

# 近代能楽専用施設の観覧領域に関する研究

平成30年

東京藝術大学大学院 美術研究科 美術専攻

辻 慎一郎



## 【目次】

### 序章

1 本論の目的と研究の背景	p. 1
2 近代劇場史に関する先行研究の総括	p. 2
2-1 日本近代の上演施設における空間的変容の経緯	p. 2
2-2 先行研究における上演施設の近代化の定義	p. 4
3 本章の視点と考察の手法	p. 6
4 研究対象と年代・扱う史料	p. 9
5 現代の能楽専用施設の空間的特徴	p. 16
5-1 能舞台の構成要素	p. 16
5-2 白洲・「見所」と呼ばれる観覧領域	p. 18
6 用語の定義	p. 19
7 本論の構成	p. 19

### 第1章 近代における能楽の上演環境

1 はじめに	p. 23
2 近世以前の上演施設	p. 24
3 近世以前の能楽組織と上演方式	p. 27
4 能楽上演の近代化	p. 30
4-1 明治以降の能楽復興政策	p. 30
4-2 上演方式の類型	p. 31
5 能楽師団体の会員制度と運営形態	p. 34
5-1 会員制度の特徴	p. 34
5-2 運営形態の特徴	p. 37
6 能楽に対する課税状況	p. 39
7 興行取締規則と建設問題	p. 43
8 まとめ	p. 45

### 第2章 固定要素としての能舞台

1 はじめに	p. 51
2 近世以前の寸法体系	p. 52
3 近代における本舞台・橋掛りの寸法体系	p. 56
4 能舞台の移築・形式の引用	p. 60
5 能舞台研究と改良の展開	p. 62
6 まとめ	p. 69

### 第3章 芝能楽堂における領域区分の生成過程

1	はじめに	p. 73
2	芝能楽堂の建設経緯	p. 74
2-1	能楽社の設立と運営形態	p. 74
2-2	観覧人の身分想定	p. 77
3	芝能楽堂の平面図	p. 78
4	観覧領域の構成	p. 82
5	観覧領域における仮設と常設	p. 83
6	領域区分の生成過程	p. 86
7	まとめ	p. 87

### 第4章 靖國神社能楽堂における領域区分の変容過程

1	はじめに	p. 93
2	靖國神社能楽堂の来歴	p. 94
3	平面図の年代判定	p. 97
4	観覧領域の変遷における着席区画寸法の変容	p. 101
5	領域区分の境界線の変遷	p. 103
6	着席区画寸法と上演規則	p. 104
7	まとめ	p. 107

### 第5章 能楽師を運営主体に含む能楽専用施設における着席区画の導入傾向

1	はじめに	p. 113
2	対象事例	p. 114
3	観覧領域における着席区画の変遷	p. 115
3-1	着席区画の類型	p. 115
3-2	着席区画の導入傾向	p. 117
4	着席区画の組み合わせと観覧領域における占有比率	p. 121
5	着席区画の導入傾向にみる観覧領域の性格	p. 123
5-1	〈イス座〉・〈ユカ座区画装置無〉の人数規定	p. 124
5-2	〈ユカ座区画装置無・柱付〉の兼用用途	p. 126
6	まとめ	p. 128



## 第6章 能楽師を運営主体に含む能楽専用施設における着席区画の配置傾向と領域区分の定型化

1 はじめに	p. 133
2 区画列の組み合わせ	p. 134
3 着席区画の配置順序	p. 138
4 着席区画の配置基準	p. 138
5 料金規定における序列名称	p. 141
6 配置基準と序列の対応関係にみる領域区分の形成	p. 146
7 まとめ	p. 150

## 第7章 能舞台と観覧領域の接続形態にみる日本的表現の探求

1 はじめに	p. 153
2 能舞台と観覧領域の接続形態	p. 154
2-1 〈完全別棟型〉	p. 155
2-2 〈屋根接続型〉・〈直接接続型〉	p. 155
2-3 〈一体型〉・〈鞘堂型〉	p. 156
3 寸法体系にみる接続形態の空間的特徴	p. 158
4 〈屋根接続型〉の発生要因	p. 164
5 建築様式の探求	p. 166
5-1 接続形態の改良意見	p. 166
5-2 接続形態の意匠的特徴	p. 169
5-3 設計主旨にみる日本的表現へのアプローチ	p. 174
6 まとめ	p. 177

## 結章

p. 181

初出一覧・口頭発表その他

p. 187

参考文献リスト

p. 189

謝辞

p. 195



# 序章

## 1 本論の目的と研究の背景

本論は、明治期から昭和初期に建設された「能楽堂」と呼ばれる常設の能楽専用施設を対象に、その観覧領域が有する領域区分の形成過程と背景を明らかにすることを目的としている。

明治維新以降、能楽の上演はその性格を変え、上演施設も大きな変貌を遂げている。近世以前の能楽専用施設は、主に武家屋敷や能楽師の拝領屋敷に併設され、そこでの上演も非公開による武家行事や稽古を前提としており、公開の上演は勧進能や町入能などに限定されていた。またその空間も、武家屋敷の場合観覧領域はしつらえによって設置され、勧進能では能舞台・観覧領域ともに仮設物として建設することを基本としていた。しかし、国家体制の転換により武家社会から離れ、一般に公開する定期上演が全国的に定着するとともに、能舞台・観覧領域の両者を常設とする能楽専用施設である能楽堂が出現したのである。

現在の能楽専用施設の空間的特徴として、近世以前に定型化した寸法・形式を現在も維持した能舞台に即して、「見所」（けんじょ）と呼ばれる観覧領域を構成すること、観覧領域が能舞台を取り囲むように非対称に配置されること、そしてそこに能舞台との位置関係に応じて、「正面」・「脇正面」などの名称が付いた領域区分が存在することなどが挙げられる。また、領域区分には序列が存在する場合があります、概ね「正面」・「脇正面」・「中正面」の順に規定される。能楽専用施設の観覧領域の設計は、必然的にこうした絶対的制約に基づくが、これは舞台の間口に自由度があり、「花道」や「オーケストラピット」などの前舞台領域がありながらも、舞台前面と観覧領域を直線の境界線で区分し、概ね左右対称に観覧領域を構成する、歌舞伎やオペラといった他の実演芸術の上演施設にはみられない特徴といえよう。

また、以上のような空間の独自性は、これまで我が国の上演施設が辿ってきた歴史的経緯からも指摘することができる。日本の劇場史を俯瞰すると、主たる多くの上演施設は、近代の欧化政策の影響、特に明治19年(1886)以降の「演劇改良運動」により改良が進められながら、建築様式・設備ともに洋式化することで著しく発展していった過程があることに気づく。改良運動の具体化の第1号である新富座(1878)は、ガス灯の採用や櫓を廃した以外はまだ従来の骨格が維持されたものであったが、高原弘造による歌舞伎座(1889)は初の洋風の外観を有し、オペラ劇場の規模を踏襲した2000人規模の「大劇場」として開場した。さらに、横河民輔による帝国劇場(1911)は、プロセニウムアーチの導入、椅子席や電灯の採用といった設備面の洋式化の強化のみならず、歌舞伎とオペラ両方の上演を可能とするために、花道とオーケストラピットを仮設化した多目的施設の先駆的事例としても注目される。

大正末期以降には、より欧米技術の輸入傾向を強め、プロレタリア演劇の拠点となった小山内薫らによる築

地小劇場（1924）は、当時の最新技術であったホリズントを舞台上に導入し、東京宝塚劇場（1933）はパリのレビューをモデルとして、「銀橋」と呼ばれるエプロンステージを備え、舞台と観覧領域に新たな関係を構築した独自の上演空間を確立した。

こうした歴史的変容により、現代の日本には様々な類型の上演施設がありつつも、いずれも欧米の上演施設と空間構造は類似していることが指摘できる。我が国の多くの上演施設は、このように舞台と観覧領域の両者とも近代に西洋化の影響を受け変化を遂げているが、対して能楽専用施設は、近世以前に定型化した能舞台の形式を、グローバルなパラダイムシフトを経ても現在に至るまで墨守し、それに即して観覧領域を変容させてきたという経緯がある。この点が、他の上演施設との歴史的変遷の本質的な相違点であり、能楽専用施設はそうした自律的・歴史的強度を内在した劇場類型といえよう。

また、能楽専用施設の観覧領域の独自性は、このような空間構造の側面に留まらない。近代における実演芸術の上演環境を比較してみると、まず能楽以外の実演芸術の場合、例えば歌舞伎は基本的に歌舞伎専用の施設で上演を行い、常磐津・長唄などは住宅の座敷での指南を主とし演芸場・料亭などの施設で上演を行なうといったように、上演あるいは稽古を、専用施設かそれ以外の施設のいずれかで行なうことが通常となっている。これに対し、能楽師個人ないしは団体を運営主体に含む能楽専用施設では、稽古および上演の両者を、いずれも能楽師の自宅の専用舞台で常態的に行なうという上演環境を整備しているところに特徴があり、したがって観覧領域には観る行為に限定されない多様な用途があったと推定できる。

さらに、そこでの上演は実演芸術者である能楽師自身が、それぞれ独自に確立した会員制度に基づく運営形態を有する。他の上演施設は、運営主体と実演芸術者が基本的に別の個人・団体で構成され、明治末期に登場した松竹合名会社などに代表される、興行会社が上演施設の所有・管理・運営を担うようになる。特に、かつて座によっては施設の興行権・所有権それぞれを有する座元を務めていた歌舞伎役者は、施設の運営に直接的に関わらなくなっていく過程があるが、能楽師が運営主体を担う能楽専用施設では、上記のような制度的特性があることから、観覧領域の性格には能楽師自身による運営計画が、何らかの形で直接的に反映されているはずである。

以上に述べた空間構造・歴史的経緯・上演環境それぞれの固有の性格から、能楽専用施設の観覧領域の形成過程を解明することは、我が国の劇場建築史における特異な近代化の実体を明らかにするという、極めて重要な意味を含んでいる。さらに、それが西洋化を手本としないもの、あるいはそもそも先天的に手本とできなかったと仮定するならば、能楽専用施設の近代化は、日本独自の形式を目指したものであった可能性が考えられるのである。

## 2 近代劇場史に関する先行研究の総括

### 2-1 日本近代の上演施設における空間的変容の経緯

能楽専用施設の先行研究について触れる前に、日本の近世の上演施設はどのような空間的特徴を有していたのか、そして前節で述べたような西洋化による変容を遂げていく原動力とは何であったのか、能楽専用施設の近代の変容の特異性を捉える上で重要な点をあらかじめ確認しておきたい。

近世の上演施設は、18世紀初期の享保年間に室内化をとげ、独自の舞台形式を確立した歌舞伎劇場が代表的な例として挙げられる。これまで須田敦夫を中心に様々な復元的考察がなされているものの、推測の域に留まるもので現在も不明な部分が多いが、戯作者の式亭三馬が享和3年（1803）に著した『戯場訓蒙図彙』<sup>1)</sup>の記述から、近世の歌舞伎劇場の空間概念を推測することができる。

戯場国の天は天井と云ふ。天色玄く黄にして、青天を見ることなし。いたつてすゝびけがれたる色にて、時候不順ゆへなるか、炎天に雪の降ること有り。又、天より花の散ること間々あり。此国の天は、木に竹を以てつぎ合せたるがごとし。ゆへにかくのごときか。時によりては提灯にひとしき光り物あらはれ、天界より覗く事有り。天人に似て天人にあらず。若しあやまちて細引の糸をおとす時は、下界もつての外騒動す。

一読すると不可思議な記述であるが、服部幸雄『大いなる小屋』<sup>2)</sup>は、式亭三馬の描写を以下のように解釈している。

三馬の文章は、実は前近代の劇場様式を知る人々にとっては、何の疑問も矛盾もない、極めて当然のことを言っているに過ぎなかった。（中略）

全蓋式の劇場において、本舞台は観客席の方に向かって大きく張り出されていた。（中略）東側・西側の栈敷は、舞台のずっと奥の方まで行き、舞台を真横から眺める位置にもあったし、後述の羅漢台や吉野（通天）は、舞台の後方から芝居を見る位置にあった。引幕はあったけれども、その働きは近代劇場の額縁式舞台における緞帳のそれとは、まるで異なっていた。観客席は、引幕の内側と外側とを区分することなく設けられていたのである。「舞台の天」と「観客席の天」とを区別する何者もありはしなかったのだ。だから、舞台に降る雪や桜の花びらは観客の頭の上にも降って来たのだし、太陽や月の運行は、観客席の上空を行くも同然だったのである。

服部のいうように、近世の歌舞伎劇場では舞台と観覧領域は対置概念ではなく、1つの世界を構成する要素として同質に扱われており、それは「戯場国」を正円の中に図画した、同じく『戯場訓蒙図彙』にある「勾欄全図」（図序一）という概念図からも明らかである。図にある通り、舞台と観覧領域の境界は互いに解け合うようにあいまいで、土間席を海に見立て舞台と栈敷を群島のように描写しており、現在一般的に想像する歌舞伎劇場の様相とはおよそかけ離れている。安政5年（1858）の3代目歌川豊国による「踊形容江戸絵栄」<sup>3)</sup>



図序-1 「勾欄全図」  
(『劇場訓蒙図彙』より)



図序-2 「踊形容江戸絵栄」  
(国立劇場蔵)

(図序-2) は、非常に写実的な描写から実際の様子に極めて近いと思われるが、迫り出した舞台を両脇の棧敷が取り囲んだ様子や、舞台向かって左脇にある羅漢台・吉野の人々がひしめき合ったさまは「勾欄全図」と同じ空間構造といえよう。このように、近世の上演施設は、プロセニウムアーチによって舞台と観覧領域を明確に区画した西洋劇場とは全く異なるものであり、2つの図はその構造的相違をよく描いている。

明治期に入り、歌舞伎劇場は演劇改良運動によって施設の骨格が大きく変貌する。演劇改良運動とは、歌舞伎をはじめとする主に演劇の脚本・上演施設の構造等の「改良」を、西洋劇場への一元化を主軸として進められた運動で、明治20年(1887)4月26日の井上馨邸で行なわれた近世に前例のない天覧歌舞伎<sup>4)</sup>を土台に、明治22年(1889)の歌舞伎座をはじめ様々な洋式の上演施設の建設を実現していった。

改良の主旨は明治19年(1886)8月に発足された演劇改良会が掲げた「演劇改良趣意書」<sup>5)</sup>にも記されるが、改良運動の方向性を決定付ける方針は、外山正一『演劇改良論私考』<sup>6)</sup>、末松謙澄『演劇改良意見』<sup>7)</sup>の2つの論考によって示される。両者とも口述筆記ということもあり、特に末松の論旨は明朗性に欠けるが、外山は「狂言」・「役者」・「組織」・「劇場」・「音楽」の5項目を掲げ改良の要点を述べている。脚本に関わる提案もなされているが、ここでは上演施設に関する項目を中心に確認してみたい。

外山と末松は両者とも「演技場」、すなわち上演施設の改良を第一と主張している。施設の構造はレンガ造であること、規模を2000人以上とすべきとするところに、歌舞伎劇場よりもオペラ劇場の方に優位性を見いだしている共通意識が垣間みえるが、注視したいのは花道・回り舞台・義太夫節を語る演奏場であるチョボ床とあった、歌舞伎劇場に固有の要素に対する彼らの意見である。外山は、花道・回り舞台は西洋劇場にはみられず、演出効果に「面白き趣向」を与えるものとして肯定的であるが、チョボ床は人形浄瑠璃にのみ必要であるもので、歌舞伎には不要であると指摘する。末松も同様にチョボ床廃止を唱え、建設に困難をきたすという理由から加えて花道不要論を展開する。どちらも近世以前に定型化した歌舞伎劇場を構成する肝要な要素に否定的であったことは明らかで、演劇改良運動は近世の形式を継承せず、西洋劇場への一元化にそぐわない一切の

要素を排除するところに意義が存在していた。西洋型の上演施設を明治期を中心に数多く建設したのは、こうした急進的な運動が背景にあったことを理解しておきたい。

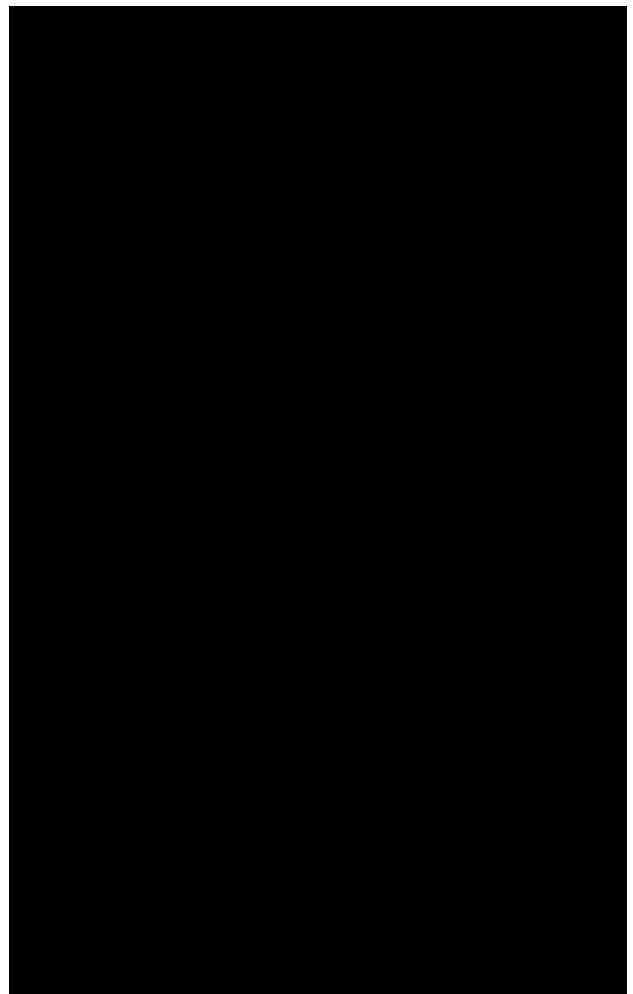
## 2-2 先行研究における上演施設の近代化の定義

近世から近代にかけての我が国の上演施設の変遷をふまえ、劇場史研究における近代化の視点を概括したい。上演施設の近代史を体系的に論じたものとして、永井聡子『劇場の近代化：帝国劇場・築地小劇場・東京宝塚劇場』<sup>8)</sup>が挙げられる。永井は、明治・大正・昭和初期の3期の時期区分に対応する重要な事例として帝国劇場・築地小劇場・東京宝塚劇場の3つを挙げ、花道やオーケストラピットといった、舞台と観覧領域の界に存在する「前舞台領域」の変容過程という独自の着眼点から近代日本の上演施設の考察を試みている。

永井はまず後藤慶二、河竹登志夫の論考<sup>9)</sup>を挙げながら、日本の近世における上演施設の本質は「看客席の一隅に舞台を据えて」いるもので、プロセニウムアーチによって形成される「観る」・「観られる」の関係ではなく、非対称・不均質な空間が存在していたことに触れている。その上で、近代以降プロセニウムアーチが導入されることで舞台と観覧領域の境界の溶解した関係は破壊され、花道などの要素の装置化をもたらし、とりわけ椅子席への統一化が空間の均質化を助長したことを指摘する（図序-3）。

さらに、その過程で開場した帝国劇場（1911）は、オペラと歌舞伎など様々な演劇上演を可能とするため、用途の多目的化をもたらしたことを述べている一方、東京宝塚劇場（1934）のように、パリのレビューをモデルとしつつも銀橋といった独自の前舞台領域を備えた専用劇場も登場しており、必ずも一元化に限らない日本独自の舞台形式の確立を論証している。さらに、西洋の舞台芸術・舞台技術の導入に加えて、茶屋・出方制度の廃止による運営の健全化を計画したシステム面の改革も強調している。

この他の先行研究は清水裕之『劇場の構図』<sup>10)</sup>、



図序-3 近代の上演施設の変遷概念図  
（『劇場の近代化』より）

本杉省三『劇場空間の源流』<sup>11)</sup>が挙げられる。清水は、芸能が街路や屋外において躍動するのに対し、屋内の近代劇場で本来の魅力が失われていることを問題提起し、演劇行為にふさわしい上演空間について、舞台の芸能行為との関係から分析を試みている。舞台に相当する部分と観覧領域に相当する部分という面の関係性と、役者に相当する役割と観覧人に相当する役割の互いの「視軸」に着目した線の関係性という2つの視点からアプローチし、様々な劇場類型に触れている。能楽の上演施設に関する記述はないが、清水の論考の特徴は、上演施設の成り立ちから舞台鑑賞に適正な規模と距離、そして近世の歌舞伎劇場やバロック劇場に存在した重層的な観覧領域への回帰によって、近代の均質化によって失われた実演芸術者と観覧人の親密性を探ろうとする問題提起にある。

一方、本杉は、近世以前の民俗芸能と伝統芸能の空間構成に存在した複雑な舞台と観覧領域の関係性、バービカン劇場を例証とする実演芸術者と観覧人の距離感の重要性、オペラハウス・ホールに対する柔軟な設計態度の必要性を強調する。また、帝国劇場（1911）を通してこれまで注目されてこなかった劇場法規について述べるなど、計画的側面を中心に現代的な視点から上演施設の歴史的変遷を読み解いている。

いずれも、近代以降不均質から均質な空間へと変容していく過程に永井と同様の見解を示すものの、具体的視点に基づく近代化の言及はない。また、公会堂については新藤浩伸『公会堂と民衆の近代：歴史が演出された舞台空間』<sup>12)</sup>が近年の研究として挙げられるが、日比谷公会堂の上演記録に焦点が絞られており網羅性は低く、内容も音楽的側面に限定されている。

以上の先行研究では、こうした近世から近現代にかけての日本の上演施設の考察が試みられているが、能楽専用施設の歴史的変遷については触れておらず、奥富利幸『近代国家と能楽堂』<sup>13)</sup>がそれらから独立した体系的論考として挙げられる。奥富は、明治期から昭和初期にかけて建設された常設の能楽専用施設、宮中行事や博覧会場で建設された仮設の能楽専用施設を取り上げ悉皆的に考察し、明治末期の能楽堂改良論の展開や帝劇出演問題などの歴史的背景にも言及している。近代の能楽専用施設の空間分析において断面形態に着目し、近世以前の形式を踏襲した屋外空間の「対置式」、能舞台と観覧領域を屋根で繋ぎ室内化させた「囲繞式」、能舞台と観覧領域を1つの空間に内包した「入れ子式」の3つに類型化し、室内化の段階的な成立過程を中心に実証している。

奥富は、次に述べる観点に基づき結論を導き出している。まず、能舞台の設計、そして移築に際して舞台自体の持つ由緒が重視される「復元思想」があったことを取り上げ、それが「能舞台保持と観覧空間である見所との乖離という理念」を生み、「入れ子式能楽堂」を誕生させたという主張である。その原動力として、近代の欧化主義の影響による室内化を指摘し、その最初の現象として青山御所での天皇が椅子席で鑑賞したこと、またブルーノ・タウトらによる、オペラ劇場への羨望から始まった能楽専用施設の室内化に対する否定的な批評を根拠として、西洋化した観覧領域が伝統を維持した能舞台と融合し、近代の能楽専用施設が成立したと総



括している。

### 3 本論の視点と考察の手法

以上の近世から近代にかけての劇場史研究を俯瞰して読み取れるのは、研究の蓄積が著しく不足しているということもあり、いずれも近世の上演施設が西洋劇場の骨格を参照して変質していったという指摘が共通し、我が国の上演施設は西洋文化の受容とそのアレンジによって近代化したという解釈によって単純化されている点である。確かに、歌舞伎劇場をはじめとする多くの上演施設はそうした傾向をおおむね認めることができるが、近代の能楽専用施設の成立過程において、奥富が指摘するオペラ劇場への羨望はブルーノ・タウトらの言説を根拠としており、能楽師や設計者が語ったものではない。

さらに、明治末期には帝国劇場の出演依頼があった際に、建築様式的に能楽と合致しないという理由から能楽師たちが拒絶反応を示した経緯がある。宝生九郎「帝劇出勤を諾せず」<sup>14)</sup>によると、明治45年（1912）6月に宝生九郎ら「能楽師一同」へ明治44年（1911）に開場した帝国劇場への出演依頼があったが、「あの通りの金ピカの舞臺では、古雅な能楽が、どうしてもシツクリとうつろはないであろう。」という理由から拒否したことを述べている。さらに、同号の「樂師の帝劇出演可否」では「五流の宗家は一も二もなく謝絶した」とあることから、西洋化の傾向はあったとしても歌舞伎劇場ほど直裁な外的要因ではなく、建築構造への影響は希薄であったと解釈すべきではないかと筆者は推測する。第1節で述べた本論の研究背景には、数少ないがゆえに単純化された先行研究の指摘に疑問を呈するという立場表明を含んでいる。

また奥富の論考では、観覧領域の外形の変化と白洲の縮小化、そして断面形態の検討に限られており、領域区分には触れていない。「能舞台保持と観覧空間である見所との乖離」についても、それが建築構造の部分なのか建築様式の部分なのかといった具体的な指摘はなく、近世の形式との本質的な相違点には触れていない。したがって、領域区分の定型過程の解明において、平面計画と断面形態の関係性を改めて整理し直すことが必要となる。さらに、能楽専用施設での上演方式・運営形態に考察範囲は及んでいないが、特に上演方式の分析は以下の点において重要な課題と考えられる。

能楽専用施設が常設を中心とするようになった近代は、能楽という実演芸術そのものの歴史的転換点でもある。明治維新を契機として、従前の武家社会による保護を失った能楽社会は、一時衰退の危機を迎え、復興に際し大きく2つのルートを模索していくが、まず挙げられるのは上流階級の行事としての位置付けである。これは、主に行幸・行啓能といった皇族・華族の行事として能楽を定着させるもので、かつての支持母体であった旧大名家である華族主体の復興策になる。復興方針は、西洋のオペラに相当する饗応芸能として能楽に地位をあたえることと、当時英照皇太后が能楽に深く傾倒していたことに起因するが、こうした背景で成立した能楽専用施設の観覧領域の分析は、観覧人の身分との関係に着目する必要がある。

もう1つは能楽師自身による上演方式の構築である。能楽師たちは、近代以降武家の保護を失った代りに自らの組織の独立性を強め、それぞれ固有の会員制度に基づく定期上演を確立する。上演は観劇だけでなく稽古を含むなど、目的は極めて複合的となっている。図序-4は観世九阜会能舞台の様子であるが、観覧する人は舞台を見ておらず、手元の謡本に集中しており、このような学校の教室に近い風景が展開する点も特徴の1つで、分析には観覧領域に含まれる様々な用途のパターンに注意を要する。



図序-4 観世九阜会能舞台内観  
(『観世九阜会の歩み』、2002. 4)

そして、上演方式の基礎となる会員制度を通した能楽専用施設の解明は、実演芸術の上演施設の形成史における、もう1つの重大な意義が含まれている。守屋毅『近世芸能興行史の研究』<sup>15)</sup>では、「特定のパトロンをもたない芸能者」と任意に芸能を観賞する「不特定の観客」によって成立する興行制度と、「一般大衆を教育するための一定数の講師群」とそれを維持するに足る一定量の「入門者」がともに存在することで成立する家元制度の2つの上演システムが近世に成立したことをあげ、それらを「芸能者それ自身と芸能を享受する側の動向が、それぞれ対応しあうことによって生じた社会的システム」としている。

そして、興行制度は「芝居」における恒常的な芸能上演を前提とし、家元制度は「座敷」での遊芸に依存しており、各制度はそれぞれの物質的な装置の普及に裏付けられていたことを述べている。無論、この二元論は、現在の芸能史研究の進捗状況から考えるとやや議論が分かれると思われ、この分類も平面計画を決定する用途ではなく、建築の利用者同士の性格を基準としていることに注意すべきだろう。しかしながら、上演施設と上演システムとが互いに不可分な関係にあるという点においては、本論の考察を行なうにあたり、大いに参照できる主張である。

また、守屋の指摘を近代の能楽の上演環境に照らし合わせれば、宗家をトップとする家元制度による厳格な師弟関係が存在する一方で、不特定の観覧人を対象に含む定期的な公開上演、つまり興行と実質的に同等の制度もあった。しかも、その興行は華族や実業家といった特定のパトロンにも支えられていたという点で、守屋の指摘する興行制度とはやや性格を異にしているわけでもあり、したがって能楽専用施設は、両者を孕みつつも特異な制度に従って形成された物質的装置であるという、新たな解釈を提示する可能性を秘めている。

以上から、能楽専用施設の観覧領域の分析において、上演方式、そしてそれがどのような制度に基づく運営形態で行なわれたかを整理することの必要性が強調できる。明治以降の能楽界の動向に関する先行研究を取り上げると、坂元雪鳥『明治大正能楽史 上巻』<sup>16)</sup>、古川久『明治能楽史序説』<sup>17)</sup>、飯塚恵理人『近代能楽史の

研究『東海地域を中心に』<sup>18)</sup>などが体系的考察として挙げられ、宮本圭造編『近代日本と能楽』<sup>19)</sup>は、能楽の組織的变化、植民地での上演やレコードの普及による上演環境の拡大などに触れた個別研究を収録しているが、いずれも上記の点について総括的な検討はない。

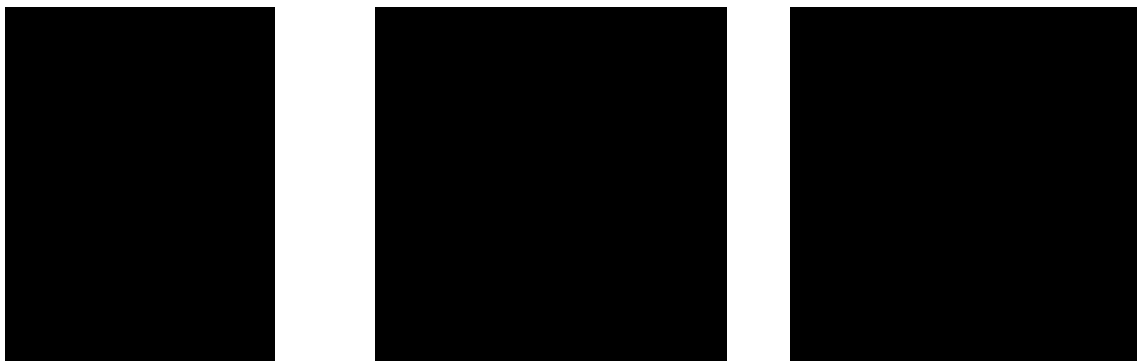
そこで本論では、以下の2点を主な検討内容とし、能楽専用施設の近代的変容の性格について明らかにする。

- ①観覧領域の平面特性である領域区分の形成過程および断面形態との関係の検討
- ②領域区分の形成条件と推定される上演方式・運営形態の解明

#### 4 研究対象と年代・扱う史料

本論の対象年代について述べたい。近代の上演施設は、内務省管轄の旧警視庁が明治15年（1882）に制定した「劇場取締規則」、そしてそれを大正10年（1921）に改正した「興行取締規則」として総括できる法令類に基づいて建設されている。この法令は、太平洋戦争に突入し始めた昭和初期には思想統制の性格を帯びたとみられ、昭和23年（1948）に旧警視庁を解体し再編成するに伴い戦後に廃止されている。第1章で詳細に触れるが、近代の能楽専用施設はこの適用を受けた場合、上演上の問題、能舞台に舞台構造上設置不可能な防火幕が必須となるなどの理由から、旧警視庁が戦時下に入り統制を強化し始める昭和15年（1940）まで適用を回避していた。言い換えれば、近代の能楽専用施設は通常の上演施設では不可能な設計が、それまで可能となっていたことが考えられる。

戦後は建築基準法・消防法等の新たな法整備のもと能楽専用施設は建設されていくが、領域区分はその初期に建設された事例において、区分の外形や概念はおおむね共有されていることが確認できる。次に取り上げたのは戦後初期の建設例で、平面構成や外形に若干の違いはあるものの、領域区分はおおむね共通していることがみてとれよう（図序-5）。観覧領域の領域区分の形成は、明治以降の特殊な状況下で試行錯誤され、戦前には一定の定型化を迎えていたと考えられるため、本論では領域区分の生成と変容、定型化それぞれの段階が



図序-5 戦後の建設例

左：矢来能楽堂（1951年竣工、『観世九阜会の歩み』、2002.4）

中：大阪能楽会館（1959年竣工、大西家蔵）

右：梅若能楽学院（1961年竣工、『別冊新建築 日本現代建築家シリーズ8 大江宏』、1984.6）

存在したことが推定できる明治期から昭和初期を考察範囲とし、以降本論では、考察対象を近代能楽専用施設と呼称することにする。

対象事例は、明治期から昭和初期にかけて発行された能楽雑誌の舞台披露の記事、加えて謡曲界編『能楽年鑑 昭和十年版』<sup>19)</sup>に記載された昭和9年(1934)時の能楽専用施設、および能楽師個人・団体の所在リストを参照し、運営主体が判別できる常設の能楽専用施設30事例を選定した(表序一1)。ただし、能楽会館能舞台(1917)といった敷舞台は、能楽上演以外の用途を中心とする施設であるため対象から外している。

事例の考察にあたっては、雑誌掲載の図面類・規則を中心に、平面図・座席図、観覧領域の序列を記載した会員規則、「桝席」・「棧敷席」といった着席区画の寸法などの建築仕様に関する文献史料などの一次史料を取り上げ、加えて現存事例の調査を行なった。史料の詳細等は各章で触れることとし、以下に主要な史料・史料の所蔵機関について列記する。なお、今回東京都公文書館の芝能楽堂に関する平面図史料や増築記録、東京藝術大学附属図書館蔵の芝能楽堂の履歴に関する記録、靖国神社偕行文庫館蔵の靖国神社能楽堂に関する図面史料と建築仕様等の文献、住友史料館蔵の大阪能楽殿に関する平面図史料は、本研究の着手にあたり筆者が新たに発見したものである。

## ■ 能楽関係の雑誌史料

近代能楽専用施設の所在・記録を知る上で最も重要な史料は、近代に発行された能楽雑誌類である。以下に主な能楽雑誌名を発行順に列記する。

- |          |                |         |                             |
|----------|----------------|---------|-----------------------------|
| ・『能楽』    | 池内信嘉 編,        | 能楽発行所,  | 明治35年(1902)～大正10年(1921)＊第1期 |
|          | 坂元雪鳥 編,        | 能楽発行所,  | 昭和9年(1934)～昭和11年(1936)＊第2期  |
|          | 丸岡明 編,         | 能楽出版社,  | 昭和19年(1944)～昭和21年(1946)＊第3期 |
| ・『能楽画報』  | 齋藤芳之助(香村) 編,   | 能楽書院,   | 明治42年(1909)～昭和18年(1943)     |
| ・『謡曲界』   | 奥野晋 他 編,       | 謡曲界発行所, | 大正3年(1914)～昭和19年(1944)      |
| ・『喜多』    | 笠井規矩三郎 他 編,    | 喜多刊行会,  | 大正9年(1920)～昭和19年(1944)      |
| ・『観世』    | 吉田唯雄 編,        | 桧謡曲書肆,  | 大正9年(1920)～大正10年(1921)＊第1期  |
| ・『宝生』    | 吉田唯雄・江島伊兵衛 編,  | わんや書店,  | 大正10年(1921)～昭和18年(1943)     |
| ・『金春』    | 野村保 編,         | 金春研究会,  | 大正10年(1921)～昭和15年(1940)     |
| ・『神戸謡曲界』 | 塩谷甲南(善助) 編     | 神戸謡曲界社, | 大正11年(1922)～昭和15年(1940)頃    |
| ・『大観世』   | 齋藤芳之助(香村) 編,   | 大観世発行所, | 大正12年(1923)～昭和9年(1934)＊第2期  |
| ・『観世』    | 三木通・池田利功 編,    | 檜書店,    | 昭和4年(1929)～昭和19年(1944)      |
| ・『梅若』    | 梅若武久・梅若六郎 他 編, | 梅若発行所,  | 昭和8年(1933)～昭和18年(1943)      |

・『金剛』 金剛勲・三宅襄 編, 檜書店, 昭和13年(1938)～昭和16年(1941)

記事の内容は、主に各月ごとの能楽界の動き、上演の批評、そして上演記録である。能楽専用施設の新築の紹介記事では、写真や図面資料、会員規則、上演記録が度々掲載されており、これらの情報から近代能楽専用施設の観覧領域の建築的考察が可能となっている。

ここで、史料として能楽雑誌を取り扱う重要性について補足しておきたい。本来雑誌史料とは、原史料を引用し、場合によってはそれを改変した内容を掲載する媒体に相当するため、史料としての信頼性はやや劣るが、本論で扱う能楽雑誌とは、主に各流派が会員向けに発行する機関誌にあたる。能楽師教育を目的として旧松山藩士の池内信嘉が編集者となって明治35年(1902)に発行した『能楽』が嚆矢で<sup>21)</sup>、各流派が発行するようになるのは主に大正期以降だが、創刊号の発刊主旨には組織の肥大化を受けて全国の組織を統一化する目的があったことが明記されている。ただし、『金剛』は日中戦争直後のため、報国目的にカモフラージュする意図がみられる。主要な雑誌の発刊主旨を、発行年代順に以下に引用する。

・『能楽』, 明治35年(1902) 7月1日

(筆者不明、池内信嘉か)「吾人が『能楽』を発行する所以こゝにあり。『能楽』微力なりといえども。自ら能楽界の機関を以て任じ。流派に偏せず個人に口せず。進んでは世間一般の人に能楽の保存必要を叫び。退いては當局の人々と一致融和の法を圖り。以て此國粹的舞樂振起保存を實行する。」

・『観世』, 大正9年(1920) 7月1日

観世元滋「最近私の流儀が各地に廣く嗜好されてまゐりましたので、私は大いに喜んでゐますが、それと同時に、成る可く邊鄙な片田舎の隅までも、流儀の謠は、同じ製造元の同じマークのビールを飲むやうに、どこで味はつても同じであるやうに、統一が取れてゐて欲しいと思つてゐるのです。(中略) そうするには、流儀の機関雑誌といったやうなものが一つほしいものと常々考へてゐたのであります。」

・『喜多』, 大正9年(1920) 9月5日

「喜多」編集局「最近能楽勃興の有様は眞に偉觀を極めて居ります。(中略) 而も範圍の擴大今日の如きは往古斷じてその例をみざるところ、従つて一流の宗家として、この廣大なる擴がりを有する流儀を統一總活してよくその歴史を傷けざらんとするには、また適當の機關が無くてはならぬこととなりました。本誌は即ちこの使命をもつて生れたのであります。」

・『宝生』, 大正11年(1921) 11月5日

宝生重英「現今観るところでは観世、喜多、金春の流儀にも機関雑誌風のものが発行されてゐるやうであるが、我寶生流も其等のものに追隨して發行しようとする譯ではなくて、今度の此思ひ立ちの第一の目的は、(中略) 我が寶生流の動靜なり又我々の考ふところ、仲間の消息なりを最もよく知つてゐる我々自らが書いて見ようとするところにある。」

表序-1 本論の対象事例

名称	舞台抜き年	所在地	設計担当	運営主体 (流派)	舞台抜き年・計画年・改修年が判別できる史料	平面図・
芝能楽堂	1881. 4. 16	芝区芝公園榎山	宮内省内匠寮 (白川勝文)	能楽社 → 能楽堂 → 能楽会 (流派なし)	「能楽社史」・「能楽会史」、東京藝術大学附属図書館蔵、1904. 11	○「芝公園地内能楽堂建坪惣計貳百 東京都立中央図書館木子文庫蔵、 「能楽堂観覧席等級区画図」、法政 ○「芝能楽堂平面之圖」、『能楽』第1 ○「芝能楽堂御覧所并陪覧席内部之
片山能楽堂	1902. 11. 22	京都市室町通夷川		片山九郎三郎 (観世流)	『能楽』第1巻第6号、1902. 12. 1	×
京都能楽堂	1903. 6. 7	京都市四条河原町		茂山千作 (大蔵流)	『能楽』第1巻第13号、1903. 7. 1	△「京都能楽堂之図」、法政大学鴻山
靖国神社能楽堂【1903】	1903. 11. 7	麹町区九段北	宮内省内匠寮 (木子清敬)	靖国神社 (流派なし)	「雑報」、『能楽』第1巻17号、1903. 12. 1	●「能楽堂出来形平面図」(1:100) 『明治三十五年ヨリ同三十八年マ ●「靖国神社能楽堂平面図」(1:100) 『大正十三年 靖国神社能楽堂修
金剛能楽堂【1909京都】	1909頃	京都市中京区 四条室町		金剛会 (金剛流)	★『近畿能楽記』、1933. 9	△『日本 タウトの日記 一九三三
神戸湊川能楽堂	1912. 11. 6	神戸市湊川		手塚亮太郎 (観世流)	「神戸の舞台抜」、『能楽画報』第5巻第5号、1912. 12. 1	○ 平面図(表題なし)、大阪歴史博
宝生会能楽堂【1913】	1913. 11. 23	神田区猿楽町	遠藤於菟	宝生会 (宝生流)	「宝生会の舞台開き」、『能楽画報』第6巻第14号、1913. 12. 1	△「寶生會能樂堂設計圖」(平面図)、 △「新築寶生會能樂堂」(立面図)、 ○「寶生會能樂堂設計圖」(断面図)、
大阪能楽殿計画案【1916. 4】	■1916. 4	大阪市南区天王寺 堂ヶ芝町	伊藤虎三	手塚亮太郎 (観世流)	■「大西能楽堂建築着手」、『能楽画報』第10巻第5号、1916. 9. 1	●「大西能舞台及付属建物平面図」 「大西能楽堂建築着手」、『能楽画
大阪能楽殿計画案【1916. 12】	■1916. 12				■「大阪能楽堂」、『能楽画報』第10巻第8号、1916. 12. 1	●「大阪能楽堂設計図」(1:100・ 「大阪能楽堂」、『能楽画報』第10
細川家能楽堂	1918. 4. 16	麹町区富士見町	山崎楽堂	細川家(所有) 金春会(運営)	「細川侯爵家の舞台抜」、『能楽画報』第12巻第5号、1918. 5. 1	×
京都観世能楽堂	1918. 10. 13	京都市丸太町		京都観世会 (観世流)	「京都観世能楽堂開き」、『謡曲界』第9巻第5号、1918. 11. 1	△「京都観世能楽堂正面并二平面図」 「京都観世能楽堂見所見取図」、 同・第5巻第12号、1934. 12. 1
梅若能楽堂【1919】	1919. 9. 21	浅草区南元町	山崎楽堂	梅若会 (観世流)	「新築の梅若舞台」、『能楽画報』第13巻第10号、1919. 10. 1	○「梅若家能楽堂改築設計各圖」、
金剛能楽堂【1922赤坂】	1919. 10. 19	赤坂区表町		金剛会 (金剛流)	「金剛舞台抜き」、『能楽画報』第16巻第11号、1922. 11. 1	×
大江能楽堂	1922. 11. 18	京都市中京区柳馬場		大江又三郎 (観世流)	「大江能楽堂」、『京都日出新聞』、1923. 10. 25	◎
観世能楽堂	1923. 10. 28	牛込区新小川町		観世会 (観世流)	「六月の演能 観世會」、『能楽画報』第18巻第6号、1924. 6. 1	「観世会能楽堂見所見取図」、『観 同・第5巻第2号、1934. 2. 1
靖国神社能楽堂【1924】	★1924. 12. 19	麹町区九段北	西村伊作	靖国神社 (流派なし)	★『大正十三年 靖国神社能楽堂修繕工事』、靖国神社偕行文庫蔵	●「能楽堂平面図(修築)」(1:100) 「招魂社舞台見所圖」、法政大学
大阪能楽殿【1926】	★1926. 5頃	大阪市天王寺区 堂ヶ芝町	伊藤虎三	手塚亮太郎 (観世流)	★「食堂の新設」、『関西能楽』第3巻第5号、1924. 9. 5	●「大阪能楽殿階下面図」(1:100)、 「大阪能楽殿」、法政大学鴻山文庫
梅若能舞台計画案【1926～1927】	■1926～1927	品川区北品川一本木	木子幸三郎	研能会 (梅若流)	(不明)	○ 東京都立中央図書館木子文庫蔵、
喜多能楽堂計画案	■1927以前	四谷区愛住町	山崎楽堂 (基本設計)	喜多会 (喜多流)	■「宗家新築促進篇」、『喜多』第5巻第2号、1927. 2. 1	○「喜多宗家新築設計図」、「喜多」
梅若能舞台計画案【1927～1928】	■1927～1928	品川区北品川一本木	木子幸三郎	研能会 (梅若流)	(不明)	○ 東京都立中央図書館木子文庫蔵、 同12. 17・1928. 3. 27
喜多能楽堂	1927. 10. 16	四谷区愛住町	小西繁尾 (実施設計)	喜多会 (喜多流)	「舞台抜特集篇」、「喜多」第5巻第10号、1927. 10. 1	○「喜多能楽堂平面図」、『総合新訂 「喜多会観能券」、法政大学鴻山文
宝生会能楽堂【1928】	1928. 4. 1	本郷区元町	大江新太郎 奥本吾市 森口三郎	宝生会 (宝生流)	「宝生会舞台開能組」、「宝生」第7巻第4号、1928. 4. 15	○「宝生会能楽堂」、「建築雑誌」第 ○「寶生會能樂堂」、「國際建築」第 「宝生会能楽堂平面図」、「宝生」 「寶生會能樂堂見所圖」、法政大学
梅若能楽堂【1928】	1928. 4. 14	浅草区南元町		梅若会 (観世流)	「梅若六郎氏の改築」、『謡曲界』第30巻第5号、1929. 5. 1	×
観世九阜会能舞台	1930. 9. 24	牛込区矢来町		観世九阜会 (観世流)	「観世喜之舞臺抜」、『謡曲界』第33巻第3号、1930. 9. 1	×
名古屋能楽堂	1931. 4. 25	東区布池町	土屋純一	名古屋能楽会 (流派なし)	「名古屋能楽堂を観る」、「宝生」第10巻第5号、1931. 5. 15	●「社団法人名古屋能楽堂階下平面 △「名古屋能楽堂」、「建築雑誌」第 「席割図」、法政大学鴻山文庫蔵、
金沢能楽堂	1932. 1. 5	金沢市広坂通	小室藤一郎	金沢能楽会 (宝生流)	「金沢能楽堂舞台開」、「宝生」第11巻第2号、1932. 2. 1	○「金澤能楽堂改築平面図」、法政 △「金沢能楽堂建設について」、『宝 「金沢能楽堂見所図」、法政大学
大槻能楽堂	1935. 8. 17	大阪市東区上本町		大槻十三 (観世流)	「竣成大槻能楽堂」、「観世」第7巻第10号、1935. 10. 1	×
大連能楽殿	1935. 9. 15	大連市光明台	古賀建築事務所	森川庄吉 (流派なし)	『宝生』第14巻第11号、1935. 11. 5	○「大連能楽殿」、「満洲建築雑誌」 ○(表題なし)、絵まがき、中尾黒氏
神戸能楽会館	1938. 5. 8	神戸市中央区 下山手通		上田隆一 (観世流)	「神戸能楽会館舞台抜き」、『観世』第9巻第7号、1938. 7. 1	×
住吉神社能楽殿	1939. 11. 28	福岡市住吉	黒木利三郎	福岡宝生会 (宝生流)	「福岡能舞台の披露能を訪ねて」、「宝生」第19巻第1号、1940. 1. 1	◎

【凡例】 ■ …計画年 ★ …改修年 ● …縮尺が判別できるもの ○ …寸法が判別できるもの ◎ …現存事例の調査 △ …縮尺・寸法不明

【注記】舞台抜き年月日のうち、金剛能楽堂は正確な史料を得られなかったため、『近畿能楽記』の野々村戒三の回想を参照して1909年頃と推定した。対象事例のうち、靖国梅若能舞台は複数の平面図史料を確認したが、付帯設備を除いて大きく2つの案で検討を進めていたことが確認できるため、考察の重複をさけるために観覧領域をし昭和3年(1928)3月27日作成の梅若能舞台計画案【1927～1928】の2例に分けている。京都観世能楽堂の年代不明の平面図は、昭和8年(1933)・昭和9年(1934)大阪能楽殿の平面図のうち、「大阪能楽堂設計図 階下平面図」・「大阪能楽堂設計図 階上平面図」はいずれも作成年を明記していないが、大西亮太郎「大阪能楽堂」

と史料の出典リスト

断面図・立面図・座席図	写真史料	着席区画の区画数・種類・寸法・序列に関する 建築仕様・会員規則等の文献史料
参拾壹坪六合貳勾五寸外二雪隠七坪五合六勾貳寸五系、 （年代不明） 大学鴻山文庫蔵、1896頃 巻2号、1902. 8. 1 圖、『能楽』第1巻2号、1902. 8. 1	「芝能樂堂玄關之圖」・「芝能樂堂北裏より舞臺の屋根を望む」、 『能楽』第1巻3号、1902. 9. 1 「増上寺能舞台・日光神橋」、東京都江戸東京博物館蔵（年代不明）	『能楽社史』・「能楽会史」、東京藝術大学附属図書館蔵、1904. 11 「能楽堂観覧席等級区画図」、法政大学鴻山文庫蔵、1896頃
×	「京都片山能楽堂正面」・「同上観覧席」、『能楽』第4巻第8号、1906. 8. 10	×
文庫蔵、（略図、年代不明）	×	『能楽』第1巻第13号、1903. 7. 1
テ 能樂堂奉納二關スル書類』1903. 10. 14  繕工事』、靖國神社偕行文庫  年』（略図）、1975. 9. 26	「靖國神社境内能樂堂」、遊就館発行、武蔵野大学能楽資料センター蔵  「京都の白衣勇士及び學生招待能」、『宝生』第18巻第6号、1939. 6. 1 「京都金剛能樂堂」、『国鉄謡曲及能楽 趣味と名士』、1917. 3. 15	「能楽俱樂部演能會規約」、『能楽』第5巻2号、1907. 2. 10 「能樂會記事」、『能楽』第7巻1号、1909. 1. 10 「演能臨時會費の改正」、『能楽』第7巻5号、1909. 5. 10  「昭和十三年例會豫定番組」、『金剛』第1巻第1号、1938. 1. 5
物館蔵、（年代不明）	（表題なし）、大阪歴史博物館蔵（年代不明）	×
『建築世界』第7巻第10号、1913. 10. 10 『建築世界』第7巻第12号、1913. 12. 10 『建築世界』第8巻第1号、1914. 1. 10 （1：200）、大阪歴史博物館蔵、1916. 9以前＊ 報』第10年第5号、1916. 9. 1 1：50）、住友史料館蔵、1916. 12以前＊ 年第8号、1916. 12. 1	「新築されたる宝生会能樂堂」、『能楽』第11巻第12号、1913. 12. 1  「大阪能樂殿舞台披」（竣工後）、『能楽画報』第12巻第2号、1919. 2. 1	「大正六年一月一日調 會員名簿」、法政大学鴻山文庫蔵、1917. 1. 1  「大西能樂堂建築着手」、『能楽画報』第10巻第5号、1916. 9. 1 「大阪能樂堂」、『能楽画報』第10巻第8号、1916. 12. 1
×	「細川侯富士見町別邸内能舞台」、『建築世界』第12巻第5号、1918. 5. 10	「細川侯爵家新築能樂堂の概要」、『能楽』第15巻第10号、1917. 10. 1 「金春會成る」、『国民新聞』第9424号、1918. 5. 3 「能樂堂案内（6）」、『謡曲界』第46巻第6号、1938. 6. 1
観世文庫蔵、1918頃＊ 『観世』第4巻第1号、1933. 1. 1	「京都観世能樂堂開き」、『謡曲界』第9巻第5号、1918. 11. 1 「観世能樂堂見所」、武蔵野大学能楽資料センター蔵（年代不明）	「京都観世流舞台披」、『能楽画報』第12巻第12号、1918. 12. 1 「京都観世能樂堂見所見取図」、『観世』第4巻第1号、1933. 1. 1 同 ・第5巻第12号、1934. 12. 1
『謡曲界』第9巻第1号、1918. 1. 11	「梅若家能樂堂」、『建築世界』第13巻第11号、1919. 11. 10	「梅若家能樂堂」、『建築世界』第13巻第11号、1919. 11. 10
×	「新築の金剛舞台」、『能楽画報』第17巻第1号、1923. 1. 1、 「国鉄謡曲連合大会」、『謡曲界』第44巻第6号、1937. 6. 1	×
◎	◎	×
世』第4巻第2号、1933. 2. 1	「新築落成の観世宗家舞台見所」、「能楽画報」第18巻第7号、1924. 7. 1 「観世流新曲 忠霊」、「観世」第13巻第1号、1942. 1. 1	「観世会能樂堂見所見取図」、『観世』第4巻第2号、1933. 2. 1 同 ・第5巻第2号、1934. 2. 1
・断面図（表題無し、1：50）、靖國神社偕行文庫蔵 鴻山文庫蔵（年代不明） 大阪歴史博物館蔵、1926. 5 蔵、1940. 3以降＊	×	「招魂社舞台見所圖」、法政大学鴻山文庫蔵、（年代不明） 「寶生會別會・能樂協會能席料」、『宝生』第9巻第10号、1930. 10. 15 「観世會臨時大阪版春秋会報」、法政大学鴻山文庫蔵、1929. 3頃 「會則」、法政大学鴻山文庫蔵、1926以降
1926. 12. 11・1927. 1. 4・1927頃	×	×
第5巻第2号、1927. 2. 1	×	×
1927. 2. 15・同3. 20・同3. 15・同4. 13	×	×
版 能樂全書第六巻』、1981. 8. 20 庫蔵、1940. 11. 24	「舞台披特集篇」、『喜多』第5巻第10号、1927. 11. 1	「昭和六年七月改正喜多會規約演能部及謡會部規定」、法政大学鴻山文庫蔵、 1931. 7 「喜多會會則」、法政大学鴻山文庫蔵、 1941. 4. 1
43巻第10号、1928. 4. 25 4巻第5号、1928. 5. 10 第7巻第4号、1928. 4. 15 大学鴻山文庫（年代不明）	「宝生会能樂堂観覧席の一部」、『宝生』第7巻第4号、1928. 4. 15	「宝生会能樂堂」、『建築雑誌』第43巻第510号、1928. 4. 25 「宝生會番相綴」、法政大学鴻山文庫蔵、1925～1945 「宝生会規約」、謡曲界編集『能楽年鑑 昭和十年版』、1934. 12. 25 「昭和十年十月現在 寶生會會員名簿」、法政大学鴻山文庫蔵、1935. 10
×	「梅若六郎氏の改築」、『謡曲界』第30巻第5号、1929. 5. 1	「梅若六郎氏の改築」、『謡曲界』第30巻第5号、1929. 5. 1
×	『観世九阜会の歩み』、2002. 4. 12	「能樂堂案内（2）」、『謡曲界』第45巻第10号、1937. 10. 1
図』（1：100）、法政大学鴻山文庫蔵（年代不明） 45巻第545号、1931. 5. 25 （年代不明） 大学鴻山文庫蔵、（年代不明） 生』第10巻第10号、1931. 10. 1 大学鴻山文庫蔵、（年代不明）	「名古屋能樂堂」、『建築雑誌』第45巻第545号、1931. 5. 25  「金沢能樂堂建設経過に就て」、『宝生』第11巻第2号、1932. 2. 1	「社団法人名古屋能樂堂建築工事概要」、『建築雑誌』第45巻第545号、1931. 5. 25 『名古屋能樂会（設立）昭和6年』、国立公文書館蔵、1931. 3. 20 「社団法人名古屋能樂會」、謡曲界編集『能楽年鑑 昭和十年版』、1934. 12. 25  「金澤能樂會規約」、『宝生』第15巻第2号、1936. 2. 5
×	「竣工した大槻能樂堂」、『神戸謡曲界』第44号、1935. 11. 5	「竣成大槻能樂堂」、『観世』第7巻第10号、1935. 10. 1
第15巻第9号、1935. 9. 25 蔵	「大連能樂殿」、『満洲建築雑誌』第15巻第9号、1935. 9. 25	（表題なし）、繪はがき、中尾薫氏蔵
×	上田家蔵、（年代不明）	「神戸能樂会館建設に就いて」、『観世』第9巻第7号、1938. 7. 1
◎	「福岡住吉能樂殿」、『宝生』第19巻第1号、1940. 1. 1	×

＊ …他の史料との対照による推定年代

神社能樂堂は改修により観覧領域が著しく変化していたため、年号で【1903】・【1924】にそれぞれ分けている。  
字型の配置とした昭和元年（1926）12月11日から昭和2年（1927）1月4日作成の梅若能舞台計画案【1926～1927】と、直列の配置とした昭和2年（1927）2月11日から作成のそれぞれの座席図に描かれた観覧領域の改修部分との比較から、1933年以前の作成と判断した。  
（『能楽画報』第10年第8号、1916. 12）という記事で、平面図と同じ名称で計画していることが確認できたことから大正5年（1916）12月以前作成と推定した。

- ・『梅若』, 昭和8年(1933) 3月18日

和田萬吉「當流には從來流儀の宣布に資すべき機關が皆無であつたが、此度本誌を刊行して當流の存在を示す一炉火としようとするのである。」

- ・『金剛』, 昭和13年(1938) 1月5日

(著者不明)『「金剛」は金剛流の旗鼓である。旗鼓を鳴らしつゝ全流歩武堂々と進軍せねばならぬ。我々の前進を沮むものに向つては、「金剛」は機關銃となり、戦車となる使命を帯びてゐる。(中略)又「金剛」は流儀の温床であることを忘れてはならぬ。流友同志の親和を圖り育くむ唯一の機關であることを重ねて宣言する。(中略)我等のすべてが愉快に「金剛」を驅使して、そして我等の金剛流の大を圖らう。』

能楽研究はとりわけ個人所有の非公開史料が多いために調査範囲が限られやすい中で、能楽雑誌は本論の網羅的検証において一次史料に比肩する極めて有用性の高いものであることを強調しておきたい。

この能楽雑誌は様々な研究機関が所蔵しているが、網羅しているのは法政大学能楽研究所・武蔵野大学能楽資料センター・早稲田大学演劇博物館などである。

## ■ 野上記念法政大学能楽研究所鴻山文庫所蔵史料

先の雑誌史料の問題点としては、近代能楽専用施設の視覚情報の不足があり、例えば観覧領域の領域区分の外形・配置等は、刊行物の文字情報からは判断することができない。そこで、補強材料となる史料を所蔵・公開する代表的な機関として、野上記念法政大学能楽研究所鴻山文庫がある。

この鴻山文庫は昭和52年(1977)の創設で、能楽研究者である元法政大学総長の野上豊一郎が創設した法政大学能楽研究所へ、主に謡本を出版するわんや書店創業者の江島伊兵衛が蒐集した能楽に関する史料を寄贈したものである。元々は江島自身が昭和10年(1935)に創設した機関で、昭和51年(1976)4月に当時の法政大学麻布校舎へ史料が寄贈された。史料の内容は多岐に渡っており、能楽専用施設の設立趣意書や座席図など、刊行物には収録されない重要な情報を得ることが可能である。これらの史料は、『鴻山文庫蔵資料解題 下』(法政大学能楽研究所編, 2014. 3)に目録化されている。

## ■ 東京都立中央図書館木子文庫所蔵史料

木子家伝来の史料を集めた木子文庫は、宮内省内匠寮が携わった青山御所能舞台、我が国で最初の能楽堂とされる芝能楽堂、木子幸三郎が設計を担当した梅若能舞台に関する図面史料が残されている。これらは『東京都立中央図書館蔵木子文庫目録』(東京都立中央図書館編・刊, 1995. 3~1998. 2)に目録化されている。



## ■ 靖國神社偕行文庫館所蔵史料

現在、靖國神社境内には能舞台が置かれているが、元々は前述の芝能楽堂を移築した内、能舞台のみを復元したものである。昭和12年（1937）頃までは観覧領域部分も併存しており、遊就館に隣接する靖國神社偕行文庫館にはその図面類や移築・改修工事関係の書類が所蔵されている。移築・改修に関する大まかな記録は、『靖國神社百年史 資料篇』（靖國神社編，1983.6～1987.6）でも確認できる。

## ■ 大阪歴史博物館・住友史料館所蔵史料

明治維新後の関西の能楽界は、京都を除きしばらく能楽専用施設の建設がなく、明治期は主に大阪博覧会の際に会場に建設した仮設の能舞台を、常設の上演施設に改造し活用していた。その後大正期に入り、手塚（大西）亮太郎らが神戸・大阪に建設し始め、中でも大阪能楽殿は、住友家の土地・資金の援助を得て建設され、竣工当時天下一と称されるほどの威容を誇っていた。手塚が手がけた神戸湊川能楽堂・大阪能楽殿の図面・写真史料は、現在大阪歴史博物館・住友史料館が所蔵している。

## ■ 国立公文書館・東京都公文書館所蔵史料

国立公文書館・東京都公文書館には、太政官布告を中心に近代の芸能に関する法令史料が残されている。特に、芸能を対象とした課税・建築法規の法令は、近代能楽専用施設の分析において極めて重要である。その他に、芝能楽堂の建築申請時の詳細な図面や仕様に関する史料も確認できる。

## ■ 初代梅若実『梅若実日記』梅若六郎・鳥越文蔵監修／梅若実日記刊行会編

平成14年（2002）1月～平成15年（2003）12月

『梅若実日記』は、近代に隆盛を極めた観世流一派の梅若家の基礎を築き上げた能楽師初代梅若実が、自らの生涯を日記に精緻に記録したものである。この日記は、武蔵野女子大学（現・武蔵野大学）梅若実日記刊行会によって翻刻ののち出版され、一般に閲覧可能としたもので、幕末から明治にかけての能楽師の動向、特に能楽興行がどのように行なわれ、変化していったのかを知る上で貴重な史料といえる。

## ■ 飯田巽『能楽社史』・『能楽会史』，明治37年（1904）10月

芝能楽堂の運営主体として重要な役割を担った能楽社は、明治36年（1903）に移築されるまで、数度に渡り組織体制および芝能楽堂の利用規則の度重なる改正を行っている。その顛末を詳細に記録したのが、飯田巽編纂の『能楽社史』・『能楽会史』である。飯田によれば「予が編纂せし能楽社及び能楽會史と云へる記録あり。そは今の能楽會の前身たる能楽社時代より明治三十六年に至る廿餘年間の能楽の歴史なれば、行啓能の事も亦

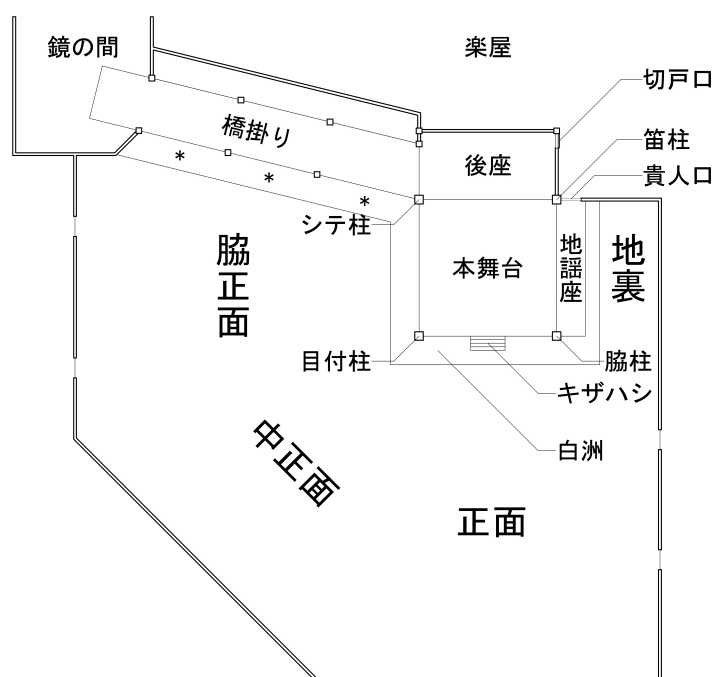
此書に委し。」<sup>22)</sup>とあり、飯田個人の見解ではあるものの、明治初期の能楽復興の稀少な記録であることの自負が窺える。史料は飯田の自筆とされる明治37年（1904）脱稿の原本が東京藝術大学附属図書館に、作者・作成年不明の写本が早稲田大学演劇博物館安田文庫に所蔵されている。

## ■ 現存事例の実測調査

現在、現存が確認できる近代能楽専用施設は、年代順に大正6年（1917）の杉江能楽堂（大阪府岸和田市）、大正8年（1919）の大江能楽堂（京都府中京区）、昭和6年（1931）の杉並能楽堂（杉並区和田）、昭和13年（1938）の住吉神社能楽殿（福岡県博多市）の4件で、調査は大江能楽堂と住吉神社能楽殿のみ行なった。杉並能楽堂は現状変更が激しく、竣工時の様子を窺えるのが能舞台部分に限定されること、杉江能楽堂は個人所有の非公開施設であることから、調査は行なっていない。当然ながら空調設備等の現代化のために改修が施されているため、竣工当時の姿を完全に残したものは1つもないが、図面史料の少ない近代能楽専用施設の構造的特徴、および素材を捉えることのできる稀少な事例となっている。本論では、これらの現存事例の現地調査を行い、現状変更を精査しつつ検討資料として扱う。

## 5 現代の能楽専用施設の空間的特徴

現代の能楽専用施設は、「能舞台」、「白洲」、「見所」と呼ばれる観覧領域の大きく3つの要素から構成される（図序一6）。能舞台は屋根部分も含め全体が屋内空間に完全に内包される形となるが、観覧者からみえる



図序-6 現代の能楽専用施設の平面構成（筆者作成）

部分は本舞台、地謡座、後座、橋掛りのみで、鏡の間や楽屋は後方に隠されている。

### 5-1 能舞台の構成要素

能舞台は、能楽師が舞うメインの舞台である本舞台、本舞台後方の後座に斜めに取り付く橋掛りからなり、衣装合わせの部屋である鏡の間、舞台背面に置かれる楽屋などの要素が周辺に設けられる。能舞台はあらゆる要素を簡素化し、華やかな装飾や照明などの要素は一切省いている。

#### ①本舞台

本舞台は、柱間3間四方を基準とした舞台と、四隅に立った4本の柱、そしてそれに支えられた屋根で構成されている。3間のとり方は柱芯寸法、内法寸法、外寸でとる場合、そして3間は京間を基本として、江戸間・中京間で取る場合がそれぞれあるとされる。

本舞台には向かって右側面に地謡座、後方には後座が付属し、舞台正面の框中心部にキザハシ<sup>23)</sup>という階段が掛けられる。屋根形式は入母屋か切妻を基本とするが、寄棟・方形の場合もある。天井部分は船底天井で、化粧棟木には演目「道成寺」で使用する鐘を吊るすための紐を通す金具を取り付けている。本舞台の構造的な特徴として、床下部分に音響効果用の瓶を標準として6つ埋め込んでいることが挙げられるが、現代の能楽専用施設は床下がRC造で吸音率が異なるため、瓶をほとんど設置することはない<sup>24)</sup>。

本舞台4隅の柱にはそれぞれ名称を付けており、本舞台向かって左角に立ち、演者が舞う上で特に重要な目印となる目付柱（角柱）、地謡座の接合部の観覧領域側に立つ脇柱、同じく本舞台背面に位置する笛柱、舞台と橋掛りの接合部に立つシテ柱と呼ばれる。笛柱には、演目「道成寺」の際に鐘を吊るす紐を通す鑢が取り付けられている。

#### ②地謡座

本舞台向かって右側面に接続した部分で、本舞台と異なり腰板がない。梁間は柱間3間を基本として、桁行4尺程度となっている。周囲には高欄、後座側に脇障子が付き、脇障子には貴人口と呼ばれる出入口が設置されるが、新作能・狂言などの上演を除き、本舞台のキザハシ同様現在では使われることはほとんどない。脇障子部分はツナギと竹の節欄間が省略され、笠木のみを冠したものもみられる。この地謡座には、いわゆるコーラスに相当する地謡が4名ずつ2列に、合計8名が着座する。

#### ③後座

本舞台後方にあり、橋掛りと本舞台を繋ぐ。梁間方向に床板を張っていることから横板とも呼ばれる。梁間

は柱間3間を基本とし、桁行1間半程度で、後方に鏡板という羽目板を張る。また、正面向かって右側には脇鏡板が張られ、囃子方が使用する前室である溜りに接続する切戸口を設けている。鏡板は老松が描かれているため松羽目とも呼び、脇鏡板は松ではなく若竹が2・3本上下に通るように描かれる。これらは白木造りの能舞台において彩りをもたらしており、様式を定めていないが絵画としての主張が強いものは上演の妨げになり好ましくないとされる。

天井は化粧屋根裏で、舞台から鏡板方向に下り勾配を付ける。これも本舞台同様、床下に瓶を標準として2つ埋め込む。後座には太鼓座・大鼓座・小鼓座・笛座からなる囃子方や、演者の補佐をする後見が着座する。

#### ④橋掛り

後座と鏡の間を繋ぐ廊下のような部分で、演者が入退場使用するが、同時に演技をする舞台としての役割も持つ。規模は梁間7尺、桁行30尺程度となるのが通常である。古い舞台では床下に瓶が標準として3つ埋め込まれ、鏡の間に向かって床に傾斜を付けることがある。屋根は両下屋根で、後座との取り付け部分を含め6本の柱で支えている。橋掛り両側には地覆を除いた高欄が付き、古い形式では湾曲したものもみられる。

橋掛りは接合に特徴があり、後座に対して後方からやや斜めに取り付く構造になっている。両脇の白州には、表側の柱間の中央に舞台から順に一の松、二の松、三の松と呼ばれる松が植えられ、裏側にも松が植えられる。

#### ⑤鏡の間

楽屋と橋掛りを繋ぐ部屋で、演者が衣装を整えるために使う大きな鏡を備えていることからこのように呼ばれる。橋掛りとの接続部にある出入口には、演者が入退場する際に使用する揚げ幕を掛ける。出入口の脇には舞台の様子を確認するために物見窓を付けている。鏡の間から演技を始める演目もあり、幕を上げる前に約束となっている型を行なうこともある。能面も鏡の間から付ける決まりとなっているため、演者が楽屋から能舞台へと向かうシークエンスとしての空間ともいえる。

#### ⑥楽屋

楽屋は後座背面に置かれることが基本的で、シテ方、ワキ方、囃子方と役職ごとに分けた部屋を、鏡の間に繋がる廊下に面するように横1列に配置することが多い。各部屋は壁で仕切っておらず、連続性のある空間となっている。そのため、演者はここで互いの気配を感じながら演目に臨むことになる。

この楽屋は当然ながら演ずる場ではなく、他の要素と異なり定まった寸法や形式もないため、厳密には能舞台の構成要素とは言いがたい。しかし、演者・囃子方にとってはこの楽屋からすでに演目が始まっているとされているため、この楽屋も能舞台の一部とするほうが適切であるといえよう。

## 5-2 白洲・「見所」と呼ばれる観覧領域

次に、白洲と「見所」と呼ばれる観覧領域について触れたい。能舞台周囲に帯状に敷かれた白洲は、もともとと近世以前の武家屋敷の庭上に能舞台を設置したために、名残として残されたものである。プロセニウム型劇場と異なり、能舞台と観覧領域の境界線が直線的でないために、能楽専用施設において、現在ではこの白洲が唯一それを示す装置となっている。

観覧領域には、現在大きく2つの特性が定型化しており、1つは能舞台を囲い込むようにしてL字型に配置していることが挙げられる。結果として、能舞台の見え方や観覧者が向く方向が不均質になり、対する演者も立体的な演技を求められることになる。

もう1つは、上記のように異なる観覧環境に従って決定された領域区分が存在することである。領域区分はそれぞれ、能舞台に正対する部分を正面、能舞台向かって左側を脇正面、正面と脇正面の間を中正面、地謡座の裏を地裏というように、能舞台との位置関係によって決められている。正面、脇正面、中正面の順に序列を規定していることが多く、地裏は観覧に不都合があるため観覧領域を配置することはほとんどみられない。例外として、国立能楽堂や金剛能楽堂などは地裏に「御簾の間」と名付けた区画があるが、関係者席に充てるため一般に開放することはない。

以上の要素は、能舞台の定められた寸法に関連してつくられるため、観覧領域の規模もそうした制約に則して決定される。そのため、能楽専用施設を設計する際には、こうしたレギュレーションをあらかじめ理解する必要がある。

## 6 用語の定義

現代の能楽専用施設の構成要素をまとめた上で、本論における用語を以下のように定義する。

- ・能舞台 …本舞台・後座・地謡座・橋掛り・鏡の間・楽屋から構成される能楽専用の舞台
- ・能楽専用施設 …能舞台・白洲・観覧領域・付帯施設等から構成される、能楽専用の上演施設

能楽専用施設の定義に室内化は含めず、1つの類型とする。現在は観覧領域を有していても「能舞台」、屋外舞台のみでも「能楽堂」と表記する場合があるが、本論では上記の定義を用いることとする。

なお、能楽という用語は明治以降に定着した能・狂言の総称である。能楽を能と同義に使用している場合があるがこれは誤りで、また詞章・能本など文学としての能楽を指す場合は謡曲（謡）と呼ぶ。近世以前は主に申楽・猿楽の呼称が使われていたが、近代に入って代わりとなる呼称として、九條道孝の発案とされる能楽の名称が前田斎泰によって採用されたとされ、現在靖國神社能楽堂には前田斎泰筆の2点あったとみられる「能楽」と書かれた額面<sup>25)</sup>の内の1つが掲げられている。また、能楽堂という名称は元々芝能楽堂の正式名称およびその運営主体を指した固有名詞であり、のちに他の能楽専用施設を含めた用語として人口に膾炙したと考

えられる。

## 7 本論の構成

本論は7章で構成される。観覧領域の設計方針や背景は、先述したように能楽師自身による運営計画の有無によって異なると考えられるため、領域区分の考察範囲とする本論第3章から第6章では、研究対象は運営主体に能楽師を含む例と含まない例に分けて検討を行なうこととする。

第1章では、観覧領域の形成に大きく関わる前提条件である上演方式の種類と性格、会員制度、運営形態を中心に、近代における能楽の上演環境の特徴について検証を行なう。

第2章では、観覧領域の設計に物理的制約をもたらす能舞台の形式・寸法体系について、移築や形式の模倣といった当時の慣習とも関連付けながら概観する。

第3章・第4章では、まず能楽師以外が運営主体となる、日本で最初の能楽堂とされる芝能楽堂、そしてそれを靖国神社に移築した靖国神社能楽堂を取り上げ、それぞれの観覧領域の改修過程を通して、複合的な上演目的や観覧者の階層の変遷から領域区分の生成と変容過程を検討する。

第5章・第6章では、能楽師個人・団体を運営主体に含む能楽専用施設を対象として、「枡席」・「棧敷席」などの着席区画の導入傾向、観覧領域における着席区画の占有率の時代的推移、各領域区分における着席区画の配置順序・配置特性に焦点をあて、領域区分の定型化とその要因を、各運営主体の会員制度や上演方式との関わりから総括する。

第7章では、近代能楽専用施設の空間を「能舞台と観覧領域の接続形態」と定義し、能舞台から観覧領域に至る断面形態において類型化した上で、各類型の発生要因、接続形態の変遷の中で生じた建築様式の探求姿勢について、設計者の設計意図を含め批評を試みる。

結章では、各章を概括した上で本論全体を総括する。

注)

- 1) 本章では、国立劇場調査養成部芸能調査室編『改訂新版 戯場訓蒙図彙〈歌舞伎の文献・3〉』（日本芸術文化振興会、2001.3）の服部幸雄による翻刻に拠った。
- 2) 講談社学術文庫、2012.5
- 3) 国立劇場蔵、NA081560、1857.7
- 4) 宮内省臨時帝室編修局編『明治天皇紀 第6巻』（吉川弘文館、2001.2）明治20年（1887）4月の項「二十六日 外務大臣伯爵井上馨の麻布鳥居坂第に行幸あらせらる、（中略）又後庭に設けたる御覧所に奉導し、歌舞伎演劇を覧に供したてまつる、天皇の演劇を覧たまふこと蓋しこれを以て嚆矢となす、（後略）」

- 5) 東京大学資料編纂所蔵
- 6) 丸善書店, 1886. 8
- 7) 文学社, 1886. 11
- 8) 思文閣出版, 2014. 4
- 9) 後藤慶二『日本の劇場史』, 岩波書店, 1925。河竹の論考は『日本の美学16 【特集】空間—日本人の空間意識』(ぺりかん社, 1991)を参照した。
- 10) 鹿島出版会, 1985. 10
- 11) 鹿島出版会, 2015. 12. 2
- 12) 東京大学出版会, 2014. 12
- 13) 大学教育出版会, 2009. 2
- 14) 『能楽画報』第4巻第6号, 1912. 6
- 15) 守屋毅『近世芸能興行史の研究』, 弘文堂, 1985. 9
- 16) 謡曲大講座刊行会, 1934. 10
- 17) わんや書店, 1969. 3
- 18) 大河書房, 2009. 2
- 19) 野上記念法政大学能楽研究所, 2017. 3
- 20) 謡曲界発行所, 1934. 12
- 21) 『能楽』は、明治中期から昭和初期にかけて活躍した能楽研究家の池内信嘉によって創刊された。発行者の池内は安政5年(1858)、松山藩士池内信夫の三男として生まれ、明治9年(1876)に愛媛県立師範学校を卒業する。その後一時教職に就き、養蚕事業を興したのち県議員として活躍したが、上京して明治34年(1901)「能楽館」を設立し、「能楽倶楽部」を置いて囃子方の養成に勤めた。この囃子方養成所は、東京藝術大学音楽学部邦楽科の源流でもあり、能楽館の能舞台はのちに大学に移築される(現在は横浜市久良岐公園に移築・現存している)。その1年後、この雑誌『能楽』を能楽の普及・発展・能楽師教育の目的で発刊した。発行は第1期から第3期の3回に分かれており、池内は第1期の編集を担当し、第2期を坂元雪鳥、第3期を丸岡明が担当している。
- 22) 「行啓能の來歴」『能楽画報』第1巻第5号, 能楽画報社, 1909. 7
- 23) 「白州梯子」とも呼ばれ、江戸期には演能の際、催能の責任者である奉行がキザハシから能舞台へ上がり、揚げ幕に向かって演技を始めるよう声を掛ける時や、将軍や大名が衣服を纏頭として与える時に使用したとされる。現在ではそうした用途がないため、演技上の目安としてのみ使われる。
- 24) 瓶を使用した音響効果はあまり認められないという主張もある。十倉毅『能楽堂の音響に関する研究』(京都大学学位論文(博士), 1989. 6)によれば、西本願寺能舞台の床下を調査した際、土に埋もれた瓶の様子をみて「あ

る種の音響効果をもたらすとは考えられなかった」という印象をもったことから、昭和45年（1970）～昭和46年（1971）にかけて各能楽専用施設の能舞台で音響実験を行っている。その結果、必ずしも音響の良し悪しに関連がなく、条件によっては瓶を使用していない能舞台でも音響が良い場合があることを、十倉は実験結果から指摘している。梅若能楽学院などの能舞台を手がけた棟梁・浜田豊大郎も同論文付録の聞き書きの中で、将来的に瓶の生産がなくなり、床下から消失すると予測している。また科学的論考ではないが、伊東忠太も『能楽』第7巻第2号での「能楽とその舞臺」の中で、能舞台における瓶の意味はないと発言している。

- 25) 芝能楽堂を靖國神社に移築する際、行啓能で使用した絨毯や便器、他に観覧領域の割板や煙草盆、火鉢といった様々な道具類を寄附している。移築時に作成されたとみられる靖國神社偕行文庫館蔵「寄附諸具目録」（年代不明、『芝公園内能楽堂及附属建物共靖國神社境内江移轉建設設計書二冊』所収）には、「一 額面 但前田斎泰書貳個」とあり、「能楽」の額面は2点あったと推定されるが、もう1点の消息は確認できていない。



## 第1章 近代における能楽の上演環境

### 1 はじめに

能楽の上演環境は、中世から近世にかけ、寺社や幕府との結合、京都・江戸などの都市部やその近郊での勧進興行など、いくつかの段階を経て実に様々な領域に展開している。現在の五座の源流である中世の大和猿楽四座は、奈良の春日大社・興福寺の神事に奉仕することで、大和一国の主要な楽頭職を独占していたが、室町幕府の成立を契機として京都に新市場を見出し、武家・公家の庇護下に入り、そして糺河原勧進能に代表される勧進興行への進出を果たす。観阿弥・世阿弥親子は足利将軍との密接な関係を作り出すことに成功し、猿楽の対象を貴人本位へと発展させた。桃山期以降は、豊臣氏・徳川氏の厚い保護を受け武家式楽としての確固たる地位を獲得し、特に徳川幕府の開府以後は、俸禄制度の定式化によって260余年に及ぶ安定した生活基盤を得るに至った。本章は、幕府の解体によりその基盤が崩壊した明治維新以降、能楽界がいかなる上演環境を整えていったのか、近世から近代にかけての能楽組織の転換を考察範囲の中心として検討するものである。

最初に近代の能楽上演の特徴を述べると、皇室行事と結び付いた上流階級の行事としての上演、そして主に弟子が主な観覧人となる会員制上演の大きく2つに分けることができる。まず前者は、行幸・行啓といった皇族・華族の行事に能楽を定着させるもので、かつての支持母体であった旧大名家である、華族主体の復興策になる。この手法は、欧米のオペラに相当する饗応芸能として能楽に地位をあたえる目的と、当時英照皇太后が能楽に深く傾倒していたことに起因する。後者は、能楽師が主に自身の邸宅の専用舞台で催す上演方式で、近代以降武家の保護を失った代りに、自らの組織の独立性を強めたことにより、それぞれ固有の会員制度に基づく定期上演を確立する。

以上の点は、これまで近代能楽史研究で度々触れられてきたが<sup>1)</sup>、それぞれの上演方式が近世とどのように異なるのか、特に会員制度の具体的特徴やそれに基づく運営形態、なぜ会員制度でなければならないのかといった理由はこれまで明らかにされておらず、近世から近代にかけての転換点が総括的に整理されていない。これまで整理されなかったのは、以上に関わる史料が能楽関係者のみが引き継ぐことを許可される非公開を基本とする伝書であること、公開史料は一部の研究機関の有するものに限られ、網羅的・横断的検証が難しいことにある。しかし、会員制度は「枅席」といった着席区画の序列などを定める基準でもあり、観覧領域の設計の前提条件に関わる重要な検討事項でもある。

そこで、本章では近代における能楽の上演方式・施設の運営形態について、会員制度を中心に近世の相違点も整理しながら、可能な限りの史料を用いて明らかにしてみたい。

## 2 近世以前の上演施設

近世以前の能楽の上演施設について、先行研究に触れつつ不足している考察範囲を補足しながら、施設の実体とそこでの上演について概観していきたい。

まず、近世以前の能楽の上演施設の体系的論考として、須田敦夫『日本劇場史の研究』<sup>2)</sup>が代表的研究として挙げられる。考察範囲は能楽に加え歌舞伎劇場、古代の舞楽など広範囲に渡るが、ここでは本章に直接関わる能楽の上演施設の変遷のみ取り上げたい。

その前に、能・狂言の起源について、現代の一般的な定義を確認しておきたい。『能・狂言辞典』<sup>3)</sup>の「能」の項によれば、狂言は奈良時代に大陸から輸入した、曲技・歌舞など雑多な内容を含む散楽が、平安時代に入り笑いの性格に移っていたものが発達したとされる。一方、能は寺院の法会における呪師作法に関連して、猿楽師が修得の意義を演技・演舞によって示す呪師猿楽に、南北朝期に入り観阿弥が田楽の歌舞的に優れた部分を取り入れ、さらにリズムを主とした曲舞の曲節を導入したものとされている。影響の段階など具体的な形成過程にまだ不明な点が多いが、須田の論考における古代から中世にかけての芸能変遷史も、概ね上記の見解に基づいている。

須田は、能舞台の大成期について、主に室町初期の禁中・仙洞御所の催能場と室町中期の勧進能場、室町後期の管領の邸宅催能場、そして安土・桃山期の禁中舞台、厳島神社や西本願寺の舞台、元禄15年（1702）の京都勧進能場に触れている。厳島神社・西本願寺の能舞台建設の経緯と上演の性格は第2章で述べるが、禁中での上演は豊臣秀吉による禁中能が代表とされ、「文禄二年禁中能番組」<sup>4)</sup>には、全3日間の日程で豊臣秀吉・徳川家康・前田利家らによる舞の記録がみられる。また、寛政度の仙洞御所敷舞台の図が「仙洞御所御用 御内能御構方図 木作控」<sup>5)</sup>に、寛永度の仙洞女院御所の能舞台は中井家文書に描かれており、武家が国家を掌握した江戸期にも皇室の施設に常設の能舞台、敷舞台を構えていたことが確認できる。

須田の考察範囲は安土・桃山期を中心に留まっているので、能楽が武家式楽となって以降の能楽上演と施設の性格を中心に、『徳川実記』の記録から補足しておきたい。

延宝8年（1680）四代家綱が没し、家光の四男にあたる綱吉が五代将軍となるが、綱吉は秀吉以来の希代の能狂とされ、城内での演能の増加が目立つようになる。江戸城は本丸、二の丸、西丸の3つの御殿を持ち、それぞれに能舞台を構えていたが、『徳川実紀』によると城内での上演記録は主に江戸城本丸表能舞台と、「奥能」を行なう二の丸舞台を中心に残っている。

また、将軍宣下、幼君誕生などの大規模な祝事の際には、初日に本丸表能舞台で町入能が行なわれていた。町入能とは、町人に見物を許可し、武家と共に観賞する形式の催能で、『徳川実紀』延宝8年（1680）9月18日の綱吉将軍宣下饗宴には「十八日宣下御祝の猿楽あり。（中略）市人もみる事をゆるされしかば。町奉行島田出雲守忠政して。酒菓。鳥目賜ふ。」とある。町人の見所は脇正面の庭上で、楊州周延筆「町入御能拝見之

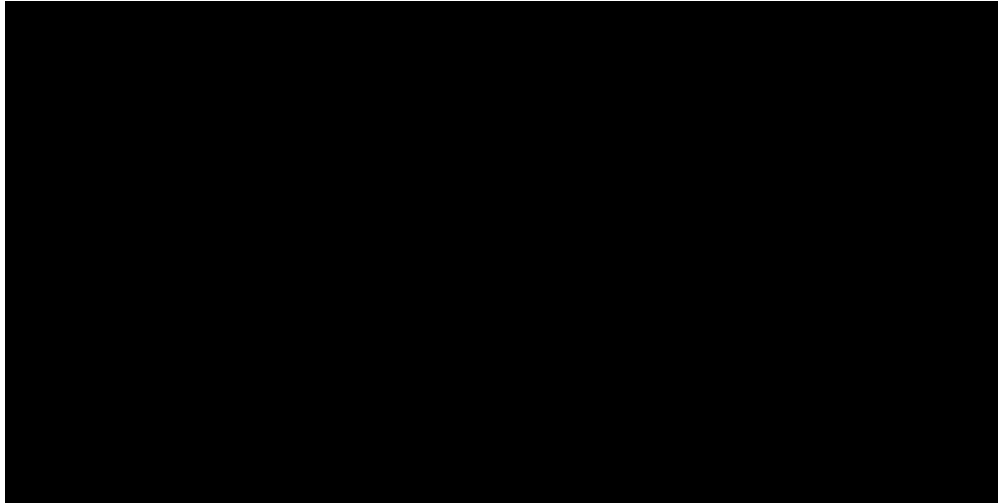


図1-1 楊州周延「町入御能拝見之図」(明治22年、国立能楽堂蔵)

図」には見物の際雨天となった場合に備えて傘が与えられた様子が描かれている(図1-1)。寛永18年(1641)9月9日の家綱誕生の饗宴には「九日 若君降誕の慶宴を申樂あり。家門并諸大名饗せらる。(中略)芝居の市人へは菓子。酒。青銅を給ふ。雨ふりければ市人等へ傘を授らる。」とあり、これが傘を下賜した初期の記録とされる。町入能は江戸城の他に伏見城、二条城でも行なわれていたが、町人に開放した上演は『徳川実紀』の寛永17年(1640)5月8日の公家衆の邸宅における公家衆饗応能にもみられ、記事には「八日公卿。門跡饗宴あり。(中略)今度のことかず\／めでたく思召饗行はるれば。ゆる\／観樂あるべし。(中略)芝居の市人にも酒菓給ふ。」とあり、ほとんど町入能と同じ進行であることがわかる。

公家衆饗応能のような進行は、町入能のような形式とは別に、綱吉の時代に漸増した将軍御成の中で、様々な賜物献物の授受ののち『大学』や『易経』の講に続いて行なわれるものもあった。将軍御成は元和2年(1616)に徳川家康が薨去して以降、秀忠・家光が諸大名の屋敷を訪れたことによるもので、初期の記録は元和3年(1617)5月5日の前田利常邸御成などが確認できる<sup>6)</sup>。『大学』の講は、元禄3年(1690)8月21日以降に綱吉が御成の定式的進行としたもので、『徳川実紀』には「廿一日御みづから大学を講じ給ふ。諸老臣拝聴す。これより毎月一度づゝ。四書を講じ給ふ事常例となる。」とあるが、初期はまだ能楽と組み合わせておらず、翌月6日に牧野備後守成貞邸で講釈と共に「御囃子」を行なったのが最も初期の記録とみられる<sup>7)</sup>。翌年3月22日の側用人柳澤保明邸の御成の記事には「あらたに御坐所をば方五十間ほどにしつらひ。それにつぎて。(中略)舞臺。樂屋又は供奉の輩の憩息所まで造りとゝのへ。」とあり、敷舞台ではなく本式の舞台を行事のたびに仮設で構えていたことが窺える。こうした御成での能楽上演が頻繁となったのは、綱吉が自身で舞うだけでなくそれを人に見せることを好んだこと、臣下にも能楽を嗜むよう強制したためとされる<sup>8)</sup>。

以上は江戸城内・武家屋敷での上演だが、続いて能楽師が幕府に申請・許可を得て興行を行なう勸進能場について触れたい。勸進能場の先行研究は、丸山奈巳による一連の論考<sup>9)</sup>によって、主に近世を中心に詳細な検

討が進められている。勧進能研究は日程・番組・出演者に関しては慶長期以降の事例で多くの研究が存在するが、幕府への申請状況とともに建築構造が明らかとなった勧進能場は以下の6例で、多くは一世一代勧進能になる。

- ① 寛永5年金春大夫勧進能
- ② 貞享4年宝生大夫一世一代勧進能
- ③ 寛延3年観世大夫一世一代勧進能
- ④ 文化13年観世大夫一世一代勧進能（一時焼失、翌14年再建）
- ⑤ 天保2年観世大夫一世一代勧進能
- ⑥ 弘化5年宝生大夫一世一代勧進能

一世一代勧進能とは、喜多流を除く主要四座が、ほぼ1代に1度京都か江戸で幕府の土地・資金提供による勧進能興行を許可されたものをいう。江戸初期には、室町期の慣習に従って各能大夫の勧進能に諸大名が資金援助を行ない、豪奢に振る舞う意図があったが、先の『徳川実紀』の家綱饗応能でもみられたように、大きな藩邸でやがて江戸城御殿と同様の儀礼が行なえるようになったこともあり、屋敷での上演の充実と共に次第に勧進能への投資が減少していった。寛延度に観世大夫が勧進能興行を申請した時に、幕府がその興行資金として江戸在住の武士・町人へ観覧料を賦課させたことが、江戸後期の勧進能の定式的な興行方式となり、十分な資金を得るため勧進能場は巨大な規模となった。ただし、時代が下るにつれ敷地面積は縮小していき、天保度では寛永度の4分の1程度で興行している<sup>10)</sup>。賦課の対象は、江戸では大名・旗本や御家人と町人に身分が分かれ、京都では町人を中心としていたため、観覧領域の様相は異なっていたようである。

丸山の論考では、寛延2年（1749）の勧進能の際に一世一代勧進能の以下の8つの指針が基本化し、以後の4度の勧進能において慣例となったことを挙げている。

- ① 晴天15日間の興行（幕府行事を避ける日程とする）
- ② 幕府用地の貸与（筋違橋外火除明地を興行期間貸与する）
- ③ 大名旗本の負担（石高に応じた祝儀及び棧敷購入の任意負担）
- ④ 町人の負担（惣町地主に対する畳札入込札3千両分の負担）
- ⑤ 幕府役人の興行場所見分（目付、町奉行役人の建物出来見分）
- ⑥ 町奉行所による興行日の場内警固（番書に詰め、場内巡回警固）
- ⑦ 高札場付近5カ所に宣伝の下げ札を設置し、町役人が管理する
- ⑧ 他座の役者の出演を許可する

以上の項目に準じて、勧進能場の規模・座席の区分等を決定し、基準は町人1日3500人分、及び武家が見物する棧敷をそれぞれ15日分としていた。ただし、天保度の勧進能は敷地面積上畳・棧敷数が少ないことから、

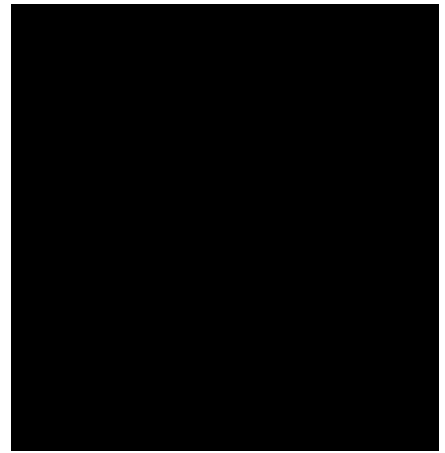
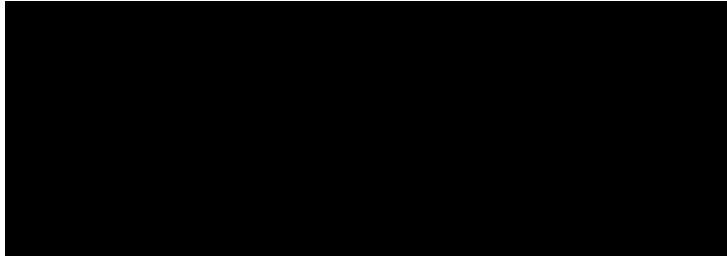


図1-2 勧進能の例

左：「文化十三丙子年秋閏八月上旬奉蒙御免親世大夫秦清暘於江戸幸橋御門外晴天十五日間勧進能興行場所全図」  
（東京都立中央図書館東京誌料文庫蔵）

右：「元禄十五年京都勧進能規模図」（『建築雑誌』第25巻第296号より転載）

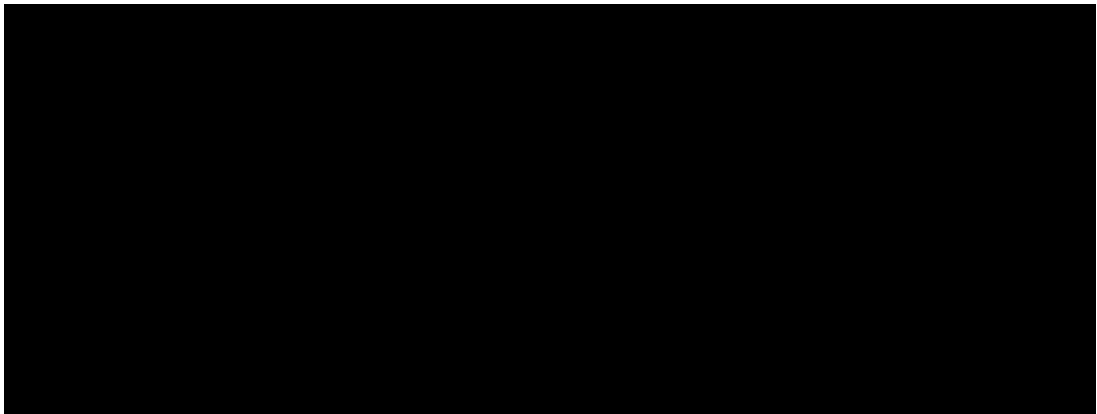


図1-3 斎藤月岑「弘化勧進能絵巻」（大正2年模刻、国立能楽堂蔵）

割り当て分を消化するため日数は25日に延長している。観覧領域を敷敷と畳・入込の領域に区分していたことはすべての勧進能で共通しており、割当分を消化しつくすためか、白洲に相当する部分まで柵型の観覧領域が能舞台を縁取るように配置され、限られた敷地を有効活用しようとする意図がみられる（図1-2）。弘化5年の勧進能では油障子と簾を屋根に用いた室内化の兆候がみられるが（図1-3）、15日間におよぶ興行にも関わらずほとんどが野外形式を取ったのは、自然光・通気性の確保、三間梁規制等により大屋根架構が困難であったためと丸山は指摘している。

### 3 近世以前の能楽組織と上演方式

以上は武家行事、そして幕府に許可を得ての興行としての能楽上演であるが、次に能楽師が運営に関わる施設とそこでの上演の性格について、近世以前の能楽組織の歴史的変遷を含めて確認しておきたい。組織分析は

建築学的考察から離れる領域ではあるが、近代能楽専用施設の運営主体の1つである能楽師団体の歴史的文脈と近世からの上演方式の転換を把握しておくことは、本論の目的を達成するために必要な前提条件となる。

能楽師団体は、家元制度という閉鎖的システムによって成り立っているという特性から、その組織構造についてすべての流派を横断的・網羅的に検討することは手法的に困難な点があるが、島崎稔『能楽社会の構造』<sup>11)</sup>は唯一の研究例として挙げられる。とりわけ島崎の論考の中では、近世の家元制度に基づく共同生活の構造、また江戸と地方、主に関西の能楽師たちの生活基盤の相違などに関する概念規定に、本章の考察において有用な指摘が多いので、はじめにそれらの内容を参照しておきたい。

島崎は家元の定義について①「戸籍上の総本家」、②「遊芸等でその流派の正統な家柄」の2つを含み、能楽社会の場合は後者を指すとした上で、実際の家元は①「祖先以来の家系と芸系を相承せる家共同生活体即宗家の家長」、②「一流派の師家統率者の2つの資格」を有するとしている。そして流派は宗家、すなわち家元と弟子でなされるが、近世の能楽師団体の特徴は同族的結合を維持するために主従関係を強化し身分社会を作るところにあり<sup>12)</sup>、また弟子の生活権も家元との共同生活という形で保証されたため、それが家元の権威を絶大にしていたとされる。

もう1つ、宗家と地方組織の相違については、それぞれの維持体制、つまり生活基盤を支える経済的システムにも違いがある。宗家の能楽師は、幕府の扶持を受けていたため宗家の統治下にあるのに対し、地方では扶持がないため、直弟子がそれぞれの弟子を統括している。そのため、宗家が所在する地域では基本的に許可していない町人への教授をそれ以外では行なっていたようである。能楽師は家元の分家・「直文通」・「職分」などの呼ばれる直弟子と、その弟子にあたる又弟子に分かれるが、特に扶持がない上に弟子を多く有する京都・大阪では、免状料・教授料に依存しなければならないため入門・習伝の取次を務めるようになることから、結果弟子の階層は複雑化するに至っている。

以上の島崎の論考を参照すると、近世の能楽師団体の特徴は、宗家と関西を中心とする弟子とで扶持の有無により経済的基盤が異なること、そして免状料・教授料の利権が地方弟子の階層を複雑化させ、地方弟子に宗家から独立した権力が存在していることの2点が推測できる。

しかし、このような組織的性格から、これまで見てきた論考はどれも近世において町入能・勸進能を除き、能楽師主体による町人への公開上演はなかったとする見解が中心である。しかし実際には、四座一流に属さない座によって、「辻能」と呼ばれる興行が盛んに行なわれていたことが判明している。特に大阪・京都で活躍した堀井仙助と名乗る大夫による「仙助能」が代表的な辻能で、庶民の能楽鑑賞へのあこがれを満たす重要な興行となっていた<sup>13)</sup>。

辻能という名称から、常設の舞台ではなく、群衆の集まりやすい寺社境内や、町中の辻々で上演されていたと考えられるが、『仙助座一件留』に収録されている仙助能の由緒<sup>14)</sup>によれば、「一、京都并大阪二而能興行之

節ハ、願主より町御奉行所へ願出、御免之上相勤申候」とあり、町奉行所の許可を得ての興行ではあったことが窺える。仙助能は主要な座に属していないにも関わらず人気を博したらしく、当然ながら四座一流に打撃を与える状況を生み、年代は不明だが「駿台啓江仙助能之儀問合候答書写」に記される大阪町奉行所による興行差し止めや、喜多流地謡役池田平左衛門が平戸での仙助能を差し止めるため平戸藩に出した願書などが残されている<sup>15)</sup>。

幕末期の京都における能楽上演については、和田克司「維新期の能楽」<sup>16)</sup>で紹介された「茂山忠三郎良豊記」<sup>17)</sup>の日記から実体が明らかとなっている。「茂山忠三郎良豊記」の日記には、大きく職分による能楽師邸宅・社寺での奉納能・公家邸それぞれの催しの記録があるが、能楽師邸宅の上演は野村三次郎・片山九郎三郎・竹内平七の三カ所が中心で、たとえば慶応2年(1866)2月では5日に片山の舞台で「三村」・「関口」による催し、18日に野村の舞台で「平岩源兵衛」による催しといった、外部の利用者による上演が行なわれていた。竹内の舞台での催しは木崎惕窓『拾椎雑話 卷二七』<sup>18)</sup>「他邦」でもみられ、享保年間の能楽上演の状況が記述されている。

享保の初めより京にて勸進能は見物の人少く造用も多し、毎度座元損失あり、半途にて相止もあり、折々竹内平七舞台にて一日の稽古能あり

興味深いのは、京都での勸進能は多額の費用がかかるにも関わらず、観覧人が少ないために催しのたびに座元に損失があった一方で、竹内の舞台では1日限りの「稽古能」と称した上演が頻繁に行なわれていた、という記述である。「稽古能」という名称は、『梅若実日記』でも観世宗家の舞台で行なわれたことが散見されるが<sup>19)</sup>、他の能楽師が利用した記録は管見の限り見当たらない。これらが町人に公開した上演なのか、能楽師に限定した同人的なものであったかはわからないが、京都の舞台はいずれも貸館運営を行なっていた可能性に注視しておきたい。

なお、勸進能による負債は京都に限らず江戸でも同様に存在した<sup>20)</sup>。江戸の能楽師は扶持があるため地方弟子ほど問題はなかったとみてよいが、「茂山忠三郎良豊記」には3カ所合わせて月に4～7回もの頻度で能楽師邸宅での上演記録がみられる。京都の能楽師は勸進能に代わって、貸与した対象はまだ不明な部分があるが、舞台の貸館運営による収入を得ていた可能性が推定される。

この他にも、江戸での能楽上演において、河鍋暁斎による『猿楽図式』<sup>21)</sup>に「能初」の絵図が残されている(図1-4)。<sup>22)</sup>『猿楽図式』は、文久年間に出版

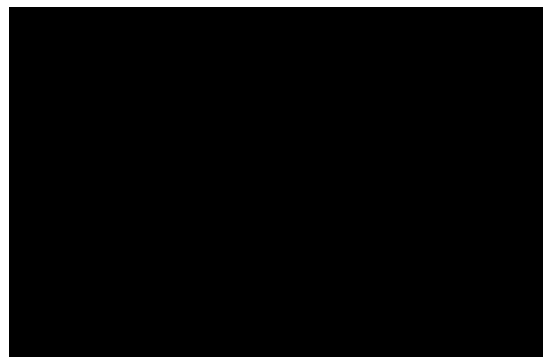


図1-4 「宝生於宅能初の図」  
(河鍋暁斎『猿楽図式』、  
国立国会図書館デジタルアーカイブ)

許可を得ていたとされる『能狂百図』を明治40年（1907）に刊行したもので、奥付に「慶応丁卯新刻」とあることから、少なくとも慶応年間以前の様子を描いたと推定される。

「能初」とは、新年の初めに催す上演で、図には宝生流の邸宅での上演の様子が描かれている。観覧領域にいる人々は謡本を持たず、袴を着用し帯刀しているところから観覧人は武士とみられ、したがって観劇としての能楽上演と考えられる。しかし、町人に相当する人物はいないことから、江戸では能楽師邸宅での町人への公開上演はやや限定的であった可能性が考えられる。

ここまで、近世以前の能楽専用施設、そしてそこでの上演方式を概観してきた。近世の能楽はとかく武家社会の独占的娯楽という印象が強いが、町入能に近似した公家衆饗応能の進行、京都・大阪の能楽師の生活状況や、仙助能のように四座一流から独立した上演の実体などから、能楽上演が全く閉鎖的なものではなかったことは明らかである。特に、京都・大阪を中心に独自の上演形態が醸成され、かつ宗家からやや独立した権力を確立していたことは、近世から近代への社会状況の変化、特に幕藩体制からの解放による能楽社会の組織転換において看過できない部分である。

#### 4 能楽上演の近代化

本節からは、近代以降の上演方式・運営形態について触れていく。明治維新という能楽界の転換期における、岩倉による能楽の皇室行事の取り込み、および能楽師自身による定期上演の確立の経緯について、これまで数多くの研究が試みられてきたことは序章ですでに述べた通りだが、その上演自体がどのような目的と性格を有していたのか、またその上演を能楽師団体がどのような背景に基づき形成していったのかについて、十分な考察はなされていない。そこで、本節以降は復興の経緯は簡潔に確認するに留め、近代の上演方式・運営形態の類型、そして能楽師が構築した会員制度の性格を中心にみていきたい。

##### 4-1 明治以降の能楽復興政策

慶応3年（1867）、徳川慶喜の大政奉還によって幕藩体制が崩壊し、その影響によって禄の支給が途絶えた能楽界は、一時衰退の危機に瀕することとなった。池内信嘉『能楽盛衰記 東京之能』には当時の状況を知る能楽師の回想があり<sup>22)</sup>、それによれば能楽師達は朝臣を願い出るか、無禄で駿河へ移住、または浪人となり帰郷するかを選択を強いられ、多くが転業、廃業に追い込まれると同時に、能舞台と拝領屋敷という能楽を舞う場を次々と失っていったという。

そうした危機的状況の中で能楽復興の契機の一つとなったのは、明治4年（1871）から明治6年（1873）にかけての岩倉使節団の欧米視察とされる。岩倉らは渡航最後の年の3月11日に、ベルリンのオペラ劇場での饗応を受けた際、日本における外国貴賓饗応芸能の必要性を痛感する。随行した久米邦武による渡航中の記録『米



『欧回覧実記』<sup>23)</sup>には、「夜 皇帝ノ劇場ニ赴ク (是ヲ「オペラ」ト云、諸種ノ芝居中ニテ最上等ナルモノ猶我國猿楽ノ如シ)」と記されているが、岩倉は帰国後、こうした礼服用の社交場に相応しい芸能には、その国固有の舞楽でなければならないと認識し、能楽の採用とその保護を図ることとなる。

復興に際し、岩倉は支持母体として皇族、そして華族を能楽に結びつけようと画策し、復興政策の第一手として明治9年(1876)4月4日の岩倉邸での天覧能を催す<sup>24)</sup>。以後、これが華族邸宅での行幸啓能として、明治期を中心に定着することとなる。さらに、岩倉はこうした催能を礎とした上で、能楽の宮廷娯楽としての地位確立を推進し、当時英照皇太后が能楽を愛好していたことから、天皇による皇太后への御孝養という名目で青山御所に能舞台を建設する。明治11年(1878)7月5日に舞台披きの臨幸が執り行われ<sup>25)</sup>、以来主要五座の家元は一時期「御用能掛」として宮内省に雇われることになる<sup>26)</sup>。しかし、青山御所での催しは御孝養にもかかわらず皇太后側の準備の負担が大きいという問題が発生し、のちに芝公園楓山に能楽社、通称芝能楽堂を建設することで解決が図られるが、その後の経緯については第3章で述べることにしたい。

#### 4-2 上演方式の類型

明治維新によって能楽はまず皇族行事としての復興が図られ、それに基づき新たな儀礼行事、行幸啓能が確立される。従前から保護者であった旧大名家の華族たちは、こうした新たな上演方式の主催者となり、能楽師の支持母体として継続していく一方、能楽師達も従来の俸禄制度を失い生活基盤が崩壊したことを契機に、自らの主催による現在の「月並能」などの原型となる定期上演を行なうようになる。他にも、博覧会場や大礼式での余興等もあるが<sup>27)</sup>、いずれも一時的なものに過ぎない。本節では、行幸啓能を中心とする上流階級の行事と、能楽師の定期上演それぞれの上演方式の性格について検討を行なう。

はじめに、行幸啓能について『明治天皇紀』の記録からみていきたい。明治維新後初期における行幸啓能の記録は、明治8年(1875)4月18日の九條道孝邸の行啓にみられる<sup>28)</sup>。記録には能楽台覧のみが記述されているが、進行がより定式的となったのは、先に触れた翌年4月4日の岩倉邸行幸であろう。記録によれば、「能楽師梅若實・同観世鐵之丞・同宝生九郎等をして能楽を演じせしめ以て天覧に供す、徳川慶頼・前田齊泰・前田利鬯・松平頼胤の舊諸藩主加はりて奏演す。」とあり、さらに岩倉に天酌、天盃の他、葡萄酒5箱・折詰料理を与えるといった賜物献物の授受の記述がみられ、近世の御成とほぼ同様の進行であることがわかる。

能楽に関連した皇室行事の記録は、『明治天皇紀』で確認できるもので総合計111回に及び、そのうち華族邸宅は行幸17回・行啓20回の計37回、青山御所能舞台は行幸12回・行啓7回の計19回、芝能楽堂は行啓のみの40回となっており、芝能楽堂のみ行幸能は行なっていない(表1-1)。皇太后の行啓能は55回、全体で約50%を占めることから、どれだけ皇太后が能楽復興に尽力していたかが窺える。

では、もう1つの能楽師自身による上演方式をみてみよう。能楽師団体の場合は定期的な上演を主とし、月

表 1-1 行幸啓能記録表（『明治天皇紀』に基づく）

年代	日付		行事				出席者				恩賜金
			行幸	行啓	臨幸	その他	天皇	皇太后	皇后	その他	
1861年（文久元）	3月24日	親王、准后、和宮参内殿にて陪覧				○				○	
	9月27日	准后、内親王宮中にて陪覧				○				○	
1869年（明治2）	8月1日	英国王子アルフレッド赤坂和歌山藩邸にて供覧				○				○	
1875年（明治8）	4月18日	皇太后九條道孝邸に行啓		○				○			
1876年（明治9）	4月4日	天皇岩倉具視邸に行幸	○				○				
	4月5日	皇太后、皇后岩倉邸に行啓		○				○	○		
	5月5日	天皇、皇后親子内親王邸に行幸	○				○		○		
	5月18日	皇太后親子内親王邸に行啓		○				○			
	7月4日	天皇中尊寺に臨幸			○		○				
1878年（明治11）	7月5日	天皇青山御所能舞台披露能に臨幸			○		○				
	11月20日	天皇青山御所能舞台に臨幸			○		○				
	11月20日	皇后青山御所能舞台に行啓		○					○		
1879年（明治12）	4月10日	天皇前田利嗣邸に行幸	○				○				
	4月20日	天皇前田利嗣邸に行幸	○				○				
	8月18日	天皇岩倉邸行幸	○				○				
	8月19日	皇太后、皇后岩倉邸行啓	○					○	○		
	11月18日	天皇有栖川宮邸に行幸	○				○				
	12月19日	天皇、皇后青山御所能舞台に行幸行啓	○	○			○		○		
1880年（明治13）	2月27日	皇太后九條道孝邸に行啓		○				○			
	4月1日	皇后細川護久邸に行啓		○					○		
	4月26日	天皇、皇后青山御所能舞台に行幸行啓	○	○			○		○		
	5月8日	天皇大木喬任邸に臨幸			○		○				
	6月9日	天皇寺島宗則邸に臨幸			○		○				
	7月17日	天皇、内親王桂宮邸に臨幸			○		○			○	
	11月5日	天皇、皇后青山御所能舞台に行幸行啓	○	○			○		○		
1881年（明治14）	4月16日	皇太后芝能楽堂に行啓		○				○			五百円
	5月13日	皇太后、皇后島津忠義邸に行啓		○				○	○		
	5月21日	皇太后、皇后芝能楽堂に行啓		○				○	○		
	7月6日	天皇、皇后青山御所能舞台に行幸行啓	○	○			○		○		
	7月11日	天皇浅野長勲邸に臨幸			○		○				
	12月5日	皇太后芝能楽堂に行啓		○				○			
	12月16日	天皇、皇后青山御所能舞台に行幸行啓	○	○			○		○		
1882年（明治15）	2月3日	皇太后芝能楽堂に行啓		○				○			二百円
	4月19日	皇太后芝能楽堂に行啓		○				○			二百円
	5月16日	皇太后芝能楽堂に行啓		○				○			二百円
	5月22日	天皇、皇后青山御所能舞台に行幸	○				○		○		
	6月20日	天皇、皇后青山御所能舞台に行幸	○				○		○		
	10月24日	皇太后、皇后芝能楽堂に行啓		○				○	○		二百円
	11月13日	天皇、皇后青山御所能舞台に行幸	○				○		○		
	12月5日	皇太后芝能楽堂に行啓		○				○			二百円
1883年（明治16）	2月6日	皇太后、皇后芝能楽堂に行啓		○				○	○		三百円
	3月27日	皇太后芝能楽堂に行啓		○				○			
	5月23日	天皇、皇后青山御所能舞台に行幸行啓	○	○			○		○		
	6月8日	皇太后芝能楽堂に行啓		○				○			二百円
	11月19日	天皇、皇后青山御所能舞台に臨幸			○		○		○		
	12月3日	皇太后芝能楽堂に行啓		○				○			二百円
1884年（明治17）	2月16日	皇太后芝能楽堂に行啓（皇后事情により欠席）		○				○			二百円
	4月8日	皇太后、皇后芝能楽堂に行啓		○				○	○		
	5月27日	皇太后芝能楽堂に行啓		○				○			
	10月7日	皇太后、皇后芝能楽堂に行啓		○				○	○		
	11月19日	天皇、皇后青山御所能舞台に行幸	○				○		○		
1885年（明治18）	2月24日	皇太后芝能楽堂に行啓		○					○		
	3月18日	皇太后芝能楽堂に行啓		○				○			二百円
	6月4日	皇太后芝能楽堂に行啓		○				○			二百円
	10月4日	皇太后、皇后芝能楽堂に行啓		○				○	○		二百円
	11月25日	皇太后芝能楽堂に行啓		○				○			二百円
	12月26日	天皇有栖川邸に行幸	○				○				

表 1-1 行幸啓能記録表（続き）

1886年（明治19）	3月4日	皇太后芝能楽堂に行啓		○				○			
	4月29日	皇太后、皇后芝能楽堂に行啓		○				○	○		
	6月14日	天皇、皇后青山御所能舞台に行幸	○				○		○		
	11月10日	天皇伏見邸に行幸	○				○				
	11月11日	皇太后、皇后伏見邸に行啓		○				○	○		
	11月16日	皇太后芝能楽堂に行啓		○				○			
	12月3日	天皇、皇后青山御所能舞台に行幸	○				○		○		
1887年（明治20）	2月1日	天皇、皇后新古美術会に臨幸行啓		○	○		○		○		
	6月1日	皇太后、皇后芝能楽堂に行啓		○				○	○		
	6月14日	皇太后九條道孝邸に行啓		○				○			
	10月7日	皇太后芝能楽堂に行啓		○				○			二百円
	10月31日	天皇徳川家達邸に行幸	○				○				
	11月1日	皇太后、皇后徳川家達邸に行啓		○				○	○		
	12月13日	皇太后芝能楽堂に行啓		○				○			
1888年（明治21）	5月15日	皇太后芝能楽堂に行啓		○				○			二百五十円
	10月1日	皇太后芝能楽堂に行啓		○				○			
1889年（明治22）	5月1日	皇太后、皇后芝能楽堂に行啓		○				○	○		二百五十円
	6月15日	皇太后芝離宮に行啓		○				○			
	10月9日	皇太后芝能楽堂に行啓		○				○			
	11月28日	皇太后、皇后芝能楽堂に行啓		○				○	○		
1890年（明治23）	6月26日	天皇山田顯義邸に行幸	○				○				
	6月27日	皇太后、皇后山田顯義邸に行啓		○				○	○		
	10月31日	皇太后、皇后大山巖邸に行啓		○				○	○		
	11月15日	天皇大山巖邸に行幸	○				○				
	12月13日	皇太后芝能楽堂に行啓		○				○			二百五十円
1891年（明治24）	4月6日	皇太后芝能楽堂に行啓		○				○			
	4月10日	天皇川村純義邸に行幸	○				○				
	4月11日	皇太后、皇后川村純義邸に行啓		○				○	○		
	4月28日	皇太后九條道孝邸に行啓		○				○			
	11月16日	天皇池田章政邸に行幸	○				○				
	11月20日	皇太后、皇后池田章政邸に行啓		○				○	○		
1892年（明治25）	2月12日	皇太后芝能楽堂に行啓		○				○			
	4月15日	皇太后、皇后芝能楽堂に行啓		○				○	○		
	7月4日	天皇後藤象二郎邸へ行幸	○				○				
	7月5日	皇后後藤象二郎邸へ行啓		○				△（欠）	○		
	7月10日	皇后鍋島直正邸へ行啓		○					○		
1893年（明治26）	3月28日	皇太后芝能楽堂に行啓		○				○			
	6月2日	天皇土方久元邸に行幸	○				○				
	6月3日	皇太后、皇后土方久元邸に行啓		○				○	○		
	6月6日	皇太后芝能楽堂に行啓		○				○			
	12月8日	皇太后芝能楽堂に行啓		○				○			
1894年（明治27）	4月27日	皇太后芝能楽堂に行啓		○				○			
1896年（明治29）	12月8日	天皇伏見宮邸に行幸	○				○				
	12月9日	皇后伏見宮邸に行啓		○					○		
1897年（明治30）	1月11日	皇太后崩御									
1898年（明治31）	11月2日	皇后一条実輝邸に行啓		○					○		
1899年（明治32）	11月13日	皇后芝能楽堂に行啓		○					○		千円
1903年（明治36）	12月8日	天皇、皇后能楽会に金三千円を賜金									
1907年（明治40）	6月13日	皇后靖国神社能楽堂に行啓		○					○		千円
1909年（明治42）	6月12日	皇后靖国神社能楽堂に行啓		○					○		
1910年（明治43）	7月8日	天皇前田利為邸に行幸	○				○				
	7月10日	皇后前田利為邸に行啓		○					○		
	7月13日	皇太子、皇太子妃前田利為邸に行啓		○						○	
1911年（明治44）	6月10日	皇后靖国神社能楽堂に行啓		○					○		
1912年（明治45）	6月10日	皇后靖国神社能楽堂に行啓		○					○		
	7月30日	天皇崩御									

1回という上演サイクルを標準とするが、凡そ半年5回や年10回などと規定され、夏期は行なわない場合が多い。勸進能と異なり1日限りの上演方式は近世の「稽古能」と性格はほぼ同一と考えられ、「月並能」・「例会」などの名称が確認できる。料金は年または半年単位の会費制で、席料という表記はみられるものの配当という形で切符を販売はしない場合もある。下記の大正15年（1926）年以降作成と推定される大阪能楽殿の定期演能会<sup>29)</sup>を例にとると、定期上演の目的は施設の維持としている。

一、本會ハ大阪能樂殿定期能樂會ト稱ス

一、本會ハ大阪能樂殿ノ維持ヲ目的トシ能樂研究者ヲ以テ之ヲ組織ス

一、入會ハ可成門人且社中會員等ノ紹介ヲ要スルコト

一、本會ハ壹カ年ヲ一期トシ左ノ方法ヲ以テ能樂ヲ催ス

一月 二月 三月 五月 六月 九月 十一月 十二月

右ハヶ月ハ第三日曜日ト假定シ午前開始ス

大阪能楽殿では4月・7月・8月を除き、毎月1度休日に定期上演を行なっている。「入會ハ可成門人且社中會員等ノ紹介ヲ要スルコト」の記載から、やや閉鎖的な上演方式であったことがわかる。

別に臨時の上演もあり、先祖の慰霊祭として催す追善能、軍資義捐能、そして免許取得記念等で年に数度催す別会能がある。別会能とはその名の通り定期的な上演とは別に催すことを意味し、記念のため通常よりも料金は高くなる。大正6年（1916）3月9日の宝生会の広告<sup>30)</sup>によれば、以下の会費制度となっている。

別會能會費

特別席。 一席四名分 二十八圓。 一名席、八圓。

甲席、正面。 同 二十圓。 同 六圓。

同、側正面。 同 十六圓。 同 五圓。

乙席。 同 十二圓。 同 四圓。

申込所。日本橋區三丁目、電日（ママ）一六二五、わんや書店

## 5 能楽師団体の会員制度と運営形態

このように、能楽師主催の上演方式は会員制を中心に行っているが、なぜこうした方式をとったのか、ここからは明治維新による政治体制の転換によって、大名家等の庇護を失ったために組織的独立を強めた能楽師たちが確立した、会員制度とそれに基づく運営形態から分析を試みてみたい。

### 5-1 会員制度の特徴

では、まず会員制度の具体的特徴について触れてみる。会員制度は各運営主体によって規定や会員の名称が

異なり、また組織によっては厳密な規則を規定していない場合もある。はじめに会員の種類について、昭和5年（1930）2月の観世会の規則<sup>31)</sup>を例にみてみよう。

観世会規則（昭和五年二月改正）

（中略）

第五條 會員ヲ分チテ左ノ四種トス

- 一．贊助會員 當流職分ノ物トス
- 二．維持會員 本會舞臺ニ於テ常時觀覽席ヲ有スル者
- 三．正會員 一定ノ會費ヲ納ムル者
- 四．臨時會員 催會ノ當日限り臨時ニ入會スル者

以上の規則によれば、まず「贊助會員」は「當流職分」、すなわち観世流の能楽師で構成される会員、「維持會員」は定席の着席区画を購入する会員である。「正會員」は着席区画の購入が可能かどうかかわからないが、第六條には「會員ハ本會々報ノ配布ヲ受クルモノトス」とあることから、少なくとも会報の定期購読が特典にあったことは判別できる。「臨時會員」は正式には常時会員ではなく、上演当日のみ着席区画を購入する会員として扱われている。

臨時会員と同様のシステムは、以下の大正8年（1919）10月25日の宝生会別會能の広告記事<sup>32)</sup>にもみることができ、非定期上演でも会員外を対象とし、事前申込みで席を購入できたことがわかる。

寶生會別會能

十一月二日に寶生會では、神田猿樂町寶生會舞臺にて別會能の催しをいたします。（中略）會員でない方も此の際神田猿樂町二丁目十二番地寶生會（電話神田一七二三番）へ御申込になりますと臨時會員として御觀覽席を豫め準備して置くことになつて居ります。

観世会では会員の性格で名称を分けているが、他に着席区画の序列を基準とする会員規定も存在する。大正2年（1913）1月31日の宝生会総会で可決された、以下の建設中の宝生会能楽堂【1913】に関する議案<sup>33)</sup>では、会員を以下の通りに分けている。

一．前二項ノ結果現在會員ノ種類及員數ヲ擧クレハ左ノ如シ

特種會員 四人 特別會員 七人 甲席會員 七十八人 乙席會員 八十六人 丙席會員 三十六人

一．前項會員ノ外侯爵前田利爲氏ヨリ金壹千圓ノ寄附アリタルニ付毎回會員ニ等シキ待遇ヲ爲シ之レヲ特別贊助員ト名稱シ別冊會員名簿ニ掲ケタリ

宝生会の会員名簿である「大正六年一月一日調 會員名簿」<sup>34)</sup>によれば、「特種會員」には「宝生九郎」、「松本長」、「野口政吉」の名がみられるため、これは先述の観世会規則の「贊助會員」と同様、能楽師で構成され

表 1-2 会員規則表（史料年順、空欄部不明）

会員組織	規定(史料)年	設立主旨の記述	会員名称	会員の詳細の記述
喜多会	1906. 6	「本会は喜多流能楽の維持発達を図り及能楽同好者共習皆楽するを以て目的とす」	通常会員	「通常会員とは喜多流友にして第三條の甲若くは甲乙の釀金を為す物を云ふ。」
			特別会員	「特別会員とは流友にあらざる者にして本会の目的を賛成し甲乙若くは乙の釀金を為す者を云ふ。」
宝生会	1913. 1. 30 1915. 6 (名簿)		特種会員	
			特別会員	
			特別賛助会員	「侯爵前田利爲氏ヨリ金壹千圓ノ寄附アリタルニ付 毎回會員二等シキ待遇ヲ爲シ」
			甲席会員	
			乙席会員	
			丙席会員	
	1935. 10		特種会員	
			特別会員	
			甲席会員	
			乙席会員	
			丙席会員	
金春会	1917. 5. 3	「目的は金春流能楽の維持発展を計るに在りて」		
名古屋能楽会	1927. 8. 1	「本会ハ能楽ヲ維持奨励スルヲ以テ目的トス」	(会費規定のみ)	
観世会	1929. 2	「本会ハ観世流ノ隆盛ヲ計リ且宗家ヲ保護スルヲ以テ目的トス」	賛助會員	「當流職分ノ物トス」
			維持會員	「本會舞臺ニ於テ常時觀覽席ヲ有スル者」
			正會員	「一定ノ會費ヲ納ムル者」
			臨時會員	「催會ノ當日限り臨時ニ入會スル者」
大阪能楽殿定期能楽会	1929~1930	「本會ハ大阪能楽殿ノ維持ヲ目的トシ能楽研究者ヲ以テ之ヲ組織ス」	維持会員	「維持会員ハ七人以内ノ同伴者ヲシテ会日毎ニ無料觀覽セシムルコト」
			正会員	「正会員ハ三人以内ノ同伴者ヲシテ会日毎ニ無料觀覽セシムル事」
			特別会員	
大阪春秋会	1929. 3. 9	「本会ハ大阪能楽殿定期演能会々則ニ準ジ會員ヲ以テ組織ス」	特別会員	
			普通会員	
			賛助会員	
金沢能楽会	1936. 2. 5 (改正年)	「本会ハ能楽一切ノ演技ヲ行ヒ其維持振興ヲ図ルヲ目的トス」	維持会員	「維持会員ハ會費年額參拾円ヲ負担シ正面席ニテ二人觀覽スルモノトス」
			特別会員	「特別会員ハ會費年額貳拾四円ヲ負担シ正面席ニテ二人觀覽スルモノトス」
			通常会員	「通常会員ハ會費年額九円ヲ負担シ脇正面席ニテ二人觀覽スルモノトス」
			臨時会員	「臨時会員トハ月並能ノ際ハ正面席一人一円五拾錢、脇正面席一人一円トシ座席券ハ便宜ノ方法ニヨリ配布ス」
観世九鼎会	1937. 10		(会費規定のみ)	
金剛会	1938. 1		(会費規定のみ)	

る会員と見受けられる。さらに、「特別会員」には公爵徳川家達、侯爵蜂須賀茂韶、侯爵細川護立、伯爵南部利淳、鍋島直映5名の名がみられ、こちらは華族が務めている。その他は配当される定席の序列に従って会員を振り分けているが、定席を購入する会員とは別に寄附行為を主体とする「特別賛助員」が存在しており、大口の顧客であるパトロンを他の会員同様の待遇で扱うことが記述されている。宝生会では前田利為を「特別賛助員」としており、近世から宝生流と縁の深い支持者が務めていることがわかる。昭和10年（1935）時の宝生会の会員では特別賛助員が消えているが、前田利為は昭和2年（1927）から昭和5年（1930）まで駐英大使館附武官を務めていたため、その期間に会員登録を抹消したことが推定される。

以上の会員制度は、すべての運営主体に存在するものではないが、他の流派・組織でも概ね共通点がみられるため、会員は次の4通りの性格を有していたと考えられる（表1-2に判明している各流派の会員制度を記す）。

- ① 定席の会員
- ② 臨時席の会員
- ③ 寄附の会員
- ④ 上演・運営主体の会員

また、この類型にさらに解釈を付け加えるとするれば、①・③・④は概ね常時会員に登録された者、つまり運営主体が常に把握しているという意味で特定の存在であり、対して②は上演ごとに勧誘していたと考えられるため、不特定の観覧人に相当していたと考えられる。

## 5-2 運営形態の特徴

次に、会員制度に基づく能楽師個人・団体による施設の運営形態の具体例をいくつかみていこう。運営主体によっては会員制度が確認できないが、本節ではそれらとの相違点も探るため包括的に考察したい。

1 つめは、能楽師個人または団体が施設の所有・運営主体両方を担う例である。主に東京に所在する宗家の施設と、地方弟子のそれとで相違点があるが、まず観世流宗家を会員組織の中核とする観世会の規則<sup>35)</sup>を例に挙げる。

観世會規則（昭和五年二月改正）

### 第一章 総則

第一條 本会ハ観世会ト称ス

第二條 本会ハ観世流ノ隆盛ヲ計リ且宗家ヲ保護スルヲ以テ目的トス

第三條 本会ハ前項ノ目的ヲ達成スル為メ左ノ事業ヲ行フモノトス

一、演能及ヒ素謡会ヲ開催シ会員ニ観覧セシムルコト

二、会報又ハ謡曲ニ関スル図書ヲ発刊スルコト

三、宗家ノ子弟ヲ補助スルコト

四、此他当流ノ振興ニ必要ナル事項

第四條 本会ハ事務所ヲ東京市牛込区新小川町観世宗家ニ置キ必要ニ応シ枢要ノ地ニ支部ヲ設クルモノトス

「本会」の「事務所」が置かれた「東京市牛込区新小川町観世宗家」とは、観世宗家の自宅であり能楽専用施設にあたる。観世会の規則では、観世流の隆盛、宗家の保護、宗家の弟子の補助といった目的が強調され、他の流派や団体への施設の利用・開放は記されていないことから、施設の利用は観世流に限定していたと考えられる。流派の隆盛等の目的は、喜多流宗家の組織である喜多会の明治39年（1906）の規約<sup>36)</sup>第一条の「本会は喜多流能楽の維持発達を図り及能楽同好者共習偕楽するを以て組織す」という同様の記述にもみられる。同

第九条に「本会の便宜に由り望んで会能に他流者を加演せしむるときは相当の報酬が為すことあるべし」とあるが、これは異流合同の上演を指すので、他の流派への利用許可は意味していないと思われる。

一方、宗家以外の施設では、貸与規則を別個に明文化している場合がある。大阪の観世流能楽師である手塚亮太郎が大阪市南区天王寺堂ヶ芝町に建設した大阪能楽殿を例にとると、「会則」<sup>37)</sup>とは別に「大阪能楽殿御使用料規定」<sup>38)</sup>を定め、会員に利用者を限定することなく稽古・定期上演や利用箇所について詳細に規定している。貸与規則は昭和15年（1940）時のみ確認したが、手塚亮太郎は大阪能楽殿を他の流派でも利用可能とする構想を建設前の大正5年（1916）頃から掲げており<sup>39)</sup>、また大正11年（1922）12月に宝生会大阪支部主催による上演記録<sup>40)</sup>が確認できるので、竣工当初から貸与規則を定めていたとみてよい。

名古屋市布池町の名古屋能楽堂を所有・運営する名古屋能楽会では、愛好者がトップを務め、能楽師が補佐に回っている。『社団法人名古屋能楽会設立願』<sup>41)</sup>の「社員名簿」によれば、松坂屋の伊藤次郎左衛門をはじめ、岡谷惣助などの地元実業家の名が並んでおり、そこに田鍋惣太郎ら能楽師を含んだ体制となっている。当時社員を務めた田鍋惣太郎は、名古屋能楽会を社団法人に組織化する際、岡谷惣助を会長とし、自身は専務理事を務めていたと語っている<sup>42)</sup>。飯塚恵理人によれば、名古屋能楽会ではこのような組織的特徴があるため、会員制度を取りつつも特定の流儀に利用を限定せず、有名な能楽師を招聘して上演する特殊な運営形態を取っていたことを指摘している<sup>43)</sup>。

また、名古屋能楽堂も同じく貸与規則を定めているが、さらに能楽に限らず他の実演芸術でも幅広く利用を可能としており、公会堂施設に類する位置付けがなされている<sup>44)</sup>。神戸市神戸区下山手通に所在した神戸能楽会館でも同様の計画<sup>45)</sup>が確認できるが、こうした運営形態は昭和期の建設例にみられる。

以上はやや開放的な運営形態である事例だが、会員制度に基づく運営としていないパターンも存在している。この例として、外地演能の代表的な拠点である、大連市光明台に存在した大連能楽殿が挙げられる。「大連能楽堂の更生」<sup>46)</sup>によれば「久しく立腐れの形となつてゐた大連市中央公園の能楽堂は既報の如く、森川莊吉氏の手に委譲され去月中旬同氏の名義に登録も変更されたので同十九日在連の各師範を西園亭に招待し、席上森川氏から今日までの経緯、今後に於ける経営方針等に就て委細の談話があつた。」とあり、施設の所有・運営は大連の能楽指南者である森川莊吉が務めていたことがわかる。

中嶋謙昌によれば、日露戦争勝利後の日本が大連租借ののち、20世紀を迎え日本人が大連に移住するようになり、昭和初期には200人以上に及ぶ能楽愛好者が存在していたこと、さらに植民地都市は主要能楽師の活動拠点ではなかったにもかかわらず、大連のみ本式の能楽専用施設を建設するほどの旺盛な活動があったとしているが<sup>47)</sup>、国外での上演のためそもそも能楽師が少ないことから大連能楽殿では異流合同の上演も催していたようである<sup>48)</sup>。こうした上演環境では厳密な会員制度を設ける意味を持たないため、観覧人の範囲を限定しない開放的な上演が行なわれていたと推定される。



最後の所有・運営が分離した例は、所有を細川家、運営を金春流とする細川家能楽堂が挙げられる。櫻間金太郎『能楽三代』<sup>49)</sup>には、「大正七年四月に舞台披きの能を催した。当時、東京市内に、観世流は大曲、宝生流は猿楽町、金剛流は牛込富久町、喜多流は飯田町に、それぞれの能楽堂があった。金春流だけは専用の舞台がなかったが、以後、この舞台が金春流の定期的な会を行う拠点になった。」とあり、細川家能楽堂は金春会の定期上演の場所であったことがわかるが、他の流派・団体の上演記録が確認できないことから、細川家能楽堂の運営主体は金春流の運営に基づく上演を中心としていると考えられる。さらに、上演に赤字が発生した際細川家に補填を無心していた様子が窺えるが<sup>50)</sup>、金春流は組織的に小さく、自力で能楽専用施設を建設する体力がなかったため、このような運営形態となったと推定される。

ここまでの検討を本章第3節の内容と照合すると、近代の運営形態の多様性は、近世からすでに顕在化していたことが指摘できる。宗家が所有・運営する施設は、全国の流派全体にとっての中枢機関であるため、喜多流の規則は例外措置的なものとみられ、利用は所有・運営する流派に基本的に限定していたとみてよいだろう。反面、大阪・名古屋・神戸の事例は公開利用に積極的だが、茂山忠三郎良豊の日記にあったように、少なくとも京都を中心に幕末までに確立した貸館運営のノウハウが、近代以降一般化していた可能性が考えられる。島崎が指摘したように地方弟子は扶持を得ない不利な状況にあったことから、宗家が所在する地域とは異なる上演方式・運営形態が早くから広範囲に存在していたと推定される。

## 6 能楽に対する課税状況

ここまでの検討で疑問となるのは、従来の政治体制から離れ、一般に広く公開の能楽上演が可能となったにも関わらず、なぜ会員制の上演としたかであるが、具体的な背景について明治維新後の上演の状況から検討してみたい。維新後の能楽上演は比較的早く、『梅若実日記』には明治元年（1868）11月28日に「今日久々ニテ素謡相催候」とあることから、立ち直る動きは維新直後にあったことが窺える。能楽上演がより活発な動きをみせるのは明治5年（1872）以降で、特に梅若実が興行を盛んに行なったのは、明治4年（1871）11月に明治政府に「為生産本資式カ年分禄高」を受け、「御暇」を申し付けられたために経済的自立が急務となったためとされる<sup>51)</sup>。

『梅若実日記』の明治5年（1872）3月10日の項には「朝五半時東京府へ罷出候様御差紙ニ而町年寄附添罷出候処晴天十日能興行之願相済」とあり、能楽上演に際して東京府へ申請していたことが窺えるが、「晴天十日能興行」の記述から、「月並能」などの定期上演ではなく勧進能と同様の上演方式であったことがわかる。日記によれば能楽上演のサイクルは安定していると見受けられるが、明治13年（1880）12月に能楽師たちは連名で「能興行」の廃業届を東京府に提出する<sup>52)</sup>。『梅若実日記』の明治14年（1881）1月13日にある以下の記述では、梅若実が明治13年（1880）の時点で能楽の興行を廃止し、能楽の教授として活動し始めたことがみて

とれる。

能興行ノ廃業届差出ス、建札ヲ引、右ハ是迄能興行罷在候処、去年限り、本年ハ能謡指南至て仕、興行相  
廃候間、此段御届申上候也

「能興行」を廃止し「能謡指南」となった要因について、ここで明治期の芸能全般に対する課税状況からみてみよう。明治8年（1875）1月8日に、「俳優人」をはじめとする実演芸術に関わる者に各区長・戸長へ毎月25日に税金を上納する東京府令が発令され、以下が対象とされた<sup>53)</sup>。

一 俳優人

上等 壹人ニ付月々 金五圓

中等 壹人ニ付月々 金貳圓五拾錢

下等 壹人ニ付月々 金壹圓

一 劇場茶屋

月々金壹圓

一 吉原根津并四宿茶屋

月々金壹圓五拾錢

一 市街待合茶屋

月々金五拾錢

一 音曲諸芸師

月々金五拾錢

一 軍談并義太夫其外寄セ席出稼之者

上等 壹人ニ付月々 金五拾錢

下等 壹人ニ付月々 金廿五錢

右之通候事

「俳優人」とは歌舞伎役者を指しており、能楽師はここでは「音曲諸芸師」にあたる。能楽師の上納金額は「俳優人」の「上等」に比して10分の1程度、「劇場・茶屋」と比べても半額で負担は少ない。翌明治9年（1876）3月の東京府令<sup>54)</sup>にある「俳優諸芸師結社例規」では、「俳優人」・「義太夫節」・「長唄」などと共に「能謡」として列記され、「俳優人」以外はすべて「諸芸師」に整理されている。「諸芸師」の税金は「上等」・「中等」・「下等」の3段階に分かれ、それぞれ50錢・25錢・15錢の順に課税されるが、「能謡」はどの等級に該当するかここからは判別できない。

この課税制度は、明治11年（1878）7月22日の太政官布告<sup>55)</sup>に伴い、「地方税」として再整理される。

第拾九號

従前府縣稅及民費ノ名ヲ以テ徵收セル府縣費區費ヲ改メ更ニ地方稅トシ規則左ノ通被定候條此旨布告候事

明治十一年七月二十二日 太政大臣三條實美

第一條 地方稅ハ左ノ目ニ從ヒ徵收ス

- 一 地租五分一以内
- 一 營業稅并雜種稅
- 一 戸數割

同年12月20日の布告<sup>56)</sup>によれば、実演芸術に係る課税は「地方税」の内「諸市場演劇其他諸興行并遊覧所」を対象とする「雑種税」である。能楽師がどれに該当するかは具体的に明記していないが、明治12年(1879)2月24日作成の「雑種税課賦規則」第8章第19条<sup>57)</sup>に、歌舞伎役者が該当する「俳優」とは別に「自宅ニテ遊藝ヲ指南スル者ヲ遊藝師匠ト為シ」、第20條の「人寄席ニ出テ遊藝ヲ演スル者ヲ遊藝稼人ト為シ」という規定があり、能楽師は「遊藝師匠」あるいは「遊藝稼人」のいずれかであったことがここで推定できる。

この規則は明治13年(1880)4月8日布告<sup>58)</sup>の「營業稅雜種稅種類制限」で正式に改正され、「遊藝師匠」と「遊藝稼人」の課税額は「相撲」と同じ種別で「一カ年金拾貳円以内」に定められる。それぞれの税率が異なるのか、あるいは同率なのかはここでは明記していないが、「〔備考〕」には、「○遊藝師匠ニシテ遊藝稼(ママ)ヲ兼ヌルモノハ各別ニ課稅セサルモノトス」とあり、兼業の場合はどちらかの課税額を納めることが記されている。「警視庁鑑札下付アリシ遊芸人」<sup>59)</sup>には明治21年(1888)の区部・郡部における「遊藝師匠」・「遊藝稼人」に該当する実演芸術の中に「申楽能狂言」が記されているが、「遊藝師匠」は「義太夫」・「常磐津」・「長唄」といった浄瑠璃に代表される語り物が中心であり、「申楽能狂言」は含まれていないことから、少なくとも明治21年(1888)には「遊藝稼人」に該当していたことが判別できる。

『梅若実日記』によると、はじめて月末に東京府へ納税した記録が確認できるのは、明治8年(1875)12月27日の「朝十時ニ東京府へ六郎罷出金剛唯一と兩人ニて税上納相済也。当年一月より十二月迄不残納ル。」という記述である。以降ほぼ毎月27日に梅若六郎が東京府に納税の記事が確認できるが、「当年一月より十二月迄不残納ル」の記述が明治8年(1875)1月8日の東京府令発令と時期が一致することから、「諸芸師」の立場で納税していたことが判別できる。

しかし、「地方税」に整備後、特に廃業届を提出して「能謡指南」となって以降、納税の日記は一旦みられなくなる。この点について、明治12年(1879)から明治17年(1884)年度にかけて地方税に関する調査をまとめた「従明治十二年度至同十七年度郡區地方稅賦課額沿革表」<sup>60)</sup>に記載された、「遊藝師匠」・「遊藝稼人」それぞれの賦課額の変遷(表1-3)を参照すると、まず「遊藝稼人」は「上等」・「中等」・「下等」に分かれ、明治12年(1879年)は「上等」が1人月額金1円、「中等」が同じく50銭、「下等」が同じく25銭となっている。

明治13年（1880）以降はそれぞれおおむね倍額に値上げされ、明治15年（1882）以降は「下等」のみ区部は免除されている。一方、「遊藝師匠」は等級がなく、明治12年（1879）は1人月額金25銭であったのが、明治15年（1882）以降免税対象となり、課税義務が消失している。

表 1-3 明治12年（1879）から明治17年（1884）までの  
区部・郡部における遊芸稼人・遊芸師匠に対する課税額  
（「従明治十二年度至同十七年度郡區地方税賦課額沿革表」より筆者作成）

年度	課税対象			
	遊藝師匠	遊芸稼人		
		上等	中等	下等
1879	1人月額金25銭	1人月額金1円	同 金50銭	同 金25銭
1880	1人月額金25銭	1人月額金2円	同 金1円	同 金30銭
1881	1人月額金25銭	1人月額金2円	同 金1円	同 金30銭
1882	免除	1人月額金2円	同 金1円	同 金30銭（区部は免除）
1883	免除	1人月額金2円	同 金1円	同 金30銭（区部は免除）
1884	免除	1人月額金2円	同 金1円	同 金30銭（区部は免除）

このことから、梅若実（明治13年（1880）以降倍額となった課税額を回避するために、「能謡指南」という名目で「遊藝師匠」の適用対象となったと考えられる。その証左として、『梅若実日記』の明治32年（1899）4月29日の記事において以下のような記述がある。

一 今般營業税ヲ納ル事ニ区々ヨリ達シ有。能樂も同様ノ達シニ相成。右ハ府会ニテ極リシよし。本日竹世 鉄之丞兩人区役へ出ニ等鑑札ノ願書ヲ出ス事ニ極ル。拙者ハ隱居故税出スニ不及。万三郎ハ何トモ不申故其儘ニ致シ置。（中略）

中村新輔ハ当分都合ニ依リテ休業ヲ致スト申テ鑑札不請。山本東次郎ハ以後無月謝ニテ弟子ヲ取り候趣ニ申上是モ不請。

宝生九郎ハ深川区ヨリ鑑札ヲ請テ一金壹円ヲ納シ事。

日記からは、新たな課税対応に能楽師たちが苦しんでいた様子が窺える。冒頭に「營業税」とあるが、宝生九郎らが鑑札を請けている記述から、正確には「雑種税」の方を意味していると思われる。注視したいのは、「山本東次郎ハ以後無月謝ニテ弟子ヲ取り候趣ニ申上是モ不請。」という記述で、山本東次郎が弟子に「遊藝」を指導し収入を得る「遊藝師匠」の立場であったことを指している。日記と同年の明治32年（1899）3月22日の公報<sup>61)</sup>では「遊藝師匠」も「遊藝稼人」と同様の課税対象となることが義務化されたため、したがって記事の内容は、一部の能楽師たちが「遊藝師匠」として納税することを示していると思われる。言い換えれば、明治15年度以降の「遊藝師匠」を免税対象とする制度を利用して、一部の能楽師たちが「遊藝稼人」に該当しない立場をとっていたことを意味している。

以上から、一部の能楽師たちは当初雑種税の回避目的として「遊藝師匠」となっていたが、「遊藝稼人」と同等の法整備となったことを受けて、いずれにも該当しない会員制度に基づく上演方式・運営形態を整備した可能性がある。それを証明するものとして、大正10年（1921）10月23日の『中外商業新報』には、「能楽課税論」という免税批判の記事が掲載される。

現今の能は総て其組織を会にして居る。会員は一カ年分の席料を前納して席を予定して置き、毎月の臨時

の観覧人に対しては臨時観覧料を徴して席を与へて居る、之が為に興行でないと云つて免税となつて居る。

(中略) 沿革は兎もあれ事實は俳優である。之に対して何故に興行税を課さないのか。何故に俳優として税を納めぬか。又謡曲の指南者は、門弟の月謝で生活しているではないか。果たしてしからば、遊芸稼人として鑑札を受けねばなるまい。(中略) 予を以て言はしむれば、能舞台は劇場、能役者・囃子方・謡曲の師匠は、常磐津・長唄の師匠と何等異なる点を発見し得ない。

記事からは、能楽師たちが課税回避に会員制度を根拠としていたことが明確に読み取れる。能楽師が芸能の指導を行ない、かつ専用施設で上演しているにも関わらず、「俳優」・「遊藝師匠」・「遊藝稼人」いずれにも適用されない実演芸術者である立場を批判しているが、ここで強調すべきは、能楽師たちは稽古、および上演の両者を、いずれも行政の営業許可を得ずに自宅の専用舞台で行なうという上演環境を整えていたところにある。

## 7 興行取締規則と建設問題

最後に、会員制度に関わるもう1つの重要な要素である、「興行取締規則」として総括できる法令類との関係を整理していきたい。「興行取締規則」とは、主に歌舞伎・落語・大衆芸能・映画などを対象として、「興行場」、つまり上演施設の規模や構造・設備、避難経路の設置、座席の寸法などについて内務省管轄の旧警視庁が規制するもので、前身の「劇場取締規則」<sup>62)</sup>(1882)の制定以降その適用対象を変えながら、大正期から昭和初期にかけ数度に渡って改正され、昭和23年(1948)の旧警視庁解体とともに廃止された。後述するように、当初の法規は歌舞伎劇場に限定しており、のちに他の施設に適用範囲を拡大していくが、それにより発生した能楽界に対する具体的な問題は、「能楽と興行取締規則」<sup>63)</sup>の記述から窺い知ることができる。

昭和十五年の二月一日の警視廳東京府公報の號外には、警視廳令第二號發令、同日より施行の興行取締規則が通定された。(中略)

梅若流をのぞく他の大部分の能楽師によつて結成される「能樂會」では、この問題を検討し、能楽師全體の意見をとりまとめることゝなつた。その結果、大部分がこれの適用に不平であり、能樂のみは、この法規から除外せられるべきであるといふ意見であつた。

それは、これが適用をうけ、例へば能樂堂が興行場として認められなくなれば、技藝者たる能楽師は舞ふ所を失ひ、新たな完備する能樂堂を建設しなければならない。それのみで一大事だからである。

昭和15年(1940)2月1日の改正では、能楽にすべての規定を適用とはならなかったが、同記事では理由として、以下の能楽師の主張を警視庁が認めたとしている。

能樂は「公衆の觀覽聽聞」に供するものではない。特殊な會員制度のものに行はれ、時に臨時會員の入場はあるが、これも原則としては無いものであり、又それは「公衆」の一人ではなく、範圍の決まつた能樂

愛好者の中の一人にすぎない、といふこと。

又第二條の興行場であるが、能樂はこれを爲す「常設の場所」ではなく、住宅の一部で、舞臺は能樂修業の道場であり、見所は會以外の場合は能樂師の居間である。－（尤も實生會などはさうではないが）－

先の記事とは異なり、こちらは会員制度を根拠に適用回避を正当化しているが、興行取締規則の適用によって既存の能樂専用施設が法規に適合しなくなる場合、その使用、そして能樂上演が不可能になることが記事から読み取れる。さらに、能樂上演が「公衆の觀覽聽聞」に適合しないこと、そして能樂専用施設は「興行場」ではなく住宅の一部であると訴えかけ、規則の改正如何に関わらず、そもそも能樂専用施設は「興行場」に該当しないとしている。

では、なぜこうした主張をするに至ったのか、興行取締規則の変遷を確認してみたい。

はじめに制定された明治15年（1882）2月15日の警視庁布達「劇場取締規則創定」の第一条には「劇場ハ十座ヲ以テ定限トス但老人老座ヲ限り免許スルモノトス」とある。近世以前は江戸三座制により、大芝居を中村座・市村座・森田（守田）座の3座に定めていたが、ここでは規制をまず緩和することを明記している。規則の対象は歌舞伎劇場のみを対象としており、寄席・映画は個別に定めている<sup>64</sup>。まだ上演施設の構造・防火等に関する規定はなく、第七条の「凡劇場ニ関スル一切ノ事ハ座主其責ニ任スヘシ」という無責任な態度のみが示され、ほとんど興行・茶屋の風紀に関する規制が中心である。なお、同時期にもほぼ同名の「興行取締規則」が存在するが、こちらは行列など別の芸能行為を対象としている<sup>65</sup>。

明治23年（1890）8月2日の改正<sup>66</sup>では、上演施設を「大劇場」10カ所と「小劇場」12カ所として設置制限を大幅に緩和し、「大劇場」は石造またはレンガ造とする規定、空地の必要面積、栈敷の最低寸法、非常口などの規定を整えた。そして、映画・寄席等の規則と一元化し、さらに上演施設の制限を厳密に定め改良したが、大正10年（1921）7月21日制定の「興行場及興行取締規則」<sup>67</sup>である。まず第二章第一節にある「興行」および「興行場」の定義をみてみよう。

第四条 本令ニ於テ興行場ト稱スルハ料金ヲ受クルト否ヲ問ハス演劇、活動寫眞、演藝又ハ觀物ヲ公衆ノ觀覽又ハ聽聞ニ供スル常設ノ場所ヲ謂フ

第五条 興行場ヲ分チテ劇場、活動寫眞館、演藝場及觀物場ノ四種トス

「興行場」とは、「料金」を徴収するしないに関わらず「演劇、活動寫眞、演藝又ハ觀物ヲ公衆ノ觀覽又ハ聽聞ニ供スル」施設としている。「演劇」または「演藝」に能樂を含んでいたかは判別できないが、觀覽人に相当する人は「公衆」、つまり不特定の一般の人々と読み取れる。昭和15年（1940）の記事にあった『又それは「公衆」の一人ではなく、範圍の決まつた能樂愛好者の中の一人にすぎない』という主張は、この第四条の内容に対するものと判別できる。もしこれに適合した場合、先の雑種税の適用条件も同時に満たしてしまう可能性は十分に考えられる。

しかし、これ以外の規定には上演上、また建設上不都合となる点はあまりみられず、第三十二条にある『観客定員千人以上ノ劇場ハ舞臺部ト客席部トヲ厚四以上の鐵筋「コンクリート」造其ノ他適當ナル構造ノ額壁ヲ以テ區劃シ之ヲ屋根裏ニ達セシムヘシ』、つまり1000人以上の大型施設の場合、プロセニウムアーチを設置するという条件がやや関わる程度である。しかし、これは巨大な収容規模を要する施設でなければ関係しないので、回避する主だった要因とは考えられない。

同規則の昭和12年（1937）11月1日の改正<sup>68)</sup>で、改正前の第三十二条と同様の規定である第四十一条に、以下の内容が追加される。

第四十一條 観客定員五百人以上ノ劇場及演藝場ニハ舞臺部ト客席部トヲ遮斷スル防火幕ヲ設クヘシ

この規定は500人以上の収容規模の施設でなければ関わらないが、第5章で示すように、主要五座を含むほとんどの施設の収容規模は500人を超えている。規定の適用を受けた場合、能舞台の本舞台・橋掛り部分に防火幕を設置することになるが、これは舞台構造上不可能に等しい。昭和15年（1940）の改正でも規定は引き継がれているため、回避を主張した具体的理由の大本に第四十一条の規定があったことは間違いないだろう。昭和15年（1940）4月20日の改正では、さらに第三条中の「技藝者ト稱スルハ興行ニ出演シテ技藝ヲ爲」に新たに「又ハ演劇、演藝ノ教授ヲ爲」が追加されたことから、規則の回避はますます困難になったと思われるが、運営主体によっては昭和15年（1940）以降入場税が課されているため<sup>69)</sup>、一部は適用を受けた可能性がある。以上から、能楽界における会員制度の訴求性は、課税回避に加えもう1つの興行取締規則による建設上の問題とも関わっていたことが指摘できる。

## 8 まとめ

本章では、近代の能楽の上演方式・運営形態を中心に、近世との相違点と能楽師が構築した会員制度に着目しながら、税制・建築法規などの多角的視点から検討を試みた。

まず、近代の上演方式の傾向をまとめると、上流階級の行事としての上演は、近世の御成とほぼ同様の進行の方式であった。皇室行事であるにも関わらず武家行事のシステムを踏襲している点が興味深い。これは旧大名家である華族を結び付けたためごく当然といえよう。行幸啓能の記録は、主に明治期に集中しており皇太后崩御以後はあまり確認できず、そのため永続的なシステムではなかったと考えられる。

一方、近代以降の新たな方式である能楽師主体の会員制上演は、勸進能のように許可を得ての興行ではなく、主に近世の京都で行なわれた「稽古能」と似た、行政の管轄外の方式であったことが判明した。京都・大阪に代表される地方の能楽師は近世に多くの弟子を抱えていたにも関わらず、扶持を得なかったがゆえに比較的自立した組織体を形成していたために、「稽古能」のような独自の上演方式と運営形態を早くに確立していたとみられるが、結果として彼らの方式は近代に入って全国的に一般化され、定期上演の方式として定着したと考

えられる。

このように、近代の主要な上演方式・運営形態はいずれも決して明治以降に出現したわけではなく、既存のシステムを漸進的に変化させたものであったのである。特に、能楽師団体が独自に設立した会員制度は雑種税の課税、そして建築法規の回避といった目的を背景に含みながら、近世のシステムを有機的に連続させるために効力を発揮していたと思われるが、加えて次に述べる重要性が見いだせる。

まず大正10年（1921）の「能楽課税論」で指摘していたように、能楽師は「雑種税」の対象外となるための名目として「遊藝師匠」・「遊藝稼人」いずれにも適用されない実演芸術者である立場をとっていたことが挙げられる。これまでも述べたように、「雑種税」の分類では歌舞伎役者は「俳優」、常磐津・長唄などの師匠は「遊藝師匠」にあたるなど、実演芸術者は必ずいずれか、場合によっては両方の規定に該当するはずだが、専用の施設を有しながらいずれの規定にも該当しない状況は能楽師のみである。これは単に課税回避が目的であったというわけではなく、実演芸術者と不特定の観客という単純な対立関係ではない上演環境を整備するにあたり、当時の法規では何らかの不都合が生じたためと推定される。興行取締規則の適用範囲外である根拠として、能舞台を「道場」、能楽専用施設の観覧領域を「能楽師の居間」と主張し、舞台形式を頑に固持していたことも同様の原因といえよう。

さらに言えば、近代能楽専用施設はそれまでこれらの法規に従う必要がなかったために、通常の上演施設ではできない設計が可能になっていたことを意味している。近代能楽専用施設の観覧領域を形成する前提条件は、こうした特殊な上演システムによって裏付けられていたのである。

注)

- 1) 明治期の動向については古川久『明治能楽史の研究』（わんや書店、1969. 3）が詳しく、また地域が限定されるが飯塚恵理人『近代能楽史の研究 ―東海地域を中心に―』（大河書房、2009. 2）などが挙げられる。
- 2) 相模書房、1957. 5
- 3) 西野春雄・羽田昶、平凡社、1987. 6
- 4) 法政大学般若窟文庫蔵
- 5) 東京都立中央図書館木子文庫蔵。仙洞御所は敷舞台で、図には朱書きで竹の勾欄を斜めに配置して橋掛りを造るなどによるしつらえによって設置していたことが窺える。
- 6) 「五日蒲節例のごとし。土井大炊頭利勝。本多上野介正純。酒井雅楽頭忠世を松平筑前守利常のもとに御使し。御上洛の日次并に其邸に渡御の日次を仰下さる。」、『徳川実記第二篇』、吉川弘文館、1976. 4
- 7) 「六日牧野備後守成貞の邸へならせ給ふ。小谷の方并に鶴姫君もわたらせ給ひ。諸老臣陪従し奉る。御みづから大学を講じ給ふ。御囃子あり。」、『徳川実記第六篇』、吉川弘文館、1976. 6



- 8) 表章・天野文雄『岩波講座 能・狂言/能楽の歴史』, 岩波書店, 1987. 3
- 9) 丸山の論考は、「江戸時代後期の江戸における一世一代勸進能興行場 一寛延3年, 文化13年, 天保2年, 弘化5年の事例から, 江戸時代の能劇場の建築物としての評価-」(『日本建築学会計画系論文集』第673号, 2012. 3)、「江戸における巨大仮設能劇場に関する幕府の対応 一寛延3年, 文化13年, 天保2年, 弘化5年の一世一代勸進能興行の事例から-」(『日本建築学会計画系論文集』第674号, 2012. 4) などが挙げられる。その他に、中司由起子『寛永五年金春大夫重勝勸進能図』(『能と狂言』第3号, 2005. 6)、大谷節子・丸山奈巳『文化十四年幸橋勸進能仕様帳』解説 一仕様書を通して見る観世清暘勸進能興行場-」(『能と狂言』第10号, 2011. 4) がある。
- 10) 前掲9) 「江戸における巨大仮設能劇場に関する幕府の対応 一寛延3年, 文化13年, 天保2年, 弘化5年の一世一代勸進能興行の事例から-」によれば、寛永度は約4134坪3合、文化度は4060坪、天保度は1080坪、弘化度は2142坪の敷地をそれぞれ借用している。
- 11) 礼文出版, 2004. 4
- 12) 島崎によれば、中世の能楽組織は猿楽座と呼ばれる、中世社会の職能集団の一般的形態である座として組織化されるが、寺社と結びついて能楽の創作・上演を行なってきたこと、そして寺社へ帰属しながら営利を第一の目的とし奉仕を二次的なものとしていたものの、その由来は血縁者によって構成される「同名衆」からなるもので、後に非血縁者を組織に組み入れていった「中の衆」へと変容したことの2点を指摘しており、初期の座の特徴について「ゲマインシャフトリッヒな集団性」と興味深い表現をしている。
- 13) 芸能史研究会編『日本庶民文化史料集成 第三巻 能』, 三一書房, 1978. 6
- 14) 長崎県平戸市松浦資料博物館蔵。本章では、前掲13)の片桐登による翻刻に拠った。
- 15) 前掲14) 『嘉永三<sup>戊</sup>年九月出願之處諸流上方筋弟子御呼下夫々御吟味有之同四<sup>癸</sup>年四月廿二日ニ相齊右之段尾州御国許<sup>ニ</sup>も相達置申候 堀井仙助能大阪町御奉行所之相願停止被仰渡候一件書留扣』
- 16) 『芸能史研究』第22号, 芸能史研究会, 1968. 7
- 17) 「茂山忠三郎良豊記」は非公開の個人史料のため、本章では前掲16)の和田による翻刻に拠った。
- 18) 法本義弘校訂『拾椎雑話・椎狭考』, 福井県郷土誌懇談会, 1974. 3
- 19) 『梅若実日記』第1巻から例を挙げると、嘉永2年(1849)4月の項では「廿日 晴。師家稽古能五ツ時始リ七ツ半済。豊三郎安五郎見物ニ参ル」とある。
- 20) 前掲8)
- 21) 国立国会図書館デジタルアーカイブ
- 22) 能楽会, 東京創元社(復刻), 1926. 5(復刻1992. 10)
- 23) 田中彰校注『特命全権大使米欧回覧実記』, 岩波文庫, 1982
- 24) 『明治天皇紀 第4巻』「四日 (中略) 右大臣岩倉具視の馬場先門内の邸に幸す、具視、能楽師梅若実、同観

世鉄之丞、同宝生九郎等をして能樂を演じしめ天覧に供す、(後略)」

25) 前掲20)「五日 青山御所狭隘なるに依り(中略)仮に能舞台を同御所に造らしめたまふ、(中略)是の日舞台開を行はせらる、(後略)」

26)「青山御所は従来御手狭はなれば今度謁見所并に御車寄等が新築になり、又た同所仮り御能舞台を取り建てられ、聖上より 皇太后宮へ御慰みの為め御能を進ぜらるゝ思召にて、既に昨日、役者共へ右御用を仰付られしゆゑ、来月下旬には御催になる趣。」、『郵便報知新聞』, 1878. 6. 15

27) 奥富利幸「宮中能樂場からみた能樂堂の近代化について」(『日本建築学会計画系論文集』第619号, 2007. 9) や、同「明治初期の博覧会における能樂場と貴賓来場との関係について」(『日本建築学会計画系論文集』第623号, 2008. 1) では、大正大礼、博覧会場での能樂上演施設がいずれも仮設の施設であったことを述べている。ただし、大阪博覧会場の能樂専用施設は、当時関西に常設の施設がなかったため博覧会終了後も残存し、定期上演に利用できるように改造されている。

28)『明治天皇紀 第3巻』「十八日 皇太后、午前九時御出門、従一位九條道孝の小川町の邸に行啓、能樂を台覧ありて午後六時三十分還啓あらせらる、」

29)「會則」, 法政大学鴻山文庫蔵

30)『東京日日新聞』第14136号, 1916. 3. 9

31)「觀世會々報 第二十五號」,『觀世會書類』所収, 法政大学鴻山文庫蔵, 1930. 4. 20

32)『国民新聞』第9158号, 1919. 10. 25

33)「寶生會記事」,『能樂画報』第6巻第3号, 1913. 3

34) 法政大学鴻山文庫蔵, 1917. 1

35) 前掲34)

36)「喜多會の規則改正」,『能樂』第4巻第7号, 1941. 7. 1

37) 前掲30)

38)『株式会社大阪能樂殿関係書類』所収, 法政大学鴻山文庫蔵, 1940. 4

39)「竣工の暁には無論當流の月並能は催すが、そればかりでなく廣く諸流の爲めに開放して、斯道一般に之を使用して貰ひたい考へである。」、大西亮太郎「大阪能樂堂」,『能樂画報』第10年第8号, 1916. 12

40)『関西能樂』第4巻第9号, 1922. 11

41)『名古屋能樂会(設立 昭和6年)』, 国立公文書館蔵, 平26文科00020100, 1931. 3

42)「又名古屋能樂会を社団法人組織に改組し、岡谷惣助氏を会長に推し、私は専務理事に就任いたしました。」、田鍋惣太郎『小鼓芸話』, わんや書店, 1958. 6

43) 飯塚恵理人『近代能樂史の研究 -東海地域を中心に-』, 大河書房, 2009. 2

- 44) 「名古屋能楽堂は公共の機関であります。能楽に關する催しごとは勿論、その他の演奏會、講演會、等々、凡そ社會風教に資する方面の御利用に向つては、及ぶ限り御便宜を計り、普遍的に御使用を願ひたいと存じます。」、『昭和期能楽堂關係資料』所収「能楽堂御案内」、法政大学鴻山文庫蔵、年代不明
- 45) 「十萬圓株式組織で土地建物獨立經營たること。右經營の方法として（中略）一、能謡以外の邦樂——例せば長唄、舞踊、三曲等各種國粹藝術の催に會場を開放する事。」、上田隆一「神戸能樂會館建設に就いて」、『觀世』第9巻第7号、1938.7
- 46) 「大連能楽堂の更生」、『滿鮮謡曲界』第23号、1935.4。森川莊吉は、もともと能樂愛好者であつたが、大連での指導者が不足していたという事情から能樂指南者となつた人物である。
- 47) 中嶋謙昌「大連能樂界の形成 -二十世紀初頭の植民地都市と能樂-」、『芸能史研究』第194号、2011.7
- 48) 上演の例としては、1936年（昭和11）8月22日の觀世流・宝生流・喜多流の合同能樂會が確認される。
- 49) 白水社、1987.6
- 50) 前掲49)「金春會の經營は、まったく損得無視だった。（中略）そのため、細川家の家令が金春會の監事になっていた。幹事が「これこれのご損でございます」と言えば、「よし」と金を出してくれる。」
- 51) 宮本圭造「幕末維新を迎えて能役者はどうなったか」、『近代日本と能樂』、野上記念法政大学能樂研究所、2017.3.31
- 52) 「申樂廢業各面」、觀世文庫蔵、1880.12
- 53) 「俳優人を始營業の者賦金上納申付云々」、『府庁布達（地券掛）』所収、東京都公文書館、607.B6.10、1875.1.8
- 54) 『芸娼妓諸芸人遊觀場等諸願緊要・全（庶務課）』、東京都公文書館、607.D6.05、1876.3
- 55) 「營業雜種稅種類制限」、『群区町村編制法・府県會規則・地方稅規則・右三則施行順序・府縣官職制・臨時府會日誌・府會議事規則・府會傍聽心得・府會議長以下給与定則・士族帰属替増委任・營業雜種稅種類制限・区會町村會規則・同議員撰挙部分人数・府縣會規則內務會・煉化家屋払下規則・（活版）』、東京都公文書館蔵、604.B3.02
- 56) 前掲55)
- 57) 「明治12年2月27日 6郡營業稅雜種稅徵收予算書案」、『會議諸規則・伺届達・認可等（改正委員）從明治11年9月至12年5月』所収、東京都公文書館蔵、610.B6.12
- 58) 「第2條 雜種稅種類の事」、『府縣會、区町村會・布告達編・附群区伺指令（麹町区役所）從明治13年4月』、東京都公文書館蔵、610.A2.08
- 59) 『課別第1種 府會議録・府會諸費予算参考書（第一課）明治21年度』、東京都公文書館蔵、617.A8.19
- 60) 『地方稅賦課ニ關スル参考書』、東京都公文書館蔵、614.B4.18
- 61) 「明治32年度市部營業稅雜種稅課目額中遊芸師匠を加え及芸妓は賦課を受くべき等級及芸名記載届出方」、『警視庁東京府公報、條例・規則等：東京府令、番号：18』所収、東京都公文書館蔵、D12-0008/D10-0001-RAM

- 62) 『第2法令類纂・卷之64・勸業部・7, (市役所写本) 第二法令類纂 卷之六十四』, 東京都公文書館, 632. B7. 12, 632. C5. 41, 1882. 2. 15
- 63) 『謡曲界』第51巻第7号, 1940. 7
- 64) 「寄席取締規則」は1901年(明治34)に、「活動写真取締規則」は1917年(大正6)にそれぞれ制定されている。
- 65) 「角觥并行司取締規則及興行場取締規則」, 東京都公文書館, 1I016, 632. 137. 12, 1878. 2. 5
- 66) 「警視廳劇場取締規則ヲ定ム」, 『公文類聚・第十四編・明治二十三年・第八十巻・民業九坑業附・坑業二・雜載』, 国立公文書館, 2A-011-00, 1890. 8. 2
- 67) 『警視庁東京府公報, 条例・規則等: 警視庁令, 番号: 15』, 東京都公文書館, D10-0003, 1921. 7. 21
- 68) 「興行取締規則」, 『警視庁東京府公報, 条例・規則等: 警視庁令, 番号: 19』, 東京都公文書館, D10-0005, 1937. 11. 1
- 69) 「宝生会番組綴」(法政大学鴻山文庫蔵、1925～1945)によれば、1940年(昭和15)以降の会員規則ではすべて入場税が課されている。また、1944年(昭和19)の草稿と思われる観世会規約(表題なし、法政大学鴻山文庫蔵「観世会関係書類」所収)でも、同様に「税二円四十銭」の記載が確認できる。

## 第2章 固定要素としての能舞台

### 1 はじめに

現代の能楽専用施設の特徴の1つとして、形式が固定化した能舞台を有することが挙げられる。能舞台の形式は、近世に定型化して以降変化をしていないという解釈が一般化しがちであるが、現代と近世以前それぞれの能舞台の図面を見比べると、近世以前は本舞台への橋掛りの取り付け角度が急勾配で、現代は緩やかな形式になるなど、わずかながら相違点も見受けられる。そのため、近代において能舞台の形式に全く変化が求められなかったとは考えにくい、その変遷について検討は進められていない。当然ながら、近代の能舞台の形式は観覧領域の設計に大きく関わる部分であり、特に寸法体系について検証する必要がある。

寸法体系の分析において重要となるのは、まず近世に定められた寸法規定とその数値的傾向を明らかにし、それが近代にどれほど継承ないしは変更されたのかの検証である。近世以前の能舞台については丸山奈巳「近世の権力者の邸宅における催能の場についての考察」<sup>1)</sup>が詳細に触れているが、本章では平内家伝来の『匠明』<sup>2)</sup>の規定寸法と、近世の代表的な能舞台であり、修理工事報告書等で寸法が判別できる西本願寺能舞台・厳島神社能舞台・沼名前神社能舞台・江戸城表能舞台を取り上げ、詳細な寸法体系を探ってみたい。特に、西本願寺表舞台は明治43年（1910）8月に旧国宝指定を受けており、近代においてその価値が国家によって表明されたことから注目すべきであろう。

また、後述するように近代はそれまで秘伝書であった世阿弥が著した能楽理論書『世阿弥十六部集』<sup>3)</sup>の公表により、能楽研究が大幅に躍進した時期でもある。同時期の能楽雑誌にも能舞台の原初的形式に関する論文等が盛んに掲載されているが、中でも議論が活発化したのは本章第6節で取り上げる雑誌『能楽』に明治43年（1910）に連載された「能舞台研究会」という座談会で、メンバーには建築家後藤慶二・山崎楽堂など、劇場建築に精通した人物が関わっていたこと、西本願寺表能舞台の旧国宝指定と時期が重なっていることは興味深い。伝書の公開を受けての彼らの議論が、能舞台の伝統様式に対する認識にも大きな変化をもたらした可能性は容易に考えられよう。このような転換点における当時の人々の歴史的知識を検証し、能舞台の形式にどのようにアプローチしていたのか、本章では近世・近代それぞれの能舞台の寸法体系を明らかにするとともに、当時の時代的背景も読み解きながら、観覧領域の設計の初期条件について整理したい。

加えて本章は、能舞台の形式固持の要因を追求するという意味で、近代の歌舞伎劇場などの変容と対をなす内容でもある。したがって、本章の内容は単に舞台形式の考察に留まらず、本論の主題である近代化の様相の解明に関わる重要な検討範囲と考える。

## 2 近世以前の寸法体系

本節では、江戸幕府の大棟梁を務めた平内家に伝承されてきた木割書である『匠明』の規定、そして近世以前の能舞台の寸法体系について概観する。この他には勸進能場の能舞台があるが、詳細な寸法が記述されていないため本節の考察から除外している<sup>4)</sup>。

『匠明』は慶長13年(1608)の奥書があり、武家屋敷についてまとめた「殿屋集」によれば、「舞台」は「主殿」に対置する建造物で、その寸法も柱断面などのメインとなる箇所を除き、「主殿」と同様の寸法体系を有している。少し長くなるが、まず「舞台」の全文を以下に引用してみたい。

舞台 昔ハ泉殿ト云リ

一、間ハ三間四方ニして、後座九尺ニ

すへし。

一、柱太サ惣間にて四分算ニすへし。

一、板敷ノ高サハ広間をち縁ノ

上ハト同じ。

一、横内法、四寸内法ニすへし。其上

三斗して桁ヲ可用。但三斗

不致時ハ其心持して、内法高ク

すへし。

一、橋掛幅ハ七尺。高サモ桁ノ下迄

七尺ニすへし。同すちかひハ八寸

高配ニすへし。長サハ五間ヲ三

間ニ割可用。又七間を三間ニモすへし。

一、広間ト舞台ノ間、三間をくへし。

残所木碎ハ主殿ト同じ可用。

はじめにある「間ハ三間四方ニして」とは、本舞台の基本寸法を一辺が3間の正方形にすることを意味し、『匠明五巻考』では京間3間(5.9085m)と解釈されている。後座は奥行「九尺」(2.727m)と規定があるが、地謡座に関する記述はない。次に、柱の断面寸法は「惣間にて四分算ニすへし」、つまり本舞台寸法の4%とあり、京間と仮定すれば柱寸法は236.34mmで、面取寸法についての記述はない。

床高は、「広間をち縁ノ上端」と同じ高さに揃えると記述される。『匠明五巻考』による主殿の木割比較表によれば、落縁高さは古法主殿の項と『武家雛形本広間』、『甲良家木割書広間』すべて545.4mmと解釈されている。『匠明』「主殿」の当世主殿の項では「なけし内法ヲ四分、六分ニ割、下四分ヲおち縁ノ高サ。大地ヨリ

切メ根の上マテ可用。」とあるが、内法は1.9695mなので、記述に従えば当世主殿の落縁高さはその40%の787.5mmと算出できる。

もう1つの高さ寸法は床框上から頭貫下端までの内法寸法に関するもので、「櫓内法、四寸内法ニすへし」という記述は『匠明五巻考』では舞台寸法の40%の2.3634mと解釈されている。組み物は三斗組を基本とするが、用いない場合はその分だけ内法を高くするように指示があり、中備等の細部形式に関する記述はない。

次に、橋掛りの規定寸法をみてみよう。橋掛りは「幅七尺。高サモ桁ノ下迄七尺ニすへし。」とあり、梁間・内法ともに2.121mのほぼ正方形断面となる。取り付け角度は「八寸高配」、角度にすると約51°となるが、起点はおそらく本舞台側面と思われる。桁行寸法は「五間ヲ三間ニ割可用。又七間を三間ニモすへし。」、つまり9.090m、または12.726mのいずれかを柱間三間とする形式に定めるが、橋掛りは本舞台に斜めに取り付くため、寸法は能舞台正面側の桁行を指していると思われる。その他は、広間との間隔を本舞台と同じ3間とし、他の寸法は「主殿」と同様とある。

「主殿」の肌理細やかな規定に対し、「舞台」のそれはこのようにおおまかなもので、屋根の形式・勾配・仕上げ等には一切触れていない。能舞台の屋根形式は切妻・入母屋どちらを正式とするかは現在でも議論が分かれるが、それはこうしたあいまいさがもたらしたものとも考えられる。

また、『匠明』はあくまで基本を示す教本とみられ、理想形を示すものではないと思われる。最高格式の手本とされたのは、江戸城本丸御殿の表能舞台と考えられる。表能舞台は本丸御殿の幾度の焼失とともに再建を繰り返しているが、年代が判明している史料として、天保15年(1844)の再建時に作成された甲良家作成の「御本丸御普請絵図」で江戸末期の形式が確認できる。

図2-1は東京都立中央図書館蔵「御本丸表御舞台瓶地絵図」で、舞台床下の瓶の配置を定めた図になる。これによれば、本舞台は梁間・桁行ともに5.7267mで、後座奥行は2.927m、橋掛りは柱間五間で、梁間は2.121mと基準通りだが桁行は16.9074mと最大規模を示し、取り付け角度も約49.5°と深い。高さ寸法は東京都立中央図書館蔵「御本丸表御舞台正面拾分一建地割絵図」図2-2から判別できるが、これによれば床高は框上

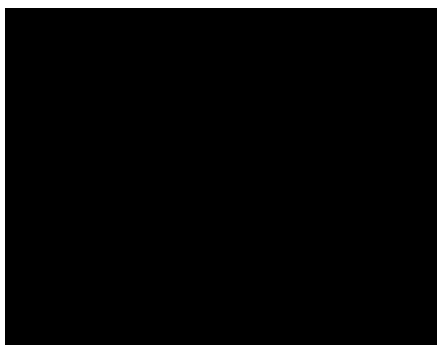


図2-1 「御本丸表能舞台瓶地絵図」  
(東京都立中央図書館蔵)

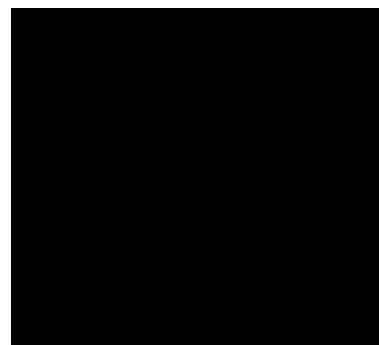


図2-2 「御本丸表御舞台正面拾分一建地割絵図」  
(東京都立中央図書館蔵)



図2-3 「江戸城御本丸能舞台之図」(法政大学鴻山文庫デジタルアーカイブ)

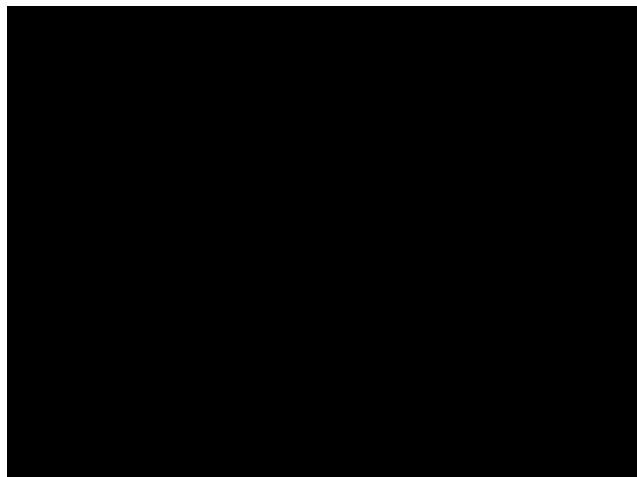


図2-4 西本願寺能舞台平面図(『国宝能舞台』)

端から礎石上端までを「忒尺六寸四分」(799.92mm)と表記しており、『匠明』当世主殿の規定よりやや高い。框上端から頭貫下端までの内法も、「壺丈五寸忒分」(3.18756m)と規定寸法を遥かに上回る。

もう1つ、作者・年代不明の史料として法政大学鴻山文庫蔵「江戸城本丸舞台之図」がある(図2-3)。この図の寸法表記によれば、本舞台が梁間・桁行ともに6.0115m、橋掛りが梁間2.3392m、桁行18.7193mで後座奥行の寸法表記はなく、床高は845.37mm、框上端から頭貫下端までの内法も3.5754mと大振りである。この図と先の普請図との年代順は不明であるが、江戸城本丸表能舞台では再建の度に寸法を変更していたことが窺える。

次に、いずれも重要文化財の指定を受けた近世以前の代表的な現存事例である、西本願寺北能舞台・同南能舞台・巖島神社能舞台・沼名前神社能舞台をみてみよう<sup>5)</sup>。

上記4件のうち現存最古とされるのは、京都市下京区の西本願寺にある能舞台である。西本願寺は、蓮如の時代から教化目的を方便として能舞台を構えており、白書院を南側にして対置する北能舞台(奥能舞台)と、



対面所南側の塀と間で囲われた前庭に置かれた南能舞台（表能舞台）の2カ所がある（図2-4）。北能舞台の建築年代は妻飾の懸魚の墨書から天正9年（1581）と判明しており、南能舞台は虹梁や臺股の細部様式から桃山期と推定されている。

北尾春道『国宝能舞台』<sup>6)</sup>によれば、北能舞台の本舞台は梁間5.248m、桁行5.712m、後座奥行は3.1361m、橋掛りは梁間1.7877m、桁行11.7958mの柱間三間で、取り付け角度は本舞台側面を起点として約60°、床高は696.9mmである。本舞台の規模は『匠明』よりも小振りで、かつプロポーションが縦長という特徴がある。

一方、南能舞台の本舞台は梁間5.6813m、桁行5.6691m、後座2.7815mとこちらも一回り小さいが、橋掛りは梁間1.8635m、13.7683mの柱間四間とやや長めで、取り付け角度は76°となっている<sup>7)</sup>。床高は948.39mm、貫内法は3.030mである。南能舞台の特徴として頭貫がなく、柱が直接桁を受ける形式は類例として後述する沼名前神社能舞台がある。

次に、広島県廿日市市宮島町の厳島神社能舞台について、宗教法人厳島神社『厳島神社本殿不明門ほか二十六棟保存修理（災害復旧）工事報告書』<sup>8)</sup>を参照したい。厳島神社での神事能は室町末期から始まったと伝えられ、天正18年（1590）の『房頭覚書』によれば、永禄11年（1588）に観世大夫が下向の際舞台を設置して九番の能を演じたとの記述がある。この時はまだ仮設的な舞台であったと推定され、以降神事能が年中行事化するに従い、能舞台が常設になったと考えられている。大願寺に残る棟札の写しと細部様式から、現在の能舞台は浅野綱長が慶長期のものを延宝8年（1680）に建て直したのとする説が有力である。修理は大願寺文書から安永7年（1778）、修理棟札から文政10年（1827）の2回の修理が確認でき、また地謡座を拡張した痕跡から、文政修理は広範囲に及んでいたと考えられる。明治期には特別保護建造物修理の一環として明治42年（1909）から翌年にかけて全解体が行なわれ、土台・庇柱・同桁・頭貫・桁と化粧垂木・小舞・野地板が取り替えられたが、寸法の変更等は確認できないので、およその寸法は文政期からは変更していないと思われる。

本舞台寸法は梁間・桁行ともに5.910m、後座2.709mで、橋掛りは梁間2.061m、桁行13.247mの柱間三間、取り付け角度は本舞台側面を起点として約49.5°である（図2-5）。床高は図面の縮尺から換算して約1.1mである。文政期の寸法体系は『匠明』の規定にかなり近く、ほぼ定型的な形式を示している。

最後に取り上げる広島県福山市の沼名前神社能舞台は、重要文化財沼名前神社能舞台修理委員会編『重要文化財沼名前神社能舞台修理工事報告書』<sup>9)</sup>掲載の社記によれば伏見城の遺構で、大阪城の築城による伏見城松の丸曲輪の三層櫓などとともに、福山城に移したものとある。その後、万治年間（1658～1661）三代水野勝貞の時に軀祇園社に寄進したとあり、神社には水野日向守勝貞奉寄附の朱書きが残されている。創建時から重文指定までの修理履歴は、社記によれば元文3年（1783）・天保2年（1831）・明治6年（1873）・明治21年（1888）・大正3年（1914）・大正14年（1925）の計6回で、そのうち大修理は元文3年（1783）の組立式から固定式に改めたものになる。その後明治6年（1873）に楽屋の増設、明治21年（1888）には橋掛りの梁間寸法・取り付

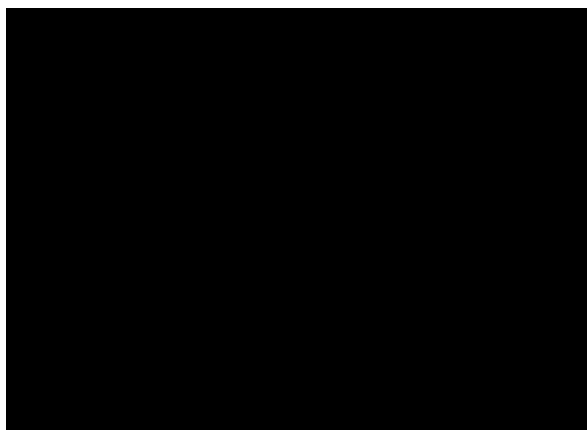


図 2-5 厳島神社能舞台平面図  
(『厳島神社本殿不明門ほか二十六棟保存修理  
(災害復旧) 工事報告書』)

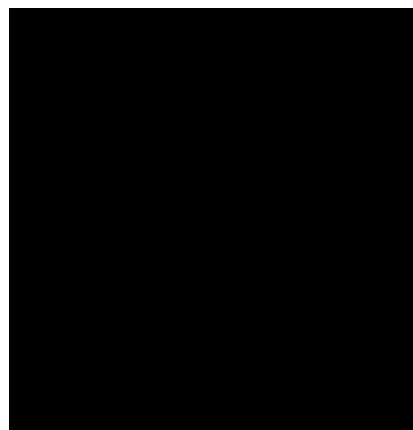


図 2-6 沼名前神社能舞台復元平面図  
(『重要文化財沼名前神社能舞台修理工事報告書』)

き角度を緩やかにしており、修理前は梁間1.9695m、角度49.1° に対し明治21年（1888）には梁間2.0604m、角度70° に変更している。

本舞台は梁間5.3328m、桁行5.454mのほぼ江戸間三間四方で、後座奥行は2.727m、橋掛りは桁行9.893m、梁間・取り付き角度は先に述べた通りである（図 2-6）。能舞台は全体的に小振りで、先述したように西本願寺南能舞台同様、柱が直接桁を受ける簡素な造りである。他にもパネル状に組まれた化粧天井を棟木と桁にかけるなどの手法を用いており、組立式の舞台形式の名残を窺わせる部分が多く見受けられる。

ここまでの検討からわかるように、近世には『匠明』による規定がありつつも、その能舞台の寸法体系、またその構造自体も必ずしも統一的ではなく、複数の修理の過程で変更する事例も確認できた。創建・修理それぞれの判断基準が敷地条件なのか、演技上の利点や観覧上の問題によるものなのかは史料を得なかったため判明しないが、仮にこれらの形式を参照する場合、本舞台 1 つをとっても少なくとも江戸間に近い寸法か、中京間・京間の大きく 3 つのパターンのどれに従うかなどといった、寸法体系の判断が要求されることになる。そこで、近代以降どのように形式を継承し、または解釈する傾向があったのか、次節以降で確認していきたい。

### 3 近代における本舞台・橋掛りの寸法体系

表 2-1 は、本論の対象事例の能舞台の各部寸法について、本舞台・橋掛りを中心に、後座の奥行寸法、橋掛りの取り付き角度、橋掛りの平面形状といった観覧領域の平面計画に直接関わる部分のみをまとめたものである。後座を含めたのは、橋掛りの梁間寸法が取り付き角度だけでなく、後座の奥行寸法にも大きく左右されるためである。本舞台・橋掛りそれぞれの梁間・桁行、後座の奥行寸法は、比較するために柱芯寸法で統一している。また、橋掛りの桁行寸法は文献の中で「二間半」などの記述がみられるが、橋掛りのどの部分の寸法を述べているか判別できないため、表には桁行寸法の能舞台正面側・背面側それぞれの寸法を判明している限

表2-1 能舞台各部詳細表

名称	舞台抜き年月日	本舞台		後座	橋掛り				取り付け 角度	形状
		梁間 (m)	桁行 (m)	奥行 (m)	梁間 (m)	桁行 (m)				
						正面側	背面側			
芝能楽堂→ 靖國神社能楽堂	1881. 4. 16・ ●1903. 10. 14・ ★1924. 12. 19	*5. 7	*5. 8	*3. 3	*2. 6	*13. 1	*13. 1	80°	平行四辺形	
片山能楽堂	1902. 11. 22									
京都能楽堂	1903. 6. 7								平行四辺形	
金剛能楽堂【1909京都】	1909頃									
神戸湊川能楽堂	1912. 11. 6							86°	平行四辺形	
宝生会能楽堂【1913】	1913. 11. 23	5. 9085	5. 9085	*3. 2	*2. 33	*10. 6	* 8. 8	60. 5°	台形	
大阪能楽殿計案【1916. 4】・ 同 計案【1916. 12】	■1916. 4・ ■1916. 12	5. 7267	5. 7267	*3. 3	2. 575	13. 3623	13. 3623	79. 5°	平行四辺形	
細川家能楽堂	1918. 4. 16	5. 7267	5. 7267	2. 8785		8. 181 (見付)		72°		
京都観世能楽堂	1918. 10. 13							79°	平行四辺形	
梅若能楽堂【1919】	1919. 9. 21	*6. 0	*6. 1	*3. 3	*3. 0	*10. 6	*10. 2	82. 5°	台形	
金剛能楽堂【1922赤坂】	1922. 11. 18									
大江能楽堂【1923】	1923. 10. 28	○5. 525	○5. 585	○2. 485	○2. 040	○ 7. 735	○ 7. 735	86. 5°	平行四辺形	
観世能楽堂	1924. 6. 1									
大阪能楽殿【1926】	★1926. 5頃	5. 7267	5. 7267	*3. 31	2. 575	13. 3623	13. 3623	79. 5°	平行四辺形	
梅若能舞台計案【1926～1927】・ 同 計案【1927～1928】	■1926. 12. 11～ 1927. 1. 4・ ■1927. 2. 11～ 1928. 3. 27	5. 9085	5. 9085	3. 080	2. 520	9. 306	9. 278	79°	平行四辺形	
喜多能楽堂計案・ 同 (実施案)	■1927. 2以前・ 1927. 10. 16	*5. 8	*5. 7	*3. 6	*2. 8	* 9. 6	* 8. 4	68°	台形	
宝生会能楽堂【1928】	1928. 4. 1	*5. 7	*5. 7	*3. 3	*2. 7	*12. 81	*12. 89	76°	平行四辺形	
梅若能楽堂【1928】	1928. 4. 14									
観世九郎会能舞台	1930. 9. 24									
名古屋能楽堂	1931. 4. 25	*5. 7	*5. 7	*2. 6	*2. 1	* 8. 4	* 7. 6	70. 5°	台形	
金沢能楽堂	1932. 1. 5	5. 726	5. 726	*2. 8	*2. 5	* 9. 0	* 7. 9	66. 5°	台形	
大槻能楽堂	1935. 8. 17	○5. 731	○5. 733	○2. 962	○2. 300	○10. 271	○10. 057	87°	台形	
大連能楽殿	1935. 9. 15	*5. 5	*5. 6	*2. 0	*2. 0	* 9. 6	* 9. 6	83°	平行四辺形	
神戸能楽会館	1938. 5. 8									
住吉神社能楽殿	1939. 11. 28	○5. 93	○5. 66	○3. 05	○2. 08	○ 8. 43	○ 8. 43	78. 5°	平行四辺形	
【凡例】 ■ …計画年 ★ …改修年 ● …移築年 * …図面史料の換算値 ○ …実測値										

り記載している。

表2-1では、寸法は単位をメートル表記に統一し、無印は図面の寸法表記の換算値、\*は図面の縮尺から算出した値、○は実測値を示している。図面の縮尺から算出した数値は、小数点第2位切り捨てとしている。また、事例によっては平面図史料がなく数値が確認できないものもあるが、計画案と実施案がありかつ相違点がみられなかった場合は項目をまとめ、数値は同一としている。なお、靖國神社能楽堂は芝能楽堂から能舞台を移築しているが、特に屋根仕上げを除き変更がみられなかったため同様に1つの項目にまとめている。

まず本舞台の寸法をみると、最大は梅若能楽堂【1919】の梁間約6.0m、桁行約6.1mで、最小は大江能楽堂の梁間5.525、桁行5.585mと、大連能楽殿の梁間約5.5m、桁行約5.6mである。ほとんどは天保15年（1844）再建時の江戸城本丸表能舞台と同じかそれに近い寸法の約5.7m四方であり、芝能楽堂・細川家能楽堂・大阪能楽殿【1926】・宝生会能楽堂【1928】・名古屋能楽堂・金沢能楽堂・大槻能楽堂が該当する。『匠明』の規定と同寸法は宝生会能楽堂【1913】・梅若能舞台計案【1926～1927】・同【1927～1928】に限定され、梅若能楽堂【1919】はそれらに比して6mに及ぶやや大振りの寸法である。大江能楽堂や大連能楽殿は小振りで西本願

寺の両能舞台の寸法に近いが、参照していたかどうかは数値のみでは判断できない。住吉神社能楽殿は梁間が5.93m、桁行5.66mと、先述の西本願寺能舞台と同様プロポーションが縦長となっている。

後座の奥行寸法は最大が喜多能楽堂の約3.6m、最小は大連能楽殿の約2.0mで、他は概ね3mを超えている。大江能楽堂・大連能楽殿のように本舞台寸法が小振りな場合、連動するように後座奥行寸法も縮小する比例関係がみられる。後座は囃子方が着座する領域であり、したがって奥行寸法は何かしらの機能的意味を反映すると思われるが、この2例ではプロポーションの固定化がみられることから、機能的よりも能舞台の視覚的な印象を優先していたことが窺える。

このように、三間の寸法をどの寸法体系や先行事例を基準とするかによって、本舞台および後座の幅の寸法は最大0.6m程度の差が生じることがわかり、1つの基準に統一していなかったことがわかる。ただし、本舞台は5mから6mにおよぶ継ぎ目なしの床板を必ず使用しなければならないため、経済的体力が乏しい運営主体はあえて小規模の寸法体系を選択していた可能性に注意したい。

次に、橋掛りの寸法体系を見てみよう。梁間は最大が梅若能楽堂【1919】の約3.0m、最小は大連能楽殿の約1.9mで、多くは2.5mを超える。桁行寸法正面側の最長は大阪能楽殿【1926】の13.3623mで、次いで宝生会能楽堂【1928】の約12.8m、その他は概ね9.5～10.5m前後である。背面側寸法の場合は取り付け角度、および平面形状を平行四辺形とするか台形とするかの選択次第で正面側との寸法差が変動するため、定量的な傾向は断定できないが、寸法は『匠明』の5間の規模に近い例が多いのがみてとれる。平面形状は平行四辺形が15例、台形が8例と前者が多いことから、鏡の間と橋掛りの接合部にある幕口が観覧領域から見えにくくなっている例が確認される。

最後に、橋掛りの取り付け角度について考察したい。近代の橋掛りの角度の算出方法は、本舞台正面に対して垂直の中心軸を引き、背面側の軸を起点として開き角度を算出するという考え方が史料から散見されたため、本節ではその手法に従って数値を算出した（図2-7に算出概念図を示す）。

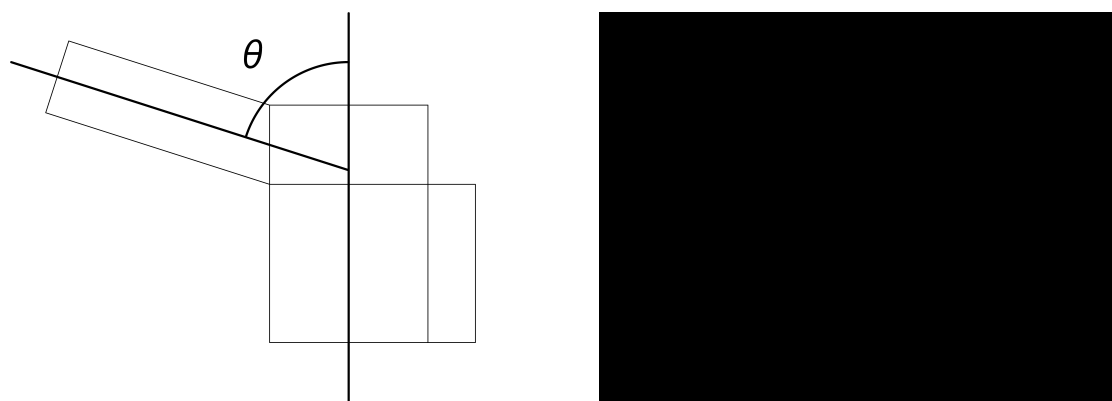


図2-7 近代における橋掛り取り付け角度概念図  
（右：山崎楽堂「能舞台新古鑑別の事」より、『建築雑誌』第24巻第285号、1910.9）

取り付け角度は全体的に80° 前後を示すのが最も多く、急勾配は宝生会能楽堂【1913】の60.5°、細川家能楽堂の場合はほぼ垂直の88° である。60° 前後を示す事例は極めて少なく、したがって取り付け角度は『匠明』の規定のよりも緩やかな形式を主とする傾向がみてとれる。

ここで、橋掛りの梁間寸法と取り付け角度、後座の奥行寸法との関係を整理してみたい。比較的角度が急勾配の喜多能楽堂をみると、後座奥行は約3.6mで橋掛り梁間は約2.9mを示す。角度が急勾配なら必然的に梁間も縮まるため、この舞台では梁間を十分に得る為に後座の奥行を深くしたとみることができる。一方、角度が浅い梅若能楽堂【1919】では、後座奥行が約3.3mに対し橋掛り梁間は約3.0mと広く、喜多能楽堂と反比例するように十分な梁間寸法を得ている。取り付け幅を一定のまま角度を急勾配にすれば、必然的に橋掛りの梁間寸法は狭くなるが、桁行寸法・取り付け角度に関わらず橋掛りの梁間寸法は『匠明』の規定寸法より広い。したがって、後座の奥行寸法はまず橋掛り梁間の必要寸法を定めて決定していた可能性がある。

このように、橋掛りの寸法は取り付け角度に加えて後座の奥行が大きく左右したことがわかるが、ここでそれぞれの相関関係について考察してみたい。橋掛りの梁間と後座奥行それぞれの寸法を十分に確保するためには、まず敷地条件が最も関わってくる。条件次第では、動線計画、楽屋の必要面積等の関係から角度を緩やかにするか、あるいは反対に急勾配にするかのいずれかとなるが、取り付け角度が緩やかになれば、幕口に立つ役者の動作や佇まいは観覧領域からみえにくくなる一方、橋掛りはより観覧領域側に正対するため、役者の演技は後座にいる囃子方から視認しやすくなる。この場合、敷地条件だけではなく、舞台上における能楽師の演技上の利点が取付け角度の決定要因となる。

以上の仮定をあらかじめ行なった上で、山崎楽堂「能舞臺の歴史及價值」<sup>10)</sup>の興味深い指摘をみてみよう。山崎は、まず明治末期において橋掛りの取り付け角度はおおよそ80° 近辺になっており、具体例として靖國神社能楽堂を挙げた上で、以下のように述べている。

之を其道の専門家に聞いてみると、この方が藝がやり易い、餘り角度が鋭いとやり悪い、どう云う譯かと云うと囃方が坐はつて居つて幕が揚がつたとき幕口があまり後ろでは見えないから、いつ幕が揚がつたか分からない、それが爲に囃方が準備を打つて行くに工合が悪い、角度を多くすれば幕が揚がつたとき横目で睨めば分かるからやり易いと云うことでありますが、(中略) やり易いから必しもこちらへ寄つたのが舞台の進歩とは云えないので、(中略) 尤も見る方から云えば餘り前へ寄つて來たよりは四十五度から六十度くらいの所が宜い、餘り前に寄つて來るのは橋掛りの性質として墮落したものではあるまいかと思ひます。

ここでの言及から、演技上の利点を重視して、橋掛りの角度を緩やかにする傾向が読み取れる。山崎は角度の変化を理解しつつも、自身は観覧上は取り付け角度が急勾配の古来の形式を好み、角度が緩やかになったこと自体については否定的であったことが窺える。もう1つ、本章第6節でも触れる「能舞台研究会」において、

メンバーである後藤慶二が、橋掛りの取り付け角度の傾向についてより詳細な類型化を試みている<sup>11)</sup>。

舞臺と橋掛との間の関係は、三様の原因によって変化が生ずると思ふ。第一は藝を演ずる上から、第二は藝を觀る上から、第三は敷地の關係から、であります。(中略)

ところで第三の原因、無論之は偶發的のものでありますから、之に基く變化は系統も何もない。之は第一、第二の原因によるものと、斷然區別を立てゝ考へないと、非常に誤りが生ずるであらうと思ふ。然しこの區別を立てるのは中々容易なことでない。(中略)

今日諸方にある舞臺の橋掛短く且角度の大いのは、殆ど總て敷地的關係によるものと云つて差支なからうかと思ふ。

後藤は「藝を演ずる上から」・「藝を觀る上から」・「敷地の關係から」の3つが橋掛りの取り付け角度の決定要因として挙げ、3つめのみ系譜的変遷が存在しないことを指摘している。1つめの「藝を演ずる上から」の指摘は山崎と共通していると思われ、2つめの「藝を觀る上から」という言及が何を意味するかはここからは判別できないが、取り付け角度の主要な決定要因を3つめの敷地条件と断定している点は興味深い。表2-1にみてとれるように、橋掛りの取り付け角度はどの事例も緩やかであるだけでなく、互いに近似した数値を示していたことは指摘できるが、後藤の指摘する条件のうちどれが主要な要因であるかは史料が不足しており断定できない。ここでは、敷地条件・演技上の利点は、能舞台の設計においてどちらも必然的な初期条件であったという仮定に留めたい。

#### 4 能舞台の移築・形式の引用

ここまでの検討から、近代の能舞台の傾向として、本舞台寸法は約5.7m四方を中心とし、『匠明』と同寸法の事例は少数のみであったこと、橋掛りの取り付け角度の決定要因には少なくとも演技上の利点と敷地条件の2つが指摘できたが、この数値の傾向についてもう1つ、能舞台を別の能楽専用施設から移築すること、また能舞台の設計にあたり著名な舞台の寸法体系・様式を引用するという慣習を確認しておきたい。観世流梅若家の初代家元梅若実は、青山上野守邸から能舞台を拝領という形で移築し能楽専用施設を建設しており<sup>12)</sup>、維新直後自ら能舞台を建設する体力を持たない運営主体は、本式の能舞台を拝領するという方法を取ることもあった。確認できた事例数は限られるが、本節では寸法体系だけでなく細部様式にも焦点をあてながら、移築・模倣例それぞれの傾向を探ってみたい。

まず移築例には、喜多能楽堂と宝生会能楽堂【1928】が該当する。この2例はいずれも従前の施設を関東大震災(1923)により失ったため、再建に際して他の施設から能舞台を移設している。喜多能楽堂は浅野家別邸の能舞台を移築したもので、「喜多宗家新築設計圖」の説明によれば楽屋部分を除き変更はないとしている<sup>13)</sup>。本郷の前田利為邸の能舞台を拝領した宝生会能楽堂【1928】は、前田利為邸能舞台の平面図との比較から同様



図2-8 左：青山御所能舞台平面図（上下回転、東京都立中央図書館木子文庫蔵）  
右：名古屋能楽堂（法政大学鴻山文庫蔵）

に変更はないことが確認できる<sup>14)</sup>。喜多能楽堂が実際に形式を変更しなかったかを実証する史料を得られなかったが、両者とも華族邸宅から拝領したためか、従前のまま改修を加えない方針をとったことが見受けられる。

次に、模倣の例として名古屋能楽堂をみてみよう。名古屋能楽堂は明治27年（1894）に愛知県立博物館構内に建設され、さらに明治42年（1909）呉服町能楽倶楽部に移した能舞台を移築しており、『名古屋能楽会（設立）昭和六年』所収の『能楽倶楽部沿革』<sup>15)</sup>によれば、「青山御所ノ御舞臺ヲ拜模シ帝室技藝員伊藤平左衛門之ヲ建築ス」とあることから、この能舞台は青山御所能舞台を参照していたことが判別できる。青山御所能舞台の平面図によると、本舞台が同寸法である点は名古屋能楽堂と同様だが、後座の奥行は約3.3m、橋掛りは梁間2.424m、桁行9.726m、取り付け角度は78°を示すなど、一致しない点も多い（図2-8）。この能舞台は細部様式のみ模倣したか、あるいは度重なる移築の過程で改修したかのいずれかの過程があったと推定される。

もう1つの模倣例は大槻能楽堂で、これは細川家能楽堂と浅野家別邸能舞台から移築した喜多能楽堂の2つの舞台をモデルとしている<sup>16)</sup>（図2-9）。本舞台は寸法が梁間5.731m、桁行5.733mとほぼ正方形で、屋根形式が切妻で正面と背面の梁を虹梁とする点は喜多能楽堂と共通するが、中備は細川家能楽堂の臺股1カ所に倣っている。また、組み物は喜多能楽堂が実肘木であるのに対し細川家能楽堂は舟肘木だが前者を踏襲しており、頭貫木鼻にのみ造形に模倣がみられない。大槻能楽堂では、複数の模倣対象の細部様式をそれぞれから部分的にコピーし、組み合わせるという手法をとっている。

次に、寸法体系の数値が近く、模倣例とみられる事例を探てみると、芝能楽堂と大阪能楽殿両計画案・同【1926】の能舞台が各部寸法・角度ともにほぼ一致している（図2-10）。大阪能楽殿の能舞台は、雑誌記事等で江戸城本丸表能舞台を写したという紹介があるが<sup>17)</sup>、本舞台寸法をはじめ、ほとんどの寸法が芝能楽堂のそれと同一であることから、厳密にはこちらを参照していたとみてよいだろう。数値が極めて近似していることから、設計者が芝能楽堂の舞台図面を入手したか、あるいは実測のいずれかの手段を講じたとみられるが、大阪能楽殿では先の名古屋能楽堂や大槻能楽堂と異なり、寸法体系まで忠実に写していたと判別できる。

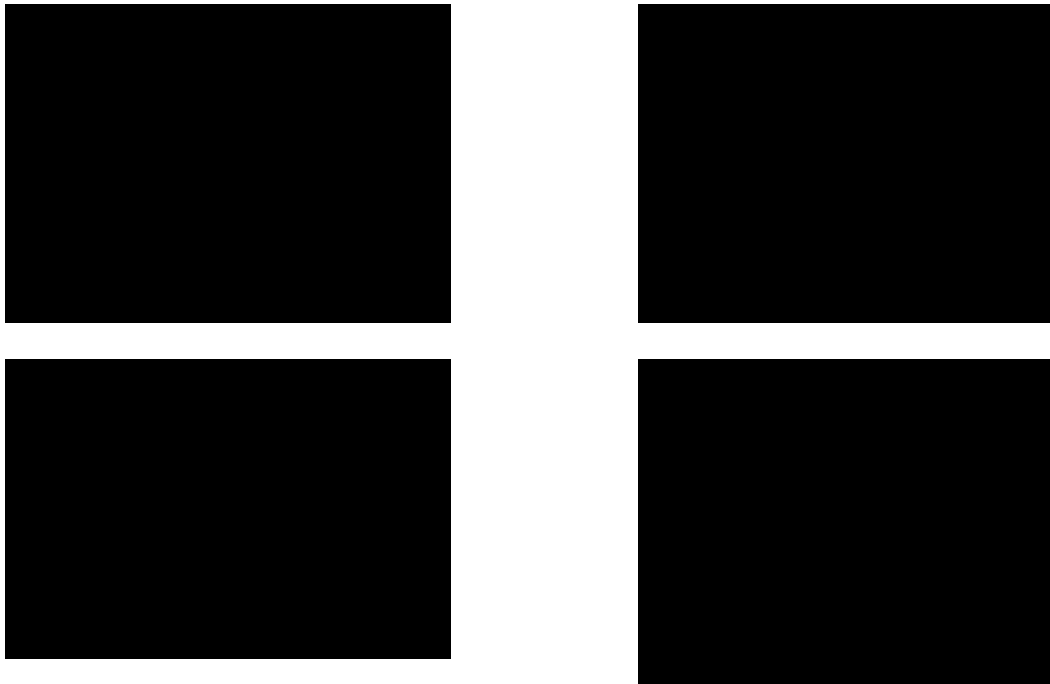


図2-9 上 左：喜多能楽堂【1927】（『喜多』第5巻第11号、1927.11）  
 同 右：浅野侯爵別邸能舞台（『能楽画報』第4年第9号、1912.8）  
 下 左：細川家能楽堂（『建築雑誌』第34号第398号、1920.2）  
 同 右：大槻能楽堂（『能楽画報』第30年第2号、1935.10）

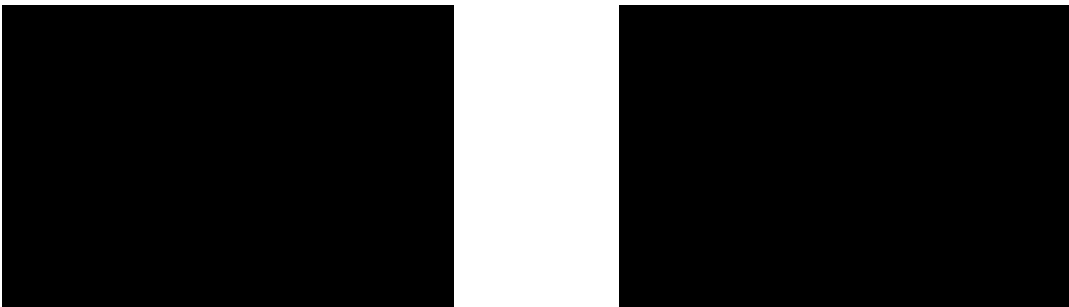


図2-10 左：芝能楽堂（『能楽』第1巻第2号、1902.8.1）  
 右：大阪能楽殿計画案【1916.12】（階調反転、大阪歴史博物館蔵）

## 5 能舞台研究と改良の展開

明治末期を境に、能楽の技法をはじめとする歴史研究が盛んになるが、その背景には『世阿弥十六部集』の公表があった。『世阿弥十六部集』はごく一部の権力者や能楽師が秘蔵し、吉田東伍が安田善之助の手元にあった伝書を、明治42年（1909）2月に『能楽古典 世阿弥十六部集』として翻刻・出版するまで、長くその存在は知られてこなかった。この伝書の公開により能楽研究が著しく進み、同時にそれまで不明であった能舞台の原初的様相の探求が可能となる。本節では、近代の学術的知見が舞台設計に直接的、あるいは間接的に作用した可能性があったのか、能舞台研究および改良論に関する言説から推測してみたい。



まず伝書公開を受けて、雑誌『能楽』にて「能舞台研究会」という座談会が、明治43年（1910）1月から同年12月にかけて全11回に分けて連載される。メンバーは『能楽』編集者である池内信嘉を会主として、後藤慶二・山崎楽堂・咲壽栄一・上野肇・藤田（姓のみ判明）の計6名で構成され<sup>18)</sup>、特に後藤は『日本の劇場史』、山崎は『能舞台考』をそれぞれ卒業論文として提出して東京帝国大学を卒業しており、劇場建築に精通していた。奇しくも伝書の公開が進んだ明治末期は明治44年（1911）の帝国劇場竣工を控えていた時期ということもあり、当時の建築学生の卒業設計・研究には劇場を主題とするものが散見される<sup>19)</sup>。会の主旨からは、能舞台はその形式は変更の余地を持たない定型を迎えているという、当時の認識を窺うことができる。

能楽は他の演藝と異り、總べて簡略を主としたる中に、無限の情趣を味ひ得るものなれば、これを演ずべき舞臺の如きは、最も周到の工夫を積みて間然する處なき形式を生めり。故に能藝と其舞臺とは、常に相譲らざる價值を保ちて今日に至れるものなれども（後略）

では、「能舞台研究会」での議論を概観していこう。表2-2は「能舞台研究会」の議題と意見・発言者に関する主要な部分を、各回で抜粋したものである。初回の京都の糺河原勸進能に関する議題を筆頭に、それ以前の能舞台の形式、能舞台出現以前の上演形態、『世阿弥十六部集』の考察、能舞台の黎明期、成立起源、大成期、慶長期以前以後の太鼓櫓、桃山期の能舞台それぞれの形式について議論を重ねている。世阿弥の伝書公開から日が浅いということもあり、各回の内容には様々な検討余地が残されたままではあるが、明治末期における能舞台の系譜の認識を知る史料として注目される。

本節では近代の寸法体系への影響を探ることを目的としているので、主に能舞台の形式・寸法体系に関する記述が充実している桃山期に関する部分のみ抽出し、当時の人々が近世以前の能舞台の定型をどのように認識していたかを考察の中心に据えたい。

以上の目的意識に直接対応する議題は、第10回・第11回の内容である。第10回は、屋根形式の内容が中心で、まず屋根形式が切妻から入母屋へと変化していった過程に触れている。この根拠として、山崎が西本願寺の舞台が古式であることと、桃山期は能舞台に装飾を施すようになった時期に該当すること、また上野は西本願寺の唐門正面の破風に入母屋を付けたのが桃山期のため、能舞台も同時期に入母屋に変更したという推測を述べている。

次の第11回は、橋掛りの角度・本舞台の規模に関する議論で、まず橋掛りの取り付け角度は、舞台背面に真っ直ぐに伸びた橋掛りを有する、京都の糺河原勸進能場の能舞台を原初的形式と仮定した上で、角度の変遷に論考を加えている。

本題に入る前に、糺河原勸進能場について触れた第1回と第4回の内容を確認したい。この議題では、能舞台の原初的形式の分析にあたり、寛正5年（1464）に造営された京都の糺河原勸進能場の図の分析を試みている。

表2-2 「能舞台研究会」議題内容

回	テーマ（すべて表題なし）	会議年	掲載年	主な意見	発言者
第1回	糺河原勅進能絵図の解析	1909. 12. 11	1910. 1	1-① 糺河原勅進能の舞台図は「群書類従」と「猿楽伝記」、「群書類従異本」の3種がある	池内
				1-② 糺河原勅進能の棧敷割は東西同数のため、橋掛りが斜行している「異本」では間口が合わない	山崎
				1-③ 能舞台の原始的な時代には橋掛りは正面に真っ直ぐ付くのが自然	後藤
				1-④ 「正本」が天文17年作成に対し、「異本」は天正11年の写しなので、天正年間には橋掛りが斜行していたことを証明している	上野
				1-⑤ 能舞台は従来円形だったとの主張があるが、日本の舞法は右構え左構えの2種があり表裏があるため、舞台は四角形でなければならない	山崎
				1-⑥ 能舞台の屋根は懸魚があることから切妻であった	山崎・後藤
				1-⑦ 能舞台の起源として、後藤は神楽、山崎は雅楽であると主張している	後藤・山崎
				1-⑧ 図には舞台に縁側がみられるが、縁側は地謡座を設けるまでは存在しなかった	山崎・後藤
				1-⑨ 舞台西側に庇があったが、西を防ぐ程度のものであったと考えられる	山崎
				1-⑩ この勅進能の太夫は観世であったので右構えだが、奈良の神事能では金春は左構えとなっている	山崎
第2回	糺河原勅進能以前の形式	1909. 12. 11	1910. 2	2-① 糺河原勅進能の形式が創始的であるということを認定すれば、これを建築的舞台の嚆矢とれる	山崎
				2-② 糺河原の図は創始的であるとはいえない定型化しているため、地面で舞っていた時代とこれに至るまでの経緯があるはずである	後藤
				2-③ 奈良若宮の御能のように、回廊の一部で舞ったことを過渡とみることもできるが、1度純粹の舞台となるにはさらにその中間に過渡期が存在すると思われる	上野
				2-④ 足利時代は建築技術も進んでいるので、一足飛びに舞台の形式が出現した可能性も考えられる	山崎
				2-⑤ 古い踏歌でも布を斜めに敷いて舞女が出るようにした一種の橋掛りのようなものがあつた	山崎
				2-⑥ 糺河原で橋掛りが真っ直ぐなのは、一時的に雅楽舞台を模倣したためであり、以後の舞台は直ちに斜めにしている	山崎
				2-⑦ 橋掛りや鏡板の松は、昔松の間で演じた際のもを後世に痕跡として残したものであるので、糺河原以前も橋掛りが存在した	後藤
				2-⑧ 橋掛りや鏡板の松が旧来の名残であるのは異論がないが、当時橋掛りがあつたとは思えず、かつ舞台へ出るだけでそこで演じたとは思えない	上野
				2-⑨ 橋掛りはただ斜めに付いていただけで、そこで今日のように演じるということはしなかった	上野
第3回	舞台出現以前の演能	1910. 2. 12	1910. 3	3-① 徳川時代の若宮御能は敷瓦の上で舞われたが、旧習にならったものなので糺河原以前にあったと推測される	後藤
				3-② 「能の圖式」に描かれた御能では若宮に回廊があるが、本来は御廊という細殿と神楽殿の間の狭い廊下なので、能をできる場所ではなかった	後藤
				3-③ 若宮御能の場所は春日本宮の間違ひと思われる。本宮であれば東回廊を使うことになり、舞台も能舞台同様左構えになる	後藤
				3-④ 若宮は拜殿・神楽殿、本宮は幣殿がそれぞれあるのにそれを舞に借用しなかったのは不自然である	後藤
				3-⑤ 古来神楽は拜殿で舞ったもので、現在の神楽殿は江戸中期以降制定されている	後藤
				3-⑥ 演能は迴廊借用の形式からすぐに糺河原の形式へと移行したと考えられる	山崎
				3-⑦ 世阿弥の遺著によれば応永期に定型化した舞台が存在したことがわかるので、舞台はさらに足利初期にも出現していたとも推測される	山崎
第4回	世阿弥十六部集についての考察	1910. 3. 16	1910. 4	4-① 「覺々條々」の「時節感當の事」によれば、楽屋・橋掛り共に存在し、かつ橋掛りでも演じており、また芸の性格から橋掛りは横に付いていないと意味をなさないことがわかる	後藤
				4-② 舞台周囲に客席があるなら、左右の客に対しては真っ直ぐな橋掛りの方がよい	上野
				4-③ 世阿弥の書には「内申樂」・「大庭の申樂」の2語があり、徳川將軍家のように大広間の前庭に舞台を設置したと見なければならぬため、橋掛りは横に付いていると考えるべきである	後藤
				4-④ 橋掛りが横の場合糺河原の図が不自然になるが、これを一時特別の型という山崎の仮説に留めれば穏当である	上野
				4-⑤ 橋掛りが斜めとすると正方形の舞台に取り付けるわけにはいかないで、少なくとも後座はこの頃に存在していた	後藤・山崎
				4-⑥ 世阿弥の在世を考慮すれば舞台の起源は応永・永享になるが、この時期に舞台がある程度定型化していたことには疑問を感じる	後藤
				4-⑦ 能舞台の創始は糺河原とされているが、世阿弥の遺著からそれ以前に形式の整った舞台が存在していたといえる	上野
				4-⑧ 古代に能舞台の型がおおよそあつたとみられるが、一定の型として定型化したものではなく自然にある形式を保ってきたものなので、この時代の形式を精密に求めることは不可能である	後藤
				4-⑨ 若宮御能の場所が本宮の迴廊であつたとの推測は間違ひで、正しくは若宮の拜舎であると思われる	後藤
第5回	黎明期の橋掛りの角度・舞台の規模	1910. 4. 12	1910. 5	5-① 天正年間には橋掛りが斜めであつたことは信用できるが、それから遡っていつが嚆矢かとなると判断が難しい	後藤
				5-② 紫宸殿前の舞台の研究では、大熊工士士の所有する写本の図によれば、寸法は「八尺間二間二尺」とあるが、正しくは「八尺二間四方」だと思われる	山崎
				5-③ 写本の図には脇座がないが、何処かでみた記録ではこの後座兼地謡座が出現したとされているので事実だと思われる	山崎
				5-④ 図に後座を地謡座と書いてあるのは、当時は翁のように後座兼地謡座としていたからだろう	山崎
				5-⑤ 如水の記事では、橋掛りがせまいためまだここでは演じなかったと指摘しているが、五尺もあれば演じることは可能であるし、世阿弥十六部集を信用すれば演じたことが推測される	山崎
第6回	能舞台の成立起源	1910. 5. 18	1910. 6	6-① 1種の突飛的な形式が突然出現するということは考えられないので、能舞台が何かの建物と無関係に成立したとは考えられない	後藤
				6-② 橋掛り、後座、また鏡板・切戸口といった設備以外は能舞台の形式にはオリジナルティーが見られない	後藤
				6-③ 能舞台には構造に加え幾分か意匠が施されているが、それらは何らかに準拠しなければならないため、能舞台には何か拠り所が存在すると考えられる	後藤
				6-④ 三間四方という平面形式ならば如何なる立体が案出されるはずなので、能舞台のようなものが成立したのは何か影響が考えられる	山崎

表2-2 「能舞台研究会」議題内容（続き）

第6回	能舞台の成立起源	1910. 5. 18	1910. 6	6-⑤	舞台の平面形状・階段の類似・舞法・金春家との関係・時代の一致等の視点でい えば、能楽と舞楽の舞台には関係性が考えられる	山崎
				6-⑥	舞楽舞台は屋根がなく、かつ漆塗りなので関連性はない	後藤
				6-⑦	神道建築の流造や春日造に附属した拝殿、特に方一丈内外のものは能舞台に酷似 しており、正面に階段があることも似ていることから、能舞台は拝殿風の造作で 発達したと考えられる	後藤
				6-⑧	神楽を起源とした説が古来一般的であるが、その頃大成した舞台は舞楽舞台だけ であり、少なくとも平面形においては舞楽舞台を参考にしたと考えうる	山崎
				6-⑨	金春家の古法に左構え・右構えの舞法があり、舞楽と良く似ている	山崎
				6-⑩	能舞台は古来方二間の小さな舞台が多かったと考えられる	後藤
				6-⑪	能舞台が神道建築の部類に入るのは賛成だが、それが拝殿に結びつくとはまでは考 えられず、あくまで自然の結果として現れたと推測する	上野
				6-⑫	現今のような神楽殿ができたのは享保2年に埼玉の鷲宮で13座の神楽を行った のが始まりというので、現在の神楽殿はその時期に成立したと考えられる	後藤
				6-⑬	四条河原に構えた歌舞伎舞台とその時代の能舞台も共に方二間で、能舞台が三間 になったのは桃山時代の終わり頃と推測される	後藤
第7回	能舞台大成期の概略	1910. 6. 22	1910. 8	7-①	『群書類従』には橋掛りに屋根と高欄があったことが書かれており、橋掛りは糺 河原勧進能場の時点で現在と同様であった	山崎
				7-②	一般に屋根が常設になるまでは、雨天の時臨時に屋根を組み立てることがあった	後藤
				7-③	牛込新小川町の観世舞台の下足場はなまこ板で屋根が葺けるようになっていて、 いつかの夕立の日には庇を組み立てた	後藤
				7-④	靖国神社能楽堂の屋根は亜鉛鉄板葺きだが、これも1つの進化といえる	後藤
				7-⑤	能楽は元来常に貴賓を正賓とするか、神に向かって演じたため、余人は只の陪賓 人と扱われていたので、見所の発達は遅かった	山崎
				7-⑥	貴人の御賓所は新たに見所を作ることはなく御殿の御座敷を使用したので、その 他は白州に座っていたが、勧進能は棧敷を設けた	山崎
				7-⑦	『群書類従』によれば、糺河原勧進能場の棧敷は將軍家が7間、その他に63間あ つたので、かなり立派なものだった	山崎
				7-⑧	糺河原勧進能では舞台と棧敷の間に大勢人を入れる余裕が見られないので、まだ 庶民が見物できなかったと考えられる	山崎
				7-⑨	徳川期でも上流の武家だけが棧敷を占め、中間は庶民の区割りのない入込の置場 だったから、足利期は庶民の席は特に設備がなかったと考えられる	山崎
第8回	太鼓櫓の来歴（慶長期以前）	1910. 8	1910. 9	8-①	太鼓櫓は歌舞伎劇場において著しく発達したもののだが、元は能楽を発祥としたも のである	山崎
				8-②	観世清康によれば、江戸期の観世の勧進能の櫓に使用する矢車の紋は糺河原以来 の習慣で、清蓮院の御紋とされる	山崎
				8-③	能楽は神事、歌舞伎は軍事を起源としており、そのため櫓は矢倉、木戸は城戸を 指し、櫓の上の櫓は五奉行の持ち櫓とする説があるが、これは能と歌舞伎を区別 するための後付けと考えられる	後藤
				8-④	芝居の舞台は能を起源としているので、櫓も同様であると推測する	後藤
				8-⑤	櫓自体は、武家造を起源としている	後藤
				8-⑥	『一邇上人絵伝』には当時の櫓が描かれているが、能や芝居ではこの櫓門を入口 に使っていたと考えられる	後藤
第9回	太鼓櫓の来歴（慶長期以後）	1910. 8	1910. 10	9-①	東京では、明治11年の新富座で櫓を廃絶した	後藤
				9-②	芝居にとって櫓は興行権を獲得したことを証明するものなので大切だが、能の場 合は臨時の勧進能でのみ使用されたのでそれほど立派に建てるようなことはな かった	後藤
第10回	桃山期の能舞台（屋根形式）	1910. 10. 19	1910. 11	10-①	桃山期に入ってから、床や床下の音響・橋掛りの角度に工夫を凝らすようになった ので、能舞台らしい建築は桃山期以降と考えられる	山崎
				10-②	立面形の特徴としては屋根が切妻のみから入母屋も現れたことで、西本願寺の舞 台はその古式のものだと思われる	山崎
				10-③	桃山期は一時の泰平の余沢と、秀吉が能を奨励したこともあり、能舞台を実用以 外に装飾を施した時期といえるので、入母屋が生じたのもこの時代と考える	山崎
				10-④	唐門の正面破風に入母屋を付けたのもこの桃山期なので、能舞台も同様に入母屋 になったと推測される	上野
				10-⑤	西本願寺北能舞台の橋掛りの高欄に沿っているのは、太鼓橋から想定したことが 考えられるが、舞台を中心と考えれば、橋掛りのコンポジションから中心が生じ るのはおかしい	後藤・山崎
				10-⑥	屋根が一軒なのは桃山期の特徴で、江戸期に入って初めて二軒が発生した	山崎
				10-⑦	北能舞台のように脇座の上に屋根を出してシンメトリーを破っているのは面白い が、徳川期のように平面形がアシンメトリーで屋根はシンメトリーなのは良く ない	山崎
				10-⑧	能舞台の本質は正方形で、これに正方形の屋根を掛け脇座は付加物という意味が 壊れないうちは、屋根をシンメトリーにしても問題はない	後藤
第11回	桃山期の能舞台 （橋掛りの取り付け角度・床下の構造）	1910. 10. 19	1910. 12	11-①	橋掛りの角度は糺河原のように舞台背面を起点として0°とし、そこから度数を 踏むのが合理的である	山崎
				11-②	足利天正期頃に橋掛りが斜めになったときの角度は45°であった	山崎
				11-③	西本願寺は60°をなしているが、45°を原始的とするとそれ以上の角度は漸次考 案されて変化したものなので、1つの進歩を示したと思われる	山崎
				11-④	舞台と橋掛りの関係の変化は、演技・鑑賞・敷地の3つを大きな理由としている	後藤
				11-⑤	今日橋掛りが短く、角度が大きいのは、ほとんど敷地が関係していると思われる	後藤
				11-⑥	舞台の規模は、創始は二間四方で、寸法はおおよそ12尺以上18間以内四方であつた と思う	山崎
				11-⑦	足利末期に至るまでに三間四面、寸法がおおよそ18尺四方ができ、桃山期は両方が 存在した	山崎
				11-⑧	徳川期では6尺3寸や6尺5寸を一間とする京間寸法を採用したため、大きさの 種類が増加した	山崎
				11-⑨	床下の掘り込みは桃山期以前にはなく、舞台構造の研究は桃山期にされていたこ を示している	山崎
				11-⑩	徳川期は瓶の配置を規則的にしているのに対し、西本願寺は不規則だが、これは 個々の舞台に応じて配置を定めたためで、この方が自然な方法である	山崎
				11-⑪	山崎は能舞台の音響は地質・構造・周囲の環境が関係していると主張しているが、 その他に床板の材料にも検討の余地がある	上野

ここで、糺河原勸進能場について残されている史料を確認すると、天文17年（1548）に松波越前入道松雪という人物が写した内閣文庫蔵本の『糺河原勸進猿楽日記』（以下、〈正本〉とする）、そして正保3年（1646）の写しとされる『異本糺河原勸進猿楽記』（以下、〈異本〉とする）の2種があり、〈正本〉は勸進能の舞台図が記されておらず、〈異本〉では能舞台背面に真っ直ぐに伸びた橋掛りが描かれている（図2-11）。

これらはそれぞれ『群書類従』にも収録されており（以下、それぞれ〈群書類従正本〉・〈群書類従異本〉とする）、〈群書類従正本〉は儒学者の村井古巖蔵本を底本としているが〈正本〉と内容は同一で、したがって舞台図は記されていない。一方の〈群書

類従異本〉は〈異本〉ではなく天正11年（1583）と記された宮内省書陵部蔵本を底本としているが、こちらの図では橋掛りは斜めに取り付いている。「能舞台研究会」では、以上の史料のうち〈群書類従正本〉と〈群書類従異本〉、そして「猿楽伝記」を取り上げているが、なぜか〈群書類従正本〉では橋掛りは本舞台背面に真っ直ぐに描かれた図があり、〈群書類従異本〉では斜行しているという議論になっている。

しかし、天野文雄氏によれば、実際には糺河原勸進能場の橋掛りは斜めに取り付いており、また先に述べたようにそもそも〈群書類従正本〉に舞台図はなく、メンバーが棧敷数を左右同数と断定し分析していたことなどの様々な理由から〈異本〉を起源とする誤解が生じたことを指摘している<sup>20)</sup>。山崎も続く第3回で疑問を呈する側に転じるなど<sup>21)</sup>、現在の視点でみると研究会の信憑性には様々な疑問が目立つが、いずれにせよ糺河原勸進能場の真っ直ぐに伸びた橋掛りを嚆矢とし、のちに斜行していったとする説が当時根強かったことは確かである。

第10回の議題では、山崎はこれらの真偽の問題を置きつつ、橋掛りの取り付け角度は本舞台背面を起点として、そこから度数を踏むのが妥当であると主張し、さらに45°を原始的とするとそれ以上の角度はその後考案されていったものなので、西本願寺能舞台の60°はある種の進化を示す過程であるという解釈を提示する。また、近代に入って橋掛りが短く取り付け角度が大きいのは敷地条件によるものという、第4節での後藤と全く同様の指摘を述べている。

第11回の内容は、本舞台の規模がいつ定型となったかで、ほとんど山崎の意見が占めている。山崎は原初的

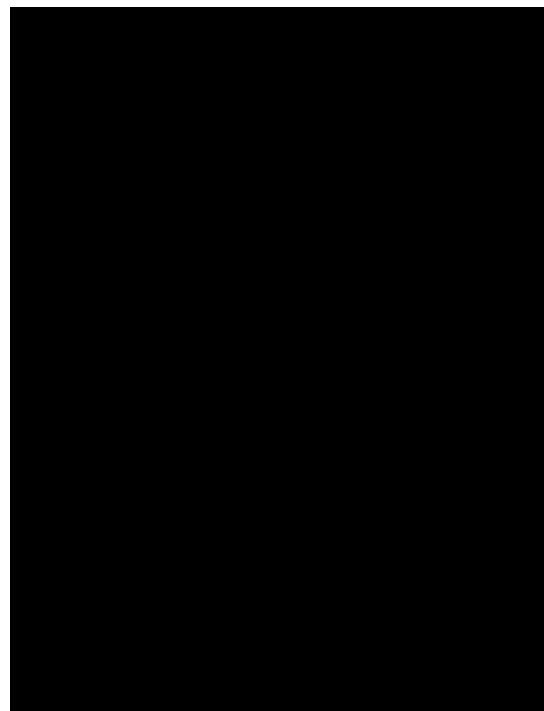


図2-11 〈異本〉の糺河原勸進能図  
（『日本庶民文化史料集成 第3巻』所収、1978.6）

な規模は「二間四方」で、寸法はおよそ12尺以上18尺以内の正方形であったと仮定し、足利末期には「三間四面」の18尺四方として完成を迎え、さらに近世に入って中京間・京間寸法を採用したために、本舞台寸法にバリエーションが増加したと主張する。山崎は本舞台寸法が18尺から18.9尺、19.5尺と段階的に大型化していったとみて、西本願寺能舞台の寸法を古式、『匠明』の規定寸法と江戸城本丸能舞台をのちの近世の定型寸法と捉えていたようである。三間四方の寸法は6尺3寸や6尺5寸などを一間とするバリエーションがあったことは触れているが、なぜそうした傾向が起きたのかは明らかにされていない。

第11回の内容は、現存事例の実測値を用いた細かい寸法体系には触れず、主に文献批評に視点が限られていることから、科学的論考としてやや信頼性に欠ける部分がみられるが、研究会のメンバーは江戸間に近い寸法は古式的、中京間・京間は定式的と捉え、また能舞台の屋根形式の古式は切妻で、入母屋は新しい形式であると認識していたことは明確に認められる。ただし、第10回で山崎は屋根形式の沿革について、以下のようにも述べている。

扱沿革を系統立てゝ申せば、能舞臺の創始は切り妻を以て始まり、桃山時代に至つて入母屋を生じた。これによって徳川時代にも通じて入母屋を正式とするに至つたのであるが、別に略な舞臺としては切妻式のも後世まで伝わつてゐる。序ですからこの切妻の系統を附言しますと、徳川時代に入つては、桃山に於ける切妻式の系統を受け續いてゐともいへるし、又粗略舞臺當然の形式としても作られるのでありますから、垂直の系統としても、水平の系統としても成り立つ。なほ切り妻は必ずしも粗造舞臺に限らず、正式の舞臺を建てる事を憚るものにあつては、わざと切妻に造る事もあつた。

山崎は切妻と入母屋の関係について、江戸期ではどちらも存在し、かつ様々な状況によって形式を決定していたことを述べ、優越があったわけではなかったと主張する。能舞台の大成期における切妻から入母屋への変化について、山崎は進化論的解釈にやや慎重な態度であったことが窺える。

「能舞台研究会」の終了後、すぐに能楽専用施設の当時の問題点を議題とした「能楽堂改良会」に続いていることから<sup>22)</sup>、舞台研究の成果を能楽専用施設の改良につなげることがこの研究会の本来の目的であったと思われる。能舞台の建築様式の議論では、舞台そのものの改良に関する具体的提案があまりみられないことから、能舞台の形式変更は一切念頭に置かれなかったことがみてとれるが、そうした傾向が全くなかったというわけではない。「能舞台研究会」以後、能舞台の学術的知見が能舞台設計に生かされた例として、メンバーの山崎楽堂の設計による細川家能楽堂の能舞台を例に挙げてみよう。山崎は「新能楽堂三つ」<sup>23)</sup>で、細川家能楽堂の能舞台を設計するにあたって以下のように述べている。

足利時代は切妻で、桃山時代から入母屋が出来るやうになり、徳川時代では主な能舞臺は入母屋が規式になつてゐました。然し略式のものには切妻もありました。此の舞臺は金春流の藝に調和させる爲めに古風を取るのがよいと思つたのと、一つは侯爵家の娛樂場として略式がよからうと考へたからです。従つて臺

股も本式の二つづとはせず。各面一つづとにしました。

ここで語られている能舞台屋根形式の時代的特徴は、「能舞台研究会」の内容そのままである。山崎はこれを応用して、詳細な根拠は語っていないが金春流の流儀に調和するものとして自らが古式と解釈している屋根形式と細部様式を選択し、さらに以下のような創作的行為もしている。

デテイルは足利時代のよりももつと古いものに似たのが多いのです。鎌倉時代のデテイルが最も多く這入って居る事になつてゐまじやう。これは何にも鎌倉時代を専ら尚んだ次第ではなく、形を作つて行く間に自分の好みが自づから出て夫れになつてしまつた丈けのものです。東大寺の鐘樓が或るヒントを與へてゐる事も否まれません。

正面の桁の鼻に彫の平金物（實は木彫ですがブロンズ仕上げにしておきます）を打ちました。これは技巧的には効を奏したやうです。寫眞ではよく分りませんが……このヒントは鳳凰堂から受けてゐるわけです。

山崎の手法の特徴は、能舞台大成期より遡る鎌倉期をメインの参照例としているところにある。東大寺や平等院鳳凰堂といった、いずれも能舞台と関連性のない建築物から細部様式を拝借し、特定の時代様式の再現などは行なっていない。能舞台と観覧領域との調和をどのように処理していたのかは一切述べていないが、大まかな骨格を維持しつつも創作的設計を行なうという意味において、形式変更の例証とみることができよう。

一方、次に触れる能舞台改良論は、上記に比して極めて急進的である。大正15年（1926）発行の『能楽盛衰記下巻 東京之能』<sup>24)</sup>では、著者の池内信嘉が能舞台の改良について以下のように述べている。

出入にしても、いつまでも窮屈な切戸口を用ゐず、板鏡と後座との間に三尺程の隔りを置き、鏡板の左右を延せば、正面から見た目には現在と少しも變らずして左右に出入口は附くわけである。かうすれば切戸口はなくともすむ。又地謡は今の貴人口の所から出入りすることにしてもよからう。別に用の無い役者が長い橋掛りを往來して空しく時間を費やすなどは、決して時勢に適した事とは思はれぬ。

池内は、地謡・囃子方が使用する狭い切戸口を廃し、新たに出入口を整備することで上演時間を短縮するといった具体的な提案をしている。第4章でも触れるが、池内自身は明治38年（1905）から靖國神社能楽堂で、番組を二・三番に短縮した平日の夜間上演による能楽普及を試みており<sup>25)</sup>、この実践が改良論の源泉にあることは容易に推定できよう。なお、明治期以降の能楽の上演時間は、江戸期に式楽化した影響によって、室町期より倍に相当する長さになっていたとされるが<sup>26)</sup>、池内がそうした歴史的経緯を意識して簡略化を意図していたかどうかは史料が見当たらない。同様の能舞台改良の意見は明治末期から大正初期にかけて能楽雑誌上に多く現れたが、技法を著しく変更しなければならず実情と乖離していたためか成熟を見せずに消滅し、池内もこれ以降能舞台の改良論について触れないまま没している。

池内の過激な改良論とは別に、多用途を目的とした能舞台が昭和期に実現している。昭和13年（1938）竣工の神戸能楽会館では、資本金10万円という多額の建設費用を株式で募集し、建設後も独立組織で経営するため

に、能楽以外の邦楽上演を可能とする大胆な経営方針<sup>27)</sup>を打ち出して多目的利用の能舞台を建設する

(図2-12)。能舞台の多目的利用は名古屋能楽堂でも実例があるが、ここでの特徴は能舞台の目付柱の取り外しをはじめ、能舞台向かって左側の観覧領域をジャッキアップすることで巨大なステージを設置可能とし、空間的にも他の芸能へ対応可能な舞台機構を設備したことにある。発案は名古屋の大工棟梁宇野林平によるもので<sup>28)</sup>、特に現在では様々な能舞



図2-12 神戸能楽会館  
(上田家蔵)

台でポピュラーな手法となった目付柱の取り外しは、おそらく神戸能楽会館が先駆的事例である。ただし、様々な技術を導入した能舞台ではあるが、内観写真をみるとその外観は従来の形式と何ら変わった部分はなく、唯一目付柱を取り外すために軒先を吊り上げている点が目立つ程度である。

池内の改良論は能楽の技法・演出そのものに関わるため実現はしなかったが、能舞台の改良はこうした専用性・形式性を担保した多目的利用という、保守的な形でのみ実践していたことが指摘できる。そして、こうした改良論の展開と実践自体が、能舞台の形式が近代において一貫して大規模な変更がなされなかった証左となっていることにも注目したい。

## 6 まとめ

本章では、近代にかけての能舞台の寸法体系の変遷について、近世以前の寸法体系、そして近代における能舞台の様式に対する歴史認識といった背景も含めながら検討した。

まず、近代の寸法体系において、本舞台寸法には新たな寸法体系の模索がみられず、近世の舞台との大幅な差異はみられなかったが、橋掛りの梁間寸法・取り付け角度のみ大きな相違がみられた。興味深いのは、桁行寸法・取り付け角度に関わらず橋掛りの梁間寸法がどの事例も『匠明』の規定寸法より広い点で、舞台空間に奥行を得ようとする意図には室内化による施設の狭小化の影響が窺える。唯一の変化として取り付け角度は緩やかになっていく傾向がみられ、要因として舞台での演技上の利点の重視と敷地条件の2点が推定できた。演技上の問題は技法研究とも関わってくると思われるが、これは音楽学研究の視点からも実証を必要とするため、学際的研究を視野にいった今後の課題としたい。

また、以上の傾向について、移築・形式の模倣という視点から考察を加えると、移築の場合は従前の状態を変更することはあまり確認できなかった。見方を変えれば、この傾向は能舞台の形式を尊重しているという意味で、舞台形式を変更しない絶対性の1つの類型とみなすこともできよう。対して、模倣例では必ずしも完全

なコピーではなく、それぞれの舞台で寸法体系をアレンジしていた。模倣例はほとんどが近世の形式よりも皇族・華族に関わる能舞台を参照するケースを多く確認したことから、少なくとも上流階級に由緒ある舞台を写すことに意義を見い出していたことは明らかで、名古屋能楽堂における「拝模」という表現がそれを裏付けている。

さらに、明治末期の『世阿弥十六部集』の公表を機とする能舞台研究の展開について、「能舞台研究会」での議論を観察すると、本舞台寸法を江戸間三間四方、屋根形式を切妻とする形式を桃山期以前の古式、対して本舞台寸法を中京間と京間三間四方、屋根形式は入母屋とする形式を、江戸期の定式と認識していたことがみれとれた。このように、学術的側面における能舞台の系譜的考察も進められていたが、糺河原勸進能場能舞台の橋掛りの誤解も含め明らかになっていない部分も多く、また山崎のやや創作的な舞台設計の傾向があったことを鑑みると、こうした学術的研究は能舞台の設計にあまり影響を及ぼさなかったと考えられる。一方で、神戸能楽会館のような能舞台の改良も実践していたが、骨格を維持したままのやや保守的なものであった。池内による急進的な改良論も存在してはいたものの、議論の成熟をみないまま衰滅したことから、能舞台の改良議論はおそらくほとんど発展しなかったとみてよいだろう。

本章の結果で強調できるのは、寸法体系、「能舞台研究会」での言説および能舞台改良の実践例それぞれの傾向から、動機は不明ながらも、舞台形式固持の不文律は近代に入りより徹底されていったのではないかと、ということである。花伝書の公開がどれほど影響していたかは今回判明しなかったが、結果として能舞台自体は、演劇改良運動が歌舞伎劇場にもたらしたような、外的要因による舞台形式のオリジナリティの喪失には至らなかった。このため、観覧領域の構成は形式が固定された能舞台に即すことを強制され、設計の自由度を失っていったのである。このように、近代に透徹された能舞台の形式に対する保守的態度は、観覧領域の設計方針を決定付ける絶対的な初期条件を形成したといえよう。

注)

- 1) 『建築史学』第71号，建築史学会，2018.9
- 2) 本章では、太田博太郎監修・伊藤要太郎校訂『匠明』・『匠明五巻考』（鹿島出版会，1971.12）に拠った。
- 3) 『世阿弥十六部集』は世阿弥が著した能楽理論書で、「風姿花伝（花伝書，第五まで）」・「花伝書別紙口伝（第七）」・「五音曲条々」・「覚習条々（若鏡残欠）」・「九位次第」・「遊学習道見風書」・「至花道書」・「二曲三体絵図」・「能作書（三道）」・「曲付書」・「風曲集」・「習道書」・「世子六十以後申楽談儀」・「夢跡一紙」・「世子七十以後口伝（却来華）」・「金島集」の16部からなる。
- 4) 丸山奈巳「江戸時代後期の江戸における一世一代勸進能興行場 ―寛延3年，文化13年，天保2年，弘化5年の実例から，江戸時代の能劇場の建築物としての評価―」（『日本建築学会計画系論文集』第673号，pp. 675-684，2012.3）



を参照すると、勧進能場の能舞台の仕様については、本舞台などは三間四方の記述があるもののそれが京間か江戸間かといった寸法体系は判別できず、また寸法を指すのか規模なのかの詳細が不明なため、本章の考察対象から除外した。

- 5) 西本願寺北能舞台は昭和16年（1941）4月に旧国宝指定、のち昭和28年（1951）3月に国宝指定、同表能舞台は明治43年（1910）8月に旧国宝指定、厳島神社能舞台は昭和16年（1941）4月に旧国宝指定、沼名前神社能舞台は昭和28年（1951）11月14日に重要文化財指定を受けている。
- 6) 北尾春道，洪洋社，1942
- 7) 『国宝能舞台』では約70°と記載しているが誤植とみられる。
- 8) 宗教法人厳島神社，真陽社，1994.3
- 9) 真陽社，1959.7
- 10) 『建築雑誌』第296号、1911.7
- 11) 『能楽』第8巻5号、1910.5
- 12) 梅若実「舞台を得るまで」（『能楽盛衰記下巻 東京之能』）では、「青山様の御邸内には至極結構な御舞台があつたが、どうなったであらうかといふ話から、（中略）遂に買受人と青山様とのお話合で此の舞台だけを百参拾円で此方へいたゞけるようになりました。」とある。
- 13) 「図中舞台部は浅野侯爵家御寄贈の舞台を全然其儘据ゑ込むものにして殆ど何等の変更をも加へず」、『喜多』第5巻第2号，1927.2
- 14) 前田利為邸能舞台の平面図は、「侯爵前田邸能舞臺平面之圖」（『能楽』第8巻5号，1910.5）から数値をあたった。
- 15) 『名古屋能楽会（設立）昭和六年』，国立公文書館，平26文科00020100，1931.3.20
- 16) 「用材は総て吉野桧を使用し東京の細川侯爵家の舞台と浅野侯爵家から拝領された喜多流家元の舞台を参考にして全体の設計を大槻氏がして要点は山崎楽堂氏の指導を経たものである。」、『観世』第7巻第10号，1935.11
- 17) 田中一馬「慶祝能楽に当りて」（『宝生』第19巻第4号，1940.4）で「大阪能楽殿は故手塚亮太郎氏が、江戸城御本丸の御能舞台をそのまゝ再現されたものと聞いてをります」と紹介されている。同号には、他にも同様に江戸城を模したと言及する寄稿がみられる。
- 18) 岡山理香「近代能楽堂の成立過程における山崎静太郎の果たした役割について」（『武蔵野美術大学研究紀要』第27号，1996）によれば、この5名は東京帝国大学の同期で、「花の四十二年組」と称された学年とされる。
- 19) 後藤慶二、山崎楽堂の他には、岡田信一郎「祈念公会堂」（『建築雑誌』第20巻第236号，1906.8掲載）、内田祥三「劇場設計図」（『建築雑誌』第21巻第252号，1907.12掲載）など、のちに著名な建築家となる学生が卒業設計に劇場建築をテーマとしていた。

- 20) 天野文雄「寛正五年糺河原勸進猿樂の橋掛りは本当に舞台後方まっすぐに伸びていたのか ―能舞台変遷史再考―」, 『芸能史研究』第188号, pp. 1-26, 2010. 1
- 21) 「研究会後に於て重ねて世阿弥遺著を熟読するに、橋掛りに於て一声謡出しの事、或は舞台に於ける舞い始め舞い納めの事など記したる條を見れば、すぐに此の頃余程完全なる舞台ありしとの疑も無き能はず。而かも時代は応永として寛正糺河原勸進能以前にあり。(中略) 従つて前回以来の諸説中訂正を要するもの多多あらん。』, 『能楽』第8巻第3号, 1910. 3
- 22) 「來年よりの研究會席上にては、専ら現今の能樂堂に就いて、見所、舞臺、樂屋、採光、その他一切の設備に關して討論し、以て能樂堂建築の改良を期せんとす。』, 『能楽』第8巻第12号, 1910. 12
- 23) 『建築雑誌』第34号第398号, 1920. 2
- 24) 能楽会, 東京創元社(復刻), 1926. 5(復刻1992. 10)
- 25) 「夜能會設立主旨書」 「能の催しは概ね日曜日を丸潰しにするの例なるが故に、既に其の道に入りて十分趣味を解し得たる者にあらざるよりは、到底忍耐し得ざる所なり、ここに於て何か簡便なる方法により、普通の日の夕刻より凡そ二三番の能と狂言とを見せ、且つ各流の異同をも知り得る道はあらずやとは、近來各方面より促さるる希望なり」, 『能楽』第3巻第9号, 1905. 9
- 26) 表章「演能所要時間の推移」, 『日本文学誌要』第36号, 法政大学國文学会, pp. 47-58, 1987. 3
- 27) 「十萬圓株式組織で土地建物獨立經營たること。右經營の方法として(中略) 一、能謡以外の邦楽——例せば長唄、舞踊、三曲等各種國粹藝術の催に會場を開放する事。』, 上田隆一「神戸能楽會館建設に就いて」, 『観世』第9巻第7号, 1938. 7
- 28) 前掲27) 「而してワキ正面座席がギャッキ仕掛に依つて本舞臺と水平になるまでセリ上り、一代ステージが現出する。(中略) 此の舞臺及びステージは名古屋の社寺建築者宇野林平氏の建築で、全部尾州檜の官材だ。」

## 第3章 芝能楽堂における領域区分の生成過程

### 1 はじめに

本章は、近代能楽専用施設の嚆矢と位置付けられる「能楽社」、通称・芝能楽堂<sup>1)</sup>を対象とし、その観覧領域の変遷を通して領域区分の生成過程を明らかにすることを目的とする。

芝能楽堂は、英照皇太后への御孝養を主要目的として、岩倉具視ら華族を中心組織とする「能楽社」によって、明治14年(1881)芝公園楓山に建設された明治期を代表する能楽専用施設である。設計は宮内省内匠寮技師の白川勝文が務め<sup>2)</sup>、明治36年(1903)10月14日に靖國神社へ移築されるまで、能楽復興の重要な拠点となった<sup>3)</sup>。

芝能楽堂に関する先行研究には、現在(1)建設の経緯、(2)空間分析、(3)上演方式の大きく3つの視点に基づく論考が知られる。まず先行研究(1)には古川久『明治能楽史序説』<sup>4)</sup>があり、法政大学鴻山文庫蔵「明治能楽史料」<sup>5)</sup>を中心に用いて、明治期の能楽界の混乱と、皇族・華族との結びつきを重視した復興とその第一手である青山御所能舞台の建設、芝能楽堂の設立と経営の実態、移築に至る経緯をまとめ、芝能楽堂の来歴を多角的に捉えている。

また先行研究(2)の奥富利幸「明治初期における能楽堂誕生の経緯」<sup>6)</sup>は、建築的視点から考察を試み、先行した屋外施設の青山御所能舞台と比較しながら、能楽専用施設の近代化を検討している。ここで奥富は、図面史料の比較検討から観覧領域が増設によってL字型の構成へ変化したことと、改修記録から能舞台と観覧領域の間の白州上部に屋根を設けて室内化した点を指摘しながら、「能舞台と見所の空間を一体とする室内化は、能楽堂の近代化を象徴する変化である」と総括している。

最後の先行研究(3)については、三浦裕子「芝能楽堂と能楽社・能楽堂」<sup>7)</sup>が、芝能楽堂での上演規約と創設から明治29年(1896)の組織改正までの演能会と運営形態に触れている。三浦によれば、上演の種類はA：行啓能、B：能楽社・能楽堂主催の玄人能、C：能楽社・能楽堂が催主、能楽師が担当人の玄人能、D：能楽社社員主催の玄人能、E：紅葉館主催の玄人能、F：能楽師主催の玄人能、G：素人能、H：その他の計8種に分かれていたとされる。そして創設時他の実演芸術の利用目的を掲げつつも、実際は皇太后の御孝養を主要な目的としたため運営形態と上演方式が乖離していたこと、また運営も皇太后の援助を期待しすぎたことと、能楽師たちが各々舞台を有するようになり芝能楽堂の存在意義が薄れていったこと、能楽社という運営主体の場当たりの活動、などの点を移築の要因として挙げ、先行研究(1)の内容をより具体的に精査している。

これらの論考によって、芝能楽堂は明治初期の能楽復興の象徴であり、劇場空間全体の室内化という近代化を実現した重要な事例と位置付けられていると共に、近年はその運営の問題点も浮き彫りとなってきた。

一方、観覧領域の領域区分について、奥富は青山御所能舞台と異なり脇正面と地裏の序列が逆転している状況を指摘しているが、領域区分の性格と生成過程についてこれらの先行研究ではほとんど検討を行っていない。また先行研究(3)が明らかにしたように、芝能楽堂では主催者と対象とする観客層それぞれが異なる多様な上演方式があり、それとの関係から領域区分の生成の背景を考察することも重要と考えられる。

今回、東京都公文書館所蔵の東京府文書に、芝能楽堂に関する改修記録が存在することが判明し<sup>8)</sup>、以上の課題に基づく観覧領域の検討が可能となった。本章では、上記の新出史料を中心に用いて、芝能楽堂の観覧領域の実体と領域区分の生成過程を、上演方式との関係という新たな視点から検討し直すことを目的とする。

## 2 芝能楽堂の建設経緯

芝能楽堂の観覧領域の分析の前に、まず設立の経緯について簡単に触れておきたい。芝能楽堂はそれまで衰退の危機にあった能楽の復興政策の拠点としてスタートを切ったが、その経営は困難を極め、芝能楽堂は体制維持のために度重なる組織変更を行っている。ここでは、能楽社の組織の変遷など先行研究で既に明らかとなっている部分は簡潔に述べることにし、それまで触れられてこなかった設立以前の動向、観覧人の身分想定、そして立地条件を補足してみたい。

### 2-1 能楽社の設立と運営形態

芝能楽堂の設立目的と組織体制については、明治27年(1894)に能楽社取締を務めた飯田巽による「能楽社史」・「能楽会史」<sup>9)</sup>の明治14年(1881)4月16日の項にある、芝能楽堂の開設の記事、そして運営計画を明文化した「申合規則」の引用から判別できる。「申合規則」は全部で10条からなり、第一条と第三条に芝能楽堂の設置目的、運営方針が以下のように掲げられている。

明治十四年

四月十六日 能楽社ヲ芝公園宇紅葉山ニ開設ス其発起人ハ(発起人ハ前年已来創業準備ニ従事シ本社成立後ハ事務ノ主催者トナリ後明治十三年マテ其ノ名称ヲ存続セリ)九條道孝前田齊泰池田茂政坊城俊政藤堂高潔前田利鬯世話人ハ(世話人ハ発起人ヲ佐ケテ創業ノ事ヲ参画シ本社成立後モ尚社務ニ参興シ後明治十三年マテ其ノ名稱ヲ存続セリ)重野安澤丸岡莞爾久米邦武小野義真子安峻鈴木慧淳(小野子安鈴木ノ三者ハ紅葉館ノ発起人ニシテ本社ト気口ヲ通ズル為メ世話人ニ例シタル者ナリト云フ)山本復一山本直成三好長経白川勝文(同氏ハ技師トシテ建築ヲ擔當セリ)瀬川安五郎川村傳衛安田善次郎ニシテ先以テ申合規則ヲ定メタリ(本社ノ位置ハ紳士集會所トシテ設立セシ紅葉館ノ隣地ニ在リ諸事同館ト連絡スルノ必要アルヲ以テ社則ノ如キ同館ト共通シテ定メタリ故ニ申合規則ト稱セシモノナリ)其規則ニ曰ク

第一條 能楽社設立ノ主意ハ能楽ノ藝道ヲ維持シ永ク公衆ノ歓娛ニ供スル為メ其演技場ヲ設ケ益其技ニ

嫺熟セシムルニ在リ

(中略)

第三條 右ノ主意ニ因テ府下芝公園地内字楓山ニ於テ能楽舞臺及ヒ棧敷ヲ建築シ相當ノ賃料(當分一日ニ金拾円トス)ヲ取テ之ヲ能楽師若シクハ他ノ望ノ人ノ貸付シ技藝ヲ興行セシムヘシ

「申合規則」冒頭にあるように、芝能楽堂の運営主体は基本的に華族が担っている。第一条の記述をみると、まず設立の「主意」として能楽を維持し「公衆」、すなわち不特定多数の人々への娯楽として開放するという、これまで近世には類例がない能楽上演の一般公開の明文化が確認できる。また、第三条には賃料を取って能楽師その他希望者に芝能楽堂を貸し付けるとし、第五条には第二条の「風俗品行ニ注意シ淫褻鄙猥ノ挙動ナカラシムル」ものであれば、能楽以外の「之ニ準スル優美ノ歌舞音曲ノ類」に施設を借り興行することを許可している。このことから、芝能楽堂は貸館運営を基本としていることが読み取れる。興味深いのは、皇太后の御孝養を目的として計画したにも関わらず、行啓能を規則に一切盛り込んでいないことである。第1章第4-2節の表1-1に示したように、芝能楽堂での皇太后の行啓記録は40回に及んでいたもので、主要目的であったことは明らかなが、規則に記載できない何らかの事情が窺える。

さらに、紅葉館<sup>10)</sup>と社則を共通させ経営を連携させる旨が書かれており、そのため世話人には紅葉館発起人である小野義真、子安峻、鈴木慧淳の3名を含んでいる。同日の記事にある広告文には「本社舞臺建物等ノ維持保管ヲ紅葉館ニ委託シ其ノ保管費トシテ毎月金五拾円ヲ交付スルモノトシ締結書ヲ交換シタリ」とあり、芝能楽堂の維持管理を紅葉館に委託契約していたことがわかるが、契約は明治15年(1882)12月31日に解約している<sup>11)</sup>。

設立以前の事業計画・規則については、その草案を「起業順序」・「皆楽社約」<sup>12)</sup>にみることができる。「起業順序」とは、主に能楽社の手続・予算等について記したもので、2枚の原稿が存在し、推敲が重ねられている。もう1つの「皆楽社約」は「申合規則」の草案にあたり、こちらも推敲原稿が確認できる。この2点は共に作成者・作成年は不明で、「申合規則」同様、皇太后に関する記述は全くない。三浦による翻刻<sup>13)</sup>があるが、実施された規則との比較はなされていないので、ここで改めて検証してみたい。

まず「起業順序」は、朱書の訂正部分がある草案(以下〈起業順序A〉)と、朱書きのない草案(以下〈起業順序B〉)がある。まず〈起業順序A〉では、株金の扱いを華族が担うこと、拠出金を華族から収集すること、敷地を「山下博物館跡」と定めるものの「但来年四月マテ明カス」といった内容が書かれている。山下博物館とは、内山下町(現在の千代田区内幸町一丁目)に明治6年(1873)に設立した博物館で、明治15年(1883)に上野公園に移転している。この記述から、芝能楽堂は山下博物館と入れ替わるように内山下町に建設される予定であったことが判明する。

一方の〈起業順序B〉は、発起人・予算・組織名等の記載があるが、逆に敷地に関する記述がない。発起人

の名簿には以下の順序で名義があり、実施では華族のみとしていたのが、当初能楽師が関わる予定であったことが窺える。

一 発起人

坊城引受一人

前田引受一人

平岡熙一

宝生九郎

梅若実

また、「猿楽名称ヲ改ムル事」とあり、まだこの時点では能楽の呼称が定着していない。「能楽文学研究会談話要領」<sup>14)</sup>での久米の回想によれば、明治13年（1880）春頃に九条道孝が能楽の名称を発案し、それを前田斎泰が高く評価したことが語られており、したがってそれぞれこの文書はそれ以前に作成されたものと推察される。その他、島津忠義、毛利元徳ら華族、東本願寺第21代法主の大谷光勝、西本願寺第21世門主の大谷光尊の名が記載されているが、どの役職かは記述がない。

次に、「皆楽社約」について「申合規則」と比較してみよう。「皆楽社約」は全18条からなるもの（以下〈皆楽社約A〉）、全19条からなるもの（以下〈皆楽社約B〉）の2種がある。「申合規則」よりも規定数が細かく、株式に関する詳細な内容を含むなど若干内容も異なっている。

まず〈皆楽社約A〉の第一条には「立社ノ主意ハ猿楽ノ芸道ヲ維持シ永ク~~中等以上ノ~~公衆ノ歓娛ニ供スル」（注：「中等以上ノ」はさらに丸で囲み）とある。この草案ですでに修正が確認できるものの、当初「公衆」の範囲を制限している点は興味深い。この「中等以上ノ」の部分は〈皆楽社約B〉および「申合規則」では完全に削除され、「公衆」の定義は変わっている。また、能楽ではなく「猿楽」の名称を使用していることから、作成は明治13年（1880）春頃以前であることも判別できる。

最も大きく異なるのは〈皆楽社約A〉第8条および〈皆楽社約B〉第9条にある貸与規則で、いずれも「本社ノ舞台棧敷ハ一ヶ月中三回即チ三日猿楽師へ貸渡シ三座観世宝生金剛抽籤法ヲ以テ順次ニ債主トナリ興行セシムヘシ~~定式興行ノ時ハ華族等纔入スルヲ得ス~~」とある。つまり、草案では主要三座のみを抽選で選ぶ方式で、定期上演に華族が参加できないことに定めている。なぜ観世・宝生・金剛の3座に定めたかは不明だが、「皆楽社約」ではいずれも華族が定期上演に関わらない予定であったことがわかり、「申合規則」にはこの規定はなくなっている。

では、設立以後の芝能楽堂の組織変遷について、先の「能楽社史」・「能楽会史」から簡単に確認しておきたい。明治16年（1883）以降、岩倉、前田斎泰、藤堂ら発起人が相次いで死去した影響で、芝能楽堂は早速運営が揺らぎ始め、明治23年（1890）に能楽社を「能楽堂」に改称、発起人・世話人を廃し新しく取締役を設置す

る<sup>15)</sup>。明治24年（1891）に死去した三條実美、さらに明治27年（1894）に死去した林直庸に代わり有志者で大蔵省出身の飯田巽が取締役を勤めると<sup>16)</sup>、本格的な組織改正が実行される。

明治29年（1896）7月1日「能楽堂」は「能楽会」に改称、この改正により芝能楽堂は「能楽会」の附属施設となり、「能楽会附属能楽堂」の名義に変更された。この時、創設時世話人を勤めた久米邦武は除名され、総裁には山階宮晃親王、会頭には宮内大臣土方久元が就き、副会頭を九条道孝、幹事を井伊憲直、黒田長知、前田利邨、古市公威らが勤めた<sup>17)</sup>。また、商議員には10代三井八郎右衛門高棟や益田孝ら有力な資産家が名を連ねているが、「能楽堂記事 明治二十七年六月起」<sup>18)</sup>によれば明治27年（1894）に預金取引先を三井銀行に定めており、能楽会は三井家を新たな中心的パトロンとしていたと思われる。会計監査員に関する規則も細かく指示されており、飯田の組織改正によって運営計画が厳密さを帯びたことが読み取れる。創設時からの支持者であった英照皇太后が明治27年以降病床に臥したため行啓の回数が減少し、明治30年（1897）1月に崩御したことも、芝能楽堂の運営に打撃を与えたのであろう。一連のこうした組織変遷をみる限り、その運営が非常に不安定であったことは歴然としている。

## 2-2 観覧人の身分想定

ここまでで確認したように、芝能楽堂は「公衆ノ歓娛ニ供スル為メ」の施設であり、同時に皇太后の御孝養を目的に据えた、華族を運営主体の中心とした上流階級の行事の施設でもある。しかし、このような矛盾した運営形態では、観覧領域に着席する観覧人の身分を、それぞれの上演でどのように想定しコントロールしていたのかという点に疑問が生じる。そこで、観覧人の身分想定について、再度「申合規則」と「皆楽社約」の比較から検討してみたい。

先述の通り、〈皆楽社約A〉の第一条では「公衆」の範囲を「中等以上」に制限し、この部分は〈皆楽社約B〉および「申合規則」では完全に削除していた。ここでの「中等」がどの身分以上を指していたかであるが、石堂彰彦によれば、まず「中等」社会とは近代国家形成期の日本において、政治的主体となる身分に対して用いられるが、士族と平民のいずれかを含むのかのはっきりとした線引きがなく、具体的な議論の契機は明治8年初頭に起こった第二次民選議院設立論争における、選挙権の有資格者の争点にあったことを指摘している<sup>19)</sup>。この議論の活発化は1880年代を中心とするので、芝能楽堂が建設された時点でまだ「中等」の概念規定は曖昧であったと考えられ、「申合規則」で削除したのは〈皆楽社約A〉での定義を組織内で共有できていなかったためと思われる。しかし、能楽社が旧大名家の華族中心の組織であることから「中等」を「士族」と認識していた可能性も考えられること、「申合規則」でみたように会員制の高級料亭である紅葉館に維持管理を委託していたことと、紅葉館主催の玄人能を創設時催していたことを勘案すれば、やはり観覧人の身分をある程度限定する意図はあったとみてよいだろう。

次に、「中等以上ノ公衆」を掲げる必要性について、立地していた芝公園の経営との関係から分析を試みたい。明治以降の公園制定は、明治6年（1873）1月15日の太政官布告により、社寺境内等を官有ながらその経営を認め、土地を貸与して借地料・地方税を徴収可能な地目とすることを目的としていた<sup>20)</sup>。

「能楽社史」明治十四年の項「広告案」には「其建築造舞臺及ヒ附属建物ノ面積ハ式百六拾一坪式合六勺七オニシテ其ノ敷地式千百式拾五坪五合ハ公演地ヲ借充シタリ（略）」とあるが、同明治二十六年拾月の項には「能楽堂家屋税及敷地借料免除ノ請願書ヲ東京市ニ提出シタリシカ許可セラレス蓋能楽社創立ノ際ハ無税無借料ナリシカ其ノ後有税有料トナリ毎年二百円近キ税金ヲ為スニ至リタルヲ以テ免除ノ請願ヲ為シタリ」とあり、当初敷地は家屋税・借地料は免除されていたことから、敷地面積は2125坪5合と広大であった<sup>21)</sup>。

しかし、「能楽社会計報告」<sup>22)</sup>には、明治20年（1887）の時点で地税を半年に20円7銭6厘、換算すれば月に1坪2厘納めていたことを記しており、明治22年（1889）12月には1坪1銭2厘とされたことから、同年11月に敷地を1555坪2合返納している<sup>23)</sup>。さらに地税だけでなく、家屋税・区費も合わせて半年に平均22円ほど納めていたようである。

「能楽社史」によれば、明治26年（1893）の時点で納税額は家屋税含め年間総額200円にも及んでいたとされ、同年10月28日家屋税免除を東京府に申請するが却下されている<sup>24)</sup>。さらに、移築直前の明治33年（1900）には地税額は1坪3銭に増額された<sup>25)</sup>。こうした芝公園の段階的な増税には、当時東京府が芝公園を名勝地として維持管理するため、無秩序な開発を阻止する政策があった<sup>26)</sup>。

では、芝能楽堂が立地していた芝公園楓山の経営方針をもう少し考察してみたい。『東京市史稿 遊園篇 第五』所収の「芝公園地元金地院境内楓山、及近傍着手ニ付、大略見込書」<sup>27)</sup>には、芝公園元金地院楓山の開発において、「一 楓山ハ芝公園地中最モ勝景ナル故ニ、將來經費ノ増殖ヲ待チ、（略）外國公使等ノ接待ニ充ツヘキ伽藍ヲ建築シ、大ニ公園ヲ旺盛ナラシメンコトヲ希望ス」という東京府の指針が掲げられている。このことから、芝能楽堂は外国貴賓の接待を目的とした迎賓施設として建設する条件があったことが推測できる。「中等以上ノ公衆」はこの指針を受けたものとわかり、芝能楽堂は上流階級の社交施設として開場する前提条件があったと指摘できる。

### 3 芝能楽堂の平面図

ここからは芝能楽堂の観覧領域の分析に視点を移し、領域区分の生成過程を明らかにしていきたい。芝能楽堂には、東京府文書所収のものを含めて4枚の平面図が知られているので、まずはこれらの年代の確認から始めよう。

1枚目は、東京都公文書館蔵「芝公園地所拝借能舞臺建築等之願」<sup>28)</sup>の付図「能舞臺并見所図」（図3-1、以下〈公文書図面〉とする）である。この図は能楽社発起人を務めた子安峻らが東京府に提出したもので、申



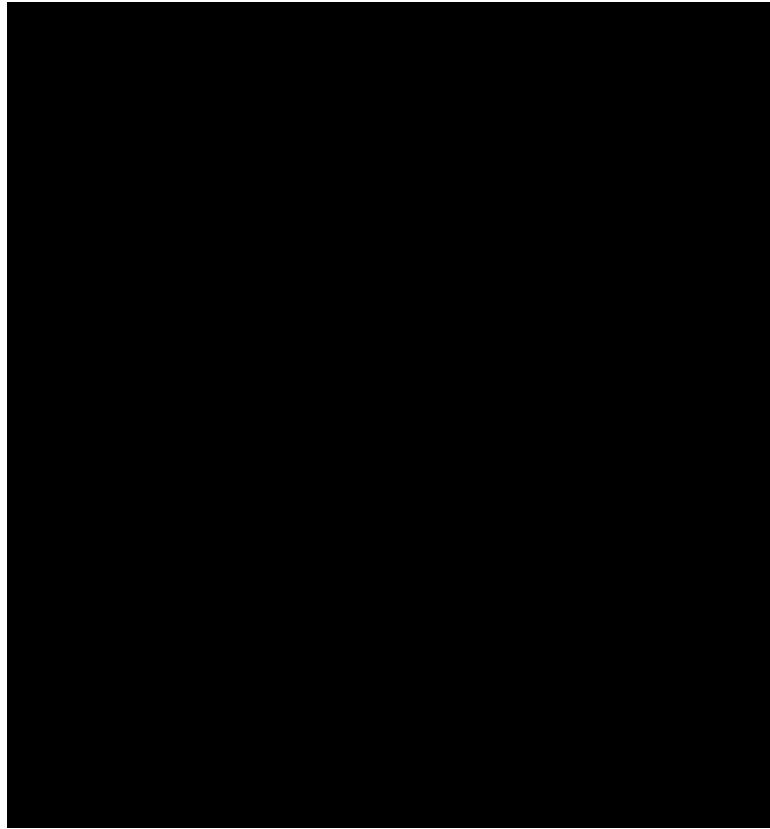


図3-1 「能舞臺并見所図」(「」内は原図の表記、点線部「土間見所」の領域)



図3-2 「芝公園地内能楽堂」(「」内は原図の表記)

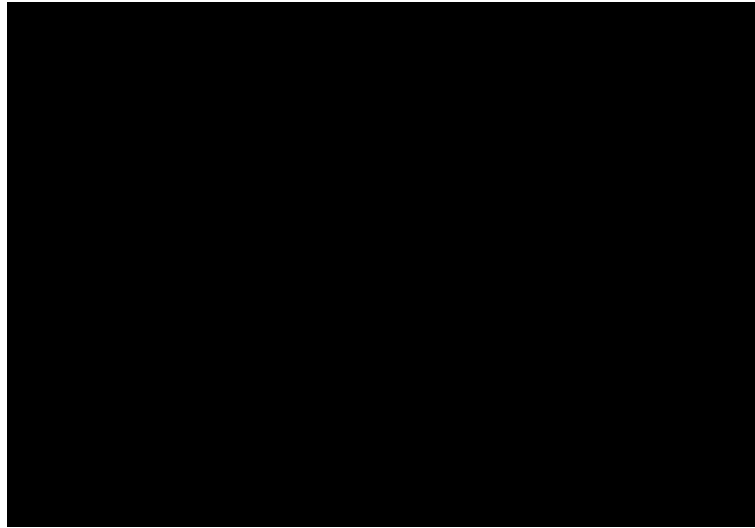


図3-3 「能楽堂観覧席等級区画図」(原図より筆者作成)

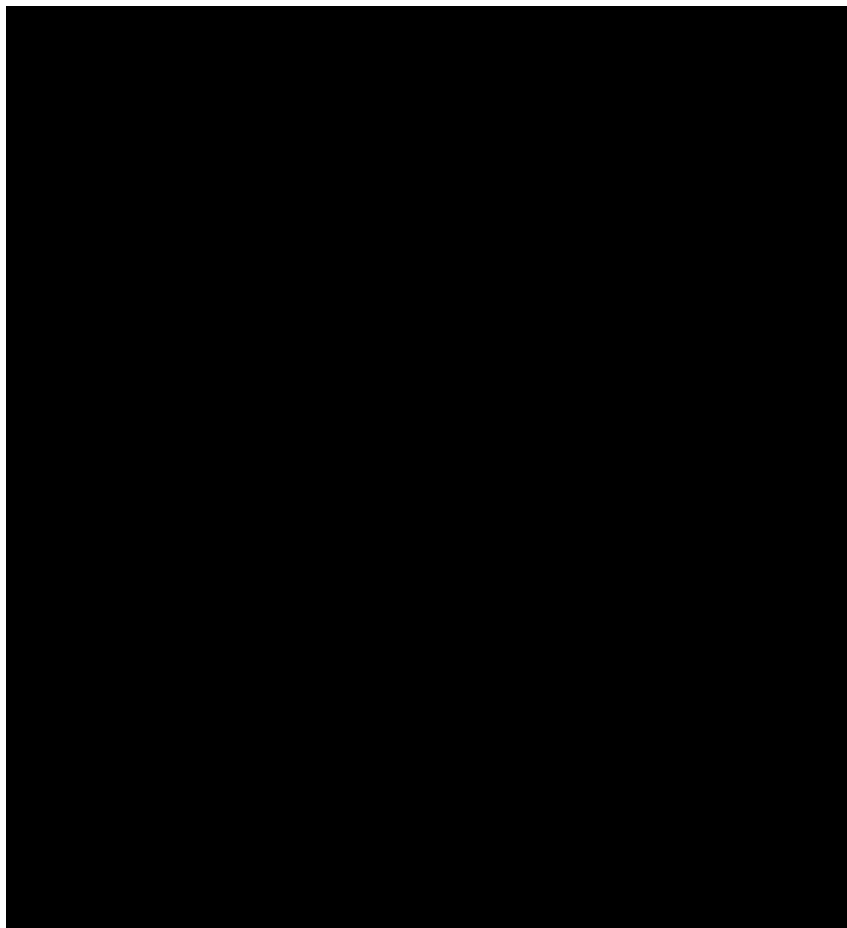


図3-4 「芝能楽堂平面之図」(改修部分指図筆者、「」内は原図の表記)

請年は明治13年（1880）10月9日である。

2枚目は、東京都立中央図書館木子文庫蔵「芝公園地内能楽堂」（図3-2、以下〈木子文庫図面〉とする）である。作成年、作者共に不明で、図の右上には「惣計貳百参拾壹坪六合貳勺五才 外二雪隠七坪五合六勺貳才五系」、右下には「高木方ら出張シ 明治二十年一月廿七日現調 建坪惣計貳百五拾四坪七合五勺 便所在来通り」の2つの墨書が確認できるが、作図部分の表記通り面積を計算すると約241坪1勺となることから、図面は少なくとも右下の墨書の明治20年（1886）とは異なる時期を描いたことは推定できる。

3枚目は、明治29年（1896）7月1日作成の法政大学鴻山文庫蔵「能楽堂規則」の付図「能楽堂観覧席等級区画図」（図3-3、以下〈鴻山文庫図面〉とする）である。『能楽堂規則』は明治29年（1896）に能楽堂を「能楽会」に改称した際に作成した座席図で、図には観覧領域の等級を、「甲」を緑、「乙」を黄、「丙」を赤の順にそれぞれ色分けで示している<sup>29)</sup>。

4枚目は、明治35年（1902）8月1日発行の『能楽』第1巻第2号に掲載された大島盈株らの実測・作図<sup>30)</sup>による「芝能楽堂平面之図」（図3-4、以下〈『能楽』図面〉とする）である。

以上の図面史料の内、〈木子文庫図面〉と〈『能楽』図面〉は年代が正確に検証されていないので、芝能楽堂の改修記録から比較・検討していきたい。

東京府文書と、「能楽社史」・「能楽会史」の記述を基に、芝能楽堂の改修箇所と時期を列記すると、以下の通りになる。

- |                    |            |         |
|--------------------|------------|---------|
| ①明治14年（1881）11月29日 | 出入口側面土間増築  | 1間半・2間半 |
| ②同上                | 出入口正面庇増築   | 1間・2間   |
| ③同上                | 便所配置変更     |         |
| ④明治15年（1882）8月7日   | 能楽堂北側休息室増築 | 6坪7合5勺  |
| ⑤明治29年（1896）10月27日 | 能楽堂東側供侍所増築 | 7坪5合    |

①・②・③は、竣工後まもなくに東京府に申請した「芝公園地能楽堂建物模様替建増及能見物人取扱所納家便所建増樹木植附伺書」<sup>31)</sup>で確認できる。付図によれば、それぞれ規模が2坪5合と3坪5合の便所2カ所をL字型の配置に変更したことが読み取れる（図3-5）。④は同じく東京府に申請した「芝公園地能楽堂内休息及便所建増伺書」<sup>32)</sup>にみられるが（図3-6）、「能楽社史」の同日の記事には「女官扣席ヲ本舞臺ノ東北隅へ建増ス其面積六坪七合五勺ナリ此建物ハ青山御所ニ於建設セラレタルモノナルモ後本社へ附興セラレタリ」とあり、④は青山御所から移築していたことがわかる。⑤は図がないため具体的な形状が確認できないが、「能楽会史」の記事<sup>33)</sup>から施設東側に増設したことは判別できる。

以上の記録を各平面図と照合すると、まず〈木子文庫図面〉は改修記録をすべて満たさないが、土間の該当箇所は「此處建足シアリ」、休息室の該当箇所は「此所當時模様替ニ付建増アリ」の表記がそれぞれ確認でき、



図3-5 土間・庇・便所改修図（東京都公文書館蔵）



図3-6 休憩所増築部（東京都公文書館蔵）

土間は位置と寸法が合致する。このことから、〈木子文庫図面〉は明治14年（1881）11月29日以前の、ほぼ創建当初を表した図面と判断できる。

一方、『能楽』図面〉は、土間・休息室の増築部分があり、便所は鏡の間の角にL字型に配置したものが確認できる。さらに供侍所は、施設東側にある「供侍」と表記した離れが該当するので、明治29年（1896）10月27日から明治35年（1902）8月1日までの間に相当する図面であると判断できる。以上の考察から、各図面史料の年代は以下のように判定できる。

〈公文書図面〉 …明治13年（1880）10月9日

〈木子文庫図面〉 …明治14年（1881）11月29日以前

〈鴻山文庫図面〉 …明治29年（1896）7月1日

『能楽』図面〉 …明治29年（1896）10月27日～明治35年（1902）8月1日

#### 4 観覧領域の構成

図面の年代特定に基づいて、芝能楽堂の観覧領域の性格を図の年代順に検討していこう。

まず〈公文書図面〉では、観覧領域は能舞台に対面し、能舞台向かって左側にやや回り込んでいる。この構成は『匠明』に記される「主殿」の構成に良く似ているが、内部にはL字に折れ曲がった通路のようなものが2列描かれ、能舞台に近接する部分を「土間見所」とする点は仮設席の存在を窺わせるなど、大きく異なる部分も多く散見される。能舞台向かって右側にも観覧領域があるが、正面席と比べて奥行は短い。ここで注意したいのは、図から出入口の分けが確認できないことだが、皇太后の行啓を目的とした芝能楽堂において出入口を分けなかったとは考えにくく、〈公文書図面〉は実施されたものとは異なる可能性が高い。

次に〈木子文庫図面〉では、「土間見所」がなく、橋掛り背面の中庭と同じく「空地」である。この部分をすべて白州と仮定すれば、〈公文書図面〉より近世の形式に近いといえよう。観覧領域は外形のみ作図しているため動線計画は判別できないが、図の表記から観覧領域の面積を算出すると、合計116坪2合5勺となる。

次の〈鴻山文庫図面〉では白州が縮小しており、能舞台周辺は〈公文書図面〉の「土間見所」に近い外形となっている。観覧領域の領域区分も、動線計画をみると正面席が大部分を占め、能舞台向かって右側席と左側席がそれに付随する構成と判別できる。

最後の〈『能楽』図面〉の構成は〈鴻山文庫図面〉と同様であることから、〈鴻山文庫図面〉から〈『能楽』図面〉までの間、観覧領域の構成は変化しなかったと判断してよい。以上の比較から、観覧領域の構成は〈木子文庫図面〉と〈鴻山文庫図面〉との間で変化があり、以降は〈『能楽』図面〉まで変化しなかったことが指摘できる。

この変化について、奥富は山崎楽堂「能舞台考」の付図<sup>34)</sup>を根拠として、当初白州には観覧領域がなく、のちに板敷の観覧領域を増設したと推定している<sup>35)</sup>。しかし、〈公文書図面〉で「土間見所」を計画していたことを考慮すると、〈木子文庫図面〉の時点でも白州に仮設席が存在した可能性は否定できない。時期は不明であるが、宝生流家元・宝生九郎主催の上演の際、大入りのため白州に観覧領域の一時的な拡張をしたことが言及されているため<sup>36)</sup>、仮設席の有無について別の史料から改めて検証する必要がある。

## 5 観覧領域における仮設と常設

以上のように変化した芝能楽堂の観覧領域における仮設席の有無を検証するため、鑑賞の前提となる上演方式と収容人数の変化から探ってみたい。

表3-1は、「能楽社史」・「能楽会史」に引用された芝能楽堂の上演規則から改正年・改正日・実施日・上演

表3-1 芝能楽堂の上演規則（「能楽社史」・「能楽会史」より）

改正年月日	実施日	上演規定			料金規定		区画数 (御覧所を除く)	区画寸法	収容人数 (推定値)
		上演形式	回数	主催者	1区画	個人席			
1881	4. 16	楽師能	月2回（暑中除く）	能楽師					
1882. 6	11. 26	会員能	半年6回	能楽社	7円50銭		100以下	1畳	400以下
1886. 4. 19	5	会員能	半年5回	能楽社	6円25銭		(変更なし)	(変更なし)	
1886. 11. 29		会員能	月1回	能楽社	1円25銭		(変更なし)	(変更なし)	
		楽師能	月1回	能楽師	上 1円50銭	上 30銭	(不明)	(不明)	(不明)
		稽古能・饗宴など	適宜		並 1円	並 20銭			
1896. 7. 1		式能	3年3回	能楽会	甲 2円 乙 1円50銭 丙 1円	丙 35銭	甲 66 乙 87 丙 27 計180	幅3尺 長6尺	720
		会能	適宜						
		例能	月1回（暑中除く）	能楽師（会員も可）					
1898. 1. 1		(変更なし)	(変更なし)	(変更なし)	甲 3円 乙 2円50銭 丙 2円	甲 1円 乙 75銭 丙 50銭	(変更なし)	(変更なし)	(変更なし)
1900. 12. 29		(変更なし)	(変更なし)	(変更なし)	特別 3円50銭 甲 3円 乙 2円50銭 丙 2円	甲 (4人詰) 1円 乙 (4人詰) 75銭 丙 (4人詰) 50銭	(変更なし)	(変更なし)	(変更なし)

規定・料金規定・着席区画数・区画寸法・収容人数をまとめたものである。この内、上演規定は上演方式・回数・主催者の3つ、料金規定は1席・個人席の2つにそれぞれ分け、部分的な改正の場合は変更なしと判断した。

まず上演方式は、「楽師能」・「会員能」・「稽古能」・「式能」・「会能」・「例能」の計6種の名称がみられる。このうち、「会員能」とは能楽社主催の「観能会」という定期上演で、会員は身分を問わず募集されたが、高額な会費のため購入できる身分は限定されていたと推察される。「楽師能」は能楽師主催によるもので、明治15年（1882）11月26日以前は料金等の決定権は能楽師に一任されているが<sup>37)</sup>、料金規定には会員能に対し低価格の区画もみられるので、観客層の幅は広がったと考えられる。その他は明確な記述が確認できない。

まず表3-1の区画数の変遷から、推定収容人数を算出してみよう。創建当初の区画数は不明であるが、明治15年（1882）6月の会員能導入の際、100名分の名義に限定して1名あたり「見所一疊」の配当を規定しており<sup>38)</sup>、明治15年時には少なくとも100区画はあったことがわかる。明治29年（1896）7月1日には、すべての上演方式で「甲」66区画・「乙」87区画・「丙」27区画の計180区画に統一し<sup>39)</sup>、1区画あたりの寸法は「幅三尺長六尺」と規定していることから、区画寸法は明治15年時から変更していないことが判別できるが、この改正以降区画数と区画寸法の変更がみられないことは、先述した観覧領域の構成の固定化を裏付けるものである。

ここで、1区画あたりの人数規定を推定してみたい。「能楽会史」に引用された「能楽堂規則」第7条の明治33年（1901）の個人席の規則において、以下のように規定している。

十二月廿九日 能楽堂規則第七條ヲ左ノ如ク改正ス（中略） 第七條 能楽堂観覧席ハ別紙圖面区画ノ通特別甲乙丙ノ四級ニ別チ一席ハ幅三尺長六尺ヲ定則トス（中略）観覧料ハ特別一席金参円五拾銭甲一席金参円乙一席金貳円五拾銭丙一席金貳円甲割席（四人詰）壹人金壹円乙割席（四人結）壹人金七拾五銭丙割席（四人結）壹人金六拾銭ヲ超過スヘカラサルモノトス（後略）」

これによれば、個人席は各等級の「幅三尺長六尺ヲ定則」とする区画を「割席（四人詰）」、すなわち1区画を4人分に割ったうちの「壹人」として規定しているから、少なくとも1区画あたり4人が着席可能であったと考えられる。畳約1畳分の面積に4人が着席することは非常に狭隘であるが、山崎楽堂「細川侯爵家新築能楽堂の概様（上）」<sup>40)</sup>では、大正7年（1917）に建設された細川家能楽堂の区画寸法について、「一席の大サは巾三尺に長サ四尺五寸、然し各席悉くその後部に一尺五寸の通路を取り、これが座席と水平となつてゐるので、實際は席中から後方へ喰み出ても不便を感じないから、一席に五人詰としてもさして苦しくはない筈である。」と言及されており、この寸法は標準であったと考えられる。以上を参照して収容人数を推定すると、明治15年時が400人以下、明治29年時は720人となり、明治29年以降は720人で固定化されたことが判断できる。

次に、明治29年以前の会員能以外の各上演における収容人数について探してみたい。表3-2は「能楽堂の

表3-2 1902年9月から1904年4月にかけての芝能楽堂上演記録  
(「能楽堂の由来及略歴」より作成)

年	月	日	上演形式	主催	観覧人員数	年	月	日	上演形式	主催	観覧人員数
1881	4	16	行啓能		200余	1882	10	14	華族能		500余
								22	楽師能	金剛氏成	300余
								24	行啓能		150余 (陪覧)
		30	華族能		1000余 (無料)			28		平安社	300余
					1300余				その他		858
	5	16	華族能	蜂須賀	1200余 (陪覧)		11	3		翁屋	700程
		21	行啓能					12			300程
		28						18			300程
		29		紅葉館	1300余 (外)			26	会員能		400程
	6	5	楽師能		1300余				その他		総計1123
		18	華族能	稲葉・諏訪・穂波	300余	12	5	行啓能		100余 (陪覧)	
		19		平安社	300余		10	会員能		300余	
		22	華族能	徳川慶勝・内藤政義・唐橋在綱	500余		17	華族能		300余	
		25		共済五百名社	700程			その他		総計477	
		26	楽師能	金剛唯一	800余	1883	1	5		横浜株式取引所	
	7	3	楽師能	梅若実	800余			14	華族能		500余
		9		紅葉館				28	会員能		400余
	10	28	行啓能						その他		総計581
							2	3	行啓能	(中止)	(中止)
	11	3		紅葉館	(外)			5	行啓能		
		13		三宅庄市	1000余			6	行啓能		400余 (陪覧)
		19	楽師能	観世清孝・太鼓方				11	会員能		300余
		20	楽師能	観世清孝・脇方				25	楽師能	山本東次郎	500余
		27	楽師能	宝生九郎	(無料)				その他		総計288
	12	5	行啓能				3	3	華族能	子安峻・前田利豊	
		25		紅葉館	400余			11	社員能	能楽社	600余
1882	1				総計440			27	行啓能		(陪覧)
	2	3	行啓能						その他		総計961
		11	社員能	能楽社	500余		4	8	追善能		
		26	楽師能	宝生九郎門人				15	華族能		
	3		その他		総計570			22		能楽社	350余
		12	楽師能	宝生九郎	約1100		7	29	楽師能	櫻間伴馬	800余
		21	社員能	能楽社	330余			1	社員能	能楽社	130余
		26	楽師能	金剛唯一	350余				囃子		
			その他		総計1383	1884	8				なし
	4	9	楽師能	野村興作	1100余		9	30	社員能	能楽社	230余
		19	行啓能				10	7	追善能		550余
		23		北越人親睦会				21	社員能	能楽社	350余
		28	華族能	黒田長知	1200余 (無料)		11	11		石渡繁三	700余
		29		能楽社・華族	800 (無料)			18	華族能		300余
			その他		総計1823			23	楽師能	観世清孝・清藤	400余
	5	14	楽師能	金春広成	900余		12	25	社員能	能楽社	200余
		16	華族能	九條道孝				2	楽師能	金春広成	450余
			行啓能					3	行啓能		(陪覧)
		17		両本願寺	500余		16	社員能	能楽社		
		28	楽師能	石井一齊	1300余			27	社員能	能楽社	
			その他		総計2268		2	5	行啓能		
	6		その他		総計1393			10	社員能	能楽社	150余
	7	22	華族能					16	行啓能		(陪覧)
					総計1108		3	24	華族能		
	8				なし			9	社員能	能楽社	250余
			その他		総計771			23			750余
	9				なし		30	華族能		450余	
			その他		総計934						
	10	8		春藤六五右衛門	500余						

【凡例】(無料)…無料上演、(陪覧)…陪覧有、(外)…会員以外の観覧許可有り、空欄部不明

由来及略歴」<sup>41)</sup>に引用された、明治14年(1881)4月16日から明治17年(1884)3月30日までの収容人数<sup>42)</sup>の記録をまとめたものである。表には規約にはない「華族能」や「社員能」などの名称がみられるが、「華族能」は華族が舞ういわゆる素人能で、「社員能」は三浦が指摘する能楽社社員主催の玄人能にあたるとされる。ここから各上演の収容人数をみると、会員能導入以前の上演の内、明治14年(1881)5月29日と6月5日の上演における1300人が最大記録の収容人数で、導入後も400人以上を収容した上演が13回確認できる。

以上の検討を図面と照らし合わせると、観覧領域の変化以降の収容人数は720人で固定化しているのに対し、変化以前でも最大1300人を収容した記録が存在することになる。〈木子文庫図面〉の観覧領域の面積が116坪2合5勺であることから、変化以前における観覧領域の常設部分の収容人数は、大入り時に通路に着席区画を増設したか立ち見席であった可能性を考慮しても最大930人<sup>43)</sup>になるが、この場合でも1300人を収容する上演では席数に不足が生じることになる。

つまり、明治29年以前の観覧領域では、常設部分で賄える収容人数を超える上演方式の場合、白州に仮設の観覧領域を増設しなければ観覧人を収容できない状況にあったはずである。したがって、当初白洲を一時的に観覧領域に使用していたとすれば、観覧領域の変化は仮設部分を廃してすべての着席区画を常設化し、収容人数を固定化したものとみなすべきだろう。

## 6 領域区分の生成過程

観覧領域の変化を明らかにした上で、最後に本章の主題である領域区分の生成について、料金規定に基づく序列の区分と観覧領域との対応関係の変遷からみていこう。

まず、観覧領域の料金規定による序列の区分と配置が判別できる〈鴻山文庫図面〉から検証したい。先述したように、この図では「御覧所」を除き、「甲」・「乙」・「丙」の等級の区分を、それぞれ緑・黄・赤の3色に色分けして示している。この色分けから区分の規定理由を推察すると、能舞台正面後方と向かって左側の中央部分を「甲」としている点は、おそらく本舞台と橋掛り両方を観覧する位置として良好と判断したものと推測される。また、本舞台と橋掛りの周囲の序列が低いのは、観覧領域が接近しているためと考えられる。さらに、能舞台向かって右側もすべて「乙」であるが、これは地謡が着座する地謡座の背面に位置するため、観覧に支障を来すと判断したことが窺える。本舞台対角線上の数席を低く扱っているのも、本舞台左手前の角に位置する目付柱に面していることが要因であろう。「丙」はやや明確さは欠くが、正面を除き、本舞台から最も遠い位置に充てている。以上から、芝能楽堂では観覧環境に比例して料金規定の序列を規定し、観覧領域の領域区分を形成していたと判断できる。

ここで再度表3-1をみると、明治14年(1881)から明治19年(1886)11月29日の改正までは、上演方式によって料金規定が異なっており、楽師能のみ序列を規定しているのがわかる。また、その序列も「上」・「並」



の2段階で、〈鴻山文庫図面〉のような領域区分ではなかったと推定できるので、芝能楽堂では先の3段階の領域区分を、創設から15年の間に確立したことは明らかであろう。また、領域区分は能舞台対角線上を下位としていることから、明治29年時には外形形成はみられずとも、中正面の性格に近い領域区分を生成し始めていたことも認められる。

しかし、この領域区分はいかなる経緯で生成されたのだろうか。表3-2をみると、行啓能や会員能、華族能の場合では100人余りから600人を標準としているのに対し、楽師能のように対象とする観覧人の身分の幅が広い上演方式の場合は350人から1300人に及び<sup>44)</sup>、上演方式の性格によって収容人数が大きく異なっていたことが読み取れる。またこの場合、楽師能などは観覧人の人数によっては仮設席によって対応せざるをえなかったことも指摘できる。本章第3節で確認したように、計画時は想定する観覧人を「中等以上ノ公衆」と定めており、建設後も紅葉館と連携していたため、創建時の芝能楽堂は上流階級の社交を中心とした計画で、そのため観覧領域の常設部分がそれに適した面積に留められていた可能性が考えられる。

しかし、明治29年以降では、すべての上演方式で同じ収容人数に固定化し、料金規定の序列を統一している。これは先の状況と比較すれば、観覧領域は上演方式の性格の違いに関わらずすべて常設で、かつ様々な身分の観覧人が各々しかるべき序列の料金を納めれば、いかなる上演方式でも鑑賞できるように規則が変化しているために、上流階級を対象の主体とする意識が低下したことを意味するものであり、芝能楽堂の当初の社交施設としての性格が希薄化したことを示している。このことから、芝能楽堂の領域区分は、創建時の方針を全面的な興行へと転換したことと、収容人数・料金規定の統一化によって、創建当初の観覧領域の性格が変化し、様々な身分の観覧人が観覧領域に混在したことと関連して生成されたことが認められる。

## 7 まとめ

本章では、芝能楽堂の建設計画とその経緯を概観しながら、観覧領域の改修過程と上演方式との関係に着目し、観覧領域の領域区分の生成過程を検討した。検討で新たに判明した点を概括すると、以下のようになる。

まず芝能楽堂の運営方針について「能楽社史」・「能楽会史」の運営規則から芝能楽堂が貸館を基本としていたこと、そして紅葉館に施設の維持管理を委託していた等の組織体制を概観した上で、運営規約の草案では当初観覧人の身分を制限する予定であったことを述べた。また、そうした背景には、東京府による芝公園の特殊な経営指針にあったこと、また施設の維持管理を委託した紅葉館も上流階級の社交施設であったことを要因として指摘した。

以上を確認した上で観覧領域の構成を分析すると、創建時は観覧領域の常設部分の面積が少なく、動員数の多い上演方式の場合、白州部分に仮設席を設置して対応していたが、明治29年以前の改修で観覧領域の常設部分を増設し、収容人数を固定化していた。また、領域区分は正面と能舞台向かって左側を概ね同格としつつ、

中正面に似た区分が生成されており、明治期には現代の領域区分に近い性格がすでに出現していた。上記の背景として、上演方式の性格を問わず観覧領域をすべて常設とし、いかなる身分の観覧人でもすべての上演方式を鑑賞できるように規則を改正したために、当初上流階級を主な対象とした観覧領域の構成が、あらゆる身分の観覧人を取り込む性格に変貌したことが挙げられる。創設してまもなく社員を務めた華族が相次いで死去したこと、また支持者であった英照皇太后が崩御したことなど、強力な後援者を次々と失ったことが規則改正の主な原因といえるだろう。加えて、芝公園の厳しい税制改正に対応せざるをえないという極限状況が、明治29年以降の度重なる規則改正によく表れている。

しかし、そのような状況下での観覧領域の変容で最も注目すべきは、領域区分の生成が観覧領域における身分の多様化への対応を契機としつつも、領域区分は身分差の表象ではなく、能舞台との関係性を意識した観覧環境を基準としていた点であり、この意図は観覧領域の常設部分の増加と上流階級の優位性の低下とも関連していると捉えられよう。これは同じ要素を含みながら、観覧領域を大名と町人という身分で領域区分した近世の勸進能場とは異なり、極めて近代的な特性である。

このように、純粋な観劇に特化した独自の領域区分の生成が明治期に始まっていたという点は、従来の儀礼的・祝祭的性格を持つ書院や勸進能場といった近世以前の形式からの転換を示しており、芝能楽堂の変遷には、能楽専用施設のそうした近代化を象徴する画期が表れているのである。

## 注

- 1) 芝能楽堂は正式な名称ではないが、新聞記事や雑誌史料からこの通称が建設後に定着し、一般化していたと考えられるため、本章ではこの名称を使用する。
- 2) 「芝能楽堂の由來及略歴」「紅葉谷の地を相し舊來の參酌し宮内省内匠課の技師白川勝文氏をして其工を督せしめ（中略）」、『能楽』第1巻1号、1902.7
- 3) 靖國神社編『靖國神社百年史 史料篇 上』「靖國神社報告 明治三十六年十月十四日 芝能楽堂ヲ當神社境内へ移轉工事、曾テ池谷昌吉請負工事中ニ候處、今般落成ニ付、出來圖相添、本日受領致候間、此段及報告候也」、靖國神社、1983.6
- 4) わんや書店、1969.3
- 5) 現在は鴻山文庫・五九・記録類27の①から⑭までに分類されており、そのうち②・③・⑥・⑦・⑨・⑫・⑭が芝能楽堂関係の具体的史料に該当する。
- 6) 『日本建築学会計画系論文集』第565号、2003.3
- 7) 宮本圭造編『近代日本と能楽』所収、野上記念法政大学能楽研究所、2017.3
- 8) 改修記録の一部は桐浴邦夫「東京芝公園の紅葉館について 明治期における和風社交施設の研究」(『日本建築学

- 会計系論文』第507号, 1998. 5) が触れているが、図面史料との対照は行われていない。
- 9) 東京藝術大学附属図書館蔵, 1904. 10。「能楽社史」・「能楽会史」はこの蔵本の他。作者不明のそれぞれ明治30年以降、明治37年以降と推定されている早稲田大学演劇博物館安田文庫蔵の写本が知られているが、筆者は新たに飯田巽の自筆とされ、「明治三十七年一月起稿 全十回脱稿」と作成年が明記された東京藝術大学の蔵本を発見したため、本章ではこちらを扱うこととする。
- 10) 紅葉館は、明治13年（1880）12月14日に芝能楽堂と同じく芝公園に建設された、会員制の高級料亭である。「紅葉館創立」（『東京市史稿 遊園篇』第5, 東京市役所, 1933. 3）によれば、現・読売新聞創立者の子安峻らが中心となって建設された。
- 11) 前掲9)「能楽社史」十二月三十一日の項「去歳創立以来舞臺建物ノ維持管理ヲ紅葉館ニ委嘱シ来リタルヲ解止シ石渡繁ヲ採用シテ監守ヲ命ス蓋管理委嘱ハ經濟上不利アルヲ以テ之ヲ解キ本社直管トシタルナリ」
- 12) いずれも作者・年代不明, 久米美術館蔵
- 13) 三浦裕子「翻刻 久米美術館所蔵の能楽社関係資料四点」, 『武蔵野大学能楽資料センター紀要』第21号, 2010. 3
- 14) 「確か明治十三年の春のことであつたと思ふが、(中略) 足利時代の古名に依つて猿楽にするかとも言ふたが、其の猿といふ字がいかぬといひ、(中略) たしか九條公の御発言であつたかと思ふが、能楽が良からうといふことになり、此の事を前田老公に通じた所が、老公殊の外御満足で、(後略)」, 「能楽文学研究会談話要領」, 『能楽』第3巻第2号, 1905. 2
- 15) 前掲9)「能楽社史」明治二十三年の項「十一月三十一日 本社組織ヲ改正能楽社ヲ能楽堂ト改稱シ発起人世話人ノ名稱ヲ廃シテ主理者職名ヲ取締歳乃チ近衛忠熙ヲ取締長ニ推シ (中略)」
- 16) 前掲9)「能楽社史」明治二十七年の項「五月二十二日 取締林直庸死去ス同氏ハ明治二十三年組織ヲ改正シ樂事處理ノ機関ヲ持續セシムルノ功ヲ奏シ同年取締就任以来熱心從事専ラ處理ノ任ニ當リテ盡悴シ其功勞実ニ少ナカラサリシ●六月八日 飯田巽林直庸ニ代リ取締トナル」
- 17) 前掲9)「能楽会史」明治二十九年の項「七月一日 能楽會ヲ開始シ其事務所ヲ東京市芝公園第二十號ニ置キ (創業處務宜ノ為メ八月一日ヨリ十二月三十日マデ出張仮事務所ヲ麴町ク永田町日枝神社境内星岡茶寮ニ設ケタリ) 山階宮晃親王殿下 (京都聖護院町御居住) ヲ総裁ニ戴キ総裁ハ伯爵土方久元 (當時宮内大臣在職) ニ會頭ヲ公爵九条道孝 (當時掌典長在職) ニ副會頭ヲ伯爵井伊憲直黒田長知子爵前田利鬯柴原和古市公威櫻井能監飯田巽ニ會幹ヲ股野琢大和田建樹ニ會計監査員ヲ委属セラレ (略)」
- 18) 『明治能楽資料』所収, 法政大学鴻山文庫蔵, 1894. 6. 8~9. 11
- 19) 石堂彰彦『近代日本のメディアと階層認識』, 吉川弘文館, 2012. 11
- 20) 小野良平『公園の誕生』, 吉川弘文館, 2003. 7
- 21) 前掲9)「能楽社史」明治十四年の項「斯ノ如ク廣シテ社員ヲ募リタルニ華族紳士ニシテ資金ヲ醸出社員ニ加入

セシモノ四拾八名其ノ醸出金額七千百参拾八円ニ達シタリ之ニ岩倉家ヨリ借入金五千円ヲ加ヘ（此ノ借入金ハ後  
年青山御所ヨリ同額ヲ内賜セラレ返□ヲ了シタリシト云フ）以テ建築費九千四百拾八円五拾六錢一厘創業設備費  
八百七拾三円七拾八錢八厘及ヒ三日間ノ祝能費千六拾伍円九拾九錢等ニ充用シタリ（残高ハ維持費用トス）其建  
築造舞臺及ヒ附属建物ノ面積ハ貳百六拾一坪貳合六勺七才ニシテ其ノ敷地貳千百貳拾五坪五合ハ公演地ヲ借充  
シタリ」

22) 「能楽社会計報告 黒田長知 印」, 法政大学鴻山文庫, 1890. 3

23) 前掲9) 「能楽社史」明治二十二年十一月十九日の項「同日本社敷地二千百廿五坪五合ノ内千五百五十五坪五合ヲ  
返納シ残借地五百六拾坪トナリタリ蓋此返地ハ公演ノ借地料ヲ漸次加上セラレ本社經濟上耐難キニ至リタルヲ  
以テ道敷其他餘隙ノ地ヲ返納スルコトヲシタルナリ」

24) 前掲9) 「能楽社史」明治二十六年十月の項「能楽堂家屋税及敷地借料免除ノ請願書ヲ東京市ニ提出シタリシカ許  
可セラレス蓋能楽社創立ノ際ハ無税無借料ナリシカ其ノ後有税有料トナリ毎年二百円近キ税金ヲ為スニ至リタ  
ルヲ以テ免除ノ請願ヲ為シタリ」

25) 「一東京市々會議決芝公園使用料増加ノ件許可指令書」, 東京都公文書館, D060, 624. D2. 12, 1900. 3. 28

26) 前掲8)

27) 東京市役所, pp. 359-363, 1933. 3

28) 東京都公文書館, D231, 611. B6. 17

29) 法政大学鴻山文庫蔵「能楽堂規則」「第七條 能楽堂觀覽席ハ別紙圖面区画ノ通甲乙丙ノ三等ニ區別シー席ハ幅  
三尺長六尺ヲ定則トス（略）第八條 別紙觀覽席等級区画圖ハ□之但席数ハ甲席六十六乙席八十七丙席二十七ナ  
リ」, 1896. 7. 1

30) 「芝能楽堂の圖は大島盈株氏今回令息及ひ門弟何某氏と共に能楽堂へ出張し本誌登載の爲め特に製圖せられた  
るものにて（後略）」, 『能楽』第1巻第2号, 1902. 8

31) 「芝公園地能楽堂建物模様替建増及能見物人取扱所納家便所建増樹木植附伺書」, 『芝公園例則〈庶務課〉』所収,  
東京都公文書館, 1881. 11. 29

32) 「芝公園地能楽堂内休息及便所建増伺書」, 『回議録・第9類・芝公園例則〈庶務課〉自明治15年1月至明治16  
年12月』所収, 東京都公文書館, 1882. 8. 7

33) 前掲9) 「能楽会史」「十月廿七日 供持所七坪五合ヲ増築ス」

34) 「能舞台考」は山崎楽堂が1909年に提出した卒業論文で、本文中に芝能楽堂の色分けされた平面図が掲載されて  
いる。それによれば、増設部分に相当する觀覽領域は板敷きに塗り分けられている。

35) 前掲6)

36) 「何時でしたか九郎の催した時に白州に張り出しを作つた事を覚えていますが、今の白洲じゃ、その餘地はあり

ませんからね。』、『紅葉館時代の能楽堂』、『能楽』第15巻第1号, 1917. 1

- 37) 『能楽盛衰記下巻 東京の能』「楽師催能は、楽師中の一人或は数名が催主となり、利害共に其の負擔で催すのであつたから、能楽社の方は唯舞臺を貸すだけであつたが、(後略)」
- 38) 前掲9)「能楽社史」明治十五年 六月 御能楽維持奨励ノ趣旨ヲ以テ本社ニ觀能會ヲ設ケ毎月一回能楽ヲ催シ同好者ノ觀覽ニ供セントスルヲ定ム其ノ規約ニ曰ク 第一 會員ハ百名ヲ限り何人ヲ論セス加入スルヲ得ヘシ 第二 會員ハ當社毎月一度催能ノ節(大暑ノ節休能スルコトモアリ)見所壺疊ヲ配當シテ縦覽セシムヘシ但シ啓行ノ節モ都合ニ依リ陪覽セシムルコトアルヘシ」
- 39) 前掲9)「能楽史」明治二十九年の項「能楽堂規則(中略)第七條 能楽堂觀覽席ハ別紙圖面區画ノ通甲乙丙ノ三等ニ區別シ一席ハ幅三尺長六尺ヲ定メトス但甲乙丙ノ區別ハ將來改正スルコトアルヘシ觀客ヨリ收受スヘキ觀覽料ハ甲一席金貳圓乙一席金壹圓五拾錢丙一席金壹圓丙割席一人金參拾五錢ヲ超過スヘカラサルモノトス但此ノ定額ハ將來改正スルコトアルヘシ(中略)能楽堂細則第一條 能楽堂規則第八條ノ例能規約ヲ定ムルコト左ノ如シ(中略)五 觀覽席ハ能楽堂規則第七條ノ定則ニ依ルヘシ私ニ其等級ヲ變更シ若クハ席幅ヲ縮小スヘカラス 六 例能ハ觀覽料ヲ收受スルコトヲ得但其席料ハ能楽堂規則第七條ノ定額ニ依ルヘシ私ニ之ヲ増加スヘカラス」
- 40) 『能楽』第15巻第10号, 1917. 10
- 41) この記事は、石渡繁三が自身の日誌にまとめた上演記録を、池内信嘉が明治35年(1902)9月から明治37年(1904)4月にかけて雑誌『能楽』に引用・掲載したものである。前掲9)「能楽社史」の明治15年(1882)12月31日の項によれば、石渡繁三は当初維持管理を委託していた紅葉館に変わり、芝能楽堂の看守人を務めた人物とされる。
- 42) 明治期の能楽の上演は臨時にわずかに当日券を発行する場合を除き、通常事前に会費を納入する方式をとっているため、上演途中の觀覽人の入れ替えは行われなかったとみられる。そのため、記録は觀覽人の動員数ではなく、収容人数と扱うべきと判断した。
- 43) ここでの収容人数の推定値は、前掲40)を参照して1坪8人で算出した。
- 44) 表3-2に示すように、楽師能以外でも1000人以上を収容した記録が確認できるが、この内明治14年(1881)5月16日、明治15年(1882)4月28日・29日の華族能は無料公開による上演で、明治14年(1881)5月29日の紅葉館主催の上演は、会員外にも一般に切符を販売し公開したものである。これらは觀覽人の対象が限定的でなく、身分の幅が広い上演と判断した。



## 第4章 靖國神社能楽堂における領域区分の変容過程

### 1 はじめに

本章は、芝能楽堂を靖國神社境内に移築した靖國神社能楽堂の観覧領域の改修過程を通して、領域区分の変容過程およびその手法を考察し、近代能楽専用施設が独自の平面形式を確立していく過程と、その背景を明らかにするものである。

前章では、芝能楽堂（1881）の観覧領域の考察を通して、領域区分の生成過程を検討してきた。その結果はすでに述べた通りであるが、考察範囲は発生の経緯の検討に留まり、靖國神社に移築した後の変容過程について検討できていない。芝能楽堂が靖國神社に移築されたことは、従前存在した敷地条件の変化を意味しており、観覧領域を形成する初期条件であった社交施設としての意味は移築に伴い変異し、共に領域区分の様相も変容していったと考えられる。また、その具体的な手法について、いかなる背景で実践されたかを明らかにすることも、本論の主題に関わる重要な課題として残されている。

さらに、靖國神社能楽堂を考察する意義は、以上に加えて最も重要な点がある。領域区分の変容過程の解明には、多くの史料を用いた網羅的検証による事例比較が必要であるが、領域区分の形成手法の特異性をより具体的に探るためには、画期として位置付けられる事例を深く詳細に検討することも極めて重要といえよう。後者の目的意識に基づいて領域区分の変容過程の検討を試みる上で、靖國神社能楽堂はその重要な考察対象として挙げられるのである。

では、以下にその理由を述べてみたい。靖國神社能楽堂は、芝能楽堂を明治36年（1903）10月14日に移築したのち、行啓能に加えて、夜間上演の嚆矢である「夜能会」といった当時の新しい上演方式の導入が試みられた、近代の能楽上演における重要な拠点であった。明治44年（1911）に雑誌『能楽』に連載された「能楽堂改良会」では、建築家後藤慶二・山崎静太郎らが観覧領域の構成を高く評価しており、改良の模範例として取り上げている<sup>1)</sup>。これらの上演記録と批評は、靖國神社能楽堂が観覧領域に先進的な改良を施していたことを推測させるものであり、したがってその手法の実体について究明することは、能楽専用施設の近代化を解明する上で重要課題と考えられる。

後述するように、靖國神社能楽堂は明治末期から昭和初期にかけて観覧領域が存在し、長期的視座からも領域区分の変容過程の検討が可能である。以上の観点から、本章では靖國神社能楽堂を領域区分の変容過程の考察における重要な対象として位置付け、その観覧領域の時代的変遷の検討を通して、能楽専用施設が独自の平面形式を確立していく過程を明らかにしたい。

## 2 靖國神社能楽堂の来歴

靖國神社能楽堂は、境内の参道と遊就館の間に位置し、現在は能舞台部分のみが存在している。靖國神社偕行文庫館が所蔵する史料から、明治末期から昭和初期にかけての靖國神社能楽堂に関する新たな図面史料を確認した。それによれば、靖國神社能楽堂は以下の4期に分けて改修が行なわれ、第1期・第2期のみ観覧領域が存在していたことを確認した。先に各期の概略と、対応する史料を列記する。

第1期 明治36年（1903）10月14日～大正12年（1924）12月19日

…芝公園から移築・改修

第2期 大正12年（1924）12月19日～昭和13年（1938）2月

…関東大震災（1923）により大破・改修

第3期 昭和13年（1938）2月～昭和32年（1957）4月4日

…日中戦争（1937）の戦死者増加に伴う招魂齋庭の拡張工事により境内飛地へ移転・解体

第4期 昭和32年（1957）4月4日～

…法政大学との土地交換により再度境内へ移築・改修

各期に対応する史料

第1期 …『明治三十五年ヨリ同三十八年マテ 能楽堂奉納ニ関スル書類』

第2期 …『大正十三年 靖國神社能楽堂修繕工事』

第3期 …『昭和十二年十一月起 招魂齋庭其他工事関係綴』

『昭和十二年 招魂齋場能楽堂宮司官舎新築設計図並工事概算書』

第4期 …『自昭和三十一年八月至同三十二年四月 能楽堂移築並同移築ニ伴フ諸工事書類 附土地交換関係』

以上の史料を用いて、まずは靖國神社能楽堂が現在に至るまでにどのような経緯を辿ったのか、まずは「靖國神社百年史」<sup>2)</sup>から改修履歴を概観しよう。

前章で触れた芝能楽堂は、明治36年（1903）靖國神社に移築、奉納されるまで約20年間使用された。移築の要因として、能楽師達が自身の手で能楽専用施設を建設するようになり芝能楽堂の出演依頼を拒否し始めたことや、地税・家屋税などの税制が関連していたことは前章で触れた通りである。まず、第1期の移築の経緯を中心に述べたい。

移築・奉納の記録は、はじめに明治35年（1902）9月9日に能楽会会頭土方久元が宮司賀茂水穂に充てた願書<sup>3)</sup>が確認できる。

東京市芝公園第貳拾號地ニ設置有レ之本會所属能舞臺及附属建物共總建坪參百四拾壹坪五合、在形ノ儘、



今般靖國神社へ奉納可<sub>レ</sub>仕候。(中略)尚又、御移築ノ後ニ於テ帝室ノ御用能有<sub>レ</sub>之節、貸渡サル<sub>ハ</sub>ハ勿論、本會并ニ本會會員・本會樂師等演能ノ爲メ拜借相願候節ハ御貸付相成度、但シ、其催主ニ於テ觀客ヨリ觀覽料ヲ徴スル場合ハ、相當ノ料金奉納候様可<sub>レ</sub>致候條、右豫メ御許容被<sub>レ</sub>下度候。此段相願候也。

願書には、芝能楽堂を改修することなく移築すること、そして移築後は皇室行事、そして能楽会主催の上演に際し貸付けを希望する旨が記載されている。「御移築ノ後ニ於テ帝室ノ御用能有<sub>レ</sub>之節、貸渡サル<sub>ハ</sub>ハ勿論、本會并ニ本會會員・本會樂師等演能ノ爲メ拜借相願候節ハ御貸付相成度」の記述から、能楽会は靖國神社に対し移築以降も施設を貸館として運営することを要求していることがわかる。移築手続きの調整は能楽会、靖國神社、陸軍省との間で同年10月13日まで続き、移転費1万1175円、施設の維持期間を50年と定め陸軍省に上申している。なお、奉納に際し宮内省から補助金として金1000円の下賜を受けている。

翌明治36年(1903)5月13日には「普通の建造物トハ相異」という理由から宮内省内匠寮技師木子清敬に委託し<sup>4)</sup>、5日後の18日には「境内社務所西方空地」に敷地を決定する<sup>5)</sup>。なぜ芝能楽堂の設計者だった内匠寮技師の白川勝文でなく木子清敬が務めたかは不明だが、図面は同年6月6日に完成し、同年10月14日には竣工するなど、急ピッチで移転計画を進めていたことが窺え、10月14日の引渡書<sup>6)</sup>には「追て、當初設計ニ多少變更有之候得共、請負金額ニ差異無之」とあるように、若干の設計変更をしたことが読み取れる。

芝能楽堂の移転先ははじめから靖國神社に決定していたわけではなく、「能楽会史」によれば当初は宮内省への献納を望むも交渉が上手くゆかず、次に岩倉具視の記念として華族会館を望んでいたという<sup>7)</sup>。靖國神社が奉納を受け入れたのは、元々所有していた能舞台が狭小で破損しており、偶然能楽会から能楽堂移設を依頼されたため、『靖國神社誌』<sup>8)</sup>によれば従来所有していた舞台は神楽殿に改造したとある。以降、芝能楽堂は靖國神社の管理に変わり、立地から「九段能楽堂」と呼ばれるようになる。移築後の明治36年(1903)11月7日に梅若一派による舞台披露が催されたのち、同年12月6日には芝能楽堂を引き継ぐ形で式能を開催する計画が確認でき<sup>9)</sup>、明治40年(1907)には行啓能が催されている<sup>10)</sup>。

この施設の運営にあたり、靖國神社が貸与規則を定めている。『靖國神社誌』には「此堂は能楽又は文學に關する集會の爲には貸與を許すことなれば、四時演能者の絶ゆることなし、貸與規則は明治三十八年三月に定め、三十九年十月改正せり」とあるが、舞台披露の1ヶ月後の明治36年(1903)12月1日発行『能楽』第1巻第18号に「靖國神社附屬能楽堂貸與規則」が掲載されているので、開場当初から貸館運営であったとみてよいだろう。規則は以下の内容となっている。

第一條 能楽堂は能樂の爲め使用せんとする者に限り之を貸與す但し神社大祭日、御用能執行日及神社に於て差支ある場合は此限にあらず

第二條 能楽堂を使用せんとする者は使用の目的、時日及箇所を定め使用期日より三日前に書面を以て其借用を社務所に申込むことを要す、同時に使用せんとする申込者數人あるときは其中何人に貸與

するかは一に神社の便宜に依るものとす、

第三條 借用者は別表に定むる使用料を社務所に前納するものとす前項の使用料は借用者に於て使用を  
取消したるときと雖之を返還せず、

(中略)

第五條 借用者は堂内に於て其執行する能樂を公衆の觀覽に供することを得、

第六條 借用者は左の事項を堅く遵守すべきものとす、(略)

三 堂内玉座及之に屬する場所は一切之を使用せざるは勿論出入をもなすべからざること、

これによれば、靖國神社能樂堂は所有權を持つ靖國神社側に、利用者が利用料を支払うことによって使用を許可する決まりで、土方久元が宮司に出した書簡通りの運営方針となっている。靖國神社側が主催の例大祭での上演は年2回程度なので、貸館上演のほうが頻度は高かったとみてよいだろう。所有・運営主体が能樂会から靖國神社に変わったことを除けば、運営形態、上演方式は芝能樂堂とほぼ同一である。

第2期工事は、靖國神社能樂堂は関東大震災（1923）によって遊就館と共に大破したことを受け、再度大規模な改修が施される。震災後、大正13年（1924）7月8日に宮司賀茂百樹が陸軍省に書簡を充て、能樂界への寄付金勧誘を提案する<sup>11)</sup>。

能樂堂ハ由緒ヲ有スル建物ナルモ、震災ノ爲メ數多ノ支柱ヲ以テ保持シ、頗ル危険ヲ感居候処、能樂關係者ヨリ申出ノ趣モ有レ之、就テハ、修築費ノ大部分ヲ右關係者ノ寄付金ヲ持チテ修復致度候間、別紙觀誘書ヲ發送シ、寄附募集ノ義、認可相成度候也。

この勧誘書は能樂会会長徳川家達・能樂協会会長松平頼寿の連名によるもので、8月22日には能樂会の1000円、能樂協会の1万円の計1万1000円の寄付金を得て、9月4日の工事入札で西村伊作が最低価格で落札する<sup>12)</sup>。入札・工事計画には問題を多く孕んでいたようで、その顛末を山崎樂堂が能樂雑誌上で激しく非難している<sup>13)</sup>。特に工事の進捗には大幅な遅れがあり、工事の遅延と督促に関する西村と靖國神社との往復書簡が確認できる<sup>14)</sup>。施設の一時的な建替えのため靖國神社能樂堂を利用していた宝生会<sup>15)</sup>の大正13年（1924）10月31日予定の月並能番組には、「九月演能ハ能樂堂工事ノ為休會トス十月演能ハ尚工事遅延ノ為休會シテ此番組ヲ十一月口並トス」・「十一月九日工事尚遅延ノ為十九日夜能トス」と書かれたメモがあり<sup>16)</sup>、利用者にも影響していたことが窺える。第2期改修は当初大正13年（1924）11月20日としていた予定を遅れ、同年12月19日に完成する<sup>17)</sup>。

続く第3期は、立替え案と実施された移築案に分かれている。昭和12年（1937）の日中戦争による戦没者合祀祭増加に伴う招魂斎庭の拡張・移設のため、靖國神社は昭和12年（1937）10月に宮司官舎と共に施設を解体し、新築案を計画する。新築案の工事見積りの会合のメンバーには、設計者として「大江工業所 森口三郎 外一名」と記載があり<sup>18)</sup>、おそらく宝生会能樂堂（1928）を大江新太郎の下で手がけた森口三郎が関わる予定で



図4-1 第3期計画案 立面図  
(階調反転、靖國神社偕行文庫蔵)



図4-2 「忠霊」上演時の写真  
(『観世』第13巻第1号、1942.1)

あったと推測される。計画案は平面図と立面図が残されており（図4-1）、武道館（1964）を思わせる屋根を有するRC造の計画だったが最終的に実施とならず、昭和13年（1938）2月頃に境内相撲場飛地の富士見町3丁目新用地（旧深田邸跡）に移築される<sup>19)</sup>。この際、貴賓用出入口と食堂部分を払い下げた上で観覧領域部分を解体し、能舞台のみ移築している。舞台は新作能「忠霊」の奉納で使用され、『観世』第13巻第1号掲載写真にその様子を見ることができ<sup>20)</sup>（図4-2）。

そして第4期では、靖國神社能楽堂は昭和31年（1956）7月19日に再び境内へ移転する計画が出される。計画の発端は、法政大学が新校舎（現・58年校舎）建設のため靖國神社に土地交換を打診したことによるもので<sup>21)</sup>、昭和32年（1957）4月4日に工事が完了し、同月8日と9日の2日間に舞台披きがされた<sup>22)</sup>。第4期では観覧領域は再建せず、能舞台のみ維持されることとなった。設計管理は大岡實が務めており、鏡の間は神札授与所の改造で、背面の楽屋等はすべて新築である。

以上の経歴でわかるように、靖國神社能楽堂は第1期から第2期にかけて大幅な改修工事を行なっていることから、観覧領域はその期間に大きく変化していたと推定される。

### 3 平面図の年代判定

ここまでの検討から、靖國神社能楽堂は明治末期から昭和期にかけ4期に分けて改修されたことが判明したが、第2節で述べたように、第1期から第2期までの約35年間には観覧領域部分の存在が確認できる。そこで、本節では以下の期間を考察範囲とする。

第1期 明治36年（1903）10月14日～大正13年（1924）12月19日

第2期 大正13年（1924）12月19日～昭和13年（1938）2月

本節以降は、靖國神社偕行文庫館蔵の図面・文献史料を中心に用いる（以下、特に出典表記のないものはすべてこの出典とする）。まずは、各期に対応する平面図史料の年代について、移築前の芝能楽堂との変更点も含めながら考察する。

はじめに芝能楽堂の平面図を取り上げたい。ここでは第1期との変更点の確認に留め、移築直前の史料のみ

取り上げる。図4-3は、明治35年（1902）8月1日発行の『能楽』に掲載された「芝能楽堂平面之図」で、大工棟梁大島盈株らが実測・作図したものである<sup>23)</sup>。前章でみたように、御覧所と陪覧所の背面を車寄のある玄関、建物正面南側を土間の入口とし、貴賓用と一般用で出入口を区分していたことが図から読み取れる。

次に、移築後の靖國神社能楽堂の平面図をみていこう。図4-4は、「明治三十五年ヨリ同三十八年マテ 能楽堂奉納ニ關スル書類」所収の「能楽堂出來形平面圖」で、作成年は移築が完了した明治36年（1903）10月14日である<sup>24)</sup>。図4-3と比較すると、まずL字に2カ所配置された鏡の間角の便所は北側1カ所に変更され、楽屋背面の土間も減築している。また地裏側に便所が増築され、斜めに配置されていた供侍所は、建物に対し垂直の配置に変更している。以上を除けば、全体構成は移築前をおおむね維持していたことがわかる。

図4-5は、「大正十三年八月二十九日調製 靖國神社能楽堂修繕工事設計書」の付図「能楽堂平面図（在来之図）」で、第1期の最終段階であり、第2期の改修前に該当する平面図である。作成年は大正13年（1924）8月29日であるが、一般出入口西側に「旧食堂」の朱書きがあり、また観覧領域正面の後方席の陪覧所も西側を1室増設しているのがわかる。明治41年（1908）の食堂設備の増設と<sup>25)</sup>、明治44年（1911）以前に陪覧所の増設の記事が確認できるので<sup>26)</sup>、少なくとも明治44年（1911）から大正13年（1924）8月29日の間を示した平面図と判断できる。

図4-6は、同付図「能楽堂平面図（修築之図）」で、作成年は図4-5と同年であるが、第2期の計画平面図である。そのため、平面図は竣工時と異なると考えられるが、大正13年（1924）12月19日までの設計変更は、大正13年（1924）11月30日に作成された「工事設計変更請書」から主に観覧領域西側の開口部における庇と手摺の追加、工事進捗の遅れによる内部仕上げの簡略化以外に主立ったものは確認できないため<sup>27)</sup>、およそこの計画図のまま竣工した可能性が高い。

図4-7は、法政大学鴻山文庫蔵「招魂社舞台見所圖」である。作成年不明の座席図で、『法政大学鴻山文庫資料解題』下巻では昭和32年（1957）4月と同時期との記述があるが、観覧領域の構成・区画列数などは能舞台対角線上の通路を除き図4-6と一致するため、作成年は第2期に該当することは明らかである。図の下には「宝生会」の表記があるが、本章第2節で触れたように宝生会は関東大震災（1923）によって所有していた施設を失ったのち、昭和3年（1928）4月1日に新築の舞台抜きをするまで靖國神社能楽堂と報知新聞社講堂を定期上演に利用しており、したがってその期間に宝生会が作成した座席図と判断できる。

以上から、各平面図が対応する各期と年代を以下に列記する。

第1期「能楽堂出來形平面圖」（以下〈第1期平面図〉）

…明治36年（1903）10月14日～明治41年（1908）

「能楽堂平面図（在来之図）」（以下〈第1期改修後平面図〉）

…明治44年（1911）～大正13年（1924）8月29日

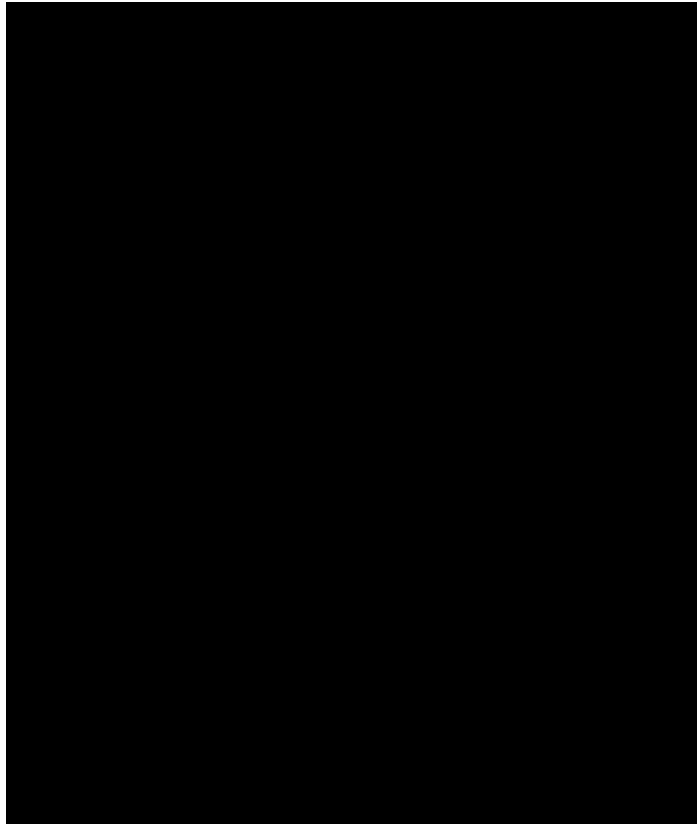


図4-3 「芝能樂堂平面之図」(「」は原図表記)

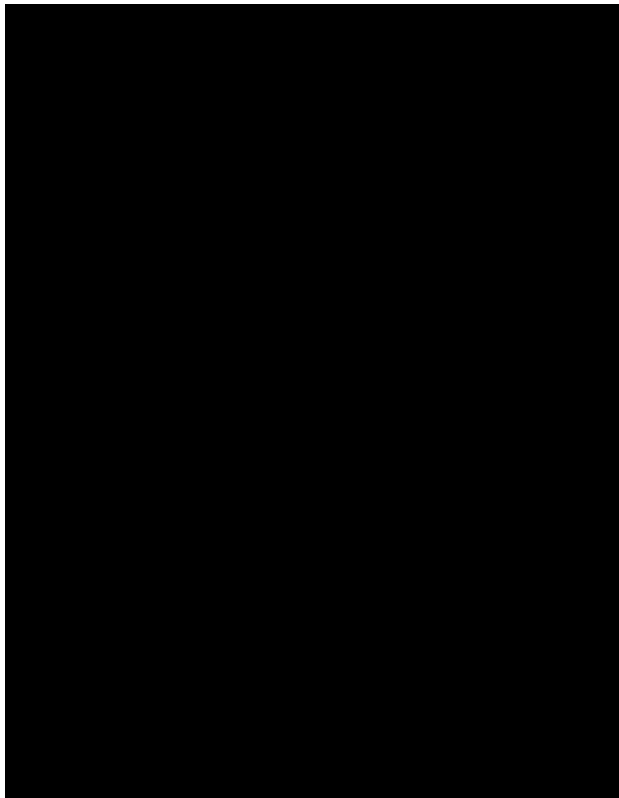


図4-4 「能樂堂出來形平面圖」(「」は原図表記)

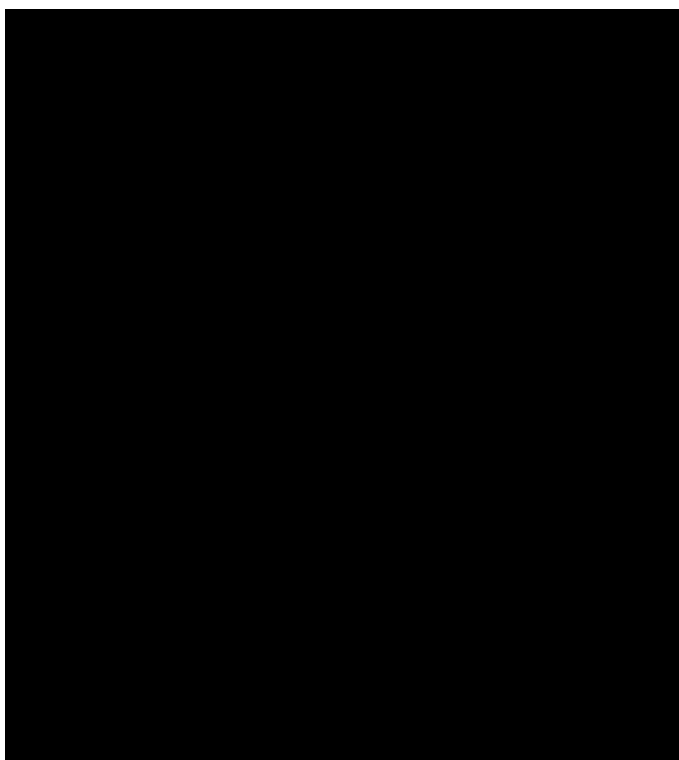


図 4-5 「能樂堂平面図（在来之図）」（階調反転、「」は原図表記、破線は改修箇所）

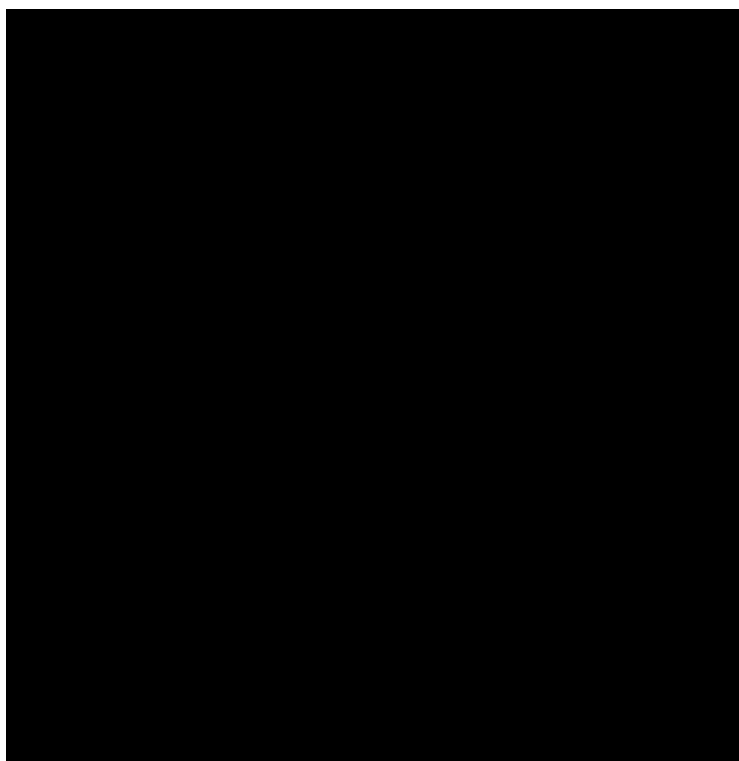


図 4-6 「能樂堂平面図（修築之図）」（階調反転、「」は原図表記、破線は「砂利場」範囲）

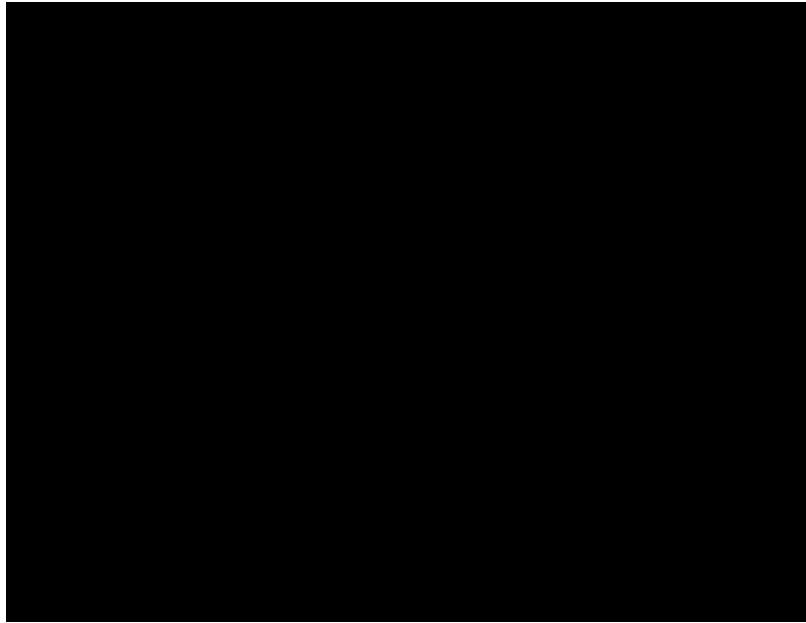


図4-7 「招魂社舞台見所圖」（「」は原図表記）

第2期「能樂堂平面図（修築之図）」（以下〈第2期計画平面図〉）

…大正13年（1924）8月29日～大正13年（1924）11月30日

「招魂社舞台見所圖」（以下〈第2期座席図〉）

…大正13年（1924）12月19日～昭和3年（1928）4月1日

#### 4 観覧領域の変遷における着席区画寸法の変容

平面図史料の年代を確認した上で、次に述べる2つの表を用いて観覧領域の詳細を捉えていこう。まず表4-1は、第2期の改修工事仕様書である「能樂堂修繕工事設計書」（以下、〈第2期仕様書〉）の観覧領域部分に関する記述を要約したものである。表4-2は、移築前を含む各平面図、明治29年（1896）から明治33年（1900）にかけての芝能樂堂の利用規則<sup>28)</sup>、そして第2期の能舞台正面方向と側面方向のそれぞれの観覧領域の段差数と段差寸法が判別できる計画断面図<sup>29)</sup>と、先の表4-1の記述を基に、観覧領域の各部詳細についてまとめたものである。

表4-2には、観覧領域の着席区画数・区画寸法・区画列数・通路数・段差数を各平面図の年代順に記載している。ただし、区画列・通路は各平面図で領域の境界が異なっているため、比較できるように能舞台正面に対して〈平行〉・〈垂直（左側）〉・〈同（右側）〉の3カ所に区分し、御覧所・陪覧所は各領域から独立しているため区画寸法のみ個別に数値を記載している。また区画寸法のうち、第2期の区画幅は表4-1の「西側見所」・「見所」の寸法と〈第2期座席図〉の区画数を照合し、推定値を算出した<sup>30)</sup>。各期で変更点・相違点を確認で

表4-1 第1期改修後から第2期改修計画への各部変更箇所（「能楽堂修繕工事設計書」より）

各部名称	寸法（間）	面積（坪）	改修箇所				
			床	壁	天井	柱・建具等	その他
御覧所	2×2	4	段差設置	塗替	変更なし	建具修理	高欄取付
長押内見所	2×2、2×2.5（2カ所）	4、各5	段差設置	塗替	竿縁天井→格天井		
西側見所	2.5×7.5	18.75	段差設置	小壁新規取付	竿縁天井→格天井	長押内外新規取付、柱増設	
見所	3×9、2.5×7.5	計45.75	段差設置		竿縁天井→格天井		
砂利場見所		45	段差設置 湿気止コンクリート打立				
地裏見所	桁行5×梁間1.2	7.5			変更なし	通路へ間仕切り設置、 長押内外取付	東側へ3尺移転 屋根葺替

【備考】「長押内見所」は御覧所両脇の陪覧所3カ所、「砂利場見所」は正面1～3列目及び左脇1～4列目と5列目以降の橋掛り付近及び右脇1列目、「西側見所」は左脇の橋掛り付近を除く8～10列目、「見所」は3間・9間が正面4～6列目、2間半・7間半が左脇の橋掛り付近を除く5～7列目とそれぞれ判断した。

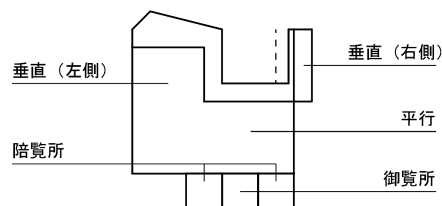
表4-2 各期の席区画の仕様

各期	年代	面積 (坪)	着席 区画数	着席区画寸法（尺寸）										区画列数			通路数 (外周除く)			段差数		
				幅					奥行（列順）													
				平	左	右	陪	御	平	左	右	陪	御	平	左	右	平	左	右	平	左	右
移築前	1896	129.4	180	3	3	3	12	12	6	6	6	12	12	5	7	1	2	3	1			1
第1期	1903	129.4	*180	*3	*3	*3	12 15	12	6	6	6	12	12	5	7	1	2	3	1			1
第1期 改修後	1911 ～ 1924							12				12	12	5	7	1	1	1	1	8 未	10 未	1
第2期 改修 計画	1924	135						12	4(1-3) 5(4-6)	4(1-7) 4.5(8-10)	4.5(1) 6(2)	6	6	8	10	2	4	5	1	8	10	2
第2期 座席図	1924 ～ 1928	135	245 上	*2.8	*3.2		3 15	12	4(1-3) 5(4-6)	4(1-7) 4.5(8-10)	4.5(1) 6(2)	6	6	8	10	2	4	5	1	8	10	2

【凡例】

【区画列区分概念図】

平 …能舞台正面に対して平行の区画列  
 左 …能舞台正面に対して垂直（左側）の区画列  
 右 …能舞台正面に対して垂直（右側）の区画列  
 御 …御覧所  
 陪 …陪覧所  
 \* …推定値



きない部分は、変更前の数値を参照し、不明な場合は空欄としている<sup>31)</sup>。

まず区画数は、〈第2期座席図〉が245席以上である以外は情報が得られなかったが、移築前が180席であることを参照すると、少なくとも増加していることは指摘できよう。区画寸法のうち、まず幅は〈第2期座席図〉のみ平均3尺と判別できるが、移築前も3尺であったことを参照すれば、およそ一定に保たれていたと考えられる。ただし、〈第2期座席図〉の西側端部の陪覧所1室のみ12尺から3尺に分割している点に注意したい。一方の奥行寸法は、移築前に6尺で統一していたものが、〈第2期計画平面図〉では4尺・4.5尺・5尺・6尺の4種に分かれ、御覧所・陪覧所も12尺を6尺ずつに2分割している。

一方、区画列数は〈平行〉が5列から8列、〈垂直（左側）〉が7列から10列、〈垂直（右側）〉が1列から2列に増加している。また、通路数は〈垂直（右側）〉には変化がないが、〈平行〉は2列、1列、4列の順、〈垂直（左側）〉は3列、1列、5列の順にそれぞれ変遷がある。段差数も〈第2期仕様書〉で段差を増設することを記載しているので、これも列同様に増加傾向がみられる。



以上の検討をまとめると、移築から第2期にかけての改修過程で、区画数・区画列数・通路数・段差数を増設することで、着席区画の奥行寸法と一部の区画幅の縮小を試みたことが判断できる。

## 5 領域区分の境界線の変遷

以上の観覧領域の傾向に対し、領域区分はどのように連動して変化していったのかみてみよう。〈第1期平面図〉を除く各平面図上には、観覧領域の領域区分の名称と配置が確認でき、〈第1期平面図〉は同時期の貸与規則から「正面」・「脇正面」・「地裏」の名称の存在のみ推定できる<sup>32)</sup>。各平面図の領域区分名称を列記すると、以下のようになる。

〈第1期平面図〉	… (正面)・(脇正面)・(地裏)
〈第1期改修後平面図〉	…正面見所・側見所・地裏見所
〈第2期計画平面図〉	…正面見所・側見所・地裏見所・砂利場
〈第2期座席図〉	…正面・脇正面

これらは、名称の表記は若干異なるものの、概ね現代の正面・脇正面・地裏に相当するとみられ、このうち〈第2期計画平面図〉のみ能舞台付近に「砂利場」という個別の領域が存在する(図4-6に領域範囲を示す)。

では、各期の領域区分の性格の違いについて、区分の外形形成を左右すると思われる動線計画から探ってみよう。〈第1期平面図〉は領域区分の範囲を明記していないが、動線計画をみる限り〈平行〉と〈垂直(左側)〉の境界は不明瞭である。それに対し、〈第1期改修後平面図〉では〈平行〉と〈垂直(左側)〉の領域区分の境界は明確となっている。これについては、〈平行〉後方の陪覧所の増築に従い、中央の入退場口と内部の動線が一般出入口側に移動したことが要因とみられる。

こうした動線計画の変更による、〈平行〉と〈垂直(左側)〉における領域区分の境界の明確化は、第2期で入退場口をさらに一般出入口側に移動したことでより顕著になるが、〈第2期計画平面図〉では境界線が雁行しているのに対し、〈第2期座席図〉は本舞台対角線上に一直線の動線を配置したことで、境界線はより明確となっている。これは、計画中に動線を斜めの配置に変更したか、あるいは竣工後この配置に改修したかのいずれかと考えられる。

このように、領域区分の境界の明確化は、入退場口の配置変更を契機として、動線を能舞台対角線上に変更したことが主な要因として認められる。さらに、第2期で入退場口の幅を大幅に拡張し、一般出入口用の下足領域の室内化と、入退場口付近にロビーに相当する空間を設置したことを加味すれば、ここでの変更には一般用出入口の重点的改良による、流動的な収容計画を試みる意図も窺えよう。

この傾向は立面図にも明確に表れており、第1期では皇族用玄関を強調し、その他の部分はファサードを統一しているのに対し、第2期改修計画では一般出入口の戸口を正面側に開け、さらに下足室・便所・2階建の



図4-8 左：第1期立面図 右：第2期立面図 一般出入口部分  
(右図階調反転、共に靖國神社偕行文庫蔵)

食堂にそれぞれ異なる意匠を施した個別性の強い外観へと変容している(図4-8)。興味深いのは、第2期において皇族用玄関の印象が明らかに第1期よりも弱まっている点で、観覧領域において観覧人の身分制に関わる何らかの変化があったことは、2つの傾向から明らかである。

しかし、〈第2期計画平面図〉でなぜ「砂利場」を新たに検討したのか、また「砂利場」の領域にはどのような意味を与えていたのか、以上の考察では把握できない。この区分は〈第2期座席図〉には存在しないため定着しなかったと考えられるが、ここで着席区画の奥行寸法に着目すると、〈第2期計画平面図〉は「正面見所」が5尺、「側見所」および「砂利場」が4尺と4尺5寸、「地裏見所」が6尺となっており、奥行寸法は領域区分の配置と関係していることが判別できる。このことから、領域区分の変容過程にはアプローチとの関係だけでなく、区画寸法との関連も推測できる。

## 6 着席区画寸法と上演規則

これまでの検討で、領域区分の変容過程において着席区画寸法の変容との関連がみられたが、着席区画寸法の変容には1区画あたりの人数規定が関係していると考えられる。これは図面史料では検討できないため、規定が記載された上演規則と対照して考察を試みたい。ただし、靖國神社能楽堂は神社側が主催となる春秋2度の例大祭を除き貸館主体であり、上演の主催者によって用途が様々であるため、考察範囲は観覧領域との関係が具体的に観察できる定期上演に限定する<sup>33)</sup>。本章では確認できたもののうち、能楽倶楽部・能楽会・能楽協会の3つの上演規則を取り上げる。

能楽倶楽部主催の上演である「夜能会」(以下、〈夜能会〉)は、明治38年(1905)以降実施された上演方式である<sup>34)</sup>。〈夜能会〉は『能楽』発行者の池内信嘉の発案で、通常五番を休日丸1日費やして催す定期上演とは異なり、平日の夜間に二・三番程度、一般の人々に簡便な観覧の機会を提供することを目的として創設したものである。能楽会の上演(以下、〈能楽会演能会〉)は、能楽倶楽部と合併後の明治41年(1908)以降にこの〈夜能会〉を引き継いだもので<sup>35)</sup>、これらの上演規則は第1期の平面図史料と対照できる。能楽協会東京支部の上演(以下、〈能楽協会能〉)は、大正15年(1925)3月14日が第1回の上演で<sup>36)</sup>、〈第2期座席図〉で判別

表4-3 上演規則表

上演名称	史料年	序列	位置 (原文表記)	区画数	人数規定	料金規定 (回数)
能楽倶楽部夜能会	1905. 9. 1	上				3円
		中				2円
		(不明)				40銭 (1回)
		臨時席				50銭 (1回)
		学生席		△	1人	20銭 (1回)
	1907. 2. 1	松 (華族のみ)	「御覧所両脇」	2		20円 (8回) 11円 (4回)
		竹	「正面最上等」	25		3円50銭 (1回)
		菊	「正面の幾分及脇正面の見易き場所等」	35		16円 (8回) 8円50銭 (4回) 2円50銭 (1回)
		蘭	「脇正面の後部、舞台の柱に接近せる所、地裏等」	25		10円 (8回) 5円50銭 (4回) 1円50銭 (1回)
		一級	「入込席」		1人	3円 (8回) 1円60銭 (4回) 50銭 (1回)
		二級	「入込席」			2円 (8回) 1円10銭 (4回) 40銭 (1回)
		椅子席				1円20銭 (1回)
		学生席		△		20銭 (1回)
能楽会演能会	1909. 1. 10	松 (華族のみ)	「御覧所の両脇」		5人	20円 (8回) 11円 (4回) 3円50銭 (1回)
		竹	「正面最上の場所」			16円 (8回) 8円50銭 (4回) 2円50銭 (1回)
		菊	「正面の幾分及脇正面の見易き場所等」			10円 (8回) 5円50銭 (4回) 2円 (1回)
		蘭	「脇正面の後部其の他菊の席に次ぐ所」			3円 (8回) 1円60銭 (4回) 70銭 (1回)
		一級	「個人席」		1人	2円 (8回) 1円10銭 (4回) 40銭 (1回)
		二級	「個人席」			
	1909. 5. 10	一等 (松)	「御覧所の両脇」	34	5人	20円 (8回) 11円 (4回) 3円50銭 (1回)
		一等 (竹)	「舞台際一段を除き正面最上の場所」			16円 (8回) 8円50銭 (4回) 2円50銭 (1回)
		二等 (菊)	「正面の舞台際一段及脇正面の見易き箇所」			10円 (8回) 5円50銭 (4回) 2円 (1回)
		(蘭)	「脇正面の後部三段、横正面、地裏等」			
		個人			1人	3円 (8回) 60銭 (1回) 1円20銭 (1回)
		椅子席				30銭 (1回)
		学生席				
能楽協会能	1930	特別			4人	25円
		甲			4人	20円
					1人	6円
		乙			4人	15円
					1人	5円
		椅子			1人	6円
		学生				1円50銭

【凡例】(不明) …名称不明の規定、△…空席有の場合のみ設置 \* 能楽会演能会は1909年10月10日に料金を改正

できない1区画あたりの人数規定を参考できる。

表4-3は、各上演規則に記載された着席区画の序列・配置・区画数・1区画あたりの人数規定・料金規定を年代順にまとめたものである。各規則の年代は、主に能楽雑誌の上演記録を参照し、改正が確認できないものを除いて〈夜能会〉が明治38年（1905）9月1日<sup>37)</sup>と明治40年（1907）2月1日<sup>38)</sup>、〈能楽会演能会〉が明治42年（1909）1月10日<sup>39)</sup>と明治42年（1909）5月10日<sup>40)</sup>、〈能楽協会能〉は昭和5年（1930）10月<sup>41)</sup>をそれぞれ確認した。

まずは、1区画あたりの人数規定をみてみたい。明治38年（1905）および明治40年（1907）の〈夜能会〉は人数規定が確認できないが、明治42年（1909）1月および5月の〈能楽会演能会〉では1区画5人詰の規定としている。昭和5年（1930）の〈能楽協会能〉では1区画4人詰に規定しており、第2期以降人数規定数は減少していることがわかる。

次に、着席区画の序列をみていこう。表4-3にまとめた上演規則の内、明治40年（1907）の〈夜能会〉、および明治42年（1909）1月および5月の〈能楽会演能会〉の規定には、観覧領域の序列の区分が表記されている。注目したいのは、「脇正面の見やすい席」・「脇正面後方」・「舞台柱付近」などの記載で、これらは「正面最上等」といった着席区画に対し、「菊」・「蘭」、「二等」・「三等」などの下位の着席区画に充てられている。したがってここでの序列の区分は、移築前の芝能楽堂と同様、観覧環境に比例した性格を有していたことが推定できる。

また、明治40年（1907）の〈夜能会〉の規定では、陪覧所は有爵者に対象を限定しているが、〈能楽会演能会〉の明治42年（1909）5月以降の規定では身分規定が消失している。なお、陪覧所の身分規定は明治40年（1907）以前と推定されるが、これは靖國神社側が「靖國神社附屬能樂堂貸與規則」で定めたものなので<sup>42)</sup>、したがってここでの身分規定の変更をすべての上演が踏襲していたと判断してよい。こうした人数規定の少人数化と観覧人の身分規定の消失傾向は、第2期における着席区画の奥行寸法の縮小、そして陪覧所の区画幅と区画列の分割を裏付けている。

さらに、各上演規則に共通している点として、「個人席」および「臨時席」・「学生席」の導入がある。「個人席」は明治38年（1905）の〈夜能会〉の規定では学生席のみ確認できるが、明治40年（1907）の規定改正では「一級」・「二級」の2段階で追加している。「入込」の記載から区画装置のない着席区画であったことが判別できるため<sup>43)</sup>、人数規定をもたない大入場のような着席区画であったことが窺えるが、全体の区画数を最低でも180席と仮定すると、その内集団席は合計87席以上なので、場合によっては「個人席」の比重が高かった可能性がある。他の「臨時席」・「学生席」は両方とも年会費制ではない当日用の着席区画にあたるが、個人席である点は共通している。このように、人数規定の縮小に加えて、観覧方式の多様化、特に個人での観覧に対応したことによる区画の消失傾向もみてとれる。

以上から、第2期にかけての着席区画の変化は、観覧人の身分の平準化と1区画あたりの人数規定の少人数化に加えて、新たに個人席を導入するために奥行寸法を縮小し、一部は区画をなくす傾向を反映していたとまとめることができる(図4-9に概念図を示す)。

したがって、〈第2期計画平面図〉の各領域区分における区画寸法のバリエーションは、集団用と個人用、また区画

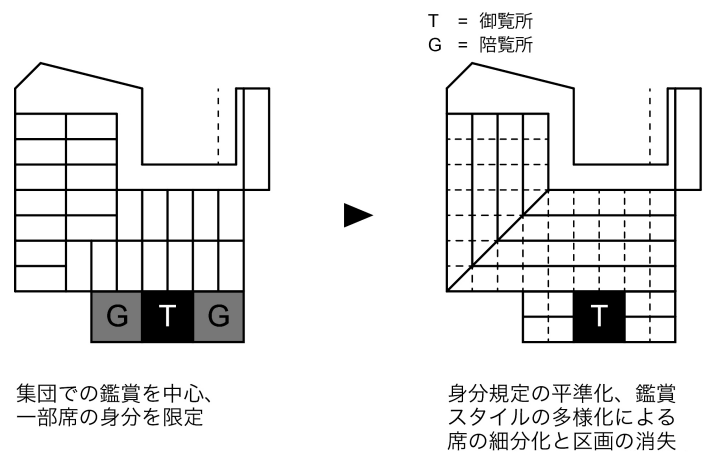


図4-9 観覧領域変遷概念図

装置の喪失といった、観覧方式の多様化に対応した着席区画の変容と捉えられ、「砂利場」はそうした計画の中で奥行寸法を短くした少人数席を包括する領域区分として導入したと判断できる。靖國神社能楽堂では、領域区分の変容は着席区画の人数規定の変化と大きく関連していたことが指摘できよう。

## 7 まとめ

本章では、靖國神社能楽堂の観覧領域の改修過程の考察を通して、観覧領域の領域区分の変容過程を検討した。

まず靖國神社偕行文庫館の改修記録から、靖國神社能楽堂が行啓能、式能を上演し、貸館運営を基本とするなど、従前の芝能楽堂と同様の運営方針を継承していたこと、観覧領域は移築した明治36年(1903)から昭和13年(1937)まで存在していたことを指摘した。そして図面史料の検討から、観覧領域と領域区分の形成手法の実体について、以下の4点を明らかにした。

- ①観覧領域は移築後から第2期にかけて、区画数・区画列数・通路数・段差数が増加していた。
- ②上流階級の優位性の低下によって観覧人の身分は平準化し、学生を含む個人・少人数での多様な観覧方式の出現を起因として、着席区画の奥行寸法の縮小・細分化・区画の消失の3つの傾向が確認された。
- ③領域区分は、正面・脇正面・地裏に相当する区分が各期で共通して存在しており、第2期では能舞台付近に「砂利場」の名称と、各領域区分で異なる区画寸法を採用する計画があった。
- ④領域区分の境界は、観覧領域入退場口の配置変更・間口の操作によって、能舞台対角線上に通路を変更したことで明確化する過程があった。

上記4点はいずれも靖國神社能楽堂が大衆的性格を帯びたことを示すものであり、特に②における区画寸法の操作、④の一般用出入口の改造による動線計画の変更は顕著な傾向である。領域区分の区分整理は、単に形

態操作による領域面積の均質化と境界の明確化だけでなく、身分の平準化と観覧方式の転換が大きく関わっていたことがみてとれ、それは観覧方式の変化に直接的に対応した第2期の「砂利場」による区分意図が何よりの証左といえる。

また、以上のように領域区分の変容には観覧領域の区画寸法と観覧方式との明確な関連がみられた一方で、上演規則の序列名称との関連は不明であったことが判明した。したがって、領域区分は序列名称との明確な関係を持たずに、まず輪郭の形成から始まる変容過程が存在したことがいえよう。

さらに、上記4点の改良手法には、大きく2つの方向性が見受けられる。まず①と④の段差・通路の増設、観覧領域のアプローチへの改良は、観覧人の利便性の向上を目的とした観覧環境の均質化である。一方、②・③の特徴はそうした均質化と関連しながら、既存の着席区画の組み合わせとマイナーチェンジによって、鑑賞スタイルの多様化に対応している点にある。プロセニアムアーチと椅子席への統一によって、観覧環境とデザインが連動して観覧領域全体が均質化していく、同時期の近代劇場にはみられない傾向は、従来の身分社会にはない新たな対象を開拓しようとする、能楽専用施設特有の近代的な意識の表れといえる。また、身分を基準とする階層の均質化は同時に、明治以降の皇族による支持基盤、つまり特定のパトロネージからの脱皮を迎えたことを示すという意味でも興味深い。

本章は靖國神社能楽堂を対象とした個別検討ではあるが、こうした他の上演施設とは大きく性格の異なる近代化の手法による領域区分の形成を通して、能楽専用施設が独自形式への発展過程を歩み始めた転換点を見いだせる有益な結果を得たといえるだろう。しかし、この結果が全体的に共通した変容の主軸として位置付けられるのか、あるいは特殊例として独立した事象であるのかの確認が必要である。また、領域区分の変容過程において中正面の名称、および区分の形成を確認することができなかった。領域区分の定型過程については次章以降の検討に託し、本章の結果は他の検討結果との比較から結章で総括することとしたい。

注)

- 1) 「能楽堂改良会」とは、明治44年（1911）1月から同年11月にかけて雑誌『能楽』に連載された、明治末期頃に起こった当時の能楽専用施設の改良意見を具体的に交わした座談会で、「(第一回)舞臺見所の改良案」と「(第二回)見所間取及席割の改良案」において、靖國神社能楽堂の観覧領域を模倣するべきであるとの意見を取り上げている。
- 2) 靖國神社編『靖國神社百年史史料篇 上/中/下/事歴年表』, 靖國神社, 1983. 6, 1983. 11, 1984. 5, 1987. 6
- 3) 前掲2)「能楽会会頭土方久元願書」, 『明治三十五年ヨリ同三十八年マテ 能楽堂奉納ニ関スル書類』所収, 1902. 9. 9
- 4) 前掲2)「大臣ヨリ宮内大臣へ照會案」, 『自明治二十四年 至 同三十七年 参考書類』所収, 1903. 5. 14

- 5) 前掲2)「内務大臣へ御通知案」,『自明治二十四年 至 同三十七年 参考書類』所収, 1903. 5. 18
- 6) 前掲2)「池谷昌吉引渡書」,『明治三十五年ヨリ同三十八年マテ 能樂堂奉納ニ関スル書類』所収, 1903. 10. 14
- 7) 飯田巽「能樂社史」明治三十五年の項「今や幸ニシテ靖國神社カ本會能樂堂ヲ引キ受ケントスルノ内談熟シタルヲ以テ即チ之ヲ同神社ニ奉納シテ永ク其保存ヲ請ヒ而シテ本會會員樂師ニ於テ能樂ヲ催ス場合ハ之ヲ借充スルノ許諾ヲ得ントスト請フニ在リ(始メ能樂堂ヲ他ニ嫁シテ維持ヲ託セントスル内議ヲ決スルヤ希フ所ハ宮内省ニ献納シ保存セラレンコトヲ請願セントスルニ在リテ土方會頭ヨリ其筋ニ内口シ宮内省ハ其移轉計画ノ内口査アリタルモ遂ニ其事口客セラレス仍テ更ニ華族會館ニ讓渡シ故岩倉右府ノ紀念トシテ保存センコトヲ交渉シタルモ之亦行ハレ難ク又日比谷ニ在ル神宮奉齊會ハ好テ之ヲ引受ケンコトヲ請求ニ来リタルモ其條件本會ノ容ルル能ハサル所アルヲ以テ之ヲ却ケタリ靖國神社ハ從前一ノ舞臺アリタリシカ規模狭小且破損シ之カ改良ヲ欲スル場合ニ在テ同社職員ハ能樂堂ヲ引キ受ケントスル望ミアリ管轄廳タル陸海軍省ニ種々交渉ノ未遂ニ奉納スヘキ内議整フニ至リタルナリ)」, 東京藝術大学附属図書館蔵, 1903. 10
- 8) 『靖國神社誌』「最初の能樂堂は、其規模狹隘○其建坪三十七坪今の相撲場の西角部にありしなりにして僅に大祭の餘興にのみ供せられしに過ぎざりき。今の神樂殿は即ち其舊態なりとす。」、靖國神社, 1911. 12
- 9) 「○能樂會の式能 能樂會に於ては四年目に一回式能を催ふし、(中略) 今回能樂堂は靖國神社へ引受け貰ひ、茲に一段落を告げしに付き、十二月一日を以て新能樂堂に式能を催す筈にて (後略)」,「雑報」,『能樂』第1巻第17号, 1904. 11
- 10) 『明治天皇紀』第11巻「明治四十年六月十三日」の項「威仁親王、能樂師を聘して能樂を靖國神社境内能樂堂に行ふを以て、(中略) 是れ明治三十二年十一月彰仁親王の能樂を芝公園能樂堂に行ひし時の例に準ずるなり、(略)」
- 11) 前掲2)「能樂堂修築ニ關スル件申請」,『大正十三年 靖國神社能樂堂修繕工事』所収, 1925. 7. 8
- 12) 前掲2)「能樂堂復旧工事請負人決定ノ件報告」,『大正十三年 靖國神社能樂堂修繕工事』所収, 1924. 9
- 13) 山崎樂堂「九段能樂堂修繕工事に纏はる善玉と悪玉」・同「九段能樂堂修繕工事に纏はる善玉と悪玉(續稿)」・同「九段能樂堂修繕工事に關する續稿について」,『謡曲界』第22巻第1～3号, 1925. 1～3
- 14) 前掲2) 大正13年(1924) 11月18日に靖國神社が西村に宛てた『大正十三年 靖國神社能樂堂修繕工事』所収「靖國神社通牒」には、「一 貴殿請負ニ係ル靖國神社能樂堂修繕工事ハ、期限ヲ過クルモ未タ竣功セサルノミナラス、本日ニアリテモ依然各職ノ出場人員至ツテ少ナク、又出場セルモノモ建具職ノ如キハ就業致サル状態ニ有之候。」とある。これに対し、西村伊作は「就てハ工事成工までにどうしても二千何ら円か入用で私の方で金を都合しやうと思ひましたが都合で甚不如意で急に國から金をとりよせる事もかなはず困つて居りますので(後略)」と回答している。
- 15) 「寶生會發表能樂堂建設に就いて」「社團法人寶生會能樂堂は大正十二年大震災の際悉く焼失し、爾來本會は、九段招魂社能樂堂、報知講堂等に於て月並能、素謡會を催し來りて今に及びたり。」、『宝生』第7巻第4号, 1928. 4

- 16) 表題なし、「大正十三年宝生会番組」所収、法政大学鴻山文庫、1924. 10
- 17) 「能楽堂修繕工事竣工検査調書」（「大正十三年 靖國神社能楽堂修繕工事」所収、靖國神社偕行文庫蔵）によれば、大正13年（1924）12月1日に陸軍技師葉師寺主計の検査による竣工記録があるが、靖國神社の「社務日誌」（靖國神社編『靖國神社百年史史料篇 中』、靖國神社、1983. 11）には、同年12月19日に追加工事を行っていたことを記載しており、こちらが竣工日に近いと推定される。
- 18) 『昭和十二年十一月起 招魂齋庭其他工事関係綴』、1937. 11. 10。新築建物の内容は招魂齋場、相撲場脱衣所が中心で、会合のメンバーには他に陸軍省3名、清水組、小川組、藤木工務店がみられる。
- 19) 第3期は、靖國神社境内の招魂齋庭拡張のため、観覧領域部分を解体した上で境内飛地に移転している。靖國神社偕行文庫蔵の史料からは具体的な移転時期が確認できなかったが、昭和13年（1938）2月5日発行の『宝生』第17巻第2号の記事で移転したことが確認できるので、少なくともその時期には移転工事が完了したと推察される。
- 20) 「観世流新曲 忠霊 昭和十六年十一月十一日 奉納 公演」、『観世』第13巻第1号、1942. 1
- 21) 前掲2)『自昭和三十一年八月 至同三十二年四月 能楽堂移築並ニ同移築ニ伴フ諸工事書類 附土地交換関係』所収「能楽堂移築に関する伺書」によれば、「法政大学より申出による土地交換に関する件 一 神社より法政大学に譲渡する土地 富士見町三丁目一番地ノ九（能楽堂所在地）……飛地境内（中略）一 法政大学より神社が受理する土地 1 九段二丁目三番地（飛鳥組社長住宅地）」とある。計画時期から、土地交換の打診は法政大学が58年校舎を建設する目的があったと推定される。
- 22) 前掲2)「一 午後一時ヨリ能楽堂ニ於テ、舞台披奉祝演能ヲ左記ニヨリ奉納アリ」、『社務日誌』、1957. 4. 8
- 23) 「芝能楽堂の圖は大島盈株氏今回令息及び門弟何某氏と共に能楽堂へ出張し本誌登載の爲め特に製圖せられたるものにて（後略）」、『能楽』第1巻第2号、1902. 8
- 24) 平面図には作成年の記載がないが、史料名から前掲6)の「靖國神社報告 明治三十六年十月十四日 芝能楽堂ヲ當神社境内へ移轉工事、曾テ池谷昌吉請負工事中ニ候處、今般落成ニ付、出来圖相添、本日受領致候間、此段及報告候也」にある「出来圖」と同一と思われ、そのため作成年を明治36年（1904）10月14日と判断した。
- 25) 「米艦隊歓迎能」（『能楽』第6巻第11号、1908. 11）によれば、明治41年（1908）の日本郵船会社社長近藤廉平主催によるアメリカ艦隊提督、実業家らをゲストとした臨時能において、夕方5時以降に「能楽堂の西側」に「新設」した「食堂」で立食パーティーを行っている。拙稿「新出史料・靖國神社能楽堂の図面史料について」（『楽劇学』第23号、2016. 3）では、靖國神社能楽堂の能舞台が南面していたことを明らかにした上で、〈第1期改修後平面図〉の「旧食堂」が新設の食堂に該当することを指摘した。
- 26) 前掲1)「能楽堂改良会（二）（第二回）見所間取及席割の改良案」での「御覽の間の左右は貴賓席としこれは座席とする。左の方へはも一つ間を連らねて椅子席として、これは貴賓並に外人席とする。ざつと九段の能楽堂の



通りです。其の他も略あの能楽堂の様にしたいものです。」の記述から判断できる。

- 27) 「大正十三年 靖國神社能楽堂修繕工事」所収「工事設計変更請書」によれば、大正13年（1924）11月30日に設計変更の請書が作成されているが、変更内容は観覧領域の手摺と西側窓部分の庇の他に、主に床・壁・天井の内  
部仕上である。
- 28) 第3章第5節の表3-1 参照。
- 29) 「大正十三年八月二十九日調製 靖國神社能楽堂修繕工事設計書」には計画平面図と共に、表題無しの〈平行〉・  
〈垂直（左側）〉・〈垂直（右側）〉それぞれの区画列に相当する各部断面図が収録されている。
- 30) 表4-1によれば、〈平行〉最後列の全体幅は9間、〈垂直（左側）〉の最後列の全体幅は7.5間であることがわか  
る。これを〈第2期座席図〉の最後列の区画数と照合して区画幅を算出すると、〈平行〉が2.8尺、〈垂直（左側）〉  
が約3.2尺となる。また、陪覧所の寸法は、表4-1によれば御覧所両脇が2間四方、最も左側が幅2間半・奥行  
2間で、これも同様に算出すると1区画あたりの寸法は幅3尺・奥行6尺となる。
- 31) 飯田巽「能楽社史」（東京藝術大学附属図書館蔵, 1904. 10）には「明治二十九年八月五日 能楽堂規則 第七條  
能楽堂観覧席ハ別紙圖面区画ノ通甲乙丙ノ三等ニ區別シ一席ハ幅三尺長六尺ヲ定則トス（中略）第八條 別紙観  
覧席等級区画圖ハ口之但席数ハ甲席六十六乙席八十七丙席二十七ナリ」とある。ただし、法政大学鴻山文庫蔵「能  
楽堂観覧席等級区画図」によれば、陪覧所のみ1室ずつ区画されている。またこの規定は金額を除き移築まで変  
更していないため、図4-3の平面図と対照できる。
- 32) 「靖國神社附屬能楽堂貸與規則」「能楽堂一回分使用料金額表（中略）本表箇所とは正面。脇正面。地裏。楽屋。  
を云ひ（後略）」、『能楽』第1巻第8号, 1903. 12. 10
- 33) 雑誌『能楽』（第1期, 1902～1921年発行）及び『謡曲界』（1914～1944年発行）の各号巻末に記載された上演記  
録によると、靖國神社能楽堂における定期上演は、能楽倶楽部・能楽会・囃子方演能会・宝生会・能楽協会の5  
種がある。定期上演の他には追善能や外国貴賓招待の上演等があるが、これらは一時的なためしつらえが行われ  
ている場合があり、具体的な観察が不可能なため、考察範囲から除外した。
- 34) 「夜能會設立主旨書」「能の催しは概ね日曜日を丸潰しにするの例なるが故に、既に其の道に入りて十分趣味を  
解し得たる者にあらざるよりは、到底忍耐し得ざる所なり、ここに於て何か簡便なる方法により、普通の日  
の夕刻より凡そ二三番の能と狂言とを見せ、且つ各流の異同をも知り得る道はあらずやとは、近來各方面より促  
さるる希望なり」、『能楽』第3巻第9号, 1905. 9
- 35) 「能楽倶楽部記事」「當倶楽部は去る一月十二日靖國神社能楽堂に於て催せし別會能を最終のものとして其の名  
稱の消滅することとなれり、（中略）從來經營せし演能と樂師養成の事業は擧げて之れを能樂會に移し、（後略）」、  
『能楽』第6巻第2号, 1908. 2. 10
- 36) 「創立記念演能」、『読売新聞』, 1925. 3. 1

- 37) 前掲34)「規定」
- 38) 「能樂俱樂部演能會規約」, 『能樂』 第5卷2号, 1907. 2. 1
- 39) 「能樂會記事」, 『能樂』 第7卷1号, 1909. 1. 10
- 40) 「演能臨時會費の改正」, 『能樂』 第7卷5号, 1909. 5. 10
- 41) 「能樂協會能席料」, 『宝生』 第9卷第10号, 1930. 10. 15
- 42) 前掲40) 「○改正の要點は能樂堂貸与規則に於て御覽所の兩脇を有爵者と限られしと (後略)」
- 43) 「入込」は、近世以前の勸進能場において、枱席と重層の棧敷席の間に設けられる仕切りのない觀覽領域を指す。

## 第5章 能楽師を運営主体に含む能楽専用施設における着席区画の導入傾向

### 1 はじめに

本章は、明治期から昭和初期にかけて建設された、能楽師を運営主体に含む近代能楽専用施設を対象として、その観覧領域の構成要素である「桝席」・「棧敷席」などと表記される着席区画の導入傾向を明らかにすることを目的とするものである。

すでに第1章で確認したように、能楽師個人ないしは団体を運営主体に含む近代能楽専用施設の場合、そこでの上演は運営主体がそれぞれ独自に確立した会員制度に基づく運営形態をとっている。会員制度と運営形態には様々なパターンを確認することができるが、観覧領域は事例ごとにこうした個別の制度によって、「四人詰」などと表記される着席区画の人数規定や種類・序列が定められている。したがって、検討には平面図の読解だけでなく、着席区画の類型や寸法体系の分析に加え、制度的側面からのアプローチを要するが、以上の視点に基づく考察はこれまで行われていない。

また、近代能楽専用施設のこのような設計の前提条件は、運営主体と実演芸術者が基本的に別の組織で構成されながら近代化していった、歌舞伎劇場やその他主要な上演施設とは大きく異なるものである。近代における歌舞伎劇場を例にとると、座によっては実演芸術者も務めた座元に上演施設の所有権・興行権が帰属するシステムに代わって、松竹合名会社（のち松竹合名社）を筆頭とする興行会社が、それらの権限を掌握していく。このような運営形態を有する施設は、実演芸術者自身が運営計画に主体的に関わることはほとんどなくなっていったと考えられる<sup>1)</sup>。

しかし、能楽の場合は能楽師自身が施設の運営を行なうという姿勢を一貫して維持しており、したがって近代能楽専用施設には能楽師自身の運営計画が、施設の性格に様々な形で直接的に反映されているはずである。また第1章で述べたように、近代の能楽は法規上の特別な位置付けにあり、行政の規制を受けず自由に上演環境を形成していたことが明らかとなったことを鑑みると、上記の仮定は極めて多様な傾向を示していた可能性も推定できる。

以上から、本章では能楽師を運営主体に含む近代能楽専用施設27例を対象に、観覧領域を構成する着席区画の変遷について、運営形態の傾向と照合しながら検討を試みてみたい。なお、本章で使う能楽師個人・団体とは、観世流・宝生流といった五流派の宗家、観世鉄之丞家といった分家、片山家・大西家といった流派の職階の1つにあたる職分家、能楽師と愛好者で構成される愛好者組織を指すものとする<sup>2)</sup>。

## 2 対象事例

ここで、改めて本章の対象事例について補足しておきたい。序章の**表序-1**ですでに示した通り、史料は舞台披きの記事、平面図・座席図などの図面史料、観覧領域の具体的な特徴が判別できる内観写真、収容人数や着席区画の詳細について記述した工事概要を中心とし、加えて現存事例の実測調査を行なった。ただし、1区画あたりの人数規定は着席区画の実体のみでは判断できないため、上演・会員規則から補足した（表5-1）。

表5-1 上演規則規定表

事例	上演名称	規定年代	規定		出典	
			区画名称	人数規定		
金剛能楽堂【1909京都】	例会	1938. 1. 5	簾掛席	6人詰	『昭和十三年例会予定番組』、『金剛』第1巻第1号、1938. 1. 5	
			幕掛席（甲・乙）	4人詰		
			普通席	2人詰		
			学生席	1人		
細川家能楽堂	例会	1918. 5. 3	特別席		『国民新聞』、第9424号、1918. 5. 3	
			甲			
				1人		
			乙			
			1人			
		会員外				
		1938. 6. 1	特別席		『能楽堂案内（6）』、『謡曲界』第46巻第6号、1938. 1. 5	
			普通席			
	一人席		1人			
	特別席（臨時）					
	京都観世能楽堂	定期能	1933. 2. 1	簾掛（甲・乙）・階上正面簾掛	6人詰	『京都観世能楽堂見所案内図』、『観世』第4巻第1号、1933. 6. 1
				幕掛（甲・乙）・階上脇正面	4人詰	
				通常席（甲・乙）	2人詰	
椅子席、御一人席				1人		
1934. 12. 1			簾掛、階上正面簾掛	6人詰	『京都観世能楽堂見所案内図』、『観世』第5巻第12号、1934. 12. 1	
			幕掛（甲・乙）・階上脇正面	4人詰		
			椅子席（甲・乙）・通常席（甲）	1人		
観世能楽堂	定期能	1928. 10. 12	椅子席	1人	『観世会会報』、法政大学鴻山文庫、1928. 10. 12	
			一等・二等・三等	2・4人詰		
			椅子席（臨時）	1人		
			一等（臨時）・二等（臨時）・三等（臨時）	2・4人詰		
			臨時席・特別臨時席	1人		
		1933. 2. 1	一等・二等	4人詰	『観世会能楽堂見所見取図』、『観世』第4巻第2号、1933. 2. 1	
			一人定席・椅子席	1人		
			一等（臨時）・二等（臨時）	4人詰		
			一人定席（臨時）・椅子席（臨時）・当日普通一人席	1人		
		1934. 2. 1	一等・二等	4人詰	『観世会能楽堂見所見取図』、『観世』第5巻第2号、1934. 2. 1	
			一人定席・正面椅子席・脇正面椅子席	1人		
			一等（臨時）・二等（臨時）	4人詰		
			一人定席（臨時）・正面椅子席（臨時）・脇正面椅子席（臨時）・当日臨時普通一人席	1人		
大阪能楽殿【1926】	定期能	1929 ～ 1930	維持会員（甲・乙）	8人詰	『大阪能楽殿定期能楽会会則』、法政大学鴻山文庫、1929	
	春秋会定期能	1929. 3. 9	正会員（甲・乙・丙）・特別会員	4人詰		
			特別会員	8人詰		
			（椅子）	1人		
			普通会員	4人詰		
喜多能楽堂	定期能	1931. 7	特別席・甲席・乙席	4人詰・1人	『昭和六年七月改正喜多會規約演能部及謡會部規定』、法政大学鴻山文庫蔵、1931. 7	
			学生一人席	1人		
			特別席（臨時）・甲席（臨時）・乙席（臨時）	4人詰・1人		
			学生一人席（臨時）	1人		
		1941. 4. 1	特別席・甲席・乙席	4人詰・1人	『喜多會會則』、法政大学鴻山文庫蔵、1941. 4. 1	
			椅子席	1人		
			特別席（臨時）・甲席（臨時）・乙席（臨時）	4人詰・1人		
			椅子席（臨時）	1人		
宝生会能楽堂【1928】	月並能	1934. 12. 25	特別席・甲席	4人詰	『宝生会規約』、『能楽年鑑 昭和十年版』、1934. 12. 25	
			乙席・丙席	2人詰		
			特別席（臨時）			
			甲席（臨時）			
			乙席（臨時）			
観世九阜会能舞台	月並能	1937. 10. 1	特席・甲席・乙席（イ・ロ）	4人詰	『能楽堂案内（2）』、『謡曲界』第45巻第10号、1937. 10. 1	
			椅子席・個人席	1人		
			臨時会費			
名古屋能楽堂		1934. 12. 25		1人	『社團法人名古屋能楽會』、『能楽年鑑 昭和十年版』、1934. 12. 25	
金沢能楽堂		1936. 2. 5	維持会員（正面席）・特別会員（正面席）	2人詰	『金澤能楽會規約』、『宝生』第15巻第2号、1936. 2. 5	
			通常会員（脇正面席）・臨時会員（正面席）	1人		
			臨時会員（脇正面席）			
【凡例】（臨時）…臨時会員（当日のみ着席区画を購入する会員）の規定						

事例の中には建替えや部分的な改修を繰り返しているものもあるが、建替えの場合は観覧領域の骨格が全く変わるため建替え前後で事例を分け、事例名称が同名で所在地が異なる場合は【 】内に舞台披き年と所在地を付記している。また、計画案が確認出来る事例は次のように分けている<sup>3)</sup>。

大阪能楽殿計画案【1916. 4】 …大正5年（1916）4月作成と推定される計画案

大阪能楽殿計画案【1916. 12】 …大正5年（1916）12月以前作成と推定される計画案

大阪能楽殿【1926】 …大正15年（1926）以降の状態が判別できる実施案

喜多能楽堂計画案 …昭和2年（1927）以前作成と推定される計画案

喜多能楽堂 …昭和2年（1927）10月16日舞台披きの実施案

梅若能舞台計画案【1926～1927】 …L字型の観覧領域

昭和元年（1926）12月11日から昭和2年（1927）作成

梅若能舞台計画案【1927～1928】 …直列の観覧領域

昭和2年（1927）2月11日から昭和3年（1928）3月27日作成

### 3 観覧領域における着席区画の変遷

#### 3-1 着席区画の類型

検討の前に、本章での着席区画の類型と定義についてあらかじめ触れておきたい。着席区画は、会員規則や工事概要の記述の中に「桝席」・「棧敷席」などといった表記が確認できるが、区画のない板敷きや座敷の場合でも「棧敷」と表記をするなど、必ずしも名称と実体を統一していない。そこで、着席区画の類型化に際し、まず起居姿勢を基準にイス座・ユカ座に大別し、さらに「割板」などと呼ばれる仕切り板や高欄などの区画装置、観覧領域の構造柱の関係の有無といった構造的特徴で、次の5種に分類した。

A：〈イス座〉

B：〈ユカ座区画装置無〉

C：〈ユカ座区画装置無・柱付〉

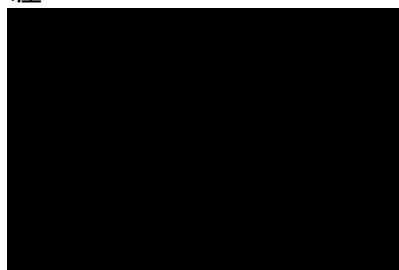
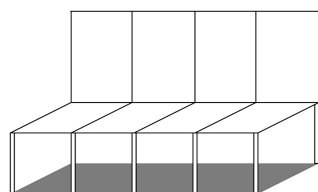
D：〈ユカ座区画装置有〉

E：〈ユカ座区画装置有・柱付〉

表5-2は、以上の方法で分けた類型の図式化と具体例を示したものである。ただし、観覧領域の構造柱のうち、着席区画の区分と関係せず独立している場合は柱付の定義に含んでいない。〈ユカ座区画装置無・柱付〉はいわゆる座敷に相当するため、上演以外では襖が付属している場合があるが、上演時には取り外しているとみられるため分類の基準に含んでいない。また、外国貴賓用に特別にユカ座に椅子を置いて〈イス座〉にしつらえる場合や、臨時に白洲に設置される仮設席などは、定期的な上演ではなく特別な措置であり、具体的な特

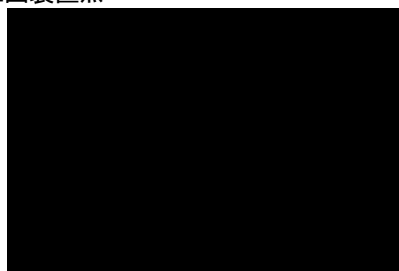
表5-2 着席区画概念図

A : イス座



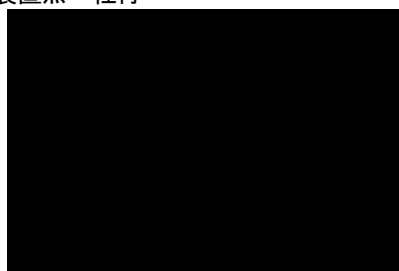
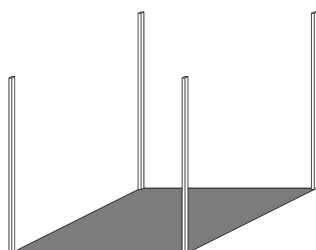
宝生会能楽堂【1928】  
(『宝生』第7巻第4号、1928. 4. 15)

B : ユカ座区画装置無



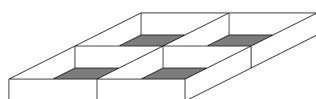
大連能楽殿  
(『満州建築雑誌』第15巻第9号、1935. 9. 25)

C : ユカ座区画装置無・柱付



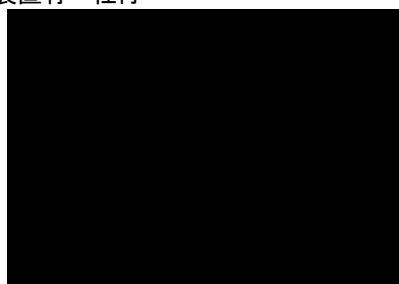
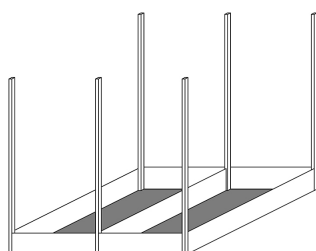
大連能楽殿  
(『満州建築雑誌』第15巻第9号、1935. 9. 25)

D : ユカ座区画装置有



宝生会能楽堂【1913】  
(『能楽』第11巻第12号、1913. 12. 1)

E : ユカ座区画装置有・柱付



京都観世能楽堂  
(武蔵野大学能楽資料センター蔵)

徴が上演ごとに異なるため類型から除いている。

### 3-2 着席区画の導入傾向

以上の類型を用いて、観覧領域における着席区画の導入傾向を考察する。考察にあたり、着席区画を対象規定席（以下〈規定席〉）と非対象規定席（以下〈非規定席〉）の2種に大別している。〈規定席〉とは、「貴賓席」・「新聞社席」・「役員席」等、着席する観覧人を具体的に規定した記載があるものを指す。表5-3は〈非規定席〉、表5-4は〈規定席〉それぞれの観覧領域における導入傾向について、舞台披きの年代順にまとめたものである。

表には、各着席区画の収容人数・区画数・区画寸法・一区画あたりの人数規定をまとめている。区画寸法は能舞台の本舞台部分に面して「(幅) × (奥行)」で表記している。寸法は、図面表記・文献の記述等から判別できるものは1尺を0.303mとして換算し、縮尺図面から算出する場合は小数点第2位切り捨てとしてすべてメートル表記で統一した。観覧領域が重層の場合は人数規定あるいは区画数の項目に付記し、改修による着席区画の変更は太枠と矢印・年号で表している。〈規定席〉については、項目に「貴賓席」といった史料上の表記を付記した。一部の類型については、個別に次の情報を追記している。

〈ユカ座区画装置有〉 …区画数の項目を複数名で座る〈集団席〉と〈個人席〉の2種に分類

〈ユカ座区画装置無・柱付〉 …区画数の項目に畳数を追記

このうち、人数規定が不明で区画寸法が判別できる事例は、1区画の寸法が一边1.08m以上の場合、人数規定を4人詰とする傾向が多いことを参照して、1人あたりが占める最低規定寸法を0.54m角と仮定し、推定値を算出している。この寸法は現在の基準からすると極めて狭隘であるが、「興行場及興行取締規則」<sup>4)</sup>では、〈ユカ座区画装置有〉またはユカ座区画装置無に相当する着席区画の最低寸法を「一人ノ占用面積三、二平方尺以上ト爲スコト」、すなわち正方形の場合一边0.542m（＝約1.8尺）以上としており、不自然な数値とは思われないため、本章ではこのように仮定した。

では、まず〈規定席〉・〈非規定席〉それぞれの着席区画の導入の傾向を捉えてみたい。〈非規定席〉の場合、〈ユカ座区画装置有〉と〈ユカ座区画装置無・柱付〉は比較的安定した導入傾向が確認できるが、〈ユカ座区画装置有〉は昭和期以降に若干の区画数の減少傾向がみられ、梅若能楽堂【1919】と喜多能楽堂計画案は〈ユカ座区画装置無・柱付〉を予備席としているのが特徴である。〈ユカ座区画装置有・柱付〉は大正期が最も多く、特に他の類型に比べて重層の観覧領域に採用する例が3例と最も多いが、昭和期は1区画のみの設置になり消失する傾向がみられる。〈イス座〉は大正末期頃から改修後に導入する傾向が多くみられ、昭和期以降は区画数が大幅に増加している。〈規定席〉の場合は、明治末期から大正期にかけ〈ユカ座区画装置無・柱付〉・〈ユカ座区画装置有・柱付〉に限定的だが、昭和期以降は〈ユカ座区画装置有〉と〈イス座〉が登場して、観

表5-3 定期上演における非対象規定席の着席区画

事例名称	舞台披き年	A:イス座	B:ユカ座区画装置無	C:ユカ座区画装置無・柱付	
		収容人数	収容人数	全体区画数(収容人数)	各区画の量数
				下段:細分区画数(人数規定)	下段:1区画あたりの寸法(m)
片山能楽堂	1902.11.22	×	×	●	(不明)
京都能楽堂	1903.6.7	×	×	4	24畳・24畳・18畳・19畳
金剛能楽堂【1909京都】	1909年頃	×	×	●	(不明)
神戸湊川能楽堂	1912.11.6	×	×	1(*60人) 6(*9人)	12畳 *1.8角
宝生会能楽堂【1913】	1913.11.23	×	×	5(*150人)《2F》	6畳・6畳・6畳・6畳・6畳
大阪能楽殿計画案【1916.4】	■1916.4頃	●	×	×	×
大阪能楽殿計画案【1916.12】	■1916.12頃	×	×	×	×
細川家能楽堂	1918.4.16	×→	×	×	×
		●【1938.6.1以前】			
京都観世能楽堂	1918.10.13	×→	×	×	×
		●【1933.1.1以前】→			
		●【1934.2.1】			
梅若能楽堂【1919】	1919.9.21	×	×	S2(*72人)	8畳・8畳
金剛能楽堂【1922赤坂】	1922.11.18	●	●	×	×
大江能楽堂	1923.10.28	×	*95人	×	×
観世能楽堂	1924.6.1	44人→	×	S1	(不明)
		44人以上【1934.2.1以前】			
大阪能楽殿【1926】	★1926.5頃	10	×	×	×
梅若能舞台計画案【1926~1927】	■1926.12.11~ 1927.1.4	×	×	4(*212人)	8畳・10畳・12.5畳・12.5畳
喜多能楽堂計画案	■1927.2以前	×	▲*151人	3(*108人) S1(*78人)	8畳・8畳・8畳・S16畳
梅若能舞台計画案【1927~1928】	■1927.2.11~ 1928.3.27	×	×	4(*240人)	15畳・12.5畳・9畳・9.5畳
喜多能楽堂	1927.10.16	×→	△	16	(不明)
		●【1941.4.1以前】			
宝生会能楽堂【1928】	1928.4.1	557人	×	×	×
梅若能楽堂【1928】	1928.4.14	△	△	△	(不明)
観世九阜会能舞台	1930.9.24	●	×	△	(不明)
名古屋能楽堂	1931.4.25	266人《1F》 S38人《2F》	×	×	×
金沢能楽堂	1932.1.5	×	×	6(240人) 120(2人)	8畳・12畳・12畳・8畳・8畳・14畳 *1.2×0.7
				2(*84人)	8畳・10畳
大連能楽殿	1935.8.17	●	*258人	△	(不明)
大槻能楽堂	1935.9.15	450人	△	×	×
神戸能楽会館	1938.5.8	●《1F・2F》	△	×	×
住吉神社能楽殿	1939.11.28	×	*400人	×	×

【凡例】 ■ …計画年 ★ …改修年 \* …推定値 ● …区画数が不明なもの ○ …集団席・個人席の配分が不明なもの ▲ …いずれかの着



## 規定数（寸法の換算値は小数点第2位切り捨て）

D：ユカ座区画装置有				E：ユカ座区画装置有・柱付			2階席の有無
全体区画数 (収容人数)	各区画数（人数規定）		区画寸法（m）	全体区画数 (収容人数)	各区画数 (人数規定)	区画寸法（m）	
	集団席	個人席					
●	(不明)		(不明)	●	●	(不明)	×
×	×		×	×	×	×	×
●	● (4)	×	(不明)	●	● (6人) 《1F・2F》	(不明)	●
	● (2)	×	(不明)				
62（*510人）	○ 54（*9人）		*1.8角	×	×	×	×
	○ 8（*3人）		*1.8×0.9				
164（*656人）	○ 164（*4人）		*1.1×1.2	×	×	×	●
145（*580人）	○ 124（*4人）《1F》		1.212角	24（*138人）	12（*9人）	*2.0×2.0	●
	21（*4人）《2F》				2（*15人）	*2.0×2.7	
142（*568人）	○ 142（*4人）		*1.1角	16（*144人）	16（*9人）	1.818角	×
85（340人）	○ 85（4人）		0.909×1.3635	×	×	×	×
131→	○ 54		(不明)	28→	19《1F》	(不明)	●
	○ 64		(不明)		*9《2F》	(不明)	
	○ 14		(不明)				
114（384人）【1933.1.1以前】→	○ 78（4人）		(不明)	36（216人） 【1933.1.1以前】	15（6人）《1F》 21（6人）《2F》	(不明)	
	○ 36（2人）		(不明)				
78（312）【1934.2.1】	○ 78（4人）		(不明)				
210（*836人）	○ 157（*4人）《1F》		1.212角	×	×	×	●
	51（*4人）《2F》						
	2（*2人）		(不明)				
●	○		(不明)	×	×	×	×
●	●	×	(不明)	32（*128人）	8（*4人）《1F》	1.515×1.4544	●
					10（*4人）《2F》		
					7（*4人）《1F》	1.3638×1.4544	
					7（*4人）《2F》		
125（500人）	107（4人）	18（*4人）	(不明)	×	×	×	×
160（604人）	142（4人）	×	*1.1角	14（*132人）→	1（*28人）	*4.1×2.5	×
					7（8人）	2.04525×2.02404	
	18（2人）	×	*1.1×0.6	15（*128人） 【1940.3.25以前】	6（8人）	2.031角	
					2（*12人）	2.04222×2.5452	
					7（8人）	2.04525×2.02404	
					6（8人）	2.031角	
×	×		×	×	×	×	×
▲（*151人）	(不明)		(不明)	×	×	×	×
×	×		×	×	×	×	×
72	(不明)		(不明)	×	×	×	×
43（172人）	●（4人）	×	*1.1×1.2	×		×	×
	●（2人）	×	*1.8×1.2				
●	(不明)		(不明)	△	(不明)	(不明)	×
●	(不明)		(不明)	×	×	×	×
43（176人）	○ 1（*12人）		*3.6×1.4	×	×	×	●
	○ 40（4人）		*1.2×1.4				
	○ 2（2人）		*1.2×0.76				
114（228人）	○114（2人）		*1.2×0.6	×	×	×	×
×	×		×	1（*8人）	1（*8人）	*3.2×1.5	×
△	(不明)		(不明)	△	(不明)	(不明)	×
×	×		×	×	×	×	●
×	×		×	1（*8人）	1（*8人）	*3.0×1.4	×

席区画に該当するもの△…有無が不明なもの《》…着席区画の配置階S…予備席太枠…改修箇所（曇付括弧内は改修年月日）

席区画に該当するもの △ …有無が不明なもの 《 》 …着席区画の配置階 S …予備席 太枠 …改修箇所（墨付括弧内は改修年月日）

表5-4 定期上演における対象規定席の着席区画規定数  
(B: ユカ座区画装置無のみ確認しなかったため省略、寸法の換算値は小数点第2位切り捨て)

事例名称	舞台披き年	A: イス座	C: ユカ座区画装置無・柱付		D: ユカ座区画装置有		E: ユカ座区画装置有・柱付	
		収容人数	区画数 (収容人数)	畳数	区画数 (収容人数)	区画寸法 (m)	区画数 (収容人数)	区画寸法 (m)
片山能楽堂	1902. 11. 22	△	△	△	△	△	△	△
京都能楽堂	1903. 6. 7	×	×	×	×	×	×	×
金剛能楽堂 【1909京都】	1909年頃	△	△	△	△	△	△	△
神戸湊川能楽堂	1912. 11. 6	×	×	×	×	×	×	×
宝生会能楽堂 【1913】	1913. 11. 23	×	×	×	×	×	×	×
大阪能楽殿計画案 【1916. 4】	■1916年4頃	×	×	×	×	×	「貴賓席」1(*24人)	*4.1×2.7
大阪能楽殿計画案 【1916. 12】	■1916. 12頃	×	×	×	×	×	「新聞社席」1(*9人)	*6角
細川家能楽堂	1918. 4. 16	×	「御覧座敷」3	8畳・10畳・10畳	×	×	×	×
京都親世能楽堂	1918. 10. 13	×	×	×	×	×	×	×
梅若能楽堂 【1919】	1919. 9. 21	×	×	×	×	×	×	×
金剛能楽堂 【1922赤坂】	1922. 11. 18	×	×	×	×	×	×	×
大江能楽堂	1923. 10. 28	×	×	×	×	×	×	×
親世能楽堂	1924. 6. 1	×	×	×	×	×	×	×
大阪能楽殿 【1926】	★1926. 5頃	×	×	×	×	×	「新聞社席」1(*9人)	2.01495×2.0301
梅若能舞台計画案 【1926～1927】	■1926. 12. 11～ 1927. 1. 4	×	×	×	×	×	×	×
喜多能楽堂計画案	■1927. 2以前	×	×	×	×	×	×	×
梅若能舞台計画案 【1927～1928】	■1927. 2. 11～ 1928. 3. 27	×	×	×	×	×	×	×
喜多能楽堂	1927. 10. 16	×	×	×	×	×	×	×
宝生会能楽堂 【1928】	1928. 4. 1	「貴賓席」28 「御上覧所」2	×	×	「役員席」1(*15人)	*2.9×1.8	×	×
梅若能楽堂 【1928】	1928. 4. 14	△	△	(不明)	△	(不明)	△	(不明)
杉並能楽堂	1929. 10. 20	×	×	×	×	×	×	×
親世九阜会能舞台	1930. 9. 24	△	△	△	△	△	△	△
名古屋能楽堂	1931. 4. 25	×	×	×	「貴賓席」1(*8人)	*2.4×1.2	×	×
金沢能楽堂	1932. 1. 5	×	×	×	×	×	×	×
大槻能楽堂	1935. 8. 17	△	△	△	△	△	△	△
大連能楽殿	1935. 9. 15	×	「貴賓席」1(*36人)	8畳	×	×	×	×
神戸能楽会館	1938. 5. 8	「貴賓席」●	×	×	×	×	×	×
住吉神社能楽殿	1939. 11. 28	×	×	×	×	×	×	×

【凡例】 ■ …計画年 ★ …改修年 \* …推定値 ● …区画数が不明なものの △ …有無が不明なもの  
「」 …平面図・座席図・文献史料における対象規定席の表記名

覧者が可視化する傾向をみせる。

次に各類型の区画寸法をみていこう。まず〈非規定席〉をみると、大正期にかけて〈ユカ座区画装置有〉は約1.1m角から1.2m角を基本としており、大きいものでは神戸湊川能楽堂の約1.8m角が最大である。昭和期以降は幅約1.2m、奥行約0.6mとする事例もみられ、寸法は半減する傾向がある。〈ユカ座区画装置無・柱付〉と〈ユカ座区画装置有・柱付〉は1区画あたりの寸法にばらつきがあるが、後者は多くは2mを超えるやや大きめの区画寸法となっている。金沢能楽堂の〈ユカ座区画装置無・柱付〉の場合は、区画装置を用いずに〈ユカ座区画装置有〉と同寸法に細分化するやや特殊な手法をとっている。〈規定席〉の場合、大阪能楽殿計画案【1916. 4】・同【1916. 12】の〈ユカ座区画装置有・柱付〉の約2m角、宝生会能楽堂【1928】では幅約2.9m、奥行約1.8mの〈ユカ座区画装置有〉とするなど、寸法はどの事例も大振りである。



図5-1 〈ユカ座区画装置有〉から〈イス座〉への変更（破線部）  
 左：京都観世能楽堂（昭和8年時、『観世』第4巻第1号、1933.1）  
 右：同（昭和9年時、『観世』第5巻第12号、1934.12）

最後に1区画あたりの人数規定を確認したい。〈非規定席〉の場合、〈ユカ座区画装置有〉は神戸湊川能楽堂の9人詰を最大として、他は4人詰を平均とするが、昭和期以降から区画寸法の変化と連動するように2人詰への細分化が顕著になる。〈ユカ座区画装置有・柱付〉は事例ごとに人数規定が異なっているが、〈ユカ座区画装置有〉よりも多い点は共通する。〈ユカ座区画装置無・柱付〉の人数規定は詳細が確認できなかったが、金沢能楽堂では〈ユカ座区画装置有〉と同寸法に区画しているため同様の人数規定を採用している。

こうした1区画に複数名が座る着席区画とは異なり、〈ユカ座区画装置無〉は人数規定が確認できない。また京都観世能楽堂では、昭和9年時の〈非規定席〉の改修において2人詰の〈ユカ座区画装置有〉を個人用の〈イス座〉に置換しており、着席区画の変更によって人数規定も同様に縮小している（図5-1）。一方の〈規定席〉は、人数規定の縮小傾向がある。

#### 4 着席区画の組み合わせと観覧領域における占有比率

着席区画の導入傾向を把握した上で、先の考察を統合して各類型の導入比率を捉えていきたい。表5-5は、着席区画の組み合わせと観覧領域全体に対する占有率をまとめたもので、最大占有率を示す着席区画は黒色で表示し、括弧内は〈規定席〉の含有率、改修年は【 】内に表記し、組み合わせ数の変化を矢印で示している。

まず〈非規定席〉の着席区画の組み合わせをみると、不明な事例を除き、2種が8例と最も多く、次いで3種が7例、1種が3例、4種が1例、改修によって2種から3種に変化したものが2例である。〈規定席〉は1種を基本とし、2種の組み合わせは宝生会能楽堂【1928】、名古屋能楽堂に限られている。観覧領域の構成要素はいずれかの着席区画に統一される傾向はなく、また組み合わせのパターンにも時代的傾向は特にみられない。

次に、観覧領域における最大占有率の変遷をみると、明治末期から大正期、特に1910年代に建設された事例

表5-5 各着席区画の観覧領域における占有率と組合せ

名称	舞台披き年	着席区画の占有率（％、黒は最大占有率を示す）						収容人数	着席区画の 組合せ数	
		A：イス座	B：ユカ座 区画装置無	C：ユカ座区画 装置無・柱付	D：ユカ座区画装置有		E：ユカ座区画 装置有・柱付		非対象 規定席	対象 規定席
					集団席	個人席				
片山能楽堂	1902. 11. 22	0	0	●	○		●	(不明)	3	△
京都能楽堂	1903. 6. 7	0	0	100	0		0	(不明)	1	0
金剛能楽堂 【1909京都】	1909頃	0	0	●	●	0	●	(不明)	3	△
神戸湊川能楽堂	1912. 11. 6	0	0	11	○ 89		0	*570	2	0
宝生会能楽堂 【1913】	1913. 11. 23	0	0	19	○ 81		0	*806	2	0
大阪能楽殿計画家 【1916. 4】	■1916. 4頃	●	0	0	○		● ( ● )	*742以上	3	0
大阪能楽殿計画家 【1916. 12】	■1916. 12頃	0	0	0	○ 79		21 (1)	*721	2	1
細川家能楽堂	1918. 4. 16	0→ ●【1938. 6. 1以前】	0	26 (26) → ●【1938. 6. 1以前】	○ 74→ ○【1938. 6. 1以前】		0→	460	2 → 3	1
京都親世能楽堂	1918. 10. 13	0→ ●【1933. 1. 1以前】→ ●【1934. 2. 1】	0	0	○→ ○【1933. 1. 1以前】→ ○【1934. 2. 1】		● ● 【1933. 1. 1以前】	(不明)→ 552以上→ 【1933. 1. 1以前】 552以上 【1934. 2. 1】	2 → 3	0
梅若能楽堂 【1919】	1919. 9. 21	0	0	8	○ 92		0	836+S*72	2	0
金剛能楽堂 【1922赤坂】	1922. 11. 18	●	●	0	○		0	(不明)	3	0
大江能楽堂	1923. 10. 28	0	●	0	●	0	●	(不明)	3	0
観世能楽堂	1924. 6. 1	●→	0	●	○		0	544以上	3	0
大阪能楽殿 【1926】	★1926. 5頃	1	0	0	○ 79		20 (6)→ 20 (6)	*754→ *750 【1940. 3. 25以前】	3	1
梅若能舞台計画家 【1926～1927】	■1926. 12. 11 ～ 1927. 1. 4	0	0	100	0		0	212	1	0
喜多能楽堂計画家	■1927. 2以前	0	▲45	55	▲45		0	*337	1～2	0
梅若能舞台計画家 【1927～1928】	1927. 2. 11 ～ 1928. 3. 27	0	0	100	0		0	*240	1	0
喜多能楽堂	1927. 10. 16	0→ ●【1941. 4. 1以前】	△	●	○		0	(不明)	2～3 → 3～4	0
宝生会能楽堂 【1928】	1928. 4. 1	76 (4)	0	0	○ 24 (9)		0	*774	2	2
梅若能楽堂 【1928】	1928. 4. 14	△	△	△	○		△	1000	1～5	△
観世九阜会能舞台	1930. 9. 24	●	0	△	○		0	(不明)	2～3	△
名古屋能楽堂	1931. 4. 25	60	0	0	○ 40 (4)		0	*454+S 38	2	2
金沢能楽堂	1932. 1. 5	0	0	51	○ 49		0	468	2	0
大槻能楽堂	1935. 8. 17	82	△	△	△		△	550	1～5	0
大連能楽殿	1935. 9. 15	●	●	● ( ● )	0		●	*386以上	4	1
神戸能楽会館	1938. 5. 8	● ( ● )	△	0	0		0	720+S 100	1～2	1
住吉神社能楽殿	1939. 11. 28	0	98	0	0		2	*408	2	0

【凡例】  
■ …計画年    ★ …改修年    \* …推定値    ● …占有率が不明なもの    ○ …集団席・個人席の配分が不明なもの  
▲ …いずれかの着席区画に該当するもの    △ …有無が不明なもの    ( ) …対象規定席の含有率    S …予備席    太枠 …改修部分

は〈ユカ座区画装置有〉を中心としており、これは判別できない事例ではすべて他の類型が最大占有率を示したと仮定しても、最も多い六例となる。またその占有率も、梅若能楽堂【1919】が92%、神戸湊川能楽堂が89%、宝生会能楽堂【1913】が81%を示すなど、観覧領域のほぼ全体を占めている。

しかし昭和期以降の事例になると、最大占有率を示す類型は判別できるもので〈ユカ座区画装置無・柱付〉が4例と最も多く、次いで〈イス座〉が3例、〈ユカ座区画装置無〉が1例該当する。また、その占有率も宝

生会能楽堂【1928】では〈イス座〉が76%、住吉神社能楽殿では〈ユカ座区画装置無〉が98%、梅若能舞台計画案【1926～1927】・同【1927～1928】は両方とも〈ユカ座区画装置無・柱付〉が100%となっており、〈ユカ座区画装置有〉の導入比率が減少し、最大占有率を示す着席区画が他の類型に変化する傾向が窺える。

ここで、唯一最大占有率を示さなかった〈ユカ座区画装置有・柱付〉について触れておきたい。この類型のみ、大正期に導入のピークを迎え、昭和期には〈規定席〉を除きほぼ消失する明確な傾向を捉えたが、導入背景として考えられるのが、観覧領域の重層化目的である。表5-3をみると、2階席を有する事例は全部で8例あり、〈ユカ座区画装置有・柱付〉を2階席としているのは金剛能楽堂【1909京都】・京都観世能楽堂・大江能楽堂の3例と最も多く、その他は同時期に〈ユカ座区画装置有〉を用いた梅若能楽堂【1919】、昭和期には〈イス座〉を用いた神戸能楽会館などが確認できる。大阪能楽殿計画案【1916.4】の場合は1階部分を〈ユカ座区画装置有・柱付〉、2階部分を〈ユカ座区画装置有〉に組み合わせており、これを合わせれば、〈ユカ座区画装置有・柱付〉と2階席との関連がみられる事例は半数の4例となる。

この点について、次の京都観世能楽堂の舞台披きの記事<sup>5)</sup>から一考を加えてみたい。

能の見所に二階を設けるのは、芝居らしくて厭味だなどと云ふ通がり屋さんもあるが、(中略) 舊幕時代の観進能などには皆二階があつたのであるから、つまりそれが復活された迄である。但し復活するに至つた原因は、慍古的ではなく、実用的で、在來の平見所では観賓を収容し切れないからと云ふに起因するは勿論である。

記事には、重層の〈ユカ座区画装置有・柱付〉を設置した理由として、観覧人の収容人数の増加と観覧領域の許容面積の限界といった要因を挙げた上で、近世には勧進能場の重層化した実例があり、建築様式上の矛盾が生じないことが語られている。当時重層の観覧領域は能楽の上演空間に相応しくないという意見が存在していたことが窺え、京都観世能楽堂と同様の主張は、梅若能楽堂【1919】における山崎楽堂の設計意図<sup>6)</sup>にもみられる。

このように、重層化の手本となる具体例が、勧進能場の形式以外になかったと仮定すれば、京都観世能楽堂を含む4例が〈ユカ座区画装置有・柱付〉を採用したのは、能舞台との建築様式の矛盾を避けながら観覧領域を重層化する目的があったと考えられる。

## 5 着席区画の導入傾向にみる観覧領域の性格

ここまでの検討で、着席区画の導入傾向において種類の統一傾向がなく、そして最大占有率を示す着席区画は時代が下るにつれ該当する類型が複数に分かれていく過程を確認した。最後に、以上の現象の背景について最大占有率を示した着席区画を中心に検証してみたい。

### 5-1 〈イス座〉・〈ユカ座区画無〉の人数規定

はじめに〈イス座〉および〈ユカ座区画装置無〉からみていこう。この2つの共通点は、1区画あたりの人数規定が個人、ないしは規定そのものが視覚化されない点である。他の着席区画は、複数名が座る1区画を1人の名義で購入することを基本とし、そのため着席区画を区画装置で複数名ごとに仕切る形式となるが<sup>7)</sup>、この2つの類型はいずれも区画装置を用いないので、同伴者の規定を消失させる目的、あるいはそもそも規定を必要としない背景があったと考えられる。

まず、〈イス座〉の例を検討してみよう。建替え前の名古屋能楽堂は着席区画の人数規定を4人詰と9人詰としているが<sup>7)</sup>、建替え後は1人席の〈イス座〉を中心に行っている<sup>8)</sup>、個人席への転換目的が指摘できる。第1章でみたように、名古屋能楽堂の運営主体である名古屋能楽会は、特定の流派ではなく様々な能楽師を招聘しての上演方式を採用しており、かつ他の実演芸術への公開利用を許可しているので、会員制度による階層性や人数規定を反映しない観覧領域としていたと考えられる。同じく公会堂に近い用途を計画し、〈イス座〉を中心とする神戸能楽会館にも、これは適用可能な指摘である。

なお、大阪能楽殿計画案【1916. 4】・同【1916. 12】・同【1926】では、先の2例と同様の利用形態を有しつつも、いずれも〈ユカ座区画装置有〉が中心で、〈イス座〉の導入はわずかに留まっている。ここでは、所有主体・運営主体である手塚亮太郎の主宰する組織の定期上演での利用を第一としていたとみられ、上記のような手法を用いなかったと考えられる。

次に、〈ユカ座区画装置無〉が最大占有率を示した住吉神社能楽殿では、観覧人はほぼ同一の性格として扱われ、階層は視覚的には平準化されている（図5-2）。また、占有率は判別できないが、大連能楽殿では、観覧領域後方に〈ユカ座区画装置無・柱付〉、〈イス座〉を配置した複雑な構成であるものの、〈ユカ座区画装置無〉を主要な着席区画としている点は住吉神社能楽殿と共通している（図5-3）。大連能楽殿では外地での上

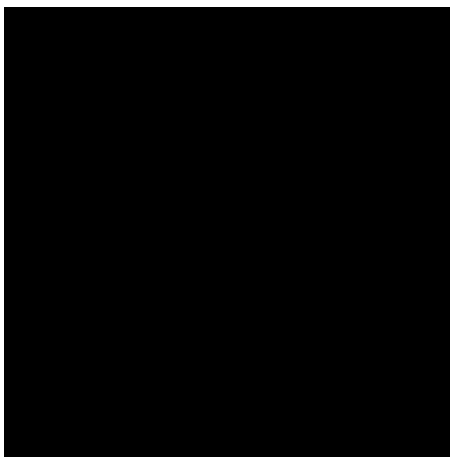


図5-2 住吉神社能楽殿  
(住吉神社蔵、清水建設作成、2006)

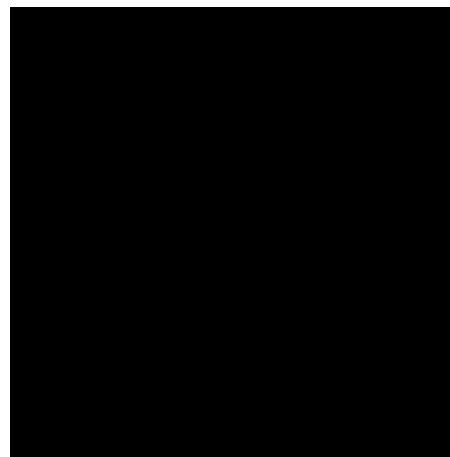


図5-3 大連能楽殿  
(『満州建築雑誌』第15巻第9号、1935.9)

演という特殊な環境から、異流合同の上演・主催という方式をとっているため、不特定の観覧人を念頭においた観覧領域を形成していたとみられる。

しかし、〈イス座〉の導入背景は、人数規定の個人化のみを目的としていたのだろうか。「能楽堂再建をめぐる」<sup>9)</sup>という座談会の中で、宝生英雄は宝生会能楽堂【1928】の〈イス座〉について「椅子席といつても、いまみたいな一人掛じゃない。二人づつに仕切った四人掛の長椅子でしたね。」と回想しており、必ずしも人数規定は個人席ではなかったらしい。この点について、宝生会能楽堂【1928】の会員数および会員規則と照合して検証を試みてみたい。

まず、表5-1から会員規則と会員数との関係を整理しよう。昭和9年（1934）の宝生会による定期上演の規定<sup>10)</sup>によれば、当日のみ会員と扱われる個人席の臨時会員席を除いて、「特別席」・「甲席」・「乙席」・「丙席」の人数規定を「二人詰」・「四人詰」にしている。「昭和十年十月現在 寶生會會員名簿」<sup>11)</sup>によれば、能楽師が務める「特殊会員」を除き、「特別席会員」・「甲席会員」・「乙席会員」・「丙席会員」が合計187名であり、ここに記載された会員が「四人詰」・「二人詰」の着席区画を購入している。

表5-3をみると、宝生会能楽堂【1928】では1区画4人詰の〈ユカ座区画装置有〉が43区画あるが、この区画をすべて2人詰に分割して86名分の名義を満たしたと仮定しても、少なくとも残り101名分の区画は2人詰ないしは4人詰の〈イス座〉であったことになる。また、定期上演ではないが、昭和18年（1943）9月の松本謙三後援会の番組では「椅子席」を「(四人詰)」と規定しており<sup>12)</sup>、非定期上演でも〈イス座〉を4人詰の着席区画としていたことが判別できる。いずれも先の宝生英雄の発言を証明するもので、宝生会能楽堂【1928】では〈イス座〉を複数名の人数規定を主とする着席区画として扱っていたことが断定できる。建替え前の宝生会能楽堂【1913】では、表5-5が示しているように4人詰の〈ユカ座区画装置有〉を中心としているため、建替え後も従前の会員制度を踏襲したと考えられる。

多くの運営主体は会員制度に従った施設の運営を行なっていたところを鑑みると、仮に他の事例が〈イス座〉を中心とする際に、会員制度を継続するため宝生会能楽堂【1928】と同様の手法を適用していた場合も十分に考えられる。確認した事例が少なかったとはいえ、複数名の人数規定を有する〈イス座〉が近代において主要な手段となっていた可能性も否定できない。しかし、〈イス座〉の最たる特性は区画数と収容人数の一致にあり、したがって個人席の設置の利便は他の類型より優位性がある。先述の京都観世能楽堂における、2人詰の〈ユカ座区画装置有〉から個人席の〈イス座〉へ改修する傾向が例として挙げられるように、〈イス座〉は集団から個人の観覧スタイルへと移行していく趨勢に適合した着席区画として導入された側面が強かったことをここで指摘しておきたい。

## 5-2 〈ユカ座区画装置無・柱付〉の兼用用途

最後に、〈ユカ座区画装置無・柱付〉の傾向を確認したい。先述の通り、この類型は〈ユカ座区画装置有〉と同様、安定した導入傾向がみられ、昭和期には最大占有率を示す着席区画の1つであったことが判明した。つまり、この類型は近代能楽専用施設の観覧領域を構成する重要な要素であったといえるが、梅若能楽堂【1919】にみられたように上演時に予備席として機能する側面も有する。すなわち、観覧以外の用途を含んでいる可能性があるため、まずは導入背景を捉えるにあたり用途のパターンを検証してみたい。

表5-3・表5-4が示すように、〈ユカ座区画装置無・柱付〉は単一か、複数形式の大きく2種に分かれている。まず、〈ユカ座区画装置無・柱付〉を有する事例について、区画の構成を図面史料からみていこう。

単一区画の例である神戸湊川能楽堂（図5-4）の場合、〈ユカ座区画装置無・柱付〉は能舞台正面の区画列のうち、後方の隅に位置している。着席区画には床・棚が能舞台に正対するように位置しており、また隣接する〈ユカ座区画装置有〉と同寸法の約1.8m角に区画しているが、「上段間」の表記がみられることから〈規定席〉であった可能性も考えられる。神戸湊川能楽堂では、背景装置を有する〈ユカ座区画装置無・柱付〉を用いて、観覧人の性格が舞台上にいる能楽師に向けて示されていることがわかる。

次に、複数の区画のパターンをみてみよう。金沢能楽堂の平面図（図5-5）では、能舞台向かって左側後方の観覧領域を8畳・12畳・12畳、観覧領域ではないが床と棚が付いた6畳の順に並び<sup>13)</sup>、同じく正面後方の観覧領域を8畳・8畳・床と棚が付いた14畳の順に、複数の〈ユカ座区画装置無・柱付〉が連続している。後方配置という点では神戸湊川能楽堂と共通するが、床・棚は能舞台ではなく連結する着席区画の方向に面している。同様の床・棚の配置は大連能楽殿（図5-3参照）にもみられ、ここでは〈ユカ座区画装置無・柱付〉は8畳・10畳・8畳の順に連続しているが、床・棚は中央の「貴賓席」ではなく隣接する着席区画に付属して

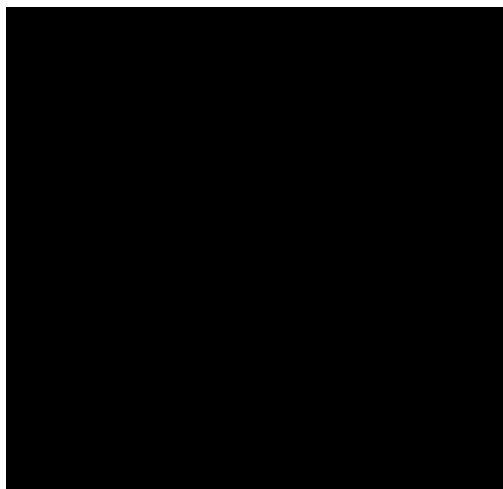


図5-4 神戸湊川能楽堂  
（大阪歴史博物館蔵、「」は原図表記）

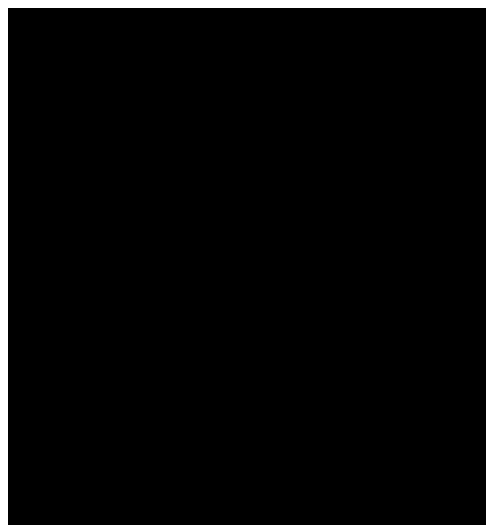


図5-5 金沢能楽堂  
（法政大学鴻山文庫蔵、「」は原図表記）



おり、背景装置として機能していない。これらの場合、連結した区画を生かして上演時以外は1つの大空間にしつらえた可能性が高い。

このように、〈ユカ座区画装置無・柱付〉は観覧人の性格の表象と連結した区画を活用した用途の変更の2つの意味が少なくとも存在したと考えられるが、前者の意図が見受けられるのは神戸湊川能楽堂のみで、その他は概ね用途が変更可能と推定できる複数の区画が中心であり、したがって観覧以外の用途を含んでいる可能性が圧倒的に多いと考えられる。

〈ユカ座区画装置無・柱付〉は長期的な導入傾向があるため、用途の類型は一定せずいくつかのパターンが存在したと考えられるが、まず細川家能楽堂を設計した山崎静太郎が設計意図を語った、「細川侯爵家新築能楽堂の概要」<sup>14)</sup>での以下の記述から判別できる。

まづ舞臺に向つて九段の御覧所の如く矢張り御覧座敷があつてこれは畳敷、奥より数へて十畳、八畳、八畳の三室、(中略)演能以外の一寸した集會には三室を併せて二間に六間半の大座敷となし得る譯である。

ここでの記述から、細川家能楽堂では複数の区画が連続した形式を活用して、集会用の大座敷に変更可能にした主旨が読み取れる。冒頭で述べたように、多くの能楽師団体は会員組織によって構成されるため、まず用途に集会目的を含んだことは容易に考えられる。

次に、もう1つの用途の類型について、後藤慶二「観覧席改良論」<sup>15)</sup>での明治末期の観覧領域に関する、以下の興味深い指摘が存在する。

現今の閣舞臺をみると、(中略)如何云ふ風に観覧席を付けたら、能のない時の住居として座敷の間取りが便利であるかと云ふ事を第一とし、見物人の便利などは第二にも第三にも置いてあると云ふ様な形跡がありありと見える。

ここでの後藤の指摘から、観覧領域が住居兼用として機能していたことが判別できる。住居兼用は建具を有する着席区画のみ可能となるため、言及された類型は〈ユカ座区画装置無・柱付〉とみてよいだろう。後藤は観覧領域の住居兼用を批判的に捉えているが、同様の指摘は宝生会能楽堂【1913】の建替え記事<sup>16)</sup>においても確認でき、したがって明治期には住居兼用の観覧領域が存在していたことが推定できる。

従來の能舞臺見所は座敷兼用に建築されたるもの多く觀客にとりては居心持宜しからず然るに此舞臺の見所は殆ど理想的に近く其他の設備も甚だ整ひ居れるを以て居心持のよき點に於ては東京の各舞臺中右に出づものなけん(後略)

しかし、能楽における技能の伝承の手段は、技法を文字化した型付<sup>17)</sup>が存在するとしても、基本的に口伝に重点を置くため、指南者と弟子は必然的に修業目的の共同生活が基本となる。住居の用途を優先したのは、生活を共にするという以上に強固な共同体を維持するための重要な手段だったわけであり、この点を鑑みれば先の後藤の批判が果たしてどこまで当を得ていたかは疑わしい。しかし、明治期に観覧領域の住居兼用が存在

していたと仮定すると、明治末期から大正期にかけて〈ユカ座区画装置有〉が観覧領域の最大占有率を示していたことは、観覧領域の用途を観覧行為中心へと以降する目的があったことを明確に示しており、これを勘案すれば、昭和期以降、特に複数の連結した形式を主要な観覧領域とした事例は、兼用中心に回帰する現象と捉えられる。

## 6 まとめ

本章では、明治末期から昭和初期の能楽師個人・団体を運営主体に含む能楽専用施設を対象として、観覧領域の時代的変遷と着席区画の導入背景を中心に考察した。

まず、着席区画の導入には複数の種類の組み合わせを中心とし、いずれかに統一するといった一定の傾向がみられず、〈ユカ座区画装置有・柱付〉のみ大正期に導入のピークを迎え、昭和期に著しく減少する傾向を捉えた。また、観覧領域における着席区画の最大占有率に着目すると、明治末期から大正期にかけては〈ユカ座区画装置有〉を中心としていたのに対し、昭和期は〈イス座〉、〈ユカ座区画装置無〉、〈ユカ座区画装置無・柱付〉に分かれていた。以上の要因は、次のようにまとめることができる。

- ① 〈ユカ座区画装置無・柱付〉は、明治期に観覧領域を住居に変更可能な役割を有していた。加えて、集会目的・予備席の用途も存在しており、比率は変動しているものの一定の導入傾向があった。
- ② 〈ユカ座区画装置有〉は明治末期から大正期にかけ最大占有率を示し、そのため観覧領域の用途は観覧行為中心へと変化したが、昭和期以降導入量は減少した。
- ③ 〈ユカ座区画装置有・柱付〉は、大正期以降の能楽専用施設の肥大化とともに、観覧領域の重層化に適した着席区画として有効性を示したが、2階席の消失傾向と共に、導入数と観覧領域における占有率が著しく減少した。
- ④ 昭和期以降は〈イス座〉、〈ユカ座区画装置無〉が主要な着席区画として機能し、主に個人席として機能した。人数規定の個人化は、主に厳密な会員制度を持たず、かつ能楽以外の上演目的を含む公会堂に近い性格を有する施設に多くみられたが、一部の事例の〈イス座〉は〈ユカ座区画装置有〉と同様の人数規定を有していた。

本章で判明した観覧領域の変遷を用途に着目して総括すると、以下のように要点をまとめることができる。まず明治期には、観覧領域は「住む」ことを重視し、稽古を上演として「観る」といった行為は比較的下位に位置付けられたか、あるいは付随的な要素であったと思われる。先述の後藤慶二の改良論、宝生会の改修記事にみられたように、能楽師にとって能楽専用施設は、第一に住居の一部であり、それは技芸の伝承に重きを置いた、強固な共同体の維持としての意義があったとみてよいだろう。こうした背景が、観覧領域の用途を極めて複合的にしていたと推定される。

しかし、明治末期から大正期になると、用途を「観る」行為に限定するようになり、「住む」行為の比重は低下していった。この時期には後藤が述べたように「住む」用途が批判的に捉えられたと思われるが、同時に能楽が一般の鑑賞芸術として変貌し始めると共に、上演施設が専用化していった。こうした変容に際し、かつて大衆的な能楽興行の中核をなした勧進能場の形式を踏襲していたのは、この画期としての転換に沿ったものだったのであろう。

そして昭和期以降、観覧領域の性格は観覧中心の用途を維持したまま、一部の運営主体では再び兼用の用途も重視されていく。各用途はここで一度並列概念となったとみられるため、単に二極化傾向へと向かう画期と断定はできないが、観覧あるいは兼用中心のいずれかに大きく分かれたと捉えることは可能であろう。これらの傾向は、着席区画の採用の優先順位と組合せに、事例ごとの制度的側面の影響がより強く関わっていることを示すものあり、能楽師の運営計画が観覧領域の形成に関連しているという本章冒頭の仮定を証明するものといえる。

以上の傾向の特徴として強調できるのは、いずれの時期も基本的に近世以前から存在する既存の着席区画を、その用途と歴史的文脈を柔軟に解釈することで観覧領域を構成している点にある。また、宝生会能楽堂【1928】の〈イス座〉を例に挙げたように、近代設備に既存のシステムを充填することで、従前の人数規定をシームレスに継続していることも、同様の手法を異化したものと捉えられる。近代能楽専用施設独自の観覧領域にみられた着席区画の導入傾向は、近世に地域性とも形容できる多様性を持ちながら培われた運営形態を、近代に馴染ませた形成原理があったわけであり、とりわけ大阪・名古屋といった地方の事例に顕著に現れていたことは注目される。

本章の検討結果は、着席区画の導入傾向を区画寸法・観覧領域の占有率などの数値的側面から分析を試みたものであるが、それが領域区分の形成とどのように関わっていたかは、着席区画の配置傾向といった視覚的部分と、序列の規定など制度的側面それぞれの関係を統合した考察が必要になる。この課題については次章に引き継ぐこととしたい。

注)

- 1) 歌舞伎の上演を行なう際、名代（興行権）芝居主（上演施設の持ち主）、座元（芸能者集団である一座の責任者）が揃う必要がある。実演芸術に対する取締を強化する天保の改革以降では、江戸の歌舞伎劇場の経営代表者は座元と呼ばれる、興行内容と収支の責任をとる役職が務める。寺田詩麻『明治・大正期東京の歌舞伎興行 一大劇場における経営の変化を中心に-』（早稲田大学文学研究科学学位請求論文，2016.12）によれば、江戸の座元の場合ははじめ上演施設と興行権のみを所有し、興行主としての職能は親族の別の人物が行い、元禄期以降に興行主の職能も兼ね備えるようになったとされ、建物は天保の改革後は座元の持ち物となっている。なお、京都・大阪

の場合は名代・芝居主・座元の三者は分業体制となっており、名称と意味も江戸と若干異なっていたとされる。

座元の名義で上演施設が建設されていくのは、歌舞伎役者・狂言作者である十二代目守田勘弥が座元である新富座を例にとれるように、明治維新以降もしばらく継続しているが、明治35年（1902）に大谷竹次郎・白井竹次郎松次郎が立ち上げた松竹合名株式会社（のち松竹合名社）の相次ぐ歌舞伎劇場をはじめとする買収により、昭和5年（1930）までには歌舞伎・新派劇の主だった俳優と大都市圏の上演施設を掌握していく。

こうした変遷から、大正期から昭和初期にかけてほとんどの上演施設は主に興行会社が所有・運営主体の中心となっている。また、他の実演芸術を例にとっても、たとえば宝塚劇場の場合は所有・運営主体は阪急電鉄株式会社となっているなど、実演芸術者が上演施設の所有・運営を務めるケースはほとんど確認できなくなる。

- 2) 権藤芳一『戦後関西能楽誌』（2009.3）によれば、観世流を例として、現在宗家・分家・別家の他に職階として職分・職分格・準職分・師範・準師範という区別があり、このうち職分家は地方の代表として京都に6家、大阪に5家、神戸に3家ある。中でも京都は近世以前から「京観世五軒家」と呼ばれる、江戸とは異なる独特の謡い方を確立した組織があり、昭和初期に観世流の中央集権化により謡い方を統一されるまで活躍した。
- 3) 大阪能楽殿の平面図である「大阪能楽堂設計圖 階下平面圖」・「大阪能楽堂設計圖 階上平面圖」（伊藤帛三建築工務所、住友史料館蔵）はいずれも作成年を明記していないが、大西亮太郎「大阪能楽堂」（『能楽画報』第10年第8号、1916.12）という記事で、史料と同名の計画案が確認できたことから、大正5年（1916）12月以前作成と推定した。梅若能舞台計画案は東京都立中央図書館木子文庫に8点の平面図を確認し、作成年代は次のようになっている（括弧は史料番号）。

①昭和元年（1926）頃（木145-1-4）

②昭和元年（1926）12月11日（木145-1-5）

③昭和2年（1927）1月4日（木145-1-8）

④昭和2年（1927）頃（木145-1-9）

⑤昭和2年（1927）2月15日～3月20日（木145-1-10）

⑥昭和2年（1927）2月15日～4月13日（木145-1-11）

⑦昭和2年（1927）12月17日（木145-1-12）

⑧昭和3年（1928）3月27日（木145-1-13）

- 4) 齋藤香村「雑話 京都観世流舞臺披」、『能楽画報』第12年第12号、1918.12
- 5) 「観覧席一般（中略）階上見所に就いては現今未だ他處に其の固定的設備を見ずと雖、徳川時代の観進能に必ず架構せられたる先例あるに徴すれば、本設計は決して違式と謂ふべからず。」、『建築世界』第13巻第11号、1919.

11

- 6) 大阪能楽殿定期能楽会の「會則」（『大阪能楽殿定期能番組』所収、法政大学鴻山文庫、年代不明）を例にとると、

「一、維持會員ハ七人以内ノ同伴者ヲシテ會日毎ニ無料觀覽セシムルコト 正會員ハ三人以内ノ同伴者ヲシテ會日毎ニ無料觀覽セシムル事」とあり、1区画を名義人1人に対してそれぞれ複数名の同伴者を許可していることがわかる。

- 7) 『附「名古屋能楽界の今昔」座談会』（田鍋惣太郎『小鼓芸話』所収，わんや書店，1958.6）での座談会で、藤田六郎兵衛が名古屋能楽堂の前進である呉服町能楽俱樂部について「以前は会費も一人ずつではなく九人詰四人詰などという枱席でしたね。」と語っている。
- 8) 「社団法人名古屋能楽会」（謡曲界編『能楽年鑑』，謡曲界発行所，1934.12）によれば、「席料 一名年額金十圓標準」とのみ記載されている。
- 9) 『宝生能楽堂舞台披記念誌』所収，わんや書店，1979.6
- 10) 「宝生会規約」，謡曲界編纂『能楽年鑑 昭和十年版』，謡曲界発行所，1934.12
- 11) 『能楽会等会員名簿』所収，法政大学鴻山文庫蔵，1935.10
- 12) 「昭和十八年松本健造秋季別会・宝生会別会能番組」，法政大学鴻山文庫蔵，1943.9
- 13) 前掲9)「昔の猿楽町の舞台が四人詰つつの枱席だつたから、そういうアタマがあつたんでしょうネ」
- 14) 『能楽』第15巻10号，1917.10
- 15) 『能楽画報』第1巻第8号，1909.8
- 16) 「寶生會記事」，『能楽画報』第6巻第14号，1913.12
- 17) 形付（かたづけ）とは、能の登場人物の型（舞台上の所作）を中心に、能の演じ方を具体的に記した書物を指す。



## 第6章 能楽師を運営主体に含む能楽専用施設における着席区画の配置傾向と領域区分の定型化

### 1 はじめに

前章では、能楽師を運営主体に含む近代能楽専用施設の観覧領域における、着席区画の導入傾向とその背景を、主に観覧領域の用途の多様性・可変性を軸に明らかにしてきた。本章では、その検討結果をふまえ着席区画の配置傾向について考察し、本論の目的である領域区分の定型化とその具体的要因について、会員制度との関係から実証を試みるものである。

これまで何度も述べてきたように、能楽専用施設の観覧領域の領域区分は、「正面」・「脇正面」といった順に、能舞台との位置関係に応じて序列を規定しているが、これは各領域区分を構成する着席区画の序列の性格が、すべて同一である場合においてのみ成立しようと仮定できる。すなわち、領域区分が定型化する条件とは、特定でなく、かつ階層性のない要素によって、各区分がそれぞれ均質化した状態に整理されることを意味している。

しかし、前章では観覧領域の着席区画の類型を1種に統一せず、複数の類型を組み合わせる傾向がみられ、視覚的には均質化と逆行している現象を確認した。この傾向を勘案すると、領域区分の定型化を解明するにあたり、各事例において着席区画の序列をどのように規定していたのかを実証する必要があるが、宝生会能楽堂【1928】で確認されたように、一見異なる着席区画の類型でありながらも、人数規定は同一に定めるといった手法も存在しており、視覚的情報ではその性格を見定めることに限界がある。したがって、実証にあたっては図面史料の分析のみならず、着席区画の序列を具体的に記載した料金規定が判別できる、会員制度の検討から均質化の条件を探ることが不可欠となる。

もっとも、上演施設の空間形成と会員制度それぞれの成り立ちにおいて、どちらが先に成立し影響を与えたのか、その時系列を正確に明らかにすることは困難な部分もあり、ともすれば本章の結果は相関関係の有無すら推測に留まることも考えられる。しかし、序章で述べたように、実演芸術の上演施設は、実演芸術者と実演芸術を享受する側の対応関係を定める制度と不可分な存在として成立している。会員制度はすでに明らかにしたように極めて特殊なものであるが、本章の視点は決して能楽に限定された個別性の強いものではなく、あらゆる上演施設の本質的変容に対する普遍的な解明手法と考える。

そこで、本章ではまず観覧領域における着席区画の配置傾向と領域区分の関係を考察し、さらに料金規定から着席区画と序列との関係の実体を可能な限り明らかにすることで、領域区分が能舞台との位置関係に応じた序列に定型化していく過程とその背景の明示を試みたい。

## 2 区画列の組み合わせ

能楽専用施設の観覧領域の定型は、序章でも触れたように、能舞台を取り囲むように大きくL字型の形状をなしている。しかし、近代の事例は領域区分の平面形状は共通性がなく、動線計画も様々でかつ明朗でないため、まず観覧領域を能舞台に面する区画列の並びに従って区分し、各事例を比較・検討可能とした上で考察を進めてみたい。

表6-1は、各事例の観覧領域の区画列における能舞台付近から後方にかけての着席区画の配置パターンを図式化したものである。まず、区画列の区分は、能舞台正面に対して〈平行〉・〈垂直〉・〈対角線上斜め〉の関係基準とし、〈垂直〉はさらに能舞台向かって右側の〈垂直（右側）〉と左側〈垂直（左側）〉の2カ所、合計4カ所に分けている（表6-1右に概念図を示すが、第4章と区分の基準は同一である）。

次に、各区画列における着席区画の類型を記号で示し、その配置順序を能舞台に近い順で左から並べている。区画列同士が動線等によって分割されず、連続している場合はグレーの帯で結び、帯上に該当する区画列の番号を付している。着席区画は対象非規定席を白、対象規定席を黒、予備席をグレーの記号にそれぞれ表記している。枠内には、人数規定が存在しない〈イス座〉と〈ユカ座区画装置無〉を除いて、1区画あたりの人数規定を記し、判明していない場合は未記入としている。各着席区画がどの区画列に属するかが判別できる事例は、記号右側の括弧内に該当する区画列の番号を記し、対象非規定席の区画列中に対象規定席を含む場合は同じ括弧内に別に表記した。ただし、細川家能楽堂・喜多能楽堂のみ〈イス座〉の配置が判別できなかったため、表6-1に反映していないことをあらかじめ断っておく<sup>1)</sup>。

まず、区画列の組み合わせのパターンを表すと、不明な例を除き以下のようなになる。

- |                                   |       |
|-----------------------------------|-------|
| ① 〈平行〉のみ                          | … 1 例 |
| ② 〈平行〉・〈垂直（左側）〉・〈垂直（右側）〉          | … 6 例 |
| ③ 〈平行〉・〈垂直（左側）〉                   | … 8 例 |
| ④ 〈平行〉・〈垂直（左側）〉・〈垂直（右側）〉・〈対角線上斜め〉 | … 1 例 |
| ⑤ 〈平行〉・〈垂直（左側）〉・〈対角線上斜め〉          | … 2 例 |

区画列の配置は以上の5つのパターンが挙げられるが、組み合わせは〈平行〉と〈垂直（左側）〉を中心としており、①と、〈対角線上斜め〉を有する④・⑤のパターンは極めて少ない。興味深いのは、地謡座に面するため観覧には不都合な〈垂直（右側）〉を含む②の該当数が、③の該当数に次いで多い点で、〈垂直（右側）〉の区画列は何かしらの重要な配置理由が存在したことが仮定できる。

以上の組み合わせの傾向で重要となってくるのは、各区画列の有無と接合部の処理によって、観覧領域および領域区分それぞれの外形が大きく左右されることである。例えば、〈対角線上斜め〉の配置の利点は、〈平行〉と〈垂直（左側）〉の区画列の接合部のスムージングを可能とする点にあるが、〈対角線上斜め〉がない場合は



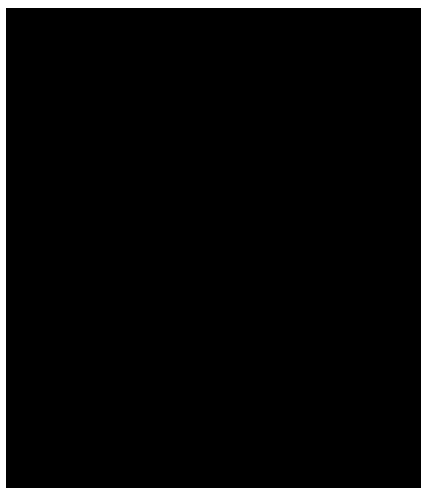


図6-1 宝生会能楽堂【1913】  
(『建築世界』第7巻第12号、1913.12)

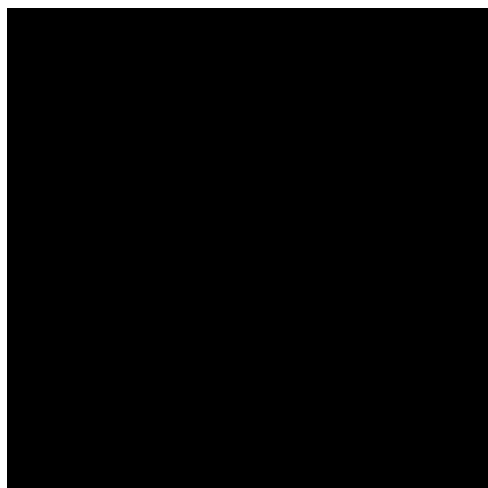


図6-2 梅若能楽堂【1919】  
(『謡曲界』第9巻第1号、1918.1)

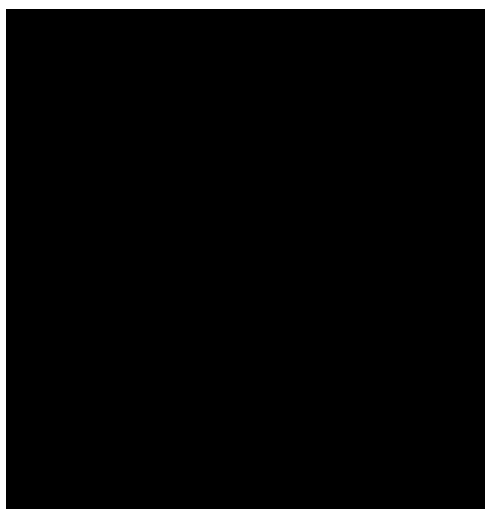


図6-3 金沢能楽堂  
(法政大学鴻山文庫蔵)

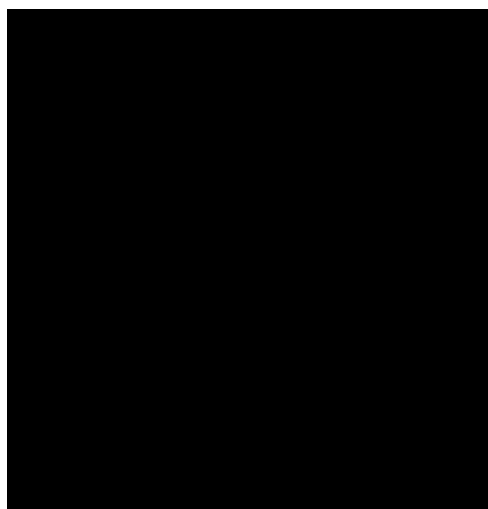


図6-4 大連能楽殿  
(『満州建築雑誌』第15巻第9号、1935.9)

区画列の接合部の処理に工夫を要することになる。

〈対角線上斜め〉の区画列を持たない場合の具体例を取り上げると、まず観覧領域の輪郭線は、L字型か、その隅を切り欠いた形状のパターンに大きく分けられ、後者は宝生会能楽堂【1913】などが挙げられる(図6-1)。平面図の通り観覧領域は大きく隅を抉り取ったような形状をなすため接合部が発生せず、さらに能舞台目付柱に正対するために観覧に不便な、能舞台対角線上の区画配置への忌避も窺える。

次に動線計画による区分を例にみると、梅若能楽堂【1919】のように能舞台正面と平行に一直線に分断するか(図6-2)、金沢能楽堂のように〈平行〉と〈垂直〉の区画列の境界部分を、互いに雁行させるようにして噛み合わせる手法がみられる(図6-3)。雁行させずに能舞台対角線上の斜めの動線で分断するパターンもあり、名古屋能楽堂や大連能楽殿の例に示されるが(図6-4)、動線部分両脇に三角形の区画、すなわち収益が

表6-1 着席

事例名称	舞台抜き年	階	各区画列における着席	
			平行	垂直左側
片山能楽堂	1902. 11. 21	1 F	ユカ → ユカ柱	ユカ → ユカ柱
京都能楽堂	1903. 6. 7	1 F	ユカ柱	ユカ柱
金剛能楽堂【1909京都】	1909頃	2 F	ユカ柱	ユカ柱
		1 F	ユカ → ユカ柱	ユカ → ユカ柱
神戸湊川能楽堂	1912. 11. 6	1 F	ユカ 9 (1-4, 3-4一部 ユカ柱 9)	ユカ 9 (1-6) → ユカ 3 (7-8)
宝生会能楽堂【1913】	1913. 11. 23	2 F	ユカ柱	×
		1 F	ユカ 4 (1-8) 「貴賓席」	ユカ 4 (1-8)
大阪能楽殿計画案【1916. 4】	■1916. 4頃	2 F	ユカ 4	ユカ 4
		1 F	ユカ 4 (1-5) → ユカ柱 9・15 (6, 一部 ユカ柱 24) 1-2列目	ユカ 4 (1-6) → ユカ柱 9 (7)
大阪能楽殿計画案【1916. 12】	■1916. 12頃	1 F	ユカ 4 (1-6) → ユカ柱 9 (7) 1-2列目	ユカ 4 (1-6) → ユカ柱 9 (7, 一部 ユカ柱 24)
		1 F	ユカ 4 → ユカ柱	ユカ 4
京都観世能楽堂	1918. 10. 13	2 F	ユカ柱 ユカ柱 6	ユカ柱 6
		1 F	ユカ (1-4) → ユカ (5-7) → ユカ柱 (8) ユカ 2 (1-2) → ユカ 4 (3-6) → ユカ柱 6 (7) イス 1-2列目	ユカ (1-4) → ユカ (5-7) → ユカ柱 (8) ユカ 2 (1-2) → ユカ 4 (3-6) → ユカ柱 6 (7) イス 1-2列目
梅若能楽堂【1919】	1919. 9. 21	2 F	ユカ 2・4 (1-3)	ユカ 4 (1-2)
		1 F	ユカ 4 (1-9) 1列目	ユカ 4 (1-7) → ユカ柱 (8)
金剛能楽堂【1922赤坂】	1922. 11. 18	1 F	(不明) → ユカ 4 → (不明)	(不明) → ユカ 4 →
大江能楽堂【1923】	1923. 10. 28	2 F	ユカ柱 4	ユカ柱 4
		1 F	ユカ → ユカ → ユカ柱 4	ユカ → ユカ →
観世能楽堂【1924】	1924. 6. 1	1 F	ユカ 4 (1-7) → イス (8-9) 1列目	ユカ 4 (1-5) → ユカ 2 (6) →
大阪能楽殿【1926】	★1926. 5頃	1 F	ユカ 4 (1-7) → ユカ柱 8 (8, 一部 ユカ柱 28) ユカ柱 12	ユカ 2 (1-3) → ユカ 4 (4-6) →
		1 F	ユカ柱	ユカ柱
梅若能舞台計画案【1926～1927】	■1926. 12. 1～1927. 1. 4	1 F	ユカ柱	ユカ柱
喜多能楽堂計画案	■1927. 2以前	1 F	(不明) → ユカ柱 → ユカ柱	(不明)
梅若能舞台計画案【1927～1928】	■1927. 2. 11～1928. 3. 27	1 F	ユカ柱	×
喜多能楽堂	1927. 10. 16	1 F	ユカ 4 (1-4) → ユカ柱 (5-6)	ユカ 4 (1-4)
宝生会能楽堂【1928】	1928. 4. 1	1 F	イス (1-14) → ユカ 2・4 (15-16, 16一部 イス)	イス (1-14) → ユカ 2・4 (15-16)
梅若能楽堂【1928】	1928. 4. 14	1 F	ユカ → (不明) 「御上覧所」	ユカ → (不明)
観世九阜会能舞台	1930. 9. 24	1 F	ユカ → (不明)	ユカ → (不明)
名古屋能楽堂	1931. 4. 25	2 F	イス 「貴賓席」	×
		1 F	イス (1-8) → ユカ 2・4 (9-10, 10一部 ユカ 8)	イス (1-8) → ユカ 2・4 (9-10)
金沢能楽堂	1932. 1. 5	1 F	ユカ 2 (1-7) → ユカ柱 2 (8-12)	ユカ 2 (1-5) → ユカ柱 2 (6-10)
大連能楽殿	1935. 8. 17	1 F	ユカ → ユカ柱 (一部 ユカ柱)	ユカ → イス
大槻能楽堂	1935. 9. 15	2 F	(不明) 「貴賓席」	×
		1 F	イス	イス
神戸能楽会館	1938. 5. 8	2 F	イス	イス
		1 F	イス	(不明) → イス 「貴賓席」
住吉神社能楽殿	1939. 11. 28	1 F	ユカ	ユカ

## 区画配置表

区画の配置順序			【区画列の区分概念図】	
	垂直右側	対角線斜め		
	ユカ柱	×		
	×	×	<b>【凡例】</b> ■ …計画年 ★ …改修年 (イス) …〈イス座〉 (ユカ) …〈ユカ座区画装置無〉 (ユカ柱) …〈ユカ座区画装置無・柱付〉 [ユカ] …〈ユカ座区画装置有〉 [ユカ柱] …〈ユカ座区画装置有・柱付〉 ■ …予備席 ■ …対象規定席 (1-4) …着席区画が該当する区画列の数字 左の場合、1列目から4列目に該当することを示す → …前後関係を示す着席区画    …上下階の関係を示す着席区画 ∨ …改修による着席区画の変更 ———— …動線などによる断絶がなく、連続している区画列 (帯上の数字は連続している区画列の番号を示す)	
	×	×		
	ユカ柱	(不明) → [ユカ柱]		
	×	×		
	×	×		
	×	×		
	×	×		
	×	×		
「新聞社席」	(イス)	×		
[ユカ柱 9]	×	×		
	[ユカ 4]	×		
x ↓ [ユカ柱 6] ↓ → [ユカ柱 (8)] ↓ → [ユカ柱 (7)]	×	x ↓ [ユカ柱 6] ↓ [ユカ (1-2)] → [ユカ柱 (3)] ↓ (イス) → [ユカ柱 6]		
	×	×		
	×	×		
	×	×		
	×	×		
	ユカ 4 (1)	×		
	(不明)	(不明)		
→ (イス)	ユカ柱 4	×		
→ [ユカ柱 4]	×	×		
	ユカ柱	×		
→ (イス)	ユカ柱 8 (7, 一部 [ユカ柱 8])	(イス)		
「新聞社席」	×	×		
	×	×		
「役員席」	ユカ 4 (1)	×		
	[ユカ 15]	(イス) (1-8) → (イス) (9)		
	×	(不明) ———— [ユカ柱 8] (9) → 「貴賓席」		
	×	×		
	×	×		
	ユカ 12	×		
	×	×		
	[ユカ柱 8]	×		
	(不明)	(不明)		
	(不明)	(不明)		
	×	×		
	×	×		
	[ユカ柱 8]	×		

記号枠内の数字は1区画あたりの人数規定または推定収容可能人数を示す

区画列中の一部に類型あるいは人数規定の異なる着席区画が存在する場合は括弧内の区画列の数字の後に示す

能舞台と観覧領域との間隔のうち、括弧内の数値は二重白洲の一重目の幅を示す

発生しない領域が必然的に現れるため、〈イス座〉以外では観覧人の収容計画に不利益が生じる。

### 3 着席区画の配置順序

次に、各区画列を構成する着席区画の種類とその配置傾向を考察してみたい。

まず〈平行〉の区画列は、〈ユカ座区画装置有〉を前列、〈ユカ座区画装置有・柱付〉を後列とする順序が7例と最も多く、同じく〈ユカ座区画装置無・柱付〉を後列とする順序は、神戸湊川能楽堂のように後列に部分的に配置した例を含めば5例である。その他は〈ユカ座区画装置有〉を前列、〈イス座〉を後列とした順序が2例、逆に〈イス座〉を前列、〈ユカ座区画装置有〉を後列とする順序が同じく2例確認できる。同一種類の着席区画を人数規定の昇順で配置する前後関係もみられ、京都観世能楽堂のように2人詰の〈ユカ座区画装置有〉の後列に4人詰の〈ユカ座区画装置有〉を置くなどがそれにあたる。着席区画を単一とした京都能楽堂・梅若能舞台計画案【1926～1927】・同【1927～1928】や住吉神社能楽殿では、そうした人数規定を基準とした比例関係は存在していないとみられる。対象規定席や予備席は最後列の配置が多く、前者は「御覧座敷」といった皇族用の着席区画が目立つ。

〈垂直（左側）〉はおおよそ〈平行〉部分と同傾向を示すので、したがって〈平行〉とは外観上の序列や性格の差異はあまりないが、対象規定席の後列の配置例は大阪能楽殿計画案【1916. 4】・大阪能楽殿【1926】の「新聞社用席」のみで、〈平行〉と比較して設置例は少ない。〈垂直（右側）〉では区画列は1列のみで、〈ユカ座区画装置有〉か〈ユカ座区画装置有・柱付〉が多く、宝生会能楽堂【1928】では「役員席」を配置している。

〈対角線上斜め〉は〈イス座〉を中心とするが、京都観世能楽堂では昭和8年（1933）以前に〈ユカ座区画装置有〉・〈ユカ座区画装置有・柱付〉を〈イス座〉に改修している<sup>2)</sup>。

各区画列は以上のような傾向がみられたが、事例によっては区画列が連続し、明確に区分していない。大阪能楽殿計画案【1916. 4】・同【1916. 12】における、区画列1・2列目の〈平行〉から〈垂直（左側）〉にかけて連続する〈ユカ座区画装置有〉や、住吉神社能楽殿の〈ユカ座区画装置無〉が顕著な例で、これらは動線等による区画列の断絶がないため、少なくとも能舞台との位置関係を基準とした序列の差異がない、1つの大きな領域をなしていると思われる。

### 4 着席区画の配置基準

前節の区画列における着席区画の配置傾向の検討結果から、配置基準は次の大きく4点の特徴を挙げることができる。

①人数規定の昇順

②観覧の利便性

## ③観覧人の性格

## ④兼用用途

①は、京都観世能楽堂のように2人詰・4人詰の順に並ぶ〈ユカ座区画装置有〉、その後列に6人詰の〈ユカ座区画装置有・柱付〉を配置するといった順序、また名古屋能楽堂のように1人席の〈イス座〉を前列、4人詰の〈ユカ座区画装置有〉を後列とするといった、人数規定の昇順に示される。着席区画の類型を前後で分ける例と、分けずに同一類型とする2つのパターンがあるが、前者は特に序列の関係を表現するのにより効果的といえよう。着席区画はいずれにせよ料金の昇順に準じて配置することになるため、したがってどちらの場合でも料金の序列と能舞台からの距離が比例関係となる。ただし、音響など環境的側面は必ずしも能舞台との距離に比例するとは限らないため、この手法は観覧環境ではなく、観覧人の身分ないしは経済的体力の差異を表す形式性を重視していることになる。

②は、〈ユカ座区画装置無・柱付〉や〈ユカ座区画装置有・柱付〉のように、観覧の阻害要因となる柱を構造上有しているために、必然的に後列配置に限定的となるもので、観覧の利便性を意識している点では①の基準と相反する。また、他の席と起居姿勢が異なる〈イス座〉は必然的に視線の高さが上昇するため、後列、あるいは地謡座越しの観覧となる〈垂直（右側）〉の配置に適しており、観世能楽堂【1924】と大阪能楽殿計画案【1919.4】にその意図をみることができる。

〈イス座〉はさらに、配置特性を利用した場合も挙げられる。〈イス座〉は他の類型と異なり、グリッドの制約を受けずに自由な配置が可能のため、〈対角線上斜め〉に採用できる。区画に能舞台への指向性を持たせているという意味では、観覧の利便性の向上を図っていると判断してよいだろう。〈イス座〉以外の例として、京都観世能楽堂の〈ユカ座区画装置有〉と〈ユカ座区画装置有・柱付〉、特殊例として大阪能楽殿計画案【1916.4】の円弧型の〈ユカ座区画装置有〉の配置が挙げられるが、後者の場合は実施に至っていない<sup>3)</sup>（図6-5）。また京都観世能楽堂の場合、一部の着席区画の角を落として動線を確保している様子がみられ、収容計画に苦心していることは明らかである（図6-6）。

③は、御覧所などの対象規定席を、対象非規定席の後列に配置し身分差を示す場合で、①の基準と配置手法上はやや重複する。③にはもう1つ、他の区画列の視軸上に位置する〈垂直（右側）〉に、対象規定席、あるいはそれに類するとみられる着席区画を配置することで、観覧人の性格を強調するという側面も推定できる。宝生会能楽堂【1928】における「役員席」や名古屋能楽堂の〈ユカ座区画装置有〉では着席する観覧人がはっきり視認でき、大連能楽殿・住吉神社能楽殿の〈ユカ座区画装置有・柱付〉では御簾が下がるため反対に視認できないが、どちらも〈垂直（右側）〉の配置が上記の意図に最も効果的であることがみてとれよう（図6-7）。特に、住吉神社能楽殿では舞台側から入退場するようにアプローチを工夫しており、他の観覧人に対する演出効果は絶大であったと思われる<sup>4)</sup>。

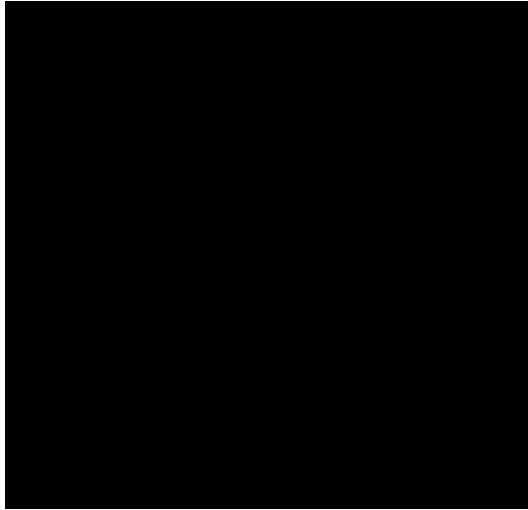


図6-5 大阪能楽殿計画案【1916.4】2階平面図  
(大阪歴史博物館蔵)

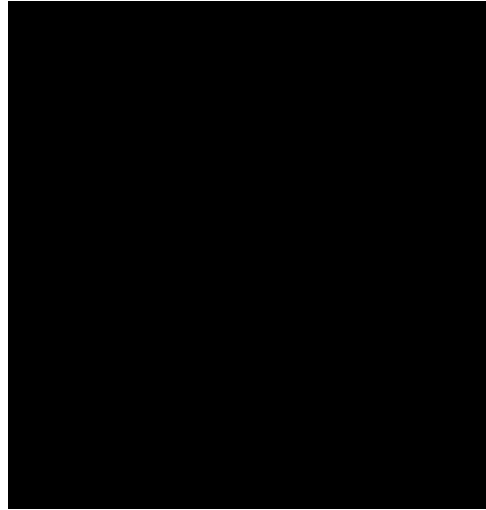


図6-6 京都観世能楽堂  
(観世文庫蔵)

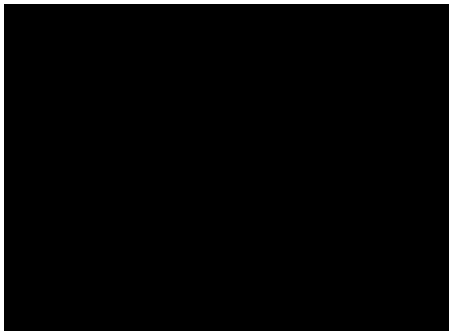
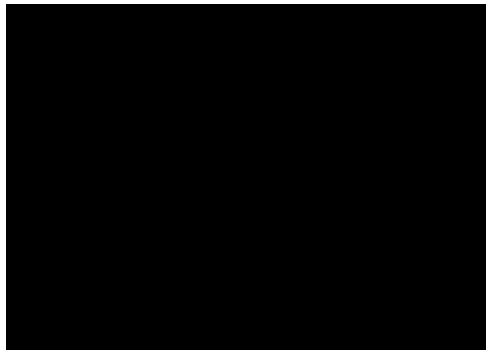
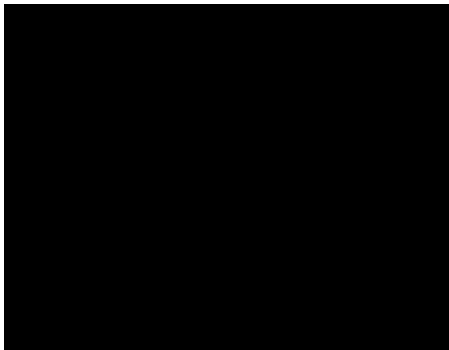


図6-7 区画列〈垂直(右側)〉の配置例

- 上 左：宝生会能楽堂【1928】(『宝生』第7巻第4号、1928.4)
- 同 右：名古屋能楽堂(武蔵野大学能楽資料センター蔵)
- 下 左：大連能楽殿(『満州建築雑誌』第15巻第9号、1935.9)
- 同 右：住吉神社能楽殿(筆者撮影、2012.8)

宝生会能楽堂【1928】と名古屋能楽堂は、さらに能舞台背面側に〈ユカ座区画装置有・柱付〉に似た着席区画がみえるが、どちらもラジオ放送設備である。大正14年(1925)が初となるJ O A Kの能楽のラジオ放送は、当時地方によってばらつきがあった謡い方・発声方法を統一し、能楽組織の統率力を高めることを目的とした

ものである。佐藤和道「メディアと能楽-レコード・ラジオ・トーキー」<sup>5)</sup>によれば、近世以来「京観世」や「加賀宝生」に代表されるように、同じ流儀であっても場所や個人によって細やかな節や謡い方が異なっており、昭和初期においてそうした差異は依然として解消されないままであったことを指摘している。そこで活躍したのがレコード・ラジオといった新たなメディアであり、特に実際の所作・節に接する機会の少ない地方在住の愛好者にとっては、家元の芸に触れられるものとしてラジオとレコードが重要であったとしている。

宝生会能楽堂【1928】の「役員席」を例にとると、「昭和十年十月現在 社團法人寶生會會員名簿」<sup>6)</sup>によれば、役員には名誉会長に公爵徳川家達、専務理事に伯爵松平頼寿や安田財閥の2代目安田善次郎、技芸委員に宝生重英や松本長といった能楽師の名がみられ、「役員席」にはパトロンである華族や財閥、そして能楽師らが着席したことがわかる。〈垂直（右側）〉はこうした支持者層の存在、能楽組織のトップを観覧人にアピールする目的があったとみられ、御覧所の後方配置とは異なる身分の表象が窺える。

④は、着席区画の用途変更を行なう場合で、梅若能楽堂【1919】などの予備席が挙げられる。これは必要な場合のみ機能するため、定席として扱われる着席区画の後列に配置するほうが、通常の上演と大入り時の両方への対応策として有効と判断したと考えられる。

## 5 料金規定における序列名称

ここまでの検討で、各区画列における着席区画の配置基準は大きく4つのパターンを確認できた。次に、これらの配置パターンと領域区分との関係を探っていききたいが、まずは各事例の料金規定における領域区分と序列名称との関係がどのようなものだったのか、料金規定を記載した会員規則の記述からまとめてみよう。

表6-2は、定期上演の上演名称・規定年・着席区画名称と序列・1区画あたりの人数規定・期間と上演回数・料金をまとめたものである。太枠で示した部分は、臨時会員を対象とした規定に相当し、料金は規定に記載された金額と、1人1回あたりを割り出した金額に分けている。なお、臨時会員は金沢能楽会の規則を除いて地方の能楽専用施設には確認できず、専ら東京に限定されている。また、宝生会能楽堂【1928】は昭和15年（1940）5月12日以降から「準会員」に名称を変更し入場税を課しているが、これは昭和15年（1940）4月20日制定の興行取締規則の適用を受けたものとみられ<sup>7)</sup>、臨時会員と内容に変わりはない。なお、この表で取り上げたのは料金の序列を基準としたものであり、観覧人の身分を反映したものではないことをあらかじめ述べておきたい。

はじめに、料金規定に定められた着席区画の序列名称の傾向を捉えていこう。最も多いのは「特別」・「甲」・「乙」、または「一等」・「二等」など、等級を基準とした場合で、細川家能楽堂・観世能楽堂・喜多能楽堂がそれにあたる。等級の基準は不明だが、領域区分名称と関わっていないため、少なくとも能舞台との位置関係で整理したものではなかったと推定できる。

表6-2 定期上演規定表（太枠部…臨時席に関する規定、薄墨部…領域区分の名称と関連する規定）

事例名称	上演名称	史料年	種類・序列・位置		人数規定	期間・回数	料金	
							1 期間	1人・1回
金剛能楽堂 【1909京都】	例会	1938. 1. 5	簾掛席		6人詰	8回	120円	2円50銭
			幕掛席	甲	4人詰		70円	2円20銭
				乙	4人詰		60円	1円90銭
			普通席		2人詰		30円	1円90銭
			学生席		1人	初回のみ	1円	1円
細川家能楽堂	例会	1918. 5. 3	特別席				6円	
			甲				4円	
					1人		1円	
			乙				3円	
			会員外		1人		80銭	
		1934. 11. 4	特別席		4人詰		20円	
			甲				15円	
							10円	
			乙		1人		3円	
		1934. 12. 25	特別席				15円	
			普通席				8円	
			一人席		1人		2円50銭	2円50銭
			特別席（臨時）			当日・1回	20円	
			椅子席（臨時）				3円50銭	
			普通席（臨時）				10円	
			一人席（臨時）				2円50銭	2円50銭
		1938. 6. 1	特別席				15円	
			普通席				8円	
			一人席		1人		2円50銭	2円50銭
			特別席（臨時）			当日・1回	20円	
			椅子席（臨時）				3円50銭	
			普通席（臨時）				10円	
			一人席（臨時）				2円50銭	2円50銭
京都親世能楽堂	定期能	1933. 2. 1	簾掛	甲	6人詰	年10回	180円	3円
				乙			140円	2円33銭
			階上正面簾掛				140円	2円33銭
			幕掛甲	甲	4人詰		100円	2円50銭
			同 乙	乙			90円	2円25銭
			階上脇正面				80円	2円
			通常席	甲	2人詰		45円	2円25銭
				乙			40円	2円
			椅子席		1人		25円	2円50銭
			御一人席		1人		22円50銭	2円25銭
		1934. 12. 1	簾掛		6人詰	年10回	180円	3円
			階上正面簾掛				140円	2円33銭
			幕掛	甲	4人詰		100円	2円50銭
				乙			90円	2円25銭
			階上脇正面				80円	2円
			椅子席	甲	1人		30円	3円
				乙			25円	2円50銭
			通常席				25円	2円50銭
親世能楽堂	定期能	1928. 11. 4	椅子席		1人	5ヶ月・5回	25円	5円
			1等		4人詰		75円	3円75銭
					2人詰		37円50銭	3円75銭
			2等		4人詰		65円	3円25銭
					2人詰		32円50銭	3円25銭
			3等		4人詰		50円	2円50銭
					2人詰		25円	2円50銭
			椅子席（臨時）		1人	当日・1回	5円	5円
			1等（臨時）		4人詰		18円	4円50銭
					2人詰		9円	4円50銭
			2等（臨時）		4人詰		15円	3円75銭
					2人詰		7円50銭	3円75銭
			3等（臨時）		4人詰		12円	3円
					2人詰		6円	3円
			臨時席		1人		1円50銭	1円50銭
			特別臨時席				3円	3円
		1932. 11	1等	昼間の部	4人詰	5ヶ月	40円	2円
				夜間の部				
				昼夜通し			60円	3円
			2等	昼間の部			30円	1円50銭
				夜間の部				
				昼夜通し			50円	2円50銭
			3等	昼間の部			25円	1円25銭
				夜間の部				
				昼夜通し			40円	2円
			椅子席	昼間の部	1人		15円	3円
				夜間の部				
				昼夜通し			25円	5円



表6-2 定期上演規定表(続き)

観世能楽堂	定期能	1932. 11	臨時	昼間の部	1人	5ヶ月	2円50銭	2円50銭			
				夜間の部			1円50銭	1円50銭			
			1933. 2. 1	1等			4人詰	5ヶ月・5回	70円	3円50銭	
				2等					60円	3円	
		1人定席			13円	2円60銭					
		椅子席			25円	5円					
		1等（臨時）			4人詰	当日・1回	17円	4円25銭			
		2等（臨時）					14円	3円25銭			
		1人定席（臨時）					3円	3円			
		椅子席（臨時）			6円		6円				
		当日普通1人席		2円	2円						
		1934. 2. 1	1等		4人詰		5ヶ月・5回	70円	3円50銭		
			2等			60円		3円			
			1人定席			13円		2円60銭			
			正面椅子席		25円	5円					
			脇正面椅子席		17円50銭	3円50銭					
			1等（臨時）		4人詰	当日・1回	17円	4円25銭			
			2等（臨時）				14円	3円25銭			
			1人定席（臨時）				3円	3円			
			正面椅子席（臨時）		6円		6円				
			脇正面椅子席（臨時）		4円		4円				
			当日臨時普通1人席		2円		2円				
			月並能	1937. 9	椅子席		正面	1人	当日・1回	5円	5円
							脇正面			4円	4円
					座席		1等			4円	4円
		2等				3円50銭	3円50銭				
	3等	3円				3円					
	地裏（追込）	2円				2円					
	1944. 6	正面椅子				1人	5ヶ月・5回	25円	5円		
		脇正面椅子						22円50銭	4円50銭		
		正面			雪	4人詰		90円	4円50銭		
		脇正面			雪	4人詰		22円50銭	4円50銭		
				1人		80円		4円			
				20円		4円					
				月	4人詰	70円		2円80銭			
					1人	17円50銭		3円50銭			
					花	4人詰		60円	3円		
	1人	15円		3円							
	臨時会員			1人	当日・1回	4円80銭（税2円40銭）	4円80銭				
	大阪能楽殿【1926】	定期能		1929～1930	維持会員	甲	8人詰	年8回	180円	2円81銭	
						乙			150円	2円34銭	
			正会員		甲	4人詰	75円		2円34銭		
					乙		60円		1円87銭5厘		
					丙		45円		1円40銭6厘		
			特別				20円				
春秋会定期能		1929. 3. 9	特別会員		8人詰	年3回	75円	3円12円5厘			
				（椅子）	1人		15円	5円			
普通会員		4人詰	35円	2円92銭							
	賛助会員		2人詰	15円	2円50銭						
喜多能楽堂	定期能	1931. 7	特別席		4人詰	年6回	71円	2円96銭			
					1人		18円	3円			
			甲席		4人詰		60円	2円50銭			
					1人		15円	2円50銭			
			乙席		4人詰		48円	2円			
					1人		12円	2円			
			学生一人席		1人	12円	2円				
				特別席（臨時）		4人詰	当日・1回	15円	3円75銭		
				1人	5円	5円					
			甲席（臨時）		4人詰	12円		3円			
					1人	3円		3円			
			乙席（臨時）		4人詰	10円		2円50銭			
					1人	3円		3円			
			学生一人席（臨時）		1人	1円50銭		1円50銭			
				1941. 4. 1	特別席			4人詰	年6回	72円	3円
						1人	18円	3円			
		甲席			4人詰	60円	2円50銭				
					1人	15円	2円50銭				
		乙席			4人詰	48円	2円				
					1人	12円	2円				
		椅子席			1人	15円	2円50銭				
			特別席（臨時）			4人詰	当日・1回	15円	3円75銭		
			1人		5円	5円					
		甲席（臨時）			4人詰	12円		3円			
					1人	4円		4円			
		乙席（臨時）			4人詰	10円		2円50銭			
				1人	3円	3円					

表6-2 定期上演規定表（続き）

喜多能楽堂	定期能	1941. 4. 1	椅子席（臨時）		1人	当日・1回	4円	4円
			学生席		1人		1円	1円
			会員外				+税2～3割	
宝生会能楽堂【1928】	月並能	1934. 12. 25	特別席		4人詰		24円	
			甲席				16円	
			乙席		2人詰		7円	
			丙席				6円	
			特別席（臨時）				8円	
			甲席（臨時）				6円	
							5円	
			乙席（臨時）				4円	
	月並能	1938. 5. 1	特別席		4人詰	1回分	24円	6円
			甲				16円	4円
			乙		2人詰		7円	3円50銭
			丙				6円	3円
	月並能 （臨時会員のみのみ）	1930. 4. 13	特別席		1人	当日・1回	10円	10円
			正面甲席				7円	7円
			側正面席				5円	5円
	月並能 （臨時会員のみのみ、 わんや書店仲買）	1934. 12. 5	正面席		1人	当日・1回	8円	8円
							6円	6円
			脇正面席				5円	5円
			中正面席				4円	4円
	月並能 （臨時会員のみのみ）	1936. 11. 8	特別席		1人	当日・1回	8円	8円
			正面席				6円	6円
			脇正面席				5円	5円
			乙席				4円	4円
	月並能 （準会員のみのみ）	1940. 5. 12	特別席		1人	当日・1回	8円（税別）	8円（税別）
			正面席				6円（税別）	6円（税別）
			脇正面席				5円（税別）	5円（税別）
			乙席				4円（税別）	4円（税別）
梅若能舞台	研能会	1937. 12. 1	×		1人	1回分	4円	4円
観世九郎会能舞台	月並能	1934. 12. 25	特席		4人詰	5回分	75円	3円75銭
			甲席				60円	3円
			乙席	イ			50円	2円50銭
				ロ			40円	2円
			椅子席		1人		25円	1円25銭
			個人席		1人		3円	25銭
							2円50銭	12銭5厘
			臨時会費				2円50銭	12銭5厘
							2円	10銭
		1937. 10. 1	椅子席		1人	1回分	5円	5円
			座席				3円	3円
							2円50銭	2円50銭
							2円	2円
名古屋能楽堂		1934. 12. 25			1人	1年	10円標準	
金沢能楽堂		1936. 2. 5	維持会員	正面席	2人詰	年12回	30円	1円25銭
			特別会員	正面席			14円	58銭
			通常会員	脇正面席	1人		9円	75銭
			臨時会員	正面席	1人	当日・1回	1円50銭	1円50銭
				脇正面席			1円	1円

次は「簾掛」（みすかかりと読むか）・「幕掛」といった区画のディテールを充てた場合である。「幕掛」がどの付属装置を意味するかは判明しないが、「簾掛」は〈ユカ座区画装置有・柱付〉にみられる御簾を指していると思われる。御簾などの付属装置を着席区画に使用すること自体はごく一般的であるが、序列名称に充てるのは金剛能楽堂【1909京都】・京都観世能楽堂など京都の事例に限られており、基準に地域性とも呼べる特徴が窺える。

3つめは、「維持会員」・「正会員」など、会員名称を序列に適用しているケースで、大阪能楽殿【1926】・金沢能楽堂が挙げられる。大阪能楽殿【1926】の「維持会員」・「正会員」の違いは同伴者の可能人数で、つまりは納める金額に比例した序列である。金沢能楽堂も同様で、年額の会費負担と人数規定で会員名称と序列を分けている。

最後は領域区分名称、つまり現代と同様「正面」・「脇正面」といった区分の名称を基準としたもので、宝生会能楽堂【1928】における臨時の会員規定と、昭和19年（1944）の観世能楽堂などが該当する。

以上の序列名称の基準を再度整理すると、以下のように列記できる。

- ①等級 …「甲」・「乙」、「一等」・「二等」など
- ②着席区画のディテール …「簾掛」・「幕掛」など
- ③会員名称 …「維持会員」・「特別会員」など
- ④領域区分名称 …「正面席」・「脇正面席」など

これ以外には「椅子席」・「一人席」といった表記がみられるが、これは序列ではなく他の定席に対して個人席であることのみを示しているため、上記の基準とは性格が異なるとみなしてよい。

また、事例によっては、上記4つの基準のいずれかを組み合わせるか、ある基準を別の基準でさらに細分化する手法もある。まず組み合わせる例には、京都観世能楽堂の「階上正面簾掛」、宝生会能楽堂【1928】の「正面甲席」などがある。また、宝生会の場合は会員名簿<sup>8)</sup>で「甲席会員」・「乙席会員」と定めていることから、会員名称の基準とも組み合わせていると判断できる。別の基準で細分化するケースとしては、京都観世能楽堂の「幕掛」を「甲」・「乙」などの等級によって序列化するなどが目立った傾向である。

以上の傾向を踏まえ、料金規定において領域区分名称と序列との関わりが見受けられる事例を再度まとめると、京都観世能楽堂・観世能楽堂・宝生会能楽堂【1928】・金沢能楽堂の4例となる。これらはまず領域区分の構成要素を何らかの基準をもって均質化し、一定の定型化傾向をみせたことが推定できる。

ここで、上記4例のような序列との関わりがない事例においても、領域区分の定型化の傾向はあったのかどうか、すべての区画列を有する金剛能楽堂【1909京都】と大阪能楽殿【1926】を取り上げ、領域区分の性格を確認しておきたい。

まず金剛能楽堂【1909京都】では、〈対角線上斜め〉を除き〈平行〉・〈垂直〉ともに概ね前列を〈ユカ座区画装置有〉、後列を〈ユカ座区画装置有・柱付〉とする共通性があり、昭和7年（1933）5月14日以降に描かれたと推定されるブルーノ・タウトによる観覧領域の略図<sup>9)</sup>には、正面・脇正面・中正面に似た観覧領域の構成が見受けられる（図6-8）。ただし、表6-2をみると序列は領域区分名称を用いておらず、「簾掛席」・「幕掛席」といったディテールを基準としている。スケッチからは各着席区画の配置は判別できないが、京都観世能楽堂では前列の〈ユカ座区画装置有・柱付〉を「簾掛席」、後列の〈ユカ座区画装置有〉を「幕掛席」としていたことを参照すると、ここでも観覧領域に距離に従った序列が存在したと考えられる。したがって、各領域区分は均質な領域として整理されていなかったとみてよいだろう。

大阪能楽殿【1926】では、〈対角線上斜め〉に〈イス座〉を配し、京都観世能楽堂と同じ中正面に近い外形を有するが、表6-2をみると「春秋会定期能」では「特別会員」に規定され、1人あたりの料金も最も上位

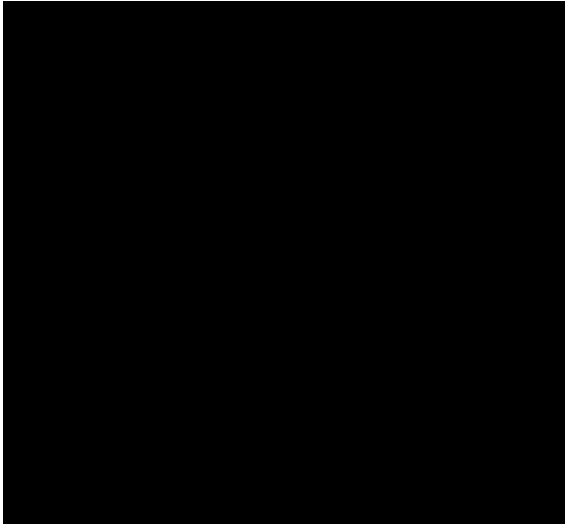


図 6-8 金剛能楽堂【1909 京都】 略図  
(『日本 タウトの日記 一九三三年』より)

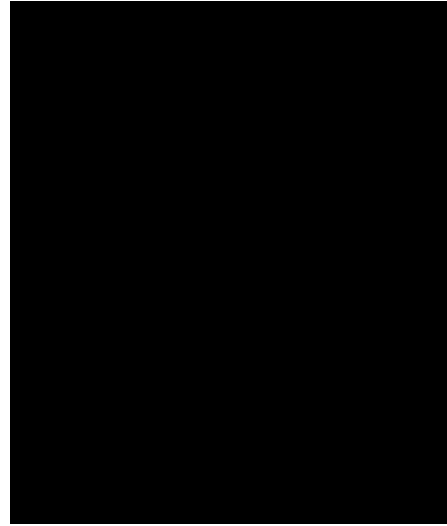


図 6-9 大阪能楽殿【1926】  
(大阪歴史博物館蔵)

に相当する(図 6-9)。上演によっては、ここでの〈イス座〉は中正面に近い外形を示すのみで、序列の性格は他の事例とは大きく異なっていたと思われる。これ以外にも、領域区分の概念自体が存在した可能性があるが、少なくとも区画列の境界が不明な場合や、料金規定に領域区分名称を使用していない事例は、領域区分の性格を整理していなかったと考えられる。住吉神社能楽殿は観覧領域全体を同一の着席区画で統一し、領域区分の境界も存在しないが、これは正面・脇正面といった領域区分そのものを明確に規定しなかった可能性がある。

本章は領域区分の定型化の過程を明らかにすることを目的としているので、以降は領域区分と序列との関わりがみられた先の 4 例を中心に考察し、詳細に検討していきたい。

## 6 配置基準と序列の対応関係にみる領域区分の形成

ここからは、前節で料金規定と領域区分名称との関係が明らかとなった 4 例を対象として、配置基準と序列の対応関係を検討してみる。

まず京都観世能楽堂では、着席区画の配置基準は人数規定の昇順と能舞台からの距離の比例関係、序列は着席区画のディテール・等級・領域区分名称のいずれかの組み合わせとなっている。第 3 節でも触れた通り、京都観世能楽堂は昭和 8 年(1933)以前に〈対角線上斜め〉の着席区画を〈ユカ座区画装置有〉から〈イス座〉へ、昭和 9 年(1934)に〈平行〉・〈垂直(左側)〉の区画列のそれぞれ 1・2 列目を 2 人詰の〈ユカ座区画装置有〉から個人席の〈イス座〉に改修しているが、配置順序と序列名称に大幅な変化はない。

昭和 8 年時の座席図(図 6-10)をみると、〈対角線上斜め〉を除き区画列の 1・2 列目は 2 人詰の「通常席」、3～6 列目は 4 人詰の「幕掛」、7 列目は 6 人詰の「簾掛」となっており、配置基準と序列を共に能舞台との

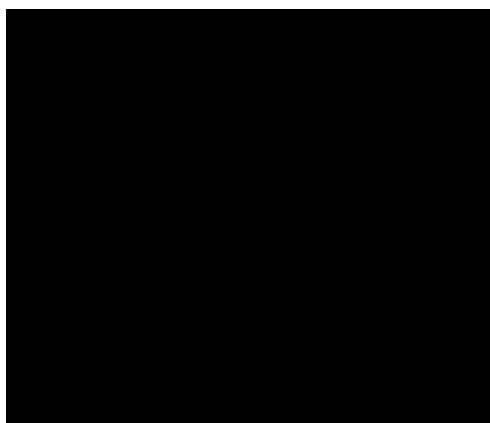


図6-10 京都観世能楽堂（昭和8年時）  
（『観世』第4巻第1号、1933.1）

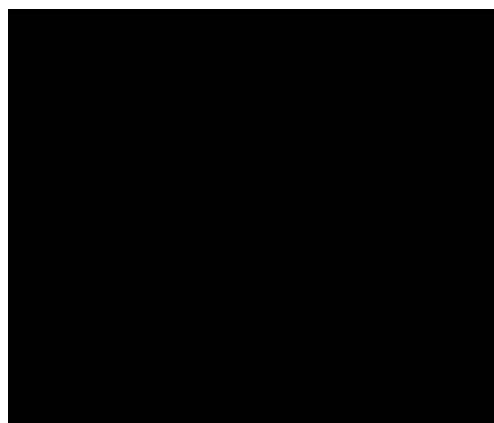


図6-11 同（昭和9年時）  
（『観世』第5巻第12号、1934.12.1）

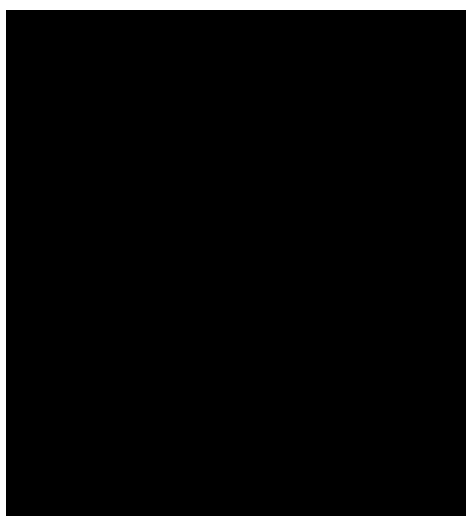


図6-12 観世能楽堂（昭和8年時）  
（『観世』第4巻第2号、1933.2）



図6-13 同（昭和9年時）  
（『観世』第5巻第2号、1934.2）

距離に比例するように整理している。2階席のみ「階上正面簾掛」・「階上脇正面」など領域区分名称を使用しており、一部に領域区分と序列の統合傾向も見受けられる。

また、領域区分名称を使用していないが、〈対角線上斜め〉の〈イス座〉は料金規定では最も低い序列に位置し、中正面に相当する区分の形成を試みている。さらにこの区画列は、昭和9年時の座席図（図6-11）で〈平行〉・〈垂直（左側）〉の区画列1・2列目を〈イス座〉の「椅子席甲」に改修したことを受けて「椅子席乙」に変化している。そのため、〈平行〉・〈垂直（左側）〉の1・2列目と〈対角線上斜め〉の序列関係は、より明朗な形で序列名称に表れている。このように、京都観世能楽堂では部分的でありながらも、領域区分と序列の関係を統合していく過渡期がみてとれるが、各領域区分がそれぞれ均質化する傾向はみられない。

次に、観世能楽堂の座席図（図6-12・図6-13）をみてみよう。座席図は昭和8年時作成と昭和9年時作成の2種あり、後者は〈垂直（左側）〉後方の区画列に〈イス座〉を増設したため序列がやや異なるが、概ね配

置傾向は共通している。

まず着席区画の配置基準は、前列の〈ユカ座区画装置有〉に対し、後列を視点の高さが上がる〈イス座〉とした、観覧の利便性を重視したものである。次に序列をみると、等級の色分けは〈平行〉のほぼ全体と〈垂直（左側）〉の中心部を白で示した「一等」、対して能舞台付近の1列目と、目付柱に正対する〈平行〉の区画列を薄墨で示した「二等」、「三等」とみられる黒色の部分<sup>10)</sup>はさらに奥の〈平行〉の区画列、定席の会員ではない「臨時会員席」は地謡座背面に位置する〈垂直（右側）〉と橋掛り付近とするなど、観覧環境に比例したものとなっている。「三等」の着席区画の位置と序列の性格は概ね中正面に相当しているが、外形の形成には至っていない。

なお、表6-2からわかるように、料金規定における序列の名称は後年になって等級から領域区分名称をベースとしたものへと変化している。表6-2をみると、昭和19年（1944）の規定では「正面」・「脇正面」をそれぞれ「雪」・「月」・「花」の等級で序列化しており、座席図とは異なる適用基準へ変化しているのが窺える。どのような区分であったかは史料がないため確認できないが、少なくとも後年になって領域区分を能舞台との位置関係に応じて整理していたこと、中正面の名称が料金規定から確認できないことから、観覧領域の区画列は基本的に維持したまま、領域区分名称と序列の関係のみ変更したと推定される。

続いて、宝生会能楽堂【1928】を取り上げる。第5章でも触れた通り、観覧領域は1人掛けまたは4人掛けの〈イス座〉と、4人詰の〈ユカ座区画装置有〉で構成しているため、着席区画の配置基準はやや特殊な性格であることに注意したい。ただし、座席図（図6-14）には「正面」・「側正面」・「中正面」の表記がみられ、領域区分の外形形成に限定すれば定型化を迎えていたと捉えて差し支えはないだろう。一方、〈平行〉の区画列の最後列には「御上覧所」、〈対角線上斜め〉の同じく最後列には「貴賓席」、〈垂直（右側）〉には「役員席」があるため、後列部分の領域に限れば、「正面」から「中正面」または「地裏」、そして「脇正面」という順に、身分を基準としたやや変則的な序列がみられる点にも注意しておきたい。

これを踏まえて、観覧領域と序列との関係をみていこう。宝生会能楽堂【1928】では常時着席区画を保有する定席の会員と、上演当日のみ個人席を購入する臨時会員<sup>11)</sup>とで規定を分けているため、それぞれを確認していきたい。

まず定席の規定は「甲席」・「乙席」など等級を基準とし、これは会員名称とも組み合わせて

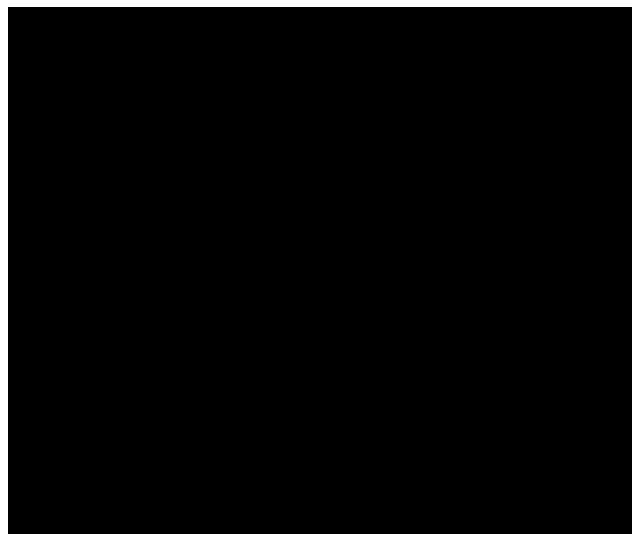


図6-14 宝生会能楽堂【1928】  
（法政大学鴻山文庫蔵）

いることは先に述べた通りであるが、どのような区分かは判別できない。一方の臨時会員の規定では、昭和5年（1930）までは定席会員とほぼ同じ名称を使用しているが、昭和9年（1934）以降は「正面」・「脇正面」・「中正面」または「乙」の順に定めた序列が確認でき、座席図とおおむね同じ領域区分名称を用いて、個別に序列を規定していたことが読み取れる。したがって定席とは異なる〈イス座〉を含む領域において、領域区分と序列は位置・概念共に関連していた可能性がある。

最後の金沢能楽堂では、座席図によれば「正面」・「脇正面」があり、領域区分は互いに噛み合わせるように境界線が雁行した区分であるのがわかる（図6-3参照）。区画列を構成する着席区画は、前列を〈ユカ座区画装置有〉、後列を〈ユカ座区画装置無・柱付〉としているが、第5章でみたように両者とも個人席あるいは2人詰の規定なので、人数規定の昇順や観覧の利便性による配置基準はなく、極めて明快な整理となっている。ただし、中正面の領域区分はなく、観世能楽堂のような中正面に近い序列も見受けられない。

以上の配置基準と序列の関係の検討を通して、領域区分と序列の位置・概念が一致していく現象をみせ、かつ現在と最も近い平面形式を確立したのは、宝生会能楽堂【1928】とまず判断することができるが、その定型の要因は何であったのか、最後に中正面の生成背景について考察したい。

図6-14からまず観覧領域の外形形成をみると、観覧の距離の統一化を意図して観覧領域の隅を大きく斜めに断ち、同時に能舞台対角線上の領域区分の範囲を拡大して、それぞれの境界を明確化しているのがわかる。観覧の距離の統一化は観覧行為への純化を目的としたことが窺えるが、似た外形を有する京都観世能楽堂の場合では、〈対角線上斜め〉の区画列は部分的な配置のため領域区分の境界が明確にならず、このような変容の契機を得ていない。

次に、以上の分析を制度的側面から考察すると、表6-2によれば「中正面」の名称が存在する規定はわんや書店が切符を仲買して販売した臨時会員の着席区画に限られている。わんや書店とは、宝生流の謡本を発行する出版社で、切符販売のブローカーとしても動いており、雑誌『宝生』にはわんや書店による以下の広告文<sup>12)</sup>がたびたび掲載されている。

現在寶生會の月並能は特殊な會員組織で觀賞するやうになつてゐるのでその便宜が一寸得られないために見たい見たいと思つてゐながら、つひ臆却になりがちです。さういふ方々のために、わんやでは自分の持つてゐる座席を左の値段で開放してをります。勿論極限られた座席のみですから、前もって御申込にならないと、その直前には御期待に添ひかねるかも分りません。（後略）

この広告には、閉鎖的な会員制度に属さない観覧人へ、能楽観覧の機会を提供する意図が読み取れるが、「自分の持つてゐる座席を左の値段で開放」する方式をとったのは、不特定の観覧に該当しないための証明材料であったと推察される。定席の会員ではないということは、少なくともここで勧誘された観覧人はそれまでの弟子、また華族などの支持者層ではないことは明らかであり、したがって能楽界との密接な関係をあまり持たず、

身分などの表象を必要としない、純粹な觀覽のみを目的とした不特定の觀覽人に相当するものと判断できる。

では、ここで臨時会員に該当する領域を推定してみたい。第5章で確認したように、宝生会能樂堂【1928】の定席の会員は2人詰ないしは4人詰の着席区画を購入している。この場合、少なくとも2または4、つまり偶数の整数倍で構成した〈イス座〉と後列の〈ユカ座区画装置有〉の区画列を除く、奇数の〈イス座〉の区画列が個人席を購入する臨時会員を含む領域であることが断定できる。

再度図6-14をみると、ほとんどの区画列は8列ごとに構成され、部分的に6列や奇数の区画列としているのがみてとれる。8列としたのは、興行取締規則の第三十一條「椅子席」の項にある「横列八席以下毎ニ通路ヲ設ケ其ノ幅員ハ之ヲ使用スル」の規定<sup>13)</sup>を参照していた可能性もありうるが、どちらかとすれば定席の人数規定に対応していると考えられる。座席図によれば、奇数の区画列は〈平行〉の区画列右端の1・2・6・7列目、〈垂直（左側）〉の区画列橋掛り付近の1・3・5・6・7列目、〈対角線上斜め〉の5列目が該当し、少なくとも臨時会員用の着席区画はそれぞれ「正面」・「脇正面」・「中正面」の区画列をすべて満たしていることがわかる。

ここで、第5章第5-1節の考察を参照すると、定席の〈イス座〉は最低でも101名分該当したことが判明している。宝生会能樂堂【1928】の〈イス座〉の総区画数は557人分なので<sup>14)</sup>、定席をすべて4人詰と仮定しても、残りの153人分は臨時会員用であったと判別できる。したがって、宝生会能樂堂【1928】では最低でも収容人数の約20%に相当する領域で、領域区分名称と序列が位置・概念共に一致していたと断定してよいだろう。最も重要なのは、こうした觀覽人に用意された着席区画が仮設席ではなく、定席の会員と同じ固定の〈イス座〉であったという点で、宝生会の上演では臨時会員を重視していたことを示している。

## 7 まとめ

本章では、觀覽領域における着席区画の配置傾向の時代的変遷を通して、中正面の生成を中心に領域区分の定型化、およびその背景について考察した。検討結果を総括すると、以下の通りになる。

- ①觀覽領域の区画列を構成する着席区画の配置傾向の検討によって、配置基準には人数規定の昇順・觀覽の利便性・觀覽人の性格・兼用用途の4つのパターンを確認した。〈垂直（右側）〉の区画列にみられた対象規定席、またはそれに相当する着席区画は、他の区画列の視軸上に位置し、觀覽人に向けて運営主体の支持者などを表象する上で有効な装置としても機能していた。
- ②料金規定で定められた序列名称の特徴として、等級・着席区画のディテール・会員名称・領域区分名称の4種に分かれる傾向がみられた。
- ③上記の配置傾向と序列名称との関係をみると、領域区分と序列の関係を部分的に統合する過渡期を示す事例や、序列の適用基準を等級から領域区分名称へと変えていく事例などがみられた中で、宝生会能樂堂



【1928】は部分的でありながら領域区分と序列の位置・概念を一致させる現象をみせた。一方で、大阪能楽殿【1926】のように中正面に相当する領域区分を形成しながらも、序列は最高位に規定するなど、現代の規定とは異なる性格付けもみられた。

このように、近代には「正面」・「脇正面」などの名称自体は存在していたが、序列の性格を必ずしも統一していく傾向はみられなかった。第2節で述べたように、各区画列の有無によって接合部の処理が大きく変わるため、領域区分の外形の統一化が発生しにくいことが要因と考えられる。加えて、領域区分名称と序列の概念規定の多様化傾向は、各事例の会員制度を色濃く反映するものとなった。その中で、領域区分の定型化をみせた宝生会能楽堂【1928】では、まず能舞台への指向性・距離の統一化を意図した、対角線上の領域区分の拡大と境界の明確化、および目付柱への意識による、能舞台との位置関係に従った序列の整理という、観覧行為に特化した空間形成があった。

この形態操作を行なうには、冒頭で仮定したように、階層性を持たない要素によって、各領域区分自体が均質な状態に整理されている必要がある。この意味において、従来の身分の表象を必要とする特定の支持者を含む定席の会員ではなく、臨時会員という観劇のみを目的とし、かつ上記のような階層の表象と関わらない不特定の観覧人の登場は、その条件に沿う重要な因子であったと指摘できる。また、臨時会員は1人で購入する形式を主とするため、個人席として配当しやすい着席区画が適しているが、1区画あたりに複数名が着席する着席区画はこの目的への対応が難しく、柔軟性を有する類型を必要とする。この意味において、4人詰の規定も継続していた宝生会能楽堂【1928】にとっては、〈イス座〉はグリッドに左右されない配置特性を有するだけでなく、複数名と個人それぞれの鑑賞に対応可能な装置であったといえる。このように、領域区分の定型化では、観覧環境の合理的側面と、従前のシステムを保ちつつ観覧人の対象範囲を拡張する制度面のそれぞれを含んだ改良が試みられていたのである。

ここで残される疑問として、以上の結果は近代能楽専用施設の室内化とどう関わっていたか、という点である。冒頭と第2章で確認したように、近世以前の能楽専用施設は屋外空間を介した能舞台と観覧領域の対置関係を基本としており、現代とその断面形態は全く異なるものであった。言うまでもなく、能舞台と観覧領域が共に室内化することは、料金規定に大きく作用するため、当然ながら領域区分の形成過程にも重大な影響を及ぼしていたことは十分に考えられる。つまり、これまでみてきた観覧領域・領域区分の構成、および会員規定の変遷が、屋内施設を基本としていくもう1つの変容過程と無関係でないことは明らかであり、したがって断面的考察からも領域区分の定型化を深く精査していく必要があろう。この課題については、次の第7章に引き継ぐこととしたい。

注)

- 1) 細川家能楽堂および喜多能楽堂の〈イス座〉については、まず細川家能楽堂は「能楽堂案内（6）」（『謡曲界』第46巻第6号，1938.6）の記事、喜多能楽堂は「喜多會會則」（法政大学鴻山文庫，1941.4）からそれぞれ確認したが、配置は判別できなかった。
- 2) 観世文庫蔵の平面図は〈平行〉・〈垂直（左側）〉のそれぞれ前列を〈ユカ座区画装置有〉、〈対角線上斜め〉を〈ユカ座区画装置有〉と〈ユカ座区画装置有・柱付〉としている。昭和8年時・昭和9年時それぞれの座席図の改修部分と比較すると、観世文庫蔵の平面図は昭和8年（1933）以前とみられるため、昭和8年時の〈対角線上斜め〉の〈イス座〉は昭和8年（1933）以前に改修したものと判断した。
- 3) 筆者は、平成28年（2016）11月に、神戸女子大学古典芸能研究センターの大山範子氏のご協力により、大阪能楽殿の所有者であった手塚亮太郎の孫にあたる手塚稔子氏に取材の機会を得て、その内容を『手塚稔子氏インタビュー』（神戸女子大学古典芸能研究センター蔵本，2017.7）として記録した。手塚氏によれば、大阪能楽殿にはもともと2階席はなく、のちに能舞台正面の2階に食堂を増設したとのご指摘をいただいた。なお、食堂の増設は『関西能楽』第8巻第5号（1924.9）の「食堂の新設」の記事からも確認できる。
- 4) 住吉神社能楽殿の能舞台貴人口の脇には引き違い戸があり、そこから〈垂直（右側）〉の区画列へとアプローチするようになっており、反対に観覧領域側からは着席できないようになっている。
- 5) 佐藤和道「メディアと能楽-レコード・ラジオ・トーキー」，宮本圭造編『近代日本と能楽』，野上記念法政大学能楽研究所，2017.3
- 6) 『能楽会等会員名簿』所収，法政大学鴻山文庫蔵，1935.10
- 7) 第1章第7節参照
- 8) 前掲5)参照。また、「大正六年一月一日調 会員名簿」（法政大学鴻山文庫蔵）でも「甲席会員」・「乙席会員」といった同様の表記を確認した。
- 9) 『日本 タウトの日記一九三三年』（岩波書店，1975.9）によれば、昭和7年（1933）5月14日に金剛能楽堂【1909 京都】を訪れたとあり、スケッチはそれ以降に描かれたと考えられる。
- 10) 座席図には「三等」の表記はないが、「一等」・「二等」・「臨時会員席」の配置が判別でき、色分けの黒で示した部分がいずれにも該当しなかったことから、「三等」に相当すると判断した。
- 11) 「宝生会規約」（謡曲界編纂『能楽年鑑 昭和十年版』，1934.12）では定席と臨時会員の規定、「宝生会番組綴」（法政大学鴻山文庫）では主に臨時会員の規定を確認したが、いずれも個別に記載されている。
- 12) 『宝生』第13巻第12号（宝生発行所，1934.12）。なお、同様の広告は他の号でも頻繁に確認できる。
- 13) 『警視庁東京府公報，条例・規則等：警視庁令，番号：15』，東京都公文書館，D10-0003，1921.7.21
- 14) 第5章表5-3参照

## 第7章 能舞台と観覧領域の接続形態にみる日本的表現の探求

### 1 はじめに

本章は、近代能楽専用施設の断面形態の時代的変遷とその背景について、領域区分の定型過程との関係と建築様式の展開を中心に明らかにするものである。

近世以前、屋外空間を主とした能楽専用施設は、明治期以降室内化した形式が一般的となるが、奥富利幸『明治初期における能楽堂誕生の経緯 青山御所能舞台、能楽社の建設を通して』<sup>1)</sup>は、芝能楽堂の平面図史料・外観写真を元に、創建当初は白洲部分が屋外で、後にそれが室内化したことを明らかにしている。その具体的な時期については、『風俗画報臨時増刊 新撰東京名所圖會第八編』（1897. 7、陸書房）の以下の記述を根拠としている。

剰へ近年修繕を加え、舞臺其他の屋根廻りより土臺柱等の根継、又は空氣流通の邊にも注意を加え、舞臺及橋掛の上には光澤消しの硝子板を張て、光線を引兼て雨避けと為し。

ここでの記述から、芝能楽堂では明治30年（1897）以前の比較的近年に、能舞台の上部に新しくガラスを嵌め込んだ屋根を追加していたことが判明する。奥富は、室内化の変遷には能舞台と観覧領域が共に屋外の「対置式」、白洲上部に差し屋根をかけ室内化した「囲繞式」、能舞台を完全に内包した「入れ子式」の順に大きく3つの段階が存在したことを指摘している<sup>2)</sup>。しかし、なぜ「囲繞式」のような手法を用いて室内化したのか、また室内化に伴い白州が縮小化した具体的要因、それが領域区分の変容過程とどのように関連していたのかについては触れていないため、改めて検証する必要がある。

また、近代能楽専用施設の室内化で注目すべきは、こうしたブルータルな手法を用いた点に加え、接続方法の変化によって、近世以前能舞台が屋外であったという歴史的な文脈、何よりも能舞台と観覧領域が外部空間を介し対置していたという関係の消失をもたらすため、近世以前の建築様式からいかにして脱却していったかという点である。

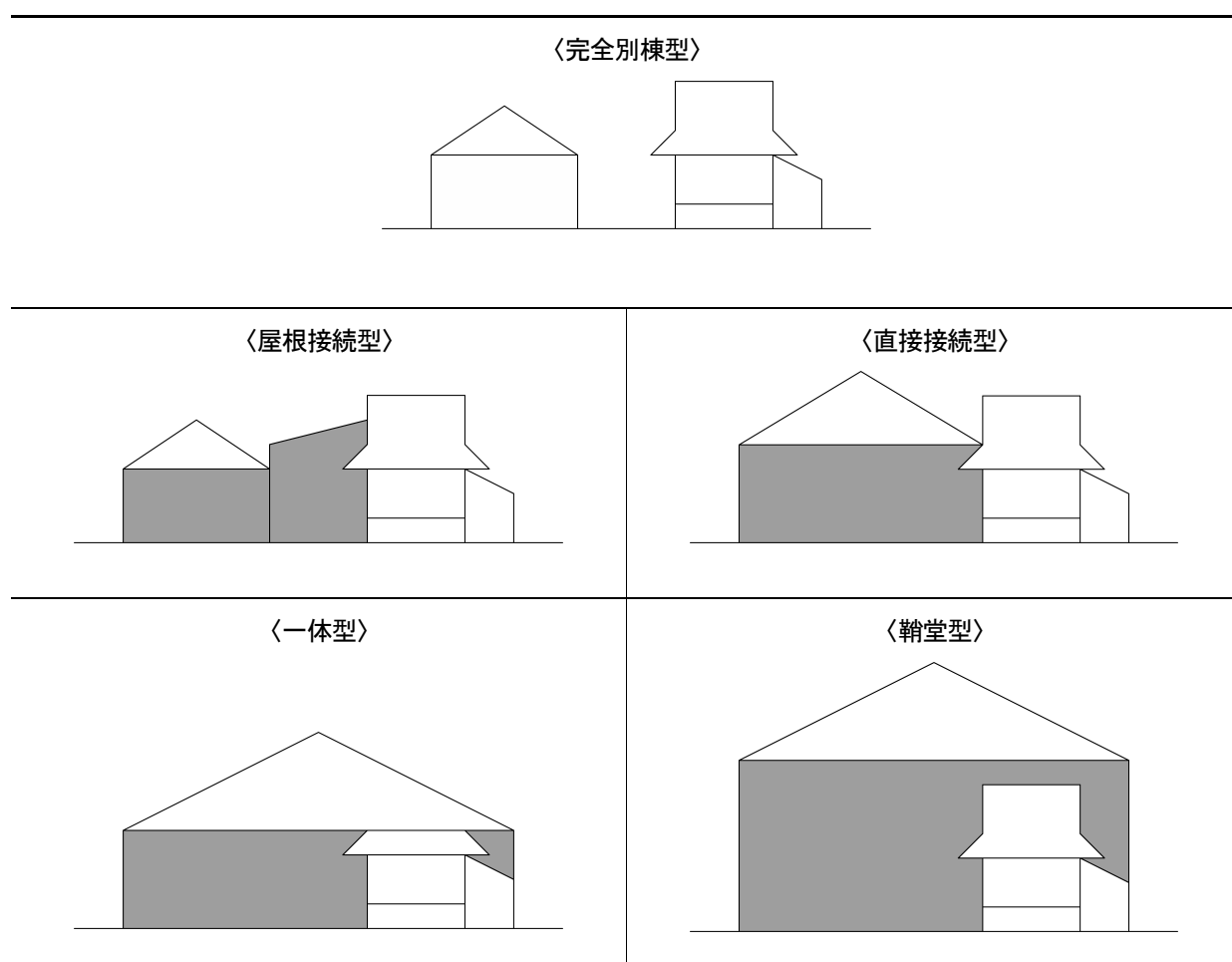
さらに、第2章でみたように、能舞台は近世以前に「主殿」の各部寸法を基準に定められた装置であり、すなわち書院と一体の形式であったわけだが、第3章から第6章までの検討で、明治期以降観覧領域に著しい変容が確認できたことに対して、微細な部分を除く能舞台の大まかな形式は、近世以前から全くといってよいほど変化していない。この場合、観覧領域を全く別の様式とするか、あるいは能舞台との調和を求めるのかといった重大な選択を余儀なくされることも考えられる。こうした矛盾を抱えたパラダイムシフトの解明は、観覧領域の建築様式にどのような課題をもたらしたのかを明らかにするとともに、本論の仮説である日本的形式を目指した近代化手法の実証に繋がると思われる。

そこで本章では、能舞台と観覧領域の接続形態、そしてその時代的変遷の中で生じた建築様式の命題について、設計者の設計主旨などの文献史料も用いながら検証を試みる。なお、前章までで観覧領域の領域区分の生成・変遷・定型化を運営主体に分けて考察し、身分制が発生する儀礼としての上演、近世のシステムを継承しながら漸進的に変化させた会員制度に基づく上演のそれぞれ異なる条件との関連があったことを明らかにした。すでにそうした背景が判明したことを受けて、本章の考察に際してこれまでの対象事例を統合し、より全体的な傾向を把握してみたいと思う。

## 2 能舞台と観覧領域の接続形態

本章では、近代能楽専用施設の断面形態を「能舞台と観覧領域の接続形態」と定義し、能舞台の設置環境・能舞台の可視範囲・差し屋根といった接続装置の有無の3つを基準に類型化を行ない分析する。設置環境とは、能舞台が屋外か屋内であるか、可視範囲とは能舞台の見える範囲が全体か部分的かの相違を意味する。表7-1に示したのは接続形態の類型であるが、まずはそれぞれの空間的特徴を概括しておきたい。

表7-1 接続形態概念図（薄墨部は観覧領域の屋内部分を示す）



## 2-1 〈完全別棟型〉

〈完全別棟型〉は、能舞台と観覧領域が別棟で建てられ、共に屋外に置かれた接続形態である。『匠明』の形式をそのまま踏襲しており、図7-1の京都能楽堂はその明快な構成を示す事例といえよう。この絵図が示すように、能舞台と観覧領域は接続していないため室内化しておらず、雨天の際は雨が観覧を妨げていたか、場合によっては演能を中止していたと考えられる。



図7-1 京都能楽堂（法政大学鴻山文庫蔵）

## 2-2 〈屋根接続型〉・〈直接接続型〉

次に、能舞台と観覧領域それぞれが室内化した接続形態について、まずは能舞台と観覧領域との間に接続装置を用いて室内化した〈屋根接続型〉、または観覧領域が延長し能舞台に直接接続する形で室内化した〈直接接続型〉の2例を取り上げよう。

### ① 〈屋根接続型〉

〈屋根接続型〉は、能舞台と観覧領域、それらを連結する差し屋根などの接続装置の3つの構成要素で成立している。こうした手法をとっているため、能舞台の可視範囲は軒先までに留まっており、さらに観覧領域と接続装置のそれぞれの天井高さが異なるため一体の空間としての性格は弱く、内部空間に柱・堅樋が露出し観覧の妨げとなっている。〈屋根接続型〉はほとんどが観覧領域側に堅樋が露出しているが、これは能舞台に樋をかけることを避けたためと思われる。

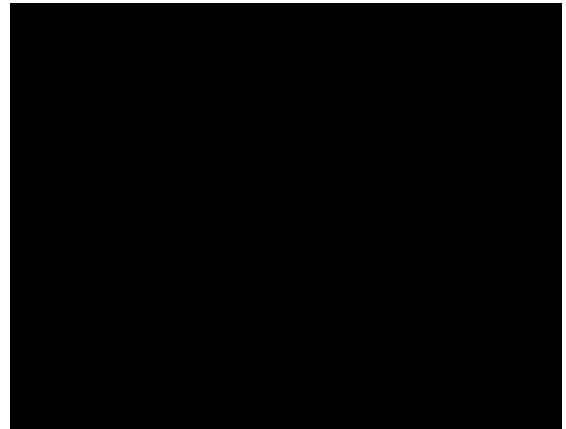


図7-2 芝能楽堂  
（東京都江戸東京博物館蔵）

冒頭で触れた芝能楽堂は〈屋根接続型〉の代表的な事例で、内観写真<sup>3)</sup>（図7-2）からは鉄柱が露出し、能舞台の屋根形状が観覧領域から視認できないことが判別できる。接続装置の形状は事例によって様々であるが、大連能楽殿では片流れの差し屋根を観覧領域側へ勾配をつけるように掛け、仕上げ材は不明だが接続装置の天井部分を格天井としている。（図7-3）。

## ② 〈直接接続型〉

〈直接接続型〉は、接続装置を介さずに観覧領域が延長して能舞台に直接接続して室内化をしている。そのため、能舞台と観覧領域との間に一体感が生まれ、観覧を遮る構造柱の本数も減少しているが、接続の都合上堅樋は能舞台側に露出することになる。

大江能楽堂（図7-4）では、能舞台目付柱付近に直径240mmの木柱、橋掛りと後座との接続部付近に直径90mmの鉄柱が露出している<sup>4)</sup>。堅樋は観覧領域から見えないように、地謡座背面にはしらせるという配慮がなされている。能舞台向かって正面・同左側・右側・橋掛り上部の四方壁面にハイサイドライトが開けられ、観覧領域は後方の区画列を重層にしているが、これはこうした一体的な空間を獲得したことで可能になったといえよう。

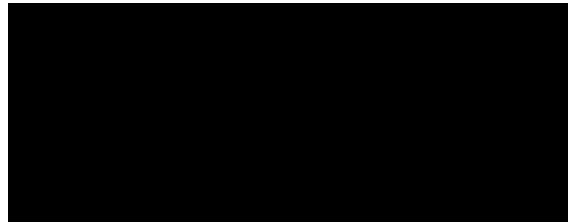


図7-3 大連能楽殿  
（『満州建築雑誌』第15巻第9号、1935.9）

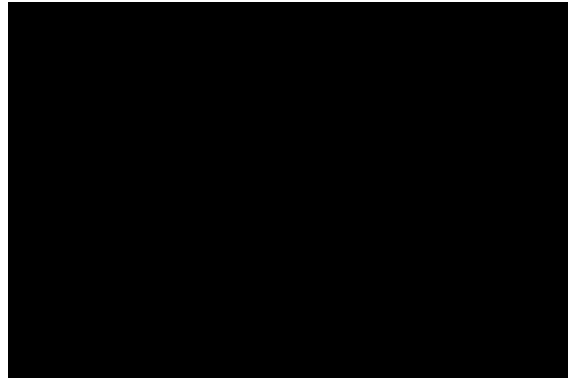


図7-4 大江能楽堂  
（筆者撮影、2012.8）

## 2-3 〈一体型〉・〈鞘堂型〉

続いて、現代の能楽専用施設と同様、観覧領域が能舞台を取り込んだ接続形態をみていこう。このタイプの接続形態は、能舞台が観覧領域の小屋組と一体化し能舞台の屋根部分が可視化していない〈一体型〉と、能舞台全体が可視化した〈鞘堂型〉の2つに大まかに分けられる。

### ① 〈一体型〉

はじめに能舞台と観覧領域とが一体となっている〈一体型〉について、神田猿樂町の明治20年(1887)の施設を改築した宝生会能楽堂【1913】を例に述べよう。この特徴は、能舞台に母屋の小屋組を支持する構造体としての役割を課している点で、そのため能舞台屋根が天井部分に取り込まれたようになっている。断面図（図7-5）にみてとれるように、能舞台の屋根はすべて造られているわけではなく、観覧領域に露出する部分のみである。なぜこうした方式を採用したかはわからないが、少なくとも能舞台屋根形式は一部ではあるが可視化されている。

また、下屋を付属して能舞台正面の観覧領域を拡張している別類型が存在する（図7-6）。おそらく資材の寸法に制約があったために、大スパンの空間を得ることができず、代替案として拡張をしたものと考えられる。



図7-5 宝生会能楽堂【1913】  
 (『建築世界』第8巻第1号、1914. 1)



図7-6 金沢能楽堂  
 (法政大学鴻山文庫蔵)

金沢能楽堂では下屋部分を4室に分けた観覧領域としているが、上屋柱が観覧上の妨げになっている。また、能舞台は棟部分のみ天井に埋没しており<sup>5)</sup>、観覧領域の構造から完全には独立していないことから、能舞台が小屋組を支持する構造体として機能していたと考えられる。

## ② 〈鞘堂型〉

〈鞘堂型〉は、能舞台を完全に内包した今日みられる能楽専用施設に最も近いタイプで、観覧領域の天井高さが著しく上昇したことに伴い能舞台全体が現れ、かつ独立して設置することが可能となっている。関東大震災(1923)の影響で昭和期以降はRC造を採用するようになったこともあり、大スパンの空間が獲得され、一切の柱・排水設備が観覧領域から消失している。

この類型は大正4年(1915)の大正大礼式で宮城内に建設された仮設の宮中能楽場<sup>6)</sup>が嚆矢であるが(図7-7)、常設の能楽専用施設としての初期の事例は大正8年(1919)1月に舞台抜きした大阪能楽殿がおそらく該当しよう(図7-8)。大阪能楽殿計画案【1916. 4】(図7-9)では、一見能舞台屋根の一部が小屋組に取り込まれたように見えるが、トラスと能舞台は互いに独立した検討案とみられ、能舞台を内包し、全体が可視化した接続形態を計画していたと考えられる。

〈鞘堂型〉の別類型として、能舞台の可視範囲を拡大しつつ、〈一体型〉と同様に能舞台に構造的な役割を課す細川家能楽堂がある(図7-10)。上屋の構造主材は合掌のみで、能舞台棟部分で合掌梁を受け屋根加重を支えるという特徴を有する。設計者である山崎楽堂は、能舞台に負荷を掛けたことに不満を漏らしているが<sup>7)</sup>、「細川侯爵家の舞臺披」<sup>8)</sup>では「細川家の舞臺が最上の建築だとも、亦缺點があるとも云へないが、舞臺の屋根全體を見せたそれ丈けでも、在來の不具の美術品たる他の舞臺に比すべきものではなかろうと思ふ。」と批評されている。

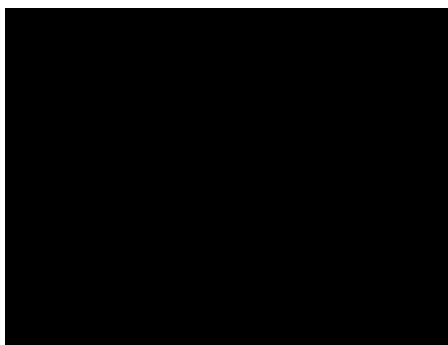


図 7-7 宮中能楽場  
(東京都立中央図書館木子文庫蔵)

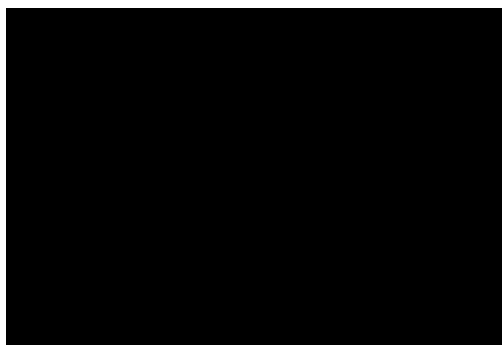


図 7-8 大阪能楽殿 (実施案)  
(『能楽画報』第 12 巻第 2 号、1919. 2)

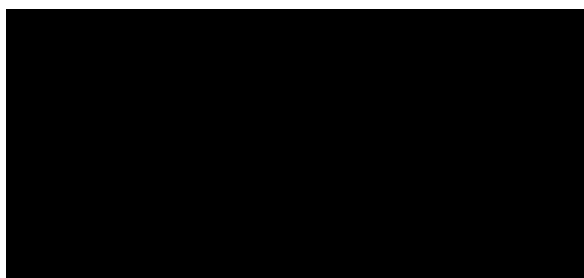


図 7-9 大阪能楽殿計画案【1916. 4】  
(住友史料館蔵)

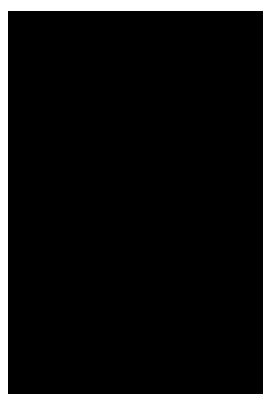


図 7-10 細川家能楽堂  
(『建築世界』第 12 巻第 5 号、1918. 5)

### 3 寸法体系にみる接続形態の空間的特徴

このように、近代能楽専用施設の接続形態には様々なバリエーションが確認できるが、能舞台の可視範囲の設定によって、天井高さの必要寸法の傾向は大きく異なっていたと考えられる。断面寸法が判別できる事例は史料の関係上少ないが、以上 5 パターンの接続形態の平面・断面それぞれの寸法体系をまとめ、各類型の空間的特徴を考察してみたい。

表 7-2 は、各事例の接続形態と、観覧領域の各区画列の全体奥行・白洲の幅・天井高・床高・段差の蹴上それぞれの寸法についてまとめたものである。なお、芝能楽堂は部分的改修のため 1 例として扱い、靖國神社能楽堂は大正 13 年（1924）の改修のみ変化が著しいため【1903】・計画案【1924】・実施案【1924】の 3 例に分類した上で、寸法が判明している【1903】・計画案【1924】の 2 例を対象事例としている。梅若能舞台計画案【1926～1927】のみ、着席区画部分は各計画平面図で同一であるが、白洲幅のみ異なっていたためそれぞれ記載している。

観覧領域の各区画列の全体奥行寸法は、能舞台と観覧人の距離関係を知るため本舞台框と観覧領域壁面との内法とし、天井高は観覧領域の最低床面から天井面まで、〈屋根接続型〉は同じく接続装置天井下端までを最



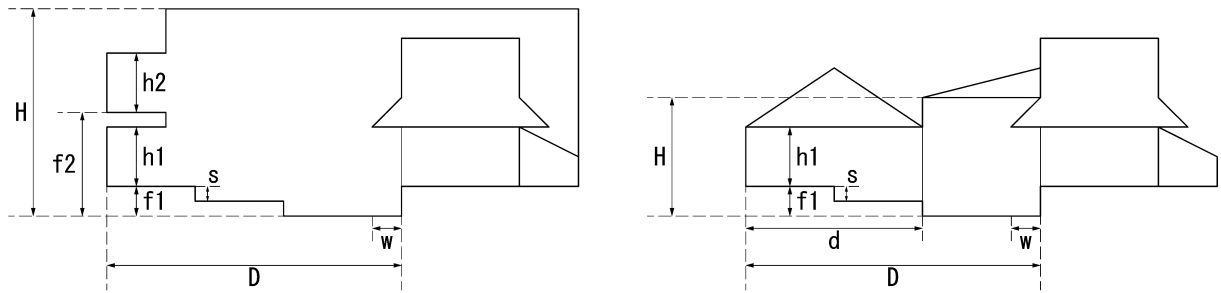


図7-11 寸法算出概念図（右図は〈屋根接続型〉の場合）

## 【凡例】

D：観覧領域の奥行（舞台框～壁面内法） d：主屋部の奥行（縁側・通路等がある場合はそれを含む） w：白洲幅  
 H：最大天井高さ（〈屋根接続型〉の場合は接続装置下端まで） h1：1F 天井高 h2：2F 天井高  
 f1：1F 床高 f2：2F 床高 s：段差の蹴上寸法

大天井高さとした。1階の床高寸法は観覧領域1階最後列の最頂部分とし、〈屋根接続型〉の主屋部、観覧領域の重層部や下がり天井などの独立した領域は、それぞれの区画列奥行、床高、床面から天井面までの寸法を個別に算出している（図7-11に寸法算出の概念図を示す）。このうち、観覧領域主屋部に縁側が附属している〈屋根接続型〉は、それらを含めて主屋部の奥行寸法を算出している。

各部寸法は前章までと同様、能舞台正面に対して〈平行〉・〈垂直（左側）〉・〈垂直（右側）〉・〈対角線上斜め〉それぞれの区分に分けて算出した（第6章表6-1右上の概念図参照）。ただし、白洲のみ〈対角線上斜め〉はなく、橋掛りと観覧領域との間の幅を算出している。各部寸法は縮尺図面から算出しているため、メートル表記で小数点第2位切り捨てとし、さらに以上の項目に関連するものとして、収容人数・構造・階数を表に追記している。

まず、対象事例に該当する接続形態の類型からみてみよう。判別できるものを挙げると、〈完全別棟型〉が1例、〈屋根接続型〉が7例、〈直接接続型〉が1例、〈一体型〉が3例、〈鞘堂型〉が9例、〈完全別棟型〉から〈屋根接続型〉へ変化したのが1例となっている。表7-2からわかるように、接続形態はいずれかの類型に統一される傾向はなく、〈屋根接続型〉の事例が必ずしも消失していくわけではない。しかしながら、大正期以降〈一体型〉・〈鞘堂型〉が増加していく傾向は、能舞台の可視範囲の拡大が一貫して問われていたことを証明しているといえよう。また〈完全別棟型〉が大正期以降ほぼ消失したことは、天候条件に加え、定期的上演の継続を重視したことが窺える。

続いて、各部寸法をみていこう。まず観覧領域の奥行寸法は、芝能楽堂および靖國神社能楽堂【1903】・同計画案【1924】の〈垂直（左側）〉の約16.7mが最大を示し、その他は〈垂直（右側）〉を除いて10mから13m以上が多い。各区分の奥行寸法は〈垂直（右側）〉を除き概ね同寸法であり、本舞台からの音響を均一化する意図が窺える。

次に、白洲の幅は最大が改修前の芝能楽堂の約5.7mで、その他はいずれの区画列も0.6mから1m前後に安定し、梅若能楽堂【1919】のような二重白洲の事例は一重目を約0.6m幅とするなど、多くが『匠明』の規定

表 7-2 接続形態の種類と観覧領域の寸法体系 (寸)

名称	舞台披き年	収容可能人数	構造	階数	各部寸法											
					接続形態の類型					白州幅 (m)				観覧領域の各区画列全体		
					完全別棟	屋根接続	直接接続	一体	鞠堂	* 括弧内は二重白州の場合の一重目の幅				* 屋根接続型の場合は主屋部、その		
										平	左	右	橋掛り	平	左	
芝能楽堂	1881. 4. 16	(不明) → * 720 【1896】	木	1	●	→	●				5. 8 → 1. 3 【1896】	7. 5 → 1. 1 【1896】	2. 2	4. 6~5. 6 → 0. 5~2. 3 【1896】	14. 8 (主屋部 : 9. 0)	16. 7 (主屋部 : 9. 2)
片山能楽堂	1902. 11. 22			1		●										
京都能楽堂	1903. 6. 7	* 362	木	1	●											
靖國神社能楽堂 【1903】	1903. 11	* 720	木	1		●				1. 3	1. 1	2. 2	0. 5~2. 3	14. 8 (主屋部 : 9. 0)	16. 7 (主屋部 : 9. 2)	
金剛能楽堂 【1909京都】	1909頃	(不明)		2			▲									
神戸湊川能楽堂	1912. 11. 6	* 564	木	1		●				1. 0	1. 0	0. 9	0. 3~0. 8	9. 5	13. 9	
宝生会能楽堂 【1913】	1913. 11. 23	* 776	木	2				●		×	×	×	×	13. 8	13. 3	
大阪能楽殿計画案 【1916. 4】	■1916. 4	* 742以上	木	2				▲		2. 4 (0. 8)	2. 6 (0. 8)	0. 8	0. 7	13. 7	13. 6	
大阪能楽殿計画案 【1916. 12】	■1916. 12	* 704	木	1					●	2. 6 (0. 6)	2. 4 (0. 6)	3. 9	1. 0~1. 6 (0. 7)	13. 7	13. 6	
細川家能楽堂	1918. 4. 16	* 460	木	1					●							
京都親世能楽堂	1918. 10. 13	(不明) → 552以上		2			●									
梅若能楽堂 【1919】	1919. 9. 21	* 840+S 126	木	2					●	1. 2 (0. 6)	1. 3 (0. 6)	0. 6	0. 9 (0. 6)	14. 5	15. 5 (予備席部 : 3. 7)	
金剛能楽堂 【1922赤坂】	1922. 11. 18			1					●							
大江能楽堂	1923. 10. 28	* 400以上	木	2			●							9. 5	8. 7	
親世能楽堂	1924. 6. 1	* 544以上		1			▲									
靖國神社能楽堂 計画案 【1924】	★1924. 12. 19	(不明)	木	1		●				0. 9	1. 3	1. 1	0. 6	14. 8 (主屋部 : 9. 0)	16. 7 (主屋部 : 9. 2)	
大阪能楽殿	★1926. 5頃	* 750	木	1					●	0. 6	0. 6	3. 1	0. 5	13. 73	13. 63	
梅若能舞台計画案 【1926~1927】	■1926. 12. 11 ~ 1927. 1. 4		木	1		●				不明 【1926. 12. 1】 3. 9 【1927頃】 3. 4 【1927. 1. 4】	不明 【1926. 12. 1】 5. 1 【1927頃】 6. 2 【1927. 1. 4】	×	×	8. 0(主屋部 : 3. 7) 【1926. 12. 1】 7. 6(主屋部 : 3. 7) 【1927頃】 9. 1(主屋部 : 6. 5) 【1927. 1. 4】	8. 1(主屋部 : 4. 5) 【1926. 12. 1】 9. 6(主屋部 : 4. 5) 【1927頃】 10. 7(主屋部 : 4. 5) 【1927. 1. 4】	
喜多能楽堂計画案	■1927以前	* 399		1			▲			0. 6	0. 4	0. 4	0. 3	11. 5	6. 8	
梅若能舞台計画案 【1927~1928】	■1927. 2. 11 ~ 1928. 3. 27	* 184	木	1		●				3. 5	10. 3	0. 6	×	9. 2(主屋部 : 5. 7)	×	
喜多能楽堂	1927. 10. 16			1			▲			0. 9	0. 3	0. 3	0. 9	10. 7	8. 8	
宝生会能楽堂 【1928】	1928. 4. 1	771	RC + 鉄	1					●	0. 7	0. 7	1. 1	0. 6	15. 4	15. 4	
梅若能楽堂 【1928】	1928. 4. 14	* 1000		1					●							
親世九草会能舞台	1930. 9. 24			1			▲									
名古屋能楽堂	1931. 4. 25	454+S 38	RC + 鉄 + 木	2					●	1. 2	1. 2	0. 5	0. 8	10. 4	10. 5	
金沢能楽堂	1932. 1. 5	468	木	1					●	2. 5	2. 5	1. 4	1. 8	11. 5 (下屋部 : 3. 4)	9. 9 (下屋部 : 3. 4)	
大連能楽殿	1935. 8. 17	* 380以上	木 + 煉瓦	1		●				1. 0	0. 9	0. 9	1. 0	11. 6 (主屋部 : 6. 2)	9. 0 (主屋部 : 4. 6)	
大槻能楽堂	1935. 9. 15	550	RC	2					▲							
神戸能楽会館	1938. 5. 8	720+S 100	RC	2					●							
住吉神社能楽殿	1939. 11. 28	* 408	木 + 鉄	1					●	0. 9	0. 8	0. 8	0. 9	8. 9	8. 8	
【凡例】 ■ …計画案 ★ …改修案 S …予備席 平 …能舞台正面に対して平行の区画列 左 …能舞台正面に対して垂直左側の区画列 右 …能舞台																

【凡例】 ■ …計画案 ★ …改修案 S …予備席 平 …能舞台正面に対して平行の区画列 左 …能舞台正面に対して垂直左側の区画列 右 …能舞台

## 法の換算値は小数点第2位切り捨て、空欄部不明)

各部寸法													
の奥行寸法 (m) 他個別寸法は括弧内に表記		最大天井高さ (m) * 主屋部・重層部その他個別寸法は括弧内に表記				床高 (m)				段差数			
右	対	平	左	右	対	平	左	右	対	平	左	右	対
5.1 (主屋部: 2.7)	×	接続装置部不明 (主屋部: 御覧所 2.7) (主屋部: 陪覧所 2.8)			×				×				×
5.1 (主屋部: 2.7)	×				×				×				×
×	×				×			×	×	2	2	×	×
×	×	7.0			×		×	×	×	1F: 4	1F: 4	×	×
3.9	×				×				×				×
×	×		7.2(梁下端まで)	×	×			×	×			×	×
	×				×				×				×
								×				×	
1.8	×	10.3~11.9 (重層部 1F: 2.2 ▶2.3) (重層部 2F: 2.7)	10.3~11.9 (予備席部: 2.4) (重層部 1F: 2.4 ▶2.5) (重層部 2F: 3.1)	10.3~11.9	×	1F: 0.3 ▶0.4 ▶0.5 ▶ 0.6 ▶0.7 ▶0.8 ▶ 0.9 ▶1.0 ▶1.2 2F: 3.8 ▶4.0	1F: 0.4 ▶0.5 ▶0.6 ▶ 0.7 ▶0.8 ▶0.9 ▶ 1.0 ▶1.3 2F: 3.7 ▶3.9	0.6	×	1F: 9 2F: 2	1F: 8 2F: 2	0	×
×	×	5.2 (重層部 1F: 2.2) (重層部 2F: 2.1)	5.2 (重層部 1F: 2.2) (重層部 2F: 2.1)		×	1F: 0 ▶0.6 ▶0.8 ▶1.0 2F: 3.15	1F: 0 ▶0.6 ▶0.8 ▶1.0 2F: 3.15	×	×	1F: 3 2F: 0	1F: 3 2F: 0		×
	×				×				×				×
5.1 (主屋部: 2.7)	×	接続装置部不明 (主屋部: 2.9 ▶3.0 ▶ 3.2 ▶3.3 ▶3.4)	接続装置部不明 (主屋部: 2.7 ▶2.9 ▶ 3.0 ▶3.2 ▶3.3 ▶3.4)	2.5 (最後列部)	×	0.3 ▶0.4 ▶0.6 ▶0.7 ▶ 0.9 ▶1.0 ▶1.2 ▶1.3	0.3 ▶0.4 ▶0.6 ▶0.7 ▶ 0.9 ▶1.0 ▶1.2 ▶1.3	0.3 ▶ 1.0 (0.7)	×	8	10	2	×
×	14.6~16.5	9.7						×				×	
×	×			×	×			×	×			×	×
×	×				×				×				×
×	×	接続装置部4.6(主屋部: 2.8) 【1927.1.5】 接続装置部4.6(主屋部: 2.7) 【1927.1.15】 接続装置部4.6(主屋部: 2.7) 【1927.2.17】 接続装置部4.6(主屋部: 2.7) 【1927.2.18】	×	×	×	0.9 【1927.1.5】 0.6 【1927.1.15】 0.9 【1927.2.17】 0.6 【1927.2.18】	×	×	×	0		×	×
1.7	×				×				×				×
2.9	12.8	7.6~8.2 (折上部: 8.6) (下り天井部: 2.4)	7.6~8.2 (折上部: 8.6) (下り天井部: 2.4)			0~0.6 ▶1.3 ▶1.4	0~0.6 ▶1.3 ▶1.4			スロープ+2	スロープ+2	0	
1.9	×	6.8			×		×		×				×
×	×				×			×	×	2	2	×	×
3.5	×	5.8(主屋部: 2.9)	5.8		×	0.3 ▶0.5 ▶1.0	0.3 ▶0.5		×	3	2	0	×
	×			×	×			×	×				×
2.3	×	6.2	6.2	2.5	×	0.3 ▶0.5	0.3 ▶0.5	1.3	×	3	2		×

に対して垂直左側の区画列 右 …能舞台正面に対して垂直右側の区画列 対 …能舞台対角線上斜めの区画列

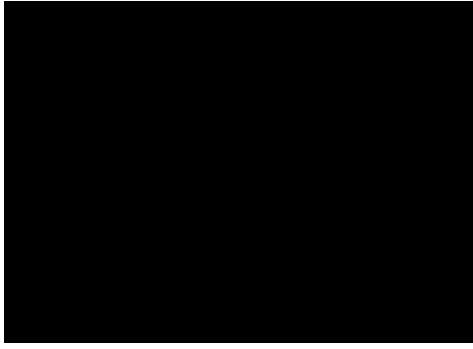


図 7-12 金沢能楽堂  
(『宝生』第 11 巻第 3 号、1932. 2)



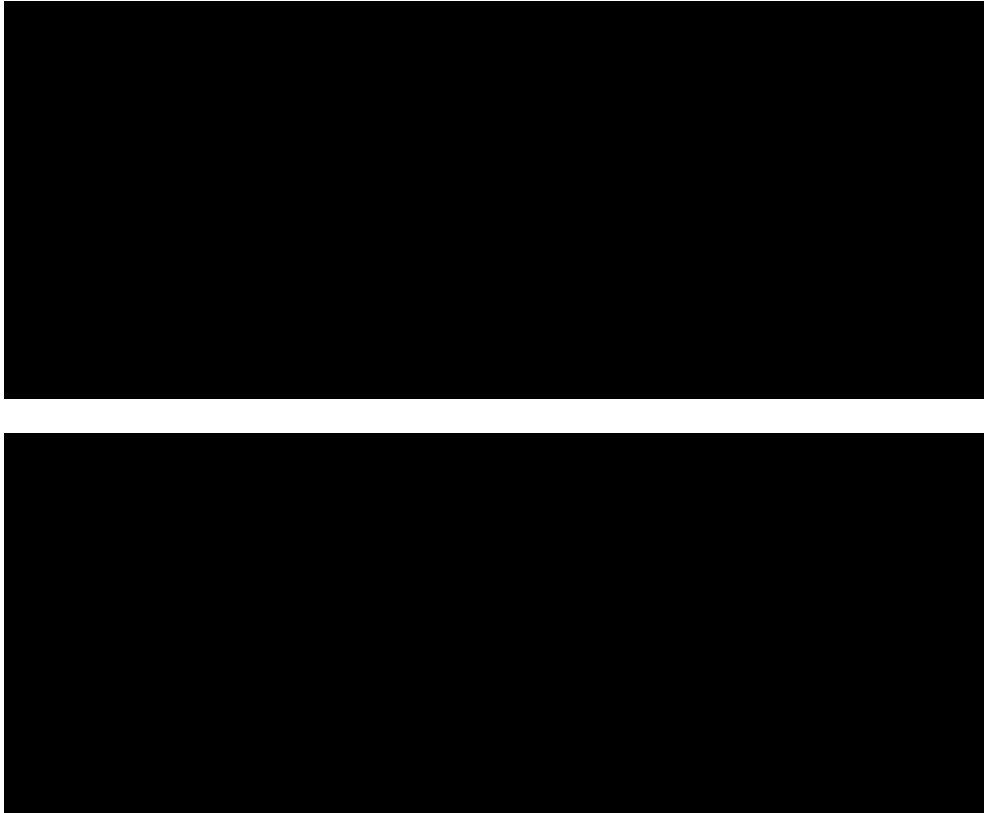
図 7-13 梅若能舞台計画案【1927～1928】  
(東京都立中央図書館木子文庫蔵、1928. 3. 21 案)

より平均して 5 分の 1 以下に縮小している。芝能楽堂は、第 4 章で触れたように当初屋外施設だったため白州が広くとられていたことを明らかにしたが、金沢能楽堂は〈平行〉・〈垂直（左側）〉ともに約 2.5m、梅若能舞台計画案【1926～1927】・同【1927～1928】も同じく〈平行〉・〈垂直（左側）〉ともにすべての計画案で 3m 以上と、竣工時から屋内施設である事例でも広い数値を示している。金沢能楽堂は観覧領域との境界に高欄があるので、芝能楽堂のような仮設席は設置せず、あえて広い形式を踏襲したことが窺えるが（図 7-12）、梅若能舞台計画案【1926～1927】・同【1927～1928】はそれぞれ境界装置がなく広縁のような通路を廻していることから、大入りの際に白州に仮設席を設置する意図も考えられる（図 7-13）。

橋掛りと観覧領域との間の幅をみると、芝能楽堂は約 4.5m から約 5.6m、神戸湊川能楽堂は約 0.3m から約 0.8m といったように幅が変動している事例があるが、これは橋掛り桁行方向と観覧領域の白州との境界線が平行でなく、後座接合部から幕口にかけて白洲幅が異なることなどによる。梅若能楽堂【1919】以降の事例では、すべての区画列が一定で、かつ近似した寸法になるため、少なくとも観覧領域の外形は大正末期にかけて能舞台を縁取るように変化し、白洲が一定幅の帯状の境界線のような領域に定型化したことが判別できる。

続いて、各部高さ寸法をみていこう。天井高は梅若能楽堂【1919】の約 11.9m が最大で、その他の〈鞘堂型〉は 7.5m から 8m を標準とし、〈屋根接続型〉の接続装置の天井高は 4.5m から 6m、〈直接接続型〉および〈一体型〉は 5m から 7m 以下の寸法になっている。区画列ごとに天井高を変える傾向はみられず、能舞台を内包する最低必要寸法は 7m 以上としていたことが判別できる。〈屋根接続型〉の観覧領域の主屋部は概ね 2.7m 前後、重層部は 1 階・2 階ともに 2.1m から 2.3m が多い。〈屋根接続型〉の主屋部の天井高は接続装置の天井面より低く、かつ住宅寸法に近いが、ほとんどの事例は〈ユカ座区画装置無・柱付〉の着席区画にあたるので、観覧行為ではなく住居を中心とした兼用用途に適した寸法を選択したと考えられる。

床高は、まず 1 階部分は宝生会能楽堂【1928】の約 1.4m が最大で、その他は 1.2m 前後を平均としている。2 階席の床高は梅若能楽堂【1919】が最大の約 3.8m、大江能楽堂が約 3.2m となっている。1 階床高は出入口の動線計画と舞台面の高さに関係してくると思われるが、能舞台設置面および観覧領域の最低床高は地盤面よ



上：図7-14 梅若能楽堂【1919】（〈平行〉部分断面図、『謡曲界』第9巻第1号、1918.1）

下：図7-15 靖國神社能楽堂計画案【1924】（〈平行〉部分断面図、靖國神社偕行文庫蔵）

り低い例がなく、かつ能舞台に屋根があることから急勾配の観覧領域では舞台面の可視範囲がせまくなるため、1階の床高は最大でも1.5mから2mの範囲に限定されたと思われる。

段差の蹴上寸法は低い例で約0.1m、高い例は約0.3～0.6mに分かれるが、前者の場合は梅若能楽堂【1919】・靖國神社能楽堂計画案【1924】のように段差数が多い事例で、後者はすべて3段を基本としている（図7-14・15）。観覧領域の段差は観覧人の身分の表象か、観覧の利便性の向上のいずれかが目的と思われるが、観覧領域を概ね同一の着席区画で構成する梅若能楽堂【1919】・靖國神社能楽堂計画案【1924】は後者を重視していたとみられる。

以上、判別できる事例が少ない中での検討ではあるが、おおまかに傾向を総括してみたい。

まず観覧領域の奥行寸法の傾向には、接続形態の変化との定量的な関連はみられなかった。ただし収容規模に着目すると、10mを超えるのは500名以上の収容人数の事例、つまり支持母体の大きい流派ないしは組織体を運営主体とする場合に比例するという、ごく当然の傾向がみてとれる。しかし、能面を用いた上で肉声が届くための音響上の条件があるため、奥行寸法はいたずらに延長することができず、階数を増設する場合でも能舞台に屋根が存在するため3階以上の設置が不可能であり、また2階席の奥行も数列の区画列が限度となる。

したがって、音響上の問題を意識しつつ観覧領域の収容人数を増加するためには、上記の事情から白洲を縮

小する以外に手段が残されていない。このことから、白洲は必要な収容規模に従って観覧領域を拡大した影響で、幅を縮小するに至ったと解釈しても差し支えはないだろう。

また、観覧領域が能舞台を取り込んでいくように接続形態が変化するに伴い、柱や樋といった要素が消失したことで、観覧の阻害要因は能舞台目付柱のみになる。そうして観覧環境が全体的に改善するということは、同時に料金規定を平均化することにも繋がり、さらに観覧領域から料金を基準とする階層が消えていくことによって、能舞台との関係のみを基準に領域区分の序列を整理することが可能となる。

つまり、第6章の領域区分の定型過程にみられた観覧領域の均質化は、接続形態の変化によって生じる観覧環境の改良を応用していたとみることができる。また、〈屋根接続型〉から〈一体型〉・〈鞘堂型〉中心へと向かっていく過程は、兼用用途に適した断面形態から専用施設化していく変化を意味するものであり、能楽専用施設の専用劇場化の傾向とみなすこともできよう。

ここまでの接続形態の変遷の考察から、なぜ〈屋根接続型〉による室内化から始まったのかという疑問がここで浮かび上がってくる。能舞台と観覧領域全体を覆うような室内化は、構造は異なるが同時期の歌舞伎劇場を手本とすることができたはずであり、接続装置を用いた室内化の必然性は数値的側面では判別できない。また冒頭で述べたように、能舞台を取り込んだ接続形態、特に〈鞘堂型〉では、能舞台が屋外であったという歴史的文脈の完全な消失によって、能舞台と観覧領域の構成に建築様式上の矛盾が発生すると思われるが、その問題にどのようにアプローチしていったのか、最後に検証してみたい。

#### 4 〈屋根接続型〉の発生要因

はじめに、〈屋根接続型〉の発生要因について検討してみよう。この接続形態は、芝能楽堂が先駆的な事例であることは第2節ですでに触れた通りである。芝能楽堂は第3章で明らかにしたように、当初白洲が広く、上演の種類によっては必要な収容規模が変動するためそこに仮設席を設置していたが、明治29年（1896）には上演規則をいかなる上演に関わらず統一したことを受けて、すべて常設化していた。接続装置による室内化も明治30年（1897）以前とほぼ同時期であることから、芝能楽堂では仮設席部分の常設化により、観覧領域を常時室内化する必要性が生じたと指摘できる。

同様の傾向を示す例として、前章までは対象としてこなかったが、梅若能楽堂【1919】の前身である梅若能楽堂【1871】<sup>9)</sup>の例を取り上げておきたい。図7-16は、観世流梅若家の梅若六郎が土地建物を梅若竹世に相続するために、明治29年（1896）2月4日に下谷区裁判所に提出した梅若能楽堂【1871】の登記図である<sup>10)</sup>。白洲部分は建築面積に計算されていないことから屋外空間とみられ、したがって接続形態は〈完全別棟型〉であったと推定される。大正2年（1913）時の内観写真をみると、白洲部分も観覧領域としかつ室内化したことがみてとれるが、この間に大規模な建替えの記録は確認できなかったのも、少なくとも大正2年（1913）以前

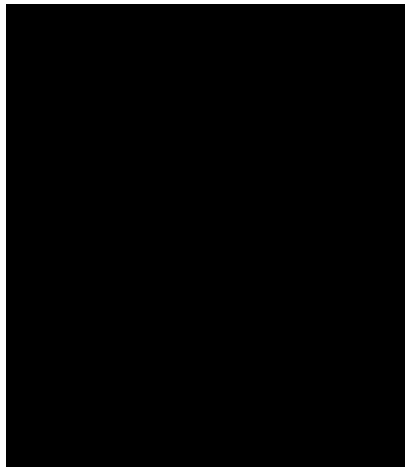


図7-16 梅若能楽堂【1871】登記図  
(上下回転、『梅若実日記 第5巻』、2003. 1)



図7-17 梅若能楽堂【1871】内観  
(『能楽』第11巻12号、1913. 12)

に〈完全別棟型〉から〈屋根接続型〉へ改修したと判断できる(図7-17)。

では、梅若能楽堂【1871】の白洲の室内化の要因とは何だったのか。『梅若実日記』第5巻明治29年(1896)5月16日の項によれば、以下の記述がある。

昨年より催之度毎張出シ出来。当年も能初ト本日大客ニ付張出シ出来致ス。席料集金九拾三円也。

ここでの記述から、上演の大入り時は観覧領域に「張出シ」、すなわち仮設席を設置していたことが読み取れる。「昨年より催之度毎張出シ出来」の記述から、明治28年(1895)以降仮設席の設置をほぼ習慣的に行なっていたことが判明し、さらに明治30年(1897)10月17日の記述では屋外に増設していたことが確認できる。

祖先梅津友時様より三世従五位下友範様本年十二月廿二日九百年相当。同四世和泉守清光様十一月三十日八百五十年相当。右両追善催拙宅ニテ興行。非常ノ大客ニテ窓ノ外迄棧敷ヲ掛ル。

観覧領域外部に仮設部を増設するには、白洲か施設の外周部分になる。明治30年(1897)10月17日の増設は、「窓ノ外迄棧敷ヲ掛ル」とあることから施設外周部分に及んでいた可能性も考えられるが、白洲よりも外周部分を優先して仮設部を増設していたとはまず考えにくい。登記図の寸法表記通り作図すると、白洲部分面積は地謡座背面を除いても約90㎡あり、大入りに十分対応可能な面積を有しているといえる。したがって梅若能楽堂【1871】では、白洲への仮設席の増設が常態化したことを受けて、白洲上部に接続装置をかけ室内化したとみるのが自然であろう。仮設部の常設化という意味では先の芝能楽堂と同様だが、上演の性格ではなく大入りを要因とする点が異なる。

このような経緯から、明治期の〈屋根接続型〉の事例は竣工当初〈完全別棟型〉であった可能性が高いが、〈屋根接続型〉は竣工時から観覧領域を常設とする梅若能舞台計画案【1926～1927】・同【1927～1928】、そして大連能楽殿といった昭和初期の事例も該当する。「大連能楽殿と大連宝生流の沿革」<sup>11)</sup>には、大連能楽殿建設にあたり〈屋根接続型〉を採用した理由が記述されている。

見所は全舞臺を建物内に取入れたる構造が近代の理想なるべきも、當地方に實施され居る建築規則に準據せば經濟上の關係容易のことに非ず。然も小規模のものなるが故に若し舞臺を覆ひたる如き構造とせば、  
(中略) 名古屋能樂堂に批評されたる如く無暗に天井が高く、觀客は恰も谷底に居る如き感を呈するは勿論なるを以て種々考慮の結果余が幼少の頃より親しみ深き紅葉館能樂堂即ち現九段能樂堂に類する構造を採ることとし、(後略)

文中の「名古屋能樂堂に批評されたる如く」とは、「名古屋能樂堂を觀る」<sup>12)</sup>にある名古屋能樂堂の批評を指していると思われる。これによると、「無暗に天井が高く、谷底のような感じのするのは、實生會より狭いのに、小屋の大天井の高さは低くするわけにはいかぬからであろう。」とある。大連能樂殿では、觀覽領域の断面プロポーシオンによって生じる天井高さの印象を緩和するため、〈屋根接統型〉を採用したと主張しているが、これは〈直接接統型〉や〈一体型〉でも回避できるため、文中にある「當地方に實施され居る建築規則に準據せば經濟上の關係容易のことに非ず」が主な要因であるのは明らかである。大連能樂殿は大連の素人能樂師である森川莊吉個人の管理・運営によるため<sup>13)</sup>、建設に出資者を募っていたとしても經濟的負担は極めて大きかったと見受けられるが、〈屋根接統型〉は後年になって、こうした經濟的体力の乏しい運営主体が能樂専用施設を容易に建設するための有効な手段になっていたと考えられる。

## 5 建築様式の探求

### 5-1 接統形態の改良意見

次に、〈一体型〉・〈鞘堂型〉を一般形式としていく中で、建築様式へのアプローチはどのような傾向があったのか、設計意図から検証していきたいが、その前に明治末期以降に〈屋根接統型〉に生じた様々な觀覽上の問題が浮上したことを受けて、能樂専用施設の觀覽領域の改良意見が活発化していた背景に触れておきたい。改良意見の多くは、後述するように觀覽領域における觀覽以外の行為を批判的に捉えたものが中心で、中でも建築家後藤慶二による「觀覽席改良論」、雑誌『能樂』に掲載された「能樂堂改良会」は同じく後藤慶二と、能樂専用施設の設計を多数手がけた山崎樂堂をメンバーに含んでおり、特に接統形態の改良の具体的提案として能舞台をすべて内包する形式、すなわち〈鞘堂型〉を提示していることは注目される。これらの議論内容は奥富が紹介しているが<sup>14)</sup>、後の發展過程への実効性を検証するため、ここであらためて概括しておきたい。

はじめに、能舞台と觀覽領域との関係について重要な指摘をした後藤慶二「觀覽席改良論」を取り上げたい。「觀覽席改良論」は、明治42年(1909)10月発行の『能樂画報』第1巻第8号に掲載された論考で、主に觀覽人に対する配慮、能舞台の可視範囲と光環境、觀覽領域の座席配置において問題点を挙げている。まずは明治末期の能樂専用施設にどのような問題が発生していたのか、第5章で触れた部分と少し重複するが、後藤の意見を参照してみよう。



現今の閣舞臺をみると、舞臺と観覧席とは全然別物であつて、舞臺は舞臺で先に建て、其れから其廻りに観覧席をクッ付ける。(中略) 其れだから能を見るには、前に柱があつて邪魔になるとか、軒先が低くて目付柱が半分位しか見えないとか、橋掛りの上の方が見えないとか、光線も、明り取りが少なく舞臺は非常に暗く、折角の藝も細かい處は見分けが付かない。(中略) 其れから雨が降る時には、頭の上にある樋から、雨の飛沫が容赦なく頭や顔に落ちて来る事もある。

観覧領域の問題点について述べたところを抜粋すると、以上の部分になる。「前に柱があつて邪魔になるとか、軒先が低くて目付柱が半分位しか見えないとか、橋掛りの上の方が見えない」や、「頭の上にある樋から、雨の飛沫が容赦なく頭や顔に落ちて来る」という発言から、主に〈屋根接続型〉に対する批判を展開していることが読み取れる。注視したいのは、能舞台の目付柱や橋掛り上部が不可視の部分であることを批判している点である。後藤はこれらの問題点の解決策として、以下のように続ける。

観覧席の改良と云ふ事は甚困難であつて、第一に舞臺と観覧席との間に境界がない事。第二には橋掛りなどがあつて舞臺の形が不規則な事。これ等の事は即ち観覧席の設備上最も困難とする所である。(中略) 第一の視る點から云ふと屋根を高くして、舞臺の屋根迄見える様にしたいものである。

後藤は、ここで観覧領域の天井高を高くすることによる能舞台全体の可視化を述べ、さらに観覧領域の配置は西洋劇場を参考にすべきと主張しつつも、舞台の形状と観覧領域との関係が大きく異なることから相違がなければならないとし、以下の指摘をする。

西洋の舞臺は、一つは壁を以て區劃を設けて置いて、観覧席と舞臺とは確然と分けてある。其壁に額縁を設けて、舞臺の仕ぐさをば一つの繪を見る様に設備されている。處が能樂に於ては、之と違って観覧席の一隅に据えられたる一つの建物の中で藝をする事になつて居るから、西洋風の配置を其儘に能樂に用ゐる事は出来ない。

西洋の舞台の「一つは壁を以て區劃を設けて置いて、観覧席と舞臺とは確然と分けてある」という説明は、おそらくプロセニウム型劇場を指したものと思われる。この指摘は西洋劇場すべてを包括するものではないが、能樂の場合「観覧席の一隅に据えられたる一つの建物の中で藝をする」という空間の対比は、能樂専用施設との相違点をおおまかではあるが的確に述べている。後藤は、能舞台の可視範囲が限定された〈屋根接続型〉の具体的批判を展開しながら、西洋様式で建てられた他の日本の上演施設に対して、能樂専用施設の場合は日本独自のスタイルを確立すべきと提言している。

後藤の意見に続くように、明治43年(1910)12月から約半年の間に行なわれた「能樂堂改良会」という座談会が、『能樂』第9巻第1号から第11号にかけて連載される。座談会の参加者は同誌編集者の池内信嘉を司会として、先の後藤はじめ山崎樂堂・咲壽栄一・上野肇・藤田の6名で、第2章で触れた「能舞台研究会」のメンバー構成をそのまま引き継いだ形となっている。

表 7-3 「能楽堂改良会」議題内容

回	テーマ(表題)	会議年	掲載年	主な意見	発言者
第1回	「舞臺見所の関係改良案」	1910.12	1911.1	1-① 近世以前は一般に見せる興行がなかったから、能楽を見せる設備は不完全	後藤
				1-② 現在の能楽専用施設は能舞台を先に建て、その周りに観覧領域を設置	後藤
				1-③ 観覧領域は、上演に使用しない時にいかにして住まいとして使えるようにするかを主としており、観覧人の利便性を軽視	後藤
				1-④ 観覧領域の軒先が低いため、能舞台の目付柱が半分しか見えない	後藤
				1-⑤ 能舞台の内部が暗く、逆に観覧領域の方が明るい	後藤
				1-⑥ 雨の日は観覧領域の軒樋から飛沫が降ってくる	後藤
				1-⑦ 能舞台の形式は変更せずに観覧領域は別物とし、近世以前のように観覧領域から能舞台全体が見えるようにする	山崎
				1-⑧ 入口で声が聞こえたり、弁当屋が無作法に通ったりするのは設備が不完全であることを示すもの	後藤
				1-⑨ 雨天及び暖房の観点から、大きな1つの建物の中に能舞台をつくるべき	後藤
				1-⑩ 大きな空間は木造では難しいので、観覧領域は西洋風にして、能舞台は旧式のまま内部に孤立させれば、かえって面白い	山崎
				1-⑪ コの字に棧敷を建て全体を大天井で覆い、下を芝居の土間に相当する一般の観覧領域とする	山崎
				1-⑫ 芝居は能舞台から発生し、見物の方は設備において発達しているから、発達した部分だけを参考して能楽堂と上手く結合すれば立派な建物になる	上野
第2回	「見所間取及席割の改良案」	1911.1	1911.2	2-① 御覧所は正面席最上段に位置し、靖國神社能楽堂よりも御覧所をもう少し後ろに寄せ多少の余地を置けば、通路が直接御覧所に接しない	山崎
				2-② 御覧所内部の装飾はごく簡単なものにして、調度品は御料に従う	山崎
				2-③ 靖國神社能楽堂を踏襲して、御覧所の左右は貴賓用の座席を置き、さらに左にもう1室貴賓・外国人用の椅子席を設置	山崎
				2-④ 靖國神社能楽堂の座席配置は良くできているので、他の能楽堂も靖國と同様にしたい	後藤
				2-⑤ 白州は靖國神社能楽堂よりも面積を広くしたい	藤田
				2-⑥ 通路を増加してどの席へも他の席を踏まずに行けるようにしたいが、その点でも不完全ではあるものの靖國神社能楽堂が一番である	山崎
				2-⑦ 現今の座席は能舞台に対して間口が狭く奥行きが長いので、間口を広くし奥行きを短くすれば、観覧領域の端境が増加できるのでは鑑賞しやすい	山崎
				2-⑧ 1席に前列・後列3人ずつ並べるようにして、4・5人詰とすれば、煙草盆や謡本などが置きやすい	山崎
				2-⑨ 2列の席が2つの廊下に挟まるようにすれば前後から着席できる	山崎
第3回	「能舞台の採光案」	1911.3	1911.4	3-① 光色の性質ならガス灯の方が美術的であるが、ガス灯よりも電灯の方が無難	後藤
				3-② 新富座ではガス灯を使用しており、電灯よりも光色がよい	山崎
				3-③ 山本会のようにガス灯の点灯の際、長い竿を使っているのは見た目が悪い	後藤
				3-④ 電灯でもガスと同じ色が出れば問題はない	山崎
				3-⑤ 明かりはできるだけ多く、弱い光をたくさん付けると良い	後藤
				3-⑥ 光源を隠すのは難しいため、むしろ能舞台と意匠の異なるものにすれば、観覧人も度外視して気にならないため却ってよい	後藤
				3-⑦ 靖國神社能楽堂では臨時にフットライトを使用したけど、目障りにならず効果が良かった	山崎
第4回	「楽屋の設備」	1911.4	1911.5	4-① 部屋はシテ・ワキ・地謡・狂言・囃子ごとに各室に分割	山崎
				4-② シテ方の部屋は五流に分割	山崎
				4-③ シテとワキを分けるのは不便なので1室にすると良い	後藤
				4-④ シテ方の部屋は鏡の間に最も近い場所に置き、地謡は忘れ口へ最も近い場所とする	後藤
				4-⑤ 地謡の部屋は4.50畳とし、流派ごとに併立で分割	後藤
				4-⑥ ワキは2室とし、1室は下宝生、他のワキをもう1室設置	後藤
				4-⑦ 大鼓の附属室として、4畳半の草蓆の部屋を設置	山崎
				4-⑧ 楽屋以外に談話兼飲食室を20畳程設置	山崎
第5回	「食堂案」	1911.5	1911.7	5-① 行啓能のように無作法のないようにする時は食堂の設備が必要	山崎
				5-② 行啓能のような催能では華族貴人紳名家という人々が揃うが、その中で能楽通が騒がしく、一般興行ではなおさら騒々しいという状況	山崎
				5-③ 観覧領域と食堂を離して、食堂が騒がしくても影響のないようにする	山崎
				5-④ 弁当箱を持ち込むのは良くないが、食堂を置くよりも騒ぎが少ないのが現状	山崎
				5-⑤ 間狂言を弁当の時間に充てるのは不賛成	山崎
第6回	「下足受渡改良案」	1911.6	1911.8	6-① 観覧人がすべて靴履きで来場する時期はまだ来ないので、下足を預かって入場させるのは当分やむを得ない	山崎
				6-② 渡し場が広い、下足入夫が多い、下足札が良くできている等の条件が整っているのが比較的不便が少ない	上野
				6-③ 靖國神社能楽堂は出口が広く2カ所あり、下足入夫も多い	咲壽
				6-④ 帝国劇場の下足室は、入場は左右の入口から地下へ入って下足札を受け取り、退場は玄関の降り口で下足札の番号で並べられた靴を受け取るという方式をとっており、今日ではこの方法が一番良い	後藤
第7回	「結會記事」	不明	1911.11	7-① 大きなホールのような空間に能舞台全体を入れる方法は、手法次第で調和する	咲壽
				7-② 和風建築の場合熱気暖房やスチームヒーターの採用は難しいため、石炭のストーブを置けば暖かくできる	山崎
				7-③ 靖國神社能楽堂は換気が良すぎるため、空気を暖めても外に逃げてしまう	咲壽
				7-④ ガスストーブは靖國神社能楽堂の場合一般座席には不向きだが、「松の席」や「蘭の席」には適切である	後藤
				7-⑤ 夏期には涼しくするために電気扇を使用すると良いが、能舞台に直接送ると衣装が翻ってしまうため困難	咲壽
				7-⑥ 熱気暖房にすれば、床の通気口が夏期は冷気が室内へ出る口となり便利である	咲壽
				7-⑦ 電気扇は天井に隠し、内部の空気を吸い出しつつ床の通気口から冷気が来るようにすれば機能的である	咲壽
				7-⑧ 冷房設備が整えば、秋季の催能の重なりが減少する	山崎

まず、「能楽堂改良会」で出た意見を概観しておきたい。表7-3は、第1回から第7回にかけての議題と意見を列記したもので、能舞台と観覧領域との関係について言及しているのは第1回の「舞台見所の関係改良案」(1910.12)にあたり、主に後藤・山崎の意見が中心である。明治期は能舞台と観覧領域を別棟で建設する手法が一般的である、観覧領域は住居兼用であるなどの指摘は、これまでの検討ですでに確認したが、雨天及び暖房の観点から大きな1つの建物の中に能舞台をつくるべきという、〈鞆堂型〉に繋がる意見はここで初めて登場する。藤田が能舞台を1つの大空間に納める場合、鉄骨構造の採用は避けられないと発言するが、それに対する回答として山崎は以下のように主張する。

日本風、少くとも木造にはやり悪い。然し見所の方は全然西洋風の便宜にやつて、能舞臺は舊式のまま劃然と孤立させれば、却つて面白いかもしれません。

山崎は、能舞台を古式のまま、観覧領域は「西洋風」とし、むしろ対比的にすることで能舞台と観覧領域を関係させるという、先の後藤にはなかった発想を提示している。さらに、能舞台に対してコの字に栈敷を建て、全体を大天井で覆い芝居の土間に相当する観覧領域を作るという具体的なアイデアを出す、それ以上の議論には発展していない。しかし、山崎の「見所の方は全然西洋風の便宜にやつて、能舞臺は舊式のまま劃然と孤立させれば」といった指摘は、能楽専用施設の意匠的側面に少なからず触れているという点で興味深い。

ここまで触れてきた後藤・山崎らが提唱した改良論はあくまで理論であり、どれほど指摘した内容が当を得ていたのか、のちの実践例から検証しなければならない。大正期以降〈一体型〉・〈鞆堂型〉が一般化していく傾向と照らし合わせれば、議論の意義は多大であったと評価してよいだろうが、能舞台と観覧領域との関係について意匠的部分の具体的な指摘にまでは至っていない。最後に、各接続形態の意匠的特徴、そして設計意図を比較・検討し、能舞台と観覧領域の意匠的側面が、接続形態の移行によってどのように変化していったのか考察していきたい。

## 5-2 接続形態の意匠的特徴

では、各接続形態の意匠的特徴から整理してみたい。表7-4は、各事例の接続形態と、それに対応する観覧領域の屋根形式・天井仕上げ・開口部の有無について、舞台披きの年代順にまとめたものである。天井仕上げは能舞台上部と観覧領域、開口部は軒廻り上部・壁面・天井にそれぞれ分け、さらに壁面は能舞台対角線上斜めを含む壁面5面に細分類した。仕様に関する史料があるものは、括弧内に記述を付記している。開口部は意匠的特徴とは異なる部分ではあるが、外観に大きく影響するためここでは合わせて比較対称とした。

まず観覧領域の屋根形式・仕上げの組み合わせをみると、寄棟・瓦葺きの7例が最も多く、切妻・瓦葺きが4例、入母屋・瓦葺きが3例の順である。金属仕上げの事例は切妻・スレート葺きが2例、入母屋は現状で波板鉄板葺きが1例のみあり、仕上げ不明の切妻が2例である。金属屋根の寄棟の例は確認できず、宝生会能楽

表 7-4 屋根形式・天井・開口部詳細表（空欄部不明）

名称	舞台抜き年	接続形態の 類型	構造	屋根形式・仕上げ （「」内は史料の記述）	天井仕上げ		開口部の有無					
					能舞台上部	能舞台上部以外 （「」内は史料の記述）	軒廻り 上部	壁面				
								正	右	左	背	対
芝能楽堂	1881. 4. 16	完全別棟 ↓ 屋根接続	木	主屋部：寄棟・瓦葺き （接続装置部：ブリキ張り）	×	竿縁天井	H	×	×	×	×	×
片山能楽堂	1902. 11. 22	屋根接続			×		H	●	×	×	×	×
京都能楽堂	1903. 6. 7	完全別棟	木	切妻・仕上不明	×		×	×	×	×	×	×
靖国神社能楽堂 【1903】	1903. 11	屋根接続	木	主屋部：寄棟・瓦葺き （接続装置部：ブリキ張り）	×	竿縁天井 （御覧所：小組格天井 陪覧所：猿頬天井 接続装置部：化粧屋根裏）	H	×	×	×	×	×
金剛能楽堂 【1909 京都】	1909 頃					竿縁天井	×	H			×	×
神戸湊川能楽堂	1912. 11. 6	屋根接続	木		×	主屋部：不明 （接続装置部：化粧屋根裏）	T	×	×	×	H	×
宝生会能楽堂 【1913】	1913. 11. 23	一体	木	切妻・瓦葺き	（小屋裏埋込）	格天井	×	×	H	H	×	×
大阪能楽殿計画案 【1916. 4】	■1916. 4		木									×
大阪能楽殿計画案 【1916. 12】	■1916. 12	鞘堂	木	入母屋・瓦葺き	化粧屋根裏	化粧屋根裏 （下がり天井部：竿縁天井）						×
細川家能楽堂	1918. 4. 16	鞘堂	木	切妻・スレート葺 「外は土居葺スレート葺」	化粧屋根裏	化粧屋根裏 （下がり天井部：猿頬天井） 「合掌も母屋も杉の皮付き磨き丸太とし、 垂木は吹き寄せとして裏板を見せ」 「見所御座敷は三室共全板猿頬天井とし」	×	H	×	×	×	×
京都観世能楽堂	1918. 10. 13			寄棟・瓦葺き		竿縁天井	×	H	×	H	×	×
梅若能楽堂【1919】	1919. 9. 21	鞘堂	木	切妻（仕上不明）	竿縁天井	竿縁天井 （重層部 1F：不明 重層部 2F：竿縁天井）	×	H	×	×	H	×
金剛能楽堂 【1922 赤坂】	1922. 11. 18	鞘堂				格天井	×		H		×	×
大江能楽堂【1923】	1923. 10. 28	直接接続	木	入母屋・瓦葺き	×	竿縁天井 （重層部 1F・2F 共竿縁天井）	×	H	H	H	×	×
観世能楽堂【1924】	1924. 6. 1					格天井	×	×	×	×	H	×
靖国神社能楽堂 計画案【1924】	★1924. 12. 19	屋根接続	木	主屋部：寄棟・瓦葺き 「在来切込ミ棧瓦町嚙ニ取卸シ瓦掃除 ナシ下地土居葺其他腐朽破損箇所修 繕ノ上不口瓦補ロナシ共通仕様ニ倣 ヒ葺替ナスモノトス」 （接続装置部：亜鉛引平葺き 『亜鉛引平板三十番ヲ十二枚切りナシ 下地「フェルト」共共通仕様ニ依リ 平葺ナシ』）	×	格天井 （御覧所：小組格天井、 陪覧所：格天井） 「格縁天井ノ分ハ在来竿縁天井一担解除 ナシ、新規廻縁付廻シ在来竿縁鉋仕上 直サン約三尺角ニ格縁二組ミ」	H	×	×	×	×	×
大阪能楽殿【1926】	★1926. 5 頃	鞘堂	木	入母屋・瓦葺き	格天井	格天井	×		H		H	×
梅若能舞台計画案 【1926～1927】	■1926. 12. 11 ～ 1927. 1. 4	屋根接続	木	主屋部：寄棟・瓦葺き	×	竿縁天井 （接続装置部：竿縁天井）	H					×
喜多能楽堂計画案	■1927 以前											×
梅若能舞台計画案 【1927～1928】	■1927. 2. 11 ～ 1928. 3. 27	屋根接続	木	主屋部：寄棟・瓦葺き	×	竿縁天井 （接続装置部：竿縁天井）	H					×
喜多能楽堂	1927. 10. 16											×
宝生会能楽堂 【1928】	1928. 4. 1	鞘堂	RC ＋ 鉄	陸屋根 『見所上陸屋根は鉄骨「トラス」に 「リプラス」「コンクリート」版を 置きたる上へ、其他は「コンクリー ト」版の上へ（中略）防水層工を施 し、天窗は田中式鐵棧「スカイライ ト」とす』	折上格天井	格天井 「鐵小屋の下に木製組格を 釣りて格間布張りとし」	×	×	×	×	×	×
梅若能楽堂【1928】	1928. 4. 14	鞘堂			格天井	格天井	×		×		×	×
観世九草会能舞台	1930. 9. 24					格天井	×	●	H	H	H	×
名古屋能楽堂	1931. 4. 25	鞘堂	RC ＋ 鉄 ＋ 木	切妻・スレート文字葺き 「鐵骨小屋組、スレート文字葺き」	折上格天井	格天井 「格縁折上げ天井木製ワニス塗り」	×	H	H	H	×	×
金沢能楽堂	1932. 1. 5	一体	木	切妻・瓦葺き	（小屋裏埋込）	格天井	×	H	H	H		×
大連能楽殿	1935. 8. 11	屋根接続	木 ＋ 煉瓦	主屋部：寄棟・瓦葺き （接続装置部：仕上不明）	×	格天井 （接続装置部：格天井）	×	H	H	H	×	×
大槻能楽堂	1935. 9. 15		RC	切妻・瓦葺き	格子状パネル	格子状パネル	×				×	×
神戸能楽会館	1938. 5. 8	鞘堂	RC	入母屋・瓦葺き	格子状パネル	格子状パネル		●	●		×	×
住吉神社能楽殿	1939. 11. 28	一体	木 ＋ 鉄	入母屋・波形鉄板葺き（現状）	（小屋裏埋込）	格天井 （一部着席区画竿縁天井）	×	H	H	H	×	×

【凡例】 ■ …計画案 ★ …改修案 正 …能舞台に対して正面の観覧領域壁面 右 …能舞台に対して右側の観覧領域壁面  
 左 …能舞台に対して左側の観覧領域壁面 背 …能舞台背面の観覧領域壁面 対 …能舞台対角線上に斜めに位置する観覧領域壁面  
 H …ハイスାଇライト T …トップライト

堂【1928】のみ防水層工の「コンクリート版」仕上げの陸屋根となっている。接続装置部はブリキ張り、亜鉛鉄板引きなどの仕上げがみられ、屋根の軽量化が見受けられる。〈屋根接続型〉のみ寄棟に限られる点を除けば、接続形態と屋根形式・仕上げは特に関連する傾向はみられないが、瓦葺きの事例は判別できる中で14例と最も多いことから、少なくとも屋根形式は瓦葺きの勾配屋根を基調とする傾向が強く見受けられる。

次に天井仕上げは、まず能舞台上部は明治から大正期の事例は〈屋根接続型〉を除いて化粧屋根裏、竿縁天井に限られるが、昭和期に突入すると格天井が現れ、宝生会能楽堂【1928】と名古屋能楽堂のみ折上格天井として能舞台の格式を観覧領域よりも上位に規定しようとする意図がみられる。能舞台上部以外の観覧領域部分は、まず全体部分の傾向として大正期までは竿縁天井か格天井を中心とし、一部化粧屋根裏がみられるが、昭和期以降はほぼ格天井となっている。昭和期以降は〈鞘堂型〉によって観覧領域が能舞台を内包するようになるにつれ、天井仕上げは豪華な造作へ移行する傾向が捉えられる。

一方、接続装置は化粧屋根裏が多く、大連能楽殿のみ格天井に仕上げ、観覧領域全体の意匠を統一している。下がり天井部・観覧領域重層部は竿縁天井が中心で、御覧所といった観覧人の身分が限定される箇所は小組格天井とするなど、観覧人の性格によって空間の格式を差別化する傾向も捉えられる。

ここで昭和初期の事例の内観をみると、神戸能楽会館は腰壁をタイル張りとした塗装仕上げのRC造とみられ、天井は格天井を模したグリッド状のパネルである(図7-18)。大槻能楽堂も同様に装飾性を廃した天井で、こちらはパネルを交互に並べている(図7-19)。「能楽堂改良会」での提案である、能舞台を古式のまま観覧領域を従来にない様式とする手法は、昭和初期のこれらの事例に若干の傾向を認めることができるが、事例は極めて少ない。

最後に、開口部の傾向をみてみよう。〈屋根接続型〉は、神戸湊川能楽堂を除き軒廻り上部をハイサイドライトとするが、これは接続装置側面に開口部を開けているためである。壁面開口部は正確な配置が判別出来る史料が得られなかったが、どの接続形態も概ねハイサイドライトを開ける傾向は共通していたと推定される。宝生会能楽堂【1928】のみ開口部がほぼないが、防火性能を重視していたとみられる。このように、どの接続

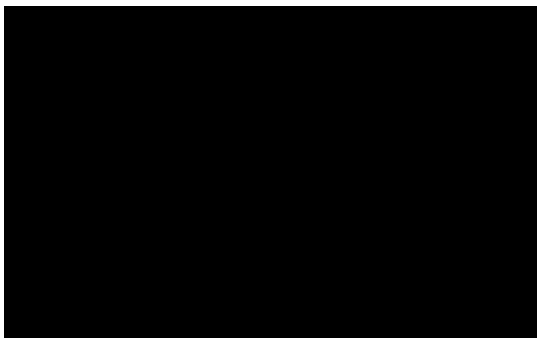


図7-18 神戸能楽会館  
(上田家蔵、年代不明)

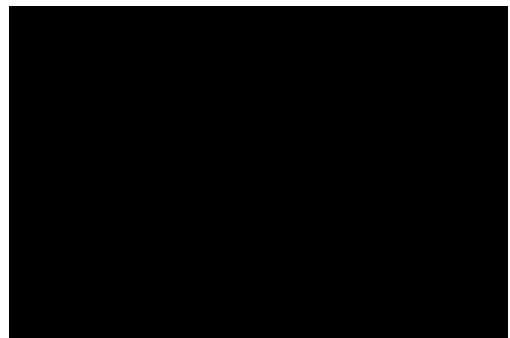


図7-19 大槻能楽堂  
(『神戸謡曲界』第44号、1935.11)

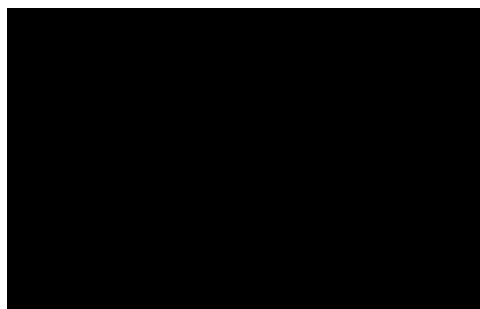
形態も外光を取り込む構成が多くみられ、人工照明のみとする事例は極めて限られていたことがみてとれる。これは、能舞台はかつて屋外に置かれたという歴史的文脈を尊重したか、あるいは照明器具が能舞台にそぐわないと判断し、極力自然照明とする判断がなされたかのいずれかと推定される。

以上の検討から、ほぼすべての事例の屋根形式・天井は和風の意匠であったことがわかるが、この傾向を踏まえて一度外観の意匠に立ち戻ってみたい。図7-20は、絵図を含む立面図・外観写真をいくつか取り上げたものである。〈屋根接続型〉の事例は外観に関する史料をあまり得られなかったが、靖國神社能楽堂【1903】は観覧領域を寄棟屋根、中央の式台玄関のみ入母屋として共に瓦葺きである。大正期の〈一体型〉の宝生会能楽堂【1913】、〈鞘堂型〉の大坂能楽殿は、出入口を唐破風、観覧領域部分を入母屋として、同じく瓦葺きとしている。梅若能楽堂【1919】は、屋根仕上げは判別できないが、観覧領域部分の巨大な切妻屋根を周辺部の瓦葺きと仕上げを変更することで、大屋根の印象を軽快にする意図が推定される。明治期から大正期にかけての事例は、少なくとも西洋式の意匠を一切採用せず、概ね和風を基調としていたことが判別できる。

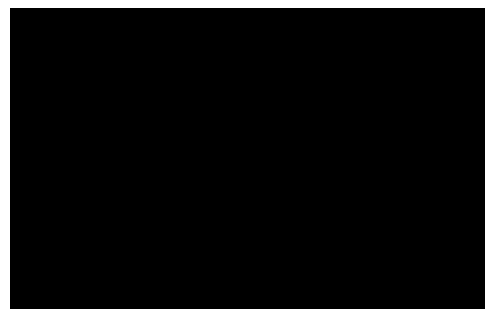
昭和期になると、宝生会能楽堂【1928】や名古屋能楽堂・大槻能楽堂・神戸能楽会館の外観デザインに顕著なように、主に〈鞘堂型〉の事例において、RC造による和風の意匠表現、すなわち日本趣味建築の傾向が現れる。特に神戸能楽会館の計画案絵図にある、両翼の切妻屋根の中央を千鳥破風、出入口を唐破風とするファサードは、明らかに第3期歌舞伎座（1924）の影響が窺える。宝生会能楽堂【1928】は、「宝生会能楽堂建築工事概要」によれば外部仕上げは「扶壁瓦葺迄筋瓦張、埋落し黄土漆喰塗、中央舞臺見所の上部は白漆喰仕上。」とあるが、外壁に柱が表現されていない点や、開口部の格子窓、出入口底のデザインからみて、外観は全体的に土蔵建築の細部を引用し、一部はそれをスケールシフトしたディテールとしていることが判別できる。

さらに、建築様式についての記述を取り上げると、「宝生会能楽堂建築工事概要」<sup>15)</sup>の宝生会能楽堂【1928】の仕様にある「内外形式概して日本風」、「社団法人名古屋能楽堂建築工事概要」<sup>16)</sup>にある名古屋能楽堂の「日本趣味による近世式」、大連能楽殿の「和風ヲ採り入レタル近世式」<sup>17)</sup>の3例が確認される。名古屋能楽堂の「日本趣味」の記述は先の外観の傾向とまさしく合致するものであり、設計は同時期に愛知県庁舎（1938）に関わっていた土屋純一であることから注目できる。

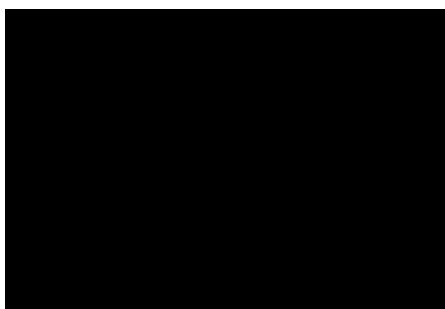
このように、近代能楽専用施設の意匠は徹底して和風とし、接続形態と構造形式が変化していくにつれ、昭和初期には日本趣味の潮流と並走するように日本的表現をより強めていったことが窺える。しかし、能舞台という近世以前から形式を変更していない要素を内包する、近代能楽専用施設特有の空間的特徴、観覧領域の内部意匠を和風としない形式が神戸能楽会館と大槻能楽堂に限られていたことを鑑みると、このような建築様式の探求は、外観以上に観覧領域の内部意匠に注がれていた可能性も否定できない。内部意匠ではどのような日本的表現を目指していたのか、次節では〈鞘堂型〉の事例を中心に、設計者自身による設計主旨をもとに検証を試みてみたい。



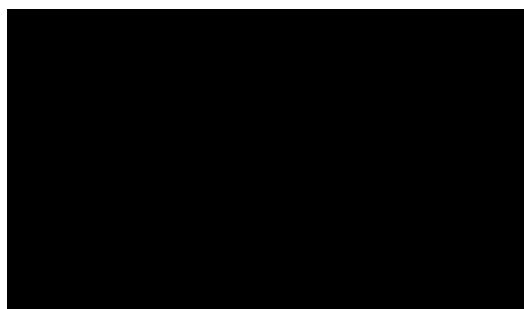
靖國神社能楽堂【1903】  
(武蔵野大学能楽資料センター蔵)



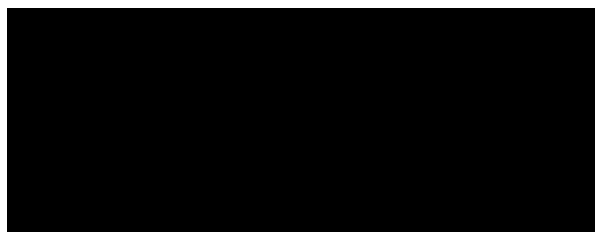
宝生会能楽堂【1913】  
(『建築世界』第7巻第12号、1913.12)



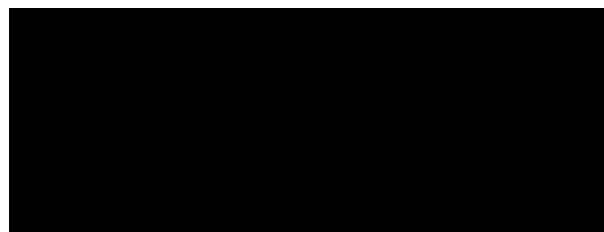
大阪能楽殿計画案【1916.12】  
(住友史料館蔵)



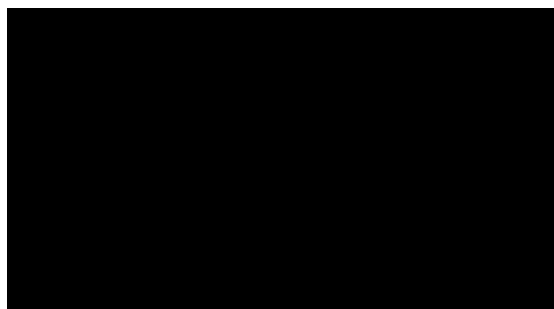
京都観世能楽堂  
(武蔵野大学能楽資料センター蔵)



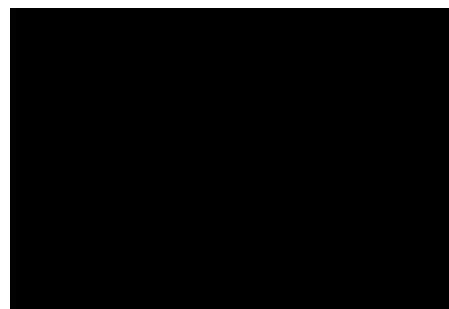
梅若能楽堂【1919】  
(『謡曲界』第9巻第1号、1918.11)



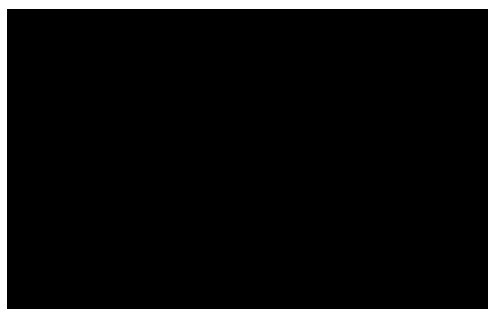
宝生会能楽堂【1928】  
(『国際建築』第4巻第5号、1928.5)



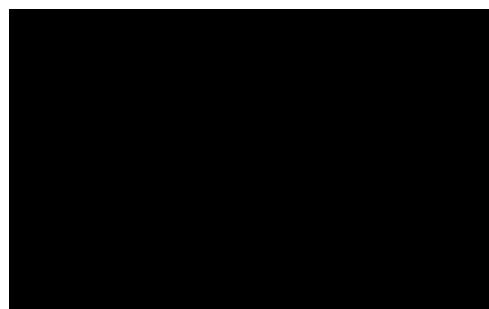
名古屋能楽堂  
(『建築雑誌』第45巻第545号、1931.5)



大槻能楽堂  
(『神戸謡曲界』第44号、1935.11)



大連能楽殿  
(『宝生』第14巻第9号、1935.9)



神戸能楽会館(計画案)  
(『神戸謡曲界』第50号、1937.9.1)

図7-20 外観の例

### 5-3 設計主旨にみる日本的表現へのアプローチ

では、設計思想は具体的にどのようなものがあつたのか、対象事例のうち設計者自身による記述が確認できた、梅若能楽堂【1919】と宝生会能楽堂【1928】を例に検討を進めよう。前者は山崎楽堂が「能楽堂改良会」の参加以後に設計していること、後者は観覧領域の領域区分が定型化を示した事例であることから、この2例を取り上げることは適正と思われる。

はじめに取り上げる梅若能楽堂【1919】は、明治4年（1871）の前身施設を同地浅草区南元町に改築したもので、古市公威の依頼で大正8年（1919）に山崎楽堂が設計を担当した<sup>18)</sup>。山崎はいくつかの雑誌史料で設計意図を述べているが、本節では最も詳細な内容を含む「梅若家能楽堂改築設計概要」<sup>19)</sup>を抜粋したい。

能楽堂概観 舞臺見所二切を覆蓋するに一大上屋を以てし、見所各席より舞臺の屋頂まで其の全容を認め得しむ。斯くして演奏観覧兩者の親和と融合とを完全に企賂するを得。

観覧席一般 （中略）階上見所に就いては現今未だ他處に其の固定的設備を見ずと雖、徳川時代の観進能に必ず架構せられたる先例あるに徴すれば、本設計は決して違式と謂ふべからず。

山崎は本設計において、能舞台と観覧領域が1つの空間に収まる〈鞘堂型〉とすることで、能楽師と観覧人に親和性が発生すると考えていたようである。芸能行為と観覧行為の側面を付加している点は、「能楽堂改良会」で能舞台の可視化のみに留まっていた後藤の指摘と大きく異なっている。

加えて空調・換気設備を導入しており、「梅若家能楽堂改築設計概要」によれば「本設計に於ては、大上屋の天井高を利用し、汚敗せる濕空気を上方に昇せ、大天井裡には排氣電氣扇四臺を備へて之を屋外に導き、人工及自然換氣法の順理を好適に應用せり。」とある。梅若能楽堂【1919】の天井高さは約11mと能舞台を内包するための必要寸法を大きく上回っており、能舞台の可視範囲の拡大と合わせて換気性能を含んだ寸法であつたことが判別できる。

しかし、他に建築様式に関する言及はなく、観覧領域の段差の増設、着座区画寸法の拡大、採光の改善といった機能的側面に限っている。内部意匠をみると天井部分は格天井ではなく、鉄骨と混構造の木造トラスを露出させ、やや幅広の竿縁と敷目板張りの天井板とするなど、観覧領域は装飾的要素をやや廃した意匠でまとめている（図7-21）。山崎は「能楽堂改良会」で能舞台を古式のまま、観覧領域は新しい様式とし、むしろ対比的にすることで能舞台と観覧領域を関係させると

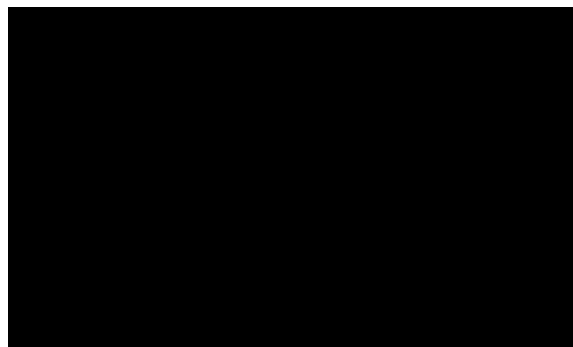


図7-21 梅若能楽堂【1919】  
（『建築世界』第13巻第11号、1919.11）



いう発想を提示していたことを考慮すれば、山崎は観覧の利便性に重点を置いた観覧環境を目指し、あえて能舞台の形式と時代的一致をさせない新様式を模索していたとみる方が妥当である。

次に、宝生会能楽堂【1928】を例にみてみよう。宝生会能楽堂【1928】は、神田猿楽町の前身の施設を関東大震災（1923）で失ったのち、前田利為邸で行幸の際使用した能舞台、松平頼壽の土地それぞれを得て、本郷区元町に再建したものである<sup>20)</sup>。「宝生会能楽堂建築工事概要」によれば、設計は「大江新太郎」・「奥本吾市」・「森口三郎」の3名となっている。

では、彼らの設計意図について、はじめに建築仕様から検証してみたい。先にみたように、建築様式は「内外形式概して日本風」、すなわち和風建築としている。内部仕上げをみると、「宝生会能楽堂建築工事概要」には「日本風丸柱」・「三斗組」・「枇杷板薄肉彫淡彩」、「大羽目」を「鳥の子貼付砂子蒔」、「腰羽目」を「板張り」と記載がある。内観写真（図7-22）をみると、丸柱の上に出三斗組、桁を載せ、頭貫の柱間中央部分には釘隠しがあり、文様は判別できないが琵琶板に彫り物を施している。天井は二重折上格天井で外周部分を小組格子、一重目の折上部はやや高めのプロポーションとなっており、照明は吊り下げ式ではなく、トップライトの自然照明と兼ねて、天井の格間の上に布製のスクリーンを張りそこから人工照明を落としている<sup>21)</sup>。

これら細部意匠の素材は具体的に記載がないが、宝生会能楽堂【1928】はR C造の駆体をこうした木構造を模した意匠材で覆い、「日本風」というキーワードに基づき意匠をまとめている。しかし、名古屋能楽堂、大連能楽殿の「近世式」といったような特定の時代様式は明示していない。

では、「日本風」にはどのような意味が込められているのか、設計を担当した森口は大江の死後、「宝生会館建築と改造について」<sup>22)</sup>の中で、能楽専用施設の設計はあらゆる天候でも上演を可能とするよう、必然的に能舞台を内包する「入物」としなければならない点に言及した上で、当時の設計段階での細部様式へのアプロー

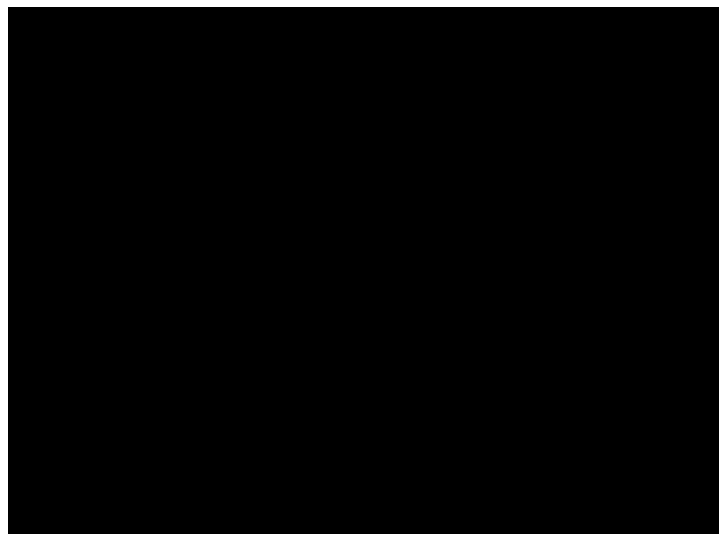


図7-22 宝生会能楽堂【1928】  
(大江新氏蔵)

チについて以下のように語っている。

そこで考へられることは、只能樂を科學的に見るといふ、即ち美術館に於ける繪の陳列法の如く建築自體に何等頭をわずらはさない様に無裝飾のものと、反對に舞臺の形式に調和を考へ觀能者をして自分自身その時代に入り得るような氣分をも味はすべき建築になすべきかの二様になるのであります。(中略) しかし現在の日本の住宅建築がどれ程までに使用様式が變つてゐるかと云ひますと、私の考へでは事務的より來る洋化は大變多い様ですが、生活的には先づ八九割まで昔よりの習慣がつづけられてゐる點から、又能樂を習得されるといふ趣味性から考へても後者を、即ち日本人特有の調和美を要求される方が多いのではないかと考へられるのであります。(傍線部筆者)

森口は設計するにあたり、まず大きく2つの選択肢を仮定している。1つは、美術館のように無裝飾の内部空間とすること、もう1つは、能舞台と調和し、觀覽人が近世以前の空間を追体験するような、情緒的側面を重視することである。そして、当時の日本人の習慣が旧來の延長にあることを述べ、能舞台との調和を尊重する後者の方向を選択しており、この点については先の山崎の實踐と相反する。森口はさらに、この手段を選択した場合に生じる問題について、以下のように続ける。

舞臺の様式に對して見所も當然書院風建築でありたいのですが、天井高、廿五六尺に及ぶ書院建築が未だかつて見られないのでありますから、自然大建築の様式をとる外なく、堂宇様式を主體として即ち大きい柱料栱の構造等に依り大建築の構造を美化せしめたのであります。

而して堂宇と舞臺との調和はまことに不自然でありますから、堂宇建築の外觀をとり、即ち堂宇の中にある舞臺ではなくて堂宇の外に建てた舞臺といふ風に見せ、又昔よりの庭前の舞臺と云ふ感じを持たしめるに留意して正面及脇正面にかけて入側風の庇建をめぐらして下屋として堂宇建築の固さをやわらげ、ひいては舞臺との調和を考へたのであります。

天井は以上の形式から割出して當然青空でなければならないのですから構造上格天井になつて居りますが照明光線に依り空の代りをなさしめ、舞臺屋根組と大天井との不自然を緩和させるに役立たしめたのであります。(中略)

建築家として日本建築の柱、料栱、軒、屋根、等限られた表現の定つた構造的裝飾に依つて大小の形式調和に最も苦心があつたのであります。(後略、傍線部筆者)

森口は「書院風」ではなく「堂宇」形式を踏襲し、巨大な内部空間の意匠を仕上げたことを述べている。興味深いのは、觀覽領域の天井高さの寸法が能舞台と不調和を生むと考え、柱・組物を「堂宇」の寸法体系に即した意匠とする独自の視点を提示していることである。先にみたように、宝生会能樂堂【1928】の觀覽領域の天井高さは折上部で約8.6m、尺寸に換算して約28尺4寸に及ぶ結果となり、「宝生会能樂堂建築工事概要」にある「日本風丸柱」とはこのスケールに即したものとみられる。森口の述べる「堂宇の固さ」の意味はやや不

明瞭だが、9 mに及ぶ威圧的な壁面の印象と捉えられるだろうか。また、照明器具を吊り下げ式にしなかったのは、「見所を畫間の野天に於けるが如く天井全體を電燈と見なす」という<sup>23)</sup>、観覧領域を外部とするコンセプトに矛盾しないためのデザインであったことが判別できる。森口は、能舞台という近世以前から形式が固定された要素に対して、それを内包する空間の建築様式がどうあるべきかという命題をたて、寸法上の問題意識から様式の踏襲の不可能性を示唆し、特定の時代様式に捕われないために「日本風」というキーワードに基づき独自の新様式を模索していたことが読み取れる。

森口はデザイン部分に言及を限定しているが、意匠による屋外・屋内の区分は、観覧領域の平面計画にも明確に反映されている。座席図（図7-22）をみると、観覧領域は能舞台対角線上の〈イス座〉の「貴賓席」を除き、おおまかに領域前半を〈イス座〉、後半を〈ユカ座区画装置有〉の2種に分けている。

ここで注目したいのは、下足が不要な〈イス座〉を外部としている領域、下足を要する〈ユカ座区画装置有〉を庇の下の中屋外に該当する領域にそれぞれ配置し（図7-22に薄墨で示す）、外部・内部の関係を緩やかに繋ぎつつ、観覧領域を着席区画の起居様式で分節している点である。〈対角線上斜め〉の〈イス座〉はルールから外れているが、「貴賓席」に充てたボックス席であることから屋内空間とみなしていると思われる。宝生会能楽堂【1928】では、能舞台との調和を意識した建築様式の意匠的側面と、観覧領域の計画的側面を巧みに関連させながら、〈鞘堂型〉の場合に生じる接続形態の様式的問題の解決を、観覧領域の平面計画においても明示していたといえよう。

## 6 まとめ

本章では、近代能楽専用施設の接続形態の変遷とその背景について、主に各接続形態の寸法体系の特徴と建築様式へのアプローチに着目して検討を行なった。まず接続形態の類型は、以下の大きく5種に分けることができる。

- A 〈完全別棟型〉
- B 〈屋根接続型〉

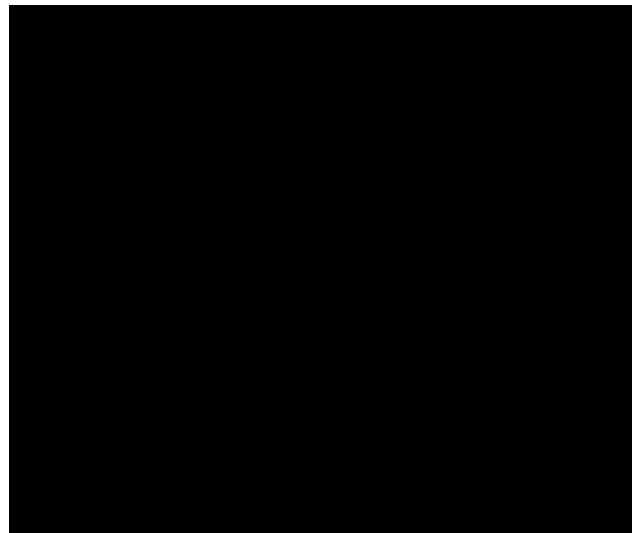


図7-22 宝生会能楽堂【1928】  
(法政大学鴻山文庫蔵、薄墨部は庇下に該当する領域)

C 〈直接接続型〉

D 〈一体型〉

E 〈鞘堂型〉

〈完全別棟型〉、〈屋根接続型〉、〈一体型〉、〈鞘堂型〉の4種については奥富が指摘する類型と同一であるが、本章では新たに〈直接接続型〉の段階が存在したことを明らかにした。また、接続形態の変遷について以下の背景を明らかにした。

①能舞台と観覧領域を屋根接続によって室内化した〈屋根接続型〉の発生の背景は、異なる上演による収容規模の変動や、大入り時の対処等として白洲部分に設置していた仮設席の設置の常態化・常設化を要因としていた。

②〈一体〉・〈鞘堂型〉にみられる柱・樋などの諸要素の消失によって、観覧の阻害要因が目付柱に限定されるとともに、観覧環境の料金の階層が消え、領域区分の定型化における1つの要因である観覧領域の均質化をもたらした。

③接続形態の変遷において、外観・内観共に和風意匠が徹底され、昭和初期のRC造の事例ではさらに日本的表現を強く追求する傾向がみられた。加えて、そうした傾向の中で能舞台と観覧領域の建築様式の矛盾が顕在化し始め、梅若能楽堂【1919】では能舞台とは時代的一致を示さない新様式を目指し、宝生会能楽堂【1928】では寸法体系という独自のアプローチから「堂宇」の様式を採用して能舞台との調和を試みていた。

④宝生会能楽堂【1928】では、意匠的側面と計画的側面を観覧領域の起居様式の区分によって関連させながら、観覧領域の接続形態と平面計画の定型化を実現していた。

このように、接続形態の著しい変遷は、領域区分の定型化の条件の1つである観覧環境の均質化と共に、観覧領域に近世以前に存在しないプロポーションへの変化をもたらし、やがて森口が主張したような寸法体系の問題を生みだした。部分的ではあるものの、能舞台屋根形式が視認できる〈直接接続型〉・〈一体型〉の類型が存在したのは、能舞台の可視範囲と寸法体系の両者を均衡させた結果とみることができるかもしれないが、この点は精査するに十分な史料を得られなかったため、今後継続して考察しなければならない。しかし、名古屋能楽堂・大連能楽殿にも天井高さの問題が言及されていたことを鑑みると、寸法体系へのアプローチは決して宝生会能楽堂【1928】固有の課題設定ではなかったと考えられる。

また接続形態の変遷は、能舞台と観覧領域との寸法体系の矛盾と同時に、昭和初期の主にRC造の事例にみられたような、日本趣味と同様の傾向を生み出していたことも注目される。しかし、近代能楽専用施設の場合は、構造形式の転換に伴う日本独自の建築様式の追求という以上に、能舞台という形式が固定された要素との対応関係による内部意匠の決定という側面が大きいと思われ、「能楽堂改良会」にあった、観覧領域は能舞台

全体を内包する形式とすべきという意見がもたらした課題の本質は、この初期条件にあったといえるのではないだろうか。近代能楽専用施設の接続形態の定型過程にみられた意匠の変遷は、日本趣味の潮流に位置付けられると同時に、能楽専用施設特有の日本的表現を見いだすことができるのである。

注)

- 1) 『日本建築学会計画系論文集』第565号, pp. 337-342, 2003. 3
- 2) 奥富利幸『近代国家と能楽堂』, 大学教育出版会, 2009. 2
- 3) 江戸東京博物館蔵, 95750039, 年代不明。写真は色紙に貼付けてられており、裏面には「日光神橋」の写真がある。資料名は「増上寺能舞台」となっているが、本舞台の立て札に「能楽社」と記載があることから、芝能楽堂の内観写真と判明した。
- 4) 鉄柱および木柱の径は、いずれも筆者が平成25年(2012) 8月の実測調査で得た実測値に基づく。
- 5) 本章で得た写真史料では判別できなかったが、松本亀松「金沢能楽堂を見る」(『宝生』第11巻第2号, 1932. 2) には「能舞臺の棟と能楽堂の天井の接觸した所が、一寸解りにくひ設計である。あれでいゝのだらうか」とあり、金沢能楽堂では能舞台を完全に内包する形式ではなかったことが判別できる。
- 6) 宮中能楽場は、大正4年(1914)の大正天皇大礼式の際、片山東熊をはじめとする宮内省内匠寮設計で宮城内に建設された仮設の能楽専用施設である。施設の詳細は、奥富利幸「宮中能楽場からみた能楽堂の近代化について」(『日本建築学会計画系論文集』第619号, pp. 181-185, 2007. 9) が触れている。
- 7) 山崎静太郎「新能楽堂三つ」「上屋の構造主材は合掌丈けで、陸梁を使つてゐないのですから、尤も舞臺前方、即ち正面席の頭上には、仕方なしにタイバアを取り付けました。」、『建築雑誌』第34号第398号, 1920. 2
- 8) 『能楽画報』第12巻第5号, 能楽書院, 1918. 5
- 9) 梅若能舞台【1871】の年代は『梅若実日記』第2巻(2002. 4)の明治4年(1871)12月26日の舞台披きの記事から判断し、事例名称の表記はこれまでの対象事例同様、舞台披きの年代に従った。
- 10) 「右ハ梅若六郎所有地所及別紙図面之建物。六郎儀去ル明治廿八年十二月廿四日退隠同日梅若竹世儀家督相続之上六郎儀全月廿五日離縁生家観世家江復籍ニ付前書地所建物ハ戸主遺留財産トシテ相続人梅若竹世ニ於テ遺産相続仕候間御登記奉願候也。」、『梅若実日記』第5巻, 2003. 1
- 11) 『宝生』第14巻第8号, 1935. 8
- 12) 『宝生』第10巻第5号, 1931. 5
- 13) 第1章第5-1節参照。
- 14) 奥富利幸「明治末期における能楽堂改良論の展開について」, 『日本建築学会計画系論文集』第632号, pp. 2235-2240, 2008. 10

- 15) 『建築雑誌』第42巻第510号, 1928. 6
- 16) 『建築雑誌』第45巻第545号, 1931. 5
- 17) 絵はがき, 中尾薫氏蔵
- 18) 「最初私が此の設計に携はる事になつたのは古市博士からのお話によつてでした。(中略) 古市博士がまづ曾禰工学博士へ御相談なすつた處、これまで數多く經驗もし調査もしてゐる事だから、これは矢張り山崎の處へ持ち込んだら良からう、といふようなお話になつて、遂に私がお引き請けするといふ順序になつたのです。」、山崎樂堂「梅若家能樂堂改築の設計案」、『謡曲界』第8巻第6号, 1918. 6
- 19) 『建築世界』第13巻第11号, 1919. 11
- 20) 「竣工せる寶生会能樂堂」明治天皇 前田侯爵邸に行幸ありし際、上覧に供したる舞臺を現侯爵の好意によりて寶生宗家へ永久使用を許され、松平頼壽伯は舊同伯爵邸跡千餘坪の敷地の使用をも許され、協議の結果能樂堂再建の事となりたり。」、『能樂画報』第31年第5号, 1936. 5
- 21) 前掲15)「構造形式(中略)ハ、天井 見所は鐵小屋の下に木製組格を釣りて格間布張りとし、樂屋は普通の竿縁天井となす外、各室總て地階は床板下端へ直附け、壹階は下り天井木摺下地に、何れも白漆喰壁とす。」
- 22) 『宝生』第19巻第11号, 1940. 11
- 23) 前掲22)「見所を畫間の野天に於けるが如く天井全體を電燈と見なし、見所をうんと明るくして舞臺の照明を助けようと云ふのが從來の照明方法であつたのであります。」。なお、この記事では、宝生会能樂堂【1928】の天井部分の照明に維持費および夏期の熱問題が生じ、吊り下げ式の照明器具に改修したことに触れている。

## 結章

本論では、明治期から昭和初期にかけて建設された近代能楽専用施設を対象として、観覧領域とそこに存在する領域区分の生成・変容・定型化の3つの段階と、その形成背景となる上演方式・運営形態それぞれのシステムとの関連から、以下の章構成に基づいて検討を行なった。

第1章では、近代の能楽の上演方式・運営形態について、税制・建築法規などの多角的視点から検討を試みた。上演方式は上流階級の行事、能楽師主体の会員制上演に大きく分けられるが、前者は旧大名家である華族によるもので、近世の御成とほぼ同様の進行を有する方式であった。一方後者は、勸進能のように行政の許可を得ての興行ではなく、主に近世以前の京都に存在していた「稽古能」に似た方式の、行政の管轄外の上演であった。

これらの上演方式はいずれも既存のシステムを漸進的に変化させたものであり、特に能楽師団体が独自に設立した会員制度は雑種税の課税、そして建築法規の回避といった目的を背景に持ちながら、近世の上演方式・運営形態を有機的に連続させるために効力を発揮していた。加えて、興行を規制する課税・建築法規の対象外となるための名目として「遊藝師匠」・「遊藝稼人」などに適用されない実演芸術者である立場をとっていたために、能楽師のみに限られた上演環境を整備していたことを指摘した。

第2章では、近代の能舞台の寸法体系の変遷について、近世以前の寸法体系、そして近代における能舞台の様式に対する歴史認識といった背景も含めながら検討した。近代には新たな寸法体系の模索がみられず、近世の舞台との大幅な差異はなかったが、橋掛りの取り付け角度のみ緩やかになっていく傾向がみられ、要因として舞台上の演技における機能的意味と観覧行為、敷地条件との関わりが確認できた。

この傾向について移築・形式の模倣という視点から考察を加えると、移築の場合は従前の状態を変更することとはあまりなく、能舞台の形式を尊重し変更しない傾向があった。対して、模倣例では細部様式・寸法体系をアレンジしていたが、多くが皇族・華族に関わる能舞台を参照していた。

さらに、明治末期の『世阿弥十六部集』の公表を機とする能舞台研究の展開を考察したが、研究の誤解も含め不明瞭な部分も多くみられ、能舞台設計への影響はなかったことが見受けられた。一方で能舞台の改良論と実践の展開が試みられたが、やや保守的なものでありほとんど発展しなかったとみられ、結果として舞台形式固持の不文律は近代に入りより徹底される方向へ向かったことを指摘した。

第3章では、芝能楽堂の建設計画とその経緯を概観しながら、観覧領域の改修過程と上演方式との関係に着目し、観覧領域の領域区分の生成過程を検討した。まず芝能楽堂の運営方針について運営規則から芝能楽堂が貸館を基本としていたこと、そして紅葉館に施設の維持管理を委託していた等の組織体制を概観した上で、運

営規則の草案では当初観覧人の身分を制限する予定であったことを述べた。また、そうした背景には、東京府による芝公園の特殊な経営指針にあったこと、また施設の維持管理を委託した紅葉館も上流階級の社交施設であったことを要因として指摘した。

以上を確認した上で観覧領域の構成を分析すると、創建時は観覧領域の常設部分の面積が少なく、動員数の多い上演方式の場合、白州部分に仮設席を設置して対応していたが、明治29年（1896）以前の改修で観覧領域の常設部分を増設し、収容人数を固定化していた。また、領域区分は外形は整理していないものの現代に近い性格がすでに出現しており、その背景として上演方式の性格を問わず観覧領域をすべて常設とし、いかなる身分の観覧人でもすべての上演方式を鑑賞できるように規則を改正したために、当初上流階級を主な対象とした観覧領域の構成が、あらゆる身分の観覧人を取り込む性格に変貌したことを指摘した。

観覧領域の変容で最も注目すべきは、領域区分の生成が観覧領域における観覧人の身分の多様化への対応を契機としつつも、領域区分は勸進能のような身分差の表象ではなく、能舞台との関係性を意識した観覧環境を基準としていた点で、このように純粋な観劇に特化した独自の領域区分の生成が明治期に始まっていたことを、従来の儀礼的・祝祭的性格を持つ近世の上演施設からの転換を示す画期として位置付けた。

第4章では、芝能楽堂が移築後どのように変容したのかも踏まえ、靖國神社能楽堂の観覧領域の改修過程と領域区分の変容過程を検討した。まず靖國神社偕行文庫館の改修記録から、靖國神社能楽堂が行啓能、式能を上演し、貸館運営を基本とするなど、従前の芝能楽堂と同様の運営方針を継承していたことに触れた。観覧領域と領域区分の形成手法を考察すると、区画数・区画列数・通路数・段差数の増加、着席区画の奥行寸法の縮小・細分化・区画の消失といった傾向が確認され、それは上流階級の優位性の低下によって観覧人の身分が平準化し、個人・少人数での多様な観覧方式が出現していたことを起因としていた。また、領域区分は正面・脇正面・地裏に相当する区分が各期で共通して存在しており、第2期では能舞台付近に「砂利場」の名称と、各領域区分で異なる区画寸法を採用する計画があった。

こうした改良手法は、観覧人の利便性の向上を目的とした観覧環境の均質化と関連しながら、既存の着席区画の組み合わせとマイナーチェンジによって、観覧方式の多様化に対応している点に特徴があり、従来の階級社会にはない新たな観客層を開拓しようとする特有の手法であると総括した。

第5章では、能楽師個人・団体が運営する能楽専用施設を対象として、観覧領域の時代的変遷と着席区画の導入背景を中心に考察した。着席区画の導入には複数の種類の組み合わせを中心とし、いずれかに統一するといった一定の傾向がみられなかったが、観覧領域における着席区画の最大占有率に着目すると、明治末期から大正期にかけては観覧重視の観覧領域を形作る〈ユカ座区画装置有〉を中心としていたのに対し、昭和期は〈イス座〉・〈ユカ座区画装置無〉、そして集会・住居を目的とする兼用用途に特化した〈ユカ座区画装置無・柱付〉に分化していた。



以上の現象を用途に着目して総括すると、明治期には観覧領域は「住む」ことを重視し、「観る」といった行為は付随的な要素であったが、明治末期から大正期になると「住む」行為の比重が低下し「観る」行為に限定するようになり、昭和期以降は一部の運営主体では再び兼用の用途も重視され、観覧あるいは兼用中心のいずれかに大きく分かれたとまとめられる。以上の傾向は、いずれの時期も基本的に近世以前から存在する既存の着席区画を、その用途と歴史的文脈を柔軟に解釈することで観覧領域を構成する特徴を有していることを指摘した。

第6章では、着席区画の配置傾向に視点を移し、中正面の生成を中心に領域区分の定型化、およびその背景について考察した。着席区画の配置基準には、人数規定の昇順・観覧の利便性・観覧人の性格・兼用用途の4つのパターンを確認した。一方、料金規定で定められた序列名称は、等級・着席区画のディテール・会員名称・領域区分名称の4種に分かれる傾向がみられた。

これらの関係を統合し考察すると、「正面」・「脇正面」などの名称自体はある程度共通概念として存在する一方、序列の性格を必ずしも統一していく傾向はみられず、それは各事例の会員制度を色濃く反映した結果によるものであった。しかし、宝生会能楽堂【1928】にみられた〈イス座〉のグリッドに左右されない配置特性と複数名と個人それぞれの鑑賞の両者に対応可能というシステムの活用、そして階層の表象を必要とせず観覧のみを目的とする臨時会員の登場は、能舞台との位置関係に従った序列の整理の条件となる各領域区分の均質化をもたらし、領域区分の定型化に至ったことを指摘した。

第7章では、近代能楽専用施設の断面形態を「能舞台と観覧領域の接続形態」と定義し大きく5つに類型化した上で、寸法体系の傾向とそこで生じた建築様式の命題について、設計者の設計主旨などの文献史料も用いながら考察した。まず、能舞台と観覧領域を屋根接続によって室内化した〈屋根接続型〉の導入は、異なる上演による収容規模の変動や、大入り時の対処等として白洲部分に設置していた仮設席の設置の常態化・常設化を要因としていた。能舞台を観覧領域に内包した〈一体型〉・〈鞘堂型〉は、観覧の阻害要因と観覧環境の料金の序列それぞれの消失をもたらし、領域区分の定型化の要因である観覧領域の均質化を満たしたことを指摘した。

そうした接続形態の変遷は、やがて意匠的側面において日本的表現の発生、そして能舞台と観覧領域との建築様式に矛盾を生じさせたが、宝生会能楽堂【1928】では寸法体系という独自のアプローチから「堂宇」の様式を採用して能舞台との調和を目指し、加えて意匠的側面と計画的側面を着席区画の起居様式の区分によって関連させながら、観覧領域の接続形態と平面計画を連動させつつ領域区分の定型化を試みていたことを明らかにした。以上の手法は、日本趣味の潮流に位置付けられると共に、能舞台という形式が固定された要素との対応関係による独自の日本的表現であると総括した。

本論は、近代の能楽の上演環境における制度的特性、観覧領域の設計の初期条件の整理、観覧領域の平面的

考察、同じく断面的考察の大きく4つの段階に基づき、以上の検討結果を得た。考察にあたり、観覧領域の形成の前提条件が異なっているであろうという仮定から、能楽師を含む運営主体と含まない運営主体にわけて対象事例の検討を行なったが、それぞれの結果を横断的に総括するため、まずは各章の検討結果を統合してみた。

観覧領域の変容過程について、まず観覧環境の側面から比較すると、両者とも環境の均質化へと向かって変容し、ほぼ同じ概念の観覧領域と領域区分を形成するという同一性はみられた。つまり、領域区分の形成において環境面の合理化を目指していく側面は共通していたといえるが、それぞれの制度的背景を比較すると、第3章・第4章で触れた芝能楽堂・靖國神社能楽堂は、敷地条件などを要因とする身分制の重視とその価値基準の変化の比重が高いことが指摘できる。一方、第5章・第6章で触れた能楽師を運営主体に含む近代能楽専用施設の場合、閉鎖的組織でありながら一方で不特定の観覧人に開放的な上演を行なうという、会員制度に基づきながらそれと矛盾した上演方式と運営形態がより密接に関わっていた。

このような両者の相違の指摘には、能楽師自身による運営計画が観覧領域の形成へ影響したのではないかと、序章での仮定の実証も含んでいるが、さらに宝生会能楽堂【1928】の領域区分の形成において臨時会員の存在意義と、それに適した〈イス座〉の導入による観覧領域の均質化が重要であったことが示すように、領域区分の定型化には観覧環境の側面に加え、上演の公開手法が決定打となっていた。「能楽堂」の嚆矢は、これまでの先行研究で芝能楽堂と定義されてきたが、皇族・華族という身分制を反映する、行事としての上演方式が建設の主要な背景にあったという意味において特殊例と捉えられ、能楽師が構築した上演システムのバリエーションが定型化の方向性により多大な影響を与えたといえよう。極言すれば、能楽師を運営主体とする能楽専用施設の方が、現代の能楽専用施設の直接的原型とみなすことができる。

ここで注意しておきたいのは、こうした制度的部分を主たる形成要因とするのは平面構成であり、断面構成の変容は環境面の合理化という点が共通しながらも、一方で能舞台の可視範囲の拡大と形式固持に対する建築様式への対応という別の基準が関わっていることである。平面構成と断面構成の相関関係はこのようないびつなものであるために、それぞれの転換点が一体として視覚的に捉えにくいことも、近代能楽専用施設の特徴といえる部分である。

以上のように、観覧領域の変容の主軸が明らかとなったことを受けて、ここで再度他の上演施設との相違点を整理してみたい。

序章でも触れたように、我が国の上演施設にとって近代とは、明治期に西洋演劇の影響を受け、そして大正期以降の大衆演劇、映画館の台頭によって大衆文化が隆盛をみせたことにより、帝国劇場に代表される洋式劇場の登場、それを経てあらゆる上演施設が階層性の希薄な観覧領域へと収斂していく極めて急進的な時代である。この過程で導入された幾多の西洋技術の中でも、とりわけ異彩を放ったのはプロセニウムアーチであるが、

歌舞伎劇場の場合は構造上オペラハウスに似た構成であったために、西洋化をスムーズに行ないやすいという利点があり、この技術の採用によって羅漢台や吉野、チョボ床の消失といった変化を観覧領域にもたらし、我が国の上演施設はそれまで存在した多視軸が交錯する空間特性を次々と失っていった。

このため、日本の上演施設の近代化は、近世までに培ってきたオリジナリティの破壊の側面が強調されやすい。しかし、本杉が指摘するように<sup>1)</sup>、プロセニウムアーチという防火幕の設置を容易にする新技術は、日本の上演施設の防火性能を格段に向上させ、さらにRC造の導入がより拍車をかけていった。明治22年（1889）の歌舞伎座開場以降も、明治中期を中心に千歳座・市村座をはじめ相次ぐ焼失が頻繁であったために、洋式劇場へのシフトは防火性能の強化による継続的な上演の維持を可能とした側面も看過できない。

それに対して、近代能楽専用施設は明治以降の復興こそ華族といった上流階級が関わっていたものの、歌舞伎のように国家政策としての一元化による様式面の変更はなく、劇場技術の著しい変化も目立つ部分がない。そもそも、オペラ劇場を踏襲するとしても施設の構造があまりに形式的に異なるため、洋式劇場の形式への一元化が不可能であり、そのため演劇改良運動における饗応芸能の位置付けにおいて歌舞伎ほど重要視されなかったと考えられる。そのために、能楽専用施設は歌舞伎のような影響を先天的に受けることがなく、反対に能舞台の形式を徹底的に維持する方向へ向かっていった。

そして、以上の初期条件に即した、観覧領域の試行錯誤の著しい多様化と室内化を一般的とする形式は、かつて能舞台と観覧領域が外部空間を介して対面していた平面形式の消失と白洲の縮小化、さらに本論で新たに明らかにしたように、能舞台と観覧領域の寸法体系の乖離、すなわち観覧領域のオーバースケール化をもたらした。観覧領域の内部意匠をどのようにすべきかという問題が顕在化した。空間の大型化に対する様式問題の萌芽は、国会議事堂建設を契機として発生した1910年代の様式論争と類似しているが、能舞台の絶対的な形式に対峙するというもう1つの条件が加わっていることで、課題には別のアプローチが求められたといえる。

こうした空間構造の変容は、やがて昭和初期のRC造の事例にみられたような日本趣味建築の傾向もみせていたことは繰り返し述べたが、歌舞伎劇場を含む多くの古典芸能の上演施設は、明治期の西洋様式の採用を経てから日本的表現へとシフトしていく復古的な段階をみせるのに対し、近代能楽専用施設の場合は一貫して和風建築の意匠に限定し、ほとんど西洋化傾向が存在しなかったことは特筆すべき点であろう。徹底して維持・尊重した舞台形式に即した観覧領域の意匠決定は、他の近代の上演施設に類例がなく、この点が能楽専用施設の最たる特殊性であると共に、外観・内観の両者で和風意匠が継続的に選択された所以と考えられる。

この傾向において、大江新太郎・森口三郎らが寸法体系と建築様式を止揚したことによる、宝生会能楽堂【1928】の建築様式に対する創造的アプローチと、着席区画の起居様式を応用した領域区分の形成は、上記の命題に対する極めて批評性の強い到達点であったといえよう。ここで定式化を迎えた領域区分が、現代においてもほとんど変化することなく標準化され、かつ歴史的強度をもって維持されているのは、そのような様式問

題に対する提言を孕んでいるからなのである。

この構造的変容とともに強調すべきは、近世から存在した上演方式、運営形態を近代に馴致させながら継続するため、既存の要素を読み替える、あるいは新たな技術に既存のシステムを適用することによって観覧領域を構成し、能舞台の形式に馴染ませていくという形成原理にある。形成要因が異なるために平面構成と断面構成の一体的な変容が捉えにくいことを先に述べたが、従前の要素を部分的に継続する手法をとっていたという点は、観覧領域全体の形成に通底しているのである。こうした設計の物理的初期条件・上演システムといった必然的に外的影響を受けない内在的因子が、能楽専用施設の独自路線の近代化、そして固有の劇場形式・日本的表現を確立する根幹をなしていたと結論付けることができよう。

本論の検討結果は、能楽専用施設という近代劇場の中のごく一部の類型を対象として得たものである。近代の能楽の上演空間は、「能楽堂」以外に、邸宅の敷舞台や公会堂の組立舞台など様々なバリエーションがあり、より網羅的検証から本論の主題に迫る必要があるため、まだ多くの課題が残されている。しかし、本論の内容は、決して建築史の一端部に過ぎないわけではない。近世から近代への移ろいに現れた「能楽堂」の歴史には、時代の転換点において新技術による刷新という手法のみにとらわれず、かといって懐古趣味にも陥らずに、様々な文化的・技術的要素を継承しながら適応していくことの意義が、鮮やかに描き出されているのである。

注)

1) 『劇場空間の源流』, 鹿島出版会, 2015. 12. 2

■初出一覧・口頭発表その他

【初出】

・第3章

辻 慎一郎, 光井渉

「明治期における能楽専用施設の観客席空間 -芝能楽堂の観客席における領域区分の生成について-」

『日本建築学会計画系論文集』第82巻第735号, 日本建築学会, pp. 1231-1237, 2017. 5

・第4章

辻 慎一郎

「新出史料・靖国神社能楽堂の図面史料について」

『楽劇学』第23号, 楽劇学会, pp. 30-51, 2016. 3

辻 慎一郎

「近代能楽専用施設の観客席における領域区分の変容過程 -靖国神社能楽堂の観客席の改修に着目して-」

『日本建築学会計画系論文集』第83巻第745号, 日本建築学会, pp. 535-542, 2018. 3

\*本論にまとめるにあたり、発表原稿には加筆・修正を行なった

【口頭発表その他】

発表者：辻 慎一郎

「新出史料・靖国神社能楽堂の図面史料について」，2015年度楽劇学会大会，2015. 6

発表者：辻 慎一郎

「宮中能楽場関係資料の発見とその基礎的考察」，2015年度日本建築学会大会（関東），2015. 9

発表者：辻 慎一郎

「大阪能楽殿における中正面の概念形成に関する考察」，2016年度日本建築学会大会（九州），2016. 8

・聞き手：辻慎一郎、協力：大山範子氏

「手塚稔子氏インタビュー 私家版」，神戸女子大学古典芸能研究センター蔵本，2017. 7

（大阪能楽殿に関するインタビュー）

・研究助成

平成 26 年度『日本文化藝術奨学金』，公益財団法人日本文化藝術財団，2015 年 4 月受賞

平成 27 年度東京藝術大学学内奨学金「吉田五十八奨学基金」，東京藝術大学美術学部建築科，  
2015 年 7 月受賞

第 55 回（2016 年度）竹中育英会建築研究助成，竹中育英会・日本建築学会，2016 年 7 月受賞

2017（平成 29）年度笹川科学研究助成，公益財団法人日本科学協会，2017 年 4 月受賞

平成 30 年度芸術文化助成【音楽の研究】，公益財団法人花王芸術・科学財団，2018 年 4 月受賞

## ■参考文献リスト

- ・ 山崎静太郎『能舞台考』, 東京帝国大学学位論文, 東京大学工学部建築科図書室, 1909. 6
- ・ 靖國神社『靖國神社誌』, 1911. 12
- ・ 池内信嘉『能楽盛衰記 上巻 江戸之能/下巻 東京之能』, 能楽会, 東京創元社 (復刻), 1925. 11, 1926. 5 (復刻1992. 10)
- ・ 『現代華族譜要』, 維新史料編纂会編, 日本史籍協会, 1929. 1
- ・ 野々村戒三『近畿能楽記』, 大岡山書店, 1933. 9
- ・ 坂元雪鳥『明治大正能楽史 上巻』, 謡曲大講座刊行会, 1934. 10
- ・ 竹内芳太郎『日本劇場図史 第一冊/第二冊』, 壬生書院, 1935. 8/1935. 10
- ・ 故古市男爵記念事業会編『古市公威』, 故古市男爵記念事業会, 1937
- ・ 十二世梅若万三郎『能楽随想 亀堂閑話』, 積善館, 平河工業社 (復刻), 1938. 4 (復刻1997. 5)
- ・ 大阪市東区法円坂町外百五十七箇町区会編『東区史 第二巻 行政篇/第四巻 文化篇』, 大阪市東区役所, 1940/1941
- ・ 北尾春道『國寶能舞臺』, 洪洋社, 1942
- ・ 柳沢英樹『宝生九郎伝』, わんや書店, 1944. 1
- ・ 河竹繁俊『日本演劇図録』, 朝日新聞社, 1956. 9 (復刻2012. 2)
- ・ 須田敦夫『日本劇場史の研究』, 相模書房, 1957. 5
- ・ 田鍋惣太郎『小鼓芸話』, わんや書店, 1958. 6
- ・ 重要文化財沼名前神社能舞台修理委員会編『重要文化財沼名前神社能舞台修理工事報告書』, 真陽社, 1959. 7
- ・ 松平公益会編『松平頼壽伝』, 松平公益会, 1964. 9
- ・ 喜多六平太『六平太藝談』, 同信社, 1965. 1
- ・ 和田克司「維新期の能楽 ―茂山忠三郎良豊記を中心に―」, 『芸能史研究』第22号, 1968. 7
- ・ 岩波書店編集部『近代日本総合年表』, 岩波書店, 1968. 11
- ・ 平井聖『日本の近世住宅』, 鹿島出版会, 1968. 12
- ・ 古川久『明治能楽史序説』, わんや書店, 1969. 3
- ・ 金剛左京談・三宅襄聞書『能楽藝話』, 檜書店, 1971. 9
- ・ 太田博太郎監修, 伊藤要太郎校訂・解説『匠明』, 鹿島出版会, 1971. 12
- ・ 梶井幸代, 密田良二『金沢の能楽』, 北国出版社, 1972. 6
- ・ 芸能史研究会編『日本庶民文化史料集成』第2巻・第3巻, 三一書房, 1974. 12, 1978. 6
- ・ ブルーノ・タウト『日本 タウトの日記一九三三年』, 岩波書店, 1975. 9
- ・ 清水裕之「劇場 芸能に関する空間的アプローチ」, 『日本建築学会大会学術講演梗概集 (関東)』, pp. 895-896, 1975. 10
- ・ 『宝生能楽堂舞台披記念誌』, わんや書店, 1979. 6
- ・ 『能楽全書第2巻 能の歴史』, 東京創元社 (綜合新訂版), 1981. 1

- ・ 関根只誠纂録，関根正直校訂『東都劇場沿革誌料 上/下（歌舞伎資料選書・6）』，国立劇場芸能調査室，1983. 3/1984. 3
- ・ 靖國神社編『靖國神社百年史 史料篇 上/中/下/事歴年表』，靖國神社，1983. 6/1983. 11/1984. 5/1987. 6
- ・ 宮本又次『大阪経済人と文化』，実教出版，1983. 6
- ・ 「国立能楽堂」，『新建築』59 1月号，新建築社，pp. 145-158，1984. 1
- ・ 大江宏「混在併存から渾然一体へ」，『新建築』59 1月号，新建築社，pp. 159-161，1984. 1
- ・ 鈴木博之「かさねの空間 -国立能楽堂-」，『新建築』59 1月号，新建築社，pp. 162-166，1984. 1
- ・ 「伝統様式を再構築する姿勢と方法 国立能楽堂の設計を語る 大江宏vs磯崎新」，『建築文化』447 1月号，彰国社，pp. 33-40，1984. 1
- ・ 『別冊新建築 日本現代建築家シリーズ8 大江宏』，新建築社，pp. 32-45，1984. 6
- ・ 守屋毅『近世芸能興行史の研究』，弘文堂，1985. 9
- ・ 清水裕之『劇場の構図』，鹿島出版会，1985. 10
- ・ 表章・天野文雄『岩波講座 能・狂言/能楽の歴史』，岩波書店，1987. 3
- ・ 表章「演能所要時間の推移」，『日本文学誌要』第36号，法政大学国文学会，pp. 47-58，1987. 3
- ・ 西野春雄・羽田昶『能・狂言辞典』，平凡社，1987. 6
- ・ 櫻間金太郎『能楽三代』，白水社，1987. 6
- ・ 多木浩二『天皇の肖像』，岩波書店，1988. 7
- ・ 渡辺裕『聴衆の誕生 -ポストモダンの音楽文化』，春秋社，1989. 3，（文庫版）中央公論社，2012. 2
- ・ 大江宏『建築作法 -混在併存の思想から-』，思潮社，1989. 8
- ・ 十倉毅『能楽堂の音響に関する研究』，京都大学学位論文，pp. 45-50，1989. 12
- ・ 「私本・上田照也」をつくる会編『点を線にしたい -私本・上田照也の歳月-』，1990. 2
- ・ 竹本幹夫「江戸時代諸藩における能役者の身分」，『国文学研究』第108号，早稲田大学国文学会，1992. 10
- ・ 宗教法人厳島神社『厳島神社本殿不明門ほか二十六棟保存修理（災害復旧）工事報告書』，真陽社，1994. 3
- ・ 倉田喜弘『明治の能楽』1～4・『大正の能楽』，日本芸術文化振興会，1994. 3～1998. 3
- ・ 沢田知子『ユカ坐・イス坐 起居様式にみる住宅のインテリア史』，住まいの図書館出版局，1995. 4
- ・ 小根山仁志・小谷喬之助・本杉省三・逆瀬川和孝「明治期における演劇改良と劇場の近代化 近代東京における演劇改良から公会堂誕生への変遷（その1）」『日本建築学会大会学術講演梗概集（北海道）』，pp. 397-398，1995. 8
- ・ 小根山仁志・小谷喬之助・本杉省三・逆瀬川和孝「芸能文化の多様化と「座」衰退の背景 近代東京における演劇改良から公会堂誕生への変遷（その2）」『日本建築学会大会学術講演梗概集（北海道）』，pp. 399-400，1995. 8
- ・ 小根山仁志・小谷喬之助・本杉省三・逆瀬川和孝「大型公会堂への過程と役割 近代東京における演劇改良から公会堂誕生への変遷（その3）」，『日本建築学会大会学術講演梗概集（北海道）』，pp. 401-402，1995. 8
- ・ 猪野明洋・田邊健雄「公会堂の発生と明治期におけるその倶楽部的性格 -近代日本オーディトリウム建築計画論その1



- 」, 『日本建築学会大会学術講演梗概集 (北海道)』, pp. 403-404, 1995. 8
- ・猪野明洋・田邊健雄「公会堂の構造転換 -近代日本オーディトリウム建築計画論 (その2) -」, 『日本建築学会関東支部研究報告集』第66巻, pp. 197-200, 1996. 3
- ・西和夫・奥富利幸・後藤淑・河合正明・岡山理香他『横浜市指定文化財: 旧染井能舞台復原修理工事報告書』, 横浜市民局市民文化部文化施設課, 1996. 3
- ・岡山理香「近代能楽堂の成立過程における山崎静太郎の果たした役割について」, 『武蔵野美術大学研究紀要』第27号, pp. 47-54, 1996
- ・永井聡子・清水裕之「劇場空間と演出空間の関連に関する研究 -明治末期から昭和初期の舞台装置に関する考察」, 『日本建築学会東海支部研究報告集』第35号, pp. 601-604, 1997. 2
- ・小林徹也・中川武・米山勇「旧帝国劇場の復元的考察: 明治末期から昭和初期にかけての演劇運動と建築に関する考察・5」, 『研究報告集 計画系』第67号, 日本建築学会, pp. 453-456, 1997. 2
- ・桐浴邦夫「東京芝公園に建設された紅葉館について」, 『日本建築学会関東支部研究報告集』第67巻, pp. 429-432, 1997. 2
- ・桐浴邦夫「東京芝公園の紅葉館について -明治期における和風社交施設の研究」, 『日本建築学会計画系論文集』第507号, pp. 199-204, 1998. 5
- ・永井聡子・清水裕之「明治末期より昭和期に至る劇場空間の近代化に関する研究: 前舞台領域の空間的変遷」, 『日本建築学会計画系論文集』第513号, pp. 135-142, 1998. 11
- ・神代雄一郎『間・日本建築の意匠』, 鹿島出版会, 1999. 6
- ・竹本幹夫「紅葉館能舞台」, 『江戸文学21 明治十年代の江戸』, ペリかん社, 1999
- ・金沢能楽会設立百周年記念事業実行委員会『金沢能楽会の百年の歩み 上 番組集成/下 回顧と展望』, 金沢能楽会, 2000. 3, 2001. 3
- ・池田英悟「大阪の勧進能 -延宝以前-」, 『武蔵野大学能楽資料センター紀要』第12号, pp. 1-17, 2000. 3
- ・『大江能楽堂改修計画調査報告書』, 大成建設株式会社関西支店第6地区CSセンター作業所, 2000. 9
- ・国立劇場調査養成部芸能調査室編『改訂新版 戯場訓蒙図彙 〈歌舞伎の文献・3〉』, 日本劇術文化振興会, 2001. 3
- ・国立能楽堂調査養成課調査資料係編『国立能楽堂収蔵資料図録 〈1〉文献・絵画 I / 〈2〉文献・絵画 II』, 日本芸術文化振興会, 2001. 3, 2002. 3
- ・「観世九阜会の歩み」編集委員会編『矢来能楽堂再建五十周年記念・観世九阜会の歩み』, 北泉社, 2002. 4. 12
- ・奥富利幸『近代能楽堂の形成過程における系譜的研究 -明治期から昭和初期までを対象として-』, 東京大学学位論文, 東京大学工学部建築科図書室, 2002. 12
- ・横山太郎「能楽堂の誕生」『東京大学大学院表象文化論研究』第2号, pp. 128-143, 2003. 3
- ・奥富利幸「明治初期における能楽堂誕生の経緯 -青山御所能舞台、能楽社の建設を通して-」, 『日本建築学会計画系論文集』第565号, pp. 337-342, 2003. 3

- ・ 初代梅若実資料研究会「梅若六郎藏『門入姓名年月扣』翻刻および人名解説（一）～（五）」、『武蔵野大学能楽資料センター紀要』第15～19号，2003. 3～2007. 3
- ・ 島崎稔・島崎美代子『島崎稔・美代子著作集第10巻 能楽社会の構造』，礼文出版，2004. 4
- ・ 園部皓大「能楽社の復原設計の研究 1 -設計の方法・立面図について」，『小山高等専門学校卒業研究要約集』，pp. 13-14，2004
- ・ 青柳浩庸「能楽社の復原設計の研究 2 -歴史・天井伏図・屋根伏図，改修時内観透視図について」，『小山高等専門学校卒業研究要約集』，pp. 15-16，2004
- ・ 石林典飛「能楽社の復原設計の研究 3 -配置図・創建時断面図・創建時模型について」，『小山高等専門学校卒業研究要約集』，pp. 17-18，2004
- ・ 小熊成美「能楽社の復原設計の研究 4 -平面図・創建時内観透視図について」，『小山高等専門学校卒業研究要約集』，pp. 19-20，2004
- ・ 小野川辰也「能楽社の復原設計の研究 5 -改修時断面図・改修時模型について」，『小山高等専門学校卒業研究要約集』，pp. 21-22，2004
- ・ 宮本圭造『上方能楽史の研究』，和泉書院，2005. 2. 28
- ・ 別府真理子「『梅若実日記』に見る三井家と岩崎家 -明治期の財閥と能-」，『武蔵野大学能楽資料センター紀要』第17号，pp. 17-39，2005. 3
- ・ 中司由起子「『寛永五年金春大夫重勝勸進能図』」，『能と狂言』第3号，pp. 129-137，2005. 6
- ・ 山崎有一郎・三浦裕子『山崎有一郎が語る名人たち 昭和能楽黄金期』，檜書店，2006. 1
- ・ 池田英悟「大阪勸進能と能舞台」，『武蔵野大学能楽資料センター紀要』第18号，pp. 1-13，2006. 3
- ・ 『京都市の近代化遺産 -京都市近代化遺産（建造物等）調査報告書-〈近代建築編〉』，京都市文化市民局文化財保護課，2006. 6
- ・ 丸山奈巳「享保から宝暦期における江戸町名主による小建築物の営繕に関わる文書についての考察 -神田明神神事能舞台及び舞台を収納する土蔵の普請事例から-」，『日本建築学会計画系論文集』第607号，pp. 149-156，2006. 9
- ・ 池田英悟「大阪勸進能興行の地 -大蓮寺前・西高津新地について-」，『武蔵野大学能楽資料センター紀要』第19号，pp. 42-48，2007. 3
- ・ 関屋俊彦「近代大阪の能楽場」，『國文学』第91号，関西大学國文学会，pp. 375-394，2007. 3
- ・ 丸山奈巳「弘化五年宝生大夫一世一代勸進能興行における巨大劇場建築の成立環境」，『日本建築学会大会学術講演梗概集（九州）』，pp. 69-70，2007. 8
- ・ 林和利『なごやと能・狂言 洗練された芸の源を探る』，風媒社，2007. 9
- ・ 表章『観世流史参究』，檜書店，2008. 2
- ・ 奥富利率「明治末期から昭和初期の邸宅における能楽空間の変容 -見所の拡大と白州の室内化-」，『日本建築学会計画

- 系論文集』第627号, pp. 1083-1088, 2008. 5
- ・丸山奈巳「勸進能劇場の歴史 ―棧敷についての考察」, 『日本建築学会大会学術講演梗概集 (中国)』, pp. 73-74, 2008. 9
  - ・奥富利幸「帝劇出演問題における改良劇場と能楽堂の関係について」, 『日本建築学会計画系論文集』第632号, pp. 2229-2234, 2008. 10
  - ・奥富利幸「明治末期における能楽堂改良論の展開について」, 『日本建築学会計画系論文集』第632号, pp. 2235-2240, 2008. 10
  - ・渡邊容之助『いるゝ』, 北國新聞社, 2009. 1
  - ・奥富利幸『近代国家と能楽堂』, 大学教育出版会, 2009. 2
  - ・飯塚恵理人『近代能楽史の研究 ―東海地域を中心に―』, 大河書房, 2009. 2
  - ・権藤芳一『戦後関西能楽誌』, 和泉書院, 2009. 3
  - ・奥富利幸「入れ子式能楽堂の萌芽に関する考察 ―金剛能楽堂と宝生会能楽堂を通して―」, 『日本建築学会計画系論文集』第637号, pp. 675-680, 2009. 3
  - ・奥富利幸「山崎静太郎設計の入れ子式能楽堂から見た能楽堂改良論の導入について」, 『日本建築学会計画系論文集』第639号, pp. 1149-1154, 2009. 5
  - ・奥富利幸「入れ子式能楽堂の普及に関する考察」, 『日本建築学会計画系論文集』第643号, pp. 2089-2094, 2009. 9
  - ・天野文雄「寛正五年糺河原勸進猿楽の橋掛りは本当に舞台後方まっすぐに伸びていたのか ―能舞台変遷史再考―」, 『芸能史研究』第188号, pp. 1-26, 2010. 1
  - ・奥富利幸「入れ子式能楽堂におけるダブルストラクチャーの導入について ―宝生会能楽堂を通して―」, 『日本建築学会計画系論文集』第649号, pp. 711-716, 2010. 3
  - ・三浦裕子「翻刻 久米美術館所蔵の能楽社関係資料四点」, 『武蔵野大学能楽資料センター紀要』 第21号, pp. 32-46, 2010. 3
  - ・上野勝久「近世の芸能施設とその空間」, 『日本の美術』第529号, ぎょうせい, 2010. 6
  - ・西澤建義『薮睨み能舞台 ―近代能楽側面史―』, 図書新聞, 2010. 9
  - ・日本建築学会編『劇場空間への誘い ―ドラマチックシアターの楽しみ』, 鹿島出版会, 2010. 10
  - ・三浦裕子「岩倉具視の能楽復興と坊城俊政: 明治10年代を中心に」, 『武蔵野大学能楽資料センター紀要』第23号, pp. 41-60, 2011. 3
  - ・大谷節子・丸山奈巳『『文化十四年幸橋勸進能仕様帳』解説 ―仕様書を通して見る観世清鳴勸進能興行場―』, 『能と狂言』第10号, pp. 61-75, 2011. 4
  - ・原武史『可視化された帝国 近代日本の行幸啓 増補改訂版』, みすず書房, 2011. 11
  - ・藤井恵介・角田真弓編『明治大正昭和建築写真聚覧』, 文生書院, 2012. 2
  - ・丸山奈巳「江戸時代後期の江戸における一世一代勸進能興行場 ―寛延3年, 文化13年, 天保2年, 弘化5年の実例から,

- 江戸時代の能劇場の建築物としての評価」、『日本建築学会計画系論文集』第673号, pp. 675-684, 2012. 3
- ・ 三浦裕子「久米邦武と能楽復興 ―岩倉具視を支えた博覧強記」、『武蔵野大学能楽資料センター紀要』第24号, pp. 2-28, 2012. 3
  - ・ 加賀谷真子「東アジアと能楽 ―近代国家の歩みの中で」、『武蔵野大学能楽資料センター紀要』第24号, pp. 50-74, 2012. 3
  - ・ 丸山奈巳「江戸における巨大仮設能劇場に関する幕府の対応 ―寛延3年, 文化13年, 天保2年, 弘化5年の一世一代勸進能興行の事例から」、『日本建築学会計画系論文集』第674号, pp. 887-896, 2012. 4
  - ・ 服部幸雄『大いなる小屋 江戸歌舞伎の祝祭空間』, 講談社, 2012. 5
  - ・ 石堂彰彦『近代日本のメディアと階層認識』, 吉川弘文館, 2012. 11
  - ・ 中川右介『歌舞伎座誕生 九代目團十郎と五代目菊五郎と稀代の大興行師たち』, 朝日新聞出版, 2013. 3
  - ・ 倉田喜弘・林淑姫『近代日本芸能年表 上/下』, ゆまに書房, 2013. 7
  - ・ 永井聡子『劇場の近代化: 帝国劇場・築地小劇場・東京宝塚劇場』, 思文閣出版, 2014. 3
  - ・ 王冬蘭「大連にあった幻の能舞台: 一九四五年までの現地における能楽活動の場所」, 『芸能史研究』第205号, 芸能史研究会, pp. 27-41, 2014. 4
  - ・ 大山範子「湊川能楽堂略史(1) 設立前後の神戸」, 『神戸女子大学古典芸能研究センター紀要』第8号, pp. 84-94, 2014. 6
  - ・ Slavov petko slavov『外国人の目に映った能楽の明治維新 ―海外に伝えられた能狂言のイメージ』, 大阪大学言語研究科学学位請求論文, 2014. 6
  - ・ 新藤浩伸『公会堂と民衆の近代: 歴史が演出された舞台空間』, 東京大学出版会, 2014. 12
  - ・ 大山範子「新出資料紹介 手塚亮太郎・貞三関係能楽資料」, 『神戸女子大学古典芸能研究センター紀要』第9号, pp. 126-146, 2015. 6
  - ・ 大江新「能をとりまく建築」, 『観世』第82巻7号〜83巻5号連載, 檜書店, 2015. 7〜2016. 5
  - ・ 勝見太貴・橋爪美帆・小笠原佳奈・高村雅彦・岡室舞・山中玲子・宮本圭造「能舞台の寸法体系 「弘化勸進能絵巻」復元研究その1」, 『日本建築学会大会学術講演梗概集 (関東)』, pp. 235-236, 2015. 9
  - ・ 橋爪美帆・勝見太貴・小笠原佳奈・高村雅彦・岡室舞・山中玲子・宮本圭造「敷地と演能空間の寸法に関する考察 「弘化勸進能絵巻」復元研究その2」, 『日本建築学会大会学術講演梗概集 (関東)』, pp. 237-238, 2015. 9
  - ・ 本杉省三『劇場空間の源流』, 鹿島出版会, 2015. 12. 2
  - ・ 寺田詩麻『明治・大正期東京の歌舞伎興行 ―大劇場における経営の変化を中心に―』, 早稲田大学文学研究科学学位請求論文, 2016. 12
  - ・ 宮本圭造編『近代日本と能楽』, 野上記念法政大学能楽研究所, 2017. 3. 31
  - ・ 丸山奈巳「近世の権力者の邸宅における催能の場についての考察」, 『建築史学』第71号, 建築史学会, 2018. 9

## ■謝辞

本研究は、筆者の修士論文「近代における能楽堂の成立過程について」(2013. 12)をベースに、近代能楽専用施設の観覧領域に焦点を絞り、再検討を試みたものである。本研究を行なうにあたり、主査の光井渉先生には修士課程からの長い期間にわたりご指導をいただいた。好事家的研究になりがちな私の研究テーマを、幅広い分野に敷衍する内容となるよう、常に厳しく指南いただけたことに感謝を述べたい。また、査読論文の投稿では、研究室の助手をお務めになられた大井隆弘氏、長谷川香氏に多忙の中論文の添削をお願いさせていただいた。

建築学の分野以外では、特に楽劇学会の方々からの多くの支援に恵まれた。はじめに学会にお誘いいただいた三浦裕子氏には、資料のご教示、能楽関係者をご紹介くださり、西野春雄氏は筆者の研究論文をお渡しするたびに必ずご丁寧なご意見を述べてくださった。小林久子氏には大江新氏、法政大学能楽研究所の諸先生をご紹介いただき、奥山けい子氏、石橋健一郎氏にはご多忙の中博士論文の公開発表会にご足労いただくなど、他にも多くの会員の方々から筆者の研究を支えてくださったことに厚くお礼申し上げたい。

また、これまであまり先行研究で取り上げられてこなかった関西の事例調査を進めていく過程で、幸運にも関西の能楽研究者の方々とも交流を深めることができた。中でも大山範子氏には、近代の関西で活躍した能楽師手塚亮太郎の孫でおられる手塚稔子氏のインタビューの機会を設けていただくなど、様々な面でお世話いただき、手塚氏には戦前・戦後の関西能楽界に関する貴重なお話を伺うことができた。インタビュー内容をまとめた冊子は、有り難くも『芸能史研究』で書籍紹介となったが、これも大山氏の多大なるご尽力と、手塚氏の魅力あふれるお話の賜物である。

実測調査では、大江能楽堂をはじめ、住吉神社能楽殿、大槻能楽堂、横浜能楽堂、関西セミナーハウス、大阪能楽会館にご協力いただいた。大阪能楽会館は惜しくも調査直後に解体されてしまったが、能舞台は移築の予定とのお話を伺っており、ぜひとも長く活用され続けることを祈りたい。また資料調査では、法政大学能楽研究所、靖國神社偕行文庫館、大阪歴史博物館、住友史料館、京都市文化市民局、金沢能楽博物館、上田能楽堂、観世九阜会、霞会館の方々に、貴重な史料の拝見・提供にご協力いただいた。

その他、大江新氏には宝生会能楽堂の写真のご提供に加え、筆者の投稿論文にもご丁寧にご感想を述べてくださった。宮本圭造氏には、近世の上演制度に関して貴重なご教示を多数いただいた。

最後に、博士課程に進むことを許してくれた両親と、能楽を教えてくれた祖父にお礼を述べて、本論を締めくくりたい。