

『沖縄芸術の科学』第32号別刷

「御冠船躍舞台」の研究  
－幕－

茂木仁史

2020年3月



# 「御冠船躍舞台」の研究

－幕－

茂木仁史

## Research on the Okansen-odori Stage: Focusing on Stage Curtains

Hitoshi MOGI

During the Ryukyu Kingdom era, representatives of the Chinese emperor would visit the kingdom for sakuhou (the appointment of a king). The banquet entertainment organized for the delegation is called Ryukyu geino (the Ryukyu performing art). It was performed on a special stage built in the courtyard of Shuri Castle. The first such stage, albeit temporary, was erected in 1719. Subsequently, different stages were created every time a sakuhou ceremony was held. The banquet entertainment is also known as okansen-odori, (the crown-ship dance), and the stage is called okansen-odori butai (the crown-ship dance stage).

Okansen-odori was initially performed by samurai in the Ryukyu Kingdom. However, private actors took over after the kingdom disappeared in the latter half of the 19th century. The stage itself underwent a major transformation.

Among various traditional performing arts in Japan, those that use their own stage have a unique format based on their own performance concept. Understanding the stage format of the Ryukyu era would pave the way for understanding the essence of Ryukyu geino.

This article focuses on stage curtains used in Ryukyu geino, to examine changes in this performing art by observing changes in the curtains.

### はじめに

本稿では「御冠船躍舞台」について、「幕」の記録を手掛かりに考証する。その対象となる「御冠船躍舞台」とは、1719年以降の冠船で首里城北殿前の

御庭(ウナー)に設置された舞台(以下、「御庭の舞台」)のことである。「仲秋宴」「重陽宴」を中心に「饞別宴」や「拜辞(御暇乞)宴」で用いられた。19世紀には、冊封使の帰国後に行われる「御膳進上」でも、「御庭の舞台」が用いられたことが知られている。

一方、冠船のさ中には、冊封使が「浦添王子宅」や「大里御殿」を訪問した際などや、天使館における「望舟(御旅送)宴」でも芸能が行われた。だが、1866年の寅年『冠船之時御座構之図』(以下、寅年『御座構之図』)

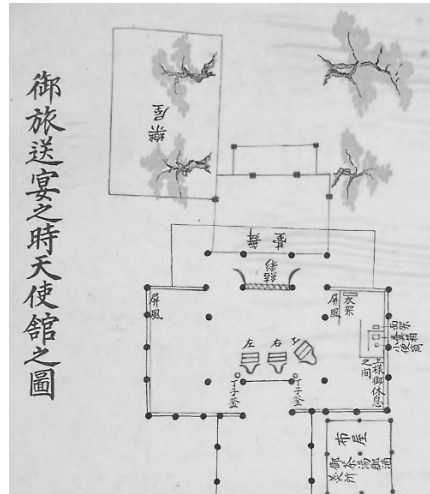


図1. 冠船之時御座構之図 - 天使館 - (1866年)

[図1]を見ると、天使館の舞台には橋掛りがない。1838年の戌年『冠船躍方日記』(以下、戌年『躍方日記』)には、「浦添王子宅」で「二番座」の座敷を舞台にしたとある。さらに同書に「御茶屋御殿」では、姫様ご誕生の御伽として、また冊封使が帰国の途についた後にも、芸能が行なわれた。御茶屋御殿の舞台形式は不明だが、御冠船躍は専用舞台でなければ上演出来ないというものではなかった。

「御庭の舞台」は、冊封使が渡来した時にだけ姿を現す。1719年以前に御庭に舞台が設置された記録は見あたらないから、玉城朝薫が始めた伝統だろう。以後の御冠船に引き継がれ、それ以外の時に作られた記録が無いのは、「冊封使のための」正式な舞台と認められていたからだ。それは、主賓である冊封使の席が北殿だったことが、決定付けたのかもしれない。「君子南面」といい、皇帝の座は南向きとされる。皇帝の代理人である冊封使のために北殿から「南を向く」席を設けられたことは、礼に適っていた。実際、1756年の冊封副使である周煌は、著書『琉球国志略』に天使(皇帝の使い)の宴を北殿で行うのは、「南に面するゆえなり」と満足気に記している。

「御庭の舞台」を「正式」な舞台と意識されていたことが、稽古場の設えか

からも見ることができる。「高所勘定座」は19世紀に稽古場として使用され、戊（1838）年の図面が『冠船日記 下庫理』[図2]に掲載される。それは、「御庭の舞台」を模した形に設えられており、橋掛りも確保されている。幕類はこの稽古場で用意され、それを本番の「御庭の舞台」でも使った。つまり、「御庭の舞台」で演じるための稽古場だったのである。

### 1. 1719年

琉球国時代の舞台に関する記述が文献に現れるのは1719年からである。

『中山伝信録』[図3]の木版画と文章、及び『冊封全図』[図4]の絵画である。『冊封全図』には署名がなく、作者不詳のまま2004年に沖縄で紹介された。そのままでは信頼できる資料として扱えないため、作者を特定すべく調査し、徐葆光が書いたことを突き止めて2017年に発表した<sup>1</sup>。文章はどちらも徐葆光が書いただろうが、挿絵の木版画や絵画はどうか。1719年に徐葆光の従客として行動を共にした翁長祚は、『中山伝信録』の後序に、徐葆光が文章と形状を「自ら書いた」と記している。だが、『中山伝信録』は版木の彫り師、『冊封全図』は画工の関与も考えられる。絵は、

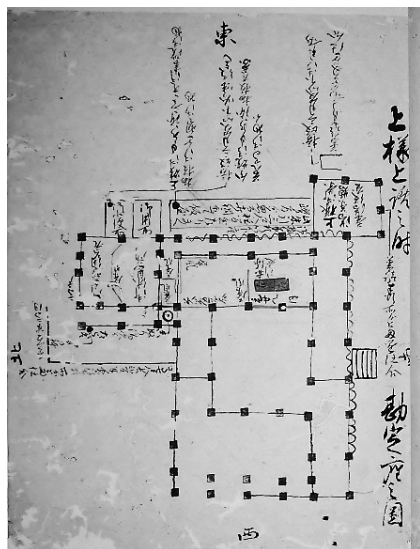


図2. 冠船日記 下庫理（1838年）

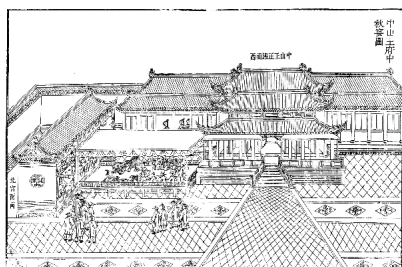


図3. 中山伝信録



図4. 冊封全図

誰の責任で書かれたものか。

首里城正殿について『中山伝信録』は、文章では間口9間と記し、挿絵は7間に描いている。儒教の規律では、琉球の王殿は朝鮮国と同じく5間でなければならなかったから、いずれにせよ規律違反である。徐は、中国皇帝の使者として儒教の教えを広めて徹底させる立場だが、王殿の建替えまでは命じられなかったのだろう。幸い、徐の前の1686年に冊封使を務めた汪楫は、著書『使琉球雑録』巻二に、「奉神門與正殿相向皆七間」（奉神門と正殿は向かい、ともに7間）と書いている。朝鮮国の宮廷建造物はすべて5間以下に造られているが、海の彼方の琉球国にはお目こぼしもあったらしい。7間は、既に報告された数字なのだ。徐葆光は、「伝信録」すなわち「まことを伝える記録」として文章上は9間と記したが、一目瞭然となる絵は7間にした。そして、皇帝に献上した『冊封全図』は、文章では間数に触れず、絵は7間に描いた。しかも、よく見るとどちらも1間ごとに独立した7つの小部屋に描かれるが、そこに徐葆光の作為があるだろう。7間でも、小部屋の連なりならば違反にはならない。このように周到にごまかす必要があったのは、画工ではなく徐葆光だった筈だ。たとえ直接書かなくとも、指示して書かせた可能性は高い。ここでは、版画も絵画も徐の意思を反映して書かれたものとして扱う。

さて、『中山伝信録』巻2、「中秋宴」の文章で、舞台・幕に関わる記述は、  
王府庭中于北宮滴水前造木台方五六丈帷幕四週

[意識] 王府の庭、北殿の軒先に五・六丈四方の木製舞台を設け、周囲に垂れ幕を廻らせる

とある。この「垂れ幕」は、舞台を囲む四本の柱の上にぐるりと張り廻らされた布のことで、同書の挿絵にも描かれるが、色は分からなかった。だが『冊封全図』の彩色画を見ると、祝福のために門や戸口などを飾る「結彩」と同じ赤色であった。結彩そのものではないようだが、同じ色に飾って舞台を祝祭空間としたのだろう。玉城朝薫が能舞台形式を取り入れた意図も、能舞台の品格や祝祭性にあったと思われる。

同じ「中秋宴」の文章にある「笠舞」についての説明には、

褰幔處有小童可十三四歳

[意識] 幕を褰(かか)げる処に13～14歳ほどの少年がいる

とある。幕をかかげる処とは幕口のこと、中の楽屋（揚幕の内側）に少年たちが待機している。「褒げる」という表現から、能のように幕を掻き揚げて登退場していたことがわかる。「揚幕」である。最初に4名の少年が出て「笠舞」を舞い、次に4名の「花索舞」、3名の「籃舞」と13～14歳ほどの少年たちの踊りが続き、次に幼子4名の「拍舞」、二才踊となる。いずれも端踊で揚幕を用いて登退場する。はじめの「笠舞」では、少年たちが舞台上の楽師に笠を外してもらい、手に持ち直して舞っている。楽師は同じ舞台上にいて、演奏以外に後見の役割も果たしていた。挿絵でも、舞台上に演者と楽師が一緒に描かれている。

同じく「中秋宴」の最後に、

時已向昏徹帷幕、庭中設烟火数十架

[意訳] 時すでに黄昏に向かいて垂れ幕を外す。庭に数十架の花火を仕掛けて

と続く。首里城の御庭の中央を貫く「浮道」を挟み、北側に舞台を建てて冊封使と王は北殿から観劇する。その後、花火を浮道の南側に飾って、冊封使と王は見物席を北殿から舞台上に移して見物した。「幕を外す」のは、舞台の上に張られた赤い飾りの幕を防火上の配慮として外すのである。

## 2. 1838年

戊年『躍方日記』に、幕の記載がある。最初は1837年（酉）の3月2日、本番1年以上前で出演者も決まらないうちに、稽古場（高所勘定座）の設備を整えるために、御用意方へ「幕」などを注文した覚え書きである。この幕類の多くは、稽古場だけでなく「御庭の舞台」でも流用された。

紺染上布天井張壱ツ長四間横三間

[意訳] 天井に張るための、紺染めの上布1枚。長さ4間・横幅3間  
天井張りは、梁に張って屋根裏を隠すもの。必要ないようにも思うが、稽古場へは王も訪れるので、化粧のために張ったのだろうか。この天井張りと次の橋掛りの天井張りも、本番の「御庭の舞台」では、使われなかった。（後述）

同壱ツ長四間横六尺

[意訳] 同じく紺染め上布天井張り1枚。長さ4間・横6尺

橋掛りとして使用した縁側の上の天井張り。この縁側は「六尺縁」と呼ばれているから横幅は合うが、長さは3間で足りる。余った1間は折り込んで使ったか。

同揚幕壺ツ高壺丈式尺六幅物菊形紋并のしめ有ル

[意識] 同じく紺染め上布の揚幕1枚。高さ1丈2尺・6幅物。菊形紋と熨斗目がある

橋掛りの揚幕で、菊形紋と熨斗目（2本線）が付いている。菊の紋は1719年の中秋・重陽宴でも楽屋の障子や布屋の幔幕に描かれた。高さ1丈2尺（2間）は、普段は高所勘定座という役場として使用される建物の床から梁までの寸法にしては、高い。本番の舞台でもこの幕を揚幕に用いているので、稽古場では折り込んで用いたか。

同四間幕壺ツ高壺丈式尺のしめ式筋有ル

[意識] 同じく紺染め上布の四間幕1枚。高さ1丈2尺、熨斗目2筋付き舞台の背景となる幕（以下、「背景幕」）で現在の紅型幕に相当するが、絵は描かれず、紺地に横2本の白線が幕の上部に引かれていた。高さ1丈2尺（2間）は揚幕と同じで、稽古場が梁まで2間もの高さがあるのか、或いは幕を本番の舞台でも使えるよう、「御庭の舞台」の寸法に合わせたのか。同様のことは、横幅にもあてはまる。

同中布幕壺ツ長四間式幅物

[意識] 同じく紺染上布の中布幕1枚、長さ4間、2幅もの

「中布幕」という名前は他に見ない。長さは本舞台の横幅らしいが、2幅とは幾つだろうか。三省堂・大辞林には、布製のものの幅、36cmとある。現代の反物も37～38cm幅だから、72～76cm程の幅で4間の幕とすれば、現代の「一文字幕」に相当するか。舞台上方に吊って道具を吊る紐や照明機材などを隠すため用いる。例えば、組踊「銘苺子」で松の木の上方に一文字幕を被せれば、その先は省略されたと見なされ、幹を登る天女は、徐々に姿を消すことになる。

幕縄緒九筋はせを苧調（筋は細長いものを数える言葉）

[意識] 幕縄緒9筋、芭蕉苧調え

芭蕉苧（芭蕉の糸）で作られた縄を9本発注。これを幕の乳（上端の輪）に通し、縄の両端を柱などに固定する》



右躍稽古用先例御茶屋御物相用得候處切爛相成一糸ん御用相立不申候間先  
例外仕立重被仰付被下度奉存候

[意識] 右は躍りの稽古用。先例（前の御冠船）では御茶屋御殿の御物を用いたが、ぼろぼろになって全く使い物にならないため、前回の物とは別にもう一度仕立てるよう命じていただきたい

と、結ばれている。この文章で重要なのは、まず「前の冠船」の幕を使おうとしたことである。前の冠船は辰・1808年で、その時に戌と同じ仕様の「御庭の舞台」及び稽古場があったと推定できる。さらにもう一つ前の冠船は申・1800年で、この時は中国の乾隆帝の服喪のため本舞台は作られなかったが、冠船躍の準備はしていたことが李鼎元著『使琉球記』から読みとれる。わずか8年前であることと1838年には幕がボロボロになっていたことを勘案すると、1838年の舞台の規格（特に幕の仕様）が1800年から変わらない可能性も見えてくる。

戌年『躍方日記』では、仲秋宴の本番の約2か月前の6月に、もう一度「幕」が注文される。

幕壹ツ高壺丈貳尺よく四間、但上布紺染二而のしめ式筋入竹梅鶴之繪ひん形付緋縮めん眉仕合

[意識] 幕1枚、高さ2間・横4間、但し、紺染めの上布に熨斗目2筋入り、竹梅鶴の絵紅型に、緋縮緬の眉（乳）を付けたもの

それまで、紺染で2本線が入っただけの幕を使っていたが、1838年の6月に絵入り幕のアイデアが出た。今日、琉球芸能の背景幕としてお馴染みの「紅型幕」に通ずるものである。それには、紅型染めの技術の進歩と、御座敷で芸能を行うことや、祝い幕の出現などが関わっているのだろう。

例えば、「苧麻紺地鶴に波頭文様紅型幕」[図5]は、1757年に琉球王府が久米島の地頭代に授与した布で制作されたと記される、年代が確定できる最古の紅型幕である。これはシンプルな絵柄だが、御座敷の祝いの席で、鶴亀松竹梅などの吉祥を描いた幕の前で



図5. 鶴に波

踊られるようになり、1838年に御庭の背景幕として提案されるに至ったのではないか。この時は「楽屋幕」と呼ばれている。

右者躍方楽屋幕之儀先例之通紺染二而のしめ二筋入仕立置候處恰合不宣候間此節之儀但書之通仕立相用得候様被仰付被下且又舞台座構之節々先例走幕無之故見分不宣与存申候間右仕立置候楽屋幕之儀者走幕ニ召成相用得候様是又被仰付度奉存候以上 戊六月 奉行四人

[意識] 右は、躍方楽屋幕につき先例の通り紺染め上布に熨斗目を2筋入れて仕立てたところ、体裁が宜しくないのので、この度(の冠船に際して)は、但し書きの通りに仕立てて用いるよう仰せ付け下されたく、かつ又、舞台の転換に際して、これまでは走幕がなかったため「見分け」が悪かったとのことなので、既に仕立ててある楽屋幕を走幕にして用いるよう、これまた仰せ付けて下さい。以上 戊6月 奉行4人

この注文に対する返答も書かれている。

本文遂披露候處楽屋幕之儀御申出通二者難被仰付候間先例之通可相用候、尤走幕之儀者仕立方を以相用得候様被仰付候以上 戊七月朔日 豊平親雲上

[意識] 本文を(上役に)見せたところ、楽屋幕について申し出の通りに仰せつけるのは難しいので、これまで通りにすること。尤も、走幕については、仕立方により用いられるよう命じる。以上 戊7月朔日 豊平親雲上

と、竹梅鶴の幕を用いることは却下された。だが、今日「松竹梅鶴亀」の紅型幕が琉球芸能の幕として定着しているのは、やはり王府の晴れ舞台で用いられたからこそ、「正式」と認められて伝統になったのだろう。つまり、次の御冠船となる1866年には、絵紅型の舞台幕が採用された可能性が高いと思われる。

さて「走幕」である。「舞台座構之節々先例走幕無之故見分不宣与存申候間」すなわち、「舞台の転換に際して、これまでは走幕がなかったため「見分け」が悪かったとのことなので」と書かれているが、「転換幕」のようなものだろうか。舞台全体を隠す転換幕だったか、それとも鐘や芦屋などの道具だけを隠す「消し幕」だったか。

まず注目すべきは、「先例走幕無之」で、1838年より前に走幕は存在してい

なかったこと。この時より、使って良いと許可された。だが、さらに注意すべきは、その結果「どう使った」とも書かれてはいないことである。

この年の仲秋宴は8月12日に行われたが、その2日前に本番の舞台で王様と王族が臨席して本番どおりのリハーサルを行っており、その準備に関する覚書が戌年『躍方日記』に記されている。幕については、次の通りの記載がある。

舞臺左右日覆并樂屋座構幕屏風蠟燭長警者御座當方構舞臺天井張橋掛無幕  
樂屋揚幕并舞臺走幕樂屋蠟燭長警者躍方ニ而相調候

[意訳] 舞台左右の日覆いと樂屋を拵える幕と屏風・蠟燭長警は御座當方が設置し、舞台の天井張は橋掛りともに張らず、樂屋揚幕・舞臺走幕・樂屋の蠟燭長警は躍方にて準備する。

御座當方が、日覆いと樂屋のセッティングを行う。ここでいう〈樂屋座構幕屏風〉の幕は、舞台と樂屋を隔てる背景幕の可能性もあるが、橋掛り横や、地謡座後ろの幕などであることも考えられる。屏風も使って樂屋拵えをした。舞台と橋掛りに天井張りはせず、躍方は稽古場で使っている幕を持ってくる役目だったのではないか。「樂屋揚幕」は幕口の揚幕か、南表・北表の出入り口ともなる背景幕、又はその両方を指し、「樂屋走幕」は最初に作った紺地熨斗目入りの樂屋幕のことだろうが、果たして使い道については定かではない。蠟燭長警（檠）は、丈の高い燭台のこと。

「走幕」は、伊波普猷著『校註琉球戯曲集』にも記載される。同書は、戌の御冠船の仲秋・重陽宴の台本が収録され、当時の躍奉行の羽地按司の名をとって羽地本と通称される台本を底本としている。その原本が失われてしまったため極めて重要な資料として、今日の組踊研究の原典ともなる一冊だ。

走幕に関わることは、『執心鐘入』の台本（戌）にある。

舞臺天井江走幕仕合、かね懸合せ之砌、幕釣り下げ鐘懸け仕舞次第早速引揚げ候也

走幕がどのようなものか不明なため、現代語に訳しにくいが、

[意訳] 舞台の天井に走幕を仕込み、鐘を掛け合わせる時にそれを吊り下げ、鐘を掛け終わり次第すぐに引き揚げる

つまり、走幕は、鐘を持ち出して天井に掛ける作業を観客から隠すための幕、

ということだろう。これに、絵紅型と取り換えるつもりの背景幕を使ったのなら、舞台全面を覆う大きさだから、今日の「転換幕」か「緞帳」のように、天井から上げ下げされたと思われる。しかし、それは美しい演出だろうか。若松が寺に逃げ込み、鬼女の追撃から逃げる緊迫した場面で大きな幕を降ろしたら、折角の緊迫感が緩んでしまう。組踊は、舞台を歩けば場面が変わる約束だから、それを邪魔しないように鐘を出せば済むことで、実際、現代ではそのように処理する。但し、消し幕を用いた時期もあった。今は役者の入れ替わりには使うが、鐘は隠さない。

同書では、「花売の縁」の台本（年代不詳）の冒頭、衣裳の説明に続いて似た文章が書かれている。

附 舞台にあし屋立合之砌天井より壹幕下げ仕合次第早速幕引

[意識] 附 舞台に芦屋を設置するとき、天井より一幕を下げ、設置が済み次第すぐに幕を引き上げる。

とあり、間もなく母子と夫が12年ぶりに再会する感動の期待のさ中に、転換の幕（一幕）が降りたことを裏付けている。

だが、これは1838年の台本の翻刻ではなく、「補遺」として『琉球戯曲集』に収録されたもので、<小禄本（1866年）外民間流布の二三異本を参照して校訂した>とされる。附りが、伊波普猷に書き足された可能性はないだろうか。

池宮正治は、『琉球戯曲集』の資料的な検討の必要性を述べ、同書に1頁だけ掲載される羽地本の影印〔図6〕や、大正14年に同じ羽地本を翻刻した琉球新報の連載記事〔図7〕との比較、同じく羽地本を筆写した『琉球国要書抜粹』（石室秘稿）の翻

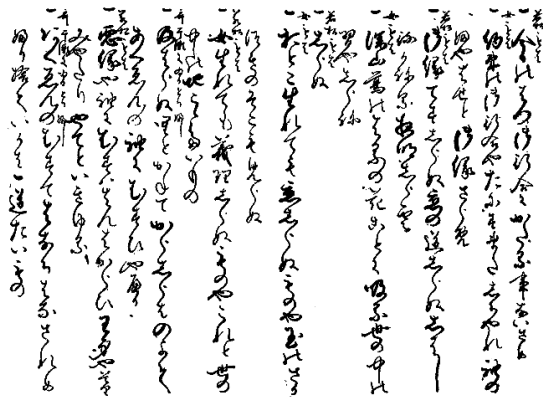


図6. 琉球戯曲集より（戊年台本か）

刻と解説を行っている。そこで明らかにしたことは、伊波は翻刻に際して平仮名を漢字にし、漢字にルビを振り、誤字・欠字を正し、さらに、セリフや演出についても修正が加えられていたということ<sup>2)</sup>。

そもそも『琉球戯曲集』は、ローマ字で発音が書かれ、五線譜で歌の節が記録され、

所々に頭注が付されている。それらが原本にないものであることは誰でも分かる。だが、この本は「ト書き」または「説明」が充実していることで重用されてきた。それはどこまで「元本を写した」と考えて良いのか。

衣裳の記録は、尚家文書のうち、1866年・寅の冠船の記録台本『同治六年卯九月 組躍 御近習方』（1867年に纏められた）にも同様に書かれている。王家に納められた記録台本には衣裳の記録も書き入れることがあったことが分かる。さらに、戌の冠船躍台本を筆写した『石室秘稿』（翻刻/池宮）を見ると、同書はきわめて断片的な筆写だが、「忠士身替之巻」の配役と着付があり、これが『琉球戯曲集』の「忠士身替之巻」の記述とほぼ合うことから、戌の台本に着付の説明が書かれていたことを裏付ける。

だが、寅の台本は衣裳以外の書き込みは皆無ではないが、ほとんどない。

着付以外に『執心鐘入』で、琉球戯曲集に書かれていて、寅の台本に書かれていない主だった事項を抽出する。

1. 冒頭のト書き = 六番 此時組躍札懸る／拍子木打候得ば歌躍出る
2. 配役。役名と演者名が併記される
3. 衣裳説明末尾にある、演技の説明 = 附、淫女容貌相變、笠なげ捨て鐘

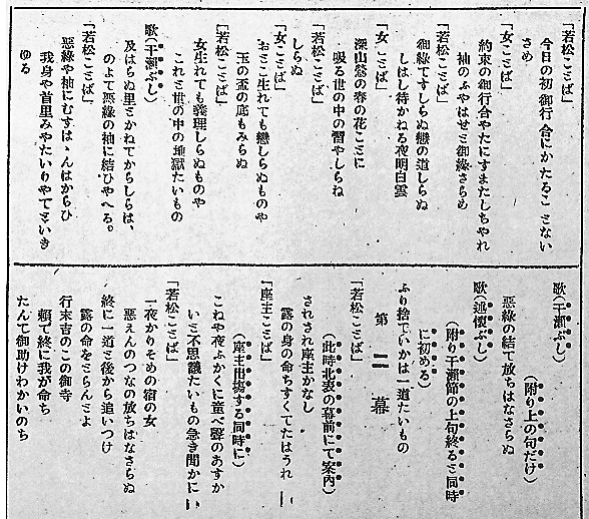


図7. 大正14年琉球新報（宮城真治資料）

- に入、鬼入替り、段々業有る
4. 鐘の図 [図8] 細かく寸法を記載。棒は鬼女が顔を出す仕掛けか。「すべて円覚寺大かね手本」、と書かれている。
  5. 舞臺天井江走幕仕合、かね懸合せ之砌、幕釣り下げ鐘懸仕舞次第早速引揚げ候也。(鐘の図の次頁の中心に、この一文だけが記載)
  6. 役者の登退場口(橋掛、南表の幕、北表の幕)がすべて記載される。
  7. 幕切れのト書き = 附 いのりに取付候時、笛太鼓小鼓にて拍子有る。橋掛にをさまる。

舞臺天井江走幕仕合、かね懸合せ之砌、幕釣り下げ鐘懸仕舞次第早速引揚げ候也。

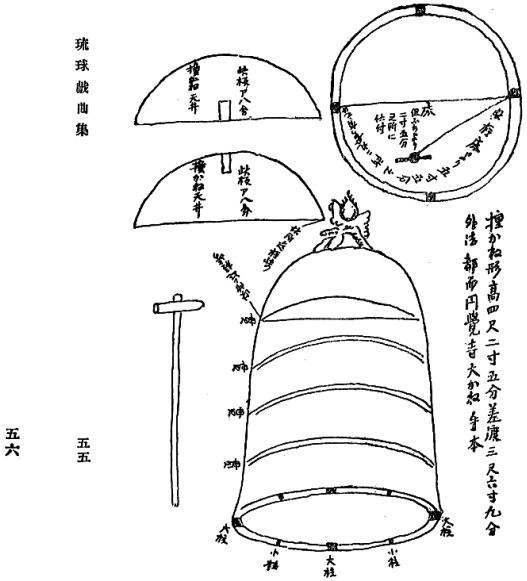


図8. 伊波普猷著『校註琉球戯曲集』より、執心鐘入の鐘の図面と走幕のト書き

池宮が比較対象にした、1838年の組躍台本を転載したという「大正十四年琉球新報」の「執心鐘入」と、石室秘稿には執心鐘入が掲載されていないので、他曲の断片の記載を参考に比べてみる。なお、石室秘稿の筆者は明治36年に亡くなっているため、書写された順は一番古く、次いで琉球新報、そして

昭和4年発刊の『校註琉球戯曲集』の順番になる。

1・2は石室秘稿収録の「忠士身替之巻」「団躍」「魔おとり」「天川おとり」に類例があることから、原本を写したものと思われる。2・3・6・7については、琉球新報の記載とほぼ同じ。3・7は、新聞が先に刊行されているので、それを戯曲集が写した可能性も捨てきれないが、新たな比較資料が無い現状では、やはり戌の台本に書かれていたと考えざるを得ない。

残る4と5、また6について、さらに考察する。

6.の登退場口については、石室秘稿にも「橋掛り」「北表の幕」の出入りが僅かに記されるのだが、総ての出入りは記していない。だが、「北表の幕」など特殊な言葉が出てくるのは、戌の台本にも書かれていたからに違いない。新聞と戯曲集では必ずしも一致しているわけではなく、異同もある。ここから見えてくるのは、登退場口について戌の台本には若干の書き込みがあり、伊波が台本としての体裁を整えるために書かれていない部分を補った可能性である。

能の「謡本」にト書きは無い。朝薫は謡曲を習い、謡本を見ていただろうから、彼はト書きを書かなかつたらう。19世紀には、歌舞伎の台本も琉球に入っていたかもしれないが、もしそれを真似たなら、「ト、」と文頭に付けて登退場ばかりでなく演出上の特記事項が書き込まれたらう。歌舞伎台本のフォーマットは、この頃には出来上がっていた。組踊の台本にト書きを書き入れる習慣はなく、ちょっと気づいたことを書き留めたものが残ったと思われる。『琉球戯曲集』に、登退場が書かれてある作品と無い作品があり、書き込みのある作品は全ての登退場がしっかり書き込まれていて、不自然に感じられる。

王家の台本に衣装が記載されたのは、躍り衣装の布が御内原（王家）から下賜されることもあり、王家の関心があったから特に書かせたのではないか。

新聞の連載では、読者に活字で組踊の舞台をイメージさせるために、舞台上の動きや音楽なども意識させる必要があった。役者の登退場や動作、地謡の歌の題名など、わざわざ強調するために傍点を付して、単純な引き写しではないことを知らせているようにも見える。歌の題など強調しなくても良いことだが、同紙面では歌詞が省略されたため、そこに歌が歌われることをはっきり分からせようとしたのではないか。

『校註琉球戯曲集』（昭和4年）の場合は、整理された台本集を作る意図があつ

ただろう。それまで松山伝十郎著『琉球浄瑠璃』（明治22年）所収の「久志の若按司」や、田島利三郎著『琉球文学研究』（大正13年）所収の「女物狂」などが書籍化されていたが、本格的な台本集は無かった。組踊や舞踊の伝承・発展・研究のためにも、謡本のようなセリフと歌詞だけでなく、動きも分かるような台本が求められたのではないか。これらのことは、稿を改めて、より詳細に検証するが、今は本題の「幕」に戻る。

4は、鐘の設計図である。柱の位置や木組みの仕方などが書かれ、寸法が細かく書き入れてある。道具の図説は他の古文書の台本に例が無い。だが、文字は筆で書いたようではなく、筆跡も現代的である。また「円覚寺大かね手本」とあるが、円覚寺と執心鐘入は関係がない。この図は、伊波普猷が道具製作者の参考のために書き入れたものではないか。鐘の中にぶら下がるための仕掛けらしき物が描かれ、1838年に鬼女の宙乗りがあったように読み取れてしまうが、その可能性は低いと思う。本文中にも宙乗りのト書きは無い。

5は、鐘の舞台転換の方法である。「走幕」を転換幕のように使っているが、4の鐘の挿絵の次のページに、この2行のト書きだけが中央に書かれていて不自然である。これも伊波が戊年『躍方日記』を読んで走幕の存在を知り、想像を膨らませて書き入れたのではないか。「花売の縁」の附りとして書かれる走幕も同様と思う。大正14年に琉球新報に連載された「執心鐘入」と「花売の縁」に走幕の文字が無いという事実は大きい。また、『校註琉球戯曲集』に鬼女が鐘から逆さに顔を出すことに関するト書きは無い。ト書きとして、鐘の掛け方よりよほど重要な事柄なのに触れられていないのは、4と5は伊波が加筆したことの証左となるだろう。因みに、琉球国時代に書かれた文書で、鬼が鐘から逆さに顔を出すと書かれるのは、『中山伝信録』だけである。これも、徐葆光が中国語に翻訳された説帖（解説本）を見て書き留めたもので、舞台の観劇記録とはいええない。筆者は、御庭の舞台で鐘から逆さに顔を出す演出は無かったと考えるが、詳細に検討する必要もあり、稿を改める。

戊年『躍方日記』に書かれた「幕」の記載の中には、本舞台と稽古場以外の記述もある。

まず、8月12日の躍り披露の後、入相時分より火花見物に移るところ。

躍相仕廻火花御拜見之時勅使様御座構之儀舞臺江被仰付候付舞臺并楽屋座



構幕屏風類躍相仕廻早速取除候

[意識] 躍りが済んで花火を御覧になる時、勅使様は舞台上に御席を移されるので、舞台と楽屋の仕切りの幕や屏風類は、躍が終り次第すぐに取り除く

1719年の中秋宴に於ける花火見物と段取りが似ているが、外す幕は赤い飾り幕ではなく、本舞台と地謡座を隔てる背景幕で、屏風も立てていた。花火の形態も大きく変わっているが、防火対策として「可燃物を外す」のである。

勅使は、仲秋宴が済んで8月16日に、與那原殿内に寄り、辨之嶽を見物してから、浦添御殿を訪問した。浦添御殿で躍を御覧になる準備として、

一 四間片幕 右 両勅使様浦添王子宅江御光駕躍被仰付候ニ付入用候間借渡申様御座當方被仰付可被下候以上

[意識] 一、4間片幕 右は、両勅使様が浦添王子宅へ御光駕されて躍を御覧になるので、借渡すよう御座當方へ知らせてください

と8月13日にあり、

浦添御殿二番座江舞台仕座構之儀御座當方并御殿構楽屋座構者御座當方幕借入ニ而躍方より仕合候

[意識] 浦添御殿の二番座へ舞台を設置することは御座當方、御殿と楽屋の支度は御座當方の幕を借りて躍方が行う

と8月16日の附りにある。

「4間片幕」は、背景幕であろう。組踊「花売之縁」と「萬歳敵討」のほか舞踊4番を行い、躍人数だけでも34人参加している。この翌々日は、両勅使は東風平殿内に立ち寄り末吉社遊覧ののち、大里御殿を訪問して組踊「義臣物語」と「女物狂」ほか舞踊4番を見た。

### 3. 1808年（または1838年）

年代不詳のまま解析されていない、重要な舞台図がある。鎌倉芳太郎が撮影した『城元仲秋宴之図』[図

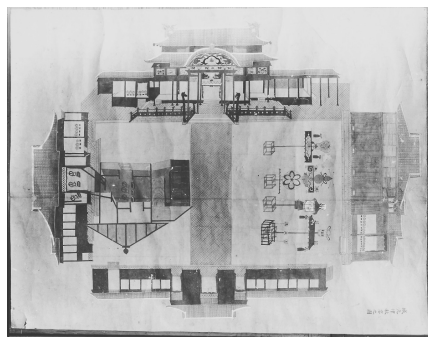


図9.『城元仲秋宴之図』（鎌倉芳太郎撮影）

9] (以下、城元図) だ。「御庭の舞台」に、擬宝珠の載った屋根が描かれる唯一の資料である。そして、もう一つ重要な唯一の証拠を今に伝えるのだが、それを解析する前に、この資料の書かれた年代を特定する。

「御庭の舞台」が記録に現れるのは1719年の玉城朝薫の舞台からである。その後の冠船は、1756、1800、1808、1838、1866年で、朝薫を含めて6回しか「御庭の舞台」は作られていない。消去法で見ていく。

首里城の奉神門は1754年に「華式に倣い一棟の三門」に改修された。鎌倉資料の『城元仲秋宴図』の奉神門は、改修後の形に描かれており、1719年は除外される。さらに、1719年の徐葆光『中山伝信録』には、花火の様子が描かれている。《首里城の御庭の南側に火の粉を吹き出す竿を数十架立て、その下を「火笠」を被った者が数人、作り物の馬の頭と尻尾に爆竹を付けて乗り回った。》というもの。『城元図』にも花火が描かれるが、南殿前の4つの「絡物(からくりもの)」という「からくり仕掛け花火」であり、形式が異なる。

1756年の冊封副使、周煌は『琉球国志略』を著した。「仲秋宴」では、1719年と同じ舞踊演目のほか、雑劇(組踊)も演じられたとある。花火は1719年と同じ形式で、『城元図』はこの年の記録ではないことが分かる。

1800年は、乾隆帝の喪にあたり、仲秋宴は御茶屋御殿で行われている。「御庭の舞台」は作られなかったので、『城元図』に該当しない。

順番を変えて、最後の冊封となった1866年の寅年『火花方日記』を紐解く。この時の花火は、『城元図』の絵と似た「からくり仕掛け花火」である。しかし、同日記のからくり仕掛け花火は、「掛床」「四輪車」「大団扇」「玉火」「双龍」の5演目だが、『城元図』は「掛床」「大団扇」「玉瓢箪」「玉火」で、数と演目も一致しないため、除外される。

また、寅年『火花方日記』には次の記載がある。《戊(1838)年に、(安里の父は)「掛床」「玉瓢箪」「大団扇」を御覧に入れた。》この三つは『城元図』の絵と符合するのだが、次の記載もある。《「四輪車」は戊冠船の節に(安里の父が)渡嘉敷へ諸道具共に譲渡するよう命じられた》。譲渡されたのなら、やはりこの時に四輪車を演じただろう。渡嘉敷の父は戊の花火仕手を務めおり、その前(辰)は参加していない。そして、息子の渡嘉敷筑登之は1866年に「四輪車」を製作・上演している。1838年が「掛床」「玉瓢箪」「大団扇」「四輪車」なら

ば、『城元図』は、残る1808年だったと推定できる。(渡嘉敷父が「四輪車」を譲られたのに「玉火」を演じたという可能性もあり、1838年も一応候補に残す)

さて、「幕」である。私が『城元図』で着目するのは、橋掛りの幕口に描かれる「幕」である[図9-2]。この形は「結彩」に見える。垂れた

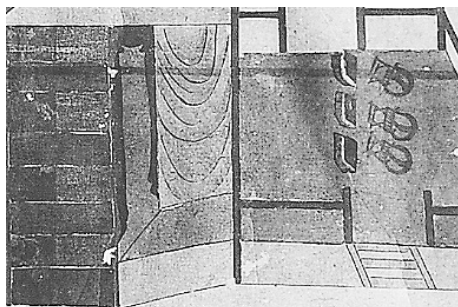


図9-2 [部分] 幕口に「掛彩」が見える

た布に結び目が無いから、結彩よりは重要度の下がる「掛彩」であろう。1808年に幕口に「掛彩」があったことは、何を意味するだろうか。

寅年『御座構之図』-仲秋宴図-[図10]には「結彩」・「掛彩」の位置が記入されている。だが、幕口に「掛彩」の印は記入されていない。

1719年の朝薫の舞台は、幕口が見える絵が無く確かめられないが、本舞台上方全体に赤い幕が引き廻されて祝祭性を持たせていた。1808年と推定される『城元図』では、舞台上方の幕が消えて立派な屋根が掛けられ、幕口に「掛彩」が掛けられた。そして、1866年には舞台から赤い布が姿を消している。

1719年は、舞踊は祝儀曲が主体で、組踊が重陽宴以降1~2番ほどずつ発表された。1800年以降は、冊封使が上覧する組踊が13番になり、踊も祝儀曲ばかりでなく、芸

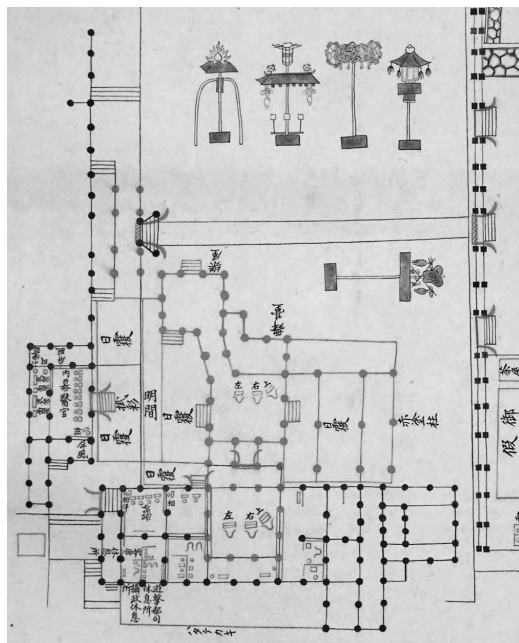


図10. 寅年『冠船之時御座構之図』-仲秋宴-

術性を深めた作品が増えていく。『城元図』は過渡期の舞台で、幕口に往時の名残をとどめていたのである。

## <まとめ>

300年前に朝薫が創り出した「御冠船躍」から、現代の組踊・琉球舞踊は、舞台構造とともにコンセプトも変わっている。祝祭性や様式性から少しずつ自由になり、演劇性を深めて来たのではないか。その歩みは、王府時代からすでに始まっていた。

気になるのは「走幕」である。走るという言葉からは「人が走って引く幕」、歌舞伎の引き幕が連想される。走幕のことは、戊辰『躍方日記』と『琉球戯曲集』にだけ記載される。1838年に「走幕が無いと、舞台転換が見苦しい」旨を書いた『躍方日記』は、歌舞伎の引き幕をイメージしたのではないか。組踊で1838年に走幕が用いられた決定的な証拠はなく、伊波普猷は転換幕や緞帳のように上下する幕として走幕をト書きに残した。それが演出として定着しなかったのは、演技の途中で幕が下りては興ざめだからだろう。実際に試されたとしても、組踊に合わず、却下されたのではないか。

歌舞伎は、引き幕の出現により「多幕もの」が発展し、大道具大仕掛けが考案されていった。しかし、御冠船躍は歌舞伎のように庶民の要望に応じて変化することはなく、祝福の芸能として様式性を重んじた。仮に走幕が生まれたとしても定着しなくて当然だろう。やがて宮廷の解体により、舞台を首里城の御庭から芝居小屋へ移し、芝居と融合する中で、緞帳を用いるようになって現代に至る。筆者などは、小道具を散らかしたまま緞帳を下ろして終幕する現行の演出を、残念に思う。

現在、「紅型幕」と通称されている「背景幕」は、いつからあるのか。考察したように、遅くとも1808年には使われていたと思われる。地謡を隠し、橋掛り以外に上手・下手の登退場口が出来ただけから、朝薫の時と比べれば大改革をもたらせた幕、ということになる。1800年に御庭の舞台が作られていないことから除外しているが、天使館や王子宅、或いは士族の屋敷でも、「祝幕」のようなものを吊って、その前で演じることが行われていたかもしれない。1756年から1808年まで、52年間も御庭の舞台は作られていない。略式と

して、御座敷ならではのやり方として行ってきたことが、自然と定着したか。その変化は1756年に、既に始まっていたかもしれない。

芸能の専用の舞台の構造は、芸能の核心とリンクする。構造が時代とともに変化したなら、芸能の核心も変化する。幕一枚の変化でも、それは起きるのである。

## 注

- 1 茂木仁史・森達也「1719年の御冠船踊舞台の研究」-『冊封全圖』と舞台構造の考察- 沖縄県立芸術大学 25号 2017年 17-36
- 2 池宮正治「石室秘稿所収の戊の冠船芸能資料-翻刻と解説-」平成6年度『沖縄振興開発計画推進調査報告書』文化庁文化財保護部伝統文化課,207-233

## 引用資料

- 図1. 『冠船之時御座構之図』 天使館図 / 御座当 / 沖縄県立博物館・美術館 / 1866
- 図2. 『道光十八年 冠船日記』 上様上覧之時 / 下庫理 / 那覇市歴史博物館 / 1838
- 図3. 『中山伝信録』 中秋宴図 / 徐葆光 / 原田禹雄訳注『中山伝信録』160-161頁 / 1721
- 図4. 『冊封全図』 中秋宴図 / 徐葆光 / 故宮博物院蔵 (国立劇場おきなわ十年誌 6頁) / 1720
- 図5. 「苧麻紺地鶴に波頭文様紅型幕」 / 喜久村家 (久米島博物館寄託) / 1757
- 図6. 『琉球戯曲集』 / 執心鐘入影印 / 榕樹書林 / 1838
- 図7. 「琉球新報」大正14年 / 執心鐘入部分 / (宮城真治資料) / 名護市教育委員会
- 図8. 『琉球戯曲集』 / ト書き、鐘図 / 伊波普猷 / 榕樹書林 / 1929
- 図9. 『城元中秋宴図』 / 仲秋宴図 / 鎌倉芳太郎撮影 / 沖縄県立芸術大学 / 1808 (?)
- 図9-2. 『城元中秋宴図』 / 仲秋宴図 (部分)
- 図10. 『冠船之時御座構之図』 / 仲秋宴図 / 御座当 / 沖縄県立博物館・美術館 / 1866





