

正倉院宝物「螺鈿紫檀五絃琵琶」模造品作製事前調査（楽器本体）調査所見

横山 円 音

宮内庁正倉院事務所が進めておられる正倉院宝物模造品作製事業の一環として、平成二十年定例御開封期間中の十一月十一日から同十三日にかけて、螺鈿紫檀五絃琵琶（北倉二九）（挿図1）の楽器本体についての事前調査が行われた。この調査は螺鈿紫檀五絃琵琶の楽器としての構造の解析を目的としたもので、筆者は模造品の五絃琵琶本体の作製候補者であられる琵琶師の松浦経義氏の補助として委嘱を拝命し、螺鈿紫檀五絃琵琶のほか、参考品として、四絃琵琶五面（北倉二七・南倉一〇一第一号）第四号）・阮咸二面（北倉三〇・南倉二二五第一号）・銀平脱合子附属の絃類の一部（北倉一五四）・金銀絵紫檀撥（南倉一〇二）・天平琵琶譜（中倉二〇『続々修正倉院古文書』第三十七帙第二卷）などを拝見する機会を賜った（挿図2）。

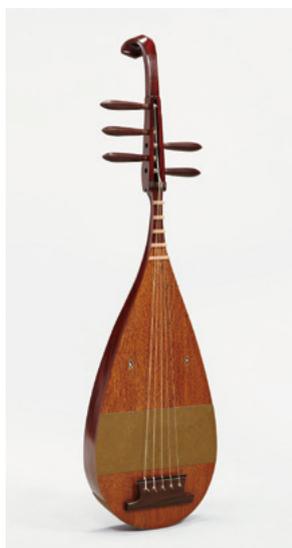
正倉院に伝わる楽器については、昭和二十三年から同二十七年にかけて特別調査が行われ、その詳細な報告を多数の図版とともに収めた『正倉院の楽器』（正倉院事務所編・日本経済新聞社刊、昭和四十二年）が公刊されている。しかし、琵琶類については、外見上の実測結果や観察記録が主

で、内部構造についての記載が殆どなく、精密な模造品を作製するために情報は不十分であると言わざるを得ない。松浦氏は平成十九年に筆者の見解を盛り込んだ花欄の五絃琵琶を完成された（挿図3）が、その製作過程においては、同書のほかに東京国立博物館蔵『壬申検査社寺宝物図集』第十二所収の拓本（螺鈿紫檀五絃琵琶の各部材が剥離した状態であった明治五年に写し採られたもので、外表の部品の剥離箇所のみならず、内部の部品の拓影までもが含まれている）をも参照し、それでもなお解明しかねて推測で済ませざるを得なかった箇所があったほどである。

今回の調査の目的である螺鈿紫檀五絃琵琶の楽器としての構造の解析を達成するためには、こうした試行錯誤の経験を踏まえて、過去の記録や調査報告からだけでは得られない情報を引き出す必要がある。本稿は、このような認識のもとに螺鈿紫檀五絃琵琶を拝見した松浦氏及び筆者の、「作り手」「弾き手」としての夫々の所見・所感を、今後の調査研究や模造品作製の上での資となることを願って、纏めてみたものである。



挿図1 北倉29 螺鈿紫檀五絃琵琶 右：表、左：裏



挿図3 花欄五絃琵琶



挿図2 調査風景 中央：松浦氏、左：筆者

第一章 調査の前提条件

螺鈿紫檀五絃琵琶（以下「本品」と呼ぶ）は、その眩いばかりの螺鈿装飾が特に喧伝されているため、「楽器」としてよりは「美術工芸品」として認識されている傾向が強いのではないであろうか。となると、この段階で既に「楽器と美術工芸品との違いとは何ぞや」という問題が提起されていることになるであろう。そこで、まずは筆者なりに「音楽を奏するための器物が『楽器』である」と簡潔に定義し、そのような「楽器」に必要な条件として、次の三つを挙げたい。

第一、演奏するに適した構造・機能・強度を伴っていること

第二、音楽理論に適した音程を奏で得ること

第三、単なる「音」ではなく「音楽に相応しい響き」を伴うこと

絃を張ったら何かが外れてしまう、或いは、しっかりとてはいるけれども重すぎて抱えているだけで腕や足が痺れてしまう、というようなことは、これは実用向きの楽器とは言えない。演奏者の技量で操りきれないほどの音程の差異が生じるようなものでは、音楽は奏でられない。音が鳴るとはいつても、あまりにも微かな音でしか鳴らない、或いは、耳障りなほどにけたたましい音で鳴る、というようなことでは、これもまた楽器とは言えないのである。

こうした条件を満たしている「楽器」で、それ自体の姿形や施された装飾が見事であるというものは、「奏でているときは楽器、置いてあるとき

は美術工芸品」というような短絡的な区別はできなくなり、「楽器でありかつ美術工芸品である」或いは「美術工芸品でありかつ楽器である」という域に達したことになるであろう。逆に、いかに姿形が美しくとも、いかに豪華な装飾が施されていようと、この条件を満たさないものは、「美術工芸品ではあっても楽器ではない」のである。

今回の調査は、前述の通り、本品の楽器としての構造の解析を目的とするものであった。よって、本稿では、従来からの情報に今回の調査による新知見を加え、前記の三条件に照らして本品が「楽器」であるか否かを検討することにした。

第二章 細部の検討

本章では、本品が前章に掲げた三条件を満たしているか否かを、細部について検討しながら考察する。

第一節 腹板

『正倉院の楽器』には一枚板であると記されているが、実はそうではなく、一枚板と見紛うほどに精巧に接ぎ合わせられた、澤栗さわぐりの三枚接ぎである。明治五年の壬申調査の拓本には接ぎ目が写っており（挿図4）、本品のその箇所を観察すると、木目が完全には連続していない。この接ぎ目の位置が左右対称になっていないことは、現在の雅楽の琵琶においては左右対称になるように作るのが慣例であるのと異なっているが、螺鈿紫檀琵琶

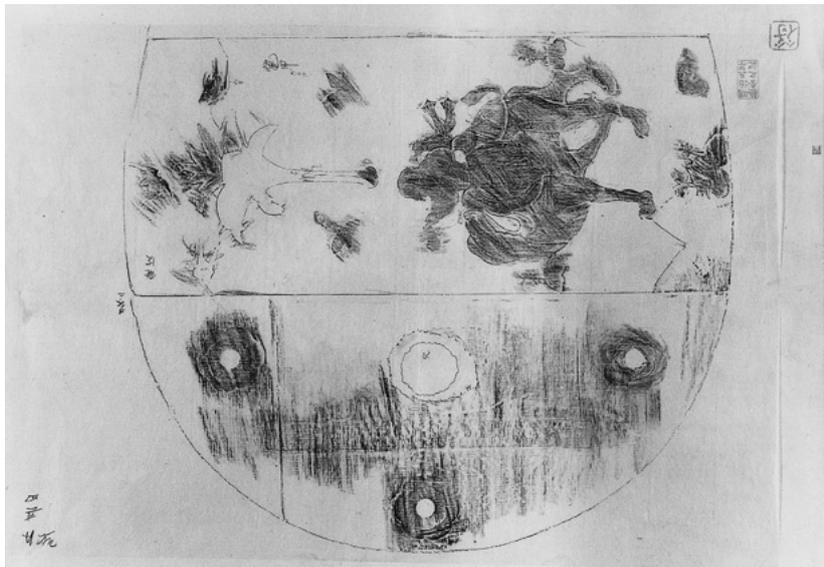
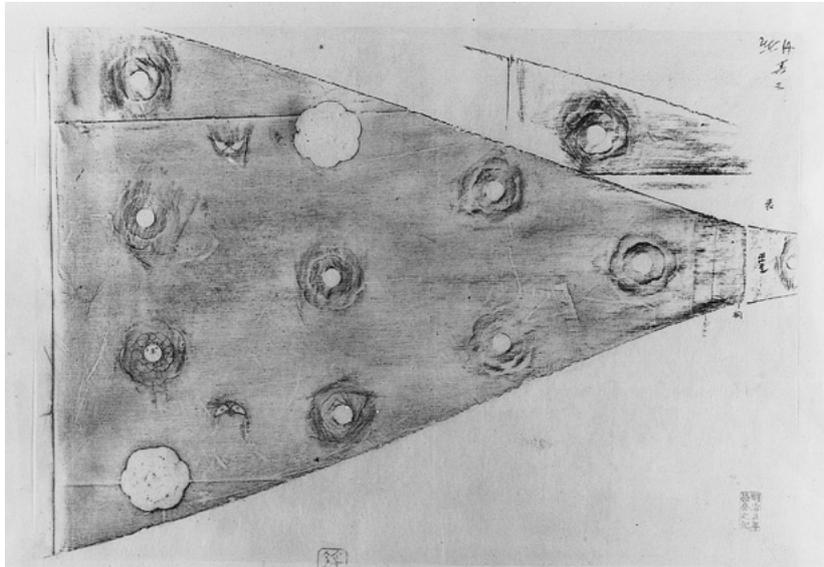
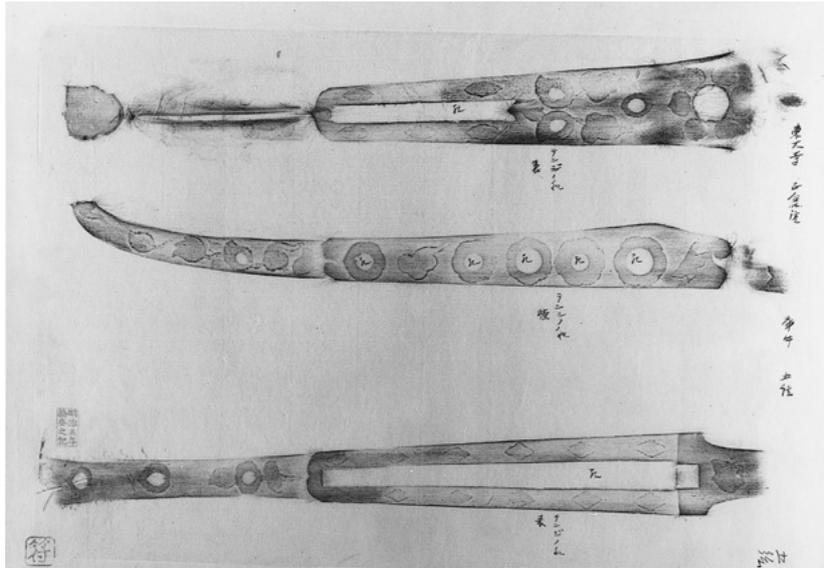
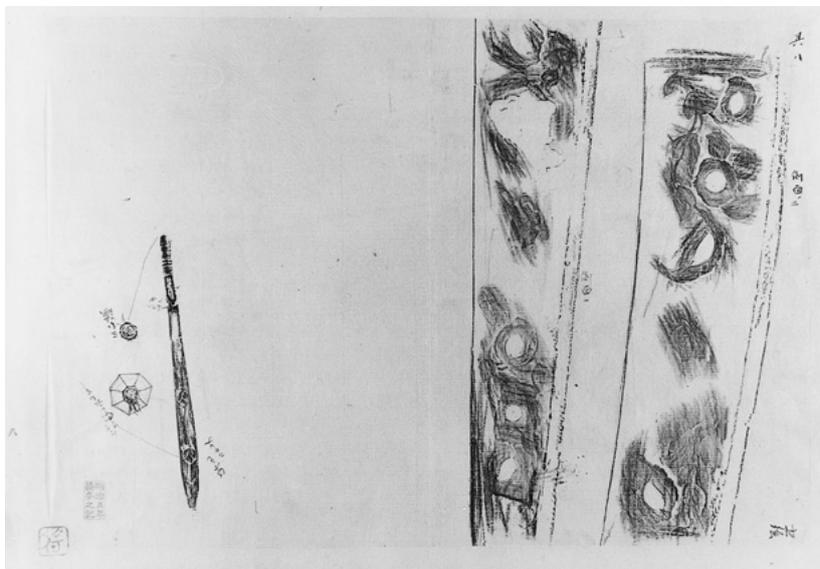
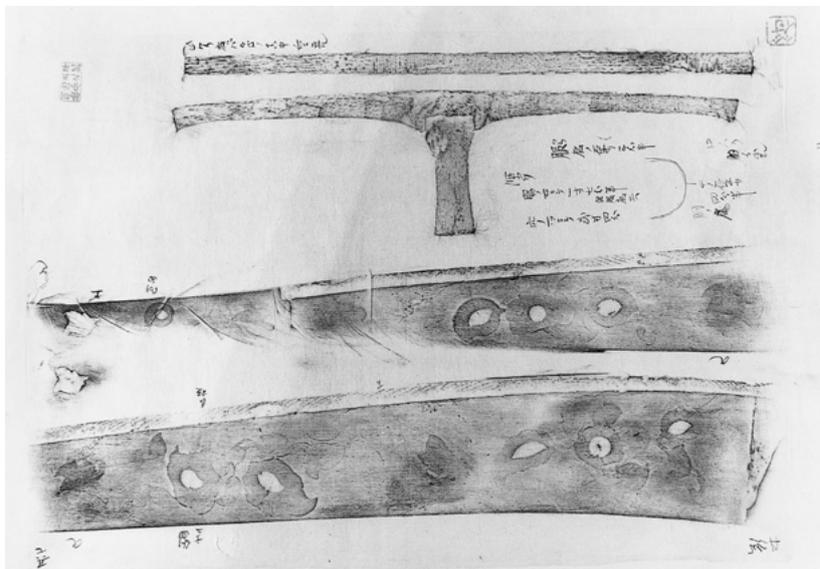
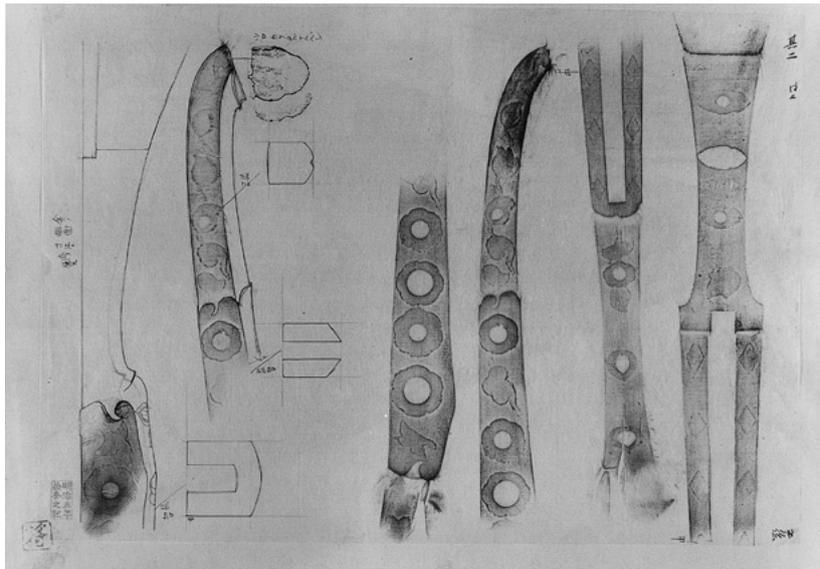


插图4 北倉29 螺鈿紫檀五絃琵琶 拓本 (『壬申検査社寺宝物図集』第十二、東京国立博物館蔵)



(北倉二七)のように宝庫内の四絃琵琶の中にも左右対称ではないものが見られることを勘案すると、唐代においては、接ぎ目の位置が左右対称になることよりも木目が揃うことの方を重視し、隣り合う板の木目が揃いさえすれば形状や寸法に拘らずに接ぎ合わせ、腹板に必要な大きさの板にしたら切り抜いたのではないかと考えられる。現状では、接ぎ目には剥離したのを接着修補した痕が橙褐色の筋として認められ、また、木口に貼り巡らされている帯状の瑠璃の内側にも同様の橙褐色の筋が巡っている(挿図5)。

材質については、琵琶の腹板の材は古来「澤栗」とされているが、昭和四十七年から同五十年にかけて行われた正倉院木工の特別調査の成果を纏めた『正倉院の木工』(正倉院事務所編・日本経済新聞社刊、昭和五十三年)によれば、植物学上は澤栗という名の樹木は存在せず、該当する樹種としては谷地榎ヤチダモの老木が最有力候補で、いわゆる「栗」とは異なるという。しかし、松浦氏は、榎クモや塩地シオヂを使うこともあるが基本的には栗で作ると仰って、試作品も栗を使って作られた。また、東京新木場の株式会社鴨川商店会長の鴨川實豊氏や木挽きの林組代表の林以一氏に本品の写真を見て頂いたところ、林氏は栗、鴨川氏は春楡ハルニレの可能性もあるとの御意見であった。以上のことからすると、「澤栗」という名は類似する複数の樹種の材の総称であって、特定の一つの樹種に絞り込めるものではないと考えるべきなのではないだろうか。

このほかには、筆者にはよく判らなかつたが、松浦氏は「表面に軽く拭漆が施されている」との見解を示された。奈良時代にも同様の手法があつ

て「花漆」などの名称で呼ばれていたということなので、或いはそのようなかもしれない。

第二節 覆手

覆手とは、腹板の額の上に貼付されている、覆い伏せた手のような形状の部品である。通絃孔と呼ぶ小孔が開けられており、その小孔に絃を懸けて固定する。

本品の覆手は明治に新補されたもので、基部の背面に「明治三十一年四月補之」という金書銘がある。現状では、落帯側から見ると基部と腹板との接着面に隙間が生じており、側面から見ると傾いて捍撥側の端が低くなっている(挿図6)。

現状については以上の通りであるが、問題は、明治の新補であるこの覆手が猷納当初の状態を再現し得ているか否かである。

まず、形状について。

失われていた覆手を復元するにあたっては、四絃琵琶の覆手を参考にし、たと考えられる。その発想自体には問題はないと思われるのであるが、本品の覆手の輪郭は、四絃琵琶のそれに比べて、絃を懸ける側の縁の幅が広く、両端が鋭い。このような輪郭にした根拠は何だったのであろうか。

現状では、本品の腹板の覆手の真下にあたる箇所は覆手の投影形の瑠璃の板が貼られており(挿図7)、これを覆手の輪郭復元の根拠とする説がある(林謙三著『正倉院楽器の研究』第二章正倉院資料遺品・文書・画像による楽器の全貌Ⅲ絃鳴楽器Ⅱ五絃琵琶(五絃)、風間書房、昭和三十九年)。しかし、



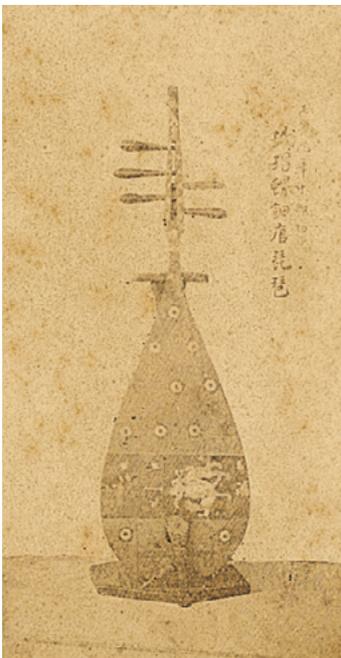
挿図6 同前 覆手側面



挿図7 同前 覆手の下に投影形の瑠璃が見える



挿図5 北倉29 螺鈿紫檀五絃琵琶 腹板の接ぎ目・周縁に橙褐色の修理痕が見える



挿図8 北倉29 螺鈿紫檀五絃琵琶 古写真 (奈良博覧會社)

筆者はこの説に疑念を抱いてきた。というのは、壬申調査の拓本にはこの瑠璃の板は写っておらず、仮に剥離していたとしても、覆手の基部の剥離痕は明瞭に認められるのに、その痕跡も見られないからである(挿図4)。

ところが、この説が正しいことを立証することになるかもしれない写真が見つかった。筆者が平成二十年一月に入手した「以下壺組二十二葉 正倉院宝庫御物寫真 奈良博覧會社晋上」という附箋を伴う明治初期の古写真の中に、「玳瑁螺鈿唐琵琶」と題する、まだ覆手が欠失したままの状態の本品を撮影したものが一枚あり、それには現状の覆手の輪郭と一致すると思しき形の「何か」が見えるのである(挿図8)。写真が小さい上にあまり鮮明ではないため、その「何か」がいったい何なのか、或いは瑠璃の剥離痕なのか、或いは野引の筋なのか、よく判らないのが惜しまれるが、もし、この写真に見える「何か」の形状をもとに瑠璃の板を新補したのであるならば、覆手の輪郭の形状は現状で正しいということになる。この問題については、今後の新資料の発見を俟たなければならなくなった。

厚さについては、現状が猷納当初と同じであるか否かは、今となつては検証する術はない。ただ、参考品として拝見した山水古人画捍撥の木画紫檀琵琶（南倉一〇一第三号）の覆手は、現行の雅楽の琵琶のものと比べると、驚くほど薄くて華奢であった。本品の覆手はそれよりも厚めであるが、もっと薄いものであった可能性もないとは言えない。

次に、材質について。

現在のものは櫟であるとされているが、松浦氏も筆者も、この点については調査前から疑念を抱いてきた。というのは、鎌倉時代の琵琶の名手では製作をも手掛けた藤原孝道が著した『琵琶名物等作様』（一名『八音抄』）には、「覆手はかたき木のよきなり、いたく厚かるまし」とあり、櫟のよくな軟らかい上に衝撃に弱くて割れ易い材は、覆手には適さないとと思われるからである。ところが、実際に拝見すると確かに櫟らしく見え、参考品として拝見した四絃琵琶の中にも櫟らしく見える覆手がある。前述の山水古人画捍撥の木画紫檀琵琶の覆手は櫟とされているが、非常に薄いものでありながら、割れた痕跡は見当らなかった（ほかの四絃琵琶の覆手の中には割れたのを接いであるものが見受けられるが、それが絃の張力に耐えかねて割れたのか事故で割れたのかは、判然としない）。明治の修補に際しては宝庫内の四絃琵琶の覆手に做つた可能性は高いと考えられるが、実物を拝見してもなお、松浦氏も筆者も、本品の現在の覆手にしても四絃琵琶の当初からの覆手にしても、「本当に櫟なのであろうか」という疑念を払拭しきれないままである。

ちなみに、鴨川實豊氏や林以一氏は、本品の覆手の写真を見て、共に櫟

ではなく玄圃梨ケンボナシであるとの見解を示された。松浦氏によればこれは梅檀センタンの別名で、櫟や桑の代用材とされることがあるそうなので、櫟よりも硬くて丈夫なはずであり、覆手の材として相応しいと思われる。

次に、基部の接着方法について。

現状については、X線透過写真によって太柄が二本詰め込まれていることが判る（挿図9）が、壬申調査の拓本や前述の明治初期の古写真には、覆手の剥離箇所には太柄を挿し込むための孔は写っていない（挿図4・8）。このことから、猷納当初には覆手は腹板の上に単に芋付けされていただけであつて、太柄は明治の修補の折に装着されたものと推測される。

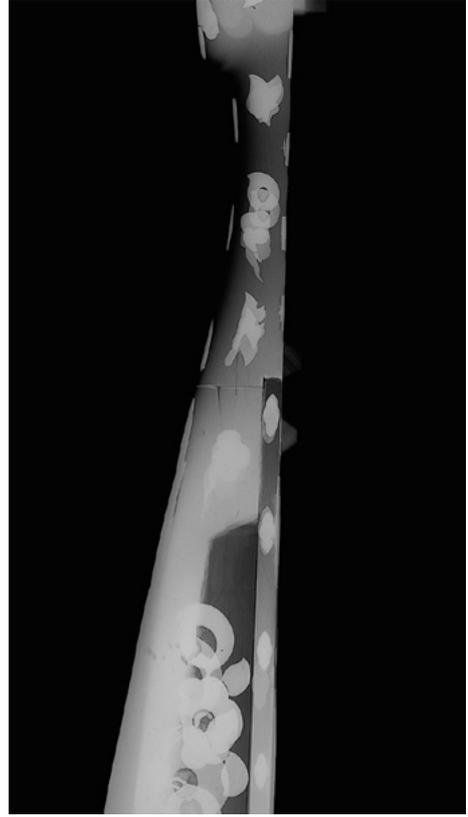
この推測を傍証するのが、参考品として拝見した螺鈿紫檀琵琶（北倉二七、挿図10）である。宝庫に伝わる五面の四絃琵琶のうち唯一『国家珍宝帳』（北倉一五八）に記載されているこの琵琶は、その由緒の正しさとは裏腹に、失われてしまった部材が多いため、修補未了のままの状態である。腹板は猷納当初の旧材が一部しか残っておらず、明治の修補に際しては未発見の部分が新材で補われた。その後、大正九年に旧材ともとは一枚



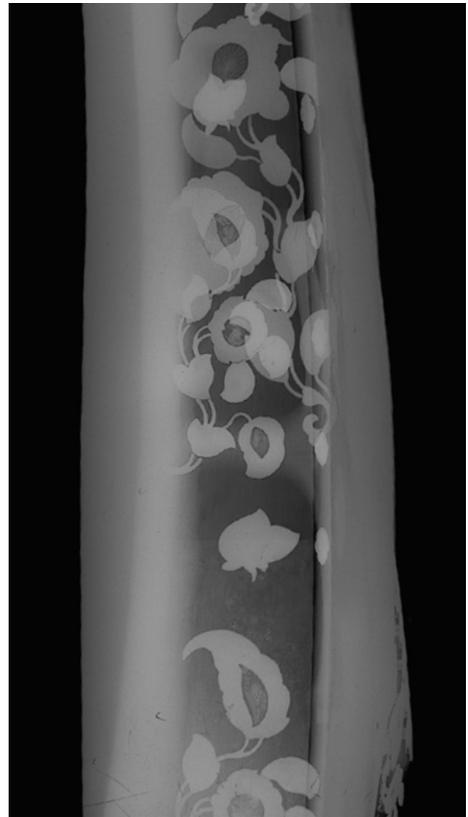
挿図10 北倉27 螺鈿紫檀琵琶



全姿



頸 側面



捍撥中央部 側面

(九)

插图9 北倉29 螺鈿紫檀五絃琵琶 X線透過写真



挿図11 北倉27 螺鈿紫檀琵琶 覆手
取放姿



挿図12 同前 腹板 (旧材)

板であったと判じ得る片割れの板が発見されたが、この板については、当時の帝室博物館総長森林太郎（鷗外）の方針によって残材のままの状態を保管されることとなり、現在も別途保管されている。ここで注目すべきことは、この琵琶の覆手の接着面が新旧両方の板に跨っていること、言い換えれば、もとは一枚板であった旧材二枚の上に位置することである。今回の調査の折に、この琵琶の覆手は太柄によって腹板に挿し込まれているだけで固着されていないことが判り、外してみて頂いたところ、覆手の基部の方に太柄が二本詰め込まれており、腹板には旧材・新材夫々にその太柄を挿し込む孔が開けられていた（挿図11）。ところが、大正九年発見の片割れの板には、太柄が挿し込まれるはずの位置に孔が開いていないのである（挿図12）。これは、太柄は明治の修補の際に装着されたものであって

献納当初には存在しなかったということの証であり、本品についても同様であると考えてよいであろう。

それにしても、覆手は、絃の張力によって乗絃の方向に引かれるだけでなく、弹奏する際の振動も伝わるのであるから、強固に固着されていなければならぬはずである。それにも拘らず、腹板の上に単に芋付けされていただけとなると、果してそれで実用に耐えたのであろうか。この問題については、本品そのもので確認することはできないため、間接的な検証方法ではあるが、松浦氏の試作品に様々な太さの絃を張って試してみた。その結果、現行の雅楽の琵琶とは違ってかなり細い絃が適合し、張力がさほど強くなくともよく響くことが判った（第十三節参照）。よって、膠による単なる芋付けでも充分実用に耐えたであろうと思うのではあるが、松浦氏の試作品には太柄が装着されているとのことなので、ここでは断定することは差し控えておきたい。

以上の通り、覆手については未解明のことが多く、今後も慎重な検討が必要である。

第三節 満月

満月とは、腹板に開けられている音孔の一つで、覆手の下に隠れているので「隠月」とも呼ぶ。形状はその名の通りほぼ正円で、これは本品に限らず宝庫内の四絃琵琶五面にも共通しているのであるが、孔の縁の木口については、四絃琵琶の場合には、腹板の面に対して垂直であるものと、裏面に向かって拡げられているものがある。本品については現状は垂直に

なっているが、壬申調査の拓本を見ると相当荒れた状態であったことが判り、しかも、四絃琵琶の例とは逆に、腹板表面の方の縁が大きく、内部に向かつて窄まっている（挿図4）。この状態を、当初からそうであったと見るべきか、もとは現状と同じく垂直であったのに表面側の縁が傷んで広がったものと見るべきか、拓本からはいずれとも判定し難い。なお、明治初期の古写真（挿図8）は、満月の前に金銀絵紫檀撥（南倉一〇二）が立て掛けられていて孔が殆ど見えないので、参考にはならなかった。

ちなみに、現行の雅楽の琵琶は、満月に撥の本を挿し挟めるようになっており、形状が正円ではなくなっている。撥を満月に挿し挟むことは平安時代末期から鎌倉時代の初めにかけての頃に成立した『胡琴教録』の裏書に見ええるけれども、正倉院に伝わる琵琶では構造上不可能なので、平安時代に案出された我が国独自の工夫であると考えられる。

第四節 捍撥

捍撥とは、演奏時に撥が腹板に直に当たるのを防ぐために貼られている撥受けのことで、現行の雅楽の琵琶では「撥面」と呼ぶ。本品の捍撥は瑠璃に螺鈿を嵌めたもので、瑠璃は大半が当初のもの、螺鈿は、駱駝に乗って四絃琵琶を弾ずる人物の部分は当初のもの、椰子の部分は大半が明治の新補である。

調査に際しては、『正倉院の楽器』のほか『古代楽器の復元』（国立劇場編・音楽之友社刊、平成六年）などにも指摘が見られる掻き傷に注意して観察してみたところ、確かに猷納当初からの瑠璃の表面に複数の掻き傷が

あるのが認められ、駱駝に乗って琵琶を弾いている人物の左手の上の辺りには、絃の下にあたるところで途切れて連続していない、撥で弾いた痕と考えられなくもないものもあった（挿図13）。しかし、参考品として拝見した騎獵画捍撥の木画紫檀琵琶（南倉一〇一第二号）の捍撥に認められるような、明らかに撥による弹奏痕であると判定し得る、緩やかな弧を描く軌跡（挿図14）は、本品には見出せなかった。



挿図13 北倉29 螺鈿紫檀五絃琵琶 捍撥の傷



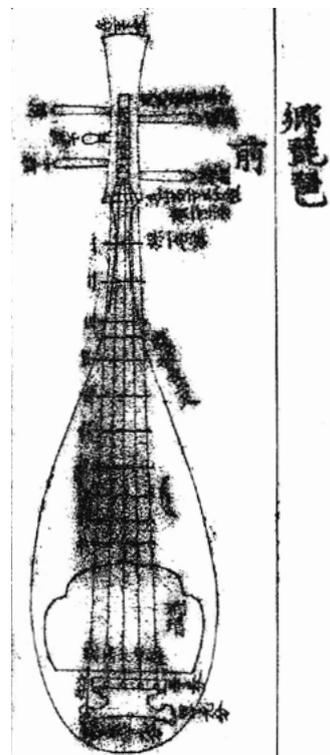
挿図14 南倉101 木画紫檀琵琶 第2号 捍撥の弹奏痕

捍撥に見えるこうした掻き傷を、正倉院の琵琶類が奈良時代に演奏されていた証拠であるとする説もあれば、明治の修補完了後に弾いた時に付いたものであつて奈良時代のものではないとする説もある。しかし、筆者はこうした論議には意義を認めない。というのは、どの掻き傷がいつの時代に付いたものと特定することは不可能であると思われるからである。

正倉院の琵琶類が演奏された可能性がある機会は、奈良時代と明治とに限ったことではない。例えば、『雑物出入帳』（北倉一七二）によれば、平安時代の弘仁十四年（八二三）二月十九日から四月十四日まで、本品と紫檀琵琶とが宮中に召されている（紫檀琵琶はそのまま宮中に留め置かれ、還納に際しては代替品が納められた）。また、東大寺龍松院伝来の延文五年（正平十五〇一三六〇）二月十三日付「東大寺衆徒僉議事書」（橋本義彦著・平成九年吉川弘文館刊『正倉院の歴史』所収の「正倉院宝物に関する一資料」が紹介）によれば、琵琶を出蔵するようにとの後光厳天皇の仰せに対して東大寺の衆徒が反対していることから、琵琶類の中には南北朝時代になつてもなお原状を保っているものがあつたと推測される。

こうした事例があることから推せば、捍撥に見える掻き傷には、さまざまな時代の弹奏痕が混在している可能性がある。その上、掻き傷全てが撥による弹奏痕であるとは限らないことも考慮しなければならない。持ち運ぶために手を掛けようとしたときに誤って爪で掻いてしまったというようなことでも、撥による弹奏痕に似た傷が付くこともあり得るのである。

以上の通り、本品や他の琵琶類の捍撥に見える掻き傷は、千二百五十余年の間に何度か弹奏されたことがある可能性を示唆するものではある。し



挿図15 『楽学軌範』郷琵琶の図（蓬左文庫蔵）

かし、置物の琵琶であつても撥で掻けば「弹奏痕」は付く訳であるし、楽器の琵琶であつても必ずしも弹奏痕ばかりとは限らないのであるから、捍撥に見える掻き傷は、本品が楽器であると判定するための重要な証拠にはならないのである。

ところで、本品の捍撥が瑇瑁であることは、宝庫内の四絃琵琶や阮咸のそれが薄い皮であるのとは異なる大きな特徴である。時代が下るものの、朝鮮において成宗二十四年（一四九三）に編纂された『楽学軌範』には、唐代の五絃琵琶の流れを汲むと思われる「郷琵琶」について、捍撥にあたる部分に「玳瑁」と注記されている図が掲載されており（挿図15）、五絃琵琶の捍撥は或いは瑇瑁で作るのが標準的であつたのかもしれない。

第五節 虹と柱（はしら）

現行の雅楽の琵琶の内部には、撥面の中心線の辺りに「虹」と呼ぶ梁が渡されており、この虹の中央と槽の内割りの底面との間には「柱（はしら）」と呼ぶ棒が立てられている。両者は、共鳴胴の内部中央を貫いて腹

板と槽とを繋ぎ、絃の振動を槽に直に伝える役割を果しており、『楽家録』(安倍季尚編輯、元禄三〓一六九〇年)巻之九琵琶第四琵琶之凶腹板製法には「以此柱不縮則無聲」とあって、楽器としての琵琶の生命線であると言い得るほどに重要な部材である。壬申調査の拓本(挿図4)やX線透過写真(挿図9)から本品にも虹と柱とが内蔵されていることは明らかで、これは本品が当初から楽器として製作されたことの証であると考えられる。なぜなら、単なる美術工芸品としての置物であるならば、このような複雑な構造にする必要性はないからである。

なお、今回の調査では、内部構造については拓本やX線透過写真による検証を行っただけなので、虹や柱の存在を確認することはできたものの、その材質が何なのかということは判っていない。今後検証すべき課題として明記しておきたい。

第六節 表面の反り

琵琶にしても箏にしても、絃楽器の絃を張る側の面は、緩やかな曲線を描いて反っているものである。琵琶の場合は、反りがなければ柱が順次高くなってしまい、非常に弾き難くなる。本品も横(磯側)から見ると弓なりに反っており(挿図16)、特に捍撥から額にかけては反りが急になっている。これはそうすることによって覆手の端が上がって音の勢いが増すからであろうが、その反面、覆手が落帯側から剥離し易くなる(現状では正にそうになっている)。

なお、落帯側から見たときにも、腹板には緩やかな肉置(膨らみ)がある。



挿図16 北倉29 螺鈿紫檀五絃琵琶 側面



挿図17 同前 磯の割れの修補痕

第七節 槽

「螺鈿紫檀五絃琵琶」という本品の名称は、『国家珍宝帳』（北倉一五八）にも見える献納当初からのもので、これを詳解すると、「螺鈿で裝飾されていて、槽が紫檀で作られている、五絃の琵琶」ということになる。同帳には本品のほか「螺鈿紫檀琵琶」「紫檀琵琶」「螺鈿紫檀阮咸」が見え、琵琶類の楽器の個々の名称は「（施されている場合）裝飾技法の名称・槽の材の名称・楽器の種類の名義」という順で記載するのが当時の慣例であったと考えられる。

我が国に伝来した琵琶類のうち五絃琵琶や阮咸は平安時代に廃れ、それ以降は四絃琵琶だけが継承されてきた。その四絃琵琶については、古来、どの部分を何の材で作るかがほぼ決まっている。列举してみると、

腹板	澤栗
槽	唐木（紫檀・紫藤・花欄など） 或いは桑・樺・楓などの硬木
鹿頸・乗絃	唐木（紫檀が多い）
絃門及び海老尾	黄楊或いは白檀
覆手・転手	唐木（紫檀・黒檀など）
乗竹	竹
柱	檜
撥	黄楊

となる。すると、琵琶一面を作るために必要な材は、標準的には、澤栗・紫檀・黒檀・黄楊（或いは白檀）・竹・檜の六種に槽の材を加えた計七種

ということになるので、これを「七色の木」と呼んでいる（前後することもあるが、音取の演奏に際して八音弾く場合でも「七撥」と呼ぶのと同工である）。こうした様々な材を用いて作られているのは遑って正倉院の四絃琵琶においても同様であるにも拘らず、槽の材の名が特に個々の琵琶の名称に冠せられていることは、それがいかに重視されていたかを物語っている。それもそのはず、槽は琵琶の各部分の中でも最も大きく、二枚以上を接いであるものは「剥甲」、一枚板のものは「直甲」といい、直甲を作るとなると、おおよそ丈三尺・幅一尺五寸・厚さ二寸ほどの幅広の板が必要で、大きな材をとることが困難な樹種のもはそれだけ贅を尽していることになるからである。中でも紫檀は殊に珍重された材で、正倉院には紫檀の四絃琵琶が四面あるが、そのうち直甲のものは二面のみである。

五絃琵琶の槽は、四絃琵琶のそれに比べ、幅は三分の二しかないが、厚さは倍以上ある。これは、幅が狭い分、分厚くして削りを深くしないと、共鳴胴の体積が四絃琵琶並みにならないからである。本品の槽は紫檀製で、しかも直甲であるから、その材としては、おおよそ丈二尺五寸・幅一尺二寸・厚さ三寸五分ほどの、もはや角材というべきものが必要である。

ところで、木材で楽器を作るにあたっては、その材木はよく乾燥していなければならない。唐木は乾燥に要する時間が他の樹種とは桁違いで、松浦氏は、材木店が乾燥材としているものであっても、購入してから、花欄で五年乃至十年、紫檀ならば三十年は寝かせてから使うと仰る。それも、四絃琵琶の場合のことである。五絃琵琶の場合は槽の材は前述の通りの分厚い角材であり、そのままではなかなか乾燥が進まないので、初めのうち



挿図19 南倉125 桑木阮咸 第1号



挿図18 北倉30 螺鈿紫檀阮咸

は荒削りしては寝かせるという作業を繰り返す。壬申調査の拓本の注記によれば本品の槽の底の厚さは四分半で、角材をそこまで削るには相当の時間が必要となるから、結果的には製作に要する期間もまた乾燥のための時間に含まれることになるであろう。ちなみに、本品の槽には、第五絃側の磯の中央やや頸寄りのところに腹板との境目から甲面にまで達する割れを修補した痕が見られる（挿図17）のをはじめ、割れたり鱗が生じたりしたのを直した痕跡が数箇所認められる。この槽の構造からすれば、よく乾燥

した材で作られたとしても、長い年月を経る間に歪んで鱗が入ったり割れが生じたりするのは已むを得ないことであると思われる。

それから、余談ではあるが、この割れの原因となったであろう槽の歪みは、本品の謎の加飾にも関与しているのではないかと思われる。謎の加飾とは、腹板周縁の木口に貼り巡らされている、螺鈿の花菱を鏤めた帯状の瑠璃のことである。阮咸については、螺鈿紫檀阮咸（北倉三〇、挿図18）・

桑木阮咸（南倉一二五第一号、挿図19）の二面ともに腹板の周縁に瑠璃が貼り巡らされているが、これは段欠き状の欠き込みに沿って嵌め込まれているのであって、本品の腹板にはそのような欠き込みはなく、木口についても、壬申調査の拓本には、螺鈿の花菱が抜け落ちた痕以外は、木目が鮮やかに写っているだけである（挿図4）。また、四絃琵琶にはこのような装飾は見られない。となると、腹板周縁の帯状の瑠璃が猷納当初からあったものかどうかは不明であると言わざるを得ない。或いは、明治の修補の折に、腹板を槽に乗せたところ若干小さかったので、阮咸を参考にして瑠璃を帯状に巡らせることにしたのではないか、とも考えられるのである。

第八節 頸及び絃藏

頸は、腹板・槽の末から先の、鹿の頸のように細長く作られている部分のことで（現行の雅楽の琵琶では譬えのままに「鹿頸」と呼ぶが、『胡琴教録』下琵琶名所には単に「頸」と記されている）、表面には柱が並んでいる。演奏する時には頸を左手で把り、必要に応じて柱を指で按ずるのである。本品の頸は紫檀製で、本に作り出した臍を槽の末に彫った溝に挿し込んで

接続する構造になっており（挿図9）、また、槽よりも少し長く作られている腹板を受けるために本の表側に切り欠いた部分があつて、こうした構造は四絃琵琶や阮咸と共通している。しかし、頸から絃蔵を経て海老尾の柄の部分までが一木で作られていることについては、類例は、頸と絃蔵とが一木となっている桑木阮咸（南倉一二五第一号）があるのみである。

次に、絃蔵であるが、元来は四絃琵琶の名所であるこの呼称を本品や阮咸の名所として用いるにあたり、拡大解釈したことを断っておきたい。四絃琵琶は海老尾の根本から作り出された左右二枚の板に開けられている孔に転手を挿し込む構造になっており、この二枚の板は門の棖のように見えることから「絃門」と呼び、その絃門に挟まれている空洞のことを、そこに露出する転手の根本に絃を巻き付けて格納することから、「絃蔵」と呼んでいる。しかし、本品や阮咸のその部分の構造はやや異なっており、背面側の頸寄り半分ほどに掘り残しがあつて吹き抜けになつておらず、表側からは門の棖のように見えても背面側からはそうは見えないので、「絃門」という呼称をあてることには躊躇せざるを得ない（挿図20）。そこで、本品や阮咸については、空洞だけでなく、その空洞を内包する箱状の部分をも含めて、「絃蔵」と呼ぶこととした次第である。

さて、本品の絃蔵がこのような構造になっているのは、意匠上の美意識によるだけでなく、絃蔵そのものの強度や、各転手に絃を結び付ける作業の便をも勘案して、硬い紫檀を掘削する手間を少しでも省こうとしたためなのではないかと考えられる。即ち、頸から遠い末の方は、空洞の幅が狭いところへ低音用の太い絃を納めるため、転手の根本に巻き付ける回数を

少なくしなければならぬから、表側から転手の孔に通した絃を背面側から引き出してすぐのところまで真結びにできるように、吹き抜けにする。逆に、頸に近い本の方は、空洞の幅が広く、高音用の細い絃を予備として転手の根に何回も巻き付けて納めるのであるから、絃の端を孔に通してから転手を振って引き出して結べばよく、吹き抜けになつていなくても構わないのである。ちなみに、本品の絃蔵内部の掘り残しの底面には鼠菌錐による掘削の痕が見られ（挿図21）、多少は研磨して均したことも判るのではあるが、装飾的な彫刻が施されるなど頗る丁寧な作りになつている外面と比べると、いかにも仕事が粗い。掘削する手間を必要最小限に抑えたことを如実に物語っているのではないかと思われる。

第九節 乗絃

乗絃とは、絃蔵表面の頸寄りの端に貼付されている、絃を持ち上げて支える部品である。

本品の乗絃接着面は、接着箇所には絃蔵の空洞の幅より若干狭い浅い掘り込みを設け、乗絃の底面に作り出した突起をそこに嵌め込む、という構造になつている（挿図22）。接着箇所の掘り込みは壬申調査の拓本にも写つており（挿図4）、縦方向の長さは乗絃の厚さと同じであるから、乗絃底面の突起はその厚さいっぱいを作り出されていると推測される。

乗絃をこのような嵌込式にする理由は、絃の張力によって乗絃が弾き飛ばされるのを防ぐためであると考えられる。絃の張力は乗絃を接着面に押しさえ付けるだけでなく覆手の方へ押し出すようにも働くので、接着面の面



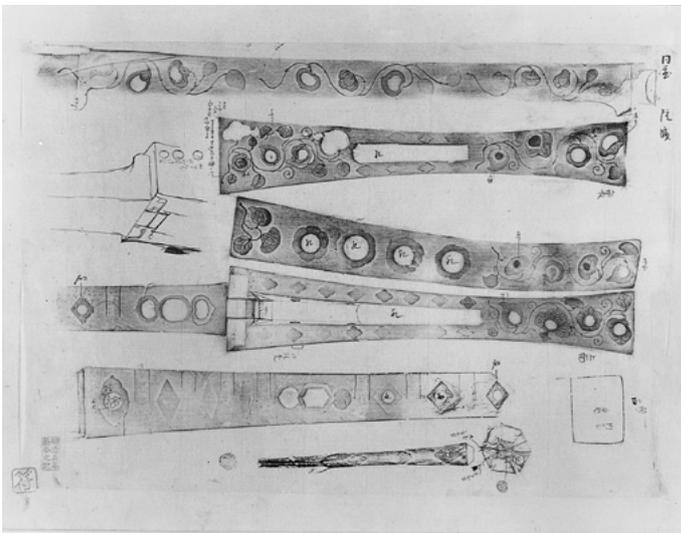
挿図22 同前 乗絃 底面の突起を絃蔵に嵌め込む



挿図21 同前 絃蔵底面 鼠歯錐による掘削痕



挿図20 北倉29 螺鈿紫檀五絃琵琶 絃蔵表・裏



挿図23 北倉30 螺鈿紫檀阮咸 拓本 (『壬申検査社寺宝物図集』第十二、東京国立博物館蔵)

積が覆手の六分の一程度しかない乗絃は、単に芋付けしただけでは、膠の接着力が弱かったり、或いは当初は強くとも経年劣化して弱くなったりすると、耐えきれなくなつて外れてしまうことになるのである。恐らくは、実際にそのような事態が何度も起こり、その体験に基いて工夫したのであろう。嵌込式であれば乗絃は絃の張力だけでも充分に固定されるので、仮に膠が経年劣化して接着力がなくなつてしまつたとしても、演奏には差し障ることはないのである。

ちなみに、参考品として拝見した阮咸二面や、摺鳥画捍撥の紫檀琵琶

(南倉一〇一第四号)を除く四絃琵琶四面についても、乗絃の接着箇所に乗絃の底面と同形であると思われる浅い掘り込みの存在が認められた(摺鳥画押撥の紫檀琵琶は、乗絃の背面にある乗竹の幅が乗絃よりも広いので、目視しただけでは判定し難い)。このうち、螺鈿紫檀阮咸(北倉三〇)については、壬申調査の拓本に写っている乗絃接着箇所の掘り込みが平面であると見られる(挿図23)から、乗絃の底面もまた平面であると推測される。そのほかは、螺鈿紫檀琵琶(北倉二七)は乗竹がないので乗絃の背面底辺が直線であることを確認することができたが、四絃琵琶や桑木阮咸(南倉一二五第一号)については乗絃接着箇所の拓本の存在は確認されていないとのことなので、現時点では、乗絃の底面が平面であるとまで断定することはできない。もっとも、底面に突起があるうがなかるうが、嵌込式であることは同じであるから、構造上の意義には何ら相違はない。

筆者はこの乗絃接着面の構造を重視しており、第五節で述べた虹と柱とが内蔵されていることと並んで、本品が当初から楽器として製作されたものであると判定するための重要な証拠の一つであると考えている。

第十節 転手

転手とは、絃蔵に差し込まれている絃巻きである。絃蔵の空洞に露出する部分に小孔が開けられており、その小孔に絃の端を通して結び、余分の絃は小孔の周辺に巻き付けておく。そして、演奏に際しては、この転手を振って絃の張力を調整して音程を決め、根本を絃蔵の孔に押し詰めて固定するのである。

本品の転手は五本全てが明治に新補されたもので(夫々の根本に「明治三十一年四月補之」という銘が刻まれている)、献納当初の転手と同じ姿形であるとは限らないのであるが、よく全体の雰囲気や溶け込んでおり、何ら違和感を覚えさせないほどの絶妙な作りである。しかし、残念ながら、機能の面においては問題が見出されるのである。

前述の通り、振っては押し詰めるという構造であるため、転手の根本や絃蔵の孔は、演奏の度に押し固められながら摩擦することになる。すると、少しずつではあるが、転手の根本は細くなり、絃蔵の孔は拡がるので、転手は製作された当初よりも徐々に深く挿し込まれるようになっていく。このことを踏まえて本品の転手を観察してみると、まず、絃を通す小孔が根本の方に寄り過ぎていて絃蔵に挿し込むと内壁のすぐ傍に位置することになるものがあり(挿図24)、これではさほどの時を経ないうちに小孔が絃蔵の内壁に達してしまつて、押し詰めて固定することができなくなると予測される。次に、手で握る部分の八角の稜線が絃蔵の孔に達してしまつていけるものがあり、これでは、転手の稜線が絃蔵の孔に喰い込んで削れていくことになる(既にそうなっているものも見受けられる)。明治の修補以降に本品が頻繁に演奏されたはずはないので、転手はこうした問題を新補された当初から抱えていたものと思われる。

これに対し、参考品として拝見した螺鈿紫檀阮咸(北倉三〇)には献納当初からの転手が二本残っており、こちらには本品の転手のような問題は見られず、明らかに楽器としての機能を重視して作られたものであると判定することができた(挿図25・26)(明治に新補された二本は、本品の転



挿図26 同前 転手（下2本が旧物）



挿図25 北倉30 螺鈿紫檀阮咸 絃藏と転手



挿図24 北倉29 螺鈿紫檀五絃琵琶 絃藏と転手

手と同様の問題のある作りであった)。模造品作製にあたっては、転手の根本の部分については、この螺鈿紫檀阮咸の献納当初からの転手に倣うべきである。

なお、転手の配列については、表側から見て海老尾の方から左・左・右・左・右の順に並んでおり、完全な交互配列にはなっていない。これは、演奏中に音程に狂いが生じた場合に左手で矯正する便を考慮したためであると推測され、絃がこの順に第一絃から第五絃へと配されている現状は正しいと考えられる。唐代の絵画や考古資料などから五絃琵琶は横長に抱えて弾いたものと見られ、その状態で構えた場合、左・右・左・右・左では第五絃（最も音が狂いやすい）を締めたいときに、右・左・右・左・右では第一絃を締めたいとき（最も手を伸ばさなければならぬ）に、咄嗟には転手を握ることができない。均衡を破っているように見えるけれども、現状の配列は、実用上の便には適っているのである。

第十一節 海老尾

「海老尾」という呼称は、元来は四絃琵琶の名所の一つで、その末端にあるいかにも海老の尾のような形状をしている部分に対するものなのであるが、明治よりこの方、本品の絃藏の先にある如意状の部分のことも、これに準じてこの名で呼んでいる（海老が尾を丸めている姿に似て見えなくもない）。もっとも、『楽府雜録』（段安節著、唐末期）では四絃琵琶のこの部分を「匙頭」と呼んでいることから、「海老尾」という呼称は唐伝のものではないと考えられ、我が国独自のものとしても奈良時代にまで遡る



挿図27 北倉29 螺鈿紫檀五絃琵琶 海老尾側面

か否かは不明である。本稿では、本品の海老尾について、如意状の先端部分の内側に舌状の突起が作り出されている（挿図27）ことから、説明の便を考慮して、以後「子持ち如意」と呼ぶことにしたい。

本品の子持ち如意は、柄に相当する部分は頸や絃蔵と一木で、子持ちの先端部分は明治三十年前後の修補に際して接着されたものである。接着面は先端部分の「子」の付け根の際の辺りにあり、腹板を上にして仰向けに置いたときの水平面とほぼ平行である。これは壬申調査の拓本（挿図4）だけでなく本品の修補痕からも明瞭に確認することができる（挿図27）。

この子持ち如意に関する問題は、第一には、柄と子持ちの先端部分が一木であったものが折れていたのを接着修補したのか、或いは別材を接ぎ

合わせて作られていたものが剥離していたのを接着修補したのか、第二には、子持ちの先端部分は献納当初のものなのか、或いは明治に新補されたものなのか、ということである。

まず、第一の問題については、本品を観察してみると、柄の部分と先端部分とでは紫檀の色が異なっており、先端部分の方が濃くて黒に近い。また、一木であったならば接着面の位置で折れるのは不自然であり、しかも、正倉院事務所の諸氏の御指摘の通り、拓本に写っている柄側の断面は、折れたにしては整いすぎている（挿図4）。こうした状況証拠からは、一木であったものが折れていたのを接着修補したという可能性は低いと推測される。先端部分の「子」の先端が接着面とほぼ面一で柄寄りに突出していない（挿図27）ことも、一木ではなく別材であったならば、このようになるのが自然であろう。ただ、当初から別材であったと考える場合、気掛りなのは強度のことである。拓本には、断面に臍や太柄の痕跡は写っていない。ということとは、先端部分は単に芋付けされていただけということであって、これでは甚だ心許ない。しかし、新田紀雲氏（木芸家、日本工芸会正会員）が仰るには、紫檀は膠がよく効く材で、芋付けでも充分強度が保てるということである。では、一木にすることと比べて、別材にすることなどのような利点があるのかということを考えてみると、作り易さと修補の便、この二点に集約されるのではないであろうか。松浦氏は試作品を頸から子持ちの先端部分まで一木で製作されたが、別材であれば「子」の部分を削り出すのは随分楽になると仰った。それを伺った筆者は、それならば先端部分全体を別材にせずとも「子」だけを別材で作って嵌め込めばよ

いではないかと思つたのであるが、そのような作り易さだけの問題ではないのである。破損し易い形状であることを当初から考慮して、先端部分全体を別材にして膠で接着する方法にしておけば、万一破損したとしても、破断面の損傷の程度は一本のものが折れた場合よりも軽くて済み、それだけ修補もし易くなるのである。先の先まで見越して作られたものであることには、実に感嘆させられる。

次に、第二の問題である子持ちの先端部分の新旧について考察する。

前述の通り、この先端部分は柄とは別材であろうと推測されるのであるが、この「別材」というものには二通りあると考えられる。一つは、頸から子持ちの先端部分までが一本でとれるだけの長さ・太さの材料であるのに、先端部分を接ぎ合わせる構造にするために、一木をわざわざ切断したというもの。もう一つは、子持ちの先端部分を柄とは異なる紫檀材を用いて作ったというもの。つまり、前者は原材料は一本であるが、後者はそうではない、ということである。本品の現状は、柄と先端部分とで色が異なる訳であるから、後者であるということになるであろう。一本の棒であっても両端で色が異なるといふ現象はさほど珍しいことではないが、切断面を挟んだ両側の材であれば、赤身と白太との境界の辺りで切断したのではない限り、色には連続性があるはずである。

しかし、先端部分が献納当初のものであるか新補されたものであるかという新旧の問題となると、このような材の色の相違のみによって判断する訳にはいかない。普通に考えれば隣接する部分の色の相違が目立たなくなるように作りそうなものであるが、色が相違するから献納当初のものでは

ないとは断言できないし、逆に、色が同じであったとしても、そのゆえに新補ではないとは限らないのである。

材の色による判断が適わないならば、では、修補の記録からこの問題を解決することはできないのであろうか。

本品は明治十年代と同三十年前後との計二回修補されており、明治三十二年八月十七日に宝庫に還納された。還納時の記録は二つあり、一つは本品に添えられている附箋、もう一つは『東京国立博物館蔵正倉院御物修繕還納目録―開題と翻刻―』（東野治之編・奈良大学文学部文化財学科刊、平成十四年）所収の『東京国立博物館館史資料一〇五五』（以下『還納目録』と呼ぶ）である。前者には、

逸袋 轉手覆手海老尾頭及柱三枚^支欠失螺鈿瑠璃過半剝落

今推考完補之 明治三十二年八月十七日還納正倉院

とあり、後者には、明治三十二年八月十七日第四回還納品の中に、

一 紫檀螺鈿五絃琵琶 献物帳御物亀甲鈿捍撥 壹面

明治二十八年十一月回送品

右轉手覆手海老尾ノ頭及柱三枚闕失、螺鈿瑠璃過半剝落今推考

シテ之ヲ完補ス

とあって、両者の内容は一致している。夫々の末尾に見える「今推考完補之」「今推考シテ之ヲ完補ス」という文言を素直に解釈すれば、「海老尾（ノ）頭」と表記されている子持ちの先端部分は、「形状を推測・考案し、新しく作って補った」ものである、ということになる。

ところが、旧物を接着修補したものとする説もあるのである。『正倉院

宝物に学ぶ』(奈良国立博物館編・思文閣出版刊、平成二十年)所収の木村法光氏による「正倉院宝物を守ってきた人々」には、

明治十一年三月には、法隆寺から皇室に献納された法隆寺献納宝物を一時正倉院宝庫に預かることがあった。これらが、同一五年にいざ東京の新設なった博物館へ輸送というとき、十数合あった唐櫃の内の一合(本来正倉院のものとは法隆寺のもの)を取り違えて運ばれてしまったのである。このことに気づくのは、それから一〇数年経ってからのことで、先に記した御物整理掛の、おそらく螺鈿紫檀五絃琵琶(北倉二九)の修理担当者が、東京で展示されている海老尾(宝物の螺鈿紫檀五絃琵琶から脱落した部分)を発見し、東京帝室博物館へ返還の事を願ひ出て、その他正倉院宝物であると判明した関係品を一括返して貰った書類(明治三〇年七月)が残されている。

とある。この通りであれば、脱落していた先端部分が発見されてそれを接着修補したということになる。

しかし、奥村秀雄氏による「東京国立博物館保管上代裂について(下)——とくに法隆寺宝物の献納とその後に関する資料——」(東京国立博物館美術誌『MUSEUM』三九〇号所収、昭和五十八年)に引用されている、東京国立博物館蔵『御物及本省各部ヨリ出品ニ関スル書類』の中に「第三六号正倉院整理掛へ螺鈿玳瑁破片引渡之件」として綴られている正倉院御物整理掛と帝国博物館との間で交わされた文書を見るに、当時の呼称であるところの「海老尾(ノ)頭」という語句が現れないだけでなく、返還された品々の中に明らかにそれと判定し得る特徴が記載されているものも見当たらない

である。

まず、明治三十年六月三十日付の、御物整理掛から帝国博物館に宛てた螺鈿玳瑁片等引渡照会の文書は、

従来御館ニ陳列相成居候螺鈿玳瑁等之内正倉院御物破片剥落之分往々有之候様相考候處現今螺鈿紫檀五絃御琵琶其他阮咸寺之御物修補ニ着手致居候ニ就テハ前件ノ御物之破片剥落ト認ムヘキ分此際當掛へ御引渡相成候様致度御承知之上ハ主任之者差出諸事御打合可為致候間何分之儀至急御答有之度此段及御照會候也

明治三十年六月三十日

正倉院御物整理掛長

子爵杉孫七郎

帝國博物館總長男爵九鬼隆一殿

というものである。

次に、この照会を受けた帝国博物館が、協議の末引渡に應ずることに決した旨を御物整理掛に照会した文書の案(明治三十年七月十二日技手小杉楹邨起案)は、

正倉院整理掛へ古箏残破及ヒ螺鈿玳瑁等ノ破片物御引渡之義ニ付左案ヲ以テ御照会可相成歟此段相伺候也

案

頃日御照會相成候古箏残破右ニ附属スル螺鈿玳瑁等ノ破損物之義御協議之末左ノ抹書之通御引渡可致候条御都合次第主任之人御指向相成度此段申進候也

明治三十年七月

總長

正倉院御物整理掛長子爵杉孫七郎殿

記

一 古箏 破残 破残拾貳個
脚 參個 壹箱

一 螺鈿玳瑁破片 螺鈿拾七個
玳瑁八拾壹片 參箱

右

というもので、これによって引渡がなされた後、御物整理掛からは、

記

古箏残缺 拾壹個

右ニ属スル螺鈿紫檀ノ破片 拾九個

塵芥撰出器物破片 九箱

塵芥撰出藥種等ノ残破 壹箱

合計參拾個拾箱

右過般來御照會ノ旨ニ依リ御引渡相成正ニ請取候也

明治三十年七月廿七日

正倉院御物整理掛

帝國博物館

歴史部御中

という請取の文書が発行されている。ここでは「海老尾（ノ）頭」どころか「琵琶」という語句すら見えないのに突然「古箏」が登場し、また、数量についての表記が帝國博物館側と御物整理掛側とで全く異なるものには、躊躇せざるを得ない。しかし、これについては、返還引渡という事態を招いたそもそもの事の発端である「取り違い」の実態を調べることによって、

理解することができた。奥村氏によれば、東京国立博物館蔵『内務省博物館
列品録』の中に綴られている「法隆寺献納物ノ塵芥櫃（明治十五年十月六
日調）」に記録されている品々が、法隆寺献納宝物として間違つて東京へ
運ばれてしまった正倉院宝物であるという。その品々とは、

箏残破 壹包

豆并シヤボン 壹包

螺鈿玳瑁張破損物 壹包

瓔ラク金具玉類葉種類 壹包

玻璃玉類 壹包

竹帙残破 壹括

天平布 一括

塵芥物 一包

面残破 一包

塵芥裂類 壹箱

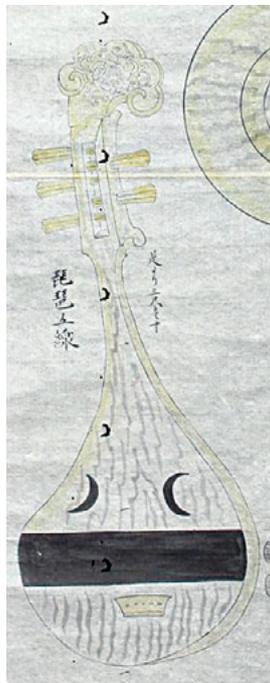
である。前掲の往復文書において、「古箏」の語句が見られるのはこの調
書に「箏残破」とあることに起因し、破片の数量が相違するのは、この調
書では「壹包」などの実到大雑把な表記しかなされていないので、帝國博
物館側では改めて数えて確認した上で引き渡し、御物整理掛側も受け取っ
た後に数えて確認したが、夫々の分類や数え方の基準が異なっていたので
そのようになったと考えれば、説明はつく。しかし、本題に立ち返ると、
この調書に見える品々の中に「海老尾（ノ）頭」が含まれていたか否かは、
相変らず判然としない。

以上の通り、明治三十年七月の御物の破片の返還は、確かに本品や阮咸の修補が契機となって実現したことであって、返還された品々の中に本品から脱落した破片が含まれていた可能性は高いとは考えられるが、その中に「海老尾（ノ）頭」が含まれていたと断定し得る明証は見出せなかった。やはり、本品の子持ちの先端部分は、附箋や『還納目録』に記されている通り、明治に新補されたものと見るべきであろう。両者に併記されている転手や覆手が夫々に施されている銘によって確かに明治の新補であると判明していることは、これを傍証すると思われる（子持ちの先端部分に銘が見当たらないのは、体裁上施しようがないからであって、隠れてしまうのを承知の上で接着面に施してある可能性もないとは言えない）。

ところで、子持ちの先端部分が明治の新補であるとして、では、その形状は原形から懸け離れたものになってしまっているのかというと、筆者は、案外そうでもないであろうと思っている。というのは、中国の『朝元仙仗図』に、本品の子持ち如意に相当する箇所が蕨状になっている五絃琵琶が描かれているからである（挿図28、故王己千（季遷）氏旧蔵本）。この『朝元仙仗図』は北宋の武宗元が描いたものとされているので、唐代の楽器の形状を考証する参考資料とするには時代が新しい。しかし、この図は、唐の玄宗の頃に活躍した呉道玄が描いたと伝えられている『八十七神仙巻』と構図が酷似していることから、武宗元がそれを模写したものであると推測され、となれば、唐代の資料に準じて扱っても問題はあるまい（両者共に現存するのは後世の模写のみであるが、『朝元仙仗図』の方が楽器の描写が精確である）。明治の修補の折にこの図が参考にされたか否かは判ら



挿図28 『朝元仙仗図』の五絃琵琶（上海書画出版社、2003年より転載）



挿図29 『東大寺宝物之写』の五絃琵琶（狩野玉榮写）

ないが、現在の本品の子持ち如意の先端部分の形状が荒唐無稽なものという訳ではないとする例証にはなるであろう。

なお、林謙三氏が「五絃の柱制について」（『正倉院楽器の研究』第四章主として音律をめぐる問題について三、風間書房、昭和三十九年）にて述べておられるように、江戸時代の絵図の中には、本品の末端部分が雲形に描かれているものがある（挿図29）。林氏は『新唐書』南蛮伝驃国条に「雲頭琵琶」なるものが見えることをもとにこれに肯定的な見解を示しておられるが、筆者は、挿図29の絵図が収められている『東大寺宝物之写』

の書写奥書に「右此一巻者或人以一冊写之、寛保二年（一七四二）仲夏権少外記長門守〔花押〕」とあることから、こうした絵図の原画は元禄六年（一六九三）の宝庫修理のための御開封の頃に描かれたもので、本品については、その当時においても既に子持ちの先端部分は欠失していたが、明清楽の琵琶を参考にして描き足されたのではないかと推測する。模造品作製に際しては、参考にする必要はないであろう。

第十二節 柱（ぢゆ）

本節でいう「柱」とは、左手の指で絃を按じて音程を操るための、頸や腹板の表面に付けられている堤防の土手のような形状の部品のことであり、第五節で扱った「柱（はしら）」とは別のものである。

柱については、まず、その材質に関する疑問を述べておきたい。

雅楽の四絃琵琶においては、平安時代以来、柱は檜で作ることになっている。しかし、檜は我が国の特産種で、中国には類似した樹種はあっても同じものはないのである。となると、我が国に伝えられて以降は檜でよいとして、唐では何の材で柱を作っていたのであろうか。「檜」という字は国字ではなく純然たる漢字なのであるから、中国にもこの字で表記される樹種があるはずで、調べた結果、それは我が国では「伊吹」或いは「柏楨」と呼ばれるものであった。材の性質は我が国の檜と似ており、我が国では檜の方が身近で入手し易いがゆえに、檜を用いるようになったと考えられる。正倉院の琵琶類の柱については詳しい材質調査はなされておらず、或いは檜以外のものがあるかもしれないので、留意すべき事項として挙げ

ておく次第である（『正倉院の楽器』には東宝庫に竹製の柱があると記されているが、実見確認はしていない）。

次に、五絃琵琶の柱制について述べる。

本章におけるこれまでの論述は、第一章に掲げた三つの条件のうち、まだ第一の「演奏するに適した構造・機能・強度を伴っていること」についてしか検討していないが、本節における以降の検証課題は、第二の「音楽理論に適した音程を奏得ること」という条件に関するものとなる。これは最終的には本品を実際に弾いてみなければ検証することができないのであるが、現在それが許されようはずはなく、間接的な方法になるけれども、芝祐泰氏による本品演奏の録音や、松浦氏が製作された試作品の響きを参考にしながら、検討していくことにする（芝祐泰氏は宮内庁式部職業部の楽師（昭和二十五年任楽長）で、昭和二十三年から同二十七年にかけて行われた正倉院宝物楽器特別調査に参加し、本品に限らず尺八や横笛など数種類を演奏して記録録音を残されたのである。但し、演奏といっても、大半は単音の羅列であって、本品については第五絃の開放絃をおよその双調に合わせて散声・柱声計六声を二回ずつ弾かれただけのものにすぎない）。

五絃琵琶の柱制は音楽学者の間では重要な問題とされており、事細かに論じるとこれだけで大層な紙数を費やすことになるであろう。よって、詳しいことはその方面の研究者の方々の論文を参照して頂くこととして（昭和六十一年東洋音楽学会発行『東洋音楽研究』第五十号所収のステイヴン・G・ネルソン氏による「五絃譜新考―主に五絃琵琶の柱制及び調絃について―」に、過去の諸説の大半が列挙されている）、本稿では、古い文

献の記事、本品の現状、拓本による明治初期の状態などを紹介し、更に録音による音の連絡関係を記して、筆者の意見は若干を提示するにとどめた。

五絃琵琶についての唐代の記録はいくつかあるが、柱制に関する記録として重視されているのは、『樂苑』の記事である。『樂苑』は晩唐の頃に成り立たと考えられている音楽についての典籍で（撰者不明、一説に陳游）、当初は全五卷二十篇あったと言われているが、現在では北宋代の『樂府詩集』（郭茂倩編）などに引用された一部の逸文しか伝えられていない。その『樂府詩集』卷第九十六新樂府辞第七所収の「五絃彈」の解題に、次のように記されている。

『樂苑』曰、五絃、未詳所起。形如琵琶。五絃、四隔、孤柱一、合散聲五、隔聲二十、柱聲一、總二十六聲、隨調應律。

この記事の内容と本品の柱の現状とを比較すると、相違することが二つある。第一は、本品が「五柱」と言い習わされてきたのに対し「四隔、孤柱一」とあること、第二は、現状の五絃五柱では散声・柱声総計三十声を奏で得るのに「散聲五、隔聲二十、柱聲一、總二十六聲」となっていること、である。これについては、筆者は以下のような見解を提示する。

まず、第一の相違について。

『樂府詩集』と同じく北宋代に編纂された『太平御覽』の卷第五百八十四樂部二十二に、次のような記事がある。

五絃

(中略)

『音律圖』曰、五絃、不知誰所造也。今世有之、比琵琶稍小。蓋北國所出也。

又曰、二絃、未詳所起。形如琵琶。二絃、四隔、孤柱一、合散聲二、隔聲八、柱聲一、惣一十聲、隨調應律。

又曰、秦漢、未詳所起。與琵琶同、以不開目爲異。四絃、四隔、合散聲四、隔聲十六、惣二十聲、隨調應律。

六絃

又曰、六絃、史盛作、天寶中進。形如琵琶而身長。六絃、四隔、孤柱一、合散聲六、隔聲二十四、柱聲一、惣三十一聲、隔調應律。

七絃

又曰、七絃、鄭喜子作、開元中進。形同阮咸而大、近身旁有少缺、取其近身便也。(七)絃、十三隔、孤柱一、合散聲七、隔聲九十一、柱聲一、惣九十九聲、隨調應律。

この書式は『樂苑』と酷似しており、ここでも「隔」と「孤柱」との区別が見られるが、特に注目すべきことは、五絃琵琶以外の複数の種類の楽器においてもその区別があったにも拘らず、「孤柱」が発する音については「柱聲一」しか例がないことである。

この事実から「隔」と「孤柱」とがどのように相違するのかを考察した結果、筆者は、「隔」は築地塀のようなものである」という見解を得るに至った。築地塀は外見上は一枚の土塀であるが、内部には木の柱や板壁がある。琵琶の「隔」もそれと同じようなもので、絃が押さえ付けられるところに「柱」が立てられているが、それだけでは倒れてしまうから、柱同



挿図30 北倉29 螺鈿紫檀五絃琵琶 柱の現状

土の間を壁で繋ぎ、更に盛り土して補強した結果、頸を区画する塀のような状態になったので、「隔」と呼んだのであろう。そして、通常の「隔」は絃の条数と同じ本数の「柱」を内包しているのであるが、一本しか内包していないものが一つだけあり、それを特に「孤柱」と呼んだのではないであろうか。但し、これはあくまで概念上のことであって、実際に築地塀を作るような工程で作る訳ではなく棒から削り出して作るものであるから、外見上は「隔」も「孤柱」も同様のものになるはずである。そして、我が国では「隔」という呼称が定着せず全てを「柱」と呼んできたのは、この方が「左手の指が押さえ込む絃を受けて支える棒」という実用上の機能をよく表しているからなのではないかと思われる。

次に、第二の相違について。

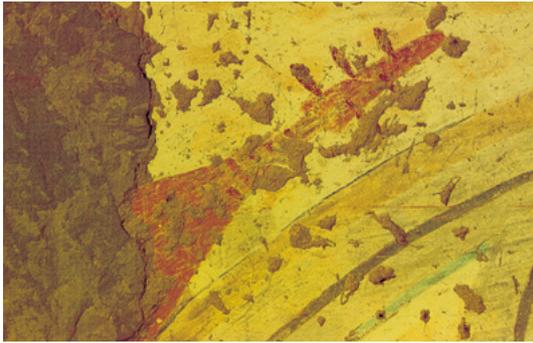
本品の柱の現状は、乗絃からほぼ等間隔に頸の上に四枚・腹板の上に一枚の計五枚が貼付されており、乗絃に近い方から順に第一柱・第二柱と数える。夫々の長さは貼付されている位置の頸や腹板の幅いっぱい、両端はその位置の形状に合わせて作られている（挿図30）。なお、附箋や『還納目録』に「柱三枚欠失」とあるが、第二柱が他のものより古いように見受けられるほかは、どれが旧物でどれが新補であるのか、判定し難い。

これに対して、『楽苑』の記事をもとに、次の三つの異説が提示されている。

- 一、第二柱から第五柱までは現状のままよいが、第一柱は不要であるから除き、第五柱の覆手寄りに第五絃専用の短い「孤柱」を追加する。
- 二、第一柱から第四柱までは現状のままよいが、第五柱は第五絃専用の「孤柱」で短いものであった。
- 三、第二柱から第五柱までは現状のままよいが、第一柱は第四絃専用の「孤柱」で短いものであった。

では、順次検討してみよう。

まず、第一の説について。本品の柱の現状から第一柱を除いただけの段階では、四絃琵琶の柱の配置と同様になる。しかし、本品の頸の螺鈿の間配りは、螺鈿蘇芳染楓琵琶（南倉一〇一第一号）のそれや山水古人画捍撥の木画紫檀琵琶（南倉一〇一第三号）の木画の間配りとは明らかに異なっており、既に指摘されてきた通り、第一柱の存在を傍証すると考えられる。



挿図31 キジル千仏洞の壁画（『中国音楽文物大系』新疆卷、大象出版社、1999年より転載）



挿図32 張盛墓出土灰陶彩繪舞樂俑の五絃奏者（余甲方著『挿圖本中国音楽史』上海人民出版社、2003年より転載）

また、第五絃専用の孤柱については、その剥離痕が壬申調査の拓本に写っていないだけでなく、本品の腹板を实見しても見当らない。よって、この説は認められない。

次に、第二の説について。キジル千仏洞の唐代の壁画の中に、この説の通りの、第五柱が短く描かれている五絃琵琶の絵が見られることが指摘されている（挿図31）。しかし、この絵は精密な絵とは言い難く、信憑性が高いとは思われない。また、河南省安陽市の張盛墓（隋の開皇十五年五九五年埋葬）から出土した灰陶彩繪伎樂俑の五絃琵琶（挿図32）のように本品の現状と同様の柱制を備えていることが認められる例があるだけでなく、そもそも壬申調査の拓本に見える本品の第五柱の剥離痕は腹板の幅いっぱいとなっているのであるから（挿図4）、この説は少なくとも本品

に関しては認められない。

最後に、第三の説について。この説は、先に紹介した「五絃譜新考」においてネルソン氏が提示された結論で、陽明文庫に伝わる『五絃譜』に見える譜字と四絃琵琶の譜字とを勘案すると五絃琵琶の譜字は二十七種あることになるが、そのうち「口」と「中」とは同じ押さえを意味するので結局は全部で二十六声であり、第一柱は第四絃を按ずるための「孤柱」で短いものだったはずである、というものである。筆者は、一部修正を加えた上で、この説に賛同する。修正を加えるべき点は二つあり、一つは「口」と「中」とが同じ押さえを意味するとされていること、もう一つは第一柱が第四絃専用の短いものだったはずであるとされていること、である。

まず、「口」と「中」とは明らかに異なる譜字である以上奏法が同じであるはずはないから、その区別を明確にすべきである。筆者は、第五絃第三柱のみを押さえて弾くのが「口」、「口」と第四絃第三柱の「一」とを一緒に押さえて同時に弾くのが「中」であって、「中」は「口」と「一」とを組み合わせた減字譜である、と考える。次に、第一柱については、前述したように、「隔」と「孤柱」との相違はあくまで概念上のものであって、形状までもが相違していなければならぬと推測され、また、実用上何ら差し障ることはないので、現状のままでもよいと考える。

以上の考察を要約すると、現在の本品の柱の配置は献納当初と同じであって正しく復元されている、という結論に達する。そして、この柱の配置と音程との関係については、四絃琵琶の乗絃と第一柱との間に柱を加えたような配置であることから全て半音間隔になっていると推測され、

芝祐泰氏の録音を聞いたところ、その通りであった。柱が正確に音を分割することが確認されたのであるから、本品は、第一章に掲げた三つの条件のうち「音楽理論に適した音程を奏で得ること」という第二の条件を満たしていると言えよう。

第十三節 絃及び調絃

本品の模造品作製事業においては、本体が完成したのち、実際に絃を張って弹奏することも目標の一つとされている。従って、五絃琵琶の絃や調絃についても考証しなければならぬ。これは第一章に掲げた三つの条件のうち「単なる『音』ではなく『音楽に相応しい響き』を伴うこと」という第三の条件に関する検証課題である。

まず、正倉院宝物の絃について検討してみよう。

本品に現在懸けられている絃は恐らくは明治のものであって、奈良時代当時と同様であるとは限らない。また、『屏風花鬘等帳』（北倉一五九）所載の「銀平脱梳箱壹合盛」（北倉一五四「銀平脱合子」）に納められていた「五絃琵琶絃五条中絃五条小絃五条」のうちの「中絃五条小絃五条」に該当するものとされている、表裏に「中絃五」「小絃五」と記された木牌を伴う絃が現存している（北倉一五四第三号、挿図33）が、調査の折に数えてみて頂いたところ、束ねられている数が十条よりも多いことが判った。経年劣化して切れていたものを束ね直したなどの理由によって条数が増えることもないとは限らないが、後日の詳細な調査を俟つこととして、現時点ではこれが中小絃であると断定することは避けたい。



挿図33 北倉154 中小絃 第3号

このように、本品の現在の絃や宝庫内に伝わる伝中小絃があまり参考にならないとなると、間接的な検証方法になるけれども、松浦氏の試作品に様々な絃を試しに張ってみて、その適否を試作品自身に示してもらう以外には術がない。よって、以下、この方法によって五絃琵琶の音域や調絃について考察していくのであるが、様々な絃を張って試奏するためには、当然のことながら、まず絃を懸けなければならない。そこで、覆手への絃の懸け方について述べておきたい。

現在の本品の覆手への絃の懸け方は、雅楽の四絃琵琶を参考にしたものと考えられ、第一絃から第三絃までは太緒の懸け方、第四絃・第五絃は細緒の懸け方になっている。細緒は一回巻いて通絃孔に落とし込んだだけで留まるが、太緒は通絃孔に落とし込むことができないので、絃端を何回も巻き

付けて留めるのである。しかし、模造品に絃を懸けるに際しては、以下の理由によって、現状をそのまま模倣すべきか否か、検討を要する。

まず、太緒の懸け方については、往古と現在とは変化が認められる。

本品の現状のように覆手の上で絃端を螺旋階段状に巻き付ける方式（挿図34）は、文献上では元禄の『楽家録』から後の新しい方式であって、平安時代末期から鎌倉時代にかけては、『胡琴教録』下懸緒や『木師抄』に記されているように、覆手の上で二本が相互に振り合っているという方式（挿図35、筆者再興）だったのである。明治に宝庫内の四絃琵琶の絃を張り替えた際に取り外された旧絃（挿図36）については『正倉院の楽器』には「覆手にとりつけた結び目もそのまま残っているが、絃そのものはあまり古いものではなからう」とあるけれども、振り目が旧方式であることから



挿図35 太緒の懸け方
(旧儀)



挿図34 北倉29 螺鈿紫檀五絃琵琶
太緒の懸け方 (現状)



挿図36 北倉154 琴箏等残絃
(四絃琵琶から外された旧絃)

推せばこの旧絃は少なくとも元禄よりは古い時代のものであって、或いは鎌倉時代更には平安時代末期にまで遡る可能性もあるのではないかと考えられる。もっとも、旧方式は文献の上では平安時代後期からしか確認することができず、奈良時代にまで遡るか否かは現在のところは不明であるから、猷納当初の本品にこの方式によって絃が懸けられていたと断言することはできない。それでも、宝庫内に伝来した琵琶の旧絃の懸け方と、明治の新絃の懸け方と、どちらに倣うべきであるかということになると、筆者としては前者を採りたいが、いかがなものであろうか。

次に、細緒の懸け方については、現状では余りを巻いて輪にしてぶら下げてあり、宝庫内の四絃琵琶四面についても同様の処置がなされている。

類似は国立歴史民俗博物館現蔵の紀州徳川家旧蔵楽器の琵琶、また、彦根城博物館現蔵の井伊家旧蔵楽器の琵琶の中にも見られるが、このぶら下がっている輪は実際に演奏するときには邪魔になり、実用の楽器としては不適切な処置である。細緒は切れ易いことから二条分の長さで頒布される例となっており、演奏の現場では、中央に付けられている赤い印のところを鋏で切り、片方を琵琶に懸け、もう片方は予備として巻いて別途保管するものなのである。切らずにぶら下げておけば紛失する恐れがないということかもしれないが、筆者の管見の限りではこのような処置方法の故実を載せる楽書はなく、模造品にはこの懸け方はすべきではないと考える。

さて、絃を懸け了えて音を鳴らす準備が整ったところで、次に、五絃琵琶の音域や調絃について考察を進めていく。

松浦氏の試作品に様々な絃を張って試奏した結果としては、現行の雅楽

の琵琶の絃よりもかなり細い筑前五絃琵琶の絃がほぼ適合し、開放絃の音高については、第五絃は現行の雅楽の琵琶よりも五度高い平調（e）まで上げ得るが、程よく響くのは神仙（c）から壹越（d）にかけての辺りであり、第一絃については筑前五絃琵琶のそれより纒かに太いものを張ったところ、程よく響くのは黄鐘（A）前後で、平調（E）より下は響きも余韻も殆どない状態となった。すると、これまでに音楽学者によつて発表されている五絃琵琶の調絃案（前節にも挙げたステイーヴン・G・ネルソン氏による「五絃譜新考―主に五絃琵琶の柱制及び調絃について―」を参照されたい）では音が低すぎて微音でしか鳴らず、到底音楽を奏でることのできないということになる。これは考えてみれば当然のこと、音楽学者の調絃案は現行の雅楽の琵琶の調絃と音域が同じなのであるが、絃長が四絃琵琶の四分の三しかない上に、内部の虹と柱とが細くて華奢な五絃琵琶には、そのような調絃が適うはずがないのである。

そこで考えられるのは、現在と奈良時代当時とは同じ音程に対する音名が異なっていたのではないか、ということである。

我が国では古来唐の黄鐘が我が国の壹越（D）にあたると伝えられており、音楽学者はこれに拠つて『五絃譜』の壹越調の調絃を第一絃から順に「壹越（D）・黄鐘（A）・壹越（d）・平調（e）・黄鐘（a）」或いは「壹越（D）・黄鐘（A）・壹越（d）・下無（#f）・黄鐘（a）」と解釈している。しかし、前述の通り、これでは音が低すぎるのである。そこで、楽理について改めて考察してみた。壹越調は「黄鐘均之商調」であるから、宮音は太簇で、これは我が国の平調（E）にあたる。すると、壹越調の調

絃は「平調（E）・盤渉（H）・平調（e）・下無（#f）・盤渉（h）」或いは「平調（E）・盤渉（H）・平調（e）・鳧鐘（#g）・盤渉（h）」ということになるはずである。しかし、前述の通り、松浦氏の試作品では、第一絃は平調では響きも余韻も殆どない。そこで、次に、唐の音律には黄鐘を#cにあてる雅楽古律と#Dにあてる俗律とがあるという林謙三氏の説（『隋唐燕楽調研究』第六章燕楽調之律、上海商務印書館、中華民国二十五〇九三六年）に拠つて考えてみると、太簇は、雅楽古律ならば#D、俗律ならばFとなる。雅楽古律は断金で平調（E）よりも更に低いから却下されるが、俗律は勝絶なので許容範囲内である。この俗律を採れば、五絃琵琶の壹越調の調絃は「勝絶（F）・神仙（C）・勝絶（f）・双調（g）・神仙（c）」或いは「勝絶（F）・神仙（C）・勝絶（f）・黄鐘（a）・神仙（c）」となり、程よく響く音域に収まるのである。我が国に伝えられた唐の音楽が、「雅楽」ではなく、「燕楽」と呼ばれる宮廷における娯楽の芸術音楽であったと言われていることを踏まえれば、音律も俗律であつて当然なのではないであろうか。

この推測を傍証するのが、基音が#Dに近いことが報告されている牙尺八（南倉一一〇第三号）を、芝祐泰氏が「黄鐘之笛」としておられることである（『正倉院の楽器』所収「演奏上より見た正倉院楽器―笛類について―」）。また、この牙尺八と番になっていると考えられる牙横笛（南倉一一一第三号）についても、芝氏が「黄鐘」としておられる「六」の指遣いの音は、Dと#Dの間であると報告されており、歌口の奥の詰物が失われていることを勘案すれば、#Dに近かったと考えられる。すると、牙尺八にも牙横笛

にも黄鐘 \parallel #Dという俗律が用いられていたことになり、五絃琵琶の壹越調の調絃を俗律で考察して提示した筆者の案は妥当な見解であると思われるのである。

以上、松浦氏の試作品を頼りに五絃琵琶の「響き」について考察し、論述は調絃案の考証にまで及んだ。しかし、その結論の是非については、究極的には本品を弾いてみなければ判断の仕様がでない。その隔靴搔痒の感を少しでも緩和すべく、蛇足ながら、芝祐泰氏による本品の録音と松浦氏の試作品の響きとを聴き比べた所感を記して、本章を締め括ることとする。

筆者が聞いた録音は、当初の録音そのものではなく、近年復刻されたものである。原盤は昭和二十七年十月三十日に岸辺成雄氏によって収録されたもので、前節においても述べた通り、本品については、開放絃をおよその双調に合わせた第五絃の散声・柱声計六声を二回ずつ弾かれただけのものである。デジタル処理されているので生演奏の音とは異なっているように感じられるものの、硬く鋭いはっきりとした音で、余韻が約二秒残るのが聞き取れた。この録音と同じ条件で聴き比べるべく、松浦氏の試作品についても、第五絃を双調に合わせて弾いてみた。すると、硬さや鋭さはやや及ばないものの、同程度に余韻が残ったのである。音質は個々の楽器の性に由るので相違して当然であるから措くとして、似寄りの太さの絃を張って同じ音程を演奏したときの余韻の長さがほぼ同じになったのは、両者の楽器としての構造が近似しているからであると推測される。となれば、松浦氏の試作品を参考にして案出した五絃琵琶の音域や調絃は、本品にも適合するものと考えられるのである。

第三章 総合所見

本品が天平の古に実用の楽器として演奏されていたと想像する浪漫に浸りたくなるのは、筆者も同じではある。しかし、厳密に真実を求めるならば、浪漫には、浸りこそすれ、溺れないようにしなければならぬ。

前章第四節にて述べたように、本品に残る演奏痕らしきものは、それがいつの時代にどのような状況で付いたものであるかを明確にすることができないのであるから、これを論じて本品が奈良時代に楽器として演奏されていたということを証明することはできない。しかし、演奏するに相応しい構造になっているか否かを検証することによって、本品が当初より楽器として製作されたものであると証明することは、できるはずである。

この方針のもとに前章にて順次検討してきた結果を総合して、「本品には楽器として必要不可欠な構造が完備していたと考えられるので、当初より楽器として製作されたものと認められ、螺鈿や瑇瑁は豪華な加飾であるにすぎない」と判定し、附として「明治の修補の折には楽器としての機能・構造に明るくない匠が関与したと見られ、現状では実用上支障が生ずると思われる箇所がある」という意見を添える。

追記

本稿は、正倉院事務所からの御依頼により、平成二十一年秋に献呈した私的な調査所見を改訂補筆し、新たに図版を挿入したものである。

(よこやま みつね 雅楽研究家)