

古代東アジアにおける文化交流の研究

— 琴(きん)、玄琴(コムンゴ)、伽耶琴(カヤグム)からの考察 —

川島 絹江

1. はじめに

日本文化の源流を考える上で、古代東アジアの文化交流という要素は不可欠である。中国起源で朝鮮半島を経由して伝わったもの、朝鮮半島で独自に発展し、日本に伝わったもの、中国から直接日本に伝わったもの、日本から中国、朝鮮半島へ伝わったものもある。様々な形の文化交流があったはずで、現存する有形無形の文化財からそれを解明することができよう。国際色豊かな唐代の文物が奈良時代の聖武天皇の御代に渡来し、正倉院に現存する。東アジアの文化交流の軌跡を音楽という方面からひもといてみたい。筆者は音楽研究には実践が伴うべきとの立場から、中国古来の七絃琴=琴(きん)、及び韓国伝統楽器の玄琴(コムンゴ)、正楽伽耶琴(チョンアクカヤグム)を習得し、この研究に臨んでいる。

本稿では特に日本と韓国の音楽に関する文化交流を中心に論じたい。楽器としては中国の琴(きん=七絃琴)、朝鮮半島の伽耶琴と玄琴(コムンゴ)について確認する。

現在の厳しい東アジア情勢の中で、各国の文化が遠い昔につながりを持ち、互いに影響しあい、共存していた歴史を再認識し、相互理解、共存という新たな関係を構築するために、この研究は有益であると考えられる。

2. 琴(きん)の日本渡来

琴(きん)は、中国では、儒教の礼楽思想、道教の神仙思想の中で重要視される楽器である。奈良時代に遣唐使によって日本に伝わったと考えられる。

日本に現存する最古の琴(きん)は法隆寺献納宝物(現在は東京国立博物館蔵)で、国宝黒漆七絃琴、裏腹中に「開元十二歳在甲子五月五日於九隴縣造」とある。開元12(724)年は唐の玄宗、日本の聖武天皇(在位724年~749年)の御代にあたる。天平5(733)年の遣唐使が天平7(735)年に帰国し、養老元(717)年に渡唐した下道(吉備)真備が多くの文物を収集して持ち帰った記録が『続日本紀』4月26日に記されている。

入唐留学生従八位下道朝臣真備、献唐礼一百卅卷、太衍曆経一卷、太衍曆立成十二卷、測影鉄尺一枚、銅律管一部、鉄如方響写律管声十二条、楽書要録十卷、絃纏漆角弓一張、馬上飲水漆角弓一張、露面漆四節角弓一張、射甲漆箭廿隻、平射箭十隻。

唐礼130卷、則天武后勅撰の音楽理論書『楽書要録』10卷や律呂(音階)調律用の「銅律管」など、礼・楽に関するものが伝来した。琴(きん)の記録はないが、この時に持ち込まれた可能性が高い。

正倉院に伝えられた宝物の多くは天平勝宝8(756)年聖武太上天皇の遺愛品を光明皇太后が東大寺に納めたもので、その記録『東大寺献納帳』(国家珍宝帳)には

銀平文琴一張 軫足並象牙、腹内有「司兵韋家造此琴」字、納紫綾袋、緋綾裏
漆琴一張 紫檀軫、牛角足、腹内有「嶧山之岫幽人所玩」等字、納紫綾袋、緋綾裏

と二つの琴（きん）の存在が知られる。正倉院北倉に現存するのは、開元23（735）年の銘を持つ金銀平文琴で、上記の銀平文琴が嵯峨天皇の弘仁5（814）年に出蔵し、弘仁8（817）年に代納されたものである。銀平文琴も漆琴も現物は失われたが、『東大寺献納帳』（国家珍宝帳）が存在を証明している。

正倉院北倉の楽器類について内藤栄氏「北倉の楽器」（『正倉院宝物に学ぶ 正倉院学術シンポジウムの記録、奈良国立博物館編2008・11）で次のような興味深い指摘をしている。『続日本紀』天平7年の5月5日の記事

天皇、御北松林、覽騎射。入唐廻使及唐人、奏唐国・新羅楽、持槍。
には帰国した遣唐使と来日した唐の楽人による演奏があり、その時使用された、唐から持ち帰った大唐楽の楽器一揃いが天皇に献上されたのであろうと。この記事の直前に前掲吉備真備の唐文物献上があり、この時も吉備真備の働きがあったらうと、また、この時に新羅楽が演奏されていることから、国家珍宝帳に記載される新羅琴はこの時のものと、推定されている。

①【正倉院】



② 鈿紫檀五弦琵琶

（らでんしたんごげんびわ）



③ 金銀平文琴（きんぎんひょうもんきん）



①②③『正倉院宝物にみる楽舞・遊戯具』しこうしゃ図書販売1991・8の写真より

唐代の琴（きん）の形状や構造は現在の琴（きん）とほとんど変わりが無い。琴柱の無い七絃の琴で、奏者向こう側に13個の徽（き）という螺鈿の丸印が付き、絃は向こう側が太く、低く、手前ほど細く、高音になる。右頭裏下の軫（しん）というコマを回して調絃する。この部分を机の右側に外して載せ、左手で絃を押え、右手で弾く。絹絃を強く張り、左側から裏の雁足に巻き付け、太さで音の差を付け、軫で微調整する。右側にはずすのは、裏の二つの音穴を塞がないためと演奏中でも微調整できるようにするためである。絹絃は1964年スチール絃が導入されて音が安定した。琴軫は2.5cmであったものが4～5cmに変化し、格段に調絃しやすくなった。

聖武天皇や嵯峨天皇に愛された琴（きん）は奈良時代から平安時代前期まで天皇、貴族の間で尊ばれ、盛んに演奏されたが、平安中期には弾く人もいなくなっていた。実態を失いながらも『うつほ物語』『源氏物語』『浜松中納言物語』『松浦宮物語』等の文学に重要なテーマとして描かれ続け、絵画化もされた。私は失われた琴（きん）の実態解明のため、中国から琴（きん）を入手し、中国の琴師から奏法と琴譜（減字譜）の読法を学び実体験に基づく実践的研究を行い、以下の論文を発表してきた。

I. 「五節舞の起源と琴（きん）」（『東京成徳国文』27、p32～48、2004・3）

II. 「光源氏と琴（きん）」（『源氏物語の新研究 内なる歴史を考える』p97～119、新典社、2005・9）

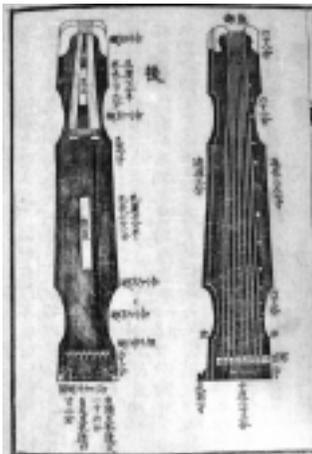
- Ⅲ. 「女三宮に伝授した「胡笳の調べ」」(『源氏物語』の源泉と継承) 笠間書院、2009・3)
- Ⅳ. 「源氏絵における琴(きん)と和琴の絵画表現の研究」(『東京成徳短期大学紀要』43、P65～82、2010・3)
- Ⅴ. 「源氏絵における琴(きん)と和琴の絵画表現の研究(Ⅱ)」(『東京成徳短期大学紀要』44、P75～86、2011・3)

ⅣとⅤでは、平安時代後期から江戸時代初期までの源氏絵に描かれた日本古来の和琴と中国伝来の琴(きん)の表現方法を比較した。源氏絵の琴(きん)は実態に基づいて描かれておらず、座奏も実際と異なり、片膝に載せる韓国伝統楽器の伽耶琴、玄琴の座奏に近い。韓国の琴類が片膝に載せるとの教示は、10年程前の埼玉大学大学院生の李芝善氏による。

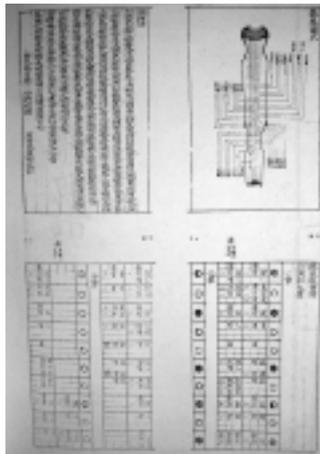
3. 朝鮮半島に琴(きん)は伝わったか？

中国の琴(きん)は朝鮮半島に伝わらなかったのだろうか。漢字文化圏、儒教文化圏であるから伝わらないはずはない。韓国に琴(きん)の痕跡を求めて、平成20年9月、韓国実地調査を実施した。「琴譜」をいくつか発見したが、ほとんどが韓国伝統楽器の玄琴(コムンゴ)の楽譜であった。韓国音楽資料叢書七(国立国楽院刊)所収の「徽琴歌曲譜」(写真⑤。4頁分)に琴(きん)の図が掲載され、琴(きん)の譜であることが確認できたが、減字譜ではなかった。「徽」の字を付けて玄琴と区別する。④と⑥が『楽学軌範』所載の琴(きん)と玄琴(コムンゴ)である。

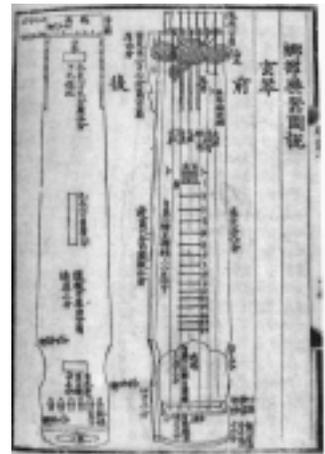
④琴(きん)の図



⑤『徽琴歌曲譜』



⑥玄琴(コムンゴ)の図



玄琴の成立由来を『三国史記』(1145年)では次のように言う。

玄琴、象中国楽部琴而為之。…新羅古記云、初晋人以七絃琴、送高句麗。麗人雖知其為樂器、而不知其声音及鼓之之法。購国人能識其音而鼓之者厚賞。時第二相王山岳在其本様、頗改易其法制而造之。兼製百余曲以奉之。於時玄鶴來舞、遂名玄鶴琴、後但云玄琴。

中国の七絃琴を晋国(265～420年)の人が高句麗に送ったが、高句麗人は音も奏法も知らなかったので、国中に懸賞をかけた。時の第二宰相、王山岳が改制し、百余曲を造って奉った。弾くと玄鶴が来て舞ったので玄鶴琴と呼んだ。後に玄琴というようになった、とある。

玄琴(コムンゴ)の構造については次項で詳述するが、朝鮮半島においては中国の琴(き

ん)に相当するものが玄琴(コムンゴ)であった。では、琴(きん)はその後どうなったか
 というと、李氏朝鮮時代に朝鮮半島伝来の楽舞を集大成した『楽学軌範』(1493年)の序に

自三韓鼎時以来國皆有楽、然楽器未備聲音多缺…至高麗中葉宋帝賜太常之楽至我朝
 大明錫御府之蔵由是磬管笙竽琴瑟之器又備矣恭惟我

とある。三韓以来の楽が伝わってきたが、楽器の多くが欠けてしまっていた。それを高麗時
 代の中葉に宋帝から太常之楽が贈られ、必要な楽器が完備したとある。贈られた楽器の中に
 琴(きん)が入ると考える。太常とは中国の宗廟礼儀を司る官職のこと。『楽学軌範』卷之
 二に雅楽(中国古来の祭礼音楽)の楽器配置図があり、「五禮儀登歌」「時用登歌」「世宗朝
 會禮宴登歌」の最前列に琴六面、二列目に瑟六面、「世宗朝會禮宴軒架」では三列目に琴と
 瑟が五面づつ交互に並ぶ。当時、中国伝来の祭礼音楽で琴(きん)が使われていたことがわ
 かる。現代に伝わる孔子を祭る行事「文廟祭礼楽」の音源データ(2010.3.4~5土曜名品公
 演)を国立国楽院院長の李東福博士から頂戴した。そこでは最前列左に琴一面、右に瑟一面。
 琴(きん)は完全に机の上に載り、本来の奏法を失い、儀礼用の合奏楽器として残っている。

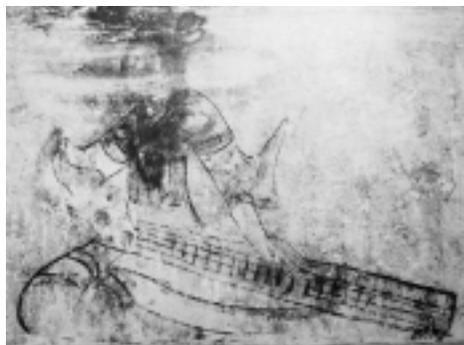
4. 高句麗の玄琴(コムンゴ)

玄琴(コムンゴ)が高句麗の楽器であることは古墳壁画によって確認できる。高句麗中期

⑦



⑧



⑨



舞踏塚主室左壁天井壁画



⑩



現代の玄琴(コムンゴ)

⑦⑩『高句麗壁画古墳』共同通信社2005・9、⑧⑨『通溝 卷下』国書刊行会1973・2の
 写真を使用

の古都、丸都山城の麓（中国吉林省輯安・通溝）にある舞踊塚は、1935年に角抵塚とともに発見された石室構造の墳墓である。丸都城は山上王2年（198年）築城。様々な変遷の後、長寿王の15年（427年）に平城に遷都。舞踊塚は貴族墓で4世紀末から5世紀の成立と推定されるが、生活画の上に広がる天井画にコムンゴを弾く男女が描かれている。

写真右下は私の師である韓国芸術総合学校出身のコムンゴ奏者、朴善英氏の演奏姿⑩。壁画の男女の弾く楽器、及び演奏姿と比較してみよう。

現代の玄琴（コムンゴ）は琴（きん）より少し大きく、絃は太さの違う六本の絹絃－奏者の手前から文絃、遊絃、大絃、棵上清絃、棵下清絃、武絃－である。棵（ゲ）という16個の横板が、遊絃・大絃・棵上清絃の下にある。琴（きん）と同様に裏面に音穴を持つが、琴（きん）は2つであるのに対し、玄琴（コムンゴ）は3つ。奏法は棵の上の遊絃を左手の薬指で、大絃を中指で、押えながら移動させ、音をとらえて、右手に持ったスルデという竹棒で、上から絃と琴面を鼓ったり、下から掬ったりして弾く。文絃、棵下清絃、武絃は開放絃で、伽耶琴と同じ琴柱の雁足（アンジョク）と右裏の軫棵（トゥルゲ）で調節する。軫棵（トゥルゲ）は琴（きん）の軫と同じ構造で、2.5cmほどの高さ。この頭部を右側に出し、音穴を塞がないようにして、右膝上に載せ、左側の尾部を床に付けて弾く。

古墳画の女性⑧の弾くコムンゴは絃が4本、中2絃の下に棵（ゲ）が16個（17個？）描かれている。現在は6絃だが、棵上清絃、棵下清絃を使用することはほとんどないので、壁画の4絃のコムンゴが原型と考えられる。雁足は壁画にないが、調絃しやすくするために伽耶琴の雁足に倣って後から加えられたものであろう。尾部も伽耶琴に倣って改造されている。女性の右手が不鮮明でスルデを持っているか不明。左の男性⑨の楽器は不鮮明だが棵（ゲ）が描かれていて、コムンゴであることが判明する。右手ははっきりしないが、スルデを持っているようにも見える。片膝にのせる演奏姿勢は朴善英師⑩と同じ。

この壁画は現実世界を描く舞踊図（主室右壁）や狩図（主室左壁）の上部の天井にぐるぐる回るように描かれ、女性の上に月を示す蟾蜍（ヒキガエル）のマーク、男性の上には麒麟が描かれている。彼らは角笛を吹く男性⑪とともに天空で音楽を奏する天人である。蟾蜍マークの反対側、右壁の天井画には太陽を示す三足鳥のマーク。また北斗七星のかなり正確な宿星図が描かれているという。白虎・朱雀・青龍（玄武がなく、四神はそろっていない）、鶴に乗った仙人など、仏教画というよりは神仙思想に基づいて死者を祭っており、玄琴が神聖な楽器であったことわかる。

高句麗の滅亡（668年）とともに、玄琴（コムンゴ）は新羅に伝わり、伽耶琴、琵琶とともに新羅では三絃といい、唐楽に対する郷楽の楽器として使用された。楽譜は井間譜（チョンガンポ・73頁写真⑤）といい、中国から伝わった十二律（黄鐘・大呂・太簇・夾鐘・姑洗・仲呂・蕤賓・林鐘・夷則・南呂・無射・應鐘）を使用した独特の譜面である。奏者手前第1絃の文絃は黄鐘、第4絃と第5絃、第6絃の武絃は仲呂で同音である。正楽の楽譜として現代も使われている。

5. 玄琴（コムンゴ）は日本に伝わったか？

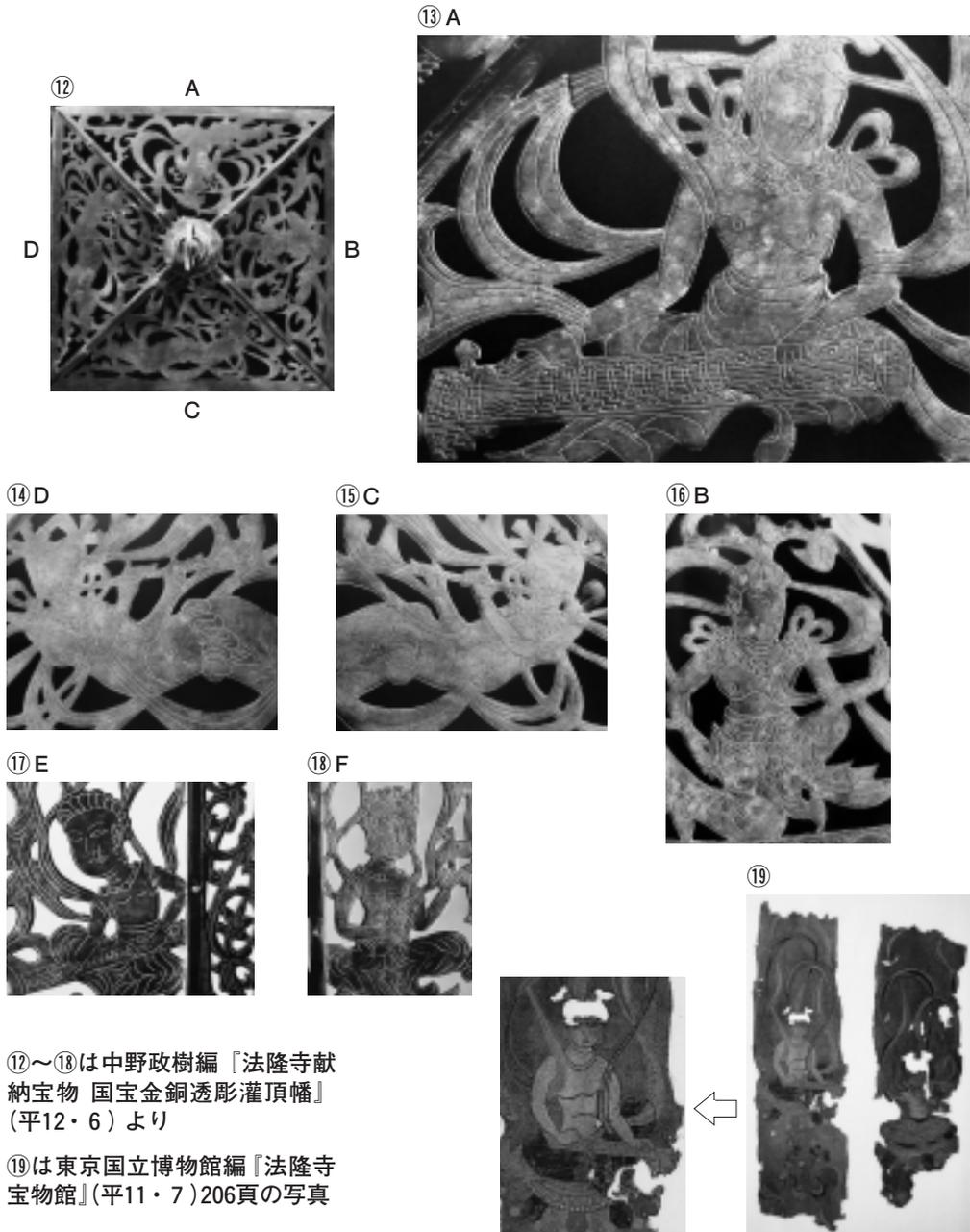
岸辺成雄「箏篋の淵源」（考古学雑誌39-2/1953・8、3・4合併号/1954・3『唐代

⑪笛を吹く天人



の楽器』所収)では、豊原統秋『體原抄』の臥箏篋の図を主な根拠として、玄琴(コムンゴ)を臥箏篋とする。古記録に「箏篋」と「箏篋」の書き分けがあり、箏篋を竪箏篋、箏篋を臥箏篋だとする。箏篋が玄琴(コムンゴ)だということである。玄琴(コムンゴ)が日本に存在していたことになる。

林謙三『正倉院の楽器』(風間書房、昭和39・6)でも臥箏篋が玄琴であるとし、法隆寺旧蔵の金銅幡の天蓋透彫に玄琴(コムンゴ)が描かれていることを指摘する。



⑫～⑬は中野政樹編『法隆寺献納宝物 国宝金銅透彫灌頂幡』(平12・6)より

⑭は東京国立博物館編『法隆寺宝物館』(平11・7)206頁の写真

玄琴（コムンゴ）が臥箏篋であるか否かは次項で考察する。まず、現在は東京国立博物館蔵の法隆寺献納宝物の国宝 金銅透彫灌頂幡を確認しよう。全長5メートル余り。幡の末端に赤色の裂片が残り、かつて絹織の幡が付けられ、全長10メートルにはなつたと推測される。

『法隆寺伽藍縁起並流記資材帳』天平19年2月勘録に

金泥銅灌頂一具 右片岡御祖命納賜 不知納時

と記され、聖徳太子が法華経、勝鬘経を講じた時掲げられたものと長く伝えられてきたという。天蓋の最上部内区四面に奏楽天女が鋳抜かれ、表面を線刻されている。

Aが玄琴（コムンゴ）、**B**が鼓、**C**と**D**が横笛。天蓋の下にさがる大幡、小幡は両面彫りだが、この天蓋は片面彫りである。**A**の玄琴らしき楽器は、絃が4本、樫が11個。二つの突起が左右両側にそれぞれあり、玄琴の原型にはこのような突起があったと推測できる。この突起に絃を張ったのだろう。問題は左手にスルデを持ち、右手で絃を押えていること。実際の演奏姿勢と反転している。**C**と**D**の横笛は左右対称。本来の横笛姿勢は**C**であり、**D**は反転した姿。4面のうちになぜ正・反隣り合わせに置くのか。なぜ**A**と**D**のように反転したものを置くのか。天蓋を下からみれば、**A**と**D**が正刻となるが、天蓋の裏は彫られていない。玄琴（コムンゴ）は大幡第一坪にもある**E**。両面彫りで、写真は**A**と同じ反転姿勢。しかも、絃は3本。同じ面に描かれた琵琶を弾く天人**F**は正しい姿勢で絃は3本。絃や樫の数は正確に描かれていないことがわかる。両面彫りの場合、玄琴（コムンゴ）が正なら琵琶が反転する。制作者が玄琴（コムンゴ）を実際には知らないのではないか。図様の型があり、正・反の区別がつかない状態で作られたのではないだろうか。10メートルもの長幡の最上部に、高句麗の天空を舞う尊い玄琴を描いた制作者は明らかに高句麗関係者であろう。聖徳太子の仏教の師は高句麗の僧慧慈。高句麗の仏教が日本仏教の発展に果たした役割は大きい。この長幡の成立が670年の法隆寺の火災以後だとすれば、高句麗が670年に滅び、再興後再び684年に滅んで、亡命した高句麗人の記事が天武天皇14年（685年）にある。その人々の亡国の思いがあるのではなかろうか？高句麗の宿星図を描いたキトラ古墳とも関わるかもしれない。

前掲筆者論文**V**では、**①**左「法隆寺献納宝物 繡仏裂（N32）」を琴（きん）図の最古例としたが、澤田むつ代氏の「法隆寺献納宝物の金銅灌頂幡と繡仏裂」^(註2)では、12cm広幅帯状に両面刺繡、蓮台に座す奏楽天人の類似から、金銅透彫灌頂幡の大幡の下に幡足として垂らしたものと推定。**①**の左の天人は左膝を立て、楽器を右膝に載せて座奏しており、琴（きん）の座奏というよりは玄琴（コムンゴ）の座奏に近い。反対側から見れば弾奏姿が反転し、天蓋の**A**と同じ向きになる。絃楽器の細部が刺繡してあるか不明で、断定はできないのだが、座奏姿勢から、琴（きん）というよりは玄琴（コムンゴ）であろうと推測する。琴（きん）ではなく、金銅透彫灌頂幡天蓋**A**とともに、玄琴（コムンゴ）最古の弾奏図と更めたい。成立時期は前掲の中野政樹氏が灌頂幡の成立時期を再建法隆寺に関わる天武・持統朝頃と推定しており、「繡仏裂」（N32）の製作時期も同時期と推定される。

6. 箏篋と玄琴（コムンゴ）

箏篋に豎箏篋と臥箏篋と鳳首箏篋がある。正倉院にはアッシリア起源の23絃の豎箏篋の残欠が二帳分ある。一つは螺鈿箏篋、一つは漆箏篋。正倉院の箏篋は豎箏篋である。平安時代の「信西舞楽図」に豎箏篋の絵が残っている（**②**は東京芸術大学蔵藤貞幹模写本）。古記録にも散見する。

②



吉川良和氏は『中国音楽と芸能』（創文社2003・2）で、臥箏篥を玄琴（コムンゴ）とする岸辺・林両氏の説を明快に否定している。箏篥の条件は絃の太さが同じで、柱を用いず、音階調絃された開放絃を軫のみで調節すること。中国に臥箏篥が出現した理由は絃楽器を横臥して上から奏する習慣だったから、とする。玄琴（コムンゴ）には独特の楥があるので箏篥の条件からはずれぬ。吉川氏の提示する条件では、玄琴（コムンゴ）は臥箏篥ではない。岸辺・林両氏の根拠とする『體原抄』は玄琴の絵が奇怪であり、豎箏篥の解説でも百済琴と新羅琴を混同して資料として不適である。

次に、日本の古記録における「箏篥」と「箏篥」の書き分けの問題を整理してみよう。

『類聚三代格』卷四所載の『弘仁式』太政官符には

(1)大同4（809）年3月21日、雅楽寮雑樂師の人数変更で唐樂師12人の1人として箏篥師が挙げられ、高麗樂師四人〔横笛師・箏篥師・莫目師・儺師〕

百済樂師四人〔横笛師・箏篥師・莫目師・儺師〕

と、ここでは高麗樂-「箏篥」、百済樂-「箏篥」の書き分けがありそうなのだが、『貞觀式の』

(2)嘉祥元（848）年9月22日、雅楽寮雑色生の人数変更で254人を154人減じて100人とし唐樂生六十人を三十六人に減じ、箏篥生二人（元三人）、

高麗樂生二十人を十八人に減じ、横笛生四人・莫牟生二人・箏篥生三人・

儺生四人（元六人）・鼓生四人・弄槍生二人、

百済樂生二十人を十六人に減じ、横笛生一人・莫牟生一人・箏篥生一人

儺生二人（元四人）女十人・多理志古生一人・歌生一人

新羅樂生二十人を四人に減じ、琴生二人（元十人）・儺生二人（元十人）

こちらは唐樂に「箏篥」が使われ、高麗樂だけでなく百済樂にも「箏篥」が使われている。

また、『倭名類聚抄』には

箏篥 本朝格云箏篥師一人 箏篥俗云空古今案筆字未詳

箏篥 唐韻云箏篥 空候二音俗云如江湖二音楊氏漢語抄云箏篥百済国琴也和本名久太良古止

樂器也兼名苑注云箏篥漢武時人依琴製之

箏篥は「クウコ（クゴ）」と読み、箏の文字は未詳とする。箏篥の方は百済国の絃楽器で、和名は「くだらこと」とある。漢武の時、琴からこれを作ったとすると、臥箏篥となる。しかし、正倉院では「箏篥」と書いて、豎箏篥を意味する。

『延喜式』卷二十一、雅楽寮には

凡樂器絃料絲 …箏篥一面〔長五尺。料絲二兩。〕 箏篥一面〔長六尺四寸五分。料絲二兩。〕 新羅琴一面〔長五尺。料絲四兩。〕

と「箏篥」と「箏篥」が別物としてならぶ。また、『拾芥抄』樂器部第三十五には

箏篥一張〔承平四／三定〕 箏篥七面〔二面黒漆 一面赤漆／四面白木、已上承平四年目錄〕

箏篥一張〔可渡宜陽殿／康保四年五月二十六日御經藏云々〕

正倉院には漆塗りの豎箏篥が残る。豎箏篥の本体部分を漆塗りすることはあるが、臥箏篥が玄琴（コムンゴ）であった場合、玄琴（コムンゴ）は竹棒で琴面と絃の両方を打つものであるから、白木ならまだしも、漆塗りは不都合。「箏篥」が玄琴（コムンゴ）ではありえない。

「箏篥」「箏篥」の記録がみえる奈良時代から平安時代の前期までは、百済が660年に、高句麗が684年に滅び、統一新羅（676～935年）の時代であり、百済樂や高麗樂を担当したの

は、その国の亡命者たちであったのだろう。

中国の『隋書』では「臥箜篌」は高麗楽の他に西涼伎にも使われており、開元27年成立の『唐六典』の十部伎では燕楽伎・西涼伎・高麗伎で「臥箜篌」が使われている。燕楽は宴席で奏せられた俗楽に類するもの。「臥箜篌」が高句麗の「玄琴」と特定する根拠は薄れる。

近年、韓国では発掘調査が進み、成果を上げている。1993年12月百済地域で発見された百済金銅大香炉（国宝287号）には五楽師が描かれ、注目されている。その一つ②①は、丸みを帯びた臥せた絃楽器を弾く。コムンゴと想定する研究者^(註3)もいるが、両膝に楽器が水平に載せられ、片膝にのせるコムンゴの座奏と異なる。玄琴（コムンゴ）の裸がなく、丸みを帯びた形もコムンゴと言えるかどうか。むしろ、実態がまだ明らかでない臥箜篌の可能性もある。

韓国における箜篌研究も進んでおり、漢陽大学校に提出されたチョウ ソギョン氏の博士学位論文「箜篌の起源と東北アジア伝播過程についての研究—Harp 型箜篌の図像史料と文献調査から—」（2007）によれば、高句麗文化を継承した渤海の貞孝公主（757～792/6/9、大欽茂の四女）の墓の壁画にL字型箜篌が確認されたという。高麗楽に豎箜篌が使用された記録があっても、確証のなかった高句麗における豎箜篌の存在が実証できたとする。

また、1997年6月に、韓国南部の光州新昌洞遺跡から発掘された10～12絃の絃楽器②②が紀元前後の朝鮮半島固有の楽器の可能性が高く、注目を集めている。半分で発見されたが、底の内部が手斧で平に彫られ、伽耶琴の羊耳頭のような突起を持つ。伽耶琴の前身とも考えられている。私は、これも臥箜篌の可能性があると考えている。臥箜篌については今後も注意深く検討していきたい。

②①百済金銅大香炉



②②光州新昌洞遺跡の絃楽器



7. 新羅琴と正樂伽耶琴

奈良時代の聖武天皇（在位724～749年）の遺品を収めた正倉院には、

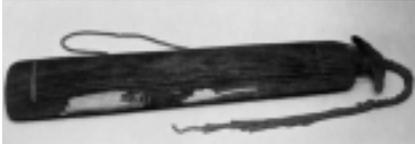
北倉階下に(一)金泥絵新羅琴、(二)金箔押新羅琴、南倉階下に(三)新羅琴残闕の三面が伝存する。桐材一木くり抜きで、裏に大きく開口した槽と、尾端に羊耳形の緒留めがある。新羅琴は韓国伝統楽器の正樂伽耶琴（カヤグム）である。日本には新羅（統一新羅）から伝わったので新羅琴という。新羅を代表する絃楽器だったということだ。

『三国史記』巻第32 雑志第一の樂では伽耶琴が中国樂部の箏に由来し、伽耶国の嘉実王が中国の樂器を見てこれを造り、樂士于勤に12曲を造らせたが、戦乱となり、于勤が樂器を携えて新羅の真興王（在位540～576年）のもとに投じた、とする。

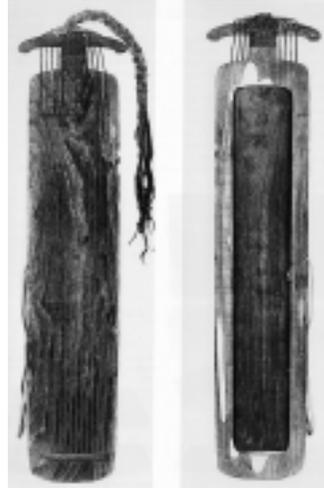
国家珍宝帳によれば、弘仁14（823）年2月19日に出蔵された二面の代わりに、同年4月14日に別の新羅琴二面が納められ、今に伝わる。前頁(2)を載せる『類聚三代格』に記された新羅樂の「琴」は新羅琴。平安朝の承平日録以後は見えない。『文徳天皇実録』嘉祥3年11月、天安2年5月には新羅琴の名手として新羅人沙羅真熊の記録が残っている。

現在、伽耶琴は、伝統音楽、即ち国楽用の正樂伽耶琴（チョンアクカヤグム）と18世紀に小さく改良した散調伽耶琴（サンジヨカヤグム）に区別される。散調伽耶琴の裏面は音穴が

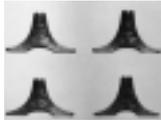
㉓正倉院北倉の金箔押新羅琴



㉔新羅琴の表面と裏面



㉕琴柱



㉖金箔押模様



㉗現代の演奏図



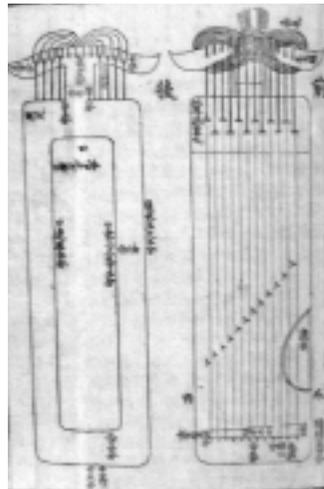
㉘上・正楽伽耶琴/下・散調伽耶琴 表面



㉙上・正楽伽耶琴/下・散調伽耶琴 裏面



㉚『楽学軌範』の伽耶琴



三つで、太陽○・地球□・月☾を示す。12本の絹絃を右指で弾き、12個の雁足(アンジョク)^(註4)とよばれる琴柱の外側を左で押したり揺らして演奏する。日本や中国のように琴爪はつけない。調絃は雁足と奏者右裏の6個の軫榫(トゥルゲ)を回して行い、右頭部を外側に出し、音穴を塞がないように左尾部を床に置く。左尾部は糸巻状の絃と染緒を繋ぎ、飾り輪にして始末する。(写真㉗㉘左部分参照)

この絃の処理方法は玄琴(コムンゴ)も同じ。統一新羅に百済や高句麗の楽器が伝わり、唐楽に対する郷楽の三絃(玄琴・伽耶琴・琵琶)として発展した。伽耶琴の絃の処理方法や雁足(アンジョク)が玄琴(コムンゴ)の改造にも役立ったと考えられる。日本の和琴の葦津緒も同じ原理で処理されている。林謙三氏『正倉院楽器の研究』(風間書房、昭39・6)283頁に

この楽器(新羅琴)の締緒制が和琴の葦津緒の起源となっていることも看過できない

とあり、笠原潔氏『埋もれた楽器』（春秋社2004・2）139頁でも

「葦津緒」を介して弦を突起に固定する方法は、奈良時代の中期以降、おそらくは天平勝宝4（752）年に行なわれた東大寺の盧遮那仏の開眼会の際、新羅琴の緒留めの仕方あたりを参考にして、急遽考案されたものではなかろうか、

と推測をしておられる。私も全く同じ推測をしていた。伽耶琴の最初のレッスンでこの緒留めを習い、感嘆した。玄琴（コムンゴ）も同じ。演奏中に絃が切れればその場で張り替えるとのこと。生活の中に音楽があるからこそ調絃のしやすさを追求した創意工夫である。日本における琴（きん）の衰退の一因はこの調絃の難しさにあったと思う。日本の雅楽器類の調絃は専門家に任せている。また、平安時代、『源氏物語』若菜下巻の女樂では、光源氏が箏の調絃を夕霧に依頼していた。

8. おわりに

平成20年9月の第1回韓国実地調査にて、国立国楽院付属の楽器博物館で玄琴（コムンゴ）と臥箏篋を見た。平成21年から玄琴（コムンゴ）を朴英善女史に、平成22年から正樂伽倻琴（チョンアクカヤグム）を金オル女史に習い、ある程度の知識を持った上で、平成24年3月に二度目の実地調査を行なった。今回は朴善英師に案内をお願いし、金オル師から国立国学院の学芸研究官である朱宰権氏を紹介され、朱氏から多くの資料と情報をいただいた。氏によれば楽器博物館の箏篋類は1930年代後半に中国北京で購入したものとのこと。前掲チョウソギョン氏学位論文にも記されている。院長の李東福博士からは世界文化遺産の音源データと、韓国伝統音楽の基本資料、復元資料として必須の『楽学軌範』（最古本である蓬左文庫の影印本）を頂戴した。コムンゴの第一人者で韓国芸術総合学校教授、李世煥先生との面談も叶った。二度の訪韓には東京成徳大学李ユニ教授、東京大学大学院博士課程の李仙喜氏の協力、甚大であった。多くの韓国の方々のご好意と支援によってこの研究が成立したことを記し、深謝申し上げる。

琴（きん）と玄琴（コムンゴ）の関係、臥箏篋と玄琴（コムンゴ）の関係、新羅琴と伽耶琴の関係を明らかにすることができたと思う。

今後は管楽器と打楽器についても研究を進めたいと考えている。

注1 ⑦『高句麗壁画古墳』共同通信社2005・9と⑧⑨『通溝 卷下』日満文化協会（昭和15・7）では、⑦にすこし手が加えられている感が否めない。発見当時に最も近い写真として『通溝』を使用。椽の数は16本に見えるのだが、17本もありうる。

注2 『上代裂集成 本文編』第四章第三節第三項177～184頁、平13・4、中央公論美術出版、「正倉院と法隆寺の刺繍の比較」（『正倉院紀要』第25号、平成15・3）等。

注3 宋芳松博士。徐廷録著・金容権訳『百済金洞大香炉』（2005・11、三集社）

注4 「雁足」は伽耶琴（カヤグム）では琴柱のことだが、琴（きん）では絃を巻き付ける裏面の二つの突起のこと。