

はじめに

琉球国は明朝・清朝と冊封の関係を結んでいた。「冊封」とは中国皇帝の冊（勅書）により封爵を授かることで、琉球国においては王位継承者が承認されて任命を受けることであった。そのために来訪する皇帝の勅使を冊封使といい、明時代には新しい王に「冠」が授与されたことから、一行の船は「御冠船」と呼ばれた。やがて冊封の行事を象徴的に「御冠船」といい、その宴で士族が演じる芸能は「冠船躍」と呼ばれるようになった。

1719年の御冠船で首里城の御庭に初めて「舞台」が設置され、1866年の最後の御冠船まで恒例として引き継がれた。1719年より前から行われてきた芸能のほか、「組躍」が創始されて御城舞台で上演されていく。宮廷の芸能は舞台芸能としての様式をまとい、宴ごとの式次第も整えられて継承されていったのである。

およそ、芸能の帰属する場所や舞台が独自の様式や環境を備えている場合、それは芸能の本質と無縁ではない。雅楽、能、歌舞伎などが独自の空間を形成し、その専用舞台を用いることには、すべて理由がある。専用舞台は芸能の成長に即して形成され、変化しながら現代に至る。その構造や形式は各芸能の様式となり、逆にその空間の特性が、作品や演技・演出をも規定していく。芸能の空間を知ることは、その芸能の本質を知ることにもつながるのである。

本研究は、琉球国時代の1719年に初めて首里城の御庭に姿を現した「御城舞台」の舞台構造を解明するとともに、その後の構造変化を明らかにし、琉球芸能研究の基礎資料とすることを目的とするものである。

日本の伝統舞台

日本の雅楽は外来の芸能で、アジアの音楽と舞の集合であった。平安時代後半に、多国籍の芸能は楽器や調子などが整理・統合されて左方(唐楽)と右方(高麗楽)に分けられた。現在見る雅楽舞台は「高舞台」という三尺ほどの高さの正方形の舞台である。高舞台の框には剣先紋が描かれ、峨々たる山の頂上であることを示している。雅楽舞台は、誰も行けない遥か彼方にある理想世界を可視化する装置であり、そこで行われる舞と音楽もまた、日常で見ることのできない特別なものであった。

能舞台について、民俗学者の本田安次は「鏡の間」に着目し、神のよりましである「山」の変化であると結論付けた。神は鏡の間という異界から橋掛りを渡って舞台に顕現する。

一方、歌舞伎研究者の服部幸雄は、舞台と客席、芝居と観客が混然一体になったことが、江戸歌舞伎の最大の特徴とする。劇場は宇宙を内包する祝祭空間となったのである。

組踊や琉球舞踊が上演された「御城舞台」の研究は、1990年頃から行われるようになった。『中山伝信録』（以下、「伝信録」）の「中秋宴図」や鎌倉芳太郎撮影の「城元仲秋宴之図」¹、寅(1866)年『冠船之時御座構之図』²の「中秋宴之図」が紹介され、その分析が行われた。主に、最後の舞台となった1866年の舞台構造が究明されてきたが、1719年の舞台や、その後の変化などについては十分に解明にされたとは言えない。舞台構造の変化は演出の変化、ひいては芸能の質と関わることだが、その解明は課題として残されている。

1719年に初めて姿を現す「御城舞台」は室町時代の能舞台によく似るが、最後に作られた1866年の御城舞台は、他に類をみない独特な構造に変っていた。

研究の方法

王府時代の「御城舞台」について、現存する御城舞台の絵図・図面は以下の通りである。

- ① 1719年の御冠船における、徐葆光「伝信録」所収の版画「中山王府中秋宴図」
- ② 1719年の御冠船における、徐葆光『冊封全図』所収の絵画「中秋宴図」
- ③ 年代不明とされてきた、「城元仲秋宴之図」（鎌倉芳太郎・撮影）
- ④ 1866年の御冠船の、寅『御座構之図』所収の「仲秋宴之図」
- ⑤ 1866年の御冠船の、寅『御座構之図』所収の「重陽宴之図」

いずれも完全な史料ではないが、それぞれの一長一短を認めて総合的に見ることで、「御城舞台」のイメージは形成できる。

①、②は徐葆光の残した版画と絵画であるが、特殊な事情から省略や改変が行われているため、信頼度を測る必要がある。③は、鎌倉芳太郎が撮影をしなかったら現代に残らなかった史料である。だが、年代が不明で描き方も特殊であることから十分な解析はされていない。まず年代を特定してからこれを読み解く。④は、他の3絵図とは異なり平面図である。ただし、建築設計図ではなく配置を伝えるための見取り図であり、立面図もない。

1 鎌倉芳太郎撮影「城元仲秋宴之図」沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館蔵

2 『同治五年丙寅 冠船之時御座構之図 御座当』（以下、冊封年の干支である寅を付して、寅『御座構之図』と略す）沖縄県立博物館・美術館蔵

だが、他の3枚の伝えるイメージを重ねて補うことが出来、具体的な寸法を割り出すことに役立つ。以上の課題を踏まえて、本研究では次のような構成にした。

第一部は「御城舞台の図像」として、御城舞台を描いた図画・図面史料について信憑性を検証するとともに史料から得られる情報を精査・抽出し、整理する。

第二部は「御城舞台の諸相」として、勅使が著した「冊封使録」や王府が記録した文献史料を用い、舞台に関わる情報を読み取る。幕や道具など、舞台と一体になって御冠船躍を特徴付けてきたものを掘り起こし、「御城舞台」に関わる事象ごとに検討する。

御城舞台の実像と環境や設備を明らかにし、琉球芸能の研究に資するものである。

第一部 御城舞台の図像

『中山伝信録』

1719年の尚敬王冊封に際して著された冊封使録である。使節は1719年6月1日に琉球に到着し、諭祭、冊封御規式および公式の宴を経て、1720年の2月16日に那覇を出港し帰朝した。冊封使が使録を著すことは16世紀以降半ば恒例化する³。

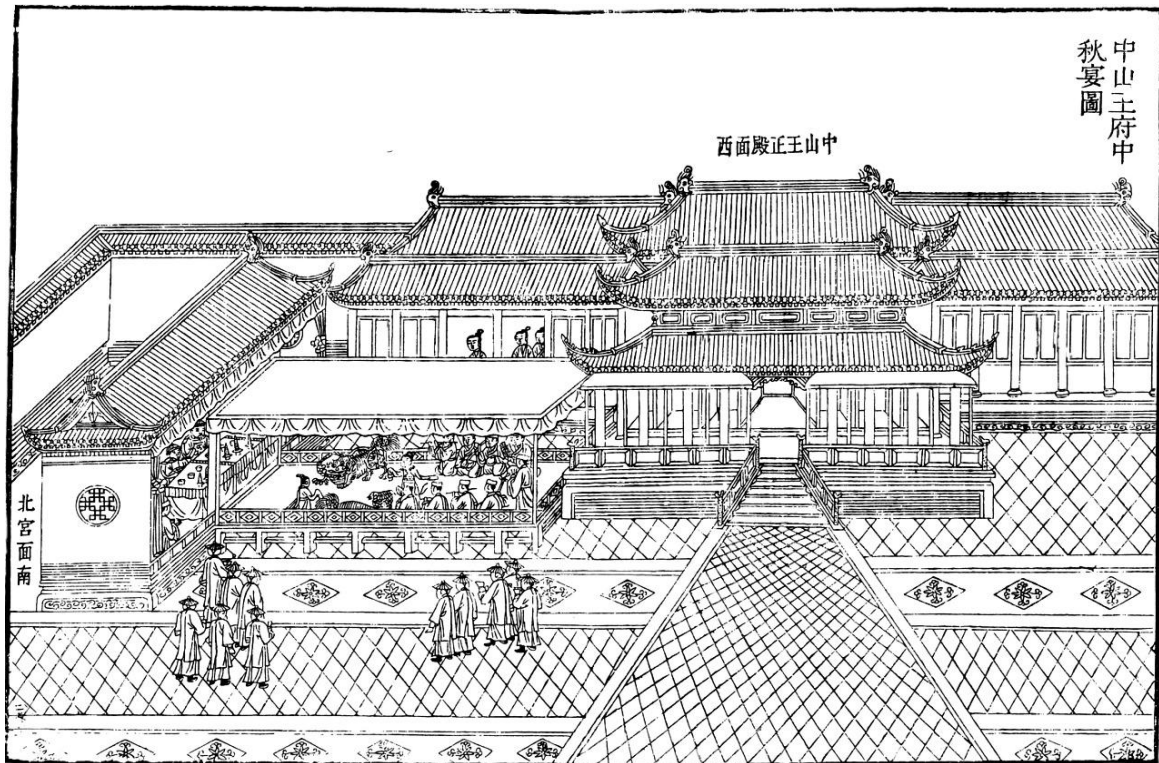
「伝信録」は全六巻から成り、芸能に関する記載は巻二に集約されている。特に「中山王府中秋宴図」という挿絵と文章は、当時の様子を伝える貴重な史料である。長く御城舞台の研究に活用されてきたが、この絵の信頼性については、課題もあった。

絵の正面奥に、首里城正殿が描かれている。だが、よく見ると屋根が三重で、そのつながり方も不自然である。おそらく正殿に威厳を持たせるために、わざと錯覚するよう架空の屋根を描いたのであろう。

下図は、正殿を支える柱を8本、柱間を7間として描かれている。しかしこの時の正殿の柱間は、現在の復元された首里城と同じ11間であった。また、正殿内部を見ると柱ごとに壁が描かれ、まるで小部屋に分かれているように見える。

3 1534年陳侃『使琉球録』を嚆矢とし、最後となった1866年まで13回の御冠船のうち11回で冊封使録が刊行された。

「中山王府中秋宴之図」 徐葆光『中山伝信録』



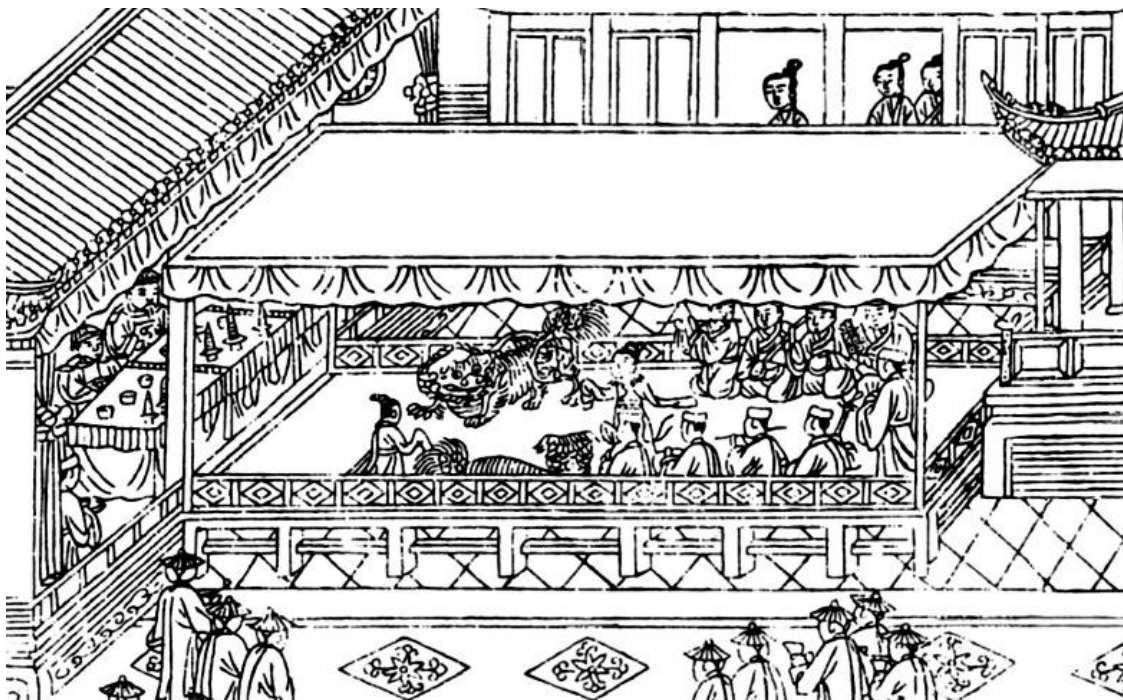
中華思想では、上下の別を分けるため様々に規律を設けている。建造物の柱による間数(柱間)にも決まりがある。紫禁城では、最も重要な建物である太和殿が11間で、そのほか皇帝が関わる建物は9間、親王は7間の建物を用いる⁴。こうした秩序は、冊封を受ける国々も守らなければならないことであった。「伝信録」は文章では首里城正殿を間口九間と記し、挿絵では七間に描いた。そして正殿内部は、一間ごとに独立した七つの小部屋に描いている。琉球国は七間でも規定に反したはずだが(群王と並ぶ五間に処せられたと思われる)、小部屋に別れていれば違反にはならない。徐葆光は、冊封国に中国の規律を広めなければならない自分の立場を守るため、意図的に実態と異なる情報を記したと考えられる。

「伝信録」の信憑性については、問題を隠蔽する格別な意図がある場合と、単に不必要と判断されて省略される場合とがあると考えられる。仮に、絵や版画が徐の直筆ではないとしても、それは画工の「作品」ではなく、徐の意思を反映して描かれたものであろう。

4 千振生「北京王府建築」『建築歴史研究』中国建築工業出版社・北京、1992年、91頁

下図は、「中山王府中秋宴図」（以下、「中秋宴図⁵」）より、御城舞台の抜粋である。北殿に貼り付くように舞台が設置されているが、北殿の正面中央には「向拝⁶」があり、唐戸のついた部屋と基壇となる石のテラスが張り出しているため、実際には一間ほど離れていた。画面左側の北殿の中に、中央でテーブルを前にした人物が二人、舞台を向いて左(奥)側に正勅使の海宝、右(手前)側に副勅使の徐葆光が座している。手前の壁際で背中右半身を見せているのは、接待役を務める尚敬王である。北殿の御庭側は全面開けているが、中の様子を表現するために壁を省いて描いているものと思われる。

「中山王府中秋宴之図」抜粋 徐葆光『中山伝信録』



正殿を見ると、舞台を見物する人々が3人描かれている。伊波普猷は「正殿の左角で見物してある女人は、姫君達であろうか」⁷と言い、池宮正治も「正殿二階の向って左側の窓から三人の顔が見える」とし、二階には国王以外の男性は入れなかったことから、「高貴な神女たちが御簾越しに見入っていたに相違ない」⁸と判じた。しかし、冊封使を歓待する宴で、女性が二階から勅使や王を見下ろすことはできないだろう。図は俯瞰で描かれるため舞台の上の窓から覗くように見えるが、正殿の南側も合わせて見ると、そこが一階である

5 徐は仲秋を中秋と表記した。

6 「向拝」 こうはい=社殿や仏殿の正面階段の上に張り出した廂の部分(新村出編『広辞苑 第六版』岩波書店、2008年)。

7 伊波普猷「琉球作戯の鼻祖玉城薫年譜 組踊の発生」『校註 琉球戯曲集 復刻版』榕樹社、1992年、巻末32頁

8 池宮正治「琉球演劇の上演機会と舞台構造」『平成三年度 沖縄の伝統芸能に関する調査報告書』6頁

ことが分かる。また、そこに描かれている人物も男性で、「カタカシラ」という髻を結っているように見える。

舞台上には獅子が二頭と、筒袖を長く垂らした女性らしき人物が二人描かれている。実際には振袖の若衆二名で、獅子と一緒に出演する「毬躍」の踊り手の若衆であろう。舞台後方の左右に楽師が四人ずつ座り、上手（手前）後方に一人立っている。舞台に屋根はなく平面で、四辺の上部に布を垂れて廻らせている。舞台の外では、頭に清国の冠帽を被った清人が見守っている。この絵図には説明が付されている。

王府庭中于北宮滴水前造木臺方五六丈帷幕四週⁹

[意訳] 王府の庭の中、北殿の滴水の前に五～六丈四方の木臺を造り、周囲に帷幕を廻らす。

舞台は北殿に正面を向けて建てられている。従来、「五～六丈四方の木臺」という記述をどう理解するかが問題であった。丈は尺の10倍で、清朝で使われていた尺の長さで32cm¹⁰、(現代日本の尺は30.3cm)で換算すると、約15～18m四方となり、大き過ぎるのである。多くの研究者が「組踊舞台は能舞台に倣ったもの」としているのだが、能の本舞台は三間(5.45m)四方で、西日本に多い京間(1間=6尺5寸)で換算しても、5.91m四方である。地謡座と後座がつくことを勘案して大きめに見積もっても、せいぜい9m四方程度で15～18m四方には及ばない。

大城學は、「舞台のみならず、楽屋を含めた長さであると考えられることもできる」¹¹と推定した。実際、御城舞台には楽屋があり、本舞台へは橋掛りにつながって、揚げ幕が吊られた幕口も存在していたのである。

『冊封全図』と『琉球全図』

9 徐葆光「中山伝信録」企画部市史編集室編『那覇市史 冊封使録関係資料(原文篇) 資料編 第1巻3』99頁

10 「中国の度量衡の単位とその変遷」、貝塚茂樹ほか編『角川 漢和中辞典』角川書店、1959年、1316頁

11 大城學『沖縄芸能史概論』砂子屋書房、2000年、292頁

『冊封全図』¹²と『琉球全図』が初めて沖縄で展示されたのは、那覇市ほかの主催により2004年8～9月に那覇市民ギャラリーで行われた「中国・北京故宮博物院蔵・琉球王朝の秘宝」沖縄特別展覧会であった。

この時の図録では、『冊封全図』（10開）と『琉球全図』（12開）は、年代の異なる別の図冊で、名前は同じ『冊封琉球全図』として紹介された。どちらも1719年の徐葆光「伝信録」の影響を受け、その挿絵と似た構図に彩色されているが、『琉球全図』は1838年の記録と紹介されていた。2008年に、沖縄県立博物館・美術館で再び展示された。解説¹³には、「尚敬王を冊封するため康熙58年(1719)に派遣された正史海宝・副使徐葆光の記録に基づいて描かれた図帳。徐葆光著の「伝信録」の挿絵と似た構図に彩色が施されている。封舟図や、先王の諭祭をした崇元寺等が彩色豊かに描かれている」と、内容は1719年の御冠船と特定しながら、「伝信録」の挿絵をもとに創作された可能性も残している。この図帳には署名も年号もなく、素性が分からなかったのである。

『中山伝信録』と『冊封全図』

「伝信録」には、三つの「序」が掲載されている。最初に汪士鋐による「序」、次に翁長祚による「後序」、三番目に徐葆光自身による「序」である。汪と翁は「従客」と呼ばれる徐葆光が選んだ朋輩で、「伝信録」の刊行を手伝っている。翁長祚の「後序」の一部を意識して引用する¹⁴。

太子（徐葆光）は日がな一日小楼に居て、海舟、針路、封宴、礼儀、世系、官制、冠服、風俗、物産について自ら一つ一つの形状を詳しく書きしるされた。右に絵を左に文書を書き、およそ二十余編を上下二冊に分けて、縹（はなだ、萌黄）色の錦（絹の紋織物）で装丁されている。康熙五九（一七二〇）年七月十一日、熱河の行宮（清朝の離宮）にて冊封の帰朝報告をするとともに畏まって献上したところ、ご覧なされて宮中の秘府（書庫）に納められた。そこで、徐らは、写しの書画を編纂し、少し詳細を書き加えて六巻に分け、『中山伝信録』と名付けて、この秋はじめて出版した。

「伝信録」と『冊封全図』の関係については、清刊本「伝信録」の「封面」（表紙の裏、見返し）にも記載されていた。原文を引用し、意識を付す。

12 麻生伸一・茂木仁史編著『冊封琉球全図 一七一九年の御取り持ち』雄山閣、2020年、22頁

13 『沖縄県立博物館・美術館 開館一周年記念博物館 特別展中国・北京故宮博物院秘蔵「甦る琉球王国の輝き」』224頁

14 徐葆光「中山伝信録」企画部市史編集室編『那覇市史 冊封使録関係資料(原文篇) 資料編 第1巻3』73-180頁

康熙庚子七月十一日熱河進呈冊封琉球圖本副墨／二友齋藏板

[意訳] 康熙五九（一七二〇）年七月十一日、熱河に進呈した『冊封琉球図本』の副墨(副読本)／二友齋(徐葆光)蔵版(版本所有)¹⁵

この年月日は、翁長祚の後序の文章と一致する。すなわち、「伝信録」は、『冊封全図』と『琉球全図』を合わせた『冊封琉球圖本』の副読本と位置付けられていた。夏の離宮である「熱河」で皇帝に献上された本とつながることが書かれていたのである。

これほど明確な手掛りがこれまで見過ごされてきたのは、日本で多く流布する和刻本「伝信録」には、この封面が存在しなかったためと思われる。江戸時代に重版する際に削除した理由は想像するしかないが、日本人のため返り点を付した本に「皇帝献上本の複製」とするのは不相当と判断されたか、あるいは年号を入れることで、この本が半世紀近くも昔の琉球の情報だと強調したくなかったからではないか。ともかく、「伝信録」に、『冊封琉球圖本』という原本があることは前から指摘されていたが¹⁶、展示された『冊封全図』とは結びつけられず、展示の図録にも反映されてはいなかった。

『冊封全図』が、「伝信録」の元本で、どちらも徐葆光の手になると分かると、単に彩色された美しい肉筆画というだけではない『冊封全図』の別の側面が見えてくる。徐が「皇帝に報告した情報」という側面である。「伝信録」と『冊封全図』で、挿絵に違いのあるものは、変化させて描いた理由があるのではないか。

首里城正殿

安里進は、琉球の絵師が描いた絵を比較し、18世紀初頭の首里城古絵図の特徴として、次の三つを挙げた¹⁷。①柱間一間唐破風、②直線階段、③正面向き大龍柱。この分類は琉球の絵師の描いた絵図の解析であって徐の絵図は含まれていないのだが、三つとも徐の絵図と特徴が一致する。徐の絵図の正面階段は、少し開いているようにも見えるが、これが遠近法で描いたためであることは、御庭の浮道(正殿正面の道)も開くように描かれることから分かる。浮道の道幅が一定だったことは明らかだからである。

一方で事実と異なる描写も指摘できる。首里城正殿の柱間が実際より少なく書いてあり、正殿一階の下庫理が柱ごとに壁で仕切られた小部屋に別れているよう描かれたことなど

15 徐葆光『中山伝信録』（清刊本）宮内庁蔵本、封面

16 前掲 岩井茂樹「徐葆光撰『中山伝信録』解題」夫馬進編『増訂 使琉球録解題及び研究』91頁

17 安里進「描かれた首里城正殿の虚実」『沖縄県史 図説編 前近代』沖縄県教育委員会、2019年、154-163頁

である。すでに述べたように、儒教倫理に照らして実際とは異なる表現をしたのだろう¹⁸。特に皇帝に献上した『冊封全図』は柱間7間で、各柱ごとの壁もくっきりと描かれており、七つの小部屋に分かれているように描かれていることは、事実と異なる。

御城舞台

次に、徐の二つの中秋宴図の「御城舞台」を比較する。まず、「伝信録」の「中秋宴図」には橋掛りと楽屋が無い。版本ゆえに省略してスッキリさせ、首里城正殿を目立たせる意図があったかもしれない。手書きの『冊封全図』では記録性も重視したのか、橋掛りと楽屋も描かれている。「伝信録」の不備を補う書き込みである。

さらに、『冊封全図』は彩色画だったため、舞台の天井周りに張り巡らせた布が赤い布だったことが分かった。御城舞台の性格を考察する上で重要である。

「伝信録」と『冊封全図』に描かれる舞台と楽屋は、北殿と、正殿の石造りの基壇張出しの間に挟まるように描かれている。しかしこのスペースは、舞台と橋掛りと楽屋が入りきるほど広くはない。おそらく首里城正殿の全体像を見せるため、便宜的にはめ込んだのだろう。実際の舞台・橋掛り・楽屋は、北殿と御庭の浮道の上に設置されていたのである¹⁹。

そして、同じく舞台の東と西には日覆いの天幕が設置されていた。『冊封全圖』では東側すなわち正殿側だけに天幕が描かれ、西側は省略されている。これを忠実に書き込むと、舞台が隠れてしまうからだ。この天幕の役割は涼をとるためで、舞台の両脇にも見物客がいた。徐葆光の言う「木臺方五六丈」は、間口は東西の日覆いを含め、南北は舞台先端から楽屋までを含めたものと考えて良いだろう。北殿に座り、徐葆光の目線で舞台を内側から見れば、全て一体に連なって見えた筈だからである。林立する柱が、同じ高さの天井を支え、一つの構造物に見えたのだろう。

『冊封全図』と『琉球全図』は、繊細なタッチで詳しく描写されている。絵を描いた人物は不明だが、冊封使の公務・使命を反映して描かせた絵であれば、徐葆光の著作ということになるのだろう。汪士鋐と翁長祚という従客とともに取材した仕事でもあったことは、この二人が「序」・「後序」を書いていることから推察できる。

18 前掲 注4

19 寅『冠船之時御座構之図』

康熙帝に献上できたことは大きな栄誉だっただろうが、宮廷の書庫に秘匿されることは、残念でもあっただろう。そのため「伝信録」の後序に顛末と、いずれ『冊封琉球図本』が発見された時の手がかりとなるよう、「太子（徐葆光）は日がな一日小楼に居て、海舟、針路、封宴、礼儀、世系、官制、冠服、風俗、物産について自ら一つ一つの形状を詳しく書きしるされた。右に絵を左に文書を書き、およそ二十余編を上下二冊に分けて、縹（はなだ、萌黄）色の錦（絹の紋織物）で装丁されている。」と、詳しくその特徴を書き記したのではないか。その熱意と誇りが「伝信録」の扉に、「皇帝に献上した本の副読本」だと書かせたのだと思われる。

帷幕と結綵

「帷幕」すなわち「垂れ幕」は御城舞台を囲む四本の柱の上部にぐるりと張り廻らされた布のことで、「伝信録」の中秋宴図における御城舞台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』により、「赤色」と分かった。これは、「結綵・掛綵」と同色系に揃え、統一感を演出したものと思われる。結綵は、「祝祭の日に門前・堂上・樓上などに紅色の絹を張り、其の両端を柱または上楹から垂れ、處處を花形に結んだ装飾」²⁰である。勅使や国王が通る場所には結綵が、直接通らない所には「掛綵」といい、垂らした布を結ばずにおいた。冊封礼や宴の日は天使館から城までの道中や首里城の中も、門や入口が結綵・掛綵で飾られた²¹。ただし、御城舞台の帷幕は下に垂れてはいないので、結綵・掛綵そのものではない。この幕は本土の「水引幕」を模した可能性もある。水引幕とは、広辞苑には「劇場で舞台全面の上方に、また、相撲で四本柱の上に横に張る細長い幕」とある。祭りの曳山や山車の下にぐるりと廻して吊る幕も同名で、豪華な刺繍が施されたものもある。相撲の土俵の屋根など、四方の幕の中央を紐で絞ることもある。様々な用途を見ると、祝祭空間を結界する役割が感じられる。水引幕に色の決まりはないようだが、御城舞台が結綵・掛綵と同じ赤色幕にしたことには意図があるだろう。舞台もまた祝祭空間として、御庭全体の祝祭性を高めたに違いない。



20 諸橋徹次『大漢和辞典』8巻、大修館書店、2000年、1035頁

21 真栄平房昭『琉球海域史論(上) 貿易・海賊・儀礼』榕樹書林、2020年、442頁

康熙五十八年『冠船日記』

康熙 58(1719)年『冠船日記』²²は、1719 年の御冠船に際して琉球王府が作成した記録である。台北帝国大学で筆写され、国立台湾大学に所蔵されている。伝世された同写本は、8月1日から29日までの1ヶ月にも満たない残闕だが、その短い期間に「中秋宴」が含まれていて、式次第が書き留められていた。料理は17品目のコースで、11番目が出されたころに踊りが始まる。この時は踊りが7段披露され、料理を17品食べ終わったところで休息所に入った。

この部分を、「伝信録」巻二と突き合わせてみると、まず「伝信録」では、食事のことは触れず老人の神歌の描写からはじまる。「琉球国は草創より神に神歌を捧げており天使の宴にも先ず神歌を捧げて神人ともに喜び歌う」と、黄髪老人が皇帝の徳と国王の御代を讃える。次に、楽工六人による伴奏のない梵唄(声明)のような声に合わせて「寿星」の仮面をかけた者が登場し、三拝して舞い、終わってまた三拝して去る。この二つの演目は「踊り」には数えず、次に楽工(楽師)14人が登場してから、第一遍の舞が始まる。最初の二曲が儀礼的であるのに比べ、次からは三味線伴奏による娯楽的な踊りになる。第一遍の笠舞に始まり、②花索舞、③籃舞、④拍舞、⑤武舞、⑥獅子と舞う毬舞、で一旦席が終わる。王府側の『冠船日記』には、「躍り七段が終わり」と記されることと数が合わないが、王府側は後世の例を見ても「毬舞」と「獅子舞」を2曲に数えているので、矛盾はない²³。

やがて休息から戻って座に着き、攢盒(ざんごう、蓋付き容器の中に複数の小皿料理がある)が出され、宴が続く。まず、勅使の所望により再び琉球の踊りが二段演じられ、さらに唐人も踊りを見せたとある。琉球の踊り2曲については、「伝信録」にも「桿舞」「竿舞」が踊られたことが記されるが、唐人が踊りを披露したことは記録されていない。また、その後の花火見物は記載されるが、座席を移動したことは書かれていない。また、花火のあとに、国王の所望により舞台下で唐踊りが行われたことも、書かれなかった。

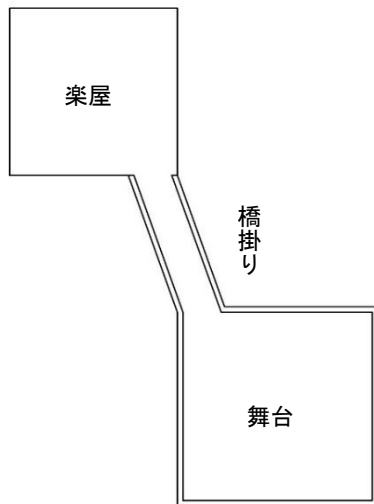
花火の前に琉球の踊り2曲と唐踊り、花火のあとにも唐人の踊が行われたことは、当初からの予定通りではなく、「御望」すなわちリクエストにより演じられたと記されている。冊封使側が踊りを見せたことは意外で、『中秋宴』の性格を知る上でも、研究を重ねる必要がある。徐が意図的に書かなかったとすれば、接待を受ける側が踊りを踊ったことは不適

22 『康熙五十八年 冠船日記』『国立臺灣大学圖書館典藏 琉球関係史料集成 第一卷』国立臺灣大学圖書館 2013

23 成『躍方日記』戊年8月10日に毬舞と獅子舞を別に立てている。または、最初の「神歌祝頌」と合わせて数えるか。

切だったのか、あるいは予定外の出来事が前例にならないよう配慮したかもしれない。花火の前後に唐人の踊があったことを「伝信録」に記さなかったのも、同じ理由であろう。

1719年の御城舞台は、本舞台の後ろに楽屋があり、両者は橋掛りにつながっていた。本

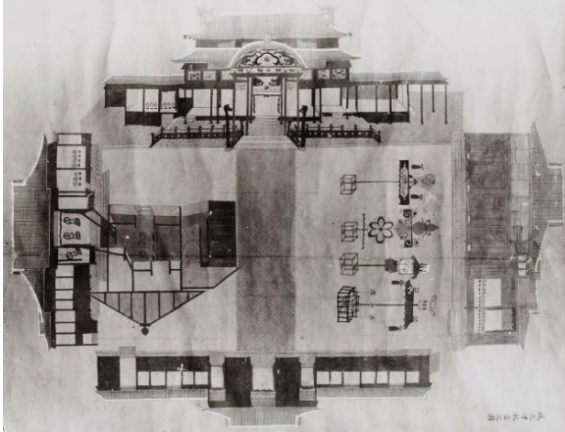


舞台の四方は吹き抜けで、周囲の景色を隔てる幕などもなかった。また、舞台の梁には赤い布が引き廻して吊られ、舞台を祝祭空間にした。周りを取り巻く首里城正殿・北殿・南殿に掛けられた「結綵・掛綵」と色を合わせて御庭全体を祝祭しただろう。城全体の飾り付けの様子は、冊封御規式を描いた『冊封全図』の「冊封儀注」がよく雰囲気を持っている。勅使は北殿から「南面」して舞台を観覧し、七宴のうち第三宴の「中秋宴」から第六宴の「拝辞(御暇乞)宴」まで用いられたのである。

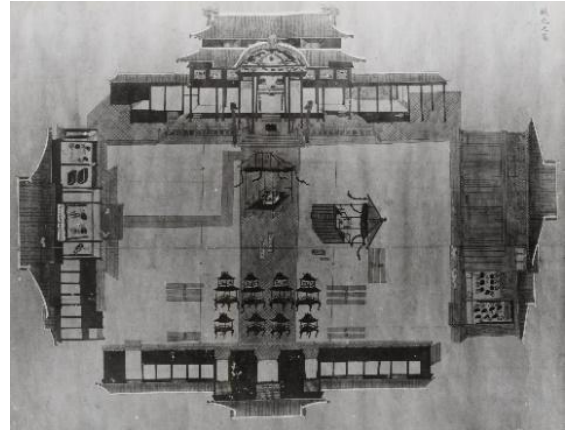
「城元仲秋宴之図」

鎌倉芳太郎の撮影により画像が残された「城元仲秋宴之図」は、これまで年代不明とされてきた。同図は、首里城の御庭を囲んで四方に首里城正殿と北殿・南殿・奉神門が、正面を仰向けに倒されて平面に描かれている。御庭に「舞台」があることから、「御城舞台」が最初に作られた1719年から、最後の御冠船となった1866年までの「御冠船における仲秋宴」の配置図であることは間違いない。現存する琉球国の史料で、このように建物を倒して描く手法は珍しいが、『沖縄文化の遺宝』には、同じ絵師の手になると思われる崇元寺の「諭祭先王廟図」もある。

鎌倉芳太郎撮影「城元仲秋宴之図」



「城元之図」(冊封御規式の配置)



製作年代

御城舞台は、御冠船の時にだけ作られている。1719 年以降の御冠船は、1756・1800・1818・1836・1866 年である。1800 年は乾隆帝の服喪で御城舞台は作られなかったから除外し、残りの御冠船で適合しないものを除外し、消去法により年代を絞り込んでいく。

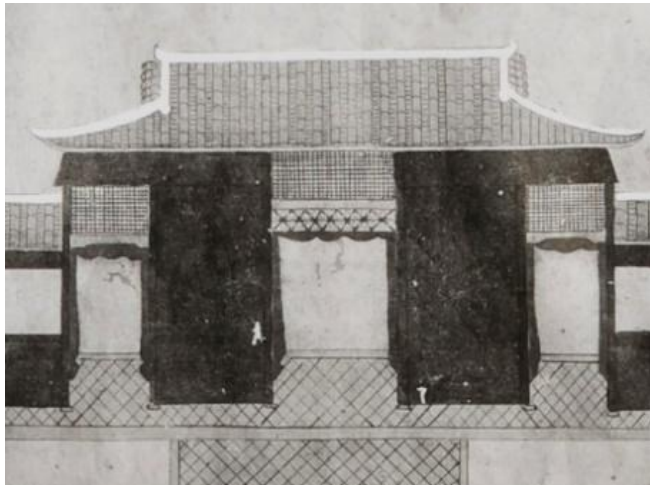
① 御城舞台の屋根

まず、1719 年の冊封については徐葆光著「伝信録」と『冊封全図』という絵図史料が存在する。二つの史料に描かれている舞台の屋根は平坦で、「城元仲秋宴之図」のような宝珠付きの屋根がかかっているから、1719 年ではないといえる。

② 奉神門の改修

奉神門は正殿に対して御庭を挟んで正面に向き合う門である。『球陽』15 巻には、それまで独立していた奉神門の三つの門を尚穆 3 (1754) 年に中国式に一棟にまとめ、両脇の門は中央より若干低くしたと記録される。「伝信録」「冊封全図」に描かれる奉神門の三門は、いずれも屋根・階段が独立して別れていることから、1754 年の改修より後の姿である。つまり、1756 年・尚穆王の冊封以降の御冠船を描いていると分かる。

奉神門の比較 左から『中山伝信録』、鎌倉芳太郎撮影「城元仲秋宴之図」



③ からくり花火

「からくり花火」とは、点火すると火花を噴きながら姿を変える花火のことである。近年、尚家文書『火花方日記』²⁴が公開されて点火後の姿が一般に知られるようになった。鎌倉芳太郎撮影「城元仲秋宴之図」には、四基のからくり花火の点火前の姿が描かれている。

勅使に花火を供することは、1683年の御冠船から記録に現れる²⁵。以後、1719年²⁶・1756年²⁷と続くが、いずれもからくり花火ではない。「御庭に竿を立てて火花を噴出させ、爆竹を仕込んだ作り物の馬に乗って竿の下を走り回り、火に会って震えあがり笑い楽しむ」というものであった。これで1756年も除外される。

続く御冠船は1800年だが、この時は乾隆帝の喪に服して「御城舞台」は作られなかったため、御城舞台が描かれる同図は該当しない。ただしこの年は、識名園で花火を披露しているが²⁸、その内容は記されていない。

④ 龍亭と彩亭

24 尚家文書第183号『大清同治五年丙寅 火花方日記 全』那覇市歴史博物館蔵(以下、『火花方日記』と略す)

25 汪楫「使琉球雑録」企画部市史編集室編『那覇市史 冊封使録関係資料(原文篇) 資料編 第1巻3』那覇市役所、1977年54頁

26 徐葆光「中山伝信録」企画部市史編集室編『那覇市史 冊封使録関係資料(原文篇) 資料編 第1巻3』102頁

27 周煌『琉球國使略』巻十一(国立国会図書館デジタルコレクション)

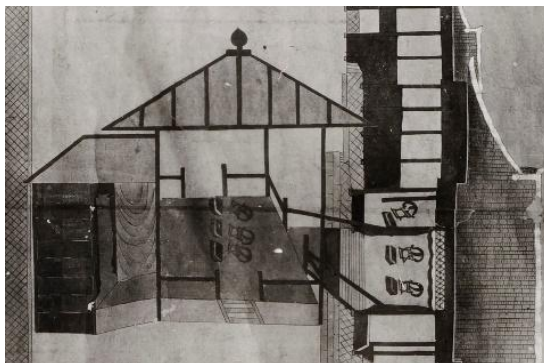
28 李鼎元「使琉球記」企画部市史編集室編『那覇市史 冊封使録関係資料(原文篇) 資料編 第1巻3』那覇市役所、1977年256頁

この年代について、伊従勉は「城元中秋宴之図」と対の「城元之図」に描かれる龍亭・彩亭が4基ずつ描かれていることに着目した²⁹。龍亭・彩亭の数に決りはなく御冠船ごとに変わるが、数が記録される史料は少ない。だが『戊戌冊封当日之御礼式日記』³⁰(1838年)に、冊封御規式の龍亭・彩亭の数が4台ずつに記載されていた³¹。この数は、鎌倉芳太郎撮影「城元之図」に描かれる龍亭・彩亭の数と符合する。また、1808年の龍亭・彩亭の数が3基と2基³²だったと確認し、「城元仲秋宴図」は1838年の史料である³³と特定された。

「城元仲秋宴之図」の御城舞台

年代については1838年と分かったが、分かりにくいのは、この絵の見方である。正殿・南殿・奉神門・北殿は、各建物の正面だけを描くが、御城舞台は正殿側の側面から俯瞰で見ているため、視座が一定していない。そこで、御城舞台の屋根を上にして解析する。

鎌倉芳太郎撮影「城元仲秋宴之図」抜粋



図の、左端下の黒い四角形は楽屋で、その右側面が幕口である。ここを起点に全体像を見ると、椅子が置いてある北殿の方角に楽屋から伸びる道が橋掛りで、本舞台に繋がっている。本舞台には欄干があり両側に階段があるが、向こう側の階段は見え、欄干の切れ間でそれと分かる。この階段は寅『御座構之図』にも記されるが、1719年の『冊封全図』に掲載される「中秋宴図」では、欄干はあるが階段はない。ただし、康熙58(1719)年『冠船日記』には、中秋宴の日に「西之御殿前舞台階之下」で国王が両勅使を出迎えたとあり、1719年にも階があったと思われる。中央下部には薄いグレーの階段が舞台側面の框(蹴込)

29 伊従勉「中華礼制蕃国礼執行装置としての首里城」島村幸一編『首里城を解く-文化財継承のための礎を築く-』勉誠出版、2021年、248頁、注55・56

30 尚家文書第112号『戊戌冊封当日之御礼式日記』那覇市歴史博物館蔵

31 安里進、麻生伸一の助言による。

32 伊従勉「中華礼制蕃国礼執行装置としての首里城」『首里城を解く-文化財継承のための礎を築く-』258頁(注56)

33 伊従勉「中華礼制蕃国礼執行装置としての首里城」『首里城を解く-文化財継承のための礎を築く-』248頁

に貼り付くように描かれて、濃いグレーの本舞台床面につながる。舞台中央には北殿と同じ椅子が薄く描かれるが、花火見物の時に移動する席である。この移動は、1719年以来の恒例である。橋掛りの舞台側の上側面に、放物線状の筋が連なって描かれて木目のようにも見えるが、橋掛りは2間以上あることから板ではなく布の襞を表している。布はここだけではなく舞台の後ろにも幕があるが、この図では見えない。幕口の背後から伸びる横木により、舞台背後に空間があると分かる。ここは地謡座で、役者の楽屋でもあった。ここには本舞台の屋根が架かっていない。

幕口に奥行きがなく楽屋も極めて狭く見えるが、縦横の縮尺比は不正確で、橋掛り奥の楽屋も省略されている。正殿側を向く幕口の側面が横板の板壁に見え、木造の楽屋と知られる。『冊封全図』に描かれる楽屋と符合するが、省略されて小さく描かれている。

画面右側に描かれる北殿は、中央の部屋に柱が2本あり、結綵が掛けられている。その間に椅子が2脚あり、画面下から左勅使・右勅使の順に席が並ぶ。国王の席は画面上側の隅で、斜めに勅使の方を向いている。北殿と舞台を結ぶ手摺りがハの字に歪んで描かれるが、実際は平行である。北殿と舞台を直角に方向を変えて倒して描いた結果、舞台の中央口と北殿中央の^{きざし}階を結ぶ手摺りが大きく歪んでハの字に描かれる結果となった。舞台から北殿に向けて歩み板が架けられている。この接続位置が、図面から読み取りにくい。北殿の石造り基壇部分に架けてあるようにも見えるが、北殿中央に張り出した部屋につながっているようにも見える。石造り基壇と北殿床面は高さが異なるので、舞台の高さに関わる問題である。北殿や舞台脇から見物する人々から舞台がどう見えるかということと連動するため、慎重に検討する必要がある。

北殿正面中央張り出し部は、通常は扉があり、その両脇にも間戸(窓)板が嵌められているが、宴の時は取り払ってある。舞台の形状・構造は、次の御冠船の寅(1866)年の御城舞台と全く変わらないようである。

1719年と比べて異なる点は、①方形寄棟造の屋根が架けられたこと ②舞台奥と橋掛り上手側面に幕が張られたこと ③地謡が舞台奥の幕裏に入ったこと ④舞台奥の幕(背後幕)の両端が登退場口になったことである。この変化がいつ起きたか、また、全て同時に変わったのかも不明である。

幕口の掛綵と屋根

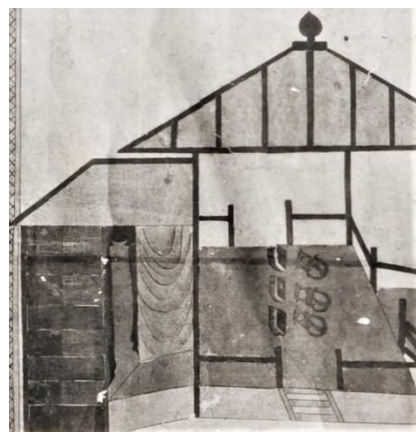
「幕口」は能舞台で「鏡の間」と橋掛りの境を指す言葉である。幕口には「揚幕」という幕が吊られている。戊(1838)年『躍方日記』の酉(1837)年3月2日に、稽古場の準備のため紺染上布の「揚幕」を発注している。長さ3.6メートル、幅は2メートルほどで、「菊形紋・のしめ(二本の筋)」入りの布である。

「結綵」「掛綵」は、御冠船に関わる王府の記録や冊封使録にしばしば記される。「結綵」とは、『大漢和辞典』に「祝祭の日に門前・堂上・楼上などに紅色の絹を張り、其の両端を柱または上楹³⁴から垂れ、處處を花形に結んだ装飾」とある³⁵。「掛綵」は同様の役割で、花形の結び目による装飾は施さないと類推できる。1719年の『冊封全図』の「中秋宴図」でも、御庭を囲む御殿の軒下や舞台の梁に赤い布が懸けまわされている。結綵・掛綵と共に同じ赤布で飾り、一体になって御庭全体を祝祭空間にしたものであろう。

1838年の中秋宴を描いた「城元仲秋宴之図」に描かれる御城舞台を確認する。舞台は宝珠を戴く屋根が架けられている。能舞台では屋根の下に水引幕が張られることもあるが、この絵に布は描かれていない。しかし、橋掛りの幕口に「掛綵」とおぼしきシルエットが見られる。能舞台で言えば「鏡の間」の入り口である。「掛綵」されていることは、貴人が通ることや祝福の意図があるのであろう。

鎌倉芳太郎撮影「城元仲秋宴之図」の最大の資料的価値は、「屋根」が描かれていることだろう。屋根があったことを示す唯一の絵画史料である。ただし、その屋根がいつからかけられたかは不明である。そもそも「伝信録」や『冊封全図』で天井が平坦に描かれているとって屋根が無かったと断定はできない。屋根があった証拠がなく、屋根がなかったと示唆する平らな天井が描かれているということが分かっている。本稿では、現在確認できる資料に基づき、1719年の御城舞台に屋根は無かったと仮定して論考する。

現在、「舞台」を用いる芸能の一つである「雅楽」をみると、厳島神社の高舞台や四天王寺の石舞台など歴史ある雅楽舞台に屋根はない。一方、能は、舞台と楽屋と貴人席が別個の建造物で、それぞれに屋根があった。そして舞台と楽屋は橋掛りでつながれている。明治時代以降、舞台



34 「楹」=はしら。貝塚茂樹、藤野岩友、小野忍『漢和中辞典』角川書店、1995年、542頁

35 諸橋徹次『大漢和辞典 巻8』大修館書店、2000年、1035頁

と客席を一体に能楽堂を作るが、舞台に屋根を付けたままそっくり覆った。能舞台の屋根に雨や陽射しを避ける以外の役割を認めるからではないか。

「城元仲秋宴図」の楽屋は、上部が透いており屋根がない。本舞台の屋根は、本舞台同様正方形であった。すなわち「方形の寄棟造り」である。御城舞台は、敵討ち物などで登場人物が増えて舞台の面積を拡幅する必要に迫られたとき、本舞台の後ろに付け舞台を増設して本舞台とは「背後幕」で分け、地謡をその幕裏に移動させて演技空間を確保した。

「城元仲秋宴之図」に見る舞台屋根は、「宝珠」を戴くことが特徴である。なぜ宝珠を載せたかは不明だが、一般に宗教施設や霊的な建造物に宝珠が載せられることと無縁ではないだろう。屋根の下が神聖な空間であることを表しているとも見える。

これまで、年代不詳であった鎌倉芳太郎撮影「城元仲秋之宴図」と「城元之図」が、1838年の御冠船を記録した絵図であることが分かった。御城舞台の研究に資するばかりでなく、首里城の変遷に関わる研究はもとより、まだ研究が始まったばかりともいえる琉球の「からくり花火」の研究にとっても大いに資する。また、次の御冠船であり最後の御冠船でもある寅(1866)年の資料とあわせて、琉球国が継承・発展させてきた「御冠船躍」の最終形を研究することに資するだろう。

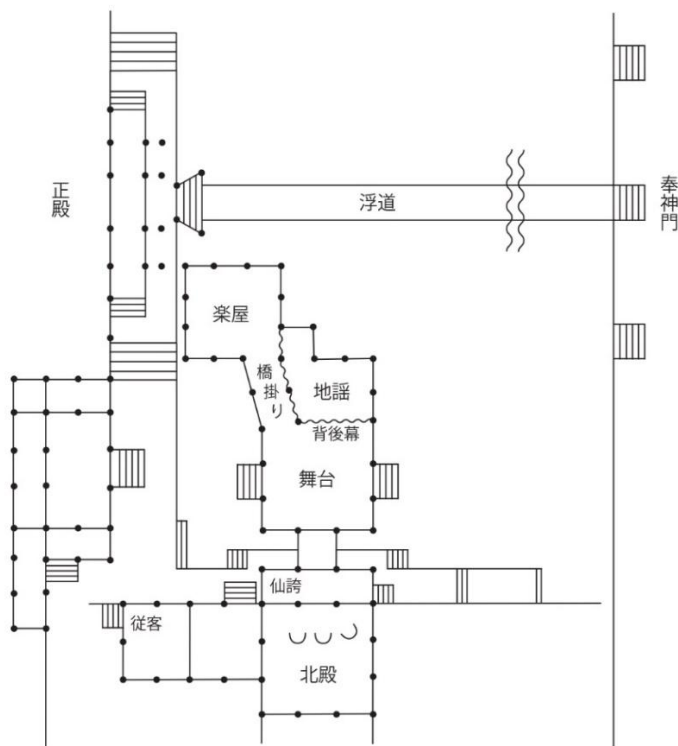
『冊封之時御座構之図』

『冠船之時御座構之図³⁶』は、寅(1866)年の様々な冠船行事における会場設営の平面図を網羅した図帳である。芸能舞台の記録については、御城舞台の描かれた「仲秋宴之図」と「重陽宴之図」があり、ほかにも「重陽宴松崎之図」には爬龍舟漕ぎの会場が描かれ、天使館の舞台は「御旅送宴之時天使館之図」として収録されている。現存する御城舞台に関する視覚資料はすべて絵図であるが、寅『御座構之図』は唯一平面図として残された図集である。ただし、会場設営のための見取り図であり建築設計図ではない。また、立面図もないことから、建造物の具体的形状は分からないのだが、鎌倉芳太郎撮影「城元仲秋宴図」が一つ前の御冠船である1838年の記録と分かったので、参照しつつ論考したい。

36 『同治五年丙寅 冠船之時御座構之図 御座当』(以下、冊封年の干支である寅を付して、寅『御座構之図』と略す)

「仲秋宴之図」は、画面左側に首里城正殿があり、下方が北殿、中央に引かれる横線2本は「浮道」である。浮道は、正殿の中央階段と向かい合う奉神門を結んで御庭を二分している。画面上部は南殿であるが、入口部分のみが書かれ、本殿側の部屋は省略されている。入り口部分は冊封御規式で従客や内幕医官の座席に使われるため描かれ、本殿側の部屋は御冠船では使わないことから省いたものであろう。

『冠船之時御座構之図』のうち「仲秋宴之図」をトレース



図面中、建物の壁線に打たれる丸い点は柱の印である。正殿の柱間は、大正時代に行われた実測によると微妙に寸法が異なっている。比較的多く記録される柱間は8.55尺(約2.59メートル/柱芯で実測)³⁷であった。しかし、北殿については記録が見つからない。平成に復元された北殿を実測したところ、柱間は9尺であった。このことについて、当時の設計関係者から話を聞くことができた。北殿の柱間は遺構の礎石や写真記録の解析等から総合的に割り出したものということであった。正殿と北殿の柱間の差は0,35尺、すなわち約11センチである。本稿では、平成の設計調査に倣い、北殿の柱間を9尺(2.7メートル)に換算する。

37 『国寶建造物沖繩神社拝殿』という測量記録があり、平成4年の首里城復元で参照された。

御城舞台は御庭を南北に二分する「浮道」の北半分に収まっている。北殿側から浮道に向かって、本舞台・背後幕裏の地謡座がある楽屋（以下「地謡楽屋」と仮称）で、その東側に橋掛り、橋掛りの突き当りに出番待ちの出演者が溜まる楽屋がある。

北殿の正面に本舞台、その先に橋掛りと楽屋を置くという構造は、1719年の舞台と変わらない。変わったのは地謡³⁸の居所である。1719年の舞台では、能の「謡と囃子」のように地謡も舞台上に居並んでいたが、「背後幕」が吊られて「地謡楽屋」が形成され、地謡はそこで演奏するようになった。背後幕の出現による変化は、幕の両端も役者の登退場口（北表の幕・南表の幕）として、橋掛りと合わせて三カ所の登退場を可能にした。

組踊は、時代が下がるにつれて出演者数が増え、登退場も複雑になる。そのため、地謡が本舞台から居なくなり、後ろの幕の両端も登退場口にして対応した。本舞台そのものの大きさは変えずに、演技空間の確保と使い勝手を向上したのである。

寅『御座構之図』の「仲秋宴之図」は、唯一の御城舞台の平面図である。平面図とは「物を真上から見た図³⁹」のことで、1719年と1838年の御城舞台の絵図にはなかった視点であるから、新しい情報をもたらせた。特に、正殿と北殿が併せて記されたことで御城舞台と比較することができ、大きさが推測できるようになったことは貴重である。

また、背後幕裏の「地謡楽屋」は、そもそも1719年には存在しなかった楽屋で、1838年の絵図では、その特殊な描写から形状が分からなかった。それが寅『御座構之図』により形状とサイズまで推測が可能になったが、狭くて地謡が入れば楽屋としては殆ど機能しなかったと思われる。後方(南側)に拡幅させなかったのは、花火鑑賞の都合だったのではないか。戌『冠船躍方日記』8月13日の記載によれば、花火の時に「舞台ならびに楽屋座構幕、屏風類」を取り払っている。火災予防と、視界を開けるためであった。

最後の御冠船となった1866年の御冠船行事の図帳は貴重な記録だが、立面図がないため、建造物の形状など不明な点も多くある。以前の図画と合わせて不足を補い、細部は推測せざるを得ないのである。

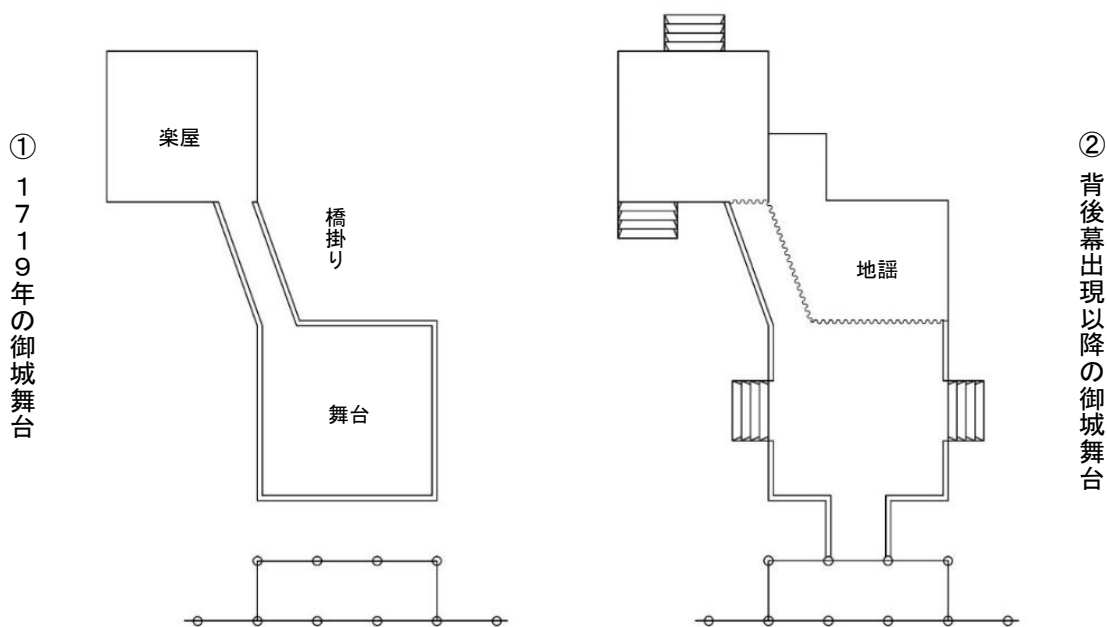
38 琉球芸能の「地謡(ジウテー)」とは、歌三線と囃子(笛・太鼓ほか箏・胡弓等伴奏を含む)のこと。

39 新村出編『広辞苑 第六版』岩波書店、2008年

これまで、1719年の舞台については「伝信録」の挿絵から類推してきたが、新たに『冊封全図』が徐葆光の著作物と確定できたことで確証的な結論を得ることができた。御城舞台は、「本舞台と楽屋があって橋掛りでつながっていた」のである。このことは最後の御冠船が行われた1866年まで変わっていない。つまり、御城舞台の核となる部分である。

1719年より後の時代に、素通しだった舞台の後方に幕が吊られ、その後ろに地謡が移動し、幕の両端が登退場口になった。これにより本舞台の演技スペースを広げ、役者の登退場を自在に行えるようになった。この変化は、ひとえに組踊のために起こった変化である。舞踊や獅子舞・唐棒などは、変わらず橋掛りを使っていた。ただし「入子躍」は、遅くとも19世紀には下の御庭に待機し、登場は「君誇北之御門⁴⁰」から御庭の道筵から登場し、舞台西側の階^{きざはし}を上って舞台へ上がった。帰りはその逆順である⁴¹。道行き(道ジュネー)により、舞台には収まりきれない「庭の芸能」のダイナミックな一端を残したのである。

組踊は時代を経て創作され続け、舞台の形状が不都合になれば変化させてきたため、かつての姿は影を薄めている。しかしこの原型は、今も組踊・琉球舞踊にとって重要な意味を持つだろう。時には振り返って確認することが重要である。



40 「君誇御門」は「奉御門」のこと。門は三つあり、北端の門が「君誇北之御門」である。

41 成『躍方日記』、成(1838)年8月10日、上様上覧に関する付記ほかによる。

第二部 御城舞台の諸相

第二部では御城舞台に直接・間接に関わる稽古場や道具などの諸相を抽出し、検討する。

御城舞台が御冠船に関わる催し以外で御庭に作られた記録は無く、冊封使が渡来したときにだけ作られた。舞台にとって、幕や道具、床、観客及び観客席などの環境も重要な要素である。絵画や平面図だけでなく、文献史料も合わせて御城舞台について考察する。

[稽古場]

① 高所勘定座

尚家文書・戌『躍方日記』は、戌（1838）年の冠船躍を管轄した「冠船躍方」の記録や公文書の写しを綴った文書である。2003年に板谷徹・池宮正治により翻刻され、池宮正治による解説『『戌年冠船躍方日記』について』と合わせて刊行された⁴²。19世紀琉球国の冠船躍を知るうえで貴重な史料である。

同日記は、丁酉(1837)年の1月19日に羽地按司が躍奉行に任命されることから書き起こされる。実技指導者やスタッフの任命、衣裳・道具類の準備や楽器の修理などの手配を行い、上演演目の選定をして稽古場の準備に取り掛かる。龍潭の東・円鑑池の北に位置した「高所・勘定座」の事務所が、御冠船の前年の秋より稽古場として用いられた。

冠船躍方は、冠船の渡来が決定してから組織され、勅使の接待のための芸能を供することを職務とする。勅使を取り持つ宴は、おそくとも1663年には「七宴」として括られているが、七宴の全てに冠船躍方の芸能が供されるものではなく、また、「七宴」以外で冠船躍方の芸能が供されないこともない。さらに、勅使に芸能を供したのは、冠船躍方だけではなかった。冠船躍方が担当するのは、国王(冊封御規式前は世子とみなされる)が参加・主催する「正式な宴」ということになるのだろうが、冊封使が首里界限を散策する時に立ち寄る高官の屋敷や王族の御殿でも冠船躍方の踊が供されることが、遅くとも19世紀には恒例化していた。また、天使館で行われる勅使の宴の踊⁴³は、那覇御座当方が務めていたが、具体的な実態は資料が乏しく明らかではない。

42 「翻刻『冠船躍方日記』」板谷徹編『尚育王代における琉球芸能の環境と芸能復元の研究』沖縄県立芸術大学音楽部板谷研究室、2003年、13-89頁

43 池宮正治「琉球演劇の上演機会と舞台構造」『平成三年度 沖縄の伝統芸能に関する調査報告書』9頁

② 成年躍奉行 羽地按司宅

躍奉行は、羽地按司を筆頭に酉(1837)年1月19日に内示を受けて23日に就任すると、月末にはもう躍師匠・歌三味線師匠を選出している。同年3月28日に「内調べ」として羽地按司宅にて歌人数14人の声や演奏技術を調べ、5月27にも再び歌三味線の実技試験として「お調べ」を行った。6月17日には5名の歌人数(歌三味線方)が任命され、同月23日には羽地按司宅での稽古が始まる。

一方、入子躍の天孫子や大黒、音楽演奏者はお調べをすることもなく、5月19日に早々に任命され、その4日後には唐棒師匠・唐棒人数、獅子舞師匠・獅子舞人数なども名前が挙がっている。専門的な役は、家筋や素養のある人材があらかじめ分かっていたようだが、歌三味線は慎重に選ばれている。歌三味線の担当する仕事は《歌之儀、組躍・羽おとり夫々太分之節数》と稽古場の壁書に書かれ、曲目数も多く、重要な役であった。

踊の稽古は酉8月1日より、羽地按司宅にて踊師匠たちの「踊手覚え始め」が行われる。そして、8月16日に30名を越える踊人数と、6名の「神歌」勤人数が指名され、基本的な体制が整う。躍奉行の羽地按司宅では、「お調べ」という実技試験を経て指導者が採用される。踊りの稽古が本格的に始まる直前の下準備である。踊り手の任命は8月16日に済み、踊り手と演奏家が全員揃って稽古をするため、9月1日より高所勘定座に場所を移す。

③ 高所勘定座 稽古日程

成年の冠船躍方の稽古は酉(1865)年9月から戌(1866)年12月、高所勘定座で行われた。

酉9月1日より躍惣人数、入子躍は9月5日から稽古を始めた。稽古は毎日五ツ(朝8)時から酉(夕6)時まで行われ、遅刻や途中退出は申請しなければならず、正午過ぎの出勤は欠勤扱いとされ、稽古中の雑談や見学者による菓子等の差し入れは禁じられた。

酉9月20日に入子躍の「御調べ」が表人数により行われ、「もはや相応にこれあり」(充分に仕上がった)として、以後の稽古は「月に6度」(5日に一度)に変更となる。一方、組踊と羽踊の稽古は毎日続けられ、戌3月18日に国王と太子の上覧の結果、相応に仕上がったと評価され、同26日には組躍・羽躍・入子躍・唐棒・獅子舞の稽古を、勘定座で月に6度(5日に1度)行うようにされている。

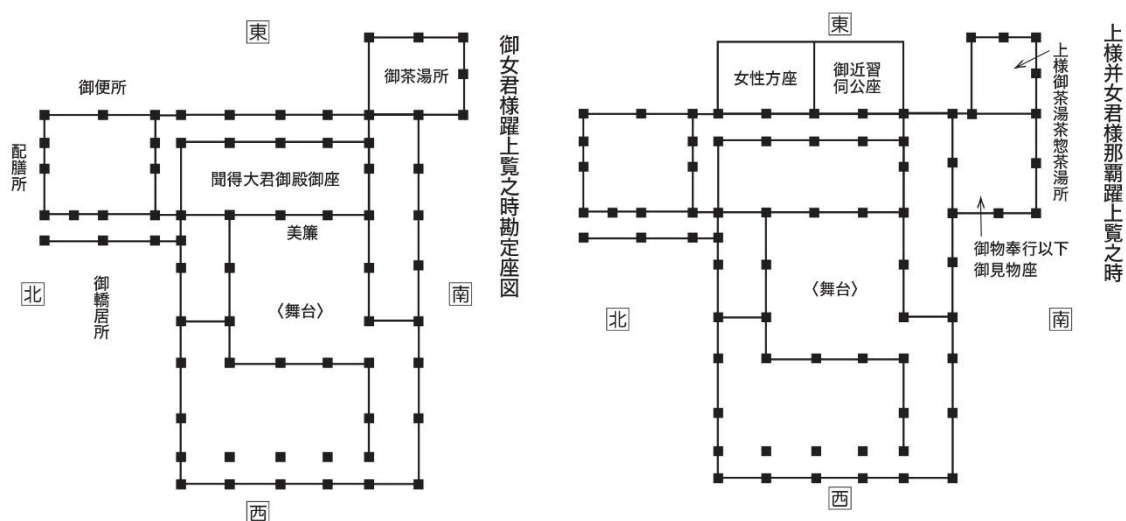
④ 高所勘定座 お調べと上覧

「お調べ」は試演会のこと。戌『躍方日記』では、国王が立ち会う場合はお調べと言わずに「上覧」と記している。王家・王族の上覧は数回行われる。国王にとっては勅使の接待のための準備でもあり、冊封という稀の機会に観劇を楽しんだのかもしれない。

⑤ 高所勘定座 構造

戌(1838)年『冠船躍方日記 下庫理』に、3枚の平面図が掲載されている⁴⁴。「御女君様躍上覧之時勘定座図」、「上様并女君様 那覇躍上覧之時」、「上様上覧之時」である。上覧する貴人により見物席の御簾の配置や居場所が変わるが、本舞台・橋掛り・楽屋の形は変わらない。図面の天地左右に方位が記されるので、以下この方位に従い説明する。

戌『躍方日記 下庫理』より



中央の正方形のスペースが「本舞台」である。その南側で、西に向かって伸びる道が「橋掛り」。直角にクランクして接続しているため、実際の舞台と比べて使いにくいだろう。橋掛りの北側で本舞台の西側の空間が「地謡座、楽屋」である。この地謡座と本舞台の境に幕があり、その両端は登退場口として使われた。伊波普猷『校註琉球戯曲集』に上手側^{かみて}⁴⁵は「北表の幕」、下手側は「南表の幕」(表=側)と記されている。この方位が御城舞台の方位と合致しないため、長いあいだ何故そう呼ばれるのか謎であったが、池宮正治はこの図から高所勘定座の方位であったと指摘した⁴⁶。稽古場として長く使うことから、出演者が舞

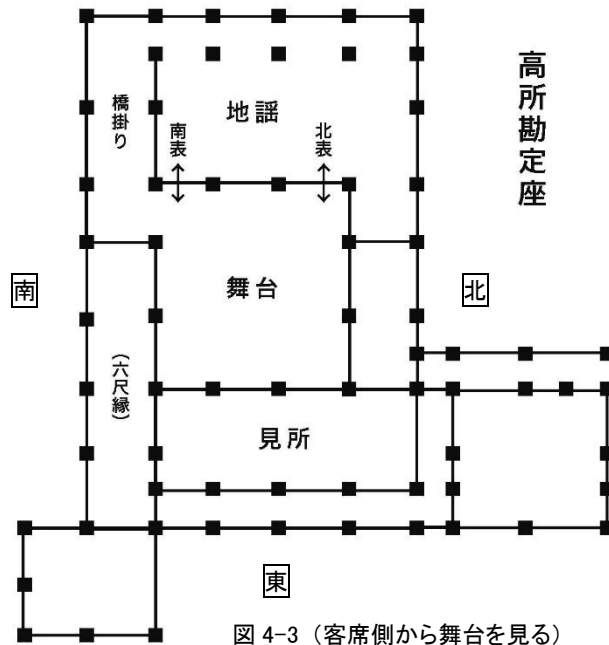
44 尚家文書第83号、『道光十八年戌 冠船躍方日記 下庫理』、那覇市歴史博物館蔵(以下、冊封年の干支である戌を付して、戌『躍方日記 下庫理』と略す)

45 舞台から客席を向いて、左が上手、右が下手。

46 池宮正治「冠船関係資料」『国宝「琉球国王尚家関係資料」のすべて 尚家資料/目録・解説』沖縄タイムス社、2006年、314頁

台の方位として「北表=上手、南表=下手」として言い慣わし、御城舞台でも同じように使ったのである。つまり、方位を離れて幕内の符丁になっていたのである。

稽古場の図面が掲載される史料・戊『躍方日記 下庫理』⁴⁷には、橋掛りに使われている縁側を「南表六尺縁」（南側の六尺幅の縁）と記しているため、この柱間は1間(1.8メートル)

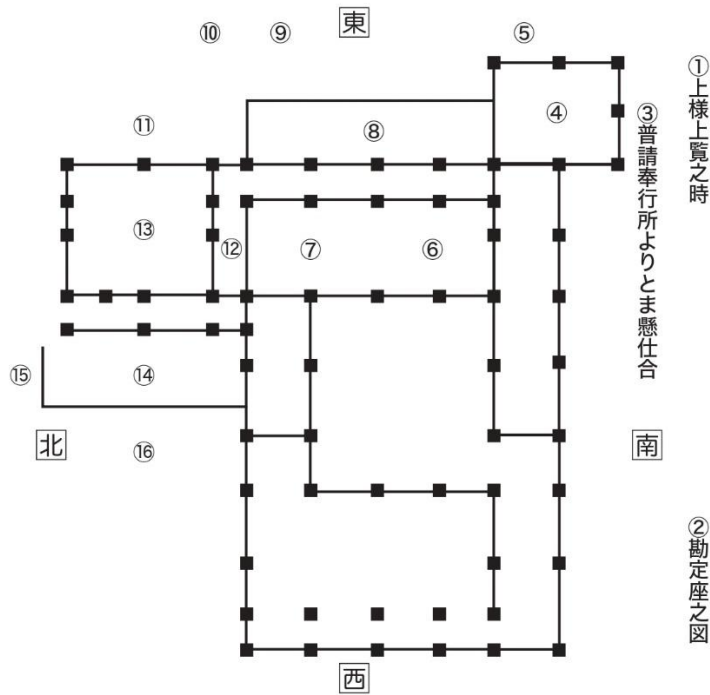


とわかる。この1間1.8メートルをもとに稽古舞台の寸法を示してみたい。本舞台は3間四方、橋掛りは6尺(1間)幅で長さは2間である。御城舞台には橋掛りの突き当りに楽屋があるが、稽古場は壁で、役者は地謡の楽屋でスタンバイしていただろう。稽古場に揚幕は必要ないが、壁に貼り付けていたかもしれない。客席と舞台の間に「美簾」(御簾)が掛けられているが、この図は「上覧の時」の「御座構え」なので、稽古の時は外して

いたのではないかと推測される。同様に、図面通りに背後幕や橋掛りの地謡座側と橋掛りを分ける面に幕を張り巡らせると、地謡座や見所から橋掛りが死角になる。何らかの区切りはあっただろうが、稽古中は幕で塞ぐことはなかったと思われる。

47 尚家文書第83号『道光十八年戊 冠船躍方日記 下庫理』那覇市歴史博物館蔵

上様上覧之時勘定座の図



- ① 上様上覧之時 ② 勘定座之図
- ③ 普請奉行所よりとま懸仕合
- ④ 上様御茶湯茶惣茶湯飯屋
- ⑤ 撰政三司官以下御用所・普請奉行所と
ま懸仕合
- ⑥ 上様御座 毛せん同 赤縁御筵
- ⑦ 屏風 美簾一間合屏風
- ⑧ 御物奉行以下座 此朱引三尺程間置た
りまく 躍方より兼而打調置候飯屋
- ⑨ 撰政三司官以下吟味役迄 今焼御手水
鉢柄杓共圓覚寺御物より
- ⑩ 上焼御手水鉢ふた共御書院御物柄杓御
近習御物
- ⑪ 御用所 御小便所
- ⑫ 屏風 屏風
- ⑬ 御休息所 屏風 御近習伺公座 高戸
- ⑭ 真ぬり湯次并たらい共 御手水鉢 ⑮
一間半高同 高七尺長式間半普請奉行所
よりとま仕合
- 「各方位」南・東・北・西
- 道光十八年戊『冠船躍方日記 下庫理』
尚家文書

稽古場と御城舞台の幕

幕は舞台を区切り・切り取り・覆うなど、さまざまに空間をデザインする。また、幕自体に絵が描かれて、場の設定を示すこともある。

御城舞台は 1719 年に初めて姿を現し、舞台上部を囲うように赤い「帷幕」で飾られていた。この幕は御庭のそこかしこに飾られた結綵や掛綵とあいまって、舞台の祝祭性を演出した。だが、直接に上演作品に関わる幕ではなかった。

やがて、本舞台の背後に幕が吊られるようになる。今日の「紅型幕」の前身である。これがいつから吊られたかは不明である。戌『躍方日記』の記載から、辰(1808)年には使われていたことが知られる。1719 年の御城舞台に幕は無かったから、同幕の出現は、1756 年か 1808 年のいずれかの御冠船に絞られる。ただし、付け舞台とどちらが先に出現したか、または同時に作られたのかも分かっていない。地謡が舞台裏に引き込んだことや橋掛り以外に登退場口が増えるのも、この幕が吊られてこそその出来事であった。

戌『躍方日記』の酉(1837)年 3 月 7 日に、以下の記述がある。幕類の発注記録である。

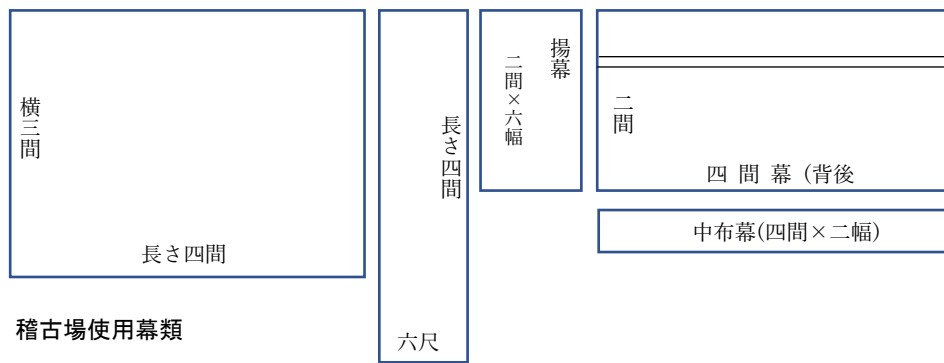
- 〈A〉 紺染上布、「天井張」用一枚、長さ四間(7.2m)・横三間(5.4m)⁴⁸
- 〈B〉 紺染上布、「天井張」用一枚、長さ四間(7.2m)・横六尺(1.8m)
- 〈C〉 紺染上布、「揚幕」用一枚、高さ壺丈貳尺(3.6m)・六幅物(2.16m)⁴⁹、
「菊の紋」と「のしめ」付き
- 〈D〉 紺染上布、「四間幕」一枚、(幅 7.2m)・高さ壺丈貳尺(3.6m)、二筋の
「のしめ」が有る
- 〈E〉 紺染上布、「中布幕」一枚、長さ四間(7.2m)・貳幅(0.72m)もの
- 〈F〉 幕用の縄緒、九本、芭蕉芋製

上記の史料は、高所勘定座を稽古場に仕立てるため、御用意方へ幕類を注文した内容である。この幕類は、稽古場だけでなく本番の舞台でも使われた⁵⁰。稽古場は、本番の御城舞台より一回り小さかったが、幕の注文は「御城舞台」の大きさに合わせていたようである。稽古場では幕が大きかっただろうが、折り畳んで使ったのであろう。

48 間 = 目安として 1.8m で換算する

49 幅 = 36cm で換算。(参考/新村出編『広辞苑 第六版』岩波書店、2008 年：並幅=和服地などにいい、約 36cm)

50 戌『躍方日記』戌年 8 月 10 日に、躍方が準備する御城舞台の幕が指示される。



このとき発注した幕は、全て紺染上布であった。〈A・B〉の幕は、稽古場の「天井張り」である。Aは本舞台部分の天井用で、Bは、橋掛り部分の天井用である。このBが6尺(1.8m)幅なので、御城舞台の柱間も1間(1.8m)間隔が基本だと分かる。これを梁に張って屋根裏を隠した。能舞台では天井張は張らないが、これを張ったことで屋根裏が生まれた。「銘苺子」の天女の昇天や「執心鐘入」の鬼女の鐘入などに利用したのである。1719年の御城舞台には屋根も屋根裏もなかったから、初演からの演出ではない。高所勘定座の稽古場が出来て、長い稽古期間に試したのではないか。18世紀には按司奉行宅を稽古場にしていたから天井に上がることはなかったろう。

〈C〉の「揚幕」は、能舞台に用いられる幕で、橋掛りの幕口に垂らす幕である。この幕の両下端にそれぞれ竹棒を結び付け、役者の登退場に合わせて「はね揚げて」開くことから「揚幕」という。この稽古場は、幕口の奥にあるべき楽屋がなく壁だったから、揚幕もただ張り付けていたかもしれない。「菊の紋」と「のしめ」が白く染め抜かれていた。「のしめ」は幕の上部に引かれた二本の線で、「四間幕」にも描かれている。菊の紋を付けた理由は不明だが、御城舞台の楽屋の障子や重陽宴の「布屋」にも菊の紋は描かれていたことが『冊封全図』から分かる。

〈D〉は舞台の背後に吊る幕で、ここでは「四間幕」と呼ばれている。現在は「紅型幕」と通称される幕に当たるが、この時には絵は描かれず、紺地の幕の上部に「のしめ」が引かれていた。一丈二尺(2間/3.6m)は揚幕と同じ高さである。「四間幕」は呼称が定まっていないので、本稿では以後「背後幕」と仮称する。「背後幕」と「揚幕」の高さは一丈二尺(2間/3.6m)である。日頃は役所として使っている建物の床から梁までの高さが二間もあったとは考えにくいだが、設計の段階から稽古場に流用する予定で、本番の「御城舞台」の高さに合わせた可能性もある。実際、高所勘定座の上覧でも「唐棒」を上演しており、そ

の演技内容は不明だが、二間ほどの高さは必要だっただろう。横幅の「四間」も同様で、稽古場の本舞台間口は3間であった。それでも、本舞台の形に柱が無いことは、勘定座が稽古場に転用できるよう、あらかじめ計画して設計されたものかもしれない。

〈E〉の、「紺染上布、中布幕一枚、長さ四間(7.2m)・式幅(0.72m)もの」にある「中布幕」という幕がどのような幕かは不明である。長さは御城舞台の間口に概ね合うが、幅は72cmと狭い。このような細長い幕は、現代の舞台幕では「一文字(いちもんじ)幕」を想起させる。長く横に伸びた形が「一」という文字に似ていることからそう呼ばれ、舞台上部に吊って照明機材や雪籠などの道具を隠すことに用いられる。例えば、組踊「銘苺子」の松の先端に一文字幕を被せて、大木の上方を省略するように見せられる。天女は幹を伝って昇って姿を消し、天井裏から背後幕の裏に退場することも可能だろう。

〈E〉の幕縄緒は、芭蕉の糸で作られた縄である。9本発注し、これを幕の「乳」(上端の輪)に通し、縄の両端を柱などに固定しただろう。

戌『躍方日記』には、これらの稽古場及び本番用の幕が、前回使ったものは破れて使えないため、もう一度仕立てるよう命じてほしいと記載されている。幕類は、基本的には「先の冠船」で使用した幕をそのまま使う予定であった。このことから、前の冠船である辰(1808)年と1838年は、舞台と稽古場も同じ規格だったと分かる。また、戌『躍方日記』の酉9月4日に「申(1800)年の冠船の時から高所勘定座と御茶屋を稽古所にするよう決められた」と記載されている。

戌『躍方日記』によると、酉(1837)年2月2日に行った「上演演目の選定」の時、先例として俎上に載せられたのは、申(1800)年と辰(1808)年の上演演目であり、このことから1800年以降は前例として参照されていたことが分かる。

しかし、1800年の前の冠船は1756年で、44年もの隔りがある。また、1800年は万端準備をしたのだが、中国・乾隆帝の服喪のため歌舞音曲を控えることになり、御城舞台は作られなかった。冠船躍の伝承について断絶がある可能性は、留意すべきであろう。本稿では1800年代に行われた3度の冠船の「御城舞台」は、ほぼ同一構造だったと仮定している。ただし、1838年に幕の修正希望案もあったから、変化もあったと思われる。

絵紅型幕のアイデア

戌『躍方日記』には、仲秋宴の本番約2か月前の7月に、今日の琉球芸能を特徴づける

「紅型幕」を要望したことが記されている。絵柄は「竹梅鶴の絵紅型幕」で「竹・梅・鶴」はあるが「松と亀」が無い。池宮は、松は生木の松を立てるため省き、亀は書き忘れたのだろうとした⁵¹。推測の真偽は定かでないが、この絵紅型幕製作は却下された。理由は不明だが、戊『躍方日記』からは衣裳係が多忙で人手不足だった様子が読み取れる。しかも、発注から本番までの製作期間も短かった。本番に間に合わない可能性もあったのである。

では、今日のような「紅型幕」は何時から用いられるようになっただろうか。次の御冠船となった1866年に作られた可能性もあるが、記録はない。明治22年発行の松山伝十郎著『琉球浄瑠璃』は、那覇東村仲毛新米地の劇場には、舞台の後ろの楽屋との境に「松竹梅を書きたる幔幕」があると記載されている。

走幕

戊『躍方日記』には、舞台座構（舞台転換）の節々に、「走幕」がないと「見分」（見え方）が悪いとして、すでに仕立てられていた紺地の「楽屋幕(背後幕)」を「走幕」にしたいと願い出て、許可されたと記載される。

但し「走幕」がどのような幕かは記されていない。「走り幕」だから、後見が走って開閉する「引き幕」のことだろうか。この幕に関わる記録はなく、不明である。

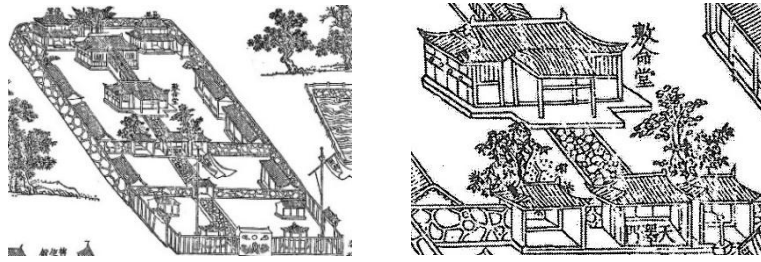
〔冠船躍の上演場所〕

冠船躍方が踊を披露した場所は「御城舞台」と「高所勘定座」のほかにも、御旅送宴を行う「天使館」や上覧が行われた「按司奉行宅」、両勅使が訪問した「王族や高官の邸宅」、さらに勅使帰国後に王族らが観覧した「御茶屋御殿」などがある。史料が少なく詳細は不明だが、各場所の状況を確認する。

天使館舞台

「天使館」は琉球における冊封使の公館で、現在の那覇市東町にあった。通常は砂糖座として用いられ、冠船渡来の前年9月頃から宿泊所としての改修や舞台の設置準備にかかる。

51 池宮正治『『成年冠船躍方日記』について』『尚育王代における琉球芸能の環境と芸態復元の研究』6頁

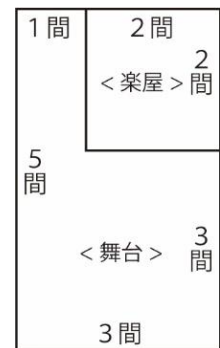


『中山伝信録』より、「天使館」と「敷命堂」抜粋

「御旅送宴（望舟宴）」は「敷命堂」の扁額が懸かる大堂で、勅使帰国の直前に行われた。「伝信録」のスケッチと、寅年「御座構之図」に「御旅送宴之時 天使館之図」がある。「敷命館」の正門側(画面下側)に舞台が設置され、両勅使と国王は敷命堂内の椅子に座って踊を見物したことが記されている。なお、天使館舞台上演された演目は不明である。

躍奉行宅の舞台〈成年・羽地按司邸〉

成年の躍奉行・羽地按司邸で国王・王族の上覧が行われている。屋敷の前庭に3間(5,4m)×5間(9m)の舞台が設置された。入子躍は出演者が多いため、踊り手は(隣家の)仲田親雲上宅で支度し、羽地按司邸の門内で拍子木を打つと、順に列をなして玄関より舞台へ現れ、踊が済むと元の如く仲田宅へ退場した。



躍奉行宅の舞台〈寅年・小禄按司邸〉

寅年の躍奉行・小禄按司宅の庭にも舞台が作られた。舞台用材木の発注用に記された舞台のパーツごとの寸法が、寅『小禄按司日記』⁵²に記録されている。

舞台は長さ三間半(6,3m)で横三間(5,4m)、橋懸の長さは二間(3,6m)で横は八尺(2,4m)、楽屋の長さは五間(9m)で横は九尺(2,7m)とあり、その配置は不明である。小禄按司は舞台製作費を王府に請求したが、前例がないことから断られて自費で作った。

寅の冠船の時は佐敷按司の三年忌⁵³にあたり、小禄邸への国王来訪は実現しなかった。摂政三司官のお調べ、太子と王子および御同学衆や女性方の内々の観覧、薩摩の在藩奉行

52 尚家文書第198号『大清同治五年丙寅 冠船躍奉行小禄按司日記 全 評定所』那覇市歴史博物館蔵(以下、冊封年の干支である寅を付して、寅『小禄按司日記』と略す)

53 同治3年12月17日永眠 / 「福地家文書 日記」那覇市経済文化歴史資料室編『那覇市史 近世那覇関係資料・琉球資料漢文編 資料篇第1巻9』1998年 113頁

ならびに大和の御役々衆らの上覧などが記録され、酒・料理が振舞われたとされる。

王子・摂政宅の訪問

両勅使は首里を遊覧して王子宅や摂政宅を訪ね、そこで冠船躍方の踊を見ている。

戊年は、両勅使は 8 月 16 日に與那原殿内を訪ねて弁之嶽を遊覧し、夜に浦添王子（浦添王子朝熹）御殿で踊を観覧した。二番座に幕を張って舞台空間とし、菊見躍、経掛躍、女笠躍、しゅとん躍のほか組躍「花賣之縁」と「萬歳敵討」の上演が記録されている。

また、同月 18 日には東風平殿内、末吉社檀を見物してから、夕方より大里御殿(大里王子朝教)で組躍 2 本と羽躍 4 本を観覧した。

[冊封使帰国後の行事]

冊封に関わる一連の行事が終わると冊封使は帰国するが、冠船躍方は未だ解散しない。「御膳進上」「田舎人躍拝見」「大和人衆御招請」「御茶屋躍上覧」と行事が続くのである。

御膳進上

御前進上は国王に御前を捧げる意味で、王子や国王の家族をはじめ家来の諸人に到るまで飲食を共にする行事である。共食の儀礼の後に「御城舞台」を用いて芸能が演じられた。戊年には組躍「邊戸の大主」「執心鐘入」「姉妹敵討」「銘苺子」「本部大主」「孝行之巻」「束邊名夜討」の 7 番と入子躍なども演じられた⁵⁴。国王と王族は北殿から踊見物をし、家臣の家族の女性は御城舞台の東側(正殿側)に席が設けられて踊りを見物した。

田舎人躍拝見

「田舎人躍拝見」は、これまでの冠船躍の上演とはだいぶ雰囲気異なる。戊『躍方日記』によれば「田舎人には踊を見ていない者もいるだろうから勘定座で見せるように」という国王の仰せにより、戊年 11 月 19・20 日の二日間、高所勘定座で行われた。粥の振舞いと躍拝見で演目は不明だが、翌日に「大和人衆御招請」が御城舞台で行われているから、その稽古を見せたようだ。正式な催しではなく、国王のささやかな思し召しであろう。

54 戊『躍方日記』9月10日に記載。

大和人衆御招請

大和人衆御招請は「田舎人躍拝見」の翌日 11 月 21 日、御城舞台で行われた。薩摩の在番奉行と役人が招かれて御城舞台の芸能を観覧した。入子躍、扇子躍、銘苺子、女笠躍、執心鐘入、磨躍、姉妹敵討、若衆笠躍、義臣物語、柳躍、萬歳敵討、二才扇子躍、孝行之巻、唐棒、まり躍、獅子舞が上演された。冊封使とほぼ同等に接待したようである。

御茶屋躍上覧

成年 12 月 5 日、御茶屋御殿において踊の上覧が行われた。主賓は国王、聞得大君、佐敷按司、野嵩按司、太子らで、家臣も臨席した。朝 10 時頃から深夜 0 時頃まで 14 時間に及ぶ大宴会である。披露された演目は、入子躍、扇子躍、邊戸の大主、女笠躍、護佐丸敵討、二才扇子躍、久志の若按司、貫花躍、姉妹敵討、若衆磨躍、本部大主、柳躍、義臣物語、若衆笠躍、大川敵討、二才磨躍、東邊名夜討、唐棒、まり躍、獅子舞と記録される。

戌『冠船躍方日記』に「冠船が首尾よく済んだ御祝」とあり、「打ち上げ」である。「舞台左右に日覆い」があると記録され、座敷の外の庭に舞台が作られたらしい。「幕屏風舞臺樂屋蠟燭長警等御近習構ニ而相調候⁵⁵」とあり、本格仕様だったと思われる。

〈寅年〉御膳進上、諸官并田舎人躍拝見

戌(1838)年は冊封使帰国後に「御膳進上」、「大和人衆御招請」、「御茶屋躍上覧」の順に行われたが、寅(1866)年は前回(成年)とは異なっていた。

寅年は、冊封使帰国後、年内に御城舞台で「御即位御祝儀付御奉行御招請」を行った。前回の「大和人衆御招請」に相当する行事である。そして、年が明けて 3 月に、「御膳進上」と「諸官并田舎人江躍拝見」が御茶屋御殿で行われ、さらに 4 月に那覇四町が「御祝上」を御茶屋御殿で行い、国王の上覧に供した。

これらの変更は、寅年が先の佐敷按司加那志(王妃)の三年忌だったことに拠る。冊封使や薩摩藩との対外行事は王妃の服喪という私的な事情に捉われずに行い、王と家臣のための「御前進上」や臣下のための「諸官并田舎人江躍拝見」などの国内行事は忌が明けのを待って⁵⁶行ったのであろう。最後の「御祝上」(打ち上げ)も、国王主催の御冠船躍の総見

55 戌『冠船躍方日記』、戌(1838)年 12 月 5 日の付けたり

56 三年忌は、同治 5(1866)年 12 月 17 日。

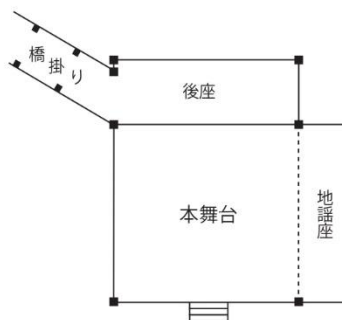
は行われず、那覇四町が組を作って「諷(謡)狂言」「囃子」「仕舞」「生け花」を、御茶屋御殿で行ったと「福地家文書-日記-」⁵⁷に記載されている。

[建築と舞台装置]

琉球舞踊や組踊の古典作品は紅型幕一枚を背景とし、装置や道具はほとんど用いない。だが、紅型幕は、もとは「松」の立ち木だったが発展的に変化したもので、その「松」は、舞台の神聖を象徴するだけでなく、天女の昇天にも使われた。御城舞台と稽古場には「天井」があり、「松」は屋根裏の「天」と繋がっていた。

屋根

屋根は本舞台に架けられて、一つの空間を形成する。三方に壁が無く、屋根を支える4本の柱に囲われた内側が本舞台である。能舞台は、室町時代後期頃から「付け舞台」(後座・地謡座)が増設されて地謡と囃子の座を設け、4本の柱に囲まれた本舞台と分けるようになった。



御城舞台は 1719 年に、能の本舞台に後座と地謡座が付いたほどの大きさの本舞台が作られ、その後、舞台背後に地謡座が増設された。背後に幕が吊られ、その両端を出入り口にし、屋根に天井張りを張って屋根裏の空間を作ったことから、能舞台と大きく離れていくが、「本舞台・橋掛り・楽屋」という構成を変えなかったことは、注意すべきであろう。

銘苺子の松

「銘苺子の松」という名前は組踊「銘苺子」の専用装置のようだが、辰(1808)年は御城舞台を使うすべての宴に立てられ、戌・寅年は重陽宴以降の宴で立てられた。いつから立てられるようになったかは不明で、もともと仲秋宴から立てていたが、辰年に松が花火見物の邪魔だったため、以後、仲秋宴では「銘苺子」の上演はせず、松も立てなくなった⁵⁸。

「松」は、長寿の象徴であり格式と威厳がある。「銘苺子」の天女の神秘ともイメージも

57 「福地家文書 日記」那覇市経済文化部歴史資料室編『那覇市史 近世那覇関係資料・琉球資料漢文編 資料篇第1巻9』120頁

58 尚家文書第142号『大清同治五年丙寅 冠船御礼日記 評定所』那覇市歴史博物館蔵

重なり、「御膳進上」や「大和人衆御招請」などの重要な催しで「銘苺子」が上演された。

現代は、「銘苺子の松」はベニヤの書割に変わった。写実な松の絵と古風な松竹梅鶴亀の紅型幕は釣り合わず、紅型幕はホリゾン幕を用いることが定式となった。

筵

琉球の筵は「あだん葉」や「ふくみ⁵⁹」などの植物で編まれた敷物で、首里城の御庭や拝所などに敷かれた。戊（1808）年8月8日『躍方日記』に「筵」に関する記述が見える。仲秋宴前の10日に国王の躍観覧があり、舞台と楽屋、床下にも筵を敷き合せ、奉神門北の御門より舞台の際まで道筵を敷くよう指示が出されている。

寅(1866)年『御座當方公事帳』⁶⁰には、筵は「文鎮で覆って」留めるとあり、ほかにも「留めかねを刺す」ことや「縫い合わせる」方法なども記録されている。道筵は貴人の歩む道に敷き、舞台にも筵が敷かれた。花火見物では筵の上に毛せんを敷き椅子が置かれた。

御庭の道筵は、入子躍にも使われた。通常、御城舞台の出演者は正殿一階の下庫理を控室にし、出番が近づくと御城舞台の楽屋へ移動して舞台へ登場する。入子躍は出演者が多いため下の御庭に控え、奉神門から道筵を通して「道ジュネー」により登場し、舞台上で踊った後、再び道筵を通して戻る。『校註 琉球戯曲集』所収の台本によると、登場と退場は「道入子」という歌のない拍子の曲が演奏された。

躍番札

「躍番札」は「組躍番札」や「番札」とも呼ばれた札のことである。組踊の上演に際し、木の板に題名の書かれた紙を貼り、演目ごとに掛け替えた。組踊の中国名は8文字の漢文で、組踊の内容を要約した文章で鑑賞の助けとする。『校註 琉球戯曲集』では「組躍札」と表記され、組踊の時にだけ札の掛け降ろしの指示が記されている。

番札の板は、長さ五尺五寸五分(168cm)、幅は六寸(18cm)であった。題名は楷書体で朱紙に書き認められて板に貼られた。御城舞台では、舞台前面の東側(正殿側)角の柱に北殿を向けて掛けられた。組踊題名の漢文名称の一例を示すと次のようになる⁶¹。

59 「ふくみ」は不明。おは蘭で、蘭草(いぐさ)の仲間か。蘭筵は硬くアダン葉筵は柔らかい。(沖縄大百科事典刊行事務局編『沖縄大百科事典』沖縄タイムス社、1983年)

60 尚家文書第150号『大清同治五年丙寅 御座當方公事帳 仲秋 重陽 □□□共三冊 □□□』那覇市歴史博物館蔵(以下、冊封年の干支である寅を付して、寅『御座當方公事帳』と略す)

61 我部大和「演戯故事における組踊の表題に関する小考」『国立劇場おきなわ上演資料集 51 執心鐘入』

「執心鐘入」＝「淫女為魔義士全身」（淫女、魔と為るも、義士、身を全うす）

「二童敵討」＝「兄弟報仇忠孝並全」（兄弟、報仇し、忠孝を並全す）

冊封使のための宴では、漢文名を楷書で記したが、中国人の帰国後に行われた「御膳進上」や「大和人衆御招請」では、「執心鐘入」などの琉球の俗名が、楷書に近い草書体で筆記されて使われた。

[観客と観客席]

御城舞台は、冊封使を接待する北殿から芸能鑑賞ができるように仮設された。冊封使が観客の主賓であるが、一緒に観劇していた人々や世話係りとして働く人たちもいた。

1719 年

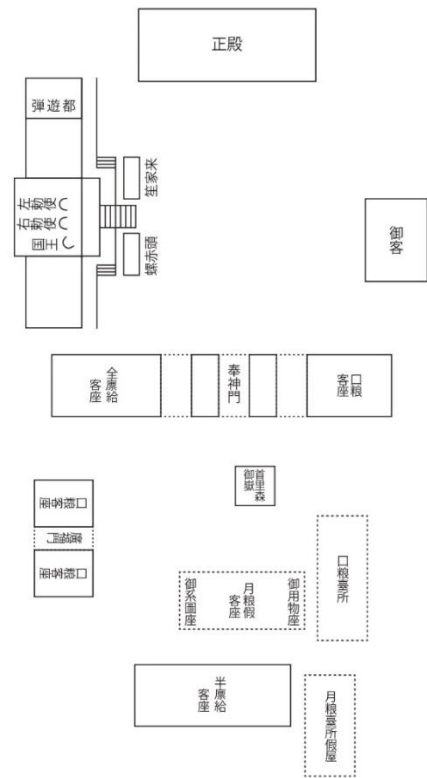
『冊封全図』と「伝信録」の「中秋宴図」で明らかのように、主賓は舞台真正面の北殿から観劇した。このことは、御城舞台が最後に設置された 1866 年まで変わらなかった。「伝信録」には、北殿には両勅使と国王の 3 名が居たと記録されるが、王府の記録には、中国から同行してきた測量士二人も一緒⁶²に居たと記される。「伝信録」がこれを排除したのは、冊封使録は、後世の手引きとするための公式記録という性格があったためであろう。そのほかの観客については、後の御冠船記録に記録されている。

62 前掲 注 22

1756 年

1756年の御冠船で冊封副使を務めた周焯は、著書『琉球国志略』巻11⁶³に、随行者の座席位置を記している。「冊封宴」の席次について、意識のうえ引用する。《冊封宴で勅使は北殿の中央に席を設け、随行者の将校（遊撃・都司・弾壓官）は北殿東側（正殿側）の間で、皆、南向きに座す。従客は南殿に席を設け北向きに座す。全廩給・半廩給・口糧・月糧の受給者⁶⁴は、奉神門の左右の房と広福門の中にいる。》

この席次は、寅『御座構之図』の「冊封御規式之図」と一致する。同図は、冊封御規式と引き続き行われる冊封宴の席次を併せて書き込んだものである。冊封宴の時、笙家来・螺赤頭の奏楽は、仙誇下に菴を敷いて座した。



1838 年

御冠船の儀礼や宴を観覧した人数について、明らかではない。首里城北殿には、国王と勅使の世話を勤める者がいた。また、首里城の正式な儀礼と宴には警護の將軍や副使の従客をはじめ大勢の中国人が天使館から首里城まで行列により訪れる。道光十八年『渡名喜島冠船日記』⁶⁵には、戌(1838)年の仲秋宴で饗応を受けた惣唐人は330人と記録される。舞台左右の日覆いの下は舞台見物が出来た席で、筵に座して観劇した。奉神門脇の部屋にも詰めていたが、舞台鑑賞というより警護の役割だったろう。過半は下の御庭に控えて舞台の様子を見ることが出来なかったと思われる。それぞれの人数配分は不明である。

1866 年

寅『仲秋宴當日御禮式日記 久米村方』は、久米村方による仲秋宴当日の記録で、中秋宴の一日が克明に記されている。北殿の中の様子について、意識して引用する。

63 周焯『琉球国志略』1756年、国立国会図書館デジタルコレクション

64 全廩給・半廩給・口糧・月糧（廩=ふち、扶持／糧・糧=食料）、俸給の違いである。

65 漢那敬子・田口恵「渡名喜島冠船日記(道光十八年)」一解題および翻刻一沖縄県教育委員会『史料編集室紀要33』123-156頁

国王の背後には、三司官、王舅・惣役ならびに紫巾官、紫金大夫、耳目官が各一人ずつと、六人之組が代わるがわる立ち、用事に備える。

長史二人と世話役の大夫・阿口通事は交代で広間の中の仙誇側左右にそれぞれ立ち、お世話する。尤も、都通事兩人は、せんほこり左右の戸口に立ち、中のお世話と楽の合図も務めた。

とある。このように六人之組のほか、三司官をはじめ首里や久米の役人らが、国王や勅使らの世話にあたった。仲秋宴は、笙家来赤頭・螺赤頭の奏楽による厳かな雰囲気の中、食事が始まる。また、

笙家来赤頭はせんほこり敷居外軒下の東側に、螺赤頭は同所西側に、それぞれ楽器を並べて礼儀の時やお茶・お酒を召し上がるときに、世話係の都通事の合図によって演奏をする。ただし踊が始まれば、楽はもう演奏をしない。

とあり、大勢の人々が密集して宴を運営した。

舞台左右の日覆い

寅年『御禮式日記』には、

舞台の左右の「惣唐人」の躍見物座に、黄染・赤染が交じった木綿の幔幕で日覆いを架け、ふくい長筵を敷くことは首里の御座当と勢頭方が共同で作業した。

もっとも、唐人たちへの茶とたばこ盆は御振舞方が差し出した。

とある。舞台の左右の「日覆^{ひおおい}」とは陽射しを遮る天幕で、1719年以来変わらないが、寅(1866)年の日覆いは、黄と赤の幔幕と記録される。天幕を支える柱は「赤塗柱」と記録され、赤い丸柱であった。首里城本殿や北殿の丸柱と色を合わせて一体感を醸しただろう。

御膳進上の時、士の女中

寅年「冠船付御膳進上日記⁶⁶」には、女性に舞台見物を通達する文章が掲載されている。

士の女中方は下庫理西之御座(首里城正殿一階の北側の部屋)ならびに同廊下、同石ていし(正殿正面の石段)、または舞台の東側の御庭にて見物が許されたので、歓会門から広福門を通るよう、首里中へ申し渡すこと、以上

二月九日 右兩人(武富親雲上・富嶋親雲上)より、平等之側へ》

66 尚家文書第 160 号『大清同治五年 冠船付御膳進上日記』2月9日、那覇市歴史博物館蔵

首里の女性(土之女中)に躍見物の許可を通達する文書で、舞台の東側を割り当てている。正殿の正面階段から舞台は見えないだろうが、女性たちにとって普段は入ることのない首里城に行って国王のお祝いに参加することは、貴重なハレの体験だった筈である。

御城舞台の正式な観客席は北殿広間で、御冠船の主賓は二人の勅使である。北殿広間の東側隣室には中国の遊撃・都司・弾壓官が座し、その隣室に従客が座した。優遇されてはいても舞台左右の日覆い下に座す惣唐人と同様に「宴を傍観」する立場であった。北殿では国王と冊封使が一挙手一投足まで定められた礼を行った。勅使と国王は宴を構成する出演者で、舞台同様に観察される対象だったのである。

冊封使帰国後の「御膳進上」では国王と王族が主賓で、「大和人衆御招請」では薩摩の御奉行と家臣が主賓であった。「組踊・琉球舞踊は三方が開けた舞台で演じられた」が、現在の琉球芸能でも正面の観客に向けて演技・演出され、左右の客への意識は無い。御城舞台演出の名残りであり、琉球芸能の古風で格式ある魅力の原点である。

[御城舞台の形状と平面図寸法]

舞台の形状と寸法について、これまでに分かったことを記す。

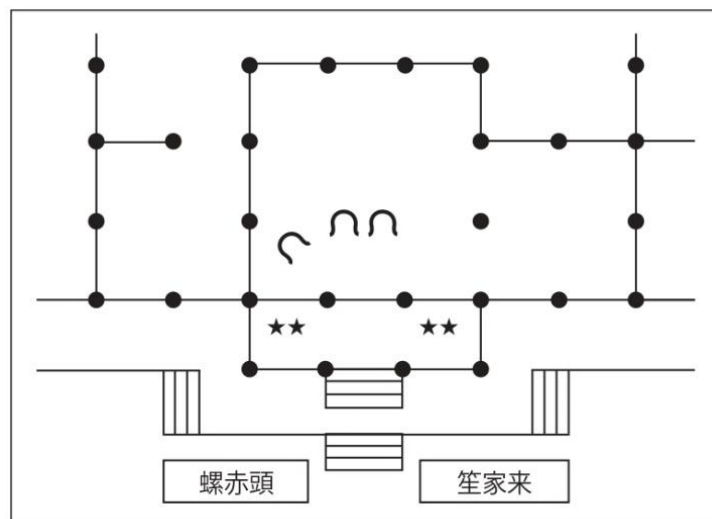
北殿

北殿は 1709 年に焼失し 1712～15 年に本殿とともに再建されたが、1945 年に沖縄戦で壊滅して 1992 (平成 4) 年に戦前の姿に再建された。御庭に面した屋根の中央がせり出して柱間 3 間の向拝を形成するが、向拝柱には唐戸と間戸(窓)が嵌められて奥行き 1 間の張り出した空間を形成する。北殿の柱間 1 間は 9 尺(約 2.7m)であった。その張り出し部分の下に一回り大きい石基壇のテラスがある。テラスの高さは約 3 尺(約 90 センチ)、テラスから北殿床までは約 3 尺 3 寸(約 1m)であった。これらの寸法は平成 4 年の首里城復元に際して基壇の位置や写真の解析などから割り出された寸法で、平成 4 年の復元に用いられた。

正面階段は、御庭の地面からテラスまでと、テラスから北殿張り出し部までの 2 段階に分かれていた。ただし、明治時代の写真に正面階段が無かったことから、平成 4 年に復元された北殿は正面階段を付けなかった。



鎌倉芳太郎撮影「首里城北殿南西面」『沖縄文化の遺宝』1982年岩波書店 45頁



北殿中央部

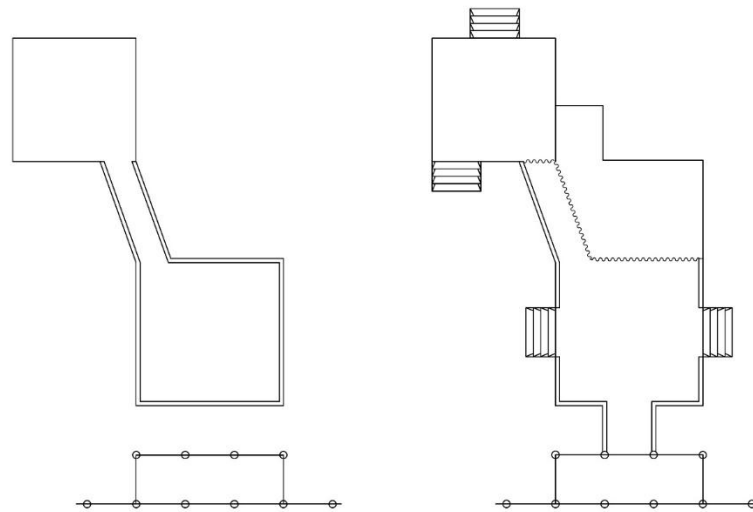
御城舞台

御城舞台の間口(横幅)は、正対する北殿中央広間と同じ4間3尺(約8.2m)であった。

本舞台以外の寸法は不明だが、御城舞台は北殿から浮道までの間に舞台・橋掛り・楽屋が収まっていたので、楽屋と橋掛りの程よいバランスから割り出せるだろう。舞台奥行は間口同じ(約8.2m)で、橋掛りは3間弱程度、楽屋は3間四方程度と推測出来る。

舞台の柱は角材が使われ、床は舞台・楽屋・舞台下まで藁が敷かれていた。遅くとも 19 世紀には、本舞台の上に方形寄棟造りの屋根が架かり、頂に宝珠が載せられていた。本舞台の床から屋根までの高さは不明だが、背後幕は高さ 2 間(約 3.6m)に作られていた。揚幕も同じ長さだが、幕口が 2 間もの高さとは考えにくく検討が必要である。ただし、棒の演武が行われたことや、釣鐘や松の見栄えを考えると、舞台天井までは 2 間の高さは必要だったかもしれない。この天井裏が組躍「執心鐘入」の鬼女や「銘苺子」の天女の出入りに使われたと推定される。

御城舞台の東西には、赤く塗られた丸柱に支えられた日覆いの天幕が設置され、そこは御冠船における御城舞台を使う宴では「惣唐人」の座席となり、御膳進上では首里士族の女性らに割り当てられた席となった。



御城舞台 1719 年

御城舞台 19 世紀

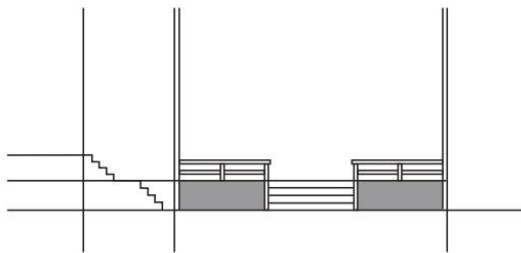
舞台床の高さ

舞台の床面の高さは、遅くとも 1838 年には北殿の仙誇と接続されていた。仲秋宴以降、冊封使は北殿に入場するとき、御庭の奉神門から入って道藁(1866 年は藁の上に毛氈を敷いた)を通して御城舞台の東側階段から舞台に上がり、北殿向拝(仙誇)へ向かう。舞台面は、石基壇か北殿床面、どちらかの高さで接続していたと考えられる。

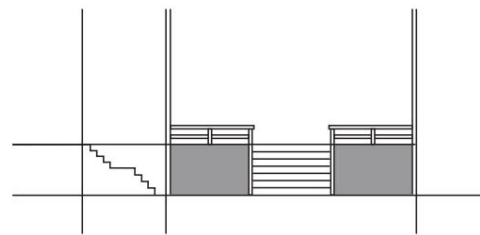
地面から 3 尺ほど高い石基壇の高さだったとすると、勅使らは椅子に座っていたから、視点は舞台床面より 1 間 (1.8m) ほど上から見下ろしたことになる。例えば「入子躍」ならば、重層的な人の輪の動きがはっきり見えただろう。登場人物の多い敵討物なども立体

的に見渡すことができただろう。日覆い下から見物した「惣唐人」や「士の女人」からも地上3尺(約90cm)高の舞台は、見やすかっただろう。

北殿の床面と舞台面が同じ高さの場合、地上1.9mとなり、移動する勅使や役者にとっても高すぎるのではないか。日覆い下の「惣唐人」や「士の女人」も見にくいだろう。また、花火は四尺五寸(1m36cm)の花火台の上に仕掛けられていた。舞台が3尺の高さならちょうどよいが、1.9mの高さであれば、花火台の高さを上げるべきだろう。以上の考察から、3尺高だったと推察するが、今後の研究が必要である。



御城舞台立面図(床高 90cm)



御城舞台立面図(床高 190cm)

まとめ

本稿では、琉球王府が冊封使を接遇するため首里城の御庭に設置した「御城舞台」について、初めて記録に現れる1719年から最後に姿を見せた1866までを対象として、構造および構造の変化を解析するとともに、舞台に関わる諸相を明らかにした。

第一部は御城舞台に関する図像の解析である。『中山伝信録』は1719年に来琉した冊封副使の徐葆光の手になるもので、詳細な筆写がこれまでの研究を牽引してきた。しかし、冊封使録として不都合なことは伏せられていたため、意図的な改竄を除いて1719年の御城舞台の構造を確認した。「伝信録」の御城舞台図には橋掛りと楽屋がないことが疑問であったが、『冊封全図』が1719年の絵図で徐葆光の手になることを証明し、橋掛りと楽屋の存在が確認出来た。御城舞台は「何処でもなくて何処にでもなる鏡の間(楽屋)から橋(掛り)を渡って舞台に顕現する」という能舞台譲りのコンセプトを備えていた。

台湾大学が写しを所蔵していた康熙五十八年『冠船日記』は、「伝信録」には記載されていない突発的に行われた演目なども記され、番組構成を明らかにした。

これまで年代不詳とされた鎌倉芳太郎撮影「城元仲秋宴之図」と「城元之図」について1838年の記録であると明らかにした。首里城に関わる研究を進展させることである。

「城元仲秋宴之図」は唯一御城舞台の「屋根」が描かれる史料で、楽屋の幕口に「掛彩」が描かれていた。掛彩は慶祝の意味があり、楽屋を聖域と意識していた可能性がある。

1866年の記録、同治五年丙寅『冠船之時御座構之図』の「仲秋宴之図」と「重陽宴之図」は、舞台が正殿・北殿と共に描かれていて、比較して寸法を割り出すことが出来た。また、舞台背後の幕裏の「地謡座」の正確な形状と大きさが確認できた。

1719年から1866年まで、「本舞台と楽屋があり、橋掛りで繋がる」という御城舞台の構造は変わらなかった。時代が降って舞台後方に幕が吊られ、その裏に地謡が移動し、幕の両端が登退場口になった。これにより本舞台の演技スペースを広げ、役者の登退場が自在に行えるようになった。それでも橋掛りを残し、古来の様式を伝承していたのである。

第二部は御城舞台の諸相を解析した。19世紀には専用の稽古場が出現するが、舞台構造や演出に影響を与えたと考えられる。戊『躍方日記』の記録や、戊『冠船日記 下庫理』の稽古場平面図により考察した。幕類の考案や、天井裏が使えたことも、組踊の成長に必要なことだっただろう。

「銘苺子の松」はもと生木の松を立てていたが、竹梅鶴の絵紅型を組み合わせるというアイデアを経て、現在は「松竹梅鶴亀の絵紅型」に落ち着き、琉球芸能の象徴となった。

「執心鐘入」の「鐘」と生木の「松」は、天井裏に出入りする立体的な演出を生んだ。

組踊の演目名を記して舞台の柱に掛けられた「躍番札」は、御冠船の宴では中国人のために漢文の題名が書かれ、御膳進上や大和人御招請など日本人を観客とするときは「琉俗」すなわち琉球の題名が記されていた。

御冠船における御城舞台の観客席は北殿で、「芸能を鑑賞する」主賓は冊封使の二人である。大勢の唐人が北殿以外からも見物していたが、皆「宴」を傍観していた。北殿では国王から冊封使に礼が尽くされ、冊封使もまた一挙手一投足まで定められた礼式を行った。勅使と国王は宴の当事者で、舞台同様に他の傍観者から観察されていたのである。

「御膳進上」は国王と王族が主賓であり、「大和人衆御招請」は薩摩の御奉行と家臣が主賓となった。北殿に賓客として座す者に対して芸能は供され、周囲の人々は、その情景を見物した。寅「御膳進上」における「土之女中方」の見物席には舞台の見えない席もあっ

たが、新国王が中国皇帝に承認された御祝いの席に列なることが大きな喜びであったろう。舞台と観客は、興行を行う劇場のように対峙していなかったのである。

現在の琉球芸能でも、演技・演出は正面の観客を対象に行われる。「組踊・琉球舞踊は三方が開けた舞台で演じられた」とするが、決して三方の客に対して演技をしてはいない。役者が舞台上で縦一列に並ぶことがあるが、正面の賓客だけを対象に演技していたことの名残りであろう。古風な格式を感じさせ、古典作品の魅力となっている。

北殿と御城舞台は、冊封使を接遇する装置であった。国王が冊封を受ける御冠船の時にだけ姿を現す特別な舞台と位置付けられて、御冠船行事に権威と格式を与えたであろう。御冠船以外のときに御庭の御城舞台は作られず、冊封使・国王・薩摩の御奉行だけが北殿から御城舞台の芸能を見ることができた。

御城舞台について、「構造は能舞台に似る」とは多くの先学の意見だが、そもそも室町時代の能舞台に似ているのである。模倣であれ偶然であれ、設計者には強い意図があった。琉球国時代にも舞台は姿を変えてきたが、一方で橋掛りを残し、古来の様式と格式を守った。そうして、御城舞台は世界に類を見ない独特な構造を獲得していったのである。