

初期人形舞台の二系列

諏訪春雄

ここに一枚の屏風絵の写真がある。六曲一隻。城の石垣の建築現場の大群集を画面一杯に描きあげている。

便宜的に左側の第一扇から順次右の方へこの屏風に描写されている画題の主要なものを拾い上げていってみよう。

まず第一扇上段には人形操り芝居の内外が配置されており、その下段には、三扇にまでわたって石引き労働の風流が描かれている。第二扇の上段には新興の城下町の家並が斜めに走っており、遊女屋の格子窓、雑貨の商い店などが軒を並べている。第三扇には、町内の木戸口の外で、血廻しの曲芸と獅子舞が見物人を集めており、その右手下方にはおうば勧進が見える。いざり乞食が二人物乞いをしている右側、丁度三扇と四扇の境目には、煎じ物売りが荷を下して客を呼んでいる。第三扇から第四扇にかけての中段には建築現場の人足を相手とする一膳飯屋、うどん屋などが店を出しており、飯屋には二人の男があがっており、うどん屋では亭主らしき男がうどん粉を延ばしている。その下方には手に手に棒、大刀、鍬などの得物を持った一群の壮漢たちが両方に別れて大喧嘩の最中である。近世初頭の風俗図屏風にはよく見られる構図である。当時の殺伐たる気風を示すものであろう。その左側には、右手に錫杖、左手には金剛杖を持った山伏がこの喧嘩を見守っている。

第三扇の最下段には、木材を組み合わせて石を釣り下げて運んでいる連中が描かれており、同様な一行は第四扇の下段にも見え、こちらの方には音頭取りが二人いて、そのうちの一人は竹笹を手にして石の上に乗っている。第四扇の中段にはまた大きな柱を肩にして運んでいる二組の男たちがいる。第五扇、第六扇は、大八車で石材を運ぶ者、建

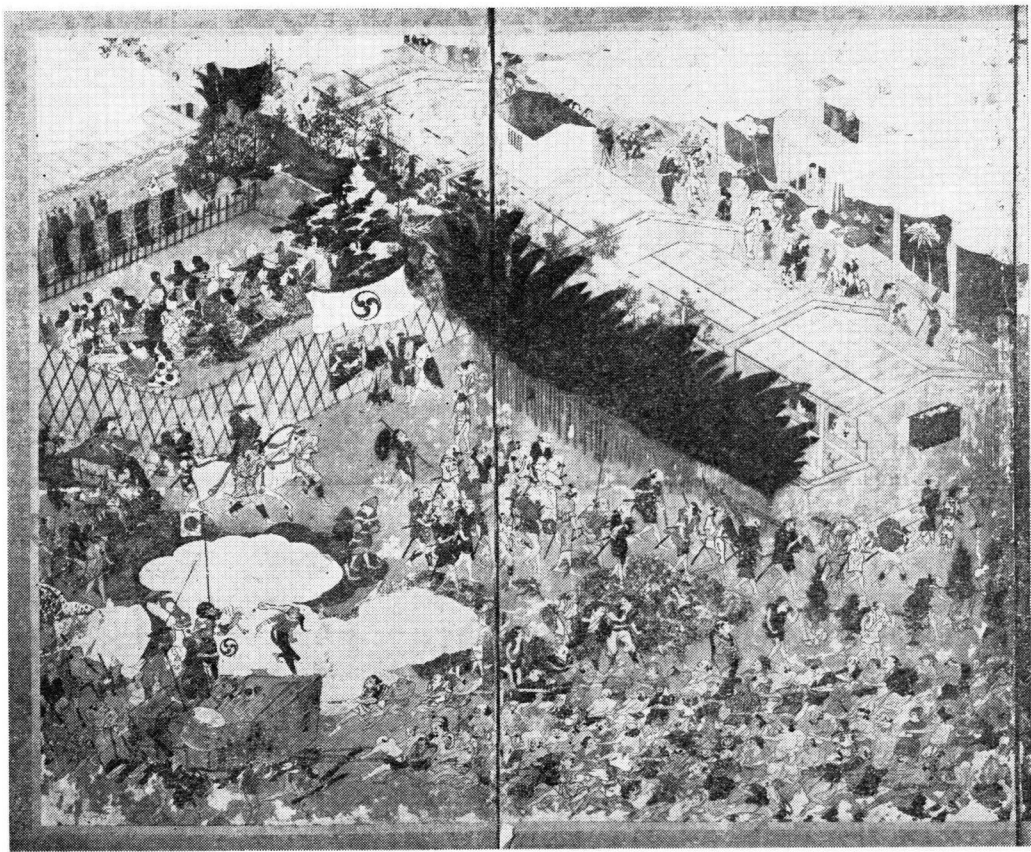
築材に縄を結びつけて引く者、柱に結びつけた石材をかつぐ者、小石をもつこや背負い籠で運ぶ者など、全ていそがしく野卑なまでの活気に満ちた建築工事場の状況が生彩と動きのある筆力で描写されている。四扇から六扇にかけての上段にはすでに完成した五層の天守閣を持つ城の内部が展開しており、そこに住む武士たちの日常の生活が遠近法を用いてかなり細かに描きこまれている。

以上、この屏風の画題のあらましを紹介してみたが、これだけでもこの屏風が尋常ならざる価値を持っていることが推測されよう。文献の上でしか概略の知られていない事柄、あるいは現在かなり詳細にその実態の知られる事象の場合もっとも初期の状況が、ここではみごとに絵画的表現を得て、直截的、視覚的にわれわれの前に置かれている。

私がこの屏風を最初に見たのは、丁度『江戸図屏風』（毎日新聞社刊）の編集のために各地の屏風を調査して廻っていたころだからすでに六年程以前のことになる。一見してその価値を認めたのであるが、江戸には関係のない屏風であつたので詳細な調査は後に残した。昭和四十七年の十二月に『江戸図屏風』が刊行されたのち、一年程して、結局『国華』がこの屏風について特集を組んでくれることになり、建築史の観点から名古屋工業大学の内藤昌氏、美術史の観点から東京大学の山根有三氏、そして芸能史の観点から私が、それぞれこの屏風について執筆することにきまつた。

このときに私は『江戸図屏風』の共編者であつた内藤氏とこの屏風について何度か意見を交換し、この屏風に描かれる画題を慶長十二年以降の徳川家康による駿府（静岡）城修築と推定された内藤昌氏の意見に従うこととした。この段階で、この屏風は「駿府図屏風」と仮称されることになつた。

いま日記を繰ってみると、昭和四十九年の七月二十七日の条に「国華にかゝる」とあり、同三十日の条に「国華一応終る」、八月三日の条に「駿府図屏風解説完成」と書き留めている。私は、昭和四十九年の八月三日に「駿府図屏風の芸能史的意義」二十九枚をまとめて国華社に送つたのであるが、この原稿はまだ国華社に止められたままで『国華』には掲載されていない。共同執筆者の一人である内藤氏が発見された例の安土城天守閣の設計図が世間の話題となり、『国華』がその特集を先に組むこととなり、内藤氏がその方に忙殺されたためである。



写真一

今回、この稿を草するにあたって、私は以前に送付した私の原稿について国華社に問い合わせてみた。国華社では依然として「駿府図屏風」について特集を組む意志は失っていないこと、従って「駿府図屏風の芸能史的意義」という私の原稿そのものを他に発表されることは困るが、「駿府図屏風」を資料として他の論稿中に扱うことはさしつかえないことなどという返事を鄭重な謝罪のことばと共に寄せられた。その好意に甘えて、私は以下の論を綴ることにする。

二

この屏風の左側の第一扇（この扇の数え方は通常と逆の順序である。屏風の画題整理に便利のため、便宜的に左から右へ数える方法を本稿では採用した。）に描かれる人形芝居の小屋について細かく観察してみよう（掲載写真一参照）。

まず周辺は箆を張りめぐらし、竹を矢来に交錯させてさきえとしている。これは切虎落といわれるもっとも素朴な興行物の外廓の様式である。正面は箆を長方形に切って入口とし、覆面の男が棒を持って番をしている。板を全く使用せず、出口と入口を区別せず一つに兼ねているのも、格子戸造りの鼠木戸になる以前の江戸時代初期の形式である。入口の上に櫓はなく、両側に梵天が立てられ、その間に幕が張られて、三巴紋が印されている。

外廓に木材を全く使用せず、櫓も見られないという操り芝居の様式はこれまで知られている諸例の中でももっとも素朴な形式を示している。一例を挙げれば、慶長末年ごろの景観を示すといわれている著名な東京国立博物館保管の六曲一双重文洛中洛外図（通称舟木屏風）に描かれる操り小屋の周辺は切虎落であるが、木戸口は板と黒木を使用しており、その上に櫓が組み立てられていて、本図に描かれる小屋よりもはるかに発達した様式を示している。本図に比較的近似した構造の操り芝居は、二曲一双遊楽図屏風の右隻に描かれる操り芝居の外廓であろう。この屏風は、昭和四十四年六月の東京日本橋三越の「初期肉筆浮世絵屏風展」や昭和四十六年の五月から六月にかけての神奈川県立近代美術館の「岩佐又兵衛とその周辺展」などに出品されたものである。周辺は切虎落であり、櫓は認められるが未発達であるなど、「駿府図屏風」とかなり相似の様式を示しているが、この図でも木戸口は板造りとなっている。

観客席に眼を移すと、見物客は露天土間に直接に坐っており、芝居の原義をそのままに示している。老若男女僧俗

合せて四十余人程の人物が熱心に舞台に見入っている。観客席と舞台の間には竹の柵があって、観客が手を延ばして舞台の人形に触れるのを防いでいる。この柵、つまり袖垣はのちのちまで操りや歌舞伎の小屋に見ることが出来るものである。観客席は人物の身長に比較して四人分程度の広さを持っている。京間で三間四方程度と推定される。

舞台は三間程の間に柱を二本建てて（向って左側の柱は構図の關係で描写されていない）、その間に三尺程の高さで毛氈かと思われる幕を張って手摺としている。その上には六尺程度の高さに片流れの屋根が架けられ、軒桁に沿って布がさげられているのは顔隠しの幕であろう。太夫や人形遣いはこの手摺の毛氈様の幕の背後に姿を隠しているものと思われる。

本図の舞台とよく似た画証は前述の二曲一雙遊楽図屏風の操り舞台である。この二曲一雙屏風の操り芝居の小屋は観客席と舞台の間の袖垣が見られず、代って、手摺が箱手摺と幕手摺の中間の厚みをそなえ、また、簡単な舞台装置がつくられているなど、本図と比べて一段進歩した様式を示してはいるが、本図と同様に幕手摺の系列に加えるべき資料と思われるのである。

さらに、慶長から元和ころの操り芝居の舞台の様子を説明した文献資料としては、黒川道祐の『雍州府志』（貞享三年）がある。そのなかに、

自ニ文禄年中ニ及ニ慶長ニ監物某並次郎兵衛某招ニ摂州西宮之傀儡師ニ相共経ニ宮之ニ監物並次郎兵衛談ニ浄瑠璃ニ西宮人舞ニ人形一（文禄年中より慶長に及び監物某並びに次郎兵衛某は摂州西宮の傀儡師を招き相共にこれを経営す。監物並びに次郎兵衛は浄瑠璃を語り、西宮の人は人形を舞はず）

と説明し、つづけて当時の舞台機構について、

其始纒張ニ幕於兩楹之間ニ舞ニ人形於其上ニ（その始めはわづかに幕を兩楹いの間に張り其の上の人形を舞はず）

と記している。「楹」とは柱である。二本の柱の間に幕を張って、その幕の上で人形を舞わしたものがもっとも初期の形式であったという内容であるが、この最初期の様式を示す画証が「駿府図屏風」に見られることになるのである。この問題についてはもう一度後にまとめて考えることにしたい。

「駿府図屏風」の操り芝居の舞台の幕手摺の上に見える人形は全部で六体、一番右側の人形は、折鳥帽子、狩衣の

大名風の人物で、手に太刀のようなものを持っている。左側の五体の人形は大太刀または長い棒のようなものを持った荒武者風で、両者相對しての戦いの場面とみられる。

慶長期末までに上演されたことが確実な操り浄瑠璃の作品としては、「阿弥陀胸切」「賀茂」「大仏供養」「高砂」(以上『時慶卿記』慶長十九年九月二十一日の条)、「阿弥陀ムネハリ」(『言緒卿記』慶長十九年九月二十一日の条)、「阿弥陀ノ胸割」「牛王姫」「牛若丸十二段ノ上瑠璃」(以上『三壺聞書』慶長十九年八月の条)などであり、のちの『東海道名所記』の記事をも資料に加えると、慶長末年ごろの京の四条河原では「鎌田政清」「牛王姫」「阿弥陀胸割」などの作品が上演されていた。このうち、「阿弥陀胸切」「阿弥陀ムネハリ」「阿弥陀ノ胸割」などは同一曲であり、「賀茂」「大仏供養」「高砂」は能の曲を操り浄瑠璃の舞台に演じたものである。また、「牛若丸十二段ノ上瑠璃」は「十二段草子」とか「浄瑠璃姫物語」とか称された作で、「牛王姫」と共に牛若丸とその恋人の伝説をしくんだ曲であった。

以上の作品のうち、この「駿府図屏風」の舞台に適合しそうな作は「鎌田政清」だけである。この作品は、この時代の浄瑠璃作品によくみられるように、先行芸能である幸若舞曲の「鎌田」という作を利用してつくられたものである。「鎌田」は、平治の乱で待賢門の戦に敗れた源義朝が、家臣の鎌田正清と渋谷金王丸を連れて鎌田の舅である尾張の長田庄司の許に身を寄せるが、平家の恩賞に目がくらんだ長田のためにだまし討ちにされるといふ筋である。この舞台の折烏帽子の人物を源義朝、棒内至は太刀を持って襲いかかる荒武者の群を長田方の討手と考えればこの場面の説明は一応つく。しかし、他に適当な作が現在知られる資料に見当たらないというだけであって、「鎌田政清」と決定するだけの積極的な決め手はなく、一つの推定に止まる。

三

國華社に「駿府図屏風の芸能史的意義」を送付してから暫くたって、私は関西の角田一郎氏から近々上京する機会に逢いたいという旨のお手紙をいただいた。国立劇場の文楽研修生向けに「人形舞台史」の講義をするために上京された氏と劇場近くでお逢いした私は、氏から「人形舞台史」を著書としておまとめになる御意向を聞かされた。

そのときに淡々とした口調で語られた氏の半生の研究歴は私を深く感銘させた。もともと氏は、「人形舞台史」の

研究を、『日本劇場史の研究』の著者須田敦夫氏と共著でまとめたという意向を持っておられた。須田氏は早稲田大学理工学部建築学科昭和六年卒業、角田氏は同文学部国文学科昭和五年卒業の同窓である。両氏の在学中の昭和四年に演劇博物館で「歌舞伎劇場図大展覧会」が開かれ、江戸初期の舞台資料の絵画が多数出品された。しかし、このときには図録は作られず、演劇博物館の方で写真の特別注文を受けたが、早稲田の学生で申し込んだのは角田氏と須田氏の両名だけであったという。

角田氏はこの写真を基本資料とし、さらに新しい資料をも追加して、「人形舞台史」の研究を続けられたのであったが、舞台史の研究は建築学の骨組みの上になされねばならないと気がつかれ、須田氏の劇場史研究と氏の浄瑠璃操史研究との密接な結合によるものにしたと念願された。

しかし、そのように氏が発意された時はまさに戦後の混乱期であり、須田氏との連絡がとれず、氏が恩師河竹繁俊氏にお尋ねの手紙を出されて知ったことは須田氏の死であった。

以上の趣旨がそのときの角田氏のお話の概要であるが、記憶の正確を期するため、昭和五十一年に角田氏が国立劇場調査養成部養成課から刊行された『人形舞台史』に挿入された「御挨拶」の一文を参照して記述した。

そのときに、私は角田氏に「駿府図屏風」のお話をし、この屏風の写真を掲載した『国華』誌が近く発行されるはずであることを申しあげた。角田氏はこの『国華』誌を心待ちにされている御様子であったが、先述したような理由で「駿府図屏風」の特集号は未だに刊行されず、氏の御期待に心ならずも背いたようなかたちとなって今日に及んだ。本稿を草した意図の一つには、このときの角田氏へのお約束を果すことも含まれている。

これまでに操り芝居の舞台構造を大系的に解明された業績としては、守随憲治氏の論考と角田一郎氏の一連のお仕事を挙げる事ができる。

守随氏の論考は同氏編の『国劇研究』（甲鳥書林、昭和十七年刊）におさめられた「操り芝居の舞台構造」である。諸種の絵画資料や文献資料を利用して、操り芝居の舞台構造を

慶長期、寛永期、寛文期、元禄期、宝暦期
の五期に区分され、各期の資料をそれぞれ、

慶長期

『雍州府志』『声曲類纂』所収京芝居図

寛永期

『雍州府志』、『羅山文集』、四条河原風俗屏風

寛文期

『声曲類纂』所引「塚町葺屋町芝居の図」、『好色一代男』挿絵「丹後掾芝居の図」、『西鶴諸国咄』挿絵「播磨芝居の図」、『今昔操年代記』挿絵「播磨芝居の図」

元禄期

『役者絵尽』、『用明天皇職人鑑』挿絵、『世間子息気質』挿絵、『御前義経記』挿絵、『北条時頼記』挿絵

宝暦期

『戲場楽屋図会拾遺』

などに求めて各期の舞台を図示され、特色を記述されている。

これに対して、角田一郎氏の業績は、「人形舞台の変遷―人形操法との関係―」（『国文学解釈と鑑賞』昭和四十五年十月）、「人形浄瑠璃の付舞台について」（『竜谷大学論集』昭和四十六年二月）、「人形芝居の舞台と操り方の歴史―文楽人形への歩み―」（『国立劇場芸能鑑賞講座文案』昭和五十年九月）、「人形舞台史前編第一分冊資料の部」（『国立劇場調査養成部養成課、昭和五十一年二月）、「人形舞台史前編第二分冊解説の部」（『国立劇場調査養成部養成課、昭和五十一年二月）などの一連の論文と著書の中で示されている。

これらのうち、角田氏の人形舞台の発達に関する論を知るうえでもっとも参考となるのは、昭和四十五年の「人形舞台の変遷―人形操法との関係―」と昭和五十年の「人形芝居の舞台と操り方の歴史―文楽人形への歩み―」の二論考である。

前者で、氏は人形舞台の変遷を人形の操法と関係させて、最初期にえびすかきが諸国へ配布して廻る神札を納めて昇いでいく長櫃を地上においてその上で人形を遣ってみせた箱手摺の段階をはじめに推定され、箱の蓋をした形に基

づく平型、蓋を半開にした形に基づく傾斜型の第二期、平型が箱型を失って腰板になり、傾斜型も傾斜箱の部分装飾になって、結局、両型とも人形の出ている部分は文字通りに手摺というべき細長い横木の形になった第三期、この手摺が二段、三段と複雑化していった第四期、本手摺の前に付舞台が付置された第五期、その付舞台の床板をはがして、そこを舟底として、現今の文楽にまでつづく舟底舞台の成立した第六期というふうに区分しておられる。

前者が、理論の純正さを重視して発展段階を構想されたのに対し、さらにこれを歴史的時間の中に据え直されて整理を加えられたのが後者である。氏の区分に従って各期の様式を概述すると次のようになる。

一段手摺時代—寛永ごろまで—

見物席に向って四メートルから六メートルぐらいの横長い大きな箱を据えて、その後ろに人形遣いが隠れて人形を箱の後ろ縁ちもの上に出して演ずる。箱の形には蓋を傾斜させた型と、平型とがあった。

二段手摺時代—正保ごろから延宝ごろまで—

正保ごろから、手摺を二段に構えるようになった。それは一段手摺舞台の後ろの模様入りのを少し低く張って、その幕の上縁を手摺のように見立てて人形を出したものである。そこでその後ろの仕切りにもう一枚美麗な幕を張る。寛文期には舞台装置に、手摺箱の上に作り物を置いたり、海上をあらわす波布をひろげておいてそこに舟を出すとか、また手摺箱の前に低い腰板を設置して山や屋形の装置などを手摺の邪魔にならぬ程度に出したりするようになる。延宝期には、その手摺箱の箱形の所を除いた舞台で、前面の低い腰板の所の山の装置の蔭に人形遣いが隠れて人形を出したりもする。すると三段に人形が出ることになる。

手摺舞台平舞台併設時代前期—元禄・享保—

元禄六年ごろ、手妻人形の動きを観客に見せようとして竹本座でもじ練子手摺をはじめた。竹本座はそのために付舞台を設置した。これは手摺舞台の前に低くつけた平舞台である。練子手摺は「曾根崎心中」の後、使用されなくなった。付舞台からそれを除くと平舞台に全身出遣いとなる。平舞台全身出遣いととも花道が発生する。

手摺舞台平舞台併設時代後期—享保末・明和—

前期以来の付舞台の平舞台がまだ付いていて、そこで出語り全身出遣いが行われた。同時に現行文楽の手摺舞台

の出語り出遣い形式への移行期でもあった。

手摺舞台道行舞台併設時代—安永・享和期—

手摺舞台を主体としつつ、なお道行に一人遣い全身出遣いの手妻人形を演ずる花道と手摺舞台の前の狭い廊下状の三の手と称する部分を残していた。この花道と三の手を角田氏は道行舞台と名づけられた。

以上の前後両論を比較してみると、当然ながらそこに氏の理論の発展を認めることができる。まず後説に前説を対応させてみると、

一段手摺時代—第一期・第二期

二段手摺時代—第三期・第四期

手摺舞台平舞台併設時代前期—第五期

手摺舞台平舞台併設時代後期—第五期

手摺舞台道行舞台併設時代—第六期

となり、後説が歴史的発展段階の現実に対応したゆとりのある理論構成となっていることがわかる。

しかし、一方、えびすかきの長櫃に人形舞台の祖型を認められる角田氏のもっとも注目される学説が鋭角的に打出されているのは前説であり、後説では現実に残されている各種の資料と対応させたためにその理論にかなり大きな修正が加えられている。

四

守随氏と角田氏の説を対比させてみたときに、もっとも大きく相違する点は、守随氏が、慶長期の舞台構造の様式として、二本の柱の間に幕を張っただけのものと、『声曲類纂』引用の舟木屏風の四条河原風景や堂本四郎氏所蔵二曲一隻屏風などから箱手摺形式を推定され、幕形式と箱手摺形式の両系列を認めておられるのに対し、角田氏は「人形舞台の変遷—人形舞法との関係—」中で、えびすかきの長櫃からのちの操り芝居の舞台構造が発達したとする理論を採用され、最初期の形式として後者の箱手摺形式だけを認め、前者については、「旅興行とか大名屋敷への出張上演の

略式舞台と思われる」としておられることである。

もっとも、人形舞台の発達に関する学説として、「人形舞台の変遷—人形操法との関係—」を引用されることは角田氏にとっては本意なことかも知れない。氏は、「人形芝居の舞台と操り方の歴史—文楽人形への歩み」で前説の箱手摺形式単系説をすでに棄てておられるようにみえるからである。即ち、このあとの論考の成立に深い関係のある『人形舞台史前編第二分冊解説の部』の序説で

江戸初期の人形浄瑠璃座には、大きな箱型手摺が用いられたが、それはこの箱まわしの首掛け型から発展した形であろうという説がある。関係はあるはずであるが、一人芸と座組みの芸のちがいや、からくり人形と手遣い人形のちがいがあから、単純にこれから発展したというのは疑問で、他の筋道も併せ考えねばならないことである。

と、きわめて穏当な修正意見をのべておられるのである。

従って、初期人形舞台の発展に関する諸説を整理してみると、

イ 箱手摺形式単系列説

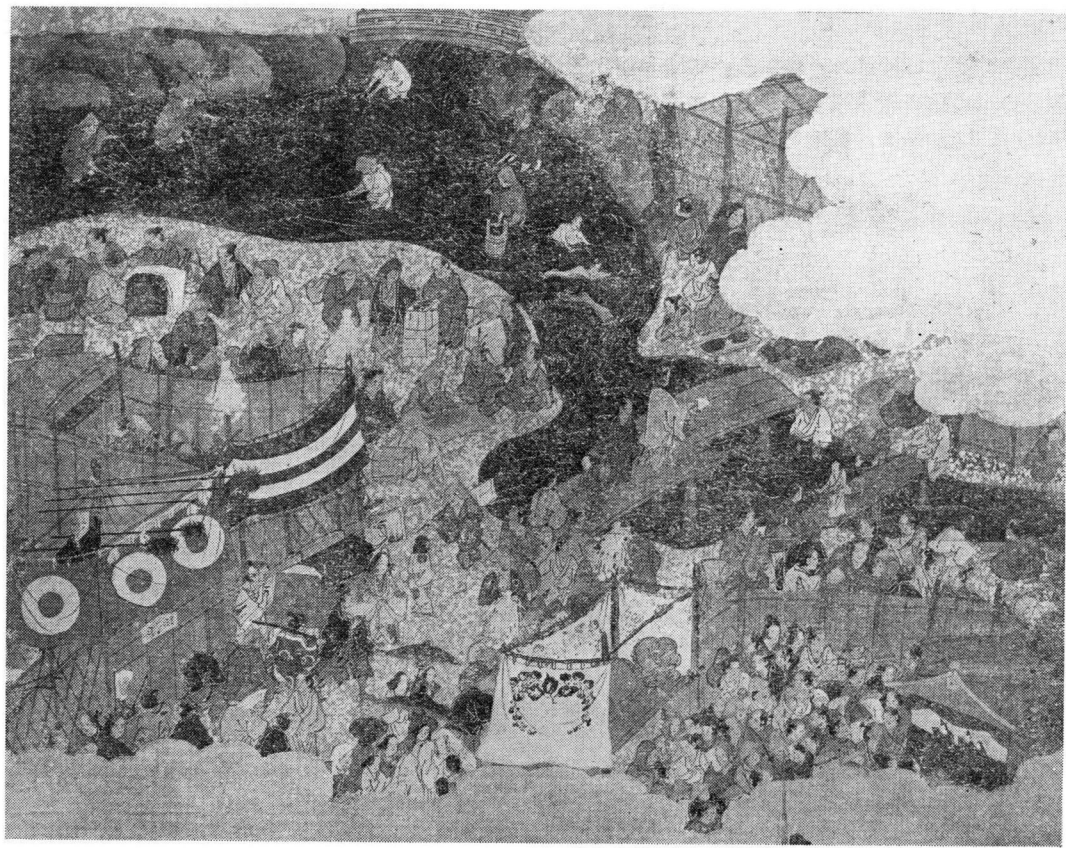
ロ 幕手摺形式・箱手摺形式二系列説

ハ 複数系列説

の三種類に区分することができよう。このうち、イは角田氏旧説に代表される通説、ロは守随氏説、ハは角田氏新説である。角田氏がハ説を採用するにいたった理由は明らかでないが、おそらく、箱手摺形式の他に幕手摺形式や戸帳型手摺幕形式の存在と後世舞台への影響を容認されたからであろう。

戸帳型手摺幕形式とは角田氏が室町時代の写本『句双紙抄』（土井忠生博士蔵）の記載によって推定された中国朝鮮系の渡来人形舞台である。氏はこの戸帳型手摺幕形式を江戸時代の箱手摺形式の源流と考えられ、その移行について能操を例にとって詳細な仮説を提出しておられる（『人形舞台史前編第二分冊解説の部』「第20図文献資料による能操りの舞台」補説）。

江戸時代初期人形舞台の源流をえびすかきの徒の持ち運んだ長櫃に求めるか、或は、角田氏新説の如く渡来系の戸



写真一

帳型手摺幕形式に求めるか、或は、他の要素をも加味した混合に探るか、なお今後の研究に俟たねばならぬ点が多いと思われるが、現実において、幕手摺、箱手摺の二様式が最初期から現存していた事実は動かぬところであり、その源流の解明も、この二様式の存在を完全に説明しうるものでなければならぬのである。

二系列のうち、箱手摺については、すでに多くの資料が角田氏の御著書に引用されているので、ここでは、幕手摺の資料とみるべきものを幾つか挙げてみよう。

まず第一に考慮すべきは先に紹介した「駿府図屏風」の人形舞台である。この屏風が慶長十二年以降の駿府（静岡）城修築を画題としていることについては先に触れた。この屏風に描かれる人形舞台は掲載の写真で明らかのようにまぎれもなく幕手摺の様式である。

次に『国華』誌の第九百五十九号に内藤昌氏が紹介された慶長末元和初ごろの景観を描いた六曲一双洛中洛外図屏風右隻の人形芝居舞台（掲載写真二参照）をあげておきたい。切妻の破風屋根の下に上下に幕が張りめぐらされ、上の幕は上方に絞られているのに対し、下の幕は手摺として使用され、三体の人形が上半身をのぞかせている。袖垣らしきものも見られる。破風屋根が描かれていることは、この人形芝居が京の四条河原における常設小屋だったことを示しており、常設小屋における幕手摺様式の存在を示す貴重な資料といえるのである。

文献資料の方でも早い時期における幕手摺の存在を指示している。

『時慶卿記』の慶長十九年九月二十一日の条に記されている宮中における操り芝居上演の次の記録はすなおに読めば幕手摺の使用を示す資料である。

阿弥陀胸切ト云曲ヲ仕、夷昇ノ類ノ者推参トシテ、於御庭、緞子幕等ヲ引廻シテ有曲、奇意ノ事也、又、賀茂、大仏供養、高砂等ノ能ヲモ仕候

能操りの貴重な記録である右の『時慶卿記』はまた慶長末年における幕手摺の記録でもある。

先に貞享三年の『雍州府志』の記事を引用した。最初期の人形芝居を二本の柱の間に幕を張り、その幕の上で人形を舞わしていると説明した同書は、続けて、慶長末から元和ごろの少しく発達した人形芝居の舞台機構を次のように記述している。

中央正面設_レ舞台_ニ横長五間構_ニ矮欄_ニ其上_ニ下設_レ幕操_ニ偶人_ニ者居_ニ幕内_ニ出_ニ人形於上下幕間_ニ上段幕称_ニ顔隠_ニ操_ニ偶人者以_ニ此幕_ニ隠_ニ顔面_ニ之謂也_一（中央正面に舞台を設く。横の長さ五間、矮き欄を構へ、その上下に幕を設く。偶人を操る者は幕の内に居り、人形を上下の幕の間に出す。上段の幕を顔隠と称す。偶人を操る者はこの幕をもって顔面を隠すの謂なり）。

この説明は先に挙げた慶長末元和初の洛中洛外図屏風の画証と不思議な一致をみせている。両者は挿絵とその絵解きの文字といった相補の關係にあつて、慶長末年から元和初年にかけての京の四条河原における人形芝居の舞台の幕手摺の構造を両者相俟つて説明しているのである。

文献資料としてもう一種、『羅山文集』（寛文二年刊）から正保四年五月二十八日に林羅山が江戸の薩摩小平太の人形技を友人と見物した際の記事を挙げておきたい。

堂内仮構棚層層置氈張帷高二丈許長数丈為_ニ傀儡_ニ之戯技_ニ也_一（堂内に仮に棚を構ふること層々、氈を畳み、帷を張り、高さ二丈ばかり、長さ数丈、傀儡の戯技をなすなり）

後に続く文をも参照するとかなり発達した舞台機構であつたようであるが、「氈を畳み、帷を張り」という表現は箱手摺とみるよりも幕内至は毛氈の手摺を示しているものと考えざるをえないのである。

人形芝居の舞台も発達して正保ごろから二段手摺、三段手摺の時代にはいつていく。これはすでに角田氏や守随氏の説かれる通りである。このころになると、一番前面にみられる本手摺は多く腹板を張つたものとなつてくる。たとえば寛永前期の景観を示す八曲一双の江戸名所図屏風の左隻第四扇に描かれる人形芝居の舞台である。

今はあまねく江湖の知るところとなつたこの名品江戸名所図屏風に対する私の思い出は尽きるところがない。この屏風を最初に世に紹介したのは拙著の『歌舞伎開花』（角川書店刊、昭和四十五年十二月）である。しかし、私は、そこではこの屏風を名古屋を描いたものとして紹介した。これは大きな失考であつた。ただ、そうした失考を犯したことにはそれだけの理由があり、そこには数人の美術史家や浮世絵学者の意見も反映しているのであるが、その経緯を語るにはまだ時期が早いようである。結局、その失敗に気がついた私は、建築学者の内藤昌氏と共著で、この屏風を中心に据え、当時知られているかぎりの江戸を描いた屏風を博搜網羅して集成した『江戸図屏風』を二年後の昭和四十

七年十一月に毎日新聞社から刊行した。この『江戸図屏風』の刊行によって江戸名所図屏風の真価は広く世に認識されるに至ったのである。

江戸名所図屏風に描かれる人形芝居の舞台構造は、正面は腰板で、その上に絳毛氈が掛けられて手摺となっており、そこに十一体ほどの人形がのぞいている。これを本手摺とすると、その背後に、もう一段奥手摺があって、向って右側に三体の人形がのぞいている。つまり、ここに描かれる人形芝居の舞台構造は、寛永前期の江戸における二段手摺の貴重な資料といえるのであるが、こうした腰板様式の出現は、箱板の部分がふくらみを失ったものと考えることが一応はできそうである。その過程を示す貴重な画証が、前にも引用した二曲一双の遊楽図屏風の右隻に描かれる人形芝居舞台である。この舞台の手摺は、観客が直接人形に手を触れることを妨げる袖垣が見られず、代って、手摺がふくらみを持ってその役割を果しているのであるが、そのふくらみは箱手摺と幕手摺の中間の厚みをそなえているのである。

右の画証によって、箱手摺から腰板手摺へという推移の過程は承認しなければならぬが、そうした推移を容易に行わせた媒介物として、慶長期から存在した幕手摺の役割が考えられるのである。幕手摺の幕を板に替えることは、箱手摺のふくらみを徐々に失わせることよりもはるかに手軽であり、また、厚みのない幕手摺によって人々は簡単に腰板のイメージを思い浮べることができたのである。勿論、東京国立博物館所蔵の松本山雪筆の葎島図屏風に描かれる人形芝居舞台から明らかのように、二段手摺時代になってからも幕手摺の様式は生き延びていた。ただ、このころになると、三都を中心とした常設の人形小屋はほとんど板手摺に替っており、幕手摺は旅廻りなどにおける手軽な興行に使用されるにすぎなかったが、その事実から、一段手摺時代における幕手摺の重要な役割を無視することはできないのである。

中世以前から近世にかけても活躍した門付けの人形遣いに人形を舞わせる舞台としての櫃を携帯するものと、櫃なしに直接手で舞わせるものとの二種類があることは多くの画証の示すところである。角田氏は後者を「手遣い人形の無舞台形式」と呼ばれ、前者を「箱まわし形式」と称されて区別しておられる(『人形舞台史前編』)。もし箱手摺舞台が通説のように、この「箱まわし」の徒の携帯した櫃から発展したものとすれば、それに対する「無舞台」の徒が舞

台に定着しようと欲したときに採用する舞台様式は幕手摺の方がふさわしいように思われるが、しかし、これは、まだ仮説の段階に止まる。本稿は、慶長元和期における人形芝居舞台として、幕手摺と箱手摺の二系列のあったことが証明できればその責を果たしたことになるのである。

角田一郎氏の人形舞台の御研究が戸帳型手摺幕形式という新説の導入によって大きく飛躍されている現在、殊更に旧説のえびすかき長櫃説をとりあげてあれこれとあげつらった非礼を幾重にもおわびしたい。私としては、現在依然として有力な通説とみなされているえびすかき長櫃説に対する自分の態度を決定する必要上から、その説がもっとも尖鋭に打出されている角田氏旧説を対象にえらばざるをえなかったのである。そして、氏の新説を知った今も、私はえびすかきの徒がかついで廻った長櫃に近世人形舞台の源流の一つとしてかなり大きな力点を置いて考える者である。氏の御海容を乞う次第である。

(本学教授)