

# 「胡弓の伝播と現状に関する一考察」

片山詩音

## 要旨

胡弓は日本の伝統楽器の中で唯一の擦弦楽器である。アジア地域には擦弦楽器が多く存在していることから、それらの楽器と胡弓との比較によって胡弓独自の特徴を明らかにする。胡弓の起源としては主に国外からの「伝来」を前提とした4つの説が挙げられるが、いずれも推測の域を脱していない。本稿ではこの点を踏まえた上で、日本において現在胡弓が用いられている事例として、富山県富山市八尾町の「おわら風の盆」や歌舞伎を取り上げ、胡弓の演奏者を中心として、各事例における胡弓の導入経緯や胡弓の用いられ方の特徴等を分析する。

## はじめに

胡弓は、日本の伝統楽器の中で唯一の擦弦楽器である。胡弓の起源については、琉球や南蛮・中国等からの伝來說や、三味線を改造した説などが挙げられているが、いずれも推測の域を出ていない。そこで本稿では、胡弓の起源をたどるための基礎作業として、胡弓の楽器構造の考察と、日本国内における胡弓の伝播経緯、また現在胡弓が用いられている事例をもとに演奏者や演奏が行われる場の現状について報告を行う。

まず、胡弓の独自の特徴を明確にする。アジア・ヨーロッパ地域には多種多様な擦弦楽器があることから、それらの擦弦楽器と胡弓を演奏法や楽器形態・材質等の点から比較し、類似点・相違点を明らかにする。一方、胡弓の起源及び伝来経路については、伝來說や三味線改造説などがあり、それらについてもそれぞれ述べていく。

次いで、日本国内における胡弓の伝播経路とその演奏者について考察する。本稿では、現在胡弓が用いられている富山県富山市八尾町の「おわら風の盆」と歌舞伎を事例として取り上げる。各事例では、胡弓の導入経緯に関しては現時点で考えられる経緯を推測し、主に演奏者の存在を軸として演奏を行う場や演奏内容について比較を行う。本稿のこれらの作業は、日本国内における胡弓の伝播経緯や、胡弓の起源を再検討するための足掛かりとなるものであると考えている。

## 1. 胡弓の概要

### 1-1. 胡弓の楽器構造

まず、胡弓の起源や事例について考察する前に、楽器構造や演奏法等について述べていきたい。胡弓本体の主な特徴としては、弦を張るための駒と中子先と呼ばれる部分、そして演奏に用いる弓が挙げられる(図1参照)。駒は竹、桐、象牙、黄楊等で作られている。胡弓はヴァイオリンと同じように、弦に弓を当てて演奏するため、駒の形は全3弦のうち中央の第2弦が高く凸形となっている。中子先<sup>なかごさき</sup>とは、棹が胴を貫き突き出ている長さ約7~8cmの部分のことを指す。演奏者は胡弓を膝の間に垂直に立て、棹を回しながら演奏する。この演奏法により楽器を膝の上で安定させるために、両膝の間で挟めるよう適度な長さのある部分が必要となり、その部分が中子先である。弓は全長が80cm前後のものから100cm以上のものまである。胡弓の弓は武器として用いられる弓の形状とは異なるものである。弓は竹や紫檀で作られた長さ約80

～100cm 前後の竿<sup>さお</sup>に、長さ約 60～70cm の馬の尾を数十本束ねた毛<sup>け</sup>を結び付けて作られている。演奏する際は弓と毛の間に右手の指を入れ、指の力加減によって毛の張力を調整しながら演奏する。

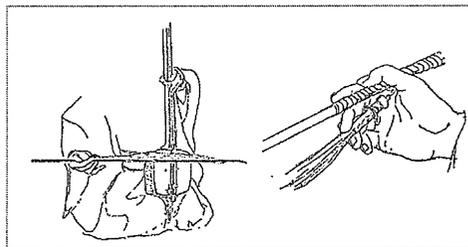
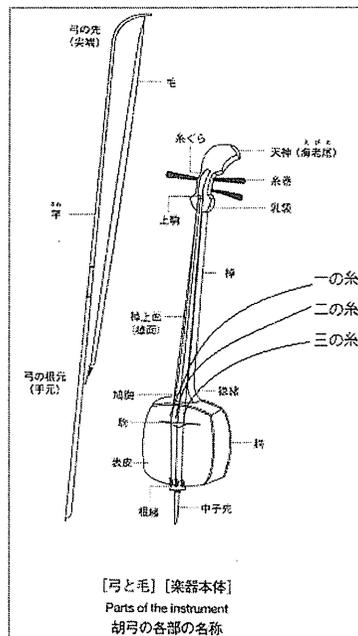
[図 1: 「胡弓と各部の名称」 畦地 1997:p.2 を筆者加工]

### 1-2,演奏法

胡弓は基本的に座って演奏される(図2 参照)。演奏者はまず左手で胡弓本体の棹を持ち、中子先を膝と膝の間に挟む。胡弓本体は床に対し垂直に立て、棹は演奏者の左側に位置させる。次に弓の根元を弓の下から、右手の親指と人差し指で挟んで持つ。弓と毛の間に中指と薬指を入れ、弓と毛を結ぶ紐にその指を当てて毛の張力を調整する。弓は胡弓本体に対して垂直に、床に対して平行に弦に当てる。

このように演奏者は胡弓を構え、楽器の棹を左手で回しながら弓を弦に当てて演奏する。弦を擦って音を出す際、

弦の位置によって楽器の回し方が変化する。演奏者の右側に位置する弦である「一の糸」を弓で擦る場合は楽器を左側に、つまり胡弓の表側を体の左外側に向ける。中央の「二の弦」を弓で擦る場合には、楽器を正面に向けて演奏し、演奏者側の左側に位置する「三の糸」を弓で擦る場合には楽器を右側に向ける。このように胡弓の演奏は弓の角度を変えず、楽器本体の角度を変えることによって擦弦を行い発音させる。



[図 2: 「楽器の構え方・弓の構え方」 茂手木 1988:p.131 より転載]

### 1-3,アジア地域の擦弦楽器と胡弓の比較

日本における擦弦楽器は胡弓が唯一であるが、アジア地域には様々な擦弦楽器が存在している。これらの擦弦楽器と胡弓の特徴を比較したものが表 1 である。

地域名		東アジア							東南アジア			南アジア	西アジア		
		日本		中国	モンゴル	韓国	ベトナム	タイ		インドネシア	インド	イラク	アフガニスタン		
楽器名		三弦胡弓	四弦胡弓	沖繩胡弓	京胡・二胡	馬頭琴	ハム演奏	ダン・ニー	ソー・ドゥアン	ソー・ウー	ソー・サム・サイ	ルバーブ	サーランギ	ジョーザ	リチャック
楽器形態	形態	琵琶型													
		半球型			○										
		筒型(凹面・角筒)				○	橋杓型								
	弦数	箱型(凹面・角面)	○	○											○
		1本													
		2本				○	○	○	○	○					○
		3本	○										○		
		4本			○										○
		5本以上													
		複弦													
共鳴弦												○			
演奏法	弓の入れ方	弦の間			○	○	○	○	○	○					
		弦の外	○	○							○	○	○	○	
	楽器の構え方	膝にのせる(足で押さえる)				○	○	○	○	○					
		構から離す										○	○		
	演奏法	弦の押さえ方	弦を棹や指板にふれさせる	○	○	○									
構から指をあてる 上から押すが指板や棹に弦がつかない						○					○	○	○	○	

[表1: 「アジア地域の擦弦楽器の楽器形態と演奏法の比較表」 平野(監修)1976 : p.47をもとに筆者作成]

表1より、胡弓とアジア地域の擦弦楽器の共通点・相違点を明らかにすることができる。この比較から日本の胡弓の特徴として、弦を棹に触れさせ弓を外側から当てるという演奏法を挙げることができるように思われる。この演奏法について、国立音楽大学音楽研究所は、「弓奏弦楽器の演奏姿勢」に関する考察<sup>3)</sup>において、「個々の弦を奏する場合に、弓の角度を変えずに楽器を回転させながら向きを変えて、弦を弓に当てる」ようにする「特殊な奏法」であると指摘している[国立音楽大学音楽研究所 1983:pp.30-31]。弓を用いる際には、弓から弦に対する動作ではなく、弦を含めた楽器本体を弓へ向けるという動作によって擦弦している。その上、演奏者自身が弓の毛の張力を調整しつつ演奏することから、毛が緩く張られていることもこの奏法に関わっているものと推測される。

2,胡弓の起源及び発展・衰退

胡弓の起源は現時点では明確にはなっていない。おそらく三味線が日本に伝来した頃、もしくはその後胡弓が伝来または発生したと考えられ、伝來說や楽器の改造説などが諸説ある。ここでは諸説を比較検討すると共に、各説の問題点を取り上げた上で、今後の胡弓研究に向けた展望を考察する。

2-1,伝來說・改造説

2-1-1,琉球伝來說

1664(寛文4)年の『糸竹初心集』に胡弓の「胡」の文字は用いられてはいないが、胡弓と推測される「小弓」という楽器についての記述が以下の通りある。

文祿のころほひ、石村檢校と云法師あり。心たくみにして器用無双也。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。小さき弓に、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・二はびはのごとく、三の糸はびは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、真蛇を退んが為に、専引也。琵琶法師も爰に逗留の間は、引給へといふ。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。[『糸竹初心集』下巻,平野 1976:p.5]

この琉球伝来説に関して、『人倫訓蒙図彙』の門説経に関する記述の中においても、琉球から小弓が伝来したと推測される記述がある。

【門説経】<sup>かどせつしやう</sup>小弓引、<sup>こさうひき</sup>伊勢会山より出る。此所のふし一風あり。小弓はもとは琉球国よりわたすとかや。小弓に馬の尾をはりて、糸をならすゆへ、かくいふ也。物もらひに種なきとはいへ共、小弓引、<sup>きんぼく</sup>編木摺はわきて<sup>げほん</sup>下品の一属也。

[『人倫訓蒙図彙』1690](ふり仮名は原文ママ)



[図 3: 『人倫訓蒙図彙』1690より転載]

2-1-2,南蛮伝来説

胡弓の南蛮伝来説では、「南蛮」を前記の琉球とする説と、スペインやポルトガルのキリシタンを起源とする説がそれぞれ考えられている[野川 2008:p.372]。琉球に関しては前記の通りである。もう一方のキリシタン起源説ではキリシタン楽器の中の *rebeca* に由来すると考えられている。神戸は胡弓の「キリシタン起源説が唱えられてきた理由」として次の3点を挙げている。第一に『糸竹初心集』の書き出し部分に「小弓」は「らへいか」であると書かれていることである。第二に『糸竹初心集』の「らへいか」と *rebeca* の発音が似ていることである。第三に、キリシタン文書における *rebeca* の最後の記録が(表 2 参照)、1607(慶長 12)年に大阪城にて豊臣秀頼の前で演奏された記述であり、この時期と『小弓』の初出の時期である 1609(慶長 14)年が隣接していることである。このようにキリシタン起源説が提唱される理由が挙げられているが、表 2 にも示されているように、神戸は小弓とガンバ、ヴァイオリンの楽器構造がそれぞれ異なることが不明瞭な点であることも指摘している[神戸 2010:pp.40-41]。

【表 1】「小弓」、viola de arco、rebeca の比較

項目	本文で詳述した点に下線を付した			考察
	小弓	ガンバ	ヴァイオリン	
表記	小弓、こまう、誤号(胡弓の表記は18世紀以後か?)	viola (vi) de arco ヴィオラ・デ・アルコ	rebeca ラベカ rebequina ラベキーニヤ (女性形係数縮小形)	
記述	1609年(慶長14)「時表記」に「小弓」初出	1607年(慶長12)同右	1607年(慶長12)キリシタン文書に最後の記述	時期が隣接 キリシタン起源説
	1664年(寛文4)「糸竹初心集」に「小弓」		1664年(寛文4)「糸竹初心集」に「らへいか」	「らへいか」と <i>rebeca</i> の発音が似ているため キリシタン起源説
構造	楕が通っている(初期も?) 弦巻を目指さない型	通っていない 弦巻を目指す型	通っていない 弦巻を目指す型	目的が異なる?
弓の材質	馬の尾の毛(初期も?)	馬の尾の毛	馬の尾の毛	
弦の材質	皮(初期も?)	松の木	松の木	
奏法	膝の上や前に構える	膝に構える	膝に構える	
フレット	無し	ある	無いので押さえ方が難しい [Agricola 1529/45: XLIX]	
製作場所	案?	北イタリア? 長崎(失われた)	北イタリア?	

[表 2: 「表 1 「小弓」、viola de arco、rebeca の比較」神戸 2010:p.40より転載]

また、『和漢三才図会』では以下のように胡弓を「南蛮からおこったもの」と記されている。

【<sup>こきゅう</sup>鼓弓】思うに、いつごろできたものかよくわからない。形は三絃に似ているが小さく、撥を用いないで、小弓の弦で鼓く。それで鼓弓というのである。音色はたいへん悲哀である。勢州の宇治の乞食が、いつもこれをひいて謡っている。伝えによれば、胡弓は南蛮からおこったもので、彼の土人は蛇や虺の害を避けるため、行住にいつもひいているという。[『和漢三才図会』巻第十八 1713] (ふり仮名は原文ママ)

2-1-3,中国からの伝来説

現在の中国には漢民族系、西アジア系、モンゴル系と異なる起源をもつ擦弦楽器が存在する。野川によると、中国の擦弦楽器の多くに共通する特徴として、楽器構造においては棹が胴を貫いていない点、演奏法においては弓を弦に外側から当てて演奏するのではなく、弦と弦の間に弓の毛をはさみ、弦を毛の表と裏の両面で擦って演奏する点等が挙げられ、それらは日本の胡弓の特徴と大きく異なるとされる。しかし野川は中国の擦弦楽器と日本の胡弓との関係性について、両者の楽器が共に改造されてきたという過程を経ていることと、その「原型を解明できてない現状」があることから、関係性がないということとを断定することもできないと指摘している[野川 2008:p.373]。

2-1-4,三味線の改造説

日本における三味線は、胡弓が伝来または発生する前に既に存在、もしくは同時期に発生したとされる。三味線と胡弓の楽器構造の類似点・相違点に関しては、胡弓が三味線よりも一回り小さく、それぞれ撥と弓を用いて演奏するという違いはあるものの、それ以外の楽器構造はほぼ類似している(表 3 参照)。その類似性により、胡弓は三味線を改造することによって発生したとしてこの説が挙げられる。

小島は三味線と胡弓の共通性を、全体的な楽器形態については「棹が太鼓のような胴を貫き「胴の下に突き出ていること」と、棹の突き出た部分である中子先については長さの差はあるものの、弦を楽器に張る際に弦の端を止める部分として「きわめて合理的な構造」であると指摘している[小島 2004:p.24]。

		胡弓	三味線
棹	材質	カリン、紅木、紫檀 など	紅木、紫檀、檜 など
サワリ	有無	なし	あり
駒	材質	竹、福、象牙、黄楊 など	象牙、水牛 など
	位置	表反の上部(榫寄り)	表反の下部(根緒寄り)
中子先	高さ	高い	低い
	長さ	長い	短い
胴	材質	カリン など	カリン、桑、樺 など
反	材質	猫皮・犬皮	猫皮・犬皮
弦	材質	絹	絹
楽器の持ち方		左手で棹を持ち、中子先を両膝で挟み、楽器を垂直に立てて演奏する。	左手で棹を持ち、胴の片側を膝の上に乗せ、楽器を斜めに傾けて演奏する。
		弓による擦弦	撥による擦弦
演奏法		弓の材質(竹、紫檀 など)	撥の材質(象牙、鼈甲、水牛の角など)
		右手に持った弓を弦にあて、左手で楽器を回しながら演奏する。	右手に持った撥で弦を弾いて演奏する。 撥先で爪弾いて演奏する。

[表 3 : 「胡弓と三味線の類似点・相違点」 河竹 2007:pp.276-281、野川 2008:pp.370-371、平野 1976:pp.16-17、三木 1996:pp.103-106,pp.133-134 をもとに筆者作成]

2-2,胡弓の発展と衰退

このように、諸説ある胡弓の起源についてそれぞれ述べてきたが、これらの説の中から一説に定めることは現時点では難しいと考えられる。そのため、ここでは起源そのものを探るのではなく、むしろ胡弓が伝来または発生した後の歴史について見ていくことにする。

胡弓は伝来または発生後、江戸時代初期頃から盲人の演奏者によって、琵琶や箏・三味線と

共に胡弓も演奏されるようになった[野川 2008:p.378]。それによって胡弓は箏と三味線との3つの楽器で構成される三曲合奏に用いられることとなった。また、胡弓のみの独奏を中心とした本曲<sup>4</sup>や、地歌・箏曲等の曲を編曲した外曲<sup>5</sup>として胡弓の曲が作られるなど発展を遂げた[野川 2008:p.379]。しかし、三曲合奏においては尺八の普及によりその座が取って代われ、胡弓は次第に衰退していった[平野 1989:p.377]。現在の三曲合奏は箏・三味線と尺八もしくは胡弓で行われ、胡弓は常に用いられるわけではない。胡弓と尺八は、擦弦楽器と管楽器といったようにそれぞれ構造的には全く異なる楽器である。異なるこれらの楽器が三曲合奏で同じ役割を果たすことができる理由の一つとして、どちらの楽器も持続音を発する楽器であることが考えられる。明治以降は文部省の音楽取調掛による改造胡弓の製作や田邊尚雄による玲琴の考案、宮城道雄による大胡弓の考案といった胡弓の改造が行われた。これは、明治以降の西洋音楽の導入に伴い、演奏を行う場の規模が拡大したことや、合奏形態の拡大により、より大きい音量が求められたことが理由であると考えられる。なお、前述の宮城道雄が考案した大胡弓は現在も演奏が行われている[野川 2008:pp.376-377,p.379]。

### 3,演奏者

日本において胡弓は、江戸時代初期頃から門付芸人や鳥追い、遊女、芸妓(芸者)、また瞽女や検校のような盲人などの様々な身分の人々によって演奏され、また尾張・三河地域の「三曲万歳」でも行われていたとされる [野川 2008:pp.377-378,p.381]。

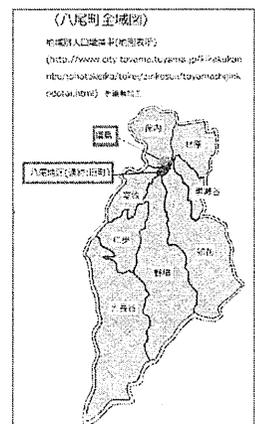
現在胡弓が演奏される場としては、歌舞伎や文楽の下座音楽、地歌箏曲、さらに民俗芸能としては富山県の「おわら風の盆」や「麦屋節」、前述の尾張・三河地域の「三曲万歳」、また天理教でも用いられていると言われている。本稿では、この中でも瞽女との関わりがあったと考えられ、今なお胡弓を用いている「おわら風の盆」を事例として取り上げ、実際に胡弓がその民俗芸能の中でどのように用いられているかということについて述べる。また、本稿では歌舞伎にも着目して、胡弓の用いられ方について明らかにする。

#### 3-1、「おわら風の盆」の事例

ここでは民俗芸能において胡弓が用いられる事例として、筆者の現地調査に基づき富山県の「おわら風の盆」を取り上げる。

##### 3-1-1、「おわら風の盆」について

まず始めに、「おわら風の盆」の概要について述べる。「おわら風の盆」とは富山県富山市八尾町内の11の町<sup>6</sup>で(図4参照)、毎年9月1日から3日までの3日間行われる行事のことである。「おわら風の盆」は三味線や胡弓・締太鼓から成る地方<sup>7</sup>と唄い手<sup>8</sup>と囃子手<sup>9</sup>による「越中おわら節」の演奏と歌唱のもと、着物と法被に編笠を被った男女の踊り手<sup>10</sup>が踊る行事である。「越中おわら節」の歌詞には、かつて八尾町の中心的な産業であった養蚕や和紙、稲刈りや桑積みといった農作業、八尾近隣地域の様子、月見や蛍追いといった四季の光景などが盛り込まれ、また踊りの所作もその歌詞の内容と連動するものとなっている。現在の「越中おわら節」の唱法は大正期に確立され、踊りは昭和4年に日本舞踊家の若柳吉三郎によっ



て振付が行われた[長尾 2002:p.74]。

「おわら風の盆」における胡弓は、前述のように三味線や締太鼓と同様に地方に含まれ、その地方は唄い手と囃子手による歌唱の伴奏を務める役割を果たしている。

[図 4:富山市ホームページ 統計データ統計表「(3)地区別人口増減率(地図表示)」を筆者加工]

### 3-1-2、「おわら風の盆」における胡弓の導入経緯

「おわら風の盆」に胡弓が取り入れられた経緯として、現時点では以下の2点が考えられている。

第一に、八尾町の塗師の松本勘玄<sup>かんげん</sup>が、明治末期に八尾町にやって来た瞽女の胡弓の演奏を聴き、「越中おわら節」に取り入れたと言いつたえられている。その瞽女は胡弓の名手と呼ばれた佐藤千代<sup>ちよ</sup><sup>11</sup>と推測されている。なお、松本勘玄のもつとされる胡弓が、松本の長男によっておわら資料館に寄贈され現存している[富山新聞 1987.9.19]。第二に、『傳説俗謡童話俚諺調査答申書 第5集』の記述<sup>12</sup>によると天保から明治初年頃までに、すなわち前述の松本勘玄や瞽女よりも前に既に八尾町で演奏されていたと考えられる。以上からすると、八尾町では胡弓は明治末頃に松本勘玄によって取り入れられたという説が定着しているとされている一方で[赤阪 1994:p.176]、天保から明治初年頃までには人々が三味線や太鼓・胡弓を演奏し踊っていたという記述も存在する。赤阪はこの両説について、両説は矛盾しているものの、「胡弓という重要な要素の加入も比較的あたらしいことになる」と指摘している[赤阪 1994:p.176]。

### 3-1-3、「おわら風の盆」における胡弓の演奏者及び演奏形態について

「おわら風の盆」における胡弓の演奏者について述べる前に、まず「おわら風の盆」の構成員全体について述べておく。

構成員は大きく分けて演者と運営の2つに分けることができる。前者の演者は、唄い手と囃子手<sup>じかた</sup>、踊り手で構成され、実際に演奏を行う人々のことである。本稿で着目する胡弓の演奏者は地方であることから、この演者の中にも含まれる。後者の運営について、富山県民謡越中八尾おわら保存会や、支部と呼ばれる11町それぞれにおいて、「おわら行事運営委員会」が主な組織となっている<sup>13</sup>。なお、この「おわら行事運営委員会」は「20代後半から40代前半の中間年齢層の男子」によって構成される八尾壮年団、10代後半から20代半ばまでの若手による八尾青年団、といった各団体によって構成されている [赤阪 1994:p.171]。

先述のように、「おわら風の盆」において胡弓奏者は構成員の中の演者として位置づけることができる。胡弓を含めた地方や唄い手・囃子手は、八尾町で生まれ育ち踊り手を務めた後に、楽器演奏や歌唱面において「おわら風の盆」に加わるという経歴を持つ人々が多くみられる。その一方で、町外から八尾町に移り住んで来た人々による参加も少なくない[赤阪 1994:p.183]。「おわら風の盆」において三味線は唄を引き立てるものであり、胡弓はその三味線を支えるものと考えられている。つまり、胡弓は唄と三味線の両者を引き立てるものとしてあくまで補佐として用いられるのである。胡弓は演奏者自らが弓の張力を調整しながら演奏するという特性から、音程を一定に保つことが非常に難しいため、「おわら風の盆」において複数の演奏者によって複数の胡弓が同時に演奏されることはあまり見られない。そのため、「越中おわら節」を地方と唄い手・囃子手が演奏及び歌唱する際には、三味線や唄い手が複数名、多い時には10数名が演奏・歌唱するのに対し、胡弓奏者は各町に3・4名は存在するものの、演奏時には基本的に

1名のみで行う。

演奏者の育成は、各町内で定期的<sup>おんしゅうかい</sup>に開催される温習会と呼ばれる自主練習や、おわら保存会主催の練習会<sup>14</sup>において、年長者による指導のもとで踊り手を省いた地方と唄い手・囃子手による合同の練習において行われている。また「新人は町内の名手から学」んだり、「よその町に住む名人に弟子入りして学」んだり、町の支部単位だけでなく、演奏者個人単位の練習や指導も行われている[赤阪 1994:p.183]。

「おわら風の盆」で行われる演奏形態は主に2つ挙げられる。一つは胡弓の概要の演奏法で述べた形態と同様に、長時間の輪踊り<sup>15</sup>の際に地方が座奏を行う場合である。もう一方は、立奏及び歩きながらの演奏であり、基本的にはこの形態が主となる。演奏者は腰に紐を回して結び、その結び目の輪の中に胡弓の中子先を差し込み、胡弓を自身の身体に密着させて演奏する(図5参照)。胡弓は棹を回しながら演奏する楽器であるため、演奏者は楽器そのものと自身の身体全体を動かして演奏する。



[図5:「立奏」 国立音楽大学音楽研究所 1983:p.31より転載]

## 3-2,歌舞伎の事例

### 3-2-1,歌舞伎における胡弓について

歌舞伎において胡弓が演奏される事例は2つある。一つは下座音楽<sup>16</sup>の中で胡弓が演奏される場合である。この場合、胡弓はあくまで「助奏楽器」として用いられる[平野 1976:p.31]。もう一方は、舞台上で歌舞伎俳優によって胡弓が演奏される場合である。このように歌舞伎における胡弓は、歌舞伎という一つの分野の中でも非常に異なる役割を果たしている。したがって、本稿では下座音楽と舞台上の2つの状況において、胡弓が用いられる演目や演奏形態について述べる。

### 3-2-2,歌舞伎における胡弓の導入経緯

歌舞伎で胡弓が演奏されるようになった経緯は明らかではない。しかし、歌舞伎で胡弓が演奏されている様子が浮世絵に描かれていることから、17世紀末から18世紀の始め頃には用いられていたようである。歌舞伎の下座音楽として胡弓が用いられたというよりも、歌舞伎俳優が門付芸人を演じる際に「付随して出てくる」ものとして、つまり「舞台上の小道具」として用いられたことが始まりと推測されている[平野 1976:pp.30-31]。

### 3-2-3,歌舞伎における胡弓の演奏者と演奏形態、及び演目

下座音楽における胡弓の演奏者は、現在、箏と三味線(三絃)と胡弓の3種の楽器を担当している。胡弓が下座音楽において演奏される場合について述べる前に、まず下座音楽について見おきたい。下座音楽とは、「歌舞伎の演出に、効果・修飾・背景・伴奏音楽として、原則として黒御簾で演奏される歌舞伎囃子の通称」である[景山 2000:p.167]。下座音楽の「演劇的機能」や「用法」として、景山は「下座音楽の効用は、全般的に修飾音楽、効果音楽としての効用が中心となる」と述べている[景山 2000:p.168]。またその効用ばかりでなく「伴奏音楽」として、「動作につく囃子は、動き方、テンポに対して」、また「せりふにつく合方は、せりふの内容に適合した旋律・音色・強弱・リズムが要求されるばかりでなく、声の調子やテンポに対して」

それぞれ関わっているとされている[景山 2000:p.168]。

このように下座音楽は様々な機能が求められるものであり、それに含まれる胡弓は前述のとおりに助奏楽器として用いられる。助奏楽器として胡弓が用いられる演目の場面情景は、主に哀切や縁切り、愛想づかし<sup>17</sup>といったように、悲哀を含んだ場面において演奏される(表4参照)[野川 2008:p.381]。下座音楽として胡弓が演奏されるその一例として『仮名手本忠臣蔵』六段目「勘平腹切」の場面<sup>18</sup>を見てみると、早野勘平が自身の舅を誤って殺してしまったと早合点して切腹をする場面で胡弓が演奏される[児玉 2006:p.652]。この場面で演奏される胡弓の役割について、景山は「弓の音色は竹笛とは違った暗い哀切感が漂い、(中略)切腹して果てる勘平の悲劇には、より効果的である」と述べている[景山 1980:p.434]。

このように、表4にも挙げたように、様々な人々の感情が交錯し人の死へとつながる場面において、また野川が述べる「悲壮感を強調する情景音楽(下座音楽)の楽器」として胡弓が用いられている[野川 2008:p.380]。

演目	場	場面設定	情景
いせおんどのいねたば 『伊勢音頭恋塚』	三幕目・油屋の場	廓	愛想づかし
			縁切り
			死
ごはりのうらみ 『五大力士』	富田屋大広間の場	廓	愛想づかし
「かごつるべまのよひぞめ」 『籠釣瓶花街酔醒』	江戸町兵庫屋の場	廓に準ずるもの	愛想づかし
	大詰・立花屋二階・八つ橋殺しの場	廓に準ずるもの	殺し
はらまんなつりよみやのにぎわい 『八幡祭小望月懸』(箱屋新助)	第三幕・第一場・化粧場仲野花屋の場	廓に準ずるもの	愛想づかし
そがしよたてのこしよめ 『曾我経快御所染』(五所五郎蔵)	終幕	廓	縁切り
			死
			愛想づかし
『仮名手本忠臣蔵』	六段目・勘平腹切りの場	世話物	切腹
いながとらちゆうごう 『伊賀越前中双六』	六段目・「沼津」より「千本松原」	時代物	切腹
ほんちようにしゅうごう 『本筋廿四季』	四段目・十種音の場	時代物	死

[表4:下座音楽に胡弓が用いられる演目例 杵屋 1976・1980:p.148,234,236、平野 1976:pp.32-33、新訂増補版 2000『歌舞伎事典』をもとに筆者作成]

次に、歌舞伎俳優の場合について述べる。歌舞伎俳優が舞台上で胡弓の演奏を行うという演

目は、『壇浦兎軍記』より三段目の口「阿古屋琴責の段」<sup>19</sup>の他にはほとんど見られない<sup>20</sup>。

舞台上で歌舞伎俳優が胡弓を演奏する役を演じるということは、物語内の人物として演奏を行うことである。この「阿古屋琴責の段」は、歌舞伎俳優が傾城の阿古屋を演じる際に、舞台上で箏と三味線と胡弓の3つの楽器を実際に演奏する特殊な演目である。演奏形態としては、俳優は舞台上に座り、傾城の豪華な衣装を身につけ、3つの楽器を順に演奏する。

この阿古屋の役は「女形が実際に舞台上で三曲を弾きこなし、しかも阿古屋の役柄を離れてはならないことから、至難の役とされ」ている[岡田 2006:p.16]。この役の難しさの要素は、小池が述べているように、阿古屋は「景清」の二字を(歌う歌詞に)読み込んで<sup>21</sup>、その行衛の知れないことを歌いながら箏を演奏することや[小池 1975:p.112(括弧内は引用者補足)]、役人に景清の行方を白状するよう責め立てられても「知らない」という態度をとり、「阿古屋の傾城として意気地とハリが躍如としている」といった演技を行うことも含まれているのであろう[小池 1975:p.105]。そして、そのような阿古屋を歌舞伎俳優が演じ、また楽器を演奏することにおいて、「(演奏する)土台として役者個人の手慣れた音曲の素養」が必要であると指摘されているように[村上 1998:p.162(括弧内は引用者補足)]、歌舞伎俳優は箏・三味線・胡弓の3つの楽器演奏がどれも登場人物にふさわしく、秀でていることが求められているのであろう。

おわりに

本稿では、日本における胡弓の楽器構造の特徴やその起源、また現在の事例をもとに胡弓の

演奏者や演奏形態等について記述してきた。

まず、胡弓の特徴としては、胡弓と他地域の擦弦楽器との比較から、中央の高さが高い形状を持つ駒や、楽器を回すという奏法、演奏者自らが毛の張力を調整して用いる弓が挙げられる。これらは他の擦弦楽器においてあまり多く見られない特徴である。これらの特徴には相互関係があると考えられ、胡弓に用いられた経緯や必要性について、初期の胡弓に関する記述から検討していく必要があると考える。また、胡弓の伝来または発生に関する経緯についての諸説はいずれも推測の域にとどまっており、今後は、胡弓の起源に関する研究においては、他の擦弦楽器との比較や検討などから、明確にしていくことが求められているとあらためて指摘した。

そして本稿では、「おわら風の盆」と歌舞伎における胡弓の現状を事例として取り上げた。「おわら風の盆」における胡弓は、立奏という特殊な演奏形態で演奏されるという特徴があると言え、その胡弓の演奏者を含めた演者には、温習会をはじめとした修練の機会が設けられている。そして、その演奏技術の伝習と習得が地域社会の中で行われているのである。また、歌舞伎における胡弓は、下座音楽では助奏楽器としてその場面の情景を強調する舞台演出として、一方舞台においては歌舞伎俳優が登場人物を演じる際に演奏される。つまり、歌舞伎という一つの芸能の中において、胡弓はそれぞれ異なって用いられているのである。

このように本稿では、胡弓の構造や歴史性、また現在の用いられ方について述べてきた。しかし、これらの点については研究の余地があり、特に胡弓の伝播経緯や起源については、より詳細な研究が必要であると考えている。それに加えて、胡弓の音楽的表現や美的価値、また胡弓に求められる音楽上の特色に関する分析も重要となるであろう。これらのことも含めて今後の課題としたい。

#### 〈参考文献〉

- 『糸竹初心集』1664(浅野建二(監修)1978『糸竹初心集・糸竹大全・糸竹古今集』日本歌謡研究資料集成 第3巻 勉誠社 に再録)
- 『人倫訓蒙図彙』1690(朝倉治彦(校注)1990『人倫訓蒙図彙』東洋文庫 519 平凡社 p.283 に再録)
- 『和漢三才図会 卷第十八』1713(島田勇雄・竹島淳夫・樋口元巳(訳注)1986『和漢三才図会 4』東洋文庫 458 平凡社 p.223 に再録)
- 赤阪賢 1994「おわら風の盆考—地域文化のひとつの展開—」井上忠司・祖田修・福井勝義(編)『文化の地平線—人類学からの挑戦—』世界思想社 pp.168-190
- 畦地慶司 1997『胡弓入門』大日本家庭音楽会
- 岡田万里子 2006「阿古屋」古井戸秀夫(編)・河竹登志夫(監修)『歌舞伎登場人物事典』白水社 p.16
- 景山正隆 1980「(34)勘平相方」東洋音楽学会(編)『歌舞伎音楽』東洋音楽選書 12 音楽之友社 p.434
- 景山正隆 1992『歌舞伎音楽の研究—国文学の視点—』新典社研究叢書 48 新典社
- 景山正隆 2000「下座音楽」服部幸雄・富田鉄之助・廣末保(編)新訂増補版『歌舞伎事典』平凡社 pp.167-168
- 河竹登志夫 2007『日本の古典芸能—名人に聞く究極の芸—』かまくら春秋社
- 神戸愉樹美 2010「胡弓とrebeca—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』pp.37-59
- 杵屋栄左衛門 1976『歌舞伎音楽集成 江戸編』『歌舞伎音楽集成』刊行会
- 杵屋栄左衛門 1980『歌舞伎音楽集成 上方編』『歌舞伎音楽集成』刊行会
- 国立音楽大学音楽研究所 1983 楽器資料集Ⅲ『弓奏弦楽器』国立音楽大学音楽研究所楽器資料館
- 小池章太郎 1975「阿古屋 細見—壇浦兜軍記—」『歌舞伎第27号』松竹株式会社演劇部(国立劇場調査養成

部芸能調査室(編)1997 国立劇場上演資料集〈380〉『通し狂言 壇浦兜軍記 第202回 歌舞伎公演』日本芸術文化振興会 pp.98-119 に再録)

国立劇場調査養成部芸能調査室(編)1997 国立劇場上演資料集〈380〉『通し狂言 壇浦兜軍記 第202回 歌舞伎公演』日本芸術文化振興会

小島美子 2004「三味線と胡弓の起源と伝播ルートについて」『民俗音楽研究第29号』pp.21-34

小島美子(監修)独立行政法人日本芸術文化振興会・国立劇場調査養成部(企画・編集)2008『日本の伝統音楽講座 音楽』淡交社

児玉竜一 2006「早野勘平」古井戸秀夫(編)・河竹登志夫(監修)『歌舞伎登場人物事典』白水社 pp.652-654  
東洋音楽学会(編)1980『歌舞伎音楽』東洋音楽選書12 音楽之友社

長尾洋子 2002「民俗芸能の祭典「おわら風の盆」が立ち現われるとき—イメージの政治経済学を素描する—」『和光大学表現学部研究紀要第3号』pp.61-75

婦負郡 1906『傳説俗話童話俚諺調査答申書第5集』

野川美穂子「第15章 胡弓楽」小島美子(監修)2008『日本の伝統芸能講座 音楽』pp.370-381

服部幸雄・富田鉄之助・廣末保(編)2000 新訂増補版『歌舞伎事典』平凡社

平野健次(監修)1976『胡弓—日本の擦弦楽器—昭和51年度文化庁芸術祭参加』日本フォノグラム株式会社

平野健次・上参郷祐康・蒲生郷昭(監修)1989『日本音楽大辞典』平凡社

古井戸秀夫(編)・河竹登志夫(監修)2006『歌舞伎登場人物事典』白水社

三木稔 1996『日本楽器法』音楽之友社

宮成照子(編)1998『瞽女の記憶』桂書房

村上湛 1998「VI身体をつくるもの5『琴責』に見る身体の問題」『岩波講座 歌舞伎・文楽 第5巻』岩波書店 pp.162-167

茂手木潔子 1988『文楽—声と音と響き—』音楽之友社

渡辺保 2000「壇浦兜軍記」服部幸雄・富田鉄之助・廣末保(編)新訂増補版『歌舞伎事典』平凡社 p.265

#### ・〈新聞記事〉

富山新聞 1987.9.19「八尾おわらの胡弓 30年前松本さん(大阪から婿入り)が初演奏 哀調の音色 ルーツわかる 「旋律にぴったり」と 息子夫婦、父の愛用器を保存会に寄贈」

朝日新聞 2001.4.7(朝刊)「〈21世紀の語り部たち〉 富山へのメッセージ おわらと胡弓「融合」松本勘玄」

富山新聞 2004.2.1「「胡弓の父」 追う風の盆 勘玄の空白期に光を 八尾で調査へ 足跡を冊子に 町文化協会宮本理事長」

富山新聞 2004.2.17「おわらに胡弓採用 松本勘玄 9歳で八尾に 町文化協会が調査 戸籍謄本に「入籍ス」」

富山新聞 2006.1.20「おわら「胡弓の祖」松本勘玄 父は八尾の塗師 9歳で富山に? ルーツ解明へ 見台、三味線の保存も確認」

#### 〈参照 URL〉

富山市ホームページ 統計データ・統計表「(3)地区別人口増減率(地図表示)」(2011年11月21日閲覧)

URL:<http://www.city.toyama.toyama.jp/kikakukanribu/johotokeika/tokei/zinkosui/toyamashijinkodotai.html>

## 脚注

- <sup>1</sup> 中子先は中小先と書く場合もある。
- <sup>2</sup> 「子」と呼ばれることもある[河竹 2007:p.277]。
- <sup>3</sup> 国立音楽大学音楽研究所は、「弓奏弦楽器は演奏にあたって“弓”というある長さを持った道具を使用するため、弦が摩擦される位置は素手の指先で弦をはじいて奏する楽器の場合よりも拡範囲に分散する可能性を持っている」ことから、楽器の構え方も非常に複雑多岐にわたっており種々の視点からの考察が必要となる」と述べている[国立音楽大学研究所 1983:p.25]。
- <sup>4</sup> 本曲とは、「胡弓伝承上の基本曲」とされ、胡弓のために作曲された曲のことを指す[野川 2008:p.379]。
- <sup>5</sup> 外曲とは、地歌(地唄)や箏曲、尺八樂を編曲した曲のことを指し、演奏時には三味線や箏と共に合奏を行う[野川 2008:p.379]。
- <sup>6</sup> 11の町とは、通称旧町と呼ばれる西新町、東新町、上新町、諏訪町、鏡町、東町、西町、今町、下新町、天満町と、福島地区の11支部のことを言う。
- <sup>7</sup> 地方とは、三味線・胡弓・締太鼓(用いない場合もある)で構成された楽器を演奏する演奏者のことを指す。
- <sup>8</sup> 唄い手は、それぞれ自身が得意とする唄を持つ。唄い手は複数名が順々に唄を持ちまわって唄う。
- <sup>9</sup> 囃子手は、唄い手が唄う唄と唄の間で囃す人々のことを指す。
- <sup>10</sup> 踊り手は、小学生以下の子どもから25~6歳ごろまでの男女で構成されている。踊り手を務める年齢は町の支部によって多少の違いはあるものの、おおよそ25~6歳までと決まりがある。また、高校生からこの25~6歳までの踊り手を青年団と呼ぶ。
- <sup>11</sup> 佐藤千代は、富山県中新川郡立山町座主坊の出身であるとされている[宮成 1998:p.2]。
- <sup>12</sup> 『傳説俗謡童話俚諺調査答申書第5集』には次のように書かれている。「九月一日より三日間隊を造り笛太鼓胡弓等鳴物を合せ終夜歌ひ廻る風慣となりたりと云ひ伝ふ、当時行はれしは小原節にあらざりしが、道を廻り行くには手足の拍子に合するものを選び漸々小原節に変化して今日に至れるものならん」[婦負郡：1906]。
- <sup>13</sup> 「おわら行事運営委員会」に付随して八尾町総合行政センターや商工会、越中八尾観光協会、越中八尾駅、八尾消防署・警察署などの公的機関も運営に携わる。
- <sup>14</sup> おわら保存会主催の練習会も同様に温習会と呼ばれる。
- <sup>15</sup> 輪踊りとは、唄い手と囃子手と地方が演奏・歌唱するその周りを踊り手が取り囲み、廻りながら踊ることを指す。
- <sup>16</sup> 歌舞伎の下座音楽は大きく分けて、囃子方の長唄連中による「唄」と、三味線方による「合方」、鳴物の社中による「鳴物」によって構成されている[景山 2000:p.167]。
- <sup>17</sup> 「縁切り」「愛想づかし」の場面では、恋愛関係にある男女間において、女性が様々な事情または目的のため、本心を隠して男性に対しわざと愛想をつかさ態度を取る。しかし、男性はこの女性の本心が分からず、その女性や周囲の人々を殺してしまう結末を予感させる場面となる。
- <sup>18</sup> 『仮名手本忠臣蔵』六段目「勘平腹切」の内容は以下の通りである。早野勘平(以下、勘平)とは、高師直に罵られ刃傷に及んだことで切腹した塩冶判官の近臣である。勘平はその刃傷事件の際に、お軽と逢瀬を行っていたことを失態とし切腹を試みるが止められ、お軽の親元へ身を寄せている。獵師となった勘平は闇夜の中、猪と誤って人(斧定九郎)を撃ち、その人の懐に大金があることに気づきそれを奪って逃げる。勘平が家に帰宅すると、舅(与市兵衛)が死骸となって帰ってきたことや周囲の人々の話から、勘平は自身が撃ったのは舅だと思い込む。その勘平の様子を怪しんだ周囲は勘平を責め、勘平は自身が舅を殺したと語り切腹をする。しかし、舅の遺骸の傷口は刀傷であり、その舅を殺したのは斧定九郎と分かり、つまり勘平は舅の仇を撃ったことと判明する。それを「功」と認められたため、勘平は塩冶判官の「仇討ち」の連判に加えられ、勘平は満足して息絶える[児玉 2006:p.652]。
- <sup>19</sup> 『壇浦兜軍記』三段目の口「阿古屋琴責の段」初演は1732(享保17)年に人形浄瑠璃として行われ、その翌1733年に歌舞伎化され上演された。内容は以下の通りである。平家滅亡後、平家の侍の景清は源氏に追われている。景清の行方を追う問注所は、景清の恋人である遊女の阿古屋を尋問するが阿古屋は白状しない。そのため、問注所の役人は阿古屋に拷問の道具として箏・三味線・胡弓の3つの楽器を演奏させ詮議をする。その演奏に乱れがないことにより、阿古屋の疑いは晴れる[岡田 2006:pp.15-16、渡辺 2000:p.265]。
- <sup>20</sup> 「阿古屋琴責の段」において、現在歌舞伎では「阿古屋を演じる役者自身が胡弓を弾き、文楽では「三味線方の横に別の三味線方が出てきて胡弓を弾く」とされている[野川 2008:p.380]。
- <sup>21</sup> 阿古屋が歌う歌詞は、「影というも月の縁、清しというも月の縁、影清き名のみにて、うつせど袖にやどらず」である[小池 1975:p.112]。