

能 舞 臺

山 崎 樂 堂

前 言

能樂堂に入つて先づ眼前の「能舞臺」、それは極めて簡素な生地木造の建物で、かういふものなればこそ能を載せるに最も適はしい。若し之を細工して綺麗に飾つたなら、あの莊重な藝容に不調和なるのみか、演者の姿態も扮装も、觀者の眼を惹く効果が甚く減殺せられよう。

装束の美しさ遊み、匂ひ燻ぶり、演伎の緻かさ深み、潤ほひ味はひ、それは外圍の華やかを斥け去つた境にのみ、密かく饒かに攝り收められる。

能舞臺はさうした境を僅か數本の柱立で劃現し、乃ち伎藝と渾然融合して能の完さを成す一主要素である。

其の本然の資性を體して、能舞臺(樂屋部をも含め)は必ず他屋と別に獨立した一字であり、而も夫れは創初より固有の徵相でもある。例へば往時の武家舞臺が總て邸内の庭先に離れ建ち、それに相對する書院などを觀席としたる如きであつた。

されば、當世謂ふところの「能樂堂」は明治以來の社會要求に因り、舞臺・樂屋・見所・其他所要の諸室を一切包括して、劇場的に設備した現代の公共建築で、名稱そのものからして已に新しい。そして最も早いのは明治十四年、東京、芝の紅葉山に造られたのであるが、其頃も未だ能樂堂とは呼ばれず、該建物が九段の靖國神社境内へ移轉して後に、いつか誰となく言ひ始めたもの、やうである。

それにしても、能樂堂内の能舞臺は概ね別棟となつて、本屋の蓋下に離立する形式を取つてゐることは、今なほ本來の精神を遺襲する所以に外ならない。

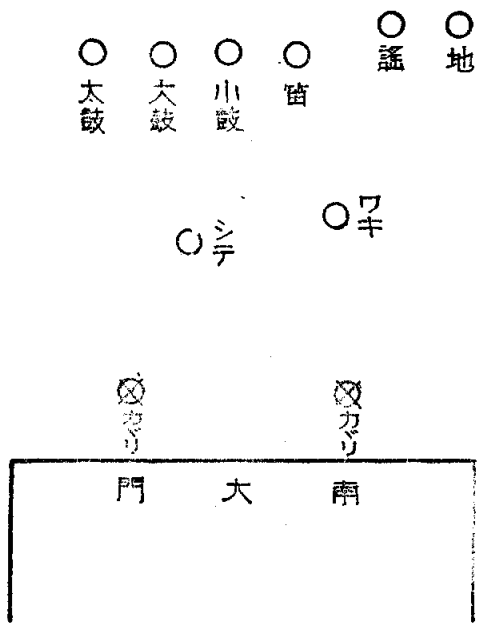
沿 革

能舞臺の斯く特殊な様式の具現は随分古いが、能藝の創始時より此の通りの建物を有つたのではない。初頃には他の一般雜藝と同じく、やはり野外平地の上をそのまま、舞場に充て、或ひは盛上げ

土や低い立樹などを以つて界圍を限り、或ひは菰蓆の類を敷いて區域を定めたりした。

これらの事實は後世にまで古式として、かの奈良春日社等に傳はる諸神事能によつて證示せられる。

新能之圖



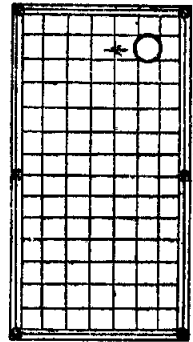
例へば、土壇を築いて場所を劃したものは

「若宮御能」の二日目(十一月二十八日)「御旅所ノ能」に、また篝火を焚いて周邊に點じたものは「新能」(二月七日より晴天七日間)に見る。

さうした野外舞場に於いては背景的に、舞伎の準中目標として常に生樹の松が擇ばれたうちにも、殊に春日明神の影向ノ松を尙み、其前で「若宮御能」初日(十一月二十七日)の「松下之式(松下之開口トモ)」が演ぜられた。これが他日舞臺建物の鏡板に老松を描く起源となり、なほ後世橋掛の前方や後方に若松を



若宮御能之圖



フキ(シテ)

小鼓
大鼓

地謡(フキ?)

笛

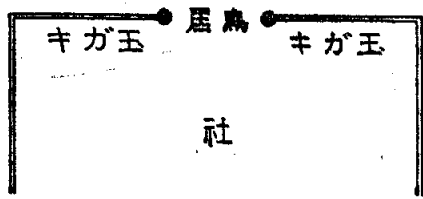
太鼓

侍

山

山

神



植ゑるのも、樂屋から舞場へ出る野地の途中に、立樹の間を縫ひ歩いた來歴を語つてゐる。

而して、其頃の樂屋が平地に幕を張廻した一圍ひであつた事は、當時それを「幕屋」と呼んだのに徴して明らかであり、演人の出入口には幕の一部を切開けたから之を「切幕」と稱へ、後に舞臺建築の様式成つてより、鏡ノ間と橋掛との堺目に垂らす「揚幕」の原型を作した。

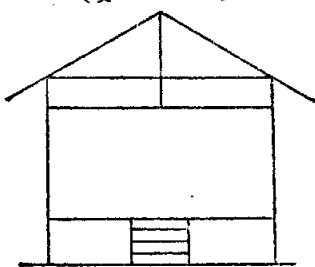
右は大略、鎌倉末期より室町初頭までとあるが、やがて申樂能の興起につれ必然に建物の要求を生じた。併し、平地を離れて一跳びに能舞臺へ踊り登つたのでなく、中間に他建築の假用期を過渡した。それにも二梯級を刻んで、初程は床無シの建物だつたこと彼の春日若宮の「拜舎」の如き、これは四半石疊なる廻廊風の小舎

に過ぎなかつた。だからシテ

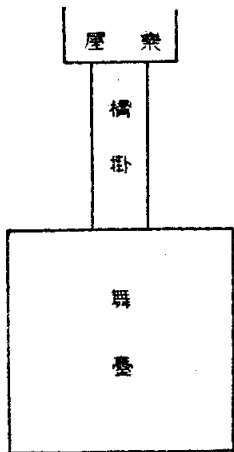
やワキなどの主役以外は尙も屋外に居り、未だ多分に従前の面影を残してゐる。

次程に漸く床有リの建物へ歩を進め、その最も普通なのは「神樂殿」であつて、それ

(妻切・式間二)



神樂殿 假用舞臺之圖



が追つて固有の舞臺を形取らせる源力となつたらしい。といふのは諸社に於ける法樂能の多くが演場に借りたと見る資料に富む上、別きても構型の方二間式(後文ニ釋説)なる一義は、能舞臺の創初様式に適則を與へたと解せしめるに足る故である。

一方、「舞樂舞臺」の假用説も立てられる考據として、申樂古流の金春泰氏が河勝以來の樂家なりとすること、舞樂舞臺の方三間式(能舞臺の完成型)なること、其の幾分長方形なのは能舞臺の後座を加へたに相應すること、前方に三級の階段(同上)あること、能舞臺上の五段舞位が舞樂の夫れに類似せること等を擧げる。併し、申樂能の當初未然の藝態より推せば、其説は較々先走りの觀あるを否み得ない。尤も他日、能舞臺に構型の整備せられるに方つて、舞樂舞臺から學んだところ尠なからぬを肯ふべきであらう。

以上を應永初比までとして、中葉より末年乃至永享にかけ、愈々独自の建築を有つに及んだ。即ち、觀阿彌・世阿彌の斯藝大成に連れて公衆披演を促進したる歸趨は、必然勸進能の張行に供ふる「勸進能舞臺」を先づ發足せしめた。そして世阿彌の盛時にはもはや態制の略成を見たこと「申樂談儀」によつても明白で、但だ矩計を精確に知るべき繪圖の伴はぬは遺憾であるが、記事のみながらに規模の大様は窺ひ得られる。

こゝに一つ重大な問題は、橋搦が既に横斜めに附いてゐたと推測せられる件で、舊來は此の次の

代にも未だ眞後、口だつたと想定せられをり、斯くては進化法則より見て推移の逆倒となるが、姑らくその吟味を保留して後章に別説する。

とかくして創規せられた舞臺は漸く様式を整へ來り、應仁の亂に遭つて良久しく停滞を餘儀なくしたところ、天正文祿に至つて頓に際立つた發達を示した。其の一二の要項を挙げれば、

一、「橋掛」の横斜メ附が

確定した事——室町時代（殊

に前期）の橋掛附き方に疑義

あるは前記の通として、確實

に斜メ附を證する初例が天正

十三年七月、秀吉參内して能

を催した舞臺なること、京都

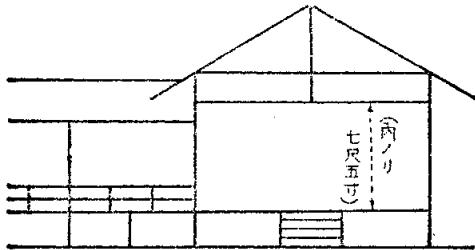
金剛家の記録に在りとす。

次例は文祿二年十月、紫宸殿

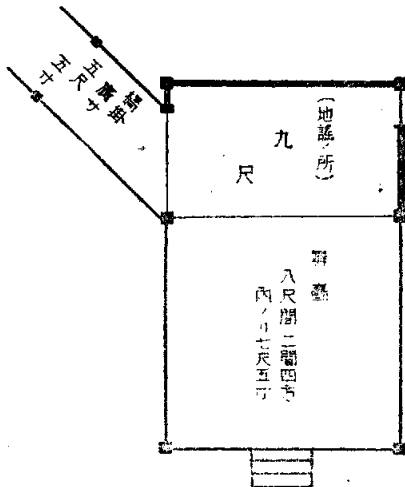
前庭に三日間催能の舞臺で、

是れが輪圖も存する。

(此立西想像圖)



文祿能舞臺之圖

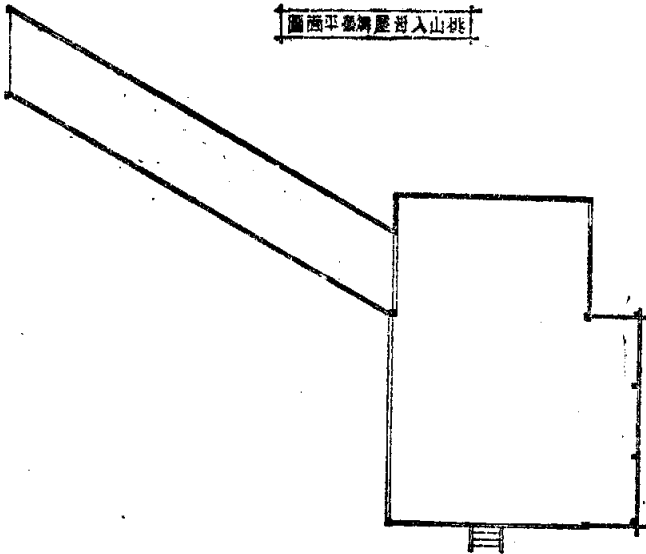


一、「後座」を顯著に取設けた事——前項の文祿舞臺には後方部を裕かに延ばし擴げ、謂はゆる後座の生長を見せてゐる。「脇座」は未だ現はれをらず。

この文祿舞臺に尙一つ大切な點として、實寸の十六尺は八尺を一間に取り、寸伸ビ乍ら二間式の型態を留めてゐる。これは古い「神樂殿」の構型であつて、彼我親接の消息を語る屈竟の簡條なのである。

かうした時代的變遷に一應の結末を附けたのが、秀吉晩年の桃山城内に於ける諸舞臺であつて、その二棟は後に西本願寺に移築せられ、現に國寶建造物として保存全きを得てゐる。而して、うち一棟は切妻造の簡素な二間式で、乃ち當期までの承來型たる限内に在るから、既往の轉跡を尋ねるに好個の範例たるもの。さま一棟

桃山入道舞臺簡圖



は入母屋造で所用面を概ね具備し、豫て次期の完整型に示唆を與へるものである。

この「入母屋舞臺」に就いて要部を指摘すると、

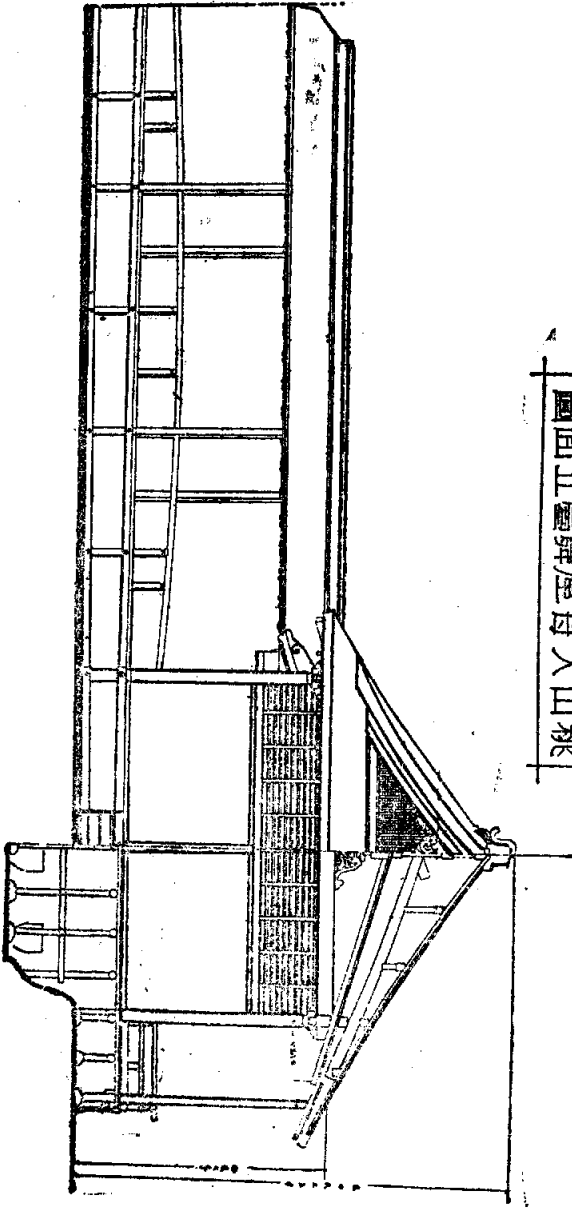
(一) 構型と寸法 舞臺主部は床束を各側の中央にのみ一本づゝ配して、依然二間式の舊態を保つてゐながらも、實寸はそれを超えて約三間四方(間口十七尺餘・奥行十九尺弱)まで延び、江戸時代の制法たる三間式に迫つてゐる。(間口と奥行とに少差あるは當期の自由性を示し、殊に奥行の方が長くて演奏効果の利あるのに着眼したい。)

(二) 後座と脇座(地謡座) 後座を達意に深めて奥行十尺強、これは、江戸時代制矩の一、間半(十尺弱乃至九尺)よりもなほ越してゐる。また、前期まで無かつた脇座(地謡座)が設けられ、共幅四尺餘に及ぶは次代の制寸をも凌ぐものである。

(三) 橋掛の附方 斜メ附なるは勿論として斜角を約六十度に取り、天正舞臺の四十五度、だつたのに顧みてよほど緩やかになつた。(角度に關してなほ後章に細説)

(四) 破風と軒出 屋根破風の入母屋造なのは當期の稀例に屬し(他により古き入母屋舞臺は現存せず)、江戸時代に規定せられた正式形格の先驅をなすもの。併し、軒ノ出は一、ト、軒(極が一ト流レ)で、ために脇座の上へは舞臺主部の本屋根より流れ出させ、それが總屋根形を左右均齊ならしめないで、寧ろ良い嗜好を與へてゐる。(江戸時代正規の入母屋舞臺は二、ト、軒造リ、

桃山屋舞臺立面圖



依つて左右均齊の本屋根で脇座の上をも覆ふ。そして、一ト軒は略式たる切妻舞臺の檼造りとせられた。）

(五) 柱頭の構造 前記の一ト軒造りに關聯して、柱頭には大斗肘木といふ最簡の組物、のみならず、水引貫ミヅヒキヌキも入れてゐない構造なので、桁下に墓股カケムネの如き飾材イイトヒナキを挿むべくもない。(江戸時代には入母屋舞臺の二ト軒造りなるに伴はせて、組物も亦一步複雑を加へた三ツ斗組とし、一ト軒造りの切妻舞臺に大斗肘木を用ゐた。そしてそれら孰れにも水引貫を入れ、随つて軒桁との間に墓股を挿むことになつた。)

(六) 音響施設 音響に對する考慮はじめて萌え立ち、床受けの根太ネダや大引オホヒキなどに若干の施作を認めるが、特に注目せられるは床下なる數個の甕カマである。江戸時代に入つて工設の最も至つた甕も、その着案を此處に見出すのである。

上記の如く、此の舞臺が桃山時代の建造とはいへ爛熟の域に達してゐるので、江戸時代に移つても正保慶安の頃までは之れと大差無く過ぎた。然るところ貞享元祿の頃に斯樂旺昌の機に會して、構法の規矩典範が精しく整置せられると共に、諸格式に嵌める準型も嚴かに制定せられることとなつた。

その規準制型を概別すれば、將軍家、諸藩侯、諸神社、勸進能、及び稽古用などとなるが、就中

柳管本丸の表舞臺オモテを極頂に据ゑ、亞いでは親藩三家並びに大々名(五十萬石以上)と東西兩本願寺、なほ一世一代勸進能もほぼ同等に遇せられ、其他の大名や小名、一般の寺社や勸進能に、それら資格に随つて差違があり、降つて稽古舞臺は簡略ながらも、用主の身分(太夫と其外と)に由り品級を異にした。

典 型

江戸時代の斯樂最盛期に完整した制式を知るには、首標公型と謂ふべき「江戸城本丸表舞臺」を視るのが第一である。よつて、その様狀を叙べる順序としてこゝに該舞臺の平面圖を掲げ、各部の位置名稱を先づ説明しておくが、これは遍く他舞臺にも當嵌まるやう記述する。

(イ) 白洲シラス……舞臺建物は母屋と離れて立つから、觀覽所との間に空地あるのを「白洲」とし、正式には舞臺及び橋掛の外側廻り三尺ほど隔て、葛石カヅライシを繞らし、その區劃内は「内白洲」として玉石を敷き、それより外方一面「外白洲」として砂利を敷く。

(ロ) 舞臺……汎く「能舞臺」といふは主部並びに後座や脇座や橋掛までにとゞまらず、鏡之間も樂屋も含む建物總體であるが、こゝに單に「舞臺」とは主部だけを限る狹義の稱呼で、即ち四本の太柱に圍まれた三間四方の堅板張面カタイタマリを指す。(間寸法の事は後に釋説する。)

(ハ) 後座……前項の舞臺主部より後方へ續き、奥行約一間半(間口は舞臺通り三間)の横板張面(舞臺部の板行と直角の張方)、よつて此處のことを俗に「横板」とも呼ぶ。

(ニ) 脇座・地謠座……舞臺に向つて右手に半間ばかり延び出で、舞臺部面に連なる豎板張ながら其處だけ組勾欄で矩形に圍まれ、その前寄りの方は主に脇役の座位なので「脇座」といひ、奥寄りの方は常に地謠方が列居するので「地謠座」といふ。

(ホ) 橋掛……舞臺と鏡之間とを連絡してゐる手摺附の長い豎板張、一種の渡り廊ではあるが、演技の大切な用に當てられるから、實質上は舞臺の延長面と解して然るべきである。

(ヘ) 鏡之間……樂屋より橋掛へ出る手前の板張部屋で、演者が登場前に着裝の整否を映し檢べるやう、片壁側に姿見の大鏡を立て、ある。此處を樂屋の一分室と見ても宜いけれど、樂屋は總疊敷なので其點截然と相違する。

(ト) 樂屋……鏡之間から奥右へ廣く長く、橋掛裏より舞臺裏へまで續いた疊敷の大室である。(演能の諸仕度はすべて此處で調べ、それが済んでから登場の前目に「鏡之間」へ來て出順を待つ。)

(チ) 囃子座・座前……舞臺際に接する後座内に囃子方の列ぶ部面を「囃子座」といひ、なほ、役々の座位により個別に「笛座」「鼓座(大小座)」「太鼓座」、又それ／＼その前方(舞臺部内)を

「笛座前」^{フエサマヘ} 「大小前」^{ダイシヤウマヘ} 「太鼓前」^{ダイコウマヘ}

と分稱する。(「大小前」とは

大鼓小鼓方の前なる意。)

(リ) 正面……前項の「座前」

は座位直前の小範圍に限るのであつて、それより更に前方

廣く中央の局面を「正面」、略

して單に「正」ともいひ、特に

其の真中の部位を「正中」と

いふ。(「正面」「正」は演者の

對向に就いても呼ばれ、それ

は舞臺の方から、正面前向き

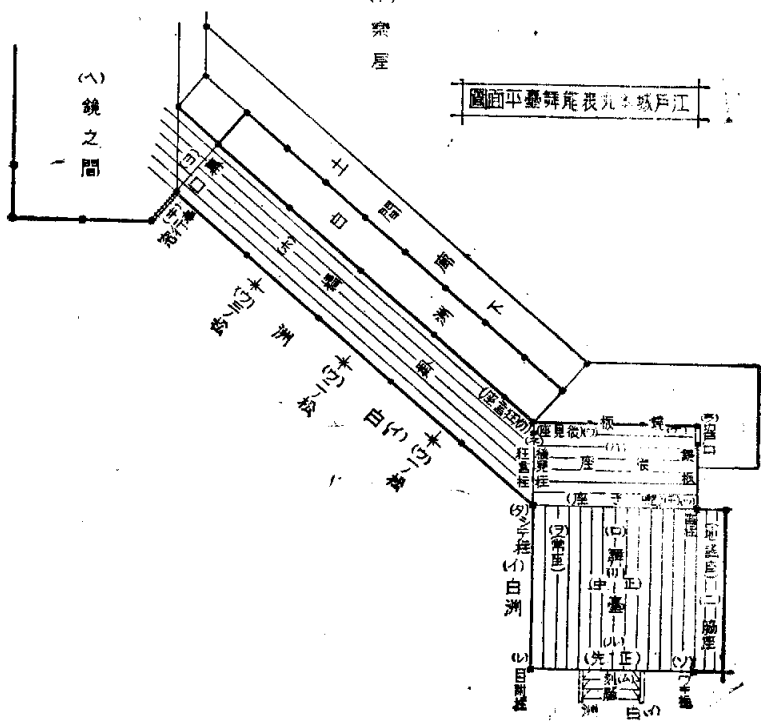
中央の見當を指すのである。)

(ヌ) 脇正面……これは概して

方向を示す稱で、正面に對し

(ト) 樂屋

江戸城丸能舞臺平面圖



て左方横側向きの見當、即ち「脇座」から真向う正面になるので斯く呼び、略して單に「脇正」ともいふ。

(ル) 正先……「正面」の前中部(「正中」より前方)で、舞臺の前框に近い邊、正面前といふ意である。

(ヲ) 常座……太鼓座から少し先へ離れた舞臺部内で、そこは諸演役が出ると概ね先づ立停まる定位。さうして、多くは名ノリをするので「名ノリ座」とも呼ばれる。

(ワ) 後見座……後座内での向つて左隅、後見方の常に控へ居る箇所をいふ。

(カ) 狂言座……後座横に取附いた橋掛の隅奥、間狂言役の控へ居るべき箇所である。

(ヨ) 幕口……鏡之間と橋掛との堺目なる出入口、この橋掛側に揚幕を吊垂らすに由つて名づけられた。それで幕綱を懸ける用として金物を取附けるに、その形状・箇數・位置など、後文に圖解する如き規定がある。(なほ「揚幕」に就いては、既述の通り元は「切幕」といひ、今も然う稱へることあり、また通常單に「お幕」と敬呼する。唐草地緞子の五布仕立で、五色〔白・青・赤・黄・黒〕又は二色〔赤・青〕或ひは黒二或ひは白二〔若しくは一色〔總赤〕〕。共裂の乳に眞紅の太い懸綱を通し、その兩端に同色の長い房を下げる。)

(タ) シテ柱……舞臺主部の四隅に立つ太い角柱のうち、向つて左の奥なる橋掛取附きの一本、

常座に最も近い柱である。

(レ) 目附柱……シテ柱に相對する前方、即ち向つて正面左隅の一本で、演伎に關係深く、最も大切な柱とせられてゐる。

(ソ) ワキ柱(大臣柱)……前面右隅に目附柱と相對する一本、脇座に接する柱なので「ワキ柱」といひ、脇能物の大臣ワキを脇役の代表名として「大臣柱」とも呼ぶ。

(ツ) 笛柱……ワキ柱の對奥で笛座に近い一本、この柱裾に丸鑿を打附けあつて、道成寺の能に大鐘(作リ物)を吊す綱の一端を結び留める。(因みに、鐘を吊上げるためには、金物の滑車を天井の化粧棟に取附けてある。)

(ネ) 後見柱・狂言柱……シテ柱の後奥なる橋掛取附きの小柱、これは後見座と狂言座との間に在つて、双方の係縁から斯く二通りに呼ばれるもの。又それと別に、孰れか一方は更にその奥隅なる、鏡板取附きの柱を謂ふとの説もある。

(ナ) 鏡板……正面奥なる後座の大羽目板、これには老松の繪、それと矩の手に笛座側の横羽目板、これには若竹を描いてある。その兩方とも「鏡板」なのであるが、一般には専ら正面のみを指すので、區別のために横側のを「脇鏡板」と呼ぶ。(松竹繪の事は後章に再説する。)

(ラ) 切戸口……脇鏡板の奥寄りにある出入口で、片引の板戸を嵌めた小クヰリのこと。略して

「切戸」とも、又別に「忘口」とも、俗には「臆病口」ともいふ。（「忘口」とは観客がその出入にあまり氣附かないのを諷した名、「臆病口」は演技で斬られたりした者がそこから引込むのを穿つた語。）

(ム) 刻階……舞臺正面先の中央框外に、白洲へ架け降した踏段、これは三級を定法とする。

(ウ) 若松……橋掛沿ひの白洲に植ゑる生木の若松で、表側なる内白洲へ等距離に三本、これを舞臺に近い方から順に「一ノ松」「二ノ松」「三ノ松」と呼び、又それへ「要ノ松」「袖溜ノ松」「掛ノ松」の異稱もある。なほ本格の法式では後側の裏白洲（橋掛とその後羽目板までの細長い空地）にも二本、表側の松の中間見當に植ゑることになつてゐる。

(キ) 奉行窓……鏡之間の幕口近き一壁に設けた櫺子窓、「物見窓」とも「あらし窓」（語義未詳）ともいふ。櫺子の正式は堅格で七本（仕儀により九本にも）と定まり、その内側に荒目の竹籬を掛ける。

(ノ) 地裏……舞臺に向つて右外面、即ち地謠座（並びに脇座）の背側方をいふ。

以上は建物の實體に係る固屬稱であるが、其他にも演技の法則に隨ふ配在名があつて、例へば、「舞臺」には舞の段落を取るべき初段・二段・三段・四段・五段の定め、「橋掛」にも出の疾徐を計るやう序ノ段・破ノ段・急ノ段と分つなど、然しこゝに精しく擧げるには及ぶまい。

また「勸進能」の如き特殊の規模では、先づ外廊や檣ウツクサや木戸から、棧敷カキヅク構とか盛場割とか賣物屋とか、内白洲の外廻りに竹矢來を圍んだり、それに沿つて篝火を置いたり、さうした格別な施設の敷は、もはや一々書立てるまでもなからう。

よつて今は直ちに「江戸城本丸表舞臺」の結構を概観し、併せて他規格の對比にも若干言を挿むこととする。

一、舞臺の主部三間四方、後座の奥行一間半、脇座（地謠座）の入幅半間、それら間寸法はすべて京間（六尺五寸）である。

京間を一級の公單位に据ゑて本間ホシヤとも稱へ、次級に准公單位たる六尺三寸（又は二寸）の中京間ナカキヤウを挿み、末級は田舎間チナカマ（江戸間エドマとも）と呼ばれる六尺で、これは私單位として専ら簡略型に當てられる。

一、舞臺板面までの床高二尺六寸四分、床板面より水引貫ミヅヒキスまで一丈五寸、同じく天井化粧棟ケシヨウムネまで一丈七尺餘、四本の主柱は九寸角。

これらの寸法は概ね格式の規定無く、たゞ同等以下なるべき制限を爲すもの。よつて簡略型には總てそれより短寸とし、殊に主柱を著しく細く取る。

一、柱頭の構造は三ツ斗組フタツグミ、水引貫上四方に裏股二箇づ、（計八箇）、軒ノ出は二タ軒、屋根形は

入母屋千鳥破風。

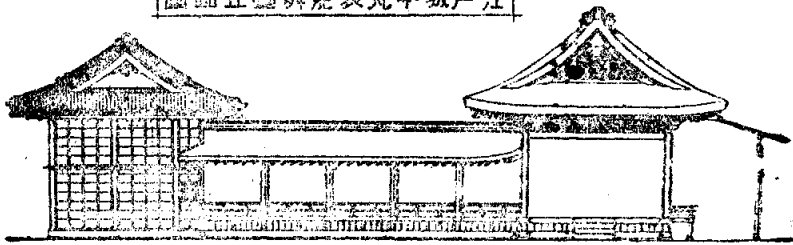
右は上格といへ敢て専用とのみ限らず、中格にも大方準用せられるが、但しそのうち程度の劣つたものには、或ひは組物を簡にし或ひは墓股を減じなどする。なほそれより下格の簡略型になると、大斗^{オイト}は墓股^{ヒナキ}を減じ各面一箇(計四箇)・一ト軒^ト・切妻破風^{キツメ}で一貫する。

一、橋掛の柱間^{ハシカケ}が五間(即ち間柱^{マノカ}四本立^{ヨシボ})、その一間隔一丈五寸で全長五丈二尺五寸、横幅は七尺三寸五分、柱頭は大斗^{オイト}肘木^{ヒナキ}組^{グミ}。

橋掛の長さは柱間^{ハシカケ}を單位として間數に呼ぶのが正稱で、實長の寸尺名は便宜の俗用に過ぎない。そこで、此舞臺の橋掛の五間を最長の公式とし、以下は四間^{ヨシボ}(間柱^{マノカ}三本立^{サンボ})が准式、三間^{サンボ}(同二本立^{ニボ})が凡式、二間^{ニボ}(一本立^{イチボ})が略式といふ順になり、間柱無しの一間は全く體型を成さぬものとされる。幅寸法は後座の奥行と橋掛の斜度から決まるので、格型に何等の交渉も無い。

柱頭の組物は中格にも此の大斗^{オイト}肘木^{ヒナキ}、下格には大斗^{オイト}の無い舟肘木^{フナヒナキ}を充てるが、最簡の略式だと肘木も無く柱直受^{ハシカケ}にする。

江戸城本丸能楽舞臺正面圖



一、建材は總檜ソウヒキの眞去節マシヤクノノ無を用ゐて、外表細部ヘツブ（破風板スシキ・隅木カドノキ・茅負カサオヒ・樺端カハノヘ・腰長押コシナガシ・附土臺ツキドノダイ・勾欄カウラン・等）の處々に、唐草又は葵紋の毛彫ケボリに金鍍金キンメツキン或ひは煮黒目ニクロメの飾金具を打ち、墓股面は漆箔ウルシノクに上紺ジネウロ青の葵紋散ラシ、墓股内にも松に鶴の丸彫マルボリに生彩色イハサイシキを置く。

材質の優劣はともかくとして、諸格式を通じ總檜たるべき立前で、略式に他材を借る餘儀なきものとても、床板には必ず檜材を使ふ。

飾金具は繁簡の差等を附けて中格にも許されるが、墓股の彫物は上格と中格の一部上層まで、それへ漆箔や彩色をするは親藩三家にとゞまり、而も彫物の松に鶴は將軍家殊に此の表舞臺に限る。

一、幕口に揚幕を懸ける金物の取附方は、折レ釘を上梁の横面に五本、兩側柱の上部に各一本、その下方に綱留めの丸鑽、各一箇を、所定の形狀・寸法・位置をそれ／＼圖示の如く打つ。

一、鏡之間は三間に五間半で長押附、樂屋は三間に四間と、三間に十五間とに區分した二階建、他に平長屋の附屬家もある。

餘考

◇能舞臺番匠――

能の伎藝に流儀があるが舞臺には無い。それを流儀々々で舞臺の型も相違するかに、人々多くは思ひ誤つてゐるらしいけれども、能舞臺に流儀の差異は全然存しない。

そのかはり一方に用主の身分に應じ、格式に準じて型種の比等を品した。つまり横の區別は附かず、縦に級程を刻んだのである。

その次第を守ること嚴重だつた江戸時代に、規矩を一手に定める指針役として、幕府の令許した唯一の棟領家を平内ヘイノウチといひ、これ恰も舞臺建築の家元と目せらるゝ大番匠であつた。

前章の内容も主に同家傳承の圖書に據つたものであるが、更に立入つて謂はゆる祕事の類に次項の如き好例がある。

◇床構と床甕――

古く番匠の間に「御宮人工オミヤノイコウと雀は軒で鳴ウ(泣)き、御舞臺大工と鼠は床トコで鳴ウ(泣)く」との諺があつて、これは社宮建築が軒先を反らす榑作りや割配りに最も難澁し、能舞臺は音響を良くする床拵トコへや甕埋けに最も苦勞するのを言ふ。

平内家の祕傳とするその構法の概様は、舞臺下にも橋掛下にも中東ナカマを立てず、前者は三間持放サンマシの大引オホヒキを架けた上に根太ネダを置並べ、後者は大引も無しに橋掛幅一杯の根太ネダを直ヂカに引渡し、斯うして

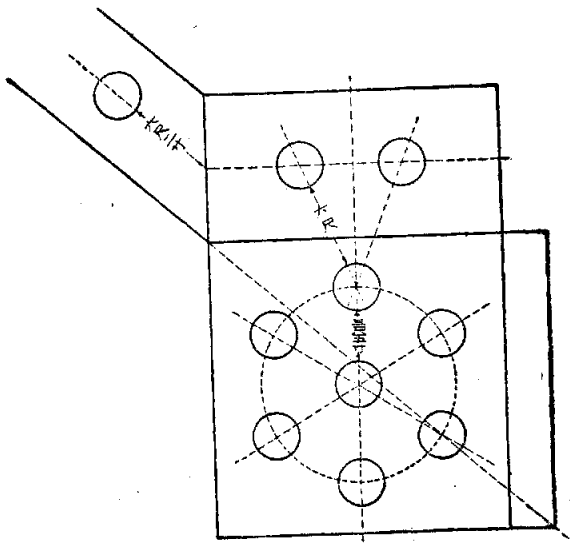
から床板を張詰める。それら大引及び根太は猿頬サルホとして上端ウヘの左右を斜めに削り、床板は突付張ツツツとして實サネを入れずに寄せ板のまゝ、継ぎ合はす。

舞臺部床面は聊か前下ガリにするのが本式で、これを「梓轉サヤコロばし」と稱へ、太鼓の梓を奥端から轉マばし試みて、前端まで同じ速さに轉マび降る勾配を求める。橋掛部床面も先下ガリに（即ち舞臺の方へ低く）取るべく、この勾配は「水垂レ」として六尺に付き三分の割合である。

近世建造の現在舞臺で橋掛面に勾配の附けてあるものを見ると、悉く右記と反對に幕口の方が低く、舞臺へ向ひ先上ガリになつてゐる。これは恐らく祕事の眞傳を逸し、而も愁ひに水垂レの事を空聞ウケした取違ひであらう。

床下に甕を入れて共鳴音響の効果を擧げる考案は、既述の如く桃山時代に始めて現はれたものゝやうで、それが西本願寺入母屋舞臺

西本願寺内家傳・眞・從配置圖



の實示するところは、數箇の甕を床下地上へ不規則に置いたきりである。

江戸時代に於いて幕府本丸表舞臺に、「眞ノ甕シノカマ」と重んじて平内家の傳へる祕法は、先づ床下を總體に數尺掘下げ、その地底へ更に甕埋穴イケツクを掘るのであつて、配置は舞臺下へ七曜形に七箇、後座下へ定間隔に二箇、橋掛下へ定間隔に四箇（幕口先と一ノ松向の踏留りとに一箇づゝ、及びその中間に二箇、これは橋掛が長いからで、他の短い橋掛には中間のを適宜に減し又は省く）。甕の高サ差渡シとも三尺五寸、埋穴はそれより一廻り大きく穿ち、其内へ甕を入れるが土に觸れさせぬやう、栗材の八角杭を三本打込み、これへ銅線で結はへ留めて吊す。

なほ甕口は、舞臺下の中心に在る一箇のみを眞上向にするが、周圍の六箇はいづれも中心の方へ少し向け傾け、後座下と橋掛下とは各、二箇づゝ互に少し傾け合ふ。（橋掛下の中間に一箇ならば眞上向。）

上記説述の箇を補ふため、こゝに要圖を挿んで置いた。

◇鏡板の畫範

正面大鏡板の松繪は固定の背景とも謂ひ得るが、何よりも舞伎に對して座標に立つを眼目とし、往古の野外舞場に生樹を頼んだ起源からして然うであつた。その元木を春日の影向ノ松とするのは

昔かぎりの贅縁ならず、今に至つても演者が登場の最初に次第を謠ふとき、觀衆には背けて鏡板へ向ふこと、これ神樹を敬仰する昔ながらの姿である。

それに松の四時色を移さず遷を變へず、山に磯に野に苑に苔に砂に處を得ざる莫く、高砂に言ふ萬木に勝れたる粧ひは、萬曲を寫す舞臺に最適唯一の畫材たらねばならぬ。

されば野外舞場を棄て、建物舞臺に進むや、直ちに鏡板の繪に撮られたは必然、爾來凡そに輪廓を傳へて江戸時代に及び、謂はゆる故實の方型が定まつた。

其一は、根際ネギバからでなくて床高だけ上より描く。即ち床面を地面と見る形でなしに、どこまでも實の土地に生へ立ち、根方は床の下に隠れてそれより上が繪に現はされる。其二は、鏡板に向つて中心より左下に根方を起し、それから右上へ幹が曲り延びる。其三は、他に一樹たりとも添へず、殊に花木は嚴禁である。

尤も、格別な仕儀には根笹をあしらふこともあるが、これも、許されるといふより正式を避ける故實の一つで、格を外すにも法ありとの含みを有つ。

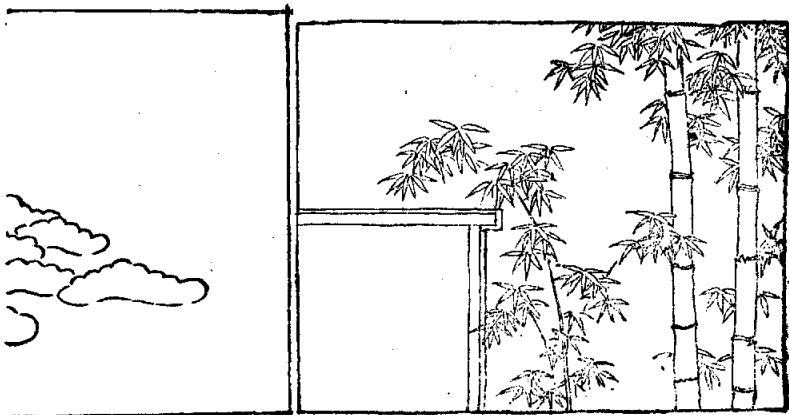
現染井松平伯郎のは梅と竹も添へた極端な破型で、これは明治初期に前田齊泰侯が隱居の後、當時お慰み舞臺として根岸に建てられたもの、梅は加賀家の祖菅公に因み、竹は更にめでたくお相伴したわけであらう。

描方は幹と枝との輪廓を墨線で引き、葉は輪廓を附けず彩色のみに依る。彩色は幹と枝との大部分に大赭、節や陽表など少部分に黄土、箇所によつては油煙を交ぜる。また處々に青苔を點描するもあつて、これは白緑と綠青とで彩どる。葉部は總體に綠青を塗り、下方芯のあたりに幾分か群青を使つてボカシ上げる（群青は全く用ゐぬことあり）。葉針は白緑で描くが、間に墨線を補ひ入れるのもある。

脇鏡板の竹繪には、さほど古い綠歴も深い要因も無く、後世單に羽目板の空白を處理せんため、松と照應させた匠案に過ぎぬ。併し又それだけに態型を定め、向つて右寄りに幹の太いのを二本並べ、それより左にやゝ離れて細いのを一本、梢枝を切戸口の上方へかざし出す。

すべて墨線の輪廓を取り、これに綠青を主として

狩野家圖取江戶



彩どり、適所に若干の白縁を施す。(このほかなほ仕儀によつては、金泥の霞を一二條引く圖柄も許される。)

舞臺の建築に平内家を大番匠としたが、鏡板の繪ばかりは獨り別に、御繪所狩野家の専ら承るところとなつた。故に江戸時代の正式な鏡板繪は必ず同派の筆に依るを要し、随つて構圖を同家の粉本に仰がねばならなかつた。

挿繪は首範たる江戸城本丸表舞臺のそれ、即ち、狩野家に在つて第一位の圖取である。

◇橋掛の變遷——

能舞臺の生命的變遷は橋掛に在る、と斷言しても過たないまでに重要な橋掛、その前身は單に樂屋と舞臺の通路として、未だ何ら上演場面の素意を持た

城本丸表舞臺鏡板繪



なかつたに違ひない。さすれば、古く橋掛が舞臺の眞後に附いてゐたといふ舊來の考説も、大括りの概念たる限りに於いては肯ふに足れりとする。

ところが、これを實徴するに當つて卒然衝面する難問は、眞後附キの橋掛を最も古く繪圖に見る「糺河原勸進甲樂」が寛正五年の興行、既に音阿彌の老時でさへあるに對して、それより先代なる世阿彌の遺著に就くと、早や横斜附キを想はしめられる事である。

「舞臺は前後左右へも寄らず、棧敷の中程なるべし」(「甲樂談儀」)

橋掛が横に斜メに附いてゐればこそ、とかく舞臺は中心より偏りがちに建つので(現時、諸所の能樂堂舞臺は悉く然り)、若し眞後に附いてゐるならば、「左右へも寄らず」と警める要は無い筈。

「橋は幕屋口を高く据ゑ、低く直ぐに架くべし。」(「橋の詰めは舞臺の日隠しの柱の中でよりは側へ(よ)にせて、片つらの柱半間ばかりを置きて架くべし。)(同)

「幕屋口を高く」は前々項「床構」の中に記した謂はゆる「水垂レ」で、江戸時代に及んでも猶儼と番匠家の守り傳へたところである。

「日隠しの柱」は明らかならぬが、今謂ふ「後座」の屋根が舞臺主部と別の片葺になつてゐるから、これを「日隠し」と取ればその柱は「シテ柱」に當り、従つて「片つらの柱」はそれと相對する「後見柱」に當る。すると橋掛の取附はシテ柱の方へ片寄せよといふわけで、以上の如くば後世

住に、一心不亂に南無阿彌陀佛と申して、」(同)

「橋を三分一ほど行き残して」は、てもなく一ノ松見當であり、其處ばかりか橋掛の全面までも利用する演出は、それが横斜附キでなくては効果を狙つた旨意を没する。

かやうに世阿彌盛期の横斜附キを想ふと、昔阿彌老期の眞後附キは解き難い齟齬を挿む。これを一時の特型とも見做したいが、『申樂談儀』に勸進能舞臺の事は「糺河原、冷泉河原など、本あれば能く、と伺ふべし」として、更に古い先例も存したからには、寛正のそのみを引離して考へられまい。強ひて仕末せうとならば、繪圖の信憑を否認するまでであらう。

斯くて疑義は寛正に終決せず、爾後なほ久しく持越して天正文祿に至り、漸く確實に横斜附キを證示する文獻・繪圖に出會つたこと、先に『沿革』の章中に叙べたところである。

さてその斜度はと見るに、以下すべて橋掛の前側線(即ち方向線)を目指し、それが舞臺の側延線(即ち置進線)と成す銳角を以つて言へば、天正文祿期のはツキ柱とシテ柱と引通シの四十五度で、これは斜メ附として未だ第一程に在る狭い角である。

桃山時代(西本願寺の入母屋舞臺に據る)には脇座隅より奥約一間の所(こゝに庇受ケの柱あり)とシテ柱との引通シで、凡そ六十度の穩なしい角を得た第二程に居る。

かやうに、橋掛は世期を趁つて前へ回り出た形に、まづこゝまで斜度も緩やかになつたところ、

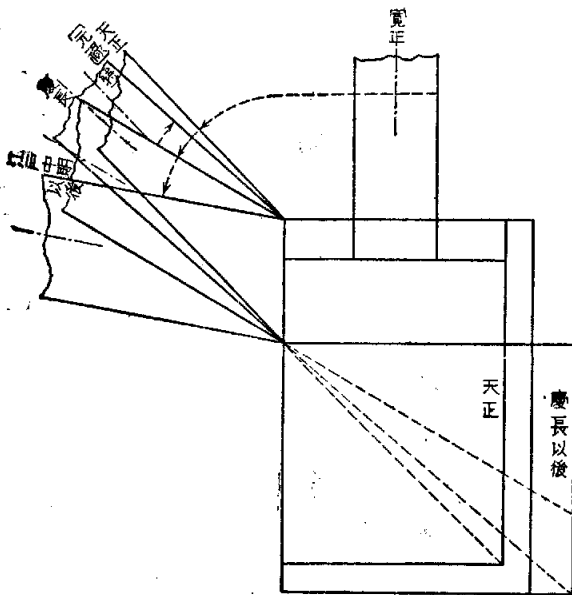
江戸時代上期に公制した斜角は後へ轉じ戻つた。即ち幕府本丸表舞臺は脇座隅とシテ柱との引通シに取つて、此の略ぼ五十度の險しさのまゝ固着させたのである。

右は自然推移に逆行した人爲作定なりとして、之を進化法則の本道から受入れずに措くも宜いが、一方に公制を守らなかつた（といふよりも憚り避けた）一般他舞臺は前代を承けて變遷の第三程に進み入り、順路を辿つて次第に斜角を鈍くした消息を認めねばならぬ。

それが中期を越ゆるまでに七十度内外、末期に及んでは八十度近邊に達し、乃ち現時多く近世建造の舞臺には、概ね八十度どころの橋掛を見るわけである。

登場前のシテが幕を揚げさせると、大抵は先づ少し右へ受け、さて元へ直してから漸く歩み出る。此の右受

橋掛變遷圖



ケはツキの居る脇座の方へ見向く心であつて、橋掛の斜角が緩やか(凡そ六十度以上)では當然さうせねば叶はぬが、険しい(略ぼ五十度以内)ならば幕を揚げたまゝ眞直ぐ脇座へ見通され、何も右受ケをする要は無いことになる。(強ひて受けたなら、脇座よりも前正面の方へ外れてしまふ。)

そこで考へられる事は、かうした右受ケ作法は恐らく、斜度の緩くなつた桃山時代以後の發生なるべく、また反對に江戸時代とても、斜度の険しい本丸表舞臺の公儀能には行はれなかつたであらう。之れを逆に推して、右受ケ作法の發生を尋ねることに依り、橋掛斜角の轉度を確かめ得られよう。

橋掛には角度の外に、勾欄の變遷も見逃がせない。

往古は一定の様式を有せず、桃山時代にも西本願寺入母屋舞臺の如きは随分異型で、上の架木が弓形に反り、下に地覆はあつて中間に何も無い。

江戸時代に移つてから始めて手法を定めたが、上廻の程は悉く勾欄割の制にそのまゝ従ひ、架木平桁・地覆を揃へ用ゐたこと、晋匠家の元祿規矩圖に載せてある。

然るに、それより間もなく制式に改革を施して、地覆は全く除け去り、平桁を中貫に替へ、架木のみ元通りに平摺とし、乃ちそれが現代の舞臺にまで持來された形態である。

この地覆を除け去つた一件は些事に似て大いに然らず、特に舞手の運歩を明細に檢へ看んがため、演伎の洗練と相俟つ舞臺の造製として、能樂史に劃期的の意義を點するものである。(平祐を替へて中貫にしたのは、單に地覆の無い手摺への調和を計つたまでと解して宜し。)

◇舞臺の方位――

舞臺の建つ向きは北面を正則とするもので、これは其の對に在る神社本殿・寺院本堂・武家書院など何れも南面して、それらが觀能主體の居座だつた來歴に基く。

仍つて演能の型に東西南北を定むべき場合、普通は北正面に取るのが常法ゆゑ、實際には北向ならぬ舞臺に於いても、正面を北と當て、演ずれば可なりとする。

尤も、巧みな舞手は大概眞實の方位に隨つて表はし別けるが、また時として眞實の方位に構はず北正面に演ずるのを、取違ひのやうに見ては逆さまに物笑ひを招く。

〔了〕