近いことは注目に値する〔図版 12〕。



図版 10『団扇絵づくし』

〔天理大学附属天理図書館蔵〕

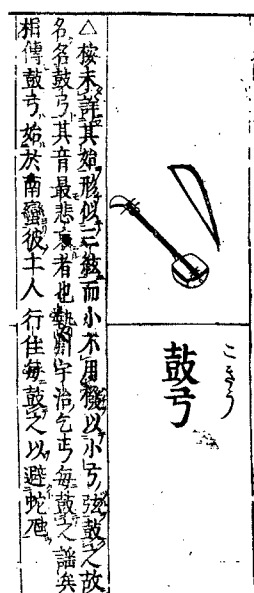


図版 11「江戸風俗図巻」〔出光美術館所蔵〕



図版 12「四季日待図巻」〔出光美術館所蔵〕

また、1715 年〔正徳 5〕に跋が記された図説百科事典である寺島良案著『和漢三才図会』にも中小先・駒の位置ともに三味線と同じ三味線型の図が描かれている〔図版 13〕。さらに時代が下って、宝暦（1751-64）頃から作品を発表しだしたとされる鈴木春信（1725-70?）の「門付け二美人」には、中小先・駒の位置とも現代の胡弓と同じだが、弓は上から持っており、胴は八角形の胡弓が描かれている〔図版 14〕。また、楽器の構え方は三味線のように構えるものや床面に立てるものなどさまざまである。



図版 13 『倭（和）漢三才図会』

〔国立国会図書館蔵〕



図版 14 「門付け二美人」（鈴木春信）

〔東京国立博物館蔵〕

以上、筆者の管見によるものの、掲載書籍の出版年や絵師によって製作年代が確定できるものを中心に図像検証を行った結果、18 世紀に入っても楽器の形体・奏法ともに未だ定まっていなかったことが確認される。

なお、野川美穂子氏は「江戸四季風俗図巻」（ボストン美術館蔵）と菱川師平の「春秋遊楽図屏風」（出光美術館）にある胡弓の胴の裏面の色から片面革張り胴の存在を推定している（野川 2008 : 374-5 頁）。「江戸四季風俗図巻」は方形胴で、「春秋遊楽図屏風」もあまり明確ではないが方形胴に見える。すると、方形片面革張胴ということになり、三味線型の方形両面革張り胴に変化する過程のものとも見えるが、「江戸四季風俗図巻」が無款ながら貞享～元禄年間（1684

—1704) の作とされ (辻 2000:178 頁)、「春秋遊楽図屏風」を描いた菱川師平も生没年は不詳だが、菱川師宣の弟子の一人で、作画期が「大体元禄頃(1688—1704)」と推定されている (内藤 2007:214 頁)。すると、前述のように、すでに三味線を源流とする方形胴の胡弓が存在していたので、三味線を源流とするものとは別系統の方形胴の胡弓が混在していたと見るべきである。また、野川氏は指摘していないが、「江戸四季風俗図巻」は中小先が長く、「春秋遊楽図屏風」には中小先が描かれていないので、同じ片面革張胴ではあるが、それぞれ異なったタイプの胡弓ということになる。さらに、円形胴の胡弓が描かれた六曲一隻の「花下遊楽図屏風」(相国寺蔵)が無款ながら元和(1615-24)～寛永(1624-44)初期の作と推定される(小林 1996:194 頁)など当初、三味線を源流としない胡弓が存在していたことも確かであり、また、前述の半球胴の胡弓の図像からも外来楽器を源流とする胡弓が存在していたとの推測は可能である。

しかし以上の考察から、外来楽器を源流とする胡弓が当初存在していても、少なくとも現在使われている胡弓の楽器本体は三味線をもとに、中小先や駒の位置、また弓や奏法を変えながら形成されてきたと考えるのがもっとも自然である。そして、三味線の小型化から中子先や駒の変化を含めた現代の胡弓への生成過程を時系列で追うことができないことから、円形胴のものも含めて現代の胡弓への生成過程が一元的でなかったことがわかる。

このように胴の形状ばかりでなく中子先や駒、弓、奏法も含めて検証することで、これまでよりはるかに生成過程が明らかになる。今後は同様の検証による網羅的な図像研究がなされるべきであろう。ただしその際、図像資料の限界も認識しておくべきである。つまり、絵師がどこまで厳密に写實的に描いているか、また過去の図像をもとに描いた可能性もあり、図像史料がさまざまな問題をはらんでいることも事実である。そこで、冒頭で述べたように初期の担い手など異なる視点からの検証による総合的な考察が必須となる。

ところで、奏法、つまり、他弦に移る時に弓の角度を変えるのではなく、中小先を軸にして楽器本体を回転させる現在の奏法の特徴から祖形を類推する考え方もあるが(小島 2004:25 頁など)、以上の考察により、奏法自体が変化していることが検証されたことから、現代の細かい奏法から源流を類推するのは疑問である。弓や中小先また楽器の構え方の変化等とともに奏法も変化したと考えるべきである。

さらに、藤本箕山著『色道大鏡』巻第7に、昔の弓は短く、弦を「いたく」張っていたが、八橋検校が弓を長くして、「絃を引はらず、ゆたゆたとゆるやかにのべて、無名指にてひくやうにかけたり」と記されていることから、本書成立の1678年〔元禄1〕頃には、現在とほぼ同じ

形の弓で、似た持ち方が存在していたことになる。ただし、上述の図像検証から分かるように、『色道大鏡』成立以後の『団扇絵づくし』（1682年）、『人倫訓蒙図彙』（1690年）収載の胡弓でも、まだ弦を緊張させて張った短小の弓を上から持っていることから、奏法も混在していたことがうかがえる。

なお、胡弓の楽器本体としての南蛮楽器との関係だが、『糸竹初心集』③の「琵琶をやつしたる物」という表現からは、形状として南蛮楽器に近い印象を受けるが、少なくとも現在の胡弓は棹が胴を貫通し、胴に革が張られていることなどから、viola de arco や rabeca とは楽器の構造上別種となる。

さて、『糸竹初心集』の記述⑤⑦には、石村検校が文禄の頃に胡弓を弾いてから三味線を作ったと記されている。しかし、『上井覚兼日記』の1575年〔天正3〕3月29日と4月10日の条に琉球人が「しゃひせん」を弾いた旨記されていることから、「小弓」の初出とされる1609年〔慶長14〕、あるいは『日葡辞書』の1603年より早く、また、1500年代末には三味線が流布していたことが『羅葡日対訳辞典』（1595）から推測できるので（千葉1998：266頁）、『糸竹初心集』のこれらの記述は事実と反する。

以上の考察によって、少なくとも現在の胡弓は楽器本体としては三味線をもとに、まず小型化し、その後、中小先を長くしたり、駒の位置を変えたりしたもので、むしろ弓で擦るという新奏法にこの楽器の最大の特徴があると見るべきである。

3. 用字法からみた胡弓

「こきゅう」の用字法からみても、弓で擦るという新奏法が当時から注目されていたことがうかがえる。というのは、文献に見られる「小弓」「鼓弓」「胡弓」のいずれもが「弓」の字を用いており、「弓で弾く」ということが最大の特徴と認識されていたと思われるからである。中国の「胡琴」、沖縄の「提琴」、朝鮮の「奚琴」と他の近隣諸国では「弓」の字を用いない。さらに、『糸竹初心集』①では小さい弓で弾くことを名称の由来としている。なお、『和漢三才図会』にも「不用撥以小弓弦鼓之故名名鼓弓」（返り点を略す）と記されているが〔図版13〕、この典拠は『糸竹初心集』①であろう。

次に、文献における漢字用法を記すと11)、まず、初出とされる1609年の「時慶卿記」には「シャミセン小弓等持セ候」と記され、「シャミセン」が片仮名表記であるのに対して、「小弓」と漢字表記されている。その後、『糸竹初心集』（1664）・『淋敷座之慰』（1676年〔延宝4〕成立）・

『色道大鏡』(1678)・『滑稽太平記』(1679 [延宝 7] 以後)・『人倫訓蒙図彙』(1690)・『諸国遊里好色由来揃』(吉田半兵衛画、1692 年 [元禄 5])・『嬉遊笑覧』(喜多村筠庭著、1830)は、いずれも「小弓」で、過去の文献を引用した『嬉遊笑覧』を除いて 17 世紀の文献である。

1621-23 年(元和 7~9) 成立の仮名草子『竹斎』(富山道治作)と『団扇絵づくし』(1682)、では「こきう」と仮名表記であるが、両書とも元来、仮名を多く用いて書かれた書である[図版 10]。また、地歌長歌の目録と詞章を記した『松の葉』第 2 巻(秀松軒編、1703 [元禄 16])の《ひきくるま》の詞章でも「こきう」と記されているが、全文仮名書きである。さらに、諸芸名人の姓名を記した『虚実柳巷方言』(香具屋主人著、1794 年 [寛政 6])の条名も「こきう」「素人こきう」と仮名表記しているが、同書では浄瑠璃も「浄り」と記す。

「鼓」または「鼓」の俗字である「𪛗」を使用した「鼓弓」の表記は、『案内者』(中川喜雲著、1662 年[寛文 2])・『江戸名所記』(浅井了意著、1662 年)・『難波鑑』(一無軒道治著、1680 年 [延宝 8] 序・跋)・『傾城反魂香(正本)』(近松門左衛門、1708 年 [宝永 5] 初演)・『和漢三才図会』(1713)・『[当世] 武野俗談』(馬文耕著、1757 年 [宝暦 6] 序)12)・『浪花名物富貴地座位』(編者未詳、1777 年 [安永 6])・『弾物のさだめ』(藤井高尚著、1808 年 [文化 5] 序)・『骨董集』(1814)・『攝陽奇観』(浜松歌国編著、1833 年 [天保 4] 成立)・『筠庭雑考』(1843)と、時代が下るにしたがって多くなる。それでも、『案内者』や『江戸名所記』といった 1662 年での使用はかなり初期での「𪛗」の使用だが、「𪛗」は「楽器などをかきならす」を意味するので、弓で演奏することが特徴と考えての漢字表記であろう。

以上、筆者の管見によるものだが、おおむね初期の文献ほど「小」の字を用いていたといえよう。同じ喜多村筠庭の著でありながら、『嬉遊笑覧』で「小」、『筠庭雑考』で「𪛗」が用いられているのも、『嬉遊笑覧』が和漢古今の文献の引用で構成されているため「小」を用いたのに対して、『筠庭雑考』での「𪛗」の使用は 1856 年を没年とする著者の論考として記されているためで、これらから、当初「小」が一般的だったものが、後年「𪛗」が一般化した様子がうかがえる。そして、その理由を初期は小さい弓であったため「小」が主に用いられ、次第に弓の大型化が進むことで、「小」の字がそぐわなくなってきた結果とみる。

現在使われている「胡」を使用した「胡弓」は、『陸奥衛』(桃隣編、1697 年 [元禄 10] 跋)・『独語』(太宰春台著、成立年は未詳だが春台(1680-1747) 晩年の成立)・『[当世] 武野俗談』(馬文耕著、1757 年 [宝暦 6] 序)12)・『歌系図』(流石庵羽積著、1782 年 [天明 2])・『声曲類纂』(1847)などである。明治に入って、音楽取調掛(1879 年 [明治 12] 発足)が、また 1887

年〔明治 20〕に東京音楽学校になっても「胡」を用いているが、1894 年〔明治 27〕刊の『胡弓之栞』（百足登著）では、表紙・標題紙・奥付等ほとんどが「胡弓」であるものの、「鼓弓小史」の項は小見出し・目次・本文とも「鼓」を用い、第 1 章第 1 の「胡弓の事」は目次では「胡」だが、本文と欄外小見出しでは「鼓」を用い、混在している。

ところで、「胡」の字の使用から、「胡弓は、その名称からしても外来楽器である可能性が強い」とする説があるが（平野 1976 : 5 頁など）、「胡」の使用は前述のようにかなり遅れる。したがって、「胡」の字の使用から外来楽器とするよりも、『糸竹初心集』②から生じた異国の楽器という印象によって、あるいは中村宗三が②と記すほど巷間で外来楽器として認識されていた結果、逆に「胡」を使用しだした可能性があり、その後、江戸時代後期から広まりだして明治期に入って「明清楽」として大流行した清楽の胡弓である「胡琴」の影響もあって定着したものであろう。ちなみに、『胡弓之栞』は『音楽全書』の第 5 編（1894 年 7 月）で、その第 3 編が『明清楽之栞』（同年 3 月）であり、いずれも著者は百足登である。なお、今後さらに調査が進めば『陸奥衛』以前にも「胡」の使用が見出される可能性はある。しかし、それでも前述の理由から、1664 年刊の『糸竹初心集』より後での使用となるのではないか。

4. 弓奏の起源

以上の論考から、少なくとも現在の胡弓は外来楽器を祖形に楽器本体を作り出したものではなく、むしろ奏法である「弓で弾く」という発想に今までの日本にはなかったものとして外来楽器との関係を考察すべきである。そこで、その起源を社会的背景も含めて論考する。

まず、一つの可能性として南蛮の擦弦楽器がある。

サンシエスの 1562 年 10 月 11 日の書簡には、1561 年から府内の初等学校の少年に対して *viola de arco*（筆者注：原文は *violas darco*）の教育が開始されたとあるが（海老沢 1983 : 52 頁）、日本人はなかなか習得ができなかったようで、ヴァリニャーノは『イエズス会士服務規程』（1580）に「*viola d' arco*（筆者注：原文は *rabeca*）など、日本人の弦楽器の演奏は、実に聴くにたえないものであり」（竹井 1995 : 76 頁）と記している。しかし、その後も *viola de arco* の教育は行われ、1593-4 年度の年報には、八良尾のセミナリヨで「*orgão, violas d' arco, arpo, viola* や大抵の人が上手に弾きこなす *cravo* などの伴奏で聖歌を歌っています」（片岡 1970 : 59 頁）と記されている。さらに、セルケイラの 1603 年 1 月 12 日付の書簡に、同宿の活動として「*cravo, viola d' arco*（筆者注：原文はスペイン語で *biguelas de arco*）その他、現在

用いられている楽器の大多数はその製作になる」(海老沢 1983 : 145 頁)と記されていることから、当時、日本人同宿が viola de arco の製作も行っていたことがわかる。また、竹井成美氏はキリシタン史料には viola de arco が散見され、「初期の資料ではプロセッション(聖体行列)時の伴奏楽器として用いられることも多い」(竹井 1995 : 46 頁)としていることから、一般日本人が目にしていただ可能性も大きい。さらに、竹井氏は viola de arco をキリシタンの楽器としてはヴィオラ・ダ・ブラッチョ系のもので、ヴィオラ・ダ・ガンバ系は後年「宣教師よりもむしろポルトガル商人の手でもたらされたのではないか」と推測している(13)。もしそうであるならば、一般日本人が目にする機会はいっそう多かったことになる。なお、神戸氏はヴィオラ・ダ・ガンバ系がキリシタンの楽器として先に伝来したとしている(神戸 1998 : 239-253 頁)。

いずれにせよ、こうした記録から弓奏が南蛮楽器の模倣だった可能性は大きい。そして、すでに拙著で指摘したように『難野郎古たたみ』の胡弓を、あたかもヴィオラ・ダ・ガンバのように構えた、つまり足で楽器をはさむという日本人の楽器奏法としては特異な姿勢による図像は[図版 7]、その傍証となりえよう(千葉 1999 : 149-150 頁)。

吉川英史氏も「弓でこするということは、そう簡単に思いつくものではなく、何かモデルやヒントが必要であろう。そのモデルとなったものが、ラベイカ(レベック)であったろう」としている。ただし、吉川氏は続けて、元来「キリシタンの楽器をモデルとして作られた」ものの、キリシタンの禁止によって、「使用がはばかれた」ため、「胴の形なども三味線の胴の形に直して、(中略)純然たる日本の楽器として使用したのであろう」と推測しているが(吉川 1965 : 175-176 頁)、しかし、胴の変化にとどまらない両楽器の構造上の相違や『日葡辞書』における混乱などから、南蛮楽器の楽器本体の模倣とは考えにくい。また、初期の弓の持ち方、たとえば、[図版 7]の楽器の構え方がヴィオラ・ダ・ガンバに近いにもかかわらず、弓を上から持つ持ち方は下から弓を持つヴィオラ・ダ・ガンバの奏法と異なることから、本格的に南蛮楽器の奏法を模倣した弓奏ではなく、「弓で擦る」という発想のみを得たものとする。

しかし、前述の円形胴や半球片面革張り胴の胡弓の存在などから、南蛮楽器にのみその可能性を帰するわけには行かない。そこで、この時代の社会状況を俯瞰すると、南蛮楽器以外にも擦弦楽器を目にした可能性がある。

草野妙子氏は朝鮮通信使の存在をあげている(草野 2008 : 110 頁)。朝鮮通信使が日本にやってきたのは 1429 年から 1811 年まで 17 回だが、特に豊臣政権時に訪れた 1590 年以後増加し、1596・1607・1617・1624・1636・1643・1655 年と 65 年間に 8 回ともっとも多く、また、淀浦

からは京都、東海道を經て江戸に下るといふ陸路を通つたことから(三宅 1993:「通信使一覽」、116 頁)、庶民が一行を目にする機会も多かつた。そして、當時の朝鮮において身分の高い者が移動する行列には楽隊が不可欠で、國王の行列に準じた通信使においても同様であり、さらに國王に隨伴する楽隊には奚琴が含まれてゐたといふ(尹 2005: 85、76 頁)。

朝鮮通信使に対しては道中の客館において饗応が行われ、両國の學者・文人の交流も盛んであつた。また、三重県津市の「分部町唐人踊り」や同県鈴鹿市東玉垣の「唐人踊り」など朝鮮通信使に由来する芸能があることから、庶民への影響の大きさがうかがえる。そして、これらの芸能では、現在も喇叭などの朝鮮系の樂器も使われている。奚琴に由来する樂器はないが、當時、庶民が奚琴を手にした可能性も否定できない。なお、尹氏は、日本人の描いた圖像資料から、日本の為政者が儒教の礼式や軍事を注視したのに対して、庶民は樂隊に最も興味を示したと記している(尹 2005: 81-86 頁)。

さらに、たとえば、1597 年[慶長 2]の全羅北道の南原城陷落によつて島津義弘軍が捕らえた「高麗人」陶工 40 余名(80 余名とも)を日本に連行し定住させるなど(草野 1989: 9 頁)、通信使以外にも両國の交流の可能性はあり、今後、兩者の影響関係はさらに考察されるべきであろう。

さて、琉球王國の「江戸上り(恩謝使・慶賀使)」も、一見、可能性があり、『糸竹初心集』②の「琉球」とも整合性があるように思えるが、江戸上りは 1634 年[寛永 11]が最初なので、時代的には符合しないようにも思われる。ただし、薩摩藩は 1609 年に琉球王國を支配下に入れており、さらには、前述のように島津家の家臣である上井覺兼の日記『上井覺兼日記』に琉球人が 1575 年に「しゃひせん」を弾いた記録があることから、琉球樂器の可能性もある。むしろ、ここでは江戸上りの異國風に注目すべきで、琉球が異國の象徴として、當時、庶民に捉えられていたことから、『糸竹初心集』②のように、琉球の樂器として記された可能性があるが、これについては「6. 近世邦樂史料としての説話」で述べる。

次に、中國樂器の可能性だが、清樂には胡琴、携琴、提琴といふ 3 種の弓奏弦樂器があり、前述のように明治期まで明清樂の樂器として使われていたため、中國起源説をとるものもある(Malm 1959:p. 179 など)。しかし、清樂は化政期(1804-30)以降に伝えられた音楽なので、年代的に清樂の影響とは考えられない。ただし、中國には宋元代の頃から擦弦樂器が存在しており、中國の可能性を完全に否定してしまうのは妥当でない(野川 2008: 373 頁)。

いずれにせよ、近世邦樂誕生の直前の頃から、実に多くの國々からさまざまなものが持ち込

まれ、それらを庶民が目にしたことは確かであり、手にした可能性もある。そのうえ、これまでの論考で明らかにしたように、何かを祖形に楽器本体を作るという手間や技術を要する大事業ではなく、弓奏というどこでも誰でも比較的容易に実行可能なことで胡弓が誕生したことから14)、弓で弾くという発想の源を何か一つに特定すべきではないのかもしれない。

5. 初期の演奏者

次に、この楽器の初期の担い手について考察する。

胡弓の初出である「時慶卿記」には、「勾当城初ト云う盲人同心候、シャミセン小弓等持セ候、平家モ一句語候」と記されていて、ごく初期から盲人音楽家が手にしていたことがうかがえる。

仮名草子『竹斎』上巻では、「遊女ゆうくんあつまりて わかき人々打まじり しゃみせんこきうにあやたけや しらべそへたる・・・」と記されており、『色道大鏡』巻第7にも「傾城にしては大坂の長崎万重諱倚子小弓に堪なり」とあることから、遊女が手にし、遊興の場で、また遊郭でも演奏されていたことが分かる。

大坂で刊行された『萬歳躍』は踊口説の歌本だが、挿図には胡弓とともに「千之ぜう」「久米之助」「半太夫」、つまり玉川千之丞、今村久米之助、藤村半太夫といった当代の野郎歌舞伎の名優も描かれていることから（浅野 1976 : 329-323 頁）[図版 4]、胡弓が歌舞伎音楽としても使われた可能性が高い。また、江戸で刊行された『難野郎古たたみ』が歌舞伎評判記であること、さらには、舞台上で演奏し、それを伴奏に橋掛から花槍をかついだ奴が登場する図柄からも歌舞伎での使用が裏付けられる[図版 7]。なお、ササラを玉川千之丞がもち、三味線を『男色大鏡』（1687 [貞享 4]、井原西鶴作）に三味線の名手と記された鈴木平左衛門が持っているのに対して、胡弓は「みしらす候」と記されている（竹内 1998 : 85 頁。中村・日野 1990 : 379 頁）。胡弓が当時まだ新しい楽器だったために、無名の者が演奏していたのかもしれない。これまでに初期の担い手として歌舞伎関係者はあげられてこなかったが（平野 1976 : 30 頁）、1660 年には歌舞伎音楽としても使われていたことが確認される。さらには、これらの書がほぼ同時期に大坂と江戸から刊行されているので、江戸と上方の両方の歌舞伎で使われていたことになる。また、両図に玉川千之丞が描かれていることから、千之丞が胡弓を特に好んだのかもしれない。

風俗事典である『人倫訓蒙図彙』には、「門説教」の項で、「小弓引、伊勢合山より出る」と記されて、門付け芸、つまり放浪芸能者が手にしていたとある。

このように、当初から多様な人々が手にしていたことから、誰かが最初に胡弓を手にする、

あるいは「弓奏」を始めて、それが広まったと一元的に考えるべきではない。そのため発想の源も、それを得た時期も一つに特定すべきではないのかもしれない。すると、発想の源として時期的に遅いと思われた琉球の江戸上りの可能性もある。そのうえ、特に遊女、歌舞伎関係者、放浪芸能者はいずれも庶民、それも当時下層とみなされた人々である。『人倫訓蒙図彙』は、特に下層民であることを強調して、「小弓引、編木摺はわきて下品の一属也」と記している。また、六曲一隻の「女歌舞伎図屏風」（無款、個人蔵）では小屋掛け興行の横で箏を敷いて胡弓を演奏する大道芸人の姿が描かれている。そして、彼らは庶民の目を引くために、遊女歌舞伎が三味線を取り入れることで爆発的に人気を博したように、食欲に新しいことを追求したのである。

以上述べてきたように、楽器本体、弓、奏法のいずれもさまざまなスタイルが混在しており、さらに、演奏者もさまざまな職種の人々であった。そのため、弓奏の発想の源も南蛮楽器、琉球楽器、朝鮮楽器などどれかひとつに特定することができないというよりも、特定すべきではないと考える。それは、胡弓が最初からさまざまな庶民が手にし、生成してきたもので、正式に誰かが作成し、また誰かから伝授されるといった一元的に伝播したものではなかったと推察するからである。そして、むしろ特定できないことの反映が『糸竹初心集』における「琉球」や「らへいか」などの混乱と考える。

6. 近世邦楽史料としての説話

このように『糸竹初心集』には歴史的事実と反する内容や、つじつまの合わないことなども記されていることから、後年の文献ではその合理的解釈や、時には権威付けのための書き加えが行われてきた。たとえば、1751年〔寛延4〕刊『琴線和歌の糸』では、石村検校と琉球の関係を説明するためか、石村を日本の男性と琉球の女性との間の子としているが、それを裏付ける史料は今のところない。

こうした後年の文献に見られる筆者の意図（権威付けやつじつま合わせのための合理化）に基づいた書き加えの存在を指摘し、富永仲基の加上説を応用して『糸竹初心集』の三味線の起源、筑紫箏、尺八の由来について克明に論考したのが馬淵卯三郎氏である（馬淵 1992 : 93-153 頁）。

最初期の史料である『糸竹初心集』には、合理的解釈や権威付けのための意図的な操作がまだないがゆえに混乱もあるが、逆にそれが生の史料として重要ともいえる。つまり、当時の人々の一元的ではないさまざまな言い伝えや認識を一つの説話としてまとめあげた結果、混乱や不

合理的な記述が生じたもので、具体的な年代や人名をそのまま信用すべきではないが、しかし、当時の人々の認識を知る上で重要な史料となりうるということである。こうした視点で再検証することで、以下の各点について推察が可能になる。

＊ 『糸竹初心集』の説話の混乱から、刊行年である 1664 年当時、すでに胡弓や三味線の起源は分からなかった。

＊ 『糸竹初心集』⑦から、1664 年以前から琵琶法師は三味線や胡弓を手にし、重要な担い手だった。

＊ 『糸竹初心集』②⑤における琉球は、1664 年当時の人々にとって、琉球が異国の象徴として巷間で大いに話題になっていたことのあらわれではないか。

前述のように、琉球王国の江戸上りでは、異国風の衣装を身にまといながら伏見から東海道を経て江戸までを陸路でいく一行のさまが、当時の人々の目を大いにひきつけ、「琉球国使節が来る度に『琉球ブーム』が生じた」という（横山 2006 : 153-4 頁）。そして、この異国風の行列によって、当時の庶民にとって琉球は異国の象徴として捉えられていたと考える。1634 年[寛永 11]の第 1 回目の江戸上り以後（ただし、第 1 回は京都二条城まで）、『糸竹初心集』が刊行される 1664 年までの間に 1644・1649・1653 年と江戸上りは敢行されており、『糸竹初心集』の著者中村宗三自身にとっても、近い時期での大きな「異国」の出来事だったため、異国の意として「琉球」と記したのかもしれない。

＊ 『糸竹初心集』⑤の「文禄のころはい（1593-96）」はキリシタンの全国的弾圧より前の時期との認識ではないか。

1587 年に秀吉によって伴天連追放令が發布されるが、実際はポルトガル船の貿易は今までもおり続行されており、また、この頃のイエズス会の自粛に乗じて、むしろフランシスコ会の布教が活発化していた。さらに、徳川家康は当初キリシタンの信仰を黙認し、対外政策のために宣教師を利用したことにより、フランシスコ会の勢力はむしろ関東から東北にまで伸びていたのである。全国的なキリシタン弾圧は 1613 年[慶長 18]に禁教令が發布され、翌 1614 年にそれを強化したことに始まる。そこで、いつ頃から弓奏弦楽器を目撃したかと考えたとき、キリシタン弾圧以前との認識から、前述のように事実と反するものの、「文禄のころはい」となった可能性がある。だからこそ、— 楽器としてではなく、ここにも混乱がみられるものの — 胡弓に関係する語として、『糸竹初心集』④に「らへいか」という言葉が記述されたのであろう。なお、らへいかの毒蛇を食すものという説話はかなり唐突だが、この点に関しては拙著ですでに

論考している（千葉 2005：95 頁）。

＊『糸竹初心集』⑤および⑦から、石村検校が琉球で胡弓を弾いたり、三味線を作ったということが事実か否かはさておき、当時、石村検校が盲人音楽家として著名だったことがうかがえる。

石村検校は仮名草子『竹斎』上巻にも登場し、前述の三味線・胡弓・綾竹で演奏しているところに石村検校がやってきて、「うたのてうしをあげにけり」と記されている。『竹斎』は物語であって、事実の描写とは限らないが、物語の小道具として使用されるほど石村検校は人気があったといえよう。また、キリシタン史料には、当時、盲人音楽家が尊敬されていたことも記されている。ルイス・フロイス著『日本史』には、「盲人に与えられる位（肩書き）を得ることで、盲人は高い尊敬を受け、高位の者とも対話でき、（琵琶）を奏で戦記物を歌って諸侯を喜ばせた」旨、記されているのである（松田・川崎 1978：5 巻 274 頁）。石村検校の没年が 1642 年〔寛永 19〕と推定されることから（平野 1987：11 頁）、『糸竹初心集』は亡くなってわずか 2 年後の出版ということになる。そして、巷間の話では、いろいろな業績を著名人のものとするとは、現代でもよく行われる。

すると、同様の意味で、『色道大鏡』巻第 7 での弓の形状と奏法を変えたのを八橋検校とする記述には注意を要すべきかもしれない。なお、『色道大鏡』には三味線の伝来を「永禄」とするなど、馬淵氏は同書を『糸竹初心集』に加上したものとしているが（馬淵 1992：106 頁）、これらの加上を排して検証することで、同書が執筆された当時の事実を把握することができる。たとえば、前述のように、同書が成立した 1678 年当時、すでに現在とほぼ同じ形の弓で、似た持ち方があったことは、合理的解釈でも、権威付けでもなく事実を示す史料といえる。また、同書には、「むかしは遊興の座へかならず出したれど、此頃はよくひく人もなければ絶て久しく出さず」という記述があるが、これは権威付けとは関係のない同時代に関する記述なので、当時の実態を表しているものと思われる。すなわち、『色道大鏡』成立当時、一般庶民の遊興の場での胡弓に対する人気は衰えていたこと、そして、弓の形状や奏法の変化を八橋検校という盲人音楽家の業績としていることから、こうした変化が八橋検校の業績か否かは別として、この頃すでに盲人音楽家が胡弓の重要な担い手であったことがうかがえる。

さらには、「今はひく人もなくきく人もなければ」とあることから、胡弓が箏や三味線ほど一般庶民には人気がなかったことがうかがえ、そのため胡弓の起源に対して混乱したままになってしまっているとも考えられる。というのは、胡弓と違って三味線や箏の人気は持続し、その

後も人々の興味の対象だったからこそ、『糸竹初心集』以後に多くの論考・説話が生まれ、これらによって、現在、一応の通説・定説が構築されているのである。ただし、馬淵氏が指摘したように、説話には権威付けやつじつま合わせのための筆者の意図的な書き加えが多く含まれており（馬淵 1992：94-145 頁）、これら定説も再考されるべきであろう（15）。一方、胡弓は箏や三味線に比して主流とはいえない楽器だったため、こうした加上による論考・説話が少なく、三味線や箏と違い、未だ混乱したままで通説がないとも考えられる。

以上論じてきたように、『糸竹初心集』や『色道大鏡』には純粋な歴史事実の記録とはいえないものも多く含まれているが、その一方で、当時の人々の認識、つまり時代の意識・価値観といった別な意味での真実が投影されていると捉えることもでき、その意味でも重要な史料である。

むすび

これまでの胡弓の起源に関する研究では、日本の三味線が源流である可能性に触れたものがあったとしても詳述されることがなく、結局、いずれの研究も楽器本体の源流を外来楽器に求めるものが主流であった。しかし今回は、弓奏という奏法の源流を外来楽器に求めるという発想の転換を行った。そして、『糸竹初心集』を、従来とは異なり、書かれた当時の庶民の意識や価値観などの史料として再検証し、さらに、初期の胡弓の担い手・用字法、図像史料、キリシタン史料等を総合的に検討した結果、現在の胡弓は、楽器本体は日本の三味線をもとに作られたもので、むしろ、それを弓奏するという演奏法が外来楽器の影響であると結論付けた。

16 世紀後半から 17 世紀初頭には、多くの国々からさまざまなものが日本に持ち込まれ、躍動的な時代だった。こうした社会的背景のもと、庶民は多くの刺激を受け、三味線、胡弓などの新しい楽器を生み出した。あるいは、近世箏曲のように、楽器自体は雅楽の楽器として日本に導入されたものでも、それによる新しい音楽を生み出すなど、為政者の手ではなく、庶民の手で新しい楽器や種目が生み出され、熟成し、そして、たとえ身分は低くとも実質的な力を得始めた庶民によって、独自の音楽文化として近世邦楽は創出されてきたのである。そのため、為政者が取り入れた雅楽や軍楽と違って、その起源を記した記録がなく、近世邦楽の萌芽に関する同時代史料もほとんどない。現在、通説とされているものの多くは、前述のように、後世の文献をもとに類推されたもので、こうした文献には加上による説話が多く含まれている。そこで、近世箏曲の成立など、これら通説も、江戸時代以来の説話を歴史事実の検証のみではな

く、同時代人の意識や価値観などの史料として再検証し、さらに、社会的脈絡やキリシタン史料なども総合的に勘案することで、再検討すべきと考える。

注

- 1) そのほかとしては中国琵琶様槽胡琴を源流とする説（平野 1976 : 7 頁）などがある。
- 2) 『和漢三才図会』の南蛮は必ずしもキリシタンを意味しない。
- 3) 2009 年 7 月 4 日に開催された日本音楽学会関東支部特別例会（東洋音楽学会東日本支部第 45 回定例研究会と合同）における「展望 キリシタン音楽研究の可能性」の前半で詳述した。
- 4) 『日葡辞書』では、琴、箏といったロングツィター属の撥弦楽器には *crauo*、*saltiero*、*psalteiro* を適用。
- 5) アルメイダが奈良の春日大社で神楽を見聞しての感想を 1565 年の報告に記す（松田・川崎 1978 : 3 巻 287 頁）など、まったくなかったわけではない。
- 6) アルメイダが目撃した神楽が、御神楽であるならば、現在和琴が使用されている。
- 7) 『日葡辞書』は『日本国語大辞典』（小学館）等日本の辞典類で用例として多く引用されるなど、その辞書としての正確さに定評がある。
- 8) 『日葡辞書』の日本音楽における史料的价值に関しては、千葉 1988 および 1998 に詳しい。
- 9) 4 弦の胡弓もあるが、これは宝暦年間（1751-64）頃に 3 弦から 4 弦に改めたもの。この点に関しては野川 2008 : 375-6 頁に詳しい。
- 10) 乙部弘一蔵屏風絵および各模写による糸巻の相違については吉川 1958 参照のこと。
- 11) 用字法は写本のみ伝存では原本の用法が必ずしも反映されていないなどの問題があるが（蒲生 2005 : 31 頁）、それでも一定の傾向を見出すことができる。
- 12) 三浦理編による翻刻では、底本が明示されていないものの「鼓」を使用し、慶応義塾図書館所蔵の写本では「胡」を使用している。
- 13) 竹井 1995 : 46-47 頁に詳述されている。
- 14) 宮城道雄は大胡弓を作成する以前に、代わりとして三味線を弓で弾いていた（千葉 2000 : 24 頁）。
- 15) 近世箏曲の成立に関して、キリシタン史料から検証したものに千葉 1998 がある。

参照史料

『案内者』中川喜雲著、近世文学書誌研究会編『近世文学資料類従』仮名草子編（9）（勉誠社、1973）〔影印〕。

『筠庭雜考』喜多村筠庭著（自筆）〔国立国会図書館蔵〕。

『歌系図』流石庵羽積著（村上九兵衛、1782〔天明2〕）〔宮城道雄記念館蔵〕。

『団扇絵づくし』菱川師宣、天理図書館善本叢書と書之部編集委員会編『師宣政信絵本集』天理図書館善本叢書と書之部第67巻（天理大学出版部、1983）〔影印〕。

「江戸四季風俗図巻」無款（菱川派）、辻惟雄監修『ボストン美術館 肉筆浮世絵』第1巻（講談社、2000）。

「江戸風俗図巻」菱川師宣、出光美術館編『肉筆浮世絵 — 出光コレクションのすべて』（出光美術館、2007）。掲載図版は原本（出光美術館蔵）より複写。

『江戸名所記』浅井了意著（河野道清、1662〔寛文2〕）〔国立国会図書館蔵〕。

乙部弘一蔵屏風絵、『東洋音楽研究』第14・15合併号 口絵。

「女歌舞伎図屏風」無款、服部幸雄〔ほか〕著『日本屏風絵集成』第13巻（講談社、1978）。

「花下遊楽図屏風」無款、武田恒夫編『日本屏風絵集成』第14巻（講談社、1977）。小林忠編著『肉筆浮世絵大観』7（講談社、1996）。

「門付け二美人」鈴木春信、〔東京国立博物館編〕『春信 — 没後二〇〇年記念』（東京国立博物館、1970）。掲載図版は原本（東京国立博物館蔵）より複写。

『虚実柳巷方言』香具屋主人著（丁字屋平兵衛、1794〔天保7〕）〔国立国会図書館蔵〕。

『嬉遊笑覧』喜多村筠庭著〔自筆〕（静嘉堂文庫蔵）。

『傾城反魂香（正本）』近松門左衛門、近松書誌研究会編『正本近松全集』第8巻（勉誠社、1979）〔影印〕。

『胡弓之朶』百足登著（博文館、1894〔明治27〕）〔宮城道雄記念館蔵〕。

『滑稽太平記』著者未詳〔国立国会図書館蔵写本〕。

『骨董集』山東京伝著（丁字屋平兵衛、1836〔天保7〕）〔国立国会図書館蔵〕。

『淋敷座之慰』編者未詳、平野健次〔ほか〕解説『日本歌謡研究資料集成』第2巻（勉誠社、1978）〔影印〕。

『色道大鏡』藤本箕山著、野間光辰解題『色道大鏡』中（八木書店、1974）〔影印〕。

「四季日待図巻」英一蝶（1652-1724）、小林忠・榊原悟著『日本美術絵画全集』第16巻（集英

- 社、1978)。掲載図版は原本（出光美術館蔵）より複写。
- 『士女遊楽図屏風』無款、小林忠編著『肉筆浮世絵大観』4（講談社、1995）。
- 『糸竹初心集』中村宗三著（秋田屋五良兵衛、1664〔寛文4〕）〔宮城道雄記念館蔵〕。
- 『春秋遊楽図屏風』菱川師平、出光美術館編『肉筆浮世絵 ― 出光コレクションのすべて』（出光美術館、2007）。
- 『人倫訓蒙図彙』著者未詳（平楽寺ほか、1690〔元禄3〕）〔国立国会図書館蔵〕。
- 『声曲類纂』斎藤月岑編（須原屋茂兵衛・須原屋伊八合梓、1847〔弘化4〕）〔慶應義塾図書館蔵〕。
- 『攝陽奇観』浜松歌国編著、船越政一郎編『浪速叢書』第4（名著出版、1978）〔翻刻〕。
- 『竹斎』富山道治作、前田金五郎編『竹斎物語集』（古典文庫、1970）〔影印〕。
- 『邸前遊楽図屏風』無款、小林忠編著『肉筆浮世絵大観』7（講談社、1996）。
- 『当世武野俗談』馬文耕著〔慶應義塾図書館蔵写本〕。岸上操編『近古文芸 温知叢書』第10編（博文館、1891）〔翻刻〕、三浦理編『窓のすさみ・武野俗談・江戸著聞集』有朋堂文庫（有朋堂、1915）〔翻刻〕。
- 『時慶卿記』西洞院時慶記、『大日本資料』第12編雪6（東京帝国大学、1904）〔翻刻〕。
- 『独語』太宰春台著〔慶應義塾図書館蔵写本〕、〔国立国会図書館蔵文化13年写本〕、〔国立国会図書館蔵宝暦7年写本〕。
- 『難波鑑』一無軒道治著、横山重監修『近世文学資料類従』古板地誌編19（勉誠社、1977）〔影印〕。
- 『浪花名物富貴地座位』、『攝陽奇観』安永6年の条に貼付された板行物。船越政一郎編『浪速叢書』第4収載〔影印〕。
- 『難野郎古たたみ』編者未詳、中村幸彦・日野龍夫編『新編稀書複製会叢書』第22巻（臨川書店、1990）〔影印〕。
- 『諸国遊里/好色由来揃』吉田半兵衛画（万屋彦三郎、1692〔元禄5〕）〔国立国会図書館蔵〕。
- 『弾物のさだめ』藤井高尚著（1808〔文化5〕序）〔宮城道雄記念館蔵〕。
- 『松の葉』秀松軒編、平野健次〔ほか〕解説『日本歌謡研究資料集成』第4巻（勉誠社、1977）〔影印〕。
- 『萬歳躍』、編者未詳、浅野健二〔ほか〕解説『日本歌謡研究資料集成』第1巻（勉誠社、1976）〔影印〕。
- 『明清楽之栞』百足登著（博文館、1894〔明治27〕）〔宮城道雄記念館蔵〕。

『陸奥衛』太白堂桃隣編（西村宇兵衛ほか、1697 年〔元禄 10〕跋）〔国立国会図書館蔵〕。

『倭漢三才図会』寺島良案著（秋田屋太右衛門ほか、1824〔文政 7〕）〔国立国会図書館蔵〕。

Vocabvlario Da Lingoa De Iapam com a declaracao em Portugues 『日葡辞書 VOCABVLARIO DA LINGOA DE IAPAM』（勉誠社、1973）〔影印〕。

Dictionarivm Latino Lvsitanicvm, Ac Iaponicvm, Ex Ambrosii Calepini volumine depromptum 『羅葡日対訳辞書 DICTIONARIVM LATINO LVSITANICVM AC IAPONICVM』（勉誠社、1979）〔影印〕。

『日本史』ルイス・フロイス著、松田毅一・川崎桃太訳『フロイスの日本史』（中央公論社、1977～1980）。

引用文献

浅野健二 1976 「万歳踊」解説『日本歌謡研究資料集成』第 1 巻 東京：勉誠社、329-331。

海老沢有道 1983 『洋楽伝来史 キリシタン時代から幕末まで』東京：日本基督教団出版局。

片岡千鶴子 1970 『八良尾のセミナリヨ』 東京：キリシタン文化研究会。

蒲生郷昭 2000 『日本古典音楽探求』 東京：出版芸術社。

蒲生郷昭 2005 「三味線の古称、古表記—天正から慶長まで」 日本大学芸術学部『芸術学部紀要』第 42 号 東京：日本大学 23-38。

神戸愉樹美 1998 「キリシタン史料における擦絃楽器」皆川達夫先生古希記念論文集編集委員会編『音楽の宇宙—皆川達夫先生古希記念論文集』 東京：音楽之友社 239-254。

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』第 7 号 京都：京都市立芸術大学 日本伝統音楽研究センター 37-59。

吉川英史 1958 「古屏風の三絃図について」『東洋音楽研究』第 14・15 合併号 東京：東洋音楽学会 95-100。

吉川英史 1965 『日本音楽の歴史』 東京：創元社。

草野妙子 1989 「日本の中の韓国伝統音楽の残影—陶工たちが伝えた歌「オノリナ」を考察する」『文学』57（5） 東京：岩波書店

草野妙子 2008 「邦楽器の歴史とその周辺」第 8 回 『宮城会会報』第 201 号 東京：宮城会 96-111。

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』第 29 巻 東

- 京：日本民俗音楽学会 21-34。
- 小林忠 1978 『日本美術絵画全集』第16巻 東京：集英社。
- 小林忠 1996 『肉筆浮世絵大観』7 東京：講談社。
- 竹井成美 1995 『南蛮音楽 その光と影—ザビエルが伝えた祈りの歌』 東京：音楽之友社。
- 竹内道敬 1998 『近世邦楽考』 東京：南窓社。
- 田邊尚雄 1964 『日本の楽器』 千葉：柏出版。
- 千葉優子 1988 「異文化との接触—キリシタン期の音楽を例として」『岩波講座 日本の音楽 アジアの音楽』3 伝播と変容 東京：岩波書店 82-96。
- 千葉優子 1990 「キリシタン音楽—その研究の可能性—」『東洋音楽研究』第55号 東京：東洋音楽学会 157-162。
- 千葉優子 1993 「安土桃山時代の日本の音楽」『季刊邦楽』74号 東京：邦楽社 90-93頁。
- 千葉優子 1998 「キリシタン版から見た近世邦楽の萌芽—箏曲を中心として」 皆川達夫先生古希記念論文集編集委員会編『音楽の宇宙—皆川達夫先生古希記念論文集』 東京：音楽之友社 265-272。
- 千葉優子 1999 『箏曲の歴史入門』 東京：音楽之友社。
- 千葉優子 2000 「やさしい箏曲の歴史」第33回 『宮城会会報』第176号 東京：宮城会 21-28。
- 千葉優子 2005 『日本音楽がわかる本』 東京：音楽之友社。
- 千葉優子 2008 「楽器の工房をたずねて」第7回 『宮城会会報』第201号 東京：宮城会 77-87。
- 辻惟雄 2000 『ボストン美術館 肉筆浮世絵』第1巻 東京：講談社
- 土井忠生・森田武・長南実編訳 1980 『邦訳 日葡辞書』 東京：岩波書店。
- 内藤正人 2007 「作品解説」『肉筆浮世絵 出光コレクションのすべて』 東京：出光美術館、210-254。
- 中村幸彦・日野龍夫編 1990 「稀書解説 難野郎古たたみ」『新編 稀書複製会叢書』第22巻 東京：臨川書店 374-380。
- 野川美穂子 2008 「胡弓楽」『日本の伝統芸能講座 音楽』 京都：淡交社 370-381。
- 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。
- 平野健次 1987 『三味線と箏の組歌 — 箏曲地歌研究Ⅰ』 東京：白水社。
- 松田毅一・川崎桃太訳 1978 『フロイスの日本史』3・5 東京：中央公論社。

馬淵卯三郎 1992 『糸竹初心集の研究—近世邦楽史研究序説』 東京：音楽之友社。

Malm, P. William. 1959. Japanese Music and Musical Instruments, Tokyo, Charles Tuttle Company.

三宅英利 1993 『近世アジアの日本と朝鮮半島』 東京：朝日新聞社。

尹芝恵 2005 「江戸絵画に描かれた朝鮮通信使の楽隊」『総合政策論叢』第10号 鳥取：鳥取県立大学 総合政策学会 73-89。

横山学 2006 「琉球国使節の往来」『知られざる琉球使節—国際都市・鞆の浦』 福山市：鞆の浦歴史民俗資料館活動推進協議会 152-155。

【付記】本論文は2009年7月4日に開催された日本音楽学会関東支部特別例会（東洋音楽学会東日本支部第45回定例研究会と合同）において「展望 キリシタン音楽研究の可能性」として口頭発表したもののうち、研究の実例として述べた後半の胡弓と近世邦楽史料としての説話に関する部分をもとにまとめたものである。今後、新たな胡弓資料の発見は必定だが本研究がその指針となり、さらに近世邦楽史料研究におけるひとつの提言となれば幸いである。なお、史料の掲載を御許可くださった関係機関に心より感謝申し上げる。